

氏名（本籍） トウ ジョウ ヤ エ 東 城 弥 恵（埼玉県）
 学位の種類 博 士（音 楽）
 学位記番号 博 音 第 39 号
 学位授与年月日 平成12年 3 月 24日
 学位論文等題目 <演奏曲目> 椿姫ハイライト
 <論 文> オペラにおける衣裳の問題

論文等審査委員

総合主査	東京芸術大学	助教授	（音楽学部）	多田羅 迪 夫
論文審査会（主査）	東京芸術大学	助教授	（音楽学部）	土 田 英三郎
（副査）	“	教 授	（ “ ）	野 田 暉 行
	“	“	（ “ ）	原 田 茂 生
	“	“	（ “ ）	鈴 木 寛 一子
	“	“	（ “ ）	峰 村 貞 子
	“	“	（ “ ）	三 林 輝 夫
	“	“	（ “ ）	實相寺 昭 雄
	“	助教授	（ “ ）	多田羅 迪 夫
	“	“	（ “ ）	伊 原 直 子
	“	“	（ “ ）	林 康 子
	“	“	（ “ ）	永 井 和 子
	“	非常勤講師	（ “ ）	渡 辺 園 子
演奏審査会（主査）	東京芸術大学	助教授	（音楽学部）	多田羅 迪 夫
（副査）	“	教 授	（ “ ）	原 田 茂 生
	“	“	（ “ ）	鈴 木 寛 一子
	“	“	（ “ ）	峰 村 貞 子
	“	“	（ “ ）	三 林 輝 夫
	“	“	（ “ ）	實相寺 昭 雄
	“	“	（ “ ）	伊 原 直 子
	“	“	（ “ ）	林 康 子
	“	“	（ “ ）	永 井 和 子

(論文内容の要旨)

オペラの舞台において「衣裳」は大変重要な働きをしている。ヴィットリオ・ファゴネ(Vittorio Fagone)は『音楽と視覚芸術における衣裳』のなかで、こう述べている。^{*1}「音楽と視覚芸術の関係が本質的で敏速なのは衣裳の決定のお陰である。衣裳はより総合的な視覚舞台装置の機能を果たす義務を負っている。まず第一に衣服として登場人物の存在や動作を強くはっきりと示さなくてはならない。舞台の決定に加わるいかなる芸術家もこの要求から逃れられない。」オペラ衣裳は、登場人物の衣服として人物像(性別、性格、階級、その他)を伝達し役の人物を明らかにする。音楽劇が持つドラマ進行や状況描写の時間的遅れをカバーする。^{*2}「表現のチャンスに衣裳は与える。衣裳の豪華さや派手さ、あるいは個性豊かな衣裳は登場を目立たせ、視覚的に高い音で、生彩ある音で音楽効果をも助ける。」このように重要視されながらも現在、オペラ衣裳を真正面から捉えた論考は大変少ない。歌手として私も演唱する自分自身をラップする衣裳にもかかわらず希薄な意識で衣裳と関わっている。オペラ歌手自らが着こなしの技術を体得することがまず重要である。

^{*3}「服飾美の担い手となり衣裳と共演者となることが必要」であり舞台上で音楽家として、と同時に装身者としてもその役割を果たさなければならない。着こなす技術やデザイナーの工夫については第二章で述べた。呼吸を確かに行っている背筋と胸筋の絶え間ない連動を妨げる、重さのある衣裳を避けることが第一で、ミラノ・スカラ座においても生理的な意味でまず留意している。歌う為の呼吸等についても論文中で図表を使い詳しく説明した。服飾史を研究するなかで判明したのだが、伝説的ソプラノ歌手、ジェニー・リンド(1820~1887)が歌唱の為に自ら考案した^{*4}ジェニー・リンド・コスチュームというドレスが当時の流行に逆らってシンプルでありながら一つの流行となったという事実をつきとめた。歌手も衣裳に対し真剣であった。オペラ歌手が服飾史に大きな影響を与えた姿が窺える。第一章ではオペラ衣裳の持つ特性と芸術性を様々な角度から述べた。事例は理解し易く、他節とも関連性が多い^{*5}コスチューム・マッシモを挙げた。対象はバロック時代以降のイタリア・オペラにおける女性役の衣裳である。なぜ女性役かというと服飾史上、男性の服飾がすべて女性の服飾になっていた時期が長く、装飾性も男性のものより女性の衣裳の方が多種多様であった為である。人物表現の対比を語る色彩やモチーフ、フォルムがみうけられた。時代考証を的確に行ったもの、又、モードや民族を雄弁に語り、モードまでも創造してしまう衣裳も存在するのである。生地やデザインによって象徴的な意味を見事に表現している衣裳もあったが、生地については長い伝統の中でミラノ・スカラ座では役の性格と貧富の差によってはっきりデザイナーが使い分けをする基準が存在した。オペラ衣裳を制作する衣裳工房では伝統的な職人技を駆使し、細かなパーツにまで誇りのある仕事をしていた。(全く昔か

*1 (Vittorio Fagone,) "Arte, costume e scena", in *La danza, il canto, l'abito-Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982* (Gillo Dorfles, Silvana editoriale, 1982, pp.30-41.), P.36

*2 (Giorgio S. Luso,) "Il costume: progetto, funzione, fattura," in *La danza, il canto, l'abito-Costumi del Teatro alla Scala 1947-1982* (Gillo Dorfles, Silvana editoriale, 1982, pp.82-105.), P.94

*3 堀修「服飾と芸術」(『服飾表現の位相』昭和堂, 1992年, 33~49頁), 44頁。

*4 当時は胴部を締めつけ、スカートを大きく膨らませるため輪骨入りパニエを着用(クリノリン・スタイル)が流行した。これに対し動作が楽な3段襷でスカートを自然に膨らませ胴部もシンプルなものがジェニー・リンド・コスチュームである。

*5 コスチューム・マッシモ(costume massimo)…コスチューム・ミニモに対する言葉で、豪華で、肌に直接着用するようなブラウス等とは異なる上着やドレスをいう。日本ではこの言葉の概念はあまり知られていない。

ら変わらない手作りの衣裳を制作する様子を論文中写真で示した)。デザイナーは経験による独自の定義を持っていて、自己満足やオペラグラスを意識して行うこともあるそうだがオペラ舞台で観るのに厚みを与える為のトリックや、多種多様な技術にトライしていた。デ・キリコが手掛けた『清教徒』のエルヴィラの衣裳(1993)^{*1}をとりあげたがキリコらしいペインティングの図柄でエルヴィラの素朴さを表現していて、キリコの芸術とオペラ衣裳の素晴らしいコラボレーションをみた。これは、ファッションにおけるイヴサンローランのモンドリアン・ルック(1965)に先駆けており、時代的にみてオペラの舞台で服飾と画家とのコラボレーションが提案され一般の服飾に影響を与えたとみることができる^{*2}。19世紀末～20世紀初頭のスカラ座のオペラ衣裳の中にジャポニズムの影響がみられるものもあった。「用」に根ざしていてもオペラ衣裳は充分に美の契機を併せ持った芸術としての服飾であった。第三章ではヴェルディ作曲『椿姫』のヴィオレッタの衣裳をとりあげたが、それはこの作品がリアリズムの色彩が濃く、作曲者自身も衣裳に対し並々ならぬ思い入れをした為である。音楽のリアリズムを意識下で補おうとビジュアルな表現にもこだわった、とみることできる。初演当時、ヴェルディが「現代の衣裳」を要求したことは革命的なことだったのである。原作での服飾表現もすべてピックアップして論じた。

又我が国のオペラ衣裳について、これからの課題(予算等)は沢山ある。オペラ衣裳の文化的意義は大きく、これからも再考されていくことを望む。これが総合芸術オペラが社会により受容されていく道の一つである。

※1 公的なイタリアの劇場で初めてオペラ衣裳をアーティストが制作した公演

※2 一方で、オペラ衣裳の伝統的価値を呼びさます、という価値もスカラ座では重要視しており現在でもむやみに奇をてらった演出に全面的に従う衣裳はタブーとしている。