東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

オペラの上演とその変換について

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-04-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 星, 洋二, Hoshi, Yoji メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1455

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

オペラの上演とその変換について

星　洋二　（声楽）

音楽作品は、それを演奏する者の感性や解釈、演奏技術や楽器の進化とそれに伴う奏法の変化などによって再現のされかたが変化する。また、装飾音の付け方やカデンツァのアレンジ、テンポ設定や速度変化の加減などは演奏者や指揮者の好みによっても大きく異なったものとなる。演奏の受けとめられ方も、その時々の聴衆の好みや社会の流行、時代背景の影響などによって大きく異なってくる。特に言葉とストーリーを持ち、観客に直接言語とドラマを伝えることができるオペラは､音のみの表現による他の音楽ジャンルに比べ、社会的・政治的背景や思想、時代の流行などの影響をより直接的に受けやすいと言える。

ここでは作曲家がオペラを創り上げる過程や、その初演や再演を繰り返すなかで、作品が周囲からいかなる影響を受けていたかについて、いくつかの有名なオペラを例に挙げて述べていく。

オペラは作品が書かれる過程において、作曲者が初演の歌手を想定し、予定されるキャストに合わせて作曲をしたケースも多く、初演における観客の反応や次に上演される劇場の歌手の技量に合わせたり、歌手からの要求によって超絶技巧を加減したりし、アリアや重唱、レチタティーヴォやシェーナ(場面)などが追加･削除されることも稀ではなかった。

モーツァルト≪ドン･ジョヴァンニ≫は 1787 年にプラハでモーツァルト自身の指揮により初演されているが、翌年のウィーンでの上演の際には、エルヴィラのアリア〝In quali eccessi″や、ツェルリーナとレポレッロのデュエット〝Per queste tue manine″が新たに加えられ、その前後のレチタティーヴォも書き加えられている。これらの改訂は、モーツァルトが自分のオペラを良く理解し、好意的に受け入れてくれていたウィーンの聴衆に向けて行ったものであったと推測される。一方、初演で歌われたオッターヴィオのアリア〝Il mio tesoro intanto″は削除され、代わりに新たなアリア〝Dalla sua pace″が作曲されているが、これは技巧的な〝Il mio tesoro intanto″が歌えないと言うウィーン公演時のテノールからの要望によるものであった。今日の上演ではプラハ版を基にして、オッターヴィオとエルヴィ

ラのアリアなど、ウィーン版で書き加えられた部分を追加して演奏されることが一般的となっているが、ツェルリーナとレポレッロのデュエットが上演されることはあまり例を見ない。

違う国の劇場での公演においては、その国の社会的・政治的な背景、国民性、聴衆の嗜好などにも配慮した上演が必要となり、そのオペラ上演の条件として劇場側から作曲家に様々な改訂が要求されたことも多くあった。

例えば、リヒャルト・ワーグナーの≪タンホイザー≫は、1845 年にドレスデンの宮廷歌劇場でワーグナー本人の指揮で初演(ドレスデン版)されたが、1861 年のパリ・オペラ座での上演においては、第一幕にバッカナール(バレエ音楽)が追加されるなどの改訂が施されている。このパリ版でのバッカナールの追加は、当時フランスで主流であったグランド・オペラの様式に合わせるため、パリ・オペラ座側が公演の条件としてバレエの挿入を要求したものである。パリでの成功を望んでいたワーグナーはその条件を受け入れたものの、通例の第二幕にではなく、第一幕にバッカナールを挿入したため、ダンサーを目当てに第二幕から劇場に訪れる若い貴族たちからの強い反感を招き、パリ初演は妨害による喧騒の内に公演自体が取り止めとなっている。このパリ初演の失敗には、第二次イタリア独立戦争に絡んだ当時のフランスとウィーンとの政治的対立も影響していたと考えられる。

ワーグナーと出生年を同じくし、いずれも「劇と音楽の統合」を目指していたことで、たびたび比較されるヴェルディの作品も、時代や政治的な影響を少なからず受けていたと言える。ヴェルディの名をヨーロッパ中に広めることとなった≪ナブッコ≫は、力強い合唱で愛国心を歌い上げることにより、オーストリアの圧政下にあったイタリアの人々を奮い立たせた。続く≪十字軍のロンバルディア人≫も第一次十字軍遠征における愛国的物語で、それ以降イタリアの人々はヴェルディに祖国愛を題材とした愛国的作品を望むようになったのである。その作風は≪エルナーニ≫≪アッティラ≫≪レニャーノの戦い≫など、ヴェルディの前期の作品に顕著に見受けられる。イタリア軍が 1176 年にレニャーノでドイツ軍を破った歴史的事実を描いた≪レニャーノの戦い≫は、当時ヨーロッパ各地でパリ革命をはじめとした動乱が勃発するなか、ヴェルディが書き上げたものである。オーストリアの圧政に苦しみながら、イタリアの独立を願う人々の愛国心に訴えかけ、強い共感と共に熱狂的に受け入れられたこれらのオペラは、二枚目のテノールではなく、力強い表現が

可能なバリトンを主役として物語が展開していることも、この時代背景を考慮すれば当然の事であろう。ヴェルディ前期のオペラ作品は現代でも時々上演されてはいるが、彼の後期の作品に比べると上演の頻度も少なく、観客の反応も当時の熱狂的なものとは明らかに違っている。

余談ではあるが、政治的影響と言えば、オペラの殿堂として世界中に知られるミラノ・スカラ座は、ムッソリーニのファシスト政権(1922～1943)下においてプロパガンダとして利用され、思想的支配を受けていた歴史がある。当時スカラ座の芸術監督を務めていた指揮者のアルトゥーロ・トスカニーニは、ファシズム体制に反対の姿勢を貫き続け、1928 年には政権の圧力から逃れてアメリカに活動拠点を移していたが、イタリアがファシズムから解放された 1946 年のスカラ座再開時には英雄として迎えられている。その後スカラ座では、それまでの反動による「ファシストへの拒絶」が行われ、ファシズムの思想を持つ歌手や指揮者、関係者が排除された時期が暫く続いたのである。

ファシズム政権による支配を受ける以前のスカラ座で 1904 年に初演されたプッチーニの≪蝶々夫人≫は、興行的成功を優先するプロモーターや、劇場支配人からの要求による改訂が加えられたことにより、作曲家が本来意図したものとは違った形で定着し、世の中に広まったケースといえる。その初演はオペラ史上に残る大失敗であったが、その後、第二幕を二つに分割して全三幕構成とし、初演では演奏されなかったピンカートンのアリア〝Addio, fiorito asil″を復活させるなどの改訂が施され、同じ年にブレッシャのテアトロ・グランデにおいて圧倒的成功を収め、真価が認められている。この「ブレッシャ版」≪蝶々夫人≫は、ヨーロッパ各地でも次々と成功を収め、フルスコアが出版されるばかりとなっていたが、フランスおよびアメリカでの公演のためにプッチーニは大幅な改訂を余儀なくされてしまった。パリの劇場支配人は自分の妻に蝶々夫人を歌わせるために、そのキャラクターや声質にまで影響するような変更を要求し、アメリカ公演のプロモーターは、100 回を超える公演の経済的成功を優先に考え、アメリカ人の反感を生みそうな部分や表現の削除をプッチーニに強要したのである。その結果、台本作家達が意図的に蝶々夫人とは対照的な性格として描いていたピンカートンの妻ケイトの出演部分のほとんどが削除され、そのキャラクターも薄められてしまっている。

プッチーニは≪蝶々夫人≫制作にあたり、実際に日本の女性から日本の歌や文化、日本女性の立ち居振舞いを学んでおり、15歳の日本の少女である蝶々夫人を、透明で美しいリリコ・レッジェーロの声を持つストルキオというソプラノに歌わせることを想定して作曲をしていた。したがって「ブレッシャ版」までの蝶々夫人は、しとやかながらも内に強さを秘めた極めて日本的な女性であった。しかし、フランスとアメリカ公演のための改訂が施された「パリ版」では、ドラマティックな歌唱と直情的なキャラクターを持った西洋の女性に変えられ、プッチーニが苦心の末に生み出すことに成功した繊細で魅力的な日本の乙女の姿は影を潜めてしまっている。以来「パリ版」が≪蝶々夫人≫の公式スコアとされて上演が行われ､現在に至っていることは我々日本人にとってはとても残念なことである。

≪蝶々夫人≫≪椿姫≫と並んで、有名オペラ初演の3大失敗として数えられるビゼーの≪カルメン≫は、現在も世界中の歌劇場で上演されているフランス・オペラの代表作である。初演が行われたパリのオペラ・コミック座は、その名の通り軽妙なオペラ・コミックを上演する歌劇場であったため、音楽の間を地の台詞で繋ぐオペラ・コミック様式で書かれてはいたものの、物語が社会の裏側や人種問題にも関わり、殺人で終結する悲劇である≪カルメン≫は、オペラ・コミック座の観衆には受け入れられなかったのだろう。しかし、初日以降の評判は悪いものではなく、ウィーン公演のために台詞部分をレチタティーヴォに書き換え、グランド・オペラ形式に改訂する依頼が入り、ビゼーも承諾をしていたが、心臓発作で急死してしまった。そのため、ビゼーの友人エルネスト・ギローがレチタティーヴォ部分を作成してウィーン公演にこぎつけ、それ以降は、この「ギロー版」によって≪カルメン≫は上演され、世に広められたのである。

当初ビゼーは≪カルメン≫作曲にあたってメリメの原作に忠実な台本を望んでいたが、劇場側から、主人公達が極悪犯罪者であることなどへ難点を示され、大幅な変更が行われている。原作では「強盗団」であったダンカイロの一味は「密輸団」とされ、殺人や強盗を繰り返す犯罪者であったホセは、カルメンの色香に惑わされた一途な青年として描かれている。男を騙し、平然と悪事を行う性悪女であったカルメンも、束縛を嫌い自由に生きる奔放で魅力的な女性となっている。原作には登場しないホセの幼馴染のミカエラが加えられ、ホセの純粋な面を描き出すことに貢献している。劇場側からの要求により施された台本やキャラクター設定に関するこれらの変更は、結果的には物語と登場人物の魅力をよ

り引き出すことに繋がり、≪カルメン≫が時代と国境を越えて万人に受け入れられ、現在でも世界各国で上演され続けている要因となっていると思われる。

オペラの上演においては、指揮者・オーケストラ奏者・歌手・合唱・コレペティトーレ（オペラコーチ）などの演奏・音楽スタッフに加えて、演出家・衣装・照明・舞台装置・小道具などの舞台および演出スタッフ、歌劇場（主催者）・プロデューサー・スポンサーなど、舞台を創り上げていくためには、ひとつの大掛かりなチームが必要であり、それぞれの公演ごとにそのチームのメンバー構成は全く違ってくる。そのため、同じ作品の上演であってもそれぞれのコンセプトや経済的条件の違いなどによって、公演の規模や質、方向性も大きく異なってくるのである。

現代の我々が再現芸術家としてオペラ上演にあたる場合、作曲者が書き残した楽譜には最大限の敬意を払い、作曲者の意図、作品に込められた想いや主張を楽譜の隅々から読み取り、楽譜に示された音楽や歌詞（リブレット）、楽語やト書きを忠実に再現して観衆に伝えることを目指すべきである。そのオペラが持つオーソドックスな全容をしっかりと把握・理解したうえで、初めて新たな解釈や斬新な演出を試みることが許されるのである。

イタリアではオペラ歌手は「歌手 Cantante」ではなく、「通訳者 Interprete」として紹介される。歌手は作曲者が創り上げたオペラ作品を楽譜から歌唱と演技へ起こし、観衆に正確に通訳することが第一の仕事とされている。カデンツや細部のフレーズィングなど、ある程度歌手の技量や嗜好に任せられている部分においても、作者の意図に添った表現・演奏とならなければならず、それを可能とするにはその作品の時代や様式感に対する深い理解も必要となってくる。

私がイタリアで歌唱法を教わった世界的オペラ歌手アルド・プロッティ氏は「自分なりにいろいろと変えて歌ったりしても、結局は楽譜通りが一番しっくりくるものだ」と語っており、有名な歌手たちが独特の歌い方をしている部分についても、「そうすることがその人にとって最も歌いやすいし、そうしなければ自分の歌唱に悪影響が出る可能性があるため、やむを得ずそう歌っていることも多いのだ」とも話していた。また、プロッティ氏はレッスン中に歌いかたを訂正した後、その部分の楽譜を指さして「〇〇（作曲者名）はこう書いたのだから！」と口癖のように付け加えていたものであった。

作品のオーソドックスな姿を良く知らなければならないのは、観客側においても同様で、本来の姿を理解していればこそ、新しい解釈や演出の本当の面白さや意図に気づくことが

できるのである。オペラ上演の歴史が古く、作品に対する観衆の理解や親密度が高いヨーロッパ各国などと比べて、我が国の場合は特に、演奏者や演出・制作スタッフと観衆との間には、その作品に対する知識や理解度の差異が少なからず存在するため、演奏する側の嗜好や工夫に走り過ぎた演奏・演出は観衆を置き去りにしてしまう可能性が大きい。したがって、オペラ公演を主催する側が上演作品に関する背景的知識を観衆へ提供する試みや、上演前に観衆へ事前教育を行き届かせるなどの工夫や配慮は必須であると思われる。また、演奏する者達も自己の芸術的探求のみに偏った演奏を提供するのではなく、できる限り観衆へ寄り添って、正しく解りやすい「通訳」を心がけるべきなのである。このような努力を続けることによって、オペラは我が国の人々にとってより身近なものとなり、真の文化として定着していくのではないかと考える。

【参考文献】

グラウト, D･J　1982　『オペラ史上・下』服部幸三　訳　（東京：音楽之友社）［*A SHORT HISTORY OF OPERA*. (アメリカ：コロンビア大学出版局, 1947)］

マーリ・マイヤスコウ　2007　『イタリア･オペラを支える陰の主役　ウバルド・ガルディーニ』中谷一義･藤田茂･向井大策　訳　（東京：開成出版）［Preparing an Operatic Role:Legendary Italian Coach Ubaldo Gardini and leading opera artists on the approaches to a convincing vocal performance.(London : WHZ Books, 2008)］

目黒　三策　編　1966　『標準音楽辞典』　東京：音楽之友社

Wikipedia　（2022 年 3 月参照）

「ドン・ジョヴァンニ」

https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%89%E3%83%B3%E3%83%BB%E3%82%B8%E3%83%A7%E3%83%B4%E3%82%A1%E3%83%B3%E3%83%8B

「タンホイザー」

https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%BF%E3%83%B3%E3%83%9B%E3%82%A4%E3%82%B6%E3%83%BC

「ジュゼッペ・ヴェルディ」

https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B8%E3%83%A5%E3%82%BC%E3%83%83%E3%83%9A%E3%83%BB%E3%83%B4%E3%82%A7%E3%83%AB%E3%83%87%E3%82%A3
「カルメン」
https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AB%E3%83%AB%E3%83%A1%E3%83%B3_(%E3%82%AA%E3%83%9A%E3%83%A9
「ミラノ・スカラ座」
https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%B9%E3%82%AB%E3%83%A9%E5%BA%A7
「ファシズム」
https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%B7%E3%82%BA%E3%83%A0