

エミール・ゾラ、アルフレッド・ブリュノーの オペラ共作

— 《メシドール》「黄金の伝説」のバレエ音楽をめぐる —

林 信蔵

1. はじめに

文学以外の芸術とエミール・ゾラとの関わりについて、ゾラの文学的実践の多面的な理解という観点から最も重要なのは、美術批評家としての活動であると言えるだろう。ゾラが1860年代にエドゥアール・マネ等の画家を擁護する論陣を張ったことは周知の事実であるが、それ等の批評活動と近い時期に執筆された『テレーズ・ラカン』の第2版序文（1868）において、画家は小説家の比喩となっているからだ。むろん、ゾラの文学的な実践は、現実の描写という言葉だけでは説明できない部分がある。また、ゾラが主導した自然主義の規範のなかには、作家の気質や個性を重視する記述があり、現実を模写することのみを目標としていたと考えることもできない。だが、現実の観察や分析に基づき、真実に迫る表現に高い価値を置いていたゾラが、ミメシスと関わりが深い視覚芸術に関心を持ったということは、決して意外な事実ではない。

しかし、その一方で、現実を再現する能力で劣っている音楽とゾラとの関係を論じる先行研究が全く存在しないわけではない。とりわけ、ゾラが晩年に、音楽家アルフレッド・ブリュノーと出会い、オペラを共作するようになった経緯、ゾラとブリュノーが共作したオペラの音楽史的位置づけ、さらに、それらの作品におけるワーグナーの美学や作品からの影響、自然主義オペラやヴェリズモ・オペラとの類似点などについては、すでにジャン＝マックス・ギュー⁽¹⁾や田中琢三⁽²⁾の業績において精緻に検討されている。本稿では、それ等の先行研究を受けて、音楽家と小説家の共作のより具体的な実態に迫っていききたい。

作品のテーマ面のみならず、楽譜を引用し、ゾラとブリュノーの共作のありように迫った論考としては、ジャン＝セバスティアン・マッケの博士論文⁽³⁾が重要な先行研究と言える。とりわけ、ライト・モチーフの技法と物語展開との関係性の考察から音楽と文学の融合のありようを問うマッケの方法は、本稿にも大きな示唆を与えた。本稿では、さらに、ライト・モチーフが音楽作品のなかで機能するために音楽家が工夫する和声や旋律の展開なども視野に入れることによって、より具体的に、ゾラとブリュノーにおける音楽と文学の融合の諸相に迫っていききたい。

ところで、上述のように、作品の細部を考察する研究においては、その選択が正当化される範

囲で、対象を大胆に限定する必要がある⁽⁴⁾。そこで、本稿では、ゾラとブリュノーのオペラのなかでも代表作の一つである《メシドール》(1897年2月19日、オペラ・ガルニエ座初演、全四幕)の、そのなかでも、第三幕前半のバレエ「黄金の伝説」を中心に扱いたい。それは、後述するように、《メシドール》のなかで、ゾラとブリュノーは、音楽劇の新たな共作スタイルを確立することを目指したという側面があると同時に、「黄金の伝説」のオペラが《メシドール》全体のメッセージを象徴的に現す機能を有していると考えられるからである。

2. 《メシドール》の創作過程 (1894 - 1897)

すでに挙げた先行研究において指摘されているように、ゾラとブリュノーの共作オペラ第一作目《夢》(1891年、オペラ・コミック座初演)と第二作目《水車小屋の攻撃》(1893年、オペラ・コミック座初演)では、ゾラの原作・原案を台本作家のルイ・ガレが韻文化し、それにブリュノーが音楽を付けていた。とくに《夢》の成功を経てより積極的にゾラが作劇に関与しつつあった《水車小屋の攻撃》の制作過程では、三者は、頻繁に手紙をやり取りし、時には、ゾラおよびブリュノーとガレとの間で意見が対立することもあった⁽⁵⁾。

一方、ゾラが初めから散文で作詞した、事実上の第三作目のオペラである《メシドール》では、その制作過程におけるやり取りを今に伝える書簡等の資料は多くない。すでに、1894年3月24日の段階で、ゾラは、ブリュノーに《メシドール》の第一幕の詩を完成させたことを書き送っている。だが、その後は、《メシドール》に関するやり取りは頻繁に行われず、やり取りが復活するのは1896年にはいつてからで、オペラの第三幕冒頭のバレエの舞台装置に関する指摘を行い、オペラを締めくくる音楽について注文を付けている。

バレエの舞台装置について、1896年7月22日に、ゾラは、メダンからブリュノーに宛てて次のような手紙を送っている。

親愛なるブリュノーへ、バレエの舞台装飾についていろいろ考えてみたのですが、本物の懸念にとらわれてしまいました。どう考えてみても、全然あれではない。舞台装飾に失敗すると一幕全体をダメにしてしまうことはよくあることです。最終段階で、あの舞台装飾を止めましょう。我々は、それについては経験があります。ガイヤールに我々と相談することなしに、あの舞台装飾を発注しないように言ってください。予想される大きな問題を避けるために、あえて中断させてもらいましょう。事態は重大ですからね。⁽⁶⁾

このように、ゾラは、単に歌詞を提供した原作者・台本作家という立場ではなく、オペラの共作者として積極的に劇の制作に参画していることが分かる。《メシドール》のゲネプロ《répétition générale》が行われた翌日の1897年1月22日には、ゾラは、フィナーレの音楽について以下のように書き送っている。

親愛なる友人へ、よく考えてみたのですが、私には、最終幕で、適切なゆっくりとした速度で幕を下ろすためには、4・5小節の音楽が足りないように思われました。オーケストラの響きわたる金管の合奏について、実際に演奏されたものより、もう少し長いものを思い描こうとする気はありませんか。私は、昨日、実際に演奏されたものが少しだけ弱々しく感じました。もちろん、最後の和音に工夫すればいいだけのことです。⁽⁷⁾

324 Ex. 1

Un peu largement.

FIN.

A.G. 10,310. Paris, Imp. E. DÉPÉE, rue du Delta, 26

残念ながら《メシドール》の楽譜の手書き原稿は、見つかっていない。また、《メシドール》の楽譜は、1897年1月20日にChoudensから出版されているために、その最終演奏が、ゾラの1月22日の指示通り修正されたか否かについては、情報がない。作品に対する音楽家の決定権が確立されたワーグナー以降、出版された後に、作品が撤回されることなしに変更が加えられるということは、一般的には起こりにくいのが、前作《水車小屋の攻撃》などにおいて、ゾラの指示に極めて忠実に作曲していたブリュノーがゾラの指摘を無視したと考えにくいのも事実である。そこで、念のために、Choudens版の楽譜の終末部分(Ex. 1)を参照してみる。

すると、リディア旋法 Le mode lydien からやや唐突にイ長調(独: A-Dur / 仏: La majeure)の主和音の連続へと移行する終止が観察される。リディア旋法は、へ長調(独: F-Dur / 仏: Fa majeure)を

基礎としつつ、変口の音をロ音に変化させることによって生まれるが、ファを主音とした変化記号のない音階と考えると分かりやすい。リディア旋法をはじめとする諸旋法は、フランス近代和声では、従来の長調と短調に変化を与える新たな方法として頻繁に用いられたが、一方で、長調と短調が確立される以前の教会旋法にその起源を持つことから、宗教的な色合いを帯びるという

側面を持つ。田中琢三は、前出の先行研究において、《メシドール》のフィナーレにおいて「小麦を祝福するために教会の行列が登場する」際に、行列がラテン語の祈祷を唱える点に注目し、この演出が「連祷の音楽的効果をオペラに導入」していることを指摘している。ブリュノーが《メシドール》のフィナーレにリディア旋法を用いた理由も、田中の指摘したゾラの宗教的・祝祭的な要素の導入という意図との関係から忖度することも可能だろう。

ところが、宗教的なイメージに相応しいリディア旋法は、最後の四小節では、比較的關係性が薄いイ長調の主和音へと移し替えられる。このイ長調の主和音の出現は、オペラの全体的な構成を念頭に置くと、意図的な展開として理解できる。それというのも、すでにイ長調の主和音の連続は、バレエ「黄金の伝説」の終止にも用いられているからである。「黄金の伝説」の終末部分では、黄金をめぐる争っていた人々が黄金の真の価値を見出すことによって和解する。このような「黄金の伝説」における結末は、金色に輝く小麦を祝福しながら人々が平安を見出す《メシドール》全体の結論を先取りし、予言している。そして、和声的にもこの二つの場面の対応関係が再現されているわけだが、この最後の和音こそが、前に引用した書簡においてゾラが修正を加えるべきだと主張した箇所であった。ブリュノーがこのような作品の全体の構成に関わる対応関係を維持しつつ、冗長性を排して終止を書きなおすのは、容易ではなかったと思われる。終止全体の演奏速度を落として対応したのではないかと想像できるが、推論の域を出ない。

ともあれ、ここに引いた二つの例から確認したいことは、ゾラは《メシドール》に関して、単に歌詞を提供したという立場ではなく、舞台装置のデザインや音楽面の注文などを行い、あたかもプロデューサーであるかのように、助言を行っているということである。《水車小屋の攻撃》の初演翌日に『ジュルナル』*Le Journal* に発表した論説《Le Drame lyrique》で、ゾラは、台本作家を使うことを止め、ブリュノー自身が詩を書くか、高度な相互理解にもとづいた詩人と音楽家との共作を提案していた。

彼がそうすることを望む日が来たら、ブリュノーは、私やガレがいなくとも、とてもうまくやることでしょう。私は、これ等のことを、真実を愛するがために言うのです。[……]ひとが自分で詩を書かない時に、詩を自分のものにするための方法がもう一つあります。それは、もはや一つでしかないというほどまでに、心の底から自分の詩人と理解し合うということです。⁽⁸⁾

二つの提案が並置され、なおかつ、ブリュノーに相応しい詩人の名前が明示されておらず、やや遠慮気味にも見えるプロポーズではあるが、ここで、ゾラは、明らかにブリュノーとの創作的な融合を希望している。ただし、提案の仕方の慎重さが、融合そのもののなかでゾラが占める役割の慎重さを意味しているかというところではない。むしろ、ゾラは音楽劇のなかで、音楽家が自由な楽想を思い通りに発揮することに反対であった。同じ論説には、次のような主張がある。

私の意見では、音楽劇の中では、明確に指示された環境と生き生きとした登場人物、一言で言えば、人間ドラマの筋書きが必要で、そして音楽家の唯一の役割は、それ等に解説を与えて、発展させることです。⁽⁹⁾

音楽劇では、音楽よりもまず先に、詩人が明確な場面設定や出来事を文章によって指示し、音楽がそのうえで発展する確固たる地盤を作り上げ、監督する必要があるという。ゾラは、このことを「詩人が音楽家を双肩で支えないならば、すべては崩壊してしまう」⁽¹⁰⁾とも述べている。

一般に、グラントペラ（グランド・オペラ）の規範にそった作品の制作において、台本作家の果たす役割は極めて大きい。音楽家は、音楽的なフレーズを台本の韻律に合して決定する場合が多く、音楽的な山場も押韻に合して設定するからである。また、アンサンブル（重唱）や合唱なども、それに相応しい劇的展開と台詞が無ければ、音楽家も音を付けることができない。つまり、グラントペラにおいて、音楽家がそのうえで自らの楽想を発展させる土台を作るのは、むしろ、主に台本作家だと言える。

一方、ゾラは、こういった台本作家の役割を、論理性や本当らしさを欠いた人工的な演出であるという論点から批判している。そして、ブリュノーが《Le Drame lyrique》の主張に賛同し、専門的な台本作家ではないゾラが直接、散文（無韻律・無押韻）で作詞したオペラを制作するということは、上述のような伝統的な土台を捨て去ることを意味していた。このように《メシドール》は、《水車小屋の攻撃》の成功の後、ゾラとブリュノーが音楽劇のドラマトゥルギー上の刷新を目指し、意欲的な一步を踏み出した作品と考えられる。だが、他方で、ゾラとブリュノーは、物語と音楽との調和をもたらすために、従来とは異なる工夫を創出する必要に迫られた。その努力の結果の一つが、《メシドール》では、韻律や押韻ではなく、より大きなレベルのイメージの反復、シンメトリー、コントラストなどを構成要素とする作品の形式性として現れている。とりわけ、バレエ「黄金の伝説」では、劇ではなくバレエであるということから、上演内容が写実主義的要請から一定程度、逃れることができるために、こういった形式性が非常に見えやすい形で現れていると考えられる。したがって、次節では、ゾラが指示したバレエの物語展開の持つ特徴がいかにブリュノーの音楽を規定しているかを見ていく。

3. バレエ「黄金の伝説」とその音楽

「黄金の伝説」は、登場人物の一人であるヴェロニクが信じている伝説で、川の上流の岩山のなかにあるとされる黄金でできた、人に見られると消え去ってしまうという大聖堂にまつわるものである。バレエは、その大聖堂をヴェロニクが幻視するという形で始まる。以下は、ゾラが執筆したバレエ「黄金の伝説」の素描である⁽¹¹⁾。

＊

幕が上がりかけると、二手に分かれたダンサーの集団があり、左右に分かれていて、左手の方

に、人間の権力と支配の欲望の化身である、気高く近づきたい「女王」と呼ばれるダンサーによって率いられる一群がある。一方、右手には、美しく、歓乐的で、欲望をかき立てる、人間の所有と肉体的欲望の化身である「情婦」と呼ばれるダンサーによって率いられた一群がある。両群とも観客に背を向け、黄金の泉を前にして、渴望状態で腕を伸ばし、体も伸びている。

幕が完全に上がると、「黄金」そのものの化身であるパントマイムの役者が現れる。「黄金」は、王座に上り全体を支配する。その後、「女王」と「情婦」がお互いにじり寄り、烈しく対立する。「女王」も「情婦」も自らの欲望を満足させるためには「黄金」を必要としており、お互い「黄金」を魅了しようとする。

まず、「女王」が前に出て「情婦」は、「黄金」の後ろに隠れる。そのとりまきを背にして、「女王」は独りで踊る。そのダンスは、権力と支配への渴望・欲求を訴える。「女王」は、男たちを軽視し、男たちをひざまずかせ、奴隷の国の王になろうとする。それゆえに「黄金」は「女王」に必要不可欠なものである。「女王」が「黄金」を持っていれば、「女王」は、男たちを買収し、世界の支配者になれるからである。「女王」が合図をすると、「女王」のとりまきたちも動き出し、彼女と一緒に踊り、アンサンブルのダンスとなる。だが「黄金」は、動かない。

つぎは「情婦」の番となる。「女王」はそのとりまきと共に後陣に下がり、「情婦」の一群が前に出る。「情婦」がまず独りで踊り、その魅力、胸のときめき、所有するということの万能の誘惑を物語る。この力から逃れられるものはなにもない。だが、「情婦」もまた、「黄金」を必要とする。それというのも、人がすべての欲求を満たし、すべての快楽を味わいつくすのは、お金を用いてだからである。「情婦」は、すべての接吻を買い、世界を焼けつくような唯一つの接吻に変えようとする。「情婦」が合図をすると、「情婦」のとりまきたちも動き出し、彼女と一緒に踊り、彼女は、とりまきたちから情熱を奪っていく。愛撫するように享乐的なアンサンブルのダンスとなる。しかし、今度も「黄金」は動かない。

どちらも「黄金」を征服しなかったことを見て、「女王」と「情婦」は攻撃し合う。この戦いは、お互いに熱を帯び、二つの集団は融合し、もはや区別のつかないものとなる。しかし、すぐに勝利への欲望に駆り立てられ、再び対立が起こる。こうして、二つの集団は、融合しては離れ、戦場のように入り乱れる。突然、二つの集団のダンサーたちが崩れ落ちると、打ち砕かれ、疲労困憊と敗北の姿勢であらゆる部分から倒れる。「女王」も「情婦」も「黄金」の足元に並んで倒れる。

この戦いの間「黄金」は、微動だにしない。しかし、死の大いなる静けさのなかで「黄金」は、王座にしていた金の岩から降りてくる。「黄金」は、パントマイムでその感情を表現する。それによると、哀れむべき人間が横たわる戦場では、「黄金」は、もはや恵みの黄金以外のなにものでもないと言う。金は、不幸な人々の苦痛を和らげ、救済し、幸せにすることができる。「黄金」は、不幸な人々を施し物によって慰め、埋め合わせする。

「黄金」は、最後に「女王」と「情婦」の前でとまる。「黄金」は、両者を眺め、すべての狂気と犯罪を引き起こす原因となってしまったことをわびる。「黄金」は、金の美しさを説明し、その美しさこそ崇拜してもらいたいと述べる。「黄金」は、再びその王座へと戻り、「女王」と「情婦」は和解し、「黄金」を讃美する。そして、すべてのダンサーと一緒に踊る、壮麗で明

朗なアンサンブルのダンス、「黄金」を崇拝する祝祭のなかで「黄金」は、君臨する。

ここでヴェロニクが「遂にわたしは、燦然と輝く黄金を見た！ああ、すべてが崩れ落ちますように！」と叫んで場面は暗転し、イ長調の主和音の響くなかで幕が下りる。

＊

ゾラが創作したこのバレエが、反復やシンメトリー、コントラストを強調した構成によって成り立っているのは、明白である。とりわけ、目を引くのは、「女王」と「情婦」のシンメトリーである。両者は、人間的な欲望を象徴し、「黄金」を自らの手中に収めようとする点、最初はソロのダンスで始まり、合図をすると、そのとりまきが現れアンサンブルで踊る点、結局、「黄金」を動かすことができない点で共通している。ただし、お互いよく似ていながらも、一方が前に出ると一方が後ろに回ることや、両者が強いライバル意識を持っているなど、反対の存在であるという点から、比喩的な意味で、鏡像の関係性を有していると言える。

両者とも「黄金」を魅了できず、戦い合う際には、まず、とりまきのダンスの特徴が徐々に消えかかっていくが《Les deux peuples se sont rejoints, la danse de chaque troupe garde d'abord

chacune son caractère, tout en se confondant》、打ち克とうとする強い意志によって己の形を取り戻す。しかし、やがて狂乱のなかで「二つのテーマが融合」《les deux thèmes s'unissent》し、最後には「女王」も「情婦」も「黄金」の足元に並んで倒れてしまう。

ミッシェル・セールならば、この局在と混合の過程に、時間の進展とともにエントロピーが増大するという熱力学の第二法則を想起するかもしれないが、ゾラ自身は、この「女王」と「情婦」の関係性を音楽にたとえて、二つの「テーマ」《thème》と呼んでいる⁽¹²⁾。それゆえに、ここからは、二つのテーマの対比的提示、変形と再提示、そして対比の解消という音楽的形式の原型的なモデルを見出すほうが適当であろう。少なくともブリュノーは、このような原型モデルとの関係から理解できる音楽を作曲している。

まず、「女王」のソロのダンスでは、「女王」を特徴づけるト短調（独：g-moll /

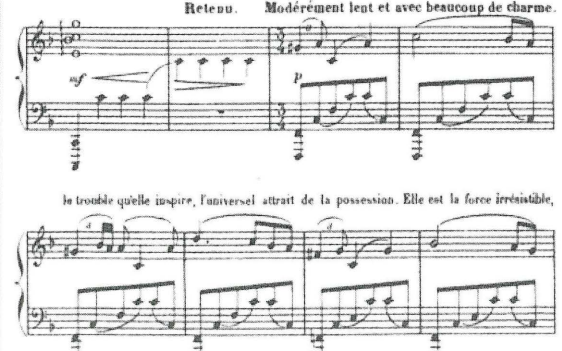
Lorsque son peuple s'est placé à droite et à gauche, la Reine danse seule. Sa danse est Vif, décidé et rudement accentué.



sa suit du pouvoir, son besoin de domination. Elle est l'intelligence et la volonté.

A.C. 10.218 Ex. 2

sien occupent la scène. Elle danse d'abord seule. Sa danse dit son charme. Releu. Modérément lent et avec beaucoup de charme.



le trouble qu'elle inspire, l'universel attrait de la possession. Elle est la force irrésistible.

A.C. 10.218 Ex. 3

エミール・ゾラ、アルフレッド・ブリュノーのオペラ共作
—《メシドール》「黄金の伝説」のバレエ音楽をめぐって—

194 Ex. 4

Dès lors, les deux thèmes s'unissent, c'est la bataille, c'est la frénésie de l'or qui s'empare de toutes
Un peu plus largement.



et qui les jette à une galopée furieuse.

仏：Sol mineur）のテーマが演奏される（Ex. 2：ピアノスコアでは、左手部分）。一方、「情婦」のソロでは、「情婦」を特徴づけるテーマがヘ長調（独：F-Dur / 仏：Fa majeur）で演奏される（Ex. 3：ピアノスコアでは、右手部分）。そして、これらのテーマは、「女王」と「情婦」のとりまきが混ざり合い乱戦となると、かろうじて、伴奏においてリズム・モチーフとして残るくらいに弱められる。ただし、一方で、お互いが戦意を取り戻す場面では、これら二つのテーマは、

不完全ではあるが、再びはっきりとした形を取り戻す。

また、「二つのテーマが融合する」と指示された箇所（Ex. 4）では、「女王」のテーマと「情婦」のテーマがほぼ完全な形で再び現れ、

両テーマが同時に演奏される。調性は、全体としては、ホ長調（独：E-Dur / 仏：Mi majeur）であるが、ハの音が半音下げられている。ハの音はホ長調の第六音であり、長調の第六音を半音下げると、長調に短調的なニュアンスが加わる。つまり、この箇所では、旋律や声部によってコントラストを維持しながらも、和声としては、異質なものが融合する様を再現することに成功している。

このような二項対立的な構成の音楽は、ゾラの好みでもあった。芸術家小説としてよく知られている『制作』（L'Œuvre 1886）において、ゾラは、音楽愛好家の画家として登場するガニエールに音楽談義をさせているが、その内容の一部を「音楽家ゾラ」《Zola Musicien》というインタビューのなかで自らの意見として再録している。そのなかで、ゾラは、ワーグナーの《タンホイザー序曲》に関して、次のように記している。

タンホイザー序曲、ああ！まさに新世紀のための崇高な頌歌だ。まず、はじめに、巡礼者の合唱、静かで深い敬虔なモチーフが、ゆっくりと揺らめく。つぎに、セイレーンの声が、巡礼者の合唱を徐々に押し殺し、ヴィーナスの快楽の唄が、神経をいら立たせる恍惚へと導き、けだるいまどろみへと誘い、次第に大きく支配的になり、秩序を失う。するとたちまち、神聖なテーマが、空間を求めるように徐々に力を取り戻し、すべての歌声を巻き込み、それらを至高のハーモニーのなかに溶かし込み、勝利の賛歌の翼に乗って飛び去っていくのだ。⁽¹³⁾

《タンホイザー序曲》は、典型的なABA'形式で、ゾラの述べるように神聖なテーマは、一定の変奏を経ながら回帰し、その回帰した神聖なテーマそのものがドラマを総合する答えとなるため、「黄金の伝説」のバレエ音楽のように、二つのテーマが同時に現れたり、新たな形へと統合

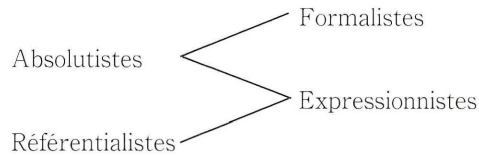
されたりするわけではない。また、《タンホイザー序曲》における神聖なテーマとヴィーナスの歓楽の歌という聖俗の対立は、「黄金の伝説」では、「女王」と「情婦」の間には見られず、むしろ、これらの二人と「黄金」との間にある（「女王」と「情婦」は、人間の生の欲望の象徴であり、「黄金」は、この二人の生が絶えようとする時のみ王座を下りる）。つまり、「黄金の伝説」のバレエ音楽の方が《タンホイザー序曲》にくらべて、いささか複雑な構成を持っていることになる。しかしながら、《タンホイザー序曲》に対する称賛と、ブリュノーの音楽表現を規定するバレエのドラマトゥルギーの根底には、相反するものの相克という普遍的なドラマを音楽として劇的に表現するという芸術受容および芸術創造上の共通の戦略が隠れているように思われる。

4. バレエ音楽「黄金の伝説」の特徴

アメリカの音楽学者レナード・B・メイヤーは、音楽の芸術的な意味のとらえ方について、従来、相反するものとして理解されていた「絶対主義」Absolutistes と「表現主義」Expressionnistes との対立が乗り越え不可能ではないと考え、「絶対主義」と対置されるものとして「参照主義」Référentialistes、「表現主義」に対置されるものとして「形式主義」Formalistes を持ち出し、可能な音楽的意味のカテゴリーとして、「絶対主義」かつ「形式主義」、「絶対主義」かつ「表現主義」、「参照主義」かつ「表現主義」、「参照主義」かつ「形式主義」を提案している⁽¹⁴⁾。メイヤーは必ずしも明示的には述べていないが、「絶対主義」と「参照主義」の対置は、音が意味を持つものとして分節される仕組みに関するものであり、「表現主義」と「形式主義」との対置は、意味的に分節された音が全体として、どのような音楽受容における効果をもたらし、また、どのような創作面の機能を果たすかに関するものであると理解することもできる。

「絶対主義」とは、ある音楽的現象が他の音楽的現象に対して有する関係性の総体を音楽的意味の基礎とするという立場で、しばしば、「形式主義」と混同されてきたとメイヤーは言う。例えば、ドミナント諸和音がトニカ諸和音への回帰を期待させ、同じモチーフの反復がモチーフの展開を期待させるなど、ある時代のなかで確立されている音楽的規範の実現、および、そこからの逸脱の認識が音楽の「絶対」的な意味の生成の契機となる。一方、「参照主義」とは、ある旋律や和音、和声進行など音的現象が直接的に事物や出来事、心理の状態などを指し示すと考える立場である。音的現象が対象を指し示すようになる契機が音と対象との間の類似である場合もあれば、制作者と解釈者、あるいは解釈者間の契約による場合もある。そして、これらの「絶対的」ないし「参照的」な意味を持つ音が全体として音楽以外のなにかを表現していると考えられる場合は「表現主義」となり、音楽的な形式美を追求していると考えられる場合は「形式主義」となる。

なお、メイヤーは「ほとんどの「参照主義者」は「表現主義者」である」と述べ、「参照主義」と「形式主義」の両立の可能性に関しては、事実上、論述の対象から除外している。また、フランスの音楽記号学者ジャン＝ジャック・ナチエは、メイヤーの分類を以下のようなダイアグラムとして紹介する際⁽¹⁵⁾に、「参照主義」と「形式主義」の両立の可能性を原理的にも排除している。



それでは、メイヤーの分類を「黄金の伝説」の音楽に適応するとどうなるだろうか。まず、最も見て取りやすいものは、「参照主義」かつ「表現主義」の立場であろう。すでに見たように (Ex. 2 および Ex. 3)、「女王」と「情婦」には、特定のモチーフが割り当てられている。そして、これらのモチーフの出現、その不在は、ゾラが指示した「黄金の伝説」の物語やダンサーの動きと対応し、「黄金」をめぐる「女王」と「情婦」の対立と和解を物語る。ただし、「物語る」という表現があくまで比喩に過ぎない点は強調されるべきだろう。これらのモチーフの連続は、言語のような統辞法に基づいて配列されたものではなく、単に羅列され、並列されているに過ぎない。それゆえに、対象を指し示すこれらのモチーフは、言葉や身振りによる説明を前提としつつ、それらの説明を音楽的に強調したり、ニュアンスを添えたりしているに過ぎない。

このような音楽表現は、《Le Drame lyrique》において、ゾラが「音楽家の唯一の役割は、それ等〔人間ドラマの筋書き〕に解説を与えて、発展させることです」と語っていた内容と対応している。ゾラやブリュノーにとって、音楽劇のなかで、歌を口実として、音楽家が音楽のための音楽の創作に没頭することは——これは、ある音現象と音現象との関係から発生する意味を用いて、形式美を追求するという意味で「絶対主義」かつ「形式主義」のみに依拠することに他ならないが——許容しがたいものであった。ただし、その一方で、音楽が音楽である限りにおいて、ある音現象と他の音現象との相関関係、つまり「絶対」的な意味を全く排除することも不可能である。ブリュノーは、この関係性を、むしろ、「女王」と「情婦」の物語を表現するために利用していた（つまり、「絶対主義」かつ「表現主義」にも同時に準拠している）。こうして、「女王」と「情婦」との対立と和解は、長調と短調の対立や高音部と低音部との対立、第六音を半音下げた長調や調的対立の解消などとしても「表現」されていた。

以上から、ブリュノーが「黄金の伝説」につけた音楽は、「参照」的意味を「絶対」的意味によって補強しつつ、「女王」と「情婦」の「黄金」をめぐる物語に音楽的な注釈を加えるものであることが明らかとなった。ところで、ブリュノーが音楽で表現しようとしたゾラの「黄金の伝説」の物語は、そもそも二項対立とその相克という形式性を備えていたために、音楽自体も形式性を獲得するにいたっている。調的対立とその解消という音楽の「絶対」的水準で形作られた原型的で素朴な形式は、それだけでは意味が希薄であるがゆえに、かえって、オペラの細部で繰り返し上げられる、あらゆる対立と和解のドラマと照応することができる。台本作家によって与えられた規則によって成り立つ他律的な様式からは袂を分かった散文オペラとしての《メシドール》は、このようにして作品の全体と細部を貫く自律性を獲得しているとも言えるのである。

5. おわりに

ジャン＝ジャック・ギユーは、すでに言及した先行研究において、ゾラが『ルーゴン＝マッカール叢書』終結以降の転換期に、自らの自然主義的文学規範をより柔軟に運用しようとし、「深遠な抒情性」を前面に出すと述べ、ゾラの音楽への接近も、そういったゾラの文学的営為における質的变化との関係から論じていた。ゾラ自身、《メシドール》の「抒情性」を強調しており、ギユーのようなアプローチの仕方は、正当であると考えられる。ジャン＝ジャック・ナチエは『音楽家レヴィ＝ストロース』において、矛盾を乗り越えるための装置としての神話的な物語構造は、音楽的な形式を持っているとクロード・レヴィ＝ストロースが主張していたと指摘している⁽¹⁶⁾。《メシドール》の「黄金の伝説」は、二項対立を音楽的な形式で乗り越えるという内容から、レヴィ＝ストロース的な意味で、神話的であるとも言える。このような写実的な物語から神話へという転向は、しかしながら、ゾラが音楽劇を共作する以前から、神話や伝説を写実的な物語の下敷きにしていたという、すでに良く知られている事実と関連づけられるならば、決して驚くべきものではない。《メシドール》において、神話や伝説といった非写実的な要素がより重要な役割を果たしているとしたら、それは、ゾラの文学的規範が変化したからという理由だけではなく、《メシドール》が小説ではなく、オペラであるからでもある。このように、ゾラと音楽との関係の考察は、ゾラの晩年における文学的実践が持つ特異性と同時に、それ以前からの連続性という観点をも含めて、なお論究の余地があると思われる。

注

- 1) GUIEU, Jean-Max, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*. Fischbacher, Paris, 1983, 183 p.
- 2) 田中琢三「ゾラのオペラにおけるイデオロギーの表象—『メシドール』を中心に—」、『国際交流研究』(11)、2009、pp. 165-186.
- 3) MACKE, Jean-Sébastien, *Émile Zola – Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste*. Université de Reims, 2003, 612 p.
- 4) ゾラとブリュノーの共作によるオペラ作品は、本稿で言及する《夢》、《水車小屋の攻撃》、《メシドール》の他にも《嵐》(*L'Ouragan*、第四幕、1901年オペラ・コミック座初演)がゾラの生前に上演されている。ゾラの死後、上演されたものとして《少年王》(*L'Enfant roi*)、《ラザール》(*Lazare*)、ゾラがなんらかの形で制作に加わった未発表の作品として《長髪のヴィオレーヌ》(*Violaine la chevelue*)等が存在する。なお、本稿では、文学作品のタイトルは『ルーゴン＝マッカール叢書』といったように二重括弧で示し、文学以外の芸術作品のタイトルに関しては《指輪》といったように山形二重括弧で示した。
- 5) 本稿におけるゾラ関係の書簡の引用は、すべて書簡集(*Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. BAKKER, t. 7, CNRS, 1991)に拠った。以下、*C. E. Z.* と略記する。
- 6) *C. E. Z.*, p. 348.

- 7) *Ibid.*, pp. 383-384.
- 8) 本稿におけるゾラの著作の引用は、とくに断らない限り、セルクル・デュ・リーヴル・ブ
レシユー版の全集 (ZOLA, Émile, *Œuvres Complètes*, Cercle du livre précieux, Paris, 1966-
1970. 15 vols) に拠り、以下では、この全集を O. C. と略記する。なお、引用箇所は、《Le
Drame lyrique》in O. C. t. 15, p. 831.
- 9) *Ibid.*, p. 830.
- 10) *Ibid.*, p. 831.
- 11) *Ibid.*, pp. 565-567. ただし、本稿は、ゾラの文の逐語訳ではなく、あくまで詳細な要約である。
- 12) *Ibid.*, p. 566.
- 13) ZOLA, 《Zola musicien》in *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Henri
MITTERAND, Nouveau monde, Paris, t. 15, 2007, p. 667.
- 14) MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press,
Chicago, 1956, pp. 1-42 および, *Émotion et signification en musique*, traduit par Catherine
DELARUELLE; préface de Jean-Jacques NATTIEZ, Actes Sud, Arles, 2011, pp. 51-89.
- 15) NATTIEZ, Jean-Jacques, 《Hanslick ou les apories de l'immanence》in *Le Combat de
Chronos et d'Orphée*, Ch. Bourgois, Paris, 1993, p. 57.
- 16) NATTIEZ, *Lévi-Strauss musicien : essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Arles,
2008, 241 p.