

音楽劇から本格的オペラへ

—— 18世紀中部ドイツをたどった巡業劇団 ——

長谷川 悦 朗

序. 18世紀ドイツ語圏の舞台文化

18世紀ドイツ語圏という研究対象の扱いにくさの要因の一つは、中小の領邦国家の乱立状態である。すでに中央集権国家を形成していたイギリスやフランスの場合とは対照的に、統一国家が成立する19世紀後半までのドイツ語圏には中心都市も不在であった。つまり、イギリスのロンドン、フランスのパリのような定点観測が可能となる一大拠点が存在しないのである。世紀半ばの七年戦争を例外として、17世紀の三十年戦争、19世紀のナポレオン戦争、20世紀の二度にわたる世界大戦のような大規模戦争を経験しなかった18世紀は、政治的には比較的安定した時代と形容することができるであろうが、支配と被支配の関係にない中小諸国家間の勢力地図はかえって見通しがつきにくい。戦乱に翻弄されることのない時代には、人と物の移動は流動的であり、文化もまた直線的ではなく、複雑な曲線を描きながら浮動していたと特徴づけることができるであろう。

舞台文化も世紀中盤まではその進むべき方向が不確かであった。その頃まで、ヴィーン、ドレスデン、ベルリン、シュトゥットガルトなどのドイツ語圏有力宮廷では、イタリア語オペラやフランス演劇が歓迎されており、庶民はイギリスを始めとする外国出自の巡業劇団が提供する即興中心の見世物を愛好していた。当時の幅広い階層の人々は、現代の視点からは外国文化に相当するものを貪欲に受容していたのである。これに対して、作家が劇作品の創作を通じて果たした貢献という基準から舞台文化史を記述する立場からは、18世紀ドイツ語圏の舞台文化は最後の三分の一世紀にその頂点に達する、という仮説が提示されるであろう。この世紀を代表する劇作家としては、まずゴットホルト・エフライム・レッシング(1729-1781)が挙げられるが、彼の代表作である喜劇『ミンナ・フォン・バルンヘルム』(1767)や悲劇『エミーリア・ガロッティ』(1772)はこの時期に成立している。また、若年期のヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ(1749-1832)とフリードリヒ・シラー(1759-1805)は、主に演劇作品を通じて1770年代から80年代にかけてのシュトゥルム・ウント・ドラング運動に連なる。一方、音楽劇の領域ではヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(1756-1791)がジングシュピール《後宮からの誘拐》(1782)以降の一連の本格的オペラを作曲してゆくのも1780年代からである。これらの事実からは、ドイツ語圏では18世紀中盤以降に、外国語舞台文化への依存から自国語舞台芸術の醸成へのゆるやかな構造転換が起こっていたことが看取されるであろう。そし

て、後述するが、この構造転換はいわゆる「国民劇場」⁽¹⁾運動と連動したものであった。

レッシング、ゲーテ、シラー、モーツァルトという、現代に至るまでドイツ語圏の劇場文化の根幹を形成している作家、作曲家たちを想起すると、劇作品による作家たちの功績という基準は18世紀の舞台文化史を記述するためにはきわめて有益な観点である。しかし、本稿で焦点を合わせるのは、歴史の表舞台を飾り続けてきた彼らの遺産ではなく、時期としては同じ18世紀終盤に活動していたハインリヒ・ゴットフリート・コッホ(1703-75)とアーベル・ザイラー(1730-1800)をはじめとする舞台人たちが担った役割である。彼らは上演にかけるための作品を提供した作家ではなく、巡業劇団俳優を経てから劇団座長として、観客に向けた上演自体を実現した人物であった。一つの歴史記述の試みとしての本稿は、時間的には1760年代後半から1780年代初頭までを再構成するのに対して、空間的にはライプツィヒを起点として、ヴァイマル、ゴータを経由し、マンハイムが終点となる地理的移動を追跡することになるであろう。

1. イタリア・オペラからの脱却

論述を開始する前に、術語の用法について説明しておきたい。従来の学術研究の枠組みでは、台詞演劇は演劇学が、オペラは音楽学が担当するという暗黙の了解が存在していたように思われる。これに対して、18世紀ドイツ語圏で活動していた巡業劇団のレパートリーを概観すると、この区分がそのままでは通用しないことが明確になる。彼らの演目は、「台詞演劇」と「オペラ」という二分法では割り切れない雑多さを示しているからである。また、巡業劇団に限らず当時の慣習としては、台詞演劇を上演する際にも前奏、間奏、後奏などの音楽が付随することが多く、オペラとの境界も不鮮明であった。そこで、モーツァルト登場以前の時代に上演されていた、「本格的オペラ」には相当しないとしても、音楽が付随する劇作品に対しては、「オペラ」ではなく、その上位概念としての「音楽劇」を使用することとする。

現代まで残存しているヨーロッパの音楽劇を分類する際に、作曲家別、台本言語別、原作・台本作家別、成立・初演時代別、ジャンル別、等々の指標を列挙することができるであろう。このうち最後に挙げた「ジャンル別」とはしかしながら、客観的事実としての作品データに基づいた他の指標とは一線を画するものであり、実際の適用が困難な分類方法であろう。ジャンル区分には、作品制作者、作品受容者、作品研究者らの主観が複雑に絡み合う可能性が強く、一定の明確な基準を設定するのが不

可能に近いであろう。さらに、音楽劇ジャンル区分はまた、時代とともに変遷を経過するという事情も考慮しなければならない。その結果として、音楽事典において、音楽劇ジャンルを表示する用語の項目が占める紙幅は膨大なものになる傾向が認められる。

こうした学術的手続きが慣例化している中で、あえて「ジングシュピール」を考察の出発点として選択することに対しては、然るべき根拠を示す必要がある。音楽事典の中では、18世紀「ジングシュピール」の雛型として、モーツァルトの《後宮からの誘拐》が挙げられていることが多い⁽²⁾。そして、この音楽劇ジャンルは19世紀のヴィーン民衆劇やオペレッタ、さらには20世紀のミュージカルの原形と見なされている。その反面、モーツァルト以前の「ジングシュピール」がこの系譜とは全く別の方向に展開して行った経緯については、近年ようやく注目され始めている⁽³⁾。それでも、1760年代に流行した、ヨハン・アーダム・ヒラー（1728-1804）が作曲した一連の音楽劇から、イグナツ・ホルツバウアー（1711-83）作曲の《シュヴァルツブルクのギュンター》（1777）へと至る経路は未踏査に近い。この経路は単にドイツ語による本格的オペラが醸成されてゆく過程としてばかりでなく、台詞演劇と音楽劇とが分化してゆく階梯としても把握することができるのである。

さて、グリム兄弟のドイツ語辞典には、単語「ジングシュピール *Singspiel*」が使用された早期の文献として、1702年刊行の独伊辞典が例示されている⁽⁴⁾。辞典への採録という事実からは、この単語がそれ以前から使用されていたであろう現実を推定することができる。一方、諸種の音楽事典の中でモーツァルト以前の「ジングシュピール」として認知されているヒラー作品群が成立、初演されるのはようやく1760年代後半である。すると、この60年以上に及ぶ時間差は、イタリア語起源の「オペラ *opera*」の代用語に過ぎなかった「ジングシュピール」という一般名詞の中から、音楽劇のジャンル概念が分離独立してゆく期間とみなすことができるように思われる。ところが、作家クリスティアン・フェーリクス・ヴァイセ（1726-1804）がその台本のほとんどを提供したヒラー作品群は、初演当時はどれも「ジングシュピール」とはジャンル表記されていない。つまり、ヒラー作品をジングシュピールとして定着させたのは、台本作家でも作曲家でもなかったのである。こうした事情から、ヒラーが音楽劇の作曲を開始するまで、すなわち18世紀終盤までに使用されていた「ジングシュピール」とは、音楽劇としてのジャンル表示というよりも、直訳した場合の日本語としての「歌芝居」というほどの表現形態をむしろ含意していたものと解釈する必要がある。

音楽劇の一ジャンル概念の生成過程がこうして複雑な様相を呈している理由の一つは、18世紀時点におけるイタリア語圏とドイツ語圏との音楽勢力図の推移がそこに反映しているからであろう。現代の西洋音楽マーケットにおいて、いわゆる「ドイツ・オペラ」は「イタリア・オペラ」とともに並び称されるヨーロッパ・オペラの二

大支柱であるが、前者が後者に拮抗し始めるのは、早く見積もっても18世紀末頃からである。西暦1600年前後にオペラが発祥したイタリアは、18世紀末まで、ドイツ語圏を含めた他のヨーロッパ諸国のオペラ文化を先導し続けていたのである。「オペラ」という単語自体がイタリア語起源であり、この用語にもイタリアの先駆性が一目瞭然であろう。そして、18世紀末に至るまでのヨーロッパにおけるオペラ上演とは、宮廷において王侯貴族がその権勢を内外に誇示するために挙行した祝賀式典の一環であるか、あるいは先進的な市民都市において経済力を蓄積していた富裕階層が、より幅広い中間階層にも門戸を開放しながら推進していた興行公演であった。そして、その頃まで、ドイツ語圏から音楽を志す青年が武者修行や留学に赴く目的地はイタリア諸都市であり、ドイツ語圏各地の有力宮廷は反対に、イタリアから著名音楽家を招聘することを通じてオペラの上演水準を維持することに専心していた。ところが、18世紀半ばを過ぎると、こうした勢力関係に変化があらわれる。イタリア諸都市の凋落と、ドイツ語圏宮廷の興隆が同時進行した結果、オペラの分野においてもイタリアの絶対的地位が揺らぎ始めていたのである⁽⁵⁾。

それでも、ドイツ語圏独自の音楽劇が勃興する背景では、イタリア・オペラからの脱却という趨勢以外にも、他の言語文化圏であるフランスとイギリスからの影響も作用していた。フランスでは17世紀末頃から抒情悲劇というジャンルが発展していたが、18世紀前半にはその対抗ジャンルとしてオペラ・コミックが台頭していた。また、イギリスでもほぼ同時期に、ヨハン・クリストフ・ペープシュ（1667-1752）の《乞食オペラ》に代表されるバラッド・オペラが人気を博していたのである。この二つの音楽劇ジャンルは、ヴァイセ台本／ヒラー作曲の「ジングシュピール」にも多大な影響を及ぼすこととなる。

2. 作家と作曲家と座長の三位一体

作曲家としてばかりでなく音楽啓蒙家として多方面で活躍したヒラーが、大学入学以来、数回の転出を除いて居住し続けた土地はライプツィヒであった。同市は、ザクセン選帝侯の宮廷がドレーズデンに置かれていたため、宮廷の影響とは無縁でなくとも束縛は蒙らない恵まれた環境のもとで、ドイツ語圏の都市としては、ハンブルクやフランクフルト・アム・マインと並んで先駆的に商工業を発展させることができた。ルネサンス以来の交易中枢は、年間三度の見本市を開催する通商都市として歴史的に成長するのであるが、経済力の充実はまた、17世紀半ば頃からオペラ文化の興隆も招来する。1693年の公開オペラハウス開場にはその集大成的意義を認識することができる。30年弱存続した劇場で上演されたオペラの多くでは、ドイツ語による台詞場面の合間に、イタリア語によるアリアが挿入される、二言語の折衷が行われていたと伝えられている⁽⁶⁾。18世紀序盤のオペラ上演において、イタリア語の浸透力は依然としてかくも根強い

ものであったが、イタリア人音楽家もまた、ライブツィヒで華々しい活躍ぶりを示していた。同市で繰り返し客演していたアンジェロ・ミンゴッティ (1700?-1767?) とピエトロ・ミンゴッティ (1702-1759) との兄弟一座に代表される巡業オペラ劇団は、市内の広場や屋内馬術館などの仮設舞台でイタリア語オペラを上演していたのである。こうした団体による上演活動は 1756 年の七年戦争勃発まで継続されてゆく。

しかし、ライブツィヒにおけるその後の音楽劇の展開、すなわち具体的にはヒラー作品の流行を実現した要因は、オペラ上演の伝統という観点からだけでは汲み尽くすことができない。経済力を蓄積した富裕階層が主導する市民都市では、台詞演劇上演も本格化していたのである。その中でも 1727 年から 1750 年にかけて劇団を統率していたフリーデリーケ・カロリーネ・ノイバー (1697-1760)、通称ノイバー夫人は、ライブツィヒ大学教授でもあった文芸理論家ヨハン・クリストフ・ゴットシェート (1700-66) とともに、演劇が即興中心から台本重視へと構造転換してゆく基盤を構築していた。彼女的一座から独立したヨハン・フリードリヒ・シェーネマン (1704-82)、コンラート・アッカーマン (1710-71)、コンラート・エクホーフ (1720-78) らは、離合集散を繰り返しながら、ノイバー夫人一座で培った精神的遺産をドイツ語圏各地に伝播する役割を果たすのである。

こうした背景の中で、ドイツ語圏有数の巡業劇団に成長しつつあった一座を統率していたハインリヒ・ゴットフリート・コッホ (1703-75) は、ロンドンで人気を博し、すでにベルリンでも上演されていたバラッド・オペラ《さあ大変だ 別題：姿を変えられた女房たち》をライブツィヒで上演するため、作家ヴァイセに上演用台本を翻案させる。ヴァイセはチャールズ・コフエイの原作を換骨奪胎するが、そこに新たな彩りを施す。それに先立つ 1759 年からの一年間パリに滞在していたヴァイセは、現地で体験吸収していたオペラ・コミック⁽⁷⁾ の諸要素を導入したのである。その名残は台本のジャンル表示である「喜劇的オペラ komische Oper」に端的に顕れている。この台本に対してはまず、コッホ劇団所属のヴァイオリン奏者であったヨハン・シュタントフース (?-1759) が作曲に取りかかるが、彼は間もなく没してしまい、その後でコッホが作曲を依頼したのがヒラーであった。結局シュタントフースの 14 曲とヒラーの 24 曲で構成された《さあ大変だ、別題：姿を変えられた女房たち》は 1766 年 5 月 28 日に初演される。

この初演自体についての詳細は不明であるが、ヒラーのその後の仕事ぶりが、この音楽劇に対する肯定的反響の大きさを推測させる。彼は直ちに、その続編としての《陽気な靴屋》を提供した後、翌々年までに《リズアルトとダリオレッタ》、《宮廷のロットヒェン》、《田舎の恋》を次々に作曲し、ライブツィヒで初演させている。これらに共通する特徴を概括すると、形式的には、俳優が演じる台詞場面の合間に、アリアというよりも民謡に近い旋律の歌⁽⁸⁾ が挿入される構成であり、内容的には、王侯

貴族と民衆、あるいは都会と田舎という二つの世界が対照的に描出される軽快即妙な喜劇を基調にしている。また、筋が展開するのはあくまでも役者場面であり、歌唱部分の歌詞内容は先行する筋書きを繰り返しているに過ぎない。こうした特徴は、当時の巡業劇団の現状に即応したものであった。専門の養成教育を受けた「歌手」を抱えていない劇団が上演するためには、挿入歌の旋律は単純平明なものでなければならない。また、宮廷世界を風刺しながら庶民世界を謳歌する筋書きは、主たる観客であった市民階層の喝采を博すことができたのである。興行的に安定した収支を期待できるヒラー音楽劇は、存亡の境目をさまよっていた巡業一座の多くを破綻の危機から救うこととなった。こうして、ライブツィヒを起点としてドイツ語圏各地に伝播してゆく音楽付随演劇の経路が切り開かれる。この経路をたどる巡業劇団の一つは、当時の宮廷としては比較的小規模な部類に属するヴァイマルへと向かってゆく。

3. 宮廷劇場へ入城する巡業劇団

ライブツィヒにおいて作家ヴァイセ、作曲家ヒラー、座長コッホの三者が「ジングシュピール」を通じて巻き起こした旋風は、やがて他都市にも波及してゆく。コッホ一座の行方を追うと、彼らは 1770 年にヴァイマルにおいてヴァイセ台本/ヒラー作曲《狩り》を初演する。一座は 1768 年から 1771 年まで、音楽劇を涵養する伝統が公爵アンナ・アマーリア (1739-1807) によって継承されていたヴァイマル宮廷と専属契約を締結していた。音楽に対する彼女の造詣の深さは、後年ゲーテが執筆した「ジングシュピール」台本⁽⁹⁾ の一つ『エルヴィンとエルミーレ』に作曲するほどのものであった。

ヴァイマル宮廷では、《狩り》の成功を契機としてドイツ語音楽劇重視の方向性が決定的になるが、1771 年にコッホ一座に入れ替わる形でアーベル・ザイラー一座が定着した後もこの事情に変化は生じなかった。このザイラー一座が 1774 年までのヴァイマル滞滞期間に達成した成果のうち、後代のドイツ語音楽劇の展開にとって特筆すべき出来事を二つ挙げることができる。1772 年のジャン＝ジャック・ルソー (1712-78) 台本のメロドラマ《ピュグマリオン》上演と、翌 1773 年のクリストフ・マルティーン・ヴィーラント (1733-1813) 台本/アントーン・シュヴァイツァー (1737-87) 作曲《アルツェステ》初演である。

ルソー台本『ピュグマリオン』(1762) は、登場人物が一人の場合には「モノドラマ」、二人の場合には「ドウオドラマ」とも呼称される「メロドラマ」というジャンルの嚆矢である。フランス語からドイツ語に翻訳された台本に作曲された《ピュグマリオン》は当時のドイツ語圏では四つの都市で上演される⁽¹⁰⁾ が、ヴァイマルではザイラー一座の楽長シュヴァイツァーによる楽曲が使用された。この音楽劇は同地で何度も再演され、シュヴァイツァーはさらに次なるメロドラマの作曲を催促されるに至る⁽¹¹⁾。台本として予定されていたのはザイラー一座の

座付作家ヨハン・クリスティアン・ブランデス（1735-99）が執筆した『ナクソス島のアリアドネ』であった。ところが、シュヴァイツァーはこの仕事を遂行することができない。それは彼が別の台本への作曲を優先させなければならない事態が出来たからである。そこには《アルツェステ》初演に向けた準備段階が介入してくるのである。

ヴァイマル公爵アンナ・アマリアは1772年、跡取り息子カール・アウグスト（1757-1828）に英才教育を施すために、当時エアフルト大学教授でもあった作家ヴィーラントを招聘する。この契約は、彼の自由な文筆活動を阻害するものではなかった。彼は、ギリシア悲劇詩人エウリピデス（前485?-前408?）のサテュロス劇『アルケステス』を『アルツェステ』として翻案する。そして、この台本への作曲を課せられたのがシュヴァイツァーであった。わずかに四人の登場人物が織り成す音楽劇は、全曲を深刻な情調が貫いており、オペラ・セーリアの趣向である。楽曲構成にしても、序曲に始まり、レチタティーヴォとダ・カーポ形式アリアとが交互する中に、二重唱、三重唱、合唱が織り交ぜられる形式が採用されている。

《アルツェステ》は初演から二年以内にヴァイマルで合計25回再演された他、ドイツ語圏内の無数の都市でも上演される⁽¹²⁾ほどの人気作となった。この音楽劇は、ザイラー一座という巡業劇団が、音楽劇を涵養していたヴァイマル宮廷という活躍の舞台を獲得することによって誕生したものであった。しかし、この幸福な邂逅も突発的災害によって断ち切られてしまう。1774年にヴァイマル宮殿が屋内劇場ともども火災で焼失してしまったのである。この事件は一座にとって活動拠点の喪失を意味していた。それでも、公爵アンナ・アマリアは、一座のために近隣のゴータ宮廷を仲介する労をいとわなかった。こうして一座が移籍するゴータ宮廷において、ヴァイマルで中断していたメロドラマの歴史が継続されることになるのである。

当時のゴータ宮廷は、ヴァイマル宮廷とは対照的に、音楽劇上演の伝統が断絶していた。1750年から1765年の15年間に限ると、音楽劇が上演された記録が存在しない⁽¹³⁾。こうした背景の中で、ヴァイセ台本/ヒラー作曲の「ジングシュピール」群や《アルツェステ》などを得意レパートリーとしていたザイラー一座は、1750年からゴータ宮廷に仕えていた作曲家ゲオルク・アントン・ベンダ（1722-95）にとって触媒の役割を果たした。彼は、座付作曲家シュヴァイツァーがゴータ宮廷楽長に任命されたため、宮廷音楽部門の筆頭の地位からは蹴落とされる憂き目に会う。しかし、彼にはシュヴァイツァーがヴァイマル時代に敬遠せざるを得なかった『ナクソス島のアリアドネ』に作曲する好機が巡ってきたのである。1775年1月27日の『ナクソス島のアリアドネ』初演は多大な反響を巻き起こし、同年中にゴータでは六度再演された他、ドイツ語圏諸都市でも上演が実現する⁽¹⁴⁾。さらに、ベンダの第二作目のメロドラマ《メデー

ア》も同様に各地に伝播してゆく。この経緯は「メロドラマ」という呼称とともに、ドイツ語音楽劇に新たなジャンルが定着してゆく過程として見なすことができるであろう。それでも、音楽劇に対するベンダの創作意欲はメロドラマの中にのみ汲み尽くされるものではなかった。彼は「ジングシュピール」と銘打って《村の歳の市》、《ヴァルダール》、《ローメオとユーリエ》、《木こり》を相次いで作曲し、ゴータで初演させている。

作曲家としてのベンダは、ドイツ語音楽劇の歴史上、メロドラマの創始者にして「ジングシュピール」の継承者に位置づけられるが、彼をこの二つのジャンルに向かわせた契機は、ザイラー一座のヴァイマルからゴータへの移籍であった。しかし、この一座自体は早くも1776年にはドレスデン、ライプツィヒ、マインツと転々と活動の場を移してゆく。そして、ザイラー一座が最終的に到達するのがマンハイムである。

4. 「国民劇場」の実現

ゴータを退去したザイラー一座が定着する以前のマンハイムにおいて、18世紀ドイツ語音楽劇の展開の中において画期的と見なされる作品が誕生し、初演されていた。それはマンハイム大学教授アントン・クライン（1746-1810）が執筆した台本にイグナーツ・ホルツバウアー（1711-83）が作曲した《シュヴァルツブルクのギュンター》であり、初演は1777年1月5日に実現していた。18世紀半ばまでのマンハイム宮廷では、他のドイツ語圏有力宮廷のご多分に洩れず、イタリア語オペラの上演がさかんであったが、選帝侯カール・テオドーア（1742-99）は1770年頃からドイツ語芸術への道筋を開こうとしていた。これに呼応するかのようになり、本格的ドイツ語オペラ誕生への刺激を与えたのは、ヴィーラント台本/シュヴァイツァー作曲《アルツェステ》であった。同作はヴァイマル初演から二年後の1775年にはすでに、宮廷の夏季離宮シュヴェツィンゲン宮殿内のロココ劇場と、マンハイム宮殿内劇場においても上演されていたのである。

ドイツ語オペラ《ギュンター》は「ジングシュピール」と銘打たれていたが、ヒラーやベンダのそれとは一線を画している。まず、形式的には伝統的なオペラ・セーリアの構成であり、内容的にも喜劇的要素が完全に排除されている。さらに、それ以前のオペラ作品史をさかのぼると、セーリア様式のオペラの主役は神話・伝説上の神や英雄、あるいはドイツ語圏にとっては外国語圏の文学からの登場人物であった。これに対して、悲劇的英雄として描かれているギュンターは、ドイツ史上に実在した皇帝である。この英雄オペラは、マンハイムで直ちに再演された他、ドイツ語圏各地で上演された⁽¹⁵⁾が、多大な反響は十数年程度にとどまり、《アルツェステ》ほどの余韻を残すには至らなかった⁽¹⁶⁾。

本格的ドイツ語オペラの誕生により、国民的オペラの拠点となる可能性が高まったマンハイム宮廷であったが、1778年には不測の事態が出来する。それは直系子孫

の途絶えたミュンヘン宮廷を相続することになった選帝侯カール・テオドーアが宮廷をミュンヘンへ移転することを決定したのである。それとともに、「マンハイム楽派」として知名度を増していた音楽家たちもミュンヘンへと転居することとなり、同地でのオペラ上演の伝統は中断してしまう。

《ギュンター》は18世紀ドイツ語音楽劇が国民的オペラへと発展してゆく途上における一つの到達点と見なすことができるであろう。偶発的事件から、この到達点がそのまま次の次元へと展開してゆく可能性は潰えたが、宮廷が不在となったマンハイムから、舞台文化の新たな歴史が発出する。「国民劇場」という組織体系の枠組みの中で台詞演劇とオペラという二つの部門の運営が完全に切り離されたのである。つまり、ドイツ語圏の舞台文化史において、台詞演劇とオペラとが分化する時と場所を仮に特定できるとするならば、その一つとして1777年から翌年にかけてのマンハイムを名指ししても差し支えないであろう。

さて、ミュンヘンに移転したカール・テオドーア侯爵が「マンハイム国民劇場」の監督を託したのはヘリベルト・フォン・ダールベルク男爵(1750-1806)であった。彼が統率した劇場は、国庫からの多額の補助金を頼りに、採算面の問題を顧慮する必要がなかったため、専属アンサンブルにも優秀な人材を招集することができた。その中心を形成したのが、さきほどまでヴァイマルからゴータへの足取りをたどってきたザイラー一座であった。こうして開始されたダールベルクとザイラーによる劇場運営は、約三年後の1782年1月13日にドイツ舞台上上演史上における一つの頂点を迎える。それはシラーの劇詩『群盗』初演である。そして、この半ば伝説的な初演は、シラーの次の二作品『ジェノヴァにおけるフィエスコの反乱』(1783)と『たくらみと恋』(1784)が同じ劇場で上演されることをも可能にしたのである。

結び。「自己実現」としての舞台上演

18世紀ドイツ語圏において巡業劇団が担った役割は、常設劇場が普及する以前の上演様態という文脈の中に位置づけられる傾向がある。それでも、18世紀最後の三分の一世紀に、ライプツィヒとヴァイマルで活動したコッホ一座と、ヴァイマルからゴータを経由してマンハイムまで渡り歩いたザイラー一座の足跡をたどると、彼らはドイツ国民演劇・音楽劇が醸成されてゆく過程に当事者として深く関与していたことが明白になる。彼らは、ライプツィヒが流行発信地として機能した「ジングシュピール」上演や、ゴータにおけるメロドラマ誕生や、マンハイム国民劇場におけるシラーの劇作家デビューを実現していたのである。彼らの活動の意義は、音楽劇の台本及び楽譜や戯曲台本が、生身の人間による舞台上演を通じてのみ、作品としての真価を認知されていた時代環境の枠組みの中で、再評価する必要があるだろう。現代にまで継承されている作品も、当時は舞台という媒体を通してのみ受容されていたように、当時の俳優にとっ

て観客の前の舞台に立つことが俳優としての自己実現であった。たとえ巡業劇団の役者たちの中には、芸術家としてではなく職業人としての意識しか存在しなかったとしても、彼らには舞台に立ち続けることが生きることであり、自己同一性を確認することであったのである。

本稿で焦点を合わせた二つの巡業劇団、とりわけマンハイム国民劇場の中に安定した雇用の場を見出すことのできたザイラー一座は、幾多の幸運に恵まれていた例外的存在として評価することができる。その足跡を再構成することのできる巡業劇団に対して、現実には記録に名前を残すことなく、同時代人の記憶の中のみ命脈を保った一座も無数に存在していたであろう。しかし、彼らは確実に18世紀終盤までのドイツ語圏の中を縦横無尽に動き回っていた。そして、中部ドイツをたどったコッホ一座とザイラー一座に代表される一握りの劇団は、ドイツ「国民劇場」が実現するまでの舞台文化を担い続けていたのである。

注(1) 本稿ではレッシングが主導したハンプルク国民劇場と、皇帝ヨーゼフ二世の改称により実現したヴィーン国民劇場には触れないが、いずれも18世紀の「国民劇場」という主題にとって等閑視することのできない機関であったことを否定する意図はない。

(2) 以下の諸例を参照。

FATH, Rolf: Reclams Opernlexikon. Stuttgart 1989, S. 626

WARRACK, John/WEST, Ewan: The Oxford Dictionary of Opera. Oxford 1992, S. 661

Artikel "Singspiel". In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1994ff. (以下 MGG と略記) Sachteil 8, S. 1481

(3) 先駆的研究として次の浩瀚な文献が挙げられる。

KRÄMER, Jörg: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen 1998

(4) Artikel "Singspiel". In: Deutsches Wörterbuch. Göttingen 1904, Bd. 10, S. 1094

(5) イタリア語圏とドイツ語圏におけるオペラ文化の勢力関係についてはさらに、丸本隆編『オペラの18世紀』(2003年彩流社)中の拙稿「ガスマン」の章を参照されたい。

(6) Artikel "Leipzig". In: MGG. Sachteil Bd. 5, S. 1061

(7) MAI, Anne-Kristin: Christian Felix Weiß. Leipziger Literat zwischen Amtshaus, Bühne und Stötteritzer Idylle. Beucha 2003, S. 29

(8) ただし、『リズアルトとダリオレッタ』に限ってはイタリア・オペラのアリアに近い様式が採用されている。KOCH, Hans-Albrecht: Das deutsche Singspiel. Stuttgart 1974, S. 46

(9) ライプツィヒでの学生時代にヴァイセ/ヒラー作品に接していたゲーテは、「ジングシュピール」と明示した台本を半ダースほど執筆している。これらの台本のほとんどにはそれぞれ複数の音楽家が作曲している。ibid., S. 87-94

- (10) ヴィーン、グラーツ、プラハ、ヴァイマル。
SCHIMPF, Wolfgang: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 1988, S. 18
- (11) *ibid.*, S. 23
- (12) フランクフルト・アム・マイン、ゴータ、ライプツィヒ、アルテンブルク、シュヴェツィンゲン、マンハイム、ルツェルン、ドレーズデン、ケルン、ブレスラウ、ミュンヘン、ベルリン、ハンブルク、プラハ、ニュルンベルク、フュルト、ノイストレルッツ、パッサウ、ボーツェン、ヴィーン、カッセル、マインツ、デッサウ他。
KRÄMER, a. a. O., S. 860
- (13) Artikel "Georg Anton Benda". In: *MGG. Personenteil Bd. 2*, S. 1063
- (14) この詳細は、拙稿「言葉と音楽と身体 —メロドラマ《ナクソス島のアリアドネ》について—」(『演劇研究センター紀要Ⅱ』所収)を参照されたい。
- (15) マインツ、フランクフルト・アム・マイン、ミュンスター、ボン、ブルノ、ブレスラウ、ケルン、ミュンヘン、カッセル、ブラスティラヴァ、ハノーファー、ヴィーン、ベスト他。
KRÄMER, a. a. O., S. 863
- (16) ホルツバウアーと《シュヴァルツブルクのギェンター》についてさらに詳しくは丸本隆編前掲書中の拙稿「ホルツバウアー」の章を参照されたい。