

オッフェンバックの芸術的戦略としての「夢幻オペレッタ」

—1870年代パリの演劇文化の変容と「二流劇場」におけるミドルカルチャーの誕生（概要）

森 佳子

ジャック・オッフェンバック（1819-1880）はオペレッタの創始者として知られ、《地獄のオルフェウス》（1858）などで名高い。しかし現在において《ホフマン物語》を除く、1870年の普仏戦争以後の作品に光が当たることはあまりない。その中には「夢幻オペレッタ」と呼ぶべき作品群—《にんじん王》（1872）、《地獄のオルフェウス》第2版（1874）、《ジュヌヴィエーヴ・ド・ブラバン》第3版（1875）、《月旅行》（1875）の4作品—が含まれている。これらはいずれも、19世紀に大流行した庶民の音楽劇である夢幻劇（フェリー）とオペレッタを融合したものであるが、「第二帝政の終焉による帰結」として看過されて来た。

Ⅲ部構成（全8章）からなる本論文は、これらの「夢幻オペレッタ」の意義を証明しようというものだが、同時に作品そのものから、当時の「観客」について考察を加えるところに価値がある。具体的には、当時における劇場システムの変化、そして観客の趣味の変化を見据えながら、台本と音楽の分析を行うことで、オッフェンバックの「戦略」と劇場の想定していた観客層が明らかにされている。以下、各章ごとに詳しい概要を記す。

第Ⅰ部「19世紀パリの大衆的な劇場文化」では、当時のパリにおいて夢幻劇やオペレッタなどの「音楽」を特徴とするジャンルが育まれた経緯、そしてオッフェンバックが「夢幻オペレッタ」創作へ至った背景を描き出す。

第1章 19世紀前半におけるパリの劇場政策の影響

フランスでは伝統的に、個々の劇場のジャンルは権力によって管理される傾向にあったが、1807年のナポレオン一世の勅令によって、さらに状況は変化した。その際に、パリでは八つの劇場が選ばれたが、それらは「大劇場」と「二流劇場」の二種類に分かれていた。それをきっかけに、パリの劇場はレパートリーなどにおいて厳しい制限を受けるようになる。しかし1850年代中頃より、レパートリーは自由に解放される傾向が強まり、その後はそれぞれの劇場の力量が試される時代へと変遷を遂げていく。

特に、メロドラマや夢幻劇を上演した劇場は「二流」とはいえ、権力に完全に屈することなく活発な活動を行っていた。その中には中規模以上の劇場が多かったが、50年代以後の自由化に伴い、オーケストラや合唱、バレエ団の規模もさらに大きくなっていった。すなわちこれらの劇場においては、「音楽」を自由に取り入れることで、他との差別化を図ろうとしたものと思われる。おそらくこうした状況

は、大衆的な音楽劇が繁栄するための豊かな土壌を形成していったのだろう。

第2章 オペレッタの栄枯盛衰と「夢幻オペレッタ」

一般的にフランス・オペレッタの発祥は、1854年にエルヴェがフォリー・ヌーヴェルを開場し、自作のオペレッタを上演したところに始まると言われる。それに刺激を受けたオフエンバックは1855年にブーフ・パリジャンを開場し、次々とオペレッタを創作していった。

パリの文化の華として一時代を飾るオペレッタは、第二帝政のブルジョワジーの繁栄とともに、当時の政治的動きへの反動として生まれたと言って過言ではない。その軽妙洒脱な雰囲気は当時の社会を反映したものであり、貴族階級に代わって特権を得ていたブルジョワ階級の心を捉えた。

この第二帝政期とはまさに「スペクタクルの時代」と呼ぶに相応しく、大衆的な音楽劇を行う劇場の増殖が、大衆娯楽への熱狂を生み出した。しかしながらこのような演劇性は、パリ改造の推進力であった資本と商業の力の前に皇帝が権力を失ったことにより、1862年以後すっかり姿を消してしまう。しかもその後、1870年の普仏戦争によって第二帝政が完全に崩壊し、国粋主義的傾向が増すにつれ、オフエンバックのオペレッタは時代に合わなくなったと評価されるようになる。その結果、彼の作品の特徴である「滑稽」（ブフォヌリー）は批判を浴び、彼自身も不当評価され、「第二帝政の終焉とともに終わった」と強く印象づけられた。そうした「不利な」状況を背景に、オフエンバックは「夢幻オペレッタ」の創作へと向かう。

第II部「オペレッタの本質—『滑稽』（ブフォヌリー-Bouffonneries）と『繰返し』の美学」では、1870年以後のオフエンバック作品群を見ていく前に、彼のオペレッタの「本質」とは何か、改めて検討を行う。具体的には、オペラ・コミックから引き継いだ「滑稽」の要素と、クーブレやロンドといった歌に見られる「繰返し」の美学について理解を深める。また、これまで全く研究が不十分であった音楽の「滑稽」については、それとは別に考察を行う。それらは、第III部において「夢幻オペレッタ」を相対化するための手がかりとなる。

第3章 オペラ・コミックがオペレッタに遺したもの

オペレッタの源泉としては、フランスのオペラ・コミックとイタリアのオペラ・ブッフア、そしてヴォードヴィルが挙げられる。特にオペレッタの台本や音楽的構造において、18世紀のオペラ・コミックが与えた影響は大きかったと考えられる。

19世紀に入るとオペラ・コミックは次第に高尚化していき、「滑稽」（ブフォヌリー）のモチーフ

フはそこから次第に姿を消す。しかしそうした要素は、オッフェンバックのオペレッタに取り入れられ、大衆的な劇場において生き残っていく。またそれだけでなく、オペラ・コミックに特徴的な「クープレ」や「ロンド」といった有節歌曲も、確実にオペレッタに受け継がれている。

分析によれば、オッフェンバックの有節歌曲において、「繰返し」に支配されて一見不自由に思えるそれらの形式は、むしろ創意工夫に満ちたドラマ的效果に役立っている。すなわち彼は、かつて啓蒙思想家たちが主張した理想を具体化し、その「繰返し」の技法をドラマの展開に上手く結び付けることで、喜劇的な効果を挙げることに成功している。しかもこのような歌曲は、「夢幻オペレッタ」において他の作品よりも多く挿入されるため、これらに着目することは重要である。

第4章 音楽が描く「滑稽」—その美学的価値の発見

その他オペレッタの大きな特徴として、「滑稽」が音楽で描き出されている点が挙げられる。しかし残念ながら19世紀中頃までは、音楽と「滑稽」の関係、そしてその芸術性について理論家に真面目に取り上げられることはなかった。フランスでは19世紀後半になってようやく、ユーモアに関する研究が行われるようになり、それをきっかけに音楽と笑いに関する考察が満を持して現れる（ボーキエの著作）。それらをふまえると、すでに過去よりさまざまな「音楽的ユーモア」の例が存在し、オペレッタに見られる「滑稽」もそこに含まれることが明らかである。

音楽的ユーモアは大きく「相対的」と「絶対的」に分類される。特に後者に含まれる「逸脱」の方法は芸術的に高度なもので、ボードレールが言う「絶対的滑稽」とそれは深く結びついている。この「逸脱」はオッフェンバックの得意とする方法であり、むしろ「夢幻オペレッタ」においても取り入れられている。

第III部「オッフェンバックの『夢幻オペレッタ』—その芸術性と社会的意義」では、第二帝政期から第三共和政に入る重大な時期に創作され、「滑稽」と「ファンタジー」が音楽の力によって見事に融合された「夢幻オペレッタ」作品を、あらゆる角度から考察する。そして第一作《にんじん王》に光をあてることで、1860年代に始まった劇場政策の自由化において、オッフェンバックが「夢幻オペレッタ」に取り組んだことへの意義を明らかにする。

第5章 ファンタジーというイメージの源

「夢幻オペレッタ」作品のもう一つの源泉である、夢幻劇というジャンルにはファンタジー（幻想）の要素が不可欠である。それはむしろ19世紀特有のものではなく、音楽劇の起源からすでに存在し、

多くのイメージを提供して来た。

もっともこのファンタジーへの志向性は、オペラ論争を経て、18 世紀後半の啓蒙思想家たちの間に起こった「メルヴェイユ」(超現実)への批判によって、一旦影を潜めたかのように見えるかもしれない。しかし実際には、ファンタジーが音楽劇から消えることはなく、観客の根強い人気に支えられて、大衆的な喜劇の舞台において生き残っていくことになる。

実際に、啓蒙思想家の中でも喜劇的オペラに関心の深かったヌガレは、それにおける「メルヴェイユ」の可能性に触れている。すなわち彼は、オペラ・コミックに超自然の要素を取り入れたジャンル(オペラ・フェリー)の確立を試みているのである。確かに 18 世紀末から 19 世紀初頭のオペラ・コミックの一部にそうした傾向の作品が見られるが、それらが後に現れる「夢幻オペレッタ」の「遠い」先行形態の一つであることは確かであろう。

第 6 章 夢幻劇(フェリー)とは何か

夢幻劇はオペレッタと同じく、ナポレオン一世の「二流劇場」に属していたジャンルであるが、その起源はオペレッタよりもかなり古い。一般的に、夢幻劇はメロドラマとほぼ同じ基盤を持ち、マルタンヴィルの『羊の脚』(1806)からジャンルとして確立されたと言われる。そもそも夢幻劇の台本作者や作曲家、あるいは上演する劇場もメロドラマと同じであったため、当初において二つのジャンルの「相違」はそれほど認識されていなかったかもしれない。

メロドラマと夢幻劇における共通の特徴としては、大掛かりな舞台装置を使い、観客に驚異を味わわせるという点が挙げられる。しかし夢幻劇においては、その性格上から、メロドラマより一層派手な舞台転換が好まれた可能性がある。大きな相違点としては、メロドラマでは義務ではないバレエを夢幻劇では必ず入れること、そしてテーマは奇想天外で喜劇的なものに限られることが挙げられる。すなわち夢幻劇には、妖精や悪魔、魔法使いのような超自然的登場人物が欠かせない。

しかしながら夢幻劇に関する情報はきわめて乏しく、特にその音楽に関しては謎に包まれている。そこで、これまで知られていない一次資料(パリ・オペラ座に所蔵される台本群)を調査し、その結果をもとに夢幻劇の起源とその構造について考察した。

分析結果によれば、夢幻劇の音楽部分は、メロドラマよりも充実していることが明らかである。それにおいてはパロディによる独唱だけでなく、時には劇的効果を上げるためのデュオ、アンサンブルも挿入され、合唱、バレエがふんだんに使われる傾向にあり、50 年代になるとさらに大規模化したものと考えられる。

オフエンバックの「夢幻オペレッタ」はむろん、彼のオリジナル音楽で構成され、オペレッタとし

での体裁を保っている。しかしながら、もともと夢幻劇は音楽的構造を有したジャンルであったがゆえに、オペレッタとの融合が容易だったのだろう。すなわちここで確認したいことは、オッフェンバックのアイディアの源泉が、フランスの夢幻劇の伝統において、長い間熟成されたものの上に出て来たという事実である。

第7章 「夢幻オペレッタ」作品の上演史—第二帝政から第三共和政の狭間で

第2章で見たように、普仏戦争前後において、オッフェンバックの創作のピークは過ぎたと見なされ、状況は不利であった。それゆえに彼は、オペレッタを夢幻劇と融合させることで新しい道を切り開こうと考えた。

オスマンの都市改造後に夢幻劇は一度廃れたが、1870 年前後において再び脚光を浴び、その殿堂であるゲテ座などにおいて人気を盛り返していた。すなわちこのジャンルが、戦後の観客にとって一時的な「憂さ晴らし」となったのは確かだろう。しかし批評家たちは、オッフェンバックの「夢幻オペレッタ」をそれほど高くは評価しなかったのである。

「夢幻オペレッタ」は、普仏戦争後の新しいゲテ座における「新機軸」（芸術的戦略）として受け入れられた。しかし、ちょうど政治的な変化が激しい頃に上演された、第一作《にんじん王》への評価は混乱したものであった。その当時において、夢幻劇を軽視していた一部の評論家と一般の観客の間に、ある種の乖離が存在したことは想像に難くない。

それぞれの作品を見ていくと、「夢幻オペレッタ」は伝統的な夢幻劇の方法を受け継ぎ、時代の変遷に合わせて、オペレッタとは異なる美学を内包するようになったことがわかる。すなわちそれらは、単にオペレッタを大規模化したものではなく、きわめてブルジョワ好みのオペラに近い雰囲気も維持しているのである。しかしこれらの作品が、一般の観客には受け入れられたものの、あまり批評家に関心を持たれなかった背景としては、当時の自然主義的傾向が考えられるかもしれない。

すなわちその頃、再びオペレッタの「滑稽」が批判され始めたことに加えて、夢幻劇の超現実的な側面が、自然主義を支持していた批評家たちに多くの攻撃材料を与えたことは確かであろう。これらの経緯を見ると、遡って 18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて、「真実の描写」を支持した啓蒙思想家の影響が強かった頃に、同じような現象があったことが思い起こされる。

第8章 《にんじん王》の台本と音楽構造に見られる技法の多様性

おそらく「夢幻オペレッタ」作品の中では、《月旅行》が最も成功したと思われるが、本論文においては、第一作の《にんじん王》（サルドウ台本）を重視している。この作品は《ホフマン物語》への布

石を引いたと同時に、オッフェンバック自身の転機に際して書かれたものである。しかもそれは、風刺的な作品として価値があるだけでなく、明らかにマルタンヴィルを起源とする夢幻劇の伝統を直接引き継いでおり、その意味でも取り上げるべきであろう。

《にんじん王》の台本を考察すると、単にファンタスティックな特徴を引き継いでいるだけでなく、さまざまな要素が重層的に織り込まれている。

ファンタジー以外の特徴としてはまず、「現在性」を含むモチーフが挙げられる。例えば、当時の社会状況を反映して細分化された身分、職業を一つの場面に挿入し、資本主義的な光景の描写を取り入れる方法がそれにあたる。また同様に、当時リアルタイムで多くの人びとの関心を引いていた「鉄道」や「ポンペイの噴火」の場面も、ある意味で「現在性」を感じさせる部分である。まさにこれらの要素は、19世紀末当時の典型的な観客を想定して挿入されたのであろう。

また、この作品におけるオペレッタとしての側面は、台本に見られる「風刺」を考察することで理解される（現存する4幕版と3幕版の台本、そしてヴォーカルスコアが参考になる）。それらによれば創作から上演にかけて、数回の変更が施されており、作者たちは常に観客の反応を見て、時流に乗ろうとしていたことが明らかである。言い換えれば、このような社会的変革の時代において、作者たちは「風刺」の方法に試行錯誤を重ねていたのである。ただしそれは、風刺自体が弱まったという意味ではない。おそらくそれは、第二帝政から第三共和政の移行期という特殊な状況において、時代が凝縮した形で反映されたことによる、必然的過程であったのかもしれない。

一方、音楽構造に目を向けてみると、歌による頻繁な「中断」が大きな特徴であるが、それは明らかに伝統的な夢幻劇の構造に基づいたものである。これらは必ずしもドラマと無関係ではないものの、19世紀的なオペラの「リアリズム」とは方向が異なり、むしろ18世紀へ後退したとも言える。伝統的な夢幻劇の場合は、歌詞に既知の音楽を付けることで、観客に親しみを持たせることに成功していたが、「夢幻オペレッタ」においても平易なメロディによる独立した歌を数多く挿入し、次々と有名な歌手に歌わせることで、幅広い層の観客を満足させようとする目的があったのだろう。

しかし一方で、この《にんじん王》に見られる音楽の「滑稽」は、かなり高度な方法によるものである。それらは相対的視点から「音楽とテキストの関係における音声的な面白さ」「強調と矛盾」、絶対的な視点から「音楽自体の意外性」の三つに分類出来る。その中でも特に「音楽自体の意外性」は、この作品において重要なテーマに表れており、強い印象を与える。すなわちそれは、音楽の美的本質を否定することで生まれる「歪んだ」ユーモアであり、グロテスク（＝芸術的）な笑いを求めるこの作品に相応しい。このような方法に注目することは、オッフェンバックの芸術的意図とその創造性を理解するための鍵になる。

結論

《にんじん王》を、第Ⅱ部で明らかにした手がかりによって詳細に分析してみると、右派も左派も、ブルジョワも庶民も満足させる、すなわち「あらゆる人びとのための芸術」たらんとした試みであったことがわかる。政治面に加えて、当時の劇場政策における状況の変化を考えると、作品を成功させるために、それは必要な条件であった。しかし《にんじん王》の初期の版はまだ直接的風刺の色が濃く、特定の観客層にとって気に入らないことが想像された。その後台本には変更や削除が繰り返されることで、直接的な表現は極力控えられ、ファンタジーというフランス人に共通の趣味によって「大衆」に受け入れられるように工夫された。上演回数が少なくなかったことを思えば、《にんじん王》をはじめとする「夢幻オペレッタ」は、経済的にはともかく、芸術的戦略としては成功したと言える。

オペレッタが栄えた第二帝政期において、劇場の数は激増したが、それに伴う趣味の多様化によって観客自体の変容も著しかった。そうした経緯を経て、おそらくオペラ文化、あるいは芸術の「大衆化」は第二帝政末期より顕著に現れ、音楽芸術はあらゆる人びとに手の届くものとなっていた。そもそもオペレッタは「社会のあらゆる階層に芸術の趣味を広めることで、音楽に最も大きく貢献する芸術家たちの流派」であり、そのような劇場文化の変容に相応しいジャンルであったが、60年代になるとその観客はさらに「マス」化していった。

特に1864年の勅令によって制限から解放された後、パリ・コミューンを経て劇場の数が整理されてしまうと、いわゆる「大劇場」と、高尚路線を目指す一部の大衆的な劇場の間で、境界線が薄れていったと考えられる。中でもゲテ座はオスマンの都市改造事業によって、以前よりも中央に近い場所に移転させられ、その観客層はかなり幅広いものであったため、それがオッフエンバックの新しい創作活動に影響したのだろう。

「夢幻オペレッタ」における多層的な構造は、単なるエンターティメントではなく、芸術的な試みを内包したものでもあった。まさにオッフエンバックは、「大衆」とブルジョワ文化である「オペラ」を接近させようとしていたのである。言い換えればその試みは、ハイカルチャーとローカルチャーのどちらでもないものを新たに創出しようとしたのかもしれない。まさしくそれは、ブルジョワ層の細分化によって出現した中流層、新しく力をつけて来た労働者層などが渾然となった、19世紀末の劇場における観客の志向を反映していたと言える。すなわちこれらの作品群は、19世紀末まで続いたブルジョワ文化の変容の結実でもあり、未来の「ミドルカルチャー」の時代を見据えた一つのヴィジョンでもあったのだ。