

グルック作曲《オルフェオとエウリディーチェ》のベルリオーズ編曲版における
ポリーヌ・ヴィアルドー・ガルシアの関与

— 第1幕のアリア “Amour, viens rendre à mon âme” および終結部のカデンツァを中心に —

水 越 美 和

お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科

『人間文化創成科学論叢』第15巻（2012年）

2013年3月発行 抜刷

グルック作曲《オルフェオとエウリディーチェ》のベルリオーズ編曲版 におけるポーリーヌ・ヴィアルドーガルシアの関与

—第1幕のアリア“Amour, viens rendre à mon âme”および終結部のカデンツァを中心に—

水 越 美 和*

The involvement of Pauline Viardot-García in Berlioz's arrangement of Gluck's *Orfeo ed Euridice*

—focusing on the aria “Amour, viens rendre à mon âme” and its cadenza—

MIZUKOSHI Miwa

Abstract

The purpose of this study is to consider the involvement of the singer, Pauline Viardot-García in the arrangement of Gluck's Opera, *Orfeo ed Euridice* by Hector Berlioz. She played the role of Orfée at the premiere of this version in 1859 and involved in making up it with Berlioz.

In this study the Orfée's aria, “Amour, viens rendre à mon âme” and its cadenza in the 1st Act are discussed in the respects of some materials of this pieces (biography, letters, treatises and so on) and the background in the process of arranging.

Conclusion: 1. Pauline Viardot was deeply involved in arranging and producing the version and it is clarified that the aria and its cadenza were re-composed by Berlioz, Saint-Saëns and Pauline Viardot. 2. The vocal line of this aria is reinforced by the wind instruments and the cadenza has two different characters: the citation from the music of previous scene, and the virtuosity of vocal technique.

And then it may be concluded that the involvement of Pauline Viardot fixed the role of Orfée for female voice and gave this role two attributes, a traditional vocal technique and a modern dramatic style of singing expression.

Keywords: Pauline Viardot-García, Hector Berlioz, Christoph Willibald Ritter von Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Cadenza

1 はじめに

クリストフ・ヴィリバルト・グルック Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-87) の《オルフェオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》は、1762年にウィーンにて初演され、その後活躍の場をパリに求めたグルック自身によって書き改められ、《オルフェとウリディス *Orfée et Euridice*》として1774年にパリにて初演さ

キーワード：ポーリーヌ・ヴィアルドーガルシア、エクトル・ベルリオーズ、クリストフ・ヴィリバルト・グルック、《オルフェオとエウリディーチェ》、カデンツァ

*平成16年度生 比較社会文化学専攻

水越 グルック作曲《オルフェオとエウリディーチェ》のベルリオーズ編曲版におけるポリーヌ・ヴィアルド・ガルシアの関与
 された。それから85年後、エクトル・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-69) はグルックによるこの2つの版（本稿では前者をウィーン版、後者をパリ版と呼ぶ）を基に編曲、《オルフェ *Orphée*》の表題で1859年パリにて初演され大成功を収めた（本稿ではこれをベルリオーズ版と呼ぶ。尚、これらのオペラの表題を総称して《オルフェオ》と呼ぶ）。このような形でのいわゆる復活上演の成功に大きく貢献したのは、編曲にも協力し、オルフェオ役を歌ったメゾソプラノ（またはコントラルト）歌手のポリーヌ・ヴィアルド・ガルシア Pauline Michelle Ferdinande Viardot-García (1821-1910) であった。彼女の歌と演技は高い評価を得、特に、第1幕最後の場面で歌う技巧的なアリア“アムールよ、私の魂に返しておくれ *Amour, viens rendre à mon âme*”の歌唱は聴衆から熱狂的に受け入れられた¹。しかしながら、上演成功の要因のひとつであったといえるこのアリアについては、ベルリオーズ自身が時代遅れのブラヴァーラ・アリアとみなしており、しかも当時はグルックではなくフェルディナンド・ベルトーニ Ferdinando Bertoni (1725-1813) の作だと誤認されていたことから²、あまり重要視されずこれまで論じられてこなかった。しかしながら、この誤った認識のためにベルリオーズはアリアの終結部にカデンツァを自由に挿入することを躊躇しなかったことから、この部分にポリーヌ・ヴィアルドの関与が色濃く表れているのではないかと筆者は考える。そこで本稿では、この部分に焦点を当て、資料の検討、および楽曲分析を通して、ポリーヌ・ヴィアルドの、《オルフェオ》復活上演への関与がどのように表れたか考察を試みる。

2 研究対象について

グルックによる2つの版であるウィーン版とパリ版、そしてベルリオーズによって編曲されたベルリオーズ版のそれぞれの初演年や楽器編成などの基本的な諸情報については、以下の表1にまとめて示す。本稿で採り上げるアリア“*Amour, viens rendre à mon âme*”（本稿ではこの部分のアリアを単にアリアと呼ぶ）が歌われるのは、第1幕の最終場、アモルが退場しオルフェオ独りとなって、エウリディーチェを連れ戻すために地獄へ向かう決意を述べる場面である。この場面におけるウィーン版、パリ版、ベルリオーズ版の比較を表1の下の表2に示すように、ウィーン版にはアリアは無く、長いレチタティーヴォと器楽曲のみで幕を閉じる。パリ版においてレチタティーヴォは短縮されてアリアが加えられ、このアリアで幕を閉じる。ベルリオーズ版ではパリ版のアリアが採用されたが、歌い出しの歌詞はパリ版では“*L'espoir renaît dans mon âme*（私の魂に希望がよみがえる）”となっており、ベルリオーズ版において歌詞が変更されていることがわかる。アリア直前のレチタティーヴォに目を向けると、ベルリオーズ版のレチタティーヴォは、パリ版ではなくウィーン版の同じ場面のレチタティーヴォに基づいていることがわかる。このレチタティーヴォに関しては別の機会に詳しく扱うこととし、本稿にお

表1 グルックによる2つの版とベルリオーズ編曲版について

	ウィーン版	パリ版	ベルリオーズ版
表題	Orfeo ed Euridice Azione teatrale per musica	Orphée et Euridice Tragédie (Drame-Héroïque)	Orphée Tragédie (Drame-Héroïque)
初演年月日	1762年10月5日	1774年8月2日	1859年11月18日
初演地	ウィーン	パリ	パリ
劇場	ブルク劇場（宮廷劇場）	王立アカデミー（オペラ座）	テアトロ・リリーク
台本作者（言語）	Raniero de' Calzabigi（伊）	Pierre-Louis Moline（仏）	Pierre-Louis Moline（仏）
楽器編成	フルート I, II シヨーム I, II オーボエ I, II イングリッシュホルン I, II ファゴット I, II ホルン I, II クラリネット I, II トランペット I, II トロンボーン I-III ティンパニ ハープ 弦楽器 チェンバロ	フルート I, II オーボエ I, II クラリネット I, II ファゴット I, II ホルン I, II トランペット I, II トロンボーン I-III ティンパニ ハープ 弦楽器	フルート I, II オーボエ I, II クラリネット I, II ファゴット I, II ホルン I, II クラリネット I, II トランペット I, II トロンボーン I-III ティンパニ ハープ 弦楽器
初演のオルフェオ歌手（声種）	Gaetano Guadagni （カストラート・コントラルト）	Joseph Legros （オート・コントル）	Pauline Viardot （コントラルト/メゾソプラノ）
全小節数	2048小節	3212小節	2078小節

表2 第1幕最終場面における構成についての3つの版の比較

	ウィーン版	パリ版	ベルリオーズ版
構成	レチタティーヴォ <i>Che disse!</i> 二長調・31小節	レチタティーヴォ <i>Impitoyables Dieux!</i> 二短調・18小節	レチタティーヴォ <i>Qu'entends-je?</i> 二長調・31小節
	プレスト(器楽のみ) 二短調・4/4拍子・12小節	アリエット <i>L'espoir renaît</i> 変ロ長調・4/4拍子・125小節	アリア <i>Amour, viens rendre</i> ト長調・4/4拍子・125小節
アリア部分 の楽器編成	(アリア無し：プレスト部分 は弦楽器とチェンバロ)	オーボエ、弦楽器	フルート、オーボエ、クラリネット、ファ ゴット、ホルン、トランペット、弦楽器

ける研究対象を、アリアと、ポリーヌ・ヴィアルドによって歌われたアリア終結部のカデンツァ（本稿ではこれを単にカデンツァと呼ぶ）に限定する。まず次の第3節において、アリア編曲とカデンツァ作曲の背景について整理し、第4節において、パリ版とベルリオーズ版のアリアおよびカデンツァの分析結果を示す。

3 背景

3.1 ポリーヌ・ヴィアルド (1821パリ-1910パリ) について

メゾソプラノ（またはコントラルト）歌手・作曲家・声楽教師。スペインの音楽一家、ガルシア家の末娘として生まれ、作曲家・テノール歌手・声楽教師として活躍していた父マヌエル・ガルシア Manuel (del Popolo Vicente Rodríguez) García (1775 セビリャー-1832 パリ)の影響を受けて育つ。ピアノをリスト Franz Liszt (1811-86)、作曲をベルリオーズと同じく、レイハ Antoine Reicha (1770-1836) に師事している。1839年にオペラデビュー、1840年にフランス人文筆家で当時イタリア座の支配人だったルイ・ヴィアルド Louis Viardot (1800-83) と結婚。本国フランスだけでなくイギリス、ドイツ、ロシアなど各地でオペラ歌手として活躍、卓越した歌唱力と演技力は称賛を浴びた。ポリーヌ・ヴィアルドのオペラ歌手としての業績のうち、最も顕著なものは、1849年パリのオペラ座にて初演されたジャコモ・マイヤーベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864) 《予言者 *Le Prophète*》と、本稿で採り上げる、1859年の《オルフェオ》復活上演を、大成功に導いたことである。特に《予言者》フィデス役において、彼女自身が歌手として不動の地位を獲得しただけでなく、近代メゾソプラノの原型を確立したと評されている³。過去の音楽への関心も高く、例えば《オルフェオ》についても、兄の声楽教師マヌエル・ガルシア Manuel (Patricio Rodríguez) García (1805-1906) が見つけた、18世紀の歌手が実際にオルフェオを演奏した際の装飾音が付記された楽譜に基づいて演奏するなど⁴、前の時代の歌唱法に関する知識も豊富であった。歌手としての他に、ピアニスト、作曲家、サロン主宰者としても活動し、100余りの歌曲の他に、オペレッタ、ピアノ独奏曲、室内楽などを作曲している。また音楽以外にも、文学や哲学、語学、美術の才能も豊かであった。

このような、歌手としてだけでなく作曲家、ピアニストとしての能力、過去の音楽への関心、幅広い知性は、《オルフェオ》の編曲および上演に深く関わるための重要な要因となったであろう。

3.2 復活上演への経緯

パリのテアトロ・リリック支配人のレオン・カルヴァロ Léon Carvalho (1825-98) は、1859年5月に行われた夫人の慈善演奏会に出演したポリーヌ・ヴィアルドに注目、彼女を主役にグルック《オルフェオ》の復活上演を計画し、グルックの崇拜者であるベルリオーズに編曲を依頼したが、ポリーヌ・ヴィアルドは当初“ズボン役”となるこの提案に気が進まず、夫ルイの説得によってようやく契約にこぎつけたとの記述がみられる一方で⁵、過去の音楽に対する理解と関心を持つポリーヌ・ヴィアルドの興味を引いたとも考えられる⁶。しかも、シャルル・グノー Charles François Gounod (1818-93) の《サフォー *Sapho*》(1851) 以来パリでの大舞台が久しく無かったポリーヌ・ヴィアルドにとっては魅力的な提案であった⁷。グルックのオリジナル版の情報をいち早く手に入れようと、自ら友人の音楽家ユリウス・リーツ Julius Rietz (1812-77) 宛てに、楽譜に関する質問の手紙を書いていることや⁸、オルフェオの衣裳デザインを積極的に検討し、友人の画家ウジェーヌ・ドラクロワ Eugène Delacroix (1798-1863) に助言を求めていたことから⁹、この仕事に対して前向きな姿勢で取り組んだと考え

水越 グルック作曲《オルフェオとエウリディーチェ》のベルリオーズ編曲版におけるポリヌ・ヴィアルド・ガルシアの関与するのが妥当であろう。

当時のベルリオーズとポリヌ・ヴィアルドとの関わりに目を向けよう。1859年8月、ポリヌ・ヴィアルドはバーデン＝バーデンの音楽祭においてベルリオーズのオペラ《トロイアの人々 *Les Troyens*》の部分初演をしたが、すでにこの《トロイアの人々》の作曲に積極的に関わっていた。つまり、ベルリオーズはこの作品のカサンドラ役とデイド役を、ポリヌ・ヴィアルドを想定して書いており、ポリヌ・ヴィアルドはベルリオーズの書くオーケストラ譜を即座にピアノ譜に書き換えて試奏するなど作曲を手助けした。こうしてすでに《トロイアの人々》で協働体制がつけられていたところに《オルフェオ》の仕事が提示されたという事実と、手紙等の資料から、ベルリオーズは、歌手であるだけでなく、過去の音楽や文学に対する知識と理解に加え、作曲やピアノの能力も併せ持つポリヌ・ヴィアルドに対して深い共感と絶大な信頼を抱いていたことがわかる。例えば、1859年9月8日付の、ベルリオーズからポリヌ・ヴィアルドに宛てた手紙には、「オルフェオの第1幕についてあなたが指示したことはすべて、もう私のスコアに鉛筆で書きこんでおきました」とある¹⁰。

3.3 アリア編曲とカデンツァ作曲の経緯

オペラの編曲にとりかかったのはバーデン＝バーデンからパリに戻った後、1859年9月からである。本稿で問題としているアリアについては、当初ポリヌ・ヴィアルドがオーケストレーションの変更を要求したのに対してベルリオーズは拒否したが、当時このアリアはグルックの作ではないと考えられていたことから、ベルリオーズは編曲をポリヌ・ヴィアルド自身と、ベルリオーズの助手をしていたサン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835–1921) に任せ¹¹。そのためこのアリアについては、サン＝サーンスがポリヌ・ヴィアルドの要求に応じてオーケストレーションを書き換えることとなった。さらにアリア終結部のフェルマータには自由にカデンツァを入れることと、その中に第1幕前半からの引用を含めることを提案したのもベルリオーズで、例えば1859年9月13日付のポリヌ・ヴィアルド宛の手紙には、「最後のフェルマータで、あなたはとてつもないカデンツァを絶対に歌わなければなりません」とある¹²。このカデンツァは結果としてベルリオーズ、サン＝サーンス、ポリヌ・ヴィアルドの三者の協働で作られたのだが、ベルリオーズ自身がポリヌ・ヴィアルドのものだと述べ、ポリヌ・ヴィアルドによるカデンツァとして、1859年に出版されたベルリオーズ版ヴォーカルスコアに付記されていたことから¹³、実質的にはポリヌ・ヴィアルドの作と呼ばれるに値するほど、彼女に負うところが大きいと考えられる。具体的にポリヌ・ヴィアルドがどの部分に関与したかについては、次節で検討したい。

3.4 上演の成功

1859年11月18日の初演当時はどうだったか。諸資料からは、ウィーン版初演から1世紀近く経っての復活上演は大きな賭けであったが、上演する側にとっても予想を上回る大成功であったとの記述が目立つ。特にポリヌ・ヴィアルドが演じ歌うオルフェオを見るために多くの観客が動員され、上演回数は3年間で150回に及ぶ空前の大ヒットとなり、当時の作曲家による成功したオペラの上演回数と比べても際立っていた¹⁴。そしてこのベルリオーズ版は20世紀以降も、女声低声パートを主役とした主要なレパートリーのひとつとして生き続けることとなった¹⁵。

以上から、ポリヌ・ヴィアルドの関与が《オルフェオ》の編曲及び上演の成功に必要な不可欠であったことがわかる。

4 アリアおよびカデンツァの分析結果

アリアについては、パリ版とベルリオーズ版それぞれの分析、比較検討の結果、最も顕著な相違がみられたオーケストレーションに絞って4.1において述べる。カデンツァについては、4.2にて分析を通して明らかになった特徴を示す。

4.1 アリアの分析：オーケストレーションについて

アリアにおけるパリ版とベルリオーズ版の間での最も顕著な相違は、歌詞が変更されたことと変口長調からト

長調へと6度高く移調されたことを除くと、楽器編成が大幅に変更されたために音構造が著しく変化したことがある。(表2に示す通り、4分の4拍子、全125小節という基本的な形、歌唱旋律や和声進行等については変更がない。)そこで、アリアにおける分析結果については、オーケストレーションに焦点を絞って述べる。

アリアにおける楽器編成についてパリ版からベルリオーズ版への最も顕著な変更は、管楽器が多く加えられたことである。パリ版ではアリアの前奏・間奏・後奏にオーボエが加えられているものの、歌唱部分ではほぼ弦楽器のみで書かれている。それに対してベルリオーズ版ではフルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルン、トランペットの6種類の管楽器が弦楽器と共に用いられ、全体の印象としてはフルオーケストラに近い形となっている。(ただしトランペットは前奏、間奏、後奏のみに用いられている。)このような管楽器の追加と、移調によって歌唱旋律が6度上がった一方で楽器のバス・パートが3度下がったことにより、全体の音域は拡大され、また音量の変化の幅も増大した。バス・パートに関しては、パリ版ではコントラバスの重厚な音色が支配的であるのに対して、ベルリオーズ版ではチェロ、ホルンとファゴットが加えられ変化に富んだ音構造およびリズム構造が導入された。また高音部も、例えばフルートが、ヴァイオリンと同じ旋律をオクターヴ上で奏したり、歌とかけあうようなモチーフが新たに加えられたりすることにより、低音域に集中していたパリ版の重厚で単調な音構造から、ベルリオーズ版では歌声を包むような多層で多様な音構造へと大きく変化している。

一例として下の譜例1、2において各版のアリア第22~25小節を示す。

譜例1 パリ版アリア第22-25小節

Viol. I
Viol. II
Vla.
Oboés
Vc. e B.

voix ses op - pas. Les - - - - - pour re - - - - - néé dans mon â - - - - - me;
Her - - - - - zen mir glän. Laß, Gott, mir. Hoff - - - - - nung er - - - - - Mü - - - - - hen,

譜例2 ベルリオーズ版アリア第22-25小節

Fl.
Hb.
Cl. (Ut)
Bns
Cors (Sol)
ORPHÉE
Vns
Altos
Vlles
Cb.

un. dolce
- ver le tré - pas. A - - - - - mour, viens rendre à mon â - - - - - me
dolce

4.2 カデンツァの分析

研究対象となるカデンツァは、アリア終結部113小節目のフェルマータにおいて13小節にわたって挿入されている。全曲を通じてこれほど大規模なカデンツァが付されたのはこの部分だけである（譜例3）。

譜例3 ポリヌ・ヴィアルドによって歌われた、アリア終結部のカデンツァ



このカデンツァは前述の通りポリヌ・ヴィアルド、ベルリオーズ、サン＝サーンスの三者で作ったが、その詳細について、後年ポリヌ・ヴィアルドは、作曲家レイナルド・アーン Reynaldo Hahn (1874-1947) に「(ベルリオーズが書いた) 最初の部分は良いのですが、(サン＝サーンスが書いた) 2 番目の部分は少し奇異な感じ です。歌い手が書いた数行はあまりにも歌手っぽいです。最後の、ベルリオーズが書いた部分は、たとえ門番が作ったとしても同じくらい良くできたでしょう。」と語っている¹⁶。このような記述をふまえて、分析結果から、カデンツァの歌詞と音楽の特徴をまとめる。

4.2.1 歌詞の特徴

歌詞の内容などから判断して、1L～5Lの5行に整理することができた。以下の表3に、筆者によるカデンツァ部分の歌詞の分割および対訳を示す。

表3 カデンツァの歌詞分割および対訳

1 L Je vais braver le trépas.	私は死を恐れないうらう。
2 L Objet de mon amour,	私の愛する人よ、
3 L Je vais te rendre au jour,	私はあなたを陽光のもとへ連れ戻すだらう
4 L Je brave,	私は恐れない、
5 L Je brave le trépas.	私は死を恐れない。

カデンツァ始まり部分の1Lは、アリアの最終部分である、第1節最終行にあたる。この“Je vais braver le trépas”という歌詞は、グルックのパリ版での歌詞“Je vais revoir ses appas (彼女の魅力に再び出会うだらう)”からの変更である。詞の変更についてベルリオーズは「(ポリヌ・ヴィアルドが“appas 魅力”の代わりに“trépas 死”を歌うことによって) appasなどおろかな言葉を避けることができるだらう」と述べている¹⁷。4Lおよび5Lは1Lを短縮したものとみなされる。これにたいして、中間の2Lと3Lはアリアには全く無かった歌詞であるが、そのうち2Lは前述の通り、ベルリオーズの提案に従い第1幕No.3 “ロマンス Romance” 冒頭1行目からとられている。3Lは新たに書かれた歌詞であるが、ロマンス2行目の“Je te demande au jour (私は太陽にあなたを嘆願する)”を書き換えたものと考えられる。このように、アリアにない歌詞2Lと3Lが加わることで内容に起伏が生じたことが特徴的である。

4.2.2 カデンツァの2つの異なる特徴

歌詞の区分、拍子の変化、リズムやメロディーのパターンからみて、大きく4つの部分に区切ることができる。すなわち、いわばカデンツァの導入部となる初めの2小節の、1Lのle trépaを装飾する第1部分、2Lおよび

3Lの歌詞でロマンスが挿入される3～11小節目の第2部分、4Lの“Je brave”をきわめて技巧的なパッセージで3回繰り返す12～14小節目前半までの第3部分、14小節目後半からの、3連符のリズムに乗って5Lを2回繰り返しながら主音へ向かって上行してアリア後奏へとつなぐ第4部分に分けられる。前述の、ポリヌ・ヴィアルドがアーンに対して説明した各部分と照らし合わせると、ちょうどロマンスが引用された第2部分はサン＝サーンス、次の非常に技巧的な第3部分はポリヌ・ヴィアルドによって書かれたと推測される。そうするとカデンツァ導入部と終結部の、いわばアリア本体とのつなぎ目にあたる第1および第4部分はベルリオーズが書いたことになるが、分析の結果から、第2部分と第3部分のそれぞれに注目すべき特徴があることがわかった。以下にそれぞれの特徴について述べる。

(1) 第2部分におけるロマンスからの引用

第1幕前半、エウリディーチェの死を悼みつつもなお彼女を慕い続ける気持ちが歌われるロマンスの主題部分（譜例4）をそのまま引用しているため、結果としてカデンツァの他の部分とは全く異なった印象が生じている。すなわち、複縦線で区切られたこの部分だけが、3/8拍子で、音域も狭く、比較的重々しく動きの少ない旋律線を持つ。また初めト長調で書かれたロマンスの主題はイ短調、口短調へと、短調に転じた上で1音ずつ上げられている。ポリヌ・ヴィアルドがいささか奇妙に感じたのは、引用そのものより、むしろこの旋律の変奏ではないかと筆者は感じる。いずれにせよ、突如として現れる引用は、聴き手の意表を突くと同時に第1幕前半の回想を導く効果があると考えられる。

譜例4 第1幕ロマンス冒頭



(2) 第3部分における超絶技巧

なによりも目をひくのが、最低音はト音、最高音は三点八音という音域の広さである。これほど広い音域を持つ部分は全曲を通じて際立っており、また1オクターヴを超える跳躍や、2オクターヴにわたる半音階進行など、どの要素をとっても並外れた声域と歌唱力を持つ歌手の存在なしには実現できない旋律線である。さらに、死を恐れずに地獄へ挑む決意を述べるという歌詞の内容も、この超絶技巧に相応しく、技巧と劇的表現とが巧みに組み合わされている。ポリヌ・ヴィアルドの弟子のひとり Schoen-Renéは、「(他の歌手によって) このカデンツァが公の場で歌われるのを聞いたことがない」¹⁸と述べている。実際、出版されているレコードやCDをみても、このカデンツァを含むアリアの演奏が録音されているものは、筆者が確認できたもので2点のみである¹⁹。この部分こそポリヌ・ヴィアルドによって書かれたことは間違いないであろう。

5 結論

資料の検討を通して、アリア編曲とカデンツァ作曲はベルリオーズ、サン＝サーンス、ポリヌ・ヴィアルドの3者の協働によって行われたことが確認された。これをふまえて、前節で示したアリアとカデンツァの分析結果から、音楽的、劇的効果について、ポリヌ・ヴィアルドの関与がどのように表れたか考察する。

ベルリオーズ版のアリアについては、オーケストレーションの変更によって音構造が著しく変化し、パリ版と比べて声と楽器が分離することなく互いに絡み合う立体的なテクスチュアを形成していることが明らかになった。特に、管楽器による旋律線の補強は、本来男声のために書かれた歌唱旋律を、女声によって効果的に演奏することを可能にしたと考えられる。一方、カデンツァにおいては、第1幕ロマンスからの引用と、非常に音域の広い技巧的なパッセージという異なる要素を含んでいることが特徴として挙げられる。前者により、第1幕前半部分との結びつきが強められ、歌手にとってはオルフェオの心理表現が重要になってくるが、この引用が実現したのは、歌唱力だけでなく卓越した演技力を持つポリヌ・ヴィアルドの関与によるものだと考えられる。後者

水越 グルック作曲《オルフェオとエウリディーチェ》のベルリオーズ編曲版におけるポリーヌ・ヴィアルドーガルシアの関与の、引用部分とは対照的な、きわめて広い音域と技巧的な動きは、まさにポリーヌ・ヴィアルドの持つ声域と高度な歌唱力がそのまま反映されているといえよう。

ポリーヌ・ヴィアルドが具体的にどのような変更を求めたかについては今後さらなる調査が必要となるが、本稿で扱ったアリアに確認された、ベルリオーズ版における一連の変更と加筆は、まさしく歌手の立場から、第1幕の最後を飾るアリアを効果的に聴かせるための工夫を凝らした結果だといえる。ベルリオーズ自身、第1幕の大成功を保証するのがこのカデンツァであると述べ、ポリーヌ・ヴィアルドの貢献を称えている²⁰。《オルフェオ》は、ベルリオーズの手によって18世紀の作品から19世紀の作品へと生まれ変わったのであるが、それと同時に、ポリーヌ・ヴィアルドの関与によって男声のための作品から女声のための作品へ、また伝統的な歌声の芸術と近代的な劇的表現の両方が等しく尊重された作品へと生まれ変わったといえよう。

註

- 1 COFER 1988, p.147.
 - 2 BERLIOZ 1915, p.11.
 - 3 PLEASANTS 1966, p.216.
 - 4 FAUQUET 1992, p.214.
 - 5 同上, p.198.
 - 6 BARBIER 2009, p.195-199.
 - 7 FITZLYON 1964, p.345.
 - 8 VIARDOT 1916, p.34.
 - 9 KENDAL-DAVIES 2003, p.409.
 - 10 BERLIOZ 1972, p.16. 'Tout ce que vous indiquez pour le 1^{er} acte d'Orphée est déjà marqué au crayon sur mes partitions.'
 - 11 BERLIOZ 2006の、FAUQUETによるフルスコアの序文を参照。
 - 12 BERLIOZ 1972, p.25. 'il faut absolument faire une cadenza mirobolante au dernier point d'orgue.'
 - 13 FAUQUET 1992, p.213.
 - 14 STERNFELD 1965, p.438.
 - 15 同上。
 - 16 FAUQUET 1992, p.212. 'La première partie (de Berlioz) est bien; la seconde (de Saint-Saëns) est un peu toc; le petit trait écrit par la chanteuse est trop "chanteur"; et la dernière partie, de Berlioz, pourrait être aussi bien du concierge.'
 - 17 BERLIOZ 1972, P.27. 'on éviterait ainsi de finir par ce bête de mot «appas».'
 - 18 SHOEN-RENÉ 1941, p.137.
 - 19 ベルリオーズ版のアリアとカデンツァが収録されているCDとして筆者が確認できたのは巻末に掲載した2点のみである。
 - 20 註11を参照。
- なお、引用部分および歌詞の和訳は全て筆者による。

使用楽譜

GLUCK, Christoph Willibald von

1967 *Orfée et Euridice: Pariser Fassung von 1774*, FINSCHER, Ludwig (ed.), Kassel: Bärenreiter Verlag.

1967 *Orfée et Euridice: Pariser Fassung von 1774 (vocal score)*, Kassel: Bärenreiter Verlag.

BERLIOZ, Hector

2006 *Hector Berlioz New Edition of the Complete Works, vol.22a: Arrangements of Works by Other composers (I): Gluck*, FAUQUET, Joël-Marie (ed.), Kassel: Bärenreiter Verlag.

2006 *Orfée: Arrangement de Chr. W. Gluck 《Orfée et Euridice》 (vocal score)*, Kassel: Bärenreiter Verlag.

主要参考文献

BARBIER, Patrick

2009 *Pauline Viardot Biographie*, Paris: Grasset.

BERLIOZ, Hector

1915 *Gluck And His Operas : With an Account of Their Relation to Musical Art*, EVANS, Edwin (translated *A travers chants* from French into English), London: W. Reeves.

1971 *A travers chants*, GUICHARD, Léon (ed.), Paris: Gründ. (Originally published:1862, Paris: Michel Lévy frères.)

1972 *Correspondance general VI*, PIERRE Citron (ed.), Paris : Flammarion.

COFER, Angela Faith

1988 *Pauline Viardot-Garcia: The influence of the performer on nineteenth-century opera*, D.M.A., University of Cincinnati.

FAUQUET, Joël-Marie

1992 “Berlioz’s version of Gluck’s *Orphée*”, BLOOM, Peter (ed.) *Berlioz Studies*, New York: Cambridge University Press: 189-253.

FITZLYON, April

1964 *The Price of Genius: a Biography of Pauline Viardot*, London: John Calder.

KENDALL-DAVIES, Barbara

2003 *The Life and Work of Pauline Viardot Garcia, Vol.1: The Years of Fame 1836-1863*, Newcastle: Cambridge Scholars Press.

水越, 美和

2011 「ボリーヌ・ヴィアルドー・ガルシアの音楽活動に関する研究資料について」『お茶の水音楽論集』13: 66-73.

PLEASANTS, Henry

1966 *The Great Singers*, New York: Simon and Schuster.

SCHOEN-RENÉ, Anna Eugénie

1941 *America’s Musical Inheritance: Memories and Reminiscences*, New York: G.P. Putnem’s Sons.

STERNFELD, Frederick

1965 “Review: Pauline Viardot”, *The Musical Times*, 106 (1468): 436-438.

VIARDOT, Pauline

1915-16 English translation, “Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz—Letters of Friendship”, BAKER, Theodore (trans.), *The Musical Quarterly*, 1(3): 350-380, 1(4): 526-559, 2(1): 32-60.

CD

1989 *Gluck Orphée & Eurydice: Opéra en 3 actes. Livret de Ranieri de Calzabigi (1762). Traduction de Pierre-Louis Moline (1774). Version française revue par Hector Berlioz (1866)*, John Eliot Gardiner (cond.), Monteverdi Choir, Orchestre de L’Opéra de Lyon, Anne Sofie von Otter (Orphée), EMI 7243-5-56885-2-1.

1996 *Orphée et Eurydice: version française par Hector Berlioz*, Donald Runnicles (cond.), Orchestra of San Francisco Opera, Jennifer Larmore (Orphée), TELDEC 4509-98418-2.