

東京藝術大学大学院音楽研究科
博士論文

小説家の領分：

エミール・ゾラとアルフレッド・ブリュノーのオペラ共作をめぐって

平成 28 年度
林 信 蔵

目次

凡例・・ iv

序論 問題の所在と本論文の構成

はじめに・・ 2
先行研究との関係から見た本論文の位置付け・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 4
本論文の構成・・ 9

第1部 《水車小屋攻撃》の共作体験とオペラ美学の形成

はじめに・・ 12

第1章 〈音楽嫌いゾラ〉とアルフレッド・ブリュノーとの出会い

第1節 音楽嫌いゾラ・・ 15
第2節 ゾラとブリュノーとの出会い・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 19

第2章 短編小説からオペラへ：『水車小屋攻撃』の改編

第1節 散文のシナリオ草稿について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 24
第2節 フランスの復活と「大地への回帰」のテーマ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 30

第3章 オペラ《水車小屋攻撃》と「ドラム・リリック」の並行関係

第1節 オペラによる独仏の戦い・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 40
第2節 「フランス的ドラム・リリック」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 42
第3節 ゾラにおける詩と音楽の融合の本質・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 46

第4章 ゾラのオペラ美学の《水車小屋攻撃》の音楽における反映

第1節 《ナイフ》の詩節について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 50
第2節 《森の別れ》について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 54

おわりに・・ 63

第2部 《メシドール》におけるフランス・オペラの刷新の試み

はじめに	66
第5章 「旧様式」	
第1節 「グラントペラ」と「オペラ=コミック」	70
第2節 ゴラの指摘する「旧様式」の問題点	73
第3節 《悪魔のロベール》の「大トリオ」(grand trio) について	79
第4節 ブリュノーの指摘する「旧様式」の問題点	86
第6章 「ドラマ・リリック」	
第1節 《メシドール》の冒頭の詩句と音楽	93
第2節 散文オペラ全体の構成に関して	101
第3節 対立と和解の図式	103
第4節 台本に奉仕する器楽の原理	107
第5節 「黄金の伝説」のバレエとフィナーレのリディア旋法	110
第7章 同時代作品との比較	
第1節 音楽家と台本作家：マスネとルイ・ガレ	122
第2節 《タイス》のフィナーレの詩と音楽との関係	126
第3節 《ペレアスとメリザンド》における詩と音楽の融合	133
第4節 トリスタン和音のレチタティーヴォ	137
おわりに	144

結論 結論と今後の研究の展望

結論	147
小説家と音楽家の互惠性	149
今後の研究の展望	150
参考文献	154

凡例

<i>Italic</i>	欧文の文学作品および文学以外の芸術作品のタイトル
« »	欧文の引用・記事・論文名
『』	和文の文学作品のタイトル
「」	和文の引用・記事・論文名
《 》	和文の文学以外の芸術作品のタイトル
<i>Op. cit.</i> ,	欧文の前掲書
<i>Ibid.</i>	欧文の同上
Fig.	図版
Ex.	譜例
[...]	略（欧文）
[……]	略（和文）
・	和訳文中における欧文原文のイタリック（タイトル以外）

付記：本論文は、日本学術振興会科学研究費補助金（特別研究員奨励費）を受けて成立した研究の一部である。

序論

問題の所在と本論文の構成

はじめに

エミール・ゾラ（1840～1902）は、フランスにおける批評界の評価が二転三転してきた作家であると言われている¹。ゾラは『ナナ』（*Nana*, 1880）、『ジェルミナル』（*Germinal*, 1885）、『壊滅』（*La Débâcle*, 1892）といった空前のベストセラーを生み出し、生前から非常に大きな名声を得た作家であった。しかしながら、その死後、象徴主義的な文学的潮流が隆盛するに至り、急速にフランス文学の主流から外れ、文学をジャーナリズムに貶めた作家であるなど、否定的な評価を受けるようになっていく。こうした傾向が一定期間続いたことは、フランスの大学教育の現場において、学部の授業科目やアグレガシオンの試験科目の中にゾラの名前が現れることがないという状況が長らく続いたという指摘からも想像することができる。しかし、そういった状況は、1970年代に入ると徐々に変わり始め、ジャン・ボリ（精神分析）、ミッシェル・セール（科学哲学）、オーギュスト・ドザレ（テーマ批評）、ロジェ・リポル（神話論）、アンリ・ミットラン（生成論・記号論）などが様々な解説の試みを行い²、ゾラ研究は、今日、現代批評のあらゆる潮流から関心を寄せられているという。

日本においても、状況は類似しており、19世紀から20世紀にかけての世紀転換期に、森鷗外、尾崎紅葉、広津柳浪、田山花袋、小杉天外、小栗風葉、永井荷風等に関心を持たれたゾラであったが³、その後、文学者たちの間で急速に忘れられ、再び批評家や研究者によって関心を持たれるようになるのは、20世紀の終盤に入ってからのように思われる。そして、2002年の没後100年のタイミングで邦訳による著作集が刊行されるなど、今日では、科学・身体・歴史・社会・芸術など、さまざまなテーマの研究者から関心を持たれ⁴、さらに、一般の読者の関心も引きつけている⁵。

ゾラが幅広い関心を惹きつける背景には、しばしば、指摘されるように、その文学的営

¹ Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, coll. « Que sais-je ? », P. U. F., Paris, 1986, p. 7. 同時に、アンリ・ミットラン著、佐藤正年訳『ゾラと自然主義』（文庫《クセジュ》、白水社・1999）を参照した。なお、本論文において、特に断らない限り、外国語文献の引用は拙訳による。

² Jean Borie, *Zola et les mythes : ou de la nausée au salut*, Seuil, Paris, 1971 ; Michel Serres, *Feux et signaux de brume : Zola*, Grasset, Paris, 1975 ; Auguste Dezalay, *L'Opéra des « Rougon-Macquart » : essai de rythologie romanesque*, Klincksieck, Paris, 1983 ; Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, deux tomes, thèse présentée devant l'université de Paris IV, 1977 ; Henri Mitterand, *Zola : l'histoire et la fiction*, P. U. F., Paris, 1990.

³ 近代日本文学におけるゾラの影響およびその先行研究に関しては、拙著『永井荷風：ゾライズムの射程——初期作品をめぐって』（春風社・2010）において扱った。

⁴ 小倉孝誠・宮下志朗編『ゾラの可能性：表象・科学・身体』（藤原書店・2005）。

⁵ 藤原書店版の著作集だけでなく、論創社からも『ルーゴン＝マッカール叢書』を網羅する作品集が出版されている。

為の多様性が存在すると思われる。例えば「私は弾劾する」(J'accuse ...!) の公開質問状でよく知られているように、ドレフュス擁護の社会参加を行ったゾラは、同時に、アカデミー系の画風を持たない画家の絵画を愛し、擁護した美術評論家としての側面も持っている⁶。また、文学作品において、当時の歴史や社会を描きこみ、文化史的解読の対象となるゾラは、同時に、人々の心をとらえる語りの名人として、物語論からの関心も引きつけている⁷。科学の信奉者であったゾラは、同時に、神話や伝説を作品に盛り込み、科学と宗教のサンクレチスム(英・シンクレチズム)によって宗教的な主張を盛り込むことも辞さなかった側面がある⁸。さらに、その文学的キャリアの変遷としても多様性があり、ヴィクトル・ユゴーやラマルチーヌに憧れる詩人(「習作時代」、大衆の望むものに敏感なジャーナリスト、記念碑的作品『ルーゴン・マッカール叢書』(*Les Rougon-Macquart*, 1871-1893)の著者、ユートピア的作品の著者(「第三のゾラ」)などの側面がある⁹。

ところが、これらの多様な関心を引きつけているにもかかわらず、今日まで顧みられてこなかったゾラ的一面が存在する。それは、音楽家アルフレッド・ブリュノー(Alfred Bruneau, 1857-1934)に、ゾラの存命中に上演されたものだけに限っても、オペラの原作二作、オリジナル台本二作の計四作を提供したというオペラ作家としての側面、そして、ブリュノーの作品を擁護し、二人の共作が拠って立つ美学を表明する記事を書くという音楽評論家としての側面である。このような「音楽(愛好)家ゾラ」(*Zola musicien*)としての側面の研究が、先行研究に新たな視点を提供し、それらの研究の間で従来見落とされていた相互の関係性を発見するための補助線となる役割が期待されるのである。

たとえば、科学をモデルとして観察と分析を基礎とする人間描写を目指した『ルーゴン＝マッカール叢書』の著者としてのゾラは、「第二のゾラ」と言えるのだが、その「第二の

⁶ ゾラと美術の関する先行研究としては、下記の論考を参照した。寺田寅彦「ゾラの美術批評と『作品』」(『仏文研究』25・1994)、吉田典子「ゾラはマネを理解しきれなかったのか——マラルメとゾラの美術批評におけるマネの評価について」(『Stella』30・2011)、實谷総一郎「エミール・ゾラ『テレーズ・ラカン』とポスト・リアリズムの絵画理論」(『比較文学』57・2014)。

⁷ 都市や生活の有り様の変容とゾラの小説に関して注目した論考としては、以下の論考を参照した。福田(寺嶋)美雪「『獲物の分け前』が描くパリのパノラマ——第二帝政下の都市大改造」(『フランス文化研究』45・2014)、および「19世紀小説に描かれるオペラ座の観劇風景——バルザックからゾラまで」(『フランス文化研究』46・2015)他。一方、物語論的考察としては、中村翠「ゾラの後期作品における「予告」——転換期としての『三都市』」(『フランス語フランス文学』103・2013)他を参照した。

⁸ 金森修『科学的思考の考古学』(人文書院・2004)。ゾラ以外の19世紀ヨーロッパにおける科学的サンクレチスムに関しては、稲垣直樹『フランス〈心霊科学〉孝：宗教と科学のフロンティア』(人文書院・2007)を参照した。

⁹ 宮本朗子は、こうした後期のユートピア的とみなされる作品における、知識人の読者に対してだけではなく、大衆へと直接的に主張を訴え、読者層を広げるという新たな文学的戦略性と従来の自然主義美学との相克について論じている。「ゾラ『四福音書』(*Les Quatre Évangiles*)における進歩思想と自然主義」(『表現技術研究』9・2014)。

ゾラ」と科学と宗教の混交の中で、より直接的に未来のユートピアの到来を予言する「第三のゾラ」との間には、美術批評に対する幻滅とオペラ共作の開始がある¹⁰。本論文第1部で述べるように、ゾラにおいて、絵画と音楽に対しては、文学に隣接する芸術ジャンルとして対照的なイメージが付与されており、絵画から音楽へという文学に着想を与えるモデルとしての隣接する芸術ジャンルの変遷と関連付けながら「第二のゾラ」から「第三のゾラ」への移行の軌跡を描き出すことも可能であろう。

また、「第三のゾラ」を準備した背景として、普仏戦争やパリ・コンミュンに起因する混乱で自信を失ったフランスの文化的な復興や、世紀末思想の流行と人口減少など同時代の社会や歴史と関係する問題が存在する。ゾラは、これらの問題を語る際に、しばしば、ヴァーグナーやショーペンハウアーなど、ドイツの作曲家や音楽と関わりが深い哲学者に言及する。このことから、「第三のゾラ」と当時の社会の問題への積極的な関わり方は、音楽をめぐる思考と関係づけられる要素を持つのである。そして、物語論的な関心との関係でいえば「第三のゾラ」がそのイデオロギーを語るにふさわしいディクシオンを身につける過程には、オペラの台本制作との関係が予想される。

本論文では、結論において、本論文で得られた研究成果と「第三のゾラ」への移行をめぐる先行研究との関係について展望を述べることになる。ただし、本論文の目的は、小説作品を主な表現方法としていたゾラがブリュノーにどのような影響を与え、二人の交流が共作による音楽劇作品にどのような特徴を付与したかを論じることにある。したがって、本論文における考察から得られた知見を、これらの広大な「第三のゾラ」をめぐる先行研究のテーマのすべてと関連付け、実証的に論じることが今後の課題としたい。

先行研究との関係から見た本論文の位置付け

ゾラの先行研究の中で量的な充実は見せていない、ゾラと音楽に関する先行研究であるが、重要な研究がないというわけではない。まず、先駆的な形でこの問題に取り組んだのは、ジャン＝マックス・ギューである¹¹。ギューの著作では、ゾラのキャリア全体の中でのオペラ共作の位置付けを示し、後期文学作品との関係やドビュッシーを先取る側面があっ

¹⁰ 1896年に『フィガロ』紙に掲載された美術批評「絵画」の中で、ゾラは、世紀末の絵画を眺めた感想を約30年前に自らが行ったキャンペーンを思い出しながら、「私は目覚め、身を震わせている。何たることだ。本当にこんなもののために私は闘争していたのか。これほどまでに明るい絵画、色斑、反映、分解のために戦っていたというのか」という無力感に満ちた嘆息を述べている。確かに、この嘆息の後、それでも自らの戦いは正しかったと述べてこの評論を締めくくっているが、ゾラが情熱を注いだ美術批評に無関心になりつつある様がこの評論からは明らかに見て取れる。

¹¹ Jean-Max Guieu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, Fischbacher, Paris, 1983.

た点など、このテーマを論じる際に、必ず論点になる要素がほぼ全て出揃っている。だが、その一方で、先駆的である特性上、概説的な側面があった。こうしたギューの示した先駆的な論点を、オペラ作品の細部の実証的な研究を行うことで発展的に継承するというのが本論文の主要な目的の一つである。ギューはさらに、ゾラのオペラ制作の一つの帰結として、ゾラによる自然主義的文学規範の拡大と象徴主義に対する接近について考察を行っている。こういった論点は、演劇論におけるゾラとマラルメの接近可能性を論じる論考と関係づけることができる部分であると思われる¹²。

このような先駆的な業績の後に来るのが、本論文でも頻繁に言及することになるジャン＝セバスチャン・マックのゾラとブリュノーのオペラ制作に関する博士論文である¹³。気鋭のゾラ研究者であり音楽愛好家でもあるマックは、丹念で広範囲にわたる資料調査により、従来未発見であった資料を掘り起こし、ゾラとブリュノーの音楽共作の実態やオペラ台本と文学作品との間テクスト性について説得的に考察している。筆者はマックより一般非公開資料に関して教示を受けるなど、本論文における考察にとって非常に重要な協力を受けたことを記してお礼申し上げたい。

マックの論考と本論文との研究スタイルの差異にあえて言及するならば、それは、マック自身も認めるように、マックの博士論文では、文学的な研究スタイルからオペラ共作を扱っているという点である。確かに、マックは、ブリュノーの作曲スタイルを論じる上で、ライト・モチーフを紹介し、楽譜の引用を行っているが、そういったモチーフがどのような作品としての要請のもと様々に形を変えて劇を進めていくかといった音楽学的・作曲論的な考察は不在である。本論文の特徴は、そういった音楽に関する実証的な考察を前提とした上で、文学と音楽の関係性を理解しようとしている点である。

また、ゾラとブリュノーのオペラ共作を主要な考察対象とはしていないものの、本論文にとって重要な論点を示唆している論考として、ソフィー・ゲルメスの著作を挙げることができる¹⁴。この著作は、ゾラの文学的キャリアを通じて、キリスト教を始めとする宗教的な要素がいかに表面的には乗り越えられつつ、ゾラのイデオロギーの中で一定の役割を果たすかという興味深い問題を扱っている。そして、その中で、少なくないページをゾラのオペラ共作について割いているという点でも注目に値する。

ただし、ゲルメス自身は、ゾラの台本自体は、同時代の作品と比べて平均以上の質は持

¹² この点に関しては、以下の論考を参照した。坂巻康司「マラルメの観たゾラの演劇——自然主義と象徴主義の狭間で」、『関西フランス語フランス文学』(11・2005)。

¹³ Jean-Sébastien Macke, *Émile Zola – Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste*, thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Reims, 2003.

¹⁴ Sophie Guermès, *La religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, 2003, nouvelle édition Honoré Champion, Paris, 2006.

っていたものの、ジャンルを革新するほどの新しさはなかったと判断している。その理由として、台本を中心とした詩と音楽の融合を達成しようとするゾラの音楽美学に対して、「ゾラが信じようとしたこととは反対に、音楽こそが、つねにオペラにおいて、登場人物の細かい特徴に至るまで指示を出している」と反論できることを挙げている¹⁵。しかしながら、あらゆる時代のオペラが音楽を基礎にして台本と関係づけられていたとも解釈できる発言は、慎重になされるべきであろう。実際に、サリエリがカステイ台本でオペラ・ブッフア《まず、音楽、その後に言葉》(1786)を制作した背景には、当時の時代背景として、音楽よりも詩を重視するオペラ制作の共通認識が存在し、サリエリには、それを風刺する意図があったからだ。

宮本直美が論じるように、言葉が音楽よりも優位であるという当時の音楽界における共通認識は、単にオペラの制作手順の問題だけではなく（「物語を持つオペラでは、音楽が先にできるということは原理的に困難」）、当時の音楽観において「詩>音楽、そして声楽>器楽」という優劣が常識であったことと大いに関係がある¹⁶。そして、19世紀の初頭のドイツにおいて、音楽を日常的な言語と切り離すことで、より普遍的な言語性を付与するという発想が生まれるにいたって、器楽と声楽のパワーバランスも初めて大きく変わり始めるのである。たとえば、ベートーヴェンの第九の後に、自らのドラマを位置づけようとするヴァーグナーは、器楽という日常言語より普遍的とみなされた言語を基礎として、普遍的なドラマを構築しようとしていたと解釈することが可能なのである。しかしながら、そのヴァーグナーであっても、ジャン＝ジャック・ナティエが指摘するように、音楽と詩のどちらに優位性を与えるかに関しては、作品によって変化したのだ¹⁷。

このように、ドイツにおいて声楽と器楽の関係性に関する大きなパラダイム・チェンジが行われていた中、フランスにもその影響が本格的に及び始めていた状況で、なおかつ、様々な音楽家が独自の試みを行っていたという、そういった、重層的で複雑な状況の中、ゾラとブリュノーの挑戦が行われていたのである。それゆえに、ゲルメスのような発言でゾラとブリュノーのオペラ刷新の試みの意味を最小化することは、危険であると言わざるを得ない。

なお、ゾラ研究の枠内で、さらに本論文との関係上、見落とすことができないのは、田

¹⁵ *Ibid.*, p. 440.

¹⁶ 宮本直美『コンサートという文化装置：交響曲とオペラのヨーロッパ近代』（岩波書店・2016）、pp. 17-25.

¹⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*, Ch. Bourgois, Paris, 1990.

中塚三の一連の論考である¹⁸。田中は、ゾラだけではなく自然主義以降のフランス文学やフランスの世紀末の文学界におけるヴァーグナーやショーペンハウアーの影響などに造詣が深く、そうした知識を前提としながら、オペラ台本とゾラの後期作品におけるイデオロギー上の親和性を論じており、本論文にとって貴重な示唆を与えている。また、文字媒体以外でも、ゾラの後期文学作品における「オペラ性」といった概念を提示しており、こういった概念を音楽学的な分析と突き合わせることで発展的に継承し、ゾラの音楽・文学作品両方の考察にも役立てていくことは、この論文だけでなく、今後の課題となるだろう。

以上、本論文にとって重要となる先行研究を列挙してきたが、それらは、ほとんどがゾラ研究に関するものであった。それは、この研究が基本的には、小説家ゾラのオペラ共作への関わり、すなわち「小説家の領分」とは何かという視点から考察を進めようとしているからである。確かに、この枠組みの中で、本論文において、ゾラとの関連からブリュノーがどのような音楽を作ったのかについて、多くの紙幅を割き、その作品に対して評価を下しているが、あくまでゾラとの関係からのみに限定して論じているために、ブリュノーの音楽それ自体に関心を持っている読者には、この論文は不満が残るかもしれない。

ただし、この論文における考察が、ゾラ研究や関連する文学研究以外と全く関係づけることができないかというところではない。たとえば、フランスの音楽学におけるアルフレッド・ブリュノーについての代表的な研究者として、ジャン＝クリストフ・ブランジェを挙げることができる¹⁹。ジュール・マスネ (Jules Massenet, 1842-1912) およびクロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1861-1918) の研究でも知られているブランジェは、ブリュノーに関して、かなり積極的な再評価を試みており、ブリュノーがドビュッシーよりも早くヴァーグナーの規範を相対化しようとしていたこと、作曲語法の面でもドビュッシーを準備していたことなどについて触れている。

しかし、ブランジェは、音楽学者として正当なのだが、ゾラの影響を念頭に置いた考察は主要なテーマとしておらず、どちらかといえばゾラの間接の度合いが少ないブリュノー

¹⁸ 田中がゾラとブリュノーのオペラ共作を論じた論文は「ゾラのオペラにおけるイデオロギー表象——『メシドール』を中心に」、『国際交流研究』(11・2009)である。また、本論文では、ゾラのオペラ共作と関係する内容として、以下の論考も参照した。「ゾラとショーペンハウアーの厭世哲学——『生きるよろこび』をめぐって」(『仏語仏文研究』19・1999)。また、後期作品については、Tanaka Takuzo, *Fécondité de Zola contre la littérature « fin de siècle »*, 『仏語仏文研究』(25・2002)を参照した。

¹⁹ Jean-Christophe Branger, « Massenet et ses livrets : du choix du sujet à la mise en scène » dans *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, actes du colloque des 9-10 novembre 2001, Festival Massenet, Université de Saint-Etienne, 2002 ; « Le Rêve d'Alfred Bruneau : un opéra pré-debussyste ? » dans *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné par Jean-Christophe Branger, et al., préface-entretien avec Pierre Boulez, Centre de musique romantique française, 2012.

のオペラ《夢》などを中心に論じている。ここに、あくまでゾラとブリュノーの交流に関心を持つ本論文との特徴の違いが見えてくる。ゾラのオペラ共作への関与の意義を考察の中心的な対象としつつ、オペラ共作体験の文学における反映の考察を将来的な目標としながら、ブリュノーの音楽についても実証的な調査を行うことが本論文のスタンスなのである。

これまでも、音楽学者が文学と音楽の関係性に関心を持つことはあった。だが、そうした考察は、ボードレールやマラルメなどの詩人や、散文作家であってもプルーストなど、ゾラとは異なる文学的潮流に属する作家を中心に進められてきたような印象がある²⁰。確かに、19世紀後半から20世紀前半の音楽家は、しばしば、象徴派の詩に音楽をつけて歌曲を作ってきたし、また、それらの作家こそがより多くの関心を音楽に注いできたことは事実である。しかしながら、同時期のゾラも、ブリュノーとの出会い以降、こう言ってよければ、ある種の急激な転向により、音楽に並々ならぬ関心を示したことも事実なのである。実際、オペラに原作を供給するだけでなく、台本まで直接執筆したゾラは、フランスの作家の中では稀有な存在であり、音楽と文学の比較をめぐる考察としてゾラを考察することは、「小説家の領分」を考察できるというメリットにもつながるのである。

また、より広い社会・歴史的なコンテクストから音楽を眺める先行研究として本論に示唆を提供するものとして、宮本直美や岡田暁生などの著作を挙げることができる。すでに言及した宮本の近著では、当時のヨーロッパの楽譜出版業のありようや劇場の経営のさげ方、演目の決定方法などから19世紀前半のオペラが階級を超えた娯楽であったという側面が説得的に論じられている²¹。その中で、19世紀後半に入ると、交響曲などのジャンルが当時の音楽シーンの中で前景化するのと並行して、ヴェルディやヴァーグナー等がオペラを芸術化しようとする試みを行うのである。ゾラとブリュノーのオペラ共作もこういったパラダイムの中に存在するものであることは、詩と音楽の融合を論じるうえでは、重要な論点であると思われる。

ヴァーグナーは、こうしたオペラの芸術化の流れを極限まで推し進め、作品に関するあらゆる部分を自らの意図で決定し、その意図が完全に実現できる劇場で作品を上演し、ついには、自らの音楽劇を、芸術を超えて祝祭性・宗教性を帯びる次元にまで高めようとした。そして、こうしたヴァーグナーの後に、ドイツにおいて、オペラを作るといふことがいかに困難であったのかを論じたのが岡田暁生である²²。このように後続の世代に重くのし

²⁰ Nattiez, *Proust musicien*, Ch. Bourgeois, Paris, 1984.

²¹ 宮本直美、前掲書、pp. 31-71.

²² 岡田暁生『オペラの終焉——リヒャルト・ストラウスと〈バラの騎士〉の夢』（ちくま学芸文庫・2013）

かかるヴァーグナーの圧倒的な影響というものは、ヴァーグナーの影響が 19 世紀の最後の 20 年にやってきたフランスにおいても同様に大きな意味を持ったと考えられる。本論文では、ゾラやブリュノーがヴァーグナーの影響に対していかに自らを位置付けたのかが考察の対象となる。

そして、最後に、本論文が 19 世紀のフランス・ドイツの関係の歴史的特殊性をめぐる議論に関しても一石を投じる側面があると考えている。山田広昭は、ドイツのナポレオン戦争後の文化的なナショナリズムが盛り上がる状況（ロマン主義）とフランスの普仏戦争以降の状態（象徴主義）とが「合わせ鏡」のような状態にあると述べていた²³。一方、吉田寛は、19 世紀のドイツ・ロマン派が民謡や器楽ジャンルを自らのナショナル・アイデンティティの基礎に据えて、自らの文化的な優勢を主張していく中で、他文化に対する後進性の認識を、いかに先進性を作り出すための材料としたのかについて論じている²⁴。また、特にヴァーグナーにおいて、ドイツという国民および国民国家をドラマ自体が準備し、より確固としたものにするための美学である「超政治」が必要とされた事情について述べている²⁵。そして、ゾラのオペラ美学の中にもヴァーグナーの美学に対抗する形で、こうした歴史・政治的状况と美学とを並行関係におくような要素を見出すことができる。それゆえに、ゾラとブリュノーのオペラ共作が拠とする美学を対象とし、ヴァーグナーに対するフランス側の「合わせ鏡」に写った一つの像として、「超政治」に対抗するための、もうひとつの政治化された美学のありようを論じることが可能であると考えられる。

本論文の構成

以上のような問題関心を持つ本論文は第 1 部と第 2 部に分けられている。第 1 部はさら

²³ 山田広昭「合わせ鏡としてのフランスとドイツ」（シェリング年報編集委員会編『シェリング年報』11・2003）

²⁴ 吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉：一九世紀』（『音楽の国ドイツ』の系譜学、青弓社、2015）

²⁵ 吉田寛『ヴァーグナーの「ドイツ」—超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ—』（青弓社・2009）吉田は、ヴァーグナーがミュンヘンの宮廷に招かれた 1864 年以降「現実の政治から意識的に距離を置き、むしろ自らの芸術や思想を通じて「真のドイツ精神」を現実化しようという、いわゆる「超政治（Metapolitik）」に専念するようになる」と述べている（p. 14）。なお、吉田は「超政治」の概念をピーター・ヴィーレック『ロマン派からヒトラーへ：ナチズムの源流』（Peter, Viereck, *Metapolitics: From the Romantics to Hitler*, Alfred Knopf, New York, 1941, 1973）から撰取している。ヴィーレックはその著書の中で、「超政治」を「ロマン主義、人種主義の科学、反資本主義、そして民族統合の主張という四つの要素が織り合わされて成立した「半政治的イデオロギー」（西条信訳、紀伊国屋書店）として定義しているが、吉田は、この「超政治」の有害性を告発するためではなく、そうした政治的な美学が 19 世紀のドイツにおいて必要とされた歴史的な経緯を考察する意図でこの概念を継承している。

に四つの章に分けられているが、主にオペラ《水車小屋攻撃》(*L'Attaque du moulin*, 1893, オペラ=コミック座初演)を考察しながら、ゾラのオペラ共作の美学の形成過程について論じる。先行研究において、《夢》(*Le Rêve*, 1891, オペラ=コミック座初演)の方が《メシドール》を先取るような試みがなされ、音楽語法の拡大という点に関しても見るべき点が多いという指摘があるが、あえて《水車小屋攻撃》を考察の対象とした理由に関しては、《水車小屋攻撃》の方が、本論文でも改めて述べるように、ゾラの関与が主体的であると判断するいくつもの理由が存在するからである。

第1章では、共作以前のゾラと〈音楽〉との関係を、第2章では、《水車小屋攻撃》が原作からオペラへと書き替えられる際に、どのような変化を被ったのかを、第3章では、そうした変化と並行して形作られるゾラのオペラ美学の有り様について、そして、第4章では《メシドール》(*Messidor*, 1897, オペラ・ガルニエ座初演)において本格的に作品に影響を与えるゾラの美学が《水車小屋攻撃》には、どのような影響を与え、《メシドール》を準備する側面を持っているのかについて論じる。

一方、第2部は、三つの章の中で、ゾラのオペラ美学が《水車小屋攻撃》以降どのように発展し、ブリュノーの協力のもとに《メシドール》がどのような特徴を持つ作品として出来上がるのかを論じている。第5章は、ゾラが乗り越えの対象とみなしたグラントペラにおける台本とオペラの関係の特徴を、主にジャコモ・マイアベアー(*Giacomo Meyerbeer*, 1791-1864)のグラントペラ《悪魔のロベール》(*Robert le Diable*, 1831, オペラ [ル・ペルティエ] 座初演)を論じながら考察する。第6章では、ゾラとブリュノーが《メシドール》でなし得た成果について議論する。そして、第7章では、《メシドール》とほぼ同時期に制作され、ゾラとブリュノーの共作と類似した試みを行っていたマスネの《タイス》(*Thais*, オリジナル版 1894, 修正版 1898, いずれもオペラ=ガルニエ座)やドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》(*Pelléas et Mélisande*, 第1版 1895, 初演版 1902, オペラ=コミック座初演)との比較を行い、《メシドール》における音楽家と小説家の共作の特異性について議論した上で、結論では、これらのオペラ共作体験がゾラの晩年の文学創造にとってどのような意味があったのかについて示唆的な見解を述べて、この論文における考察を締めくくる。

第1部

《水車小屋攻撃》の共作体験とオペラ美学の形成

はじめに

ジャーナリストのオーギュスト・ジェルマン (Auguste Germain, 1862-1915) が 1891 年 6 月にエミール・ゾラに対して行ったインタビュー「ゾラ・ミュージシャン」(Zola musicien) の中で¹、ゾラは、自らが音楽について、彼の同時代の音楽評論家が驚くほどの深い見識を有していることを主張するだけではなく、故郷のエクサン＝プロヴァンスでは、クラリネットのアマチュア奏者としての経験があったと明かしている²。それゆえに、このタイトルは誇張ではなく、フランス語の *musicien* が持つ「演奏家」と「音楽通」という、少なくとも二つの意味において³、ゾラは *musicien* であったと主張し得ることになる。

ただし、同じインタビューの中で、ゾラは、美術評論家として活躍し、小説家として成功すると、音楽全般およびオペラに対して「反感を募らせ」、「たびたび、そのことを公言してはばからなかった」とも述べている⁴。こういった音楽を否定する発言が同時代の人々の印象に強く残り⁵、そういった発言がもたらした余波が今日まで影響を与えているからであろうか、すでに序論において言及したように、ゾラと音楽芸術との関係や音楽界との交流に関する先行研究は、ゾラ研究全体の中で必ずしも量的には充実していない⁶。

しかしながら、「ゾラ・ミュージシャン」においてゾラが打ち消したかったのは、このような音楽嫌い・オペラ嫌いとしてのイメージであった。ゾラ曰く「全ては変わろうとしている」のである⁷。作曲家アルフレッド・ブリュノーと知り合うことで「軽蔑してきた芸術」

¹ « Zola Musicien » par Auguste Germain, dans *L'Écho de Paris*, supplément littéraire illustré, 7 juin 1891, dans *Écrits sur la musique*, texte établi présenté et annoté par Olivier Sauvage, Sandre, Paris, 2013, pp. 254-259. なお、本論文におけるゾラの文章は、基本的には、セルクル・ド・リーブル・プレシユー版の全集 (*Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterrand, le cercle du livre précieux, Paris, 1966-1969, 以下、*OC*と略記し、巻号を t. で示す) の全集に拠った。ただし、ゾラの音楽に関するインタビュー記事に関しては、前文が付き雑誌初出版に近い形が再現してあり、解説が充実している部分があることから上記の *Écrits sur la musique* (以下、*EM*と略記) から引用したものもある。

² *Ibid.*, p. 255-256.

³ « *musicien* » というフランス語が持つ三つ目の意味として音楽性豊かな文章家という意味があるが、そういった定義にゾラがあてはまるかについての検証は、博士論文以降の課題となるだろう。なお、フランス語の« *musicien* »という語の意味については、小学館・ロベール『仏和大事典』を参照した。

⁴ « Zola Musicien », dans *EM* p. 257.

⁵ ゾラの精神疾患を診断したトゥールーズ博士は次のように述べている。「ゾラ氏は、大変音感がよろしくない。ほとんど訓練されておらず、また訓練される可能性もほとんどないほどで、決して正しく音階を上げていくことができなかった」。(Dr Toulouse, *Émile Zola*, Ernest Flammarion, Paris, 1896, p. 172)。こうしたゾラと同時代人の評価が存在することもゾラと音楽との関係を見えにくくする一つの要因であったと考えられる。

⁶ ただし、これらの先行研究が質的に充実していない訳ではないことも、すでに序論において述べたとおりである。

⁷ « Zola Musicien », p. 257.

に新たな関心を見出すようになった。そしてこの変化が、ブリュノーと共作で、ゾラの生前に上演されたものに限定しても四つのオペラを世に送り出し、ゾラの晩年の約 10 年の創作活動に『ルーゴン＝マッカーール叢書』以後の新たな傾向と諸テーマをもたらしたことが、すでに先行研究において語られていることについても序論において見たとおりである。

だが、こうした音楽やオペラに対する評価の好転がどのような美学的な——すなわち、諸芸術の創造および受容の論理としての——変化へと昇華していったのかについては、具体的なオペラ作品の共作過程を検証し、その共作時にゾラが置かれていた状況や共作過程と並行して執筆された文学作品との関係などを考慮に入れた視点から、なお論及の余地があると思われる。このような問題関心から、本論文第 1 部では、ゾラとブリュノーのオペラ共作第 2 作目である《水車小屋攻撃》を主な考察の対象とする。

「ゾラ・ミュージシャン」における音楽芸術に対する評価の変化の直接的な契機として、ゾラが初めてブリュノーに原作を提供した《夢》の創作経験があることはほぼ間違いない。しかしながら、その変化の意味がゾラやブリュノーに意識され、オペラの共作活動に反映されていくようになるのは、もう少し後であったと考えられる。それというのも、《夢》において、ゾラとブリュノーは、経験豊かな台本作家であるルイ・ガレ (Louis Gallet, 1835-1898) に原作の韻文化を依頼しており、台本の基礎は、ガレによって作られたと判断し得るからである⁸。

《水車小屋攻撃》においても、前作の《夢》と同様、ガレに韻文化を依頼しているものの、ガレの関心の対象が《水車小屋攻撃》と並行して制作していたジュール・マスネの《タイス》の台本に移っていたという事情があった⁹。その結果、ゾラが共作に積極的に参加することとなっている。そのうえ《水車小屋攻撃》の先行上演の前日に、ゾラが自身のオペラの美学を最もまとまった形で語った理論的言説「ドラマ・リリック」(Le drame lyrique) を発表しているという事実があるだけでなく¹⁰、《水車小屋攻撃》の制作時期 (1891-1893)

⁸ ただし、ゾラが全く《夢》の台本制作に関与していないわけではない。ブリュノーはその回想録で、ゾラが韻文化した多くの詩が決定版に残っていると述べていた (Alfred Bruneau, *A l'ombre d'un grand cœur : souvenirs d'une collaboration*, Fasquelle, Paris, 1931, p. 22)。

⁹ Macke, *Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste*, p. 52.

¹⁰ Zola, « Le drame lyrique », dans *OC*, t. 15. 題名に関しては、専門書では「叙情劇」と訳されることがある。だが、ここでいう « lyrique » とは、音楽と詩の一体化を意味するもので、必ずしも「叙事」に対する「叙情」という意味を持つものではない。また、この言葉は、一般的には「オペラ」や「歌劇」と訳されることも多い。しかしながら、後述するように、ゾラが自らの音楽劇の理想を述べた理論的言説のタイトルであり、キーワードであるところの « le drame lyrique » に、従来の « opéra » と区別し、ヴァーグナーの「楽劇」に近い意味を付与している。そのため、本論文では、オペラの様式の一つを指していると考えられる場合は、あえて日本語に置き換えず「ドラマ・リリック」という表記を用いた。ただし《水車小屋攻撃》は、一般に「オペラ」と見なしうるため「オペラ」と呼んでいる。また、《メシドール》について言及する場合でも広い意味で芸術ジャンルとして言及する場合には、

が『壊滅』(1892)や『パスカル博士』(*Le Docteur Pascal*, 1893)という『ルーゴン＝マッカール叢書』最終盤の諸作品の執筆時期と近いことも注目に値する。

以上の理由から、オペラの作品内容、およびその制作上の理論、さらに関連する文学作品の全てを貫く統一的な論理の存在を明らかにしようとしている本論文第1部の主な考察対象として《水車小屋攻撃》が最もふさわしいと判断できる。

そこで、以後、本論文第1部では、ブリュノーと出会う前のゾラが持っていた〈音楽〉に対する「反感」がいかなるものであったのかを確認した上で、《水車小屋攻撃》の創作活動の中で、そういった感情が弱められ、〈音楽〉を自らの芸術活動の中で占める位置付けをゾラが再定義していく顛末について考察する。その上で、ゾラが新たに定義し直した〈音楽〉の美学が——第2部で《メシドール》の制作においてどのように具現化されるのかを本格的に考察する前に——《水車小屋攻撃》の音楽にもどのような影響を与えているのか分析することとする。

「オペラ」という呼称を用いている。なお、セルクル・ド・リーブル・プレジュー版の全集では、「ドラム・リリック」の発表は、《水車小屋攻撃》先行上演の翌日である「11月24日」と記されているが、『ジュルナル』の紙面に載ったのは、上演前日の「11月22日」であることが、フランス国立図書館の電子図書館(Gallica)を閲覧することで確認できた(ヌーヴォー・モンド版の新しいゾラ全集でも22日発表と記されている)。11月24日の紙面には、《水車小屋攻撃》の紹介記事が載っており、この記事と混同された可能性があると考えられる。

第1章 〈音楽嫌いゾラ〉とアルフレッド・ブリュノーとの出会い

第1節 音楽嫌いゾラ

自身の文学的キャリアの一時期に、音楽やオペラに対して辛辣な意見を述べたことを記憶していたゾラであったが、その発言は、具体的にはどのようなものであったのかを見ていこう。ゾラの音楽・オペラ批判の代表的なものとして、1878年10月に『ヴォルテール』誌に発表された評論を挙げることができる¹¹。この長文の評論文の該当箇所の前半部分で、ゾラは、最新の文学的潮流に無頓着な地方の観客が、流行が支配するパリの演劇作品には厳しい評価を下すことが多いと述べ、パリの演劇界を非難しているように見える。しかし、地方の観客が演劇よりもオペラを好むと指摘する部分で論調が大きく変わり、話題は、音楽の鑑賞において知性が果たす役割が欠如していることに対する不満へと転じていく。

文学は、それを味わうために知的な素養が、知性を大いに用いることが求められる。一方、音楽から強い喜びを得るためには、せいぜい、ある気質 (*un tempérament*) がありさえすればよい。¹²

この一節において、ゾラは「気質」という言葉を用いながら、音楽が感覚的に捉えられるものであり、理解される必要がないことを強調している。そして、最終的には次のような極論へと発展していく。

そういうわけで、パドルー氏のコンセール・ポピュレールにおいて、しばしば、以下のような場面が観察されたことを記憶している。それは、仕立屋、アルザス出身の靴屋、労働者がベートルヴェンを満足げに味わっている中で、紳士連は完全に見えすいたうわべのだけの賞賛の念を持っているという場面である。イ長調交響曲を聴いている靴屋の夢想は、理工科学学校の生徒のそれと大差はないのだ。どんなオペラも理解されるべきものではない。感じとられるべきものなのである。(下線による強調は、特に断らない限り、筆者による。以下同様)¹³

¹¹ 以下、この記事に関する引用は« *Revue dramatique et littéraire* » dans *OC*, t. 11, pp. 317-18.

¹² « La littérature demande une culture de l'esprit, une somme d'intelligence, pour être goûtée ; tandis qu'il ne faut guère qu'un tempérament pour prendre à la musique de vives jouissances. »

¹³ « Ainsi, je me souviens d'avoir souvent étudié, aux concerts populaires de M. Padeloup, des tailleurs ou des cordonniers alsaciens, des ouvriers buvant béatement du Beethoven, tandis que des messieurs avaient une admiration de commande parfaitement visible. Le rêve d'un cordonnier qui écoute la symphonie en *la*, vaut le rêve d'un élève de l'École polytechnique. Un

ところで、こうした見解がこの評論文の論旨を雄弁なものにするためだけに用いられた誇張的な表現でなく、ゾラの信念に基づいたものであったことは、この一節で言及されているベートーヴェンの「イ長調交響曲」、すなわち、交響曲第7番を聞いた異なる知的レベルの人物が同質の夢に浸るという場面を、ゾラは、自伝的芸術家小説『制作』(*L'Œuvre*, 1886)の中でも描いていることから見て取れる。

芸術仲間との交際から、それらしい言葉遣いを身につけているものの、決して知的な人物としては設定されていない女性マチルドは、ヴァーグナー通の音楽愛好家で画家のガニエールに——「繰り返」す「鐘」という表現が交響曲第7番の第2楽章を思わせる内容について——次のように語りかける。

ムッシュー、ベートーヴェンのイ長調交響曲で、曲中繰り返し現れ、あなたの胸の上で脈打つあの吊鐘をお聞きになりましたか？……ええ、よくわかりますとも、あなたは私と同じようにお感じだということを、音楽、それは一種の交感です [……] ¹⁴

そして、音楽談義の果てに、二人は「虚ろな眼差しで顔を虚空に向け、ぐったり」していると表現されるような忘我の境地に至る。このように感覚を解放し官能的とも言える興奮に浸ることが、周りからは滑稽に映るだけでなく、芸術創造にとって有害なものになるとゾラがみなしていたことが、芸術家仲間がガニエールに関して「音楽が絵画を殺した。もう何も描けない」と言っていることから伺える¹⁵。

ゾラは『制作』において、一貫して、無条件の感覚の解放を否定的に捉えている。実際、独創的な芸術信念を貫く天才画家クロード・ランチェの創造活動を最終的に頓挫させ、宿命的な死へと導くものもこの感覚の解放なのである。クロードの葬式の場面で、クロードの親友であり、ゾラの分身とも目される作家サンドーズは、以下に引用するように、感覚の解放とは正反対のものとして、芸術における「真理」の尊さについて述べている。

真理、自然のみが基礎たり得るのです。必要な規制なのです。その外に出ることは、狂気の領域に脚を踏み入れることなのです。作品が平板なものになってしまうと懸念することはない、

opéra ne demande pas à être compris, il demande à être senti. »

¹⁴ *L'Œuvre*, dans *OC*, t. 5, p. 713. « -- Monsieur, avez-vous entendu, dans *la Symphonie en la de Beethoven*, ce glas qui revient toujours, qui vous bat sur le cœur ? ... Oui, je le vois bien, vous sentez comme moi, c'est une communion que la musique. »

¹⁵ *Ibid.*

気質があるんです。そいつはいつだって創造性をもたらしてくれます。誰であれ、人の個性を否定したりできるでしょうか。無意識に行う最後の仕上げが変化をもたらし、私たちに、哀れな作品をもたらしてくれるのです。¹⁶

ゾラ研究者の寺田寅彦が指摘するように、ゾラの絵画理論において「気質」は、「真理」を捉えるために必要な知性と、個性をもたらす感覚的要素とを両立させ、画家に創造性をもたらす重要な要素とされているが¹⁷、このサンドーズの発言の中にも、同様の用法を読み取ることができるだろう。

一方、すでに引用したように、1878年の評論文でゾラは、音楽を鑑賞するために必要な「気質」は、知性とは相容れず、感覚的な興奮に導くばかりだと述べていた。したがって音楽は「真理」を表現することができないことになる。こういうわけで、音楽に入れあげたガニエールは創作することができなくなるのであり、ゾラは、1886年の時点でも1878年と同様に、音楽に対する「反感」を持ち続けていたと考えることができるのである。そして、音楽を反知性的であると考えたこの時期のゾラにとって、音楽と相容れないのは絵画だけではない。すべての創造的行為を頓挫させるのは、音楽によって象徴される知性の否定と感覚の無条件の解放なのである。

世間の無理解を意に介せず、自らの信じた芸術を世に出すべく奮闘するクロードに——モデルにされたと考えられているマネやセザンヌだけではなく——自然主義文学の旗手であるゾラ自身の文学的キャリアの戦闘的な一面が投影されているとしたら¹⁸、様々な計画を思いつきながらも死の恐怖や厭世主義に苛まれ、才能を破産させてしまう『生きるよろこび』(*La Joie de vivre*, 1884)の主人公ラザールは、ゾラが抑圧している負の側面を体現した人物であると見なすことができる。ラザールは、科学や医学に関心を持ち、生産性を格段に向上させる化学肥料や人々を高潮から守るための堤防を発明しようとするなど、実証

¹⁶ *Ibid.*, p. 732. « Seule, la vérité, la nature, est la base possible, la police nécessaire, en dehors de laquelle la folie commence ; et qu'on ne craigne pas d'aplatir l'œuvre, le tempérament est là, qui emportera toujours le créateur. Est-ce que quelqu'un songe à nier la personnalité, le coup de pouce involontaire qui déforme et qui fait notre pauvre création à nous ! »

¹⁷ ゾラの美術批評において、「気質」は、芸術家に個性をもたらすものであると同時に、革新性、感性、知性などと結びついて、芸術家に創造性をもたらすものであったと指摘されている(寺田寅彦「ゾラのアート批評と『作品』」(『仏文研究』25・1994)。

¹⁸ 岩波文庫版『制作』の訳者、清水正和は、その「解説」において、ゾラの作品準備プランの冒頭にある以下のような言葉を引いている。「クロード・ランティエ [ママ] を通して、芸術家の自然との闘い、作品創造の努力、肉体を与え生命を生み出すための血と涙の努力を描きたい。それは常に真実との闘いの連続であり、しかも常に打ち負かされる天使との格闘である。つまり私はこの作品で、私自身の内密な創造の営み、絶え間なく苦しい出産をかたるだろう」。『制作』(下巻、岩波文庫・1999、p. 346)。

主義的、進歩主義的側面を持つ一方で、世紀末にフランスで流行するショーペンハウアーのペシミズム哲学にも感化されているという両面性を持ち、こういった双極的性格自体がゾラの性格の一端を表しているとも考えられているからである¹⁹。

そして、ラザールは、計画に失敗し、ペシミズムに苛まれる時にはいつも、作曲家になりたかった幼時の夢に回帰し、作曲に明け暮れる *musicien* でもある。献身的にラザールを支える養子の兄妹で、もうひとりの主人公であるポーリーヌの遺産を犠牲にしながら進められた海藻を原料にした化学肥料工場の事業が失敗した後で、作曲に興じるラザールは、生命を意味のないものとみなそうとする固定観念に取り憑かれている。

二人 [ラザールとポーリーヌ] の毎日は、三階の大きな部屋の海藻やフラスコや器具類の中で過ぎていった。ラザールはそれらを片付ける気すらおきなかった。[……] 一週間後には、音楽への情熱にふたたびとらわれ全力を傾けた。それは、彼の中に現れた最初の病巣であり、芸術家としての裂け目であり、挫折した学者や工場経営者にみられるものであった。ある朝〈死〉の行進曲を弾いていると、かつて作曲しようとしていた〈苦悩〉の大交響曲の着想が彼を再び熱くさせた。他の全ては悪く思えて、彼は行進曲のみを残そうと考えた。[……]²⁰

音楽が「裂け目」(*fêlure*) であるという表現は『生きるよろこび』の準備資料の中にも書き込まれている(「最初は、ちょっとした音楽家だった。それは残る。消えることのない裂け目の片隅である」)²¹。『意味の論理学』に収載された「ゾラと裂け目」の中で、ジル・ドゥルーズが『獣人』で描かれる「死の欲動」を論じるためのキーワードとしたことで有名な「裂け目」であるが²²、『ルーゴン＝マッカール叢書』自体がこうした「裂け目」の伝達の仕組みを突き止め、「裂け目」を埋めるというプログラムによって成り立っているとす

¹⁹ ゾラにおけるショーペンハウアーのペシミズムの受容に関しては、以下の論考に詳しい。田中琢三「ゾラとショーペンハウアーの厭世哲学—『生きるよろこび』をめぐって—」、(『仏語仏文研究』19・1999)。

²⁰ *La Joie de vivre*, dans *OC*, t. 4, p. 1129. « Leurs journées traînaient dans la grande chambre du second étage, au milieu des algues, des bocaux, des instruments, dont Lazare n'avait pas même eu la force de se débarrasser [...] Huit jours plus tard, la passion de la musique le reprenait tout entier. C'était en lui la lésion première, la fêlure de l'artiste, que l'on aurait retrouvé chez le savant et l'industriel avortés. Un matin, comme il jouait sa marche de la Mort, l'idée de la grande symphonie de la Douleur qu'il voulait écrire autrefois, l'avait échauffé de nouveau. Tout le reste lui paraissait mauvais, il garderait seulement la marche. »

²¹ « Au début musicien, un peu, et cela reste : c'est le coin de fêlure qui demeure ». *La Joie de vivre*, dans *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Robert Laffont, Paris, 1992, p. 1618.

²² ジル・ドゥルーズ、小泉義之訳「ゾラと裂け目」、『意味の論理学』(河出文庫・2007)。なお、Folio classique 版の『獣人』の前書きは、ドゥルーズの「ゾラと裂け目」« Zola et la fêlure »である。

るならば、ゾラの創造的な世界の中で〈音楽〉が占める否定的な位置というものも自ずと明らかになるだろう。

また、「芸術家としての裂け目」という文脈から、再び『制作』と関連付けて論じるならば、こうした「裂け目」がもたらす夢想への没入、理性的な判断の停止、細部への異常なこだわりなどは、明らかに、ゾラが敵対している美学と関連付けられている。サンドーズは、クロードの失敗の原因をロマン主義の残滓を克服できなかったためであると同時に、世紀末の神秘主義的傾向への逃避という誘惑に抗いきれなかったからだと捉えている。ここで言うところの世紀末的な神秘主義が当時、自然主義と競合関係にあった象徴主義的傾向と大いに関係があるものとゾラが定義しているとすると（実際、後期作品では、この両者の関係づけはより明確となる）、ゾラは象徴主義的傾向をロマン主義の自然主義に対する反動の一形態としてみなしていることになる。

そして、ゾラの分身サンドーズは、それらの傾向は、真理への飽くなき努力によって克服されるものであると述べている。ゾラにとって〈音楽〉は、このような克服されるべき負の要素と関係の深いものとして理解されてきた。それゆえに 1891 年のインタビューにおいてゾラが自らを *musicien* と規定したことは、ゾラの美学上の一大転換として、大きな驚きを持って迎えらるべき事件であったのだ。

第 2 節 ゾラとブリュノーとの出会い

音楽嫌いから音楽愛好家へという転向のきっかけとして、「ゾラ・ミュージシャン」において、ゾラは、多くの音楽家と交流したことや音楽に関する書籍を参照したことだけではなく、ブリュノーとの出会いを挙げていた²³。しかし、当初は、その出会いの意味は、ゾラにとってというよりも、むしろブリュノーの方に大きな意味をもたらすものとして認識されていた。しばしば、先行研究において引用されるブリュノーの回想録において、1888 年 3 月のゾラとの出会いをブリュノーは次のように振り返っている。

私の友人である [建築家] フランツ・ジュルダンが進んで私をエミール・ゾラに紹介してくれる労をとってくれたのは、1888 年 3 月であった。この有名な作家の家の玄関の扉が私の前で開かれたとき、この思い切った訪問が私の芸術家としての、そして単なる市民としての人生にさえも、もたらすことになる驚くべき結果について、私はほとんど考えてなかった。²⁴

²³ « Zola musicien », p. 257.

²⁴ Bruneau, *Op. cit.*, (note 8), p. 9. « Ce fut en mars 1888 que mon ami Frantz Jourdain voulut

この訪問の目的は『ルーゴン=マッカール叢書』第5巻、神秘的な森パラドゥーの描写が存在する『ムーレ神父の過ち』(*La Faute d'Abbé Mouret*, 1875) のオペラ化の権利をもちらうことであった。ゾラは、チェロ奏者でもあり、カンタータ《ジュヌヴィエーヴ》(*Geneviève*, 1881) によって作曲の部門でローマ賞二等賞を獲得していたこの青年に大いに興味を持ったのだが、この時すでにゾラは、この作品のオペラ化の権利をブリュノーの作曲の師匠であるマスネに渡していた。そこで、ゾラはブリュノーにマスネと直接交渉するように言うのだが、《タイス》の作者の編集者であったジョルジュ・アルトマンは、その権利を放棄しようとはしなかった。そこでゾラは、『ムーレ神父の過ち』の代わりに当時執筆中であった最新の小説『ルーゴン=マッカール叢書』第16巻『夢』(*Le Rêve*, 1888) のオペラ化をブリュノーに提案した。

落胆しないでください。私は今ある小説を書いていて、その小説は、『ムーレ神父』よりもオペラ化に向いているでしょうし、あなたは、その小説にも、かなりの神秘主義的な部分があることに気づくでしょう。半年後には完成しています。九月の終わりごろに、それについてまた話しましょう。しかし、今日からこの小説はあなたのものです。素敵なタイトルを付けるつもりです。『夢』です。²⁵

この記述において興味深いのは、第一に、『夢』が『ムーレ神父の過ち』と比べて遜色ないほどの「神秘主義的」な要素を持っていること、そして、そういった特徴を持つ『夢』が『ムーレ神父の過ち』よりもオペラ化に向いているとゾラが判断していることである。

こういった神秘主義は、1886年の『制作』の時点では、創造者が退けなければいけない危険な罠であった。そういった神秘主義が作品の中で大きな役割を果たすオペラの創作に原作を提供しようとしている時点で、ゾラの自然主義理論の中で大きな変化が起こっていたと考える一つの状況証拠とも言えるだろう。実際、ジャン=マックス・ギューは、ゾラのオペラ共作への参加とゾラの象徴主義への接近とを関連付けて論じている²⁶。

ただし、こういった接近が事実であったとしても簡単に両者を同一視する議論には注意

bien me présenter à Émile Zola. Je ne me doutais guère, au moment où s'ouvrit devant moi la porte du célèbre écrivain, des conséquences extraordinaires qu'aurait pour ma vie d'artiste et même de simple citoyen cette audacieuse visite. »

²⁵ *Ibid.*, p. 17. « Ne vous désolez pas. J'écris actuellement un roman qui se prêtera mieux que *l'Abbé Mouret* à une adaptation lyrique et où vous trouverez également une large part de mysticisme. Il sera terminé dans six mois. Vers la fin de septembre, nous en recauserons, mais, dès aujourd'hui, il est à vous. Il aura un joli titre : *le Rêve*. »

²⁶ Guieu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, pp. 151-154.

が必要であろう。ゾラとブリュノーとほぼ同時期に、マラルメから大きな影響を受けながら、マアテルランクの戯曲《メレアスとメリザンド》をオペラ化しようとしていたドビュッシーの以下に引用するような美学とは²⁷、ゾラの美学は、一定の距離を感じさせるものとなっている。

ものごとを半分まで言って、その夢に僕の夢を接木させてくれる詩人。時も所も限定されない登場人物を構想し、山場をあたまから押し付けてこないで、彼以上の芸術を持つこと、作品の完成を自分に任せてくれる詩人²⁸

オペラ共作の中で、ゾラの象徴主義への接近がいかなるレベルで、いかなる程度まで行われたのかを測定するためには、ゾラのオペラ美学が確固たるものになっていく《水車小屋攻撃》の制作過程を検討する必要がある。

なお、先ほど引用した『夢』とオペラとの親和性に関するゾラの発言について、もう一点興味深い側面を挙げるとするならば、ゾラは『夢』の少なくとも一部を、オペラ化される可能性がある作品であることを意識しながら執筆していたという点である。ゾラとブリュノーのオペラ共作そのものに焦点を当てることを主眼とする本論文では、『夢』が『ルーゴン＝マッカール叢書』において占める特異性をこうしたオペラ化を前提として執筆された文学作品であるという観点から考察することはできないが、『夢』以外の部分で、オペラ的な表現と文学的表現との相関関係をめぐる考察の可能性については、本論文の結論で再び言及したいと考えている。

このように、ゾラの中でも異彩を放つ作品を原作とするオペラ《夢》は、1891年6月18日にオペラ＝コミック座において初演された。同時代の批評家は、音楽の面で跳躍進行や不協和音の使用を非難したものもあったが、概ね好評であった²⁹。そして、《夢》の成功に、ゾラとブリュノーがそれぞれにとって意義深い何かを見出したのであろう、その初演とほぼ同時期に、ゾラとブリュノーの間で次のオペラ作品に関するやり取りが始まっている。

1891年7月1日のゾラ宛の手紙において、ブリュノーは、継続的なゾラの協力が必要不可欠であると語る熱烈な賛美を送っている。

²⁷ 《ペレアスとメリザンド》の初演は1902年であるが、マアテルランクの戯曲をドビュッシーが観劇したのは、1893年5月17日であり、1895年には第一版が完成している。それゆえに、ブリュノーとドビュッシーの主要なオペラ作品の制作時期は重なる部分が多い。

²⁸ 平島正郎『ドビュッシー』、『作曲家別名曲解説ライブラリー』（音楽之友社・1966）、p. 178.

²⁹ Etienne Destranges, « *Le Rêve* » d'Alfred Bruneau : étude thématique et analytique de la partition, Fischbacher, Paris, 1896.

どれほど次の作品のことを私が考えているか、どれほどそれをあなたと共に作りたいと考えているかあなたがご存知だったら。《夢》の楽譜の中で、真に迫った響きを幾つか表現することができたのは、それらは、あなたの作品の隅々に見いだせる人間性を前にして私が感じた感動、私があなたに対して持っている感謝に満ちた愛情のおかげなのです。もし、今、あなたというパートナーなしに仕事に取り掛からなければならぬとするなら、非常に大きく気分が落ち込み、すぐに創作意欲が失われてしまうだろうことを、私は強く感じます。³⁰

このプロポーズに対するゾラの答えは、「ドラム・リリック」の中に見いだすことができるのだが、その点は、後述することになる。ここで注目したいのは、ブリュノーとゾラの間で、ガレの存在が完全に無視されている点である。この事実は、マックも指摘するように、ガレに韻文化を頼まず、ゾラが直接散文台本を執筆するという《メシドール》における創作スタイルが、《水車小屋攻撃》創作の時点ですでに検討されていた可能性も否定できないことを示している³¹。

ソフィー・ゲルメスは、《夢》の台本化をゾラが直接行わなかった背景として、ジャンヌ・ロズロの登場により執筆の時間が確保できなかったことを挙げている³²。《夢》の完成後も、ロズロとの間に長男ジャックが誕生し、ゾラ夫人アレクサンドリーヌにロズロとの関係が露見するなど、ゾラの実生活における波乱は、収まるどころかより大きくなっていった。《夢》に続くオペラがゾラによって直接台本が執筆されなかったのは、ゾラやブリュノーにその意志はあったものの、こういった事情によって見送られたためとも想像できる。

次作として普仏戦争をテーマとした短編小説『水車小屋攻撃』を原作とすることがブリュノーに対してゾラから提案され、1891年7月中には、散文のシナリオ草稿がゾラのアイデアをブリュノーが筆記する形で出来上がる³³。だが、その制作にガレは一切関与した形跡

³⁰ Macke, *Op. cit.*, (note 9), p. 41. « Si vous saviez comme je pense à mon prochain ouvrage, comme je désire le faire avec vous. Si, dans la partition du *Rêve*, j'ai pu trouver quelques accents vrais, ils viennent de l'émotion que j'éprouve devant l'humanité de toute votre œuvre et de l'affection reconnaissante que j'ai pour vous. S'il me fallait, à cette heure, me remettre au travail sans vous y avoir de moitié, j'en éprouverais un chagrin énorme et le découragement me prendrait vite, je le sens bien. »

³¹ *Ibid.*, p. 42.

³² « Mais Jeanne Rozerot entrainé à ce moment dans sa vie, et il ne trouva pas le temps d'écrire le livret du *Rêve* : ce fut Louis Gallet qui s'en chargea » dans Guermès, *La religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, p. 433.

³³ Scénario manuscrit de l'*Attaque du moulin*, département de Musique, fonds Puaux-Bruneau. この手書きのシナリオに関しては、フランス国立図書館・音楽部門に所蔵されているが、未整理資料のため、本稿執筆時では資料番号もなく一般には非公開である。筆者は、マック氏にこの資料の複製を閲覧させていただいた。記して御礼申し上げたい。なお、ブリュノーが1891年7月末にメダンに六日間滞在したことがジョルジュ・シャルパンチ宛宛の手紙からわかっており、同年8月8日のブリュノー宛の書簡からは、すでにガレとのやり取りが始まっていることを考えると、7月末に散文シナ

がない。そして、その後の三人による韻文シナリオの創作過程は、原作者および音楽家と台本作家との間でしばしば意見の対立が見られるものとなった³⁴。こういった経緯から見てもゾラの美学が語られた「ドラム・リリック」の内容と関連性がある《水車小屋攻撃》の創作過程を考察することは、ゾラが自ら散文によるシナリオを執筆した《メシドール》へとつながる上で重要である。

リオ草稿が制作されていた可能性が高いことが見て取れる。Émile Zola, *Correspondance* t. VII, éditée sous la direction de B. H. Bakker, PUM et CNRS, Montréal, 1989, p. 183 et 186.

³⁴ その最も大きな意見の対立は、原作ではボンタン爺さんと呼ばれている「物乞い」を登場させるか否かというゾラとガレの議論である。ゾラがガレに「私は劇場人としてこだわっている」と述べれば、ガレはゾラに「劇場への長い奉公」を背景としながら、「物乞い」という存在が使い古されたものであるという理由で反対している。この意見の対立に関しては、最終的にはガレの主張が通り、決定版にボンタン爺さんは登場しない。また、ガレとゾラの間でブリュノーの音楽に対する評価が分かれることや、ゾラの別荘メダンでシナリオの構成について話し合おうとゾラがガレをメダンに招待したことに対して、ガレが「影響を受けたくない」として、招待を断るなど全体的にゾラとブリュノーの親密さが目立ち、この二人とガレとの距離が目立つようになる。

第2章 短編小説からオペラへ：『水車小屋攻撃』の改編

第1節 散文のシナリオ草稿について

オペラ《水車小屋攻撃》の原作で、同名の短編小説は³⁵、1877年にサンクトペテルスブルグで刊行された『ヨーロッパ通信』で発表され、その後1880年に『メダンの夕べ』に掲載された。物語は、ロレーヌ地方の架空の村ロクルーズにある水車小屋の周辺で展開する。その水車小屋の持ち主であるメルリエは、この村の村長でもあったが、死に別れた妻との間にフランソワーズというひとり娘を持っていた。メルリエの近所には、ドミニクという青年も住んでいた。彼はベルギー人であり、親族の遺産を相続しに当地にやってきたが、そのまま居ついてしまった。彼には、怠け者という評判があったが、ある日、フランソワーズは、ドミニクと結婚したいと言い、メルリエを驚かせる。しばらくのあいだ陰悪な雰囲気となった親娘であったが、ある時、メルリエはドミニクを訪ね、その日以来ドミニクは、働き者になった。

そんな中、メルリエは、人々を集め、宴を催し、一ヶ月後のサン＝ルイの日にフランソワーズとドミニクが結婚することを発表した。人々は、驚きつつもその婚約を祝福したが、プロイセンとの戦争の噂が流れてきた。しかし、人々は、本当にロクルーズまでプロイセン人が攻めてくるとは思っていなかった。

一ヶ月後のサン＝ルイの日に、ロクルーズにフランス軍が現れ、水車を防御拠点に定める。メルリエは、それを受け入れ婚礼は延期とした。やがて、プロイセン軍が現れ、戦闘となる。フランス軍は、可能な限り相手の進軍を遅らせようと水車小屋に立てこもって戦闘を続けるが、次第に劣勢になってゆく。ドミニクは、外国人であるため戦闘に参加する義務はなかったが、フランソワーズを守るために銃を取る。

やがて、フランス軍は、再び戻ると告げて一家を残し撤退するが、現れたプロイセン軍の隊長は、戦闘に参加したことを見抜き、ドミニクを銃殺することに決める。ただし、ドミニクがあたりの地形に詳しいことを聞き出すと、道案内を求め、ドミニクがその申し出を断ると、翌朝まで猶予を与え一室に閉じ込める。

³⁵ *L'Attaque du moulin*, dans *OC*, t. 9, pp. 1033-58. なお、2015年に邦訳（朝比奈弘治訳『水車小屋攻撃』、岩波文庫）が刊行された。日本語タイトルに関してはこの著作を参考にした。また、このオペラの詩に関しては、*L'Attaque du moulin*, Drame lyrique en quatre actes d'après Emile Zola / Poème de Louis Gallet ; Musique de Alfred Bruneau, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1893（以下 *L'Attaque du moulin*, livret と略記）を、楽譜に関しては、*L'Attaque du moulin*, partition chant et piano, Choudens, Paris, 1898（以下 *L'Attaque du moulin*, partition と略記）を参照した。

その日の夜フランソワーズは、窓から部屋に忍び込み、ドミニクに逃げることを勧める。ドミニクがメルリエやフランソワーズに危害が及ぶことを危惧し断ると、フランソワーズは、メルリエの使いできたと言ったと嘘をつく。そして、ナイフを渡し、窓からドミニクを逃す。

翌朝、プロイセンの歩哨がナイフで刺された死体になって見つかり、ドミニクが逃亡したことが露見する。怒った隊長は、それを計画したのがフランソワーズであると悟り、メルリエかドミニクのうちどちらかを選べといい、2時間の猶予を与え、それまでにドミニクを連れてこなければ、メルリエを殺すと告げた。

混乱したフランソワーズは、かろうじて森の中でドミニクと出会うが、事実を告げることができず、ドミニクを森に残し、水車に戻ってきてしまう。一方、ドミニクは、物乞いのボンタン爺さんから何が起きているかを知らされ、急いで水車に戻ろうとする。

水車では、メルリエが銃殺されようとしているが、そこにドミニクが捕らえられて連れられてくる。さらにそこに、一旦退却したフランス軍が戻ってくる。プロイセン軍は、フランス軍と応戦する前に、まずドミニクを殺す。そして、戦闘の中でメルリエは、流れ弾に当たって死ぬ。この悲劇に接して、茫然自失となるフランソワーズの傍で、プロイセン軍を破ったフランス軍の将校が「勝利！勝利！」と叫ぶ。

この短編小説をオペラ化するにあたりゾラとブリュノーが、オペラ化の作業の最も初期の段階において、散文で書かれたシナリオ草稿を作成したことはすでに触れた。この資料に最初に注目したマックは「小さなノートの右ページに 26 枚にわたって」(un petit cahier comportant vingt-six feuillets écrits sur le recto) ブリュノーの手によって記されたこのシナリオについて、小説執筆におけるゾラの準備資料と比較すると「草稿」(ébauche) というよりは「詳細なプラン」(plan détaillé) に近いものであると述べている³⁶。マックは、このシナリオがガレに台本執筆の基礎を提供するとともに、ブリュノーに対しても作曲上の重要なポイントを提示している点で注目に値するとしている。とりわけ、「リート」(lied) と呼ばれている二つの歌（後に詳述する《森の別れ》、および、注で言及する《歩哨のリート》）についてゾラが言及している点については、マックも注目している。

ドミニクは、窓辺で深遠で雄大な夜を、深い愛の平穏さを歌う。遙か遠くからは、歩哨もまたリートを歌う声が聞こえる。とても単純でナイーブで感動的なリートを。³⁷

³⁶ Macke, *L'Attaque du moulin : genèse d'un opéra d'Alfred Bruneau d'après une nouvelle d'Émile Zola*, dans *Genesis*, vol. 40, 2015, p. 157.

³⁷ Scénario manuscrit de *L'Attaque du moulin*, f^o. 10. « Dominique, près de la fenêtre chante la profonde majesté de la nuit, la profonde paix de l'amour. On entend la voix de la sentinelle, très éloignée, chanter aussi un lied bien simple, bien naïf et bien touchant. »

この「リート」と呼ばれる歌曲の音楽史的・作曲論的な特徴については、筆者としても本論文第1部の後半で検討する。ここでは、さしあたって、マックの強調するようにゾラがこの手書きシナリオを通じて文学的なレベルだけではなく劇全体の有り様に関して影響力を行使しようと考えていることが見て取れ、もはや原作の提供者という枠組みに収まらない姿勢を示していることを確認しておく。

ただし、その一方で、マックはこの手書きシナリオは「純然たる出来事の連続」であり、決定版の韻文のシナリオが完成するまでには、多くの点において肉付けがなされ、変更が加えられていることを強調している。実際、この手書きシナリオの一部は、場面状況の指示と台詞の組み合わせによって成り立っているが、例えば、次に引用する一節のように、台詞の部分は、短編小説の会話をそのまま用いている部分が多くある。

Scène première

Dominique, Françoise, le père Merlier,

l'officier ennemi, soldats ennemis

Au lever du rideau, quatre soldats

ennemis tiennent Dominique qui a
encore son fusil à la main. Françoise
et le père Merlier sont à quelques pas
dans une attitude d'épouvante.

L'officier, à Dominique

Vous serez fusillé dans deux heures ! ...

Vous n'êtes pas soldats. Pourquoi avez vous [sic] pris les armes ?

Vous nous avez fait subir des pertes terribles dans

l'affaire de ce moulin, et de plus, en tirant toujours
comme vous l'avez fait, vous avez permis aux
soldats français de se retirer.

Vous êtes de ce pays ?

Dominique

Non.

L'officier

Vous ne niez pas avoir tiré.

Dominique

J'ai tiré tant que j'ai pu

L'officier

C'est bien. Vous serez fusillé dans deux heures. ³⁸

(下線は原文)

Vous êtes de ce pays ?
Non. Dominique
L'officier
Vous ne niez pas avoir tiré.
Dominique
J'ai tiré tant que j'ai pu.
L'officier
C'est bien. Vous serez fusillé dans deux heures.

この該当箇所において「2時間後に銃殺されるだろう」(Vous serez fusillé dans deux heures !)、「なぜ武器を取ったのか」(Pourquoi avez-vous pris les armes ?) などの表現、さらに、「お前はこの国のものか」以下のやりとり (Vous êtes de ce pays ? 「いや」 Non、「撃ったことを否定しまいね」 Vous ne niez pas avoir tiré、「撃てるだけ撃ったよ」 J'ai tiré tant que j'ai pu) に関しては、原作の短編小説にそのままの言葉で存在している³⁹。つまり、この散文シナリオは、原作の短編小説の重要な場面を取り上げながら、その場面の構成を大まかに記したものであり、どちらかといえばプランの段階でしかないというマックの指摘は正鵠を得たものであると言えるだろう。

また、マックは、原作には登場しない戦争を憎む家政婦、マルセリーヌのオペラへの挿

³⁸ Scénario manuscrit de l'Attaque du moulin, ff^o. 6-7.

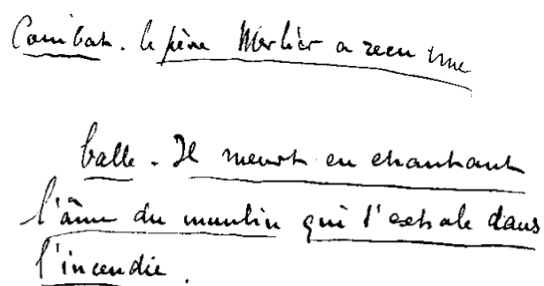
³⁹ L'Attaque du moulin, OC, t. 9, pp. 292-293.

入をゾラの発案によるものであると判断し、その変更に関戦のメッセージを込めようとするゾラの意図を読み取っている⁴⁰。ところが、この散文シナリオ草稿にマルセリーヌは登場しない。このような重要な変更が未だ反映されていないという意味でも、このシナリオは、本格的な制作段階に入る以前に執筆されたと考えることが正当化されるのである。

ただし、この散文シナリオに関して、先行研究では注目されていないながらも重要であると考えられる部分が存在する。それは、オペラの結末に関する記述である。

Combat. Le père Merlier a reçu une balle. Il meurt en chantant l'âme du moulin qui s'exhale dans l'incendie.⁴¹ (下線は原文)

戦闘。メルリエ爺さんは、弾丸を受ける。彼は、火事の中湧き上がる水車小屋の魂の賛歌を歌い上げながら死ぬ。



Combat. Le père Merlier a reçu une
balle. Il meurt en chantant
l'âme du moulin qui s'exhale dans
l'incendie.

メルリエが死んだ後、フランスの将校が「勝利！」を連呼しながら終わるといふ展開は原作の短編小説と同じなのだが、結末に関して、散文シナリオと短編小説との大きな違いは、メルリエが流れ弾に当たって命を落とす前に処刑されているはずのドミニクの死に関する記述が散文シナリオ草稿には存在しないという点である。つまり、散文シナリオ制作の段階で、すでに、ドミニクは死なないという展開となることが決定されたか、少なくとも、この時点で、そういった展開へと結末を変更する可能性が検討されていることになる。

そして、決定版のシナリオでは、結末付近にあるドミニク、フランソワーズとメルリエ、マルセリーヌの2組の二重唱の場面で明かされるように、メルリエが主体的に自己犠牲の精神を発揮し、ドミニクにフランス軍を呼びに行かせ、ドミニクの命を救うという展開へと発展していく。二重唱の中で、メルリエは、マルセリーヌに対して次のように打ち明け

⁴⁰ Macke, *Op. cit.*, (note 9), pp. 54-63.

⁴¹ Scénario manuscrit de *l'Attaque du moulin*, ff^o. 22-23.

る。

わしは年寄りじゃ！だから喜んで旅立てる
もしもわしの可愛い子供が幸せならば
そして、最後の一滴まで、わしの血を捧げよう⁴²

一方、メルリエの悲壮な覚悟を知らない中で、解放されることを知ったドミニクとフランソワーズは、二重唱で次のようなフランスの再生の希望を歌う。メルリエの血は、まさにこのような希望のために捧げられていると言えるだろう。

私たちは救われた。幸せが私たちを持っている！
ああ！再び、家々が燦然と輝きますように！
愛し合い、このうえない喜びの中で働こう
古い水車の歌うような音を聞きながら⁴³

こうした結末の場面の創作がゾラの意図を反映したものであったことは、この2組の二重唱の歌詞を含んだ、ゾラの手書きの韻文シナリオ草稿の一部が残っていることから伺える（参考資料1参照）⁴⁴。そして、こうした原作から手書きシナリオを経て、決定版へと至る過程の中で、普仏戦争に対するゾラの捉え方が明確に変化していることが浮かび上がってくる。

原作の短編小説では、ドミニクとフランソワーズの献身的な行為（メルリエはむしろ傍観者である）は、結末において、ドミニクとメルリエが死ぬことで全く意味を持っていない。むしろ、そういった行為をすべて無にしてしまう戦争の不条理さを「勝利」を連呼するフランス軍の将校の叫び声と対比させて、シニカルに描いている。

一方、オペラ台本では、散文シナリオ草稿を発展させる形で、登場人物それぞれが行う英雄的な行為は、ドミニクを生き延びさせるという点では意味を持つようになっていく。たしかに、メルリエは死に、フランソワーズとドミニクが茫然自失となり、マルセリーヌが戦争を恨む言葉を発する中⁴⁵、幕が落ちるオペラの展開は、幸福な大団円とは言い難い。

⁴² *L'Attaque du moulin*, livret, p. 59.

⁴³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴ *L'Attaque du moulin*, revu par Zola. De la main de Zola., 5 f^{os} 195×155 mm, support microfilm, n° de cote : VM BOB-23693.

⁴⁵ 短編小説の最後の言葉である「Victoire ! Victoire !」の後にオペラでは、マルセリーヌの次のよう

しかし、メルリエが若者のために自らの命を捧げることで、ドミニクとフランソワーズが歌うフランスの復活への夢を老人が若者へ託すという——家々に光が再び灯ることは、フランスの復活を意味し、愛し合うことと働くこと、すなわち労働と再生産がその復活の前提条件となる——未来のための選択というメッセージが生まれている。

短編小説において、燃えあがることで消え去ってしまった水車小屋の魂は、散文シナリオにおいては、炎とともにむしろ勢いよく湧き上がっていた。結末において水車小屋を賛美するはずだったメルリエの賛歌は、オペラの決定版の台本では削除されているが、そういったメッセージは「古い水車の歌うような音」を賛美するドミニクとフランソワーズの二重唱によって代弁されている。そして、多大な犠牲を払いつつも希望が語られるという意味において、オペラ《水車小屋攻撃》は、原作の短編小説よりも明らかに未来の可能性に開かれた内容になっている。

第2節 フランスの復活と「大地への回帰」のテーマ

原作よりもオペラ《水車小屋攻撃》において、未来への指向性が強められた背景を理解するためには、1877年の原作発表時期と1890年代初頭において、ゾラが普仏戦争に対して持つ関心がいかなる点では持続し、いかなる点では変化したのかを確認する必要がある。そのための鍵となる資料が1892年に刊行される『壊滅』である。それというのも、叢書の中でもベストセラーのひとつとなったこの『壊滅』は、『水車小屋攻撃』と同じく普仏戦争をテーマにしており、さらに、オペラ《水車小屋攻撃》の台本の作成時期とほぼ並行して執筆されているからである。

まず、1877年と1892・1893年とで、変化していない要素を挙げておこう。それは、戦争の激しさ、悲惨さに対する強い認識である。『壊滅』の中には、ナポレオン3世が捕虜となるスダンに隣接する街バゼイユにおける戦闘で、ドラエルシュが所有する工場の会計係ヴァイスが民間人であるにもかかわらず戦争に巻き込まれるというエピソードが存在する。

ヴァイスとドラエルシュは、戦火がバゼイユに迫っていることを知りながら、ドラエルシュの妻フランソワーズがその子供の熱の看病のために動けないために、バゼイユに残っていた。ところが、その街がフランス軍とバイエルン軍との決戦の地となってしまう。仕方なく、妻と子供を置いてドラエルシュとヴァイスが家を離れようとするとき、突然の砲撃によって、フランソワーズが被弾し、頭と腰を砕かれ即死してしまう。この悲劇を目の

な言葉が付け加えられている。「Oh ! la guerre ! Héroïque leçon et fléau de la terre !」

当たりにしたヴァイスは、冷静さを失い民間人でありながら死んだ兵士の銃と薬莢をもぎ取って戦闘に参加してしまう。



Fig. 1: 《最後の薬莢》、アルフォンス・ド・ヌヴィル、1873年、油彩、カンヴァス
Les Dernières Cartouches, Alphonse de Neuville, 1873, huile, toile, 109 × 165 cm, Maison de la dernière cartouche, Bazeilles, Ardennes, France.

ヴァイスは、ドラエルシュがバゼイユを離れてからもフランス兵をうまく導き、有効な狙撃を行い善戦するが、やがて、ドラエルシュの家は、バゼイユで抵抗している最後の拠点となっていく。ヴァイスの側は、弾薬が尽きかける一方で——この展開は、ゾラが1874年のサロン評で言及しているアルフォンス・ド・ヌヴィルの普仏戦争をテーマにした連作《最後の薬莢》(fig. 1)を想起させる一場面であるが⁴⁶、——バイエルン軍は、大砲まで持

⁴⁶ アルフォンス・ド・ヌヴィル Alphonse de Neuville の普仏戦争をテーマにした連作《最後の薬莢》*Les Dernières Cartouches* (1873)には、バゼイユの民家での戦いの様子を描いている絵画が存在するが、タイトルからの連想から、ゾラが『壊滅』のバゼイユの戦いのエピソードの着想の一部がここにある可能性がある。ただし、戦闘の過程や結末などは、ゾラの創作であり、その内容は水車小屋の争奪戦と類似したものであることには変わりがない。なお、ゾラは、1874年のサロン評「パリ便り」の中で、この作品について、「その作品《最後の薬莢》は版画を通じて誰もが知るところになっている。今年もまた先の普仏戦争を主題とした悲劇であり、公衆は人気のある『イリュストラシオン』誌の報道版画を眺めるように、この作品を楽しんでいる」(三浦篤・藤原貞朗訳『美術論集』、宮下志朗・小倉孝誠編ゾラ・セレクション、藤原書店、2010年、p. 240)と述べている。ゾラはヌヴィルを戦争画の第一人者と見なしているが、この引用からも見て取れるように、その芸術性については、

ち出す。こうして、ついにはバイエルン軍の突破を許す。そして、バイエルン軍の将校にフランス語で「お前たちは誰だ、ここで何をしているのだ」と詰問されるのだが、応える前にヴァイスが硝煙まみれになっていることで事態を悟られ、銃殺のために捕えられてしまう。

この一連の過程は、原作『水車小屋攻撃』において、ドミニクが、フランソワーズ（この固有名詞の一致を勘定に入れないとしても）が負傷するのを見て、非戦闘員であるにもかかわらず銃撃に参加する過程や結局愛する人の前で銃殺されるという結果と酷似している。また、両作品とも敵軍の司令官（いずれもフランス語を話す）に、戦闘に加わったことを悟られるきっかけが硝煙によって体が汚れていたからという点でも一致している。原作『水車小屋攻撃』には以下のような会話がある。

「撃ったことを否定しまいね」

ドミニクは平然と応えた

「撃てるだけ撃ったよ」

この告白は、必要ないものだった。というのも、彼は火薬で真っ黒で、汗に覆われていて、肩の擦り傷から流れ出た血しぶきが斑模様になっていたからだ。⁴⁷

このような、人々を運命的な不幸へと陥れる戦争の残酷さについては、原作の『水車小屋攻撃』だけではなく、オペラ《水車小屋攻撃》でも重要なメッセージとして作品に取り込まれていることは、オペラの手書きシナリオ草稿に、この会話（「撃ったことを否定しまいね」／「撃てるだけ撃ったよ」）がそのまま用いられていることから見て取れる。

なお、このセリフは、ガレによる決定版の韻文台本からは消えているが、類似したメッセージが保持されていることは、以下のようなセリフからも理解できる。

Le capitaine ennemi

敵軍の将校

C'est votre fille ?

これはあなたの娘か？

Et ce jeune homme ?

そしてこの若者は？

Les mains noires de poudre ! un fusil

手は火薬で黒く汚れ、銃を持っている

Eh ! comment

それでどうやって

Se fait-il qu'il ne soit pas

彼が正規軍に属していないこと

高くは評価していなかった。

⁴⁷ *L'Attaque du moulin*, pp. 292-293.

à son régiment ?	になるのかな
<u>Dominique</u>	<u>ドミニク</u>
Je ne suis pas Français !	私はフランス人ではない
<u>Le capitaine ennemi</u>	<u>敵軍の将校</u>
Pas Français !	フランス人ではない !
<u>Dominique</u>	<u>ドミニク</u>
On me nomme Dominique Penquer.	ドミニク・パンケというものだ
<u>Le capitaine ennemi</u>	<u>敵軍の将校</u>
Et vous avez tiré ?	で、あなたは撃ったのか？
Vous le reconnaissez !	それを認めるのだな !
<u>Dominique</u>	<u>ドミニク</u>
C'est vrai !	その通り。
<u>Le capitaine ennemi</u>	<u>敵軍の将校</u>
Vous avez tiré !	あなたは撃った !
C'est contraire	それは反している
À toutes les lois de la guerre !	戦時法の全てに !
Une sentinelle ici !	歩哨がここにひとり !
Une autre au bas de la fenêtre que voici !	窓の下にはもう一人の歩哨が !
Vous serez fusillé ! ⁴⁸	銃殺刑だ !

また、手書きシナリオ草稿の引用した部分の直前には、第 2 幕の舞台装置を説明する中で「マットレスが窓に置かれている」(Des matelas ont été mis aux fenêtres) という記述があった。このマットレスに関しては、原作『水車小屋攻撃』においても言及がある(「鎧戸が一枚、まるでレースのように穴をあけられて水に落ち、隙間をマットレスでふさがなければならなかった」)⁴⁹。そして、『壊滅』のバゼイユの戦闘の場面に着想を提供したと考えられる《最後の薬莢》の中にも (fig. 2-1)、窓の横に置かれたマットレスが描かれている。

このように『水車小屋攻撃』の原作、そのオペラ、および『壊滅』は、戦争の激しさをそれぞれの方法で表現しようとする共通の意図を持っていると考えられる。では、次に、原作『水車小屋攻撃』には見られず、『壊滅』とオペラ《水車小屋攻撃》に共通する要素、すなわち 1877 年から 1890 年代に至る過程で、新しく加わった要素を見てみよう。それが、

⁴⁸ *L'Attaque du moulin*, Livret, p. 27-28.

⁴⁹ *L'Attaque du moulin*, pp. 292-293.

先ほど指摘した、年長者が若者のために自己犠牲の精神を発揮し、フランスの再生を託すというテーマであり、このテーマに関して言えば、オペラ版《水車小屋攻撃》の物語は、原作『水車小屋攻撃』よりも、制作時期に近い『壊滅』と親和性が強い部分がある。



Fig. 2-1: 《最後の薬莢》、部分。



Fig. 2-2: 『水車小屋攻撃』原作には、弾丸で天井が破壊される場面もあるが、《最後の薬莢》には、天井の破損も描かれていた。

『壊滅』では——『大地』(*La Terre*, 1887)の主人公でもある——ジャン・マッカールとモーリスとの交流に多くの紙幅が割かれる。ジャンは、フランス軍の伍長であり、モーリスは、その部下の兵士である。『大地』の読者にとっては自明であるが、ジャンは農民である。一方、モーリスは、先述したヴァイスの妻アンリエットの双子の兄妹であり、ブルジョワ階級出身で学もある。そのために、当初は、学歴もない上官であるジャンを目の敵にしている。だが、戦場で自分のことを気にかけて、食料がなくなり衰弱しかけた時も、自己犠牲の精神から大切な食料を分けてくれるジャンに、モーリスは家族への愛情に近い友愛の念を抱くようになる。

そして、彼は近くの泉に駆け寄り、自分の水筒に水を満たし、戻ってくるとモーリスの顔に水をかけた。それから前とは違い、隠すことなく、とても大事にしまっておいた最後のビスケットを背囊から取り出し、それを小さく砕いたかと思うと、歯の隙間から入れるように押し込ん

だ。飢えた男 [モーリス] は目を開き、貪り食った。⁵⁰

このように、『壊滅』では、オペラにおけるメルリエとドミニクの関係がジャンとモーリスによって再現されているかのように見える。ただし、オペラとは異なり長編小説である『壊滅』においては、事態はより複雑に展開しながら結末へと向かっていく。

物語の前半で同じ部隊に属していたジャンとモーリスだが、物語の後半では、モーリスはパリ・コンミュンに加わり、ジャンは、フランス共和国軍に編入され、敵味方同士になってしまう。そして、パリのバリケードの戦いの中で、ジャンは、それとは知らずモーリスに致命傷を負わせてしまう。ジャンは、その後、アンリエットと共にモーリスを看病するのだが、その死の床でモーリスは、自らが腐敗したフランスの一部と共に犠牲となり、フランスの未来のために自らの死を捧げようという考えを持つようになる。

なぜ、年少のモーリスが年長のジャンに道を譲るのだろうか。それは、モーリスがブルジョワでパリ・コンミュンに参加した自分を都会的な存在であるとみなし、第二帝政期の諸政策によって、大地との連続性を断ち切られた存在として自己規定しているからである。そして、数々の勝利の伝説と共に滅びゆくとしてこの古い国フランスを再建するためには、都会化という方向性を否定して、再び大地に帰る必要があるという結論にモーリスは達するからである。

帝政によって蝕まれ、幻想や享楽によって狂わされ、常軌を逸して高ぶったフランスの一部分を切除したのは、大地に根を張った分別があり、穏健で、田舎風なフランスの健全な部分だった。[……] だが、血の海が必要だった。そして、そのフランス人の血の海は、浄化の火に囲まれたおぞましい犠牲、生け贄だったのだ。[……]⁵¹

有富智世は「エミール・ゾラの『壊滅』について—『大地』との関連で—」の中で、『大地』から『壊滅』へと続く「大地への回帰」をめぐる諸テーマの連続性と変化について正

⁵⁰ *La Débâcle*, dans *OC*, t. 6, p 790. « Et, courant à une fontaine voisine, il emplit sa gamelle d'eau, il revint lui en baigner le visage. Ensuite, sans se cacher cette fois, ayant tiré de son sac le dernier biscuit, si précieusement gardé, il se mit à le briser en petits morceaux, qu'il lui introduisait entre les dents. L'affamé ouvrit les yeux, dévora. »

⁵¹ *Ibid.*, pp. 1117-18. « C'était la partie saine de la France, la raisonnable, la pondérée, la paysanne, celle qui était restée le plus près de la terre, qui supprimait la partie folle, exaspérée, gâtée par l'Empire, détraquée de rêverie et de jouissance [...] Mais le bain de sang était nécessaire, et de sang français, l'abominable holocauste, le sacrifice vivant, au milieu du feu purificateur. »

当にも指摘している⁵²。実際、『大地』における「大地」や「農村」のイメージは、人間の本能や欲望が解放された暴力的な空間として否定的に捉えられていた⁵³。しかし、上述のモーリスの発言のように『壊滅』において、そのイメージは、フランスの伝統のある種の象徴となっている。そして、田中琢三が指摘するように《メシドール》やそれと執筆時期の近い『豊穡』や『労働』においても類似したイメージは維持されていく⁵⁴。

このように見てくると『壊滅』との関係だけではなく、ゾラ文学のより大きな潮流の中に、《水車小屋攻撃》の脚本を位置付ける正当性があることが理解できる。ドミニクとフランソワーズの二重唱で歌われたフランスの復活の前提条件は、労働と再生産であったが、それらは、古い水車小屋の傍で起こるはずであった。この水車小屋こそ、農業国フランスの伝統の象徴なのであり、フランスの伝統に回帰することこそがドイツからの侵略と国土の荒廃からフランスが復活するための道なのである。そして、このメッセージこそが 1890 年以降のゾラの後期作品を貫くイデオロギーなのであり、1877 年の短編小説から 1893 年のオペラへと書きかえられるにあたって、最も大きな変化の跡が見られる部分なのである。

⁵² 有富智世「エミール・ゾラの『壊滅』について—『大地』との関連で—」（『フランス語フランス文学研究』73・1998）

⁵³ ゾラのこうした農村イメージが現実にはそぐわない誇張であるとして、『大地』の刊行がユイスマンスやモーパッサンらの自然主義からの離反を招いたことは、よく知られている。

⁵⁴ 田中、「ゾラのオペラにおけるイデオロギー表象——『メシドール』を中心に」を参照

資料 1 (ゾラの手によるシナリオ草稿の内容)

Merlier

Garçon, il ne s'agit plus du tout de cela.

Je suis libre ! A l'instant, on vient de me le dire.

Françoise

Père, tu ne mens pas ?

Merlier

Non, puisque je suis là.

Françoise

Vrai, bien vrai, père ?

Merlier

Aussi vrai que tu vois le ciel luire.

Françoise

Mais nous sommes sauvés, père, c'est le bonheur !

Quelle effroyable nuit ! quel terrible supplice !

Vouloir, — si j'avais pu j'aurais coupé mon cœur —

Entre mon Dominique et toi que je choisisse ! ...

Et ces tourments sont donc finis !

Enfin, nous voilà réunis ! ...

Ah ! de nouveau, que la maison flamboie,

Du clair lever du jour à son déclin !

Aimons-nous travaillons, de toute notre joie,

Au chant berceur du vieux moulin !

Merlier à Marcelline, pendant l'expansion précédente

Je suis vieux, moi ! je puis partir, l'âme joyeuse,

Si ma chère enfant est heureuse.

Et, jusqu'au bout, je donnerai mon sang.

Marcelline à Merlier, de même

Se donner tout pour ceux qu'on aime, offrir sa vie en don suprême

C'est le devoir tel que mon cœur l'entend

Dominique, reprenant

Ne mentez pas, père Merlier !

Françoise

Hein ? père,

Ne mens pas !

Merlier

Aussi vrai le ciel nous éclaire,

Je ne mens pas. Voyons, si je mentais,

est-ce que je pourrais rire comme je fais ? ...

Demande à Marcelline ... Et, tiens ! vois, elle-même

Rit de bon cœur.

Marcelline

Bien sûr, quand je suis ceux que j'aime

Contents, je suis contente ... allez, soyez heureux !

Il dit vrai, je le jure, et nous rions tous deux !

Mentirions-nous à cette heure suprême ?

Et nous sommes sauvés, le bonheur nous attend !

à Merlier

Se donner tout à ceux qu'on aime,

Offrir sa vie en don suprême,

C'est le devoir tel que mon cœur l'entend.

Merlier

Et nous sommes sauvés, le bonheur nous attend !

à Marcelline

Je sous vieux, moi ! je puis partir, l'âme joyeuse,

Si m'a chère enfant est heureuse.

Et ; jusqu'au bout, je donnerai mon sang !

Françoise et Dominique

Et nous sommes sauvés, le bonheur nous attend !

Ah ! de nouveau, que la maison flamboie !

Aimons-nous travaillons de toute notre joie.

Au bruit du vieux moulins chantant !

Marcelline prétend l'oreille

C'est encore le clairon ... Ecoutez, on l'entend

Françoise, avec joie

O Dieu bon !

Merlier, à Dominique

Repars tout de suite

Merlier

Là ! c'est bien, maintenant :

Je puis braver le sort.

第3章 オペラ《水車小屋攻撃》と「ドラム・リリック」の並行関係

第1節 オペラによる独仏の戦い

1893年11月23日に《水車小屋攻撃》は、オペラ＝コミック座 (fig. 3) で先行上演された。そして、先行上演に合わせる形で、その前日の11月22日に、ゾラは『ジュルナル』誌に自らのオペラ美学を披歴した「ドラム・リリック」を発表している⁵⁵。



Fig. 3: 現在のオペラ＝コミック座、サル・ファヴァール Salle Favart、正面ファサードのではなく、ファヴァール通りに面した側面玄関。筆者撮影。

この論説で特に興味深いのは、ゾラが当時のフランス・オペラ界がヴァーグナーに征服されていると現状分析しつつ、ドイツの楽匠の影響を克服し、フランス・オペラの再生を意図しているという点で、オペラ制作の論理がオペラの物語と並行関係にあるという点である。実際、普仏戦争をテーマとしたオペラという意味だけではなく、《水車小屋攻撃》は、

⁵⁵ « Le drame lyrique », dans *OC*, t. 15.

次の二つの意味で、ドイツとの関係を意識させる状況に置かれた作品であった⁵⁶。

まず、第一に、《水車小屋攻撃》が初演された 1893 年は、オペラ座でヴァーグナーの《ワルキューレ》が初めて上演された年であった。ゾラもそのゲネプロを見物しているが、1861 年の《タンホイザー》パリ初演の際に出されたヴァーグナーの理論的言説『音楽書簡』を前文とするリブレット集がフランスで再版されるなど、多くの人々がヴァーグナーのフランスにおける成功を意識した年であった。《夢》の成功で名が知られたブリュノーは、個人的には、ドレフュス事件以前は、政治的な関心をさほど持っていなかったが、一般には国民音楽協会に属した作曲家として⁵⁷、ヴァーグナーを迎え撃つアルス・ガリカの代表選手とみなされていた。この作品が対独復讐派を勢い付ける可能性があったことを当時の穏健共和派政権が危惧していたことが、当時オペラ＝コミックの支配人であったレオン・カルヴァロ (Léon Carvalho, 1825-1897) が普仏戦争を想起させる演出を行なった場合、上演を認めないという圧力を当局から受けていたことを示す書簡の内容から見て取れる⁵⁸。この圧力によって、プロイセンやバイエルンという言葉は単に「敵」となり、軍服の衣装はヴァルミーの戦いのものになった。

第二に、《水車小屋攻撃》上演の年には、翌年の露仏同盟の締結を控えて、ロシア艦隊の水兵がフランスを訪問していたという状況がある。周知のように露仏同盟は、ドイツ帝国を仮想敵とした軍事同盟であり、カルヴァロは、ロシア艦隊の水兵や共和国大統領をはじめとする要人らの前で初演しようと画策していたのである⁵⁹。この計画は、時間不足により実現しなかったが、《水車小屋攻撃》は、このような対ドイツとの緊張関係を意識させずにはいられない側面があった。そして、その対ドイツ性という側面は、純粋に政治的な側面だけではなく、美学として表現された対ドイツ性という要素をブリュノーやゾラにもたらずに至っている。

ブリュノーが妻のフィリピーヌに宛てた書簡の中には、次のような言葉が見える。

⁵⁶ フランスの普仏戦争後の反応と、ドイツのナポレオン戦争に対する反応が合わせ鏡のように対称的であるという山田広昭の指摘（「合わせ鏡としてのフランスとドイツ」、シェリング年報編集委員会編「ジェリング年報」11、シェリング協会、2003、pp. 59-64）を参照しながら、吉田寛は、音楽の分野で 19 世紀のドイツがどのようにドイツのフランス・イタリアに対する後進性を先進性へと転換し、「音楽の国」としてのナショナル・アイデンティティを獲得してゆくかについて論証している（『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉：一九世紀』、(青弓社・2015)。本論文が、論じているのは、合わせ鏡の片面に対応するフランス側の反応の一局面に関するものであると言えるだろう。

⁵⁷ 普仏戦争で敗れたショックの反応からフランス全土でナショナリズムの波が広がるが、その流れの一環として設立されたのが国民音楽協会である。その旗印が「フランスの芸術」を意味する「アルス・ガリカ」である。ブリュノーもそのメンバーであった。今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』、春秋社、2010 年を参照。

⁵⁸ Macke, *Op. cit.*, (note 9), p. 108.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

彼 [大臣] は、このように付け加えさせたいらしい。大臣は、この試みにこの上なく満足しており、もし、現実に、我々がそう願っているように、オペラ＝コミック座がオペラ座で上演されているヴァーグナーのドラマ・リリックと並び立つことができるならば、明快で活みなぎる新様式のフランスのドラマ・リリックは、真に独特な芸術の表現として、これやその作品の出現よりも、より重要な影響力を持つものとなるだろうと。⁶⁰

このオペラによる独仏の戦いにおいて、向かい合っているのは、「フランスのドラマ・リリック」と「ヴァーグナーのドラマ・リリック」だという大臣の発言をカルヴァロは報告している（とブリュノーは妻に語っている）。ブリュノーが大臣のフランスの文化的国威発揚という政治的意図について好意的であったのかについては疑問の余地があるが、ブリュノーは、少なくとも、ふたつの「ドラマ・リリック」が対峙し合うという事実関係については追認しており、この「ドラマ・リリック」という言葉の用法に疑いを挟んではない。そして、《水車小屋攻撃》の先行上演前日に発表されたゾラの理論的言説のタイトルが「ドラマ・リリック」であったことを想起すると、この言葉は、ゾラとブリュノーが共有している美学の中で、中心的な役割を果たす言葉だと考えることができるのである。

第2節 「フランス的ドラマ・リリック」

今日一般に、「ドラマ・リリック」という用語は、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》のことを指す。このドビュッシーの唯一のオペラ作品は、音楽史的にフランスの従来のオペラ様式を刷新しようとして試みていると同時に、ヴァーグナーの壮大な祝祭劇的構想からも距離をとるものとして理解されている⁶¹。したがって、「ヴァーグナーのドラマ・リリック」という言葉は、今日的に見ると言語矛盾とまでは言えなくとも、少なくとも意味上

⁶⁰ *Ibid.*, p.108. « Il [le ministre] a même ajouté, paraît-il, que le ministre était on ne peut plus heureux de cette tentative et que si, réellement, ainsi qu'on l'espérait, l'Opéra-Comique pouvait opposer aux drames lyriques de Wagner, en train de s'installer à l'Opéra, un drame lyrique français, de forme nouvelle, claire et vivante, ce serait considéré comme une manifestation d'art toute particulière et d'une portée plus haute que la mise au jour de telle ou telle œuvre. »

⁶¹ 『ニューグローブ世界音楽大事典』、第11巻（講談社・1994）。「ドラマ・リリック」の項目の筆者（浅井香織）は、ドラマ・リリックをオペラ＝コミックから派生した様式であるが、地のセリフによる対話部分を持たず、一方で、グラントペラのように仰々しくないことから両者の中間に位置付けている。そして、浅井は、ドラマ・リリックの典型例をマスネのオペラであるとしているが、正式にこの名を冠しているマスネの作品は《ヴェルテール》（*Werther*）のみであるとしている。この点からも、ドラマ・リリックの名を冠している最も有名なオペラは《ペレアスとメリザンド》であると言えるだろう。

の不協和音をもたらすものである。しかしながら、ドビュッシーがマアテルランクの戯曲『ペレアスとメリザンド』をブッフ・パリジャン座で観劇したのは1893年5月7日であり、そこから上演までに約10年を要するこのオペラ史に残る不朽の名作が「ドラム・リリック」の典型となるまでには、なお、時間が必要であった。

一方、ブリュノーの書簡の記述によれば、ヴァーグナーの「ドラム・リリック」は、すでに存在し、これから「新しい様式」であるところの「フランスのドラム・リリック」の確立が希求されるということであった。つまり、この文脈では、「ドラム・リリック」とは、基本的にはヴァーグナーの様式であり、日本で一般にヴァーグナーの音楽劇の様式を指す「楽劇」という言葉に近い意味を帯びているとも言える。なお、フランスでは、「楽劇」を意味する言葉として「ドラム・ミュージカル」(drame musical)という用例が存在するが⁶²、必ずしも人口に膾炙してはならず、オペラの様式史的な議論に関係のない場面では、単に「オペラ」と表現される場合が一般的であると言える。

以上のように、ヴァーグナーの「ドラム・リリック」をフランス化しようとする認識をカルヴァロと共有していたと考えられるブリュノーであったが、ゾラは「ドラム・リリック」において、この言葉をどのように用いていたのかを見ていこう。

まず、ゾラは「ドラム・リリック」をフランスの「旧様式」の音楽劇「グラントペラ」や「オペラ＝コミック」と対置している。オペラにおいて、文学的に価値の高い台本の重要性を強調するために、「旧様式」においても良い詩人によって書かれた台本の重要性は高かったという点を主張する文脈で、ゾラは次のように述べる。

かつて、今日では時代遅れのグラントペラやオペラ＝コミックという旧様式が支配していた時ですら、この重要性は、否定できなかつた。⁶³

そして、グノーが多くの場合、良い台本に恵まれず、そのオペラの失敗のほとんどが台本作家の責任であると批評家が述べているということに言及した上で、しかしながら、「詩が音楽のための口実にすぎなかつたのがその時代であつた」と述べ、特にロッシーニに言及しながら、「そういったわけで、劇は、二重唱、三重唱、合唱、カバティーナ、バルカローラのための単なる口実にすぎなかつた」と言うのである⁶⁴。

⁶² Edouard Schuré « Le drame musique et l'œuvre de Richard Wagner », dans *Revue des deux mondes*, t. 80, 1869.

⁶³ « Le drame lyrique », p. 830. « Même autrefois, lorsque régnaient les anciennes formules, aujourd'hui surannées, du grand opéra et de l'opéra comique, cette importance n'était pas niabile. »

⁶⁴ *Ibid.*

ところが、「今日、ドラマ・リリックの新様式が勝利を収める」ことにより「良い詩人」による文学的な台本の必要性が日々増しているとゾラは続けていく。この箇所では、直接言及がないのだが、ここで言うところの「新様式」は、事実上、この後、言及される「ヴァーグナー的様式」と同義であると考えられる。ゾラは、グノーやベルリオーズのオペラは成功しなかったものが多いとみなしており、また、マスネやサン＝サーンスに対しては言及が少ない。それゆえに、グラントペラやオペラ＝コミックなどの規範が弱まった後のフランスのオペラ作家で、勝利を収めたと言えるほど成功したとゾラが見なしている音楽家は見当たらないのである。

また、その後、フランスのオペラ界がヴァーグナーによって征服されているというように述べる文脈では、「ヴァーグナーのような専制的とも言える全能の才能」、「彼 [ヴァーグナー] は様式を刷新した」などという表現が見られることから「新様式」の実態が「ヴァーグナー的様式」であるという解釈が正当化される⁶⁵。

このように見えてくると、ゾラの「新様式」とは、音楽が中心となる形ではなく、文学的な価値の高い台本を中心とした詩と音楽の融合が達成され、なおかつ、作品が様々な音楽的形式を観客に聞かせるための寄せ集めになるのではなく、文学的な意図に貫かれた劇の創出を目指すものであることが分かる。そして、「状況を展開させ、作中人物にコメントを与えるオーケストラによる無限旋律から出発し」と述べるように、上記の理想を実現するためにヴァーグナーから学んだ具体的方法とは、ライト・モチーフを活用することで台本重視の詩と音楽の融合を目指し、無限旋律を用いた様式のように番号オペラを否定し、オペラが様々な形式の寄せ集めにならないようにすることを想定していることが読み取れる。

以上のように、ヴァーグナーの先進性を認めるゾラであったが、その一方で、その影響を受動的に受け取るだけではなく、積極的に乗り越えていくことも必要であると述べている。このような文脈において、先に引用したブリュノーの書簡に記された大臣の発言とほぼ同じ意味で、「フランスのドラマ・リリック」という言葉が用いられる。

そういったわけで、私は、フランスのドラマ・リリックが、状況を展開させ、作中人物にコメントを与えるオーケストラの無限管弦楽から出発しながらも、[……] 情熱、そして、我々の民族の特質である鮮やかさの中で、独自に確立されうると思い描いていた。私は、北方の神話の不明瞭さの中ではなく、我々の悲惨さや喜びの現実の中で繰り広げられる [……] より直接的に人間的な劇を構想している。⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.*, p. 832.

⁶⁶ *Ibid.* « Alors, je me suis imaginé que le drame lyrique français, tout en partant de la symphonie

このような「北方的」な「ヴァーグナー的様式」の南方化こそがゾラの「ドラム・リリック」の主張なのである。このような南方性の追求は、「ドラム・リリック」発表以後も、オペラ制作の論理の中で重要な要素であり続けた。ゾラとブリュノーの共作の到達点ともいえるべき《メシドール》についてゾラが答えたインタビューの中でも「私の身体中のラテンの血が北方のあの倒錯した曖昧さに反発するのであり、光と真実を備えた人間の主人公のみを望む」と述べている⁶⁷。

そして、このフランス・オペラ再生のプログラムは、《水車小屋攻撃》や『壊滅』の物語の中で示された普仏戦争からのフランスの復活とも対応関係がある。まず、ドイツの侵攻は、新興国家プロイセンの隆盛と老大国フランスの弱体化を人々に意識させることとなった。これは、廃れてしまったグランドオペラやオペラ＝コミックなどの旧様式がヴァーグナーによって時代遅れの代物とされたという認識と対応している。

また、ゾラにとっては、フランスを本来のあり方から外していた都会的な第二帝政の崩壊は、ゾラが第二帝政の音楽的な象徴とみなし、軽佻浮薄な存在として否定していたオフバックの没落をも想起させる。しかし、プロイセンをはじめとするドイツ諸邦の侵攻が帝政によって本来のあり方を見失ったフランスの膿を出すきっかけになったとしても、フランスはプロイセンを真似るのではなく、フランスの伝統に基づいて復活しなければならなかった。なぜなら、ゾラは、ドイツからの文化的な影響の中に、フランス社会を弱体化させる要素が混ざっていることを感じていたからである。

ゾラの評論「人口減少」によれば、正常な男女の関係性からの逸脱は、子供を望まないことから起こる。そして、こうした倒錯的な関係が世紀末のフランスにおいて蔓延するのは、ショーペンハウアーの厭世哲学やヴァーグナーの劇作品の中で散見される、とゾラが考えた、処女性の称揚や自己放棄の哲学がもたらす影響と大いに関係があるからだと言う⁶⁸。そういった哲学や作品のテーマが持つ「北方」性を克服し、欲望と意志を持つ等身大の人間へとまなざしを向けるという「ドラム・リリック」における主張は、《水車小屋攻撃》における、子供を産み労働するフランスの民衆の発見と軌を一にしている。

continue à l'orchestre, qui développe les situations et commente les personnages, [...] pouvait s'affirmer à part, dans la passion, dans la clarté vive du génie de notre race. Je vois un drame plus directement humain, non pas dans le vague des mythologies du Nord, mais [...] dans la réalité de nos misères et de nos joies. »

⁶⁷ « À propos de *Messidor* : une lettre de M. Emile Zola », dans *EM*, p. 241.

⁶⁸ « Dépopulation » (*Le Figaro*, 23 mai 1896) dans *OC*, t. 14, pp. 785-790.

第3節 ゾラにおける詩と音楽の融合の本質

オペラ《水車小屋攻撃》において、ドイツの侵攻から立ち上がるフランスの再興の担い手を導くものは「古い水車の歌うような音」であった。このことは、来たるべきフランスの復活において、音楽の果たす役割の大きさが暗示されていると解釈することができる。そして、この物語内容と対応している「ドラム・リリック」におけるフランス・オペラ界の復活のプログラムにおいて、かつて、ガニエールから芸術創造の力を奪い、ラザールに努力の意味を見失わせていた〈音楽〉は、一定の留保さえつければ、以前のように芸術創造において有害なものとはみなされていない。

問題は、知性の役割を無視し、感覚にのみ訴える音楽の働きを知的な営みと関係が深い文学的要素と融合させ、文学的要素によって劇全体をコントロールする必要があるという点である。それゆえに、登場人物の内面や劇的状況を明確化するライト・モチーフ、劇的な展開を音楽の繰り返しや終止によって断ち切らない無限旋律、これらの手段により台本中心の音楽と詩の融合を達成するヴァーグナーの作曲技法を、ゾラは、優れたものと見なしている。それゆえに、そこから神話や伝説という「間違ったテーマ」を排除することができれば、ヴァーグナーの手法を許容することが可能なのである。

しかしながら、詩と音楽を融合させるという手法を維持しつつ、題材として神話を否定するというゾラの戦略は、ヴァーグナーの美学の中心的主張に対する無知ないし無視を前提としないと出現しようがない。ヴァーグナーの美学の中で、詩と音楽の融合という手法が神話という題材といかに表裏一体であるかを例証するために、本論文では先ほど言及した『音楽書簡』の一節を見ていきたい。なお、ここで『音楽書簡』を言及するのは、ゾラがこの『音楽書簡』によってヴァーグナーの主張を理解し、その主張に反論していると確実に立証できるからではない。このフランスの聴衆に向けられパリで刊行された著作がゲルマン性とラテン性を対置するなどゾラの主張と好対照をなす部分を含むために、比較材料として適していると判断されるからである。

ドイツでは『未来音楽』の名前で刊行されることになる『音楽書簡』の主張によれば、ヴァーグナーにとっても、ゾラと同様に、オペラにおける音楽の自律化は受け入れがたいものであったようだ。

我々は、明けても暮れても純粋に音楽的な形式の完成ばかりに関心があり、オペラを自分の個人的な才能を披露するための場としか考えないような音楽家にそれを待ち望むべきであろうか

こうした音楽の絶対化を防ぐための方法が、ゾラにおいては、文学性を重視した詩と音楽の融合であった。ヴァーグナーも同様に、詩と音楽の融合を主張しているが、その融合の有り様の具体的形態においては、ゾラが「明確に示された環境と生き生きとした登場人物」と言うように、現実的状况の再現を重視しているのとは反対に、ヴァーグナーは、それらの要素を詩の本質から離れた、取るに足らない細部とみなしている。ヴァーグナーにとって重要なのは、現実を再現するために用いられる言葉の表面的な意味の裏側に太古の時代から保持されている、リズムや音楽的な装飾性をとらえることで、日常言語よりも普遍的な言葉の「感覚的」で「原初的」な「意味作用」を探求しようとする事なのである。

そういった意味で、ヴァーグナーにとっての詩と音楽の融合は、言葉が音楽と分かちがたく結びついていた原初への回帰を意味するのであって、その原初状態を語る神話を否定することとは、どうしても結びつかない。

ここから、私としては、神話が詩人の理想的な題材であるということ、必然的にしめすこととなった。神話は、民衆による原始的で、作者のわからない詩であり、我々はその詩がすべての時代で、教養高い時代の偉大な詩人によってたえず手直しされながら、再び取り上げられていることに気づく。神話の中では、事実、人間の関係は、それらの抽象的な理性にのみ理解できる習慣的な形式をほとんど完全に脱ぎ捨てている。そこでは、生命が有する本当の意味で人間のもの、永遠に理解できる物を示し、すべての模倣を受け付けない、その形がすべての真の神話に個別の性格を与える具体的な形のもとで神話を示すために、あなた方は一目でそれとわかるのである。⁷⁰

この神話へと遡ることによる音楽と詩の融合の試みに関して、『未来音楽』におけるヴァ

⁶⁹ Richard Wagner, « Lettre sur la musique », dans *Quatre poèmes d'opéras*, Traduit en français, A. Bourdilliat et C^{ie}, Paris, 1861, [nouvelle édition], Durand et Flis, Paris 1893, p. xxx. « Devait-on l'attendre du musicien, qui, sans cesse et uniquement préoccupé du perfectionnement des formes purement musicales, ne voyait autre chose dans l'opéra qu'un champ propre à y déployer son talent personnel ? »

⁷⁰ *Ibid.*, p. xxxii. « De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le *mythe* comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel, que vous reconnaissez au premier coup d'œil. »

ヴァーグナーの主張は、吉田寛が指摘するように、「ギリシャ語と同じく「根源的」な言語であるドイツ語」で創造するドイツ人は、そうではない「ローマン」系民族（イタリア人とフランス人）よりも有利であるというものであった⁷¹。

言葉自体が持つ強弱のアクセントがどのような文法的形態であろうと変化しないドイツ語とは異なり、ラテン語は、文法的な変化によって言葉のアクセントの位置が移動する。それに加えて、ラテン語から派生したフランス語は、それぞれの言葉の置かれる位置によっても、アクセント有無が決まる言語である。ゲオルギアーテスが『音楽と言語』において探求するように、こうした言語的特性の違いがその言語を用いる文化圏の音楽の有り様を決定しているという側面があることを考慮すると⁷²、ヴァーグナーの主張するところのオペラ制作における言語的なドイツの優越性は、自国の文化的優越性を主張するための完全なる幻想の物語ではない可能性もある。

ただし、本論の考察においてより興味深いのは、ヴァーグナーの主張の学術的な正確さというよりは、ヴァーグナーが言語やそれがよって立つ文化や民族性という本質的なパラメータを用いて、他文化に対する優越性を主張しているという事実なのである。そして、さらに興味深いのは、こうした本質的な帰属性を根拠にして自文化の優越性を主張する議論に対して、すでに述べたように、「民族の特質」や「ラテンの血」という言葉を用いていたゾラも同様の論理を用いて対抗しようとしている点である。

後年（1897）のインタビューで、ゾラは次のようにも述べている。

ヴァーグナーの様式は [……] 先行するものよりもはるかに優れている。しかし、それはある特定の気質にふさわしいものだ。私たちにも私たちの気質がある。それはラテン人の気質である。⁷³

ヴァーグナーは、彼以前のドイツ・オペラの弱点は、フランスやイタリアの劇の良い部分を取り入れ、模倣するという混合様式に終始していたことであると指摘し、それとは異なる独自の様式として、ゲルマン性に根付いた様式の確立を訴えた。同様にゾラは、フランス的な特徴に根付いた音楽劇という主張を展開している。つまり、ゾラは、ヴァーグナーと類似した論理を用いてヴァーグナー的な作品のテーマを否定しているとも言える。こ

⁷¹ 吉田寛『ヴァーグナーの「ドイツ」—超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ—』、pp. 176-186.

⁷² T. G. ゲオルギアーテス、木村敏訳『音楽と言語』（講談社学術文庫・1994）

⁷³ « Théâtres : M. Emile Zola et la musique », dans *EM*, p. 272. « [La formule wagnérienne] est, de beaucoup, supérieure à celles qui l'ont précédée. Mais elle correspond à un tempérament particulier. Nous avons notre tempérament, nous aussi, les Latins. »

のように、ゾラは、ヴァーグナーの美学の本質に関する議論に立ち入ることなく、ヴァーグナーの文化的なナショナリズムの称揚に対抗する創造的な論理を手に入れることになったのである。

なお、直前に引用した一節において、ゾラが「気質」という言葉を再び用いている点に注意しよう。すでに引用したように、1878年の記事において、音楽は享樂的な「気質」のみに訴えかけ、知性とは両立し難いものであった。ところが、いまや「ラテン人」の「気質」を介してであれば、絵画と同様に音楽は、知性の領域と交渉を持つことが可能になる。

この変化を読み解く鍵も「北方の神話の不明瞭さ」という言葉の中にあるだろう。非理性的で神秘的な特徴を北方性のうちに読み取ったゾラは、それとは対照的な特徴として南方のラテン性を想起するようになった。こうした図式化の結果、人間性や真理に開かれた「気質」がゾラに強く意識され、この「気質」が音楽を含めた芸術の受容および創造において肯定的な力を発揮するという発想が生まれたと考えられるのである。

こうして、1891年以前は、芸術創造において有害なものとして捉えていた〈音楽〉に、1893年のゾラは、いくつもの限定条件をつけながらも、自らの芸術創造の世界に引き入れようとしていた。この音楽という芸術を飼いならそうとする姿勢は、ゾラが1878年の記事のように音楽と知性との両立を完全否定するものではないことを示している同時に、音楽を語ることで我を忘れるガニエールと完全には一致していないことも示している。

確かにゾラは、ヴァーグナーが詩と音楽の融合を主張する際に、どちらに優位な地位を与えるか時代によって変化することや、詩が男性的原理、音楽が女性的原理に基づいているといった独特の美学的背景については、まったく念頭に置いていない⁷⁴。また、ゾラと同時代人で、ゾラと同様に民族的特質を意識した上で神話を否定するという方法でヴァーグナーに対抗しようとしたマラルメに比べて⁷⁵、音楽と詩の融合に関して、ゾラのヴァーグナー理解がやや表面的であると指摘することも可能であろう。しかしながら、実際にオペラ作品を世に送り出したという観点からは、ゾラは「ドラム・リリック」において、ヴァーグナーへのアンチ・テーゼとして有効な創造上の論理を構築したと言える。

⁷⁴ この点については、以下の著作において意欲的な考察が展開されている。Nattiez, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*

⁷⁵ ステファヌ・マラルメ「リヒャルト・ワーグナー——フランス詩人の夢想——」、渡辺守章訳「リヒャルト・ワーグナー：一フランス詩人の夢想」、松室三郎、菅野昭正、清水徹、阿部良雄、渡辺守章編『マラルメ全集Ⅱ』（筑摩書房・1989）を参照。この点に関しては、第2部で、マラルメから影響を受けたドビュッシーとゾラとブリュノーとの関係を論じる際に再び言及する。

第4章 ゴラのオペラ美学の《水車小屋攻撃》の音楽における反映

第1節 《ナイフ》の詩節について

以上、ゴラが《水車小屋攻撃》の制作過程で作上げたオペラの美学は、ガレの助けを借りず、初めからゴラが韻文を用いず作詞を行った次作《メシドール》においてより本格的に作品の有り様を決定するようになる⁷⁶。また他方で、《水車小屋攻撃》は《夢》において、一部の革新的な挑戦が批判されたという背景もあってか、少なくとも表面的には、従来型のオペラに近いものとなっている。すでに言及した二重唱など、アンサンブルが多用されるほか、独立したアリアも多くあり、いわゆる「ドラマ・リリック」とは異なるものとなっている。このことは、作品の様式に関わる決定に関しては、ゴラが決定権を持っていなかったこととも大いに関係すると思われる。

しかしながら、《水車小屋攻撃》の制作過程では、必ずガレは一度出来上がった内容をゴラに見せて、修正を受けるという手順を踏んでいる。この過程で、意見の相違などもあり、ゴラの意見が決定版に反映された箇所もあれば、そうならなかった箇所もあることはすでに言及した。このように、《水車小屋攻撃》の制作過程において、ゴラは単なる原作提供者という役割を大きく超えた関わりを見せている。本章では、このような形で行われた《水車小屋攻撃》の楽譜に対するゴラの関与の意味を考察する。

メダンから発送されたゴラからブリュノー宛の書簡には、以下のような記述がある。

親愛なるブリュノーへ、私はついあなたをかくも待たせた幾つかの詩句を送ります。ナイフに関する幾つかの詩節については、ロマンスになるのを避けるように、リズムを壊し、少々散文風にしなければならぬと考えました。明瞭さと活力があれば十分だと思いました。反対に、森の別れに関しては、詩の調子を抒情的昂揚 (lyrisme) と言えるまで広げました。[……] ⁷⁷

⁷⁶ 《水車小屋攻撃》以降の作品で《メシドール》よりも着想時期が早い作品として《ラザール》がある。1893年の終わりに散文による詩がゴラによって書かれたが、一幕構成でオラトリオに近い様式であったということもあり、上演機会が少ないとブリュノーによって判断され、よりオペラに近い形式のドラマ・リリック《メシドール》の制作が優先されることとなった。ゴラの死後、未亡人アレクサンドリーヌ・ゴラから台本を受け取ったブリュノーは、《ラザール》のための音楽を作曲することになったが、この作品が初演されたのは、結局1986年であった。一度、歴史の闇に葬り去られてから再び日の目を見ることになった《ラザール》は、この作品が新約聖書のラザロの伝説（ラザロは一度埋葬されたが、キリストの奇跡により復活した）を下敷きにしていることを考慮すると、因縁めいたものを感じさせられると言えないだろうか。

⁷⁷ *Correspondance* t. VII, p. 283. « Mon cher Bruneau, je vous envoie enfin les quelques vers que je vous ai fait tant attendre. Pour les strophes sur le couteau, j'ai cru devoir briser le rythme et affecter un peu de prosaïsme, de façon à éviter la romance. Il m'a semblé que netteté et la vigueur

この一節で述べられる「リズムを壊し、少々散文風に見えるように」した、また、「詩の調子を抒情的昂揚と言えるまで広げ」たという発言は、基本的には、詩の修正に関するものであると言える。しかしながら、「ロマンス」(romance)とは、恋愛詩という意味と同時に音楽の一形式でもあり、なおかつ、《森の別れ》に関しても、ゾラが「リート」と呼んだ部分の歌詞であることを考慮に入れなければならない。

音楽における「ロマンス」は、素朴な有節形式で歌われ、ナイーヴな歌詞を持つ恋愛歌である。この形式は、19世紀の前半にフランスで流行したもので、19世紀の後半になると、次第にドイツ・リートの影響を受けた「メロディ」(mélodie)という形式に取ってかわられるようになった⁷⁸。ドイツ・リートも「ロマンス」のように基本的には有節的形式を持っているが、たとえばシューベルトのリートのように、必要があれば繰り返して音楽的変更を加えることができ、より多様性を持って音楽と詩の一体性を演出することができた⁷⁹。

そのリートのフランス版とも言えるものが、「メロディ」であり、基本的に有節的でありながら「ロマンス」よりも自由な展開を行うが、その定義は決して厳密なものではなく、時には、音楽面では「ロマンス」とほぼ選ぶところがないようなものもある。こういった場合、「ロマンス」と「メロディ」を分けるものは、歌詞上のナイーヴさだけとなるだろう。いずれにせよ、「ロマンス」や「リート」の特徴は、音楽が詩の内容及び形式と密接な関係を持っている点である。そして、その詩にゾラが修正を加えるということは、必然的にブリュノーの音楽にも影響を与えることとなる。

そこで、「ロマンス」を避け、リズムを崩し、散文的な性格を与えたという《ナイフ》の詩節がどのようなものであったのかを見ていこう。以下に、対応する箇所フランス語を引用する。

Mon Dieu ! j'ai pourtant du courage	a	8
Mais ces coups de feu ces cris cette horreur	b	10
Un moment, j'ai cru qu'un orage	a	8
Nous emportait ... J'ai bien eu peur !	b	8

suffisaient. Au contraire, pour les adieux à la forêt, j'ai élargi le ton jusqu'au lyrisme. »

⁷⁸ フランス詩の発展とロマンスからメロディへと移行するフランス音楽との関係を論じた論考としては、以下の著作を参照した。大森晋輔『フランスの詩と歌の愉しみ：近代詩と音楽』（東京芸術大学出版会、2012）、今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』（春秋社・2010）。

⁷⁹ ロマンス、リート、メロディの相関関係については、以下の論考を参照した。アンドレ・オデール著、吉田秀和訳『音楽の形式 [改訂新版]』（文庫クセジュ・2014）。

Cependant, j'étais là, derrière	c	8
Je ne courais aucun danger	d	8
Tant que j'aurais eu, pour me protéger	d	10
Mon Dominique, et vous, cher père.	c	8
Et puis, j'avais là ce couteau	e	8
Et si, vous morts, j'avais dû me défendre	f	10
J'étais résolue à le prendre	f	8
Pour résister et me tuer plutôt !	e	10
C'est vrai je ne suis qu'une femme	g	8
Mais dès qu'un malheur nous menacerait	h	10
J'oserais t'invoquer ô claire lame	g	10
Couteau qui nous délivrerait !	h	8 ⁸⁰

音節の数も規則性（8 と 10 の交替）があり、韻も踏まれており、完全なる韻文である。したがって、「ロマンス」になるのを避けるというゾラの修正の意図は、詩の意味内容に関する部分という意味合いが強く、女性であってもナイフを持って抵抗するという勇ましさを表現することで、甘美な恋愛詩になることを回避していると考えられることができる。

ただし、ゾラは、同時にリズムを崩す意図を持っていたとも述べていた。リズムという音節の数の規則性との関係で言えば、ロマンスは、詩と音楽の両面で有節的な構造を持っているという特徴がある。ゾラが修正した詩節は、交韻と抱擁韻によって構成された各詩節があり、前半のふたつの詩節は、8 音節の詩句が三つ、10 音節の詩句が一つであるが、後半は、それぞれ 8 音節と 10 音節のそれが、二つずつになっている。つまり、純然たる韻文ではあるが、「ロマンス」に求められるような厳密な規則性は認められない。

また、散文的な要素を加えるという発言との関連から見ると、ゾラが修正した詩節は、短く歯切れの良い言葉や句によって構成されており、詩の内容の勇ましさを強調する詩的形式を持っている。このように、内容・形式において、ゾラが詩を自らの意図に合致するように修正していた跡が取れた。そのうえで、今度は、ブリュノーがこの歌詞にどのような音楽をつけているのかを見てみよう⁸¹。

⁸⁰ *L'Attaque du moulin*, livret, pp. 24-25.

⁸¹ *L'Attaque du moulin*, partition, pp. 54-57.

そこで、まず確認できるのは、単純な意味での歌謡の旋律における有節性は認められないという点である。そして、もう一点気づかれるのは、前半部分が4/4拍子であるのに、後半部分は、3/4拍子というように3拍子系のリズムに変化していることである。前半のふたつの詩節では、フランスワーズは、ドミニクとメルリエに守ってもらえるという、やや受動的な内容を歌っているが、後半では、ナイフで身を守り、危険が迫れば自ら自刃するという壮絶な覚悟が語られている。そのため、内容も切羽詰まったものになり、勇ましい勢いがある言葉が選択されているが、そうした歌詞の調子の変化を音楽的なリズムの変化としても表現している。

Ex. 1-1: 《ナイフ》の aria における伏線の効果⁸²

また、有節形式の歌曲では、同じ旋律が繰り返され、歌の展開がおおよそ決まっている。したがって、同じような言葉や意味内容が繰り返される詩ではない限り、有節形式の歌曲は、詩と音楽の関係に齟齬が生まれやすい。そして、第 2 部において詳述するように、ゾラは、物語内容を効果的に伝達するうえでは不都合な、類似した言葉が繰り返されるような aria を好まなかった。このような事実から、この《ナイフ》の詩節に関するゾラの介入は、勇ましきや詩のリズムの変化をもたらすだけでなく、詩の物語内容をできるだけ明確に伝えるために音楽が作曲されるべきだというゾラの美学の主張に則ったものである

⁸² *L'Attaque du moulin*, partition, p. 112.

と思われる。

文学的効果を重視した詩と音楽の融合に関連して、この場面では、伴奏の音楽も特徴的である。それは、伴奏の音楽が、全体としては定型的に進行するなかで、第4詩節の「ナイフ」« Couteau »という言葉の時に、唐突に平行調の和音が出現する点である (Ex. 1-1)。このような意外な和音の出現は「ナイフ」という言葉に注意を向けさせる効果を生み出している。そもそも、この「ナイフ」は、原作においては「フランソワーズは、身震いした。彼女は、彼女が持って降りてきたナイフを彼 [ドミニク] の手に握らせた。沈黙があった」という部分で言及されるのみである⁸³。確かに、これだけの表現でも、後に現れるこのナイフによるドミニクの歩哨殺害の伏線としての役割は感じ取れないわけではない。しかし、物語の前後関係を確認することが難しいオペラでは、伏線の意味をできるだけ明確にする必要がある。この展開は、こういった台本上の要請に応えるものであったと言える。

第2節 《森の別れ》について

では、次に、ゾラによれば、「詩の調子を抒情的高揚と言えるまで広げ」という《森の別れ》の詩について述べていこう。この詩は、道案内の申し出を断り、死を覚悟したドミニクが、監禁されている部屋の窓から森を見ながら歌うアリアである。この交韻の4つの詩節から成り立つアレクサンドランは、極めて明確な形式的な有節性を持っている。

Le jour tombe, la nuit va bercer les grands chênes.	12	a
Un large frisson passe et la forêt s'endort.	12	b
Elle exhale déjà sa lente et rude haleine	12	a
L'odeur puissante fume au ciel de pourpre et d'or.	12	b
Adieu forêt profonde, adieu géante amie	12	c
Forêt que posséda mon rêve de seize ans,	12	d
Quand j'allais chaque soir, te surprendre endormie	12	c
Défaillant sous ton ombre et perdu dans tes flancs.	12	d
<u>Et si, demain</u> , je suis fusillé, dès l'aurore	12	e

⁸³ *L'Attaque du moulin*, nouvelle, p. 296. « Françoise frissonna. Elle lui mit dans la main un couteau qu'elle avait descendu. Il y eut un silence ».

Que ce soit sous tes pins, les frênes, les ormeaux	12	f
Je veux dormir en toi, je veux t'aimer encore	12	e
Sous l'entrelacement pâmé de tes rameaux	12	f
<u>Et, si Françoise</u> vient, à genoux sur tes mousses,	12	g
Pleurer, tu mêleras tes sanglots à ses pleurs.	12	h
Vos larmes dans la nuit, me baigneront, très douces	12	g
Adieu, Françoise ! adieu, forêt ! chères douleurs. ⁸⁴	12	h

自然を擬人化し、その息吹を伝える描写は、長編小説において『ムーレ神父の過ち』における「パラドゥー」の描写などで、ゾラがその才能を遺憾なく発揮したことで大変よく知られている。この幻想的な物語では、自然の横溢に恐れを抱いていたセルジュ・ムーレ神父が自然児アルビーヌに神秘的な森パラドゥーで会うことで生命力を取り戻すというテーマが作品の主要な部分を占めている。

以下に引用するセルジュがアルビーヌに告白する場面の描写においても顕著であるが、ゾラは、しばしば、森のサウンドスケープがもたらす印象と楽器による演奏がもたらす印象とを関連づける傾向があった。

恍惚として、二人 [セルジュとアルビーヌ] は、しばらくの間、言葉を発しなかった。ふと、フルートが鳴り出したかと思うと、それに続き、二人の会話が辺りに反響することによって、全く見えないところで演奏されているオーケストラの甘美な調が響いているかのように聞こえた。⁸⁵

さて、このようなゾラの詩に対して、ブリュノーは、どのような音楽 (Ex. 1-2) を作曲したのであろうか。声楽パートの旋律に関する限り、詩の形式が持つような単純な有節性を有していないかのように見える。なぜなら、《森の別れ》では、第2詩節、第4詩節の前半の音楽以外は、類似した旋律が繰り返されることはないからである。

ただし、旋律以外の側面から、音楽と詩の対応関係が見出せないわけではない。それは、第1詩節を除けば、ほぼ詩節の始まりにおいて遠隔調同士が交替しているという対応関係

⁸⁴ *L'Attaque du moulin*, livret, pp. 32-33.

⁸⁵ *La Faute d'Abbé Mouret*, dans *OC*, t. 3, p.153. « Un moment, ils se turent, ravis. Il leur semblait qu'un chant de flûte les précédait, que leurs paroles leur venaient d'un orchestre suave qu'ils ne voyaient point. »

である。そして、ヴァーグナーやリストの作品などでも用いられるように、こうした嬰へ長調とニ長調という遠隔調同士の交替は、振り幅の大きさから広さを想起させるために、広大な自然を喚起するために利用される。また、自然とのつながり而言えば、冒頭が嬰へ長調という調号を多く持つ調が選択されているのも決して偶然ではない。西洋音楽の和声を持つ慣用的な象徴性として、調号が多く付いている調は、自然を暗示するからである。それというのも、ハ長調のように変化記号のない調は、あたかも整地された土地のように人工的な印象を与える一方、ブリュノーが用いた嬰へ長調のように調号が多く付けられた調は、奥深い森の響きを想像させるからである。

Le jour tom be la nuit va ber cer les grands chês
 Un lar ge fris son passe et la fo rêt s'en dort
 Elle exha le dé jà sa lente et rude ha lei ne
 L'o deur puis san te fume au ciel de pourpre et d'or
 À dieu fo rêt pro
 fon de à dieu gé ante a mi e Fo
 rêt que pos sé da mon ré ve de seize ans Quand j'al
 lais cha que soir te sur prendre en dor mi Dé fail
 lant sous ton ombre et per du dans tes flancs

26 Et si de main je suis fu sil lé

29 dès l'au ro re Que ce soit sous tes pins tes frê nes tes or

32 meaux je veux dor mir en toi, je veux l'ai

35 mer en co re Sous l'en tre la ce ment pâ mé de tes ra

38 meaux Et si Fran çoi se

41

41 vient à ge noux sur tes mous ses pleu

44 rer tu mê le ras tes sang lots à ses pleurs Vos

47 lar mes dans la nuit me bai gne ront très dou ces.

50 Adieu Fran çoi se! A dieu fo

53 rêt chère dou leurs

Ex. 1-2: 《森の別れ》の音楽パート⁸⁶

このような大自然を喚起する音楽的な特徴と詩の内容とが対応しているのは、この箇所
の詩の内容を見てみると明らかである。ドミニクは、広大な森を語り相手としながら、青
春の郷愁と森への愛着、自らがなくなった後にフランソワーズを託す思いなどを歌い上

⁸⁶ *L'Attaque du moulin*, partition, pp. 137-141.

げる。

日が落ちて、闇がコナラの巨木を静かに揺するだろう。

大きなそよぎが通り過ぎ、森が眠りにつく。

森は、すでにゆっくりと耳障りな寝息を立てている。

強い香りが紫と金色の空に煙っている

さらば、深き森よ、さらば、巨大な友よ

我が青春の夢を知り尽くした森

毎夕、眠っている君の所に不意に訪れては

君の影で疲れ果てて君の傍に潜り込み眠ったものだったね

そして、明日、朝焼けと同時に銃殺されるとしても

君の松やトネリコ、楡の下であったとしても

僕は君の上で眠りたい、もっと君を愛していたい

君の小枝に恍惚として絡み合いながら

そして、フランソワーズが、君の苔にひざまずいて

涙を流しにくるなら、君も一緒に泣いてくれ

夜のなか、二人の涙がとても心地よく私を浸してくれる

さらば、フランソワーズ、さらば森よ、なんと甘美な別れの悲しみよ

このように、一定程度の多様性の中で、音楽と詩の対応関係を維持した構成を持つ楽曲という意味では⁸⁷、この《森の別れ》のドイツ・リート的な側面やメロディ的側面などを議論することも無益ではないように思える。しかしながら、ゾラやブリュノーをはじめとする制作者・関係者たちが本当にこのジャンルに強いこだわりを持って創作していたのかに

⁸⁷ 声楽パートの旋律の有節性に関して言えば、ゾラがリートと表現していた「敵国」の兵士が歌う次のような歌詞の歌がある。「*Mon cœur expire et moi j'existe. / Mon pauvre cœur est toujours fatigué. / L'amour qui part le laisse triste, / L'amour qui vient ne le rend pas plus gai. // La joie est courte et deuil est immense. / Je n'attends rien du douteur avenir. / Ah ! que plutôt jamais rien ne commence, / Puisque, un jour, tout doit forcément finir*」。各詩句の音楽は、*a-a-a-b / a-a-b-b* となっており、それぞれ細かい変奏はあるが、決して類似性を見失うほどのものでもない。また、*a-b* の関係も鏡像的である。したがって、この全体を一定の変奏を伴った、同じ音楽を複数のクープレで繰り返す単純な有節形式の音楽と理解することも可能である。

については、やや不確かな部分がある。

マックは、この《森の別れ》の歌詞が、完全にはゾラのオリジナルではなく、バイロイト参りの経験もあるドイツ通のアンリ・セアールがドイツ・リート（Lied）の歌詞をもとに即興で作成した詩が基になっている可能性があることを、ブリュノーがガレに当てた書簡の内容から発見している。

さしあたりリートについては、心配なさらないでください。パリで一緒に吟味しましょう。そのうえ、急いでいません。私たちのメダンでの滞在中にセアールが戯れに、音楽に即興で詩をつけ、ドイツのメロディの詩そのものに基づいて作っていました。きっと我々の役に立つことでしょう。⁸⁸

この一節で関心を引くのは、ブリュノーが恐らく同じ対象を指すものとして、「リート」（Lied）を「ドイツのメロディ」（*mélodie allemande*）と言いかえていることである。確かに、フランス語は、同じ言葉を避ける傾向があるために言い換える必要があったはずである。また、そもそも「メロディ」は「リート」の影響を受けたものであった。しかしながら、「リート」を「メロディ」と簡単に言いかえるブリュノーの姿勢からは、リートというものに関して、強いこだわりがあったのか疑問の余地が生まれてくる。

ドイツのリートの隆盛は、イタリアやフランスの歌曲を模倣し、混合様式しか持たなかったドイツが、以前は低級なジャンルとして見下していた民衆の音楽である民謡（フォルクス・リート）を芸術表現であるクンスト・リートまで高めたことに起源があると言われている⁸⁹。ヴァーグナーの技法から学ぶことで、フランスの旧来の様式を刷新しつつも、あくまで、フランス的な「気質」に依拠して、フランス歌劇の復活を目指していたゾラにとって、ドイツ的なものを大々的に取り入れようとするのが目的であったとは考えにくい。「リート」や「メロディ」という言葉も、その形式の持つ表現的な可能性を追求する文脈で現れるというよりも、詩と音楽を融合させるという大きな目的な中で用いられた言葉であると考えられる必要があるだろう。

《森の別れ》の *Elle exhale déjà* という歌詞の部分には、《ナイフ》のアリアの *Et puis, j'avais là ce couteau* の歌詞に当てられたのと同じ旋律が用いられている。《森の別れ》は、婚約者の祖国を守るために、死を覚悟した勇敢な若者の最後の思いを打ち明ける歌である。

⁸⁸ Macke, *Op. cit.* (note 9), p. 53. « Ne vous inquiétez pas pour le moment du *lied*. Nous le verrons ensemble à Paris. Ce n'est pas pressé d'ailleurs. Céard s'est amusé pendant notre séjour à Médan, à improviser des paroles sur la musique et d'après le texte même de la mélodie allemande. »

⁸⁹ 吉田寛『民謡の発見と〈ドイツ〉の変貌：十八世紀』（青弓社・2013）。

一方、《ナイフ》のアリアは、父と婚約者が倒れたならば、自らもナイフをとって戦い、それが不可能な場合は、自ら命を絶つという悲痛な覚悟を表現したものであった。ここから、この共通のモチーフには、勇気や覚悟、犠牲や愛などの意味が付与されていると解釈することが可能となる。しかしながら、それらは、あくまで解釈に過ぎず、一定の類似性を持った他の解釈に対しても開かれたものであることは強調しておくべきであろう。このモチーフは、二つの場面に共通するムードのようなものを表しているのであり、ナイフや銃、死や悲しみといった特定のものや思考を指し示しているわけではないのである。

ゾラは、「ドラム・リリック」の中で、「音楽家の役割は」、躍動する人間のドラマに「注釈をつけ、発展させることだけである」と述べていた⁹⁰。この二つの音楽的モチーフの繰り返しは、音楽によってドラマに注釈をつける作業の模範的な具体例の一つとなっている。この場面において、同一のモチーフが登場する二つの場面の関連性は、台本によって明示されたものではない。むしろ、二つの場面の類似性はブリュノーによる作品の解釈によって見出されたものであり、そうした自らの解釈を観客に示している。つまり、ブリュノーのライト・モチーフの使用法は、ドラマに対する全体的な理解を前提としたものであり、劇的場面に対応する特徴的なモチーフを機械的に繰り返すといったような、ヴァーグナーの技法の表面的な模倣に終始したものではないと言える。

なお、先行研究では、《森の別れ》が「自然、愛、そして死」をテーマにした歌曲であることからシューベルトのリートを想起されるとする意見がある一方で⁹¹、擬人化された広大な森との対話が《ジークフリート》第2幕第2場の《森のささやき》(*Murmures de la forêt* [Waldleben])を想起させると指摘するものもある⁹²。

シューベルトとブリュノーの類似性に関する指摘は、かなり一般的なテーマの類似性に関するものであり、一定程度の説得力を持つものである。だが、フランスにおける「メロディ」というジャンルの形成において、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、リスト、ヴァーグナー、ブラームスなど19世紀におけるリートの発展に寄与した音楽家と比べても、シューベルトの果たした役割が大きかったことがすでに指摘されていることを考慮に入ると、この指摘は当然のようにも思われる⁹³。シューベルトのリートの特徴は、音楽を付けるべき詩を十分に吟味し、時には、詩を書き直しながらも、詩の内的論理と多様な音楽的形式を両立させた点にあるという。シューベルトのリートは、ピアノ譜で書かれたオペラ

⁹⁰ « Le drame lyrique », p. 830.

⁹¹ Macke, *Op. cit.* (note 9), p. 53.

⁹² « Présentation » dans *EM*, p. 21.

⁹³ 以下、シューベルトのリートの特徴およびそのフランスにおける影響に関する記述は、『ニューグローブ世界音楽大事典』第18巻(1995)、「メロディ」の項目および『ニューグローブ世界音楽大事典』第19巻(1995)、「リート」の項目を参照した。

と形容されることもあったが、ゾラが「ドラマ・リリック」において、詩の内的論理と音楽との融合を主張していたことを考慮に入れると、ゾラとブリュノーのオペラは、様式の面においてもシューベルトの精神と響き合うものがあったと言うことは不可能ではない。

しかし、「ドラマ・リリック」において、ヴァーグナーから学びつつ、ヴァーグナーから距離を取ろうとしていたのと同様に、リートの影響という点でも、フランス的だとゾラが考えた簡潔さ明白さから逸脱した文学的なテーマまで取り入れられたとは考えにくい。そういった面からも、ヴァーグナーの《森のささやき》を《森の別れ》と直接結びつけるのは、いささか困難であるように思われる。

《森のささやき》の音楽が流れる場面では⁹⁴、ジークフリートが小鳥の鳴き声を真似ようとし、葦笛を吹くが、うまく吹くことができない。そこで、角笛を吹くと大蛇に身を変えている巨人族のファフナーが目を覚まし、戦いとなるが、ジークフリートは、鍛え直した伝説の剣ノートゥングを突き立てファフナーを退治する。そして、ファフナーの返り血を舐めたジークフリートは、突然小鳥の言葉が理解できるようになるのだが、この小鳥たちが第3場では、火に包まれて眠るブリュンヒルデの居場所を知らせることになる。このように、《森のささやき》の背景には、深層心理、思春期の目覚め、通過儀礼など、哲学的・精神分析的な探求に開かれたテーマが存在し興味深い⁹⁵、これらのテーマが《水車小屋攻撃》の中で語られているテーマと親和性を持つとは考えにくい。

むしろ、こうした一連のテーマは、『ムーレ神父の過ち』の森パラドゥーの描写と類似点を感じさせるものである。しかしながら、ゾラが『ムーレ神父の過ち』を執筆している時期にヴァーグナーに関して関心を持っている形跡はなく、直接的・間接的な影響関係の存在を立証するのは、難しいと思われる。確かに、トーマス・マンのように⁹⁶、ゾラとヴァー

⁹⁴ 以下、《ジークフリート》第2幕に関する記述は、高辻知義訳『オペラ対訳ライブラリー』（音楽之友社・2002）を参照した。

⁹⁵ 椎名亮輔は『狂気の西洋音楽史：シュレーパー症例から聞こえてくるもの』（岩波書店・2010）の中で、シュレーパー症例を論じながら、「森のささやき」の「小鳥の歌」がシュレーパーにとって意味の分からない言葉の象徴であったという解釈を提示している（pp. 43-51）。

⁹⁶ トーマス・マン著、青木順三訳『講演集：リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大：他一編』（岩波文庫・1991）。マンは1933年における講演において次のように述べる。「たとえば、ゾラとヴァーグナー、ルーゴン・マッカール叢書〔割注省略〕と『ニーベルングの指環』——五十年前でしたら、この二人の芸術家、この二つの作品を一括してみるなど、誰もなかなか思いつきはしなかったでしょう。しかし、この両者は一つのものなのです。精神と意図と手段の親近性が、今日では私たちの目に飛び込んできます。彼ら二人を結びつける共通点は、単に大規模なものへの野心や壮大豪壮なものを好むという芸術上の趣味だけではなく、また技法的な面でホメロス流のライトモチーフを用いているという点だけでもありません。彼ら二人に共通なのは、とりわけ、象徴的なものにまで高められ、神話的なものにまで培われ育てられた自然主義であります。実際、ゾラの叙事詩的作品の中には象徴性があり、神話的傾向があつて、これが彼の描いた人物像を超現実的なものにまで高めていることを誰が見逃すでしょう〔後略〕」。このような、マンの指摘は文芸批評としては、鋭い指摘を含ん

グナーの影響関係を越えた類似性を指摘することは魅力的である。だが、論述が短絡的になる危険性にさらされるだけでなく、ゾラの後期の文学的営為とオペラ共作活動との関係に焦点を絞っている本論文の問題関心からも大きく逸脱する可能性が生まれるために、この点に関しては、これ以上は立ち入らないものとする。

でいるが、ゾラのヴァーグナーへの言及などに一切依拠せず論じており、文学研究としては、実証性を欠いている。本論文においても、ゾラがヴァーグナーの美学を撰取した具体的な経路については完全には特定できていないが、ゾラ自身がヴァーグナーの美学についてどのような認識を持っていたかについて詳述し、さらに、ゾラの認識とヴァーグナーの理論そのものとの差異についても考察している。このような手続きによって、ゾラがヴァーグナーから影響を受け、さらにその影響を独自の方法で乗り越えようとしていたことを実証的に示すのが本論文の目的のひとつである。

おわりに

以上のように、本論文第 1 部では、四つの章に分けて、ブリュノーとゾラの出会いによるゾラの音楽に対する態度の変化、『水車小屋攻撃』の短編小説から手書きシナリオを経て『壊滅』の執筆と同時的に行われたオペラ台本への書き換え作業の中で挿入された新たな文学的テーマ、オペラ《水車小屋攻撃》の物語とそれに対応する美学的言説「ドラマ・リリック」との関係、「ドラマ・リリック」で示された、ゾラによるオペラの美学の《水車小屋攻撃》における反映について、それぞれ考察してきた。

そこから、垣間見えてきたものは、オペラに関する美学で示された、ドイツに対する後進性の認識とフランスの伝統にもとづいたフランスの復活というプログラムが、オペラの物語だけではなく、長編小説のテーマにまで入り込み、ゾラの後期の文学的営為にとって重要な意味を持っていたと想像できる点である。この美学が《水車小屋攻撃》の成功以後、具体化していく《メシドール》の中で、如何にその役割を發揮するかについては、第 2 部の主要な論点となっていく。

ゾラのことを必要不可欠な創作上のパートナーであるとブリュノーが述べていたことについてはすでに触れたが、このプロポーズに対する回答も実は「ドラマ・リリック」の中で示されたと考えられる。ゾラは、「ドラマ・リリック」の中で、「彼 [ブリュノー] がそう [台本も音楽も一人で作ること] 望む日が来たら、彼は私たち [ゾラやガレ] なしでももうまくやるだろう」と一見ブリュノーの自立を促すような発言を行っている⁹⁷。しかし、そのすぐ後で「もし、自身で詩を書かないならば、もう一つの方法で自分の詩を作ることができる。それは、もはや一人でしかないほどに、詩人と親密に心通わすことである」とも述べている⁹⁸。このどちらの提案がゾラの本心であったかは一目瞭然であろう。ゾラは、この一節でプロポーズどころか、一心同体になることを提案しているのである。そして、ゾラの死まで、自ら作詞しないどころか、ゾラ作品以外をオペラ化しようとしなかったブリュノーは、ゾラと一心同体である音楽家という立場を結果的に受け入れた形になる。

なお、ブリュノーは「ドラマ・リリック」の内容に関して、後年の回想録で、自分がゾラに入れ知恵したものではないと断った上で、この論考が 1893 年に出されたことを考慮に入れれば、幾つかの点について非常に予言的なものであったと振り返っている⁹⁹。実際、ブリュノーの言うように「ドラマ・リリック」の主要な論点である、ヴァーグナーの様式の

⁹⁷ « Le drame lyrique », p. 831.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Bruneau, *Op. cit.*, (note 8), p. 59.

フランス化は、今日では一般に《ペレアスとメリザンド》によってなされたと考えられているが、少なくともそうした論理を最初に人々の目に触れやすい形で提示し、さらに、そうした論理を実作につなげたという意味では、ゾラは、フランスの文学者による音楽評論の歴史の中で大きな痕跡を残した人物として記憶されるべき存在であると言える。

第 2 部

《メシドール》におけるフランス・オペラの刷新の試み

はじめに

第1部で論じたように、《水車小屋攻撃》の制作を通じて錬成された理論的言説「ドラマ・リリック」の根底には、フランス・オペラの復興という理想があったが、その理想達成のためのプログラムは、二つの段階によって成り立っていた。それは、第一にヴァーグナーの「ドラマ・リリック」に学びフランスの「旧様式」のオペラから決別し、第二にヴァーグナーを超えて「フランスのドラマ・リリック」を確立することである。ヴァーグナーに学ぶことは、ライト・モチーフの活用等をはじめとする台本を中心とした詩と音楽の融合や番号オペラ制の否定など、オペラの様式に関する部分が主であった。一方、ヴァーグナーを超えるとは、オペラにおけるラテン性やフランス性の追及など、テーマや美学にまでおよぶ側面があった。そして「ドラマ・リリック」の最終的な目標は二つ目の点にありながらも、その達成は、第一の点を前提条件としており、ゾラの理想の音楽劇の創造のために、まず成し遂げなければならないのはヴァーグナーに学ぶことであった。

それでは、ヴァーグナーから学ぶべきものとは端的に何かといえば——ゾラはライト・モチーフや無限旋律など具体的な技法の名前を挙げているが、それらの技法を取り入れて目指そうとしていることは——音楽と詩がそれぞれ異なる原理によって独立して存在すべきではないという点であった。とりわけ、作曲家に対しては、音楽の自律的な展開・発展のみを追求すること、オペラの劇的状況作曲家や歌手が自らの音楽的才能をひけらかすための口実とすることに関して、それらを厳しく戒める言葉が「ドラマ・リリック」の中に並んでいた。ゾラの理想とする「ドラマ・リリック」において、音楽は、詩のありようや台本の物語、登場人物の内面や状況などを効果的に伝達するために存在すべきであり、ヴィルトゥオーソ性や音楽的な形式美の追求は、もっとも避けられなければならなかった。

その一方で、詩人に対しても注文がつけられないわけではなかった。ゾラは「ドラマ・リリック」の中で、シャルル・グノーのオペラの「数ある失敗」について、「執拗な規則性にしがたって繰り返される文」の「非音楽性」によって「台本作家が音楽家の身動きをとれなくしてしまった」と分析している¹。この「執拗な規則性」とは、直接的な言及はないものの、文脈から判断すれば、韻文が持つそれを意味し、特に定型的な韻文詩が持つ韻律や押韻、句切りの回帰性を指していると考えてほぼ間違いない。

そして、音楽家がどれだけ才能に恵まれていようとも「バロック時代の物語や心臓も脳

¹ « Le drame lyrique », p. 830.

もない操り人形と格闘させられては」その才能を無駄にするだけだとも述べている²。このことから、韻文詩の否定は、韻文という古典的な様式と密接な関係を持つ古典的なテーマの否定とも大いに関係があることが見て取れる。

このように、音楽家と詩人が各々の主張を譲りあって、初めて「ドラマ・リリック」の理想が達成できると主張されていたことを確認すると、第1部で見たように、ゾラやブリュノーとの間で意見や主張を折り合わされることに関して、困難があったガレとの共作関係の終わりは当然であったと言える。そして、ガレと別れたことで、ゾラが直接、韻文詩を用いず執筆した台本による音楽劇の創作へと向かう必然性が生まれてくるのである。

すでに述べたように、評論「ドラマ・リリック」について、ブリュノーはゾラに音楽的な知識に関して入れ知恵をしてはいないと、わざわざ断っていた。しかしながら、この評論で述べられている主張のすべてがゾラの発案ではないことは注意しなくてはならない。ブリュノーの同時代人の音楽評論家で、ブリュノーの友人でもあったエチエンヌ・デトランジュは、オペラの散文化の構想は、ゾラから生まれたものではないと断言している。

ずいぶん前から、ブリュノーは散文によるリブレットに基づいて作曲しようという考えを持っていた。私は断言できるが、この点で、ゾラはブリュノーにいかなる直接的な影響も与えていない。《夢》の時に作曲家が私にその計画を教えてくれたことを私は覚えている。しかしながら《水車小屋攻撃》は依然として韻文詩による台本に基づいて作曲された。³

実際、1897年のインタビュー「ゾラ氏と音楽」の中で、「ドラマ・リリック」の内容に再び触れながらゾラは、オペラの散文化がこの理論的言説の最も大きな関心事ではなかったと述べ、デトランジュの主張を裏書きしている。

私の意見は、台本の書き方に関して、韻文から散文に置き換えることに関する限り、確固としたものではなかった。《メシドール》は散文である。ブリュノーは、韻文がある特定のリズムを、別のリズムの中に招き入れてしまうという問題点があるとみなしている。ブリュノーはこのことに関して私よりよく知っている。彼が正しいことだろう。⁴

² *Ibid.*, p. 831.

³ Étienne Destranges, « *Messidor* » d'Alfred Bruneau : étude analytique et critique, Paris, Fishbacher, 1897, p. 9. « Depuis longtemps, Bruneau avait l'idée d'écrire sur un livret en prose. Zola, j'en suis certain, n'eut, en cela, aucune influence directe sur lui. Je me rappelle qu'au moment du *Rêve*, le compositeur me fit part de ce projet ; *l'Attaque du Moulin*, néanmoins, fut encore écrite sur un livret versifié. »

⁴ Zola, « M. Zola et la musique », entretien par Adolphe Aderer, dans *Le Temps*, 16 février 1897,

その一方で、ゾラが《メシドール》の制作の以前に、散文オペラ台本の執筆を全く意識しなかったかということも事実ではない。《夢》の初演が行われた 1891 年のインタビュー「散文オペラ」の中で、ゾラは「ドラマ・リリック」における主張の原型となるようなアイデアを披瀝しながら、散文によるオペラ台本の執筆の可能性について語っている。ジャーナリストの「それら [新しいオペラ] の台本は、散文によって執筆したいとお考えですか」という問いに、ゾラは次のように答えている。

もちろんだとも。散文が詩的な解釈に適合しないなんてことがあるだろうか。詩を、そして最良の詩を散文によって作れない？音楽が台本作家の気まぐれな詩句をなぞるよう強いられることに実用的な意味があるのだろうか？リズムは押韻よりも価値があり、リズムを持った散文は、韻文よりも好ましいものだ。完全押韻されていたにしても何も意味しないのだから。⁵

ゾラはこの発言のすぐ後に、同時代の象徴主義の詩人たちの「句切り」(césure) や「韻」を持たない詩的实践に言及している⁶。このように同時代の文学的潮流の中にオペラの散文台本を位置づけるのは、ブリュノーには見られない発想である。そして、「リズムを持った散文」がオペラの台本にふさわしいと述べているのだが、この表現から、ゾラは、「散文」とは小説の言葉ではなく、詩的な特徴を持つ散文を念頭に置いていることが見て取れる。

それゆえに、たとえブリュノーから示唆を得たことが事実であったとしても、ゾラが散文オペラについて全く考えるところがなかったとは言い切れず、それゆえに、ゾラにとって散文オペラという発想がブリュノーの受け売りであるとみなすことには慎重である必要があるだろう。少なくとも、1891 年の段階で、ゾラが韻文は音楽家に必要な自由を奪うという考えを持っていたこと（「音楽が台本作家の気まぐれな詩句をなぞるよう強いられる」）、1893 年のグノーに関する言及においても同様の知見を持っていたこと（「台本作家が音楽家の身動きをとれなくしてしまった」）は事実である。

dans *EM*, p. 271. « Mon opinion est moins arrêtée en ce qui concerne la substitution de la prose au vers, pour l'écriture du livret. *Messidor* est en prose. Bruneau estime que le vers a le tort d'introduire un rythme particulier dans un autre rythme. Il s'y connaît mieux que moi. Il doit avoir raison. »

⁵ Zola « Opéras en prose », entretien par Eugène Clisson, *L'Événement*, 17 juin 1891, dans *EM*, p. 262. « Pourquoi pas ? la prose ne s'adapterait-elle pas à une interprétation poétique ? ne fait-on pas de la poésie, et de la meilleure, en prose ? est-il utile que la musique s'astreigne à suivre les vers fantaisistes d'un librettiste ? Le rythme vaut mieux que la rime, et la prose rythmée est préférable à des vers, même richement rimés, mais qui ne signifient rien. »

⁶ *Ibid.*

確かに、散文オペラに「フレーズの自由、着想の自由、芸術の自由、形式の自由、完全に素晴らしくかつ決定的な自由」の理想を託すブリュノーと比べて⁷、ゾラの立場が消極的であることは事実である。ゾラにとって音楽家の完全な自由の要求は、音楽の絶対化・純粹化につながる論点として制限されなければならないものであった。

このような両者の見解の齟齬が解消されるためには、二人の共作が以下のような段階にまで深化する必要があるだろう。すなわち、音楽家は、外的で形式的な規則を押し付けられることから自由でなければならない一方で、一心同体であると言えるほど心から理解し合える詩人との交流によって、音楽家以外の思惟を自らの内に含みこむ必要がある。そして、音楽家の内部に生まれた詩人が音楽家の自由を抑制するように命じる時には、その訴えに耳を傾けなければならないということである。この創作的な合体こそが「ドラム・リリック」におけるゾラからブリュノーへの提案であり、この提案が受け入れられることが「ドラム・リリック」において語られた理想を実現するための前提となるのであった。

それでは、《メシドール》の共作において、ゾラとブリュノーは合体の度合をどの程度まで深化させることができたのか、また、二人の共作は、他のオペラ制作の試みとどのような点において異なるのか、そして、その共作の中で、ヴァーグナーから学びヴァーグナーを超えるというプログラムがいかなる点では達成され、また、いかなる点では達成することができなかったのか、これらの点を見ていくことが本論文第2部の主要な論点となる。

⁷ Alfred Bruneau, « Vers ou prose » dans *OC*, t. 15, p. 590. « [L]iberté de la phrase, liberté de l'inspiration, liberté d'art, liberté de formes, liberté complète, magnifique et définitive »

第5章 「旧様式」

第1節 「グラントペラ」と「オペラ＝コミック」

ゾラとブリュノーのドラマ・リリック《メシドール》が具体的にどのような点において、旧来のフランス・オペラの様式を刷新するものであったのか考察する前に、ゾラがその乗り越えの対象とみなしていた「グラントペラ」および「オペラ＝コミック」とはいかなるものであったのかをあらためて確認しておこう。ゾラは、この二つをひとまとめにして否定しているが、当然、この二つは同じものではなかった。

まずは「グラントペラ」から見ていこう。「グラントペラ」（英語読みでは「グランド・オペラ」）は、一般に、フランスの七月王政期（1830～1848）に流行したオペラの様式であり、パリ王立オペラ座で上演された音楽劇作品を指す。岡田暁生は、その特徴を五幕ものであること、「記念碑的な規模を持つ」こと、「長大な上演時間と豪華な舞台装置を売り物」にしていること、歴史的な題材を用いること、「フランスの伝統に従って二幕か三幕にバレエを入れる」こと、「随所で「タブロー」と呼ばれる壮大な群衆場面」があること等の特徴を指摘している⁸。また、岡田は、マイアベアーの《悪魔のロベール》（1831）や《ユグノー教徒》（1836）、アレヴィの《ユダヤ女》（1835）やオーベールの《グスタフ3世》（1833）だけでなく、ロッシーニの《ウィリアム・テル》（1829）やヴェルディの《ドンカルロ》（1867）などもその代表作の一つに挙げ得ると言う。

このように、七月王政期に制作・上演された作品でなくとも、必ずしもグラントペラの範疇から除外されるわけではないのだが、岡田は、七月王政期のブルジョワジーの社会的な伸張とこのジャンルの隆盛との関連性を正当にも強調している⁹。昼間に仕事をして余暇としてオペラ座を訪れるブルジョワジーを楽しませるためには、音楽や物語に関して深い見識や予備知識がなくとも作品を理解できる仕組みが必要で、美しいアリアやアンサンブル、壮大で、一見入り組んだ筋を明快に提示するための劇的な工夫を備えたものでなくてはならなかった。

こうした演出がある種の俗っぽさを生み出す側面もあり、グラントペラは、「音楽通」を自認する観客からは敬遠されることもあったことを岡田は指摘している¹⁰。第1部で言及し

⁸ 岡田暁生『オペラの運命：19世紀を魅了した「一夜の夢」』（中公新書・2001）、pp. 90-92. なお、オペラを超えた音楽史の中でのグラントペラの位置付けに関しては、同じ著者の『西洋音楽史：「クラシック」の黄昏』（中公新書・2005）を参照した。

⁹ 岡田、『オペラの運命：19世紀を魅了した「一夜の夢」』、pp. 95-105.

¹⁰ 同前、pp. 114-119.

た 1878 年のゾラのオペラ批判は、オペラにおける非知性的なブルジョワ観客の鑑賞態度を非難の対象としており、ゾラは、まさに岡田の言うところの「音楽通」に自らを重ね合わせてオペラを攻撃していたことになる。

これらの特徴に加えて、グラントペラにおける重要な特徴として全編が歌われた劇であるということあげることができるだろう。グラントペラでは、たとえ内面の吐露や興奮した感情の発露という場面ではなくても、歌ではない台詞を話すことは許されず、レチタティーヴォ（仏：レシタティフ *récitatif*）¹¹を用いることが要求された。そして、反対に、オペラ＝コミックでは、すべて歌によって劇を進行することは許されず、セリフを含むことが要求された。

実のところを言えば、このオペラ＝コミックの方がグラントペラよりもその定義が難しい。その理由として、このジャンルの歴史的な変化をあげることができる。『音楽の形式』の著者アンドレ・オデールは、オペラ＝コミックのフランスにおける起源を 1752 年にパリで上演されたペルゴレージの『奥様女中』が引き起こすブッフオン論争に求めている¹²。新しいオペラ・ブッフアを支持するルソー、フィリドール、モンシニ、グレットニらによるオペラがオペラ＝コミックとなったのである。このような意味では、オペラ＝コミックの特徴は、当初は歌われない台詞を用いることができるという様式面だけでなく、喜劇的・人間的な内容を扱うという題材面に求められていたことになる（そして、反対にリュリ以来のトラジェディ・リリックの流れを組む劇がグラントペラとなる）。しかしながら、オペラ＝コミックは、19 世紀を通じて題材面で拡大を続け、19 世紀後半までには、題材面からオペラ＝コミックとグラントペラを区別することが難しくなってしまった。

こうなってくると、この二つのジャンルを区別するには、それぞれの作品がもつ様式に頼らざるを得なくなる。井上さつきは「十九世紀のフランス・オペラの一番の特徴は、劇場によって上演されるオペラのジャンルが細かく規定され、オペラ劇場の数自体も決められていたことである」と述べている¹³。そして、「オペラ劇場の中で、筆頭格はオペラ座で、ここで上演できるジャンルはオペラとバレエだった。次のランクがオペラ＝コミック座で、

¹¹ フランス語の音は「レシタティフ」となるが、本論文では、一般的に定着しているイタリア語読みの「レチタティーヴォ」で表記する。チェンバロやハープによってごく少ない伴奏を伴うレチタティーヴォ・セッコや管弦楽の伴奏を伴うレチタティーヴォ・アッコムパニャートなどが存在する。岡田暁生は、グラントペラ様式のオペラ作品のレシタヴィーヴォの特徴は、「重々しさ」であったと言い、それらが音楽の「イタリア風の旋律の甘さ」「ドイツの重厚な管弦楽」「フランス風のきらびやかさ」と両立していたことが特徴であったと述べている（岡田、前掲注 8、p. 92）。このような意味で、グラントペラは一種の「混合様式」であったということが出来るだろう。

¹² アンドレ・オデール『音楽の形式』（André Hodeir, *Les Formes de la Musique*, 1951）、クセジュー文庫（改訂新版・2014）、pp. 106-107.

¹³ 今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』（春秋社・2010）、pp. 267-268.

ここでは地のせりふの入ったオペラ＝コミックだけが上演された。つまり、オペラ＝コミックをオペラ座で上演することも不可能なら、オペラ＝コミック座で音楽だけで進行するオペラを上演することもできなかった」と言う。

浅井香織は、このような劇場のジャンル分けが行われた理由として、19世紀前半においては革新勢力であったブルジョワジーが支配階級になるに至って、多数の観客を動員し、場の一体感から直接的に群集心理を掻き立てることの可能な劇場」を管理する必要性が生じたためと指摘している¹⁴。劇場の統制に関する法令は、アンシャン・レジーム期にブルボン家によって独占管理されていた劇場が大革命後事実上自由化された結果、劇場数が爆発的に増加し、劇場間の競争が激しさを増していた状況を改善するために、ナポレオン1世によって1806年に発布された。この法令は、レパートリーや劇の様式を定めることで、体制批判に結びつくようなテーマを取り除く役割を果たすだけでなく、オペラ座やオペラ＝コミック座など、国から認められた特権的な劇場以外は、上演による収入をオペラ座に収める必要があると定めるなど、オペラ座を中心とした劇場の国家管理体制の確立に寄与している。そして、こうした体制は、一定の変更を加えられながら、ナポレオン3世が自由帝政に舵を切る中で、劇場の自由化が行われるまで維持された。

こうして、第二帝政期には、自由な様式による上演が可能であった国立劇場としてリリック座が隆盛したが、普仏戦争とパリ・コンミューンの混乱の中で閉鎖を余儀なくされた。また、オッフエンバックのオペレッタを扱うブッフ＝パリジャンなどの劇場が人々の関心を引いた。しかしながら、これらの劇場の存在も19世紀フランスの主要な劇場がオペラ座とオペラ＝コミック座であるという状況を根底から揺るがすことはできなかったし、この二つの劇場で上演されるオペラ様式の規定も廃止されなかった。

このため、事実上、オペラ座で上演されるのがグラントペラ、オペラ＝コミック座で上演されるのがオペラ＝コミックという大別が可能であった。なお、オペラ＝コミックの代表作で、今日も世界中のオペラハウスのレパートリーに残っている作品として、オペラ＝コミック座で初演されたビゼーの《カルメン》やリリック座で初演されたグノーの《ファウスト》が挙げられる。しかしながら、《カルメン》も《ファウスト》も後にオペラ座において上演するために地のセリフがレチタティーヴォに作りかえられ、オペラ座にふさわしい様式へと形を変えられた経緯がある。そして、今日でもグラントペラ様式で上演されることが多い作品である¹⁵。

¹⁴ 浅井香織『音楽の〈現代〉が始まったとき：第二帝政下の音楽家たち』（中公新書・1989）、p. 75. 以下、pp. 74-183 参照。

¹⁵ 《カルメン》におけるオペラ＝コミック様式からグラントペラ様式への移し替えの例とその変更の

ところで、本論文第 1 部で扱った《水車小屋攻撃》は、オペラ＝コミック座初演であるが、全編でレチタティーヴォが用いられ、全てが歌われる劇となっている。これは、19 世紀を通じて厳しく規定されていたオペラ劇場ごとのジャンル分けが、19 世紀の終わりにさしかかり、ようやく「規制緩和」されたことによる。再び井上の指摘に拠るならば「オペラ＝コミック座では、1882 年に「せりふを含むオペラ」というジャンル規定が廃止され」、また、それと並行して「オペラ座は同時代の作品に対し若干門戸を広げ」るようになった¹⁶。

このように、ドイツからの影響とその克服だけではなく、上述のような「規制緩和」の流れとも、ゾラとブリュノーのグラントペラとオペラ＝コミックを乗り越えようとする試みは大いに関係するだろう。そして、この同じ流れの中に、1880 年代以降のヴァーグナーのフランスにおける流行やヴァーグナーの影響を受けつつ、程度の差こそあれブリュノーと同様の試みを行っていたマスネやドビュッシー等の音楽劇制作の実践を位置づける必要がある。

第 2 節 ゾラの指摘する「旧様式」の問題点

1897 年のインタビュー「ゾラ氏と音楽」の中で、ゾラは「ドラマ・リリック」執筆時のことを念頭に置きながら、オペラの散文化がその最も中心的な主張ではなかったと述べていたことについてはすでに言及した。それでは、音楽劇の改革という文脈で、どのような主張がゾラにとって最重要のものとしてされていたのだろうか。

「ゾラ氏と音楽」の中でゾラは、「旧様式」のオペラの問題点について、次の二つの論点を提示していた。それは、第一に「旧様式」のオペラの劇的連続性・首尾一貫性の欠如に関するものであり、第二に、劇の進行において物語性よりも音楽が果たす役割が大きいという基本的なオペラのありように対する疑問なのである。

第一の点から見て行こう。この論点は、「ドラマ・リリック」で語られた詩と音楽の融合、あるいは、音楽と詩が別々の原理に従って創造されてはならないという論点の延長線上に位置付けられる。ジャーナリストに「詩と音楽の関係について思うところがある」のかと問われたゾラは、すでに「ドラマ・リリック」で語られた詩人と音楽家の創作的な一体化という発想を発展させながら、以下のように答えた。

美学的帰結の一例に関しては、以下の論考を参照した。井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」、喜多崎親編『西洋近代の都市と芸術：パリ I——19 世紀の首都』（竹林舎・2014）、pp. 74-75.

¹⁶ 井上さつき、前掲書（注 13）、p. 362.

いかにも。私は詩と音楽とがおのおの緊密に結びつくべきだという信念を持っている。作曲家が自ら台本を書くべきだという意見すら持っているほどだ。台本作家が一定数の劇的ないし喜劇的場面を発見し、一つにつながり合わせることに満足していた時代では、詩と音楽は密接に結びついていなかった。そして、そういった場面がカバティーナ、二重唱、合唱、四重唱といった「気のきいた曲」を創作する機会を音楽家に提供し、聴衆は決まった時間にそれらを耳にすることができたのだ。それに、幾人かの台本作家は、そこまで下手くそではなかった。スクリーブなる人物は、これが本当なのだが、マイアベアーにとって無益な人物ではなかった。いずれにせよこのような作品の切断 (coupe d'ouvrage)は、今日では、断罪されている。そこへ戻る必要はない。ドラマ・リリックがあるのだから、それを保持しよう。¹⁷

この一節では、ジャコモ・マイアベアーに台本を提供したウジェーヌ・スクリーブ (Eugène Scribe, 1791-1861) に対して思いがけない賛辞が送られている。だが、ゾラにとって、特筆すべき名人芸によって手際よくつながり合われているからと言って、劇的な連続性を切断する「旧様式」の手法が罪を免れているわけではない。そして、この様々な形式の楽曲（アリアやレチタティーヴォ、合唱やアンサンブル）の寄せ集めによって生まれる様式は、劇的な連続性を否定するものとゾラに映るだけではなく、一部の形式における劇的な経済性の低さは——これが二つ目の論点へと発展するのであるが——劇が音楽によって進行されるオペラという様式の基本的なありように疑問を投げかけることにもつながっていく。

私としては、歌手が何を「言って」いるのか、もはや正確に理解できなくなるとするとすぐにその歌手の話すことに注意を向けることをやめ、その人物の境遇に関心を寄せるのをやめる。特に感動的な瞬間や愛情や情熱がほとぼしる場面では、歌詞がかき消されてしまうのもいいだろう。しかし、いつもというのはだめだ。ほとんどそうになってしまうのだけれども。¹⁸

¹⁷ Zola, « Théâtres : M. *Émile Zola et la musique* » dans *EM*, p. 270. « Certainement. J'ai la conviction que le poème et la musique sont intimement liés ensemble. À ce point qu'à mon avis c'est le compositeur qui devrait écrire lui-même son livret. Il n'en était pas ainsi lorsque le librettiste se contentait de trouver et joindre ensemble un certain nombre de situations dramatiques ou comiques, qui fournissaient au musicien l'occasion de « morceaux à effet », cavatines, duos, chœurs, quatuors, que le public pouvait entendre à heure fixe. Aussi bien, certains librettistes ne furent pas si maladroits. Le nommé Scribe n'a pas été inutile, croyez-le, à Meyerbeer. Quoi qu'il en soit, cette coupe d'ouvrage est aujourd'hui condamnée. Il n'y a pas à y revenir. Nous avons le drame lyrique, il faut le garder. »

¹⁸ *Ibid.*, pp. 270-271. « Pour ma part, dès que je ne comprends plus exactement ce que « dit » le chanteur, je cesse de le suivre et de m'intéresser à son sort. Que dans des moments particulièrement émouvants, dans des élans de tendresse ou de passion, les paroles se perdent un peu, soit. Mais pas tout le temps, comme il arrive presque toujours. »

この一節でゾラは、劇的展開に関する新たな情報を常にもたらす歌詞でなくては、聞くに堪えないと述べている。ここから、まず、言葉にならない感動詞を多く含むような歌詞が連続したり、同じような歌詞が有節的に繰り返されたりする歌が敬遠されていることがわかる。また、合唱やアンサンブルのように、多くの声が混ざり合い聞き取れなくなるような構成を避けたいと考えていることも見て取ることができる。

もちろん、感動的な独白の場面や、大人数が集まる場面など劇的な必然性があれば、これらの手段を用いることは禁止しないが、オペラが、お互いが相対的に独立した定型的なアリア・ダ・カーポや複雑に絡み合うアンサンブルの寄せ集めになることは、ゾラとしては、劇内容に対する理解が得られず、劇に対する関心を削ぐ結果を招く可能性があるとして認識しているのである。

なお、ゾラが否定するアンサンブルの場面の台本は、ゾラも認めるように、スクリーブのような高度な専門的スキルと経験を有する台本作家にしか手に負えず¹⁹、ゾラのような門外漢には、敷居の高いものであった。ゾラはここで、自らの苦手分野を、オペラの本当らしさをもたらすという美学的な理由により、あらかじめ除外するという方法で、弱点を強みに転化しようとする戦略を用いているとも考えられる。

それでは、グラントペラの作品が実際にどのような構成を持っていたのか確認するために、ゾラが言及していたマイアベアーとスクリーブの組み合わせで創作されたグラントペラの嚆矢のひとつとみなされる作品²⁰、《悪魔のロベール》を見てみよう。なお、この作品は、当初オペラ＝コミックとして作成されたものが、制作の過程でグラントペラへと改作された経緯があることがすでに指摘されており、まず、その点を確認しておく²¹。

フランシス・クロードンは、この作品のタイトルが初めて記録に現れるのが1827年2月18日で、同年4月には、台本の韻律に関して思いを巡らせていることが分かることから、1826年の終わりから27年の初めにこの作品のテーマが決められたと推論している。劇作家ピクセレクール（Pixérécourt, 1773-1844）は、マイアベアーにスクリーブを「真に成功を保証する」人物として紹介したというが、この中世の伝承に基づいた主題が誰の発案に

¹⁹ オペラにおける脚本の重要性については、以下の論考を参照した。辻昌宏『オペラは脚本から』（明治大学出版会・2014）。

²⁰ ただし、台本の作者としてはスクリーブだけでなく、ドラヴィニーの名前もある。スクリーブは、大人数による分担作業を行っており、誰がどのような要素を作品にもたらしたのか判断が難しい場合が多くある。こうした側面も、作品に対する寄与を明確にしようとするヴェルディやヴァーグナー以降のオペラ制作との大きな違いであると言えるだろう。

²¹ 以下、《悪魔のロベール》の制作過程については、下記の論考に拠っている。Francis Claudon, « Une genèse à plusieurs temps », dans *L'Avant-Scène Opéra*, N° 76, juin, 1985, pp. 23-27.

よるものかはわかっていない。1827年6月1日の時点では、フェドー劇場でオペラ＝コミック様式によって上演される予定であったが、マイアベアーは家庭の事情によりベルリンに帰るなどしていた。そうしているうちに劇場の方針が変わり、マイアベアーは、計画を変更して、この劇をベルリンで初演しようとする考えもあった。しかしながら、ベルリンで上演されれば、自分に報酬が入ってこないことを知っていたスクリーブは、このベルリン初演というアイデアに強硬に反対したという²²。

折しもパリでは、グラントペラの様式が生まれようとしていた。家庭的な事情に加えてマイアベアーは、スクリーブがオーベールとも幽霊が登場するオペラを制作すると聞いており、スクリーブの裏切りを疑った。しかしながら、セリフを含んだ三幕の劇は、壮麗なグラントペラの様式ふさわしいバレエや合唱、アンサンブルを含んだ作品として生まれ変わり、1831年にオペラ座にて上演され、グラントペラの嚆矢となった。

こうして出来上がったグラントペラ《悪魔のロベール》のピアノ総譜を開くとすぐに目に入るのが、「楽曲カタログ」(Catalogue des morceaux) という一種の目次である²³。大部の著作の目次を思わせるようなその記述は、全体の構成が事細かに並べられているだけでなく、その諸要素に№1から№24までの番号がつけられ、さらにそれらの番号がまとめられることで第1幕から第5幕までの各幕を構成していることを示している。

やや長くなるが、この詳細さを理解するためにもその全体を以下の表で紹介しよう（なお、番号のつけ方に楽譜によって細かい差異はあるが、大きな構成は変わっていない）。

Acte I		
№1	Ouverture et Introduction 「序曲」と「導入」	Ouverture
		« Chœur des buveurs » 「飲んだくれの合唱」
		« Ballade » 「バラード」
		« Suite et Fin de l'introduction » 「組曲と導入の終わり」
№2	« Récitatif » 「レチタティーヴォ」 « Romance » 「ロマンス」 « Récitatif »	

²² 宮本直美は、前掲書 (pp. 43-44) の中で、当時の音楽出版界では、フランスで最初に出版された作品に限り著作権が認められたことがパリを音楽の中心地にする要因になったと指摘している。なお、ドイツでは、1837年まで同様の権利は認められなかった。

²³ *Robert et le Diable*, Opéra en 5 actes, paroles de Scribe et C. Delavigne, Musique de Meyerbeer, partition chant et piano, Brandus, Paris. なお、本論文における楽譜の引用は、この資料をもとに筆者が浄写したものである。

N° 3	« Final » 「フィナーレ」	« Chœur et Sicilienne » 「合唱とシチリアーノ」
		「賭けの場面」 « Scène du jeu »
Acte II		
N° 4	« Entr'acte, Récitatif, et Air » 「間奏曲、レチタティーヴォとアリア」	
N° 5	« Récitatif »	
	« Duo » 「二重唱」	
N° 6	« Chœur dansé » 「合唱ダンス」	
N° 7	« Pas de cinq » 「パ・ド・サンク」	
N° 8	« Récitatif »	
Acte III		
N° 9	« Entr'acte, Récitatif, et Duo bouffe » 「間奏曲、レチタティーヴォと喜劇的二重唱」	
	« Récitatif »	
N° 10	« La Valse infernale (chœur) » 「地獄のワルツ (合唱)」	
	« Récitatif »	
N° 11	« Couplet et Scène » 「クープレと場面」	
N° 12	« Duo et Scène »	
N° 13	« Trio sans accompagnement » 「伴奏なしの三重唱」	
	« Récitatif »	
N° 14	« Duo »	
N° 15	Final	A. « Scène et Évocation » 「場面と降霊」
		B. « Bacchanale » 「バッカナーレ」
		C. « Récitatif »
		D. « 1. ^{er} air de ballet » 「第一バレエ曲」
		E. « 2. ^{me} air de ballet » 「第二バレエ曲」
		F. « 3. ^{me} air de ballet » 「第三バレエ曲」
		G. « Chœur dansé »
Acte IV		
N° 16	« Entr'acte et Chœur (de femmes) dansé » 「間奏曲、(女たちによる) 合唱ダンス」	
	« Récitatif »	
N° 17	« Chœur »	

N° 18	Final	A. « Scène et Cavatine » 「場面とカバティーナ」 B. « Duo » C. « Cavatine » D. « Morceau d'ensemble » 「アンサンブル曲」
Acte V		
N° 19	« Chœur des moines (basses tailles) » 「間奏曲、修道士の合唱（バス・タイユ）」	
N° 20	« Chœur (prière) » 「合唱（祈り）」	
N° 21	« Scène et Duo avec chœur (reprise de la prière) » 「場面と合唱付き二重唱（再び祈り）」 « Récitatif »	
N° 22	« Air » « Récitatif »	
N° 23	« Grand trio » 「大トリオ」	
N° 24	« Chœur final » 「フィナーレの合唱」	

以上から《悪魔のロベール》が「記念碑的規模を持つバレエ付きの五幕もののオペラ」であることが確認できるだろう。そして、24に分けられた番号には、「アリア」、「バラード」、「ロマンス」、「カバティーナ」などの定型的歌謡が盛り込まれ、随所に「レチタティーヴォ」や「場面」、「バレエ」、「バッカナーレ」、「ダンス」などが挟まれ、「合唱」や「二重唱」、「三重唱」が用いられるなどバラエティに富んでいるが、それぞれのナンバーが独立した楽曲としても聞ける構成になっている。そして、こうした構成が持つ部分の全体に対する独立性の高さが、ゾラの「旧様式」のオペラに対する批判の一つであった。

このような構成こそ、いわゆる「番号オペラ」と呼ばれるものであるが、こうした構成法がフランスのオペラ制作の教育において規範的なものであったことが、後年ゾラとともにオペラの革新を目指したブリュノー自身も、初期作品では、この「番号オペラ」の枠組みを踏襲していることからわかる。1881年10月22日に学士院で上演され、作曲の分野でローマ大賞二等賞を受賞することとなったブリュノーの《ジュヌヴィエーヴ》でも冒頭に「楽曲カタログ」が掲げられている²⁴。

それによると、この作品は全体が八つのナンバーにわかれ、1から3が第1場、4～6が第2場、7と8が第3場となっている。それぞれ1「前奏曲」、2「語り」（Récit）、3「ア

²⁴ *Geneviève*, Scène lyrique, Poésie de M. Ed. Guinand, musique de A. Bruneau, E. et A. Girod, Paris. なお、この作品に関しては、フランス国立図書館所蔵のブリュノーの手書き楽譜を参照した（N° de cote : MS-4531）。

リア」、4「場面」、5「アリア」（ただし、手書楽譜では、5の「アリア」は「ロマンス」と表記されていた）、6「二重唱」、7「語り」、8「三重唱」などに分けられ、かなり、コンパクトではあるが《悪魔のロベール》と同じような原理に基づいた構成になっている。なお《ジュヌヴィエーヴ》は、ブリュノーの作曲の師匠であるマスネに捧げられているが、コンセルヴァトワール出身の作曲家にとって、この形式は一般的なものであったと言えるだろう。

第3節 《悪魔のロベール》の「大トリオ」(grand trio) について

ゾラの指摘と関連して《悪魔のロベール》の特徴をもうひとつ挙げるとするとそれは、合唱や重唱などの要素が効果的に配置され作品全体を構成しているということだろう。この点は、グラントペラの音楽面の顕著な特徴として、しばしば指摘されるものであるが²⁵、《悪魔のロベール》でも、それらがふんだんに盛り込まれている。

ここでは、《悪魔のロベール》の物語の最後であり、オペラのクライマックスとも呼べるNo.23「大トリオ」について、その内容の特徴を見て行こう。なお、クロードンは《悪魔のロベール》がオペラ＝コミックからグラントペラに作りかえられるに当たって、オペラの全体において、方言を含んだ詩（例えば *Adieu donc Mamzelle Alice !* や *C'te question* といった詩句）がなくなり、格調高いものに変えられただけでなく、慎ましやかな規模のトリオが壮麗な大トリオとして抜本的に改変されたと指摘している²⁶。

《悪魔のロベール》の物語は、子供を授からなかったノルマンディー公の夫人が悪魔に願ったところ、悪魔の子供を授かったという中世ヨーロッパの伝承に基づいている。その子供が主人公ロベールであり、悪行の限りを尽くした後改悛し、母に出生の秘密を打ち明けられた後、更生し聖人となる（あるいは、お姫様と結婚する）というものである。

ドラヴィニーおよびスクリーブは、この伝説を冒頭と結末の設定のみ維持し、残りをかなり自由に改変している。ロベールの父親の悪魔ベルトラン（オペラ＝コミック版では、Bertrans と表記されているが、グラントペラ版では、Bertram に変更された）が現れ、ロ

²⁵ 岡田暁生は『オペラの運命：19世紀を魅了した「一夜の夢」』の中で、次のように述べている。「マイアベアーの『ユグノー教徒』を聴けば、とにかく音楽が効果的であることに驚かされる。特に強烈な個性があるわけではない。しかし舞台効果満点で「うまい」のである。覚えやすい勇壮な行進曲風の旋律、壮大な合唱、甘美な女声のコロラトゥーラ、とろけるような愛の二重唱など、オペラの聴衆が求めるありとあらゆるパターンを満遍なく作曲者は提供してくれる (pp. 92-93)。

²⁶ F. Claudon, *Op. cit.* なお、筆者は《悪魔のロベール》のオペラ＝コミック版の楽譜は未見であるが、本論文では、グラントペラの特徴を考察するためにこのトリオを引き合いに出しており、こうした不備も上記のような事情から許容されると考えられる。

ベールの魂を悪魔に売らせようと様々な悪巧みを図るなど、グノーの《ファウスト》を想起させる展開が付け加えられている。

「大トリオ」は、物語の最後で、真夜中の鐘が鳴るまでにロベールを悪魔の世界に引き入れなければならないベルトランとロベールを母親の遺言で改悛させようとするロベールの乳兄妹アリスが、ロベールを説得しようとそれぞれ迫る場面である。こういった複雑に絡み合った諍いの場面は、矢継ぎ早に言葉が交わされ、歌謡では描きにくく、レチタティーヴォで演じられることが多かった。しかし、モーツァルトなどは、ダ・ポンテの脚本で、こういった場面をアンサンブルで見事に描き分けたと指摘されている²⁷。このことは、同様に、マイアベアーにおいても当てはまる。

マイアベアーが特集された『アヴァン・セヌ・オペラ』第 76 号を参考にしながら²⁸、大トリオの音楽的な特徴をまとめてみよう。まず、厳かな前奏部分の後、トリオの第一部分 (①) は、ベルトランの苦悩を象徴する旋律によって特徴づけられる。トリオの第二部分 (②) では、2 小節によって成り立つ劇的なモチーフ (Ex. 2-1) が、ロベールが交わした悪魔の契約をベルトランが喚起する箇所に現れる。



Ex. 2-1: 悪魔との契約を意味するモチーフ

このモチーフは、アリスの発言の間は鳴り響かず、ロベールが「これがあの恐るべき書か」、「おまえの掟に署名した」と発言する場面で繰り返し現れる。つまり、このモチーフは、一種のライト・モチーフとして機能していると言える。そして、このモチーフは、アリスが「おお、神よ」と発言すると再び消え去り、トリオの第三部分 (③) が始まる。

ここでは、パルランド (*parlando*) でロベールがアリスから手渡された母親の遺書を読む中で、二つのトランペットが「遺書のテーマ」(Ex. 2-2) を響かせるという一種の「メロドラマ」に近い手法が用いられる。この「地の底から」響くような管弦楽法をベルリオーズは非常に重視したという。そして、この「遺書のテーマ」をアリスとベルトランがそれぞれ異なる楽器の伴奏のもと歌い、最終的には、三人が同じテーマを相矛盾する言葉で歌いという場面に至り、三人の興奮は極限に達する。そして、コーダ部分 (④) においても、

²⁷ 辻昌宏、前掲書、p. 189.

²⁸ *L'Avant-Scène Opéra*, N° 76, pp. 68-69.

その緊張感は、鐘が鳴り響きベルトランが地獄に戻るまで失われない。なお、このトリオは、ロ長調であるが、鐘の音は不協和音によって構成され、劇的な緊張を高めると同時に、ある場面が突然中断されたかのような印象を強めている。



Ex. 2-2: 「遺書のテーマ」

このように、マイアベアーは、オペラの物語の劇的緊張を高めるのに必要な音楽を特徴的なモチーフの繰り返しや管弦楽法を用いて作曲している。マイアベアーを批判したヴァーグナーが、実は、そのオペラ制作の少なくない部分をグラントペラの手法から学んでいることは、しばしば指摘されるが²⁹、この大トリオの構成にもそのような側面が表れていると言える。したがって、ゾラが主張するほどには、マイアベアーの作曲法は、ヴァーグナーの登場によって完全に過去のものにされたとは言えないのである。

さらに、こうした台本と音楽との関連付けは、音楽と詩の細部にわたっても行われている。上述の分析では、この大トリオは、①ベルトランが苦悩に満ちた調子で訴える部分、②ベルトランとロベールとの悪魔の契約が喚起される部分、③アリスが渡した母親の遺書をロベールがパルランドで読む部分、そして、①と同じテーマが現れる④コーダ部分という四つの部分に分けることが可能であった。ただし、①と④の同一性に注目すると、②と③を挟んで、①と④が A-B-A'のように、シンメトリックな構成となっているとも言える。事実、歌詞の上でも①と④では、以下のような歌詞がほとんど変更なく繰り返される。

Alice :	Dieu puissant ciel propice, que ton nom protecteur	6-6
Robert :	Ô tourment ô supplice qui déchire mon cœur	6-6
Bertram :	Ô tourment ! ô supplice ! ah mon fils ! mon seul bonheur !	6-7
	sois propice à mes vœux !	6

²⁹ 岡田、前掲注 8 など

A :	à son cœur retentisse et le rende au bonheur	6-6
R :	faut-il que je périsse d'épouvante et d'horreur !	6-6
B :	j'en appelle à ton cœur ! ³⁰	6

対訳

アリス：全能なる神よ、恵み深き天よ、慈悲深き加護をもたらすそなたの名が彼の心に響き、
彼に幸福を与えんことを！

ロベール：ああ、苦しみよ、我が心を引き裂く責め苦よ、おそれやおののきによって死なねば
ならんのか！

ベルトラン：おお、苦しみよ、責め苦よ、我が子よ！お前だけが私の幸せなのだ！どうか私
の望みを叶えておくれ！お前の優しさに訴えよう！

ただし、歌詞はほとんど同じでも、状況は異なっており、①では、アリスとベルトランが激しくロベールを説得するために言葉を交わし、ベルトランの真に迫った訴えにロベールの心が動かされる時もある。一方、④では、母の手紙を読んだロベールは、より深く動揺しており、心の整理がつかないうちに12時の鐘が鳴り、ベルトランは地獄に帰るという展開になっている。

上に引用したトリオの歌詞は、このような複雑な劇的状況を描き出すのに適した特徴を備えている。まず、この引用箇所、三者は三様の内容を歌っている（アリスは、神の加護を求め、ロベールは引き裂かれる思いを語り、ベルトランは、唯一の大切な存在としての息子への思いを述べている）。しかしながら、詩の形式上の特徴は、三者とも極めて似通っている（6音節を基本単位として構成されており、脚韻・類韻を踏んでいる）。こうした、言葉による一種のポリフォニー（特に *propice / supplice*、*bonheur / horreur* などは、類似した韻が全く矛盾した意味の言葉によって踏まれている）が三人の複雑な言葉の絡み合いを表現するのを可能としている。

そして、この詩の特性を生かしながら、音楽の面でもこの劇的状況をさらに際立たせるよう作曲されている。トリオの抜粋（(1)：Ex. 2-3-1）を見てみると、冒頭は、旋律的にはロベールがアリスに導かれ、歌詞の上では、ベルトランがロベールを追いかける展開になっている。

³⁰ *Robert et le Diable*, pp. 402-403.

Soprano Alice
 Tenor Robert
 Bass Bertram
 Piano

Dieu puissant, ciel pro pi.
 ô tour ment! ô sup

S
 T
 B
 Pno.

ce, que ton nom. que ton nom. pro tec
 pli ce qui dé chi. re mon
 ô suppli ce. an! mon fils. mon seul bon

S
 T
 B
 Pno.

teur
 nom
 heur sois pro pice à mes voeux

Ex. 2-3-1: トリオの抜粋(1)³¹

³¹ *Ibid.* p. 402-403.

しかし、a tempo の指示がある箇所から、ロベールの心に訴えかけるベルトランの発言が効果を表したかのように、旋律もベルトランの歌にロベールの歌が導かれ、返答を交わし合う。該当箇所 (2) : Ex. 2-3-2) の第 2・第 4 小節のベルトランの歌であられる G 音は、ロ長調の第 6 音 Gis が半音下げられたもので、この音は、長調に短調の色彩を持ち込む。一方、第 7 小節では、ロベールの歌の中で、平行調の嬰ト短調に転調する際に G の異名同音である導音 Fisis が現れる。この箇所では、色彩的な変化と転調という別々の技法が用いられる中で、この異名同音関係にある音を通じて、結果的に二つの技法がうまく連結されている。その結果、色彩的変化が起こったベルトランの歌唱と転調が起こったロベールの歌唱が密接に結びついているという印象がうまれる。

The image displays a musical score for a scene involving three vocalists and a piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It is divided into two systems. The first system includes parts for Soprano Alice, Tenor Robert, Bass Bertram, and Piano. The lyrics for the vocalists are: Tenor Robert: "ô tourment ô sup pli ce"; Bass Bertram: "ô tourment ô sup pli ce ah! mon fis toi mon". The second system includes parts for Soprano Alice, Tenor Robert, Bass Bertram, and Piano. The lyrics for the vocalists are: Soprano Alice: "Dieu... Dieu..."; Tenor Robert: "qui déchire... mon coeur ô tourment ô sup pli"; Bass Bertram: "seul bon heur! ô tourment ô sup". The piano accompaniment provides harmonic support throughout. The score includes various musical notations such as triplets, vibrato, and dynamic markings.

S
puis... sant Ciel...

T
ce qui déchire mon coeur
faut-il que je pé

B
piu... ce! ô mon fils mon bon heur

Pno.

S
pro... tec... teur!

T
ri se d'épouvante et d'horreur et d'horreur

B
à mes vœux sois pro pi ce!

Pno.

Ex. 2-3-2: トリオの抜粋(2)³²

一方、類似した歌詞が歌われるコーダ部分では³³、前半のような声部間の関係付けはむしろ希薄で、全体が同じ旋律を異なる歌詞で歌っている箇所が多い。これは、三者がそれぞれ違いを内包しつつも渾然一体となるほどの劇的興奮と深い混乱の中に投げ込まれているからと見ることができる。

以上の考察から明らかな点は、ゾラとブリュノーのように強い信頼関係によって結ばれているわけではないにもかかわらず——マイアベアーは、スクリーブの裏切りを疑い、スクリーブは、金銭的理由を優先させてパリ上演にこだわった——必ずしも詩と音楽が密接

³² *Ibid.* pp. 403-404.

³³ *Ibid.* pp. 416-417.

に結びついていないわけではないということである。この点は、ゾラの「旧様式」批判（「台本作家が一定数の劇的ないし喜劇的場面を発見し、一つにつなぎ合わせることに満足していた時代では、詩と音楽は密接に結びついていなかった」）が客観性を欠いている部分である。ただし、客観性を欠いた発言であっても、こうして断言することで、より効果的に「旧様式」の古さを同時代の聴衆に印象付け、自らの「ドラマ・リリック」との差異化を図ったという意味では、効果的な戦略であったと言える。

こうしたゾラの美学的言説の論争性については、エドゥアール・マネを擁護するためにアカデミック絵画を陳腐化する際に遺憾なく発揮されたことは周知の事実である³⁴。ゾラが音楽に関心を持つ時期は、ゾラが絵画から距離を置く時期と重なっているが、幻滅した絵画に変わってゾラの情熱の行く先が音楽であったと推論することは、ゾラの文学と音楽との関係を扱う研究にとっては興味深い論点であろう。

ただし、次のように、ゾラの言い分の客観性を援護することもできる。すなわち、ゾラの「旧様式」批判の中心は、作品の全体的な構成における様々な形式の寄せ集めによる「作品の切断」についてであり、作品の細部の詩と音楽の一体性ではなかったということだ。実際、この「大トリオ」における詩と音楽の融合は、ベルトランとアリスがロベールを説得し合うという物語の一部を表現するためには有効であっても、劇全体が切れ目なくひとつの物語を語るという観点からは、その他の部分で採用されていない形式が突然現れることで、劇全体から相対的に独立した印象を否定し得ない。こうして、ゾラは、《メシドール》において、番号オペラを乗り越える構成の台本の制作を模索するようになる。そして、この点こそ、ゾラがヴァーグナーから学んだ要素の一つだと言えるのである。

第4節 ブリュノーの指摘する「旧様式」の問題点

《メシドール》において、ゾラがどのように番号オペラとは異なる原理で台本を書き上げたのかという問題を具体的に検証する前に、ブリュノーの方が旧来のオペラに関してどのような問題点を指摘していたのかを見て行こう。

《メシドール》の初演から10日後に『フィガロ』誌に掲載されたブリュノーの記事「韻文か散文か？」は、散文と音楽の融合が不可能であるとする批評家に対するブリュノーの反論の文章である。その中で、すでに引用したように音楽家の自由の希求は、旧来の韻文

³⁴ 今日アカデミック絵画を再評価する機運が高まる中で、ゾラの批評家としての筆の功罪に関しても議論の対象となるだろう。そして、同様にグラントペラを陳腐化させた言説の中で、ゾラの果たした役割の多寡についても議論されるべきであろう。

の台本が課していた不当な拘束から、ゾラの散文詩が音楽を解放するものであると賛美する文脈——「韻律と押韻という牢獄から解き放たれること」——で現れていた³⁵。そして、自らのアイデアを先取りしていた人物として、ある音楽家の名前を挙げている。

《ファウスト》の作者は、疑うところの少ない証言によって、私のアイデアにとって有利になる論拠を提供してくれるならば、私がここで想起するのは、シャルル・グノーが《ジョルジュ・ダンダン》の前書きの中で、私と同じような説を主張しながら、こう書いていることだ。「散文によって書かれた詩節の集まりは、その限りない多様さによって、音楽家の前に全く新しい地平を切り開いてくれる。そこでは、音楽家は、単調さと平板さから解放される。韻文では——これは一種のおきまりの芸で、一度始まれば作曲家に無頓着に仕事を進めさせ、嘆かわしい怠慢の中で退屈させるような状態に導くのだが——音楽家は、セリフの主人になるというよりは、一種のセリフの奴隷に成り果て、平凡で頭を使う必要がない単純な反復作業に煩わされ、表現が持つ真実は消えてしまう。反対に散文は、歌や朗唱の抑揚において、響の長さや強さにおいて、また、楽節のバランスや展開の仕方においても多様性の豊かで枯れることのない宝庫である。³⁶

ここでグノー（とその発言を引用するブリュノー）は、台本の有り様が作曲の大きな部分を決定するものだと述べている。ゾラが「旧様式」に属するとは言わないまでも、ヴァーグナーを超える様式を作り出せなかった作曲家とみなしていたグノーをブリュノーがモデルとしているという両者の認識の微妙なズレに関しては、確かに注意が必要であろう。ゾラは「旧様式」の問題を音楽が台本と無関係に存在することだと「ドラム・リリック」において主張していたが、ブリュノーは、グノーの発言を引用しながら、「旧様式」においては、むしろ台本が音楽の細部に至るまでも決定しており、その台本の決定性から音楽を解放することを自らの作品の目標としているからである。

³⁵ Bruneau, « Vers ou prose », p. 590. « [É]chapper à l'emprisonnement de la cadence et la rime. »

³⁶ *Ibid.*, p. 591. « Et si le témoignage peu suspect de l'auteur de *Faust* pouvait fournir un argument en faveur de mes idées, je rappellerais que, dans la préface de *George Dandin*, Charles Gounod, soutenant une thèse pareille à la mienne, a écrit que « la variété infinie des périodes en prose ouvre devant le musicien un horizon tout neuf qui le délivre de la monotonie et de l'uniformité, qu'avec le vers – espèce de *dada* qui, une fois parti, emmène le compositeur, lequel se laisse conduire nonchalamment et finit par s'endormir dans une négligence déplorable -- le musicien devient en quelque sorte l'esclave du dialogue au lieu d'en rester le maître, et que la vérité de l'expression disparaît sous l'entraînement banal et irréfléchi de la routine ; que la prose, au contraire, est une mine féconde, inépuisable de variété dans l'intonation chantée ou déclamée, dans la durée et dans l'intensité de l'accent, dans la proportion et le développement de la période... »

ただし、ブリュノーが問題視しているのは、音楽の有り様を台本が決定している事実それ自体ではなく——ゾラの台本が決定するならばいいのである——過去の因習や古びた形式に縛られた台本からの音楽の解放なのである。そして、この点に関しては、ブリュノーは美学的ヴィジョンをゾラと共有していた。

それでは、具体的にどのように「旧様式」において台本は音楽を規定していたのだろうか。再び《悪魔のロベール》を見て行こう。《悪魔のロベール》の冒頭は「飲んだくれの合唱」から始まる³⁷。ブリュノーが指摘するように、グラントペラの嚆矢となったこの作品は、初めから終わりまで韻文によって書かれている。

この合唱の最初の詩節は、6脚交韻の韻文となっている。そして、対応する場面の楽譜を見してみると³⁸、詩の押韻の部分に、安定感や終止感、あるいは次への展開を予感させる効果をもたらす和音が配置されており、音楽の進行が詩のリズムによって規定されていることが見て取れる。

詩	脚数	韻	和声
Versez à tasse pleine,	6	a	(F : I)
versez ces vins fumeux	6	b	(F : I)
et que l'ivresse amène	6	a	(F : V ₇ - I)
l'oubli des soins fâcheux	6	b	(F : V)

こういった特徴は、冒頭の合唱の場面だけに限らず、レチタティーヴォやソロの歌謡の場面、アンサンブルの場面等でもこのような特徴を持つ箇所は数多くある。No 2において、レチタティーヴォで挟まれているアリスのソロの「ロマンス」の詩を見て行こう。本論文第1部においてすでに論じたように、「ロマンス」とは、ナイーヴな恋愛詩による素朴な有節的楽曲である。しかしながら、該当する歌詞を見てみると、息子の将来を案じる母親の切なる願いが歌われており、決してナイーヴな恋愛詩とは言えず、また、詩の形式の面でも単純な有節性を備えていないことがわかる。19世紀前半に洗練され劇的になるオペラの表現技法の変化に応じて、「ロマンス」が本来の定義から外れていくと指摘されているが³⁹、スクリーブらの台本作家は、このような傾向にも敏感に反応し、オペラの台本に取り入れていたと考えられる。

³⁷ *Robert et le Diable*, pp. 5-23.

³⁸ *Ibid.*, pp. 5-6.

³⁹ 『ニューグローブ世界音楽大事典』第20巻(1995)、「ロマンス」の項を参照。

Va, dit-elle, va mon enfant	8 a
Dire au fils qui m'a délaissée	8 b
Qu'il eut la dernière pensée	8 b
D'un cœur qui s'éteint en l'aimant	8 a
Adoucis sa douleur amère	8 c
Il ne reste pas sans appui	8 d
Car dans les cieus comme sur la terre	9 c
Sa mère va prier pour lui	8 d
Dis-lui, qu'un pouvoir ténébreux	8 e
Veut le pousser au précipice	8 f
Sois son bon ange, pauvre Alice	8 e
Il doit choisir entre vous deux	8 f
Puisse-t-il fléchir la colère du Dieu	11 g
Qui m'appelle aujourd'hui et dans les cieus	10 g
Suivre sa mère qui prier pour lui	10 d
Sa mère qui priera pour lui	8 d ⁴⁰

対訳

行け、行くのだ我が子よ、と彼女は言った

私を見捨てた息子に

最後の思いを寄せてくれるように

彼を愛しつつ消えゆく心へと

にがにがしい苦痛を和らげよ

支えなしでいるわけではない

なぜなら、天に召されても生きている時と同じように

母は息子のためにいのるのだから

⁴⁰ *Robert et le Diable*, pp. 52-57.

息子に伝えてくれ、闇の力が
おまえを深淵へと突き落とそうとしても
かわいそうなアリス、お前は息子の天使となってくれ
息子があなたたち二人の間で選ばなければならないとしても

息子が神の怒りをなだめることができますように
私は今日その神様に召され天にいます
従いますように
息子のために祈っている母に

なお、この詩句は、楽譜から直接書き起こしたものなのだが、台本作家が最初に作詞した時点では、より有節的な詩句であった可能性がある。例えば、9音節となっている *Car dans les cieux comme sur la terre* という詩句では、その直後に繰り返しとして、8音節の詩句 *Car dans les cieux ou sur la terre* があり、詩の音節数が変化しているのは、この類似した詩句が歌われる旋律やリズムにヴァリエーションをつけるためであった可能性がある。また、第四詩節の歌詞は、他の詩節に比べて音節の数に関して変化があるだけでなく、ところどころで同じ言葉や句が繰り返され、他の箇所よりも音楽的な変化を加味しようとするマイアベアーの意図が読み取れる部分である。

このような現象は、有名な作曲家においてしばしば見られるものであることは、ブリュノーも指摘するところであった。

どんなものでもいいから、有名な楽譜を開いてみ給え。そして、別に印刷されている詩の中で、対応する一節を探してみ給え。そうすれば、複数の箇所で、音楽家の手によって韻文が散文性を帯びるに至っていることに気づくだろう。移動させられ、繰り返され、削除や加筆がなされた語は、韻律や押韻を消滅させ、人々は、称賛のためであろう微笑みを浮かべながら、その作品のどこかで、聴衆から文句を言われることなく主要な人物に舞台装置の描写や場面の指示を歌わせる、高名なマエストロが発揮する自由な振る舞いの見事な例をあげるのだ。⁴¹

⁴¹ Bruneau, *Op. cit.* (note 7), pp. 590-591. « Ouvrez une partition célèbre, n'importe laquelle, et cherchez dans le poème imprimé à part les passages correspondants. Vous constaterez, en plus d'un cas, que, par les mains du musicien, les vers sont devenus de la prose. Mots déplacés, répétés, supprimés ou ajoutés abolissent souvent cadence et rime, et on cite, avec un sourire qui devrait être un compliment, le bel exemple d'indépendance donné par un maître illustre qui a fait chanter au personnage principal d'une de ses œuvres, sans que le public y trouve à redire, la

こういった偉大な音楽家の賞賛すべき奔放さを自身も発揮し、強引に詩的形式の均衡を崩そうとはせず、あえて散文の台本を要求するところにブリュノーの生真面目な性格の一端を読み取れるかもしれない（ブリュノーは、ゾラの台本を無断で変更することはなかった）。それはともあれ、この一節でブリュノーは、偉大な音楽家の自由な振る舞いは、時に、韻律と押韻を等しく無に帰すと述べていた。しかしながら、すでに引用した《悪魔のロベール》の「ロマンス」の詩の分析からは、ブリュノーの発言とは異なって、韻律と押韻を等しく扱うことはできない側面があることが見えてくる。

それというのも、韻律、すなわち、韻文における音節の数の規則性は、押韻の規則性に比べて、より容易に相対化可能な規制であると考えられるからである。そもそも音節の数に関して言えば、古典主義的な規範に沿った韻文であっても、フランス詩の詩法では、句末のいわゆる無音の e を含む音節は、発音するが音節の数には数えない。しかしながら、音楽面では、一般に、これらの発音する句末のいわゆる無音の e に音符が与えられる。したがって、作曲家が気まぐれを起こさなくても、作曲の段階における一定程度の多様性は確保されていると言えなくもない。

それに加えて、前に引用した「ロマンス」では、第 1 詩節と第 3 詩節は音節数が揃っているものの、第 2 詩節では数が揃っていないだけでなく、第 4 詩節に関しては、規則性が完全に乱れている。したがって、この「ロマンス」の詩句の持つ音節の数の変化のみに依拠して規則性を見出し、詩句を詩節へと分節し、グループ化することは、必ずしも容易ではないはずである。しかしながら、それが簡単にできてしまうのは、明らかな押韻の規則性が存在するからである。そして、「ロマンス」の押韻による詩節の分節と音楽との関係性を見てみると、押韻が指し示す詩節の分節に対応した形で特徴的な音形が繰り返され、なおかつ、カデンツが配置されていることが見て取れる⁴²。

以上の考察から、詩人の意図や音楽家の手腕によって、歌謡の細部において一種の散文に近い要素が詩に生まれることがあったとしても、押韻が持つ詩の回帰性が十分に維持されているならば、韻文は、古典的なオペラ台本の歌詞として要件を満たすことができる。そして、台本作家は対応する音楽の有り様に大きな影響を与えると言うことができる。なお、本章で論じてきたような特徴は、レチタティーヴォを用いず、地のせりふやメロドラマ形式を用いるオペラ＝コミックにおいても、歌われている部分に関しては、基本的に同じであった。それゆえに「ドラム・リリック」におけるゾラの「旧様式」に対す

description d'un décor et l'indication d'un jeu de scène. »

⁴² *Robert le Diable*, pp. 52-57. この意味で、音楽においては押韻こそ韻律であると言える。

る批判は、オペラ=コミックにまで及んでいたのである。

第6章 「ドラマ・リリック」

第1節 《メシドール》の冒頭の詩句と音楽

《メシドール》は散文によるオペラと銘打たれ、同時代の批評家もこの点に関して批判を展開した。だが、デトランジュは、同時代の批評家が「完全にリズムが欠如している」と非難していることに対して「その欠点は実際よりもかなり表面的なものである」という見解を述べている⁴³。その理由として、例えば、冒頭のヴェロニクの「語り」の場面では「完全に母音衝突がない」ことを挙げた上で、音節の数に関しても巨視的に見れば、偏差が大きくなく、一定のリズムが確保されており、場面によっては「もちろん無韻詩ではあるが真の韻文」と言える箇所もあると述べている⁴⁴。デトランジュは、この発言を、ブリュノーの作品を擁護する意図で行っているが、オペラの様式上の新しさという文脈では、ゾラとブリュノーの試みの革新性を相対化する発言であるとも解釈できる。

それでは、実際の詩はどのようなになっているだろうか。デトランジュが言及していたヴェロニクの冒頭の語りの場面を見ていこう。出版された台本を基にしているセルクル・デュ・リーヴル・プレシユ版の全集では、次のような形で詩が配置されており、一見すると完全な散文であるかのように見える。

SCÈNE PREMIÈRE

VÉRONIQUE, *seule, regardant au-dehors.*

Midi, la terre brûle, sous l'implacable été ; et, depuis tant de jours, pas un souffle de vent, pas une goutte d'eau ! Dans ce creux de montagnes, où la chaleur s'amasse, le village perdu flambe comme dans un brasier.

Ah ! mon cher fils, mon pauvre Guillaume, quel chagrin à le savoir depuis l'aube au lourd soleil, se battant contre ce dur sol de cailloux, où rien ne pousse ! L'angélus est sonné, tout le monde s'est mis à table. Est-il donc foudroyé, qu'il ne revient pas ? ⁴⁵

しかしながら、対応する箇所のピアノ・スコアを用いて分析すると、こうした散文的外見の背後に、デトランジュが指摘するような韻文的な性格が隠れていることが見て取れる。

⁴³ « [C]e défaut [Son manque complète de rythme] est beaucoup plus apparent que réel », dans Destranges, *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Messidor*, dans *OC*. t. 15, pp. 549-550.なお、以下では *Messidor*, livret と表記する。

なお、以下の引用において施される詩句の分割は、後述する音楽との対応関係から導き出されたものである。

Midi, la terre brûle	6
Sous l'implacable été	6
Et depuis tant de jours,	6
Pas un souffle de vent	6
Pas une goutte d'eau !	6
Dans ce creux de montagnes	6
Où la chaleur s'amasse.	6
Le village perdu	6
Flambe comme dans un brasier.	8
—	
Ah ! mon cher fils, mon pauvre Guillaume	9
Quel chagrin à le savoir	7
Depuis l'aube au lourd soleil	7
Se battant contre ce dur sol	8
De cailloux où rien ne pousse !	7
—	
L'angélus est sonné,	6
Tout le monde s'est mis à table,	8
Est-il donc foudroyé.	6
Qu'il ne revient pas ?	5

この一節では、押韻が完全に欠如している。だが、その一方で、この冒頭の詩は、一部分において 9 音節や 5 音節の詩句は存在するものの、大部分は 6 音節であり、全体として韻文的なリズムを保持している。この事実から、《メシドール》の冒頭の詩句は、ゾラやブリュノーが主張するように完全なる散文というよりは、デトランジュが指摘するような「無韻詩」に近いものであり、全体としても、こう言って良ければ「韻文ではない詩」、あるいは、1891 年のインタビューにおけるゾラの言葉を借りるならば、「リズムを持った散文」

などと呼ぶのにふさわしいものであると考えられる⁴⁶。

以上の事実は、次のような問題を提起する。つまり、詩節のまとまりを決定する上で重要であった押韻が行われていない詩をブリュノーはどのようにグループ分けをし、そのまとまりに対応して音楽を付けていったのだろうかというものだ。ここで注目すべきは、この冒頭のヴェロニクの語りに付けられた音楽には⁴⁷、頻繁に発想記号がつけられており、その発想記号の変化から、ブリュノーが音楽をどのように分節しているか判断することができるという事実である。

すなわち、冒頭の「大きな広がりと大いなる荒々しさを持って」(Avec beaucoup de largeur et de rudesse) と記された部分、真ん中の「より生き生きと熱意を込めて」(Plus animé et chaleureusement) と記された部分、「最初のテンポ」(1^{er} Mouvement) と記された部分の三つに大きく分けることができる。そして、その切れ目は、詩句としては、最初の部分が9行目の「Flambe comme dans un brasier」まで、真ん中の部分が「De cailloux où rien ne pousse !」まで、最後の部分が「L'angélus est sonné」以降というように対応している(直前の引用を参照されたい)。

このように発想記号の変化によって、大きく分割されている音楽であるが、こうした分割は、詩に内在する特性に依拠したものなのであろうか。形式的な側面からは、基本的に、音節の数や押韻の回帰性による有節性などに対応するものを見つけることはできない。それでは、詩の内容面ではどうであろうか。以下が、この冒頭のヴェロニクの語りの訳である。

正午、大地は焼ける
容赦のない夏空の下
そして、かれこれいく日も経つが
風も吹かなければ
雨一滴すら落ちてこない
この山間の谷に
熱波が溜まっていく
人里離れた町は

⁴⁶ 「散文詩」というボードレール等、他の実践を連想させる呼称は、これ以後、混乱を招くために用いない。ただし、両者の共通点も多く、両者の比較は今後の課題である。

⁴⁷ *Messidor*, Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, poème d'Émile Zola, Musique d'Alfred Bruneau, partition chant et piano, Choudens, Paris, pp. 2-5. なお、以下では、*Messidor*, partition と表記する。

大火事のように燃えている

—

ああ、愛しき我が子、可哀想なギョーム
なんと悲しいことか
日の出から、重々しい太陽の下で
何も生えてこない岩だらけの
固い大地と格闘していることを知ることは

—

アンジェラスの鐘になった⁴⁸
みんなテーブルについた
雷に打たれたんじゃないか
彼が帰ってこないのは

このように発想記号が変わる部分で分割された詩節の日本語訳を眺めてみると、音楽の変わり目と詩の意味内容の変化が対応しているのは明らかである。最初の詩節では、村の暑さの客観的な描写がなされているが、第二の詩節では、息子に対するヴェロニクの主観的な感情が入り込んでいる。そして、最後の詩節では、正午を知らせる鐘の音とともに再び村の人々の生活が喚起されるからである。このように、ブリュノーは、ゾラの詩の意味を吟味しながら、音楽をつけていることが見て取れる。

ここでさらに、上述のように発想記号で分けられた音楽のグループを、より細かく分節することが可能なのか見ていこう。冒頭のヴェロニクの語りの最初の 9 句の詩に当てられた音楽についてさらに細く内容を分析してみよう。まず、冒頭の 2 小節において、デトランジュの命名に従うならば「夏」のモチーフが提示される。このモチーフは 2 小節の後、第 5 小節でも再び現れる。この「夏」のモチーフが 2 小節あけて繰り返されるパターンは、この冒頭の 9 句の詩に付けられた音楽の最後の 6 小節（第 15 小節以後）でも現れる。このことから、冒頭の部分の最後の 6 小節（A'）は、最初の 6 小節（A）と対応関係を持つ。つまり、A・B・A'の形で冒頭 9 句に付けられた音楽を分割することが可能となる。また、その B の部分（第 7 小節以後）の八つの小節に関して言えば、まず、2 小節からなる 2 つのフレーズが繰り返された後、第 11 小節からは、十分に対称性を有した 2 小節からなる 2 つのフレーズが現れる。したがって、B の部分はさらに細く二つに分けられる。

⁴⁸ 天使のお告げを知らず鐘で、朝 6 時、正午、夕方 6 時に鳴る鐘を指す。

以上の分析をまとめてみると、以下の通りである。

第1小節～第6小節	A : (2a-2b-2c)
第7小節～第14小節	B : (2d-2e) + (2f-2g)
第15小節～第20小節	A' : (2a'-2b'-2c')

以上の音楽のフレーズと対応させて詩を分節してみると、基本的には句読点に合わせて音楽が作られていることになる。そして、「été」、「Le village」、「brasier」と同時に主和音が、「d'eau」と同時に属和音が現れるなど、和声的にも詩と音楽の対応関係が見られる。以上から、ブリュノーが音楽を詩の内容に対応させながら発想記号によって大きく三つに分割した上で、その細部を文法的な単位に応じて分割していたことが確認できた。

Midi, la terre brûle
Sous l'implacable été ;

Et depuis tant de jours,
Pas un souffle de vent
Pas une goutte d'eau !

Dans ce creux de montagnes
Où la chaleur s'amasse,

Le village perdu
Flambe comme dans un brasier.

(下線は主和音、二重下線は属和音)

このように、「メシドール」も「悪魔のロベール」と同様に、詩と音楽に対応関係があることが明らかとなった。ただし、「メシドール」においては、韻文詩の持つ規則性から自由になった詩と音楽に対応関係が存在する。では、この事実によって、ブリュノーの音楽は従来のオペラ音楽にはない、何らかの特色を獲得しているのであろうか。

一般に、芸術的な音楽作品の作曲においては、2小節を基本単位として、2小節ふたつが組み合わされ4小節のフレーズが、4小節のフレーズがふたつ組み合わされ8小節のフレ

ーズが、そして、8小節が16小節、16小節が32小節のフレーズを作っていくという構造になる場合が多い。ところが、冒頭のヴェロニクの語りの音楽は、以下の表に示したように小節が分節されているために、こうした一般則から離れている箇所がある。

	小節
第1グループ	6 (2-2-2) / 6 (3-3)
第2グループ	4 (2 / 2)
第3グループ	4 (2 / 2)
第4グループ	6 (2-2-2) / 6 (3-3)

f VÉRONIQUE seul, regardant au dehors.

Soprano
Mi di la
Avec beaucoup de largeur et de rudesse

Piano
mf

S
3 3 2 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9
ter re brû le sous l'im pla cable é té;

Pno.
p *mf*

S
6 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9
et, de puis tant de jours, pas un souf fle de vent,

Pno.
p *mf*

S
9 9 8 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9
pas u ne goutte d'eau! Dans ce creux de mon

Pno.
dim. *mf*

Ex. 2-4-1 ヴェロニクの冒頭の語り⁴⁹

とりわけ、該当箇所冒頭と最後の部分では、伴奏部分の基本単位は 2 小節であるものの、声楽パートとの関係から 3 小節構造を用いているような印象を与える側面がある。この 3 小節構造は、いわゆる洗練された芸術的な音楽とは異なるものを想起させるという意味では、土着性を響かせていると考えることもできる。そして、ゾラが《メシドール》において、舞台をフランスの貧しい田舎町として設定していることを想起するならば、ブリュノーの選択は、ゾラの意向を音楽的に解釈し直したものと考えることができるだろう。

同様に、ブリュノーは《メシドール》第 1 幕の前奏 (Ex. 2-4-2) においても、最初の 6 小節において、明白な 3 小節構造を用いている⁵⁰。ただし、この前奏部分の 3 小節構造は、基本的には 2 小節構造であるところに、鐘の音を表す C 音が付け足されることで 3 小節構造になるという変則的な構成になっている。また、ヴェロニクの冒頭の語りにおいても 3 小節構造はすぐに改められ、土着性を表す表現として作品の中でその役割が確立するまで

⁴⁹ *Messidor*, partition, pp. 2-4.

⁵⁰ なお、前奏では、「劇場に鐘」が鳴り響くという指示があるが、前奏の中で鳴り響く C 音が鐘の音に対応している。そして、冒頭のヴェロニクの語りの声楽パートにおいても、この鐘の音が常に鳴り響いていることを示すかのように、 \flat 短調の属音 C が効果的に繰り返されている。

には強調されておらず、ブリュノーが独自のスタイルを確立できたかといえ、必ずしもそうではない。

『ニューグローブ世界音楽大事典』のブリュノーの項を執筆している浅井香織は、『水車小屋攻撃』における幾つかの発想記号が的確であるにもかかわらず、その発想記号に見合う旋律をブリュノーが作ることができていなかったことや、後年の歌集においては、調性言語を拡大する試みが聴衆の期待を裏切り「素人的」にさえ聞こえる箇所があると述べていた⁵¹。ブリュノーの後世による評価が思わしくないこと背景には、こういった着想を実現に移す際の実行力やバランス感覚の欠如があるのかもしれない。

Ex. 2-4-2: 《メシドール》第1幕前奏⁵²

しかしながら、本論文の関心事は、あくまでゾラとの共作がもたらしたものである。そして、そのような観点からは、以上の分析によって、韻文詩による台本ではなくとも、その意味内容の変化や文法的な構成単位に応じて音楽を分節させ、音楽と台本の足並みを合わせて進行させることは可能であったことが明らかとなった。実際、ブリュノーの目論んだ通り、詩節が切れる位置に形式的な規則性がないために、詩節の切れ目とカデンツの位

⁵¹ 『ニューグローブ世界音楽大事典』第15巻（1994）、「ブリュノー」の項を参照。

⁵² *Messidor*, partition, p. 1.

置が一致している場合であっても、《悪魔のロベール》の冒頭と比べると、より作曲論的に多様なフレージングが行われている。

しかし、ブリュノーのフレージングの多様さは、台本の詩を無視する形でもたらされた訳ではないという点は、あらためて強調すべきであろう。ブリュノーの音楽には、あくまでゾラの詩の持つ内的な論理を忠実に再現しようとする努力が見られた。したがって、この音楽的な進行の多様性は、音楽家が詩からの解放を求めたことに起因するのではなく、準拠している詩が韻文詩ではなくなった結果生まれた自由である。そして、詩の脱韻文を主体的に提案したのがブリュノーだったというデトランジュの指摘が事実であるならば、ブリュノーはゾラを動かすことで自らの意図を実現したと言えるのである。

第2節 散文オペラ全体の構成に関して

ここまでの分析では、この韻文詩ではない台本と音楽の融合は、作品の細部において可能であったことを確認した。だが、台本が韻文詩でなくなったことは、ドラマのより大きなレベルの構成にも関係する要素なのである。たとえば、前章で見た「ロマンス」が「レチタティーヴォ」に挟まれていた部分を思い出してみよう⁵³。そこで問題となっていたのは、音楽的な形式上の変化なのであるが、同時に、その音楽的な形式の変化は詩的な形式の変化とも無縁ではない。そして、台本作家は、あらかじめレチタティーヴォやロマンスにふさわしい形式の韻文を供給することで、オペラの一場面の枠組みを、それら多様な音楽的形式の組み合わせによって成り立たせるという決定を下していた。

すでに引用した「ロマンス」の歌詞の先立つ、レチタティーヴォの歌詞を見ていこう。

Ô mon prince ! ô mon maître ! Appelle-moi ton frère !	12	a
Banni par des sujets ingrats	8	b
Je suis un exilé sur la rive étrangère !	12	a
J'ai cherché vainement la mort dans les combats	12	b
L'amour qui m'attendait dans ces riants climats	12	b
A comblé ma misère !	6	a
Mais toi, près de Palerme ici que viens-tu faire ?	12	a
Je viens pour remplir un devoir	8	c
Avec mon fiancé j'ai quitté ma chaumière	12	a

⁵³ 前掲注 40 参照

J'ai suspendu l'hymen qui devait nous unir	12	c
Pourquoi ? Pour accomplir l'ordre de votre mère !	12	a
Ma mère bien aimée ? ah parle à son désir	12	c
Je m'empresserai de me rendre	8	d
Vous ne devez jamais la revoir ni l'entendre	12	d
Ô ciel ! Elle n'est plus !	6	e
Quoi ? ma mère ! ma mère !	6	a
Ô tourment	3	f ⁵⁴

このレチタティーヴォの歌詞を見ると、音節に関してはアレクサンドランに準拠した 12 音節の句が大部分を占め、句末の韻も一部を除けば基本的には踏まれている。しかし、前章で引用したロマンスに付けられた詩との大きな違いは、その詩の詩節な分節構造が見えにくいという点である。ロマンスに付けられた詩は、基本的には 8 音節の詩句を基調としながら、韻が抱擁韻 (abba)、交韻 (cdcd)、交韻 (efef)、平韻 (ggdd) と推移するために、部分と全体の関係が極めて分かりやすかった。一方、レチタティーヴォに付けられた歌詞を見ると、特定の韻が回帰していることは理解できるものの、その配置に一定の法則があるか不確かな部分が多くある。

このような詩的形式の交替も、台本作家がそれに対応する音楽的な形式の変化をすでに念頭に置いている結果生まれていると言える。ロマンスはナイーヴな歌詞を持つ有節歌曲と定義されるわけであるから、歌詞においても詩節の分節構造が明らかであることが求められる。一方、グラントペラ特有の重厚なオーケストラによる伴奏を伴うレチタティーヴォでは、こうした詩のまとまりは求められず、そういった意味では散文的に、節の切れ目が明確ではない詩句が続いていくのである。

このようにブリュノーが提起した非韻文詩と音楽の融合という問題は、作品の細部における詩と音楽の融合という問題を超えて、ゾラの関心事であった、様々な形式の寄せ集めである番号オペラの刷新という問題と密接な関係を持つのである。そして、散文オペラの詩の構造は、押韻がなくなるという意味では、詩節の分節構造が希薄となり、レチタティーヴォに付けられるような、際限なく続く詩という様相を呈している⁵⁵。

これは見方を変えれば、韻文詩による台本は、細部の構造においては規則的で多様性に

⁵⁴ *Robert le diable*, pp. 49-51.

⁵⁵ こうした詩の特徴は、ドビュッシーのドラマ・リリックに歌詞を提供したモーリス・マアテルランクの『ペレアスとメリザンド』の詩の特徴であるとも言えるが、この点は後述するためここでは深く踏み込まない。

乏しいが、作品の全体にかかわるレベルでは、様々な韻文形式を織り交ぜることで多様性に富んでいることになる。反対に、ブリュノーがゾラに要求した非韻文の詩は、細部においては多様性に満ちていても、作品全体としては平板になりやすい。そして、ゾラはこの難点を「作品の切断」の回避という論理でメリットへと読み替えようとしているのであるが、それを実現するためには、韻文台本の持つ形式的な多様性に依拠しない形で、作品に変化と展開力を与えるドラマトゥルギーを作り出す必要があった。そこで、以下では《メシドール》のドラマトゥルギーについて見ていこう。

第3節 対立と和解の図式

《メシドール》のドラマトゥルギーとオペラの音楽的構成を照らし合わせると浮かび上がってくるのは、多くの場合、新しい人物の登場や、人物が話す内容・調子の変化に応じて、発想記号の変化、遠隔調や平行調への転調など音楽的な変化が起こるという対応関係である。《メシドール》では、多くの人物がアレゴリカルな意味を与えられているために、それらの登場人物の関係がそのまま劇全体の構成原理へと直結しやすい。このように物語や登場人物の関係が作品の音楽および劇の構成上重要な意味を帯びていることが《メシドール》の特徴である。

ゾラは「象徴」(symbole)や「伝説」(légende)の使用という自然主義的美学に対する逸脱を、作品のメッセージを効果的に伝達するという口実によって正当化しながら、以下のように、登場人物たちが有する図式的・象徴的關係について述べている。

ここでは、象徴は、その明白さゆえに、子どもであろうとそれを理解するだろう。私の考えでは、詩人の役割は、音楽家に対して、その中で概念や偉大な人間の感情が繰り広げられる大きなテーマを与えることである。私は厄介で非常に今日的な主題を選び、その主題を単純で生き生きとした環境の中で扱った。この主題が今日の世界で起こることにしたのだが、私はそこで伝説を考慮に入れなければならないと考えた。ヴェロニク、それは古い信仰だ。それは依然として大きなものであるが、いずれは新たな信仰によって置き換えられることになる。結末において、ヴェロニクが生命とその豊かさを歌う時、彼女自身で信仰の行く末を示すことになる。勝利を収めるのは、耕作者であるギョームであり、その愛する人で、欠かせない存在であるエレヌが明日のために子どもを産む。そして、破壊者マチアスの死、大いなる虚無の詩情が語られた後、光の中、健康と喜びの偉大で純粋なアリアを歌う人々を導くために、天上へ、光の中

へ帰っていくのは羊飼いである。⁵⁶

「明白」という表現は「象徴」という言葉とほとんど言語的矛盾を引き起こしかねない用例であると言える。とりわけ、象徴主義的な用例とは大きな違いがあると思われる。ただし、この点については、ゾラの考える音楽劇におけるフランス性を論じる際に再び言及するために立ち入らない。ここで確認したい点は、この説明文からも容易に、《メシドール》が持つ対立と和解の構図を見出すことが可能であるということである。この作品の最も中心的な対立は、ギョームおよびエレヌとマチアスの対立である。ギョームは〈労働による生産〉、エレヌは〈生命の再生産〉を体現しており、作り出すことを拒否しようとする〈怠惰・虚無〉の化身マチアスとは正反対の存在である。

ただし、物語の序盤においては、〈古い信仰〉を持つギョームの母ヴェロニクは、労働や豊穡さへの〈新しい信仰〉を持つギョームやエレヌと対立している。また、すべての対立が一見解消されたかのように見える結末においてでさえ、現世に生きる人々と現世を超越した羊飼いは一種の対立関係を持っている。このように、オペラの物語を最初から追っていくと、ギョームおよびエレヌとマチアスの対立という構図の中に、無数の対立と和解が組み込まれた物語になっていることがわかる。

第1幕は、ヴェロニクの語り（第1場）とともに始まるが、そこにギョームが畑仕事から帰ってくる。両者は、村の困窮ぶりという点では意見が一致しているが、村の現状をかつての隣人で、エレヌの父であるガスパールの工場建設のせいにして悲観しているヴェロニクと土地を開墾することに希望を見出しているギョームとの立場は対立しており、第2場は、ヴェロニクとギョームの議論の場面として整理することができる。

その場面に変化をもたらすのがギョームの従兄弟であるマチアスの登場である。マチアスは、工場を解雇されたためにヴェロニクに住居と食料の援助を頼みに来る。ヴェロニクとギョームはマチアスを迎え入れる。5年前に家族を離れ大都市に行っていたマチアスは、都会には農村よりもさらに貧しい人々が多いことを嘆く。一方、ギョームは、それらの人々

⁵⁶ Zola, « *Messidor* » *expliqué par les auteurs*, « Le poème », dans *OC*. t. 15, pp. 586-587. « Le symbole, ici, est d'une telle clarté que les enfants le comprendront. Je crois que le rôle du poète est de donner au musicien un large thème où se développent les idées générales, les grands sentiments humains. J'ai pris un sujet brûlant, tout actuel, je l'ai traité dans un milieu simple et coloré, et, bien qu'en le faisant se passer de nos jours, j'ai cru devoir y faire la part de la légende. Véronique, c'est l'antique foi, si grande encore, et qui attend d'être remplacée par la foi nouvelle. Au dénouement, quand elle chante la vie et sa fécondité, elle indique elle-même où va la croyance. C'est le laboureur Guillaume qui triomphe, c'est Hélène, l'aimée, la nécessaire, qui enfantera demain. Et, après la mort du destructeur Mathias, après la grande poésie noire du néant, c'est le berger qui retourne là-haut, dans la lumière, pour conduire les hommes au grand air pur de la santé et de la joie. »

が貧しいのは勤勉ではないからだと述べる。それに対して、マチアスは、世の中には働かずして良い生活を送るものがあるわけだから自分もそうなりたいと述べる。そして、工場を破壊する計画があることを告げる（第3場前半）。

このマチアスとギョームの議論に変化をもたらすのが、この議論に続くヴェロニクの迷信的な信仰である。「黄金の伝説」のモチーフが現れ、人間が正義をもたらすのではなく超自然的な運命が裁きを行うという信念を述べる。峡谷の奥に人が入ったことのない秘密の大聖堂があり、聖母の膝に抱かれた子供のイエスが川に黄金をもたらし続けている。しかし、何者かがこのカテドラルを見つけ中に入らば、全ては消え去ると言うのである。そして、ギョームやマチアスにその迷信を非難されると、さらに純粋な人々には喜びと美をもたらし、罪を犯した人物にはその罪を告白させるよう強いる効果を持つ「金の首飾り」の伝説までを持ち出す（第3場後半）。

この場面を大きく展開させるのが、エレヌとその父ガスパールの登場である。暑さのために熱中症の症状を呈しているエレヌのために水をもらおうと村を通りかかったガスパールとエレヌは、ギョームの家にやってくる。すると、ヴェロニクは、ガスパールに対して敵意をあらわにする。これを見かねたギョームはエレヌに水を与える。ギョームにお礼を言ってガスパールとエレヌが立ち去ると（第4場）、ギョームに対して、父親を殺したのはガスパールだと告げ、エレヌを愛してはいけないと告げる（第5場）。この事実ではない思い込みのために、本来は愛情で結ばれるはずのギョームとエレヌの間に疑念が生まれ、その結果、本来は対立関係があるはずの〈古い信仰〉と〈労働〉（ヴェロニク／ギョーム）、〈労働〉と〈虚無〉（ギョーム／マチアス）との対立関係が曖昧となり、偽りの共犯関係と言える状況が形成されて第1幕が終わる。

第2幕は、ギョームの独り言（第1場）の後、羊飼いとギョームの会話（第2場）へとつながる。ギョームは山の上で何もせずにいるのが手持ち無沙汰ではないか羊飼いに尋ねるが、羊飼いは下界の混乱ぶりに比べれば山の上で動物に囲まれて生きることがどれほど幸せかを語る。下界ではマチアスがストライキを計画している。

羊飼いと別れたギョームは、貧しい女性の家を慰問しているエレヌと出会う（第3場）。二人は愛の二重唱を展開するのだが、裕福なエレヌは、自分にお金がなくてもギョームが自分を愛してくれるのか、貧しいギョームは、自分がお金のためにエレヌを愛していると思われてないか疑うようになる。そこにヴェロニクが現れ（第4場）、二人の仲を裂き、ギョームは絶望してしまう。そして、さらにマチアスが群衆を率いてやってくる（第5場）。群衆の合唱が起こり、マチアスは人々の怒りを煽る。人々は、ガスパールの工場を襲撃しようと声を上げる。羊飼いが現れ、マチアスのリーダーとしての資質を疑うが、マチアス

は、ギョームの考えを聞く。エレヌとの仲を引き裂かれて絶望していたギョームは、お金が全ての悪を引き起こすのだと宣言し、反乱のリーダーとして祭り上げられてしまう。そして、マチアスは決起を匂わせながら群衆を解散する。ギョームは一人になると、自らが怒りに負けたことを反省し、麦の稲穂に思いを馳せて生命の力を称賛する（第6場）。

以上のように第2幕では、ヴェロニクに象徴される〈迷信〉・〈無知〉によって最も相反するもの（ギョーム＝労働／マチアス＝虚無）が結びつけられ、最も惹かれ合うもの（ギョーム／エレヌ）が対立関係におかれてしまう。誤った形での対立の解消がより大きな対立を引き起こすという第1幕でしめされたドラマトルギー上のギャップが確認され、より明確となって第2幕は終わる。

第3幕は、第1景（第1タブロー）、第2景（第2タブロー）から成り、第1景は、「黄金の伝説」のバレエである。この場面については、後に詳述するために現時点では詳しく述べない。結論だけ述べるならば、ヴェロニクの幻視の視覚化という形を取るこのバレエは、人に見られると全てが崩壊する隠されたカテドラルを題材としており、第2景におけるガスパールの工場の崩壊を暗示する役割を持つと同時に、オペラの序曲のように、劇全体の主要なテーマを要約する機能も果たしている。

第3幕第2景は、カスパールの工場を舞台とする。冬の嵐が予想されているなか、ガスパールは、工場の新設備に満足しているが、エレヌは村人の蜂起を心配している。ガスパールは、人間は恐れないが、工場の上に張り出している岩が落ちてきたら全てが台無しになることを恐れていた（第1場）。

そこに、羊飼いがやってきて、人々が暴徒と化して、工場に押し寄せてくることを告げる。そして、その先頭にギョームがいることがわかるとエレヌは激しく動揺する（第2場）。こうしてギョームをはじめとする群衆とガスパールが対面する。ギョームは、一人が他人の財産を奪うことを非難するが、ガスパールは、人より頭が良く行動力があることを責めることはできないと返す。エレヌは、ギョームを止めようとするが、ギョームは人々の涙を止めるためには工場を破壊する必要があると述べる（第3場）。

そこにマチアスが現れ、工場を即刻破壊するように号令する。ギョームが止めようすると、マチアスはギョームがエレヌを妻としようとしていることを明かし、ギョームは民衆を裏切ったと述べる。そして、マチアスは群衆に自らに従うように言う。それに対してギョームは、人々を止めようとする（第4場）。そこにヴェロニクが現れると、同時に大嵐となる。岩は落ち、工場は破壊される。そして、「黄金の伝説」が具現化されたと勝ち誇ってヴェロニクは歌う（第5場）。

第4幕で、春が来ると、羊飼いはギョームに翌日山へ帰ることを告げる（第1場）。ギョ

ームは大地に再び恵が戻ったことを喜ぶ。しかし、ガスパールの父殺しの疑念が障害となり、未だエレヌと和解していないことを嘆いている。するとヴェロニクが、首飾りが盗まれたと言う。そして、ガスパールとエレヌが犯人に違いないと述べる。

しかし、羊飼いが現れ首飾りを盗んだのはマチアスであることを告げ、捕えたマチアスを差し出す。そして、マチアスは、破壊されるべきは工場ではなくて村の全体だと述べる。あたかも、首飾りの魔法の効果が現れたかのように⁵⁷、全てを告白する。ヴェロニクとその家族を憎んでいること、そして、ギョームの父を崖から落としたことを告白する。そして、破壊を愛する心の闇を吐露しながらマチアスは自ら崖から飛び降り自殺する。

ギョームは労働を祝うお祭りのために羊飼いにもう少し下界に残るように言うが、孤独を愛する羊飼いは旅立とうとする。ガスパールが犯人ではないと認めたヴェロニクは、国を出ようとするガスパールとエレヌを呼び止めた。ガスパールは、決して絶望せず再起を図ることを明るく語る。そこに礼拝の行進が通りかかる。ギョームはエレヌに愛を語り、村に残るように言う。そしてエレヌもギョームを常に愛していたという。そして、人々は、もはや金はなくなったが、麦が生まれたことを言祝ぐ一方、ギョームは、争いをもたらす金が消えて、金の首飾りだけが残り、美しさと美德をもたらす金だけが残ったと述べる。そして、この首飾りをエレヌに送り、エレヌもそれを受け取る。

こうして、労働と豊穡さが全ての人々によって賛美される中で、オペラは終わる。すなわち、全ての対立の根元にあったマチアスの虚無とヴェロニクの無知が取り払われることで、全ての対立が解消し、労働と豊穡さの賛美へと包摂されることで物語は幕を閉じるのである（ドラマトゥルギー上のギャップが充足されて期待されていた安定状態へと回帰する）。

第4節 台本に奉仕する器楽の原理

アメリカの音楽学者レナード・B・マイヤーは、ゲシュタルト心理学を援用しながら、上述したようなギャップによる緊張の発生とその充足による安定への回帰というスキームが調性音楽の基礎にあると主張している⁵⁸。また、ギョームとエレヌ及びガスパールとの

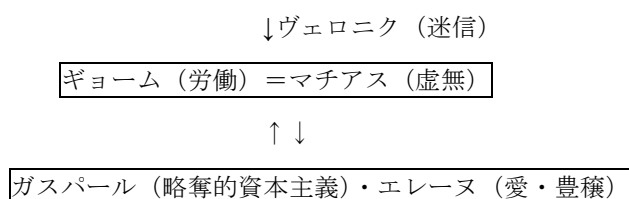
⁵⁷ 「黄金の伝説」はヴェロニクの幻視の内容としてリアリズムから逸脱していないと言えるが、この首飾りのもつ魔力に関しては、リアリズム的公理の中に収まらない要素であると言える。なお、田中琢三は、このエピソードの導入に関して、ヴァーグナーの《ニーベルンゲンの指環》からの影響を指摘している。

⁵⁸ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1956; Jean-Jacques Nattiez, « Préface à l'édition française » dans *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, Actes sud, Arles, 2011.

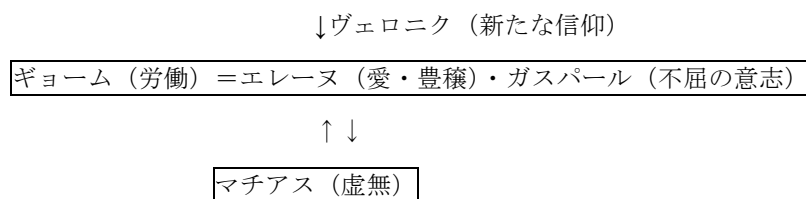
冒頭の対立と中心的な事件の展開を経た後でのフィナーレにおける対立の解消というプログラムは、ともすれば、ソナタ形式のような音楽的形式の論理を物語の中に引き入れた結果生まれたかのような印象をもたらすものである。なぜなら、ベートーヴェン以降の演劇的なソナタ形式においては、提示部で示される第 1 テーマと第 2 テーマの調的な対立が展開部における展開を経た後、再現部において解消されるというプログラムとして記述されるからである。

今日一般にソナタ形式と言うと、器楽作品に用いられるものであり、オペラとは縁のないものと考えられがちである。だが、器楽において、通奏低音によって作品の統一性を保証していたバロックの構成原理から、ソナタ形式のように個々の要素の対立と展開によって全体を浮かび上がらせるような構成原理へと変化した時に、オペラの方でも、器楽に対応した、変化に富んだ構成の作品が生み出されるという対応関係が存在した。

冒頭の設定（ギャップ）



フィナーレにおける状況（ギャップの充足）



例えば、ピアニスト、音楽学者、フランス文学者という様々な横顔を持つチャールズ・ローゼンは《後宮からの逃走》の第 2 幕フィナーレで、恋人たちが「喜び」から「疑い」、そして、「怒り」から「和解」へと至る展開に、古典主義時代のオペラと同時代のソナタ形式との強固な関連性を見て取っている⁵⁹。このように、オペラと器楽が別の原理によって成り立っていると考える物の見方は、必ずしも普遍的なものではなく、ゾラがそうした考え方に従っていないとしても驚くべきことではない。

⁵⁹ Charles Rosen, *Le Style Classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean Pierre Cerquant, Gallimard, Paris, 1978, p. 50.

器楽の構成原理とオペラの構成原理が本質的に異なるものであると見なすような考え方が重要な意味を持つようになったのは、19世紀のドイツであり、とりわけ、エドゥアルト・ハンスリック（Eduard Hanslick, 1825-1904）の「絶対音楽」の美学が今日有名である。「今日」と断ったのは、実は「絶対音楽」という言葉は、19世紀には、ドイツにおいてすら非常に限られた人々の間で用いられた言葉であるということが今日明らかになっているからだ⁶⁰。この言葉は、第二次世界大戦後のドイツの音楽学において、ナチスに利用されたヴァーグナーやリスト等とは異なる音楽文化がドイツにあることを強調する目的で焦点化されたという事情がある。このように「絶対音楽」という概念が一般的に受け入れられていたという仮定を前提として、その概念を事細かに参照することによって19世紀の音楽現象を分析していくことは、ドイツの事例においてさえ限界があり、フランスにおいては、かなり無理がある。

ただ、その上で、オペラ音楽などの応用音楽と器楽が異なるという考え方は、昔から存在したことも事実のようである。ナティエは、感覚や感情などの肉体的な反応と結びつけられることが多かった音楽から具体的な指示対象をハンスリックが奪ったことについて、感覚的な快感と結び付けられるために、カント的な哲学の中で、諸芸術のヒエラルキーの中で下位に位置付けられている音楽を純粋な美の観照の領域へと引き入れるための操作であったと解釈することを提案している⁶¹。ハンスリックが意識的にこうした操作を行ったかについては不確かであるが、器楽を重視する発想をより広い美学的背景に位置付けようとしているという意味では示唆深い発言であろう。実際、ハンスリックの美学に限らず、ドイツ音楽の器楽的伝統を賞賛する言説の多くは、精神性や内省的性格を称揚するものが多く、その感情や感覚との即物的関係性を否定する傾向が強い。そして、ドイツの精神性には、イタリアやフランスのオペラ音楽の感覚性が対置されるのである。

こうした点においては、ハンスリックに擁護されるブラームスも敵対相手のヴァーグナーも同じである（ただし、ヴァーグナーにおいては、ドイツ器楽の伝統は「楽劇」へとさらに止揚されるべきであるという但し書きがつくのだが）。すでに指摘されているように、バッハからベートーヴェンに至るドイツの器楽の伝統を称揚する流れは、フィヒテやヘルダーなど、ナポレオン戦争以後のナショナリズムの高まりに呼応するドイツの文化的優位性の探求と軌を一にしている⁶²。そして、現在に至るまで歴史上存在した音楽の大部分は、ヴォーカル曲であるという事実を念頭に置くと、器楽と音楽の大部分という量的には極め

⁶⁰ 宮本直美、前掲書、pp. 7-14.

⁶¹ Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Ch. Bourgeois, Paris, 1999, pp. 61-64.

⁶² 吉田寛、『絶対音楽の美学と分裂するドイツ』、参照

て非対称的なグループを対等のカテゴリーとして並べ、両者に相互に排他的な性格を与えること自体が、ドイツ・ロマン主義的イデオロギーに絡め取られる危険性を孕んでいる。

ゾラは、器楽の原理を純化させないだけでなく、ヴァーグナーのように器楽の原理に組み込まれている演劇性を神話的な空間において純化された劇に流し込むこともしていない。そうではなくて、卑俗な現実と直結するメッセージを効率的に語るために器楽とオペラが共有する原理を直感的に利用しているのである。こうしたゾラの美学は器楽の伝統を重視する文化の極北にあると言える。ゾラの美学において、フランス性とは、現実性と論理性であり、器楽の原理であっても劇的状況を明確化させるために台本の原理に奉仕しなければならないのである。

第5節 「黄金の伝説」のバレエとフィナーレのリディア旋法

ゾラにとって音楽劇におけるフランス性とは、明晰さ、現在性、鮮やかさ等であった。これらを求めることは、音楽劇が観客にとって遠い世界の難解な劇（「北方的な曖昧さ」）ではなく、身近に感じられることを目指すことでもある。そして、この目的のためには、伝説や象徴という本来は自然主義美学と相容れない要素であっても、その使用意図が「明白」であれば許容された。それでは、このようなゾラによるフランス性の追求は、ブリュノーの作曲にはどのように反映しているのだろうか。

《メシドール》において、「伝説」や「象徴」と最も関連がある要素は、間違いなく第3幕第1景のバレエ「黄金の伝説」であろう。このバレエは、迷信的な「伝説」を非常に大きく扱いながら舞台の上で上演しようとした点では、自然主義美学に馴染みにくい。ただし、その一方で、このバレエは、劇の意味を図式的に要約するような役割を持っているために、《メシドール》の短い前奏にかわってオペラの序曲の役割を果たしている（実際、《メシドール》に関して、ゾラのインタビューを載せる際に、編集者は、このバレエが冒頭に位置しプロローグの役割を果たしたほうが劇としての連続性を断ち切らず良いというコメントをつけている）⁶³。したがって、このバレエは、序曲のように、状況を単純化しつつ強いメッセージを発するという意味で「明白な象徴」としての機能を強める役割も果たしている。そして、本当らしさや現実の再現を高度には求められない伝説という題材やバレエという形式を用いながら、なおかつ、登場人物の幻視であるという言い訳を用意することで、ゾラは巧妙に「黄金の伝説」を作品の中に組み込んでいる。出版された台本および楽

⁶³ « *Messidor expliqué par les auteurs* », p. 585.

譜に書かれたバレエの物語を要約すると以下のように記述できる⁶⁴。

幕が上がり始めると、二手に分かれたダンサーの集団があり、左右に分かれて、左手の方に人間と権力と支配の欲望の化身である「女王」(Reine) と呼ばれるダンサーによって率いられる一群がある。他方、右手には、美しく官能的で欲望をかき立てる人間の所有と肉体的欲望の化身である「情婦」(Amante) と呼ばれるダンサーによって率いられた一群がいる。両グループとも観客に背を向け、黄金の泉を前にして、渴望するように腕を伸ばし、体も伸びきっている。幕が完全に上がると「黄金」(Or) の化身であるパントマイム役者が現れ、玉座に登り全体を睥睨する。「女王」と「情婦」はお互いに近づいて激しく対立する。ふたりとも自らの欲望を満足させるためには「黄金」を必要としており、それぞれ「黄金」を魅了しようとする。

まず、踊り出すのは「女王」であり、はじめはソロで踊り、後に取り巻きを従えアンサンブルのダンスとなる。しかし「黄金」は全く反応しない。「女王」が交代すると今度は「情婦」が前に出る。同様に「情婦」はソロで踊り、続いてアンサンブルとなる。しかし、結果は同じで「黄金」を魅了することができない。そこで、今度は「女王」と「情婦」は、お互いを攻撃し合う。この戦いは熱を帯びて、二つの集団は融合し、最終的には、お互いに傷つきあい全てのダンサーが崩れ落ちる。

「女王」も「情婦」も「黄金」の足元に崩れ落ちると、この戦いを静かに見ていた「黄金」は立ち上がり、玉座としていた金の岩から降りてくる。「黄金」は、パントマイムによって傷ついた人々の癒しになることができるのだと伝える。「女王」と「情婦」に対しては、自らのために傷を負わせてしまったことを詫び、「黄金」を欲望の対象にするのではなく、その美しさこそを賞賛して欲しいと告げる。すると「女王」と「情婦」は和解し、全てのダンサーとともに「黄金」を崇拜する祝祭的なダンスの中バレエが終わる。

この物語が《メシドール》全体の対立と和解のプログラムを「象徴」していることは明らかであろう。そして、注目すべきは、そのバレエに付けられた音楽もオペラの物語と同様に対立と和解を強調したものになっている点である。たとえば、このバレエでは、「女王」および「情婦」の出現場面に特定のモチーフが繰り返し現れるためにこれらのモチーフをそれぞれ「女王のモチーフ」(Ex. 2-5-1)、「情婦のモチーフ」(Ex. 2-5-2)と呼ぶことができる⁶⁵。そして、両者が混じり合い戦う場面では、この二つのモチーフが同時に演奏される(ピアノ譜では、左手が「女王」、右手が「情婦」)。全体は、ホ長調であるが、第六音が半音下げられ短調の色彩がまじりこむことで、右手と左手の調的な対立は弱められ、両者の

⁶⁴ *Messidor*, livret, pp. 565-567.

⁶⁵ *Messidor*, partition, p. 171 et pp. 179-180.

混戦の様相が表現されているとも考えられる (Ex. 2-5-3)。



Ex. 2-5-1 : « Reine » 「女王」のモチーフ、ト短調



Ex. 2-5-2 : « Amante » 「情婦」のモチーフ、ヘ長調

Ex. 2-5-3 : 「女王」と「情婦」の対立の場面⁶⁶

⁶⁶ *Messidor*, partition, p. 194.

このようにブリュノーは、ライト・モチーフの技法を用いながら、「女王」と「情婦」の対立を表現していく。しかしながら、バレエが表現しようとする最終的な和解は、このような形での短調と長調の並置による混合ではない。その和解を表現するためには、このような対立そのものを超克する音楽的な展開が必要とされているのである。

「黄金の伝説」は、最後に、このバレエを象徴するモチーフが流れる中、ドラマのフィナーレと同じ長調で幕を降ろすが、その部分は、一種のコーダと呼んで良い部分である。バレエの真のクライマックスは、そのコーダに入る前の部分にあり、その部分に関してゾラは、次のように但し書きを書いている。

彼女たち[女王と情婦]は、アンサンブルで踊り、ダンサーたちは、黄金色の持つ美を賞賛する。黄金色によって、太陽は光り輝き、その黄金色によって女性たちは美しくなる。それは、華々しい勝利のダンスであり、力と愛を信仰する宗教的な踊りなのだ。そして、彼女たちが従えるダンサーたちもその中に混じる。壮麗で晴朗な、壮大なアンサンブルであり、光の中で高く君臨している〈黄金〉を崇める祝祭なのである。⁶⁷

このフィナーレのダンスの後ろで流れる音楽には、ある特徴的な演出が組み込まれている。それは、カテドラルの中で繰り広げられる宗教的な祝祭を表すこのバレエ音楽の中で、該当箇所第14小節から第16小節にかけて、いわゆるファの旋法であるリディア旋法を暗示するパッセージが挿入されていることである(Ex. 2-5-4)。第13小節までイ長調で展開するが、第14小節において冒頭のリズムに回帰する箇所では長調へと転調する。しかし、第17小節では、イ長調に唐突に復帰する。そして、イ長調へと復帰する前の和音の中に、リディア旋法を思わせる色彩が付与されるのである。

こうした非常に微細な色彩の付与が《メシドール》のドラマを構成する上で重要な意味を持つとすることができるのは、バレエの場面と同じように宗教的祝祭性が強調されるドラマのフィナーレでも、同様にというよりは、より明確かつより長くリディア旋法性を帯びたパッセージが出現するからである(Ex. 2-6-1)。

こうした宗教的祝祭性とリディア旋法性との関係が意図的なものであるという推定は、筆者による《メシドール》の手書楽譜の調査の結果からも補強されると考えられる⁶⁸。本論

⁶⁷ *Messidor*, livret, p. 566. « Elles dansent ensemble, elles célèbrent l'or de beauté, par lequel le soleil resplendit, par lequel les femmes sont belles. C'est une danse d'éclat et de gloire, la danse religieuse du culte de la force et de l'amour. Puis leurs peuples se mêlent à elles. Un grand ensemble, magnifique et serein, fête l'apothéose de l'Or, qui règne, très haut, dans la lumière. »

⁶⁸ *Partition manuscrite de Messidor*, N° de cote : MAT-476.

文において《メシドール》に関して引用した楽譜は、すべて、シューダンス（Choudens）版の楽譜から筆者が浄写したものだが、フランス国立図書館オペラ座部門に所蔵されているブリュノーによる手書楽譜では、そのフィナーレは、印刷された決定版とは異なる展開になっている。なお、この楽譜の最後には、1896年2月23日パリ（Paris 23 février 1896）という記述があり、《メシドール》の初演（1897年2月19日）のほぼ1年前に一旦完成した楽譜であることがわかる。

シューダンス版の印刷楽譜では、群衆とギョーム（テノール）、エレヌ（ソプラノ）、ガスパール（バス）、ヴェロニク（メゾ・ソプラノ）が全員で労働・愛・豊穡・努力を賛美した後で、司祭のラテン語の祈りが終わるとともに、上で言及したフィナーレのリディア旋法が現れる構成になっていた。一方、手書楽譜の構成では、四重唱とフィナーレの間に、さらに、以下のような詩句による四声のアンサンブルが存在していた（この四重唱の日本語訳は章末の参考資料を参照されたい）。

S. Gloire, gloire gloire au travail qui enfante, gloire au soleil tout puissant ! gloire aux amants purs qui, pour aider aux grandes moissons prochaines, s'épousent dans le printemps triomphal ! Gloire au travail qui enfante, gloire à l'eau féconde, gloire au soleil tout puissant ! Et gloire aux amants qui s'épousent dans le printemps triomphal !

A. Gloire, gloire gloire à l'eau féconde, gloire au travail qui enfante ! gloire aux amants purs qui, pour aider aux grandes moissons s'épousent dans le printemps ! Gloire à l'eau féconde ! gloire à l'eau féconde, gloire au soleil tout puissant ! gloire ! gloire aux purs amants qui s'épousent dans le printemps triomphal !

T. Gloire à l'eau féconde, gloire au travail ! gloire ! gloire au soleil ! gloire aux amants purs qui, pour aider aux grandes moissons s'épousent dans le printemps ! Et gloire à l'eau féconde, gloire à l'eau ! gloire à l'eau féconde gloire au travail qui enfante, gloire à l'eau féconde ! gloire aux amants qui s'épousent et gloire au soleil, au printemps triomphal !

B. Gloire à l'eau féconde, gloire au travail ! gloire à l'eau féconde, gloire au soleil tout puissant ! gloire aux amants purs qui, pour aider aux grandes moissons prochaines s'épousent dans le printemps triomphal ! gloire à l'eau féconde et gloire ! gloire aux amants qui, pour aider aux grandes moissons prochaines, s'épousent dans le printemps triomphal !

そして、このイ長調の四重唱が挿入されていた位置を手書き楽譜と印刷楽譜を対照することで確認すると、実は、上で言及した決定版のフィナーレのリディア旋法のパッセージを分断する形でこの四重唱が挿入されていたことが明らかとなる（手書き楽譜の該当箇所 Ex. 2-6-2 は、冒頭部分が印刷楽譜のフィナーレ（Ex. 2-6-1）のリディア旋法の最初の4小節と共通しており、さらに手書き楽譜の該当箇所の末尾（Ex. 2-6-3）は、印刷楽譜のフィナーレにおけるリディア旋法の第5小節からと同じである）。

おそらく、この四重唱がリディア旋法の部分を残して完全に削除された理由として、四重唱の歌詞が一定程度直前のアンサンブルと類似しているために、冗長な展開を避ける意図があったとも考えられる。こうした視点に立てば、四重唱によって二つに分断されていたリディア旋法のパッセージが結合することで、全体として10小節の明確なリディア旋法のフレーズが出来上がったのは、偶然の産物であるということになる。

しかしながら、終末部分にこのモチーフを持ってきて、さらにこのモチーフに結論的な意味を持たせることに関しては、単なる偶然とは言い切れない側面がある。ブリュノーは《メシドール》の制作意図について述べた記事の中で、フィナーレの場面について次のように述べている。

いまや、作品のすべてのモチーフが再び現れ、音楽的な結論として混ざり合う。[……] 各々の特徴的なフレーズが、永遠の幸福を約束するかのような豊作祈願の行列の典礼の歌が流れる中で歌われる最後のアンサンブルの中で、然るべき場所を占める。司祭の前に跪いた群衆が祈祷の言葉を朗読し、幕が閉じる一方で、オーケストラは、最後にもう一度、永遠の豊饒さの象徴である水のモチーフを歌い出す。⁶⁹

この「水のモチーフ」こそ、リディア旋法による最終版のフィナーレの冒頭部分の2小節のモチーフのことを指している。この箇所に「水のモチーフ」が現れるのは、このモチーフがもともと削除された四重唱の冒頭部分にあったことと無縁ではない。件の四重唱は、ソプラノ・パート以外は、「実りをもたらす水に栄光あれ」（Gloire à l'eau féconde）という歌詞を持っており、「水のモチーフ」を伴うことはごく自然であったからである。

⁶⁹ Bruneau, « *Messidor* » expliqué par les auteurs, p. 589. « Maintenant, tous les thèmes de l'œuvre vont reparaitre et se fondre en la péroration musicale. [...] c'est chacune des phrases caractéristiques qui prend sa place dans l'ensemble terminal au milieu duquel plane, comme une promesse d'éternel bonheur, le chant liturgique de la procession des Rogations. Et, tandis que la foule, agenouillée devant le prêtre, psalmodie la formule latine, pendant que le rideau baisse, l'orchestre entonne une dernière fois le motif de l'eau, symbole d'éternelle fécondité ! »

しかしながら、最終版の楽譜を完成した後のブリュノーが「最後にもう一度、永遠の豊饒さの象徴」するために「水のモチーフ」をフィナーレに配置したと述べている点に注意を向ける必要がある。たとえ、当初は偶然の産物であったとしても、最終的には、ブリュノーは、この変更に関与して重要な意味を込めていたのだ。第一幕から繰り返し現れる「水のモチーフ」は、フィナーレに至るまで一度も旋法性を帯びて提示されることがなかった。四重唱のほぼ全体を削除したにもかかわらず、リディア旋法性を付与された「水のモチーフ」を残したのは⁷⁰、四重唱が持っていた崇拜の対象としての「豊穡をもたらす水」というメッセージを「水のモチーフ」に凝縮させドラマの結論とする意図があったからとすることができるだろう。そして、本論文の結論で述べるように、豊饒さを賛美することが《メシドール》創作以降のゾラの文学的営為の中で極めて重要な文学的テーマになっていくことを考えると、このブリュノーの変更からは、ゾラのイデオロギーを感じ取り、それを音楽的に表象しようとする意図を読み取ることができるのである。

また、ドラマを締めくくることがリディア旋法でなければいけなかった理由は、リディア旋法が教会旋法を喚起する目的だけにとどまらない可能性もある。その理由を第 1 部で述べたゾラのオペラ美学と関連付けて見よう。

すでに述べたように、物語の論理と音楽の論理を一体化させようという意図が強い《メシドール》では、登場人物による対立も短調と長調、近親調や遠隔調という音楽的対立として表現される。物語の中で最も対立関係が複雑化するのは、第 3 幕第 2 景、ギョームが率いる民衆がガスパールと対面し、嵐により工場が破壊される場面がある⁷¹。工場の前で、ガスパールとギョームが対面する場面は、エレヌやマチアスなどを巻き込んで平行調や遠隔調への転調が頻繁に起こり、非常に錯綜した展開が起こる。このような入り組んだ対立や事態を錯綜させる迷信が消え去り、人々が正しい信仰へと導かれる場面がフィナーレだったとするならば、入り組んだ調的な対立を最終的に無化しているのもフィナーレのリディア旋法の中においてなのである。旋法は、教会旋法だけではなく、短調や長調が確立された以前の遠い昔の音楽を想起させると言われている。リディア旋法が現れるフィナーレは、短調や長調によって表現されている様々な対立が深刻な形では存在しなかったと見なされる、遠い昔のユートピア世界への回帰を表現しているとも解釈することができる。

そして、さらに想像を逞しくすれば、短調と長調の対立から生まれる表現の可能性を追求したのが、ドイツ音楽だったとするならば、ドイツ音楽に対抗する形で、フランスの伝

⁷⁰ 印刷楽譜のフィナーレには、印刷楽譜にはない「鐘 (Cloches)」という指示が書き入れられており、ここから、このフィナーレが鐘の音を表象していることがわかる。

⁷¹ *Ibid.*, pp. 226-246.

統に根ざしたフランス音楽の復活を意図したという意味合いでもこの旋法の使用を議論することも可能になる。なぜなら、しばしば言われるように、旋法は、教會的なものだけでなく、民衆的なものや土着的な表現を近代的な和声の中に取り入れる時に用いられた側面もあったからである⁷²。

ブリュノーの旋法の用い方に関して、最後にもうひとつだけ注目すべき点を挙げておこう。それは、ブリュノーが宗教性を象徴するために、リディア旋法がある種のライト・モチーフとして用いているという用法の特殊性である。たとえば、歌曲《リディア》やオペラ《ペネローペ》等の作品の中で、調性音楽の枠内でリディア旋法を用いたガブリエル・フォーレ (Gabriel Fauré, 1845-1924) の場合であっても、へ長調とリディア旋法の間を揺れ動くかのような印象を生み出す工夫を行っていることが指摘されている⁷³。つまり、これらの作品では、旋法と和声が渾然一体となった、音楽的なムードを作り出すために旋法が用いられており、作品の物語に関するコメントを与えるために旋法が用いられるわけではなかった。

こういったフランス性を希求しようとする 19 世紀末から 20 世紀初頭の和声的探求とも軌を一にしながら、ライト・モチーフをはじめとする、ヴァーグナーから学んだ物語と音楽の一体化の方法を、ゾラの指示する自然主義文学的な方向性にしがって運用したことがブリュノーの音楽の特徴であると言える。

⁷² 木内真理子「フォーレの歌曲《リディア》(1870?)の旋法語法について—「和声づけられた旋法性 Modalité harmonique」の観点からの考察—」(『音楽文化学論集』第5集・2015)、pp. 3-6.

⁷³ 同前

Animé.

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

gva
3

(gva)---リディア旋法の色彩

en retenant

Ex. 2-5-4: リディア旋法を意識させるパッセージが挿入されている⁷⁴

⁷⁴ *Messidor*, partition, pp. 199-200.

The image displays a piano score for the finale of 'Messidor'. It consists of six systems of music. The first system is labeled 'Piano' and begins with a tempo marking 'gva.' and a first ending bracket. The second system is labeled 'Pno.' and includes the instruction 'Un peu largement' and a 'gva.' marking. It features a dynamic change to 'ff' and contains several triplet markings. The third system is also labeled 'Pno.' and includes a 'gva.' marking. The fourth system is labeled 'Pno.' and includes a 'gva.' marking. The fifth system is labeled 'Pno.' and includes a 'gva.' marking. The sixth system is labeled 'Pno.' and includes a 'gva.' marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Ex. 2-6-1: 《メシドール》のフィナーレにおけるリディア旋法（決定版）⁷⁵

⁷⁵ *Messidor*, partition, pp. 323-324.

Piano

Pno.

Pno.

Ex. 2-6-2: 四重唱の挿入部分、①冒頭

Piano

Pno.

Pno.

Ex. 2-6-3: 四重唱の挿入部分、②末尾

参考資料：四重唱の日本語訳

ソプラノ：子をもたらず労働に栄光あれ、全能の太陽に栄光あれ！次の大いなる収穫の取り入れを助けるため、勝ちほこるように晴れやかな春のなか結婚する清らかな恋人達に栄光あれ！子をもたらず労働、豊かさをもたらず水、全能の太陽に栄光あれ！勝ちほこるように晴れやかな春のなか結婚する恋人達に栄光あれ！

アルト：豊かさをもたらず水に栄光あれ！子をもたらず労働に栄光あれ！次なる大いなる収穫の取り入れを助けるために、春に結婚する清らかな恋人達に栄光あれ！豊かさをもたらず水、水に栄光あれ！豊かさをもたらず水、子をもたらず労働、豊かさをもたらず水、結婚する恋人達、太陽と勝ち誇ったように晴れやかな太陽に栄光あれ！

テノール：豊かさをもたらず水、労働に栄光あれ！太陽に栄光を！次なる大いなる収穫の取り入れを助けるために、春に結婚する清らかな恋人達に栄光あれ！豊かさをもたらず水、水に栄光あれ！豊かさをもたらず水、子をもたらず労働、豊かさをもたらず水、結婚する恋人達、太陽と勝ち誇ったように晴れやかな太陽に栄光あれ！

バス：豊かさをもたらず水、労働に栄光あれ！豊かさをもたらず水、全能の太陽に栄光あれ！次なる大いなる収穫の取り入れを助けるために、春に結婚する清らかな恋人達に栄光あれ！豊かさをもたらず水に栄光あれ！栄光よ！次なる大いなる収穫の取り入れを助けるために、春に結婚する清らかな恋人達に栄光あれ！

第7章 同時代作品との比較

第1節 音楽家と台本作家：マスネとルイ・ガレ

《水車小屋攻撃》以後、ゾラとブリュノーとの共作関係を解消した台本作家のルイ・ガレは、マスネに、アナトール・フランス原作《タイス》の脚本を提供したことで知られている。この作品の脚本制作は《水車小屋攻撃》の脚本制作時期と重なっており、ゾラやブリュノーがガレの《水車小屋攻撃》に対する興味の減退を疑っていたことがすでにマックによって指摘されていた。マックは、そうした興味の移り変わりが芸術的に《水車小屋攻撃》より大きな可能性を《タイス》に感じたからであったとしたら、そうしたガレの直感の正しさは、ある程度歴史によって証明されたとも述べている⁷⁶。事実、今日もなお世界中の劇場で《タイス》が上演され、《瞑想曲》が演奏される一方で、《水車小屋攻撃》が上演されることは皆無である。

《メシドール》との関係でも《タイス》は決して無縁な訳ではない。それというのも《タイス》の台本は「無韻詩」（音節の数に規則性はあるが押韻が行われない詩）なのである。デトランジュが《メシドール》のゾラによる詩が無韻詩に近いものであるということを指摘していたことについては、すでに述べたが、そういった意味では《タイス》の台本は、《メシドール》の台本を先取りしていたと言えなくもない。

ただし、《タイス》の台本のすべての特徴がガレ発案であるとみなすことができるかと点に関しては、疑問の余地が残る。フランスの音楽学者ジャン＝クリストフ・ブランジェによると、マスネは、わずかな例外を除いて自ら台本を作ろうとしなかったにもかかわらず、初期作品以外は、一度台本を受け取ると、作品のテーマや劇的展開、詩の音楽との調和を考慮に入れて、楽譜が完成するまで、また、時には楽譜が完成した後ですらも台本を手直しし、その変更を台本作家に知らせないことがあったようである⁷⁷。

この点に関してブランジェは、《ル・シド》(*Le Cid*, 1885)の台本を制作した際のガレの次のような手紙を例に出して論じている。

作家の慣例に反して、作曲家から台本作家に事前に一切の連絡や打明け話もなかった。作品は、一息に何の躊躇もなく、自分に確信を持った人間によって完全に決定された詩を用いて上演され、その共作者たちは、友人たちがみんなすでに口ずさんでいるなかで、その音楽を知るほとんど最

⁷⁶ Macke, *Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste*, p. 52.

⁷⁷ Branger, « Massenet et ses livrets : du choix du sujet à la mise en scène », pp. 251-281.

後の人々になるのである。⁷⁸

マスネ自身もこうした制作スタイルが台本作家をはじめとする共作者にとって時には不快な思いをさせるものであることを意識していたようである。ブランジェは、上の書簡に先立って、《ル・シド》の初演の直前にジャーナリストに対してなされたインタビューの中のマスネの次のような発言も引用している。

私は、台本作家たちが共に作品を作る相手としては、迷惑な存在なのです。私は出来合いの劇に音楽をつけることは出来ないでしょう。私はなんども挑戦しましたが、その度に断念せざるを得ませんでした。ある意味では、彼らが私の音楽に劇をつける必要があるのです。⁷⁹

このように作品に自らの意図を十全に反映させようという姿勢をブランジェは「新ヴァーグナー主義」(néo-wagnérienne)と呼んでいるが⁸⁰、台本と音楽の関係性に関する限り、同じくヴァーグナーから影響を受けたゾラとブリュノーの制作態度とは、正反対なものになっている。マスネにとって、はじめにあるのは音楽的着想やイメージであり、その着想やイメージの実現に都合の良い形で台本が作られ、台本と音楽の融合が音楽家の手によって行われるべきであると考えていたことが見て取れる。

では、そのマスネがどのような事情で《タイス》において、無韻詩の台本を選択することになったのであろうか。まず、上記のような作曲態度を有するマスネが台本を無韻詩にするというような重要事項の決定をガレに委ねたとは考えにくい。マスネの台本作家選びの特徴は、作品によって台本作家を変えることであったと指摘されている⁸¹。この事実から、特定の型にはまることを防ぎ、作品に適した台本作家を常に選びたいという意図が見て取れる。そして、ゾラやブリュノーと共作をしているガレを無韻詩の台本を作るのにふさわしい人物であるとマスネが判断したのだと思われる。それというのも、ジャーナリストが《夢》の後からゾラに散文オペラ制作の可能性を質問していたことからわかるように、

⁷⁸ *Ibid.*, p. 256. « Contrairement à la coutume de l'auteur, il n'y a eu cette fois aucune communication, aucune confidence préalable de compositeur à librettistes ; l'ouvrage a été exécuté comme d'un jet, sans hésitation, par un homme sûr de lui, sur un texte bien arrêté, et ses collaborateurs ont été à peu près les deniers à connaître une musique que chantaient déjà tous ses amis. »

⁷⁹ *Ibid.*, p. 254. « Je suis un collaborateur gênant pour les auteurs de livrets. Je ne saurais écrire la musique d'une pièce toute faite. J'ai souvent essayé ; il a toujours fallu m'arrêter. Il faut, en quelque sorte, que l'on fasse une pièce sur ma musique. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁸¹ *Ibid.*, p. 262.

フランス・オペラ界のなかで、オペラの散文化の試みの担い手として、ゾラとブリュノーの名前が知られていたことが想像できるからである。

《水車小屋攻撃》の共作の枠組みの中で、ゾラとブリュノーとの共作の中で居場所の悪い思いをしていたガレは、マスネの提案に大いなる興味をそそられたようである。《タイス》の台本の執筆中に、ガレはマスネの楽譜の編集者ウジェル（Heugel）に次のように書き送っている。

私は最初の二つのタブローを完成させたところだ。マスネがごく最近まで持っていた考え方は異なるものをどのように受け止めるだろうか。それはどうであれ、韻律を持った散文で書くという体験は実に楽しいものだ。興味深い意外性を制作の中にもたらしてくれる。⁸²

この一節でガレは、マスネが基本的には台本の選択に関して保守的な傾向（「ごく最近まで持っていた考え方」）を有していたと述べている。しかしながら、ガレは、このような発言が、《タイス》の特徴を売り込む上では適当でないと判断したのだろうか、出版された台本の前文として掲げた記事のなかでは、韻文ではない詩を望むマスネの意図が、音楽を優先する傾向があることを断りながらも「詩と音楽の間の完全な調和」（un accord parfait entre le poème et la musique）——この言葉遣いは、ゾラの「ドラマ・リリック」のそれに酷似しており興味深い——を目指す長年の美学的志向に根ざしたものであると述べている。

この傾向にしたがい [……]、ジュール・マスネ氏が、いともたやすく《タイス》の楽曲のために 音楽と詩が 双方どちらも譲ることなく、奇怪な変形を強制されず、文章を変える必要もなく、詩と音楽の間での完全な調和を得ることを可能とする、とても自由で柔軟で可塑的な文学的形式を求めようになったことは納得がいく。[改行]「散文詩」、これこそがマスネ氏が《タイス》を書くとき決心した時に強く所望したものであった⁸³。

⁸² *Ibid.*, p. 253. « Je viens d'achever mes deux premiers tableaux – Je me demande comment Massenet va prendre cette conception différente de celles qu'il a jusqu'à présent connues – Quoiqu'il en soit, cela m'amuse fort d'écrire, en cette prose rythmique qui donne un si curieux imprévu aux choses. »

⁸³ *Thaïs*, livret, opéra en trois actes et sept tableaux, poème de Louis Gallet d'après le roman de M. Anatole France, musique de J. Massenet, nouvelle édition conforme au texte définitif, Calmann-Lévy, Paris, 1898, p. vi. « On conçoit que, suivant ce penchant [...], M. J. Massenet ait été facilement conduit à désirer pour sa partition de *Thaïs* un poème d'une forme littéraire très libre, très souple, très malléable, permettant d'obtenir, sans concession de part ni d'autre, sans monstruosité obligées, sans altération de texte, un accord parfait entre le poème et la musique. / « Poème en prose », tel a donc été l'objet de l'expresse demande de M. J. Massenet, quand il s'est résolu à écrire *Thaïs*. »

ここでは、一見、マスネが平等な関係にもとづく音楽と詩の融合を提案しているようにガレが解釈しているように見えるが、これは、ガレによる戦略的な誤読と言える。なぜなら、マスネが要求する詩の可塑性（「自由で柔軟で可塑的な文学的形式」）は、明らかに音楽に対する高い柔軟性のことを指しているからである。だが、こうした事実を明かすことは、印刷台本の前書きとしてはふさわしくなかったのだろう。

また、マスネが「散文詩」を強く要求したという主張に関しても本当にそのような発言があったのか疑問がないわけではない。なぜなら、マスネは《タイス》以後、散文や無韻詩などの非韻文の台本は望まなかったからである。仮に台本の前文でガレの言う通り、マスネが「散文詩」による台本を自らの美学的な要請に従って強く望んだとしたならば、《タイス》以降、「散文詩」による台本を望まなくなったマスネは、美学上の一大転換を測ったこととなる。しかしながら、そういった状況を示す資料は管見の限り存在しない。

ともあれ、オペラの散文化に人々の関心が集まっていることと同時に、非難も多いことを認識していたガレは、《タイス》の台本が実際は「散文詩」ではないと断ることも忘れていなかった。ガレは、ブリュッセルのコンセルヴァトワールの院長である人物の表現を借りて《タイス》の台本が「ポエム・メリック」(Poème mélique)であると述べているが⁸⁴、その内容は基本的には無韻詩である。

ポエム・メリックは、詩法からその厳密さの幾らかを借用している。母音衝突を禁止し、言葉の響きや調和を追求する。音節の数やリズムを守る。韻律の枠内に着想を収めようとする。しかしながら、押韻の絶対的な義務からは解放されている。[改行]ある韻が、音楽的な構成の配置に変更を加えることなく、不意打ちして耳を楽しませるかのように、思いがけず響く。⁸⁵

それでは、ガレによって柔軟に音楽と寄り添い合うように意図された無韻詩による台本は、マスネの音楽とうまく融合したのだろうか。そして、その試みは、《メシドール》におけるゾラとブリュノーの試みとは異なる帰結を生み出したのだろうか。

⁸⁴ « Poème mélique »は、一般的には「歌唱詩」などと訳される（『仏和大事典』）

⁸⁵ *Ibid.*, p. vii. Il emprunte certaines de ses rigueurs à l'art poétique ; il s'interdit les hiatus, il recherche la sonorité et l'harmonie des mots ; il observe le nombre et rythme ; il s'efforce de contenir l'idée dans les limites métriques ; il s'affranchit toutefois de l'obligation absolue de la rime. / De temps à autre, pourtant, une rime sonne, inattendu, comme pour surprendre et amuser l'oreille, sans modifier l'ordonnance de la construction musicale.

第2節 《タイス》のフィナーレの詩と音楽との関係

形式上変化のない非韻文の詩が連続する《メシドール》では、オペラの物語の内的な論理によって変化や律動を生み出すという、番号オペラとは異なる形の作品の構成を必要とした。一方、押韻はないものの韻律を維持している無韻詩の台本では、作品の細部においては、押韻の不在により、すでに述べたような詩の分節構造の曖昧さが生まれる。しかし、その一方で、作品の全体的なレベルでは、音節の数の規則性が変化するために、部分の全体に対する相対的な独立性は確保されるという点でゾラとブリュノーのドラマ・リリックとは異なっている。そして、詩の形式的な特徴が曲の形式的な特徴の変化を準備するという意味では、《タイス》の台本は、基本的に番号オペラの原理を温存している。

《タイス》は、スコアでは「コメディ・リリック」(Comédie lyrique) という様式が指示されており、一見すると、七つのタブローによって構成される作品は、グラントペラやオペラ＝コミックの原理からは距離を取ろうとしているようにも見える——ただし、本論文で参照した印刷台本では「オペラ」と表記されており、制作者の間には、オペラと区別された様式であることをさほど意識していなかった可能性もある。

実際、レチタティーヴォと歌の対立などは、一定程度弱められているものの、依然として明確に存在し、さらに、二重唱や三重唱を織り交ぜながら進行する構成は、《メシドール》に比べると旧来のグラントペラやオペラ＝コミックの構成原理と近い点が散見される。とりわけ、第2幕第1景の「鏡のアリア」などでは、歌が完全終止し、歌手が喝采を浴びるのにふさわしい展開となるが、こういった作品の全体的なレベルにおいて、劇的連続性を立ち切る構成こそ、ヴァーグナーや彼から影響を受けたゾラやブリュノーが問題視するものであった。

それでは、ガレの無韻詩の台本は、作品の細部においては、詩と音楽の調和という視点から、どのような特徴を見て取れるのだろうか。この点を見るために、《タイス》のフィナーレにおいて、《瞑想曲》の旋律の中、肉体を捨て聖人として天に召されようとする娼婦タイスを僧侶アタナエルが必死に現世に止めようとする場面を見ていこう。《タイス》のフィナーレはガレの台本では次のような詩が当てられている⁸⁶。

THAIS, ouvrant les yeux et regardant Athanaël avec douleur

C'est toi, mon père !... (Toujours dans l'extase, n'entendant pas ce qu' Athanaël lui répond.) — Te souvient-il du lumineux voyage, — Lorsque tu m'as conduite ici ?... —

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 47-48.

ATHANAEL, avec attendrissement.

J'ai le seul souvenir de ta beauté mortelle !

THAIS.

— Te souvient-il de ces heures de calme — Dans la fraîcheur de l'oasis !...—

ATHANAEL, avec ardeur.

Ah ! Je me souviens seulement — de cette soif inapaisée — dont tu seras l'apaisement...

THAIS.

Surtout te souvient-il de tes saintes paroles — en ce jour — où par toi j'ai connu le seul amour !...

ATHANAEL, avec anxiété.

Quand j'ai parlé, je t'ai menti...—

THAIS.

Et la voilà l'aurore ! — et les voilà les roses de l'éternel matin ! —

ATHANAEL

Non ! le ciel ... rien n'existe... — rien est vrai que la vie et que l'amour des êtres... — je t'aime !...

THAIS.

Le ciel s'ouvre ! — Voici les anges, les prophètes... et les saintes ! — ils viennent avec un sourire — les mains toutes pleines de fleurs ! —

ATHANAEL

Entends-moi donc, ma toute aimée !...—

THAIS, debout, frissonnante.

Deux séraphins aux blanches ailes — planent dans l'azur ! — et comme tu l'as dit, le doux consolateur — posant sur mes yeux ses doigts de lumière — en essuie à jamais les pleurs !...

ATHANAEL, de plus en plus exalté

Vien ! dis-moi : je vivrai ! je vivrai !—

THAIS.

Le son des harpes d'or m'enchantent ! — de suaves parfums me pénètrent !... je sens — une exquise béatitude — endormir tous mes maux ! — Ah ! Le ciel !... je vois dieu !—

Elle meurt.

ATHANAEL avec un cri terrible se jette à genoux devant elles.

一見すると、散文詩にも見えるレイアウトがなされている。だが、ダッシュ記号によって明らかに切れ目が明示されているだけではなく、ダッシュ記号によって分けられた多くの詩句は偶数脚（とりわけ 8 と 12 が顕著である）から成っており、ガレの言う通り無韻詩である。ただし、中盤以降、脚数が大きく揺らいでいる箇所もあり、程度の差はあれ、ゾラの台本と接近している部分もある。

対応する箇所のピアノ・スコアを参照すると、二重線で示した音楽上の切れ目と以下のように対応するほか、下線で示した詩句は、スコアのみで見られ、マスネが作曲段階で詩句を変更した箇所であることが想像できる⁸⁷。

人物	歌詞	音節
①Thaïs :	Te souvient-il du lumineux voyage,	10
	lorsque tu m'as conduite ici ?...	8
Athanaël :	J'ai le seul souvenir de ta beauté mortelle !	12
②T :	Te souvient-il de ces heures de calme	10
	dans la fraîcheur de l'oasis !...	8

⁸⁷ *Thaïs*, Comédie lyrique, poème de Louis Gallet d'après le roman d'Anatole France, Musique de Jules Massenet, partition chant et piano, Heugel, Paris, 1900, pp. 263-270. 以下、*Thaïs*, partition と表記する。

A :	Ah ! Je me souviens seulement de cette soif inapaisée dont tu seras l'apaisement	8 8 8
T :	Surtout te souvient-il de tes saintes paroles En ce jours où par toi connu le seul amour !	12 12
③A :	Quand j'ai parlé je t'ai menti !	8
T :	Et la voilà l'aurore !	6
A :	<u>Je t'ai menti</u>	4
T :	Et les voilà les roses de l'éternel matin !	13
A :	Non ! le ciel ... rien n'existe rien n'est vrai que la vie et que l'amour des êtres Je t'aime	6 12 2
T :	Le ciel s'ouvre ! Voici les anges, et les prophètes... et les saints ! ils viennent avec un sourire les mains toutes pleines de fleurs !	3 13 8 8
A :	Entends-moi donc ... ma toute aimée !	8
④T :	Deux séraphins aux blanches ailes	8
A :	<u>Viens ! Tu m'appartiens !</u>	5
T :	planent dans l'azur !	5
A :	<u>O ma Thaïs !</u>	4
T :	et comme tu l'as dit le doux consolateur	12
A :	<u>Je t'aime ! Je t'aime !</u>	5
T :	Posant sur mes yeux ses doigts de lumière ! <u>Ah !</u> en essuie à jamais les pleurs !	10 9
A :	<u>Viens ! Thaïs ! Ah ! Viens ! Dis-moi : je vivrai ! Je vivrai !</u>	13
⑤ T :	Le son des harpes d'or m'enchanté ! de suaves parfums me pénètrent ! je sens	8 12
A :	<u>O ma Thaïs tu m'appartiens Thaïs ! Thaïs !</u>	12
T :	<u>une exquise béatitude</u> <u>Ah ! ah !</u> Une béatitude endormir tous mes maux	8 2 + 12

⑥ A :	<u>Viens ! Thais ! Ah ! Viens ! Viens !</u>	6
T :	Ah ! le ciel ! Je vois Dieu !	6
A :	<u>Morte ! pitié !</u>	4

まず、詩の内容と旋律との関係について見ていこう。①と②は同じ旋律の繰り返しで始まり、詩の上でも同じ語句（*Te souvient-il de*）が繰り返すことで、詩のまとまりと連動した音楽のまとまりが見いだせることを予感させるが、そうした対応関係は、すぐさま見失われていく。例えば、④と⑤は、音楽的には、ほぼ同じ11小節のパッセージであるが、詩の形式・内容は、全く異なるものになっている。

また、④以降の箇所では、表中に下線で示したような、印刷台本には載っていない歌詞が頻出してくる。こうした歌詞の挿入は、タイスの歌に対して声を重ねるようにしてアタナエルが歌う箇所をマスネが付け加えたためであると想像できるが、同じ言葉の繰り返しが多く用いられ、ガレの作った詩のリズムは、音楽のリズムによって乱され、変化を強いられている。

こうした、詩のリズムをさらに錯綜させる事情として、マスネがタイスとアタナエルの歌の速度の変化に明確な違いを設けていることも挙げられる。該当箇所の前半部分（①～③）は、タイスの歌にアタナエルの歌よりも長い音価を持つ音符が多く与えられているが、曲が進むとともにそうした違いは希薄になり、フィナーレの最終部では、両者はほぼ同じような速度で歌うことになる。

つまり、《タイス》のフィナーレでは、音楽の速度が劇の展開に応じて変化するだけでなく、さらにマスネが歌詞を付け加えたことにより、不規則な形で言葉の重なりが生まれている。このような状況で、定型的なまとまりを持つ韻文詩を音楽と対応させるのは、著しく困難であることは想像に難くない。一方、押韻の義務から逃れている無韻詩では、レチタティーヴォに付けられた詩のように、まとまりが曖昧なことから、複雑な絡み合いやテンポの変化を受け止める柔軟さを備えている。マスネがガレに所望した自由で可塑的な詩的形式とは、このようなものを指していたと考えられる。

マスネが自分の音楽に劇をつける必要があると述べていたのは、むろん比喻である——序論で言及したサリエリの例のように、オペラは、昔から作業の順序としては、基本的に台本から作られるからである。しかしながら、音楽家はその台本に音楽をつけるときに、できる限り詩の有り様に縛られず音楽を付け得ることが保証されていることこそが、マスネが無韻詩による台本に求めたものなのであり、そうした詩に音楽をつけることがマスネにとっての「詩と音楽の間の完全な調和」だったのである。

これは、同じ押韻がないという特徴が、詩の意味内容に音楽が寄り添う方向へと向かっていった《メシドール》の場合と好対照をなす。そして、この違いは、音楽の役割は台本を膨らまし発展させることだと述べたゾラと自分の音楽に劇をつけるべきだと述べたマスネの美学の違いと対応している。つまり、ゾラおよびブリュノーとマスネは、お互いに詩と音楽の融合を目指している点では同じであるが、その方向性が異なっているのである。

実際、《タイス》のフィナーレは、決して音楽と台本が相互に関係していないわけではない。たとえば、フィナーレの大部分において、タイスの歌は、明確な二長調の伴奏を伴っている一方で、アタナエルの歌は、平行調などの近親調などを行き来している。このような音楽的展開は、先ほど指摘した、ふたりの歌の速度の差異と相まって——タイスが天に召される覚悟を決めている一方で、アタナエルが焦り最後は絶望すること、また、アタナエルの訴えがタイスに全く影響を与えていないことなどを表現することで——台本と物語とを対応させている。しかし、こうした操作は、音楽的にも台本の意図を強く印象付けるために唐突な転調や遠隔調への飛躍を伴うのではなく、微妙な間隔を保ちながら進んで行くタイスとアタナエルの二重唱の音楽的な美しさを求めることを乱さないようにして、台本と音楽の融合が意図されているのである。

こうした《タイス》と《メシドール》の作曲方針の違いを強調するために、もう一例だけあげてみよう。それは、《タイス》のフィナーレの④と⑤の部分の音楽と台本との関係である⁸⁸。この部分の台本を見ると、フィナーレの他の箇所では、ほとんど重なることがなかったタイスとアタナエルの歌が重ねられる一方で（マスネによる詩句の挿入は、ここで起こっている）、タイスとアタナエルの歌詞の内容は相矛盾した内容が語られる（タイスは天に召されることを喜び、アタナエルはタイスへの愛を語る）。そして、さらに、タイスの歌では、愛と死が交換可能なものとして、いわゆるエロス・タナトウスの融合を強調する内容が語られている。

その部分と対応する音楽を見てみると、詩の内容にふさわしい「トリスタン和音」に類似した進行が見られる（Ex. 2-7）⁸⁹。しかし、最終的には「トリスタン和音」は実現せずに、7の和音が仄めかされるだけで終わる（3小節後半）。そして、この展開は、トリスタンとイゾルデのように愛と死の中で一体となることがないタイスとアタナエルの関係性を表しているとも解釈できなくもない。こうした点からも、先行する音楽史的蓄積に対する深い認識に基づいて音楽と詩を関連づけようとする姿勢は、ブリュノーよりもより顕著に

⁸⁸ *Thaïs*, partition, p. 279.

⁸⁹ この和音の特徴に関しては、《ペレアスとメリザンド》を論じる部分で詳述するため詳しくは立ち入らない。

みられる。

以上のように《タイス》と《メシドール》は職業的台本作家を重視しない芸術的オペラという点では共通しているが、《メシドール》は小説家によって、《タイス》は音楽家によって、それぞれ詩と音楽の融合が主導されているという意味において対称的な関係にあると言える。

7の和音のほめかし

Ex. 2-7: 《タイス》のフィナーレ

ナティエは『両性具有ヴァーグナー』のなかで、《タンホイザー》などの初期作品では、詩が音楽に対して優位を占める形での融合が、《トリスタンとイゾルデ》以降では、反対に音楽が優位を占める形での詩との融合がそれぞれ目指されたこと、そして、最終的には、詩と音楽のどちらが優位と言えないほどまでに本質的に融合することが目指されたと指摘している⁹⁰。このように、ヴァーグナーにおける音楽と詩の関係性が単純化できない複雑さを孕んでいることを想起すると、ゾラやマスネは、自らの美学に適合させるために、ヴァ

⁹⁰ Nattiez, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*, pp. 125-205.

ーグナーの美学の複雑性や多面性を過小評価している側面があると言わざるを得ない。そこで、本論文では、より本質的な音楽と詩の融合を目指しつつ、ヴァーグナーからも自らのオリジナリティを主張できたフランスのオペラ作品として、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》を取り上げる。

第3節 《ペレアスとメリザンド》における詩と音楽の融合

ブリュノーとマスネが因縁浅からぬ間柄であったように、ブリュノーとドビュッシーにも複雑な関係があった。ブリュノーは、ドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》をその美学的な志向の違いにもかかわらず称賛する記事を『フィガロ』誌に掲載している（1895年10月14日）⁹¹。その一方で、ドビュッシーは《メシドール》に関して、ピエール・ルイス（Pierre Louÿs, 1870-1925）に当てた私信（1897年3月9日）のなかで、毒舌で有名な詩人顔負けの辛辣な評価を下している。

君よりも《メシドール》の楽譜に関して進んではいけないよ。なぜなら人生は短いわけで、カフェに行くなり、絵を見るなりした方がよっぽどいいからさ。ゾラやブリュノーのような恥ずべき人間に、努力してせいぜい凡庸な作品を目指す以外に何かできるとどうして望めるだろうか？それと君も見たい。ふたつの記事における彼らの愛国心の嘆かわしい使い方を。こんな風に言うなんて変な言い訳だ。「それは多分下手くそだ。だがいずれにせよ、それがフランス的だ！！」。だが、サン・ジョルジュに誓って、我々にとって本当にフランス的な音楽家は、ポール・デルメしかいない。彼だけが場末の憂鬱を、城壁の枯芝の上での人々の泣き笑いを写し取った。この巨匠の一番弟子はいまだにマスネだ。そして、それ以外のものは、社会的な関心事を持ち、7度の和音の中に人生を込めたと主張するけれど、悲しむべき間抜けにすぎない。そして、実際に彼らが人生に対するものの見方をもっているとしたら、それは、洗濯女〔《夢》を暗にさす〕の最後の音符を通じて以外ではない。⁹²

⁹¹ Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Gallimard, Paris, 2005, p. 282.

⁹² *Ibid.*, p. 347. « Je ne suis pas plus avancé que toi sur la partition de *Messidor* parce que la vie est courte et qu'il faut mieux aller au café ou regarder des images puis, comment veux-tu que des gens aussi laids que Zola et Bruneau soient capables d'autre chose qu'un effort vers le médiocre, as-tu remarqué aussi dans leurs deux articles le déplorable emploi qu'ils font du patriotisme et c'est vraiment une drôle d'excuse de dire : c'est peut-être mauvais ! mais en tout cas, c'est français !! mais ! par St Georges ! nous n'avons qu'un musicien qui soit véritablement français, et c'est Paul Delmet, il est le seul à avoir noté la mélancolie des faubourgs, et la sentimentalité qui rit et pleure sur gazon rougi des fortifications, le meilleur élève de ce maître est encore Massenet

ここで、ドビュッシーが言及している「ふたつの記事」とは、書簡集の編者も指摘する通り、《メシドール》の初演の直前（1897年2月17日）に『フィガロ』誌に掲載されたゾラとブリュノーがそれぞれの台本と音楽について説明した記事である。ゾラのオペラ美学における愛国的側面は、フランス的な音楽劇の復興を目指す文脈で、すでに何度か言及したが、ブリュノーは、そうしたゾラの美学に対して『フィガロ』の記事でどのように反応していたのだろうか。

管弦楽の下地の上に、正真正銘の情景として、つまり、前景として、私は人間ドラマ（私はその制作に奉仕しただけにすぎない）を置きたいと願った。私は、可能な限りわかりやすく、明瞭に、忠実なやり方で登場人物たちの感情を音楽に移し替えようと挑戦し、聴衆がどんな歌われた話の内容も見失わないようにしたかった。いつの日も（私の作品のテーマが証明してくれるように）私は現代的であり、かつ、我が国の人間でありたいと考えてきた。私の好きな詩に音楽をつけるという芸術家の喜びを享受するようになった後も、私は現代の、そして、フランス人の作品を作ったことに完全に満足していると言えるでしょう。⁹³

このようにブリュノーは、音楽が文学に奉仕すべきだというゾラの美学に非常に忠実に自らの作曲方針を立てていた。そして、そのような作品こそが現代的でフランス的であると考えていたことになる。

一方、ドビュッシーは、そのような考えを「滑稽」であるとみなしていた。なぜなら、そう考えることは「それは多分下手くそだ。だがいずれにせよ、それがフランス的だ！！」と言っているようなものだからだ。「下手くそ」とはこの場合、文学に寄り添った形で作曲を進めた結果、音楽的な完成度無頓着になっていることを指していると考えられる。すなわち、ドビュッシーにとって、オペラにおいて文学者に頼りすぎることは、結局、作曲家としての無能さを示しているに過ぎないのであり、そうした有り様は真のフランス性と

mais les autres, avec leurs préoccupations sociales et leur prétention à mettre la vie en accords de septième, ne sont que de tristes moules, et si en effet, ils ont une vision de la vie, ce n'est qu'à travers la dernière note de leur blanchisseuse. »

⁹³ Bruneau, *Op. cit.*, (note 69), p. 589. « Sur un fond de symphonie, j'ai voulu laisser à son véritable plan, c'est-à-dire au premier, le drame humain dont je n'ai été que serviteur. J'ai essayé de traduire de façon aussi simple, aussi nette, aussi fidèle que possible les sentiments des personnages et j'ai désiré que le public ne perde pas une seule des paroles chantées. Aujourd'hui comme hier — le sujet de mes ouvrages l'atteste —, j'ai eu l'ambition d'être à la fois de mon temps et de mon pays. Après que m'a été donnée la joie d'artiste de mettre en musique un poème qui me plaisait, je serais pleinement heureux d'avoir fait œuvre de moderne et de Français. »

は異なると考えているのである。

確かに、音楽のための音楽という発想が 19 世紀のドイツに比べて希薄なフランスの音楽は、ゾラが文学においてそうしたように、場末の名もなき人々へのまなごしを持ち、それらの人々の悲哀を描き出したのかもしれないが、それは、あくまでそうした感情を音楽の言語に翻訳することを意味しており、日常言語に準ずるもの（いわば擬似言語）として音楽を組み立て直すこととは別の問題である。そういった意味でも、文学と音楽の関係性に関するドビュッシーの考え方は、ブリュノーよりもマスネに近い。

ところで、後年、ブリュノーとドビュッシーはお互いを友と呼び合う仲となることを考えると、ルイス宛の書簡におけるドビュッシーの主張には一種の差異化の戦略が見て取れるとも言えなくない。おそらく、自らのオペラの上演機会を懸命に探していた当時のドビュッシーは、自分のオペラをブリュノーのそれと混同されることに大きな嫌悪を感じていたのではないか。実際、同様の批判的発言は、韻文ではない台本によるシャルパンチエの《ルイーズ》(*Louise*, 1900, オペラ=コミック座初演)に対しても向けられている⁹⁴。

しかし、それと同時に見えてくるのは、ドビュッシーが嫌っていたのは、ブリュノーの音楽よりも、むしろゾラの自然主義的な文学規範なのではないかという点である。説明するのではなく暗示することを象徴の役割と説明するドビュッシーは、象徴を効果的な現実の表現方法と捉えたゾラの象徴観とは大きく違う考えを持っていた。実際、ブランジェは、上に引用したものは別の論考で、《夢》と《ペレアスとメリザンド》との間のテーマ的な親和性とヴァーグナー・エピゴーネンたちを過去のものにしようとする意図の共通性を指摘するものの、次のようなブリュノーとドビュッシーの根本的な差異を指摘している。

しかしながら、ブリュノーは、見識を以って《ペレアスとメリザンド》の中にある象徴主義的な要素を感じ取っているが、ドビュッシーの美学の本質的かつ微妙な側面を過小評価しているか、見ないようにしている。つまりそれは、暗示の芸術というものだ。こうしてみると二人の作劇理論は対立している。ブリュノーが自ら説明するように《夢》の作者は「とてもわかりやすく、とても演劇的」なものを作ろうとした。一方、《ペレアスとメリザンド》をオペラ化する過程で、ドビュッシーは、「マアテルランクがはっきり言い過ぎる危険性を犯している箇所を削除しただけではない。「言葉では言い表せないもの」(*inexprimable*)を表現する格好の機会を音楽から奪おうとするものもすべて取り払ったのだ」。⁹⁵

⁹⁴ Claude Debussy, *Correspondance*, p. 538.

⁹⁵ Branger, « Le Rêve d'Alfred Bruneau : un opéra pré-debussyste ? » dans *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné par Jean-Christophe Branger, et al., préface-entretien avec Pierre Boulez, Centre de musique romantique française, 2012,

このブリュノーとドビュッシーの美学的な共通点と差異との関係は、おおよそ、ゾラとマラルメのそれに対応していると言えるだろう。マラルメは、神話を題材とするヴァーグナーの美学をフランス人の国民性と照らし合わせて相容れないと主張する点でゾラと共通している。だが、その理由は、ヴァーグナーが用いる神話という題材が未だ人物と場所によって限定されすぎている為であり、抽象性・暗示性をフランス性と理解しているマラルメと具体性・明示性をフランスの特徴としているゾラとは正反対の立場にいる。そして、このフランス性の理解の仕方が音楽と詩との関係に関しても影響を及ぼしているのである。

ゾラは、音楽が具体性を欠いている為に、常に台本が下支えしていないといけないと述べていた。一方、マラルメの場所も人物も解体された神秘劇において劇を支えるのは「交響楽に内包された律動」なのである⁹⁶。つまり、マラルメは、音楽が持つ明示性の弱さを表現上の特長へと転化した劇の創造を目指しており、「言葉で言い表せないもの」を音楽劇で表現しようとするドビュッシーの美学との共通性は明らかである。そして、このドビュッシーの立場は、器楽のなかに閉じ込められているショーペンハウアー的な「意志」のドラマを神話的な人物の姿に仮託して表現しようとするヴァーグナーの美学を極限的なところまで純化させ、無駄を省いた結果生まれたものであると考えることもできる。

そして、この音楽の向こう側に、音楽のみが表現できるが音楽そのものではないドラマの存在を基礎にしている点にこそ——同様に音楽を重視している——マスネとドビュッシーを分かち点である。自らの音楽に劇をつけてくれと言ったマスネとは対照的に、ドビュッシーが音楽をつけた《ペレアスとメリザンド》は、すでに出来上がっていた劇である。マアテルランクが詩的な散文という手段を用いて表現した日常言語では「言い表せないもの」を、その表現により適していると考えられる音楽という表現形式に移し替えようとする、これこそがドビュッシーにおける詩と音楽の融合なのである。

なお、ゾラの死後、1903年3月23日の『ジル・ブラース』誌にドビュッシーは、ブリュノーの《ペンテシレイア》(*Penthésilée*)について要約を載せているが、その内容は好意的なもので、ブリュノーを「日常の人生」に閉じ込める「ゾラによって彼のために書かれ

p. 183. « Cependant, si Bruneau distingue avec discernement des éléments symboliques dans *Pelléas et Mélisande*, celui-ci mésestime ou rejette une dimension fondamentale et subtile de l'esthétique de Debussy : l'art de la suggestion. Deux conceptions dramaturgiques se trouvent alors opposées. Comme il l'explique lui-même, l'auteur du *Rêve* a essayé de faire « très clair et très "théâtre" » tandis que Debussy, en adaptant *Pelléas et Mélisande*, « supprime non seulement les passages où Maeterlinck risque de devenir précis. Il enlève aussi tout ce qui prendrait à la musique l'occasion exclusive d'exprimer l' "inexprimable" ».

⁹⁶ マラルメ「リヒャルト・ワーグナー——フランス詩人の夢想」、『マラルメ全集Ⅱ』p. 144.

た劇の中よりも居心地が良い」ように見えると記している⁹⁷。また、ブリュノーも 1911 年にドビュッシーの《サン・セバスチャンの殉教》(*Le Martyre de St Sébastien*) を絶賛する記事を『マタン』誌に発表しているが、ドビュッシーはその記事に関して「君が《サン・セバスチャンの殉教》に関して書いてくれたことをお礼するのがこんなに遅れて悪かった。本当に心打たれたよ」手紙で返している⁹⁸。以上のやり取りからも、ドビュッシーとブリュノーの感受性に少なからず親和性があることが見て取れる。

第 4 節 トリスタン和音のレチタティーヴォ

さて、《ペレアスとメリザンド》とドビュッシーが美学的に混同されることを嫌った《メシドール》は、散文オペラという視点から、どのように比較することが可能となるのだろうか。まず、《ペレアスとメリザンド》の台本において特筆すべき点は、この台本が音楽劇の台本であることを意識して執筆されたものではない点である。文学的な台本を元にして詩優位の音楽と詩の融合を目指したゾラの《メシドール》の台本であっても音楽劇の台本であることを意識されて書かれており、音節の数を一定程度揃えることや図式化された物語にするなど、音楽との調和があらかじめ意識されていた。一方、《ペレアスとメリザンド》の台本は、マアテルランクの戯曲のセリフや場面をカットすることはあっても、ドラマ・リリックに使われた部分は、大部分の詩句は手直しされずに使われている⁹⁹。すなわち、ゾラの散文の台本は、韻文ではない詩というべきものだが、《ペレアスとメリザンド》の台本は、詩的ではあっても完全な散文なのである。

この意味で、ドラマ・リリック《ペレアスとメリザンド》は、決して《タイス》のように音楽的な論理を優先させた作品ではないのである。そして、マアテルランクの詩的な散文が持つ不連続性（異なる要素の並置と関連性を持つ要素の分散配置）を五音音階と全音音階や短調と長調の対立と交替、ドビュッシー風のライト・モチーフ、オーケストレーションや色彩、旋法や半音階など、西洋音楽が蓄積したあらゆる音楽的な道具立てを用いながら音楽的に実現したことが《ペレアスとメリザンド》をオペラ史に輝く作品として不動の地位を与えた理由であると先行研究において指摘されている¹⁰⁰。

この作品の全体および細部に関して、《メシドール》との比較という観点から、先行研究

⁹⁷ Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 721.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1425.

⁹⁹ 平島正郎「ペレアスとメリザンド」、p. 182.

¹⁰⁰ Christian Accaoui, « Pelléas et Mélisande : du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy » dans *Claude Debussy : jeux de formes*, Rue d'Ulm, Paris, 2004, pp. 32-48.

を詳細に検討しながら論じることは、この論文の射程をはるかに超えており、今後の課題とせざるを得ない。そこで、本論文では、この作品の冒頭の詩の内容のみを分析する。

オペラの冒頭は、前奏において、五音音階によって構成される「遠い過去」や「天空の起源」を意味するとされるモチーフと全音音階によって構成されるゴローのモチーフ、メリザンドのモチーフが対置されながら提示されたのち、狩りの途中で森の中で道に迷ったペレアスの兄ゴローが不思議な女性メリザンドを発見するところから始まる¹⁰¹。出版台本では、ドラマの冒頭は以下のようにレイアウトされている。

ACTE PREMIER

—

SCÈNE PREMIÈRE

Une forêt

On découvre Mélisande au bord d'une fontaine —

Entre Golaud.

GOLAUD.

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt — Dieu sait jusqu'ou cette bête m'a mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort ; et voici des traces de sang. Mais maintenant, je l'ai perdue de vue ; je crois que je me suis perdu moi-même — et mes chiens ne me retrouvent plus — je vais revenir sur mes pas... — J'entends pleurer... Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de d'eau ? Une petite fille qui pleure à la fontaine ? (*Il tousse.*) — Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage. (*Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule.*) Pourquoi pleures-tu ? (*Mélisande tressaille, se dresse et veut fuir.*) — N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre. Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule ?¹⁰²

¹⁰¹ ドビュッシーの暗示と象徴の美学から見ると、《ペレアスとメリザンド》のライト・モチーフはヴァーグナーのそれのように決定的なものではなく、様々な解釈の開かれているものであるという指摘がある（たとえば、平島、前掲書、p. 178）。これは、ヴァーグナーとドビュッシーの美学上の違いを強調する立場からの発言として正当であるが、一方で、ヴァーグナーのライト・モチーフが言語のように明示的なものであるとみなすことも事態を過度に単純化する危険性を孕むために、注意が必要である。

¹⁰² *Pelléas et Mélisande*, Drame lyrique en cinq actes, tirés du théâtre de Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy, Fasquelle, Paris, 1922, p. 5.

一見すると、ダッシュ記号がある書体は、《タイス》の台本のスタイルを想起させる。しかし、ダッシュ記号の挿入は《タイス》のそれのようにシステムティックに詩句を区切るものではなく、散文詩を無韻詩に近づけるものではない。また、このダッシュ記号は、そもそもマアテルリンクの戯曲の文章にもつけられており、ドビュッシーは、この冒頭の場面を——マアテルリンクの戯曲では第1幕第2場であり、ドビュッシーは、原作の第1場を削除しているが——ほぼ変更を加えずそのままドラム・リリックに使っている¹⁰³。

詩句における音節の規則性に関しては、句読点や音楽との対応関係から次のように切断することが可能である¹⁰⁴。

詩	音節
Je ne pourrai plus sortir de cette forêt ! もはやこの森から抜け出られそうにない	12
Dieu sait jusqu'ou cette bête m'amené. あの獣を追ってどこまで来たのかは神のみぞ知るところ	11
Je croyais cependant l'avoir blessées à mort ; ただし、致命傷を与えた気はしたのだが	12
Et voici des traces de sang ほらここにも血の跡が	8
Mais maintenant, je l'ai perdue de vue だが今や奴は姿形もない	10
Je crois que je me suis perdu moi-même 私の方も迷ったみたいだ	10
Et mes chiens ne me retrouvent plus 獵犬たちともはぐれてしまった	9
Je vais revenir sur mes pas. 来たとおりに帰ろうか	8

¹⁰³ ドビュッシーは、マアテルリンクが説明しすぎるところを削除さえしたと指摘されていることには言及したが、ドラム・リリックの冒頭をいきなり森の中にするすることで、メリザンドの神秘性は増す構成になると考えられる。なお、マアテルリンクの『ペレアスとメリザンド』の関しては、杉本秀太郎訳・対訳『ペレアスとメリザンド』（岩波文庫・1988）を参照した。

¹⁰⁴ *Pelléas et Mélisande*, Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy, Fromont, Paris, 1902, pp. 4-5. 以下、*Pelléas et Mélisande*, partition と表記する。

この冒頭部分は、音節の数もある程度は揃っており、そういった意味では無韻詩に近い部分ではある。しかしながら、メリザンドのモチーフの断片が鳴らされ、「泣き声が聞こえる」、「おお、おお、水辺に何かいるのか」、「少女が水辺で泣いている」、「彼女は私の声に気づいていない」、「彼女の顔が見えない」、「何故泣いているんだい」という場面では¹⁰⁵、音節の数はバラツキが大きく規則性が希薄になる。

詩	音節
J'entends pleurer...	4
Oh ! oh ! qu'y a-t-il là au bord de l'eau ?	10
Une petite fille qui pleure <u>à la fontaine</u> ?	13
Elle ne m'entend pas.	6
Je ne vois pas son visage.	7
Pourquoi pleures-tu ?	5

それに続き、メリザンドのモチーフが再び流れ、「怖がることはない」、「触らないで」というゴローとメリザンドのやりとりが続いていくことになる。このような文体上の変化は、音楽上の変化としても現れている（なお、マアテルランクの原作およびドラマ・リリックの印刷台本において *à la fontaine* と表記されていた下線部分がピアノ・スコアでは *au bord de l'eau* に変更されている）¹⁰⁶。

ゴローの語りの部分では、伴奏部分が比較的厚重で、ゴローのモチーフを基にした全音階の旋律が続いているが、メリザンドへと関心を向ける箇所では、オーケストラは沈黙し、極めて断片的な、一見すると効果音的であるかのような音が鳴らされる程度になっている（Ex. 2-8）。ピエール・ブーレーズが《メレアスとメリザンド》を「アクションとレフレクションがせまい間隔でとなり合う目のつんだ織物」と表現していたが¹⁰⁷、詩としては無韻詩的なものから散文的なものへの移り変わりが、音楽的にはレチタティーヴォ・アッコムパニャートからセッコへと切り替わるかのような変化が、それぞれ、自らに向かってきたゴローの注意が他者へと向かう変化に対応していると言えるかのように見える。

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁰⁶ 「泉に」 (*à la fontaine*) と「水辺に」 (*au bord de l'eau*) では、表現の抽象性に違いがあり、「泉」の方が具体的な場面が浮かびやすい言葉であると解釈することは可能であろう。それゆえに、ドビュッシーが抽象的な言葉を好んだという解釈は可能である。また、直前の「水辺に」という言葉を受けて繰り返すことで、「水」という言葉に象徴的なキーワードとしての機能を付与したかったのではないかと想像できる。

¹⁰⁷ 平島正郎「ペレアスとメリザンド」、p. 179.

しかしながら、フランス・バロックオペラを思わせるような薄い伴奏によって歌われている、このレチタティーヴォ・セッコにも、実は、大きな音楽的な仕掛けが施されており、決して単純な伴奏の様式の対立として理解することはできない。

The image shows a musical score for a scene from 'Pelléas et Mélisande'. It consists of four systems, each with a vocal line (Vox.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line is in bass clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The score includes lyrics in French and musical notations such as dynamics (p, pp), articulation (accents), and phrasing (slurs, breath marks). The lyrics are: 'J'en tends pleu rer...', 'Oh! oh! qu'y atil là au bord de l'eau? Un e', '(il tousse)', 'pe ti te fil le qui pleure au bord de l'eau? El le ne m'en tend', and 'pas je ne vois pas son vi sa ge.'

Ex. 2-8: 《ペレアスとメリザンド》第1幕第1場¹⁰⁸

その仕掛けを理解する鍵が実は、3度の音程を持つレチタティーヴォを思わせる旋律の中にある。小鍛冶邦隆は『作曲の技法：バッハからヴェーベルンまで』において「トリスタン和音」の諸特徴について精緻な分析を加えている¹⁰⁹。そのなかで、この和音は原形から

¹⁰⁸ *Pelléas et Mélisande*, partition, p. 6.

¹⁰⁹ 小鍛冶邦隆『作曲の技法：バッハからヴェーベルンまで』（音楽之友社・2008）、pp. 71-85.

構成音それぞれ2音を半音階変化させることで移置形を作ることができることについて触れ、ヴァーグナーは第1幕前奏曲冒頭部分では、属和音を介在させることで、トリスタン和音に重属和音の機能をもたせているが、第3幕では、トリスタン和音の「半音変化による連続移行」を試みたと指摘している。この後者の特徴が上に引用した《ペレアスとメリザンド》のスコアを分析する際に役立つ。

たとえば、第2小節・第3小節で現れる和音は、トリスタン和音とみなすことができるが、最初のトリスタン和音(原型: B-Des-E-As)をDes、CisとFes、Eを異名同音として読み替えながら、BをHに、AsをGに半音変化させることで、二つ目のトリスタン和音(原型: Cis-E-G-H)へと移行することになる。そして、この二つの和音は、原型の根音を短3度間隔で動かすことによってオクターヴ上にできる四通りのトリスタン和音の閉じた回路の中に位置付けられる。同様の分析は、第5小節に位置する和音においても適用可能である。第3小節で現れるトリスタン和音とは、異なる和音の構成音(Eis, Gis, H, Dis)のうち二つの音(EisがFis、DisがDに)が半音変化し、別のトリスタン和音へと移行することで計四つのトリスタン和音の音全てが用いられている。

この特徴が3度の音程によって構成されるレチタティーヴォ風の旋律と大いに関係がある。なぜなら、*J'entends pleurer... Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau?*に付けられた声楽パートの旋律は、一つ目(Des, E)と二つ目(Cis, E, G, H)のトリスタン和音の構成音であり、*Une petite fille qui pleure au bord de l'eau?*につけられた旋律のほとんどは、三つ目(H, Gis, F=Eis)と四つ目(H, Gis)のトリスタン和音の一部を構成音としているからである。

トリスタン和音は、機能的な経過音的性格と異名同音処理やカデンツ回避の可能性によって「調機能の臨界点」にあるという特性があり¹¹⁰、文脈に応じて緊張感や曖昧さなどの諸感覚をもたらした。ヴァーグナーは、《トリスタンとイゾルデ》の第1幕前奏曲では、属和音と連結させることで重属和音の機能をもたせて属和音に主和音的機能をもたせているが、ドビュッシーは、このトリスタン和音を循環させることで、トリスタン和音を外部へと開こうとしていない。ここでは、トリスタン和音は、《トリスタンとイゾルデ》の第3幕における用例に近く、半音階的に揺らめく円環を形作っているのである。そして、その円環からほとんどの構成音を引きだしてきているレチタティーヴォ風の旋律の中では、謎めいた問いが繰り返されている(歌詞を原作の *fontaine* から *l'eau* に変えた理由は、この問いの繰り返しを強調する意図があったと言えるかもしれない)。

¹¹⁰ 前掲書、p. 72.

ロマン・ロランは《ペレアスとメリザンド》について論じながら「人間は自ら主人だと自任する傲慢な錯覚に陥っているが、未知の抗いがたい力の数々が端から端まで人生という悲劇的な喜劇を導いている」という感想を得るに至っていた¹¹¹。水辺に突如として現れるメリザンドは、ロマン・ロランが感じたような理性では感知することのできない人生の神秘を「暗示」している存在と言える。そして、こうした答えのない問いの反芻を表現するのにこのレチタティーヴォ風の旋律は、ドビュッシーが意図的に用いたと証明する材料はないのだが、結果的には、ふさわしいものであると言えるだろう。

ただし、本章における分析は、ドビュッシーの作曲法のごく一部を切り取ったにすぎない。実際、この場面の後続くゴローの問いやメリザンドの答えは、他者への問いのように見えて思考であったり、またその両者が瞬く間に入れ替わったりといったような展開へと移っていく。ブーレーズが言う「目の詰まった織物」という表現は、こういった緊張と変化に富んだ特徴を指したものであろう。そして、こういった特徴が独特の音楽語法に翻訳されながら展開していくのが《ペレアスとメリザンド》の音楽の特徴である。

こうした限界はあるものの、少なくとも以上の分析から見えてくることは、ドビュッシーの音楽劇における音楽と台本の融合の仕方は、まず、ヴァーグナーの作曲法の十分な研究の上に成り立ち、その一面をさらに推し進める形で実現されたことである。こういった創意は、マスネやブリュノーのオペラ制作においても見出せないことはない。だが、そのヴァーグナーの作曲法に対する認識の深さや音楽的独創性、文学性や美学的意図が最もバランスよく混ざり合っているのは、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》であると言えるだろう。《メシドール》においては、あくまで詩の論理が優先され、《タイス》において、音楽の論理が優先された。しかし、《ペレアスとメリザンド》に関しては、対等な存在として詩と音楽が存在し、その二つの表現の対話を翻訳する形で、両者の融合が図られているからである。

¹¹¹ ロマン・ロラン著、野田良之訳「クロオド・ドビュシイの『ペレアスとメリザンド』」、『ロマン・ロラン全集』21、「芸術研究2」（みすず書房・1981）、p. 448.

おわりに

ブランジェは、ブリュノーの作品の再評価を促す文脈で、シャルル・ケクラン (Charles Koechlin, 1867-1950) がドビュッシーに関して論じた 1927 年の論考の中で「フランス歌劇の歴史の中で特筆すべき日として、《ファウスト》(1859)、《カルメン》(1875)、《夢》(1891)、《ペレアス》(1902) を挙げることができる」と述べていたことを紹介すると同時に¹¹²、こうした発言は「今日微笑みを誘うものである」との感慨を漏らしている。おそらく、今日では《夢》の代わりに《タイス》を入れた方が順当であろう。

本論文では、こうして描き出されたフランス歌劇の稜線にマイアベアーとヴァーグナーという補助線を加えてみた。マイアベアーに関しては、ヴァーグナーのグラントペラ批判及び「音楽におけるユダヤ性」(1850, 1869) などに代表される反ユダヤ的言説との関係から、両者の対立が強調されてきたが、そういった言説面での対立関係を超えて、壮大なスペクタクル性や総合芸術的性格に関しては、ヴァーグナーの楽劇の理想を準備する側面があったという指摘がすでになされていた。本論文では、台本と音楽の対応関係やライト・モチーフの萌芽的な用例という点においても、マイアベアーがヴァーグナーと極めて対照的な音楽家であるということは言えないだけではなく、幾つかの点においては、ヴァーグナーを準備した側面があることを例証した。

一方、篡奪的な遺産継承者となったヴァーグナーは、ビゼーやグノーらがグラントペラやオペラ＝コミックの規範から逃れようと様々な試みを始めた後の世代、すなわち、ドビュッシーによるヴァーグナーからの離陸を準備した世代に非常に大きな影響を及ぼした。この時代に活躍したのがマスネやブリュノーであるが、彼らは、エルネスト・レイエの《シギュール》(Sigurd, Ernest Reyer, 1884) のように、グラントペラの枠内でヴァーグナーの作品を模倣するのではなく、それぞれ独自の作法で、トリスタン和音や旋法を用いた調性原理への挑戦、番号オペラの乗り越え、ライト・モチーフの使用などを試みた。

とりわけ、ブリュノーは、ゾラの影響も受けながら、ヴァーグナーから学ぶということでマイアベアーやオッフェンバックらの旧来のフランス歌劇を否定し¹¹³、フランスの伝統に回復させるという戦略を採用している。マイアベアーやオッフェンバックがドイツ出身のユダヤ人という事実に対して、ゾラやブリュノーが人種主義的な議論に賛同している形跡はない。基本的に、ゾラやブリュノーがフランス性という場合、それはあくまでドイツ性に対する概念である。ただし、先行世代との連続性を否定し、存在するか否か不確かな

¹¹² Branger, *Op. cit.*, (note 95), p. 117.

¹¹³ オッフェンバックのオペレッタをゾラは文化的に非常に危険な存在であると語っている。

遠いユートピアに回帰するという論理を持ち出すこと自体は、ヴァーグナーのロマン主義的な側面からの影響をゾラとブリュノーが強く受けていることを示している。

しかしながら、実際の音楽劇の制作法に関する限り《ペレアスとメリザンド》を直接準備したのは《タイス》の方であったと言える。なぜなら、ゾラのオペラの美学は、音楽家に対してある意味では屈辱的と言えるまでの服従を迫るものであり、ゾラによる要求は、ブリュノーの音楽的な資質を制限するものである側面や、ブリュノーの音楽に奇想天外とも言える一面をもたらしている側面があるからである。このような意味で、ブリュノーがフランス歌劇の稜線から外されてしまったことにはゾラの責任も大いにあるだろう。

ただし、ブリュノーの生きた時代がオペラの歴史の黄昏に位置していたことを考えると、ゾラの影響下でブリュノーが行った実践は、音楽史において全く意味のないものではないとも言える。すでに、アンリ・ミットランは、『制作』の語りの分析の中で、ゾラの物語構成法が絵画的というよりは映画的な手法を先取っている側面があることに言及していた¹¹⁴。そして、音楽が引っ張る劇ではなく、劇の内容に寄り添い物語の意図を効果的に伝達させようとするゾラのオペラ美学は、映画音楽などの制作に応用可能な側面を持っていたといえるからである。そして、グラントペラやヴァーグナーの劇作品には、のちにハリウッド映画へと繋がるような性質が内包していたことが、すでに指摘されていることを考えると、ゾラに媒介されたブリュノーの音楽的实践は、過去の伝統を引き継ぎつつも、それを基礎に未来の音楽へと繋げたと言う意味では、先駆的な一面を持つものであったと言える。

¹¹⁴ Mitterand, *Zola : l'histoire et la fiction*, pp. 224-225.

結論

結論と今後の研究の展望

結論

以上、本論文では、ゾラとブリュノーの共作の実像とそこから生まれた作品の内容について、ゾラのオペラの美学やオペラ制作と同時期に執筆された長編小説などとの関係を考慮に入れながら、韻律論・作曲論的分析を基礎にして考察してきた。

ギューが示したドビュッシーに先立つヴァーグナーの様式のフランス化や自然主義と象徴主義の相互接近といった論点を発展的に継承しつつ、批評や文学作品、オペラ作品等の具体的な考察を通じて論じることができた。また、マックや田中が示した労働と再生産のイデオロギーがどのように音楽と関係付けられ、オペラ制作の中で機能しているかという問題についても考察を加えた。さらに、ゲルメスや宮本直美が提起するオペラにおける音楽と詩の力関係の問題についても、ゾラの美学と作品の中に見いだせる具体的な事例に即して考察することができた。そして、こうしたゾラの美学の考察は、山田や吉田の議論から引き出した政治性を帯びた美学のドイツとフランスの対称性という問題とも関係づけることができたのと同時に、岡田の指摘するヴァーグナー以降のオペラ創作の困難のフランスにおける事例を考察することが可能となった。

「ドラマ・リリック」に代表されるゾラのオペラ美学の本質には、オペラにおいて台本の文学的価値を生かすために詩と音楽が関連付けられるべきであるという主張があった。この台本を中心にするという主張こそ、かつてオペラに対して否定的な意見を持っていたゾラが音楽（愛好）家に転向するための一つの条件であった。ゾラの中で音楽は感情に結びつけられ、文学や絵画は知性に結びつけられていたが、台本を中心に置いたオペラとは、知性によってコントロールされた範囲内での感情の解放を許容するという営みであったと言える。

台本を中心に詩と音楽を関連づける具体的な方法は「作品の切断」をやめるということであった。これはすなわち、《悪魔のロベール》のようなグラントペラ様式において典型的に用いられ、《タイス》においても完全には過去のものとしていかなかった番号オペラの構成原理を否定することを意味していた。作品が切断されるとなぜ台本を中心とした詩と音楽の融合が達成されないかといえば、アリアやレチタティーヴォ、合唱やバレエやアンサンブルに分断されることで、台本の物語の連続性が断ち切れ、結局は、様々な音楽形式の独立性が高まり、それぞれの音楽を聴くことこそがオペラの鑑賞の目的となってしまうことが危惧されたからである。また、有節的なアリアや複雑なアンサンブルは、効果的なセリフの伝達には適しておらず、そういった理由でも番号オペラは、台本の文学性を重視するゾラの美学と相入れなかった。

しかしながら、番号オペラの構成原理は、作品を切断するもののオペラ全体に変化と多様性をもたらすという側面もあった。その番号オペラの利点を放棄することは、オペラの展開を単調にして劇的效果を損なうという危険性と隣り合わせでもあった。とりわけ、ブリュノーが韻文詩を用いないドラマの制作を強く主張していたために、より一層、オペラに展開力をもたらす工夫が求められた。なぜなら、散文台本は、作品の細部においては多様性をもたらすものの、作品全体のレベルでは、同じような調子が単調に続く展開に陥りやすいからである。このために、ゾラは、番号オペラでない散文オペラの台本に多様性と展開力をもたらすドラマトゥルギーを創出しなければならなかった。

この要請に応えたのが《メシドール》における対立と和解の図式を強調した台本であった。ブリュノーは、この台本の構成原理に忠実に、人物の対立に合わせて発想記号や調性を交替する音楽を作曲することで作品に多様性を与え、オペラの細部においては、詩の意味や文体的特徴に応じて楽節を組み立てていった。このように、新様式を目指したゾラとブリュノーのオペラであったが、物語を中心にすえる構成にしたことは、結果としては、グラントペラよりもオペラ＝コミックの流れをくむ性格を持つに至ったと言えるだろう。

ところで、台本中心の詩と音楽の融合を目指さず美学をヴァーグナーから学んだとするゾラであったが、この発言は歴史的事実を無視していると言えなくもない。それというのも、19世紀のドイツで、器乐的表現が日常言語とは異なる普遍的な言語性を持つという発想が生まれる前は、オペラは台本が中心であった。そして、ヴァーグナーは、音楽という普遍的な言語を基礎にドラマを組み立てようとしていたわけであるため、ゾラの計画は、むしろヴァーグナーより前のオペラの姿に遡ろうとするものであった。しかし、それにもかかわらず、ヴァーグナーに学びヴァーグナーを克服するという図式にこだわったのには、当時の政治・外交的関係と密接に関係した美学があったからと考えられる。

「ドラム・リリック」の執筆の背景には、その執筆の具体的な動機である《水車小屋攻撃》の共作があり、それと並行して執筆された『壊滅』の物語がある。このいずれの作品も普仏戦争をテーマとしており、両作品共にドイツに対する後進性の認識とフランス的な伝統に則ったフランスの復活が語られていた。つまり、作品のテーマとそのテーマを支える美学とが並行の関係に置かれていたことになる。そして、その並行関係の延長線上に位置付けられる《メシドール》の制作において、ゾラは、対立とその解消という器楽の原理とも親和性がある普遍的な形式をオペラのドラマトゥルギーとして利用する台本を制作した。ゾラは、『ルーゴン＝マッカール叢書』の段階から、神話や科学的言説など、語りの原

型モデルの運用に無意識的に熟達している稀代の語りの名手であるという評価がある¹。《メシドール》の台本におけるドラマトゥルギーの創作もこうした文豪の「小説家の領分」と大いに関係があることだろう。そして、《メシドール》の音楽には、そうした台本と対応関係を持った和声展開、さらにフランス的な旋法的色彩をライト・モチーフとして用いるなど、ゾラの美学の反映を感じさせる様々な特徴が観察された。

小説家と音楽家の互惠性

第1部で言及したように、ブリュノーの回想録には、自分がゾラに作品のオペラ化を頼み込んだことが述べられていたほか、二人の往復書簡からも、崇拜といっても差し支えない態度で年長の文豪ゾラに接する若き音楽家の姿が浮かび上がってきた²。

この忠実な音楽家に、ゾラはオペラの原作とドラマの台本以外に新しい「フランス的」なドラマを上演するという目標を与えた。むろん、このような発想が完全にゾラのオリジナルであるとは言えない。現在では、グラントペラの様式で上演されることが多い《カルメン》でも、オペラ＝コミック版では、従来の様式を乗り越えようとする試みはなされてきたし、そもそも、ゾラの影響が限定的であった《夢》の方が《水車小屋攻撃》においてよりも、番号オペラを否定しようとする試みや和声的な拡大を目論む試みが実験的に行われていた側面もある。しかしながら、ゾラがブリュノーに与えた第一の点は、そうした革新的な試みを継続し、実行するために必要な確固としたヴィジョンと長期的な戦略なのであった。

ゾラはすでに、こうしたキャンペーンを絵画批評において成功させていた。先行する流派の保守性を強調し、その保守性によって不当に扱われている革新的で個性的な芸術の存在を告発し擁護するその戦略は、ジャーナリストとして働いた経験を持ち、スキャンダルを作ることによって大衆の関心を引き寄せる手法を熟知していたゾラが、自らの文学作品の話題作りにおいても利用していくものである。むろん、ゾラに擁護されたマネが、ゾラが無意味であるときき下ろした官展の評価システムに生涯こだわった経緯からも明らかのように、ゾラの擁護が彼によって擁護された芸術家のキャリア形成にとっていつも有益であったとは言えない側面がある。ただし、ブリュノーに関しては、ゾラの擁護は、その芸術家のキャリア形成にとって極めて有益であったと言えるだろう。

¹ Mitterand, *Zola et le naturalisme*, pp. 30-31.

² その回想録の前文では、ゾラに対する尊敬と感謝が、そのあとがきには、自分が死ぬ瞬間までゾラのお考え方に影響を受けているだろうという感想が述べられている。Bruneau, *À l'ombre de grand cœur*, p. 7 et 233.

この点が原作と台本以外にブリュノーにゾラがもたらした二つ目の点へとつながる。それは、ゾラは、明らかに、ブリュノーにより多くの脚光を浴びさせ、より多くの作品の発表の機会をもたらしただという点である。ローマ賞第二等の受賞者ながらも、処女作のオペラ作品《カリム》では大成功は収めることができなかつた地味な作曲家が世間の大きな注目を浴びるようになったのは、音楽と関わりが薄いと世間に思われていた『ナナ』や『ジェルミナール』の作者の原作をオペラ化するという話題性だったのである。

《夢》の成功の後、ブリュノーがジャーナリズムに頻繁にとりあげられたのもゾラの人脈が背景にあった。実際、ブリュノーが安定して音楽家としての活動を継続できた背景には、『ジル・ブラス』や『フィガロ』紙の音楽評論家としての経済的な基盤があったからであるが、この人事を強力に推進したのはゾラであった³。そして、ブリュノーにレジオン・ドヌールが叙勲されるよう尽力したのもゾラである⁴。このようなゾラの行為を大きな恩と感じていたブリュノーは、生涯ゾラへの感謝を忘れることがなかつた。

むろん、第2部で言及したドビュッシーの反応に代表されるように、ゾラの死後、自然主義的美学が相対的に衰退する中で、ブリュノーの作品の評価が先入観によって判断された側面はあるだろう。しかしながら、バランスシートを作成するならば、明らかに失ったものよりも得たものの方が多い。すでに述べたように、上演する劇場が限られているフランスにおいて新人作曲家のオペラが上演されることは極めて難しく、上演されなければオペラは作品として存在しないも同然だからである。確かに、ゾラの自然主義的オペラ美学やドレフュス事件におけるゾラの関与がブリュノーの作品の評価に悪影響を及ぼした側面があるかもしれない。だが、その作品に普遍的な価値があれば、必ず再評価されたはずである。そして、この点については、この論文ではなく、歴史が判断したと言える。

では、この共作体験において、ゾラが一方向的にブリュノーに対して利益をもたらしたのであろうか。以下では、それとは反対の関係について、すなわち、共作体験からゾラが受け取ったものについて言及することで、今後の研究の可能性と展望を示したい。

今後の研究の展望

オペラ共作体験とゾラの晩年の文学創造との関係に関する考察は、先行研究においてすでに存在している。ゲルメスは、ゾラの『ルーゴン＝マッカール叢書』以降最初の長編小

³ *Ibid.*, pp.47-48 et pp. 81-82. ゾラは『ルルド』の原稿を渡すのと引き換えにブリュノーを『ジル・ブラス』紙の音楽批評家に押し込んだ。また、『ジル・ブラス』が財政難に陥った際に、『フィガロ』へと移る算段を付けたのもゾラとその周囲の人々であった。

⁴ *Correspondance*, t. VIII, p. 194.

説である『ルルド』(Lourde, 1894)に関して、その最も「リリック」な一節について述べるに当たって、その記述が「鐘に関する見事な言及の後に続くのだが、その言及は、ゾラが新しい連作を書き始めようとするときに、どれほど音楽に対して興味を示していたのか示している」と述べていた⁵。実際、物語世界の中に音を鳴らすことによって生まれる印象によって、物語世界をオペラの舞台上のように錯覚させようという文学的演出が、しばしば重要な場面で用いられていることは『ルルド』の前の作品、『パスカル博士』において、『ルーゴン＝マッカール叢書』を締めくくる結末の場面で、遠くから流れる音楽記述が散見されることから見て取れる⁶。

このように見てくると、音楽とは結び付けられていない『豊饒』(Fécondité, 1899)における次のようなゲルメスの指摘も《メシドール》の共作体験と関連づける可能性を探求することが正当であるように思われてくる。その指摘とは、ゾラの最後の連作となった『四福音書』の冒頭を飾るこの小説の第4巻に含まれるIからVまでの章のすべてがほとんど同じ言葉によって始まり、同じ言葉によって終わっていることであった⁷。ゲルメスはこうしたナレーション面での特徴を、ヴァーグナー的というよりは、聖書的な「頭語反復的なライト・モチーフ」(leitmotive anaphorique)と呼び、これらの表現が季節の巡りや繰り返し循環する創造を暗示していると解釈している⁸。

しかしながら、第2部で述べたように、ゾラとブリュノーが《メシドール》において、ヴァーグナーに学びつつ、ヴァーグナーとは異なる意味での宗教性を作品に込めようとしていたことを想起するならば、こういった表現をヴァーグナー的かつ聖書的な表現であると解釈することもできるだろう。以上のように、オペラ共作体験以後のゾラの長編小説には、オペラ台本を想起させる語りの特徴や文体面での類似性が多くあり、『豊饒』に限らずこれらの類似性について考察することが今後の研究の第一の課題となる。

なお、『豊饒』のフィナーレには「沼地の上に勝ち取られ開拓された農地は、彼らに次の年の大いなる収穫 (grandes moissons prochaines) を予感させ、彼らは期待で体を振るわせた」という言葉が現れる⁹。この「次の年の大いなる収穫」という言葉こそ、すでに考察した《メシドール》のフィナーレにおいて削除された四重唱において、すべてのパートが

⁵ Germès, *La religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, p. 365.

⁶ *Le Docteur Pascal*, dans *OC.*, t. 6, p. 1397, p. 1399 et p. 1401. 『パスカル博士』の最終章は、断続的に「かすかな音楽が聞こえた」、「遠くで一陣の風のような音楽が起りクロチルドを驚かせた」、「もう一度、遠くで金管楽器のファンファーレが鳴り響いた。それはフィナーレだろう」という記述が挿入される。

⁷ *Fécondité* dans *OC.*, t. 8, p. 247, et p. 262.

⁸ Guermès, *Op. cit.*, p. 552.

⁹ *Fécondité*, p. 488.

歌い上げる重要な言葉だった。このことが象徴的に示すように『豊饒』と《メシドール》の間に「豊饒」、「労働」、「生命」の賛美というテーマ上の強固な親和性があることは、先行研究によって指摘されている¹⁰。これらの指摘を前提とし、さらに、《メシドール》と連続性をもつ『豊饒』をはじめとする晩年の文学作品が有するイデオロギーをヴァーグナーの美学を逆転させた鏡像としてのゾラの美学と関係づけることが今後の研究の第二の課題である。

田中が指摘しているように『豊饒』の第1巻第3章には、社交界に出入りしているブルジョワや作家が主人公と出産は美德であるか否かについて議論するという場面がある¹¹。田中によれば、ポール・ブールジェ (Paul Bourget, 1852-1935) の面影を投影されているという作家は、同時に象徴主義やデカダンスの美学を体現した人物である。こうした議論が続く中、語り手は社交の場で「ヴァーグナーが過大評価されている」と言及する¹²。ここでドイツの楽匠の名前が登場するのは決して偶然ではない。第1部でも言及したエッセー「人口減少」の中で、ゾラは、ショーペンハウアーの厭世哲学の影響と並んで、ヴァーグナーの作品に見られる処女性の称揚の影響こそがフランスの人口減少の元凶であるという驚くべき議論を大真面目に展開しているからである¹³。

このようにゾラの中でヴァーグナーの美学は、ゾラがフランス国内の文学的潮流のライバルとみなしていた象徴主義と結びつけられている。こうして、ゾラは、象徴主義者たちをフランス的な文学の範疇から除外することで、自然主義をフランスの国家的文学の地位に据えようとしているのである¹⁴。そして、《メシドール》のフィナーレにおいて、理想的な共同体の誕生を語るように、ゾラの晩年の文学作品が理想のフランス社会を語るならば、オペラと文学が共有する美学の政治性を中心的な研究テーマとすることも決して不可能ではないだろう。

¹⁰ ギュー、マック、田中の前掲書、前掲論文を参照されたい。

¹¹ Takuzo Tanaka, pp. 184-187.

¹² *Fécondité*, p. 62.

¹³ *Dépopulation*, pp. 787-788. ゾラは以下のように述べる。「処女性を、自己放棄を称揚し、汚れなく受胎によらない純粹さの中に崇高さを持ち込んだのは、ヴァーグナーだ。トリストアンとイゾルデは、決して書き記されたことのないほどの激しい叫び声をあげて情熱的に愛し合ったが、それでも思い通りに振る舞い子供を産む前に死んでしまった。[……] ああ、エリザベートはなんて痛ましいことをしてくれたのだ。そして、タンホイザーがヴィーナスと子供を作るために戻ってきたならばなんと喜ばしいことか！どこでも、この膨大な音楽の中で、愛は追い詰められ、断罪され、名状しがたい怪しげな理想のもと過ちや苦痛のように表現される。子供に死を！なのである」。

¹⁴ ゾラはすでに『実験小説論』において「フランス共和国は自然主義者になるべきである。さもなければ、それは存在しないだろう」と述べていた。1880年と1898年では、自然主義の定義は大きく変わった側面はあるが、自然主義を共和国とを結びつけようとする意図は維持された。しかも、この後述べるように、現実の暴露よりも現実の変革をより重視するようになった後期の自然主義においての方が、国家との結びつきを強めようとする動機があった。

晩年のゾラが、作品の中で政治的な題材を扱うのだけではなく、そうした題材を扱うことで現実の政治に影響を与えようと意図していたのではないかと推論する一つの材料として、晩年のゾラが大衆により直接的に訴える方法を模索していたことを上げることができる。実際、ゲルメスは、ゾラ其自然主義的美学が晩年に至り、その力点を現実の暴露から現実の変革へと移したと指摘している¹⁵。そして、こうした文脈の中で、ゾラは、同時代のフランスの社会思想家の考えと無意識のうちに接近しているとも考えることもできる。こうした社会思想家としてのゾラの一面を考察することが今後の研究の第三の課題である¹⁶。

ゾラの晩年の文学的目標として、自然主義がフランス第三共和制の国民を導く教えとしようとするのであったならば、そうした教えの効果的な伝達手段の実験の場が音楽劇であったと推論することも可能であろう。このような推論が立証できるならば、ゾラのオペラ共作活動も、ゾラの晩年の文学的営為と車輪の両輪のごとく並行して進む重要な意味を持つ創造的営為であったと判断することができるのである。

¹⁵ Guermès, *Op. cit.*, p. 549.

¹⁶ たとえば、晩年のゾラと接近する可能性がある社会思想家の一人としてジャン＝マリー・ギュイヨーの名前を挙げることもできる。1888年に肺結核により早世したこの思想家は、オペラ共作を体験し、自らのイデオロギーをあけすけに語る「第三のゾラ」を見ることはできなかった。そのため彼の主著の一つ『社会学的観点から見た芸術』(*L'Art au point de vue sociologique*, Felix Alcan, Paris, 1906 (7^e édition))では、ゾラは、基本的には否定的に言及されることが多い。しかしながら『社会学的観点から見た芸術』における、芸術を「共感」の作用によって関わらせ、社会の調和のとれた統合のために利用するという思想は、決してゾラの晩年のオペラ共作と無縁ではないように思われる。

参考文献

◆ ゾラの著作

- *Œuvres complètes d'Émile Zola*, édition établie sous la direction de Henri Mitterant, 15 vols., Cercle du Livre précieux, Fasquelle, Paris, 1966-1969.

Préface de la 2^e édition de *Thérèse Raquin*, OC, t. 1

La Faute d'Abbé Mouret, OC, t. 3

La Joie de vivre, OC, t. 4

L'Œuvre, OC, t. 5

Le Rêve, OC, t. 5

La Débâcle, OC, t. 6.

Le Docteur Pascal, OC, t. 6.

Fécondité t. OC, 8,

L'Attaque du moulin, OC, t. 9

Le Roman expérimental, OC, t. 10

« Revue dramatique et littéraire », OC, t. 11

« Dépopulation », OC, t. 14

« Le drame lyrique », OC, t. 15

« *Messidor* » expliqué par les auteurs, « Le poème », OC, t. 15

- *La Joie de vivre*, dans *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Robert Laffont, Paris, 1992

- *Écrits sur la musique*, (EM) texte établi présenté et annoté par Olivier Sauvage, Sandre, Paris, 2013

« Présentation »

« Zola Musicien »

« Opéras en prose »

« Théâtres : M. Emile Zola et la musique »

« A propos de *Messidor* : une lettre de M. Emile Zola »

◆ ゾラの訳書

朝比奈弘治訳『水車小屋攻撃』（岩波文庫・2015）

清水正和訳『制作【下】』（岩波書店・1999）

三浦篤・藤原貞朗訳『美術論集』、宮下志朗・小倉孝誠編『ゾラ・セレクション』（藤原書店・2010）

◆ ゾラ、ブリュノーの往復書簡

Émile Zola, *Correspondance* t. VII, éditée sous la direction de B. H. Bakker, PUM et CNRS, Montréal, 1989

Émile Zola, *Correspondance* t. VIII, 1991

◆ ブリュノーの著作

« *Messidor* » expliqué par les auteurs, « La musique », *OC*, t. 15

« Vers ou prose », *OC*, t. 15

A l'ombre d'un grand cœur : souvenirs d'une collaboration, Fasquelle, Paris, 1931

◆ ヴァーグナーの著作

Richard Wagner, « Lettre sur la musique », dans *Quatre poèmes d'opéras*, Traduit en français, A. Bourdilliat et C^{ie}, Paris, 1861, [nouvelle édition], Durand et Flis, Paris 1893.

◆ オペラ台本（欧文）

L'Attaque du moulin, Drame lyrique en quatre actes d'après Emile Zola / Poème de Louis Gallet ; Musique de Alfred Bruneau, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1893

Messidor, *OC*, t. 15

Thaïs, livret, opéra en trois actes et sept tableaux, poème de Louis Gallet d'après le roman de M. Anatole France, musique de J. Massenet, nouvelle édition conforme au texte définitif, Calmann-Lévy, Paris, 1898

Pelléas et Mélisande, Drame lyrique en cinq actes, tirés du théâtre de Maurice Maeterlinck, musique de Claude Debussy, Fasquelle, Paris, 1922

◆ オペラ台本（和文）

リヒャルト・ヴァーグナー作、高辻知義訳《ジークフリート》、『オペラ対訳ライブラリー』
（音楽之友社・2002）

◆ オペラ楽譜

Robert et le Diable, Opéra en 5 actes, paroles de Scribe et C. Delavigne, Musique de
Meyerbeer, partition chant et piano, Brandus, Paris.

Geneviève, Scène lyrique, Poésie de M. Ed. Guinand, musique de A. Bruneau, E. et A.
Girod, Paris.

L'Attaque du moulin, partition chant et piano, Choudens, Paris, 1898

Messidor, Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux, poème d'Émile Zola, Musique
d'Alfred Bruneau, partition chant et piano, Choudens, Paris, 1897

Thaïs, Comédie lyrique, poème de Louis Gallet d'après le roman d'Anatole France,
Musique de Jules Massenet, partition chant et piano, Heugel, Paris, 1900

Pelléas et Mélisande, Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice Maeterlinck,
musique de Claude Debussy, Fromont, Paris, 1902

◆ オペラ手書き草稿・楽譜

Scénario manuscrit de *L'Attaque du moulin*, département de Musique, fonds
Puaux-Bruneau, Bibliothèque nationale de France

Partition manuscrite de Geneviève, N° de cote : MS-4531 Bibliothèque nationale de
France

L'Attaque du moulin, revu par Zola. De la main de Zola., 5 f^{os} 195 × 155 mm, support
microfilm, n° de cote : VM BOB-23693 Bibliothèque nationale de France

Partition manuscrite de Messidor, N° de cote : MAT-476. Bibliothèque nationale de
France

◆ オペラ映像・音源

Giacomo Meyerbeer, *Robert le Diable*, Daniel Oren (conducteur), Opus Arte, Royal
Opera House : OA-BD7121-D (Blu-ray Disc), enregistré 2012, mis en vente 2013.

Jules Massenet, *Thaïs*, Jesús López-Cobos (conducteur), Decca, The Metropolitan
Opera : 074-3355 (DVD), enregistré 2008, mis en vente 2010.

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Andrew Davis (conducteur), NVC ARTS et al,
Glyndebourne festival opera : 504678326-2 (DVD), mis en vente 1999.

◆ ゾラとブリュノーのオペラ共作に関する先行研究（欧文）

Jean-Christophe Branger « Le Rêve d'Alfred Bruneau : un opéra pré-debussyste ? »

dans *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné
par Jean-Christophe Branger, et al., préface-entretien avec Pierre Boulez, Centre
de musique romantique française, 2012.

Etienne Destranges, « *Le Rêve* » d'Alfred Bruneau : étude thématique et analytique de
la partition, Fischbacher, Paris, 1896.

Étienne Destranges, « *Messidor* » d'Alfred Bruneau : étude analytique et critique, Paris,
Fischbacher, 1897.

Georges Favre, *Musique et naturalisme : Alfred Bruneau et Émile Zola*, la pensée
universelle, Paris, 1982.

Sophie Guermès, *La religion de Zola : naturalisme et déchristianisation*, 2003, nouveau
édition Honoré Champion, Paris, 2006.

Jean-Max Guieu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, Fischbacher, Paris, 1983.

Jean-Sébastien Macke, *Émile Zola – Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique
naturaliste*, thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Reims, 2003.

Jean-Sébastien Macke, *L'Attaque du moulin : genèse d'un opéra d'Alfred Bruneau
d'après une nouvelle d'Émile Zola*, dans *Genesis*, vol. 40, 2015.

◆ ゾラとブリュノーのオペラ共作に関する先行研究（和文）

田中琢三「ゾラのオペラにおけるイデオロギー表象——『メシドール』を中心に」、『国際
交流研究』（11・2009）

◆ その他のゾラに関する先行研究（欧文）

Jean Borie, *Zola et les mythes : ou de la nausée au salut*, Seuil, Paris, 1971

Auguste Dezalay, *L'Opéra des « Rougon-Macquart » : essai de rythologie romanesque*,
Klincksieck, Paris, 1983

Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, coll. « Que sais-je ? », P. U. F., Paris, 1986

Henri Mitterant, *Zola : l'histoire et la fiction*, P. U. F., Paris, 1990

Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, deux tomes, thèse présentée devant
l'université de Paris IV, 1977

Michel Serres, *Feux et signaux de brume : Zola*, Grasset, Paris, 1975

Tanaka Takuzo, *Fécondité de Zola contre la littérature « fin de siècle »*, 仏語仏文研究
(25・2002)

◆ その他のゾラに関する先行研究（和文）

有富智世「エミール・ゾラの『壊滅』について—『大地』との関連で—」（『フランス語フ
ランス文学研究』73・1998）

小倉孝誠・宮下志朗編『ゾラの可能性：表象・科学・身体』（藤原書店・2005）

金森修『科学的思考の考古学』（人文書院・2004）

實谷総一郎「エミール・ゾラ『テレーズ・ラカン』とポスト・リアリズムの絵画理論」（『比
較文学』57・2014）

田中琢三「ゾラとショーペンハウアーの厭世哲学——『生きるよろこび』をめぐって」（『仏
語仏文研究』19・1999）

寺田寅彦「ゾラの美術批評と『作品』（『仏文研究』25・1994）

中村翠「ゾラの後期作品における「予告」——転換期としての『三都市』（『フランス語フ
ランス文学』103・2013）

福田（寺嶋）美雪「『獲物の分け前』が描くパリのパノラマ——第二帝政下の都市大改造」
（『フランス文化研究』45・2014）

福田（寺嶋）美雪「19世紀小説に描かれるオペラ座の観劇風景——バルザックからゾラま
で」（フランス文化研究46・2015）

アンリ・ミットラン著、佐藤正年訳『ゾラと自然主義』、文庫《クセージュ》（白水社・1999）

宮本朗子「ゾラ『四福音書（Les Quatre Évangiles）』における進歩思想と自然主義」（『表
現技術研究』9・2014）

吉田典子「ゾラはマネを理解しきれなかったのか——マラルメトゾラのアート批評における
マネの評価について」（『Stella』30・2011）

◆ 音楽・音楽学に関する先行研究（欧文）

Christian Accaoui, « Pelléas et Mélisande : du texte de Maeterlinck à la musique de
Debussy » dans *Claude Debussy : jeux de formes*, Rue d'Ulm, Paris, 2004.

Jean-Christophe Branger, « Massenet et ses livrets : du choix du sujet à la mise en

- scène » dans *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, actes du colloque des 9-10 novembre 2001, Festival Massenet, Université de Saint-Etienne, 2002.
- Jean-Christophe Branger, « Thaïs avant Thaïs : Visions..., poème symphonique expérimental de Massenet », dans *Massenet et l'Opéra-Comique*, coll. « musique et musicologie » sous la direction de Jean-Christophe Branger et Agès Terrier, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015.
- Ariane Charton, *Debussy*, Gallimard, Paris, 2012.
- Francis Claudon « Une genèse à plusieurs temps », dans *L'Avant-Scène Opéra*, N° 76, juin, 1985
- Gérard Condé, « Livret et musique : une alchimie insaisissable ? » dans *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, actes du colloque des 9-10 novembre 2001, Festival Massenet, Université de Saint-Etienne, 2002.
- Annie Labussière, « La mélodie dramatique dans *Pelléas et Mélisande* : structure et fonctionnement » dans *Pelléas et Mélisande cent ans après : études et documents*, ouvrage coordonné par Jean-Christophe Branger, et al., préface-entretien avec Pierre Boulez, Centre de musique romantique française, 2012.
- Christian Leroy, « Le chant de la prose : remarques sur le statut de la prose dans les livrets d'opéra français entre 1875 et 1914 », dans *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, actes du colloque des 9-10 novembre 2001, Festival Massenet, Université de Saint-Etienne, 2002.
- Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1956; Jean-Jacques Nattiez, « Préface à l'édition française » dans *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine, Actes sud, Arles, 2011.
- Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Ch. Bourgois, Paris, 1984.
- Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne : essai sur l'interprétation*, Ch. Bourgois, Paris, 1990.
- Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Ch. Bourgois, Paris, 1999
- Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Ch. Bourgois, Paris, 2015.
- Charles Rosen, *Le Style Classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean Pierre Cerquant, Gallimard, Paris, 1978.
- Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.
- Edouard Schuré, « Le drame musique et l'œuvre de Richard Wagner », dans *Revue des*

deux monde, t. 80, 1869.

Renata Suchowiejko, « La clarté latine : *Pelléas et Mélisande* et les compositeurs polonais » dans *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, actes du colloque des 9-10 novembre 2001, Festival Massenet, Université de Saint-Etienne, 2002.

◆ 音楽・音楽学に関する先行研究（和文）

浅井香織『音楽の〈現代〉が始まったとき：第二帝政下の音楽家たち』（中公新書・1989）

オリヴィエ・アラン、富永正之・二宮正之訳『和声の歴史』（文庫クセジュ・1969）

井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」、喜多崎親編『西洋近代の都市と芸術：パリ I——19世紀の首都』（竹林舎・2014）

今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』（春秋社、2010）

大森晋輔『フランスの詩と歌の愉しみ：近代詩と音楽』（東京芸術大学出版会・2012）

岡田暁生『オペラの運命：19世紀を魅了した「一夜の夢」』（中公新書・2001）

岡田暁生『西洋音楽史：「クラシック」の黄昏』（中公新書・2005）

岡田暁生『オペラの終焉——リヒャルト・ストラウスと〈バラの騎士〉の夢』（ちくま学芸文庫・2013）

アンドレ・オデール、吉田秀和訳『音楽の形式 [改訂新版]』（文庫クセジュ・2014）

木内真理子「フォーレの歌曲《リディア》(1870?)の旋法語法について—「和声づけられた旋法性 Modalité harmonique」の観点からの考察—」（『音楽文化論集』・2015）

T. G. ゲオルギアテス、木村敏訳『音楽と言語』（講談社学術文庫・1994）

小鍛冶邦隆『作曲の技法：バッハからヴェーベルンまで』（音楽之友社・2008）

椎名亮輔『狂気の西洋音楽史：シュレーバー症例から聞こえてくるもの』（岩波書店・2010）

辻昌宏『オペラは脚本から』（明治大学出版会・2014）

西原 稔『「楽聖」ベートーヴェンの誕生：近代国家がもとめた音楽』（平凡社・2000）

平島正郎『ドビュッシー』、『作曲家別名曲解説ライブラリー』（音楽之友社・1993）

フィリップ・ボール著、夏目 大訳『音楽の科学：音楽の何に魅せられるのか』（河出書房出版社・2011）

宮本直美『教養の歴史社会学：ドイツ市民社会と音楽』（岩波書店・2006）

宮本直美『コンサートという文化装置：交響曲とオペラのヨーロッパ近代』（岩波書店・2016）

吉田 寛『ヴァーグナーの「ドイツ」—超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ—』（青弓社・2009）

吉田 寛『民謡の発見と〈ドイツ〉の変貌：十八世紀』（〈音楽の国ドイツ〉の系譜学、青

弓社・2013)。

吉田 寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉：一九世紀』、(〈音楽の国ドイツ〉の系譜学、青弓社、2015)

◆ その他の参考文献 (欧文)

Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, Felix Alcan, Paris, 1906 (7^e édition)

Dr Toulouse, *Émile Zola*, Ernest Flammarion, Paris, 1896.

◆ その他の参考文献 (和文)

石谷治寛『幻視とレアリズム：クールベからピサロへ フランス近代絵画の再考』(人文書院・2011)

稲垣直樹『フランス〈心霊科学〉 孝：宗教と科学のフロンティア』(人文書院・2007)

ミッシェル・ヴィノック、川上勉、中谷猛監訳『ナショナリズム・反ユダヤ主義・ファシズム』(藤原書店・1995)

坂巻康司「マラルメの観たゾラの演劇——自然主義と象徴主義の狭間で」、『関西フランス語フランス文学』(11・2005)

ヴォルフガング・シヴェルブシュ、福本義憲、高本教之、白木和美訳『敗北の文化：敗戦トラウマ・回復・再生』(叢書ユニベルシタス、法政大学出版局・2007)

ジル・ドゥルーズ、小泉義之訳「ゾラと裂け目」、『意味の論理学』(河出文庫・2007)

モーリス・マアテルランク、杉本秀太郎訳・対訳『ペレアスとメリザンド』(岩波文庫・1988)

ステファヌ・マラルメ、渡辺守章訳「リヒャルト・ワーグナー——フランス詩人の夢想」、
「リヒャルト・ワーグナー：一フランス詩人の夢想」、松室三郎、菅野昭正、清水徹、阿部良雄、渡辺守章編『マラルメ全集 II』(筑摩書房・1989)

トーマス・マン、青木順三訳『講演集：リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大：他一編』(岩波文庫・1991)

山田広昭『三点確保：ロマン主義とナショナリズム』(新曜社・2001)

山田広昭「合わせ鏡としてのフランスとドイツ」(シェリング年報編集委員会編『シェリング年報』11・2003)

ロマン・ロラン、野田良之訳「クロオド・ドゥビュシイの『ペレアスとメリザンド』」、『ロマン・ロラン全集』21、「芸術研究 2」(みすず書房・1981)

Peter Viereck, *Meta-Politics: From the Romantics to Hitler*, Alfred A. Knopf, New York,

1941; 西城信訳『ロマン派からヒトラーへ』（紀伊国屋書店・1973）

◆ 辞典

« Musicien » ロベール・小学館『仏和大事典』（1988）

「ドラム・リリック」、『ニューグローブ世界音楽大事典』、第11巻（講談社・1994）

「ブリュノー」『ニューグローブ世界音楽大事典』第15巻（1994）

「メロディ」、『ニューグローブ世界音楽大事典』第18巻（1995）

「リート」、『ニューグローブ世界音楽大事典』第19巻（1995）

「ロマンス」、『ニューグローブ世界音楽大事典』第20巻（1995）

◆ その他の参考資料

Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Gallimard, Paris, 2005

Les Dernières Cartouches, Alphonse de Neuville, 1873, huile, toile, 109 × 165 cm, Maison de la dernière cartouche, Bazeilles, Ardennes, France.

（《最後の薬莖》、アルフォンス・ド・ヌヴィル、1873年、油彩、カンヴァス）

◆ 拙論・拙著

『永井荷風：ゾライズムの射程——初期作品をめぐって』（春風社・2010）

「エミール・ゾラ、アルフレッド・ブリュノーのオペラ共作：《メシドール》「黄金の伝説」のバレエ音楽をめぐって」（『仏文研究』45・2014）

「ゾラによるオペラの美学：《水車小屋攻撃》の物語と「楽劇」との対応関係について」（『比較文学』58・2015）