

武蔵野音楽大学大学院  
令和4年度学位（博士）論文

論文題目

(日本語)

フランス第二帝政期（1852–1870）の劇場政策と G.ビゼーのオペラ創作  
——《真珠採り》と《パースの美しき娘》を中心に——

(外国語)

La politique théâtrale sous le second Empire Français (1852–1870) et la création de l'opéra de G. Bizet  
——étude de cas sur *Les Pêcheurs de perles* et *La jolie fille de Perth*——

研究領域

音楽学

研究指導教員

稲田 隆之、 寺本 まり子

博士論文指導教員

石川 亮子

学籍番号

158-401

ふりがな

おちあい みさと

氏名

落合 美聡

武蔵野音楽大学大学院  
学位（博士）論文要旨

学籍番号 158-401

研究領域 音楽学

氏名 落合 美聡

研究指導教員 稲田 隆之、寺本 まり子

博士論文指導教員 石川 亮子

論文題目（日本語）

フランス第二帝政期（1852-1870）の劇場政策と G.ビゼーのオペラ創作  
——《真珠採り》と《パースの美しき娘》を中心に——

論文題目（外国語）

La politique théâtrale sous le second Empire Français (1852-1870) et la création de l'opéra de G. Bizet  
——étude de cas sur *Les Pêcheurs de perles* et *La jolie fille de Perth*——

要 旨

本論文の目的は、フランス第二帝政期（1852-1870）の劇場政策の実態とジョルジュ・ビゼー Georges Bizet（1838-1875）のオペラ創作との関係を、1860年代にリリック座で初演された《真珠採り *Les Pêcheurs de perles*》（1863）と《パースの美しき娘 *La jolie fille de Perth*》（1867）を中心に明らかにすることにある。

ここでの劇場政策とは、法令とこれを補足する「義務目録 *cahier des charges*」によって国が劇場上演を管理した社会体制を指す。この政策は、パリの主要歌劇場であるオペラ座、オペラ・コミック座、リリック座にも適用された。特に第二帝政期は、法令と「義務目録」が同時に存在し、劇場政策とオペラ上演が最も緊密に結びついていた時期といえる。ビゼーもこの時期に活発な創作活動を行った作曲家の一人で、《真珠採り》と《パースの美しき娘》をリリック座のために作曲した。本論文では、1864年の法令の制定前後におけるオペ

ラ上演の具体的な検証から、第二帝政期の劇場政策とオペラ上演がいかに結びついていたのかを検討し、その状況下でいかなるオペラ作品が生み出されたのかを、作品論として言及されることが多いビゼーのオペラ創作を対象として解明した。

第1章では、19世紀の劇場政策とオペラ上演の関連を、法令と「義務目録」の規定内容、パリの主要歌劇場の初演実態、当時の言説や先行研究におけるオペラ・ジャンルの概念という3つの視点から検証した。1864年の法令に基づく劇場の自由化が実施されても、「義務目録」によってオペラ座とオペラ・コミック座ではジャンルの制限が消えることはなかったが、その規定に収まらない作品も作られていた。このことは、ジャンルの特性の変容を示し、劇場や作品に適した表現方法を追求した新人作曲家のオペラ創作を反映していることが当時の報告書から明らかになった。

第2章では、ジャンルの特性の変容と新人作曲家の創作との関連を具体的に検証する手がかりとして、第二帝政期のローマ大賞受賞者に焦点を絞り、新人作曲家のオペラ初演の実状を探究した。比較的新しい劇場であったリリック座の「義務目録」では、ジャンルの制限はなく、オペラ座やオペラ・コミック座よりも厳密な規定で新人作曲家のデビューが後押しされていた。しかし、支配人レオン・カルヴァロ Léon Carvalho (1825–1897) の第2期の幕数に対する新作の割合は6割であったが、「義務目録」の規定期間内にリリック座でデビューできたローマ大賞受賞者はビゼーのみであった。

この結果を受けて第3章では、ビゼーのオペラ創作の全体像を検討した。ビゼーに関連する当時の書簡から、ローマ大賞受賞によるイタリア留学以降の創作活動は、「リリック座での創作期間」、「オペラ座での創作期間」、「オペラ・コミック座での創作期間」に区分することができる。実のところ、リリック座での創作期間(1863–1867)は、第二帝政期(1852–1870)後半の、カルヴァロが支配人を務めた時期にあたる。

第4章では、リリック座でのデビュー作品《真珠採り》に着目した。ビゼーの生前に作られた台本と楽譜の検証から、オペラ・コミックから「オペラ」への書き換えが確認された。レシタティブが使用され、合唱と二重唱を主軸に展開される本作の音楽はグランド・オペラに区分されるが、題材は歴史的ではなく、グランド・オペラの典型的な内容とは異なるため、ジャンルの特性が融合した「オペラ」に位置付けられる。

この傾向は、第5章で考察した《パースの美しき娘》でも認められた。本作は、レシタティブが使用されている点ではグランド・オペラに寄っている。しかし、題材は、原作には登場しない役であるマブの追加により、変装による騒動というオペラ・コミックに近い

内容となる。また、初版ヴォーカル・スコアでの第1幕のマブのクープレの挿入は、ドラマを展開するマブの人物像を形成する効果をもたらしており、音楽でもオペラ・コミックの要素が強められ、ジャンルの特性の融合が指摘できる。

以上から、第二帝政期のオペラ創作を劇場政策の観点から検討した時、次のことが示される。法令とこれを補足する「義務目録」により、第二帝政期のオペラ上演が継続的に管理された中で、ジャンルの特性が変容した作品が現れる。リリック座でのビゼーのオペラ創作は、まさにこの変容を象徴するものである。《真珠採り》がグランド・オペラに匹敵する音楽と異なる題材からなる「オペラ」、《パースの美しき娘》がオペラ・コミック的な要素が強められた「オペラ」であることから、ジャンルの制限を持たなかったリリック座において、ビゼーがジャンルの特性の組み合わせが異なる「オペラ」を作り出したといえる。

# 目次

目次.....	i
凡例.....	iv
序.....	1
1. 研究目的と概要.....	1
2. 先行研究と研究の所在.....	2
3. 研究方法.....	4
4. 論文の構成.....	5
<b>第1章 19世紀フランスの劇場政策とオペラ上演.....</b>	<b>7</b>
第1節 フランスと「義務目録」.....	7
第1項 皇帝による法令——1806年と1807年の法令及び1864年の法令.....	7
第2項 劇場に提示された「義務目録」.....	12
第3項 フランスと「義務目録」の内容.....	13
第2節 パリの主要歌劇場におけるオペラ初演の実際.....	25
第1項 オペラ座の初演作品.....	26
第2項 オペラ・コミック座の初演作品.....	28
第3項 リリック座の初演作品.....	37
第3節 19世紀のフランス・オペラにおけるジャンルの検討.....	40
第1項 同時代の言説から見るジャンルの特性の変容.....	40
第2項 現代の研究者によるジャンル区分.....	44
第3項 19世紀フランスのオペラ・ジャンル.....	49
第4項 ジャンルの特性の変容と作曲家のオペラ創作との関連.....	50
小括.....	54
<b>第2章 第二帝政期(1852-1870)の新人作曲家.....</b>	<b>56</b>
第1節 パリの主要歌劇場における「義務目録」と新人作曲家.....	56
第1項 「義務目録」の新人作曲家に関する規定.....	56

第2項 「義務目録」に関連する新人作曲家のためのその他の社会制度.....	64
第2節 第二帝政期のパリの主要歌劇場における新作オペラ.....	70
第1項 パリの主要歌劇場の「義務目録」と新作オペラ.....	70
第2項 ローマ大賞賞者のデビュー.....	73
第3項 ローマ大賞受賞者以外のデビュー.....	78
第4項 新人作曲家と新作オペラ.....	81
小括.....	86
<b>第3章 パリの主要歌劇場とビゼーのオペラ創作.....</b>	<b>87</b>
第1節 ビゼーのオペラ作品とその創作.....	87
第1項 オペラ作品概観.....	87
第2項 オペラ創作期間.....	95
第2節 ローマ大賞受賞後のパリの主要歌劇場でのオペラ創作.....	103
第1項 リリック座での創作(1863-1867).....	103
第2項 オペラ座での創作(1868-1869).....	112
第3項 オペラ・コミック座での創作(1869-1875).....	117
小括.....	124
<b>第4章 リリック座とビゼー(1)——《真珠採り》の創作.....</b>	<b>126</b>
第1節 成立背景.....	126
第1項 ビゼーへの委嘱.....	126
第2項 上演ジャンルと演奏者.....	130
第2節 成立過程の検証.....	133
第1項 資料の状況.....	133
第2項 台本の異同とその考察.....	139
第3項 音楽の異同とその考察.....	154
第3節 批評から見るジャンルの特性.....	186
小括.....	192

第5章 リリック座とビゼー(2)——《パースの美しき娘》の創作.....	194
第1節 成立背景.....	194
第1項 ビゼーへの委嘱.....	194
第2項 作曲の在り方と初演の延期.....	201
第2節 成立過程の検証.....	205
第1項 資料の状況.....	205
第2項 台本の異同とその考察.....	209
第3項 音楽の異同とその考察.....	225
第3節 批評から見るジャンルの特性.....	259
小括.....	263
結論.....	265
参考文献.....	270

資料集（別冊）

# 凡例

## 1. 括弧の用法

《 》	音楽作品名
〈 〉	曲名
『 』	文学作品名、書名、和文雑誌名
「 」	1. 和文引用文 2. 雑誌論文等の和文タイトル 3. 特に強調する語句
( )	年号、引用文献、補足的な説明
【 】	譜例、表、図
“ ”	欧文原語、欧文雑誌名

## 2. 各表記について

### (1) 引用文献

本論文での引用文はすべて筆者の訳であり、[]内は筆者による補足である。原文については、基本的に公文書、報告書、雑誌記事、書簡のみを記載するが、場合によっては、訳しにくいもの、重要となるものも載せることとする。

また、参考文献表は、引用文献表を兼ねており、文中で参照させる時には、その中から、(Lacombe 1989, 331)のように使用していく。

### (2) 人名

フランス人作曲家、及びフランスで活躍した作曲家において、一般に定着した表記があるものに関してはそれを採用する。例えば、マイヤーベアはフランスでは「メイエルベール」と呼ばれることが多いが、本論文では「マイヤーベア」と記す。また、事典項目(『ニューグローヴ世界音楽大事典』)に日本語表記があるものはそれに基づいている。一方、これまでに日本語表記がされていない作曲家に関してはフランス語読みを採用する。



### (3) 作品名

作品の日本語表記については、人名同様、事典項目（『ニューグローヴ世界音楽大事典』）に取り上げられているものを採用するが、場合によっては筆者が訳したもの、あるいは原語の発音に沿ったカタカナ表記を採用する。

### (4) その他の用語

本論文は法的な用語を多く扱う。“Décret”や“Arrêté”の表記については、「法令」と「法令」で区分する。“Cahier des charges”については、これまでに「義務明細書」、「受注条件明細書」と訳されているが、本論文では「義務目録」と記す。

また、ジャンル表記に関しては、グランド・オペラは、フランス語では「グラントペラ」と発音するが、事典項目では一般的に「グランド・オペラ」と書かれることが多い。そのため、ここでは「グランド・オペラ」と示す。

### (5) 外国語引用箇所の和訳及び歌詞対訳

本文中に引用する外国語の和訳及び歌詞対訳は、ことわりのない限り筆者によるものである。

### (6) 音名と調名

音名と調名についてはドイツ語で表記する。

# 序

## 1. 研究目的と概要

本論文の目的は、フランス第二帝政期（1852–1870）の劇場政策の実態とジョルジュ・ビゼー Georges Bizet（1838–1875）のオペラ創作との関係を、1860年代にリリック座で初演された《真珠採り *Les Pêcheurs de perles*》（1863）と《パースの美しき娘 *La jolie fille de Perth*》（1867）を中心に明らかにすることにある。

ここでの劇場政策とは、法令とそれを補うものであった「義務目録 *cahier des charges*」によって、国が劇場上演を管理した社会体制を指す。このような状況は、ナポレオン・ボナパルト Napoléon Bonaparte（1769–1821）による法令によって形成された。この法令は、劇場毎で上演できる作品のジャンルや開設できる劇場数を制限するなど、劇場上演の形態を定めるものとなった。「義務目録」もまた、劇場上演に関する条項によって19世紀フランスの劇場統制を一貫した社会制度である。1830年ごろに七月王政へと体制が変わったことで法令による劇場上演の統制が緩んだため、1831年から劇場毎に提示された。フランス語のオペラ作品を扱ったパリの歌劇場に関してはオペラ座とオペラ・コミック座がこの統制の対象となった。「義務目録」は、ナポレオン3世（ルイ＝ナポレオン）Napoléon III（1808–1873）によって1864年にそれまでの劇場法を解除することを目的とした法令が施行されても、なお各劇場に提示されたのであった。

これを踏まえると、第二帝政期は、上記の法令と「義務目録」の規定が同時に存在し、劇場政策とオペラ上演が緊密に結びついていた時期といえる。特にこの期間に注目すべきは、リリック座の存在である。この歌劇場は、低予算で新人作曲家をデビューさせること、より広範囲の一般聴衆に新旧のフランスのオペラ作品を観劇してもらうことを目的に、オペラ・ナショナルという名称で、1847年に設立された。一度は1848年に閉鎖されたが、オペラ座、オペラ・コミック座に続く3つ目の歌劇場を望む多くの要求が国に届いたため、1851年に再び運営され、1852年4月12日にリリック座という名に改称された。この劇場もオペラ座やオペラ・コミック座と同様に「義務目録」に従う必要があった。また、1864年から国の助成金を受けており、リリック座は、オペラ座とオペラ・コミック座に続くパリの主要歌劇場に位置付けられるようになった。

この中で、当時新人作曲家であったビゼーも、第二帝政期にリリック座のために《真珠採り》と《パースの美しき娘》を創作している。劇場政策がリリック座でのビゼーのオペラ創

作にどのように結びつき、社会体制が目まぐるしく変わる状況下で上記の2作品がどのように生み出されていったのか。本論文では、劇場政策という社会的文脈からリリック座のために書かれた《真珠採り》と《パースの美しき娘》の創作を検討することで、第二帝政期の劇場政策と新人作曲家のオペラ創作との関係を明らかにすることを試みる。

## 2. 先行研究と研究の所在

ビゼーのオペラ研究の一つ、音楽学者エルヴェ・ラコンブ Hervé Lacombe (b. 1963) の《真珠採り》に関する博士論文 (Lacombe 1997) は、19世紀フランス・オペラのコンテキスト研究を促進させるための嚆矢となった。

元来、19世紀フランス・オペラ史に関しては、作曲家研究が中心にあった。その中で、ラコンブの博士論文において、19世紀の劇場社会の背景とオペラ上演の関連性が示されたことにより、コンテキスト研究に関心が集まるようになる。ラコンブは、フランス・オペラのジャンルの構成要素は19世紀初頭のナポレオンによる劇場法によって定められたことを記し、オペラ上演への劇場政策の作用を指摘している (Lacombe 1997, 2001)。ロミュアルド・フェレ Romuald Féret (b. 1966) の論文 (Féret 2010) では、1864年に提示されたナポレオン3世による法令<sup>1</sup>以後の劇場の上演実態について議論されている。フェレは、1864年の法令<sup>1</sup>が、それまでの作曲家や劇場の状況を改善することを目的に出されたにもかかわらず、1864年以降の情勢を大きく変えることはなかったことを示している。これについては、先述のラコンブの研究 (Lacombe 2001) においても記されており、19世紀のオペラ・コミックと言うジャンルを再考する中で、「義務目録」によって1864年の法令<sup>1</sup>以後もジャンルが定められ、オペラ創作が劇場政策の渦中にあり続けたことが指摘された。このようなフランス社会の様相は、ジャン＝クロード・ヨン Jean-Claude Yon (b. 1966) の研究 (Yon 2012) において、「ドラマトクラシー dramaturgie」<sup>1</sup>という用語によって表されており、劇場政策と劇場上演との強い結びつきが示唆される。

上記の過程を経て、2020年10月から2022年5月までの間に、ラコンブによって編集された『*Histoire de l'opéra français* (フランス・オペラの歴史)』という全3巻の研究書が出版された。ここでは、多くの研究者によってフランス・オペラ史のさまざまな成立背景が網羅的にまとめられ、2巻目においては、第三共和政までのフランス・オペラの社会背景を確認するこ

---

<sup>1</sup> これは、1838年に日刊紙『ニューヨーク・アメリカン *New York American*』のパリ特派員によって初めて使用された造語で、18世紀の終わりから1870年代までのフランス社会の状況を示すためにヨンによって改めて使用された。

とができる。また、劇場上演については、国内においても研究が進められており、特にオペラ座とオペラ・コミック座の上演作品に関しては、詳細な研究が行われている（澤田 2019、木内 2021、小林 2022、丸本 2022）。

これらの研究に加えて、劇場政策と新人作曲家のオペラ創作についても言及されてきた。音楽学者ニコル・ヴィルド Nicole Wild (1922–2017) やコリーヌ・シュナイダー Corinne Schneider (b. 1969) の研究書では (Schneider 2011, 2020, Wild 2012)、リリック座に提示された「義務目録」における新人作曲家に関する規定について検討されている。シュナイダーの論文では、多くの新人作曲家が参加したローマ賞に焦点が当てられ、リリック座でのローマ大賞受賞者のデビューの少なさが指摘された (Schneider 2011, 671)。先述の『*Histoire de l'opéra français*』に納められているシュナイダーのリリック座に関する論文においても、ローマ賞受賞者のリリック座における創作活動の難しさが言及されている (Schneider 2020, 440–441)。

このような研究はいずれも、19世紀のフランスにおける劇場政策とオペラ上演の深い結びつきを示唆している。しかし、その結びつき、特に劇場制度を変える動きを見せた1864年の<sup>デクレ</sup>法令の制定前後におけるオペラ上演との結びつきについては、具体的な検証は行われていない。劇場側が作曲家にどのような作品を書かせようとしたのか、あるいは書かせなければならなかったのかという、劇場政策と作曲家のオペラ創作との関連についても不明確な点が多い。その例として挙げられるのがビゼーのオペラ研究である。

先に、ラコンブの《真珠採り》博士論文が先駆けとなって劇場政策やそれに伴う社会背景についてようやく言及されるようになったことを示した。しかしこの論文では、作品論が中心となっており、《真珠採り》が作曲された当時のコンテキストの考察、台本や楽譜資料に基づいた作品における劇作法、詩、音楽の検討を通し、《カルメン》の創作へつながるものとして《真珠採り》の重要性が見直されている (Lacombe 1993, 638)。

このように作品論が中心となる傾向は、他のビゼーの作品に関する研究でも同様である。《カルメン *Carmen*》に関しては、既に多くの研究者たちによって様式及び出版楽譜の相違の検討という点から<sup>2</sup>、作曲の意図が考察されてきた。ビゼーのオペラ研究の基盤を作ったレズリー・ライト Lesley Wright (生年不明) の博士論文 (Wright 1981) では、本論文の研究対象である《パースの美しき娘》を含む、《カルメン》以前のビゼーのオペラ作品（例えば《ト

---

<sup>2</sup> 例えば、音楽学者ウィントン・ディーン Winton Dean (1916–2013) による『*The true Carmen?*』 (1965, *The musical times*. 106, no.1473: 846–855) では、1964年にアルコア社から出版された音楽学者フリッツ・オーザー Fritz Oeser (1911–1982) 編集による《カルメン》の批判校訂版の信憑性が問われている。この批評は、ビゼーの出版楽譜の在り方を考え直すきっかけとなり、後に幾度となく改訂が行われるようになる。

ウーレの王の杯 *La coupe du roi de Thulé*》、《クラリッス・ハーロー *Clarisse Harlowe*》、《グリゼリディス *Grisélidis*》)の台本と楽譜資料を各行程に分け、それぞれの作品の創作の意図が検討されている。創作過程のすべての段階で修正し、その修正は、詩をより劇的で、より演劇的に価値があり、表現力に富む作品を創り出す方向に一貫して向けられていたことが指摘された (Wright 1981)。《パースの美しき娘》については、ジル・クデー ル Gilles Couderc (生没年不明)の研究において、ウォルター・スコット Walter Scott (1771–1832)の同タイトルの原作とオペラ台本の相違が考察され、《パースの美しき娘》が、《カルメン》が登場するまでのフランス社会における女性の地位を描き出した作品であることが示されている (Couderc 2018)。

以上の研究状況を踏まえ、本論文では、1864年の法令<sup>3</sup>の制定前後のオペラ上演に関する具体的な検証を通して、同時期にリリック座で初演された《真珠採り》と《パースの美しき娘》を中心に、作品論として考察されてきたビゼーのオペラ創作の実態に迫っていく。

### 3. 研究方法

本論文は、これまで詳細に検証されてこなかった資料を新たに対象に加えて考察を進める。

1806年と1807年の法令<sup>3</sup>と1864年の法令<sup>3</sup>については、ヴィルドの研究書の巻末付録 (Wild 2012, Annexe 8-10)に資料が載せられており、規定がいかなるものであったかを確認することができる。これを基に筆者が日本語に全訳し、その内容について検証する。「義務目録」についても同様に、項目によってはその規定内容を確認できる研究書があり、表面的に言及されることはあるものの、その規定内容の具体的かつ包括的な検証は行われていない。そこで、筆者がフランス国立公文書館 (Archives nationales de France) で直接入手または電子メールでデジタルデータを受け取ったものを全て翻訳したうえで考察する。その際、翻訳・考察は、19世紀パリの主要歌劇場として挙げられる3つの歌劇場、オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座の「義務目録」に限定する<sup>3</sup>。

ビゼーのオペラ創作については、ヒュー・マクドナルド Hugh Macdonald (b. 1950)によって2014年に公開された『*The Bizet Catalogue* (ビゼー・カタログ)』というタイトルのオンラインカタログから検討する<sup>4</sup>。ビゼーの作品カタログに関しては、書籍としてまとめられたものはなく、このオンラインカタログが重要な資料となる。しかし、マクドナルドのオンラ

<sup>3</sup> 対象とする「義務目録」の詳細は第1章第1節で示す。

<sup>4</sup> 詳しくは第3章第1節で示す。

インカatalogを取り扱った研究は現在見当たらない。そこでここでは、このカタログがいかなるものであるのかも検証し、ビゼーのオペラ創作の全貌を確認する。

また、本論文の研究対象となるリリック座のために作られた2作品、《真珠採り》と《パースの美しき娘》については、オペラ創作を探る手段として、台本と楽譜資料との比較から成立過程を検証する。ビゼーのオペラ作品の楽譜資料に関しては、現在までに多くのものが出版されているが、編集者による楽曲の追加やカットにより、音楽的な流れが大きく変えられている。そのため、ここでは、ビゼーの生前に作られた資料に限定して考察を進める<sup>5</sup>。《真珠採り》については、①検閲用筆写台本、②プロンプター用筆写台本、③指揮者用6段譜の自筆リダクションスコア、④初版台本、⑤初版ヴォーカル・スコアを使用する。②の筆写台本は、フランス国立公文書館で現地調査をし、その他の資料については、フランス国立図書館(Bibliothèque nationale de France)から電子資料を受け取った。《パースの美しき娘》に関しては、①第3幕の筆写台本、②検閲用筆写台本、③自筆スコア、④初版台本、⑤初版ヴォーカル・スコアを扱う。②の筆写台本は、フランス国立公文書館で現地調査をし、その他の資料については、フランス国立図書館から電子資料を受け取った。通常、2つの作品は別々に研究されているが、今回、資料間の異同の検証という共通した方法で両作品の成立過程を探ることにより、同時代のオペラ創作の実態を明確に示すことができると考える。

#### 4. 論文の構成

本論文は全5章から構成される。第1章では、19世紀の劇場政策と劇場上演との関係について、劇場政策の内容を検証した上で明らかにする。そのため、19世紀フランスにおける劇場政策とオペラ上演との関連を、法令と「義務目録」の内容、パリの主要歌劇場におけるオペラ初演の実態、言説や先行研究におけるオペラ・ジャンルの概念という3つの視点から検証する。まず、1806年と1807年の法令及び1864年の法令と、オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座の「義務目録」の内容を包括的に検証し、当時の上演の枠組みがどのようなものであったかを検討する。次に、3つの歌劇場の初演データと照らし合わせ、実際のオペラ初演がどのような状態にあり、どのような傾向が見られるのかを検討し、最終的に当時の言説やジャンル研究の検証から、当時の人々がその状況をどのように捉えていたのかを示す。

第2章では、第二帝政期におけるローマ大賞受賞者の新作オペラの初演実態を検証する。「義務目録」は、劇場経営を管理するための約款であり、新人作曲家を支援するものでもあ

---

<sup>5</sup> 《真珠採り》と《パースの美しき娘》の台本と楽譜資料に関する詳細は、第4章と第5章で言及する。

った。そこで、「義務目録」における新人作曲家に関する規定内容を、第1章で扱ったオペラ座、オペラ・コミック座、リリック座の「義務目録」から検証する。その上で、オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座において、ローマ大賞受賞者を含む新人作曲家に関してどのような規定が設けられていたのか、そしてその規定の中で当時の新人作曲家がどのようにオペラ創作を行おうとしたのかを導き出す。

第3章以降は、ビゼーのオペラ作品に着目し、第1章と第2章の検証を踏まえて彼のオペラ創作について考察する。第3章では、ビゼーが生涯にどれほどのオペラ作品を作曲したのか、彼のオペラ作品の全体像を捉え直す。そこから、第4章では《真珠採り》を、第5章では《パースの美しき娘》を取り上げ、先述した台本と楽譜における異同から成立過程を探った上で、リリック座での創作期間、すなわち1860年代のビゼーのオペラ創作の実態を提示する。

## 第1章 19世紀フランスの劇場政策とオペラ上演

フランスにおいて舞台芸術を政治の支配下に置く動きは17世紀から見られる。ルイ14世は、1669年にオペラ座（当時の名称は王立音楽アカデミー）へオペラと舞踊の上演の独占権を、1680年にコメディ・フランセーズへフランス語戯曲の上演権を与えた。このような動きはナポレオンの帝政下の19世紀初めに強化され、後の舞台芸術の上演形態を定めることになった。当時の主要歌劇場として挙げられる、オペラ座、オペラ・コミック座及びリリック座のオペラ上演もまた、法令とそれを補うものであった「義務目録」によって管理された。

このように、国が劇場上演を管理した社会体制を、本論文では「劇場政策」とし、劇場政策が作曲家のオペラ創作にいかに関結していたのかを検証する。そのため、第一章では、(1)法令や「義務目録」の内容、(2)オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座におけるオペラ初演の実態、(3)言説や先行研究におけるオペラ・ジャンルの概念という3つの視点から19世紀フランスの劇場政策とオペラ上演の関連性を明確にする。

### 第1節 法令と「義務目録」

ここでは、ナポレオンの法令、そしてそれらを補う「義務目録」の規定内容がいかなるものであったのかを検討し、その内容からパリの歌劇場におけるオペラ上演の枠組みが作られていった過程を探る。最初に、1806年と1807年の法令及び1864年の法令の規定内容を、次に、「義務目録」の規定内容を精査し、最終的に、これら2つの法的措置を包括的に検証する。

#### 第1項 皇帝による法令——1806年と1807年の法令及び1864年の法令

##### 1-1. 1806年と1807年の法令について

1806年と1807年の法令は、1806年6月8日(①)、1807年4月25日(②)、1807年7月29日(③)の3回に渡り、ナポレオンによって提示された。フェレによれば、統治者たちは、舞台芸術が政治活動に影響を及ぼすものとみなしたために、法令を提示してその経営を管理することで、舞台芸術を社会の一部に取り込んだという(Féret 2010, 51)。



ナポレオンによる3つ<sup>デクレ</sup>の法令の規定内容については、ヴィルドの研究書の巻末付録（Wild 2012, Annexe 8-10）の資料から確認することができる。①、②、③に、「No. 341」、「No. 341bis」、「No. 462」とそれぞれナンバーが付けられている。②の法令は、「No. 341bis」となっていることから、①の法令を補足するものであるといえる。また、①と③の冒頭には、法令の規定内容は内務省が取りまとめ、国の諮問機関である「国務院 Conseil d'État」との評議によって決定されたことが記されており、ナポレオンだけでなく、内務省や国務院も法令の制定に関与していたことが分かる<sup>1</sup>。

## (1) 基礎情報

①の1806年6月8日の法令では（Wild 2012, Annexe 8）、「N.° 341 Bulletin des Lois, N.° 101/DÉCRET/ CONCERNANT LES THÉÂTRES」とタイトルが付され、1806年6月8日にサン＝クルー宮殿にてナポレオンによって劇場に関する法令が公布されたことが記されている。第1章は首都パリの劇場、第2章は地方の劇場、第3章は作者や一般的な規定に関するものである。

②の1807年4月25日の法令では（Wild 2012, Annexe 9）、「N.° 341bis./RÉGLELEMENT/ Pour/ LES THÉÂTRES」とタイトルが付されている。第1章は首都パリの劇場、第2章と第3章は地方の劇場や巡業する劇団、第4章は一般的な規定に関するものである。ヴィルドの研究書の巻末付録には（Wild 2012, Annexe 9）、第2章と第3章の見出しが記されているが、本文は省略されているため、第2章と第3章については、ここでは検証しない。

③の1807年7月29日の法令では（Wild 2012, Annexe 10）、「N.° 462./ DÉCRET IMPÉRIAL/ RELATIF AUX THÉÂTRES.」とタイトルが付され、1807年7月29日にサン＝クルー宮殿にてナポレオンによって劇場に関する法令が下されたことが記されている。第1章は一般的な規定、第2章は劇場の数とその規則に関するものである。

## (2) 法令の主な流れ

以上の法令は、3回に渡って提示された。

①の1806年6月8日の法令により、内務大臣の許可なしにパリに劇場を設立することが不可能となった。また、オペラ座、テアトル・フランセ、オペラ・コミック座のレパトリーが固定され、他の劇場は、内務大臣の許可なく、そしてレパトリーを有する劇場

---

<sup>1</sup> 詳細は、別冊の資料集「1. 法令と法令の日本語訳」を参照。

に使用料を払うことなく、上記3つの劇場のレパートリーに含まれる作品を上演することもできなくなった<sup>2</sup>。

その後、②の1807年4月25日の法令<sup>3</sup>で劇場は、「一等劇場 *grands théâtres*」と「二等劇場 *théâtres secondaires*」のカテゴリーに分けられることになる。一等劇場とみなされたテアトル・フランセ、オペラ座、オペラ・コミック座、テアトル・ド・ランペラトリス<sup>3</sup>には、助成金が与えられた。二等劇場としてみなされた劇場は、ヴォードヴィル座、ヴァリエテ座、ゲテ座、ポルト・サン・マルタン座、ヴァリエテ・エトランジェール座で、①の法令<sup>4</sup>以前にパリに存在したその他の劇場は、「劇場」に区分されることはなく、二等劇場の付属あるいは予備劇場とみなされた。さらに、格付けされた劇場では、それぞれ異なるジャンルが割り当てられ、それらを上演しなければならなかった。一等劇場とみなされた歌劇場に関しては、オペラ座では、全て音楽で構成されているオペラとバレエ作品を上演することができ、題材としては神話や歴史的内容を扱い、主要登場人物には神、王、英雄を置くことが基本となった<sup>4</sup>。一方、オペラ・コミック座では、「クプレ、アリエット、アンサンブルが混ざったあらゆる種類の喜劇やドラマ」(Wild 2012, 450)の上演が定められ、作品の対話が歌によって切り離された作品、いわゆるオペラ・コミックというジャンルが割り当てられた。オペラ・コミック座の付属・予備劇場とみなされたオペラ・ブッフア(後のイタリア座)ではイタリア語の作品が上演された。これに対して二等劇場は、一等劇場に被らないジャンルを上演しなければならなかったが、許可を得て一等劇場に使用料を払えば、その劇場のレパートリーを上演することが可能であった。例えば、ゲテ座では、バレエを含まないパントマイムや夢幻劇を上演し<sup>5</sup>、ポルト・サン・マルタン座では、パントマイム、ドラマ、メロドラマ、コメディ・バレエ<sup>6</sup>を扱った。こうした劇場におけるジャンル分けに加え、台本のテキストの検閲も行われ、内容が吟味された。

<sup>2</sup> オペラ座が音楽劇の上演独占権を所有し、コメディ＝フランセーズがフランス語による台詞劇の上演権利を、オペラ・コミック座がさらに音楽付き芝居の上演権利を得ていた。

<sup>3</sup> テアトル・フランセの付属劇場とみなされたテアトル・ド・ランペラトリス(旧オデオン座)と、オペラ・コミック座の付属劇場とみなされたオペラ・ブッフア(後のイタリア座)の2つの組織がテアトル・ド・ランペラトリスの劇場を共有していた。

<sup>4</sup> バレエについては、農村の風景や日常生活を描写した作品を上演することも可能であった。

<sup>5</sup> 音楽劇の一種で、ゲテ座やフォリー・ドラマティック座(1831年創設)で上演された。題材にファンタジー(幻想)の要素が含まれ、そのテーマは、奇想天外で喜劇的なものに限られる。大がかりな舞台装置が使用され、音楽部分は、「オペラ」やオペラ・コミックあるいはヴォードヴィルなどからの替え歌など、パロディによる独唱が大半であった。時に、劇的効果を上げるために、デュオ、アンサンブル、さらには合唱やバレエも挿入されている(森 2012)。

<sup>6</sup> オペラ座のみ、バレエを上演することができたが、実際他の劇場も、「ダンス」、「コメディ・バレエ」と名前を変えて工夫しながら上演を行っていた。

③の法令では、最終的に、劇作品を上演することができる劇場が8つに絞られた。それ以前に認可された4つの一等劇場に加え、ポルト・サン・マルタン座、ヴァリエテ・エトランジェール座に替えてアンビギュ＝コミック座を加えた4つの二等劇場だけが劇作品を上演することができた。許可されていないその他の劇場は、同年8月15日までに閉鎖しなければならなかった。

## 1-2. 1864年の法令について

1806年と1807年の法令に加え、1864年に劇場の上演に関する法令がナポレオン3世により提示された。

この法令についても、1806年と1807年の法令と同様に、ヴィルドの研究書の巻末付録(Wild 2012, Annexe 8-10)に資料が載せられており(図4)、規定の内容を確認することができる。

### (1) 基礎情報

ナポレオン3世による1863年11月5日の法令には(Wild 2012, Annexe 11)、「MINISTÈRE/ DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS./DIRECTION DES BEAUX-ARTS./ LÉGISLATION THÉÂTRALE./RECUEIL/ DES LOIS, DÉCRETS, ARRÊTÉS,/ RÈGLEMENTS, CIRCULAIRES,/ SE RAPPORTANT/ AUX THÉÂTRES ET AUX ÉTABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT MUSICAL ET DRAMATIQUE./ PARIS./ IMRIMERIE NATIONALE.」と記されたタイトルページがあり、次のページに規定が示されている。それまでの法令とは異なり、大きな章立ては見られない。

### (2) 法令の主な流れ

1864年の法令は、劇場上演を厳密に制限した1806年から1807年までの3つの法令とは目的が異なるものであった。劇場の管理規制を解除する要望が各所から徐々に上がったことで、ナポレオン3世は、劇場経営に関する規定を近いうちに排除する旨を公示した。この告知は、1863年11月5日に発行された『ジュルナル・デ・デバ *Journal des débats*』で確認することができる。

重要と思われるいくつかの改正を挙げておかなければならない。それはパン屋の自由に関する法令<sup>デクレ</sup>、沿岸部の住民の海事登録の負担を軽減する法令<sup>デクレ</sup>、連合に関する法律を修正する法案、劇場に関する独占的特権を廃止する法案である。（Alloury 1863, 1）<sup>7</sup>

劇場に関する独占権の廃止は法令<sup>デクレ</sup>によって施行されることになり、まず 1864 年 1 月に、いくつかの定期刊行物でその内容が提示された。例として、フランス国立図書館のオンライン資料館 Gallica で閲覧可能である『メネストレル *Le Ménestrel*』と『フランス・ミュージカル *La France musical*』を取り上げる。これら定期刊行物の 1864 年 1 月 10 日に刊行された記事において、第 1 条から第 9 条まで（Article 1–Article 9）の規定内容が記されている。

また同定期刊行物では、フランスの元帥であったジャン＝バティスト・ヴァイヤン Jean-Baptiste Vaillan（1790–1872）による自由化に関する簡潔な報告書も載せられている。

昨年 11 月 5 日の正式な会議で、皇帝は、これまで劇場の運営に与えられていた特権を近々廃止することを発表した。この措置は、作家や芸術家から喜びと感謝と共に受け入れられ、実際に実施されることになった。

皇帝の寛大なご発意と自由な意図のおかげで、文学と芸術の運動に大きな影響を与え、常に多くの利益をもたらすことができる芸術機関の自由な発展を妨げるものは、もはやないであろう。（Bertrand 1864, 44、Escudier 1864, 9）<sup>8</sup>

上記から、当時の皇帝ナポレオン 3 世によって提示された 1864 年の法令<sup>デクレ</sup>は、1806 年から 1807 年までの 3 つの法令<sup>デクレ</sup>と同様に、内務省が取りまとめ、国务院との評議によって制定されたと考えられる。

また、規定内容については、ヴィルドの研究書の巻末付録（Wild 2012, Annexe 11）に載せられている資料から、経営と上演に関する規定が緩められたことが確認できる。宮内・芸術省、パリや地方の警視庁に申請書を提出し、法に従えば、劇場の建設あるいは経営を

---

<sup>7</sup> « Je dois vous signaler plusieurs réformes jugées opportunes, entre autres le décret relatif à la liberté de la boulangerie, celui qui rend l'inscription maritime moins onéreuse à la population des côtes, le projet qui modifie la loi sur les coalitions, et celui qui supprime les privilèges exclusifs sur les théâtres. »

<sup>8</sup> « Dans la séance solennelle du 5 novembre dernier, Votre Majesté annonçait elle-même la suppression prochaine des privilèges auxquels l'exploitation des théâtres était jusqu'à présent assujettie. Accueillie avec joie et reconnaissance par les écrivains et les artistes, cette mesure va recevoir aujourd'hui son exécution. Grâce à la généreuse initiative et aux intentions libérales de Votre Majesté, aucune entrave ne s'opposera plus désormais au libre développement d'une industrie dont l'influence sur le mouvement des lettres et des arts peut être si grande et si féconde. »

行うことが許された。さらに、ジャンルの制限も廃止され、形の上では、全てのジャンルを全ての劇場で上演することが可能となった。

## 第2項 劇場に提示された「義務目録」

ここでは、以上の法令を補うものとして劇場に提示された「義務目録」について検討する。「義務目録」が提示されることになった背景には、1830年以降、七月王政へと体制が変わったことで、これまでの統制が少し緩んだことが挙げられる。各劇場の支配人は、毎年国から助成金を受ける代わりに、「義務目録」に従って劇場を運営しなければならなかった。

ブランジェによると、初めて「義務目録」が提示されたのは1831年、ルイ・ヴェロン Louis Véron (1798–1867) がオペラ座の支配人に任命された時で、当初は短い簡潔なものであったが、1840年代後半に正式な形になったという (Boulangier 2020, 50)。

### (1) 基礎情報

オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座の「義務目録」については、劇場毎に検証されることがほとんどで、その規定内容の相違は検討されていない。そこで、3つの歌劇場の「義務目録」の規定内容を包括的に検証し、各劇場にどのような規定が出され、どういった違いが見られるのかを探る。本論文では、下記の第二帝政期とその前後の「義務目録」を対象とした(次頁の表1)。

現在「義務目録」の大半は、フランス国立公文書館に所蔵され、フランス国立図書館 (Bibliothèque nationale de France) でも一部閲覧可能となっている。第二帝政期のリリック座の「義務目録」については、ほとんどが残されており、上記の「義務目録」を入手することができた。しかし、オペラ・コミック座については、第二帝政期に出された「義務目録」は現存しないため、最も近い1851年と1874年の「義務目録」を扱った。また、オペラ座についても、第二帝政期で現存するのは1866年の「義務目録」のみであるが、内容の変化を考察するため、第二帝政期以前の1847年の「義務目録」も対象とした。

【表 1】義務目録の情報<sup>9</sup>

<b>オペラ座</b>
1847年 AJ/13/1187 (フランス国立公文書館)
1866年 AJ/13/1187 (フランス国立公文書館)
<b>オペラ・コミック座</b>
1851年 AJ/13/1135 (フランス国立公文書館)
1874年 AJ/13/1135 (フランス国立公文書館)
<b>リリック座</b>
1851年 F/21/1120 (フランス国立公文書館)
1854年 F/21/1120 (フランス国立公文書館)
1855年 F/21/1120 (フランス国立公文書館)
1862年 F/21/1121 (フランス国立公文書館)
あるいは Archives Théâtre-Lyrique pièce <sup>3</sup> (フランス国立図書館)
1868年 F/21/1120 (フランス国立公文書館)

(筆者作成)

「義務目録」の保存状態は各劇場や年代によって異なる。例えば、オペラ座の1847年とオペラ・コミック座の1851年の「義務目録」には表紙が存在する。全て黒インクで書かれ、表紙の中央に劇場名、その下に「Cahier des Charges」と記されている。オペラ座はその下に、オペラ・コミック座は左下に日付が書かれ、どの年代の「義務目録」か、判断することができる。鉛筆による表記もあるが、これについては、後から所蔵のために書かれたものと推察する。

一方、リリック座の「義務目録」は保存状態があまり良くない。オペラ座やオペラ・コミック座のものとは異なり、表紙は存在しない。図7が「義務目録」の1ページにあたる。右上に「Paris, le 9 mai 1851」と日付が、左側に「MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR」と記されている。またその下に「Enregistre / le 10 mai 1851 / No 977」と示されていることから、1851年5月10日にこの「義務目録」が登録されたことが分かる。

### 第3項 <sup>ディクレ</sup>法令と「義務目録」の内容

ここでは、上記の<sup>ディクレ</sup>法令と「義務目録」について、主要歌劇場に焦点を絞り、上演の条件を精査する。

<sup>9</sup> 筆者が確認できたもののみ記載する。

### 3-1. 劇場開設の制約

劇場開設の制約は、法令<sup>デクレ</sup>のみに見られる。「義務目録」は、上演が許可された劇場に提示されているので、劇場開設に関する規定は記載されていない。

1806年6月8日の法令<sup>デクレ</sup>が出された際、パリでの劇場開設が制約された。第1章第1条で「内務大臣からの報告に基づく特別な許可なしに、首都においていかなる劇場も設立することはできない」(Wild 2012, 446)<sup>10</sup>、第2条で「この許可を受けようとするすべての興行主は、法律で定められた申告を行い、内務大臣の前で、自らの義務を履行するための手段を証明しなければならない」(Wild 2012, 446-447)<sup>11</sup>と定められた。一方、地方の劇場に関しては、第7条で「帝国の大都市では、劇場の数は2つに減らされる。他の都市では、1つしか存続できない。いずれも知事の許可が必要で、知事はその状況を内務大臣に報告するものとする。」(Wild 2012, 447)<sup>12</sup>、第8条で「いかなる巡業劇団も、内務大臣や警察の許可なしに存続することはできない。内務大臣は、巡業の対象となる地区を指定し、その旨を知事に通知すること。」(Wild 2012, 447)<sup>13</sup>と規定された。

以上の制限は、1807年7月29日の法令<sup>デクレ</sup>でより厳しくなった。この法令<sup>デクレ</sup>の第2章第4条においてパリの劇場の最大数が8つに規定された。

パリ市内の劇場の最大の数は8つに定められる。そのため、昨年4月25日付の内務大臣による規則書第1条に記載されている4つの一等劇場とは別に、以下の4つの劇場の興行主や管理者のみが、開設、広告、上演することを許可される。(Wild 2012, 455)

14

---

<sup>10</sup> « Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'intérieur. »

<sup>11</sup> « Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation, sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi, et de justifier, devant notre ministre de l'intérieur, des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements. »

<sup>12</sup> « Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtres seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au ministre de l'intérieur. »

<sup>13</sup> « Aucune troupe ambulante ne pourra subsister sans l'autorisation des ministres de l'intérieur et de la police. Le ministre de l'intérieur désignera les arrondissements qui leur seront destinés, et en préviendra les préfets. »

<sup>14</sup> « Le maximum du nombre des théâtre de notre bonne ville de Paris est fixé à huit ; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des quatre grands théâtres mentionnés en l'article premier du règlement de notre ministre de l'intérieur, en date du 25 avril dernier, les entrepreneurs ou administrateurs des quatre théâtres suivants. »

テアトル・フランセ、オペラ座、オペラ・コミック座、テアトル・ド・ランペラトリス、ヴォードヴィル座、ヴァリエテ座、ゲテ座、アンビギュ＝コミック座のみが上演を許された。その他の劇場に関しては、第5条で以下のように記されている。

前条で許可されていないすべての劇場は、8月15日までに閉鎖されるものとする。

したがって、パリ市内において、上記で定められた劇場以外では、いかなる理由であっても作品を上演することはできず、たとえ無料であっても観客を入れることはできない。また、ポスターを掲示したり、印刷あるいは手書きのチケットを配布したりすることも、法律および警察規則によって課される罰則の対象となる。(Wild 2012, 455)

15

許可されていない全ての劇場が閉鎖しなければならなかったことが確認できる。しかしこの項目については、1864年の法令<sup>15</sup>では、第1条で「宮内・芸術省に加え、パリでは警視庁、地方では県庁に申し立てをすれば、個人でも劇場を建設し運営することができる」(Wild 2012, 458)<sup>16</sup>と提示された。劇場を私的に開設することはできないものの、宮内・芸術省、パリや地方の警視庁に申請書を提出し、法に従うという条件で、劇場を開設し経営することができるようになったのである。

### 3-2. 上演作品について——主要歌劇場に割り当てられたジャンル

本章第1節第1項において、劇場毎に割り当てられたジャンルの規定が1807年4月25日の法令<sup>15</sup>で提示されたことを記した。一等劇場と二等劇場のジャンルに関しては、この法令<sup>15</sup>の第1章第1条と第3条で定められているが、一等劇場については後に精査する。ここでは、その他の劇場がどういった状態であったのかを、法令<sup>15</sup>の内容から確認しておきたい。

一等劇場と二等劇場以外の劇場の上演ジャンルに関しては、第1章第4条と第5条において記されている。

---

<sup>15</sup> « Tous les théâtres non autorisés par l'article précédent, seront fermés avant le 15 août. En conséquence, on ne pourra représenter aucune pièce sur d'autres théâtre, dans notre bonne ville de Paris, que ceux ci-dessus désignés, sous aucun prétexte, ni y admettre le public, même gratuitement ; faire aucune affiche, distribuer aucun billet, imprimé ou à la main, sous les peines portées par les lois et règlements de police. »

<sup>16</sup> « Tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre, à la charge de faire une déclaration au Ministère de notre Maison et des Beaux-Arts, et à la préfecture de police pour Paris ; à la préfecture, dans les départements.»



#### 第4条

現在パリに存在し、警察によって許可された他の劇場は、二等劇場の付属あるいは予備劇場とみなされる。これらの劇場支配人は、二等劇場に属するジャンルの中から自分の劇場に適したジャンルを選択することができる。

二等劇場と同様に、一等劇場のレパートリーから数演目を上演することもできるが、この場合、劇場の管理者の許可が必要であり、また、一等劇場への手数料は、6月8付の法令第4条に従い、内務大臣が承認を経て、相互の合意により決定される。(Wild 2012, 451) <sup>17</sup>

#### 第5条

パリのいかなる劇場も、割り当てられたジャンルから外れる作品を上演することはできない。

ただし、3つの一等劇場〔筆者注：テアトル・フランセ、オペラ座、オペラ・コミック座〕で受け入れられなかった作品は、その劇場に割り当てられたジャンルに近いものであれば、パリのいかなる劇場でも上演することができる。(Wild 2012, 451) <sup>18</sup>

一等劇場とみなされた劇場はテアトル・フランセ、オペラ座、オペラ・コミック座、テアトル・ド・ランペラトリス、二等劇場としてみなされた劇場は、ヴォードヴィル座、ヴァリエテ座、ゲテ座、ポルト・サン・マルタン座、ヴァリエテ・エトランジェール座であった。一等劇場と二等劇場に区分されなかった劇場は、「劇場」とみなされることもなく、また、上演作品についても、二等劇場に定められたジャンルから選ばなければならない、劇場独自の作品を上演することは困難であったことが明らかである。

---

<sup>17</sup> « Les autres théâtres actuellement existants à Paris, et autorisés par la police antérieurement au décret du 8 juin 1806, seront considérés comme annexes ou doubles des théâtres secondaires : chacun des directeurs de ces établissements est tenu de choisir parmi les genres qui appartiennent aux théâtres secondaires, le genre qui paraîtra convenir à son théâtre. »

Ils pourront jouer, ainsi que les théâtres secondaires, quelques pièces des répertoires des grands théâtres, mais seulement avec l'autorisation des administrations de ces spectacles, et après qu'une rétribution due aux grands théâtres aura été réglée de gré à gré, conformément à l'article 4 du décret du 8 juin, et autorisée par le Ministre de l'intérieur. »

<sup>18</sup> « Aucun des Théâtres de Paris ne pourra jouer des pièces qui sortiraient du genre qui lui a été assigné.

Mais lorsqu'une pièce aura été refusée à l'un des trois grands théâtres, elle pourra être jouée sur l'un ou l'autre des théâtres de Paris, pourvu toutefois que la pièce se rapproche du genre assigné à ce théâtre. »

では、一等劇場に区分された歌劇場、すなわちオペラ座とオペラ・コミック座、そして1847年に設立されて主要歌劇場となったリリック座の上演ジャンルはいかなるものであったのか。<sup>『法令』</sup>と「義務目録」の規定内容からその詳細を探る。

(1) オペラ座のジャンル——全て音楽で構成されたオペラ作品（グランド・オペラとプチ・オペラ）

1807年4月25日の<sup>『法令』</sup>では、オペラ座のジャンルについて、以下のように示されている。

この劇場には、歌と舞踏が割り当てられる。レパートリーは、1646年の設立以来、上演されたオペラやバレエを含むすべての作品から構成される。

- ① 唯一、すべて音楽で構成されている作品、そして気品ある高貴で優美なバレエを上演することができる。これらはすべて、神話や歴史から題材を取り、主要な登場人物が神々、王、または英雄である作品である。
- ② （他の劇場に限定されることなく）農村の風景や日常の出来事を描いたバレエも上演することができる。（Wild 2012, 449）<sup>19</sup>

題材には、神、王、そして英雄を主人公とした歴史的なものを扱わなければならなかった。また上記の引用文を見ても分かる通り、<sup>『法令』</sup>には今日よく研究書等で使用されているグランド・オペラという語は記されていない。

この語が正式に示されるのは1831年の支配人ヴェロンに提出された「義務目録」において、3幕から5幕の「グランド・オペラ grand opéra」、1幕、あるいは2幕の「プチ・オペラ petit opéra」と記されている。ヴェロンの次にオペラ座の支配人を務めたエドモンド＝アンリ・デュポンシェル Edmond-Henri Duponchel（1804–c.1860）に提示された1835年以降の「義務目録」には、「グランド・オペラ」という用語は継続して使用されているが、「プチ・オペラ」という表記は見られなくなる。

---

<sup>19</sup> «Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse : son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement en 1646.

1° Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique, et les ballets du genre noble et gracieux : tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie ou dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros.

2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie. »

この劇場は、これまで王立音楽アカデミー [筆者注：オペラ座] に割り当てられた以下のジャンルのみを上演することができる。

No. 1 : 1 幕、2 幕、3 幕、4 幕、5 幕のオーケストラ付きのレシタティフを伴うグランド・オペラ。バレエの有無を問わない。

No. 2 : 1 幕、2 幕、3 幕、4 幕、5 幕のバレエ・パントミム。(Cahier des Charges 1847, Article 22) <sup>20</sup>

「2幕、3幕、4幕、5幕のレシタティフとオーケストラで構成されるグランド・オペラ」となっており、幕数の制限がないことから、当時のオペラ座で上演されるオペラは、幕数に関係なくグランド・オペラと呼ばれたことが示唆される。

そもそも、グランド・オペラという用語は、19世紀にジャンルの一つとしてみなされる前から劇場名として用いられていた。丸本によれば、17世紀の創設以来、劇場ヒエラルキーの頂点で最大の特権を享受したオペラ座（当時の名称は王立音楽アカデミー）は、「オペラ (l'Opéra)」、あるいは「グランド・オペラ Grand Opéra」という別称で知られ、そこで制作されるオペラも「グランド・オペラ」と呼ばれたという（丸本 2022, 11）。

一方、1831年の「義務目録」に記されているプチ・オペラに区分される作品群を検討するうえで重要となるのは、ジャンルとしてのバレエの確立である。

元来バレエは、オペラの物語の中に組み込まれていた。19世紀以前に人気を得ていたフランス・オペラのジャンルであるトラジェディ・リリック<sup>21</sup>におけるバレエは、物語の流れに沿ったものであった。一方、グランド・オペラに挿入されたバレエには、作品の物語とは繋がりが無いものもある。時にはオペラと別個で上演されることもあり、次第にバレエは自立的な舞台ジャンルとして確立していった。このような過程を経てオペラ座では、それぞれ独立作品としてのオペラとバレエを同じ日のプログラムに組み込む上演形態が一般化し、バレエとの同日上演を可能にする新しいタイプの小規模なオペラ、すなわちプチ・オペラが作られるようになった（丸本 2022, 376-377）。

したがってプチ・オペラは、グランド・オペラのように、一つのジャンルとして定めら

---

<sup>20</sup> « Il ne pourra être exploité sur la scène de l'Académie royale de Musique que les genres attribués jusqu'à ce jour à ce théâtre, savoir : No. 1. le grand Opéra, avec récitatif à orchestre en deux, trois, quatre ou cinq actes, avec ou sans ballet ; No. 2. Le ballet-pantomime, en un, deux, trois, quatre ou cinq actes. »

<sup>21</sup> ジャン＝バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) によってフランス・オペラに導入されたジャンルの一つ。一般的に叙情悲劇あるいは音楽悲劇と訳され、古代ギリシャ・ローマの世界を背景に英雄や王侯貴族が主人公となる古典主義悲劇の性格を持つ。基本的に全5幕でレシタティフとエールで構成されるオペラ。

れるものではない。しかし、グランド・オペラという語自体も、ラコンブが述べるように、19世紀のスコアや台本に記されることはなく、オペラ・コミックと区分するために、単に「オペラ」と書かれることがほとんどであった（Lacombe 1997, 239）ということも念頭に置かなければならない。このことについては、第2節で言及したい。

オペラ座において「オペラ」のみを上演させるという規定については、1864年の法令で解除する動きがあった。1864年の法令の第4条において、「公産となった〔筆者注：著作権切れした〕作品を含め、あらゆるジャンルの劇作品をすべての劇場で上演することができる。」（Wild 2012, 459）<sup>22</sup>と、形の上では、全てのジャンルを全ての劇場で上演することが許された。しかし実際には、それとは異なる状況となった。

この劇場は、これまで王立音楽アカデミー〔筆者注：オペラ座〕に割り当てられた以下のジャンルのみを上演することができる。

No. 1 : 1 幕、2 幕、3 幕、4 幕、5 幕のオーケストラ付きのレシタティフを伴うグランド・オペラ。バレエの有無を問わない。

No. 2 : 1 幕、2 幕、3 幕、4 幕、5 幕のバレエ・パントミム。（Cahier des Charges (o) 1866, Article 22）<sup>23</sup>

1864年の法令が提示された後の1866年の「義務目録」において、依然としてジャンルが割り当てられている。この内容は1847年の「義務目録」と全く同じものとなっており、オペラ座においてジャンルの規定が1864年以降も定められていたといえる。

## (2) オペラ・コミック座のジャンル——台詞と音楽で構成されたオペラ作品（オペラ・コミック）

オペラ・コミック座では、フランス・オペラのもう一つの枠組みである台詞と音楽で構成されたオペラ作品、すなわちオペラ・コミックが上演された。1807年4月25日の法令では、以下のように示されている。

<sup>22</sup> « Les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces entrées dans le domaine public, pourront être représentés sur tous les théâtres. »

<sup>23</sup> « Il ne pourra être exploité sur la scène de l'Opéra, que les genres attribués jusqu'à ce théâtre ; savoir : No. 1. le grand Opéra, avec récitatif à orchestre en un, deux, trois, quatre ou cinq actes, avec ou sans ballet. No. 2. Le ballet-pantomime, en un, deux, trois, quatre ou cinq actes. »

この劇場 [筆者注：オペラ・コミック座] では、とりわけ、クブレ、アリエット、アンサンブルが混ざったあらゆる種類の喜劇やドラマの上演が定められている。

レパートリーは、コメディ・イタリエンヌ [筆者注：16世紀から18世紀にかけてフランスにおいて活動したイタリア人の役者による劇団。18世紀初頭にイタリア座として常設の劇場をもつが、1762年にオペラ・コミック座に吸収された。] との合併前後にオペラ・コミック座で上演されたすべての作品で、台詞が歌で区切られているものから構成される。(Wild 2012, 450) <sup>24</sup>

対話が用いられるオペラ・コミックは、1806年の法令<sup>24</sup>が提示される前から存在した最も伝統的なジャンルであった。法令にも規定されているように、オペラ座で上演された「オペラ」と区別する最も重要な要素は、台詞の使用である。さらに、題材として、デュアメルが先行研究にて言及している「喜劇または大団円の悲喜劇 *une comédie ou une tragi-comédie à dénouement gai*」(Duhamel 1932, 212) が扱われたことも着目すべき点であろう。

オペラ・コミック座で上演されたこのジャンルは、「義務目録」でも同様に示されている。以下は1851年の「義務目録」の内容である。

支配人は、1807年4月25日の規定でこの劇場に割り当てられたジャンルのフランス語の作品のみオペラ・コミック座で上演することができる。

他のジャンルの作品を上演するためには、たとえ営利目的の公演であっても、内務大臣の許可を得なければならない。(Cahier des Charges (oc) 1851, Arrêté 3) <sup>25</sup>

1807年4月25日の法令<sup>24</sup>で定められたジャンルの規定が尊重されており、ここでも、台詞を扱った作品、すなわちオペラ・コミックの上演が定められている。

こうした規定は、オペラ座同様、1864年の法令<sup>25</sup>以降も提示され続けた。1874年の「義務目録」では、以下のように示されている。

---

<sup>24</sup> « Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble.

Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique, avant et après sa réunion à la Comédie italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant. »

<sup>25</sup> « Le directeur entrepreneur ne pourra représenter sur le théâtre de l'Opéra-Comique que des pièces françaises, du genre attribué au théâtre national de l'Opéra-Comique par le règlement de 25 avril 1807.

Pour faire jouer des pièces d'un autre genre, même dans la représentation à bénéfice, il devra obtenir l'autorisation du Ministre de l'Intérieur. »

支配人は 1807 年 4 月 25 日の規定でオペラ・コミック座に割り当てられたジャンルのフランス語の作品しか上演することはできない。

他のジャンルの作品を上演するためには、たとえ営利目的の公演であっても、内務大臣の許可を得なければならない。(Cahier des Charges (oc) 1874, Arrêté 5) <sup>26</sup>

1851 年の「義務目録」と 1874 年の「義務目録」の内容は全く同じであり、オペラ・コミック座においても、ジャンルの規定が 1864 年以降も継続されていたことが分かる。言い換えると、この劇場も先に示したオペラ座と同じ状況にあったと指摘できる。

### (3) リリック座のジャンル

1847 年に建てられ、第 3 の歌劇場とみなされたリリック座の上演作品については、「義務目録」においてジャンルの規定は厳密ではなく、「オペラ」とオペラ・コミックの両方を上演することができた。

1851 年から 1862 年の「義務目録」では、「レパートリーは、合唱、エール、二重唱、三重唱、アンサンブルを伴った新曲を含む、韻文あるいは散文の 1 幕以上の新作で、一般的にオペラのジャンルに含まれるあらゆる展開で構成される」(Cahier des Charges (L) 1851, 1854, 1855, 1862) <sup>27</sup>と定められている。1868 年においては、「レパートリーは、1 幕以上のオペラ作品、音楽が織り交ぜられたドラマ、そしてトラジェディ・リリックから構成される」(Cahier des Charges (L) 1868, Article 5) <sup>28</sup>と記され、多少の変更がみられるものの、全て歌われる「オペラ」と台詞を含むオペラ・コミックの両方を上演することができた。

以上から、オペラ座とオペラ・コミック座においては 1864 年に新たな法令<sup>デクレ</sup>が提示され、それまでの劇場法が緩和されてなお、1806 年の法令<sup>デクレ</sup>のジャンル分けに関する規定が途絶えることはなかったことが明らかである。

---

<sup>26</sup> « Le directeur ne pourra faire représenter que des pièces françaises, du genre attribué au théâtre national de l'Opéra-Comique par le règlement de 25 avril 1807.

Pour faire jouer des pièces d'un autre genre, même dans des représentations extraordinaires ou à bénéfices, il devra obtenir l'autorisation du Ministre. »

<sup>27</sup> « Le répertoire se composera d'ouvrages nouveaux en un ou plusieurs actes, en vers ou en prose, mêlés de musique nouvelle, avec chœurs, airs, duos, trios, morceaux d'ensemble, et, en général, tous les développements que comporte le genre lyrique. »

<sup>28</sup> « Le répertoire se composera d'ouvrages lyriques en un ou plusieurs actes ainsi que de drame mêlé de musique, et de tragédie lyrique. »

### 3-3. 検閲への台本の提出

本章第1節第1項で示したように、劇場は上演の際、作品の検閲を受ける必要があった。そもそも検閲制度は19世紀以前から存在する。革命時に一度廃止となったものの、劇場作品が政治的論争の場になることを恐れ、1807年4月25日の法令<sup>テフレ</sup>で再び検閲が義務化された（Boulanger 2020, 57）。

#### 第6条

劇場の支配人や興行主が受け入れた作品が許可されたジャンルから外れていないことを確認したい時や、上演することで費用が発生する可能性のある作品が予期せず禁止されることを避けたい時は、内務省の執行部にこれらの作品の写本を預けることができる。

作品が、その劇場にふさわしい劇場に適したジャンルでないと思われる場合、その劇場の興行主や支配人は、大臣から通知が行く。

内務省の執行部における作品の審査および上演の承認は、作品を別の観点から審査するために警察省に依頼することを、支配人が免除されるものではない。（Wild 2012, 451–452）<sup>29</sup>

1807年4月25日の法令<sup>テフレ</sup>以降は、検閲のための部門が内務省に設けられ、そこで審査を受け、警察庁に認可される必要があった。検閲の内容については、音楽について審査されることはなく、台本のみであったことが分かっている。ブランジェによれば、1852年12月30日の法律で唯一基準が示されたが、その年以外は、検閲官には何のガイドラインも与えられなかったという（Boulanger 2020, 61）。そのため、検閲の基準は劇場の状況や観客など、さまざまな点から検閲官によって定められ、劇場によって異なっていたことが推察される。検閲の基準をここで断定することは不可能であるが、少なくとも、政治に作用するものは全て排除しようとしていたことは確かであろう。

---

<sup>29</sup> « Lorsque les directeurs et entrepreneurs de spectacles voudront s'assurer que les pièces qu'ils ont reçues ne sortent point du genre de celles qu'ils sont autorisés à représenter, et éviter l'interdiction inattendue d'une pièce dont la mise en scène aurait pu leur occasionner des frais, ils pourront déposer un exemplaire de ces pièces dans les bureaux du ministère de l'intérieur.

Lorsqu'une pièce ne paraîtra pas être du genre qui convient au théâtre qui l'aura reçue, les entrepreneurs ou directeurs de ce théâtre en seront prévenus par le Ministre.

L'examen des pièces dans les bureaux du ministère de l'intérieur, et l'approbation donnée à leur représentation, ne dispenseront nullement les directeurs de recourir au ministère de la police, ou les pièces doivent être examinées sous d'autre rapports. »

検閲に関する記述は、「義務目録」においてもみることができるが、作品の提出に関して明確に記されているのはオペラ座のみであった。例えば 1847 年の「義務目録」の第 23 条では以下のように定められている。

オペラやバレエを問わず全ての作品を検討する前に、リハーサルが支障なく行えるかどうかを吟味するため、我々に作品を提出する必要がある。また、上演可能かどうか、あるいは変更や削除を行う必要があるかどうかを判断するため、上演の 10 日前に、作品を再度我々に提出しなければならない。（Cahier des charges (o) 1847, Article 23）<sup>30</sup>

さらに、1864 年の法令でも、第 3 条で「1852 年 12 月 30 日の法令により、すべての劇作品は上演される前に、パリの劇場では宮内・芸術大臣から、地方の劇場では県庁から、審査と許可を受けなければならない」（Wild 2012, 459）<sup>31</sup>と、3 つの歌劇場において引き続きその上演内容が管理されている。特にオペラ座では、1866 年の「義務目録」においても「検閲委員会に提出して大臣の承認を得た後でなければ、オペラ、バレエといったいかなる作品も上演または再演することはできない」（Cahier des charges (o) 1866, Article 12）<sup>32</sup>と、検閲に関して詳細に記されている。オペラ座においてのみ検閲に関する記述が見られることから、上演される作品に関しては、少なくとも他の 2 つの劇場よりも厳格に管理されていたといえる。

また、検閲は、七月王政の最初の期間である 1830 年から 1835 年と、第二共和政の期間である 1848 年から 1850 年を除き、1906 年に廃止されるまで途絶えることはなかった。実際に、フランス国立公文書館には、オペラ座のみならず、オペラ・コミック座やリリック座で上演された作品で検閲を受ける台本が残され、所蔵番号 F/18/669 から F/18/1016、F/21/966 から F/21/995 には、1835 年から 1906 年までにパリの歌劇場の上演の際に検閲の対象となった作品の台本が収められている。所蔵された文書は 380 件で、作品数で換算すると、7800

---

<sup>30</sup> « Aucune pièce ne pourra être représentée sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, sans notre autorisation préalable. »

Avant d'être mis à l'étude, toute pièce, opéra ou ballet, devra nous être soumise, afin qu'il soit examiné si les répétitions peuvent avoir lieu sans inconvénients ; et, dix jours avant la représentation, elle devra nous être soumise de nouveau, afin qu'il soit décidé si elle peut être représentée ou s'il y a lieu ou non d'y faire des modifications ou des suppressions. »

<sup>31</sup> « Toute œuvre dramatique, avant d'être représentée, devra, aux termes du décret du 30 décembre 1852, être examinée et autorisée par le Ministre de notre Maison et des Beaux-Arts, pour les théâtres de Paris ; par les préfets, pour les théâtres des départements. »

<sup>32</sup> « Aucune pièce, Opéra ou ballet, ne pourra être représentée ni reprise, sur le Théâtre de l'Opéra, qu'après avoir été préalablement soumise à la Commission de Censure et revêtue de l'approbation ministérielle. »



件以上にわたり、検閲者の報告書が残されているものもある。これら検閲を受けた作品には、本論文の研究対象であるビゼーの《真珠採り》（1863、リリック座）、《パースの美しい娘》（1867、リリック座）、《ジャミレ *Djamileh*》（1872、オペラ・コミック座）に加え、《カルメン》（1875、オペラ・コミック座）や、グノーの《ファウスト *Faust*》（1859、リリック座）、トマの《ハムレット *Hamlet*》（1868年、オペラ座）などが含まれる。このようにフランス国立公文書館において、検閲を受けた手稿台本が残されていることから、当時のオペラ作品の内容が管理され続けていたことが読み取れる。

以上の検証から、下記のようにまとめることができる。

「劇場の自由化に関する法令」と称されることが多い1864年の法令において、劇場を自由に開設することができる項目や各劇場で上演できるジャンルの制限を撤廃する項目が置かれた。しかし、これは形の上でしかなく、実際には、1806年と1807年で一等劇場とみなされた劇場において、それまでと同じ内容が1864年以降も「義務目録」によって定められた。したがって、1864年の劇場の自由化に関する法令は、フェレが先行研究で示すように（Féret 2010, 56）、1806年と1807年の法令との結びつきを完全に断ち切るものではなかったことが指摘できる。

「義務目録」においては、「上演作品について」と「検閲への台本の提出」の項目に加え、作曲家に関する項目もあるが、これについては次章で詳細に検討する。

## 第2節 パリの主要歌劇場におけるオペラ初演の実際

次に、1806年から1807年までの3つの法令<sup>33</sup>で一等劇場に区分されたオペラ座とオペラ・コミック座、1847年に開設され、第3の歌劇場とみなされたリリック座の初演データの検証を通し、パリの主要歌劇場におけるオペラ初演の実際を探る。初演については、世界初演、劇場初演、演出の新制作と、様々な意味が含まれるが、ここでは、世界初演に限定している。

各劇場で初演された初演作品に関しては、以下の先行研究を参考にし、第二帝政期以前の七月王政期以降、すなわち1830年から1875年までのオペラ初演を表にまとめた<sup>33</sup>。オペラ座については、丸本 2022 の巻末年表 (pp. 467–495) に加え、Terrier の巻末年表 (pp. 305–322) と *Journal de l'Opéra*<sup>34</sup>を、オペラ・コミック座については Wild and Charlton 2005、リリック座については、de Lasalle 1877 と Walsh 1981 を参照した。ジャンル区分に関しては、基本的にオペラ座は Terrier の巻末年表 (pp. 305–322)、オペラ・コミック座は Wild and Charlton 2005、リリック座は de Lasalle 1877 に準拠している。加えて、ジャンル表記については以下の点に注意したい。

19世紀の書物において一般に使用されていたにもかかわらず、「グランド・オペラ」という用語はスコアや台本においてめったに現れず、通例、当該の作品をオペラ・コミックと区別するため、単に「オペラ」と示されていた。(Lacombe 2001, 233)

第1節でも述べたように、ラコンブは、「グランド・オペラ」というようなジャンル名に関して、台本やスコアにおいてめったに表れていないことを示している。ここから、ジャンル名は現代の学者のみが使用し、当時の作曲家や台本作家には認識されていなかったことが読み取れる。さらに、19世紀のフランス・オペラのジャンルについて、作曲家、著述家、聴衆それぞれによって捉え方が異なっており、また作曲家自身は各ジャンルの明確な定義を持って作曲していなかったことが考えられる。そのためここでは、オペラ・コミックと区別するために、全て音楽で構成された作品を「オペラ」とし検証を進める。

<sup>33</sup> カンタータやバレエ等のジャンルは含まず、オペラ作品のみを対象とした。

<sup>34</sup> オペラ座図書館が開設された1861年以降に作られた過去作を含むオペラ座の上演カレンダー。

## 第1項 オペラ座の初演作品

第1節で検証したように、オペラ座では、オペラ作品とバレエ作品を上演することができた。1830年から1875年までにオペラ座で初演された作品は147作品、そのうちオペラ作品は80作、バレエは56作品、その他にも数作ではあるが、カンタータやオラトリオと、演技を含まない作品も上演されている。オペラ座での初演作品は、バレエが作品に含まれる作品（「オペラ」）と独立したバレエと共に上演された作品（プチ・オペラ）に区分される。どちらも1830年から1875年まで絶えず初演されてきた（次頁の表2）。

プチ・オペラに区分される作品が初演されていない年もあるが、バレエが作品に含まれる「オペラ」の数と比較すると大差は見られない。このことから、どちらかの作品群が優先されていたわけではないこと、そして全ての作品にバレエが含まれていることから、バレエの人気の高さが読み取れる。

「オペラ」に区分される作品に関しては、《ユダヤの女 *La Juive*》（1835、アレヴィ）、《ユグノー教徒 *Les Huguenots*》（1836、マイヤーベアー）、《アフリカの女 *L'Africaine*》（1865、マイヤーベアー）は、グランド・オペラというオペラ座の代名詞と言えるジャンルの代表作として挙げられることが多い。研究対象の時代ではないが、《ポルティチの啞娘 *La Muette de Portici*》（1828、オベール）は、グランド・オペラという用語を1つのジャンルとして確立に導いた作品と考えられている。

1835年12月10日初演のフロメンタル・アレヴィ *Fromental Halévy*（1799-1862）が作曲した全5幕《ユダヤの女》は、ユダヤ教とキリスト教の争いを題材とした悲劇であり、大人数の合唱と舞踊が使用されている。さらに、1836年2月29日初演のジャコモ・マイヤーベアー *Giacomo Meyerbeer*（1791-1864）による全5幕の《ユグノー教徒》は、ユグノーとカトリックの争いによる悲劇で、大人数の合唱と舞踊を含む。また、1865年4月28日初演の全5幕の《アフリカの女》は、アフリカ人の奴隷に扮するインドの女王とヨーロッパ人で初めてインドに到達したヴァスコ・ダ・ガマという歴史上の人物との物語を題材にし、大人数の合唱と舞踊が用いられている。

このような作品群の台本の多くは、ウジェーヌ・スクリーブ *Eugène Scribe*（1791-1861）によって手掛けられた。彼は生涯に30作品のオペラ台本を残しているが、特に全4幕や全5幕と幕数の多いオペラ作品の台本を書いている。さらに、丸本よれば、「ロッシーニ、ドニゼッティ、ベッリーニ、ヴェルディといった19世紀イタリア・オペラを代表する巨匠たちは、それぞれイタリアで大成功を収めたあと活躍の場をパリに求め、早世したベッ

リーニを除き、オペラ座のオファーに応じて、グランド・オペラの創作にも大きく関与した」という（丸本 2022, 7）。

【表 2】 1830 年から 1875 年までの「オペラ」とプチ・オペラのオペラ座での初演数

年数	「オペラ」	プチ・オペラ
1830	0	2
1831	1	2
1832	1	1
1833	2	0
1834	0	0
1835	1	0
1836	1	1
1837	1	0
1838	2	0
1839	2	1
1840	3	0
1841	2	1
1842	0	2
1843	2	0
1844	2	2
1845	1	0
1846	3	0
1847	1	1
1848	1	1
1849	1	1
1850	1	0
1851	2	1
1852	1	0
1853	2	2
1854	1	0
1855	2	1
1856	0	1
1857	2	1
1858	1	0
1859	2	0
1860	2	0
1861	2	1
1862	1	0
1863	0	1
1864	1	1
1865	1	0
1866	0	0
1867	1	1
1868	1	0
1869	1	0
1870	0	0
1871	0	1
1872	0	0
1873	1	0
1874	1	0
1875	0	0

(筆者作成)

これらの作品の共通点は、法令<sup>35</sup>で規定されているように、歴史的な出来事を題材にし、階級の格差や宗教の対立から引き起こされる悲劇を描いているということである。ビゼーの《カルメン》で見られるような、登場人物自身が引き起こす悲劇ではなく、社会あるいは宗教の対立が起因となる避けられない悲劇であることが、その特徴として挙げられる。

また、大人数の合唱や舞踊による舞台上の華やかさ、合唱による音楽の豪華さ、運命付けられた悲劇的な物語の劇的な展開に加え、少なくとも1つのバレエシーンが挿入されることで、視覚的にも、聴覚的にも壮大な「オペラ」となる。5幕物が多いが、4幕や3幕物に加え、1838年9月に初演されたエクトール・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803–1869) の《ベンヴェヌート・チェッリーニ *Benvenuto Cellini*》のように、2幕構成のものも存在する。この作品にもバレエシーンや合唱が使用され<sup>35</sup>、カーニヴァル（謝肉祭）の情景が描き出されている。

一方で、先述したようなプチ・オペラに区分される作品は、1830年から1875年までに27作が初演されている。1幕から3幕の作品が多いが、4幕構成のものも存在する。これら作品の題材には、1836年に初演されたルイズ・ベルタン Louise Bertin (1805–1877) の《エスメラルダ *Esmeralda*》のように、ヴィクトル・ユゴー Victor-Marie Hugo (1802–1885) の小説『ノートルダム・ド・パリ *Notre-Dame de Paris*』に基づいた、階級の格差から引き起こされる悲劇や、1843年に初演されたフロメンタル・アレヴィ Fromental Halévy (1799–1862) の《浮浪者 *Le Lazzarone*》のように、地位が違う男女の恋を描いた物語が扱われている。

## 第2項 オペラ・コミック座の初演作品

### 2-1. 1830年以前の上演作品について

オペラ・コミック座では、基本的に台詞を伴うオペラ・コミックが上演された。音楽劇の一つに区分されるこのジャンルは18世紀から存在する。もともとオペラ・コミックは、喜劇的な性質を持ち、その性質は19世紀初頭においても維持されたままであった。

フランスの音楽学者パトリック・タイエブ Patrick Taïeb (生没年不明)によると、19世紀初頭、特に1800年から1815年までに初演や上演が多く行われたのは、アンドレ＝エルネスト＝モデスト・グレトリー André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813) とニコラ・ダレ

---

<sup>35</sup> 《ベンヴェヌート・チェッリーニ》の第1幕後半の該当場面は、1844年にベルリオーズ自身が作曲した管弦楽曲《序曲》の〈ローマの謝肉祭〉の素材となっている。

ラック Nicolas Dalayrac(1753–1809)の作品であるという。グレトリーは、第一帝政期(1804–1814/1815年)において、19作の新作のオペラ・コミックが初演され、これらは合計1172回上演された。ダレラックは、1800年から1814年までに13作の新作のオペラ・コミックが初演され、これらは合計670回上演された(Lacombe 2020, 242–244)。特にダレラックは、アレクサンドル・デュバル Alexandre Duval (1767–1842)、シャルル＝ギョーム・エティエンヌ Charles-Guillaume Étienne (1778–1845)、エマニュエル・デュパティ Emmanuel Dupaty (1775–1851)という、オペラ・コミックの軽快さにこだわった3人の劇作家の台本を扱い、オペラ座で上演された作品とは異なる「軽い」オペラ・コミックを作ることに努めた。

彼らに続く作曲家には、エティエンヌ＝ニコラ・メユール Etienne Nicolas Méhul (1763–1817)、アンリ・フランソワ・ベルトン Henri François Berton (1767–1844)、フランソワ＝アドリアン・ボワエルデュー François-Adrien Boieldieu (1775–1834)、ニコロ・イズアール Nicolò Isouard (1775–1818)が挙げられる。彼らのオペラ・コミックも多く上演されている。ボワエルデューとイズアールの作品の初演数や上演数は特に多い。タイエブによると、イズアールに関しては、1801年から1814年までに26作品が初演され、これらの作品は合計で872回上演されたことが分かっている。ボワエルデューも、19世紀のオペラ・コミックの代表作として挙げられる作品を作曲しており、彼の作品の中で特に有名なのが全3幕の《白い貴婦人 *Dame blanche*》(1827)である。この作品は、今日でもフランスにおいて度々上演されている。

《白い貴婦人》の題材は、ウォルター・スコット Walter Scott (1771–1832)の小説『ガイ・マナリンク *Guy Mannering*』(1815)、『修道院 *The Monastery*』(1820)、『アボット *The abbot*』(1820)に基づいている。物語はヨーロッパ各地で語り継がれる城に現れる幽霊の伝説を軸に進み、その城の相続人や隠された財産をめぐるドタバタ劇が繰り広げられる。登場人物の変装というオペラ・コミックの慣習が見られ、また最後は大団円となるものの、その内容はより幻想的なものとなり、その喜劇性はそれまでの作品と質的に少し異なる。シャルル・ペロー Charles Perrault (1628–1703)の『サンドリヨン *Cendrillon*』を原作とするイズアールの同タイトルのオペラ・コミックも同様で、魔法使いの不可思議な力によってヒロインのサンドリヨンが魔法にかけられて変身する描写もあり、非現実的な題材となっている。

## 2-2. 1830年から1875年までの初演作品

2-1項で示したオペラ・コミックの特性の変化は、1830年以降になるとより顕著になる。1830年から1875年までにオペラ・コミック座では、305作のオペラ・コミックに区分される作品が初演されている<sup>36</sup>。その中でもオペラ座において多くのバレエ作品を初演しているアドルフ＝シャルル・アダマン Adolphe-Charles Adam (1803-1856) は、オペラ・コミック座で、オペラ座以上の作品を残している。本論文の研究対象である 1830年から亡くなる1856年までの約25年間に、アダマンは共作を含めて27作を作曲した。共作には、フランソワ・オベール François Auber (1782-1871) との作品が挙げられる。

オペラ・コミック座で1837年12月2日に初演されたオベールの全3幕の《黒いドミノ *Le Domino noir*》(1837)もスクリーヴによって台本が書かれた。スペインの貴族のドタバタ劇が描かれ、大団円で終わる。この作品の音楽についてベルリオーズは、次のように評している。

オベール氏の音楽は、一般的に好まれた。人々は絶えず快活で、軽快で、刺激的と思うであろう。厳しい何人かは、確かに、彼の少し窮屈な形式、短い旋律、喜劇的傾向を非難している。オペラ・コミック座の現在の聴衆に作用を及ぼすのに最も適切な様式を何よりもまず探し求めている音楽家という視点に彼を置いたのであれば、おそらくこれらの欠点はあまり注目されないであろう。(Berlioz 1837, 1)<sup>37</sup>

ベルリオーズの記述の通り、本作品の音楽は快活で軽快なものとなっており、このような音楽が伴った「喜劇または大団円で終わる悲喜劇」のオペラ・コミックは、19世紀の半ばまでオペラ座で上演された「オペラ(あるいはグランド・オペラ)」と並んで流行した。また、後の世代に書かれた1873年の『ラール・ミュージカル *L'Art musical*』の記事において、「もし、オベール、エロール、ボワエルデューのようなオペラ・コミックを作れないのであれば、アダマンやグリザール [筆者注: アルベール・グリザール Albert Grisar (1808-1869)] のようなオペラ・コミックを作りなさい。これらの偉大な巨匠たちが我々に与え

<sup>36</sup> オペラ・コミック座で初演された作品のジャンルに関しては Wild 2005 を参考にしている。

<sup>37</sup> « La musique de M. Auber a généralement plu. On l'a trouvée, comme toujours, vive, légère et piquante. Quelques personnes d'un goût sévère lui reprochent, il est vrai, ses formes un peu étroites, ses mélodies courtes, sa tendance vaudevillique. Peut-être ces défauts seraient-ils moins remarquables si l'on voulait se placer au point de vue du musicien qui cherche, avant tout, le style le plus propre à agir sur le public actuel de l'Opéra-Comique. »

たような素晴らしい魅力を持ったオペラ・コミックを作りなさい。」（de Thémis 1873, 187）<sup>38</sup>と記されていることから、先述のオベール、ボワエルデュー、アダンの作品が、オペラ・コミックというジャンルの典型的な形とみなされていたことが分かる。

しかし、1850年以降（リリック座の創設以後）になると、マイヤーベアーの作品において台本の新たな構想が現れる。マイヤーベアーは、グランド・オペラを活気付けた作曲家の一人であるが、2つのオペラ・コミック《北極星 *L'Étoile du Nord*》と《プロエルメルのパルドン祭 *Le Pardon de Ploërmel*》も手掛けており、これらの作品において、オペラ・コミックの枠組みを発展させていった。

《北極星》は、1854年2月16日にオペラ・コミック座で初演された全3幕のオペラ・コミックで、ピョートル皇帝とロシアの皇后エカテリーヌ1世の生涯を題材に扱っている。オペラ・コミックの題材において、これまでより、異国的、歴史的、社会的要素が強くなったといえる。マイヤーベアーの音楽に関して言えば、『ジュルナル・デ・デバ』では、「音楽的な面白さについても、時代錯誤を起こさず、自分の世界を知っているマイヤーベアーが単純なジャンルに踏み込むことは全くなく、非常に生き生きとした作品であった」（Berlioz 1854, 1）<sup>39</sup>と述べられている。その中で『メネストレル』では、「マイヤーベアーが一般受けするオペラを書いたというわけではない」（Viel 1854, 1）<sup>40</sup>とも記されており、これまでのオペラ・コミックとは少し異なるものを取り入れたことが示唆される。このことについては、音楽を背景に台詞が語られるメロドラマ（次頁の譜例1）と台詞部分が全て歌われるレシタティブ（次頁の譜例2）の使用から確認することができる。

---

<sup>38</sup> « Faites de l'opéra-comique, celui d'Adam ou de Grisar, si vous ne pouvez encore essayer de celui d'Auber, de Hérold et de Boieldieu; faites l'opéra-comique de bon goût, tel qu'ils nous le donnaient, eux, ces grands maîtres. »

<sup>39</sup> « Quant à l'intérêt musical, il a été r d'une extrême vivacité, Meyerbeer qui ne commet pas, lui, d'anachronisme et qui connaît son monde, s'étant complètement abstenu d'aborder le genre niais. »

<sup>40</sup> « Non pas que Meyerbeer ait précisément écrit un opéra généralement admis. »



【譜例 1】《北極星》でのメロドラマの使用 (No. 3)

68

N<sup>o</sup> 5.  
MÉLODRAME.

RÉPLIQUE: vous étiez là le verre à la main!

**Allegro moderato.**  
(Metr: ♩ = 108)

PIANO.

CATHERINE. (Parlé)  
à merveille! de la colère!

PÉTERS. (Parlé)  
morbleu!

GEORGES. (Parlé)  
c'est ta faute aussi!... n'est-ce pas?

GEORGES.  
et si tu le rudoyais moins...

CATHERINE (Parlé)

(Meyerbeer 1854 : 初版 ヴォーカルスコア)

【譜例 2】《北極星》でのレシタティフの使用 (No. 10)

173

(B) RÉCITATIF et CHANSON de la CAVALERIE.

Récitatif.

GRITZENKO.

Assez dan - sé, assez val.sé! plus que leschmickavousournela

PIANO.

tête! maintenantmesamis, lapetitechansonnette! Co - saque,avousdecommen

(Metr: ♩ = 108)

(Meyerbeer 1854 : 初版 ヴォーカルスコア)

譜例 1 と譜例 2 のようなメロドラマとレシタティフが使用されている本作のジャンルに関して、『メネストレル』では、以下のように記されている。

もし、どうしても、偉大な芸術家〔筆者注：モーツァルト〕の最後の構想との形式の類似を見つけなければならないとすれば、《ドン・ジョヴァンニ》や《泥棒かささぎ》、つまり、涙と笑いが入り混じり、最も多様な要素が集められ混合された、イタリア人がセミ・セリアと呼ぶ作品であろう。（Viel 1854, 1）<sup>41</sup>

ここでは、《北極星》は、イタリア・オペラのジャンルの「セミ・セリア」に位置する《ドン・ジョヴァンニ *Don Giovanni*》や《泥棒かささぎ *La Gazza Ladra*》と同じ種類に区分されている。「セミ・セリア」は涙と笑いが入り混るものと記されており、《北極星》が、グランド・オペラとオペラ・コミックの中間にあり、伝統的なオペラ・コミックとは少し異なっていることが読み取れる。

さらに、1859年4月4日に同歌劇場で初演されたジュール・バルビエ Jules Barbier (1825–1901) とミシェル・カレ Michel Carré (1822–1872) による台本の全3幕のオペラ・コミック《プロエルメルの許し》は、《北極星》のように、一般的にオペラ・コミックに区分されているが、その音楽には、レシタティフが用いられている。例として、第2幕第10曲にあたるディノラのロマンス前のレシタティフを挙げる（譜例3）。

**【譜例3】《プロエルメルの許し》におけるレシタティフ (No. 10)**

The image shows a page of a musical score for a recitative. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Récitatif.' and includes a vocal line with the lyrics 'Me voi... ci!.. me voi... ci!.. Ho... il doit m'attendre i...' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics '- cil.. Mais non; je ne vois per... sonne, La nuit m'envi... ronne.. Ils sont par...' and includes a tempo marking '(♩ = 92) a tempo mod.<sup>to</sup>'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

(Meyerbeer 1859 : 初版ヴォーカルスコア)

<sup>41</sup> « S'il faut, à toute force, trouver une analogie de forme à la dernière conception du maître, on la rencontrera plutôt dans le *Don Giovanni*, dans la *Gazza Ladra*, en un mot, dans ces ouvrages où les larmes le disputent au rire, où se trouvent réunis et mêlés les éléments les plus divers, et que les Italiens nomment semi-seria. »

オペラ・コミックは、語られる対話と歌が交互に繰り返されて演奏されるという音楽的特性を持つ。しかし、《プロエルメル の 許し》では、歌われる対話のレシタティブが使用されている部分がある。

こうしたマイヤーベアーの音楽に関して、ベルリオーズは次のように述べている。

コランタンが歌う軽妙なアリア〈ああ！なんという冷たさ！ Ah! que j'ai froid !〉は、グロテスクな人物の恐怖を表現することが目的だった。この主題は、オペラ・コミックの作曲家にしばしば提案されていた。しかしマイヤーベアーは新しい方法でこれを扱った。クプレの終盤における声部の半音階下行は、恐怖の震えをかつてないほどよく表現している。(Berlioz 1859, 2) <sup>42</sup>

ここから、ベルリオーズが記した「新しい方法」というように、マイヤーベアーは、当時のオペラ・コミックを書いた作曲家の方法とは異なるやり方で、すなわち語られる台詞によって進められるオペラ・コミックの中でレシタティブを部分的に使用することで、それまでとは異なる、自身のオペラ・コミックを作ったといえる。ベルリオーズは他の新聞記事でも《プロエルメル の 許し》について述べており、レシタティブの使用について、「このシンプルで小さなドラマは、作曲家 [筆者注：マイヤーベアー] の豊かな音楽の力によって、グランド・オペラの外観を帯びている。」(Berlioz 1859, 1) <sup>43</sup>と記している。したがって、オペラ・コミックに区分されるこの作品の音楽は、レシタティブが部分的に使用されている点でグランド・オペラに類似するものであると指摘できる。

その後もこうした傾向の作品は上演され続けた。なかでも 1866 年 11 月 17 日、オペラ・コミック座で初演されたトマによる全 3 幕のオペラ・コミックの《ミニヨン *Mignon*》は、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*』に基づいており、それまでのオペラ・コミックよりも劇性の強い物語となっている。オペラ台本は、ジュー

---

<sup>42</sup> « Dans l'air bouffon de Corentin : « Ah ! que j'ai froid ! » il s'agissait d'exprimer la terreur du grotesque personnage. Ce thème fut souvent proposé aux compositeurs d'opéras-comiques ; M. Meyerbeer l'a traité d'une manière neuve. La gamme chromatique descendante de la partie vocale, vers la fin du couplet, rend surtout on ne peut mieux le grelottement du peureux transi. »

<sup>43</sup> « Voilà un petit drame bien simple qui, sous le riche vêtement musical dont l'a couvert le compositeur, semble vouloir prendre les allures d'un grand opéra. »

ル・バルビエ、ミシェル・カレによって作られた。当初は、原作と同様にヒロインの死で終わったが、初演直後に結末が変更された。

カレ氏とバルビエ氏の作品の最初の版 [……] において、ミニョンは死んだ。これは小説の内容に沿ったものだった。彼らの作品はマルグリットが死に、ジュリエットが死のうとしていたりリック座のために作られたものの、すでに多くの結婚が祝われていた劇場 [筆者注：オペラ・コミック座] に移し変えられたため、悲劇的な終結を嫌う聴衆にその終結の見せ場を与えることはできなかった。(Reyer 1866, 2) <sup>44</sup>

1866年11月に発行された『レビュー・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ *Revue et gazette musicale de Paris*』では、この作品の最後について次のように書かれている。

作者たちに向けられる最も深刻な非難は、《ミニョン》のような特徴的な創作に内在するドイツ色を十分に保てなかったことである。彼らが純粋なオペラ・コミックを作ろうとしたために、かなりフランス的になってしまった。(Bernard 1866, 370) <sup>45</sup>

《ミニョン》が、聴衆の趣味や習慣に応じて、オペラ・コミック座の枠組みに順応するために変更されたことが読み取れる。また、この作品は、「ゲーテの小説とオペラ・コミックの間に立っていたミシェル・カレ氏とジュール・バルビエ氏がオペラ・コミックの方へ何度も傾いたに違いないことを忘れてはならない」(Reyer 1866, 2) <sup>46</sup>、「《ミニョン》の新しい詩の中で、作者たちが最も保持した重要なジャンルであると言って良いであろう」(Bernard 1866, 370) <sup>47</sup>と評されている。ここから、バルビエとカレ、そして作曲家のトマは、ドイツの小説を題材にしながらも、フランスの伝統的なジャンルであるオペラ・コミックの喜劇性を保ちつつ、原作を忠実に描こうとしたと考えられる。

---

<sup>44</sup> « Dans la première version du drame de MM. Carré et Barbier [……], Mignon mourrait, ce qui était conforme à la vérité du roman ; le drame de ces messieurs était destiné alors au Théâtre-Lyrique, où Marguerite est morte, où Juliette va mourir ; transportée sur une scène [l'Opéra-Comique] où tant de mariages se sont célébrés déjà, Mignon ne pouvait donner le spectacle de son agonie à un public ennemi des dénouements tragiques. »

<sup>45</sup> « Le reproche le plus sérieux qu'on puisse adresser aux auteurs, c'est de ne pas être restés suffisamment dans la couleur germanique inhérente à une création aussi caractérisée que celle de Mignon. Ils ont voulu faire de l'opéra-comique pur genre, et sont devenus trop français. »

<sup>46</sup> « N'oublions pas que MM. Michel Carré et Jules Barbier, placés entre le roman de Goethe et l'opéra-comique, ont dû incliner plus d'une fois vers l'opéra-comique. »

<sup>47</sup> « Dans leur nouveau poème de *Mignon*, il est juste de dire que c'est encore le type principal que les auteurs ont le mieux conservé. »

オペラ・コミック座の上演された新作オペラにおいて確認されたジャンルの特性の変容は、ビゼーの《カルメン》で決定的なものとなる。

《カルメン》の初演は、1875年の3月、オペラ・コミック座において行われた。しかしこの初演は、多くの批判を浴び、成功とは言い難い結果となった。その理由として、先に示したように、それまでのオペラ・コミックの題材とは完全に異なるものであったことが挙げられる。この作品では、フランスの作家で、第二共和政および第二帝政期のフランスで最も影響力のあった人物であるプロスペル・メリメ Prosper Mérimée (1803–1870) が1845年に『両世界評論 *La revue des deux mondes*』で発表した小説が原作として扱われている。1人の旅行者が、旅の途中に山賊のドン・ホセに出会い、彼がカルメンに翻弄されその結果墮落し、カルメンの夫を殺害してしまったという身の上話を直接聞き、その過程で偶然にもホセのカルメン殺害に遭遇するという写実性の強い作品となっている。

台本は、台詞部分の散文はアンリ・メイヤック Henri Meilhac (1830–1897) によって、歌われる部分の韻文はリュドヴィック・アレヴィ Ludovic Halévy (1834–1908) によって書かれた。《カルメン》の台本制作が進められる中で、メリメの原作を扱うことが、当時のオペラ・コミック座の副監督ド・ルヴァンによって批判された。当時のオペラ・コミック座では、嫉妬や殺害といった人間の生々しい部分を描いているメリメの小説を題材に扱うことが問題視され、劇場側から純粋な人物、すなわち純潔で汚れない娘を登場させることが求められたのである。このことから台本作家たちは、カルメンを性悪の売春婦からタバコ工場で働く女工として労働者の側面を与え、カルメンを愛したホセも山賊ではなく士官にすることで、原作の生々しさを軽減させた。さらに、ホセがカルメンを殺す最後の場面についても、山地から闘牛場へと舞台を移し、森の片隅で嫉妬に狂った男の犯した汚れた殺人である代わりに、誰かに束縛されるなら死んだほうがましだと、カルメン自身に死の決断をさせるようにした。一方、音楽については、ガルドーズによると、ビゼー自身の方法でメリメの小説の写実的部分を表現し、結果的にオペラ座で上演されたような作品に近づけたという (ガルドーズ 1989, 297)。

しかし、《カルメン》は、オペラ座で上演することができたグランド・オペラに区分される「オペラ」の題材的な特性とは異なっている。オペラ座で上演される作品は、史実に基づいた題材や宗教・階級の問題から生じる悲劇的な題材が中心である。これに対し、《カルメン》は、史実的な題材ではなく、また、登場人物の行動によって引き起こされる悲劇となっており、題材的にオペラ・コミックと「オペラ」の間にあるといえる。これを決定づける事柄は、本作が全て歌われる「オペラ」に改訂されたことであろう。

この改訂は、1875年の10月に、ウィーンの宮廷劇場で再上演するために出された要請による。しかし、ビゼーが初演の3カ月後に亡くなったため、ビゼーの同僚のエルネスト・ギローによって改訂が行われた。この再上演でギローは、台詞からレシタティブへと置き換えた。この置き換えは、フランス語を母国語としない他の国の歌手が演じやすくするために意図されたものである。フランス語で台詞を言うということは、フランス語を母国語としない歌手を苦しめることとなる。そのため多くの国の歌手が演じ易くなるように、レシタティブを導入し言葉数が減らされた。ギローはこの改訂に際して、自身のレシタティブとビゼーの楽曲が自然につながるように、ビゼーが書いたモチーフやメロディーを繰り返し使用し、音楽をつけたのであった（チャンパイ 188, 11）。

### 第3項 リリック座の初演作品

リリック座では、開場されていた1847年から1870年までに180作が初演された。先述のとおり、この劇場はジャンルの規定はなく、全て歌われる「オペラ」と台詞が伴うオペラ・コミックの両方を上演することができた。

「オペラ」とオペラ・バレエについては41作品のうち、新作が19作品、再演、その他の劇場で初演された作品の翻訳版または改訂版の作品が22作品であり、オペラ・コミックとオペレッタについては138作品のうち、新作が97作品、他の劇場で初演された作品の翻訳版または改訂版の作品が41作品である（次頁の表3）。

「オペラ」よりもオペラ・コミックの初演は明らかに多いが、その内訳を見ると、オペラ・コミックの新作数の割合は決して多くはない。1856年以降に関しては、新作数は減少している。

リリック座で初演されたオペラ・コミックには、アダンによる《ファルスタッフ *Falstaff*》（1856）のような喜劇的な題材のものがある一方で、オペラ・コミック座で見られたような喜劇性が軽減された「まじめな」オペラ・コミックも存在する。その作品群で注目すべきは、1859年3月19日にリリック座で初演されたグノーの《ファウスト *Faust*》であろう。

グノーによる《ファウスト》の原作はゲーテの同タイトルの小説『ファウスト *Faust*』で、台本はバルビエとカレによって書かれた。この作品は、ジャンルとしては語りと歌が交互に用いられるオペラ・コミックの形をとっているが、台本の内容は、ヒロインのマルグリットが死ぬという悲劇であり、グランド・オペラに近いものとなっている。ラコンブが述べるように、「《ファウスト》は、グランド・オペラから受け継いだ荘重な大きさ、

オペラ・コミックの軽い形式、そして作品の独創性の一つを成しているオペラの緻密な流露の間で揺れ動いている」(Lacombe 1997, 102)<sup>48</sup>作品といえるが、1869年のオペラ座での上演の際には、台詞部分がレシタティブに変えられており、オペラ座で上演され得るようなオペラであったと指摘できる<sup>49</sup>。

【表3】リリック座における「オペラ」とオペラ・コミックの新作数

年数	「オペラ」とオペラ・バレエの新作数 (再演や、その他の劇場で初演された作品の翻訳版あるいは改訂版の作品数)	オペラ・コミックとオペレッタの新作数 (再演や、その他の劇場で初演された作品の翻訳版あるいは改訂版の作品数)
1847	1 (0)	0 (3)
1848	0 (0)	1 (2)
1849		
1850		
1851	1 (0)	2 (7)
1852	0 (2)	10 (3)
1853	3 (0)	6 (3)
1854	1 (0)	10 (3)
1855	0 (1)	10 (3)
1856	0 (0)	6 (2)
1857	0 (2)	5 (0)
1858	0 (0)	5 (3)
1859	0 (1)	4 (2)
1860	2 (1)	6 (2)
1861	0 (0)	10 (2)
1862	1 (1)	5 (0)
1863	2 (2)	3 (1)
1864	1 (2)	3 (1)
1865	1 (2)	6 (2)
1866	0 (1)	2 (1)
1867	4 (1)	2 (0)
1868	0 (2)	0 (1)
1869	2 (3)	1 (0)
1870	0 (1)	0 (0)

(筆者作成)

<sup>48</sup> « *Faust* oscille entre les grandeurs pompeuses héritées du grand opéra, les formes légères de l'opéra-comique et une délicate effusion lyrique qui constitue l'une des originalités de l'œuvre. »

<sup>49</sup> 《ファウスト》はリリック座で初演された後、10年間に300回も再演されるほどの功績を納めた。これによりオペラ座での上演にもつなげている。

上記に加えて、1864年には、グノーの《ミレイユ *Mireille*》がリリック座で初演された。この作品もまた、「まじめな」オペラ・コミックに区分される。台本は、フランスのプロヴァンス地方出身の詩人フレデリック・ミストラル Frédéric Mistral (1830–1914) が1859年にプロヴァンス語で出版した『ミレイオ *Mireio*』に基づく。物語は、地主の一人娘ミレイユと恋人の貧しい農夫ヴァンサンとの悲恋で、結婚を親に反対され、怪我をしたヴァンサンの回復を祈って巡礼に出たミレイユが力尽き、神に祈りながら死んでゆくというものである。

一方、リリック座で初演された「オペラ」に区分される作品には、オペラ・コミックに近い、しかしそれとは異なる特性を持ったものもある。1851年に初演されたフェリシアン・ダヴィッド Félicien David (1810–1876) の《ブラジルの真珠 *La perle du Brésil*》が例として挙げられる。この作品は、ポルトガル王宮の宮殿が舞台となり、ブラジル出身の若者ゾーラを中心とした物語となっている。宗教的な対立や歴史的論争はなく、若い中尉ロレンツと最終的に結ばれる恋物語である。F. ダヴィッドの死後、台詞が付け加えられ、1886年にオペラ・コミックとしてオペラ・コミック座で初演された。このことから、先述の《カルメン》とは反対の傾向であるが、「オペラ・コミック」に近い「オペラ」が作られるようになったことが指摘でき、ジャンルの特性の変容が示される。

全4幕の「オペラ」として1867年に初演されたビゼーの《パースの美しき娘》(1867年)においても同じ傾向が認められる。本作のジャンル表記に関しては、自筆スコアやビゼーの生前に出版された初版ヴォーカル・スコアにおいて「オペラ」と表記されており、台詞を伴わない全て歌われる作品となっている。しかし題材はオペラ・コミックに近いものであり、「オペラ」とオペラ・コミックの中間に位置するような作品となる。これらについては、本論文の第5章で詳細に考察する。



### 第3節 19世紀のフランス・オペラにおけるジャンルの検討

1830年から1875年までのパリの主要歌劇場で初演された作品の検証から、1850年以降、各歌劇場の作品におけるジャンルとしての特性が変化していることが明らかになった。この傾向は、特に台本において著しく、オペラ・コミックに区分される作品では「まじめなもの」が、「オペラ」に区分される作品ではグランド・オペラの題材とは異なるものが扱われていた。

このようなジャンルの特性の変容は、当時の人々からどのように捉えられていたのだろうか。ここでは、ジャンルに関する当時の言説を探るとともに、近年の先行研究を再検証し、パリの主要歌劇場におけるジャンルの特性の変容について検討する。

#### 第1項 同時代の言説から見るジャンルの特性の変容

本稿では、先行研究（例えば Lacombe 1995）において取り上げられることが多い2つの音楽事典を参照した。フランソワ・カスティル＝ブラーズ François Castil-Blaze (1784–1857) によって編集され、1825年に出版された『*Dictionnaire de musique moderne (Deuxième Edition)*』と1848年に出版されたフランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784–1871) の研究書の巻末に置かれている音楽事典 (Fétis 1848, 337–432) である。

主にフランスの音楽評論家として知られるカスティル＝ブラーズは、劇場の歴史に関する研究書を著しており、パリの主要歌劇場の作品を検証した音楽学者の1人である。作曲家としても知られるベルギー出身のフェティスもまた、音楽理論、音楽史、演劇史に関するさまざまな著書や論文を残し、音楽学者及び音楽評論家として活躍した。『*Curiosités historiques de la musique* (作曲史詳説)』(1850年)、『*Histoire universelle de musique* (音楽史)』(1869年～1876年)、『*Biographie universelle des musiciens* (万国音楽家列伝)』(1878年、1880年)など、シリーズ化された歴史書があり、フェティスは芸術文化の考え方の基礎を固めた。

カスティル＝ブラーズの音楽事典 (Castil-Blaze 1825) の「Opéra (オペラ)」の項目では、フランス・オペラのジャンルに関して以下のように示されている。

我々にも、叙情的な見せ物に2つのジャンルがある。《オルフェ》、《ディドン》、《巫女》[筆者注：タイトルは原著のまま]のような一般にグランド・オペラ[筆者注：ここではジャンルとしてのグランド・オペラを指す]と呼ばれる最初から最後まで

で歌われる演劇作品、歌と語られる対話が混合しているオペラ・コミックである。《シルヴァン》、《ジョコンダ》、《カリフ》[筆者注：タイトルは原著のまま]は、この作風で書かれている。(Castil-Blaze 1825, 97)<sup>50</sup>

またフェティスの研究書の巻末に置かれている音楽事典の「OPÉRA (オペラ)」の項目においても (Fétis 1848, 337-432)、当時のジャンルについてカスティル＝ブラーズの事典と同様の記述が見られる。

フランス・オペラには2つのジャンルがある。それは、最初から最後まで歌われるグランド・オペラと、歌手が交互に話しながら歌うオペラ・コミックである。(Fétis 1848, 97)<sup>51</sup>

19世紀に出版された2つの事典項目において、グランド・オペラとオペラ・コミックという用語が見られることから、当時のオペラがグランド・オペラとオペラ・コミックの2つのジャンルに区分されていたことが明らかである。第1節と第2節で示した一等劇場のジャンル分けが一般的に普及していたといえる。

また、ここでの「グランド・オペラ」という用語については、クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787) の《オルフェオとエウリデーチェ *Orphée et Eurydice*》(1762年, ウィーン, 1774年, パリ)、ニコロ・ピッチンニ Niccolò Piccinni (1728-1800) の《ディドン *Didon*》(1783年, フォンテーヌブロー, 1826年, オペラ座)、ガスパーレ・スポンティーニ Gaspare Spontini (1774-1851) の《巫女 *la Vestale*》(1807年, オペラ座) など、今日「トラジェディ・リリック (叙情悲劇) *Tragédie lyrique*」<sup>52</sup>としてみなされている作品が挙げられていることから、第1節で述べたように、オペラ・コミックと区分するために、オペラ座で上演された作品を「グランド・オペラ」に区分していたと考えられる。オペラ・コミックについては、アンドレ＝エルネスト＝モデスト・グレットリ André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) の《シルヴァン *Sylvain*》(1770年、

<sup>50</sup> « Nous avons aussi deux genres de spectacle lyrique, le drame chanté d'un bout à l'autre, que l'on nomme vulgairement grand opéra, tel qu'*Orphée, Didon, la Vestale* ; et l'opéra comique, où le chant se mêle au dialogue parlé : *Sylvain, Joconde, le Calife de Bagdad* sont écrits de cette manière. »

<sup>51</sup> « L'opéra français est de deux genres : le grand opéra, chanté d'un bout à l'autre, et l'opéra comique, où les acteurs parlent et chantent tour à tour. »

<sup>52</sup> 18世紀にオペラ座で上演することができたオペラ・ジャンル。

オペラ・コミック座)、イズアールの《ジョコンド *Joconde*》(1814年、オペラ・コミック座)、ボワエルデューの《バグダッドの大守 *le Calife de Bagdad*》(1800年、オペラ・コミック座)というように、第2節で示したようなオペラ・コミックを多く作った作曲家の作品が挙げられている。一方で、先に示したカスティル＝ブラーズの事典項目(Castil-Blaze 1825)では、以下の引用文が続いて記されている。

かなり特異的であるが、《メデア》、《ヨセフ》、《ロメオとジュリエット》も、オペラ・コミックの種類に位置付けられる。作品をあるカテゴリーに分類すべきなのはその特徴であって、各ジャンルの様々な構成要素の違いではない。[……]ここでは、題材の性質上オペラ・コミックに属さず、音楽の流れを中断させないことを要する前者のオペラ[筆者注：グランド・オペラ]に置くことができない作品を、「オペラ・エロイック」という用語で示す。(Castil-Blaze 1825, 97-98)<sup>53</sup>

ルイジ・ケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842) の《メデ *Médée*》(1797年、フェイドー劇場)はギリシャ神話、ダニエル・シュタイベルト Daniel Steibelt (1765-1823) の《ロメオとジュリエット *Roméo et Juliette*》(1801年、オペラ・コミック座)は、シェイクスピアの小説に基づき、エティエンヌ・アンリ・メユール Etienne Henri Méhul (1763-1817) の《ヨセフ *Joséph*》(1807年、オペラ・コミック座)は、旧約聖書の『創世記』を題材に扱っている。上記の作品の題材が元来のオペラ・コミックの題材とは異なっていたことが見受けられ、ジャンルの特性の変容があったことが当時の事典からも読み取ることができる。また、変容したオペラ・コミックをカスティル＝ブラーズは「オペラ・エロイック *opéra héroïque*」という名で示し、「オペラ」とオペラ・コミックの中間に位置するジャンルを確立している。

このようなオペラ・コミックのジャンルの特性の変容については、芸術大臣に宛てられた『*De la Situation des compositeurs de musique et de l'avenir de l'art musical en France* (フランスにおける作曲家の状況と音楽芸術の将来について)』(Martinet 1867)というタイトルの1867年の報告書において以下のように記されている。

---

<sup>53</sup> « Par une compensation assez singulière, *Médée, Joseph, Roméo et Juliette*, sont mis au rang des opéras comiques. C'est le caractère d'une pièce, et non les manières diverses dont les parties sont coordonnées, qui devrait la placer dans l'une ou l'autre catégorie. [……] nous désignerons par le nom d'opéra héroïque les drames qui, n'appartenant point à l'Opéra comique par la nature de leurs sujets, ne sauraient être placés sur notre premier théâtre lyrique, qui demande que le discours musical ne soit point interrompu. »

オペラ・コミック座は、[……] ジャンルを大幅に変更し、大作に全力を注いでいる。かつてのように、1 幕や 2 幕の簡素な作品では聴衆を惹きつけることはもはやできないと考えると、若い作曲家を活発に動かす方法はない。彼らは、経営上の危険なく、経歴や経験でしか得ることのできない、着想の構想力や実践力を必要とする手間暇がかかる作品でデビューすることはほとんど不可能である。(Martinet 1867, 24–25)<sup>54</sup>

フランスの彫刻家ルイ・マルチネ Louis Martinet (1806–1877) は、オペラ・コミックの上演形態が変化しつつあることを示した。この変化が若い作曲家のデビューを苦しめること、2 幕以上の大きな作品が優先されたことも読み取ることができる。以上の状況については、1878 年に芸術省の大臣に提出された『*Question de la liberté des théâtres* (劇場の自由化の問題)』と題したフランスの音楽評論家アルテュール・プジャン Arthur Pougin (1834–1921) の報告書 (Pougin 1878) において言及されている。

オペラ・コミックというジャンルが軽視、あるいは見放されていると述べたが、この点については、我々が特に懸念していることであるため、大臣に強調したい。[……] 数年前から、一世代の間にフランスの栄光と名誉を作った、真の国民的な芸術を上演している、あるいは上演しなければならないこの劇場 [筆者注：オペラ・コミック座] は、言うなれば、それらの伝統から日々いっそう遠のいており、この劇場に根付いている価値に背いている。(Pougin 1878, 15–16)<sup>55</sup>

ここではオペラ・コミック座の状況のみが述べられているが、翌年の『*Question du Théâtre-Lyrique* (リリック座の問題)』と題した 1879 年に芸術省に提出された報告書では、リリック座におけるレパートリーの変化に関する言及も確認することができる。

---

<sup>54</sup> « L'Opéra-Comique, [……], a modifié considérablement son genre, & s'est jeté à corps perdu dans les grands ouvrages : pensant ne plus pouvoir, comme jadis, attirer le public à l'aide de pièces modestes en un ou deux actes, il ne trouve plus le moyen de jouer les jeunes compositeurs, qui ne peuvent guère, sans péril pour l'administration, débiter par des œuvres de longue haleine, lesquelles réclament une puissance de conception & une habileté pratique qui ne s'acquièrent qu'à la longue & par l'expérience. »

<sup>55</sup> « Nous avons dit, Monsieur le Ministre, que le genre de l'opéra-comique était négligé ou abandonné, et nous vous demandons la permission d'insister sur ce point, parce qu'il nous touche particulièrement. [……] Depuis plusieurs années, ce théâtre, qui représente ou devrait représenter un art vraiment national, un art qui pendant un siècle a fait la gloire et l'honneur de la France, s'éloigne chaque jour davantage de ses traditions, et, si l'on peut dire, trahit les intérêts qui lui sont confiés. »

古いジャンルにせよ、新しいジャンルにせよ、そこで [筆者注：リリック座で] 最も大きな成功を勝ち取った作品はまさしく中間の特徴を持つオペラであった。それはオペラ座に適していた作品より盛大でも壮大でもないもので、オペラ・コミック座で聴き慣れている作品より大規模な作品である。(Pougin 1879, 15-16) <sup>56</sup>

これまでの記述から、オペラ・コミック座とリリック座において、ジャンルの特性は確固としたものとしてあるが、実際に上演された作品がその枠に収まらなくなってきたことが読み取れる。また、このような規定外の作品を書くことは、若い作曲家の作品の少なさに起因していることも示唆される。

加えて、当時の人々が各主要歌劇場に定められたジャンルにおいて少しずつ変化が生じていることを認識していたことも指摘できる。これは、上述した、カスティル＝ブラーズの事典で、彼自身が、「まじめな」オペラ・コミックを、「オペラ・エロイック」という名で示していることから明らかである。

## 第2項 現代の研究者によるジャンル区分

次に、前項までに考察した 19 世紀のフランス・オペラのジャンルが、現在の研究においてどのように捉えられているのかを検証する。

カスティル＝ブラーズが「オペラ」とオペラ・コミックの中間に位置する作品を「オペラ・エロイック」と示したように、現代の先行研究においても 19 世紀のフランスのオペラ作品を新たなカテゴリーに分類する試みは行われている。

アメリカの音楽学者モートン・アシュテ Morton Achter (生年不明) の博士論文 (Achter 1972) では、「オペラ・リリック」という新たな用語が提示された。アシュテは、19 世紀のフランスのオペラ・ジャンルに関する研究を進め、その多様化について以下のように論じた。

1850 年から 1870 年にかけてのフランス・ロマン主義は、リリック・オペラ<sup>57</sup>、グランド・オペラ、オペラ・コミック、オペラブフ、オペレッタなど、さまざまなジャンル

---

<sup>56</sup> « Nous croyons au contraire que les ouvrages qui, soit dans le genre anicien soit dans le genre moderne, y ont obtenu les grands succès, étaient précisément des opéras de demi-caractère, d'une allure moins pompeuse, moins grandiose que ceux qui conviennent à l'Opéra, et en même temps d'un sentiment plus élevé, de proportions plus vastes que ceux qu'on a coutume d'entendre à l'Opéra-Comique. »

<sup>57</sup> 引用文献に準拠している。英語のため「リリック・オペラ」となる。

の音楽劇を同時に包含した。このように多様な関連性を認めるのがロマン派の特徴であった。(Achter 1972, 321) <sup>58</sup>

また、アシュテは、フェリシアン・ダヴィド、アンブロワーズ・トマ、およびシャルル・グノーの作品を例に挙げ、「オペラ・リリック」という用語によって新たに作品を区別している。

このような「オペラ・リリック」という用語はそれ以前にも、いくつかのオペラ歴史書を著作しているドナルド・グラウト Donald Jay Grout (1902–1987) によって使用されており、その特徴が以下のように記されている。

リリック・オペラ<sup>59</sup>は軽いオペラ・コミックとグランド・オペラの間にある。オペラ・コミックのように、その主な魅力は旋律を通して現れる。その主題は、ロマン的な劇や幻想であり、そしてその一般的な規模は、典型的なグランド・オペラほど大きくはないが、オペラ・コミックより大きい。(Grout 1960, 548) <sup>60</sup>

上記から、オペラ・リリックでは悲劇的な題材を扱うが、内容はオペラ・エロイックに類似しており、グランド・オペラ(本論文で記す「オペラ」)とは、その題材の性質が異なるものであることが読み取れる。一方で、オペラ・エロイックと異なる点は、セリフの有無である。オペラ・エロイックでは語られる対話を使用されるが、オペラ・リリックでは全て音楽で構成される。このような作品には、上記で挙げたグノーの《ファウスト》やトマの《ミニヨン》がある。これら2作品は、先に示した通り、初演後にレシタティフが加えられ、全て歌われる形で上演されている<sup>61</sup>。ラコンブは、「オペラ(全て音楽)の様相で上演される前に、《ファウスト》や《ミニヨン》はオペラ・コミックという表面的な形(語られる会話と歌を交互に入れ替えて)で上演された。したがってこれらの作品はオペラ・

---

<sup>58</sup> « French romanticism during the period 1850-1870 simultaneously embraced many genres of musical theatre, including lyric opera, grand opera, opéra-comique, and opéra-bouffe or opérette. It was typical of romanticism to permit such a diversity of related types. »

<sup>59</sup> 引用文献に準拠している。英語のため「リリック・オペラ」となる。

<sup>60</sup> « Lyric opera lies somewhere between light opéra comique and grand opera. Like the opéra comique, its main appeal is through melody; its subject matter is Romantic drama or fantasy, and its general scale is larger than that of the opéra comique, although still not so huge as that of the typical grand opéra. »

<sup>61</sup> グノーの《ファウスト》は、1869年のオペラ座にて全て歌われる形で初演された。

リリック特有の包括的な曖昧性を示している。」(Lacombe 1997b, 102)<sup>62</sup>と記し、全て歌われる形に変えられた上記の2作品をオペラ・リリックとみなしている。

ラコンブも、19世紀のフランスにおけるオペラ・ジャンルの定義づけをあらゆる観点から行っている。オペラに関する作品やビゼーとプーランクの評伝を書き、ビゼーにおいては、《真珠採り》に関する博士論文(Lacombe 1993)や評伝(Lacombe 2000)を残している。また、19世紀のフランス・オペラのジャンルに関しても多くの著作を発表している。

2001年に英語に改訂出版されたラコンブの著作では(Lacombe 2001, 1997)、ジャンルの定義に考慮される要素を示している。

ジャンルを定義づけする要素としては、作品の規模、そのテキストの発声方法(韻文か散文、または歌唱か語り)、台本の題材、舞台装置やバレエといった視覚的要素の範囲を含む全体的な構想、そして様式的な特徴が挙げられる。(Lacombe 2001, 228)

63

ラコンブは、ジャンルを定義づけるための要素を、作品の規模、テキストが演奏される方法、台本の題材、舞台装置やバレエといった視覚的要素の範囲を含む全体的な構想、様式的な特徴の5つに分け、作品群を区別するきっかけを提示した。

これに加えて、19世紀のフランス・オペラの研究でメユールに関する著作を残しているカナダの音楽学者エリザベス・バートレット Elizabeth Bartlet (1948–2005)による『ニューグローヴ音楽事典 *The new grove dictionary of music and musicians*』では、「Grand opéra (グランド・オペラ)」の項目において、上記の作品の規模について述べられている。

グランド・オペラの上演に必要な人員は膨大なものであった。多くの主要な登場人物と二次的な役が存在した。合唱はしばしば対立する集団の代表となり、バレエはより大きな役割を担った。オーケストラの規模と種類が増え(特例よりむしろ標準的な要素となるオフィクレイド、トライアングル、シンバル、バスドラムのような楽器によ

---

<sup>62</sup> « Avant d'être présentés sous les habits d'un opéra (entièrement en musique), *Faust* et *Mignon* ont été représentés sous la « forme extérieure » d'un opéra-comique (faisant alterner dialogues parlés et chants). Ainsi témoignent-ils d'une ambiguïté générique propre à l'opéra lyrique. »

<sup>63</sup> « Factors that went into defining genre included the scale of the work; the way in which its text was voiced (in verse or in prose; through singing or through speaking); the subject of its libretto; its overall conception, including the extent of visual elements such as settings and ballet; and its stylistic characteristics. »

って)、特殊効果(舞台裏の楽器、ミュート演奏など)にあふれた。(Bartlet, Grove Music Online) <sup>64</sup>

この記述から、オーケストラの編成やバレエや合唱の有無など、作品の規模については、ジャンルを検証する際に重要であると考えられる。

このような視点に加えてラコンブは、2011年の研究論文において(Lacombe 2011)、19世紀にフランスで出版された音楽・演劇関係の事典や辞書を精査し、オペラ・ジャンルに関連する用語を体系的に検討している。ここでは、先述のカスティル=ブラーズが示した「オペラ・エロイック」についても言及されており、以下のようなオペラ作品の枠組が定められているのととも(表4)、オペラ作品の分類について論じられている。

【表4】ラコンブによるオペラの分類

分類 Catégorie	グランド・オペラ grand opéra	オペラ・エロイック opéra héroïque	オペラ・コミック opéra-comique
特徴 Caractère	「まじめ」 sérieux		喜劇 comique
会話／歌の使用 Usage du parlé / chanté	歌 chanté	歌と会話 chanté et parlé	

(Lacombe 2011, 307)

2つの異なる分類体系が生まれつつある。1つは、作品の性格に基づき、文学的な側面を優先させるものであり、もう1つは、形式に基づき、より技術的な観点からオペラの構成を考慮することを促すものである。この2つの概念は、オペラ・ジャンルの定義をまとめる2つの大きな分枝を形成し、それらは時に合わさり、複雑に絡み合う。

(Lacombe 2011, 308) <sup>65</sup>

<sup>64</sup> « The forces required to perform a grand opéra were enormous: there were many leading characters and secondary roles; the chorus often represented different groups in conflict; the ballet assumed a more extensive role; the orchestra grew in size and variety (with instruments like the ophicleide, triangle, cymbals and bass drum becoming standard members rather than exceptions) and special orchestral effects abounded (offstage instruments, muting and so on). »

<sup>65</sup> « On voit se préciser deux systèmes de classification distincts. L'un tiré du caractère des pièces, donne la primauté à la dimension littéraire ; l'autre, fondé sur la forme, incite à considérer la composition de l'opéra d'un point de vue plus technique. Ces deux conceptions vont former les deux branches principales qui regroupent les définitions des genres lyriques, branches dont les ramifications nombreuses vont parfois se croiser et se perdre dans un enchevêtrement inextricable. »



ラコンブは、上記の論文において以下の2つの点について指摘している。それは、(1) オペラ・ジャンルは、音楽劇の分野に分類されるグランド・オペラと、演劇の分野に分類されるオペラ・コミックに大別されること、(2) この中で、グランド・オペラとオペラ・コミックの特性が混ざった作品群が派生しているということである。この指摘を踏まえると、台詞を伴った「まじめ」な特性を持つ「オペラ・エロイック」には「文学的性質」と「オペラ的性質」が混ざった作品が区分されるといえる。

このような「まじめな」オペラ・コミック、すなわち「オペラ・エロイック」を論じるために重要となるのが、「慣例の」オペラ・コミックの枠組である。フィリップ・ヴァンドリクス Philippe Vendrix (b. 1964)<sup>66</sup>の研究書 (Vendrix 1997) では、それまでに行われてきた音楽の喜劇的効果について以下のようにまとめられている (表 5)。

【表 5】音楽における喜劇的効果

音色 Son	揺れ (自然音の変動、特殊楽器の組み込み) La vibration (transformation des sons naturels, inclusion d'instruments extraordinaires)
	極端な音域の利用 L'exploitation de tessitures extrêmes
	過度な音量の使用 L'usage d'intensités sonores intempestives
旋律 Mélodie	あらゆる形の不規則な旋律 Toute forme d'accident mélodique
	リズム構成の分解 Cassure de l'organisation rythmique
	脈絡のない定型のリズムの使用 (行進曲と思われるところにバルカロール) Utilisation de rythmes établis hors context (une barcarolle là où l'on s'attend à une marche)
	伝統的な形式 (フーガ、グレゴリオ聖歌) と奇抜なテキストの組み合わせ Superposition des forms traditionnelles (fugues, plain-chant) à des textes loufoques
和声 Harmonie	様々な素材からなる旋律の組み合わせ Assemblage (pot-pourri) de mélodies de sources diverses
	予想外の和音の連結 Enchaînements inattendus
	意図的に文脈から切り離された不協和音 Dissonances volontairement hors contexte
	伴奏部分の強調 Accentuation des parties d'accompagnement

(Vendrix 1997, 40)

<sup>66</sup> 国際音楽学会の機関誌『アクタ・ミュージコロジカ Acta musicologica』の編集長を務めたベルギーの音楽学者。

「音色 Son」、「旋律 Mélodie」、「和声 Harmonie」の3つの項目に分けられ、重要となる音楽における喜劇的要素を示している。「まじめな」オペラ・コミックが派生したことで、上記3つの項目の要素が含まれる「慣例の」オペラ・コミックは、オペラ・ブフと呼ばれ、独自に発展していった。この作品群は、1855年にジャック・オッフエンバック Jacques Offenbach (1819-1880) が開設したブフ・パリジャンで上演された。1858年に書かれた《地獄のオルフェ *Orphée aux Enfers*》において娯楽性の強い舞台作品として大衆の喝采を獲得したことで、ジャンルとして確立され、オペレッタと呼ばれるようになった。その後は、オッフエンバックの成功を越えようとする外国での試みが行われ、国際的に発展していったのである。

上記の過程から、オペラ・ブフとオペレッタが、「慣例の」オペラ・コミックの性質を受け継いでいったといえる。第2節で検証した主要歌劇場の初演データからも、1830年から1875年までの間にオペラ・コミックとオペラ・ブフの両方が混在していることが確認された。そこでは、オペラ・ブフと表記されている作品の多くが1幕か2幕で構成されていることが分かった。

### 第3項 19世紀フランスのオペラ・ジャンル

様々な研究において論じられてきたフランス・オペラの各作品群の特性は、次のようにまとめることができる(表6)。

【表6】19世紀フランスのオペラ・ジャンル

分類	音楽劇			演劇	
作品群(広義)	「オペラ」			オペラ・コミック	
作品群(狭義)	グランド・オペラ	ブチ・オペラ	(オペラ・リリック)	「まじめな」オペラ・コミック (オペラ・エロイック)	「慣例の」オペラ・コミック /オペラ・ブフ
会話、歌の使用	歌			台詞と歌	
台本の題材	歴史的題材、宿命的な運命を持つ悲劇		笑いのない、喜劇ではない題材		喜劇または大団円で終わる悲喜劇
全体的な構成	4幕あるいは5幕 合唱と舞踊が含まれる	1幕から3幕 —	—	—	—

(筆者作成)

「オペラ・リリック」や「オペラ・エロイック」というように、これまでに多くの研究者によって用語が作られ、オペラ作品が区分されてきた。注意しなければならないのは、「オペラ・エロイック」や「オペラ・リリック」というような新たな語は、研究者によって使用されているものであり、作曲家が用いたものではないということである。

アシュテが「オペラ・リリック」という用語を定義した後の事典『新オックスフォード音楽事典 *The new oxford companion to music*』（1983）では、上記の用語に属する作品群に関して以下のように示されている。

オペラ・コミックについては、1850年代にマイヤベーアが《北極星》（1854）と《ディノラ》（1859）〔筆者注：原著のまま。本論文では《プロエルメルのパルドン祭 *Le pardon de Ploërmel*》と記している。〕を書いたが、これらは偉大な歌手（例えばジェニー・リンド<sup>67</sup>）のために書かれ、その「ナンバー」は大規模に構想されたものであった。これらは「台詞のあるグランド・オペラ」と表現しても差し支えないだろう。この語は、1860年代から70年代にかけてのいくつかの有名なオペラの数奇な運命を説明するのに役立つものである。（Arnold 1983, 1303）<sup>68</sup>

「台詞のあるグランド・オペラ」というように、これまで示してきたオペラ・コミックにおける特性の変化が表されている。「オペラ・エロイック」や「オペラ・リリック」という用語は用いられておらず、これについては、現在の事典項目においても見られない。そのため、「オペラ・エロイック」や「オペラ・リリック」を、一つのジャンルとして捉えることは難しいといえる。一方で、このような用語から、「オペラ」的なオペラ・コミックやオペラ・コミック的な「オペラ」というように、当時の主要歌劇場において「オペラ」とオペラ・コミックの特性が混合した作品が作られていたという事象を探ることは、当時のオペラ創作の実態を検証する上で重要な点となると考える。そこで、次項では、「オペラ」とオペラ・コミックの特性が融合した作品の創作がどのような意味を持つのかを考察したい。そのため、ここで、第1項で確認した1867年のマルチネによる報告書（Martinet 1867）と1878年のプジャンによる報告書（Pougin 1878）を改めて検証する。

#### 第4項 ジャンルの特性の変容と作曲家のオペラ創作との関連

マルチネは1867年の報告書において、「オペラ・コミック座は、[……] ジャンルを大幅に変更し、大作に全力を注いでいる。かつてのように、1幕や2幕の簡素な作品では聴

<sup>67</sup> ヨハンナ・マリア・リンド Johanna Maria Lind (1820–1887)。スウェーデンのオペラ歌手。

<sup>68</sup> « *Opéra comique* was written by Meyerbeer himself in the 1850s with *L'Étoile du Nord* (1854) and *Dinorah* (1859), though they were intended for great singers (e.g. Jenny Lind) and their 'numbers' are conceived on a large scale. They could well be described as 'grand operas with spoken dialogue'. This helps explain the strange fate of several famous operas of the 1860s and 70s. »

衆を惹きつけることはもはやできないと考えると、若い作曲家を活発に動かす方法はない。」

(Martinet 1867, 24-25) と言及した。さらに、プジャンは、1878年の報告書の中で、長年国家によってオペラ上演が管理され続けたしわ寄せが、新人作曲家、あるいは新人作家といったあらゆる分野でまだ大きな実績を持っていない芸術家たちの創作にも及んだことを示している。

また、プジャンの報告書では、報告書が書かれた20年から25年前、すなわち1850年代の第二帝政期初めに聴衆に愛されたオペラ・コミックやヴォードヴィル等の伝統的な劇作品のジャンルが完全に放棄されたことが記されているが、ここで注目すべきは放棄の原因である。

### 引用 1

原因の一つ、そしておそらく最も重要な点は、パリの劇場が小さな作品を完全に避け、20年以上も前から、3幕、4幕、5幕の大作のみを上演し、それが興行全体を占め、一晚を費やす習慣がついているということである。(Pougin 1878, 12)<sup>69</sup>

### 引用 2

大作を上演する支配人は、かつての成功作品に当て込み、当然ながら万全を期すことを望んだため、成功した作品を持つ既知の作者を頼り、実績があり、聴衆に受け入れられている芸術家に演奏を任せている。(Pougin 1878, 12)<sup>70</sup>

### 引用 3

作家であれ俳優であれ、作曲家であれ歌手であれ、新人には上演のチャンスはほとんどなく、こうした点で、劇場側の人選は、自らのせいで極めて困難なものとなっている。(Pougin 1878, 12-13)<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> « L'une de ces causes, et peut-être la plus importante, est l'abandon complet, par nos théâtres parisiens, des ouvrages de courtes dimensions, et l'habitude, prise depuis plus de vingt ans, de ne plus jouer que de grandes pièces en trois, quatre ou cinq actes, tenant tout le spectacle, et défrayant toute une soirée. »

<sup>70</sup> « Comme un directeur qui monte une grande pièce joue une grosse partie et veut, tout naturellement, mettre toutes les chances de son côté, il s'adresse à des auteurs connus par de précédents succès, et confie autant que possible l'interprétation de leurs œuvres à des artistes éprouvés et aimés du public. »

<sup>71</sup> « Les débutants, qu'ils soient auteurs ou comédiens, compositeurs ou chanteurs, ont donc bien peu de chances de se produire, et, à ces divers points de vue, le recrutement du personnel des théâtres devient, par la faute même de ceux-ci, extrêmement difficile. »

引用 1 と 2 では、報告書が書かれた 20 年以上前から大作が優先されたことが指摘されており、引用 3 では、劇場支配人が大作によって確実に成功を掴むために、すでに知られている芸術家の作品の上演を優先したことで新人が舞台に現れる機会が少なくなったことが示されている。これらのことは、オペラ・コミック等、伝統的ジャンルが軽視された要因として挙げられているが、劇場の上演態勢も反映している。少なくとも報告書が書かれた 1870 年代までは、長年の劇場政策によって劇作品の上演が活性化された一方で、新人芸術家のデビューは困難な状況にあったといえる。これを考慮すると、上記の状況下にいた新人作曲家は、社会の中心を成したフランスの歌劇場で成功すべく、決められたジャンルの枠組みの中で模索していったことが考えられる。

マルチネによる 1867 年の報告書とプジャンによる 1878 年の報告書では、「経歴や経験でしか得ることのできない、着想の技量や実践的な能力を必要とする息づかいの長い作品（大作）によってデビューすることができない、若い作曲家の作品を扱う方法はもはやない」と記されている。大作が優先された中で、名声を築いていない作曲家は、決められたジャンルの中で比較的大きな作品を書こうと努めたのではないかと推察される。すなわち、オペラ・コミックのジャンルの変化こそ、当時のオペラ創作の状況を反映し、オペラ新人作曲家の実態を映し出す現象であると指摘できる。

この根拠となるのがプジャンによる 1878 年の報告書における最後の記述である。

さらに我々は、オペラ座とオペラ・コミック座の幹部に、毎年、若い作曲家を育成し、舞台の実践経験、実行の知識、必要不可欠な経験を彼らに与える唯一の方法である、全一幕の作品のいくつかの上演を要求する。（Pougin 1878, 29）<sup>72</sup>

プジャンは、若い作曲家育成のために小さな作品の上演を呼びかけ、当時の状況を変えるよう嘆願している。若い作曲家の創作に関する記述は、1873 年 6 月 12 日の『ルール・ミュージカル』のオペラ・コミック座に関する記事においても確認することができる。

憂鬱でこれ見よがしに英雄的な劇やオペレッタの愚作ばかりである。もし、オペール、エロール、ボワエルデューのようなオペラ・コミックを作れないのであれば、アダン

---

<sup>72</sup> « Nous demandons encore qu'on exige chaque année, des directions de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, la représentation d'un certain nombre d'ouvrages en un acte, seul moyen de former de jeunes compositeurs et de leur donner la pratique de la scène, la connaissance des effets et l'expérience indispensable. »

やグリザーのようなオペラ・コミックを作りなさい。これらの偉大な巨匠たちが我々に与えたような素晴らしい魅力を持ったオペラ・コミックを作りなさい。(de Thémènes 1873, 187) <sup>73</sup>

アダン、グリザー、オベール、フェルディナン・エロール Ferdinand Hérold (1791–1833)、ボワエルデューといった、18世紀から19世紀初頭までに代表的な「慣例の」オペラ・コミックを書いた作曲家をあげ、彼らのようなオペラ・コミックを作りなさいと指示していることから、多くの作曲家たちが伝統的なオペラ・コミックを離れ、それまでの性質とは異なる「まじめな」オペラ・コミックを多く作曲していたことが読み取れる。

以上の検証から、当時の主要歌劇場におけるジャンルの特性の変容については、作曲家だけでなく、批評家や研究者からも認識されていることが明らかになった。さらに、このジャンルの特性の変容は、国によって上演の枠組みが定められていた中でオペラを創作しなければならなかった新人作曲家によってもたらされた結果であることが示唆される。

---

<sup>73</sup> « Plus de drames ténébreux ou prétentieusement héroïques, et plus de calembredaines d'opérette ; faites de l'opéra-comique, celui d'Adam ou de Grisar, si vous ne pouvez encore essayer de celui d'Auber, de Hérold et de Boieldieu ; faites l'opéra-comique de bon goût, tel qu'ils nous le donnaient, eux, ces grands maîtres. »

## 小括

19世紀のフランス・オペラ研究では、劇場政策とオペラ創作との関連が注目を集めている。先行研究においては、「ドラマトクラシー」という用語が使われ、劇場上演が社会の中心に据えたことが示されるほど、その情勢を作り上げたパリの劇場政策は、オペラ上演史において不可欠な事象といえる。

とりわけ1806年から1807年に渡って出されたナポレオンの法令<sup>デクレ</sup>においては、大きく分けて、劇場の設立に関する規定、劇場が上演できる作品、検閲に関する規定が設定されていた。歌劇場に関しては、オペラ座では、全て歌われる「オペラ」とバレエを、オペラ・コミック座では、台詞と歌が繰り返されるオペラ・コミックを上演することができた。また「一等劇場」と「二等劇場」の2つのカテゴリーに分けられ、これに区分されなかった劇場は、「劇場」とみなされることはなく、「二等劇場」の附属劇場、あるいはその複製とされた。法令<sup>デクレ</sup>を補う「義務目録」においても、劇場が上演できる作品と検閲に関する規定が提示されており、助成金が与えられた劇場のオペラ上演が管理された。

このような状況下でも、ブフ・パリジャンやリリック座など新たな劇場が創設されている。リリック座については、オペラ座とオペラ・コミック座に次ぐ第3の歌劇場に位置づけられ、パリの主要歌劇場となった。この中で、1864年には劇場の自由化と題した法令<sup>デクレ</sup>が国から提示された。この法令<sup>デクレ</sup>によって形の上では劇場の開設や上演作品に関する規定が緩和され、劇場政策が少しずつオペラ上演と切り離される方向に向かったようにみえた。しかし、各劇場に「義務目録」が提示され続けたことで、ジャンルの規定や検閲に関する制約は無くなることはなかった。

上演の枠組みが定められていた歌劇場では、従来のジャンルの特性に収まらないオペラ創作の傾向、すなわちジャンルの特性の変容が確認された。オペラ・コミック座の初演作品については、オペラ座で初演された作品と題材的に類似するものがあり、また、リリック座で初演されたオペラ・コミックに分類される作品についても、台本の題材が同様に変化していた。一方で、リリック座で初演された「オペラ」に区分される作品では、台本が悲劇的な題材の原作に基づいているにも関わらず、台本制作時にその内容が変更され、18世紀から19世紀初頭に多く上演された「慣例の」オペラ・コミックの特性に近づく傾向が認められた。

上記のような歌劇場におけるジャンルの特性の変容は当時の人々から認識されていた。19世紀に出版された音楽事典において、カスティル＝ブラーズは、当時のフランス・オペラのジャンルが全て歌われる「オペラ」と会話と、歌が交互に現れる「オペラ・コミック」

の2つに分けられることを記し、ジャンルの特性の変容による「まじめな」オペラ・コミックを「オペラ・エロイック」という語で示していた。また、このようなジャンル区分に関しては、現在の先行研究において度々議論され、「オペラ・リリック」といった名称で表されている。これらの用語は、作曲家自身が使用しているわけではないため、ジャンルの一種として捉えることは難しい。しかし、このことは、「オペラ」とオペラ・コミックのジャンル間で、その特性が徐々に交わっていたことを示しているといえる。加えて、「オペラ」とオペラ・コミックの特性が混合した作品が、劇場や作品に適した表現方法を追求した新人作曲家のオペラ創作を反映しているということも当時の報告書から示唆される。



## 第2章 第二帝政期（1852–1870）の新人作曲家

前章では、19世紀の各歌劇場のオペラ上演の枠組みが法令と「義務目録」によって厳密に定められた中で、パリの主要歌劇場においては、「オペラ」とオペラ・コミックの特性が混合した作品が初演されていたことが確認された。こうした実情は、ジャンルの特性が次第に変容していったこと、そして、上演の枠組みが定められていた中で、劇場や作品に適した表現方法を追求した新人作曲家のオペラ創作を反映していることを示唆している。

そこで、第2章では、ジャンルの特性の変容と新人作曲家の創作との関連を具体的に検証する手がかりとして、第二帝政期のローマ大賞受賞者に注目して、新人作曲家のオペラ初演の実状を探究した。

### 第1節 パリの主要歌劇場における「義務目録」と新人作曲家

第1章で示したように、国は「義務目録」によって各劇場の運営や上演を管理した。しかしそれだけではなく、「義務目録」では、新人作曲家、特に多くの新人作曲家が参加したコンクールであるローマ賞受賞者に関する規定も定められていたのである（Schneider 2011, 645、Wild 2012, 230）。

では、「義務目録」において新人作曲家に関する規定はいかなるものであったのか。第1章第1節同様に、第二帝政期（1852–1870）とその前後のオペラ座（1847年と1866年）、オペラ・コミック座（1851年と1874年）、リリック座（1851年、1854年、1855年、1862年、1868年）の「義務目録」を検証する<sup>1</sup>。

#### 第1項 「義務目録」の新人作曲家に関する規定

##### 1-1. ローマ大賞受賞者に関する規定

オペラ・コミック座とリリック座の「義務目録」において、「作曲部門の大賞受賞者 Les premiers prix de composition musicale」に関する項目が設けられている。これは、ローマ大賞受賞者を示すもので、新人作曲家のオペラ上演に関わる規定といえる。

ローマ賞は、フランス国家による奨学金付きイタリア留学制度を持つコンクールで、多くの新人作曲家が参加した。1663年にルイ14世によって創設され、1803年にナポレオンの命令でフランス学士院（アンスティチュ・ド・フランス Institut de France）の制度が改革

<sup>1</sup> 「義務目録」の規定内容については、別冊の資料集「2. 「義務目録」と日本語訳」を参照。

されたことで音楽賞の作曲部門が追加されている（Reynaud 2011）。カミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835–1921) やモーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875–1937) という例外はあるものの、今日知られている多くの作曲家が大賞を受賞しており、新人作曲家のオペラ上演において重要な社会制度であったといえよう。時代によって違いがあるものの、少なくとも第二帝政期におけるコンクール参加の条件は、30歳未満の未婚のフランス人（男性）であることで、音楽部門に関しては、パリ音楽院の学生の中から選ばれた。大賞、二等、佳作が設けられ、4年間の奨学金給付と共に2年間のローマのヴィラ・メディチ Villa Medici へ留学する権利が与えられた（Vaillant 1864, 182）。

以下が「義務目録」におけるローマ大賞受賞に関連する規定である（表1）。

【表1】「義務目録」におけるローマ大賞受賞者のための規定

オペラ座	
①1847年	(ローマ大賞受賞者のための規定なし)
②1866年	(ローマ大賞受賞者のための規定なし)
オペラ・コミック座	
③1851年	アレテ <sup>4</sup> ： 作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了した翌年、オペラ・コミック座で作曲作品を上演するための権利を有する。 もし大賞受賞者が支配人によって容認された脚本を持たない場合、支配人は彼らに脚本を与えなければならない。 支配人がそのスコアを不十分と判断した場合、国务大臣によって任命された委員会が、それが上演されるか決める。
④1874年	第8条 <sup>3</sup> ： 作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了した年に、オペラ・コミック座で作曲作品を上演するための権利を有する。 もし大賞受賞者も支配人によって容認された脚本を持たない場合、支配人は彼らに脚本を与えなければならない。 大賞受賞者によって脚本が拒否された場合、あるいはスコアが支配人に認められなかった場合、この問題は、国务大臣によって任命された委員会によって協議される。

<sup>2</sup> « Les premiers prix de composition musicale, auront un tour de faveur dans l'année qui suivra l'expiration du temps de leur pensionnat pour la représentation d'un ouvrage de leur composition à l'opéra-comique.

S'ils n'ont pas de poèmes acceptés par l'entrepreneur celui-ci sera tenu de leur en fournir un.

Au cas où la partition lui paraîtrait trop faible, une Commission, nommée par le Ministre d'État déciderait si elle peut être exécutée. »

<sup>3</sup> « Les premiers prix de composition musicale auront, dans l'année qui suivra l'expiration du temps de leur pensionnat, droit à un tour de faveur pour la représentation d'un ouvrage de leur composition à l'Opéra-Comique.

S'ils n'ont pas de poèmes acceptés par le directeur, celui-ci sera tenu de leur en fournir un. Dans le cas où le poème serait refusé par le lauréat, comme aussi dans le cas où la partition ne serait pas admise par le directeur ; il sera statué sur les difficultés par une Commission nommée à cet effet, par le Ministre d'État. »

リリック座	
⑤1851年	<p>第5条<sup>4</sup>：</p> <p>作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、支配人が脚本を与えなければならない全2幕の作品を上演するための権利を有する。</p> <p>大賞受賞者によって脚本が拒否された場合、あるいはスコアが支配人に認められなかった場合、この問題は、内務大臣によって任命された委員会によって協議される。</p>
⑥1854年	<p>第5条<sup>5</sup>：</p> <p>作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、支配人が脚本を与えなければならない全2幕の作品を上演するための権利を有する。</p> <p>大賞受賞者によって脚本が拒否された場合、あるいはスコアが支配人に認められなかった場合、この問題は、国務大臣によって任命された委員会によって協議される。</p>
⑦1855年	<p>第11条<sup>6</sup>：</p> <p>作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、支配人が脚本を与えなければならない全2幕の作品を上演するための権利を有する。</p> <p>大賞受賞者によって脚本が拒否された場合、あるいはスコアが支配人に認められなかった場合、この問題は、国務大臣によって任命された委員会によって協議される。</p>
⑧1862年	<p>第7条<sup>7</sup>：</p> <p>作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、彼らが作曲する全2幕の作品をリリック座で上演するための権利を有する。</p>

<sup>4</sup> « Les premiers prix de composition musicale, auront un tour de faveur dans les deux années qui suivra l'expiration de leur pensionnat, pour la représentation d'un ouvrage en deux actes dont le directeur devra leur fournir le poème. »

Dans le cas où le poème serait refusé par le Lauréat, et où la partition ne serait pas admise par le directeur, il serait statué sur les difficultés par une commission nommée par le Ministre de l'Intérieur. »

<sup>5</sup> « Les premiers prix de composition musicale, auront un tour de faveur dans les deux années qui suivra l'expiration de leur pensionnat, pour la représentation d'un ouvrage en deux actes dont le directeur devra leur fournir le poème. »

Dans le cas où le poème serait refusé par le Lauréat, et où la partition ne serait pas admise par le directeur, il serait statué sur les difficultés par une commission nommée par le Ministre de l'État. »

<sup>6</sup> « Les premiers prix de composition musicale, auront un tour de faveur dans les deux années qui suivra l'expiration de leur pensionnat, pour la représentation d'un ouvrage en deux actes dont le directeur devra leur fournir le poème. »

Dans le cas où le poème serait refusé par le Lauréat, et où la partition ne serait pas admise par le directeur, il serait statué sur les difficultés par une commission nommée par le Ministre de l'État. »

<sup>7</sup> « Les premiers prix de composition musicale auront, dans les deux années qui suivront l'expiration du temps de leur pensionnat, droit à un tour de faveur pour la représentation au Théâtre-Lyrique d'un ouvrage en deux actes de leur composition. »

S'ils n'ont pas de poèmes acceptés par le directeur, celui-ci sera tenu de leur en fournir un. Dans le cas où le poème serait refusé par le lauréat, comme aussi dans le cas où la partition ne serait pas admise par le directeur ; il sera statué sur les difficultés par une Commission nommée à cet effet par le Ministre d'État. »

	もし大賞受賞者が支配人によって容認された脚本を持たない場合、支配人は彼らに脚本を与えなければならない。 大賞受賞者によって脚本が拒否された場合、あるいはスコアが支配人に認められなかった場合、この問題は、国務大臣によって任命された委員会によって協議される。
⑧'1863年の法令 <sup>8</sup>	第2条 <sup>9</sup> ： リリック座の支配人は毎年少なくとも1つの全3幕の作品を上演しなければならない。それは、まだパリで上演された作品がない、ローマにいるフランスの奨学金給付生、あるいは元奨学金給付生が作曲した作品であること。
⑨1868年	第10条 <sup>10</sup> ： 作曲部門の大賞受賞者であるローマの奨学金給付生は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、彼らが作曲する全2幕の作品をリリック座で上演するための権利を有する。 もし彼らが都合上それを支配人に提出することができないのであれば、支配人は、彼らに脚本を与えるために彼らと話し合わなければならない。

(筆者作成)

オペラ座の1847年と1866年の「義務目録」(表1の①と②)には、ローマ大賞受賞者に関する規定は見られず、彼らへの措置は取られていなかった。オペラ・コミック座とリリック座の「義務目録」においては、精査した全てのものにローマ大賞受賞者に対する規定が置かれていた。

1851年に出されたオペラ・コミック座とリリック座の「義務目録」(表1の③と⑤)を比較すると、規定内容は大きく変わらない。しかし幕数に関しては、リリック座では「全2幕」の作品と定められ、期間についても、オペラ・コミック座では「奨学金給付期間が終了した翌年」、リリック座では「給付期間が終了して2年以内」と、その詳細は少し異なっている。

<sup>8</sup> この法令は、アレテ、レオン・カルヴァロ Léon Carvalho (1825–1897) の2期目の支配人就任時期に、1862年の「義務目録」の追加規定としてリリック座のみに提示された。

<sup>9</sup> « Le directeur du Théâtre-Lyrique devra chaque année faire représenter au moins une pièce en trois actes, dont la musique aura été composée par des élèves pensionnaires ou anciens pensionnaires de France à Rome, n'ayant encore eu aucun ouvrage joué à Paris. »

<sup>10</sup> « Les pensionnaires de l'école de Rome, premiers prix de composition musicale auront, dans les deux années qui suivront l'expiration du temps de leur pensionnat, droit à un tour de faveur pour la représentation au Théâtre-Lyrique d'un ouvrage en deux actes de leur composition.

Le directeur devra s'entendre avec eux pour leur fournir un poème, s'ils n'ont pu lui en présenter un à sa convenance. En cas de difficulté au sujet du poème ou au sujet de la musique, il en sera référé au Ministre. »

リリック座のローマ大賞受賞者の規定に関しては、1862年の「義務目録」の追加規定として提示された1863年の法令<sup>アレテ</sup>では、幕数は3幕となり、対象者も新旧のローマ大賞受賞者と変えられている（表1の⑧'）。しかし、その後のリリック座の「義務目録」では、この法令<sup>アレテ</sup>の内容が完全に採用されているわけではなく、法令に類似した文言が使用されつつ、規定の大まかな枠組みはそれまでの「義務目録」の内容が扱われている（表1の⑨）。

支配人の運営時期によって「義務目録」の内容は多少異なるものの、オペラ・コミック座とリリック座の「義務目録」では、全てにローマ大賞受賞者に関する規定が設けられており、国がローマ大賞受賞者のデビューを守ろうとしていたといえる。

## 1-2. 新作オペラと「歌劇場で作品が上演されたことのない」作曲家に関する規定

以上に加え、リリック座の「義務目録」では、ローマ大賞受賞者だけではなく、新人作曲家全般に関する規定も確認することができる（表2）。

【表2】リリック座の「義務目録」における主要歌劇場で作品が初演されていない作曲家に関わる規定

リリック座	
⑤1851年	第6条 <sup>11</sup> ： 1年に10幕以上、上演できる作曲家はいない。 支配人、そして経営に携わる関係者たちは、2年で3幕以上の彼らの作品を上演させることはできない。
⑥1854年	第4条 <sup>12</sup> ： 支配人は、毎年、15幕の新作オペラを上演しなければならない。具体的には、3幕の作品を3つ、そしてこの歌劇場で作品が上演されたことのない作曲家の作品を3幕以上上演すること。 オペラ座やオペラ・コミック座で4作品を上演したことがある作曲家の作品を、年間6幕以上上演することはできない。 第6条 <sup>13</sup> ： 1年に10幕以上、上演できる作曲家はいない。

<sup>11</sup> « Nul compositeur ne faire jouer plus de dix actes par année. Le directeur, et les personnes attachées à l'exploitation, ne pourront faire jouer plus de trois actes de leur composition par deux années. »

<sup>12</sup> « Le directeur sera tenu de représenter chaque année quinze actes d'opéra nouveaux, savoir : trois ouvrages en trois actes et au moins trois actes de compositeur n'ayant jamais eu d'ouvrages représentés sur aucun théâtre lyrique. Il ne pourra pas faire jouer par année plus de six actes de compositeurs ayant eu quatre ouvrages représentés à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique. »

<sup>13</sup> « Nul compositeur ne faire jouer plus de dix actes par année. »

⑦1855年	<p>第10条<sup>14</sup>：          支配人は、毎年、15幕の新作オペラを上演しなければならない。具体的には、3幕の作品を3つ、そしてこの歌劇場で作品が上演されたことのない作曲家の作品を3幕以上上演すること。          オペラ座やオペラ・コミック座で4作品を上演したことがある作曲家の作品を、年間6幕以上上演することはできない。</p> <p>第12条<sup>15</sup>：          1年に10幕以上、上演できる作曲家はいない。</p>
⑧1862年	<p>第6条<sup>16</sup>：          支配人は、毎年、12幕の新作オペラを上演しなければならない。具体的には、3幕の作品を2つ、そしてこの歌劇場で作品が上演されたことのない作曲家の作品を3幕以上上演すること。          オペラ座やオペラ・コミック座で4作品を上演したことがある作曲家の作品を、年間6幕以上上演することはできない。</p> <p>第8条<sup>17</sup>：          1年に10幕以上、上演できる作曲家はいない。</p>
⑨1868年	<p>第6条<sup>18</sup>：          支配人は、毎年フランス人作曲家による12幕の新作を上演させなければならない。この12幕のうち全3幕の作品2つ、そして少なくとも2幕は国家から助成金を受けている歌劇場のひとつでまだ上演された作品を持っていない作曲家でなければならない。</p> <p>第11条<sup>19</sup>：          支配人は、1867年8月1日に大臣の決定によって歌劇場に設けられたコンクールで受賞した作品を最短で上演させる義務がある。また支配人は、新たなコンクールで選出された作品や、大臣によって選ばれた作品全てを上演させなくてはならない。</p>

(筆者作成)

<sup>14</sup> « Le directeur sera tenu de représenter chaque année quinze actes d’opéra nouveaux, savoir : trois ouvrages en trois actes et au moins trois actes de compositeur n’ayant jamais eu d’ouvrages représentés sur aucun théâtre lyrique. Il ne pourra pas faire jouer par année plus de six actes de compositeurs ayant eu quatre ouvrages représentés à l’Opéra ou à l’Opéra-Comique. »

<sup>15</sup> « Nul compositeur ne faire jouer plus de dix actes par année. »

<sup>16</sup> « Le directeur sera tenu de représenter, chaque année, douze actes d’opéra nouveaux. Savoir : deux ouvrages en trois actes ; et au moins trois actes de compositeurs n’ayant jamais eu d’ouvrages représentés sur le Théâtre-Lyrique. Il ne pourra pas faire jouer, par année, plus de six actes de compositeurs ayant eu quatre ouvrages représentés à l’Opéra ou à l’Opéra-Comique. »

<sup>17</sup> « Nul compositeur ne faire jouer plus de dix actes par année. »

<sup>18</sup> « Il sera tenu de faire représenter, chaque année, douze actes d’ouvrages nouveaux, de compositeur français, dont deux ouvrages en trois actes, sur ces douze actes, deux au moins devront être de compositeur n’ayant jamais eu d’ouvrages joués sur un des théâtres lyriques de Paris subventionnés par l’État. »

<sup>19</sup> « Il sera tenu de faire représenter, dans le plus bref délai, l’ouvrage couronné à la suite du concours institué au théâtre lyrique, par décision ministérielle du 1<sup>er</sup> août 1862. Il devra de même faire représenter tout ouvrage qui serait choisi par suite de nouveaux concours et qui lui seront désigné par Ministre. »

1851年には「1年に10幕以上、上演できる作曲家はいない。支配人、そして経営に携わる関係者たちは、2年で3幕以上の彼らの作品を上演させることはできない。」（表2の⑤）と記されるのみであったが、1854年には、新作オペラの幕数が定められているだけでなく、新作オペラを多く持たない新人作曲家の作品上演に関して配慮がなされている（表2の⑥）。1862年には「12幕の新作オペラ」、そのうち「リック座で上演作品を持たない作曲家」（表2の⑧）、1868年には「国家から助成金を受けている歌劇場のひとつでまだ上演された作品を持っていない作曲家」（表2の⑨）と定められている。またこの年には、表3には記していないが、第10条で「作曲部門の大賞受賞者の作品は、第6項〔筆者注：Article6〕で定められた作品の数に含まれる」<sup>20</sup>（Cahier des charges (L) 1868, Article 10）と書かれており、この規定は「ローマ賞受賞者」にも関わる規定といえる。

新人作曲家の作品上演を配慮する項目ではないものの、新作の数や幕数を定める規定が、オペラ座とオペラ・コミック座の「義務目録」においても設けられている（表3）。

【表3】オペラ座とオペラ・コミック座の「義務目録」における作曲家に関する規定

オペラ座	
①1847年	<p>第24条<sup>21</sup>：  <u>同じ作者、同じ作曲家による年間1作品の上演</u>            興行主は、我々の特別な許可を得ずに、同じ作者、同じ作曲家の作品を年に1回以上上演することはできない。しかし、年に一度、私たちの許可を得て、この禁制を解除することができる。</p> <p>第26条<sup>22</sup>：  <u>作品数</u>            興行主はその管理期間中、毎年少なくとも以下の4つの新しい作品を上演させる必要がある。</p> <p><u>オペラ</u>            3幕、4幕または5幕で構成された約3時間のグランド・オペラで、他のジャンル作品や他の時間の作品に代替できないもの。            2幕または1幕で構成された別のオペラ。</p>

<sup>20</sup> « L'ouvrage d'un premier prix de composition musicale comptera au nombre des ouvrages fixés par l'art.6. »

<sup>21</sup> « Les Entrepreneurs ne pourront faire exécuter par an, sans notre autorisation spéciale, plus d'un ouvrage des mêmes auteurs et compositeurs. »

<sup>22</sup> « Les Entrepreneurs seront astreints à faire représenter par an, pendant la durée de leur gestion, au moins quatre ouvrages nouveaux, savoir :

Un grand opéra en trois, quatre ou cinq actes, de la durée de trois heures environ, non remplaçable par des ouvrages d'autre nature ou d'autre durée ;

Un second opéra en deux actes, ou deux opéras en un acte.

Deux ballets en deux actes au moins, un de ces ballets pourra être remplacé par deux ballets en un acte, ou par un opéra en un acte et un ballet en un acte, ou par un opéra en deux actes. »

	<p><u>バレエ</u></p> <p>少なくとも2つの幕からなる2つのバレエ。それらは1幕の2つのバレエ、あるいは1幕のオペラと1幕のバレエ、または2幕のオペラに置き換えることができる。</p> <p>フランス国内外の他の劇場ですでに上演されたバレエであっても、譜面や振付が新しいものであれば、新作とみなすことができる。</p>
②1866年	<p>第9条<sup>23</sup>：</p> <p>支配人はその、管理期間中、1年ごとに以下の作品を上演させる必要がある。</p> <p>No. 1：全4幕か全5幕のオペラで、少なくとも6幕の新作。</p> <p>No. 2：新作のバレエ3幕。フランス国内外の他の劇場ですでに上演されたバレエであっても、譜面や振付が新しいものであれば、新作とみなされる。</p> <p>外国語の作品を翻訳したものは、新作として数えることはできない。</p> <p>新作の数は2年毎に換算される。</p>
<b>オペラ・コミック座</b>	
③1851年	<p>アレテ6<sup>24</sup>：</p> <p>支配人は毎年少なくとも20幕の新作オペラを上演する義務がある。</p> <p>そのうち全3幕の作品を3つ上演させなければならない。</p> <p>新作〔筆者注：他のジャンルを含む〕の数は2年ごとに換算されるが、1年間に上演される作品は15幕を下回ってはならない。</p>
④1874年	<p>第6条<sup>25</sup>：</p> <p>支配人は毎年、10幕の新作オペラを上演する義務があり、これには、3つの全1幕の作品が含まれる。</p> <p>これらのうち3幕はオペラ・コミック座以外の劇場で上演されたものでも良い。</p> <p>第7条<sup>26</sup>：</p> <p>支配人は、1年間に、同じ作曲家の新作を1つしか上演することはできない。</p>

(筆者作成)

- <sup>23</sup> « Le Directeur sera tenu de faire représenter par an, pendant toute la durée de son exploitation.  
No. 1 Six actes nouveaux d'opéra, au moins, dans un opéra en quatre ou cinq actes.  
No. 2 Trois actes nouveaux de ballet, au moins, tout ballet, quoique déjà joué sur un autre théâtre, en France ou à l'Etranger, pourra être considéré comme un ouvrage nouveau, si la partition et les pas du ballet sont nouveaux.  
Les traductions d'ouvrages étranger ne seront jamais comptées comme ouvrages nouveaux.  
Le Compte des ouvrages nouveaux sera réglé tous les deux ans.»
- <sup>24</sup> « Le directeur entrepreneur sera tenu de représenter, au moins par année, vingt actes d'opéra nouveaux.  
Il devra faire présenter trois ouvrages en trois actes.  
Le compte des ouvrages nouveaux sera fait par période de deux ans, mais de manière, toutefois, que le minimum des ouvrages représentés dans le cours d'une des deux années ne sois pas au-dessous de quinze actes.»
- <sup>25</sup> « Le directeur sera tenu de représenter, chaque année, dix actes d'opéra nouveaux, dont trois ouvrages en un acte. Trois de ces actes pourront avoir été joués sur un(e) théâtre autre que l'Opéra-Comique. »
- <sup>26</sup> « Le directeur ne pourra faire représenter qu'un ouvrage nouveau du même compositeur dans le cours d'une année. »



オペラ座の1847年の「義務目録」では、「興行主は、我々の特別な許可を得ずに、同じ作者、同じ作曲家の作品を年に1回以上上演することはできない」、「毎年少なくとも4つの新作〔筆者注：バレエを含む〕を上演させる必要があると幕数ではないが作品数が規定されている（表3の①）。1866年には、「4幕または5幕のオペラで、少なくとも6幕の新作」が義務付けられ、「外国語の作品を翻訳したものは、新作として数えることができない」（表3の②）と新作に関する規定が厳しくなる。

一方、オペラ・コミック座の「義務目録」では、1851年にすでに、「支配人は毎年少なくとも新作オペラを20幕上演する義務がある」（表3の③）と定められている。1874年には「支配人は毎年、10幕の新作オペラ、そのうち全1幕の3作品を上演しなければならない。このうち3幕はオペラ・コミック座以外の劇場で上演されたものでも良い。」となり、また、「支配人は、1年間に、同じ作曲家の新作を1つしか上演することはできない。」という項目も加えられている（表3の④）。

オペラ座とオペラ・コミック座の新作の数や幕数に関する規定は、先述のリリック座のものとは異なり、すでに名声を築いていた作曲家の新作もこの規定の数に含まれているため、新人作曲家にとって有利なものであったとは断定できない。しかし、そのなかでも、新作オペラの数や幕数が厳密に定められ、再演や改訂作品の上演増加を抑えようとする傾向があったことは明らかである。

## 第2項 「義務目録」に関連する新人作曲家のためのその他の社会制度

パリの3つの歌劇場の「義務目録」の検証から、オペラ・コミック座とリリック座では、新人作曲家、特にローマ大賞受賞者のデビューを助ける規定が定められていることが分かった。とりわけリリック座の「義務目録」は、最も新人作曲家を支援するものであった。

### 2-1. 新人作曲家のための歌劇場——リリック座

そもそもリリック座は、序で示したように、低予算で新人作曲家をデビューさせること、より広範囲の一般の聴衆に新旧のフランスのオペラ作品を観劇してもらうことを目的として開設された歌劇場である。

この劇場の元となるのはオペラ・ナショナルで、まだ名声を築いていない作曲家のために、アダンや協力者の膨大な出資によって1847年に開設された。開場直後の1848年に一

度閉鎖されたが、オペラ座、オペラ・コミック座に続く3つ目の歌劇場を望む声が高まるようになった。

オペラ座は最も権威ある「一等劇場」であった。これまでに論じたように、「義務目録」においても、新人作曲家のデビューに関する規定は敷かれておらず、名声を築いていた偉大な作曲家たちの作品が主に扱われた。オペラ・コミック座については、「義務目録」において新人作曲家に関する規定があったにもかかわらず、彼らがこの劇場でデビューすることは困難であった。

オペラ座は、デビューする作曲家にとっては近づきがたい劇場であるため、これ以上言及すべきではない。オペラ・コミック座については、確かに規定のもと、コンセルヴァトワールの受賞者と名乗る作曲家の作品を上演する義務がある。しかし何年、ほとんど非現実的なこの法の実行を待たなければならないのか？ [……] この有益な劇場は、大多数の若い作曲家にとって、足を踏み入れることを許されないある種の禁断の場所であり、天の国のモットーである「呼ばれる者は多いが、選ばれる者は少ない！」が適用される。第3の歌劇場 [筆者注：リリック座] が何を助けることができるかわかるでしょうか？ (Viel 1851, 177) <sup>27</sup>

上記のように、1851年の『メネストレル』でのリリック座の開場に関する記事では、オペラ座やオペラ・コミック座で若い作曲家がデビューする難しさと、リリック座の創設の必要性を示している。

これに加えて、新人作曲家がリリック座の創設を要求していた記録も存在する。

かつて、そして長年、オペラ座にもオペラ・コミック座にも姿を見せることができなかつた若い音楽家は、[……]、もっともな異議を唱えており、彼らの作品を受け入

---

<sup>27</sup> « L'Opéra est tout bonnement inaccessible aux compositeurs débutants, donc il n'en faut plus parler. Quant à l'Opéra-Comique, il est bien vrai qu'aux termes du règlement, il est obligé à jouer un acte de tout compositeur qui se présente avec le titre de lauréat du Conservatoire ; mais combien d'année faut-il attendre la réalisation de ce droit presque chimérique ? [……] ce bienheureux théâtre n'en reste pas moins, pour la généralité des jeunes compositeurs, une sorte de terre promise, dans laquelle il ne leur est pas permis de mettre le pied, et à laquelle ils peuvent appliquer la devise du royaume des cieux : « Beaucoup d'appelés, peu d'élus ! » Voyez-vous maintenant à quoi peut servir un troisième théâtre lyrique ? »

れ、彼らを聴衆に知らせるためにあてられた第3の歌劇場の創設を切願して要求した (Martinet 1867, 7-8) <sup>28</sup>。

名声を築いていない作曲家がデビューすることは困難な状況となったことから、上記のように、この劇場の創設が求められたのである。この要望は、内務大臣によって受け入れられ、1851年に上演が再開された。1852年4月には、リリック座へと劇場名が改称されている。当初、リリック座には助成金が付与されていなかったが、経営の功績により、開場の約12年後の1863年6月5日の法令において、それまでイタリア座に充てられていた助成金10万フランが与えられることになった。1871年のパリ・コミュン時に劇場が焼失してからは、直後に再開されるものの、批評家で台本作家であったジュール・ルール Jules Ruelle (1834-1892) が所有者となり、アテネ劇場という新たな名のもと引き継がれ、全く役割が異なる劇場となる。とはいえ、少なくとも、1851年から1870年までのリリック座は、オペラ座、オペラ・コミック座に並ぶパリの主要歌劇場であったといえる<sup>29</sup>。

## 2-2. パリの主要歌劇場でのコンクール<sup>30</sup>

リリック座がオペラ座、オペラ・コミック座に並ぶパリの主要歌劇場であったということは、オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座で開催されたコンクールからも確認することができる。

このコンクールは、新人作曲家がパリの主要歌劇場で上演することが困難であるという状況が依然として変わらなかったため、フランスの詩人、劇作家であるカミーユ・ドゥーセ Camille Doucet (1812-1895) が1867年の8月以前に、芸術省の大臣に『*Direction générale des Théâtres* (劇場の全体的な方針)』と題した報告書において、現在の状況を解決するような術策を国に求めた。ドゥーセは「行政の尽力は、新人作曲家のデビューを妨げ、彼らの発展に危険を及ぼす障害を助けることに向けられるしかないのです」 (Doucet 1867, 2) <sup>31</sup> と主張し、この問題を解決するため、以下のように、3つの劇場でのコンクールの開催を要求した。

---

<sup>28</sup> « Jadis, & pendant de longues années, les jeunes musiciens qui ne pouvaient se produire ni à l'Opéra ni à l'Opéra-Comique, [...] , élevaient de justes réclamations & demandaient avec instances la création d'une troisième scène lyrique destinée à accueillir leurs œuvres & à les faire connaître au public. »

<sup>29</sup> 本論文ではリリック座という名で運営された期間のみを取り上げる。

<sup>30</sup> オペラ座のコンクールに関しては Macdonald 2014 に準拠している。

<sup>31</sup> « Les efforts de l'administration ne peuvent tendre dès lors qu'à aider les jeunes musiciens à surmonter les obstacles qui gênent leurs débuts et menacent d'entraver leur essor. »

大臣、この目的が、パリの国家から助成金を受けている3つの各歌劇場〔筆者注：オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座〕で同時に開催されるであろうコンクールという手段によって達成されるに違いないとあなたは思っていました。そこで、これらの劇場支配人と協議した結果、私はこの3つのコンクールを実現するという条件の計画を大臣の承認の判断に委ねることを誓い、ここであなたに重要な手はずを決定した理由を示す許可を求めます。（Doucet 1867, 3）<sup>32</sup>

さらに、ドゥーセは、受賞した作品が審査員の決議から約一年の間に、パリの3つの劇場のそれぞれで上演されなければならないことを記し、ローマ賞のように、このコンクールの受賞者が、パリの主要な劇場でデビューするきっかけを持つことができるよう懇願した（Doucet 1867, 5）。

この要求は8月1日に芸術省の大臣に承認された。その後1867年8月11月に発行された『メネストレル』に、この報告書の全文が載せられ（Heugel 1868, 289-290）、3つの歌劇場でのコンクールの開催が周知されるようになった。

オペラ座とオペラ・コミック座の1868年から1873年の「義務目録」が現存しないため、3つの主要歌劇場に適用されたかは断定できないが、少なくとも1868年のリリック座の「義務目録」に、「支配人は、1867年8月1日に大臣の決定によって歌劇場に設けられたコンクールで受賞した作品を最短で上演させる義務がある」（Cahier des charges (L) 1868, Article 11）<sup>33</sup>という規定が追加されており、実際に国がコンクール受賞者に歌劇場でのデビューの門を開こうとしていたことが読み取れる。

3つのパリの主要歌劇場に関する台本に関しては、1869年7月1日に出された『ラー・ミュージカル』において、以下のように書かれている。

オペラ座が特別なコンクールにおいて選ばれた独自の脚本を音楽家に提供し、オペラ・コミック座がこのジャンルで多くの素晴らしい成功を収めている作家に、あらかじめ

---

<sup>32</sup> « Il vous a paru, monsieur le Ministre, que ce but pouvait être atteint par la voie d'un concours qui serait simultanément ouvert à Paris, dans chacun des trois théâtres lyriques subventionnés par l'Etat. En consequence, et après m'être concerté avec les directeurs de ces théâtres, j'ai l'honneur de soumettre à l'approbation de Votre Excellence le programme des conditions dans lesquelles s'effectueraient ces trois concours, et je, vous demande la permission de vous indiquer ici les motifs qui en ont dicté les principales dispositions. »

<sup>33</sup> « Il sera tenu de faire représenter, dans le plus bref délai, l'ouvrage couronné à la suite du concours institué au théâtre lyrique, par décision ministérielle du 1er août 1867. Il devra de même faire représenter tout ouvrage qui serait choisi par suite de nouveaux concours et qui lui seront désigné par Ministre. »

コンクール参加者に指定された台本の作曲を委ねたのに対し、リリック座のコンクールでは、脚本を選ぶ自由が作曲家に委ねられたので、大臣、あなたは、それぞれが、自分の好みと能力に適した題材で書いたスコアを提出できるようにと望んだのです。

(S.n. 1869, 245) <sup>34</sup>

上記から、各コンクールの台本の構成については、オペラ座とオペラ・コミック座では台本が指定されていたのに対し、リリック座では台本の選択が自由であったことが分かる。オペラ・コミック座のコンクールの台本は、ジュール＝アンリ・ヴェルノワ・ド・サン＝ジョルジュ Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) の『フロランタン *Florentin*』であったが、オペラ・コミック座やリリック座のコンクールがいつ行われ、何人参加したかということは明らかになっていない。

一方、オペラ座については、1868年4月19日に刊行された『メネストレル』(anonym, 1868)において台本に関して記されており、より詳細なことが分かっている。戯曲コンクールによってルイ・ガレ Louis Gallet (1835-1898) とエドゥアール・ブロー Edouard Blau (1836-1906) の『トゥーレの王の杯 *La coupe du roi de Thulé*』が選出された<sup>35</sup>。

42人の参加者から、1位にウジェーヌ・ディアズ Eugène Diaz (1837-1901)、2位にジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912)、3位にエルネスト・ギロー Ernest Guiraud、(1837-1892)、4位にグラ＝ノルベール・バルス Grat-Norbert Barthe (1828-1898)、5位にヨセフ・ポニャトフスキ Joseph Poniowski (1816-1873) が選ばれた。1位となったディアズの《トゥーレの王の杯》は、1873年1月10日にオペラ座で上演されている。審査員には、実行委員の1人であった当時のオペラ座の支配人のエミーユ・ペラン Émile Perrin (1814-1885) に加え、フランソワ・バザン François Bazin (1816-1878)、エルネスト・ブーランジェ Ernest Boulanger (1815-1900)、エメ・マイヤール Aimé Maillart (1817-1871)、ヴィクトール・マセ Victor Massé (1822-1884)、テオドール・スメ Théodore Semet (1824-1888)、サン＝サーンスといった6人の作曲家がいる。

---

<sup>34</sup> « Pendant que l'Opéra proposait aux musiciens un poème unique, choisi dans un concours spécial, et que l'Opéra-Comique confiait à un auteur qui compte de beaux et nombreux succès dans ce genre la composition d'un livret désigné d'avance aux concurrents, vous avez voulu, monsieur le ministre, qu'au concours du Théâtre-Lyrique, la liberté de choisir son poème étant laissée au compositeur, chacun pût présenter à ce concours une partition écrite sur un sujet en rapport avec ses goûts et ses aptitudes personnelles. »

<sup>35</sup> 台本作家に関しては、第3章第1節で述べる。

上記5人の受賞者については、1位のディアズはローマ大賞を獲得していないばかりか、二等賞も獲得していない。一方、マスネは1862年に、ギローは1859年に、バルスは1854年にローマ大賞を獲得しており、ここから、ローマ賞を受賞している作曲家もこのコンクールに参加することが可能であったといえる。

これまでに見てきた通り、劇場政策の中で、「義務目録」における新人作曲家に関する規定を中心として、国によって幾つかの社会制度が敷かれていた。つまり、国によって上演がコントロールされていたが、それによって起こる創作活動の困難を救っていたのもこの国であったのである。言い換えると、19世紀初頭だけでなく、第二帝政期の終焉後も、ヨンが述べた「ドラマトクラシー」が依然として存続していたことが示唆される。

## 第2節 第二帝政期のパリの主要歌劇場における新作オペラ

オペラ座、オペラ・コミック座、リリック座の3つの主要歌劇場では、第二帝政期にわたり、新人作曲家のために幾つかの社会制度が敷かれてきた。なかでも「義務目録」の新人作曲家に関する規定は、彼らの歌劇場のデビューに直接関わるものであるものであった。しかし、当時の歌劇場においては、大作を上演させるためにすでに知られていた作曲家の作品が優先されていたことが、先述のプジャンの報告書（Pougin 1878）において記されていた。これは上記3つの歌劇場にも当てはまるものであり、3つの主要歌劇場の支配人が「義務目録」の新人作曲家に関する規定を正確に守っていなかったことが推察される。

では、3つの歌劇場では実際にはどういった状態にあったのか。本節では当時のオペラ上演の実状を明らかにする<sup>36</sup>。

新人作曲家のオペラ上演の実状を考察するにあたり、主要歌劇場におけるオペラの初演作品に関して検討したい。しかし、初演には、世界初演、劇場初演、演出の新制作と、様々な形態を含む可能性がある。そのため、ここでは、世界初演にあたる新作オペラに限定する。

### 第1項 パリの主要歌劇場の「義務目録」と新作オペラ

先述したように、3つの主要歌劇場の「義務目録」では、新作の数や幕数が厳密に定められている。オペラ座とオペラ・コミック座については、現存しない「義務目録」が多いため断定することは難しいが、オペラ座では、1847年には少なくとも4つの新作（バレエを含む）を、1866年以降には新作オペラを6幕、オペラ・コミック座では、1848年5月から1857年11月まで支配人を務めたペランに提出された1851年の「義務目録」のなかで新作オペラを20幕、毎年上演する義務が課せられた。一方、リリック座では、1854年から新作の幕数が定められ、1862年までは15幕、それ以降は新作オペラを12幕、毎年上演する必要があった。

第二帝政期の実際的新作オペラの数や幕数は、オペラ座では22作（76幕）、オペラ・コミック座では109作（222幕）、リリック座では、112作（240幕）となっている。この数を「義務目録」の新作数に関する規定と照合すると、どの歌劇場も先述の規定の数や幕数を満たしていない年がある。（次頁の表4）。

<sup>36</sup> 作品データについては、第1章第2節と同様に、別冊の資料集「3. パリの主要歌劇場の初演作品（1830-1875）」に基づく。

【表 4】パリの主要歌劇場の新作オペラ

※丸括弧内：バレエ作品の数

	オペラ座（※）		オペラ・コミック座		リリック座	
	作品数	幕数	作品数	幕数	作品数	幕数
1852	1 (1)	5 (2)	9	21	10	28
1853	2 (2)	7 (5)	9	17	10	23
1854	1 (1)	5 (2)	5	9	11	20
1855	3 (1)	10 (2)	9	15	10	15
1856	1 (2)	2 (6)	5	9	6	13
1857	2 (1)	5 (3)	6	13	5	10
1858	1 (1)	5 (2)	7	12	5	9
1859	1 (0)	4 (0)	7	14	4	12
1860	1 (1)	4 (2)	7	13	8	17
1861	1 (3)	2 (4)	9	19	10	16
1862	1 (0)	4 (0)	3	5	6	10
1863	1 (1)	2 (2)	5	11	5	13
1864	2 (2)	5 (5)	6	13	4	8
1865	1 (1)	5 (1)	2	6	7	16
1866	0 (1)	0 (3)	4	12	2	2
1867	2 (0)	6 (0)	3	7	6	20
1868	1 (0)	5 (0)	4	8	0	0
1869	0 (0)	0 (0)	4	10	3	8
1870	0 (1)	0 (2)	5	8	0	0
	22	76	109	222	112	240

(執者作成)

そのなかでも「義務目録」の大半が現存するリリック座については、例外の年はあるものの、1860年以降新作の幕数が徐々に減っているだけでなく、作品数についても1860年代には新作オペラが6作と、2桁に達することが少なくなり、徐々に新人のデビューの機会が減少していったことが示唆される。

リリック座では、1847年にオペラ・ナショナルという名のもとに開設されてから、1871年に劇場が閉鎖されるまでの約24年の間に幾度となく支配人が変わってきた（次頁の表5）。そのなかにはオペラ座やオペラ・コミック座の支配人も務めたペランも含まれるが、とりわけカルヴァロが支配人を務めた時期においてレパートリーが大きく変化している。



【表 5】 1851 年から 1870 年までの支配人

任期	支配人名
1851 年 5 月～1852 年 3 月	エドモンド・ズヴェスト
1852 年 3 月 4 日～	ジュール・ズヴェスト（臨時の支配人）
1852 年 4 月～1854 年 6 月 30 日	ジュール・ズヴェスト
（1854 年 7 月 12 日：ジャック・オッフエンバックがこの劇場の支配人になることを大臣に懇願するも、可決されることはなかった）	
1854 年 7 月 26 日～1855 年 9 月 26 日	エミーユ・ペラン
1855 年 9 月 26 日～1856 年 2 月 14 日	ピエール・ペルグラン
1856 年 2 月 15 日～1860 年 3 月 27 日	レオン・カルヴァロ
1860 年 4 月 1 日～1862 年 10 月 4 日	シャルル・レティ
1862 年 10 月 7 日～1868 年 5 月 4 日	レオン・カルヴァロ（2 回目）
1868 年 8 月 22 日～1870 年 1 月 30 日	ジュール・パドルー

（筆者作成）

カルヴァロが支配人を務めた時期においてレパートリーが大きく変化したことは、画家で画廊経営者や劇場支配人を務めたルイ・マルチネ Louis Martinet（1814–1895）が芸術省の大臣に宛てた以下の 1867 年の報告書においても見ることができる。

カルヴァロ氏の出現によって若い音楽家の希望は少しずつ消え去っていく。[……] 過去の傑作の再演や今日の翻訳作品により、フランス人や現存する作曲家の作品がますます少なくなっていることだけは確かである。（Martinet 1867, 11–12）<sup>37</sup>

カルヴァロのレパートリーの選択は、リリック座という劇場の役割を変えるものとなったといえる。第二帝政期の初演データにおいて、カルヴァロが初めてリリック座の支配人を務めた 1856 年 2 月から 1860 年 3 月には、新作が 22 作（61 幕）、他の劇場で初演された再演・改訂作品が 2 作（6 幕）、外国の劇場で初演された翻訳作品が 7 作（20 幕）、同歌劇場で初演されている。その次に支配人を務めたシャルル・レティ Charles Réty（1824–1895）の在任期間中、1860 年 4 月から 1862 年 9 月には、新作が 21 作（30 幕）、他劇場で初演された再演・改訂作品が 5 作（11 幕）、外国の劇場で初演された翻訳作品が 1 作（3 幕）、カルヴァロの 2 期目の 1862 年 10 月から 1868 年 5 月までは、新作が 24 作（61 幕）、

<sup>37</sup> « Avec l'avènement de M. Carvalho les espérances des jeunes musiciens durent s'évanouir peu à peu. [……] Nous ne blâmons point; nous constatons seulement ce fait que les reprises des grands chefs-d'œuvre du passé & les traductions d'ouvrages modernes firent la portion de plus en plus congrue aux compositeurs français & vivants. »

他劇場で初演された再演・改訂作品が3作(8幕)、外国の劇場で初演された翻訳作品が10作(35幕)となっている。新作の幕数の割合は、カルヴァロの1期目が71%、レティの期間が78%、カルヴァロの2期目が65%であり、カルヴァロの2期目の1862年10月から1868年5月の新作の幕数は特に少なくなっている。

また、他の歌劇場で初演され、リリック座でも初演された作品の幕数に着目すると、1作あたりの新作オペラの幕数は、カルヴァロの1期目は平均2.8幕、レティの期間は平均1.4幕、カルヴァロの2期目は2.5幕、その他の再演・翻訳作品の初演幕数については、カルヴァロの1期目は平均2.8幕、レティの期間は平均1.6幕、カルヴァロの2期目は平均2.8幕となり、カルヴァロが比較的大きな作品を優先していたことも明らかである。

以上の状況下で、どれほどの新人作曲家がオペラ座、オペラ・コミック座、リリック座でデビューできたのであろうか。次に、新人作曲家の中でも「義務目録」によって上記3つの歌劇場での上演権利をより多く受けることができたローマ大賞受賞者に焦点を当て、3つの歌劇場の初演データとの比較から第二帝政期の新人作曲家のデビュー実態を実証する。そこでまず、ローマ大賞受賞者を含む、ローマ賞受賞者全体について精査したい。

## 第2項 ローマ大賞受賞者のデビュー

1852年から1870年までに33名の作曲家がローマ賞に参加し、このうちローマ大賞を受賞したのは20名である(次頁の表6)。ローマ大賞受賞者に関しては、それ以前にもローマ賞に参加している作曲家が数人いる(次頁の表6の灰色部分)。例えば、ビゼーは1856年に二等を、その翌年に大賞を受賞、テオドール・デュボワ Théodore Dubois (1837-1924) は1859年に二等を、2年後の1861年に大賞を、シャルル・ルヌヴェー Charles Lenepveu (1840-1910) は1864年に二等を、翌年の1865年に大賞を獲得している。第二帝政期以前の大賞受賞者もこの状況は同じで、1837年に二等を受賞したグノーは1839年に大賞を、1842年に二等を受賞したマセは1844年に大賞を得ている。このように長年、複数の作曲家が何回もローマ賞を受けていることから、少なくともローマ賞に作曲部門が追加されてから第二帝政期までは、このコンクールで大賞を取ることが、彼らの作曲家としてのキャリアにとって重要であったことが示唆される。また、二等は1865年から1870年の5年間は輩出されていないが、大賞は、1856年を除いて毎年、少なくとも1名の作曲家が選ばれ、ローマへの留学生が送り出されていることから、新人作曲家に対するこの社会制度の重要性がうかがえる。

【表 6】第二帝政期のローマ賞受賞者<sup>38</sup>

受賞年	大賞受賞者	二等受賞者
1852	レオンス・コーエン Léonce Cohen (1829–1901)	フェリディナン・ポワズ Ferdinand Poise (1828–1892)
1853	シャルル・ガリベール Charles Galibert (1826–1858)	エミール・デュラン Émile Durand (1830–1903)
1854	グラ＝ノルベール・バルス Grat-Norbert Barthe (1828–1898)	1 ヴィクトール＝アルフォンス・ドゥラノワ Victor-Alphonse Delannoy (1825–1887)
		2 アントワーヌ・ヴァスト Antoine Vast (1833–1911)
1855	ジャン・コント Jean Conte (1830–1888)	ヴィクトル・シェリ Victor Chéri (1830–1882)
1856	—	1 ジョルジュ・ビゼー Georges Bizet (1838–1875)
		2 ウジェーヌ・ラシュリエ Eugène Lacheurié (1831–1907)
1857	1 ジョルジュ・ビゼー	ピエール・フォバール Pierre Faubert (1828–1912)
	2 シャール＝ジョゼフ・コラン Charles-Joseph Colin (1832–1881)	
1858	サミュエル・ダヴィッド Samuel David (1836–1895)	エドモン＝マリー・シュルヴリエ Edmond-Marie Cherouvrier (1831–1905)
1859	エルネスト・ギロー Ernest Guiraud (1837–1892)	テオドール・デュボワ Théodore Dubois (1837–1924)
1860	エミール・パラディール Émile Paladilhe (1844–1926)	アドルフ・デランドル Adolphe Deslandres (1840–1911)
1861	テオドール・デュボワ	1 テオドール＝セザール・サロメ Théodore-César Salomé (1834–1896)
		2 ウジェーヌ・アンチオーム Eugène Anthiome (1836–1916)
1862	ルイ・ブルゴー＝ドュクドレー Louis Bourgault-Ducoudray (1840–1910)	アドルフ＝レオポルド・ダンハウザー Adolphe-Léopold Danhauser (1835–1896)
1863	ジュール・マスネ Jules Massenet (1842–1912)	シャルル・コンスタンタン Charles Constantin (1835–1891)
1864	ヴィクトール・ジエグ Victor Sieg (1837–1899)	シャルル・ルヌヴー Charles Lenepveu (1840–1910)
1865	シャルル・ルヌヴー	—
1866	エミール・ペサール Émile Pessard (1843–1917)	—
1867	—	—
1868	1 ヴィクトール・ラビュトー Victor Rabuteau (1843–1916)	—
	2 ウジェーヌ・ヴァンツヴァイエ Eugène Wintzweiller (1844–1870)	
1869	アントワーヌ・トドゥー Antoine Taudou (1846–1925)	—
1870	1 シャール＝アンリ・マレシャル Charles-Henri Maréchal (1842–1924)	—
	2 シャール・エドゥアール・ルフェーヴル Charles Edouard Lefebvre (1843–1917)	

(筆者作成)

<sup>38</sup> anonym 2011 に基づいている。

【表 7】 第二帝政期のローマ賞受賞者のオペラ上演<sup>39</sup>

作曲家	受賞年 <sup>40</sup>	初演	劇場	作品
※L. コーエン	1852	(1858)	(ブフ・パリジャン)	(ジャンヌ嬢)
※ガリベール	1853	(1857)	(ブフ・パリジャン)	(嵐の後)
ボワズ	1852	1853	リリック座	ボンソワール、ヴォワザン
デュラン	1853	(1868)	(ファンタジー＝パリ ジェンヌ)	(コルネリウスのエリキシル)
※バルス	1854	1865	リリック座	フィアンセ・ダビドス
ドゥラノワ	1854	—	—	—
ヴァスト	1854	—	—	—
※コント	1855	1874	オペラ・コミック座	ベッポ
シェリ	1855	(1857)	(不明)	(アヴァンチュール・ス・ラ・ リグ)
シュリエ	1856	(1901)	(テアトル・デザー・ ルーアン)	(カリフの娘)
※ビゼー	1857	1863	リリック座	真珠採り
※コラン	1857	—	—	—
フォベール	1857	—	—	—
※S. ダヴィッド	1858	1868	オペラ・コミック座	シルヴィア嬢
シュルヴリエ	1858	1865	リリック座	ロワ・デ・ミス
※ギロー	1859	1864	オペラ・コミック座	シルヴィ
※デュボワ	1861	1879	オペラ・コミック座	パン・ビー
デランドル	1860	1888	オペラ・コミック座	日曜日と月曜日 (初演：1872年アテネ劇場)
※パラディール	1860	(1860)	(オペラ座)	(イヴァン4世)
		1872	オペラ・コミック座	(カンタータ) パサン
サロメ	1861	—	—	—
アンチオーム	1861	(1866)	(ファンタジー＝パリ ジャン)	(スメ・プール・レコルテ)
※ブルゴー＝ド クドレー	1862	1891	オペラ座	タマラ
ダンハウザー	1862	(1866 以後)	(未上演)	(ムーア人とカステイーリヤ人)
※マスネ	1863	1867	オペラ・コミック座	大おば
コンスタンタン	1863	(1872)	(アテネ劇場)	(森の中で)
※ジエグ	1864	(1854)	(オペラ座)	(アイヴァンホー) (カンタータ)
※ルヌヴェー	1865	1874	オペラ・コミック座	フロランタン
※ペサール	1866	(1867)	(オペラ・コミック座)	(ダリラ) (カンタータ)
		1870	オペラ・コミック座	クリュシュ・カセ
※ラビュトー	1868	(1869)	(オペラ・コミック座)	(ダニエル) (カンタータ)
※ヴァンツヴァイエ	1868	—	—	—
※トドゥー	1869	—	—	—
※マレシヤル	1870	1876	オペラ・コミック座	カテリーヌの恋人たち
※ルフェーヴル	1870	1894	オペラ座	デルマ

(筆者作成)

<sup>39</sup> 表をまとめるにあたり、Havard 2018A-E、Fauquet (dir.) 2003、*Grove Music Online* を調査した。米印(※)は大賞受賞者を示し、丸括弧内は主要歌劇場以外で初演されたものを示している。

<sup>40</sup> 大賞受賞者は、大賞を受賞した年のみを記載した。

【表 8】パリの 3 つの歌劇場でデビューしたローマ大賞受賞者とそのオペラ作品

ローマ賞について		デビューについて			
「作曲部門の大賞受賞者」	受賞	年	作品	劇場/ジャンル	幕数
グラ＝ノルベール・パルス (1828-1898)	1854	1865	ダビドスの婚約者	リリック座 オペラ	全 4 幕
ジャン・コント (1830-1888)	1855	1874	ベッポ	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
ジョルジュ・ビゼー (1838-1875)	1857	1863	真珠採り	リリック座 オペラ	全 3 幕
サミュエル・ダヴィッド (1836-1895)	1858	1868	シルヴィア嬢	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
エルネスト・ギロー (1837-1892)	1859	1864	シルヴィー	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
エミール・パラディール (1844-1926)	1860	1872	留め金	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
テオドール・デュボワ (1837-1924)	1861	1879	パン・ビー	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
ルイ・ブルゴー＝ドュクドレー (1840-1910)	1862	1891	タマラ	オペラ座 オペラ	全 4 幕
ジュール・マスネ (1842-1912)	1863	1867	大おば	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
シャルル・ルヌヴェー (1840-1910)	1865	1874	フロランタン	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 3 幕
エミール・ペサール (1843-1917)	1866	1870	クリュシュ・カセ	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
シャルル＝アンリ・マレシャル (1842-1924)	1870	1876	カトリーヌの恋人たち	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全 1 幕
シャルル・エドゥアール・ルフェーヴル (1843-1917)	1870	1894	デルマ	オペラ座 オペラ	全 3 幕

(筆者作成)

20 名のローマ大賞受賞者のうち 3 つの歌劇場のひとつでデビューすることができたのは 13 名で、ローマ大賞受賞者の大半がデビューを叶えているといえる。しかし、初演年に着目すると、その見解は異なる。

ローマ大賞受賞者のデビューの様相については、シュナイダーの研究においてリリック座でのデビューの少なさが言及されている (Schneider 2011, 671)。このことは、パリの主要歌劇場におけるローマ大賞受賞者のオペラのデビュー作品のデータからも確認する事ができた (前々頁の表 7 と前頁の表 8)。

オペラ座においては、ローマ大賞受賞者に関する規定はなく、ローマ大賞受賞後 20 年以内にデビューしている作曲家もいない。ローマ大賞受賞者の規定が定められているオペラ・コミック座とリリック座に関しては、オペラ・コミック座では、4 年間の奨学金給付期間終了後の「翌年」に作品を上演する権利がローマ大賞受賞者に与えられ、規定どおりに受賞して 5 年から 6 年の間にオペラ作品を初演することができたのはギロー、マスネ、エミール・ペサール *Émile Pessard* (1843–1917)、シャルル＝アンリ・マレシャル *Charles-Henri Maréchal* (1842–1924) の 4 名である。リリック座においては、与えられた権利は奨学金給付期間終了後の「2 年以内」であり、規定どおりに受賞から 6～7 年の間にオペラ作品を初演することができたローマ大賞受賞者はビゼーのみであった。ビゼーのデビュー作品の幕数は 3 幕であり、規定の「全 2 幕」には当てはまらないが、上述した 1863 年の法令<sup>41</sup>でリリック座の支配人に課された「現・旧のローマ大賞受賞者による全 3 幕の作品の毎年の上演」という規定には該当する。カルヴァロが外国の翻訳作品や改作を優先したことが明確であるが、このような状況は、劇場経営上や新しい劇場の維持の必要性から、やむを得なかったことが、カルヴァロが芸術省の大臣に宛てた下記の 1870 年の報告書から確認することができる。

設立が新しいために、オペラ・コミック座のように一世紀にわたる豊富なレパートリーを持たないリリック座が、外国語の作品をフランス語に翻訳した作品を絶対に拒否することができるかといえ、そう簡単ではないだろう。(Carvalho 1870, 10)<sup>41</sup>

上記に加え、1863 年以降もリリック座に絶えず助成金が与えられており、外国の翻訳作品や改作を優先するというカルヴァロの経営戦略が認められていたことは明らかである。

オペラ・コミック座についても、先述のように、新作オペラの幕数が「義務目録」の規定を満たしていない年がある。しかし、第二帝政期のローマ大賞受賞者に関しては、ギロー、マスネ、ペサール、マレシャルの 4 名が「義務目録」の規定期間内にデビューしている。この 4 名に加えて、規定期間外ではあるがジャン・コント *Jean Conte* (1830–1888)、サミュエル・ダヴィッド *Samuel David* (1836–1895)、エミール・パラディール *Émile Paladilhe* (1844–1926)、デュボワ、ルヌヴェーと、5 名のローマ大賞受賞者がデビューしてお

---

<sup>41</sup> « Il n'est pas plus aisé de dire que le Théâtre-Lyrique qui, par la date récente de sa fondation, n'a pas, comme l'Opéra-Comique, un répertoire riche d'un siècle de succès, peut renoncer d'une façon absolue aux traductions d'œuvres étrangères aux ouvrages du domaine français. »

り、リリック座よりも多くのローマ大賞受賞者がデビューしていた。したがって、新人作曲家を支援するために開設されたリリック座は、新しい歌劇場であったために収益を確実に得なければならなかったことで、この劇場に課された役割を果たすことが難しい状況にあったことが示唆される。

### 第3項 ローマ大賞受賞者以外のデビュー

先に述べたように、リリック座の「義務目録」では、多少文言は異なるものの、ローマ大賞受賞者だけでなく、新人作曲家全般に関する規定も設置されていた。例として、以下にリリック座の1854年の「義務目録」の第4条を引用する。

支配人は、毎年、新作オペラを15幕上演しなければならない。具体的には、3幕の作品を3作、そしてこの歌劇場で作品が上演されたことのない作曲家の作品を3幕以上上演すること。

オペラ座やオペラ・コミック座で4作品を上演したことのある作曲家の作品を、年間6幕以上上演することはできない。(Cahier des charges (L) 1854, Article 4)

ローマ大賞受賞者以外の作曲家としてローマ賞二等受賞者の初演実態を検討する。

第二帝政期において16人が二等を受賞者した(p.75の表6: 第二帝政期のローマ賞受賞者)。そのうち主要歌劇場で初演できたのは、オペラ・コミック座で1名、リリック座で2名であった(表9)。

【表9】パリの主要歌劇場でデビューしたローマ賞二等受賞者のオペラ作品

ローマ賞について		初演について			
作曲家	受賞年	初演年	作品	劇場/ジャンル	幕数
ポワズ (1828-1892)	1852	1853	ボンソワール、ヴォワザン	リリック座 オペラ・コミック	全1幕
シュルヴリエ (1831-1907)	1858	1865	ロワ・デ・ミヌ	リリック座 オペラ	全3幕
デランドル (1840-1911)	1860	1888 (初演: 1872年、 アテネ劇場)	日曜日と月曜日	オペラ・コミック座 オペラ・コミック	全1幕

(筆者作成)

オペラ・コミック座で初演したアドルフ・デランドル Adolphe Deslandre (1840-1911) については、主要歌劇場での初演年が 1888 年と、ローマ賞受賞した年から時が経っているが、リリック座で初演したポワズに関しては、二等受賞の翌年に全 1 幕のオペラ・コミックが初演されている。同歌劇場で新作が初演されたエドモン＝マリー・シュルヴリエ Edmond-Marie Cherouvrier (1831-1905) についても、受賞から初演までの期間は、上述したローマ大賞受賞者と大きくは変わらない。したがって、リリック座に関しては、ローマ大賞を受賞しなくても、初演するチャンスが他の劇場よりもあったといえる。

そのほかのローマ大賞を受賞していない作曲家については、各劇場で重複している作曲家が何人も存在するが、各劇場に分けて見てみると、オペラ・コミック座では 15 人（うち 2 人生没年不明）、リリック座では 35 人（うち 3 人生没年不明）の大賞をとっていない作曲家の作品が初演されている（次頁の表 10）。

表 10 から、第 1 章や第 2 章第 1 節で概観してきたように、オペラ座は「義務目録」において規定がなかったこともあり、ローマ賞受賞者だけでなく、名声を築いていない作曲家が近づける劇場ではなかったことが読み取れる。しかしその一方で、その後キャリアを築くことができたかは別として、オペラ・コミック座とリリック座では、ローマ大賞を受賞しなくても自身の作品を上演できる機会が少なからずあったことが考えられる。

特に注目すべき作曲家は、ウゴーティエ、ポワズ、フランソワ＝オーギュスト・ヘファールト Francois-Auguste Gevaert (1828-1908)、テオドール・スメ Théodore Semet (1824-1888) であろう（次頁の表 10 の米印参照）。ゴーティエは、ローマ賞を受賞しているものの、1842 年の二等のみで、「義務目録」の規定にかかることはなかった。しかしそれでも、オペラ・コミック座で 5 作品、リリック座で 6 作品の新作が初演されている。ポワズもまた、オペラ・コミック座で 4 作品、リリック座で 2 作品の新作が初演された。一方、ヘファールトとスメは、ローマ賞を受賞していない。しかし、ヘファールトは、オペラ・コミック座で 4 作品、リリック座で 2 作品、スメはオペラ・コミック座で 1 作品、リリック座で 4 作品の新作が初演されている。

これに加えて、ジュール・コーエン Jules Cohen (1830-1901)、プロスペル・パスカル Prosper Pascal (1825-1880) といったローマ賞を受賞していない作曲家も、自身の新作が初演されているだけでなく、オペラ・コミック座とリリック座での上演も見られる。つまり、主要歌劇場での上演の機会がある程度与えられていたといえる。



【表 10】第二帝政期（1852-1870）にローマ大賞を受賞せずに主要歌劇場で新作が初演された作曲家<sup>42</sup>

オペラ座	オペラ・コミック座	リリック座
	ジュール・コステ	P. ヴィルブランシュ（生没年不明）
	ウジェーヌ・ゴーティエ（※）	ウジェーヌ・ゴーティエ（※）
	フェリディナン・ポワズ（※）	アリスティド・イニャール
	フランソワ＝オーギュスト・ヘファールト（※）	フェリディナン・ポワズ（※）
	ジュール・クレスト（生没年不明）	フランソワ＝オーギュスト・ヘファールト（※）
	ジュール・クレソノワ	エルネスト・レイエ
	ポール・ラガルド（生没年不明）	プロスペル・パスカル（※）
	ジュール・コーエン（※）	ウジェーヌ・オルトラン
	フィリップ・ド・マッサ	フレデリック・バルビエ
	ポール・デストリボー	テオドール・ラジャルト
	テオドール・リッター	アンリ・キャスペール
	プロスペル・パスカル（※）	テオフィル・スメ（※）
	クレモンス・ド・グランヴァル（※）	レオ・ドリーブ
	アドルフ・ニベル	エドゥアール・モンブリー
	テオフィル・スメ（※）	ジャック・マリー・アルフレッド・デュフレヌ
		リーヴァイ嬢（生没年不明）※
		アドルフ・セルニック
		ジャン＝ジャック・ドビルモン
		テオドール・インバート
		シャルル＝テオドール・ルブリク
		レオン・パリアール
		ジュール・ベール
		ジョルジュ・ドゥアイ
		ポリヌ・ティス
		ルシアン・ドートレスム
		クレマンس・ド・グランヴァル（※）
		エルネスト・ウゼビー（生年不明）
		エドゥアルド・ド・ハルトフ
		ウジェーヌ・ディアズ
		エドモン＝マリー・シュルヴリエ
		エドモン・サヴァリー
		エクトール・サロモン
		アルフォンス・ドゥヴァン・デュヴィヴィエ
		ヴィクトラン・ド・ジョンシエール
		ジュール・コーエン（※）

（筆者作成）

<sup>42</sup> 七月王政から第二帝政期の 1830 年から 1870 年までのローマ賞受賞者に焦点を当てたが、その時期の主要歌劇場初演演目（補遺 1）をみていくにあたり、この初演演目では、さらに前の「ローマ賞受賞者」も含まれるため、第二帝政期以前のローマ賞受賞者を考慮に入れる必要があると考える。そこで、1822 年以降に生まれ（ローマ賞は 30 歳まで応募することができたため）、1822 年以降の大賞受賞者を抽出し、その期間に受賞していない作曲家の初演状況を調査した。また、フランス語翻訳作品、他の劇場での再演作品を持つ作曲家や過去の作品を改訂した作曲家も（他国籍の作曲家が多く見られるため）、この調査から除外する。またジャンルに関しては、3 つの歌劇場でカンタータ、オラトリオ、バレエ等、オペラ以外のジャンルも見られるが、ここではオペラ作品とみなされうるジャンルのみ取り上げる。作曲家名は初演順で示し、複数の劇場で作品が初演されている作曲家には米印（※）を付与している。

加えて、コリーヌ・シュナイダーの研究（Schneider 2011）によると、ローマ賞を受賞していなくても、コンセルヴァトワールの生徒であれば、師事している教師の推薦により、リリック座の支配人に直接会うことができたとされている。ヴェケルラン、ラジャルト、キャスペール、スメ、L. ラコンブ、ドゥアイ、ディアズ、サヴァリ、サロモン、デュヴィヴィエは、その行程を進んでおり、3つの主要歌劇場で新作が初演された。

#### 第4項 新人作曲家と新作オペラ

以上の検証を踏まえて、ローマ大賞受賞者及び新人作曲家全体の主要歌劇場における新作オペラの初演について改めて考察したい。

1870年7月7日の『ル・グロワ *Le Gaulois*』では、当時のローマ賞受賞者の留学後のキャリアに関して詳細に書かれている。

毎年、若い作曲家はフランスの国家からの手当でローマに2、3年留学する許可を受け取る。この期間が終わると、若い作曲家はパリに戻り、オペラ・コミック座で1幕物を上演することができ、それは8回上演される。そして若い作曲家は残りの生涯を3つの歌劇場にスコアを提出し、最終的に受講料を求めて50人のピアノレッスンを行う。あるいは郊外のオーケストラを指導し始める（Oswald 1870, 3）<sup>43</sup>。

上述から、ローマ賞受賞以後、主要歌劇場でデビューをすることができたとしても、絶えず自身の作品を初演することは不可能であり、名声を築いていない作曲家、あるいは主要歌劇場で成功していない作曲家は、ピアノのレッスンや一般のオーケストラの指導をしながら暮らさなければならなかったといえる。つまり、言説からも、ローマ大賞を受賞するということは必ずしも、彼の作曲家としての活動を後押しするものではなかったことが考えられるのである。そのため、当時のローマ大賞受賞者が主要歌劇場でどの程度のオペラの新作オペラを残すことができたのかを検討する必要があるであろう。そこで第二帝政期の新人作曲家の初演状況を明確にするため、第二帝政期の主要歌劇場で2作以上の新作オペラを持つ作曲家を調査した（次頁の表11）。

---

<sup>43</sup> « Tous les ans, un jeune compositeur reçoit la permission d'aller passer deux ou trois ans à Rome aux frais du Gouvernement français ; su bout de ce temps, il revient à Paris, fait jouer à l'Opéra-Comique un acte qui a 8 représentations, passe le reste de son existence à proposer des partitions à nos trois théâtres lyriques, et finit par donner des leçons de piano à 50 sous le cachet, ou part diriger un orchestre de banlieue. »

【表 11】 第二帝政期のパリの主要歌劇場で 2 作以上の新作オペラが上演された作曲家<sup>44</sup>

作曲家	生没年	初演年		
		オペラ座	オペラ・コミック座	リック座
グルック	1714-1787	1861	-	1859, 1868
グレットリー	1741-1813	-	-	1854, 1856, 1863
W. A. モーツァルト	1756-1791	-	-	1858, 1859, 1863, 1865, 1866
メユール	1763-1867	-	-	1862, 1868
オベール	1782-1871	1857	1852, 1855, 1856, 1861, 1868, 1869	1855
ウェーバー	1786-1826	-	-	1855, 1857 (2), 1858, 1859
ドニゼッティ	1797-1848	1853	1860	1853, 1864
マイヤベーア	1791-1864	1865	1854, 1859	-
エロール	1791-1833	-	-	1855, 1860
ロッシーニ	1792-1868	1860	-	1852
F. アレヴィ	1799-1862	1852, 1858	1853, 1856, 1869	1855 (2), 1860, 1870
ベッリーニ	1801-1835	1859	-	1864, 1867
モントフォー	1803-1856	-	1853, 1855	-
アダン	1803-1856	-	1852, 1853, 1855	1852 (3), 1853 (3), 1854 (3), 1856 (3), 1868
デュプレ	1806-1896	-	1853	1852
ルベール	1807-1880	-	1852, 1853, 1857	-
クラピソン	1808-1866	-	1852, 1856, 1858	1854 (2), 1856, 1857, 1861
グリザール	1808-1869	-	1852, 1855, 1859, 1862, 1863	1853, 1862, 1864
F. ダヴィッド	1810-1876	1859	1862, 1865	-
ヴァルネ	1811-1879	-	1854	1852
トマ	1811-1896	1868	1853, 1855, 1857 (2), 1860, 1866	1854
フロトー	1812-1883	-	1866, 1870	1865
カドー	1813-1874	-	1852, 1853	-
ヴァーグナー	1813-1883	1861	-	1869
ヴェルディ	1813-1901	1853, 1855, 1857, 1867	-	1863, 1864, 1865, 1869
ニーウエンホーヴェ	1814-1892	1853	1859	-
ガブリエッリ	1814-1891	-	1859	1865
ブランジェ	1815-1900	1864	1854, 1860	1869
A-L. ボワエルデュー	1815-1883	-	-	1852, 1854
ポニャトフスキ	1816-1873	1860	1861	1861, 1865
バザン	1816-1878	-	1852, 1856, 1858, 1865, 1870	-
マイヤール	1817-1871	-	1852, 1864, 1868	1856, 1858, 1860
グノー	1818-1893	1854, 1862, 1869	1866	1858, 1859, 1860, 1864, 1867
オッフエンバック	1819-1880	-	1858, 1860, 1867, 1869	-
デフェス	1819-1900	-	1855, 1857, 1863, 1868	1858, 1859, 1861
E. ゴーティエ	1822-1878	-	1857, 1858, 1860, 1862, 1864	1852 (2), 1853 (2), 1854
イニヤール	1822-1898	-	-	1853, 1855, 1860
マセ	1822-1884	1863	1852, 1853, 1854, 1855 (2), 1858, 1866, 1867	1856, 1859
ガスティネル	1823-1906	-	1853	1861

<sup>44</sup> 別冊の資料集「3. パリの主要歌劇場の初演作品（1830-1875）」を基に検証した。ここでは、他劇場で初演された翻訳、再演作品も含む。共作は除き、ジャンルはオペラに限定した。丸括弧内は作品数を指す。

レイエ	1823-1909	-	-	1854, 1861
スメ	1824-1888	-	1869	1857 (2), 1860, 1863
キャスペール	1825-1906	-	1860	1856, 1860, 1864
パスカル	1825-1880	-	1862	1854, 1861
ラジャルト	1826-1890	-	-	1855, 1857, 1859, 1861
ドートレスム	1826-1892	-	-	1862, 1867
デュブラート	1827-1892	1867	1854, 1856, 1861, 1863	-
ポワズ (※)	1828-1892	-	1857, 1861, 1862, 1864, 1868	1853, 1855
ヘファールト	1828-1908	-	1858, 1859, 1860, 1864	1853, 1854, 1855
バルビエ	1829-1889	-	-	1855 (2)
J. コーエン	1830-1901	-	1861, 1866, 1870	1867
ドリーブ	1836-1891	-	-	1857, 1863
ギロー (※)	1837-1892	-	1864, 1870	1869
ビゼー (※)	1838-1875	-	-	1863, 1867
ジョンシエール	1839-1903	-	-	1867, 1869

(筆者作成)

ここで注意すべきは、1870年以降に複数の作品が初演されているローマ大賞受賞者もいるということである。例えばマスネは、1863年にローマ大賞を受賞し、その後1867年にオペラ・コミック座で最初の作品が上演された。次に主要歌劇場で新作オペラが上演されるのが1872年のオペラ・コミック座で、その後オペラ・コミック座で数作の新作を残している。パラディールもまた、1870年以降にオペラ・コミック座で新作を初演させる機会を持っており、ローマ大賞受賞後しばらくして主要歌劇場で活躍する作曲家もいることを記しておきたい。

このような考察を通して、ローマ大賞受賞者が、受賞後の留学期間を経てから、続けてパリの主要歌劇場に姿を現すことの難しさが示唆される。その理由として、表12でも分かるように、すでに名声を築いていた作曲家の作品が上演されていたことが挙げられる。

第二帝政期にローマ賞に応募できたのは、1822年以降に生まれた作曲家であるが、それ以前に生まれた作曲家、つまりローマ賞の応募対象外の作曲家が38人と大半を占めている。グルック、グレットリー、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) にいたっては、全く世代も異なる。また、これらの中には、メユール、モーツァルト、ヴァーグナーなど国内外を問わず、他劇場で初演された再演、あるいは翻訳作品が多く、それらはオペラ・コミック座とリリック座での上演も著しい。さらに、再演、翻訳作品だけでなく、本論文で扱うローマ大賞受賞者の一つ前の世代の作曲家の活躍も目立っている。例えばアドルフ・アダン<sup>45</sup>は、1852年から彼がなくなる1856年までに、リリック座だけでも8作品、《ニュルンベルクの人形 *La Poupée de Nuremberg*》(1852、

<sup>45</sup> 彼もまた1825年に二等を獲得したのみで大賞は受賞していない。

全1幕)、《もし私が王ならば *Si j'étais roi*》(1852、全3幕)、《市の王 *Le roi des halles*》(1853、全3幕)、《失われた宝石 *Le Bijou perdu*》(1853、全3幕)、《トレドのラバ引き *Le Muletier de Tolède*》(1854、全3幕)、《クリシーにて *À Clichy*》(1854、全1幕)、《ファルスタッフ *Falstaff*》(1856、全1幕)、《ジュネヴィエーヴ嬢 *Mademoiselle Geneviève*》(1856、全2幕)が初演された。他劇場で初演された4作品、《ロンジュモーの御者 *Le postillon de Lonjumeau*》(1852、全3幕)、《イヴトの王 *Le roi d'Yvetot*》(1853、全3幕)、《一日王妃 *La Reine d'un Jour*》(1854、全3幕)、《聾者 *Le Sourd*》(1856、全3幕)もリリック座で初演されている<sup>46</sup>。

これらは、本節第3項で検討した、「リリック座の支配人カルヴァロが「義務目録」の規定を満たしていなかった」こと、さらには、第2章第1節で述べた、支配人が「成功をした作品を持つすでに知られている作者に重きを置き、信頼でき、聴衆から愛されている芸術家の作品の上演にできる限り頼っている」(Pougin 1878, 12-13)ことに繋がる。

これらに加え、1860年のローマ大賞受賞者であるパラディール、1864年のローマ大賞受賞者であるジエグ、1868年のローマ大賞受賞者であるラビュトーの例を挙げておきたい。特にパラディールは、受賞年にオペラ座で受賞作品のカンタータを上演した。この上演が大臣によって決められたことが、1860年12月9日の『メネストレル』で言及されている(Lovy 1860)。パラディールは、16歳という若さでローマ賞を受賞し、大臣の恩恵ですぐにオペラ座で自身の作品上演の機会を掴んだ。しかし、主要歌劇場で新作オペラを上演したのは、12年後の1872年のことである。ジエグも同様に、受賞した年にそのカンタータをオペラ座で上演しているが、その後は、オペラ作品どころか作曲自体をほとんど精力的に行っていない。さらに、ラビュトーも、受賞した翌年の1869年にカンタータをオペラ・コミック座で上演しているが、以後、主要歌劇場において新作が初演されることはなかった。このことから、ローマ大賞を受賞し、オペラ座でカンタータを上演していても、オペラが主要歌劇場で上演されることは難しい状況にあったことが示される。

また、本節第1項において、第二帝政期のローマ大賞を受賞していない作曲家のパリの主要歌劇場における初演実態を考察した際、ローマ大賞を受賞しなくても、新作オペラの上演の機会が与えられていたことを記したが、表11からも同様なことがいえる。二等を受賞したポワズは、一人だけ初演数が飛び抜けており、全1幕の《ボンソワール、ヴォワザン *Bonsoir, Voisin*》(1853、リリック座)、全1幕の《シャルムール *Les Charmeurs*》(1855、

---

<sup>46</sup> 死後のものを入れればそれ以上である。

リリック座)、全2幕の《ドン・ペドル *Don Pèdre*》(1857、オペラ・コミック座)、全2幕の《ジャルディニエ・ガラン *Le Jardinier galant*》(1861、オペラ・コミック座)、全1幕の《アブソン *Les Absents*》(1864)、全3幕の《コリコロ *Le Corricolo*》(1868、オペラ・コミック座)の6作が初演されている。これらの作品の中には、オペラ・コミック座とリリック座両方で上演されている作品もある。

そしてここで着目したいのは上演ジャンルと幕数である。上記の新作オペラは全てオペラ・コミックであり、どの作品も3幕以内で比較的幕数が少ない作品といえる。これについては、ビゼーと交友関係があり、同時期にローマ大賞を受賞したギローの上演作品も同様である。ギローは第二帝政期に《シルヴィ *Sylvie*》(1864)と《牢獄にて *En Prison*》(1869)を作曲し、どちらも全1幕のオペラ・コミックとなっている。

一方、同時期に初演されたビゼーの《真珠採り》(1863)と《パースの美しき娘》(1867)の幕数とジャンルに関しては、リリック座でのデビュー作である《真珠採り》は全3幕の「オペラ」、次に書かれた新作の《パースの美しき娘》は全4幕の「オペラ」である。ここから、ビゼーは、新人作曲家の作品の中では比較的大きい作品が支配人から委嘱されていたといえる<sup>47</sup>。

---

<sup>47</sup> 詳細は第4章と第5章で記す。

## 小括

19世紀のフランスでは、1806年と1807年の法令<sup>ディクレ</sup>や「義務目録」の公布といった劇場政策のもと活発な劇作品の上演が行われたが、その一方で、劇場支配人が既知の作曲家の作品を優先したため、新人芸術家のデビューは困難な状況にあった。このなかで国家は、新人作曲家のために社会制度を敷く。そのひとつである「義務目録」は、劇場経営を管理するための契約書であり、新人作曲家を支援するものでもあった。

支配人の運営時期によって「義務目録」の内容は多少異なるものの、オペラ・コミック座とリリック座の「義務目録」では、全てにローマ大賞受賞者に関する規定が設けられており、国がローマ大賞受賞者のデビューを守ろうとしていたことが確認された。特に、リリック座の「義務目録」では、新作の数や幕数を定める規定や、ローマ大賞受賞者に関する規定に加え、「歌劇場で作品が上演されたことのない」作曲家に関する項目が設けられており、オペラ座やオペラ・コミック座よりも厳密な規定で新人作曲家のデビューを後押ししようとしていたことが分かった。

しかし、第二帝政期の歌劇場に関しては、初演された新作オペラの数や幕数が「義務目録」の規定に達していない年があり、その義務が厳密には果たされていたとはいえない。特にそれは、リリック座において顕著である。カルヴァロの第2期で新作の幕数の割合が6割となり、新人作曲家の新作オペラが上演される機会が減少していた。加えて、オペラ・コミック座では、ギロー、マスネ、ペサール、マレシャルの4名のローマ大賞受賞者が「義務目録」の規定期間内にデビューしているのに対し、リリック座で規定期間内にデビューできたローマ大賞受賞者はビゼーの他にはいなかった。

その他の新人作曲家については、一定数が主要歌劇場でデビューしており、ローマ大賞受賞していない作曲にも新作オペラの上演の機会も与えられていた。この中で上演された新人作曲家の作品の多くは3幕以下で、そのほとんどがオペラ・コミックとして創作された。これに対して、ビゼーのリリック座でのデビュー作品は全3幕の「オペラ」、その次の新作オペラも全4幕の「オペラ」であった。このことから、ビゼーが同時代の新人作曲家とは異なる状況にあったことが指摘できる。

## 第3章 パリの主要歌劇場とビゼーのオペラ創作

19世紀のフランスにおける劇場上演は、法令や「義務目録」の公布によって管理された中で活発に行われた。一方で、新人作曲家のデビューは困難な状況にあり、国によって彼らを支援する社会制度が敷かれた。「義務目録」は、劇場経営を管理するための約款であるが、ローマ大賞受賞者に歌劇場でのデビューの権利を与えるなどの規定も含まれており、新人作曲家を支援するものでもあった。

とりわけリリック座の「義務目録」では、オペラ座やオペラ・コミック座よりも新人作曲家に関する規定は厳密であった。しかし実際の状況は異なり、第二帝政期のリリック座の初演作品においては、新作の数や幕数が「義務目録」の規定に満たしていない年が見られた。このなかでビゼーは、「義務目録」の規定期間内にデビューした唯一の第二帝政期のローマ大賞受賞者であるだけでなく、同期間に幕数の多い2作品の「オペラ」が上演されており、他の新人作曲家とは異なっていたことが浮かび上がった。そこで、劇場政策という歴史的・社会的文脈のなかでビゼーのオペラ創作を捉え直し、同時期に初演された彼のオペラ創作の実態を検証することで、オペラ上演の一側面を具体的に示す。

まず第3章では、ビゼーが生涯にどの程度のオペラ作品を作曲したのか、彼のオペラ作品の全体像を洗い直し、オペラ創作の様相を検討する。

### 第1節 ビゼーのオペラ作品とその創作

『*Bizet and his world* (ビゼーとその時代)』(Curtiss 1958)、『*Bizet* (ビゼー)』(Dean 1978)、『*Georges Bizet* (ジョルジュ・ビゼー)』(Lacombe 2000)というように、ビゼーの評伝は幾度となく出版されてきた。しかし作品カタログに関しては書籍としてまとめられたものはなく、ビゼーのオペラ作品の全体像を把握するのは難しい状況にある。したがって、ビゼーのオペラ作品の情報を概観できる作品カタログを提示するために、まず、これまでに評伝や事典において示されてきた作品情報を検討したい。

#### 第1項 オペラ作品概観

1958年に出版されたカーチスの評伝では、表1で示したように、楽譜が出版されているものとされていないものに分けられ、各項目でオペラ作品が創作年順に列挙されている(Curtiss 1958, 465)。



【表 1】カーチスの評伝に記載されているオペラ作品<sup>1</sup>

出版されたもの (ジャンル)	創作年	初版年	出版されていないもの (ジャンル)	創作年
《ドン・プロコピオ》 (op.-bouffe)	1858-59	1905 (VSのみ)	《医者の家》 (op.-c)	— MS：パリ音楽院
《真珠採り》 (op.)	1862-3	1863 (VS) 死後 (FS)	《ミラクル博士》 (operetta)	1856/1857 MS：パリ音楽院
《イヴァン4世》 (op.)	1865	1951	《太守の一絃琴》 (op.-c)	1861-1862
《パースの美しき娘》 (op.)	1866	1868 (VS) 死後 (FS)	《マルブルグが出征する》 (operetta)	1867 (1幕のみ創作)
《ノエ》 (op.)	1868-1869	1885 (VSのみ)	《トゥーレの王の杯》 (op.)	1868 MS： パリ音楽院、 個人所有
《ジャミレ》 (op.-c)	1871	1872 (VS) 1892 (FS)	《クラリス・ハーロー》 (op.-c)	1870-1871 スケッチ： パリ音楽院
《カルメン》 (op.-c)	1873-4	1875 (VS) 1880 (FS)	《グリゼリディス》 (op.-c)	1870-1871 スケッチ： パリ音楽院
---	---	---	《ソル・シ・レ・ピフ・パン》 (operetta)	1872
---	---	---	《ドン・ロドリグ》 (op.)	1873 MS：パリ音楽院

(Curtiss 1958, 465)

楽譜が出版されたものは7作、出版されていないものは9作で、ビゼーが計16作のオペラ作品を手掛けたことが分かる。

続くディーンの評伝の第3版では、巻末において、より詳細な作品カタログが載せられている。(Dean 1975, 260-263)。第3版の序文においてディーンは、初版が出版された1948年当時には、ビゼーに関する十分な評伝や彼の音楽についての徹底的な研究が存在しなかったことを記し、上述のカーチスの評伝などに基づいて作品カタログを改訂したことを示している(表2)。表1のカーチスの作品カタログに比べて明らかに作品数が多く、一次資料の所在等の記載もより詳細になっている。

<sup>1</sup> ジャンルに関しては、「opéra」は「op.」、「opéra-comique」は「op.-c.」と表記する。また、「VS」は「ヴォーカル・スコア」、「FS」は「フル・スコア」、「MS」は「手稿譜」を示す。

【表2】ディーンの評伝第3版に記されているオペラ作品

作品	ジャンル/幕数	作曲	初演	初版	その他の情報
医者の家	オペラ・コミック 全1幕	早い時期に作曲	—	—	MS: BnF (VSのみ)
ミラクル博士	オペレッタ 全1幕	1856	1857年4月9日	1962 (フランスの出版社)	MS: BnF
パリジーナ	オペラ —	1858	—	—	構想のみ
(無題)	オペラ・コミック 全1幕	1858	—	—	構想のみ
ドン・プロコピオ	オペラ・ブッフア 全2幕	1858-1859	1906年5月10日	VS: 1905 (シュューダンス) FS: 1906 (シュューダンス)	MS: BnF
エスメラルダ	オペラ —	1859	—	—	構想のみ
ニュルンベルクの樽職人	オペラ 全3幕	1859	—	—	構想のみ
ドン・キショット	オペラ —	1859	—	—	構想のみ
恋する画家	オペラ・コミック —	1860	—	—	未完成
女祭司	オペレッタ 全1幕	(記載なし)	—	—	構想のみ スケッチ: BnF
太守の一絃琴	オペラ・コミック 全1幕	1862	—	—	MS: 紛失
イヴァン4世	オペラ 全5幕	1862-1865 1864-1865 (改訂)	1946年	VS: 1951 (シュューダンス)	MS: BnF 第5幕未完成
真珠探り	オペラ 全3幕	1863	1863年9月30日	VS: 1863 (シュューダンス) FS: 1893 (シュューダンス)	MS: BnF
ニコラ・フラメル	オペラ —	1865 (?)	—	—	構想のみ
パースの美しき娘	オペラ 全4幕	1866	1867年10月26日	VS: 1868 (シュューダンス) FS: 1891頃 (シュューダンス)	MS: BnF
マルブルグが出征する	オペレッタ 全4幕	1867	1867年10月13日	—	MS: 紛失 第1幕のみ作曲
(無題)	オペラ —	1868-1869	—	—	構想のみ
トゥーレの王の杯	オペラ 全3幕	1868-1869	1955年7月12日	—	MS: BnF (断片のみ)
テンプル騎士団	オペラ 全5幕	1868	—	—	未完成
ノエ	オペラ 全3幕	1868-1869	1885年4月5日	—	アレヴィのオペラを補筆
ウェルキングトリクス	オペラ —	1869	—	—	構想のみ
(カフカス地方が題材のオペラ)	オペラ —	(不明)	—	—	(未着手?)
カランダール	オペラ・コミック 全4幕	1870	—	—	構想のみ
ラーマ	オペラ 全4幕	1870頃	—	—	構想のみ
クラリス・ハーロー	オペラ・コミック 全3幕	1870-1871	—	—	構想のみ スケッチ: BnF
グリゼリディス	オペラ・コミック 全3幕	1870-1871	—	—	構想のみ スケッチ: BnF
ジャミレ	オペラ・コミック 全1幕	1871	1872年5月22日	VS: 1872 (シュューダンス) FS: 1892 (シュューダンス)	MS: BnF
ソル・シ・レ・ピフ・パン	オペレッタ 全1幕	1872	1872年11月16日	—	MS: 紛失
ドン・ロドリゲ	オペラ 全5幕	1873	未上演	—	未完成
カルメン	オペラ・コミック 全4幕	1873-1874	1875年3月3日	VS: 1875 (シュューダンス) FS: 1877頃 (シュューダンス)	MS: BnF

(Dean 1975, 260-263)

上記2つの作品カタログは、その後出版された評伝の作品カタログにおいて参照されてきた。例えば、ラコンブによる評伝の作品カタログ（Lacombe 2000, 809–810）でも、冒頭に、カーチスやディーンの評伝に基づき作成されたことが記されている。しかし表3からも分かるように、ラコンブの評伝では、カーチスやディーンの評伝で見られる作品が全て示されているわけではなく、初期段階で断念されてしまった作品は表記されていない。

【表3】ラコンブの評伝に記されているオペラ作品

完成された作品 /幕数	創作年	初演／楽譜所蔵	完成されていない作品 /幕数	創作年	楽譜所蔵
《医者の家》 全1幕	約1855	MS: フランス国立図書館	《クラリス・ハーロー》 全3幕	1870– 1871	MS: フランス国立図書館
《ミラクル博士》 全1幕	1856	初演（1857）： ブフ・パリジャン	《グリゼリデイス》 全3幕	1870– 1871	MS: フランス国立図書館
《ドン・プロコピオ》 全2幕	1858– 1859	初演（1906）	---	---	---
《太守の一絃琴》 全1幕	1862	MS: 紛失	---	---	---
《イヴァン4世》 全5幕	1862– 1866	初演（1946）	---	---	---
《真珠採り》 全3幕	1863	初演（1863）： リリック座	---	---	---
《パースの美しき娘》 全4幕	1866– 1867	初演（1867）： リリック座	---	---	---
《マルブルグが出征する》 全4幕	1867	初演（1867）： アテネ座	---	---	---
《トゥーレの王の杯》 全3幕	1868– 1869	F. アレヴィの作品を補筆したもの MS: 紛失	---	---	---
《ノエ》 全3幕	1868– 1869	初演（1885）	---	---	---
《ジャミレ》 全1幕	1871– 1872	初演（1872）： オペラ・コミック座	---	---	---
《ソル・シ・レ・ピフ・パン》 全1幕	1872	初演（1872）： テアトル・シャトー・ドー MS: 紛失	---	---	---
《ドン・ロドリグ》 全5幕	1873	MS: フランス国立図書館	---	---	---
《カルメン》 全4幕	1873– 1875	初演（1875）： オペラ・コミック座	---	---	---

(Lacombe 2000, 809–810)

評伝において作品カタログが示されてきた中で、事典でも作品の情報が記されてきた。

表4の『ニューグローヴ世界音楽大事典 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』

第3版における「Bizet（ビゼー）」の項目のマクドナルドの作品表では（Macdonald 2011, 641-656）<sup>2</sup>、より詳細な情報を得ることができる。

【表4】 ニューグローヴ世界音楽大事典第3版のマクドナルドによるオペラ作品

作品	ジャンル/幕数	創作年	初演	備考
医者の家	オペラ・コミック 全1幕	初期	—	MS: フランス国立図書館 (VSのみ)
ミラクル博士	オペレッタ 全1幕	1856	1857年4月9日 ブフ・パリジャン	MS: フランス国立図書館 初版 (1962)
バリジーナ	オペラ —	1858	—	構想のみ
(無題)	オペラ・コミック 全1幕	1858	—	構想のみ
ドン・プロコピオ	オペラ・ブッフア 全2幕	1858-59	1906年5月10日 モンテカルロ	MS: フランス国立図書館 初版 (VS: 1905、FS: 1906)
エスメラルダ	オペラ —	1859	—	構想のみ
ニュルンベルクの樽職人	オペラ 全3幕	1859	—	構想のみ
ドン・キショット	オペラ —	1859	—	構想のみ
恋する画家	オペラ・コミック —	1860	—	未完成
女祭司	オペレッタ 全1幕	1864	—	構想のみ スケッチ: フランス国立図書館
太守の一絃琴	オペラ・コミック 全1幕	1862	—	MS: 紛失
真珠探り	オペラ 全3幕	1863	1863年9月30日 リリック座	MS: フランス国立図書館 初版 (VS: 1863、FS: 1893)
イヴァン4世	オペラ 全5幕	1864-5	1946年 ミュールリンゲン、 テュービンゲン近郊	未完成 MS: フランス国立図書館 初版(VS: 1951)
パースの美しき娘	オペラ 全4幕	1866	1867年10月26日 リリック座	MS: フランス国立図書館 初版 (VS: 1868 1863、FS: 1891頃)
マルブルグが出征する	オペレッタ 全4幕	1867	1867年12月13日 アテネ劇場	MS: 紛失 第1幕のみ作曲
テンプル騎士団	オペラ 全5幕	1868	—	構想のみ
(無題)	オペラ —	1868	—	構想のみ
トゥーレの王の杯	オペラ 全3幕	1868-9	—	MS: フランス国立図書館 (断片のみ)
ノエ	オペラ 全3幕	1868-9	1885年4月5日 カールスルーエ	アレヴィのオペラを補筆
ウェルキングトリクス	オペラ —	1869	—	構想のみ
カランダール	オペラ —	1870	—	構想のみ
ラーマ	オペラ 全4幕	1870	—	構想のみ
クラリス・ハーロー	オペラ・コミック 全3幕	1870-1	—	構想のみ スケッチ: フランス国立図書館
グリゼリディス	オペラ・コミック 全3幕	1870-1	—	構想のみ スケッチ: フランス国立図書館
ジャミレ	オペラ・コミック 全1幕	1871	1872年5月22日 オペラ・コミック座	MS: フランス国立図書館 初版 (VS: 1872、FS: 1892)
ソル・シ・レ・ピフ・パン	オペレッタ 全4幕	1872	1872年11月16日 テアトル・シャトー・	MS: 紛失
ドン・ロドリグ	オペラ 全5幕	1873	—	未完成 下書き: フランス国立図書館
カルメン	オペラ 全4幕	1873-4	1875年3月3日 オペラ・コミック座	MS: フランス国立図書館 初版 (VS: 1875、FS: 1877頃)

(Macdonald 2011, 656)

<sup>2</sup> 第3版はオンライン版ニューグローヴの「Bizet」の項目の内容と一致している。

しかし、これまで示してきた4つの作品カタログの情報は少しずつ異なっており、オペラ作品のその創作を探ることは難しい状況にあった。このなかで、マクドナルドは、情報を逐一追加・修正できるように、オンライン上に「The Bizet Catalogue」というタイトルの作品カタログ (<http://digital.wustl.edu/bizet/>) を公開した<sup>3</sup>。

イギリス出身の音楽学者で、セントルイスのワシントン大学の名誉教授を務めるマクドナルドは、スクリャービンやベルリオーズに関する著作を発表するとともに、ベーレンライター社刊行の『新ベルリオーズ全集』（全26巻）の編集主幹を務め、フランス音楽研究を牽引している。ビゼーのオンラインカタログの制作は、マクドナルドが所属するワシントン大学の機関「ヒューマニティ・デジタル・ワークショップ Humanities Digital Workshop」によって管理され、また同大学の「オリン・ライブラリー Olin Library」に寄託されていることから、ビゼー研究を推進する功績の一つといえる。このオンラインカタログでは、各作品が作曲された日付や創作状況、自筆譜や他の手稿譜の所在、作品に関する書簡や先行研究などが記されている。上述の評伝やマクドナルド自身が作成した事典の作品カタログに基づいているため、類似する部分もあるが、表1から表4までには見られない作品、1864年に作られた《サンク＝マルス *Cinq-Mars*》が追加されるなど、これまで言及されてこなかった情報も見られる。しかしながら、ビゼーがどの程度の作品を手掛けたか、その全貌を確認できる表は記されていない。

そのため、ビゼーのオペラ作品全体を概観できるよう、マクドナルドのオンラインカタログの各作品の情報を検証し、筆者が作品表を作成した（次頁の表5）。その際、ビゼーのオペラ作品を、「1：完成し、生前に初演された作品」、「2：完成したが初演まで至らなかった作品」、「3：完成しなかった作品」、「4：構想（初期）の段階で終わった作品」、「5：死後に上演された作品」の5つに区分して、創作状況を検討した。

ビゼーは生涯に作曲あるいは構想した31作のオペラのうち、「1」に区分される作品は7作、「2」は6作、「3」は3作、「4」は12作、「5」は3作であった。区分「1」から「3」の作品に着目すると、パリの主要歌劇場でのデビュー作品である《真珠採り》（1863年）以降に増加しており、これまで見てきたとおり、ローマ大賞受賞がビゼーのオペラ創作の中で起点になっていることが上記の作品表からも明らかである。

---

<sup>3</sup> マクドナルドは、2014年に『*Bizet*（ビゼー）』と題した評伝をオンラインカタログと並行して出版している（Macdonald 2014）。

【表5】ビゼーのオペラ作品表

作品	ジャンル/ 幕数	構想・作曲	初演	自筆譜所在	生前の出版楽譜	その他の情報			
						作曲状況	区分	作曲された理由	関連する劇場
医者の家 La maison du docteur	オペラ・コミック 全1幕	1854年-55年	1989年2月23日 オースティン	フランス国立図書館	— (初版：1990)	完成	2	私的な演奏会のために作曲された	—
ミラクル博士 La docteur Miracle	オペレッタ 全1幕	1856年9-12月	1857年4月9日 ブフ・パリジャン	フランス国立図書館 (所蔵番号：MS470)	— (初版：1962)	完成	1	コンクールに提出のために作曲された	ブフ・パリジャン
パリジーナ Parisina	オペラ 全3幕	1858年2-6月	未上演	—	—	構想のみ	4	ローマ賞の提出作品として構想、イタリア語による作品	—
(無題)	オペラ・コミック 全1幕	1858年4-5月	未上演	—	—	構想のみ	4	—	—
ドン・プロコピオ Don Procopio	オペラ・ブッフア 全2幕	1858年6月 -1859年3月	1906年5月10日 モンテカルロ	フランス国立図書館 (所蔵番号：MS476)	— (初版：1905)	完成	5	ローマ賞の提出作品、イタリア語による作品	—
エスメラルダ La Esmeralda	オペラ 全4幕	1858年10月 -1859年1月	未上演	—	—	構想のみ	4	ローマ賞の提出作品として構想	—
ドン・キシヨット Don Quichotte	オペラ —	1859年	未上演	—	—	構想のみ	4	ローマ賞の提出作品として構想	—
ニュルンベルクの樽職人 Le Tonnelier de Nuremberg	オペラ 全3幕	1859年6-10月	未上演	—	—	構想のみ	4	パリへ帰国した時のために構想	—
恋する画家 L'Amour peintre	オペラ・コミック —	1859年12月 -1860年3月	未上演	—	—	未完成	3	ローマ賞の提出作品の一部として構想	—
太守の一絃琴 La guzla de l'émir	オペラ・コミック 全1幕	1862年6-9月	未上演	— (紛失)	—	完成	2	ローマ賞の提出作品として作曲 完成まで至り、オペラ・コミック座での上演が受け入れられたが、リリック座での《真珠採り》初演のために制作が中断された。	オペラ・コミック座
真珠採り Les pêcheurs de perles	オペラ 全3幕	1863年4-8月	1863年9月3日 リリック座	フランス国立図書館 (ピアノリダクションのみ、 所蔵番号：Mat19)	1863年11月 (VS) シューダンス社	完成	1	リリック座の支配人カルヴァロによる委嘱	リリック座
女祭司 La Prêtresse	オペレッタ 全1幕	1864年 秋の早い時期	未上演	(スケッチのみ個人所蔵で残されている)	—	未完成	2	—	—
サンク＝マルス Cinq-Mars	オペラ —	1864年頃	未上演	—	—	構想のみ	2	マイヤーベーアが放棄し、その後グノーとビゼーに台本が渡った	—
イヴァン4世 Iwan IV	オペラ 全5幕	1864年-1865年	1943年 カブシース劇場	フランス国立図書館 (所蔵番号：MS434)	— (初版：1951)	未完成 (2つの楽曲がオーケストレーションされていない)	5	1863-1864年の冬にリリック座の支配人カルヴァロによる委嘱 (それ以前に1862-1863年にバーデン＝バーデンでの上演のために着手していた。)	①バーデン＝バーデン劇場 ②オペラ座 ③リリック座
ニコラ・フラメル Nicolas Flamel	オペラ	1865年	—	—	—	構想のみ	4	—	—
パースの美しき娘 La jolie fille de Perth	オペラ 4幕	1866年7-12月	1867年12月26日 リリック座	フランス国立図書館 (所蔵番号：440-443)	1868年1月 (VS) シューダンス社	完成	1	リリック座の支配人カルヴァロによる委嘱	リリック座

マルブルグが出征する Malbrough s'en va-t-en guerre	オペラ・ブフ 全4幕	1867年後半	1867年10月13日 アテネ劇場	—	—	ビゼー：第1幕のみ (オーケストレーション は他者によるもの)	1	—	アテネ劇場
(無題)	イタリア・オペラ	1868年6月	未上演	—	—	構想のみ	4	イタリア座の支配人であるプロスペル・バルジエール Prosper Bargier (1811-1881) がビゼーに委嘱 イタリア語による作品	イタリア座
テンプル騎士団 Les templiers	オペラ 全5幕	1868年9月	未上演	—	—	構想のみ	4	—	—
(無題)	オペラ	1868年6月 -1869年2月	未上演	—	—	構想のみ	4	1868年の6月にオペラ座の支配人ペランによる委嘱	オペラ座
トゥーレの王の杯 La coupe du roi de Thulé	オペラ 全3幕	1868年8月 -1869年2月	未上演	フランス国立図書館 (各断片のみ、 所蔵番号：MS445A, MS10594)	— (プレリュードの み)	完成	2	コンクールに提出するためにオペラ座の支配人である ペランに声をかけられた	オペラ座
ノエ Noé	オペラ 全3幕全4景	1869年8-11月	1885年4月5日 カールスルーエ	個人所蔵	— (初版:1886年)	アレヴィのオペラを完 成	5	アレヴィの死後、トマに委嘱された作品。その後アレ ヴィ夫人がトマ、サン＝ジョルジュ、ビゼーを招待し た集いで、トマが引き受けた仕事をビゼーに渡した。	—
ヴェルキングトリクス Vercingétorix	オペラ	1869年-1870年	未上演	—	—	構想のみ	4	本作の台本作家であるエミュー・ドゥルロから話を持 ちかけられた	—
ラーマ Rama	オペラ 全4幕	1869年-1871年	未上演	—	—	構想のみ	4	不明	—
カランダール Calendal	オペラ 全4幕	1869年-1870年	未上演	—	—	構想のみ	4	オペラ・コミック座の支配人デュ・ロクルによる委嘱	オペラ・コミック座
クラリス・ハーロー Clarisse Harlowe	オペラ・コミック 全3幕	1869年-1872年	未上演	フランス国立図書館 (スケッチのみ、 所蔵番号：MS445B)	—	未完成	3	オペラ・コミック座の支配人デュ・ロクルによる委嘱	オペラ・コミック座
グリゼリディス Grisélidis	オペラ・コミック 全3幕	1870年-1871年	未上演	フランス国立図書館 (スケッチのみ、 所蔵番号：MS10595)	—	未完成	3	オペラ・コミック座の支配人デュ・ロクルによる委嘱	オペラ・コミック座
ジャミレ Djamileh	オペラ・コミック 全1幕	1871年7月 -1871年後半	1872年5月22日 オペラ・コミック座	ストックホルム音楽文化財団 Stiftelsen Musikulturens Frä mjande (所蔵番号：MMS317)	1872年5月 (VS) シュエダグス社	完成	1	オペラ・コミック座の支配人デュ・ロクルによる委嘱	オペラ・コミック座
ソル・シ・レ・ピフ・パン Sol-si-ré-pif-pan	(オペレッタ) 全1幕	1872年	1872年11月16日 テアトル・デュ・シャ トー＝ドー	— (紛失)	—	不明	1	どの段階まで進められたか不明、初演されていること から完成されたと考えられる	テアトル・デュ・ シャトー＝ドー
ドン・ロドリゲ Don Rodrigue	オペラ 全5幕	1873年	未上演	フランス国立図書館 (歌唱部の下書き所蔵番号： MS447)	—	未完成 (オーケストレーショ ンされていない)	2	オペラ座の主要なバリトン歌手であったジャン＝バス ティス・フォーレの誘い	オペラ座
カルメン Carmen	オペラ・コミック 全4幕	1873年春 -1874年9月	1875年3月3日 オペラ・コミック座	フランス国立図書館 (所蔵番号：MS436-439)	1875年5月 (VS) シュエダグス社	完成	1	オペラ・コミック座の支配人デュ・ロクルとド・ル ヴァンによる委嘱	オペラ・コミック座

(筆者作成)

## 第2項 オペラ創作期間

表5の検証から、ビゼーの活動期間は、ローマ大賞受賞を基準に、「ローマ大賞受賞以前」、「ローマ大賞受賞によるイタリア留学期間」、「イタリア留学以降」の3つに区分することができる。

### 2-1.ローマ大賞受賞以前

ビゼーが最初に作曲したオペラ作品は、《医者の家 *La maison du docteur*》である。台本はアンリ・ボワゾー Henri Boisseaux (1820–1863) によるもので、1854年から1855年頃までに手掛けられた。本作品の年代を決定する一次資料は残されていないが、マクドナルドによると、手稿譜にはF.アレヴィによって作曲されたフーガの主題が含まれており、ビゼーの学生時代に書かれたものと考えられている。ビゼーがオーケストレーションまで行ったのか、さらにはこの作品が上演されたのかは分かっていない。

次に作曲されたのは《ミラクル博士 *Le Docteur Miracle*》である。レオン・バットゥ Léon Battu (1827–1857) とリュドヴィック・アレヴィ Ludovic Halévy (1834–1908) による台本で、1841年にフランス語で出版されたリチャード・ブリンズリー・シェリダン Richard Brinsley Sheridan (1751–1816) の戯曲『聖パトリックの祝日、あるいは策略的な中尉 *St Patrick's Day, or the Scheming Lieutenant*』(1775)が原作となっている。オッフエンバック主催のオペレッタ・コンクールのために作曲され、1857年4月9日にブフ・パリジャンで初演された。

ビゼーが参加した上記のオペレッタ・コンクールは、1856年7月17日の『ル・フィガロ *Le Figaro*』で告知された後、予選と本選が随時行われた。予選では、合唱とピアノのための歌曲、オーケストラ伴奏の歌曲、そしてフルスコアでのオーケストラ作品の提出が要求され、本選では、志願者全てに歌曲のオーケストレーションが課された。審査員は、オベールを議長としてメルヴィル Melleville (生没年不明)、F.アレヴィ、トマ、ウジェーヌ・スクリーブ Eugène Scribe (1791–1861)、ジュール＝アンリ・ヴェルノワ・ド・サン＝ジョルジュ Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799–1875)、エメ・ルボルヌ Aimé Leborne (1797–1866)、グノー、ヴィクトール・マセ Victor Massé (1822–1884)、フランソワ・バザン François Bazin (1816–1878)、フランソワ＝オーギュスト・ヘファールト François-Auguste Gevaert (1828–1908) といった作曲家や台本作家であった。この



コンクールの参加者は 78 人で、その中からビゼー、ジュール・ドゥメルスマン Jules Demersseman (1833–1866)、ジュール・エルランジェ Jules Erlanger (1830–1895)、シャルル・ルコック Charles Lecocq (1832–1918)、アドリアン・リマーニュ Adrien Limagne (1829–1891)、アントワーヌ・マニケ Antoine Maniquet (Antoine Maniquet) の 6 人が最終選考に進んだ。最終選考では、1856 年 9 月 28 日に《ミラクル博士》の台本が割り当てられ、選考者は 1856 年 12 月 15 日までに作曲を完了しなければならなかった。1856 年 12 月 29 日にビゼーとルコックが同率で大賞に選ばれ、それぞれ 600 フランの賞金と 150 フラン相当の金メダルが授与された。大賞受賞者にはブフ・パリジャンで作品を上演する機会が与えられたため、ビゼーの作品は、1857 年 4 月 9 日にブフ・パリジャンで初演された。

## 2-2. ローマ大賞受賞によるイタリア留学期間

ブフ・パリジャンで新作が初演された後、ビゼーは、作曲家としてのキャリアの中で重要な位置を占めた出来事といえるローマ大賞を受賞した。1853 年の 1 回目の挑戦では予選を通過することはできなかったが、1856 年で二等賞を、18 歳となった 1857 年でカンタータ《クロヴィスとクロティルド *Clovis et Clotilde*》で大賞を受賞したのであった。その後ビゼーは、ローマ賞の制度で 1857 年から 1860 年までイタリアに留学し、フランス・アカデミーのイタリア本部であるローマのヴィッラ・メディチで作曲の研鑽を積む。

ローマ賞受賞者は留学期間中に作曲した作品をフランス学士院へ送る必要があった。そのため、最初の送付作として、ビゼーは通常の課題であったミサ曲《テ・デウム *Te Deum*》の創作に 1858 年 2 月頃に取り掛かった。この作品は、ローマ大賞受賞者のために開かれたロドリゲ賞というコンクールの参加作品にもなっている。ビゼーはこのコンクールで受賞を逃したものの、《テ・デウム》をローマ賞の送付作としてフランス学士院に送ることができた。

また、この間にイタリア・オペラの創作も行なっている。それが《パリジーナ *Parisina*》である。ロッシーニからフェリーチェ・ロマーニ Felice Romani (1788–1865) を紹介されたことで、ビゼーは、ロマーニのイタリア語の台本を作曲することにした。この作品は、ジョージ・ゴードン・バイロン George Gordon Byron (1788–1824) の詩『パリジーナ *Parisina*』に基づいており、ドニゼッティも同タイトルのオペラを作曲している。

上記《テ・デウム》と《パリジーナ *Parisina*》の創作期間に書かれた手紙において、ビゼーは作品創作について以下のように記した。

確かなことは、私は宗教音楽に向いていないということです。そのため、ミサ曲の作曲を諦めます。より好んでいる全3幕のイタリア・オペラ [筆者注：パリジーナ] をお送りします。(Bizet 1907, 58) <sup>4</sup>

宗教音楽を書くことに向いていないため、ローマ賞の課題であったミサ曲ではなく、オペラ作品を書こうとしたことが書簡から読み取れる。実際にビゼーは、その後ミサ曲を手掛けることはなく、イタリア語の作品を中心にオペラ創作を行っている。

ローマに到着した直後に会った台本作家のエドモンド・アボー Edmond About (1828–1885) とともにオペラ・コミック作品にも取り組んだが<sup>5</sup>、早い段階で中断された。そのなかでビゼーは、カルロ・カンビアジヨ Carlo Cambiaggio (1798–1880) のイタリア語の戯曲『ドン・プロコピオ *Don Procopio*』を見つける。この戯曲は、ルイーダ・プリヴィダーリ Luigi Prividali (1771–1844) による『がっかりした志願者 *I pretendenti delusi*』を改作したものである。1858年5月に《テ・デウム》を完成させた直後、ビゼーは、それまでに取り掛かっていた《パリジーナ》の代わりに、《ドン・プロコピオ *Don Procopio*》に着手する。この作品は、ローマ賞への送付作としてフランス学士院に送られ、留学期間に初めて書き上げたオペラとなった。

続いてビゼーは、ユゴーの小説『パリのノートルダム *Notre-Dame de Paris*』に基づく、ルイーダ・ベルタン (1805–1877) 台本の《エスメラルダ *La Esmeralda*》を作曲した。この作品もローマ賞への送付作として意図されたが、完成には至っていない。この中でビゼーは、ミゲル・デ・セルバンテス Miguel de Cervantes (1545–1616) による小説『ドン・キホーテ *Don Quijote*』が原作の同タイトル《ドン・キショット *Don Quishotte*》に取り掛かる。しかしグノーがよく似た作品を計画していたことを知り、この作品の創作もまた断念されたのであった。

---

<sup>4</sup> « Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne suis pas taillé pour faire de la musique religieuse. Aussi me priverai-je de faire une messe. J'enverrai un opéra italien en trois actes, j'aime mieux cela. »

<sup>5</sup> 題名は分かっていない。

《ドン・キショット》を断念した後、ビゼーは《ニュルンベルクの樽職人 *Le Tonnelier de Nuremberg*》の創作に取り掛かる。本作の台本は、E. T. A. ホフマンで知られるエルンスト・テオドール・アマデウス・ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822) の『マルティン親方とその弟子たち *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*』に基づいている。ローマ滞在中、ビゼーは、台本を提供してくれる作家を見つけることができなかったため、ローマ賞への送付作としてではなく、パリに帰国後の作品として、E. T. A. ホフマンの原作に基づいた台本を自身で書くことにしたのであった。しかしこの構想は上手くいかず、最終的にその台本が完成に至ることはなかった。

次にビゼーが取り組んだのは《恋する画家 *L'amour peinture*》である。この台本は、ジャン＝バティスト・ポ克蘭、通称モリエール (1622–1673) の戯曲『シチリア人、あるいは恋する画家 *Le Sicilien ou l'Amour peintre*』に基づいており、ビゼーによって書かれた。この新作に関しては、どの段階までビゼーが作曲したのかは不明確な状況にあるが、マクドナルドのカタログによれば、ローマからの最初の送付作の一部として準備されたものの、完成には至らなかったと考えられている。

先に示したように、ローマ賞受賞者は、留学期間中に作曲した作品をフランス学士院に送る必要があった。通常、送付作には、ミサ曲の提出が義務付けられていたが、1846年からフランス語あるいはイタリア語のオペラ作品を送ることが可能となったことで、ビゼーは、上記の《恋する画家》のように、オペラ作品をフランス学士院に送った。

ビゼーがローマ大賞受賞後のイタリア留学期間の3年間で着手した作品は8作である。(表6)。

【表6】留学中に着手した作品

作品名／ジャンル	創作年	作曲状況
(ミサ曲《テ・デウム》)	(1858)	(ローマ大賞受賞者のために開かれたコンクールの参加作品)
1. 《パリジーナ》 (オペラ)	1858	ローマからの送付作として創作するが創作の最初の段階で終わる
2. 《(無題)》 (オペラ・コミック)	1858	創作の最初の段階で終わる
3. 《ドン・プロコピオ》 (オペラ・ブッフア)	1858–59	ローマからの送付作
4. 《エスメラルダ》 (オペラ)	1858–59	ローマからの送付作として進められたが創作の最初の段階で終わる
5. 《ドン・キショット》 (オペラ)	1859	ローマからの送付作として進められたが創作の最初の段階で終わる
6. 《ニュルンベルクの樽職人》 (オペラ)	1859	パリに帰国したときの上演を目指して創作したが創作の最初の段階で終わる
7. 《恋する画家》 (オペラ・コミック)	1859–60	ローマからの送付作の一部としてこの作品を書くが完成しなかった

(筆者作成)

多くの作品を手掛けているが、そのほとんどがオペラ作品であることから、ビゼーがミサ曲ではなく、オペラ作品の創作に注力していたことが表 6 から示唆される。

加えて、イタリア滞在中にビゼーは、母親への手紙を多く書いており、その書簡からはビゼー自身のオペラ創作の遂行についても確認することができる。

#### 1858 年 10 月 8 日の母に宛てられた書簡

できる限り、完成度の高いものを作りたいと思っています。欠点を望みません、難しいことですが。幸いなことに私は、だいぶ進歩しました。私はやり直しをすることができるようになり、それを楽しんでいます。私がパリで何らかの作品を作曲していた時、その作品を作り直せなかったのをあなたは知っています。しかしここでは反対に、私は、それに魅了されています。他にも進歩しました。私の音楽的な技術も陳腐さも、もはや何の役にも立たないということです。私はイデー [筆者注：構想] なしに作ることはできず、このことは私のオペラのどの曲も無駄ではないということを示します。私は、平凡に作るより、不完全に作る方がより良いと確信し、さらによくなるように努めます。(Bizet 1989, 72) <sup>6</sup>

イタリア語のオペラ《ドン・プロコピオ》を作曲していた時期(1858–1859)に書いた上記の手紙において、書き直すことができるようになったこと、構想を持って作曲していることが示され、ビゼーがしっかりと作品全体の構想を持ちながら、何度も修正を繰り返し、時間をかけて作品を創作しようと心がけていたことがうかがえる。

さらに同じ書簡の中で、ビゼーは、他の芸術家と比較し、作曲家を2つのタイプに分けている。

私は、モーツァルトやロッシーニが最も偉大な音楽家であると、これまで以上に確信しています。ベートーヴェンやマイヤーベーアのあらゆる才能を称賛しつつも、

---

<sup>6</sup> « Je voudrais, autant que possible, faire une chose à peu à près complète. Je ne voudrais pas de taches, c'est difficile. Heureusement, j'ai fait un grand progrès : Je puis refaire, et j'en profite. Tu sais qu'à Paris, lorsque j'avais composé quelque chose, je ne pouvais le recommencer ; ici, au contraire, j'en suis enchanté. Autre progrès : il me semble que toute mon habileté et ma triture musicale ne me servent plus de rien ; je ne puis rien faire sans idée, ce qui fait qu'aucun des morceaux de mon opéra ne sera nul. Je suis persuadé qu'il vaut mieux faire mauvais que médiocre, et je tâche de faire bien, ce qui vaudra encore mieux. »

私の本質は、劇的な情熱よりも純粋で簡潔な作品を好むようになったと感じています。（Bizet 1989, 73）<sup>7</sup>

ビゼーが区分した芸術家のタイプには、W. A. モーツァルト、ロッシーニ、そしてラファエロ・サンツィオ Raffaello Sanzio (1483–1520) のタイプと、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770–1827)、マイヤーベア、そしてミケランジェロ・ブオナローティ Michelangelo Buonarroti (1475–1564) のタイプがある。「ベートーヴェンやマイヤーベアのこのすべての才能に完全に魅了されながら、私の性質上、劇的な情熱よりも純粋で簡潔な芸術を愛するようになったと感じています」という記述から、ビゼーがベートーヴェンやマイヤーベアの音楽に憧れつつも、ビゼー自身の本質はベートーヴェンやマイヤーベアのようにではないと考えていたことが読み取れる。

約3ヶ月後の1859年1月22日にビゼーの母親へ宛てられた書簡においても、イデー（構想）をしっかりとって作曲したいことが記されている。

あなたがすでに私の送付作を心配していることは分かっています。もし私がどれだけ苦しんで仕事をしているか知っていたら、予期していないほど捗っていないことが、あなたはとても簡単に分かるでしょう。そう、私は自分自身の能力を危ぶんでいます。[...] 芸術において器用さは必要不可欠ですが、人や芸術家が追い詰められているときだけ、それは絶えず危険なものになります。私はもはや小手先の器用さに頼りたくなく、作品を作り始める前にイデー（構想）を持ちたいです。それは、パリで作曲していたようにはありません（Bizet 1989, 83）<sup>8</sup>。

---

<sup>7</sup> « Je suis plus que jamais convaincu que Mozart et Rossini sont les deux plus grands musiciens. Tout en admirant de toutes ces facultés Beethoven et Meyerbeer, je sens que ma nature me porte plus à aimer l'art pur et *facile* que la passion dramatique. »

<sup>8</sup> « Je te vois déjà inquiète de mon envoi : si tu savais avec quelle peine je travaille, tu comprendrais bien facilement que je sois moins avancé que je ne l'espérais. Oui, je me défie de ma facilité : (...) L'habileté dans l'art est presque indispensable, mais elle ne cesse d'être dangereuse qu'au moment où l'homme et l'artiste sont faits. Je ne veux rien faire de chic, je veux avoir des idées avant de commencer un morceau, et ce n'est pas ainsi que je travaillais à Paris. »

これらの書簡から、ビゼーはイタリア滞在中に多くの作品を作曲し、時間をかけて様々な挑戦に取り組んでいたことが明らかである。オペラ創作に対して試行錯誤を繰り返したローマ大賞受賞による留学期間は、ビゼーのオペラ作曲家としてのキャリアにおいて転機となっているといえ、彼の作曲スタイルや音楽的アプローチに大きな影響を与えたことが考えられる。

### 2-3. イタリア留学以後

パリに戻ったビゼーは、オペラ作曲家として歌劇場のために創作活動を行うことになる。ここで、最後の作品《カルメン》が初演されるまでの3つの主要歌劇場における委嘱状況と創作の流れを概観するため、ビゼーの書簡の精査から、筆者は以下の表を作成した（次頁の表7）。

表7から、ローマ大賞受賞によるイタリア留学の終了から亡くなるまでの期間（1860–1875年）において、ビゼーがパリの主要歌劇場から続けて作品の作曲委嘱および作曲依頼を受けていたことが明らかである。この委嘱作品の創作は、劇場ごとに3つの期間に分けられ、「リリック座での創作期間（1863–1867）」、「オペラ座での創作期間（1868–1869）」、「オペラ・コミック座での創作期間（1869–1875）」に区分することができる。

これら3つの期間のオペラ創作については次節で精査する。

【表7】書簡におけるパリの主要歌劇場のオペラ創作に関する記述

\* 丸括弧内は補足説明

	オペラ座	オペラ・コミック座	リリック座
1863			4月以前 9月 《真珠採り》の委嘱 《真珠採り》の初演
1864			3月以前 《イヴァン4世》の委嘱 (『ル・フィガロ』で初演が予告される) 11月以前 《イヴァン4世》のオーケストレーションを概ね完成
1865	12月 支配人ペランへ《イヴァン4世》のスコアを送付 (リリック座での初演中止を受け、オペラ座に自ら申し出た)		夏/秋 《イヴァン4世》の写譜 12月以前 《イヴァン4世》の初演の延期と中止
1866			7月以前 《パースの美しき娘》の委嘱 (《イヴァン4世》の初演中止の代償として)
1867			12月 (リリック座にて《パースの美しき娘》初演)
1868	6月以前 新作オペラ(題名不明)の委嘱 (不明) コンクール参加のため、《トゥーレの王の杯》の作曲を開始 6月 コンクールへの参加を拒否 10月 新作オペラ(題名不明)の第1幕 12月 《トゥーレの王の杯》に関する報告 ・支配人ペランがコンクール参加を要求 (最終的にビゼーはコンクールに参加) ・第2幕の作曲開始		1月 《パースの美しき娘》成功を報告
1869	1月 《トゥーレの王の杯》の第2幕完成 2月 新作オペラ(無題)に関する報告 ・支配人ペランが脚本を非難 《トゥーレの王の杯》に関する報告 3月 新作オペラ(無題)の中止 (11月) (コンクールの落選)	2月 新作オペラの作曲依頼 その題材の模索 (不明) 支配人による台本の用意: 《グリゼリディス》 《カランダール》 《クラリス・ハーロー》 (不明) 《カランダール》と《クラリス・ハーロー》の作曲開始	
1870		6月以降 《カランダール》の作曲を断念 7月 《グリゼリディス》の作曲開始 (不明) 《グリゼリディス》の作曲中断	
1871		5月 《グリゼリディス》の作曲再開 夏頃 《グリゼリディス》の上演中止 7月 《ジャミレ》の委嘱	
1872	(5月以前) (オペラ座の契約歌手フオーレによる《ロドリグ》の作曲依頼)	(不明) 《クラリス・ハーロー》の作曲を断念 (5月) (《ジャミレ》の初演)	
1873	(夏) (《ロドリグ》の作曲を開始するが、結果的にこの作品が上演されることはなかった)	夏 新作オペラの委嘱 (ビゼーが『カルメン』を台本の題材に選択した) 5月 《カルメン》の第1幕完成 夏 《ロドリグ》を下書きするため《カルメン》の作曲を中断	
1874		5月 《カルメン》に関する報告 ・11月、12月の上演を意図 ・8月のリハーサル 8月 《カルメン》に関する報告 ・11月末あるいは12月のリハーサルからの上演	
1875		1月 《カルメン》に関する報告 ・作品の修正 3月 (《カルメン》の初演)	

(筆者作成)

## 第2節 ローマ大賞受賞後のパリの主要歌劇場でのオペラ創作

ビゼーが取り組んだ31作のうち、9作は彼が「ローマ大賞受賞前」と「ローマ大賞受賞後のイタリア留学期間」に手がけたものである。しかし、上演まで至ったのはブフ・パリジャンのコンクールに挑戦するために書かれた《ミラクル博士》のみで、「イタリア留学以降」に新作の創作が増加した。「イタリア留学以降」の創作に関しては、前節で示したように、その当時の書簡の検証から、「リリック座での創作期間（1863–1867）」、「オペラ座での創作期間（1868–1869）」、「オペラ・コミック座での創作期間（1869–1875）」に区分される。そこで、次に、これら3つの期間でどのような作品が生み出されたかを劇場ごとに精査し、パリの主要歌劇場でのビゼーのオペラ創作について考察したい。

### 第1項 リリック座での創作（1863–1867）

#### 1-1. 創作の流れ

##### (1) ローマ大賞受賞後のパリの主要歌劇場におけるデビュー

イタリアでの留学が終了してパリに戻ったビゼーは、バルビエとカレの台本による《太守の一絃琴 *La guzla de l'émir*》の創作に取り掛かる。本作の作曲開始時期は定かではない。シャルル・ピゴ *Charles Pigot*（生没年不明）とカーチスによれば、この作品の始まりは1860年から1861年の冬と考えられていたが、バルビエとの往復書簡において、1862年の夏にビゼーがまだ台本を見ていないことが記されていることから、1862年の夏以降に作曲されたと考えられている。

ビゼーは、《太守の一絃琴》をすぐに完成させ、ローマ賞の課題としてフランス学士院に作品を送らなければならなかった。オペラ・コミック座で上演されることになったものの、1863年4月に当時のリリック座の支配人カルヴァロから《真珠採り》を作曲する委嘱を受け、その創作に専念するため、《太守の一絃琴》の制作は断念された。

一方で、《真珠採り》は、主要歌劇場でのデビュー作品となった。これまで検証してきた「義務目録」と1863年の芸術省の大臣からの法令<sup>アレタ</sup>によって、カルヴァロにローマ大賞受賞者の作品、あるいはパリの劇場で上演されたことのない作曲家の作品を毎年扱うことを義務付けられていたことが本作の委嘱のきっかけとして挙げられる。

第2章第1節で示したが、改めてこの規定について確認したい。

1862年のカルヴァロに当てられた「義務目録」では、「作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、彼らが作曲する全2幕の作品をリリック座で上演する



ための権利を有する」(Cahier des charges (L) 1862, Article 7) と、ローマ大賞受賞者のためのデビューの配慮がなされていた。また、1863年6月5日付けの法令<sup>9</sup>でも、「リリック座の支配人は毎年少なくとも1つの全3幕の作品を上演しなければならない。それは、まだパリで上演された作品がない、ローマにいるフランスの奨学金給付生、あるいは元奨学金給付生が作曲した作品であること。」(Arrêté du ministre d'État 1863, Article 2) と、ローマ大賞受賞者のための規定がより厳密に定められている。「支配人は、毎年、12幕の新作オペラを上演しなければならない。具体的には、3幕の作品を2つ、そしてこの歌劇場で作品が上演されたことのない作曲家の作品を3幕以上上演すること。」(Cahier des charges (L) 1862, Article 6) という規定も設けられていたが、カルヴァロは、再演作品や外国の作曲家の作品を扱い、劇場の利益を優先してリリック座の経営を守ったのであった<sup>9</sup>。

この中で、パリの主要歌劇場で初演がない、ローマ大賞受賞者であるビゼーが、カルヴァロに提示された規定基準を満たす新人作曲家として選ばれた。《真珠採り》までに初演されたビゼーの新作は、1856年にブフ・パリジャンで上演された全1幕のオペレッタ《ミラクル博士》のみであり、一等劇場とみなされていたオペラ座やオペラ・コミック座、そしてリリック座などの主要歌劇場において幕数の多いオペラ作品が上演されたことはなかった。そのため、カルヴァロがビゼーを適切な候補として選んだことが示唆される<sup>10</sup>。

## (2) パリの主要歌劇場でのデビュー後の創作

《真珠採り》が1863年9月にリリック座で初演された後、1864年秋初旬に、リリック座のためではないが、フィリップ・ジル Philippe Gille (1830–1901) によって書かれた台本の《女祭司 *La Prêtresse*》が創作される。ビゼーは、1865年の夏にバーデン＝バーデンでの上演を望んだが、この劇場がシーズンのレパートリーにフランス語のオペラを含めないことを知り、この作品の作曲を断念した。

その後もビゼーは、主要歌劇場とは関わりのない作品を作曲している。それは、フランソワ＝アントワーヌ・ウジェーヌ・ド・プラナード François-Antoine Eugène de Planard (1783–1853) とサン＝ジョルジュ公爵のジュール＝アンリ・ヴェルノワ Jules-Henry Vernoy (1799–1875) の台本で、アルフレッド・ド・ヴィニー Alfred de Vigny (1797–1863) の歴史小説『サンク＝マルス *Cinq-Mars*』(1826) に基づく同タイトルの《サンク＝マルス》である。こ

<sup>9</sup> 「義務目録」については、第2章第1節で論じている。

<sup>10</sup> 詳しくは、第4章で言及する。

の作品の第1幕と第2幕の一部がマイヤーベアによって書かれたが、彼が1837年12月5日にこのオペラを破棄したため、1864年3月の彼の死後に、台本がグノーとビゼーに渡った。しかし、この作品もまった構想の早い段階で断念されている<sup>11</sup>。

この中で、ビゼーは《イヴァン4世》の作曲委嘱を受ける。この作品の台本は、1849年から1859年までオペラ座の舞台監督を務めたフランソワ＝イポリット・ルロワ François-Hippolyte Leroy (1815頃-1887) と多くの台本を残したアンリ・トリアノン Henri Trianon (1811-1896) によるものである。この創作は、1862年から1863年の間にバーデン＝バーデン劇場での上演のために開始された。1863年に《真珠採り》を作曲しなければならなかった時に一度中断されたが、支配人のカルヴァロによる委嘱によって作曲が再開される。カルヴァロから委嘱を受けた時の書簡や他の一次資料は残されていないものの、1864年3月10日付の『ル・フィガロ』において、9日後に公開されるグノーの《ミレイユ》(1864年3月19日初演)の後に《イヴァン4世》がリリック座で上演されると記されていることから (Dupeuty 1864, 6)、1864年から1865年の間に委嘱を受けていたことが推察される。一方で、創作に関する書簡はいくつか残されており、その過程を追うことができる。

1865年の夏から秋頃までの間にビゼーからジルに充てられた書簡には、「《イヴァン》[筆者注：原文のまま]は写譜に渡っています。私は1月の終わりから2月の初め前に手渡すことはできないでしょう。」(Bizet 1909, 60)<sup>12</sup>と、《イヴァン4世》が順調に進んでいることが記されている。しかしながら、1865年12月のビゼーからガラベールへ宛てられた書簡では、「《イヴァン》はさらに延期されます！リリック座はお金を持っていません。」(Bizet 1909, 61)<sup>13</sup>と、《イヴァン4世》の初演が延期されたことが述べられている。この初演の延期の際、ビゼーは、この作品の手稿譜を手紙に添えて当時のオペラ座の支配人のペラン<sup>14</sup>に送り、オペラ座での上演を懇願したが、この要求は支配人のペランによって断られた。

<sup>11</sup> グノーの《サンク＝マルス》に関しては、1864年11月17日の『ル・フィガロ』に、グノーがこの作品を作曲していたことが記されているが、1877年4月5日にオペラ・コミック座で実際に初演された《サンク＝マルス》の台本は、ポワルズンとガレによるもので、台本作家が異なっている。

<sup>12</sup> « Iwan est à la copie. Je ne passerai pas avant fin janvier ou commencement février. »

<sup>13</sup> « Iwan est encore retardé ! le Théâtre Lyrique n'a pas le sou ! »

<sup>14</sup> ペランはフランスの画家であるが、劇場支配人や脚本家として知られている。1848年5月から1857年11月までオペラ・コミック座の支配人を、1857年7月から1859年9月までリリック座の支配人を、1862年から1870年までオペラ座の支配人を務めた。

《イヴァン4世》がオペラ座で上演されなかった理由については、以下の1865年12月11日のカミーユ・ドゥーシェによる芸術省の大臣に宛てられた報告書において確認することができる。

ビゼー氏は思い違いをしています。オペラ座にはヴェルディと他の作曲家の作品、そして1866年の先まで独占するバレエがあります。私は、この《イヴァン4世》はオペラ座よりリリック座において成功の機会がより多くあることを付け加えます。まだとても若いビゼーは、直ちにオペラ座に到達するために、この劇場に多くの保証を与える作品を必要とするでしょう。《イヴァン4世》によって彼は間違いなくリリック座で成功します。しかしオペラ座では失敗するリスクが大いにあるでしょう (Macdonald 2012, le site de *Ivan IV*)<sup>15</sup>

この言説から、当時の人たちがビゼーをどう見ていたか、ビゼーの劇場での位置付けが読み取れる。それは、ビゼーはキャリアが足りてないため、他の劇場（リリック座）で経験を積むべき状況にいたということである。ここから、ビゼーがまだオペラ座で上演できるほどの地位や作曲家としての信頼を得ていなかったこと、そして、劇場の支配人たちからは、「未熟なローマ大賞受賞者」と見られていたことが明らかであり、新人作曲家のオペラ座でのデビューの難しさがうかがえる。

結果的に《イヴァン4世》はリリック座で初演されることはなかったが、このような状況の中でビゼーは、1865年に、エルネスト・ドゥブルイユ Ernest Dubreuil (1833–1886) の台本の《ニコラ・フラメル *Nicolas Flamel*》に着手する。この作品も創作の最初の段階で中断されたものの、この作品の上演中止の代償として、ビゼーは、カルヴァロから新たに《パースの美しき娘》の委嘱を受けている。委嘱された時期は不明であるが、創作については、ラコンブの先行研究に載せられている、ビゼーの協力者であったフランスの劇作家エドワード・デアデ Édouard Déadé (1808–1871) が1866年の夏に書いた書簡において確認することができる。

---

<sup>15</sup> « M. Bizet se trompe. L'Opéra a des ouvrages de Verdi & autres, et des ballets qui absorberont et au-delà l'année 1866. J'ajoute que, par son sujet même, cet *Ivan IV* a plus de chance de succès au Théâtre Lyrique qu'à l'Opéra. Bien jeune encore, M. Bizet aurait besoin, pour arriver d'emblée à l'Opéra, un ouvrage qui offrirait plus de garanties au Théâtre. Avec *Ivan IV*, il réussira sans doute au Théâtre Lyrique ; à l'Opéra il risquerait fort d'échouer. »

あなたは《イヴァン》に関する不安をおそらくご存じでしょう。カルヴァロは代償として万博のために作品を提供してくれました。12月の終わりにオーケストラスコアを提出することが契約で決められているのですが、まだ1幕しか作曲していません！（Lacombe 2000, 360）<sup>16</sup>

《パースの美しき娘》の創作が進められる中で<sup>17</sup>、同時期にビゼーは、ポール・シラウダン Paul Siraudin（1813–1883）とウィリアム・ビュスナック William Busnach（1832–1907）<sup>18</sup>台本の《マルブルグが出征する *Malbrough s'en va-t-en guerre*》に取り掛かる。マクドナルドによると、《パースの美しき娘》の創作に響くかもしれないという不安から、ビゼーが《パースの美しき娘》の最初の幕のみをスケッチした時、カルヴァロが《マルブルグが出征する》の作曲をやめるようにビゼーを説得したという（Macdonald 2012, le site de *Malbrough s'en va-t-en guerre*）。また、エドール・ルグイ Édouard Legouix（1834–1916）が第2幕を、エミーユ・ヨナ Émile Jonas（1827–1905）が第3幕、レオ・ドリーブが第4幕を作曲し完成され、ビゼーはこの作品に最後まで携わっていないことも分かっている。序曲の作曲や第1幕のオーケストレーションもビゼーによるものではなく、本作の指揮者ベルナルダン（詳細不明）によって行われたと考えられている。このように多くの作曲家によって完成された《マルブルグが出征する》は、ビゼーの生前の1867年10月13日にアテネ劇場にて初演された。これは《パースの美しき娘》が初演される2ヶ月前のことであった。

## 1-2. リリック座での創作時期に関連する作品概観

以上の検証から、リリック座での創作時期に関連する作品を下記のように整理することができる（次頁の表8）。

リリック座での上演のための創作期間に取り掛かった作品は多いが、その全てが上演までに至っていない。その一方で、当時のリリック座の支配人に委嘱された作品に関しては、3作品中2作品が初演されている。

---

<sup>16</sup> « Vous avez peut-être su tous mes ennuis au sujet d'Ivan. Carvalho m'a offert comme compensation un ouvrage pour l'Exposition. Je suis engagé *par traité* à livrer ma partition orchestrée à la fin de décembre, et je n'ai encore qu'un acte de composé ! »

<sup>17</sup> 《真珠採り》同様、本作に関しても第4章で詳らかにするため、詳細は省略する。

<sup>18</sup> ビゼーの将来の妻ジュネヴィエヴ・ビゼー＝シュトロース（生没年不明）のいとこで、テアトル・ドゥ・アテネの支配人であった。

【表 8】リリック座での創作時期に関連する作品<sup>19</sup>

リリック座のために作られた作品	他劇場のために作られた作品
《真珠採り》（リリック座、1863年9月初演） 《イヴァン4世》（1864年～1865年創作） 《パースの美しき娘》 （リリック座、1867年12月初演）	《太守の一絃琴》（1862年創作） 《女祭司》（1864年創作） 《サンク＝マルス》（1864年創作） 《ニコラ・フラメル》（1865年創作） 《マルブルグが出征する》 （1867年創作） <sup>20</sup>

（筆者作成）

### 1-3. リリック座の支配人カルヴァロと「義務目録」、そしてビゼー

次に、第2章第2節において示した主要歌劇場の初演データについて検討したい。以下の表は、《真珠採り》と《パースの美しき娘》が初演されたカルヴァロの支配人2期目にあたるリリック座での新作オペラである（次頁の表9）。

前章において「支配人は毎年、12幕の新しいオペラを上演しなければならない。課題：全3幕の作品を2つ。それは少なくともリリックで上演作品を持たない作曲家の3幕の作品」という規定をカルヴァロがしっかり果たしていなかったことを先述した。また、ローマ大賞受賞者に関しては、「奨学金給付期間が終了して2年以内に、支配人が脚本を与えなければならない全2幕の作品を上演するための権利を有する」という規定があり、この規定期間内にデビューできたローマ大賞受賞者は、ビゼーのみであった。加えて、その後も作品がリリック座で初演されていることから、ビゼーがこの歌劇場、あるいはその支配人に少なくとも他の新人作曲家よりも関心を持たれていたことが指摘できる。

こうした事象は、1865年に初演された《アビドスの婚約者 *La fiancée d'Abydos*》の作曲家、グラ＝ノルベール・バルス Grat-Norbert Barthe（1828-1898）に着目しても同様なことがいえる。

バルスは1854年にローマ大賞を獲得し、1865年にリリック座でデビューしている。ビゼーと受賞した年や主要歌劇場でデビューした年は大きく変わらないが、バルスのデビューは「義務目録」の規定期間外である。デビュー作品は《アビドスの婚約者》で、ビゼーの《真珠採り》の初演の翌年1864年に創作が開始された。カルヴァロがローマ大賞受賞者たちを競わせるために、彼らに《アビドスの婚約者》の台本を渡したのであった。ビゼーは、

<sup>19</sup> リリック座のために作られた作品と、そうではない作品とに区分した。

<sup>20</sup> この作品は、1867年10月にアテネ劇場で初演されているが、他者によって完成されたため、ここでは初演された作品からは除外する。

《真珠採り》よりも前に作曲していた《イヴァン4世》の上演依頼をカルヴァロから新たに受けていたために、《アビドスの婚約者》の台本は提供されなかった。《アビドスの婚約者》の上演は、バルスが勝ち取り、1865年12月30日にリリック座で行われた。

【表9】カルヴァロの支配人2期目にあたるリリック座での新作オペラ<sup>21</sup>

年	作品	作曲家	ジャンル
1863	オンディーヌ	テオドール・スメ	op-c. 3a
	※恋の骨折り損	W. A. モーツァルト	op. 4a
	ローザの婚約者	マリー・フェリシー・クレ	op-c. 1a
	庭師殿様	レオ・ドリーブ	op-c. 1a
	※村の試練	モDEST・グレットリー	op-c. 2a
	真珠採り	ジョルジュ・ビゼー	op. 3a
	トロイアの人々	エクトール・ベルリオーズ	op. 5a
	※リゴレット	ジュゼッペ・ヴェルディ	op. 4a
1864	ミレイユ	シャルル・グノー	op. 5a
	※ノルマ	ヴィンチェンツォ・ベッリーニ	op. 3a
	アルカド	エルネスト・ウゼビー	op-c. 1a
	※ドン・パスクワール	ガエターノ・ドニゼッティ	op-c. 3a
	※ヴィオレッタ	ジュゼッペ・ヴェルディ	op. 4a
	愛の吃音	アルベール・グリザール	op-c. 1a
	いとこのバビラ	アンリ・キャスペール	op-c. 1a
1865	アヴァンチュリエ	ユゼフ・ポニャトフスキ	op-c. 4a
	※魔笛	W. A. モーツァルト	op. 4a
	メモワール・ド・ファンシエット	ニコロ・ガブリエッリ	op-c. 1a
	ドン・ロプの結婚	エドゥアルド・ド・ハルトフ	op-c. 1a
	※マクベス	ジュゼッペ・ヴェルディ	op. 5a
	王キャンドール	ウジェーヌ・ディアズ	op-c. 2a
	リスベス	フェリックス・メンデルスゾーン	op-c. 2a
	ロワ・デ・ミス	エドモン＝マリー・シュルヴリエ	op-c. 3a
	夢	エドモン・サヴァリー	op-c. 1a
	※マルタ	フリードリッヒ・フォン・フロトー	op-c. 4a
	アビドスの婚約者	グラ＝ノルベール・バルス	op. 4a
1866	※ドン・ジュアン	W. A. モーツァルト	op. 2a
	※ウィンザーの陽気な女房たち	オット・ニコライ	op-c. 3a
	シュゼットのドラジェ	エクトール・サロモン	op-c. 1a
	ソルシエ	アナイス・ペリエール＝ピルト	op-c. 1a
1867	デボラ	アルフォンス・ドゥヴァン・デュヴィヴィエ	op-c. 3
	サルダナパル	フェックス＝ルジェ・ジョンシエール	op. 3a
	ロメオとジュリエット	シャルル・グノー	op. 5a
	※夢遊病の女	ヴィンツェンツォ・ベッリーニ	op. 3a
	ブルーエ	ジュール・コーエン	op-c. 4a
	カルディアラ	ルシアン・ドートレスム	op. 3a
	パースの美しき娘	ジョルジュ・ビゼー	op. 4a

(筆者作成)

<sup>21</sup> 「opéra」は「op.」、「opéra-comique」は「op-c.」、「acte.」は「a」と表記する。また、再演やフランス語による翻訳作品には米印(※)を付与している。

このような中でバルスは、第2章で述べた1869年にオペラ座で開かれたコンクールに参加し、ディアス、マスネ、ギローに次いで4位に入賞した。ビゼーとバルスは、たびたびコンクールで競り合っており、同時期に活動したオペラ作曲家としてライバル関係にあったといえる。しかし、その後のキャリアは異なり、それぞれの道を歩んでいる。

バルスはリリック座から委嘱を受けることはなかった。《帰還 *Le retour*》というタイトルの全1幕のオペラを作曲しているが、その作品も初演されていない。オペラ作曲家として成功したとはいえないが、最終的に彼は1881年にコンセルヴァトワールの和声の教授になっている。一方ビゼーは、《イヴァン4世》の上演がリリック座の経済的理由で叶わなかったものの、その代償として《パースの美しき娘》の作曲委嘱を受け、1867年に同歌劇場でこの作品を初演することができた。ビゼーと同時期に活動したバルスのリリック座でのデビューとその後の作品の初演状況を比較すると、ビゼーがカルヴァロからより大きな恩恵を受けていたことは明らかである。

このことは、当時の雑誌や新聞の記事と報告書からも確認することができる。

《真珠採り》の初演直後の1863年10月に出された雑誌の初演評においては、カルヴァロが若手作曲家を活躍させることに力をいれていたことが示されている。

#### 『ギド・ミュージカル』での記事

実質的な知性からなのか、精神の高貴さからなのか、それとも与えられた助成金に見合うように見せる必要があったからなのか、私にはわかりませんが、カルヴァロ氏は、若者〔筆者注：ビゼー〕を紹介するという比較的大きな取り組みを、非常に良い条件のもと行いました。彼に3幕（根拠のある数字）ものを要求したカルヴァロは、一流の演奏者を与え、最善の気配りで、彼の作品を上演したのです。（Ruelle 1863, 3）<sup>22</sup>

#### 『ラ・フランス・ミュージカル』での記事

カルヴァロ氏は〔……〕最近受けた恩恵で、あたかもマイヤーベーアやオベールの作品のように、多額の経費と細心の注意で、ローマ賞受賞者で、まだ目立った試作もな

---

<sup>22</sup> « M. Carvalho, que ce soit par réelle intelligencem beauté d'âme, ou besoin d'avoir l'air de mériter la subvention à lui accordée—je n'affirme rien—a pris l'initiative, relativement énorme, de représenter un jeune; et il l'a fait à peu près dans de très-bonnes conditions : il lui a demandé trois actes—chiffre sérieux—lui adonné des interprètes de premier ordre et a monté son œuvre avec le plus grand soin.»

く、劇場支配人に注目されていないほとんど無名の音楽家の作品 [筆者注：《真珠採り》] に新たな称号を加えることに尽力しました。(Escudier 1863, 309) <sup>23</sup>

『ル・モンド・イルストレ』での記事

彼 [筆者注：ビゼー] に全3幕のグランド・オペラの台本を与え、彼のために新しい舞台装置を描き、莫大な費用が掛かる生地での衣装を作り、多くのダンサーや合唱を用意した。(de Lasalle 1863, 239) <sup>24</sup>

カルヴァロが一流の演奏者や台本作家、大多数の出演者や費用のかかる衣装などを用意し、さらにオペラ座で上演されていたジャンルであるグランド・オペラ<sup>25</sup>をビゼーに与えていたことが批評において示されていることから、一般的にもビゼーが若い時から期待を受け、作曲家として評価されていたことが考えられる。さらにこうした評価は、カルヴァロがビゼーに期待をしていたことが記された報告書にも記されている。

1863年にリリック座で《真珠採り》によってデビューを果たしたビゼーについてカルヴァロは、「この若き音楽家 [筆者注：ビゼー] は、一目で私たちの巨匠の仲間入りを果たしたのです」(Carvalho 1870, 10) <sup>26</sup>と評価しており、彼もビゼーの功績を認めていたことが読み取れる。

ここでカルヴァロがどういった人物であるか一度概観したい。彼は、コンセルヴァトワールで声楽を学び、修了後はオペラ・コミック座と契約する。大きな役を当てられることはなくその道を諦め、劇場経営の道に進む。カルヴァロが初めて支配人を務めたのがリリック座で、これまで述べてきたように、彼は、1856年2月15日から1860年3月27日までと、1862年10月7日から1868年5月4日までの期間に、支配人としてこの劇場に身を置いた。その後は、1876年までヴォードヴィル座の支配人を、1876年から1887年までと、1891年から1897年までの2つの期間に、オペラ・コミック座の支配人を務めており、カ

<sup>23</sup> « M. Carvalho [……] s'est empressé d'ajouter un nouveau titre à la faveur qui lui a été récemment accordée, en montant à grands frais et avec autant de soin que s'il se fût agi d'une œuvre de Meyerbeer ou d'Auber, l'œuvre d'un musicien à peu près inconnu, d'un prix de Rome, qu'aucun essai remarquable n'avait encore signalé à l'attention des directeurs de théâtre. »

<sup>24</sup> « On lui donne un livret de grand opéra en trois actes, on peint pour lui des décors nouveaux, on taille des costumes dans de ruineuses étoffes, on met sur pied tout le personnel de la danse et des chœurs... »

<sup>25</sup> このグランド・オペラがオペラ座で上演されていたジャンルのグランド・オペラを指すのか、単に大きなオペラを指すのかは明らかになっていない。

<sup>26</sup> « Grand succès pour le jeune musicien qui se place du premier coup parmi nos maîtres. »



ルヴァロが劇場経営者として力を持っていたことがうかがえる。このことは、カルヴァロがオペラ・コミック座の火事で、非難をあび、刑務所に送られているにもかかわらず、1891年に再びこの劇場の支配人に戻ることができていることから強調される。

カルヴァロがリリック座で2度目に支配人を務めた期間において、《真珠採り》と《パースの美しき娘》が初演された。《イヴァン4世》もまた、初演までは至らなかったが、カルヴァロの委嘱によってリリック座のために書かれている。これに加え、1872年には、付随音楽《アルルの女 *Arlésienne*》が当時ヴォードヴィル座の支配人であったカルヴァロから委嘱されている。このようにカルヴァロから絶えず作曲依頼を受けていることから、カルヴァロとの関係がビゼーの作曲家としての生涯において重要であったことが指摘できる。

## 第2項 オペラ座での創作（1868–1869）

次にリリック座での創作期間後のビゼーに着目したい。

### 2-1. 創作の流れ

《マルブルグが出征する》の作曲を中断した後、ビゼーは3つの作品に取り掛かる。

題名は不明であるが、この作品は、《パースの美しき娘》の初演から約半年後の1868年6月に創作が開始された。詳細は明らかになっていないが、マクドナルドによれば、イタリア座の支配人であるプロスペル・バルジエール Prosper Bargier（1811–1881）から委嘱によりイタリア語で書かれ、最初の段階で作曲が中断されたという。

次の新作は、レオン・アレヴィ Léon Halévy（1802–1893）とジュール＝アンリ・ヴェルノワ・ド・サン＝ジョルジュ Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges（1799–1875）による台本の《テンプル騎士団 *Les Templiers*》である。マクドナルドによると、この作品も早い段階で断念されたと考えられている。

三作品目は1868年の6月にオペラ座の支配人ペランによって台本が与えられた。題名は不明であるが、創作に関しては書簡が残されており、ルロワとトマ＝マリー＝フランソワ・ソヴァージュ Thomas-Marie-François Sauvage（1794–1877）の台本に基づいて作曲したことが分かっている。

### 1868年6月の手紙

ペラン [筆者注：オペラ座の支配人] はルロワの詩をととても非難しています。この作品はここ 2 ヶ月で片付けられる可能性があります。ヴェルディほどではないとしても！しかしペランは実際とても好意的です。[……] もしこの書かれた作品が予想通りの筋書きであるのであれば、熱狂的な作品となるでしょう。(Bizet 1909, 137) <sup>27</sup>

### 1868年10月の手紙

この作品はとても進んでいます。私は昨日彼に、とても上手くいっている最初の幕を読み聞かせました。後ほど2幕目を皆にお示しする予定です。(Bizet 1909, 160) <sup>28</sup>

上記のように、ルロワとソヴァージュの詩を作曲する難しさを記したビゼーの書簡が残されている。しかしこの作品は、2幕まで作曲されたものの、最終的に取り止められた。後の1869年2月のガラベール宛ての手紙において、「ペランはルロワとソヴァージュの脚本にかなり嫌悪感を抱いていると思います。」(Bizet 1909, 180) <sup>29</sup>、1869年3月のガラベール宛ての手紙において、「ルロワとソヴァージュの仕事は最終的に放棄されました。著者たちは迷惑を被りました！しかし作品は完璧とはほど遠いものでした。素晴らしい部分もありましたが、劣った部分もありました。」(Bizet 1909, 182) <sup>30</sup>と記されており、台本作家との趣向が一致しなかったため、創作が中止されたと考えられる。

この新作オペラを作曲している間に、ビゼーは、ルイ・ガレ Louis Gallet (1835–1898) とエドゥワール・ブロー Edouard Blau (1836–1906) による台本の《トゥーレの王の杯》の創作にも着手している。この台本は、1867年8月に3つの主要歌劇場で開催されることが大臣によって決定されたコンクールのうち、オペラ座に割り当てられたものであった<sup>31</sup>。

第2章第1節で先述したように、この台本もまたコンクールによって選ばれたものである。本作の台本作家のガレとブローは、大賞受賞当初はまだキャリアも浅かったが、同タ

---

<sup>27</sup> « Perrin est très empoigné par le poème de Leroy. Il y a des chances pour que cette affaire soit réglée d'ici deux mois, à moins que Verdi ! Mais Perrin est très réellement bien disposé. [……] Si la pièce écrite donne ce que le scénario promet, il recevra la pièce avec enthousiasme. »

<sup>28</sup> « La pièce est très avancée. J'ai lu hier le premier acte qui est très réussi ; tout à l'heure on va me montrer le deuxième. »

<sup>29</sup> « Perrin est, je crois, tout à fait dégoûté du poème de Leroy et Sauvage. »

<sup>30</sup> « L'affaire Leroy et Sauvage est lâchée définitivement. – Les auteurs sont embêtés ! mais l'œuvre n'était pas parfaite, loin de là : d'excellentes choses, mais d'autres choses faibles. »

<sup>31</sup> このコンクールの詳細は第2章第1節参照。

イトルの『トゥーレの王の杯』がコンクールの台本に選ばれたことで、後にいくつものオペラ台本を残すことになる。ビゼーの作品に関しては、ガレは後に作曲される《ジャミレ》（1871年）や、ブローと共作の《ドン・ロドリグ *Don Rodrigue*》（1873年）の台本を書いている。

ビゼーが『トゥーレの王の杯』の台本を作曲する経緯は、オペラ座の支配人であるペランからコンクールに参加するよう勧められたことによる。しかし、ビゼーは、このコンクールの参加について難色を示していた。1868年6月の書簡において「私はたぶんコンクールに参加しないでしょう」（Bizet 1909, 135）と、すでにコンクールに参加したくないことを述べている。この詳細は、1868年10月に書かれたガラベール宛の手紙から確認することができる。

ペランは《トゥーレの王の杯》のためにコンクールに参加するよう私に要求しています。彼は私にこう言うのです。「あなたは一等を取るでしょう。もしあなたがコンクールに参加しなければ、私はごく並みの成績で、私が夢見る成功を手に入れることができないことを残念に思うでしょう。あなただけが今日この作品〔筆者注：《トゥーレの王の杯》〕を成功させることができます！」さらに「私はこのコンクールで良いことが得られないのではないかと恐れています。もしビゼーがコンクールに参加するのであれば、私はできる限りのことをします。しかし、もしもっと良いものがあれば、ビゼーを思い切って手放します。」とも言っています。その一方で、私は、最初の2幕を作り、非常に満足しています。私が今日まで作った全てのものより上質です。特に第2幕はととてもよくできていると思います。幻影を伴ったヨリックとクラビエルの全ての場面が相対的にだけでなく、絶対的に素晴らしいものであると思っています。

[……] 優勝しないということは、オペラ座にとって苦しみであり、悪い評判になるでしょう。（Bizet 1909, 161）<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> « Perrin donc me demande de concourir pour la Coupe. – Il me tient ce langage : « Vous aurez le prix ; si vous ne concourez pas, j’aurai une partition médiocre, et je serai navré de ne pouvoir obtenir avec *la Coupe* le succès que je rêve. – *Vous seul* pouvez réussir cet ouvrage aujourd’hui ! » Traduisons : « J’ai peur de n’avoir pas une très bonne chose à mon concours. – Si Bizet concourt, j’aurai une chose possible ; s’il y a mieux, je lâcherai Bizet avec ardeur. » D’un autre côté, j’ai fait les deux premiers actes, et je suis *extrêmement* content. – C’est *de beaucoup* supérieur à tout ce que j’ai fait jusqu’à ce jour. – Le deuxième acte surtout est, je crois, très bien venu ; toute la scène d’Yorick et Claribel avec la vision me paraît être, non relativement, mais *absolument* une bonne chose. [……] Ne pas avoir le prix, c’est un chagrin et une mauvaise note pour l’Opéra. Le laisser enlever par un monsieur qui ferait moins bon que moi serait rasant. »

ペランがコンクールの参加を勧めているのに対し、ビゼーは、コンクールの出場を躊躇していることが明らかである。またそれだけでなく、ペランがビゼーに大きな期待を寄せていたこと、その一方でビゼーはそれをプレッシャーに感じていたことも読み取れる。

しかし、ペランが当時のオペラ座の支配人であるとともに、コンクールの審査員でもあったことから、ビゼーは最終的にコンクールに参加せざるを得なかった。作品の締め切りは1869年4月30日であったが、その後、1869年9月1日に延ばされた。ペランに勧められて参加したコンクールであったが、ビゼーは優勝どころか、上位入賞することもできなかったのであった。

一方、《トゥーレの王の杯》をコンクールのために作曲している期間の1869年8月に、ビゼーは《ノエ Noé》の作曲にも取り組んだ。台本は、サン＝ジョルジュ公爵のジュール＝アンリ・ヴェルノワ Jules-Henry Vernoy (1799–1875) によるもので、聖書の創世記第6章から第9章の物語に基づいている。

この作品は、ビゼーの妻ジュネヴィエーヴ・アレヴィ<sup>33</sup>の父で、パリ音楽院時代の作曲の師匠でもあったF. アレヴィが書き残した同タイトルのオペラである<sup>34</sup>。1862年3月20日の『ル・フィガロ』のジュヴァンの記事によると、F. アレヴィ自身がベルギーの作曲家フランソワ＝オーギュスト・ジュヴァール François-Auguste Gevaert (1828–1908) に《ノエ》を完成させるように頼んだが、実際には、最初にアンブロワーズ・トマに委嘱されたとされている。F. アレヴィの死後、1862年12月25日に、彼の妻は、トマ、サン＝ジョルジュ、ビゼーを集いに招待し、トマが先に受けた委嘱作品をビゼーに引き渡した。そのため、ビゼーは、故F. アレヴィに献呈するため、彼が未完のまま残した《ノエ》を補筆したのである。《ノエ》の上演までの創作に関しては部分的に明らかになっている。

《ノエ》を上演する契約は、1869年8月以前に、当時のリック座の支配人のパドルーとF. アレヴィの妻によって結ばれた。1869年9月12日には、『レビュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』において、《ノエ》が次の1月に上演されること、そしてビゼーが最後の場面を作曲するであろうことが告知されている。当初、ビゼーは、ふさわしい歌手が得られなければこの作品から手を引くことを考え、作曲を開始した。創作は比較的順調に進み、12月までに完成させられ、オーケストレーションまで行われた。しかし実際にふさわしい歌手が現れなかったため、《ノエ》の制作は最終的に取り止められた。ビゼー

---

<sup>33</sup> 1867年に結婚。

<sup>34</sup> F. アレヴィは、ビゼーがジュネヴィエーヴと結婚する前、1862年3月17日に亡くなっている。

がこの作品の大半をオーケストレーションしたと推定されているが、F. アレヴィの手稿譜が存在しないため、オーケストレーション以前のスコアのどの部分がビゼーによって作曲されたのかを判断することは難しい状況にある。オペラ座の当時の支配人オリヴィエ・アンリ・アランツィエ＝デュフルノワ Olivier Henri Halanzier-Dufresnoy (1819–1896)<sup>35</sup>が上演を望んだことから、オペラ座での上演の準備が進められたとされているが、実際に《ノエ》がオペラ座で上演されることはなかった。一方で、ビゼーが亡くなった10年後に初版が出版され、カールスルーエで初演されたことから、《ノエ》がほぼ完成されていたことが推察される。

《ノエ》の作曲と同時期に、ビゼーは、エミーユ・ドゥルロ Emile Delerot (1834–1912) の《ウェルキングゲトリクス *Vercingétorix*<sup>36</sup>》や、エティエンヌ＝ウジェーヌ・クレペ Etienne-Eugène Crépet (1827–1892) の台本の《ラーマ *Rama*<sup>37</sup>》にも着手している。この作品については、どの段階まで創作が進められたか、その詳細は分かっていない。

## 2-2. オペラ座での創作時期に関連する作品概観

以上から、リリック座と同様に、オペラ座での創作時期に関連する作品は以下のように示される（次頁の表10）。

リリック座とは異なり、オペラ座での創作時期に取り掛かった作品だけでなく、オペラ座のために作られた作品全てが初演されたわけではない。先のことではあるが、ビゼーはオペラ座の主要なバリトン歌手であったジャン＝バスティスト・フォーレ Jean-Baptiste Faure (1830–1914) に作曲を勧められ、ルイ・ガレ Louis Gallet (1835–1898) とエドゥワール・ブロー Edouard Blau (1836–1906) の台本で、ギリェン・デ・カストロ・イ・ベルヴィー Guillén de Castro y Bellvis (1569–1631) による戯曲『シッドの青春 *Las Mocedades del Cid*』（1599年頃）に基づく《ドン・ロドリゲ *Don Rodrigue*》の創作もオペラ座での上演を目指して1873年に行っている。しかし、この作品もまた完成することはなかった<sup>38</sup>。

<sup>35</sup> 1871年から1879年までのオペラ座の支配人を務めた。

<sup>36</sup> ガリア（現在のフランス）に住むケルト人（ガリア人）の一部であるアルウェルニ族の出身。カエサル率いるローマ軍に対するガリア人の反乱を指導した人物。

<sup>37</sup> ヒンドゥー教の神の化身。

<sup>38</sup> 詳しくは3-1項で記す。

【表 10】オペラ座での創作時期に関連する作品

オペラ座のために作られた作品	その他の作品
《トゥーレの王の杯》 (1868年8月～1869年2月作曲)	《(無題)》 (1868年6月創作) 《テンプル騎士団》 (1868年9月創作) 《(無題)》 (1868年6月～1869年2月創作) 《ノエ》 (1869年8月～同年11月創作) 《ウェルキングトリクス》 (1869年～1870年創作) 《ラーマ》 (1869年～1871年創作) (《ドン・ロドリグ》※1873年に創作された オペラ座での上演を目的とした作品)

(筆者作成)

そもそもオペラ座では、「義務目録」においてローマ大賞受賞者をデビューさせる規定だけでなく、新人作曲家全体の初演を配慮する規定さえも定められていない。そのため、ローマ大賞受賞者を含む新人作曲家のオペラ座でのデビュー及び新作上演は困難であった。ビゼーもその状況は同じで、オペラ座においては、《イヴァン4世》の上演を断られ、また《トゥーレの王の杯》の初演も準備の段階で中断されている。つまり、ビゼーのようにリック座ですでにデビューしている作曲家であっても、最も権威ある劇場であるオペラ座で新人作曲家がデビューすることは非常に困難である状況にあったといえる。

### 第3項 オペラ・コミック座での創作 (1869-1875)

次にオペラ・コミック座での創作時期に着目したい。

#### 3-1. 創作の流れ

上述した《ノエ》と《ウェルキングトリクス》の創作と同時期に、ビゼーは、当時のオペラ・コミック座の支配人カミーユ・デュ・ロクル Camille du Locle (1832-1903)<sup>39</sup>から作曲委嘱を受けている。

まず、1869年2月に、デュ・ロクルからオペラ・コミック座のために何らかの作品を作曲するよう依頼された。1869年2月のガラベール宛の手紙において「オペラ・コミック座の新しい支配人は私に手紙で作品を要求しました。私たちは、大きな作品を探しています。

<sup>39</sup> デュ・ロクルは1870年1月から1874年1月までド・ルヴァンとの共同で、1874年1月から1876年3月まで単独で支配人を務めている。

3幕、あるいは4幕の。」(Bizet 1909, 176)<sup>40</sup>というように、委嘱を受けたこと、そして作曲のために題材を探していることを述べている。その直後の書簡では、「オペラ・コミック座の脚本の選択に新しさはありません。デュ・ロクルとサルドゥーは、彼らが私用に定めた作品を手直ししています。」(Bizet 1909, 180)<sup>41</sup>と台本が支配人によって用意されたことを報告している。

デュ・ロクルは劇作家で台本作家でもあったヴィクトリアン・サルドゥー Victorien Sardou (1831–1908) とともに、サルツォ公爵の物語に基づいた《グリゼリディス》の台本をビゼーに提供することに決めた。しかし、その制作が遅れたため、まずポール・フェリエ Paul Ferrier (1843–1920) の台本で、1867年に出版されたフレデリック・ミストラル Frédéric Mistral (1830–1914) によるプロヴァンス語の叙事詩『カランダール *Calendal*』に基づいた同タイトルの《カランダール *Calendal*》と、フィリップ・ジル Philippe Gille (1830–1901) とアドルフ・ジェム Adolphe Jaime (1824–1901) の台本で、1747年から1748年の期間に初めて出版されたサミュエル・リチャードソン Samuel Richardson (1689–1761) の長編小説『クラリッサ、あるいは若い女の物語 *Clarissa, or the History of a Young Lady*』に基づいた同タイトルの《クラリッサ・ハーロー》をビゼーに用意した。この2作品を作曲し始めた正確な時期は不明であるが、マクドナルドによると、1869年の間には作曲が開始されたという。1870年6月以降の書簡において、《カランダール》に関する記述が見当たらないことから、《グリゼリディス》の作曲を開始した1870年7月頃に、制作が取りやめられた可能性が考えられる。

一方で、台本を受け取ったビゼーは、1870年7月によく《グリゼリディス》の作曲に取り掛かる。一旦中断されるものの、1871年5月の書簡で作曲が再開されたことが分かっている。しかし、1871年夏頃に友人であったポール・ラコンブ Paul Lacombe (1837–1927) に宛てた手紙において、「オペラ・コミック座の支配人たちから、大きな費用がかかることを理由に、《グリゼリディス》(サルドゥーによる)を今年上演することは不可能だと言われました。」(Bizet 1894<sup>42</sup>, 195)<sup>43</sup>と書かれていることから、この時点で《グリゼリ

---

<sup>40</sup> « Nouvelle direction de l'Opéra-Comique qui m'a demandé ouvrage par lettre. Nous cherchons une grande pièce : trois ou quatre actes. »

<sup>41</sup> « Rien de nouveau pour le choix d'un poème Opéra-Comique. Du Locle et Sardou repapent la pièce qu'ils me destinent. »

<sup>42</sup> ビゼーがラコンブに宛てた22通の手紙と、ギローに宛てた19通の手紙が収録されている。

<sup>43</sup> « Les directeurs de l'Opéra-Comique m'ont déclaré qu'il leur était impossible de monter cette année ma *Grisélidis* (Sardou), vu la grande dépense que nécessite cet ouvrage. »

ディス》のオペラ・コミック座での初演がなくなったことが推察される。《グリゼリディス》と同時に書き進められていた《クラリッサ・ハーロー》については、マクドナルドによれば、1872年まで創作が進められていたが、完成まで至らなかったとされている。

このような中で、ビゼーは新たな機会を持つ。《グリゼリディス》の中止の代わりに、当時の支配人デュ・ロクルとド・ルヴァンから、ルイ・ガレ Louis Gallet (1835–1898) 台本の全1幕の《ジャミレ》の委嘱を受けたのである。1833年に『肘掛椅子の中での光景 *Un Spectacle dans un fauteuil*』の中で初めて刊行された、アルフレッド・ド・ミュッセ Alfred de Musset (1810–1857) の詩『ナムーナ *Namouna*』の「詩編第3編」が原作となっている。創作に関する詳細に関しては不明確であるが、この作品は、1872年の5月にオペラ・コミック座で初演された。

その後ビゼーは、ビュスナック台本の《ソル・シ・レ・ピフ・パン *Sol-si-ré-pif-pan*》に取り掛かった<sup>44</sup>。また、1872年5月のオペラ・コミック座での《ジャミレ》の初演後、当時の支配人デュ・ロクルとド・ルヴァンから、リュドヴィック・アレヴィ Ludovic Halévy (1834–1908) とアンリ・メイヤック Henri Meilhac (1834–1908) の台本に音楽をつけるよう新たに作曲依頼も受けた。それが彼の代表作ともいえる《カルメン》である。1867年6月17日のガラベール宛の書簡においてビゼーは、「オペラ・コミック座が3幕ものを私に提供したところです。メイヤックとL. アレヴィは私の作品を作ります。楽しいですが、独自のスタイルを可能にする楽しさです。」(Bizet 1909, 199)<sup>45</sup>とこの依頼について報告している。依頼当初、支配人から題材は決められておらず、ビゼー自身が題材にメリメの中編小説『カルメン *Carmen*』を提案した。この題材の決定は、1873年の春のことで、1873年6月までに第1幕が作曲された。

一方で、ビゼーは、2-2項で示した《ドン・ロドリグ》の作曲も開始する。この題材もまた、ビゼー自身によって提案された。ビゼーは第1幕まで書いていた《カルメン》の作曲を中断し、《ドン・ロドリグ》の下書きを行った。1873年10月の終わりまでに、ピアノで演奏するのに十分なほどまで作曲が進められたが、最終的にオーケストレーションされたのは第22曲のみであった。

<sup>44</sup> この作品に関する詳細は一次資料が残されていないため不明である。

<sup>45</sup> « On vient de me commander trois actes à l'Opéra-Comique. – Meilhac et Halévy font ma pièce. – Ce sera gai, mais d'une gaieté qui permet le style. »



このような中で、オーケストラのための序曲《祖国 *Patrie*》を同時期に作曲していたこともあり、中断されていた《カルメン》の創作が 1874 年によく再開される。1874 年 9 月に完成され、すぐにリハーサルが開始されたが、様々な問題を伴い、結果的に初演されたのは翌年 1875 年 3 月のことであった。ビゼーはこの初演の 3 ヶ月後に亡くなったため、《カルメン》が最後の作品となった。

### 3-2. オペラ・コミック座での創作時期に関連する作品概観

以上を踏まえると、オペラ・コミック座での創作時期に関連する作品は以下のように整理される（表 11）。

【表 11】オペラ・コミック座での創作時期に関連する作品

オペラ・コミック座のために作られた作品	その他の作品
《カランダール》（1869 年～1870 年創作） 《クラリッサ・ハーロー》（1869 年～1872 年創作） 《グリゼリディス》（1870 年～1871 年創作） 《ジャミレ》（1872 年初演） 《カルメン》（1875 年初演）	《ソル・シ・レ・ピフ・パン》（1872 年初演） （《ドン・ロドリグ》※1872 年に創作されたオペラ座での上演を目的とした作品）

（筆者作成）

当時のオペラ・コミック座の支配人から作曲委嘱を受けた 5 作のうち（表 11 の左欄）、初演まで至った作品は 2 作である。初演された作品数は創作数に比べて多くはないが、オペラ・コミック座での創作期間に書かれた作品のほとんどが支配人の委嘱であることから、リリック座と同様に、支配人から目をかけられていたことがうかがえる。

### 3-3. オペラ・コミック座の支配人デュ・ロクル、ド・ルヴァンと「義務目録」、そしてビゼー

デュ・ロクルとド・ルヴァンが支配人を務めた時期の 1870 年 7 月から 1874 年 1 月までにビゼーは《ジャミレ》と《カルメン》の作曲委嘱を受けている。この時すでにビゼーは、ローマ大賞受賞から約 13 年は経っているだけでなく、リリック座でのデビューを果たしているため、これまでに見てきた新人作曲家には区分することはできないが、ここで改めて、オペラ・コミック座の支配人のレパートリーの選択と「義務目録」の関連を検討したい。

前章にも記述したように、リリック座よりも厳格ではなかったが、オペラ・コミック座においても、「作曲部門の一等賞は、奨学金給付期間が終了した年に、支配人が詩を与えなければならない、オペラ・コミック座で全2幕の作品を上演するための権利を持つであろう。」、「支配人は1年間に1人の作曲家に対して1つの新作しか上演させることはできない」という作曲家の作品を平等に上演させるような動きがあった。

デュ・ロクルの就任期間の「義務目録」に関しては、以下のような規定が定められている。

### 第6条

支配人は毎年10幕の新作オペラを、そのうち3作品は全2幕を上演する義務がある。これらのうち3幕はオペラ・コミック座以外の劇場で上演されたものでも良い。これらの10幕とは別に、オペラ・コミック座の支配人は、毎年作品を変え、オペラ・コミック座の自国のジャンルを初演した作曲家の主要作品を常にレパートリーに固定しなければならない。(Cahier des charges (OC) 1874, Article 6)

### 第7条

支配人は1年間に1人の作曲家に対して1作の新作しか上演させることはできない。  
(Cahier des charges (OC) 1874, Article 7)

この規定を踏まえて、デュ・ロクルとド・ルヴァンが支配人を務めた期間(1870-1875)の新作オペラについて検討すると(次頁の表12)、新作が定期的に上演されていたことが分かる。

先述のカルヴァロが支配人を務めた期間とは異なるが、カルヴァロの2期目の任期5年間のリリック座での翻訳作品や他劇場の再演作品は12作品、デュ・ロクルの任期6年間でオペラ・コミック座でのそれらの作品は6作品となり、リリック座と比較するとオペラ・コミック座の方が翻訳作品や再演作品は少ない。加えて、1年に2作品以上の新作オペラを持つ作曲家もいない状況にある。一方でグノーの作品はその他の劇場で初演されたものも含め、1874年まで毎年1作が上演されており、オペラ・コミック座においてグノーの作品が劇場経営のために信頼を受けていたことが考えられる。しかし、1875年については、

グノーの作品が一つも上演されておらず、その中でビゼーの最後の作品《カルメン》が初演されていることから、この作品の初演の重要性が示唆される。

【表 12】デュ・ロクルの支配人時のオペラ・コミック座の新作オペラ<sup>46</sup>

年	作品	作曲家	ジャンル
1870	ルルス・エ・ル・パシヤ	フランソワ・バザン	op-c. 1a
	クリュシュ・カセ	エミール・ペサール ※	op. 1a
	デア	ジュール・コーエン	op-c. 2a
	ロンブル	フリードリヒ・フォン・フロト ー	op-c. 3a
	コボルト	エルネスト・ギロー	opéra-ballet
1871	ガリア	シャルル・グノー	ode symphonique
1872	ファンタジオ	ジャック・オッフエンバック	op-c. 3a
	※フィガロの結婚	W. A. モーツァルト	opéra buffa
	パサン	エミーユ・パラディール ※	op. 1a
	※心ならずも医者になされ	シャルル・グノー	op-c. 3a
	ジャミレ	ジョルジュ・ビゼー	op-c. 1a
	※ボンソワール、ヴォワザン	フェルディナン・ポワズ	op-c. 1a
	黄色い王女	カミーユ・サン＝サーンス	op-c. 1a
	バザンのドン・セザール	ジュール・マスネ	op-c. 3a
1873	※ロメオとジュリエット	シャルル・グノー	op. 5a
	王の言葉	レオ・ドリーブ	op-c. 3a
	3つの願い	フェルディナン・ポワズ	op-c. 1a
	※ヴォルフラン先生	エルネスト・レイエ	op-c. 1a
1874	フロランタン	シャルル・ルヌヴェー ※	op-c. 3a
	マグダラのマリア	ジュール・マスネ	drame sacré. 3a
	ジルとジロタン	アンブロワーズ・トマ	op-c. 1a
	セリジエ	ジュール・デュプラート	op-c. 1a
	レクイエム	ジュゼッペ・ヴェルディ	concert
	※ミレイユ	シャルル・グノー	op. 4a
	ベッポ	ジョン・コント	op-c. 1a
1875	カルメン	ジョルジュ・ビゼー	op-c. 4a
	アムール・アフリカン	エミーユ・パラディール	op-c. 2a
	ドン・ムカラード	エルネスト・ブーランジェ	op-c. 1a

(筆者作成)

<sup>46</sup> これまでと同様に、「opéra」は「op.」、「opéra-comique」は「op-c.」、acteは「a」と表記する。また、再演やフランス語による翻訳作品には米印を記している。

それだけでなく、カルヴァロは、ヴァーグナーとも接触し、《タンホイザー》のフランス語翻訳版の初演を彼に懇願している（ヴァーグナー 1986, 695）。この初演が実現することとはなかったが、後にヴァーグナーの《リエンツィ》のフランス語翻訳版を初演させていることから、第2章で明らかになった「カルヴァロがすでに名声を築いていた作曲家の作品を扱い、新しい劇場の経営を守っていた」ということが明らかである。

次に、この期間に初演されている、ビゼーと同時期のローマ大賞受賞者に着目したい。

ギローやマスネの作品はすでにそれ以前に主要歌劇場で初演されている。一方で、ペサーール、パラディール、ルヌヴー（表12米印部分）は、この期間の作品が主要歌劇場での初めての上演作品となる。ビゼーが1857年にローマ大賞を受賞し、1863年に主要歌劇場のリリック座でデビューしているのに対し、彼らは、その約10年後にオペラ・コミック座でデビューした。つまり、遅かれ早かれ、ローマ大賞受賞者が主要歌劇場でのデビューのチャンスを手に入れているといえる。さらにパラディールについては、1872年以後、1875年にも自身の作品が初演されている。パラディールの他に、デュ・ロクルが支配人を務めた時期に複数の新作が上演された同時代のローマ大賞受賞者はビゼーのみであり、リリック座と同様、オペラ・コミック座でも支配人の恩恵を受けていたことが示唆される。例えば《グリゼリディ》に関しては、初演にまで至らなかったものの、創作の際にデュ・ロクルから何かオペラを作曲するように委嘱を受けただけでなく、台本を担当した彼と題材についても話し合っている。

デュ・ロクルは、1862年から1870年まで叔父のエミール・ペランがパリ・オペラ座の支配人を務めていた間に助手を務め、その後、先に述べたように、1870年から1874年までド・ルヴァンと共に、1874年から1876年までは単独で、オペラ・コミック座の支配人を務めた。一方で、台本作家としても活動しており、ヴェルディの《ドン・カルロス》（1867）の台本をジョゼフ・メリー Joseph Méry（1797-1866）と共作し、1866年のメリーの死後、1人で台本を完成させている。その後もヴェルディと親交を深め、《アイーダ》（1871、カイロ初演）の台本や、《運命の力》（1871、イタリア座初演）や《シモン・ボッカネグラ》（1883、イタリア座初演）のフランス語訳を担当した。また、1877年にアカデミー・フランセーズによって2年に1回行われる散文文学 *éloquence* のコンクールで、プリ・ド・ポエジー *Prix de poésie* を受賞し、台本作家として様々な活動を行なっている。そのため、経験豊富なデュ・ロクルから委嘱を受け、共に作品を作り上げたことは、ビゼーのオペラ作曲家としてのキャリアにおける重要な一面を示唆しているといえよう。

## 小括

ビゼーのオペラ創作に関しては、評伝では一般的に俯瞰的に論じられることが多く、いまだ不明確な状態にある。しかしその中でも、2012年に公開されたマクドナルドのオンラインカタログでは、各作品の創作背景や資料情報が綿密にまとめられており、ビゼーのオペラ作品の全体像を検証することができる。

このオンラインカタログで示されているオペラ作品を精査すると、ビゼーが生涯を通じて作品を創作し続けたこと、そしてローマ大賞受賞がビゼーのオペラ創作の中で転機になっていることが示されていた。また、ビゼーのオペラ創作期間は、ローマ大賞受賞を中心に「ローマ大賞受賞以前」、「ローマ大賞受賞によるイタリア留学期間」、「イタリア留学以降」の3つに区分される。

「ローマ大賞受賞以前」では、《ミラクル博士》でコンクールに参加するなど、作曲家として様々なことに挑戦していた。「ローマ大賞受賞によるイタリア留学期間」では、オペラ創作に専念することを決め、「イタリア留学以降」のオペラ作曲家としての活動に繋がっていた。この「イタリア留学以降」の期間については、当時の書簡の検討から、「リリック座での創作期間（1863–1867）」、「オペラ座での創作期間（1868–1869）」、「オペラ・コミック座での創作期間（1869–1875）」と、3つの期間に分けられ、劇場ごとにビゼーのオペラ創作を追うことを可能とする。

リリック座のために作られた作品及びその期間に着手した作品について、初演までに至ったのは、全て支配人から委嘱されたものであった。委嘱された3作のうち、2作が初演されている。オペラ座についても、劇場支配人から《トゥーレの王の杯》の委嘱を受けている。この作品は、オペラ座でのコンクール参加を目指したものであったが、そのコンクールで功績を残すことはできず、結果的にオペラ座でのデビューを叶えることはできなかった。オペラ・コミック座においては、最初に委嘱された3作品は初演まで至らなかったが、リリック座と同様に、その後も支配人から委嘱を受けている。

ビゼーは、経営者として優れていたリリック座の支配人カルヴァロとオペラ座の支配人ペラン、そして台本作家として活躍していたオペラ・コミック座の支配人デュ・ロクルから、連続的に作曲依頼を受けた。ビゼーはオペラ座でのデビューは果たせなかったものの、リリック座では《真珠採り》と《パースの美しき娘》、オペラ・コミック座では《ジャミレ》と《カルメン》の上演を叶えている。その他にも、《イヴァン4世》は上演までには至らなかったが、その制作過程に関して、支配人との繋がりには確かである。

これらの事柄を考慮すると、ビゼーは、主要歌劇場との関わりの中でオペラ作曲家としてのキャリアを築いたといえ、支配人との関係は、彼のオペラ創作の中で重要な役割を果たしていたことが示唆される。そこで、第4章と第5章において、ビゼーのオペラ作品を取り上げ、主要歌劇場におけるオペラ創作という観点から、歌劇場との繋がり、ひいては劇場政策とビゼーのオペラ創作との関係を具体的に検証していく。

## 第4章 リリック座とビゼー（1）——《真珠採り》の創作

ローマ大賞受賞によるイタリア留学後のビゼーのオペラ創作は、劇場との関わりの中で展開された。すなわちそれは、「リリック座での創作期間（1863–1867）」「オペラ座での創作期間（1868–1869）」「オペラ・コミック座での創作期間（1869–1875）」に分けられる。そしてリリック座でのビゼーの創作期間（1863–1867）というのは、実のところ第二帝政期（1852–1870）の後半にあたる。

この時期のリリック座は、カルヴァロが支配人を務め、第2章で指摘したように、「義務目録」において新人作曲家に対する規定が厳密に定められていた。この中でカルヴァロは、すでに名声を築いていた作曲家の作品を扱い、新しい劇場の経営を守っていた。そして、第二帝政期のリリック座においては、ローマ大賞受賞者として規定期間内にデビューできたのはビゼーのみであった。

これらを踏まえ、リリック座はどのような新作オペラをビゼーに作らせようとしたのか、これに対し、ビゼーはリリック座の要求にどのように答えていこうとしたのか。第4章で《真珠採り》、第5章で《パースの美しき娘》に着目し、リリック座で初演されたビゼーの2つのオペラ作品を検証したい。

### 第1節 成立背景

#### 第1項 ビゼーへの委嘱

《真珠採り》の創作の始まりは、当時のリリック座の支配人カルヴァロによる。この作品の委嘱は、第2章第1節、第3章第2節で見てきたとおり、「義務目録」と1863年の法令<sup>アレテ</sup>の規定と深く結びついている。すなわち劇場政策との関連が指摘できるのである。

《真珠採り》の創作時に該当する1862年の「義務目録」では、ローマ大賞受賞者の初演に関しては、「作曲部門の大賞受賞者は、奨学金給付期間が終了して2年以内に、彼らが作曲する全2幕の作品をリリック座で上演するための権利を有する」(Cahier des charges (L) 1862, Article 7) と記されている。この項目は1863年の法令<sup>アレテ</sup>で補足され、「リリック座の支配人は毎年少なくとも1つの全3幕の作品を上演しなければならない。それは、まだパリで上演された作品がない、ローマにいるフランスの奨学金給付生、あるいは元奨学金給付生が作曲した作品であること。」(Arrêté du ministre d'État 1863, Article 2) とより厳密に規

定された。

リリック座は、助成金が与えられたことで上記の義務を果たす必要があった。そこで、パリの主要歌劇場で初演がない、ローマ大賞受賞者であるビゼーがその対象として選ばれたのである。実際に、1863年までのビゼーの初演状況は、1856年に全1幕のオペレッタの《ミラクル博士》がブフ・パリジャンで初演されたのみで、それまでオペラ座、オペラ・コミック座、リリック座といったパリの主要歌劇場での新作オペラの上演は行われてこなかった。

まず劇場は、ビゼーに《真珠採り》の台本を用意した。この台本はウジェーヌ・コルモン Eugène Cormon (1810–1903) とカレによるもので、当初は、メキシコを舞台にしていたことが、グノーがビゼーに宛てた 1863年4月7日付けの書簡から分かっている。

あなたが言うには、題材はメキシコが舞台ですね。私は戯曲を知りません。そのため、私はこの観点に関してなにも言えません。しかしできる限り分かり易く作ります。私が思うに、メキシコ人は黒人ではありません。(Gounod 1899, 695–696)<sup>1</sup>

《真珠採り》の作曲委嘱時期については、リリック座の支配人とビゼーがやり取りした資料が残されていないため、その時期を断定することは困難である。ただし、上記の書簡が残されていることから、1863年4月7日以前にこの作品の構想があった可能性が考えられる。

マクドナルドによれば、本作の台本がビゼーに渡ったのは、初演の3ヶ月前の6月であったという。ビゼーに作曲委嘱がなされた時点では、メキシコが舞台となっていたが、最終的にインド半島の南東に位置する古代セイロン（今でいうスリランカ）に舞台が置かれた。原作はないが、マクドナルドのオンラインカタログによると、オクターヴ・サショ Octave Sachot (1824–1905) の旅日記『セイロン島とその自然の探求 *L'île de Ceylan et ses curiosités naturelles*』（Paris 1863）から着想が得られていたと考えられている (Macdonald 2014, le site de *Les pêcheurs de perles*)。

---

<sup>1</sup> « Ton sujet, me dis-tu, est mexicain. Je n'en connais pas le drame, je ne puis donc te rien dire à ce point de vue : mais autant que possible, fais cela d'un ton clair. Le mexicain ne pousse pas au noir, à ce qu'il me semble. »



ここで、以下に本作の台本のあらすじを示す<sup>2</sup>。

### 第1幕 セイロン島の海岸

①イントロダクション：漁夫の頭領を決めるため真珠採りたちが集まる。みんなからの信頼を得ているズルガが頭領に選ばれる。そんな中、ズルガの友人のナディールが現れる。長い間この島を離れていたナディールにズルガは、自分たちの仲間になってほしいと懇願し、彼を迎え入れる。②レシタティブと二重唱：真珠採りたちが去り、2人になると、かつて一人の女性レイラを巡って恋敵であったことを語り、再び友情を誓い合う。③レシタティブ、合唱、セーヌ：すると、漁夫の安全を神のブラフマーにお祈りするため、新しい女祭司が彼らの村に到着する。④レシタティブとロマンス：深くベールで覆われているため、ナディールとズルガは彼女がかつて愛したレイラであると気づかない。⑤フィナーレ：しかし彼女が純潔の誓いを述べた時、ナディールがレイラの声だと気づき、彼の彼女への愛が再び動き出す。

### 第2幕 寺院の廃墟

⑥間奏曲、合唱、セーヌ、⑦カヴァティーヌ：レイラはヌーラバットの命令により、崖の上の寺院に籠もる。⑧シャンソン：ナディールが夜中に彼女のところにやってくる。⑨二重唱：レイラもナディールに気づき、2人は愛を確かめ合う。ナディールと一緒に逃げることを提案し、レイラは一度拒んだものの、次の日の夜に再度会う約束をする。⑩フィナーレ：しかし彼らの密会が見つかり、2人は、神への冒瀆を訴えられる。ズルガは、一度は寛容な態度を見せるが、ナディールと密会していた女性がレイラだと気づくと、慈悲を拒み、2人に死刑を言い渡す。

### 第3幕

#### 第1景 テント

⑪間奏曲、レシタティブ、エール：ズルガはナディールとレイラに死刑を宣告してしまったことを自身のテントで後悔している。⑫セーヌ、二重唱：その時そこへレイラ

---

<sup>2</sup> Lacombe 2000, 302-303 を基に筆者が作成した。初版ヴォーカル・スコアのナンバー（①, ①bis などと表記）を表記している。

がナディールの命だけでも救ってほしいと願いに来る。ズルガは嫉妬心からそれを拒み、死刑の準備をするよう命じる。レイラは、自分の母に届けてほしいと頼みながら金の首飾りをズルガに手渡し、彼の元を去る。この首飾りは、まだ二人が知り合う前、かつてズルガが敵に追われて逃亡していた時に、命を助けてくれた恩人へ彼がお礼として渡したものであった。ズルガは、命の恩人がレイラだったことに気づき、レイラとナディールの死刑を止めるべく、火刑台に向かう。

## 第2景……火刑台

⑬合唱、ダンス：火刑台にレイラとナディールがいる。⑭セーヌと二重唱：ズルガは村に火を放ち、皆を混乱させ、ナディールとレイラを逃げさせる。⑮フィナーレ：最終的にズルガは彼らを救い、1人舞台に立ち尽くす。

真珠採りの頭領ズルガとその友人のナディール、そして真珠採りたちの安全を神に願うために現れた女祭司であり、かつて2人が愛した女性レイラ、この3人をとりまく話となっている。ズルガとナディールはレイラと再び出会い、ナディールとレイラは恋に落ちる。そして2人の仲に嫉妬したズルガは、女祭司レイラの不実を訴えて彼女とナディールに死刑を命じるものの、最終的に彼女が、かつて自分の命を救ってくれた女性であったことに気づき、今度は彼女を助けるべく、村に火をつけ、自分でレイラとナディールを逃すという物語である。

オペラ台本を手がけた作家コルモンは、長い生涯の間、かなりの数の劇作品を書き、《真珠採り》を書く以前に台本作家として多くの作品を残していた。その大部分はリリック座のためのものであった。もう1人の台本作家であるカレは、19世紀の後半にリリック座において大多数の作品の台本を書き、バルビエと共に名声を得た。バルビエとの共作には、グノーの《ファウスト》(1859)や《ロメオとジュリエット》(1859)、マイヤーベーアの《プロエルメルの許し》(1859)等が挙げられ、彼もまた《真珠採り》の初演以前にいくつかの作品を残している。

カルヴァロは、既に名声を築いていた2人の台本作家による台本で、異国要素を含んだ題材をビゼーに与えたのであった。

## 第2項 上演ジャンルと演奏者

コルモンとカレによって書かれた台本は、当初、オペラ・コミックとして構想された。このことは、フランスの音楽雑誌『メネストレル』の1863年6月、初演の3ヶ月前の記事において見ることができる。

私が知っているのは、3つの新作がリストアップされているということだけだ。一つ目は、ローマから戻ったばかりの若手作曲家で、この冬のパドルーのコンサートでスケルツォによって賞賛を浴びたジョルジュ・ビゼー氏の3幕のオペラ・コミックである。(Bertrand 1863, 227)<sup>3</sup>

また、『フランス・ミュージカル』での《真珠採り》のスコア出版に関するポスターにおいても、「オペラ・コミック」と表記されている(図1の黒枠)。

【図1】『フランス・ミュージカル』における《真珠採り》のスコアの出版に関するポスター



(anonym 1863, 363)

スコア出版の告知のポスターにおいて「オペラ・コミック」と記されていることから、初演が行われるギリギリまで《真珠採り》がオペラ・コミックとして認識されていたことが明らかである。しかし、実際の初演は、オペラ・コミックの形では上演されなかった。これについては、ビゼーの生前に作られた自筆リダクションスコア<sup>4</sup>と初版ヴォーカル・スコアにおいて、タイトルの後に「全3幕のオペラ Opéra en 3 actes」と表記されていることから確認することができる。本作のジャンルの変更については、第2節で扱うこととする。

「オペラ」として上演された《真珠採り》の初演は、新しいシーズンの開幕として「9月の初旬」とされた。しかし、演奏者の変更などの理由で、たびたび延期されたのであった。

ここで初演の歌手と指揮者について検討したい。

<sup>3</sup> « Je sais seulement qu'il y a trois ouvrages nouveaux inscrits pour y paraître : d'abord, un opéra comique en trois actes, de M. Georges Bizet, jeune compositeur qui revient de Rome, et dont un scherzo a été applaudi cet hiver aux concerts Padeloup. »

<sup>4</sup> この資料については、第2節で検証する。

【表 1】初演歌手と指揮者

レイラ (ソプラノ)	レオンティーヌ・ドゥ・マエザン Léontine de Maësan (1835-1906)
ナディール (テノール)	フランソワ・モリーニ François Morini (生没年不明)
ズルガ (バリトン)	ジャン＝ヴィタル・ジェイムズ Jean-Vital Jammes (1825-1893)
ヌーラバット (バス)	プロスペル・ギョー Prosper Guyot (1825-1893)
真珠採りの漁夫たち	リリック座の合唱団とバレエ団
○指揮者	アドルフ・ドゥロフル Adolphe Deloffre (1817-1876)

(筆者作成)

レイラ役は、初め、パリ音楽院の生徒であったエブラール（詳細不明）に割り当てられたということが 8 月 23 日の『メネストレル』の記事（Bertrand 1863, 305）から分かっている。しかし、実際に初演でレイラ役を歌ったのは、レオンティーヌ・ドゥ・マエザン Léontine de Maësan (1835-1906) であった。歌手の変更理由は、不明であるが、彼女は元々、リール、マルセイユ、ボルドーで活動していた歌手で、カルヴァロの目にとまった。そして本作の《真珠採り》に起用されたことで、マエザンは歌手としての名声を築いたのであった。

ズルガ役のジャン＝ヴィタル・イズマエル Jean-Vital Ismaël (1827-1893) は、歌の勉強のために、故郷のアジャンを離れ、ボルドーに渡った。ストリートシンガーとして生計を立てていたが、ボルドーの大きな劇場で合唱団員として職を見つけ、そこでさらに、アダンの《山小屋》のマックス役を務めた。その後、専門的な教育を受けるためパリに行くものの、合唱団員としてベルギーの小規模の劇場に出演するのみで、結局、アマチュアとしてしか活動を続けることができなかった。しかしトゥールネ、ブリュッセル、オルレアン、アミアン、サン＝エティエンヌと、長い間、地方で活動を続けた結果、最終的に彼は、ルーアン、マルセイユ、リヨンのオペラ劇場、そしてブリュッセルのモネ劇場で成功を掴む。こうした活躍によってリリック座と雇用契約することとなり、本作のズルガ役にてリリック座でのデビューを果たしたのであった。このデビューにより彼は、ヴェルディの《リゴレット》や《マクベス》のタイトルロール、グノーの《ミレイユ》などの初演歌手を務め、パリで一流の地位を築いていった<sup>5</sup>。

一方、ナディール役のモリーニは、マエザンとイズマエルが《真珠採り》の初演以後に名声を築いていったのに対し、すでにパリの舞台上で歌っていた。彼の名が知られるようになったのは、1859 年にリリック座にて初演されたグノーの《ファウスト》であった。ヌー

<sup>5</sup> 最終的に彼はパリの国立音楽院の教授となっている。

ラバット役のギョーも、《真珠採り》の初演以前から 1863 年 3 月 31 日にリリック座で上演されているモーツァルトの《恋は骨折り損》(《コジ・ファン・トゥッテ》)に出演している。

合唱団はリリック座で雇用契約を結んだ演奏者であった。合唱団および楽器演奏者の人数については、ヴィルドによれば、1854 年 7 月 26 日の法令<sup>アレク</sup>により、器楽奏者の最低人数は 50 人、合唱者の最低人数は 30 人に設定されたが、1854 年には器楽奏者 60 名、合唱団 56 名、1869 年には器楽奏者 70 名、合唱団 70 名(《リエンツィ》上演の際は 120 名)となり、1870 年までその数が増え続けたという (Wild 2012, 232)。このことから、1863 年には 50 人以上の合唱団員がおり、《真珠採り》の合唱が大編成であったことが推察される。また、指揮者は、1853 年から 1868 年までリリック座の首席指揮者 (1<sup>er</sup> chef d'orchestre) で、ヴァイオリニストでもあったアドルフ・ドゥロフル Adolphe Deloffre (1817-1876) が務めた。彼は第二帝政期を代表する指揮者であり、ヴァイオリニストとして活動した一方で、グノーの《ファウスト》(1859)、《ミレイユ》(1864)、《ロメオとジュリエット》(1867)、ベルリオーズの《トロイアの人々》(1863) といった初演作品を担当した。

## 第2節 成立過程の検証

以上のような《真珠採り》は、リリック座での上演のために如何にして作られたのか。この点を明らかにするため、次に、《真珠採り》の成立過程を台本と音楽の異同から精査する。

まず、扱う資料を示すため、《真珠採り》の楽譜資料に関して記しておきたい。

### 第1項 資料の状況

《真珠採り》の楽譜資料は、各劇場で上演するために改訂され、今日までに多くのスコアが出版されている。しかし死後出版のスコアは、各版でかなりの違いが見られ、どの版を参照すべきか断定することが難しい状況にある。

#### 1-1. 出版楽譜について

【表2】《真珠採り》の出版楽譜<sup>6</sup>

番号 <sup>7</sup>	出版年／出版社	楽譜の種類	備考
VS 1	1864年1月 シュエダンス社	ヴォーカル・スコア “A. C. 992”, 211p. BN mus [Vm <sup>2</sup> -671]	ビゼーの生前に出版された唯一の楽譜
VS 2	1887-88年 シュエダンス社	ヴォーカル・スコア “A. C. 992”, 204p. BN mus [Vm28]	指揮者用6段譜の自筆リダクションスコアを基に作られた
VS 3	1893年 シュエダンス社	ヴォーカル・スコア “Nouvelle édition” “A. C. 992”, 202p. BN mus [Vm <sup>2</sup> -1667]	VS 2を新たに改訂
FS 1	1893年 シュエダンス社	フル・スコア “A. C. 7283” 「PP. 1-310」 “A. C. 7283” <sup>N<sup>v</sup>lle V<sup>o</sup>n</sup> 「PP. 312-20」 320p. BN mus [Vm412]	オペラ・コミック座での初演のために、シュエダンスによって VS3 にオーケストレーションが付けられた
VS 4	1975年 シュエダンス社	ヴォーカル・スコア	シュエダンスによる初版の再版 <sup>8</sup> ジョン・ムーディにより英語の詩が付けられた
FS 2	1975年 (出版社不明)	フル・スコア	アーサー・ハモンドが VS1 に基づきオーケストレーションが付けられた
FS 3	2002年 (出版社不明)	フル・スコア	指揮者用6段譜の自筆リダクションスコアと VS1 を基に、ロンドンでの上演のために作られた
VS 5	2012年 ペーターズ社	ヴォーカル・スコア	指揮者用6段譜の自筆リダクションスコア、VS1、FS1 に基づき、ブラッド・コーエンによって作られた

(筆者作成)

ビゼーの生前に出版されたスコアは、1864年に出版された初版ヴォーカル・スコア(表2のVS1)のみで、現在出版されているオーケストラ・スコアについては、生前に出版さ

<sup>6</sup> マクドナルドのオンラインカタログ (Macdonald 2014, le site de *Les pêcheurs de perles*) とラコンブの研究書 (Lacombe 2001) に基づいている。

<sup>7</sup> 「VS」はヴォーカル・スコア、「FS」はフル・スコアを示す。

<sup>8</sup> 実際は、VS2やVS3で変更され部分を扱っている。

れたものを見当たらない。また、現存する自筆譜も指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコアのみで完全なオーケストレーションが記されているものがない。そのため、これまでに出版されている楽譜が編集される際に、オーケストレーションに関してビゼー以外の意見が加えられている可能性が考えられる。

VS 2 には、初版で記されていないフレーズが加筆されている。初演の時に使用された指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコアには複数の書き込みがみられ、修正、加筆、カットがなされている。しかし、この版では、指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコアでのカット部分で使用されている。VS 2 が出版された後、カルヴァロ自身によって 1893 年にパリで《真珠採り》のリヴァイヴァルを上演するために新たな版が作られた。その際、「Nouvelle edition (新版)」と改め、シューダンス社によってヴォーカル・スコアとオーケストラ・スコア (VS 3) が出版された。この版では、バンジャマン・ゴダール Benjamin Godard (1849-1895) によって第 3 幕最後のナディールとレイラの二重唱が、ナディール、レイラ、ズルガの三重唱に置き換えられた。また、ナンバーの数も異なっている。例として、初版ヴォーカル・スコアと VS 3 の 1893 年に出版されたヴォーカル・スコアとのナンバーの違いを表に示した (次頁の表 3)。

この版は (FS 1)、再びオーケストラ版に編曲された。加筆や誤った解釈が差し込まれ、多くの部分を取り除かれた。それにもかかわらず、これらシューダンス社のスコア (VS 3 と FS 1) は、ビゼーの意図を表しているとして一般に公認されていた。しかし、1965 年にミシェル・プーペ Michel Poupet (生没年不明) により、この最後の変更は特に無意味であると述べられ、その信憑性が疑われるようになった。

この背景の下で、1975 年にフランス音楽の専門家アーサー・ハモンド Arthur Hammond (生没年不明) は、ウェールズ・ナショナル・オペラでの上演版を作る際、指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコアが紛失されていたため、ビゼーの 1864 年のヴォーカルスコアを使用してオーケストラ用に編曲した (FS 2)。それ以後、オペラ・コミック座の資料館に収められた指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコアの発見によって、スコアの改訂はさらに進められていった。ラコンブは、この指揮者用スコアの存在に注目し、シューダンス版と照合し、欠けているオーケストレーションの復元を自身で行った (FS 3)。2002 年のロンドンでの上演のために作られ、指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコアと 1864 年のビゼーのヴォーカル・スコア (VS 1) を初めて主要な資料として用いている。

【表 3】初版ヴォーカル・スコアと 1893 年に出版されたヴォーカル・スコアの楽曲構成

初版ヴォーカル・スコア		1893 年に出版されたヴォーカル・スコア	
ナンバー	タイトル	ナンバー	タイトル
Acte 1 Prelude	Prelude	Acte 1 Prelude	Prelude
No. 1	Introduction (A) Choeur (B) Scène et Choeur (—)	No.1	Introduction (A) Choeur (B) Scène et Choeur (C) Récit et Reprise du Choeur Dansé
No. 2	Récit et Duo (A) Récit (B) Duo	No.2	Récit et Duo (A) Récit (B) Duo
No. 3	Récit, Scène et Choeur (A) Récit (B) Choeur (C) Scène et Choeur	No.3	Récit, Choeur et Scène (A) Récit (B) Choeur (C) Scène et Choeur
No. 4	Récit et Romance (A) Récit (B) Romance	No. 4	Récit et Romance (A) Récit (B) Romance
No. 5	Final (A) Scène et Choeur (B) Air et Choeur	No. 5	Final (A) Scène et Choeur (B) Air et Choeur
Acte 2 No. 6	Entr'acte, Choeur et Scène	Acte 2 No. 6	Entr'acte, Choeur et Scène
No. 7	Recit et Cavatine	No. 7	Recit et Cavatine
No. 8	Chanson	No. 8	Chanson
No. 9	Duo	No. 9	Duo
No. 10	Final	No. 10	Final
Acte 3 No. 11	1 <sup>er</sup> tableau Entr'acte, Recit et Air	Acte3 No. 11	1 <sup>er</sup> tableau Entr'acte, Recit et Air
No. 12	Scène et Duo (A) Récit (B) Duo	No. 12	Scène et Duo (A) Récit (B) Duo
No. 13	2 <sup>er</sup> tableau Choeur, Dansé	No. 13	2 <sup>er</sup> tableau Choeur, Dansé
No. 14	Scène et Duo (A) Scène (B) Duo	No. 14	Scène et Duo (—) (—)
No. 15 (—)	Final (—)	No. 15 No. 16	Trio Final

(筆者作成)

以上の現状を踏まえ、本論文では、ビゼーの生前に作られ、現在残されている、①検閲用筆写台本、②プロンプター用筆写台本、③指揮者用 6 段譜の自筆リダクションスコア、④初版台本、⑤初版ヴォーカル・スコアを検証資料として扱う。

## 1-2. 基礎情報

ここで、1-1 項で記した 5 つの資料の基礎情報を示す。



### ① 検閲用筆写台本<sup>9</sup>

この筆写台本は、カルヴァロによって初演の約1ヶ月前の8月に検閲局へ提出されたもので、楽譜を含めて本作の中で一番古い資料である。

フランス国立公文書館に所蔵され（所蔵番号：F/18/ 737）、全35ページからなる。表紙には「Leïla ou Les pêcheurs de perles」とタイトルが記されている。タイトルの下には、1863年8月13日と書かれており、検閲局に出された日付を確認することができる。

### ② プロンプター用筆写台本<sup>10</sup>

鉛筆による修正指示が残されている。しかしこの資料に関しては、いつ、誰によって書かれたのか、その詳細は分かっていない。フランス国立公文書館に所蔵され（所蔵番号：AJ/13/1158）、全35ページからなる。「Leïla」と記されたタイトルページがあるだけでなく、「Souffleur」と書かれたページも設けられている。ここから、この台本がプロンプター用であることが分かる。

### ③ 指揮者用6段譜の自筆リダクションスコア

指揮者用6段譜の自筆リダクションスコア（以下、自筆リダクションスコアと記す）は、1863年のリハーサルと初演時に指揮者と使用されたとされている。フランス国立図書館に所蔵され（所蔵番号：Mat. 19）、全107ページで、Vol. 1（第1幕）とVol. 2（2幕と3幕）に分けられている。表紙には、「Les Pêcheurs de Perles / Opéra en 3 Actes / Représenté le [filled in: 30 7<sup>bre</sup>] 1863 / Violon Conducteur」と記されている。

タイトルページに「violon-condeucteur」と書かれており、指揮者を兼任したヴァイオリン奏者によってリハーサルや上演の際に使用されたものと考えられる。先行研究においては手稿譜 *manuscrit* と記されており、ビゼーの自筆とは断定されていないが、本論文では、本資料を自筆譜と判断する。なぜならば、ビゼーの自筆譜研究を行っているライトの博士論文（Wright 1981）で記されている筆跡の特徴と《真珠採り》の自筆譜の筆跡が一致しているからである。ビゼーの筆跡の特徴については、ライトの博士論文（Wright 1981）において下記のように示されている（次頁の資料1）。

---

<sup>9</sup> 修正内容等の詳細は、別冊の資料集「4.《真珠採り》と《パースの美しき娘》の筆写台本」を参照。

<sup>10</sup> 修正内容等の詳細は、別冊の資料集「4.《真珠採り》と《パースの美しき娘》の筆写台本」を参照。

**【資料 1】ビゼーの筆跡の特徴**

- ①十六分音符：八分音符を書いてからもう一本の線を書いた形
- ②八分休符：小さい半円の形
- ③四分休符：平方根の旗を延ばした形
- ④ハ音記号：曲線はなく直線のみ
- ⑤数字や文字：飾り文字のように書かれている

(筆者作成)

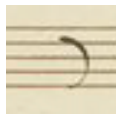
そしてこのような傾向は《真珠採り》の自筆譜においても見られる(図 2)。

**【図 2】③の楽譜資料の筆跡**

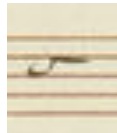
- ①十六分音符



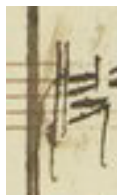
- ②八分休符



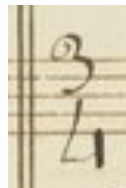
- ③四分休符



- ④ハ音記号



- ⑤数字



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

十六分音符は八分音符を書いてから線が加えられており(①)、八分休符は小さい、円の半分の形になっている(②)。また、四分休符は平方根の旗を延ばした形のものであり(③)、曲線のない直線を使ったハ音記号(④)、そして数字や文字は飾り文字のように書かれている(⑤)。このように③のリダクションはビゼーの自筆の特徴をしっかりと含んでいて、ビゼーによるものと断定できる。

スコアの状態は端々が傷んでおり、黄ばんでいる。260mm×190mm の大きさの縦長判にラストラルで1 ページ 18 段の譜表が記され、黒インクで音符と詩が書かれている。ページ付けについては、偶数ページの用紙の中央下に音符と同じ筆記具で記されている。その他に使用されている筆記具については、黒クレヨン、黒鉛筆、青鉛筆、赤インク、太めの黒インクが見られる。黒鉛筆の部分については、テンポ記号などの追加や修正の際に用いられているものもあり、リハーサルの時にこの楽譜を使用し、「Violon Conducteur」にあたる人物が変更した可能性が考えられる。そのため、本論文では、黒鉛筆での修正部分に関しては、メロディー部分の修正のみに着目した。

この楽譜資料は、かつて、ビゼーの妻ジュネヴィーヴがビゼーの死後保管していた。ジュネヴィーヴが亡くなってからは、彼女の2人目の夫が保管し、彼の死後、彼の甥に渡り、最終的にフランスのパリ音楽院に寄贈された。1893年4月24日に《真珠採り》がオペラ・コミック座で初演された際、この自筆リダクションスコアは紛失した。1960年から1970年の間にオペラ・コミック座にて発見され、最終的に1970年から1980年頃にフランス国立図書館に移されたのであった。

#### ④初版台本

マクドナルドによると、初版台本は、1864年の初めに出版されたと考えられている。裏表紙があり、タイトルページ、登場人物の紹介、そして全49ページの台本テキストへと続く。タイトルページには「LES / PÉCHEURS DE PERLES / OPÉRA EN TROIS ACTES / PAR / MM. E CORMON ET MICHEL CARRÉ / MUSIQUE DE / GEORGES BIZET / Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Impérial- / Lyrique, le 29 septembre 1863 / ML / PARIS / MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS / RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15 / A LA LIBRAIRIE NOUVELLE / 1864 / Tous droits réservés」と、タイトル、台本作家、作曲家、初演場所と初演日、出版社と出版地、そして複製権、翻訳権、上

演権に関する記載が見られる。

#### ⑤初版ヴォーカル・スコア

初版ヴォーカル・スコアは初版台本と同様に、1864年1月に出版された（プレート番号：A.C. 992）。初版台本同様に裏表紙があり、タイトルページ、献呈情報、キャスト表と目次、そして全284ページの音楽テキストと続く。タイトルページには、「THÉÂTRE- LYRIQUE IMPÉRIAL / LES / PÉCHEURS / DE / PERLES / OPÉRA EN 3 ACTES / de/ M<sup>rs</sup> CARRÉ & CORMON/ Musique de / Georges BIZET / Partition Chant et Piano arrangée par l'auteur / PRIX : 15F NET / PARIS / CHOUDENS, Éditeur, Rue St Honoré, 265, près l'Assomption / Allemagne, Book」と、タイトル、幕数、台本作家、作曲家、編成、編集者、出版社と出版地が記載されている。生前に作られた初版オーケストラ・スコアはなく、この初版ヴォーカル・スコアがビゼーの生前に作られた唯一の印刷譜となる。

## 第2項 台本の異同とその考察

①から⑤までの5つの資料関係や、それぞれで行われた修正の相互関係や修正時期は複雑に絡んでいる。特に台本については、作成された時期が断定できないものもあり、また修正された時期も前後する。そのため、本論文では①と②の2つの台本、③の自筆スコア、④の初版台本、⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩を同時に比較し、各資料間の詩の異同を検証した（次頁の表4）。各資料間の修正において、ト書きの修正もみられるが、ここでは、本研究では詩の修正のみ扱う。

【表 4】 台本の異同

[第 1 幕]

台本	修正番号	検閲用筆写台本 (①)	プロンプター用筆写台本 (②)	自筆リダクションスコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
							プレリユード
Scène 1 イントロダクション							— イントロダクション
Scène 2 合唱とズルガの場面	1			詩のカットと追加 (修正指示なし)	カットされていない	カットされている	No.1
Scène 3 合唱、ズルガ、ナディールの場面	2 3			詩の追加 (修正指示なし) ——	カットなし (②と同じ) ——	カットされている (③と同じ) ナディールのクープレの 2 番を全てカット	
Scène 4 ズルガとナディールの場面	4 5		詩のカット (鉛筆による修正指示) 詩のカットと修正 (鉛筆や黒インクによる修正指示)	カットされている —— 大幅に詩が変更されている 詩の修正 (青鉛筆による修正指示)	カットされてない (②と同じ) 修正されている (③と同じ) 途中から変更されている (②と③の混合) 修正されていない	カットされている (③と同じ) 修正されている (③、④と同じ) 大幅に詩が変更されている (③と同じ) 詩がさらに変更されている (②や③と異なる)	No.2
二重唱 (ズルガとナディール)	6			部分的な詩のカット、追加、変更 (修正指示なし)	変更されていない (②と同じ)	変更されている (③と同じ)	
Scène 5 合唱、ズルガ、ナディールの場面	7 8	詩のカット (鉛筆による修正指示)	カットされていない さらなる修正指示がなされている	カットされている 合唱の詩がカットされている (修正指示なし) 詩の変更 (修正指示のない部分とある部分がある)	合唱の詩が復元されている (②と同じ) 詩が異なる	変更されている部分もあるが、新たな詩も置かれている カットされている (③と同じ)	No. 3
Scène 6 アンサンブル	9 10 11 12			詩のカット、加筆、変更 (修正指示なし) 詩のカット (青鉛筆による修正指示) 合唱部分の大幅な詩の変更 (修正指示なし) 詩のカット (修正指示なし)	基本的に②と同じだが、③のカットが反映されている部分や新たな変更がなされている部分がある カットされていない 変更されているが部分的にしが異なる カットされている (③と同じ)	修正されている (③と同じ) カットされていない 変更されている (③と同じ) カットされている (③と同じ)	
Scène 7 ナディールの場面	13 14	詩のカット (鉛筆による修正指示)	カットされず再度カット指示 (鉛筆による修正指示)	カットされているが、さらなる変更も見られる (修正指示なし) 詩の修正 (青鉛筆による修正指示) 詩の変更 (修正指示なし)	変更されている 変更されていない (②と同じ)	変更されている (③、④と同じ) 変更されている (③と同じ)	③:No. 4 フィナーレ ⑤:No.4
Scène 8 フィナーレ	15 16 17 18			部分的な詩のカット、加筆、変更 (修正指示なし) 割り付けと詩の変更 (修正指示なし) 詩のカット (黒インクと黒鉛筆による修正指示) 詩の変更 (修正指示なし)	全て修正されていない (②と同じ) 変更されていない (②と同じ) —— (②と同じ) 変更されていない (②と同じ)	全て修正されている (③と同じ) 変更されている (③と同じ) カットされている (③と同じ) 変更されている (③と同じ)	

台本	修正 番号 <sup>11</sup>	検閲用筆写 台本 (①)	プロンプター用 筆写台本 (②)	自筆リダクションスコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
Scène 1 合唱	19			合唱の追加 (修正指示なし)	追加されている (③と同じ)	追加されている (③と同じ)	③:No. 4 bis ⑤:No.6
	20		詩のカットと変更 (鉛筆による修正指示)	大幅な詩の修正 (全体的に)	変更されている (③と同じ)	変更されている (③と同じ)	
Scène 2 カヴァティーナ	—	—	(ト書部分のカット指示)	—	(カットされていない)	—	③:No. 5 ⑤:No.7
	21			詩の変更 (修正指示なし)	変更されていない (②と同じ)	変更されている (③と同じ)	
Scène 3 レイラとナディ ールの二重唱	22			詩のカット、加筆、変更 (修正指示なし)	カット、加筆、変更されてい ない (②と同じ)	③の修正が反映されている部分はある が、それよりも縮小されている	③:No.7 ⑤:No.9
	23			詩のカット (黒インクと黒鉛筆による修 正指示)	カットされていない		
	24		合唱部分のカット (鉛筆による修正指示)	カットされている	カットされている (③と同じ)		
	25			詩の変更 (修正指示なし)	変更されている (③と同じ)	③と同じ詩が使用されている	③:No. 8 ⑤:No. 10 フィナーレ
	26		詩の加筆 (鉛筆による修正指示)	加筆された部分、詩を変更 して使用されている	②や③と異なった詩が使用 されている		
Scène 4 アンサンブル	27		詩のカット (鉛筆による修正指示)	全てカットされている (修正指示なし)	カットされていない (②と同じ)	カットされている (③と同じ)	
①と②: Scène 5 ④: Scène 6	28				詩のカット	カットされていない (③と同じ)	
	29			詩の変更、加筆 (修正指示なし)	割り付けが異なるが、詩は 変更されていない	詩の割り付けが③、④と異なるが (ナデ ィールとレイラは登場しない)、詩は③と 同じ	
	30			詩のカット、加筆、変更 (修正指示なし)	一箇所を除いて全て修正さ れていない (②と同じ)	全て修正されている (③と同じ)	

<sup>11</sup> 筆者が番号付けを行なった。

[第3幕第1景]

台本	修正番号	検閲用筆写台本 (①)	プロンプター用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
Scène 1 ズルガの場面	31			詩の加筆 (カット指示なし)	全て加筆されていない (②と同じ)	全て加筆されている (③と同じ)	③:No. 9 ⑤:No. 11
Scène 2 ズルガと合唱の場面	32			全てカット (修正指示なし)	全てカットされている (③と同じ)	全てカットされている (③と同じ)	
①, ②: Scène 3 ④: Scène 2	33			詩のカット、加筆、変更 (修正指示なし)	異なる変更がなされていて、かなり縮小されている	全て修正されている (③と同じ)	③:No. 10 ⑤:No. 12
①, ②: Scène 4, 5 ④: Scène 3	34			詩のカット、加筆、語順変更 (修正指示なし)	③とは異なるカットや変更がなされている (修正が反映されている部分もある)	ほとんど修正されている (最後の行のみ、①と②の詩が使用されている)	

[第3幕第2景]

台本	修正番号	検閲用筆写台本 (①)	プロンプター用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
①, ②: Scène 6 ④: Scène 1							③:No. 11 ⑤:No. 13
①, ②: Scène 7 ④: Scène 2	35			詩のカット、加筆、変更 (修正指示なし)	全て修正されていない (②と同じ)	全て修正されている (③と同じ)	
①, ②: Scène 8 ④: Scène 3	36			詩のカット、変更 (修正指示なし)	全て修正されている (③と同じ)	全て修正されている (③と同じ)	③:No. 13 ⑤:No. 15
	37			大幅な詩の変更 (修正指示なし) 合唱部分のカット (黒鉛筆による修正指示)	全て変更されている (③と同じ) カットされていない	全て変更されている (③と同じ) カットされている	

(筆者作成)

まず、タイトルの変更に関しては、①の検閲用筆写台本では、「レイラ、あるいは真珠採り Leïla ou Les pêcheurs de perles」と記されているが、②のプロンプター用筆写台本では「レイラ Leïla」のみの表記となっている。それ以降の資料では全て「真珠採り Les Pêcheurs de Perles」とされている。詩の変更は、①と②では行われていなかった。表記方法も違いが見られず、ほとんど同時期に作成されたと考えられる。その中で、②のプロンプター用筆写台本において、鉛筆による修正指示がいくつか確認された（表 5）。

【表 5】 ②のプロンプター用筆写台本での修正指示

幕・場	プロンプター用筆写台本での修正指示
タイトル	「Leïla」
1-4	部分的なカット（表 4 の修正 4）
1-5	部分的なカットと変更（表 4 の修正 5）
1-7	部分的なカット（表 4 の修正 13）
2-1	部分的なカットと変更（表 4 の修正 20）
2-3	合唱部分のカット（表 4 の修正 24）
	加筆（表 4 の修正 26）
2-4	部分的なカット（表 4 の修正 27）

（筆者作成）

②のプロンプター用筆写台本でなされた修正指示が③から⑤の資料においてどのようなになっているか、その過程を検証すると、②と③の資料間において大きな変化があることが確認された。それは、散文部分の韻文への変更、すなわちレシタティブへの置き換えである。

まず、表 4 の修正 5 にあたる第 1 幕の Scène 4 (No. 2) のナディールとズルガの場面では、②のプロンプター用筆写台本において次のように記されている（資料 2）。

【資料 2】 ②のプロンプター用筆写台本における第 1 幕第 4 場のナディールとズルガの場面

Zurga.—  
Mon cher Nadir!

Nadir.  
Mon brave Zurga!

} 鉛筆によるカット指示

Zurga.  
C'est donc toi ! Toi que je croyais ne plus revoir ! Mais comment te retrouvée-je en cette contrée déserte, sur cette plage dont nos pêcheurs de perles osent à peine, une fois l'an, affronter les périls ?

しかし③の自筆リダクションスコアでは、カット指示が反映され、また詩の変更も多く見られる。その内容は散文から韻文に変更されており、レシタティブへの置き換えといえ



る（資料 3）。

【資料 3】 ③の自筆リダクションスコアにおける No. 3 のナディールとズルガの場面

Zurga

C'est toi, toi qu'enfin je revois !  
Après de si longs jours, Après de si long mois,  
Ou nous avons vécu séparés l'un de l'autre,  
Brahma nous réunit ! quelle joie est la nôtre !  
Mais parle... es-tu resté fidèle à ton serment ?  
Est-ce un ami que Dieu m'envoie, ou bien un traître ?

③の韻文は、④の初版台本と⑤の初版ヴォーカル・スコアでは以下のようにになっている（資料 4）。

【資料 4】 同場面の④と⑤の詩

④の初版台本

Zurga

Nadir !

Nadir

Zurga !

Zurga.

C'est toi ! Toi que je croyais ne plus revoir !  
Après tant de longs jours, après de si longs mois,  
Où nous avons vécu séparés l'un de l'autre, Brahma nous réunit !  
Quelle joie est la nôtre !  
Mais parle... est-tu resté fidèle à ton serment ?  
Est-ce un ami que Dieu m'envoie, ou bien un traître ?

⑤の初版ヴォーカル・スコア

Zurga

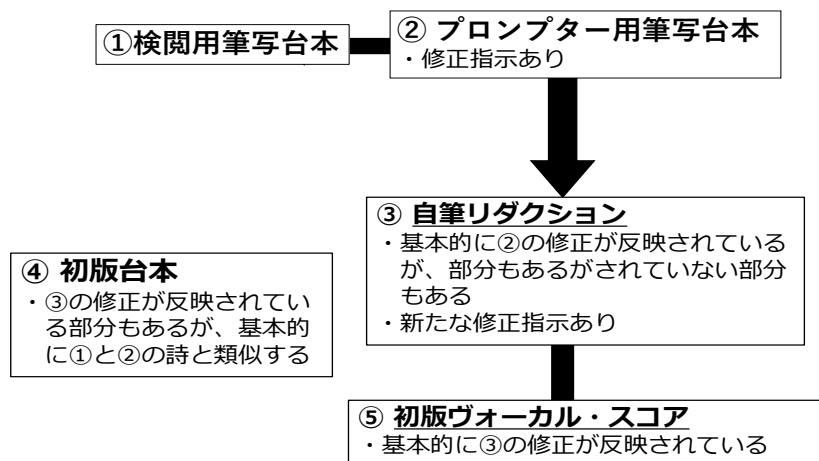
C'est toi-toi qu'enfin je revois !  
Après de tant longs jours,  
Après de si long mois,  
Où nous avons vécu séparés l'un de l'autre, Brahma nous réunit !  
Quelle joie est la nôtre !  
Mais parle... est-tu resté fidèle à ton serment ?  
Est-ce un ami que Dieu m'envoie, ou bien un traître ?

⑤の初版ヴォーカル・スコアは、③の自筆リダクションスコアのものとは一致するが、④の初版台本においては、異なる部分が見られる。冒頭の③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアにおいては、冒頭のナディールとズルガの詩がカットされているが、④の初版台本ではカットされていない。しかしその一方で、その後のズルガの詩は、③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアと一致する。つまりこのように④の初版台本においては2つの台本と2つのスコアの詩が混ざったものとなっていると

いえる。

これを図式化すると以下のようになる（図 3）。

【図 3】修正 5 の修正過程



（筆者作成）

さらに、④の初版台本において、①と②の台本と③と⑤のスコアの詩が混合されるという内容の変更とは異なる修正も見られる。それは、①の検閲用筆写台本における表 4 の修正 7 と修正 13 である。

修正 7 の第 1 幕の Scène 5 (No. 3) のナディール、ズルガ、合唱の場面では、①の検閲用筆写台本と②のプロンプター用筆写台本においてカット指示が記されている（資料 5）。

### 【資料 5】第 1 幕の Scène 5 (No. 3) のナディール、ズルガ、合唱の場面の詩

#### ①の検閲用筆写台本

##### Un Pêcheur (à Zurga)

Maître, une pirogue s'avance, regarde.

##### Zurga (allant vers le rivage.)

Oui... c'est bien celle que nous attendions.  
Va, cours, fais signe à ceux qui la dirigent  
d'éviter avec soin ces rochers. Là-bas, la rive  
est plus abordable. (Le pêcheur soit suivi de quelques  
hommes.) Femmes, prenez cette tente, ces nattes,  
ces tapis, portez-les dans les ruines du temple.  
(il indique le rocher à droite.) Et vous, enfants,  
allez rassembler nos compagnons, nos amis,  
vos mères et vos sœurs !  
(On exécute ses ordres.)

##### Nadir

Qui donc allez-vous recevoir en si grande pompe !

##### Zurga

~~L'inconnue. non... mais...~~

##### Nadir

Sans doute quelque vieille sorcière chargée de conjurer  
les tempêtes et de tendre la pêche favorable.

##### Zurga

Une belle jeune fille que les anciens de la tribu conduits  
par Nourabad, le brahmine, vont choisir chaque année,  
dans les pays éloignés afin que nul parmi nous ne la  
connaisse. Couverte d'un long voile qui ne la quitte  
jamais, tant que dure la pêche. Elle préside à nos  
travaux ; le soir, elle prie et chante du haut d'une rocher,  
pendant que les barques s'éloignent. C'est le symbole  
de la chasteté, le génie de l'innocence qui plane sur nos  
têtes et nous protège. (on accourt de tous côtés.) Elle  
approche ! ami, fête avec nous son arrivée.

## ②のプロンプター用筆写台本

### Un Pêcheur (à Zurga)

Maître, une pirogue s'avance, regarde.

### Zurga (allant vers le rivage.)

Oui... c'est bien celle que nous attendions.  
Va, cours, fais signe à ceux qui la dirigent  
d'éviter avec soin ces rochers. Là-bas, la rive  
est plus abordable. (Le pêcheur soit suivi de quelques  
hommes.) Femmes, prenez cette tente, ces nattes,  
ces tapis, portez-les dans les ruines du temple.  
(il indique le rocher à droite.) Et vous, enfants,  
allez rassembler nos compagnons, nos amis,  
vos mères et vos sœurs !  
(On exécute ses ordres.)

### Nadir

Qui donc allez-vous recevoir en si grande pompe !

### Zurga

~~L'inconnue. non... mais...~~

### Nadir

~~Sans doute quelque vieille sorcière chargée  
de conjurer les tempêtes et de rendre la pêche  
favorable.~~ (※Zurga) Une belle jeune fille que les  
anciens de la tribu conduits par Nourabad,  
le brahmine, vont choisir chaque année,  
dans les pays éloignés afin que nul parmi  
nous ne la connaisse. Couverte d'un  
long voile qui ne la quitte jamais, tant  
que dure la pêche. Elle préside à nos travaux ;  
le soir, elle prie et chante du haut (d'un rocher)  
d'une rocher, pendant que les barques s'éloignent.  
C'est le symbole de la chasteté, le  
génie de l'innocence qui plane sur nos  
têtes et nous protège. (On accourt de tous côtés.)  
Elle approche ! ami, fête avec nous son  
arrivée.

②のプロンプター用筆写台本での「(※Zurga)」の部分は、①の検閲用筆写台本の詩と一致させるために加筆されたものと考えられるが、この加筆に加えてズルガとナディールの詩においてカット指示も見られる。これらのカット指示部分は、③の自筆リダクションスコアにおいて、以下のようにになっている（資料6）。

### 【資料6】同場面の③の自筆リダクションスコアの詩

#### Zurga

C'est bien ! Je l'attendais ! O dieu Brahma, merci

#### Nadir

Qui donc attendais-tu ~~dans ce désert sauvage?~~

#### Zurga

Une femme inconnue et belle autant que sage.  
Que les plus vieux de nous, soumis au vieil usage,  
Loin d'ici, chaque année, ont soin d'aller chercher.  
Un long voile à nos yeux dérobe son visage ;  
Et nul ne doit la voir, nul ne doit l'approcher !  
Mais pendant nos travaux debout sur ce rocher,  
Elle prie ; - et son chant qui plane sur nos têtes,  
Écarte les esprits méchants et les tempêtes !  
Elle approche, Ami, fête avec nous son arrivée !

冒頭の合唱「Un Pêcheur」の詩が削除されている。②のプロンプター用筆写台本でカット指示がなされていた部分については、ズルガの冒頭の詩はカットされているものの、その後のナディールの冒頭の詩はカットされていない。また、大きな変更ではないがズルガの詩において「Une fille」が「Une femme」に変更されている。

この部分は④の初版台本と⑤の初版ヴォーカル・スコアでは以下のようにになっている（資料7）。

## 【資料 7】 同場面の④と⑤の詩

### ④の初版台本

#### Un Pêcheur

O Maître, une pirogue aborde près d'ici

#### Zurga

C'est bien ! je l'attendais ! O dieu Brahma, merci

#### Nadir

Qui donc attendais-tu dans ce désert sauvage ?

#### Zurga

Une fille inconnue et belle autant que sage.  
Que les plus vieux de nous, soumis au vieil usage,  
Loin d'ici, chaque année, ont soin d'aller chercher.  
Un long voile à nos yeux dérobe son visage ;  
Et nul ne doit la voir, nul ne doit l'approcher !  
Mais pendant nos travaux debout sur ce rocher,  
Elle prie ; - et son chant qui plane sur nos têtes,  
Écarte les esprits méchants et les tempêtes !  
Elle approche, Ami, fête avec nous son arrivée !

#### Le chœur

Le voici ! la voici !

Elle vient ! On l'amène ici.

### ⑤の初版ヴォーカル・スコア

#### Zurga

Que vois je ? une pirogue aborde près d'ici !  
Je l'attendais ! O dieu Brahma, merci !

#### Nadir

Qui donc attendais-tu ?

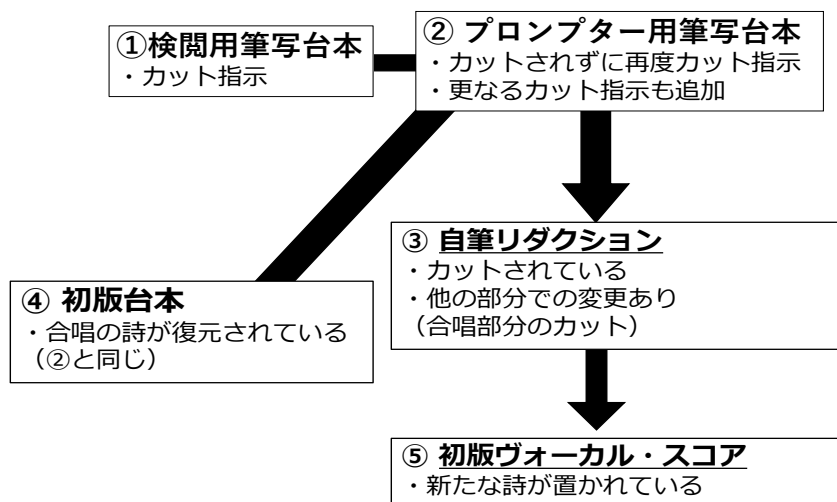
#### Zurga

Une fille inconnue et belle autant que sage.  
Que les plus vieux de nous, soumis au vieil usage,  
Loin d'ici, chaque année, ont soin d'aller chercher.  
Un long voile à nos yeux dérobe son visage ;  
Et nul ne doit la voir, nul ne doit l'approcher !...  
Mais pendant nos travaux debout sur ce rocher,  
Elle prie ; et son chant qui plane sur nos têtes,  
Écarte les esprits méchants et les tempêtes !...  
Elle approche, Ami, fête avec nous son arrivée !

④の初版台本では、②のプロンプター用筆写台本で使われていた合唱「Un Pêcheur」の詩が新たに用いられているが、その後の詩については、③の自筆リダクションの詩が使用されている。⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩は、③の詩に類似するが、冒頭のズルガの詩に関しては、新たなものが置かれている。

この修正過程を図式化すると以下のようなになる（図 4）。

【図 4】 修正 7 の修正過程



(筆者作成)

一方、表4の修正13にあたる第1幕の Scène 7 (No. 4) のナディールの場面においては、ナディールの冒頭の詩に関して、以下のように①の検閲用筆写台本と②のプロンプター用筆写台本でカット指示が記されている(資料8)<sup>12</sup>。

### 【資料8】第1幕の Scène 7 (No. 4) のナディールの場面の詩

#### ①の検閲用筆写台本

Nadir (seul)

C'est étrange ! La voix de cette fille  
Inconnue... a fait frémir tout mon être...  
une espérance folle a traversé mon cœur !  
J'ai cru... mais non ! Pauvre insensé !  
(※×) Vingt fois déjà la même vision a passé  
devant mes yeux (※×) ! C'est la fièvre ! C'est  
le remords ! (se laissant tomber sur une roche.) Oh !  
Je souffre !. et j'ai honte de ma faiblesse !  
Leïla ! Leïla ! Il ne suffisait pas de fuir  
à jamais la terre que tu habites pour  
cesser d'être parjure à l'amitié, à mon  
serment ! Hélas ! (※×) j'aurais dû tout avouer  
à Zurga ; j'aurais dû lui dire : ami, pardonne-  
moi. J'ai cédé à un attrait invincible !  
à un amour plus fait que ma  
raison (※×) ! J'ai revu celle que nous avions  
juré de ne jamais revoir ! Je l'ai revue  
en rampant comme un coupable, pour  
m'approcher de sa demeure, pour baiser  
la trace de ses pas, pour aspirer  
un souffle de la brise qui passait sur elle !

#### ②のプロンプター用筆写台本

Nadir, (seul)

C'est étrange ! La voix de cette fille  
Inconnue... a fait frémir tout mon être...  
une espérance folle a traversé mon cœur !  
J'ai cru... mais non ! ※Pauvre insensé !  
Vingt fois déjà la même vision a passé  
devant mes yeux ! C'est la fièvre ! C'est  
le remords ! (se laissant tomber sur une roche.) Oh !  
※Je souffre ! et j'ai honte de ma faiblesse !  
Leïla ! Leïla ! Il ne suffisait pas de fuir  
à jamais la terre que tu habites pour  
cesser d'être parjure à l'amitié, à mon  
serment ! Hélas ! j'aurais dû tout avouer  
à Zurga ; j'aurais dû lui dire : ami, pardonne-  
moi. ※J'ai cédé à un attrait invincible !  
à un amour plus fait que ma  
raison ! J'ai revu celle que nous avions  
juré de ne jamais revoir ! Je l'ai revue  
en rampant comme un coupable, pour  
m'approcher de sa demeure, pour baiser  
la trace de ses pas, ※pour aspirer  
un souffle de la brise qui passait sur elle.

①の検閲用筆写台本で(×)という表記でカット指示が記されているが、②のプロンプター用筆写台本ではカットされていない。しかし、その同じ箇所には四角枠と中線によって改めてカット指示がなされている。

一方、これらのカット指示部分は、③の自筆リダクションスコアでは、次のようになる(次頁の資料9)。

<sup>12</sup> カット指示部分は※で記している。

## 【資料9】同場面の③の自筆リダクションスコアの詩

### ③の自筆リダクションスコア

Nadir (seul)

A celle voix quel trouble agitait tout mon être ?  
Quel fol espoir ? Comment ai-je cru reconnaître ?  
Hélas ! devant mes yeux déjà, pauvre insensé,  
La même vision tant de fois a passé !  
Non ! non ! c'est le remords, la fièvre, le délire !  
Zurga doit tout savoir,  
J'aurais dû tout lui dire !  
Parjure à mon serment, j'ai voulu la revoir !  
J'ai découvert sa trace,  
Et j'ai suivi ses pas !  
Et caché dans la nuit et soupirant tout bas,  
J'écoutais ses doux chants emportés dans l'espace !

③の自筆リダクションスコアにおいて、詩が韻文に変更され、簡略にされていることが分かる。そこで、この部分の台本とスコアの訳を確認する（資料10）。

## 【資料10】同場面の②と③の詩

### ②のプロンプター用筆写台本

ナディール

なんて不思議な！見知らぬあの人の声は…  
私の心を完全に奮い立たせる。  
激しい期待が私の心に突き刺さる！私は信じている…  
いや！馬鹿げている！

**すでに20回同じような光景が私の目の前をよぎった！**

**これは熱だ！妄想だ！**（岩に腰掛けながら）

ああ、私は疲れているのだ！この弱さが恥ずかしい！  
~~レイラ！レイラ！友情への、誓いへの偽りで不実な人になるのは避けるために、~~

君が暮すことになるこの地から永遠に立ち去ることだけはしたくない！ああ！

私はズルガに全てを告白するべきだった。彼に言うべきだった。

友人よ、許してくれ。

私は不屈の愛に負けた！私の良識よりも成熟した愛に！

私は決して会わないと誓ったことを思い出した！

罪人のように、這い進みながらそれを思い出す。

彼女の居るところに近づくために、彼女の足跡を辿るために、

~~彼女を横切ったそよ風を吸うために。~~

### ③の自筆リダクションスコア

ナディール

あの声でなんという混乱が私の心を完全に動揺させたのか？

なんという愚かな期待だ？ どうして私はあの人だと思ったのか？

ああ！すでに私の前を、哀れにも、

同じ光景が何度も過ぎ去った

いや、これは後悔、情熱、妄想だ！

ズルガは全てを知らなければならない、

だから私は彼に全てを話すべきであった！

私は誓いを破り、再び彼女に会いたいと望んだ！

私は彼女の足跡を見つけ、

彼女の後を追った！

そして夜の闇に隠れ、そっとため息をつきながら、

私はあたりに響く彼女の優しい歌声を聞いたのだ！

台本では物語の内容は変えられておらず、レシタティブに変更するために詩が簡略化されていることが読み取れる。この部分の詩は、④の初版台本と⑤の初版ヴォーカル・スコアでは以下のようにになっている（資料 11）。

**【資料 11】 同場面の④と⑤の詩**

④の初版台本

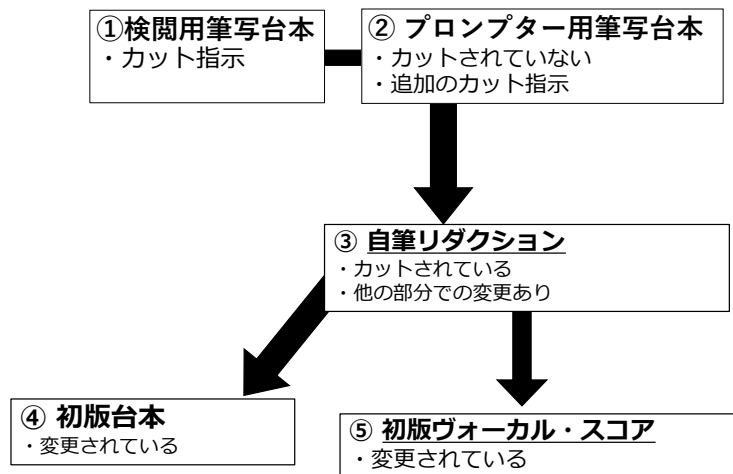
A celle voix quel trouble agitait tout mon être ?  
 Quel fol espoir ? Comment ai-je cru reconnaître ?  
 Hélas ! devant mes yeux déjà, pauvre insensé,  
 La même vision tant de fois a passé !  
 Non ! non ! c'est le remords, la fièvre, le délire !  
 Zurga doit tout savoir,  
 J'aurais dû tout lui dire !  
 Parjure à mon serment, j'ai voulu la revoir !  
 J'ai découvert se trace,  
 Et j'ai suivi ses pas !  
 Et caché dans la nuit et soupirant tout bas,  
 J'écoutais ses doux chants emportés dans  
 l'espace !

⑤の初版ヴォーカル・スコア

A celle voix quel trouble agitait tout mon être ?  
 Quel fol espoir ? Comment ai-je cru reconnaître ?  
 Hélas ! devant mes yeux déjà, pauvre insensé,  
 La même vision tant de fois a passé !  
 Non ! non ! c'est le remords, la fièvre, le délire !  
 Zurga doit tout savoir,  
 J'aurais dû tout lui dire !  
 Parjure à mon serment, j'ai voulu la revoir !  
 J'ai découvert se trace,  
 Et j'ai suivi ses pas !  
 Et caché dans la nuit et soupirant tout bas,  
 J'écoutais ses doux chants emportés dans  
 l'espace !

上記の修正手順を図式化すると以下のようなになる（図 5）。

**【図 5】 修正 13 の修正過程**



（筆者作成）

①と②でのカット指示部分が、③でレシタティブへの変更のために簡略化され、④と⑤の両方で反映されていることから、2つの台本はほとんど変わらない時期に作成されたこと、そして③から⑤の修正が、検閲に出されてから初演までの期間になされたことが明らかである。

また、表 4 の修正 20 にあたる第 2 幕の Scène 1 でも同じような内容の修正がなされている。②のプロンプター用筆写台本において以下の詩のカットと変更指示が見られる（資料 12）。

【資料 12】 第 2 幕の Scène 1 の②のプロンプター用筆写台本の詩

Nourabad (après un long silence.)

Le ciel est pur, la mer est calme et les  
barques ont regagné la rive. Pour cette  
nuit, ma fille, ta tâche est finie... (~~Leïla~~  
~~quitte la terrasse. Dinhara jette un tapis à~~  
~~terre, puis~~  
~~elle place sur le tapis deux coussins et une~~  
~~petite table basse~~  
~~toute servie.) Voici des fruits, du lait et du~~  
~~pain~~  
~~de maïs, préparé pour toi seule. (lui montrant~~  
~~un hamac suspendu sous un berceau de~~  
~~lions.) Là, tu pourras (peux) reposer jusqu'au~~  
~~jour et rien ne troublera ton sommeil, si ce~~  
~~n'est, peut être, le cri de quelque oiseau de~~  
~~mer, niché dans les ruines, ou la chanson d'un~~  
~~pauvre enfant, couché sur la plage au pied de~~  
~~cette terrasse.~~

Leïla.

Allez-vous donc me laisser seule ?

Nourabad.

Oui, mais sois sans crainte. ~~Bien d'autres~~  
~~avant toi, ont passé dans ces ruines vénérées~~  
~~de longues nuits sous notre garde.~~  
(lui montrant le fond.) Par là des rochers  
inabordable (se tournant vers la droite.) Et de  
ce  
côté, un étroit sentier gardé par nous !  
~~Là, pendant ton sommeil, nous brûlerons le~~  
~~bois~~  
~~sacré dont la flamme doit écarter de ta~~

これらのカット指示部分は、③の自筆リダクションスコアにおいて、以下のようになっている（資料 13）。

【資料 13】 ③の自筆リダクションスコアの詩

Chœur, dans la coulisse

L'ombre descend des cieux ;  
La nuit, ouvre ses voiles,  
Et les blanches étoiles  
Se baignent dans l'azur des flots silencieux !...

Nourabad

Les barques ont gagné la grève ;  
Pour cette nuit, Leïla, notre tâche s'achève.  
Ici tu peux dormir.

Leïla

Allez-vous donc, hélas !  
Me laisser seule ?

Nourabad

Oui, mais ne tremble pas,  
Sois sans crainte. – par là des rocs inaccessibles  
Défendus par les flots grondants ;  
De ce côté, le camp ; et là, gardiens terribles,  
Le fusil sur l'épaule et le poignard aux dents,  
Les Fakirs veilleront !



上述の修正と同様に③の自筆リダクションスコアでは、詩が韻文に変更され、簡略にされている。また合唱も追加されている。さらにこの部分は、④の初版台本と⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩とも一致しており、その修正過程は修正 13 と同じであることが明示される。

次に、①と②の台本において散文で書かれている箇所において修正指示がある他の部分に着目する。表 4 の修正 27 にあたる第 2 幕の Scène 4 (③ : No. 8、⑤ : No 10) では、②のプロンプター用筆写台本で以下のカット指示がなされているが、③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、その場面全てカットされている (資料 14)。

#### 【資料 14】 ②のプロンプター用筆写台本の詩

Zurga (escaladant la terrasse)

~~Sur les rochers aigus qui gardent cette enceinte de  
pas humains j'ai reconnu l'empreinte, et bravant  
le péril... dans les airs suspendu...~~

Zurga

~~Un homme dans ces lieux...~~

Nadir (reconnaissant la voix)

~~Zurga ! Tout est perdu !~~

Zurga (tournant à droite et au fond.)

~~Venez tous ! venez tous !~~

この変更は、図式化すると修正 13 や 17 と同じであるが、散文がレシタティブに書き換えられるのではなく、その部分が全てカットされているため、修正内容は異なる。表 4 の修正 5、7、13、20 の台詞部分のレシタティブへの変更に加えて、台詞部分の広範囲にわたるカットもなされていることも確認された。

以上から、①と②の筆写台本では、大幅な修正はなく、それは、③の自筆リダクションスコアにおいて行われていたことが検証された。また、レシタティブへの書き換えと台詞部分のカットがなされており、ジャンルの変更は、初演までに行われたことが指摘できる。その一方で、④の初版台本と⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩については、③の詩と一致するものや、一致しないものが混在することも分かり、詩の修正が、初版スコアが出されるまで行われていたことも明らかになった。

このようなジャンルの変更に加えて注目したいその他の修正は、詩の追加である。③の自筆リダクションスコアにおいて、多くの単語の修正が確認された（表6）。

【表6】③の自筆リダクションスコアで修正された単語

加筆された単語		変更された単語	
No. (Scène)	詳細	No. (Scène)	詳細
第1幕 No. 1 (Scène 2)	Oui	第1幕 No. 7 (Scène 4)	La→Sa
No. 1 (Scène 3)	tout Eh bien	No. 8 Final (Scène 5)	de l'azur→ de la nuit
No. 2 (Scène 4)	Mais	第3幕1景 No. 10 (Scène 4)	eut→est Pour→Tout mourir→périr
第3幕1景 No. 9 (Scène 1)	O, tendre	No. 10 (Scène 5)	Partez →Allez
No. 10 (Scène 4)	Par Brahma Quoi		
No. 10 (Scène 5)	Va		
第3幕2景 No. 1 (Scène 7)	Ah Nadir		
No. 12 (Scène 7)	Adieu		

(筆者作成)

加筆された箇所に関しては、「Oui」、「Eh bien !」、「Ah」、「O」、「Quoi」、「Adieu」といった感嘆詞あるいは間投詞に加えて、「tout」、「Mais」そして「Par Brahma」や「Nadir」というように、副詞、接続詞、固有名詞と物語の進行に関わることのない単語が追加されている。

「Va」という語について、動詞であるが、その単語が加筆されることで、物語上、大きく変わることはない。単語が変更されている部分に関しても、「La→Sa」や「de l'azur→ de la nuit」というように、物語の流れの上で大きな変更を伴うことのない修正がなされている。特に注目したいのは、「mourir→périr」と「Partez→Allez」である。これらはどちらも動詞の変更であるが、前者はどちらも「死ぬ」、後者はどちらも「立ち去れ」という意味を含んでいる。⑤の初版スコアで全てカットされている第1幕 No. 1 のナディールのクープレ 2 番（表6の「tout」の加筆）を除き、これらの修正は⑤で反映されている。

このような単語のみの修正は、③の自筆リダクションスコアで初めて現れていることから、リハーサル等、演奏した上で音楽的な流れを考慮して修正されたことが示唆される。この音楽的理由については、第3項で後述する。

一方で、数行にわたる詩の追加もなされている。それは第2幕冒頭の合唱である。2つの台本では見られなかった以下の詩が、③の自筆リダクションスコアにおいて追加されている（資料15）。

**【資料15】③の自筆リダクションスコアの詩**

Chœur, dans la coulisse  
L'ombre descend des cieux ;  
La nuit, ouvre ses voiles,  
Et les blanches étoiles  
Se baignent dans l'azur des flots silencieux !

真珠を採りに行く漁師たちの無事を祈る歌が歌われる。もともと《真珠採り》の合唱は、第1幕の冒頭とフィナーレ、第2幕のフィナーレ、第3幕第2景の冒頭とフィナーレに置かれていたが、③の自筆リダクションスコアにおいて第2幕の冒頭に合唱が追加されたことにより、各幕に2場面、合唱が登場することになり、視覚的にも聴覚的にもこの作品の壮大きが増すことになる。

以上の台本の異同の検証から、下記のことが明らかになった。

③の自筆リダクションスコアで散文が韻文へと変えられており、台本の制作において、オペラ・コミックから「オペラ」への書き換えが意図されていた。また、第2幕冒頭の合唱の追加も注目すべき点で、この修正により、各幕が合唱で始まり合唱で終わることになり、この作品において合唱が重要な位置を占めていることが示唆される。

そこで次に、このように台本において変化が見られる本作の音楽がいかにつけられたのかを検討したい。

### 第3項 音楽の異同とその考察<sup>13</sup>

ここでは、③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアを対象に検証を進める。まず、③の自筆リダクションスコアでどういった修正が行われ、⑤の初版ヴォーカル・スコアでどの程度反映されているかを探る。

---

<sup>13</sup> 音楽の異同については、H. Lacombe 1989: 728-748 を参考にした。

【表7】 自筆リダクションスコアの書き込み、修正、初版譜での変更点

③の自筆リダクションスコア				⑤の初版ヴォーカル・スコア	
No. / 楽曲名	修正箇所		筆記具	初版での変更点 <sup>14</sup>	No. / 楽曲名
	ページ数 <sup>15</sup>	修正内容			
—	—	—	—	—	—
イントロダクション	—	—	—	—	プレリュード
No. 1 イントロダクション	pp. 7-12	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp. 6-11)	No. 1 イントロダクション
	p. 10	リズムの変更指示 (休符の削除とフェルマータの追加)	黒鉛筆	変更されている (p. 9)	
	p. 23	3小節のカット指示	黒インク	カットされていない (p. 20)	
	p. 28 (- p. 32)	5小節のカット指示	黒インク	5小節だけでなく、その前後のナディールの朗誦部分が全てカット (pp. 21-22)	
	pp. 38-39	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (p. 27)	
	pp. 39-40	リピート記号の追加	黒インク (太め)	追加されている (p. 28)	
No. 2 レシタティブと二重唱	p. 45	—	—	歌唱部のメロディーの変更 (p. 30)	No. 2 レシタティブと二重唱
	pp. 59-61	カット指示	黒鉛筆	カットされている (pp. 44-46)	
No. 3 レシタティブ、セーヌ、合唱	p. 63	カット指示 (詩と小節)	黒インク (細めと太め) 黒鉛筆	カットされている (p. 48)	No. 3 レシタティブ、合唱、セーヌ
	p. 70	—	—	オーケストレーションが違う (p. 52)	
	p. 81	—	—	歌唱部のメロディーの変更 (p. 60)	
	p. 83	カット指示	青鉛筆	カットされていない (p. 62)	
	p. 84	4小節のカット指示	黒インク	カットされている (p. 63)	
	p. 86	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (p. 64)	
	p. 87	4小節のカット指示	黒インク	カットされている (p. 64)	
No. 4 フィナーレ	—	—	—	—	No. 4 レシタティブとロマンス
	p. 96	2小節の加筆 (詩と小節)	黒インク	加筆され、初版譜において詩が少し変更されている (p. 69)	No. 5 フィナーレ
	p. 98	1小節のカット指示	黒インク	カットされている (p. 72)	
	p. 112	—	—	レイラのヴォカリーズの音型が異なる (p. 83)	
	p. 113	カット指示 (詩と小節)	黒インクと黒鉛筆	カットされている (p. 84)	

<sup>14</sup> 詩のみの修正はここでは省略する。

<sup>15</sup> ページ数が各フォルオの真ん中下に示されているため、それに依拠する。

第2幕 No. 4 bis 間奏、合唱、セース	pp. 3-6	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp. 86- 88)	第2幕 No. 6 間奏曲、合唱、セース
	p. 15	——	——	歌唱部のメロディーの変更 (p.93)	
	p. 21	カット指示	赤インク	カットされている (p. 96)	
	p. 22	カット指示	黒鉛筆	カットされている (p. 96)	
No. 5	p. 31	——	——	レイラのヴォカリーズの音型が異なる(p. 103)	No. 7 レシタティブとカヴァティース
No. 6 シャンソン	pp. 34-35	カット指示	黒インク	オーケストレーションの変更 (p. 105)	No. 8 シャンソン
No. 7	p. 37	——	——	オーケストレーションの変更 (p. 106)	No. 9 二重唱
	pp. 38-41	カット指示	黒インク	オーケストレーションの変更 (低声部の音型を削除、 p. 107)	
	pp. 47	——	——	歌唱部のメロディーの変更 (p. 107)	
	pp. 47-49	オーケストレーションの変更	黒インク	変更されている(p. 112)	
	pp. 55-64	カット指示	赤インク、黒鉛筆、 黒インク (台本の修正 23 部分)	次のナンバーまで全てカット (p. 118) 赤インクが修正指示の中で一番後? (ここ例にあげる)	
No. 8 フィナーレ	pp. 72-73	8小節のカット指示	黒インク	カットされている (p. 127)	No. 10 フィナーレ
	pp. 74	3小節のカット指示	黒インク	カットされている (p. 129)	
	pp. 78-80	カット指示	黒クレヨン	カットされていないが変更あり (p. 134)	
	pp. 83-85	カット指示	黒クレヨン	カットされていないが変更あり (p. 137)	
	p. 86	リズムと詩の変更 (詩の内容は変わっていない)	黒インク (太め) (消された跡もある)	変更されている (p. 140)	
	p. 89	——	——	リズムの変更あり (p. 144)	
	p. 90	リズムと詩の変更 (詩の内容は変わっていない)	黒インク (太め) (消された跡もある)	変更されている (p. 144)	
	p. 93	リズムと詩の変更 (詩の内容は変わっていない)	黒インク (太め) (消された跡もある)	変更されている (p. 147)	
	p. 95	オーケストレーションの変更	黒インク (消された跡もある)	変更されている (p. 149)	
	pp. 97-98	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp. 131-132)	

第3幕第1景 No.9	p.111	—	—	歌唱部のリズムの変更 (p.156)	第3幕第1景 No.11 間奏曲、レシタティブ、エール
	p.112	—	—	歌唱部のメロディーの変更 (p.159)	
No.10 レシタティブと二重唱	pp.120-124	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp.164-167)	No.12 セーヌ、二重唱
第3幕第2景 No.11	pp.154-157	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp.184-186)	第3幕第2景 No.13 合唱、ダンス
	pp.164-168	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp.191-193)	
No.12	p.170	—	—	歌唱部のリズムの変更 (p.195)	No.14 セーヌと二重唱
	p.170	—	—	歌唱部のメロディーの変更 (p.195)	
	p.174	—	—	歌唱部のリズムの変更	
	pp.176-177	カット指示	黒クレヨン	カットされていない (pp.202-204)	
No.13 フィナーレ	p.182	—	—	歌唱部のメロディー(1音)の変更 (p.207)	No.15 フィナーレ
	pp.182-183	歌唱部のメロディーの変更	赤インク	変更されている (p.207)	
	pp.183-184	カット指示 メロディーの変更	赤インクと黒鉛筆	カットされている (p.208) 変更されている	
	p.186	—	—	歌唱部のリズムの変更 (p.208)	

(筆者作成)

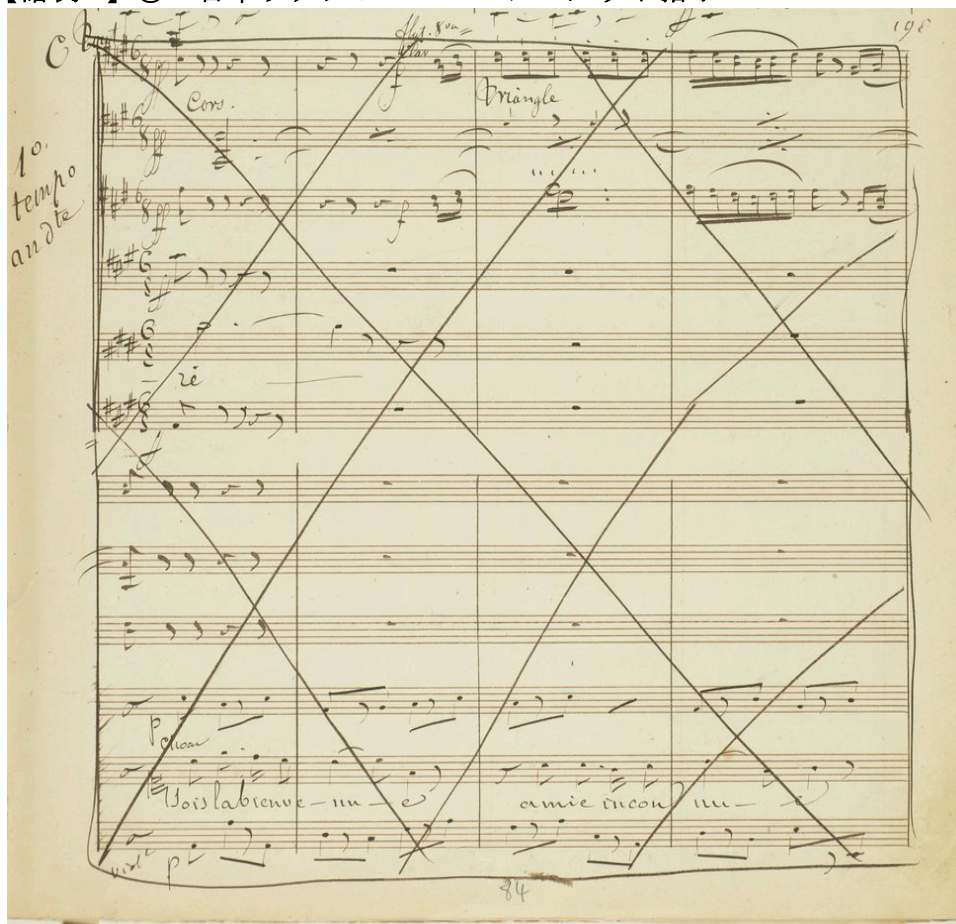
表7から、③の自筆リダクションスコアにおいて多くの修正があることが分かる。その種は大きく3つに分けられ、その内容は⑤の初版ヴォーカル・スコアにおいてそれぞれの形で現れる。

#### (1) 黒インクや黒クレヨンによる修正

《真珠採り》の修正で多く見られるのは黒インクや黒クレヨンによる修正である。その中でも、カット指示が目立っており、それは数小節のものもあれば、ページにわたる大きなものもある。特に着目したいのは、No.3の最後の合唱部分とNo.1のナディール登場場面である(譜例1)。

No.3最後の合唱部分では、黒インクによって4小節のカット指示がなされている。

#### 【譜例1】③の自筆リダクションスコアのカット指示



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

この部分の⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、カット指示が反映されており、全てカットされている(次頁の譜例2)。

【譜例 2】⑤の初版ヴォーカル・スコアの修正

(初版ヴォーカル・スコア)

一方、No. 1 のナディール登場場面では、③の自筆リダクションスコアにおいて、No. 3 最後の合唱部分と同様に、黒インクによるカット指示が見られるが、⑤の初版ヴォーカル・スコアにおいてその前後は違った形になっている。この異同を見るためにこの部分の流れを③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアを比較しながら確認する(次頁の譜例 3)。



【譜例 3】 No. 3 のナディール登場場面の流れ 1

③の自筆リダクションスコア

Handwritten musical score for No. 3, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics in French: "que j'ai fait bi- er mes a- mis" and "Vous Le feriez de main oui vous Le feriez de". The tempo is marked "plus Lent" and the dynamics are "p" (piano). The score is on aged paper with some handwritten annotations.

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

⑤の初版ヴォーカル・スコア

Plus lent. (♩=69)  
*noblement.*  
*(long)* Ce

que j'ai fait hi - er, — mes a - mis, — vous

*a piacere.*  
le feriez de - main, Oui, vous le fe - riez de - main, Compa -

The image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 93-96) features a vocal line with a fermata on the word 'Ce' and a piano accompaniment. The second system (measures 97-100) continues the vocal line with the lyrics 'que j'ai fait hier, mes amis, vous' and the piano accompaniment. The third system (measures 101-104) continues the vocal line with the lyrics 'le feriez demain, Oui, vous le feriez demain, Compa-' and the piano accompaniment. The score includes performance instructions such as 'Plus lent. (♩=69)', 'noblement.', '(long)', and 'a piacere.'.

(初版ヴォーカル・スコア p. 21)

上記では、まだ違いがみられないが、次の合唱部分（次頁の譜例4の枠内）については、  
⑤の初版ヴォーカル・スコアで全てカットされている（次々頁の譜例5）。

【譜例 4】 No. 3 のナディール登場場面の流れ 2

③の自筆リダクションスコア

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features several staves of music. At the top, there are staves for Flute (Fl. 1<sup>o</sup>), Clarinet (Clar.), Cello (Cello), and Cymbals (Cymballes.). The vocal line is written in French and includes the lyrics: "main Compagn' Compagn' Compag' Compagn' pp Donnons lui Donnons lui La". The score is marked with "10 tempo" and "Cresc". There are two large black rectangular boxes highlighting specific sections of the score. The first box highlights the vocal line and the piano accompaniment. The second box highlights the piano accompaniment and the vocal line. The score is written in a clear, legible hand.

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

⑤の初版ヴォーカル・スコア

The image shows a page of a musical score, page 22, with handwritten annotations. At the top left, the number '22' is printed. A handwritten '105' is next to the first vocal line. The score includes a vocal line for a soloist (N) and a choir (CHOEUR). The lyrics are: '- gnons don\_nons-nous, donnons-nous la main!'. A diagonal line is drawn through the score, starting from the top right and extending downwards, indicating a section that has been cut. A white box with the Japanese text 'カットされている部分→' (Cut part →) is placed over the score, with an arrow pointing to the cut line. The score contains various musical notations such as 'rall.', '1<sup>o</sup> tempo. (♩=100)', 'mf', 'f', 'pp', 'p', 'suives.', and 'cresc.'. The bottom system of the score has a handwritten '109' next to it.

(初版ヴォーカル・スコア p. 22)

③の自筆リダクションスコアでは、ナディールの歌唱部分にも黒インクによるカット指示がなされている (次頁の譜例 5)。

【譜例 5】 No. 3 のナディール登場場面の流れ 3

③の自筆リダクションスコア

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The top section consists of several staves that have been heavily crossed out with diagonal lines, indicating they were cut from the final version. The word 'Cout' is written at the top left. Below the crossed-out staves, there are staves for 'Flutes', 'Clarin', and 'Violoncelle'. The 'Violoncelle' part includes the instruction '2. coup.' and the lyrics 'Dans les jungles et dans les hautes des loups et des lions'. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. A large black bracket on the right side of the page encompasses the crossed-out staves and the 'Flutes', 'Clarin', and 'Violoncelle' parts, pointing towards the text box below.

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

⑤の初版ヴォーカル・スコア

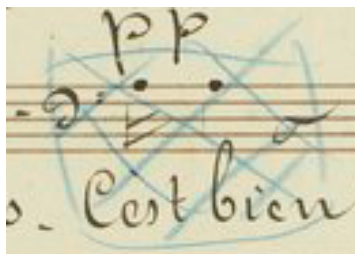
カット指示がある部分だけでなく、上記の部分が全てカットされている

譜例 4 のように、カット指示がなされているナディールの歌唱部分が⑤の初版ヴォーカル・スコアでカットされているだけでなく、譜例 5 のように、③の自筆リダクションスコアにカット指示がない部分も⑤の初版ヴォーカル・スコアで全てカットされており、黒インクや黒クレヨンによる修正箇所において様々なカット内容があることが確認された。

## (2) 青鉛筆による部分的なカット指示

黒インクや黒クレヨンだけでなく、青鉛筆による修正も見られる。この種の修正は多くはなく、また、より短い単位でのカット指示となっている（譜例 6）。

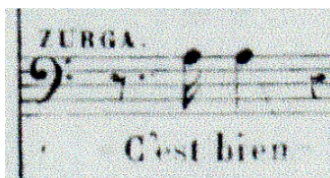
### 【譜例 6】③の自筆リダクションスコアのカット指示



（フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19）

上記の③の自筆リダクションスコアでは、以下のようにズルガの「C'est bien」のフレーズにカット指示がなされている。しかし以下の⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、「C'est bien」はカットされず、ズルガによって歌われる（譜例 7）。

### 【譜例 7】⑤の初版ヴォーカル・スコア



（初版ヴォーカル・スコア）

この種の修正では、音楽の流れが考慮されて細かな変更が行われたことが考えられる

## (3) 赤インクによる変更箇所

また、赤インクによる修正部分に着目したい。赤インクで記されている箇所において、○に×が合わさった印がいくつか見られる。これはカットを示すもので、数小節に渡るカットの際に用いられている。例として、第 2 幕 No. 7 を検討しよう。

③の自筆リダクションスコアの p. 55 と p. 64 に赤インクによってカット指示がなされている（譜例 8）

【譜例 8】③の自筆リダクションスコアのカット指示

自筆リダクションスコア Mat. 19, acte 1, p. 55

自筆リダクションスコア Mat. 19, acte 1, p. 64



また、p. 55 と p. 64 の間には、以下のように黒インクによるカット指示も見られる（譜例 9）。

【譜例 9】③の自筆リダクションスコアのカット指示

自筆リダクションスコア Mat. 19, acte 1, p. 57



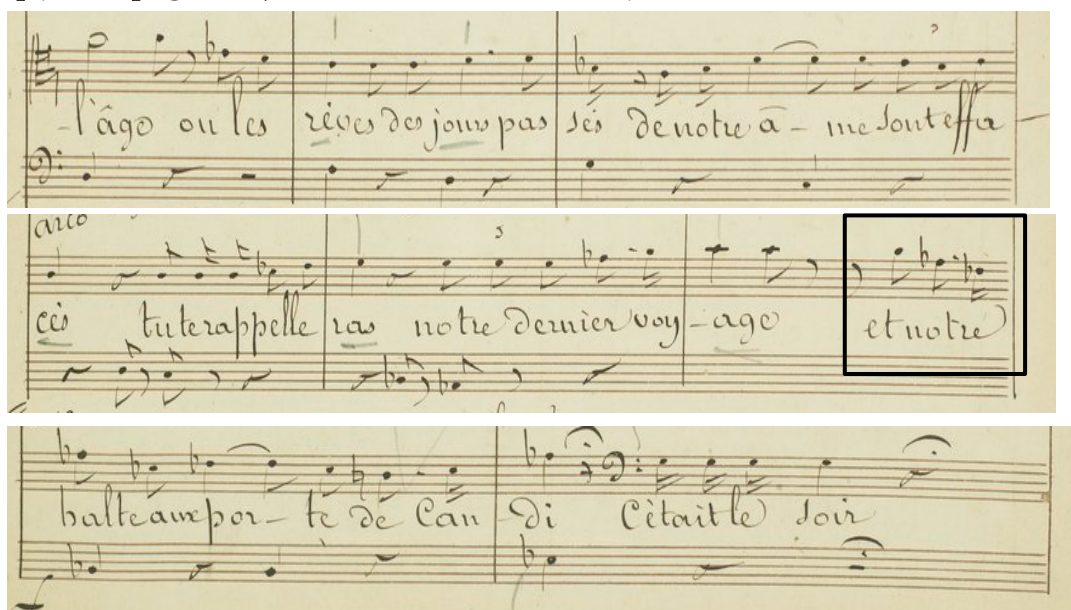
⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、p. 55 から p. 64 までの部分が全てカットされている。すなわち赤インクのカット指示が採用されている。表 7 から分かるように、赤インクのカ

ット指示が見られる部分では、同じような傾向となっており、赤インクによるカット指示及び修正指示は、⑤のヴォーカル・スコアで全て反映されている。ここから、赤インクの修正部分は他の筆記具の修正よりも後に行われたことが示唆されるのである。

以上、③の自筆リダクションスコアでの修正指示は、⑤の初版ヴォーカル・スコアに反映されているものとされていないもの、両方が存在する。また、③の自筆リダクションスコアでは見られない修正が⑤の初版ヴォーカル・スコアで行われていたことも明らかとなった。この種の修正は、他の部分でもなされており、それは、物語の流れを大きく変えるような修正ではなく、作品の上演時間や音楽の流れを考慮した微調整の修正となっている。特に後者については、感嘆詞や一単語の音節が考慮された数音のみの変更によって強調される。

No. 1 のナディールと合唱の場面において、③の自筆リダクションスコア（譜例 10）では、「F-E $\flat$ -C $\flat$ 」と下行する。

**【譜例 10】 ③の自筆リダクションスコアでの音型**

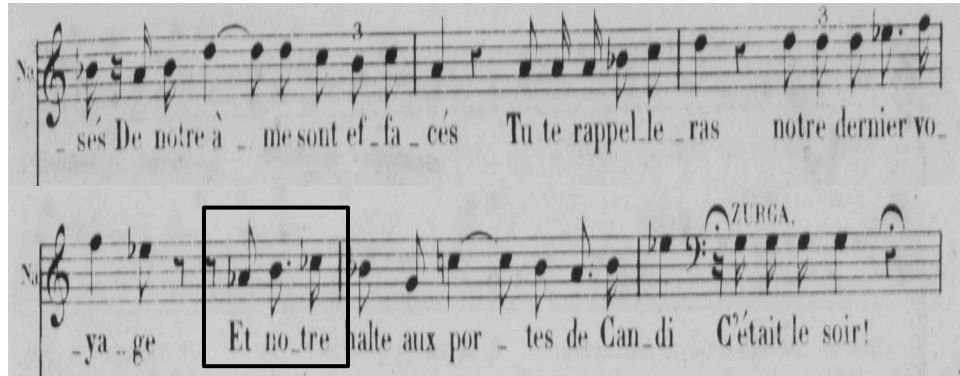


(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

一方、⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、「A $\flat$ -H-C $\flat$ 」と上行する（譜例 11）。これは、「Et no-tre」の発音に沿っている、「no-tre」の発音記号は「notr」で、この語は「R」で終わる。舌先を硬口蓋に付けなければならない「R」の発音については、下行よりも上行形の方がスムーズとなる。つまり、この修正部分は、詩に合わせて音楽が修正されたといえるのである。



【譜例 11】⑤の初版ヴォーカル・スコアでの音型



(初版ヴォーカル・スコア)

以上のように、⑤の初版ヴォーカル・スコアの中で音の微調整が行われていることから、本作が台本の詩に丁寧に音楽がつけられていったことが示される。実のところ、この台本の詩に丁寧に音楽がつけられているという点については、第2項の台本の異同で検証した、単語のみの修正箇所からも見るのできるのである。

③の自筆リダクションスコアでは、①と②の台本では見られない「Oui」、「Eh bien!」、「Ah」、「Oui」、「O」、「Quoi」、「Adieu」といった単語が加筆されていたことを第2項で指摘した。ここでは、③の自筆リダクションスコアが作られる際に加筆された部分が、どういった効果をもたらしているのかを検討していきたい。

そこでまず、単語の加筆が見られる部分の楽曲を以下に記す(表8)。

【表8】③の自筆リダクションスコアで修正された単語

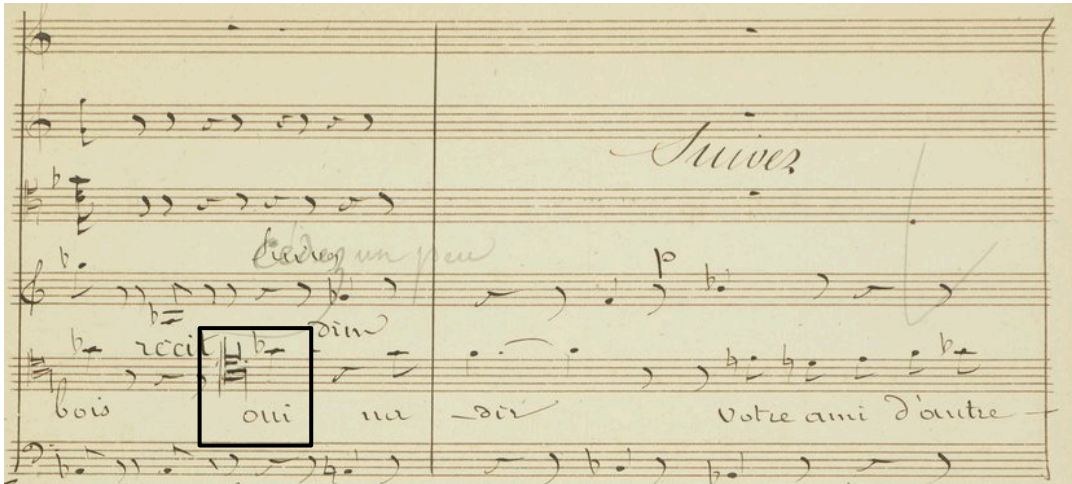
加筆された単語		
No. (Scène)	詳細	備考
第1幕 No. 1 (Scène 2)	Oui	レシタティブ部分
No. 1 (Scène 3)	tout Eh bien	ナディールのクープレ(2番)※⑤の初版では全てカット レシタティブ部分
No. 2 (Scène 4)	Mais	レシタティブ部分
第3幕1景 No. 9 (Scène 1)	O, tendre	ズルガのエール部分
No. 10 (Scène 4)	Par Brahma Quoi	ズルガとレイラの二重唱
No. 10 (Scène 5)	Va	ズルガとレイラの場面(レシタティブ部分)
第3幕2景 No. 11 (Scène 7)	Ah Nadir	ナディール、レイラ、ズルガ合唱の場面 (レシタティブ部分)
No. 12 (Scène 7)	Adieu	ナディールとレイラの二重唱(2人の退場部分)

(筆者作成)

表 8 から、単語のみの修正がレシタティブを含む朗誦的な音型の部分で行われていることが分かる。

第 1 幕 No. 1 (Scène 2) では、ナディールによって歌われるレシタティブの初めに「Oui」が加筆されている。長母音の「Oui」が加えられることで、このフレーズにアクセントがつき、また「Nadir」の「Na」と同音で歌われることで、その言葉はより円滑に進む(譜例 12)。

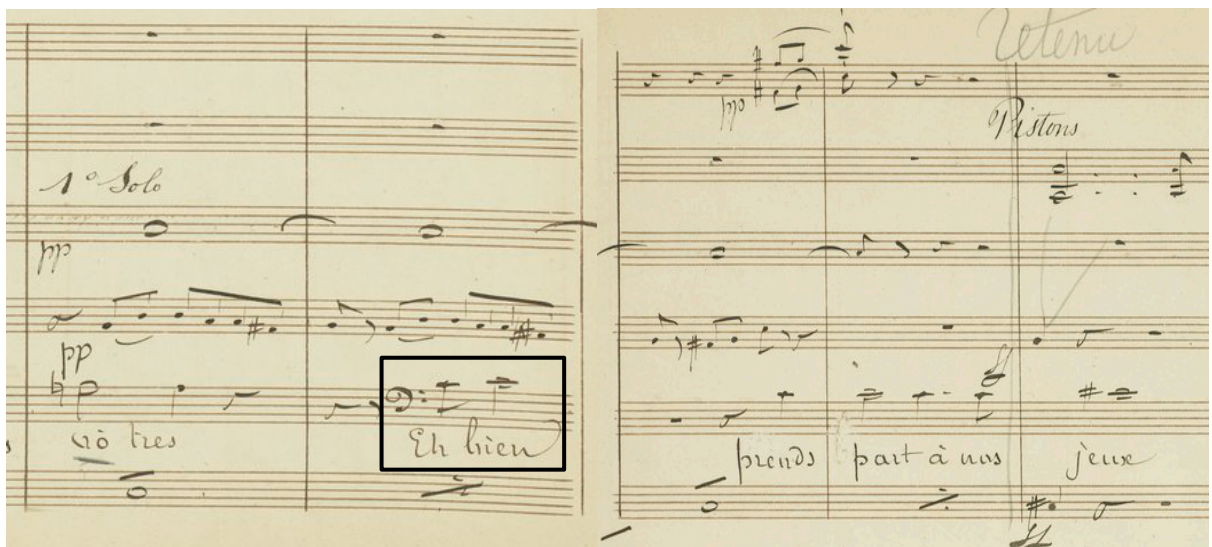
**【譜例 12】 第 1 幕 No. 1 (Scène 2) における「Oui」の加筆**



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

続く譜例 13 の No. 1 (Scène 3) では、ズルガのレシタティブの部分で「Eh bien」が追加されている。この部分に関しても、「Eh bien」という感嘆詞が追加されることにより、言葉的にも音楽的にも流れがスムーズになっているといえる。

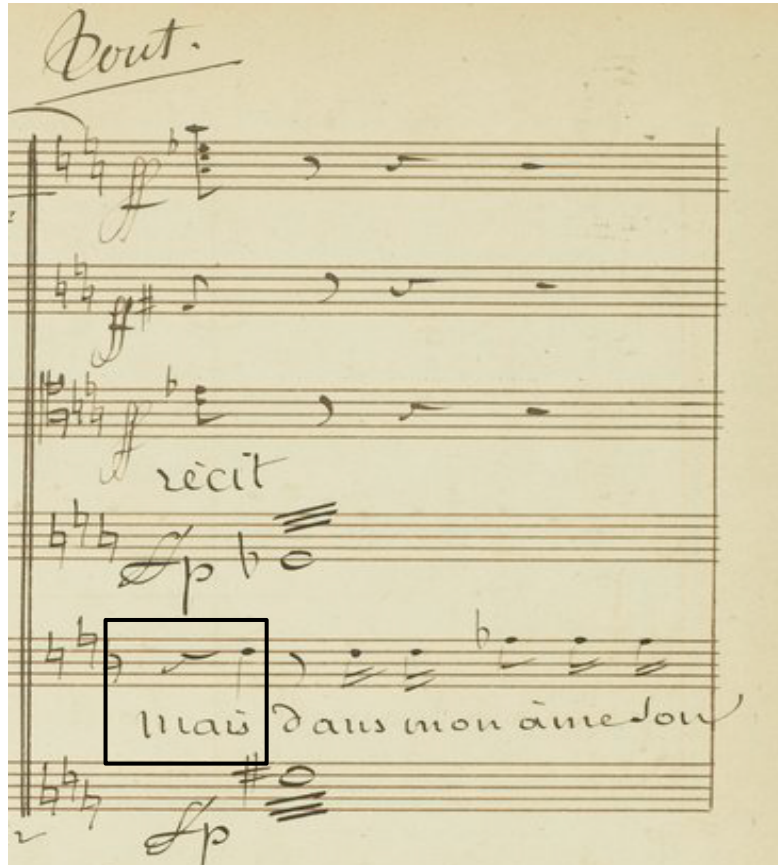
**【譜例 13】 No. 1 (Scène 3) における「Eh bien」の加筆**



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

一方、譜例 14 の No. 2 (Scène 4) では、ナディールのレシタティブの部分で、「Mais」が追加されている。この場合も同様に、その後と同じ音によって「Mais」が加えられることで、言葉的にも音楽的にもナディールのレシタティブを聞き取りやすくしていると考えられる。

**【譜例 14】 No. 2 (Scène 4) における「Mais」の加筆**



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

次頁の譜例 15 の第 3 幕 1 景 No. 10 (Scène 4) では、「Par Brahma」と「Quoi」という単語が加筆されている。この場面はズルガのエールでレシタティブではないが、メロディは朗誦的である。

【譜例 15】 第 3 幕 1 景 No. 10 (Scène 4) における「Par Brahma」と「Quoi」の加筆

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for flute (labeled 'flutes'), two voices (Soprano and Alto), and a vocal line with lyrics. The second system includes staves for bassoon (labeled 'Basson'), two voices (Soprano and Alto), and a vocal line with lyrics. The tempo is marked 'Moderato' on the left. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'poco Cresc' (poco crescendo). A specific section of the vocal line in the second system is enclosed in a black box, showing a revision of the lyrics and melody.

*flutes*  
*pp*  
*Moderato*  
*pp*  
*pp*  
 In ga Je vien demander gra - ce

*Basson*  
*poco Cresc*  
*poco Cresc*  
 par brahma parle Ciel par tes mains que j'embrase

*pp*

Handwritten musical score for a vocal and instrumental work. The score is divided into two systems. The first system (measures 50-54) features a vocal line with lyrics: "Credo", "L'innocent", "qui ne frappe que". The vocal line is accompanied by a horn (trombone) and a bassoon. The second system (measures 55-59) features a vocal line with lyrics: "moi", "Quoi!", "innocent", "L'innocent". The vocal line is accompanied by a bassoon, a cello (Cous 3<sup>e</sup>), and a horn. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (pp, p, f), and performance instructions (rall, tutti, mod<sup>to</sup>).

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

譜例 16 の No. 10 (Scène 5) のズルガとレイラの二重唱では、「Va」が加えられている。これにより音の跳躍がなくなり、より朗誦的音型になる。また、「Va」は 2 回歌われ、その言葉が強調されている。

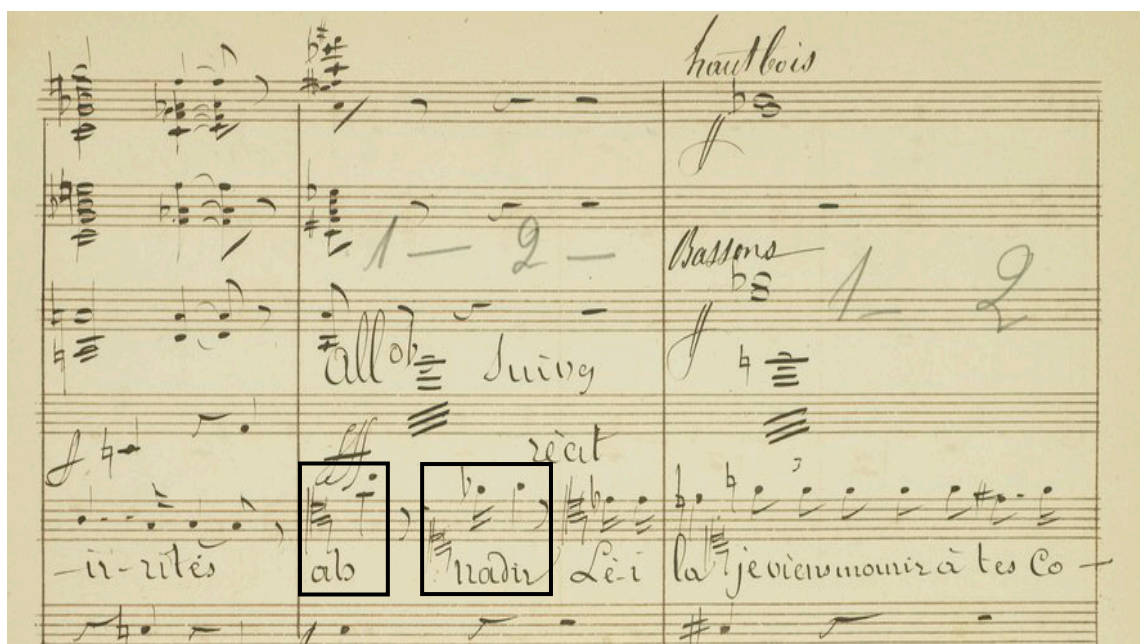
【譜例 16】 No. 10 (Scène 5) における「Va」の加筆

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics: "morte qu'à ma meçon le por te" and a boxed-in section with the word "va". The bottom system features an orchestral part with various instruments labeled: "oboe", "Cora", "clar", "Crew", "tromb", "basson", "pini", and "Sings". The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like "pp".

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

譜例 17 の No. 12 (Scène 7) のナディールとレイラの場面では、「Ah」と「Nadir」が加えられている。「Ah」はナディールによって、「Nadir」はレイラによって歌われる。その後、ナディールが「Leila」と、レイラが「je viens mourir à tes cotés」と歌い、2人の最後の二重唱へと移っていく。「Ah」と「Nadir」が付け加えられることで、抑揚が生まれ、2人のやり取りが強調される。すなわち、処刑されるナディールとレイラの緊張感が際立されているといえよう。

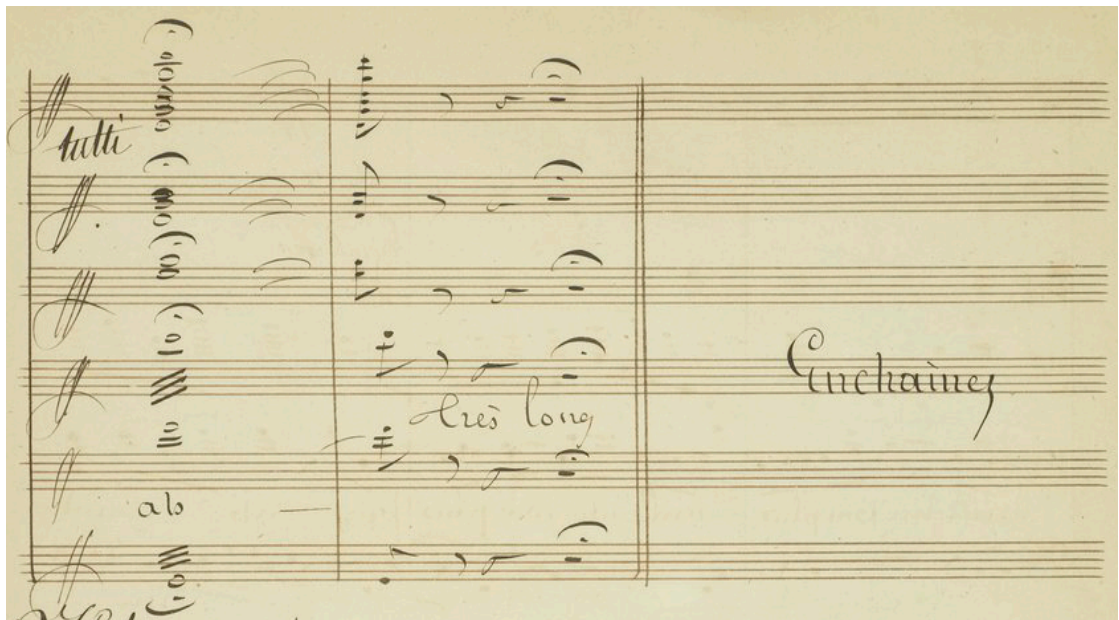
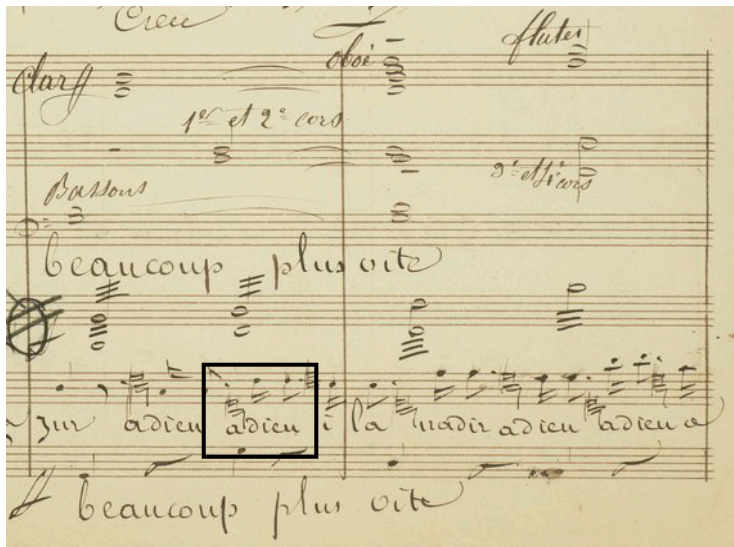
**【譜例 17】 第 3 幕 2 景 No. 12 (Scène 7) における「Ah」と「Nadir」の加筆**



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

続く第 3 幕 2 景 No. 12 (Scène 7) のナディールとレイラの二重唱部分は (次頁の譜例 18)、処刑が決まったナディールとレイラがズルガの擁護によって火刑台から逃れる場面、すなわち 2 人の退場シーンで歌われる。加筆された「Adieu」という単語が音型的上行しながら何度も繰り返されている。「Adieu」が上行しながら何度も繰り返されることで、ここでもまた、前の場面同様、処刑される切迫感が強調され、作品全体に緊張感が高められているといえる。

【譜例 18】 第 3 幕 2 景 No. 12 (Scène 7) における「Adieu」の加筆



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

以上のように、「Oui」、「Eh bien!」、「Ah」、「Oui」、「O」、「Quoi」、「Adieu」といった単語の加筆が、レシタティブあるいは朗読的な音型の部分でなされており、メロディー声部の抑揚が際立たされ、詩の聞き取りやすさが優先されていた。これに加えて、変更された単語についても、レシタティブ部分での変更が多く、その単語がより聞き取りやすく、スムーズになるように置き換えられていることが明確である（次頁の表 9）。



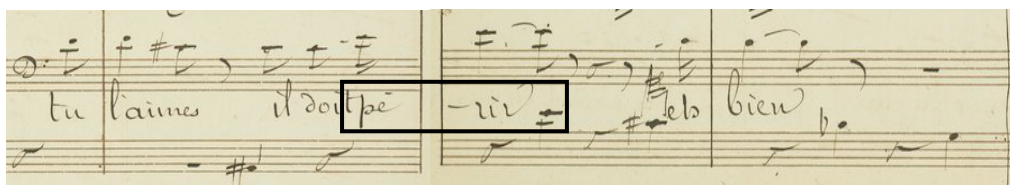
【表 9】 変更された単語

変更された単語		
No. (Scène)	詳細	備考
第 1 幕 No. 7 (Scène 4)	La→Sa	
No. 8 Final (Scène 5)	de l'azur→ de la nuit	ズルガ、ナディール、レイラの合唱
第 3 幕 1 景 No. 10 (Scène 4)	eut→est Pour→Tout mourir→périr	ズルガとレイラの二重唱 (レシタティフ部分)
No. 10 (Scène 5)	Partez →Allez	ズルガとレイラの二重唱 (レシタティフ部分)

(筆者作成)

また、上記とは別に、譜例 19 の第 3 幕 1 景の No. 10 (Scène 4) については、ズルガのレシタティフ部分において、「mourir」が「périr」に置き換えられている。この用語はどちらも、「死ぬ」という動詞である。しかし、同じ音型でこれらの単語を発音すると、「périr」の方が破裂音であるため、「死」という語がより強調されると考える。

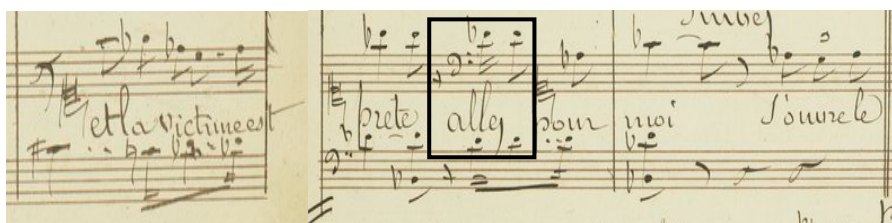
【譜例 19】 第 3 幕 1 景 No. 10 (Scène 4) の変更 (mourir→périr)



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

譜例 20 の第 3 幕 1 景の No. 10 (Scène 4) においては、「Partez」から「Allez」に動詞が変更されている。

【譜例 20】 第 3 幕 1 景 No. 10 (Scène 4) の変更 (Partez →Allez)



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

こちらにも、2つの単語とも「行け」という意味であるが、それぞれの言葉のニュアンスは異なる。一般的に「Allez」の原形の「Aller」が単純に「行く」という意味であるのに対し、「Partez」の原形の「Partir」は、「立ち去る」という意味もあり、「行く」ことに加え、しばらくの間そこに残って帰ってこないことを示す。この場面で考えると、「Partez」は、「危険があるからここを離れ戻ってくるな」とより深い意味になる一方で、「Aller」は「すぐにここから逃げろ」と、より直接的な意味となる。つまり、聞き手側がより聞き取りやすい、あるいは理解しやすい言葉に変更されたことが示唆される。

以上の検証から、台本の詩や歌いやすさを考慮し、感嘆詞等の単語の加筆や単語の置き換えを行いながら音楽がつけられていったことが確認された。また、単語のみの修正が多いことから、この作品の形態が③の自筆リダクションスコアが作られる段階ですでに定まっていたことが指摘できる。

これに加えて、合唱に関する修正も注目すべき点である。第2項の台本の異同で、第2幕冒頭の合唱の追加がなされたこと、第3項の音楽の異同で、合唱部分でカットが行われていることを指摘した。このような修正は、合唱の使用が重要視されていたことを示していると考えられる。これについては、以下の《真珠採り》の楽曲構成からも読み取ることができる（表10）。

【表10】⑤の初版ヴォーカル・スコアにおける楽曲構成

第1幕 No. 1	プレリュード (A) 合唱 (B) セーヌと合唱
No. 2	(A) レシタティブ (B) 二重唱 (ナディールとズルガ)
No. 3	(A) レシタティブ (B) 合唱 (C) セーヌと合唱
No. 4	(A) レシタティブ (B) ロマンズ (ナディール)
No. 5	フィナーレ (A) セーヌと合唱 (B) エール (レイラ) と合唱
第2幕 No. 6	間奏曲 合唱とセーヌ
No. 7	レシタティブとカヴァティーナ (レイラ)
No. 8	シャンソン (ナディール)
No. 9	二重唱 (レイラとナディール)
No. 10	フィナーレ (レイラ、ナディール、ズルガ、ヌーラバッド、合唱)

第3幕第1景 No. 11	間奏曲 レシタティフとエール (ズルガ)
No. 12	(A) レシタティフ (B) 二重唱 (レイラとズルガ)
第3幕第2景 No. 13	合唱と舞踊
No. 14	(A) セーヌ (B) 二重唱 (レイラとナディール)
No. 15	フィナーレ (レイラ、ナディール、ズルガ、 <u>合唱</u> )

(筆者作成)

③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、ナンバー付けが異なるため、上記の表 10 では、全ての修正を経て作られた⑤の初版ヴォーカル・スコアに従っている。

本作品では、全幕に合唱が含まれ、第1幕と第2幕においては、冒頭と最後に合唱が置かれている(表 10 の下線部)。この第1幕と第2幕冒頭には、類似した音型と同じ楽器を使用した合唱が置かれており、異国的な要素と作品全体の一貫性がより強められているといえる。

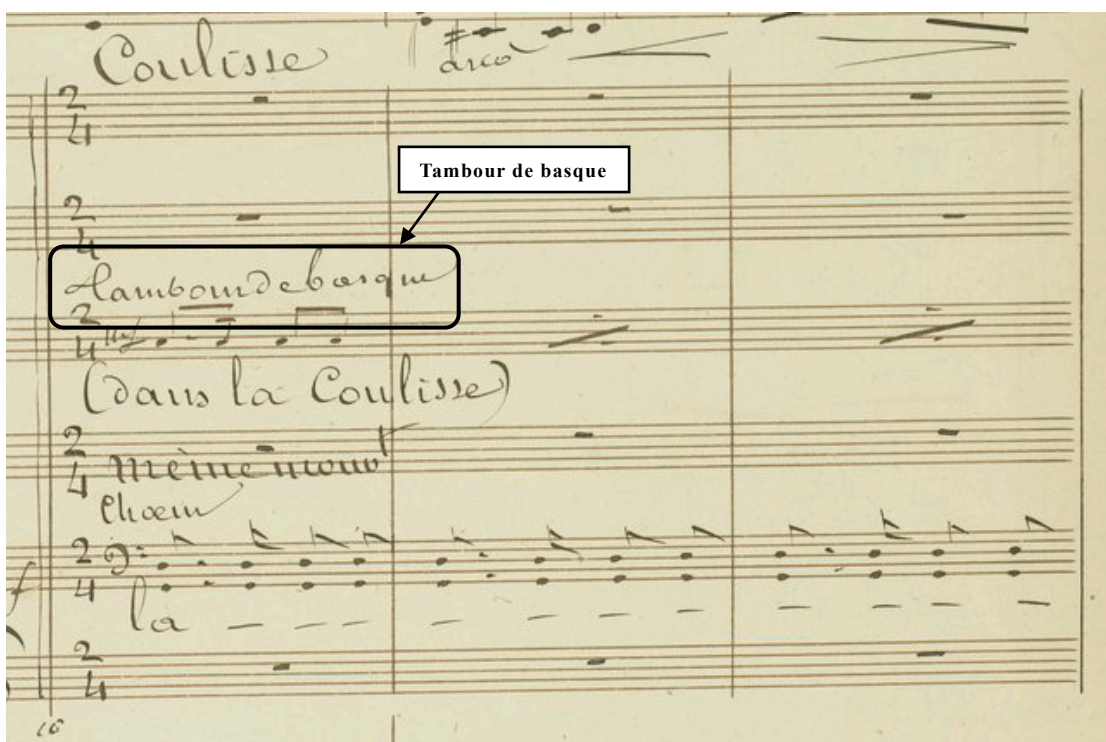
【譜例 21】 第1幕冒頭 (No. 1) の合唱

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

第1幕冒頭の合唱では、四分の四拍子で「複付点四分音符—十六分音符—八分音符—八分休符—八分音符—八分休符」の音価となる。③の自筆リダクションスコアにおいて、「Tambour et tambour de basque」、すなわちドラムとタンバリンの使用が指定されている。そのため、通常は、タンバリンによってリズムが刻まれる（前頁の譜例 21 の黒枠）。

第2幕冒頭の合唱では、合唱の低声部において付点音符が連続して使用されている（次頁の譜例 22）。真珠採りの漁師たちの無事を願う神への祈りが歌われる場面で、四分の二拍子の「付点八分音符—十六分音符—八分音符—八分音符」という音価となる。ここでも、③の自筆リダクションスコアにおいて「Tambour de basque」と記されており、第1幕の合唱と同様に、通常、タンバリンによってリズムが刻まれる（譜例 22 の黒枠）。

**【譜例 22】 第2幕冒頭 (No. 6) の合唱**



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

音価は第1幕冒頭と少し異なるが、タンバリンによる付点リズムの連続という点は類似している。第1幕と第2幕の冒頭に類似した音型と同じ楽器が使用されることで、作品に一貫性が生まれる。また、それだけでなく、郷土色を出すだけでなく、特定の背景を与えたりするために使われるタンバリンによって、異国性も強調される。これについては、以下のオーケストラ編成からも同様のことがいえる（次頁の表 11）。

【表 11】オーケストラ編成<sup>16</sup>

木管楽器	金管楽器	打楽器	他
フルート 2 本 (ピッコロ 1 本) オーボエ 2 本 (イングリッシュ・ホルン 1 本) クラリネット 2 本 ファゴット 2 本	ホルン 4 本 トランペット 2 本 トロンボーン 3 本 チューバ 1 本	ティンパニー タンバリン タムタム ドラム	弦楽器 ハープ

(筆者作成)

《真珠採り》の編成は決して大きくはない。しかし、タンバリンやタムタムといった打楽器を取り入れており、先ほど検証した第 1 幕と第 2 幕冒頭の合唱のように、打楽器によって異国情緒が盛り上げられ、作品に特色が付けられているといえる。全ての幕に置かれているだけでなく、特第 1 幕と第 2 幕冒頭では、異国性を強めていることから、《真珠採り》の合唱の重要性が示されるのである。

次に、合唱と同じく、全ての幕に置かれている二重唱に着目したい。《真珠採り》の二重唱は、各幕で主要登場人物であるナディール、ズルガ、レイラの 3 人によって、それぞれ異なる声種でそれぞれの組み合わせで歌われる。

第 1 幕では、ナディール (テノール) とズルガ (バリトン)、第 2 幕では、ナディール (テノール) とレイラ (ソプラノ)、第 3 幕第 1 景では、レイラ (ソプラノ) とズルガ (バリトン)、第 3 幕第 2 景では改めてナディール (テノール) とレイラ (ソプラノ) によるもので、色彩に富んでいる。また、これら二重唱は、物語の核になる部分に置かれ、重要な役割を担う。

第 1 幕では、ナディールとズルガの楽曲によって昔の恋愛が思い出され、ナディール、ズルガ、レイラの三角関係が提示される。第 2 幕では、ナディールとレイラが再開し、愛を確かめ合う。第 3 幕第 1 景では、レイラとズルガにより思いがすれ違う様が描かれ、第 3 幕第 2 景では、ナディールとレイラは、彼らの罪を許し、逃がしてくれたズルガに感謝し、2 人の愛が永遠であることを歌う。このなかでも第 3 幕のズルガとレイラの二重唱は、他のものとは異なるものとなっている。このことは、台本に見られる「Ensemble」という見出しから実証される。

<sup>16</sup> 生前に作られたフル・スコアが存在しないため、③の自筆リダクションスコアに準拠している。

第3幕第1景のレイラとズルガ二重唱では、基本的にレイラとズルガの詩は交互に書かれている。しかし、①と②の台本で「Ensemble」部分に関しては、同じ行に示されている（資料16）。

**【資料16】 第3幕第2景のズルガとレイラの二重唱**

**Ensemble**

Leïla

Va prends aussi ma vie  
Mais, ta rage assouvie  
Le remords, l'infamie  
Te poursuivront toujours !  
Que l'arrêt s'accomplisse  
Et qu'un même supplice  
Dans les cieux réunisse  
A jamais nos amours !

Zurga

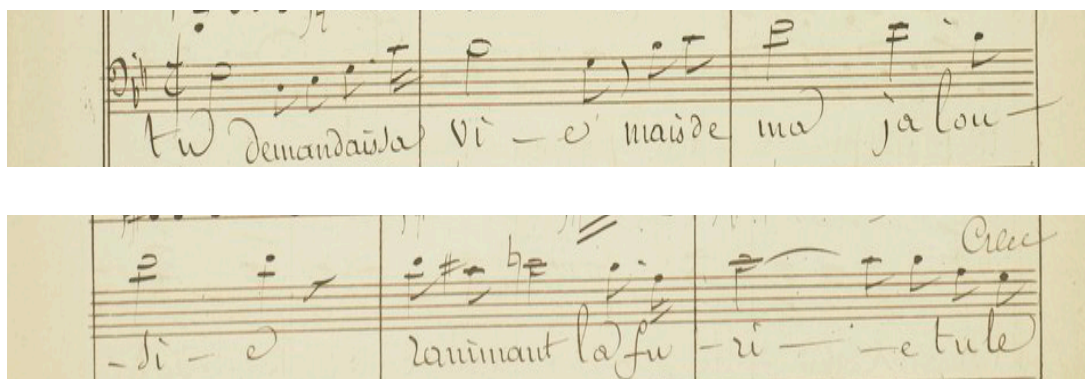
Tu demandais sa vie,  
Mais, de ma jalousie,  
Ranimant la furie,  
Tu le perds pour toujours !  
Que l'arrêt s'accomplisse  
Et qu'un même supplice  
Me venge et réunisse  
Vos coupables amours !

レイラとズルガのテキストの脚韻は全て同じで、詩形が整えられているおり、上記の「Ensemble」と表記されており、部分のみ同じ行に書かれていることから、台本作家は、ズルガとレイラの声が合わさることを意図していたのではないかと考えられる。

この中で、③の自筆リダクションスコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、レイラとズルガの上記の歌詞が、それ以前の歌詞を含みながら交互に現れる。声部が重なることはあるものの、ユニゾン、あるいはハーモニーを奏でることはない。それぞれの旋律の中で、ズルガはレイラとナディールの仲に嫉妬し、罰を与えることを伝え、レイラは彼が残酷な人であることを訴える。

**【譜例23】 ズルガの上記の一連の歌い出し**

③の自筆リダクションスコア



(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

⑤の初版ヴォーカル・スコア

ZURGA.  
Tu demandais sa vi - e Mais de ma ja - lousi - e  
Ran - mant la fu - ri - e Tu le perds, tu le perds pour tou -

(初版ヴォーカル・スコア p. 172)

【譜例 24】レイラの上記の一連の歌い出し

③の自筆リダクションスコア

Va prends aussi ma vi - e mais ta  
rage as - sou - vie de men Le remords l'infa

(フランス国立図書館：自筆リダクションスコア Mat. 19)

⑤の初版ヴォーカル・スコア

ZURGA.  
Va prends aussi ma vi - e Mais ta rage as - sou  
vi - e Le remords l'in - fa - mi - e Te poursui -  
Ô fureur! Ô tourment af -

(初版ヴォーカル・スコア p. 175)

譜例 23 と譜例 24 のズルガの歌詞「Tu demandais sa vie」の一連とレイラの歌詞の「Va prends aussi ma vie」の一連は、合わさることはなく、それぞれで歌われる。この二重唱の他の部分でも、同じ旋律と同じ歌詞を同時に歌うこと、あるいはしっかり声が合わさることとはなく、対話的になることで、ズルガとレイラの思いがすれ違っている様子が表現される。

第 1 幕のズルガとナディールの二重唱では、友情を誓い合う部分で声部が重なり、過去のことを思い返す。レシタティブによって語られる部分においては、声部は重なり合わない。第 2 幕のレイラとナディールの愛を誓い合う二重唱では、声部が重なり合い、2 人の愛しあう様が描かれる。

以上のように合唱と二重唱を中心に構成されている《真珠採り》は、回想動機の役割を果たしている主要モチーフによって作品全体の統一が行われている。

この主要モチーフは第 1 幕と第 3 幕に現れる（表 12）。

【表 12】主要モチーフが現れる場面

ナンバー <sup>17</sup>	場面
第 1 幕 No. 2	ナディールとズルガの二重唱：過去の出来事を振り返るシーン
第 1 幕 No. 3	レイラ登場シーン
	合唱後：ナディールがレイラの声を感じロマンスを歌う前のシーン
第 1 幕 No. 5	レイラのエール後：ナディールがレイラ存在に気付くシーン
第 3 幕第 1 景 No. 12	ズルガのエール後：レイラがズルガの部屋に現れるシーン
第 3 幕第 1 景 No. 12	ズルガとレイラの二重唱後： ズルガとレイラの過去を結びづける首飾りをレイラが差し出すシーン
第 3 幕第 2 景 No. 14	レイラとナディールが処刑される前のシーン
第 3 幕第 2 景 No. 15	レイラとナディールの退場シーン

(筆者作成)

最初に主要モチーフを聞くことができるのは、第 1 幕 No. 2 のズルガとナディールの二重唱のレシタティブ部分である（次頁の譜例 25 の黒枠）。「Es—D—Es—C—D—Es—F—G—As—G—G—F」という音程のモチーフが現れる。そしてこれは、その直後、ナディールとズルガによって歌われる（次頁の譜例 26 の黒枠）。

<sup>17</sup> ナンバーは⑤の初版ヴォーカル・スコアに沿っている。



【譜例 25】 第 1 幕 No. 2 のナディールとズルガのレシタティフ部分

53

SADIR.  
La fou - le proster - né - e La regarde éton -

pp

Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \*

N.  
né e Et murmu - re tout bas Voyez

Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \*

【譜例 26】 第 1 幕 No. 2 のナディールとズルガの二重唱

*p*  
Oui, c'est

*p*  
Oui, c'est

N.  
el - le, C'est la dé - es - se plus char -

Z.  
el - le, C'est la dé - es - se plus char -

*p*  
\* Ped: \* Ped: \*

Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \*

*a*  
- mante et plus bel - le, *p* oui c'est

*p*  
- mante et plus bel - le, oui c'est

Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \*

(初版 ヴォーカル・スコア)

かつて同じ相手に恋をして敵対していたことを振り返る詩が歌われる箇所（譜例 26）では、詩の発音に合わせて付点リズムになっているが、音程はその前のレシタティブのものと同じである。同一の音程のメロディは、男性 2 人とレイラの過去の出来事を思い起こさせるような働きをしている。

上記のように、第 1 幕のレイラが登場するシーン、ナディールがレイラの存在に気付くシーン等のオーケストラパートで譜例 26 の音型が現れる。第 1 幕 No. 5 と第 3 幕第 1 景 No. 12 のシーンに関しては、トレモロによって演奏されるものの、その基本的な音型は変わっていない。一方、第 3 幕第 2 景 No. 14 では、これまで見てきたモチーフが下行形で現れる（譜例 27）。

**【譜例 27】 第 3 幕第 2 景 No. 14**



（初版ヴォーカル・スコア）

ズルガによって逃されたレイラとナディールの退場シーンで彼女ら 2 人によって上記のメロディーが歌われ、同時にオーケストラによっても演奏される。ズルガとナディールの二重唱で提示されたモチーフが回想動機的手法で物語の重要となる場面で使用されており、作品全体の一貫性が保たされているといえる。

以上を踏まえて、今一度、《真珠採り》の音楽的特性について考えると、レシタティブ、大編成の合唱と舞踊を含んでいるという点で、第 1 章で検証したグランド・オペラに類似しているものと指摘できるのである。

### 第3節 批評から見るジャンルの特性

劇場支配人のカルヴァロ自身が、《真珠採り》を「大きな」オペラとして書かせようとしたことが、初演当時の批評からも読み取れる。ここで、第3章第1項で記した初演評を改めて確認したい。

#### 『ギド・ミュージカル』での記事

実質的な知性からなのか、精神の高貴さからなのか、それとも与えられた助成金に見合うように見せる必要があったからなのか（確証はありませんが）、カルヴァロ氏は、若者〔筆者注：ビゼー〕を紹介するという比較的大きな取り組みを、非常に良い条件のもと行いました。彼に3幕もの（根拠のある数字）を要求したカルヴァロは、一流の演奏者を与え、最善の気配りで、彼の作品を上演したのです。（Ruelle 1863, 3）<sup>18</sup>

#### 『ラ・フランス・ミュージカル』での記事

カルヴァロは、最近与えられた恩恵で、多額の経費と、マイヤーベーア、あるいはオペールの作品に相当するほどの配慮を伴い、ローマ賞のほとんど知られていない音楽家の作品に新たな資格を加えることに尽くした。（Escudier 1863, 309）<sup>19</sup>

#### 『ル・モンド・イルストレ』での記事

彼〔筆者注：ビゼー〕に全3幕のグランド・オペラの台本を与え、彼のために新しい舞台装置を描き、莫大な費用が掛かる生地での衣装を作り、多くのダンサーや合唱を用意した。（Lasalle 1863, 239）<sup>20</sup>

上記3つの記事において、大多数の出演者や費用のかかる衣装が用意されたことが書か

---

<sup>18</sup> « M. Carvalho, que ce soit par réelle intelligence, beauté d'âme, ou besoin d'avoir l'air de mériter la subvention à lui accordée — je n'affirme rien — a pris l'initiative, relativement énorme, de représenter un jeune: et il l'a fait à peu près dans de très-bonnes conditions: il lui a demandé trois actes — chiffre sérieux — lui a donné des interprètes de premier ordre et a monté son œuvre avec le plus grand soin. »

<sup>19</sup> « M. Carvalho en a pensé autrement, et il s'est empressé d'ajouter un nouveau titre à la faveur qui lui a été récemment accordée, ne montant à grands frais et avec autant de soin que s'il se fût agi d'une œuvre de Meyerbeer ou d'Auber, l'œuvre d'un musicien à peu près inconnu, d'un prix de Rome, qu'aucun essai remarquable n'avait encore signalé à l'attention des directeurs de théâtres. »

<sup>20</sup> « On lui donne un livret de *grand opéra* en trois actes, on peint pour lui des décors nouveaux, on taille des costumes dans de ruineuses étoffes, on met sur pied tout le personnel de la danse et des chœurs. »

れており、作品の準備がしっかり整えられていたこと、視覚的な効果を重視していたことが明らかである。マクドナルドによれば、カルヴァロは、台本作成の際、台本作家のカレに、最終幕の最後に大火災の構想を与え、火をつけることを指示したという (Macdonald 2014, le site de *Les pêcheurs de perles*)。舞台上に火を起こすことで、カルヴァロが視覚的な効果を狙ったことが推察される。

また、『ギド・ミュージカル』の記事では、「一流の歌手」が与えられたと記されるが、これについては歌手に関する批評から確認することができる。先に示したとおり、《真珠採り》の初演歌手は、主要キャスト全員がキャリアのある歌手ではなく、レイラ役のマエザンやズルガのイズマエルのように、この作品で歌手としての地位を築き、評価を得ている。レイラ役のマエザンに関しては、「レオンティーヌ・ド・マエザン嬢は、自身の声の美しさ、異口同音の言葉の完璧さ、容姿の甘い魅力、そして役者の才能で驚嘆させた」(Ruelle 1863)<sup>21</sup>というように、声だけでなく、演技や容姿といった点も評価が高い。ズルガ役のイズマエルとナディール役のモリーニも同様で、イズマエルは、「優れた歌手であり、優れた俳優であり、この 2 つの至高の資質に加え、常に巨大で感動的な声を持つ彼は成功を収めた」(Ruelle 1863)<sup>22</sup>と評され、ナディール役のモリーニは、「声と才能に関しては非常に優れている」(Ruelle 1863)<sup>23</sup>と称賛されている。ここから、演奏面もこの作品を支える一部となっていたといえる。

「新しい舞台装置」、「莫大な費用が掛かる生地での衣装」、「多くのダンサーや合唱」、「一流の演奏者」というように、《真珠採り》がグランド・オペラのような様相の「オペラ」であったことが指摘できる。本作品はオペラ・コミックから「オペラ」へ移行されことを考慮すると、リリック座が新人作曲家のデビュー作品として、すでに名声を築いていた巨匠たちと同等の待遇で大規模な作品を作らせ、注目させようとしたことが考えられる。

こうしたグランド・オペラのような様相の「オペラ」については、初演当時の批評において以下のように評されている。

この台本はすべて韻文で書かれているため、それが作品全体を重くし、不明瞭さを助

---

<sup>21</sup> « Mille Léontine de Maësan a fait sensation par la beauté de sa voix, la perfection de son chœur, le charme doux des sa personne et son talent de comédienne. »

<sup>22</sup> « beau chanteur , bon comédien et joignant à ces deux qualités suprêmes une voix toujours énorme et émouvante, il a réussi. »

<sup>23</sup> « Morini est très-bien, comme voix et talent. »

長している。この点については、語られる会話の助けを借りて、聴き手に少し息抜きをさせることができればよかったのかもしれない。(Escudier 1863, 310) <sup>24</sup>

作品の不明瞭さの原因は、台詞を伴うオペラ・コミックではなく、レシタティフを用いる「オペラ」の形式で書かれているためであることが指摘されている。台詞と音楽が区分されている明快なオペラ・コミックが推奨されていることから、リリック座においては、作品の壮大さよりも、明瞭さや分かり易さが求められていたことが示唆される。

これに加え、ビゼーの音楽についても批判的な意見が見られることから、リリック座においてグランド・オペラのような様相の作品が必ずしも受け入れられたわけではないことが分かる。

ビゼー氏の音楽はフランス的というよりインド的である。加えて、明確な色彩を持たないことが最大の欠点である。真面目な作曲家であることはわかるが、詩情豊かな作曲家ではない。(Escudier 1863, 310) <sup>25</sup>

上記の当時の批評においても、第2節で検証したように、音楽において異国的な要素が際立っていたことがうかがえる。その一方で、音に色彩がないことも指摘されている。この後に「色や特徴がない」、「旋律は、完全に独自性を欠いている」と続けられており、ビゼーの音楽には面白さがないことが強調される。加えて、その他の雑誌において、オーケストレーションの「騒がしさ」も批難されている。

#### 『ル・モンド・イルストレ』での記事

何も言うことがない人は大きな声で話す習慣がある。メロディーを軽視する作曲家は、たいてい大きな音に屈してしまう。《真珠採り》の作者もこの過ちに陥っており、彼のオーケストラは、今にも大地が開き、空が崩壊するかのよう、あらゆる場面で荒れ

---

<sup>24</sup> « Nous avons oublié de dire que ce libretto est tout en vers, ce qui ne contribue pas peu à la rendre obscur, en alourdissant la partition, qui n'aurait pu que gagner à laisser respirer un peu l'auditeur à l'aide du dialogue parlé. »

<sup>25</sup> « Le musique de M. Bizet n'est pas plus indienne que française ; elle n'a pas de couleur tranchée et c'est là son plus grand défaut. Elle révèle un compositeur sérieux, mais non poète compositeur. »

狂い、唸り声を上げる。ヴァイオリンは熱を帯び、トロンボーンは悲痛な叫びで迷い、オーボエは泣き、クラリネットは荒涼としている。まるで最大の不幸が到来したかのような壮大な喧騒である。(Lasalle 1863, 239) <sup>26</sup>

### 『ギド・ミュージカル』での記事

《真珠採り》が音楽的に欠点のない作品だと言うつもりはない。この作品には、抑えきれない野心、あまりにも少ない真のオリジナリティ、騒々しさ、構想における和声が欠けていると感じる。ビゼー氏はグノーをかなり好み、その好みは作品に顕著に表れている。さらに、彼は、アレヴィをかなり、グルックを少し好んだ。ヴェルディも彼の若い想像力に影響を与えていないわけではない。(Ruelle 1863, 2) <sup>27</sup>

第2節第3項の検証で、合唱の追加による異国性や音楽的、視覚的な規模の大きさの強調を指摘したが、このような音楽的な規模の大きさは、当時の批評においては、「騒音」と表現されているのである。

この一方で、ビゼーのオーケストレーションを高く評価している記事もある。

私は、私が聞いた美しく素晴らしいもの、いくつかのメロディーの輝くような独創性を思い出すことで、野心、喧騒、無意識的借用を完全に忘れたと思う。この作品のメロディーについては、ビゼー氏に個性が存在することを証明している。多くの部分の洗練された感情、レシタティフの大部分の表現、力強さ、随所に見られる優雅さ、大部分の高度な様式、さらに、時々騒々しいとはいえ、常に非常に注目に値するオーケストレーションについて、私は彼を評価しているのである。もしビゼーが和声をいじりすぎたり、歌手にしばしば声を出させたり、多くのことを誇張したり、しばしば

---

<sup>26</sup> « Les gens qui n'ont rien à dire ont l'habitude de parler très-haut ; les compositeurs qui font fi de la mélodie donnent ordinairement dans la grosse sonorité. Aussi l'auteur des Pêcheurs de perles est-il tombé dans cette erreur ; son orchestre se déchaine et mugit à tout propos comme si à tout instant la terre allait s'entr'ouvrir et le ciel s'écrouler. Les violons ont la fièvre, les trombones se perdent en cris de détresse, le hautbois pleure, la clarinette se désole.... C'est une clameur générale comme si les plus grands malheurs étaient arrivés. »

<sup>27</sup> « Je ne prétends pas dire que, musicalement, les Pêcheurs de perles soient un chef-d'œuvre sans taches : j'y trouve une ambition effrénée, trop peu de réelle originalité, du vacarme à profusion et un manque sensible d'harmonie dans les idées. M. Bizet aime trop Gounod, et son amour est trop sensible dans l'œuvre ; il aime aussi beaucoup Halévy ; Gluck, un peu, et Verdi n'est pas sans influence sur sa jeune imagination. »

獲物を影の中に捨てたりしても、私は彼の豊かな構成と否定できない才能に頭を下げ、すべてを考慮して、全力を挙げて拍手を送り、躊躇なく、大きな未来の作家が姿を現したことを宣言する。(Ruelle 1863, 2) <sup>28</sup>

ここでは、ビゼーのオーケストレーションを、肯定的に「勢いのある」、「力強い」と評している。しかしその中でも「時々騒がしい」とも記されていることも事実である。

なぜ、音楽的な規模の大きさが否定されねばならないのか。これを明らかにするため、最後に、第1章で示した19世紀フランス・オペラのジャンル表から改めて本作品のジャンルについて検討したい(図6)。

【図6】《真珠採り》のジャンルの位置付け

分類	音楽劇			演劇	
作品群 (広義)	「オペラ」			オペラ・コミック	
作品群 (狭義)	グランド・オペラ	プチ・オペラ	(オペラ・リリック)	「まじめな」オペラ・コミック (オペラ・エロイック)	「慣例の」オペラ・コミック / オペラ・プフ
会話、歌の使用	歌			台詞と歌	
台本の題材	歴史的題材、宿命的な運命を持つ悲劇			笑いのない、喜劇ではない題材	喜劇または大団円で終わる悲喜劇
全体的な構成	4幕あるいは5幕 合唱と舞踊が含まれる	1幕から3幕	—	—	—

②変更後

①変更前

(筆者作成)

《真珠採り》は、もともと台詞を伴うオペラ・コミックとして作られようとした。歴史題材、宿命的な運命を持たない題材であり、変更前の本作は、第1章で示したジャンル区分においては、「まじめな」オペラ・コミックに位置していた(図6の①)。

しかし、初演では、レシタティブが使用され、すべて歌われる「オペラ」として上演された。合唱と舞踊を含み、オペラ・ジャンルの外形から見ると、オペラ座で上演されたグ

<sup>28</sup> « Je suis tout disposé à oublier ambition, vacarme et réminiscences en me souvenant des belles et bonnes choses que j'ai entendues, de l'originalité radieuse de quelques mélodies—qui prouvent que l'individualité existe chez M. Bizet et n'est qu'à développer ; —du sentiment exquis de bien des pages, de l'expression de la plus grande partie des récitatifs, de la puissance, de l'aisance qu'on remarque partout, du style élevé de la plupart des morceaux, enfin de l'orchestration, fort remarquable, toujours, quoiqu'un peu bruyante parfois ; c'est un musicien éminent que l'auteur des *Pêcheurs*, comme tel je le juge et le critique ; s'il tourmente trop son harmonie, s'il fait souvent crier ses chanteurs, exagère bien des choses, abandonne souvent la proie pour l'ombre, je m'incline, comme on le doit, devant sa riche organisation, son incontestable talent et, toutes réflexions faites, j'applaudis de toutes mes forces en proclamant, sans hésiter, qu'on auteur de très-grand avenir vient de se révéler. »

ランド・オペラのような「オペラ」といえる。一方、台本の内容は、歴史的、宿命的な運命を持たない題材であるため、近年研究者によって名付けられた「オペラ・リリック」に当てはまる（図6の②）。

変更前と変更後では、台詞の有無という違いがあり、オペラ・ジャンルの外形としては、変更前はオペラ・コミックに、変更後は「オペラ」に区分される。しかし、その特性に関しては、歴史的、宿命的な運命を持たない題材であることから、《真珠採り》をランド・オペラに区分することは難しく、題材的な内容とオペラ・ジャンルの外形の組み合わせが変質した「オペラ」と位置付けられる。

ラコンブの博士論文において、《真珠採り》は、「ランド・オペラでも、オペラ・リリックでも、オペラ・コミックでもない」（Lacombe 1993, 649）作品と表されており、「前衛的な作品」（Lacombe 1996, 3）として捉えられている。以上の考察を踏まえると、この作品がどのジャンルにも区分され得ないこと、そして当時の作品の中では異質であったことが指摘できるであろう。



## 小括

《真珠採り》の創作は、リリック座の支配人カルヴァロに、「義務目録」と1863年の芸術大臣からの法令<sup>アレテ</sup>の規定によって、ローマ大賞受賞者あるいはパリの劇場で上演されたことのない作曲家の作品上演を課されたことから始まる。カルヴァロは、その対象に、パリの主要歌劇場で初演がない、ローマ大賞受賞者であるビゼーを選んだのであった。

初演が定期刊行物で告知された際、《真珠採り》は全3幕の「オペラ・コミック」として公表されたが、実際は、「オペラ」として上演された。これは、①と②の2つの筆写台本と③の自筆リダクションスコアの異同においても示されている。①と②の筆写台本において散文で書かれている部分は、③の自筆リダクションスコアでは韻文に置き換えられていた。実際に③の自筆リダクションスコアでは、韻文に音が付けられ、レシタティブへと変えられていた。

また、③の自筆リダクションスコアの修正については、単語のみの加筆や変更、カット指示が多くなされていた。このことは、本作の音楽の修正作業が、③の自筆リダクションスコアが書かれた段階ですでに確定していたこと、そして、少なくとも台本のテキストに合わせて行われたことを示している。これに加えて修正において注目すべきは、第2幕冒頭の合唱の追加で、これにより、各幕が合唱で始まり合唱で終わることになる。特に第1幕と第2幕の冒頭の合唱については、タンバリンによる付点リズムの連続で異国情緒が強められており、本作の中心を成していた。

一方で、ドラマ面で重要となるのが、二重唱と主要モチーフの使用である。第1幕では、ナディール（テノール）とズルガ（バリトン）、第2幕では、ナディール（テノール）とレイラ（ソプラノ）、第3幕第1景では、レイラ（ソプラノ）とズルガ（バリトン）、第3幕第2景では改めてナディール（テノール）とレイラ（ソプラノ）によって二重唱が歌われる。二重唱は、物語の核になる部分に配置され、作品の中では不可欠な楽曲となっている。また、第1幕と第3幕の物語の展開部分に置かれている主要なモチーフは、回想的な役割を果たし、作品全体を統一していた。

以上から、《真珠採り》の音楽は、グランド・オペラに近いものであると指摘できる。支配人のカルヴァロ自身が、視覚的にも音楽的にも「壮大な」作品でビゼーのデビュー作を注目させようとしていたことが記されていることから、初演当時の批評からも同様のことがいえる。しかし、「台詞を伴うオペラ・コミックの方が聴衆は聞きやすかった」という批

評も見られ、ビゼーの音楽についても「騒音」というような表現で音楽的な規模の大きさが非難されている。

第1章の検証と照らし合わせ、上述の批判的な意見の要因としてジャンルの特性の混合を提示した。そもそも《真珠採り》はオペラ・コミックとして考案されたが、結果的にこの作品は「オペラ」として上演された。確かに、大編成の合唱や舞踊を含む本作は、オペラ・ジャンルの外形としてはグランド・オペラに区分され得るような「オペラ」といえる。しかし《真珠採り》を「オペラ」とみなすとき、その内容は、宗教的、社会的題材ではないため、グランド・オペラに区分され得るような「オペラ」と考えることは難しい。言い換えると、題材的な内容とオペラ・ジャンルの外形の組み合わせが変質し、ジャンルの特性が融合した「オペラ」に位置付けられる。そして、こうした「オペラ」の生成は、グランド・オペラのような「オペラ」を作らせたかったリリック座と、オペラ・コミックの形式のような単純明快な作品を求めている聴衆たちの間で作られた結果であり、当時の創作実態を反映していると指摘できる。すなわち、リリック座でのビゼーのオペラ創作は、第二帝政期のジャンルの変容を探る上で重要であることが示唆される。

では、リリック座で初演されたもう一つの作品、《パースの美しき娘》はどうであろうか。これについては、第5章で検証することにする。

## 第5章 リリック座とビゼー（2）——《パースの美しき娘》の創作

第5章では、《真珠採り》と同時期にリリック座で初演されたもう一つの作品、《パースの美しき娘》の創作について探る。

### 第1節 成立背景

#### 第1項 ビゼーへの委嘱

1863年にリリック座で《真珠採り》が初演された後、ビゼーはカルヴァロから新作の委嘱を受け、すでに別の劇場用に着手していた《イヴァン4世》の作曲を、リリック座での上演に向けて再開することに決定した。しかし、劇場の予算上の問題で《イヴァン4世》は最終的に頓挫する。そのためカルヴァロは、その上演中止の代償として、ビゼーに《パースの美しき娘》をリリック座での上演のみならず、1867年4月1日から10月31日に開催されるパリ万博での上演も視野に入れて、作曲委嘱をしたのであった。

カルヴァロによって用意された台本は、スコットの36章からなる同名の長編小説『パースの美しき娘、あるいはバレンタインデーの日 *The fair maid of Perth, or St. Valentine's Day*』（1828）を題材とするものである。この原作は史実に基づき、2つの話が結び合わされている。それは、14世紀にスコットランドのハイランド地方で覇権を争った2つの氏族のパース近郊での戦いと、その氏族の生き残りが戦いの終了前に臆病にも逃げ出し、羞恥心で死んでしまうという伝説である。

物語はヒロインのキャサリンがバレンタインデーにヘンリーと一夜を過したところから始まる<sup>1</sup>。キャサリンに好意を寄せるロスシー公爵は、キャサリンを夜中に連れ出す計画を企てる。ロスシー公爵はキャサリンの家を訪れ、彼女の部屋の窓に梯子をかけるものの、彼女と一夜を過ごしたヘンリーが家に戻ろうとしていた時にロスシー公爵を目撃したため、彼の企てが阻止される。また、ロスシー公爵の計画に協力していた彼の馬の調教師であるラモーニー卿も傷を負うこととなった。

その中で、宗教家たちの間でも大きな騒動が起こる。宗教家たちは、王に取り入り、自分たちの退廃を非難する人たちを火刑に処した。キャサリンと彼女の父も宗教に反していると疑われ、街を離れざるを得なくなるが、キャサリンは、ロスシー公爵一族の保護を受け、キャンプシーに滞在することとなる。

---

<sup>1</sup> 原作の内容については筆者がスコットの小説（Scott 1828）を参照してまとめたものである。

一方ヘンリーは、薬剤師のドワイニングと敵対する。ヘンリーに恨みを持ったドワイニングはラモーニー卿に彼を殺すようお願いする。ヘンリーに傷を負わされたラモーニー卿は彼に協力し、殺し屋にヘンリーを殺害させる。しかし殺害されたのは、ヘンリーではなく、全く関係ないボンネット職人のオリヴァー・プラウドヒュートであった。この出来事は裁判沙汰になるが、ロスシー公爵の決定により、暗殺者アンソニー・ボンスロンが処刑されて簡単に片付けられてしまう。ブルジョワジーたちは貴族のこういった軽薄な行動にうんざりする。これを知った王の弟オールバニ公爵は、ロスシー公爵を王の座から引きずり下ろすチャンスと考える。

キャサリンを連れ出す計画の失敗などこれまでの出来事が原因で、ロスシー公爵はオールバニ公爵によって牢獄に捕らえられる。ラモーニー卿は、ロスシー公爵をよく思っていないオールバニ公爵を殺すべきだと彼に告げるものの、オールバニ公爵がラモーニー卿に伯爵領を許したため、ラモーニー卿はオールバニ公爵側につく。最終的には、彼の言うことを聞き入れなかったロスシー公爵の暗殺を企て、数日間彼に食事を与えずに放置し、餓死させたのであった。

これに対しヘンリーは、村を出たキャサリンと恋敵のコナチャーがすぐそばの山で一緒にいるという誤った知らせを受ける。コナチャーに嫉妬し、それが怒りへと変わったヘンリーは、氏族の連合隊クラン・チャットンに加わり、3日後に行われる、コナチャーが属するスコットランドの氏族の一つであるクラン・ケール *Clan Quhale* と他の氏族の間の闘争に参加する。この戦いでクラン・ケールは負け、コナチャーの父、兄弟、仲間も全員が死亡した。唯一生き残ったコナチャーは、イギリスとの国境に近いテイ湾に亡命する。逃亡の汚名を着せられたコナチャーは、テイ湾に身を投げて人生を終えるのである。

戦いの後、スコットランドの王ロバート3世は息子のロスシー公爵が暗殺されたことを知る。王は、ロスシー公爵の暗殺がその座を狙う弟のオールバニ公爵の命令によるものではないかと推測し、弟の処刑を考えたが結局行わず、ロスシー公爵の死によって皇太子となる次男の安全のために、ロゼーに避難することを選ぶ。一方で、キャサリンとヘンリーは無事再会することができ、最終的にキャサリンはヘンリーを受け入れて結婚し、物語が終わる。

スコットは、このような物語を6週間の出来事としてまとめ、パースの市民たちがスコットランドの貴族たちの気まぐれに右往左往する様子や氏族たちの争いを鮮明に描き、混乱した時代ならではの暴力、裏切り、欲望を如実に示した。

原作者のスコットは、小説全集が出版されるほど、当時人気を得ていた作家であった。特に 1810 年から 1830 年代には、スコットの小説に基づいた作品あるいはインスピレーションを受けたオペラが多くある。それには、ロッシーニの《湖上の美人 *La Donna del lago*》(1819 年、ナポリ初演)、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784–1871) の《スコットランドのマリー・スチュアール *Marie Stuart en Ecosse*》(1823 年、フェドー劇場初演)、オベールの《レスター *Leicester*》(1823 年、オペラ・コミック座初演)<sup>2</sup>、ボワエルデュの《白い婦人》(1825 年、オペラ・コミック座初演)、ロッシーニの他のオペラの断片が集められたパスティッチョ・オペラ《イヴァノエ *Ivanhoé*》(1826 年、オデオン座初演)、オベールの《ポルティチの唾娘 *La Muette de Portici*》(1828 年、オペラ座初演)、カラファの《ランメルモールの婚約者 *La fiancée de Lammermoor*》(1829 年、イタリア座初演)、同じくカラファの《エディンバラの牢獄 *Le Prison d'Edinburgh*》(1833 年、オペラ・コミック座)、ベッリーニの《清教徒 *I Puritani*》(1835 年、イタリア座初演)、ドニゼッティの《ランメルモールのルチア *Lucia di Lammermoor*》(1835 年、ナポリ初演)が挙げられる。オベールやボワエルデュのように、オペラ・コミックの題材に使われただけでなく、第 1 章で示したようなジャンルとしてのグランド・オペラに区分される作品の題材にもなっている。オベールの《ポルティチの唾娘》については、スコットの『ザピークのペヴェリル *Peveiril of the Peak*』に基づき、マイヤベアアの《悪魔ロベール》(1831 年、オペラ座初演)や F. アレヴィ《ユダヤの女》(1835 年、オペラ座)については、スコットの小説の登場人物が反映されている。クデールが先行研究で記しているように (Couderc 2018, 90–91)、これらの作品を筆頭に、スコットの歴史小説の人気は、本論文の第 1 章で示したジャンルとしてのグランド・オペラの誕生に繋がったのである。

こうした当時人気があり、いわゆる「名作」を扱った作曲家と同じ、作者の小説を題材にした台本がビゼーに当てがわれた。この台本は、J.-H. ド・サン＝ジョルジュとジュール・アドニス Jules Adenis (1821–1900) による。しかしそれは原作と大きく異なるものであった。後に原作と題材の相違を確認するため、以下に、台本のあらすじを幕毎に示す<sup>3</sup>。

<sup>2</sup> スコットの小説を題材にした最初のフランス・オペラ。

<sup>3</sup> Lacombe 2000, 395–397 を基に筆者が作成した。初版ヴォーカル・スコアのナンバー (①, ①bis などと表記) を表記している。

## 第1幕 アンリの仕事部屋

①合唱とセーヌ：武具職人たちが働きながら歌う。その中でアンリ・スミスは今晚開催される謝肉祭（カーニバル）を楽しみにしている。①<sup>bis</sup>レシタティフ：アンリはカトリーヌ・グローヴェと結婚したいという願望を語る。そこにロマの女王マブがロスシー公爵に追われて避難してくる。アンリはマブを匿い、そのお礼として、マブは彼の手相を見る。②クープレ：マブは、カトリーヌは浮気者だけど彼との結婚を望んでいると告げる。②<sup>bis</sup>セーヌとレシタティフ：そこにカトリーヌ、彼女の父グローヴェ、グローヴェの弟子ラルフが謝肉祭（カーニバル）を祝いに訪れたため、アンリは咄嗟にマブを別室に隠す。③エール：カトリーヌは謝肉祭（カーニバル）の祝いを歌う。③<sup>bis</sup>レシタティフ：グローヴェは食事の準備をしに行くため、カトリーヌに思いを寄せ、アンリとカトリーヌの仲の良さに嫉妬しているラルフを連れ出す。④二重唱：アンリとカトリーヌは二人きりに。アンリはバレンタインデーでの婚約を願い、愛の証としてカトリーヌに花のブローチを贈る。⑤三重唱：しばらくして美しいカトリーヌを目にしたロスシー公爵が、彼女を追って現れる。彼はアンリに短剣の修理を要求し、その間にカトリーヌを口説く。腹を立てたアンリが公爵に殴りかかろうとした時、隠れていたマブが彼を止めるために現れる。⑥四重唱：カトリーヌはマブに驚く。⑦シャンソンとフィナーレ：嫉妬したカトリーヌは、アンリから貰ったブローチを投げ捨て、一度戻ってきたグローヴェとラルフ共にその場を去る。マブは投げ捨てられたブローチをカトリーヌに返そうと拾う。

## 第2幕 公共の場

⑧行進曲と合唱：謝肉祭（カーニバル）の祝いが華やかに始まり、町は賑わう。⑨合唱とレシタティフ：公爵は皆に楽しむよう命じ、⑩酒の歌：そして酒を飲まず。⑩<sup>bis</sup>セーヌ：そこにマブが到着し、⑪ダンス・ボヘミアンヌ：公爵は彼女に踊りを踊るよう要求する。⑪<sup>bis</sup>セーヌ：その後公爵はマブに、カトリーヌを説得し、仮面とマントをつけて公爵の宮殿で開かれる舞踏会に来よう仕向けて欲しいと頼む。⑫クープレ～⑫<sup>bis</sup>合唱繰り返し：公爵を含む貴族たちの気まぐれに呆れたマブは、彼を懲らしめることを決意する。⑬セレナード：誤解を解こうとカトリーヌの家を訪れたアンリはセレナードを歌う。⑬<sup>bis</sup>レシタティフ：しかし彼

女の返答はない。アンリは夜が明けるまでカトリーヌを待つこととする。⑭エール：そこに酔ったラルフがやってきて望みのないカトリーヌへの恋を嘆く。⑭<sup>bis</sup>フィナーレ：しばらくすると公爵の使用人がカトリーヌを迎えに現れる。そこにカトリーヌに扮したマブが通りかかり、使用人の駕籠に乗り込む。彼女をカトリーヌだと思い込んだラルフは、連れ戻すように助けを呼ぶ。それを聞きつけたアンリが公爵の使用人たちを追って行く。その場に残ったラルフは、窓際でセレナードを歌うカトリーヌに気づく。

### 第3幕 公爵の宮殿

⑮合唱とセーヌ：ロスシー公爵の宮殿では舞踏会が催されている。⑯カヴァティーナ：公爵はまもなく現れるであろうカトリーヌを待つ。⑯<sup>bis</sup>セーヌ：そこにカトリーヌに変装したマブが到着し、公爵と二人きりになる。⑰二重唱：カトリーヌだと思い込んでいるロスシー公爵は、仮面を取るようにマブに言い寄る。彼女は拒みながらも暗闇の中で仮面を外す。公爵は引き続きマブに愛の言葉を投げかけ、彼女のマントに付いていたブローチをも奪い取る。マブは必死にマントで顔を隠し、二人は別室へと消えていく。⑱エール：その後、アンリが公爵の宮殿に辿り着き、カトリーヌの裏切りを嘆く。⑲フィナーレ：朝になり、満足気に現れるロスシー公爵を見てアンリは絶望する。するとグローヴェがカトリーヌと共に公爵のもとへアンリとの結婚の手助けを願いにくる。カトリーヌが平然と現れたため、ロスシー公爵は驚く。ショックを隠せないアンリは、皆の前に姿を現し、カトリーヌの不貞を言い放つ。カトリーヌは無実を訴えるが、自身がカトリーヌに送ったブローチをロスシー公爵が持っていることに気づいたアンリは、2人が一緒にいたことを確信し、彼女との婚約を破棄する。

### 第4幕

#### 第1景...未開の敷地

⑳二重唱と合唱：アンリが一人、山の中で苦悩している時、ラルフと友人たちがカトリーヌの無実を晴らすため、アンリを訪れる。しかし彼はそれを聞き入れず、言い争う内に明朝に決闘をすることになる。㉑二重唱：そこにカトリーヌがアンリに会うために現れ、二人はかつての愛の幻想にふける。㉒セーヌ：そ

の後、職人仲間呼び出されたアンリは、ラルフとの決闘に向かう。最後に彼は、自身の名誉を守るために死を望んでいることをカトリーヌに告げる。

## 第2景……公共の場

⑳サン＝ヴァロントンの合唱：バレンタインデー当日。若い男と若い娘たちは愛の言葉をまじわす。㉑<sup>bis</sup>セーヌ：マブはグローヴェに、アンリとラルフの決闘を公爵に知らせ、その戦いを阻止することができたことを伝える。しかしカトリーヌはすでに正気を失っており、それを知ったマブはカトリーヌの正気を取り戻すための方法を考える。㉒バラード：アンリが死んだと思い込んでいるカトリーヌは最愛の人の声を思い出して歌う。㉓フィナーレ：その時、アンリが駆け込んでくる。無事に帰還したアンリは以前カトリーヌに歌ったセレナードを口ずさむ。再度カトリーヌに変装したマブが皆の前に現れたとき、「あなたのカトリーヌはここにいるわ」と叫びカトリーヌは正気を取り戻す。全ての誤解がとけ、ようやく皆でバレンタインデーの準備に取り掛かる。

原作と台本の違いを大きく整理すると、次の3つに整理できる。第1に、下記の表1で示したように、台本の主要人物はカトリーヌとアンリ、マブとロスシー公爵に絞られる。カトリーヌに思いを寄せるラルフは、原作では氏族の対立まで発展させる重要な人物となっているが、台本では、カトリーヌに恋している背景は描かれるものの、4人の恋模様に関与することはなく、端役にとどまっている。

第2に、原作には存在しないロマの女王マブが台本で登場する。台本においてこの登場人物はカトリーヌ、アンリ、ロスシー公爵の恋模様に関与し、物語の最後にはカトリーヌを正気に戻すために重要な役割を担っている。原作では、ロスシー公爵の妻となるマージョリー夫人が登場するが、町を離れたカトリーヌを助けるものの、カトリーヌ、アンリ、ロスシー公爵の恋模様には関わらず、マブのように主要な人物に入ることはない。社会的地位も貴族であるため、マブとの類似性はほとんど見られない。

第3に、物語は、ロスシー公爵やマブによって引き起こされる出来事によって恋仲であるカトリーヌとアンリの間に関係が生まれて亀裂が入るが、最終的に元に戻るというよりシンプルな流れとなっている。スコットランドのパーズを舞台とすることは変わらないが、原作で争いや殺人が起こるのに対し、台本ではそういった描写は見られない。ラルフの人



生の行末を決める氏族の戦いについては、台本でも第4幕で行われることが示されるが、舞台裏での演奏のみで、表立って氏族の争いが描かれることはない。また貴族によるロスシー公爵の暗殺についても台本では描かれていない。

【表1】原作と台本の主要登場人物<sup>4</sup>

原作 <sup>5</sup>	台本
キャサリン・グローヴァー (サイモン・グローヴァーの娘、神父クレメント・ブレールの信者)	カトリーヌ (グローヴェの娘、アンリの恋人)
×	マブ (ロマ <sup>6</sup> の女王、ロスシー公爵の恋人の一人)
ヘンリー・ガウ (鍛冶職人)	アンリ・スミス (鍛冶職人)
ロスシー公爵 (ロバート3世の息子)	ロスシー公爵 (好色な領主)
コナチャー (サイモン・グローヴァーの弟子、クラン・ケールの長)	ラルフ (グローヴェの弟子)
サイモン・グローヴァー (キャサリンの父、手袋職人)	グローヴェ (カトリーヌの父)
ロバート3世 (スコットランドの王)	×
オールバニ公爵 (王の弟)	×
第3代ダグラス伯爵 (ロスシー公爵の義理父、マージョリーの父)	×
第4代ダグラス伯爵 (ロスシー公爵の義理兄弟)	×
ジョン・ラモーニー卿 (助言者、後にロスシー公爵の馬の調教師と寵臣)	×
マージョリー夫人 (第3代ドグラス伯爵の娘、ロスシー公爵の妻)	×
神父クレメント・ブレール (改革者、カルトウジオ会修道者)	×
神父フランシス (ドミニコ会修道者)	×
オリヴァー・プラウドヒュート (ボンネット職人)	×
アンソニー・ボンスロン (殺し屋)	×

(筆者作成)

このような変更は、36章からなる長編小説を2時間弱でまとめなければならない結果であったとしても、大きな変更であるといえる。台本の変更の理由として、政治体制が目まぐるしく変わり、多くの争いが起こった当時のフランスにとって、上述したような原作の内容は受け入れられないと判断したため、台本作家のサン＝ジョルジュによって意図的に行われたとクデールの先行研究において論じられている (Couderc 2018, 92)。この考察に加えて本論文では、台本作家のそれまでのキャリアも左右しているのではないか、ということを描きたい。

<sup>4</sup> 原作とオペラ台本の両方に共通する人物は同じ段に記す。登場しない人物は「×」と示す。

<sup>5</sup> 原作の登場人物は英語読みで記す。

<sup>6</sup> 原語は「Bohémienne」であるが、本論文では「ロマ」と表記する。

なかでもサン＝ジョルジュがそれまでに作成した台本に着目すると、彼は、オペラ座で5作品、オペラ・コミック座で39作品、リリック座で7作品、その他の劇場でも多数の台本を手掛け（*Journal de Paris*, Wild 2005, Walsh 1981）、シェイクスピアの喜劇『ウィンザーの陽気な女房たち *The Merry Wives of Windsor*』が原作となる、アドルフ・アダン Adolphe Adam (1803–1856) による全1幕のオペラ・コミック《ファルスタッフ *Falstaff*》(1856、リリック座)の台本も手掛けている。この作品を含め、サン＝ジョルジュは第1章第3節で示した「慣例の」オペラ・コミックの台本を多く作成しており、《パースの美しき娘》の台本もこうした作品群に近い内容に脚色されたことが考えられる。

## 第2項 作曲の在り方と初演の延期

このように物語が大きく変えられた《パースの美しき娘》の作曲は、1866年の7月に開始された。当時の書簡において、「《パースの美しき娘》の作曲を開始しました。この作品は面白くなると思いますが、詩は非常に分かりにくいです。」(Bizet 1909, 67)<sup>7</sup>と記され、作曲を開始したことに加え、すでにこの作品の詩の問題についても言及している。さらにその後の8月の書簡では、台本についてより詳細に見ることができる。

私のパースの娘 [筆者注：題名表記は原文のまま] は小説とかなり異なります。感銘を与える作品 [筆者注：小説] ですが、その部分は全く際立っていません。この欠点を修正しようと思います<sup>8</sup>。[……] 私は作曲のために言葉を使用しません。音が見つかりません。(Bizet 1909, 69–70)<sup>9</sup>

ビゼーは一部の詩を引用し、《パースの美しき娘》の台本が小説と異なり感銘を与えるものになっていないこと、そしてその詩に音をつけることができないことを述べている。特に後者については、ビゼーが台本に対して音楽的なインスピレーションを得ることができなかったことが読み取れる。加えて、作曲期間についても、台本が作曲開始前に完成さ

---

<sup>7</sup> « Je commence la *Jolie Fille*. La pièce sera jolie, je l'espère, mais quels vers ! »

<sup>8</sup> 原文では、この文章のあと、第1幕 No. 5 のカトリーヌ、アンリ、公爵のレシタティフの詩と No. 7 のフィナーレのマブの詩の一部が抜粋されている。

<sup>9</sup> « *Ma Fille de Perth* ressemble peu au roman. C'est une pièce à effet, mais les types sont trop peu accentués. Je réparerai, j'espère, cette faute. Il y a des vers... [citation of two passages]. [……] Enfin, il faut travailler là-dessus. Je ne me sers pas des paroles pour composer ; je ne trouverais pas une note ! »

れていなかったため、ビゼーは1幕から順に作曲しなければならなかった。このことは、9月にビゼーがガラベールに送った書簡で確認することができる。

《美しき娘》[筆者注：題名表記は原文のまま]の第一幕を終えました。ウォルター・スコットの小説については、異端であることを告白しなければなりません。私はこの小説が好きではありません。はっきり言います。嫌悪すべき小説ですが、優れた台本です。[……]サン＝ジョルジュがイギリスの小説家[筆者注：スコット]の筋書きに従わなかったことを弁解したいだけです。(第一幕のあらすじを記して)これが私の第一幕で、とてもひどい話です。音楽には満足しています。自分のスタイルをうまく確立できたと思います。ラルフは申し分ない存在だ。彼は第2幕でとても重要になります。第二幕にはとても満足しています。(Bizet 1909, 70)<sup>10</sup>

上記からビゼーが9月の時点で第2幕の作曲に取り掛かっていることがわかる。またそれだけではなく、ビゼーがスコットの小説を好んでいなかったゆえに、サン＝ジョルジュの台本を擁護している。加えて第1幕の自分自身の音楽に関しては満足していることも読み取れる。

第2幕までの作曲に関する記述は、10月まで見られるものの、第3幕と第4幕の作曲に関する記述は残されていない。1867年1月に友人に宛てられた手紙(Bizet 1909, 98)で、ビゼーが12月29日にオーケストラ・スコアをカルヴァロに提出したことが報告されていることから、第2幕を書き終えた10月以降の約2ヶ月で第3幕と第4幕が作曲されたと考えられ、台本から音を見つけられなかっただけでなく、短期間で作品を作り終えなければならない状況にあったことが見て取れる。

《パースの美しき娘》の初演は、翌年の1867年9月24日と公表された。しかし、衣装付きのリハーサルが1867年9月10日に行われたものの、本作品の初演は幾度となく延期

---

<sup>10</sup> « J'ai terminé le premier acte de la *Jolie Fille*. A propos du roman de Walter Scott, il faut que je vous avoue mon hérésie. Je le trouve détestable. Entendons-nous : c'est un détestable roman, mais c'est un livre excellent. [……] Vous me comprenez : je veux seulement excuser Saint-Georges de n'avoir pas suivi l'intrigue du romancier anglais. [Detailed scenario of Act I] Voilà mon premier acte, très mal raconté. Je suis content de la musique. Je crois avoir bien établi mes types. Le Ralph est bien venu. Il deviendra très important au deuxième acte. Je suis très satisfait du deuxième acte auquel je travaille et que vous raconterai dans ma prochaine lettre. »

が繰り返された。その要因の一つとして挙げられるのが初演歌手の変更である。そこで、まず初演歌手と指揮者を以下に示す（表 2）。

【表 2】初演歌手と指揮者

カトリーヌ（ソプラノ）	ジャンヌ・ドヴリエ Jeanne Devriès（1845–1924）
マブ（ソプラノ）	アリス・デュカス Alice Ducasse（1841–1923）
アンリ・スミス（テノール）	マッシー Massy（詳細不明）
ロスシー公爵 （バリトンあるいはテノール）	バレ Barré（詳細不明）
ラルフ （バスあるいはバリトン）	ルッツ Lutz（詳細不明）
シモン・グローヴェ（バス）	バルテル Barthel（詳細不明）
領主、仮面をつけた人、鍛冶屋、庶民、女たち	リリック座の合唱団とバレエ団
○指揮者	アドルフ・ドゥロフル Adolphe Deloffre（1817–1876）

（筆者作成）

カトリーヌ役の初演歌手は、ソプラノ歌手ローザ・ド・フリース＝ヴァン・オスの娘のジャンヌ・ドヴリエ Jeanne Devriès（1845–1924）である。しかし元々は、ソプラノ歌手クリスティーヌ・ニルソン Christine Nilsson（1843-1921）がカトリーヌ役に決まっていた。ニルソンは、当時無名であったのにもかかわらず、ヴェルディの《椿姫》のフランス語翻訳版《ヴィオレッタ *Violetta*》が 1864 年にリリック座で初演された時にタイトルロールを務め、この作品の成功によりリリック座の主要歌手となった。彼女は、1868 年 3 月にオペラ座で上演されるトマの《ハムレット *Hamlet*》のオフィーリア役に抜擢され、最終的に《パースの美しき娘》を降板したのである。そのためカトリーヌ役はドヴリエに変更された。ドヴリエは、1867 年 6 月に、ベッリーニの《夢遊病の女 *La Somnambule*》のフランス語翻訳のリリック座での初演の際にアミーナ役でデビューし、その直後《パースの美しき娘》のヒロインを務めることになった。マブ役のデュカスについても、《パースの美しき娘》以前は名声を築いなかった。1875 年にオペラ・コミック座で初演された《カルメン》でフランスキータ役を務めている。他の役の初演歌手の多くは、詳細が不明であるが、少なくとも、《真珠採り》とは異なり、キャリアが少ない歌手が初演歌手に選ばれたといえる。

指揮者は、《真珠採り》と同様に、1853 年から 1868 年までリリック座の首席指揮者を務めたドゥロフルによる。合唱や舞踊を含む本作もまた、リリック座で雇用契約していた合唱団とバレエ団によって演奏された。

1867年9月24日の初演と公表された《パースの美しき娘》は、上記のような初演歌手の変更により、初演が延期された。ようやく初演されたのは、1867年12月26日のことで、全4幕の「オペラ」としての上演であった。この作品のジャンルに関しては、自筆スコアやビゼーの生前に出版された初版ヴォーカル・スコアにおいて「オペラ」と表記されており、現状、楽譜を見る限り、台詞を伴わない全て歌われる作品となっている。

## 第2節 成立過程の検証

以上のような背景を持つ《パースの美しき娘》は、リリック座での上演のためにどのように作られたのか。この点を明らかにするため、《パースの美しき娘》の成立過程を台本と音楽の異同から精査したい。

### 第1項 資料の状況

#### 1-1. 出版楽譜について

《パースの美しき娘》に関しては、《真珠採り》と同様に、各劇場で上演するために改訂され、今日までに多くのスコアが出版されている（表3）。

【表3】《真珠採り》の出版楽譜<sup>11</sup>

番号 <sup>12</sup>	出版年／出版社	楽譜の種類	備考
VS 1	1868年 シューダンス社	ヴォーカル・スコア “A.C. 1523”	ビゼーの生前に出版された唯一の楽譜
VS 2	1883年以前 (詳細不明) シューダンス社	ヴォーカル・スコア “Edn nouvelle” “no. 229”	初版ヴォーカル・スコアと大きく異なる
VS 3	1883年 シューダンス社	ヴォーカル・スコア “Edn nouvelle” “A.C. 1523”	新たに改訂されたもの
FS 1	1883年頃 シューダンス社	フル・スコア (プレート番号なし)	最初の初版スコア ドイツ語の詩が加えられている
VS 4	1890年 シューダンス社	ヴォーカル・スコア “A.C. 1523”	新たに改訂されたもの
VS 5	1970年 カルマス社	ヴォーカル・スコア	VS3の再版
VS 6	2010年頃 エロイカ社	ヴォーカル・スコア	VS4の再版

(筆者作成)

しかし死後に出版されたスコアは、各版でかなりの違いが見られ、どの版を参照すべきか断定することは難しい状況にある。

ビゼーの生前に出版されたスコアは、1864年の初版ヴォーカル・スコア（VS1）のみである。オーケストラ・スコアについては、生前に出版されたものはなく、ビゼーが目を通したものは一つもない。ヴォーカル・スコアに関しても、ビゼーの死後に出版された1887年以降のものは、初版ヴォーカル・スコアとは楽曲構成が大きく異なっている。つまり、《真珠採り》と同様に、《パースの美しき娘》も、どの版を参照すべきか断定することが

<sup>11</sup> マクドナルドのオンラインカタログ（Macdonald 2014, le site de *La jolie fille de Perth*）とラコンブの研究書（Lacombe 2001）に基づいている。

<sup>12</sup> 「VS」はヴォーカル・スコア、「FS」はフル・スコアを示す。

難しい状況にあるといえる。そのため、本論文では、ビゼーの生前に作られ、現存する、①第3幕の筆写台本、②検閲用筆写台本、③自筆スコア、④初版台本、⑤初版ヴォーカル・スコア<sup>13</sup>を検証資料として扱う。

## 1-2. 基礎情報

ここで、上記5つの資料の基礎情報を示す。

### ①第3幕の筆写台本<sup>14</sup>

第3幕の筆写台本は、フランス国立図書館に所蔵され（所蔵番号：Th.b.78）、全26ページからなる。表紙には「La jolie fille de Perth」とタイトルが記されている。署名や日付はないため、この筆写台本がいつ誰によって書かれたかは断定することはできない。しかし、筆記具に黒インクと、それとは異なる太いインクが使われており、黒インク部分は1866年秋頃に書かれ、太いインクで書き加えられた部分は、ビゼーによって初版作成時までに書き込まれたことがライトの研究から分かっている（Wright 1981）。

### ②検閲用筆写台本<sup>15</sup>

検閲用筆写台本はフランス国立公文書館に所蔵され（所蔵番号：F/18/738）、全86ページからなる。表紙には、①の第3幕の筆写台本と同様に「La jolie fille de Perth」とタイトルが記されている。使用されている筆記具は黒インクのみで、修正などの書き込みは見られない。タイトルページに「26 août 1868」と日付が書かれており、当初予定された初演日1867年9月24日の約1ヶ月前、1867年8月26日に検閲局に提出されたと考えられる。しかし、この台本自体がいつ書かれたかはどの資料にも記されておらず、断定できない状況にある。

### ③自筆スコア

自筆スコアは、フランス国立図書館に所蔵されており（所蔵番号：MS-440, 441, 442, 443）、1866年12月までに完成され、初版作成時まで使用されたことがライトの研究から分かっ

<sup>13</sup> ビゼーの生存中に成立したものに限定する。

<sup>14</sup> 台本の詳細は、別冊の資料集「4. 《真珠採り》と《パースの美しき娘》の筆写台本」を参照。

<sup>15</sup> 台本の詳細は、別冊の資料集「4. 《真珠採り》と《パースの美しき娘》の筆写台本」を参照。

ている (Wright 1981)。350mm×272mm の用紙が紐で綴られ、幕ごとに分けられている<sup>16</sup>。表紙に「La jolie fille de Perth」と記されているが、署名や日付は見られない。スコア全体には黒インクが使用され、赤鉛筆、青鉛筆、青インク、黒鉛筆、黒インクによる書き込みが見られる。黒鉛筆での変更部分は、強弱記号の修正や楽器の合図が付け加えられており、ビゼーによる修正ではないと考えられている (Wright 1981)。そのため本論文では、赤鉛筆、青鉛筆、青インク、黒インクの修正部分を考察対象とする。

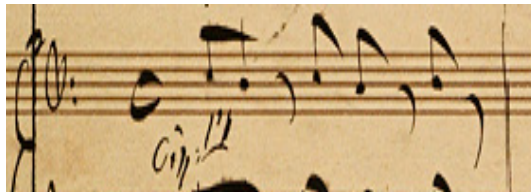
このスコアの筆跡に関しては、第4章で示したビゼーの筆跡の特徴が5つ見られる (図1)。

### 【図1】《パースの美しき娘》の筆跡

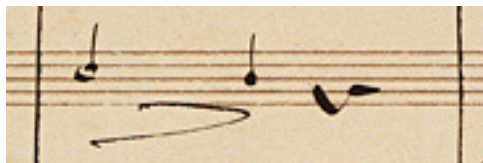
①十六分音符：八分音符を書いてからもう一本の線を書いた形



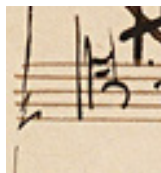
②八分休符：小さい半円の形



③四分休符：平方根の旗を延ばした形



④ハ音記号：曲線はなく直線のみ



<sup>16</sup> 1幕：207p、2幕：193p、3幕：148p、4幕：147p。



#### ⑤数字



(フランス国立図書館：MS-441)

以上から本論文では、このスコアをビゼーによる自筆スコアとみなし、考察を進めていく。

#### ④初版台本

初版台本は、1867年12月26日の初演日にミシェル・レヴィ Michel Lévy (1821–1875)<sup>17</sup>によって公表され、1868年1月10日にフランス国立図書館へ納本された。裏表紙があり、タイトルページ、登場人物の紹介、そして全49ページの台本テキストへと続く。タイトルページには、「LA / JOLIE FILLE / DE PERTH / OPÉRA EN QUATRE ACTES ET CINQ TABLEAUX / PAR / H. DE SAINT-GEORGES ET JULES ADENIS / MUSIQUE DE / GEORGES BIZET / Représenté pour la première fois, à Paris, sur le THÉÂTRE-LYRIQUE- / IMPÉRIAL, le 26 décembre 1867 / ML / MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS / RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15 / A LA LIBRAIRIE NOUVELLE / 1868 / Droits de reproduction, de traduction et de représentation réservés」というように、タイトル、台本作家、作曲家、初演場所と初演日、出版社と出版地、そして複製権、翻訳権、上演権に関する記載が見られる。どの過程で作られたかという詳細な日付は不明であるが、初演日に公表されていることから、初演までの修正が反映されていることが考えられる。

#### ⑤初版ヴォーカル・スコア

初版ヴォーカル・スコアは1868年1月に出版された(プレート番号：A.C. 1523)。④の初版台本同様に裏表紙があり、タイトルページ、献呈情報、キャスト表と目次、そして全284ページの音楽テキストと続く。タイトルページには、「LA / JOLIE FILLE DE PERTH / Opéra en 4 Actes / de M. M. DE SAINT-GEORGES & J. ADENIS / Musique de / G. Bizet /

<sup>17</sup> 出版社「ミシェル・レヴィ・フレール」の創設者。

PARTITION CHANT & PIANO / Arrangée par H. SALOMON / Paris, CHOUDENS Éditeur / Rue Saint-Honoré, 265, Près l'Assomption / Propriété p<sup>r</sup> tous pays Traduction réservée / Déposé selon les Traités Internationaux」 というように、タイトル、幕数、台本作家、作曲家、編成、編集者、出版社と出版地、そして初版の登録情報が記載されている。マクドナルドによると、作曲家のエクトール・サロモン Hector Salomon (1838–1906) によってヴォーカル・スコアへと編集されたという (Macdonald 2014)。断定はできないものの、生前に作られていることから、ビゼーがその制作に携わっていることが考えられる。生前に作られた初版オーケストラ・スコアはなく、このヴォーカル・スコアがビゼーの生前に作られた唯一の印刷譜となる。

## 第2項 台本の異同とその考察<sup>18</sup>

以上の5つの資料の相互関係は複雑である。特に台本については、作成された時期が断定できないものもあり、また修正された時期も前後する。そのため、本論文では①と②の2つの台本、③の自筆スコア、④の初版台本、⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩を同時に比較していく。

手順として、第1、2、4幕については、②の検閲用筆写台本の詩を確認し、他の資料の詩がどういった状態であるのかを、第3幕については、①の台本のビゼーによる修正内容を確認し、次に②の検閲用筆写台本から⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩がどういった状態になっているのかを探る。各資料間の修正において、ト書きの修正もみられるが、演出上ための修正のため、本論文では詩の修正のみ扱っていく。

---

<sup>18</sup> 台本の異同については、筆者の武蔵野音楽大学博士後期課程論文集『音楽研究』第1号投稿論文（落合 2022, 41-62）に基づいている。

【表 4】台本の異同

[第 1 幕]

台本	修正 <sup>19</sup>	第 3 幕の筆写台本 (①)	検閲用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
Scène 2 アンリの場面	1			詩の修正 (修正指示あり)	修正されている	修正されている (④と同じ)	③: No. 2 ⑤: No. 1bis-No. 3
	2			詩の修正 (修正指示あり)	修正されている	修正されている (④と同じ)	
	3			楽曲名: 記載なし 詩も修正されている (行がかなり短くなっている)	楽曲名: 記載なし (詩は②と同じ)	楽曲名: 記載なし 詩も修正されている (③と同じ)	
Scène 3 マブとアンリの場面	4			詩のカット (修正指示なし)	カットなし (②と同じ)	カットされている (③と同じ)	
	5			詩の修正 (修正指示あり)	修正されている (③と同じ)	修正されていない (②の詩に戻されている)	
	6		—— (二重唱となっている)	—— (二重唱カット、場面を繋ぐための詩を 2 行追加, p. 55)	—— (二重唱なし、②の詩と同じ, p. 5)	マブのクープレの挿入 (p. 20)	
Scène 4 四重唱	7			詩の修正 (修正跡あり)	修正されてない (②と同じ)	修正されている (③と同じ)	
	8			詩の修正 (修正指示なし)	修正されている (③と同じ)	修正されている (③、④と同じ)	
	9			—— (変更なし)	—— (変更なし)	変更されている (一単語)	
Scène 5 二重唱	10			詩の修正 (修正指示なし)	修正されている (③と同じ)	修正されている (③、④と同じ)	No. 4
	11			詩の修正 (修正指示なし)	修正されている (③と同じ)	修正されている (③、④と同じ)	No. 5
Scène 6 三重唱	12			役の表記と詩の修正 (修正指示なし)	修正されてない (②と同じ)	修正されている (③と同じ)	
	13			詩の修正 (Scène 7 の冒頭の詩が三重唱の最後に差し込まれ、修正もされている)	修正されていない (②と同じ)	③で修正されたものが使用されている	
Scène 7 四重唱	14			詩の修正 (修正指示なし、修正 13 の詩がカットされている)	修正されていないが、 ②とは異なる	修正されている (③と同じ)	No. 6
	15			詩の修正 (アンサンブル部分、修正指示なし)	修正されていない (②と同じ)	修正されている (③と同じ)	
Scène 8 フィナーレ	お			詩の追加 (修正指示なし)	追加されていない (②と同じ)	追加されている (③と同じ)	No. 7
②: Scène 8 ④: Scène 9	17			詩大幅な修正と詩の割り付けの変更 (修正指示なし)	修正されてないが、②と少し異なる	修正されている (③と同じ)	

<sup>19</sup> 筆者が番号付けを行なった。

[第2幕]

台本	修正	第3幕の筆写台本 (①)	検閲用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
Scène 1 合唱	18			詩の加筆 (同箇所カット指示あり)	追加されていない (②と同じ)	③のカット指示が採用されている (③で追加された詩がカットされている)	No. 8  (No. 9 修正 なし)
	19			詩の修正 (修正指示なし)	修正されていない (②と同じ)	修正されている (③と同じ)	
Scène 2 公爵の場面	20			詩の修正 (修正指示なし)	修正されている (③と同じ)	修正されている (③、④と同じ)	No. 10
	21			詩と詩の割付け修正 (修正指示なし)	②と類似しているが詳細は異なる	修正されている (③と同じ)	
Scène 3	22		楽曲名 : Divertissement	楽曲名 : Danse bohémienne (修正指示あり、青インクによる)	楽曲名 : Divertissement	楽曲名 : Danse bohémienne (修正されている)	No. 11
マブのクープ プレ	23			詩の修正と修正指示 (②の詩と異なり、修正指示もみられる)	③の修正後の詩に類似しているが 少し異なる (②や③の修正前の詩 が混合している)	③の修正指示が採用されている (③と同じ)	No. 12
	24			合唱部分の追加 (修正指示なし)	追加されていない (②と同じ)	追加されている (③と同じ)	No. 12bis
Scène 4 アンリの場面	25		楽曲名 : Sérénade —	楽曲名 : air 詩の修正 (修正指示あり)	楽曲名 : 記載なし ③のカット指示が採用されている	楽曲名 : Sérénade ③のカット指示が採用されているが (④と同じ)	No. 13
② : Scène 4 ④ : Scène 5	26		—	レシタティブの追加 (修正指示なし)	追加されている (③と同じ)	追加されている (③、④と同じ)	No. 13bis
② : Scène 5 ④ : Scène 6	27			詩の追加 詩の修正 (修正指示あり)  詩の修正 (修正指示なし、冠詞部分) 詩が追加されその後詩のカット (修正指示あり、音のカットもあり)	追加されていない (②と同じ) 修正前の詩が使用されている (②と同じ) 修正されている 追加されていない (②と同じ)	追加されている (③と同じ) 修正後の詩が使用されている  修正されている (③と同じ) 追加されていない (③の修正指示が採用されている)	No. 14
② : Scène 5-6 ④ : Scène 6-7	28			詩の修正 (修正指示あり)  詩のカット (カット指示なし)	修正後の詩が使用されているが異 なる詩もみられる カットされている	修正後の詩が使用されている  カットされている	
② : Scène 6 ④ : Scène 7	29			詩の修正 (修正指示がある部分とな い部分両方あり) 合唱部分のカット指示	②と③の詩が両方使用されている  合唱部分 : カットされている	修正後の詩が使用されている  合唱部分 : カットされている	

台本	修正	第3幕の筆写台本 (①)	検閲用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
Scène 1 合唱と公爵	30	合唱部分の詩の追加 元の詩と追加の詩にカット指示	①の修正前の詩が使用されている	①の修正後の詩が使用されているが一部 カットされている ①と同じ部分にカット指示が見られる	合唱部分カット： ①のカット指示が採用されている (カットされている)	①の修正後の詩が使用されている が、後半部分に①の Scène 5 の修正 後の詩が使用されている (①の Scène 5 の詩と全て同じ) ※この部分は③のカット指示にあ たる	No. 15
	31	・詩の加筆 ・大幅な書き換え (紙が貼られ新たに詩が書 かれている)	全て①と大幅に異なる詩が使用されている (かなり短い)	ロスシー公爵のカヴァティーナ部分：①、 ②と異なる詩が使用されている (所々同じ 詩であるが言い回しが異なる) カヴァティーナ後 (No.16bis 冒頭)：①の 詩と少し異なる (変更されている)	全て①の修正後の詩が使用 されている	ロスシー公爵のカヴァティーナ部 分：③と同じ詩が使用されている  カヴァティーナ後 (No.16bis 冒頭)： ③の詩と同じ	No. 15- No. 16bis
Scène 2 公爵とマブ	32	詩の修正	①の修正前の詩が使用されている	①で修正後の詩が使用されている	①で修正後の詩が使用さ れている (③と同じ)	①で修正後の詩が使用されてい る (③、④と同じ)	
	33	詩の削除・加筆	①で削除・加筆された詩が使われている	①で削除・加筆された詩が使用されている (②と同じ)	①で削除・加筆された詩が 使用されている (②から③ と同じ)	①で削除・加筆された詩が使用され ている (②から④と同じ)	
	34	合唱部分の詩の削除・加筆	①の削除部分の詩が使われている 音の修正あり	①で加筆された詩が使用されている	①で加筆された詩が使用 されているが (③と同じ)	①で加筆された詩が使用されてい る (③、④と同じ)	
Scène 3 二重唱 (公爵とマブ)	35	詩(韻文)の大幅なカット	カットされている (カット部分の詩は見られない)	カットされている (②と同じ) (カット部分の前に音の変更あり：自筆譜 41,42) ※音楽の時に例に挙げる	カットされている (②、③と同じ)	カットされている (②から④と同じ)	No. 17
	36	詩の修正	①の修正後の詩が使用されている	①の修正後の詩が使用されている	①の修正後のものが使用 されている (②、③と同じ)	①の修正後のものが使用されてい る (②から④と同じ)	
	37	呼び名の修正 (「Ensemble」へと修正)	「Ensemble」と記載されている	—— (「Ensemble」の記載はないが、この 部分の詩は他と同じ)	「Ensemble」と記載され ている	—— (「Ensemble」の記載はないが、 この部分の詩は他と同じ)	
Scène 4 エール (アンリ)	38	全体の詩の加筆、部分的な 修正 (書き換え) とカット	全体的に加筆されている 修正部分： ①の修正後の詩が使われている  カット部分： カットされている (カット部分の詩は見られない)	全体的に加筆されている 修正部分： ①の修正前の詩が書かれているが、①の修 正後の詩に書き直されている (用紙が貼ら れている部分あり) カット部分： カットされている (②と同じ)	全体的に加筆されている 修正部分： ①の修正後のものが使用 されている (③の書き直さ れた部分と同じ) カット部分： カットされている (②、③ と同じ)	全体的に加筆されている 修正部分： ①の修正後のものが使用されてい る (③の書き直された部分、④と同じ)  カット部分： カットされている (②から④と同じ)	No. 18
Scène 5 フィナーレ	39	詩の修正 (④の No. 15 の合 唱の詩と全て同じ)	①の修正前の詩が使われている	①の修正後の詩が使用されているが変更 が見られる	①の修正前の詩が使用さ れている (②と同じ)	①の修正後の詩が使用されてい る (③と同じ)	No. 19
	40	詩の修正 (一単語)	①の修正前の詩が使われている	①の修正後の詩が使用されている	①の修正後の詩が使用さ れている (③と同じ)	①の修正後の詩が使用されてい る (③、④と同じ)	

	41	—— (修正指示なし、最後の部分)	—— (最後の部分)	詩が変更されている	——	詩が変更されている (③と同じ)
Scène 6 フィナーレ	42	数行にわたる詩の修正とカット	①の修正・カット後の詩が使用されている	①の修正・カット後の詩が使用されている (②と同じ)	①の修正・カット後の詩が使用されている (②、③と同じ)	①の修正・カット後の詩が使用されている (②から④と同じ)
	43	数行にわたる詩のカット	カットされている	カットされている (②と同じ)	カットされている (②、③と同じ)	カットされている (②から④と同じ)
	44	「Ensemble」の部分：各パートの詩の加筆と修正	①の加筆・修正後の詩が使用されている	①と②の台本と異なり、各パート、修正・大幅な加筆が見られる (修正指示なし)	①の加筆・修正後の詩が使用されている (②と同じ)	①と②の台本と異なり、各パート、修正・大幅な加筆が見られる (③と同じ)
	45	カトリーヌのソロ楽曲の部分：(修正なし)	(修正なし)	①と②の台本とは異なる詩に修正され、他の役や合唱が加えられアンサンブルとなっている	(修正なし)	台本とは異なる詩に修正され、他の役や合唱が加えられアンサンブルとなっている (③と同じ)
	46	カトリーヌとアンリの場面：詩のカット	カットされていない	一度①の修正前の詩が書かれているが、大半が用紙とカット指示によりカットされている (①のカット指示部分で使われているものもある)	①のカットが採用されている (カットされている)	③のカット指示が採用されている (③のカット後の詩を使用)
	47	アンサンブル・フィナーレ：詩の修正 (一単語)	修正後のものが使用されている	①と②の詩と異なる (用紙が貼られている部分あり)	①の修正後の詩が使用されている (②と同じ)	台本と詩が異なる (③と同じ)

[第4幕第1景]

台本	修正	第3幕の筆写台本 (①)	検閲用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア (⑤)	楽譜
Scène 1 二重唱と合唱	48			詩のカット (カット指示あり)	カットされていない	カットされている	No. 20
	49			詩の修正 (カット指示あり)	カットされていない	③の修正後の詩が使用されている	
	50			詩の追加 (カット指示なし)	追加されていない	追加されている (③と同じ)	
	51			詩のカット (カット指示あり、青インク) 詩のカット (カット指示なし)	カットされている カットされている (③と同じ)	カットされている カットされている (③、④と同じ)	
Scène 2 アンリの場面	52			詩の修正 (修正指示あり)	詩が他の資料と異なる (カットされている)	③修正後の詩が使用されている	No. 21
Scène 3 二重唱	53			場面全体における詩の修正 (修正指示なし、一部部分修正指示あり) ※アンサンブルが加えられ、大きく異なる	③の修正後の詩が使用されているが異なる部分もある	修正され、③の修正後の詩が使用されている	No. 22
④: Scène 4	54		—— (Scène 4 なし、Scène 3 まで)	場面の追加、詩の修正 (修正指示あり)	追加されているが③の修正前の詩が使用されている部分がある (異なる部分もある)	修正され、③の修正後の詩が使用されている	

[第4幕第2景]

台本	修正	第3幕の筆写台本 (①)	検閲用筆写台本 (②)	自筆スコア (③)	初版台本 (④)	初版ヴォーカル・スコア	楽譜
Scène 1 合唱	55			詩の追加 (修正指示なし)	追加されていない (②と同じ)	追加されている (③と同じ)	No. 23
Scène 2 マブとグローヴェの場面	56			詩の追加 (修正指示なし)	追加されている (③と同じ)	追加されている (③と同じ)	No. 23bis
	57			詩のカット (修正指示あり、黒鉛筆)	カットされている	カットされていない	
	58			合唱部分のカット (修正指示なし)	カットされていない	カットされている (③と同じ)	
Scène 3 バラード	59			詩の修正 (修正指示なし)	修正されていない (②と同じ)	修正されている (③と同じ)	No. 24
	60			合唱部分の追加と一部のカット (カット指示あり)	—— (合唱部分なし)	追加され、①のカットが採用されている (カットされている)	
②: Scène 3 ④: Scène 4	61			——	——	詩の修正	No. 25
	62			詩の修正 (修正指示あり)	修正後の詩が使用されている	修正後の詩が使用されている (④と同じ)	
	63			詩の修正 (修正指示あり、青鉛筆)	修正されていない	修正されていない (④と同じ)	
	64			詩のカット (修正指示あり、青と赤鉛筆)	カットされている	カットされている	
	65			詩のカット (修正指示なし)	カットされていない (②と同じ)	カットされている (③と同じ)	
	66			詩のカット (修正指示あり、赤と黒鉛筆、用紙の貼り付け)	一部カットされている	カットされている	

(筆者作成)

## 2-1. 修正時期の検討

まず初めに5つの資料が揃っている第3幕を考察する。①の筆写台本でなされている修正を本論文では①'と記す。

①'の修正には特徴的な現象が2つあり、それは「初期の段階での修正」と「作曲段階での修正」に分けられる。

### (1) 初期の段階での修正

ロスシー公爵 (Le Duc) とカトリーヌに変装したマブ (Mab) の二重唱 (①, ②, ④: Scène 3, ③, ⑤: No. 17) での2人の韻文の詩において (表4の修正35)、大幅なカット指示が見られる (資料1の中線部)。

#### 【資料1】ロスシー公爵とカトリーヌに変装したマブ (Mab) の二重唱の詩

##### ①' の修正内容

###### Le Duc

Ah ! la traîtresse ! ah ! la coquette !  
C'est pour augmenter mes regrets  
~~Va l'ombre perfide~~  
~~Peut cacher tes traits~~  
~~Mais mon cœur me guide~~  
~~Vers tes doux attraits~~  
~~Ton charmant sourire~~  
~~Qui te vient des cieux~~  
~~Tout de mon délire~~  
~~Augmente les feux !~~

###### Mab (à part)

~~Quand l'ombre perfide~~  
~~Lui cache mes traits~~  
~~Son amour le guide~~  
~~Vers d'autres attraits~~  
~~Tandis qu'il soupire~~  
~~Et m'offre ses vœux~~  
~~Je ne fais que rire~~  
~~De ses tendres feux !~~

###### Le Duc

Je n'ai jamais, ma belle, aimé comme je t'aime  
Ce palais, des amours, devant le paradis !

##### ②, ③, ④, ⑤の詩

###### Le Duc

Ah ! la traîtresse ! ah ! la coquette !  
C'est pour augmenter mes regrets

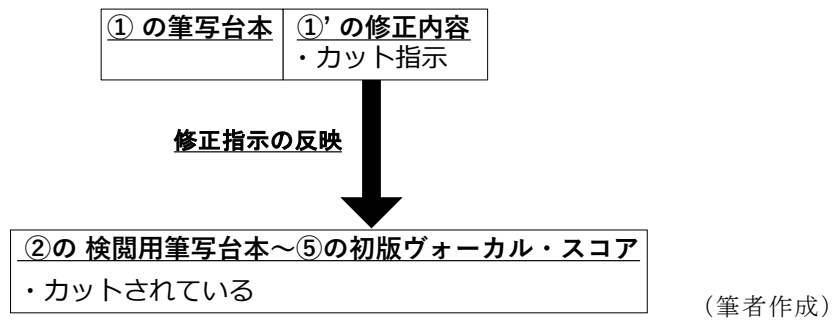
①' の修正指示がそのまま反映されている  
(全てカット)

Je n'ai jamais, ma belle, aimé comme je t'aime  
Ce palais, des amours, devant le paradis !

①'の修正指示は、②, ③, ④, ⑤において反映され、修正指示があった部分は全てカットされている。この修正作業を図式化すると以下のようになる (次頁の図2)。



【図 2】 ロスシー公爵とマブの二重唱の修正作業 (①, ②, ④: Scène 3、③, ⑤: No. 17)



①'の修正指示が他の修正部分と同じ筆記具であることからビゼーによるものであると考えられ、ビゼーが、②の検閲用筆写台本や③の自筆スコアが作られる以前、すなわち台本を手にした段階で①'の修正指示を加えたことが指摘できる。

(2) 作曲段階での修正

第3幕冒頭の合唱とロスシー公爵の場面 (①, ②, ④: Scène 1、③, ⑤: No. 15) では (表4の修正31)、①の筆写台本において太い黒インクによる加筆と別紙の貼り付けによる書き換えがなされている (資料2)。

【資料2】 ①'の修正指示

加筆	{	<u>Le joueur</u> Ah ! Monseigneur, vous usez votre chance. <u>Heureux au jeu... le proverbe est connu.</u>
	{	<u>Le Duc (riant)</u> <u>Et malheureux en femmes... Eh ! bien, j'ai confiance</u>
	{	<u>Au jeu, comme en amour, jamais je n'ai perdu !...</u> <u>Tenez ! depuis hier, Monsieur, je suis en quête</u> <u>Du minois le plus jeune et le plus séduisant !...</u>
	{	<u>Le Chœur</u> <u>Comment ! encore une conquête !</u> <u>Mais c'est charmant!...</u>
用紙の張り付け による書き加え	{	<u>Le Duc</u> <u>Elle sortait de sa demeure</u> <u>Et je suivis son pas léger</u> <u>Avec l'espoir d'apprendre l'heure,</u> <u>Qu'on nomme l'heure du berger</u> <u>Par un regard j'ai cru comprendre</u> <u>Que la beauté qui m'enlevait mon cœur</u> <u>Désirant assez... mon bonheur</u> <u>Pour venir ici me le rendre</u> <u>Que vous dire de plus sans vous rendre jaloux</u> <u>Car je crois que voici instant du rendez-vous !</u> <u>Et tenez, écoutez, comblant mon espérance</u> <u>Mon messenger s'avance !...</u> <u>Il accompagne le trésor</u> <u>Que ramène ici ma litière;</u> <u>De mon destin douterez-vous encor</u> <u>Et mon bonheur est-il ma chimère ?</u>

②の検閲用筆写台本は、①'の修正は反映されておらず、かなり短縮された詩が使用されている。しかし全く異なるものではなく、その内容は①'と類似している(資料3)。

### 【資料3】②の検閲用筆写台本の詩

#### Le joueur

Ah ! Monseigneur, vous usez votre chance.  
Heureux au jeu... le proverbe est connu.

#### Le Duc (riant)

Et malheureux en femmes... Eh ! bien, j'ai  
confiance  
Au jeu, comme en amour, jamais je n'ai  
perdu !...  
Et tenez... écoutez... j'entends que l'on  
s'avance vers nous dans ce jardin  
(ouvrant la porte vitrée)  
Messieurs, c'est un trésor  
Que ramène ici ma litière ;  
De mon destin douterez-vous encor  
Et mon bonheur est-il une chimère ?

③の自筆スコアについては、①'の修正が反映され、部分的に詩の変更が見られる。また、ロスシー公爵の長い韻文は、「No.16—カヴァティエーナ (Cavatine)」と「No. 16 bis」に区切られている(資料4の黒枠)。

### 【資料4】③の自筆スコアの詩

#### Le joueur

Ah ! Monseigneur, vous usez votre chance.  
Heureux au jeu... le proverbe est connu.

#### Le Duc

Et malheureux en femmes... Eh ! bien, j'ai  
confiance  
Au jeu, comme en amour, jamais je n'ai  
perdu !...  
Tenez ! depuis hier, Monsieur, je suis en  
quête  
Du minois le plus jeune et le plus  
séduisant !...

#### Un seigneur

Comment ! encore une conquête !  
C'est charmant !

#### —No. 16— Cavatine

#### Le Duc

Elle sortait de sa demeure  
Et je suivis son pas léger  
Avec l'espoir bien doux d'apprendre l'heure,  
L'heure charmante du berger  
Par un regard j'ai cru comprendre  
Qu'en m'enlevant mon tendre cœur  
Elle désirait mon bonheur, Ah !  
Et viendrait ici me le rendre  
Mes amis, ah ! mes amis  
Voici l'heure du berger !  
Que vous dire de plus sans vous rendre jaloux  
Car je crois que voici instant du rendez-vous !  
Mes amis, mes amis, partagez mon bonheur,  
Car pour moi va sonner l'heure du berger !

#### —No. 16 bis—

Et tenez ! écoutez... comblant mon espérance,  
Mon messenger s'avance !...  
Messieurs, c'est un trésor  
Que ramène ici ma litière ;  
Et mon bonheur, est-il ma chimère ?

一方、④の初版台本では、①'の修正指示が完全に反映されており、③の自筆スコアでの楽曲の区切りも見られない(資料5)。

### 【資料5】④の初版台本の詩

#### Le joueur

Ah ! Monseigneur, vous usez votre chance.  
Heureux au jeu... le proverbe est connu.

#### Le Duc (riant)

Et malheureux en femmes... Eh ! bien, j'ai confiance  
Au jeu, comme en amour, jamais je n'ai perdu !...  
Tenez ! depuis hier, Monsieur, je suis en quête  
Du minois le plus jeune et le plus séduisant !...

#### Le Chœur

Comment ! encore une conquête !  
Mais c'est charmant!

#### Le Duc

Elle sortait de sa demeure  
Et je suivis son pas léger  
Avec l'espoir d'apprendre l'heure,  
Qu'on nomme l'heure du berger  
Par un regard j'ai cru comprendre  
Que la beauté qui m'enlevait mon cœur  
Désirant assez mon bonheur  
Pour venir ici me le rendre  
Que vous dire de plus sans vous rendre jaloux  
Car je crois que voici instant du rendez-vous !  
Et tenez, écoutez, comblant mon espérance  
Mon messenger s'avance !...  
Il accompagne le trésor  
Que ramène ici ma litière ;  
De mon destin douterez-vous encor  
Et mon bonheur est-il ma chimère ?

⑤の初版ヴォーカル・スコアは、③の自筆スコアと一致している(資料6)。上記の「カヴァティーナ」やナンバーの表記(資料4の黒枠)がスコアのみ追加されていることから、それは歌唱のために追加されたといえる。

### 【資料6】⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩

#### Un joueur

Ah! monseigneur, vous usez votre chance!  
Heureux au jeu... le proverbe est connu.

#### Le Duc (riant)

Et malheureux en femmes...  
Eh bien! j'ai confiance;  
Au jeu, comme en amour, jamais je n'ai perdu!...  
Tenez, depuis hier, messieurs, je suis en quête  
Du minois le plus jeune et le plus séduisant!...

#### Un joueur

Comment, encore une conquête?  
C'est charmant!

#### Les joueurs

C'est charmant

—No. 16—Cavatine

#### Le Duc

Elle sortait de sa demeure  
Et je suivis son pas léger  
Avec l'espoir d'apprendre l'heure,  
L'heure charmante du berger !  
Par un regard j'ai cru comprendre  
Qu'en m'enlevant mon tendre cœur  
Elle désirait mon bonheur !  
Et viendrait ici me le rendre, Ah, mes amis, ah, mes amis  
Voici l'heure du berger !  
Que vous dire de plus sans vous rendre jaloux  
Car je crois que voici instant du rendez-vous !  
Mes amis, mes amis, partagez mon bonheur  
Car pour moi va sonner l'heure du berger !  
Voici l'instant du rendez-vous  
Du rendez-vous, voici l'instant !

—No. 16bis—

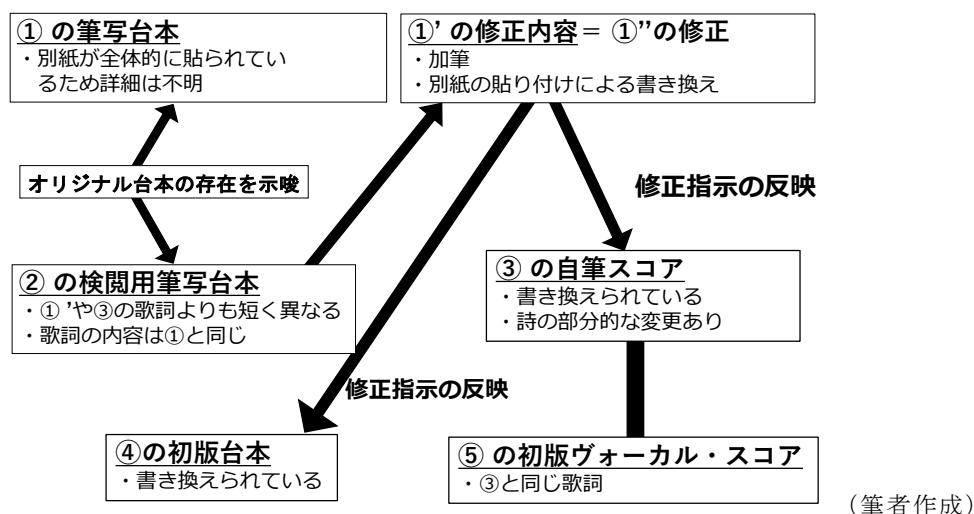
#### Ensemble

#### Le Duc

Et tenez... écoutez...comblant mon espérance  
Mon messenger s'avance...  
Messieurs c'est un trésor  
Que ramène ici ma litière ;  
De mon destin douterez-vous  
Et mon bonheur est-il une chimère ?

以上の修正作業を図式化すると以下のようになる（図3）。

【図3】合唱とロスシー公爵の場面の修正作業（①，②，④：Scène 1、③，⑤：No. 15）



①の台本に別紙が全面的に貼られているため、元の詩は断定できない。また①は筆写台本であり、台本作家が書いたオリジナルの台本があることが推察されるが、現存しないため、そのオリジナルの詩は分からない状態にある。しかし②の検閲用筆写台本については、①'や③の自筆スコアよりも詩の行は短く、大幅に異なるものの、その内容は類似している。このことから、②の検閲用筆写台本が書かれた後に、つまり作曲の早い段階に①'の修正が加えられたといえ、①'の修正段階があったことが指摘できる。

以上の①'の修正指示における2つの特徴に加え、第3幕のフィナーレ後半の（①，②，④：Scène 6、③，⑤：No. 19）のアンサンブル・フィナーレにおいて（表4の修正44から47）、3つの台本（①，②，④）では見られない修正が、2つのスコア（③，⑤）でなされていることに注目したい。

アンサンブル・フィナーレでの①'の修正指示は以下のようなものである（資料7の波線部）。

【資料7】①'の修正指示

<u>Catherine</u>	<u>Smith</u>	<u>Le Duc et les seigneurs</u>	<u>Glover</u>
Mon Dieu ! Toi qui venges	J'adorais un ange	Quoi sa beauté d'ange	Mon Dieu ! Toi qui venges
Les cœurs innocents	Au cœur innocent	Son regard touchant	Les cœurs innocents
Mon Dieu ! Toi qui changes	Mais le sort se venge	N'ont pas en échange	Mon Dieu ! Toi qui changes
L'âme des méchants !	D'un bonheur trop grand	Un pardon clément	L'âme des méchants !
Avant que j'expire.	J'ai beau la maudire.	L'amour en délire	Chasse le délire
Eclaire son cœur	Je sens que mon cœur.	Accuse son cœur	Qui trouble son cœur
Et fais qu'il retire	Hélas ! se déchire	Ah ! peut-on maudire	Et lui fait maudire
Ces mots pleins d'horreur	Devant sa douleur !	Cet ange enchanteur.	

大幅な修正はなく、グローヴェ（Glover）の最後のフレーズの一語が、これまでと同じ黒インクで変えられている。②の検閲用筆写台本と④の初版台本では①’の修正が反映されている。一方、③の自筆スコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、①、②、④の3つの台本とは全く異なる詩が扱われている（資料8）。

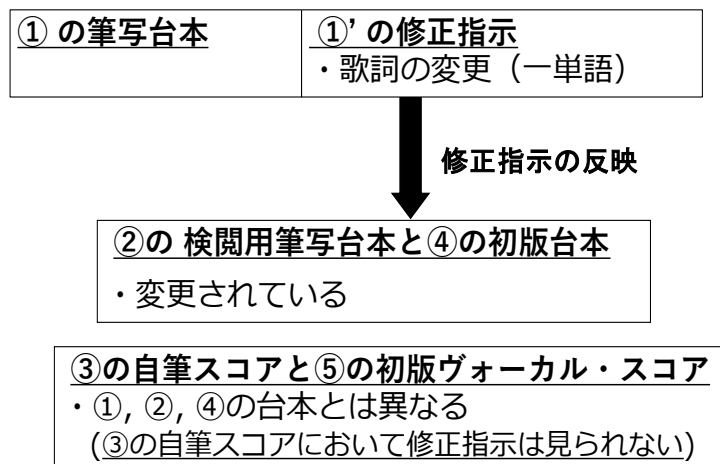
**【資料8】 ③の自筆スコアと⑤の初版ヴォーカル・スコア**

Peut-il maudire cet ange enchanteur !  
Ah ! je meurs ! / oui, pour jamais ! / Jour de douleur ! / Ô jour d’horreur !

3つの台本では各登場人物の詩が7行あるいは8行の韻文であるのに対し、③と⑤の2つのスコアでは、かなり短縮された詩となっている。また、第3幕の最後のフレーズでもある「Ah ! je meurs ! / oui, pour jamais ! / Jour de douleur ! / Ô jour d’horreur !」は各登場人物がそれぞれの詩を歌うように変えられている。

以上の修正作業を図式化すると以下のようなになる（図4）。

**【図4】 フィナーレ後半の修正作業（①，②，④： Scène 6、③，⑤： No. 19）**



（筆者作成）

③の自筆スコアでは修正指示は見られず、スコアに書かれた詩そのものが3つの台本と異なっている。したがって、ビゼーは③の自筆スコアの作成時、①’とは異なる作曲の段階で詩の大幅な変更を行なったといえる。

以上の検証を通し、各段階で繰り返される修正から2つの事柄が示唆される。(1) ビゼーが少なくとも第3幕の創作に労力を要していたこと、(2) 物語の流れを大きく変える重要な幕である第3幕を短期間で作り作り上げる必要があったため、作曲時に第3幕の台本

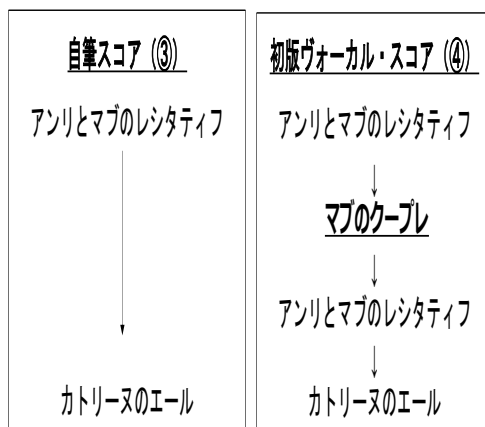
を送り返させ、台本の修正を行なったことである。特に(2)は、ビゼーの修正が見られる筆写台本が第3幕のみしか残されていない理由の一つとして挙げることができるであろう。

## 2-2. 修正内容の検討

次に第3幕以外の台本の修正についても考察していきたい。特に大きな変更は、初版ヴォーカル・スコアでの第1幕のマブのクープレの追加である。これは、この作品を通して最も大きな変更といえよう(表4の修正6)。

第1幕のマブの登場シーンにおいて③の自筆スコアでは、レシタティフの直後に、グローヴェ、ラルフ、カトリーヌが登場し、カトリーヌによってエールが歌われるが、⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、レシタティフの後、マブのクープレとなる(図5)。

【図5】⑤でのクープレの追加



(筆者作成)

このクープレでマブは、助けてくれたお礼にアンリの手相を見て、カトリーヌが浮気者であること、しかし最終的に二人が結ばれることを告げ、物語の後の出来事を予期している。しかし、②の検閲用筆写台本では、この部分はアンリとマブの二重唱となる(次頁の資料9)。⑤の初版ヴォーカル・スコアのクープレ同様、「カトリーヌは浮気者だ」という詩が見られ、これからの物語を暗示するという内容は変わらないが、詩を一つ一つ比較すると、その言い回しが変わっていることが確認された。

【資料 9】②の検閲用筆写台本における二重唱の詩  
(第1幕のマブのクープレにあたる部分)

マブ

彼女の甘い誘惑から  
好意を求める  
職職人と領主は。  
ひとりひとりに視線を送り、笑顔を見せる。  
しかし、私の呪術では、私はあなたにこういう言うわ、  
彼女の心を持っているのはあなただけと。

アンリ (喜びの声)

そうかもしれない。ああ、なんて幸せなんだ。

マブ

それだけではないわ！誰かが邪魔するの  
ラルフというある山男が

マブ

さらにその弟子は  
彼女の父親の家に... さあ！彼を恐れてはいけないわ！  
シモン・グローヴェは娘をくれるはずよ  
しばらくすると、彼は家からやってくる  
家族で夕食をしに。

アンリ (喜んで)

そうかもしれない。彼女はここに来る。

マブ (慎重に)

どうですか？ 占いを  
あなたは今少し信じている？

アンリ

信じるよ  
もしその予言が当たったら。

マブ

ちょっと待ってね

アンリ

私は占い師を信じない  
私は占い師を全く信じていない  
あなたはここで、私の信念について考える  
あなたの時間、私の愛しい人、私と共に

マブ

あなたは占い師を信じていない  
しかし、あなたは占い師を信じるわ  
なぜって、私の信念ではあなたの運命は  
分かっているから

アンリ (彼女に手を差し伸べる)

どうですか？私の手には何が見えますか？

マブ

この線  
あなたは嫉妬していると言っているわ

アンリ (驚いて)  
なんと、それが分かるのか？

マブ  
そして、このサインで私は分かる  
あなたが正しいことが

アンリ (笑って)  
ここだけの話  
その通りだ

マブ  
カトリーヌは浮気者

アンリ  
何て！？君は彼女を知っているのか？

アンリ  
野生の  
カトリーヌの親類

ストレット  
マブ  
魅力的よ  
強力な呪術  
愛のために  
私の占いは  
手助けをするの  
常に予測される  
幸福感と優しさ  
そして愛

アンリ  
魅力的だ  
強力な呪術  
愛のために  
占いは  
助けてくれる  
常に予測される  
幸福感と優しさ  
そして愛

(筆者訳)

③の自筆スコアで一旦カットされたにもかかわらず、⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、②の検閲用筆写台本の詩を変更して使用し、ソロとしてマブの楽曲が追加されている。②の検閲用筆写台本の詩の方がフレーズ的には長いが、⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩は、②のものと内容は大きく変わらない（次頁の資料10）。



【資料 10】⑤の初版ヴォーカル・スコアにおける第 1 幕のマブのクープレの詩

カトリーヌは浮気者  
職人と領主は  
彼女の甘い言葉に魅了され  
好意を抱く  
彼女は人に好かれ、  
媚を売るのが得意  
欲情をそそる笑顔や表情で  
このような性格は、  
恋する男を  
怒らせ  
不幸にさせる  
ああ、なんて哀れな男たち  
信じなければならぬのか、恐れなければならぬのか  
希望を持たなければならぬのか  
だからここだけの話、  
あなたが嫉妬するのは当然よ！

それだけではないわ、  
あなたの手から  
新たな黎明期の  
確かな予兆が見えるわ！  
やがて最も美しく  
真に燃える熱意は  
誠実な愛を貫けば  
報われる  
愛想の良いカトリーヌは  
あなたたちが誓う約束を受け入れる  
まず何よりもヴァレンタインよ！  
なぜならば彼女が愛するのはあなただけだから  
あなたにとっては何ていう希望なの！  
すぐに、まさに今晚  
ここであなたは彼女に会うわ  
予想は全て良好よ  
ここだけの話  
嫉妬するのは間違っているわ！

(筆者訳)

マブの楽曲がソロ曲になることで、マブの人物像が形作られるだけでなく、彼女によって語られる後の物語の暗示がより際立たされるといえる。この音楽については第 3 節で精査する。

マブの楽曲に着目すると、第 2 幕のマブのクープレ (Scène3, No. 12) でも大幅な詩の変更を確認することができる (表 4 の修正 23)。この修正は青鉛筆で記されており、数小節にもわたる (次頁の表 5)。

【表 5】 第 2 幕のマブのクープレにおける詩の変更<sup>20</sup>

修正 (ページ数)	オリジナルの詩	修正後の詩
1 (pp. 99–100)	un caprice léger qui meurt avant de naître !	Le désir d'un seul jour qui meurt au moment de naître !
2 (pp. 100–101)	Feu brillant, j'ai vu disparaître	Feu léger, ardeur mensongère
3 (p. 101)	Souffle	Rêve
4 (pp. 102–103)	J'obéis, Monseigneur, voyer un peu si je suis bonne chut !	Monseigneur, suis-je bonne? Ne voulant me plaindre à personne, Non !
5 (pp. 106–107)	Le Ciel avait l'or vrai, c'était une fauvette !	On céda à ses lois, en la nommant sa fauvette !
6 (pp. 107–108)	Aujourd'hui de cette amourette	Feu léger, ardeur mensongère
7 (p. 108)	Il ne reste pas un souvenir hélas ! Voilà ce que je sais ...Eh !	Rêve passage, ombre éphémère Voilà ce que je pense... Eh !
8 (pp. 109–110)	J'obéis, Monseigneur, voyer un peu si je suis bonne vrai !	Monseigneur, suis-je bonne. Ne voulant me glaudre à personne, Non !

(筆者作成)

46 小節にも及ぶこの詩の修正から、ビゼーが詩に合わせて音型を修正したのではなく、音型に合わせて詩を変更したということが示唆される。表 5 の修正 4 と修正 8 のように、オリジナルの詩で見られる「Monseigneur」という単語が、修正後の詩に活かされている場合もあるが、その大半が異なる単語へと変えられ、詩の意味やニュアンスが変えられている。例として、p. 108 のオリジナルの詩における「Voilà ce que je sais...Eh!」のフレーズの「sais」という動詞部分の変更が挙げられる。

オリジナルの詩の「sais (savoir)」では、マブの考えが確実なものであるのに対し、その動詞が「pense (penser)」に変えられることでその考えは不確実となる。確実さを意味する単語から不確かさを意味する単語へ変更するだけで、そのフレーズのニュアンスは大きく変わる。すなわち、詩の変更が余儀なくされていることから、先に示した書簡での「作曲のためにこの詩を使用しない」というビゼーの言説が強調される。

以上の修正箇所の検証から、5 つの資料間の詩の異同により、台本を受け取った早い段階から初版出版までの最後の段階まで、詩の修正が繰り返されていたといえる。加えて、その修正は、原作にない登場人物の人物像を形作るものであるということも指摘できる。

### 第 3 項 音楽の異同とその考察

では、上記の台本にビゼーはどのように音楽をつけたのか。③の自筆リダクションと⑤の初版ヴォーカル・スコアを対象に検証を進める。

まず、③の自筆リダクションでどういった修正が行われ、⑤の初版ヴォーカル・スコアでどの程度反映されているかを探る (表 6)。

<sup>20</sup> 修正されている部分のみ記す。

【表 6】自筆譜の書き込み、修正、初版譜での変更点<sup>21, 22</sup>

自筆スコア (③)				初版ヴォーカル・スコア (⑤)	
No. / 楽曲名	ページ数 <sup>23</sup>	修正内容	筆記具	初版での変更点	No. / 楽曲名
第1幕 プレリュード	—	— (変更なし)	—	—	第1幕 プレリュード
No.1 イントロダクション 合唱とセーヌ No.2	p. 9	ナンバーと楽曲名の訂正	青鉛筆	訂正されている	No.1 合唱とセーヌ
No.2 セーヌとレシタティブ	p. 38	(詩の修正)	(赤鉛筆)	(修正されている)	No.1bis レシタティブ
	p. 39	音の修正 (詩の修正)	赤鉛筆 (赤鉛筆と青インク)	修正されている	
	p. 41	音の修正	青インク	修正されている	
	p. 53	(詩の修正)	青インク	修正されている	
	pp. 55-56	—	—	マップのクープレが挿入されている (初版 pp. 20-23)	No.2 クープレ (マップ)
セーヌ、エール、レシタティブ アンリ	p. 61	楽曲名の修正	青インク	区切られている部分が違い、No. と楽曲名が異なる	No.2bis セーヌとレシタティブ
	pp. 62-64	音の修正 (オーケストラ部分)	赤インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
No.3 エール (カトリース)	p. 75	ナンバーのカット	青インク	カットされていない	No.3 エール
	p. 77	音の修正 (オーケストラ部分)	赤インク	修正されている	
	p. 80, 86, 87, 88	音の修正 (オーケストラ部分)	赤インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
レシタティブ No.3bis レシタティブ	p. 90-95	合唱部分のカット指示 音の修正	青鉛筆 赤インク	カットされていない 修正されている部分と詳細不明の部分あり	No.3bis レシタティブ
	p. 97	ナンバーの修正	青インク	修正されている	
No.5 No.4 二重唱	p. 100	—	—	(詩が修正されている)	No.4 二重唱
	p. 108	ナンバーの修正	青インク	修正されている	
	pp. 109-111	音の修正 (クラリネットのソロになっている)		修正されている	
	pp. 113-118	音の修正	赤インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
No.5 三重唱	(ページ数なし、p. 119 と p. 120 の間)	大幅なカット	用紙が貼られている	カットされている	No.5 三重唱
	p. 134	数小節のカット	用紙が貼られている	カットされている	
	p. 145	音の修正 (歌唱部分)	赤鉛筆	修正されている	

<sup>21</sup> 指揮者による修正も書き込まれているため、鉛筆 (かなり薄い) で書き込まれているオーケストレーション、あるいはテンポ表記や強弱記号などの細かな加筆・修正はここでは省く。歌唱部や全体的なフレーズに着目する。

<sup>22</sup> 丸括弧内は筆者の補足。

<sup>23</sup> いくつかの筆記具によるページ付けが見られるが、最も新しく書き込まれたと考えられる筆記具部分を採用した (第1幕、第4幕は赤鉛筆、第2幕、第3幕は黒インクと青インク)。

	p. 159	フィオリトゥーラの加筆	薄い黒インク	加筆されている	
	pp. 162-164	音の修正 (歌唱部分)	赤インクと黒インク	修正されている	
	p. 165	カット指示	赤鉛筆と青鉛筆	カットされている	
	p. 166	(台本の Scène 7 の最初の詩が差し込まれ、さらに修正されている)	赤鉛筆	(修正されている)	
(No. 6) 四重唱	p. 168	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 6 四重唱
	(ページ数なし、p. 178 と p. 179 の間)	大幅なカット	用紙が貼られている	カットされている	
セーヌ No. 7 フィナーレ	p. 181	ナンバーと楽曲名の修正	青インク	修正されている	No. 7 フィナーレ
	p. 187	カット指示	黒鉛筆	カットされていない	
	pp. 187-189	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
	p. 196	カット指示	赤鉛筆と青鉛筆	カットされている	
	p. 196-197	カット指示	青鉛筆	カットされていない	
	p. 200	カット指示	青鉛筆	カットされていない	
第2幕 No. 7 合唱とセーヌ No. 8 合唱	p. 1	ナンバーと楽曲名の修正	青インク	修正されている	No. 8 行進曲と合唱
	p. 11	カット指示	赤鉛筆と青インク	カットされている	
	p. 16	カット指示	赤鉛筆と青インク	カットされている	
	(ページ数なし、p. 19 と p. 20 の間)	カット指示	赤鉛筆と青インク	カットされている	
合唱 合唱とレシタティブ	p. 20	楽曲名の修正	青インク	修正されている	No. 9 合唱とレシタティブ
No. 9	p. 36	ナンバーの修正	青インク	修正されていない	
	pp. 43-44	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
(No. 10) 酒の歌	p. 48	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 10 酒の歌
	p. 60	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	修正されている	
(No. 10bis) セーヌ	p. 61	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 10bis セーヌ
ディヴェルティスマン No. 11 ダンス・ボヘミアンヌ	p. 68	楽曲名の修正	青インク	修正されている	No. 11 ダンス・ボヘミアンヌ
	pp. 78-79	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
(No. 11bis) レシタティブ	p. 88	ナンバーの修正	青インク	ナンバーと楽曲名が修正されている	No. 11bis セーヌ
(No. 12) クープレ (マブ)	p. 98	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 12 クープレ (マブ)
	pp. 99-100, 102-103, 106-110	詩の変更 音の修正	青鉛筆 赤インク	変更されている 詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
(No. 12bis) レシタティブと合唱	p. 112	ナンバーの修正	青インク	ナンバーと楽曲名が修正されている	No. 12bis リプライズと合唱
エールとセーヌ No. 13	p. 127	ナンバーと楽曲名の修正 カット指示 (オーケストラ部分)	青インク 黒インク	③とは異なる カットされている	No. 13 セレナード

エール (アンリ)	pp. 135-136	詩と音の修正 (歌唱部分)	青鉛筆と黒鉛筆	変更されている	
	p. 136	カット指示 (オーケストラ部分)	黒インク	カットされている	
	p. 137	歌唱部のカット指示	青鉛筆と黒鉛筆	カットされている	
	p. 139	全体的なカット指示	青鉛筆	カットされている	
	p. 148	音の修正 (オーケストラ部分)	黒インク	修正されている	
(No. 13bis) セーヌ	P. 152	ナンバーの修正	青インク	ナンバーと楽曲名が修正されている	No. 13bis レシタティブ
No. 10 <del>エールとフィナーレ</del> No. 14 エール (ラルフ)	p. 158	ナンバーと楽曲名の修正	青インク	修正されている	No. 14 エール (ラルフ)
	p. 167	音の修正 (オーケストラ部分)	黒インク	修正されている	
	p. 168	音の修正 (歌唱部分)	黒鉛筆あるいは細い黒インク	修正されている	
	p. 170	詩とリズムの修正	青インク	修正されている	
	p. 173	カット指示	黒インクと青インク	カットされている	
	p. 174	音の修正 (オーケストラ部分)	青インクと赤インク	修正内容不明	
No. 14 フィナーレ	p. 174	ナンバーの修正	青インク	③とはナンバーが異なる	No. 14bis フィナーレ
	pp. 176-181	音の修正 (歌唱部分、修正指示がある部分とない部分両方ある、詩の修正もあり) 音のカット (オーケストラ部分、カット指示あり)	赤鉛筆、赤インク、黒インク、青インク	修正後のものが使用されている (詩も同様)  カットされていない	
	p. 187, 188	カット指示	青インクと黒インク	カットされている	
	p. 190	(詩の修正 (歌唱部分)) 音の修正 (オーケストラ部分)	黒インク 赤インクと黒インク	(修正前と後の詩が使用されている) 詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
	p. 192	合唱部分のカット指示	青インクと黒鉛筆	カットされている	
第3幕 合唱、レシタティブ、セーヌ NO. 15 セーヌ	p. 1	ナンバーと楽曲名の修正	青インク	③とは異なる	No. 15 合唱とセーヌ
	pp. 4-6	合唱部分のカット指示	青インク	カットされていない (第3幕の筆写台本の詩が使用されている)	
(No.16) カヴァティーナ	p. 15	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 16 カヴァティーナ
(No.16 <sup>bis</sup> ) セーヌ	p. 23	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 16bis セーヌ
No. 12- No. 17 二重唱	p. 36	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 17 二重唱
	p. 36	全体的なカット指示	青インクと黒鉛筆	カットされている	
	pp. 41-42	音の修正 (オーケストラ部分)	青インクと赤鉛筆	修正されている	
No. 13 No. 18 エール	p. 59	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 18 エール
	pp. 60-62 (p. 61 と p. 62 の間にページ数ない部分あり)	詩と音の修正 (カット部分あり、詳しくは詩の異同の修正 38 を参照)	黒インクと用紙の貼り付け	修正、カットされている	
	pp. 63-65		青インク	カットされている	
	pp. 66-67	音のカット (オーケストラ部分)		詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	

No. 13 No. 19 フィナーレ	p. 69	No.の修正	青インク	修正されている	No. 19 フィナーレ
	pp. 74-75	—	—	詩が修正されている	
	pp. 106-109	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
	p. 118	音の修正 (オーケストラ部分)	青鉛筆	修正されている	
	pp. 125-126	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため、修正されている部分あり)	
	pp. 141-142 (p. 141と p. 142 の間にページ数ない部分あり)	全体的な修正 (カット部分あり、)	青インクと用紙の貼り付け	修正、カットされている	
	(ページ数なし、p. 144 と p. 145 の間)	全体的なカット (細かくは詩の異同の修正番号 47 を参照)	用紙の貼り付け	カットされている	
第 4 幕第 1 景 No. 14 No. 20 二重唱と合唱	p. 1	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 20 二重唱と合唱
	(ページ数なし、p. 11 と p. 12 の間)	全体的なカット	用紙の貼り付け	カットされている	
	pp. 17-18	詩と音の修正	黒インク	修正されている	
	p. 20	音の修正 (2音のみ)	黒インク	修正されている	
	p. 21	音 (と詩) の加筆	黒インク	加筆されている	
	p. 29	全体的なカット	青インク	カットされている	
	p. 38	音の修正	黒鉛筆と青インク	修正されている	
	pp. 39-40	全体的なカット	青インク	カットされている	
No. 15 No. 21 レシタティブ、二重唱、セーヌ	p. 43	ナンバーと楽曲名の修正	青インク	③とは異なる	No. 21 二重唱
	pp. 50-51	詩と音の変更 全体的なカット	黒インク 青インク	修正されている カットされている	
	pp. 52-53	音の修正 (歌唱部分)	黒インク	修正されている	
	p. 53	詩の修正	黒インク	修正されている	
	p. 56	音の修正 (オーケストラ部分)	黒インク	修正されている	
	p. 57	詩と音の修正	黒インク	修正されている	
	pp. 62-65	音の修正 (オーケストラ部分)	黒インク	修正されている	
	p. 68	詩と音の修正	黒インク	修正されている	
(No. 22) セーヌ	p. 71	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 22 セーヌ
	p. 73	詩の修正 音の修正 (オーケストラ部分)	黒鉛筆 黒インク	修正されている 修正されている	
	p. 75	詩と音の修正	黒インク	修正されている	
	p. 76	リズムの修正 (歌唱部)	黒鉛筆	修正されている	
	p. 77	音の修正 (歌唱部)	黒インク	修正されている	
	p. 78	音の修正 (歌唱部) 音の修正 (オーケストラ部分)	黒インクと青インク 青鉛筆	修正されている 詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため)	
	第 4 幕第 2 景 No. 16 No. 23 合唱	p. 82	ナンバーの修正	青インク	
p. 85	音の修正	赤鉛筆	詳細不明 (ヴォーカル・スコアのため、p. 260 あたり)		
p. 101	音の修正	黒インク	修正されている		
No. 17	p. 102	ナンバーの修正	青インク	修正されている	No. 23 <sup>bis</sup>

No. 23 <sup>bis</sup> セーヌ	p. 103	音の修正 (歌唱部)	黒インク	修正されている	セーヌ
	p. 107	音の修正 (歌唱部)	黒鉛筆	修正されている	
	p. 110	音の修正 (オーケストラ部分)	青鉛筆	修正されている	
	p. 112	全体的なカット (用紙が全体的に貼られ、その上から書かれている)	黒鉛筆	カットされていない	
エール No. 24 バラード (カトリーヌ)	p. 112	ナンバーと楽曲名の修正 (用紙が全体的に貼られ、その上から書かれている)	青インク	修正されている	No. 24 バラード
	pp. 115-116 (p. 116 が2ページある)	全体的なカット (合唱部分)	青鉛筆と黒鉛筆、用紙の貼り付け	カットされている	
	pp. 117-118	全体的なカット	青鉛筆と赤鉛筆	カットされている	
	pp. 118-119	音の修正 (オーケストラ部分)	青インク	修正されている	
No. 18 No. 25 フィナーレ	p. 123	ナンバーの修正			No. 25 フィナーレ
	pp. 126-127	リズムの修正 全体的なカット	青インクと黒鉛筆 青インクと黒鉛筆	修正されている カットされている	
	pp. 130-131	詩の修正	黒鉛筆	修正されている	
	pp. 134-135	詩の修正	青鉛筆	修正されていない	
	pp. 136-137	全体的なカット	青鉛筆と赤鉛筆	カットされている	
	p. 141	音の修正	青インク	修正されている	
	(ページ数なし、p. 141 と p. 142 の間)	全体的なカット	赤鉛筆と黒鉛筆 用紙の貼り付け	カットされている	
	p. 143	音の修正	黒鉛筆	修正されている	

(筆者作成)

表 6 から、ナンバー付けが異なるだけでなく、全幕通して多くの修正がなされていることが分かる。その中でも、とりわけ、歌唱部の詩と音楽が大幅にカットされている部分に着目したい。

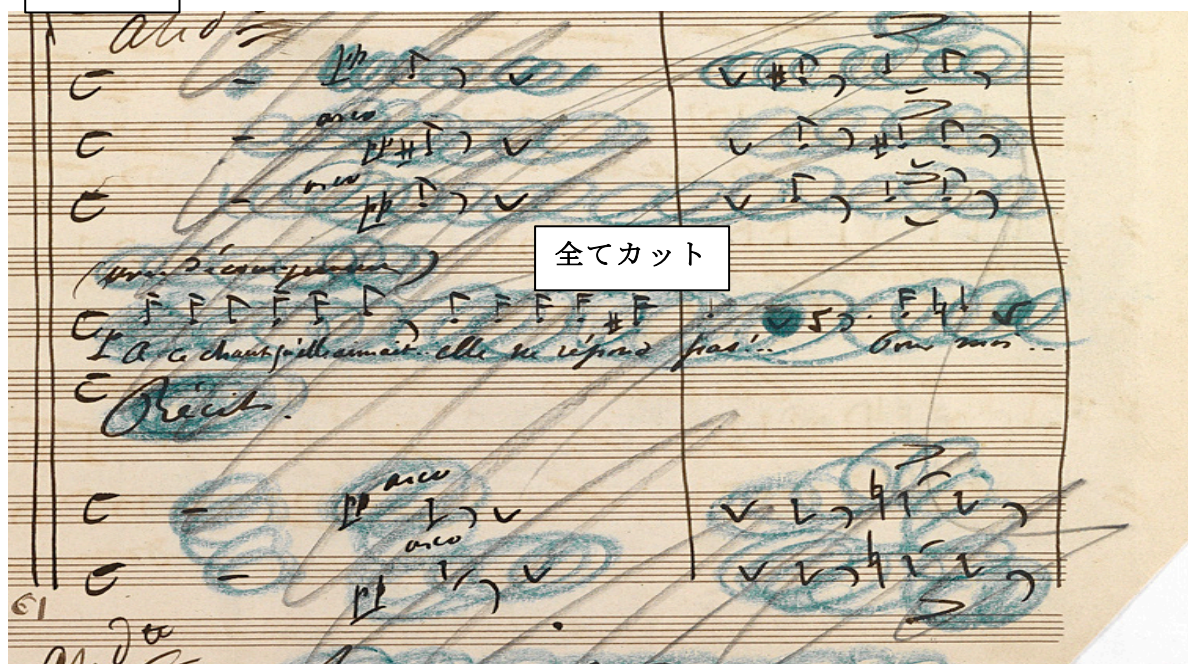
第 2 項で示した第 2 幕のマブのクープレ後の中間部（譜例 1）において、アンリの歌唱部の詩が 2 小節カットされ、クラリネットのソロが際立たされている。

【譜例 1】 第 2 幕のマブのクープレ後の中間部

クラリネットのソロ



歌唱パート



(フランス国立図書館 : MS-441)

また、後の第 2 幕のアンリのエールでも、歌唱部の大幅な修正指示が記されている。しかし、ここではその内容は異なり、元々アンリ (Smith) と職人 (un ouvrier) の二重唱となっている部分の詩は、アンリのみと与えられ、フレーズがより簡潔になっている (次頁の譜例 2)。



【譜例 2】 第 2 幕のアンリのエール

① オーボエパート



② 歌唱パート

カットされている詩と音型  
Non...Bien...Le silence et la nuit

フレーズが簡潔になっている  
Non...Bien..

① オーボエパート



② 歌唱パート

カットされている詩と音型  
Encore un espoir qui s'enfuit !

フレーズが簡潔になっている  
Le silence et la nuit

(フランス国立図書館 : MS-441)

この修正は、⑤の初版ヴォーカル・スコアにおいて反映されている<sup>24</sup>。オーケストラにメロディが与えられ、歌唱部によって物語が展開されている箇所において、フレーズを簡潔にする修正がなされている。

これについては、第2項で検証した、第3幕 No. 17 のロスシー公爵とマブの二重唱においても示されている。

①'の修正から⑤の初版ヴォーカル・スコアの資料間では、詩が大幅にカットされていたが、これに加えて③の自筆スコアでは、詩と音の両方のカットと修正がなされている（譜例3）。

【譜例3】 第3幕 No. 17 のロスシー公爵とマブの二重唱（③の自筆スコア）

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, there is a handwritten 'No. 17' and 'Mab'. The score consists of several staves. The top two staves are for the vocal parts, with the upper staff for the Duke of Ross and the lower staff for Mab. The piano accompaniment is written on the bottom two staves. A section of the score, spanning measures 9, 10, and 11, is enclosed in a black rectangular box. Inside this box, there are handwritten annotations in blue ink, including the word 'Andr.' and musical notations. There are also some red markings and scribbles within the boxed area. The page is numbered '9', '10', and '11' at the bottom of the staves.

<sup>24</sup> 最終的にこの楽曲は「エール」から「セレナード」という名に変えられている。

(自筆スコア MS-442)

譜例 3 の③の自筆スコアでの修正指示は、⑤の初版ヴォーカル・スコアにて全て反映されている。ここで、修正された⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩を以下に示す（次頁の資料 11）。

【資料 11】 第 3 幕 No. 17 のロスシー公爵とマブの二重唱における⑤の初版ヴォーカル・スコアの詩

ロスシー公爵の詩

Nous voilà seuls!  
Que craignez-vous?  
Si vous m'aimez...  
Dites- le moi!  
Mais c'est presque aveu que recueille mon âme,  
Laisse-moi t'adorer!  
Catherine, accorde à ma flamme  
De contempler tes yeux, ton visage enchanteur !  
Tu me l'as dit: pour vous seul, Monseigneur,  
Je me démasquerai

Ah! la traisse! Ah la coquette!  
C'est pour augmenter mes regrets  
Je n'ai jamais, ma belle, aimé comme je t'aime...  
Ce palais, des amours, devant le paradis!  
Rien qu'un baiser!

Mais que tiens-je là?  
Et quel est ce bijour qui sur ton cœur repose ?  
Peut être le present d'un rival?

Cette fleur jolie...  
Cette nuit on te la rendra  
Contre d'autre trésors...

Je prends aussi ce masque, à ta beauté divine,  
Chacun doit rendre hommage ici !  
Eh bien!.. fuyons l'indiscrete cohort  
De mes bruyants amis !

Fuyons l'indiscrete cohorte  
De mes bruyants amis !  
Va l'ombre perfide  
Peut cacher tes traits,  
Mais mon cœur me guide  
Vers tes doux attrait!  
Ton divin sourire  
Qui vient des cieux  
Respire  
L'amour et ses feux

2 人の声が合わさる部分

マブの詩

Je suis tremblante  
Mais tout, héras!  
Quelle épouvante!  
Je n'ose pas

Ah, je meurs de frayeur

C'est vrai... je le répète...  
Et je tiens ma parole en découvrant mes traits...

Ah! l'ouhieux! l'inco stant! ici même,  
Il m'en a dit autant jadis, fraveur êtreme!  
Laissez-moi!

C'est la rose  
Qu'hier, dans soncourroux Catherine je ta...  
Pauvre fleurque j'ai recueillie  
Et que je lui gardais !

Non! jamais Catherine  
A vos vœux ne consntira.

Ah! c'est affreux ! me compromettre ainsi !

Oui, je fuirai...mais, pour gagner la porte  
De ce galant logis!  
Si l'ombre perfide  
Lui cacher mes traits ;  
Son amour le guide  
Vers d'autre attrait  
En vain il soupire  
Sermet d'amoureux,  
Celle qu'il desire  
Rira de ses feux!

最初はロスシー公爵から歌い始め、その後マブがそれに答える。上記の資料 11 の詩がロスシー公爵とマブによって交互に歌われ、楽曲の終盤にようやく 2 人の声が重なる。

そもそもこのロスシー公爵とマブの二重唱では、オーケストラにメロディが与えられ、歌唱部分は、一貫してレシタティブとなっている（次頁の譜例 4）。その時に起こっていることが端的なレシタティブで歌われることで、カトリーヌに変装したマブに、ロスシー

公爵が言い寄り、誘惑することで様々な勘違いが引き起こされる様子がより明確に示される<sup>25</sup>。

【譜例 4】 第 3 幕 No. 17: ロスシー公爵とカトリーヌに変装したマブの二重唱

① オーケストラパートのメロディ

② 朗唱的音型

♩ 17.

Andantino. (♩ = 69)

MAB.

LE DUC.

PIANO.

Andantino.  
(Orchestre dans la contisse)

Je suis trem\_

Nous voi\_là seuls!

pp

pp

pp

blante...

mais tout, hé\_las!

Que craignez - vous?

Si vous m'ai\_

(初版ヴォーカル・スコア)

上記の歌唱部のレジタティブの修正とその特性に加えて、⑤の初版ヴォーカル・スコアで挿入されている第 1 幕のマブのクープレの追加に着目したい。これは、先に示したよう

<sup>25</sup> ちなみにこのオーケストラパートは、ギローによって編曲された《アルルの女》の第 2 組曲第 3 曲の〈メヌエット〉として一つの楽曲となっている。

に、本作において最も大きな変更である。そこで、マブのクープレの追加によって作品全体の構成がどのように変化したのかを考察する。

【表 7】⑤の初版ヴォーカル・スコアにおける楽曲構成

第 1 幕	No. 1	プレリユード
	No. 1 bis	合唱とセーヌ／レシタティフ
	No. 2	クープレ (マブ)
	No. 2 bis	セーヌとレシタティフ
	No. 3	エール (カトリーヌ)
	No. 3 bis	レシタティフ
	No. 4	二重唱 (カトリーヌとアンリ)
第 2 幕	No. 5	三重唱 (カトリーヌ、アンリ、ロスシー公爵)
	No. 6	四重唱 (カトリーヌ、マブ、アンリ、ロスシー公爵)
	No. 7	フィナーレ (カトリーヌ、マブ、アンリ、ロスシー公爵、グローヴェ、ラルフ)
	No. 8	行進曲と合唱
	No. 9	合唱とレシタティフ
	No. 10	酒の歌 (ロスシー公爵)
	No. 10 bis	セーヌ
	No. 11	ダンス・ボヘミアンヌ
第 3 幕	No. 11bis	セーヌ
	No. 12	クープレ (マブ)
	No. 12bis	リプライズと合唱
	No. 13	セレナード (アンリ)
	No. 13bis	レシタティフ
	No. 14	エール (ラルフ)
第 4 幕 第 1 景	No. 14bis	フィナーレ (ラルフ、マブ、カトリーヌ)
	No. 15	合唱とセーヌ
	No. 16	カヴァティエーナ (ロスシー公爵)
	No. 16bis	セーヌ
	No. 17	二重唱 (ロスシー公爵とマブ)
第 4 幕 第 2 景	No. 18	エール (アンリ)
	No. 19	フィナーレ (カトリーヌ、マブ、アンリ、ロスシー公爵、グローヴェ、合唱)
	No. 20	二重唱 (アンリとラルフ) と合唱
第 4 幕 第 2 景	No. 21	二重唱 (カトリーヌとアンリ)
	No. 22	セーヌ
	No. 23	サン＝ヴァロンタンの合唱
	No. 24	バラード (カトリーヌ)
	No. 25	フィナーレ (アンリ、カトリーヌ、マブ、グローヴェ、合唱)

(筆者作成)

全4幕の本作は、初版ヴォーカル・スコアでは全25曲からなる(表7)<sup>26</sup>。第1幕のクープレは、No. 2と物語の序盤、マブが登場した場面で歌われる。このあとカトリーヌにも登場シーンとしてエールが置かれている。このことから、女性二人の人物設定がこのオペラのドラマにとって重要であることが示唆される。

また、ソロの歌唱楽曲の数については、第1幕のクープレの挿入によって、カトリーヌが2曲、アンリが2曲、ロスシー公爵が2曲、マブが2曲で、カトリーヌに想いを寄せるラルフ

<sup>26</sup> 楽譜によってナンバー付けは異なる。ここでは、マブのクープレの挿入を検討するため、初版ヴォーカル・スコアを参照した。

が1曲となる。すなわち、本作のドラマの展開の主軸となる、カトリーヌ、アンリ、ロスシー公爵とソロの歌唱楽曲数が合わされていることから、マブが前述の3人と並ぶ重要な役柄であることが読み取れる。このことは、⑤の初版ヴォーカル・スコアで挿入された第1幕のマブのクープレの詩と音楽構造の探究からも見ることができる。

このクープレの詩は2節で構成される（表8）。

【表8】クープレの詩と訳

前半部分		後半部分	
テキスト	訳	テキスト	訳
Catherine est coquette.	カトリーヌは浮気者	Ce n'est pas tout encore	それだけではないわ
Artisan, grand seigneur,	職人と領主は	J'ai lu dans votre main	あなたの手から
De sa douce conquête	彼女の甘い言葉に魅了され	D'une nouvelle aurore	新たな黎明期の
Recherchent la faveur ;	好意を抱く	Le présage certain !	確かな予兆が見えるわ！
Elle aime qu'on l'admire	彼女は人に好かれ、	Bientôt de la plus belle,	やがて最も美しく
Et dispense en passant	媚を売るのが得意	Un cœur vraiment épris,	真に燃える熱意は
A chacun un sourire,	皆に笑顔で	De son amour fidèle	誠実な愛を貫けば
un regard provoquant.	人を誘惑するような表情をするの	Va recevoir le prix :	報われる
Un pareil caractère	このような性格は、	L'aimable Catherine	愛想の良いカトリーヌは
Doit, d'un homme amoureux,	恋する男を	Consent à prendre enfin	最終的に受け入れる
Provoquer la colère,	怒らせ	Celui qu'on lui destine...	自分の運命の人を...
Le rendre malheureux ;	不幸にさせる	D'abord pour Valentin !	まず何よりもヴァレンタインよ！
Oh! vous êtes à plaindre,	ああ、なんて哀れな男たち	Car c'est vous seul qu'elle aime	なぜならば彼女が愛するのはあなたただだから
Vous pouvez murmurer !	あなたたちは囁くのよ。	Et pour vous, quel espoir !	あなたにとって何ていう希望！
Devez-vous croire ou craindre,	信じ、恐れなければならないのか、	Dans l'instant, ce soir même	すぐに、まさに今晚
Devez-vous espérer ?	希望を持たなければならないのか。	Ici vous l'allez voir.	ここであなたは彼女に会うわ
J'en conviens donc, mais entre nous,	私もそうだけど、ここだけの話、	Tout bien compté, Smith entre nous	それにしてもスマス、ここだけの話、
Vous faites bien d'être jaloux !	あなたが嫉妬するのは当然よ！	Vous avez tort d'être jaloux.	嫉妬するのは間違っているわ！

(筆者訳)

前半部分では、カトリーヌが、甘い言葉と笑顔でアンリとロスシー公爵の心を惹きつけ、恋人であるアンリを嫉妬させる浮気者であることが示される。後半部分では、カトリーヌとアンリの新たな展開の予兆が告げられ、愛を貫けばバレンタインの日にカトリーヌはアンリの愛を受け入れるため、嫉妬することは間違っていることが伝えられる。「嫉妬」という語が前半と後半に共通して現れるが、その文脈は異なる。前半では、アンリが嫉妬することが自然なことであるかのように示され、後半では嫉妬は避けるべきであることが警告される。これはまさに嫉妬によってドラマが展開される本作の流れを暗示する働きといえる。

このような内容の詩の韻律構造は規則的なものとなっている（表9）。

【表9】クープレの韻律構造<sup>27</sup>

連	前半部分				後半部分			
	詩	音節	韻	Cad.	詩	音節	韻	Cad.
1	Catherine est coquette. Ca/the/rine / est / co/quette.	6	a	f	Ce n'est pas tout encore Ce / n'est / pas / tout / en/core	6	a	f
	Artisan, grand seigneur, Ar/ti/san, / grand / sei/gneur,	6	b	m	J'ai lu dans votre main J'ai / lu / dans / vo/tre / main	6	b	m
	De sa douce conquête De / sa / dou/ce / con/quête	5	a	f	D'une nouvelle aurore D'u/ne / nou/velle / au/rore	6	a	f
	Recherchent la faveur ; Re/cher/chent / la / fa/veur ;	6	b	m	Le présage certain ! Le / pré/sa/ge / cer/tain !	6	b	m
2	Elle aime qu'on l'admire El/le ai/me / qu'on / l'ad/mire	6	c	f	Bientôt de la plus belle, Bien/tôt / de / la / plus / belle,	6	c	f
	Et dispense en passant Et / dis/pense / en / pas/sant	6	d	m	Un cœur vraiment épris, Un / cœur / vrai/ment / é/pris,	6	d	m
	A chacun un sourire, A / cha/cun / un / sou/rire,	6	c	f	De son amour fidèle De / son / a/mour / fi/dèle	6	c	f
	un regard provoquant. un / re/gard / pro/vo/quant.	6	d	m	Va recevoir le prix : Va / re/ce/voir / le / prix :	6	d	m
3	Un pareil caractère Un / pa/reil / ca/rac/tère	6	e	f	L'aimable Catherine L'ai/ma/ble / Ca/the/rine	6	e	f
	Doit, d'un homme amoureux, Doit, / d'un / homme / a/mou/reux,	6	f	m	Consent à prendre enfin Con/sent / à / prendre / en/fin	6	f	m
	Provoquer la colère, Pro/vo/quer / la / co/lère,	6	e	f	Celui qu'on lui destine... Ce/lui / qu'on / lui / des/tine...	6	e	f
	Le rendre malheureux ; Le / ren/dre / ma/lheu/reux ;	6	f	m	D'abord pour Valentin ! D'a/bord / pour / Va/len/tin !	6	f	m
4	Oh! vous êtes à plaindre, Oh! / vous ê/tes / à / plain/dre,	6	g	f	Car c'est vous seul qu'elle aime Car / c'est / vous / seul /qu'elle / aime	6	g	f
	Vous pouvez murmurer ! Vous / pou/vez mur/mu/rer !	6	i	m	Et pour vous, quel espoir ! Et / pour / vous, / quel / es/poir !	6	i	m
	Devez-vous croire ou craindre, De/vez-/vous / croire/ ou craindre,	6	g	f	Dans l'instant, ce soir même Dans / l'in/stant, / ce / soir / même	6	g	f
	Devez-vous espérer ? De/vez-/vous / es/pé/rer ?	6	i	m	Ici vous l'allez voir. I/ci / vous / l'al/lez / voir.	6	i	m
5	J'en conviens donc, mais entre nous, J'en / con/viens / donc, / mais / en/tre / nous	8	j	m	Tout bien compté, Smith entre nous Tout / bien / comp/té, / Smith / en/tre / nous	8	j	m
	Vous faites bien d'être jaloux ! Vous / fai/tes / bien / d'être / ja/loux !	8	j	m	Vous avez tort d'être jaloux. Vous a/vez / tort / d'être / ja/loux.	8	j	m

(筆者作成)

詩は5つの連に分けることができ、第4連までは前後半共に4行ずつで構成されている。最終連の第5連に関しては2行からなる。音節についても、第1連から第4連までは、全て6音節で女性格と男性格の交韻であるが、第5連のみ8音節で男性格の平韻となる。規

<sup>27</sup> 1行目に原文を、2行目に音節の箇所を「/ (スラッシュ)」を用いて記している。また、表にある「音節」は各行の音節数、括弧内はアクセント数を示す。「Cad.」は詩行末のカデンツのことで、「m」が男性格、「f」が女性格となる。



規則的な音節数と脚韻が続いた後に、この楽曲の中で最も多い音節数で同じ脚韻が連続することで、最終連がより強調される。最終連については、前半部分が「Vous faites bien d'être jaloux !」、後半部分が「Vous avez tort d'être jaloux.」となっており、音節数と脚韻が同じだけでなく、冒頭の「Vous」と詩行末の「d'être jaloux」が共通している。ここから、詩の強調と共に、楽曲全体に統一性が持たされているといえる。

このような規則的な構造の詩とともに、音楽もまた規則的なものとなっている（譜例 5）。

**【譜例 5】4 小節のフレーズの区切り**

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in B major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system contains three phrases, numbered 1, 2, and 3. The second system contains one phrase, numbered 4. The lyrics are: "Catherine est coquet - te Artisan, grand sei - gneur, De sa dou - ce con - quē - te Recherchent la fa - veur; Elle aime qu'on l'ad - mi - re Et dispense en pas -". The piano accompaniment is in the same key and time, featuring a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and the instruction "(avec malice)".

(初版ヴォーカル・スコア)

B dur で四分の四拍子の楽曲は、4 小節のフレーズに区切ることができる。4 行からなる詩は、1 行に 1 小節が置かれ、6 音節で構成されている部分、すなわち各節の 1 連から 4 連は、4 小節フレーズで進む。また、詩行末の脚韻は、全て拍頭に置かれている（譜例 6 の黒枠）。

**【譜例 6】拍頭における詩行末の脚韻**

This image is a close-up of the vocal line from the previous score, focusing on the end of each line. Four black boxes are drawn around the final notes of each line, which correspond to the footnotes: "quet - te", "seigneur,", "quē - te", and "veur;". This illustrates how the footnotes are placed at the beginning of the next line's phrase.

(初版ヴォーカル・スコア)

これらの形は、最終連の旋律が現れるまで乱れることなく一貫性を保っている。その一方で、特出している部分も存在する。

第3連の詩行部分に関しては、前半部分は、譜例4の3小節目の「Un pareil caractère（こうした性格は）」、後半部分は、譜例5の2小節目の「L'aimable Catherine（愛想の良いカトリーヌは）」という単語から始まる。カトリーヌの性格を示すこれらの単語には、「短7度の跳躍」、「半音階による下行」、「増2度」という、不穏で落ち着きのない音型が置かれている（譜例7、譜例8）。

【譜例7】第3連の初め（前半部分）



【譜例8】第3連の初め（後半部分）



(初版ヴォーカル・スコア)

特に「半音階+増2度」という組み合わせは、《カルメン》の中で一貫して現れるモチーフである、カルメンの運命を暗示するモチーフと類似する（譜例9）。

【譜例9】《カルメン》のモチーフ



(Bizet 1875)

《パースの美しき娘》のクープレでは、これまで見てきたように、ロマであるマブの占いによって後の出来事が仄めかされる。一方、《カルメン》のカード占いの場面では、モチーフの使用によってカルメンの運命が暗示される。このように、ロマを象徴する占い

が楽曲に用いられているという共通点は、マブが他の登場人物とは異なる人種であることを示すものであるといえる。

この事柄に加えて、8音節からなる最終連の第5連の旋律についても言及したい。ここでは、2行からなる第5連が繰り返される。最初は2小節、繰り返し部分は3小節で、それまでの連よりも長いフレーズとなっている（譜例10）。

### 【譜例10】第5連の構造

crain dre, Devez-vous espérer. Jen conviens donc, mais entre nous Vous faites bien d'être ja.

loux! Jen conviens donc, mais entre nous, Vous faites bien d'être ja. loux!

(初版ヴォーカル・スコア)

ここで最終連である第5連の旋律部分を詳しく見る（譜例11と譜例12）。

### 【譜例11】第5連（前半部分）

crain dre, Devez-vous espérer. Jen conviens donc, mais entre nous Vous faites bien d'être ja.

loux! Jen conviens donc, mais entre nous, Vous faites bien d'être ja. loux!

(初版ヴォーカル・スコア)

【譜例 12】 第 5 連（後半部分）

(初版ヴォーカル・スコア)

第 5 連の各行の初め、前半部分の「J'en」と「Vous」、後半部分の「Tout」と「Vous」は、全て 2 拍目に配置される（譜例 8 と譜例 9 の点線枠部分）。各行の頭が、それまでは裏拍に置かれていたのに対し、ここでは表拍にある。これは、先に示した、1 節目の「Vous faites bien d'être jaloux）！」、2 節目の「Vous avez tort d'être jaloux！」を際立たせるという方法を、拍節構造の中で取り入れているといえる。

加えて、ここでは、三連符が多用され、他の連とは異なるリズムとなっている。休符などの違いはあるものの、基本的に「三連符＋四分音符」というかたちをとる（譜例 11 と譜例 12 の黒枠）<sup>28</sup>。三連符によって詩が明確となることで、この部分の詩行が音楽的に強調される。

そもそも第 5 連の内容は、それまでの連とは異なり、初めてマブ自身の助言が示される（表 10）。

【表 10】 第 5 連のクープレの詩と訳

	詩	訳
1	J'en conviens donc, mais entre nous,	私もそうだけど、ここだけの話、
	Vous faites bien d'être jaloux !	あなたが嫉妬するのは当然よ！
2	Tout bien compté, Smith entre nous	それにしてもスミス、ここだけの話、
	Vous avez tort d'être jaloux.	嫉妬するのは間違っているわ！

(筆者訳)

他の連とは異なる三連符の使用でマブ自身の詩が明瞭化されることで、マブ自身の言葉が音楽的に表出される。

<sup>28</sup> 四分音符部分の音価の組み合わせは様々である。

「短7度の跳躍」、「半音階による下行」、「増2度」、8音節からなる最終連の2行での「三連符」といった音型は、規則的な構造の中に取り入れられることにより、第1幕のクープレにおいては特出した形となる。言い換えると、短7度の跳躍の「落ち着きのない」拍頭、半音階による下行と増2度を伴った「不安定な」音程、三連符の「印象的な」音価は、本楽曲において、ロマを象徴する占いで後の出来事を暗示するマブの人物像を形作る効果を果たしていると指摘できる。

このようなマブという人物像の形成という点では、マブが主となる他の2つの楽曲でも同様のことがいえる。

第2幕冒頭の舞踊曲〈ダンス・ボヘミアンヌ *Danse bohémienne*〉(No. 11)では、《カルメン》でのハバネラやセギディーリャというように、他国の民族舞曲の楽曲を導入しているわけではないものの、比較的音価が短い音符、付点音符、ピッチカート多用といった、〈ハバネラ *Habanera*〉や〈セギディーリャ *Seguedille*〉に類似する音型が使用されているだけでなく、さらにはテンポ表示も類似している。

【譜例 13】 第2幕のダンス・ボヘミアンヌ (No. 11)

(初版ヴォーカル・スコア)

《パースの美しき娘》の〈ダンス・ボヘミアンヌ〉においては、「Andantino molto」から始まり、次に「Allegro」、「Allegro vivo」と変化し、最後は「Presto」となり熱狂的な動きの中で終わる(譜例 13)。これは《カルメン》の第2幕冒頭で、ロマのカルメン、フラスキータ、メルセデスによって歌われる〈ロマの歌 *chanson bohême*〉を彷彿させる。

《カルメン》の〈ロマの歌〉の速度表は、「Andantino」から始まり、「Tempo animato」に変化し、最終的に「Plus vite」となる。《パースの美しき娘》のマブのクープレと《カルメン》の〈ロマの歌〉は3つのセクションを経て早くなる点で類似しているといえる。

これに加えて、第2幕のマブのクープレ (No. 12) もまた、マブの人物像が強調された楽曲となっている。比較的音価が短い音符と休符、そしてピッチカートが特にオーケストレーションへと多用されている (譜例 14)。

【譜例 14】 第2幕のマブのクープレ (No. 12)

(初版ヴォーカル・スコア)

また、このようなマブの2つのクープレと舞踊曲は、本作のもう一人の女性ヒロインであるカトリーヌの、第1幕のエールと第4幕のバラードの2つのソロ曲と対照をなしている。

マブのクープレの後に置かれ、カトリーヌの登場曲となる第1幕のエールは、拍目の表拍で、1オクターヴの跳躍からこの楽曲は始まる (譜例 15 の黒枠)。

【譜例 15】 第1幕のカトリーヌのエール (冒頭)

(初版ヴォーカル・スコア)

「Vive l'hiver」という歌詞から始まるこの楽曲では、カルナバル（謝肉祭）の開催が祝われるのみで、その他の出来事は提示されない。また、母音唱法による装飾音を伴ったトリルと半音階の上行（譜例 16）や、十六分音符以上の短い音価による長いパッセージ（譜例 17）が曲全体に多用されている。

【譜例 16】 第 1 幕のカトリーヌのエール（トリル部分）

The image shows three staves of musical notation for a vocal part. The first staff has lyrics: "fuit! Ah! l'on s'en-fuit! Ah! ah! ah!". It includes markings for *dim.*, *rit.*, and *a tempo.*. The second and third staves show a trill passage with the lyrics "ah! ah! ah! ah!". A box highlights the trill section, with the marking *crescendo* below it. The trill is marked with *tr.* and *ff*.

母音唱法による装飾音を伴ったトリルと半音階の上行

(初版ヴォーカル・スコア)

【譜例 17】 第 1 幕のカトリーヌのエアルのトリル部分  
十六分音符以上の短い音価による長いパッセージの部分

The image shows four numbered examples of musical passages:

- ①: A passage with lyrics "sirs et". It starts with a *pp* dynamic and has a *10* marking below the notes.
- ②: A passage with lyrics "ve son corté ge,".
- ③: A passage with lyrics "Ap-por-te des fleurs!". It includes markings for *con siccio.*, *mesuré.*, and *ff*.
- ④: A passage with lyrics "Ah! ah!". It includes markings for *tr.* and *con brio.*

(初版ヴォーカル・スコア)

これらに加えて、エールの後半部分では、その場にいるアンリ、グローヴェ、ラルフが加わる。男性の声部がアンサンブルとして入ることで、技巧的なカトリーヌの声が際立たされる（譜例 18 の黒枠内）。

【譜例 18】 第 1 幕のカトリーヌのエール（後半部分）

CATHERINE 37  
1º tempo. *pp* Vi-ve l'hiver et vi-ve son corté-ge, Le earna-val aux *cresc.*

SMITH. 1º tempo. *pp* Vi-ve l'hiver! vi-ve l'hiver! vi-ve son cor-té-ge *cresc.*

GLOVER. 1º tempo. *pp* Vi-ve l'hiver! vi-ve l'hiver! vi-ve son cor-té-ge *cresc.*

RALPH. 1º tempo. *pp* Vi-ve l'hiver! vi-ve l'hiver! vi-ve son cor-té-ge *cresc.*

(初版ヴォーカル・スコア)

このような方法で感情が表出されるカトリーヌのエールは、詩と音楽の繋がりによってロマというマブの人物像を作っていた彼女のクープレとは、同じ登場曲でも大きく異なるものであると指摘できる。

これは第 4 幕のバラードにおいても同様なことがいえる。ここでも、比較的短い音価で、1 オクターヴ以上の跳躍が多用されている（次頁の譜例 19）



1

BALLADE.

№ 24. Andante. *p*

CATHERINE. *E-choyons sur l'air embaumé, M'apporter encore, Ah!*

SOPRANI.

TÉNORS. CHOEUR.

BASSES.

PIANO. Andante. (♩ = 63) *p*

*pp* *f*

*viens! — oui, viens m'apporter en core Le chant de la voix que j'a-do-re!*

*p*

*Ô voix que j'a-do-re, Ô chant du bien ai-mé, Ah! Sa*

*pp*

*har-pe so-no-re — Le ré-pe-te en-co-re.* *(long)* *p*

*f* *dim.* *(long)* *p*

214 Un peu plus vite.

*ppp*  
 Ah!

Soprani.  
*ppp*

A - - mis, oui, sans bruit,

Ténors.  
*ppp*

A - - mis, oui, sans bruit,

Basses.  
*ppp*

A - - mis, oui, sans bruit,  
 Un peu plus vite (♩=80)

*dolce.*  
 Ah! *f*

a - - mis, oui, par - tons!

a - - mis, oui, par - tons!

a - - mis, oui, par - tons!

First system of musical notation. It features a vocal line (C) with trills and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp* and *dim.*. The vocal line has the lyrics "par -".

Second system of musical notation. It features a vocal line (C) with trills and triplets, and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *ff* and *p*. The vocal line has the lyrics "- tons! Oui, par - tons!".

The musical score for page 275 consists of several systems. The first system features a vocal line with a trill (tr) and piano accompaniment with dynamics *pp* and *pp*. The lyrics "par -" are written below the vocal line. The second system continues the piano accompaniment with dynamics *mf* and *dim.*. The third system features a vocal line with trills (tr) and piano accompaniment with dynamics *ff* and *ppp*. The lyrics "- tons! Oui, par - tons!" are written below the vocal line. The fourth system continues the piano accompaniment with dynamics *ppp* and *p*. The lyrics "- tons! Oui, par - tons!" are repeated below the vocal line.

(初版ヴォーカル・スコア)

また、このバラードでは、合唱も含まれる。「Ah」と「La」によってカトリーヌが歌う中で合唱が加わることで、カトリーヌ役の声がより一層際立たされる（譜例 22 の黒枠）。第 4 幕第 2 景の大フィナーレの直前に置かれているこの楽曲は、技巧的なパッセージと合唱によって、狂乱シーンを盛り上げるだけでなく、大団円となる大フィナーレを活気づけるものとなっている。

これに加えて、23 小節にもわたる「Ah」や「La」の一音節による歌唱は、注目すべき点であろう。他の主要登場人物、アンリ、ロスシー公爵、マブの楽曲には見られない<sup>29</sup>。第 2 幕 No. 14 のラルフのエールにも「Trarara」という一音節のみのフレーズは見られるが、一つの音節で数小節のフレーズが歌われているわけではない。それゆえ、カトリーヌの楽曲のみにこういった技巧的なフレーズを用いることで、カトリーヌの狂乱シーン、あるいは彼女が狂乱していることが強調され、ヒロインであるカトリーヌの人物像が形成される。本作と同じく、ウォルター・スコットの小説に基づいたドニゼッティの《ランメルモールのルチア》（1835）でも狂乱の場が置かれているが、こうした楽曲を置くことは、聴衆に歌手の声を聞かせるための常套手段であったことも示唆される。

さらに、第 1 幕冒頭に挿入されたマブのクープレと比べると、カトリーヌのバラードの音の幅は広く、歌手の技術が必要となる。一方で追加された第 1 幕のマブのクープレを含むマブのソロ曲は、物語の内容を暗示させる効果や異国的要素を強める効果を担っている。マブの第 1 幕のクープレの挿入によって、その後の物語の騒動が予告され、その騒動の発端は、カトリーヌへの変装をきっかけ様々な勘違いが生まれる。つまりマブのクープレで告げられた「ドタバタ」はマブ自身によって引き起こされるのである。ここから、カトリーヌ役は音楽の技巧を見せる「歌手」として、マブ役は物語を動かす「役者」として配置されていることも浮き彫りとなる。さらに、楽曲の対比によって女性 2 人の人物像が形成されていることは、序で記したクデールの記述のように、フランス社会における女性の地位を示しているといえるであろう（Couderc 2018）。

こうした音楽による人物像の形成という観点から見ると、モチーフの使用からも同じ効果を指摘できる。本作では、端役にのみにその人物像を描写するモチーフが使用されている。まず着目したいのは、ラルフの人物像を示すモチーフである（次頁の譜例 20 から譜例 22 の黒枠）。

---

<sup>29</sup> 第 3 幕 No.16 のロスシー公爵のカヴァティーナにおいて「Ah」で歌われる部分はあるが、2 小節で八分音符のみで、カトリーヌの楽曲よりも速いパッセージではない。

【譜例 20】 No. 2bis のモチーフ

モチーフの形  
5度の跳躍→トリル

The image shows a musical score for No. 2bis. A box highlights a specific motif in the right hand, which consists of a five-degree leap followed by a trill. Above the box, a text box contains the text 'モチーフの形 5度の跳躍→トリル'. The score includes various performance markings such as 'Plus lent', 'calando', 'pp', 'ff', and 'Recit.'.

(初版ヴォーカル・スコア)

【譜例 21】 No. 3bis のモチーフ①

(à part) (à Ralph, haut) RALPH. (brusquement)

deux... peut-être Qu'ils s'entendent, enfin. suis-moi! Mais, pourquoi fai - re?

Moderato molto (♩=72)

The image shows a musical score for No. 3bis. A box highlights a specific motif in the right hand, which consists of a five-degree leap followed by a trill. The score includes various performance markings such as '(à part)', '(à Ralph, haut)', 'RALPH. (brusquement)', 'Moderato molto (♩=72)', and 'mf'.

(初版ヴォーカル・スコア)

【譜例 22】 No. 3bis のモチーフ②

Récit. <sup>tr</sup> <sub>5</sub> Récit.

is) Les laisser seuls. Ah quel tourment!

Allegro moderato. <sup>tr</sup> <sub>5</sub> a tempo. <sup>tr</sup> <sub>5</sub> a tempo. <sup>tr</sup> <sub>5</sub>

*p* suivez... suivez...

The image shows a musical score for No. 3bis. A box highlights a specific motif in the right hand, which consists of a five-degree leap followed by a trill. The score includes various performance markings such as 'Récit.', 'Allegro moderato.', 'a tempo.', and 'p'.

(初版ヴォーカル・スコア)

第1幕のNo. 2bisにおいて、カトリーヌを思っており、アンリとの仲が気に食わないラルフは、カトリーヌとアンリが互いに見合わせ、思い合っているのを目にした時に、「彼ら2人は何を思っているのか？(Que se disent ils tous les deux?)」と独白する。その後、譜例12のモチーフが現れる。ラルフは、直接的な言葉や行動で自身の感情を示すことはないが、5度の跳躍とトリルのモチーフによってその嫉妬が引き立たされ、オペラの台本では描かれていない、怒りっぽく、傲慢な彼の性格が際立たせられる。

その後このモチーフは、No. 3bisのグローヴェと謝肉祭(カーニバル)の準備のため、二人を残して一度退場する際にも現れる(譜例13と譜例14)。ここでも、ラルフは「なぜ私がやらなければいけない(Mais pourquoi faire?)」と述べるのみで、彼女とアンリを残していくことを嫌がるというような嫉妬は表立って示されることはない。しかしモチーフによってその様子が強められることになる。

上記以外で見られる5度の跳躍とトリルが組み合わせられたモチーフの使用は、第1幕フィナーレのラルフが再度登場する場面である。しかし、③の自筆リダクションスコアにおいて、このモチーフの部分にカット指示が記されている(譜例23の黒枠)。

**【譜例23】 ③の自筆リダクションでのモチーフのカット指示**



モチーフ(5度の跳躍+トリル)の部分のカット指示

(フランス国立図書館: MS-441)

このカット指示は⑤の初版ヴォーカル・スコアにおいて反映され、実際にはモチーフは使用されていない。結果的に、ラルフの人物像を示すこのモチーフは、第1幕冒頭のNo. 2bisとNo. 3bisでしか見られず、作品全体を通したものでもない。モチーフがカットされた理由は不明であるが、このようなモチーフの修正から、ラルフの登場場面においてモチーフを効果的に扱い、ラルフの人物像を音楽で強調しようとしたことが考えられる。

特にそれが際立つのは、第2幕のNo. 14でカトリーヌに片思いするラルフが、酔った勢いにまかせ、実ることのない虚しい愛を嘆き、我が身を自嘲して泣き笑いするという e-moll のエールの部分である。ここではラルフの人物像を示すモチーフは使用されないが、第1幕でのモチーフによって彼の嫉妬が印象づけられることで、カトリーヌへの愛の嘆きがより際立ち、ラルフの存在が際立たされる。このことから本作のモチーフの使用が、人物描写に加えて場面を効果的に表現することへとつなげていると指摘できる。

このようなラルフのモチーフに加えて、カトリーヌの父グローヴェの登場場面でも以下のモチーフが使用されている（譜例 24、25）。

【譜例 24】 第1幕 No. 2 bis のモチーフ

GLOUVÉ (à Smith gaiment) 29

deux? *l' tempo risoluto.* *tr. mm.* *tr. mm.* *tr. mm.* *ff* *p*

Nous souperons chez toi, — mais

*cresc.*

pour que ta cuis - ne Soit digne de moi, mon gar - çon, Je te fais appor -

*cresc.* *f* *legg.*

(初版ヴォーカル・スコア)



【譜例 25】 第 1 幕 No. 7 のモチーフ

(初版ヴォーカル・スコア)

第 1 幕 No. 7 のフィナーレでは、譜例 17 と譜例 18 モチーフが演奏される間に、グローヴェの短いシャンソンが置かれ、「かつてバッカスの掟を守る王様がいた。彼は決して争いに加担せず、無闇に剣を振るわなかった。」<sup>30</sup>と歌われる。これにより、主要人物の不穏な空気を丸く収められ、グローヴェの人物像を示すモチーフによって、彼の陽気さが強調されていることが見て取れる。台本の作成が遅れたことで後半の幕にあまり時間をかけることができず、作品を一貫するモチーフが作ることができなかつたとしても、主要人物であるカトリーヌ、アンリ、マブ、ロスシー公爵ではなく、ラルフやグローヴェにモチーフが与えられることで、オペラ台本で端役となってしまった登場人物の人物像が音楽でしっかり形成されるのである。

このような音楽的な効果は、オーケストラ編成からも確認することができる（表 11）。

【表 11】 オーケストラ編成<sup>31</sup>

木管管楽器	金管楽器	打楽器	他
フルート 2 本 (ピッコロ 1 本)	ホルン 4 本	ティンパニー	弦楽器
オーボエ 2 本	トランペット 2 本	トライアングル	ハープ
クラリネット 2 本	トロンボーン 3 本	タンバリン	
ファゴット 2 本		バスドラム	
		シンバル	
		鍛冶屋のハンマー	

(筆者作成)

<sup>30</sup> « Il était jadis un bon roi qui de Bacchus suivant la loi. Il ne gagnait pas de bataiolle, il ne s'escrimai pas. »

<sup>31</sup> 生前に作られたフル・スコアが存在しないため、③の指揮者用 6 段譜の自筆リダクションに準拠している。

ここで着目すべきは打楽器であろう。表 8 からも分かるように、本作では、様々な打楽器が使われている。特に鍛冶屋のハンマーはそれを強調するものである。

鍛冶屋のハンマーは第 1 幕から使用される。第 1 幕の No.1 と No.5 では鍛冶職人の道具が楽器として用いられ、オーケストラの一部を担っている。第 2 幕 No. 13 では鐘の音も使用され、通例の楽器音だけでなく、観客がよく耳にするような音によって、鍛冶場の場面が明快に表現される。

第 1 幕 No.1 において、③の自筆スコアでは「forge sur la Scène」、⑤の初版ヴォーカル・スコアでは「Une forge sur le théâtre」と表記されている（譜例 26、27）。

【譜例 26】③の自筆スコアの第 1 幕 No. 1 の合唱

A photograph of a handwritten musical score on aged paper. The score is for a chorus and includes parts for 'Smith', 'Tann', and 'Dalle'. A box on the left points to the title 'forge sur la Scène' written in cursive, with the text '舞台上での鍛冶道具 forge sur la Scène'. Another box on the right points to a rhythmic notation 'f 1 v v', with the text 'リズム'.

(フランス国立図書館 : MS-440)

【譜例 27】⑤の初版ヴォーカル・スコアの第 1 幕 No. 1 の合唱

A printed musical score for a chorus. It includes parts for SMITH, TÉNORS, BASSES, and FORGERONS. The tempo is 'Allegro molto moderato. (♩ = 116)'. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. A box on the left points to the title 'UNE FORGE sur le théâtre', with the text '鍛冶道具 舞台上で'. The piano part is marked with 'PIANO' and includes dynamics 'f' and 'p'.

(初版ヴォーカル・スコア)

表記は異なるものの、③の自筆スコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアの両方で「Une forge」、すなわち鍛冶道具を楽器として使用するよう指示がなされている。また、この場面においてこの鍛冶道具は、舞台上で演奏されるようにも指示されており、視覚的効果も取り入れられている。鍛冶道具を打楽器として使用することによってオーケストラの音色の幅を広げ、オーケストレーションの音色的厚みが増されることで、アンリの登場場面がより印象的なものとなる。

このように、鍛冶道具を楽器として使用した有名な場面として、ヴェルディによる《イル・トロヴァトーレ *Il Trovatore*》の第2幕で演奏される〈アンヴィル・コーラス *Anvil Chorus*（鍛冶屋の合唱）〉が挙げられる。1853年1月にローマで初演されたこの作品では、ローマの男性たちが鍛冶仕事で金床をリズムよくハンマーで叩きながら歌う。《パースの美しき娘》よりも前に、鍛冶道具の音が楽曲に取り入れられており、こうした手段は、オペラ作品においては珍しいことではなかったと考えられる。

上記に加え、《パースの美しき娘》では、「舞台裏でのオーケストラ（*Orchestre dans la coulisse*）」も、主のオーケストラとは別に組まれていることも記しておきたい。ここでは、フルート、オーボエ、ヴァイオリン（2本）、トランペット（2本）、トロンボーン、ハープ、トライアングルが指定され、これらはバンド的役割を担っている。舞台裏でもオーケストラが響くことで、音の奥行きが生まれ、より立体的な空間となる。

以上、⑤の初版ヴォーカル・スコアでのマブの楽曲の追加に加えて、ヒロインたちの楽曲の対比、モチーフやオーケストラの効果的な使用といった手段によって人物像が形成されることで、台本が補完され、「オペラ」としての《パースの美しき娘》が作り上げられたといえる。

### 第3節 批評から見るジャンルの特性

《パースの美しき娘》が当時の人々にどのように捉えられていたのかは、初演評において確認することができる。

1867年12月28日に発行された『ル・フィガロ』においては、「この作品 [筆者注：《パースの美しき娘》] は舞台用によく作られており、いくらかの詩はうまく作曲されている」(Tarbé 1867, 3)<sup>32</sup>と、これまでに示してきた台本を音楽で補っているという点については受入れられているといえる。ビゼーの音楽に関しても、いくつかの定期刊行物において賞賛されており、特にオーケストレーションの巧みさが示されている。

#### 『ラ・ガゼット・ミュージカル』での記事

メロディにワルツや流行歌はない。それは絵画のようにハーモニーに混ざり合い、オーケストラの上でダンスのように常に飛び跳ねていない。ビゼー氏の管弦楽法は、巧みである。[……] 巧妙なコンビネーション、新しい音色、そして予想外な効果であふれている。モチーフの構成は複雑であるが、少し注意してみると蛇行して常にそれを追うことができる (Gautier 1868, 25)<sup>33</sup>

#### 『ラ・ガゼット・ミュージカル』での記事

オーケストレーションの質の良さと細やかさは、ひとつひとつの小節に気を配っていることを物語るものである。(Tarbé 1867, 3)<sup>34</sup>

メロディーに関しては、「明らかに際立った、はっきりとした型にはめられているメロディーがあまりにも少ない」(Tarbé 1867, 3)<sup>35</sup>と記されている。この指摘は、第3幕のロスシー公爵とマブの二重唱で見られた、「オーケストラにメロディを与え、歌唱部分にレシタティブを置き、詩を鮮明に聞かせる方法」が起因しているのではないかと考える。

---

<sup>32</sup> « Elle est bien faite pour la scène: certains vers sont heureusement tournés. »

<sup>33</sup> « La mélodie ne consiste pas en valse et en ponts-neufs. Elle se mêle à l'harmonie, comme le dessin à la couleur, et ne saute pas toujours au-dessus de l'orchestre, à la manière d'une danseuse. L'instrumentation de M. Bizet est savante, [……] pleine de combinaisons ingénieuses, de sonorités neuves et d'effets inattendus. Le dessin du motif est compliqué, mais avec un peu d'attention, on peut toujours le suivre en ses méandres. »

<sup>34</sup> « L'orchestration est d'une finesse et d'un détail qui témoignent un soin de chaque mesure. »

<sup>35</sup> « Il se trouve un nombre trop insuffisant de mélodies nettement accusées et coulées dans un moule aux formes bien arrêtées. »

一方で、演技や演出面に関しては、「カルヴァロ氏は、[……] 音楽家 [筆者注：ビゼー] に才能ある演奏者を与え、素晴らしい演出によって魅力ある作品を作り出した」(anonym 1867b, (3))<sup>36</sup>と記されていることから、《真珠採り》と同じく、カルヴァロが表現力の高い演奏者や豪華な舞台装置を用意したことが読み取れる。特に演奏者については、高い評価が見られ、第2節で示した音楽を活気づけるものになっていたことが浮き彫りとなる。

アンリ役のマッシーとカトリーヌ役のドヴリエは、《パースの美しき娘》がデビュー作であることが、1867年12月29日に出された『メネストレル』に記されていた。マッシーに関しては、「マッシー氏は、[……] その力強く、若さある、活気に満ちた声によって、素晴らしいキャリアが開かれることは間違いありません」(Moreno 1867, 35)<sup>37</sup>と彼の声が評価されている。ヒロイン役を任されたドヴリエについては、作品の冒頭は感情によってコントロールできていなかったことが指摘されているものの、素質を持っている歌手と評価されている (Moreno 1867, 35)。

デビューを飾った2人に対して、ロスシー公爵役のバレ、マブ役のデュカス、グローヴェ役のバルテル、ラルフ役のルッツについては、演技面での評価も高く、歌手としてだけでなく、役者としても素晴らしかったことが記されている (Moreno 1867, 35)。特にマブは物語を動かす「役者」として配置されていると第2節で指摘したが、役者として歌手が評価されていることから、本作において物語を動かす役としてマブ役が置かれていたことが明らかである。これは、初演歌手のキャリアと照らし合わせるとより強調される。そこで改めて初演歌手について確認したい。

第1節で示したとおり、カトリーヌ役は、当初、すでにリリック座でデビューしていたニルソンが選ばれていた。しかし彼女は、《パースの美しき娘》の初演よりも後に予定されたオペラ座でのトマの《ハムレット》でオフィーリアを演じるため降板した。《ハムレット》でオフィーリアに抜擢されていることから、少なくとも劇場側からは評価を得ていたことが示唆される。このことから、カトリーヌに与えられた技巧的な楽曲は、彼女の歌唱技術を考慮して書かれたのではないかと推察される。また、マブの楽曲についても、初演評で彼女の演技面が賞賛されていることから、マブが「役者」としても機能する役であったといえる。すなわち、《パースの美しき娘》が、《真珠採り》とは異なり、演劇的要

<sup>36</sup> « M. Carvalho, [……], a donné au musicien des interprètes de talent et entouré l'ouvrage de tous les attrait d'une mise en scène splendide. »

<sup>37</sup> « M. Massy, [……] avec sa voix forte, jeune et frêche, verra certainement s'ouvrir devant lui une belle carrière.»

素が強いオペラ・コミックに近いものであることが指摘できるのである。《パースの美しき娘》がオペラ・コミックの要素を含んでいるということは、台本に関する初演評においても確認することができる。

第1節での検証のとおり、原作との違い、とりわけ地方色の欠如が非難された。原作では、スコットランドの貴族たちの気まぐれに右往左往する様子や氏族たちの争いが描かれている。台本では、スコットランドのパースを舞台とすることは変わらないものの、スコットランドの歴史や社会が描かれることはない。初演評においては、「劇中のスコットランド人はフランス化されすぎていて、半野生のような山の住民たちの荒々しい側面が引き出されていない」(Tarbé 1867, 3)<sup>38</sup>と評されている。このような批判は、原作と台本でのラルフの違いが起因していると考えられる。

オペラで登場するラルフは、原作ではコナチャーという名で、スコットランドの氏族の一つであるクラン・ケールの長を務め、アンリと民族の対立による闘争を起こす。悲劇的な死まで描かれる重要人物といえる。しかし、台本では、このような背景はほとんど描かれず、カトリーヌに恋し、アンリとの仲に嫉妬する様子のみが示される。オペラの中では、上記の批評で述べられているような「荒々しさ」が表現されていないため、聴衆は、ラルフがどういった性格であるかを知ることはできない。第2節第3項で検証したように、端役になってしまったラルフの人物像は、モチーフによって表現されているのである。

この変更が行われた要因を考えるとすれば、初演評から確認することができた「舞台用によく作られている」という点にある。言い換えると、上演のために台本が変えられ、当時求められていたものに合わせられたということが示唆される。

その理由として、台本がより軽いものとなっていることが挙げられる。これまで見てきた通り、オペラでは宗教の対立や階級社会の争いによる殺人といった宿命的な悲劇は起こらない。むしろ、変装やそれによる勘違いから起こるドタバタ劇となっている。そして、変装やそれによる勘違いは、オペラ・コミックの代表作として挙げられることが多いボワエルデュの《白い婦人》や、イタリアの喜劇的ジャンルに区分されるオペラ・ブッフアを代表するモーツァルトの《フィガロの結婚》においても用いられている。このことから、《パースの美しき娘》は、これまで見てきた「慣例の」オペラ・コミックに近い特性を含んでいるといえる。

---

<sup>38</sup> « Les Ecosseis de la pièce sont trop francisés, et le côté de ridasse et d'âprté de ces montagnards à demi-sauvages n'a pas été assez mis en lumières. »

そこで、第4章と同様に、第1章で示した19世紀フランス・オペラのジャンル表から、改めて本作品のジャンルについて検討する（図6）。

【図6】《パースの美しき娘》のジャンルの位置付け

分類	音楽劇			演劇	
作品群（広義）	「オペラ」			オペラ・コミック	
作品群（狭義）	グランド・オペラ	プチ・オペラ	(オペラ・リリック)	「まじめな」オペラ・コミック (オペラ・エロイック)	「慣例の」オペラ・コミック / オペラ・プフ
会話、歌の使用	歌			台詞と歌	
台本の題材	歴史的題材、宿命的な運命を持つ悲劇		笑いのない、喜劇ではない題材	喜劇または大団円で終わる悲喜劇	
全体的な構成	4幕あるいは5幕 合唱と舞踊が含まれる	1幕から3幕	—	—	—

原作の題材

「オペラ」とオペラ・コミックの特性を含んでいる

(筆者作成)

《パースの美しき娘》の原作は、宗教の対立や階級の争いによる悲劇であり、グランド・オペラで見られるような題材であった。しかし、オペラでは、変装による登場人物の入れ替えが行われ、それによる勘違いがマブ役の追加によって生じ、その勘違いがマブによって解決されて大団円で終わる。「慣例の」オペラ・コミックの特性に近いものであるといえる。しかし、オペラ・ジャンルの外形という点から考慮すると、4幕全てがレシタティブによって歌われ、また合唱や舞踊が含まれており、グランド・オペラに区分することができる。したがって、《パースの美しき娘》は、オペラ・コミック的内容をもつ「オペラ」に位置付けられるのである。これは、大きく見れば、《真珠採り》と同様に、題材的な内容とオペラ・ジャンルの外形の組み合わせが変質した「オペラ」が作られたといえる。

一方、詳細に整理すると、その特性は《真珠採り》とは異なるものとなっている。《真珠採り》は、大編成の合唱に加え、物語の核を成し、様々な声種で組まれた二重唱を中心に構成されていた。これに対して《パースの美しき娘》は、レシタティブ、合唱、舞踊が置かれているが、その構成はソロ曲が中心であった。

では、なぜこうした違いが起こるのか。最後にこの理由について言及したい。

《真珠採り》は、台本が十分に準備された状態であった。そのため、台本に忠実に音楽が付けられ、視覚的にも音楽的にも規模の大きい作品となった。一方、《パースの美しき娘》は、台本の準備が不十分であっただけでなく、その物語が原作とは大きく異なったため、音楽によってヒロインたちと端役の人物像が形成されることで台本が補われていた。したがって、創作過程の違いにより、結果として、異なるタイプの「オペラ」が作り出されたといえるのである。

## 小括

《パースの美しき娘》は、リリック座の支配人カルヴァロから、前作《イヴァン4世》が上演中止となった代償として委嘱された。カルヴァロからの委嘱という点では《真珠採り》と同じであるが、成立過程は異なるものであった。委嘱当時、台本全体が完成されていないなかったために、ビゼーはオペラ全体の構想を練ることができず、届いたテキストから順に作曲しなければならなかった。また台本に対しても、ビゼー自身、音楽的なインスピレーションに繋げることができなかつたため、作曲に苦戦したことも彼の書簡から明らかとなった。このことは、現存する台本と楽譜——①検閲用筆写台本、②プロンプター用筆写台本、③自筆リダクション、④初版台本、⑤初版ヴォーカル・スコア——の検証からも実証された。

台本の異同については、①の第3幕の筆写台本におけるビゼーの修正、すなわち①'の修正指示が、②の検閲用筆写台本に反映されている部分と、反映されていない部分が存在した。前者は台本を入手した時期に、後者は作曲の初期段階に、ビゼーによって修正が加えられているといえ、ここから①'の修正段階があったと指摘できる。③の自筆スコアと⑤の初版ヴォーカル・スコアにのみに使用されている詩もあり、ここから、ビゼーが①'の修正とは異なる作曲の段階で修正を行っていたことが明らかになった。また、台本の異同において大きな違いは、第1幕冒頭のマブのクープレの挿入であることも分かった。

③の自筆スコアでは、レシタティフの直後に、グローヴェ、ラルフ、カトリーヌが登場し、カトリーヌによってエールが歌われるが、⑤の初版ヴォーカル・スコアでは、レシタティフの後、マブのクープレとなる。もともと書かれていた、より異国的要素を持つ第2幕のクープレに加えられてマブの独唱曲が2つとなり、原作にない登場人物の存在が際立たされているといえる。この楽曲において、詩と音楽の一致によってマブの人物像が形成されていた。また、このクープレの内容は、後の物語の騒動への暗示が強められ、物語の流れを予感させる働きをしており、ドラマ上で重要な役割を果たしていた。さらに、カトリーヌの楽曲と比較すると、彼女には技巧的な楽曲が付与され、歌手の声を聞かせる効果も担っていることが見えてきた。これらに加えて、ラルフやグローヴェといった、オペラ台本で端役になってしまった登場人物にモチーフを与え、オペラ台本を補っていることも明らかになった。

このような特性を持つ《パースの美しき娘》は、登場人物の変装による入れ替え、そしてそれによる勘違いがマブ役の追加によって生じている点で、台本の内容を考慮すると、



オペラ・コミックに類似しているといえる。これは、当時の初演評からも確認することができ、マブやロスシー公爵といった物語を動かす役の初演歌手が役者としても評価されており、オペラ・コミックにおいて不可欠な要素となる演劇面も、この作品において重要であることが分かった。

加えて、マブの変装や、それによる様々な勘違いという要素は、オペラ・コミックの代表作として挙げられることが多いボワエルデューの《白い婦人》や、イタリアの喜劇的ジャンルに区分されるオペラ・ブッフアを代表するモーツァルトの《フィガロの結婚》と類似する。これは、《パースの美しき娘》の台本が、第1章で検証した法令<sup>フクク</sup>や「義務目録」で定められていた、かつてオペラ・コミック座で扱われたような「慣例の」オペラ・コミックの題材に近いことを示している。すなわち、《パースの美しき娘》もまた、題材的な内容とオペラ・ジャンルの外形の組み合わせが変質し、ジャンルの特性が融合した「オペラ」といえる。一方で、《パースの美しき娘》は、ソロ曲を中心に作られており、その特性は《真珠採り》とは異なるものであった。

## 結論

以上、本論文では、フランス第二帝政期（1852-1870）の劇場上演が管理された中で、ビゼーのオペラ作品がどのように作り上げられたのかを検証した。具体的には、1860年代にリリック座で初演された2つの「オペラ」、《真珠採り》（1863）と《パースの美しき娘》（1867）を取り上げた。

ここでは、改めて各章で明らかになったことを順に述べ、最後に第二帝政期におけるオペラ上演の様相を示したい。

第1章では、19世紀全体の劇場政策とオペラ上演の関連を、法令と「義務目録」の内容、パリの主要歌劇場の初演実態、当時の言説や先行研究におけるオペラ・ジャンルの概念という3つの視点から検証した。

1806年から1807年までの法令においては、大別すると、劇場の設立に関する規定、劇場が上演できる作品に関する規定、そして検閲に関する規定が設けられていた。「義務目録」においても、後者2つに関する規定が認められた。これらの規定は、1864年に劇場の自由化を目的とした法令が国から提示され、劇場の開設や劇場毎の上演ジャンルの制限が解除されるという動きがあってもなお、「義務目録」によって定められ続けたのであった。このように法令や「義務目録」によって上演の枠組みが定められた歌劇場については、パリの主要歌劇場として挙げられるオペラ座、オペラ・コミック座、リリックにおける新作オペラ上演データの検証から、その規定に収まらない作品も作られていることが分かった。この傾向は、オペラ・コミック座とリリック座において顕著であった。オペラ・コミック座の新作オペラにおいては、題材的にオペラ座で初演された作品に類似するものがあり、リリック座で初演されたオペラ・コミックに区分される作品においても同様であった。一方、リリック座で初演された「オペラ」に区分される作品は、台本が悲劇的な題材の原作に基づいているにも関わらず、台本制作時にその内容が変えられ、18世紀から19世紀初頭に多く上演された「慣例の」オペラ・コミックの特性に近づいていた。このようにジャンルの特性が変化していく傾向は、当時出版された事典や報告書、これまでなされてきたジャンル研究の再考でも確認することができた。19世紀に出版された音楽事典において、今日一つのジャンルとみなされているグランド・オペラを含む「オペラ」と、その対向ジャンルとして考えられているオペラ・コミックが当時のフランス・オペラのジャンルとして記されている一方で、「まじめな」オペラ・コミックが「オペラ・エロイック」という用

語で表されていた。このようなジャンル区分に関しては、現在の先行研究でも議論されており、「オペラ・リリック」といった名称も使用されている。その上で、当時の報告書の検証した結果、ジャンルの特性の変容は、劇場や作品に適した表現方法を追求した新人作曲家のオペラ創作を反映しているという見解が浮かび上がった。

これを踏まえ、第2章では、ジャンルの特性の変容と新人作曲家の創作との関連を具体的に検証する手がかりとして、第二帝政期のローマ大賞受賞者に焦点を絞り、新人作曲家のオペラ初演の実状を探究した。

その結果、リリック座の「義務目録」では、新作の数や幕数を定める規定や、ローマ大賞受賞者に関する規定に加え、「歌劇場で作品が上演されたことのない」作曲家に関する項目が設けられており、オペラ座やオペラ・コミック座よりも厳密な規定で新人作曲家のデビューを後押ししようとしていたことが確認された。すなわち、国によって上演が管理されていたが、それによって生じる創作活動の困難を救っていたのも国であったといえる。しかし実際には、3つの歌劇場の初演データにおいて、新作の数や幕数が「義務目録」の規定に満たない年があった。なかでもリリック座に関しては、カルヴァロの第2期で新作の幕数の割合が6割となり、新人作曲家の新作オペラが上演される機会が減少していた。また、オペラ・コミック座では、ギロー、マスネ、ペサール、マレシャルといった4名のローマ大賞受賞者が「義務目録」の規定期間内にデビューしていたが、リリック座において規定期間内にデビューできたローマ大賞受賞者はビゼーのみであった。さらに、オペラ・コミック座とリリック座で上演された新人作曲家の作品の多くが3幕以下のオペラ・コミックであった一方で、ビゼーのデビュー作品は全3幕の「オペラ」、次の新作も全4幕の「オペラ」であり、彼が同時代の新人作曲家とは異なっていたことが明らかになった。

そこで、第3章では、ビゼーのオペラ創作の全体像を検討した。ビゼーの各作品の創作背景や資料情報が綿密にまとめられているマクドナルドのオンラインカタログを精査した結果、ローマ大賞受賞がビゼーのオペラ創作の基点になっていたことが示されていた。この中でビゼーのオペラ創作期間は、ローマ大賞受賞を中心に「ローマ大賞受賞以前」、「ローマ大賞受賞によるイタリア留学期間」、「イタリア留学以降」の3つに分けられる。特に「イタリア留学以降」の創作活動は、ビゼーに関連する当時の書簡の検討から、劇場との関わりの中で展開され、「リリック座での創作期間(1863-1867)」、「オペラ座での創作期間(1868-1869)」、「オペラ・コミック座での創作期間(1869-1875)」に区分できた。そしてこのリリック座でのビゼーの創作期間(1863-1867)というのは、第二帝政期(1852-1870)

の後半の、カルヴァロが支配人を務めた時期にあたる。リリック座はどのようなオペラ作品をビゼーに作らせようとしたのか、その中でビゼーはリリック座の要求にどのように答えたのか。この点について検証するため、リリック座でのビゼーの創作を探った。

第4章では、リリック座でのデビュー作である《真珠採り》に着目した。この作品の創作は、「義務目録」と1863年の芸術大臣から出された法令<sup>マレテ</sup>によってローマ大賞受賞者の作品、あるいはパリの劇場で上演されたことのない作曲家の選出をカルヴァロに課されたことから始まる。カルヴァロは、主要歌劇場で初演がない、ローマ大賞受賞者であるビゼーをその対象に選んだのであった。

《真珠採り》は、全3幕の「オペラ」として上演された。しかし、初演の告知が載せられている定期刊行物には「オペラ・コミック」と記されており、ジャンルの変更が行われていることが分かった。これについては、序と第4章第2節第1項の冒頭で示した5つの資料の比較からも確認できた。③の自筆リダクションスコアで、散文から韻文、すなわち語られる台詞からレシタティブに変えられており、③の自筆リダクションスコアの作成時点でジャンルの変更がすでに行われていたことが明らかであった。さらに、単語のみの修正指示が多くなされていることに加え、第2幕冒頭の合唱が追加されていることも検証された。特にこの合唱の追加は注目すべき点で、この変更により、各幕が合唱で始まって合唱で終わるようになり、結果的に合唱が本作の中心を成していた。特に第1幕と第2幕の冒頭の合唱は、タンバリンによる付点リズムの連続によって異国情緒を強める効果をもたらしていた。

一方で、ドラマ面で重要となるのが、二重唱と主要モチーフの使用である。二重唱については、3幕全てで異なる声種によって歌われていた。また、各二重唱は物語の核になる部分に置かれ、それぞれ重要な役割を担っていることが分かった。とりわけ第3幕第1景では、同じ旋律と同じ歌詞を同時に歌うこと、あるいはしっかり声が合わさることなく、ズルガとレイラの思いがすれ違っている様子が描かれ、物語を大きく動かす重要な楽曲となっていた。これに加えて、《真珠採り》において、回想動機的な役割を持つ主要モチーフの使用が認められた。これは第1幕と第3幕、すなわち、最初と最後の幕の物語が展開する部分に現れ、作品全体の統一がなされていることも明らかになった。

これらから、《真珠採り》は、レシタティブが使用され、合唱と二重唱を主軸に展開されるという点で、オペラ・ジャンルの外形としてはグランド・オペラに近いものであるといえる。これについては、初演当時の批評からも見ることができ、支配人カルヴァロがグラ

ンド・オペラのような視覚的にも音楽的にも大規模な作品をビゼーのデビュー作として用意したことが確認された。しかし、「台詞を伴うオペラ・コミックの方が聴衆は聞きやすかった」という批評での指摘と共に、ビゼーの音楽についても「騒音」というような表現で、音楽的な規模の大きさが非難されていることが分かった。

第1章の検証と照らし合わせ、本論文では、音楽的な規模の大きさが非難された要因に、ジャンルの特性の混合を挙げた。大編成の合唱や舞踊を含む《真珠採り》は、音楽はグラント・オペラに区分され得るが、宗教的、社会的題材ではないため、題材的な内容はグラント・オペラの特徴と異なるものであり、オペラ・ジャンルの外形と題材的な内容の組み合わせが変質し、ジャンルの特性が融合した「オペラ」に位置付けられる。これを考慮すると、単純な作品を求めていた聴衆にはジャンルの特性の混合した作品は受け入れられなかったことが指摘できる。

このようなジャンルの特性の混合は、第5章で着目した《パースの美しき娘》でも見られた。本作は、前作《イヴァン4世》が支配人のカルヴァロから委嘱されたにもかかわらず上演中止となった代償として、改めてカルヴァロから依頼を受けたことから始まった。しかし委嘱当時、台本全体が完成されていなかったため、ビゼーはオペラ全体の構想を練ることができず、届いたテキストから順に作曲しなければならなかった。また、ビゼー自身、台本から音楽的なインスピレーションを得ることができず、作曲に苦戦したことが彼の書簡から確認された。

序と第5章第2節第1項の冒頭で示した5つの資料を比較した結果、各資料間で多くの修正がなされており、実際に、ビゼーが試行錯誤していたことが示されていた。台本については、各段階で繰り返される修正から、第3幕の創作に苦闘したこと、起承転結の「転」にあたる第3幕の創作が緻密に行われたことが実証された。音楽の修正については、初版ヴォーカル・スコアで初めて第1幕冒頭にマブのクープレが挿入され、本作の中で最も大きな変更がなされていたことが明らかになった。このクープレでは、ことばと音楽の一致によって原作にないマブの人物像が形成されており、この楽曲は、後のドラマの展開の暗示を強め、物語の流れを予感させる重要な役割も担っていた。

その他にビゼーの修正がドラマ面にもたらした点として、ラルフやグローヴェに与えられたモチーフが挙げられる。これは、オペラ台本で端役へとなくなってしまった登場人物の感情を描写し、人物像を形成していた。また、ヒロインのカトリーヌに技巧的な楽曲を付与し、歌の聴かせどころを作ることで、マブとの対比がなされていることも検証された。

原作にないマブ役の追加は物語に大きく作用する。登場人物の変装による入れ替え、そしてそれによる勘違いが発生している点で、《パースの美しき娘》の台本は、「慣例の」オペラ・コミックで扱われた内容と類似していた。しかし、4幕構成で、全幕に合唱が置かれ、舞踊が含まれており、本作の音楽については、グランド・オペラに区分され得る。このことから、《パースの美しき娘》も《真珠採り》と同様に、題材的な内容とオペラ・ジャンルの外形の組み合わせが変質し、ジャンルの特性が融合した「オペラ」であることを指摘した。一方で、その構造は異なり、《真珠採り》はグランド・オペラの要素が抑えられた「オペラ」に対し、《パースの美しき娘》は、オペラ・コミック的要素が強化された「オペラ」であると位置付けた。

以上を踏まえ、第二帝政期のオペラ創作を俯瞰的に捉えると、次のように指摘できる。

第二帝政期のオペラ上演は、法令とそれらを補うものであった「義務目録」によって継続的に管理された。その中で、オペラ・コミック座とリリック座で、ジャンルの特性が変容した作品が作られ、特に第二帝政期後半にあたるビゼーのリリック座でのオペラ創作は、ジャンルの特性の変容を象徴するものである。《真珠採り》がグランド・オペラに匹敵する音楽と異なる題材からなる「オペラ」、《パースの美しき娘》がオペラ・コミック的な要素が強められた「オペラ」であることから、ジャンルの制限を持たなかったリリック座において、ビゼーがジャンルの特性の組み合わせが異なる「オペラ」を作り出したといえる。

本論文の研究成果は、前述の2つの「オペラ」の経験が、その後のオペラ・コミック座でのビゼーの創作に繋がるものであることを示し、さらには、第二帝政期以降のフランス・オペラ史研究において新たな視点を提供するものであると考える。

ビゼーのオペラ創作は、リリック座での創作の後、当時の観客に衝撃を与えたオペラ・コミック座での《カルメン》(1875)の上演へと向う。1870年以降のフランス・オペラに関しても、マスネの《マノン》(1884)やドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》(1902)といった、それまでのジャンルの性質とは異なる作品がオペラ・コミック座で上演されるようになる。今後は、このような第二帝政期以降に作られたオペラ・コミック座の新作オペラに焦点を当て、本論文で示した新たな視点からジャンルの特性と呼ばれるものについて明らかにしていきたい。

## 参考文献

### 公文書

- Arrêté du ministre d'État, 1863. Archives Nationales de Paris (F/21/1121).
- Cahier des charges (Arrête pour l'Opéra national de Paris), 1847. Archives Nationales de Paris (AJ/13/1187).
- Cahier des charges (Arrête pour l'Opéra national de Paris), 1866. Archives Nationales de Paris (AJ/13/1187).
- Cahier des charges (Arrête pour l'Opéra-Comique), 1851. Archives Nationales de Paris (AJ/13/1135).
- Cahier des charges (Arrête pour l'Opéra-Comique), 1874. Archives Nationales de Paris (AJ/13/1135).
- Cahier des charges (Arrête pour le Théâtre-Lyrique), 1851. Archives Nationales de Paris (F/21/1120).
- Cahier des charges (Arrête pour le Théâtre-Lyrique), 1854. Archives Nationales de Paris (F/21/1120).
- Cahier des charges (Arrête pour le Théâtre-Lyrique), 1855. Archives Nationales de Paris (F/21/1120).
- Cahier des charges (Arrête pour le Théâtre-Lyrique), 1862. Archives Nationales de Paris (F/21/1121).
- Cahier des charges (Arrête pour le Théâtre-Lyrique), 1868. Archives Nationales de Paris (F/21/1122).

### 書簡

- Gounod, Charles. 1899. "Lettre à Georges Bizet," *Le Revue de Paris*. no. 6: 677–703.
- Bizet, Georges. 1894. *Portraits et études; Lettre inédites de Georges Bizet*. Edited by Hugues Imbert. Paris: Fischbacher.
- . 1989. *Lettre (1850–1875)*. Edited by Claude Glayman. Paris: Calmann-Lévy.
- . 1907. *Lettres de Georges Bizet: Impressions de Rome (1857–1860)*. Edited by Louis Ganderax, Paris: Calmann-Lévy.
- . 1909. *Lettre à un ami (1865–1872)*. Edited by Edmond Galabert. Paris: Calmann-Lévy.

### 定期刊行物、報告書

- anonym. 1863. (Affiche), *la France musicale*, no. 46: 363.
- anonym. 1867a. "Fait divers." *La Gazette nationale ou le Moniteur universel*, no. 258: 1208–1211.
- anonym. 1867b. "Chronique théâtrale." *La Partie*, no. 15: (1–3).
- anonym. 1868. "Le concours d'Opéra." *Ménestrel*, no. 1125: 161–162.
- anonym. 1869. "Le concours du Théâtre-Lyrique." *L'art musical*, 9<sup>e</sup> année, no. 31: 245–246.
- Alloury, Louis. 1863. "France, 3 Novembre : Ouverture de la session législative." *Journal des débats politiques et littéraires (le 6 novembre 1863)*, 2.
- Berlioz, Hector. 1837. "Feuilleton de Journal des Débats du 10 décembre 1837: Théâtre de l'opéra-comique." *Journal des débats politiques et littéraires (le 10 décembre 1837)*, p. 2–3.

- . 1854. “Feuilleton de Journal des Débats du 21 février 1854: Théâtre de l’opéra-comique.” *Journal des débats politiques et littéraires (le 21 février 1854)*, 2–3.
- . 1859. “Feuilleton de Journal des Débats du 10 avril 1859: Théâtre de l’opéra-comique.” *Journal des débats politiques et littéraires (le 10 avril 1859)*, 2–3.
- Bernard, Paul. 1866. “Théâtre impérial de l’opéra-comique.” *Revue et gazette musicale de Paris (le 25 novembre 1866)*, 370.
- Bertrand, Gustave. 1863. “Semaine Théâtrale.” *Ménestrel*, no.873: 43–45.
- . 1863. “Semaine Théâtre.” *Ménestrel*, no. 882: 304–305.
- .1864. “Semaine Théâtrale.” *Ménestrel*, no.902: 43–45.
- . 1866. “Étude d’économie théâtrale: Les théâtres lyriques de Paris.” *Revue moderne*, vol. 36: 93–105.
- . 1867A “Semaine Théâtrale.” *Ménestrel*, no.1059: 50–51.
- . 1867B. “Semaine Théâtrale.” *Ménestrel*, no.1060: 58–59.
- Carvalho, Léon. 1870. *Mémoire, adressé au ministre des Beaux-arts, dans le but d’obtenir la direction du Théâtre-Lyrique*. Paris: impr. de Renou.
- Cochinat, Victor. 1867. “Théâtre et beaux-arts.” *Le Soleil*, 3<sup>e</sup> année, no. 697: 1–4.
- de Lasalle, Albert. 1863. “Chronique musicale.” *Le monde illustré*, no. 339: 239.
- de Thémis, Mark. 1873. “L’Opéra-Comique : Tel qu’il devrait être,” *L’Art musical*, no. 24: 185–187.
- . 1874. “Un genre qui s’en va.” *L’Art musical (le 17 décembre 1874)*, 407–408.
- Doucet, Camille. 1867. *Direction générale des Théâtres : Rapport à S. EXG. le maréchal de France: Ministère de la maison de l’empereur et des beaux-arts*. Paris: Typographie E. Pankoucke et C<sup>ie</sup>.
- Dupeuty, A. 1864. “Petit courrier des Théâtres.” *Figaro*, 11<sup>e</sup> année, no. 946: 6 .
- Escudier, Léon. 1863. “Théâtre lyrique imperial.” *La france musicale*, no. 40: 309–310.
- .1864. “La liberté des théâtres.” *La france musicale*, 28<sup>e</sup> année, no. 2: 9–10.
- Gautier, Théodore. 1868. “Revue des théâtres.” *La Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, no. 6: 25–26.
- Heugel, Jacques-Léopold 1867. “Semaine Théâtrale,” *Ménestrel*, no.1089: 289–291.
- Lovy, Julius. 1860. “Semaine Théâtrale.” *Ménestrel*, no.752 : 11.
- Martinet, Louis. 1867. *De la situation des compositeurs de musique et de l’avenir de l’art musical: Mémoire présenté à son excellence M. le maréchal Vaillant ministre de la maison de l’empereur et des beaux-arts*. Paris: J. Claye.
- Moreno, H. 1867. “Semaine Théâtrale.” *Ménestrel*, no.1109: 35–36.
- Oswald, François. 1870. “Le prix de Rome.” *Le Gaulois*, no. 732: pp.1–3.



- Pougin, Arthur. 1878. *Question de la liberté des théâtres, Rapport présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts par la Société des compositeurs de musique*. Paris: Siège de la Société.
- . 1879. *Question du théâtre lyrique, Mémoire présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts par la Société des compositeurs de musique*. Paris: Siège de la Société.
- Reyer, Ernest. 1866. “Feuilleton de Journal des Débats du 2 décembre 1866: Opéra-Comique.” *Journal des débats politiques et littéraires* (2 décembre 1866), 2–3.
- Roqueplan, Nestor. 1863 “Théâtre.” *Le Constitutionnel*, no. 278: 1.
- Ruelle, Jules. 1863. “France.” *Guide musicale*, 9<sup>me</sup> année, No. 42: 3 .
- Tarbé, Eugène. 1867. “Théâtre-Lyrique.” *Le Figaro*, 14<sup>e</sup> année, no. 216: 3.
- Vaillan, Jean-Baptiste. 1864. “Rapport et décret relatifs à la liberté des théâtres.” *Revue et Gazette musicale*, no. 2: 9.
- . 1864. “Grand prix de Rome.” *Ménestrel*, no. 919: 182.
- Viel, Edmond. 1851. “Opéra National.” *Ménestrel*, no.929: 1–2.
- . 1854. “Théâtre impérial de l’opéra-comique.” *Ménestrel*, no. 430: 1–2.
- Wilder, Victor. 1875. “Georges Bizet: Esquisse biographique.” *Ménestrel*, no.2438: 257–259.

## 単行本、論文

### ・和文献

- ヴァーグナー, リヒャルト 1986 『ヴァーグナー わが生涯』 山田ゆり訳 東京: 勁草書房。[Wagner, Richard. 1963. *Mein Leben*. München: Paul List Verlag.]
- 落合美聡 2022 「G. ビゼー 《パースの美しき娘》 成立プロセスの一断面——第3幕の台本をめぐる5つの資料の比較から」 武蔵野音楽大学博士後期課程論文集『音楽研究』第1号: 41–62。
- チャンパイ, アッティラ、ホウラント、ディートマル 1988 『ビゼー カルメン』 (名作オペラブックス8) 倉田裕子・安藤元雄訳 東京: 音楽之友社。[Champai, Attila. Dietmar Holland. 1984. *Bizet Carmen*. Hamburg: Reinbek.]
- ガルドーズ, ミシェル 1989 『ビゼー 《カルメン》 とその時代』 平島正郎、井上さつき訳 東京: 春秋社。[Gardoze, Michel. 1982. *Georges Bizet*. Paris: Mazarine.]
- 木内涼 2021 「19世紀中葉のパリのオペラ＝コミック座における「喜劇的な」オペラ＝コミック——「オペラ・ブフォン」とその受容」 東京芸術大学大学院音楽研究科『音楽文化学論集』第11号: 13–23。

- 小林佳織 2022 「19 世紀フランス・オペラ史研究——ガルニエ宮におけるパリ・オペラ座の興行(1875–1914) と作曲家ジュール・マスネ」青山学院大学比較芸術学科比較芸術学会『パラゴネ』No.9 : 19–30。
- 澤田肇・佐藤朋之・黒木朋興・安川智子・岡田安樹浩 (共編) 2019 『《悪魔ロベール》とパリ・オペラ座——19 世紀グランド・オペラ研究』 東京：上智大学出版。
- 丸本隆・嶋内博愛・添田里子・中村仁・森佳子 (共編) 2022 『パリ・オペラ座とグランド・オペラ』、東京：森話社。
- 宮澤溥明 2017 『著作権の誕生——フランス著作権史』東京：太田出版。
- 森佳子 2012 「オッフェンバックの芸術家としての「夢幻オペレッタ」——1870 年代パリの演劇文化の変容と「二流歌劇場」におけるミドルカルチャーの誕生」早稲田大学大学院文学研究科平成 23 年度博士論文。
- 八木雅子 1992 「ナポレオンの演劇政策——一八〇七年劇場令を手がかりに」早稲田大学大学院文学研究科『文学研究科紀要別冊』19 集：153–165。

#### ・欧文献

- anonym. 2011. “Parmarès du prix de Rome de composition musicale (1803–1968): lauréats, titres des cantates, librettiste.” in *Le concours du Prix de Rome de musique : 1803–1968*, edited by Julia Lu and Alexandre Dratwickci. 841–848. Lyon: Symétrie.
- Achter, Morton. 1972. *Félicien David, Ambroise Thomas, and French Opéra lyrique, 1850–1870*. The university of Michigan. Ph. D.
- Arnold, Denis. 1983. “opera: 10. French opera in the 19th century.” In *The new Oxford companion to music*. vol. 2: 1301–1303.
- Boulanger, Karine. 2020. “Chapitre 1. Du politique à la l’organisation du territoire: encadrer et structurer l’opéra: 1.4 Le cahier des charges, 1.5 Censure et police des théâtres.” In *Histoire de l’opéra français: Du consulat aux début de la IIIe République*, edited by Hervé Lacombe, 50–64. Paris: Foyard.
- Castil-Blaze 1825. “Opéra” in *Dictionnaire de musique modern, deuxième édition*, 91–102, Paris: Magasin de musique de la lyre modern.
- Couderc, Gilles. 2018. “La jolie fille de Perth de Bizet, ou le crépuscule de la scottomanie à l’opéra.” in *Sediziose voci. Studi sul melodramma Studi*, Edited by Camillo Faverzani, No. 7. 87–100.
- Curtiss, Mina 1958 *Bizet and his world*. New York: Vienna House.

- de Lasalle, Albert. 1877. *Mémorial du Théâtre-lyrique : Catalogue raisonné des cent quatre-vingt-deux opéras*. Paris: Librairie Moderne.
- Dean, Winton. 1965. "The true Carmen?," *The musical times*, 106, no.1473: 846–855.
- . 1978. *Bizet* (3rd Ed). Britain: J. M. Dent & sons ltd.
- Duhamel, Raoul. 1932. "Deux maitres de l'opéra-comique : Auber et Adolphe Adam, Étude comparative." *L'Opéra-Comique : Revue trimestrielle publiée par l'association des amis de l'Opéra-Comique*. no.1: 212.
- Ellis, Katharine. 2012. "Unintended consequences: Theatre deregulation and opera in France, 1864–1878." *Cambridge Opera Journal*, Vol. 22, No. 3: 327–352.
- Féret, Romuald. 2010. "Le décret du 6 janvier 1864: la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale." In *Les spectacles sous le Second Empire*, edited by Jean-Claude Yon, 51–60. Paris: Armand.
- Fétis, François-Joseph. 1846. "Dictionnaire des mots : dont l'usage est habituel dans la musique." In *La musique mise à la portée de tout le monde : exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approximative, troisième édition*, 337–432, Paris: Brandus.
- Grout, Donald, 1960. *A history of western musik*. New York: W. W. Norton.
- Lacombe, Hervé. 1993. *Les pêcheurs de perles de Georges Bizet : Contribution à l'étude de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle*. Université de Tours. PhD. edited by Jean-Michel Vaccaro et Yves Gérard.
- . 1995. "Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX<sup>e</sup> siècle." In *Le théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle. L'opéra-comique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paul Prévost (ed.). 297–334. Metz: Éd. Serpenoise.
- (ed). 1996. *Georges Bizet, Les pêcheurs de perles: dossier de presse parisienne (1863)*. Berlin: Musik-Edition Lucie Galland.
- . 1997a. *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard.
- . and Coudroy-Saghaï, 1997b. "Marie-Hélène, Faust et mignon face à la presse: Deux sujets allemands pour un nouveau genre lyrique français." In *Sillages musicologiques: Hommages à Yves Gérard*, p. 101–109. Paris: Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
- . 1999. "The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-comique, 1852–1862." *Cambridge Opera Journal vol. 11*, no2: 135–158.
- . 2000 *Bizet*. Paris: Fayard.
- . 2001. *The key to French opera in the nineteenth century*. Translated by Edward Schneider. Oakland: University of California Press.

- . 2011. “L’opéra-comique au XIXe siècle: un genre défini par sa législation.” In *The opéra-comique in the eighteenth and nineteenth centuries*, edited by Lorenzo Frassa. *Speculum musicale*, vol. 15: 191–203.
- (ed). 2020. *Du consulat aux début de la III<sup>e</sup> République*, Paris: Foyard.
- Macdonald, Hugh. 2011. “Georges Bizet,” *The new grove dictionary of music and musicians*. 3<sup>rd</sup> ed. vol. 3: 641–656.
- . 2014. *Bizet*. Oxford: Oxford University Press..
- Prod’homme, Jacques-Gabriel. 1972. *L’Opéra*. Genève: Minkoff.
- Reynaud, Cécile (ed.). 2011. *Romantisme: Le prix de Rome n°153*. Paris, Armand Colin.
- Schneider, Corinne. 2011. “Débuter au Théâtre-Lyrique (1851–1870). Un tour de faveur pour les lauréats du prix de Rome.” In *Le concours du Prix de Rome de musique : 1803–1968*, edited by Julia Lu and Alexandre Dratwickci. 641–677. Lyon: Symétrie.
- . 2020. “Chapitre 8. Tradition et renouveau sous le second empire: 8.3 Le Théâtre-Lyrique.” In *Histoire de l’opéra français : Du consulat aux début de la III<sup>e</sup> République*, edited by Hervé Lacombe, 434–442. Paris: Foyard.
- Scott, Walter. 1828. *The fair maid of Perth or St. Valentine's Day* (2020 (pub.)).
- Speare, Mary Jean. 1997. *The transformation of opéra comique, 1850–1880*. Washington University. PhD.
- Taïeb, Patrick. 2020. “Chapitre 4. Un période charnière: le Consulat et l’Empire: 4.6 Les maîtres de l’opéra-comique.” In *Histoire de l’opéra français : Du consulat aux début de la III<sup>e</sup> République*, edited by Hervé Lacombe, 241–249. Paris: Foyard.
- Terrier, Agnès. 2003. *L’Orchestre de l’Opéra de Paris: De 1669 à nos jours*. Paris: Martinière Opéra national de Paris.
- Vendrix, Philippe. 1997. “L’opéra comique sans rire.” In *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert: Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, edited by Herbert Schneider and Nicole Wild, 31–41. Hildesheim: G. Olms.
- Walsh, Thomas. 1981. *Second Empire Opera: The Théâtre Lyrique Paris 1851–1870*. London: J. Calder.
- Wild, Nicole and David Charlton. 2005. *Théâtre de l’opéra-comique paris : Répertoire 1762–1927*. Bruxelles: Édition Mardaga.
- . 2012. *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807–1914)*. Lyon : Symétrie.
- Wright, Lesley A. 1981. *Bizet before Carmen*. Princeton University. PhD.
- . 1992. “Bias, influence, and Bizet’s Prix de Rome.” *19th Century Music*, 15:215–228.
- . 2011. “Bizet et le prix de Rome: de l’initiation à l’accomplissement.” In *Le concours du Prix de Rome de musique : 1803–1968*, edited by Julia Lu and Alexandre Dratwickci, 528–548, Lyon: Symétrie.
- Yon, Jean-Claude. 2012. *Une histoire du théâtre à Paris : De la révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion.

## 筆写台本

Carré, Michel. Eugène Cormon. 1863. *Leïla ou Les pêcheurs de perles*, avec dialogue parlé. Musique de Georges Bizet. Paris: Archives Nationales de Paris (F/18/737) .

———. Eugène Cormon. 1863. *Leïla*. Livret pour un prompteur marqué Souffleur. Paris : Archives Nationales de Paris (AJ/13/1158).

de Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy and Jules Adenis. (1866) . *La jolie fille de Perth*. Acte III only, written by two copyists with copious annotations in Bizet's hand. Paris: Bibliothèque nationale de France (Th.b.78) .

———. 1867. *La jolie fille de Perth* Manuscript libretto submitted to the censorship bureau. Paris: Archives Nationales de Paris (F/18/738) .

## 出版台本

Carré, Michel. Eugène Cormon. 1864. *Les pêcheurs de perles: Opéra en 3 actes par MM. E Cormon et Michel Carré. Musique de Georges Bizet*. Paris: Michel Lévy Frères.

de Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy and Jules Adenis. 1868. *La jolie fille de Perth, Opéra en quatre actes et cinq tableaux par H. de Saint - Georges et Jules Adenis, Musique de Georges Bizet*. Paris: Michel Lévy Frères.

## 自筆譜

Bizet, Georges. 1863. *Les Pêcheurs de Perles : Opéra en 3 actes, Violon Conducteur*. Paris : Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra. (MAT-707)

Bizet, Georges. 1863. *Leïla : Opéra en 3 actes. Eouffleur*. Paris : Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra. (MAT-69)

Bizet, Georges. 1867. *La jolie fille de Perth: Partition de l'Orchestre*. Paris: Bibliothèque nationale de France (MS 440-43) .

## 出版楽譜

Bizet, Georges. 1864. *Les pêcheurs de perles: Opéra en 3 actes de Michel Carré & Eugène Cormon*. Partition chant & piano. Paris: Choudens.

———. 1868. *La jolie fille de Perth: Opéra en 4 actes de M. M. de Saint-Georges & J. Adenis*. Partition chant & piano. Paris: Choudens.

———. 1875. *Carmen: Opéra en 4 actes, Tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, Poème de H. Meilhac et L. Halévy*. Partition chant & piano. Paris: Choudens.

———. 1893. *Les pêcheurs de perles: Opéra en 3 actes de Michel Carré & Eugène Cormon*. Partition chant & piano.  
Paris : Choudens

———. 1975. *Les pêcheurs de perles: Opéra en 3 acte de Michel Carré & Eugène Cormon*. Version Originale 1863.  
Partition chant & piano. Paris: Choudens.

Meyerbeer, Giacomo. 1854. *L'Étoile du Nord, Opéra Comique en 3 actes*, paroles de M. Eugène Scribe. Partition chant  
et piano. Édité par A. de Garaudé. Paris : G. Brandus et C<sup>IE</sup> Editeurs.

———. 1859. *Pardon de ploërmel, Opéra Comique en 3 actes, paroles de MM. Michel Carré et Jules Barbier*. Partition  
chant et piano. Édité par E. Desgranges. Paris : G. Brandus et S. Dufour.

## ウェブサイト

Bartlet, Elizabeth. “Grand opéra”. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, February 7, 2024. URL:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904>

*Chronopera*. IRPMF / BnF / ministère de la Culture. URL:<http://chronopera.free.fr>

*Des fiches de référence sur les autres, les œuvres et les thèmes dans date. bnf. Fr*, accessed, February 7, 2024.  
<https://data.bnf.fr>

Havard, Denis. 2018a. “Prix de Rome 1830–1839.” *Musica et memoria*, accessed, February 7, 2024.  
<http://www.musimem.com/prix-rome-1830-1839.htm>

———. 2018b. “Prix de Rome 1840–1849.” *Musica et memoria*, accessed, February 7, 2024.  
<http://www.musimem.com/prix-rome-1840-1849.htm>

———. 2018c. “Prix de Rome 1850–1859.” *Musica et memoria*, accessed, February 7, 2024.  
<http://www.musimem.com/prix-rome-1850-1859.htm>

———. 2018d. “Prix de Rome 1860–1869.” *Musica et memoria*, accessed, February 7, 2024.  
<http://www.musimem.com/prix-rome-1860-1869.htm>

———. 2018e. “Prix de Rome 1870–1879.” *Musica et memoria*, accessed, February 7, 2024.  
<http://www.musimem.com/prix-rome-1870-1879.htm>

Macdonald, Hugh. 2014. *The Bizet Catalogue*, accessed, February 7, 2024. <http://digital.wustl.edu/bizet/>

## 謝辞

本論文の作成にあたり、ご指導いただいた稲田隆之教授、寺本まり子特任教授、石川亮子先生に心より感謝申し上げます。分析方法、資料の解釈、論旨の組み立て方など、各先生の惜しみないご指導のおかげで、本論文を完成することができました。さらに、論文を審査くださった米田かおり先生、東京音楽大学の藤田茂教授には、ご専門の見地から多くのご意見をいただきました。この場を借りて深く御礼申し上げます。

本研究の遂行は、フランス留学の際に指導教官をお引き受けいただいたレンヌ第二大学のエルヴェ・ラコンブ教授のご協力によって実現いたしました。留学前には、教授の所属機関であるレンヌ第二大学の事務職員の方々に連絡を取ってくださり、準備を円滑に進めることができました。留学中にも、研究テーマや文献等について多くのご示唆を頂戴し、ご専門の見地から多くのご意見をいただきました。心より感謝いたします。

さらに、資料調査では、フランス国立図書館とフランス国立公文書館から貴重な資料を多くいただきました。特に留学後には、COVID-19の感染流行により渡仏が難しい状況にありましたが、電子資料を迅速にお送りくださり、滞ることなく研究を遂行することができました。ご協力くださった、司書、アルシヴィストの皆様には深く御礼申し上げます。また、武蔵野音楽大学図書館の先生方にも多くのご助言をいただきました。心より感謝申し上げます。

最後に、私に研究の最初のきっかけを作ってください、興味の芽を伸ばしてくださった長谷川左先生、多忙中にもかかわらず本論文の部分的な再読、書式の改善に助力して下さった友人、そしてこれまであたたかく応援してくれた家族に謝意を表し、各人の更なる発展と多幸を祈念いたします。

2024年6月28日 落合 美聡