

現代フランス・オペラの分析試論

永井玉藻

0. 序

2019年はパリ国立オペラ座（以下、オペラ座と略記）にとって、一つの大きな節目の年である。このオペラ上演団体・オペラ劇場は、ルイ14世の勅令によって「王立音楽アカデミー」として1669年に設立されて以来、フランス・オペラ¹⁾の主要な上演地としてのみならず、フランスにおける音楽活動の中心地としても随一の地位を保ってきた。時代や政治的な状況により、名称や使用する劇場はたびたび変化しているものの、350年の長きにわたって活動を継続しているオペラ上演団体は他に例がない。

そのため、オペラ座は昨シーズンから様々な記念イベントや展覧会を行い、劇場と歴史を共にしてきたフランス・オペラの様々な側面を広くアピールしている。2019年10月24日から2020年2月2日までは、パレ・ガルニエ内での展覧会「グランド・オペラ」が企画されており、19世紀のオペラ座の代名詞ともいえる作品の数々が紹介されている。また、2019～2020年シーズンの上演プログラムには、ラモアの《優雅なインドの人々》やマスネの《マノン》、ラヴェルの《子供と魔法》といったフランス・オペラを代表する作品のほか、2008年にオペラ座がベルギー人作曲家のフィリップ・ボスマンに委嘱した《ブルゴーニュの姫君イヴォンヌ》の再演も含まれた。集客の観点からすると、イタリア・オペラやドイツ・オペラがプログラムの多数派になる中で、バロックから現代に至る時代のフランス・オペラを取り上げた今シーズンのプログラムは、文化戦略の一つとしてオペラを創作し上演してきた、オペラ座と国の意気込みを反映している。

とはいえ、フランス・オペラを取り巻く状況は、350年のあいだ常に安定していたわけではない。特に20世紀以降、フランスは、国を代表する文化機関の一つとしてオペラ座を有する一方で、国際的に高い評価を得られる作品を生み出すのに苦心してきた。エルヴェ・ラコンブが指摘するように、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》は20世紀のフランスにおける例外的存在なのであり²⁾、

1) 本論では「フランス・オペラ」という語の定義として、フランス国籍の作曲家、あるいはフランスに長年活動拠点を置いていた作曲家によって作曲されたものを指すこととする。

2) Lacombe, Hervé. *Géographie de l'opéra au XXe siècle*. Paris, Fayard, 2007, p.25.

今日では上演される機会がなくなってしまった作品が多くある。

そのため、20世紀のフランス・オペラに関する学術研究も、フランスにおいてすら未だ発展途上である。中でも、第二次世界大戦後から今日までの時期については、包括的な記述を行なっている資料が多いわけではない。

例えば、ラコンブの『Géographie de l'opéra au XXe siècle』は、フランス語圏の読者のために執筆された20世紀のオペラ論であるが、内容の性質上、フランス以外の様々な地域の作品に関する記述が主である。また、ラコンブは《ペレアスとメリザンド》に繰り返し言及する一方で、他のフランス・オペラ、特に第二次大戦後の作品に関しては、作品名すら記していない。

一方、2010年出版の論集『Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)』では、タイトルが示す通り、戦後のオペラ座の活動についても、多方面からの記述が見られる。中でも、セシル・オゾールの「1945年から1955年までのオペラ創作 Les Créations lyriques entre 1945 et 1955」は、第二次世界大戦終結直後のオペラ座が、フランス・オペラの殿堂としてのイメージ再建のためにどのような方向性を探っていたのか、具体的な作品名を挙げて紹介している点で、特筆すべき論考だろう。また、ジェローム・ペスケによるジョルジュ・ラヴェッリへのインタビュー「パリ・オペラ座を演出する (1975年から2002年まで) Mettre en scène à l'Opéra de Paris (1975-2002)」では、1970年代のオペラ座改革のキーマンとなったロルフ・リーバーマン Rolf Liebermann (1910~1999) に言及している。

ただし、オゾールの論考では、考察対象としている時期が1955年までの10年間に限られているため、それ以降のフランス・オペラに関する情報には触れていない。また、リーバーマンによる改革以降に大きく変化した、フランス人作曲家によるオペラ創作の状況については、ラヴェッリへのインタビューにおいても詳細には触れられていない。したがって、作品を分析するための方法論の検討や、当該時期における他国産オペラとの比較を行う以前に、第二次世界大戦後に創作されたフランス・オペラを取り巻く状況についての基礎的資料が少ないのが現状である。

そこで本論は、フランスのオペラ上演史における近年の傾向の解明に焦点を絞り、20世紀後半のフランスにおけるオペラ創作の状況と、代表的な作品に見られる音楽的特徴の整理を行う。本論ではまず、フランスのオペラ創作と上演の状況を、第二次世界大戦終戦までと終戦後の2つの時期に分けて、主としてオペラ座の活動を通して概観する。次に、当該時期のフランス人作曲家によるオペラ作品の中から3作品を取り上げ、その音楽的特徴を精査する。その上で、第二次世界大戦後のフランスにおけるオペラ音楽のありようを整理し、分析研究への試論とする。

1. フランス・オペラと20世紀

1-1. 第二次世界大戦終戦までのオペラ座とフランス・オペラの創作

フランスではアンシャン・レジーム（旧体制）以来、オペラの創作および上演の活動は、常に首都のパリ、そしてオペラ座を中心に行われてきた。オペラ座は今日でこそヨーロッパ各国の様々な

作品を上演しているが、1669年のルイ14世による勅許状に示されているように、もともとはフランス人作曲家によるフランス語歌唱のオペラを制作・上演するために設立された団体である。王家の干渉を受ける文化機関として、アンシャン・レジームの象徴的存在だったオペラ座だが、1789年のフランス革命によって王政が終わりを迎えると、新政府の管理下で存続した。

1807年には、ナポレオン1世がパリ市内の主要な劇場における上演作品のジャンルを劇場ごとに割り振り、オペラ座は、フランス・オペラの上演に関するますます独占的な地位を国から与えられた。この規制は、ナポレオンの甥であるルイ・ナポレオンが実権を握り始めた1860年代から徐々に緩やかになるが、オペラ座ではフランス人作曲家によるフランス語のオペラか、フランス語に翻訳された外国産オペラを上演する、という規則は、20世紀になってからも変化しなかった。

また、オペラ座では、新作オペラの委嘱についても、19世紀から受け継がれた細かい規則があった。その詳細は、オペラ座総裁が在任中に遵守しなければならない事項などをまとめた「義務書 Cahier des charges」に示されている。例えば、1914年から1945年までオペラ座総裁を務めたジャック・ルーシェ Jacques Rouché (1862～1957) の義務書では、彼が在任中に17作の新作オペラとバレエを上演しなければならないこと、そのうちの最低でも14作は、フランス人作曲家によるものでなければならないことが取り決められている³⁾。さらに、これらのフランス人作曲家による新作は、2年に1回、作曲のローマ大賞を受賞した者に委嘱されなければならなかった。新作を委嘱される作曲家は、公的教育および芸術省⁴⁾の大臣が提示する作曲家リストの中から、オペラ座総裁の意向を踏まえた上で、省から指名されることになっていた⁵⁾。したがって、フランス・オペラの創作活動は、20世紀になっても国家によってある程度は補償されており、オペラ座のプログラム構成も、オペラというジャンルに対する国の姿勢を反映したものだといえる。

しかし、《ペレアスとメリザンド》がオペラ・コミック座で初演された1902年から、ナチス・ドイツの傀儡政権であるヴィシー政府が樹立した1940年までの間にオペラ座のレパートリーに入った、オペラあるいはそれに類するジャンルの作品84作のうち、約3分の1にあたる25作品は、オペラ・コミック座などのパリ市内の他劇場や、ブリュッセルやモンテ・カルロといった、フランス語圏の他都市で初演されたものだった。前任のメサジェとブルッサンのもとで停滞期に入っていたオペラ座の総裁職を引き継いだルーシェは、劇場の重要な顧客である定期会員の好みに合わせて、総裁就任当初からロシア・オペラをはじめとする外国産の作品を積極的に取り入れた。

この方針は、19世紀的なオペラ座のイメージを少なからず払拭し、劇場の可能性を押し広げたが、20世紀前半のオペラ座のレパートリーからフランス・オペラの数減らすことにもなった。そのため、エドゥアール・ドラティエ内閣の教育相だったアナトール・ド・モンジューは、1933年にルーシェ

3) F-Po: PA-1 25 novembre 1913, article 12.

4) 公的教育および芸術省 *Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts* は、現在の教育省 (*Ministère de l'éducation nationale*) である。

5) *op.cit.*, article 15.

に宛てた書簡において、外国産オペラの上演や外国籍アーティストの起用に厳しい姿勢を見せている。また、1936年に発足した人民戦線内閣の教育相、ジャン・ゼイも、国によるフランス人作曲家への作品委嘱に積極的だった（Auclair et Poidevin 2010: 187-188）。しかし、ルーシェは在任末期の1941年に、当時のフランス人作曲家がオペラの作曲に「興味を持っていない」として、次のように記している。

3幕あるいは5幕のオペラの作曲というものは、音楽家に最低でも2年の仕事を強いる。さらに、過剰な「食べていくための」仕事、彼の芸術を解き放つ力、着想する自由さ、楽譜を書く時間を取り上げないことが必要である。彼が週末に一作品作曲し、月曜日には、その前の土曜日に25ページまで置いておいた自筆譜の26ページへ戻れる、とは想像出来ないものだ。つまり、そのインスピレーションの糸は、週のほかの日には中断されている。我々は完全な隠遁生活ではなく、必要な時間のスペースを夢見るのである。2年前から、私は国立オペラ劇場連合の予算案に、台本の提案に関連して、作曲家に対して行われる委嘱に報酬を支払うことに向けた章を入れる許可を得ている。その最低金額は普通のソワレの長さと同等の長さの作品にフィックスされている。すなわち4万フラン。1万フランが台本作家に当てられる。残念ながら、舞台化するのに魅力的で、作曲家の熱意に適った台本を見つけるという、音楽家にとっては考えられない困難を指摘しなければならない。⁶⁾

さらに、当時の社会情勢もフランス・オペラの低迷に拍車をかけた。1939年に第二次世界大戦が勃発し、翌40年4月にはフィリップ・ペタン元帥率いるヴィシー政府が樹立すると、政府が直接運営に介入する国立オペラ劇場連合⁷⁾、すなわちオペラ座とオペラ・コミック座も、ナチス・ドイツの傀儡政権の方針を反映せざるを得なくなった。

ルーシェは1939年7月にはオペラ座総裁の座を退き、南仏のカオールへ疎開していたが、ペタンからの要請を断りきれずにパリに戻り、新総裁にドイツ人が就任することを危惧して再度オペラ座の顔となる。しかし、傀儡政権の方針により、彼はダリウス・ミヨーのようなユダヤ系フランス人や、ナチスによって禁止された作曲家の作品は上演できない一方で、ドイツ人作曲家の作品をプログラムに入れることを強いられたという（Auclair et Poidevin 2010: 188-189）。オペラ座での初演が1939年以前に決定していた新作についても、いくつかの作品は日程が延期されたほか、フランス国外に脱出せざるを得ない作曲家、演奏家たちもおり、フランス・オペラの創作上演は大きな危機を迎えた。

6) F-Po: fonds Rouché, pièce 57 (9).

7) 国立オペラ劇場連合 Réunion des théâtres lyriques nationaux (RTLN) は、1939年1月14日から1978年2月7日まで存在した組織である。1930年代に深刻な財政難に陥ったオペラ・コミック座を救済するため、人民戦線政府はオペラ座とオペラ・コミック座の両劇場を教育省の管轄下に置き、「国立オペラ劇場連合」に所属する劇場として、両劇場の運営を一元化した。これにより、2つの劇場はレパートリーの貸し借りや、劇場に所属するアーティスト同士の連携強化などを行った。

1-2. 終戦後のオペラ座とフランス・オペラ

ヴィシー政府の意を汲むことはルーシェの積極的な意思によるものではなかったが、戦時中の親ドイツ的と取られかねないプログラムにより、終戦直後のオペラ座は「対独協力のショーウィンドー」と非難されることになった。そのため、ルーシェの後任として1945年4月30日からオペラ座総裁に就任したモーリス・レーマン Maurice Lehmann (1895～1974、総裁在任期間1945～1946年および1951～1955年)とジョルジュ・イルシュ Georges Hirsch (1895～1974、総裁在任期間1946～1951年)は、フランス人作曲家とフランス・オペラの再生を意識した戦略を展開することになる。

セシル・オゾールによると、レーマンとイルシュの総裁在任期間である終戦からの10年間(1945～1955年)に、フランス国内で行われた新作オペラの初演数は34作あり、そのうち22作はパリ、12作はストラスブールやトゥールーズなどの地方都市で初演された。国の助成金を受けたオペラ劇場としては、5つのオペラ劇場が新作の委嘱を行っており、国立オペラ劇場連合は14作の新作を発注している。そのうちの10作は、オペラ・コミック座から委嘱されたプーランクの《ティレジアスの乳房》(1947年初演)などの作品、4作はオペラ座から委嘱されたデルヴァンクールの《リュシファー》(1948年初演)、ミヨールの《ボリヴァル》(1950年初演)、サミュエル＝ルソーの《ケルケブ、異国の舞姫》(1951年初演)とアンリ・バローの《ヌマンシア》(1955年初演)である。ただし、《ヌマンシア》以外の3作品は、第二次世界大戦中に作曲が始められていたり、オペラ座に受領されていたりした作品だった(Auzolle 2010: 104-105)。

作品の構成は、《リュシファー》のようにオペラとバレエが一体となった「ハイブリット・ワーク」、グランド・オペラの流れに根ざし、上演時間も3時間半の《ボリヴァル》、1幕10場のオペラでオリエンタルな主題の《ケルケブ》、プロローグと3幕の構成で、古代ローマの暴虐に対する不屈の抵抗を描く《ヌマンシア》と、戦前からのオペラ座の観客に馴染みやすい内容だった。このような方向性は、オペラ座からの委嘱作品だけに限ったことではなく、この時期のフランス人作曲家によるオペラにも共通している点でもある。例えば、オペラ座からは委嘱を受けなかったが、戦後から1960年までの間に3作のオペラおよびオペラ・コミック作品を世に送り出したプーランクは、第二次世界大戦後に「これからはオペラの時代」と述べ、伝統的なオペラ音楽のありかたによってフランス・オペラの再興を目指した。彼の2作目のオペラ《カルメル会修道女の対話》(1957年初演)は3幕12場構成の作品で、初演時には「《ペレアスとメリザンド》に続く、フランス・オペラの成功作」として評価されている。

オペラ座からの委嘱作品の作曲家たちは、ミヨールのようにフランス楽壇で「アヴァンギャルド」の作曲家として著名であるか、公的な文化機関のトップ⁸⁾、あるいはローマ賞の受賞者⁹⁾として知

8) デルヴァンクールは1941年から46年までパリ音楽院の院長を務め、サミュエル＝ルソーは1941年から44年までオペラ座監督を務めたのちアカデミーの会員に、アンリ・バローはパリ解放後に、フランス・ラジオ放送の音楽監督の任にあった。

9) デルヴァンクールは1913年に、サミュエル＝ルソーは1905年にローマ大賞を受賞している。

られていた。このように、フランス人作曲家として国際的に著名な作曲家、あるいはパリ音楽院の伝統的な教育を受けローマ大賞を受賞した作曲家による、伝統的な形式を踏まえた新作オペラの創作は、フランスの筆頭オペラ劇場であるオペラ座、および国の文化的側面の必要事項だったといえよう。1948年に発表されたオペラ座の談話の執筆者も、「国立オペラ劇場は今シーズン、創作活動を続ける。それは、貴重な過去の美術館となるだけでなく、我々のオペラ芸術の楽派を作るものでもある。(中略) これらの作品は、オペラという偉大な芸術を刷新するのである」と記し、50年代の新作とともに、フランス・オペラの伝統の保持と革新をなし得るとの見方を示していた¹⁰⁾。

しかし、その後のオペラ座の創作活動は、急速に勢いを失っていった。《ヌマンシア》が1955年4月15日に初演されたのち、オペラ座では、新規にレパートリー入りするオペラ作品の数が激減している。しかもそうした作品のほとんどは、パリ市内の他劇場で20世紀初頭以前に初演されたもの(ビゼーの《カルメン》、ケルビーニの《メデ》、マスネの《ドン・キホーテ》および《マノン》、オッフェンバックの《ホフマン物語》、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》)や、外国人作曲家の代表作(ベルクの《ヴォツェック》および《ルル》、プッチーニの《ジャンニ・スキッキ》や《蝶々夫人》、《ラ・ボエーム》、リヒャルト・シュトラウスの《影のない女》など)だった。新作のフランス・オペラは、1958年に初演されたアンリ・トマジ Henri Tomasi (1901~1971)の《アトランティード》を除くと、1983年3月28日にシャルル・シェイネス Charles Chaynes (1925~2016)のオペラ《エルジェーベト》が初演されるまで、オペラ座の舞台には現れなかった。

また、戦後世代を代表する作曲家として勢いのあったピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925~2016)が、1967年にドイツの『シュピーゲル』誌のインタビューにおいて「オペラハウスを爆破しなければいけない」と述べたことは(Boulez 1967: 166-174)、フランス国内でも大きな波紋を呼んだ。ブーレーズは、1960年から文化担当大臣に就任したアンドレ・マルローが文化省内に音楽局を立ち上げる際、作曲家のマルセル・ランドゥスキ Marcel Landowski (1915~1999)と激しく対立し、その結果、ドイツを活動の拠点としていた。このインタビューの中で、ブーレーズは、当時ハンブルク州立歌劇場のインテンダント(芸術監督)だったロルフ・リーバーマンを痛烈に批判し、ジャンルとしてのオペラに対する反発をあらわにもしている。

フランスではこの時期、特に50年代から60年代にかけて、言葉と演劇的要素、そして音楽との新しい関連を志向した「テアトル・ミュージカル」と呼ばれるジャンルの作品が多く生まれ、オペラに代わる領域横断的ジャンルとして将来性を持ったように思われた。しかし、オペラ座での上演レパートリーや演出の方針のみならず、オペラというジャンルの音楽のありかたについては、新しい方向性を模索する必要があったことは明らかであり、フランス・オペラの低迷期から脱却するきっかけが求められていた。

1967年に正式に音楽局長に任命されたランドゥスキは、その2年後の1969年に発表したいわゆ

10) オペラ座が1948年に出版した冊子「Opéra Presse」に掲載されたこの談話は、著者名が記されていないが、オゾールはこの談話の執筆者を、おそらくイルシュであるとしている(Auzolle 2010: 112)。

る「ランドゥスキ計画」¹¹⁾において、オペラの再生を含む10年計画を実施して様々な改革を行なうことになる。その最大の成果として、「奇跡」と言われるオペラ座の回復を実現したのが、ブーレーズのインタビューで酷評されたリーバーマンだったのである。

1-3. ロルフ・リーバーマンのオペラ座監督就任とその後の「奇跡」

1910年にスイスのチューリヒに生まれたリーバーマンは、地元の私立音楽院で音楽の基礎を身につけたあと、ヘルマン・シェルヘン Hermann Scherchen (1891~1966) に指揮を、ヴラディミール・フォーゲル Wladimir Vogel (1826~1984) に作曲を学んだ。彼はその後、シェルヘンのアシスタントとしてウィーンで活動を始めたが、1938年のナチス・ドイツによるオーストリア併合によりスイスへ帰国し、大戦中は作曲と音楽批評で生計を立てるようになった。

1945年に終戦を迎えると、リーバーマンはラジオ・チューリヒ、ドイツ語圏スイスラジオ管弦楽団、ハンブルク北ドイツ放送交響楽団¹²⁾の音楽監督を歴任し、1959年からはハンブルク州立歌劇場のインテンダントに就任する。1973年にこの役割を辞任するまでの14年間に、彼は19世紀以前のオペラ作品を70作、20世紀以降のオペラ作品を40作上演させており、そのうちの20作は委嘱新作だった。リーバーマンのこの積極的な活動により、ハンブルク州立歌劇場は国際的に名を知られるオペラ劇場に急成長し、高い評価を得たプロダクションはオペラ映画として映像化されていった。

このリーバーマンの手腕に目をつけたのが、フランス文化省音楽局長のランドゥスキと、1969年から国立オペラ劇場連合の事務局長に就任していたユグ・ガル Hugues Gall (1940~) の2人だった。彼らは、1971年から文化大臣を務めていたジャック・デュアメル Jacques Duhamel (1924~1977) の要請により、低迷するオペラ座の総裁に就任するよう、リーバーマンを説得したのである。当時、オペラ座の総裁を務められるのはフランス国籍保持者に限られていたため、ベルリン生まれの父親を持つスイス出身のリーバーマンには総裁就任の資格はなかった。しかし、国立オペラ劇場連合の規則は変更され、リーバーマンがオペラ座の総裁になることを可能にした。これにより、オペラ座では1973年から1980年までの7年間にわたる「リーバーマン時代」が始まった。

オペラ座でのオペラ上演に際して、リーバーマンは、19世紀以来行われていた外国産オペラ作品のフランス語翻訳上演を廃止して原語上演を始めた。また、今日では当たり前のように行われている、公演のテレビ放送なども行うようになった。オペラ座がスタジオ制での公演スケジュールを開始したのもこの時期である。しかし、リーバーマンの下でオペラ座の活動が回復したのは、そうした上演システムにおける改革だけが功を奏したためではない。彼は、ジョルジョ・ストレー

11) 正式名称は「フランス音楽の構造組織化のための10年計画 Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises」。ランドゥスキはこのプランにおいて、フランスの各地方自治体が各々の音楽院、オペラ劇場、オーケストラを持ち、地方ごとの独自の音楽活動を行うことを、10年かけて実施していくと提言した (Lefebvre 2009)。

12) 現在の名称は NDR エルプフィルハーモニー管弦楽団。

レル Giorgio Strehler (1921～1997) やパトリス・シェロー Patrice Chéreau (1944～2013) らと共に、意欲的な演出のプロダクションを作るのみならず、オーケストラや合唱団についても挺入れし、入団オーディションのレベルを格段に引き上げるなどしたのである。

リーバーマンの数々の取り組みは、観客の多くにとってまさに革命だった。しかし彼の改革によって、オペラ座は20世紀最後の黄金期を迎え、近代化への道を歩み始めた。その頂点に位置づけられるのが、ツェルハによる第3幕補筆版の《ルル》の初演や、オペラ座の威信をかけてメシアンに委嘱された《アッシジの聖フランチェスコ》の初演である。そして、オペラ座がフランスの筆頭オペラ劇場としての権威を取り戻し始めるとともに、フランス・オペラの創作活動も、徐々に活発に行われるようになっていったのだった。

2. 1980年代以降のフランス・オペラについて

フランスにおいて、オペラ的な形式への回帰が顕著になり始めたのは1990年代以降のこととされる(今谷、井上2010: 453)。そこで、本論ではフランス国立音響音楽研究所(IRCAM)の現代音楽作品検索データベース「BRAHMS」に登録されているデータを調査し、近年のフランスにおけるオペラ創作活動の状況把握を試みた。

その結果、BRAHMSにフランスの現代音楽作曲家として登録されている725人¹³⁾のうち、1969年にランドゥスキが音楽局長に就任して以降、2019年現在に至るまでの間にオペラの創作を行ったのは67人で、合計152作品が作曲・初演されたことが分かった。このうちの105作品は、1990年以降に作曲・初演されたものであり、特に2000年代以降は79作もの初演が行われている。したがって、フランス人作曲家によるオペラ創作は、1990年代以降今日に至るまで途切れるどころか、活発化しているといえる。

この結果を踏まえ、以下では、1990年代以降のフランスにおける積極的なオペラ創作活動の端緒となり、オペラ座の経済的・社会的地位の回復を象徴する作品となった、メシアンの《アッシジの聖フランチェスコ》と、1980年代半ばから継続的にオペラ創作を行い、現代のフランス・オペラ界を代表する作曲家の一人として知られるデュサパンの《ロメオとジュリエット》、および《メディアマテリアル》の2作を取り上げ、これらの作品の音楽的特徴を整理する。

2-1. オリヴィエ・メシアン《アッシジの聖フランチェスコ》

メシアンの《アッシジの聖フランチェスコ》は作曲家唯一のオペラで、台本も作曲家が手がけた。作品は3幕8場からなる5時間以上の大作で、初演は1983年11月28日にオペラ座で行われている。

13) この「フランスの現代音楽作曲家」725人には、フランス国籍保持者のほか、フランスに活動拠点を置いていた他国出身の作曲家(ジョルジュ・アベルギスなど)、フランスに帰化した作曲家(ヤニス・クセナキス、平義久など)も含まれている。また、19世紀生まれの作曲家だが、20世紀に活動期間が及んでいる作曲家(デュカス、ミヨー、オネゲルなど)も含まれる。

タイトルロールはジョゼ・ヴァン・ダムが歌ったほか、サンドロ・セークイが演出を、小澤征爾が指揮を担当した。

合唱付きの作品は1970年代以前に発表していたメシアンだが、オペラは手がけたことがなく、また作曲の意思も薄かった。しかし、当時の大統領ジョルジュ・ポンピドゥー Georges Pompidou (1911～1974) の力添えを得たリーバーマンからの強い説得により、メシアンは最終的に、1975年にオペラ座のための新作委嘱を引き受けことになる。

熱心なカトリック教徒で、パリのサント・トリニテ教会のオルガニストでもあったメシアンは、台本を執筆するにあたり、キリスト教フランシスコ会の創始者であるアッシジの聖フランチェスコの物語を題材に選択した。これは、メシアンがこの聖人を最もキリストに似ていると考えていたことと、小鳥に説教をしたという聖フランチェスコのエピソードが、鳥類学者でもあるメシアンの興味を引きつけたことによるとされる。この小鳥への説教を含めた8つの聖フランチェスコにまつわるエピソードが、オペラの各場面となった。また、聖フランチェスコが晩年に創作したとされる『太陽の賛歌』や、彼の弟子の修道士たちによって執筆された『小さき花』、そして聖書からの引用が台本に盛り込まれた。

オペラの舞台は13世紀のイタリアで、序曲の代わりに打楽器による導入部分をもって始まる。第1幕第1景「十字架」では、聖フランチェスコが修道士レオーネに対し、キリストの愛によって全ての反論、全ての痛みを耐えなければならないこと、またそれは「完全なる喜び」であることを説明する。第2景「賛歌」では、聖フランチェスコがキリストと同様に重篤の皮膚病患者に会うことと、その患者を愛することを神に願う。すると、第3景「重い皮膚病患者への接吻」でその願いは実現し、聖フランチェスコは皮膚病患者に話しかける。そこに天使が現れ、皮膚病患者は動揺するが、聖フランチェスコが接吻すると奇跡が起き、患者の病は回復する。第2幕の1つ目の場面である第4景「旅する天使」では、修道士レオーネ、マッセオ、エリアス、ベルナルの元を天使が訪れ、続く第5景「音楽を奏でる天使」では、天使は聖フランチェスコとも対話する。第6景の「鳥たちへの説教」は音楽的に最も複雑な構成の場面で、様々な鳥たちの鳴き声が複雑なリズムで層をなしていく。第3幕に入り、第7景「聖痕」では、一人で佇む聖フランチェスコの元に大きな十字架が現れる。続いて、合唱によるキリストの声が鳴り響き、5本の光線が聖フランチェスコの両手と両足、右脇腹を突き刺す。そして、第8景「死と新しい生」で、聖フランチェスコは修道士たちに囲まれながら死の時を迎え、修道士たちが歌う詩篇141番ののち、天使と皮膚病患者が聖フランチェスコを助けるために現れると、彼は「神よ、音楽と詩が私をあなたの元へ連れて行く」と歌い、死ぬ。

《アッシジの聖フランチェスコ》の大きな特徴としてまず指摘できるのは、オーケストラの巨大な楽器編成である。副題にも「非常に大きなオーケストラのための *très grand orchestre*」とあるように、マリンバやヴィブラフォンなどの5種類の鍵盤打楽器を含む5群の打楽器や、7人のフルート奏者を必要とする木管楽器群、16型の弦楽器群のほか、オンド・マルトノも3台使用される。これら

の楽器が通常の演奏方法に加え、特殊奏法でも奏されるため、作品においては極めて豊かな音の響きが形成される。その一方、一般的なオーケストラで用いられるティンパニとハーブは編成に含まれない。歌唱声部は9人のソリストと合計120人の混声合唱から構成されている。

また、このオペラの特徴は音楽の内容にも見られる。《アッシジの聖フランチェスコ》には、アリアやレチタティーヴォといった伝統的な歌唱様式によって構成されている作品ではなく、歌唱の仕方は朗誦に近い。楽曲には、登場人物や各場面で起こる物事、「決意」、「喜び」、「荘厳さ」などの感覚や事象を示す主題やモチーフ、鳥の声などが登場し、それらは曲において、原型で用いられ、反復・変形されたりする。中でも、主人公の聖フランチェスコを表す下行する増4度音程を含む主題は、全曲を通して何度も現れる。《アッシジの聖フランチェスコ》におけるこうした主題の使用法は、厳密な意味でのライトモチーフとは異なる点で、《ペレアスとメリザンド》や《カルメル会修道女の対話》などのフランス・オペラにも共通するといえよう。

作品のこうした特色について、ヴィンセント・ペレス・ベニテスは、メシアンがこの作品を通して彼自身の「古さ」と「新規さ」とを用いている、と指摘している。すなわち、①初期の「移調の限られた旋法」と、共感覚に基づく後の「色彩を持つ和音」、②より複雑な和声構造で満ちたパッセージにおける、音を加えられた和音、③伝統的な楽器編成と並行して用いられる、革新的な楽器奏法と声の効果や、多層になった鳥の声の音色、④「音価と強度のモード」(1949年)を思わせるセリーのテクニック、《クロノクロミー》(1959～60年)のシンメトリカルな置換、そして「鳥の歌」が小節線によって制限されていないことに見られるような、新しい「テンポ外」のアプローチ、の4点である(Perez Benitez 2019: 2)。したがって、《アッシジの聖フランチェスコ》は、単なるオペラ作品であるだけでなく、メシアン作品に見られる様々な音楽的特色が結集された「荘厳なサウンドカラーのキャンバス」である、とペレス・ベニテスは述べている。

大規模なオーケストラ編成のため、作品は初演ののち、しばらく再演の機会がなかったが、1992年にザルツブルグ音楽祭の演目として取り上げられた。演出はピーター・セラーズ、演奏はエサ・ペッカ・サロネンが指揮するロサンゼルス・フィルハーモニー交響楽団が行っている。フランスでは、1989年に完成したオペラ座の新劇場であるオペラ・バステューユで2004年に再演され、今日でもリーバerman時代を象徴する作品として捉えられている。

2-2. パスカル・デュサパン 《ロメオとジュリエット》

1955年にフランス北部のナンシーに生まれたデュサパンは、現在最も著名なフランス人作曲家の一人である。彼はパリ音楽院での専門教育を受けず、パリ第4大学で造形芸術と美術史を学んだ一方で、1970年代からギリシャ出身の作曲家のヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922～2001)の薫陶を受け、本格的な作曲活動を始めた。2006年度には、ブーレーズ以来2人目の作曲家としてコレージュ・ド・フランスでの講座を担当するほか、フランス内外の機関でコンポーザー・イン・レジデンスを務めており、2021年度の武満作曲賞審査員にも選ばれている。

デュサパンが34歳の時に自身初のオペラとして手がけたのが《ロメオとジュリエット》で、作曲家にこの仕事を促したのもリーバーマンだった。ただし、作品の委嘱元はパリのオペラ座ではなく、フランス南部の大学都市であるモンペリエのオペラ座である。作曲は1985年から88年にかけて行われ、89年7月12日に、モンペリエで行われたフェスティバル・ド・ラジオ・フランスの一環として、モンペリエ・オペラ座で初演された。台本は劇作家のオリヴィエ・カディオ Olivier Cadot (1956～) が執筆しており、主人公のロメオとジュリエットの会話は英語とフランス語で歌われ、また語られる。

「ロメオとジュリエット」の物語は様々な音楽作品の題材として取り上げられており、チャイコフスキーの管弦楽曲や、プロコフィエフのバレエ作品が広く知られている。オペラとしては1867年にパリのリリック座で初演されたグノーの作品があり、いずれの作曲家も、原作としたのはシェイクスピアの同名の戯曲だった。しかしデュサパンはこの点について、2003年のインタビューで次のように述べている。

『ロメオとジュリエット』はそのタイトルにも拘わらずシェイクスピアとは大して関係がないのです。これはとりわけ言葉、愛の言葉についてのオペラだったので、台本作者のオリビエ・カディオと私は、あらゆる文化圏の人々が皆理解出来るこの『ロメオとジュリエット』という原型を使ったのです。¹⁴⁾

デュサパンがこのオペラを委嘱されたのは、1789年のフランス革命から200年後の1989年を記念してのことだった。その点を踏まえ、物語はイタリアのヴェローナで展開するのではなく、フランス革命を背景としている。ジュリエットはロメオを革命の大混乱に引きずり込み、2人の主人公は、シェイクスピアの反映である狂言回しのバスおよび語り役、「ビル」に導かれていく。この「ビル」には、音楽的な人格としてのソロ・クラリネット奏者がおり、主役のロメオとジュリエットも、「ロメオ1」(バリトン・マルタン)「ロメオ2」(語りとバス・バリトン)「ジュリエット1」(メゾ・ソプラノ)「ジュリエット2」(語りとソプラノ)のように、2人ずつ存在する。このように、デュサパンの《ロメオとジュリエット》はシェイクスピアの戯曲のオペラ化ではなく、「ロメオとジュリエット」という物語の根底にある、特定の社会状況下での人間関係や、男女間の恋愛という枠組みを利用したものだといえよう。

作品は幕や場、景などの伝統的な楽曲の区切りではなく、「1つの台本に対する9つのナンバーによるオペラ *opéra en neuf numéros sur un livret*」という作品への説明文が示すように、9つの部分で構成されている。これらのナンバーには、それぞれ「プロローグ」「始まり」「朝」「その前」「革命」「そのあと」「夜」「終わり」「エピローグ」というタイトルがつけられており、5番目の「革命」

14) フランス語圏情報ウェブマガジン「フランパルレ」掲載の、2003年に行われた作曲家へのインタビューより。

を境に、物語は大きく2分割される。

オーケストラは、木管楽器の持ち替えがあるものの3管編成に満たない人数で、打楽器もティンパニのみ、弦楽器は12型、という比較的小さな構成である。この点は、メシアンの《アッシジの聖フランチェスコ》が巨大な編成のオーケストラを必要とし、かつ多種多様な特殊管や打楽器群を使用していたのとは対照的であり、両作品の方向性の違いが見て取れよう。また、上演時間も約85分と長くない。

登場人物たちの発声は歌唱と朗読が混在しており、言葉のアクセントを不自然に強調したり、特定の子音を急速に反復したり、極めて早口で台詞を述べたりした次の瞬間には歌唱が始まるなど、規則性なく展開する。台詞が歌われる際には、「ビル」のクラリネットが歌唱声部の音をなぞることもある。オーケストラ・パートに関しては、冒頭の金管楽器のファンファーレや、唯一オーケストラのみで演奏される「革命」冒頭、あるいは「そのあと」のように調性感を持つ箇所もあるが、不協和な響きの合唱や急な強弱の変化、弦楽器の細かいトリルやデタシェなどが全曲を通して用いられている。

作品は、モンペリエ・オペラ座での初演直後の1989年7月24日にアヴィニョン演劇祭でも上演され、さらにフランス国外での公演も間をおかずに行われた。以降、デュサパンはオペラの作曲に積極的に取り組み、20~21世紀のフランスを代表するオペラ作曲家として国際的に知られていく。

2-3. パスカル・デュサパン《メディアマテリアル》

《ロメオとジュリエット》ののち、デュサパンが2作目のオペラとして発表したのが、《メディアマテリアル》である。作品はベルギー・ブリュッセルの王立モネ劇場から委嘱され、1990年から91年にかけて作曲された。台本の原作はドイツの劇作家・演出家であるハイナー・ミュラー Heiner Müller (1929~1995) のテキストで、デュサパンはこれをフランス語には翻訳せず、原語のドイツ語のまま用いた。《ロメオとジュリエット》と同様、《メディアマテリアル》も約1時間で完結する、比較的短い作品である。

委嘱元であるモネ劇場は、当初デュサパンに、ヘンリー・パーセル Henry Purcell (1659~1695) の《デイドとエネアス》を上演する際のプロローグの作曲を依頼した。作曲家はこの提案に気乗りしなかったため、委嘱を断ったが、劇場側は1年後の1990年に、パーセルのオペラのプロローグではなく、ウェルギリウスの叙事詩『アイネイアース』に書かれたディードーとアイネイアースの物語に基づいて、オペラ1作を作曲することをデュサパンに提案したという。彼はこの新しい委嘱に合意したが、現代から時間的に大きな距離のあるローマ建国時代の物語を聴衆にどのように見せるか、という課題が残った。そこでデュサパンは、古典の読み直しをして成果を上げた作家としてハイナー・ミュラーに着目し、最終的に、この作家の『メディアマテリアル』をオペラ化する案に至った。

ミュラーの『メディアマテリアル』の下敷きとなった、ギリシャ神話のメディアの物語は、エウ

リビデスによる悲劇でも知られている。魔法の力を持つコルクスの王女メディアは、夫の英雄イアーソンと子供とともに、コリントスで移民として暮らしていたが、コリントス王のクレオンは、自分の娘の結婚相手にイアーソンを望み、イアーソンもその提案を受け入れる。夫に裏切られたメディアは怒り狂い、クレオンの娘とイアーソンの結婚式に猛毒を仕込んだ贈り物を届け、クレオンの娘を殺害する。その後、メディアは自分とイアーソンとの間に出来た子供をも殺し、絶望するイアーソンを置いて竜巻に乗って立ち去る。

このような物語のため、メディアの物語を主題とするオペラでは、ケルビーニやシャルパンティエ、ライマンらの作品に見られるように、メディアを「邪悪な心を持った魔女」や「自分の子供を殺害する残忍な女」と捉えることが多い。一方、デュサパンのオペラでは、メディアを「金と権力に目がくらんだ夫に裏切られ、自らの故郷ではない場所で排斥対象者にされてしまった女性」と位置づけ、彼女の孤独に焦点をあてている。そのため、作品はメディアの視点を通して進行する。また、登場人物として名前を持つのも歌唱するのもメディア役のみである。

歌唱声部の編成は《ロメオとジュリエット》よりさらに小さく、メディア役（コロラトゥーラ・ソプラノ）とソプラノ2名、コントラルト1名、コントル・テノール1名のソロに加え、23人から構成される小編成の混声合唱のみである。一方、オーケストラもオルガン、クラヴサンと弦5部という小規模な編成で、さらに弦楽器にはバロック・ヴァイオリンなどの古楽器が使用された。デュサパンは、このオペラのオーケストラは「バロック」であると述べており（Dusapin 2019: 2）、1992年3月13日に行われた初演では、古楽アンサンブルのシャベル・ロワイヤルと古楽合唱団のコレギウム・ヴォカール・ド・ゲントが、フィリップ・ヘレヴェッへの指揮で演奏した。

《メディアマテリアル》のオーケストラで古楽器が用いられたのは、作品の初演をパーセルの《ディドとエネ》とのダブルビルで行ったために、1つの公演プログラムに2つの異なるオーケストラを使用することはできない劇場側の都合によるものだった。しかし、モダン楽器のオーケストラではなく古楽器アンサンブルを用いたことは、結果的に、下敷きとなった数千年前のギリシャ悲劇に対する現代の観客との時間的な距離を、楽器の音色の面で演出する効果をもたらしている。これらの楽器によって、調性への志向を持ちつつも不協和な響きが連続するデュサパンの音楽が演奏され、メディア役の歌手も基準周波数ではない $A = 415\text{Hz}$ で歌唱することによって、ハイナー・ミュラーの凄惨なテキストの内容が強調されている。

作品は1999年にドイツのボンで再演されたのち、2000年9月23日にはフランスのミュールーズで、新プロダクションによるフランス初演が行われた。このプロダクションは同年10月にルーアン、12月にパリ郊外のナンテールで上演されている。さらに、2007年にはドイツの振付家、サシャ・ヴァルトツ Sasha Waltz (1963～) の振付によるオペラ・ダンスヴァージョンも制作され、メディアが最後に立ち去る際の竜巻を想起させる巨大扇風機が導入されるなど、柔軟な変化を見せながら再演を重ねている。

3. 結び

本論では、リーバーマンのオペラ座総裁就任以降、20世紀末までに作曲されたフランス・オペラの中から3作を取り上げ、その音楽的特徴を整理してきた。メシアンやデュサパンの作品に見られるように、近年のフランス・オペラの音楽は、作曲家の音楽語法の多様化を反映して、極めて多種多様である。以下では結論に代えて、本論で扱った3作を含めた、近年のフランス・オペラの音楽的傾向を総括する。

第一に指摘できるのは、オーケストラ・パートで使用する楽器の多様化である。《アッシジの聖フランチェスコ》では、4管編成をはるかに超える巨大な編成のオーケストラが用いられており、フィリップ・マヌリの《60回目のパラレル》(1997年初演)や、フィリップ・エルサンの《黒衣の僧侶》(2006年初演)でも、変則的な4管編成のオーケストラが用いられた。このような巨大編成の場合、管楽器の持ち替えや打楽器の種類が多い傾向にあり、音色面での充実化が図られていることを指摘できる。一方で、デュサパンの《トゥ・ビー・ソング》(1994年初演)やマヌリの《国境》(2003年初演)のように、1管編成にも満たない6~7人の奏者のみで演奏する作品もあり、オペラ音楽で用いられてきたオーケストラ編成のイメージを覆す作品も増えている。さらに、《アッシジの聖フランチェスコ》のオンド・マルトノ、デュサパンの《パッション》(2008年初演)やマヌリの作品で頻繁に用いられるMIDIキーボードや電子ピアノのように、20世紀以降に登場した楽器が活用される場合や、《メディアマテリアル》のように、古楽器が効果的に使用されることもある。

20世紀後半のフランス・オペラにおける第二の特徴は、歌唱声部の発声方法における多様化である。デュサパンの《ロメオとジュリエット》でみられたように、近年の作品では歌唱と台詞の朗読が極めて柔軟に組み合わせられていたり、歌唱の際の明確な音高が示されていないものがある。マヌリの《光のない。》(2017年初演)では、語りと歌唱が同時並行するだけでなく、それらがライブエレクトロニクスで音響的な変化を加えられるため、演奏者や歌手、俳優のほか、エンジニアも必要とする作品である。

最後に、伝統的な幕構成に囚われない楽曲構成の作品が増加していることも、近年のフランス・オペラに見られる特徴の一つとして挙げられるだろう。幕 *acte* や場 *tableau* ばかりではなく、《アッシジの聖フランチェスコ》のように景 *scène* や《ロメオとジュリエット》のナンバー *numéro* などが用いられるようになったほか、1幕のみの作品も多い。この特徴に関連して、作品の上演時間も縮小化しつつあることが指摘できる。《アッシジの聖フランチェスコ》に関しては、オペラ座とフランスの威信をかけた象徴的作品となることが発案時点で方向付けられていたため、例外的な長時間作品となったが、この作品をピークに、上演時間が3時間以上の作品は徐々に減少している。さらに、90年代以降になると、フランス・オペラは2時間以内の上演時間に収まるものがほとんどとなる。中には、ジェラール・プソンの《雷空》(1990年初演)や、セバスチャン・リヴァスの《幻覚に囚われた夜》(2012年初演)のように、30~40分ほどで完結してしまう作品もある。

その他、フランス人作曲家による作品であっても歌詞にフランス語以外の言語を使用したりするなど、近年のフランスでは伝統的なオペラの有り方にとらわれない作品が次々に生まれ、グローバルな方向へ向かいつつある。しかし、どのような状況においても、フランスにとってオペラは国家を代表する芸術ジャンルの一つであり続けた。フィリップ・エルサンが述べるように、「この 100 年間、偉大な作曲家たちはオペラを書き、また 1 曲は書きたいと夢見たもの」¹⁵⁾ なのである。21 世紀に入ってもなお活発なオペラ創作への回帰は、「新しい道を模索するオペラ劇場の要請と、自らの創造者としての要請の折り合いをつけようと試みる作曲家」(今谷、井上 2010: 453) たちが、20 世紀末になって行き着いた地平があったからこそその結果といえよう。

したがって、20 世紀後半のフランス・オペラの分析研究においては、ジャンルを取り巻くフランス独自の文化的・社会的環境と、個々の作曲家の音楽語法を踏まえ、研究の方法論の検討を継続していくことになるだろう。1990 年代以降の作品に関しては、楽譜が出版されていないものもあり、上演の機会自体も未だ限られている。今回取り上げた 3 つのオペラのうち、《アッシジの聖フランチェスコ》に関しては、2017 年 11 月に読売交響楽団によって全曲日本初演され、翌年には公演のライブ録音売り出されるなど大きな話題となったが、デュサパンやその他の作曲家の作品に関しても、日本での上演が待たれるところである。

参考文献

一次資料

- ・ Opéra national de Paris. *Cahier des charges 1914*. F-Po: PA-1 25 novembre 1913.
- ・ Opéra national de Paris. *Tapuscrit d'un article de Rouché intitulé Le Théâtre lyrique pour une parution dans Comoedia, 4 août 1941*. F-Po: fonds Rouché, pièce 57 (9).

二次資料

- ・ Auclair, Mathias et Poidevin, Aurélien. 2010. « Jacques Rouché, de l'Opéra de Paris à la Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux (1914–1945) Le Directeur, le répertoire et l'institution », dans *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009) Analyse et interprétation*, études réunies par Michel Noiray et Solveig Serre. Paris, École nationale des Chartes, 175–189.
- ・ Auzolle, Cécile. 2010. « Les créations lyriques à l'Opéra de Paris entre 1945 et 1955 », dans *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009) Analyse et interprétation*, études réunies par Michel Noiray et Solveig Serre. Paris, École nationale des Chartes, 103–113.

15) France Musique « Table ronde : "L'opéra aujourd'hui" avec Francesco Filidei, Suzanne Giraud, Philippe Hersant et Yann Robin. ».

- ・ Boulez, Pierre. 1967. « Sprendt die Opernhäuser in dir Luft ! » *Der Spiegel*, no.40: 166–174.
- ・ Lacombe, Hervé. 2007. *Géographie de l'opéra au XXe siècle*. Paris, Fayard.
- ・ Lavelli, Jorge et Pesqué, Jérôme. 2010. « Mettre en scène à l'Opéra de Paris (1975–2002) » dans *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671–2009) Analyse et interprétation, études réunies par Michel Noiray et Solveig Serre*. Paris, École nationale des Chartes, 359–365.
- ・ Lefebvre, Noémi. 2009. *La politique d'aménagement musical du territoire de Marcel Landowski*. fhalshs-00437039f
(<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00437039/document> 2019年11月7日閲覧)
- ・ Nubel, Jonathan. 2013. « Le timbre baroque dans Medeamaterial de Pascal Dusapin », *Musimédiane*, 7, (<http://www.musimediane.com/spip.php?article153> 2019年11月5日閲覧)
- ・ Perez Benitez, Vincent. 2019. *Olivier Messiaen's Opera, Saint Francois d'Assise*. Bloomington, Indiana University Press.
- ・ Terrier, Agnès. 2003. *L'Orchestre de l'Opéra de Paris de 1669 à nos jours*. Paris, Éditions de La Martinière.
- ・ France Musique. 2019. « Table ronde : "L'opéra aujourd'hui" avec Francesco Filidei, Suzanne Giraud, Philippe Hersant et Yann Robin. »
(<https://www.francemusique.fr/emissions/carrefour-de-la-creation/table-ronde-l-opera-aujourd'hui-avec-francesco-filidei-philippe-hersant-suzanne-giraud-benjamin-attahir-76011> 2019年11月4日閲覧)
- ・ 今谷和徳、井上さつき 2010 『フランス音楽史』東京：春秋社。
- ・ ブリュウ、エリック 2003 「パスカル・デュサパン：作曲する喜び」『フランス語圏情報ウェブマガジン フランパルレ』栗野みゆき（訳）
(<http://franc-parler.jp/spip.php?article176&lang=ja> 2019年10月29日閲覧)

視聴覚資料

- ・ 『アッシジの聖フランチェスコ：[オペラ：全3幕] メシアン』クリスティアーヌ・エダ・ピエール、ケネス・リーゲル、ヨセ・ファン・ダム、ミッシェル・フィリップ、小澤征爾、パリ国立歌劇場合唱団、パリ国立歌劇場管弦楽団 NEC アベニュー DS180117-162.
- ・ *Pascal Dusapin, Roméo et Juliette*, Luca Pfaff, Orchestre Symphonique du Rhin–Mulhouse, Accord, 472726–2.
- ・ *Dusapin: Medeamaterial*, Hilde Leidland, La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Harmonia Mundi, HMT905215.

楽譜資料

- ・ *Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines): Opéra en 3 actes et 8 tableaux / Poème et musique*

d'Olivier Messiaen, Paris, Éditions Alphonse Leduc, 1983.

- Dusapin, Pascal. *Roméo & Juliette*, opéra en neuf numéros sur un livret d'Olivier Cadiot, Paris, Éditions Salabert, 1989, EAS 18722. partition d'orchestre.
- Dusapin, Pascal. *Medeamaterial*, opéra sur un texte de Heiner Müller. Paris, Éditions Salabert, 1993, EAS 19133, partition d'orchestre l'édition du 23 avril 2019.

Essai sur l'analyse des opéras français contemporains

Tamamo NAGAI

Cet article a pour but de fournir des informations fondamentales destinées à l'analyse des opéras français contemporains, en appréciant la situation autour de la création et la diffusion des opéras en France après la Seconde Guerre mondiale, et en rendant compte des particularités des œuvres principales de ce genre.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'activité créative des opéras français avait tellement ralenti que l'Opéra de Paris est rentré dans une période de stagnation complète. La France, qui traditionnellement jouait un rôle considérable dans la diffusion des arts lyriques, a dû envisager une profonde réforme concernant les répertoires et la mise en scène, mais aussi pour la musique associée. Malheureusement nous n'avons pas pu éclairer suffisamment en détail ces circonstances pour les opéras français contemporains et leur particularité musicale, faute de ressources bibliographiques complémentaires.

Dans ces conditions, ce bref essai d'analyse des opéras contemporains en France présente d'abord le contexte de la création des arts lyriques qui a entouré l'Opéra de Paris durant le 20^{ème} siècle. Ensuite, toutes les informations recueillies par la base de données BRAHMS à l'IRCAM ont été examinées, avant de se lancer dans l'observation des différences musicales des trois œuvres choisies : « Saint François d'Assise » d'Olivier Messiaen, « Roméo et Juliette » et « Medeamatériel » de Pascal Dusapin.

Il apparaît que les compositeurs français écrivent des opéras plus en plus souvent à l'approche des années 2000. L'instrumentation de ces œuvres lyriques est très variée, que ce soit l'utilisation d'instruments d'époque ou bien de la musique électronique. Les parties de chant sont parfois aussi parlées. Enfin, la durée du spectacle se réduit petit à petit, rompant avec la tradition de la structure divisée en actes.

現代フランス・オペラの分析試論

永井玉藻

本論は、20世紀後半のフランスにおけるオペラ創作および上演の状況を把握し、代表的な作品の音楽的特徴を整理することで、現代におけるオペラ作品を楽曲分析するための基礎的情報の提供を目的とするものである。

第二次世界大戦後のフランスでは、オペラの創作活動が極度に落ち込み、フランス・オペラの普及を中心的に担ってきたパリ・オペラ座も、それまでにない停滞期を迎えた。そのため、伝統的にオペラの創作と上演に深く関与してきたフランスは、オペラ劇場での上演レパートリーや演出のみならず、音楽のありかたについても、国策として喫緊の改革を迫られることになった。ただし、20世紀後半から今日までのフランス・オペラを取り巻くこのような状況、およびその音楽的特徴については、未だ基礎的な文献が充実しているとはいえない状態であり、包括的な記述を行なっている資料も少ない。そのため、現代フランス・オペラを分析するための方法論についても、不透明な点が多いのが現状である。

そこで本論では、まず第二次世界大戦が終結した1945年から2019年現在までのフランスにおけるオペラ創作・上演の状況について、主としてパリ・オペラ座の活動に焦点を当てながら概観した。次に、IRCAMの現代音楽データベース「BRAHMS」の登録データを調査した上で、当該時期のフランス・オペラ作品の中から、オリヴィエ・メシアンの《アッシジの聖フランチェスコ》、パスカル・デュサパンの《ロメオとジュリエット》、《メディアマテリアル》について、各々の作品の音楽的特徴を整理した。

その結果、近年のフランスでは、特に2000年代に近づくにつれて、オペラ創作が活発に行われていることが分かった。近年のフランス・オペラでは、楽器編成が極めて多様化しており、一般的なオーケストラに含まれる楽器のみならず、古楽器や電子楽器を編成に含むこともある。また、歌唱声部の発声方法も、一般的な歌唱だけでなく、歌唱と台詞の朗読が極めて柔軟に組み合わせられているものもある。さらに、伝統的な幕構成に囚われない自由な構成と上演時間の縮小化も、近年のフランス・オペラに見られる傾向といえる。

