

ロルツィングによる二つの上演禁止オペラ
 — 《ポーランド人とその子供》と《アンドレーアス・ホーファー》について —
Zwei verbotene Opern von Lortzing
 — Zu «Der Pole und sein Kind» und «Andreas Hofer» —

長谷川 悦朗
 HASEGAWA Etsuro

ロルツィングはその半世紀の生涯で20近いオペラ作品を残したが、若年期に試みた一幕もの五つのうち《ポーランド人とその子供》と《アンドレーアス・ホーファー》の二つは上演禁止命令を受けた点で共通する。しかし、ドイツ語圏三月前期の検閲という問題圏から一旦離れて両作品を対比すると、後年にオペラ台本作家兼作曲家として大成することになる彼の習作の中にもその才能の萌芽が垣間見えてくる。それぞれの劇中中心人物であるレートリヒとホーファーという個人と、それぞれの劇中の無辜で敬虔な民衆として描出される集団とがいずれも世界観を共有している点に共通点が見出される。また、含意する方向性は微妙に異なるにせよ両作品に共通する鍵概念としての「祖国」という単語が重層的な性格を有する点でも類似している。さらに、頂上から遠望すれば過去や未来も見通せるかのような象徴的な「丘」の現前においても両作品は類縁関係にあることが判明するのである。

キーワード：上演禁止、三月前期、信仰心、祖国、民衆描写

序. 若年期の一幕もののオペラ

グスタフ・アルベルト・ロルツィング（1801-1851）はその半世紀の生涯で20近いオペラ作品を残したが、1833年に拠点を移すことになるライプツィヒで本格的な三幕オペラを次々と完成させてゆく充実の時代を迎える以前に活躍していたデトモルトでは、むしろ俳優兼歌手として劇場出演することに重心を置きながら、駆け出しのオペラ創作者として習作を試みる立場に過ぎなかった。彼の処女作に相当する「一幕のオペラ」と銘打たれた《ヤニーナのアリ・パシャ》（1828年初演、以下《アリ・パシャ》と略記）は、デトモルト時代よりもさらに以前にケルン劇場との契約下で舞台に立ち続けていた1823年頃に成立したものとみなされている⁽¹⁾。《アリ・パシャ》に続くオペラとしては1832年夏から翌1833年夏前までのわずか一年足らずの期間に四つの作品が相次いで成立してゆく。「一幕のリーダーシュピール（歌曲芝居）」としての《ポーランド人とその子供 別題：第四連隊の下士官》（1832年初演、以下《ポーランド人》と略記）⁽²⁾、「一幕のヴォードヴィル（風刺喜歌劇）」としての《クリスマスの晩 家庭生活からの軽妙な場面集》（同年初演）、「一幕のジングシュピール（歌唱芝居）」としての《アンドレーアス・ホーファー》（1853年初演、以下《ホーファー》と略記）⁽³⁾、同じく「一幕のジングシュピール（歌唱芝居）」としての《モーツァルトの生涯からの場面集》（1834年初演）である。もっとも、一気呵成に仕上げられた観のある四作品は、台本こそロルツィングが執筆していた一方、楽曲については作品によって多少の差こそあるものの、大部分が他の作曲家によるオペラなどから借用した旋律で構成されていたのであり、「パスティッチョ」方式と形容するのが妥当である。

しかし、新進気鋭のオペラ創作者にも早くも試練が襲いかかることになる。五つの一幕ものの作品のうち《ポーランド人》と《ホーファー》の二つに上演禁止命令が下されたのである。この事実は彼が1833年7月17日付書簡で両親に宛てて「《ポーランド人》がベルリンにおいて、《ホーファー》はヴィーンにおいて検閲によって抹消された」と報告している⁽⁴⁾通りである。題名が示唆するように《クリスマスの晩》と《モーツァルトの生涯からの情景》という二つの台本内容については、検閲とは無縁であろう完全に非政治的な性格のものであった一方、《アリ・パシャ》、《ポーランド人》、《ホーファー》という三つはいずれも政治的色彩の濃厚な作品である。三作

品のうち《アリ・パシャ》のみが上演禁止とならなかったのは、他の二作品が統治権力に対する民衆反乱という歴史上の事件を素材にしているのに対して、《アリ・パシャ》はイスラム世界からのキリスト教徒の救出という宗教間ないし文化間の緊張関係が主題であることが最大の要因であろう。彼の処女作オペラは台本面でも楽曲面でもモーツァルト作曲《後宮からの誘拐》(1782年初演)を直ちに想起させる模倣作品であった。また、1830年のパリ7月革命が勃発する以前に上演されていた上、新たな上演が計画されなかったことから検閲対象にも入らなかったという内情も推察される。

古今東西を問わず、あるいは娯楽か芸術かを問わず、文学であれば刊行、オペラや演劇であれば上演、映画であれば上映、美術であれば展示、という表現手段が政治権力によって禁止される場合、その根拠は明白に解明できるものから皆目見当がつかないものまで事例ごとに千差万別であろう。ロルツィングの二作品の場合、上演禁止の背景については先行研究においても一定程度は言及されてはいるものの、その詳細は解明されていない⁽⁵⁾のが実情である。また、ドイツ語圏三月前期における検閲の矛先はロルツィング作品に対してばかりでなく、演劇やオペラにとどまらない言語による表現媒体全般に向けられていたと言ってもいいほど先鋭化していたことも前提知識として踏まえておく必要がある。

検閲という問題圏を射程に入れつつ上演禁止命令を考察の出発点とした場合、しかしながら作品を成立させている少なからぬ諸要素が捨象されてしまうことが危惧される。本稿は上演禁止命令を受けた事実を共有する《ポーランド人》と《ホーファー》のそれぞれの台本を対比的に分析することを通じて、検閲という問題圏を念頭に置きながらも、政治的事件とは対極に位置するかのように見える民衆世界の描出に問題発見の鍵が潜んでいる可能性を探求する試みである。

I. リーダーシュピール《ポーランド人》

ロルツィングは1826年から7シーズンにわたって在籍したデトモルト宮廷劇場においてオペラでは約100の演目で、演劇では約200の演目で劇場に出演していたと伝えられている⁽⁶⁾。俳優兼歌手としての表現活動と並行して、オペラ創作活動も再開した時、これら膨大な舞台経験や作品知識が有効活用されたであろうことは容易に推定される。1825年に新築されたばかりのデトモルト宮廷劇場において演劇やオペラの上演が活発であったのは、それを保護奨励していたリッペ侯国君主レオポルト二世(1796-1851 在位1802-1851)の恩恵によるところが甚大であった。また、ロルツィングが相次いで小規模な一幕ものの創作を試みた背景を探求すると、現代の視点から見ると奇妙にも映りかねないが、デトモルト宮廷劇場における上演慣行として、本格的なオペラや演劇の他に、小一時間で完結する一幕もののオペラも観客から歓迎されていた⁽⁷⁾という事情が背景にあったことが判明する。彼が俳優兼歌手として出演した合計300前後の演目群には多数の小品も含まれていたことに疑問の余地は少ないであろう。この宮廷劇場はさらに、本拠地であるデトモルトのみならず、ミュンスター、バート・ピュルモン、オスナブリュックといった約100キロメートル圏内に位置する近隣諸都市でも公演する慣行があり、ロルツィング自身も各都市の劇場に出演していた。彼がケルン時代に完成させていた《アリ・パシャ》はドイツ北部のミュンスターで1828年2月1日に初演された後、同年4月中にオスナブリュックとデトモルトでも上演されており、3回の上演実績を連ねていた。

その後の彼は1829年に劇作家クリスティアン・ディートリヒ・グラッベ(1801-1836)が執筆した戯曲『ドン・ジュアンとファウスト』(1829年初演)のために序曲や間奏曲など一連の劇音楽を作曲したり、18世紀中葉にクリスティアン・フェーリクス・ヴァイセ(1726-1804)が完成させた台本にヨハン・アーダム・ヒラー(1728-1804)が作曲した《狩猟》(1770年初演)を新たに改作して1830年に初演したり、といったオペラ創作に近接する活動にも従事してゆくが、再びオペラ創作に立ち戻り、1832年からの四作品が成立してゆくのである。

デトモルトという拠点を得たロルツィングが俳優や歌手、そして新進のオペラ創作者として順調に滑り出して

いた一方、1830年にドイツ語圏の政治的、ひいては文化的な風向きが一変する事件が勃発する。7月革命は隣国フランスでの出来事であったが、その余波は隣国ドイツにも波及し、民衆の次元においても体制打破の機運が醸成された反面、この機運を抑圧しようとする体制側は文化活動に対して検閲強化という形式で対抗した。そして、その犠牲になったロルツィング作品のうち的一方が《ポーランド人》であった。

リーダーシュピール《ポーランド人》はロルツィングによる初期の五つの一幕もののうちで最も成功を収めた作品である。1832年10月11日にオスナブリュックで初演されると、ミュンスターでは副題の《第四連隊の下士官》という題名で、そして同年中にはブレーメンでも、さらに翌年1833年1月12日にはライプツィヒでも上演が実現したように、ドイツ語圏の複数の劇場にかけられた⁽⁸⁾。この当時のロルツィングがオペラ創作者としても一定程度の評価を獲得しつつあると自覚していたと仮定すると、検閲による介入はそれだけ一層意気消沈させられる出来事であったと推定される。彼はミュンスターから両親に宛てた1832年11月28日付書簡で「私の《ポーランド人》が当地で禁止された」と慨嘆している⁽⁹⁾。

《ポーランド人》の楽曲面に話題を移すと、ロルツィングが作曲した楽曲はわずか一曲のみであり、他はすべて他の作曲家による既存の旋律を再構成した「パステイッチョ」方式であった。一方、台本は彼本人が完成させたものであり、その主題は、ロシアによる圧政支配に苦しんでいたポーランドのワルシャワにおいて民衆蜂起が武力鎮圧された結果として、多数のポーランド人が避難民としてドイツ国内に流入していた時局に取材したものである。主筋としては、ポーランド人下士官ヤニッキーと6才の息子フランツィシェクという父子が消息不明となっていた妻にして母親であるマリーとの再会を果たすというプロットである。しかし、全18場から成り立つ台本において表題役であるヤニッキーとフランツィシェクが登場するのは、全体の半ばに差しかかる頃合いに相当する第11場である。一幕全体を通して場面転換は行われない上に、筋展開という観点からは、相互に相手が火災の犠牲になったものと思い込んでいる夫ヤニッキーと妻マリーという配偶者どうしが「裕福な小作人」ヘルマン・レートリヒ家において再会を果たすまでが描出されることになる。父子がレートリヒ家の屋敷前に到着してしまうと妻にして母親と再会するまでは短時間で進行してしまうため、作劇術上は父子の初登場が遅いものにも納得がゆく。もっとも、喜劇的作品としての常套手段でもあるが、主筋の他に脇筋も同時進行しているのであり、父子が登場するまでの時間は脇筋の展開に費やされている。その脇筋とはレートリヒ家に同居している従姉妹ヴィンケルマンと、彼女の恋人であり隣人でもある林務官クーゲラウフとの婚約が成立するまでの顛末である。

レートリヒ家の親族としては、従姉妹ヴィンケルマンの他にも、同じく彼の従兄弟ヤーコブが冒頭から登場するが、二人はふだんからレートリヒ家で同居している模様である。二人の台詞からはヴィンケルマンの方がヤーコブよりもかなり年上であることがわかるが、ほどなくして現れた林務官当人からは、街中で出くわした人物として6才の息子連れてギター演奏を通じた喜捨を乞いながら命脈をつないでいる「ポーランド人」(11)が立ち寄るかもしれない由が語られる。しかし、ポーランド人父子の登場前に舞台上に現れるのは、レートリヒの学校時代から大学時代にかけての友人である修士ヒラリウスである。筋展開のための大枠として、レートリヒの誕生日祝宴のために隣人たちのみならず旧友も来訪するという設定である。つまり、悲喜こもごも交錯するこの作品をそれでもなお喜劇的作品に分類できる根拠として、離散家族の再会に加えて、恋人同士の婚約、さらにそれらの実現を可能にする中心人物の誕生日祝宴、という三重の喜びが結末で祝福されることになるのである。

ここで、登場人物表においてレートリヒが「裕福な小作人」(2)と指定されている点にも注目しておく必要がある。「裕福な地主」あるいは「貧乏な小作人」であれば疑問の余地は少ないかもしれないが、「裕福」と「小作人」という組み合わせは違和感を抱かせかねない。しかし、舞台上の場面を指定したト書きの最後に「すべてのものが富裕さを示している。」(3)と明記されているように、その家屋敷の様態は彼を下層身分に位置づけることが適切ではないことを示唆している。妻の所在は不明であるものの子供がいないことを明言する彼が従姉妹ヴィンケルマンと従兄弟ヤーコブの二人のみならず、自らの素性を明かそうとしないマリーまでも同居させてい

ることと、19世紀前半当時において大学生活まで体験していることから、「小作人」という身分であるとしても広大な土地を借用している大規模農家として暮らしぶりにも余裕のある地元名士のような存在をむしろ想像すべきであろう。

さて、久しぶりの再会を果たした彼と修士ヒラリウスの二人の旧友は痛飲しながら若年期を懐古する会話を展開させるが、和気あいあいとした状況が一変するのは二人の会話に加わった林務官が「第四連隊の下士官」(20)と出会ったことを報告した直後に、突然マリーが奇声を挙げながら飛び出してゆく瞬間である。彼女は最終第19場で夫と息子に再会するまでは夫と息子が火災の犠牲になったと信じ込んでいるため、同じ「第四連隊」に所属していた元軍人が避難者としてドイツにきている事実を聞いて悲しみに居たたまれなくなったものと彼女の心境を推察することができる。その彼女の姿が見えなくなってから、他の登場人物も一旦全員が屋内へと退場した後でようやく登場するのがポーランド人父子である。

第12場はポーランド人父子、ヤニッキーとフランツィシェクの二人だけで展開する場面であるが、まずト書きに注目する必要がある。ヤニッキーは「義足」(24)を付けていると指定されており、第13場で彼自らがレートリヒに対して「銃撃されて身障者になった」(29)と説明するように、戦闘において片足を失った経緯が明らかになる。現代でこそ先進国において身障者の職業選択肢は拡大傾向にあるが、19世紀前半時点においては身障者の稼業はきわめて限定されていたであろうと推定される。

その直後の第13場では、自宅から出てきたレートリヒに対してヤニッキーが身の上を語ることになるが、ひとしきり傾聴していたレートリヒが最後に発する「貴方にはもしかしたら自由で幸福な祖国が笑いかけるよ」(35)という台詞が暗示的である。この時点でレートリヒはポーランド人父子が一縷の可能性を信じてマリーの係累を探し求めてきた訪問先で再会する相手こそがマリーに他ならないことを確信したのである。その後の彼は離散家族の再会をお膳立てするべく彼女を再登場させる機会を見計らいながら、農民たちと隣人たちが勢ぞろいした最終第18場によりやく大団円を具現させるのである。

II. ジングシュピール《ホーファー》

《ポーランド人》台本が歴史的事件を背景にしつつも、ポーランド人離散家族の再会という主筋を架空の人物であるヤニッキー、フランツィシェク、マリーという三人に仮託していたのに対して、もう一方の上演禁止作品である《ホーファー》は、アンドレアス・ホーファー(1767-1810)という歴史上の実在人物が表題役であるため、まず史実との照応を確認しておく必要がある。ロルツィングは後年に完成させるオペラ《ハンス・ザックス》(1840年初演)でもハンス・ザックス(1494-1576)という実在人物を登場させている。ザックスの方がホーファーよりも時代的には三世紀近く古いものの、ヴァーグナー楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》(1869年初演)での造形化に加えて、謝肉祭劇作家としての業績も相まって知名度が高い一方、ホーファーの場合には補足説明が必要であろう。彼は飲食店を兼ねた宿屋の主人に過ぎなかったが、ティロル抵抗運動の指導者として担ぎ出されると民兵軍を率いて勇敢に闘った郷土の英雄として位置づけられることが多い。現在イタリアとオーストリアの二国にまたがる「ティロル」地方は1806年以降バイエルン王国の支配下に置かれ圧政に苦しんでいた。オペラの時間設定として台本には「1809年10月14日に署名されたヴィーン講和の後」(20)と明記されている。「ヴィーン講和」とは別名「シェンブレン講和」とも呼称されるものであるが、約束通りには履行されなかったためにホーファー率いるティロル民兵軍が再び挙兵するも1809年11月1日に最終的な敗北を喫してしまう。その後彼自身は、バイエルン軍と連合していたフランス軍によって身柄拘束されて最終的には銃殺刑という非業の最期を遂げるのである。史実の時間軸と照合すると、作品内の時間は1809年10月14日から同月末までの2週間ほどの期間に設定されている計算になり、作中の「停戦以来」(33)という台詞もそれを裏付けるものとなる。なお、1789年に結婚した彼と妻との間には、早世した2人を含めて7人の子供が生まれたと伝えられている。ところが、作

品中ではホーファーの娘エルゼの婚約祝宴のために近隣住民のみならず彼の友人、知人も遠方から参集する設定になっているものの、登場する家族としては父、母、娘の三人のみであるため、エルゼがあたかも一人っ子であるかのような印象を与える。その反面、ティロルの将来を憂慮しつつホーファーに再度の武装蜂起をけしかける取り巻きたちの中であって、妻ゲルトラウトと娘エルゼの二人だけが家庭人アンドレアスに迫る危険を気づかう存在であり、この二人の言動からは一家三人の紐帯の強さが際立たせられる。それと同時に、オペラの中で経過する半日はどが束の間の安息に過ぎず、わずか数日後には一家の大黒柱が出陣したまま二度と帰宅することのない史実を知る観客にとって家庭的側面の描写には感情移入せざるを得ないであろう。

さて、オペラ《ホーファー》の筋展開に、ティロル民兵軍の蜂起という歴史的事件の勃発を予想していると拍子抜けすることになる。時間経過としては、第1場ト書きで「朝である。」(21)と明示されているが、その後劇中で日没を迎えることはないため、舞台上で経過するのは日中の数時間程度であろう。幕開けとともに「農民たちと女たちと男たち」から成る合唱が一日の労働に向かう氣勢を歌い上げながら散会してゆくと、ふだんからホーファー家で生活しているものとみなされる顔ぶれが次々と姿を見せる。妻ゲルトラウトと娘エルゼの二人から始まり、その後フランツ・ガシュタイガーが自らと同じ立場であるヨハネス・ゼルマイアーについて苦言を呈していると、そこにヨハネス本人が登場する。フランツとヨハネスの二人は登場人物表では「ホーファーの家の中にいる」(20)と指定されているのみであるが、劇中でフランツは「職人」(23)と呼ばけられていることから、二人とも宿屋に住み込んで職業経験を積み重ねている使用人であると推定される。なお、作中にはホーファーの稼業も史実通り宿屋主人であることを示唆する台詞が散見される。二人の使用人のうち素性の不明なヨハネスは、《ポーランド人》で幕切れまで素性不明であったマリーとは異なり、周囲からは不気味な存在として遠ざけられており、同居するフランツとホーファー妻子の三人にも警戒心を抱かせている。

ホーファーの登場とともに第5場となるが、表題役の登場は《ポーランド人》で父子が全体の半ばほどでようやく登場したのと比べて格段に早い。彼は妻子に向かって「密偵」(27)が潜んでいる噂を耳にした旨を伝えたと、ヨハネスがその単語に敏感に反応したのに対して「賭博と酒宴」(27)に耽る生活態度を改善するよう叱責する。ここで、ホーファーは注目すべき台詞を発する。„Mich dürestet. わたしは渴く“(28)という二単語のみの短文は、現代ドイツ語とは異なる古風な言い回しであるにとどまらず、ヨハネ黙示録で十字架に架けられたイエス・キリストが唯一発した言葉でもある。後年にリヒャルト・ヴァーグナー(1813-1883)も楽劇《神々の黄昏》(1876年初演)において殺害される直前の英雄ジークフリートに同じ短文を歌唱させている。《ホーファー》に戻ると、この台詞をキリストになぞらえられたホーファーが発することによって観客に暗示されるのは、彼自身の最期に近いことと、集団を代表して処刑された死後には神格化されてゆくことであろう。

その直後にヨハネスから内密に伝えたいことがある旨を伝えられたホーファーは他の三人を建物内に入らせるため舞台上には二人だけが居残る。ヨハネスは唐突に「逃げてください。」(30)と三度訴えるが、相手が真剣に受け止めないため断念して退場してゆく。一人残ったホーファーはヨハネスの態度を怪訝に思う内容の独白をしてから独唱するが、その歌詞の中には劇中で初めて登場する単語として「祖国」がある。

私は逃げないぞ、私は同志たちに忠実であり続けるぞ、
 彼らも喜んで私に同じ誓いを立ててくれるのだから。
 彼らは偽善者ではない、彼らは常に見た目通りの人々なのだ、
 この忠誠心は災厄の時に試されるだけなのだ。

父親としての甘美な喜びと同じく夫としての甘美な喜びも、
 断ちがたい絆として私をつなぎ留めている、

それゆえ私はお前から分かれることはできない、
我が愛する高貴な祖国よ。

私は逃げないぞ、私は危難に立ち向かう、
バイエルン人が軍勢によって我々を脅かす危難に。
私は大胆にもわが勇敢な部隊に賭けている、
重圧をかけられた者たちには神が支援を与えてくれるのだ。

彼らが被る不当な苦難は私のせいだ、
私はまず蜂起へと促す我が手を上げる、
それゆえ私は金輪際お前から分かれることはないのだ、
我が愛する高貴な祖国よ。
(31-32)

この箇所での「祖国」を一義的に解釈することは困難であろう。ティロルという狭い地方を指すのか、オーストリアという広い国家を指すのかは判別できない。しかし、「祖国」という単語が次に登場する第8場において、登場人物表では「蜂起首謀者」と指定されているヨーゼフ・シュベックバッハーとホーファーの二重唱の歌詞と対比すると、ホーファー独唱の「祖国」とは「ティロル」を指示している可能性が高いことが推定される。注目に値するのは二重唱での「皇帝と神と祖国のために」(37)という歌詞であり、オーストリア「皇帝」と「祖国」が同列に並んでいるのに対して、ホーファー独唱では「同志たち」の延長上に「祖国」が位置づけられているため、彼にとっての「祖国」とはティロルという郷土の意味で解釈するのが適切であろう。

二人の民兵指導者が再蜂起を誓い合う緊迫した場面の直後、ヨアヒム神父が「ホーファーの友人」(20)であるペーター・マイアーとペーター・ケムナーターの二人を連れて登場する第9場で、一転して今度は酒宴が始まる展開は奇妙にも見える。第10場でホーファーの娘エルゼが「ワインとグラスを運んでくる。」(43)と、男性たちは乾杯するが、ただ一人エルゼだけは「コンラートの到着が遅れている」(47)不安を吐露する。浮足立った雰囲気が一変するのは、第13場であり、文盲のフランツ・ガシュタイガーが手元に届いた手紙を神父ヨアヒムに代読させる時である。この手紙は「ゲオルク・ドネイ宛て」(50)であるが、直後に登場した本人が「ヨハンネス・ゼルマイアー」は偽名であり、本名は「ゲオルク・ドネイ」である真相を明かし、自身がスパイとなってバイエルン軍と内通した理由を「復讐と誘惑」(53)と弁明する。ところが、その後の第18場で集落に接近しつつある集団がバイエルン軍ではなく、射撃兵部隊を率いた花婿コンラート・アイゼンシュテッケンであることがわかると、一同の緊張は一気に歓喜へと転換する。コンラートはティロル地方を支援する声明を記した皇帝からの書簡を義理の父親に手渡すと、受け取ったホーファーは皇帝への忠誠を誓い、続いて一同も皇帝を讃嘆する合唱で幕切れとなる。

Ⅲ. 二つの「祖国」と民衆描写

二つの作品の台本内容を対比させることによって、両者に共通する鍵概念の一つが「祖国」であることが浮き彫りになりつつある。再び《ポーランド人》を参照すると、第13場でレートリヒがヤニッキーに対して「自由で幸福な祖国が笑いかける」ことを示唆した箇所は既述した通りであるが、その場面に先立つ第11場の父子二人だけの対話の中にも「祖国」が登場していた。息子フランツィシェクが発した「いったい祖国って何？」(25)という質問に対する父親ヤニッキーの返答は次の通りである。

それはその人が生まれた国であり、よい子が両親を愛するのと同じようにその人が愛する国であり、美しい林檎と花々が生育する国であり、楽しく満ち足りた気持ちでいることのできる国のことだよ。(中略) ああ、私にはもはや祖国がないのだ。(25)

さらに、ヤニッキーによる直後の歌曲では「神聖な祖国が失われた」(28) ことが慨嘆され、そこでは「ポーランド国」(28) も名指しされる。この時点で彼にとっての「祖国」とは「ポーランド」に他ならないことが明白である。ところが、その後レートリヒと二人だけで対話する第13場でヤニッキーが自らの半生について物語るくだりに注目すべき情報が含まれている。彼は「私の父は生まれがドイツ人であった(中略)。私はドイツ人と結婚した。」(32) と告白するように、彼の母親の出自は不明であるものの彼は父親からドイツ人の血を半ばひいている上に配偶者マリーもドイツ人である事実が明らかになる。つまり、ドイツ人を父親に持つヤニッキーとドイツ人であるマリーとの間に生まれた息子フランツィシェクはドイツ人の血筋を4分の3ひいている計算になる。ヤニッキーの「生まれた国」としての「祖国」定義に従えば、ポーランド生まれであるヤニッキーとフランツィシェクにとっての「祖国」はポーランドであるが、レートリヒ一家の暮らす街を出生地とするマリーの「祖国」はドイツとなる。その意味においてレートリヒがヤニッキーに向かって「そなたには間もなく自由で幸福な祖国が笑いかけるよ。」(35) と語りかける時、彼は一家三人の「自由で幸福な祖国」が当面はドイツとなることを示唆しているという解釈も可能となる。ヤニッキーにとって「祖国」はポーランド以外に考えられなかったとしても、同国は再会できた一家三人が直ちに帰国できる情勢にないことは史実が示す通りであり、幕切れ後の彼らが「自由で幸福な祖国」としてのドイツ領内で新たな生活を開始することが予想されるのである。

《ポーランド人》における「祖国」は必ずしも一国に限定されるものではない意味合いであることがわかるが、《ホーファー》における「祖国」も同様に一義的ではなかった。ホーファー独唱での「祖国」とはどちらかと言うとティロルに限定されていたのに対して、彼とシュベックバッハーとの二重唱ではオーストリア国家までを意味していたのである。それではホーファーにとっても「祖国」とはティロルのみならずオーストリア全体へと柔軟に拡大解釈され得る存在であろうか。彼の台詞及び歌詞において注目すべきは、「祖国」という単語と、「皇帝」及び「オーストリア」という単語とが同時に用いられることはない事実である。つまり、彼にとっての「祖国」に限ってはオーストリア全体でなく、ティロルという郷土を指示すると解釈するべきである。

このように「祖国」という単語の重層的性格は両オペラに共通する要素の一つであるが、《ポーランド人》では離散家族の再会を媒介するレートリヒ、《ホーファー》ではホーファー、という二人の中心人物にとっての「祖国」愛の源泉となる因子として劇中に登場するのは民衆であろう。いずれの作品においても民衆世界の描写の中に問題発見の鍵が潜んでいる可能性が高いと予想される。

登場人物表を一瞥した時、ロルツィング作品にとどまらず圧倒的大多数のオペラに共通する特徴であろうが、その末尾に記載された集団が劇中では「合唱」として登場するのであり、それは両作品にも該当する。《ポーランド人》では「男女の農民たち。」であり、《ホーファー》では「農民たち。射撃兵たち。」であるが、後者において「射撃兵たち」は最終19場でようやく登場するに過ぎない。ロルツィングが後年に完成させてゆく喜劇的三幕オペラの多くでも常套手段となつてゆく手法であるが、「合唱」としての民衆集団は両作品とも冒頭から登場する。「合唱」による幕開けに注目すると、ト書きの中で舞台装置を指定する記述も両作品で驚くほど似通っていることに気づかされる。舞台上に設置される大道具・小道具として共通するのは、一軒の居住用家屋、一つのテーブル、複数の椅子の3アイテムであり、また、いずれも後景に形作られている丘は、その上に立つ人物が遠望するための装置であり、《ホーファー》では早くも冒頭場面でエルゼがその丘の上から到着が遅れている恋人コンラートの姿が見えないか探している。そして、幕開け時に「合唱」として舞台上に参集している農民たちには、微細な差異こそあるものの、担う機能は概ね類似している。彼らは、《ポーランド人》ではレートリヒの誕

生日祝宴のための飾り付けに従事しながら「合唱」するのに対して、《ホーファー》では既述したように時間帯が「朝である。」(21)と指定されている通り、その日の労働へと赴く氣勢を「合唱」歌詞中で表明する。幕開け時の合唱を終えると速やかに退場してゆく点も両方の集団に共通している。その後、農民たちが再登場するタイミングは一見すると対照的である。全18場から構成される《ポーランド人》では最終の第18場で「農民たちと隣人たちが真ん中から晴れ着を着て登場して来る。」(40)のに対して、全19場から構成される《ホーファー》では終盤に差しかかる頃合いに相当する第12場から幕切れまで「ティロル人たち」(47)の合唱が舞台上に留まり続ける。しかしながら、《ポーランド人》においてレートリヒの誕生祝宴のために再登場した人々は、離散家族の再会の瞬間を他の中心人物たちとともに目撃する点において、《ホーファー》においてバイエルン軍の接近が予想されるとともに高まった緊張が一気に歓喜へと転換するのを同時体験するのと似通っている。

それでもなお「合唱」としての彼ら「農民たち」は筋展開に介入することはない傍観者である。《ポーランド人》でヤニッキーに先導された幕切れ「合唱」の歌詞は次の通りある。

神がそなたらの足を向かわせてくれて
 ここでそなたらが再会できたのだとしたら、
 神の御手がそなたらを導いてくれるのだ、
 いつの日か祖国へと。
 (46)

距離的にも精神的にも遠方にある「祖国」帰還への希望を歌い上げながら、神の加護に対する謝意が表明されている。この「神」に注目すると、驚嘆すべきことにこの単語は《ポーランド人》においては第12場に至るまでほとんど発せられることがなかったものの、第12場以降になると頻繁に台詞と歌詞に登場するようになる。そして、その発話主体はレートリヒであり、彼はポーランド人父子と素性不明のマリーが離散家族であることを見破った唯一の人物であり、三人が対面するまでの彼の台詞には「神」が頻出するようになる。そして、実際に三人が再会を果たした後にも「神」や「摂理」(44)が口々にのぼることとなり、幕切れ「合唱」へと連結してゆくのである。

「神」という単語の現れ方を手がかりにすると、《ポーランド人》においては奇跡的出来事を目撃した人々により信仰心が呼び覚まされるという見立ても可能である。それでもやはり、彼らは日頃は無自覚であったとしても信仰心を保持していたからこそ潜在意識の中から「神」という言葉が顕在化してきたのであろうと解釈すべきである。他方、《ホーファー》における「神」の位置価値を参照した場合、「神」は絶えず顕在化しているかのようである。換言すると《ホーファー》は「神」の遍在を強烈に意識させる作品である。

《ホーファー》の幕開け合唱では三度も「父なる神」(21)への呼びかけがあり、日々の労働に向かう支えとなるのが信仰心であることが表明される。「神」という単語は農民たちが退場した後も登場人物たちの台詞や歌詞に頻出するが、第9場で登場したまま幕切れまで舞台上に留まることになる神父ヨアヒムの存在によって、信仰心は視覚的にも現前化される。ホーファー自身も、拘留を解かれた友人マイアーが帰着する途中のティロル地方の各地で見聞した被害状況についての報告を聞いた時には、「主よ、彼らは人間なのか、信心を持ったキリスト教徒なのか？」(39)という台詞で敵味方の違いを信仰心に帰する敬虔さを示す。さらに、最終第19場でようやく到着したコンラートもまた、ホーファーに向かって「父上、感謝を受け取るのは私ではありません。慈悲深い摂理があなたの頭上から愚行をお逸らしになったのです。」(57)と陰謀が失敗した根拠を「摂理」に帰している。こうして、一同は幕切れ合唱において、「神」への感謝を伝えるとともに、オーストリア皇帝フランツにも神の加護があることを祈念するのである。

このように、両作品とも民衆と中心人物が世界観を共有していることを確認できたが、あらためて両作品の登

場人物を整理しておきたい。後年のロルツィング作品のほぼすべてに引き継がれる特徴として、社会階層としては下位に位置する民衆が主要人物の外枠を形成している。一方、中心人物に焦点を当てると《ポーランド人》では後半にのみ登場する表題役のヤニッキーに対して、彼を庇護しつつ離散家族の再会を媒介することになる「裕福な小作人」レートリヒも、《ホーファー》のホーファーも決して上位の社会階層に属する人物ではない。上位の社会階層に属するのは舞台上の人々にとっての不可視の敵であるが、《ポーランド人》のロシア軍、《ホーファー》のバイエルン軍及びフランス軍はいずれも舞台上には登場しない。あらためて場面設定を想起すると、舞台上に設置される一軒の居住用家屋、一つのテーブル、複数の椅子、という両作品に共通するアイテムは下層の民衆世界の提喻であるという見立てが可能となる。他方、やはり両作品に共通する「丘」の場合、密閉された谷あいの地形を象徴するものであると同時に、その上に立つ人が遠望するものでもあった。日常の生活空間に隣り合う丘であれば肉眼で確認できる範囲はきわめて限定されるであろう。《ポーランド人》では父子が後にしてきたポーランド、《ホーファー》では迫りくるバイエルン軍を舞台上の丘から視認することは現実的ではないであろう。しかし、舞台用語で「塔の上からの検分」とも和訳される、舞台外の出来事を高所に位置する人物が登場人物たちと観客に向かって伝達するための技法としてのみ丘の役割を解釈する必要はない。両作品の「丘」を空間的な装置としてではなく時間軸を媒介する象徴的存在として解釈すると、その上からは過去のみならず未来も遠望できる可能性が開けてくる。具体的に「丘」の上から遠望できるのは、《ポーランド人》では父子が後にしたもの、一家三人が帰国願望を抱き続けることになるポーランド、《ホーファー》では過去には一旦撃退したもの、やがて再び迫りくるバイエルン軍、さらには彼を身柄拘束するフランス軍であろう。

結。「祖国」の「丘」からの遠望

ロルツィングが残した20近いオペラ作品のうち上演禁止命令を受けた共通点を有する《ポーランド人》と《ホーファー》について、検閲という問題圏から一旦離れて両作品を対比すると、後年にオペラ台本作家兼作曲家として大成することになる彼の習作の中にもその才能の萌芽が垣間見えている。いずれの作品にとっても鍵概念である「祖国」という単語の重層的性格が明らかになるとともに、レートリヒとホーファーにとっての「祖国」愛の源泉である民衆世界の描写の共通性も判明した。また、無辜で敬虔な民衆からは二人の中心人物を逆照射することも可能となった。さらに、政治的事件を背景に有する両作品は、その頂上に立った場合には過去や未来までも遠望できるかのような象徴的装置として「丘」が現前している点でも類縁関係にあるのである。

二つの作品を検閲が上演禁止にした明確な根拠は解明されていないし、検閲官が両作品を精読していたのかどうかも不透明なままである。両作品とも舞台上に歴史上の政治的事件が展開することはない。しかし、ドイツ語圏三月前期当時に舞台上演が実現していたと仮定した場合、劇場観客は現実事件を台詞や歌詞の端々から想起するだけでなく、舞台上の後景に見える「丘」のさらに後方に浮かび上がるものを幻視し続けることになっていたであろう。

註

(1) Verzeichnis der Werke von Lortzing, S. 34

(2) 台本テキストとして使用したのはアメリカ合衆国議会図書館がWEBサイトに公開している以下の文献 (<https://www.loc.gov/item/2010662088/> 最終閲覧日: 2020年9月16日) であり、引用箇所直後の括弧内に同書からの頁番号を付す。

Der Pole und sein Kind oder Der Feldwebel vom 4. Regiment. Liederspiel in 1 Act.

(3) 台本テキストとして使用したのは以下の文献であり、引用箇所直後の括弧内に同書からの頁番号を付す。

Andreas Hofer. Singspiel in einem Act von Albert Lortzing hrsg. im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft von

Irmlind Capelle. Leipzig(Leipziger Universitätsverlag) 2014.

(4) Briefe, S. 61

(5) Schirmag, S. 69ff.

Fischer, S. 70ff.

Lodemann, S. 91ff.

(6) Lodemann, S. 73

(7) Fischer, S. 58.

(8) Lodemann, S. 91

(9) Briefe, S. 42

参考文献

Capelle, Irmlind: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing*. Köln(Studio Verlag) 1994.

Lortzing, Albert: *Sämliche Briefe*. Hrsg. Von Irmlind Capelle. Historisch-kritische Ausgabe. Kassel(Bärenreiter) 1995.

Schirmag, Heinz: *Albert Lortzing. Glanz und Elend eines Künstlerlebens*. Berlin (Henschel) 1995.

Petra Fischer: *Vormärz und Zeitbürgertum. G. A. Lortzings Operntexte. Eine Monographie*. Stuttgart (Metzler)1996.

Lodemann, Jürgern: *Lortzing. Gaukler und Musiker. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumslieblings, Familienvaters und komisch tragischen Spielopernweltmeisters aus Berlin*. Göttingen (Steidl) 2000.