

東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文

「驚くべきもの *le merveilleux*」の概念から見たフランス・オペラの成立
——リュリ／キノアのオペラを巡るペローとラシーヌの「アルセスト論争」を
中心に——

平成二十五年度

村山則子

目次：	
凡例：	4
序論：	5
第一部：《アルセスト》上演まで	15
第一章 コルネイユと『プシシェ』	15
第一節 『プシシェ』の内容	16
第二節 コルネイユの「驚くべきもの」の考えと 当時の宮廷での古代神話の流行	18
第三節 コルネイユのオペラ成立に与えた影響と問題点	21
第二章 ペランとカンパールの《ポモーヌ》	23
第一節 ペランの「手紙」と「リリック技法」	23
第二節 《ポモーヌ》について	26
第三節 フランス・オペラ成立におけるペランの役割	28
第三章 「王立音楽アカデミー」設立とリュリ	30
第一節 リュリの経歴とモリエールとのコメディ＝バレエ	30
第二節 トラジェディ・アン・ミュージックの確立とレシタティフ	32
第三節 その他の音楽形式	35
第一項 エールについて	35
第二項 ディヴェルティスマンと合唱について	36
第三項 リュリの器楽曲について	37
第四節 リュリによるトラジェディ・アン・ミュージックの成立	37
第四章 キノーについて	39
第一節 キノーの経歴	39
第二節 劇作家とオペラ戯曲家としてのキノー	40
第三節 キノーのオペラ作品の構造	42
第四節 キノーのオペラの作風	43
第五節 キノーのトラジェディ・アン・ミュージック成立における役割	45
第二部：「アルセスト論争」1——ペローによる『アルセスト批評』	46

第一章 《アルセスト》の作品分析.....	46
第一節 キノーがエウリピデスを題材とした理由.....	46
第二節 《アルセスト》の戯曲構造、古典悲劇との比較.....	48
第三節 《アルセスト》におけるリュリの音楽.....	49
第四節 エウリピデス『アルケステイス』の梗概.....	51
第五節 《アルセスト》作品分析.....	54
第二章 『アルセスト批評』 1－《アルセスト》上演を取り巻く状況.....	69
第一節 シャルル・ペローと「小アカデミー」の役割.....	69
第二節 《アルセスト》上演における反応.....	73
第三節 『アルセスト批評』導入部と《アルセスト》上演時の陰謀.....	76
第四節 当時の《アルセスト》上演を取り巻く状況.....	80
第三章 『アルセスト批評』 2－本論の展開.....	82
第一節 『アルセスト批評』前半、 筋の展開からエウリピデスとキノーの比較.....	83
第二節 『アルセスト批評』後半、「驚くべきもの」について.....	95
第三節 『アルセスト批評』に賭けられていたもの.....	100
第三部：「アルセスト論争」 2——ラシーヌの批判とペローの反駁.....	105
第一章 『イフィジェニー』上演.....	105
第一節 ラシーヌとオペラ.....	105
第二節 『イフィジェニー』上演とオペラの影響.....	109
第三節 『イフィジェニー』の梗概.....	112
第一項 エウリピデス『アウリスのイピゲネイア』梗概.....	112
第二項 ラシーヌの『イフィジェニー』梗概.....	113
第二章 『イフィジェニー』 「序」におけるラシーヌのオペラ批判.....	115
第一節 ラシーヌと「驚くべきもの」の概念.....	116
第一項 超自然的な「驚くべきもの」.....	116
第二項 筋の展開からの「驚くべきもの」.....	120
第三項 ラシーヌによるエウリピデスの変更.....	121
第二節 ラシーヌによる『アルセスト批評』の批判.....	123
第三節 ラシーヌの『イフィジェニー』 「序」の問題点.....	127
第三章 ペローの反駁と「アルセスト論争」の纏め.....	130

第一節	ペローの反駁.....	130
第二節	古典悲劇の変容.....	134
第三節	当時のオペラの人気.....	136
第四節	「アルセスト論争」の纏めと問題点.....	138
第四章	ペローとラシーヌ／ボワローとの「新旧論争」	
	および《アルミード》.....	142
第一節	「アルセスト論争」後のラシーヌのオペラの試み、 『エステル』と『アタリー』.....	142
第二節	ボワローのキノー批判とヴォルテールによるキノー擁護.....	146
第三節	《アティス》と《アルミード》について.....	150
	第一項 《テゼー》と《アティス》.....	152
	第二項 《アルミード》について.....	155
第四節	ペローによる「新旧論争」とそのオペラ美学の完成.....	159
第五節	その後のキノー.....	165
結論		168
参考文献表		176
参考図版		186

凡例

- 『』 作品名、書名、雑誌名、著者引用による原典における引用符
《》 音楽作品名
〈〉 譜例、楽曲名、図例、本文中の大文字表記
「」 和文引用文、原典における引用符、筆者による強調語句
[...] 中略
() 固有名詞の原名
[=] 著者による補足
・ 名詞の並列
． 欧米単語の省略
傍点 原典本文でイタリック字体により記された語句

譜例の楽譜はすべて以下を参照した。Jean-Baptiste Lully, *Alceste*, *Chefs-d'œuvre classiques de l'opéra français*. New York: Broude Brothers, 1971.

原題名、及び脚注に付け加えた 17、18 世紀の主な原典の引用文は、アクセント記号や綴りの差異を含めて、すべて原文通り記載した。

序論

フランス・オペラはそれまでの宮廷バレエ、パストラル劇、古典劇、イタリア・オペラ、機械仕掛け劇などの影響下に、17世紀後半ルイ14世治世時代に成立を見た。その際、オペラは常に当時の古典悲劇との比較において論じられ、評価されてきた。それにはオペラの形式を確立したとされるキノー (Philippe Quinault) / リュリ (Jean-Baptiste Lully) の作品が「悲劇 *tragédie*」、あるいは「トラジェディ・アン・ミュージック *tragédie en musique*」と銘打っており、古典悲劇に対抗して古代ギリシア悲劇の復活を目指していたこと、また当時の人々にとってオペラはそれまでの演劇の新しい一分野と考えられたという事情がある。このオペラという新しい舞台作品は古典劇以上に聴衆の人気を博したために古典劇側にとって看過できない状況となった。よって自らの立場を堅持しようと古典劇側からのオペラに対する批判や攻撃が起こり、フランス・オペラ成立にはまずこれらの批判攻撃を乗り越え、新しい美学を構築する必要があった。そのオペラ側と古典劇側との間で最初に展開された論争が本論で取り上げる「アルセスト論争」である。

古典劇側からのオペラ批判はキノーの戯曲台本に集中した。よって「アルセスト論争」は文学論争の様相を呈するが、同時にそれは当時の社会構造や人々の趣味・趣向など、社会全体の動向にまで触れる論争であったと思われる。本論では「アルセスト論争」を経てオペラが成立していく過程を、これら当時の社会状況への考察を見据えながら、主に「驚くべきもの *le merveilleux*」の概念から考察することとする。

この序論ではまず、17世紀オペラ成立時には「驚くべきもの」には二つの概念があったことを確認しておきたい。第一に超自然的な舞台上の表象を意味する「驚くべきもの」の概念である。これまでフランス・オペラ理論においては、機械仕掛けを用い古代神話の神々が登場するいわゆる「デウス・エクス・マーキナー *deus ex machina*」や、魔術的なもの、奇跡的なもの、天変地異などの超自然的なものの表象が「驚くべきもの」と見なされてきた。その概念は18世紀に『芸術論』を書いたバトゥー師 (abbé Charles Batteux) や、戯曲家でありダンスの専門家であったカユザック (Louis de Cahusac) 等のオペラに関する理論によって規定され、以来今日においても音楽学者カンツレル¹やアンソニー²などによって、超自然的な意味に限定して使用されている。

バトゥー師は1746年、その著作でこう述べる。

二種類の〈悲劇〉がありうる。一方は英雄的な種類でそれは単に〈悲劇〉と呼ばれる。他方は驚くべきものでそれは音楽〈劇〉あるいは〈オペラ〉と名付けられた。驚くべきもの *le merveilleux* は第一の舞台からは除外される。なぜならそこでは人間が人間として振舞うからである。それに引き換え第二の舞台では〈神〉は神として超自然的な

¹ カンツレルのオペラに関する研究には以下の著作などがある。

Catherine Kantzler, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris: Minerve, 1988). *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris: Minerve, 1991). *Théâtre et opéra à l'âge classique* (Paris: Fayard, 2004).

² James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Portland: Amadeus Press, 1997).

すべての力を持った姿で行動する³。

以上が 18 世紀パトウー師により定義されたオペラについての超自然的な「驚くべきもの」の概念である。17 世紀トラジェディ・アン・ミュージックが復活を目指した古代ギリシア悲劇において、アリストテレス (Aristotelēs) は機械仕掛けの神々が登場する超自然的な「驚くべきもの」について次のように述べる。

[...]筋の解決もまた、筋そのものから生じなければならないことは明らかである。[...]しかし機械仕掛けを用いる必要があるとすれば、それは劇の外のことがら、すなわち人間が知ることでできない過去の出来事か、あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々が全知全能であることをわたしたちは認めるからである⁴。

以上見るように、アリストテレスは機械仕掛けを用いることを進んでは推奨しなかったが、古代ギリシア悲劇には機械仕掛けが使われたこと、それはギリシア神話の神々の介入に用いられたことに言及しているといえよう。古代ギリシアの悲劇詩人エウリピデス (Eurīpidēs) は機械仕掛けを好んだといわれている⁵。その慣習をトラジェディ・アン・ミュージックが引き継ぎ、ジュピテル、アポロン、ディアースなどさまざまな神々の登場に機械仕掛けを用いた。

また、ドラポルト (Victor Delaporte) は 1891 年の著作において、ルイ 14 世治世当時「驚くべきもの」の概念が、宮廷社会のみならず、演劇、叙事詩、古代神話、寓話などあらゆる文学領野に渡って用いられ、流行をもたらしたことを検証している。彼は 17 世紀における「驚くべきもの」の概念の定義を、同世紀のイエズス会の学者ラパン (René Rapin) の著作⁶から取り上げ、「すべての超自然的なもの⁷」とする。

古典悲劇が次第に機械仕掛けの使用を禁じたのに対し、トラジェディ・アン・ミュージックにおいては機械仕掛けを多用した。この超自然的な「驚くべきもの」は、古典悲劇の側からは、その筋書きは子供っぽく、荒唐無稽であり、「真実らしさ la vraisemblance」に背

³ Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, 1^{ère} éd. Paris, 1746 (Genève: Slatkine Reprint, 1969), p. 291. « [...]il peut y avoir aussi deux especes de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle lyrique, ou Opera. Le merveilleux est exclus de la premiere espece, parce que ce sont des hommes qui agissent en hommes; au lieu que dans la seconde, les Dieux agissant en dieux, avec tout l'appareil d'une puissance surnaturelle, [...] »

⁴ アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年、15章、60頁。

⁵ 同上、179 - 180頁、註(12)。

⁶ René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1^{ère} éd. Paris, 1684 (Paris: Champion Classiques, 2011), p. 412. ちなみにドラポルトが引用したラパンの原文は次の通りである。「Le merveilleux est tout ce qui est contre le cours ordinaire de la nature.」このラパンの定義はよく用いられるが、彼は超自然的 surnaturel という用語は用いていない。1951年ルネ・ブレは同じ箇所を彼の論の「驚くべきもの」の定義に用いるが、そこではもう一つの基本的・普遍的な「驚くべきもの」の定義として用いている。René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, 1^{ère} éd. Paris, 1927 (Paris: Nizet, 1966), p. 231.

⁷ Victor Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV* (Paris: Retaux-Bray, 1891), p. 8.

くとして常に批判に晒されてきた。サン＝テヴルモン (Saint-Évremond) はフーケ事件⁸のあおりでイギリスに自主的に亡命したが、古典悲劇擁護の視点から、機械仕掛けの神々を多用するオペラを「偽の驚くべきもの faux merveilleux ⁹」として非難している。

われわれの〈オペラ〉の構成は、真実らしさと驚くべきものの概念の良い趣味を持った者には、全く常軌を逸していると思われるに違いない¹⁰。

こう彼が非難するということは、逆説的には「正しい驚くべきもの」の概念が当時はあったということを示唆しているであろう。機械仕掛けを用い「超自然的なもの」として用いられた「驚くべきもの」に対して、17世紀オペラ成立時にはもう一つの普遍的な「驚くべきもの」の概念があった。これが第二の「驚くべきもの」の概念である。

それはアリストテレス以来の筋の展開からもたらされる「驚き／称賛」という、悲劇の基本要素としての概念であった。17世紀前半の古典主義の推進者シャプラン (Jean Chapelain) は次のように述べる。

叙事詩と同様に劇詩は人間的行為の模倣を目的とし、その必須条件として真実らしさ、かつ完璧な劇作のために驚くべきものを持つ。／真実らしさと驚くべきもの le merveilleux を技巧的に集合させたものから、この種の作品において最高の美が生まれる¹¹。

シャプランはアリストテレスと共にイタリアの詩人マリーノ (Giambattista Marino) から影響を受けている。1623年マリーノの『アドニス Adonis』に序文をつけイタリア語源の la meraviglia から「驚くべきもの」を論じている¹²。彼は『アドニス』の「序」で次のように言う。

外部から強いられず、要請も受けない要因からの筋のつながりで、その結果事件が起こり、それが観客の期待と異なり、あるいは尋常なものでない時に、その主題の資質

⁸ 1661年当時の財務卿フーケ (Nicolas Fouquet) は自分の城館ヴォー＝ル＝ヴィコントで若きルイ14世を招き大祝宴を開いたが、その豪華さはかえって王の嫉妬を買ひ、マザラン亡き後のコルベールとの権力闘争も影響して、彼は同年9月に国費乱用の罪で逮捕され獄中で世を去った。なおこの祝宴でモリエールはボーシャン (Pierre Beauchamps) の音楽でコメディ＝バレエの嚆矢とされる『うるさがた Les Fâcheux』を初演した。

⁹ Saint-Évremond, « Sur les Opéra à Monsieur le duc de Bouquingant » dans *L'Œuvres en prose*, 1^{ère} éd. Paris, 1684 (Paris: Marcel Didier, 1966), t. 3, p.162.

¹⁰ *Ibid.*, p. 163. «[...] la constitution de nos Opera doit paroistre bien extravagante à ceux qui ont le bon goust du vray-semblable & du merveilleux; »

¹¹ Jean Chapelain, « Discours de la poésie représentative » dans *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter (Genève: Droz, 1936), p. 272. « La poésie représentative, aussi bien que la narrative, a pour objet l'imitation des actions humaines, pour condition nécessaire la vraisemblance, et pour sa perfection la merveille. / De l'artificiel assemblément du vraisemblable et du merveilleux naît la dernière beauté des ouvrages de ce genre; »

¹² Georges Forestier, *Essai de Génétique Théâtrale* (Genève: Droz, 2004), p. 295.

が驚くべきもの *le merveilleux* を作り出す¹³。

シャプランは有名な「ル・シッド論争」においてコルネイユを批判したが、1637年「悲劇『ル・シッド』に関するアカデミー・フランセーズによる意見 *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*」において、アカデミーを代表して次のように意見を述べる。

これらの規則 [= 真実らしさや適切さ = 節度^{ビアンセアンス}] をかくも正確に遵守すべく望まれることは、〈驚くべきもの *le Merveilleux*〉を生み出すためにはなんら別の手段はないということである。この〈驚くべきもの〉は魂を驚きと快樂とで魅了するものであり、かつまた優れた〈詩〉が有用性のために供される完璧な方法である¹⁴。

現代において古典劇研究家フォレストィエは上記シャプランの定義を引用し、その「驚くべきもの」は、「並外れた真実らしさ *le vraisemblable extraordinaire*」から創り出され、かつ大団円へと導き筋書きを一気に解決する「急転回 *la péripétie*」の成果であるとする。その「急転回」は予期せぬやり方で観客を驚かせるが、その後には理性的に説明の付くような方法によって結末がもたらされる¹⁵。

フォレストィエより早く、1927年古典主義研究家ルネ・ブレは17世紀全般に渡って、シャプランが定義した「魂を驚きと快樂とで魅了する」という概念が支配したとする。この概念は前述したように「ル・シッド論争」においてシャプランが用いたが、その文脈からブレは「驚くべきもの」がなければ好奇心も称賛も引き起こさないと述べる¹⁶。彼によると「驚くべきもの」の概念は17世紀において、「真実らしさ」と共に重要な概念だったと、その重要性を強調する。

叙事詩や悲劇での神々の介入だけではなく、喜劇において従僕による急転回、オードにおける豊かなイメージが驚くべきものである。この驚くべきもの *le merveilleux* は驚き *la surprise* によって称賛 *l'admiration* を引き起こすすべてのものである¹⁷。

ブレによれば、喜劇においても「驚くべきもの」は作り出されるとする。そして17世紀は叙事詩と同じように悲劇にも「驚くべきもの」を作り出す必要性で合意がなされていたと述べる¹⁸。

¹³ Jean Chapelain, « Préface de l'Adonis » dans *Opuscules critiques* 1^{ère} éd. Paris, 1623, *op. cit.*, p. 201. « [...] la nature de sujet produit le merveilleux lorsque par un enchaînement de causes non forcées ni appelées de dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente ou contre l'ordinaire; »

¹⁴ Jean-Marc Civardi, *La querelle du Cid (1637-1638)* (Paris: Champion, 2004), p. 947.

« Ce qui fait désirer une si exacte observation de ces loix est qu'il n'y a point d'autre voye pour produire le Merveilleux, qui ravit l'ame d'estonnement & de plaisir, & qui est le parfait moyen dont la bonne Poësie se sert pour estre utile. »

¹⁵ Georges Forestier, *Essai de Génétique Théâtrale*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁶ René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* 1^{ère} éd. Paris, 1927 (Paris: Nizet, 1966), p. 231.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

やはり現代の古典主義研究家ジャック・シェレルやクリスティアン・ビエは「驚くべきもの」の概念は古典悲劇において、「真実らしさ」の概念を持たねばならないとする¹⁹。シェレルはその著作において18世紀に書かれた驚くべきものについての定義を引用する。それによると「真実らしさが驚くべきものと結びつくと、卓越したものになる。反対に驚くべきものは真実らしさがないと馬鹿げたものになるか、何も生み出さない。ほんとうらしくないものに感激させられることができようか」と規定している。

ピエール・パスキエはシャプランの「驚くべきもの」の概念はその根拠としてアリストテレス『詩学』のタウマストン *thaumaston* に拠っているゆえ、17世紀においてはその正統性を請合われ、古典主義の中に位置を占めるに至ったと述べる²⁰。フォレストイエもシャプランの定義がアリストテレスのタウマストンから来ていることを知らせる²¹。

それではシャプランが論拠としたアリストテレスの『詩学』では「驚くべきもの」はどのように述べられているのであろうか。パスキエはアリストテレスにおけるタウマストンという用語がフランス語に翻訳される時の問題点を次のように述べる。

実を言うと、フランス語の実詞は驚き *surprise* と称賛 *admiration* という二重の意味を持つギリシア語 [=タウマストン] の豊かさを計算にいけない。『詩学』においてタウマストン *thaumaston* が用いられているとみられる時、単に驚きの意味 *le sens de surprenant* に限って用いている。さらにしばしばもう一つ別の概念、茫然自失の驚き *le frappant (ekplektikon)* の意味と結び付けて使ったりする²²。

パスキエはこう注釈する。そして、わが国の『詩学』の翻訳においてもタウマストンは単に「驚き」と訳されている。

アリストテレスはその『詩学』の中で、悲劇において最も重要なものは出来事の組み立てであり、「筋書きは悲劇の原理であり、いわば魂である²³」と劇作上の筋の重要性を述べる。そして、筋を展開する上で悲劇詩人にとって大事なものは、タウマストンの効果を作り出すことと明示する。

作者たちは、「急転回 *péripétie*」を用いるときも単一の（急転回を欠く）出来事にもとづく時も、彼らが欲するもの、すなわち驚き²⁴を狙う。なぜなら、驚きは悲劇的で

¹⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France* 1^{ère} éd. Paris, 1950 (Paris: Nizet, 2001), p. 379. Christian Biet, *La tragédie* (Paris: Arman Colin, 2010), p. 73.

²⁰ Pierre Pasquier, « Le merveilleux peut-il être merveilleux ? » dans *Histoire de la France littéraire: Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, dir. Jean-Charles Darmon et Michel Delon (Paris: Presses Universitaires de France, 2006), p. 634.

²¹ Georges Forestier, *Essai de Génétique Théâtrale, op. cit.*, p. 295.

²² Pierre Pasquier, *op. cit.*, p. 634.

²³ アリストテレス、前掲書、6章、37頁。

²⁴ この訳文中の「驚き」という用語には「*thaumastōn* と読む」という訳者の註がある。同上、197頁、註19。

あって、人情に訴えるものだからである。²⁵。

このアリストテレスの論点からは、17世紀の哲学者デカルト (René Descartes) の『情念論 *Les traitées des passions de l'âme*』が思い起こされるであろう。デカルトは人間の普遍的かつ基本的な情念の第一位に「驚き」を与え、次のように言う。

〈驚き／称賛²⁶〉がすべての情念のうちで一番と考える。[...] われわれはそれ自体において、何も驚きを与えないものには少しも感動しないし、そこに情念はないとみなすであろう²⁷。

本論で取り上げるシャルル・ペロー (Charles Perrault) は上述したシャプランらが企画した「アカデミー・フランセーズ」の一大事業『アカデミー・フランセーズ辞典 *Dictionnaire de l'Académie française*』 [=以後『辞典』と略する] の編纂を助け、1694年第一版の巻頭に、アカデミーを代表して王への献辞を書いた。その第一版の『辞典』によると、形容詞としての *merveilleux* は「称賛すべき *admirable*、予想だにしない *surprenant*、驚くべき *étonnant*」となっており、「驚くべきもの *le merveilleux*」としては「名詞化され、詩において、驚き／称賛 *admiration* を引き起こす神話の部分」と定義し、その例文として「驚くべきものは真実らしさと結びつかねばならない²⁸」とある。ここにはシャプランの本質的な「驚くべきもの」についての定義があると思われる。

以上検討したように17世紀オペラ成立時には「驚くべきもの」は、18世紀以降使用される「超自然的なもの」に限定されておらず、『辞典』が説明するように「真実らしさ」と共に悲劇の基本要素としての「驚き／称賛」という定義があった。本論では「驚くべきもの」の定義として、この二つの概念があることを確認して論を進めたい。

以上の二つの「驚くべきもの」の概念についての確認をした上で、本論ではキノー／リュリのトラジェディ・アン・ミュージック《アルセストあるいはアルシードの勝利 *Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*》 [=以後《アルセスト》と略する] 上演、およびその上演を巡って繰り広げられたペローとラシーヌ (Jean Racine) との「アルセスト論争」を中心に検討する。《ア

²⁵ アリストテレス前掲書、18章、70–71頁。なお訳文は *péripétie* を「逆転」としているが、文脈によって「急転回」と改めた。Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien (Paris: Le Livre poche classique, 1990), p. 114.

²⁶ デカルトは *l'Admiration* という用語を用いる。われわれは次ページの1694年『アカデミー・フランセーズ辞典』により、17世紀 *l'admiration* は *le merveilleux* と同意語であることを確認するであろう。また以下の翻訳書においては「驚き」と訳してある。ルネ・デカルト『方法序説・情念論』野田又夫訳、東京：中公文庫、1974年、140頁。ただ次章でみるコルネイユの *l'admiration* は千川などにより「驚嘆」と訳されている。

²⁷ René Descartes, *Les traitées des passions de l'âme* (Paris: H. Legras, 1649), art. 53, p. 83. « [...] il me semble que l'Admiration est la premiere de toutes les passions. [...] si l'objet qui se presente n'a rien en soy qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émeus, & nous le considerons sans passion. »

²⁸ « Le merveilleux doit estre joint au vray semblable. » ちなみに1798年第5版で「詩や叙事詩、劇作における神々の介入を意味する」という「超自然的」な概念が加味される。なおアカデミーより先に辞書を出版したとして会員から追放されたフルティエールの1690年出版の『辞書』では、*le merveilleux* としては、賞賛すべき *admirable*、優れた *excellent*、稀有な *rare*、予想だにしない *surprenant* となっており、例文として「良い〈戯曲〉には驚くべきものと予想だにしないものがなくてはならない」とある。« Une bonne pièce de Théâtre doit avoir du merveilleux & du surprenant. »

ルセスト》上演後、古典劇側からキノーの戯曲台本に対して批判が集中した。そのキノー批判に呼応してペローが《アルセスト》を擁護するために出版した論評が『オペラ批評もしくは《アルセストあるいはアルシードの勝利》という題の悲劇検討 Critique d'Opéra, ou Examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide』 [=以後『アルセスト批評』と略する] であり、「アルセスト論争」はここに始まる。このように「アルセスト論争」はキノーの戯曲に関するトラジェディ・アン・ミュージックと古典悲劇との間の論争であるが、ボーサンも述べるように²⁹、17世紀の文学と共に当時の趣味や社会的位置関係が良く分かる論争だったといえよう。本論ではこの論争が置かれた当時の社会・文化的状況を加味しながら、二つの「驚くべきもの」から、「アルセスト論争」を考察していきたい。

ペローの『アルセスト批評』についてはこれまであまり論じられてきていないが、そこにおけるペローの位置取りを見ると、彼は二つの「驚くべきもの」からキノーの戯曲を弁護していることが分かる。第一にトラジェディ・アン・ミュージックが古代悲劇の復活を目指し「悲劇」と銘打たれていた以上、シャプランが定義した悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」の概念について、ペローは検討を加えている。そしてこれもあまり言及されていないが、「アカデミー・フランセーズ」や「小アカデミー」において長年シャプランとペローの間には緊密な信頼関係があった。ペローが自ら編集に深く関わった『辞典』の定義が示すように、ペローはシャプランの「驚くべきもの」の定義を継承していると考えられるであろう。第二に超自然的な「機械仕掛け」による「驚くべきもの」の概念からペローはオペラ擁護をしている。そこにはオリンポスの神々に擬されたルイ14世の神話的象徴性を主導する「小アカデミー」の一員としての、ペローの政治的役割が見られるであろう。

このようにペローの『アルセスト批評』については、以上見たように二つの「驚くべきもの」の概念からオペラ戯曲について検討が加えられた、最初の貴重な理論書と考えられるといえよう。「アルセスト論争」に関する論考を纏めたブルックス、ノーマン、ザルツチの三人の編者はペローをフランス・オペラ理論の確立者とする³⁰。

それに対して古典劇の側からは、《アルセスト》に対抗して上演されたラシーヌの『イフィジェニー』と『アルセスト批評』に対する彼の批判を考察し、続いてボワロー (Nicolas Boileau-Despréaux) のキノー批判に言及する。ボワローのキノーに対する侮蔑、そして自ら主唱したラシーヌ中心主義により、キノーはフランス文学史上しばらく忘れられることになった。本論ではその地位を低められているキノーの再評価も同時に試みたい。本論は以下の構成で論を進める。

第一部は《アルセスト》上演に至るまで、オペラ成立に影響を与えたと思われる、1671年初演の二つの音楽劇作品を考察する。一つはコルネイユが主に戯曲を担当した機械仕掛け音楽劇『プシシェ』であり、もう一つは「オペラ・アカデミー」柿落しとして上演されたペランのパスラル《ポモーヌ》である。次にペランの跡を継いで「王立音楽アカデミー」を開設し《アルセスト》を上演した、リュリとキノーそれぞれの経歴、作風を述べる。

²⁹ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil* (Paris: Gallimard, Théâtre des Champs-Élysées, 1992), p. 542.

³⁰ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivie de La Querelle d'Alceste*, (Genève: Droz, 1994), p. xiii.

第二部「アルセスト論争」1においては、まず《アルセスト》の作品を分析する。続いて《アルセスト上演》とシャルル・ペローによる『アルセスト批評』を中心に、彼がシャプランと共に属した「小アカデミー」の役割や当時のオペラを取り巻く社会状況を加味しながら、ペローの「驚くべきもの」の論点を検証する。そして彼が二つの「驚くべきもの」の概念を用いてキノーの戯曲を擁護し、新しいオペラ美学の確立を目指したことを検討したい。

第三部「アルセスト論争」2においては、《アルセスト》に対抗して上演されたラシーヌの古典悲劇『イフィジェニー』における二つの「驚くべきもの」の使われ方を検討する。続いてラシーヌの、『アルセスト批評』に対する反論とそれに応えたペローの反駁を論考する。この時点で「アルセスト論争」は一応の決着を見るが、論争自体は近代派の領袖ペローと古代派ラシーヌ／ボワローとの間で「新旧論争」として継続される。最終章ではキノー／リュリの《アルセスト》以降のトラジェディ・アン・ミュージックにおいて《アティス》、《アルミード》を中心に検討しながら、これらの作品において二つの「驚くべきもの」の概念が融合され新しい境地が開かれたことで、ペローが目指した革新的なオペラ美学がその到達地点を迎えたことを見る。

結論においては、全体の論を再考察し、キノーの《アルミード》上演により、ペローが二つの「驚くべきもの」の概念を融合させ、従来の古典主義の枠組みを超えたオペラの美学理論を確立したことを見ると共に、キノーの再評価を行う。

これまでの先行研究は以下の通りである。

従来、17世紀文学史に関しては、1949年から1956年にかけて書かれたアダンの5巻に及ぶ『17世紀フランス文学史』³¹においても見られるように、コルネイユからラシーヌを中心に論じられ、キノーやオペラについては低い評価でわずかに触れられているだけである。古典主義研究者の間では1896年のブリュヌティエール³²から、1950年ナイト³³、同年シェレル³⁴、そして上述した現代のフォレストィエやフュマロリ³⁵に至るまで、17世紀に全盛を誇ったコルネイユやラシーヌに代表される古典悲劇を中心に捉える古典主義が考察されている。彼らにとってオペラは古典主義理論から逸脱した周縁的な位置づけがなされ、古典劇の影に隠されてその価値を十分に評価されてこなかったと思われる。そういう中で、エティエンヌ・グロが1926年キノー論を世に問い、古典劇側より等閑視されてきたキノーのオペラ戯曲を擁護したことは画期的なことであった³⁶。また1927年ブレは従来の古典主義に対して独自の論説を展開した³⁷。

それに対して音楽理論の側からは、1980年代後半以降カンツレルが、オペラも古典主義の枠内で捉える論考を展開している。カンツレルの論証は実例を挙げながら綿密詳細なも

³¹ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, vol1-5. 1^{ère} éd. 1949-1956. (Paris: Editions Mondiales, 1958-1962).

³² Ferdinand Brunetière, *Les Époques du Théâtre français (1636-1850)* (Paris: Hachette, 1896).

³³ Roy. C. Knight, *Racine et la Grèce* (Paris: Boivin, 1950).

³⁴ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France* 1^{ère} éd. Paris, 1950 (Paris: Nizet, 2001).

³⁵ Marc Fumaroli, «Les abeilles et les araignées» dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq (Paris: Gallimard, 2001).

³⁶ Étienne Gros, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre* (Paris/Aix-en-Provence: Champion/Feu, 1926).

³⁷ René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* 1^{ère} éd. Paris, 1927 (Paris: Nizet, 1966).

ので、17世紀の古典劇とフランス初期オペラを分離しながらも関連づけ、オペラ理論は「驚くべきもの」の概念共々古典主義の枠組みの中に入れられるとする新しい視点を提示している。しかしカンツレルの「驚くべきもの」は、18世紀バトゥー師やカユザック以来の「超自然的なもの」に限定され、シャプランが述べる悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」には言及されていないと思われる。

一方で現代21世紀において音楽学者ノーマンは古典主義について、今日考えられるような限定され凝縮された規範に則した概念であっただけではなく、当時は現実には多様性を持った様式が混在していたとする³⁸。彼に従えば、17世紀において多様な様式が見られる古典主義の中で、オペラは周縁的な芸術ではなく一つの中心をなしていたと考えることが可能であろう。そしてそこには機械仕掛けによる超自然的な「驚くべきもの」だけではなく、劇作上の本質的な「驚くべきもの」がない限り、デカルトが言うように観客は感動しないし、情感に訴えることは不可能と思われる。ノーマンは同じ文脈に立つ同世代のコルニック³⁹やトーマス⁴⁰、ブルックス⁴¹とともにさらに進んで、オペラは古典主義理論を超えて、独自の美学の確立を目指したとする。

上記に述べた論に加えてオペラ美学としてはジルレト⁴²、アンソニー⁴³、リュリについてはラ・ゴルス⁴⁴、ボーサン⁴⁵、デュロン⁴⁶、クヴルール⁴⁷などの論考を参照し、わが国のラシーヌ研究家のなかでも戸張智雄⁴⁸、小倉博孝⁴⁹両氏の論考から多くの教示を受けた。

筆者はこれらの先行研究を下に、次のような論点を立ててみた。オペラで用いられる「驚くべきもの」には一方で超自然的な、サン＝テヴルモン⁵⁰の言葉に従えば「真実らしさ」に背く「偽の驚くべきもの」があり、そして他方でシャプランが定義した、筋の展開からもたらされ、魂を「驚きと称賛」で満たすという本質的な「驚くべきもの」という二つの概念があり、それら二つの「驚くべきもの」が混在しているからこそ観客を魅惑し感動を与える、それがオペラの本質ではないだろうか。その常軌を逸した魅力、古典劇の作劇法にも従い、しかも超自然的な要素も加味した「驚くべきもの」の表現は、見るものにある種の怪物性を醸し出し、それがオペラの人々を引き付けて止まない魔力となった。そしてその問題に最初に立ち向かったのがこれから論じるペローの『アルセスト批評』であり、彼

³⁸ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces* (Paris: Mardaga, 2001), pp. 15-16.

³⁹ Sylvain Cornic, *L'enchanteur désenchanté, Quinault et la naissance de l'opéra français* (Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011).

⁴⁰ Downing A. Thomas, *Aesthetics of opera in Ancien Régime, (1647-1785)* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

⁴¹ William Brooks, *Philippe Quinault, Dramatist* (Berne, Peter Lang, 2008).

⁴² Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire* (Genève: Droz, 1972).

⁴³ James R Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Portland: Amadeus Press, 1997).

⁴⁴ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully* (Paris: Fayard, 2002).

⁴⁵ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil, op. cit.*

⁴⁶ Jean Duron, « L'instinct de M. de Lully » dans *La tragédie lyrique* (Paris: Cicero, 1991).

⁴⁷ Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince* (Bruxelles: Marc Vokar Éditeur, coll. « la musique et son temps », 1996).

⁴⁸ 戸張智雄『ラシーヌとギリシア悲劇』、東京：東京大学出版会、1967年。

⁴⁹ 小倉博孝『『アルセスト』論争とラシーヌの『イフィジェニー』』、87 - 106 頁、上智大学仏語・仏文学論集 (47)、東京：上智大学仏文学科、2013年。

はキノーのオペラ戯曲に二つの「驚くべきもの」の概念を見出し、そこに従来の古典主義の枠を超えた新しいオペラ美学の確立を目指したのであり、ペローが理想としたオペラ美学はリュリとキノーの最後の共作《アルミード》で完成を見たといえるのではないであろうか。以上のような論点の下に検討を進めていきたいと考える。

オペラには劇のあらすじの展開や人物像から生み出される基本的な作劇上の「驚くべきもの」の概念に、機械仕掛けという視覚的な「驚くべきもの」の概念が加味され、それにバレエや音楽という、視覚的にも聴覚的にも観客を驚嘆させ、楽しませる要素があった。古典悲劇がそれらの要素を切り捨て、純化されていく過程で、オペラに取り込まれた上記の要素は、サン＝テヴルモンには常軌を逸した構成に見え、古典劇にとって危険な魅惑に思えたであろう。ラシーヌの古典劇もリュリとキノーのオペラも同時代に成立し、同じ観客に向かって楽しませ感動を与えるという使命を持っていた。そして古典悲劇側からの批判を裏切るように、当時のオペラの人気は演劇を上回っていたという事実がある。ペローは古典劇側からの批判に反駁してキノーの戯曲台本を擁護し、観客の人気に応えるべく新しいオペラ美学を確立する必要性を感じていたと思われる。

ペローの『アルセスト批評』を中心に、トラジェディ・アン・ミュジックが内包していた「驚くべきもの」の概念を検討し、それが従来の古典主義の枠を超えた新しい美学を目指していたこと、そしてトラジェディ・アン・ミュジックを確立したキノーの戯曲の再評価をこれから考察していきたいと考える。

第一部 《アルセスト》上演まで

第一部においては1674年《アルセスト》上演までのオペラの試みを考察し、続いてリュリとキノーのそれまでの経緯、その作風を検討する。第一、第二章で、トラジェディ・アン・ミュージック成立に大きな影響を与えた二作、『プシシェ Psyché』と《ポモーヌ Pomone》を見てみたい。二作とも1671年の初演で、『プシシェ』は1月17日テュイルリー宮殿の機械仕掛け劇場で初演され、モリエール、コルネイユ、リュリ、キノー四人の共作で「悲喜劇とバレエ *tragi-comédie et ballet*」と銘打っていた。一方《ポモーヌ》は3月3日ブティユ掌球場において、詩人ペラン (Pierre Perrin) と作曲者カンベール (Robert Cambert) の「オペラ・アカデミー *Académie d'opéra*」柿落としとして上演され、パストラルであった。

フランス・オペラは宰相マザラン (Jules Mazarin) が推奨したイタリア・オペラの影響を受け、フランス独自のオペラを創設するという機運のもとに生まれた。特に1647年に上演された台本ブーティ師 (abbé Buti) 作曲ロッシ (Luigi Rossi) のイタリア・オペラ《オルフェオ Orfeo》によって、フランスは羨望と反感とが相対立する大きな衝撃を受ける。その結果、フランスにおける独自の音楽劇に対する要請は自然と高まった。このような状況の下コルネイユもその影響を受け、1650年『アンドロメード *Andromède*』という機械仕掛けの神々が登場する音楽入りの作品を創作上演した。一方でペランは1659年「フランスで上演された初めてのフランス音楽劇」と自ら誇る《イッシーのパストラル *Pastorale d'Issy*》を上演し、1669年にはルイ14世よりフランスで初めてとなる「オペラ・アカデミー」設立の許可を得た。

このコルネイユが関わった『プシシェ』とペランの《ポモーヌ》について、リュリとキノーのトラジェディ・アン・ミュージック成立に与えた影響から検討する。

第一章 コルネイユと『プシシェ』

コルネイユは『ル・シッド *Le Cid*』、『シンナ *Cinna*』などの語られる古典悲劇の形式を確立した一方、1650年上述した『アンドロメード』、1660年『金の羊毛 *La Toison d'Or*』と古代神話に題材を採り、機械仕掛けの音楽劇を創作してきた。一方で彼は1660年、戯曲に関する三篇の理論書『三劇詩論 *Les trois discours sur le poème dramatique*』において「驚くべきもの」について言及し、その理論は演劇のみならず、オペラ成立においても多大な影響を与えた。

ここではまず、モリエール、リュリ、キノーとの共作になるコルネイユ三作目の機械仕掛け音楽劇となる『プシシェ¹』の内容から見てみることにする。コルネイユ以外の三人のうちモリエールとリュリは、1664年以来『町人貴族 *Le Bourgeois gentilhomme*』に代表される、芝居に音楽やバレエ、歌を組み込んだコメディ=バレエ (*comédie-ballet*) を作ってきた。そしてキノーは1653年より、喜劇、悲喜劇、悲劇の作者として、オテル・ド・ブルゴーニュ座での人気劇作家であった。コルネイユに加えて以上の三人が共作したことで、2年後の

¹ なおこの台本を下に1678年にトマ・コルネイユとリュリはトラジェディ・アン・ミュージック《プシシェ》を上演した。キノーは《イジス》事件で失脚中であった。本論143頁参照。

リュリとキノーのトラジェディ・アン・ミュージックの成立に大きな影響を与えたと考えられる。

第一節 『プシシェ』の内容

『プシシェ』は「悲喜劇とバレエ」として作られた。もともとコメディ=バレエを得意としたモリエールが手がけたもので、彼の依頼によりコルネイユは 15 日間で戯曲の 1200 行を韻文化し、それは全体の四分の三にわたる。プロローグと第一幕全体、第二、第三幕それぞれの第一場はモリエールが書いた²。

原作は、古代ローマ時代 125 年頃から 180 年頃生存した北アフリカ生まれのアプレイウス (Lucius Apuleius) の『金のロバ L'Âne d'Or』に採られた神話に基づいている。1671 年のカーニヴァルのためにルイ 14 世がモリエールに命じ、同年 1 月 17 日テュイルリー宮殿の機械仕掛け劇場で初演が行われ、大成功を収めた。

この戯曲では機械仕掛けによる超自然的な「驚くべきもの」の要素は、多くの場面で豪華に用いられている。プロローグでヴェニスがアムールと共に空から降りてくるのを始めとして、最後にはジュピテルにより不死の身になったプシシェがアムールやヴェニスとともに空に昇って行く。また、場面転換の装置で冥界の場面が第四幕間劇から第五幕にわたって舞台に掛けられた³。この冥界の場面は機械仕掛けによらない超自然的な「驚くべきもの」の要素であり、通常の演劇では「舞台の外」に置かれた⁴。《アルセスト》でも第四幕にアルシードの冥界下りが舞台で見せられるであろう。

地上で演じる主役たちに眼を移すと、そこには叙情的で若々しい二人の恋愛が描かれている。コルネイユ全集を編集したラットはこの戯曲での「コルネイユの詩句はその自然さ、率直さ、優しさ、若々しさで、間違いなく彼の傑作のひとつであり、『ル・シッド』と双璧をなすものである」と絶賛している⁵。ヒロイン、プシシェの逆境にあってもアムールへの一途な哀切に満ちた愛の表現、アムールが母ヴェニスがプシシェを許し、二人の結婚を認めてくれるよう哀訴する場面など、瑞々しい叙情と細やかな思いやりに溢れた人物像や状況が筋の展開によって作り出されている。機械仕掛けによる超自然的な「驚くべきもの」と共に、ここには悲劇の要素としての「驚き／称賛」に値する「驚くべきもの」の要素がコルネイユの巧みな劇作術による筋の運びからもたらされている。

この作品ではそれまでのコルネイユの機械仕掛け劇『アンドロメード』、『金の羊毛』と比べると音楽の比重は高まり、各幕の間には音楽付のバレエと歌からなる四つの長大な幕間劇がある。また、最終場では壮大な歌と合唱、そしてバレエで幕が降りる。リュリが

² Pierre Corneille, « Notice de *Psyché* par Maurice Rat » dans *Théâtre complet*, texte établi sur l'édition de 1682, éd. Maurice Rat (Paris: Éditions Garnier Frères, 1962), t. 3, p. 559.

³ 後述するラ・グランジュ=シャンセルの証言によれば、もともとこの『プシシェ』の企画はテュイルリー宮殿の家具倉庫に仕舞われていた 1662 年《恋するエルコレ》で使われたヴィガラーニ作の冥界の装置を活用するために王が命じたものであった。本論文 108 頁を参照。

⁴ 通常の演劇では、人間のみが舞台に登り、超自然的な神々や冥界の場面などは「舞台外」に置かれ、登場人物の台詞による描写である活写法 (l'hypotypose) により表現される。

⁵ Pierre Corneille, « Notice de *Psyché* par Maurice Rat », *op. cit.*, p. 559.

イタリア語で書いた〈イタリア女の歎き〉⁶を除き、歌詞の部分はキノーが書き、リュリが作曲した。またバレエの場面はそれまでのコルネイユの『アンドロメード』、『金の羊毛』二作の機械仕掛け劇にはなかったものだった。

バレエは宮廷バレエとしてのフランス独自の伝統があり、このイタリア起源のダンスはカトリーヌ・ド・メディシスと共にフランスに紹介されたが、1581年ボージョワイユール (Beaujoyeux) 等を中心とした《王妃のバレエ・コミック Ballet comique de la Reine》上演によって初めて詩と音楽、ダンス、舞台装置が結び合わされて始められた⁷。その後、歴代の王は祝祭において自ら踊り、よってバレエ音楽も多く作曲された。リュリは宮廷バレエの作曲家として活躍を始めた。イタリア・オペラと比べてフランス・オペラ成立に特徴的な点は、このフランス独自の伝統である宮廷バレエの影響が大きいと思われる。やがて成立するトラジェディ・アン・ミュージックにおいては、古典悲劇では演奏されなくなったバレエを要素として取り入れていくであろう。

またこの『プシシェ』で、それまで格子に隠れた席に着いて観客の前に出たがらなかった歌手たちが、俳優のように初めて舞台に登って素顔を見せた⁸。

プロローグでのバレエと歌、またそれぞれ四つの幕間劇での同じく歌とバレエ、そして大団円では観客の目を奪ったであろう豪華で長大な祝祭の一大絵巻が繰り広げられ、舞台は締めくくられる。

しかしながら、この『プシシェ』において、コルネイユは音楽の言葉には関与していない。彼の担当した箇所での登場人物、主役たちにはいずれも歌は付されていない。

コルネイユは1650年の機械仕掛け劇第一作『アンドロメード』において、この戯曲初版に付けた「梗概」で音楽の役割についてこう述べる。

歌われる言葉での会話は聞き取りにくいので、私は〈劇〉の理解のためには全く歌わせないように心がけた。なぜなら一般に、歌って交わされる会話は同時にさまざまな声で発せられるので混乱をもたらし、観客には聞き取りにくく、作品全体に曖昧さを多く与えることになったであろう⁹。

ここからも分かるようにコルネイユは、歌を劇の進行を妨げるものと考えていた。彼の『アンドロメード』の「梗概」に機械仕掛けを使うトレッリ (Giacomo Torelli) の名はあっても、作曲家ダスーシー (Charles Coypeau d'Assoucy) の名は記されていない。コルネイユのこの音楽に対する考えは21年経った『プシシェ』においても変わっていないように見える。

20世紀初頭、音楽学者エコルシュヴィルはそのことを次のように注釈する。

⁶ *Ibid.*, p. 560.

⁷ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, op. cit., p. 42.

⁸ Arthur Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert* (Paris: Charavary, 1881), p. 115.

⁹ Pierre Corneille, *Argument d'Andromède*, éd. Christian Delmas (Marcel Didier: Paris, 1974), pp. 11-12. « [...] Je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la Pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, [...] »

コルネイユにとって音楽の響きは専制的なものとして映った。音楽の前では詩人の靈感は隷属させられてしまう。[...] 音楽にはわれわれの精神を不安にする夢や幻想や愚かしいことが出現する。それは悪夢であり、理性を重んじるコルネイユにとって用心深く遠ざかるべき魂の牢獄と思えたのだ¹⁰。

エコルシュヴィルがこのように述べるように、コルネイユは言葉に置き換えられない音楽の専制的な力を怖れるゆえに、台詞には音楽を付けなかった。

オペラとなるには、すべてが台詞で歌われるレシタティフの確立が何よりも必要とされるであろう。この『プシシェ』ではキノーとリュリという二人が、歌詞と音楽を担当したということが重要である。そして、プロローグ付き五幕構成はやがて成立するトラジェディ・アン・ミュージックに引き継がれていく。

第二節 コルネイユの「驚くべきもの」の考えと当時の宮廷での古代神話の流行

ラシーヌは、1685年コルネイユの跡を継いだ弟トマ (Thomas Corneille) の「アカデミー・フランセーズ」入会の際に演説し、亡き兄のコルネイユについて次のように述べている。

あなたの偉大な兄上はしばらくの間正しい道を探され、時代の悪趣味と敢えて言わせてもらいますが、それに対抗して闘争された後で、ついに並外れた才能に靈感を受け、古代劇の読破の助けを持って、舞台の上に理性を登場させたのです。しかし、その理性は完璧な荘重さを備え、われわれの言語が可能なすべての装飾を持ち、幸いにも真実らしさと驚くべきもの *le merveilleux* が調和したものでした¹¹。

この「アカデミー・フランセーズ」におけるラシーヌの演説は、前述したシャプランの、劇作の必須条件として「真実らしさ」、完璧な劇作として「驚くべきもの」が必要だと考えるという定義¹²を思い起こさせるであろう。

ここで、コルネイユが1660年『三劇詩論』で「驚くべきもの」について言及した箇所を見てみたい。その時までには彼は1650年機械仕掛け劇の『アンドロメード』を創作し、1660年11月には機械仕掛け劇第2作『金の羊毛』を上演することになっていた。この『三劇詩論』においてコルネイユは、「驚くべきもの *le merveilleux*」を「超自然的」な意味に限定して用い、悲劇における基本要素である「驚くべきもの」には「驚き／称賛 *l'admiration*」

¹⁰ Jules Ecorcheville, *Corneille et la musique* (Paris: Impressions Artistiques L. -Marcel Fortin et C^{ie}, 1906), p. 8.

¹¹ Jean Racine, « Discours prononcé à l'Académie française à la réception de MM. de Corneille et de Bergeret » dans *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picard (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950), t. 2, p. 345. «[...]votre illustre frère, après avoir quelque temps cherché le bon chemin, et lutté, si j'ose ainsi dire, contre le mauvais goût de son siècle; enfin, inspiré d'un génie extraordinaire et aidé de la lecture des anciens, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont notre langue est capable, accorda heureusement le vraisemblable et le merveilleux, [...] »

¹² 本論8頁参照。Jean Chapelain, « Les discours de la poésie représentative » dans *Opuscules critiques, op. cit.*, pp. 128-129.

という用語で使い分けていることが分かる。そしてこの「驚き／称賛」は前述したように、『辞典』では「驚くべきもの」の同意語となっており、そこで用いられる「驚くべきもの」はアリストテレス『詩学』のタウマストンであることは序論で確認した¹³。コルネイユが本質的な劇作上の「驚くべきもの」に「le merveilleux」という用語を敢えて用いず「l'admiration」とし、「le merveilleux」を神話や伝説の超自然的な概念に限定して用いたのには、上述したようにシャプランによる「ル・シッド論争」において、シャプランが「le Merveilleux」という用語を用いてコルネイユを批判したことも影響があるのではないかと考える¹⁴。

コルネイユはこの『三劇詩論』の中の第二の「悲劇論」で、『アンドロメード』で用いた神話・伝説を次のように述べる。

神話・伝説がわれわれに伝える神々や彼らの変身はすべて不可能なことであるが、それでもそれが語られるのを聞くのに慣れ親しんできたというわれわれ共通の認識、および伝説の理解によって、ほんとうと信じられるといわざるを得ない。われわれにはこの古代のモデルに従って創作し、古代の誤謬がもたらす出来事に同様の不可能な事件を付け加える権利がある。その劇詩の題名によって前もって実際には不可能なことしか上演しないということを知らされていれば、聴衆は期待を裏切られることはない。聴衆はすべてを信じ、その劇には神々がいて、彼らは人間に興味を持って介入するというを初めに想定した聴衆は、すでに準備ができており、その他すべてを容易に信じ込むのだ¹⁵。

彼はまた同じ「悲劇論」において、超自然的な「驚くべきもの」という概念に *cette merveille* という用語を当てはめ、次のように述べる。

ヴェニヌスやエオール [=ネプテューヌの子で風の神] の出現は『アンドロメード』においては相応しい魅力を持ちえた。しかし、もしニコメードと父を仲直りさせるために [=1651年『ニコメード』] ジュピテルを、あるいはオーギュストにシンナの陰謀を明らかにするために [=1642年『シンナ』] メルクュールを、空から降りるようにしたとしたら、全く私の聴衆に背くことになったであろう。そしてその驚くべきもの *cette merveille* は、残りの筋書きが獲得するはずの信憑性をすべて壊してしまったであろう。

¹³本論 9-10 頁参照。千川はコルネイユの *l'admiration* はアリストテレスのタウマストンであると注釈する。千川哲生『論争家コルネイユ フランス古典悲劇と演劇理論』、東京：早稲田大学出版部、2009年、60頁。

¹⁴ 本論文 8 頁註 13 参照。

¹⁵ Pierre Corneille, « Discours de la tragédie » dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton (Paris: Gallimard, 1984), t. 3, p. 170. « Tout ce que la fable nous dit de ses dieux, et de ses métamorphoses, est encore impossible, et ne laisse pas d'être croyable par l'opinion commune, et par cette vieille tradition qui nous a accoutumés à en ouïr parler. Nous avons droit d'inventer même sur ce modèle, et de joindre des incidents également impossibles à ceux que ces anciennes erreurs nous prêtent. L'auditeur n'est point trompé de son attente, quand le titre du poème le prépare à n'y voir rien que d'impossible en effet; il y trouve tout croyable, et cette première supposition faite qu'il est des dieux, et qu'ils prennent intérêt et font commerce avec les hommes, à quoi il vient tout résolu, il n'a aucune difficulté à se persuader du reste. »

この機械仕掛けに乗った神々による終幕の解決はギリシア人たちにおいては、史実によるとみられる、あるいはほとんどそれに近い真実らしさを持った悲劇で、多く見られた。アリストテレスもそのような機械仕掛けの演劇を全く否定しているわけではなく、それが主題から好ましいということであれば良しとすることで満足している¹⁶。

続いてコルネイユは、機械仕掛けの神々の出現はアテネ人たちには信じられていたが、当時の許容によって判断して、われわれが模倣することは危険であると述べる。彼は続ける、「しかしまた、少なくともわれわれが天使や聖人の出現を信じるように、〈古代の人々〉はアポロンやメルキュールの出現を信じていたと言えよう¹⁷」。

コルネイユにとっては、古代神話・伝説は「それが語られるのを聞くのに慣れ親しんできたというわれわれ共通の認識、および伝説の理解によって」信じられるのであり、機械仕掛けによる神々の登場を否定してはいない。しかしながら、その使用は人間のみが登場する『ニコメード *Nicomède*』や『シンナ』では禁じられる。そして彼はここで「驚くべきもの *le merveilleux*」という用語をこれら古代神話や伝説に登場する神々、すなわち超自然的なものに限定して用いていることがわかる。

1891年ドラポルトはその著作で、ルイ14世時代の「驚くべきもの」の流行を述べる¹⁸。当時宮廷においては、異教の神々は宮殿や庭園のあらゆる装飾を絵画、彫刻、織物などで飾った。しかし、その神話伝説、超自然的な魔力は、古代人のようにそのまま信じられていたわけではない。それはスタール夫人 (*Madame de Staël*) が百年後に言うように、まさしく「祝祭の装い」であった¹⁹。ギリシア・ローマ神話は人文主義以来培われ、宮廷人として要請された古代への文学的素養であり、また「その神話を信じるのではなく、それを楽しむこと²⁰」であり、ひとつの装飾であった。

ドラポルトはルイ14世治世末期時代を経験したサン＝シモン (*Saint-Simon*) の『回想録』を引いて、「ルイ14世が二人の自分がいると告白したのはもっともなことだ」と述べる。控えの間、庭、公苑ではオリンピアの神々が支配しているが、個人的な部屋では敬虔なキリスト教の多くの聖像、十字架像が溢れていた²¹。ルイ14世のみならず宮廷生活において、個人の日常の場ではキリスト教が支配し、社交の場、祝祭の場ではギリシア・ローマの異教の神々が独占していた。その流行が、トラジェディ・アン・ミュージックにおいて、機械仕掛けの神々が使用されることに、観客がそれほど違和感を覚えなかった一因と思われる。

¹⁶ *Ibid.*, p. 157. « Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grâce dans *Andromède*; mais si j'avais fait descendre Jupiter pour réconcilier Nicomède avec son père, ou Mercure pour révéler à Auguste la conspiration de Cinna, j'aurais fait révolter tout mon auditoire, et cette merveille aurait détruit toute la croyance que le reste de l'action aurait obtenue. Ces dénouements par des dieux de machine sont fort fréquents chez les Grecs, dans des tragédies qui paraissent historiques, et qui sont vraisemblables à cela près. Aussi Aristote ne les condamne pas tout à fait, et se contente de leur préférer ceux qui viennent du sujet. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 158. « [...] : mais aussi doit-on m'accorder que nous avons du moins autant de foi pour l'apparition des anges et des saints, que les Anciens en avaient pour celles de leur Apollon et de leur Mercure. »

¹⁸ 彼が用いる「驚くべきもの」は上述したように超自然的な「驚くべきもの」に限って使用している。本論文6頁参照。

¹⁹ Victor Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, op. cit., p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 24.

まさにコルネイユが指摘するように、神話の神々の介入を「すでに想定した聴衆は、準備ができており、その他すべてを容易に信じ込む」と言えよう。

第三節 コルネイユのオペラ成立に与えた影響と問題点

これまで見てきたように、コルネイユは古代神話・伝説を主題として扱う音楽劇において、その機械仕掛けを「それが語られるのを聞くのに慣れ親しんできたというわれわれ共通の認識、および伝説の理解によって」という留保付きながら、その「真実らしさ」を保証したといえるであろう。やがて成立するキノー／リュリのトラジェディ・アン・ミュージックにおいては、同じく機械仕掛けを用いる古代神話・伝説が主題として取り上げられる。そこで用いられる機械仕掛けという超自然的な「驚くべきもの」の「真実らしさ」に理論的保証を与えたという功績は認められるであろう。

また、「悲喜劇」と銘打った『プシシェ』において、二つの「驚くべきもの」の概念のうち、もう一つの筋の展開による劇作上の本質的な「驚くべきもの」の概念が見られることを確認した。

しかしながら、コルネイユは『ニコメード』や『シンナ』など従来語られる古典悲劇においては、神々による超自然的な介入を認めなかった。そのことから、2006年の著作でカンツレルは、次のようにコルネイユによるこの超自然的な「驚くべきもの」の定義が、やがてオペラと古典悲劇、二つの演劇を分ける重要な要素となっていくと述べる。

歴史的なものと神話的なものの先端を辿った体系的な区別によって、明確に二つの舞台を分かちつというフランス演劇において特徴的な性格の一つが現われた。それぞれにおいて支配する演劇の規則は、相似であると同時に対立するというものである。この分担はコルネイユの死後ほどなくして、輝かしい一つの成果を得ることになった。それはすなわち音楽劇であり、フランス・オペラの創設によって、音楽劇は驚くべきものの *le merveilleux* の領野を掴み取り、そのすべての規則性の中で詳細な技量を用い、驚くべきものの領野を展開して行く²²。

カンツレルは以上のように論じる。歴史的なものは古典悲劇が担い、そこでは確かに「超自然的な驚くべきもの」の表象の代表的手段である機械仕掛けは次第に古典悲劇の舞台から姿を消していく。このカンツレルの定義は先に述べた18世紀のバトゥー師のオペラ理論に依っている。繰り返すなら、バトゥー師はこう述べる。

二種類の〈悲劇〉がありうる。一方は英雄的な種類でそれは単に悲劇と呼ばれる。他方は驚くべきものでそれは音楽〈劇〉あるいは〈オペラ〉と名付けられた。驚くべきもの *le merveilleux* は第一の舞台からは除外される。なぜならそこでは人間が人間として振舞うからである。それに引き換え第二の舞台では〈神〉は神として超自然的なす

²² Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris: Minerve, 2006), p. 142.

すべての力を持った姿で行動する²³。

以上のようにカンツレルはバトゥー師の論を援用しながら古典劇と音楽劇を「驚くべきもの」で区別するが、しかしながらこの区別こそが、17世紀後半の1674年に起きた「アルセスト論争」において揺らぎ始めたのではないかと筆者は考える。

第一にカンツレルや18世紀のバトゥー師は「驚くべきもの」の概念を、17世紀トラジェディ・アン・ミュージック成立時に主張された、シャプラン等の劇作の理念としての本質的な「驚くべきもの」の視点ではなく、超自然的な「驚くべきもの」に限定して見ていると思われる。17世紀シャプランに基づいてわれわれが定義したもう一つの普遍的な作劇上の「観客を驚かせ、称賛させる」という「驚くべきもの」の本質は、当時はトラジェディ・アン・ミュージックにも古典劇にも悲劇の最大の楽しみとして要請されていたのではないだろうか。

第二にコルネイユの『三劇詩論』が書かれた1660年を過ぎて、本論で取り上げる1674年キノー／リュリのオペラ《アルセスト》に対抗して書かれた、ラシーヌの同じく1674年古典悲劇『イフィジェニー』には、機械仕掛けこそ用いられていないが、超自然的な「驚くべきもの」が劇全体を動かす原動力の一つとなっている。このラシーヌの主題の選択にはコルネイユの時代にはいまだ成立していなかったトラジェディ・アン・ミュージックの存在が影響を与えていると思われる。コルネイユの時代と異なり、ラシーヌとキノー／リュリは同じ観客に向かって競合して創作を行った。よってラシーヌにとって、オペラの劇作法がその作風に少しも影響を与えなかったとは考えにくい。オペラの出現によって超自然的な「驚くべきもの」は古典劇側に影響を与え、そして翻ってオペラにおいては古典劇側からの機械仕掛けを用いることへの批判に代えて、次第にそこに悲劇における本質的な「驚くべきもの」の概念を融合していった。1660年にコルネイユは確かに超自然的な「驚くべきもの」で機械仕掛けの音楽劇と古典劇を区別したが、1673年にトラジェディ・アン・ミュージックが成立し、むしろその境界が曖昧になっていった、そのことが「アルセスト論争」で明らかになったのではないかと筆者は考える。

こうして見てくると、コルネイユにおいてトラジェディ・アン・ミュージック成立に与えた影響としては、まずその機械仕掛けの音楽劇で古代神話・伝説を主題とし、超自然的な「驚くべきもの」の概念を用いて機械仕掛けの「真実らしさ」を留保つきながら保証したこと、そして音楽劇においても演劇としての最大の楽しみである「観客を驚かせ称賛させる」という本質的な「驚くべきもの」の劇作法を用いたことであろう。

しかしながら、これら機械仕掛けの音楽劇はオペラではなかった。オペラとなるにはすべての台詞、筋の展開が音楽でつながることが必要であった。コルネイユにとって言葉を聞き取るためには音楽は障害物でしかなかった。よって、フランス・オペラの理論形成に重要な基盤を固めたことは否めないが、その創始者とみなすことはできないと思われる。

ここで、オペラとなるのに不可欠なレシタティフによって、フランス語の台詞と音楽を結び付けようと努力した最初の詩人が、次にみるペランである。

²³ 本論文5-6頁参照。

第二章 ペランとカンベールの《ポモーヌ》

前章で見た『プシシェ』初演のわずか2ヶ月足らず後の1671年3月3日に「オペラ・アカデミー」の柿落としとしてブテイユ掌球場において上演されたのが、台本ペラン(Pierre Perrin)／作曲カンベール(Robert Cambert)によるパストラル《ポモーヌ Pomone》である。ペランによると公演は大成功のうちに7ヶ月続き、146回の上演回数を誇った¹。

ウェルギリウス (Virgile) の『アエネイス L'Énéide』の膨大な翻訳書などで名を挙げた詩人ペランは、1659年《イッシーのパストラル La Pastorale d'Issy》をパリより1リュウ [=約4キロメートル] 離れたイッシーにある、金銀細工商の貴族ラ・エ氏 (René de La Haye) の館で8回ないしは10回上演した。しかしながらフランス・オペラはこの《イッシーのパストラル》以来、1671年《ポモーヌ》まで、12年間も上演されなかった。一方でイタリア・オペラは作曲家カヴァッリ (Francesco Cavalli) と装置家ヴィガラーニ親子 (Gaspere, Carlo et Lodovico Vigarani) で、1660年台本ミナート (Niccolo Minato) の《セルセ (クセルクセス) Xerse》、1662年には台本ブーティ師 (abbé Francesco Buti) で《恋するエルコレ (ヘラクレス) Ercole amante》²が、ピレネー条約の締結及びルイ14世とマリー＝テレーズ (Marie-Thérèse)の祝婚のために上演された。リュリは各オペラにルイ14世の好みに応じ、バレエ音楽を挿入した。しかしそれぞれ8時間、6時間もの上演時間を要し、莫大な費用が掛かり、主導したマザランが没した後、コルベール (Jean-Baptiste Colbert) の時代になるとオペラの上演は省みられなくなった。その間フランス宮廷で人気を博したのがモリエール／リュリによるコメディ＝バレエであった³。

そのような状況において、ペランは1669年6月28日ルイ14世に願い出て、フランス語によるオペラ上演のための「オペラ・アカデミー Académie d'opéra」設立の許可を得た⁴。そして上演されたのが《ポモーヌ》である。

第一節 ペランの「手紙」と「リリック技法」⁵

ペランは第一作《イッシーのパストラル》成功の後、1659年サヴォイ公のフランス大使であったトリノ大司教ラ・ルーエール師 (abbé de la Rouëre, archevêque de Turin) 宛てに、イタリア・オペラを批判し、自作を弁護する長大な手紙を送った。プガン (Arthur Pougin) に

¹ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, op. cit., p. 87.

² 1660年成婚のために発注されたが、1662年テュイルリー宮殿の機械仕掛け劇場完成まで上演が待たれた。この機械仕掛け劇場は4000とも6000とも言われる座席数を誇り、その巨大な空間のため音響は良くなかった。

³ Jérôme de La Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV* (Paris: Édition Desjonquères, 1992), pp. 10-11.

⁴ ちなみに現在のガルニエのパリ・オペラ座の緞帳にはペランがルイ14世より創設の認可を得た日付1669年6月28日が創設日として記されている。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』東京：芸術現代社、1995年、23頁。

⁵ ペランの「手紙」と「リリック技法」の詳細については以下の拙論にある。村山則子「フランス初期オペラにおける創始者としてのピエール・ペランの役割——彼の論考から見た詩と音楽との関係——」、音楽文化論集第1号、11-23頁、東京：東京藝術大学大学院音楽研究科、2011年。

よると、この「ラ・エール師への手紙 *Lettre à l'abbé de la Rouëre*」はフランスにおいて初めて出版された音楽上の論説文であるにもかかわらず、1881年の自著まで200年以上誰にも顧みられることはなかったと言う⁶。

その「手紙」の中で、ペランはイタリア・オペラに対して、長大すぎる、イタリア語のため理解できない、観客が多すぎるなどと9点の論点で批判し、「フランスで上演された初めてのフランス語による音楽劇」と自ら誇る自作の独自性を論じた。ペランの上記のようなイタリア批判に対してロマン・ロランは、「イタリアの諸傑作にたいするこのような無知ないしは無関心は奇妙なことで、これはフランスにおける音楽精神の凡庸さを証明している⁷」と非難する。また、ラ・ローランシーも「ペランの勝利は、イタリア芸術の移入に反駁するフランスのショーヴィニズムの圧力と合致したからである⁸」とし、「フランス・オペラはイタリアによって靈感を与えられた勝利であるということを忘れてはならない⁹」と結論づける。

デュロンは2004年の著作において、ペランの言及したこの9点のうちに彼のフランス・オペラに対する指向が読み取れるとする。イタリア・オペラはフランス聴衆の熱望を満足させられない。なぜなら、フランス独自の趣味、楽器の音色、ダンス、合唱、変化への指向、上演構成、効果や情熱を測る尺度、それらがイタリアとは絶対的に異なるからだ。また言葉がよく理解されるためには、少ない聴衆の前に多くの出演者をというペランの要請は、17-18世紀フランス音楽の一つの問題点であり、収益性、経済性と矛盾している。そのためペランは生涯、経済的な欠乏を招いていたとデュロンは述べる¹⁰。

しかしなんとと言ってもペランの業績において注目すべきは、これまであまり検討されてこなかった「リリック技法 *L'Art lyrique*」と題する考察で、フランス語と音楽の問題を考えたことであろう。ペランが1666年コルベールに献呈した『音楽詩歌選集 *Recueil de paroles de musique*』の冒頭に載せる心積もりで、音楽と言葉に関する考察を纏めたのが「リリック技法」である。その手稿は残念ながら散逸し、断片のみが残っているが、オールドは1986年に「リリック技法」に関する詳細な研究書を出版している¹¹。デュロンはオールドの論考を参照しながら、「リリック技法」の断片からは、ペランの音楽と言葉にたいする深い認識が読み取れるとしている¹²。その中で何点が挙げると、ペランは音楽戯曲の一般的構造

⁶ Arthur Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, Perrin et Cambert, op. cit., pp. 54-68. Daniela Dalla Valle, « Le succès du premier opéra en français: La première comédie française en musique. Pastorale de Pierre Perrin et Albert (sic) Cambert » dans *L'âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII^e siècle*, éd. Rainer Zaiser (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007), pp. 164-168. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., pp. 155-156. なお、ペランの一次資料は以下であるが、日本での入手が困難なため、参照されていない。Pierre Perrin, *Les Œuvres de poésie* (Paris: Loyson, 1661). この「手紙」に関してカンツレルはブガンより引用し、ヴァッレは上記ペランの原作より引用している。

⁷ ロマン・ロラン「近代音楽劇の起源・リュリおよびスカルラッティ以前のヨーロッパにおけるオペラの歴史」『ロマン・ロラン全集 20』戸口幸策訳、東京：みすず書房、1982年、258頁。

⁸ Lionel de la Laurencie, *Les Créateurs de l'opéra français* (Paris: Alcan, 1921), p. 178.

⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰ Jean Duron, « Pierre Perrin un “ Virgile français ? ” » dans *Poésie & calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle*, dir. I. de Conihout et F. Gabriel (Paris: Bibliothèque Mazarine, Les Éditions Comp'Act, 2004), p. 160.

¹¹ Louis E. Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of the French Opera* (Henryville: Institute of Medieval Music, 1986)

¹² Jean Duron, « Pierre Perrin un “ Virgile français ? ” », op. cit., pp. 161-173.

として、クープレ (couplet) とエール (air) に分け、クープレでは2行詩、4行詩、5行詩、6行詩を用い、不必要な語句を切り詰め、短い、不規則な詩行を勧める。エールにおいては「自由で荘重な拍子や動きで進む (marche à mesure et à mouvement libres et graves)」ので、4行詩、5行詩、6行詩を推奨する。

またフランス語独特の無音の e の処理が詩人にとって問題になることを指摘し、句切れではリエゾンやエリジョンのために、歌い手の息継ぎができなくなるので、無音の e を使うことを終始一貫して避けるよう彼は提唱する。

脚韻は特に音楽的詩句では必要とされる。そこで歌い手は息継ぎが可能になるし、カデンツを強調できる。彼はこの脚韻のうち [=語尾が無音の e である] 女性韻について、語尾から一つ前の音節がカデンツのために長く目立つ保持音を要求するので、不安定さに気を配るよう忠告する。彼は緩慢で長い音節では女性韻を、軽快で短い音節では男性韻を使うことを勧める。こうして語そのものが、そのリズムによって音楽となる。また脚韻が作りだす言葉は、その語尾が音で模倣されることによって全ての美が作り出される。このことについてデュロンは「ペランはすでに 1650 年代はじめには、脚韻と結びついた音声的なカデンツの構造的重要性を認識していた¹³⁾」と述べる。

このようなペランの音楽と言葉についての具体的で詳細な考察は、それまで誰も行ってないとデュロンは言う¹⁴⁾。筆者はこの「リリック技法」の考察が 1660 年代半ばだということをお察すれば、首肯できると考える。

実作においてもペランはランベール (Michel Lambert) が音楽を付けた、三人の羊飼いの男女が歌で対話する小品を創っていた¹⁵⁾。また彼は《イッシーのパストラル》でパストラルとして初めてフランス語のレシタティブを用いた¹⁶⁾。

そして同時代のメネストリエ (père Ménestrier)¹⁷⁾も注釈するように、当時古典悲劇の 12 音節アレクサンドラン (alexandrin) による朗誦が全盛だった時に、彼はアレクサンドランによらない歌う声に適した自由な韻文詩を創りだす。そのことを上記「手紙」の中で、ペランはこう述べる。

自作 [=音楽劇の台本] に加えたのは、アレクサンドランではありません。なぜなら短く、句切れや脚韻の多い詩句の方が歌うのにはもっと適していて、その方がより頻繁に気楽に息継ぎができるから、声には便利なのです¹⁸⁾。

ここから見るとペランは詩句において、なによりも声に適した自由な韻律詩を創りだす

¹³⁾ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵⁾ Arthur Pougin, *op. cit.*, pp. 52-53. Claude-François Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1^{ère} éd. 1681 (Genève: Minkoff reprint, 1972), p. 208.

¹⁶⁾ H. Schneider, art. « pastorale » dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. M. Benoit (Paris: Fayard, 1992), p. 541.

¹⁷⁾ Claude François Ménestrier (1631-1705) 歴史学者で音楽愛好家、宮廷バレエに関する著作で有名。Arthur Pougin, *op. cit.*, p.51.

¹⁸⁾ *Ibid.*, p. 66. « Ce que j'ay ajouté du mien, est que j'ay composé la pièce de vers lyriques et non pas alexandrins, parce que les vers courts et remplis de césures et de rimes sont plus propres au chant et plus commodes à la voix qui reprend son haleine plus souvent et plus aisément. »

ことに苦心したと言えよう。メネストリエは1681年その著『古代及び現代の音楽による上演 *Des représentations en musique anciennes et modernes*』の中でペランの業績を、「わが国の優れた〈作曲家〉の〈大家達〉が彼の言葉にエールを作曲し、われわれの言語 [=フランス語] がもっとも美しい情熱や優しい感情を表現できると認識していた」と述べている¹⁹。

ペランの「手紙」の論点は、確かにショーヴィニスム過ぎる傾向も見られ、一種の揶揄を持って引用されることも多い。しかし、「リリック技法」において至っては、彼が「手紙」で示した論点が具体的に真摯に深められ、考察されていることが分かる。特に彼が脚韻と結びついた音声的カデンツの構造を認識したことは、音楽と言葉との関係に重要な視点を導入したと考えられよう。

第二節 《ポモーヌ》について

前節で見たように音楽と詩句について考察したペランだが、彼の台本自体はこれまであまり評価されていない。当時において、彼はサン＝テヴルモンにその詩句は平凡だと評され、古典劇の擁護者であるボワローからもその風刺詩「サティール 9 *Satire IX*」の中でキノー等共々彼は宮廷中を退屈させる駄作詩人として執拗な攻撃を受け、その詩を削除するよう仮借なく糾弾される²⁰。しかし、彼は音楽に適した言葉を書いたという点では評価されなければならないと考える。それにこの作品は悲劇ではなくパストラルであった。

演劇としてのパストラルは16世紀半ばよりイタリア、スペインの田園劇のフランス語翻訳が始まり、フランスの田園劇 (*pastorale dramatique*) としては1607年デュルフェ (*Honoré d'Urfé*) の『アストレ *L'Astrée*』が出版され、大流行をした。宮廷人たちは16世紀半ばから始まった宗教戦争などの陰惨な現実の世相から逃避し、架空の愛の世界に遊ぼうとした²¹。そこでは舞台を田園に限り、時、場所、筋の三単一は限定を広げながらも守られ、ギャラントな恋愛が主筋であり、神話上の神々が登場し、超自然的な「驚くべきもの」が要素として用いられ、また夢や眠りの場面が取り入れられた²²。この演劇としてのパストラルは1650代には次第に姿を消し、代わって1659年ペランの『イッシーのパストラル』から始まる、音楽付きのパストラル (*pastorale lyrique*) の流行を見る。

この演劇としてのパストラルには要素として超自然的な「驚くべきもの」のエピソードが多く含まれていた。その伝統を音楽付きのパストラルでも引き継いだ。しかし悲劇でない以上、過酷な運命を前にした気高い人物像、予想しない筋の「急転回」による解決という、悲劇作劇上の「驚くべきもの」の要素は要求されていない。

¹⁹ Claude-François Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, op. cit., p. 206. Arthur Pougin, op. cit., p. 51. «[...]le Sieur Perrin [...] ayant fait souvent des paroles pour les airs que nos meilleurs Maîtres de Musique composaient, s'aperçut que nôtre langue étoit capable d'exprimer les passions les plus belles, & les sentiments les plus tendres,[...]»

²⁰ Nicolas Boileau-Despréaux, « Satire IX » dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. J. -P. Collinet (Paris: Gallimard, Poésie, 1985), v. 102-104. « Ils ont bien ennuyé le roi, toute la cour,/ Sans que le moindre édit ait, pour punir leur crime,/ Retranché les auteurs, ou supprimé la rime. »

²¹ 伊東洋、「十六世紀末の演劇 (1580-1610年)」、『フランス文学講座 4 演劇』、東京：大修館書店、1977年、63頁。

²² Catherine Kintzler, *Jean Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris: Minerve, 1988), pp. 170-177.

《ポモーヌ》の舞台は、果実の女神であるポモーヌの果樹園とその庭園、櫛の庭園で繰り広げられ、ポモーヌとヴェルテュヌ (Vertumne) の恋愛の成就で幕を閉じる、プロローグおよび五幕からなるパストラルである。この劇では《イッシーのパストラル》と比較すると登場人物も増え、彼らの様々な変身シーンがあり、場面の転換や構成はより複雑になっている。プガンによると前作《イッシーのパストラル》は、パリ郊外の一貴族の館で上演されただけに簡素なもので、ダンスの場面や機械仕掛けはなかった²³。

ペランの「オペラ・アカデミー」において機械仕掛けは『金の羊毛』でコルネイユと共作したスルデアック侯爵 (marquis de Sourdéac) が担ったが、結局ペランは彼に裏切られ、借金を一人で担わされ、投獄の憂き目に会う。その権利が後にリュリによって買い取られ、「王立音楽アカデミー Académie royale de musique」となって独占されるにいたることは、よく知られている²⁴。フランス・オペラ成立に重要な役割を果たしたペランだが、不幸な結末に終わった詩人といえよう。

ここで作曲家カンベールの音楽について見てみよう。

17世紀においてすでにサン＝テヴルモンはこの《ポモーヌ》について、詩句は全く取るに足りないが音楽は素晴らしいと賞賛し、そのレシタティフはリュリより優れていると評している²⁵。またプガンも前述した1891年の著作で、カンベールの序曲でのオーケストラの配置や和声のつけ方はリュリの初期のオペラより勝っているとしている。そして、この《ポモーヌ》はそのレシタティフの扱い方や和声の自然さなどで、カンベールが非常に熟練した作曲家だったと分かるとする²⁶。現代においてもアンソニーはカンベールの記譜はリュリのそれより進んでいると述べる²⁷。

《ポモーヌ》の楽譜は「王立音楽アカデミー」における公式出版を担っていたバラール (Christophe Ballard) より1671年に出版されているが、プロローグから第一幕および第二幕の始めまで合計40ページしか残されていない。そのことについてプガンはリュリが1672年には新たに「王立音楽アカデミー」の権利を獲得し、カンベールの締め出しを図ったことと関連するとしている。また結果的にイギリスに亡命を余儀なくされたカンベールが、《ポモーヌ》の楽譜を持ち出したとも推定されると述べている²⁸。

この作品には王への賛辞を捧げる「プロローグ」がオペラとして初めて取り入れられている。プガンは、この「プロローグ」をキノーの創設とするのは間違いであると述べる²⁹。確かに《イッシーのパストラル》終幕でのディアヌによる王への賛辞が、《ポモーヌ》で初めて独立した「プロローグ」として設定されている³⁰。このプロローグ付き五幕構成はリュリを経てラモー (Jean-Philippe Rameau) にも引き継がれる。

²³ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 80.

²⁴ この辺りの事情は Charles Nuitter et Louis Étienne Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (Paris: Plon, Nourrit et C^{ie}, 1886), pp. 59-70. に詳細な記述がある。

²⁵ Lionel de la Laurencie, *Les Créateurs de l'opéra français, op. cit.*, p. 187.

²⁶ Arthur Pougin, *op. cit.*, pp. 146-151.

²⁷ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 87.

²⁸ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 143-144.

²⁹ *Ibid.*, p. 125.

³⁰ この王を讃えるプロローグ付き5幕構成は1650年コルネイユの『アンドロメード』より用いられ1671年『プシシェ』でも同じ構成である。しかしそれらは機械仕掛け劇であり、オペラではなかった。

第一幕冒頭でのポモーヌとニンフたちが歌うエールは、4音節の繰り返しが用いられ、古典劇の典型であるアレクサンドランは用いられていない。続いてリトルネルの後にポモーヌが歌うエールはプガンが全曲を引用し、それは優雅に満ちたカンティレーヌ [=叙情的で簡素な旋律] であり、カンベールの音楽的美質の証拠であるとしているが、この音節は5音節で成り立っている。

ペランが自ら述べているように、音楽に合わせて響きの良い言葉を選び、息継ぎが楽なように短い音節の自由韻律の詩を書いた現われであろう。ペランがカンベールと共に《イッシーのパストラル》に続いて、フランス語のレシタティフを試みたことはあきらかである。特に難点とされていた無音の e、および語尾前の音節の保持音について、ペランとカンベールは注意深く言葉と旋律を考えている。

1672年リュリが「王立音楽アカデミー」の独占権を得たことで、カンベールはフランスでの音楽活動が禁じられ、1674年ロンドンに渡りチャールズ二世の音楽監督官となり、同年《ポモーヌ》の上演、音楽喜劇《アリアーヌまたはバッカスの結婚 *Ariane ou Le Mariage de Bacchus*》³¹の初演を行ったが、1677年不可解な死を遂げた。それはリュリの指示による暗殺だったという説もある³²。

第三節 フランス・オペラ成立におけるペランの役割

ここまで見てきたように、ペランがやがて成立するトラジェディ・アン・ミュージックに与えた影響は以下に要約されると思われる。

第一に彼はそのオペラ作品において、初めてフランス語によるレシタティフを用い、自由韻律詩を創り出し、王を賛辞する「プロローグ」を設けた。

第二にその理論に関して、「手紙」と「リリック技法」という二つの論考によって、その後のフランス・オペラ理論の基本を創った。「手紙」に関して、イタリア音楽とフランス音楽との優劣という問題点については、18世紀初頭のラグネ師 (abbé Ragueneau)³³を始め様々な芸術家や論者が取り上げたテーマであり、やがて1752年からの「ブフォン論争」を導くことになるであろう。また「リリック技法」では、それまで誰も論じなかった、音楽と言葉との関係を具体的に詳細に検討した。

第三にペランの業績としては何よりも1659年《イッシーのパストラル》以来のフランス・オペラ上演の空白を乗り越えて、1669年「オペラ・アカデミー」の設立を実現し、1671年の《ポモーヌ》上演を果たしたことであろう。「オペラ・アカデミー」はリュリに買い取られ、ペラン自身は共作者カンベールと共に不運な結末を迎えた。しかし「オペラ・アカデミー」の創設があったからこそ、リュリの「王立音楽アカデミー」にフランス・オペラの設立が引き継がれていったといえよう。

³¹ ペランとカンベールにより1659年《イッシーのパストラル》後創作されたが、1661年マザラン卿の死により、リハーサルのみで終わっていた。

³² Lionel de la Laurencie, *op. cit.*, p. 192.

³³ François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra* (Paris: Jean Moreau, 1702).

こうして見てくると、ペランをフランス・オペラの創始者と呼ぶことは妥当であると思われる。

しかしながら、彼が上演した二つのオペラはパストラルであり、トラジェディ・アン・ミュージックではなかった。それはコルネイユの機械仕掛け劇のように古代神話や伝説を主題にしたものではなく、また悲劇でもなかった。よって、超自然的な「驚くべきもの」は舞台上に現われるが、悲劇作劇上の「観客の驚きと称賛」を目指す本質的な「驚くべきもの」の概念は考慮されていないといえるであろう。

第三章 「王立音楽アカデミー」設立とリュリ

前述したように、ペランの権利を買い取ったリュリにより 1672 年 3 月「王立音楽アカデミー Académie royale de musique」が設立される。柿落しの作品は 1672 年 11 月のパストラル《愛の神アムールとバッカスの祭典 Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus》¹であったが、翌年の 1673 年 4 月キノーの台本で第一作目のトラジェディ・アン・ミュージック《カドミュスとエルミオヌ Cadmus et Hermione》 [=以後《カドミュス》と略する] が初演され、稀に見る成功を収めた。トラジェディ・アン・ミュージックの成立はこの作に帰されることが一般的である²。《カドミュス》の成功後、すぐにルイ 14 世により次作への要望が出され、リュリとキノーは早速創作にかかった。それが本論で取り上げるトラジェディ・アン・ミュージック第二作《アルセスト》である。二人はこの作で《カドミュス》と同様にそれまでのパストラルから縁を切り、さらに意欲的に悲劇詩人エウリピデスの原作を用い、古代ギリシア悲劇の再興をめざした。この試みはフィレンツェのカメラータと同様フランスでも人文主義演劇以来の 100 年に渡る願望であった。古代ギリシア悲劇のアイスキュロス、ソポクレス、エウリピデスの悲劇は言葉と共に、音楽やダンスが挿入されていたが、当時は勿論、現代まで音楽やダンスの資料は失われたままである³。

本章ではまずリュリの経歴、作風について見ておきたい。

第一節 リュリの経歴とモリエールとのコメディ＝バレエ

リュリ (Jean-Baptiste Lully) はフィレンツェ出身で、後にフランス国籍を取得しルイ 14 世の宮廷で活躍した。1646 年 14 歳でフランスに渡り、1652 年までルイ 13 世王弟ガストン・オルレアン公の一人娘モンパンシエ公女 (duchesse de Montpensier) の館に仕えた。1653 年《夜のバレエ Ballet de la Nuit》で踊り手として宮廷にデビューし、舞踏を好んだルイ 14 世に好まれた。やがて宮廷バレエ (ballet de cour) の音楽を任されるようになり、1658 年からは主に詩人バンスラード (Isaac de Benserade) と共作し、そのバレエ作品は次第に演劇的統一性を強めるに至った。1661 年王の宮廷音楽監督官および作曲家 (Surintendant et Compositeur de la musique de la chambre du roi) に任命され、フランスに帰化し、翌年作曲家ランベールの娘と結婚した。1664 年フォンテーヌブローにおける祝祭で再演されたコルネ

¹ リュリは「王立音楽アカデミー」の開場を急ぎ、モリエールと共作したコメディ＝バレエ『田園喜劇』、『ジョルジュ・ダンダン』、『気前のよい恋人たち』、『町人貴族』などの中から引用合成してキノーの台本を付け加え、このパストラルを作った。

² トラジェディ・アン・ミュージックの第 1 作として、カンツレルやアンソニーはペラン/ボエスの《アドニス之死 La Mort d'Adonis》を挙げる。成立年代については、カンツレルは 1668-1669 年を推定し、アンソニーは台本は 1666 年以前に書かれたとするが楽譜は散逸した。Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 159. James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, op. cit., p. 90.

³ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 518.

イユ『エディップ *Œdipe*』では、王の要請で序曲と幕間でのバレエ音楽を書いた⁴。

1664年5月、3日間に渡って繰り広げられたヴェルサイユ宮殿の祝祭『魔法の島の悦び *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*』はアリオスト (Ludovico Ariosto) の『オルランド狂乱 *Orlando furioso*』を下に構成され、リュリも参画した。初日は王や貴族たちの騎乗行進、アポロンの戦車、宮廷バレエ『四季 *Ballet des Saisons*』のテーマからバレエのアントレ⁵が繰り広げられた。2日目ではモリエールの『エリート姫 *La Princesse d'Élide*』がリュリの音楽とバレエを交えて上演され、3日目には《アルシーヌの宮殿のバレエ *Ballet du Palais d'Alcine*》が上演された。デュロンは、この祝祭の催しはリュリの後のトラジェディ・アン・ミュージックの形成に大きな影響を与えたと述べる。すなわち初日での行進やアポロンの出現はプロローグに当たり、2日目からが本体の劇になり、歌や踊りのディヴェルティスマンが挿入されるという構成である⁶。

コメディ=バレエは1661年フーケ (Nicolas Fouquet) のヴォー=ル=ヴィコント城での祝祭でモリエールがポーシャン (Pierre Beauchamps) の音楽で喜劇『うさがた *Les Fâcheux*』を初演した時が始まりとされる。この時リュリは短い曲を付けただけであったが、1664年『無理強い結婚 *Le Mariage forcé*』よりモリエールと組んでコメディ=バレエを作り始め、ヴェルサイユを中心にさまざまな祝宴を飾った。1664年上記の『エリート姫』、1665年『恋は医者 *L'Amour médecin*』、1667年『田園喜劇 *La Pastorale comique*』、1667年『シシリー人 *Le Sicilien*』、1668年『ジョルジュ・ダンダン *George Dandin*』、1669年『プールソニヤック氏 *Monsieur de Pourceaugnac*』、1670年『気前のよい恋人たち *Les Amants magnifiques*』、1670年『町人貴族 *Le Bourgeois gentilhomme*』など多くの作品を送り出した。後のトラジェディ・アン・ミュージックが主題を古代の神話や英雄物語に求めたのに対し、コメディ=バレエでは同時代の日常生活が喜劇的に風刺を交えて描かれた。よって悲劇的な概念の「驚くべきもの」は考慮されていないといえよう。

1671年にはすでに見たようにモリエールとリュリはコルネイユとキノーを加えて、台詞、歌、バレエ、機械仕掛けを用いた悲喜劇とバレエ『プシシェ』を作り、これは古代神話を主題にし、後のトラジェディ・アン・ミュージックを導いた。

『プシシェ』の共作の後モリエールとの関係は悪化し、リュリは次第にオペラへと関心を向けるようになる。リュリは当初、フランス語はオペラには向かないと思っていた。フランス・オペラは1659年のペランの《イッシーのパストラル》以後は1671年《ポモーヌ》まで12年間上演されなかった。その間フランス宮廷で人気を博したのが、このモリエール／リュリによるコメディ=バレエであった。しかし上述したように1669年にペランにより「オペラ・アカデミー」が創設され、1671年3月にはブテイユ掌球場で《ポモーヌ》が上演され、大好評を博した。続いてペランとカンベールに協力して1671年11月にはヴェル

⁴ ラ・ゴルスによれば、やはり宮廷での祝祭における再演に際して、リュリは1669年コルネイユ『ニコメード』で間奏曲を、1670年ラシーヌの『ブリタニキウス』でも同様にバレエ付きの間奏曲を作曲している。Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully* (Paris: Fayard, 2002), p. 138, pp. 144-145, p. 469.

⁵ フランスの宮廷バレエにおいては、仮面や扮装を施した登場人物が音楽に伴われて登場し、歌や踊りを披露する場面を指した。またこの用語はディヴェルティスマンの始まりを告げる行進曲風の音楽にも用いられた。

⁶ Jean Duron, « L'instinct de M. de Lully » dans *La tragédie lyrique, op. cit.*, p.67.

サイユでギシャール (Henry Guichard) 台本/サブリエール (Jean de Granouillet Sablières) 作曲のパストラル《ディアースとアンディミオンの愛 Les Amours de Diane et d'Endymion》が初演された。そして「オペラ・アカデミー」では1672年1月より、パストラル《愛の神アムールの悩みと悦び Les Peines et les Plaisirs de l'Amour》がジルベール(Gabriel Gilbert) 台本/カンベール作曲により好評の中に上演を重ねていた⁷。

最初リュリはペラン/カンベールの二つのオペラを問題にしていなかったが、次第にその成功や利益を見て野心を燃やすようになった⁸。1672年リュリはペランより「オペラ・アカデミー」の権利を買い取り、3月ルイ14世より「王立音楽アカデミー」として独占権を得て(図例1)、オペラ創作活動を開始する⁹。パストラル《愛の神アムールの悩みと悦び》は急遽上演中止された。現在この楽譜は、《ポモーヌ》と同じくプロローグと第一幕しか残されていない¹⁰。

1673年4月28日には、後述するようにコルベールやペローの支援を受け、モリエール一座が占有していたパレ＝ロワイヤル劇場をモリエール亡き後、自分の専用劇場とする¹¹。また1673年4月30日には王令を得て、それ以後リュリが関わらない音楽上演において歌手2声およびヴァイオリン6本以上、そしてダンサーを使用することは禁止されるようになる¹²。以上のように王の愛顧を下に、リュリは次々に自らの特権の取得を重ねていき、その結果敵対者が増えていったことは自然の成り行きであった。このことが後に見るパレ＝ロワイヤル劇場での《アルセスト》初演時における不評と陰謀の一因ともなったと考えられる。

第二節 トラジェディ・アン・ミュージックの確立とレシタティフ

リュリは1671年『プシシェ』で作曲と一部歌詞を担当し、1672年「王立音楽アカデミー」の柿落しとして《愛の神アムールとバッカスの祭典》を上演したが、まだ完成されたレシタティフは書いていなかった。

一方で詩人ペランは1669年頃までに、トラジェディ・アン・ミュージックの第一作としてボエセ (Jean-Baptiste Boesset) と《アドニスの死 La Mort d'Adonis》を書いたが作品は失われてしまった。

1673年《カドミュス》において、トラジェディ・アン・ミュージックの最初の形式が確立さ

⁷ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 179.

⁸ Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon (Avignon: Renouard, 1909), p. 127. « Lulli, qui s'étoit moqué jusques-là de leur musique, voyant le grand gain qu'ils faisoient, demanda au Roi qu'il lui fit don du droit de faire seul des opéras et d'en avoir tout le profit. »

⁹ 「王立音楽アカデミー」の許可状が発布された日付については諸説があり、1672年3月11日-18日の間とされている。Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 181.

¹⁰ art. « Les Peins et les Plaisirs de l'Amour » dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. M. Benoit (Paris: Fayard, 1992), p. 544.

¹¹ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 195. Emmanuel Haymann, *Lully* (Paris: Flammarion, 1991), p. 153.

¹² Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 201. Lionel de la Laurencie, *Lully* (Paris: Félix Alcan, 1919), p. 39.

れる。それには『ブシシェ』が最も参考にされた¹³。デュロンの解説によると、リュリはこれまでのフランス・オペラ《ポモーヌ》、《愛の神アムールの悩みと悦び》で使われたパストラルを回避し、あくまで古代悲劇の復元を目指し、音楽と詩を完全に結び付けようとした¹⁴。こうして成立したトラジェディ・アン・ミュージックは、宮廷バレエからの伝統を引き継ぎ、同時代の古典悲劇を対立項として成立した。主題は古代神話や英雄物語から引かれ、機械仕掛けを用いた華麗なスペクタクルで観衆を魅了した。戯曲は主にルイ 14 世を讃えるプロローグと五幕から成り、楽曲的にはレシタティブとエール、合唱、バレエ器楽から構成され、ほとんどすべての幕に合唱とダンスが組み合わさった、将来「ディヴェルティスマン¹⁵」と呼ばれる要素が取り入れられた。プロローグと五幕構成はペランやジルベールの形式を引き継いでいるが、リュリはレシタティブを考案し、すべての台詞が歌で繋がれるようになった。2002 年のリュリに関する著作でラ・ゴルスが述べるように、トラジェディ・アン・ミュージックは「心と聴覚、視覚を同時に楽しませるといふ、野心的な出し物であった¹⁶」と言えよう。

リュリはキノーにレシタティブによって筋を進められる、柔軟な共作者を見出した。グロは 1926 年の『フィリップ・キノー その生涯と作品』において、「言葉はキノーが先に書いてリュリが音楽を付け、ディヴェルティスマンのエールはリュリが先に音楽を書き、キノーが言葉をつけた¹⁷」と伝える。エールはそれまでの宮廷エール (air de cour) から引き継がれたが、レシタティブは演劇の朗誦法を手本にしたと言われている。今日ナンシーは、声楽の見地からは「超絶的技巧を見せる場面はほとんどなく、テキストの理解が優先された¹⁸」と分析する。

前に見たようにペランはレシタティブについてある程度考慮した。しかしコルニックは「ペランのレシタティブは完全ではなかった¹⁹」と述べる。ペランはまだ最低限しか用いなかった。トラジェディ・アン・ミュージックとなるにはレシタティブで劇を続けることが必要であった。それまでもフランスでは宮廷バレエにおけるレシ [=劇中の朗誦] の伝統があり、その伝統をリュリは宮廷バレエ、モリエールと共作したコメディ=バレエなどで少しずつ発展させていった²⁰。聴衆はレシタティブを韻律で区分された通奏低音に伴われたメロペ [=古代ギリシア劇での叙唱部分] の一種として聞いた。しかし、悲劇を進行させるレシタティブはリュリのトラジェディ・アン・ミュージックで確立された。

リュリとイタリアのレチタティーヴォとの違いで何よりも顕著なのは、イタリアでのレチタティーヴォ・セッコとアリアという明確な区別はフランスにはなく、その境界は曖昧なことである。レシタティブはエールの抑制されパターン化された旋律によって助長され、

¹³ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 581.

¹⁴ Jean Duron, « L'instinct de M. de Lully » dans *La tragédie lyrique, op. cit.*, p. 69.

¹⁵ アンソニーによるとこの名称は 18 世紀の作曲家カンブラ以前には使用されなかった。James R. Anthony, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 582.

¹⁷ Étienne Gros, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre, op. cit.*, p. 106.

¹⁸ Sarah Nancy, « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique » dans *Revue de dix-septième siècle*, n° 223 (Paris: Presses Universitaires de France, 2004), p. 227.

¹⁹ Sylvain Cornic, *L'enchanteur désenchanté, Quinault et la naissance de l'opéra français, op. cit.*, pp. 257-260.

²⁰ *Ibid.*, p. 264. Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, pp. 420-421, p. 515, p. 534, p. 543.

エールはレシタティブの朗唱する傾向を完全に放棄しない²¹。

1704年の著作でルセール (Lecerf de la Viéville) が伝えるところによると、リュリは歌手たちに「少しも装飾はつけないように。私の〈レシタティブ〉はただ話すためであって、全くむらがないようにして欲しい²²」と指示した。そのレシタティブは今日アンソニーが説明するように、「18世紀に見られるような幾分装飾音を加えたものではなく、簡潔明瞭なものだった²³」。

またイタリアのレシタティーヴォは拍子が決まっているが、リュリには三種類のレシタティブの形式がある。一つは単純叙唱 (récitatif simple ou ordinaire) と呼ばれ、最も多く用いられ、筋書きを迅速に進めるために、短い対話のエールと共に使われる。決まったリズムや拍子がなく、会話のテキスト理解のために唯一の通奏低音楽器に伴われる。《アルミード》第二幕第五場におけるアルミードのモノローグは最良の例である。

第二にレシタティブの表現を強調したい時には、拍節はやはり変化するが、通奏低音の伴奏だけではなく、オーケストラが付けられる。それが伴奏付き叙唱 (récitatif accompagné) と呼ばれ²⁴、《ロラン》第四幕第二場、《アルミード》第二幕第三場にその例がある。特に《アルミード》では、アルミードの魔法によって出現した美しい庭園を見てルノーが感嘆する時の叙唱にオーケストラが伴奏し、場面の調子を決めるのに重要な役割を果している²⁵。

第三に規則的な拍節を持った拍節叙唱 (récitatif mesuré) である。1768年ルソー (Jean-Jacques Rousseau)がその著『音楽辞典 Dictionnaire de musique』の「レシタティブ」の項目でこの用語を使い説明している。通常単純叙唱が通奏低音に伴われ、詩句の韻律に対応して拍節を変えるのに対し、拍節叙唱においては規則正しい拍節で歌われ、詩句による拍節変化を伴わない。通常叙唱が突然歌の旋律に変化して聴衆の驚きを引き起こす効果のために用いられ、ア・テンポ (à tempo) と記譜された。拍節叙唱は通常叙唱より詠唱に近く、より叙情的で喜びや悲しみ、怒りなどの感情を表わす。しかし、本来の詩句の持つリズムを重視すれば、それに応じて拍節は変化するのが自然であり、ルソーは拍節と叙唱という二つの語は矛盾を伴うと述べる²⁶。《アティス》第一幕第四場、サンガリードの腹心ドリスのレシタティブに拍節叙唱の実例がある²⁷。イタリアではアリオーゾに匹敵する²⁸。

ルセールはまた、リュリはラシーヌ役者のシャンメレ (Marie Desmares Champmeslé) の

²¹ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 106.

²² Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles: F. Foppens, 1704), t. 2, p. 204. « [...]point de broderie; mon Récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni. »

²³ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 108.

²⁴ Paul-Marie Masson, *L'opéra de Rameau* (Paris: Henri Laurens, 1930. Rpt. New York: Da Capo Press, 1972), p. 176.

²⁵ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 110.

²⁶ Jean-Jacques Rousseau, art. « Récitatif » dans *Dictionnaire de musique*, 1^{ère} éd. Paris, 1768 (Arles: Actes Sud, 2008), p. 399-404. « Ces deux mots sont contradictoires. Tout Récitatif où l'on sent quelque autre Mesure que celles des vers n'est plus du Récitatif. »

²⁷ Rémi Castonguay, « Meter Fluctuation in Lully's Recitative » in *Independent Study in Music History* (New York: Hunter College, City University of New York, 2006), p. 4.

²⁸ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 100.

朗誦を手本とした²⁹と記す。シャンメレはオテル・ド・ブルゴーニュ座の女優でその朗誦の音楽性をラシーヌに高く評価されていた。当時、歌は朗誦の一種とされていた。このリュリがシャンメレの朗誦を手本にしたというルセールの言説は、今日まで定説となっているが、それについてはラ・ゴルスは疑問を呈する。リュリは宮廷では演劇を観劇したと思われるが、その頃リュリが得た上演の独占権に対して反目するオテル・ド・ブルゴーニュ座の主演が演じる舞台をパリ市中に、オペラで有名なリュリが聞きに行ったかどうかは分からないとラ・ゴルスは述べる³⁰。

またクヴルールはルセールの著作は注意深く読むようにと勧める³¹。なぜなら、イタリアの作曲家がリュリより優れているとした 1702 年ラグネ師 (abbé François Ragueneau) の著『音楽とオペラに関するイタリアとフランスとの比較 *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéra*』に対する反論として書かれたので、リュリを無条件に賛美し、一方キノーをただその台本作家としか見ていないと述べる。

その真偽のほどは確かではないが、筆者としてはラ・ゴルスの述べるように、ラシーヌなどの古典悲劇を凌駕しようという野心的試みをもってトラジェディ・アン・ミュージックの創作に当たり、しかも宮廷音楽家としてルイ 14 世の愛顧を受け「王立音楽アカデミー」の権利を独占していたリュリが、今や自分の独占権のために敵対する市井のオテル・ド・ブルゴーニュ座の女優の朗誦を聞きにわざわざ行ったかは分からない。古典劇の朗誦に適ったレシタティブの詩句を書く役目は、むしろ当のオテル・ド・ブルゴーニュ座において長年多岐にわたる演劇戯曲を書いて来たキノーが担っていたのではないか。なぜならリュリはキノーの力量に信頼を置いていたと考えられるからである。

第三節 その他の音楽形式

第一項 エールについて

イタリア・オペラと比べて、エールとレシタティブの差異がない点について、アンソニーは、1787 年初めて「王立音楽アカデミー」でフランス・オペラを観劇したイタリアの劇作家かつオペラ台本作家ゴルドーニ (Carlo Goldoni) の言葉を伝えている。

私はアリアを待った。[...]踊り手が現われた。その幕はアリアなしで終わったと思った。私が隣席の人にそう言うと、その人は私を嘲笑して、たった今聞いた数場面の中に六つのアリアがあったと請合った。どうしてそんなことが、私は聾じゃない！と叫んだ。器楽合奏がいつも声に伴奏していた[...]しかし、それは全部レシタティーヴォと思った³²。

²⁹ Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op. cit., t. 2, p. 204. « Il écoutoit déclamer la Chanmélé, retenoit ses tons, puis leur donnoit la grace, l'harmonie & le degré de force qu'ils devoient avoir dans la bouche d'un Chanteur, pour convenir à la Musique à laquelle il les approprioit de cette maniere. » Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 583.

³⁰ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 584.

³¹ Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince* (Bruxelles: Marc Vokar Éditeur, coll. « la musique et son temps », 1996), pp. 104-105.

³² James R. Anthony, op. cit., p. 111.

ゴルドーニが勘違いしたようにイタリア・オペラのアリアと比べて、フランスのエールは際立った明確な形体を持たない。それはエール・ド・クール³³の伝統を受け継いでいて、リュリはエール・ド・クールを多く作曲した義父のランベールからこのフランス独自の形式を習った。

1972年のマッソンの研究を下に1997年アンソニーは、トラジェディ・アン・ミュージックのエールを四種類に分ける³⁴。第一に対話のエールは短いエールで、レシタティブで間を埋めながらあらすじを前に進めるために使われた。第二にモノローグのエールで、俳優が一人で深い感情を自分自身に語りかける時に用いられた。第三の格言のエールは主に腹心や侍女など脇役のエールに使われ、恋愛の遊戯的傾向を持つ。この第三のエールについては、17世紀のリュリやキノーと同時代人ボワローによって、その音楽と詩句は道徳的に淫奔だと弾劾された³⁵。第四にダンスの歌でディヴェルティスマンの中に組み入れられる。17世紀前半のエール・ド・クールにその源が見出せるが、リュリはそれをコメディ=バレエで発展させた。

そしてアンソニーの分析によると、リュリのトラジェディ・アン・ミュージックのエールには、二部形式が432、ロンド形式が83、三部形式が55ある³⁶。

第二項 ディヴェルティスマンと合唱について

レシタティブとエールに続いてトラジェディ・アン・ミュージックで大切な音楽的要素はディヴェルティスマンである。それは17-18世紀のフランス・オペラにおいて幕中、幕間、あるいは劇の終わりに置かれたバレエ、歌、器楽伴奏が一体になった演目を指した。宮廷バレエを起源とし、劇の筋書きや主題とは離れて自由に台本作家や作曲家の裁量が許されていた箇所である。主役の俳優たちは自分の存在を提示する必要がある時以外は参加せず見物する側に廻り、脇役たちや踊り手、合唱などで演じられる。

また合唱はダンスと同様、フランス・オペラの重要な要素である。それまでにも宮廷バレエでのプロローグやコメディ=バレエなどの終幕の出し物として使われていた。トラジェディ・アン・ミュージックにおいて合唱はディヴェルティスマンの装飾的な役割のみならず、あらすじにおいても受身ではあるが、劇の進行の注釈者として活動する。17世紀のオペラ

³³ エール・ド・クール *air de cour*

「宮廷歌謡」の意である。16世紀末から17世紀前半、アンリ4世からルイ13世の時代にフランスの宮廷や貴族のサロンで演奏された世俗的歌謡の1種である。1571年A. ル・ロアによって最初の曲集が出版された。リュート伴奏付きの独唱曲と4声ないし5声の重唱曲の2種類があり、一般的には同じ旋律に異なった詩節がつけられた典雅な歌曲である。宮廷バレエに用いられるようになると、対比の付いたより劇的要素が加味されていった。主な作曲家としてP. ゲドロン、G. バタイユ、A. ボエセ、M. ランベールなどがある。ルイ13世の死後、エール・ド・クールの新しい曲集の出版は稀になり、急速に衰えて行ったが、宮廷バレエを経て、リュリが曲を付けたコメディ=バレエに引き継がれ、トラジェディ・アン・ミュージックのエールとなり、その成立に影響を与えた。

³⁴ Paul-Marie Masson, *L'opéra de Rameau*, *op. cit.*, pp. 202-237. James R. Anthony, *op. cit.*, p. 111.

³⁵ Nicolas Boileau-Despréaux, « Satire X » dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, *op. cit.*, v. 141-142.
« Et tous ces lieux communs de morale lubrique/
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique ? »

³⁶ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 111.

台本には出演者全員のリストは印刷されていないので合唱の人数は分からないが、ペランのオペラ・アカデミーでは15名であった。1778年には50人になったと推定されている³⁷。

第三項 リュリの器楽曲について

「王立音楽アカデミー」のオーケストラについては1704年に公式記録があるが、リュリの時代の記録は残されていない。しかし大きな変化はなかったと思われる。大合奏と小合奏に分かれ、大合奏では10本のヴァイオリン、8本のヴィオラ、8本の低音部を受け持つヴァイオリン (*basse de violon*³⁸) 計26本の弦楽器と8本の管楽器（オーボエ、フルート通常リコーダー、バスーン）、1組のティンパニーで構成され、序曲や舞曲、合唱の伴奏を担当した。小合奏は優れた演奏家たちで構成され、ヴァイオリン2、バス2、バス・ド・ヴィオール2、クラヴサン1、テオルゴ2、指揮者1で構成され、おもにソロや重唱を伴奏したり、時には独奏もあり、また大合奏とともに演奏したりした³⁹。

器楽曲は三つに分かれる。第一に序曲は17-18世紀のオペラ、オラトリオ、組曲の冒頭に置かれた器楽曲による一様式を指すが、1658年《アルシディアヌのバレエ *Ballet d'Alcidiane*》でリュリにより初めてフランス風序曲が用いられた⁴⁰。フランス風序曲は堂々とした付点付き2拍子系の開始の緩徐部分、フーガ形式の急速部分、再現の付点付き2拍子系緩徐部分の三部で構成される。リュリはイタリア風序曲 [=シンフォニア形式の導入曲で、急・緩楽章の構成] をフランス風に変えてこの序曲の形式を確立した。1730年ごろまでは、フランス風序曲は聴衆を静かにさせ舞台に集中させるために用いられたが、デュロンは音楽的な見地から、「それは聴衆の耳を音楽に馴れさせ、次に入る悲劇への準備を導くという目的があった⁴¹」と述べる。

第二にドラマ的器楽曲としてプレリュードとリトルネルが場面転換や人物の登場を導き、またエールやアンサンブルを挿入するために用いられた。

第三にダンス曲がある。アンソニーはリュリのトラジェディ・アン・ミュージックに取り入れられたダンス曲数を調べ上げている⁴²。2拍子、4拍子系のダンス曲としてルール *Loure* (2)、ブーレ *Bourrée* (8)、ガヴオット *Gavotte* (17)、リゴドン *Rigaudon* (2)、ジューグ *Gigue* (10)、カナリー *Canarie* (5)。また3拍子系としてサラバンド *Sarabande* (4)、パッサカイユ *Passacaille* (4)、シャコンヌ *Chaconne* (8)、メニュエット *Menuet* (47)、パスピエ *Passepied* (2)、そして行進曲はリュリには2拍子、3拍子系両方見られる。

³⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁸ このバス・ド・ヴィオロンと呼ばれる楽器については明らかではなく4弦5弦など諸説がある。関根敏子、項目「リュリのオーケストラ」、オディール・デュストド／伊藤洋監修『フランス17世紀演劇辞典』東京：中央公論社、2011年、591頁。

³⁹ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 123. 関根敏子、項目「リュリのオーケストラ」、前掲書、589 - 592頁。

⁴⁰ Henry Prunières, *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully* (Paris: Librairie Plon, 1929), p. 77.

⁴¹ Jean Duron, « Introduction » dans *Atys* (Paris: Avant Scène d'Opéra, 2011), p. 38.

⁴² James R. Anthony, *op. cit.*, p. 134.

第四節 リュリによるトラジェディ・アン・ミュージックの成立

以上見たように、トラジェディ・アン・ミュージックが成立するために、音楽的に多岐に渡る要素をリュリは創作し、結びつけた。

第一にフランス語によるレシタティフを考案し、言葉の韻律に忠実に音楽を付した。

第二にエールはエール・ド・クールエール・ド・クールの伝統を引き継ぎ、歌手の技巧的見せ場はなく、むしろ自然なレシタティフの拡大された形式を採り、レシタティフとの際立った明確な差異の形体を持たない。

第三にディヴェルティスマンというフランス独自の演目が幕中、幕間、あるいは劇の終わりに置かれる。それは宮廷バレエを起源とし、バレエ、歌、器楽伴奏が一体になり、劇の筋書きや主題とは離れて自由に台本作家や作曲家の裁量が許されていた箇所である。

また、それまでフランスにおいて好まれてきた合唱はトラジェディ・アン・ミュージックにおいてさらに大きな役割を果たした。

第四に器楽曲として、リュリはフランス風序曲を作り、また場面や登場人物の導入にプレリュードやリトルネルを書いた。そしてトラジェディ・アン・ミュージックにおいて、宮廷バレエの伝統を受け継ぐダンス音楽が多く挿入された。

こうしてみると、リュリのトラジェディ・アン・ミュージックにおいては、新しくフランス語のレシタティフが考案されたと同時に、これまでのフランスの音楽舞台の伝統が集大成された仕事でもあったといえよう。

第四章 キノーについて

リュリは宮廷バレエやモリエールと共作したコメディ=バレエなどで20年近いキャリアを積んできたが、いまだ長いレシタティブをもった文学的な劇作上のテキストには巡り合っていなかった。その文学的テキストを書いたのがキノー (Philippe Quinault) である。今日われわれは「リュリのオペラ」と呼ぶが、当時の人々は「キノーのオペラ」とも呼んでいた¹。また、今日われわれが用いるオペラの台本 (livret)、及び台本作家 (livrettiste) という用語は17世紀にはなく、キノーはあくまで戯曲詩人と呼ばれた²。

それでは戯曲を担当したキノーについて、見てみよう。彼はわずか18歳でデビューした早熟な劇作家であった³。

第一節 キノーの経歴

キノーは1635年パリのパン屋に生まれ⁴、19世紀の歴史家ボシュロン(Boscheron)によれば、当時有名な劇作家トリスタン・レルミット (Tristan l'Hermite) の家に従僕として仕え、やがてギーズ公 (duc de Guise) の館で働いたとされ、これまでの通説となっていた。そのことに関してコルニックは近年の研究から、当時のキノーの出自としては珍しいことであるが、彼はコレージュで高等教育を受け古代ラテン語や古代演劇を学び、法律の勉強にも励んだとしている⁵。しかし、いずれにしてもトリスタン・レルミットやギーズ公の庇護を受けたことは確かである。

1653年18歳にして喜劇『恋敵 Les Rivaies』より劇作を始め、1671年までの足掛け19年間で喜劇5作、悲劇4作、悲喜劇8作、パストラル1作、宮廷バレエ挿入の喜劇1作、音楽田園劇1作、合計20作を書いた。そのうち3作を除きオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演した。なかでも8作の悲喜劇は1654年から1662年にかけて書かれ、キノーの最も得意とする分野であった。時の宰相マザランやフーケに気に入られるようになり、1661年には王の日常居室の従僕の地位を得、また1664年よりコルベールの依頼を受けてシャプランが作成した王の年金リストに加えられ、1670年10月、35歳で「アカデミー・フランセーズ」会員となる。

当時は古典劇で音楽が挿入されていたが、1654年悲喜劇『寛大な恩知らず La Généreuse Ingratitude』では二人の恋敵が同じ女にセレナードを歌う場面があった⁶。また1655年『喜

¹ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 18.

² フランスでは1884年ゴーチエ (Théophile Gautier) により、イタリア語の libretto より初めてオペラ台本に livret という語が用いられるようになった。Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 37.

³ コルニックは、シャルル・ペローによる「キノーが15歳の時、大変楽しい喜劇を書いた」とする説を紹介しているが、現在までそれを証拠付ける資料は見つかっていない。Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 41. not. 1. Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leur portrait au naturel* (Paris: Antoine Dezailier, 1690-1700) t. 1, p. 81.

⁴ フルティエールはキノーの卑しい出自を揶揄する。フルティエールが許可なく『辞書』を刊行した理由で「アカデミー・フランセーズ」からの除籍にキノーが票を投じたため。Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 24.

⁵ キノーが学んだのは当時名高い「ルモワール枢機卿コレージュ le collège du Cardinal-Lemoine」とされている。Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 50.

⁶ Philippe Quinault, *La Généreuse Ingratitude*, tragi-comédie pastorale (Paris: T. Quinet, 1656).

劇のない喜劇『La Comédie sans comédie』は唯一マレー座で機械仕掛けを使って上演され、その第五幕には後にリュリの義父になるランベールが作曲したトリトンとセイレンの2重唱が挿入された⁷。1664年2月13日には宮廷バレエ《仮装した愛の神アムールのバレエ Ballet des Amours déguisés》に加わったとされている。特に1664年12月末あるいは1665年1月始め初演の悲劇『アストラート、ティールの王 Astrate, roi de Tyr』はコルネイユ、モリエール、ラシーヌに匹敵するほどの成功を収めた⁸。こうして1672年オペラに転身する前に戯曲作家として20年近くのキャリアを誇った。

リュリとの合作の時期は早く、1660年頃から宮廷バレエで顔を合わせているとされる。しかし2011年のキノーに関する著作でコルニックは、1660年代初期に関しては現在ははっきりした資料はないと述べる。1666年マスカレード《インドにおけるバッカスの勝利 Le Triomphe de Bacchus dans les Indes》、1666年宮廷バレエ《ミューズのバレエ Ballet des Muses》、その他カーニヴァルでも音楽のための言葉を書いたとコルニックは推測している⁹。1668年音楽田園劇 (églogue en musique) 《ヴェルサイユの洞窟 La Grotte de Versailles》が公式に記録されたリュリとの最初の共作である。当時の音楽劇の公式出版を担っていたバラール (Robert Ballard) 編集の台本によると、この中で王はディヴェルティスマンとしてニンフの一人を踊ったとされている¹⁰。続いて『プシシェ』において、モリエール、コルネイユと共に二人が共作したことはすでに触れた。

一方でキノーは1671年パリの会計院 (Chambre des Comptes) の監査官 (auditeur) の地位を買い、終生任務に努めたという経歴も持つ。

1672年11月「王立音楽アカデミー」の柿落しとして、ベレーール掌球場 (Jeu de paume du Bel-Air) でパストラル《愛の神アムールとバッカスの祭典》が上演され、続いて1673年4月キノー/リュリのトラジェディ・アン・ミュージックの第一作《カドミュス》が同じくベレーール掌球場劇場において王の御前で上演され大好評を博した。この作品でキノーは原作としてオウィディウス(Ovidius)の『変身物語 Les Métamorphoses』から主題を採った。それは戯曲に宮廷バレエを付け加え、ヴィガラーニ (Carlo Vigarani) の機械仕掛けと舞台装置を用い、豪華で華やかなスペクタクルの要素を加味した舞台であった。台本の表紙には『悲劇』と銘打っており、そこにキノーの従来 of 古典悲劇を超え、新しい悲劇を創出するという意欲が読み取れる。この《カドミュス》の人気は絶大なもので、当時の言論人であったロビネ (Charles Robinet) は1673年6月3日付けの韻文の手紙で「この偉大な出し物ではすべてが満たされている」と絶賛している¹¹。

第二節 劇作家とオペラ戯曲家としてのキノー

劇作家としてのキノーは自由さをなによりも望んだため、いろいろな形式の戯曲を書い

⁷ Philippe Quinault, *La comédie sans comédie* (Paris: G. de Luyne, 1660), p. 91. Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 62.

⁸ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 268. not. 88.

¹⁰ Philippe Quinault, *La Grotte de Versailles, églogue en musique* (Paris: Impr. de R. Ballard, 1668), p. 9. Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 143.

¹¹ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 194.

た¹²。しかしなんと言っても悲喜劇が一番オペラ成立に影響を与えているだろう。コルニックはキノーの作風において、悲喜劇より十数年先のオペラにその反響を見ている¹³。具体的には彼は1660年悲喜劇『ストラトニス Stratonice』とトラジェディ・アン・ミュージック1674年《アルセスト》、1675年《テゼーThésée》、1676年《アティス Atys》との間テキスト性を見る¹⁴。

17世紀の演劇の傾向を概観すると、悲喜劇は「古典主義第一期」あるいは「リシュリユー古典主義」の1631-1642年頃に全盛期を迎える。悲喜劇は当時のロマネスクな教養で形成され、教義規則論争には無関心で、舞台に筋書きの快楽と状況の「急転回」を発見したいと欲した。運命に打ち砕かれた主人公が偉大な情熱との葛藤を乗り越えようとする筋書きが多い。しかし1634年ロトルー (Jean de Rotrou)の『死にゆくエルキュール [=ヘラクレス] Hercule mourant』以来規則だった悲劇への回帰が見られ、コルネイユは1637年悲喜劇『ル・シッド』を1648年には悲劇と表題を変更した。

1650年代悲喜劇と悲劇の創作が停滞していた頃、モリエールなどの喜劇が起きる。その後悲喜劇は復活し、キノーは第二世代だがそこには第一世代の遺産が見られる。それは劇の終末の出来事が急テンポになり、「真実らしさ」に比較的無関心であり、「急転回」に雪崩打つまで筋を宙吊りにするなどに見られる。そして計算された筋の多様さも17世紀前半の遺産と言えよう。

またキノーはトマ・コルネイユなどと共に特に社交界の婦人たちの間で大流行した恋愛中心のギャラントリー¹⁵を劇の中に組み込んだ。1665年のラシーヌ『アレクサンドル大王』も同じ趣向で書かれている。しかし1660年『三劇詩論』を書いたコルネイユはギャラントな演劇を失墜させる悲劇概念を説き、次第に新しい演劇概念が生まれてくる。そこでは「〈国家〉の偉大な関心事、あるいは恋愛よりも一層高貴でより男性的な情熱、すなわち野望や復讐のような¹⁶」情念が良しとされた。そしてコルネイユの悲劇論ではギャラントな悲劇は除外され、「真実らしさが一番要請される¹⁷」ようになり、かつて隆盛を誇った恋愛やロマネスクな題材は廃れていく。1666年よりオテル・ド・ブルゴーニュ座では悲喜劇の上演が無くなった。そしてルイ14世時代の第二古典主義時代には単純な悲劇、統一され規則正しく、心理的内省に集中した悲劇が誕生し、1667年ラシーヌ『アンドロマック』を見る。

キノーの演劇における創作傾向とオペラに転向してからの初期作品との関連性で一番特徴的な点は、彼が持っていた悲喜劇を得意とした作風であろう。戯曲作家としての彼は始め喜劇を書き、悲喜劇、悲劇と進んでいく。こうしてキノーは悲喜劇より悲劇に向かい、次第に筋を単純化し、凝縮させようとした。しかしその悲劇には、1654年から1662年に

¹² Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 221.

¹³ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹⁵ la galanterie : 17世紀、貴族夫人のサロンを後ろ盾に流行した中世の武勲詩などの騎士道精神を準拠とし、女性に対する献身、服従などの礼儀を重んじる美学様式。本論ではその様式を用いた作風を「ギャラント」として用いる。

¹⁶ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton (Paris: Gallimard, 1987), t. 3, p. 124. « Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance; »

¹⁷ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p.187.

かけて8作書かれた彼の悲喜劇のロマネスクでギャラントな指向が残っている。彼の悲喜劇を得意とする傾向は、オペラ戯曲においても《アルセスト》を含め、彼の初期のトラジェディ・アン・ミュージックに強く見られる。

その傾向とは第一に、悲劇において遵守すべしとされた場所、時間、筋書きの三単一の原則からは、悲喜劇もトラジェディ・アン・ミュージックも共に逸脱していることである。悲喜劇においては、場面は次々とめまぐるしく変化するため場所の単一は守られていない。むしろ悲喜劇では「場面の多様さと場所の転換¹⁸」が求められた。その場所の転換という悲喜劇の要素は、トラジェディ・アン・ミュージックにおいては機械仕掛けや装置の転換によって、18-19世紀の文学者ヌガレ(Pierre-Jean-Baptiste Nougaret)の言葉によれば「驚きの楽しみ le plaisir de la surprise¹⁹」の効果を狙って一段と華麗に取り入れられ、見せ場の一つとなっていくであろう。

第二に悲劇と喜劇を同時に並べ、暴力とロマネスクな素材を共に嵌めこむのも悲喜劇の特徴であった。初期のトラジェディ・アン・ミュージックにおいても、悲劇的筋と共に副筋的なコミックなエピソードが挿入された。またラシーヌなど古典悲劇では「舞台の外」とされた戦闘、流血、死の場面が舞台に乗せられる。そして、悲喜劇で主筋とされたギャラントな恋愛は、トラジェディ・アン・ミュージックでも用いられる。

第三に悲喜劇では結末はハッピー・エンドで終わったが、初期のトラジェディ・アン・ミュージックにおいてもその傾向を引き継いだ。

悲喜劇を得意とするキノーの劇作術の特徴としてコルニックは、キノーが規則論争、理性よりも技巧によって感覚、想像力、快楽に訴えることに惹かれていたと述べる²⁰。悲喜劇の美学で育てられたキノーの傾向はオペラにも引き継がれていく。トラジェディ・アン・ミュージックが「悲劇」と銘打っている以上、当時支配したアリストテレスの『詩学』以来の伝統をキノーは考慮しながらも、自然とその規則を逸脱する傾向を持っていた。そしてそこにオペラにおいて従来の悲劇を乞えて新しい形式を生み出そうという前衛的な試みが展開していく素地があったといえよう。

第三節 キノーのオペラ作品の構造

キノーのトラジェディ・アン・ミュージックはプロローグと五幕から構成されている。一作品において平均して1039詩行、6121語の言葉があり、このうち97詩行がプロローグに用いられた。一方で、ラシーヌ劇では平均1653詩行で14692語の言葉が使われる²¹。

レシタティブ、会話、独白などは前もってキノーが詩句を書き、それにリュリが音楽をつけた。一方ディヴェルティスマンはリュリが音楽を書き、それにキノーが詩句をつけた²²。ボワローにキノーはその詩の凡庸さを誹謗されたが、オペラの詩句は歌われるので、「歌

¹⁸ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 1^{ère} éd. 1949-1956 (Paris: Editions Mondiales, 1958), t. 1, p. 428

¹⁹ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 585.

²⁰ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 244.

²¹ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 28. not. 44.

²² *Ibid.*, p. 29.

の中で一つの音節が聞こえなくても言葉の意味が判ること、いくつかの言葉が聞こえなくてもその詩句全体が判ることが義務付けられ、そのために自然でよく知られ、よく使われる言葉使いがなされる²³」と、ノーマンはペローの言説を引用して弁護する。その引用されたペローの言説は、「アルセスト論争」後の1692年に書かれた『古代人と近代人の比較 *Parallèle des Anciens et des Modernes*』第3巻の中にある²⁴。

キノーはその経歴から見る通り、オテル・ド・ブルゴーニュ座での俳優たちの朗誦法に通じていた。詩を作る技法にも優れていた彼は、1675年、1677年と王の祝勝記念讃歌を「アカデミー・フランセーズ」を代表して捧げた²⁵。

トラジェディ・アン・ミュージックのリハーサルではキノーは重要な役割を果し、俳優に詩句の叙唱法を教えた。1678年には《カドミュス》再演で俳優たちに指導を行った功績に対して、王はコルベールを通じて3000リーヴルの下賜金を与えた²⁶。また1681年1月初演されたバレエ《愛の神アムールの勝利 *Le Triomphe de l'Amour*》のリハーサルで、歌手指導のランベール、振付師のポーシャンの傍らで監督の役割も果した²⁷。ここから見られるように、キノーの仕事は台本を書くのみならずリハーサルまで続いた。リュリはオテル・ド・ブルゴーニュ座で長らく戯曲を書き、俳優たちの朗誦法に精通していたキノーの資質を十分評価して共作者に選んだであろう。よって、リュリがシャンメレの朗誦を聞きにオテル・ド・ブルゴーニュ座へ行ったというルセールの説の信憑性は、ここでもラ・ゴルスが述べるように、疑問符がつくことになろう。

第四節 キノーのオペラの作風

キノーはそれまでの劇詩人として、悲劇の形式を熟知していた。よって悲劇の作劇要素である「驚くべきもの」の概念は当然念頭にあった。そこに超自然的な「驚くべきもの」をバネとして効果的に結びつけた。1926年にキノー論を書いたグロは次のように評価する。

キノーはコルネイユの理論をできるだけ合わせようと努力した。筋書きに機械仕掛けやダンスをうまく結びつけ、「驚くべきもの」 [=この場合は超自然的なもの] を作品に同化させようとした²⁸。

またコルニックは2011年の著作で、オペラの超自然的な「驚くべきもの」はキノーによって「真実らしさ」を正当化されたと述べる²⁹。少し長くなるが彼の説明を要約して引用してみよう。

²³ *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁴ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 3 (Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1692), pp. 237-242.

²⁵ Étienne Gros, *op. cit.*, pp. 112-113.

²⁶ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 267. Paris, BNF, Manuscrits, Mélanges Colbert 301, fol. 216v°.

²⁷ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 251.

²⁸ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 725.

²⁹ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 104.

「驚くべきもの」 [=ここでは超自然的なものに限ってコルニックは使用する] はパストラルと機械仕掛け劇からの遺産である。しかしフランス・オペラに適用する際の矛盾は同様に大変注目に値する。コルネイユとモリエールの後世への貢献は決定的であるが、彼らはこの実際に演じられているが理論的でないオペラへの試みには敵意を抱いていた。音楽付きの朗誦は彼らにとって命あるものではなかった。モリエールはコルネイユほど厳格ではなかったが、この音楽付きの朗誦の場面は劇の本筋からは切り離すか、ごく小さいパストラルに限った。ペランはたしかに《ポモーヌ》という最初のオペラの詩句を作ったが、劇詩人としての才能はなかった。キノーはここまで『プシシェ』でしかその才能を発揮する場を与えられていない。しかしあらゆるジャンルの演劇の形態を熟知していた。リュリは才能はあるが作曲家でダンサーでしかなかった。劇詩人でも文学者でもなかった。このことで、フランス音楽劇の成立にキノーがいかに寄与したかが分かる³⁰。

以上のようにグロとコルニックは、キノーが従来の悲劇の筋書きに超自然的な「驚くべきもの」を結び付けたと評価する。そしてペランは超自然的な「驚くべきもの」をただの装飾としたが、キノーは基本的要素とした³¹。キノーは超自然的な「驚くべきもの」に、悲劇の本質的な「驚くべきもの」をうまく結び付けようとした。そのことがキノーのオペラの劇作術において基本的な構造を担っているといえるであろう。

また、キノーは当時の社交界の婦人たちのサロンで文学的教養を育てたということも、そのオペラのギャラントな性向に大きい影響を持っている。ラ・ゴルスはこう述べる。

キノーは、その詩句がサロンで語り聞かされることで評価を得たという経歴を持ち、ゆえに音楽性に優れていた。そして繊細な感情を描き出すすべを心得ていた。よって最もすぐれた音楽劇の作者となった³²。

このようなキノーの繊細でギャラントな傾向については、1674年《アルセスト》上演の年に没したシャプランも言及している。彼は「キノーは深さや技巧がない詩人だが、性格が良く、恋愛の優美さで感動させる」³³と述べている。

またコルニックはキノーの特徴として「人目を引く急転回 (*péripéties spectaculaires*) の豊富さ、騎士道精神³⁴」を指摘する。

キノーの舞台の主人公たちは絶望に陥っても、反抗せず苦難にしっかりと耐え、復讐には訴えない。英雄的な悲劇性とギャラントな倫理感が共存し、「ギャラントな悲劇」の作風を持つと言えよう。

³⁰ *Ibid.*, p. 176.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

³² Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 582.

³³ William Brooks, *Philippe Quinault, Dramatist, op. cit.*, p. 283.

³⁴ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 348.

第五節 キノーのトラジェディ・アン・ミュージック成立における役割

以上見てきたように、トラジェディ・アン・ミュージックの成立にはキノーの劇作家としての役割が大きかったと思われる。

第一に音楽を付けるのに適した自然でよく知られ、よく使われる言葉使いがなされる。そこではアレクサンドランに限定されず、後に見るように³⁵6、8、10音節など多様な韻律の詩行が使われた。

第二にその劇作法において、長年の戯曲作家としての経歴から劇作の基本理念である筋の展開により、観客の「驚き／称賛」を得て感動させるというその「驚くべきもの」は当然考慮されている。そこに超自然的な「驚くべきもの」を単なる装飾ではなく、必然的な要素として結びつけるように考慮がなされた。しかしながらこの考慮は次に見るように、1674年のトラジェディ・アン・ミュージック第二作《アルセスト》においてははまだ探求の途中であり、その完成は1686年《アルミード》などの後の作品に見られるであろう。

第三にその作風には当時の恋愛中心のギャラントで優美な騎士道精神が見られる。

第四にその喜劇、悲喜劇、悲劇という多岐に渡る劇作家としての経歴から、キノーには悲劇の必須条件とされたその演劇規則に縛られず、それを超えようとする柔軟性、前衛性があった。

以上のような柔軟で、逸脱性を備えたギャラントな作風により、キノーはトラジェディ・アン・ミュージックの成立を導いたといえよう。

³⁵ 本論文 48 頁参照

第二部 「アルセスト論争」 1——ペローによる『アルセスト批評』

こうしていよいよ1674年1月、本論で取り扱う《アルセスト》が上演される。《カドミュス》の成功でルイ14世始め、宮廷中はリュリとキノーの次作《アルセスト》の初演に大きな期待を寄せた。この間、1673年4月に王はリュリに、2月に亡くなったモリエールが一座の占有劇場としていたパレ＝ロワイヤル劇場を「王立音楽アカデミー」として使用とする許可を与えていた。初演は1674年1月11日、新装なったパレ＝ロワイヤル劇場で行われた。舞台装置や機械仕掛けはヴィガラーニが受け持った(図例2)。セヴィニエ夫人(Madame de Sévigné)が8日月曜日に、「オペラは木曜日に上演される」と書いている。一方で当時のパリの情報誌『ガゼット Gazette』の記事から18日か19日という説もある¹。この時、王はオランダ戦役のため不在で、初演には臨席できなかった。

宮廷でのリハーサルは大評判を取ったが、1674年1月パレ＝ロワイヤル劇場での初演は半ば失敗に終わり、陰謀も取りざたされた。リュリの音楽については皆が認めたが、不評の矛先は台本作家キノー一人に向けられた。その理由は古代ギリシアのエウリピデス『アルケステイス』を、キノーは改竄して台無しにしてしまったというものであった。それではここでそのエウリピデス『アルケステイス』と、キノーの《アルセスト》をその梗概から比較し、どのようにキノーが原作を変更したかを見てみたい。

第一章 《アルセスト》の作品分析

まず、どうしてキノーはエウリピデスを題材としたのであろうか、それにはどんな意図があったのか、その点から検討を進めていきたい。

第一節 キノーがエウリピデスを題材とした理由

リュリとキノーは《アルセスト》において、「王立音楽アカデミー」柿落しの1672年パストラル《愛の神アムールとバッカスの祭典》でもなく、またトラジェディ・アン・ミュージック第一作1673年《カドミュス》でのオウィディウス『変身物語』からでもなく、古代ギリシアの悲劇詩人エウリピデスを原作とした。

古代ギリシア悲劇には機械仕掛けによる超自然的な「驚くべきもの」の介入、音楽や合唱、ダンスの場面などトラジェディ・アン・ミュージックと共通の要素が存在した。しかしながらグロによると、その共通の要素はギリシア古代悲劇とトラジェディ・アン・ミュージックでは、いろいろな点で異なっていたという。前者ではダンスは控えめで、神々は見えないか、通常大団円にしか現われない。そして機械仕掛けは初歩的なもので、プロローグは本劇と一体化され、歌の分担はほとんど合唱に限定される²。この点についてラシーヌ研究者戸張は、リュリとキノーは「単にギリシアの神話・伝説から人物を借り、悲劇に合唱隊を導入し、歌と踊りの要素を加えればギリシア的なものとみなした」とし、しかし「これは

¹ Buford Norman, *Quinault, librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, op. cit., p. 96, note. 9.

² Étienne Gros, op. cit., p. 522.

似非ヘレニズムでありラシーヌと対立するものだ³」と批判を加える。

グロが指摘するように、古代悲劇とトラジェディ・アン・ミュージックとではその構造や規模において差異があったことは確かであろう。当時の宮廷バレエ、コメディ＝バレエ、機械仕掛け劇の祝祭的絢爛豪華な伝統の下に成立したトラジェディ・アン・ミュージックは、その舞台装置、機械仕掛け、合唱やダンス、登場人物の多彩さなどで、古代ギリシア悲劇の簡潔さとは異質なものであった。しかしながら、古典悲劇がその純度を保つために、機械仕掛けによる「驚くべきもの」の介入、音楽や合唱、ダンスの場面などを次第に排除していくのに対して、トラジェディ・アン・ミュージックにおいては構造的・規模的差異は別としてそれらの要素がすべて取り入れられた。

キノーがエウリピデスを原作とした理由については今日、さまざまな論者が解説を加えている。ジルレトローヌは「トラジェディ・アン・ミュージックが古代悲劇の領野に属している主題を攻略することが可能で、それに値することを証明するため⁴」と説明している。グロもリュリがパストラルではなく悲劇を作りたいという願望にキノーが答えたとする。リュリとキノーは古代悲劇を復元し、悲劇であるということを立証したかった⁵。またデュロンによると、リュリは、オペラを演劇よりももっと古代の理想に近づいた、高貴なジャンルとして提示したかったとする⁶。

フォレストイエは、リュリとキノーの側としては、合唱やダンスや機械仕掛けを持ったトラジェディ・アン・ミュージックは古代ギリシア悲劇の正統な後継者であり、かつ伝統的な悲劇や喜劇の上演においては未知の、新しいジャンルであると示したかった⁷と述べる。このラシーヌ研究者フォレストイエの解釈が、古典劇のラシーヌたちと対立して『アルセスト批評』を書いたペローと似通った意見であることは興味深い。古代ギリシアの後継者を自認するラシーヌが、リュリとキノーの意図を察して反撃に出ないわけはなかった。フォレストイエは「これは語られる悲劇に対する闘争宣言だった⁸」とする。ラシーヌは次に見るように、《アルセスト》を擁護するペローの『アルセスト批評』に痛烈な批判を加える。それ以上に1951年の研究でヴァニユクセンは、ラシーヌ自身も『アルセスト』を上演したい希望を持っていたと伝える⁹。むしろラシーヌのその兆候を察してリュリとキノーが先を越したことも考えられるであろう。

そこから見えてくるリュリとキノーの意図は、二人には古代悲劇の復活を目指すと共に、当時のラシーヌたち古典悲劇を凌駕したいという野心があったことは否めないと思われる。当時17世紀古典主義時代には、アリストテレスの『詩学』は古典悲劇の規則において準拠すべき規範とされた。「悲劇」と銘打ったトラジェディ・アン・ミュージックは、アリストテレス『詩学』においても言及されるエウリピデスの古代ギリシア悲劇を拠り所とし、しか

³ 戸張智雄『ラシーヌとギリシア悲劇』、前掲書、108頁。

⁴ Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire, op. cit.*, p. 60.

⁵ Étienne Gros, *op. cit.*, pp. 555-556.

⁶ Jean Duron, « L'instinct de M. de Lully » dans *La tragédie lyrique, op. cit.*, p. 71.

⁷ Georges Forestier, *Jean Racine* (Paris: Gallimard, 2006), p. 482.

⁸ *Ibid.*, p. 482.

⁹ Jacques Vanuxem, « Racine, les machines et les Fêtes » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 54^e n°1, (Paris: Armand Colin, 1954), pp. 304-305.

も古典悲劇の規則の枠内には収まりきれない新しい舞台芸術を目指していたといえるのではないだろうか。そこに、キノーがエウリピデスのあらずじ、構成に大幅な変更を加えた一因が見られると思われる。

第二節 《アルセスト》の戯曲構造、古典悲劇との比較

それではキノーの《アルセスト》の戯曲構造はどうであろうか。キノーのテキストは当時から悲劇として独立して読まれ、彼の作品集に収録されている。しかし、従来の古典悲劇からは明らかに逸脱した構造が見える。

第一に、ラシーヌの古典悲劇は12音節のみの平韻¹⁰で組み立てられているが、キノーはさまざまな音節の詩句を用いた。《アルセスト》に関する論考を纏めた三人の編者はその「序」で、詩句の点から《アルセスト》の構造を詳細に分析している。彼らによると、全1035行のうち3から12音節の多様な詩行が用いられている。詩行で最も多いのは8音節(octosyllabe)で401、アレクサンドランは252、脚韻形式は様々である¹¹。8音節はこの時代軽い音楽劇で用いられた。キノーは12音節ばかりのモノトーンや重い調子を避け、8音節を多用したと思われる。3行以上のアレクサンドランが続くのは稀である。アレクサンドランは多くは身分ある主役たちのレシタティフに使われている。短い詩行はエールや叙情的なパッセージ、合唱などに使われた。これら詩行の変化、多様性が耳に心地よいリズムを作り出している。ノーマンは「キノーはアリストテレスデカルト的なミメシス(mimēsis)を用いて頭脳の理性的能力を働かせることにはあまり関心がなく、直接的に感覚に訴えようとした¹²」と述べる。ラシーヌのように精巧に組み立てられ選び抜かれた詩句の見事さというよりも、キノーにおいてはペローが後にその著『古代人と近代人との比較』において擁護するように、日常的で平易な言葉で直接耳に喜びを与えることが重視されたといえよう。それは音楽を通して聞く観客に、台詞を理解しやすくするためになされた自然の配慮であろう。

第二に、《アルセスト》では古典劇の三単一の原則において、時間、場所の単一は守られていない。第一幕のスキロス島から第四幕の冥界までを一日で巡り第五幕で戻ってくるのはとても無理な行程である。またヴィガラーニの機械仕掛けによる場所の転換はトラジェディ・アン・ミュージックの見世物の一つであった。ゆえに場所の単一も守られていない。

第三に第一幕の終わりから第三幕始めにかけて、誘拐、嵐、町の包囲、アドメートの負傷、アルセストの自死と多くの暴力場面や流血事件が展開する。ラシーヌ等古典悲劇ではそれら暴力や流血、死の場面は「舞台の外」とする規則があり、舞台上には乗せられなかった。

第四に、古典悲劇と異なり喜劇の要素もエピソードとして加えられている。そこにポーサンは、17世紀前半『アストレ』以来のパストラルの影響を見ている。彼によると忠実な

¹⁰ 男性韻と女性韻が2行ずつ交互に置かれる脚韻形式。

¹¹ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. xxii. not. 7.

¹² Buford Norman, « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* » in *French Musical Thought 1600-1800*, éd. Georgia Cowart (Ann Arbor: UMI Research Press, 1989), p. 186.

愛と心変わりする不実な愛との対比はパストラルの基本的テーマ系である。キノーは登場人物に不実な愛と忠実な愛との様々なヴァリエーションを描き出していると述べる¹³。永井は侍女セフィーズを中心にバロック美学から《アルセスト》を論じ、彼女の心変わりにトラジェディ・アン・ミュージックにおいて使われる機械仕掛けによる場所の転換との関係性を見ている¹⁴。それらの観点も加味した上で、筆者はやはりキノーのそれまでの戯曲作家としての経歴においてコルニックも説くように悲喜劇の作者だったことが、悲劇と喜劇の混在する様式に一番影響を与えているのではないかと考える。セフィーズや冥界への渡し舟を操るカロンのエールを聞くと、その味わいは17世紀のリュリとキノーにしか出せない美点ではないかと思われる。そして、悲喜劇の前例に倣い、結末がハッピー・エンドに終わっていることも、悲劇と銘打ちながらも古典悲劇との差が明確な点であろう。

第五に、古典悲劇では次第に使われなくなった機械仕掛けが多用され、その超自然的な「驚くべきもの」は空から到来するアポロンやディアース、海の女神テティス、風の神エオール、冥界のプリュトンやプロゼルピーヌなどの表象の形で舞台に出現する。その神々には、後の《アルミード》などの戯曲と比較すると、いまだ複雑な心理的葛藤は与えられず、装飾的に類型的に使用されていると思われる。

第六に、以上の超自然的な「驚くべきもの」だけではなく、キノーは観客の予期せぬ筋の「急転回」からもたらされるアルセスト、アドメート、アルシード三人の主人公たちの格調高い人物像を造型し、悲劇の基本要素である「驚くべきもの」の効果を上げている。

以上から言えることは、キノーのトラジェディ・アン・ミュージックは古典主義の規則を守りながらも、それを逸脱する多様性の中に新しい美学を求めていたと思われる。よって、規則に厳格で統一性を尊ぶ古典劇側からの攻撃は激しかった。

しかしながら、多様な要素を結びつけ、観客を悲劇として感動させ、「驚き／称賛」を勝ち得るには、高度な構築力と技巧とが必要とされたと考えられる。トラジェディ・アン・ミュージックでは悲劇の「驚くべきもの」の規則に従いながらも、その規則を逸脱した超自然的な「驚くべきもの」の介入によって変化を導き、音楽とバレエのディヴェルティスマンで観客の目や耳を楽しませることが要請された。しかもキノーの歌われる台詞には聞き取りやすい平易な言葉が用いられたため、古典演劇の長台詞による朗誦の豊かさ、複雑な言葉のニュアンスはその使用が制約される。またリュリの音楽は言葉の理解を妨げないように旋律を抑え控えめに用いられ、派手な装飾は取り去られていた。これらの要素を結びつけるには、やはり戯曲家としてのキノーが並々ならぬ技量を持っていたことが理解されると思われる。

第三節 《アルセスト》におけるリュリの音楽

ここで《アルセスト》で用いられたリュリの音楽について述べておきたい。

まず声楽的には、この作品で用いられたレシタティブの特徴は、決まったリズムや拍子

¹³ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 531.

¹⁴ 永井典克「『アルセスト』：十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり」教養論集 (17)、67 - 91 頁、東京：成城大学、2003 年。

がなく、会話のテキスト理解のために唯一の通奏低音楽器に伴われる単純なレシタティブ (*récitatif simple ou ordinaire*) が多く用いられている。筋書きを迅速に進めるために、短い対話のエールと共に使われる。規則的な拍節を持ったレシタティブ (*récitatif mesuré*) の様式はまだ確立されていない¹⁵。

またエールは対話の短いエールが多く、レシタティブで間を埋めながらあらすじを前に進めるために使われた。エールは主にストラトン、セフィーズ、カロンなど腹心や侍女などの脇役のエールに使われ、恋愛の遊戯的傾向と滑稽味を受け持つ。セフィーズのエールは巷で大流行し、ヴォードヴィルでは盛んに替え歌が歌われた。そしてリュリのエールはレシタティブとの差異がイタリア・オペラほど目立たない。

合唱の役割は《アルセスト》では大きくなり、それは重層化し多様化した。リュリは古代ギリシア悲劇のコロスの役割を合唱に与えている。ラ・ゴルスはイギリス人アディソン (*Joseph Addison*) の 1714 年著フランス・オペラ観劇記を伝えているが、その中でアディソンは「合唱隊は何度も舞台に現われ、平土間の観客たちはしばしばその声と唱和した。舞台上の俳優たちと一緒に歌いたいという願望はフランスでは大変支配的である¹⁶」と述べている。このフランスで伝統的に人気のあった合唱に、リュリは大きな比重を掛けている。第五幕第五場での「アルシードは冥界の勝利者だ」という合唱の箇所は、1674-1675 年当時の戦果に即して「トゥレーヌは戦争に勝った」と歌詞を変えられて流行した¹⁷。

器楽曲では開幕でフランス風序曲を使用している。ここでのフランス風序曲は堂々とした付点付き 2 拍子系の開始の緩徐部分、フーガ形式の急速部分、再現の付点付き 2 拍子系緩徐部分の三部で構成されている。

場面や筋書きに応じて、エールやアンサンブルを導入するためにはプレリユードとリトルネルが演奏された。リュリは登場人物のヒエラルキーや事件の重大さによって、導入曲を変えている。アポロン、ディアヌなど機械仕掛けで登場する「驚くべきもの」の告知には、ロンド形式の器楽合奏によるエールや全合奏のリトルネルが長い小節を使って奏でられる。また第一幕第七場アルセストがリコメードに連れ去られる場面ではプレリユードが 2 回演奏される。第三幕第五場での葬祭の合唱は壮大なオーケストラのプレリユードで導かれる。第四幕冥界の王ブリュトンがプレリユードに導かれて登場し、第五幕でのアルシードたちをアドメートが迎える場面、アドメートとアルセストの再会、アポロンの登場も壮麗で典雅なプレリユードが用いられる。一方でセフィーズとストラトンの対話やカロンの登場の前には軽妙なリトルネルが挿入される。また第三幕の第三場と第四場は、犠牲になったのはアルセストだと皆に知れる「急転回」の場面で、その筋の展開からの「驚くべきもの」を効果的に表わすために導入曲はなく、いきなりアドメートの驚愕の台詞で始まる。

次に器楽曲としてダンス曲があるが、その頃メヌエットが流行し、多く用いられている。

¹⁵ カストンゲイは *récitatif mesuré* の完成を 1676 年《アティス》に見ているが、アンソニーは 1685 年《ロラン》から例を引き、ラモーの時代に確立されたとする。Rémi Castonguay, « Meter Fluctuation in Lully's Recitative » in *Independent Study in Music History* (New York: Hunter College, City University of New York, 2006), pp. 4-5. James R. Anthony, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 592.

¹⁷ *Ibid.*, p. 598.

特に序幕と最終幕、すなわち最も豪華で輝かしい場面に用いられる。第一幕最終場にはガヴォットが入れられ、第三幕葬祭の場面でのシャコンヌが注目を引く。

バレエ、歌、器楽伴奏が一体になったディヴェルティスマンは各幕に置かれ、舞台を華麗に彩る。主役の俳優たちは自分の存在を提示する必要がある時以外は参加せず見物する側に廻り、脇役たちや踊り手、合唱などで演じられる。プロローグでは川や森のニンフたち、ナイアードたちが王の帰還を祝い、第一幕では船上での結婚の祝祭が繰り広げられ、第二幕はスキロス攻防の戦闘場面、第三幕においてはアルセストの葬儀、第四幕の冥界の祝祭、そして最後の第五幕ではアルシードの勝利、およびアドメートとアルセストの結婚を祝って盛大なフィナーレとなる。以上が《アルセスト》におけるリュリの音楽の概要である。

それでは次に、エウリピデスの原作をキノーがどのように変更したのか、エウリピデスの原作の梗概と、続いてキノーの《アルセスト》の梗概をリュリの音楽共々見ていきたい。

第四節 エウリピデス『アルケステイス』の梗概

『アルケステイス』は現存するエウリピデスの作品のうちで執筆年代のもっとも古い作品とされ、紀元前438年に上演された。梗概は次のようになっている。

場所はテッサリアの一市ペライの宮殿の門前である。「序」としてまずアポロンと死の神が登場して応答する。かねてよりアポロンが賜り物としてペライの王アドメトスに、彼に死が迫った時、代わりに死ぬ者がいれば寿命を延ばすと約束していた。それで今、妃のアルケステイスが身代わりを申し出た。死の神はアポロンが冥界の秩序を乱すとこぼす。それに対してアポロンは、いまに大した人物が現われ、アドメトスの饗応を受け、力づくでアルケステイスを君から奪い取るだろうと予言していなくなる。死の神はアルケステイスの命を貰いに宮殿に入っていく。

宮殿から出てきた一人の侍女がコロスに、死の準備をしているアルケステイスの様子を涙ながらに知らせる。特にアルケステイスが臥所に身を投げかけ、新婚の夜を思い出して号泣した有様に皆が貰い泣きしたと伝える。侍女が退場すると9人のコロスは順次この悲痛な事件を歌い、また二部に分かれて応唱し、最後に合唱する。

アルケステイスが侍女に助けられて登場し、後ろにアドメトスと二人の子供が従う。アルケステイスは冥界への川を渡す船頭カロンがもう自分を呼んでいると怯え、アドメトスは悲嘆にくれる。アルケステイスはまだ若い自分は命を惜しまなかったのに、アドメトスの両親はもう死んでもいい年頃なのに身代わりになろうとしなかったと恨む。しかしこうなったのも神様の計らいだと諦めるが、子供たちに継母は持たせてくれるなど懇願する。アドメトスは約束し、今後は琴や笛、歌の楽しみも断念し、アルケステイスの像を作らせ、自分たちの間に一緒に休むように置いておくと誓う。自分にオルペウスの歌と音楽の技があったら、アルケステイスを冥界から連れ出せるのにと歎く。傍に控えるコロスたちがアドメトスの誓いの証人になると答える。

やがてアルケステイスに死が訪れ、残された息子のエウメロスが「一緒に老後を迎えられないとは父上も甲斐のない結婚をされたものだ」と歎く。アドメトスはコロスに葬儀の

ために「歌のこだまを上げ返す」よう命じて、亡骸と共に宮殿に戻る。アルケステイスの死を悼んでコロスの弔歌と旋舞が繰り広げられる。

そこへ12の功業の一つを終えたところで諸国巡業中のヘラクレスが通りかかり、旧知のアドメトスに迎え入れられる。アドメトスは近縁の女が亡くなったところだとアルケステイスのことは内密にして、城の奥まった部屋で休むようにヘラクレスを饗応する。

葬儀の準備をしている所へ、父親のペレスが弔意を表わしにやってくる。アドメトスはコロスが止めるにもかかわらず、父や母が自分の身代わりにならなかったことを強い口調で非難し、葬儀への参列を拒否する。ペレスも負けずにお前にこの王国を譲ってやった自分たちに悪態つく息子を責め、腰抜けのお前は自分の女房を死なせたと罵倒する。こうして親子は果てしない悪態の限りを尽くし、アドメトスは「もう子なしのまま年取って行け」とペレスを追い出す。

ヘラクレスをもてなしていた従僕が、ヘラクレスの無作法に憤る。飲食の態度が乱暴で、大酒を飲み、大声で歌をがなり立てる。「性の悪い盗人とも追いはぎともいった客人だ」と歎く。そこにヘラクレスが出てきて従僕の不機嫌を咎めるので、従僕はアルケステイスの死を教える。ヘラクレスは驚いて、快く饗応してくれたアドメトスへの恩義のためにも、冥界へ降りてアルケステイスを取り返してくると宣言する。

アドメトスはコロスたちに慰められながら葬儀から戻ってくる。アドメトスはこれから妻の思い出に苦しめられるだけでなく、テッサリア中の人々が自分のことを「妻を身代わりにし、生みの親を罵倒したくせに、生き恥を晒す男だ」と噂するだろうと気に病む。

そこにヘラクレスがヴェールを頭より被った女の手を取り登場する。この女はある試合で貰った商品で、ぜひ世話をしてくれるようアドメトスに申し入れる。アドメトスは他へ連れて行ってくれるように言うが、しかし女が若いことに興味を示し、もし置いておいたら何処へ置けばいいか戸惑い、また女の姿形がアルケステイスにそっくりなので涙が迸る。ヘラクレスがアドメトスの心を試すように、この女と新しい結婚をすればいいと言うと、アドメトスは断る。ヘラクレスは女のヴェールを挙げてアルケステイスを見せる。驚くアドメトスにアルケステイスを託し、ヘラクレスはまた旅立っていく。アドメトスは一同にめでたい喜びのために歌舞の団を設けさせ、祭壇に犠牲の牛を捧げることを命じて幕となる。

以上がエウリピデス『アルケステイス』の梗概である。

エウリピデスでは全幕通して演じられる。コロスは歌い踊るように指示され合唱が多く取り入れられているが、その楽曲やダンスの資料は現存していない。当時悲劇・喜劇作者は単に台本を書いたのみならず、上演の際の音楽を作り、演出をし、元来は自分も役者となって役を演じた¹⁸。ギリシア古代劇の中では、語られる台詞の他に、独唱・合唱という歌唱があり、歌は笛（アウロス）の伴奏を伴った。また踊りもあった¹⁹。コロスは一つの劇の中で、4、5度、役者を排してコロスだけで歌い、かつ踊る場面（スタシモン *stasimon*）を必ずあてがわれ、登場の際にも歌いながら登場する（パロドス *parodos*）のが原則である

¹⁸ 逸身喜一郎『ギリシャ・ローマ文学—韻文の系譜』、東京：放送大学教育振興会、2000年、260頁。

¹⁹ 同上、262頁。

こうしてみると、グロが指摘するように規模の差異はあるにしても、形式的にはオペラは語られる演劇よりも、ギリシア古代悲劇に近いと思われる。この劇では舞台上に現われる超自然的な神々はアポロンと死の神だけである。ポーサンは「エウリピデスの『アルケステイス』は大変簡潔で、大変地味、ほとんど単調であり、ドラマ的というよりも叙情的であり、躍動的というより平板である²¹⁾」と評する。

内容を一見すると、悲劇というよりも、人間の身勝手な利己主義、ひとりよがり、気まぐれ、矛盾などが風刺の効いた台詞と共に描かれているように思われる。戸張は「この悲劇は、身代わりに貞淑な妻アルケーエスティスを死なせる夫アドメトスの自己中心的な態度を批判し、むしろサテュロス劇²²⁾の趣向がある²³⁾」とする。またエウリピデスの戯曲を翻訳・解説した呉は「悲劇とはいえ、これは幸福と喜びに終わるもので、大多数の学者によって恐らくサテュロス劇の代わりに上演されたと考えられ、内容的にもそうした気配が濃厚に窺われる²⁴⁾」としている。

ラシーヌは後に見るようにエウリピデスの悲劇のなかで、アルケステイスの悲劇性に最も心打たれたとされる。しかし、筆者には戸張や呉が指摘するように、悲劇性よりもサテュロス劇の傾向の方が強く感じられる。自己中心的なアドメトスの態度には、倫理的に現代でも肯定しかねる点があると思われる。次に見るようにギャラントな傾向を持つキノーは筋を変えた。ラシーヌが扱えば、どうしたのか興味深い点である。

また、夫の身代わりに妻が死ぬという主題や、試合の商品に女を提供するという趣向から見て、古代ギリシア時代観客は男性だけだったせいもあるのではないかと²⁵⁾と思われる。17世紀においては宮廷中がこぞってオペラを観劇した。特に宮廷の女性の影響力は強かったため、その女性客の視線を意識してキノーはエウリピデスを改作したと思われる。

この『アルケステイス』と同じく、エウリピデスでは『タウリケのイピゲネイア』や『イオン』のようにハッピー・エンドの悲劇が作られている。このこともトラジェディ・アン・ミュージックが悲劇と銘打ちながらもハッピー・エンドに終わる《カドミュス》、《アルセスト》などとの関連が見られる。

次にキノーの《アルセスト》をリュリの音楽共々検討してみよう。

²⁰⁾ スタシモン、パロドスはアリストテレス『詩学』が初出である。同上、266頁。

²¹⁾ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 521.

²²⁾ 三月ないし四月の五日間のディオニューシア祭において、三日間悲劇の上演が行われ、一日当たり悲劇が三篇と、サテュロス劇といわれる一種の滑稽な、ただし喜劇とは違ったジャンルであると考えられていた芝居が一篇の計四篇が同じ作者によって作られ上演された。逸身喜一郎、前掲書、260頁。

²³⁾ 戸張智雄『ラシーヌとギリシア悲劇』、前掲書、106頁。

²⁴⁾ 『ギリシア悲劇Ⅲ』エウリピデス(上) 呉茂一訳、東京：ちくま文庫、1986年、7頁。

²⁵⁾ 逸身はこの説を採るが、一部女性にも観劇が許されたという説を採る研究者もいる。逸身喜一郎『ギリシャ・ローマ文学—韻文の系譜』、前掲書、256 - 258頁。

第五節 《アルセスト》作品分析

プロローグ：

登場人物名	声種
セーヌ川のニンフ	ソプラノ
テュイルリーのニンフ	ソプラノ
栄光の女神	ソプラノ
マルヌ川のニンフ	ソプラノ
河の神々たち、喜びの神々	
川や森のニンフたち	
ナイアードたち、住民たち	

悲劇：

登場人物名	役柄	声種
アルセスト	ヨルコスの王女	ソプラノ
セフィーズ	アルセスト腹心の侍女	ソプラノ
アドメート	テッサリアの王	オート・コントル ²⁶
クレアント	アドメートの近習	テノール
アルシード	ヘラクレスの別名	バス・ターユ ²⁷
リュカス	アルシードの腹心	オート・コントル
リコメード	スキロスの王	バス
ストラトン	リコメードの腹心	バス
フェレス	アドメートの父	テノール
テティス	海の女神、リコメードの姉	ソプラノ
アポロン		オート・コントル
ディアアーヌ		ソプラノ
プリュトン	冥界の王	バス
プロゼルピーヌ	プリュトンの妃	ソプラノ
メルキュール		黙役
エオール	風の神	バス・ターユ
カロン	冥界への渡し舟の船頭	バス・ターユ
アレクトン	復讐の3女神の1人	オート・コントル
その他水夫、羊飼、テッサリアの人々		

²⁶ 17世紀後半より18世紀末にかけて、フランス・オペラで用いられた最高音部を受け持つテノールを指す。

²⁷ 17世紀後半より18世紀末にかけてフランス・オペラで用いられた、今日ではバリトンの声域を指す。

プロローグ

「喜びの帰還」と題されている。開幕のフランス風序曲は、堂々とした付点付き 2 拍子の開始の緩徐部分とフーガ形式の急速部分、そして再現の緩徐部分の 3 部で構成されている。

場面の装置はテュイルリー宮殿と庭を表わしている。ノーマンは、舞台がどんなに豪華で祝祭的であろうとヴェルサイユの庭や宮殿などの表象形式は統一されていると述べる²⁸。そこに舞台装置のみならず、舞台衣装などにも後述するペローが属した「小アカデミー」による統一様式があったことが連想される。

ルイ 14 世の戦場からの帰りを待ちわびるセヌ川のニンフの歎きで幕が開く。ボーサンによれば、ルイ 14 世は若い時より戦場を好んだ。前年の 1673 年だけに限っても、1673 年の春から秋の始まりまで 166 日間フランドルに滞在し、騎乗したり戦場の野営テントにいた²⁹。

その時、太鼓とトランペットの軍隊行進曲が鳴り響き、雲に乗って栄光の女神が降りてくる。「もう、王は遠くなくお戻りだ」と女神が述べると、一同は歓喜して王の帰還を祝い、歌や踊りのディヴェルティスマンが繰り広げられる。特にテュイルリーのニンフのエール〈芸術の神よ、自然の神と調和して L'Art, d'accord avec la Nature〉は、当時人気を博した。

このプロローグはそれまでの宮廷バレエと同じ形式を踏襲している。ボーサンはプロローグには次に始まるオペラの主題が表現されていて、その隠喩を解説するように観客を仕向けるとする。彼によればその隠喩とは、次に始まる《アルセスト》の本体においても「語られることの中心に太陽王 [=ルイ 14 世] の人物像がある³⁰」ということである。

再び、開幕の序曲が繰り返されて、プロローグは終わる。

第一幕

舞台は海港を表わす。何艘かの戦闘用の船に交じり、祭典のために装飾された雅びな大きな船が見える。ボーサンはここに、ルイ 14 世が 1668 年よりヴェルサイユに作らせ完成したばかりの「大運河 le Grand Canal」に船を浮かべさせ、貴婦人たちと行楽する情景を重ねる³¹。ジルレトヌも《アルセスト》上演の近年に、ヴェルサイユの大運河に進水した小船団を想起する³²。

第一 - 第二場：アルセストとアドメートの結婚の祝宴で幕が開く。アルセストを秘かに恋するアルシードは嫉妬するが諦めている。当時のヴェルサイユの祭典の状況が髣髴とされる華麗な婚礼の場では合唱が祝婚歌を奏し、対照的に悲嘆にくれるアルシードのレシタティブが続く。アルシードが溜息をつく開幕の場面はまさに悲劇における陳述のようである。たった 7 行で愛と嫉妬というアルシードの内面の葛藤に観客を導く。この場でのアルシードとリュカスのレシタティブは高貴な感情が表現される 12 音節アレクサンドランで

²⁸ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, op. cit., p. 104.

²⁹ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 522.

³⁰ *Ibid.*, p. 525.

³¹ *Ibid.*, p. 525.

³² Cuthbert Girdlestone, op. cit., p. 61.

ある。華麗な祝祭の場面を背景に、そこに繰り広げられる悲劇的な恋愛が第一のテーマであるということが開幕で知れる。

第三 - 第四場: リコメードの腹心ストラトンが現われ、アルセストの侍女セフィーズを巡ってリュカスとのやりとりが続く。この2場に渡るコミックな副筋的エピソードの展開については後世のキノエ支持者の間においても、18世紀のヴォルテール始め評判はよくなかった。また第四場セフィーズのエール〈少し不実になってみたら *Essaye un peu de l'inconstance*〉は市中いたるところで流行したが、ボワローからその歌詞が道徳的に淫奔だと批判された。〈譜例1〉

AIR

Es_saye un peu de l'in - cons - tan - ce,
- rau - ce?

Es_saye un peu de l'in - cons - tan - ce: C'est
toi qui le pre - mier m'appris à m'en - ga - ger;

Séphise : *Essaye un peu de l'inconstance:*

C'est toi qui le premier m'appris à m'engager;

セフィーズ : 少し不実になってみたら

そうするように最初に教えてくれたのはあなたなんだから。

第五 - 第七場: そこへスキロス王リコメードが現われ、セフィーズに自分が今日望みをすべて失うと話しかける。リコメードはかつてアルセストに結婚を断られた経緯があった。

ストラトンが祝宴の始まりを告げ、フェレスが結婚する二人を祝福し、水上のディヴェルティスマンが繰り広げられる。この場ではバレエ、エール、合唱、器楽合奏と、それまでの宮廷バレエの伝統を引き継いだ華麗で豪華な祝祭の絵巻が繰り広げられる。水夫たちの踊り、トリトンの二重唱、海のニンフの衣装を着けたセフィーズがもう一人のニンフと共にエールを歌い、それを水夫たちが合唱で続ける。セフィーズと海のニンフの二重唱はガヴオットで書かれているが、当時メニュエットと共に流行した³³。

³³ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 592.

第七場後半：リコメードは、婚礼を祝う新しいディヴェルティスマンを見せるとアルセストを自分の船に招き、ストラトンもセフィーズを乗り込ませる。プレリュードが始まり、ディヴェルティスマンの終わりとなつた展開を予期させる。ここで突然の「急転回 la péripétie³⁴」、作劇上の筋の展開による「驚くべきもの」が起きる。アドメートとアルシードが続いて乗船しようとする、ブリッジが落ちるのだ。リコメードの船はアルセストとセフィーズを乗せたまま逃走し、アドメートとアルシードはテッサリア人たちと共にすぐに追走する。

第八場：リコメードの姉、海の女神テティス [=テティスとリコメードの姉弟関係には根拠はない] が現われ、北風の神アキロンに嵐を起こさせる。アドメートたちの船は航行を妨げられる。この嵐を起こす場面で、リュリは何小節にも渡る器楽曲を挿入し、超自然的な「驚くべきもの」をうまく表現している。ポーサンによるとリュリは風の神の主題を、セヴィニエ夫人が呼んだように「名人芸」で「雄弁な筆致」で作りを上げた。そしてポーサンは「印象主義的概念も交響詩もいまだ存在しない」17世紀におけるリュリの技巧を、「それは描写でも模倣でもなく、風というレトリック的な概念の音楽的表明である」と称賛している。³⁵ 確かに器楽合奏による16音符の切迫したパッセージの繰り返しは、リュリが嵐という超自然的な「驚くべきもの」をレトリック的に表現し、舞台を盛り上げようとする熱意が感じ取れると思われる。

第九場：やがてネプテューヌが送った風の神エオールによって、アキロンはそよ風のゼフィールに代わり、嵐は鎮められる。ここにも超自然的な「驚くべきもの」がある。エオールには、ヴァイオリンの伴奏でバリトンが歌う三拍子の軽いエールが使われており、それはヴェネチアやローマのオペラ以来の伝統で、リュリはその規則を守っている³⁶。

第二幕

スキロス島の市街地とその首都を表わす。舞台裏に合唱が控える。

第一場：セフィーズはストラトンを説き伏せて自由になろうとするが無駄に終わる。

第二場：自分を略奪したリコメードに、アルセストがアドメートへの変わらぬ愛を歌う小さなエール。アルセストの途絶した愛が表現される。この場面もアルセストの高貴な気持ちを表わすために12音節アレクサンドランになっている。そして音節に合わせて4拍子と3拍子が交じり合っている（譜例2）。

³⁴ Philippe Beussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 532. Étienne Gros, op. cit., p. 597.

³⁵ Philippe Beussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., pp. 533-534.

³⁶ *Ibid.*, p. 534.

A. cœur des ma plus ten-dre en-fance; Nous ne con-nais-sons
 A. pas l'amour ny sa puis-sance Lorsque d'un nœud fa-tal il veut nous en-chaî-
 A. -ner: Ce n'est pas u-ne grande of-fense Que le re-fus d'un

〈譜例 2〉

Nous| nel con|nais|sions| pas|| l'almour| ny| sal puis|sance|

1 2 3 4 5 6 || 1 2 3 4 5 6
 6 句切れ 6 12 音節

Lors|quel d'un| nœud| fa|tal|| ill veul| nous| en|chaî|ner|:

1 2 3 4 5 6 || 1 2 3 4 5 6
 6 句切れ 6 12 音節

まだ二人とも愛について、そしてその力にも気が付きませんでした³⁷
 一つの運命の糸が二人を結びつけるまでは

第三場：行進曲が鳴り響き、アドメートとアルシードが攻めて来る。

第四場：スキロス包囲で、アドメートたちとリコメードが対峙し戦う場面である。テッサリア軍とスキロス軍は、「突撃」、「武器を」と叫び、互いにぶつかる合唱が用いられる。リュリは戦闘の場面を、両軍に分かれたディヴェルティスマンの様式で表わす。この場面をキノーが付け加えたのには、ポーサンの指摘する、ルイ 14 世の軍隊中心の生活、王が新しい町を征服することを望んだこと、しかし戦闘そのものではなく、オペラに似通った見事な陣営の有様を好んだこと³⁸からも影響を受けていると思われる。一方で古典悲劇では戦闘場面は舞台に乗せることは禁じられていた。

アルセストはアルシードに助けられるが、瀕死のリコメードはアドメートに致命傷を与える。

第五 - 六場：フェレスが皆を勇気付ける。戦闘が収まりアルセストはアルシードに感謝する。「どうしてすぐに行ってしまうおとなさるのですか」と訊ねるアルセストに、アルシードは「私を引き止めるのはご用心ください、私に魔法をかける魅力からどうか逃がしてく

³⁷楽譜では *connaissons* とあるが、正しくはキノーの原文や他の楽譜から *connaissions* であると思われる。

³⁸ Philippe Beussant, *Lully ou le musicien du soleil, op. cit.*, p. 526.

ださい」と答える。キノーのギャラントな台詞が生きている場面である。

第七場：アルセストは救出され、アドメートとの再会を待ち望む。その時の堪えきれない熱情を表わす小さいエールで、次の場での哀切な別れの場面との対比を生み出す。

〈譜例 3〉

A
cher ce qu'on aime Avec trop d'empressement? Peut-on cher -
A
cher ce qu'on aime Avec trop d'empressement? Quand l'a-mour est ex -
trême Le moindre éloigne - ment Est un cru-el tour -
A
ment, Quand l'a-mour est ex - trême Le moindre éloigne -

〈譜例 3〉

Peut-on chercher ce qu'on aime	こんなに気が急いでいて
Avec trop d'empressement ?	愛する人を探しだせるかしら？
Quand l'amour est extrême	愛でもう心がはちきれそうで
Le moindre éloignement	わずかの別れでも
Est un cruel tourment,	残酷な苦しみだわ。

第八場：アルセストがアドメートの血を見て動転する。アドメートの瀕死の重傷という「急転回 péripétie³⁹」がある。音楽は転調し、驚愕するアルセストは伝令のクレアントの説明に言葉もない。続いて、アドメートが「あなたのために死ねてうれしい」とアルセストに言う。アドメートとアルセストの悲痛な二重唱のエールが交わされる。リュリの音楽は *meurs / sort* という二つの詩句を中心に数小節を繰り返して進み、低音楽器の長い音に支えられ続いていく。やがて今にも息絶えようとするアドメートに合わせ、言葉は短くテンポは次第に速くなっていく。二人の別れの二重唱でキノーは巧みな言葉使いをする。同じ6音節で同じ言葉の響きを用い、4つの言葉で脚韻が同じものを並べる。〈譜例 4〉

³⁹ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 597.

The image shows a musical score for a duet between Admetus (Al) and Alcestis (Ad). The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four systems of staves. Each system has a vocal line for Al and a vocal line for Ad. The lyrics are: 'Ad - mè - te, vous mou - rez Ad - mè - te, vous mou - rez! Al - ces - te, vous pleu - rez, vous mou - rez, vous mou - rez! Ad - mè - te, vous mou - rez vous mou - rez vous mou - rez vous mou - rez! Al - ces - te, vous pleu - rez vous pleu - rez vous pleu - rez! Al - ces - te, vous pleu - rez vous pleu - rez vous pleu - rez!'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

〈譜例 4〉

Admète, vous mourez! アドメート！死んでいかれるのですね

Alceste, vous pleurez! アルセスト！泣いていられるのですね

第九場：アルセストとアドメートが悲痛な思いで抱き合っていると、技芸の神々に囲まれたアポロンが降りてくる。ここに本体の劇では初めて機械仕掛けの「驚くべきもの」が用いられる。アポロンの神格を表わすために、2 拍子の荘厳で力強いリトルネルの導入曲が響き渡る。アポロンは「もしだれかが代わりに死ぬなら、アドメートの命を助ける」と宣言する。続けて「おまえに完全なる愛を遂行する者のために、技芸の神々により豪華な記念碑を建立する」と約束する。アポロンのレシタティブは言葉の韻律に合わせて4 拍子と3 拍子、そして最後に2 拍子が入れ替わる。〈譜例 5〉

〈譜例 5〉

以上の第一、第二幕はエウリピデスの原作にはなく、キノーの創作である。

第三幕

技芸の神々によって建立された記念碑が舞台上に表わされる。第三幕では合唱は古代ギリシア悲劇以上に、劇の進行を受け持つ重要な役を受け持つ⁴⁰。

第一場：死に行くアドメートを前に悲嘆にくれるアルセストと対照的に、アドメートの父フェレスとセフィーズのそれぞれ死にたくない理由を述べるコミックな場面が置かれる。ここにも悲劇と喜劇の混在が見られるであろう。セフィーズの「まだ 15 年しか生きていないのに」という台詞には人間の正直な気持ちが表わされている。〈譜例 6〉

〈譜例 6〉

<p>Séphise :</p> <p>La mort est affreuse en tous temps;</p> <p>Mais peut-on renoncer à vivre,</p> <p>Quand on n'a vécu que quinze ans?</p>	<p>セフィーズ :</p> <p>どんな時でも死は恐ろしいものだから</p> <p>だけどまだ 15 年しか生きていないのに</p> <p>生きることを諦められるのでしょうか。</p>
--	---

⁴⁰ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p.600.

第二場：アドメートのやがて訪れる死を悼んで合唱やフェレスが叫ぶ。「Hélas ! hélas ! hélas ! 」という合唱の叫びは半音階の繰り返して悲壮な切迫感で終わる。

第三 - 四場：その時、人々は誰かが犠牲になり、王が助かったことを知る。アドメートを讃えて合唱が歌う。ここで「どんでん返し coup de théâtre⁴¹」すなわち「急転回」が起こる。次の瞬間、記念碑が除幕されると、犠牲になったのはアルセストで一言も無く愛する人のために剣で胸を刺し、死んでいったと分かる。ここに技芸の神による、瞬時のアルセストの肖像と記念碑の建立という、超自然的な「驚くべきもの」が見られる。

それまで、アルセストが自分のために死んだとは知らなかったアドメートは驚愕と悲嘆に打ちのめされる。悲劇の基本的な筋の展開による「驚くべきもの」が効果的に用いられた場面である。この第三場のアドメートの驚愕から第四場へは、それまで使用された間奏曲もなく 16 分音符を用い、まさしく「急転回」で「驚くべきもの」が標示され、切迫感を強調する。〈譜例 7〉



SCÈNE IV
CÉPHISE, ADMÈTE, CLEANTE, PHÈRES. Peuples de leur suite.

CÉPHISE.  Al - ceste est mor - te!

ADMÈTE  ciel! qu'est-ce que je vois! Al_ceste est

⁴¹ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 536.

mor - te! Al - ceste est mor - te!

Al - ceste est mor - te! Al -

Al - ceste, Al -

Al -

Al - ceste est mor - te! Al - ceste est

〈譜例 7〉

その「驚くべきもの」の表現は「アルセストが死んだ」と繰り返すセフィーズ、アドメートの叫びとなる。その叫びは合唱に引き継がれ、繰り返される。

アルセストの死の知らせは通常の古典悲劇のように、誰かの口から告げられるいわゆる活写法を用いるのではなく、その記念碑は舞台上に見せられ、次の場では荘厳な葬祭が行われる。

第五場：オーケストラのシンフォニアで「壮麗な葬祭」が始まる。悲壮なディヴェルティスマンが繰り返される。まず1人の悲嘆にくれた女が苦悩を叫ぶ。それは『プシシェ』でリュリが書いた〈イタリア女の歎き⁴²⁾〉を彷彿とさせる。続いて一人の男が悲痛を歌い、合唱が唱和し、皆は踊りながら衣装を引き裂き悲嘆を表わす。最後に悲しみを歌う合唱のシャコンヌで締めくくられる。リュリとキノーは《アルセスト》において古代ギリシア悲劇のコロスを復活させようと意図した。この葬祭の場の合唱はまさにその役割を担い、しかも荘厳で「華麗さ pompe」に相応しいものである。17世紀は貴族社会ではこのような壮麗な葬祭を行うのが常であった。

第六場：アドメートはアルセストを失った今、もはや生きていけないと歎く。

第七場：アルシードが、自分のアルセストへの愛を打ち明け、冥界に降りてアルセストを救うと申し出る。しかしアドメートが彼女を譲る条件で。アドメートはアルセストに再び会えるならと了承する。

第八場：リトルネルに導かれ、ディアヌが雲に乗って空から現われる。ここでは機械仕掛けを使い、その騒音を消すためにも重厚な和声の11小節の器楽合奏が続く。ディアヌ

⁴²⁾ 本論文 17 頁参照。

はアルシードを助けると宣告し、続いてメルキュールが空から降りてきて、杖で地面を叩くと冥界が開く。アルシードは地底へと降りていく。この場は超自然的な「驚くべきもの」の表象で満たされている。ディアヌの託宣のレシタティフは3拍子と4拍子が交代して使われている。〈譜例 8〉

またボーサンによれば、17世紀では貴族の夫婦間では愛について語らない風習であった。よって、アルセストはまだ恋人の状態である⁴³。

DIANE.

Le Dieu dont tu tiens la nais_san_ce O_bli_ge tous les

Dieux d'ê_tre d'in_tel_li_gen_ce En fa_vour d'un des_sein si

beau. Je viens t'offrir mon as_sis_tan_ce Et Mer_cu_re s'a_

〈譜例 8〉

第四幕

アケロン川と暗い川岸、続いてプリュトンの宮殿が舞台である。冥界での神々の場面は1647年ブーティ/ロッシン《オルフェオ》以来オペラではよく用いられたが、古典劇では舞台上の表現は禁止された。ここで用いられた冥界の舞台装置はコルネイユの機械仕掛け劇『アンドロメード』で使われたものが再利用された⁴⁴。

第一場: この場にコミックな副次的場面をキノーは挿入する。冥界への渡し舟を操るカロンの亡霊たちと金を巡るやり取りをする。カロンの描写やその性格はリュリが最も得意とするところであった⁴⁵。そこにはド・ファ・ソ・ド・レ・ソ・ドという軽妙な旋律に乗せて、「寄越せ、通れ *donne / passe*」という言葉が繰り返されている。〈譜例 9〉

CARON. faisaut entrer dans sa barque les ombres qui ont de quoy le payer.

- ron passe-moy! Donne, pas_se, donne,

pas_se, Donne, pas_se, donne,

⁴³ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 529.

⁴⁴ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, op. cit., p. 104. not. 34.

⁴⁵ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 541.

この「カロンのエール」は《アルセスト》が一世紀に渡って忘れられた間も唯一好まれた楽曲である⁴⁶。カロンがアケロン川を渡る亡霊に金を要求する場面は当時のフランス音楽劇の舞台でよく見かけた、社会的警句に満ちたコミックな場面である。それはまた悲劇の中に喜劇が混在する場面であり、ローマやヴェネチア・オペラから直接由来した伝統であったが、やはり古典劇を信奉する人々からは多くの批判を受けた⁴⁷。

第二場：カロンの舟でアルシードはアケロン川を渡る。

第三場：プレリユードに導かれて登場した冥界の王プリュトンの宮殿では妃のプロゼルピーヌ共々アルセストの亡霊を迎え入れる祭典が準備されている。続いて冥界のディヴェルティスマンが繰り広げられる。ここでは男声合唱が冥界の祝祭を巧みに表現する。

第四場：復讐の女神の一人アレクトンが駆け込んできて祭典を中止させる。アルシードが冥界へ一人降りてきていることを報告する。プリュトンは番犬ケルベロス（セルベール）を放たせる。《アルセスト》初演の翌日、ケルベロスの吼え声を擬したシンフォニアを皮肉った風刺詩が流れた⁴⁸。風刺詩が作られるのは当時の慣習でもあったが、リュリはすぐにこの吼え声は省いた。

第五場：アルシードはケルベロスを服従させ、プリュトンの前に出る。王妃プロゼルピーヌはアルシードのアルセストを愛しているという告白に心動かされ、「愛は死より強い」と述べ、プリュトンは慈悲を与える。アルシードとアルセストはプリュトンが用意した2輪馬車で出立する。第四幕は語られる古典悲劇では一気に大団円へと雪崩打つ展開部であるが、ここでは進行が緩慢である。それについてグロは、古典悲劇よりも観客の目を楽しませる必要があるからと説明する⁴⁹。

第五幕

両サイドの円形劇場の中央に凱旋門が見え、多くの人々が冥界から凱旋したアルシードを迎えるために集まっている。ボーサンはこの凱旋門に当時建立されたばかりのサン＝ドニの門を想起する⁵⁰。

第一場：オーケストラの合奏で幕が開く。アルシードがアルセストを連れて凱旋し、アドメートと合唱が歓喜で迎える。

⁴⁶ Théodore de Lajarte, « Introduction » dans *Alceste*, Chefs-d'œuvre classiques de l'opéra français (New York: Broude Brothers, 1971), p. 1.

⁴⁷ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸ Philippe Beussant, *Lully ou le musicien du soleil*, *op. cit.*, p. 516. 三回繰り返すが良いだろう/おお、低劣な音楽よ/なんとそれは犬の音楽だ/おお、なんたる悪魔の音楽よ。

⁴⁹ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 597.

⁵⁰ Philippe Beussant, *Lully ou le musicien du soleil*, *op. cit.*, p. 527. 〈図例2〉本論188頁参照。

第二 - 三場：捕虜になったストラトンをリュカスが自由にする。セフィーズが恋愛を自由に楽しみ、誰とも結婚しないとストラトンとリュカスに宣言する。三人は恋愛の魅力を重唱する。この2場面はエピソードであり、コミックで幸福なイメージが喚起される。

第四場：帰還したアルセストは狼狽を隠せない。彼女はまだアドメートを愛していると知る。アルシードを前に、二人は悲痛な言葉を交わす〈譜例 10〉。

Al. Pardon - nez aux derniers sou -
 Ad. Pardon - nez aux derniers sou -
 A. -sirs; Est-ce ainsy qu'on me tient pa - ro - le?

Al. -pirs D'un malheureux a_mour qu'il faut qu'on vous im - mo - le; Ad -
 Ad. -pirs D'un malheureux a_mour qu'il faut qu'on vous im - mo - le; Al_ces - te!

Al. - mè - te! Ad - mè - te! Il ne faut plus nous voir, Admè - te! Ad -
 Ad. Alces - te! Il ne faut plus nous voir, Alces - te! Al -

〈譜例 10〉

アルセスト

最後の溜息をお許してください
 あなたを断念するよう決められた不幸な愛に
 アドメート！
 アドメート！
 もはやもう会ってはならない二人
 アドメート！
 アドメート！
 もはやもう会ってはならない二人

アドメート

同
 同
 アルセスト！
 アルセスト！
 同
 アルセスト！
 アルセスト！
 同

この二重唱に続いてアドメートは身を引く、アルセストはアルシードに手を委ねようとする。ここで突然に筋は「急転回」し、観客を「驚きと称賛」で満たす「驚くべきもの」の情熱がアルシードにもたらさる。アルシードは二人の気持ちのやり取りに心打たれ、自分の方で身を引くことを決心する。こうしてアルシードは冥界と死を克服し、さらには自分自身の愛にも勝利することになる。

第五場 - 最終場：壮麗なプレリュードに導かれて、アポロンがミューズたちを従えて降りてくる。フルートと全合奏との交互の演奏で長さは27小節にも及ぶ。それだけ機械仕掛けによる神々の降臨が荘重かつ豪華であり、かつ時間を必要とする場面であることが分かる〈譜例11〉。

アポロンはアルシードを讃え、皆を祝福する。超自然的な「驚くべきもの」の登場である。ここからオーケストラのシンフォニアと共に長大なディヴェルティスマンが繰り広げられる。合唱が歌い、ストラトンとセフィーズがそれぞれ独唱し、メヌエットが踊られる。合唱が寛大なアルシードと幸福な夫婦を歌い、栄光と愛の神アムールを讃え、アポロンが空中に飛び去って幕となる。

〈譜例11〉

PRÉLUDE

vous et El.

El. seules.

Apollon descend dans un palais éclatant, au milieu des Muses et des Jeux qu'il

TOUS

El.

amène pour prendre part à la joye d'Admète et d'Alceste et pour célébrer le triomphe d'Aleide.

以上がリュリとキノーの《アルセスト》の梗概である。リュリの付曲はエールもレントタイプも台詞の音節に忠実にシラビックに行われていることが明確である。それだけリュリが言葉のプロソディに心を配ったということであろう。

戯曲構成としてはエウリピデスの簡素で単純な筋と比較すると、確かにキノーの台本は登場人物も増え、プロローグ付き五幕三十七場という壮大なスケールを誇り、各幕には必ずディヴェルティスマンが入り、機械仕掛けによるアポロンやディアースなど神々の登場が劇の筋を大きく動かしている。また主筋に副次的エピソードが加わり、悲劇と喜劇の並置が見られる。そして、エウリピデスの原作からキノーが削除した場面も見受けられる。

しかし、上に見られるような変更が、エウリピデスを改竄したとキノーが非難を受ける

のに十分な理由であろうか。その変更にはキノーなりの考えがあった上でのこととは言えないであろうか。その点からキノーの《アルセスト》を擁護したのが、次に見るペローの『アルセスト批評』である。次にそのペローの意見を当時のオペラ上演を取り巻く状況と共に検討し、ペローの擁護が妥当なものであるかどうかを見ていきたい。

第二章 『アルセスト批評』1—《アルセスト》上演を取り巻く状況

こうして1674年1月に上演された《アルセスト》であったが、オペラというまだ一般に馴染みのなかった新しい舞台芸術は、ラシーヌ、ボワロー等古代の作品を垂範とする古典劇側より痛烈な批判を受け、それを唯一擁護したのが、キノーの長年の友人ペロー (Charles Perrault) であった。彼は《アルセスト》上演後7月16日に『アルセスト批評』を書き、世に問うた。この『アルセスト批評』は1674年バルバン版 (Claude Barbin) とビエーヌ版 (Louis Billaine) の2冊が出版され、当初は匿名であった¹。「アルセスト論争」はこのペローが匿名で出版した『アルセスト批評』に端を発する²。

本論ではペローの『アルセスト批評』を二章に分けて検討する。まずこの第二章では、ペローの当時置かれた位置とキノーとの関係、そしてペローが一員であったオペラの諮問機関である「小アカデミー」について考察し、当時の《アルセスト》上演を取りまく状況及び『アルセスト批評』の導入部に言及されている初演時の《アルセスト》に対する敵意や批判について検討する。続いて第三章では『アルセスト批評』の本論部分をペローの言及する「驚くべきもの」の概念を中心に考察を行う。

それではキノーの戯曲を擁護し『アルセスト批評』を著したペローについて、彼のキノーとの係わり合い、そしてペローがその一員であった将来オペラの諮問機関となる「小アカデミー」の役割について、まず見ておきたい。

第一節 シャルル・ペローと「小アカデミー」の役割

ペローは当時コルベールの片腕として政権の中枢に位置し、また長年キノーと友情を結んできた間柄であった。ペローがキノーを擁護するには、新しい舞台芸術であるオペラに対する彼自身の美学理念と共に、彼の置かれた立場と周囲の状況が影響を与えていたと思われる。そのことをここで考えてみたい。

『童話集 Contes』で今日有名なシャルル・ペローは若い頃から詩作を始め、コルベールに認められて1660年ルイ14世とスペイン王女マリー＝テレーズとの結婚を壽ぎ、また翌

¹ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. xlvii.

² グロヤラシーヌの編集者は作者を次兄のピエール・ペロー (Pierre Perrault) と勘違いしている。Étienne Gros, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, op. cit., p. 109, p. 562. p. 564. p. 671. p. 735. William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction », dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. xii. ペローの伝記を書いたボヌファンによると、ペローは末弟で姉が一人いたが兄弟は6人であった。長男ジャン (Jean Perrault) は父と同じくパリ高等法院の法官、次兄ピエール・ペロー (Pierre Perrault) は3年後に「エウリピデスとラシーヌ、二つのイフィジェニー批評」を書く。また「アルセストの陰謀」についてコルベールに手紙を書いたのは3兄の建築家クロード・ペロー (Claude Perrault) である。4番目の兄ニコラ・ペロー (Nicolas Perrault) はソルボンヌのジャンセニストの学者となり、シャルル・ペローの双子の兄は生後6ヶ月で亡くなった。Paul Bonnefon, « Charles Perrault: Essai sur sa vie et ses ouvrages » dans *Revue l'Histoire littéraire de la France* (Paris: Armand Colin, 1904), p. 366.

年は王太子の誕生を祝ってそれぞれ頌歌を献呈する³。1663年2月シャプランはペローを文学者としてよりも行政官として自分の協力者にすべくコルベールに強く推薦し、ペローは1664年「王室建造物監督官」として王室の建築、庭園、美術、手工芸の監督官の地位を得る⁴。続いてコルベールの信頼を得て傍に仕え、1665年財務監督官、1669年王の枢密院の秘書となった。古典主義美学の基盤を固め、われわれが序論ですでに論じた悲劇の作劇上の要素としての「驚くべきもの」の概念を定義づけるシャプランは、ペローと1659年より互いに知り合っていて親しく、1670年より二人はコルベールの片腕となった。

1668年には絵画において宮廷筆頭画家ル・ブラン (Charles Le Brun) を褒め、現代のほうが優れていると評し、すでに後の新旧論争の芽生えがそこに見られる⁵。また、デマレ (Desmarets de Saint-Sorlin) の後を引き継ぎ、近代派の領袖として活躍するようになり、建築家の兄クロードのために仕事を斡旋し、クロードは1667年から1673年にかけてルーヴル宮のファサード建立の計画に参加し、また1670年にはサン=アントワヌの凱旋門を作った。

1671年11月「アカデミー・フランセーズ」の会員に選ばれ、1672年2月には「事務局長 *chancelier*」に任命され、就任演説や委員会を公開とすることや、出席者は点数札を貰いそれに応じて出席謝礼金が支払われるなどのさまざまな改革に取り掛かった。

1672年には中断されていた『辞典』の仕事にペローは取り掛かる。アカデミーの『辞典』におけるフランス語の制定において、ペローはその正しい語彙を決定し、正書法 [=正しい綴り] を決めることに関わり、一度印刷され王の御前に提出されても、まだ誤りや間違った意味、脱落がないか、疑問を示してその探究を続けさせた⁶。それだけに序論でわれわれがその定義を引用した『辞典』の「驚くべきもの *le merveilleux*⁷」の語彙の決定にもペローは大きな責務を負っていることになるであろう。『辞典』は1694年に完成され、アカデミー会員を代表してペローは王への献呈の言葉を書いた⁸。ペローの伝記を書いたボヌフォンは「ペローほど事務局長としてアカデミーのために働いた会員はいない⁹」と述べる。

またペローは1664年よりコルベールがシャプランを中心に集めた「小アカデミー」の一員となり、この会は将来オペラに関してもその支援や監督の機関となる。その一例が1673年4月28日にリュリがパレ=ロワイヤル劇場を取得した件である。パレ=ロワイヤル劇場はモリエール亡き後もモリエール一座が使用していたが、リュリは「王立音楽アカデミー」の本拠地とするようにペローに嘆願した。ペローはこのリュリの願いをコルベールに仲介

³ Paul Bonnefon, *op. cit.*, p. 377. ボヌフォンによるとこの二つの頌歌のうち、ルイ14世の結婚に関しては以下の出典である。「*Ode sur le mariage du Roy*», (Paris: Charles de Sercy, 1660). 王太子の誕生に関しての頌歌「*Ode sur la naissance du Dauphin*」は初出不明であるが以下に収められている。Charles Perrault, *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers: dédié à son altesse Monseigneur le Prince de Conti* (Paris: Jean Baptiste Coignard, 1675).

⁴ Paul Bonnefon, *op. cit.*, p. 379.

⁵ *Ibid.*, p. 393.

⁶ *Ibid.*, p. 404.

⁷ 本論文10頁参照。

⁸ « *Au Roy* » dans Préface du *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris: J. B. Coignard, 1694). Catherine Magnien, « Introduction » dans *Contes* 1^{ère} éd. Paris, 1697 (Paris: Librairie G.Nérale Française, 2006), p. 16.

⁹ Paul Bonnefon, *op. cit.*, p. 406.

し、《カドミュス》の成功で大いに満足した王はすぐに決定を下した¹⁰。モリエール一座はリュリが獲得した独占権のためコメディ＝バレエの上演を禁じられた上に、移動を余儀なくされ、やはり 1673 年 6 月王令により解散を強いられた機械仕掛け劇を得意とするマレー座と共に、ゲネゴー劇団 (Théâtre de l'Hôtel Guénégaud) [=1673 年 7 月 9 日開場] として合体された。

ペローは 1673 年 10 月にリュリとキノーのためにオペラの助成金を獲得してやった。そのためにも二人は新しい傑作を作る必要があった¹¹。それが本論で取り扱う《アルセスト》である。

それではペローとキノーとの関係はどうであったのだろうか。二人の付き合いは古く、1655 年頃、ペローは無記名で処女作「イリスの肖像」など 2 編の詩を作り、それをキノーはあるサロンで、自分が惹かれている女性に自分の作として披露したが、ペローは許した。そのようなエピソードがペローの『回想録 *Mémoires de ma vie*』で紹介されている¹²。以後、二人は親しい友人となった。キノーは 1635 年生まれ、ペローは 1628 年生まれで 7 歳ペローが年長であった。

コルニックは、リュリが共作者としてキノーを選んだ理由の一つとして、コルベールから「王立音楽アカデミー」の許可を得るためでもあったとする。以上見たようにキノーは王室建造物監督官のペローと親しく、またペローはコルベールが主宰する、将来オペラの諮問機関となる「小アカデミー」の一員であったからである¹³。ペローの『回想録』では彼はリュリにはあまり好意を持っていないことが分かる¹⁴。一方でキノーを評価し、コルベールに彼を推薦した。

こうしてオペラ成立に経済的政治的側面から支持に廻ったのが、ペローであったといえるであろう。それは「小アカデミー *la petite Académie*」の一員としての役割でもあった。オペラ成立に重要な役目を果たした「小アカデミー」は、少人数の「アカデミー・フランセーズ」会員で構成されていた。すでに 1662 年 11 月 18 日の手紙で、シャプランはコルベールに「小アカデミー」の必要性を説いている¹⁵。1663 年 2 月よりコルベールは毎週水曜日、自分の図書館でアカデミー会員のなかから選ばれた数人と集い、王権に関する象徴の表現様式や宮殿の装飾について意見を聞いていた¹⁶。

最初の 4 人はシャプラン、ブルゼイス師 (abbé de Bourzéis)、カッサーニュ師 (abbé de

¹⁰ Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon, *op. cit.*, p. 129. « Après que Lulli eut obtenu son don, il me pria, conjointement avec M. Vigarani, qui faisoit les machines et les décorations du théâtre, de prier pour eux M. Colbert de demander au Roi la grande salle de comédie du Palais-Royal pour y représenter leur opéra. ». Georges Forestier, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 472. なお、ペローの死後残された手稿からこの『回想録』の初版を出版したパットに拠れば、ペローの本稿は公に出版を予定したのではなく、残された家族のために自分や兄弟たちの思い出を遺言として書き残したもので、よってこの作品には信憑性があると説明している。Charles Perrault, « Préface de l'Éditeur » dans *Mémoires de ma vie* (Avignon: Patte, 1759), non page.

¹¹ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, *op. cit.*, p. xvii.

¹² Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹³ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴ Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon, *op. cit.*, pp. 127-8.

¹⁵ Downing A. Thomas, *Aesthetics of opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, *op. cit.*, p. 582.

Cassagnes)、シャルパンティエ (François Charpentier) でペローはすでに秘書として関わっていたが、1671年にアカデミー会員に選ばれると、カッサーニュ師と交代してその一員となった¹⁷。1664年コルベールは王室建造物総監督官となり、「小アカデミー」を公式ではないが一種の芸術省とし、この機関はルイ14世の偉大さを政治的に表象する戦略を練る組織となった。「小アカデミー」は宮殿の建設、碑文、標語、彫刻、タピストリー、記念メダルの発行、公的演説家による説教、修史官の年代評定による王の不滅化などの制定に関与した。また王に相応しい祭典、仮装行列、騎馬パレードやオペラ、ディヴェルティスマンのテーマを決め、しばしば踊り手の衣装の選定にまで関わった。ほかに王への賛辞のために作られた散文や詩をルーヴル印刷所で上梓するために、再読したり、訂正したりする仕事を行った¹⁸。

シャプランがコルベールの傍での推進者であったが、ペローが第一の補助者であり、「小アカデミー」の決定をコルベールに伝達するのはペローの役目であった¹⁹。王家と内閣の経済上の管理者であるシャプランの権威下で、ペローは対象になるものを調べ、その価値付けをした。ペローは自分の『回想録』ではそれらの役割については触れていないが、シャプランの手紙が多くの実例を知らせる。また、リュリとキノーは1672年《カドミュス》の計画をコルベールに提案したと思われる。1672年6月3日のコルベールの手紙をクヴルールやノーマンはそれぞれ引用している²⁰。

そして「アルセスト論争」後のことであるが、この論争に懲りたルイ14世によって、キノーは1674年に没したシャプランに代わり「小アカデミー」の一員に任じられ、以後オペラ戯曲は「小アカデミー」の諮問を受けるようになった。クヴルールは、「小アカデミー」の重要性、特にオペラ成立におけるその政治的意図を強調する。「台本は王を象徴する二重の意味を持ち、現実的であり、王を主役とするプロローグは、[＝続く] 悲劇によって象徴の世界へと導入される²¹」と述べる。このクヴルールと同様に、ボーサンもキノーのオペラ台本の政治的役割を強調する。ボーサンはトラジェディ・アン・ミュージックを「まさに王をそのまま映した鏡²²」と見なす。

確かにキノーはコルベールが主宰した王の威光を表象するメダル、装飾図案などを作成し選定する「小アカデミー」の「理想化する辞書の言葉を知っていた²³」といえよう。キノーはオペラ台本の政治的役割を認識していた。しかしながら一方で、キノーはこの「小アカデミー」のチェックにもかかわらず、独立した劇作法を持っていた。彼の描く世界は絶対王制の理想化された姿を描くという要請とはかけ離れていると思われる。コルニックも「キノーの作品の特徴は表面的には英雄的、凱旋的でありながら、人間的弱さ、幻滅と

¹⁷ Claude Gros de Boze, *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie*, t. I (Paris: Imprimerie royale, 1717), p. 4

¹⁸ Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Paul Bonnefon, « Charles Perrault: Essai sur sa vie et ses ouvrages », *op. cit.*, p. 381.

²⁰ Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince*, *op. cit.*, p. 54. Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète de Grâces*, *op. cit.*, p. 128.

²¹ Manuel Couvreur, *op. cit.*, pp. 332-333. 二年後の1998年トーマスはこのクヴルールの説を取り上げる。Downing A. Thomas, *op. cit.*, p. 74.

²² Philippe Beaussant, *Versailles, opéra* (Paris: Gallimard, 1981), p. 102.

²³ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 54.

いう対比を描いていることにある²⁴」と述べる。

そして、もしキノーの台本に登場する主人公がルイ 14 世自身の投影であり、その威光を象徴するものだったとしたら、「アルセスト論争」が示すように、その頃まだキノーは「小アカデミー」の会員ではなかったとしても、ラシーヌがその戯曲を論評にも値しない駄作として批判することも躊躇せざるをえなかったのではないであろうか。ラシーヌは、たとえ王の寵妃モンテスパン夫人 (Madame de Montespan) の後ろ盾があったとしても、もしキノーが今日ボーサンの指摘するように、政治的意図の下にエウリピデスをルイ 14 世のイメージに合わせて変更していたとするならば、それを攻撃することは差し控えたであろうと思われる。

確かに今日多くの研究者が指摘するように²⁵、同時代の観客は作品の筋の中に、宮廷での出来事の仄めかしや政治的な文脈を読み取ろうとしたことは明らかである。しかし、将来「小アカデミー」の諮問を受けて上演されたにもかかわらず、モンテスパン夫人を誹謗したとしてキノー失脚の原因になった《イジス》事件は、「小アカデミー」の諮問自体の政治的介入力の限界も露呈しているように思われる。

《アルセスト》に限って言えば、キノーはまだ「小アカデミー」の会員ではなく、その創作における諮問は受けなかった。しかし、「小アカデミー」においてルイ 14 世治世を象徴する新しい芸術としてオペラが位置づけられ、よってその成立に庇護が与えられ、その仕事を推進する役割をペローが担っていたことは確かであろう。

それでは《アルセスト》はどのような周囲の反響を受けて成立したのかを次に見ていきたい。

第二節 《アルセスト》上演における反応

《アルセスト》は 1674 年 1 月初演に先立ち、1673 年 11 月よりヴェルサイユ宮殿のルイ 14 世の寵妃モンテスパン夫人の部屋でリハーサルが行われ、大成功を収めた。セヴィニエ夫人の手紙からは当時の宮廷中の熱気が伝わってくる。11 月の手紙で夫人は次のように娘に知らせる。

ラ・ロシュフコー殿はもはやヴェルサイユをお離れになれません。〈王様〉が彼に、モンテスパン夫人の部屋に伺って、他のすべてに勝るオペラのリハーサルを聞くようになされるからです。

(1673 年 11 月 20 日)²⁶

また次のようにも書く。

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, *op. cit.*, p. 38. Cuthbert Girdlestone, *op. cit.*, p. 331 et p. 336. Étienne Gros, *op. cit.*, pp. 118-122.

²⁶ Madame de Sévigné, *Correspondance*, n° 348. t. I, éd. Roger Duchêne (Paris: Gallimard, 1972-1978), p. 623. « M. de la Rochefoucauld ne bouge plus de Versailles. Le Roi le fait entrer et asseoir chez Mme de Montespan, pour entendre les répétitions d'un opéra qui passera tous les autres; [...] »

今、ヴェネチアのそれを凌駕するオペラの音楽のリハーサルが繰り返されています。
(1673年11月24日)²⁷

そして、王の賛辞の言葉をこう綴る。

みなオペラのシンフォニアを繰り返し練習しています。それは今まで聴いたどんなものよりも素晴らしいものです。〈王様〉はこの前、こうおっしゃいました。「オペラが上演されている時にパリにいたら、毎日聞きに行こう」と。そのお言葉はバティスト [=リュリ] にとって十万フランもの値打ちがあるでしょう。
(1673年12月1日)²⁸

夫人の評価は上演の数日前にはますます持ち上がる。

木曜日にオペラが初演されます。それはもう美の極みです。すでに私は涙なしでは聞けない音楽が何箇所かあります。涙を抑えきれないのは私一人ではありません。ラ・ファイエット夫人 (Madame de La Fayette) の魂もその箇所に揺さぶられておいでです。
(1674年1月8日)²⁹

しかし、上演後にはセヴィニエ夫人の手紙には次のようにあり、その評価は変化していることが分かる。

みんな新しいオペラを盛んに見に行っていますが、それでもみんなはもう一つの作品 [=《カドミュス》] のほうがずっと楽しかったと考えています。バティストは前の作品を超えたと考えていますが、正確に言えば彼は思い違いをしています。彼のシンフォニアを愛する人は、そこに新しい魅力を見出しているのでしょうか。
(1674年1月29日)³⁰

このセヴィニエ夫人の変化について、ボーサンは「セヴィニエ夫人の周囲では多くのアルセスト批判が起きたため、彼女は意見を変えざるを得なかった³¹」と見ている。その意見と共に、セヴィニエ夫人やラ・ファイエット夫人たちは、土台としてルイ13世時代の美

²⁷ *Ibid.*, n° 350, t. I, p. 627. « On répète une musique d'un opéra qui effacera Venise. »

²⁸ *Ibid.*, n° 352, t. I, pp. 630-631. « On répète souvent la symphonie de l'opéra; c'est une chose qui passe tout ce qu'on a jamais ouï. Le Roi disoit l'autre jour que s'il étoit à Paris quand on jouera l'opéra, il iroit tous les jours. Ce mot vaudra cent mille francs à Baptiste. »

²⁹ *Ibid.*, n° 368, t. 1, p. 661. « On joue jeudi l'opéra, qui est un prodige de beauté: il y a déjà des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes; je ne suis pas seule à ne les pouvoir soutenir; l'âme de Mme de la Fayette en est alarmée. »

³⁰ *Ibid.*, n° 376, t. 1, p. 686. « On va fort à l'opéra nouveau; on trouve pourtant que l'autre étoit plus agréable; Baptiste croyoit l'avoir surpassé; le plus juste s'abuse: Ceux qui aiment la symphonie y trouvent des charmes nouveaux; [...] »

³¹ Philippe Beussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 515.

学、趣味を持ち合わせていたこともあると思われる。セヴィニエ夫人はラシーヌを好んだが、しかし彼の戯曲にはよそよそしく軟弱な箇所があるのでコルネイユのほうがずっといいし、二人を同列に並べてはならない、とその手紙で娘を戒めている³²。周囲の《アルセスト》に対する批判の影響と共に、彼女はあの抛って立つ美学において、新しい芸術であるオペラに関して判断を迷っている様子も見える。

パリ市中のパレ＝ロワイヤル劇場で行われた初演では、キノー／リュリの敵対者が多く座を占め、ヴェルサイユ宮でのリハーサル時のように大成功とは行かなかった。また、オペラ初演を待ち望んだ王自身がオランダ戦役のため不在ということもあった。

初演はこのような状況であったが、王は王妃や王太子と共に4月10日「王立音楽アカデミー」の上演に臨席した³³。なお上演の際、オペラ座入口で台本が売られた。観客は戯曲を参照しながら舞台を鑑賞した。それは宮廷バレエでヴェールと呼ばれる台本が前もって配布された所から来る慣習であった³⁴。(図例3)

また1674年7月4日にはヴェルサイユの大理石の前庭で《アルセスト》が再演された(図例4)。それはフランシュ＝コンテの征服を祝った「ヴェルサイユの祭典」初日、最終の演目であり、この祭典自体は8月31日まで続いた。なお5日目8月18日にはラシーヌの『イフィジェニー Iphigénie』が初演される。

王室建造物の修史官フェリビアン (André Félibien) は、この大理石の前庭での《アルセスト》上演を次のように伝えている。

〈王〉が着席され、〈王立音楽アカデミー〉の〈音楽家〉や〈俳優たち〉が、キノー氏の最新作〈悲劇〉《アルセスト》を上演した。キノー氏は〈宮廷〉中から、この優れた戯曲がこれまで常に受けてきたと同様の賞賛を授けられた。また〈音楽〉も同じように、リュリ氏の上演にいつも与えられている喝采を受けた³⁵。

このフェリビアンの記述から、当時《アルセスト》が悲劇とされキノーを優先的に述べていること、そしてキノーの戯曲が宮廷では常に好評を得ていたという表現には後述するように先の1月に起きたパリ市における《アルセスト》に対する陰謀に対して、暗に擁護を行う意図も読み取れるであろう。

《アルセスト》は初演こそ不評であったが、「王立音楽アカデミー」での公演自体は失

³² Madame de Sévigné, *op. cit.*, n° 235, t. 1, p. 623. Buford Norman, *op. cit.*, p. 183. not. 27. « Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine, sentons-en toujours la différence; les pièces de ce dernier ont des endroits froids et faibles, [...] Vive donc notre vieil ami Corneille ! »

³³ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 109.

³⁴ Philippe Quinault, *Alceste ou Le triomphe d'Alcide. Tragédie. Représentée par l'Académie royale de musique* (Paris: On la vend à Paris, à l'entrée de la porte de l'Académie royale de musique au Palais Royal, 1675).

³⁵ André Félibien, *Les divertissements de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté* (Paris: Imprimerie Royale, 1676), p. 6. « Le Roy estant placé, les Musiciens & les autres Acteurs de l'Académie Royale de Musique representèrent la Tragédie d'ALCESTE, dernier ouvrage du sieur Quinault(*sic*), qui receût de toute la Cour la mesme approbation que cette excellente pièce en a toujours eûe; & la Musique receût aussi les mesmes applaudissemens qu'on donne toujours aux productions du sieur de Lully. » Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 97.

敗とはいえなかった。当時、オペラは週3回、火、金、日曜日に開かれていた³⁶。ノーマンによると、恒例の復活祭のための3週間の中断以外は、1674年10月30日の《カドミュス》の再演まで上演は続いたと思われるからである³⁷。

それでは次に、《アルセスト》上演時に暗に噂された「陰謀」に関連して、ペローの『アルセスト批評』の導入部から見ていきたい。彼はこの批評を、周囲に沸き起こったキノーへの批判に言及することから始めている。

第三節 『アルセスト批評』導入部と《アルセスト》上演時の陰謀

宮廷でのリハーサルにおけるセヴィニエ夫人の高い評価が《アルセスト》上演を観た後では変化するように、初演時「王立音楽アカデミー」での観客の反応は賛否両論であった。リュリの音楽については全員異議なくその才能を認めたが、特に槍玉に上がったのはキノーの戯曲台本であった。二人は初作のパストラルでもなく、前作のオウィディウスの『変身物語』でもなく、古代悲劇を復活するという意図の下に、エウリピデスの戯曲を原作とし『悲劇』と銘打ったので、特にラシーヌやボワロー等、古代の文学を範とする古典悲劇の側はキノーの戯曲台本に対して深い敵意を抱いた。

《アルセスト》上演において、その不評の要因の一つとして陰謀が取り沙汰された。まずリュリの不人気について、ボーサンはそれまでの2年間、『プシシェ』、《カドミュス》の成功以来、リュリは世間からひどく誹謗されてきたとする³⁸。そして具体的に敵対者の名を挙げる。機械仕掛け劇の関係者としてドノー・ド・ヴィゼ (Donneau de Visé)、ギシャール、サブリエール、スルデアック。演劇界ではモリエールやオテル・ド・ブルゴーニュ、マレー座の面々、そしてリュリの特権により被害を蒙った音楽家の連中。それに加えて戯曲を書いたキノーを批判する古典悲劇側のラシーヌ、プラドン (Jacques Pradon)、ボワロー、またラシーヌの擁護者であるモンテスパン夫人とその姉のティアンジュ夫人 (Madame de Thianges)、またボーサンは名を挙げないが「オペラ・アカデミー」解体の憂き目に同情した、ペランとカンベールを支持する一団もそこに含まれるであろう。

シャルル・ペローの第3兄で建築家のクロード・ペロー (Claude Perrault) は、初演後まもなくコルベールへの手紙でこう書く。

昨日私はル・ブラン氏 [=画家 Charles le Brun] と兄弟たち [=Pierre, Charles] と一緒にオペラに行き、とても満足して劇場を後にしました。特に我々の意見では舞台装置とその転換がこれまでの上演中で最も美しく豪華で、照明も良かった。しかし大部分の観客が、この作品を全く惨めな代物であると判断するとは、その偏見と執拗さほどわれわれを驚かすものではありません。——それはただ陰謀から、あるいは憤慨からのみ、もたらされうる類いのものです。
(1674年1月27日)³⁹

³⁶ Jérôme de la Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*, op. cit., p. 39.

³⁷ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, op. cit., p. 96.

³⁸ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 515.

³⁹ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., pp. x-xi. « Nous allâmes hier, M^r. le Brun mes freres et moy, voir l'opera d'où nous

クロード・ペローは明確に陰謀を口にする。シャルル・ペローは上記の兄の手紙に関連するように、彼の『アルセスト批評』を《アルセスト》上演時に周囲に沸き起こった批判から始める。

『アルセスト批評』はアリスティップ (Aristippe) とクレオン (Cleon) という二人の対話形式で書かれている。アリスティップはオペラを批判し、クレオンがオペラを擁護するという論の立て方である。導入部は次のような二人の対話から始まる。

クレオンはオペラに行って大変楽しかったと言うが、アリスティップは「冗談でしょう。みんなオペラの悪口を言っていますよ」と応酬する。アリスティップによると世間でなされている批判は、《アルセスト》が「耐えられない作品で、ぞっとするほど退屈させる⁴⁰」というものであった。それに対してクレオンは「みんなは大げさでしょう。しかし多くの人が悪口を言っているのは確かですね。このオペラで歌えなかった〈音楽家たち〉、3つの〈劇団〉の〈俳優たち〉、通常の〈演劇〉の〈作家たち〉、小さい〈オペラ〉の〈一派〉、それにスルデアック侯爵の仲間、その彼らが異を唱えるのは分かります⁴¹」と答える。

ここに「アルセストの陰謀」に加担したとペローが考える人物たちのリストが挙げられる。そこには、パレ＝ロワイヤル劇場を追い出された旧モリエール一座および音楽付きの機械仕掛け劇上演を禁じられた旧マレー座の面々 [=この二つの劇団は前年 1673 年ゲネゴー劇団として解体・合併された]、またオテル・ド・ブルゴーニュ座の俳優たちと共に、「通常の演劇の作家たち」として古典劇の作者などをクレオンは想定しているであろう。機械仕掛けを扱うスルデアック侯爵はペランの「オペラ・アカデミー」の一員であった。前年の 1673 年 4 月、リュリが 2 声以上、6 本以上のヴァイオリンの演奏を禁じる独占権を手に入れ、自由な演奏活動を禁じられた俳優や音楽家たちの反発も大きかった。

次にアリスティップは音楽にはある程度満足したので、これからの論点を音楽でも装置でもなく劇詩に限ろうと提案する。それに対してクレオンは興味深いことを述べる。「この〈戯曲〉の〈宮廷〉におけるリハーサル時の成功が、かえって〈市中〉の公演ではその成功への忌々しさから仕返しを受けて〈陰謀〉を蒙り、悪評を買うという要因の一つとなった、そのことが信じられますか⁴²」。

この問いかけは語気の緩和のため条件法が用いられているが、クレオンにとってその真意は、宮中のリハーサルで成功し喝采を勝ち得た戯曲《アルセスト》が、市中の劇場では多くの者から不評だったのには、その成功を良しとしない者たちの陰謀がそこに隠されて

sortismes tres satisfaits, particulierement des decorations et changements de theatre qui sont à nostre advis les plus beaux, les plus magnifiques, et les mieux eclairez qui ayent encore esté faits; mais rien ne nous a tant estonné que la prevention et l'obstination à trouver tout cela miserable, que l'on voit dans la plus grande part des spectateurs – ce qui ne peut venir que de cabale ou d'indignation. » なおこの手紙はシャルルの兄クロードのものとされているが、ラ・ゴルスはその文体からシャルルとする。Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 202.

⁴⁰ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* (Paris: Claude Barbin, 1674), p. 2. «[...]qu'il est detestable, & qu'on s'y ennuye effroyablement. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 3. « Tout le monde, c'est trop; mais pour beaucoup de gens, je le croy. Je suis persuadé que les Musiciens qui n'y chantent pas, les Comediens des trois Troupes, les Poètes qui composent pour le Théâtre, les Partisans du petit Opera, & les amis du Marquis de Sourdiac, trouvent l'Opera mauvais. »

⁴² *Ibid.*, pp. 4-5. « Croyeriez-vous bien que l'approbation que cette Piece a receuë à la Cour quand elle y a esté repetée, est cause en partie du décry où elle est dans la Ville, & où l'a mise la Cabale pour se vanger du chagrin qu'elle en a eu. »

いると暗示を与えていると思われる。クレオンは宮中と異なり、市中では例を挙げた作家や音楽家たちが加担した「陰謀 *la Cabale*」があったとはっきり言及している。

続けてアリストップは世間が「この〈戯曲〉には欠陥があり、主題の展開においても情けない代物で、韻律法にとっても哀れむべきものだ⁴³」と批判していると述べる。さらに「〈作者〉はエウリピデスの最も美しい場面を削除して、そこに本筋には結びつかない不釣り合いな馬鹿馬鹿しい〈エピソード〉を加えて、〈劇〉全体を台無しにしてしまった⁴⁴」。また彼らはこうも批判する。「語彙は貧弱で、そこには優しさ、若さ、季節、道理などの言葉の繰り返ししかない⁴⁵」。

これに対してクレオンは「詩句や曲について話す前に、主題について検討しましょう⁴⁶」と提案し、エウリピデスとキノーの戯曲構成の差異についての議論へと方向を転換する。

ここまでが『アルセスト批評』における導入部で、初演当時の世間の批判を伝えている箇所である。

こうしてみると、ペローが取り上げた世間での批判はすべて戯曲作家キノーに対して向けられたものである。この『アルセスト批評』でペローはオペラ批判が広く行き渡っていると説くが、同時期パリでキノー／リュリの《アルセスト》を名指しての攻撃が出回ったという記録は見えない。ただオランダの雑誌『アムステルダム通信 *Gazette d'Amsterdam*』が1月25日付けで「1月19日のパリについて」と題して《アルセスト》上演を伝えている。その頃フランスはオランダとの戦役真っ最中であり、オペラがルイ14世のお気に入りであったところから、『アムステルダム通信』では同時期パリで上演されていたイタリア劇団の新作と比較して「戦争に馴染ませようとしてか、オペラにはどのディヴェルティスマンにも戦闘場面があり、平板な描写で、イタリア劇団の新作には適わない」という趣旨の批判を掲載している⁴⁷。

しかしながら、上述したセヴィニエ夫人の手紙において《アルセスト》観劇後にその評価が低下したことから見られるように、直接《アルセスト》を名指しせずとも間接的なオペラに対する批判、攻撃は文書として残っている。同じ1674年『アルセスト批評』よりわずか一週間足らず前の7月10日初版の『詩法 *L'Art Poétique*』においてボワローはその第4歌の冒頭において、シャルル・ペローと共にオペラの擁護者である兄、クロード・ペローに対して「かつて殺人者とされた医者が、今ではもともとそうであったかのように有名な建築家になっている⁴⁸」といった趣旨の攻撃文を載せる。シャルル・ペローの『アル

⁴³ *Ibid.*, p. 6. «[...]cette Piece est defectueuse, tant pour la conduite du sujet, qui est miserable, que pour la versification, qui fait pitié. »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6. «[...]l'Autheur a tout gasté, en ne mettant pas dans sa Piece ce qu'il y a de plus beau dans Euripide, & en y ajoutant des Episodes ridicules, mal liez & mal assortis au sujet. »

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6. «[...]la pauvreté de chaque endroit où l'on ne voit que redites de tendresse, jeunesse, saison, raison, &c. ». 戯曲の中で優しさ1回・優しい7回、若い3回、季節2回、道理2回、が使用されている。William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. 81, not. 7.

⁴⁶ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., p. 6. « Avant que de parler des vers & des chansons, parlons du sujet. »

⁴⁷ Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., p. 203.

⁴⁸ Nicolas Boileau-Despréaux, « Chant IV de *Art Poétique* » dans *Satires, Épîtres, Art poétique*. éd. J. -P. Collinet (Paris: Gallimard, Poésie, 1985), v. 1-24. « Dans Florence jadis vivait un médecin./ Savant Hâbleur, dit-on, et célèbre assassin, [...]De méchant médecin devient bon architecte. »

セスト批評』が、以前より自分たち兄弟やキノーに対する攻撃を繰り返してきたボワローを、批評の対象の一人として念頭に置いていることは確かであろう。

また同じ年にラパンは、いまや古典劇を凌ぐほどになったオペラの人気に対して次のような危惧を表明する。

オペラのファンタジーには、人々はしかも大半の礼儀をわきまえた人々に至るまで夢中になるに任せているが、もし悲劇の精神に栄誉を与え報うようにしなければ、やがてその精神に気力を失わせることになるであろう⁴⁹。

このように、オペラやその周囲を取り巻くペロー兄弟に対する批判は1674年に書かれたが、ペローが『アルセスト批評』を世に問うた1674年7月の時点では、『アルセスト』のキノー戯曲を名指しての攻撃の印刷物は見当たらない。よって、当時の文書では『アルセスト』に対して具体的にどのような「陰謀」があったのかは確認できない。しかしながらペロー兄弟ははっきりと「陰謀」と明言している。それにはコルベールの片腕として宮廷の内情に詳しいシャルル・ペローが、キノーをオペラの台本作家の位置から引きずり降ろそうという画策が秘かに進められている状況をいち早く察知していたのではないかと思われる。そしてその陰謀の動きに先手を打つように、キノー擁護の論陣を張ったと思われる。シャルル・ペローは後に、その著『古代人と近代人との比較』第三巻で次のようなエピソードを伝えている。

ある日、彼らは夕食を共にし、終わるとまだ食事のリュリ氏の許へ押しかけ、各自持っていたグラスを彼の喉元に押し付け、キノーを諦めるか、さもないとおまえは死ぬぞと叫んだ⁵⁰。

ペローによると、リュリに対してキノーと別れるように圧力が掛けられていた。ペローは「彼ら」として誰だか名指ししていないし、ラシーヌとボワローがそこで一緒に会食していたと確信は出来ない。しかしフォレストイエは2006年の『ラシーヌ論』の中で、その頃ラシーヌとボワローがキノーとリュリを別れさせようとしていたことは確かであると断言する。モンテспан夫人やその姉ティアンジュ夫人の愛顧を後ろ盾に、別の台本作家を選ぶようにリュリに圧力をかけていた⁵¹。ボーサンも「大変控え目なペロー」が名を挙げない「その紳士たち」は、ラシーヌ、ボワロー、ラ・フォンテーヌ (Jean de La Fontaine) で

⁴⁹ René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684), 1^{ère} éd. 1674 (Paris: Champion Classiques, 2011), chapitre XXIII, pp. 562-564. « [...]la fantaisie des opéras de musique, dont le peuple et même la plupart des honnêtes gens se sont laissé entêter, sera peut-être capable dans la suite de décourager les esprit pour la tragédie, si l'on ne pense à les exciter par la gloire et par la récompense. »

⁵⁰ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 3 (Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1690), p. 238. « Un jour qu'ils souppoient ensemble ils s'en vinrent sur la fin du repas vers Monsieur de Lulli, qui estoit du souper, chacun le verre à la main, & luy appuyant le verre sur la gorge, se mirent à crier, renonce à Quinault, ou tu es mort. »

⁵¹ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, pp. 489-490. Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil, op. cit.*, pp. 548-549.

あろうと推測している⁵²。この動きを裏付けるように、《アルセスト》上演後モンテスパン夫人とティアンジュ夫人はラ・フォンテーヌを使うよう、リュリに指示したという事実がある。リュリは表面上は従うように見せ掛けて、1674年9月ラ・フォンテーヌの《ダフネ Daphné》の戯曲をパストラルだからという理由で拒否し、結局この計画は1674年10月で中止になった。侮辱されたラ・フォンテーヌはリュリを狼に喩えて、警句「フィレンチェ人 le Florentin⁵³」を書いた。その中でラ・フォンテーヌは、《ダフネ》にはボワロー、ラシーヌ二人の友人が協力を約束したと述べている。

ペローは続いて『古代人と近代人との比較』第三巻の中でこう述べる。

この頃パリで、キノー氏のために敢えて擁護を表明したのはほとんど私一人だったというのは真実です。それほど、さまざまな〈作家たち〉の嫉妬が彼に対して沸き起こり、〈宮廷〉でも〈市中〉でも彼へのあらゆる支援が損なわれたのです⁵⁴。

ペローは、《アルセスト》ではキノーを擁護したのはほとんど自分一人だったと述懐している。クロード・ペローの手紙にその名がある宮廷筆頭画家のル・ブランも、画家としての立場でヴィガラーニの機械仕掛けや装置を称賛したが、公けに戯曲台本の観点からキノーを擁護したのはペロー一人であった。

第四節 当時の《アルセスト》上演を取り巻く状況

これまでの検討から、《アルセスト》上演時にはその上演に敵対する動きがあったことが確認できた。ここで、その状況を纏めてみたい。

フランス・オペラは1659年のペランによる《イッシーのパストラル》以来の空白を乗り越えて1669年に「オペラ・アカデミー」が創設され、1671年ペラン／カンパールによる《ポモーヌ》で新しい幕が開いた。それまでの宮廷や貴族の館での祝典においてではなく、宮廷の援護を得て初めてパリ市中においてお金を払った観客のために、フランス語によるオペラが上演されるようになる。

1662年イタリア・オペラ《恋するエルコレ》上演後のオペラの空白期間中には、音楽劇の舞台では16世紀末以来の伝統である宮廷バレエが上演され、ルイ14世自身アポロン、ジュピテル、ネプテューヌなどに扮して舞台に立ったが、1670年を境に王はバレエを踊らなくなった⁵⁵。一方で1664年よりモリエール／リュリによるコメディ＝バレエが人気を博

⁵² Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., pp. 548-549.

⁵³ Jean de La Fontaine, « Le Florentin » dans *Œuvres complètes de La Fontaine*, t. 6 (Paris: Lefèvres, 1818), pp. 103-108. « Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien; / Car un loup doit toujours garder son caractère, / Comme un mouton garde le sien. »

⁵⁴ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 3, op. cit., p. 242. « La vérité est qu'en ce temps-là j'estois presque le seul à Paris qui osait se déclarer pour Monsieur Quinault, tant la jalousie de divers Auteurs s'estoit eslevée contre luy, & avoit corrompu tous les suffrages & de la Cour & de la Ville; »

⁵⁵ 当時のロビネの手紙や『ガゼット』誌の伝えるところによると、1670年2月初演のモリエール／リュリのコメディ＝バレエ『気前のよい恋人たち』に挿入されたディヴェルティスマンにおいて、王はネプテューヌとアポロンを踊る予定であったが、側近の二人の貴族に代役させ、以後王は公の場での踊りを断念した。Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, op. cit., pp. 156-7.

するようになり、オテル・ド・ブルゴーニュ座をはじめとしてパリ市中の劇場では古典劇が全盛を誇っていた。

ペランの「オペラ・アカデミー」は財政難のため解体の憂き目に会ったが、リュリがルイ 14 世より「王立音楽アカデミー」の独占権を獲得したことで、フランス・オペラの上演は新たな局面を迎えることになる。トラジェディ・アン・ミュージック第一作となる《カドミュス》は宮廷のみならず、パリの一般観衆の人気を獲得することになった。リュリはその成功により、ルイ 14 世の愛顧の下に独占権を得て強引な手法でパリ市中に地盤固めを行ったため、「王立音楽アカデミー」の設立過程において、解散・合体を余儀なくされたモリエール劇団やマレー座を始め、自主上演が不可能になった音楽家や俳優たちなど、彼が多くの敵を作ったことは確かであろう。

しかしながら、《カドミュス》の成功で新しいオペラに対する期待と熱意はルイ 14 世を中心とする宮廷のみならずパリ市中でも大いに高まり、それまで市中の劇場を支配してきた古典劇側が脅威を抱きはじめたことは想像に難くない。ルイ 14 世の独占権を得たリュリとキノーの名声は高まり、経済的にも大きな利益を享受することになった。

一方で戯曲作家たちは、宮廷や大衆の人気を獲得したオペラに羨望を抱き、自分たちがその作家に成り代わろうとした。こうして、キノーに対する攻撃が始まった。戯曲作家としてのキノーに対して向けられた、エウリピデスを改竄したという憤慨と断罪の奥に、嫉妬と羨望が隠されていたとしても不思議ではないであろう。「小アカデミー」の支援を得たオペラはルイ 14 世時代の栄華を象徴する祝祭の劇場であった。それには上記のようにルイ 14 世自体がバレエを踊らなくなり、王の身体象徴、ポーサンに倣えば「王を写す鏡」としてオペラが位置づけられたこともある。

宮廷の全面的な援護を受けたオペラに対して、後の 17 世紀後半にはラパン、サン＝テヴルモン、ラ・ブリュイエール (Jea de la Bruyère) などのオペラ批判の著作は現われるが、1674 年の段階では同年ボワローの『詩法』においても、セヴィニエ夫人の手紙を見ても、正面切って《アルセスト》を名指した批判文書は見当たらない。ただペローがアリストップの口を借りて伝えるように、批判は人々の集まるサロンや巷間での風評において、特にキノーに対する攻撃を中心に広く行き渡っていたと思われる。そしてペロー兄弟が「陰謀」を口にするように、秘密裏にキノー降ろしが図られていた。その動きを素早く察知したペローが先手を打ったのが『アルセスト批評』であると思われる。オペラの諮問機関である「小アカデミー」の一員であるペローは、ルイ 14 世治世を象徴する新しい芸術としてフランス・オペラを推進する役割を担っていた。そして、ペローは長年のキノーの友人であった。

しかしながら、ペローが『アルセスト批評』を出版したのには、「小アカデミー」の一員でありキノーの長年の友人であったというだけではなく、その『アルセスト批評』において続いて述べられる本論の部分から、彼自身のオペラに対する芸術概念、美学理念があったことが考えられる。次の章では、『アルセスト批評』の本論部分を検討してみることにする。

第三章 『アルセスト批評』 2-本論の展開

ペローの『アルセスト批評』は導入部において《アルセスト》上演について当時の批判的な世評に言及した後、いよいよ本論のキノーの戯曲擁護に取り掛かる。フランス・オペラにおいて、上述したペランの「手紙」や「リリック技法」の後、この『アルセスト批評』は2番目のオペラについて理論的考察を行った文献である。1994年「アルセスト論争」に関する論考を纏めたブルックス、ノーマン、ザルッチの3人の編者はペローをフランス・オペラ理論の確立者とする¹。

ここからのペローによるキノー戯曲擁護からも分かるように、「アルセスト論争」はキノーの戯曲に焦点を絞った文学論争であった。17世紀において、オペラの台本はそれ自体で作曲作品と分離して読まれる習慣があった²。ノーマンは『アルセスト批評』について「従来、オペラと古典悲劇との違いに重きをおいたオペラの台本作家の擁護はあったが、オペラの台本作家がいかに当時の古典劇美学に合わせて文学的に書いたかは検討されてこなかった。この点に立って行われたのが、ペローの擁護である³」と述べる。

一方でボーサンは「アルセスト論争」は文学論争であるが、17世紀の文学と共に、芸術、精神構造、歴史を理解する上で最も基本的な問題点に触れることができると述べる⁴。確かに前章で考察したこの論争におけるペローの置かれた位置、オペラを取り巻く宮廷や観衆などの周囲の状況、そして続いて検討する古典劇側からのラシーヌの反駁などを考慮に入れば、「アルセスト論争」は単なる文学論争を超えた当時の芸術への指向や社会構造に触れる論争であるというボーサンの意見に、筆者は首肯できると考える。

この『アルセスト批評』でのキノー戯曲を擁護するペローの位置取りは、新旧二重の基準を持って批評している。ノーマンの言うように前半ではアリストテレス『詩学』以来の古典劇美学に合わせて擁護する論点を取り、後半ではオペラが古典劇美学の基準を超越した全く新しい芸術だという論点を取るという二重の基準である。「驚くべきもの」の観点から言えば、前半では従来の悲劇の要素としての「驚くべきもの」の点からトラジェディ・アン・ミュージックを擁護し、後半は超自然的な「驚くべきもの」の観点からオペラの新しさを強調する。

彼の論点にはところどころエウリピデスの原典の読み違いがあり、そこをラシーヌに衝かれるという綻びも見せる。演劇専門の理論家ではないペローには、論理的で詳細な分析が欠如しているという弱点もノーマンは指摘している。しかし、キノーの戯曲を特に「驚くべきもの」の観点から擁護している彼の論は、貴重な資料と思われる。それでは内容を

¹ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. xiii.

² 「王立音楽アカデミー」より出版された16巻の『王立音楽アカデミーにおいて設立以来上演されたオペラ作品全集 Recueil général des operas representez par l'Academie royale de musique』は1671年のペラン/カンペール《ポモーヌ》より1737年のジョンティ＝ベルナル/ラモー《カストールとポーリュクス》までのオペラを集め、1703より1745年にかけてバラール社などより出版されているが、いずれも台本のみが文学資料として収録されている。Sylvain Cornic, op. cit., p. 20. not. 21,

³ Buford Norman, « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* » in *French Musical Thought 1600-1800*, op. cit., p. 178.

⁴ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 542.

前半部と後半部に分けて見てみよう。

第一節 『アルセスト批評』前半、筋の展開からエウリピデスとキノーの比較

前章の『アルセスト批評』において、中断した箇所から続けよう。

クレオンは対話の論点を変更することをアリストテレスに提案する。「詩句や曲について話す前に、主題について検討しましょう。まずエウリピデスを要約し、次にオペラを検討します。キノーがどんな点を削除し、また創作して付け加えたかを見た後で、キノーの戯曲が非難に値するのか、それとも称賛されるべきものなのか判断を下しましょう」。

まずクレオンはエウリピデスの戯曲の梗概⁵を述べ、キノーが削除した点を6箇所、続いて付け加えた点を7箇所提示し、それぞれについて検討する。こうしてエウリピデスの原作を損ねたと弾劾されるキノーの戯曲擁護に掛かる。

第一にキノーによるエウリピデスの削除ではプロローグを挙げる。エウリピデスではアポロンと死の神との対話で、始めに筋の多くを知らせてしまう。それは、演劇の最大の楽しみである心地よい驚きと巧みな解決の仕方に反するとペローは論じる。

〈演劇〉の〈戯曲〉における最も高貴な美の一つは、その〈戯曲〉の筋書きや絡みでわれわれが会う、出来事の心地よい驚きと、困惑や不安が見事な解決法で解放されるのを見る喜び、そこにあるということが真実ならば。アポロンと死の神のこの〈場面〉は、エルキュールが〈死の神〉の腕の中にいるアルセストを〈夫〉に返すために取り戻しに行くこと知らせてしまい、この喜びをわれわれから完全に上げてしまうのは確かです⁶。

よってこの箇所を削除したキノーをペローは支持している。

ここに、悲劇の基本要素としてのアリストテレスが論じる「筋書き」⁷の展開とその解決法から生じる「驚くべきもの」の重要性がペローによって、明確に提示されている。そこにはペローの長年の友人であるシャプランが、アリストテレスのタウマストンの流れを引き継いで定義した「魂を驚きと快楽とで魅了するもの⁸」という「驚くべきもの」の概念がある。「困惑や不安が見事な解決法で解放されるのを見る喜び」とは、同じく「驚くべきもの」の一つの現われである、劇の大団円での「急転回 *péripétie*」を見る楽しみであろう。

古代ギリシア劇においては、劇の始まりにおいてプロローグとして観客にそれまで起き

⁵ ペローはプロローグと5幕に分けて解説する。

⁶ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., pp. 29-30. « S'il est vray qu'une des plus grandes beautez des Pieces de Theatre, consiste dans la surprise agreable des evenemens, & dans la joye de se voir delivré par un dénouement ingenieux de l'embarras & de l'inquietude où nous a mis l'intrigue & le noeud de la Piece. Il est certain que cette Scene d'Apollon & de la Mort, où l'on apprend qu'Hercule viendra retirer Alceste d'entre les bras de la Mort, pour la rendre à son Epoux, nous oste entierement ce plaisir, [...] »

⁷ 本論9頁参照。

⁸ 本論8頁参照。

た事件を知らせ、これから始まる劇の理解のために情報を与える場が置かれた。エウリピデスの『ヒッポリュトス Hippolytos』においても、冒頭アプロディテがヒッポリュトスとパイドラの成り行きを結末まで知らせてしまう。コルネイユはこのプロローグの扱い方について、エウリピデスの時代になると次第に粗雑になってくると次のように批判している。

エウリピデスでは [=プロローグで] 機械仕掛けの神を導入して観客にそれまでの経緯を説明したり、主要登場人物の一人がそれを自身で語ってしまうような、かなり粗雑な扱い方をしている。彼の『イフィジェニー [=タウリケのイピゲネイア]』や『ヘレナ [=ヘレネ]』での例のように、この二人のヒロインたちは最初に自分の身の上話を全部語って観客に知らせてしまい、しかも彼女たちの語りかけを受ける相手役は誰も舞台上にいないのだ⁹。

コルネイユも指摘するように古代ギリシア劇においては、劇の始まりで観客の注意を引き、続いて始まる劇の筋を紹介する慣習があった¹⁰。しかし16世紀の人文主義悲劇の時代になると、「急転回」に反するとして、次第にプロローグで前もって筋を知らせる慣習は廃される。ジョデル (Étienne Jodelle) の『捉われのクレオパートル Cléopâtre captive (1553)』ではすでに前もって筋を知らせる意図はなく、その代わりにアンリ二世に対する賛辞がプロローグとして置かれた¹¹。17世紀になるとコルネイユやモリエールは『プシシェ』などの機械仕掛け劇で、本体の劇から独立したルイ14世を讃えるプロローグを入れた。キノーの《アルセスト》でも『プシシェ』に倣い、王を賛辞するプロローグになっており、エウリピデス冒頭でのアポロンと死の神の応対は削除されている。

第二にキノーが削除した場面としてペローが指摘するのは、アルケステイスの死の準備をする有様を伝える侍女の語りの部分である。ペローは、エウリピデスではすでに結婚適齢期の子供もいる年経た王妃が、死に行く床で新婚の処女を失った時を思い起こし泣き崩れるシーンは大袈裟すぎ、現代の御婦人たちを当惑させ失笑を買うとする。しかもアルケステイスは子供たちの前では涙一つ流さず、顔色一つ変えなかった。現代では若い恋人同士とした方が観客は感情移入しやすいと述べる。

エウリピデスでのアルケステイスの振舞いを「われわれの〈世紀〉の趣味に全然合わない¹²」とするペローの批判は、彼がこの批評の後半部でその用語を使う、当時の社会における「適切さ=節度 la bienséance」の観点からの興味深い指摘であろう。この社会での

⁹ Pierre Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton (Paris: Gallimard, 1984), t. 3, p. 137. « Euripide en a usé assez grossièrement, en introduisant, tantôt un dieu dans une machine, par qui les spectateurs recevaient cet éclaircissement, et tantôt un des ses principaux personnages qui les en instruisait lui-même, comme dans son *Iphigénie*, et dans son *Hélène*, où ces deux héroïnes racontent d'abord toute leur histoire, et l'apprennent à l'auditeur, sans avoir aucun acteur avec elles à qui adresser leur discours. »

¹⁰ Downing A. Thomas, *op. cit.*, p. 74.

¹¹ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 281.

¹² Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, *op. cit.*, p. 32. « [...] cela n'est point du tout au goust de nostre Siecle, [...] »

「適切さ＝節度」に反する筋書きや言動は観客に違和感を与え、引いては「必然性」や「真実らしさ」に背き、感銘を与えられないとペローは論じている。

演劇学者シェレルは、古典劇の規則として用いられる「適切さ＝節度」に関して次のように説明する。

「真実らしさ」と同じように「適切さ＝節度」は公衆が観劇する戯曲で使われるべき手段として定義される。[...]17世紀の理論家は「適切さ＝節度」については暗示で表現し、どこにそれが存在するのか正確には決して述べなかつたし、しばしば「真実らしさ」と混同して用いた。この二つの概念は17世紀に言及される「生活慣習の理論」の中に、かなり混ざり合い介入し合っている¹³。

シェレルによると17世紀古典美学の「適切さ＝節度」は「真実らしさ」とかなり混同されて使用されていた。ペローが指摘する、キノーにより削除された第二の場面、すなわちアルケステイスの、死に臨んで新婚時代の床を思い出して取り乱した様子を伝える侍女の供述、それは17世紀当時の生活慣習に反し、よってシェレルによれば当時の真実らしさに反するという点において、筆者としてもエウリピデス戯曲からのキノーの削除は首肯できる。

しかしこの箇所にはペローの誤りがあり、後にラシーヌに指摘され批判を受ける。ペローはアルケステイスを「すでに結婚適齢期の子供もいる年経た王妃」としたが、エウリピデスでの子供たちは年端の行かない幼子で、よってアルケステイスも「若さの華のまだ身に失せぬ賜物¹⁴」を捨てて死に趣くのだ。しかし残された息子のエウメロスに「一緒に老後を迎えられないとは父上も甲斐のない結婚をされたものだ」等の、幼子とは思えない長い台詞が与えられていることも事実である。ラシーヌからすると、ペローの指摘に綻びが見られるのが、攻撃の格好な隙を与えたのであろう。

クレオンの「適切さ＝節度」からの指摘に対してアリストテップは、侍女の供述の場面の削除は理解できないでもないが、エウリピデスでの一番美しい場面、アドメトスとアルケステイスの最後の別れの場が省かれたのは納得いかないと反論する。キノーが削除したとする第三の場面である。クレオンはそれに対して、この場面が美しいことは認めるが、自分が助かりたいために妻を死なせることは現代では憤慨的になる。キノーではアドメトスが知らないうちにアルセストは一人、死を決心して実行に移す。その方が優れていて、「当世紀の趣味・生活慣習に *au gout de notre Siecle*」合致している。ここでもペローは「当世紀の趣味」を重んじ、アドメトスが臆病で意気地なしの男にならないよう心配りをしたキノーを褒める。

現代の目から見ても、この二人の別れの場面が「エウリピデスでの一番美しいシーン」というのは納得がいかないと思われる。後に見るようにラシーヌはラ・グランジュ＝シャンセル (La Grange-Chancel) の言によると「アルセストの話ほど人の心を打つものはない¹⁵」とアルセストの悲劇性を称賛してきたとされる。しかし、エウリピデスでのアルケステイ

¹³ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 383.

¹⁴ エウリピデス『ギリシア悲劇 III』(上) 前掲書、1986年、25頁。

¹⁵ 本書 109頁参照。

スは夫に代わって自分が死を選ぶしかなかったこと、年老いた夫の両親が身代わりにならなかったことを恨みがましく訴え、アドメトスも悲しんではいるがそれでは自分が犠牲になろうとはしない。互いに身勝手な台詞、よく言えば本音をぶつけ合い、高貴で貞淑なアルケステイスのイメージには程遠いと思われる。むしろシュールレアリスティックな夫婦の皮肉合戦と受け取れば現代では理解がしやすい。しかも、父ペレスの罵詈雑言を借りればアドメトスは「自分が助かりたいために妻を殺し」、それでいて「お前がいなければこの先どうしよう」と歎くのでは、現代でも観客の同情と憐れみを誘う場面とは言えないのではないだろうか。

よって、キノーがこの場面を削除した点はペローに従えば首肯できると思われるが、しかしペローは再び勇み足の失言をする。「アドメトスが死に行く妻に、カロンの舟が着いたから早く乗るように急かすのはあまりにも非情すぎる」と追い討ちをかける箇所である。この場面では、まずアドメトスが死に行く妻に神々の慈悲を祈るように言い、それに答えてアルケステイスが、冥界への渡し守カロンの姿とその舟がすでに自分を迎えに来て早く乗れと急かしていると訴える、この一対の会話が交わされる。

ペローが読んだギリシア語版では「アルケステイス」を指す表記が欠落していたため、アドメトスの台詞が続いていると勘違いしたのだった。

アリスティップが二人の最後の別れの美しい場面をキノーは削除したという批判に対して、クレオンはこう答える。

それは美しい場面の一例でしょうか、アドメトスが最後の別れを告げるアルセストを遮って、早く死に赴くように急かすのは、何故なら妻がその務めを急がないなら、〈運命の女神〉が自分を連れ去りに来ていると言うのですから¹⁶。

案の定、この箇所もラシーヌによって嘲笑され、ペローのギリシア語読解力の欠如を暴露した箇所と見なされた。

第四にクレオンは次のように指摘する。「アドメトと父親の〈場面〉は、私の考えではこれまで決して〈舞台〉には乗せられなかったような、とても浅ましいものです¹⁷」。自分の代わりに死んでくれない父親を息子が罵り、しかもその息子は自分の身代わりに妻に死を強いるのでは、戯曲全体を台無しにしてしまうとクレオンは続ける。観客はこのようなアドメトスが死を逃れてもそこに喜びを感じないし、続く劇の展開でヘラクレスがアルケステイスを連れ戻しアドメトスに返しても楽しめない。よって、キノーによるエウリピデスのこの場面の削除はペローによれば適切である。

エウリピデスにおけるこの場面の父と息子の売り言葉に買い言葉の罵り合いは、やはり現代でも耳を覆いたくなるような台詞のやり取りが延々と続く。若い妻に代わって余命幾ばくもない年寄りの父親が死んでくれなかったと非難し、アルケステイスの死骸を前に「こ

¹⁶ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., p. 36. « Est-ce une chose d'un bel exemple, de voir Admette qui interrompt Alceste lors qu'elle luy dit les derniers adieux, pour luy dire qu'elle se haste de mourir; parce qu'il voit, dit-il, la Parque qui le va prendre, si elle ne se haste de faire son devoir. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 38. «[...] la Scene d'Admette & de son pere, qui, a mon sens, est la chose la plus odieuse qui ait jamais esté mise sur le Theatre. »

れはあなたの意気地無ししるしです。卑劣この上もない」と父を罵るアドメトスに、聴衆はそれではアドメトス自身の卑怯さはどうなのかと疑問を抱くであろうし、彼の妻を失った悲しみに素直に同化できそうには思えない。ここでのアドメトスの父に対する応答は倫理的にも礼節的にも、17世紀のみならず現代においても、やはりクレオンが断じるように聴衆からは嫌悪感を持って迎え入れられるであろう。

第五にクレオンが述べるキノーによるエウリピデスの削除の場面は、従僕がヘラクレスの客人としての暴挙を語るシーンである。クレオンは「奥方の喪の最中に、知らないとはいえ、酔っ払って野蛮な行為をするのはジュピテルの息子とは思えません」と断罪する。

この場面のヘラクレスは、確かに粗野で無遠慮な客人として描かれている。しかし、古代ギリシアではこれくらいの狼藉が英雄として相応しいと考えられていたとも思える。ホメロス (Homēros) の『イーリアス *Ilias*』における「アキレウスの怒り」にも、暴力的で荒々しい情念が描かれている。17世紀の古典悲劇に登場する英雄像からすれば、エウリピデスのヘラクレス像は確かにそのまま舞台に乗せるのは憚られるというクレオンの論も分かる。やはり観客は宮廷の女性客を含め17世紀の慣習、「礼節」の支配する社会の人々である。「品位ある社会は、ジュピテルの息子である彼 [=エルキュールすなわちヘラクレス] に〈野卑な男〉の資質を持たせて描いたら、全く驚かされてしまったでしょう¹⁸」。前述したドラポルトも考察するように、当時の宮廷はギリシアのオリンピアの神々が支配していた。ルイ14世自身もジュピテル、マルス、ネプテューヌなどに仮装し、また王自身をアポロンに見立て太陽王とし、オリンピアの神々を象徴として利用した。その政治的役割をペローは「小アカデミー」の一員として擁護する必要性を感じていたであろう。それがエウリピデスでのヘラクレスの描き方は「ジュピテルの息子とは思えない」という表現に結びついたと思われる。

第六は終幕のアルケステイスをアドメトスに引き渡す場面についての言及である。クレオンは、ヴェールを付けさせたアルケステイスを新しい妻にと勧めてアドメトスの心を試そうとするヘラクレスの行為は「喜劇としては大変に楽しい気配りである」が、「エルキュールがあるべきような完璧で真摯な〈英雄〉には全然相応しくない¹⁹」と非難する。

この「エルキュールとしてあるべき英雄」という表現にも第五の場合と同じように、エルキュールにルイ14世の身体性を重ねた表現だと思える。この場面の人物描写からも、やはりエウリピデスは『アルケステイス』をサテュロス劇として書いたと思われる。この大団円における「急転回」は、「魂を驚きと快樂とで魅了する」という悲劇の本質的な「驚くべきもの」の効果を狙った展開とは思われない。アルケステイスを試合で貰った商品だと言わしめたり、女性の観客がいたら憤慨せざるをえないような台詞がエウリピデスには確かにあると言えるであろう。

『アルセスト批評』で繰り返すクレオンが述べるように、古代ギリシアの価値観、倫理感、慣習は17世紀のそれとは異なっているというのは真実だと思われる。よって、キノーがこれら6箇所場面を削除した点は筆者としても納得できるのではないかと考える。ペローはこの6点について、悲劇の楽しみの一つである「驚くべきもの」の点からエウリピ

¹⁸ *Ibid.*, p. 40. « [...] le beau monde auroit été bien surpris, si on luy eût représenté le fils de Jupiter, avec les qualitez d'un Crocheteur. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 42. « [...] ne convient guere à un Heros aussi parfait & aussi serieux que le doit estre Hercule, [...] »

デスのプロローグが反していること、また他の 5 点が「当世紀の趣味」に合わず「適切さ=節度」に反するがゆえに、時代が要請する「真実らしさ」に背き、観客の心を動かさないことを指摘している。当時の古典悲劇の基本要素である「驚くべきもの」と「真実らしさ」、この 2 つの観点からペローがキノーの削除を擁護していると言えよう。

次にクレオンはキノーが原作に付け加え創作した点を 7 点挙げる。

第一に開幕でエルキュール [=アルシード] はアルセストに恋している設定を作り出す。クレオンによれば、観客は神話をよく知らない限り、エウリピデスの原作でヘラクレスがアルケステスを助けに冥界まで降りていくことに驚かない人はいないと解説する。キノーの台本ではエルキュールが秘かにアルセストを恋慕しているゆえにそれが冥界への冒険の動機となり、人間としてより自然な感情であると、変更を加えたキノーを擁護する。

確かにエウリピデスでは、接待の従僕よりアルケステスの死を知らされ、即座に冥界へ助けに行くことを言明するヘラクレスの決心が描かれるが、これは唐突でもあり、いくら自分の喪を隠して饗応してくれたアドメトスの恩義に報いるためとはいえ、それほどまでの危険をヘラクレスが冒すための必然性に乏しいことは否めまい。この点について古典劇の要素である「真実らしさ」に疑問を呈するクレオンは、エルキュールが秘かにアルセストを恋していたとするキノーの戯曲を擁護する。ここには 17 世紀のギャラントリーの美学、その恋愛重視がオペラを支配する重要な要素であることを改めて認識させてくれる、クレオンの意見であるといえよう。

第二にキノーが創作した、アルセストを略奪するリコメードというスキロス王の存在を、クレオンはアドメートが瀕死の重傷を負う相手として必要だとする。クレオンによればエウリピデスではアドメトスは病気で死期を迎えようとしていたが、それよりも恋人を奪還しようとして傷を負うほうが、主人公として美しいとする。ペローによればその結果、アルセストに身代わりを決心させるという「必然性」が生まれるであろう。

前にも述べたように、《アルセスト》の第一幕と第二幕はキノーの創作である。そこにはキノーの得意とする恋愛を中心主題とした、騎士道精神のギャラントリーで「急転回」をもたらす筋の運びがあり、筋自体も複雑に絡み合った構成となっている。リコメードを創作することで彼によるアルセストの略奪、アドメートとアルシードの追走、スキロス島での戦闘場面という、視覚的にも聴覚的にも観客の驚きを誘う場面が続く。自然現象の奇異を表象する、ギリシア神話のテティスやエオールなどの超自然的な「驚くべきもの」の神々が次々と舞台上で演技し、兵士たちの行進や戦闘の合唱が入り乱れる。最後はリコメードの戦死とアドメートの瀕死の重傷という「急転回」が繰り広げられる。

神話の神々の登場や戦闘場面、死の場面は古典悲劇では舞台上に載せることが禁じられていた。しかも、場所はテッサリアから海上、スキロス島へと急展開する。《アルセスト》は「悲劇」と銘打っていても、場所、時間、筋の 3 単一を主唱する古典悲劇の厳密な理論家からは、その規則の逸脱性を強く弾劾された。今日でもフュマロリは《アルセスト》を「ディズニー・スタジオによるステレオタイプでハリウッダ的ハッピーエンド²⁰」であると酷評している。

²⁰ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq (Paris: Gallimard, 2001), p. 168.

ここでキノーが複雑な筋書きを作り出したことへの是非は措くとしても、作劇上留意された筋の「急転回」による「驚くべきもの」によって、第二幕第八場のアルセストとアドメート二人の哀切な別れの場面が導かれることは確かであろう。エウリピデスとは異なり、愛する相手のために進んで自分を犠牲にしようとする気高い二人の人間性が筋の展開から必然的にもたらされ、観客に「驚きと称賛」を与える悲劇の基本要素である「驚くべきもの」効果が見られる場面と思われる。この第二幕の展開には、ギリシア神話のテティスやエオールなどの超自然的な「驚くべきもの」と、悲劇の本質的な「驚くべきもの」とが並存している一例であると考えられる。

続いて第三にキノーが創作した副次的筋について二人は考察する。アリストIPPは「セフィーズの恋と彼女の移り気は忌まわしいものではないですか。しかもその話は本筋と絡んでいない、場違いな箇所置かれたエピソードというだけではなく、このような真面目な演劇にはとても似つかわしくないものです」と反論する。それに対してクレオンはレトリック上の、徳に対して悪徳を置くという対比の原則を引き、セフィーズという庶民出の侍女の心が移り気で軽薄な様子は、アルセストの貞操を引き立たせるその対比として必要であると擁護する。続けて次のように述べる。

しかし、その〈エピソード〉は悪徳と徳とを対比させる必然性から〈劇〉に結びついているだけではなく、セフィーズはアルセストの腹心であるということ、そして続く場面で一つの真実を彼女は披露するということにも結びついているのです²¹。

セフィーズは軽薄で移り気だけではなく、人間として生で真実の声を聞かせる存在だとクレオンは擁護している²²。快活な庶民のエピソードは悲劇に変化を与えるのだ。

またクレオンはセフィーズの歌う小さなエールを「一つ一つ別々に取り上げても貴重で、〈王冠〉の創作に使われずにはおかれぬ宝石たちのようなものだ²³」と讃えている。

確かにセフィーズの台詞「人間は何歳であろうと、どんな状況であろうと死にたくないものだ」と言う箇所には人間の本音がある。父親のフェレスは自分が年寄り過ぎていることを理由に、セフィーズは若すぎることを理由にアドメートの身代わりを断る。キノーの台本での父親フェレスはアドメトスと陰惨な応酬をするエウリピデスの父親とは異なり、むしろ滑稽で陽気な道化役者の役割が割り振られている。そして、リフレインを持ったセフィーズの小さなエールは、ポン＝ヌフ上の大道芸人は言うに及ばず、皆が覚えて至る所で歌われたとセヴィニエ夫人などにより伝えられている。このセフィーズの役柄は後に「小

²¹ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., pp. 48-49. « Mais cet Episode n'est seulement pas joint à la Piece par la necessité qu'il y avoit d'opposer le vice à la vertu, il y est joint encore, en ce que Cephise est confidente d'Alceste, & que dans la suite elle sert à établir une verité, [...] »

²² セフィーズの「心変わり」については機械仕掛けで場面が転換するトラジェディ・アン・ミュージックとの関係性が以下に論じられている。永井典克『『アルセスト』：十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり』教養論集 (17)、67-91頁、東京：成城大学、2003年。

²³ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., p. 51. « [...], je les regarde comme des pierreries qui toutes separément sont precieuses, & qui ne laissent pas d'entrer en la composition d'une Couronne, [...] »

間使い役」である「スーブレット *soubrette*」として、機転の利く澁刺とした若い娘を演じる、軽い声質のソプラノに引き継がれていくだろう。

また、ペローのアルセストとセフィーズを対比させる指摘箇所は、女主人とその侍女という社会的階層の倫理観の差異を述べている箇所でもあろう。ラシーヌは『フェードル *Phèdre*』の「序」でもっと断定的な口調を用い、フェードルの乳母エノーヌがイッポリートに罪を着せようとテゼーに讒言することについてこう述べている。

私はこの〈讒言〉は、他の点ではとても高貴できわめて徳高い〈王妃〉が口にするには、あまりにも低俗でとても陰険なものだと考えた。私にとってこのような低劣さは〈乳母〉にこそ相応しいものに思われた。乳母ならばより下賤な性向があるであろうし、しかしながらひたすら〈女主人〉の命や名誉を救おうと、あえてこの誤った告発を企てるのだ²⁴。

この箇所は当時においても物議を醸したが、当時一般に認められていた身分関係による差別といえるであろう。ちなみに『フェードル』の原作であるエウリピデスの『ヒッポリュトス』では、パイドラー [=フェードル] 自らヒッポリュトスに罪を着せた書板を手に、首を括ることになっている。

《アルセスト》で用いられた副次的筋であるエピソードについて、クレオンはアルセストの貞淑のためにセフィーズの移り気が必要だったと擁護するが、やはりキノーのギャラントな悲喜劇的志向が強く残っている箇所でもあると考える。この悲劇と喜劇の混在については、キノーは多くの非難を浴びたが、ヴィアラは次のように擁護する。

ギャラントな手法の基礎であるこの中庸な様式は、高貴な調子とも低俗な調子とも切断はない。反対にあらゆる種類の文学的な文体を合体し、駆使する。²⁵

ノーマンも、ギャラントな作品は軽快で楽しく、その作家たちは陽気な調子を真面目なものに結びつけるとし、《アルセスト》はヴィアラ曰く「あらゆる種類の文学的な文体」の優れた一例であると述べる²⁶。ノーマンによれば、このギャラントな文体は古典主義の統一された様式に反しているが、彼によれば古典主義の様式自体があまりに狭く定義されているとする。ノーマンは次のように続ける。17世紀ラ・フォンテーヌも『プシシェとキューピドンの恋』ではギャラントな美学と英雄的なもの、散文と韻文を混ぜ合わせている。ボワローもその風刺詩『サティール』で滑稽な調子と真面目な調子、倫理的と快楽的、高尚なものと下劣なものという相容れない要素を入れている。それが当時の趣味であり、

²⁴ Jean Racine, « Préface de *Phèdre* » dans *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Foresties (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999), pp. 817-818. « J'ai cru que la Calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une Princesse, qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une Nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa Maîtresse. »

²⁵ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique* (Paris: Minuit, 1985), p. 172.

²⁶ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, op. cit., p. 111.

観客を喜ばせることであった²⁷。

秋山は2011年の論考において《アルセスト》をギャラントな美学で論じ、「トラジェディ・アン・ミュージックは悲劇でも、喜劇でもなく、従来のジャンルを超越しようという野望を持っていた²⁸」とする。そのギャラントな美学は多様性を持ち、やがて来るロマン主義のユゴー (Victor Hugo) の1827年『クロムウェル Cromwell』「序」における「崇高さとグロテスクという二つのタイプの全く自然な結びつき」を予告したと論じている²⁹。

ノーマンが言うように、《アルセスト》におけるキノーの喜劇と悲劇の混在から、従来の古典主義規則における二つの演劇の明確な区別を超越しようとする試みを読み取る考えは、17世紀の悲喜劇を得意とする作家であったキノーの「あらゆる種類の文学的な文体を合体し、駆使する」その多形で多様性に満ちた文体からは感じ取れると思われる。そして、そこに秋山の述べるように、やがて来るロマン主義文学の一つの前触れとなった様式を見ることは否めないと思われる。

しかし一方で、ここにはかつてキノーが得意とした悲喜劇の様式の名残を見ることが可能であると筆者は考える。なぜならキノーは《アルセスト》において悲劇と喜劇の混在を批判された後、次第に喜劇的要素をトラジェディ・アン・ミュージックから除外していくからである。1670年代、時代は次第に単純な悲劇の筋立てに純化洗練されていく傾向があった。キノーも次作の《テゼー》では喜劇的要素のエピソードを3箇所のみに関り、翌年の《アティス》以後はすべて省くこととなる。ペロー自身も《アルセスト》の悲劇と喜劇の混在には、その概念の革新性から擁護を行っているのではなく、レトリック上の対比の原則に論の重心を置いていると思われる。

クレオンが述べる第四のキノーが付け加えた点は、第二と重なるが「アドメートは戦いで瀕死の重傷を負う、その若々しい戦士の出で立ちのほうが、年老いた老人の病人より舞台栄えする」という擁護である。

オペラの主人公は若々しく美しい男女である必要性をペローは重ねて説いている。オペラの趣向は宮廷の祝祭からの伝統を引き継ぎ、豪華で華やかな舞台装置や衣装が用いられた。また「ルイ14世時代の宮廷風俗は、女性の衣装よりも男性の衣装が華美かつ豪華になった稀な事例³⁰」だと言われている。機械仕掛けの超自然的な「驚くべきもの」の出現と共に、舞台上で演じる主人公の姿に悲壮さと高貴さをもたらし、観客に「驚くべきもの」の効果を与えるためにも、視覚的な美しさが要請されたのであろう。そこにボーサンが形容するように「王をそのまま映した鏡」としてオペラを見る視点も、ペローの「小アカデミー」の一員としての立場を考えれば可能であると思われる。

第五として機械仕掛けで降りてきたアポロンが、アドメートの身代わりになる徳高い者を讃えるため寺院と彫像を造ると宣言する場面をペローは指摘する。寺院と彫像は技法の神々によって即座に稲妻から彫られるのだ。

²⁷ *Ibid.*, pp. 121-122.

²⁸ Nobuko Akiyama, « *Alceste de Quinault et de Lully* », 青山フランス文学論集復刊、東京：青山学院大学、2011年、27頁。

²⁹ 同上、30頁。

³⁰ Philippe Beaussant, *Versailles, Opéra* (Paris: Gallimard, 1981), p. 22. 渡邊守章『劇場の思考』東京：岩波書店、1984年、147頁。

このような尋常でない美徳の行為に対して、〈神〉によって褒賞を与えると宣告させるのは非常に適切であるだけでなく、その〈記念碑〉はとても美しく、また特に奇跡的な〈装置〉になるのです³¹。

続いてクレオンは、アルセストの彫像によって、彼女が自刃して果てたという事情が一瞬にして分かり、この辛い場面を描写する長い会話が省略できるとその利点を加える。

ここには超自然的な「驚くべきもの」を「非常に適切である *tres-convenable*」として肯定し、その奇跡により美しい装置が舞台上に表現されることを称賛するペローがいる。ペローはこの超自然的な「驚くべきもの」が悲劇の要素として肯定されるためには、当時悲劇の必須要件とされた「真実らしさ」とどう折り合うかという問題には「適切である」とするだけで解決している。

この場合の「適切さ」とは、コルネイユの定義を用いることが可能であろう。コルネイユの章で前述したように、彼は「神話・伝説がわれわれに伝える神々や彼らの変身はすべて不可能なことであるが、それでもそれが語られるのを聞くのに慣れ親しんできたというわれわれ共通の認識、および伝説の理解によって、ほんとうと信じられるといわざるを得ない³²」としている。クレオンの言う「尋常でない美徳」、普通の人間には成しえない気高い決心に応える神の奇跡的な褒賞行為は、われわれ人間には不可能であるが、アリストテレスによれば「神々が全知全能であることをわたしたちは認めるから³³」、そしてコルネイユ曰く「われわれ共通の認識および、伝説の理解によってほんとうといわざるを得ない」のだ。この二人の擁護でアポロンのなす超自然的な「褒賞」は「適切なこと」として、「真実らしさ」を請合われるであろう。

そして、確かにクレオンが言うように、剣で自分の胸を貫くアルセストの彫像が開示された時のアドメートの驚愕は、多言を弄するより視覚的な表象によりもっと衝撃的なものとなるであろう。

アルセストの死を知ったアドメートの苦悩と関連してクレオンは第六として、アリストテレスから例を引いて語る。クレオンによれば、アリストテレスは『アンティゴヌ』において、恋人エモンが父から結婚の許しを得て歓喜のあまり、父によってアンティゴヌが閉じ込められた地下牢へ急ぐと、アンティゴヌはすでに絶望から息絶えていた場面、それを想像できるうちで最も美しいものの一つと言及している。アリストテレスを引いて、クレオンはこの場面を次のように説明する。

アリストテレスは次のように言っています。すなわちこの非常な喜びから耐え難い苦痛への突然の変化は、[...]〈観客〉の心に同時に怖れと憐れみをこの上なく抱かせる

³¹ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., p. 53. « Outre qu'il est tres-convenable de faire proposer par les Dieux des recompenses pour les actions d'une vertu extra-ordinaire, ce Monument fait une Decoration tres- belle & tres-surprenante. »

³² 本論文 19 頁参照。

³³ 本論文 6 頁参照。

という、〈演劇〉が提示する効果のすべてを作り出すと³⁴。

クレオンによれば、アリストテレスは『アンティゴヌ [=アンティゴネ/ソポクレス作]』におけるエモンの歓喜から悲嘆への急転回は、観客に「怖れと憐れみ」を与えると述べている。クレオンはこのエモンの心境とアドメートは同じ状況に置かれると説明する。自分の傷が治り、これからアルセストと共に生きようと歓喜のうちに彼女の姿をあらゆる場所に探したところ、開帳された寺院の彫像でアルセストが自刃したこと、しかも自分の身代わりになったと知った時ほど悲痛で絶望的な思いをすることはない。エモンよりも癒されることの無い苦悩であると述べる。

このクレオンの解釈箇所は、アリストテレスの指摘する幸福から不幸のどん底へと突き落とされる主人公の逆転、観客の予期しない「急転回」の場面であり、ペローがキノーの戯曲から悲劇の基本的要素である「驚くべきもの」の概念の生じる場面を引き出して解説した部分である。ここにおいてペローは、シャプランが説き、自らも『辞典』で確認することになる悲劇の「驚くべきもの」の基本理念を、みずからの演劇美学として明確に提言している。

第七にキノーが付け加えた点は、アルシードがアルセストとアドメートの変わらぬ愛を目の前にし、アルセストを返すことを決心する場面である。この場をクレオンはこの戯曲の中で一番美しい箇所であると称賛する。クレオンは続ける。個人的な恋の炎に打ち克ち真の栄光を手に入れたアルシードの栄誉、その英雄的な美德が悲劇の解決を導きだす。アルシードは危険を冒して連れ帰ったアルセストを我がものにしたいたいにもかかわらず、最後には恋よりも名誉を取り、彼女をアドメートに返す。エウリピデスではアルセストとアドメートの愛しか語らない。アルシードは半神である。人間的弱さと偉大で真摯な資質が交じりあった存在であるが、最後に冥界に勝利し、自分自身にも打ち克った真の英雄である。

〈天〉は彼 [=アルシード] を偉大な行為を成さしめるために〈地上〉に送ったのです。すなわち〈怪物たち〉や〈暴君たち〉、〈死の神〉、〈冥界〉を手なづけ、ついには自分自身をも克服し、その栄光をほかのすべての者に分け与えるべく。そしてこの〈悲劇〉は次のような美しい〈詩句〉で終わりを告げます。

寛大なるアルシードよ、勝ち誇れ！ 幸いなる夫妻よ、平和に生きよ！

この言葉がこの〈戯曲〉を通しての主題であり、内容なのです³⁵。

そして、もし、「この種の作品がいくばくかの倫理性を持っていなかったならば、ただの空しいお遊びにしか過ぎず、思慮分別のある人間の興味を喚起するには値しないと信じ

³⁴ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., p. 55. « Aristote dit, que ce passage subit d'une grande joye à une grane douleur [...], produit dans l'esprit des Spectateurs tout l'effet que le Theatre se propose, qui est d'émouvoir souverainement l'horreur & la compassion en mesme temps. »

³⁵ *Ibid.*, pp. 59-60. « [...] le Ciel l'a donné à la Terre pour faire de grandes actions; pour dompter les Monstres & les Tyrans, la Mort & les Enfers, il doit aussi se surmonter luy-mesme, & ajouter cette victoire à toutes les autres. Aussi la Tragedie finit-elle par ces beaux Vers / *Triomphez genereux Alcide, / Vivez en paix heureux Epoux, /* qui marquent le sujet & la substance de toute la Piece. »

ます³⁶」と強調する。

ペローがこう力説するように、《アルセストあるいはアルシードの勝利》とする題名からも、アルセストの悲劇と同時にアルシードすなわちヘラクレスの気高さ、偉大さが主題であったことは明らかである。ペローの称賛には、アルシードにルイ 14 世のアレゴリーを見ることが可能であるし、ペローの「小アカデミー」の一員としての王の威光を讃えるという政治的意図も見えるであろう。

ただ筆者としてはキノーの立場から見ると、彼は古典悲劇を凌駕する高貴で勇敢な英雄像を描こうという意欲があったと考える。オペラの世界においても、古典悲劇に匹敵する、いやその枠を超え観客に深い感銘を与える人物像を描こうとした。そしてキノーの意気込み、野心をペローは感じ取っているからこそ、オペラの戯曲はただのお遊びではなく、そこにルイ 14 世の象徴を見たとしてもアルシードの勝利には倫理性が見られることをペローは強調したと思われる。大団円における筋の「急転回」からもたらされる、アルシードの通常の人間の営みを超えた気高く倫理性に満ちた人物像に、観客は「驚きと称賛」の念を禁じえない。ここにおいてペローが、その悲劇の基本要素として要請される「驚くべきもの」の概念について検討を加えていたことが分かる。

《アルセスト》には確かに筋の複雑さや、歌われるゆえに詩句や修辞法上の平板さは見られる。そして機械仕掛けやバレエの加わった構成から、古典悲劇の凝縮力は持ち合わせないと言えるであろう。しかし、キノーが悲劇として描こうとしたアルシードの人物像には、エウリピデスには見られない偉大さ、倫理性の概念が考慮され、観客を「驚かせ称賛させる」という、かつてシャプランが考察し、ペローが編纂に関わった『辞典』において定義されている、悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」の概念が考察されていると考える。

ここまでの『アルセスト批評』前半で論じられた、エウリピデスとキノーの戯曲との具体的な比較である。ここでのペローの論の展開は、第一に古典主義理論から「当時の趣味」を考慮して「適切さ＝節度^{ビアンセアンス}」を取り上げ、それを判断の基準とし、その結果「真実らしさ」がもたらされることを述べる。この「適切さ＝節度^{ビアンセアンス}」の判断の基準からエウリピデスの原作を見ると、ペローによって多くの疑問点が提示される。第二にキノーの戯曲には筋の「急転回」により観客の予期に反する「驚くべきもの」が導入され、その「驚くべきもの」によって観客の心に「怖れと憐れみ」を呼び起こすことをペローは例証する。またペローの論じる「驚くべきもの」には、アルシードに代表される、筋の展開から導かれる主人公の気高さ、倫理性が観客に与える「驚きと称賛」の概念が考察されている。筋の展開からもたらされる運命に立ち向かう主人公の気高さ、倫理性からもたらされる観客の「驚きと称賛」の概念が考察されている。『アルセスト論争』の前半において、ペローは古典主義の規則と、その理論の基盤となったアリストテレス『詩学』の価値基準の点から論を展開している。その視点に立って、キノーがエウリピデスの筋を変更したことの正当性をペローは主張している。

古代悲劇の筋の変更については、コルネイユも 1659 年『エディップ』の「作品検討」に

³⁶ *Ibid.*, p. 60. « [...] je suis persuadé que si ces sortes d'ouvrages ne contiennent quelque moralité, ce sont de vains amusements indignes d'occuper l'attention d'un esprit raisonnable. »

おいて次のように述べる。

彼ら [=ソポクレスやセネカ] の時代には、驚くべきこと *le merveilleux*³⁷として受け入れられていたものも、現代ではおぞましく思われ、また第五幕全体を占めるこの不幸な王の、目をくりぬく様子の奇妙なくだくだしい描写は、ご婦人方の繊細な心に嫌悪感を抱かせるかもしれない。そうするとその不興がたちまち観客全体の不興を呼ぶ。さらには、この悲劇には恋愛がないので、世評を得られる劇の主なる魅力を欠くことになる私は認めた。／そういう配慮から、危険な情景は隠してしまい、テゼーとディールセの幸福のエピソードを加えたのである³⁸。

ここにはまさに、ペローと同じ近代派のコルネイユ像が髣髴とされる。コルネイユはエウリピデスの筋を自分が変更したことを当時の「適切さ=節度^{ヒアンセアネス}」の点から妥当とし、その上恋愛の重要性、幸福なエピソードを認めている。この時コルネイユは一時劇作を中断し、再開した 1659 年という年代におり、そこにも時代の美学の変化がうかがわれる。しかしながら、《アルセスト》が上演された 1670 年代になると、時代は単純な悲劇へと趣向が変化していく。

第二節 『アルセスト批評』後半、「驚くべきもの」について

『アルセスト批評』の後半部に入ると、ペローはもっと概念的、一般的な見地から古代と当代を比較し、「驚くべきもの」の概念を用い、演劇の各分野の区別にまで論を進める。

アリストテップは言う。「あなたの話を信じると現代の作家はエウリピデスより優れているようですね。現代は古代と同格であるより、むしろ凌駕したと。それはいまだ聞いたことの無い大きな矛盾です」。

それに対してクレオンはこう断言する。

われわれの〈作者〉が何箇所かエウリピデスを模倣しなかったことを私が称賛したのは、それらの箇所が絶対的に間違っているということではなく、われわれの〈世紀〉の慣習 (*les mœurs*) に合致しないからだということはお気づきいただいたと思います。同様にエウリピデスが描いた感情にも彼の時代の慣習に照らせば、いくばくかの優れ

³⁷なおコルネイユはこの「作品検討」を、前後に幾分かの表現の差異はあるものの、下記等の別の版で「読者へ *Au lecteur*」という前書きに用い、そこでは *merveilleux* に、「*miraculeux* 奇跡的なこと」という用語を使っている。よってここでの「驚くべきもの」はやはり超自然的な意味に限定していると思われる。 Pierre Corneille, « *Au lecteur dans Œdipe* » dans *Œuvres complètes suivies des Œuvres choisies de Thomas Corneille*, t. 3 (Paris: Hachette, 1879-1896), p. 346. Pierre Corneille, « *Au lecteur* », *Œdipe* (Rouen: A. Courbé et G. de Luyne, 1659), non page.

³⁸ Pierre Corneille, « *Examen d'Œdipe* » dans *Œuvres complètes* t. 3, éd. Georges Couton (Paris: Gallimard, 1980), p. 20. « Je reconnus que ce qui avait passé pour merveilleux en leurs siècles pourrait sembler horrible au nôtre; que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, qui occupe tout leur cinquième acte, ferait soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire; et qu'enfin l'amour n'ayant point de part en cette tragédie, elle était dénuée des principaux agréments qui sont en possession de gagner la voix publique. / Ces considérations m'ont fait cacher aux jeux un si dangereux spectacle, et introduire l'heureux épisode de Thésée et de Dirce. »

た素晴らしい感情があるでしょう³⁹。

続いてクレオンは古代の〈作者〉が優れている点と現代が勝っている点を列挙する。彼によると古代の〈作者〉が優れている点は、〈自然〉の物事や人間の心の感情に関する描写、すべての表現に関することとする⁴⁰。現代の〈作者〉が優れているかもしれない点としてクレオンは条件法を用いるが、先立つ世紀の仕事や研究が存在するという有利さで、「適切さ＝節度」、秩序、構成、配置や各部分の整合性とする⁴¹。

次にクレオンは後の新旧論争でも用いられるようになった古代派 (Anciens)、近代派 (Modernes) という大文字を使う。彼は双方の立場を「一方で〈古代派〉への侮辱はそれを研究するものにとっては気持ちを害された気分であろうし、もう一方で〈近代派〉への侮辱はこの〈世紀〉の巧みな作家にとってはまさに憤慨を覚えるという理由で、同じように困った結果になる⁴²」と述べる。

続けてアリストテップが行う問題提起は超自然的な「驚くべきもの」についてである。彼はこう言う。「舞台に必要もなくしょっちゅう現われる神々の存在を私に正当化してください。[...]それはホラティウス (Quintus Horatius Flaccus) の教えに全く反することではないですか。彼は機械仕掛けの神々を批判し、通常のようなやり方では解決できない結末でしか用いてはならないと言っています。またエウリピデスは機械仕掛けの神々を用心して使っています」。

それに対してクレオンは、半可通の大きな欠点の一つは半分しか理解しないこと、あるいはアリストテレスやホラティウスの教訓を間違って適用することで、あなたが主張された問題はとても良い点で、喜劇や悲劇においてはぜひとも留意すべきことだと答える。続いて「しかし〈オペラ〉や〈機械仕掛け劇〉はホラティウスの時代には用いられなかったので当時守られた〈規則〉に従わせることはできないのです⁴³」と断定する。

³⁹ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., pp. 61-62. « Vous avez pû remarquer quand j'ay loué nostre Auteur de n'avoir pas imité Euripide en plusieurs endroits, ce n'a pas esté parce que je trouve ces endroits-là absolument mauvais; mais parce qu'ils ne sont pas conformes aux mœurs de nostre Siecle. Ainsi, quelques bons & quelques divins que soient les sentiments d'Euripide, par rapport aux mœurs de son temps, [...] »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 63. « [...] les Auteurs anciens ont eu plus de genies que ceux de ce temps icy pour la description des choses de la Nature, des sentiments du cœur de l'homme, & pour tout ce qui regarde l'expression. »

⁴¹ *Ibid.*, pp. 63-64. « [...] comme la bien-seance, l'ordre, l'œconomie, la distribution, & l'arrangement de toutes les parties; [...] il se pourroit faire que les derniers Siecles ont de l'avantage en ces sortes de choses, parce qu'ils ont profité du travail & de l'estude de ceux qui les ont precedez. »

⁴² *Ibid.*, pp. 64-65. « Parce que si d'un costé le mépris des Anciens est une disposition tres-mauvaise pour ceux qui estudiant; d'un autre costé, le mépris qu'on fait des Modernes, est aussi d'une fâcheuse consequence, à cause de la juste indignation qu'en peuvent concevoir les habiles gens de ce Siecle, [...] » 後にラシーヌが『イフィジェニー』の「序」で近代派 (Modernes) という用語を使ったのも、ここから引用したのであろうと言われている。William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Critique de l'Opera, ou examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le triomphe d'Alcide », *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. 98., not. 11. 公式の新旧論争は1687年1月王の手術からの回復を祈りペローは自作のルイ14世時代を讃える詩「ルイ大王の世紀」を、ラヴォー師 (abbé de Lavau) に読んでもらった。ここから正式に「新旧論争」が始まる。

⁴³ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., p. 67. « [...] mais non pas dans les Opera ou Pieces de Machines, qui n'estant point en usage du temps d'Horace, ne peuvent estre sujettes aux Loix qui en ont esté faites de ce temps-là. » William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Critique de l'Opera, ou examen de la tragedie intitulee Alceste, ou le triomphe d'Alcide », *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, op. cit., p. 99.

ここでペローは、機械仕掛けについてのアリストテレスの理論は用いない。アリストテレスは「機械仕掛けを用いる必要があるとすれば、それは劇の外のことがら、すなわち人間が知ることのできない過去の出来事か、あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々が全知全能であることをわたしたちは認めるからである⁴⁴」と述べた。しかし、ここでペローは17世紀後半の時点で、現在弁護の論を展開している《アルセスト》のようなオペラ、そして『プシシェ』に代表される大掛かりな機械仕掛け音楽劇に限定して答えていると思われる。オペラや大掛かりな機械仕掛けの音楽劇は確かにホラティウスの時代には存在しなかった。よってその教訓に従う必要はない。このことについてノーマンはペローとしては《アルセスト》に古典悲劇の基準を当てはめようとしたのではなく、むしろ新しいジャンルの文学としての基準を適用しようとしたと述べる。そして「ホラティウスの時代にはトラジェディ・リリック⁴⁵はなかったので、その規則からオペラを除外しようとする点で、ペローの取った態度は明瞭だ⁴⁶」とする。

確かにここでのペローは、オペラや機械仕掛け劇の革新性ゆえに古代の規則からの逸脱が許され、新しい規則が適用されることを述べていると思われる。ホラティウスの時代に存在しなかったトラジェディ・アン・ミュージックは、ペローによるとその教えに従う必要はないのだ。ここまではアリストテレスの機械仕掛けで登場する神々についての質問に対するクレオンの返答である。つまりわれわれが定義した二つの「驚くべきもの」においては、超自然的な狭義の「驚くべきもの」についてのクレオンの考えであるといえよう。

続いてクレオンはアリストテレスの演劇の基本理念から、もう一つの「驚くべきもの」に言及する。

アリストテレスたちは〈戯曲〉を取り扱ってこう言いました。そこで特に留意すべき点がある。真実らしさ *le vray-semblable* と驚くべきもの *le merveilleux* だと⁴⁷。

ここでペローが言及する「驚くべきもの」とは、それがアリストテレス『詩学』から引かれている以上、作劇上の基本要素とされる、「筋書き」の展開からもたらされる「驚くべきもの」、つまりタウマストンについて述べていると思われる。ペローの長年の僚友であったシャプランが定義した、劇作の基本要素としての「真実らしさ」と「驚くべきもの」について、ペローによって同じ定義が言及されている。

次にクレオンはこの「真実らしさ」と「驚くべきもの」の概念を用い、具体的に演劇の区別を行う。

⁴⁴本論文 6 頁参照。

⁴⁵ トラジェディ・アン・ミュージックの同意語として 1770 年カユザック (L. de Cahusac) により規定されたとされる。E. Lemaître, art. « tragédie en musique ou tragédie lyrique » dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. M. Benoit (Paris: Fayard, 1992), pp. 684-685.

⁴⁶ Buford Norman, « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* » in *French Musical Thought 1600-1800*, op. cit., p. 181.

⁴⁷ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou Examen de la traédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, op. cit., pp. 67-68. « Aristote & les autres qui ont traité des Pièces de Théâtre, ont dit qu'il y avoit deux choses particulièrement à y observer, qui sont le vray-semblable & le merveilleux, [...] »

〈喜劇〉では真実らしさ以外はなく、一方で〈悲劇〉では驚くべきものは節度があるのなら認められます。よって悲劇に超自然的な何かの出来事を混入せざるをえなかったり、何がしかの〈神々〉を介入させねばならない時、そこには必然性が見られるのです⁴⁸。

ここに来て、クレオンの「驚くべきもの」の概念に変容が見られる。それはアリストテレスのタウマストン、悲劇で用いられる筋の展開によってもたらされる「驚くべきもの」の概念から、超自然的な「驚くべきもの」へと限定され、変位している。もともとアリストテップの問題提起が機械仕掛けの神々の妥当性についてであり、それに対する返答のせいもあるであろう。クレオンはもう一度念を押す。

演劇の〈詩〉を完全に分けるには、まずひとつには〈喜劇〉がありそこでは真実らしさ、すなわち自然で日常的な出来事のみしか認められません。その反対に、尋常でない超自然的な (*extraordinaires & surnaturels*) 出来事しか認めない種類があり、それが〈オペラ〉や〈機械仕掛け劇〉のなすことです。一方で〈悲劇〉はその中間で真実らしさと驚くべきものが交じりあっているのです⁴⁹。

さらにこうも述べる。

そして〈オペラ〉においては、それらを用いるいくばくかの根拠がある時には、その類いの奇跡や〈神々〉の出現ほど素晴らしいものはないのです⁵⁰。

ここで、ペローの論が矛盾をきたす。オペラにおける機械仕掛けの正当性を弁護しようとするあまり、論の前半部でキノーの戯曲において、その筋を丁寧に追いながら従来の古典主義において模範とされたアリストテレス以来の演劇規則に則って擁護していた「驚くべきもの」が、最後に「オペラや機械仕掛け劇では尋常でない超自然的な出来事しか認めない」となり、「驚くべきもの」を超自然的なものに限定してしまっている。キノーの戯曲の筋の展開から来る「驚き／称賛」と「超自然的なものしかないオペラ」という矛盾した論は何処から来るのか。

これまで見たように古典悲劇においては、機械仕掛けを用いる神々の介入に象徴される超自然的な「驚くべきもの」は、ロトルーの時代と異なり 1670 年代には次第に使用は認められなくなっていた。しかし後に見るようにラシーヌの『イフィジェニー』や『フェード

⁴⁸ *Ibid.*, p. 68. « [...] dans la Comedie il ne doit y avoir rien que de vray-semblable; au lieu que la Tragedie admet le merveilleux, mais avec moderation, en sorte que si l'on est obligé d'y mêler quelques incidens surnaturels, & d'introduire quelques Divinitez, il y paroisse de la necessité; [...] »

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 68-69. « Pour rendre la division du Poëme dramatique parfaite, il falloit que comme une des especes, qui est la Comedie, n'admet que le vrai-semblable, c'est à dire, que des événements naturels & ordinaires, il y eust une espece opposée qui n'admet que des événements extraordinaires & surnaturels, & c'est ce que font les Opera & Pieces de Machines pendant que la Tragedie tient le milieu, estant mêlée du merveilleux & du vray-semblable. »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 70. « Et rien n'est plus beau dans les Opera, que ces sortes de miracles & d'apparitions de Divinitez, quand il y a quelque fondement de les introduire. »

ル』では機械仕掛けこそ用いられないが、超自然的な「驚くべきもの」の概念は存在する。

一方で、オペラや機械仕掛け劇では機械仕掛けによる神々の介入は公然と認められ、それが劇の魅力の一つとなる。しかしながらクレオンも論の前半で擁護したように、筋の展開から来る基本的な悲劇の「驚くべきもの」も当然に考慮されている。

ペローにおいて、『アルセスト批評』のこの箇所から、「驚くべきもの」の概念が、従来のアリストテレスのタウマストン、シャプランの定義した演劇の基本としての「真実らしさ」と共にある「驚くべきもの」から、次第に超自然的な「驚くべきもの」へと比重が移りつつある変化を感じ取れる。そこにはペローのルイ 14 世の偉大さを政治的に表象する戦略を練る機関「小アカデミー」の一員としての責務も一因と思われる。ルイ 14 世は古代ギリシア神話の神々、ジュピテル、アポロン、ネプテューヌなどに擬せられ、太陽王として君臨するその権力のアレゴリーとして古代神話は用いられた。そして前にも見たとおり「小アカデミー」によって古代ギリシアの神々の表象形式は象徴化、様式化されていた。オペラに機械仕掛けで登場する古代ギリシア神話の神々は、当然ルイ 14 世を表象する政治的文脈で観客には理解されたであろうし、それだけにペローは機械仕掛けを使う、その妥当性を擁護する必要を感じたのであろう。ペローのここでの超自然的な「驚くべきもの」についての性急な規定、そしてオペラがホラティウスの時代にはなかったという断定には、ルイ 14 世時代の新しさと優越性を述べようとする、彼の政治的文脈を感じ取れる。

「驚くべきもの」の概念が、17 世紀後半に次第に超自然的なものに限定されていくことについては、前述したラシーヌ研究家フォレストイエも指摘する。彼によると、シャプランによる「驚くべきもの」の定義は、奇跡的なもの、魔術的なものという狭い意味は無く、もっと「崇高な並外れた真実らしさ」と言う意味を持っていた。しかし、「ル・シッド論争」における「真実らしさ」をめぐる論争において、「真実らしさ」を狭い意味において従うべき最重要の規則としたために、シャプランの定義する「驚くべきもの」の「崇高さ」の理念は、「その概念の意味論的展開を制限された」と述べる⁵¹。

フォレストイエは、シャプランの定義する「驚くべきもの」から 17 世紀後半に「驚くべきものとは超自然的なものの介入や多様な奇跡によるその効果⁵²」であり、「奇跡の結果、魔術の作用⁵³」という狭い意味に次第に変容されるに至るには、オペラの影響があるとは言及しない。またキノーの戯曲にシャプランの定義する「驚くべきもの」の概念があることにも触れていない。彼がシャプランの定義から「驚くべきもの」の概念を引くのは、われわれが次章で検討するキノーの《アルセスト》に対抗して書かれた『イフィジェニー』、このラシーヌ作品におけるシャプラン的な「崇高な並外れた驚くべきもの」に言及するためであり、彼はオペラやキノーの戯曲の価値は等閑視している。

しかし、ペローはその『アルセスト批評』前半において、アリストテレスを典拠とする古典主義的規則からキノーの戯曲を擁護していることをわれわれは確認した。古代悲劇の復活を目指したトラジェディ・アン・ミュージックでは、アリストテレスが「悲劇の原理で

⁵¹ Georges Forestier, *Essai de Génétique Théâtrale* (Genève: Droz, 2004), pp. 294-296. Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques, Essai sur La tragédie française* (Paris: Presses Universitaires de France, 2003), pp. 150-152.

⁵² Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques, Essai sur La tragédie française, op. cit.*, p. 152.

⁵³ Georges Forestier, *Essai de Génétique Théâtrale, op. cit.*, p. 296, not. 41.

あり、いわば魂である」とする「筋書き」の展開からもたらされるタウマストン、すなわち観客の「驚きと称賛」を意味する「驚くべきもの」が考察されていること、また「当世紀の趣味」に適った「適切さ=節度」から「真実らしさ」がもたらされることをペローは指摘している。一方でペローは、「機械仕掛け」の神々の導入による超自然的な「驚くべきもの」によって、オペラの新しさを強調している。いわば二重の「驚くべきもの」の概念を用い、《アルセスト》を擁護していることが分かる。

ペローは先述したようにシャプランらが企画した「アカデミー・フランセーズ」の一大事業『辞典』の編纂を助け、1694年第一版の巻頭に、アカデミーを代表して王への献辞を書いた。再度第一版の『辞典』を引用すると、「驚くべきもの」とは「名詞化され、詩において、驚き／称賛 *admiration* を引き起こす神話の部分」と定義され、例文として「驚くべきものは真実らしさと結びつかねばならない *Le merveilleux doit estre joint au vray semblable*」とある。フルティエール (*Antoine Furetière*) の1690年の『辞書 *Dictionnaire universel*』では、「称賛すべき *admirable*、優れた *excellent*、稀有な *rare*、予想だにしない *surprenant*」という形容詞のみで、この形容詞の定義は『辞典』と大差がない。そして名詞化された「驚くべきもの」については言及がなく、例文として「良い〈戯曲〉には驚くべきものと予想だにしないものがなくてはならない *Une bonne pièce de Théâtre doit avoir du merveilleux & du surprenant*」とある。

この二つの『辞典』、『辞書』から判断する限り、17世紀後半に「驚くべきもの」の概念が、フォレストイエが指摘するように「驚くべきものとは超自然的なものの介入や多様な奇跡によるその効果」という狭い意味に次第に変容されるに至ったとは、断定できないと思われる。『辞典』では1798年第5版において、初めて「詩や叙事詩、劇作における神々の介入を意味する」という解説が付け加えられている。

しかしながら、17世紀末に編纂された上記二つの『辞典』、『辞書』を比較すると、1694年『辞典』には「神話の部分」という限定語が加味されているがフルティエールにはその限定はない。やはり、そこに『辞典』にはルイ14世の絶対王政と結びついた古代ギリシアのオリンポスの神々の引力が読み取れる。そして、その表象を担う一つがルイ14世時代に新しく興ったオペラでの超自然的な神々であり、『辞典』に『辞書』と異なった差異が見られる一つの要因であると考えられる。

第三節 『アルセスト批評』に賭けられていたもの

以上検討したように、ペローは『アルセスト批評』の前半部においては古典主義理論の基本理念である筋の展開からもたらされる「驚くべきもの」の点からキノーを擁護し、後半には超自然的な概念からオペラの「驚くべきもの」の使用を援護する。この二つの視点によりペローは何を言いたかったのであろうか。

ノーマンは『アルセスト批評』におけるペローの論は [=アリストテレス、ホラティウスなどの] 奇妙に古典的な基準と同時代の基準とがミックスされていると述べる⁵⁴。彼によると

⁵⁴ Buford Norman, « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* » in *French Musical Thought 1600-1800, op. cit.*, p. 180.

ペローは二重の戦略を使い、必要な時にアリストテレス以来の古典主義の基準を使う。
ノーマンはこのペローの二重の基準による擁護について次のように解釈する。

問題は、この新しいジャンル [=トラジェディ・アン・ミュージック] を擁護するだけでなく、それが拠って立っている当時代の美学を擁護することにあつた。そしてペローは、このジャンルが古代作品の好敵手となるに相応しい理由を証明しなければならなかった。この新しい美学が、古代によって保証されたより古典主義的な美学から強力な挑戦を受けて以来、これまでの確立されたジャンルとの比較に値するものとしてトラジェディ・アン・ミュージックを提示しようとしたのはよい戦略だった。／ペローがこの比較を自分で「筋の構成」と呼ぶものに基づいて行ったのは賢明であつた⁵⁵。

ノーマンが指摘するように、ペローがエウリピデスとの比較において論点を絞った「筋書き」こそアリストテレスが「悲劇の原理であり、いわば魂である」とする最も重要な要素であつた。この「筋書き」の展開から観客の予想を裏切る「驚くべきもの」が生じ、それは「真実らしさ」と共に悲劇の基本理念とされた。

しかしながら、ノーマンは「ペローは、キノー台本を一般的な文学的基準から擁護するが、その文学的長所を詳細に検討することはしなかつた⁵⁶」と述べる。確かにノーマンが述べる通り、ペローは後に4巻からなる大著『古代人と近代人との比較』でキノーの表現法や語彙について、幾分か解説を試みることはなるが、その戯曲が持っている文学的特徴を具体的に示さなかつたことは確かである。

カンツレルはキノーの戯曲を古典悲劇との関連で評価し、「キノーの近代性は、お互いに分け持つ同じ詩的領域で、トラジェディ・リリックと古典悲劇との結びつきを可能にした⁵⁷」とする。カンツレルの理論はオペラを古典悲劇との関連で捉えているが、古典悲劇の位置を中心に据え、オペラはその対比で捉えられていると思われる。

それは他でもない当時の悲劇によって支配されていた古典主義演劇の存在であつた。それは飛び越えるという意味において障壁であつた。すなわち、この演劇はとても高い水準を示していたと言えよう。それは完璧なものとして自らの存在を主張していた。[...]フランスにおいては演劇にこのような高い概念を与えていたので、オペラのようなほかの演劇が取って代わることはほとんど不可能に見えた。[...]オペラが滑り込もうとする演劇世界を支配していたのは古典劇なので、その古典劇を脇に置くことは出来なかつた⁵⁸。

そして次のようにトラジェディ・リリックを規定する。

⁵⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁷ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁸ Catherine Kintzler, « La Tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique » dans *La tragédie lyrique*, *op. cit.*, p. 52.

トラジェディ・リリックはその姉であるドラマ劇の分身であると同時にその裏返しである。このモデルを離れてしか存在しないが、この同じモデルにいつも標定していかなくてはその自立性を持ちえない⁵⁹。

カンツレルは二つの舞台の位置取りについて上記のように述べるが、これらの規定がカンツレルの立つ位置を顕著に示していると思われる。カンツレルにとって、オペラ誕生時において、古典主義悲劇の地位は絶対だったということになる。

しかし、オペラの拠って立つ位置は、それまでのパストラル、悲喜劇、宮廷バレエ、イタリア・オペラなどから大きな影響を受け、古典悲劇だけをその成立基盤としてきたのではない。オペラの誕生した17世紀後半までには悲喜劇の流行があり、中世の騎士道物語や恋愛小説が好まれ、オペラが誕生する素地があったはずである。もちろん、オペラは「悲劇」と銘打っている以上、キノーの戯曲にはアリストテレス以来の古典悲劇の原則は考慮されている。そこでの「驚くべきもの」はシャプラン以来、ブレも述べるように「真実らしさ」と共に17世紀を通して古典劇の二大要素の一つであった。しかし、カンツレルはこの基本的な「驚くべきもの」の概念については考慮していないと思われる。

カンツレルはペローによる『アルセスト批評』については、前半部ではアリストテレス『詩学』以来の規則、「必然性」と「適切さ＝^{ビアンセアンス}節度」で擁護していると評価するが、後半部では「驚くべきもの」の使い方とペローの誤り、混乱を指摘する。喜劇では「真実らしさ」のみが許され、オペラでは「驚くべきもの」のみ、悲劇では「真実らしさ」と「驚くべきもの」が混在すると説明を加えるペローに対して、カンツレルは次のように述べる。

ペローは間違っているか、1674年においてはすでに時代遅れの詩的システムの状態に留まったままであると思われる。なぜなら、ずっと以前に古典悲劇は全面的にその結末においても超自然的な世界を排除し、パストラルや悲喜劇の半ば色づけされた世界から離れていたからである⁶⁰。

カンツレルはペローの誤り、あるいはその理論の時代遅れを指摘するが、疑問が残る。確かにカンツレルと同様にわれわれもペローの「驚くべきもの」の使い方には混乱があることは確認した。最初にペローはアリストテレスを準拠に「驚くべきもの」を規定し、「真実らしさ」と「驚くべきもの」の二つが重要だと断定しているが、そこでの「驚くべきもの」は筋の展開からくる基本的な「驚くべきもの」と考えられるであろう。しかし喜劇、悲劇、オペラを分ける「驚くべきもの」についての言及においては、直前のアリストテレスに拠った規定は忘れたかのように、機械仕掛けを用いる超自然的な「驚くべきもの」に横滑りしている。

しかしながら、カンツレルが指摘するように「ずっと以前に古典悲劇は全面的にその結末においても超自然的な世界を排除してきた」と断定できるであろうか。カンツレルが論

⁵⁹ Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., p. 83.

⁶⁰ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 207.

拠にするのは、前述したコルネイユとバトゥー師の理論である。コルネイユは古典劇にはタウマストンから来る「驚き／称賛 l'admiration」という用語、機械仕掛け劇には超自然的な「驚くべきもの le merveilleux」という用語を使い、二つの演劇を分けた。18世紀バトゥー師は超自然的な「驚くべきもの」をオペラの占有とし、古典劇から排除した。

しかし次の第三部に見るように、17世紀後半キノーの《アルセスト》と同時代の古典悲劇作家ラシーヌは、同じくエウリピデスを原作とし古代ギリシア神話を扱う『イフィジェニー Iphigénie』、『フェードル Phèdre』を書き、そこでは機械仕掛けこそ用いられてはいないが、超自然的な「驚くべきもの」の概念は使われている。また1675年ラシーヌに対抗してゲネゴー劇団によって上演されたル・クレール (Michel Le Clerc) とコラス (Jacques de Coras) 二人による古典悲劇『イフィジェニー』では機械仕掛けが用いられている。

そして『イフィジェニー』、『フェードル』における超自然的な「驚くべきもの」の概念の出現、このようなラシーヌの劇作上の変化に関連して、そこに当時のオペラの影響を見ることは多くの論者が指摘するところである。エウリピデスを原作とし古代ギリシア悲劇の再現を目指すなら、オリンポスの神々の表象を欠いた上演は神話的世界の重層性、広がりや欠き、困難であろう。古典劇とオペラでの超自然的な「驚くべきもの」の表現は、ただ俳優の口から語られるか、機械仕掛けを用い舞台上に表現するかの表象方法の差異にしか過ぎないとも考えられるであろう。カンツレルがまさに述べるように「トラジェディ・リリックは語られる劇が隠すものを舞台上に見せてしまう⁶¹」のだ。

カンツレルは「ペローは間違っているか、1674年においてはすでに時代遅れの詩的システムの状態に留まったままである」と述べる。カンツレルが述べる1674年において時代遅れではない「詩的システム」とは、コルネイユによって1660年に規定された、超自然的な「驚くべきもの」によって明確に古典劇とオペラを分かちという理論である⁶²。

しかしながら、オペラという新しい舞台芸術、しかも古代ギリシア悲劇を目指して「悲劇」と銘打ち、それまでの古典悲劇にいわば挑戦状を突きつけた形のキノー／リュリのトラジェディ・アン・ミュージックの登場が、アリストテレス以来の基本的な「驚くべきもの」の概念と、政治的意味合いを隠し持った超自然的な「驚くべきもの」の概念を融合し、新しい演劇美学の確立を目指して動き始めたと思えるのではないだろうか。むしろ、それまでの二つの演劇を超自然的な「驚くべきもの」で分ける「詩的システム」が時代遅れになり、新しいオペラ理論の確立を目指して理論的根拠が模索されていた、それゆえにペローの「驚くべきもの」の概念に二つの定義の混乱がみられるのではないか。引いてはラシーヌの古典悲劇に超自然的な「驚くべきもの」の概念が混入していくのも、オペラの隆盛とその劇作法が影響を与えているのではないかと思われる。

超自然的な「驚くべきもの」が次第にその境界を失い、従来は排除されていた古典悲劇の中に要素として組み込まれていくことを、コルニックはコルネイユから始めて次のように述べる。

コルネイユはオウィディウス『変身物語』から主題を採り、そこから「悲劇の主題を

⁶¹ Catherine Kantzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique* (Paris: Fayard, 2004), p. 9.

⁶² 本論文 19 - 20 頁参照。

引くことが出来る」と主張している⁶³。彼が超自然的な世界に、現実世界の因果関係の規則を移し変える時、神話の驚くべきものはコルネイユが定義する「並外れた真実らしさ」の単なる延長物にすぎなくなる。驚くべきもの [=超自然的な] の概念は古典悲劇とスペクタクルの悲劇との境界線を辿るどころか、反対に古典主義美学の中心⁶⁴にあるのであり、例として『イフィジェニー』の結末に見られるように、劇を統一する要素にさえなるのである。デウス・エクス・マキナの手法は機械仕掛け悲劇の一つの典型であり、キノーのオペラにも繰り返し用いられるが、その真実らしくない性格や美学的理由から非難されるのではなく、あまりに恣意的に容易に使われすぎることにあるのだ⁶⁵。

このようにコルニックは、超自然的な「驚くべきもの」の概念は古典悲劇とスペクタクルの悲劇との境界線を辿るどころか、反対に古典主義美学の中心になると述べる。

ここで一つの仮定が浮かぶ。ペローは二つの「驚くべきもの」の概念において次第にその境界が曖昧になっていくことを予想していた、あるいは期待していたのではないか。1674年のキノーの《アルセスト》においては、いまだ二つの「驚くべきもの」の概念には差異が明確であった。そこで用いられた超自然的な神々は人間社会とは切り離され、人間的な苦悩や喜びの感情からは隔絶されている。しかしペローはいまだ到達されない未知の行く手、二つの「驚くべきもの」の概念が交じり合った世界を見据え、試行していたからこそ、その二つの「驚くべきもの」の概念に混乱が生じたと考えられるのではないであろうか。彼は超自然的な「驚くべきもの」が次第にもう一つの「驚くべきもの」と交じり合い、結合し、新しい演劇美学の世界を切り開いていくことを期待していた。そのペローの期待に応えるように、キノー/リュリは《アティス》、《アルミード》と創作を続け、二つの「驚くべきもの」の世界が合一する地点を目指して行く。そこでは、超自然的な「驚くべきもの」が次第に真実らしさを獲得し、筋の展開からもたらされる作劇上の「驚くべきもの」を内包し、新たな地平を切り開いていく世界が見られるのではあるまいか。この仮定に沿って、キノー/リュリの最後のトラジェディ・アン・ミュジック《アルミード》1686年まで検討を続けて行きたいと考える。

次の第三部では、1674年ペローの『アルセスト批評』に対してなされた古典劇側からの反論として、翌1675年出版されたラシーヌの『イフィジェニー』「序」での批判によって「アルセスト論争」が新しい局面を迎えることを見る。続いてラシーヌのオペラとの関わり合いと共に、『イフィジェニー』での「驚くべきもの」の概念を検討する。最終章においては、キノー/リュリの最後のトラジェディ・アン・ミュジック《アルミード》に至るまでの上演において、われわれが上記で仮定として取り上げたペローの目指すオペラ理念が、どのように達成されていったのかを考察して行きたい。

⁶³ 1650年の機械仕掛け劇『アンドロメード』の「自作検討」にある。

⁶⁴ 「古典主義美学の中心」という定義はブレにある。René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 231.

⁶⁵ Sylvain Cornic, op. cit., p. 137.

第三部 「アルセスト論争」2——ラシーヌの批判とペローの反駁

第二部で見てきたように、ペローが1674年『アルセスト批評』を出版し、その中で「陰謀」について公言し、キノーの戯曲を擁護した上にエウリピデスの欠点を列挙したことは、古典劇側、特に古代演劇に崇敬の念を持つラシーヌを激怒させたと考えられる。ラシーヌは《アルセスト》に対抗して同じくエウリピデスを用い、同年戯曲『イフィジェニー Iphigénie』を上演する。そして翌年出版された当戯曲の「序」でペローの『アルセスト批評』を痛烈に批判する。こうして「アルセスト論争」は、ラシーヌによる反論という新しい展開を見る。

第三部では第一章でラシーヌのそれまでのオペラとの関わりを検討し、『イフィジェニー』上演とその戯曲の梗概を考察する。

第一章 『イフィジェニー』上演

1674年8月18日ヴェルサイユ宮のオランジュリーにおいて、フランシュ＝コンテ征服を祝った祭典の5日目に『イフィジェニー』が初演された¹。翌年1675年2月戯曲『イフィジェニー』が出版され、シーヌはその「序」においてペローの『アルセスト批評』を攻撃し、古典劇こそがエウリピデスの正当な後継者だということを示そうとした。それでは古典悲劇の代表的詩人とされるラシーヌは、自分と同時代に成立し、聴衆の人気を博したオペラをどう見ていたか、ラシーヌにとって新興舞台芸術であったオペラとはどんなものであったのか、当時の状況を踏まえながらラシーヌとオペラとの係わり合いを概観する。

第一節 ラシーヌとオペラ

1639年12月生まれのラシーヌはキノーより4歳半年下である。1660年20歳のラシーヌはルイ14世とスペイン王女マリー＝テレーズとの成婚を祝して、頌歌「セーヌ河のニンフ La Nympe de la Seine」を書いた。この詩はコルベールの信任厚い「当時の宮廷の公式作家であり互いに親しかったシャプランとシャルル・ペロー²」に認められ、マザランの死後その功績を讃えてコルベールにより出版された詞華集『枢機卿ユリウス・マザリヌス賛辞』の中に納められた。この「セーヌ河のニンフ」についてヴァニェクセンは1954年の論考において、寓意的な二人の登場人物の会話という点で、それまでの機械仕掛け劇のプロローグや後のキノーのオペラのプロローグと同じ趣味であると述べる³。また小倉も2013年のラシーヌに関する論考で、「若きラシーヌの用いた寓意的手法は、仕掛け芝居やオペラの

¹ 前に見たように1674年7月4日には同じ祭典の初日最終演目としてヴェルサイユの大理石の前庭で《アルセスト》が再演された。

² Jacques Vanuxem, « Racine, les machines et les Fêtes » dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 54^e n°1, (Paris: Armand Colin, 1954), p. 295.

³ *Ibid.*, pp. 295-297.

プロローグで使用される常套手段⁴」であるとする。

当時の無名の詩人にとって、シャプランの注目を引き、コルベールから王に至るまでに認められるには、王の成婚や王太子の誕生のような時が詩人にとって「稀有の機会 *une occasion merveilleuse*」であった⁵。1660 年代初めラシーヌは手紙でまだ自分が成功していない詩人だと歎いているが、その頃「頌歌 *ode*」で一番成功していたのはシャルル・ペローであった。一方、ペローはラシーヌの最初の戯曲『アマジー *Amasie*』をあまり評価していなかったが、「セーヌ河のニンフ」はずっと素晴らしいと褒めた。しかしながら、若輩の無名の詩人にとって、宮廷で正式に「セーヌ河のニンフ」が認められるにはペローやシャプランの批評を受ける必要があり、ラシーヌはこの二人により不本意な指摘をされたと手紙で嘆いている⁶。このようにラシーヌはまだ 20 歳のデビュー時から、ペローにはその文壇登場に援助を受けながらも相対立する感情を抱いていた。ラシーヌはペローの詩に批判的で、初めて二人が会った時、「聖書を詩に入れ過ぎると批判したが、ペローは自分は聖書を良く読んでいると答えた」と手紙に書いている⁷。ラシーヌのペローに対するこれらのわだかまりが、後に見るように 1674 年の「アルセスト論争」においても影を落としていたことは十分考えられる。

ラシーヌは 1660 年から 1661 年頃マレー座に向けて、上述したギャラントな戯曲『アマジー』でデビューしようとしたが、コルネイユの機械仕掛け劇『金の羊毛』の上演を控えていた俳優たちに断られた。1661 年ラシーヌは友人に宛てた手紙で、このオウィディウスを原作とした『金の羊毛』上演のマレー座の機械仕掛け劇に興味を示し、同年 2 月か 3 月に友人と訪れようと計画していた⁸。1661 年にはオテル・ド・ブルゴーニュ座のためにオウィディウスを主人公にした戯曲を書くが上演されず、この同じ主題で 1663 年に詩人ジルベール (Gabriel Gilbert) が機械仕掛けと音楽を伴った『オーヴィッドの恋 *Les Amours d'Ovide*』を上演した。

ラシーヌはこのように 1660 から 1661 年にかけて機械仕掛け劇の趣味を持ち合わせていたのだ⁹。同時に王太子の出生で打ち上げられた花火のような祝祭にも興味を示した。1661 年 10 月より南仏のユゼス (Uzès) に滞在していたラシーヌは、詩人として認められる機会だけでなく、パリで行われた祭典に参加する時間を持てなかった。ヴァニユクセンに

⁴ 小倉博孝『「アルセスト」論争とラシーヌの『イフィジェニー』』、87 - 106 頁、上智大学仏語・仏文学論集(47)、東京：上智大学仏文学科、2013 年、88 頁。

⁵ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 301.

⁶ フォレストイエによると、シャプランからはトリトン Triron は海の神でセーヌ河にはいないと批評を受け、ペローからはルイ 14 世とその妃を讃えるのに、ヴェニユス Venus とマルス Mars をアレゴリーとして用いるのはデリカシーにかけると評された。Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, pp. 138-139.

⁷ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 301.

⁸ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 141. ヴァニユクセンや小倉はこの手紙はテュイルリーの機械仕掛け劇場を訪れるためとする。Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 297. 小倉博孝、前掲論文、89 頁及び同脚注 11. テュイルリーの機械仕掛け劇場は 1662 年 2 月カヴァッリの《恋するエルコレ》で柿落しが行われた。1661 年の段階ではこの劇場がテュイルリーの機械仕掛け劇場とすれば建設中を見に行っただけと思われる。M. Barthélemy, art. «Tuileries» dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles.* dir. M. Benoit (Paris: Fayard, 1992), p. 541.

⁹ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 298.

よると 1662 年末か 1663 年初めにラシーヌはパリに戻ったとする¹⁰。そして、王より年金を支給される詩人の一員になろうとした。それにはシャプランが支配する「小アカデミー」で認められることが大切だった¹¹。1663 年に王の麻疹からの回復と栄光を讃えて 2 つの頌歌を書くが、出版されないのでラシーヌは自分で出版し宮廷で読んだ¹²。

1664 年戯曲『ラ・テバイッド La Thébaïde』がモリエールにより初演され、ラシーヌはようやくデビューを果たすことになる。しかし翌 1665 年 12 月、同じくモリエール劇団が初演した第二作『アレクサンドル大王 Alexandre le Grand』の戯曲をライヴァル劇団オテル・ド・ブルゴーニュ座に引き渡すことでモリエールを裏切り、以後モリエールが関わる王室の祭典やディヴェルティスマンからラシーヌは遠ざかることになった¹³。

その頃、キノーやトマ・コルネイユの作品はギャラントな恋愛が中心主題であった。1665 年ラシーヌはその風潮に応えるかのように第二作『アレクサンドル大王』では恋愛中心の主題を扱った。ラシーヌは続いて 1667 年宮廷で初演された『アンドロマック Andromaque』において恋愛と復讐とを結びつけ、コルネイユの「〈国家〉の偉大な関心事」の概念と対立させた。

1671 年頃のラシーヌは、悲劇創作の一方で相変わらず機械仕掛け劇の大きなスペクタクルに興味を抱いていた。ラ・グランジュ＝シャンセル (La Grange-Chancel) は、1758 年自作戯曲集に収められた機械仕掛け悲劇『オルフェ』の序文で次のように言う。

亡き(王)は、仕事の疲れを休めるために宮廷中で大きな祝祭を催そうと決心されて、ラシーヌ、キノー、モリエールの意見をお聞きになった。彼らは当時の偉大な天才のうちでもその才能において、その悦楽の華麗さに貢献するのに相応しいとお考えになった三人だった。／そのために、[＝テュイルリーの]家具倉庫に大切に保管されている冥界を表象する素晴らしい装置¹⁴が使えるような主題を三人にお聞きになった。ラシーヌはオルフェの題を提案し、キノーは後にそのもっとも美しいオペラの一つとなったプロゼルピーヌの誘拐を挙げた。モリエールは偉大なコルネイユの助けを得て、プシシェの題を提案し、それが前の二つより好ましいとされた¹⁵。

¹⁰ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 302. フォレストイエは 1662 年 7 月から 1663 年 7 月までのラシーヌの手紙が消失しているのでパリに戻った日付は確定できないとする。Jean Racine, «Chronologie» dans *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Foresties (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999), p. LXXXV.

¹¹ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 302.

¹² *Ibid.*, p. 303.

¹³ *Ibid.*, p. 303.

¹⁴ この装置は 1662 年《恋するエルコレ》で用いられたヴィガラー二作のものであった。

¹⁵ La Grange-Chancel, «Préface d'*Orphée*», dans *Œuvres*, t. 4 (Paris: Pierre Ribou, 1758), p. 63. «Le feu Roi ayant résolu de donner à toute sa cour une de ces grandes fêtes dans lesquelles il aimoit à se délasser de ses travaux, voulut prendre les avis de Racine, de Quinau(*sic*), & de Moliere, que parmi les grands génies de son siècle, il regardoit comme les plus capables de contribuer, par leurs talents, à la magnificence de ses plaisirs. / Pour cet effet, il leur demanda un sujet où pût entrer une excellente décoration qui représentoit les enfers, & qui étoit soigneusement conservée dans ses garde-meubles. Racine proposa le sujet d'*Orphée*; Quinaut(*sic*), l'enlèvement de Proserpine, dont il fit dans la suite un de ses plus beaux opéra; & Moliere, avec l'aide du grand Corneille, tint pour le sujet de Psyché, qui eut la préférence sur les deux autres.» Jacques Vanuxem, «Racine, les machines et les Fêtes», dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 305.

この記述からすると、ここで触れられている『プシシェ』は前述したように 1671 年 1 月に上演されたので、ラシーヌは 1670 年 11 月オテル・ド・ブルゴーニュ座初演『ベレニス *Bérénice*』と 1672 年 1 月オテル・ド・ブルゴーニュ座初演『バジャゼ *Bajazet*』の間に、オルフェを主題とした機械仕掛け劇を書く意図があったということになる。そして 1672 年の年末には同じくオテル・ド・ブルゴーニュ座において『ミトリダート *Mithridate*』を初演し、1674 年 8 月 18 日ヴェルサイユの祭典で『イフィジェニー』が上演される。

ラシーヌはエウリピデスの『アルケステス』に興味を持っていたと伝えられている。息子のルイ・ラシーヌ (*Louis Racine*) は『ジャン・ラシーヌの生涯と作品についての回想記』において、「彼 [=父ラシーヌ] はまたアルセストの主題を取り扱う企てもあった。ロンジュピエール氏は私に、父がそのいくつかの断片を朗読するのを聞いたことがある、と断言した¹⁶」と述べる。ヴァニユクセンはラシーヌがアルセスト上演を考えていたことについて、「ラシーヌの頭にはコルネイユの機械仕掛け劇のイメージがあり、オテル・ド・ブルゴーニュ座ではなく、テュイルリーの機械仕掛け劇場のために計画したのではないか¹⁷」と推測している。

1703 年ラ・グランジュ＝シャンセルの『アルセスト』が 1734 年彼の全集本に収められた時、『アルセスト』序文では次のような言葉が載せられている。

私はしばしばラシーヌ氏が、およそ古代の題材のうちでアルセストの話ほど人の心を打つものはない、『アンドロマック』以後作品を舞台にかけるごとに、次には『アルセスト』を書こうと思った、と語るのを聞いたものである。¹⁸

このように、ラ・グランジュ＝シャンセルによれば 1667 年『アンドロマック』の次に、ラシーヌは『アルセスト』を書く意志を持っていたことになる。

一方でオリヴェ師 (*abbé d'Olivet*) によれば 1674 年キノー／リュリの《アルセスト》上演の後 1677 年王の修史官 *historiographe* 任命の前に、ラシーヌはエウリピデスをもとに『アルセスト』上演を考えていたとされる。オリヴェ師は 1729 年『アカデミー・フランセーズの歴史 *Histoire de l'Académie française*』第 2 巻で次のように述べている。

ラシーヌはプロローグと合唱を用いる意向だった。それはエウリピデスをもとに『アルセスト』を書こうとしていたものだったが、彼の結婚と、またアニェス修道女¹⁹の

¹⁶ Louis Racine, « Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine » dans *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Forestier (Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999), p. 1148. « Il avait encore eu le dessein de traiter le sujet d'Alceste, et M. de Longepierre m'a assuré qu'il lui en avait entendu réciter quelques morceaux ; c'est tout ce que j'en sais. » Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince*, op. cit., pp. 294-296. Georges Forestier, *Jean Racine*, op. cit., pp. 482-491.

¹⁷ Jacques Vanuxem, op. cit., p. 305.

¹⁸ La Grange-Chancel, « Préface » d'*Alceste* (Paris: Pierre Ribou, 1704), 戸張智雄、前掲書、149 頁。註 26 « J'avais souvent entendu dire à M. Racine que de tous les sujets de l'antiquité, il n'y en avait point de plus touchant que celui d'Alceste, et qu'il n'avait point mis de pièce au théâtre depuis son *Andromaque*, qu'il ne se proposât de la faire suivre par celle d'*Alceste*. »

¹⁹ ラシーヌの父方の叔母で、ポール・ロワイヤルの女子大修道院長であった。

忠告や、〈王〉の修史官に任命されたという名誉が、演劇作品を書くことを永遠に諦めさせた²⁰。

オリヴェ師はプロローグと合唱のことしか述べずオペラには言及していないが、このことについて 1950 年の著作でナイトは、「1677 年ではリュリの独占権 [=1673 年より、自分以外の舞台で 6 本以上のヴァイオリン、2 人以上の歌手を用いることを禁じた] に反するから、ラシーヌが合唱付きの悲劇を構想するのは疑わしい²¹」とする。ナイトが述べるように当時ラシーヌが音楽付きの悲劇を書こうとしていたことには筆者としても疑問に思えるが、これまでの資料からやはりラシーヌは悲劇『アルセスト』上演を考えていたのではないかということは十分考えられる。

渡邊はヴァニクセンや後述するオルシバルの論考から、ラシーヌの『イフィジェニー』上演における状況を考察しているが、「『アルセスト』を書こうとしたラシーヌがキノーに先を越されたと採れば、これらの証言の背後にあるラシーヌの心理的動因がよりよく頷ける²²」と述べている。

こうして見ると、《アルセスト》上演の 1674 年にはすでに古典悲劇の代表的詩人としてその地位を勝ち得ていたラシーヌであったが、彼はまだ無名の頃から機械仕掛けの音楽劇や宮廷の祝祭におけるディヴェルティスマンに興味を抱いていたことが分かる。一方で、ラ・グランジュ＝シャンセルやオリヴェ師が証言するようにエウリピデスの『アルケルティス』から題材を引こうとしていたとすれば、渡邊が述べるように先手を打たれたラシーヌの対抗心に火がついたことは明らかであろう。ラシーヌはトラジェディ・アン・ミュージックが古代悲劇の復活を掲げ、しかも聴衆の人気を獲得したことに内心穏やかではなかったであろう。グロはその人気ゆえにオペラは古典劇側にとっては危険な存在であったと述べる²³。よって、古典悲劇こそがギリシア古代よりの伝統を受け継ぐ正統性を掌握しているということを主張するために、ラシーヌは『イフィジェニー』を書いた。

第二節 『イフィジェニー』上演とオペラの影響

『イフィジェニー』初演²⁴はヴェルサイユのオランジュリーの並木道で上演され、背景

²⁰ Paul Pellisson-Fontainer et Pierre Joseph d'Olivet, *Histoire de l'Académie Française*, t. 2. 1^{ère} éd. Paris, 1729 (Paris: Adamant Media Corporation, Elibron Classics, 2005), pp. 343-344. « Il vouloit aussi rétablir les prologues et les chœurs. C'est sur ce plan qu'il travailloit à un *Alceste* d'après Euripide, lorsque son mariage, les remontrances de la mère Agnès et l'honneur d'être nommé historiographe du Roi l'engagèrent à renoncer pour toujours au théâtre. »

²¹ Roy, C. Knight, *Racine et la Grèce* (Paris: Boivin, 1950), p. 378.

²² 渡邊清子「*Iphigénie* を中心に考察した Lully・Quinault の opéra (tragédie lyrique) に対する Racine の態度について」『フランス語フランス文学研究 N°3』東京：白水社、1963 年、8 頁。

²³ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 730.

²⁴ 1674 年のフランシュ＝コンテ征服の記念祝典については、1675 年と 1676 年に版画印刷された美本 6 冊本中 2 冊が上演された演劇に宛てられ、第一日目の《アルセスト》と第三日目のモリエール/シャルパンティエ (Marc-Antoine Charpentier) 『病は気から *Le malade imaginaire*』の 2 作のみ述べられていて『イフィジェニー』とキノー/リュリの《愛の神アムールとバッカスの祭典》の再演 (1672 年初演) については触れられていない。Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 307.

の装置はテュイルリー劇場から運ばれた。それは1660年マザランによりイタリアから呼ばれた作曲家カヴァッリと、台本ブーティ、装置ヴィガラーニ親子のオペラ1662年《恋するエルコレ》で使われ、1671年『プシシェ』で再利用されたものだった。ヴァニユクセンはラシーヌの戯曲が初めて宮廷の大きな祝典で初演されるに至ったのには、1665年『アレクサンドル大王』でのラシーヌの裏切り以来、彼に怨恨を持っていた宮廷のディヴェルティスマンを任されていたモリエールが前年1673年に亡くなっていたことにも原因があると推測している²⁵。

王室建造物の修史官フェリビアン (André Félibien) は、オランジュリーでの『イフィジェニー』上演の様子を伝え、「並木道の突き当たりには〈舞台〉奥の天蓋が設えられ、そこに〈オーケストラ〉を覆う天蓋が繋がっていた²⁶」と述べる。そのことについてヴァニユクセンは「悲劇上演の途中ではオーケストラがいくつかのエールを演奏したのであろう。[...]それは王の御前のため、リュリの特権は除外され、素晴らしいオーケストラの音楽であったと思われる²⁷」と推測する。登場人物は護衛を除いて10人にもなり、ラシーヌのそれまでの悲劇中もっとも多い²⁸。また登場人物の台詞、アルカスの「絢爛たるスペクタクル *le spectacle pompeux*」、クリテムネストルの「これほどの壮麗さに満ちた *avec plus de splendeur*」という表現 [=この形容詞はヴィガラーニや弟子ベラン Jean Berain の装置を登場人物二人が褒める台詞にある] からも、フェリビアンの叙述によっても、この上演が視覚的にも聴覚的にも華やかなものであったことがうかがえる。この上演では音楽が用いられ、登場人物の多さ、装置の華やかさにオペラの影響がみられるであろう。ノーマンは特にその登場人物像や筋立てにキノーの《アルセスト》の影響を見る²⁹。

またラシーヌは出版された『イフィジェニー』「序」で、自分が結末で機械仕掛けを用いなかったことを自讃しているが、その実、舞台装置は機械仕掛け劇場のテュイルリー劇場から運ばれ、以前に機械仕掛けを用いた《恋するエルコレ》や『プシシェ』で使用されたということは、かなり皮肉なことである。ラシーヌは、1640年前後に初演されたロトルー (Jean Rotrou) の『イフィジェニー』で機械仕掛けが用いられ、「イフィジェニーは空へと浚われ、空が開き、雲の中からディアースが登場する」という場面を意識していたのだろうとヴァニユクセンは推測する³⁰。ヴァニユクセンは『イフィジェニー』が、ラシーヌ悲劇の中で最多の登場人物と場 *scène* を持つこと、台詞全体の行数が最も多く、複雑な構成を持つこと、ヴェルサイユ宮における初演時の装置の絢爛華麗さを指摘して、オペラの影響を認める³¹。戸張も『イフィジェニー』にオペラの影響を見る。彼によればラシーヌがエウリピデスから受け継ぐ「悲壮味 *le pathétique*」は、オペラではエールの「悲壮味 *le pathétique*」と同質とされる。また戸張は両方とも「ギリシア古典からの伝統を言い立てて

²⁵ *Ibid.*, p. 307.

²⁶ André Félibien, *Les divertissements de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté*. *op. cit.*, p. 20. « Cette allée se terminoit dans le fond du Théâtre par des tentes, qui avoient rapport à celles qui couvroient l'Orchestre ; [...] »

²⁷ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 310.

²⁸ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 441.

²⁹ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, *op. cit.*, p. 103.

³⁰ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 311.

³¹ 戸張智雄、前掲書、123頁。Jacques Vanuxem, *op. cit.*, pp. 295-319.

いる」から、「オペラとラシーヌ悲劇に対立という概念をさしはさむこと自体が、これを文学批評ではなく作劇法の観点からみるとき、むしろ誤りではあるまいか」とも述べている³²。

また渡邊は次のように解釈する。

《イフィジェニー》をそれ以前のラシーヌの悲劇と区別するのは、悲劇的秩序の等価物に古代ギリシャの神話的宇宙を用いたことであろう。[...]オペラと同じ神話的主題、しかもロトルー(五幕四場)のように machine による merveilleux な解決をとらない、この二律背反が、ラシーヌの『イフィジェニー』を、一方では『ブリタニキウス』以上に緻密な政治的・心理的葛藤劇とし、古典主義的劇作術の勝利ともいべき見事な構成にいたらしめた。しかも他方、その劇の mécanisme が、pathétique な感情の吐露に奉仕するように仕組まれて、ボワローからロビネ Robinet まで等しく認めた「泣かす」悲劇としての成功³³を保証した³⁴。

ヴァニクセンやノーマン、戸張はラシーヌの『イフィジェニー』にオペラの影響を見ている。渡邊はそこにオペラと同じ神話的主題が採られているが、悲劇的秩序は保たれているとする。

上述した論者を別として、今日古典劇の研究者たちの間では、ラシーヌがオペラに対して演劇のよい手本を示しその影響に打ち克ったとし、その打ち負かした対象としてキノーを名指しで批判する論が目立つ。ナイトは「ラシーヌが『イフィジェニー』と『フェードル』を書いたのは、リュリとキノーのオペラに対しての抗議として、また古代についての教訓としてであろう³⁵」と述べる。そして「規則や理性に従ってオペラの主題を扱うということについて、キノーに対して課されたよい教訓ではないか³⁶」と『イフィジェニー』を称賛する。同じ意見としてブリュヌティエールは「彼 [=ラシーヌ] はキノーに、いかにそれら [=ギリシアの主題] を取り扱わなければならないか示したいと考えた³⁷」と述べる。今日のラシーヌ研究者にとって『イフィジェニー』は、ラシーヌがキノーに対して古代ギリシア神話の扱い方について手本を示した、その証明となった作品と見なされるであろう。《アルセスト》を「ディズニー・スタジオによるステレオタイプでハリウッド的ハッピーエンド」と批評したフュマロリについては既述したが、フォレスティエは次のようにキノーとラシーヌの関係について述べる。

[...] ラシーヌはかつて語られる悲劇の分野で打ちのめしたキノーと再び対峙するこ

³² 戸張智雄、前掲書、124頁。

³³ Nicolas Boileau-Despréaux, « *Épîtres VII* » dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, op. cit., vv. 3-6.
« Jamais Iphigénie, en Aulide immolée, / N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée, / Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé / En a fait sous son nom verser la Champmeslé. »

³⁴ 渡邊清子、前掲論文、9頁。

³⁵ Roy. C. Knight, *Racine et la Grèce*, op. cit., p. 328.

³⁶ *Ibid.*, p. 329.

³⁷ Ferdinand Brunetière, *Les Époques du Théâtre français (1636-1850)* (Paris: Hachette, 1896), p. 170.

とになった。キノーはリュリのおかげでトラジェディ・アン・ミュージックをその原則で優れていると主張し、王の心を捉えるためにその灰から再び蘇った。エウリピデスのほうへキノーは向きを変えた。そのことはラシーヌにとって、自分の古代ギリシアへの趣味を満足させる共に、語られる劇のみが古代悲劇の継承者で「怖れと憐れみ」という悲劇の真の情熱を精神に喚起すると判断する人々にとって、伝令者の役目を引き受けることであった³⁸。

フォレストイエはキノーを、ラシーヌによって打ちのめされたがリュリによってその「灰から再び蘇った」と全く認めていない。むしろ現代においてもラシーヌ研究家にとってはキノーの位置は、侮蔑の対象とさえなっていることが理解されるであろう。

しかしながら、トラジェディ・アン・ミュージックやキノーの存在があったからこそ、ラシーヌには『イフィジェニー』を書く強い動機が生じたことは確かであるし、それだけにオペラの存在が古典劇側にとって危険なものになりつつあったことは事実であると思われる。

それではここで、ラシーヌが原作としたエウリピデスの『アウリスのイピゲネイア』とラシーヌ『イフィジェニー』の梗概に触れて置こう。

第三節 『イフィジェニー』の梗概

第一項 エウリピデス『アウリスのイピゲネイア』梗概

ラシーヌ『イフィジェニー』の原作となったのはエウリピデス晩年の作『アウリスのイピゲネイア』である。この戯曲の主要登場人物は6人で他にコロスと使者、従者、番兵などが控え、全幕を通して演じられる。『アウリスのイピゲネイア』は後日譚として紀元前414年から412年頃の成立とされるやはりエウリピデス『タウリケのイピゲネイア』を持つ。

トロイア王子パリシに誘拐された妻ヘレネの奪還を目指してスパルタ王メネラオスは、兄のアルゴス王アガメムノンを総指揮官としてギリシア中から大軍を募り、只今アウリスの浜にいる。しかし海が凪いでトロイアへの船出が出来ず預言者カルカスに占わせると、これはアルテミス女神の祟りでアガメムノンの長女イピゲネイアを女神への犠牲に捧げるよう告げられる。アガメムノンはついに決心して故郷に手紙を送り、アキレウスとの婚儀を行うためと称して、長女イピゲネイアを母妃のクリュタイメストラ共々呼び寄せる。事情を知らされたイピゲネイアは、怒ったクリュタイメストラやアキレウスが供犠を阻止しようとするにもかかわらず、最後には自分から進んで国家のために命を捨てる決心をする。

こうしてアウリスで生贄の儀式が始まり、祭司カルカスの刃がイピゲネイアの首に食い入る音を一同が聞いたと思う時、イピゲネイアの姿は忽然と消え、祭壇には血にまみれた

³⁸ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 483.

一頭の牝鹿が横たわっていた。カルカスは喜んで、これこそが女神が祭壇に使わされた犠牲だと叫んだ。この奇跡はクリュタイメストラへの使者による口上で伝えられる。コロスは神のもとでイピゲネイアは生きていと讃え、劇は終わる。

以上がエウリピデスの梗概である。『アウリスのイピゲネイア』ではイピゲネイアのその後の運命は人々には分からないまま終わるが、後日譚の『タウリケのイピゲネイア』では、イピゲネイアの身は空中を遙か黒海のほとりタウリケへ運ばれ、その地にあるアルテミス女神の神殿の巫女となっているということが明らかにされる。

第二項 ラシーヌの『イフィジェニー』梗概

それではこの『アウリスのイピゲネイア』をラシーヌの『イフィジェニー』はどのように戯曲化したのであろうか。原作と比べると登場人物は10人に増え、全五幕三十七場から構成される。その梗概は次の通りである。

第一幕：トロイア王子パリスに誘拐されたメネラス王妃エレーヌ³⁹奪回のため、アガ멤ノンを総指揮官としてオーリッドに集結したギリシア軍であるが、トロイアへの船出の風が凩いでいるため占いに掛けると、神官カルカスはエレーヌの血を引く娘、イフィジェニーを生贄に捧げよというディアヌの神託を伝えた。アガ멤ノンはユリス [=オデュッセウス Ulysse] の説得に屈し、アシール [=アキレウス Achille] との婚儀を理由に、母妃クリテムネストル共々イフィジェニーを呼び寄せる。しかし、悩んだアガ멤ノンは再び従者アルカスに手紙を持たせて送り、エリフィールに恋したアシールがイフィジェニーとの結婚を躊躇っていると虚偽の情報を知らせて、妻と娘を途中で引き返させようと図る。

第二幕：イフィジェニーの一行にはアシールがレスボスで捕虜とし、イフィジェニーの供に加えたエリフィールも同行している。彼女は自分の素性を正確には知らず、神官カルカスに訊ねたいと願っている。自分たち一族の征服者アシールに恋焦がれるエリフィールは、イフィジェニーに親しく接せられても、そのアシールとの婚儀に嫉妬の苦悩を抑えきれない。アガ멤ノンが秘かに送ったアルカスとは行き違いになり、一行はオーリッドに着いてしまい、その手紙は今クリテムネストルの手にあり、一行は内容を知ってしまう。クリテムネストルはエリフィールを残し、イフィジェニーと引き返す手筈を整え、イフィジェニーはアシールを奪ったとエリフィールを責める。イフィジェニーに再会したアシールは彼女が自分を避けるので、エリフィールに問い質し、自分のイフィジェニーへの思いを吐露する。もしやアシールが自分のために婚儀を伸ばそうとしたのではないかと期待を繋いでいたエリフィールはアシールの気持ちを知り、絶望する。

第三幕：アシールはイフィジェニーとクリテムネストルの前で自分の嫌疑を解き、二人の婚儀が整えられるが、アガ멤ノンは妻クリテムネストルに婚儀の祭壇には近づかないように申し渡す。エリフィールはアシールに自分がこのまま隠れ去るのを許してくれるよ

³⁹ ヘレネ Hélène：トロイ戦争の原因となったスパルタ王メネラオス妃。諸説があるが、一般にレダとゼウスとの娘がヘレネで、レダと夫スパルタ王テュンダレオスとの姉妹がイフィジェニーの母クリテムネストルとされる。よって、イフィジェニーにとってヘレネは叔母に当たる。Pierre Grimal, art. « Hélène » dans *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (Paris : Presses Universitaires de France, 1951), pp. 178-182.

うに願うが、アシールはイフィジェニーとの婚儀の瞬間に自由を与えると述べる。

婚儀の祭壇が整った時アルカスが現われ、イフィジェニー、アシール、クリテムネストルに、姫を生贄にするためにアガメムノンが祭壇で待っていると打ち明ける。クリテムネストルはアシールにイフィジェニーを救うように頼み、アシールはアガメムノンと争う決心をするが、イフィジェニーが必死で止める。

第四幕：アガメムノンはアルカスが告げ口をしたため、イフィジェニーとクリテムネストルが何のために祭壇が設えられたか了解していることを知る。母妃は夫を責めイフィジェニーを連れ去る。アシールはアガメムノンに直談判してイフィジェニーを救うと宣言し、アガメムノンを威嚇する。侮辱されたアガメムノンは娘をアシールから引き離そうと秘かに衛兵たちに命じて、イフィジェニーをクリテムネストル共々逃亡させようと計る。エリフィールは神官カルカスにイフィジェニーの逃亡を密告しに行く。

第五幕：アシールが駆けつけてイフィジェニーを助けようとするが、イフィジェニーは父の命令に従い犠牲になることを選ぶ。怒ったアシールはイフィジェニーの生贄を執行する祭壇の破壊を予告して立ち去る。母娘の逃亡は暴露され、二人は衛兵たちに包囲される。周囲を取り囲んだ兵士たちはクリテムネストルからイフィジェニーを取り上げ祭壇に向かわせる。絶望するクリテムネストルに腹心の侍女が二人の逃亡をギリシア軍に密告したのはエリフィールだと知らせる。そこへアルカスが来て、アシールが祭壇に駆け上り、人身御供の儀式が中断されたと知らせる。

続いてユリスが現われ、祭壇で起きた奇跡を詳細に知らせる。アシールがギリシア全軍を敵として殺戮が始まろうとする時に、神官カルカスがすさまじい形相で中央に進み出て神託を述べた。エレヌの血を引くもう一人の娘、もう一人のイフィジェニーこそが犠牲になる娘で、それはエレヌとテゼーとの間の不義の娘、イフィジェニーという名で今はエリフィールと名を変えている、目の前にいる娘だと。カルカスがエリフィールを捉えようとする、彼女は私に手を触れるなど叫んで自ら祭壇に駆け上がり自刃し果てた。驚愕した兵士の言によると「雲間から女神ディアヌが降りてこられ、香と祈りを受けて、天に携えられた」と彼は信じているのだ。これから、イフィジェニーとアシールの婚儀が始められるであろう。ユリスのその報告に、クリテムネストルが歓喜を表わして、幕となる。

以上がラシーヌ『イフィジェニー』の梗概である。エウリピデスと比較すると、確かに登場人物も増え、筋も複雑化している。それにはラシーヌ自身がその戯曲「序」で述べるように、エリフィールというもう一人のイフィジェニーの存在を付け加えたことが大きいであろう。むしろこのエリフィールこそ、ヒロインとしてその悲劇的な存在が際立つように筆者には思える。登場人物にはいずれもアレクサンドランの長い台詞(tirade)が振り分けられ、その陰影に富んだ人物像の、嫉妬、恐怖、情愛、愛欲、怒りなどの内面的心理描写が繊細に緻密に組み立てられている。ラシーヌ自身、自信作としてその戯曲「序」で誇るだけの傑作であることは確かである。次に、この『イフィジェニー』「序」について検討を加え、ラシーヌの『アルセスト批評』に対する反論、批判を見てみよう。

第二章 『イフィジェニー』 「序」におけるラシーヌのオペラ批判

前述したようにラシーヌの『イフィジェニー』は8月ヴェルサイユ宮で華々しい祝祭の装置のうちに初演され、続いてパリのオテル・ド・ブルゴーニュ座での初演は12月末であろうと推定されているが、3ヶ月40公演が行われた。悲劇のシーズンは11月から3月までが通例で、それまでのラシーヌ悲劇は『ラ・テバイッド』を除いて、11月から1月にかけて上演されていた¹。フォレストイエは「『イフィジェニー』はオテル・ド・ブルゴーニュ座という、ヴェルサイユ宮のオランジュリーでのような夢幻的な装飾がなにもない舞台上で上演されたということが注目すべきことである²」と注釈する。

1675年2月、戯曲『イフィジェニー』が上梓される。まだオテル・ド・ブルゴーニュ座での上演中の出版は稀なことで、彼は早くペローの『アルセスト批評』に反論したかったのだとフォレストイエは説明する³。それに対して、「アルセスト論争」についての論考を纏めたノーマン、ブルック、ザルッチ三人の編者は「戯曲『イフィジェニー』を出版するに当たっての「序」は公平ではない⁴」と述べる。ラシーヌの『イフィジェニー』は、ラシーヌ悲劇の中でも、最もオペラを意識して書かれた作品であろう。同時代のキノー／リュリのトラジェディ・アン・ミュージックの人気はラシーヌには気になる出来事であった。それだけに《アルセスト》批判も手厳しかった。

その「序」は前半部と後半部に分かれ、前半が自作『イフィジェニー』についてで、ラシーヌは自作がエウリピデスに忠実なこと、エリフィールというイフィジェニーに対立する女性の登場人物を見つけ出したのは古代の文献からで、彼女によって結末の機械仕掛けや変身による「奇跡」は回避できたことを誇る。そして後半がペローの『アルセスト批評』に対する反論である。ペローの『アルセスト批評』は匿名で出版されたので、ラシーヌも直接ペローを名指しして非難してはいない。

それではまず、その「序」の前半部から見ていこう。ラシーヌはここにおいて、ペローの『アルセスト批評』の後半部で言及された「驚くべきもの」の二つの概念のうち、超自然的な「驚くべきもの」について取り上げている。そして自らが『イフィジェニー』において取った解決策を詳しく説明し、オペラとの違いを強調する。なぜなら、超自然的な「驚くべきもの」はラシーヌの時代には古典劇の舞台では、オペラのように機械仕掛けによって舞台上で見せられることは禁じられていた。しかしながら小倉が述べるように「ギリシア神話に取材しながら『驚異』をあつかった作品として、『イフィジェニー』の主題は仕掛け芝居やオペラと軸を一にしている⁵」。よって、ラシーヌは『イフィジェニー』で扱った超自然的な「驚くべきもの」が、オペラの機械仕掛けとは異なる手段で解決したことを、

¹ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 507.

² *Ibid.*, p. 513.

³ *Ibid.*, p. 523.

⁴ William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, éd. par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, *op. cit.*, p. xiii.

⁵ 小倉博孝、前掲論文、87頁。

まず論の最初に強調したかったと思われる。

第一節 ラシーヌと「驚くべきもの」の概念

それではラシーヌにとって「驚くべきもの」とはどういう概念なのか、その「序」の前半から見てみよう。

第一項 超自然的な「驚くべきもの」

ラシーヌは『イフィジェニー』「序」を、その結末の変更についての説明から始める。それはトロイアへの船出の風を起こすために、神託により告げられたイフィジェニーの供犠に関してであるが、自分が知るそれまでの詩人による解決策として3つの策をラシーヌは述べる。第一にアイスキュロス、ソポクレス、ルクレティウス、ホラティウスその他ではイフィジェニーの血が流されたとする。第二はディアヌがイフィジェニーを哀れんで代わりに牝鹿を置き、王女をタウリスへ連れ去った。それはエウリピデスやオウィディウスにおいて取られた結末である。第三に血は流されたが、このイフィジェニーは別の王女で、エレヌがテゼーとの間で秘かに産んだ不義の娘であったという説をとるステシコロス (Stesichorus) などの詩人の名を、パウサニアス (Pausanias) が伝えている。ラシーヌは特に第三のパウサニアスの伝によってエリフィール (Ériphile) という別の女を作り出すヒントを得たと述べる。そしてこう続ける。

イフィジェニーほどの徳深く愛らしい娘を、恐ろしくも殺してしまい〈舞台〉を汚すようなことがあったなら、それはどんな見せ方になっていただろう。また、私の〈悲劇〉を〈女神〉や機械仕掛け、あるいはエウリピデスの時代は信じられていたが、われわれの時代ではあまりにばかばかしく、あまりに信じがたいものである変身の助けで終わらせていたとすれば、それはどんな見せ方になっていただろうか⁶。

ラシーヌはエリフィールというエレヌとテゼーとの間の不義の娘に、イフィジェニーの身代わりをさせることで結末を解決した。ラシーヌが「エリフィールを見つけられなかったなら、この悲劇は書こうと思わなかった」と言う時、それはラシーヌの修辭的な巧みさを言いたかったからではなく、反対にオペラの機械仕掛けの効果にとっても近いテクニックで、それで以ってトラジェディ・リリックよりも語られる劇の優越性を示したかったとフォレストイエは説明する⁷。ラシーヌの『イフィジェニー』初演の35年前、いまだフランス・オペラが存在せず、「真実らしさ」の原則が全体的に支配していなかった時代では、ロト

⁶ Jean Racine, « Préface d'*Iphigénie* » dans *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Forestier, *op. cit.*, p. 698. « Quelle apparence que j'eusse souillé la Scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? Et quelle apparence encore de dénouer ma Tragédie par le secours d'une Déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? »

⁷ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 485.

ルーの『イフィジェニー』では王女は牝鹿に変えられたし、機械仕掛けも用いられた。

ラシーヌは「序」において、超自然的な「驚くべきもの」、すなわち女神の登場や機械仕掛け、変身などのばかばかしく信じられないような奇跡は用いず、人間関係だけの解決方法でいかに聴衆を感動させたかを誇る。そして、その比較の先には、これら機械仕掛けや女神の登場を用いるオペラへの対抗心、優越感がうかがわれるであろう。

その場面はラシーヌでは『イフィジェニー』第五幕最終場での64行にも及ぶ「ユリスの語り」のシーンである。機械仕掛けでディアヌが空から降りてくるのではなく、第三者の言葉でその状況が報告される、いわゆる活写法 (l'hypotypose) が用いられている。ユリスは驚愕した兵士の言葉として「雲間からディアヌが祭壇に降りてこられ、炎の中に立たれて、われわれの香と祈りを受けて、天に携えられたと彼は信じている」と伝える。つまりディアヌの出現は、ユリスの口を通した兵士の語りという二重の括弧入りの口上であり、しかも「目撃した兵士が信じている」という、慎重に予防線を張った表現が使われている。

古典主義の研究者ジェヌティオは、17世紀において古代神話を扱う時、「古代神話を救う唯一の方法は、想像力を抽象的な純粹の慣習に還元して古代神話を寓話に変形し、古代神話に真実らしさを与えること、そして教化に用いることだった⁸」と述べる。

ラシーヌはここで、前述したコルネイユの展開した、神話の「真実らしさ」についての定義は採らない。コルネイユは1650年自作の機械仕掛け音楽劇『アンドロメード』の大団円において、主役の四人セフェ、カシオープ、ペルセ、アンドロメードにジュピテルが「そう名づけられている星座があるゆえに天に迎える旨を申し渡し」、機械仕掛けで「恋人たちの結婚式を祝うために、四人とも天に昇らせる⁹」という結末にした。そして1660年『三劇詩論』において、コルネイユは「神話・伝説がわれわれに伝える神々や彼らの変身はすべて不可能なことであり、それでもそれが語られるのを聞くのに慣れ親しんできたというわれわれ共通の認識および、伝説の理解によって、ほんとうと信じられるといわざるを得ない¹⁰」と論じている。ジェヌティオが論じるように、古代神話・伝説はいわば寓話化されることで、人々はその話を慣習的に理解し、それがほんとうと信じられるようになるのだ。

しかし、1674年時点のラシーヌには、コルネイユの時代には存在しなかった、そして今や自らの古典悲劇の存在を危うくするほどの人気を誇る、古代神話を扱い機械仕掛けを多用するキノー／リュリの《アルセスト》があった。ラシーヌは機械仕掛けや変身を使わず人間関係のみで、古代神話の「真実らしさ」を自分が表現できたことを誇ると共に、オペラに対して古典悲劇の正統さを主張しようとする強い対抗意識がここには見えると思われる。

また古典劇の研究者である小倉は、この劇の結末でラシーヌが用いた超自然的な「驚くべきもの」の用法において、イフィジェニーの分身エリフィールに「犠牲の血とともに神

⁸ Alain Génétiot, *Le classicisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 2005), p. 445.

⁹ Pierre Corneille, *Argument d'Andromède*, éd. Christian Delmas (Paris: Librairie Marcel Didier, 1974), p. 9.

¹⁰ 本論文 19 頁参照。

性が喚起されるという詩的方法¹¹」を考察している。「イフィジェニーとアシールの結婚という結末の世俗性とエリフィールの人身犠牲による神聖化はここでみごとなコントラストをなし、神々の意志の不可解性が示唆される¹²」とする。小倉によればラシーヌは《アルセスト》のように夢幻的世界を現出させることによって観客の感受性に触れようとしたのではなく、あくまでも真実らしい展開のなかで詩的喚起という方法をとおして、神々の意志の不可解さ、残酷さという祝祭劇の枠組みでは直接的には表現しがたいテーマを感じ取らせようとした¹³。そして、ユリスが活写法で超自然的な「驚くべきもの」を語る時の劇作上の効果について次のように述べる。

五幕最終場の語りでユリスが「神々は祭壇の上に雷鳴を轟かせる」(1778 行目)と伝えるとき、観客は、夢幻世界への導入を示す約束事である音楽が、観念的に作り上げられた舞台のなかで鳴り響くのをきいてはいなかっただろうか。[...]また女神を運ぶ機械仕掛けを想像の舞台上に見てはいなかっただろうか。[...]ラシーヌは、王を含む宮廷人たちを席卷しはじめた新しい演劇の効果をみずからの劇作法に生かしていったのである¹⁴。

小倉の解釈によれば、ラシーヌは「エリフィールの神聖化」を行い、そのユリスの活写法にはオペラの効果を意識的に利用して「ことばによる詩的ほのめかしという方法を核とした劇作法をさらに深化させることになった¹⁵」。小倉はラシーヌがオペラの音楽や機械仕掛けの効果を「ことばによる詩的ほのめかし」によって利用したと論じる。それはラシーヌが、とりも直さずオペラの効果を念頭に入れていたということにもなる。この「ユリスの語り」は、超自然的な「驚くべきもの」の扱い方について、ラシーヌが仕掛けたオペラへの挑戦であることは明確だと思われる。しかし、ラシーヌは超自然的な「驚くべきもの」について、その扱い方をオペラと違えたというだけであり、その使用を排除したのではない。

ラシーヌ研究家のフォレストイエは『イフィジェニー』の結末に使われた超自然的な「驚くべきもの」について次のように称賛する。

ラシーヌの『イフィジェニー』は確かに主題と共存した「驚くべきもの」で劇が終わる。しかし、それは古代の「驚くべきもの」とも、当時の機械仕掛け悲劇ともオペラとも関連性のない「驚くべきもの」である¹⁶。

そしてラシーヌが用いた「驚くべきもの」は「崇高さ」であると次のように述べる。

¹¹ 小倉博孝、前掲論文、99 頁。

¹² 同上、102 頁。

¹³ 同上、105 頁。

¹⁴ 同上、105-106 頁。

¹⁵ 同上、106 頁。

¹⁶ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, 492.

『イフィジェニー』の結末では、観客の驚きは突然悲劇の最高度の緊張から解放され、避けようもないと思われていたことに予期しない逆転が起き、血が流されると共に和らいだ気持ちが目ざまされる。しかしそれは会話で与えられることによってである。ここでの「驚くべきもの」はまさに詩的な驚嘆であり——それはもう一度繰り返すが崇高さである¹⁷。

フォレストイエによれば、この『イフィジェニー』の結末についてラシーヌは、古代のエウリピデスの牝鹿への変身による「奇跡」も用いず、コルネイユの『アンドロメード』やキノーリュリのオペラ《アルセスト》のように機械仕掛けも用いず、言語の暗示力のみによって「崇高さ」の解決法を創意し、こうしてラシーヌはオペラの音楽や視覚的誘惑に打ち克つたことを証明したのだった。そしてフォレストイエはキノーリュリの《アルセスト》と『イフィジェニー』との違いを次のように強調する。《アルセスト》は同じギリシアの伝説に拠りながらも、むしろ純粋に妖精物語の世界へ観客をいざなう。それに比して『イフィジェニー』では、終末のユリスによる尋常でないことを話す語りは、もっと詩的であり、修辞上の言葉による活写法を用い、観客の想像力を膨らませる。人間社会にのみ立ち向かう登場人物たちである¹⁸。このように、ラシーヌの超自然的な「驚くべきもの」の使い方を称賛している。フォレストイエにとってはラシーヌの超自然的な「驚くべきもの」はオペラでの使われ方とは異次元の「崇高さ」まで達している。しかしながら、ラシーヌの大団円が超自然的な「驚くべきもの」の概念で締めくくられていることは確かである。そして、ディアヌは舞台上には姿を見せないが、その託宣が悲劇全体を動かしている基本動因である以上、この悲劇では「人間社会にのみ立ち向かう登場人物たちである」と断言できるであろうか。

やはりこの「ユリスの語り」に関して、古典主義研究者シェレルはカルカス [=神官]の神託という超自然的な「驚くべきもの」の用いられ方に言及する。この神官カルカスの姿はディアヌ同様に舞台上には隠されたままである。その神託は、開幕時のディアヌによるイフィジェニーの供犠の要請、そして大団円のエリフィールによる身代わりの犠牲の託宣と、この悲劇の展開の主動力となっているが、いずれもアガメムノンの台詞やユリスの語りで表現されている。

シェレルは次のように述べる。ラシーヌにとってエウリピデスにおけるイフィジェニーの牝鹿への変身は受け入れ難いので、エリフィールを身代わりにした。よって結末は真実らしくなる。しかし、この結末は最後の瞬間、神がカルカスに送った「犠牲になるのはイフィジェニーではなくエリフィールだ」という奇跡的な靈感から導かれるものである。「真実らしくないもの l'in vraisemblance はただ単純に置き換えられ、もっと隠されただけだ¹⁹」と述べる。シェレルによれば次作の『フェードル』の、ネプテューヌが送った怪物によるイッポリートの死という結末においても「ラシーヌは[...]奇跡的な叙述と真実らしい叙述を並べている。そしてこの「驚くべきもの le merveilleux」 [=シェレルは超自然的な意味に使っ

¹⁷ *Ibid.*, p. 492.

¹⁸ *Ibid.*, p. 495.

¹⁹ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 380.

ている]によって平土間の観客を魅了するのだ²⁰。そしてこう続ける。

これらの例において真実らしさは、真実らしくないものの敵ではなく、真実らしくないものの基本的な補助者として現われる。この驚くべきものの擬似合理化 *pseudo-rationalisation du merveilleux* により、勝ち誇った真実らしくないものはしかしながら後退する。そして不名誉な真実らしくないものと呼べるほうへの変遷を標しづける²¹。

シェレルによると、『イフィジェニー』において結末を真実らしくしようとしてラシーヌが取ったエリフィールの身代わりという解決策は、「カルカスの神託」という奇跡からもたらされたもので、その奇跡のような真実らしくないものはただ隠されただけであり、「驚くべきものの擬似合理化」があるだけだとする。シェレルは、トラジェディ・アン・ミュージックに多用される勝ち誇った「真実らしくないもの」、つまり機械仕掛けによる変身を避けようとして、かえってラシーヌは不名誉な「真実らしくないもの」に向かうと判断している。

こうして見ると、超自然的な「驚くべきもの」の概念は、カンツレルが述べるようにオペラと古典悲劇を分かちものではなく、むしろ古典劇側にも流れ込んでいることが分かる。ラシーヌの『イフィジェニー』や『フェードル』の結末に見られるように、そこにはオペラのように機械仕掛けや変身こそ使われていないが、神々の介入による奇跡はただ舞台上に隠されただけであり、超自然的な「驚くべきもの」の概念が劇自体を動かす原動力となっている。そしてシェレルの論からは、『イフィジェニー』において「真実らしくないもの」を舞台外とするという、その厳格な規則が揺らぎはじめたと考えられる。1674年から始まった「アルセスト論争」時においては、この超自然的な「驚くべきもの」は、オペラと古典悲劇を分かちというよりむしろその境界を危うくするものであったのではないかと思われる。

第二項 筋の展開からの「驚くべきもの」

ラシーヌは古代悲劇を範とする古典主義の代表的悲劇作家である以上、アリストテレス以来の筋の展開からもたらされる、本質的なもう一つの「驚くべきもの」については当然考察している。ラシーヌはエルフィールを「幾分かの報いを受けるに相応しい」ように嫉妬に燃え、恋敵を陥れようとした女として描き、「こうして〈劇〉の解決は、〈劇〉自体の本筋から導かれる²²」とする。それは前述したようにアリストテレスの「筋の解決もまた、筋そのものから生じなければならないことは明らかである²³」という箇所と呼応している。

²⁰ *Ibid.*, p. 380.

²¹ *Ibid.*, p. 381.

²² Jean Racine, « Préface d'*Iphigénie* » dans *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Forestier, *op. cit.*, p. 698. « Ainsi le dénouement de la Pièce est tiré du fond même de la Pièce. »

²³ 本論文 6 頁参照。

続いてラシーヌは次のように宣言する。

そして〈悲劇〉の進行中に観客が大変案じてきた徳深い王女を最後に助け、彼女をと
うてい信じられないゆえに我慢できない奇跡 (un miracle) ではなく別の方法で救いだ
すことで、私がいかに〈観客〉を喜ばせたか、この劇の上演を見た人々には理解され
るであろう²⁴。

ラシーヌが誇るように、イフィジェニーを牝鹿に変身させることなく、エリフィールと
いう身代わりの犠牲を用意することで、筋の展開からもたらされる悲劇に本質的なもう一
つの「驚くべきもの」の概念が強化されたことは確かである。劇の最後まで、われわれは
イフィジェニーの死しか予測できないが、最後の瞬間にエリフィールの正体が明らかになり、
身代わりにされることで、アリストテレスの「急転回」の概念に最も合致している。

フォレストイエは二重化されたイフィジェニーがいて、無実のイフィジェニーは救われ、
有罪なイフィジェニーが殺される。このような解決法は「機械仕掛け」ではできないと述べ
る²⁵。フォレストイエが絶賛するように、確かに『イフィジェニー』には筋の展開からも
たらされ、観客に「驚きと称賛」を与える本質的な「驚くべきもの」の概念が見られるで
あろう。その凝縮され、純化された登場人物の心理的描写により、観客は固唾を呑んで筋
の展開を見守り、最後の太鼓で一気に悲劇の緊張から解放され、安らぎを覚える。

このように、ラシーヌの『イフィジェニー』において、二つの「驚くべきもの」の概念
が用いられていることが確認された。悲劇の基本要素であるアリストテレスのタウマス
トンより引き継がれ、シャプランが定義した「驚くべきもの」の要素は見事に現わされて
いる。そしてもう一つの超自然的な「驚くべきもの」の用い方では、機械仕掛けや変身を
用いず、詩的な語りによってそれを表現したことも納得できる。

しかしながら、それでもって多くのラシーヌ研究者たちが言及するように、ラシーヌの
『イフィジェニー』がキノーのオペラ戯曲に全面的勝利したと言えるであろうか。すでに
見たように、ペローの『アルセスト批評』では、キノーのオペラ戯曲に二つの「驚くべき
もの」の概念、筋の展開からもたらされるそれと超自然的なものがあることをペローは擁
護した。そしてペローの論じる機械仕掛けを用いる超自然的な「驚くべきもの」の概念に
は、ラシーヌが切り捨てるように「とうてい信じられないゆえに我慢できない奇跡」があ
るだけではなく、むしろ政治的意味合いを含めて新しい世紀の象徴として、本質的な「驚
くべきもの」を内包しながら変革を遂げていく過程の、勢い、エネルギーがあったといえ
よう。

²⁴ Jean Racine, « Préface d'*Iphigénie* » dans *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Forestier, *op. cit.*, p. 698. « Et il ne faut que l'avoir vu représenter, pour comprendre quel plaisir j'ai fait au Spectateur, et en sauvant à la fin une Princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans tout le cours de la Tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire. »

²⁵ Georges Forestier, *Jean Racine. op. cit.*, p. 488.

第三項 ラシーヌによるエウリピデスの変更

ここにもう一つの視点を考察してみる。ラシーヌ等古代派によるキノー批判の根本には古代エウリピデス原作を改竄したという批判があった。この点においては、ラシーヌ自身の『イフィジェニー』はどうであったろうか。彼が「尊敬と崇拜」の念を抱くと宣言するエウリピデスの原作に対してエリフィールという人物を介入させ、しかも結末の一番劇の要の部分を変更したという点をどう捉えたらよいだろうか。

同年 1675 年にはラシーヌに対抗してゲネゴー劇団によってル・クレール(Michel Le Clerc)とコラス(Jacques de Coras)二人による『イフィジェニー』が上演され、翌年出版された当戯曲の「序」ではこう述べられている。

エウリピデスにしたがって、一般に受け入れられている〈大団円〉をそのまま用いた。これをラシーヌ氏はその〈序〉でばかばかしいとされているが、自分で恩義あると言われるエウリピデスを傷つけることになるのにお気づきではない。とにかく、この大団円はだれの反対も受けず、上演された時、この罪のない〈王女〉が死を要求したディアヌおんみずからによって救われるのを見て、皆はこころよい感じをもった。この出来事も、カルカスの〈神託〉と同じように、信じられないことではない。²⁶

このようにル・クレールとコラスは、ラシーヌがエウリピデスの結末を変更したことを批判している。この二人の『イフィジェニー』はラシーヌのそれよりエウリピデスを踏襲し、単純な悲劇としているが、しかしながら 5 回しか上演されなかった。これはラシーヌが 17 世紀の観客がギリシア的なものを受け入れる度合いを、つねに綿密に計算している証拠でもあろう²⁷と戸張は評する。そして当時、古代悲劇を原作とする時、筋の変更は多くの戯曲作家が行っていることでもあった。

ここで筆者はやはりラシーヌ自身『イフィジェニー』において、フランスの当時の風習に合わせてエウリピデスを変更していると考えざるを得ないと考える。ラシーヌはこの「序」の後半に続けて行うペロー批判で、ペローがその『アルセスト批評』で提示した、古代神話をその時代の趣味に合わせる必要性という問題には答えていない。しかしラシーヌがイフィジェニーの牝鹿への変身を「われわれの時代ではあまりにばかばかしい」と言う時、彼もペローと同じ当時の風習、価値観の位置に立って判断していたといえよう。

ラシーヌは自分の戯曲において機械仕掛けを使わないことを自讃しているが、古代ギリシアの悲劇を原作とする時に、超自然的な「驚くべきもの」の概念は要素として用いざるを得ないであろう。人間には不条理とも思われるオリンポスの神々の要求、小倉に抛れば

²⁶ Michel Le Clerc, « Préface » dans *Iphigénie*, 1^{ère} éd. 1676 (München: Nabu Public Domain Reprints, 2012), pp. 5-6. « Enfin, j'ai conservé avec Euripide une Catastrophe généralement reçûë, & que M. Racine traite d'absurde dans sa Preface, sans songer qu'il offense Euripide, à qui il a quelque obligation. Elle n'a pourtant choqué personne, & dans la représentation, on a senti de la joye de voir cette Princesse innocente sauvée par le secours de cette même Diane qui avoit demandé sa mort. Cet événement n'est pas plus incroyable que l'Oracle de Calcas. » 戸張智雄、前掲書、135 頁註 20。

²⁷ 同上、136 頁。

「神々の意志の不可解性」を除外して筋書きは進んでいかない。『イフィジェニー』ではオペラのように舞台上にその神々の姿を見ることはないが、観客の想像力に訴えることによってその超自然的な神々は悲劇の筋の展開を支配しているといえよう。そしてラシーヌはその超自然的な「驚くべきもの」の用い方において、エウリピデスを変更せざるを得なかった。

ラシーヌがその悲劇を「〈女神〉や機械仕掛け、あるいはエウリピデスの時代は信じられていたが、われわれの時代ではあまりにばかばかしく、あまりに信じがたいものである変身の助けで終わらせ」ることを避けるため、エルフィールを登場させたことを誇る時、ラシーヌ自身大団円の一番観客が「驚きと称賛」で心動かされる場面でエウリピデスを変更している。ラシーヌは古代のままでは現代では信じがたく観客の感動を得がたい、よって変更を加えたと自ら説明を加えている。ペローがキノーの戯曲擁護で説くように、ラシーヌ自身も現代の趣味に合わせてエウリピデスの原作を変更しているのだ。

「ラシーヌは自分一人が悲劇の真の詩学を護っていると証明したかった²⁸」とコルニックは推測する。アリストテレスはその『詩学』において、「筋の解決もまた、筋そのものから生じなければならないことは明らかである。[...]その解決は機械仕掛けによるものであってはならない²⁹」と述べる。ラシーヌは自分がその教えに忠実で、エリフィールなる人物を古代ギリシアの文献の中から見つけ出したことを誇る。しかしアリストテレスには続きがある。彼はこう述べる。「しかし機械仕掛けを用いる必要があるとすれば、それは劇の外のことがら、すなわち人間が知ることのできない過去の出来事か、あるいは予言や報告を必要とする未来の出来事についてである。というのは、神々が全知全能であることを私たちは認めるからである³⁰」。エウリピデスの『イフィジェニー』においては、ロトルーのそれのように結末のディアヌの登場に機械仕掛けは用いられていないが、使者によるイフィジェニーの牝鹿への変身が報告される。この変身は、ディアヌという「全知全能の神」の介入であるゆえに、アリストテレスによって認められていたと言えよう。よってラシーヌの結末の変更にはアリストテレス『詩学』以来の教義に忠実でありながらも、17世紀当時の価値観、風習に合致することを考慮に入れていたと言えるであろう。戸張は「ラシーヌ自身は、論壇を意識するかぎり、ギリシア的主題をつねにフランス的な構成につつんだのであり、これをつきやぶるという努力は、机上のプランに終わったようである³¹」と批評する。

そうとすれば、キノーが当代の風習に合うようにその「適切さ=節度^{ビアンセアンス}」でエウリピデスを変更したとするペローの理論と、ラシーヌは同じ根拠に立っているといえよう。

次に「序」の後半、ペローの『アルセスト批評』に対するラシーヌの反論を見ていきたい。

²⁸ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 253.

²⁹ アリストテレス、前掲書、15章、60頁。本論文6頁参照。

³⁰ 同上。本論文6頁参照。

³¹ 戸張智雄、前掲書、150頁。

第二節 ラシーヌによる『アルセスト批評』の批判

ラシーヌは『イフィジェニー』「序」の後半に次のように述べる。

すべてホメロスやエウリピデスから模倣したものが我々の〈舞台〉で挙げたる効果によって、良識や理性があらゆる〈世紀〉を超えて同じであることを確信できて喜ばしく思った。パリの趣味は古代アテネのそれと同じということを見出したのだ。我が〈観客〉はかつてギリシアの最も賢明なる人民に涙を流させ、あらゆる詩人の中でエウリピデスは極めて悲劇的であり、言い換えれば〈悲劇〉の真の効果である憐れみと怖れ (*la compassion et la terreur*) を見事に(*merveilleusement*) 喚起することを知っていると云わしめた、その同じことに感動したのだ³²。

そして、いよいよ『アルセスト批評』に言及する。

それなのに最近、〈近代派〉³³たちがその《アルセスト》で下した判断の中で、この偉大な〈詩人〉に対してひどく嫌悪感を示したことに驚く。私のこの序文は《アルセスト》作品についてではない。しかし、実際私はエウリピデスに多くの恩義を受けているので、彼の追憶にいくばくかの心配りをし、これらの近代派の〈諸氏〉³⁴と詩人とを仲直りさせる機会を逃してならないと考える³⁵。

このようにラシーヌは後半の論を進めていく。ラシーヌは自分がエウリピデスに恩義を受け、自分の《イフィジェニー》が好評を持って受け止められたことを「パリの趣味は古代アテネのそれと同じということを見出した」とする。これはペローの「古代の趣味は現代のフランスのそれとは合致しない」とする『アルセスト批評』に対するアンティ・テーゼであろう。しかしながら前節で見たように、ラシーヌ自身同じ「序」でエウリピデスによるイフィジェニーの牝鹿への変身を「エウリピデスの時代は信じられていたが、われわれの時代ではあまりにばかばかしく、あまりに信じがたいもの」であり、「とうてい信じられないゆえに我慢できない奇跡 (*un miracle*) 」であると、ゆえにエリフィールという

³² Jean Racine, « Préface d'*Iphigénie* » dans *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Foresties, *op. cit.*, p. 699. « J'ai reconnu avec plaisir par l'effet qu'a produit sur notre Théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère, ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les Siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes. Mes Spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire, qu'entre les Poètes, Euripide était extrêmement tragique, [...] c'est-à-dire qu'il savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la Tragédie. »

³³ この「des Modernes」という大文字表記は前述したペローの『アルセスト批評』に使用された用語を繰り返したものと考えられている。本論 96 頁註 42 参照。

³⁴ 渡邊はラシーヌがこの人たち「ces Messieurs」と大文字で書くことによって、ペローの背後にある近代派と彼らの支持するオペラ作者への攻撃を向けたと取れるとする。渡邊清子、前掲論文、8 頁。

³⁵ Jean Racine, « Préface d'*Iphigénie* » dans *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Foresties, *op. cit.*, p. 699. « Je m'étonne après cela que des Modernes aient témoigné depuis peu tant de dégoût pour ce grand Poète dans le jugement qu'ils ont fait de son *Alceste*. Il ne s'agit point ici de l'*Alceste*. Mais en vérité j'ai trop d'obligation à Euripide, pour ne pas prendre quelque soin de sa mémoire, et pour laisser échapper l'occasion de le réconcilier avec ces Messieurs. »

エピソードを付け加え、現代の観客が納得し感動する大団円にしたとする言及とは矛盾をきたしているのではないだろうか。やはり、ラシーヌは現代の趣味と古代のそれとの差異を認識していたと考えざるを得ないと思われる。

続いてラシーヌはペローが間違っている点を具体的に順次並べて、徐々に攻撃の爪を研いでいく。第一にエウリピデスの『アルケステイス』のなかには一つの最も驚くべき場面 (une Scène merveilleuse) がある³⁶。それは死に赴くアルケステイスとアドメトスの最後の別れの場面である。それを近代派がどう解釈したか。近代派はギリシア語の原典に当たらず、ラテン語訳を参照したために重大な過ちを犯した³⁷。このように、ラシーヌはペローの間違いを指摘する。

この箇所は前述のペローの『アルセスト批評』でも説明したが、アドメトスの後に来るアルケステイスの台詞を示す表記が欠落していたため、ペローはアドメトスの台詞が続いていると勘違いした箇所である。ペローは、アドメトスがカロンの舟に早く乗れと妻を急かし死に追いやったと解釈し、非難した。ラシーヌはそう勘違いしたならば「それが諸氏にとってきわめて野卑に思えたのは当然である」と二重の皮肉を籠める。

ラシーヌ研究者フォレストイエは、近代派がエウリピデスの欠点をあげつらうのは、彼の原典を正しく読む力がないからだということをラシーヌは示したと述べる³⁸。そして続いてフォレストイエはこう注釈する。ラシーヌはキノーの《アルセスト》については一言も述べない。「何故なら彼が問題にしているのはオペラそのものではなく、古代との関係性なのであるからだ³⁹」。このように注釈するフォレストイエにとっては、キノーの戯曲《アルセスト》そのものは批判する価値もないという、ラシーヌの「序」で取る姿勢を代弁しているかのようである。

しかし、ペローがこの箇所夫婦の会話を混乱して解釈したとしても、ラシーヌが指摘するようにこの場はエウリピデスの最も美しい場面と言えるであろうか。われわれはすでにエウリピデスの『アルケステイス』原作を検討し、アドメトスは自分が助かりたいために妻アルケステイスの命を犠牲にしたことを確かめた。ラシーヌは妻が死に行くことに対してのアドメトスの悲嘆「私も一緒に連れて行ってくれ」という一連の詩句を引用し、エウリピデスのこの場の悲劇的な美しさを強調する。しかしながらエウリピデスではアルケステイスが死んだ後、アドメトスは皆が自分を卑怯者だと噂するだろうと気に病んでいる。ペローが批判するように、いくら死に赴く妻に悲痛に満ちた台詞を並べても、それならもともと死すべきだった自分が順序通り死を選ぶことはせず、妻を身代わりにするアドメトスは卑怯な夫だという謗りは免れ得ないと思われる。よって、この場面がラシーヌが指摘するように悲劇的で美しい場面であるとは言い切れないと考える。

第二のラシーヌの批判は、『アルセスト批評』ではアルケステイスを年経た妻と解釈しているが、「花のさかりに入ったばかり、若い夫のために死ぬ」とコロスは歌っているではないか。またアルケステイスに結婚適齢期の一男一女がいるとしているが、二人ともま

³⁶ *Ibid.*, p. 699.

³⁷ 後にペローはこの点について反論し、この誤植のあった版はギリシア語訳でラシーヌが指摘するようにラテン語訳ではなかったことを明らかにする。本論 131 頁参照。

³⁸ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 524.

³⁹ *Ibid.*, p. 525.

だ幼子であるとラシーヌは誤りを糾す。この箇所については、ペローの『アルセスト批評』の章ですでに触れたが、ペローの誤解の一因として息子のエウメロスに幼子とは思えない台詞が与えられていることも確認した⁴⁰。

そしてラシーヌは近代派の「ほかの非難もほとんどこの程度のものである。しかし私の〈著者〉への擁護はこれで十分であると思う⁴¹」として、反論を切り上げる。こうしてラシーヌは、ペローが筋の展開からエウリピデスの原作とキノーの戯曲を比較しながら詳細に問題を設定して行ったキノー擁護論には、まともに正面から答える必要もないという態度を示す。

そして次が留めの文言で、「これらの〈方々〉には〈古代〉の作品に関しては、これからは軽々しく論評を加えないようにお勧めする⁴²」として、古代ローマ時代の修辞学者クインティリアヌス (Marcus Fabius Quintilianus) の言葉を持ち出す。

優れた〈人たち〉の〈作品〉について判断するときは、多くの例に見られるが、われわれが理解できぬものは非難しないように、きわめて慎重に控えめでなくてはならない。いずれかの極端になるとするならば、その著作の多くを非難する罪をおかすより、すべてを褒める罪をおかすほうがましではないか⁴³。

これでラシーヌは「序」を終えている。

ラシーヌはあらゆる詩人の中でエウリピデスは極めて悲劇的であり、言い換えれば「〈悲劇〉の真の効果である憐れみと恐れ la compassion et la terreur」を見事に merveilleusement 喚起することを知っていると述べる。しかしながらペローもアンティゴヌの例と共に、アドメートがアルセストの死を知ったとき、演劇の効果である、「〈観客〉の心に同時に恐れと憐れみ l'horreur et la compassion をこの上なく抱かせる⁴⁴」としていることをわれわれは見た。「序」の最後で、クインティリアヌスを持ち出し、ペローのエウリピデス批判に対して「われわれが理解できぬものは非難しないように」そして「その著作の多くを非難する罪をおかすより、すべてを褒める罪をおかすほうがましではないか」と、一方的にペローの悲劇論の理解や認識のなさを非難するラシーヌであるが、ペローが従来のアリストテレス以来の教義をもって、キノーの変更を詳細に擁護してきたことはすでに確認した。

それまでのペローの宮廷での公式詩人としての立場、またコルベールの片腕としての王室建造物監督官、「小アカデミー」の一員、「アカデミー・フランセーズ」の中枢にいる地位、しかも若い無名の時に取り立ててもらった恩義あるペローに対して、ラシーヌの批

⁴⁰ 本論 85 頁参照。

⁴¹ Jean Racine, « Préface d'*Iphigénie* » dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Georges Foresties, *op. cit.*, p. 701. « Tout le reste de leurs critiques est à peu près de la force de celles-ci. Mais je crois qu'en voilà assez pour la défense de mon Auteur. »

⁴² *Ibid.*, p. 701. « Je conseille à ces Messieurs de ne plus décider si légèrement sur les ouvrages des Anciens. »

⁴³ *Ibid.*, p. 701. « Il faut être extrêmement circonspect et très retenu à prononcer sur les Ouvrages de ces grands Hommes, de peur qu'il ne nous arrive, comme à plusieurs, de condamner ce que nous n'entendons pas. Et s'il faut tomber dans quelque excès, encore vaut-il mieux pécher en admirant tout dans leur écrits, qu'en y condamnant beaucoup de choses. »

⁴⁴ Charles Perrault, *Critique de l'Opera, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, *op. cit.*, p. 55. « [...] ce passage [...] produit dans l'esprit des Spectateurs tout l'effet que le Théâtre se propose, qui est d'émouvoir souverainement l'horreur & la compassion en mesme temps. » 本論 92 - 93 頁参照。

評はかなり手厳しいものだといえよう。逆に言えば、ラシーヌはモンテスパン夫人たちの後ろ盾とそれまでの自作悲劇の成功で自信を付けてきたと言えるであろう。そして、その切り捨てるような批判の論調には、自分と同時代のオペラ人気に苛立ちを隠せないラシーヌの姿を髣髴とさせる。またそこには20歳のデヴュー作「セーヌ河のニンフ」において、ペローの批判によって受けた屈辱以来、ラシーヌがペローに対して長年抱いてきた感情も読み取れる。

ラシーヌの批判の基本は、ペローはキノーとリュリの選択を正当化するために、エウリピデスを貶め、古代を冒涇した、よってペローは有罪であると言うものであった⁴⁵。

以上から見ると、ラシーヌはペローの擁護の誤謬を指摘することに加えて、キノーがエウリピデスをギャラントな筋に変え、各幕の終わりに機械仕掛けを多用して、古代悲劇を貶めたことを批判したいのだろうが、直接的にはペローが設定した各問題点には答えていない。ペローの原典の読み間違いを2箇所指摘するだけで、後は推して知るべし、まともに反論する価値もないという態度を示す。自分の、同じくエウリピデス原作の『イフィジェニー』を見れば答えは自ずと分かると、彼は前半で『イフィジェニー』の変更点を記すのみである。渡邊も「ペローの用いたラテン語訳『アルセスト』の誤訳を指摘して、ペローの論はすべて根拠無しときめつけるラシーヌの論は、ペローの反駁 [=本論後述] にもある通り議論の核心に触れていない⁴⁶」と述べる。

17世紀に限っても、それまで古代の原典を利用して古典演劇を再構築する演目は多くあった⁴⁷が、ラシーヌにしたなら、キノーの改作はあまりにもエウリピデスからは乖離し、台無しにしていると言いたい所だと思う。しかしわれわれはエウリピデスの戯曲から検討し、キノーが原作とした『アルケステイス』はむしろサテュロス劇の傾向を持ち、ラシーヌが原作とした『アウリケのイピゲネイア』は悲劇として書かれ、もともと戯曲構造が異なることを確認した。ペローがキノーを擁護するように、原作のままでは悲劇として当代の観客に感動を与えられない箇所が多々存在することは確かであると思われる。そのエウリピデスの原作を追いながら分析しているペローの擁護に対して、この「序」でのラシーヌは、ペローの擁護する論点に反論することなく、一方的にエウリピデスはすべて正しいと全面的に擁護し、それを批判する近代派には正面から答える価値もないと切り捨てている。このようなラシーヌの態度は、筆者としてもペローに対して誠意を欠いているだけでなく、エウリピデスに対する客観性においても、疑問を覚えざるを得ないと考える。

第三節 ラシーヌの『イフィジェニー』「序」の問題点

これまで、《アルセスト》に対抗して書かれたラシーヌの『イフィジェニー』を概観し、その「序」におけるオペラ批判を検討した。フォレストイエが称賛するように、この悲劇が筋の展開からもたらされる劇作上の「驚くべきもの」の概念を用い、「崇高さ」の領域にまでその効果を高めていることは首肯できる。しかし次の3点に、われわれは問題点を見出した。

第一にラシーヌが用いた超自然的な「驚くべきもの」についてである。古典悲劇では「真実らしさ」と「適切さ=節度」の規則により、舞台上には機械仕掛けや神々は登場せず、

⁴⁵ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 523.

⁴⁶ 渡邊清子、前掲論文、8頁。

⁴⁷ 1624年ハーディ(Alexandre Hardy)は『アルセストあるいは貞節 Alceste ou la Fidélité』を書いている。

戦闘や流血の場面は避け、人間だけの舞台であることが要請された。よってラシーヌは大団円のディアヌの降臨や神官カルカスの神託は、「ユリスの語り」により活写法を用い、慎重に神々や神官の姿を隠している。まさにペローがその『アルセスト批評』で次のように言及していたことを思い起こそう。

〈悲劇〉では驚くべきものは節度があるなら認められます。よって〈悲劇〉に超自然的な何かの出来事を混入せざるを得なかったり、何がしかの〈神々〉を介入させねばならない時、そこには必然性が見られるのです⁴⁸。

この点について 2006 年の著作においてカンツレルは、すでに 1660 年のコルネイユの『三劇詩論』より古典劇とオペラは超自然的な「驚くべきもの」により分けられたゆえ、ペローは古い理論に従っているか、間違っていると指摘した⁴⁹。しかしラシーヌの時代には、1660 年には存在しなかったトラジェディ・アン・ミュージックがあった。そのオペラは従来のように宮廷の祝祭として上演されたのみならず、パリ市中の「王立音楽アカデミー」の劇場でお金を払った一般観衆の前に、機械仕掛けを用いて登場し、それまでの古典悲劇の人気を超えるようになった。そういうなか、古典劇側もオペラの超自然的な「驚くべきもの」の影響が避けられない状況があった。ラシーヌの『イフィジェニー』には、シェレル曰く、超自然的な「驚くべきものの擬似合理化」により、うまく神々の姿は隠されているが、超自然的な力の人間社会への介入によって劇は進行しているといえよう。超自然的な「驚くべきもの」は二つの舞台の境界を定めるといっても、まさにオペラにおける超自然的な「驚くべきもの」の影響が古典悲劇側にも流れ込み、古典悲劇の拠って立つ規則そのものにも変革の動きが表われていると思われる。そしてさらに進んで、古典主義規則に縛られない現代の視点から見れば、ディアヌの降臨の場面は措くとしても、少なくともカルカスの神が乗り移ったような託宣の様子は、ユリスの長口舌で語られるよりも、舞台上で見てみたいと思う。そして、同時に機械仕掛けでディアヌやアポロンを登場させ、戦闘や葬儀の場面も舞台に乗せる《アルセスト》があったなら、たとえその悲劇が古典主義の規則を逸脱しているとしても、人々がその舞台を見てみたいと考えるのは自然の成り行きではないかと考える。まさにカンツレルが述べるように「オペラは古典悲劇が隠すものを舞台上で見せてしまう⁵⁰」のである。

第二に、古典劇側からのキノー批判の主たる点は、古代ギリシアのエウリピデスの筋を改竄し、台無しにしたというものであった。しかし、ラシーヌ自身、エリフィールというもう一人のイフィジェニーを登場させ、彼女にアシールへの恋慕とイフィジェニーへの嫉妬という情念を与え、身代わりに生贄として殺し、エウリピデスが採ったイフィジェニーの牝鹿への変身という結末を変更している。エウリピデスの主筋に副次的なエピソードを加え、より構成を複雑に二重化し、エリフィールの恋という当時の劇作上の恋愛重視の傾向に従っているといえよう。そしてラシーヌ自ら、エウリピデスにおける牝鹿への変身を、現代では「あまりにばかばかしく、あまりに信じ難いものである」がゆえに変更したと述

⁴⁸ 本論文 98 頁参照。

⁴⁹ 本論文 102 頁参照。

⁵⁰ 本論文 103 頁参照。

べる時、ペローがキノーを擁護して現代の趣味、習慣に合わせ、「適切さ＝節度」^{ビアンセアンス}によって筋を変更したとすることと同じ視点に立っていると思われる。ラシーヌにおいても、当時の趣味、習慣、「適切さ＝節度」^{ビアンセアンス}の尺度からエウリピデスを変更していることは否めない。そして古代ギリシアのエウリピデスの《アルケステイス》自体を検討してみると、ラシーヌはその悲劇性を全面的に称賛しているが、当時や今日の倫理基準から見ても、サテュロス劇としては容認できても、ペローが指摘するように悲劇としては容認できない点があることは確認した。

第三に、ペローの『アルセスト批評』で提示した問題点に、ラシーヌは正面から答えていないという点である。前に見たように、ペローは論の前半ではキノーの戯曲の変更点を、アリストテレス『詩学』の筋の展開による「驚くべきもの」の観点と、当時の「適切さ＝節度」^{ビアンセアンス}への配慮から擁護している。そしてそこに悲劇においてその効果が最も求められる「怖れと憐れみ」の感情が観客に呼び覚まされるとしている。また論の後半では「驚くべきもの」によって、演劇の種類分けを試みている。もちろんこの「序」はラシーヌ自身も述べるように自作『イフィジェニー』についてであり、ペローの『アルセスト批評』が主題ではない。しかしながら、ペローの原典の読み間違いを2点指摘するだけで、クインティリアヌスを持ち出して、「ただのオペラ愛好家が分からないことを軽々しく批評するな」というような切り捨て方は、誠意を欠いていると批判されても致し方ないと思われる。そこには、新興芸術であるトラジェディ・アン・ミュージックへの優越感と侮蔑、そして聴衆のオペラ人気への苛立ちが見て取れる。ラシーヌはコルネイユと異なり、キノー／リュリと同じ時代、同じ聴衆に向かって演劇を書いていたのだ。

この「序」が出版されると、侮辱を受けたペローは直ちに反駁を試みている。このペローの反駁で「アルセスト論争」は一応の決着を見る。次章ではこのペローの反駁と共に、「アルセスト論争」の問題点を纏めてみる。

第三章 ペローの反駁と「アルセスト論争」の纏め

ラシーヌの『イフィジェニー』「序」に対して、ペローのラシーヌへの反駁はすぐに行われた。ラシーヌはそれにはもう答えず、「アルセスト論争」は一応の終わりを迎えたが、論争自体は近代派ペローと古代派ラシーヌ、ボワローという構図で「新旧論争」へと引き継がれていく。

ここではまず、ペローのラシーヌへの反駁から見てみよう。

第一節 ペローの反駁

ペローは『イフィジェニー』が出版された数週間後、「アカデミー・フランセーズのシャルパンティエ氏へ、ラシーヌ氏の『イフィジェニー』序について À M. Charpentier de l'Académie française, sur la Préface de l'*Iphigénie* de Monsieur Racine」という題で、「アカデミー・フランセーズ」終身秘書官シャルパンティエ (François Charpentier) [=小アカデミーの一員でもあり、ペローの同僚であった]宛ての手紙を書く¹。1994年ノーマンら「アルセスト論争」に関する論考を纏めた編集者たちは、この手書きの手紙は出版された彼の全集からは削除されたと思われるが、関心を抱く集まりには出回ったであろうし、ラシーヌ自身も読んだと思われると推定している²。ペローの友人で宮廷筆頭画家ル・ブランは早速そのコピーを手に入れようとシャルパンティエに頼んでいる³。

この手紙の中で、ペローはこう書き出す。「初めはラシーヌ氏の『イフィジェニー』「序」における私に対する名誉毀損を無視し、『アルセスト批評』に対する異議を検討にも値しない言いがかりとみなそうと決めた」が、「多くの人々に悪い印象を残したままには出来ないので反論を試みる⁴」としている。その反論は前回の『アルセスト批評』と論点においては重複する点が多いが、その要旨は次の通りである。

¹ Charles Perrault, « À Monsieur Charpentier de l'Académie française, sur la Préface de l'*Iphigénie* de Monsieur Racine » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, éd. par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, *op. cit.*, pp. 113-122. 上記編者はこのペローの本文について、ペローの伝記を書いたボヌフォンが直接資料を見つけて取り上げたと紹介している。Paul Bonnefon, « Charles Perrault: Essai sur sa vie et ses ouvrages », *op. cit.*, pp. 411-412. ボヌフォンはペローのこの手紙の抄録を掲載し、「この返答文はラシーヌ編者が引用したものではなく、わたしはただペローの小論集のなかに印刷されたものを見つけたのだ。それは新旧論争の只中に現われ、だぶんまもなく流通の過程で外されたものだろう」としている。なお、ボヌフォンの言うラシーヌ編者が取り上げた資料は以下のピカール編に収録されているが著者は2兄のピエール・ペローとされている。Raymond Picard, *Nouveau corpus racinien, recueil-inventaire des textes et documents concernant Jean Racine* (Paris: Éditions du CNRS, 1976), p. 89.

² William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, *op. cit.*, p. xxxvii.

³ *Ibid.*, p. xxxvii. not. 81.

⁴ Charles Perrault, « À Monsieur Charpentier de l'Académie française sur la Préface de l'*Iphigénie* de Monsieur Racine », *op. cit.*, p. 113. « J'avois résolu de négliger l'atteinte que me donne M^r. Racine dans la Préface de son *Iphigénie*, et de regarder les objections qu'il fait contre ma Critique de l'Opera comme de pures chicanes qui méritent peu d'être examinées. Mais puisque vous jugez que je dois y répondre et que ces objections, toutes mal fondées qu'elles sont, ne laissent pas de faire impression sur l'esprit de bien des gens: voicy ce que j'ay à dire pour ma defense. »

キノー氏が悲劇《アルセスト》を書いた時、古代に熱中するあまり、愛好家の何人かがその作品を全面的に非難した。まずエウリピデスから、アドメトスとアルケステイスの最も美しい場面を削除したと言う非難に関しては、キノー氏はエウリピデスのその場面はわれわれの時代の舞台では美しい効果を上げ得ないと考えた上で、アルセストに夫の介在なしにその死を決意させるためにこの場面を避けたのだ。その他にも死に臨んだアルケステイスが処女を失った寝台の上で号泣する場面や、アドメトスがアルケステイスを慰めるため、彼女の等身大の像を作って死後も貞節を誓う場面などは、現代ではよい効果が得られないと考え、エウリピデスの『アルケステイス』からキノー氏がこれらの場を削除したことを私は妥当とした。

またアドメトスの父親ペレスに対する卑劣な会話や、アドメトスの従僕がヘラクレスの蛮行を非難する言葉などについて、キノー氏がエウリピデスをそのまま模倣しなかったのは、われわれの時代の風習に合わないからだ。物事はそれ自体で良いものであるだけでは十分ではなく、その時代、場所、その人柄などに合致していなくてはならない。

ラシーヌ氏が誤りを指摘したアルケステイスの台詞について、自分が参照した版を挙げると以下の二つである。一つには 1597 年のポルテュス版 (*Æmilius Portus: l'impression d'Hierôme Commelin*)、第二に 1602 年のカントリュス版 (*Canterus: l'impression de Paul Estienne*) のいずれもギリシア語版であり、ラシーヌ氏が指摘したようにラテン語版ではない。反対の版があることは知っているが、妻に勇気を持って死に臨むように説得するほうがいいと、アドメトスに言わせている編者もいる。

エウリピデスでのアドメトスの言動は破廉恥なもので、自分で死ねず妻を死なせたアドメトスは卑怯者になっている。[=私が参照した]二人の編者が間違っており、私がその版に従ったことは認めたにしても、二人の別れの場面で、たとえいくら優しい言葉を続けてもアドメトスが妻の死に同意したことは間違いない。これは今日、観客に石持て追われる行為であると思われる。

もしラシーヌ氏がエウリピデスの名声に応え、私の批評に対抗したいならば、アドメトスのやり方が誠実であることを示し、今日の慣習に合致し、われわれの舞台で美しい効果を上げることを証明しなければならない。われわれの舞台では、愛する人のためには死んでも、自分のために愛する相手が死ぬことを望むような恋人たちを見ることは絶えてないのだ。

次にアルケステイスを年経た妻としたのは間違っているという指摘については、父親や母親について分別ある考えを言える息子がいるという反論が可能である。彼は子供ではなく年若い息子であるだろう⁵。またコロスは、アルセストが年若くして死んでいくと歎くが、四十、四十五歳で死ぬ妻は若いと言われるであろう。

以上二点によりラシーヌ氏は、私が重大な過ちを犯したように非難し、他の点は批評するに値しないかのように振る舞われる。しかしラシーヌ氏が、アルケステイスの新婚

⁵ このペローの指摘はエウリピデスでの、母の死に対して残された息子のエウメロスに長い台詞が与えられていることを指す。前に引用した、「一緒に老後を迎えられないとは父上も甲斐のない結婚をされたものだ」というのもその一部である。

の床を思い出して号泣する様子や、アドメトスが自分の代わりに死んでくれる者を求めて友人から両親、妻へと渡り歩いたり、エルキュールがジュピテルの息子にしては野卑に描かれていることなどに何も非難を加えないのは興味深いことだ。

ラシーヌ氏は私に二つの大きな間違いを指摘し私を貶め、親切にも古代の名作は批評しないように、クインティリアヌスの格言まで持ち出された。それに答えるに私はキケロ (Marcus Tullius Cicero) の言葉で以ってする。「われわれが作り出した物事においてはギリシア人たちのそれよりもっとわれわれは賢明であり、彼らから受け継いだものに関してはわれわれの仕事の主題として相応しいと判断した時にそれらによりよい価値を認めた、そういう意見を私はいつも持っていた」。クインティリアヌスとキケロは幾分異なった意見だ。キケロは雄弁家で執政官であり、古代ギリシアを讃える必要もなかった。

私が自由主義者と思われるかもしれないが、過去の作家たちが神聖不可侵であるという理由で、現代の作家たちから同じ輝きを剥ぎ取るということはできない。現在、古代ギリシアと同じくらいに力量のある作家、ラシーヌ氏を始め五、六人の現代の詩人がいる。

結論から言うと、ラシーヌ氏はエウリピデスの記念を讃えるために何も変えないほうがいと提唱される。私の批評の指摘箇所にすべて答えるのは容易なのに、そうしなかった。よって、答えることは不可能であり、彼が弁護しなかったことはすべて彼によって [=自分と同じように] 断罪されたとみなしてよいであろう。私が間違っていたと彼が指摘した点を除いて。すなわち私は正統な版を用いたが、アドメトスとアルケステイスの台詞を取り違えたことを除いて。

アドメトスは卑劣漢で、キノー氏がアルセストを自発的に死なせたことは正しかったと考える。古代や現代の作家への完璧な知識をお持ちのあなたに判断をお願いする。

こうペローは結んでシャルパンティエに判断を仰ぐ。ポーサンは「このペローの返答はかなり気高いものである⁶⁾」と批評する。エウリピデスにおけるアドメトスの行為や人格へのペローの非難は現代でも通用すると筆者には思われる。

ラシーヌは前述したヴァニュクセンらによると自ら『アルセスト』を書くつもりであったとされる。われわれはエウリピデスの原作を梗概から検討し、ペローが批判するように17世紀の観客にはもちろん、今日でも首を傾げざるを得ない風習、倫理観がそこにはうかがえることを確認した。ラシーヌはそれらの点について、どのように考え、どのようなアドメト像を想定していたのか興味深い点である。

ラシーヌの「序」の後半で行った『アルセスト批評』の批判では、ペローがエウリピデスと比較し丁寧にキノーの「筋書き」の展開を追いつつながら、悲劇の劇作上の「驚くべきもの」について行った数点の考察に対して、確かに正面からは答えていない。ラシーヌはエウリピデスの原作には検討を与えず、そこに見られる問題点には言及しない。

⁶⁾ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 548.

また、キノーの戯曲に観客の予想だにしない「急転回」や、主人公たちの高貴かつ悲壮な決意から観客が呼び起こされる「驚くべきもの」の効果をペローが擁護した点について、ラシーヌは何も反論していない。ペローがエウリピデスの難点について「私の批評の指摘箇所すべて答えるのは容易なのに、そうしなかった。よって、答えることが不可能であり、彼が弁護しなかったことはすべて彼によって断罪されたとみなしてよいであろう」と反駁するように、キノーよりエウリピデスが優れている点をラシーヌが指摘しなかったのは事実であろう。ラシーヌの態度には、フォレストイエなど現代のラシーヌ研究者にも同様の姿勢がうかがわれるが、キノーの戯曲に対してはまともに取り上げて批評する価値もないという、全く等閑視した態度が受け取れる。

ラシーヌはこの再度のペローの質問状に答えなかった。フォレストイエはラシーヌにとって論争はもう終わっていたとする。1676年彼の『作品集』が再版された時も、「序」はそのままだった。ということは二人の間で論争はこれ以上悪化しなかったといえると判断する⁷。一方ノーマンは、ラシーヌが答えなかったのは、ペローの指摘、つまり原作を現在の趣味に合わせてキノーが変更したとするペローの擁護を、暗黙のうちに認めていたからではないかと推量する。小倉も「古代作家にたいする評価のちがいにもかかわらず、同時代人の感性を尊重しなければならないという点では、両者の考えが一致している⁸」と判断する。戸張も前述したように「ラシーヌ自身は論壇を意識する限り、ギリシア的テーマをつねにフランス的な構成につつんだ」と評した。

確かにペローの指摘は17世紀の観客の反応を考慮に入れれば納得できるものだと考えられる。前述したようにコルネイユも1659年『エディップ』で、古代ギリシアの原作を当時の趣味に合わせ、「現代ではおぞましく思われる」場面を削除し、恋愛や幸福のエピソードを付け加えることの正当性を主張している。1951年の著作でブレは、この『エディップ』の例を引きながら、古代の戯曲をそのまま17世紀の舞台に乗せることへの限界について述べている。

世紀が進むに連れて、フランスの趣味は古代の趣味から遠ざかる。[...]その差異についての証拠となるテキストの大部分は1660年代から1670年代周辺にある。[...]ペローと近代派はそこに彼らのもっとも重要な論拠を見つけた。それに対峙してボワローとその仲間たちは趣味の違いに対しては口を閉ざした。[...]つまるところ、その点では双方とも相違はなく、近代派も古代派も自分たちの先任者たちと共に、ソポクレスの悲劇やホメロスの叙事詩をルイ14世統治の下にそのまま模倣することで起きるであろう趣味の間違いを排除することに関しては合意に至っていたのだ⁹。

以上のようにブレは、ペローら近代派とボワロー、ラシーヌら古代派の、当代の趣味に

⁷ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 525.

⁸ 小倉博孝、前掲論文、93頁。

⁹ René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, 1^{ère} éd. Paris, 1927 (Paris: Nizet, 1966), p. 175.

合わせて古代の戯曲を変更することへの合意について言及する。

そして、ラシーヌがペローの反論になんら応えなかった要因の一つには、「アルセスト論争」後すぐに、王の計らいでキノーがオペラの諮問機関「小アカデミー」の一員になったことも関係があるのではないかと筆者は考える。

第二節 古典悲劇の変容

これまで見たように『イフィジェニー』では、ディアヌの神託という超自然的な「驚くべきもの」の要素がなくては劇の進行は成り立たない。ラシーヌは機械仕掛けを用いなかったことを誇るが、ディアヌの例を挙げればその超自然的な「驚くべきもの」は、ロトルーのように機械仕掛けで介入するか、ラシーヌのように他のものの口から告げられるかの相違として表われると思われる。

古典悲劇はそれまで機械仕掛けを排し、舞台の簡素化を目指し、「真実らしさ」を第一条件とし、人間だけが登場する筋の展開による「驚くべきもの」の崇高さを求めて純化の過程を辿ってきた。しかし三単一の原則や「真実らしさ」、「適切さ＝節度^{ビアンセアンス}」、「必然性」などその準拠すべき規則の厳密性がかえって、それ以上の古典悲劇の進展を妨げてきたともいえないであろうか。戸張は古典主義と古典悲劇の関係について、次のように述べる。

フランス悲劇は、1640年代のピエール・コルネイユの作品、および1670年代のラシーヌの作品の権威の上に立てられた「古典主義」によって固定化され、悲劇作家は束縛され、ジャンルの技術的な革新を企てることは不可能になった。[...]フランス悲劇は、人文主義によって啓示された古代劇を理想像とし、それを核心として自己閉鎖的な演劇形態をつくりあげたのであって、ジャンルとして重層的な発展を示すことはなかった¹⁰。換言するならば、ギリシア悲劇の伝統を離れたとき、ジャンルとしてフランス悲劇が成立しえなかったことは、演劇史上の事実である。

そしてこう続ける。

[＝ラシーヌ以後] 17世紀末から18世紀にかけては悲劇の衰退期であった。[...]しかし、よく言われるように、オペラの流行が悲劇の上演そのものを圧迫したのではなく、[...]旧作の再演が多く、成功をかちうる新作に乏しかったのである¹¹。

戸張にとって、悲劇の衰退は直接的にはオペラの流行とは関係がない。17世紀後半ラシーヌ後の悲劇の凋落についてはランカスターも「日没の時代¹²」と言及している。しかしそこに同時代を争い、古典主義の規則を逸脱したオペラの影響がなかったとは言い切れないと考える。

¹⁰ 戸張智雄、前掲書、5 - 6頁。

¹¹ 同上、10頁。

¹² Henry Carrington Lancaster, « Introduction » in *Sunset, A history of Parisian drama in the last years of Louis XIV: 1701-1715* (Baltimore: The John Hopkins Press, 1945), p. 1.

この『イフィジェニー』ではそれまでのラシーヌが主題として来た人間同士の葛藤からもたらされる悲劇と異なり、トラジェディ・アン・ミュージックが得意とする古代神話から題材が採られている。そこには登場人物の多さ、エリフィールの恋というエピソードを交えた複雑な筋の展開、そしてアシールとイフィジェニーという主役二人の恋の成就のハッピー・エンドの結末といい、キノーのオペラの影響は否めない。『イフィジェニー』の戯曲構成は戸張も述べるように、古典悲劇で要請された「単純なる筋」と「恋愛のない悲劇」からは、かなり遠いといえるであろう¹³。

1896年の著作でブリュヌティエールは古典劇の立場から、『イフィジェニー』におけるラシーヌ戯曲の変容について、同時代に人気を誇ったキノーのオペラへの、ラシーヌの対抗心を読み取っている。ラシーヌはその後1677年1月上演の『フェードル *Phèdre*』においてもエウリピデスに基づき、ネプテューヌによるイッポリートの死という超自然的な「驚くべきもの」により大団円を結んでいる。ブリュヌティエールはそこにキノーのオペラ戯曲の影響を見た。

ラシーヌにはキノーのスキャンダラスな成功によって憤慨が募り、キノーをあるべき地位に置き直し、聴衆に真実を知らしめ、古代を正しくその時代に置きたいという誘惑が起きたのは自然のことではないだろうか。/残念ながらそれに成功するには、自分のライヴァルから彼が乱用した度を越えた技巧のいくつかを借用してこななければならなかった。キノーの神話的道具を、その「豪華な驚くべきもの」 [=超自然的な] を、その軟弱な優雅さとその様式の流動性を¹⁴。

ブリュヌティエールはこのように『イフィジェニー』の次作『フェードル』におけるオペラの影響を指摘する。そして「もしラシーヌが舞台作品を書き続けていたら、必ずやキノーからその要素をもっと借りてきたであろう。そして『エステル』や『アタリー』¹⁵の合唱が恩恵を受けているのはキノーからではないと、言えるだろうか¹⁶」と疑問を投げかけている。

こうして見ると、ラシーヌは古代戯曲を理想として擁護しながらも、やはり時代の観客の趣味を満足させることのあいだに平衡を見出そうとしていたと言えるであろう。そして1677年ボワローと共に王の修史官に任命された後、劇作を断念する。

ラシーヌが筆を折った後、その後を継いでギリシア的テーマで悲劇を書いたラ・シャペル (Jean de La Chapelle) はその戯曲『テレフォント *Téléphonte*』「序」でこう述べる。

〈悲劇〉において観客に驚き／称賛 *l'admiration* をあたえる必要があるならば、そこには驚くべき *merveilleux* 何かを持つ出来事を置かねばならない。[...]良識に反しない限り、〈驚くべきもの *le Merveilleux*〉を〈悲劇〉から追放してはならないと私が証明

¹³ 戸張智雄、前掲書、148頁。

¹⁴ Ferdinand Brunetière, *Les Époques du Théâtre français (1636-1850)*, *op. cit.*, pp. 171-172.

¹⁵ 2作とも後のラシーヌの合唱付きの音楽劇。次章第一節参照。

¹⁶ Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, pp. 172-173.

しようとしていることは当然のことである¹⁷。

ラ・シャペルはここで、われわれが定義した二つの「驚くべきもの」の概念を使っていることに注意しよう。悲劇の要素としての筋の展開からもたらされる「驚き／称賛 l'admiration」と超自然的な出来事からもたらされる「驚くべきもの le Merveilleux」の二つの概念を用い、いずれも悲劇には必要な要素としている。そこには従来、悲劇において排除されてきた超自然的な「驚くべきもの」の概念を認めようとする態度が見て取れる。戸張はこのラ・シャペルの言説について、それは古典主義理論のあまりに厳しい「真実らしさ」の原則を乗り越える態度であると評する¹⁸。

そして、ラシーヌが自らの聖域に閉じこもったまま筆を折り、悲劇の伝統を伝えなかったことについて次のように批判する。

[...] たとえ、ギリシア古典からつたわる悲劇の理念を、ラシーヌがつかんでいて、その承継者として自覚していたとみとめても、ラシーヌがこの理念を体系化し、さらにつぎの世代に継承させる考えは、全然なかったとせざるをえない。ひとりの劇作家として、ラシーヌのヘレニズムの本質は、きわめて閉鎖的であり、あくまでもギリシア悲劇の伝統をひとりで占有し、劇壇における地位をきつきあげるための武器とし、さらにひとたび劇壇を去ったあとは、その伝統の維持にきわめて冷淡である¹⁹。

こうして、古典悲劇はラシーヌの後、ランカスター曰く「日没の時代」を迎える。そして戸張が述べるようにラシーヌは自らの古代ギリシアに関するヘレニズム文化の伝統に対して理論化を行わなかった。一方で古代ギリシア神話を主題としたオペラに対する関心は失っていなかった。ラシーヌ自身『イフィジェニー』の後も自ら望んだかどうかは別として、ラ・フォンテーヌやボワロー等と、何度かオペラの創作を試みている。

ラシーヌはキノーのオペラを意識し、対抗心を燃やす反面、むしろ当のオペラ美学によってラシーヌ自身の劇作術に「揺らぎ」が生じていたことが読み取れると思われる。

第三節 当時のオペラの人気

「アルセスト論争」はキノー一人に向けられた文学論争だったが、彼は何も言い返しはしなかった。彼はこの嵐に背を向け、いつものように微笑をやめず、礼儀正しかつたと伝えられている²⁰。一時は《アルセスト》に懐疑的だったセヴィニエ夫人は、最初のリハーサル時の感動に戻った。彼女は《アルセスト》のエールが裏通りの至るところ、台所、ポン

¹⁷ Jean de La Chapelle, « Préface de *Téléphonte* » (Paris: S. l. n. d., 1682), Catalogue en ligne de la Bibliothèque Nationale de France. « S'il faut donner de l'admiration dans la Tragédie, il y faut mettre des événements qui aient quelque chose de merveilleux; [...] Ce n'est pas sans raison que je tâche de prouver que le Merveilleux, pourvu qu'il ne blesse point le bon sens, ne doit pas estre banny de la Tragédie. »

¹⁸ 戸張智雄、前掲書、153頁。

¹⁹ 戸張智雄、前掲書、1967年、167頁。

²⁰ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 554.

＝ヌフの橋の上でも歌われたと教えてくれる²¹。オペラは次第に聴衆の人気を獲得していく。

《アルセスト》に続いてキノー／リュリは毎年オペラの新作を上演したが、それらは宮廷や町中の熱狂を集めた。ボワローやラシーヌと共に「崇高な部屋²²」の常連であったセヴィニエ夫人は91回リュリのオペラに言及し、そのうち46回はキノーの台本を引用する。一方でセヴィニエ夫人はラシーヌについては74回書いている²³。

ラシーヌ研究家のピカールによると、オペラ上演は12ヶ月ものロングランが続き大人気であったが、ラシーヌ劇は大成功の劇でも3ヶ月以上は続かなかったとされる²⁴。またノーマンによるとオペラは1シーズンに150回、週3回ペースで50週間上演された。一方ラシーヌ劇は多くても30回、17世紀最も成功したトマ・コルネイユの1656年『ティモクラート Timocrate』でも80回に過ぎなかった²⁵。

当時のオペラの人気については同時代、いくつもの証言が残っている。古典主義の規則が当時の演劇界を支配していたとしても、聴衆の人気はむしろ演劇よりもオペラにあった。この人気は当然、ラシーヌ、ボワロー、ラ・フォンテーヌらの嫉妬を買ったであろう。ラ・フォンテーヌは「ド・ニエール氏宛のオペラに関する手紙 A. M. de Niert sur l'opéra」で「誰も舞踏会に行かないし、[＝セーヌ河畔の王妃の散歩道への]〈散策〉にも、もはや出かけない。冬も夏も春も、要するにいつもオペラだ²⁶」と皮肉っている。同じく古典劇擁護の立場から1677年サン＝テヴルモンは「オペラについて、バッキンガム公爵に宛てた手紙 Sur les Opéra, À Monsieur le duc de Bouquiquant²⁷」の中でこう歎いている。

人々が〈オペラ〉に熱中することで私が一番憤慨していることは、われわれにとって一番美しく、魂を昇華するのに最も相応しく、最も精神を作り上げてくれる〈悲劇〉をオペラは損なってしまうだろうということだ²⁸。

彼は1676年喜劇『オペラ Les Opera』において、キノー／リュリのオペラに熱中した娘が音楽でしか会話をせず両親を失望させるという筋書きの作品を書いている。一方でキノーとリュリの才能は褒めている。

しかしながら同時に、リュリしか不備な主題をこのようにうまく扱うことはできな

²¹ *Ibid.*, p. 555.

²² 「崇高な部屋 *Chambre sublime*」：1674年のボワローの伝ロンギノス訳『崇高論 *Traité du Sublime*』より名づけられた。1675年ティアンジュ夫人が、ルイ14世とモンテスパン夫人との間の子息で5歳の甥メーヌ公のために作った部屋の名で、ボワローやラシーヌらは定期的集った。

²³ Buford Norman, *Quinault, Librettiste des Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 19.

²⁴ Raymond Picard, *La Carrière de Jean Racine* (Paris: Gallimard, 1956), p. 91.

²⁵ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 18.

²⁶ Jean de La Fontaine, « A. M. de Niert sur l'opéra » dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958), p. 619. « On ne va plus au bal, on ne va plus au Cours : / Hiver, été, printemps, bref, opéra toujours; »

²⁷ Saint-Évremond, « Sur les Opéra, À Monsieur le duc de Bouquiquant » dans *Œuvres en prose*, t. 3. 1^{ère} éd. 1684, éd. René Ternois (Paris: Didier, 1962-1969), pp. 149-164.

²⁸ *Ibid.*, p. 164. « Ce qui me fâche le plus de l'entêtement où l'on est pour l'Opera, c'est qu'il va ruiner la Tragedie, qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'ame et la plus capable de former l'esprit. »

いし、キノーのように要請されたことに容易に応えられる者はいないと認めざるを得ないでしょう²⁹。

前述したラパンもサン＝テヴルモンと同じようにオペラが悲劇と銘打っていることで、語られる悲劇が影響を受けないか心配する。

オペラのファンタジーには、人々はしかも大半の礼儀をわきまえた人々に至るまで夢中になるに任せているが、もし悲劇の精神に榮譽を与え報うようにしなければ、やがてその精神に気力を失わせるようになるであろう³⁰。

これらの証言が明らかにするように、ラシーヌがキノーのトラジェディ・アン・ミュージックに対する聴衆の関心の高さを理解し、その人気に自分の作品が立ち向かうことに非常な努力と敵愾心を掻き立てられたことは想像できる。彼は『イフィジェニー』や『フェードル』でトラジェディ・アン・ミュージックに対抗して古代エウリピデスを原作に、古典悲劇の舞台上では姿を現わすことが禁止されていた超自然的な「驚くべきもの」の概念を活写法で隠しながらも使用した。そのことで古典悲劇研究家の間でも前述したシェレルやブリュヌティエールなど、ラシーヌの作劇概念の変節を指摘する論者もいる。しかしながらその二つの作品は今日でもラシーヌの最高傑作であることに異論はないであろう。

こうして自ら自信を持って臨んだ悲劇も、人気の点においてはキノー／リュリのトラジェディ・アン・ミュージックには適わなかった。そしてヴァニクセンやノーマンの論者を読むと、17世紀当時のオペラの人気が『フェードル』の後、ラシーヌが戯曲作品の筆を折った原因の一つと考えることも可能だと思われる。

ラシーヌ以後17世紀末から18世紀にかけて、トラジェディ・アン・ミュージックはカンブラ (André Campra) やラモー (Jean Philippe Rameau) に引き継がれ、新作上演を繰り返したが、古典悲劇はむしろ衰退期であり「日没の時代」を迎え、ラシーヌを超える悲劇詩人は出現しなかったといえるであろう。

第四節「アルセスト論争」の纏めと問題点

「アルセスト論争」は、ペローによる1674年の『アルセスト批評』、翌1675年のラシーヌによる『イフィジェニー』「序」でのペロー批判、同年それに対するペローの反駁で一応決着がついた。しかしながらこの論争は次章でみる近代派ペローと古代派ボワロー、ラシーヌらによる「新旧論争」へと引き継がれていく。ボーサンは前述したように「アルセスト論争」はキノー戯曲を巡る文学論争であり、トラジェディ・アン・ミュージックと古典悲劇との間の論争であったが、17世紀の文学と共に、芸術、精神構造、歴史を理解する上

²⁹ *Ibid.*, p. 164. « Mais il faut avouer en même temps que personne ne travaillera si bien que Lulli sur un sujet mal conçu, et qu'il n'est pas aisé de faire mieux que Quinault(*sic*), en ce qu'on exige de lui. »

³⁰ René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, 1^{ère} éd. 1674 (Paris: Champion Classiques, 2011), chapitre XXIII, pp. 562-564. 本論 79 頁註 49 参照。

で最も基本的な問題点に触れ、当時の趣味や社会的位置が良く分かると述べた。筆者はその論点を首肯できるものと考え、「アルセスト論争」において、ペローによるキノー《アルセスト》戯曲擁護と、ラシーヌによる『イフィジェニー』上演を検討し、また「アルセスト論争」時の社会状況をも加味しながら考察してきた。そして筆者は次の五点から「アルセスト論争」が提起した問題点を纏めてみたい。

第一に、ペローが『アルセスト批評』の最初に言及した「陰謀」についてである。トラジェディ・アン・ミュージックの宮廷や市中の「王立音楽アカデミー」における人気から、キノーは戯曲家としての名声とともに、経済的にも利益を受けることになった。当時の古典劇作家にとって、キノーを失脚させ、その位置に成り代わりたいという願望が起きたのは、自然の成り行きであった。その動きを裏付けるように、ラシーヌやボワロー、ラ・フォンテーヌたちにより、モンテスパン夫人を後ろ盾にキノー失脚の「陰謀」が図られた。宮廷の中樞にいたペローはその「陰謀」をいち早く察知できる地位にあり、モンテスパン夫人やラシーヌの動きに先手をかけるようにペローの『アルセスト批評』が書かれたと思われる。

第二に、劇作法における当時の趣味と古代のそれとの違いをペローが指摘した点である。エウリピデスの原作は、前述したように五日間のディオニューシア祭においてサテュロス劇として上演されたと思われる。そして逸身も指摘するように³¹、観客は男性に限られていた。よって、17世紀の女性観客の目からすると、「適切さ＝節度」において容認できない礼節や表現方法が見られる。それに比して17世紀トラジェディ・アン・ミュージック上演時には人々の風俗・慣習は異なっていた。17世紀にはサロン文学が花開き、中世の騎士道精神に則り、女性に対する崇拝や献身が美德とされる、いわゆるギャランتریな美学が隆盛を誇り、オペラ観劇には多くの女性客が詰めかけ、彼女たちの評価が考慮に入れられた。よってコルネイユの例にも見られるように、『エディップ』においては女性客のために原作のおぞましい描写場面を削除し、幸福な恋愛場面を付け足した。ペローは、エウリピデスでの自分の代わりに妻を死なせるアドメトスの行為は「今日、観客に石持て追われる行為である」と断罪する。当世では「愛する人のためには死んでも、自分のために愛する相手が死ぬことを望むような恋人たちを見ることは絶えてない」のだ。このようにキノーの戯曲変更を当時の慣習に合致した「適切さ＝節度」の点から擁護するペローに対して、ラシーヌはエウリピデスの原作を詳細に検討することなく、ペローが提示した原作が抱える問題点には答えていない。ラシーヌは「パリの趣味は古代アテネのそれと同じということを見出した」と断定する。しかし彼も、パリと古代アテネの趣味の相違を認識していたからこそ、エウリピデスによるイフィジェニーの牝鹿への変身をばかばかしいと退け、さらに絡み合った二重の恋愛の筋書きを付け加えたと思われる。

第三に演劇美学の点からペローが二つの「驚くべきもの」の概念を用い、トラジェディ・アン・ミュージックを擁護している点である。まず、観客の予想を超えた筋書きの展開からもたらされる悲劇の作劇要素として「驚くべきもの」の観点からペローは検討を試みている。アリストテレス『詩学』のタウマストンに基づき、17世紀前半にシャプランが定義した「驚くべきもの」については、オペラの戯曲に関してはこれまであまり論及されてい

³¹ 本論 53 頁参照。

い。また、このペローとシャプラン二人の密接な関連性についてもこれまであまり触れられてこなかった。しかし、ペローはシャプランとは「小アカデミー」でその片腕となり、「アカデミー・フランセーズ」ではシャプランの後を継いで『辞典』の編集に関わり、緊密な関係を結んできた。このようにペローはシャプランとの厚い信頼関係を築いてきた経緯からその演劇美学において、シャプランの「驚くべきもの」の定義を踏襲していると言えるであろう。そして、そのことは前述したように、ペローが編纂に深く関わった『辞典』における「驚くべきもの」の定義からもうかがえると考える。

第四に、ペローはもう一つの超自然的な神々が機械仕掛けで登場する「驚くべきもの」の概念から、オペラを擁護している点である。ペローは機械仕掛けによる超自然的な「驚くべきもの」について、「ホラティウスの時代にはオペラはなかったもので、その規則に従うことはできない」とし、オペラには古代よりの規則からの逸脱性が認められ、この逸脱性こそがオペラの革新性であると主張した。この主張はオペラの諮問機関「小アカデミー」の一員としてのペローの地位から来るものであった。「小アカデミー」には、ルイ 14 世時代の栄光と繁栄を、古代ギリシアのオリンポス神話によって象徴的に表象するという政治的意図があった。古代のエウリピデス時代においては、オリンポスの神々の存在は人々に信じられていたが、17 世紀キリスト教が支配する社会において人々はもはやその神々を信仰の対象としてではなく、アポロンやジュピテルに王権の象徴としての寓意を読み取った。よってペローは、機械仕掛けで登場する古代神話の神々を用いるトラジェディ・アン・ミュージック《アルセスト》を擁護した。

第五として、上記のようなペローの擁護に対してラシーヌは、同じくエウリピデスの原作に基づいた『イフィジェニー』において、人間同士の筋書きの展開から劇を解決したことを誇る。しかしながら彼は、エウリピデスの時代に用いられた機械仕掛けの神々の登場や変身は「今日ではばかばかしくて信じられない」とする点で、古代と 17 世紀の人々の古代神話に対する認識の差異を意識していたのであり、またその『イフィジェニー』には機械仕掛けや変身こそ用いられていないが、超自然的な「驚くべきもの」の概念は用いられていた。1660 年、いまだトラジェディ・アン・ミュージックの成立以前においては、コルネイユによって音楽劇と語られる劇との間を分ける指標となった超自然的な「驚くべきもの」の概念は、1674 年以降のラシーヌの作品からうかがえるように、トラジェディ・アン・ミュージックの流行によって語られる古典劇側の作劇法にも変容を与えた。超自然的な「驚くべきもの」の概念はオペラと古典劇両者を分かつものではなく、むしろ互いにその作劇法の一つの要素となっていたことが確認された。

以上が「アルセスト論争」で確認できた問題点である。しかし、論争はここで決着したわけではなく、むしろそれは続いて起きた「新旧論争」の発端となり、先まで広く論戦は展開していく。次章では「アルセスト論争」後の「新旧論争」の広がりをおペラの成立に限って検討する。なぜなら、「アルセスト論争」後、トラジェディ・アン・ミュージックはますますその隆盛を誇り、途中《イジス》によるキノー失脚という事件を乗り越えて、リュリは 1687 年遺作となった《アシールとポリクセーヌ *Achille et Polyxène*》まで、12 作もの作品を上演した。リュリの計 14 作のトラジェディ・アン・ミュージックのうち、11 作においてキノーが戯曲を担当した。このようなオペラ隆盛の中で、ペローはオペラが用いる機

械仕掛けで表象される超自然的な「驚くべきもの」の正当性を探そうと努力を続けていた。1674年の『アルセスト批評』では、キノーの劇作術と同じくその美学は不十分であった。キノーの劇作術において《アルセスト》で用いられた超自然的な「驚くべきもの」は、いまだ人間関係の悲劇を直接担うのではなく、別世界に住む神として人間の情念からは隔離され、時には人間にとって不条理とも思えるやり方で人間社会に介入した。しかし『アルセスト批評』でペローが「オペラには『驚くべきもの』しかない」という時、その視線の先には新しいオペラの革新的な美学が模索されていたといえよう。従来の古典悲劇を超え、より古代悲劇に近く、しかも王権の表象を担い、観客の「驚き／称賛」により訴えるオペラの美学、「機械仕掛け」の超自然的な「驚くべきもの」と従来のアリストテレス以来の筋の展開による「驚くべきもの」との融合された形式を求め、それが進歩の概念と一致することを示そうとした。ペローの主張するその「進歩」の概念は、次の最終章で検討する「新旧論争」で見られると思われる。そしてペローが目指したオペラ美学は、キノー／リュリの最後のオペラ《アルミード》において実現された世界であった。

第四章 ペローとラシーヌ／ボワローとの「新旧論争」および《アルミード》

《アルセスト》上演で起きたペロー兄弟の指摘する「陰謀」は、やがて 1677 年《イジス Isis》におけるキノーの失脚という具体的な成果をもたらすことになった。そして古代派を標榜するラシーヌとボワローの二人はキノーに代わってオペラの戯曲を書く意図があったと思われる。キノーが復帰して再びトラジェディ・アン・ミュージックの戯曲を書き、その最終目的地点に辿り着くには、この古代を崇敬し古典劇擁護を代弁する二人を、自身のオペラ戯曲によって凌駕する必要があったと思われる。

第一節 「アルセスト論争」後のラシーヌのオペラの試み、『エステル』と『アタリー』

『イフィジェニー』の成功は、ラシーヌ研究家たちが称賛するほどにはキノーを落ち込ませもしなかったし、トラジェディ・アン・ミュージックの人気に陰りが出たわけでもなかった。リュリとキノーは翌 1675 年《テゼー-Thésée》、1676 年《アティス Atys》と次々にトラジェディ・アン・ミュージックを初演していった。ルイ 14 世はパリ市中の「王立音楽アカデミー」で上演された《アルセスト》の騒動に懲りて、以後オペラは自分の御前で初演するように決めた。それはセーヌ川岸辺の古い城館サン＝ジェルマン＝アン＝レ (Saint-Germain-en-Laye) 宮殿のバレエの間でカーニヴァル期間中に初演されることになった。

1677 年 1 月、同じくサン＝ジェルマン＝アン＝レで初演された《イジス》の上演自体は成功したが、モンテспан夫人たちはついにこのオペラでキノーの失脚に成功する。モンテспан夫人は、1674 年以来ルイ 14 世のお気に入りであったマリー＝イザベル・ド・リュードル (Marie-Isabelle de Ludre) をイオに見立て、彼女を嫉妬で苛むジュノンを自分に擬したとキノーの台本に言いがかりを付けたのだった。キノーは「アルセスト論争」後、ルイ 14 世の計らいで「小アカデミー」の一員となり、台本をチェックされていたので、全くの濡れ衣とコルニクは釈明する¹。

キノーの失脚中、リュリは 1678 年 4 月《プシシェ²》、1679 年 1 月《ベレロフォン Bellérophon³》において、トマ・コルネイユの台本を使った。この二つの戯曲にはコルネイユの甥フォントネル (Bernard le Bovier de Fontenelle) が手伝った。しかし、《プシシェ》は王の評価をあまり受けられず、トマ・コルネイユは落胆し、続いて上演された 1679 年《ベレロフォン》では、ボワローが一部戯曲の制作に介入した。1679 年にはラシーヌとボワローはモンテспан夫人の後ろ盾でオペラ《ファエトンの墜落 La chute de Phaéton》の台本を書いていたが、結局 1680 年 2 月、キノーが《プロゼルピーヌ Proserpine》で復帰を果すことになり、《ファエトンの墜落》は上演されなかった。その辺りの事情については、ボワロー

¹ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 47.

² 1671 年コルネイユ、モリエール、リュリ、キノー共作の悲喜劇とバレエ『プシシェ』をトラジェディ・アン・ミュージックに改作した。

³ 1670 年末か 1671 年初めに同名悲劇をキノーはオテル・ド・ブルゴーニュ座において成功のうちに上演している。キノーはオペラ台本作成に協力したとされる。Sylvain Cornic, *op. cit.*, pp. 47-8.

の記述がしばしば引用される。彼はこう説明する。

M 夫人 [=モンテスパン夫人] とその姉 T 夫人 [=ティアンジュ夫人] はキノーのオペラに飽きられて、ラシーヌ氏に 1 つ作らせるよう王に提案された。ラシーヌ氏はお二人にかなり気楽にその約束をしていたが、私と共に何度か相応しいとされたその仕事に、決していいオペラは書けないとその時まで考慮していなかった。なぜなら音楽は語る術を知らないからだ。[...]しかし事は進んで引返せない所まで来ていたので、結局彼はオペラの仕事を引き受けた。その主題は《ファエトンの墜落》であった。彼はその数行を王の前で朗読さえして、王は満足されているように見えた。しかし、ラシーヌ氏はその仕事をいやいやながらしか取り掛かっていなかったのも、私が一緒になければ成し遂げられないときっぱりと打ち明けて、なによりも私にプロローグを書くように言った。私はそのような才能を持ち合わせていないし、恋の詩は書いたことがないと彼に表明しても無駄で、彼はその決心を押し付け、プロローグを私にというのは王の命令だと言った⁴。

ボワローは自分の才能や傾向に反する、オペラの台本を書くという仕事に不本意にも携わった経過を述べているが、そこには《ファエトンの墜落》が上演されなかったことの違いもあると思われる。続いてボワローは、自分が書いたプロローグの梗概を述べた後、こう続ける。

われわれはこの惨めな仕事に仕方なくかかずらっていたが、突然幸運な事件がこの仕事から引き離してくれた。事件というのは、キノー氏が御前に罷り出て、両目に涙を一杯ためて、自分が受けた侮辱を述べ、もう〈陛下〉のためにディヴェルティスマンの仕事はお受けできないと直訴した出来事だ。王はキノー氏に同情され、先ほど述べた御婦人たちにはっきりと、彼に悲嘆を与えてはならないと宣告された⁵。

このことについて 1992 年の著作でポーサンは、このボワローの話、ラシーヌたちがオペラ台本を書く仕事に「いやいやながら取り掛かった」という言葉をそのまま信じてはなら

⁴ Nicolas Boileau-Despréaux, « Préface du Fragment d'un Prologue d'opéra » dans *Œuvres complètes*, éd. F. Escal (Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966), p. 278. « Mme de M. et Mme de T., sa sœur, lasses des opéra de M. Quinault, proposèrent au roi d'en faire faire un par M. Racine, qui s'engagea assez légèrement à leur donner cette satisfaction, ne songeant pas dans ce moment-là à une chose, dont il étoit plusieurs fois convenu avec moi, qu'on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne sauroit narrer; [...] mais, il étoit trop avancé pour reculer. Il commença dès lors en effet un opéra, dont le sujet étoit la chute de Phaéton. Il en fit même quelques vers qu'il recita au roi qui en parut content. Mais comme M. Racine n'entreprendoit cet ouvrage qu'à regret, il me temoigna résolument qu'il ne l'achèveroit point que je n'y travaillasse avec lui, et me déclara avant tout qu'il falloit que j'en composasse le prologue. J'eus beau lui représenter mon peu de talent pour ces sortes d'ouvrages, et que je n'avois jamais fait de vers d'amourettes: il persista dans sa résolution, et me dit qu'il me le feroit ordonner par le roi. » Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., pp. 553-554.

⁵ Nicolas Boileau-Despréaux, op. cit., p. 279. Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 554. « Nous étions occupés à ce misérable travail, dont je ne sais si nous nous serions bien tirés, lorsque tout à coup un heureux incident nous tira d'affaire. L'incident fut que M. Quinault s'étant présenté au roi les larmes au yeux, et lui ayant remontré l'affront qu'il alloit recevoir s'il ne travailloit plus au divertissement de Sa Majesté, le roi, touché de compassion, déclara franchement aux dames dont j'ai parlé, qu'il ne pouvoit se résoudre à lui donner ce déplaisir. »

ないとする。ラシーヌはオペラの台本を書きたかったからこそ、『エステル Esther』、『アタリー Athalie』を後に書いたと説明する⁶。また、オルシバルも 1949 年の論考で、キノーが失脚した状態は 1677 年《イジス》以来のことであり、1679 年ラシーヌとボワローが《ファエトンの墜落》を書いていた時、キノーが泣いて王に訴えたとするボワローの話は信じられないとする⁷。しかも同年には王の許しが出て、キノーは次作《プロゼルピーヌ》の制作に取り掛かっていた⁸。

その後オルシバルによると、ラシーヌとボワローは 1683 年に小さいオペラを書いたと見られるが、ラシーヌ自身の著作集には見当たらない。1685 年 7 月ソー (Sceaux) で行われた祭典に、ラシーヌが《平和への田園詩 L'Idylle sur la Paix 》を書いたことは確かである。リュリが音楽を書き、ヴィガラーニの弟子ベランが装置を受け持った⁹。

1689 年 1 月、ラシーヌはマントノン夫人 (Madame de Maintenon) の依頼でサン＝シール女子学院の生徒のために、音楽付きの宗教劇『エステル』を王の御前で上演する。音楽は宮廷音楽家のモロー (Jean-Baptiste Moreau) が担当した。その時にはすでにリュリは 1687 年、キノーは 1688 年に世を去っていた。信心深いマントノン夫人の要請、しかも貧しい貴族の子女の教育のためという理由で宗教的テーマが取り上げられた¹⁰。

『エステル』の「序」でラシーヌは次のように述べる。

計画にしたがって筆をすすめるうちに、すでに胸中をしばしば去来した構想を、ある意味で実行していることに気付いた。すなわち、古代〈ギリシアの悲劇〉のように、〈合唱隊〉と〈歌〉を〈劇の筋〉に結びつけ、かつて〈異教徒〉が偽りの〈神々〉を讃えて歌うのに使った〈合唱〉部を、真の〈神〉を褒め讃えて歌うのに用いようということであった¹¹。

このラシーヌの「かつて〈異教徒〉が偽りの〈神々〉を讃えて歌うのに使った〈合唱〉部」を、「真の〈神〉を褒めたたえて歌うのに用い」という箇所について、白石は「偽りの神々の讃歌」を「真の神の讃歌」に転用できるとラシーヌが主張しているとする。この前提として、ラシーヌが前述した『イフィジェニー』「序」において主張した「パリの

⁶ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 554.

⁷ Jean Orcibal, « Racine et Boileau librettistes » dans *Revue de l'Histoire littéraire de la France* (Paris: Armand Colin, 1949), p. 251, not. 2.

⁸ Étienne Gros, op. cit., p. 130.

⁹ *Ibid.*, p. 313. Jean Orcibal, op. cit., p. 253. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, op. cit., t. 2, pp. 128-132.

¹⁰ それまで「王立音楽アカデミー」の舞台では教会側からの批判を避けるためにも、聖書から主題を採ることは控えてきたが、イエズス会のルイ＝ル＝グラン学院 (Collège Louis-le-Grand) などでは 1688 年 2 月シャルパンティエの《ダヴィッドとヨナタス David et Jonathas 》の例に見られるように宗教的テーマのオペラも上演されていた。James R. Anthony, op. cit., p. 151.

¹¹ Jean Racine, « Préface d'Esther » dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Gerges Forestier, op. cit., p. 946. « [...] je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes Tragédies Grecques, le Chœur et le Chant avec l'Action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du Chœur que les Païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses Divinités. »

趣味は古代アテネのそれと同じ¹²⁾ という論点を指摘する¹³⁾。

たしかに『エステル』には合唱隊や歌が筋書きと結びついて用いられ、そこに古代ギリシア劇の影響は見られるものの、主題は古代オリンポスの神々が支配する世界ではなく、『旧約聖書』から採られた宗教劇であった。ラシーヌ曰く「偽りの〈神々〉の讃歌」から「真の〈神〉の讃歌」への転用は、ペローに従えば古代の趣味を当代のキリスト教が支配する社会の「適切さ=節度」^{ビアンセアンス}に置き換えたともいえるであろう。そのことではわれわれはラシーヌが『イフィジェニー』において、エウリピデスをパリの趣味に合わせて筋を変更し、機械仕掛けや変身という手段を排除したことを確認した。ラシーヌは古代の趣味とルイ 14 世時代のそれとが相違することを認識していたのだ。

そして古代を崇敬しているはずのラシーヌが古代ギリシアの異教の神々を指して「彼らの偽りの〈神々〉 leurs fausses Divinités」という用語を使う時、そこに二つの文脈が受け取れると考える。一つにはこの戯曲がキリスト教の信仰心深いマントノン夫人の依頼でサン＝シール女子学院のために書かれたことである。聖書から題材を引いた音楽劇の上演が可能になったのは、いまやルイ 14 世の寵愛深いマントノン夫人が主宰するサン＝シール女子学院において、その生徒が学内で限られた招待客の前で披露するという条件の下に許された上演であり、お金を払った一般観客の前で行われるパリ市内の「王立音楽アカデミー」上演とは状況が異なっていた。しかも王は古い、簡素な生活を好むマントノン夫人の影響もあり、かつてのリュリとキノー時代の華美で祝祭的なオリンポスの神々に自らを擬すこともなくなった。よってラシーヌのオリンポスの神々に対する「偽りの神々」という言葉が出てきた要因にもなったと思われる。

二つには、やはりそこに古代ギリシアと同じくオリンポスの神々を用いるトラジェディ・アン・ミュージックに対する暗黙の対抗意識と批判が読み取れると考える。古代ギリシア悲劇の再興を目指し劇の筋書きに音楽とダンスを結びつける試みはトラジェディ・アン・ミュージックによりすでに成され、当時の観客から支持されていた。しかしそこで登場するオリンポスの神々は、ルイ 14 世がそれらに擬されることを辞めた今、キリスト教にとって偽りの神々であり、聖書を主題とした題材はキノー/リュリのトラジェディ・アン・ミュージックでは試みられていない。よってラシーヌは自分こそが「偽りの〈神々〉の讃歌」ではなく「真の〈神〉の讃歌」を筋に結び付け、真の古代悲劇を再現する演劇を作り上げたと誇りたかった。

1691 年 1 月、ラシーヌは同じくマントノン夫人の依頼でサン＝シール女子学院のために、同じく『旧約聖書』から主題を採ったモローの音楽付きの『アタリー』を書いたが、数回のリハーサルのみで終わった。『アタリー』の大団円には機械仕掛け劇の影響が見られる。よってラシーヌは機械仕掛け劇や豪華な装置に終生興味を持ち続けたとヴァニユクセンは述べる¹⁴⁾。

¹²⁾ 本論文 124 頁参照。

¹³⁾ 白石嘉治「新旧論争とラシーヌ『エステル』」、上智大学仏語・仏文学論集(36)、139 - 156 頁、東京：上智大学仏文学科、2002 年、146 - 147 頁。

¹⁴⁾ Jacques Vanuxem, *op. cit.*, p. 317.

こうしてみると、確かにラシーヌはオペラに関心を持っていたことは否めないであろう。そして自らも台本を書く機会があったが、「王立音楽アカデミー」での上演は適わなかった。ラシーヌもボワローも、オペラの戯曲に関してはキノーのように書けなかったと言えるであろう。

第二節 ボワローのキノー批判とヴォルテールによるキノー擁護

ここで、これまでラシーヌの盟友としてしばしば名が上がったボワローとキノーとの関わりを見ておきたい。なぜなら、ボワローはその著作でペローやキノーの批判を繰り返し、その評価を貶め、ラシーヌ中心主義の美学を確立した中心人物と見なされているからである。

彼はまず 1663 年の風刺詩「サティール 2 *Satire II*」から始まって、前述したように「サティール 9」でキノーをペラン共々宮廷中を退屈させる駄作詩人として執拗な攻撃を行い、その詩を削除するよう仮借なく糾弾した¹⁵。「サティール 10」ではキノーの文体を「すべて道徳的に淫奔で平凡な箇所である」と批判し、オペラに熱中するご婦人方を皮肉る。1674 年の「アルセスト論争」時には「崇高な部屋の陰謀¹⁶」と名づけられた画策により、キノーの追い落としを試みた。上演されなかった《ファエトンの墜落》に付けた「オペラのプロローグ *Prologue d'opéra*¹⁷」ではオペラを痛烈に揶揄する。

同じく 1674 年には『詩法 *L'Art poétique*』と共に、伝ロンギノス (Longinos) 『崇高論 *Le Traité du Sublime*』を翻訳したが、そこでのボワローの副題についてフォレストイエはこう述べる。「その副題である『ディスクールにおける驚くべきものについて *Du merveilleux dans le discours*』は、この論のまさに賭けられた点である。詩的な『驚くべきもの *l'émerveillement*』の概念は観念の偉大さに、言説の華麗さに、そして表現における驚きに基づいている¹⁸」。フォレストイエによると、ボワローの非難の先には、ギャラントで卑小な詩句と、間違った偉大さと絶望的な重々しさを持つとボワローが判断する、当時のキノーやトマ・コルネイユなどの劇詩があった。続いてフォレストイエは、ボワローが『詩法』ではどうしてモリエール、コルネイユ、ラシーヌしか中心にしなかったかがこの論で分かるとする。ボワローにとってモリエールには留保つきの賛辞であったが彼はすでに没し、コルネイユは年を取って情熱を失い、もはやラシーヌしかいないと判定を下した¹⁹。

フォレストイエによればボワローにとっての「驚くべきもの」とは、観念の偉大さや言説の華麗さ、表現における驚きであった。一方でキノーは前述したように悲喜劇を得意とし、トラジェディ・アン・ミュージックにおいては、音楽によって歌われるのに相応しい平易で聞き取りやすい文体や表現を用いた。よって、ボワローはキノーを 10 年間に渡って非難し続けることになった。。

¹⁵ 本論 26 頁参照。

¹⁶ この部屋の由来については本論 137 頁註 22 参照。

¹⁷ Nicolas Boileau-Despréaux, « Prologue d'opéra » dans *Œuvres complètes de Nicolas Boileaux*, éd. Ch. Lahure (Paris: Hachette, 1857), pp. 264-265.

¹⁸ Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 477.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 477-478.

ボワローは 1687 年から 1694 年にかけて、再びシャルル・ペローを侮辱する 9 編の風刺を籠めた「エピグラム *Épigrammes XXI-XXIX*」を書いた²⁰。1699 年、ラシーヌの死に際して詩を捧げたが²¹、この中でラシーヌについて、エウリピデスを凌駕しコルネイユと肩を並べると褒めたたえた。これはノーマンたちも指摘するように、古代派ボワローにしては近代派ペローの言っていることと同じと思われる。ボワローは再版ではすぐに「エウリピデスを凌駕する」という箇所を削除した²²。

これまでのボワローに対する評価は、彼により古典主義美学が 1660 年代に形成され、1674 年『詩法』を経て 1685 年までに確立されたとする。しかしこの説には 1926 年ブレが異議を唱えた。

ブレによると、1660 年から 1670 年にかけてのボワローは前世代であるシャプラン時代の古典主義の理論を引き継いだけで、何も新しく理論化して作り出したものはない。彼はこう述べる。

彼 [=ボワロー] は、シャプラン、ラ・メナルディエール (*La Mesnardière*) そしてドービニャック (*abbé d'Aubignac*) が一つの教義を、言い換えれば演劇の規則の総体を作り上げていたこと、そして 1660 年代にはその正当性に彼自身少しも異議を挟もうと思わなかったこと、そして 1674 年には自分がその演劇の規則の総体を確かに反復しているだけだということに気付いていないわけはなかった²³。

ブレによるとボワローは古典主義規則の確立者というよりも、むしろ当時大衆の人気を博していたキノーやプラドンなどの詩人を貶め、その攻撃やその皮肉な性癖でサロンの注目を引き、文壇での一角を占めることに成功した。そしてしばしばその嘲弄は風刺のために風刺を愛するといった類いの精神が持つ全くの意地悪さでしかない²⁴。そしてこのキノーたちに対する攻撃についてブレは「フランス文学史上、これほどの無遠慮さは例を見たことがない²⁵」と断定する。しかし時代の関心は移っていた。シャプラン時代は規則を第一としたが、ボワローの時代には「趣味・趣向」が最優先されるようになった。世論は風刺を求めている、ボワローの精力的な作品が必要とされるようになった²⁶。

そして現代においてノーマンも、ボワローの『詩法』は古典主義美学の公式化ではなく、一つの要約されたマニフェストであり、人々の支持を得ようとした試みの一つに過ぎな

²⁰ Nicolas Boileau-Despréaux, « *Épigrammes XXI-XXIX* » dans *Œuvres complètes*, éd. F. Escal (Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966), pp. 258-260. « XXII. ---A M, P*** (Charles Perrault), sur les livres qu'il a faits contre les anciens. / Pour quelque vain discours, sottement avancé / Contre Homere, Platon, Cicéron ou Virgile, / Caligula partout fut traité d'insensé, / Néron de furieux, Adrien d'imbécile. / Vous donc qui, dans la même erreur. »

²¹ Nicolas Boileau-Despréaux, « Vers pour mettre au bas du portrait de M. Racine », *op. cit.*, p. 249-250. « XIX - Vers pour mettre au bas du portrait de M. Racine. / Du théâtre françois l'honneur et la merveille, / Il sut ressusciter Sophocle en ses écrits; / Et dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits, / Surpasser Euripide et balancer Corneille. »

²² William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. « Introduction » dans *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, éd. par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, *op. cit.*, pp. xli-xlii.

²³ René Bray, *op. cit.*, p. 363

²⁴ *Ibid.*, p. 362.

²⁵ *Ibid.*, p. 362.

²⁶ *Ibid.*, pp. 363-364.

かったと述べる²⁷。確かに『詩法』を読むと、その4編からなる詩篇は1657年ドービニャック師の『演劇作法 *La Pratique du Théâtre*』に比して、論理的で構築的というよりは、一つの声明で主張であるというノーマンの説は納得できる。今日でも有名な「ついにマレルブ来たり²⁸」という詩句や、古典劇に三単一の規則が必要なことを「1箇所ですべての1日の内に、1つの事件だけが行われること²⁹」という詩句で唱っているが、この三単一に関してはすでにドービニャック師が留保つきの時間の単一を含め、アリストテレス『詩学』に基づいて詳細に論理的に講じている。同じく『詩法』第4編冒頭に置かれた、かつて医者であったシャルル・ペローの3番目の兄クロード・ペローに対しての穏当ではない詩句から始まる攻撃、また『サティール』などでのオペラやキノー、ペロー兄弟への痛烈な揶揄などを見ると、客観的な理論家というよりも、個人的で複雑な感情の入り混じった性向をそこに見てしまうことは避けられないであろう。ペローの『アルセスト批評』やその反駁の手紙、『古代人と近代人との比較』での論調と比較すると、ボワローの『サティール』やラシーヌの『イフィジェニー』「序」での調子は、むしろ感情的な印象がそこには受け取られると思う。一方でペローの反駁は堂々として、ボワローやラシーヌの攻撃に対して受けて立つという立場が鮮明に見える。双方の論調の差異にはペローの方が当時はあくまで体制側であり、ラシーヌとボワローは取って代わろうとする勢いがあるとも考えられるであろう。

このボワローの攻撃に対しては1926年グロも批判している。グロはその長大なキノー論の「序」で「キノーはボワローの嘲弄により、17世紀古典主義より捨て去られた。しかしそれは不当である³⁰」と述べる。そして18世紀にヴォルテール (Voltaire) が行ったキノー擁護を引用している。

ヴォルテールはキノーのオペラ台本を「キノーのオペラは自然な詩で、情熱とギャラントさと精神と優美さを持った傑作である³¹」として高く評価している。そして皮肉を籠めて「これがいつもボワローにより最も軽蔑すべき詩人だと評されていたキノーですよ³²」と述べるヴォルテールをグロは引用する。ヴォルテールはキノーの擁護を続ける。

ボワローはキノーについて手厳しく誹謗しても、その美しさには無駄であった。幸いなるキノーよ、サティールの征服者よ、ボワローの憎しみを笑え、そして彼らの陣営へと歩いて行け³³。

²⁷ Buford Norman, « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* » in *French Musical Thought 1600-1800*, *op. cit.*, p. 182. not. 19.

²⁸ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique* 1^{ère} éd. 1674, dans *Satires, Épîtres, Art poétique* (Paris: Poésie/Gallimard, 1985), p. 230, chant I, v. 131. « Enfin Malherbe vint, »

²⁹ *Ibid.*, p. 241. chant III, v. 45-46. « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

³⁰ Étienne Gros, *op. cit.*, p. IX.

³¹ Voltaire, « Correspondance, année 1767 » dans *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 45, éd. Lous Moland (Paris: Garnier Frères, 1877-1885), p. 455. « [...] les opéras de Quinault sont des chefs-d'œuvre de poésie naturelle, de passion, de galanterie, d'esprit et de grâce. » Étienne Gros, *op. cit.*, p.745.

³² Étienne Gros, *op. cit.*, p.747.

³³ Voltaire, « A M^{me} du Châtelet, sur la Calomnie, 1733 », *op. cit.*, t. 10, p. 287.

« En vain Boileau, dans ses sévérités. / A de Quinault dénigré les beautés; / L'heureux Quinault, vainqueur de la satire, / Rit de sa haine, et marche à ses côtés. » Étienne Gros, *op. cit.*, p. 744.

また、次のようにも述べる。

再び繰り返して問うが、いかにボワローがこれほど執拗にかくも不当に、『コケットな母 *La Mère coquette*』 [=1665年オテル・ド・ブルゴーニュ座初演のキノーの五幕喜劇]の作者を侮辱しえたのであろうか。そして結局どうして彼は《アティス》、《ロラン》、《アルミード》の作者に許しを乞わなかったのであろうか。どうして彼はキノーの美点に心を打たれなかったのか。人々の中で最も心優しい人間の特別な寛容さに³⁴。

そして次のようにもキノーを擁護する。

事情を知らない人はキノーについてあまり知らない。しかし彼はルイ 14 世時代に栄華を遂げた優れた天才の一人である。ボワローはあれほどキノーを軽蔑したが、キノーが為したことを自分では出来なかった。だれもこのジャンルではこれ以上のものを書くことは出来なかった³⁵。

またキノーの《アルミード》や《アティス》に最大級の評価を下す。

もし古代に《アルミード》や《アティス》のような作品を書いた詩人がいたなら、どんなに称賛を受けて迎え入れられたことであろう！ しかし、キノーは当代の人であった³⁶。

ヴォルテールは《アルミード》においては原作となったタツソよりもキノーは優れているとする。またキノーのオペラの「崇高な部分」を『百科全書』に付け加えて引用し、《プロゼルピーヌ》にピンダロス (Pindaros) [=古代ギリシア最大の抒情詩人] の力量があるとする。しかし初期の 2 作品 [=《カドミュス》、《アルセスト》] にはトラジェディ・リリックに値しないブフォンな場面があると批判することも忘れていない³⁷。

ここでわれわれの関心としては、このような強力なヴォルテールの擁護はあっても、17 世紀古典主義美学を確立したと一般に評されているボワローによって、ラシーヌがいわば神聖化され、後世に渡って相対的にキノーの地位が矮小化され、挙句に忘却された、その一因をボワローが担っていること、そして現代においても前述したように、ラシーヌ研究家のフォレストイエやフュマロリによって、キノーを不当に貶めるボワローの評価は支持

³⁴ Voltaire, « Mémoire sur la Satire », t. 23, 1^{ère} éd. 1734, *op. cit.*, p. 53. « Mais j'insiste encore, et je demande comment Boileau pouvait insulter si indignement et si souvent l'auteur de *la Mère coquette*; comment il ne demanda pas enfin pardon à l'auteur d'*Atys*, de *Roland*, d'*Armide*; comment il n'était pas touché du mérite de Quinault et de l'indulgence singulière du plus doux de tous les hommes, [...] »

³⁵ Voltaire, « Commentaire sur Corneille », t. 32, 1^{ère} éd. 1725. *op. cit.*, p. 73. « Les étrangers ne connaissent pas assez Quinault : c'est un des beaux génies qui aient fait honneur au siècle de Louis XIV. Boileau, qui en parle avec tant de mépris, était incapable de faire ce que Quinault a fait ; personne n'écrira mieux en ce genre:»

³⁶ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, t. 3 (Paris: Vve Knoch et J. G. Eslinger, 1753), p. 83. Étienne Gros, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, *op. cit.*, p.744. « Si l'on trouvait dans l'antiquité un poème comme *Armide* ou comme *Atys*, avec quelle idolâtrie il serait reçu ! mais Quinault était moderne. »

³⁷ Étienne Gros, *op. cit.*, pp.745-746.

されていることを確認した。

次にヴォルテールが賛辞を惜しまなかった《アティス》や《アルミード》によって、キノーは筋の展開からもたらされる観客の「驚きと称賛」に値する「驚くべきもの」と超自然的な「驚くべきもの」の、この二つの概念が合体した傑作を世に送り出したことを見ていこう。これこそ「アルセスト論争」によって、ペローが理想として目指そうとした、しかしその時は未完成であった新しい舞台芸術であるトラジェディ・アン・ミュージックの完成された形となるであろう。

第三節 《アティス》と《アルミード》について

ルイ 14 世は 1674 年《アルセスト》後、自分で親しく綽名をつけた「小アカデミー」の一員にキノーを加え、オペラ台本をチェックさせることにした。キノーは同年亡くなったシャプランの後継者という立場で、ペローやコルベールの推薦を受けてのことであった³⁸。

1704 年の著作でルセールは次のように伝える。

キノーはいくつかの〈オペラ〉の主題を探し、提出した。彼ら [=キノーとリュリ] は〈王〉にそれを持って行き、王が一つを選んだ³⁹。

ルセールによると、キノーは王の気に入るようにすぐに台本を変更したとするが、今日ラ・ゴルスやノーマンによるとそのような事実はないと、ルセールの記述に疑問を呈する⁴⁰。最後の《アマティス》、《ロラン》、《アルミード》3 作に関しては王が主題を選択したことは明らかであるが他には確認されていない⁴¹。しかしながら、王は計画の初期に題名を知る立場にいたので、もし王が不適當と判断すれば戯曲は書かれなかったであろうことは確かである。

この「小アカデミー」は 1701 年正式に「王立碑文・文芸アカデミー」となったが、1717 年『王立碑文・文芸アカデミーの歴史 *Histoire de l'Académie royale des inscriptions*』を書いたボーズ (Claude Gros de Boze) は「キノー氏は〈王〉のためにトラジェディ・アン・ミュージックの仕事を仰せつかった⁴²」とし、公式的な宮廷詩人となったことを記録する。ボーズは続いて次のように伝えている。

³⁸ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 73.

³⁹ Lecerf de la Viéville, *op. cit.*, t. 2. p. 212. « Quinault (*sic*) cherchoit & dressoit plusieurs sujets d'Opera. Ils les portoient au Roi, qui en choisissoit un. »

⁴⁰ ラ・ゴルスやノーマンはルセールが「小アカデミー」と「アカデミー・フランセーズ」を混同していると指摘する。Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 583. Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 129. たしかに彼は「小アカデミー」とすべきところを「アカデミー・フランセーズ」としている。Lecerf de la Viéville, *op. cit.*, t. 2. pp. 213-214.

⁴¹ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 270. not. 98. Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, p. 27.

⁴² Claude Gros de Boze, *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie, op. cit.*, t. 1, p. 3. « Quand M. Quinault fut chargé de travailler pour le Roy aux tragédies en musique, [...] »

主題を決め、〈筋書き〉を統一し、〈各幕〉を配置し、〈ディヴェルティスマン〉を挿入するのはそこ [=小アカデミー] においてであった。戯曲が進捗するたびにキノー氏がその部分を見せると、〈王〉はいつも自身がそうお呼びになった小アカデミーに相談したかと訊ねられた⁴³。

このことについては、現代の研究者ジャキオによって編集された、当時の手書きの文書『王立碑文アカデミーの歴史』においても同様な箇所がある。

1676年頃から、王はトラジェディ・アン・ミュージック、そして音楽劇に特別に才能があり、すでに《カドミュス》と《アルセスト》を作ったキノー氏を愛顧されるようになった。彼は「小アカデミー」に諮問するという条件で王によって選ばれた。《テゼー》からはまず「小アカデミー」で主題が決められ、各幕や場、ディヴェルティスマンが割り振られ、キノー氏は戯曲が進行するごとにすべてを王に提出し、王は「小アカデミー」には見せたかとお聞きになった⁴⁴。

このような当時の記録について、2011年の著作においてコルニックは疑問を呈する。彼によると当時の「小アカデミー」の四人の会員にはキノーの他に劇作家はいないので、どれほど介入できたか分からない。その証拠に「小アカデミー」の諮問を受けているにもかかわらず発生した《イジス》のスキヤンダルがそれを表わしていると彼は説明する⁴⁵。確かに、それまでのペロー、シャルパンティエに、1672年亡くなったブルゼイス師に代わったタールマン若師 (abbé Tallemant le jeune)⁴⁶にキノーを加えて四人の顔ぶれを見ると、キノーの戯曲の細部まで諮問の目が行き届いたかは疑問が残る。キノーの自然で生き生きした筆致を見れば、主題や各幕の配置、ディヴェルティスマンの挿入などにまで制約が与えられたとは考えにくいであろう。

そしてヴォルテールも賛辞を贈るように、キノーの戯曲は次第に洗練と凝縮を高めていく。キノーの戯曲の高度に進展していく過程には、ペローが『アルセスト批評』で論及し、しかし《アルセスト》においてははまだ明確に分離されていた二つの「驚くべきもの」の概念が、次第にその境界を取り払い、一つに収斂していく変化が見られるであろう。そのキノーの戯曲の進展の行程を、キノー／リュリの第四作に当たる《アティス》と最後の共作《アルミード》二作を中心に見てみよう。

⁴³ *Ibid.*, pp. 3-4. « C'estoit-là qu'on déterminoit les sujets, qu'on régloit les Actes, qu'on distribuoit les Scènes, qu'on plaçoit les Divertissements. A mesure que chaque pièce avançoit, M. Quinault en montrait les morceaux au Roy, qui demandoit toujours ce qu'en avoit dit la *petite Académie*, car c'est ainsi qu'il l'appelloit. »

⁴⁴ Josèphe Jaquiot, « Philippe Quinault, membre de la Petite Académie » dans *Mélange d'histoire littéraire offerts à Raymond Lebègue* (Paris: Nizert, 1969), pp. 305-320. このテキストを引用したノーマンは1676年という年号は間違いであり、たぶん1674年末か1675年であろうとする。確かに、本文中にある「すでに《カドミュス》と《アルセスト》を作ったキノー氏」という表現から《アルセスト》は1674年初演であり、またキノーが王によって「小アカデミー」の一員に加えられたのは同じ1674年であるのでノーマンの指摘する通りだと思われる。Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, *op. cit.*, p. 129, not. 21.

⁴⁵ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁶ Claude Gros de Boze, *op. cit.*, p. 4.

第一項 《テゼー》と《アティス》

《アルセスト》の翌年 1675 年 1 月⁴⁷、前述したようにパリ市中の「王立音楽アカデミー」で起きた「アルセスト論争」に懲りたルイ 14 世の計らいで、サン＝ジェルマン＝アン＝レ宮殿のバレエの間でカーニヴァル期間中に第三作目のトラジェディ・アン・ミュジック《テゼー》が初演された。前作《アルセスト》と比較して《テゼー》にはキノーによる作劇上の変化が見られる。《アルセスト》で多用された機械仕掛けは《テゼー》では抑制されて使われている。また《アルセスト》では副次的なエピソードによって悲劇と喜劇の並存が批判されたが、《テゼー》では副次的なエピソードは 3 場面のみで、メデーに付き添うドリヌには《カドミュス》での乳母のようなビュルレスクな性格は見られない。彼女は古典悲劇に使われる「腹心」の役割を担っている。また、第一幕の戦闘場面は《アルセスト》第二幕のように舞台上に描かれるのではなく、古典悲劇に倣って舞台裏で進行する。ノーマンはその方向転換を《アルセスト》での批判に対してキノーが熱心に取り組んだ成果であるとしている⁴⁸。確かにキノーは「アルセスト論争」を経て 1674 年「小アカデミー」の一員に加えられた後、その劇作法において 1670 年代の古典主義理論に近づきつつあることが分かる。

1926 年の論考でグロも、《テゼー》におけるキノーの古典悲劇への転向を提示して、「その実際の筋書きは [=《テゼー》という] 題目にもかかわらず、密接にメデーの嫉妬や激怒に拠っている。主役はメデーである⁴⁹」と述べる。《テゼー》では古典悲劇を動かす人間の情念である嫉妬と憤激に大きく焦点が当てられている。そしてグロはメデーの特性である魔術の変容を次のように述べる。

その魔術はここで、筋書きの中で最も活動する役割を担う登場人物の一つの属性一すなわち基本的な属性である。その結果、驚くべきもの [=超自然的な] は《カドミュス》や《アルセスト》でのように単なる重なり合いではなく、筋書きに密接に結びついている。それ [=超自然的な驚くべきもの] は筋書きと共に本体を作り出す⁵⁰。

こうグロが評価するように、メデーの超自然的な「驚くべきもの」であるその魔術は単なる装飾から離れ、人間的側面を表わし、筋書きからもたらされるもう一つの悲劇の基本要素である「驚くべきもの」と結びつき、悲劇的必然性を持つに至ったといえるであろう。

しかしながら、《テゼー》にはラシーヌ悲劇と比較して、キノーの悲喜劇の様式がいまだ存続している点が見られる。それはコルニックが指摘するように、テゼーが身分を隠し

⁴⁷ 初演の日付については諸説ある。シュネイデルは 1 月 11 日とし、ドネショーとソルディーニの研究は 1 月 15 日とする。H. Schneider, art. «Thésée» dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. dir. M. Benoit (Paris: Fayard, 1992), p. 677. Pascal Denécheau et Elisabetta Soldini, dans *Thésée* (Paris: Avant Scène Opéra, 2008), p. 76.

⁴⁸ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, op. cit., p. 133.

⁴⁹ Étienne Gros, op. cit., p. 599.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 602.

て行動し、恋敵で自分の毒殺を謀った父王によって最後に認知されるという、以前キノーが得意とした悲喜劇の典型を結末に持っているからである⁵¹。

翌年の《アティス》において、キノーはオウイディウス『祭事暦 *Les Fastes*』を原作とし、悲喜劇の影響を払拭し、悲劇としての様式を統一した。《アティス》は1676年1月10日サン＝ジェルマン＝アン＝レで初演された。《アティス》は別名「王のオペラ」と呼ばれ、ルイ14世はこのオペラの登場人物における心理表現の場面や魂の相反する動きに深く心を奪われたと伝えられている。その頃オランダ戦役は6年にも及び、新たにオランダと組んだスペインとのシシリー島を巡る戦いが1675年から始まっていた。東方に遠征していた王は1675年7月から1676年3月末までヴェルサイユに戻った。セヴィニエ夫人の子息シャルルは1676年2月姉グリニャン夫人に宛てた手紙で、《アティス》を観て感激し、特に最初の二幕が大変美しかったと書き送っている⁵²。

このオペラでは古典悲劇的構造が明確になり、すべてのコミックな場面や副次的なエピソードが削除され、文体とあらすじの統一が成されている。グロによれば「この戯曲がそれまでと異なる点が二つあり、まずコミックな要素はすべて除外され、次に副筋的なエピソードはすべて消えている。そして作品は一つになった。文体の点で統一され、筋書きの上からもひとつになった⁵³」。

またモレルは「キノーはこの新しいジャンルが、ラシーヌの厳格な悲劇と誇りを持って競い合えることを証明したいと思った」と述べる。「結末を悲劇的にすることに彼は躊躇しなかった。当時の人々がオペラと呼ぶこのジャンルが、悲劇と呼ばれるのに相応しいことを証明しようとした⁵⁴」。モレルが注釈するように、結末はそれまでのハッピー・エンドではなく、主役のアティスとサンガリード二人の恋人の死で終わる。しかも、アティスは自分を恋した女神シベールの嫉妬と復讐により、誤ってサンガリードを刺殺し、正気に戻って自死するのである。女神シベールはアティスを憐れんで、自分の好む松の木に変身させる。

この作品では登場人物も限られ、主役の他には彼らが自分の本心を打ち明ける相手として二人の腹心が登場するだけであり、ここにも古典悲劇の構図が見られる。キノーはこのイダスとドリス兄妹の腹心たちに主人公の行動の一部を担わせると同時に古代悲劇のコロスの役割もあてがっている⁵⁵。

また機械仕掛けは3回のみ使われ、スペクタクルよりもドラマに集中させている。グロは「オペラのジャンルにおいてキノーは、悲劇においてのラシーヌと同じ均衡を保っている⁵⁶」と《アティス》を評する。ジルレトーヌは「《アティス》は最も演劇的で、神として登場するのはシベールだけであり、彼女はまた劇の主役として行動する。その超自然的な力は第四幕終わりまで出てこない。もっとも現実的なキノーの悲劇である⁵⁷」とする。

⁵¹ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 207.

⁵² Jacques Morel, « Philippe Quinault, librettiste d'Atys » dans *Atys* (Paris: L'Avant Scène Opéra, 2011), p. 22.

⁵³ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 603.

⁵⁴ Jacques Morel, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Jean Duron, « Introduction » dans *Atys*, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 607.

⁵⁷ Cuthbert Girdlestone, *op. cit.*, p. 17.

グロも、シベールは人間的に一人の女として恋し、嫉妬し行動し、彼女はもはやその筋書きを展開したり、結末を導く機械仕掛けの神ではないとする⁵⁸。アンソニーも「《アティス》は古典主義的用語の悲劇に値する⁵⁹」と述べる。

ここに女神シベールとしての超自然的な「驚くべきもの」の力は、人間の男アティスを恋することで地上に生きる一人の女として苦悩し悲嘆する人間的な感情へと比重が移り、次第に筋の展開からもたらされる悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」へと変容していることが分かる。女神シベールは《アルセスト》でのディアヌやアポロンのように、神として人間世界の感情とは無関係に機械仕掛けで介入する、単なる超自然的な「驚くべきもの」としての存在ではない。自らの女神としての不死身、その超自然的な「驚くべきもの」の力に絶望し、アティスと共に人間として死ねないわが身を歎く時、この恋に苦悩するシベールの姿には、超自然的な「驚くべきもの」の概念に、悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」の概念が混入している。

そしてデュロンは「これはオペラと呼ぶよりも悲劇であり、真の作者は作曲家リュリではなく、詩人キノーである⁶⁰」と評する。デュロンは《アティス》はキノーにとってもリュリにとっても危険な賭けをした作品だという。主人公たちは非常に誠実であるために、矛盾した行動に出るという、複雑な性格と錯綜した筋書きを持つ。案の定、分かりにくいと宮廷では評判が良くなかった。

リュリの音楽も心理的オペラとしてのキノーの演劇性に応えるべく、ディヴェルティスマンを除いて極力オーケストラの参加を控える。よってオペラというよりも演劇に近い⁶¹。矛盾するようだが、当時の記録では、1676年の《アティス》初演の時、リュリはかなりの数のオーケストラと合唱を用意したが、彼らは大半の時間、押し黙ったままだったという。このオペラには、シンフォニア、リトルネル、プレリュードは稀でしかもとても短い。オーケストラ伴奏つきのエールは数少ない。しかし各幕のディヴェルティスマンには盛大な器楽が用いられている。キノーは詩句を4行から6行に分け、それぞれをレシタティブと小さいエールに区別し、曲が付けられている。このエールは通奏低音に伴われ、せいぜい20小節である。このレシタティブの詩句はとても旋律的に書かれているので、エールのパッセージも単なるニュアンスの変化としか聞き取れない。しかし、「いくつかのオーケストラに伴われたエールでは浮き出た効果を持つ⁶²」とデュロンは説明する。

コルニックはキノーの悲劇に対するコンセプトについて「無実で完全な人間が押し潰されることは、[＝アリストテレス『詩学』で要請される] 怖れと憐れみよりも、恐怖と嫌悪を喚起する⁶³」とする。キノーは冷酷な進展や逃げ道のない筋書きの成り行きを通して悲劇の喜びを追求するのではなく、反対に危険の認識、主人公を危惧させて期待を掛けさせたり、新たな展開をみせたりして、最後のカタストロフを逃れさせようとする。しかし《アティス》は例外である。アティスは王と婚約したサンガリードを奪うことで王の愛顧を裏切り、

⁵⁸ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 654.

⁵⁹ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁰ Jean Duron, « Introduction » dans *Atys*, *op. cit.*, p. 32.

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶³ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 196.

サンガリードは自分の守護神でありアティスを愛しているシベールに逆らう罪を犯したので、その責めを負わなければならない。ゆえにそれはラシーヌ的構図になるとコルニックは述べる。ラシーヌにおいては、主人公は過ちを犯し、不幸の中で観客の「怖れと憐れみ」を引き起こし、悲劇の主人公としての尊厳に近づく。そしてモレルはこの《アティス》のあらすじが、翌年 1677 年 1 月ラシーヌの『フェードル』における、フェードルとイッポリートのそれと似通っていると指摘する⁶⁴。二つの作品ともカタストロフの後の新しい世界の秩序を期待させる悲劇ともいえよう。

しかし、このオペラは別名「王のオペラ」と呼ばれルイ 14 世が好んだとしても、王の権威を高めるため主人公に王のイメージが重ねられているとは思えない。主人公アティスは、優柔不断で周囲を見すぎたために愛する人を死なせ、自分も死に行く悲劇的結末を迎える。太陽王としての輝かしいルイ 14 世のイメージとはかけ離れている。それとも王を取り巻く現実の環境はこのようなものであったのか、王の苦悩がそこに描かれているのであろうか。よってルイ 14 世がこのオペラを好んだのか、その辺りは推測の域を出ない。しかしながらここには、「小アカデミー」の諮問により主題や配置が決められたとする前述したポーズなどの記述に関連して、キノーの創作から「小アカデミー」の介入によって自由が奪われたという痕跡は見付けにくいと思われる。古典劇を凌駕する新しいトラジェディ・アン・ミュージックの方向性を確立するために、キノー／リュリは、デュロンが評するように「危険な賭けをした」と言えよう。《アティス》には、超自然的な「驚くべきもの」と人間的で悲劇的な「驚くべきもの」が、その境界を危うくするほどの「野心的な試み」の結果、断絶なくうまく融合され、それまでにない魔力的な効果を上げていると考えられるであろう。

第二項 《アルミード》について

キノーは前述したように《アティス》の翌年 1677 年の《イジス》で失脚した後、1679 年 6 月には王の許しが出て、すぐ次作に取り掛かっている。その意味でもモンテスパン夫人とラシーヌたちは自分たちがオペラを書こうとする思惑が外れたことになるであろう⁶⁵。1680 年 2 月、キノーの新作オペラ《プロゼルピーヌ》がサン＝ジェルマン＝アン＝レ宮殿のバレエの間でカーニヴァル期間中に初演された。このオペラは大成功を収め、キノーは無事復帰を果たした⁶⁶。そして 1682 年 4 月にはパレ＝ロワイヤル劇場で《ペルセ Persée》が、1683 年 1 月《ファエトン Phaéton》がヴェルサイユ宮で初演される。

1684 年にはトラジェディ・アン・ミュージック 11 作目において、王自らが中世の騎士《アマデイス Amadis》を主題として選んだ。ここからオペラの題材が、それまでの古代のオリンポスの神々から中世・ルネッサンス期の叙事詩へと移ることになる。そのことについて 1992 年の著作でポーサンは、もはやルイ 14 世は古代神話の神々の力を必要としなかった

⁶⁴ Jacques Morel, « Philippe Quinault, librettiste d'Atys », *op. cit.*, p. 25.

⁶⁵ Jean Orcibal, « Racine et Boileau librettistes », *op. cit.*, p. 250.

⁶⁶ 1681 年は王太子のバレエ趣味を慮って、宮廷バレエの様式を引き継ぐバレエ《愛の神アムールの勝利 Le Triomphe de l'Amour》がリュリ／キノー／バンスラートによって上演された。

と述べる。今では彼自身がアポロンになった。神話の神々を借りた表象は時代遅れになったのだ⁶⁷。王の寵愛はモンテスパン夫人からマントノン夫人へと移り、1684年王は自分の居室としていたアポロンの部屋を出た。そしてその前年1683年にはコルベールが没し、ペローも辞めた後の「小アカデミー」にはラシーヌやボワローたちが加わり、時代は少しずつ変化の兆しがあった。

1684年1月《アマデイス》の初演はパレ＝ロワイヤル劇場で行われ、1685年1月やはり王の主題選択で《ロラン Roland》がヴェルサイユの大厩舎乗馬訓練場で初演された。

1686年2月15日《アルミード Armide》が「王立音楽アカデミー」のパレ＝ロワイヤル劇場で上演される。これも王が題材を選択した。イタリアの詩人トルクァート・タッソ (Torquato Tasso) の1575年作『エルサレム解放 Gerusalemme Liberata』を原本にしている。そのうちの第4、5、10、14、15、16歌からオペラは採られている。しかし、戯曲のほぼ半分、第一幕の第二―三場、第三幕すべて、第四幕の一部、第五幕第二場がキノーの創作である⁶⁸。

フランスでは1630頃からヴォアテュール (Vincent Voiture) 等によって『ランスロ』、『円卓の騎士』、『ゴールのアマデイス』など中世の武勲詩が散文によって書き換えられ、社交界における流行となっていた。そしてイタリアの前世紀の叙事詩の代表的作品、アリオスト『オルランド狂乱』、タッソ『エルサレム解放』が超自然的な「驚くべきもの」に好都合な主人公や状況についての想像力を提供した。そこから魔女や妖精、魔法の島や宮殿、怪物、巨人、ドラゴン、魔法の武器などがフランス語の叙事詩のなかに直接入り込んだ。そしてその流行が最も見られたのは当時の社交界のジャンルであり、1664年『魔法の島の悦び』に代表される宮廷の祭典であった。『エルサレム解放』は皆が知っている物語だった⁶⁹。

キノーは約30年前の1655年唯一マレー座のために書いた『喜劇のない喜劇 La Comédie sans comédie』の第五幕目で、機械仕掛けでアルミードとルノーの話を登場させている⁷⁰。またリュリはバンスラードと共に1664年、宮廷バレエ《仮装した愛の神アムールの変装舞 Ballet des Amours déguisés》の第7-9のアントレで、アルミードとルノーを主題とした作品を上演している⁷¹。

ボーサンはその著作の中で、当時王室の第一侍従であったダンゴー侯爵 (marquis de Dangeau) がヴェルサイユ宮殿の日常について記した『日誌 Journal』から引用を行い、《アルミード》選択の状況を知らせる。ダンゴーの『日誌』によると、1685年キノーは王に次作のオペラとして三作を候補として提出し、王自ら《アルミード》を選んだと言う⁷²。しかし初演に王は臨席していない。キリスト教を信奉するマントノン夫人との関係が、異教徒の魔女の恋を主題とする《アルミード》上演への王の観劇を思いとどまらせた。

⁶⁷ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 682.

⁶⁸ Cuthbert Girdlestone, op. cit., p. 112.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰ William Brooks, *Philippe Quinault, Dramatist*, op. cit., pp. 63-66.

⁷¹ Étienne Gros, op. cit., p. 585. n. 1.

⁷² Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, op. cit., p. 687.

《アルミード》では、ダマスカス王の姪・魔女アルミードは敵である十字軍の騎士ルノーを愛することで、憎しみと恋との間で試練を受ける一人の女として描かれている。アルミードとルノーのみが主役で副次的筋を拒否し、アルミードの感情に筋の展開を集中させている。アルミードの長台詞のモノローグが増え、770行のうち262行、全体の約三分の一がアルミードに宛てられている⁷³。特に第二幕第五場、自分の魔力により眠ってしまったルノーを刺し殺そうとして、一目で恋に落ちたアルミードのモノローグ〈ついに彼は私の威力の思うままだ *Enfin, il est en ma puissance*〉は最も完成されたレシタティブとされる。音楽学者アンソニーも第二幕からのアルミードのモノローグについて「テキストと音楽との完全な一致により、ドラマ的緊張が高められた類のない例である⁷⁴」と称賛する。このレシタティブは長らくトラジェディ・アン・ミュージックにおける手本とされたが、18世紀半ば「ブフォン論争」中、ルソーは1753年『フランス音楽に関する手紙 *Lettre sur la musique française*』を書き、フランス・オペラを貶めようとするこの箇所を例として引き、アルミードの突然の心変わりを表わすには、音楽の旋律は単調で無味であると非難した。それに対してラモーが和声の転調やカデンツなどの和声体系を証明し、擁護したのは有名である。

この《アルミード》については称賛の声は多い。残酷な復讐を企てる《テゼー》におけるメデーと異なり、アルミードは魔女というよりも恋する女の意味合いが強い。ボーサンは「《アルミード》は魔力までも内在化しようとする。その魔力はドラマの信じ難いほどの原動力となっているが、女主人公の人格、魂に組み込まれている⁷⁵」と述べる。同様に音楽学者ジルレトヌは、キノーにおける《アルミード》は、ラシーヌにおける《フェードル》と同じく、どちらも両作者の最高傑作であり、最後の作品であり、そのヒロイン像はそれまでのそれぞれの戯曲の女主人公の影を薄くしてしまうほど、強烈な個性を放っているとする⁷⁶。それは「内省のオペラ⁷⁷」であり、「キノーが到達した最高地点⁷⁸」であるという評価は一定している。グロは次のように述べる。

《アルミード》はとても美しい作品である。これまでキノーの最も優れた作品と認められてきた。そして、《アティス》や《ロラン》にもかかわらず、やはり彼の最高傑作である。一方で《アルミード》は彼の最後の戯曲で、たぶん完璧にはないが彼の様式が最も特徴的に現われている⁷⁹。《アルミード》は、彼のトラジェディ・リリックの概念が向かう最後の地点であり、同時に戯曲家としての彼のキャリアの到達点でもある⁸⁰。

グロがこう称賛するように、そこには魔力を使うアルミードが人間ルノーへの宿命的な

⁷³ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 219, not. 121.

⁷⁴ James R. Anthony, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁵ Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, *op. cit.*, p. 687.

⁷⁶ Cuthbert Girdlestone, *op. cit.*, p. 112.

⁷⁷ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 219.

⁷⁸ Étienne Gros, *op. cit.*, p. 632.

⁷⁹ グロはキノーの特徴が一番完璧に現われている作品として《アティス》を挙げる。 *Ibid.*, p. 632. not. 6.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 632.

恋を知ることで、むしろ自分の無力さに思い悩む、その人間的な葛藤の姿が描かれている。《アルミード》には、魔力という超自然的な「驚くべきもの」と、筋の展開からもたらされ観客を「驚きと称賛」で満たす悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」が一体化されているといえよう。

外在化された恋の力はエロスの恋の矢で射られるごとく、外部から来て避けようのない力である。そしてその力はアルミードに内在化され、その力に取り込まれ彼女は逃げられない。ルノーを刺し殺そうとする瞬間に、その内在化された力はアルミードの魔力の行使を妨げる。フェードルの、ヴェニウスによって刻印されたイッポリートへの欲望と同じく、そこには避けられない運命的な力がある。ここでは、エロスの恋の矢という超自然的な「驚くべきもの」は、深く内在化された主人公の存在そのものと化し、もはや単なる装飾ではない。ここに表わされる「驚くべきもの」には、内在化された超自然的な「驚くべきもの」と、人間的苦悩に立ち向かおうとする悲劇の本質的な「驚くべきもの」とが融合され、新たな舞台の魅力、活力がそこにあるといえよう。

キノーが《アルミード》で舞台上に見せる「驚くべきもの」について、2002年の著作においてトーマスはさらに進んだ視点を取り入れて、次のように述べる。

[...]《アルミード》は表象の限界を作り出し、もう一つの「驚くべきもの」を喚起しているといえよう。すなわちそれは多くも少なくとも叙事詩やトラジェディ・アン・ミュージックのコード化された要素である驚くべきものではなく、むしろオペラの崇高な対象としての「驚くべきもの」である。[...]アルミードは驚くべきもの [=コード化された超自然的な] からも、一般的な視覚的表現からも離れた地点を目指すことによって、「崇高さ」の効果を創り出す⁸¹。

トーマスは《アルミード》を、「崇高さ」の美学を取り入れることによって、キノーがトラジェディ・アン・ミュージックを古典悲劇と区別して定義しようとした作品だとする。彼によればトラジェディ・アン・ミュージックは古典悲劇からその美学を引き継いだというよりも、むしろその話される悲劇を超えた「オペラの崇高さ」の美学を打ち立てたのだ⁸²。彼の述べるコード化された驚くべきものとは、機械仕掛けや魔術などで表象され舞台上で見せられる、超自然的なトラジェディ・アン・ミュージックの「驚くべきもの」を指すであろう。そのコード化された驚くべきものを超え、そして「音楽とオペラの声」という聴覚に訴えることで「一般的な視覚的表現からも離れた地点」を目指すことで、オペラは古典劇を超える「崇高さ」の効果を得る。そこに見られる「驚くべきもの」とは、オペラに多用される単なる機械仕掛けの見世物的な「驚くべきもの」のみではなく、また古典悲劇が目指す人間的苦悩や情念を展開する筋書きによってもたらされる本質的な「驚くべきもの」のみならず、その二つの「驚くべきもの」を超えた表象の限界を目指すことでオペラの「崇高さ」が獲得される。「二人は音楽と情熱のオペラの声を使って、話す演劇を超えた世界

⁸¹ Downing A. Thomas, *op. cit.*, pp. 125-127.

⁸² *Ibid.*, pp. 102-103.

を目指したのだ⁸³」。

続いてトーマスはカンツレルの理論に言及する。カンツレルは「リュリとキノーはトラジェディ・アン・ミュージックが真に悲劇であり、オペラが単なる平俗な見世物ではないことを主張しようとした」とし、オペラをあくまで古典悲劇が拠って立つ古典主義理論の枠内の分析で捉える。そのカンツレルの分析についてトーマスはこう述べる。

この [=カンツレルの] 分析は間違いなく支持されるべきだが、それと共にリュリとキノーは、この新しいジャンルのために戦う二人にとって際限のない、そして実りのない、話される劇との比較からオペラを逃れさせようとこの作品を作ったと信じる⁸⁴。

トーマスによれば、古典劇との「際限のない、そして実りのない比較」を超えて、新しいオペラの美学を確立すべく、リュリとキノーは《アルミード》を作った。

以上のように、《アルミード》をリュリとキノーのオペラ美学の到達点とみる論者は多い。そして筆者もこの《アルミード》の作品において、これまで述べてきた二つの「驚くべきもの」の概念が融合され、新しい世界が切り開かれたと考える。そこには筋の展開からもたらされる普遍的な「驚くべきもの」が、超自然的な「驚くべきもの」を内在化してその表象の限界を超えようとし、見るものに深い感動と驚きを与える、その実現された最終地点を見ることができよう。そして、そのことこそが、ペローが最終的に目指したオペラ美学の到達点であった。

第四節 ペローによる「新旧論争」とそのオペラ美学の完成

「アルセスト論争」におけるペローの論点には二つの視点があった。一つには当時の古典主義理論を援用し、キノー戯曲の筋の展開がシャプラン以来の悲劇の本質的な「驚くべきもの」の概念に合致し、また古代のエウリピデス原作よりもキノーの戯曲の方が同時代の趣味や習慣に適う「適切さ=節度」があり、そこに「真実らしさ」が見られることを述べた。もう一つはオペラという新しい舞台劇の超自然的な「驚くべきもの」については古代よりの規則からの逸脱性が認められることを主張した。ペローは「ホラティウスの時代にはオペラはなかったので、その規則に従うことはできない」と述べたのだ。そこには、続いて引き起こされた「新旧論争」において、近代派の領袖として弁論を展開したペローの考えの端緒がみられる。

『アルセスト批評』の中で、「先立つ世紀の仕事や研究が存在するという有利さ」で現代の方が優れている点があると述べたペローは、「アルセスト論争」後に起きたこの「新旧論争」において、進歩の概念を下に、古代よりもルイ 14 世時代の優越性を主張する。そしてこの「新旧論争」においても、「ホラティウスの時代にはなかった」オペラの擁護も試みられている。コルニックは「新旧論争」におけるペローのオペラ擁護について、「当時主流であった古代モデルを模倣する教義の修復を目指すペローは、オペラが芸術創造の

⁸³ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 113.

準拠において進歩の概念を証明したと主張し、またオペラ戯曲を文学ジャンルの尊厳にまで引き上げた。そして、この概念が論争を引き起こした⁸⁵と説明する。

ここで、「アルセスト論争」後の、ペローに代表されるオペラを支持する近代派の変遷を見てみよう。1677年二番目の兄ピエール・ペロー (Pierre Perrault) は弟シャルル援護のため、「イフィジェニー批判」を書く。それは165枚の未完手稿のまま残され「エウリピデスとラシーヌ氏との二つの悲劇『イフィジェニー』についての批評と互いの比較 Critique des deux tragédies d'Iphigénie d'Euripide et de M. Racine et la comparaison de l'une avec l'autre」という題で、現代のラシーヌのほうがエウリピデスよりも優れているという、古代派ラシーヌに対して逆説的な賛辞を贈っている。

「新旧論争」の正式の発端は1687年1月⁸⁶「アカデミー・フランセーズ」でペローが自作の詩をラヴォー師 (abbé de Lavau) に読んでもらったことから始まる。それは「ルイ大王の世紀 Le Siècle de Louis le Grand⁸⁷」と題されていて、王の手術からの回復を祈って献呈された。ペローは古代の作家たちに代わって当代の作家たちに榮譽を与え、新しい科学の発展を祝した。しかしその中に、古代派のラシーヌ、ボワロー、ラ・フォンテーヌは除外される⁸⁸。彼は進歩の概念により、ルイ14世の時代が古代より優れているとする。

この中で、ペローはコルネイユに対し次のような賛辞を贈る。

しかしながら、偉大なるコルネイユの天命はいかなるものになるうか。
フランス演劇において、名誉と驚くべきもの le merveilleux をもたらし、
偉大な出来事に高貴な感情の英雄的美をどんなにうまく解け合わせただろうか！⁸⁹

ここでのペローは『アルセスト批評』において、超自然的な機械仕掛けの正当性を擁護するためになした「驚くべきもの」の混乱は見られない。ここでは「驚くべきもの」の二つの概念のうち「驚き／称賛」という演劇の基本要素として捉えている。ル・ブランの絵画にも、その光りの効果などについて何箇所か「驚くべきもの」という用語を使い、そこではやはり「驚き／称賛」と解釈される賛辞を贈っている。また、リュリの音楽を自然で心を打つと褒め、その信じ難い優美さは古代ギリシアの音楽は知らないと評する⁹⁰。

この500行を超える「ルイ大王の世紀」の詩に対して、ボワローとラシーヌが攻撃した。ペローはその『回想録』でその時の様子をこう伝える。

⁸⁵ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶ 1年前にキノー／リュリの最終作《アルミード》上演。

⁸⁷ Charles Perrault, « Le Siècle de Louis le Grand » dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq (Paris: Gallimard, 2001), p. 256.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 257-273. Alain Génétiot, *Le classicisme. op. cit.*, p. 21.

⁸⁹ Charles Perrault, « Le Siècle de Louis le Grand », *op. cit.*, p. 263.

« Mais quel sera le sort du célèbre Corneille, / Du théâtre français l'honneur et la merveille, / Qui sut si bien mêler aux grands événements / L'héroïque beauté des nobles sentiments ? »

⁹⁰ Charles Perrault, « Le Siècle de Louis le Grand », *op. cit.*, p. 270.

« Tel que ceux de Lully, naturels et touchants; / Mais n'ayant point connu la douceur incroyable / Que produit des accords la rencontre agréable, / Malgré tout le grand bruit que la Grèce en a fait, / Chez elle ce bel art fut un art imparfait. »

この賛辞はデプレオー氏 [=ボワロー] を大いに苛立たせ、彼は低い声でしばらくつぶつぶ言っていたが、〈アカデミー〉の全員の前で突然立ち上がり、このようなことを聞かされ、古代のもっとも偉大な人物たちを非難するのは恥であると言った。その時、ソワソンの司教であったユエ氏 (Pierre-Daniel Huet) がお黙りなさいと彼に言った⁹¹。

また続けてラシーヌについてはこう述べる。

ラシーヌ氏はこの作品について大変褒め、私にお世辞を言った。しかしそれ [=私が詩で述べたこと] はただ精神の戯れに過ぎず、私の真実の見解は少しも含まれていない、ほんとうは詩の中で言明したこととはすべて反対なことを私が考えている、と彼は想定していた⁹²。

よって、彼らの誤解を解くために、今度は韻文ではなく散文形式で執筆することにした。これが4巻の『古代人と近代人との比較 *Parallèle des Anciens et des Modernes*』を書こうとした由来である、とペローは『回想録』を締めくくる⁹³。その4巻は1688年、1690年、1692年、1697年に刊行される。

『古代人と近代人の比較』は現代を擁護する修道院長 (l'Abbé) と古代派の高等法院評定官 (le Président)、そして中間の立場にいる騎士 (le Chevalier) 三人による鼎談の形式で繰り広げられる。1690年第二巻でペローは修道院長に次のように言わしめている。

私はアレクサンドルやアウグストの時代が野蛮だと言おうとは少しも思いません。彼らは彼らなりに十分に礼儀正しかったのです。しかし、われわれの世紀は最も後の時代であり、先立つ世紀の良し悪しの例を役立ててきたという利点が、すべての世紀のうちで、われわれの世紀を最も知識があり、最も礼儀正しく、繊細この上ないものとするのです⁹⁴。

ペローにとってルイ14世時代は、古代ギリシア・ローマに匹敵するだけではなく、進歩

⁹¹ Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon, *op. cit.*, p. 137. « Ces louanges irritèrent tellement M. Despréaux qu'après avoir grondé longtemps tout bas, il s'éleva dans l'Académie, et dit que c'étoit une honte qu'on fit une telle lecture, qui blamoit les plus grands hommes de l'antiquité. M. Huet, alors évêque de Soissons, lui dit de se taire, [...] »

⁹² *Ibid.*, p. 137. « M. Racine me fit compliment sur cet ouvrage, qu'il loua beaucoup, dans la supposition que ce n'étoit qu'un pur jeu d'esprit qui ne contenoit point mes véritables sentiments, et que dans la vérité je pensois tout le contraire de ce que j'avois avancé dans mon poëme. »

⁹³ *Ibid.*, p. 137. « [...] de sorte que je pris la résolution de dire sérieusement en prose ce que j'avois dit en vers, et de le dire d'une manière à ne pas faire douter de mon vrai sentiment là-dessus. Voila quelle a été la cause et l'origine de mes quatre tomes de *Parallèles*. »

⁹⁴ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 2. (Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1690), p. 276. « Je ne dis point que les siècles d'Alexandre & d'Auguste ayent esté barbares, ils ont esté autant polis qu'ils le pouvoient estre, mais je prétens que l'avantage qu'a nostre siècle d'estre venu le dernier, & d'avoir profité des bons & des mauvais exemples des siècles précédens, l'a rendu le plus sçavant, le plus poli & le plus delicat de tous. » *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 367.

の概念によって、むしろ古代を凌ぐ称賛に値する新しい芸術を生み出した。

またその第三巻ではオペラについて、またキノーの文体に言及している。キノーはボワローなどから、その表現は平凡で日常的であり、その語彙には高貴さや推敲された深い考えがないと批判された。それに対してペローは、キノーの文体は音楽に合わせるテキストを求められたからで、語られる演劇におけるテキストの要請とは異なると主張した。音楽劇では言葉をすべて理解することは困難だ。よってキノーの文体は「大変自然で、よく知られた言葉で、通常良く用いられる言葉」を使用し、「日常の表現」で「大変自然な考え」を使ったとペローは擁護している⁹⁵。

ボワローのキノー批判は、オペラの音楽付きの台詞と語られる演劇の台詞とを同基準で判断し、その基準から見てキノーの文体や表現の平板さを非難している。しかしながら当時のコルネイユやラシーヌに見られるアレクサンドランが朗々と響き渡る悲劇の長台詞をそのままオペラの台詞にしても、音楽に伴われたその言葉を明瞭にすべて聞き取ることは至難の業であろう。しかもラシーヌの台詞に籠められた深い陰影や屈折した複雑な表現などは、俳優がアレクサンドランの何十行をも駆使して仔細に語ることで観客に理解される世界であり、同じ効果をオペラの台詞に求めても、一人の主人公が何十小節もの間長い台詞を歌い続けても観客には十分には理解されないであろう。オペラの台詞と演劇のそれとが異なるゆえに、初めてフランス語のオペラを書いたペランは短い台詞で自由韻律を用い、歌い手の息継ぎを楽にするように心がけ、リュリもそのレシタティブの確立に苦慮した。戯曲家としてさまざまなジャンルに通じ、俳優の朗誦法を熟知していたキノーが台本を書くことで、リュリはレシタティブの問題を解決できたといえよう。キノーの台詞は音楽を伴ってもよく聞き取りやすいように平易で日常的な語彙が使われるというペローの発言は、当然なされるべき擁護であると思われる。またキノーがその文体の平易さや表現の平板さで批判を受けるということは、それだけ17世紀後半オペラ成立時のフランスにおいては、オペラが演劇と同じ基準で比較され、論じられたという証拠でもあろう。

また、ペローは同じく『古代人と近代人との比較』第三巻でオペラについてこう修道院長に言わしめる。

〈オペラ〉においてはすべてが尋常でないことであり、自然を超えているのです。この〈詩〉のジャンルでは作り話過ぎるということはありません。『プシシェ』の話のように昔の物語はオペラにもっとも美しい主題を提供しますし、それはよく構成され最も規則だった筋書きよりもより大きい快楽を与えてくれます⁹⁶。

⁹⁵ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 3. *op. cit.*, p. 241. « Il faut que dans un mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans une phrase quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer ceux qui ont échappé à l'oreille, & enfin qu'une partie du discours suffise seule pour le faire comprendre tout entier. Or cela ne se peut faire à moins que les paroles, les expressions & les pensées ne soient fort naturelles, fort connues & fort usitées; ainsi, Monsieur, on blâme Monsieur Quinault par l'endroit où il merite le plus d'estre loué, qui est d'avoir sçû faire avec un certain nombre d'expressions ordinaires, & de pensées fort naturelles, [...] » Buford Norman, « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* », in *French Musical Thought 1600-1800*, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁶ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, t. 3. (Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1692). p. 283-284. « : dans un Opera tout doit estre extraordinaire, & au dessus de la nature. Rien ne peut estre trop fabuleux dans ce

そして、鼎談相手の騎士の相槌に応じて、オペラの魅力についてこう続ける。

[...]これらのうまく扱われたキマイラは理性自体に反していても、それを楽しませ、眠らせ、すべての想像上の真実らしさよりも理性を魅惑するのです⁹⁷。

われわれはこの「キマイラ」という表現に、ペローが目指していた世界があると確認したい。ここに、ペローが考えたオペラ美学の到達点があると思われる。従来の古典悲劇の枠を超えてより古代悲劇に似通って神話を取り入れ、しかも観客の「驚き／称賛」に訴えることによってその理性を眠らせ、魅了するオペラの美学、機械仕掛けの超自然的な「驚くべきもの」と従来のアリストテレス『詩学』以来の筋の展開による「驚くべきもの」との融合された、魔力を放つキマイラの魅惑、それこそがペローが求めたオペラの到達点であり、それが17世紀における進歩の概念と一致することを彼は示そうとした。人間社会にとっては不条理で理解しがたい、非日常的で超越的な力を日常の人間社会に結び付け、そこに新たな魔力を獲得したいという願望、「理性を眠らせ魅惑するキマイラ」としての魔力、それが賭けられていたのがトラジェディ・アン・ミュージックだとペローは述べている。そこには従来の古典悲劇の「真実らしさ」を第一義とし、理性に訴え、規則を遵守する理念に対してオペラが到達した地点があり、その地点こそが17世紀の進歩の概念が象徴される場であるとペローは主張している。そしてこのようにペローが主張するには、この『古代人と近代人との比較』第三巻が出版された1692年には、すでにリュリとキノー両者とも没していたが、二人の最後の共作作品であり、トラジェディ・アン・ミュージックの最高傑作といわれる《アルミード》が書かれていた。ペローはこの作品に自分の理想としたオペラ美学が完成された形を見たであろう。

かつてペローが『アルセスト批評』で唐突に言及した超自然的な「驚くべきもの」は、本質的な「驚くべきもの」の内部へ混入し内在化することによって新しい展開を見た。そしてトラジェディ・アン・ミュージックはトーマスが言うように、古典劇との際限のない実り少ない比較ではなく、それを超えるものとして提示されるべきであったのだ。ペローがオペラにおいて、古典主義の規則を逸脱することを擁護して「オペラはホラティウスの時代にはなかったからその規則に従うことはできない」と言った時、コルニックは「オペラとキノーを古代派の詩学の監視と悲劇のコンセプトから解放した⁹⁸」と述べる。ペローの脳裏には、オペラがルイ14世時代を象徴する新しい舞台芸術として、それまでの古典主義的束縛に基盤を置きながらも、そこを超えて全く革新的な世界を目指していく、その未来図が描かれていたのであろう。

われわれは「序論」において、仮説としてこのように想定した。超自然的な「驚くべきもの」、そして普遍的な「驚くべきもの」、それら二つの「驚くべきもの」が混在してい

genre de Poésie, les contes de vieille comme celui de Psyché en fournissent les plus beaux sujets, & donnent plus de plaisir que les intrigues les mieux conduites & les plus régulières. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 284. « ; ces chimeres bien maniées amusent & endorment la raison, quoique contraires à cette même raison, & la charment davantage que toute la vray-semblance imaginable: »

⁹⁸ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 255.

るからこそ観客を驚かせ称賛させる、それがオペラの本質ではないか。そしてその常軌を逸した魔力、古典劇の筋の展開からもたらされる「驚くべきもの」の作劇法にも従い、しかも超自然的な要素も加味した「驚くべきもの」の表現は、見るものにある種の怪物性を醸し出し、それがオペラの人々を引き付けて止まない魔力となったのではないか、そのことを最初に考察したのがペローの『アルセスト批評』ではなかったのかと。そして、われわれが序論で仮定した論点の到達点がこの《アルミード》にあったといえよう。この序論での想定は、リュリとキノーの最後の作品《アルミード》で確認されたと考える。

キノーは《アティス》、《アルミード》と次第に超自然的な「驚くべきもの」を手の内に収め、普遍的で人間的な「驚くべきもの」に融合させることに成功した。その二つの「驚くべきもの」を融合して、表象の限界に挑んだ地点において、オペラは「キマイラ」としての魔力を放ち、新たな地平を獲得したといえよう。そしてその地点こそ、ペローが『アルセスト批評』や『古代人と近代人との比較』で目指した、トラジェディ・アン・ミュージックが従来の古典悲劇を超えて向かうべき、革新的な到達点だったと思われる。

しかし、歴史はペローたち近代派の流れから次第に逸れ始めていく。「アカデミー・フランセーズ」や「小アカデミー」において、近代派は影響を失い始め、ラシーヌ、ボワロー等の古代派に取って代わられるようになる。1682年初めにペローは子息の養育を理由に王室建造物監督官を辞め、コルベールの留意にもかかわらず「小アカデミー」も辞めた。そして今日有名な『童話集』を書く⁹⁹。ガロア師 (abbé Gallois) 等が替わりを務めたが、ペローの「小アカデミー」でのそれまでの仕事をカヴァーするには荷が重かったので、18ヶ月に渡ってアカデミーや「小アカデミー」の活動は停滞したとボーズは1717年、その『王立碑文・文芸アカデミーの歴史』の中で伝える¹⁰⁰。

1683年コルベールの死後、ルヴォア侯爵 (marquis de Louvois) が王室建造物の総監督官となって「小アカデミー」の実権を握り、ペローはほとんど会合に出ていないという理由で [=コルベールに近すぎたという理由もあるであろう] 遠ざけられた。それまでのキノー、シャ

ルパンティエ、タールマンの三人に、フェリビアン師 (père Félibien)¹⁰¹、王室建造物監督官としてペローの後任にラ・シャペル (Jean de la Chapelle)、そして王の修史官としてボワローとラシーヌが選ばれ、8人目としてランサン (Pierre Rainssant) が就任した。キノーが

⁹⁹ ちなみにペローの『童話集』は、ペローが子息の教育に当たっていた頃に順次発表されていた韻文3篇の作品を1695年第4版『序文付き韻文による物語 Contes en vers avec la préface』として、また1697年には新たに散文8篇が『過ぎし日の物語並びに教訓 Histoires ou des Contes du temps passé』として出版された。最初の1695年版はシャルル・ペロー作とされるが1697年版は著者については諸説ある。その1695年版「序」でペローは古代ギリシアの恋愛を主題とした寓話『プシシェ』に対して、フランスにおいては子供の教訓となるような優れた昔話が残っていると述べているが、そこには「新旧論争」の影響が見られる。この『童話集』には民間伝承の超自然的な「驚くべきもの」を用いた昔話が収録されている。ペローは1703年まで生きた。Charles Perrault, « Introduction » par Catherine Magnien, dans *Contes*, (Paris: Librairie Générale Française, 2006), pp. 9-68.

¹⁰⁰ Claude Grose de Boze, *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie*, op. cit., pp. 4-5.

¹⁰¹ ボーズの伝えるところによると、ルヴォア侯爵に呼ばれたキノーとシャルパンティエはペローの解任を突然告げられて代わりの人選を強いられ、呆然としてそれまで手伝っていたガロア師を忘却し、たまたまその場に居合わせたフェリビアン師が時折「小アカデミー」の会合に顔を出したことがあったため、彼の名を指名したという。Ibid., p. 5.

1688年没し、ランサンが不幸にもヴェルサイユの池で1689年溺死した後の交替補充は、1691年ルヴォア侯爵の死亡時まで行われなかった。「小アカデミー」は、ルーヴル宮の「アカデミー・フランセーズ」と同じ部屋に場所を移し、集会は週2回月曜日と土曜日の夕方5時から7時まで行われた¹⁰²。こうして、次第に「小アカデミー」の実権はかつてのコルベール、ペローからラシーヌ、ボワローという古代派に移っていく。またキノーは亡くなるまでラシーヌ、ボワローと「小アカデミー」で同僚だったということになる。

オペラは王が管理する事柄としてルヴォアたちは直接的には介入しなかったが、王は古い、信心深いマントノン夫人の影響もあり、オペラから次第に遠ざかるようになった。「小アカデミー」は1701年王の勅書を得て正式に「王立碑文・文芸アカデミー」*l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*」となる¹⁰³。

以上が「小アカデミー」の「アルセスト論争」後の経緯であるが、一方「アカデミー・フランセーズ」においては、古代派のうち会員に就任した年代はラシーヌは1673年であったが、ボワローとラ・フォンテーヌはようやく1684年であった。ボワローは1711年まで長寿を全うし、彼によりラシーヌを中心とする古典主義美学の第二期が主張されるようになるであろう。

次世代の中では1688年にコルネイユの甥フォントネルがペローの後継者の認識で、『古代派と近代派についての迂説 *Digression sur les Anciens et les Modernes*』において、現代の作家は古代の作家と入れ替わる使命があるとした。その中で彼は、現代のギャラントな文学、寓話、オペラを新しい分野として取り上げ、そこには現代優れた作家たちがいるが古代はその作家たちに対峙するものはだれもいなかったと賛辞する¹⁰⁴。古代派が台頭していく中で、彼は強力な近代派の支持者として留意されるであろう。

「新旧論争」は公式的には、1694年8月「アカデミー・フランセーズ」の会合で、アルノー (Antoine Arnauld) やボシュエ (Jacques-Bénigne Bossuet)、ラシーヌの仲介で、ペローとボワローが和解することで終結を見た。

第五節 その後のキノー

《アルミード》によりキノー／リュリはトラジェディ・アン・ミュジックの到達点を迎えたが、しかしながら時代は変わっていた。マントノン夫人の影響もあり、ルイ14世のオペラに対する態度の変化にキノーは気付いていた。《アルミード》の初演後、キノーは王の前に申し出て、自分が結核に冒されており宗教上の理由から戯曲詩人は続けられないとその地位を降りた。2009年の著作でノーマンは、キノーが《アルミード》以上の作品は書

¹⁰² *Ibid.*, pp. 5-6. « Il les fixa ensuite au Louvre, dans le mesme lieu où se tiennent celles de l'Académie Française, & il regla qu'on s'assembleroit dix fois la semaine, le Lundi & le Samedi, depuis cinq heures du soir jusqu'à sept. »

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 20-23. Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince, op. cit.*, pp. 43-52.

¹⁰⁴ Bernard le Bovier de Fontenelle, « Digression sur les Anciens et les Modernes » dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, éd. Anne-Marie Lecoq (Paris: Gallimard, 2001), p. 311. « Il y a même des espèces nouvelles, comme les lettres galantes, les contes, les opéras, dont chacune nous a fourni un auteur excellent, auquel l'Antiquité n'a rien à opposer, [...] »

けないと判断したからだろうと推測する¹⁰⁵。また 1685 年にはリュリの長年の習癖であった男色が明るみに出て、王によって不興を蒙る事件も発生していた。リュリがキノーの引退後の 1687 年《アシールとポリクセーヌ》で使った台本作家カンピストロン (Jean-Galbert de Campistron) はラシーヌの弟子だった。

戯曲詩人の地位は降りたが、キノーは「アカデミー・フランセーズ」や「小アカデミー」の会員としての役割、また会計院の監査官を 1688 年 53 歳で亡くなるまで務めた。王は継続して 12000 リーヴルの下賜年金を与えた¹⁰⁶。1686 年に 13 年間のオペラ台本作家としての生活からは遠ざかったが、宮廷詩人としてナントの王令の廃止 [=1685 年] を祝した 1686 年の詩「覆された異端の絵 Tableau de l'Hérésie détruite」を始め、1688 年没するまで王の威光を歌い続けた。

ここで本論に取り上げた《アルセスト》を始めとして、その後のキノー作品の上演経緯について簡単に触れておきたい。《アルセスト》は「王立音楽アカデミー」のパレ＝ロワイヤル劇場初演においては多くの批判に晒されたが、王のお気に入りの題目の一つとなり、やがて聴衆の心を掴み勝利を収めた。1677 年フォンテーヌブロー、1678 年サン＝ジェルマン＝アン＝レ、1700 年、1703 年、1754 年と宮廷での再演が行われた。パレ＝ロワイヤル劇場では 1678 年、1682-1683 年、1706-1707 年、1716 年、1728 年、1739 年、1757 年と再演が続き、その後 1776 年カルツァビージ (Ranieri de'Calzabigi) を下にフランス語に翻案された台本に、グルック (Christoph Willibald Gluck) が作曲した《アルセスト》まで、聴衆の人気は続いた¹⁰⁷。1777 年グルックはルイ 14 世を讃えるプロローグを削除した他は、キノーの台本通りに《アルミード》を作曲した。1778 年マルモンテル (Jean-François Marmontel) がキノーのオペラ台本を下に新しく台本を書き、ピッチニニ (Niccolo Piccinni) が作曲した《ロラン》が上演され、1780 年には同じ二人で《アティス》が演じられる。1779 年 J. C. バッハ (Johann Christian Bach) は《ゴールのアマデイス Amadis de Gaule》でキノーの台本を下にし、1782 年ゴセック (François-Joseph Gossec) が同じくキノーの台本を下に《テゼー》を上演した。19 世紀初頭までキノーの台本は繰り返し用いられたが、革命が落ち着くとロマン主義や自然主義の台頭の下に忘れ去られることになった。

その後 17 世紀フランス古典主義が復活しても、ラシーヌやボワロー、ラ・フォンテーヌ等のキノー評価が重きをなし、むしろ嘲弄の対象として認識される傾向もあった。その傾向は 20 世紀前半の文学批評家ランソンにも見られ、彼はボワローに倣ってキノーを低く評価し¹⁰⁸、同様に今日においてもこれまで本論で見てきたように古典劇研究者フォレストイエやフュマロリなどからキノーは等閑視されている。このように長らく文学史の舞台から忘れ去られていたキノーであったが、1926 年グロの博士論文『フィリップ・キノーその生涯と作品 Philippe Quinault: sa vie et son œuvre』がキノーを再評価し、その業績によろやく光りが当てられることとなった。

¹⁰⁵ Buford Norman, *Quinault, Librettiste des Lully: Le poète de Grâce*, op. cit., p. 329, not. 2.

¹⁰⁶ Sylvain Cornic, op. cit., pp. 49-50.

¹⁰⁷ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâce*, op. cit., p. 96. Étienne Gros, op. cit., p. 111.

¹⁰⁸ Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (Paris: Champion, 1927).

20世紀後半になるとトラジェディ・アン・ミュージックの蘇演が始まるようになる。1987年クリスティー(William Christie)の指揮でレ・ザール・フロリサン (Les Arts Florissants)により、オペラ＝コミック座において《アティス》が成功を収め、以来シャンゼリゼ劇場では《アルセスト》、《アルミード》、《ロラン》が上演された。1992年にはマルゴワール(Jean-Claude Malgoire)の指揮により、同じくシャンゼリゼ劇場で《アルセスト》が上演録音される¹⁰⁹。1993年リヨン新歌劇場柿落しとして、1688年旧劇場開場時と同じ演目《ファエトン》が上演され、その後《アマデイス》、《イジス》、《プロゼルピーヌ》と続演される¹¹⁰。1987年にはリュリ没後300年を記念して、ヴェルサイユ・バロック音楽センター主宰による国際シンポジウムが開かれ、リュリの作品集が刊行される。それは現在36巻で完成している。

¹⁰⁹ *Alceste*. La Grande Écurie et La Chambre du Roy: Astrée, E 8527 AD 250-2 (CD), Enregistrement 1992, Libération 1994.

¹¹⁰ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces*, *op. cit.*, p. 96. Étienne Gros, *op. cit.*, p. 8.

結論

これまで、主に《アルセスト》を中心にキノー／リュリのトラジェディ・アン・ミュージックを二つの「驚くべきもの」の概念から検討してきた。従来、オペラにおける「驚くべきもの」とは、18世紀のバトゥー師などが定義した、トラジェディ・アン・ミュージックで多用される機械仕掛けによる神話の神々の介入や魔法、変身などを指す超自然的な「驚くべきもの」に限定されて用いられてきた。超自然的な「驚くべきもの」は、17世紀ラ・ブリュイエールや現代でもフェマロリの批判に代表されるように、その「子供っぽさ」が指摘され、「真実らしさ」に背くと非難を浴びてきた。しかしわれわれは17世紀オペラ成立時にはもう一つの本質的な「驚くべきもの」の概念があり、それはアリストテレスのタウマストン以来の、「筋書き」の展開での予期せぬ急転回による驚き、その効果からもたらされる魂を「驚きと称賛」とで魅了するという概念があることを確認した。その「驚くべきもの」の概念は17世紀前半シャプランにより定義され、「真実らしさ」とともに悲劇作劇上の重要な要素とされた。そして、われわれは序論で、この二つの「驚くべきもの」の概念が混在しているからこそ観客を驚かせ称賛させる、それがオペラの本質なのではないかと仮定した。オペラには劇のあらすじの展開や人物像から生み出される基本的な作劇上の「驚くべきもの」の概念に、機械仕掛けという視覚的な「驚くべきもの」の概念が加味され、それにバレエや音楽という、視覚的にも聴覚的にも観客を驚嘆させ、楽しませる要素があった。その二つの「驚くべきもの」が融合し、古典劇の筋の展開からもたらされる「驚くべきもの」にも従い、しかも超自然的な要素も加味した「驚くべきもの」の表現は、見るものにある種の怪物性を醸し出し、それがオペラの人々を引き付けて止まない魔力となったのではないかと、そしてそのことを最初に考察したのがペローの『アルセスト批評』ではないだろうか。そういう仮定の下に論を進めてきた。

ペローは『アルセスト批評』で、上記二つの「驚くべきもの」の概念を用い、キノーの戯曲を擁護している。前半ではアリストテレス以来の古典主義の悲劇理論に従い、キノーの戯曲をその筋の展開から弁護し、それが時代の「適切さ＝節度」に適い、引いては「真実らしさ」を獲得していること、また予想外の急転回で筋が解決される成り行きを見守る観客の心に、驚きと喜びの効果が生み出されることなどを論じている。ここでペローはアリストテレスのタウマストンの教義を受け継いだ、シャプランの定義する「驚くべきもの」の概念から論じているといえよう。ペローはその置かれた社会的役割から「小アカデミー」や「アカデミー・フランセーズ」でシャプランと緊密な関係を持ち、ペローが深く関わった『辞典』における「驚くべきもの」の定義が示すように、彼がシャプランの概念を継承していることをわれわれは確認した。

後半の「驚くべきもの」には、それまでの筋の展開から来る劇作上の重要な要素としての「驚くべきもの」から、超自然的な「驚くべきもの」への性急な転換と混乱が見られる。ペローは前半で劇作上の要素である「驚くべきもの」の観点からオペラを擁護していたことは無視したかのように、「悲劇には超自然的な驚くべきものと真実らしさが混在し、オペラには超自然的な驚くべきものしかない」と断定する。この点についてカンツレルは、

ペローが時代遅れの理論に従っていると。カンツレルによるとすでに 1660 年のコルネイユの『三劇詩論』で、オペラと古典劇とは超自然的な「驚くべきもの」で分けられたとする。よって、カンツレルによると古典劇には超自然的な「驚くべきもの」の要素はすでに排除されていたのだ。

しかし、古代ギリシア悲劇復活を目指すトラジェディ・アン・ミュージックの成立により、古典悲劇自体も変容を見せていたと思われる。なぜなら、ペローの『アルセスト批評』を受けて上演されたラシーヌの『イフィジェニー』には、機械仕掛けこそ使われていないが、ディアヌの託宣という超自然的な「驚くべきもの」の要素が劇の発端であり、またその大団円を締めくくっているからである。そこには超自然的な「驚くべきもの」に関して、機械仕掛けで舞台上に載せるか、「活写法」として俳優の口から語らせるかという表象形式の違いしかないようにも思われる。

むしろペローの言いたかったことは「ホラティウスの時代にはオペラはなかったので、オペラはその演劇規則に従う必要はない」ということであつたと思われる。トラジェディ・アン・ミュージックにおいてはすでに機械仕掛けや装置で観客の目を楽しませるために場所の転換や時間の経緯などで、古典劇の三単一の規則は守られていない。ペローは、オペラの革新性、現代性を言うために、むしろ古典主義の規則からの逸脱に正統性を与え、オペラに新しい理論を与えたかつたのではないかと思われる。ペローはオペラ理論の確立者として、オペラに用いられる超自然的な「驚くべきもの」を新しい作劇上の要素として、オペラが古典劇を超えることを意図していた。そこにはオペラの諮問機関である「小アカデミー」の一員としてのペローの立場もあつた。「小アカデミー」ではオペラにおいて機械仕掛けで登場するオリンポスの神々に、ルイ 14 世時代の栄光と繁栄の表象を担わせるという、政治的役割を受け持っていた。2002 年の著作でトーマスは 17 世紀末から 18 世紀にかけて活躍した文学者で「王立碑文・文芸アカデミー」会員であつたテラソン(Jean Terasson)の次のような言葉を紹介している。テラソンは「オペラは演劇や叙事詩では舞台に乗せない驚くべきものを舞台で見せるから、より先端を行っていた」と述べる。テラソンの用いる [=超自然的な]「驚くべきもの」の概念は、ペローの文脈を言い当てているといえよう。

こうして見ると、超自然的な「驚くべきもの」の要素は、カンツレルの言うようにオペラと古典劇を分かつものではなく、むしろトラジェディ・アン・ミュージックの流行でその境界が次第に曖昧になり、『イフィジェニー』に見られるように古典劇サイドにも流れ込み、そしてトラジェディ・アン・ミュージックでは《アティス》において、次第に人間的な悲劇的要素に結びつき、《アルミード》において内面化、内在化されるに至ることが分かる。

1674 年『アルセスト批評』を書いたペローは 1686 年《アルミード》成立後、4 巻からなる『古代人と近代人との比較』でオペラにおける超自然的な「驚くべきもの」の必要性を説いて次のように述べる。

¹ Jean Terasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homere, où à l'occasion de ce Poëme on cherche les regles d'une Poétique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes*, t. 2, 1^{re} éd. 1715 (Geneva: Slatkine, 1971), p. 209. Downing A. Thomas, *op. cit.*, p. 75.

〈オペラ〉においてはすべてが尋常でないことであり、自然を超えているのです。この〈詩〉のジャンルでは作り話過ぎるということはありません。『プシシエ』の話のように昔の物語はオペラにもっとも美しい主題を提供しますし、それはよく構成され最も規則だった筋書きよりもより大きい快楽を与えてくれます。[...]これらのうまく扱われたキマイラは理性自体に反していても、それを楽しませ、眠らせ、すべての想像上の真実らしさよりも理性を魅惑するのです²。

ここでのペローの超自然的な「驚くべきもの」には、古典劇が信条とする「理性」や「真実らしさ」を超えようとする過激な文脈が見える。オペラの超自然的な「驚くべきもの」は古典劇の「よく構成され最も規則だった筋書き」よりも「より大きい快楽」を与えてくれるのだ。そしてペローのこの「オペラはキマイラ」という表現は、同時代のラ・ブリュイエールの「オペラは魔法」という言説を思い起こさせるであろう。彼は1688年、オペラの「機械仕掛けは子供騙しでしかなく、マリオンネットでしかない」と酷評しながらも、その抗し難い魔力を次のように述べる。

機械仕掛けはフィクションを増大させ飾り立て、観客の心に演劇の喜びそのものである甘美な幻影を引き出し、そこにさらに[=超自然的な]驚くべきものを投影する。[...]このスペクタクルの独自性はこのような魔法 (enchantment) で観客の精神、眼、耳を惹きつけることだ³。

そして、現代においてスタロバンスキーは上記ラ・ブリュイエールの「オペラは魔法」という概念を用い、オペラの魅力をそのオペラ論『オペラ、魅惑する女たち *Les enchanteresses*⁴』において[=超自然的な]「驚くべきもの *le merveilleux*」という項立てで展開する。またスタロバンスキーはコルネイユの登場人物における修辞法について、それは「とても原初的な感情にその手法を負っている」とし、次のように述べる。

神話のレヴェル、詩的な驚くべきものの (*de merveille poétique*) レヴェルにまで還元されたその感情は、もはやひとつの美しい欺瞞でしかない。それは偉大なものを前にしてわれわれが抱く尊敬の念を誇張法で表現することを許容する⁵。

キノーはこの「神話のレヴェル」にまで還元された超自然的な「驚くべきもの」と、一方で古典主義理論の要素である観客を驚かせ、称賛させるという「驚くべきもの」の要素を融合させようと考慮した。そこにはキノーの長年の戯曲作家としての熟練した筋の運び

² 本書 162 - 163 頁参照。

³ La Bruyère, *Les Caractères*, fragment 47, 1^{ère} éd. 1688 (Paris: Gallimard, 1975), p. 34. « ; elle [=la machine] augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. [...] le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. »

⁴ Jean Starobinski, *Les Enchanteresses* (Paris: Édition Seuil, 2005), pp. 13-16.

⁵ Jean Starobinski, « Sur Corneille », dans *L'œil vivant* (Paris: Gallimard, 1961), p. 34.

方があり、またその文体の優美さ、自然さはヴォルテールの称賛を浴びた。キノーは初期の《アルセスト》の頃まではそのギャラントな美学を下に、古典主義の「適切さ＝節度」^{ビアンセアンス}や「真実らしさ」、そして筋の展開から来る劇作上の「驚くべきもの」の要素を忠実に守る。一方でキノーは超自然的な「驚くべきもの」として人間社会から隔絶された神々を機械仕掛けで登場させ、二つの「驚くべきもの」の作劇法においてその差異を明確にしている。しかし最終作《アルミード》において、キノーは魔女アルミードの肉体的苦悩を描き切ったことで、超自然的な「驚くべきもの」は魔女アルミードの内面に内在化され、「必然性」と「真実らしさ」を獲得し、古典悲劇の要素としての「驚くべきもの」と一体化していることが確認された。2002年トーマスはここに、その「古典悲劇を超えた崇高さ」を称賛する。トーマスはここで用いた「崇高さ」を次のように定義する。

崇高さとは一般的に、大海、気高い芸術作品、永遠、無限、死など、巨大で抵抗不可能な対象に直面して痛苦と恐怖を感じる超越的な瞬間と定義される。その対象により想像力は極限まで引き伸ばされ、その直面によって再び対象は肯定されるのだ⁶。

ここでのトーマスの定義を用いるならば、《アルミード》における「驚くべきもの」は、従来の超自然的な「驚くべきもの」と、筋の予期せぬ展開からもたらされる悲劇の基本要素としての「驚くべきもの」が合体され、「崇高さ」へと導かれているといえよう。ここでは超自然的な「驚くべきもの」は内面に必然化され「真実らしさ」を獲得し、悲劇の「驚くべきもの」と合体する。そして「巨大で抵抗不可能な対象」とは、ペローが規定する「キマイラ」であり、スタロバンスキーの言う「偉大なもの」であり、その魔力の前に人間は自らの無力を痛感する。ペローが正しく言うように「オペラにおいてはすべてが尋常でないことであり、自然を超えている」ゆえに、見る者はその対象の超越的な「崇高さ」に「驚きと称賛」を覚えるのだ。

18世紀、カユザックも次のように述べる。

詩的システムの結果としてもたらされたその驚くべきものは彼 [=キノー] の作品を満たした。何故なら彼は演劇に十分な真実らしさをもって、詩、絵画、音楽、ダンス、機械仕掛けを結びつけた⁷。

このように称賛を受けるキノーは、1673年から1686年にかけてその戯曲は文学として広く普及し、討論された。17世紀の同時代人がラシーヌの古典悲劇にもオペラにも熱中した。キノーとラシーヌは活動時期を同じくし、同じ観客に向かって作品を書いた。そのことが、二人のライヴ関係を実際立たせることになったであろう。

二つの戯曲における進行形態の違いをエランジェはこう述べる。

⁶ Downing A. Thomas, *op. cit.*, p. 118.

⁷ Louis Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, 1^{ère} éd. 1754 (Paris: Desjonquères Centre national de la danse, 2004), p. 205. « Le merveilleux qui résulte du système poétique remplissait son objet, parce que'il réunit avec la vraisemblance suffisante au théâtre, la poésie, la peinture, la musique, la danse, la mécanique, [...] »

古典悲劇とトラジェディ・リリックそれぞれを動かす息遣いは同じ律動ではない。オペラに馴れ親しんでいる観客の適切さ＝節度^{ヒアンセアンス}には、悲劇の力そのものであるカタストロフにまでいたる過度な緊張はうまく合わないのだ。極限まで休息なく畳み込んでいく代わりに、リリック的スペクタクルでは悲劇的な時間と寛ぎの時間との交互性が必要である⁸。

古典劇では時間、場所、筋の三単一の規則のもとに凝縮された条件の中で、起承転結の一直線の足取りで大団円のカタストロフへと一気になだれ込む。それに対してトラジェディ・アン・ミュージックでは、おなじ五幕構成でも詩句の上で緊張が高まった後に、必ずその緩和場面としてバレエが挿入され、また機械仕掛けで観客の目を驚かせ、楽しませた。演劇が直線構造を描くのに対して、トラジェディ・アン・ミュージックにおいては、いわば螺旋形を描きながら少しずつ上昇していく軌跡を辿ると言えるだろう。

悲劇もオペラもその目的は観客を感動させ楽しませることであった。その意味ではボワローが行ったオペラ批判は適切ではなかったといえよう。彼はオペラを例外的な際物扱いし、古典主義の規則を踏み外していると非難し、キノアの文体の平板さを嘲笑した。しかし、その頃むしろオペラの人気のほうがラシーヌ悲劇のそれを上回り、ラシーヌ悲劇と同じように観客を感動させ満足させる役目を果していた。そして、トラジェディ・アン・ミュージックは古典劇の規則を逸脱してはいるが、ノーマンによれば古典主義はボワローの説くような偏狭で一時的な集中ではなく、もっと広大で多様性に満ちた美学的試みであった⁹。

筆者はペローの概念やトーマス、ノーマン、コルニック等の言説を下に、オペラは古典主義理論の規則を守ろうとする古典劇を超越し、新しい美学を確立しようとした革新性を持っていたと考える。そして何よりも合唱、音楽、ダンスを加えたトラジェディ・アン・ミュージックはラシーヌ劇よりも、よりギリシア古代悲劇に近いという利点があった。オペラには古代悲劇の再興を目指しながらも、それを超え新しい美学を確立しようとする過激性があったといえよう。

そこに古代ギリシア・ローマを模範とする古代派ラシーヌが『イフィジェニー』を上演し、ペローの『アルセスト批評』に手厳しく反論した理由があった。しかし、『イフィジェニー』「序」でのラシーヌの論考には問題点があることを確認した。彼はペローが提示した、エウリピデスの原作を時代の「適切さ＝節度^{ヒアンセアンス}」に合わせることへの論点について一切返答せず、すべてエウリピデスは正しいとする。その一方で、自作『イフィジェニー』では時代の「適切さ＝節度^{ヒアンセアンス}」に合わせてエウリピデスを変更し、そこでの超自然的な「驚くべきもの」の概念にはトラジェディ・アン・ミュージックの影響が見られることをわれわれは確認した。そしてラシーヌ自身、機械仕掛け劇や祝祭の舞台に興味を抱き、オペラの戯曲を書く願望を持っていた。後に『エステル』、『アタリー』という『旧約聖書』から題

⁸ Etienne Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France* (Oxford: The Voltaire foundation, University of Oxford, 1990), p. 71.

⁹ Buford Norman, *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète des Grâces, op. cit.*, pp. 101-102.

材を採った音楽劇をサン＝シール女子学院で上演するが、「王立音楽アカデミー」上演を目指しボワローと二人で書き進んでいた《ファエトンの墜落》に関しては、キノーの復帰により挫折を味わった。ラシーヌはトラジェディ・アン・ミュージックの戯曲をキノーのようには書けなかったといえよう。

しかしノーマンも疑問を述べているが¹⁰、どうしてラシーヌと比較してキノーは17世紀文学史上では等閑視され、その価値を十分に理解されないのであろうか。それほど今日では17世紀古典主義をラシーヌ中心 *racinocentrique* に捉える論者が多い。2005年ジェヌティオもこう述べる。「今日、われわれが17世紀の古典主義と言う時、それは古代ギリシア・ローマを手本にする古代派 [=ボワロー、ラシーヌ、ラ・フォンテーヌに代表される] の視点である。¹¹」

こうしてしばらくの間忘れ去られていたキノーであったが、1926年グロの博士論文により、彼に再び光りが当てられることになった。「キノーはボワローの嘲弄により、17世紀古典主義より捨て去られた。しかしそれは不当である」とグロは述べる。「このあまりにも忘れ去られた詩人を正当に評価し、彼の作品に関心を持たせるためにこの論を書いた¹²」とその「序」でグロは言う。そして論の後半で次のように総括する。

ルイ 14 世はオペラの戯曲を聴くのを楽しんだ。セヴィニエ夫人とその息子はグリーンヤン夫人とオペラの戯曲について議論した。ボワローはキノーを断罪し、ペロー兄弟が弁護した。サン＝テヴルモンはキノーの才能に賛辞を送り、メネストリエ師は古代悲劇とトラジェディ・アン・ミュージックとを比較し、ヴォルテールは一世紀後に《アルミード》や《アティス》の作者をフランス音楽劇の第一ランクに置いた¹³。

このグロの論考の後、ノーマンやコルニック等2009年まで7本のキノーに関する論文が書かれたが、すべてが出版されているわけではない¹⁴。そして、筆者もグロやノーマン、コルニックに倣い、キノーの再評価に本論がいくばくかの貢献が果せればと願う。

ここで、この論を締めくくるにあたり、もう一度「驚くべきもの」の概念に立ち戻り、その現代までの流れを概観したい。19世紀の哲学者・美学者ジュフロアは「驚くべきもの」について次のように定義する。

われわれが自分の悲惨な状況を認識し、それに対して自分の無力を知るとき、われわれは「驚くべきもの」の力に思い至る。それは理性では理解しがたく、想像力においても思い描くことが出来ないものである。それが驚くべきものの感覚である[...]想像力であろうと、理性であろうと、無力であるという認識が、われわれを驚くべきものの認識の中に陥れる。¹⁵

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ Alain Génétiot, *op. cit.*, p. 17.

¹² Étienne Gros, *op. cit.*, p. IX.

¹³ *Ibid.*, p. 647.

¹⁴ Sylvain Cornic, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ Théodore Simon Jouffroy, *Cours d'esthétique*, 1^{ère} éd. 1875 (Paris: Elibron Classics, 2006), p. 373.

この1875年のジュフロアの定義からは、前述した2002年トーマスの《アルミード》における「悲劇を超えた崇高さ」の概念が感じとれる。ここにはすでに機械仕掛けによる超自然的な「驚くべきもの」の概念はない。前述したペローの「キマイラ」であり、トーマスの「巨大で抵抗不可能な対象」、スタロバンスキーの「偉大さ」を前に感じる痛苦と恐怖が、我々を「驚くべきもの」の力に直面させ、自らの無力感を認識させる。

オペラの上演において、1789年より始まった大革命によりトラジェディ・アン・ミュージックは姿を消し、ジュフロアの時代は「王立音楽アカデミー」の伝統を引き継ぐオペラ座において、1828年オベール (Daniel-François-Esprit Auber) を嚆矢としてロッシニー (Gioachino Rossini)、マイヤベーア (Giacomo Meyerbeer)、アレヴィ (Jacques Fromental Halévy) などのグランドオペラ (grand opéra) が盛んに上演された。そこにおいてはトラジェディ・アン・ミュージック以来のバレエや合唱というフランス独自の伝統も守られた。しかしながら主にスクリーブ (Eugène Scribe) が受けもった戯曲においては、当時新興してきたブルジョアジーや海外からの観光客をターゲットの筋の展開や派手なスペクタクルの要素も強かったといえよう。

このような状況の中で、やがて1902年に初演されたメーテルランク (Maurice Maeterlinck) 戯曲、ドビュッシー (Claude Debussy) 作曲の《ペレアスとメリザンド Pelléas et Mélisande》は、運命の不可思議で不条理な力を主題とし、特異な光りを放っているといえよう¹⁶。そこで用いられる「驚くべきもの」の概念には、すでに19世紀後半においてジュフロアによって規定された定義が見られ、もはや超自然的な機械仕掛けによる神々の観念はない。しかしながら、この作品にペローが目指しキノーが《アルミード》において成し遂げた二つの「驚くべきもの」の概念が合体し、深い感動を呼ぶオペラの系譜を見ることは可能であろう。ペローが論及した「驚くべきもの」の概念が、メーテルランクとドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》にまで、どのような関連性を持って受け継がれているかを考察することは、今後の研究に待ちたいと考える。

トラジェディ・アン・ミュージックは当初イタリア・オペラ、宮廷バレエ、パストラルなどの影響を受けて、超自然的な神話の神々は機械仕掛けで登場し、彼らは神であるので万能であり人間的感情は与えられなかった。しかし、次第に神々や魔女などは人間社会における主人公として登場し、自らの属性である超自然的な「驚くべきもの」を前に、かえって自らの無力を認識し、悲惨で恐怖に満ちた人間的な「驚くべきもの」を受け持つようになる。そしてここに《アルミード》に見られるように、超自然的な「驚くべきもの」は、筋の展開からもたらされる悲劇の基本的な「驚くべきもの」の核心に内在化し、その表象の限界の地平を明らかにする。そしてその二つの「驚くべきもの」の融合から醸し出される新しい世界の表象は、怪物的な「キマイラ」として観客を酔わせ、魔法にかける。それがリュリとキノーのトラジェディ・アン・ミュージックであり、ペローのオペラ美学の中核にあった「驚くべきもの」の概念であると考えられる。

最後にあたり、近年リュリとキノーの作品再演も盛んに行われるようになり、17世紀

¹⁶ 拙著『メーテルランクとドビュッシー——『ペレアスとメリザンド』テキスト分析から見たメリザンドの多義性』東京：作品社、年参照。

のトラジェディ・アン・ミュージックの成立という主題を選んだ筆者にとって、本論を通して当時論議され、そして今日において舞台上で演じられる「驚くべきもの」の概念に、少しでも理解の光りが与えられればと希望する次第である。

最後にもう一度、デカルトの言葉でこの論を閉じたいと考える。

〈驚き／称賛〉がすべての情念のうちで一番と考える。[...]
われわれはそれ自体において、何も驚きを与えないものには
少しも感動しないし、そこに情念はないとみなすであろう¹⁷。

¹⁷本論文 10 頁参照。

参考文献表

原資料 17世紀まで

- Aristote. *Poétique* trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Édition du Seuil, 1980.
- Aristote. *Poétique* trad. Michel Magnien. Paris: Le Livre poche classique, 1990.
- アリストテレース、『詩学』松本仁助・岡道男訳、東京：岩波文庫、1997年。
- Aubignac, abbé d'. *La Pratique du Théâtre*. (1^{ère} éd. Paris, 1657) éd. Pierre Martino. Alger: Jules Carbonel, 1927.
- Aubignac, abbé d'. *La Pratique du Théâtre*. (1^{ère} éd. Paris, 1657) éd. H. Baby. Paris : Honoré Champion, 2001.
- オービニャック師、『演劇作法』（abbé d'Aubignac. *La Pratique du Théâtre*. Alger, 1927）戸張智雄訳、東京：中央大学出版部、1997年。
- Boileau-Despréaux, Nicolas. *Œuvres complètes*. éd. F. Escal. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- Boileau-Despréaux, Nicolas. *Œuvres complètes de Nicolas Boileau*. éd. Ch. Lahure. Paris: Hachette, 1857.
- Boileau-Despréaux, Nicolas. *Satires, Épîtres, Art poétique* (1^{ère} éd. Paris, 1674). éd. J. -P. Collinet. Paris: Gallimard, Poésie, 1985.
- Boileau-Despréaux, Nicolas. *Traité du sublime ou du Merveilleux dans le discours* (1^{ère} éd. Paris, 1674) Genève: Fabri & Barrillot, 1716.
- Chapelain, Jean. *Opuscules critiques*. éd. par Alfred C. Hunter. Genève: Droz, 1936.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes* t. 1-3. éd. Georges Couton. Paris: Gallimard, 1980-1987.
- Corneille, Pierre. *Trois discours sur le poème dramatique*. (1^{ère} éd. Paris, 1660) éd. B. Louvat et M. Escola. Paris: Flammarion, 1999.
- Corneille, Pierre. *Andromède*. (1^{ère} éd. Paris, 1650) éd. Christian Delmas. Paris: Librairie Marcel Didier, 1974.
- Corneille, Pierre. *Théâtre complet de Corneille*. texte établi sur l'édition de 1682. éd. Maurice Rat. Paris: Édition Garnier Frères, 1962.
- Descartes, René. *Les traitées des passions d'âme*. Paris: H. Legras, 1649.
- デカルト、ルネ『方法序説・情念論』野田又夫訳、東京：中公文庫、1974年
- Euripide. *Tragédies complètes* t. 1-3. éd. M. Delcoute-Curvers. Paris: Gallimard folio classique, 1962.
- エウリピデス、『ギリシア悲劇 III』（上・下）呉茂一訳、東京：ちくま文庫、1986年。
- Félibien, André. *Les Fêtes de Versailles: chroniques de 1668 et 1674*. éd. Martin Meade. Paris: Maisonneuve, 1994.
- Félibien, André. *Les divertissements de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté*. Paris: Imprimerie Royale, 1676.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. *Entretiens sur la pluralité des mondes*. (1^{ère} éd. 1686) présenté par C. Martin. Paris: GF Flammarion. 1998.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de. « Digression sur les Anciens et les Modernes (1^{ère} éd. Paris, 1688) », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, pp. 294-335. éd. Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. (1^{ère} éd. 1690) Paris: Robert, 1980.
- La Bruyère. *Les Caractères*. (1^{ère} éd. Paris. 1688) éd. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1975.
- La Chapelle, Jean de. « Le préface de *Téléphonte* ». Paris: S. l. n. d. , 1682. Catalogue en ligne de la Bibliothèque Nationale de France.
- La Fontaine, Jean de. *Œuvres diverses*. éd. Pierre Clarac. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.
- La Fontaine, Jean de. *Œuvres complètes de La Fontaine*, t. 6. Paris: Lefèvres, 1818.
- Lavocat, Louis. *Lettres sur l'opéra à l'abbé Dubos*. éd. Jérôme de La Gorce. Paris: Cicero, 1993.
- Le Clerc, Michel. *Iphigénie*, (1^{ère} éd. Paris, 1676). München: Nabu Public Domain Reprints, 2012.

- Le Tasse, *Discours de l'art poétique, discours du poème héroïque*. trad. Françoise Graziani, Paris: Aubier, 1997.
- Ménéstrier, Claude-François. *Des représentations en musique anciennes et modernes*. (1^{ère} éd. Paris, 1681) Genève: Minkoff, 1972.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. éd. J. -P. Néraudeau. Paris: Gallimard, folio classique, 1992.
オウイディウス、『変身物語上・下』、中村善也訳、東京：岩波文庫、1984年。
- Perrault, Charles. *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*. Paris: Claude Barbin, 1674.
- Perrault, Charles. « À Monsieur Charpentier, de l'Académie Française, sur la Preface de l'*Iphigénie* de Monsieur Racine ». dans *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste*. pp. 111-122. éd. par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi. Genève: Droz, 1994.
- Perrault, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. t. 1-4. Paris: Jean- Baptiste Coignard, 1688-1697.
- Perrault, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. t. 3. (1^{ère} éd. Paris, 1692) Genève: Slatkine Reprints, 1979.
- Perrault, Charles. *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle avec leur portrait au naturel*. Paris: Antoine Dezailier, 1690-1700.
- Perrault, Charles. « Introduction » dans *Contes* (1^{ère} éd. Paris, 1697), pp 9-57. éd. Catherine Magnien. Paris: Librairie G. Nérale Française, 2006.
- Perrault, Charles. *Mémoires de ma vie*. Avignon: Patte, 1759.
- Perrault, Charles. *Mémoires de ma vie*. (1^{ère} éd. Avignon, 1759 posthume) éd. par Paul Bonnefon. Paris: Renouard, 1909.
- Perrault, Charles. « *Critique de l'Opera, ou Examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* », dans *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers: dédié à son altesse Monseigneur le Prince de Conti*, pp. 269-310. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1675.
- Perrault, Chareles. « Le Siècle de Louis le Grand », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, pp. 256-273, éd. Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001.
- Perrin, Pierre. *Première comédie française en musique, représentée en France. Pastorale mise en musique par M. Cambert*. Paris: R. Ballard, 1659.
- Quinault, Philippe. *Le théâtre de Monsieur Quinault contenant ses tragédies et opéras*. t. 1-4. éd. G. Boffrand. Paris: Pierre Ribou, 1715.
- Quinault, Philippe. *Le théâtre de Monsieur Quinault*, t. 1-4. Paris: Kessinger Legacy reprints, Library of the University of Michigan, 2010.
- Quinault, Philippe. *Alceste ou Le triomphe d'Alcide. Tragédie. Représentée par l'Académie royale de musique*. Paris: Palais Royale, 1675.
- Quinault, Philippe. *Armide, tragédie, Représentée par l'Académie royale de musique*. (1^{ère} éd. Paris, 1686) Paris: Pierre Ribou, 1713.
- Quinault, Philippe. *La Grotte de Versaille, églogue en musique*. Paris: Impr. de R. Ballard, 1668.
- Quinault, Philippe. *La Généreuse Ingratitude*, tragi-comédie pastorale. Paris: T. Quinet, 1656.
- Quinault, Philippe. *La comédie sans comédie*, Paris: G. de Luyne, 1660.
- Racine, Jean. *Œuvres complètes*, t. 1. *Théâtre-poésie*. éd. G. Forestier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- Racine, Jean. *Œuvres complètes*, t. 1-2. éd. Raymond Picard. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950.
- Racine, Jean. *Esther*. (1^{ère} éd. Paris, 1689) éd. G. Forestier. Paris: Gallimard folio théâtre, 2007.

- Racine, Jean. *Phèdre*. (1^{ère} éd. Paris, 1677) préface par E. Martin. Paris: Pocket, 1998.
- Racine, Jean. *Athalie*. (1^{ère} éd. Paris, 1691) préface par G. Ernst. Paris: Le Livre de Poche théâtre, 1999.
- Racine, Jean. *Théâtre complet*. t. 1-2. éd. J. -P. Collinet. Paris: Gallimard folio classique, 1982-1983.
- Racine, Jean. « Discours prononcé à l'Académie française à la réception de MM. de Corneille et de Bergeret », dans *Œuvres complètes*, t. 2. pp. 344-345. éd. Raymond Picard. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950.
- Racine, Louis. « Les mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine », dans *Œuvres complètes*, t. 1. p. 1148. éd. Georges Forestier. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999.
- Rapin, René. *Les Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages de poètes anciens et modernes*. (1^{ère} éd. Paris, 1684) éd. P. Thouvenin. Paris: Champion Classiques, 2011.
- Saint-Évremond. « Sur les Opéra à Monsieur le duc de Bouquingant », dans *Œuvres meslées*, t. XI (1^{ère} éd. Paris, 1684), pp. 77-119. Genève: Minkoff reprint, 1987.
- Sévigné, Madame de. *Correspondance*, t. 1-3. éd. Roger Duchêne. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972-1978.
- Saint-Évremond, « Sur les opéras, À Monsieur le duc de Bouquingant », dans *Œuvres en prose* t. 3. (1^{ère} éd. Paris, 1684), pp. 149-164. éd. René Ternois. Paris: Didier, 1962-1969.
- セヴィニエ夫人『手紙抄』(Madame de Sévigné. *Correspondance*. Paris) 井上究一郎訳、東京：岩波文庫、1943年。
- タッソ、『エルサレム解放』A.ジュリアーニ編 (Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata* raccontata da Alfredo Giuliani) 鷺平京子訳、東京：岩波文庫、2010年。
- Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, 1^{ère} éd. Paris: J. B. Coignard, 1694.

18・19世紀の研究

- Batteux, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. (1^{ère} éd. Paris, 1746) Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- バトゥー『芸術論』山縣熙訳 (Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. 1^{ère} éd. Paris, 1746)、東京：玉川大学出版部、1984年。
- Boffrand, Germain, « Augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra ». dans *Le théâtre de M. Quinault*. t. 5. Paris: R. Ribou, 1715.
- Boze, Claude Gros de. *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette académie*. t. 1. Paris: Imprimerie royale, 1717.
- Bricqueville, Eugène H. de. *Le livret d'opéra français de Lully à Gluck, 1672-1779*. (1^{ère} éd. Paris, 1887) Reprod. en fac-sim. éd. Breinigsville: Kessinger Publisung, 2010.
- Bricqueville, Eugène H. de. *Deux abbés d'opéra au siècle dernier*. Amiens: Typographie de Delattre-Lenoel, 1889.
- Brunetière, Ferdinand. *Les Époques du Théâtre français (1636-1850)*. Paris: Hachette, 1896.
- Cahusac, Louis de. *La Danse ancienne et moderne*. (1^{ère} éd. Paris, 1754) Paris: Éditions Desjonquères, Centre national de la danse, 2004.
- Delaporte, Victor. *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris: Retaux-Bray, 1891.
- Jouffroy, Théodore Simon. *Cours d'esthétique*. (1^{ère} éd. Paris, 1875) Paris: Hachette et C^{ie}, Elibron Classics. 2006.
- La Grange-Chancel. « Préface d'*Orphée* ». dans *Œuvres*. t. 4. (Paris: Pierre Ribou, 1758)
- Lecerf, de la Viéville. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. (1^{ère} éd. Bruxelles 1704) Genève: Minkoff Reprints, 1972.

- Mably, Gabriel Bonnot. abbé de. *Lettres à Madame la Marquise de P. sur l'opéra*. Paris: Didot, 1741.
- Marmontel, Jean François. *Eléments de littérature*. (1^{ère} éd. Paris, 1787) Paris: Verdière, 1825.
- Marmontel, Jean François. art. «Merveilleux » dans *Eléments de littérature*. (1^{ère} éd. Paris, 1787) pp. 250-260. Paris: Verdière, 1825.
- Marmontel, Jean François. art. «Opéra » dans *Eléments de littérature*. (1^{ère} éd. Paris, 1787) pp. 407-455. Paris: Verdière, 1825.
- Nutter, Charles et Louis Étienne Thoinan. *Les origines de l'opéra français*. Paris: Plon, Nourrit et C^{ie}, 1886.
- Pellisson-Fontainer, Paul. et Pierre Joseph d'Olivet. *Histoire de l'Académie française*. t. 1-2. (1^{ère} éd. Paris, 1858) reproduit, Adamant Media Corporation, Elibron Classics, 2005.
- Pougin, Arthur. *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*. Paris: Charavary, 1881.
- Raguenet, François. *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*. Paris: Jean Moreau, 1702.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. (1^{ère} éd. Paris, 1768) Arles: Actes Sud, 2008.
- Rousseau, Jean -Jacques. « Lettres sur la musique française ». dans *Essai sur l'origine des langues*. (1^{ère} éd. Paris, 1753) pp. 141-187. Paris: GF Flammarion, 1993.
- Terasson, Jean. *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homere, où à l'occasion de ce Poëme on cherche les regles d'une Poétique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes*. t. 2. (1^{ère} éd. 1715) Genève: Slatkine, 1971.
- Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, éd. Lous Moland. Paris: Garnier Frères, 1877-1885.
- Voltaire, *Correspondance*. t. 126. éd. Theodore Besterman. Genève: Voltaire Institute, 1968-1977.
- Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, t. 3. Paris: Vve Knoch et J. G. Eslinger, 1753.
- Nouveau dictionnaire de l'Académie française*, 2^{ème} éd. Paris: J. B. Coignard, 1718.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 3^{ème} éd. Paris: J. B. Coignard, 1740.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 4^{ème} éd. Paris: B. Brunet, 1762.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 5^{ème} éd. Paris: J. J. Smits, 1798.

20・21世紀の研究

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. t. 1-5. (1^{ère} éd. 1949-1956) Paris: Editions Mondiales, 1958-1962.
- Anthony, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland: Amadeus Press, 1997.
- Auld, Louis E. *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of the French Opera*. Henryville: Institute of Medieval Music, 1986.
- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963.
- バルト、ロラン 『ラシーヌ論』 (Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1963) 渡邊守章訳、東京：みすず書房、2006年。
- Beaussant, Philippe, *Versailles, Opéra*. Paris: Gallimard, 1981.
- Beaussant, Philippe. *Vous avez dit "classique" ?*. Arles: Actes Sud, 1991.
- Beaussant, Philippe. *Lully ou le musicien du soleil*. Paris: Gallimard, Théâtre des Champs-Élysées, 1992.
- Beaussant, Philippe. *Les plaisirs de Versailles*. Paris: Fayard, 1996.
- Beaussant, Philippe. *Le Roi-Soleil se lève aussi*. Paris: Gallimard folio essais, 2009.
- Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard folio essais, 1948.
- Biet, Christian. *La tragédie*. Paris: Arman Colin, 2010.
- Bonnefon, Paul. « Charles Perrault: Essai sur sa vie et ses ouvrages », dans *Revue l'Histoire littéraire de la France*.

- pp. 365-420. Paris: Armand Colin, 1904,
- Bray, René. *La Formation de la doctrine classique en France*. (1^{ère} éd. Paris, 1927). Paris: Nizet, 1966.
- Brooks, William. *Philippe Quinault, Dramatist*. Berne: Peter Lang, 2008.
- Brooks, William, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi éd. *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste*, Genève: Droz, 1994.
- Cabeen, Charles W. *L'influence de Giambattista Marino sur la littérature française dans la première moitié du XVII^e siècle*. Paris: Librairie Hachette, 1904.
- Cambell, John. *Questioning Racinian Tragedy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.
- Cannone, Belinda. *Philosophies de la musique (1752-1780)*. Paris: Éditions aux Amateurs de Livres, 1990.
- Cannone, Belinda. *Musique et littérature au XVIII^e siècle, Que sais-je ?*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Castonguay, Rémi. « Meter Fluctuation in Lully's Recitative », in *Independent Study in Music History*. pp. 1-16. New York: Hunter College, City University of New York, 2006.
- Christout, Marie-Françoise. *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVII^e siècle*. Paris: Édition Mouton, 1965.
- Civardi, Jean-Marc. *La querelle du Cid (1637-1638)*. Paris: Champion, 2004.
- Couvreur, Manuel. *Jean-Baptiste Lully, musique et dramaturgie au service du prince*. Bruxelles: Marc Vokar Éditeur, coll. « la musique et son temps », 1996.
- Cornic, Sylvain. *L'enchanteur désenchanté, Quinault et la naissance de l'opéra français*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011.
- Darmon, Jean-Charles et Michel Delon éd. *Histoire de la France littéraire: Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- Delmas, Christian. *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*. présenté par Christian Delmas. Toulouse: Société de Littératures classiques, 1985.
- Delmas, Christian. « Introduction d'Andromède », dans *Andromède*. éd. Christian Delmas. Paris: Marcel Didier, 1974.
- Duron, Jean. « L'instinct de M. de Lully », dans *La tragédie lyrique*. pp.64-119. Paris: Cicero, 1991.
- Duron, Jean. « Pierre Perrin un « Virgile français ? » », dans *Poésie & calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle*. pp. 139-179. dir. I. de Conihout et F. Gabriel. Paris: Bibliothèque Mazarine, Les Éditions Comp'Act, 2004.
- Duron, Jean. « Introduction », dans *Atys*. pp. 32-80. Paris: Avant Scène d'Opéra, 2011.
- Ecorcheville, Jules. *De Lully à Rameau, 1690-1730: L'Esthétique Musicale*. (1^{ère} éd. Paris, 1906) Reprod. en fac-sim. éd. Breinigsville: Kessinger Publisung, 2010.
- Ecorcheville, Jules. *Corneille et la musique*. Paris: Impressions Artistiques L. -Marcel Fortin et C^{ie}, 1906.
- Escal, François. *Espaces sociaux espaces musicaux*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Forestier, Georges. *Introduction à l'analyse des textes classiques*. Paris: Armand Colin, 1993.
- Forestier, Georges. *Passions tragiques et règles classiques, Essai sur la tragédie française*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- Forestier, Georges. *Essai de Génétique Théâtrale*. Genève: Droz, 2004.
- Forestier, Georges. *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006.
- Fumaroli, Marc. *Héros et Orateurs, Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Genève: Droz, 1996.
- Fumaroli, Marc. « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, pp. 7-218. éd. Anne-Marie Lecoq. Paris: Gallimard, 2001.
- Génétiot, Alain. *Le classicisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

- Girdlestone, Cuthbert. *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*. Genève: Droz, 1972.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- Gros, Étienne. *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*. Paris/Aix-en-Provence: Champion/Feu, 1926.
- Guischard, John A. *Le conte fantastique au XIX^e siècle*. Montréal: Fidès, 1947.
- Haeringer, Etienne. *L'Esthétique de l'opéra en France*. Oxford: The Voltaire foundation, University of Oxford, 1990.
- Haymann, Emmanuel. *Lully*. Paris: Flammarion, 1991.
- Heems, Gilles Van. *Dieux et Héros de la mythologie grecque*. Paris: Librio, 2003.
- Heyer, John Hajdu éd. *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Heyer, John Hajdu éd. *Lully Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Hazard, Paul. *La Crise de la conscience européenne(1680-1715)*. Paris: Gallimard, 1968.
- Jaquiot, Josèphe. « Philippe Quinault, membre de la Petite Académie », dans *Mélange d'histoire littéraire offerts à Raymond Lebègue*. Paris: Nizert, 1969.
- Knight, Roy. C. *Racine et la Grèce*. Paris: Boivin, 1950.
- Kintzler, Catherine. *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Minerve, 1988.
- Kintzler, Catherine. « La Tragédie lyrique et le double défi d'un théâtre classique », dans *La tragédie lyrique*. pp. 50-63. Paris: Cicero, 1991.
- Kintzler, Catherine. *La France classique et l'opéra ou la vraisemblance merveilleuse*. Arles: Harmonia Mundi, 1998.
- Kintzler, Catherine. *Théâtre et opéra à l'âge classique*. Paris: Fayard, 2004.
- Kintzler, Catherine. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris: Minerve, 2006.
- Lachaux-Lefevre, Dany. *Le discours dans le spectacle en musique de 1661 à 1686: des comédies de divertissements de Molière aux tragédies lyriques de Quinault*. Tübingen: Gunter Narr, 2002.
- La Gorce, Jérôme de. *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*. Paris: Desjonquères, 1992.
- La Gorce, Jérôme de. *Jean-Baptiste Lully*. Paris: Fayard, 2002.
- Lajarte, Théodore de. « Introduction », dans *Alceste*, New York: Broude Brothers, 1971,
- La Laurencie, Lionel de. *Lully*. Paris: Félix Alcan, 1919.
- La Laurencie, Lionel de. *Les créateurs de l'opéra français*. Paris: Alcan, 1921.
- Lancaster, Henry Carrington. *Sunset, A history of Parisian drama in the last years of Louis XIV: 1701-1715*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1945.
- Lanson, Gustave. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris: Champion, 1927.
- Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- Lebègue, Raymond. *La tragédie française de la Renaissance*. Bruxelles: Office de Publicité, S. A. Étiteurs, 1954.
- Lemaître, E. art. « tragédie en musique ou tragédie lyrique », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. dir. M. Benoit. Paris: Fayard, 1992.
- Lesure, François. *L'Opéra classique français: XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève: Minkoff, 1972.
- Lesure, François. éd. *Textes sur Lully et l'opéra français*. Genève: Minkoff, 1987.
- Lully, Jean-Baptiste. *Thésée*. Paris: L'Avant Scène Opéra, 2008.
- Lully, Jean-Baptiste. *Atys*. Paris: L'Avant Scène Opéra, 2011.
- Lwcoq, A. -M. éd. *La querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard folio classique, 2001.
- Masson, Paul-Marie. *L'opéra de Rameau*. Paris: Henri Laurens, 1930. Reprod. New York: Da Capo Press, 1972.

- Morel, Jacques. « Philippe Quinault, librettiste d'*Atys* », dans *Atys*. pp. 22-25. Paris: L'Avant-Scène Opéra, 2011.
- Nadal, Octave. *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*. Paris: Gallimard, 1948.
- Nancy, Sarah. « Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique », dans *Revue de dix-septième siècle*, n° 223. pp. 225-236, Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- Néraudeau, Jean-Pierre, et al. *La tragédie lyrique*. Paris: Cicero, 1991.
- Newman, Joyce. *Jean-Baptiste Lully and his tragédies lyriques*. Ann Arbor: UMI Research press, 1979.
- Norman, Buford. « Ancients and Moderns, Tragedy and Opera: The Quarrel over *Alceste* », in *French Musical Thought 1600-1800*. pp. 176-196. éd. Georgia Cowart. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- Norman, Buford. « Remaking a cultral icon: Phèdre and the operatic stage », in *Cambridge Opera Journal* 10. 3, pp. 225-245. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Norman, Buford. « Les songes et les charmes: Le merveilleux et le spectaculaire dans Esther et Atalie ». dans *L'âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII^e siècle*. pp.103-114. éd. Rainer Zaiser. Tübingen: GunterNarr Verlag, 2007.
- Norman, Buford. *Quinault, Librettiste de Lully: Le poète de Grâces*, reprints from the collection of University of Michigan Library. Paris: Mardaga, 2001.
- Orcibal, Jean. « Racine et Boileau librettistes », dans *Revue de l'Histoire littéraire de la France*, pp. 246-255. Paris: Armand Colin, 1949.
- Pasquier, Pierre. « Le merveilleux peut-il être merveilleux ? », dans *Histoire de la France littéraire: Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. pp. 629-644. dir. Jean-Charles Darmon et Michel Delon. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- Picard, Raymond. *La Carrière de Jean Racine*. Paris: Gallimard, 1956.
- Picard, Raymond. *Nouveau corpus racinien, recueil-inventaire des textes et documents concernant Jean Racine*. Paris: Éditions du CNRS, 1976.
- Pintiaux, Benjamin. « Hippolyte et Cendrillon, la tragédie en musique est un conte », dans *Féeries*, pp. 89-104. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^esiècle. Grenoble: Editions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2007.
- Propp, Vladimir. *Les transformations des contes merveilleux*. Paris: Seuil, 1965.
- Prunières, Henry. *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*. Paris: Libraire Plon, 1929.
- Rat, Maurice, « Notice de *La Toison d'Or* », « Notice de *Psyché* », dans *Théâtre complet de Corneille*. t. 3. texte établi sur l'édition de 1682, éd. Maurice Rat. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.
- Rescia, Laura. « Les exordes de l'opéra français: Le rôle de la langue au service de la représentation », dans *L'âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII^e siècle*, pp.169-178. éd. Rainer Zaiser. Tübingen: GunterNarr Verlag, 2007.
- Robert, F. art. « Corneille (les) », dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. sous la dir. M. Benoit. Paris: Fayard, 1992.
- Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2011.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris: José Corti, 1953.
- Sawkins, Lionel. « Chronology and evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV: evidence from the *Livres du Roi* and the works of Perrin, the *sous-maîtres* and Lully », in *Jean-Baptist Lully and the Music of the French Baroque*, pp. 41-79. éd. John Hajdu Heyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. (1^{ère} éd. Paris, 1950) Paris: Nizet, 2001.
- Schmidt, Carl B. *The livrets of Jean-Baptiste Lully's tragédies lyriques: a catalogue raisonné*. éd. Carl B. Schmidt. New York: Performer's Editions, 1995.

- Starobinski, Jean. *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.
- Starobinski, Jean. *Les Enchanteresses*. Paris: Édition du Seuil, 2005.
- スタロバンスキー、ジャン『オペラ、魅惑する女たち』(Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*. Paris, 2005) 千葉文夫訳、東京：みすず書房、2006年。
- Stefanovic, Ana. *La musique comme métaphore, la relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque française: de Lully à Rameau*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Striffling, Louis. *Esquisse d'une histoire du Goût Musical en France au XVIII^e siècle*. Paris: Librairie Delagrave, 1912.
- Tapié, Victor L. *Baroque et classicisme*. préface par M. Fumaroli. Paris: Hachette Pluriel le livre poche, 1980.
- Thomas, Downing. « Racine Redux ? : The Operatic Afterlife of Phèdre », in *J. F -L'Esprit Créateur* vol. 38, N°2, pp. 82-96. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Thomas, Downing A. *Aesthetics of opera in the Ancien Régime, 1647-1785*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Valle, Daniela Dalla. « Le succès du premier opéra en français: La première comédie française en musique. Pastorale de Pierre Perrin et Albert Cambert », dans *L'âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII^e siècle*, pp. 157-168. éd. Rainer Zaiser. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.
- Vanuxem, Jacques. « Sur Racine et Boileau librettistes », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 51^e année, n°1, pp. 78-81. Paris: Armand Colin, 1951.
- Vanuxem, Jacques. « Racine, les machines et les Fêtes ». dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 54^e année, n°1, pp. 295-319. Paris: Armand Colin, 1954.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1985.
- Viala, Alain. *Le théâtre en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- Wood, Caroline. *Music and drama in the tragédie en musique, 1673-1715: Jean-Baptiste Lully and his successors*. New York: Garland Pub, 1996.
- Zaiser, Rainer éd. *L'âge de la représentation: L'art du spectacle au XVII^e siècle*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.
- Zuber, Roger et Marc Fumaroli. *Dictionnaire de littérature française du XVII^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- Histoire de la France littéraire classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*. dir. J. -C. Darmon & M. Delon. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. dir. M. Benoit. Paris: Fayard, 1992.
- Le Dictionnaire de l'Académie Française*, (1^{ère} éd. Paris: 1694), s.v. « charme », « enchanter », « enchantement », in University of Chicago Library Electronic full-text services, accessed June 10, 2011. <http://artful-project.uchicago.edu/>
- アングールヴァン、アンヌ＝ロール『バロックの精神』(Anne -Laure Angoulvent. *L'esprit baroque*. Paris, 1994)、秋山伸子訳、東京：白水社文庫クセジュ、1996年。
- デュスッド、オディール・伊藤洋監修『フランス17世紀演劇辞典』東京：中央公論社、2011年。
- D.J. グラウト『西洋音楽史上・下』(Donald Jay Grout. *History of Western Music*. New York, 1960) 服部幸三・戸口幸策共訳、東京：音楽之友社、1971年。
- ニデール、アラン『ラシーヌと古典悲劇』(Alain Niderst, *Racine et la tragédie classique*, Paris, 1978) 今野一雄訳、東京：白水社文庫クセジュ、1982年。
- シモン、アルフレッド『記号と夢想－演劇と祝祭についての考察』(Alfred Simon. *Les signes et les songes –essai sur le théâtre et la fête*. Paris, 1976)、岩瀬孝監修、東京：法政大学出版局、1990年。

- ロラン、ロマン「近代音楽劇の起源・リュリおよびスカルラッティ以前のヨーロッパにおけるオペラの歴史」『ロマン・ロラン全集 20』(Romain Rolland. *Les origines du Théâtre Lyrique Moderne, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris: 1895) 戸口幸策訳、東京：みすず書房、1982年。
- 『フランス十七世紀演劇集 悲劇』伊藤洋他訳 中央大学人文科学研究所翻訳叢書 4、東京：中央大学出版部、2011年。
- 秋山伸子、「コルネイユと仕掛け芝居」、小倉博孝編『コルネイユの劇世界』 東京：上智大学出版、2010年、40 - 75頁。
- Akiyama Nobuko, « *Alceste de Quinault et de Lully* », 青山フランス文学論集復刊、東京：青山学院大学、2011年、17 - 30頁。
- 逸身喜一郎『ギリシャ・ローマ文学—韻文の系譜』東京：放送大学教育振興会、2000年。
- 伊藤洋、「十六世紀末の演劇 (1580—1610年)」、『フランス文学講座 4 演劇』、東京：大修館書店、1977年、52 - 66頁。
- 伊藤洋、「十七世紀初頭の演劇 (1610—40年)」、『フランス文学講座 4 演劇』、東京：大修館書店、1977年、67 - 87頁。
- 小倉博孝「『アルセスト』論争とラシーヌの『イフィジェニー』」、上智大学仏語・仏文学論集 (47)、東京：上智大学仏文学科、2013年、87 - 106頁。
- 小倉博孝編『コルネイユの劇世界』 東京：上智大学出版、2010年。
- 白石嘉治「新旧論争とラシーヌ『エステル』」、上智大学仏語・仏文学論集 (36)、東京：上智大学仏文学科、2002年、139 - 156頁。
- 鈴木力衛編『ラシーヌ』世界古典文学全集、東京：筑摩書房、1965年。
- 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』東京：芸術現代社、1995年。
- 千川哲生『論争家コルネイユ フランス古典悲劇と演劇理論』、東京：早稲田大学出版部、2009年。
- 戸口幸策『オペラの誕生』、東京：平凡社、2006年。
- 戸口幸策・森田学編『オペラ事典』、東京：東京堂出版、2013年。
- 戸張智雄『ラシーヌとギリシア悲劇』、東京：東京大学出版会、1967年。
- 内藤義博「フランス・オペラの誕生 - その三」、立命館言語文化研究 19 (3)、221 - 238頁、京都：立命館大学、2008年。
- 永井典克「『アルセスト』：十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり」教養論集 (17)、東京：成城大学、2003年、67 - 91頁。
- 橋本能『遠近法と仕掛け芝居——十七世紀フランスのセノグラフィ』東京：中央大学出版部、2000年。
- 村山則子『メーテルランクとドビュッシー——『ペレアスとメリザンド』テキスト分析から見たメリザンドの多義性』東京：作品社、2011年。
- 村山則子「フランス初期オペラにおける創始者としてのピエール・ペランの役割——彼の論考から見た詩と音楽との関係——」、音楽文化論集第 1 号、東京：東京藝術大学大学院音楽研究科、2011年、11 - 23頁。
- 渡邊清子「*Iphigénie* を中心に考察した Lully・Quinault の opéra (tragédie lyrique) に対する Racine の態度について」、フランス語フランス文学研究 N°3、東京：白水社、1963年、7 - 11頁。
- 渡邊守章『劇場の思考』東京：岩波書店、1984年。
- 渡邊守章『舞台芸術の現在』東京：放送大学教育振興会、2000年。
- 渡邊守章・塩川徹也『フランスの文学——17世紀から現代まで』東京：放送大学教育振興会、1998年。
- 吉田寛「ナショナル・オペラの成立と展開」、『オペラ学の地平』 東京：彩流社、2009年、69 - 90頁。

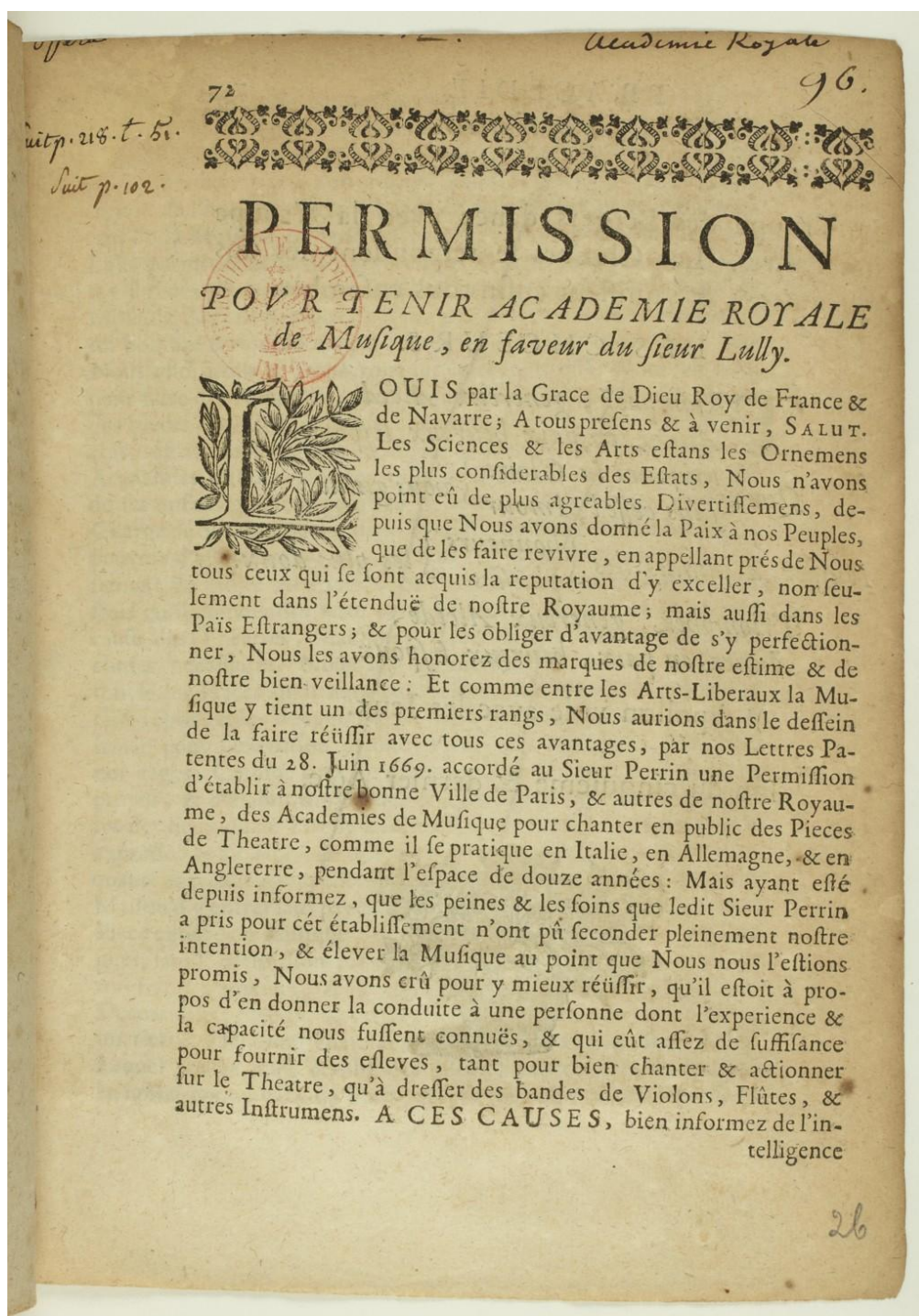
楽譜資料

Cambert, Robert. *Pomone pastorale*, Paris: C. Ballard, 1671.

- Cambert, Robert. *Pomone*. New York: Broude Brothers, 1971.
- Cambert, Robert. *Pomone*, pastorale mise en musique. précédé du livret de Pierre Perrin. (1^{ère} éd. Paris, 1672)
Minkoff Reprint, Genève: Minkoff, 1980.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste*, Chefs-d'œuvre classiques de l'opéra français, New York: Broude Brothers, 1971.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste imprimée pour la 1^{ère} fois*. Paris: J. B. C. Ballard, 1727.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste LWV50*. Paris: Bibliothèque nationale de France, RES-F-1701, 1703.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste*. Versailles: Bibliothèque municipale de Versailles, musique du roi, 1690-1702.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste tragédie, Première édition gravée par H. de Baussen*. Paris: Académie royale de musique, 1708.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste tragédie/ mise en musique par Monsieur de Lully, livret de Philippe Quinault*. Besançon: Mémoire vive patrimoine numérisé de Besançon, 1678.
- Lully, Jean-Baptiste. *Alceste. tragédie de Philippe Quinault. Œuvres complètes de J. -B. Lully*. dir. Henry Prunières. New York: Broude Brothers, 1971.
- Lully, Jean-Baptiste. *Atys tragédie en musique, Première édition*. Paris: C. Ballard, 1689.
- Lully, Jean-Baptiste. *Atys tragédie, Première édition gravée par H. de Baussen*. Paris: Académie royale de musique, 1709.
- Lully, Jean-Baptiste. *Cadmus & Hermione de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault*. réunis par Jean Duron. Wavre: Mardaga, Centre de Musique baroque de Versailles, 2008.
- Lully, Jean-Baptiste. *Amadis. tragédie de Philippe Quinault. Œuvres complètes de J. -B. Lully*. dir. Henry Prunières. New York: Broude Brothers, 1971.
- Lully, Jean-Baptiste. *Armide. Œuvres complètes de Jean Baptiste Lully*. éd. l'Association Lully. dir. Jérôme de La Gorce et Herbert Schneider. Hildesheim: G. Olms, 2003.
- Lully, Jean-Baptiste. *Psyché* tragi-comédie et ballet, dans *Œuvres complètes Jean-Baptiste Lully*, éd. John S. Powelle et H. Schneider. Hildesheim: G. Olms, 2007.
- Lully, Jean-Baptiste. *Psyché* tragédie et ballet, Paris: A. Philidor, 1690.

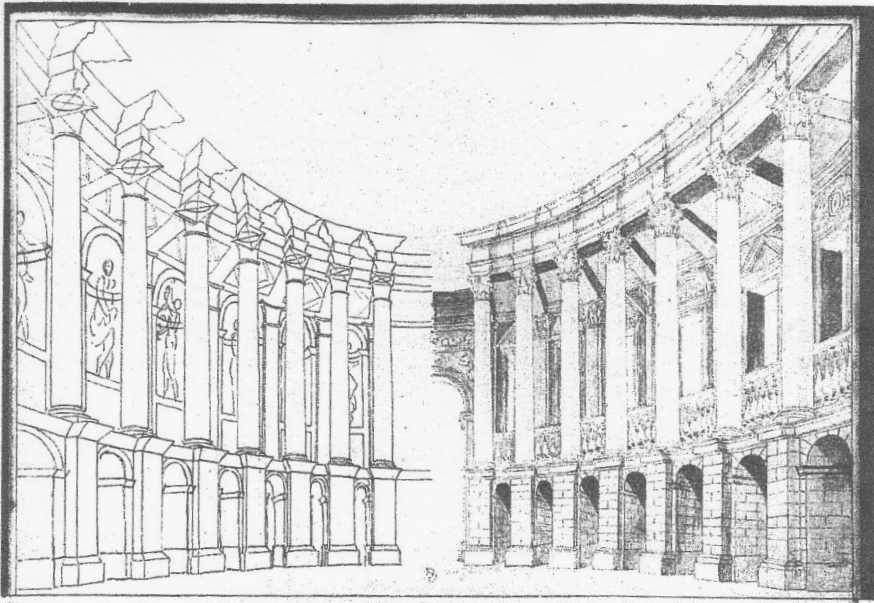
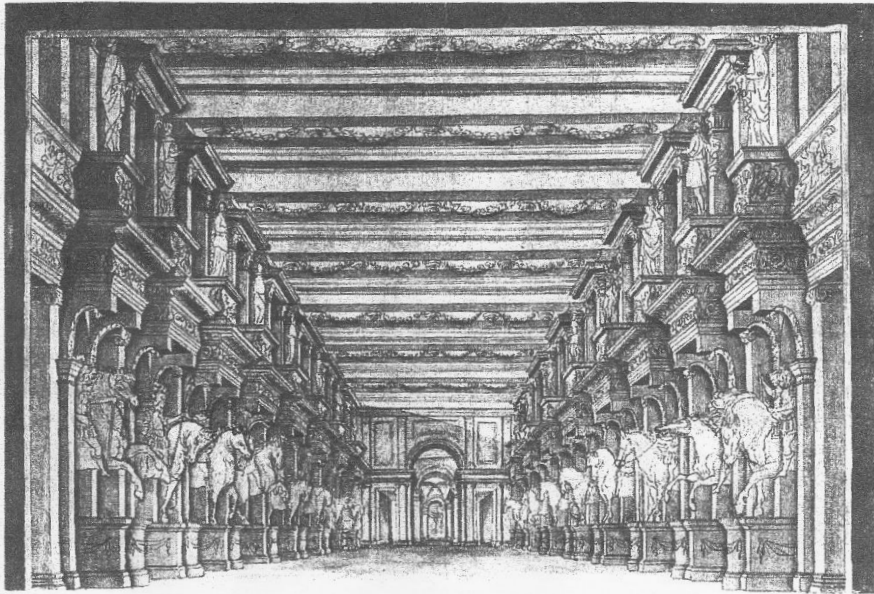
CD 資料

- Lully, Jean-Baptiste/Corneille, Thomas. *Psyché*. Boston early music festival orchestra & chorus: CPO, cpo 777 362-2 (CD), Enregistrement 2007, Libération 2008.
- Lully, Jean-Baptiste/Quinault, Philippe. *Alceste*. La Grande Écurie et La Chambre du Roy: Astrée, E 8527 AD 250-2 (CD), Enregistrement 1992, Libération 1994.
- Lully, Jean-Baptiste, *Les Plaisirs de l'Île Enchantée, la Grotte de Versailles*. La Simphonie du Marais: Accord, LC 00280 (CD), Enregistrement 2000, Libération 2001.
- Lully, Jean-Baptiste/Quinault, Philippe. *Thésée*. Boston early music festival orchestra & chorus: CPO, cpo 777 240-2 (CD), Enregistrement 2006, Libération 2007.
- Lully, Jean-Baptiste/Corneille, Thomas. *Bellérophon*. Les Talens Lyriques: Aparté, AP015 (CD), Enregistrement 2010, Libération 2011.
- Lully, Jean-Baptiste/Molière, *Les Comédies-Ballets*. Les Musiciens du Louvre: Erato, 2292-45286-2 (CD), Enregistrement 1987, Libération 1988.
- Lully, Jean-Baptiste /Quinault, Philippe. *Atys*. Les Arts Florissants, Harmonia Mundi: Erato, WE810-ZK (CD), Enregistrement 1987, Libération 1988.
- Lully, Jean-Baptiste /Quinault, Philippe. *Armide*. Opera Lafayette, NAXOS: 8.660209 (CD), Enregistré 2007, Libération 2008.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(図例1) p. 29. ルイ 14 世による「王立音楽アカデミー」設立の許可勅書

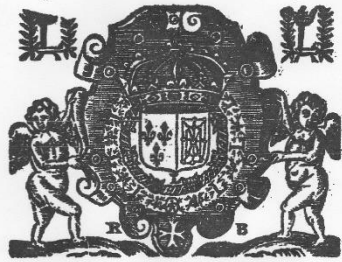


70. Décor de Carlo Vigarani pour *Alceste*, représenté en 1674.
Acte II : salle de palais.

71. Décor de Carlo Vigarani pour *Alceste*, représenté en 1674.
Acte V : cour en demi-cercle.

〈図例 2〉 《アルセスト》初演時のヴィガラーニによる舞台装置

ALCESTE
O U
LE TRIOMPHE D'ALCIDE.
TRAGEDIE.
REPRESENTÉE
PAR L'ACADEMIE ROYALE
DE MUSIQUE.



On la vend
A PARIS,
A l'Entrée de la Porte de l'Académie Royale de Musique
au Palais Royal:

Imprimée aux despens de ladite Académie.
Par RENE' BAUDRY, Imprimeur.

M. DC. LX. XV.
Avec Privilège de Sa Majesté.



(図例3) p. 71. 《アルセスト》上演時、「王立音楽アカデミー」入り口で売られた戯曲台本



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

(図例4) p. 71. ヴェルサイユ大理石の前庭での《アルセスト》上演