

人間学科専門科目「表現文化論入門」講演

文学原作のオペラ

馬場 紀雄

日時：2021年11月19日午後2時50分

会場：創価大学ディスカバリー・ホール

1. はじめに

今日は「文学原作のオペラ」と題して、オペラについてお話しさせていただきたいと思います。

オペラは、1600年ごろのイタリアで生まれた、日本では「歌劇」と呼ばれるヨーロッパ起源の音楽劇です。紀元前500年ぐらいから盛んになったギリシア演劇の復興を目指して作られたのが、オペラ誕生のきっかけといわれていますので、本来の目的と結果が随分ずれているようです。

歌を使った劇、音楽劇というジャンルは、オペレッタやミュージカルなど、他にもたくさんありますが、中でもオペラは400年以上にわたってヨーロッパの文化の華として君臨してきました。

特にモーツァルトが活躍した18世紀後半から（1700年代の後半）から19世紀（1800年代）に、傑作がたくさん生みだされたので、この時期はオペラの「黄金時代」と呼ばれています。20世紀に入りますとそういった新作

(18)

の制作が減りまして、代わりに再演、要するにそれまでに書かれた作品を何度も何度も繰り返し上演していくという、伝統芸能に近いような展開をしています。ただ伝統芸能と違いますのは、オペラは現代「演出の時代」と呼ばれていることです。



これは今日のテーマで取り上げます、《椿姫》の、私の演出による公演の舞台写真です。

一番左側に写っているのが私で、これはカーテンコールという最後の挨拶をやっているところなのですが、私はこの美術デザイン、衣装デザイン、演技の指示など、演出を担当しました。演出とは映画でいう監督みたいな仕事、と想像いただければ近いと思います。

このような形で、昔書かれた作品を、何度も何度も違う演出家で上演していくという、そういう時代に入りました。そういった特色がオペラにはあります。

皆さんオペラと言いますとなかなか身近に感じられないかもしれません

が、ここで8作品ほど聴いていただきたいと思います。（下記譜例、8作品それぞれの音源を再生）

譜例・有名なオペラ8作品

セヴィリアの理髪師



アイーダ



カルメン



リゴレット



カヴァレリア・ルスティカーナ



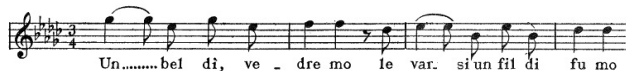
ラ・トラヴィアータ（椿姫）



フィガロの結婚



蝶々夫人



どれも聴かれたことがあるのではないかと思うんですけども（数名挙手）、はい、ありがとうございます。

今ここにあげさせていただいた8作品は、いずれも頻繁に上演される、よく見ることのできるオペラです。毎年世界中の歌劇場で繰り返し繰り返し上演されています。私のような演出家が手を変え品を変え上演するわけです。《セヴィリアの理髮師》、《アイダ》、《カルメン》、《リゴレット》、《カヴァレリア・ルスティカーナ》、《ラ・トラヴィアータ（椿姫）》、《フィガロの結婚》、《蝶々夫人》という作品でした。題名を聞いてもピンとこないかもしれませんが、こうして聴いていただくと知っているわけです。これがまあオペラの一つの特徴なんですけれども、題名とかあらすじとかそういったものは知らなくても、音楽がくっついてますから、その音楽が聴き覚えがあるということです。

演劇も有名な作品はたくさんあるんですけども、なかなか台詞を全部覚えているということはないと思うんですね。おそらくここにいらっしゃる全員が知っているのが「ああロミオあなたは どうしてロミオなの」ですとか“*To be or not to be*”とかその辺がダントツになると思うんですけども、オペラになりますと音楽が付いていますので、覚えられる率が凄く高くなるんですね。

例示したこれらの人気のあるオペラは、ほとんど19世紀の作品になります。この黄金時代と言われる19世紀は、文学的に見ますと、小説が非常に流行した世紀であるということがいえるわけです。あまり単純には言えませんが、フランス革命を経て、文学や文化の中心が王侯貴族から一般市民、市民社会に移っていきました。小説文学というものが出てきて、一般の人たちがどんなことを考えているのか、ということが文学的テーマになっていく。その時期と同じ時期に名作オペラがたくさん書かれているということがいえません。

今聴いていただいた8作品には「原作もの」といわれる、原作を持つオペラが多くあります。《アイダ》はサッカー日本代表の応援などで有名ですが、これは残念ながらオリジナル台本による作品なので原作が無いのですが、それ以外は全て原作があります。上から《セヴィリアの理髪師》はボーマルシェという人の戯曲がもとになっていて、次の《カルメン》が小説、《リゴレット》が戯曲、《カヴァレリア・ルスティカーナ》も小説、今日扱います《ラ・トラヴィアータ（椿姫）》が小説と、同じ作者が書いた戯曲があります。《フィガロの結婚》は《セヴィリアの理髪師》と同じ、ボーマルシェによる戯曲が原作です。《蝶々夫人》はちょっと変わっていて、小説と戯曲とあるんですが、それぞれ別の人が書いています。

主要なオペラ全てが「原作もの」というわけではないんですけども、こういう人気のある作品を見ていくと、「原作もの」の率が非常に高いんですね。先程、図書館を見学させていただいたんですけども小説「椿姫」はしっかりありました。そういう風に手に入りやすい文学的な名作がそのままオペラになっているということが多いといえます。

本日のテーマ「文学作品とオペラ」について考えるにあたり、オックス

フォード大で教鞭をとられていた、ピーター・コンラッドという方の書いた「オペラを読む」の冒頭に出てくる刺激的な文章を引用したいと思います。

筆者が論証するのは、音楽と演劇は疑わしい敵対的ですからある間柄にあり、オペラが本当に文学的な類縁性を持つのは小説だということである。演劇は行動という外的生活に限定されており、小説はこれとは対照的に動機や欲望という内的生活を探求することが可能であるし、また心的であるために当然のことながら音楽的である。小説は思考の動きを辿りその動きにおいて音楽が一つの表象となっている。オペラは楽劇というよりも音楽的小説なのである³。

ミュージカルやオペレッタなどの、オペラ以外の「音楽劇」は、戯曲に音楽をつけることで出来上がる、という見方が出来ると思うのですが、オペラの場合は戯曲にそのまま音楽をつけてるわけでは無いように思われます。そこで、何をやっているかということが今日のテーマになってくるのですが、「小説とオペラは何が似通っているのだろうか」、「戯曲とオペラは、演劇とオペラはどう違うのだろうか」というような視点から〈オペラとは何か〉ということを考えていきたい。さらに言えば表現文化というものについて考えていきたいという風に思います。

考察のテーマとしては、〈オペラと演劇の違いは何か〉、〈なぜオペラは音楽的小説といえるのか〉と整理したいと思います。

ただし、これらの考え方は、オペラの捉え方の中で、必ずしも一般的なものではなく、私が演出家としてオペラと接してきた中で生まれ、さらにコンラッド氏の指摘に影響を受けて形づくられたものです。今回は、それらを軸にオペラの特長について考えてみたいと思います。

2. 小説・戯曲・オペラ各分野の表現方法の違い

本日は、小説〈椿姫〉と戯曲〈椿姫〉そしてオペラ《ラ・トラヴィアータ》を例に、小説・戯曲・オペラ各分野の表現方法の違いというものを考えていきたいと思います。資料をご覧ください。

資料①…小説〈椿姫〉と戯曲〈椿姫〉オペラ《ラ・トラヴィアータ》の比較

小説〈椿姫〉と戯曲〈椿姫〉オペラ《ラ・トラヴィアータ》の構成比較					
小説	三人の視点による描写	戯曲	台詞のやりとりによる描写	オペラ	歌と音楽による描写
「わたし」とアルマンの出会い	語り手（第三者の主観）				
前日談・マルグリットとアルマンの何度かの出会い	アルマンの主観 ↓	第一幕	脇役によるやりとり …マルグリットの境		
再会と愛のはじまり		遇の説明 告白と愛のはじまり	台詞による描写	第一幕	二重唱による心の变化の描写
一度目の別れと復縁		第二幕	一度目の別れと復縁		
郊外に家を借りて生活を始める					
		第三幕	父の説得と偽りの別れ	第二幕第一場	父の説得と偽りの別れ
あてつけと復縁					
支払いと別れ	アルマンの主観 ↑	第四幕	支払いと別れ	第二幕第二場	合唱によるテーマの表現
後日談のみ		第五幕	テーマ「弱者への共感」をやりとりによって描写 再会と死	第三幕	独唱による描写 再会と死
日記	マルグリットの主観				

ポイント「小説＞演劇＞オペラ」という具合に場面や字数が減る!!

これは、小説〈椿姫〉と戯曲〈椿姫〉、そしてヴェルディによるオペラ《ラ・トラヴィアータ》の構成を比較した表です。

まずは表中の一段目、「小説 戯曲 オペラ」という部分にそれぞれ書き

こまれている「描写」つまり、それぞれ①「小説 三人の視点による描写」
②「戯曲 台詞のやりとりによる描写」③「オペラ 歌と音楽による描写」
という項目について触れておきます。

①「小説 三人の視点による描写」について

残念ながら私は文学の専門家ではないので、(文学については)「こんな考え方もある」という程度に聞いておいていただきたいんですけども、小説というものは一般的に、台詞のやりとり(無い場合もあります)、それから、登場人物か、作者の主観。さらには冷静に様子だけをただ書いていく「描写」、少なくともこのオペラが書かれた全盛期(19世紀)ごろの小説というものはこういった型で考えることができるという程度なんです。小説〈椿姫〉では、語り手「私」、主人公アルマン、椿姫マルグリットの三人の視点による描写によって物語が展開します。

②「戯曲 台詞のやりとりによる描写」

戯曲の場合はすべて台詞のやり取りで描く形になります。

今では映画やテレビの影響で演劇でも映像的な手段を使う事もありますが、〈椿姫〉では主に台詞のやり取りで物語が展開します。

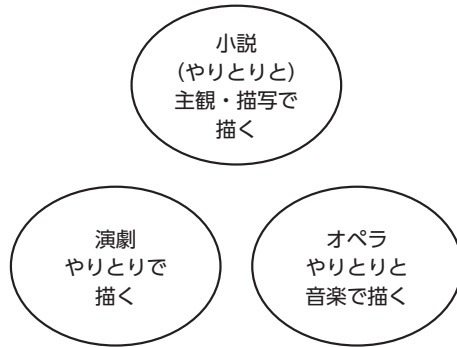
③「オペラ 歌と音楽による描写」

オペラの場合、歌には歌詞があるので台詞のやり取りに相当するものはあります。

その意味で、演劇とオペラは似ていますが、なぜコンラッド氏は「敵対的」だといったのでしょうか。

ポイントは音楽で描くということです。

資料②小説・演劇・オペラの描写方法比較



ここで、私のちょっとした結論として、オペラは結局、「音楽のついた独り言大会である」という事を挙げておきます。

演劇だとあまり長く独り言を言い続けてしまうと冗長になったりテンポが悪くなったりします。オペラの場合、「独り言」に音楽が付くことによって、小説的な表現ができるというのが今日提示する一つの考え方です。これはオペラから映画に引き継がれ、(だから映画の隆盛とともに新しいオペラが書かれなくなった、ということがありますが)これが小説における描写に近いという言い方になります。

基本的に小説から演劇からオペラ、と行くにしたがって場面や字数が減ります。では、その減った時数や場面をどうやって補うかと言いますと、音楽を使うわけです。

これら三つの分野の違いについて考えるために、〈椿姫〉をじっくりと見てみましょう。

3-1. 小説〈椿姫〉とデュマ、オペラ《ラ・トラヴィアータ》とヴェルディについて

小説〈椿姫〉、原題は“La dame aux camelias”、「椿の花の貴婦人」というのが直訳になります。アレクサンドル・デュマ・フィス（小デュマ）の1848年発表の小説で、のちに、作者自身によって戯曲化されております。

アレクサンドル・デュマ・フィスは1824年生まれでフランスの小説家・劇作家です。同名の小説家である父、アレクサンドル・デュマ・ペール（大デュマ／〈三銃士〉などで有名な人）と、お針子のカトリーヌの間の私生児としてパリで生まれました。母カトリーヌ一人に育てられるんですが、七歳の時に父アレクサンドルは訴訟の末、親権を母カトリーヌから奪いました。このことはデュマ・フィスの心に大きな傷を残しました。これはのちに社会の下層にいる特に女性への無情を訴える作風に影響を与えたといわれております。

23歳の時に同い年のクルチザンヌのマリー・デュプレシと交際しました。クルチザンヌは「高級娼婦」と訳されますが、それでは「クルチザンヌ」という存在の意味を正しく伝えるのは難しいと思います。「愛人稼業」の方が近いかもしれませんが、それでも言い表しきれないでしょう。

マリーは当時のパリのファッションリーダーでもありました。彼女が帽子を粹に被るとそれが流行するとかですね。それでも、お金で愛人として生活をするということですから、世間からは後ろ指をさされる職業だったということだけ覚えておいてください。

デュマ・フィスはこのマリー・デュプレシと愛し合いますが、すぐに破局を迎えます。マリーはその翌年に病死します。非常にショックを受けたデュマ・フィスは1848年の2月に小説〈椿姫〉を発表します。小説で扱われる、四分の一くらいは実話ということになりますね。これがデュマ・フィスの代表作になります。最初のヒットがホームランだったわけです。1849年には

戯曲版を書き、翌1850年に上演されて大成功を取めました。

そしてオペラ《ラ・トラヴィアータ》です。「道を踏み外した女」、と訳されます。トラが「向こう側に」、この場合は「踏み外す」ですね、ヴィアが「道」、〇〇ータとつきますと「～の女性」という意味になります。なのでこの一言で「道を踏み外した女」ということになるわけです。作曲家ジュゼッペ・ヴェルディが、名前を変えてオペラ化しました。1853年小説の発表からわずか5年です。原作名を使って日本では〈椿姫〉と呼ばれることも多い作品です。

1813年生まれのジュゼッペ・ヴェルディは、「オペラ王」の異名を持つ19世紀を代表するイタリア・ロマン派の作曲家です。内縁の妻ジュゼッピーナ・ストレッポーニと演劇〈椿姫〉を観て、オペラ化を決意し、1853年に初演しました。当時のヴェルディは父親の違う連れ子を二人抱えるジュゼッピーナとの関係を、世間から白眼視されていたといわれています。特に死別した最初の妻、マルゲリータの父で、ヴェルディにとって作曲の勉強を支えてくれた恩人でもある、バレツィイからの非難には強い口調で反論した手紙が現存しています。ここからわかりますように、〈椿姫〉と《ラ・トラヴィアータ》という作品は二つの実話、少なくとも実際の状況を作品に反映させていると見る事のできる作品ですね。

今日でも映画で「この物語は実話に基づいている」と書かれるとちょっと見方が変わると思いますが、このオペラもそのような、希少なオペラ作品といえます。

3-2. 小説〈椿姫〉あらすじと「小説・戯曲・オペラ」の構成比較・第一幕

※以下、小説・戯曲・オペラそれぞれの登場人物の「名前」に注意してください。

小説・戯曲版での椿姫は「マルグリット」→オペラ版では「ヴィオレッ

(28)

夕]

小説・戯曲版でのマルグリットの恋人「アルマン」→オペラ版では「アルフレード」

小説・戯曲版でのアルマンの父「デュヴァル氏」→オペラ版では「ジェルモン」

まず小説〈椿姫〉のあらすじをみてみましょう。基本的に戯曲版・オペラ版も同じです。

パリ社交界の花、クルチザンヌ／愛人稼業の「椿姫」ことマルグリットは、純朴な青年・アルマンの愛にほだされて愛人生活を捨て郊外で二人きりで暮らす。そこにアルマンの父デュヴァル氏が現れ、娘の結婚に差し障るから、と別れを迫る。偽りの愛想尽かしをして身を引くマルグリットだが、何も知らないアルマンは、マルグリットの心変わりをなじり、パーティーの最中、マルグリットに札束を投げつける。悲しみのあまり結核を悪化させ、マルグリットは死んでいく。

改めて「資料①」をご覧ください。

小説・戯曲・オペラの構成比較表です。一番左が小説になります。中央の列が戯曲、つまり演劇版になります。そして右側がオペラ版になります。それぞれ上から下に向かって時間が流れていきます。

見ていただきますとまずおわかりになりますように、小説が一番長いんですね。

今でも映画やアニメでも同じことが起きますね。原作が一番長い。

それを演劇にすると、少し減ります。真ん中のあたりも2、3個抜けてますね。

オペラになるともっと短くなります。小説から演劇へ、そしてオペラへ、という具合に場面や字数が減るということがいえます。まずはその印象が大

事です。

ではどうやって小説の流れを、特に一番短くなってるオペラではどうやって伝えるかと、そこに音楽とか歌の役割が入っていくわけです。

小説から見ていきますと、「三人の視点」があるというのが非常に大きな特徴になります。

小説冒頭に名前が無い「私」というのが出てきます。〈カルメン〉も同じやり方で書かれていますけれども、いわゆる「目撃者」を使うというやり方ですね。その目撃者に対して主人公が「私の話を聞いてください」といって始まるわけです。これは非常にいいアイデアですね。

そして、前日談があります。表の中の「小説」の二段目、マルグリットとアルマンの何度かの出会いがあって、なかなか最初うまくいかないんですね。そこからアルマン自身の主観になります。

最初は「私」が出てきて、小説家自身の代わりに第三者として主観を述べる。すると登場人物の一人であるアルマンが「自分はこういう思いをしました、こういう目にありました」という風にしゃべりだすわけです。

そして「再会と愛の始まり」という風になって、ここからが戯曲版とオペラ版にそのまま引き継がれていきます。前日談までやるととても長い演劇／オペラになってしまうので、どんどんカットしてしまうわけです。

戯曲に目を移しますと、先ほど触れたように「台詞のやり取りによる描写」というのが始まるわけです。

小説と違って「私」を出して、こんな風に思いましたというわけにはいきません。代わりに「脇役によるやり取り」を入れます。劇中の登場人物たちが出てきて、噂話をするわけです。

「マルグリットはこういう人らしいよ」という境遇の説明です。

そして『告白と愛の始まり』というのがあって、台詞による描写に変わっていくわけです。この部分を、まず演劇から見ていただきたいと思います。

ヴィオレッタ： そうしたいの！
私はいつでも快楽に身を浸したいの
快楽こそが私の苦痛を和らげる薬なの
招待客たち： そう！ 喜びこそが人生を永らえさせる！⁵



6

これがオペラ《ラ・トラヴィアータ》の冒頭部分です。

フレンチカンカンのような音楽ですね。これが最初から鳴り響いて、「あ、パーティーの場面だな」とわかります。その音楽に乗って、パーティーに呼ばれた招待客達とヴィオレッタ／椿姫の会話が歌われ、観客は「ああヴィオレッタってこういう人なんだな、椿姫ってこういう感じの人なんだな、ちょっと具合が悪いかもしれないけれど、それを忘れて楽しみたいのというような享乐的な人なんだな」と一瞬でわかります。音楽と歌によってヴィオレッタの紹介をしているわけです。合わせて、この舞台の空気感みたいなものがそのまま伝わるようになっていっているといいます。

この部分に関しては、小説のヒットからすぐにオペラになっていますので、「その辺はもうわかってるでしょ？」という事もあるかとは思いますが、私は演出をする際にいつもこの部分はうまくできてるな、と思います。一瞬で〈椿姫〉の世界に入っていって、ヴィオレッタという人の人となりを理解できるような工夫がされています。

小説では、出会いの後、アルマンがマルグリットに愛の告白をします。マルグリットは、「私のような女に熱を上げるのはよろしくないわ」という形でいさめるんですけども、アルマンは引き下がりません。そこで、マルグ

リットは椿の花を一輪彼に預けて、そして「これが枯れたら私を訪ねてらっしゃい」と、事実上その告白を受け入れるということになります。それで二人の愛の生活が始まるんですけれども、その部分は全く同じようなセリフ運びで、演劇版とオペラ版で構成されていますのでそこを見てみましょう。

(映像：戯曲〈椿姫〉第一幕の一部を上映)

マルグリット　まあ、顔色の悪いこと、ああ……（両手で顔を覆って暖炉の上に肘をつく）

アルマン　（戻ってくる）ねえ、どんな按配です？

マルグリット　あなたは、アルマンさん、有難うございますわ。大変によくになりましたの……それに、こんな事は慣れておりますから……

アルマン　あなたはご自分で、寿命を縮めていらっしゃるのですよ。僕あなたの友達になって、親身になって、そんな不養生をさせないようにしてあげたいなあ。

マルグリット　そんな事お出来になるものですか。さあ、ここへいらっしゃいまし。
あなたどうなすって。(中略)

マルグリット　この花をお持ちください。(椿の花を一輪渡す)

アルマン　これをどうするのです。

マルグリット　その花を持ってまたいらしって下さい。

アルマン　いつです？

マルグリット　その花が凋れたら。(後略)⁷

アルマンとマルグリットの会話ですが、結構世知辛い感じだったと思うんですけれども、小説でもほぼ同じようなやりとりが繰り返されます。この戯曲版との違いは、小説にはアルマンの主観が書いてある、という事です。

私はただ黙ってじっと聞いていました。懺悔にも似たあからさまなこの告白、彼女を覆い隠している金色のベールの下に見たこの痛ましい生活。そしてこの哀れな女はそういう現実の生活から逃避して放逸と乱酔と不眠とに走っているのだな、などとあれこれ思いますと胸に迫って私はただ一言も口を利くことができませんでした。⁸

これを演劇で表現するのは至難の業です。全く同じシーンで、前後の台詞のやり取りはほぼ変わりませんが、小説ではこういう主観が書けるんですね。

演劇版に関してもう一つ強調したいのが、「この二人がこのあとすぐ付き合うようには見えない」という事です。

演劇版ではこの後に付き合う前に一度、別れて再び付き合い始める、ということがありますが、オペラ版ではありません。

この二点に関して、つまり、戯曲版では無くなっている「アルマンの主観、あるいはここで書かれているようなマルグリットの心理的な影」が、オペラ化によって取り戻されている事、さらに、オペラ化にあたって「場面を少なくしてスピーディに物語を展開したい＝すぐ二人が付き合い始める事を違和感なく進める」ために、つまり、二人が付き合ってもよろしいと、お客さんに思わせるためにヴェルディがどんな方法をとっているかを、オペラ版の実際のシーンで見たいと思います。

（オペラ《ラ・トラヴィアータ》第一幕の一部を上映）

ヴィオレッタ　　なんて顔色かしら……貴方、ここに？

アルフレード　　具合はいかがですか？

ヴィオレッタ　　もう治ったわ

(34)

アルフレード　こんなやり方では死んでしまいます　お身体をいたわらなければ

ヴィオレッタ　私に出来ると思って？

アルフレード　もし貴女が私のものなら　貴女の幸せな日々のため　私がお守りしましょう……

(中略)

アルフレード　愛の鼓動　全宇宙の神秘が　苦しみと喜びで　心満たす
……

ヴィオレッタ　他の女性をお探さない　私の事を忘れるのは容易くなり
ましょう……⁹



10

音楽的に解析すると、ヴィオレッタ（ソプラノ／楽譜上部）ではなくアルフレード（テノール／楽譜下部）がメインメロディーを歌っています。ヴィオレッタの方が派手なんですけれども、実はそっちの方がヴァリエーション、サブのメロディーを歌っています。一見彼女の方が彼をいなしているように聴こえますが、実は音楽的にメインを歌ってるのは彼の方なんです。言葉では『私をあきらめてください』と言ってるんですが、音楽的には彼に従っているんですね。こういうような音楽的な技法を使って小説での「彼女は無理しているのではないか」とか「本当は情があるのでは」とか、そういうようなことを音楽的に表現していると思います。一番大事なのは、この歌の後、二人は付き合いそうですよね。さっきの演劇だとまだ少しもめるのではないかという感じですが。

オペラではこのようにショートカットしつつ、小説で言っていた内容も

ちょっと匂わせているのではないかと思います。先ほど見ていただきましたこのアルマンの独り言ですね、『私はただ黙ってじっと聞いていた』というような感じが表現されていたと思います。

3-3. 「小説・戯曲・オペラ」の構成比較・戯曲版第三幕・第四幕 とオペラ版第二幕一場・二場

このあと、二人でつましい生活を始めます。演劇の方だと第二幕一度目の別れと復縁とあるようになかなかうまくいかないですが、オペラだと、先ほどのように「ハモって」しまいましたので、ヴィオレッタはアルフレードに落ちて、すぐに二人の生活が始まるわけですね。そしてお父さん（デュヴェール氏／ジェルモン）が出てきます。

戯曲では第三幕、ちょうど構成比較表（資料①）の中央辺り、「父の説得と偽りの別れ」、同じ場所にオペラでは第二幕一場「父の説得と偽りの別れ」でこれらは同じように進みます。

ポイントは一番左側の小説版にはこのシーンが無いという事です。どこにあるかという一番下の日記の部分にあります。これはマルグリット自身、「椿姫」自身が書いているという設定です。

「実はあの時にお父さんが来てね」、という日記を、マルグリットの死後アルマンが読むという。これ素晴らしいアイデアですね。ですので三人の主観が出てくるという言い方になります。

第一の主観「私」つまり目撃者と、第二の主観「アルマン」、これは（マリーと付き合った）デュマ・フィス自身ということが出来ます。（「私」も作者としてのデュマ・フィスの分身ですから、二人分身がいるわけです）。第三が「椿姫」つまりマルグリットの主観です。日記という形で後になってわかるという、ちょっとミステリアスな書かれ方をしています。それが演劇だと当然時系列にしないとわかりませんので、物語中盤である三幕に来ている

ということです。

そのあと小説では、マルグリットが偽りの別れをしてアルマンは、金に目がくらんだと思うわけですね。

その後彼は大変な嫌がらせをします。あてつけに他の人と付き合ったり、また復縁をしたりとかいろいろするんですね。

そのあとに小説でも「支払いと別れ」という場面が続きます。これは嫉妬のあまりに「相手を娼婦として扱う」というプロットですね。このプロット、小説ではこのように書いてあります。

昨夜私に言ったと同じ言葉を繰り返している女の姿を私は心に思い浮かべました。

そこで500フランの紙幣を取り出すと、次のような文面を添えて彼女の元へ届けさせました。「今朝お帰りが早すぎたので、つい勘定するのを忘れてしまいました。ゆうべの代金を同封しておきます」それから8日か10日ののち私はマルセイユから乗船しました。¹¹

これが、アルマンと生前のマルグリットとの最後の交流ということになります。非常に悲しい描写ですね。ただこれは小説の方のやり方であって、演劇だと人前でやらないとあまり面白く無いという事になってしまいますので、次のようなシーンになりました。

((映像：戯曲〈椿姫〉第四幕の一部を上映))

(前略)

アルマン 僕と一緒に来て下さい。

マルグリット それは駄目ですわ。(中略)

アルマン ワルウィルに惚れていると言え。そうすれば俺は帰るから。

マルグリット ええ、あたしはド・ワルウィルに惚れています。

アルマン （中略）これで私がこの女に借りがなくなった証人になって下さい。

（紙幣の束をマルグリットに投げつける）（中略）

ワルウィル （アルマンの顔へ手袋を叩きつけて、見下げ果てたように）君は卑怯者だ

幕¹²

ご覧のように、戯曲では行動に移るわけですね。小説では500フランと手紙を置いていただけますが、戯曲ではパーティーの中で衆人観衆の中で行われるという形になります。

デュマ・フィスが、自分の母親に対する思いから、社会の底辺に生きるような、さげすまれるような女性に対して、憐憫というか、擁護するようなことを非常に大事にしていたというお話をしましたけれども、そういった要素は、原作小説を見ますと、特に作者の分身である「私」という人の言葉でたくさん出てくるんですね。

心ひそかにこの女に対する神の慈悲を思った。¹³

母でもなく妹でもなく娘でもなくまた人妻でもない女、¹⁴
そういった女を蔑まないようにしよう

「……このゴージェさんは浮いた稼業の人のようでございますが、しかし今じゃあおかわいそうに。あの世の方だ。あっしはこの娘さんを存じているわけでもなく、どんなことをなすった方かも知らねえが、あっしはこのかわいそうな娘さんが好きでならねえんです。」私はこの男の顔をじっと見つめていた。この男の話聞きながらどんな感動を覚えたかは説明するまでもないだろう。

私は何も悪徳の使徒ではないが、気高い心をもつ不孝な人々があげる祈り¹⁵の声を聴けば、いつでも自らそのこだまとなってそれをそのまま世に伝えたいと思うのである。¹⁶

このように、蔑まれている人に対する同情の思いというのを書いているんですね。じゃあこれ演劇ではどうやって見せるかという、想像させるしかないんですね。現場を見せて、観客に「どう思いますか」という事です。

先ほど見ていただいた、札束を投げる部分ですが、オペラでは戯曲にないシーンが出てきます。それがどういうところかという、「独り言大会」です。戯曲版にはありません。オペラ版ではとても長い時間登場人物達全員が独り言を言うんですね。

そこでは、父ジェルモンは「私はこれを黙ってなければいけない」とか、ヴィオレッタは、「本当は愛してるのよ、いつかはわかってね」とか。さらに、招待客達（合唱団と脇役ソリスト）が出てきます。この人達も、「なんてかわいそうだ」と歌うんです。観客はそれを見て、「ああかわいそうだな」と共感します。観客は第二幕を目撃して全て知ってますから。ここをぜひ皆さんで聴いていただきたいんですけれども、この招待客達の歌、皆で歌ってるその同情の歌は、事情を全部知ってるように聴こえるのです。これは演劇ではありえないことですよね。もし周りの人々がこの話を知ったらこの（椿姫の自己犠牲の）話自体が台無しになってしまいます。

「心ひそかに彼のために身を引いた」という美談が台無しになってしまうのでこれはあり得ません。

オペラの場合はこの小説で言っているテーマ、そういった社会の底辺にいる人々に対する同情というのを、合唱や独唱で独り言として聞かせられるんですね。ちょっと見てみましょう。

((オペラ《ラ・トラヴィアータ》第二幕第二場の一部を上映))

ヴィオレッタ アルフレード この心が貴方への愛に溢れているのをお分かりにならないのね
 貴方の侮辱に耐えていくという私の犠牲をご存じないのね (中略)

でもいつか神がお許しになるわ 私は死んでからも貴方を愛し続けるわ

ジェルモン 私だけが 彼女の美德を知っている (中略) だが黙っていないければ

友人たち(合唱) ここにいる者は貴女の苦しみを共にしている
 (前略) 愛する友に囲まれて涙を拭きなさい¹⁷



18



19

これが、私が「独り言大会」と呼んだ状態です。先ほども言いましたように、聞こえたら困ることをみんなで、非常に大きい声で歌うんですね。これは非現実的な表現です。

ただオペラ《ラ・トラヴィアータ》では、そういう突っ込みをする人たちはあまりいません。歌っている、一つの壮大な音楽の中に、色々な人の思いを込めていくというヴェルディの作曲技法に説得されているわけです。観客自体はこの事件の目撃者であるわけですがけれども、その心に寄り添う形で、

登場人物それぞれの思いを、一つの音楽に紡ぐということをやっています。

この《ラ・トラヴィアータ》という作品はオペラの中でも最も愛されている作品の一つなのですが、愛される理由の一端はこういった事情があるのかなと思っています。

4. まとめ

第二幕第二場では、父ジェルモンが出てきてからのシーンは戯曲に存在しませんので、完全にヴェルディのオリジナルのアイデアということになります。そして、ヴェルディはソリストと合唱が一つの大きな構成の歌を歌ってフィナーレを作るという、コンチェルタートのシーンを作りました。このコンチェルタートは、19世紀中頃のオペラで非常に好まれたやり方です。もともとはモーツァルトあたりから始まったものなのですが、それがオペラの「黄金時代」にはたくさん書かれました。

この《ラ・トラヴィアータ》のコンチェルタートを、小説などでは描けて、演劇ではなかなか描けない「個々の思い」を、「音楽に寄せてお客さんに伝えるというオペラ的な技法」の代表例として聴いていただきました。

以上、〈椿姫〉と《ラ・トラヴィアータ》という作品を見ながら、文学とオペラというものの関係を見てきました。

まとめとして、本講演「文学原作のオペラ」における考察のテーマ、〈オペラと演劇の違いは何か〉、〈なぜオペラは音楽的小説といえるのか〉について考えてみたいと思います。

まず、〈オペラと演劇との違いは何か〉です。色々な違いがありますが、今日の一つの結論としては、オペラではセリフのやり取りだけでなく、音

楽による心理的な描写が重視されるという点を挙げたいと思います。特に、独白の使い方が演劇と量・質ともに大きく違うという言い方ができるかと思っています。個々のキャラクターのセリフのやり取りを越えた、非常に長い独白ですね。それによって、小説と同じような効果を作ることができると思います。

次に〈なぜオペラは音楽的小説だといえるのか〉、ということに関しても、音楽の心理描写と、独白の多用は、小説の主観的描写と非常に似通っているからである、という言い方ができると思います。

歌によって時間の感覚は伸びてしまうんですね。だいたい五倍だといわれています。普通に「こんにちは」が「こーんにーちーはーー」になるわけですから。音が付くとやはりどうしても長くなってしまいます。つまり時間の感覚が引き延ばされます。そうすると演劇ほどリアルなやり取りができません（リアルにしようとするればラップのようになってしまいます。ラップオペラというのも面白そうですが、かえって不自然になるかもしれません）。代わりにじっくりと独り言を聞かせたり、同時に何人もの人物が独白を行う、ハーモニーを作るなどを可能にしたりします。これにより観客は小説を読むように登場人物の思いを追うことができる、ということですね。おそらくこの辺りがコンラッド氏の音楽と演劇は疑わしい敵対的ですからある間柄にあり、オペラが本当に文学的な類縁性を持つのは小説だということである、という考え方の根本なのかもしれません。

非常に多くの人がオペラというのは、音楽が付いた演劇だと捉えているようです。

その事自体は間違いではないと思いますが、問題は、（現在でも頻繁に起きる事ですが）作曲家が台本をそのまま作曲すればオペラになるんじゃないか、と考えるような事態です。それだけではない、プラスアルファのあるも

(42)

のだけが、今回お見せしたような「レパトリー」に変わっていくということを私は体験的に感じております。

小説は思考の動きを辿り、その動きにおいて音楽は一つの表象となる。
オペラは楽劇というよりも音楽的小説なのである²⁰

以上、本日の私の話では、コンラッドの上記の言葉を手がかりにして、音楽的小説としての意味について考えました。

質疑応答

Q1. 演出家は自分の考えをどのように作品に反映させていますか？

A. 答えは二つあると思います。一つは、再演芸術であるオペラの場合、設定を変えるというやり方で、これは「モダン演出」「読み替え演出」と言われるような方法です。解釈を変える事によってオリジナリティを入れるアプローチです。このやり方は現代演劇ではよく見られます。

もう一つは「音楽作品」であるオペラの場合、「再生する」という事にポイントがあると思います。物言わぬ楽譜をもう一度自分達の身体を通して実体化する時に自ずからオリジナリティは出るのではないか、という考え方です。私の場合、日本画を学んでいた時に「君が描けば日本画」と言われた経験が大きく影響しています。

Q2. 他の音楽劇、ミュージカルとオペラの違いとは？

A. さまざまな指標が提示されていますが、それぞれの指標に例外も多くあります（クラシック起源やジャズ起源の違い、マイク等を使って電気

的に音声を増幅するか否か、等)。プロダクションの形態の違いは大きいと思います。ミュージカルは毎日上演できますが、オペラの場合は同じキャストでは難しい、とか。

私個人としては、音楽がドラマの展開に決定的な役割を担うか否かだと思っています。オペラとは「Dramma per musica = 音楽によるドラマ」である、という考え方が決定的ではないかと思っています。

Q3. 現代風にアレンジしたいオペラはありますか？

- A. 私は現代作品のオペラ以外にはあまり現代風にアレンジしたい作品はありません。基本的に私は音楽から感じ取られる印象によって演出をします。現代風にアレンジしたりする方は言葉によって演出している印象があります。

「電話」など、文化風俗の変化に応じて変えなければならない作品はいくつかあります。

黄金時代の作品などには様式感が大事です。ベートーヴェンの「運命」や「田園」の音を聴いて、それぞれ逆の題名を連想する人は少ないように思います。私が演出するとイタリア人の友人などは「日本風」と思うようです。このように、私のオリジナリティは私が意識しなくても現れるようです。ですから、アレンジするという意識はあまりありません。予算的に「現代化」しなければならない場合がありますが。そういった理由から、新しい舞台技術を導入する事も多いです。

本稿は、2021年11月19日、(創価大学ディスカバリー・ホール)にて開催された授業内講演(表現文化論入門、14:50~16:20)の内容を再録したものである。

注

- 1 図版①馬場紀雄演出「椿姫」舞台写真
- 2 Petrucci Music Library より引用・筆者により編集。
- 3 ピーター・コンラッド、「オペラを読むーロマン派オペラと文学形式」、富士川義之訳、白水社、2003、P.7。
- 4 『新潮オペラCDブック』1〈ヴェルディ 椿姫〉所収／デュマ・フィス「椿姫」高橋邦太郎訳、新潮社 1995、P.65。(なお、以下、翻訳箇所引用については一部改編を伴う)
- 5 ピアーヴェ台本 ヴェルディ《ラ・トラヴィアータ》第一幕より (筆者訳)
- 6 Edition Peters より引用、筆者により編集。
- 7 『新潮オペラCDブック』1、P.75-P.79。
- 8 デュマ・フィス、『椿姫』、新庄嘉章訳、新潮社、1950、P.112を参照。
- 9 ピアーヴェ台本 ヴェルディ《ラ・トラヴィアータ》第一幕より (筆者訳)。
- 10 Edition Peters より引用、筆者により編集
- 11 『椿姫』、新庄訳、P.294-P.296を参照。
- 12 『新潮オペラCDブック』1、P.117-P.118。
- 13 『椿姫』、新庄訳、P.8。
- 14 同書、P.30。
- 15 同書、P.51。
- 16 同書、P.331。
- 17 ピアーヴェ台本 ヴェルディ《ラ・トラヴィアータ》第一幕より (筆者訳)
- 18 Edition Peters より引用、筆者により編集
- 19 Edition Peters より引用、筆者により編集
- 20 ピーター・コンラッド、前掲書、P.7-P.8。

【講師紹介】

馬場紀雄 (ばば・のりお)

昭和音楽大学声楽科を卒業後、昭和音楽大学助手を経てオペラ演出家を志す。藤原歌劇団、新国立劇場、東成学園などの数々のオペラ公演で演出助手として研鑽を積む。平成12年度文化庁芸術家在外研修員として渡伊(財)ロームミュージックファンデーション在外研修生として再び渡欧、イタリア各地の歌劇場、スペインのビルバオなどで演出助手として活躍。帰国後、藤原歌劇団、東京オペラプロデュース、首都オペラ、昭和音楽大学オペラ公演等の公演で、40本以上に及ぶオペラやオペレッタの古典作品をプロデュース。また、自身の台本によるオペラ「アオリヤエ」(作曲：新垣 雄)を初演演出。昭和音楽大学・大学院講師。稲城市民オペラ代表。