

二十世紀が生んだ音楽劇の発展と変容

英語圏・ドイツ語圏・フランスそして日本、それぞれのミュージカル

三 上 雅 子

『表現文化』第11号

2022年3月28日刊行

p. 2-20

DOI:

10.24544/ocu.20220316-

006

この文章は2018年3月3日に行った最終講義の講演草稿に若干の加筆訂正を施したものである。したがって論文や研究ノートの体裁を取ってはならず、一般の聴衆をも想定した講演のノートに近いことをあらかじめお断りしておく。また、その後のコロナによる影響にもふれていない。2018年当時のミュージカル界の見取り図としてお読みいただきたい。

1. ミュージカルとは何か

(1) 歴史とジャンルの概念

現在日本では、劇団四季、東宝、宝塚歌劇団、ホリプロなどによって様々なミュージカルが上演されている。いわゆる「2.5次元ミュージカル⁽¹⁾」の上演も盛んに行われている。さらに大阪では見る機会が比較的少ないが、アメリカなどからの来日公演も少なくない。またアカデミー賞をにぎわせた『ラ・ラ・ランド』(La La Land) や2017年公開されて話題を呼んだ『グレイテスト・ショーマン』(The Greatest Showman) などのミュージカル映画を見たことのある人も多いだろう。しかし「ミュージカルとは何か」、「どのような作品をミュージカルと呼ぶのか」について明確な認識が共有されるにはいまだ至っていないように思われる。

ミュージカルについて、今日英米の研究書ではおおむね「台詞と歌と踊りで構成される、一貫したストーリーを持つ演劇の一ジャンル」と定義されている。ここでキーとなるのは、integrated musical (統合ミュージカル) と呼ばれている概念である。

the term 'integration' and the concept 'integrated musical' are generally taken to imply that songs, dances and narrative work in parallel towards the same dramatic end. This might imply the various parts of the performance text work together to produce a single, clearly discernible reading of a coherent narrative, in which music, dance and book over-code each other.⁽²⁾

『オクラホマ!』(Oklahoma! 1943年)の作者オスカー・ハマースタイン二世(Oscar

(1) マンガ、ゲーム、アニメを原作としたミュージカル。2次元の原作を3次元の生身の人間が演じることから、2.5次元と呼ばれる。

(2) Milly Taylor, *Musical Theatre, Realism and Entertainment* (Surrey: Ashgate, 2012), p.55.

Hammerstein II) ⁽³⁾ はミュージカルにおける「統合」の必要性を次のように語っている。

They (the songs) must help tell our story and delineate characters, supplementing the dialogue and seeming to be, as much as possible, a continuation of dialogue. This, of course, true of the songs by any well-made musical. ⁽⁴⁾

The Oxford Handbook of the American Musical では「統合」の原理は以下のように説明されている。

- 1.) The songs advance the plot.
- 2.) The songs flow directly from the dialogue.
- 3.) The songs express the characters who sing them.
- 4.) The dances advance the plot and enhance the dramatic meaning of the songs that precede them.
- 5.) The orchestra, through accompaniment and underscoring, parallels, complements, or advances the action. ⁽⁵⁾

ではこのミュージカルという形式はいつごろ、どこで、どのように成立したのか？ 通説では、ヨーロッパで生まれたオペラ、オペレッタなどが新大陸のアメリカにわたり、さらに19世紀から盛んになったレビューや minstrel・ショー ⁽⁶⁾ などとも融合しながら徐々に現在のスタイルになっていったとされている。まさに多文化・多民族からなるアメリカを象徴するような演劇形式と言えるかもしれない。

一貫した複雑なストーリーを持ち、物語の進行において歌と踊りが不可欠な役割を果たす、現在のミュージカルの原型・出発点となった作品は、1927年アメリカで初演された『ショーボート』(Show Boat) とされている。それまでのミュージカルは歌と踊りが主体で、物語・ストーリーは重要ではなく、歌や踊りをつなぐ役割を担うものであり、複雑なストーリー構成や会話、多面的な人物設定はなく、コメディ仕立てでハッピーエンドに終わる作品がほとんどだった。つまり個人の卓越した芸(歌やダンス)を楽しむショーと演劇との中間形態にとどまっていたと言える。ミシシッピー川を行き来するショーボートを舞台とした『ショーボート』は、悲劇的で複雑な物語、そしてアメリカ社会最大の問題と言える人種差別をテーマとした点でも画期的な作品である。さらに1943年の『オクラホマ!』によって、上に言うような、物語・歌・ダンスが融合した統合ミュージカルの型が完成されたというのが、一種の定説となっている。

(3) 作曲家リチャード・ロジャース (Richard Rodgers 1902 – 1979) とのコンビで多くの名作ミュージカルを作った作詞家・脚本家。代表作に『オクラホマ!』(Oklahoma! 1943)、『回轉木馬』(Carousel 1945)、『南太平洋』(South Pacific 1949)、『王様と私』(The King and I 1951)、『サウンド・オブ・ミュージック』(The Sound of Music 1959) などがある。

(4) Joe Burke, Victoria Garrity, Cara McGonagle. *The Musical Genre*. <https://themusicalgenre.wordpress.com/definitions/>
(最終閲覧 2018年2月20日)

(5) *The Oxford Handbook of the American Musical* (Oxford University Press, 2011), p. 98f.

(6) 1830年代、南北戦争後のアメリカで成立したショーの形態。歌とダンス、コントから成るコミカルなショー。顔を黒く塗った白人、ないしは黒人で演じられる。黒人の振る舞いを滑稽化して誇張して描いた内容で、今日の視点から見れば明らかに人種差別的であるが、黒人が芸能に進出できる機会を提供した面もある。

以下に代表的な作品の基礎データを掲げておく。

①『ショーボート』(Show Boat 1927)

脚本・作詞：オスカー・ハマースタイン二世

音楽：ジェローム・カーン (Jerome David Kern)

ミシシッピー川を行き来するショーボートを舞台としたミュージカル。ショーのスターである女性歌手の恋と、彼女が黒人との混血であることによって受けねばならない人種差別が物語の主軸。

②『オクラホマ!』(Oklahoma! 1943年)

アメリカ中西部、州への昇格を目前にしているオクラホマを舞台に、カウボーイと農家の娘との恋愛を描いたミュージカル。

③『回転木馬』(Carousel 1945年)

ニューイングランドの工場で働く女性と回転木馬の呼び込みの男性との悲劇的な関係と、彼らの間に生まれた娘をめぐる物語。

②③ともリチャード・ロジャース作曲、オスカー・ハマースタイン二世作詞。

(2) なぜそのようなジャンル規定が求められたのか？ アメリカ人にとってミュージカルとは何だったのか？

1950年代のミュージカル映画(『雨に唄えば』(Singing in the Rain)、『バンドワゴン』(The Band Wagon) など)には、しばしば共通した物語設定が認められる。男性主人公はミュージカルスター、女性主人公は新人の女優やダンサーという構図である。ブロードウェイの名作ストレートプレイ(台詞劇)やクラシックバレエの世界で活躍することが女性主人公たちの目標であり、ミュージカルなどのエンターテインメントを軽蔑しており、男性主人公と対立する。しかし実は彼女たちも、ひそかにそのミュージカルスターのファンであったことが分かり、ショーは成功し二人は結ばれる。この設定が物語っているものは何だろうか？

上に述べたような物語から読み取れるのは、以下のような願望ではないだろうか。

- ① ミュージカルを、「正統的な」アメリカ近代演劇の系譜に組み入れたいという願望
- ② 「芸術」として社会的に認知されたいという願望
- ③ アメリカ独自の、アメリカが創造した、アメリカの歴史・社会を描く演劇形式を持ちたいという願望

Scott McMillin は次のように述べている。

The desire to elevate the genre runs through the history of the musical, as though there were something shameful about the operettas and the various kinds of revue that lie behind the form. Integration theory is one product of the desire to elevate the form.⁽⁷⁾

(7) Scott McMillin, *The Musical as Drama. A Study of the Principles and Conventions Behind Musical Shows from Kern to Sondheim* (New Jersey: Princeton University Press, 2006), p.13.

統合ミュージカル成立の過程は、第一次世界大戦、第二次世界大戦に勝利したアメリカが世界の大国となっていく過程でもある。この時代のミュージカルに、アメリカにおけるコミュニティとアメリカ人のアイデンティティの成立を主題として内包している作品が多いのは偶然ではないだろう。

(3) 新たな発展：統合ミュージカルのバリエーション

「統合ミュージカル」というが、統合は本当に達成されているのか？ そもそも目指すべきものは統合・融合なのか？ 言葉（対話）と音楽（歌）は、本当に統合・融合され、一つの直線的ストーリーを伝えているのか？ 言葉と音楽の関係はもう少し複雑であり、多様であり、むしろそこにこそミュージカルの可能性と魅力があるのではないか。このような疑問から concept musical と呼ばれる作品群が1970年代前後に誕生する。

concept musical とは、音楽と物語が従来のミュージカルのように単純に連動しておらず、時には一見分離している、あるいはそれぞれ独立しているように見えるミュージカルを指す。

以下に簡単に特徴を示す。

- ① このタイプのミュージカルでは、歌やダンスはその前後の対話と直接的には繋がりが無いように思われる場合がある。
- ② 物語の進行と歌・ダンスは必ずしも連動していないかのように見える。
- ③ 歌の内容が、それを歌っている人物と一見関係がないように受け取れる場合がある。
- ④ 歌を歌っている人物は、時にはその人物の物語上の設定とは離れ、物語上の役割から外れた歌詞を歌う場合がある。
- ⑤ 物語の時系列も時に複雑に錯綜している場合がある。
- ⑥ コーラスは、『オクラホマ！』などにおけるように一体感を表現するのではなく、物語の外側から物語世界全体に注釈を与える働きをする場合がある。

これによって生み出される効果とは何か？ このような場合の歌・ダンスの機

能とは何か？

従来の「統合ミュージカル」では、物語と歌・ダンスは緊密に結びついているため、観客は物語・歌・ダンスの三位一体から、統一された一つの「意味」、「解釈」を導き出す。その結果、観客は時として舞台で進行している物語に対して受け身になる。しかし上に述べているタイプのミュージカルにおいては、表面上の物語の進行と歌・ダンスが相互に違った内容・印象を伝えるため、「なぜ、ここでこんな歌が？」「なぜここでこの人たちはこんなダンスを？」と観客が自分自身で考え、答えを探しながら舞台を見なければならない。舞台が発信するものは、表面上の物語の進行から導き出される「単一の意味」ではなく、表面上の筋の展開の背後にある「概念」(concept)「テーマ」「複数の意味」となる。

しかしこのタイプの作品群は初演時、芸術的評価は高かったが、興行的には大ヒットとはならなかった。その理由はおそらく concept musical が内包する批評性が、ブロードウェイの観客には受け入れにくいものであったことによる。ここでは、観客が積極的に考えねば、作品の面白さが伝わらない。観客に知的能力が要求される。さらに次項で述べるように、作品内容がハッピーで娯楽的なものではない。社会問題や、時には観客自身が向き合いたくないと思っている問題が描かれている。一夜の娯楽を求めて劇場にやってくる人々にとって、彼らが求めるような観劇体験を提供するミュージカルではなかったのだ。

Broadway Theatre had been for many years supported by upper-middle-class people with upper-middle-class problems. These people really wanted to escape that world when they go to the theatre, and then here we are with *Company* talking about how we're going to bring it right back in their faces.⁽⁸⁾

(8) Stephen Sondheim,
Broadway: the American Musical, episode5: Tradition
(1957-79), Television program,
Public Broadcasting Network,
November4, 2012.

(4) このタイプのミュージカルを作り上げた人々

以下に主要な作り手とその作品を挙げる。ただし、これらの作り手の作品がすべて上記のタイプのミュージカルというわけではないことに注意する必要がある。

*カンダー&エップ

ジョン・カンダー (John Kander 1927-) 作曲家

フレッド・エップ (Fred Ebb 1928-2004) 作詞家

二人のコンビによる主なミュージカルには、『キャバレー』(Cabaret 1966)、『シカゴ』(Chicago 1976)、『蜘蛛女のキス』(Kiss of the Spider Woman 1992) がある。

①『キャバレー』

ナチスが台頭してきた時代のベルリンのキャバレーを舞台に、イギリス出身の女

性歌手とアメリカ人作家の恋を描く。ストーリーの合間に、キャバレーのショー場面とMCの語りが挟み込まれる。1972年映画化。

②『シカゴ』

夫殺しの罪で刑務所に入った主人公。このままでは死刑になってしまう。しかし彼女は悪徳弁護士を巻き込み、マスコミ相手に「哀れな弱い女」を演じて、一躍スターになる。物語の合間に、幻想的な歌と踊りが挟み込まれる。2002年映画化。

③『蜘蛛女のキス』

南米の軍事独裁国家の刑務所。反政府運動の活動家の青年とゲイの男性が、刑務所の同じ部屋に入れられる。拷問で苦しむ青年を慰めるために、ゲイの男性は自分の憧れの映画女優「オーロラ」の映画の話をする。刑務所の場面の合間にオーロラが演じるショー場面と、蜘蛛女（オーロラ）の幻想場面が挿入される。

上記の作品群においては、挿入される歌と踊りの場面は、その前後の物語と直接的な関係を持たないが、物語に注釈を加え、時には物語られている内容を異化する機能を持っている。

* スティーブン・ソンドハイム (Stephen Sondheim 1930–2021) 作曲家・作詞家

①『ウエストサイド物語』(West Side Story 1957) 作詞のみ

作曲 レナード・バーンシュタイン

製作：ハロルド・プリンス (Harold Prince)

シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』のプロットを現代のニューヨークに置き換えた作品。ニューヨークの下町で対立する2つの不良グループ—プエルトリコ系移民のシャーク団とイタリア系移民のジェット団—の抗争と、悲恋を描く。1961年映画化。2021年再映画化。

②『カンパニー』(Company 1970)

製作・演出：ハロルド・プリンス

ニューヨークに住む独身男性と彼の友人たちによる、結婚・成熟などについての物語。

③『太平洋序曲』(Pacific Overtures 1976)

製作・演出：ハロルド・プリンス

日本の開国とそれをめぐる様々な葛藤を日本人を主人公にして描いたミュージカル。

④『スウィーニー・トッド』(Sweeney Todd 1979)

演出：ハロルド・プリンス

都市伝説ともいえる19世紀ロンドンの殺人床屋を主人公として、彼の復讐にまつわる物語を描いたミュージカル。妻に横恋慕した悪徳判事タービンによって、無実の罪により流刑に処せられた理髪師ベンジャミン・バーカー。流刑地から脱獄した彼はスウィーニー・トッドと名を変え、フリート街にあった自分の理髪店へと向かう。そこでかつての店の大家であったパイ屋のミセス・ラヴェットと再会し、妻と娘の身に降りかかった悲劇を知る。彼は復讐を誓う。日本では1981年初演。2007年に演出を変えて再演、のち上演を重ねている。2007年に映画化される。

⑤『イン・トゥ・ザ・ウッズ』(Into the Woods 1987)

複数のグリム童話から構成されたミュージカル。日本初演は2004年。2014年に映画化される。

『スウィーニー・トッド』の「牧師はいかが」(A little Priest)の場面は、復讐を誓った主人公が失敗し自棄自暴となった後、パイ屋の女主人のアドヴァイスによって、新たな復讐手段を思いつくナンバーである。ここで主人公たちは、出だしの悲劇的なメロディーから一転して明るいワルツ調の歌を歌う。しかもその歌詞は、彼ら自身の状況と関連がないかに思われる、一般的な社会批判・社会風刺である。つまりこのナンバーでは、登場人物はいったん「役から降りて」、作品外からここで描く物語が内包するテーマについて歌っているのである。しかもここで歌詞とは一見不釣り合いな、恋人たちが踊るための音楽であるワルツが使われていることが、この後の展開に大きな意味を持つてくることとなる。

2. 転換点：メガ・ミュージカルの時代

(1) 統合ミュージカルが抱える問題と1980年代という時代

統合ミュージカルという方法論は多くの名作を生み出した。concept musicalも物語と音楽、対話と歌の関係性にきわめて自覚的である点において、統合ミュージカルの発展形、一変種とも言える。しかし統合ミュージカルには問題もあった。「英語と異なり標準的な発音では強勢アクセントを用いない日本語では、そもそも地の台詞のやり取りでリズム感を作ることが困難⁽⁹⁾」である。「リズムの連続的変化という観点から見た統合ミュージカルは、アメリカ口語英語のリズムに大きく依拠した手法」であり、「他言語ではその本来の魅力を十分発揮させることができない⁽¹⁰⁾」のである。

英語以外の言語による上演、英語圏以外の国における翻訳上演で作品の本来の魅力が伝わるのか？ アメリカ人のアイデンティティの確立に係る主題は、はた

(9) 日比野啓編『戦後ミュージカルの展開』森話社、2017年、13頁。

(10) 同書、14頁。

して普遍性を持ちうるのか？

対話と歌との精密で緊密な関係から成り立つミュージカルは、アメリカ英語が理解できなければ難しい。さらに台詞と音楽との複雑で微妙な相互関係など観客に考えることを要求する作品群は、娯楽を求めてミュージカルを見に来る大衆には受け入れにくい。ブロードウェイ・ミュージカルがアメリカ国内の一定層の観客（upper-middle-class）のみを想定していればよい時代であれば問題はなかったが、1980年代を迎えたブロードウェイは転換を余儀なくされる状況にあった。

（2）1980年代初頭のアメリカの状況

80年代初頭のブロードウェイは危機に直面していた。①劇場街における治安の悪化、②ケーブルテレビ、ビデオの普及、③前記①、②による観客数の減少、④製作費の増大⁽¹¹⁾。

定期的に劇場に通う観客の減少によって、海外展開と観光客をターゲットとする作品製作に転換することを迫られていたのである。そのためには非英語圏の観客をも想定した作品を作らねばならなかったのだが、ブロードウェイではまだそのような発想に基づく作品が生まれていなかった。

(11) Nathan Hurwitz, *A History of the American Musical Theatre*. No Business Like It. (Routledge), 2014, p. 202.

（3）メガ・ミュージカル：プロデューサーの時代

キャメロン・マッキントッシュ（Sir Cameron Mackintosh）はイギリスのプロデューサーである。彼が手掛けた主な作品に『キャッツ』（Cats 1981）、『レ・ミゼラブル』（Les Misérables 1985）、『オペラ座の怪人』（The Phantom of the Opera 1986）、『ミス・サイゴン』（Miss Saigon 1989）などがある。彼が製作した英国発のメガ・ミュージカルが80年代のブロードウェイ、ひいては世界を席卷した。

それまでミュージカルはアメリカないし英語圏の主に都市の観客を主要ターゲットとして製作されてきた。もちろんそれまでも日本を含め多くの国でブロードウェイ・ミュージカルは上演されていたし、各国でオリジナルのミュージカルも製作されていた。またミュージカル映画も世界中で公開されていたが、世界規模で考えれば、特に舞台のミュージカルは限られた層で受容されていたと言っている。

しかしマッキントッシュが手掛けた作品は、英語が分からなくても楽しめる、非英語圏の観客にも受け入れやすい、翻訳上演によっても作品の持ち味が損なわれにくい点にヒットの要因があった。

マッキントッシュが手がけた作品の特徴は以下の通りである。

- ① 特定の社会に固有の物語ではなく、普遍的な感情に訴える物語（恋愛や、自己犠牲、社会正義など）。

- ② 全編が歌で構成されている (through-composed musical)。台詞は全くないか、あっても非常に少ない。したがって、台詞と歌におけるリズムの変化という問題は起こらない。
- ③ 大掛かりな舞台装置など、視覚に訴えるスペクタクル性を重視。言語が完全には理解できずとも、視覚面で観客を惹きつけることができる。

彼の登場によって、ロンドン (ウエストエンド) ⇒ ニューヨーク (ブロードウェイ)
⇒ 全世界での上演という世界展開を基本とする作品製作が時代の潮流となっていく。
従来のミュージカル上演と80年代以降のメガ・ミュージカル上演との違いを列挙すると以下のようになる。

- ① 一人のプロデューサーの大きな力・戦略
- ② 作品全体を装置・衣装・演出の細部まで含めて「パッケージ」で全世界に売る。
- ③ 言葉こそ各国語に翻訳されるが、世界中でまったく同一演出・舞台装置によって『キャッツ』、『オペラ座の怪人』、『レ・ミゼラブル』、『ミス・サイゴン』が上演される。宣伝のロゴも同じである。そこには巨額の上演権料による莫大な収益が発生する。
- ④ 従来の限られた観客層ではなく、広範囲な客を劇場に呼び込む戦略を採用し、大がかりな舞台装置 (落下するシャンデリア、舞台全体を使って組み立てられたバリケード、着陸するヘリコプターなど) が用いられ、テレビでCMを流す大量宣伝が行われる。
- ⑤ 当然、製作費は膨大なので、最初から世界規模でのロングランを目指す。

このようなミュージカルの出現を可能にしたのは、1980年代中期以降における世界的な異常なまでの好景気 (いわゆるバブル景気) であろう。娯楽・文化に多くの金額を出費できる経済的余裕が多数の人々に生まれた。日本においても企業がミュージカルに出資するという、従来にない流れを生んだ⁽¹²⁾。

(12) 日本における冠興行はその一例。『レ・ミゼラブル』は資生堂、『オペラ座の怪人』、『キャッツ』は味の素、『ミス・サイゴン』はJR東日本などが出資した。

3. メガ・ミュージカルを作った作曲家

(1) アン드リュウ・ロイド・ウェバー (Andrew Lloyd Webber 1948-)

ミュージカルで大きな成功を収めたイギリスの作曲家。

① 『ジーザス・クライスト・スーパースター』 (Jesus Christ Superstar 1971)

作詞: ティム・ライス (Timothy Miles Bindon Rice)

聖書を題材にイエス・キリストの最後の7日間を描いたロックミュージカル。全編

歌で構成され、ロック・オペラと称されている。キリストを神の子ではなく苦悩する若者として描き、キリストを裏切るユダと、キリストを一人の男性として愛するマグダラのマリアを絡めた3人の関係に焦点を当てたこの作品は興行的に大ヒットしたのみではなく、芸術的にも高い評価を受けた。さらにのちのミュージカル作品にも大きな影響を与えた。1973年日本初演。1973年映画化。

②『エビータ』(Evita 1978)

作詞：ティム・ライス

アルゼンチンのホアン・ペロン大統領が政権を獲得する前後の時代を舞台に、ペロンの妻であり、その美貌とカリスマ性で国民に絶大な人気があったエヴァ・ペロンの姿を描いた作品。アルゼンチン出身の革命家チェ・ゲバラをモデルにしたチェという人物が語り手となって物語は進行する。全編歌による作品。1982年日本初演。1996年映画化。

③『キャッツ』(Cats 1981)

原作：T. S. エリオット (T. S. Eliot)

T.S.エリオットの絵本“Old Possum's Book of Practical Cats”をもとにして、夜、集会場に集まる猫たちを描いたミュージカル、人間は登場しない。特定の主人公はおらず、ストーリーもない、猫の歌と踊りのみで構成された作品。1983年日本初演。2019年映画化。

④『オペラ座の怪人』(The Phantom of the Opera 1986)

作詞：チャールズ・ハート

19世紀末、パリのオペラ座地下に潜む仮面の怪人と歌姫の恋の物語。全編歌で構成される。豪華な舞台装置と衣装も人気を集めている。ミュージカル史上最大のヒット作品。1988年日本初演。2004年映画化。原作はフランスの作家ガストン・ルルーによって1909年に発表された小説。これを原作として多数の映画、テレビ映画などが作られており、ミュージカル作品もここで触れるロイド・ウェバー版以外に複数ある⁽¹³⁾。特に1925年のサイレント映画『オペラの怪人』（公開当時の邦題）は、特殊メイクで名高いロン・チェイニー主演でホラー映画の古典として有名。

(2) クロード＝ミッシェル・シェーンベルク (Claude-Michel Schönberg 1944-)

フランス出身の作曲家。作詞家アラン・ブーブリルとのコンビによる作品で有名。

①『レ・ミゼラブル』(Les Misérables 1985)

製作：キャメロン・マッキントッシュ、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー

(13) ①ケン・ヒル作・演出による『オペラ座の怪人 ケン・ヒル版』(The Phantom of the Opera)。1976年初演。ロイド・ウェバーの『オペラ座の怪人』はこの作品の影響の下生まれた。

②モーリー・イエストン作詞作曲、アーサー・コピット脚本による『ファントム』(Phantom 1991)。ファントムとその父との関係が大きなテーマとなっている。宝

作詞：アラン・ブーブリル (Alain Boublil)

作曲：クロード＝ミシェル・シェーンベルク (Claude-Michel Schönberg)

潤色・演出：トレバー・ナン (Trevor Nunn)、ジョン・ケアード (John Caird)

『レ・ミゼラブル』は、ヴィクトル・ユーゴー (Victor Hugo) が1862年に執筆したフランスの長編小説が原作。1980年、アラン・ブーブリル (作詞)、クロード＝ミシェル・シェーンベルク (作曲) らによってミュージカル “Les Misérables” が制作され、パリで上演された。1981年、この作品のレコーディングアルバムを聴いたプロデューサーのキャメロン・マッキントッシュが王立シェイクスピア劇団 (RSC: Royal Shakespeare Company) の芸術監督でもある演出家トレバー・ナンにイギリスでの上演の話を持ちかける。これに対してナンはジョン・ケアードとの共同演出、さらにはRSCとの共同製作をマッキントッシュに提案。1982年、商業演劇のプロデューサーと王立劇団が提携する形でロンドン版の制作が開始された。1985年10月28日、ロンドン版『レ・ミゼラブル』が幕を開けた。音楽の素晴らしさと巨大なバリケードに代表されるスペクタクルな装置、回り舞台を駆使した演出などにより、記録的大ヒットとなる。ブロードウェイ初演は1987年。現在でも新演出で引き続き公演中。2012年映画化。

日本では1987年6月11日、東宝により帝国劇場で初演、5か月のロングラン (東宝初の全役オーディション)。イギリス (ロンドン)、アメリカ (ニューヨーク) に次いで世界で3番目、同作品初の非英語圏での上演。その後断続的に公演は行われており、東京以外にも名古屋、大阪、仙台、札幌、福岡と上演都市が広がっている。

②『ミス・サイゴン』 (Miss Saigon 1989)

1989年初演。オペラ『蝶々夫人』の物語を下敷きとして、ベトナム戦争下におけるベトナム人女性と米軍兵士との悲劇的な恋と、それにまつわる人々の運命を描く。1992年日本初演。東宝初の帝国劇場1年半のロングラン公演。

4. メガ・ミュージカルが果たした役割、その功罪

英語圏の研究では一連のメガ・ミュージカルに対して、同時代の社会、日常を描く演劇という可能性を放棄した、思考する観客を育てない、現実逃避の娯楽、ミュージカルにおける言語の役割の軽視などといった否定的評価が多い。しかし、英米以外の国におけるミュージカル創造という観点から見た場合、メガ・ミュージカルの持つ意味は小さくはなかった。

それまでのミュージカルは、アメリカおよびイギリスから作品が生まれ、世界に発信されるのが通例であった。しかしメガ・ミュージカルが世界中で上演されたことによって、アメリカ・イギリス以外の国々においても、ミュージカルを愛好する広範な観客層が育ってくる。もちろんこれ以前にも、アメリカ・イギリス

塚歌劇団によって2004年日本初演。その後、他のプロダクションでも上演されている。

③ロイド・ウェバー自身による『オペラ座の怪人』の続編、『ラブ・ネバー・ダイ』 (Love Never Dies 2010)。『オペラ座の怪人』の10年後の物語という設定。ホリプロによって2014年日本初演。

④舞台設定を現代のロック界に置き換えた、1974年の映画『ファントム・オブ・パラダイス』 (Phantom of the Paradise 監督・脚本: ブライアン・デ・パルマ) も関連作品と言える

以外の国々でブロードウェイ・ミュージカルの翻訳上演は行われてきた。しかし、1980年代後半以降のメガ・ミュージカルの上演は、それらと比較して規模が非常に大きかった。

物語も普遍的な要素を有しており、言語圏・文化圏を問わず受け入れやすい。また、統合ミュージカルにおける言葉と音楽の緊張関係を顧慮せずとも、ヨーロッパに固有のオペラ、オペレッタ文化に現代のロックミュージックを接合することでミュージカルを作るという可能性が提示された。それによって、観客のみではなく、ミュージカルを作るスタッフのノウハウが蓄積され、ミュージカルを主な活動分野とする俳優も育ってきた。その結果、それぞれの国々がオリジナルのミュージカルを作るようになり、それらが今度は世界に発信されていく。ここにアメリカを経由しない世界マーケットが成立するのである。

5. ウィーン・ミュージカル

オペラの土壌があることに加えて、ミュージカルの源流の一つともいえるオペレッタの盛んな国であり、もともとミュージカルの人気は高く、英米ミュージカルはよく上演されていた。しかしオリジナルミュージカルによる世界展開への道を開いたのは、メガ・ミュージカルの強い影響を受けた『エリザベート』(Elisabeth)の成功であった。『エリザベート』以外にも、『モーツァルト!』(Mozart!)『ダンス・オブ・ヴァンパイア』(Tanz der Vampire)などが、ドイツ、ハンガリー、チェコ、オランダ、北欧、ロシア、日本、韓国などで上演され、興行的に成功を収めている。最近のヒット作は、“I am from Austria”。これらの成功を受けて、近年ミュージカルはオーストリアの重要な文化的コンテンツと位置づけられ、海外進出に力を入れている⁽¹⁴⁾。

『エリザベート』

(1) 作品の概要

作詞：ミヒャエル・クンツェ (Michael Kunze 1943-)

作曲：シルヴェスター・リーヴァイ (Sylvester Levay 1945-)

実在の、オーストリア＝ハンガリー帝国の皇后エリザベートの生涯を描いたミュージカル。生涯を通じて束縛を嫌い、自由を求めた美貌のオーストリア皇后、エリザベートが、自分とかわる周囲の者を巻き込みながら、死への誘惑と闘いつつ生き、最後に暗殺された物語を、暗殺者の視点から語った、全編歌によるミュージカル。特に前項で述べた、英国のメガ・ミュージカルの強い影響の下に生まれたと思われる。この作品の独創性は、常に彼女に付きまとう「死」の影が、「トート」(der Tod)という男性の姿をとって舞台上に登場する劇構成にある。1992年9月3日、オペラ演出家として名高いハリー・クプファーの演出により、Theater an der

(14) *Musicals mit dem besonderen Wiener Flair – eine Erfolgs-geschichte rund um den Globus*. <https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/vbw-international> (最終閲覧2018年2月20日)

Wienで初演され大ヒット。ハンガリー、オランダ、ドイツ、ベルギー、日本、韓国、中国などで上演され、ドイツ語ミュージカル史上屈指のヒットを記録した。日本版は1996年宝塚歌劇団雪組初演、以後再演を重ね、東宝でも上演され、常に大ヒットを記録している。

ミヒャエル・クンツェはドイツの作詞家、翻訳家で、『コーラスライン』(A Chorus Line)、『キャッツ』、『オペラ座の怪人』、『蜘蛛女のキス』などを含む多くの英米ミュージカルのドイツ上演において翻訳を手がけている。シルヴェスター・リーヴァイはオーストリアの作曲家で、クンツェとのコンビによる主な作品（いずれも日本で上演されている）は以下の通り。

- 『エリザベート』 (Elisabeth 1992)
- 『ダンス・オブ・ヴァンパイア』 (Tanz der Vampire 1996)：作曲はアメリカ人のジム・スタインマン。ロマン・ポランスキー (Roman Polanski) の映画『吸血鬼』 (The Fearless Vampire Killers) を基としたミュージカル。吸血鬼とそれを退治しようとする人々の間に起こる騒動をコミカルに描いている。
- 『モーツァルト！』 (Mozart! 1999)：モーツァルトの生涯を、周囲の人間との葛藤に焦点を当てて描いていた作品。

(2) 登場人物

エリザベート (Elisabeth)：本編の主人公。自由を愛する美貌の皇后。なお、彼女の名字は本来ドイツ語では「エリーザベト」と発音されるが、日本での上演では「エリザベート」と発音されている。

トート (Tod)：エリザベートを死へと誘惑する存在。人間の男性の姿で登場する。

フランツ・ヨーゼフ (Franz Josef)：エリザベートの夫、オーストリア皇帝。気の強い母親とエリザベートの板挟みとなって悩む。

ルドルフ (Rudolf)：エリザベートの息子。皇太子。民主制とハンガリーの独立を望んでおり、父である皇帝とは政治的に対立している。のちに自殺 (愛人と心中?) する。

ゾフィー (Sophie)：フランツ・ヨーゼフの母。ウィーンの宮廷の支配者的存在。格式と伝統を重んじる立場で、自由に生きたいエリザベートと対立する。

ルキーニ (Luigi Lucheni)：エリザベートを暗殺したイタリア人。説明役、MCとして物語の進行をつかさどり、観客と舞台との間の仲介者ともなる。

(3) 作劇術の特徴

メガ・ミュージカルの影響が非常に強い。『エリザベート』の面白さは、彼女の生涯を暗殺者ルキーニを語り手として展開させるのみではなく、常に彼女に付きまとう「死」の影が、「トート」(der Tod) という男性の姿をとって舞台に登場する劇

構成にある。

しかし、この特異な劇構造は必ずしも作者のオリジナルな発想から生み出されたものではない。『エリザベート』はオーストリア・バロック演劇の伝統に連なる「死と乙女」、「死と愛」の主題を、80年代以降の英国ミュージカル、とりわけアンドリュー・ロイド・ウェバーの作品群や『レ・ミゼラブル』からの自在な引用によって作品化し、そこにプレヒト流の異化的味付けを施した、ハイパーテキストとも呼びうるミュージカルである。権力に対抗して立ち上がろうとする民衆の場面は『レ・ミゼラブル』の引用、語り手・狂言回しとしてときに作品世界全体に批判的注釈を加えるルキーニは、プレヒト的であるとともに、『エビータ』におけるチェ・ゲバラの役割を想起させる。さらに異界に住む存在が人間界の美女に恋をし、自らの世界に誘おうとする構図は、まさに『オペラ座の怪人』である⁽¹⁵⁾。

(15) 三上雅子「恋する男と行動する女—宝塚歌劇における男性像—」、『表現文化』第6号、大阪市立大学文学研究科表現文化教室、2011年、44頁。

6. フランスにおけるミュージカル

オペレッタやレビューの伝統を有するフランスは、英語圏ミュージカルの上演はされていたものの、オリジナル・ミュージカルに関しては後発国であったと言える。フランスのミュージカルと言えば、『シェルブールの雨傘』(Parapluies de Cherbourg 1964、ジャック・ドゥミ監督・脚本、カトリーヌ・ドヌーブ主演、全編歌で構成されている)、『ロシュフォールの恋人たち』(Les Demoiselles de Rochefort 1967、ジャック・ドゥミ監督・脚本、カトリーヌ・ドヌーブ主演)などのミッシェル・ルグラン(Michel Legrand)作曲によるミュージカル映画が想起される。これらは舞台化もされ、成功を収めている。しかし近年注目を集めているのは、「スペクタクル・ミュージカル」(Le Spectacle Musical)と冠されている一連の作品群である。スペクタクル性を前面に押し出す演出、物語性が希薄な脚本・構成、複数の作曲家の起用などに特色がある。

①『ノートルダム・ド・パリ』(Notre-Dame de Paris)

1998年9月16日、パレ・デ・コングレ・ド・パリ初演。ディズニー・ミュージカルの『ノートルダムの鐘』とは別作品。作曲はリシャール・コシアンテ(Richard Cocciante 1946年サイゴン生まれ)、脚本・作詞：リュック・パラモンドン(Luc Palamondon カナダのケベック出身)。

②『ロミオとジュリエット』(Roméo et Juliette, de la Haine à l'Amour.)

シェイクスピアの戯曲『ロミオとジュリエット』を基にしたミュージカルである。作詞・作曲はジェラルド・プレスギルヴィック(Gérard Presgurvic 1953-)、初演は2001年。2010年宝塚歌劇団で日本初演。その後、ホリプロ等によりたびたび上演されている。

③『太陽王』(Le Roi Soleil)

2005年初演。演出・振付はカメル・ウアリ (Kamel Ouali アルジェリア系)、製作はドーヴ・アチア (Dove Attia チュニジア生まれ)、アルベール・コーエン (Albert Cohen)。

④『ロックオペラ・モーツァルト』(Mozart, l'opéra rock)

2009年初演。ドーヴ・アチアとアルベール・コーエンの共同製作によるミュージカル。日本初演は2013年。

⑤『1789—バスティーユの恋人たち—』(1789 Les Amants de La Bastille)

ドーヴ・アチアとアルベール・コーエン共同製作によるミュージカル。農民の息子とマリー・アントアネットに仕える女官との恋物語を軸に、フランス革命に係る様々な階層の人々によって織りなされる群像劇。歌の比重が大きい、台詞もある。物語構成・登場人物に『レ・ミゼラブル』の影響が見られる。2012年初演。観客動員数は延べ70万人を数え、2013年にはクリスタル・グローブ賞の「ベスト・ミュージカル賞」を受賞した。日本語版初演は2015年、宝塚歌劇団月組。その後東宝でも上演を重ねている。

7. ウィーン・ミュージカルとフランスのスペクタクル・ミュージカル

(1) 作品にみる共通点

- ①歌の比重が大きい (全編が歌で構成されている作品が多い)。
- ②視覚に訴えるスペクタクル性重視。
- ③国民のだれもが知る、いわば国民の神話ともいうべき題材 (ハプスブルク神話、モーツァルト、太陽王ルイ14世、フランス革命)。
- ④コスチューム・プレイ。
- ⑤外国における上演では、脚本・設定等においてある程度の変更を許す (ブロードウェイ・ミュージカルや英国のメガ・ミュージカル、ディズニー・ミュージカルでは許されない)。

(2) 劇場

ウィーンにおいては、ミュージカルは近年まで Theater an der Wien という、かつてのオペレッタ劇場で上演されてきた。現在は Raimund Theater が主なミュージカル劇場となっている。ともにウィーンの一歩の繁華街からはやや外れた立地にある。一方、国立オペラ劇場やストレートプレイ専門の伝統を誇るブルグ劇場 (Burg Theater) は中心街にある。

パリでは、ミュージカルを専門に上演する、ある程度の規模の劇場がほとんど

ない。上記のミュージカル群が上演されたのは、パレ・デ・Congrès・ド・パリ (Palais des Congrès de Paris) の大劇場 (3723席)、パレ・デ・スポール (Palais des Sports) の大ホール (4600席)。いずれも本来の演劇・ミュージカル上演には向かない劇場である。

こうした劇場事情からは、それぞれの国の演劇状況においてミュージカルが確固とした地位を得て、認知されているわけではないことが見えてくる。

(3) 製作母体

ヨーロッパにおいて舞台芸術は国を代表する文化であり、経済面でも国家の手厚い保護を受ける。しかしウィーン・ミュージカルの製作母体である「ウィーン劇場協会」(Vereinigte Bühnen Wien) はウィーン市の補助は受けているが、国家的補助はない。フランスのミュージカル製作母体は、純然たる商業プロダクションである。つまり、それぞれの国の文化的ヒエラルキーにおいては、新興芸術のミュージカルは下位に置かれていると言ってよいだろう。

(4) 観客層

ウィーンにおいて上記のミュージカルを見るときに気づかされるのは、オペラ、オペレッタに比して、観客層が若いことである。娯楽としての音楽劇・オペレッタにおける観客の高齢化と、若者を惹きつけるミュージカルという対比が成り立つかもしれない。

(5) 中心と周縁

フランスの一連のスペクタクル・ミュージカルにおいて特徴的なのは、旧植民地 (アフリカ系) やカナダのケベックなど、国境を越えた広い「フランス語圏社会」出身のクリエイター、言い換えれば、伝統的なフランス社会の上層階級構成者以外の出身者の活躍が目立つことである。またウィーン・ミュージカルにおいても、作詞家・脚本家のミヒャエル・クンツェはチェコのプラハ生まれ、作曲家のシルヴェスター・リーヴァイはクロアチア生まれのハンガリー人であり、オーストリアのウィーン出身ではない。

(6) ウィーン・ミュージカルとフランスのスペクタクル・ミュージカルとの違い

メガ・ミュージカルやウィーン・ミュージカルにおいても、ブロードウェイ・ミュージカルと同様に作詞家・作曲家が常にチームを組んで、共同作業で作品を作っている。物語 (台詞) と音楽の関係性に違いはあっても、そこには特定の一人の作者から生み出される物語と音楽の緊密な一体感・完結した作品世界というものがあった。

しかしフランスのスペクタクル・ミュージカルの作品群には、複数の作曲家が作品製作に係るケースが多く、そこでは作品世界の音楽的完結性は問題とされていない。さらにブロードウェイにおけるリチャード・ロジャース、ステイーブン・ソンドハイム、ロンドン発のメガ・ミュージカルにおけるアンドリュー・ロイド・ウェバー、ウィーン・ミュージカルにおけるシルヴェスター・リーヴァイなど、ミュージカル創作を牽引する作曲家が存在せず、あくまでもプロデューサー主導である点にも他の国との違いがある。また視覚面でのスペクタクル性が非常に重視され、物語性や歌詞の整合性も希薄である場合が多い。時には時系列も無視される。『1789』におけるマリー・アントワネットのあるナンバーでは、歌われる場面は革命勃発時であるにもかかわらず、歌詞ではその後ギロチンで処刑されるまでの彼女の運命が語られる。

さらにブロードウェイ・ミュージカルでは原則となっている、歌・ダンス・演技の三位一体はさほど重視されず、むしろ歌う人と踊る人の分業が通例となっている。

総じてフランスのスペクタクル・ミュージカルは、音楽劇の一ジャンルというより、物語設定を持ち、それに応じた衣装を纏ったコンサートないしはショーに近いものと言えるのかもしれない⁽¹⁶⁾。

8. 1990年代以降のブロードウェイ・ミュージカル

90年代半ば以降、バブルの終焉後ロンドン発のメガ・ミュージカルはその勢いを失った。一方、ブロードウェイは、新たな時代を迎える。『美女と野獣』(Beauty and the Beast 1994) や『ライオンキング』(The Lion King 1997) に代表されるディズニー・ミュージカルや『レント』(Rent 1996) などのヒット作品の誕生およびそれに伴う劇場街の治安の回復によって、ブロードウェイは再び活気づく。しかしディズニー・ミュージカルもまた、視覚性に訴える作品作りである点でメガ・ミュージカルと共通点を持つ。またジュークボックス・ミュージカル、カタログ・ミュージカルと呼ばれる、既成のヒット曲によって構成されたミュージカルのヒット(『ジャージーボーイズ』(Jersey Boys 2005)、『ビューティフル』(Beautiful 2013) など)も目立つ。しかし、ブロードウェイ・ミュージカルの特徴ともいえる姿勢、つまり現代を描く演劇であろうとするスタンス、社会批判的視点は健在である。

『レント』(Rent)

作詞・作曲・脚本：ジョナサン・ラーソン ((Jonathan Larson 1960-1996)

1830-31年のパリ・カルチエラタンを舞台に貧しい芸術家たちを描いた、ブッチャーニのオペラ『ラ・ボエーム』のストーリーを下敷きに、1989-90年のニューヨーク・イーストヴィレッジに住む芸術家志望の若者たちの姿、そしてエイズで若

(16) ちなみに『1789』が日本で上演された際には、日本の観客の嗜好に合わせて、物語性を補強し、主人公の恋人たちを中心に据えるべく脚本は改変されている。上演に当たっては、潤色とうたわれている。

くして死んでいく人々の生き方、苦悩と喜びを綴ったミュージカルである。なお表題の「レント」は家賃という意味で、家賃の支払いにも困っている芸術家志望の若者の生活状況を表している。1996年2月13日、オフブロードウェイのニューヨーク・シアター・ワークショップで初演。大成功のうちに同年4月29日、ブロードウェイのネグランド劇場に舞台を移して商業公演が始まった。その後12年4カ月で連続上演5140回という、歴代7位（現在は8位）のロングラン公演を記録、2008年9月7日にその幕を下ろした。2005年には映画化。日本初演は1998年。以後たびたび再演され、ブロードウェイからの来日公演も多い。

9. マーケットとしてのアジア圏、国境を越えるミュージカル製作

日本におけるミュージカル上演、ミュージカル創造については残念ながら時間の関係等もあり、詳しく語ることはできない。しかし現在の日本におけるミュージカルをめぐる状況のなかで、これまでのように海外から作品を輸入するのみではなく、日本のオリジナル作品を輸出したいという流れが目立ってきていることは注目に値する。宝塚歌劇団は積極的に海外、特にアジア圏における公演、ライブ・ビューイングに乗り出している。また2.5次元ミュージカルも日本の文化コンテンツとして非常に注目を浴びており、海外公演にも積極的である。また日本人による脚本と海外の作曲家の組み合わせによるミュージカル製作も近年多く見られる現象である⁽¹⁷⁾。この場合は企画段階から、海外（特にアジア圏）への進出が想定されていることが多い。

日本におけるミュージカル上演において、韓国人キャストが見られることも近年の現象であろう。韓国は日本同様、英米ミュージカルの翻訳上演に以前から取り組んできた。近年、ウィーン・ミュージカルの上演等も非常に多い。さらに中劇場・小劇場における、現代韓国社会を描いたオリジナルミュージカルの上演も盛んである。最近ではミュージカル観劇を目的に韓国を訪れる日本人観光客が増えている。さらに『ブラックメリーポピンズ』（2014年日本初演）、『フランケンシュタイン』（2017年日本初演）などの韓国ミュージカルの日本における翻訳上演も近年盛んに行われている。

(17)『デス・ノート』、『王家の紋章』、『ひかりふる路』、『生きる』など。『デス・ノート』、『王家の紋章』はともに人気マンガが原作。『ひかりふる路』は宝塚歌劇団オリジナル作品でフランス革命の物語。『生きる』は黒澤明監督の映画『生きる』のミュージカル化。

10. 国際化の意味するもの

前項で述べた国際化は、必ずしも芸術創造の面から発想されたものではなく、商業面からの要請により発生してきた現象ではある。しかしミュージカルといえば、ブロードウェイから世界へ、というアメリカ経由の図式のみが支配的であった時代は過ぎ、様々な国が多様なルートによる国際化に乗り出していることは事実である。また統合ミュージカルがアメリカ近代演劇の延長線上にあることからくる限界もあろう。さらにアメリカのミュージカル研究書を繙くとき常に疑問に思う

のは、ミュージカルを語るときにブロードウェイ・ミュージカルのみしか想定していない論者の姿勢である。

だからといって、ブロードウェイ・ミュージカルの歴史、その取り組みが完全に価値を失ったとも思わない。現代の日本におけるミュージカル受容がスペクタクル性・非日常性の享受に傾きがちなこと、現代社会を描くという視点が希薄なことなど、個人的に思うところもある。同時代を描く新たな演劇形式を絶えず模索し続け、音楽と言語（台詞、物語）の緊張関係を保持しつつ挑戦を忘れないブロードウェイ・ミュージカルの姿勢からはやはりこれからも、われわれを魅了する作品が生み出されてくる可能性があると期待したい。