

# バレエ楽曲における弦楽器独奏

## —— 《ジゼル》 第2幕とクレティアン・ユランの場合 ——

永井玉藻

### 0. 序

19世紀のフランス、およびロシアは、今日に通じるバレエの基礎が確立し発展した、極めて重要な時代及び地域である。特に、1832年初演の《ラ・シルフィード *La Sylphide*》から1895年の《白鳥の湖 *Le Lac des Cygnes*》再演に至る、ロマンティック期とクラシック期におけるバレエの諸作品は、今日、フランスのパリ・オペラ座バレエ団、ロシアのマリインスキー・バレエ団やボリショイ・バレエ団、イギリスのロイヤル・バレエ団など、世界を代表するバレエ・カンパニーの多くが重要なレパートリーとしている。これらの作品を通して、クラシック・ダンスと総称されるバレエの定型として根付いて行った物事は多岐にわたり、その中でも作品の形式に関しては、主として最終場面のディヴェルティスマン<sup>1)</sup>化、そしてパ・ド・ドゥのスタイルの確立の2点を指摘することができるだろう。

このように、古典バレエ作品の形式が定まるということは、同時に、バレエ音楽にも定型となる要素が出来上がる、ということである。特に、いわゆる「古典大作」のバレエに頻繁に現れる音楽の定型として挙げられるのが、弦楽器の独奏である。19世紀後半のロシアの場合、このような弦楽器独奏部分では、ヘンリク・ヴィエニャフスキ(1835-1880)やレオポルト・アウアー(1845-1930)といった技巧派の名手が、華々しいテクニックを披露したことが知られてきた。一方、19世紀のフランス・バレエ音楽の場合、その位置づけについて考察されることはほとんどない。

しかし、19世紀後半には、フランスで活躍の場を無くした男性ダンサーたちが多くロシアへ渡り、彼らがフランスで踊ったり、振り付けたりした作品を多数上演した。特に、フランス人ダンサーのマリウス・プティパ(1818-1910)は、ロシアで本格的な振付家としてのキャリアをスタートさせ、次々と名作を生み出したことによって、19世紀ロシア・バレエの黄金期を築いた。そのプティパと密にバレエ制作に取り組み、《白鳥の湖》、《眠れる森の美女 *La Belle aux bois dormant*》、《くるみ

---

1) バレエ用語としての「ディヴェルティスマン」は、古典バレエ作品において、その物語展開に関係なく多彩なダンスが次々に踊られる場面のことを指す。《眠れる森の美女》の第3幕や、《コッペリア》の最終場面、《くるみ割り人形》第2幕のさまざまなお菓子(国)のダンスなどは、その典型である。

割り人形 *Шелкунчик*》の三大バレエ音楽を作曲したチャイコフスキー（1840–1893）もバレエに親しんでいた。中でも、彼がサンクトペテルブルクでの青年時代から愛好した《ジゼル *Giselle*》は、チャイコフスキーがバレエ音楽作曲の世界へ踏み出す際の理想となっていたことが伝えられている（森田 1999, 102）。したがって、今日バレエの典型例と考えられる作品の音楽様式は、19 世紀中頃から後半にかけてのフランス・バレエ作品に大きな影響を受けていると考えられ、その大きな特徴である弦楽器の独奏について考察することは、19 世紀のバレエ音楽を検討する上で欠かせないと思われる。

そこで本論では、1841 年にパリ・オペラ座で初演され、「唯一生き残ったロマンティック・バレエ」と言われる、アドルフ・アダン（1803–1856）作曲の《ジゼル》に着目し、この作品の第 2 幕に登場する弦楽器独奏パートについて検討する。当該作品の初演でこの独奏パートを演奏したパリ・オペラ座オーケストラの奏者については、これまで 19 世紀のパリ・オペラ座、およびオペラ座で上演されたバレエ作品の文脈からの考察がなされず、バレエ作品における弦楽器の独奏パートについても、学術的考察の対象になることがほぼなかった。本論では、まずいわゆる「古典大作」のバレエ作品で聴かれる弦楽器独奏について概観したのち、《ジゼル》初演時に弦楽器独奏部分の演奏を担った奏者について、情報を整理する。さらに、19 世紀前半のパリ・オペラ座オーケストラにおける「ソロ」の位置づけを踏まえた上で、《ジゼル》第 2 幕パ・ド・ドゥの弦楽器独奏について、その特徴を明らかにする。

## 1. バレエ曲に見られる弦楽器独奏

バレエはその発展の歴史において、常に音楽と深い関連を持ってきた。中でも弦楽器はルネサンス期以来バレエに欠かせない楽器の一つであり、例えば 19 世紀末までのバレエの稽古伴奏は、ヴァイオリンとヴィオラのみで行われるのが一般的だった。

一方、前述のように、弦楽器による独奏部分も、ロマンティック期とクラシック期<sup>2)</sup> バレエ作品における顕著な音楽的特徴の一つである。もちろん、バレエ音楽における独奏は、弦楽器にのみ限られたものではない。例えば、チャイコフスキー作曲の《白鳥の湖》で〈情景〉の主題を奏するオーボエ・ソロや、オーベール（1782–1871）作曲の《神とバヤデール *Le Dieu et la Bayadère*》からの音楽を用いた、《グラン・パ・クラシック *Grand Pas classique*》における印象的なホルン・ソロのように、管楽器の独奏パートが目立つ作品もある。また、古典バレエ作品のパ・ド・ドゥの冒頭で

---

2) バレエ史の時代区分においては、1820 年代から 1870 年代初頭まで（特にドリーブの《コッペリア》）の作品を「ロマンティック期のバレエ」「ロマンティック・バレエ」、1870 年代後半からチャイコフスキーのいわゆる「三大バレエ」、及びプティパ振付の最後期の作品までを含めて「クラシック期のバレエ」「クラシック・バレエ」と分類するのが一般的である。ただし、この分類は作品によって厳格な線引きを出来るものではなく、《コッペリア》のように、ロマンティック期の作品と考えられるものの、クラシック・バレエの特徴を含む作品もある。

ある〈アダージョ〉<sup>3)</sup>の直前には、しばしばハーブによる独奏カデンツァが置かれる。しかし、他楽器の独奏部分が、いわゆる「全幕もの」の見せ場ではない箇所にも多く用いられるのに対し、19世紀のバレエ作品における弦楽器独奏は、グラン・パ・ド・ドゥやパ・ダクションといった作品中の大きな見せ場となる場面、特に〈アダージョ〉に用いられることがほとんどである。〔表1〕では、現在、古典作品をレパートリーとする様々なバレエ団が定期的に全幕上演する、ロマンティック期およびクラシック期の代表的なバレエ作品と、その弦楽器独奏部分を示した。

〔表1〕※独奏部分の( )内略記は、次の独奏楽器名を指す。

Vn：ヴァイオリン、Va：ヴィオラ、Vc：チェロ

作品名	初演年・初演地	作曲者名	弦楽器独奏箇所	
《ラ・シルフィード》(タリオーニ/ラコット版)	1832年、パリ・オペラ座	シュナイツホーファー	第1幕	シルフィードのヴァリアシオン (Vn)
				シルフィードとジェームズのパ・ド・ドゥ (ラルゴ) (Vc)
				ジェームズ、エフィ、シルフィードのパ・ド・トロワ「アダージョ・ノン・トロポ」(Vc) <sup>4)</sup>
《ジゼル》	1841年、パリ・オペラ座	アダン	第2幕	グラン・パ・ド・ドゥ〈アダージョ〉(Va)
《コッペリア》	1870年、パリ・オペラ座	ドリーブ	第1幕	第5曲〈麦穂のバラード〉(Vn)
			第3幕	パ・ド・ドゥ〈アダージョ〉(Va)
《シルヴィア》	1876年、パリ・オペラ座	ドリーブ	第1幕	〈アンダンテ〉(Vn)
《ラ・バヤデール》	1877年、帝室マリインスキー劇場	ミンクス	第2幕	〈ニキヤの死〉(アダージョ)(Vc)
			第3幕	パ・ド・ドゥ(ニキヤの登場部分)(Vn)
				スカーフのパ・ド・ドゥ〈アダージョ〉(Vn)
《白鳥の湖》	1877年、ボリショイ劇場 <sup>5)</sup>	チャイコフスキー	第1幕	パ・ダクション (Vn)
			第2場	
			第2幕	〈黒鳥のパ・ド・ドゥ〉(Vn)

3) 古典バレエのパ・ド・ドゥは、一般的に大きく4つの部分で構成される。このうち、ゆったりとしたテンポで男女のペアが一緒に踊る第1の部分は、〈アダージョ〉と呼ばれる。

4) 《ラ・シルフィード》第1幕のジェームズ、エフィ、シルフィードのパ・ド・トロワ(いわゆる〈影のパ・ド・トロワ〉)は1832年の初演後に追加されたもので、音楽はフィリッポ・タリオーニ振付、ルートヴィヒ・ウィルヘルム・マウレル作曲のバレエ《影》(1839年初演)から転用された。現在、パリ・オペラ座バレエ団がレパートリーとする1972年改訂振付のタリオーニ/ラコット版にも、このパ・ド・トロワが含まれている。

5) 今日、様々なバレエ団がレパートリーとするプティパ/イヴァーノフ振付版の《白鳥の湖》は1895年に帝室マリインスキー劇場で初演されたが、作品自体の初演は、1877年にモスクワのボリショイ劇場で、ユリウス・(ヴェンツェル・)ライジンゲルの振付により行われた。

《パキータ》(プティパ版) <sup>6)</sup>	1881年、帝室マリ インスキー劇場	デルデヴェス/ ミンクス	第3幕	グラン・パ〈アダージョ〉(Vn)
《眠れる森の美女》	1890年、帝室マリ インスキー劇場	チャイコフス キー	第1幕	パ・ダクション〈オーロラ姫のヴァ リアシオン〉(Vn)
			第2幕	〈アントラクト〉(Vn)
			第3幕	グラン・パ・ド・ドゥ〈オーロラ 姫のヴァリアシオン〉(Vn)
《ライモンダ》	1898年、帝室マリ インスキー劇場	グラズノフ	第1幕	グラン・パ・ダクション(グラン ド・アダージョ)(Vn)

また、今日では全幕上演を行うバレエ団が極めて限られているが、ガラ公演の演目としてパ・ド・ドゥのみが踊られるものの中にも、弦楽器の独奏が聴かれる演目が多数ある。プーニ作曲による《エスメラルダ *La Esmeralda*》(1844年ロンドン、ハー・マジェスティーズ劇場初演)のパ・ド・ドゥのアダージョ部分は、その代表例と言えるだろう。他にも、ロマンティック期のフランス・バレエの影響を大きく受けているデンマークの振付家、オーギュスト・ブルノンヴィル(1805-1879)の代表作の一つ《コンセルヴァトワール *Conservatoire*》(1849年ストックホルム、デンマーク王立オペラ劇場初演)の第3曲にも独奏ヴァイオリンがあり、踊りだけでなく音楽面でも、当時のフランス派のスタイルが踏襲されていることがわかる。さらに、20世紀を代表する「古典作品」の、プロコフィエフ(1891-1953)作曲《ロメオとジュリエット》(1938年初演)でも、第3幕の〈最後の別れ〉、〈乳母〉、〈リラを持つ少女たちの踊り〉の3曲で独奏ヴァイオリンが用いられており、プロコフィエフの時代にも、バレエ音楽に欠かせない要素の一つとして、弦楽器独奏を取り入れる習慣が残っていたことを示唆している。

今日のバレエ上演において、これらの弦楽器独奏部分は弦楽器セクションの首席奏者が演奏することが一般的で、[表1]でも示したように、その多くがヴァイオリンの独奏である。しかし、1841年にパリ・オペラ座で初演された《ジゼル》では、第2幕のグラン・パ・ド・ドゥでヴィオラの独奏が登場する。

このグラン・パ・ド・ドゥは、貴族の青年アルブレヒトと、彼の嘘がきっかけで命を落としウィリ(結婚直前に死んだ女性の亡霊)となった主人公のジゼルが、夜の森の中で再会したのちの場面で踊られるものである。男性ヴァリアシオンでのアントルシャ・シスや、ウィリ化したジゼルの重力感のなさを表現するためのリフトなど、技術的難易度の高い振り付けが連続するため、今日でも当該の場面は第2幕の見どころの一つとなっており、ガラ公演などで抜粋して踊られることも多い。

このグラン・パ・ド・ドゥの場面は、1841年のパリ・オペラ座での初演時にも、少なからず観

6) 《パキータ》は1847年にパリ・オペラ座で世界初演されたが、弦楽器独奏が含まれるグラン・パの箇所は、1881年のプティパ改訂振付版から追加された。当該箇所の音楽は、ミンクスが作曲している。

客の注目を引いたようである。しかも、その注目点は振り付けやダンサーではなく、音楽にもあったようだ。事実、初演直後の1841年7月4日付で出版された『ラ・フランス・ミュージカル』紙上の公演評においては、「ジゼルの最後のパは、ユラン氏が大変素晴らしく奏したヴィオラ・ソロによって伴奏された。独奏パートに用いられることは極めて珍しいこの楽器の音ほど、穏やかでメランコリックなものはないだろう Le dernier pas de Giselle est accompagné par un solo d'alto très bien joué par M. Urhan. Rien de plus doux et de plus mélancolique que les sons de cet instrument, si rarement employé comme récitant.」(Escudier 1841, 236)と、このグラン・パ・ド・ドウのヴィオラ独奏を担った奏者とその演奏が、名指しで絶賛されている。

上述のように、バレエ楽曲の独奏は主としてヴァイオリンが担当することが多いため、評論の執筆者であるエスキュディエ兄弟が指摘するように、19世紀半ばのフランス・バレエにおいてヴィオラが「独奏パートに用いられることは極めて珍しい」。また、バレエの公演評で姓名が記述されるのは概して主演ダンサー、台本作家、作曲家であり、オーケストラの一奏者が特に注目されるということ自体も珍しいといえる。おそらくエスキュディエ兄弟、そして彼らを含む当時のパリの音楽愛好家たちは、初演日のソロを受け持つのがこの「ユラン氏」であることを、事前に把握していた可能性が高い。なぜなら、《ジゼル》初演時のパリ・オペラ座オーケストラに在籍していた「ユラン氏」とは、当時、第1ヴァイオリン首席ソロ奏者兼ヴィオラ・ソロ奏者を務めていたクレティアン・ユラン Chrétien Urhan (1790-1845、姓の綴りは Auerhahn とも) に他ならないからである。では、聴衆にも関心を寄せられていたこのユランとは、どのような経歴の演奏者だったのだろうか。

## 2. クレティアン・ユランについて

ここでは、『19世紀フランス音楽事典 *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*』と、『ニューグローヴ音楽事典』での記述をもとに、ユランの経歴を概観する。

クレティアン・ユランは1790年2月16日に、現在はドイツのアーヘンとして知られ、当時はエクス＝ラ・シャベルと呼ばれた街の近郊、モンジョワに生まれた。彼の父親はアマチュアのヴァイオリン奏者で、ユランはこの父親から音楽の基礎教育を受けたとされている。ユランが生まれた当時、エクス＝ラ・シャベルの一带は神聖ローマ帝国の一部だったが、1801年2月9日にフランスとオーストリアが締結したリュネヴィルの和約により、ライン川左岸の地域はフランス領に組み込まれた。

このことは、のちにユランがフランスの首都、パリで活躍する道筋を作ることになる。というのも、彼が14歳になった1804年ごろ、フランス皇帝となったナポレオン・ボナパルトの最初の妻、ジョゼフィーヌがユランの演奏を聴き、皇妃は才能ある少年がさらなる研鑽を積めるよう、ユランのパリ行きを後押ししたのだった。

そこでユランは、ナポレオンが居住するチュイルリー宮殿の教会楽長を務めていた、ジャン＝フ

ランソワ・ル＝シュウール（1760–1837）の家に住み込み、師や師の家族に身の回りの世話を見てもらいながら、5年間の個人指導を受けた。また、1811年2月から翌年の5月まで、ユランはパリ音楽院にて、ピエール・バイヨ（1771–1842）からヴァイオリンの指導も受けている。バイヨもまた、ユランと同様に少年時代から才能を発揮していた奏者であり、ユランがバイヨに師事した当時は、創立から四半世紀も経っていなかったパリ音楽院のヴァイオリン科教授として、ピエール・ロード（ロード）（1774–1830）、ロドルフ・クルゼール（クロイツァー）（1766–1831）らとともに後進の指導にあたっていた。

このように、一流の師らの中で音楽家としての実力を磨いていったユランは、同時に、本格的な演奏活動も始めた。彼はまず、1814年にオペラ座オーケストラに入団し、2年後の1816年にヴィオラセクションの首席奏者である「ヴィオラ・ソロ」に就任、1823年には第1ヴァイオリン奏者としても演奏を行うようになった。18世紀末ごろまでのオペラ座オーケストラでは、一人の奏者が複数の楽器セクションを受け持つことは決して珍しくなかったが（特にオーボエとイングリッシュ・ホルン、ヴァイオリンとヴィオラなど、同族楽器内での兼任）、その一方で1782年には第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンの区別が出来るなど、近代のオーケストラ編成に近い体制も見られつつあった<sup>7)</sup>。したがって、ユランが1820年代にもヴィオラ・ソロと第1ヴァイオリンのトゥッティ奏者を兼任していたのは、珍しい例といえよう。その上、彼は1825年に、師のバイヨの後任として、オペラ座オーケストラの「ヴァイオリン・ソロ」、つまり第1ヴァイオリン首席奏者に就任するのである。

オペラ座の外でも、彼の演奏活動は多岐にわたって展開されていた。室内楽の演奏者としては、1824年からバイヨの弦楽四重奏団でヴィオラを受け持っており、ティルマン兄弟の弦楽四重奏団にも1833年から参加して、ベートーヴェンの後期の弦楽四重奏曲をフランスに紹介している。1827年には、現パリ10区のサン＝ヴァンサン＝ド＝ポール教会のオルガニストになり、当時、教会の向かいに住んでいたフランツ・リスト（1811–1886）は、ユランのオルガン演奏を頻繁に聴いていたという。そのためか、ユランはリストと親交を温めたようで、彼らは1837年に、チェリストのアレクサンドル・バッタ（1816–1902）を加え、彼らの自作曲やベートーヴェンのピアノ・トリオ作品Op.97などをプログラムに盛り込んだコンサートを行った。さらに1828年、ユランはパリ音楽院演奏協会の指揮者であり、バイヨ門下の先輩であるフランソワ＝アントワヌ・アブネック（1781–1849）から、音楽院演奏協会の第1ヴァイオリン首席奏者にも任命される。つまり、ユランはパリの2大オーケストラの双方で、優れた楽団員たちを束ねる立場に就いたのだった。ユランのこのような華々しい活動からは、彼が1820年代から30年代のパリで、いかに人気のあるスター演奏家の一人だったか、その程度を窺い知ることができる。

---

7) ただしこの区別は、1798年の運営規則集では明示されていない。AN: AJ/13/1186 *Édit du Roi en 1782* と、AN: AJ/13/1186 *Règlement du Théâtre de la République et des Arts* を参照のこと。



また、彼の実力は聴衆たちからの評価だけでなく、同世代の作曲家たちからも信頼を得ていたと考えられる。ベルリオーズが1834年に完成させた《イタリアのハロルド *Harold en Italie*》のヴィオラ独奏パートは、当初、イタリア出身の超絶技巧ヴァイオリン奏者、ニコロ・パガニーニ(1782-1840)のために書かれた、という逸話が広く知られているが、同年11月23日に行われた作品の初演で、この独奏パートの演奏を担ったのはユランだった。彼はその後も、フランスで《イタリアのハロルド》の演奏が行われる際には、1845年ごろまでヴィオラ独奏パートを奏していたという。一方、ユランはヴィオラ・ダモーレの演奏も可能だったため、マイヤーベーア(1791-1864)の《ユグノー教徒 *Les Huguenots*》第1幕で登場人物のラウルが歌うロマンス〈白貂より白く *Plus blanche que la blanche hermine*〉のヴィオラ・ダモーレ独奏パートも、オペラ座で1836年に行われた初演時には彼が演奏した<sup>8)</sup>。

フランス国立図書館には、1830年代半ばから1845年までの間に描かれた、アレクサンドル・ルジョンティの筆によるユランの肖像画が2点所蔵されており<sup>9)</sup>、「善き神のヴィオラ」、「オペラ座のトラピスト会修道士」などとあだ名されたユランの、引き締まった険しい顔つきを見ることができ、この肖像画が描かれたと考えられる時期の1845年11月2日、ユランはパリのベルヴィル地区で55歳の生涯を閉じた。したがって、1841年の《ジゼル》初演でヴィオラ独奏を行ったことは、彼の晩年を彩る仕事の一つだった、と言える。

### 3. 19世紀前半のオペラ座オーケストラにおける「ソロ」の役割

オペラ座で長く活動したユランにとって、新作における独奏パートの演奏を担うことの重要性は明らかだったはずである。なぜなら、オペラやバレエ作品での独奏を行う、ということは、19世紀前半のオペラ座オーケストラに所属する演奏家にとって、大きな意味を持っていたと考えられるためである。

現代のオーケストラ内では一般的な、「コンサートマスター」や「首席奏者」といった演奏者の役割などは、18世紀より前のパリ・オペラ座、すなわち王立音楽アカデミー時代のオーケストラにおいては、まだ明確には存在していなかったと思われる。各楽器群でのリーダー的な役割のようなものは内々では存在していた可能性があるだろうが、セクション内でのヒエラルキーについては、少なくとも運営規則集のような公式書類に明文化されるようなものではなかった。しかし、フランス革命の混乱が収まり、共和国制へと移行したのちの1798年(共和国暦7年)に、オペラ座オー

---

8) フレデリック・レネは、*Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*におけるユランの項目で、このヴィオラ・ダモーレ独奏が当初はヴィオラを想定して作曲されたもの、としている。また、『ニューグローヴ音楽事典』におけるユランの項目の執筆を担当したベンジャミン・ウォルトンは、《ユグノー教徒》のヴィオラ・ダモーレ独奏は、ユランのために書かれたものだとして述べている。

9) ルジョンティは、1830年～39年ごろに描いたと思われるユランの肖像画も1点残している。

ケストラには正式に8つの「ソロ」のポストが作られた。この当時には「共和国と諸芸術座」と名称変更していたオペラ座の規則集の給与一覧表には、ヴァイオリン群のソロ3名、チェロのソロ1名、オーボエのソロ1名、クラリネットのソロ1名、バソンのソロ1名、ホルンのソロ1名の役職が明記されている<sup>10)</sup>。

この「ソロ」の役職は、昇進によってではなく、特別なコンクールを経たのちに至ることになっており (Terrier 2003, 100)、当然ながら給与額もトゥッティ奏者の額を上回った。一例としてヴァイオリン群の場合を挙げると、22名が在籍するトゥッティ奏者の最高給与額が年額1400フランだったのに対して、3名のソロ奏者は、それぞれ2400フラン、2200フラン、1800フランを得られるようになっていた。このソロ奏者の給与額は、主役級ダンサーや主役級歌手たちの給与額には到底及ばないが、準主役やその代役ランクのダンサーおよび歌手と、おおよそ同等である (AN: AJ/13/1186)。また、ソロ奏者にはオーケストラ・ピット内で起立して演奏することと、平土間席の観客からのアンコールの声に応えることが許されたという (Terrier 2003, 100)。さらに彼らの氏名も、主役歌手やダンサーらの氏名とともに、公演のポスターに(控えめにではあるものの)記されるようになった。

こうしたオーケストラのソロ奏者たちは、舞台背景の転換や幕間などの際のつなぎとして、室内楽編成での演奏を行うこともあった。とはいえ、コンセール・スピリチュエル<sup>11)</sup>のような器楽曲や宗教・世俗声楽作品を演奏するオーケストラとは異なり、オペラ座のオーケストラは、オペラやバレエ作品の管弦楽パートの演奏を行うことを主たる役割としている。そのため、ソロ奏者はオペラやバレエ作品の中で、各々の技巧を披露する機会に恵まれた。バレエ作品の場合、1800年に作曲されたエティエンヌ＝ニコラ・メユール (1763-1817) の《ダンソマニ *La Dansomanie*》で、オペラ座オーケストラ初代第1ヴァイオリン・ソロ奏者を務めたロードによる独奏が、最初期の例として挙げられる。ロードが1800年にこの役職を退いた後は、クルゼール、アブネック、バイヨといった19世紀前半のフランス・ヴァイオリン界を牽引する面々が、第1ヴァイオリン・ソロ奏者として活躍していた。バイヨ門下で八面六臂の芸達者であるユランが、オペラ座弦楽器セクションにおける「ソロ」の系譜に連なるのは、当然の結果だった。

《ジゼル》のようなバレエ作品で注目されるのは、公演評などにおいてと同様に台本作家、振付家、ダンサーであり、1841年6月28日の初演を告知するオペラ座のポスターに記載されているのも、出演ダンサーの姓のみである。また、同年に出版されたピアノ・リダクション版の楽譜においても、ユランの名は見当たらない。したがって、上述のエスキュディエ兄弟の公演評でユランの名が言及

---

10) このほかに、オーボエ、クラリネット、バソン、ホルンの各セクションには、「ソロとトゥッティの兼任奏者」の役職が各1名ずつ新設された。

11) 18世紀のフランスにおいて活動した演奏団体、またその団体が行った演奏会。教会暦による重要な祝日や期間には、王立音楽アカデミーの公演が休みになるため、その時期に音楽会を催して大きな成功を取めた。当初は宗教音楽や器楽曲の演奏を行っていたが、1727年からは世俗声楽作品も演奏するようになる。



されたのは、演奏家としての彼の評価が高かったのに加えて、オペラ座でのこうした「ソロ」の伝統もあったためと考えられる。

#### 4. 《ジゼル》 グラン・パ・ド・ドウにおけるヴィオラ独奏の特徴

作品の形、特に音楽面がそれほど大きくは変化しないオペラとは異なり、バレエは様々な要因によって初演後も手が加えられることが多い。そのため、例え同じタイトルを持ち、同じ物語の展開を見せる作品であったとしても、音楽的構成が異なることも決して珍しくない<sup>12)</sup>。《ジゼル》の場合も、1841年の初演後、第1幕の〈ジゼルのヴァリアシオン〉の追加などの変化が様々に加えられ、今の形に至っている。その過程は、マリアン・スミスによる近年の研究成果<sup>13)</sup>が発表されるまでほとんど判明しておらず、また現在でも研究が進められている最中である。

したがって、今日、多くのバレエ・カンパニーがレパートリーとしているクラシック・ダンス演目としての《ジゼル》には、衣装や演出面だけでなく、振付や音楽に関しても、時代やカンパニーによって若干の差異があることを、念頭におく必要があるだろう。現在のパリ・オペラ座バレエ団では、初演時のコラリ／ペロー版に対し、マリウス・プティパ（1887年改訂）、パトリス・バルとユージン・ポリャコフ（1991年改訂）による改訂振付がなされた版をレパートリーとしている<sup>14)</sup>。本論では、この版を「パリ・オペラ座版」として、以下の論を進める。

パリ・オペラ座版における第2幕のグラン・パ・ド・ドウは、[表2]の構成である。

---

12) 一例としては、ロマンティック・バレエの一つである《海賊》の、複雑極まりない音楽構成が挙げられる。《海賊》は、1856年にジョゼフ・マジリエ振付、アダン作曲によってパリ・オペラ座で初演されたが、その後、1858年にチャーザレ・ブーニが、1867年にレオ・ドリープが、1899年にリッカルド・ドリゴとレオン・ミンクスが、それぞれ新たに作曲した音楽を追加している。近年の上演では、1899年にマリウス・プティパが改訂振付した版をベースにして上演されることが多いとはいえ、それはあくまでも「ベース」に過ぎず、各々の改訂振付家の考えによって、場面や踊りが省かれたり追加されたりする。さらに、現在『《海賊》のパ・ド・ドウ』というタイトルによって知られ、ガラ公演などで頻繁に踊られるパ・ド・ドウは、《海賊》が全幕上演される場合には作品に組み込まれなかったり、あるいは第1幕第2場におかれるパ・ド・トロワとして踊られたりすることがある。今日イングリッシュ・ナショナル・バレエ団がレパートリーとするアンナ＝マリー・ホームズ改訂振付版（1997/98年）では、この「パ・ド・ドウ」は3幕構成の作品中、第2幕冒頭の〈バ・ダクシオン〉中のパ・ド・トロワとして踊られている。さらに複雑なことに、このパ・ド・ドウの音楽的構成も時と場合によって異なる。パ・ド・ドウの音楽自体はドリゴの作曲によるものだが、メドラーが踊るヴァリアシオンとしては、現在2パターン（の音楽）が用いられる。そのうちの一つには、ミンクスが作曲した《ラ・バヤデル》の第2幕のパ・ド・ドウで主人公の一人であるガムザッティが踊るヴァリアシオンの音楽が、そのまま用いられている。バレエ音楽研究が今日も他の音楽ジャンルに比べて著しく遅れを取り、また音楽学分野でも軽視される傾向にあるのは、（音楽学者たちからすると）「原典のあり方を尊重しない」というバレエ特有の伝統にも原因がある、といえよう。

13) スミスの著書 *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (2000) や、論文 *The Earliest "Giselle"? A preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript* (2000) が挙げられる。

14) パリ・オペラ座バレエ団 2020年日本公演時の公演パンフレットおよび配役表に記載の情報による。

[表2] パリ・オペラ座版《ジゼル》第2幕 グラン・パ・ド・ドゥ構成

	①〈アダージョ〉前半	②〈アダージョ〉後半
小節数	5+38	61
テンポ	アンダンテ	アンダンティーノ
拍子	4/4	2/4

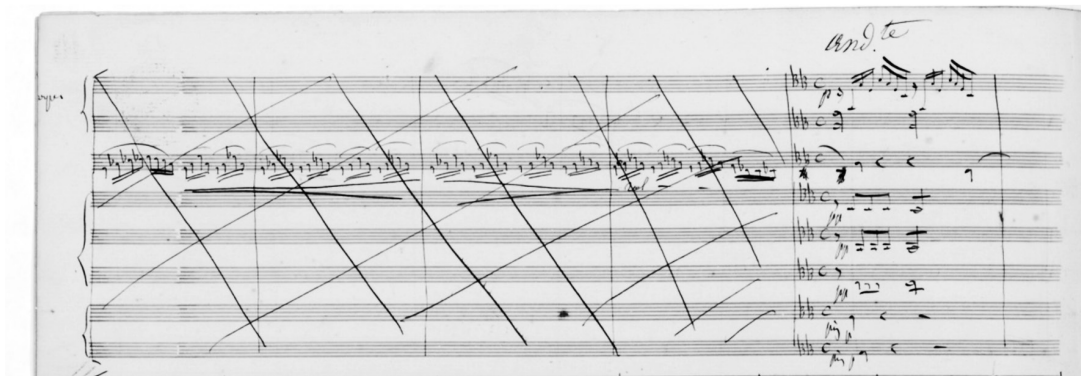
	③アルプレヒトのヴァリアシオン	④ジゼルのヴァリアシオン
小節数	26	9+51
テンポ	アンダンテ	アンダンテ・モデラート→モデラート
拍子	6/8	4/4 → 3/4

	⑤コーダ（ウィリのアンサンブル）
小節数	81
テンポ	アレグロ・モデラート
拍子	6/8

グラン・パ・ド・ドゥ全体は、大きくは①〈アダージョ〉前半、②〈アダージョ〉後半、③アルプレヒトのヴァリアシオン、④ジゼルのヴァリアシオン、⑤コーダ（ウィリのアンサンブル）の5部分に分割できる。このうち、ヴィオラ独奏が登場するのは①と②の部分のみだが、③は26小節の短い部分であり、④および⑤は比較的速めのテンポの箇所のため、ヴィオラ独奏がグラン・パ・ド・ドゥ全体に占める割合は、決して少なくない。また、アダンの自筆オーケストラ・スコアや、初演年の1841年に出版されたピアノ・リダクションスコアには、④部分がない。つまり、初演時のグラン・パ・ド・ドゥは現在のパリ・オペラ座版のものよりも短く、その分、ユランの独奏も当時の観客に強い印象を残しただろう。

ヴィオラ独奏は①および②の両部分のほぼ全体に登場しており、特に①の〈アダージョ〉前半は、独奏を中心とする5小節のカデンツァ的な序奏で始まる（〔譜例1〕）。ここでは、楽器の最低音であるは音から二点へ音に至るまでの広めの音域が用いられており、第6小節以降の主部のAs-durへ至る転調が、伴奏部分におけるC-E-G → C-Es-G → B-D-Es-G → As-C-Esの和音進行によって準備される。ここで上行するC-E-Gのアルペジオ音型からヴィオラ独奏を開始したのは、開放弦の豊かな響きを効果的に用いることを、アダンが考えたためと思われる。自筆オーケストラ・スコアでも、独奏パートはハープと弦5部との間に「alto Solo」とパート名を明示した上で記譜されているため、作曲家は少なくとも、オーケストラ・スコアの浄書に至るまでの作曲段階で、ヴィオラを独奏楽器にしてグラン・パ・ド・ドゥの音楽を作り上げる意図を、明確に定めていたことを示している。

〔譜例1〕 自筆オーケストラ・スコア グラン・パ・ド・ドゥ冒頭



(Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

また、この自筆オーケストラ・スコアの記譜を見ると、アダンはもともと、この序奏部分のヴィオラ独奏を9小節と考えていたようだが、彼は独奏パートの音を全て書き込んだのちに、後半5小節分を黒インクで消し、第5小節の音を新たに書き直して、第6小節からの主部へ繋がるように修正している。この削除された5小節は、1841年のピアノ・リダクションスコアでは当初から存在せず、19世紀のパリ・オペラ座で《ジゼル》の上演時に使用されていたオーケストラのパート譜においても同様である。したがって、アダンはオーケストラ・スコアの浄書段階、かつオペラ座の楽譜課にオーケストラ・スコアを引き渡す前に、ユランのソロを短くしたものと思われる。その原因は明らかではないが、踊りの見せ場でもあるグラン・パ・ド・ドゥの冒頭に、長めのヴィオラ独奏を置こうと計画していた点には、ユランの存在にスポットを当てようとしていたアダンの意図を読み取れる。

楽器の音域全体を活用する①〈アダージョ〉前半に対し、②〈アダージョ〉後半の独奏パートは、A線とD線を用いる高音域に音が集中している。とはいえ、左手のハイポジションが必要となる音は用いられておらず、技術的な困難さを要求するような箇所も特に見られない。したがって、演奏技術については、①と②のどちらにおいても右手の運弓により重点が置かれており、レガートで豊かに深く音を響かせることが想定される独奏パートといえる。この点は、マイヤーベーアが《ユ

グノー教徒》でユランのために書いたヴィオラ・ダモール独奏部分との違いだろう。現在はヴィオラで演奏されることが一般的な〈白貂より白く〉の独奏パートは、アンダンテの前奏部分に多数のフラジオレット奏法、重音、上行アルペジオ音型が見られる。またアンダンテ・カンタービレの主部以降 17 小節間、声楽パートの伴奏はヴィオラ・ダモールのみが行っており、独奏パートの分散和音音型がむき出しになっている（〔譜例 2〕）。

〔譜例 2〕《ユグノー教徒》第 1 幕第 2 場よりロマンス〈白貂より白く〉 冒頭部分

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for the vocal part, with lyrics in French: "Al! quel spec-tacle en chan-teur!". The middle and bottom staves are for the viola part, showing complex rhythmic patterns and techniques like 'pizzicato' and 'rallentando'. The score is marked 'Andante cantabile' and '1<sup>er</sup> COUPLET. M. 126.'.

エスキュディエが『ラ・フランス・ミュージカル』紙の批評において「穏やかでメランコリック」と述べているように、ヴィオラはオーケストラの中でも、中音域で深みのある音を出すことに長けている。その音色は、《ジゼル》でクライマックスへ向かう直前のグラン・パ・ド・ドゥの場面内容に適合している。この場面で、ウィリと化したジゼルは、アルブレヒトをジゼルの墓の十字架から引き離し、彼女の魅力的な踊りによって裏切り者に死を与えるよう、ウィリの女王ミルタから命じられる。ジゼルはウィリとしての本性に引きずられ、アルブレヒトとひたすら踊らざるを得ない

が、一方で自分が愛する者の命を是が非でも助けたいと願う。自らを裏切り、死に追いやった張本人に対し、その罪を許し幸せを願う寛大さは、ロマンティック期やクラシック期のバレエ作品に典型的な女性主人公の人物造形であり<sup>15)</sup>、《ジゼル》の場合は、その性格がヴィオラの音色によっても強調されているといえよう。

## 5. 結論

以上、本論では、《ジゼル》のヴィオラ独奏に見られる特徴を検討した。その結果、この独奏パートは、初演当時のパリ・オペラ座オーケストラにクレティアン・ユランという優れた演奏者が在籍していたからこそ可能だったこと、つまり、いわば「当て書き」で行われたことが明らかとなった。その背景には、当時のオペラ座では、オペラやバレエの公演で独奏部分を担うことが、優れた技巧を認められたオーケストラ奏者である「ソロ」としての名誉だった、という認識がある。

1870年にパリ・オペラ座のレパートリーから外れ、ロシアでもレパートリーとして定着しなかったことで、初期の全容に遡ることが極めて困難になった《ラ・シルフィード》とは異なり、《ジゼル》は1868年にオペラ座で踊られなくなったのちも、幸いなことにロシアでは踊られ続けた。その過程で様々な変更が作品に加えられたとはいえ、《ジゼル》には初演当時から引き継がれている点も多くあり、第2幕グラン・パ・ド・ドウのヴィオラ独奏も、初演時から変わらず演奏され続けている音楽要素の一つである。これは、《ジゼル》と同じくロマンティック・バレエの代名詞とされる《ラ・シルフィード》で、チェロの独奏が印象的な〈影のパ・ド・トロワ〉の音楽が、作品初演後に他のバレエ作品から引用され付け足されたこととの大きな違いだろう。

バレエ作品における弦楽器独奏は、その後、フランスのバレエ作品を積極的に取り入れたロシアでも定着した。《白鳥の湖》や《眠れる森の美女》におけるヴァイオリン独奏は音の大きな跳躍やフラジオレットなども多く、演奏者が高水準の演奏技術を披露する聴かせどころでもある。このバレエ音楽独特の特徴が、ロシア・バレエにのみ見られるわけではなく、19世紀のフランス・バレエから受け継がれたものと考えられる点は、今後のバレエ音楽研究においても注目されて然るべきであろう。また、今回は考察対象としなかったが、《ドナウの娘》、《オンディーヌ》、《スイスの乳搾り娘ナタリー》、《松葉杖をついた悪魔》、オリジナル版の《海賊》や《パキータ》など、現在は全く上演されなくなってしまった数々のロマンティック・バレエ作品の音楽内容についても、今後の研究対象としていきたい。

---

15) 例えば、《ラ・シルフィード》のシルフィードは、彼女を手に入れたいと願うジェームズがシルフィードにかけた魔法のショールのせいで命を落とす。《ラ・バヤデル》のニキヤは、結婚を誓っていた恋人のソルルが、領主の娘ガムザッティとの結婚を承諾したために、祝いの席で花籠に仕込まれた毒蛇に噛まれて死ぬ。《白鳥の湖》では、舞踏会にやってきたオディールをオデット姫と勘違いしたジークフリート王子が、オデット姫との誓いを破りオディールとの結婚を宣言してしまったことで、呪いから解放されなくなる。しかし、最終的に彼女たちはほぼ無条件に相手を許し、相手の幸せを願って息絶える。



## ■ 参考文献 ■

### · 一次資料

- Adam, Adolphe. 1841. *Giselle (manuscrit autographe)*. F-Po : IFN-52510090.
- Adam, Adolphe. 1841. *Gisèle, ou les Willis, ballet pantomime en 2 actes de de St Georges, Théophile Gautier et Corali*. Réduction pour piano par Victor Cornette. Paris, J.Meissonnier. F-Po : NUMM-858527.
- Adam, Adolphe. *Giselle*. Laëtitia Pujol (Giselle), Nicolas Le Riche (Albrecht), Marie-Agnès Gillot (Milta), Les Premiers Danseurs et le Corps de Ballet de l'Opéra national de Paris, Orchestre de l'Opéra national de Paris, Paul Connelly (direction). Opéra national de Paris, DVBD-BLGISP.
- Archives Nationales. AJ/13/1186, *Édit du Roi* en 1782.
- Archives Nationales. AJ/13/1186, « État des appointements du Théâtre de la République et des Arts » dans *Règlement du Théâtre de la République et des Arts*, 1789.
- Escudier, Léon et Escuder, Marie. 1841. « Académie Royale de Musique. *Giselle ou les Willis*, Ballet fantasique en deux actes, par MM. Th. Gautier, de Saint-Georges et Coraly ; musique de M. Ad. dam, décors de M. Cicéri. » dans *La France musicale*, Dimanche 4 Juillet 1841, quatrième annés, n° 27. F-Po : NUMP-228 < a. 4, n° 1 (1841, 3 janv.)-a. 9, n° 52 (1846, 27 déc.) >
- IMSLP, s. v. « *Les Huguenots, opéra en cinq actes, paroles de M. E.Scribe*. (Meyerbeer, Giacomo) » Paris, Maurice Schlesinger. « n.d. [1836] plate M.S. 2134. » accès au 17 septembre 2021.  
<https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP467645-PMLP39995-392988054.pdf>
- Opéra national de Paris. 1841. *Giselle. Ballet fantastique en 2 actes. Livret de T. Gautier et de Saint-Georges. Musique de A. Adam. Représenté pour la première fois le lundi 28 juin 1841*, matériel d'orchestre. F-Po : MAT-332 (25), (26), (27), (30).
- Schneitzhoeffter, Jean. *La Sylphide*, Ballet en Deux Actes. Version 1972 de l'Opéra de Paris, adaptatio, et Chorégraphie de Pierre Lacotte (d'après Philippe Taglioni), partition d'orchestre, collection privée.

### · 二次資料

- Lainé, Frédéric. 2003. « Urhan, Chrétien ». *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. dir. par Joël-Marie Fauquet. Paris, Fayard : 1248.
- Penesco, Anne. 2003. "Baillot, Pierre-Marie-François de Sales". *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. dir. par Joël-Marie Fauquet. Paris, Fayard : 84.
- . 2003. "Kreutzer, Rodolphe". *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. dir. par Joël-Marie Fauquet. Paris, Fayard : 649.
- . 2003. "Rode, Pierre-Jacques-Joseph". *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. dir. par Joël-Marie Fauquet. Paris, Fayard : 1074.



Smith, Marian. 2000. « The Earliest “Giselle”? A preliminary Report on a St. Petersburg Manuscript » dans *Dance Chronicle*, Vol. 23, No.1, 29-48.

-----, 2000. *Ballet and Opera in the Age of Giselle*. Princeton, Princeton University Press.

Terrier, Agnès. 2003. *L'Orchestre de l'Opéra de Paris de 1669 à nos jours*. Paris, Éditions de la Martinière.

Walton, Benjamin. 2001. « Urhan [Auerhahn], Chrétien ». Grove Music Online. Oxford Music Online.

Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28832>

今谷和徳、井上さつき 2010年。『フランス音楽史』東京、春秋社。

ボーモント、シリル 1992年。『ジゼルという名のバレエ』佐藤和哉訳、東京、新書館。

森田稔 1999年。『永遠の「白鳥の湖」チャイコフスキーとバレエ音楽』東京、新書館。

パリ国立オペラ座バレエ団 2020年日本公演パンフレット 東京、公益財団法人日本舞台芸術振興会。

## Le solo des cordes dans la musique de ballet: au cas de l'Acte 2 de *Giselle* et Chrétien Urhan

Tamamo NAGAI

Le solo des cordes se trouve très fréquemment dans les musiques de ballet créées en France ainsi qu'en Russie dans le 19<sup>e</sup> siècle. Normalement, ce solo s'enrichit le point culminant de l'œuvre, comme le Pas de Deux, et est diffusé par les virtuoses comme Leopold Auer (1845–1930) ou Henryk Wieniawski (1835–1880) en Russie dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Au côté de cette histoire russe, on ignore presque tout des solos dans les musiques de ballet français.

En perdant leur travail en France, beaucoup de danseurs allaient en Russie au cours des années 1860–70s. Ils ont représenté des pièces déjà dansées ou chorégraphiées quand ils étaient à leur pays. Certains ont ramené l'âge d'or du ballet russe en tant que chorégraphes. Le style musical des ballets russes de cette époque a été donc beaucoup influencé par les œuvres chorégraphiques françaises au milieu et à la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, cet article met en lumière le solo dans l'Acte 2 de *Giselle*, l'œuvre emblématique à l'époque du ballet romantique, ainsi que le joueur ayant joué ce solo dans la création mondiale de l'œuvre en 1841 à l'Opéra de Paris. Nous avons donc pour but d'éclairer le rôle du solo et le soliste dans la musique de ballet.

Cet article présente tout d'abord les caractéristiques du solo dans les musiques de ballet composées au 19<sup>e</sup> siècle qui forme le répertoire important d'aujourd'hui. En général, elle comporte un ou des solos de violon alors que *Giselle* présente exceptionnellement un solo d'alto. Puis, nous observons la carrière professionnelle d'Urhan et l'avènement du soliste à l'Orchestre de l'Opéra de Paris, ainsi que les particularités musicales du solo dans *Giselle* avec les recherches des documents conservés dans la Bibliothèque-musée de l'Opéra. Comme le résultat, nous pouvons indiquer le fait que l'existence d'Urhan a permis à introduire le solo d'alto dans *Giselle* avec la tradition du solo à l'orchestre.

バレエ楽曲における弦楽器独奏  
——《ジゼル》第2幕とクレティアン・ユランの場合——

永井玉藻

19世紀のフランス、およびロシアにおいて作曲されたバレエ音楽には、弦楽器独奏が頻繁に現れる。このようなソロは、バレエの見所となる場面に置かれることが多く、19世紀後半のロシアでは、レオポルト・アウアー（1845-1930）やヘンリク・ヴィエニャフスキ（1835-1880）といった技巧派の名手が、独奏者として華々しいテクニックを披露したことが知られてきた。一方、19世紀のフランス・バレエ音楽の場合、その位置づけについて考察されることはほとんどない。

19世紀後半には、フランスで活躍の場を無くした男性ダンサーたちが多くロシアへ渡り、彼らがフランスで踊ったり、振り付けたりした作品を多数上演したほか、振付家としてロシア・バレエの黄金期を築いたりした。そのため、19世紀後半のロシア・バレエ作品の音楽構成は、19世紀中頃から後半にかけてのフランス・バレエ作品に大きな影響を受けていると言える。

そこで本論では、1841年にパリ・オペラ座で初演され、ロマンティック・バレエを代表する作品《ジゼル》の第2幕で登場する弦楽器独奏パートと、初演でその独奏パートを演奏したパリ・オペラ座オーケストラの奏者について検討し、当該時期のバレエ作品における弦楽器独奏部分と、その演奏を担った奏者の立場を明らかにすることを目的とした。

本論では、まず19世紀に作曲されたバレエ音楽における弦楽器独奏について、その特徴を概観した。当該時期に作曲されたバレエ作品は、現在でも重要なレパートリーとして踊られるものが多く、そのほとんどに、弦楽器の独奏が見出される。それらの大半はヴァイオリン独奏だが、《ジゼル》の場合は例外的に、ヴィオラが独奏楽器として用いられた。次に、1841年の《ジゼル》初演でヴィオラ独奏パートを演奏した、クレティアン・ユラン（1790-1845）の経歴を確認し、19世紀前半のオペラ座オーケストラにおける「ソロ」の立ち位置を精査した。これらの背景を踏まえ、フランス国立図書館オペラ座図書館に所蔵されている資料などをもとに、《ジゼル》の独奏パートの特徴について考察した。その結果、本論では、《ジゼル》のヴィオラ独奏はユランの存在によって可能になったこと、またその背景には、オペラ座オーケストラにおける「ソロ」の伝統があったことを指摘した。

