

# オペラ・ブッフアからアメリカ的ミュージカルへ

## —『メリー・ウイドウ』とロジャースとハマースタイン2世—

高橋 義人

### 要 旨

建国以来の歴史が浅く「新しい国」であったアメリカには、20世紀に入ってから「アメリカ音楽文化」と呼べるようなものがまだわずかしか存在していなかった。アメリカを政治的にのみならず文化的にも「大国」にするために、アメリカ独自の音楽文化を育てることは喫緊の課題だった。その契機のひとつをなしたのが、レハールのオペレッタ『メリー・ウイドウ』のアメリカ上演(1906年)だった。その爆発的人気をもとに、1934年、『メリー・ウイドウ』はエルンスト・ルビッチ監督によって映画化され、オペレッタのアメリカ化が行われた。本稿は、18世紀前半のイタリアにおけるオペラ・ブッフアから、19世紀後半～20世紀初頭のヴィーンにおけるオペレッタを経て、20世紀半ばに与えられたアメリカでミュージカルが誕生するまでの喜歌劇の歴史をたどりつつ、アメリカン・ミュージカルに与えられた課題を探る。

〔キーワード〕 ミュージカル、オペレッタ、オペラ・ブッフア、メリー・ウイドウ、アメリカ文化

### 1

人間は笑いがなければ生きられない。能というシリアスな劇に対して狂言という滑稽味のある劇があるように、悲劇に対して喜劇があるように、新劇に対して吉本新喜劇や松竹新喜劇があるように、オペラ・セリアに対してはオペラ・ブッフアがある。能と能のあいだで狂言が演じられるように、18世紀前半のイタリアでは、オペラ・セリアの添え物として往々にしてインテルメッツォ(短い喜歌劇)やオペラ・ブッフア(もう少し長い道化歌劇)が上演された。インテルメッツォが、ペルゴレージの『奥様は女中』を除いて傑作に恵まれず、やがて衰退していったのに対し、オペラ・ブッフアのほうは逆にますます発展していった。オペラ・セリア(正歌劇)は宮廷や王侯貴族のためのオペラ、オペラ・ブッフア(道化歌劇)は一般の市民社会を描くものだった。オペラ・セリアの「セリア」とは「シリアス」という意味、他方、オペラ・ブッフアの「ブッフア」とは「滑稽な」という意味である。人間はもともと愚かである。その愚かな人間の営みをシニカルながらも暖かい眼で描いているのがオペラ・ブッフアである。

能と能のあいだに狂言が、オペラの幕と幕のあいだにインテルメッツォやオペラ・ブッフアがあったのは、おそらく観客の身体的欲求にもとづいたものだった。観客は長時間深刻な場面を凝視しているのに耐えられない。東日本大震災が起きてから間もなく、吉本新喜劇のお笑い芸人たちが被災地を慰問に訪れたことがあった。「こんなときにお笑いなんて不謹慎だ」「ここをどこだと思っているんだ」と怒鳴られるのを覚悟していたが、被災者たちは涙を流して喜んでくれたという。人間は明らかに笑いを必要とするのである。

「喜劇は悲劇よりも低級である」、「オペラ・ブッフアはオペラ・セリアよりも通俗的である」と考える人がいるが、それは間違いである。人間を愚かと見、そのような人間を困ると思いつつも微笑

しつづ肯定的に捉えには暖かい心、大きな心が必要である。漫才で「ぼけ」を演じるには、自分を突き放して戯画化できる眼がなければならない。喜劇やオペラ・ブッフアを鑑賞するには悲劇やオペラ・セリアを鑑賞する以上に人間的な大きさがしばしば必要である。オペラ・ブッフアはそのような「人間的に大きい」人々によって愛され、育まれ、その結果、イタリアではペルゴレージ(1710-1736)、パイジエツコ(1740-1816)、チマローザ(1749-1801)、サリエリ(1750-1825)、ロッシーニ(1792-1868年)、ドニゼッティ(1797-1848)らの著名な作曲家が生み出された。

オペラ・ブッフアのうち、イギリスで発展したものをバラッド・オペラ(通俗的オペラ)、フランスで発展したものをオペラ・コミック(喜劇的オペラ)、ドイツ語圏で発展したものをジングシュピール(歌芝居)という。バラッド・オペラの代表作には『乞食オペラ』(1728)が、オペラ・コミックの代表作には、喜劇ではないがビゼーの『カルメン』(1875)が、ジングシュピールの代表作にはモーツァルト(1756-1791)の『バスティアンとバスティエンヌ』(1768)、『後宮からの誘拐』(1782)、『魔笛』(1791)がある。ドイツ音楽というと、ベートーヴェン、シューベルト、ブラームス等、深刻で悲劇的な音楽が思い起こす人が多いが、モーツァルトのオペラのような笑いに富んだ、陽気で明るい音楽もあったことを忘れてはならない。

モーツァルトは他に、『フィガロの結婚』(1786)や『コシ・ファン・トゥッテ』(1790)のようなイタリア語のオペラ・ブッフアもつくっている。『後宮からの誘拐』と『魔笛』の台本はドイツ人が書いたが、『バスティアンとバスティエンヌ』の原作者はスイス系フランス人のJ・J・ルソーであり、『フィガロの結婚』と『コシ・ファン・トゥッテ』の台本を書いたのはイタリア人のダ・ポンテだった。フランス人やイタリア人の協力を得て、喜劇的なドイツ音楽が生まれた。それはまるで灰色一色のドイツの空の雲間からフランスやイタリアの青空がのぞいているかのようだ。そしてその青空は、周りが暗いだけにいっそう青く、いっそう輝いて見えるのである。

モーツァルトに始まるドイツ音楽のこの喜歌劇的伝統は、19世紀中葉にヨハン・シュトラウス(1825-1899)のオペレッタによって受け継がれていった。

オペレッタとは「小さなオペラ」という意味である。実際には上演時間が2~3時間かかるものが多く、本格的なオペラと同じように長い。「小さな」というのは、本格的なオペラのような高尚な芸術性が小さいという意味であろう。

オペレッタはオペラ・ブッフアの伝統に属している。オペレッタを創始したのはオッフェンバック(1819-1880)である。オッフェンバックはケルン生まれのドイツ人だったが(そのためドイツ語では「オッフェンバッハ」と発音する)、その喜劇的な笑いのセンスがオペラ・コミックの伝統のあるフランスで歓迎され、彼はパリを活躍の場とした。『天国と地獄(地獄のオルフェ)』(1858)や『美しきエレヌ』(1869)や『ジェロルスティン大公妃殿下』(1876)など、オッフェンバックのオペレッタでは開けっぴろげのセックス・シーンやグロテスクな世界が描かれる。この点も、ナポレオン三世の統治下、爛熟したデカダンス文化を享受していたフランス社会によく適合した。

オッフェンバックはウィーンもよく訪れた。そこで彼は、当時ウィーン・ワルツで一世を風靡していたヨハン・シュトラウスと知りあい、彼にオペレッタを書くことを勧めた。そこで誕生したのが『こうもり』(1874)、『ジプシー男爵』(1885)、『ウィーン気質』(1899)である。オッフェンバックのオペレッタの特徴がカンカン踊りにあったとすれば、シュトラウスのオペレッタを特徴づけているのは優雅なウィーン・ワルツである。『こうもり』の原作を書いたのは、オッフェンバックのオペレッタの台本を数多く手がけたフランス人のアンリ・メイヤックとリュドヴィック・アレヴィの二人で、オッフェンバックが好んで取り上げた浮気がここでもふたたびテーマになっている。オッフェンバックのオペレッタと同様、ストーリーはナンセンスだが、抱腹絶倒、次から次に笑いの場面がつづき、息をつく間もないほどだ。

抱腹絶倒の喜劇と言えば、文学の世界ではシェイクスピア(1564-1616)の『じゃじゃ馬ならし』(1594頃)、『夏の夜の夢』(1595頃)、『お気に召すまま』(1600頃)、モリエール(1622-1673)の『タルチュフ』(1664)、『人間嫌い』(1666)などがすぐに思い起こされる。モリエールの作品は社会批判や時代風刺を含んでいるが、シェイクスピアの作品はほとんどがナンセンス・コメディである。

ナンセンス・コメディのなかでもスラプスティック・コメディは特にテンポが速い。棒(スティック)ならぬ笑いで次々に叩かれている(スラップ)かのように笑いが連続する。スラプスティック・コメディは映画について言われることが多い。チャップリンがその代表だが、チャップリンはもともとイギリス人である。ここでは詳述しないが、スラプスティック・コメディ映画の傑作は、第二次大戦前のイギリスとフランスのサイレント映画に多い。イギリスとフランスには喜劇のすぐれた伝統があるのである。『グレートレース』(1965)はアメリカ制作の映画で、監督のブレイク・エドワーズ(1922-2010)もアメリカ人だが、これはスラプスティック・コメディがアメリカ世界にも完全に定着したことを示している。

それにしても喜劇にはナンセンスな内容のものが多い。それなのに、シェイクスピアの作品やモリエールの作品は高級な「芸術」と見られている。ヨハン・シュトラウスの『こうもり』もそうである。話は通俗的で馬鹿げているのに、この作品は「芸術」と見なされている。甘美なヴィーナー・ワルツの調べが溢れるように次から次に流れ、耳がうっとりさせられているかと思えば、目は笑いの洪水に襲われ、人は笑いころげる。笑いが次から次につづくので、それを鑑賞する精神には笑いについていく「軽快さ」が要求される。笑いころげ、軽快になりながら、人はいま自分がかつてなく自由だと感じる。そして人は、自分をこうして不思議なほど自由にし、軽やかな精神を与えてくれたものがこのオペレッタであることに気づき、その作品を「芸術」と呼ぶのである。

## 2

ウィーンのオペレッタには「金の時代」と「銀の時代」という2つの全盛期がある。オッフェンバックとヨハン・シュトラウスが活躍した19世紀中葉が「金の時代」、レハール(1870-1948)の『メリー・ウイドウ』(1905)やカールマン(1882-1953)の『チャールダッシュの女王』(1915)などが人気を博した20世紀初頭が「銀の時代」である。金の時代のオペレッタが抱腹絶倒の喜劇であるとするれば、銀の時代のオペレッタには笑いには甘美な哀愁が伴っている。

『メリー・ウイドウ』はウィーンでの1905年の初演の後、ハンブルク、ベルリン、ケルン、チューリヒ等のドイツ語圏で上演され、好評を博した。特にベルリンにはパウル・リンケ(1866-1946)<sup>1)</sup>、ヴェルター・コロ(1878-1940)、ラルフ・ベナツキー(1884-1957)、エドゥアルド・キューネッケ(1885-1953)のようなオペレッタの作曲家がいたばかりではなく、ベルリンに移住してきたレハールも加わって、ここにベルリン・オペレッタが誕生した。特に「黄金の20年代」と呼ばれた1920年代のベルリンでオペレッタは愛され、ベルリンはウィーンと並び、ドイツ語圏のオペレッタの中心地となった。

ドイツ語圏には、ウィーン、ベルリン、ミュンヘン、ドレスデン等、オペラ座と並んでオペレッタのための歌劇場のある町がいくつかある。オペレッタがいかに愛されているかの証左である。

ウィーン、ベルリン等でオペレッタを学んだ人たちのなかにアイルランド人のヴィクター・ハーバート(1859-1924)、チェコ人のルドルフ・フリムル(1879-1972)、ハンガリー人のジグムント・ロンバーグ(1887-1951)らの作曲家がいた。彼らはいずれも渡米し、『アイリーン』(1917)、『学生王子』(1924)、『ヴァガボンド・キング』(1925)などのオペレッタを上演して喝采を博した。『アイリーン』はアイルランド的オペレッタ、『学生王子』はドイツ的オペレッタ、『ヴァガボンド・キング』はフラ

ンス的オペレッタだった。ちなみにフリムルとロンバーグは作詞家のオスカー・ハマースタイン2世とそれぞれ別々に協同して『ローズ・マリー』(1924)、『ニュー・ムーン』(1928)を発表した。後述するように、ハマースタイン2世は後にリチャード・ロジャースと組んでブロードウェイ・ミュージカルの黄金時代をつくることになる。

『メリー・ウイドウ』は、1906年10月にはヨーロッパから海を渡り、ニューヨークとシカゴで上演された。これが予想以上の大反響を呼び、なんと1年間での上演回数が全米でほぼ5000回に及ぶという大ヒット作となった。アメリカにおけるオペレッタ・ブームの始まりである。『メリー・ウイドウ』のアメリカ公演がなければ、ハーバート、フリムル、ロンバーグらのアメリカでの成功は覚束なかったかもしれない。

『メリー・ウイドウ』にはヨーロッパの香りが芬々と漂っている。それはアメリカとヨーロッパの間の懸隔感を強めると同時に、アメリカ人のなかにあるヨーロッパへの憧れを募らせずにはおかないものだった。

たとえば第一に舞台はパリ、アメリカ人なら誰でも一度は行ってみたいと思うパリである。

第二にこの作品の主題は、「銀の時代」の多くのオペレッタと同様、貴族と庶民との身分違いの結婚にある。ところが貴族制度のないアメリカでは、貴族にまつわる話は実感をもって受けとめることが難しい。アメリカ人のヨーロッパとの懸隔感はこちらで強められてしまう。

第三に、この作品に流れるヴィーナー・ワルツの調べはアメリカ人を恍惚とさせ、ヴィーンへの彼らの憧れをいやましに募らせる。

『メリー・ウイドウ』の人氣が定着してくると、この作品を映画化しようという企画が登場した。しかも1920年代後半にそれまでのサイレント映画に代ってトーキー映画が登場してくると、オペレッタのような音楽の付いた喜劇的な物語はトーキーに最適だと考えられた。その際、舞台のパリをどう表現するか、またアメリカ人にとっては分かりにくい貴族と庶民の身分違いというテーマをどう表現するかが問題になった。

1924年、「天才少年」と呼ばれたMGMの名プロデューサーのタルバーグ(Irving Grant Thalberg, 1899~1936)は『メリー・ウイドウ』に惚れ込み、この作品の映画化権を獲得した。タルバーグとMGMは、オペレッタを映画化できるのはヴィーン・オペレッタかベルリン・オペレッタに通じた人であろうと考えた。そこで彼らを選んだのはベルリン生まれのドイツ人エルンスト・ルビッチ(Ernst Lubitsch, 1892-1947)だった。ルビッチは『ラヴ・パレイド』(1929)、『極楽特急』(1932年)などの音楽入りの喜劇映画ですでに手腕を発揮していた。ハリウッドの喜劇映画といえすぐにビリー・ワイルダーの名が思い起こされるが、ワイルダーはルビッチと同じくドイツ系で、ルビッチの愛弟子である。ちなみに小津安二郎もルビッチから喜劇タッチの映画づくりを学んでいる。ルビッチはアカデミー賞監督賞の候補に3回、彼のつくった映画も作品賞の候補に3回なっているが、惜しくも受賞を逸した。その代わりに、彼は1947年にアカデミー賞名誉賞を受けた。彼の『メリィ・ウイドウ』(1934)はアカデミー賞の候補にこそならなかったものの、ルビッチのつくった傑作喜劇映画のひとつである。

前章でスラップスティック・コメディについて述べたが、チャップリンの『キッド』、『黄金狂時代』、『キートンの』がつくバスター・キートンの一連の映画など、スラップスティック・コメディの傑作にはサイレント映画が多い。ところがトーキーが発達してくると、主役の男女の洒脱な会話のやり取りが描かれるようになる。そのような会話を中心として発展したコメディはソフィスティケイテッド・コメディと呼ばれる。そしてこの分野をもっとも得意としたのが、エルンスト・ルビッチとビリー・ワイルダーの二人だった。

ルビッチの『メリィ・ウイドウ』は、舞台版の『メリー・ウイドウ』とはストーリーもかなり異なっている。舞台版の主題は、「銀の時代」の他の多くのオペレッタ作品と同様、貴族と庶民の身分

違いの結婚にある。ボンデヴェドロ公国出身のハンナとダニロはもともと愛しあっていたが、庶民(ハンナ)と伯爵(ダニロ)では身分が違いすぎるため、二人は結婚できなかった。諦めたハンナはボンデヴェドロの大富豪と結婚する。結婚のわずか8日後に夫は急逝し、ハンナは大金持ちの「未亡人」となった。彼女は国を出て、パリで「陽気な」日々を送っている。すると多くのパリジャンたちが、資産目当てに彼女に言い寄ってくる。しかしかりに彼女がパリジャンと結婚すると、多くの資産がボンデヴェドロから失われてしまうことになる。事態を憂慮したボンデヴェドロの公使は、公使館で書記として働いていたボンデヴェドロ人のダニロをハンナのお相手にし、彼女と結婚させようとする。伯爵と庶民という身分に変わりはないが、大金持ちの庶民は貴族と結婚することができる。いや、彼女ほどの大金持ちになると、貴族と庶民という上下関係は逆転してしまう。彼女よりも「下」になってしまったからか、資産目当ての求愛と思われたくないからか、本当はハンナのことが好きなのに、ダニロは彼女の姿を見てもなかなか近づこうとはしない。

舞台版では貴族と庶民の身分違いがこの物語の基本的な設定をなしている。この設定をできるだけ弱めること、それが映画版に与えられた課題だった。ハンナは多くの男性に言い寄られる。この設定をルビッチは逆転させ、ダニロが多くの女性に言い寄られることにした。ダニロ伯爵(モーリス・シュヴァリエ)はプレイボーイであり、マーショイア(舞台版の「ボンデヴェドロ」を改名)で彼のことを知らない若い女性は一人もいないほどだ。今日、彼が通りで見かけて心を動かされたのは黒い喪服姿でヴェールをかぶった若い女性(ジャネット・マクドナルド)だった。舞台版のハンナは、映画版ではソニアという名前の女性になっている。ダニロはソニアの屋敷に忍び込み、一目でも彼女を見ようと思ったが、彼女はヴェールを取ってくれない。ダニロは、自分のようなハンサムな男に女性はみな心を開くと思っているものの、ソニアは「ええ、あなたの顔は面白いわ」と言って、彼を拒む。



(映画『メリイ・ウイドウ』DVDの表紙)

オペレッタでは歌で物語が展開するが、トーキー映画では軽妙な会話で話が進む。そこにソフィステイケート・コメディが形成される。舞台版との大きな違いである。

ソニアに振られたダニロは彼女のことはもう忘れることにする。他方、ダニロの求愛をはねつけたソニアは、ダニロのことがかえって忘れられなくなる。どうしても忘れられない彼女の内面をルビッチは日記形式で巧みに表現している。「1884年7月2日、私は未亡人」、「7月3日、書くことなし」、「7月4日、何もしなし」、「7月5日～1885年5月13日、空白」。ダニロに会った5月14日からソニアはふたたび日記を熱心につけ始める。「5月15日、もう彼のことは忘れた」と書きながらも、まだ忘れられないでいることに気づき、「5月16日、彼のことを忘れつつある」と記す。だが、やはり忘れられない。そして知る。「5月17日、私が彼からの次の誘いを待っているあいだ、彼は私のことを忘れつつある」と。彼のことを想っていても詮方ないことだ。「破れた夢はあきらめよう。もうマーショヴィアにはうんざりだ」。彼への想いを断ち切ろうとする彼女は、パリの歓楽街で遊び、生まれ変わろうとする。こうした悩ましい心の動きが、日記の上にソニアの顔をかぶせ、ソニアの歌を流すことによって巧みに表現されている。これもまたソフィステイケート・コメディ映画ならではの場面、歌だけではとうてい表現できない場面である。

場面はパリになる。舞台ではなく映画なのだから、セーヌ川を映すこともエッフェル塔を映すことも可能だろうが、この映画に登場するパリは高級レストラン「マキシム」に集約されている。マキシム・ド・パリは今でこそ高級レストランだが、かつてはパリのキャバレー、毎夜、金持ちの紳士たちが酒と料理を楽しみながら、踊り子たちと戯れる夜の歓楽街のひとつだった。マキシムではカンカン踊りが踊られる。舞台版の『メリー・ウィドウ』でもカンカン踊りが披露されるが、観客はその踊りを水平方向で鑑賞する。ところがこの映画でカンカン踊りは水平方向のみならず、上からも眺められ、踊り子たちのスカートのつくる模様が絵画のように美しく浮かび上がる。映画では舞台以上に視覚に訴えることが重要なのだ。

この映画のなかではマキシムがパリを代表し、マキシムとカンカン踊りさえあれば、場所がたとえばニューヨークのタイムズスクエアであっても、パリの気分を享受できるという設定になっている。

ソニアはダニロを忘れようとして、ダニロのいないはずのパリに来た。他方、ダニロは国王の若い妻との密会の場で捕まえられ、その罰としてソニアへの求愛を命じられる。国の最大の富豪であるソニアがパリで外国人と結婚してしまうと、国の財政が脅かされるため、そのことを危惧した国王とその側近は、ソニアの心を射とめられる色男としてダニロを選んだのだった。

そのため、忘れようとしたダニロその人とソニアはパリでばったり再会してしまう。ソニアはダニロの顔を知っている。しかし、彼と初めて会ったとき、彼女はヴェールをかぶっていたため、ダニロは彼女を知らない。彼女こそ、国王にその心を射とめよ、と命じられた女性だというのに。ソニアは踊り子たちと同じようなフリルのたくさんついた華やかな衣装に身を包んでいるため、ダニロは彼女をマキシムの踊り子の一人と勘違いしてしまう。そして彼女も、自分は踊り子のフィフィ(踊り子らしい名前)だと名前を偽る。ダニロとフィフィはテーブルにつき、シャンパンを飲む。アップになった二人の顔。テーブルの下は見えない。「手を放して」(フィフィ)。「君はチャーミングで素敵だが、蹴るのはやめてくれ」(ダニロ)。「つねるのはやめて」(フィフィ)。突然彼女の顔が変わる。「靴を返して」(フィフィ)。ソフィステイケート・コメディらしいやりとりである。

ダニロに片方の靴を取られ、フィフィはシンデレラのように片足をひきずるようにして、仕方なく階上の個室に向う。部屋にはベッドが置かれ、二人のあいだで起きることが暗示されている。

一部を見せるだけで他をカットし暗示するのは、映画のテクニックのひとつである。

こういう洒落た演出で映画は進行する。そしてそれによって映画『メリー・ウィドウ』はオペレッタ『メリー・ウィドウ』から大きく独立した独自の作品になった。この作品は、アメリカがオペレッタ

タのアメリカ版とでもいうべきミュージカルを生み出すのに大きく寄与したのである。

### 3

建国以来の歴史が浅く「新しい国」であったアメリカには、20世紀に入ってから、音楽面でも美術面でも「アメリカ文化」と呼べるようなものがまだわずかしか存在していなかった。アメリカを政治的にのみならず文化的にも大国にするには、どうしてもアメリカ独自の音楽文化を育てなければならなかった。その契機のひとつをなしたのが、レハールのオペレッタ『メリー・ウィドウ』のアメリカ上演(1906年)とルビッチ監督によるその映画化だった。この映画の編曲や作詞を担当した人々のなかに、若き作曲家のリチャード・ロジャースがいた。後に作詞家・脚本家のオスカー・ハマースタイン2世(1895-1960)と組んで『オクラホマ』(1943)、『回転木馬』(1945)、『南太平洋』(1949)、『王様と私』(1951)、『サウンド・オブ・ミュージック』(1959)といった傑作ミュージカルの数々を作曲したロジャースその人(1902-1979)である。『メリー・ウィドウ』のリメイクに携わる前、ロジャースはコロンビア大学での学友だったロレンツ・ハート(詩人ハインリヒ・ハイネの甥の息子)と組んで初期ブロードウェイ・ミュージカル数点の作曲を手がけていた。

他方、オスカー・ハマースタイン2世は脚本家として、すでにルドルフ・フリムルやジグムント・ロンバークらの作曲家と組んでいくつかのオペレッタを世に送り出していた。オスカー・ハマースタイン2世の祖父(オスカー・ハマースタイン1世)はドイツからアメリカに渡った移民で、ブロードウェイにオペラ劇場をいくつか建て、リヒャルト・シュトラウスの『サロメ』や『エレクトラ』等の歌劇を上演して成功を収めていた。その孫としてブロードウェイでヒット作を出すのが任務になったオスカー・ハマースタイン2世は、それまでアメリカでつくられていたオペレッタの多くがヨーロッパ的色彩を帯びていたのを反省して、よりアメリカ的なオペレッタ、すなわちミュージカルをつくらうとした。

そんなとき彼はリチャード・ロジャースと出会い、彼とともにブロードウェイ・ミュージカルの共同制作に取りかかった。ミュージカルという新しいジャンルをつくらなければならなかった背景には、アメリカで本格的なオペレッタを上演するのが難しいという事情も働いていた。オペレッタには著名なオペラ歌手が登場するが、そのような歌手はアメリカには少ない。オペレッタの演奏はクラシックの管弦楽団が担当するが、アメリカの管弦楽団のレベルはあまり高くない。オペレッタのバレエ場面は専門のバレリーナによって踊られるが、そのようなバレリーナの数を揃えるのは容易ではないといった事情だ。

しかもそれまでにアメリカでつくられたオペレッタの多くではヨーロッパが舞台になっていた。アメリカ人による、アメリカ人のための、アメリカ的なミュージカルをつくるには、まず舞台をアメリカに設定することが必要だった。そこでロジャースとハマースタイン2世は、彼らの最初のミュージカル作品『オクラホマ』(1943)において、舞台をアメリカ中西部のオクラホマ州に、登場人物をアメリカ的なカーボーイとアメリカ的な農場の娘に設定した。これが大きな反響を呼んだ。このミュージカルのタイトル・ソングがその後オクラホマ州の州歌に選ばれていることから、このミュージカルが果たした社会的影響の大きさが推し測れよう。

続くロジャース＝ハマースタイン・コンビの『回転木馬』(1945)の舞台はアメリカ東部のメイン州、第五作目の『南太平洋』(1949)の舞台は対日戦争中の南太平洋の島になっている。

『オクラホマ』、『回転木馬』、『南太平洋』に共通しているのは、主人公が王様でも英雄でもなく、ごく普通のアメリカ市民であること、そして一部に喜劇的タッチは含まれているものの、喜歌劇ではないという点である。そしてこの点においてミュージカルは、貴族社会をテーマにした喜歌劇である

オペレッタから離れていくことになった。

『オクラホマ』、『回転木馬』、『南太平洋』で成功を取めたロジャースとハマースタインのところに、1950年、タイを舞台にした小説『アンナとシャム王』をミュージカル化してほしいという依頼が舞い込んだ。アメリカン・ミュージカルの舞台はアメリカ、あるいはアメリカと密接な関係のある場所にすべきであり、主役は一般市民にすべきだと考えていたロジャースとハマースタインにとって、タイを舞台にしたミュージカルの話は当初はとうてい受け入れられないものだった。だが、協議の末に同意が成立し、傑作ミュージカル『王様と私』(1951)が生まれた。劇中歌「シャル・ウィ・ダンス？」が一世を風靡した他、この作品はトニー賞のミュージカル作品賞などいくつもの賞を受賞した。

二人の最後の作品は『サウンド・オブ・ミュージック』(1959)だった。原作は、ナチス統治下のオーストリアを逃れ、アメリカに亡命したマリア・フォン・トラップの自伝『トラップ・ファミリー合唱団物語』である。トラップ一家はアメリカに亡命してアメリカ人になった以上、これはアメリカ人の物語かもしれないが、舞台になっているのはオーストリアのザルツブルク、登場人物たちもこの時点ではみなオーストリア人であり、アメリカ的色彩が薄い。しかも主人公のトラップは貴族である。そのためか、初演されたときには、これを「古くさいオペレッタ」と否定的に批評する人たちもいた。だが、「私のお気に入り」「ドレミの歌」「エーデルヴァイス」等、劇中で披露される歌の多くが一般観客の絶大な喝采を浴び、結局この作品はロジャース、ハマースタインの最高傑作と認められるにいたった。

オペレッタと見なされたのはストーリーのためでもある。見習い修道女だったマリアが貴族のゲオルク・フォン・トラップ大佐の邸宅に7人の子どもたちの家庭教師として住み込み、やがて大佐とのあいだに愛情が生まれ、彼と結婚するという話は、庶民が貴族と結婚するというオペレッタでは月並みのシンデレラ・ストーリーでもあるからである。子どもたちが新任の家庭教師に悪戯する場、コンクールの場で、「さようなら、ごきげんよう」を歌いながら2~3人ずつ舞台から立ち去っていく場などは有名だが、似た趣向は喜劇調のオペレッタにすでにある。

内容ばかりではない。音楽も、ロジャースがもともとドイツ系であるせいか、多分にヨーロッパの匂いがする。ラテン音楽やジャズを取り入れたバーンスタイン作曲のミュージカル『ウエスト・サイド・ストーリー』(1957)と比べると、『サウンド・オブ・ミュージック』がドイツ的であることは否めない。

にもかかわらず、ロジャース＝ハマースタイン・コンビの一連の作品はウィーンオペレッタとは截然と異なっている。レハールの『メリー・ウィドウ』やカールマンの『チャールダッシュの女王』では、「銀の時代」のオペレッタに特徴的な甘美な哀愁がウィーンナー・ワルツの調べに乗って流れるが、それに対してロジャース＝ハマースタインのミュージカル・ソングを支配しているのはアメリカ的な底抜けの明るさ、陰の少ない陽気さである。

一般的には甘美な哀愁に彩られ陰影を帯びたオペレッタが芸術的で高級であるのに対し、底抜けに明るいミュージカルは商業的で低俗と見なされるが、ロジャースとハマースタインには、ミュージカルを創造することによって新しい文化を生み出そうとする気概があった。彼らにとってオペレッタはすでに古くさいものだった。二人はともにドイツ系アメリカ人だったが、彼らから見れば、ドイツ文化よりもアメリカ文化のほうがより大きな可能性を孕んでいた。

オペレッタはもう古くさい。そういう意識はすでに第一次大戦後に生まれていた。敗戦国のドイツでは、オペレッタという呼称を避け、自分たちの作品を「音楽喜劇」(musikalische Komödie, musikalisches Lustspiel)と名づける作曲家たちが増えつつあった。

しかもドイツでナチスが政権を取ると、ドイツの評価は世界中で低下する一方だった。そして第二次大戦が終ると、レハールとナチスの関係がオーストリアと西ドイツで問題にされた。レハールは政



治には関わらなかったが、彼の『メリー・ウイドウ』はヒトラーのお気に入りであり、妻がユダヤ人であったにもかかわらず、彼はナチスの庇護を受けていた。『メリー・ウイドウ』以外にもレハールはいくつかの傑作を書いている。そのなかに中国を舞台にした『微笑みの国』(1929)がある。その台本を担当したフリッツ・レーナー＝ベータはユダヤ人で、彼は強制収容所送りを免れるため、ナチスにコネのあるレハールを頼った。レハールはナチスと掛けあったものの、ナチスに、本当ならお前の妻も収容所送りなのだ、口を出すな、と言われ、以後、沈黙を余儀なくされた。この一件がもつて、レハールは戦後ナチス協力者と見なされた。ショスタコーヴィッチはスターリニズムとナチズムを批判した「交響曲第7番」(1942)の作曲に際し、『メリー・ウイドウ』のメロディーの一部を引き、ナチスを暗示しようとしたと言われる。それほどまでにレハールとナチズムの関係は有名になっていたのである。

ロジャース＝ハマースタインがオペレッタと縁を切ろうとした背景にはおそらくそうした事情も含まれていた。そう考えると、彼らの最後の作品となった『サウンド・オブ・ミュージック』に彼らのどういう思いがこめられていたか、理解できるだろう。トラップ一家はナチスの支配するオーストリアから脱出し、アメリカに亡命する。そしてそこにはじつは旧世界(ドイツ、オーストリア)に別れを告げ、新世界アメリカで生きていこうとするロジャースとハマースタイン2世の思いが映し出されていたのである。

ハマースタイン2世の死後、アメリカでは『マイ・フェア・レディ』(1956)、『ウエスト・サイド物語』(1957)といったすぐれたミュージカルが生み出された。それらはアメリカン・ミュージカルの第二期をなす傑作であり、一時期の大ヒット作となった。だが、『サウンド・オブ・ミュージック』も『マイ・フェア・レディ』も『ウエスト・サイド物語』も、『こうもり』や『メリー・ウイドウ』のような「古典」とはなりえなかった。それは、アメリカの商業主義のためなのか、悲劇としても喜劇としてもストーリーに深みが欠けるためなのか、ミュージカルの特性のためなのか、理由はさまざま考えられるが、いずれにせよ、今後、アメリカン・ミュージカルがアメリカのすばらしい音楽文化のひとつと称えられるようになるには、50年、100年以上ものあいだ愛される「古典」を生み出す必要があるだろう。そしてそれまでのあいだ、アメリカン・ミュージカルはあいかわらず形成途上にありつづけるのである。

## 注

- 1) パウル・リンケの代表作は『ルナ夫人』(1899)であり、このオペレッタに登場する歌「ベルリンの風」は、今日ベルリン市の市歌と見なされている。

# From Opera Buffa to American Musical — “The Merry Widow” and Rogers & Hammerstein —

TAKAHASHI, Yoshito

The United States was founded in the 18th century and as a “new country” there had hardly been any evidence of unique “American music culture” until the beginning of the 20th century. To make the country not only politically but also culturally “big power,” nurturing America’s own music culture became an urgent task for the nation. The turning point came when Lehar’s operetta, “The Merry Widow” was introduced to America in 1906 and it achieved a huge success. Cashing in on its popularity, Director Ernst Lubitsch made it into a movie in 1934 and that was more or less how the Americanization of the European operetta began. This paper traces the history of comedy opera from the Italian opera buffa (in the first half of the 18th century) to the Viennese operetta (from the second half of the 19th to the beginning of the 20 century), then to the birth of the American musical (Mid-20th century), and also examines the challenges that face the American musical.