

## バレエの中の「マノン」 (5)

—イゾリーヌ、クラリ、アミーナ、似て非なるヒロイン達—

寺西 暢子

### 序論

ジャン=ピエール・オメール(Jean-Pierre Aumer, 1776-1833)振付のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》は1830年5月3日、パリの王立音楽アカデミー劇場(現在のパリ国立オペラ座)にて初演された<sup>1</sup>。そのほぼ六年後の1836年5月27日、ロンドンのドゥルーリー・レーン王立劇場で、マイケル・ウィリアム・バルフ(Michael William Balfe, 1808-1870)作曲のオペラ《アルトワの乙女》(*The Maid of Artois*)が初演される。台本はドゥルーリー・レーンの劇場監督だったアルフレッド・バーン(Alfred Bunn, 1796?-1860)である。このオペラは同年、乗馬事故の怪我が元になり28歳の若さで急逝した歌姫マリア・マリブラン(Maria Malibran, né Garcia, 1808-1836)が最後に歌った全幕のオペラとして知られているが、他方、アベ・プレヴォーの小説『グリユー騎士とマノン・レスコーの物語』を脚色した最初のオペラとも言われる。

ジャン・スガールはプレヴォーの『マノン・レスコー』に関連するオペラを扱った論考の中で(ヴェルディの《ラ・トラヴィアータ》も含めて)七つのオペラを挙げているが<sup>2</sup>、《アルトワの乙女》については「私は知らないから。」(«[...] car je ne les (*The Maid of Artois et Schloss de Lorme*) connais pas.»)と述べ<sup>3</sup>、詳細な分析の対象とはしていない。スガールの論文の初出は1987年であり<sup>4</sup>、おそらく彼にはこのバルフのオペラを観る機会がなかったのであろう。また、彼の論考の簡略な記述を見る限り、バーンの台本も読

<sup>1</sup> このバレエ・パントミムの詳細については拙論「バレエの中のマノン—1830年5月3日初演の《マノン・レスコー》—」、『仏文研究』XLVIII、2017年、pp. 5-40を参照されたい。尚、今日、「Opéra national de Paris」と呼ばれる劇場については、以後、特別な場合を除いて「パリ・オペラ座」あるいは単に「オペラ座」と呼ぶこととする。

<sup>2</sup> Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias » in *Vingt études sur Prévost d'Exiles*, ELLUG, 1995, pp. 189-208.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>4</sup> Ph. Berthier et Kurt Ringger (dir.), *Littérature et opéra. Colloque de Cerisy 1985*, Presses Universitaires de Grenoble, 1987, pp. 81-91.

んでいないと推察できる<sup>5</sup>。

2005年2月12日～13日にイングランド北西部のチェシャーにおいて、ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストがバルフのこのオペラの録音を行いCD化した<sup>6</sup>。ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストはイングランドやアイルランドの作曲家による十九世紀の忘れられたオペラ作品の録音を実践している団体である<sup>7</sup>。

その録音にも貢献したと窺われるバルフの研究者であり音楽批評家のバジル・ウォルシュは「（《アルトワの乙女》は）比較的自由的な形で(« loosely »)『マノン・レスコー』の物語に基づいている [...] <sup>8</sup>。」と述べている。また、ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストによる録音を聞いたであろうケンブリッジ大学の研究者ベンジャミン・ウォールトンは「このオペラの筋はアベ・プレヴォーの『マノン・レスコー』に由来している(« dirived from ») [...] <sup>9</sup>。」と書いている。更に、パスカル・モンニュはオペラや舞踊で表現された「新世界」（＝アメリカ大陸）に関する論文に添付した「作品一覧」(« Listier »)の中でこのバルフのオペラのタイトルとして単に《アルトワの乙女》ではなく《マノン・レスコー》という題目をつけ加えている<sup>10</sup>。

<sup>5</sup> Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias », article cité, p. 192.

<sup>6</sup> 19 Century Opera Series, *The Maid of Artois* by Michael William Balfe (1808-70), Victorian Opera North West, Chorus and Orchestra (leader Pia Oliver), conducted by Philip Mackenzie. Recorded on 12-13th February 2005 at Cheadle Hulme School, Cheshire, England, Campion Records, 2005, made in the UK. 尚、この録音に関する詳細な配役等については以下のリンクを参照されたい：<https://www.victorianoperanorthwest.org/Recordings/MaidofArtoisrecording.htm>（2022年7月25日閲覧。）。

<sup>7</sup> ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストについては以下のサイトを参照した：<https://www.victorianoperanorthwest.org/index.html>（2022年7月25日閲覧。尚、このサイトの最後の更新日は閲覧日時時点で2020年11月29日となっている。Covid-19の感染拡大以降、活動が難しくなっているのかも知れない。）。

<sup>8</sup> Basile Walsh, « Balfe in Italy » in *The Opera Quarterly*, vol.18, no.4 (autumn 2002), 2002.10, p. 495.

<sup>9</sup> Benjamin Walton, « Malibran's Favorite Aria. Balfe, 'With Rapture Dwelling' (Isoline), *The Maid of Artois*, Act III » in *Cambridge Opera Journal*, 28, 2, Cambridge University Presse, 2016, p. 162.

<sup>10</sup> Pascal Mongne, « Les Amériques chantées et dansées : Panorama des spectacles européens consacrés au Nouveau Monde, du XVI<sup>e</sup> à nos jours. The Americas sung and danced : Panorama of European performances dedicated to the New World, from the 16th century to the present day » in *Arts et sciences*, vol.5 – N° 2, 2019 (<https://www.openscience.fr/Numero-2-616>)（2022年7月20日閲覧。） p. 3 の Listier (PDF 版, p. 17) に：Titre : « *Manon Lescaut / The Maid of Artois* » と記載されている。モンニュは同じ « Listier » の演目に関する「詳細」欄でもこのバルフのオペラが「プレヴォーの『マノン・レスコー』に依る。」と再度言及している。ただし、モンニュは同じ「詳細」欄において、バルフの作品の第二幕、第三幕の舞台となる植民地が（ヌーヴェロルレアンではなく）仏領ギアナであることはきちんと記載している：Informations : « Romantic Opera en trois actes créé le 27 mai à Londres (Drury Lane?). D'après *Manon Lescaut* de Prévost. Les scènes américaines (actes 2 et 3) se déroulent en Guyane française ». また、この « Listier » にはオメール振付の《マノン・レスコー》やその系統作品であるゴリネッリのバレエも含まれている。

他方、2005年にマリブランの伝記を出版したパトリック・バルビエは「《アルトワの乙女》の「物語内容」(« histoire »)はエロールの《クラリ》やベッリーニの《夢遊病の娘》に酷似したものに留まっており、また《夢遊病の娘》から一場面を借用している<sup>11</sup>。」と解説している。つまり、プレヴォーの小説には全く言及していない。また、《アルトワの乙女》とベッリーニ(Vincenzo Bellini, 1801-1835)の珠玉の作品《夢遊病の娘》(*La Sonnambula*, 1831年3月6日、ミラノ、カルカーノ劇場にて初演。)の台本を一読しただけでは、バーン(あるいはバルフ)が《夢遊病の娘》のどの場面を「借用」したのかははっきりしない<sup>12</sup>。

このような先行研究者間の矛盾あるいは彼らの言説につきまとう小説『マノン・レスコー』との関連性についての曖昧さ(「比較的自由な形で」「由来している」)は何を意味しているのであろうか? 《アルトワの乙女》は本当にプレヴォーの作品を元にしたオペラなのだろうか?

こうした疑問はバルビエの言説の典拠を辿れば、表面的には簡単に解消されるのであるが<sup>13</sup>、同時にその背後に(ジャン=クロード・ヨンの表現を借りるなら)「題材は皆のものだった<sup>14</sup>」時代、換言するなら、今日で言うところの「著作権」がまだ確立していなかった時代——1820年代~1830年代の「脚色」や表象形式の「転換」が、現代とは全く異なる状況にあったということが垣間見えてくる<sup>15</sup>。実際、《アルトワの乙女》とプレヴォーの小説、そしてバルフのオペラを取り巻く作品群との関係性は、マチュー・

<sup>11</sup> Patrick Barbier, *La Malibran. Reine de l'opéra romantique*, Pygmalion, 2005, p. 223.尚、バルビエは筆者が「物語内容」と訳した« histoire »という単語をごく普通の「物語」(=オペラの筋立て)という意味で使っていると思われるが、本論における分析の都合上、「物語言説」(« récit »)や「物語行為」(« narration »)といった概念と明確に区別するため、狭義の物語論(« la narratologie »)の用語としての「物語内容」という訳語を用いた。

<sup>12</sup> 本論の資料体とした各オペラの台本については pp. 120-121 の「資料体」のリストを参照されたい。

<sup>13</sup> その詳細については本稿の第一節で述べる。

<sup>14</sup> Jean-Claude Yon, « L'arrivée d'un nouveau seigneur ou *La Sonnambule* avant Bellini » in *La Sonnambule (La Sonnambula)*, mélodrame en deux actes. Musique de Vincenzo Bellini (1801-1835). Création : Milan, Teatro Carcano, 6 mars 1831. Livret intégral de Felice Romani. Nouvelle traduction française de Claudio Mancini. Commentaire littéraire et musical de Jean-François Boukobza, *L'Avant-Scène Opéra* N°178, p. 56.

<sup>15</sup> フランスにおいて「著作権」の確立を目的とした「文芸家協会」が創設されたのは1838年、それを批判したサント=ブーヴの「産業的文学について」が発表されたのは1839年である。十八世紀後半から十九世紀前半にかけての作家の職業意識の変化については柏木治氏の『スタンダールのオイコノミア』(関西大学出版部、2017年、特に第三章(三)「スタンダールにおける経済学と文学」)及び『銀行家たちのロマン主義』(関西大学出版部、2019年)を参考にさせて頂いた。この二冊の書物は長年、スタンダール研究会でご一緒したご縁で氏が筆者に献呈して下さいましたのであり、心からの謝意を表したい。

カイエが指摘する複数のジャンル間の「浸透性」(« perméabilité »)の好例であり<sup>16</sup>、脚色された作品群の「マノン」像を考察する上で、「マノン」を取り巻くヒロイン達と「マノン」を切り離して考えることは不可能である。また、「バレエの中の「マノン」」を主題とした考察を続けている筆者にとって、バルビエが挙げた《クラリ》と《夢遊病の娘》そして《マノン・レスコー》の三作品はバレエ化がオペラ化に先行した数少ない事例の中に数えられる貴重な作品群であり、蔑ろにできない研究対象である<sup>17</sup>。

本稿の目的は、なぜ《アルトワの乙女》がプレヴォーの小説を脚色した「最初のオペラ」と見なされるようになったのかを明確にしつつ、1830年前後のオペラ劇場に生まれた(オメールの)「マノン」の「従姉妹達」と呼ぶべきヒロイン達の人物像を検討することにある。そこで、先ず、第一節では《アルトワの乙女》の成立事情とバルビエの言説の典拠を明らかにする。第二節では(制作年代順に)《クラリ》の主人公「クラリ」と(ベッリーニのオペラを中心に)《夢遊病の娘》の女性主人公達について論じる。最後に《アルトワの乙女》のヒロイン「イゾリーヌ<sup>18</sup>」を取り上げ、彼女が「マノン」やその「従姉妹達」の「似て非なるヒロイン」であることを具体的に実証したい。

尚、本論の資料体としては原則として専ら台本のみを対象とする。以下、資料体とする作品について列挙する(括弧内は本稿でテキストを引用する際に使用する略号である。) :

1) Antoine Prévost d'Exiles, *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, Édition de Frédéric Deloffre et Raymond Picard, « folio classique », Gallimard, 2008. (**Prévost, ML**.)

2) *Manon Lescaut*, Ballet-Pantomime en trois actes, par M. Scribe. Musique composée par M. Halévy, décors de M. Cicéri. Représenté pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 30 avril[sic.] 1830. (Source gallica.bnf.fr) (**Aumer<sup>19</sup>, ML**.)

<sup>16</sup> Matthieu Cailliez, « 3.5 LE MODÈLE DANSÉ : Perméabilité des genres » in Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République*, Fayard, 2020, p. 178. また、エルベ・ラコンブは十九世紀前半のパリにおいては、ナポレオン時代に公布された政令により、特定のジャンルと個々の劇場の間に厳しい制約があったことを指摘する一方、「題材」の表象形式の「転換」は極めて自由に行われていたことも述べている(Hervé Lacombe, « 3.1 LES GENRES LYRIQUES : UN PRÉAMBULE A LA CRÉATION » in Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République*, op.cit., pp. 145-149.)。

<sup>17</sup> マチュー・カイエは注 16 で挙げた論考内で、スクリーブの専門家で楽理の専門家でもあるマヌエラ・ヤーメルカーが「[...] 十九世紀半ばに四つのバレエ・パントミムがオペラに脚色されていることを突き止めた。」と驚きを示している(Matthieu Cailliez, « 3.5 LE MODÈLE DANSÉ : Perméabilité des genres » in Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République*, op.cit., p. 178.)。

<sup>18</sup> 《アルトワの乙女》の登場人物名のカタカナ表記については次節を参照。

<sup>19</sup> バレエ、オペラについては、それぞれ(台本作者名ではなく)振付家名、作曲者名を略号に用いることとする。尚、この2)に挙げたオメール振付の《マノン・レスコー》の台本は「1830年刊」とはなっているが、厳密には本当に初演時に売られていたものではない。フランス国立図書館が

3) François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, *Clary ou Le Retour à la vertu récompensé, histoire anglaise*, Francfort, aux Depens de la Compagnie, 1768. (Münchener DigitalisierungsZentrum) (**Arnaud, Clary**.)

4) *Clari, ou La Promesse de mariage*, Ballet-Pantomime en trois actes, représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le lundi 19 juin 1820, par L.-J. Milon, maître de ballets de l'Académie royale de Musique; Musique de Mr. Kreutzer, chef d'orchestre du même Théâtre, Magasin de la rue Neuve St-Marc, 1820. (Source gallica.bnf.fr) (**Milon, Clari**.)

5) *Clari : Or, The Maid of Milan*, an opera in two acts<sup>20</sup>, by John Howard Payne, Esq., [...], printed from the acting copy, with remarks, biographical and critical, by D.-G. [...]. As performed at the Theatre Royal, London, [...], London : G. H. Davidson, Peter's Hill, Doctors' Commons, 1829 (?). (Warwick Digital Collection) (**Bishop, Clari**.)

6) *La Somnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur*, Ballet-Pantomime en trois actes, par MM.\*\*\* et Aumer, maître de ballets de l'Académie royale de Musique, représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 19 septembre 1827; Musique composée et arrangée par M. Hérold; Décors de M. Cicéri, costumes d'après les dessins de M. H. Lecomte, Paris, chez Barba, 1827. (Source gallica.bnf.fr) (**Aumer, LAS**.)

7) *La Somnambule (La Somnambula)*, mélodrame en deux actes. Musique de Vincenzo Bellini (1801-1835). Création : Milan, Teatro Carcano, 6 mars 1831. Livret intégral de Felice Romani. Nouvelle traduction française de Claudio Mancini. Commentaire littéraire et musical de Jean-François Boukobza, *L'Avant-Scène Opéra* N°178. (**Bellini, LAS**.)

8) The Grand Serious Opera, entitled *The Maid of Artois*, in Three Acts, revived at the Theatre Royal, Drury Lane, on Thursday, October 8, 1846. The Whole of the Music, with Additional Pieces, by M. W. Balfé. The Words by Alfred Bunn, Esq., [...]. The New Scenery by M. Grieve. London : Printed and published by W. S. Johnson, "Nassau Steam Press", 1846(?). (Library of Congress) (**Balfé, MA**.)<sup>21</sup>

---

所蔵するこの《マノン・レスコー》の七冊の台本のうち、初演時に販売されていたものは三冊である。その点に関して、筆者は第 71 回スタンダード研究会において口頭発表は行ったが、論文にはまだ纏めていない。ただし、この口頭発表の要旨は以下のリンクから参照可能である：「スタンダード研究会会報 2019」No 19, pp. 17-25 ([https://infosjes.iza-yoi.net/kaihou\\_29.pdf](https://infosjes.iza-yoi.net/kaihou_29.pdf))。また、2)の台本の作品の作者名は本来は空欄だったところに手書きで「Scribe」と書き込まれており、振付のオメールの名前はどこにも見当たらない。

<sup>20</sup> 台本のタイトルページには作曲者名がないが、《クラリあるいはミラノの乙女》の作曲者はサー・ヘンリー・ビショップ(Sir Henry Bishop, 1786-1855)である。

<sup>21</sup> この「資料体」のリストにはオペラとバレエしか列挙していないが、必要に応じて、関連する劇作品にも言及する。また《アルトワの乙女》に関しては前述のヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストによる CD で再現された楽曲は初演時のものであり、本稿で使用する 1846 年の再

本論で試みられるのは台本の「言説」(« discours »)のみの研究である<sup>22</sup>。それでも、初演から百八十六年を過ぎた今日、マリブランが演じた——敢えてそう呼ぶが——「マノン」がどのような「マノン」であったのか、その輪郭を多少なりとも浮かび上がらせることができれば幸いであると考えている。

## 1. 《アルトワの乙女》の成立事情と十九世紀の舞台評

バルフのオペラ《アルトワの乙女》の筋立てがプレヴォーの『マノン・レスコー』から借用されたものなのかは、先行研究者間で見解のばらつきがあるが、このオペラの成立事情については、情報はほぼ一致している。バルフはアイルランド出身のバリトン歌手で、ロッシーニ(Gioacchino Rossini, 1792-1868)にも気に入られてパリのイタリア座で「フィガロ」役を歌っている。同時に早くから作曲家としての活動も始めており、マリブランは彼を「イングランドのロッシーニ」(« I Rossini Inglese »)と呼んだという。1835年にドゥルーリー・レーンで初演された《ロシエルの攻囲》(*The Siege of Rochelle*, 1835年10月29日初演。)が大成功を収めたことで、劇場監督のバーンは彼にマリブランのためのオペラの作曲を依頼する。バルフは『ノートル・ダム・ド・パリ』を題材にしたかったらしいが、作曲家に渡されたのは《アルトワの乙女》であった<sup>23</sup>。

初演は熱狂的な反響を引き起こし、当時、長い内縁関係と係争の後、正式にマリブランの二人目の夫となったばかりのシャルル・ド・ベリオ(Charles de Bériot, 1802-1870)の書簡に依れば、1836年5月27日の初演から6月26日までの間に既に約十八回の公

---

演時の台本とは異同がある。本稿でその全てを列挙することはできないが、論の展開に必要な場合にはその違いに言及する。

<sup>22</sup> クリスティーナ・ロドリゲズはその著書『物語言説からオペラに転換された情念』において、出版された台本の言説だけではなく、歌手が稽古で使用する「歌手用の譜面」(« la partition pour chant et piano »)の書き込みも研究対象としている(Christine Rodriguez, *Les Passions du récit à l'opéra. Rhétorique de la transposition dans Carmen, Mireille, Manon*, Claisiques Garnier, 2009, pp. 22-23.)。残念ながら、筆者は現在、健康上の理由で外出がままならない状況にあり、資料収集が間に合わなかったため、台本のみ限定した。ただし、オメールのバレエ《マノン・レスコー》については、振付家を使用した譜面の書き込み(« la partie de ballet »)は閲覧済みである(注1に挙げた拙論参照。)。また、同じ振付家のバレエ《夢遊病の娘》の中の« Notes de ballet »についてはマリアン・スミスが名著『《ジゼル》の時代におけるバレエとオペラ』(Marian Smith, *Ballet and Opera in the age of "Giselle"*, Princeton University Press, 2000.)の中で言及している限りにおいて参照した。

<sup>23</sup> 《アルトワの乙女》の成立事情については、注6で挙げたヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストにより録音されたCDに添付されたブックレット内のレイモンド・J・ウォーカーの解説や注11のパトリック・バルビエのマリブランの伝記に加えて、以下の文献を参照した：Alfred Bunn, *The Stage: Both Before and Behind the Curtain*, 3 vols, Richard Bentley, 1840, digitized by Google; Basile Walsh, « Balfé in Italy », article cité; Basile Walsh, « Michael W. Balfé, the 'Irish Italian': Ireland's Uniquely Gifted Composer » in *History Ireland*, vol.11, N°1, Spring 2003, pp. 21-32; Basile Walsh, « A Musical Italy: Michael Balfé's Italian Experiences in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, n°6, 2016, pp. 105-125.

演が行われたという<sup>24</sup>。

だが、バーンは「(自分がマリブランのための新作オペラの) 制作者であり劇場監督である」のだから「人任せにはできなかった。」と書いてはいるが<sup>25</sup>、なぜ、「アルトワの乙女」という題材を選んだのかは黙して語らない。確かに、プレヴォーの小説内でアミアンの宿屋に「マノン」を運んで来る乗合馬車はアラスからの馬車であり、また、小説家自身もエダンの出身である。また、台本の表紙の次ページの「登場人物一覧」(« DRAMATIS PERSONÆ »)の中には(「マノン」や「デ・グリユー」はないが)「(仏領ギアナの奴隷や囚人達の) 労働監督官」として「セヌレ」(« Synnelet »)の名前がある。従って、「アルトワの乙女」という表現が「マノン」を示唆していると解釈できないこともないのだが、ヒロインの名は(前述のように)「イゾリーヌ」であり、彼女の恋人は「ジュール・ド・モンタンゴン」、彼の恋敵は「シャトー・ヴュー侯爵」である(Balfe, *MA*, p. 2.)<sup>26</sup>。また、筆者が調査した限り、英国図書館に残る初演時のポスターには小説『マノン・レスコー』に関連するような表記は一切ない(図版1参照。)

ベンジャミン・ウォールトンはマリブランのお気に入りだったというオペラの終幕のイゾリーヌ役の独唱部分(「私の胸の中にある歓喜は」(« The rapture dwelling / Within my breast »)(Balfe, *MA*, p. 32))について、イタリアやフランスの研究者が今日においても尚、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の1836年6月5号の記事のみを曲の分析の典拠としていることを批判しており、1911年に出版されたアルチュール・プジャン(Arthur Pougin, 1834-1921)のマリブランの伝記だけでなく、パトリック・バルビエの前出の著作もその一例として挙げている。ウォールトンの指摘は、その終幕の独唱部分がヨハン・シュトラウス(Johann Strauss, 1804-1849)のワルツを元にしていう伊仏の研究者の見解への批判であり、プジャンやバルビエが小説『マノン・レスコー』に全く言及していないことは何ら問題にしていない<sup>27</sup>。しかるに、このケンブリッジの研究者が挙げている大陸の文献が典拠としている記事の足跡を辿ると、プジャンやバルビエの言説に対する筆者の疑問は(一旦は)解消される。

残念ながら、今回、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の記事そのものは閲覧できなかったが、プジャンのマリブランの伝記のテキストの初出は音楽週刊誌『メネストレル』誌の連載記事であり、1893年10月5日号にマリブランが《アルトワの乙女》

<sup>24</sup> Arthur Pougin, *Maria Malibran. Histoire d'une cantatrice*, Plon, 1911, p. 222.

<sup>25</sup> Alfred Bunn, *The Stage: Both Before and Behind the Curtain*, op.cit., vol.II, pp. 57-58.

<sup>26</sup> 注18でも触れたが、バーンの《アルトワの乙女》の台本は英語で書かれているのだが、登場人物名のような固有名詞に限るなら、表題の「アルトワ」という地名も含めて、皆、フランス語由来であり、従って本稿で片仮名書きする際はフランス語読みにする。参考までに挙げると、ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストによる録音内では、「Isoline」は「イゾリン」と発音されているようであるが、他方« Jules »は「ジュール」である。

<sup>27</sup> Benjamin Walton, article cité, pp. 161-162.

を歌った際の様子<sup>28</sup>が述べられている。以下、『メネストレル』誌から引用する：

この時もまたマリブラン夫人は英国の観客の前で通常のレパートリーを披露しただけではなかった。彼女は新しい作品の稽古によって課される負担を前に尻込みすることなく、バルフのオペラ《アルトワの乙女》の主役を務めることに難なく同意した。このオペラの題材は《夢遊病の娘》と同時にアレヴィのオペラ《クラリ》に由来する I。アレヴィの《クラリ》は数年前にパリのイタリア座で夫人が初演したものである。しかるに詩文が新鮮味や斬新さを欠いていたとして、音楽はと言えばそもそもバルフが頼りなのに、彼の音楽に関してはどうやらもっとひどかったようである。《アルトワの乙女》は1836年5月27日ドゥルーリー・レーンで上演されたのであるが、この作品についてある批評家は以下のように述べている：「台本作者は一場面を《夢遊病の娘》から借用した II」が、作曲家は彼の同業者に対して更に自由気儘に振る舞った。ベッリーニ、ロッシーニ、マイヤベーア、ウェーバー等々はバルフ氏が享受したばかりの成功に対して、彼らの取り分を要求できる。特に、ウィーンのシュトラウス氏作曲のワルツがこの新しい「英国の」オペラを幾度もの、そして騒々しい程の拍手喝采に値するものとしたのである。このワルツは終幕のカヴァティーナに編曲され、マリブラン夫人が信じられないような力強さで歌ったので、驚嘆した聴衆は彼女がもう一度その曲を歌うのを聴きたがった。 […]」<sup>29</sup>」  
(下線とローマ数字の注釈番号は筆者による。)

鉤括弧内の部分の最後にプジャンは注をつけ『(ルヴュ・エ・) ガゼット・ミュージカル』誌のイギリス通信からの引用であることを明記している<sup>30</sup>。この引用について先ず指摘しておきたいことは——『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』誌の本来の記事を見ていないので断言はできないが——(プジャンが他紙の「著作権」を尊重しているなら<sup>31</sup>) I)の下線部分はプジャンの文章であり、II)の文章は初演時の「イギリス通信」からの引用ということになる。その前提に立つと、《夢遊病の娘》や《クラリ》との関連性は直ぐに分かるものの、《夢遊病の娘》のどの場面をバーンやバルフが借用したのかは、舞台を観た者でないと判別できなかった、つまり、実際の舞台を観ないと分からなかった

<sup>28</sup> *Le Ménestrel*, le dimanche 8 octobre 1893.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> プジャンは連載記事内の引用の典拠として示した雑誌名を『ガゼット・ミュージカル』としているが、フランス国立図書館の書誌等も参考にした結果、ウォールトンの論文にある『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』が正確な雑誌名であると判断した。従って、ここでは括弧に入れて『(ルヴュ・エ・) ガゼット・ミュージカル』という表記を採用した。

<sup>31</sup> プジャンのこの連載記事は「MARIE MALIBRAN」というタイトルがついているが、そのタイトルの最後のNの右上に(1)と注番号が降っており、欄外に「(1) Reproduction interdite.」という注意書きが記載されている。明らかに無許可での転載を懸念したものであろう。



のではないかと推測される。次に、このプジャンの引用では《クラリ》は「アレヴィのオペラ」になっている。プジャンが書いているように、アレヴィ(Fromental Halévy, 1799-1862)のオペラ《クラリ》(*Clary*)は1828年12月9日にイタリア座で初演、マリブランが主役を務めたが、初演時は六回で打ち切り、翌年の再演時も四回上演されたのみである<sup>32</sup>。

前出のバルビエの《アルトワの乙女》の解説では《クラリ》は「エロールのオペラ」となっている<sup>33</sup>。エロールとはフェルディナン・エロール(Ferdinand Hérol, 1791-1833)のことであろうが、なぜ作曲者の名前が変わっているのか、その理由を考える前にもうひとつ、《アルトワの乙女》の舞台評を紹介しておきたい。初演の翌日に『モーニング・ヘラルド』紙に掲載されたものである。

記事の冒頭で、前夜、ドゥルーリー・レーンで「《アルトワの乙女》というタイトルのバルフ氏の新しいオペラが上演された[……]。」ことに触れると「《アルトワの乙女》は《ミラノの乙女》の中の「クラリ」と同じ傾向のヒロインである。」と説明している。更に、オペラの筋を辿りながら「第一幕は《夢遊病の娘》の一場面にあまりにも似すぎた場面で締め括られる[……]。」と指摘する。また、改心した侯爵が恋人達を結びつける結末に触れつつ「このメロドラマはこのように終わるが、申し分のない点と言えば、《夢遊病の娘》の痛ましい場面の第一幕における模倣である[……]。」と再度、第一幕の終盤とベリーニのオペラとの類似に言及している<sup>34</sup>。

この『モーニング・ヘラルド』紙の記事には署名が入っていないので、プジャンが参照した『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』紙に掲載された「英国通信」とその筆者、この文芸欄の担当者とがどのような関係だったのか不明であるが、ここでも《アルトワの乙女》と《クラリ》あるいは《夢遊病の娘》との類似が指摘されている。また、どの場面が《夢遊病の娘》の場面を「模倣」しているのかも具体的に記されている。ただし、《クラリ》に関しては《ミラノの乙女》という副題を記載しているので、この『モーニング・ヘラルド』の記事の担当者が問題にしているのはサー・ヘンリー・ビショップ(Sir Henry Bishop, 1786-1855)作曲の《クラリあるいはミラノの乙女》(*Clari: or The Maid of Milan*, 1823年5月8日、ドゥルーリー・レーン王立劇場にて初演。) (Bishop, *Clari*, p.1, p.3)であって、アレヴィのオペラではない。初演の翌日に掲載された『モーニング・ヘラルド』紙の記事からプジャンの連載記事、そして、バルビエの作品解説に至るまでに、同じタイトルのオペラ《クラリ》であっても、作曲者名が「ビショップ」「アレヴィ」「エロール」と次々に変わっている。

<sup>32</sup> <https://www.resmusica.com/2008/06/02/cecilia-bartoli-soffre-au-belcanto/> (2022年7月26日閲覧。)

<sup>33</sup> 本稿の「序論」(p.119)参照。

<sup>34</sup> *The Morning Herald*, Saturday, May 28, 1836. 尚、『モーニング・ポスト』紙の同日の初演評も参照したが、こちらには(『マノン・レスコー』は勿論)《クラリ》や《夢遊病の娘》への言及は一切見当たらない(*The Morning Post*, Saturday, May 28, 1836.)。

その原因を探るために、ここで本稿の序論で触れたジャン・スガールの小説『マノン・レスコー』を脚色したオペラに関する論考に話を戻したい。実を言うと、(パスカル・モンニュだけでなく<sup>35)</sup> ジャン・スガールもまた、その中でプレヴオーの小説に関連するオペラ作品を列挙する際、バルフのオペラのタイトルを《マノン・レスコーあるいはアルトワの乙女》(《*Manon Lescaut or The Maid of Artois*》)としている<sup>36</sup>。他方、彼が本格的な分析の対象としている四つの(「マノン」を主役にした)オペラのうち、《ラ・トラヴィアータ》の影響を受けていない唯一の作品としているのが、オベール(Daniel-François-Esprit Auber, 1782-1871)のオペラ=コミック《マノン・レスコー》(1856年2月23日、オペラ=コミック座にて初演。)である<sup>37</sup>。台本はオメール振付のバレエ・パントミム同様スクリーブ(Eugène Scribe, 1791-1861)であった。マヌエラ・ヤーメルカーはこのオベールのオペラ=コミックを「1731年作のアントワーヌ・フランソワ・プレヴオーの『グリユー騎士とマノン・レスコーの物語』を対象として、パリの舞台で掛けられた一連の脚色作品の最後の作品<sup>38</sup>」と位置づけている。《アルトワの乙女》が初演されたのはロンドンであるが、しかしながら、このバーンが台本を書き、バルフが作曲を担当したオペラもまた、その「一連の脚色作品」のひとつと見なすべきなのである。というのは——スクリーブがオメール振付のバレエ・パントミムのために書いた台本とバーンの台本を比べれば一目瞭然なのだが、《アルトワの乙女》の筋立てはプレヴオーの小説を脚色したと言うより、オメール振付のバレエのためにスクリーブが書いた台本《マノン・レスコー》の筋や場面等を借用したと言った方が正しい<sup>39</sup>。ジャン・スガールはバ

<sup>35</sup> パスカル・モンニュについては本稿の「序論」(p. 118)を参照されたい。

<sup>36</sup> Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias, article cité, p. 191.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>38</sup> Manuela Jahrmärker, « *Manon Lescaut*. Opéra comique in 3 Akten. Musik : Daniel François Espirt Auber[sic.]. Théâtre de l'Opéra-Comique, 23 Februar 1856 » in *Die Libretto und Operwerkstatt Eugène Scribe, Edition der Werkpläne. L'Atelier du librettiste Eugène Scribe, Édition des plans des livrets de l'opéra*. Unter Mitarbeit von Naoka Weir. Avec la collaboration de Naoka Weir, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2015, vol.3, p. 1698. この書籍はオベールの《マノン・レスコー》の台本を書いたスクリーブのオペラとオペラ=コミックのヴァリエントを活字にしたもので、全四巻、オベールの《マノン・レスコー》のヴァリエントは第三巻の最後に収録されている。その冒頭にヤーメルカーの序文がついているが、ドイツ語で書かれており、その直ぐ後にそのフランス語訳が掲載されている。ただし、仏訳の担当者の名前は「SC」というイニシャルらしきものが記載されているだけである。尚、ここでヤーメルカーが「(プレヴオーの小説の)一連の脚色作品」の最初の作品としているのは1820年11月16日にゲテ座で初演されたエティエンヌ・ゴッスの戯曲である。スガールもまた小説『マノン・レスコー』のオペラ=コミックが世に出るには「戯曲を経由しなければならなかった」と述べ、「[...]筋を単純化し、場面の対比」という「手柄を最初に立てたのはおそらく埋もれてしまった(エティエンヌ・)ゴッスである。」と評価している(Jean Sgard, « Manon sur la scène » in *Vingt études sur Prévost d'Exiles, op.cit.*, pp. 181-182.)。

<sup>39</sup> その詳細については本論の第三節で論じる。

レー・パントミム《マノン・レスコー》の台本は知っていたようだが<sup>40</sup>、(既に指摘したように)バーンの台本は読んでいなかったようである。また(スガールの論考より年代が遡るが)映画も含めた様々なプレヴオーに基づく作品について論じたクレール=エリアーヌ・アンジェルは(オメールのバレエ・パントミムには触れているが)《アルトワの乙女》には言及していない。彼女が取り上げているオペラはマスネのオペラ=コミック《マノン》とプッチーニの《マノン・レスコー》のみである<sup>41</sup>。

いつから《アルトワの乙女》とプレヴオーの小説が直接結びつけられるようになったのか、今、現在、解明できていないが<sup>42</sup>、ここで大切なのはバルフのオペラの初演当時、「アルトワの乙女」という題材を提案したバーンが、(オメール振付《マノン・レスコー》の)スクリーブの台本を「剽窃」していたとしても、それは大した問題ではなかったということである。既に、見てきたように、同時代の文芸欄の担当者達は《クラリ》や《夢遊病の娘》との類似や借用を指摘しており、また、《クラリ》の作曲者名が十九世紀の記事やマリブランの伝記によって変わっているのも、同じ題材の「転換」あるいは「脚色」という問題に関して、《クラリ》や《夢遊病の娘》についても《アルトワの乙女》の場合と事情がほぼ同じだったからである。

従って、次節からはこの三つの作品についてそれぞれの制作に関連する周辺の作品と当該オペラのヒロインの特色を丁寧に検討して行きたい。第二節では《アルトワの乙女》に先行する《クラリ》と《夢遊病の娘》をオペラの初演の年代順に取り上げることとする。

## 2.-1. 複数の《クラリ》：小説からバレエ・パントミムそしてオペラへの「転換」

パトリック・バルビエがマリブランの伝記の中で《クラリ》の作曲者を「エロール」としたのはおそらく(ミロン振付の《クラリ》ではなく)オメール振付のバレエ・パントミム《夢遊病の娘》を作曲したのがエロールであったため混同したのであろう<sup>43</sup>。だが、アルチュール・プジャンが『メネストレル』誌の連載記事の中で、《クラリ》の作曲者を「(サー・ヘンリー・ビショップではなく)アレヴィ」としたのは寧ろ意図的な変更だった可能性がなくもない。なぜなら、イタリア座でマリブランが初演したこのア

<sup>40</sup> Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias », article cité, p. 191. ただし、バレエ・パントミムの第一幕、第二幕における舞踊に関する彼の記述を見ると、どの程度、台本を検討したのか疑問が残る。この点についても第三節を参照されたい。

<sup>41</sup> Claire-Éliane Engel, « L'abbé Prévost à la scène », *Revue des histoires humaines*, Faculté des lettres de l'Université de Lille, N°104, 1961, pp. 467-475.

<sup>42</sup> スガールの《アルトワの乙女》に関する情報源は *Dictionnaire of National Biography* 中の W. Barclay によるバルフの項目のようだが、今回はこの辞書を特定できなかった(Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias », article cité, p. 192.)。

<sup>43</sup> フランス国立図書館のデータベースには、エロールの作品が九十九作あるがその中に《クラリ》に類する曲名は存在しない。

レヴィのオペラのタイトルは単に《クラリ》であり《ミラノの乙女》という副題はついていないからである<sup>44</sup>。

フロマンタルの弟レオン・アレヴィ(Léon Halevy, 1802-1883)はマリブランが歌った《クラリ》に関して「それはミロンの感動的なバレエをオペラに変換したものであるが、ミロンのバレエそのものも往時に名声を博した、ある「短編」(« une Nouvelle »)からの借用である<sup>45</sup>。」と述べている。つまりオペラ《クラリ》にも二重に「原作」があった。ここでレオンが触れている「ある「短編」」とは1767年に出版されたバキュラール・ダルノー(François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, 1718-1805)の『クラリあるいは美德への回帰は報われる』(*Clari ou le Retour à la vertu récompensé*)のことであり<sup>46</sup>、また「ミロンのバレエ」とは1820年6月19日にパリ王立音楽アカデミー劇場にて初演されたバレエ・パントミム《クラリあるいは約束された結婚》(*Clari, ou la Promesse de mariage*)である。従って(演劇を経てはいないが)オメール振付の《マノン・レスコー》同様、物語言説(« récit »)を舞台化したものということになる。ただし、当時の慣習により台本は振付を担当するメートル・ド・バレエのミロン(Louis-Jessé Milon, 1766-1849)が書いた、つまり、文筆家の筆によるものでないことは断っておきたい。

他方「サー・ヘンリー・ビショップの仕事」という論文を1918年に著したF.コーダーはビショップのオペラ《クラリ》について「その台本はあるフランスの芝居(« a French play »)の単調な翻訳である<sup>47</sup>。」としている。ビショップの《クラリあるいはミラノの乙女》の初演は前述のように1823年5月8日であるから、ミロンのバレエ・パントミムが初演された約三年後であり、その間にスクリーブのヴォードヴィル『新クラリある

---

<sup>44</sup> このアレヴィ作曲のオペラの初演時の台本はフランス国立図書館が所蔵しているが、デジタル化されておらず入手が間に合わなかったため、本稿の研究対象から外した。そのフランス国立図書館の書誌に依れば、台本を書いたのはピエトロ・ジャンノーネ(Pietro Giannone, 1792-1872)であり、オペラのタイトルについては以下のように記載されている：« *Clary*. Drame per musica in tre atti [Texte imprimé]. *Clary*. Opéra en trois actes, représenté, pour la première fois à Paris, sur le Théâtre royal italien, salle Favart, le 8 décembre 1828..., Paris : Roulet, 1828 » 尚、台本作者のジャンノーネについてはレオン・アレヴィが兄の伝記の中で「フィレンツェからの亡命者で詩人」(Léon Halévy, *F. Halévy. Sa vie et ses œuvres*, Heugel et C<sup>ie</sup>, 1863, digitized by Google, p. 20)と書いているが詳細は分からない。ただし、同じフランス国立図書館のデータベースで調べるとスクリーブの共作者であったこともあるらしい。

<sup>45</sup> Léon Halévy, *op.cit.*, p. 20.

<sup>46</sup> Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, 2008, p. 48. 尚、ゲストはバキュラール・ダルノーの作品の出版年を「1768年」としているが、フランス国立図書館の書誌では1767年となっているので、本論ではこちらの出版年を採用した。ただし、本稿のために使用したデジタル化されたテキストは1768年刊である。詳細は「序論」の資料体のリスト(pp. 120-121)を参照されたい。

<sup>47</sup> F. Corder, « The Works of Sir Henry Bishop » in *The Musical Quarterly*, Jan., 1918, Vol. 4, No.1, 1918, p. 95 (<https://www.jstor.org/stable/738138> より 2022年6月28日ダウンロード。)

いはルイズとジョルジェット』(*La Nouvelle Clari, ou Louise et Georgette*)が1822年11月11日にジムナーズ座で初演されている<sup>48</sup>。「あるフランスの芝居」がどちらを指すのか、コーダーの論文には何ら情報はない。しかし、三つの台本を参照するとビショップのオペラの台本を書いたジョン・ハワード・ペイン(John Howard Payne, 1791-1852)がオペラに転用したのはミロンのバレエの台本と言える。なぜなら、ペイン同様、ミロンも(都市名は明確にしていないが)イタリアを舞台に設定している(*Milon, Clari*, p. 6)。また、ペインとミロンが貴人の「結婚する」という甘言にほだされ拐かされるヒロイン＝「クラリ」を中心に作品の筋を展開しているのに対して、スクリーブは(その副題が示すように)「クラリ」に対応する「ルイズ」と、その「ルイズ」を探しにチロルを経てドイツのヴェルツブルクの城主の元まで旅してきた妹「ジョルジェット」をほぼ対等に扱っており、姉妹が(姉が捨てた)故郷に戻る場面は存在しない。更に、スクリーブは単なる劇中劇(劇中バレエ)ではなく、時代の流れに敏感だった流行作家らしく、(本来の短編にもない)「幻灯」(«*la lanterne magique*»)芝居を代わりに挿入している<sup>49</sup>。しかもその「幻灯」芝居を上演するのは(ミロンやビショップの作品に出てくる)旅回りの芸人ではなく、姉を探して旅しているジョルジェットとそのいいなづけの「プティ=ジャック」である。その上、『新クラリ』というタイトル通り、スクリーブはテキスト内で堂々とミロンのバレエに言及している<sup>50</sup>。故に、ペインとスクリーブのテキストを比較した時、表象の「形式」の転換に伴う変更を差し引いたとしても(コーダーの表現にある)「翻訳」とは言い難い。ただし、ペインの台本の劇中劇の舞台がスイスになっているので、スクリーブのヴォードヴィルも知っていた可能性はある。

しかしながら、起点となったバキュラール・ダルノーの散文作品も含めて、これらの作品で共通の主題となっているのは(「ジョルジェット」も含めて)若い女性の「美德」

<sup>48</sup> Eugène Scribe, *La Nouvelle Clari ou Louise et Georgette*. Comédie-vaudeville en un acte en société avec M. Dupin. Théâtre du Gymnase. – 11 Novembre 1832 in *Œuvres complètes de Eugène Scribe de l'Académie française*. Deuxième série. Comédies, vaudevilles, vo.9, E. Dentu, 1876-1885, pp. 349-390. (Source Gallica.bnf.fr)

<sup>49</sup> 「幻灯」芝居が導入されるのは第8景であるが、ジョルジェットとそのいいなづけのプティ=ジャックが登場する第4景のト書きに既に彼が「幻灯」の道具を背負っていることが描写されている(*Ibid.*, p.357 et pp. 365-371.)。 (姉のルイズも含めて) 彼らは本来オーヴェルニュの出身ということになっている。また、彼らが上演する「幻灯」芝居のヒロインの名前は「クラリ」である。

<sup>50</sup> 「幻灯」芝居の中のプティ=ジャックの科白を引用する：«*Attention, s'il vous plaît!... ceci est un sujet historique, qui n'a encore paru dans aucune lanterne magique; c'est un peintre, qui venait de Paris en Aubergne, qui nous l'a dessiné sur des verres de couleurs; et il est tiré d'un ballet mis en pantomime, qui a obtenu un succès mérité sur le théâtre du grand Opéra, à Paris... Attention, Georgette!*» (*Ibid.*, p. 368.)。更に、城主のアルベルトに芝居の題目を問われてジョルジェットが答える：«*Clary[sic.], ou la fille séduite.*» (*Ibid.*, p. 368.)。尚、この「幻灯」芝居の中では、スクリーブの戯曲の内容に合わせて「クラリ」は故郷からではなく、親類の家に行った先で貴人の甘言に騙されて連れ去られたことになっている。

(« la vertu »)である<sup>51</sup>。物語言説からバレエ、そしてオペラへと形式が変換されるのに伴い、そのテーマがどのように変奏され、複数の「クラリ」像にどのような影響を及ぼしているのか辿ってみたい。

バキュラル・ダルノーの作品は、当時の散文には常套の「美德」と「虚栄心」(« la vanité »)を論ずる簡単な序論と二通の異なる長さからなる書簡体の短編だが、その副題からも分かるように舞台はイングランドである<sup>52</sup>。ボーストン準男爵は友人ディグビー騎士に宛てた長い書簡の中で田園地帯に逗留中に会った農民の娘クラリへの恋心を語るが、実際の内容はその大半が直接話法で語られる彼女の罪深い過去の打ち明け話である。友人から恋した女性の不運な過去と身分違いの結婚について相談されたディグビー騎士の好意的な短い返信で締め括られるこの短編は、「クラリ」というヒロインの名前から容易に想像されるように『クラリッサ・ハーロウ』と『新エロイズ』の影響を感じさせる感傷的な散文作品で、文中でもクラリがリチャードソンの小説を手に行っている場面が描かれる(Arnaud, *Clary*, p. 15.)。この場面から分かるように農民の娘でありながら、この短編のヒロインは文盲ではない。「デヴォンシャー伯爵領内の単なる自作農」の娘として生まれたクラリだが、両親は「(彼女の) 境遇以上の教育」を与えた。その「彼らの愛情」が娘に「致命的な」(« funeste »)結果をもたらすことになる(Arnaud, *Clary*, p. 22.)。なぜなら、美貌と知性に恵まれた故に彼女は要らぬ「虚栄心」を持つようになり、彼女の「誘惑者」メヴィル卿の求愛に耳を貸してしまい、身を墮とすことになったからである。メヴィルの本性を知り「純潔」(« l'innocence »)こそが「自分の持つ全財産」であったと気づいた彼女は(Arnaud, *Clary*, pp. 34-37.)、深く後悔し素朴な農村生活に戻り、そこでボーストンと会うのである。バキュラル・ダルノーの短編では、理想化された農村の慎ましい生活や農民の勤勉などが讃えられていると同時に、心の弱さに負けて美德を失ったヒロインが改悛したことで許されるべきか否か、つまり新しい求婚者との身分差婚が認められるかどうか作品のテーマとなっている。従って、彼の「クラリ」は贖罪のヒロインである。

この物語言説をバレエに転換するに際して、なぜミロンが舞台をイタリアに移したのかは不明であるが、色彩豊かな南国の風景の方が視覚的な効果が望めると考えたのかも知れない。その一方で十八世紀後半から流行した「農民物」(« la paysannerie »)の影響で、革命前から「農民」を登場人物にしたバレエはオペラ座だけでなく、地方の劇場でも掛

<sup>51</sup> ジョルジェットから「それで結婚してくれるの？」と問われたいいなづけのプティ=ジャックは「まあ、そのつもりだよ。だって、先ず君は優しい […]. それから僕の親父が言っていたけれど、お宅の娘達は皆、身持ちが良い(« honnêtes »)からね。」と答える(*Ibid.*, p. 359)。そこでジョルジェットは(自分の結婚にも関わってくるので)姉の名誉の回復に必死になるのである。

<sup>52</sup> バキュラル・ダルノーの作品の正確なタイトルは« *Clary ou le Retour à la vertu récompensé, histoire anglaise.* »である。

けられていた<sup>53</sup>。バレエ化に際して、当然ながらミロンは踊り手達はその妙技を披露できる場面を作るために、原作ではごく簡単にしか語られていない観劇の話——ヒロインは自分に起こった出来事を再現したかのようなその芝居の登場人物に自分と自分の父親を重ねて、自らの犯した罪を自覚するのであるが(Arnaud, *Clary*, p. 32.)、その挿話を大幅に拡張し、劇中バレエの稽古から更に劇中バレエ本番の場面として第二幕(全12景)の前半部分の第1景～第6景を割いている(Milon, *Clari*, pp. 18-25.)。また、バキュラル・ダルノーの「誘惑者」メヴィル卿は「美德の疫病神そのもの」(Arnaud, *Clary*, p. 26)と称される人物であり、クラリの救世主ではないが、当時の第一舞踊手アルベール(Albert-François Decombe, 1787-1865)が演じた「メヴィッラ公」は真剣にクラリを愛しており、身分違いの結婚の難しさと自身の恋心の狭間で悩む良心的な男性として描かれている。

自分の身に降りかかった運命の再現を目の当たりにし、自分の罪の重さを認識したクラリが、虚飾の生活を捨て貴人の下から逃亡するのは原作同様であるが、元の短編はそこから夜半のロンドンを彷徨うヒロインを描き、好色な司祭が登場するや、突然、感傷小説から暗黒小説の様相を呈する。幸い、クラリは紳士的な若い将校に救われるのだが、親元に戻るのにはボーストン準男爵の求愛を受け入れられず、再度、姿を消した後になる(Arnaud, *Clary*, pp. 42-72.)。ミロンはその間の紆余曲折を大幅に割愛し、第三幕を「目に心地良い趣のある田園風景」(Milon, *Clari*, p. 31)を背景とするクラリの故郷に設定し、生家に戻ったクラリが両親と再会したところへ、改心したメヴィッラ公が現れ「結婚の約束」を果たし、クラリの幼馴染み二人と、公爵の従僕とクラリの侍女の組み合わせという三つのカップルが誕生し、更に、公爵がクラリの幼馴染み二人の結婚支度金も準備するという付録がついて大団円となる。バレエのヒロイン「クラリ」を踊ったのは、ミロンの義妹であり詩神である帝政時代の花形舞踊手エミリー・ビゴッティーニ(Émilie Bigottini, 1874-1858)である(図版2参照。)

既に述べたようにミロンはメートル・ド・バレエであって文筆家ではない。また、バレエの台本であるから文学作品のような繊細な表現は不可能であると同時に無用の長

<sup>53</sup> 「農民物」のバレエ・パントミム具体例をいくつか挙げると、実際の事件を元にして作られたモンシニー(台本はスデーヌ)のオペラを脚色したドーベルヴァル振付のバレエ・パントミム《脱走兵》(*Le Déserteur*)は1785年12月30日にボルドーで初演され、1788年7月28日にはリヨンの劇場でも掛けられている。同じ題材を扱ったガルデル振付の《脱走兵》は1786年10月21日にフォンテーヌブローの宮廷内の劇場で初演された。また、バステューユ襲撃直前の1789年7月1日にやはりボルドー大劇場で初演された《ラ・フィーユ・マル・ガルデ》(*La Fille mal gardée*)もドーベルヴァルの振付だが、これはユスにより1823年にポルト・サン＝マルタン劇場で再演された後、1828年11月17日にオメールによってパリ・オペラ座の上演演目入りしており、また、今日まで形を変えて上演され続けている貴重な作品である。

物である<sup>54</sup>。だが、ビゴッティエニが演じたヒロインは——自分が両親に対して犯した罪の自覚がない訳ではないし、特に父親の怒りを怖れてはいるが(Milon, *Clari*, pp. 10-11.)、その一方で公爵の愛情を信じており、「約束された結婚」＝「婚姻」(« *hyménée* »)を願い、台本ではその科白がうわごとか呪文のように繰り返される(Milon, *Clari*, p. 9, p. 12, p. 26.)<sup>55</sup>。劇中バレエを観た後、恋人と喧嘩になり彼に絶望して実家へと逃亡するものの、父親シメオーネは墮ちた娘を許そうとはせず、そこに公爵が突然現れる。怒りが収まらないシメオーネがメヴィツラ公に銃を向けると、クラリは身を挺して彼を庇い卒倒してしまう(Milon, *Clari*, pp. 36-37.)。メヴィツラがヒロインへの愛情と社会的地位の狭間で悩む高貴な紳士であるなら、「クラリ」は己の恋心と「愛人」という立場の辛さの間で降りかかった運命に健気に耐える悲劇のヒロインである。だからこそ、彼女は天を仰ぎ「婚姻」の履行を求め続ける。そこにはバキュラル・ダルノーの原作に見受けられるような強い改悛の情や道徳的な葛藤は窺えない。

サー・ヘンリー・ビショップのオペラ《クラリ》は筋立てや場面設定に関してのみ言うなら、ほぼこのミロンのバレエ・パントミムの作品を踏襲していると言って良い。ただし、表象形式が「オペラ」であるから——尤も、この「オペラ」の台本の対話部分がどこまで音楽をつけられていたのかは、現時点では明確になっておらず<sup>56</sup>、寧ろ(《アルトワの乙女》同様<sup>57</sup>)対話と歌唱の対象となる部分に分かれていたのではないかと推察されるような登場人物の複雑な心理が描かれていることが多い。一例を挙げると、公爵がクラリにつけた侍女「ヴェスピーーナ」が作品の冒頭で、女主人に贈られた服飾品を試しており、その様子を公爵の従僕(「ヤーコゾ」)がこっそり覗いているという場面自体はミロンのバレエから借用されたものである。しかし、ここで女主人を「クラリ様」(« *the Lady Clari* »)と呼ぶヤーコゾの科白にヴェスピーーナは：

おお、クラリ様！クラリ様！私、その呼び名にもううんざり！公爵様にお仕えするのを本当にやめたいのよ。それが仕事だけれど。ミラノからの道のり延々連れて来

<sup>54</sup> バレエ・ダクシオンの理論については特にノヴェールの著作を参照されたい：Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Aimé Delaroche, Lyon, 1760.

<sup>55</sup> ミロンの台本ではヒロインは「婚姻」が神から贈られることを願い、度々、天を仰ぐ仕草をすることが叙述されている。また「婚姻」(« *hyménée* »)という単語については、マリアン・スマスが分析したバレエ・パントミムにおける三種類の間接言語のひとつ« *the onstage sign* »として舞台上に観客の目に見える形で表記されていた可能性も高い(Marian Smith, *op.cit.*, pp. 98-99.)。

<sup>56</sup> コーダーに依れば《クラリあるいはミラノの乙女》にはビショップが作曲した二十二の曲が含まれている (F. Corder, *article cité.*, p. 80.)

<sup>57</sup> 注6で挙げたヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストにより録音されたCDに添付されたブックレット内のレイモンド・J・ウォーカーの解説に依ると、《アルトワの乙女》等のバラードと対話部分を組み合わせた形式は1920年代になって、今日のミュージカルに取って代わられることになる。



られて、お仕えする相手ってのが—— (Bishop, *Clari*, p. 11.)

と言いかけてヤーコゾに「しっ！しっ！」と口止めされている。彼女は本来身分が低い農民の娘である女主人に対する軽蔑を隠さない。また、ヴェスピーーナは公爵が彼女と結婚するのかと独り言のように呟くが、それに対してヤーコゾは現在の境遇に満足していないクラリが「無垢なのか」(«innocent»)どうか、こちらも自問するような科白を続ける(Bishop, *Clari*, pp. 11-12.)。

他方、主人公クラリは第一幕第 1 景で登場するや歌唱(« Song »)「楽しみ事や豪邸の只中を楽しく歩き回れたとしても」(« 'Mid pleasures and palaces, though we may roam » (Bishop, *Clari*, pp. 13.))を歌う。この挿入歌はヒロイン自身のヴェスピーーナに対する科白の中で説明されているように「自分が生まれた村の歌——慎ましい心への賛歌で、村では皆が口ずさむもの」であり、「もし家に対する愛着を忘れて家を離れて彷徨うようなことになっても、その家への愛着を返してくれるような魔法の言葉のようなもの」(Bishop, *Clari*, p. 14.)と価値づけられている。自分が捨ててしまった清貧な「生家」(« home »)への強い愛着と郷愁を表現するためにビショップのオペラの中で度々繰り返されるこの歌は前述のコーダーに依れば、本来、民俗歌謡のひとつとして作曲されたものであり、「シチリア民謡」を編曲したことになっていたが、実際はビショップの手になる曲である<sup>58</sup>。この曲の歌詞をここで全訳したい：

楽しみ事や豪邸の只中を楽しく歩き回れたとしても  
どれほど慎ましくとも我が家にまさる場所はない  
そこでは空から降り注ぐ魔法が私達を清めてくれる  
世界中を探し回ってみればよい、そんな場所は決して余所で出会えるものではない  
我が家、甘美な我が家  
我が家のような場所はない

我が家を追われた者には壮麗なものが目を眩ませるようとも無意味なもの  
おお、私の愛しい草葺き屋根の小さな家を再び与えておくれ  
私が呼ぶと鳥たちがやってきては陽気に歌っていた——  
あの鳥たちを返しておくれ、他の何より大切な心の平安と共に  
我が家、甘美な我が家  
我が家のような場所はない (Bishop, *Clari*, pp. 13-14.)

この曲は今触れたばかりのヒロインが登場する第一幕第 1 景の他、第一幕第 3 景に設

<sup>58</sup> F. Corder, article cité, pp. 94-97.

定された劇中劇でも挿入される。劇中のヒロイン「レオーダ」が自宅に現れた身なりの良い青年に心を動かされていることを知った母親の忠告に対して、レオーダは家庭に対する自分の愛着を語りハープの伴奏に乗ってこの歌を歌う(Bishop, *Clari*, p. 20.)。更に、第二幕第1景、故郷に戻ったクラリが、幸せな結婚を控えた幼馴染みの「ニネッタ」と「ニンペード」のカップルの前に姿を現した時、今度はフルートが演奏するこの曲の旋律が聞こえてくる(Bishop, *Clari*, pp. 32-33.)。続く第2景、ニネッタがお膳立てしてくれた母との再会のためにクラリが生家の前に立つと、舞台裏からやはりフルートが奏するこの曲が聞こえてくると更に村人達の合唱がこの歌を歌い、クラリは苦痛に耐え切れず跪く(Bishop, *Clari*, p. 35.)。

ミロンのバレエの中で呪文のように繰り返されるのが「婚姻」(«hyménée»)という言葉ならば、ビショップのオペラで象徴的な役割を果たすのはヒロインの故郷の歌で反復される「我が家」(«home»)という単語と、その歌の旋律(特にリフレインの部分)である。このオペラにおける「生家」での慎ましい生活への憧憬や「家庭」への強い忠誠心の重要性を実証するために、作品を締め括る場面をミロンのバレエと比較してみたい。

ミロンのバレエにおいては上述のように父親シメオーネは娘を許さず、メヴィッラ公への怒りも隠さない。娘が愛人を庇って気を失った後、怒りを抑えきれなくなったシメオーネの科白が台本の中に記されている：

残酷なお方、わしから娘と名誉を奪った貴方様は、これ以上わしから何を奪おうとなさるのか！わしの所有地ですか？<sup>59</sup>そんなものは貴方様にお譲りする […] (Milon, *Clari*, p. 37.)。

一方、ビショップのオペラにおいては、クラリは母親の助けを借りて「恥と哀しみのあまり弱り切りその父親に会う勇気がない」「隣人の娘」として父親ローラモに再会するのであり、彼女の正体が明かされるや否やヴィヴァルディ公爵が登場する(Bishop, *Clari*, pp. 38-40.)。ローラモが「怪物！人殺し！」と公爵を罵り、銃を持ち出すところはバレエに類似しているが、クラリが二人の間に飛び出し「堪えて、父さん、堪えて！」と言うとローラモはあっさり銃を手から落としてしまう。そして言う：

大丈夫だよ。わたしには自分の子を殺すことなどできはしない(Bishop, *Clari*, p. 40.)。

その科白に対して、ヴィヴァルディは即座にクラリに「罪はないこと」(«innocent»),

---

<sup>59</sup> ミロンの台本においてシメオーネは«riche Fermier»(Milon, *Clari*, p. 3.)となっているので「自作農」である。ビショップ作品の「ローラモ」は«a Farmer»(Bishop, *Clari*, p. 8.)である。

そして全て自分の罪であり、父親に対してクラリへの求婚の意志を伝える。ローモが娘と公爵の手を結び合わせ「天の祝福あれ。」と言うとフィナーレとなり、ヴェスビーナが合唱を主導するように歌う：

ヴェスビーナ：お帰り！お帰り！（« Welcome home! Welcome home! »）  
愛と友情が彼らの声に調和する  
その子の美德に祝福あれ

合唱：お帰り！お帰り！（« Welcome home! Welcome home! »）(Bishop, *Clari*, p. 40.)

更に、カーテンコールの順はローモが中心でその右手にクラリ、左手に公爵となる (Bishop, *Clari*, p. 40.)。従って、オペラにおいてクラリは父親の怒りに真正面から殆ど対峙していないし、何より「家庭」と「家族」の結びつきが重要視されている。

勿論、このような終幕の場面展開の違いには表象形式の差異に由来する点もあるであろう。身体表現が中心のバレエでは登場人物の仕草が激しい方が視覚的な効果は高いし見せ場になる。また、オペラが声と音楽で情念を表現するものだとしても<sup>60</sup>、歌詞の意味するところは(バレエの決して発せられることのない科白より)無視しづらい。だが、ビショップのオペラにおいては、単に、ヒロインの貞節や父親の名誉の回復だけでなく、繰り返し挿入される歌(あるいは旋律)「楽しみ事や豪邸の只中を楽しく歩き回れたとしても」に象徴されるように、彼女が失った境遇=慎ましいながらも心の平安に恵まれていた幸せな家庭生活もまた重要な主題であり、「クラリ」は単に「堕ちた娘」であるだけでなく、同時に本来在るべき場所=「家庭」と彼女を愛する「家族」を失った哀れな流離人として描かれている。その点ではバキュラール・ダルノーの原作以上にルソーの『新エロイズ』に描かれる理想的な家庭生活を連想させるし、また、台本を担当したペインが(清教徒の文化が根づいていた)アメリカ人であったこととも無縁ではないのかも知れない。

ここまで、出発点となった散文からオペラに至る同じ女性の「美德」を扱った同名の作品の変奏を分析してみた。複数の「クラリ」は似たような運命を辿りながらも、微妙に性格を変えている。

ところで、彼女が自分の犯した罪を意識し、公爵の豪華な屋敷から逃亡するという点は三つの作品に共通しているし、彼女が夜中に逃亡することも既に述べた。この場面についてはミロンのバレエでは第二幕第 11 景に三行程度の描写があるだけで、第 12 景

<sup>60</sup> オペラの本質が「情念」(« les passions »)の表現にあるという点については注 16 に挙げた Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République* ; 及び注 22 で触れた Christine Rodriguez, *Les Passions du récit à l'opéra. Rhétorique de la transposition dans Carmen, Mireille, Manon* を参照のこと。

になって彼女の不在に気づいた従僕や侍女、公爵の驚きや感情の変化の叙述の方が長い (Milon, *Clari*, p. 29.)。他方、ビショップのオペラの台本のこの部分のト書きはかなり詳細である：

舞台上は一瞬、漆黒の闇に落ちる。その闇は、背景に非常に強く投射される青みを帯びた強い月明かりと見事な対照をなす。その背景の中、バルコニーを乗り越えるクラリの姿がはっきりと見分けられる。彼女はゆっくりとスカーフを使って降りてくるが、ついには彼女の頭が視界から消える(Bishop, *Clari*, p. 28.)<sup>61</sup>。

ペインはミロンの台本を知っていて「翻訳」した。1819年12月6日にヴォードヴィル座で初演されたスクリーブのヴォードヴィル『夢遊病の娘』(*La Somnambule*)も知っていたとしても不思議はなさそうである。ここから《夢遊病の娘》を分析対象にして、「マノン」のまた別の従姉妹達について論じたい。

## 2.-2. 《夢遊病の娘》：スクリーブからベッリーニへ

ロンドンの日刊紙の初演評の記事から十九世紀末のフランスの音楽雑誌の記事、そして二十一世紀に出版されたマリブランの伝記において作曲者の名前の異同が確認される《クラリ》と比べると、ベッリーニのオペラの知名度の高さに加え、優れた実証研究に支えられて情報量が多い《夢遊病の娘》については、複数の作品の関係性を把握するのが比較的簡単である<sup>62</sup>。度重なる政変により不安を抱えた人々の精神につけ入るかのような催眠術の流行は同時に「夢遊病」(« le somnambulisme »)への関心をも集めるようになる<sup>63</sup>。この主題を見逃さなかったスクリーブは先ず、ジェルマン・ドゥラヴィーニュ(Germain Delavigne, 1790-1868)との共作でヴォードヴィル『夢遊病の娘』を書いた<sup>64</sup>。だが、これは後年オメールとの共作としてバレエ・パントミムに振り付けられる作品とは物語内容がかなり異なる。即ち、ヒロインの「セシル」は当初父が決めた結婚相手のギュスターヴを愛していたのであるが、嫉妬心から彼を嫌う振りをした結果、彼の友人

<sup>61</sup> この場面は実際に舞台を観た者の目には印象的だったようである。本稿で使用した台本に序文を寄せた« D.-G. »なる人物(ワーウィック大学の書誌ではジョージ・ダニエル(George Daniel, 1789-1864)とされている。)は序文の中で次のように書いている：« She (Clari) ties her scarf to the balcony, offers a prayer to heaven, and, by way of climax, blows out the candles! Her descent—the moonlight scene—the alternate darkness and light, are very skillfully and beautifully managed. » (Bishop, *Clari*, p. 6.)

<sup>62</sup> Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté* (Nizet, 2000)は発注済みであり八月下旬に入荷予定であるが、本稿の執筆には間に合わなかった。

<sup>63</sup> Pierre Enckell, « Petite promenade somnambulique » in Bellini, *LAS, op.cit.*, pp. 62-65.

<sup>64</sup> Eugène Scribe, *La Somnambule*. Comédie-vaudeville en deux actes en société avec M. Germain Delavigne. Théâtre du Vaudeville. – 6 Décembre 1819 in *Œuvres complètes de Eugène Scribe de l'Académie française*. Deuxième série. Comédies, vaudevilles, vol.5, E. Dentu, 1876-1885, pp. 87-131. (Source Gallica.bnf.fr)

でもあるフレデリックと結婚することになってしまう。ギュスターヴの方はセシルに裏切られたと思ひ込み、職を辞しフランス国外へ出ようとしたところを馬車の事故で、まさにその日、結婚の契約を結ぼうとしていたフレデリックと再会し、彼とセシルの結婚の証人となる羽目になる。公証人を前に契約が結ばれ、翌日の結婚式を控えて、ギュスターヴはセシルの父の城に滞在することになり、その晩を亡霊が出るという噂のある庭園内のあずまやで過ごすのだが、そこに簡素な白い服で現れたのはセシルであった（**図版3**参照。）。彼女は恋患いから「夢遊病」となり、そこでギュスターヴは眠ったままの彼女の口から彼女の本心を知る。夜が明け花婿の支度をしたフレデリックがやってくると、ギュスターヴは慌てて肘掛け椅子で眠ってしまった恋人を衝立で囲んで隠すのだが、件の亡霊に興味津々のフレデリックが衝立を避けるとそこにはセシルの姿はなく、彼女の肩掛けだけが残されていた<sup>65</sup>。肩掛けを見たフレデリックは「亡霊」が女性であり、ギュスターヴの「秘密」を直ぐに察するものの相手がセシルとは知らない。だが、花嫁衣装で現れた彼女からその肩掛けの持ち主が彼女自身と知らされたフレデリックは「五度目の<sup>66</sup>」結婚失敗を笑い飛ばし、友人とセシルを結びつける。つまり、ギュスターヴがセシルを「不実な女」(« la perfide »)<sup>67</sup>と呼ぶ科白こそあるものの、女性の「美德」や「貞節」が主題となるような深刻な話ではない<sup>68</sup>。

このヴォードヴィルの初演から八年弱の1827年9月19日、パリの王立音楽アカデミー劇場でオメール振付のバレエ・パントミム《夢遊病の娘あるいは新城主の到着》(*La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur*)が掛けられる。この作品においてオメールは長い伝統を破って、メートル・ド・バレエである自分ひとりで台本を書くのではなく、劇作者であるスクリーブとの共作に踏み切った<sup>69</sup>。ネルヴァルに「ジャンルに必要とされる法則に従って、見事なヴォードヴィル、完璧なオペラ=コミックを書いたし、その規模の大きさを正しく把握し、巧みに書かれた大作オペラは文学的価値を獲得した

<sup>65</sup> この場面から《ラ・シルフィッド》の第一幕第4景～第5景を思い浮かべるのは筆者だけであろうか？(Adolphe Nourrit, *La Sylphide*, Ballet en deux actes, par M. Taglioni, Musique par M. Schneitzhoffer, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie royale de Musique, le 12 mars 1832. J.-N. Barba, 1834, pp. 15-18.)

<sup>66</sup> Eugène Scribe, *La Somnambule*. Comédie-vaudeville en deux actes, *op.cit.*, p. 133.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>68</sup> ただし、後年書かれるバレエの台本との共通点が全くない訳ではない。セシルの「簡素な白い服」、恋人から贈られた指輪の挿話、(使われ方は異なるが)残された「肩掛け」やギュスターヴと結婚できると知ったセシルの「ああ！私を起こさないで！」(*Ibid.*, p.132.)という科白などは、劇作家はそのままバレエに転用している。

<sup>69</sup> Sylvie Jacq-Mioche, « Au commencement était la danse : une histoire de la danse à l'OnP » in *L'Opéra de Paris. 350 ans. Avant-Scène Opéra*, N°311, p. 98 ; Matthieu Cailliez, « 3.5 LE MODÈLE DANSÉ : Perméabilité des genres » in Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République*, *op.cit.*, p. 179.

と言い得る<sup>70</sup>。」と言わしめたスクリーブは、同じ「夢遊病」の主題を使って、秀逸なバレエの台本を書き上げた。可憐なヒロイン「テレーズ」はモンテシュ(Pauline Montessu, née Paul, 1803-1877)、彼女の婚約者「エドモン」はフェルディナン(Ferdinand, 1791-1837)<sup>71</sup>、粹な城主「サン＝ランベール」はモンジョワ(Louis Montjoie, 1790-1865)が演じたが、このトリオは1830年5月3日に同劇場で初演されることになる《マノン・レスコー》の主演三名と同じである<sup>72</sup>。モンテシュの熱演が評判を呼んだ《夢遊病の娘》はパリ・オペラ座バレエ団史上、1827年～1859年までに百二十回の上演回数を誇ったヒット作のひとつである<sup>73</sup>。

「エドモン」が「富裕な自作農」(« riche fermier »)、「テレーズ」は「孤児」で「粉屋」(« meunière[sic.] »)の「ミショー母さんの養女」であるこの作品もまたミロンの《クラリ》同様「農民物」のひとつであるが<sup>74</sup>、同時にこのスクリーブの二作目の《夢遊病の娘》の主題は、前節で論じた複数の《クラリ》と同じようにヒロインの「貞節」(« la fidélité »)と「純潔」(« l'innocence »)という女性の「美德」である。

スクリーブは舞台をプロヴァンス地方のイル・ド・カマルグに設定した。バレエは干し草を刈る日の農民達の休憩時間から始まるが、これはこのジャンルのお定まりの場面であり、若い男女は踊りに興じる。結婚式を翌日に控えたテレーズも踊りの輪に加わり、エドモンと踊る。未亡人のジェルトリュッドは村の宿屋の女主人だが、エドモンのかつての愛人でもあり、若い二人の幸福そうな様子を快く思わない。そこで二人が親しげに振る舞い過ぎるとテレーズの養母に注意するがミショー母さんは取り合わない：

結婚契約は今日取り結ばれるし、明日、二人は結婚するんですよ。どこが悪いのですか？(Aumer, *LAS*, p. 2.)

公証人が現れ無事、婚姻の契約が取り交わされる(Aumer, *LAS*, p. 3.)<sup>75</sup>。第一幕第3景で二人きりになった恋人達だが、エドモンはテレーズに指環と花束を渡し、接吻をせがむが、テレーズは「明日ね。」と言って代わりに花束に口づけしその花束を胸元に入れる(Aumer, *LAS*, p. 4.)。その様子を見ていたジェルトリュッドが今度はテレーズに向かって「お嬢さん、まだ、婚約者でしかない人を相手にそんな風に振る舞うのかしら？」と皮

<sup>70</sup> Herbert Schneider, « 3.3 LA FABRIQUE DU LIVRET : La question de la qualité du livret » in Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du consulat aux débuts de la III<sup>e</sup> République, op.cit.*, p. 165.

<sup>71</sup> 「フェルディナン」の本名は不明である。

<sup>72</sup> バレエ・パントミム《マノン・レスコー》の「配役表」(« PERSONNAGES »)参照(Aumer, *ML*, page non paginée.)

<sup>73</sup> Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra national de Paris*, Flammarion, p. 324.

<sup>74</sup> Aumer, *LAS*, « PERONNAGES », page non paginée.

<sup>75</sup> ここでミショー母さんは自分の名前が書けずに代わりに十字を書いている。つまり、彼女は読み書きができない人物である(Aumer, *LAS*, p. 3.)

肉を言う(Aumer, *LAS*, pp. 4-5.)。第5景に近衛騎兵の大佐であるサン=ランベールが騎兵隊のラッパ手のオリヴィエを連れて現れる。サン=ランベールは城までの道のりに疲れてジェルトリュッドの宿屋に宿泊することにする。第6景はヒロインの結婚の前夜祭であり、テレーズは目隠し鬼に興じるが、ここで華やかなディヴェルティスマンが挿入される<sup>76</sup>。エドモンが公証人とジェルトリュッドにサン=ランベールが新しい城主であることを告げるところで第一幕は終わる。

第二幕はジェルトリュッドの宿屋のサン=ランベールの部屋である。彼は初々しいテレーズやジェルトリュッドの魅力への関心を隠さない。そして自分の客人が新城主と知って彼の世話を焼こうとする彼女を口説こうとするのだが、彼の手に残されたのは彼女のショールだけであった。彼がそれを肘掛け椅子に放り出したところへ、突然、窓が開き「簡素な白い衣装」をつけ「むき出しの腕に裸足」のテレーズが彼の部屋に入ってくる(Aumer, *LAS*, p. 11.)。彼女は眠ったままであり、つまり「夢遊病者」なのだ。テレーズはまだ目隠し鬼をしているつもりで、サン=ランベールをエドモンと思い込み、手を差し出して接吻を許そうとしてしまう。サン=ランベールは誘惑に負けそうになり、窓を閉め施錠する。ところが、今度はテレーズは翌日の結婚式で祭壇の前に立っているつもりで、エドモンから貰った指環を指し、夫への愛と貞節を天に誓う。この様子に我に返ったサン=ランベールは城主としての「名誉」(« l'honneur »)にかけてその場を立ち去り、窓から飛び出すと「美しい月明かりの下」(Aumer, *LAS*, p. 12.)、自分の城へと向かう。だが、彼の部屋の隅に隠れていたジェルトリュッドは全てを見ていた。第4景になると新城主に敬意を表すために現れたエドモンやミショー母さんや村人達が、サン=ランベールの部屋の長椅子で眠っているテレーズを見つけて大騒ぎになる。隠れていたジェルトリュッドが飛び出してきて、村人の先頭に立ってテレーズを非難し、エドモンが結婚の契約書を破き、結婚破棄を宣言すると、ミショー母さんはテレーズを連れて行く。

第三幕はエドモンとテレーズの結婚の準備が整った美しい舞台上で幕が上がるが、第2景でテレーズは養母に「自分は無実(« innocente »)であり、非難されるようなことは何もない」と訴える：

信じるのは難しいけれど、お前がそう言うなら私は信じるよ。 […]。でも、お前が説得しなきゃいけないのは私じゃない、ほら、(現れたエドモンを指して) 彼だ

<sup>76</sup> バレー・パントミムの台本に依れば、このディヴェルティスマンの場面には、主要人物を演じない第一舞踊手達や後年有名になる舞踊手も登場している。例えば、コントルダンスやパ・ド・シスに登場するブルノンヴィル、モンテシュと(「ジェルトリュッド」役の)ルガロワとパ・ド・トロワを踊るポール、またフィナーレの前のパ・ド・トロワを任されたのは(《クラリ》を主演した)アルベールとアナートル嬢、そして《ポルティチの聾啞の娘》を主演することになるリーズ・ノブレである。

ろうが苦勞するよ(Aumer, *LAS*, p. 15.)<sup>77</sup>。

テレーズの言葉に全く耳を貸そうとしないエドモンだが、そこへサン＝ランベールが友人達を伴って二人の結婚祝いの品を届けに来る。テレーズが彼に「(自分に) 罪があるかどうかご存じでしょう […]。」(« Vous savez si je suis coupable, [...] » (Aumer, *LAS*, p. 17.)) と縋ると、彼は極めて理性的に「夢遊病」の説明をするが、頑ななエドモンは信じようとせず、ジェルトリュッドと結婚すると言い出し、テレーズから指環を奪ってしまう。あまりの苦痛に意識を失った娘をミショー母さんは粉挽き用の水車小屋の中で眠らせる。自分のしたことを後悔するサン＝ランベールの再度の説得にも拘わらず、エドモンがジェルトリュッドとの結婚式を敢行しようとしたその時、ミショー母さんは前夜、城主が泊まろうとした部屋で見つけたショールをジェルトリュッドに突きつける：

[...]、これは誰の持ち物ですか？テレーズのもの…。違うわよね？あの子より貞潔な(« vertueuse »)ひとのものでしょう、そのひとは貴女だわ(Aumer, *LAS*, p. 21.)

そして水車小屋の屋根にテレーズが現れる。オーケストラの演奏が止み、ティンパニーの鈍い音だけが響く。眠ったままのヒロインが回る水車の狭間を歩いて行く。舞台上の人々も観客も息を呑む。ジェルトリュッドでさえ跪く。幸い無事に地上に戻ったものの眠ったままのテレーズの科白が続く：

彼 (エドモン) が幸せになりますように。私は、ああ、もう幸せにはなれないわ、私は潔白(« innocente »)なのに…。 […] 私の指環…。もうないわ…。でも彼は思い出までは奪えない。彼の姿は私の心に刻まれているもの…。それに…(Aumer, *LAS*, p. 22.)

---

<sup>77</sup> マリアン・スミスに依れば、振付家はこの台本の部分に対応して、稽古の際に使われる譜面により詳細な指示書き(« notes de ballet »)を残しているという。ここで、スミスの著書の「沈黙の言語」と題された章に転載されている « notes de ballet »を引用しておきたい： « No. 3 Agitato / 1. Térésè s'approche de sa mère, lui ôte la mains de ses yeux et la prie de l'écouter. 2. ma bouche mon cœur vous ont-ils jamais menti? La mère Michaud : non. 3. Eh bien pouvez-vous croire que je sois allée chez le seigneur pour m'y déshonorer? 4. Non non vous ne le croyez pas (et on[sic.] se jetant à sa[sic.] pied). Voyez, mes pleurs vous attestent que je ne suis pas coupable. La mère Michaud avec attendrissement 5. Elle prend Thérèse par la main 6. mon enfant je te crois, mais c'est bien difficile. Thérèse : ah croyez moi[sic.]! 7. la mère Michaud : Je te rends mon amitiés[sic.]. Elle la presse contre son cœur et lui essuie du larmes[sic.]. 8. On entend du bruit. 9. La mère Michaud : apreçoit Edmond qui sort de chez Gertrude. 10. Celui-ci sera plus difficile à convaincre; il ne te croira pas. » (Marian Smith, *op.cit.*, pp. 100-101. 尚、句読点や大文字・小文字の区別はスミスのテキストの通りである。また、冒頭の No.3 とは楽曲内の番号である。)



ここで台本は直接話法から地の文に代わり、テレーズがエドモンから贈られた花束を胸元から取り出し、枯れて乾いてしまった花を彼女の涙で濡らすという場面が語られる。恋敵の様子に哀れを覚えたジェルトリュッドがエドモンとの結婚を放棄すると、サン＝ランベールがテレーズとエドモンを結びつけ、エドモンは彼女に指環を返す。そして、城主の指示でテレーズに花嫁支度が施され、オーケストラの演奏が再び始まり舞台が活気を呈すると、そこでヒロインはやっと目を覚ます。「彼女には全てが新たな夢のように思えた。彼女は片手で目を覆うと、一方の手は「ああ！私を起こさないで。」と言っているかのようなのである。だが、この幸福は夢ではない…。本物である。」(Aumer, *LAS*, p. 23.)

サン＝ランベールは二人に年金証書を渡し、更に公証人とジェルトリュッドを結び合わせ、彼のラッパ手オリヴィエは宿屋の使用人マルスリーヌの心を得て（《クラリ》同様）三組のカップルが生まれて、華やかな祝宴の場面でバレエの幕が下りる。

前項で扱った複数の《クラリ》のヒロイン達が自らの虚栄心や恋心から高貴な身分の男性に掠られるような状況に陥り、ヴォードヴィルの「セシル」が嫉妬心から危うく望まない結婚をする羽目になるのに対して、このオメール振付のバレエにおいて、スクリーブは「夢遊病」という流行の題材を利用して、純真な娘が何の責任もなく不当な嫌疑をかけられるという悲劇的な状況を作り出した。なぜなら、十九世紀当時の若い娘にとっては、このような疑いをかけられるだけで身の破滅を招きかねないからである。裏切られたことへの復讐としてジェルトリュッドと結婚しようというエドモンの反応をスクリーブはサン＝ランベールの口を借りて「夫というのは驚くべき人種だ！この男は哀れなテレーズの純潔(« l'innocence »)を信じようとしなのに、あの女の媚態を信じようというのか。」(Aumer, *LAS*, p. 19.)とからかうような調子で書いているが、本心を偽っただけのセシルを「不実な女」と呼ぶギュスターヴの科白からもエドモンのテレーズに対する冷酷な態度は決して珍しいものではないと分かる。それに対して、彼らの新しい城主サン＝ランベールはジェルトリュッドを口説こうとするなど生真面目と言えない男ではないが、他方でその身分に相応しい名誉も兼ね備えている。彼がテレーズを残して窓から逃げ出し「美しい月明かりの下」城へと向かう場面は、前項の末尾で引用した「クラリ」の逃亡の場面を思い起こさせる。このように理性的であると同時に「夢遊病」に関して正しい知識を持っていることで豊かな知性をも感じさせる。そして、副題にその名が登場するように「新城主」として、自分が加担してしまった故に起こった騒ぎを收拾し、舞台上では狂言回しの役割も務めている。

初演当時、テレーズが水車小屋の屋根に現れる場面は当時の観客の目を奪った。ジャン＝クロード・ヨンに依れば「上演を重ねる毎に […] より目を引くような場面(« spectaculaire »)となるようテレーズが辿る位置を変え、舞台上は完全に暗くされたが、それは当初予定されていたものではなかった」という。また、その結果、フロベールはその『紋切り型辞典』の「夢遊病患者」の項目で「夜半、屋根の上を散歩する」と書き

たという<sup>78</sup>。上述のようにこのバレエ・パントミムはオペラ座の上演演目の中のヒット作のひとつであると同時に、主演したモンテシュの代表作でもあり、彼女がその約二年半後に（あまたのライヴァルを押しつけて）「マノン」役を射止めたことも、その成功と無関係ではなかったと考えられる<sup>79</sup>。

そのバレエ《マノン・レスコー》初演の約十ヶ月後の1831年3月6日、ミラノのカルカーノ劇場において、台本作者フェリーチェ・ロマーニ(Felice Romani, 1788-1865)が（『エルナニ』を脚色するという案もあったようだが<sup>80</sup>）スクリーブのバレエ《夢遊病の娘あるいは新城主の到着》をオペラに「転換」し、ベッリーニのオペラ《夢遊病の娘》(*La Sonnambula*)が誕生する。物語内容も場面構成もほぼスクリーブのバレエの台本を踏襲している。それは同年10月24日のイタリア座におけるパリ初演当時に既に指摘されていた<sup>81</sup>。「テレーズ」は「アミーナ」に、「エドモン」は「エルヴィーノ」で「村の富裕な土地所有者」、新しい城主は「ロドルフォ伯爵」、宿屋の女主人が「リーザ」、孤児であるヒロインの養母は「テレーザ」で「水車小屋の持ち主」、ただし「公証人」の役はあるが（テノール）、宿屋の女主人に恋しているのは「農民」の「アレッシオ」（バス）であり、このアレッシオの役はバレエ内の公証人と比べた時、大きく発展されている。また、水車小屋の似合う風景として、プロヴァンス地方ではなく「スイスのある村」が選ばれた(Bellini, *LAS*, p. 5.)。場面構成はバレエの第一幕、第二幕がオペラの第一幕第一場と第二場に、第三幕が第二幕第一場の第2景及び第二場に相当するが、オペラの第二幕第一場第1景は村の住人達がロドルフォ伯爵にヒロインの無実を証明して貰うよう頼みに行くという場面であり、この村人の合唱に対応する場面はバレエには存在しない<sup>82</sup>。

<sup>78</sup> Jean-Claude Yon, « L'arrivée d'un nouveau seigneur ou *La Sonnambule* avant Bellini », article cité, p. 59. (フロベールからの引用の下線は筆者による。)

<sup>79</sup> この詳細については注1で挙げた拙論（特に「4. 同時代評と《マノン・レスコー》の中のヒロイン」）を参照されたい。

<sup>80</sup> Jean-Claude Yon, « L'arrivée d'un nouveau seigneur ou *La Sonnambule* avant Bellini », article cité, p. 59.

<sup>81</sup> 同上。ヨンはその典拠として1831年10月26日の『コルセール』紙の記事の一文を引用している。尚、ヨンに依れば、ピエール・ブリュネルが彼のベッリーニの伝記内でバレエとオペラを比較しているという。このブリュネルの著作は現在、筆者が所属している京都大学のいずれの図書館にもなく、Covid-19の流行以来、他大学の図書館の利用が通常より厳しく制限されている現在、当該書籍の取り寄せや閲覧が難しい状況に置かれているため、今回、筆者は読んでいない(Pierre Brunel, *Bellini*, Fayard, 1981, pp. 212-227.)。

<sup>82</sup> 逆に、注76で詳しく触れた第一幕のディヴェルティスマンが挿入される結婚式の前夜祭の場面などはバレエには不可欠であるが、オペラには必要ではないため削除されている。また、同じく第一幕第3景でエドモンがテレーズに接吻を請う場面も——これは仕草で感情を表現するバレエ・パントミムで恋人達の間で度々再現される場面だが、これもオペラには存在しない。だが、この表象形式の転換にも由来する変更は、同時にヒロインの性格づけの違いももたらしている（その点については本稿のpp. 143-144を参照のこと。）。

その他、結婚契約の際に交わされる言葉、指環と花束の挿話、突然現れた城主に口説かれそうになった宿屋の女主人の忘れ物<sup>83</sup>、眠ったままのヒロインが城主の部屋の窓から現れる場面、窓から逃走する城主、婚約者と村人達から糾弾されるヒロイン、庇う養母、城主がヒロインの「貞節」(« [...], elle è onesta, / Ch'è innocente : [...]. » (Bellini, *LAS*, p. 42.))を証言したにも拘わらず彼女から指環を取り上げる婚約者、絶望して眠りにつくヒロイン、城主の「夢遊病」の説明にも耳を貸さず宿屋の女主人との結婚を強行しようとして養母から彼女の不始末を知らされる花婿、そして水車小屋の屋根に現れるヒロインが恋人の幸福を祈りつつ、失った指環と愛を嘆き、枯れてしまった花を涙で濡らす場面、城主に後押しされて彼女に指環を返す婚約者と母に囲まれてやっと目覚めたヒロインの「ああ！後生だから/ (彼女は両手で顔を覆う。) /私を起こさないで」(« Ah! Per pietà... / (Si copre il volto con le mani) / Non mi svegliate voi! » (Bellini, *LAS*, p. 53<sup>84</sup> .))という歌詞まで、後年になってスクリーブの未亡人がイタリア座を訴えたというのも当然という程、「原作」に酷似している<sup>85</sup>。

しかしながら、いくつか指摘しておきたい重要な相違点がある。このオペラの主題が「夢遊病」故に何の落ち度もなくその「貞節」についてあらぬ疑いをかけられるという女主人公の悲劇を描くという点ではオメール振付のバレエと同様であるが、スイスを舞台にしたベリーニの作品内では「アミーナ」の無垢で純真な人柄がオペラの冒頭から——「リーザ」の恨み言のカヴァティーナと対照を成すように——「アレッシオ」に主導された農民達の合唱を伴って称揚される：

アミーナほど初々しく可憐な薔薇は  
ヘルベティアにはない  
それは夜明けの星  
光と愛に満ちているが  
慎ましくはにかんでいる  
なんとかわいらしく美しいのか  
無垢なきじ鳩  
純真さの象徴  
万歳！ (Bellini, *LAS*, p. 11.)

<sup>83</sup> ただし、オペラでは「ショール」が「ハンカチーフ」に代わっている。

<sup>84</sup> 括弧内のト書きのイタリック体は使用したテキストによる。尚、ここでロマーニはアミーナが「両手で(« con le mani »)顔を覆うとしているが、バレエの台本では「彼女は片手で目を覆うと、一方の手は「ああ！私を起こさないで。」と言っているかのようである。」(Aumer, *LAS*, p. 23.)となっている。両手の動きが異なるのは仕草で感情を表現するバレエ・パントミム故であり、両者の違いは表象形式の違いに由来すると考えられる（下線は筆者による。）。

<sup>85</sup> Jean-Claude Yon, « L'arrivée d'un nouveau seigneur ou *La Somnambule* avant Bellini », article cité, p. 57.

合唱が最後の三行を繰り返すとアレッシオと農民達は更に「エルヴィーノ」の幸運を王侯にも得られぬものと讃え、「愛が君にこの美しさと美德を持った宝物を与えた」と続け、第一幕2景が三度目の「無垢なきじ鳩 / 純真さの象徴 / 万歳！」という三行の韻文で締め括られる(Bellini, *LAS*, p. 12.)。また、エルヴィーノがアミーナに贈る花束は——スクリーブの台本では花の種類は特定されていないのに対して(Aumer, *LAS*, p. 4.)——すみれの花と明記され「純粋さ」と「純潔」の象徴とされる(Bellini, *LAS*, p. 17.)。このようなヒロインの性格づけはオメールのバレエには見られなかったものであり、アミーナをより愛らしく健気な女性として描き、やがて起こる事件の悲劇性を強調することになる。

その他、新城主の「ロドルフォ伯爵」がこの村への郷愁を歌うことで、彼が実は孤児であるアミーナの父親ではないかと示唆したり、伯爵がアミーナの手を取ったことで嫉妬するエルヴィーノが彼女に不満を訴える場面が悲劇の伏線となったりする点も見逃せないが、特に強調しておきたいもうひとつの相違点と言えば、村人達がロドルフォに語る「亡霊話」である：

空が曇り、暗い夜になると  
おぼろげな月のかすかな光の下  
遠い雷鳴の陰鬱な音がして  
丘から平地に——亡霊が現れる  
引きずるような白いシーツに包まれ  
ほどけた髪に燃えるような目をして  
風に揺れる濃い霧のように  
進んで行き大きくなり——巨人のようになる(Bellini, *LAS*, p. 23.)

理性的な領主は迷信の産物と笑い飛ばすが、この亡霊話は当然のことながら、「夢遊病」者の出現を暗示している。その一方でスクリーブのヴォードヴィルで城の庭に現われると言われた亡霊の挿話を想起させるし、また、ロマン主義文学の影響下、ベッリーニのオペラが掛けられた翌年に初演される《ラ・シルフィッド》(*La Sylphide*, 1832年3月12日、王立音楽アカデミー劇場にて初演。)のタイトル・ロールに象徴される「この世のものならぬ存在」の隆盛の予兆のひとつとも考えられる<sup>86</sup>。

<sup>86</sup> 本稿で使用しているベッリーニのオペラのテキストを掲載している『アヴァン=セヌ・オペラ』の裏表紙の対面の紹介文は「不当な疑いをかけられた無垢なヒロイン」を「純潔の表象」としてある文中で「シルフィッドのような半透明の」(«[...] diaphane comme une sylphide, [...]»)存在としている(Bellini, *LAS*, p. 3. 尚、この文章には署名はない。)対面の裏表紙に掲載された「アミーナ」役のマリア・カラスの写真の衣装と髪飾りはバレエ《ラ・シルフィッド》の半透明の(やが

最後に《クラリ》同様、バレエとオペラの結末の違いを指摘しておきたい。バレエの大団円は既に述べた通りであるし、ベッリーニのオペラも概ねバレエの展開を踏襲しているのだが、台本作者ロマーニはヒロインが「ああ！私を起こさないで」と歌った後、極めて簡潔にオペラを締め括る。即ち、アミーナのその歌詞に対して彼女の恋人が「いや、君は眠ってはいないよ。」(Bellini, *LAS*, p. 54.)と応じると、喜びに溢れたヒロインを囲むように合唱が彼女の「純潔」を褒め称えながら二人を祭壇へと促し、アミーナの有名な独唱「ああ！想像できるひとはいないでしょう」(« Ah! non giunge uman pensiero », (Bellini, *LAS*, p. 54.))からフィナーレの合唱となる。この終幕の手際の良さはバレエにはなく、バレエが良識的な領主サン＝ランベールの手になる予定調和的な結末となり、無垢な女主人公に起こった悲劇の効果を薄めてしまうのに対して、オペラにおいてはヒロインの哀れな独唱から一転、歓喜に沸くフィナーレとの対照によって、既に冒頭から強調されていた可憐なヒロインの健気さが更に浮き彫りにされる。

ここまで、スクリーブの二作の《夢遊病の娘》(ヴォードヴィル『夢遊病の娘』とバレエ)とベッリーニのオペラの関係性、及び同じ筋立ての中で描かれた二人の「夢遊病」のヒロインの性格づけの違いの分析を試みた。

ジャン＝クロード・ヨンに依ると、マリブランが1833年7月15日ロンドンのコヴェント・ガーデンでベッリーニの《夢遊病の娘》を歌った晩、同じ舞台に「テレーズ」を初演したモンテシュも登場したという<sup>87</sup>。他方、このオペラのロンドン初演はやはりマリブランがドゥルーリー・レーンで歌っているのだが、実はビショップが再編・編曲したものである<sup>88</sup>(図版4参照)。物語内容の変奏だけでなく、楽曲の変更も当時は当たり前のように行われており、題材と物語言説と曲の輪舞は続いて行く。それでは本稿の主眼である《アルトワの乙女》ではどのような過程を経て、ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストの2005年の録音に辿り着いたのであろうか？その分析を行った上で、本論を結論へと導きたい。

### 3. 《アルトワの乙女》の「イゾリーヌ」と「マノン」

第一節で論じたように、バルフのオペラ《アルトワの乙女》はプレヴォーの小説の脚

---

てそう呼ばれるようになる) ロマンチック・チュチュと「この世の者ならぬ存在」の花冠を連想させる。また、シルヴィ・ジャック＝ミオッシュは《夢遊病の娘》はロマン主義バレエの前兆であり、この演目から「踊る魂」(« âmes dansantes »)が舞台上で君臨し始めると述べている(Sylvie Jacq-Mioche, « Au commencement était la danse : une histoire de la danse à l'OnP » in *op.cit.*, p. 98.)。

<sup>87</sup> Jean-Claude Yon, « L'arrivée d'un nouveau seigneur ou *La Somnambule* avant Bellini », article cité, p. 60.

<sup>88</sup> Josée Bégau, « L'œuvre à l'affiche » in Bellini, *LAS*, p. 78; F. Corder, article cité, p. 81. 尚、ベゴが挙げているロンドン初演のドゥルーリー・レーンでの公演も1833年とされているが詳細な日時はなく、ヨンが触れているコヴェント・ガーデンでの公演との関係性は不明である。また、コーダーはベッリーニのオペラ《夢遊病の娘》がビショップの手により「改作された」(« adapted »)としている点ではベゴの情報と一致するのだが、上演年月日には触れていない。

色作品と言うより、オメール振付のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》の（今日の表現を使えば）「剽窃」である<sup>89</sup>。だが、ここまで論じてきたように、そのこと自体、当時は法的な問題にならなかったはずなのだが、それでも（台本を書いた）バーンが沈黙するのは分からないでもない。しかし、不思議なことに先行研究もまたその点に全く言及していない。フランスの研究者が触れていないのは——前述のようにそもそも彼らは小説『マノン・レスコー』も持ち出していない。——ウォールトンが指摘するように初演時に掲載された『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル』紙の記事を典拠にしているからであろう<sup>90</sup>。他方、英語圏の研究者の目には「イゾリーヌ」が「マノン」と映るのであるか？<sup>91</sup>

バレエの台本はこれもスクリーブがオメールと共作で書いた。《マノン・レスコー》は彼らの共同制作の三作目であると同時に最後の作品である<sup>92</sup>。スクリーブの台本とバルフのオペラの台本は——《夢遊病の娘》同様に——酷似している<sup>93</sup>。先ず、舞台が設定されるのはレイ十五世の治世下のバリ。物語の冒頭はバレ・ロワイヤルの庭園内。一例としてそれぞれの台本の冒頭部分を引用する。先ず、スクリーブの台本だが：

舞台装置：舞台はレイ十五世治世末期のバレ・ロワイヤルの庭園を再現している。  
[...]

第一幕：幕が上がると観客の目に入るのは、散策している騎士や貴婦人の様々なグループである。下手の前景にはサン＝ルグレ<sup>94</sup>と何人かの兵士がテーブルを囲んで酒を酌み交わしている； [...] (Aumer, *ML*, p. 1.)。

<sup>89</sup> スクリーブ自身はスガールも指摘しているように、エティエンヌ・ゴッスの戯曲の「借用」をしている(*Manon Lescaut et le chevalier des Grioux, mélodrame en trois actes, de MM. Gosse et \*\*\**. [...]. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Gaîté, le 16 novembre 1820, J.-N. Barba, 1821 (Warwick Digital Collection)). また、スガールの指摘だが：Jean Sgard, « Manon sur la scène », article cité, pp. 181-182.)。

<sup>90</sup> 筆者は複数回、長時間に渡ってフランス国立図書館のデジタルサイトである Gallica 上で検索を行ったが、《アルトワの乙女》に関する初演評を当時の日刊紙や演劇関連の定期刊行物紙上で見つけることはできていない。1836年は近代ジャーナリズムが本格化し始めた頃であるし、フランスの音楽関係者は（マリブランに関心はあっても）バルフの新作にはあまり興味がなかった可能性は高い。

<sup>91</sup> (特に) 英語圏の先行研究において、プレヴオーの小説とバルフのオペラが直結された原因の特定ができていないことについては本稿の第一節 p. 127 及び注 42 を参照されたい。

<sup>92</sup> オメールは《マノン・レスコー》初演の翌年オペラ座を離れている。

<sup>93</sup> 紙幅の関係でここではバレエ・パントミム《マノン・レスコー》の物語内容を詳述はしない。関心のある方は注 1 で挙げた拙論を参照されたい。

<sup>94</sup> サン＝ルグレは役名だけでなく（後述するように）軍隊の徴募担当者という点も共通しているが、ただしバレエでは「伍長」、オペラでは「軍曹」である。

オペラの台本は：

第一幕第1景：ルイ十五世治世末期のパレ・ロワイヤルの庭園。幕が上がると、散策者のグループが見受けられ、歩き回ったりぶらついたりしている。プロンプターの反対側では、兵士達がいくつかの小さな卓を囲んで酒を飲んでいる(Balfe, *MA*, p. 3.)。

となっている。この冒頭だけでもバーンがバレエ《マノン・レスコー》の台本を知らなかったと考えるのには無理がある。第一節で挙げたように主要人物三名の名前こそ異なるものの——バレエにおいてヒロインは「マノン」、彼女の恋人は「デ・グリュエ」、彼の恋敵は「ジェルヴィル侯爵」であるが<sup>95</sup>——、(バレエの冒頭から登場する)軍の徴募担当兵サン＝ルグレ、植民地で登場する奴隷や流刑者の労働監督官のセヌレは同じであり、二人の恋人達を助ける黒人女性の名前は「ニユカ」(«Niuka»)から「ナンカ」(«Ninka»)になっている<sup>96</sup>。上述の引用からも分かるように、物語内容だけでなく舞台設定や場面構成も完全な「借用」と言える程なので、以下、相違点を挙げながら両者を比較することで、《アルトワの乙女》の特色を浮かび上がらせたい。

先ず、オメールの《マノン・レスコー》は三幕構成で各幕にバレエに不可欠の舞踊手が力量を発揮できる場面が設定されている。第一幕第二場の第9景～第10景ではオペラ座で上演されるアナクレオン風の劇中バレエがディヴェルティスマンとして挿入されるし、第二幕第4景では侯爵の館で(実在の舞踊手である)カマルゴ嬢から踊りを習うマノンと貴婦人らが繰り広げるパ・ド・サンクがある。第三幕では奴隷達の労働の休憩時間に異国情緒を盛り込んだ二つ目のディヴェルティスマンがあり、この中心となったのは「ニユカ」役を初演したマリー・タリオニ(Marie Taglioni, 1804-1884)であった。この三つの舞踊のパートからバルフは第三幕のバレエ場面だけを残したようだが、どこにその場面が挿入されたのかは台本には記されていない。また、初演直後から所謂バレエではなく民俗舞踊的な「現地人の踊り」(«Indian Dance»)に変更されたようであるが(図版1参照。)、他方、パ・ド・ドウのための曲も残されている<sup>97</sup>。

<sup>95</sup> 本稿の第一節で既に主役三名の名前は挙げたが、念のため繰り返すとヒロインが「イゾリーヌ」、彼女の恋人は「ジュール・ド・モンタンゴン」、彼の恋敵は「シャトー・ヴュー侯爵」である。

<sup>96</sup> «Niuka»が«Ninka»に変更されたのは、当時の印刷事情による単なる誤植故か、あるいはパリでの初演後ロンドンでも1831年に上演されているオペラ＝バレエ《神とラ・バヤデール》でサンシ＝ダモロー夫人が歌った東洋の巫女兼踊り子兼娼婦の「バヤデール」の役名をバーンが借用したかのどちらかであろう。

<sup>97</sup> 『モーニング・ポスト』紙の初演評ではこの「現地人の踊り」の挿入箇所はジュールが流人の身を嘆いた後となっており(Balfe, *MA*, p. 22.)、またその振付家の名前は«Oscar Byrne」となってい

次に物語内容に関わる変更で重要なものをいくつか挙げておきたい。一点目としてはイゾリーヌの侍女として「コラーリ」（ソプラノ）が加わっている。バレエにもマノンの従姉妹の「マルグリット」が登場するがその役割は極めて限定されている。それに対してコラーリはサン＝ルグレの恋人であり、第一幕だけでなく第二幕と第三幕にも仏領ギアナの総督として左遷されたシャトー・ヴュー侯爵と部下のサン＝ルグレと共に登場し、フィナーレを盛り上げる。二人は結婚して侯爵の植民地への赴任に同行したと暗示されるが、台本には明記されていない<sup>98</sup>。第二点目だが、ヒロインの恋人ジュールが金銭的な事情からサン＝ルグレに騙されて侯爵が隊長である部隊に編入されてしまい、彼を救うためにイゾリーヌは侯爵の求愛に応じる約束をすところ、ひとりになった彼女の下に逃げ出して来たジュールが現れ、二人で居る現場を戻って来た侯爵に見咎められ、ジュールが侯爵を傷つけてしまうという展開もバレエを踏襲しているが、ここでジュールの名前が記載されている徴募兵の名簿を破くのは——バレエのようにジェルヴィル侯爵自身ではなく——イゾリーヌである(Balfe, *MA*, p. 14.)。また、逮捕されるのも彼女ではなく、侯爵を刺したジュールの方である。彼を助けようともかくヒロインだが、侯爵の友人や部下の非難囂々の中、ジュールは連行されてしまう(Balfe, *MA*, pp. 14-16.)。おそらく『モーニング・ヘラルド』紙の記事の筆者はこの場面にベッリーニの《夢遊病の娘》の中でアミーナが周囲の非難の中、自分の潔白を訴える（現在の）第一幕の終幕を重ねたと思われる<sup>99</sup>。三点目はその必然の結果でもあるのだが、仏領ギアナに流刑になるのはイゾリーヌではなく、彼女の恋人の方であり、彼女は男装して彼を助けに行く。これはバレエとは男女が逆であり——バレエではプレヴォーの小説通りヌーヴェロルレアンに流刑になるのはマノンでデ・グリユーが船乗り混じって助けに来る(Aumer, *ML*, p. 32.)。——、勿論、小説『マノン・レスコー』においてもデ・グリユーがサルペトリエールからマノンを連れ出す際に恋人に男装をさせている(Prévost, *ML*, pp. 235-236.)。だが、それだけでなく、ヤームルカーが指摘した「パリの舞台で掛けられた（プレヴォーの『マノン・レスコー』の）一連の脚色作品<sup>100</sup>」のひとつである別の戯曲から借用した可能性の方が高い。その作品とはカルムーシュ(Pierre-François-Adrien

---

る (*The Morning Post*, Saturday, May 28, 1836. また**図版 1** も参照されたい。) 。この踊りの挿入箇所に関する情報は、ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストの録音による CD 添付のブックレット内のウォーカーの説明とも一致している (ブックレット p. 9.) 。

<sup>98</sup> ウォーカーの説明に依れば、チェンバレン卿所有の写本内にコラーリとサン＝ルグレの短い対話があり、そこで二人が結婚したことが述べられているが、筋の展開には不要と判断され削除されたとされている (CD 添付のブックレット p. 8.) 。

<sup>99</sup> *The Morning Herald*, Saturday, May 28, 1836. 尚、「現在の」と断りを入れたのは、第二節第二項の末尾で述べたようにロンドンで上演された《夢遊病の娘》が現在と同じ形態であったのか、あるいはビショップが再編・編曲したものだったのか、明確にならないからである。

<sup>100</sup> 本稿の第一節の pp. 126-127 と注 38 参照。



Carmouche, 1797-1868)とド・クルシー(Frédéric de Courcy, 1796-1862)共作の芝居『マノン・レスコー』(*Manon Lescaut*)である<sup>101</sup>。七月革命直前の1830年6月26日にオデオン王立劇場で初演されたこの作品はシルヴァン・レッダも指摘しているように、オペラ座で二ヶ月前に初演されたオメールのバレエ・パントミムの流行に乗って掛けられたものである<sup>102</sup>。この第三幕において、「マノン」はサン＝ラザールに投獄されたデ・グリューを助けるために「優雅な近衛騎兵の制服姿で外套に身を包んで」現れる<sup>103</sup>。しかしながら、この作品ではマノンが自分の庇護下から逃亡したことに腹を立てたジェルヴァルによって、結局、マノンはヌーヴェロルレアンに流刑になることになり、終幕はル・アーヴルに設定され、他の娼婦達と共にマノンが乗せられた護送車が遠ざかると、デ・グリューはチベルジュの腕の中で気絶するという結末である<sup>104</sup>。それに対して《アルトワの乙女》においては、再会したイゾリーヌとジュールは彼女に目をつけたセヌレから逃れるため<sup>105</sup>、ナンカの助けを借りて逃亡するも砂漠を彷徨い死にかける。だが、改心した新総督のシャトー・ヴューが部下やナンカを伴い二人の救助に現れ、二人を結びつける、つまりイゾリーヌが死ぬことはなく、結婚を許されたヒロインが(前出の)独唱「私の胸の中にある歓喜は」(« The rapture dwelling / Within my breast »)を歌うとフィナーレの合唱となる(Balfé, *MA*, p. 32.)。従って、(プレヴォーの原作通りの)悲劇的なバレエの結末とは異なり、所謂ハッピー・エンドである<sup>106</sup>。しかしながら——スクリーブが悲劇的な結末を選択するかどうか迷ったように<sup>107</sup>、バルフやバーンもどのようにオペラを締め

<sup>101</sup> *Manon Lescaut*, roman en six chapitres et en trois actes, par MM. Carmouche et De Courcy, représenté pour la première fois, sur le Théâtre royal de l'Odéon, par les comédiens ordinaires du roi, le 26 juin 1830, Bezou, 1830. (Warwick Digital Collection)

<sup>102</sup> Sylvain Ledda, « « Manon Lescaut 1830 », ou les égarements de la scène romantique » in *Revue d'histoire du théâtre*, 55<sup>e</sup> année, 2003-III, N°219, 2003, p. 245. ただし、レッダは初演時の台本の日付け通り、オメール振付のバレエの初演日を1830年4月30日としているが、これは本論の冒頭で記したように5月3日が正しい。

<sup>103</sup> Camourche et De Courcy, *Manon Lescaut*, *op.cit.*, p. 60.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>105</sup> イゾリーヌとジュールが再会した後、セヌレの部下のマーティン(バレエでは「リシャール」)に金貨や宝飾品を渡して、五分毎の面会を許される等の場面はバレエからの完全な「借用」である。

<sup>106</sup> バレエ・パントミム《マノン・レスコー》においても第三幕第二場第10景の終わりから行進の音が聞こえてきて、第11景でジェルヴィル侯爵やセヌレ、ニュカラが救助に来るが、マノンはもはや息絶えており、デ・グリューは意識を失って恋人の身体の上に重なるように倒れて幕となる(Aumer, *ML*, pp. 41-43.)。

<sup>107</sup> Manuela Jahrmärker, « Introduction » in Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité par Peter Käiser; textes édités et introduction par Manuela Jahrmärker, « Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental Halévy; 4 », Musik-Edition Lucie-Galland, Weinsberg, 2007, pp. XXX-XXXI. 更に、スクリーブは後年オペールのオペラ=コミック《マノン・レスコー》の台本を書いた際にも複数の異なる結末を残している: Manuela Jahrmärker (éd.), *Die Libretto und Operwerkstatt Eugène Scribe, Edition der Werkpläne. L'Atelier*

括るか試行錯誤したようである。ヴァレリー・ラングフィールドに依れば本来予定されていたオペラの構成は全二幕でイゾリーヌの死を以て終わるはずであった。初日の直前に（侯爵達が登場する）行進曲と八分の三拍子のワルツに乗った独唱「私の胸の中にある歓喜は」に加えて、更に砂漠の彷徨の場面全体がつけ加えられた<sup>108</sup>。

実際、バレエ・パントミムのヒロイン「マノン」とバルフのオペラ「イゾリーヌ」を決定的に分かつ要因となるのは結末の違いではなく、冒頭に設定されたイゾリーヌが置かれた状況に由来するヒロインの性格づけの違いである。本稿の第二節第一項においてビショップの《クラリ》を分析した際に簡単に言及したが<sup>109</sup>、《アルトワの乙女》は台本の表紙で「長編正歌劇」(《The Grand Serious Opera》(Balfé, *MA*, p. 1.))とされているが、その形式は散文による対話部分（所謂レチタティーヴォとは別である。）と歌唱の対象となる韻文から構成されている。上に引用した第一幕第1景のト書きの後、杯を上げる兵士達の合唱とそれに答える女性達の合唱で幕が上がるが、初演に基づく再現録音では侯爵のレチタティーヴォと彼を中心とするカヴァティーナがそれに続くのに対して、1846年の再演時の台本では、合唱の後に直ぐジュールが登場し、次のような散文の科白で彼が置かれている状況が語られる：

ジュール：こんな遠く、パリの真ん中まで僕は不実な(《faithless》)僕の心の恋人を追っている。[…]。イゾリーヌ！不運と不幸の中で、彼女がその歩みを進めてしまったのかどうか、そして道を誤ったその罪にまだそれ程深く墮ちてはいないかどうかを僕は見届けなければならない。けれど、僕はここでは友人も宿も金もない[…]  
(Balfé, *MA*, p. 4.)

そして、困窮したジュールはサン＝ルグレに騙されて、彼が徴募係の軍曹とは知らずに金と引き換えに書類に署名をしてしまい、軍隊に編入されてしまうのだが、そこでサン＝ルグレと待ち合わせていたイゾリーヌの侍女コラーリと遭遇する：

コラーリ：（悲鳴を上げて）おお、ああ、ジュールさん、善良なジュールさん、貴方さまですか？

ジュール：そう——傷つけられ破滅させられたあのジュールだよ。偽善者で嘘つきのイゾリーヌはどこに、どこにいる？

コラーリ：聞いて下さい、ジュールさん。お嬢様はただ尊敬しているだけのお方の妻となるようアルトワから逃避行することで、愛するひとだけでも安全な場所に居

---

du librettiste Eugène Scribe, Édition des plans des livrets de l'opéra. Unter Mitarbeit von Naoka Weir. Avec la collaboration de Naoka Weir, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2015, vol.3, pp. 1703-1705.

<sup>108</sup> CD 添付のブックレット p. 10.

<sup>109</sup> 本稿の第二節第一項の p. 132 及び注 56, 57 を参照。

られるようするつもりだったんです。時間をかければ…

ジュール：これ以上誤魔化さないでくれ。彼女はあの男の手許に居るのか？彼女は潔白(« innocent »)なのか、それとも罪を犯したのか(« guilty »)？

コラーリ：真理と同じくらい潔白(« innocent »)ですとも！(Balfé, *MA*, p. 6.)

即ち、イゾリーヌは「クラリ」同様、貴人＝シャトー・ヴュー侯爵に「結婚」を条件に連れ去られたのであり、しかも彼女は侯爵を愛していた訳でなく、恋人を守るために（故郷と思われる）アルトワからパリへの逃亡に同意したのである。従って「テレーズ」や「アミーナ」のように全く自分のしていることに自覚がない訳ではないものの、ジュールの彼女に対する疑いや非難は全く不当なものである。他方、（オメールの）バレエの冒頭でマノンとデ・グリュウは故郷から二人で出て来たのであり、次の日には結婚することになっていた(Aumer, *ML*, p. 2.)。ところが、マノンはパレ・ロワイヤルの庭園で出会ったばかりのジェルヴィル侯爵の誘いに簡単に乗って、婚約者を置いてオペラ座の観劇に出かけてしまい、デ・グリュウがそこへ乱入して大騒ぎになる(Aumer, *ML*, pp. 7-9, pp. 12-13.)。このいささか軽佻浮薄なグリゼット風のバレエの中の「マノン」と「アルトワの乙女」はかなり趣の異なるヒロインであり、『モーニング・ヘラルド』紙の初演評、『メネストレル』紙の連載記事、そしてバルビエが（マリブランの伝記の中で）このオペラの物語内容から《クラリ》や《夢遊病の娘》を連想したのも、それなりの理由があったのである。筋立てがスクリーブのバレエの《マノン・レスコー》の台本を下敷きにしているため、ジュールは流刑になるし、恋人達は植民地の砂漠を放浪することになるが、《アルトワの乙女》の主題は一途に恋人を思うヒロインの「貞節」な心である。確かに流刑地まで男装してジュールを探しに行くという点では、「クラリ」と比べた時、はるかに行動的な女性ではあるが、彼女は決して恋人を裏切らないし、貴族の豪邸に目を眩ませることもない。『モーニング・ヘラルド』紙の初演評にあるように逮捕されなかったジュールを必死で守ろうとするところは、あらぬ嫌疑をかけられ結婚指環を奪われても恋人の幸せを願う「アミーナ」の健気さを思い起こさせる。バーンがその著作『舞台：幕の前とその向こう側』の《アルトワの乙女》に触れた箇所でも長々とその記事を引用している『モーニング・ポスト』紙の初演評は<sup>110</sup>次のように書いている：

[…];しかしアルトワの乙女はそれ故に死ぬことはない。彼女の貞節(« constancy »)は報われるべきなのだ。軍隊行進曲が聞こえると救助隊が到着する<sup>111</sup>。

過去の罪を悔いる侯爵はイゾリーヌに向かって言う：

<sup>110</sup> Alfred Bunn, *op.cit.*, pp. 59-67.

<sup>111</sup> *The Morning Post*, Saturday, May 28, 1836.

侯爵：[…]。(イゾリーヌに対して) おお、傷つけられた無垢(« innocent »)で不運な女性！だから私に貴女を貴女の恋しいひとと結びつけさせて下さい(Balfe, *MA*, p. 32.)。

「美德」は報われなければならない。バルフとバーンはその結末を選択した。これは単なる予定調和的な幸福な結末とはいささか異なる。そこにはプレヴオーの世界にもスクリーブの機知に富んだバレエの台本にもない小市民的で生真面目な倫理観が窺える。

自分の貞淑な恋心が実を結んだと知ったイゾリーヌは最後の独唱「私の胸の中にある歓喜は」——これはやがて「バルフのアリア」と呼ばれるようになるが——を歌い上げるのである。イゾリーヌが感じる幸福感は、このオペラの初演直後に降りかかる悲劇を知る由もなくやっと正式な「シャルル・ド・ベリオール夫人」となったマリブランの想いでもあったのかも知れない。その歌唱の様子に触れた『モーニング・ポスト』紙の記事の一節を引用したい(図版5参照。)：

彼女(マリブラン)はフィナーレの「私の胸の中にある歓喜は」を燃えるように力強く歌った。すると聴衆の熱狂は頂点に達した。彼女がやってみせた三オクターヴの音域、つまり最高音がミで、間違いでなければ最低音がシャープのシだがそれを延々と震わせたのだけれど、それは歌唱の実践の傑作に数えられる必要条件である。実際、彼女の独唱は驚くべき一気の歌唱であったから、それをもう一度歌ってくれというのは酷であったろう<sup>112</sup>。

殆ど同様の筋立てを使いながら、バルフとバーンはオメール振付のバレエ・パントミムとは全く異なる世界を描き出した。それは単に表象形式の違い故だけではないであろう。ヴィクトリアン・オペラ・ノース・ウェストの録音には残念ながら楽曲の対象となる部分のみが再現されているので、対話部分は削除されており、その結果として元々の台本を知らない場合、どこまで「イゾリーヌ」の感情や作品の主眼が伝わるのか疑問は残る。しかし、ジュールを守るために侯爵の求愛を受け入れることを承知した彼女の歌うバラード「山々を越えたとずっと向こうの月は」(« *Yon moon o'er the mountains* »)は四分の三拍子のへ長調のアリアだが、マリブランには単純過ぎたので稀代の歌姫は更なる装飾音を施したという。しかし、観客の評判は芳しくなく、翌年の再演時にも手が加えられたものの聴衆の反応には変化がなかった。そのため、この歌はやがて削除されてしまい<sup>113</sup>、1846年の再演時の台本にもその歌詞は掲載されていない(Balfe, *MA*, p. 12.)。しか

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> CD添付のブックレット p. 11.

しながら、ラングフィールドが書いているように、その素朴な旋律に可憐なヒロインの憂いや哀しみ、愛しいひとと過ごした日々への愛惜の情が素直に表現されている美しいアリアである<sup>114</sup>。

バルフとバーンは1830年にパリで流行ったプレヴオーの小説を脚色したバレエや戯曲の台本を借用して、「彼らの」オペラを作りマリブランがそれを初演した。(特に)英語圏の研究者はそう書けるはずである。確かに、バルフの楽曲にはロッシニーやドニゼッティ(Gaetano Donizetti, 1797-1848)の影響が顕著に窺えてしまうかも知れない<sup>115</sup>。それでも、ビショップの《クラリ》で作品の本質を象徴する「楽しみ事や豪邸の只中を楽しく歩き回れたとしても」が、コーダーが書いたように「ビショップとペイン二人のもの」であるように<sup>116</sup>、一途な愛情をつらぬいたヒロイン「イゾリーヌ」を描いた《アルトワの乙女》はバルフとバーンのベルカント・オペラなのである。そしてその「貞淑」故に報われる「イゾリーヌ」は、彼女同様恋人を救うために貴人の求愛に一旦は応じるバレエの中の「マノン」の似て非なるヒロインとなる。終幕の合唱の歌詞を引用したい：

合唱全体：今我らが目にしている感情が  
とこしえに抱かれますように  
笑顔と天空の微笑み  
その友情が愛に加わらんことを(Balfé, *MA*, p. 32.)

この終幕に重ね合わせられるのは同時代のビショップの《クラリ》やベッリーニの《夢遊病の娘》の方であって、後年作曲されることになるオベールやマスネ、プッチーニのオペラではないであろう<sup>117</sup>。プジャンやバルビエの《アルトワの乙女》の解説は——どの《クラリ》かはともかくとしても——決して間違っている訳ではないのである。

## 結論

既に述べたように《アルトワの乙女》は今日では忘れられた作品であり、ビショップの《クラリ》もまた同様である。しかし——第二節第一項で敢えて触れなかったが——このビショップのオペラの中で象徴的な役割を果たし、ヒロインの性格づけに決定的な影響を及ぼす「楽しみ事や豪邸の只中を楽しく歩き回れたとしても」(« 'Mid pleasures and palaces, though we may roam » (Bishop, *Clari*, p. 13.))だけは、実は今日、尚、広く知られて

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>116</sup> F. Corder, article cité, p. 97.

<sup>117</sup> 本論の第二節第一項の pp.134-135 及び第二項の p. 145 のビショップの《クラリ》及びベッリーニの《夢遊病の娘》の終幕の分析を参照。

いる。日本では〈はにゅうの宿〉という題名の下に歌われているこの曲の里見義(1824-1886)の手になるその歌詞をここに転載する：

はにゅうの宿も わが宿  
たまのよそおい うらやまじ  
のどかなりや 春の空  
花はあるじ 鳥は友  
おお わが宿よ  
たのしとも たのもしや

ふみ読む窓も わが窓  
るりのところも うらやまじ  
清らなりや 秋の夜  
月はあるじ 虫は友  
おお わが窓よ  
たのしとも たのもしや<sup>118</sup>

もし、デ・グリュエの恋人が《クラリ》のヒロインのように虚飾の生活を捨て清貧を選ぶことができたなら——「マノン」が流刑になる前に「たまのよそおい」や「るりのところ」を諦めてくれていたら、彼はどれ程幸福でいられたであろうか？だが、それはもはや「マノン」ではない。

ジャン・スガールは前出の小説『マノン・レスコー』を脚色したオペラ作品に関する論考の中で、(オベールのオペラ=コミックと同じ台本作者の手になる) バレー・パントミム《マノン・レスコー》を「(オペラとは) 別の修辞学から生まれた<sup>119</sup>」ものとして分析の対象から外している。異なる「翻訳言語」を用いた作品を同列に並べられないという彼の主張も理解できる。バレエは身体言語を主体とする視覚芸術であるのに対して、オペラは——台本であれ稽古用の譜面に書き込まれた歌詞であれ——物語言説で表現された情念の力を汲み取りながら楽曲と声で表現するものである<sup>120</sup>。しかしながら、本稿で検討したようにその「翻訳言語」やジャンルの違いが、表象される内容に変更を

---

<sup>118</sup> 〈埴生の宿〉、『世界名歌 110 曲集①』（全音楽譜出版社出版部編）、全音楽譜出版社、pp. 173-175。尚、この曲集には出版年が記されていない。1970年代半ばに筆者が購入したものである。また里見義については以下のリンクを参照されたい：

[https://www.town.miyako.lg.jp/rekisiminzoku/kankou/person/satomi\\_tadashi.html](https://www.town.miyako.lg.jp/rekisiminzoku/kankou/person/satomi_tadashi.html) (2022年8月6日閲覧。)

<sup>119</sup> Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias », article cité, p. 191.

<sup>120</sup> Christine Rodriguez, « Introduction » in *op.cit.*, pp. 11-26.

もたらずことも多く、その結果として脚色作品の本質をも変貌させる。そもそも異なるジャンルの作品同士の比較を否定するならば、プレヴォーの小説と脚色作品について論ずることそのものが無意味になってしまう。

著作権が確立していなかった時代に生まれた《アルトワの乙女》はそのタイトルからプレヴォーの『マノン・レスコー』を示唆しながらも、マリブランが歌ったヒロイン「イゾリーヌ」は寧ろ、女性の「美德」を主題とする作品の純粋で貞潔なヒロインのひとりであり、シルヴァン・レッダが言う「不実な美女」＝「マノン」とは言い難い<sup>121</sup>。しかしながら、「クラリ」や「夢遊病の娘」達のヒロインのような「心優しい裏切られる婚約者」(« la douce fiancée trahie »)が《ラ・シルフィッド》においてはもはや遅れてきた「ブルジョワ劇のヒロイン」となるとしたら<sup>122</sup>、他方、同じ「夢遊病の娘」達は「簡素な白い服」を身に纏い暗闇の中をそぞろ歩きする時、不透明な「影」となり「この世のものではない」存在ともなる<sup>123</sup>。また、高貴な身分の男性に誘惑される悲劇のヒロインの片鱗はゴージェの《ジゼル》のタイトル・ロールにも窺えないであろうか?<sup>124</sup> 表象形

<sup>121</sup> Sylvain Ledda, article cité, p. 246.

<sup>122</sup> Sylvie Jacq-Mioche, « *La Sylphide, Un ballet novateur sans renouvelé?* » (Communication présentée à Stockholm dans le cadre du troisième colloque de l'Association Européenne des Historiens de la Danse le 1<sup>er</sup> novembre 1991) in *Le Ballet à Paris de 1820 à 1830*. Thèse de doctorat de l'Université de Paris I, 1992, p. 263. ここでジャック＝ミオッシュが触れているのはシルフィッドに恋するジェイムズの婚約者「エフィー」のことである。

<sup>123</sup> 本稿の第二節第二項の p. 144 及び注 86 の指摘を参照のこと。

<sup>124</sup> 《ジゼル》の台本作者のひとりであるゴージェはアルブレヒトがジゼルに対して偽ったのは「身分だけである」と書いている(Theophile Gautier, « *Giselle ou les wilis* » in *Les Beautés de l'Opéra, ou Chefs-d'oeuvres lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, Œuvres complètes. Critiques théâtrales*. Tome IV. 1843-août 1844. (Éd. P. Berthier), Honoré Champion, 2012, p. 951.). だが、実際の上演に関して言うなら、今日のパリ・オペラ座ではアルブレヒトは最初ヒロインを本気で愛してはいないという解釈に基づいている。エトワールであるマチュー・ガニオの証言を引用しておきたい：「一月のオペラ座のジュネーヴ公演で『ジゼル』[sic.]を踊りました。[...]。この『ジゼル』も新しい発見がありました。四日間だけですが、ギレーヌ・テスマールと稽古することができたんです。[...]。今回第一幕に関してはかなり練り上げることができたと思います。ぼくは最初アルブレヒトを最初から最後までロマンチックに演じることを考えていました。つまり彼は最初からジゼルを心から愛していると思っていたんです。でも、ギレーヌは、演劇的に言えば、途中で大きな裂け目が入ることが大切なんだと説明してくれました。育ちの良い男があまり深く考えずに田舎娘をもてあそんでしまう。少しずつ恋に落ちて行って、自分の本心に気づいたときにはもう遅かったというような。それが物語をさらに悲劇的なものにするのだ、と。」(「マチュー・ガニオ、大エトワールへの道を歩みつづける貴公子」、『ダンスマガジン』、2009年8月号、新書館、2009年、p.41. 尚、敢えて論文内で個人的な舞台体験を述べることをお許し頂きたい。2016年6月4日土曜日の晩、ガルニエ宮で観劇した《ジゼル》は筆者にとって生涯忘れることはないであろう舞台のひとつである。主演したのはドロテ・ジルベールとここで挙げたマチュー・ガニオである。舞台の興奮冷めやらぬまま、パリ在住のバレエ愛好家の友人ら三名でオペラ通りのカフェで乾杯し夜中近くまでバレエ談義を続けた。あのような日々がまた戻ってくる

式の違いを超えて、様々な類型のヒロインが形を変えて変奏されて行く。デュマ・フィスの『椿姫』とヴェルディのオペラの成功は比類のない事例であるし、その結果、スガールが指摘するように、《ラ・トラヴィアータ》以降の「マノン」作品のオペラのヒロインはヴィオレッタの影響下にあるかも知れないが<sup>125</sup>、それは必ずしもプレヴォーの小説を脚色したオペラに限った現象ではないということは、本稿で比較した三作品の類似性や関連性からも分かることである。

そして、その変奏は「(作家だけでなく振付家の) 著作権」が確立された今日でも続いて行く。サー・ケネス・マクミラン(Sir Kenneth Macmillan, 1929-1992)がその《マノン》(Manon, 1974年3月7日、コヴェント・ガーデンにて初演。)を制作しようとした時、英国ロイヤル・バレエ団の芸術監督職の契約更新を願っていた彼には当たりが取れるような新しい全幕バレエ(«a full length ballet»)を振り付けることが必要であった。そこで彼が思いついた主題がマスネやプッチーニによってオペラ化されているプレヴォーの『マノン・レスコー』である<sup>126</sup>。今日、国際的に広く知られている唯一と言える<sup>127</sup>彼のバレエの中の「マノン」が創造された時、マスネやプッチーニのオペラがどのように影響し、また「転換」されたのかを検討するのが、筆者の最後の課題であるがそれは次の機会に譲りたい。

### 参考文献

(注で触れなかったもので必須のもののみ挙げる。)

Partick Barbier, *À l'Opéra au temps de Balzac et Rossini. Paris 1800-1850*, (La Vie quotidienne), Hachette 2003 (1987).

Joël-Marie Fouquet (dir.), *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 2003.

Jean Rousset, *Passages. Échanges et transpositions*, José Corti, 1990.

鹿島茂、『新聞王ジラルダン』、ちくま文庫、筑摩書房、1997年。

——『「かの悪名高き」十九世紀パリ怪人伝』、小学館文庫、小学館、2000年。

---

ことを切に待ち侘びている。

<sup>125</sup> Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias », article cité, p. 190.

<sup>126</sup> Jann Parry, *Different Drummer. The Life of Kenneth MacMillan*, Faber and Faber, 2009, pp. 425-429.

<sup>127</sup> 筆者が把握している限り、二十一世紀に入って創作された小説『マノン・レスコー』を脚色したバレエとして、当時、ドルトムント劇場のバレエ部門の芸術監督であったフーシェン・ピオン・ワン(Xin Peng Wang)が振り付けた《マノン・レスコー》(2007年1月27日ドルトムント劇場にて初演。)がある。これは時代設定を大きく変えた所謂リメイク作品のようで、現在もドルトムント・バレエの上演演目に入っている。詳細は以下のリンクを参照されたい：[http://www.ballett-dortmund.de/ballettproduktionen/MANONI\\_1/manoni\\_1.HTM](http://www.ballett-dortmund.de/ballettproduktionen/MANONI_1/manoni_1.HTM) (2022年8月4日閲覧。)。ただし、筆者は二十世紀までの作品を資料体としているので、この作品は研究対象にはしていない。



184

**THE SECOND NIGHT OF THE NEW OPERA!**  
**THE UNRIVALLED**  
**Mad<sup>e</sup> MALIBRAN**  
 having, by her matchless performance of  
**THE MAID OF ARTOIS!**  
 rivetted the attention, and elicited the greatest enthusiasm of an  
 Audience crowded to the ceiling, will perform that Character every  
 remaining Night of her Engagement.

**Theatre Royal, Drury Lane.**

This Evening, **MONDAY, May 30th, 1836.**  
 Their Majesties' Servants will perform (Sad Time) a New Grand Opera, in 3 Acts, entitled Ye

**MAID OF ARTOIS.**

The whole of the Music composed expressly by **M. W. BALFE.**  
 Who will preside in the Orchestra on the Occasion.  
 The Orchestra will be upon the same Scale of Grandeur as is usual at this Theatre, and will be  
 directed by **Mr. T. COOKE.**

THE NEW AND EXTENSIVE SCENERY PAINTED BY  
**Mr. GRIEVE, Mr. T. GRIEVE, and Mr. W. GRIEVE.**  
 The Machinery by **Mr. SALL** and various Apparatus. The Costumes by **Mr. PALMER, Mr. COCHRAN, & Co.**  
 The Properties by **Mr. BLAIRIE.**  
 The Incidental Dances invented and arranged entirely by **Mr. OSCAR BYRNE.**

**The Marquis de Chateau-Vieux, Mr. H. PHILLIPS,**  
 Count Sautinier, } *belonging to the Marquis's Staff* } **Mr. S. JONES,**  
 Count Daumilatre, } **Mr. HENRY,**  
 Jules de Montangon, - **Mr. TEMPLETON**  
 Sans Regret, (Sergeant in the Marquis's Regiment) **Mr. GIUBELEI,**  
 Synnelet, (Inspector of Works) **Mr. SEGUIN,**  
 Martin, (Principal Turnout) **Mr. BEDFORD,**  
 Officer of the Gens-d'Armes, **Mr. HATTON, Centinel, Mr. MEARS,**  
 Gimgom, (a Negro) **Mr. WIELAND, Sailor, Mr. T. MATTHEWS,**  
 Soldiers, - Messrs. CHANT, HEALY, LLOYD, RAKES, T. JONES, TETT, C. TETT, PRICE, ATRINS,  
 MACKARTHY, BUTLER, TOKKIEN,  
 Slaves - Messrs. MILLER, GOODSON, BIRT, SANTRY, CARO, CAULFIELD,  
 Negroes - Messrs. SUTTON, JENKINS, SMITH, GOUGH, ELLER, THORNE, MORGUE, HARTLAND,  
 KIRKE, CONWAY, SIMPSON,  
 Promenaders, Servants, Native Troops, Police, Attendants, Slaves, &c. &c. &c.

**Isoline, - (the Maid of Artois) - Madame MALIBRAN,**  
**Coralie, (her Attendant) - Miss FANNY HEALY,**  
**Ninka, (a Negress) - Miss POOLE,**  
**Myra, (Attendant Slave) - Madame PROCHE GIUBELEI,**  
 Waiting Maids - Mesdames ALLCROFT, BODEN, R. BODEN, EAST, BUTLER, GOODSON,  
 GOODWIN, HUGHES, MAPLESON, CONNELY, PERRY, &c. &c.  
 Dancing Girls - Mesdames RYALS, THOMASIN, REEKIE, HALL, LYDIA, VALANCY, MARCHANT,  
 FOSTER, BENNETT, S. BENNETT, MARSANO, MEARS, SUTTON, VIALS, HATTON, &c.

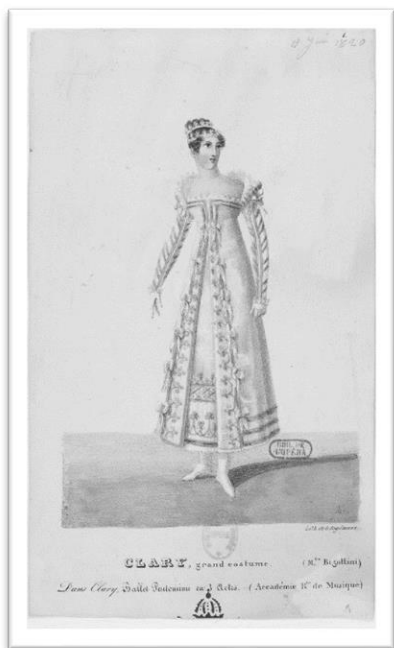
OF The First Act passes in Paris, & the Second & Third Acts pass in French Guiana. It will lead to  
**THE FOLLOWING NEW SCENERY!**  
 Which has been Painted expressly for this Opera.  
**THE BOULEVARDS, at the End of the last Century.**  
**APARTMENT IN THE MARQUIS'S PALACE**  
**Grand Salon in the same Mansion!**  
**INTERIOR of the FORT OF SINAMARI,**  
 IN WHICH TAKES PLACE  
**AN INCIDENTAL INDIAN DANCE!**  
**DESERTS of GUIANA!**  
 WARRIORS IS INTRODUCED  
**The Procession to the Seat of Government!**  
 \* \* \* \* \*  
 To conclude with the historical Drama of  
**CHARLES XII.**  
 Charles the Twelfth, Mr. W. FARREN Adam Brock, Mr. BARTLEY,  
 Major Va berg, Mr. COOPER Tripolemus Muddelwerk, Mr. MEADOWS,  
 Ulrica, ... Miss LEE Fudra, ... Mrs. FITZWILLIAM.

To-morrow, the Comedy of **SPEED THE PLOUGH,** And the Opera of **FRA-DIAVOLO**  
 On Wednesday, the New Grand Opera of **THE MAID OF ARTOIS.** Isoline, Mad. Malibran.  
 On Thursday, the Tragic Play of **PIZARRO.** Rolla, Mr. Paumer, (his Third Appearance).  
 On Friday, the New Opera of **THE MAID OF ARTOIS.** Isoline, Madame Malibran.

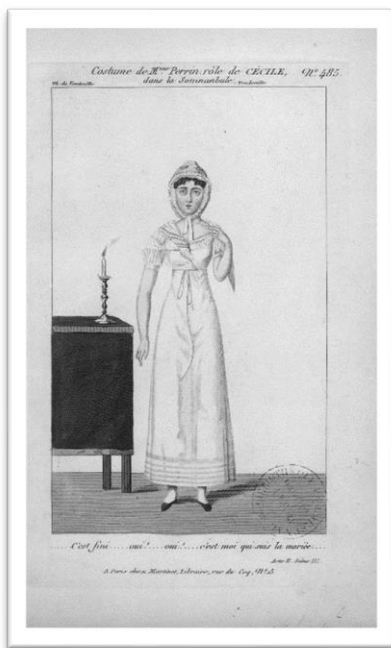
OF The success of the New Grand Serious Opera, called  
**The Maid of Artois!**  
 announces its announcement for repetition every Night of MADAME  
**MALIBRAN's Engagement.**  
 OF The Free List (except the Press) will be totally suspended.  
 \* \* \* \* \*  
 Mr. ARBREWS is appointed Agent at the West End of the Town, for the disposal of Patents  
 Boxes and Stalls.  
 \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \*

図版1：パルフ《アルトワの乙女》第二回目公演の広告 (British Library)

バレエの中の「マノン」(5) —イゾリーヌ、クラリ、アミーナ、似て非なるヒロイン達—



図版2：「クラリ」に扮するピゴッティニー  
Source Gallica.bnf.fr



図版3：『夢遊病の娘』のペラン嬢  
Source Gallica.bnf.fr



図版4：マリブランの「アミーナ」  
From Albert and Victoria Museum



図版5：マリブランの「イゾリーヌ」  
From Harvard Collection