

バロック・オペラ上演への「歴史的知識 にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品 における実践を中心に（1）

岩 佐 愛



21世紀欧州の主流派オペラハウスの公演レパートリーにすっかり定着した感もあるバロック・オペラであるが、その演出方法は演奏方法よりも遥かに多様性に

富む。いわゆる「歴史的知識に基づく演奏」(以下 HIP と称す)はどのような経緯でバロック・オペラ上演に取り入れられたのだろうか。本稿では、まず『オクスフォード・オペラ・ハンドブック』にハンターが執筆した「歴史的知識にもとづく演奏」の項目(以下 Hunter として参照)、および『古楽』誌におけるジョーンズの論考「ヘンデル・オペラの演出」(以下 Jones として参照)の記述に沿って、20世紀後半に欧州で広がった「古楽運動(Early Music Movement)」から生まれた HIP の実践が、バロック・オペラ、なかでもヘンデルのオペラ作品の上演に導入される歴史的背景と経緯を検証する。¹そのうえで、HIP を称するバロック・オペラ上演における視覚的要素の分析を行い、最終的にバロック・オペラ、特にヘンデルのオペラを現代の演出家が扱う際に生じる問題と HIP との関連を指摘する。

オペラ上演における「歴史的知識にもとづく演奏」 (HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE) とは？

1950～80年代にかけて起こった「古楽(復興)運動」により、「歴史的知識にもとづく」古楽器の演奏が行われ、それまで一部の専門家の関心対象に過ぎなかった音楽が、次第に広く一般に受け入れられ始めた。これには、商業的利益(特にレコード会社の利益)という動機が決定的な役割を果たしたことは間違いない(Jones 280)。ところが、当初好んで用いられていた「真正な(authentic)」楽器や演奏といった表現は、1990年代に入って「歴史的知識にもとづく」あるいは「歴史的認識にもとづく」演奏という語に取って代わられた。というのも、「真正な」という語には様々な問題があり、商業宣伝目的以外の学術的文脈では次第に使用されなくなったためである(Jones n.2)。²

現代の「歴史的知識にもとづく演奏」とは、作品が作曲された当時の音楽や概

¹ Mary Hunter (2014), '27 Historically Informed Performance,' in *The Oxford Handbook of Opera*, ed. by Helen M. Greenwald, (Oxford, Oxford University Press), 606-626; Andrew V. Jones (2006), 'Staging a Handel Opera,' *Early Music*, 34(2), 277-288.

² 「真正(authenticity)」という語の用法と「古楽(復興)運動」との関連については次の論考を参照。Dorottya Fabian (2001), 'The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review,' *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32(2), 153-167.

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛

念についての解釈を行う際の判断材料として、作曲当時の文献資料に直接、間接に依拠する演奏の実践や姿勢を指す。しかし、純粋な器楽演奏と総合舞台芸術であるオペラの上演とでは、必然的に異なるものとして理解されるべきである。なぜならオペラの場合には、舞台装置、照明、衣装、演技といったヴィジュアル面の歴史的解釈も含まれるためである (Hunter 606)。たしかにオペラは二つの面から、古楽（復興）運動において常に不可欠な存在であり続けてきた。まず、それまであまり知られていなかった古い時代の作品を「発掘」して現代の観客に紹介するという面、またそれに伴い、時代の経過により廃れてしまった「歴史的知識にもとづく」演奏習慣を再始動させるというもう一つの面である (Hunter 607)。前者は、古楽演奏に典型的モダニズムの姿勢を見出しリチャード・タラスキン (Richard Taruskin, 1945-2022) の指摘する区別と一致するものの、後者はタラスキンが認めていない、新しく発掘されたレパートリーが様々に刺激を与えることで、しばしば新しい演奏習慣が生じるというものである (Hunter 606)。³

ところが実際には、歴史的楽器（に基づくレプリカを含む古楽器）で演奏されさえすれば、「歴史的認識に基づく演奏／上演」が簡単に実現できると考えられており、オペラ上演におけるその他の重要な演劇的要素（舞台装置、照明、衣装、演技といったビジュアル要素についての歴史性）は無視されているか、部分的にしか再現されない場合が多い (Jones 277)。⁴しかし、オペラ上演が「歴史的知識に基づく」か否かを判断する一般の基準としての古楽器が使用されないからといって、歴史的な演奏方法が無視されているとは限らない。逆に、ガット弦のヴァイオリンやシングルキーのフルートを使っただけでも、その上演が「歴史的知識に基づく」ものであることを必ずしも保証することにもならない。というのも、メトロポリタン・オペラやヒューストン・グランド・オペラといった、古楽とは

³ 後者の実例としてハンターはフレンチ・バロック・オペラ上演が必要とされる、様式化されたジェスチャーを挙げる。(Hunter, 606) Cf. Richard Taruskin (1995), 'The Modern Sound of Early Music,' in *Text and Act: Essays on Music and Performance*. (New York: Oxford University Press), 164-172.

⁴ 例えば使用される衣装は歴史的だが、ダンスの振り付けはバロック様式ではなく19世紀ロマン派バレエやコンテンポラリーのスタイルであったりする場合。

縁遠い会場でのヘンデル・オペラ上演にすら、モダン楽器を用いた非常に明瞭でニュアンスに富んだ（古楽風の）器楽演奏のスタイルがみられるようになったためである（Hunter 609）。⁵

同様に、「歴史性を意識した」とされる演奏と声との関係は、楽器との関係よりも更に複雑である。たとえば、カウンターテナー歌手の声は、男女の「自然な」声とは本質的に異なる楽器である。長年にわたりカウンターテナーの使用は歴史性を意識したものであり（Hunter 612）、その声は（幸いにも再興不能となった）カストラートの（正確さに欠ける）代用品として頻繁に用いられ、かつては古楽界の専売特許だと考えられていた。しかし、カウンターテナーの声は今や主流派のオペラ公演でも普通に用いられ、主流派劇場でのバロック・オペラ公演ではカウンターテナーの起用が常套手段となっている（Hunter 609）。だが、その一方でHIPと銘打った公演では、カウンターテナーよりもカストラート歌手に声色が近いという理由で、女性歌手をかつてのカストラート役に起用することが増える傾向も見られる⁶。つまり、今や、より正しく「歴史的知識に基づく」と見なされる可能性の高い上演では、より「本物らしい」（カストラート歌手に近い）音色を重視した女性歌手の起用がなされる一方で、現在の基準では「あまり歴史的知識に基づかない」と見なされるかもしれない主流派オペラハウスでの公演では、生物学的・視覚的効果が重視され、より本物（のカストラート歌手）に近いとされる男性歌手（カウンターテナー）が起用されることとなる（Hunter 612）。

ここで問われているのは、「歴史的知識に基づく」上演が主流派オペラハウスに浸透してゆく過程で、いったい何が「歴史的知識に基づく」オペラ上演たり得

⁵ 現在主流のオペラ公演では、モダン楽器の演奏者の多くは古いタイプの楽器についても学んでおり、一部の古楽指揮者はモダン楽器の演奏者に古い演奏法をモダン楽器で試してもらうよう依頼することができる（Hunter 607）。2022年10月初めに東京の新国立劇場で行われた、ヘンデルのオペラ《エジプトのジュリオ・チェーザレ》公演も、このタイプに該当する（モダン楽器のオーケストラが古楽を専門とする指揮者のもとで、通奏低音奏者のグループと共に「古楽風」の演奏を行った）。

⁶ 2022年10月末に横浜の神奈川県立音楽堂で行われた、ヘンデルのオペラ《シッラ》公演はこちらのタイプに相当する（古楽演奏団体を率いる指揮者により、カストラート役は全て女性歌手が歌う選択がなされた）。

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛

るのか、あるいはそうあるべきなのかということである。しかし、「歴史的知識に基づく」上演と「歴史的知識に基づかない」上演、あるいは「歴史的認識に基づく」上演と「歴史的認識に基づかない」上演の間に何らかの線を引くことは、決して有益な作業ではない。というのも、「歴史的な知識に基づく」とは絶えず移動し続ける目標であり、歴史に関する新たな、より優れた情報が入手でき次第、あるいは聴衆を心地よくさせるよりも驚かせようとする演奏スタイルが生まれることで、または単純に聴衆の嗜好が変化するにつれ、消えゆく可能性のあるものなのだ (Hunter 609)。

ドイツとイギリスにおけるヘンデル・オペラ上演の試みと HIP

1920年代のドイツで、いわゆる「ヘンデル・ルネサンス」の一環としてヘンデル・オペラの「再発見」がなされたことはよく知られた事実である。ここでは、ヘンデルの母国ドイツにおけるヘンデル音楽祭の先駆けとなった、20世紀前半のゲッティンゲンとハレの音楽祭におけるヘンデル・オペラ「復活」上演の軌跡、さらに20世紀後半のイギリスでバーミンガム大学とケンブリッジ大学の周辺で起きた同様の動きを比較する。

20世紀初頭のドイツでヘンデル・オペラ「復活」上演の最初の狼煙が上がったのは1920年、ゲッティンゲンでのハーゲン (Oskar Hagen, 1888-1957) によるオペラ《ロデリンダ》の蘇演であった。しかし、ハーゲン主導のもとに行われたゲッティンゲン・ヘンデル祭 (Händel-Festspiele Göttingen) でのヘンデル・オペラの上演は、19世紀のロマン主義的理想に沿ったドイツ語訳リブレットやスコアの大胆な改変による基づくものだった。18世紀のリブレットの劇作法やオペラスコアの音楽性は尊重されることなく、結果として「1920年代風の劇場人」としてのヘンデル像を作りあげてしまったといえる。⁷

⁷ Albert Gier (2013), 'Haendel à Karlsruhe: un festival récent et ses ancêtres,' Haendel après Haendel: Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne, ed. by Pierre Degott and Pierre Dubois, *Muscorum*, 14, 47-60 (pp.45-46). (以下 Gier として参照)

いっぽう、ゲッティンゲンでの「ヘンデル・ルネサンス」に遅れること2年、1922年に創立されたのがヘンデルの故郷ハレでの音楽祭（Hallisches Händelfest）である。だが、ヘンデルのオペラ作品を中心に据えた公演体制が本格的に整うのは1952年以降のこととなる。これには、1955年に発足した国際ヘンデル協会（Internationale Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft）によるハレ版ヘンデル全集（Hallische Händel-Ausgabe）の刊行開始の影響も大きい。以降ハレでは、ヘンデル全集（HHA）の新校訂版に基づく、学術的に誠実なヘンデル・オペラの上演が中心となるはずであった。とはいえ、全集の編纂に見られる文献研究の厳密さは、ハレにおけるヘンデルのオペラ作品の演奏や演出に直ちに影響を及ぼすことはなかった。例えば、1968年までハレで音楽祭の音楽監督を勤めたマルグラーフ（Horst-Tanu Margraf, 1903-1978）の狙いは、18世紀の音楽的实践を復元することにはなかった。かつてハーゲンがゲッティンゲンで19世紀ロマン主義的な響きにヘンデルの音楽を改変したように、マルグラーフはワーグナーを好む聴衆の音楽的趣味に迎合し、120名からなる大編成のオーケストラを使用するなど、「偉大なドイツの作曲家」としてのヘンデル像を強調しようと試みた（Gier 46-48; Hunter 614）。

古楽器演奏を専門とするオーケストラとしてのヘンデル祭管弦楽団（Händelfestspielorchester）のハレでの設立には1993年まで待たねばならない⁸。これは、ドイツのヘンデル音楽祭の中では最後発のカールスルーエ国際ヘンデル祭（Internationalen Händel-Festspiele Karlsruhe）での古楽器オーケストラ、ドイツ・ヘンデル・ゾリステン（Deutschen Händel-Solisten）の設立（1985年）に遅れること8年である⁹。しかし、そんなハレの音楽祭にあってすら、1920年代のゲッティンゲンでのヘンデル・オペラ上演後に定着した、カストラートの高声部を自然な男声部に移調する習慣、イタリア語台本のドイツ語への翻訳、アリアの完全削除（もしくはダ・カーポ演奏の無視）などの悪しき慣習は、古楽器演奏の導入

⁸ Händelfestspielorchester Halle <https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4ndelfestspielorchester_Halle> [2022年10月28日閲覧]

⁹ DEUTSCHE HÄNDEL-SOLISTEN <<https://www.staatstheater.karlsruhe.de/ensemble/id/1294/>> [2022年10月28日閲覧]

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛
と共に次第に避けられるようになっていった (Gier 53; Hunter 614)。

このように、20世紀中期のドイツ各地のヘンデル祭でのオペラ上演が「歴史的知識にもとづく演奏」(HIP) や演出から未だ程遠い状態であったことを考えると、同時期にイギリスのバーミンガム大学、バーバー芸術研究所 (Barber Institute of Fine Arts) で始まった1950年代末以降のヘンデル・オペラ公演では、まだ多少なりともHIP要素が考慮されていたといえる。研究所のオペラ公演では、カストラートの声域を移調することなく元の高音域で演奏し、アリアのダ・カーポ演奏をより多く行い、2台のチェンバロを配置した。とはいえ、チェンバロ以外の古楽器は演奏に用いられず、劇場ではなく350席ほどの小規模なコンサートホールを利用したオペラ公演では最小限の舞台装置以外設置不可能であるなど、常設の劇場で行われていたドイツのヘンデル祭の舞台に見劣りする面が多いことも事実である (Hunter 614)。¹⁰

1950年代のイギリスでは、ヘンデルのオペラは現代の演劇としてはドラマ性が欠如し、カストラート歌手が存在しない現代に(カストラートが英雄役を歌うことを前提とする)ヘンデル・オペラの再興は困難であるとの見方が、まだまだ一般的であった。¹¹ そんななか、1959年のヘンデル没後200年を機に、イギリスではヘンデルのオペラが再興されることとなる。バーバー研究所で行われた一連のヘンデル・オペラ上演の成功に大きな役割を果たしたのが、音楽講師のトラウエル (Brian Trowell, 1931-2015) と音楽学教授のルイス (Sir Anthony Carey Lewis, 1915-1983) の2人であった。ルイスが音楽面を監督する傍ら、トラウエルは英訳台本の準備や舞台の制作に貢献した (Timms 3)。

1959年に最初のオペラ《セルセ》を上演してから10年ほどの間に6つのヘンデル・オペラが数年おきに上演された。この間、2人は観客の耳を音楽で喜ばせるだけでなく、視覚的に観客の目を喜ばせようとの明確な目的をもって、定期的

¹⁰ Colin Timms (2009), 'Handel at the Barber: The 'Lewis' Years,' *The Handel Institute Newsletter*, 20(1), 2-4 (pp.3-4) (以下 Timms として参照)

¹¹ Donald Burrows (2016), 'Professor Brian Trowell (1931-2015),' *The Handel Institute Newsletter*, 27(1), 1-2 (p.1)

に共同制作を行うための協力者を、舞台装置や衣装、照明デザイン等の様々な分野で確保しようとした。特に、1964年の《アリオダンテ》公演では、ヒルトン(Wendy Hilton, 1931-2002)振り付けのバロック・ダンスを導入し、視覚的効果をさらに高めようとしている。やがて、バーバー芸術研究所におけるヘンデル・オペラの英語上演の成功は、イギリスや英語圏におけるオペラ作品の復活上演に多大な影響を与えることとなる。さらに、かつてカストラートが演じた英雄役を、当時のイギリスを代表するカウンターテナーであるデラー(Alfred George Deller, 1912-1979)のような男性歌手が歌うこともあったが、ベイカー(Dame Janet Abbott Baker, 1933-)のような駆け出しの新人女性歌手(メゾソプラノ)を起用することが多かった点も、その特色の一つと言えよう(Timms 3; Hunter 614)。

バーミンガム大学での英語によるヘンデル・オペラ上演の伝統を受け継ぎつつも、さらにHIPに基づく上演スタイルを進化させたとも言えるのが、1985年にケンブリッジ大学の音楽学者ジョーンズ(Andrew V. Jones, 1947-)が設立したケンブリッジ・ヘンデル・オペラ・グループ(CHOG)による隔年のオペラ公演である。ジョーンズがグループを率いた28年間のあいだ、自身の校訂スコアと英訳リブレットに加え、古楽器オーケストラを指揮することで上演されたヘンデルのオペラは15作品に及ぶ。¹² ハレ版ヘンデル全集(HHA)でオペラ《ロデリンダ》の校訂を行うなど、優れたヘンデル学者でもあったジョーンズは、バーバー芸術研究所ではなしえなかったHIPの要素を取り入れることに成功した。例えば、グループ(CHOG)として最後の公演となった2013年のオペラ《アタランタ》上演では、オペラ演出と歴史的ダンスの振付・所作指導で活躍するニューリン(Victoria Newlyn)を演出に迎え、バロック様式の所作や衣装等を部分的に取り入れた舞台が制作された¹³。

¹² GERALD COKE HANDEL FOUNDATION <<http://www.gchf.org.uk/about/GCHF>> [2022年10月28日閲覧]

¹³ ニューリンは既に2009年、CHOGによるオペラ《アリオダンテ》公演に所作指導で関わっており、CHOG公演への参加は2013年が二度目となる。[Unknown] 'Atalanta in Cambridge,' Planet Hugill <<https://www.planethugill.com/2013/02/atalanta-in-cambridge.html>> [2022年10月28日閲覧]; 'Victoria Newlyn,' Royal Opera House <<https://www.roh.org.uk/people/victoria-newlyn>> [2022年10月28日閲覧]



2013年にいったん解体されたCHOGは2016年になって新たな体制のもと、ケンブリッジ・ヘンデル・オペラ・カンパニー（CHOC）として再建され、CHOGの目指したヘンデル・オペラ上演の継続を目指すこととなる¹⁴。新音楽監督がチェンバロから古楽器オーケストラの指揮を行うというスタイルが確立されたものの、（バーバー芸術研究所での公演と同様に）ケンブリッジでの公演は小規模な多目的ホールを利用する都合上、必要最小限度のものにとどめられる舞台装置、衣装や演技も必ずしも歴史的に正しいとされる作品の初演当時（18世紀）のものに限定されない、というのがCHOG時代から見られるオペラ演出の特色

¹⁴ CHOC, 'Our story' <<https://cambridgehandelorguk/about-us/history/>> [2022年10月28日閲覧]

である。公式サイトによれば、CHOCの目指す上演スタイルは、単に「歴史的知識に基づく」ものではなく、「歴史から着想を得た」ものであると説明される¹⁵。さらに「バロックの演出術を取り入れ、観客に直接語りかけ、興奮させるような演出を行う」とも述べられており、これは新たに演出家としてオペラ公演に加わったカイロプロス (Dionysios Kyropoulos 1986-) のHIPに対する姿勢を反映したものと考えられる¹⁶。

CHOC発足後最初のオペラ公演《ロデリンダ》(2018年)で演出家としてのデビューを果たし、続く2022年の《タメルラーノ》公演を演出したカイロプロスは、物語を現代や過去における特定の時代に設定した演出は行わない。また、衣装や演技術に関しても、現代の観客に訴えかけるためには、バロック・ジェスチャー用いた演技を行うに際し、必ずしもバロック様式の衣装を身につけ、バロック様式の舞台で蠟燭照明を用いて演じる必要はないとの考えを示す。彼の考えでは、古楽器演奏にHIPが存在するのと同様に、オペラの上演に関しては「歴史的知識にもとづく演出術」(Historically Informed Stagecraft)が存在するものの、それは、あくまで様々な演出の中での選択肢の一つにすぎないのである。

現代のバロック・オペラ上演におけるHIP

さて、すでに触れたように、バロック・オペラ上演におけるHIPの実践と、純粋な器楽演奏におけるそれとでは、含まれる芸術的要素が必然的に異なってくる。そこで以下に、音楽以外の側面、すなわち舞台装置／機構、照明、衣装、化粧、演技スタイルといったヴィジュアル面におけるHIPの実践について簡単に整理しておきたい。HIPを称するオペラ公演において「再現」を目指すにあたっ

¹⁵ CHOC, 'About Us' <<https://cambridgehandel.org.uk/about-us/>> [2022年10月28日閲覧]

¹⁶ カイロプロスのHIPに対する姿勢については以下の記事を参照。[Unknown] 'Man on a Mission - An Encounter with Dionysios Kyropoulos,' Planet Hugill, 28 August 2013 <<https://www.planethugill.com/2013/08/man-on-mission-encounter-with-dionysios.html>> [2022年10月28日閲覧]; Claire Seymour, 'Staging Handel's Tamerlano: A Conversation with Dionysios Kyropoulos,' *Opera Today*, March, 2022 <<https://operatoday.com/2022/03/staging-handels-tamerlano-a-conversation-with-dionysios-kyropoulos/>> [2022年10月28日閲覧]

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛

ては、非常に大まかに言って、次の2つの何れかの方向性が想定される。まず、より分かりやすい方向性として、オペラ初演時の舞台そのものを、当時の舞台装置や舞台機構、照明、衣装、化粧、演技スタイル等を用いて出来るだけ忠実に「再現」しようとするものが挙げられる。こうした理想を完全な形で実現可能な恵まれた上演環境は数少ないが、皆無というわけでもない。いっぽうで、前項で触れたケンブリッジのヘンデル・オペラ上演団体 (CHOG/CHOC) のように、様々な制約からヴィジュアル要素の部分的再現以外が難しい場合には、現代のオペラ観客にとって、より馴染み深いビジュアルや演技スタイルを用いることで、作曲家の生きた時代 (精神) の「再現」を目指すような方向性もしばしば採用される。

バロック・オペラの初演された当時の様式、すなわちバロック式劇場の舞台効果を再現することは、その作品の歴史的意義を、最も分かりやすい方法で観客に示すことができると考えられる (Hunter 609)。この点について、ジョーンズも同様の主張を行なっている。「ヘンデルのオペラは、作曲家が思い描き観客が体験したように、聴覚と視覚の両方の要素から成り、それらは密接かつ不可分に結びついている。作曲家の意図と期待を尊重することがオペラの音楽表現において重要であるとするならば、おそらく同じ姿勢が演出の視覚面にも適用されるだろう。歴史的知識に基づいた演出はヘンデルの音楽と調和し、現代の聴衆はその妥当性を完全に理解可能となる。ヘンデルのオペラは、21世紀 (やその他の世紀) の歪んだプリズムを通してではなく、本来の条件で上演されれば、最も完全に理解されるだろう」 (Jones 281)。聴覚情報 (音楽) が、楽譜に残された (作曲家にとって馴染みのある) 時代様式、すなわちバロック様式の楽器や奏法・歌唱法によって演奏され、視覚情報が、同様に (当時の作曲家にとって認識可能な) バロック様式で提示された場合、二種類の情報の間に不要な様式的齟齬が生じることが少ないため、観客はより深く、作曲家の意図した (であろう) 劇的音楽世界に没入可能と考えられる。

バロック式劇場の舞台装置／機構

オペラが上演された当時のバロック式劇場では、バロック的遠近法 (一点透視図法) に基づく舞台袖のスライド式パネルを複数枚組み合わせ合わせた舞台装置が恒久

的に設置されており、オペラ公演だけでなく、通常の演劇公演などにも使用されていた。しかし、こうした舞台装置／機構が現代の劇場で模倣されることはほとんどない。また、劇場の物理的条件から（現代の劇場の舞台の奥行きはバロック式劇場に比べ浅いため）、現代のオペラハウスがこうした舞台装置／機構を再現したり、想起させたりするような舞台装置を新たに制作することは極めて困難かつ稀である（Hunter 610-611）。



バロック式劇場でのオペラ上演の再現公演を行うことが可能なのは現在、ヨーロッパ各地に点在する18世紀に建てられたままの状態動態保存されている、宮殿付属の小劇場のみである。これらの劇場の多くはUNESCOの世界文化遺産に

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛

指定され、木造舞台を持つ。19世紀以降に建築された大規模なオペラ劇場とは異なり、建設時には宮廷行事等での使用しか想定されていないため、何ヶ月にもわたる商業的オペラ公演に用いることのできる耐久性を持たない。保存・修復されたオリジナルの可動式舞台機構を有する劇場としては、スウェーデンのドロットニングホルム宮殿劇場やチェコのチェスキー・クルムロフ宮殿劇場の他、フランスのヴェルサイユ宮殿劇場（プチ・トリアノンの王妃の劇場を含む）、ドイツのシュヴェツィンゲン宮殿劇場などが知られる。こうした劇場では、オペラファンというよりは古楽ファン向けのニッチなマニア向けのイベントとして、当地で開催される古楽祭などに合わせて実験的に上演を行うケースが多い（Hunter 609-611）。¹⁷

また、極めて例外的な公演形態ではあるものの、2000年代初頭にドロットニングホルム宮殿劇場での公演時に使用されたバロック風のスライド式パネルを模した舞台装置一式（雲を模した昇降装置や傾斜付きの木製床部分を含む）と蠟燭を模した照明や18世紀風衣装を用いた演出をヨーロッパ各国のオペラ劇場で再現したものとして、オーディ（Pierre Audi, 1957-）演出のヘンデル《タメルラーノ》と《アルチーナ》の舞台が映像に記録されている¹⁸。各地のオペラハウスの舞台形状が異なるため、再演におけるオーディの演出意図としては、ドロットニングホルム宮殿劇場の舞台空間と全く同一のものを再現するものではなかったかもしれないが、少なくとも小規模なドロットニングホルムの舞台と観客との間の親密な関係性を意識した再現が目指されたことは確かである。その意味では、これらの再演は、歴史的劇場の舞台そのものというよりは、作曲家の時代（精神）を再現するタイプの上演に近いともいえよう。

¹⁷ 数年前から新たにこの分野に進出した劇場として、ドイツのバイロイト辺境伯劇場が知られる。だが、当時の舞台機構を再現した舞台袖パネルは恒久設置されているものの、パネルを舞台転換に使用できる状態での修復保存とはなっていない。Thomas Rainer (Ed.) (2018) *Margravian Opera House Bayreuth*, Official Guide (Bayerischen Schlösserverwaltung, Munich).

¹⁸ George Frideric Handel (2017) Blu-ray: *Alcina, Tamerlano*, dir. by Pierre Audi (Alpha 715). 映像自体は2015年のベルギー、ブリュッセルのモネ劇場での再演を記録したものだが、2005年のオランダ、アムステルダム市立劇場での再現上演を皮切りに、2008年にはドイツ、ミュンヘンのバイエルン州立歌劇場、2015年に再びアムステルダム市立劇場を経てモネ劇場での最終公演に至る。



バロック式劇場の舞台照明

たとえ幸運なことに、オリジナルの舞台装置が動態保存されていたとしても、歴史的な劇場の舞台や観客席が木造であるため、消防や安全上の理由から、劇場に元々設置されていた照明器具は既に姿を消している場合がほとんどである。バロック時代の劇場で主に使用されていた蠟燭照明は、蠟燭風に光がゆらめく低ワットの電灯設備に置き換えられることも多い。そのため、いくら燭台等のデザインが歴史的なものであっても、実際の蠟燭やオイルランプから発生する煙や熱の効果を再現することは、もはや不可能な状態である (Hunter 611)。

21世紀に入ってからの極めて実験的な取り組みとして、フランス・バロック・オペラ分野において、フランスの古楽アンサンブル、ル・ポエム・アルモニック (Le Poème Harmonique)¹⁹の音楽・芸術監督デュメストル (Vincent Dumestre, 1968-) と俳優・演出家のラザール (Benjamin Lazar, 1977-) らが、完全に蠟燭に

¹⁹ 1998年にデュメストルを音楽監督として結成された、音楽家、俳優、ダンサーから構成される団体。演奏・上演する演目に合わせ、常時その編成などを変化させる。また、音楽と同時代のダンスや絵画とコラボレーションする「総合芸術」を目指す。主にバロック時代の演目をレパートリーとしていることから、近年ではヴェルサイユ・バロック音楽センターとも連携した活動を行なっている。片桐卓也 (2010) 「インタビュー ルネサンス～バロック作品への情熱：ル・ポエム・アルモニック (古楽アンサンブル)」、『レコード芸術』、59(1)(通号 712)、84-86(84頁)；内藤義博 (2015) 「バロック期フランス・オペラの現代上演における問題—驚異の再現は可能か—」、『アート・リサーチ』(15)、13-22(14頁、注9)を参照。

照らされた舞台でリュリのオペラ《カドミュスとエルミオーヌ》を上演し、撮影を行った²⁰。その後も、カールスルーエ国際ヘンデル祭において、トホーフト (Sigrid T'Hoof, 1963-) 演出で《ラダミスト》が2009～10年に、ラザール演出で《リッカルド・プリモ》が2014～15年に蝋燭照明を用いて上演された例はあるものの、こうした特殊例を除き、蝋燭上演が一般の劇場に普及する可能性は極めて低いと言えよう (Hunter 611)。

バロック・オペラの舞台衣装

バロック・オペラの上演で用いられる歴史的衣装のコレクションとしては、チェスキー・クルムロフ宮殿劇場のものが良く知られる²¹。この劇場の衣装コレクションの特色は、当時の劇場で実際に上演された演目や配役との関係を推測可能なものが含まれる点にある。その中には明らかに当時のオペラ・セリア (正歌劇) 用に制作された衣装も含まれており、(絵画資料として残されていることも多い) 著名なカストラート歌手たちの肖像画に描かれた衣装のスタイルとも一致する。

しかしながら、チェスキー・クルムロフのような保存例は極めて特殊であり、HIPを採用したバロック・オペラの上演では通常、残

²⁰ Jean-Baptiste Lully (2008) DVD: *Cadmus et Hermione*, dir. by Benjamin Lazar (Alpha 701). ただし撮影時には電灯を使用した。

²¹ チェスキー・クルムロフ宮殿劇場の衣装コレクションの特色については次の論文を参照。Sylva Marková (2011), 'Costume Collections of the Schwarzenberg Court Theatre at Český Krumlov Castle,' *Theatralia*, 14(11): 98-113; Petra Dotlačilová (2020), 'Costume in the Time of Reforms: Louis-René Boquet Designing Eighteenth-Century Ballet and Opera,' (PhD diss., Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier[STUTS]).

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛

された様々な歴史的資料（衣装の現物だけでなく、絵画や版画などを含む）から着想を得た、バロック様式の歴史的衣装が再現されるケースが殆どであり、それらは上演演目の初演時に用いられた衣装の再現ではなく、演目とは無関係な類型的デザインとなることが多い。

歴史的衣装や化粧の再現に大きな影響を与えるのが、蠟燭による（現代的照明の基準では）不十分な明るさの舞台照明と舞台袖のスライド式パネルに挟まれ、限られた演技スペースの問題である。バロック式劇場では舞台上の照明がパネルの背面（舞台全体というよりは背後のパネルを照らすためのもの）と、舞台上に吊り下げされた幾つかのシャンデリア式照明を除くと、舞台前面のフットライト（脚光）付近に限定される（Hunter 611）。必然的に衣装や化粧は、この限られたスペース内で薄暗い蠟燭の明かりに照らされながら演技を行う際に最も効果的と思われる素材や色彩に限定されることとなる。また逆に、バロック式劇場での使用に最適と考えられる、微かな光を捉えて反射させる素材や強く派手な色使いが、現代の劇場の電灯照明の下では必ずしも最も効果的であるとは限らないことも、また真実である。

楽団の配置と奏者の衣装

今やバロック式劇場で行われるオペラ公演に際し、古楽器オーケストラによる伴奏は、ほぼ標準的とも言えるが、現代の劇場の構造上、バロック時代の楽団そのままの配置や外観を再現することは困難と判断されるケースが多い。というのも、現代のオペラハウスのようなオーケストラピットが常設されるようになったのは、おもに19世紀後半以降のことであり、それ以前の時代の劇場では、楽団は原則として舞台前の（客席と同じ高さの）床に配置されていたためである。そのため現代の薄暗いピット内に配置されたオーケストラに比べ、楽士たちは劇場の上層階から、はるかに完全な形で見える状態にあった（Hunter 611-612）。これには、蠟燭照明を使用していた当時の劇場では、上演中も客席の照明が点灯したままであった影響も大きい。

また、バロック時代の楽団では通常、通奏低音奏者（鍵盤楽器奏者）かコンサー

トマスター（第一ヴァイオリン奏者）のいずれかが指揮者を兼ねており、ピット内でオーケストラ前面（客席側）の指揮台に指揮者が立つスタイルは、19世紀半ば頃まで一般的なものではなかった（Hunter 612）。²² 現代を代表する古楽アンサンブルの多くが、こうした「指揮棒を持った指揮者不在」の演奏形態を採用する演奏会も増えているものの、それでも劇場でのオペラ公演となると、（楽団のリーダーを器楽奏者が兼ねる場合を除き）楽団とは別に指揮者が雇われることが多い。

現代のオペラ上演では、たとえ古楽オーケストラであっても通常の現代風の正装か、あるいは（古楽奏者に多い）黒いシャツにズボン（女性はドレス）を着ていることがほとんどだ。しかし、ピットが存在せず、舞台前の床で楽団が演奏するスタイルのドロットニングホルム宮殿劇場では、客席から奏者の姿が丸見えとなる。そのため奏者は（女性奏者も含め）、18世紀の男性用お仕着せ衣装を身につけ髪を着用するなどし、舞台のみならず劇場全体の歴史的雰囲気を高めている（Hunter 612）。いっぽう、チェスキークルムロフ宮殿劇場の場合にも、やはり客席からはほぼ丸見えのピット内で演奏する奏者は、バロック時代の慣習である、一本の長い譜面台の両側に奏者を配置するスタイルの再現を行なっている。²³

²² ここでは現代のオペラ指揮者のスタイルと17世紀のオペラ上演に見られる、指揮者（作曲家を兼ねる場合も多い）が杖や紙束を丸めたものを上下に振り下ろすことで、奏者のために拍子を刻む指揮スタイルとは厳密に区別されると考えるべきである。例えばリュリの死因とされる指揮杖の常用を疑問視し、杖や紙束は儀式的に指揮者の公的権威を示す道具にすぎないとの説もある。19世紀以前の指揮スタイルについては、以下の研究を参照。Peter Holman (2020), *Before the Baton: Musical Direction and Conducting in Stuart and Georgian Britain*, Music in Britain, 1600–2000 (Woodbridge and Rochester, NY: Boydell Press).

²³ チェスキー・クルムロフで修復保存されている譜面台の利用については以下のページを参照。Castle Theater Orchestra Pit <https://castle.ckrumlov.cz/en/zamek_5nadvori_orches/> [2022年10月28日閲覧] なおイギリスでのオペラ上演スタイルとして、譜面台の両側に立つ奏者たちを挟む形で、舞台右手側に楽団のリーダー（鍵盤奏者）と通奏低音奏者、舞台左手側に二台目の鍵盤楽器と通奏低音奏者を配置することが一般的であったとされる（Holman 30）。



バロック・オペラの演技スタイル

上に挙げた劇場設備や舞台効果の物理的復元の全てに関連する要素として、19世紀以前のヨーロッパで定着した歴史的な演技術の再現にも触れておきたい。例えば舞台装置／機構は歌手の舞台への出入り位置を限定し、楽団の配置は演技を行う方向を左右し、照明器具の位置が演技を行う空間を限定するだけでなく、歌手の衣装や化粧に用いられる素材や色彩の選択にも影響を及ぼすと考えられる。つまり、バロック・オペラの歌手たちは比較的薄暗い照明の光のなか、常時点灯した客席内で飲食をするなど注意散漫で騒がしい観客に対し、(しばしば)観客の母国語とは異なる言語で歌われる歌詞や台詞の字幕表示がない世界で意味を持ち、テキストの理解を助けるための手段としての演技術を求められたのである

(Hunter 611)。

たしかに現代の主流派オペラにおいても（仮にそれが映像化を前提とされたものであったとしても）、映画やドラマなどに比べ、必ずしも演劇的に自然主義的とは言えない「オペラ的」な演技スタイルが散見される。とはいえ、19世紀以前のオペラ舞台における演技は、現代よりもさらに自然主義的ではなかったと言える。なぜならオペラ歌手たちは、リブレット（台本）に記された特定の言葉の意味や、演じている役の感情的状況（悲しみ、哀れみ、驚き、愛など）を観客に大まかに伝えるため、定型的なジェスチャーや姿勢による表現に頼らざるをえなかったためである。こうしたパントマイムのジェスチャー（修辞学の実践的知識に基づくため修辞的ジェスチャーとも呼ばれる）は、自然主義的演技において不足しがちな視覚的面白みや、バロック・ダンスに通ずる姿勢や動きなどを提供するにもかかわらず、HIPにおける演技術の再現は主流とは言い難い状況にある（Hunter 611）。

歴史的演技術に忠実な演技スタイルが再現されない理由としては、（自然主義的演技スタイルを好む）現代のオペラ観客にとって、古い演技術の意味や機能がほぼ理解不能であり、様式的にあまり好ましくないという点が挙げられることが多い。たしかに19世紀以前の観客は、登場人物をヒエラルキーに基づいて配置するプロッキング（と呼ばれる伝統的な俳優や装置の配置術）を行うことで、本能的に人物関係を把握できたかもしれないが、現在の観客は登場人物間の階層的差異についてほぼ無関心であるといえる。同様に、古い演技術に基づくジェスチャーのほとんどは、現代では（子供向けとされる）パントマイム劇やアニメの中に僅かに残るばかりで、（大人向け）オペラの観客は修辞的ジェスチャーに基づく演技を、極端に型にはまった、芝居がかったスタイルだと感じてしまうのだ（Hunter 611）。

しかし、かつて古楽（復興）運動を通じて古楽器演奏が適切な演奏技術や様式と共に、その後数十年をかけて確立され、広く一般の聴衆に受け入れられるようになったように、HIPにおける歴史的様式の「問題」は、単に聴衆の「慣れ」の問題であった可能性がある。古楽器とその奏法・演奏スタイルは、現代の聴衆を

バロック・オペラ上演への「歴史的知識にもとづく演奏」の導入：ヘンデル作品における実践を中心に (1) 岩佐 愛

疎外するどころか、逆に今ではむしろプラス要素として評価されている。人間の経験には、特定の時間や場所の境界を越えた普遍性がある。歴史的演技術に基づく演出の再現にあたり常に想定されている、(無知で無理解な)現代の聴衆という概念もまた、バロック・オペラの演出を常に最新のものにアップデートする正当な理由というより、むしろ言い訳にされているとの疑念をジョーンズは示す (Jones 280)。

ジョーンズも指摘するように、HIPに基づくバロック・オペラ上演の問題はヘンデルのオペラ作品の受容において重要な問題を提起する。というのも、21世紀におけるヘンデル・オペラの上演では「歴史性を意識した音楽演奏」と「作曲家の指示や当時の慣習を無視した上演様式」の組み合わせが当たり前のように行われているためである。特に主流派のオペラハウスで頻繁に見られるのが、古楽器(奏法)を用いた伴奏と、極めて現代(あるいは未来)的な設定に「アップデート」された読み替え演出との組み合わせである。こうしたいわゆる「演出家のオペラ」とも揶揄されることも多い、レジエテアター (regietheater) 方式の根底にあるものをジョーンズは激しく非難する。「演出家の側に、作曲家とそのオペラに対する敬意ではなく筋書きにほぼ何の関係もない解釈を押しつけないという勝手な願望があまりに頻繁にあるか、あるいは現代の観客は原曲の良さを理解することができないため、仕掛けや安っぽいジョークで楽しませるしかない信じ込んでいるふしがある」(Jones 278)。

特に、「ダ・カーポ」形式のアリアに見られる繰り返し部分のような、バロック・オペラ特有の音楽形式は現代の観客にとって退屈との信念から、アリアが歌われる間じゅう絶え間なく、演出家が独自に発案した(アリア自体の音楽的・詩的内容とは)全く無関係な演技や所作が求められるケースが非常に多い。そのため、同じアリアであっても演出家が変わる度に演技の解釈が全く違うものに変化し、毎回異なった「新たな」コンセプトやアイデアが演出家の気まぐれで次々に試されることとなる。楽譜に記された音楽の再現性には一定の共通理解が確立されるいっぽう、オペラ上演の解釈にそういった理解の共有はなく、演奏される音楽

は毎回同じであるにもかかわらず、演出が変わる度に舞台の視覚的表現やドラマの解釈が激しく変化するというのが、今日のオペラ上演全般に見られる特徴でもある。

主流派のオペラハウスで繰り返し毎年のように上演される定番演目であれば、毎回異なる演出で同じ演目を観たいとの観客の要求が強まることは容易に想像できよう。しかし、ヘンデルのオペラ作品は舞台上で上演される機会自体が、そもそも少ないため、「ほとんどの観客は、過去にも未来にも、比較の対象がないということになる。そのため、観客が抱くそのオペラのイメージは、ヘンデルの構想とは全く関係があるかないかもわからない、一人の演出家の特殊な構想に依存することになる」(Jones 278)。もちろん、こうした演出方法が偶然に成功することもありえるが、その成功率は果たしていかほどのものであろうか。この問題の背景には「舞台演出」は音楽から独立して存在するとの考え方がある、とジョーンズは指摘する。つまり、音楽（聴覚的要素）と演出（視覚的要素）はそれぞれ自律的であって、観客は両者を結びつけることなく別々に体験し、解釈できるとの誤解を生んでいるということだ (Jones 280)。こうした問題意識を念頭に置きつつ、次稿ではヘンデル・オペラにおいてHIPを取り入れた舞台演出の具体例について論じることとする。