

ビゼー：カルメン成立過程とハバネラ —引用と構造

宮本 賢二郎

序

「カルメン」は言うまでも無く、ビゼーの代表作であるとともに、世界のオペラ劇場で最も上演回数の多い作品の1つである。中でも主演カルメンの歌う「ハバネラ」[Habanera]はカルメンの奔放さ、自由への強い意志をその登場で印象付ける名曲として知られている。この「ハバネラ」がスペイン出身の作曲家 Sebastian Yradier (イラディエ) のシャンソン El Arreglito から取られていると言うことは、当時作品盗用の疑いについての訴訟が起こされたこともあって古くから研究者の識るところとなっている。また、「ハバネラ」の成立については後述するとおり、幾つかの推測もなされている。だが、ビゼーがそのメロディーをイラディエの発表した曲から（恐らく作曲者がある曲とは知らずに）借りていると言う事実以外、「ハバネラ」についてその音楽的な構造について踏み込んだ研究は少ない。これは「カルメン」研究、ひいてはオペラ研究全般についてあてはまる傾向であるが、オペラの音楽はドラマの構造に従うものであり、それ故「シンフォニー」的な音楽構造とは相入れないとする考え方が、オペラの音楽的な構造を古典的な狭義の意味での形式の基準でのみ判断しようとする視点とあいまって、その構造の解明を阻んでいる¹⁾。

¹⁾ 例えば Oskar Be は明快にカルメンの音楽の特徴を指摘しながらも最終的には以下のように結論付けている。「[カルメンの]美点とは、音楽、即ち、幾つかの音と拍子の組み合わせで、我々を悲しませたり喜ばせたりする究極のものを自然の現象に還元形成する、この天上の芸術に対する感性だ。ビゼーがどうやってそれを達成するのか、[...] [それ

本稿ではこれまで単なる流行シャンソンからの借用と捕らえられてきた「ハバネラ」を「カルメン」全体を支配する構造との関連から観察する。この視点から、果たしてこの世界的に有名なアリアが単なる引用であるのか、或いはそれらをこえた要素を含むものであるか明らかにされるであろう。

I 「カルメン」成立の過程

「カルメン」の作曲過程については、カルメン研究のもつ長い歴史と多くの優れた研究にも関わらず、その詳細は完全には明らかにされていない。この時期に書かれたビゼーの手紙が遺族によって意図的に破棄されたと思われる形跡があり、また台本と製作に携わったアレヴィも何らかの理由からリハーサルの経過を綴ったメモの大部分を破棄してしまっているため、我々は残された手紙、しかもその重要なものの幾つかは年代・日付が期されていないものから、論理的に推測し、この偉大な作品の成立経過の再構築を図る以外には無いのである。

予定された上演時期、リハーサルの開始は数回にわたり延期された。多くの文献には、この経緯が部分的にしか記述されておらず、その部分も異なるため、初めて「カルメン」

それぞれの曲の分析をしたところで]我々の脳裏に浮かんでくる心の幻想は解明されないのだ。それは音楽の存在意義と化した。それ故、様式も、時間もそれを損なうことはできないのだ。」Bie, Oskar: カルメン —音楽による人生読本。pp251-153 In: ビゼー カルメン。Attila Csampai/Dietmar Holland 編 倉田裕子日本語訳 pp. 250-253東京 [音楽之友社] 2001 第9刷 参照。原典: Oskar Bie: <Carmen>, tönendes Buch des Lebens. In: Die Oper. Berlin 1913, pp. 351-354

誕生の足跡を辿る研究者は大いに混乱するであろう。ここでは、主要な文献から総合的に判断される成立の過程を簡潔にまとめその根拠を述べることに努める。

ビゼー作曲のきっかけについてのコメントは1872年5月に弟子のラコンブ(Lacombe に宛てた日付不明の手紙に登場する。

“De Leuven et Du Locle m'ont commandé trois actes. Meilhac et Halévy seront mes collaborateurs. Ils vont me faire une chose *gaie* que je traiterai aussi *serré* que possible”²⁾

同様の内容が少し遅れて6月17日に弟子のガラベールに宛てた手紙にも書かれている。

“On vient de me commander trois actes à l'Opéra-Comique. — Mielhac et Halévy font ma pièce. — Ce sera *gai*, mais d'une gaieté qui permet le style.”³⁾

Ludvic Halévy はビゼーの妻 Geneviève Halévy の従兄弟であり、ビゼーとは旧知の仲であった。その後、オペラコミック座の総監督であるデュ・ロークル (Du Locle) から幾つかの提案はあったものの、アレヴィの回想録によればメリメ (Mérimée) の小説からリブレットを起こすアイデアは1873年に入ってから(恐らく非常に早い時期に)ビゼーによってもたらされた⁴⁾ビゼー自らが「カル

メン」を題材として提案したことは以前の重要な研究では明らかにされておらず、2000年に発表された Lacombe (前出のビゼーの弟子とは別人) の綿密な研究の貴重な成果である。Dean や Cardoze はビゼーが1872年の冬にはカルメンの構想を始めているとしているが、果たして台本作家の了解の無いままに構想を進めたであろうか、その確証や度合いについては不明である。

台本の作成にあたってメイヤックとアレヴィは、それまでの仕事と同じく、メイヤックが台詞部分を、そしてアレヴィが歌われる部分の韻文を担当したと考えるのが妥当であろう。「カルメン」の場合もこの仕事の分担は明確になされていたと考えてほぼ間違えない。作曲者と台本作家たちは綿密な話し合いによって台本が創られていった。ビゼーは理想的な仕事仲間を得たと言うことができる⁵⁾。だが、1872年の作曲依頼から初演に至るまで、カルメンの完成の過程は平坦な道りでは無かった。

まず「カルメン」はオペラ・コミック座の副監督ドゥ・ルーヴァンの断固たる反対を受ける。当時のコミック座は家族向けに軽い演目を提供する劇場であったため、カルメンが密輸団に属する点や、男を誘惑するジプシー女という話の筋、特に最後の「殺人」が問題視されたのである。「カルメン」を舞台上に載せるため、アレヴィはカルメンとコントラストを成し、伝統的なモラルを代表するヒロイン・ミカエラを創出して登場人物に加えるなど、数々の変更を行なわなければならなかった。

一方ビゼー自身も「カルメン」にのみ集中できる環境には無かった。1872年10月1日にはビゼーがドーデ (Alphonse Daudet) の戯曲に曲を付けた「アルルの女」が初演を迎えた。またそのすぐ後10月10日には依頼により「アルルの女」を大編成管弦楽組曲に編曲し、これは Concère Populère で演奏された。更にビゼーは、翌年1月20日に予定されていた、師であるグノーの「ロメオとジュリエット」

²⁾ Bizet, George: Lacombe への手紙 1872年5月日付無し。In: Georges Bizet. Lettres. Claude Glayman 編 Paris 1989, p. 242より引用。

³⁾ Lacombe, Harvé: George Bizet. Naissance d'une identité créatrice. Paris [Fayard] 2000. P. 621より引用。Dean はこの手紙をもって、“This was the genesis of *Carmen*, though the subject may not have been chosen yet”としているが、Lacombe の指摘するように、実際にはこの時期には演目は決まっていなかったとすることが妥当であろう。Dean, Winton: Bizet The great composers series. Eric Blom/ J.A. Westrup 編. New York [Collier Books] 1962 p. 98参照。

⁴⁾ Lacombe: George Bizet, p. 622参照。Lacombe のコメントは Halévy, Ludvic: La millième représentation de *Carmen* In: Le Théâtre 145 (Janv. 1905-1) pp. 5.-14によっている。

⁵⁾ McClary: George Bizet. Cambridge [Cambridge University Press] 1998 (初版1992), p. 18参照。

再演に向けての準備を依頼されており、初日までのリハーサルを監督する。その後ようやくビゼーは「カルメン」の作曲に本格的に取りかかったようだ。Lacombe への手紙から、1973年の5月末には少なくとも1幕は完成していたことが明らかになっている⁶⁾。

後に紹介するように、ビゼーは1幕の「ハバネラ」及び3幕の「カルタの三重唱」の中間部の歌詞についてアレヴィの原案を退ける、或いは大幅に変更している。ビゼーが自らの作詞をアレヴィ宛てに送り、補筆を求めている日付の無い手稿が残されているのだが、これらの作業が行なわれたのは1幕の書かれたこの時期まで、恐らく1873年の春であったと思われる。

一方劇場側では依然として「カルメン」の題材の是非を巡って論争が続いており、その事務的な準備が停滞していた。その頃ビゼーにはオペラ座よりオペラ作曲の依頼が入る。バリトン歌手フォール (Faure) の仲介であるが、オペラ・コミック座より格式の高いオペラ座での、このビゼーにとっては門戸の閉ざされていた劇場へのデビューをビゼーが待ち望んでいたことは疑い無い⁷⁾。

題材はビゼー自らがスペイン色の強い Guilhem de Castro の “La Jeunesse du Cid” (首領の青春) を選び最終的にはタイトルを “Don Rodrigue” とし、この年1873年の夏から秋にかけて全5幕を一気に書き上げた。だが不幸にもオペラ座は10月28日に出火によって焼失する。これによってドン・ロドリグの演奏の機会は失われ、ビゼーはこの作品を放棄した。この作品については今日では幾つか曲の草稿のみが残されているにすぎない。

ビゼーは「ドン・ロドリグ」の執筆中に

⁶⁾ ビゼーはもう一人の弟子 Lacombe (Paul) に宛てた5月末の手紙の中で書いている。“Ja'ai fini le 1er acte de Carmen, j'en suis contente”, Bizet : Lacombe への手紙、日付は無いが内容から1873年5月末とから6月始めと解る。In : Geroges Bizet Lettres. Glayman 編 p. 247参照、また Lacombe (Hervé) : George Bizet, p. 623参照。

⁷⁾ Dean : Bizet, ibidem 参照。

も「カルメン」作曲を少しづつ進めていた⁸⁾。

書かれた年の特定が難しいためか、殆ど引用されない手紙にはビゼーが既にこの夏の終わりから初秋には「ドン・ロドリグ」を書き終え、また注目すべきことに「カルメン」の最初の稿 (恐らくは大まかな草稿として) も殆ど書き終わっていたことが記されている。「カルメン」第3幕の多くの題材が後述するように未完のオペラ「グリセリデイス」から採られていることが、このような早い時点での初稿完成を可能にしたとも考えられる。

“J'ai fait cet été un *Cid* en cinq actes. C'est Faure qui m'a lancé dans cette affaire. [...] *Carmen* s'achève. J'entrerais en répétitions en décembre.”⁹⁾

また、ここに述べられている1873年12月のリハーサルの開始は延期となった。

ビゼーが翌年までオーケストレーションに着手していないことから、9月前後の時点に至っても「カルメン」の上演の見通しが立っていなかったことは明らかである。そのもっとも大きな要因はソリストの選定と契約の問題であった。

「ドン・ロドリグ」の作曲が一段落したであろう1873年の8月後半に、カルメン役の歌手探しが始められたと考えられる。最初に依頼を受けた歌手としてオフエンバックの作品に出演し、大きな名声を得ていた Zulma Bouffar の名が挙げられることがあるが、これはあるゴシップ記事の記述に基づいており信頼性に乏しい¹⁰⁾。

⁸⁾ 7月末に「ドン・ロドリグ」の1幕を仕上げたあとビゼーはこのオペラの台本作家 Port-Marly に宛てた手紙に書いている：“*Carmen* va toujours et j'ai peur d'oublier !...” Lacombe : Geroge Bizet, p. 626より引用。

⁹⁾ Bizet, Lacombe に宛てた手紙。日付無し。In : George Bizet Lettres. Glayman 編、p. 247より引用。

¹⁰⁾ “Meihac did not wish her to play the part because it was out of the question for Zulma to be stabbed.” Alber de Maugny : Le Demi-Monde sous le Second Empire” Paris (n.d. 発行年不記載), p. 196より引用。その他 MacClary : George Bizet Carmen, p. 24, 及び p. 148脚注9参照。

ビゼー及びデュ・ロークルが依頼した歌手としてはっきりしているのは、1865年にオペラ・コミックでデビューし人気を博したマリー・ローズ (Marie Roze) で、彼女はロンドンの劇場支配人 Henry Mapleson と生活を共にするようになった後はロンドンに留まり、大きな成功を得ていた。しかしローズは9月7日に丁重な断りの手紙をビゼーに送っている¹¹⁾。

この断りを受け、デュ・ロークルは早速もう一人の候補者、ガリ＝マリエに声をかける。Marie-Célestine-Laurence Galli-Marié は1840年に生まれ、父はオペラ座で活躍した歌手であった。彼女は1862年の Pergolegi の「奥様女中」“La Serva Padrona”そして1866年の Thomas の“Mignon”での出演により、若くして確固たる名声を得ており、またその容姿、演技力はまさにカルメンにうってつけと言える歌手であった。ビゼーはこの9月中に早速ガリ＝マリエのために草稿の中から幾つかの aria をピアノで演奏して聞かせている。ビゼーにとって彼女は理想的な歌手であったが、ここから劇場とガリ＝マリエは契約の内容、つまり報酬額と契約期間を巡って長い交渉に入るのである。ようやくガリ＝マリエが契約に同意するのは12月28日のことである¹²⁾。

1874年、新しい年を迎えたビゼーはパリの自宅で一人「カルメン」の仕上げに取りかかっていた。詳細な期間は明らかでは無いが、妻ジュヌヴィエーヴは子供をつれてサン・ジュールマンに移っていた。家族は2～3ヶ月の間分かれて暮らしている¹³⁾。作品の制作を難航させていたドゥ・ルーヴァンとの確執も、ドゥ・ルーヴァンがこの年に入って早々にオペラ・コミック座の副監督のポストを辞任す

ることで解決を見た¹⁴⁾。

カルドーズの年譜によれば、ビゼーはこの間に「カルメン」の草稿 (ピアノ・ヴォーカルスコア) を書き上げたと判断しているが、これは後述するブーヅヴァルでのオーケストレーション完成の時期から着手の時期を逆算し、更に草稿の完成時期をこの時期と判断したものと考えられる。だが、前述のとおり、1873年「首領の青春」とともに「カルメン」が一応の完成を見たことをビゼーは手紙に残している。従って、1874年、この時期のビゼーは、草稿に更に推敲を重ね、より最終稿に近いスコアを書き上げていたと考えられる。

Csampaï と Holland の編集した年譜によれば、この年5月1日にリハーサル開始が予定されていたが¹⁵⁾、このリハーサルは8月に再び延期された。ビゼーはこの8月を目途に楽譜 (オーケストレーションを含む) の完成を目指す。この間ビゼーは予ねてからの持病であった咽頭炎が悪化し、腫瘍を持つに至る。ものを飲みこむことにも苦勞する中、ビゼーは静養を兼ねて、パリから20キロほど離れたセヌ川のほとりの保養地ブーヅヴァル (Bougival) に別荘を借りこの地で妻と子供を迎え「カルメン」の完成に励んだ。ビゼーがブーヅヴァルに居を移したのは6月/7月からリハーサルが始められた9月までの間と考えられる。ガリ＝マリエが6月25日にビゼーに宛てた手紙で

“Monsieur, Je serai lundi à 1 heure chez vous, rue de Douai 22.”

とビゼーの訪問する旨を伝える際、わざわざビゼーのパリの自宅住所を指定し伝えているが、このことは、ビゼーが6月中旬にはブーヅヴァルに移っていたことを示しているの

¹¹⁾ 1873年9月7日の手紙。Curtiss, Mina: Bizet and his World. New York [Winenna House] 1974. (初版1958) p. 355 参照。

¹²⁾ この経緯については Lacombe: George Bizet, pp. 632-634. 参照。

¹³⁾ この経緯・明確な期間についてははっきりしたことは解っていない。Curtiss: George Bizet, p. 366 参照。

¹⁴⁾ McClary: George Bizet Carmen, p. 23 参照。

¹⁵⁾ ビゼー カルメン Csampaï, Attila/Holland, Dietmar 編 (日本語訳) p. 331 参照、及び Dean: Bizet, p. 105 参照。Csampaï/Holland の定めた9月1日はアレヴィのメモであり、結果的に予定された8月にリハーサルが始まらなかったことを示している。

は無いだろうか¹⁶⁾。弟子 Lacombe に宛てた期日のはっきりしない手紙がこの時期の仕事の進展を大まかに伝えている。それによればビゼーはリハーサルの始まる（予定されていた8月より1ヶ月遅れた9月1日の）数日前に「2ヶ月のうちに1200枚のオーケストラスコアを書き上げた」¹⁷⁾のであった。

“J’entre en répétition dans quelques jours. Ma *Carmen* passera fin novembre ou commencement décembre. Je viens de passer deux mois à orchestrer les 1200 pages que renferme ma partition.”¹⁸⁾

リハーサルは9月1日から始まったが、ガリ＝マリエが「ミニオン」の舞台を務めた10月2日から25日はリハーサルが無かった。本格的なリハーサルは11月12日に始まり、これ以後年末まで週末を除いてほぼ毎日リハーサルが続けられた。

9月までにはこの作品の原型が完成されていたことに疑いは無いが、ビゼーは、細部の変更、カット、アーティクレーションの変更、デュナーミクやアゴーギックの決定や変更、合唱の声部の書き換えなどを初演に至るまで続けるのである（新作には当然のことであるが）。ラコンブはハバネラの書き換え、前奏曲、最初の2つの間奏曲が書かれ時期を1875年3月3日の初演に至るまでの最後の数ヶ月であったと判断している¹⁹⁾。

II ハバネラの成立

「ハバネラ」について最も多く引用されているのはビゼーの友人であり、ビゼーの死後

レチタティーヴォ補筆を行った作曲家ギロー（Giraud）の次のコメントである：

“[Bizet] recommença treize fois la *Habanera* pour contenter Galli-Marié”²⁰⁾

更に Pigot はこの作業がガリ＝マリエからの強い要求であったとしている。

“Elle voulait dès son apparition, produire un grand effet, camper fièrement et définitivement le personnage de la bohémienne, et, pour cela, elle désirait un air caractéristique”²¹⁾

マリ＝ガリエのハバネラへの関与はマッククラリー（MacClary）によると、より深い度合いを示している。

“According to Galli-Marié’s testimony, they went through thirteen drafts together before they arrived at the final version. They settled on a popular cabaret tune by the Spanish-Cuban composer Sebastián Yradier and then sent Halévy a schematic outline (a ‘monstre’) that indicated the verse forms, lines and syllables needed. Halévy presented another set of lines, which were then reworked by Bizet and, presumably, Glli-Marié.”²²⁾

この説はギローの「13回の書き直し」と言う証言を裏付けるように思われる。確かにハバネラ（そしてカルタの三重唱の中間部も）のために書かれたアレヴィの歌詞は却下され、ビゼーが新たな歌詞を提案し、アレヴィに意見を求める、或いは補筆をもとめるとい

¹⁶⁾ Lacombe : George Bizet, p. 647より引用。

¹⁷⁾ Lacombe : *ibidem* p. 645, p. 647, 及び Gaudier, Charles : *Carmen de Bizet. Étude historique et critique Analyse Musicale*. Paris 1922. P. 30. 参照。但し、Gaudier の記述ではビゼーが1幕を書き終えたことを Lacombe に伝える手紙の書かれた年を1874年の5月または7月としている。これは Lacombe による年代1873年と異なるが、作曲の進行状況を考えれば Gaudier の間違いであろう。

¹⁸⁾ Bizet : Lacombe への手紙日付なし。In : George Bizet. *Lettres*. Glayman 編, p. 250より引用。

¹⁹⁾ Lacombe : George Bizet, p. 654参照。

²⁰⁾ Lacombe : *ibidem* p. 653より引用。原典“*Nouvelles des théâtres lyriques*” In : RGM (*Revue et Gazette musicale de Paris*. 30 août 1874, p. 278.

²¹⁾ Lacombe : *ibidem* p. 653より引用。原典 Pigot, Charles : *Bizet et son œuvre*. Paris 2e. éd. *Revue/Paris* [Delagrave] 1911 初版 [Dentu] 1886.

²²⁾ McClary : *George Bizet Carmen*, p. 26より引用。

う過程が、両者の手による手稿として1枚の紙に残されている²³⁾。(例1参照)しかし、果たしてビゼーが最後の段階に至って初めて、主人公のキャラクターを決定付ける歌詞を大幅に変えることが考えられるだろうか？ ビゼーは既に作曲の早い段階でカルメンのキャラクターを理想に近づけるために歌詞を自ら書いたと考えるほうが順当では無いだろうか？

この疑問に関しては、オエーザー (Oeser) による初演時のコンダクティング・スコアの発見について述べる必要があるだろう。この発見によって「ハバネラ」はそれ以前に現在とは異なる曲が作曲されており、その曲が全曲にオーケストレーションがなされた後で現在の「ハバネラ」によって置き換えられたことが明らかになった。

この原曲の存在は、そのリフレイン部分が間接的に残されていたことから明らかになった。つまり、ドラマの進行は書き換えられた

現在のヴァージョンと変わらず、「カルメン登場の歌」に続き、カルメンがホセに花を投げつけた後、女工たちがカルメンの歌を真似てホセをからかう。ここでは「登場の歌」のリフレイン部分のみが歌われるのだが、この女工たちによるリフレイン部分の繰り返しについて、変更以前のヴァージョンが指揮者用スコア上に発見されたのである。このリフレイン部分には既にビゼーによる歌詞が与えられており、このことから、歌詞の変更は「ハバネラ」の作曲以前になされており、従って、少なくとも歌詞に関してはガリ＝マリエの関与していた可能性が非常に薄いことを示唆している。(譜例1及び例1参照)²⁴⁾オエーザーはまた、ビゼーが13回もの書き直しをしたことを「歴史的事実と言うよりは伝説」とし、「せいぜいのところ、ビゼーがガリ＝マリエに即興的に幾つかのメロディを演奏して見せた程度のこと」と判断している²⁵⁾。

[譜例1]

p
L'a-mour est enfant de Bo - hè - me, il n'a ja-mais con-nu de
p
loi! Si tu ne m'ai-mes pas, je t'ai - me! Si tu m'ai-mes, tant pis pour
sf *p* *sf*
toi! tant pis pour toi! tant pis pour toi!

²³⁾ この手稿は Mina Curtiss が発見したものであるが、現在そのオリジナルは失われてしまった。Oeser: ビゼーの《カルメン》の真の姿にオリジナルが載せられている。(p. 233) Stricker, Rémy: George Bizet Mayenne 1999, pp. 221-223及び註12参照。

²⁴⁾ Oeser, Fritz: Bizets: ビゼーの《カルメン》の真の姿 In: Bizet Carmen. Attila Csampai/Dietmar Holland 編, 倉田裕子日本語訳 pp209~240. P. 229参照。

<Carmen> in authentischer Gestalt. In: Jahrbuch der Komischen Oper IV. Berlin (DDR) 1946., p. 229参照。

²⁵⁾ Oeser: ibidem, p. 229参照。

ハバネラの歌詞

ここで「カルメン登場の歌」の歌詞の成立を追ってみよう。

例1

アレヴィによる原案

Hazard et fantaisie,
Ainsi commencent les amours,
Et voila pour la vie,
Ou pour six mois ou pour huit jours.

Un matin sur sa route
On trouve l'amour — il est là.
Il vient sans qu'on s'en doute
Et sans qu'on s'en doute il s'en va.

Il vous prend, vous enlève,
Il fait de vous tout ce qu'il veut.
C'est un délire, un rêve
Et ça dure plus ce que ça peut.

ビゼーの提案

L'amour est un rebelle
Et nul ne peut l'apprivoiser
C'est en vain qu'on l'appelle
Il lui convient de refuser.

(ビゼーはアレヴィに、上の4行を倣ってあと8行付け足すよう求めているが、最終的には4行のみが加えられた。またこれより先の行をできる限り変えないで置くよう求めている)

L'amour est enfant de Bohême...
Il ne connaît jamais de loi.
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime! ...
Si tu m'aimes... tant pis pour toi! ...

L'oiseau que tu croyais surprendre
Batit de l'aile et s'envola, —
L'amour est loin — tu peux l'attendre
Tu ne l'attendre plus, il est là

Tout autour de toi, vite, vite,
Il vient — il s'en va — puis revient,
Tu crois le tenir — il t'évite —
Tu coïrs l'éviter — il te tient!

L'amour est enfant de Bohème
Il ne connaît jamais de loi,
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime!
Si tu m'aimes.... Tant pis pour toi!

アレヴィの原案がカルメンの人物像を古典的な典型の範囲に留めている感が強いのに対し、ビゼーの歌詞では、既に最初の4行で、カルメンの個性と運命の皮肉さが出ている。また、ビゼーの歌詞は具体的で対話的でもある。

形式的にはアレヴィの原案が4行からなる3つの節から成っているのに対し、ビゼーの提案では、4行+補筆されるべき8行=12行と、リフレインである4行、そして、変更を望まないセクションでは、8行+リフレイン4行、つまり4行足りない節を想定している。ビゼーが当初どのような形式を想定していたかは定かでは無いが、「ハバネラ」に使われた最終稿(上記の手稿には書かれていない)では、結局補筆部分は4行に留まり、その結果8行+リフレイン4行からなる2つの節が作られたのである。

例2

最終稿 補筆・変更部分は **BOLD** 表示

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser.
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
S'il lui convient de refuser.

Rien n'y fait, menace ou prière,
L'un parle bien, l'autre se tait ;
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit mais il me plaît.

L'amour est enfant de Bohème...
Il n'a jamais, jamais connu de loi,
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;
Si tu m'aimes, prends garde à toi !

L'oiseau que tu croyais surprendre
Batit de l'aile et s'envala ;
L'amour est loin, tu peux l'attendre,
Tu ne l'attends plus, il est là.

Tout autour de toi, vite, vite,
Il vient, il s'en va, puis il revient ;

Tu crois le tenir, il t'évite,
Tu crois l'éviter, il te tient !

L'amour est enfant de Bohème...
Il n'a jamais, jamais connu de loi,
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;
Si tu m'aimes, prends garde à toi !

ところで、この最終稿が生まれる前には、まず「ハバネラ」以前に作曲されたカルメンの登場の歌に使われた際のヴァージョンがあり、これは最終稿とは幾分異なっていたはずだ。と言うのも、オーゼーによって発見されたリフレイン部分の歌詞はビゼーの初稿と最終稿の両者の特徴を持っているからである：

例3

L'amour est enfant de Bohème,
il n'a jamais connu de loi! (この部分は最終稿と一致)
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime !
Si tu m'aimes, tant pis pour toi! (この部分はビゼーの初稿と一致)

「ハバネラ」とイラディエ

当初作曲されていた「登場の歌」に代わって現在の「ハバネラ」が挿入されたのは上記の経緯から明らかにオーケストレーションが完成し、リハーサルが始まっていた9月以降、恐らくは集中的なリハーサルが始まった11月以降と考えられる。

ビゼーが新たに作曲した「ハバネラ」はスペイン出身でアメリカで活躍したサロン音楽・流行シャンソンの作曲家セバスチャン・イラディエの“El Arreglito ou la Promesse de mariage”の数カ所に酷似している。この曲は1864年出版のFleurs d'Espagneと言う歌曲集に収められ出版されていた。

ビゼーがこの曲を選んだいきさつについては諸説あるが、ディーンは

“Apparently Bizet had heard it sung as a folksong and based his habanera on what he rememberd, ignorant of its true authorship²⁶⁾”

としている。確かににこの曲は当時複数の歌手によってサロンで歌われていたし、またディーンによれば、イラディエは民謡と作曲された音楽の狭間に位置する作曲家である。つまりどこまで作曲と呼べるか疑わしいと言う意味に於いて。他方ビゼーが Huegel 社出版の音楽雑誌 *Le Ménestrel* の付録として「*El Arreglito*」を所有していたことはカーティス (Curtiss) によるビゼーの蔵書録で確認できる²⁷⁾。

だが、ビゼーはこの曲の他にも多くのスペインの民謡、スペイン風のメロディを「カルメン」で用いており、このことから考えると、ビゼーが、「*El Arreglito*」もそのような民謡に基づく流行シャンソンの1つと考え、イラディエの名前を見たとしても、その編曲者とぐらいにしか考えなかったと判断することが妥当であろう。

イラディエあるいは Huegel 社がその著作権を訴え訴訟を起こしたとされる件については不明瞭な形でしか伝えられていない。この件に関しては裁判資料等に基づいた記述・研究が発表されておらず、ディーン、ラコンブその他の研究者の記述を総合的に判断²⁸⁾すると、ビゼーはそのメロディが民謡と信じており、作曲されたものとは知らなかったと主張、判決は Huegel 社の著作権を認めたものの、ビゼーの主張も正当と認められ、その結果として、一方ではシューダン社のピアノ・ヴォーカルスコア、「ハバネラ」のページに

“imitation d'une chanson espagnole, propriété des éditeurs du *Ménestrel*”²⁹⁾

と記することが義務付けられ、他方では金銭的な賠償は問われなかったと、と言うところが最も真相に近いと思われる。

現在も数社のピアノ・ヴォーカルスコアに残されている表記、

“Imitated from a Spanish song”

は、その後、他社から出版された版では Huegel 社に対する表記の義務が消失したため、該当部分が削除された結果、この文章だけが (英語に訳されて) 残ったと考えられる。だが、この件に関しては、裁判資料にあたらない限り、果たして訴訟が正式に起こされたのか、起こされたが和解の結果取り下げられたのか、それとも判決があったのかは不明である。文献、エッセイ等によって「ビゼーの敗訴」と「勝訴」と言う矛盾した記述が見られるのはこのように信頼すべき資料の欠如によるところが大きい。

一般に「ハバネラ」と「*El Arreglito*」については、その類似性ばかりが話題にされるが、「*El Arreglito*」は複数のフレーズからなる冗漫な構成で、ビゼーはその中から2つの対照的なフレーズを選び簡潔な構成に仕上げたにすぎない。(譜例2参照)

Ménestrel”はビゼーが所有していた「*El Arreglito*」を付録として記載した音楽雑誌であり、Huegel はその出版社である。

²⁶⁾ Dean : Bizet, p. 221より引用。

²⁷⁾ Curtiss, Mina : Bizet and his World. New York [Winenna House] 1974. (初版1958), p. 474参照。

²⁸⁾ Dean : Bizet, p. 221 ; Lacombe, George Bizet, p. 654脚注参照。

²⁹⁾ Oeser, Fritz : Georges Bizet. Carmen Bericht. Kassel [Alkor-Edtion] 1964 p. 718より引用。“Le

譜例 2
ハバネラ

Nº 5. Habanera

Carmen. *Allegretto, quasi Andantino.* *p*
L'amour

Sopranos I & II.
(Cigarette-girls).
Tenors.
(Young men).
Basses.
(Workingmen).

Chorus. *Allegretto, quasi Andantino. (♩ = 72.)*

est un oi-seau re - bel - le Que nul ne peut ap-pri-voi - ser. Et c'est

bien en vain qu'on l'ap - pel - le, S'il lui con - vient de re - fu - ser. Rien n'y

portamento.

ハバネラ

リフレイン部

p
l'a - mour! L'amour est en - fant de Bo - hême, Il n'a ja -

mais, jamais connu de toi, Si tu ne m'ai - mes pas, je t'ai - me; Si

Je t'aime, prends garde à toi! Si tu ne m'ai - mes pas, si

f *pp*

El Arreglito

(こちらの綴りが一般的である)

A部分

El Arreglito
ou
La Promesse de Mariage. Chanson Havanaise
del Maestro
YRADIER.

Viens, non? Pour quoi? Chi ni ta ni a, dans a - vec moi, ne sais - tu pas que je me meurs pour toi? Chi ni ta ni a, dans a - vec moi, ne sais - tu pas que je me meurs pour sa - les que meurs par - ti Chi ni ta ni a, dans a - vec moi, ne sais - tu pas que je me meurs pour sa - les que meurs par - ti

ti Pe - pi - to ma, mourir pour moi le beau dis - cours, je n'en crois rien, ma - là Pe - pi - to No no no na no roy a - li par que me - les que con - fianza en ti un no no

D部分

nou je n'en crois rien, ma foi. Mais pour te plai-re, que faut-il fai-re? Chi-ni-ta
 teu-go con-fianca en ti. Si tu me quierres di-to que di-to y en se-gui

ché-re, dis-le moi tout bas, oui pour te plai-re, que faut-il fai-re? Chi-ni-ta
 di-to se-ré-tour-re-gli-to si tu me quierres di-to que di-to en se-gui

ché-re, dis-le moi tout bas. Le bal com-men-ce, n'entends-tu pas? sans dé-fi-
 di-to se-ré-tour-re-gli-to ye-na ma-ra-das sin a-hu-sar a-ni-don-

-an-re, vi-to prends mes bras; le bal com-men-ce, n'entends-tu pas? sans dé-fi-
 -ci-ta vamon à bai-lar ye-na ma-ra-das sin a-hu-sar a-ni-don-

例2 “El Arreglito” 構成

d-moll 前奏 8小節 A (F-Dur-d-moll) 8小節

B D-Dur

間奏 4小節 C 4小節

D 8小節 x 2

d-moll E 8小節 x 2 D-Dur F 8小節 x 2

d-moll E 8小節 x 2 D-Dur F 8小節 x 2

(D-dur) G 8小節 コーダ 4小節

ビゼーが使用したのはこのうちAとDの部分である。(譜例2)無論、パスの特徴的な、「ハバネラ」或いは“Habanaise”のリズム、殆ど同じといってよいメロディライン、d-mollからD-Durへの転調、ときおり入る合手のffとpの対比など、その類似性、いや更に言えば両者が酷似していることは明白である。しかし一方では、これらこそがビゼーが“Habanaise”に見出した、「民族音楽的な特徴」(それが本当にオリジナルの民族音楽であろうと無かろうと、スペイン風では無く南アメリカ・アフリカ的であろうと)であったのである。異国風の題材を捜し求めていたビゼーが民謡と信じている題材の特徴を活かそうとすることはごく当然のことと考えなければならない。

それぞれのフレーズが関連も無く並べられただけの“El Arreglito”は凡庸の範囲を越えず、「ビゼーが題材を取った曲」としてしかその名を残していない。またAの部分では4小節のフレーズの中でF-Durのドミナントから発し、d-mollのドミナント、Aの和音を介してd-mollに至る。この和音構成は「ハバネラ」とはまったく異なっており、メロディラインがほぼ同じであっても、和声とメロディの細部の変化によって、いかにその音楽の意味する精神的な背景が異質なものに成りうるかを証明する良い事例となっている。

「ハバネラ」の音楽が描く主人公の妖しさ、官能性そして「運命」を予感させる一種の影と緊張感はイラディエの元曲の素質に由来するものではあり得ない。それはビゼーの鋭敏な和声感覚、明快であるが非常に緻密で効果

的な構成、そしてメロディラインに最後の仕上げ“refinement”を施し芸術的な艶を与える繊細な感覚なのである。

もし我々がこの素材の使用を定義しようとするのであれば、これは少なくとも厳密な意味、或いは芸術的な表現としての「イラディエの引用」では無い。研究文章に於ける引用と同じく、音楽に於ける引用は、その精神的内容を評価しなにかの形で伝えるために行なう作業である。ビゼーがイラディエ特有の音楽自体を表現するために、或いは音楽をこえたイラディエの時代、背景、人そのものを(それがオマージュであるにせよ、皮肉であるにせよ)イラディエ風の音楽を部分的にせよ書いたなら、その時それはイラディエの「音楽的な引用」になるのである。

だが、ビゼーはイラディエをまったく意識していない。カルメンの作曲家の関心は、まず、ある「異国風」あるいは「流行歌風」で「現在の作品の構成に見合ったの音楽素材」を使用すると言う意図であった。ビゼーはイラディエの曲が「作曲されたもの」と判断されることは知らず、そのメロディをほぼ変えること無く用いた。このような行為は英語文献ではしばしば「borrowing」つまり「借用」と表現される。だが「引用」、「借用」といった、明確な定義の区別が曖昧である表現を当てはめることより重要なことは、ビゼーが「El Arreglito」を素材として使用しているものの、元来の「引用」、もしくは「借用」とは違い、「Habanaise」にはイラディエに対する内面的・精神的な関連が見当たらず、むしろ曲自体のもつ異国趣味、あるいはそれにも増して「流行歌」のスタイルという点が重要な意味をもつという点である。この楽曲を用いたことによって生じた大きな意味は、以下述べるように、一つには異国風シャンソン=流行歌スタイルの使用による、際立って個性的な、「演技者が台詞を歌う」という、オペラの機能的な制約から「自立した」キャラクターの創出と、そして更にもう一つには、「El Arreglito」のもつ音高組織素材としての潜在的な価値の利用にあるのである。

III 「ハバネラ」とカルメン

カルメンの登場の歌として「ハバネラ」の作曲するにあたりガリ＝マリエが、そのきっかけを与えたであろうことは既に述べた。ビゼーは最後の数ヶ月、演奏者及び演出部の要求、つまり技術的や時間的な問題を解決するために多くのカットや変更を施している。が、その反面、音楽的・ドラマ的に重要と思われる部分では断固としてその変更を拒んでいる³⁰⁾。また、「ハバネラ」の挿入は「登場の歌」「ハバネラ」の再作曲のみを意味するのではなく、「カルメン」の中で、カルメン登場の音楽が登場する部分の変更も意味していた。

例えばカルメンが花を投げた後のシーンはオーゼーの発見した元の曲のメロディが書かれていたが、新たな「ハバネラ」のリフレインのメロディに書きかえられた。

また1幕フィナーレでカルメンがホセを誘惑し、彼女を逃がす約束を取りつけてから、カルメンは「登場の歌」を口ずさみながら逃げる機会を覗く。この部分も新たな「ハバネラ」のメロディに書き直されたはずである。

これとは反対に、カルメン登場の際と、また「登場の歌」の直後にカルメンに呼びかける若者たちの合唱は明らかに「ハバネラ」以前の「登場の歌」即ちオーゼーによって発見されたりフレイン部分(譜例1)のモチーフから取られている³¹⁾。

問題は、このような大掛かりな変更を伴う曲の差し替えをビゼーが簡単に同意したであろうかと言う点である、たとえ主役の歌手が元曲に不満であったとしても。そこにはまだ他の要素、つまりビゼーが現在の「ハバネラ」を挿入し、作品の幾つかの部分を書きかえることを良しとした理由があったはずだ、という推察が可能だ。

イラディエのメロディを使用したことにつ

³⁰⁾ 例えば、ホセの「花の歌」の後に来るであろう拍手のために音楽上の休みをつくることをビゼーは拒否している。

³¹⁾ Oeser: George Bizet. Carmen. Bericht. p. 719. 参照。

いての効果についてはシュヴァントが、

“Dies hatte auch einen dramaturgischen Effekt: die Protagonistin führt sich mit einem handlungsimmanenten Musikvortrag ein. In Bizets kunstvollen Partitursatz wurde die Melodie dann wirklich populär.”³²⁾

(これはドラマ構成上の効果をもたらした。主人公が歌いながら登場することはドラマの筋の中に組み込まれている。ビゼーの精密なスコアの中でメロディーは真に有名になったのだ)

と演出・ドラマ上の効果を指摘している。

「E Arreglito」は当時複数の歌手に歌われた流行歌の1つであった。ビゼーは、当時の流行歌のスタイルを取り込むことによって、カルメンが登場し「歌い始める」と言う行為がドラマ進行上自然なことであり、また、オペラの構造的・機能的作用としての歌、即ち会話や心情の露呈を音楽に結びつけるための歌唱という、強制的な機能から自立し、ドラマ内で自己を意識的に顕示するために「自発的に歌うカルメン」と言うキャラクターを作り上げることに成功したと言えるだろう。

この効果はまた、1幕 No. 9 の中でツニーガに尋問されるカルメンが鼻歌を歌い答えない部分、また2幕 No. 17 Duet でカルメンがホセのために歌い踊る場面にもはっきり意図されている。

IV 「カルメン」と引用

カルメンに用いられている引用(広義の意味に於いて)は「ハバネラ」だけではない。実はその他にも「カルメン」以外の音楽、作品に由来する多くの音楽・メロディ素材が用いられている。それらは厳密な表現を選ぶとすれば、これらの素材の使用は明らかに2つのグループに分けることができる。1つめのグループ A) はビゼー自身が以前作曲した

³²⁾ Schwand, Christoph: George Bizet. Hamburg [Rohwolt] 1991. P. 127. 参照。

ものの、何らかの事情で未完成・或いは未発表にとどまった作品の再使用である³³⁾。

A) ビゼーの自己作品からの再使用³⁴⁾

- 1) 2幕 No.17 “La fleur que tu m’avais jetée” (ホセの花のアリア)、未完のオペラ「グリセリディス」(Grisélidis)から取られている。
- 2) 3幕への前奏曲、Pigot によると「アルルの女」のために作曲された。
- 3) 3幕 *chanson bohème* の前奏、“Vasoda Gama” の bolero より借用³⁵⁾
- 4) 3幕 No.21アンサンブル “Quant au douanier”、「アルルの女」のために作曲
- 5) 3幕 No.22ミカエラのアリア “je dis que rien ne m’épouvente”、ピゴによると「グリセリディス」より、またディーンによれば、「テューレの王の杯」1869 (La Coup du Roy de Thule) の2幕にも使用された。
- 6) 3幕 No.22フィナーレ “Dût-il m’en coûter la vie” もやはり “テューレ” 1幕 フィナーレからの引用。

一方「カルメン」には民謡を素材とする曲が含まれている (グループB)。「カルメン」の作曲にあたりビゼーはスペインの民謡に由来する音楽素材を多く用いているが、それらの多くは1872年弟子であり、友人であった Paul Lacombe によってもたらされたスペインの民謡集 “Échos d’Espagne” から取られている。この他、バーズレイ (Beardsley) はビゼーがスペインの多くの音楽素材をによればサラサーテ (Pablo Sarasate) から得た可能性が強いとしている。

³³⁾ Dean, Bizet, p. 244参照。

³⁴⁾ 以下に紹介するビゼーの自己の作品からの引用、借用に関しては Dean, Winton: Bizet’s Self-Borrowings. p. 238参照。In: Music and Letters 1960 vol. 41/3 pp. 238-244.

³⁵⁾ Beardsley, Thodore S.: The Spanish Musical Sources of Bizet’s *Carmen*, p. 143参照。In: Inter-American music review X/2 (1989) pp. 143-146.

B) 「カルメン」に使用されている「スペイン的」な素材

- 1) 前奏曲は闘牛場の入場行進曲のリズム、バンドの騒がしい音色を模倣している。
- 2) 1幕 No.5 Habanera: イラディエの “El arreglito” から
- 3) 1幕 No.9 ツニーガに尋問されるカルメンの鼻歌
マドリッド南方に位置する「Ciudad Real」のメロディに似ていおり、サラサーテによってもたらされた可能性がある³⁶⁾。
- 4) 1幕 No.10 -Séguidille: ハーモニー、伴奏のリズム音形と音色がフラメンコを思わせる。
- 5) 2幕 No.12 -Chanson bohème は、伴奏がギターを思わせ、並行五度、増2度音程は “cante flamenco” を思わせる³⁷⁾。
- 6) 2幕 No.17リラス・パスティアでカルメンがホセのために踊るの踊りの歌は、カスタンネットとそのリズムが典型的なアンダルシアの歌を思わせる。
- 7) 3幕への前奏曲はバーズレイによればスペインの正統的な “canción de cuna” と言うことあるが³⁸⁾、これは、前述のディーンとピゴによる分類(「アルルの女」由来説と矛盾している³⁹⁾。
- 8) 4幕への前奏曲はビゼー所蔵の “Échos d’Espagne” に収められている Manuel Garcia の polo (アンダルシアの荒々しい tonadilla=スペイン民謡風歌曲) である “El criado fingido tonadilla” を元に作曲された可能性が強い。

³⁶⁾ Dean: Bizet, p. 223参照。またこのリズムはオリジナルの3拍子から8/6拍子に変更され、特徴的な付点のリズムに書きかえられているが、2幕「花の歌」の後カルメンが “Non! Tu ne m’aimes pas!” から “Oui, Lá-bas, lá-bas dans la montagne” の歌い出しまでをまるで、カルメンのツニーガに対する強情さを思い出させさらに冷酷であるかのような緊張感を生み、だが、見事に続くアリエッタの伴奏形に変化していく。

³⁷⁾ Beardsley: The Spanish Musical Sources of Bizet’s *Carmen*, p. 145参照。

³⁸⁾ Beardsley: ibidem p. 145. 参照。

³⁹⁾ Dean: Bizet’s self-borrowings, p. 244参照。

譜例 3

Andante moderato. (♩ = 98.)

そして最後に、これらとは一線を隔す重要な素材として、いわゆる「運命のモチーフ」（または「運命のテーマ」）があげられるが、バズレイは、これはアンダルシアの“hispano-moresque”の背景を持つ“Saeta”と言う民謡⁴⁰⁾からサラサーテを介して取られたものだとしている⁴¹⁾。

まずAとB 2つのグループを比較してわかることは、ビゼーはBに属する曲を当然ながら、地理的なカラーを強める目的で、前奏曲、間奏曲にスペイン的な題材を使用していること、だがその他の部分ではそれらの曲の使用がカルメンの歌う場面に集中している点である。

またAのグループは確かにホセ、ミカエラの音楽はそれらが未完のオペラから取られていることもあり、カルメンのように「異国風」ではない。だが、これはシュヴァントが指摘しているとおり、十分に意図されたものと考えられる⁴²⁾。カルメンとその他の登場人物の属する世界の違いを音楽的に描きわけることをビゼーは未完のオペラからの借用を通して実現している。当たり前のことだが、「カルメン」はスペインを舞台としたフランスの

オペラである。ミカエラとホセ（少なくとも登場時）は19世紀のパリ市民が自身を投影できる、「スペイン人の姿を借りたパリ市民のモラル」と言えるだろう。これに対してカルメンはスペインに生きるジプシーであり、カルメンの歌う音楽ではスペイン的な要素は単にスペイン的なのではなく、ジプシー風な要素を色濃く織り交ぜ、当時のフランス、あるいは市民の常識やモラルとは異質なものとして描かれているのである。

これらの引用・借用メロディー群と「ハバネラ」を比較すると、まずハバネラは明らかにBに属すると考えられる。しかしながら「ハバネラ」は表面的には明らかにスペインの民族音楽のもつスペイン—アラブ風の音楽とは一線を隔すリズム、和声構成をとっている。例えば特徴的な増2度音程、フランメンコ特有のリズムやフリギア旋法的な音階の性格、ギターに由来する並行的和声の進行、4度下降するベースラインの特徴などと「ハバネラ」は、一見無縁な関係に位置するよう思われる。この違いをビゼーが認識しなかったことは考えられない。「ハバネラ」、この新しい音楽素材の挿入に作曲者は「違和感」を感じなかったのだろうか？ また、スペイン—アラブ風（＝スペイン—ジプシー風）の音楽的特徴によって構築された音楽的な枠は「ハバネラ」の挿入によって分断されることはなかったのだろうか？

⁴⁰⁾ “Saeta”は元来、聖週間の行列に向かって歌われる即興的な性格の強い歌である。

⁴¹⁾ Beardsley: *ibidem* p. 145参照。

⁴²⁾ Schwandt: George Bizet. p. 127参照。

この疑問について、「ハバネラ」が作品全体の構成を脆弱にする要素ではなく、むしろ強固にしたということは我々と、初演以来「カルメン」と「ハバネラ」に喝采を送り続けてきた観客の聴覚が証明している。だが、その秘密に迫るためには、以下述べるように「カルメン」全体と「ハバネラ」、ひいては「運命のモチーフ」について更なる観察が必要となるのである。

V. カルメンと「運命」- 「ハバネラ」の位置

人物像としてのカルメンの背景、ジプシーと言う素性とその異質さを表すためにビゼーは積極的にいわゆるジプシー音階の特徴である増2度音程を利用した。ビゼーが明らかにこのことを意識していたことはNo.23ホセとエスカミーリョのデュエットのシーンでエスカミーリョが自分の愛する女は「あるジプシー女だ」と明かす場面の音楽が示している。

この僅か数小節の間には、「カルメン」全体に織り込まれた音楽の構造の鍵を紐解くヒントが隠されている。即ちcからfに5度下っていくジプシー音階に続く16分音符と8分音符のモチーフである。これは明らかに、カルメン登場の際、運命のモチーフが縮小形として現れるリズムから取られている。つまり、これまで考えられていた、運命のモチーフはそれ自体は音程構造的に変化することなく、ドラマの展開にしたがって音楽の構造とは関係なく現れると言う考え方は大きく見直しを迫られることになるということである。ビゼーは「ハバネラ」直前の「カルメンの登場」の箇所にも見られるように、いわゆる「運命のモチーフ」とカルメンを密接に関連づけている。

だが「運命のモチーフ」はカルメンと同一ではない。そこにはカルメンと「運命のモチーフ」とのあるドラマ的な、また音楽構造的な緊張関係が観察される。「カルメン」全

譜例 4

3幕 No. 23 “C'est une Zingara, mon cher.”

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line for Escamillo (soprano) and the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "El - le sau - vel - le?" and "ment. C'est u - ne Zinga - ra, mon cher. Car -". The piano part has dynamics *mf* and *p*. The second system shows the vocal line for Carmen (soprano) and the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "(aside.) Car - men!" and "men. Car - men! oui, mon cher. Un poco meno mosso. (♩ = 96.)". The piano part has dynamics *p* and *pp*. The third system shows the vocal line for Escamillo and the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "colla voce." and "pp". The piano part has dynamics *pp*.

体を通した詳細な観察はここでは不可能であるので、次の機会に譲るが、全体として運命のモチーフは、単に幾つかの場面で、ドイツ語の演劇用語で言うところの「plakativ」（単純に掲示的）に現れるのみではなく、その音程構造とリズムは運命のモチーフが現れる前に移行部として徐々に組み込まれていったり、或いはよく吟味されつくした結果として、まったく逆に忽然として対照的に現れたり、或いは非常に潜在的に伴奏の対旋律との組み合わせによって暗示されたりしているのである。

だが、カルメンと言う人物像を最も明快に印象付けるべきアリア「ハバネラ」はどうなのか？ 「ハバネラ」には肝心の増2度音程が使われていない！

先ほど述べたように、「運命のモチーフ」の特徴である増2度はカルメン自身ではないのである。増2度＝ジプシー音階の表すものは、カルメンのジプシーとしての生まれ、社会的な背景、気質とそれらが複合的に合わさった結果もたらす不幸な結果と言えよう。したがって、エスカミーリョが彼女を示すとき増2度音程があたかもジプシーをほのめかすように使われることがあっても、カルメン自身が自分自身でこの音程を表すことはない。先ほども述べたように、増2度音程を特徴とする運命のモチーフとカルメンの音楽は緊張関係にある。カルメンはジプシーと言う生まれを意識していたとしても、ジプシー音楽のファンでも歌い手でもない。実はこのことがジプシーであるカルメンを人物像としては、ジプシーとしてのカルメンよりも、女工としての、社会の因習とは相容れない進みすぎた女としての、生まれなど気にせず自己実現を図ろうとする女としての社会的側面を描くことに貢献している。もしカルメンの音楽にすべて増2度が使われていたなら、カルメンは途方もなく陳腐な作品となっていただろう。

では「ハバネラ」ではその緊張関係はいっ

たいどのように現れているだろうか？

まずオペラ前奏曲最後に「運命のモチーフ」の現れる前半18小節で特徴的なことはもちろん増2度音程を含む5つの音形であるが、このモチーフは必ず4度の枠に収まっている。

一方の「ハバネラ」についてはこれまで、単にイラディエのシャンソンの引用（あくまで広義の意味で）と言う理由から、最も初歩的な分析すらされてこなかった。「ハバネラ」ではリフレインまでの前半部分のメロディラインがやはり4度の枠を形成している。マックラリーはこの4度枠に注目し、“tetrachorda”とまったく穿った表現をしたが⁴³⁾、それがd-aだけでなく、同様にa-eにも現れること、またその構造の持つ意味にも注目しなかった。実はこの4小節から8小節の一拍めまでに現れる2つの半音階は先ほどの「運命のモチーフ」冒頭の2つの4度枠を半音階で埋めたものと等しい。果たしてビゼーがどこまで意識的にこの類似を形作ったかはさして重要ではない。

作曲と言う行為は、しばしば言語的な領域で意識される構造ではなく、感覚的に、無意識に形成する関連こそが、意識的に関連を作るよりもはるかに高度で効果的な構造をもたらすことの多い行為である。またそれこそが言語思考と言う限られた可能性から脱却した真の作曲家に与えられた純粋に音楽的な思考なのである。

また音楽作品の分析の目的は作曲者の意図に基づく効果のみを解明することではなく、作られた音響が結果として実際に形成する構造とそのプロセス、心理的效果を解明することにある。そして「カルメン」では一連の音楽的な構造の関係がドラマの構成と深く関わると同時に、ソナタ形式とはまったく違った音楽的な構造、展開を有機的に形成していることが観察されるのである。

それが意識された操作であったか、単に美

⁴³⁾ “half-steps through the tetrachord d2-to a1”, MacLary: George Bizet. Carmen. p. 76参照

意識から来る操作であったにせよビゼーは「El Arreglito」最初のフレーズのメロディを変えたのである。原曲のままのメロディラインでは2つの等しいテトラコルダは得られない。しかも「運命のモチーフ」と「ハバネラ」の2つのテトラコルダは同じ調性に形成されている。

もう一つ「ハバネラ」と「運命のモチーフ」の潜在的な関連をあげるとするならば、それは更に詳細な音程の構造にある。

運命のモチーフを d-cis-b-a と音列化してみると、それは半音増2度—半音と言うシンメトリーな構造を持つことがわかる。増2度は確かにこのモチーフの特徴であるが、4度の枠の両端に現れる下降半音もまた特徴の1つと言えるのである。そして、「ハバネラ」の冒頭はこの下降半音と言う特徴で4度の枠を満たしているとも見ることのできるである。

このような音程構造的な類似を、ドラマ的な解釈と関連付けて言えば、以下のような解釈が可能である：

カルメンは自分の置かれたジプシーとしての背景、また自分の行き方を貫く結果待ち受けているであろう死への暗い予感を漠然と意識している。だが「ハバネラ」ではこの予感に真っ向から挑戦している。前奏曲での重々しい「運命のモチーフ」は、カルメンの登場時にはその圧力を撥ね退けようかとするような、爆発的な音響の中で、縮小され、ヒステリックな速度でほぼ「強制的」に繰り返される、まるで「運命など手玉に取れる」とカルメンが叫び、このテーマを従えようとしているかのように。「ハバネラ」の開始とともに「運命のモチーフ」とその増2度は Habanais の半音のステップの中に吸収され「無力化」される、カルメンは無意識のうちにそのような予感を諧謔的なユーモアに溢れた歌詞の付随するメロディに吸収することによって消し去ろうとしている。

だが、このオペラ全体では「運命のモチーフ

」は潜在的にその影響を増していく。

「運命」はカルメンが自由を追求し、反社会的な人生を歩む結果として確実にカルメンに復讐する。「カルタの歌」でカードをめくるカルメン、その時運命はカルメン登場の際と同じリズムで、しかしここではフルートソロで異常な不気味さを持ってカルメンに自らの行動の報いを示すのである。カードがめくられるその決定的な瞬間、弦楽器が導く下降音形は4度の枠を半音で埋めたもの、即ち「ハバネラ」のメロディラインに等しい。

「運命」はカルメンに音楽的に文字通りの復讐を果たし、彼女を着実に追い込んでいく。やがてカルメンはそこから自分が逃れられないことを悟るのである。

このようなコンテキストの中で、4幕への前奏曲が語られるとき、それが多分に「ハバネラ」と似た機能を音楽構造において果たすことが理解されるだろう。「運命」がそれに反抗し逃れようとするカルメンを確実に、そして加速度的に追い詰めていく4幕、そしてその前奏曲では、運命のテーマに含まれる下降の音程構造、増二度が、最初はフレーズ後半に潜在的に、だがそのクライマックスでは逆うことのできない恐ろしい力として顕在化されるのである。(譜例5参照)

既にラパーラ (Laparra) は1935年にこの前奏曲の元曲とされるガルシアのポロと「運命のモチーフ」の共通点に注目し、このモチーフがこのポロから取られたもの、また、「カルメン」全体がこの元曲から生まれたとしている⁴⁴⁾。

ディーンの指摘する通り、あるポロから「カルメン」全体の音楽が導きだされたと言うことは、行き過ぎであろう。しかし、逆に「運命のモチーフ」の音程構造が明らかに他の幾つかの曲との関連を持っており、それが全体として有機的な構造を形成している可能性は今後追求されなければならない。

⁴⁴⁾ Dean, Bizet, p. 224及び註23参照。Laparra, Raoul: Bizet et l'Espagne. Paris 1935.

譜例 5

4 幕への前奏曲

The image shows a musical score for the prelude to Act 4 of Carmen. It consists of three systems of music. The first system features a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system continues this pattern, with some dynamic markings like 'p' and 'f'. The third system includes a harp part, indicated by the 'A' symbols above the notes, and a piano part with a 'cresc.' marking. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

VI. 結語—ハバネラ再考

ビゼーは当時の流行歌のスタイルを取り込むことによって、オペラに於ける従来の人物像、作曲者の音楽の範疇にとどまる人物像を超えリアルな人物像を作り上げることに成功した。「カルメン」ではヒスパノ＝アラブの音楽が原作の持つ地理的な情景の描写とともに、音楽的な異国情緒をもたらすため使用されている。これに対し「ハバネラ」は単にスペイン＝南アメリカ音楽という意味で異国的であっただけでなく、当時の大衆劇場で歌われていた典型的な流行歌のスタイルを模倣している。カルメンはあたかもパリの街に住む女が歌うように流行歌を歌いだす。この瞬間、カルメンは聴衆を異国情緒の漂う作品から、観客に意識されることなくパリの劇場の裏通りへと連れ戻す。作曲家自身の筆からは生まれなかったであろうリズムが流れる時、カルメンは作曲者が作り上げた虚構の世界からも逃れ、自立したリアルな存在として観客の前

に現れる。あたかもビゼーでさえカルメンを自分の音楽で縛ることができなかつたかのよう

に。だが、一見まったくビゼーの世界と異なるように思えるハバネラのメロディはビゼーの音楽語法と興味深い共通点を示している。既に若き日のビゼーの交響曲 C-Dur の Adagio に於けるオーボエの半音階の下降に、「ハバネラ」やその他「カルメン」随所に見られる半音階に対する独特の鋭敏な感覚が見取られるように。

更に「カルメン」に於ける「ハバネラ」はイラディエのシャンソンを利用しながらも、「運命のモチーフ」、3幕「カルタの歌」の中間部分、4幕への前奏曲、その他ここでは取り上げないが幾つかの場面と明らかに音楽的な構造での共通点と、また構造のドラマと関連したプロセスを持つ有機性の中に位置づけることができる。流行歌、ヒスパノ＝アラブ的民族音楽、そして自己作品と複数の素材を利用しながらも、「カルメン」がドラマと音

楽の高度な統一性を保っているのは、そこにこのような潜在的な構造が効果的に作用しているためである。

「登場の歌」の改作のきっかけはガリ＝マリエに負うところかも知れない。だが「ハバネラ」を選択したとき、そしてその中からメロディー素材を選び作り変え「テトラコルド」の枠を形成したとき、また冒頭の和声を Dur から moll に変更したとき、そして半音の下降と和声の動きが不確定で不安定な調性感の中に進行するとき、バスに d の音をオルゲルブントとして置き、ある憂鬱な響きの連打へと変えたとき、これらの瞬間の蓄積として、その性格はビゼーが意識しなかったにせよ「運命のモチーフ」が演奏される箇所の響きに確実に近づいていった。

「カルメン」に使われている音楽素材は多様である。だがその引用について、その由来と動機を説明するだけでは「カルメン」の持つ、クライマックスに向かって確実に加速していく音楽的な、圧倒的に非情な力を説明することはできない。「カルメン」全体に於ける細部の構造と関連、そしてそのプロセスを解明することで、「カルメン」の新たな真実が解き明かされるのではないだろうか、即ち感性と美的感覚に優れた音楽、そしてドラマを生かす音楽にはある有機的に連続した構造が存在するのだと言う。

優れたオペラ音楽はドラマに従うのではない。音楽がドラマを創るるのである。ビゼーの書くカルメンの一曲ごとは形式的には非常に古典的なシンメトリーを保っている。これが「カルメン」を評価する上で、詳細な分析のアプローチを妨げてきた。なるほどビゼーは古典的なシンメトリーを場面場面ではドラマと融合させることにほかに例が無いほど成功している。

だがそれ以上に、「運命のモチーフ」と種々の素材との融合とクライマックスに至るまでの操作はある意味ワーグナーの「Leitmotiv」よりはるかに高度である。「ハバネラ」はそのような視点から傑作「カルメン」の真

の姿に迫ることのできる好例として、また、「カルメン」の持つ音楽的な構造を更に解明する研究材料としてその価値が見直されるべきであろう。

文献一覧

- Bizet, George : *Lettres (1850-1875) choisies et présentées par Clude Clayman*. Paris [Calmann-Lévy] 1989.
- Bie, Oskar : カルメン —音楽による人生読本. pp251-153 In : ビゼー カルメン. Attila Csampai/Dietmar Holland 編 倉田裕子日本語訳 pp.250-253 東京 [音楽之友社] 2001 第9刷 参照。原典 : Oskar Bie : <Carmen>, tönendes Buch des Lebens. In : *Die Oper*. Berlin 1913, pp. 351-354
- Beardsley, Thodore S. : *The Spanish Musical Sources of Bizet's Carmen*, p. 143 参照。In : *Inter-American music review* X/2 (1989) pp. 143-146.
- Cardoze, Michel : *George Bizet*. Paris [Mazarine] 1982. 日本語訳 : ビゼー カルメンとその時代。平島正郎・井上さつき共訳 東京 音楽の友
- Curtiss, Mina : *Bizet and his World*. New York [Winenna House] 1974. (初版1958)
- Dean, Winton : *Bizet's Self-Borrowings*. In : *Music and Letters* 1960 vol. 41/3 pp. 238-244.
- Dean, Winton : *Bizet The great composers series*. Eric Blom/ J.A. Westrup 編。New York [Collier Books] 1962
- Dean, Winton : *The True 'Carmen'?* *Musical Reviews*. November 1965. pp. 846-855.
- Gaudier, Charles : *Carmen de Bizet. Étude historique et critique. Analyse musicale*. Paris 1922
- Lacombe, Harvé : *George Bizet. Naissance d'une identité créatrice*. Paris [Fayard] 2000.
- McClary, Susan : *George Bizet*. Cambridge [Cambridge University Press] 1998 (初版

1992)

- Oeser, Fritz : Bizets : ビゼーの《カルメン》
の真の姿 In: Bizet Carmen. Attila
Csampai/Dietmar Holland 編, 倉田裕子
日本語訳 pp209~240. <Carmen> in
authientischer Gestalt. In: Jahrbuch der
Komischen Oper IV. Berlin (DDR) 1946.,
Oeser, Fritz : Georges Bizet. Carmen. Beri-
cht. Kassel [Alkor-Edition] 1964
Stricker, Rémy : George Bizet Mayenne
1999
Schwand, Christoph : George Bizet. Ham-
burng [Rohwolt] 1991