

「オペラの分析法」再考（前編）

—— 19世紀オペラのドラマトゥルギーをめぐる ——

稲田隆之

1. はじめに

1.1 問題の所在

オペラは、広義においても狭義においても、音楽、詩、演劇、美術などが結びついてかたち作られる「総合芸術」である。そのため、その研究方法や観点も多岐に渡る。また、文学、演劇学、社会学、哲学、ジェンダー論、などからもさまざまな解釈が積み重ねられ、オペラをめぐるは、もはや読み切れないほどの著作や論文が生み出され続けている。

しかし、オペラ作品に対する分析法は、世界的にもいまだ模索状態にあるといっても過言ではない。とりわけ「ドラマトゥルギー Dramaturgy」は、オペラ分析にとって避けては通れないキーワードと指摘されながら、オペラというジャンル特有のドラマトゥルギー、さらには各作品におけるドラマトゥルギーの特質の解明に向けては、まだ確固たる分析法や分析理論が構築されているとはいえない。

そこで本論は、今なお有効であるカール・ダールハウス Carl Dahlhaus (1828-1889) の論文「オペラの分析法」と「オペラの時間構造」を叩き台としながら、ドラマトゥルギーの観点からオペラの分析法を再考することを目的とする。オペラ分析にとって重要なのは、必ずしも全幕を詳細に分析することではない（岡田 2004, 155）。オペラ分析の目的はまず、当該のオペラ作品において劇場効果が企図された場面を見抜くことといえよう。では、そのような場面をどのように抽出すればよいのか。

なお、本論で言及するオペラ作品名のあとの（ ）内の数字は、特に記さない限り初演年を示している。

1.2 「オペラのドラマトゥルギー」の定義

オペラを分析する上で極めて重要な概念が、すでに述べたように「ドラマトゥルギー」である。それにもかかわらず、「ドラマトゥルギー」の概念については、これまで明確には定義されてこなかったように思われる¹⁾。

本論ではできるだけ単純化して、このキーワードを定義付けておきたい。まず、ドラマトゥルギーの定義として一般に流布している「作劇法」(劇作法)の意味を具体化し、本論では「ドラマを創作する方法とその理論全般」とする。次に問題となるのが「ドラマ(劇)」の定義だが、ドラマや演劇に含まれるものもまた幅広いため、ここでもできるだけシンプルに定義しておきたい。すなわち、「(舞台上で)登場人物の行為・行動を通して表現される物語」である。

1.3 オペラの「芸術性」と「娯楽性」

オペラという総合芸術の芸術性を問うならば、そのオペラは、ドラマの物語が人間や社会の本質と向き合い、その物語に革新的で実験的な試みがなされなければならない。しかしこのとき、「音楽が中心的な表現機能を発揮しそこなっている芸術作品は、オペラという名にふさわしくない」(カーマン 1998, 7)。

こうしたオペラ作品の「芸術性」と背中合わせになっているのが、オペラの「娯楽性」である。劇場には不特定多数の観客がおり、その楽しみ方も千差万別であった。ドラマの一貫性を楽しみたい観客もいれば、特定の歌手の歌(だけ)を楽しみたい観客もいたはずである。バレエ(だけ)を楽しみたい観客もいれば、華やかな舞台やあっと驚くような舞台転換を楽しみにする観客もいたであろう。アリアが連続しても飽きるし、それが男性または女性の歌声だけであればなおさらである。プロットやストーリーの統一性や一貫性を保ちながらも、さまざまな楽しみを提供することが、オペラの本質でもある。いみじくもカーマン Joseph Kerman (1924-2014) は「オペラとは透明な(価値観とは関係ない)ジャンルで、さまざまな種類の本格的なドラマを支え、多くの種類のドラマならざるものを許容するものである」(ibid., 6)と書く。

では、そのようにできているオペラを、われわれは具体的にどのように分析すべきなのか。まずは、オペラのプロットとストーリーについて検討しよう。

-
- 1) ドラマトゥルギーに関しては、日本語には訳しにくいものであることが指摘されてきた。実際、ギリシャ悲劇、演劇、オペラ、歌舞伎、能楽、バレエ、ミュージカル、20世紀の不条理劇など、すべてを包含したドラマの概念を規定するのは不可能とさえ言える。三輪 2018 は「ドラマトゥルギー」を「ドラマトゥルク」の仕事内容との関連から概念史として説明する。最終的に「魔法ではないが魔法のように舞台芸術を変えられる方法論、それが『ドラマトゥルギー』である」(三輪 2018, 22)とするが、台本や戯曲としてのドラマトゥルギーと演出家が舞台化する上でのドラマトゥルギーが整理されないまま論じられている。最後に書く「魔法」が意味するところも具体的には明示されない。三輪論文は分析対象として基本的にオペラを想定していないために生じる問題ともいえよう。佐和田ほか編 2007 の『演劇学のキーワードズ』にはⅢ「演劇性/テキスト論/ドラマトゥルギー」があるが、「ドラマトゥルギー」についての説明はない。すなわち、Ⅲに含まれる「演劇性」「約束事」「ダイアローグ/モノローグ」「カタルシス」「統一性」「戯曲構造」といったキーワードから、各演劇的ジャンルのドラマ性やドラマトゥルギーが検討されなければならないことが示唆されている。
 - 2) 石原ほか 1991 は文学・小説を読むためのキーワード集だが、オペラを読み解く際にも大いに参考になる。同書では島村輝「物語」、石原千秋「ストーリーとプロット」(84-93)が参考になるほか、廣野 2005 の「ストーリーとプロット」(9-21)も分かりやすい。なお松本 2016 では「プロット」「ストーリー」という術語は用いられず、第7章「語り手はどこにいるのか」において、「語りの時間」「物語言説の順序」「物語世界の順序」の順序で芥川龍之介「南京の基督」が分析される(小谷 2016, 87-99)。

2. メインプロット／サブプロット／ストーリー

2.1 プロットとストーリー

文学研究においてプロットとストーリーの区別が必須であるように、オペラ分析においても極めて有効である。ストーリーとは時系列に沿った出来事のこと、プロットとは作品内部における語りの順番を意味する。作者にとって、時系列に起きた出来事をいかに順番を入れ替えて語っていくのか、が文学表現におけるテクニクであり、芸術的な試みがなされるところでもある²⁾。

オペラのドラマツルギーを分析する上でまず必要なのは、オペラのプロットを「メインプロット」と「サブプロット」とに区別することである。一例を挙げよう。**【表1】**はベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770–1827) の《フィデリオ *Fidelio*》(初演：第1稿 1805、第2稿 1806、

【表1】 プロット分析例：ベートーヴェン《フィデリオ》

	メインプロット	サブプロット	サブサブプロット
前史	<p>① ドン・ピツァロは政敵フロレスタンを監獄に送り込む。それから2年が経っている。</p> <p>② レオノーレは、幽閉された夫を救うため、フィデリオの名で男性に変装し、監獄に潜り込んでいる。</p>	<p>③ ロッコの娘マルツェリーネはフィデリオに恋心を抱いている。そのマルツェリーネにヤキーノは恋している。</p>	
第1幕	<p>② レオノーレは夫救出の機会を探る。独房の様子を探ろうとすることができない。</p> <p>④ ドン・ピツァロが登場。看守のロッコにフロレスタンを殺すように命じる。ロッコはピツァロに、明日大臣が抜き打ち検査に来ることを伝える。</p>	<p>① ヤキーノはマルツェリーネに思いを告げるが、フィデリオに惹かれるマルツェリーネはそれを突っぱねる。</p> <p>⑥ ヤキーノはマルツェリーネに結婚を申し込むが断られる。</p>	<p>♪ 〈四重奏〉</p> <p>③ ロッコは人生にはお金も大事と語る</p> <p>♪ 〈行進曲〉</p> <p>⑤ フィデリオは、囚人たちを気分転換させるため外に出させる。</p> <p>♪ 〈囚人たちの合唱〉</p>
第2幕	<p>⑦ 独房にいるフロレスタンが妻を夢見て、気絶する。</p> <p>⑧ ロッコとレオノーレが牢に登場。レオノーレは夫に気付き、飲み物とパンを与える。</p> <p>⑨ ピツァロは短剣を取り出しフロレスタンを殺そうとする。</p> <p>⑩ レオノーレが正体を明かしてそれを制止する。</p> <p>⑪ 大臣の到着を告げるラッパ。</p> <p>⑫ 兵隊を伴ってヤキーノ登場。ピツァロは捉えられ、夫婦は愛を歌う。</p> <p>⑬ 大臣登場。ロッコがこれまで経緯を説明。</p> <p>⑭ 夫婦の愛を讃えて大団円。</p>	<p>⑭ 'すべてを知ったマルツェリーネはショックを受ける</p>	

(筆者作成)

第3稿1814)のプロット分析である。メインプロットは、悪役の監獄所長ドン・ピツァロによる政敵フロレスタンの投獄と殺害計画がプロットの背後にあり、表のプロットはフロレスタンの妻レオノーレによる夫の救出計画である。サブプロットは、レオノーレが変装した男性フィデリオにマルツェリーネが恋し、そのマルツェリーネに監獄の門番ヤキーノが恋する、という三角関係である。

❶や①はストーリーの順番を指す。

この【表1】によって第1幕はメインプロット、サブプロット、サブサブプロットの多様性やコントラストで構成されていること、第2幕はストーリーの一貫性や連続性を重視して構成されていることが浮き彫りとなる。サブサブプロットに記した音楽は、特になくともストーリーには直接関係がない。しかしこれがあることで、《フィデリオ》というオペラに、音楽の多様性やコントラストがもたらされていることが分かる。

2.2 19世紀オペラの型としての「ウェルメイド・プレイ」

三宅幸夫が「オペラは型の芸術である」と書くように(三宅2013, 75)、オペラはその時代、その地域のオペラの型を遵守しながら創作される。その型は、たとえばバロック・オペラ以来の「デウス・エクス・マキナ Deus ex machina (機械仕掛けの神)」であり、「魔法オペラ」や「救出オペラ」であり、各オペラ・ジャンルがもつ型でもあった。

そんななか、19世紀オペラのリブレット、およびそのドラマ構造の定型となったのが、ウジェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe (1791-1861) の「ウェルメイド・プレイ」³⁾である。スクリーブはグランド・オペラやオペラ・コミックの台本作家としてよく知られるが、オペラ以外に演劇の戯曲も数多く書いている。彼がかたち作ったウェルメイド・プレイの構造は、現在でも、映画やテレビドラマの基本構造にもなっている。

そのウェルメイド・プレイの特徴について、ペンドルは先行研究を引用して、6つ確認している(Pendle 1971, 538)。やや孫引きになるが、筆者の言葉で整理すると次のようになる。(1)衝撃的な出来事が最後に起こる(悲劇的結末)、中心的な人物が闘争ののちに打ち勝つ(喜劇的結末)など、クライマックスが最後に来る。(2)緊張が増大するように、筋の展開を盛り上げていく。(3)シーソー的な展開を持ち込んで、成功/失敗や幸福/不幸のアップダウンを激しくする。(4)予想外の出来事やドラマの反転をもち込む。(5)登場人物による勘違い、思い違い、誤解が起こる。(6)各幕の終わりにも幕ごとのクライマックスを置く。

そのうえでペンドルはスクリーブのリブレットの特徴を大きく4つに整理している(ibid., 540-541)。第1に、プロットの動機付けとなる主要な動きや行為が、オペラ開始前から始まっていること。

3) 「よくできた劇」の意で、英語は「well-made play」、フランス語は「la pièce bien faite」。日本では、英語の「ウェルメイド・プレイ」で定着している。

第2に、いくつかのサブプロットが複雑に絡んで、全体のプロットを複雑化させていること。第3に、主要人物は単純で、二面性はあるが、最後まで変化しないこと。第4に、観客は出来事の連続による盛り上がりを楽しめばいいようにしたこと、である。

岡田はオペラ分析のポイントとして「劇場効果」を強調し、その具体的な現象として「アジタートの原理」を指摘しているが（岡田 2004, 160）、ウェルメイド・プレイのドラマ構造はまさに、幕の終わりにクライマックスを配置するアジタートの原理にほかならない。

2.3 19世紀オペラにおけるストーリー／プロットの型

2.3.1 「策略・計略」型

ダールハウスはオペラのプロットの核になるものとして「策略 Intrigue」を挙げている（Dahlhaus 1980, 518）。たしかに喜劇的オペラでは、策略や計略がプロットの核となっている。モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart（1756-1791）の《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》（1786）は、部下の花嫁に手を出そうとする伯爵を懲らしめようと、伯爵夫人と伯爵に狙われた当のスザンナが計略を練る。ロッシーニ Gioacchino Rossini（1792-1868）の《セビリヤの理髪師 *Il Barbiere di Siviglia*》（1816）ではアルマヴィーヴァ伯爵がロジーナと結ばれるために理髪師フィガロの知恵を借りる。ドニゼッティ Gaetano Donizetti（1797-1848）の《愛の妙薬 *L'elisir d'amore*》（1832）ではネモリーノがアディーナの気を引くために知恵を絞る。ヴェルディ Giuseppe Verdi（1813-1901）の《ファルスタッフ *Farstaff*》（1893）では、ファルスタッフを懲らしめるべく皆が戦略を練る。こうした計略をめぐるどたばたの面白さをいかに見せるかが、創作者たちのドラマ上の戦略となる。

「救出オペラ」はまさに策略・計略がぶつかり合うオペラの代表である。ケルビーニ Luigi Cherubini（1760-1842）の《二日間 *Les deux journées*》（1800）では水運び人のミケリがパリ高等法院の議長であるアルマン伯爵と夫人を救出する。ベートーヴェンの《フィデリオ》は上述の通りである。

悲劇的オペラの多くも、策略・計略がプロットの核にある。ロッシーニやヴェルディの《オテロ *Otello*》（初演はそれぞれ 1816, 1887）におけるヤーゴは最たる例である。ヴェーバー Carl Maria von Weber の《魔弾の射手 *Der Freischütz*》（1821）は、もともと悪魔に魂を売り払ったカスパルが、マックスの命を引き換えにしようとするすでに策略を練っている。アレヴィ Jacques-Fromental Halévy（1799-1862）の《ユダヤの女 *La Juive*》（1835）のエレアザールやヴェルディの《イル・トロヴァトーレ *Il trovatore*》（1853）のアズチーナは、因縁の相手を貶めるために、前史から計略を仕込んでいる。

ヴァーグナー Richard Wagner（1813-1883）も例外ではない。《ローエングリン *Rohengrin*》（1850）では、フリードリヒとオルトルート夫妻の策略が、ローエングリンとエルザを貶めるべく発動される。四部作《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》（1848-74 作曲）は、指環をめぐるヴォー

タンの計略とアルペリヒ&ハーゲン親子の計略が交錯するかたちで、メインプロットが組まれている。《パルジファル *Parsifal*》(1882)でも、核となるプロットではクリングゾルが前史の段階から、聖杯騎士たちを貶めるための策略を動かしている。

2.3.2 「試練」型

ドイツのロマン的オペラの特徴として、異界、魔界、異教が登場するものがある。異界、魔界、異教に属する人物は通常、人間界（現世）との間で恋愛関係が生じ、何らかの試練が課されるものが多い。この「試練」もまた、プロットの型として挙げることができるだろう。試練を与えられるのは、異界側の人間、あるいは現実世界の人間の両方がある。

両者に試練が与えられるのが、ホフマン E. T. A. Hoffmann (1776-1822) の《ウンディーネ *Undine*》(1816)とヴェーバーの《魔弾の射手》である。マルシュナー Heinrich Marschner (1795-1861) の《吸血鬼 *Der Vampyr*》(1828)の吸血鬼ルートフェン、同《ハンス・ハイリング *Hans Heiling*》(1833)の題名役、マイヤベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864) の《悪魔のロベール *Robert le Diable*》(1831)の題名役はいずれも異界の存在として、人間界との関わりから試練が課されている。それらを継承したと思われるヴァーグナーだが、処女作《妖精 *Die Feen*》(1833完成)で試練が与えられるのは、妖精の王女アードに恋する人間のアリンダル王子側である。R. シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) の《影のない女 *Die Frau ohne Schatten*》(1919)で試練を課されるのは、霊界の皇后である。

2.3.3 「運命・宿命」型

オペラでは、逃れられない「運命・宿命」と格闘する、または、それらに翻弄されるタイプのプロットも多くみられる。その運命・宿命としては、社会的組織的構造、過去の過ち、運命の出会い、の3つに分けられる。シェイクスピア William Shakespeare (1564-1616) の『ロミオとジュリエット *Romeo and Juliet*』(1595頃)という題材は、敵対する一族同士による、コミュニティー対コミュニティーの代表例である。もともと古代ギリシャからルネサンスに至るまで、同様の物語の原型は存在しており、それをシェイクスピアが改めて戯曲化した。ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835) の《カプレーティ家とモンテッキ家 *I Capuleti e i Montecchi*》(1830)、およびグノー Charles Gounod (1818-1893) の《ロメオとジュリエット *Roméo et Juliette*》(1867)はそうしたプロットによる。ドニゼッティ《ランメルモールのルチア *Lucia di Lammermoor*》(1835)でも、恋人ルチアとエドガルドは対立する家の出である。

国家間や宗派間の対立によるオペラは、例を挙げると枚挙にいとまがない。ロッシーニの《ギョーム・テル *Guillaume Tell*》(1829)、オベール Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) の《ポルティチの物言わぬ娘 *La Muette de Portici*》(1828)、アレヴィの《ユダヤの女》、マイヤベーアの《ユグノー教徒 *Les Huguenots*》(1836)、同《預言者 *Le Prophète*》(1849)、ヴェルディの《シチリアの晩鐘 *Les*

vêpres siciliennes》(1855)、同《ドン・カルロス *Don Carlos*》(1867、フランス語版)、などがある。

過去の過ち(恋愛)を前史としてもつオペラの好例が、ベッリーニの《ノルマ *Norma*》(1831)、ヴェルディの《シモン・ボッカネグラ *Simon Boccanegra*》(1857/1881)、ヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1859完成)などである。

運命的な出会いをオペラ本編のメインプロットに据えた例が、いわゆるファム・ファタル(運命の女性)によるビゼー Georges Bizet (1838-1875) の《カルメン *Carmen*》(1875) とベルク Alban Berg (1885-1935) の《ルル *Lulu*》(未完)である。逃れられない未来を突き付けられるのはいずれのオペラでも男性だが、R. シュトラウスの《サロメ *Salome*》(1905) はサロメ自身にとって、ヨハナーンとの出会いが運命的ということになる。

オペラのストーリー／プロットは以上のようなシンプルな柱といくつかのサブプロットを組み合わせることできている。分析者はそれらを分解して分析する必要がある。

2.4 19世紀オペラにおけるイタリア、フランス、ドイツの関係

19世紀オペラは、ドラマの構造としてはウェルメイド・プレイを、ストーリー／プロットの型としては〈策略・計略〉〈試練〉〈運命・宿命〉をドラマの核として組み立てられている。そのドラマトウルギーをいよいよ、オペラの型と関連付けなければならない。このとき重要となるのが、イタリア、フランス、ドイツ各国のオペラの関係である。

グランド・オペラの隆盛がマイヤベーアによってもたらされたとき、その特徴はイタリア、フランス、ドイツの折衷主義であることが当時の批評の中で認められていく(安川 2019, 63-66)。しかし、そもそも最初のグランド・オペラと評されるロッシーニの《ギョーム・テル》、オベールの《ポルティチの物言わぬ娘》、マイヤベーアの《悪魔のロベール》の3作品が、それぞれイタリア出身、フランス出身、ドイツ出身の作曲家たちの作品であることが重要である。そもそもグルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) のオペラがそうだったように、19世紀オペラとその定型もまた、これら3国のオペラの様式が複雑に絡み合うようにしてかたち作られているとみなすべきである。

当時の批評で指摘された3国のオペラの特徴は、「イタリアの歌」、「フランスの作劇法」、「ドイツの器楽」、であった。しかし、現代からオペラ史を俯瞰したときに言える3国のオペラの特徴は、次のように整理し直すべきである。

イタリアの「歌」が意味するところを具体化するならば、「歌謡性」と歌が担う「旋律性」である。イタリアでいち早く市民のための劇場が開かれたように、魅力的な旋律こそが作品の魅力でもあった。19世紀オペラにおいても、「歌謡性」や「旋律性」が抽出できれば、イタリアからの影響とみなせよう。それに加えて、19世紀に入ると、「アジタートの原理」がアリア、重唱、幕の組み立てにまで浸透してくる(Balthazar 2004, 49-68)。

フランスの「作劇法」が意味するところは、「演劇性」と「詩の朗唱性」である。それらが旋律性よりも重視されてきた歴史がある。そして、ディヴェルティスマンを含めたバレエや踊りをフランス・オペラの特徴に加えなければならない。また、さまざまな音楽の楽しみや視覚的なスペクタクルを詰め込むことが、バロックからの慣習となっている。19世紀フランスで長編小説が花開くように、雑多なものを含みもち、長大なもの組み立てに長けているのがフランス芸術の特徴といえる。ウェルメイド・プレイに基づくドラマ構造もまた、フランス的な芸術性と娯楽性の融合といえる。

そしてドイツ・オペラである。オペラ後進国であったドイツでは、イタリア・オペラとフランス・オペラからの影響が大きかった。しかし18世紀後半から、事態は変わってくる。グルックは、現在のドイツに生まれ、レチタティーヴォを改革し、アリアとの連続性を図る。モーツァルトは楽曲の内部で、ドラマを動かしていく。グルックは主にフランス・オペラにおいて、モーツァルトは主にイタリア・オペラにおいて、ではあったが、ドイツ人作曲家として「ドラマの一貫性」と「ドラマの連続性」をもたらしたといえる。

モーツァルトによるアンサンブル・フィナーレはその最たる事例だろう。そこで音楽の中心的な役割を果たすのがオーケストラである。オーケストラが音楽の主体となって展開し、登場人物たちが歌詞を乗せていくパルランド様式も生まれる。ドイツ・オペラの特徴として「器楽」が指摘されるが、その本質はオーケストラが担う「ドラマの連続性」と「構造的」といふべきである。

作曲家ごとや作品ごとに、3国のオペラの特徴や様式のバランス配分を見抜くことで、それぞれのおペラのドラマツルギーの特質が明らかになる。

3. 幕構成、劇的転換点と人物造形の戦略

3.1 オペラは「いかに」始まるのか？ ——開始方法の4つのタイプ——

文学研究、文学批評において物語の始まり方が議論されるのに対して⁴⁾、オペラ研究ではそれほど興味関心をもたれないように思われる。しかし、オペラの劇場効果という観点からみると、各幕を「いかに」始めるのか、という戦略は重要である。まずは幕が開いた瞬間、観客をドラマの世界に引き込まなければならないためである。

オペラの開幕方法は、プロローグをもっていた初期バロック・オペラを除けば、文学・小説、あるいは、他の舞台作品と同様に、大きく2つに分けられる⁵⁾。すなわち、物語を最初から語る「アプ・オーウォー Ab ovo」(「卵から」の意)⁶⁾、と物語を途中から始める「イン・メディアス・レス

4) 文学のテクニクとして始まり方に触れている良書は、ロジとフォスターである。石原ほか1991でも石原千秋「枠——〈始め〉と〈終り〉がすべてを決める」(116-121)がある。

5) 本論で扱うのはあくまでも開幕方法であるため、開幕前の序曲や前奏曲については取り上げない。

6) アプ・イニティオー ab initio「開始から」とも言う。

In medias res」(「物事の中に」の意)である。アブ・オーウォーをとる場合、ストーリーとプロットはほぼ一致し、時系列に沿って出来事が起こる。イン・メディアス・レスをとる場合は、物語の途中から始めるため、すでに起きた出来事が必ず振り返られ、回想される。作品によっては、過去がプロットの根幹をなすことも少なくない。前述したように、スクリーブによるウェルメイド・ブレイの型では、後者のイン・メディアス・レスを積極的に取り入れたことになる。

他方、オペラの開幕方法を音楽面からみると、合唱で始まる場合と、合唱以外で始まる場合に分けられる。とりわけ19世紀のオペラでは、合唱の重要性が増し、開幕を担わされることが増える。特に、グランド・オペラは華やかな舞台と大規模な合唱やオーケストラの響きが「聞かせ所／見せ所」ともなっており、幕開けから観客の意識を舞台に惹きつけることが定型となってくる。以上の組み合わせにより、オペラの開幕方法は【表2】のように4つに分類できる。

【表2】オペラの開幕方法の4タイプ

	アブ・オーウォー	イン・メディアス・レス
合唱	状況説明による開始	過去の経緯の説明準備
合唱以外	物語の始まり	過去の経緯の説明準備

(筆者作成)

(1)合唱+アブ・オーウォー

開幕の合唱によって始まる場合、まずその合唱の担い手の立ち位置が明かされ、今そこに集まっている理由が説明される。【表2】では「状況説明による開始」とした。仲間の結婚を祝う市民や村人たち、敵襲に備える兵士たち、宴会に集まってきた仲間たち、イベントに備える市民たち、などといった設定で開幕の合唱が置かれる。

開幕の合唱がポジティブな内容によってポジティブな音楽を奏でていれば、それはこのあとのストーリーがネガティブに展開するための布石か、そうでなければ、そのコミュニティと対立する人物を際立たせるための布石、である。喜劇的オペラによくあるパターンである。たとえば、ドニゼッティの《愛の妙薬》冒頭は「前奏曲と合唱」で、後半の合唱で村人とアディーナが楽しそうに歌っている。そこに対置されるのが恋に悩むネモリーノ、というわけである。ロッシーニの《ギョーム・テル》は有名な序曲のあと、幕開けは合唱による。ここで3組の結婚式の準備が進められているのは、このあとのネガティブな展開への布石である。そのほか、《ランメルモールのルチア》、ヴェルディ《仮面舞踏会 *Un ballo in maschera*》(1859)、《カルメン》の開始方法もここに当てはまる。ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー *Die Meistersinger von Nürnberg*》(1868) 冒頭の合唱は教会内で歌われるコラールで、その意味では伝統的な開始方法といえる。しかし、ヴァルターとエーファの重唱によってそのフレーズ構造が壊されるように、オペラの時間構造もまた破壊されている。

開幕の合唱がネガティブな内容によってネガティブな音楽を奏でていれば、続く場面とコントラストをかたち作るための布石である。ただし事例はそれほど多くはない。ヴェルディの《オテッロ》が嵐の混乱の場面から始まるのは、オテッロの輝かしい存在を際立たせるための布石である。

アブ・オーウォーをとるオペラとして特徴的なのが、異界や魔界が舞台として登場する、ドイツのロマン的オペラである。異界や魔界に属する人物が主要人物である場合、開幕と同時にその異界や魔界に観客を導くドラマ上の戦略がとられる(具体的な作品名は本論 2.3.2 を参照)。そのほか《タンホイザー *Tannhäuser*》(1845) 冒頭の女声合唱も異界に属する者の合唱で、オペラ全体のフレームワークをかたち作る。

(2)合唱+イン・メディアス・レス

オペラが合唱によりイン・メディアス・レスで開始するのが、グランド・オペラを代表とする19世紀オペラの定型である。そのオペラは前史をもち、過去の経緯を説明する場が準備される。

ここでの前史の位置づけは、大きく2つに分けられる。比較的新しい過去のケースと古い過去のケースである。前者は、二人の男女が偶然出会った、という設定が多い。イン・メディアス・レスで始めて、比較的新しい過去の出来事を語る場面が開幕後早めに設定される。《ランメルモールのルチア》や《ユグノー教徒》がここに当てはまる。他方で、前史が古い過去である場合、その過去はオペラのメインプロットの根幹をなす。バッリーニ《ノルマ》、アレヴィ《ユダヤの女》などがここに当てはまる。そのほか、デュカス Paul Dukas (1865–1935) の《アリアーヌと青ひげ *Ariane et barbe-bleue*》(1907) の開幕の合唱は、青ひげの屋敷を取り囲む民衆の声である。この民衆の合唱が過去の経緯を提示し、やがて青ひげの現在に関与し、アリアーヌと5人の妻たちの未来に影響を及ぼす。

(3)合唱以外+イン・メディアス・レス

イン・メディアス・レスをとる以上、プロットの構造として前史をもつオペラである。合唱以外によるのは、19世紀の定型からの逸脱といえる。

ヴェルディの《イル・トロヴァトーレ》はアズチーナによる前史がメインプロットの核にある。すべてはアズチーナによる過去の因縁がストーリーの根幹にあるわけだが、オペラ自体は、ルーナ伯爵の家臣フェルランドの呼びかけで始まる。そしてジプシー女をめぐる過去が語られる。

ヴァーグナーの《ローエングリン》冒頭は、伝令の歌で始まる。このお触れは舞台に集まっている人々になされているわけだが、他方で観客もその舞台上の人々の構成員であるかのようにドラマトゥルギーの戦略が図られている。お触れ役の歌で始まるもうひとつ有名な例は、プッチーニ Giacomo Puccini (1858–1924) の《トゥーランドット *Turandot*》(未完、1926) である。ムソルグスキー Modest Petrovich Mussorgsky (1839–1881) の《ボリス・ゴドゥノフ *Boris Godunov*》(1869 初稿完成) の開幕方法もここに当てはまるだろう。

(4)合唱以外+アブ・オーウォー

19世紀のオペラが合唱以外によりアブ・オーウォーで始まるケースは、大きく2つに分けられる。第1に啓蒙主義時代の喜劇的オペラのドラマトゥルギーによる場合、第2に開幕の合唱というロマン主義時代の人工性が排除された場合、である。ただし、アブ・オーウォーで始まるとはいえ、前史がまったくないということはむしろ少ない。通常オペラの恋愛は、開幕前から一方が他方に恋していることが多い。

まず第1のものは、18世紀後半の啓蒙主義時代のオペラ・ブッフアを継承している。モーツァルトのダ・ポンテ三部作は、すべてここに当てはまる。19世紀に入って、J. シュトラウスII Johann Strauss II (1825-1899) のオペレッタ《こうもり *Die Fledermaus*》(1874)、ロッシーニの《セビーリヤの理髪師》、ヴェルディの《ファルスタッフ》などがここに当てはまる。今このときの面白さが重要という現れでもある。

そして第2のケースだが、オペラの潮流がリアリズムやヴェリズモに向かうと、開幕の合唱が回避され、合唱以外で始まるものが増える。また、ストーリーの自然の展開そのものがドラマの核となっていく。見方を変えると、「前史」の回想場面が必ずしもオペラ的ドラマトゥルギーに必要ではなくなる。プッチーニの代表作をはじめ、チレーア Francesco Cilea (1866-1950) の《アドリアーナ・ルクヴルール *Adriana Lecouvreur*》(1902)、ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) の《ペレアスとメリザンド *Pelléas et Mélisande*》(1902)、チャイコフスキー Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) の《エフゲニー・オネーギン *Eugene Onegin*》(1879)、R. シュトラウス《サロメ》、《エレクトラ *Elektra*》(1909)、《ばらの騎士 *Der Rosenkavalier*》(1911)、ベルクの《ヴォツェック *Wozzeck*》(1922完成)などは開幕の合唱では始まらず、幕が開いたところからストーリーが始まる⁷⁾。これらのオペラでは、開幕前の過去(前史)はほとんど問題とされない。

以上4つの始まり方とプロットの間を定型としたとき、それに当てはまらないオペラもいくつか浮かび上がってくる。そこにこそ創作者たちの戦略がある。

3.2 前史の問題

以上論じたように、オペラの開始方法は「前史」の有無と大きくかかわっている。本論の叩き台としているダールハウス1980もまた、オペラの分析法を論じるなかで、前史の問題を取り上げている。前述のように、スクリーブがグランド・オペラに取り込んだドラマの構造に、この前史の存在がある。

7) 厳密に言えば、開幕前のオーケストラによる前奏や序奏によって、ドラマは始まっているともいえる。この問題については稿を改めて論じたい。

ダールハウスも岡田も事例として取り上げているのが、ヴェルディの《イル・トロヴァトーレ》である。前史を含めてストーリーが矛盾だらけであるとしながら、オペラにとって重要なのは必ずしもストーリーの一貫性ではないことを指摘する。むしろ、音楽の説得力がそうした支離滅裂さや矛盾を帳消しにする、という。それこそ、カーマンの言う「音楽が中心的な表現機能を発揮する」ようなドラマの構造といえるだろう。

3.3 ドラマにおける人物の変化

文学（小説や戯曲など）や映画のプロット分析にとって常套手段のひとつが、ドラマの開始と終わりとは、何がどう変化し、何が変化していないのか、という観点である。オペラのドラマツルギーの分析でも極めて有効である。

登場人物の変化には大きく2つあり、外的変化と内的変化である。外的変化とは、その人物の社会的な身分や身体性などを指す。職業や身分を捨てるという変化がここに当たる。外的変化の最たるものは、死である。登場人物がなぜ死ななければならないのか、という問いは悲劇的オペラの重要な視点である。その死に向かってどのようにプロットが組まれているのかを、分析者は見抜かなければならない。

内的変化とは、心理面での変化である。価値観や考え方が変わる場面がここに当たる。具体的には、自分の非を認める、憎んでいた相手を許す、否定していたものを受け入れる、といった場面が、オペラにおけるプロット上の「聞かせ所／見せ所」となる⁸⁾。この場合、相手を思う気持ちは変化しないが、それ故に疑ってしまう、といった設定がよくある。なお主要人物の変化を描くためには、変化しない人物たちの存在がドラマ上のフレームワークとして不可欠である。

分析事例として、3つのオペラを取り上げよう（【表3】【表4】【表5】）。◎は大きな変化（死）、○は変化、×は変化しないこと、△は変化が微妙であることを示す。

これらの比較から次のことが見えてくる。《ユグノー教徒》はグランド・オペラの典型として、コミュニティー対コミュニティーの対立、個対コミュニティーの対立がドラマの核にある。登場人物が葛藤しないわけではないが、根本的に内面は変化しない。ヴァランティーヌの△はラウルを恋する故に信仰を変えたことを指す。この場面が内的変化の「聞かせ所／見せ所」となっていることは間違いない。《ローエンングリン》はドラマの構造上、グランド・オペラと類似していることが分かる。しかしプロットでは、個対個が際立つ。《ペレアスとメリザンド》は、主要人物の内的変化がプロットの中にある。そのはずなのだが、その変化の瞬間が曖昧であることが、オペラの新しいかたちを提示したわけである。

8) 長木 2021 はオペラにおける恋愛を、ヨーロッパ言語において、相手を呼ぶ敬称から親称への変化という現象から読み解いている。

【表3】マイヤベーア《ユグノー教徒》の人物変化

宗派	登場人物	声種	外的変化	内的変化
新教	ラウール	T	◎ (死)	×
	マルセル	Bs	◎ (死)	×
新教	ヴァランティーヌ	S	◎ (死)	△ (新教へ)
	ヌヴェール	Br	◎ (死)	×
	サン＝ブリ	Bs	×	×
	マルグリット	S	×	×
	ウルバン	S	×	×

【表4】ヴァーグナー《ローエングリン》の人物変化

登場人物	声種	外的変化	内的変化
ローエングリン	T	×	×
エルザ	S	◎ (死)	△ (疑念)
フリードリヒ	Br	◎ (死)	×
オルトルート	Ms	△ (気絶)	×
ハインリヒ王	Bs	×	×

【表5】ドビュッシー《ペレアスとメリザンド》の人物変化

登場人物	声種	外的変化	内的変化
ペレアス	T	◎ (死)	○ (恋)
メリザンド	S	◎ (死)	○ (恋)
ゴロー	Br	×	△ (疑念)
アルケル	Bs	×	×
ジュヌヴィエーヴ	Ms	×	×
イニョルド	B.-S	×	×

(以上すべて筆者作成)

3.4 人物造形のアリアとプロット

オペラにおける人物造形の問題もまた、これまでのオペラ研究ではそれほど重視されてこなかったと思われる。オペラのストーリー／プロットが説得力をもつためには、登場人物の魅力が不可欠である。とりわけ、悲劇的なドラマがより悲劇的であるためには、登場人物が魅力的であり、感情移入できる人物でなければならない。策略が中心となる喜劇的オペラでは、その策略を動かす人物の魅力が重要である。そして、登場人物を魅力的にするか否かを決定づけるものは、音楽にほかならない。

そもそもアリアの束だったバロック・オペラでは、主要人物は5～6曲もアリアを歌わなければならなかった。このとき有効な設定が、勘違い、思い違い、誤解である。死んだと思った恋人が生きていたという設定だけで、死を悲しむアリアと生きていたことを喜ぶアリアの2種類が生じる。しかし19世紀になると、主要人物に与えられるアリアの数は限られる。それだけにそのアリアに与えられた音楽の意味が重要となる。

《シモン・ボッカネグラ》では、他人同士と思っていたシモンとアメリアが、実は父娘だったと知って喜ぶ。ここが劇的転換点となるべくプロローグと第1幕が構成され、この感動的な二重唱はまたこのあとの不幸への布石となる。《ヴァルキューレ》(1856完成)第1幕の音楽が感動的なのも、兄妹でありながら恋に落ちてしまった男女の無残な死への布石である。《カルメン》の題名役に与えられた歌は、〈ハバネラ〉に始まり、そのほとんどで身体性が前面に打ち出される。だからこそ、その身体性が否定される死が劇的となっている。《エフゲニー・オネーギン》の結末が痛々しいのは、タチアーナが魅力的に描かれているからにほかならない。

アリアや重唱を常に、オペラのドラマトウルギー上の「布石」という観点から、そして登場人物の魅力という観点から、分析することが重要である。

3.5 開幕方法と閉幕方法のバランス

本節最後に、「開幕方法と閉幕方法のバランス」について触れておく。オペラ創作者たちは、観客を飽きさせないように、オペラ内で定型から逸脱させ、各オペラごとに開幕方法と閉幕方法のバランスを変化させている。岡田はアジタートの原理からの逸脱を「スモルツェンドとスピト・ピアノの原理」と呼び、R. シュトラウス《ばらの騎士》第3幕を好例としている(岡田2004, 160)。ヴァーグナーの《トリスタン》と《神々の黄昏 *Götterdämmerung*》(1874)の終わり方は、一旦アジタートにもっていつているからこそ、後続の音楽が印象的になるような戦略をとっている。

オペラ全幕をみたときも、各幕が同じ開幕方法と同じ閉幕方法を採らないようにバランスが図られている。合唱で始まる／独唱や重唱で始める、男声中心の幕や場／女声中心の幕や場、大音量で始める／静かに始める、などの開幕の響きと、アジタートの原理とスモルツェンドとスピト・ピアノの原理の組み合わせを、各幕で変化させている。オペラ分析者はその変化の意味や効果を問わなければならない。

4. オペラの時間構造

4.1 アンサンブルとタブロー

オペラに限らず、ドラマの転換点が主要人物の外的もしくは内的変化の瞬間であることは疑いない。衝撃的な出来事が起こる、知らなかった事実を知る、受け入れたくない事実を受け入れる、愛する人を失う、自分自身が死ぬ、といった場面はドラマの転換点に当たる。ただしいずれも、現実世界であれば一瞬の出来事に過ぎない。しかし、オペラではそうした一瞬が音楽的に拡大されることがある。それこそが、オペラ特有の現象であり、音楽がドラマにおいて最も中心的な表現機能を発揮している現象である。

ダールハウスは論文「オペラの時間構造」のなかで、ロッシーニの《ギョーム・テル》第3幕のフィナーレを取り上げ、4つの時間経過に区分する（Dahlhaus 1981, 8-9）。本論は、その場面には登場しないナンバーをさらに含めて、オペラの時間構造を整理したい。それが次の【表6】である。

【表6】のうち、オペラの音楽的劇的クライマックスをかたち作るのが、アンサンブルの「時間の止揚」とタブローの「時間の静止」である。

アンサンブルで複数のテキストを同時に歌うことが可能であることは、オペラの特質として従来から指摘されてきた。重要なのは、複数の感情が錯綜しているという状況が音楽的に描かれている現象であって、複数のテキストは必ずしもすべて聞き取れる必要はない。このとき登場人物たちが内包する矛盾し合う感覚的時間が、オペラ独自の高次の時間として止揚される。それこそが、ドラ

【表6】 オペラの時間構造

楽曲	分類	時間経過	備考
レチタティーヴォ	セッコ	動的	
	アコンパニヤート	動的	
シェーナ		動的	
独唱	アリア	静的	感覚的時間
	劇中歌	静的	音楽的時間
重唱	対話的歌唱	動的	バルランド様式
	同時的歌唱	静的	複数の時間の交差
	劇中歌	静的	音楽的時間
合唱	対話的歌唱	動的	集団の登場人物として
	同時的歌唱	静的	ドラマへの注釈／反応機能
	劇中歌	静的	音楽的時間
アンサンブル	同時的歌唱	止揚	複数の時間の交差
タブロー	同時的歌唱	静止	劇的瞬間の時間的拡張
叙事的語り	モノローグ	静止	過去と現在の時間の交差

(筆者作成)

マにおける出来事への登場人物たちのリアクションなのである。具体例としては、ヴェルディの《リゴレット *Rigoretto*》(1851) 第2幕の4重唱、ヴァーグナーの《マイスタージンガー》第3幕の5重唱が有名である。

もうひとつのタブローとは本来「活人画 *Tableau vivant*」の意味で、静止している状態でありながら、活き活きとその状況が描かれた絵画のことを指す。このタブローが、グランド・オペラのドラマトゥルギーにとって最も特徴的な現象であり、パリを意識したその後の多くの作曲家たちがそれを取り入れた⁹⁾。通常、幕の最後にドラマのクライマックスとして配置される。ドラマにおける衝撃的な出来事がほんの一瞬の出来事であっても、その劇的な意味を強調するために、時間が止められ、音楽的に拡張される。19世紀のオペラは、アンサンブルとタブローに向かって、ドラマが組み立てられているといっても過言ではない。あとはそれをいかに定型とし、いかに逸脱させているかを分析者は見抜かなければならない。

そうした定型を遵守しながら、オペラに新しい時間構造をもち込んだのが、ヴァーグナーにはほかならない。**【表6】**の一番下に挙げた「叙事的語り」は、登場人物が過去を語る場面に当たる。過去を回想することでオーケストラがライトモチーフの関係の網目を現前化させる。この場面こそ、ヴァーグナーが実現したかった時間構造といえる。《ヴァルキューレ》第2幕第2場、ヴォータンが娘ブリュンヒルデを相手に語るモノローグは、ヴァーグナーが実現したオペラの新しい時間構造であり、19世紀のオペラのドラマトゥルギーを崩壊させる画期的な場面なのである。なお過去の回想による神話的時間の最たる場面は、《神々の黄昏》第3幕の〈ジークフリートの葬送行進曲〉であろう。

4.2 音楽の人称と感覚的時間

オペラの登場人物たちは通常、心の中の思いであっても、すべて口に出して歌ってしまう。それらのテキストは一人称による言葉である。したがって、そこで流れる時間は登場人物にとっての感覚的時間とみなせよう。オペラのドラマトゥルギーの分析にとって大切なのは、登場人物たちの口から発せられた言葉が、心の中の言葉なのか、相手に向けられた言葉なのかを見極めることである。たとえば19世紀オペラにおいて、愛の二重唱が大声で歌われても、多く場合、心の中の声のはずである。

それに加えて19世紀オペラでは、言葉にならない、あるいは、意識してもいない深層心理が表現されるようになる。それを可能とするのは、全知の語り手の存在にほかならない。その全知の語り手が、テキストの言外の意味や行間の意味をオーケストラに担わせ始める。このときオーケスト

9) この現象は、イタリア・オペラでは「*pezzo concertato*」や「*largo concertato*」と呼ばれる。Dahlhaus1980ではタブローの事例をロッシーニ《オテッロ》から引いている。

ラは単なる伴奏声部ではなく、「音楽の連続性」と「形式性」によって劇的形式をかたち作りながら、登場人物の心理やその変化に関与していく。

5. 響きの多様性とコントラスト

幕同士のコントラスト、主要人物に与えられたアリアの多様性については触れた。ここではメインプロットとは関係ない多様性とコントラストについて、簡単に整理しておきたい。オペラは、メインプロットとは直接関係ないものをも許容するジャンルである。むしろそれを含みもつことで、メインプロットが際立つ。主要人物以外の声種の多様性、さまざまな声種の組み合わせによる響きの多様性、さまざまな独奏楽器を配されたアリアの多様性がまずあり、それらの配置によってコントラストが生まれる。

そうした楽曲はメインプロットと直接関係なくても、当該オペラにとっての「聞かせ所／見せ所」のひとつとなることが少なくない。《フィガロの結婚》のバルバリーナ、《仮面舞踏会》のオスカル、《タンホイザー》のヴォルフラム、《カルメン》のミカエラ、《エフゲニー・オネーギン》のグレーミン公爵、《ボリス・ゴドゥノフ》の逃亡僧ヴァルラームらに与えられたアリアは、ドラマの一貫性にとって必ずしも必要ない。しかしこれらのアリアが、観客の集中力をメインプロットから一旦外させる。それによって、続く幕切れまでのドラマの連続性が準備される。

また、演劇性や朗唱性を重視したオペラであればあるほど、歌唱声部からは旋律性が失われがちである。そんなとき作曲家は、さりげなく歌謡的な旋律のサービスをする。ヴァーグナー《ラインの黄金》で女性を讃えるローゲや《ばらの騎士》第1幕のイタリア人歌手の歌は、その好例である。

メインプロットと最も関係ない楽曲は、行進曲やバレエであろう。異国趣味や地方色をもちこむためだけに取り込まれた事例は少なくない。なお、ヴェルディ《アイダ Aida》(1871)の〈凱行進曲〉や《サロメ》の〈7つのヴェールの踊り〉は、無くともプロットは成立するかもしれないが、ラダメスの没落やサロメの人物造形に関与している。そのほかにも舞台設定の雰囲気をかたち作るための合唱、歌を歌として楽しませる劇中歌、嵐や戦闘を描写する管弦楽部分、視覚的なスペクタクル場面、などが「聞かせ所／見せ所」となることがある。

6. まとめ

以上、オペラをドラマツルギーの観点から分析する上で重要なポイントについて考察した。「オペラをドラマツルギーの観点から分析する」とは、オペラの舞台上で登場人物たちによって繰り広げられる行為・行動による物語が、どのようなオペラの型を遵守しながらいかにそこから逸脱しながら作られているのか、またこのとき、「プロットの一貫性」と「響きの多様性とコントラスト」のバランスがいかに図られているのか、そして、当該オペラにとっての「聞かせ所／見せ所」がど

の場面であり、そこに向けて、あるいはそこにおいて、音楽がどのように中心的な表現機能を発揮しているかという戦略を明らかにすること、である。

では音楽が、オペラのストーリー／プロットにおける劇的転換点において、かつその劇的転換点に対するリアクション（特にアンサンブルやタブロー）において、そして人物造形に関わる楽曲において、どのように中心的な表現機能を担わされているのか。オーケストラに託された予感や回想動機（ひいてはライトモチーフ）は、どのように駆使されているのか。音楽的劇的構造や形式はどのようなかたちをとり、どのようにドラマの表現に関わっているのか。こうした、オペラにおける音楽の表現機能の分析法については、本論後編で検討したい。

（後編に続く）

■参考文献■

I. オペラ分析関係

- Balthazar, Scott L. 2004. "The forms of set pieces," *The Cambridge Companion to Verdi*, 47-68 Cambridge University Press.
- 長木誠司 2021 『オペラ 愛の壊れるとき——名作がしかける涙のレトリック』 東京：音楽之友社。
- Dahlhaus, Carl. 1980. "Zur Methode der Opern-Analyse," *Musik und Bildung: Zeitschrift für Musikerziehung*, 9/1980, 518-523.
- . 1981. "Zeitstrukturen in der Oper," *Die Musikforschung* 34. Jahrg., H. 1: 2-11.
- Dahlhaus, Carl and Mary Whittall. 1989. "What is a musical drama?," *Cambridge Opera Journal*, Volume 1, Issue 2: 95-111.
- カーマン、ジョーゼフ 1998 『ドラマとしてのオペラ』 南條竹則・鈴木圭子・辻昌宏（訳） 東京：音楽之友社。
- 三宅幸夫 2013 「解題（音楽）劇的バラード Dramatische Ballade」日本ワーグナー協会監修、三宅幸夫／池上純一編訳『ワーグナー さまよえるオランダ人』：75-77 東京：五柳書院。
- 岡田暁生 2004 「オペラと効果の美学」根岸一美・三浦信一郎（編）『音楽学を学ぶ人のために』：149-162 京都：世界思想社。
- Pendle, Karin. 1971. "Eugene Scribe and French Opera of the Nineteenth Century," *The Musical Quarterly*, Vol. 57, No. 4, 535-561.
- 安川智子 2019 「グランド・オペラからフランス・オペラへ——音楽批評から読み解くマイヤベーアとグランド・オペラの歴史化」澤田肇ほか編『《悪魔のロベール》とパリ・オペラ座——19世紀グランド・オペラ研究』：50-75 東京：上智大学出版。

II. 文学理論、批評理論、演劇学関係

- 石原千秋ほか 1991 『読むための理論——文学・思想・批評』 神奈川：世織書房。
- 小谷瑛輔 2016 「第7章 語り手はどこにいるのか」松本和也（編）『テキスト分析入門——小説を分析的に読むための実践ガイド——』：87-99 東京：ひつじ書房。
- 佐和田敬司ほか（編）2007 『演劇学のキーワード』 東京：ペリかん社。
- 廣野由美子 2005 『批評理論入門——『フランケンシュタイン』解剖講義』 中公新書。
- 三輪玲子 2018 「『ドラマトルギー』とは何か？」澤田肇（編）『舞台芸術の世界を学ぶ——オペラ・バレエ・ダンス・ミュージカル・演劇・宝塚』：2-22 東京：上智大学出版。
- ロッジ、デイヴィッド 1997 『小説の技巧』 柴田元幸・斎藤兆史（訳） 東京：白水社。

**Reconsidering "Methods of Opera Analysis" (I) :
On the Dramaturgy of 19th Century Opera**

Takayuki INADA

There is no doubt that methods for analyzing opera are still in the process of being explored on a global scale. In particular, "dramaturgy" is considered an indispensable keyword in opera analysis, but no firm analytical method or theory has been established. In this paper, therefore, I would like to reconsider the analytical methods of opera from the viewpoint of dramaturgy, starting from the papers "On the Methods of Analyzing Opera" and "The Temporal Structure of Opera" by Carl Dahlhaus.

First, dramaturgy of opera is defined as "the method and comprehensive theory for creating a story as an opera, expressed through the actions and behavior of the characters." Based on the premise that opera has two aspects, "artistry" and "entertainment," the importance of music is reaffirmed in the duality of opera. Joseph Kerman's point also highlights the phenomenon of music playing a central expressive role in drama.

An analysis of an opera from a dramaturgical perspective reveals what operatic patterns the target opera follows and how it simultaneously deviates from those structures, as well as how it balances "plot coherence" with "sonic variety and contrast." The progression of the analysis further identifies the "showpiece" of the opera to be viewed and heard and what central role the music plays in representing that climactic scene.

The perspectives required for the analysis include: the distinction between narrative and plot; main plot and subplot, classification of plot types, examination of Italian, French, and German opera types and their influence and interaction, opening methods ("Ab ovo"/"In medias res", combination of choral and nonchoral) and plot strategies, character changes associated with the plot, character formation, the relationship between sonic variety and visual contrasts, and the temporal structure of the opera.

In the case of the 19th century, it should be essential for opera analysis to identify influences and deviations from Eugène Scribe's model of the "well-made play."

「オペラの分析法」再考（前編）

—— 19世紀オペラのドラマトゥルギーをめぐって ——

稲田隆之

オペラ作品に対する分析法は、世界的にもいまだ模索状態にあるといっても過言ではない。とりわけ「ドラマトゥルギー Dramaturgy」はオペラ分析にとって避けては通れないキーワードとされながら、いまだ確固たる分析法や分析理論が構築されているとは言い難い。そこで本論は、カール・ダールハウス Carl Dahlhaus の論文「オペラの分析法」と「オペラの時間構造」を叩き台としながら、ドラマトゥルギーの観点からオペラの分析法を再考する。

まずオペラ的ドラマトゥルギーを、「登場人物の行為・行動を通して表現される物語をオペラとして創作する方法とその理論全般」と定義付ける。そのオペラには「芸術性」と「娯楽性」の二面性があることを指摘した上で、ジョーゼフ・カーマン Joseph Kerman の指摘を援用し「ドラマにとって音楽が中心的な表現機能を発揮している」現象こそ、オペラにとって重要であることを確認した。

オペラをドラマトゥルギーの観点で分析するとは、当該のオペラがどのようなオペラの型を遵守しながらいかにそこから逸脱しながら作られているのか、またこのとき、「プロットの一貫性」と「響きの多様性とコントラスト」のバランスがいかに図られているのか、そして、当該オペラにとっての「聞かせ所／見せ所」がどの場面であり、そこに向けて、あるいはそこにおいて、音楽がどのように中心的な表現機能を発揮しているか、を明らかにすること、である。

このとき必要となる観点は次の通りである。ストーリー／プロットの区別、メインプロット／サブプロットの区別、プロットの型の分類、イタリア／フランス／ドイツ各国のオペラの型の検証とその影響関係の見極め、開幕方法（「Ab ovo」／「In medias res」、合唱による開幕／合唱以外による開幕の組み合わせ）とプロット上の戦略、プロットにおける人物の変化、登場人物の造形、響きの多様性とコントラストの関係、そしてオペラの時間構造である。

19世紀の場合、ウジェーヌ・スクリーブによってかたち作られた「ウェルメイド・プレイ」の型の影響とそこからの逸脱を見極めることが、オペラ分析にとって重要となる。

