

オペラの河に映る都市

― 『ラインの黄金』と『外套』 ―

田 畑 雅 英

15世紀末にフィレンツェで生まれたオペラは、近代都市に生まれ、近代都市の成長と歩みをともにしてきた、きわめて都市的な音楽劇であった。従って、その内容には、同時代の都市の実相が、影になり日向になり、さまざまな様相を見せながら反映されている。本稿においては、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-83) の『ラインの黄金』 *Das Rheingold* (1854成立) とジャコモ・プッチーニ Giacomo Puccini (1858-1924) の『外套』 *Il Tabarro* (1916成立) という、河を舞台とする二編のオペラを対比し、オペラにおける「都市」の表現について考察を試みたい。

I ヴァーグナー 『ラインの黄金』

オペラ史上でも類例のない規模をもつ四部作『ニーベルングの指環』 *Der Ring des Nibelungen* は、ライン河の水底から始まり、ラインの黄金から作られた指環をめぐる闘争の果てに、ライン河が増水してすべてを呑み尽くす終結に至る、全体が文字通り巨大なリング(円環)を成す構造を持っている。全体の展開があまりに多岐にわたるため、梗概は省略するが、作品の起点と終点を結節して円環を作り上げるのはライン河であり、この河が作品にとってきわめて重要な意味を持つことは言うまでもない。

四部作の第一部にあたる『ラインの黄金』の序奏は混沌からの万物の生成を描いているが、そこで描かれる生成の過程はすでに発想の段階から「水」と不可分の関係にあった。1853年、イタリア旅行の途上、ラ・スペツィアで、高熱と不眠のために憔悴したヴァーグナーは、ある幻覚を体験したという。ヴァーグナー自身は自伝『わが生涯』 *Mein Leben* の中で次のように述べている。

午後になって旅館に帰り着くや、死んだように疲れ果て、堅い寝椅子の上で手足を伸ばす。長らく待ちこがれた睡眠の時を期待しよう。ところが、それはやって来てくれなかった。その代わりに、私は夢遊病のような状態に陥り、突然、激しい水の流りに身をさらわれるような感覚にとらえられた。やがてその水音は、変ホ音上の音の連なりとして波打っていったのである。この分散和音は、たえず動きを増しながら旋律を変容させていったが、変ホ音上の長三和音の純粋な響きは決して変化することはなかった。しかもそれは、長く持続することによって、私が身を沈めていた水の元素に無限の意味を与えようとしているかのようなようだった⁽¹⁾。

「ラ・スペツィアの幻覚」として知られるこの体験が、事実にとりだけ沿っているかはきわめて疑わしい。しかし、その信憑性はさておき、ここでいったん「水の元素」という根本的な形に還元された万物の始原を、舞台上で具現するための場としてライン河の水底が選ばれていることは、この序奏が高潮してそのまま第一場「ラインの河底」に至ることに直接示されており、この作品でのライン河が、現実のライン河を越えた、象徴的な意味を担っていることは明らかである。開幕の冒頭に置かれたト書きは以下のようなものである。

碧みがかった薄明。上にゆくにつれて明るく、下にゆくにつれて暗い。上方は水が波打ち、絶え間なく右から左へと流れる⁽²⁾。

このきわめて抽象的な情景は、ライン河にこめら

れた、万物が生成する混沌の場としての意味を端的に示している。さらにト書きは、「底の方に近づくにつれ、流れはだんだん細かい霧へと変わってゆく」と続き、作品の垂直に積み重ねられた世界構造を開示してゆく。上方の明るみが天上の神々の世界を示すのに対して、下方の「細かい霧」は、河底が地下の国ニーベルハイム（「霧の国」）と接合していることを暗示する。

もちろん、このライン河は実在の河としての様相も保持している。神話的世界に終始する『ラインの黄金』ではまだその相は明示されないが、主として人間の世界において物語が展開する『神々の黄昏』*Götterdämmerung* においては、ジークフリートがブリュンヒルデの岩山からライン河沿いに旅を始める所から、終幕のライン河の大増水に至るまで、実在の地名をちりばめながら、ライン河は実在の地理的な河としての側面をも示している。しかし、『神々の黄昏』におけるジークフリートのラインの旅がよく示すように、実在の河としてのライン河が水平な地理的移动に関わるのに対して、ライン河の中での垂直方向の動きは、神話的な根源的世界を開示するのである。

『ニーベルングの指環』の作品世界は、天上の神々の世界、地上の巨人と人間の世界、地下の小人の世界という三層を積み上げた垂直構造を基軸にしているが、この垂直構造は作品の随所に姿を現している。小人のアルベリヒは、まさに最下方の「奈落」から岩に手をかけてラインの河底によじ登って来て、ラインの乙女たちに「上にいるお方たち」⁽³⁾と呼びかける。万物が生成するラインの河の「底」よりもさらに下方が彼の棲む世界であり、ラインの黄金は水底に射し込む陽光を受けて、そそり立つ「中央の岩の高み」⁽⁴⁾から輝きを下方へ投げ、アルベリヒはそれを眩く見上げる。

こうした物理的な垂直構造は、しかし、単に神話世界の構造であるにとどまらず、作品成立当時の社会的な上下階層、それもしくは前までのオペラの世界に映し出されてきた貴族と平民の世襲身分的な上下構造ではなく、労働力の提供と金銭による代価という経済関係から成立する、産業革命以後顕著となった都市的な工場労働者と雇用者（資本家）の上下構造を反映していると見ることができる。神々の

司たるヴォータンと契約を結び、ヴァルハラ築城労働に従事した巨人族のファーズルトは、言を左右にして、代価として約束した女神フライアの引き渡しを拒むヴォータンに対して、「契約はしっかり守ってもらいたい。旦那が今日あるのもひとえに契約のなせるわざ、旦那の権勢にしても取り決めの産物」⁽⁵⁾と迫る。契約の概念は古来の神話から存在するが、ここでは労働力の提供とそれに対する代価の支払という、近代的な労働契約への接合が行われているのは明らかである。ファーズルトがヴォータンに言う「旦那が心地よくまどろむあいだ、眠りもやらず俺たちは城を建てた。大汗かいても手を休めず、頑丈な岩を積み上げた」⁽⁶⁾という台詞に、資本家に対する労働者の階級的な反感を読み取るのは容易である。

単に支配者たる神々と被支配者たる巨人や小人という階層だけでなく、それぞれの階層の中でさらに支配と被支配の関係が成立する。とりわけ地下の小人族においては、強奪した黄金（それは直接に金銭を想起させる）の力によって権力を得たアルベリヒが、弟のミーメを始め他の小人たちを支配し、搾取する立場に立つ。アルベリヒは、ニーベルング族の者たちを叱咤して言う。

それはこっち！それはあっち！さあ、さあ、なにをのろのろしてやがる！あそこに宝の山を築くのだ！そこのおまえ、もっと上へ！ぐずぐずせずに進むんだ！しょうのない奴らだ！とっとと宝を置いてゆけ！やって見せねばわからんのか？さあ、ひとつ残らず持ってこい！（中略）さあ、みんな向こうで仕事にかかれ、とっとと坑に降りてゆけ、新しい坑から金を掘り出すのだ！急いでやらねばこの鞭をお見舞いするぞ！⁽⁷⁾

このようにアルベリヒの命ずるままに労働を強いられるニーベルング族に、雇用者たるヴォータンに契約の実行を迫ることができる巨人族よりもさらに悲惨な、ほとんど一方的に搾取されるしかない最下層労働者の姿が二重映しに見えることは言うまでもない⁽⁸⁾。地下の闇と鍛冶の火の世界は、こうして、大都市の薄暗く、炉の燃える工場を想起させるものと

なるのである。

当時こうした都市の姿を最も端的に示していたのは、産業革命がどこよりも早く進み、それに伴ってどこよりも顕著に都市労働者にまつわる問題が顕在化していたイギリス、なかんずくロンドンであろう。ヴァーグナーは生涯に三度ロンドンを訪れた。最初は1839年、劇場の音楽監督を務めていたリーガから妻ミンナと愛犬ロバーを連れて夜逃げをし、パリに向かう途中、8日間ロンドンに滞在している。二度目はその16年後にあたる1855年、ロンドンのオールド・フィルハーモニー協会の招聘を受けて、4か月間滞在し、8回の演奏会で指揮している。三度目はさらにその22年後の1877年、再婚した妻コジマとともに再び演奏旅行でロンドンに1か月滞在し、合計8回の演奏会を行っている。このうち、『ニーベルングの指環』とロンドンの関係を明瞭に示す発言をヴァーグナーが行ったのは、三回目の滞在の折である。5月25日のコジマの日記には以下のように記されている。

蒸気船で宿に帰る。幸運にも曇って穏やかな天候で、すばらしい印象だった。R (リヒャルト) は言った。「アルペリヒの夢はここで実現されている。ニーベルハイム (霧の国)、世界支配、活動、労働、そしていたる所にたれこめる蒸気と霧。」⁹⁾

産業革命の後発国であったドイツの作家や文化人には、ロンドンを訪れて、その先進的な都市の発展と工業の進展に驚嘆の眼を見張ると同時に、そこに生まれたさまざまな都市問題——貧富の著しい隔絶、労働者の劣悪な労働・居住環境、公害の発生など——に、自国の近未来の姿を見て、暗澹たる気分になるという体験をもった例が多い。たとえば、1817年にロンドンを訪れた作家ルートヴィヒ・ティーク Ludwig Tieck (1773-1853) は、後に小説『若い指物師の親方』*Der junge Tischlermeister* (1836) の中で、その体験に基づいて次のように述べている。

(工業都市においては) わずかな金持ちと無数の貧しく無気力で悪徳に染まったごろつきたち

が存在し、つねに雇用者に虐待されながら、雇用者に依存し、雇用者から渡されたわずかばかりの前払金に束縛されて苦しみ、生きる喜びも能力も失い、美徳も愛情もなく、病んだ子供たちを育て、まったく機械的で心のこもらない仕事に従事し、愚鈍になりながらも、むりやりそうした仕事に駆り立てられているのです。人間には欠かせない楽しみを飲酒に求め、本当に生きたとさえない状態のまままで早死にし、絶望し、自らを侮蔑してありとあらゆる下劣な愚行を犯そうとし、幸福を味わったり不幸に耐えたりすることもできない状態なのです¹⁰⁾。

ヴァーグナーもおそらくこれと類似の見聞をしたにちがいない。彼の論文『芸術と革命』*Die Kunst und die Revolution* (1849) には、以下のような記述がある。

われわれの今日の工場は、人間を極度に侮辱した、無惨な様相を呈している。すなわち、意欲も愛着もなく、しばしば目的もないに等しく、精神も肉体もすりつぶす労苦が延々と続いているのである¹¹⁾。

先に引用したティークの見解との類似を考えても、ここにヴァーグナーのロンドンでの体験が反映していることは明らかであろう。『ニーベルングの指環』のアルペリヒは地下の国ニーベルハイムに棲むニーベルング族に属するが、「ニーベルハイム」は「霧の国」であり、「ニーベルング族」もまた「霧の民」である。しばしば「夜の国」とも形容される地下の国が「霧の国」であり、鍛冶を生業とするニーベルング族が「霧の民」である理由の一端はこれによって明らかとなる。天上から下降してニーベルハイムに着いた時、案内役の半神ローゲはヴォータンに「ここがニーベルハイムです。薄青い霧の向こうに火花が飛び散っていますよ」¹²⁾と云うが、この霧は工場の煙であり、いわばロンドンの霧なのである。

このように、時代相を超越した普遍性を志向する神話・伝説の世界を描くかに見えるヴァーグナーの作品は、実は同時代の問題性を常に反映しているものであり、『ラインの黄金』のライン河には、産業革

命の進展とともに急速に成長した近代工業都市を流れる河、具体的にはロンドンを流れるテムズ河の様相が二重映しになっていると見る事ができる⁹³

II プッチーニ『外套』

プッチーニの『外套』は、『修道女アンジェリカ』*Suor Angelica*、『ジャンニ・スキッキ』*Gianni Schicchi*とともに『三部作』*Il Trittico*として1918年にニューヨークのメトリポリタン歌劇場で初演された。もともとの三作は一晩に連続して上演される作品として構想されており、『外套』はその冒頭に置かれる作品である。その意味で、四部作の冒頭に置かれた『ラインの黄金』と似た位置にある作品と見ることもできよう。

しかし、多岐に展開しながらも一貫したストーリーを持つ『ニーベルングの指環』と、一作ごとに独立した『三部作』は、当然ながら大きな相違を持っている。『三部作』の舞台と時代だけを見ても、『外套』は作品成立と同時代のパリ、『修道女アンジェリカ』は十七世紀末のイタリア（場所は特定されていない）、『ジャンニ・スキッキ』は1299年のフィレンツェと、まちまちである。プッチーニはすでに久しい以前から、地獄篇・煉獄篇・天国篇の三部から成るダンテ Dante Alighieril (1265-1321) の『神曲』*La Divina Commedia* (1321完成) に着想を得て、一幕物のオペラ三作を合わせて一夜に上演する構想を抱いていたが、それがようやく実現したのがこの『三部作』であった。

そのうち、地獄篇に相当する『外套』は、フランスの劇作家デディエ・ゴルド Didier Gold の戯曲『外套』*La Houppelande* を原作としている。1913年6月、パリ滞在中に『外套』の上演に接したプッチーニは、すぐにオペラ化を思い立ち、台本はジュゼッペ・アダミ Giuseppe Adami によってまとめられた。オペラの梗概は以下の通りである。

二十世紀初頭のパリ。夕刻、セーヌ河に伝馬船が浮かんでいる。荷役人夫として働いているルイーダ、ティンカ、タルパの三人が、船長ミケーレの妻ジョルジェッタから酒をふるまわれ、愚痴を言ったり慰みに下手なダンスをしたりしている。タルパの

妻フルーゴラもやって来て、いつか郊外で静かな暮らしをしたいと語るのに対して、パリの同じ下町ベルヴィエユ生まれで、秘かに関係を結んでいるジョルジェッタとルイーダは、こんな暮らしから抜け出してベルヴィエユに戻りたいという熱烈な願望を歌う。ミケーレが現れ、仕事を終えた皆は立ち去っていくが、帰ろうとするミケーレにジョルジェッタは今夜の密会の約束を耳打ちする。ミケーレは最近冷淡な妻に、以前のような愛を取り戻そうと言うが、ジョルジェッタの返事はどこかそっけない。彼女が船室に入ってしまったあと、ミケーレは妻の不貞を疑い、相手が誰か考えをめぐらす。夜になり、ミケーレがパイプに火をつけるために擦ったマッチの火をジョルジェッタの合図と取り違えたルイーダが忍び込んでくる。二人の関係を知ったミケーレはルイーダを絞め殺し、その死体を外套にくるむ。物音を聞いて甲板が上がってきたジョルジェッタに、ミケーレは死んだルイーダの顔を押しつける⁹⁴

プッチーニがパリを舞台にしたオペラを書いたのはこれが初めてではない。『マノン・レスコー』*Manon Lescaut* (1893) の第二幕をはじめ、『ラ・ボエーム』*La Bohème* (1896) や『つばめ』*La Rondine* (1917) もパリが舞台であり、実際にはプッチーニがオペラの舞台とした都市はパリが最も多い。しかし、過去のパリが舞台となった『マノン・レスコー』と『つばめ』はもとより、『ラ・ボエーム』と比べても、現実の都市としてのパリが重い影を落としている点では『外套』が群を抜いており、パリの都市性はセーヌ河に集約して表現されている⁹⁵

ゴルドの原作においても、「河は大きな水溜りの



ようにほんやりと光って、一艘の船の陰でまどろんでいる」という序詞の冒頭からすでに、河はその文学的イメージの焦点となっていた。オペラ『外套』もまた、「河」のモチーフ（譜例）が管弦楽によって再弱音で提示されて始まる。

単調でけだるいバルカローレ（舟歌）風のこのモチーフは、ドラマの導入部にあたる部分の終わり、労働を終えた人夫たちをねぎらってジョルジュッタが酒をふるまう場面まで繰り返され、作品の基本的な情調を決定する。「河」がこの作品を象徴することは、言葉によってではなく、音楽によって示されるのである。このモチーフそのものが再現される他にも、緩やかな舟歌風の6/8、9/8、12/8拍子などの音型がいたるところに現れ、この作品の音楽的な基調を成している⁶⁵。

この作品の舞台となるのはセーヌ河を行き来する伝馬船であり、「河」のモチーフがよく表すように、河の単調なためたいが象徴する倦怠感と終ることのない単調な繰り返しが、都市労働者の日常を描くのである。事実、このオペラに登場する、伝馬船の人夫ルイーゼ、ティンカ、タルパらはみな、過酷な労働が無限に繰り返される日常の中に閉じこめられている。「酒ほどいいもんはねえぜ！（中略）飲むときゃ何も考える気にならないし、考えていたら笑っちゃいられないもんな」⁶⁶というティンカに向かって、ルイーゼは言う。

首を横に曲げ、背中をかがめ…おれたちにとっちゃ、人生なんて何の値打ちもねえのさ！ どんな喜びも、みんな苦労に変わっちゃうんだ。背中に荷を担ぎ、頭を地面に垂れてよ！ もし上でも見ようもんなら、鞭に気をつけなきゃならねえんだ！パンにありつくためにゃ、汗にまみれて…惚れあう暇なんてありゃしねえ！ そんなものは、苦労や恐れの中で消え失せて、どんなにすばらしい幸福も暗く翳っちゃうのさ、いつでも邪魔が入って、みんな奪い取られちゃうんだ！ おれたちの毎日は、朝のうちからもう夕暮れなんだ…おまえの言う通りだ、ただもう首を曲げ、背中をかがめてよ…⁶⁷

オペラにおいてこれほど端的に同時代の下層の都

市労働者の心情が歌い出された例は、ヴェリズモの作品においても多くはない⁶⁸が、ここに前章で述べた『ラインの黄金』でアルペリヒに文字通り鞭で強制的に労働に従事させられるニーベルング族の姿と重なりあうものを見ることも可能であろう。ルイーゼにとって、この果てしなく続く過酷な日常からの脱出口はミケーレの妻ジョルジュッタとの人目を忍ぶ恋であり、この二人を結びつけるのは、同じパリの下町ベルヴィーユの出身であるということである。ベルヴィーユのことを語るとき、ジョルジュッタは日頃の憂鬱から解放されて、東の間の明るさを見せる。彼女は言う。

ベルヴィーユこそは私たちの郷土、そして私たちの世界よ！ 私たちは水の上でばかり生活してはいられないのよ！ 歩道を踏んで歩かなければ！（中略）朝には仕事私たちが待っているし、夕べには皆手をとりあって帰るのよ…店先には灯りと誘惑が輝き、馬車が行き交い、にぎやかな日曜日ごとに、二人で散歩を楽しむのよ、ブローニュの森に！ 野外で踊り回るの、恋の戯れもして！⁶⁹

ここで彼女が思い描くのは、単調で苦しい労働に明け暮れるモノトーンな都会の生活とはまた別の、もう一つの都市生活の側面、華やかで享乐的な、消費生活としての都市生活である。音楽もここでは執拗な舟歌の単調さから解放されて、タンゴのリズムまでも援用した、色彩的な豊かさを示す。感情が高揚したジョルジュッタとルイーゼは声を合わせて歌う。

故郷を離れた者は誰しも帰郷を夢見るもの、帰郷した者は誰しも去りがたくなるもの。変わることもない魅力をわれわれに高らかに呼びかけるものは、パリの奥深くにある！⁷⁰

彼らは互いを現実からの脱出のよすがと見て惹かれ合うが、彼らを苦しめているものは、それぞれに異なっている。ルイーゼが、先に引用した台詞に示されるように、日常の苦しい労働と貧しい生活にあえいでいるのに対して、ジョルジュッタの現実、ミケーレとのやりとりで暗示される、年の離れ

た夫⁽²¹⁾に対する日常的な欲求不満と、早世した乳児に対する感情である。とりわけ後者は、事情は明示されないものの、深い悔悟の念を彼女の心に落としていることが推察される。「河」を表す単調な舟歌のモチーフは、ルイーダの場合にはまさに辛い労働の場としての河と伝馬船に結びつくが、ジョルジュの場合には、喪った赤子のゆりかごを揺らす単調なリズムとなり、その執拗な繰り返し、彼女を脅かす強迫的な観念を表現する。こうした相異なる苦しい現実を抱えた彼らは、想念上のアルカディアとして、いまそこに暮らすことができない生地ベルヴィーユを思い描き、それを現実に体現する存在として、同じベルヴィーユ生まれの相手を求めあったのである。

従って、モスコ・カーナーが述べるように、「その軽快な魅力や、終結部の陶酔的な高潮感にもかかわらず、この二重唱には、プッチーニのオペラの中の真実の恋の場面にしばしば見られるような熱烈な抒情性が欠けている」⁽²²⁾のは、むしろ当然であろう。この二人の結びつきは、どれほど熱烈に見えようとも、実は純粹に直接的なものではない。彼らは、それぞれ苦しい現実からの想念上の逃避先として故郷ベルヴィーユに憧れ、その失われた過去の理想郷を相手の人格へ投影しているのであり、それはとくにジョルジュにおいて明確に描かれている。彼女の「幸せになるのって、何て難しいのかしら」⁽²³⁾という痛切な独白には、この人間関係の不毛がよく表現されているのである。

本来、河がこの作品の理念的な表象であることは、初演時の形態において、台詞にも明示されていた。ミケーレが妻の不貞を疑って歌うモノローグはこの作品でもとくに優れたページとされるが、その歌詞は初演版では現行と大きく異なり、「河はたえず流れている」と始まり、河の表すものに思いをめぐらし、セーヌ河に身を投げた多くの人たちのことを思い、河に向かって、おまえは悲惨な人生から逃れる安息の場だと呼びかけて結ぶ、まさに河そのものを主題としたものであった。この初演時のモノローグの歌詞はゴルドの原作に多く依拠しているが、ゴルドにおいては妻を殺害したあとに語られて劇の終結部を形成し、先に引用した冒頭部分とともに、「河」を戯曲の象徴たらしめている。これに対して、オペ

ラでは、このモノローグは殺害の前に、ミケーレが思念をめぐらす場面で歌われ、原作とは異なった劇的な機能を担っている。プッチーニは初演後、このモノローグをとくに不満とし、台本作者のアダーミに宛てた手紙で、「あまりにも紋切り型で」、「まるで大陸間海底電線みたいに長すぎる」と述べ、「もっとじかに我々の心に迫ってくるような、もっと感情のこもった、独創的で簡潔なものにしてほしい」と書き直しを要求し、⁽²⁴⁾それによって初演の四年後にあたる1922年に改訂されたのが現行の形態である。その結果、このモノローグは「何もない!…静かだ!」⁽²⁵⁾と歌い出されることになり、以下、心中にわだかまる猜疑が直截な表現で連ねられ、河に関する思弁的な言及はほぼ完全に姿を消した。しかし、「河」が台詞から削除されたことは、そのまま「河」が重要性を失ったということの意味するわけではない。むしろ、専ら音楽による暗示に委ねられることによって、「河」はいっそう高次の象徴性を獲得したと見るべきであろう。

現行の形態では、ミケーレのモノローグは以下のように結ばれる。

おまえか! おまえだったのか! さあ立て!
立て! 立つんだ! おれとこの鎖を分けて!
おれの運命におまえの運命を結びつけてやるぞ!
深い淵の中にいっしょにとびこむのだ!
おれとこの鎖を分けて…死の中にこそ安らぎがある!⁽²⁶⁾

この中に、「深い淵」とある個所が、このモノローグに残されたほぼ唯一の河を示唆する表現である。ミケーレにおいては河のイメージが自己存在そのものと結びついているのであり、ここで妻の密通相手を殺害するという決意だけでなく、自らもともに滅びようとする意志、というよりは、その男を自らの滅びの道連れにしようとする意志が表明されている。ここにはすでに確固とした死への強い衝動⁽²⁷⁾があり、ミケーレもまた現実からの脱出を、しかも内面の最深層において希求していると見ることができる。

以上に見たように、オペラ『外套』では、ルイーダにおいては都市生活の労働・経済面での過酷な

辛苦が内面をも侵蝕する様相が提示され、ジョルジュ・ヴェルヴェンにおいては過去と現在、観念上の理想郷と悲惨な現実の間に引き裂かれた都市の内面が描かれ、ミケレにおいては、内面の最暗部に通じる存在の不安と自己破壊への衝動が垣間見られる。三者ともに、現在からの脱出を求めて相互に干渉し合い、その結果が絡み合って破局に至ることになるが、この三者の抱えた問題はきわめて近代都市的な性格を具えており、そのそれぞれにおいて、「河」が、形而下から形而上のレベルにまで至る重要な劇的象徴として、多様でありつつしかも統一的に機能している点で、『外套』は注目すべきオペラなのである。

なお、『ラインの黄金』のライン河におそらくはロンドンのテムズ河が二重映しになっていたように、『外套』のセヌ河には、パリだけでなく、もう一つの、当時すでに最先端を行く近代都市に成長していた都市が二重に映し出されている。それは、この作品が初演されたニューヨークである。

プッチーニは1907年1月、メトロポリタン歌劇場での彼の作品の集中上演に立ち会うために初めてニューヨークを訪れ、約一か月滞在した。この間彼は、自作の題材を探すために多くの劇を見たほか、頻りに市内見物を行い、冷蔵庫、自動車、モーターボートなど、最新式の工業製品や消費材の数々に魅了されたり、ニューヨークの経済活動の規模とエネルギー、市中の活気の猛烈さに驚いたり戸惑ったりしている⁽²⁸⁾この体験は、ヴァーグナーのロンドン体験とはやや性格を異にするものの、プッチーニの創作活動に何らかの影響を及ぼしたことは十分に考えられる。『外套』に登場するパリに、ニューヨークの影が顕著に認められるわけではないにせよ、たとえば冒頭部分に響く曳船のサイレン音や、人夫タルバと彼を迎えに来た妻フルーゴラのやりとりにかかる遠くの自動車のクラクション音など、控えめながらも現実音をいわば都市活動の記号として響かせる手法⁽²⁹⁾などには、ニューヨークでの体験のこだまが見え隠れしているように思われる。さらには、『外套』が、同時代のオペラ作品には稀なほど、近代都市的な問題性を提示し得たことにも、ニューヨーク体験は少なからず寄与しているであろう。その意味でも、この作品が当初想定していたローマでの初演が実現できず⁽³⁰⁾ニューヨークで初演され

た⁽³¹⁾という事実は示唆的である。

もとより『ラインの黄金』と『外套』は、成立年代にも半世紀以上の隔たりがあり、プロットもスタイルも音楽的な特性も大きく異なっている。しかし、以上に見てきたように、この二つのオペラは、いずれも河を舞台とし、しかもその河にさまざまな形で重層的な意味が折り重ねられている。近代都市は多く河と密接な関係をもって発達してきたが、きわめて都市的な音楽劇であるオペラにもまた、河に象徴される都市生活や都市の内面が映し出されているのである。

〔注〕

- (1) Richard Wagner: *Mein Leben*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd.6, S.227. Leipzig 1873. [邦訳: リヒャルト・ヴァーグナー (山田ゆり訳) 『わが生涯』 (勁草書房、1986年) 583頁]
- (2) Richard Wagner: *Das Rheingold*. Stuttgart (Reclam UB.) 1976, S.7. [邦訳: ワーグナー (三光長治・高辻知義・三宅幸夫・山崎太郎編訳) 『ラインの黄金』 (白水社、1992年) 9頁] 以下、本稿に引用ないし訳出するに際して、表現を改めた部分がある。また、原文の行分けは反映させていない。
- (3) Wagner: a.a.O, S.10. [前掲訳書13頁]
- (4) Wagner: a.a.O, S.19. [前掲訳書23頁]
- (5) Wagner: a.a.O, S.33. [前掲訳書39頁]
- (6) Ebd.
- (7) Wagner: a.a.O, S.59-60. [前掲訳書73頁]
- (8) この点をつとに指摘したのはイギリスの劇作家・批評家ショー George Bernard Shaw (1856-1950) であった。この指摘がイギリスの批評家によってなされたことは注目される。
- (9) Cosima Wagner: *Die Tagebücher 1. 1869-1877*. München (Piper) 1976, S.1052.
- (10) Ludwig Tieck: *Der junge Tischlermeister*. In: *Schriften*. Bd.11. Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag), 1988. S.75.
- (11) Richard Wagner: *Die Kunst und die Revolution*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd.5,

- S.22. Leipzig 1873.〔邦訳(抄訳):リヒャルト・ヴァーグナー(拙訳)『芸術と革命』(『ドイツロマン派全集第20巻 太古の夢 革命の夢 自然論・国家論集』所収、国書刊行会 1992年) 330頁]
- (12) Wagner: *Das Rheingold*. S.55.〔前掲訳書67頁〕
- (13) フランスの演出家シェロー Patrice Chéreauは、1976年のバイロイト音楽祭での『ラインの黄金』の演出で、第一場に巨大なダムを設定し、ラインの乙女たちを売春婦に、アルペリヒを都市の下層労働者に設定して、当初大きな物議をかもしました。しかし、本文に述べたように、ヴァーグナーの神話劇には同時代批判的な要素が潜在しており、それを顕在化して見せたシェローの演出は、十分に妥当性を持っていたと考えられる。
- (14) この梗概を見ても明らかなように、この作品はヴェリズモ・オペラの傾向を濃厚に引き継いでいる。マスカーニ Pietro Mascagni (1863-1945) の『カヴァレリア・ルスティカーナ』 *Cavalleria rusticana* (1890初演) 以来、イタリアのオペラ界を一時期席卷したヴェリズモ・オペラは、主として同時代を舞台に、多くは一幕の一時余りの短い時間に、激しい剥き出しの感情をぶつけあうスタイルをとって、非常な人気を博した。このヴェリズモ・オペラのスタイルと音楽の特徴を吸収的に発展させ、昇華した形で独自の世界を形成したのがほかならぬプッチーニであった。彼の作品には、いずれもさまざまな形でヴェリズモ・オペラの要素が取り込まれており、しかも後の作品になるほどその痕跡はプッチーニ独自の様式の中に溶かしこまれている。すなわち、ヴェリズモ・オペラを継承するとともに、それを昇華して、事実上その歴史的使命に終止符を打ったのがプッチーニの諸作品であったと見ることができ、そのプッチーニが、三部作の一曲という形であれ、題材的にも形式的にももう一度ヴェリズモ・オペラの原点に立ち戻ったような一幕の『外套』をこの時点で書いたことは注目に値する。
- (15) 『外套』の音楽分析については、Mosco Carner: *Puccini - A Critical Biography* (London 1958) [邦訳:モスコ・カーナー(加納泰訳)『プッチーニ 作品研究』(音楽之友社、1968年) 178 - 196頁] 参照。
- (16) Giacomo Puccini: *Il trittico*. Mailand (Ricordi) 2007. S.59-60. 以下、『外套』の訳については、武石英夫訳(東芝EMI、1999)を参照し、一部表現を改めた。同書、39頁参照。
- (17) Puccini: a. a. O, S.60-64. この部分の訳は、カーナー、前掲書、「原註」21頁の加納泰による訳に従い、一部表現を改めた。
- (18) その点では、飲んだくれの人夫ティンカも注目してよい。生活苦と労働の苦しさ、そして妻の不貞(そこにも貧しさが関わっているであろう)に悩み、酒に溺れるしかないティンカは、ゴルドの原作ではグジョンという名で、浮気な妻を殺してしまう。だがプッチーニのオペラではこの殺人は削除され、かわってミケーレの「やつは苦しさを紛らわすために飲むのさ。ふしだらな女を女房に持って…女房を殺さないように飲むのさ」(Puccini: a. a. O, S. 102. 武石英夫訳、46頁参照) という台詞のみが残された。これによって、ティンカはむしろ強い印象を残すことになった。
- (19) Puccini: a. a. O, S. 71-75. 武石英夫訳、41頁参照。
- (20) Puccini: a. a. O, S. 76-79. 武石英夫訳、同上参照。
- (21) 台本の指定によればミケーレは50歳、ジョルジュッタは25歳である。
- (22) カーナー、前掲書、190頁。
- (23) Puccini: a. a. O, S. 100. 武石英夫訳、45頁参照。
- (24) カーナー、前掲書、188頁。
- (25) Puccini: a. a. O, S. 119. 武石英夫訳、49頁参照。
- (26) Puccini: a. a. O, S. 125-130. 武石英夫訳、49-50頁参照。。
- (27) 死への憧れを作品の根源に置いたオペラとしては、ヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』 *Tristan und Isolde* (1859成立) がすぐに念頭に浮かぶ。事実プッチーニは『トリスタンとイゾルデ』を高く評価しており、「この音楽にはもう、かなわない! これに比べれば我々の音楽などは、マンドリン弾きか、アマチュアの作品にすぎない」と述べている[モスコ・カーナー(加納泰訳)『プッチーニ 生涯・芸術』(音楽之友社、1967年) 245頁]。

- (28) カーナー、前掲書、232頁。なお、彼とニューヨークの結びつきはその後も続き、この滞在中に観たベラスコ David Belasco の『ゴールドラッシュの西部の娘』*The Girl of the Golden West*が結局彼の次作の題材となり、オペラ『西部の娘』*La Fanciulla del West*として1910年12月、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場で初演され、プッチーニが他の作品ではとうてい実現できなかったほどの大成功を収めた。この時もプッチーニはニューヨークを訪れて初演に立ち会い、その反響を直接享受している。
- (29) 船のサイレンや自動車の警笛は総譜に楽器とともに使用が指定されている。
- (30) ローマで初演が実現しなかった主な理由は、第一次大戦で多くの音楽家、とりわけ歌手がまだ軍務に就いていたためであった。
- (31) ただし、プッチーニ自身は、第一次大戦直後で交通事情が不安定であったため、ニューヨークでの初演には立ち会っていない。