

## 『西部の娘』

——原作戯曲、オペラそしてミュージカル——

玉崎紀子

本稿はプッチーニ (Giacomo Puccini [1858-1924]) のオペラ『西部の娘』の最近 10 年間に刊行されたレーザー・ディスク 3 種の内、原作を生かした演出としてメトロポリタン・オペラ 1992 年演出の舞台を中心に原作戯曲の舞台と比較し、さらに 1938 年公開のミュージカル映画 *The Girl of the Golden West* と比較検討して、原作の様々な舞台化の中に舞台芸術の革新を見ようとするものである。

プッチーニは 1904 年に『蝶々夫人』を完成後、家庭内のいざこざや、彼の第一の台本作家ジアコーザ (Giacosa) が 1906 年に亡くなり、もう一人のイリッカ (Illica) は結局完成しなかった『マリー・アントワネット』の台本化に数年間かかりきりという事情から、次のオペラがなかなかできず、他に良い物がないからしかたなく、*The Girl of the Golden West* のオペラ化に向かった。『蝶々夫人』と同じくベラスコ (David Belasco) の戯曲だが、この作品は『蝶々夫人』より陽気で快活な潑刺とした、しかも悲劇を跳ね返す力をもつヒロインの物語だった<sup>(1)</sup>。しかたなくとは言えプッチーニがこの作品の 1905 年初演以来関心を抱き、初渡米の 1907 年にブロードウェイで観劇したという事実から言っても長い間構想をあたためた曲であり、プッチーニの新しい音楽的試みに注目すべきである。この作品はアリアだけに頼らず、背景的な管弦楽に主題や人物の性格を描写した音楽を用いて、アリアで音楽は中断する事なく歌は話すように続くといったワーグナーと同じような 20 世紀オペラの特徴をもち、さらに管弦楽に新しい和声上の工夫がなされ、旋律的な美しさを抑えた総合的な音楽の隠された魅力を持つ<sup>(2)</sup>。

バドン (Julian Budden) によれば、この作品は女性的優しさが支配する流れを書き尽くした作曲家の自己革新の注目すべき例である。オペラの雰囲気は断固として男性的で、時には獣的とさえ言え、和声は全音階の多用と不安定な不協和音とでこれまでになく人を寄せつけないものとなっている。リズムは力強く時々シンコペーションが使われ、旋律的美しさはほとんど見られない。ドビュッシーとリヒャルト・シュトラウスの影響は明白で、とはいえ完全にプッチーニ特有のスタイルの中に統合されている。本物と模倣によるアメリカの民謡とフォークダンスの助けでカルフォルニアの雰囲気が醸し出されていて、その上二幕のインディアンの歌もある。ミーはプッチーニのヒロインの中で独特である。快活でいくらか新教徒の女教師的な権威を持つ。それでいて情熱的な愛に動かされ、愛する男の命を救うためには彼女の厳しい道徳律を危うくして恥じない。オーケストラ的にはプッチーニの

最も野心的な取り組みで『トゥーランドット』(Turandot, 1926年初演)を予見させるものである。4声部の木管楽器、2台のハープと多様な打楽器を用いて、様々な楽器の色合いを抽出し非常に繊細な音から野蛮と言えるほど荒削りな響きにまで広がりを持たせている<sup>(3)</sup>。

プッチーニは野心的試みの完成としてのこの作品に「これこそ私が今までに書いた最高の作品だ」と友人に書くほど絶大な自信を抱いていた<sup>(4)</sup>。

## I. オペラの音楽的テーマ

このオペラの音楽的テーマをバドンの言う6つのモチーフに高崎保男氏(メトロポリタンとスカラ座のレーザーの解説)の言う8つのモチーフで重ならないものをつけ加え次のような8つの主題、モチーフとして考え、このオペラのドラマとの関わり合いをみていきたい。

- (1a) 巨大なカルフォルニアの森林を思い浮かばせようと意図された主題
- (1b) ヒーローとヒロインの最初のキスと結びつく抒情的 (lyrical) な主題
- (2) “Ramerez” motif: ジャズ (cake-walk) の変型でそのモチーフは後に山賊ラメレスを暗示するモチーフ
- (3) “hoedown” 主題: 西部の民謡風の歌に合わせて踊る陽気で活発な主題 (Dooda! Dooda! Day!)
- (4) Jake Wallace の歌「遠くの故郷に」何度も繰返されるモチーフ
- (5) ミニーの主題: ミニーの登場で演奏され、彼女の純潔と崇高な愛を示す幅広い間隔のあいだ主題。
- (6) “waltz theme”: ジョンソンとミニーの踊るワルツ・メロディで二人の恋の歌になる。
- (7) ミニーが山の生活を描写する5音階のコロラトゥーラ風主題。
- (8) “love duet”: 二人が永遠の愛を誓う二重唱、“waltz theme”の変形。

1幕 プッチーニにしては珍しく短い序奏があり、それもアメリカを暗示する壮大な美しさをもつ旋律とジャズ的なリズムの組合せというものである<sup>(5)</sup>。高崎氏によれば、「冒頭に全管弦楽によってフォルテッシモで奏されるモチーフ(1)で、B-C-D-E-Fis-Gisの音からなる全音音階が用いられていて、調性不明の奇妙な色彩感とはげしい緊張感をもたらしている。続いて弦に奏されるリリカルなモチーフ<sup>(6)</sup>と、最後に現われるラグ・タイム風のリズム(主題2)と共に、音楽はようやくハ長調の主和音上に終止する<sup>(7)</sup>。この序奏が終わると、鉦夫達の歌声で望郷の歌、後にジェイク(Jake Wallace)が歌う民謡(主題4)が遠くに聞こえ舞台に鉦夫達が西部の民謡風の歌に合わせて踊る“hoedown”主題(陽気で活発な踊りの主題3)<sup>(8)</sup>に



合わせて、三々五々酒場に入ってくる。[活発で生き生きとしたアレグロにテンポを早めて、管弦楽に活気にみちた民謡風の旋律 (3) が反復される。この 5 音階風の俗謡 “Dooda! Dooda! Day!” (3)]<sup>(9)</sup> を背景に鉦夫達はトランプを始める。そこへ吟遊楽人 (minstrel) ジェイクが入って来て郷愁を誘う “nostalgic song” (主題 4) を披露する。これは最も頻繁に繰り返されるモチーフ (4) となる<sup>(10)</sup>。[“The Old Dog Tray” 別名 “Echoes from Home” (4) という民謡]<sup>(11)</sup> が原型で、原作戯曲上演をプッチーニが観た時、特に気に入り、ほとんどそのまま利用したものである<sup>(12)</sup>。

(2) Musical score for the first part of the piece, marked 'VIBRATISSIMO e BEN RITMICO'. It shows a complex rhythmic pattern with multiple staves.

(3) Musical score for the second part, marked 'sensible'. It includes the lyrics 'Dooda, doo-da, doo-da, doo-da, day...'.

(4) Musical score for the third part, showing a melodic line with a repeating motif.

Jake: What will my old folks do so far away, far away?

Sad and alone, my old folks will weep for me.

They'll think I'll never come home again.

Nick: Boys, here he is. Jake Wallace, the camp minstrel.

Jake: My poor mother...

What'll she do if I never come home?

How she'll weep for me!

(chorus): What will our old folks do?

They'll think I'll never come home again.

And what about my old dog?

Will my old dog remember me?

Harry: My house by the shore is so far, far away.

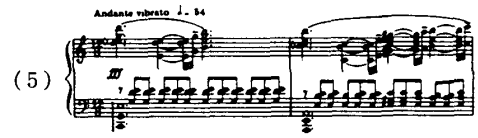
(chorus): Will we ever see our homes again?

(Act I, 0: 06: 33-0: 10: 22.)<sup>(13)</sup>

[ギターの響きを模倣した弱音器付きの弦とハープによる伴奏によるジェイクの歌の後、皆が斉唱で男声のアンサンブルとなる]<sup>(14)</sup>。この曲を聞いてホームシックのラーケンス (Larkens) は家に帰りたいと泣き出す。彼の帰郷のために炭鉦夫達は旅費を集めてやる。彼らのハミング (4) に送られてラーケンスは去って行く。(3) の主題を背景にトランプをしていたシド (Sid) はインチキがばれ、[荒々しいアレグロによる管弦楽] と<sup>(15)</sup>共に鉦夫達は奴を縛り首にしると叫ぶ。保安官ランス (Rance) は見せしめの印として彼の衿にスベードの札をピンで止め付け酒場から追い出す。Wells Fargo 社<sup>(16)</sup>の代理人アシュビー (Ashby) が登場し、悪名高い盗賊団の首領ラメレスの噂をランスと語る。酒場の女主人、ミニー (Minnie) に乾杯しながら、彼女はすぐにランス夫人だとランスがいうのでミニーを恋するソノーラ (Sonora) との間で喧嘩が始まり、[管弦楽が増 5 度を含む不協和な 3 和音を激しく連打し、これに金管の鋭い走句がからみあって緊張を盛り上げていく]<sup>(17)</sup>。ソノーラは銃を抜くが、トリン (Trin) が彼を抑えて弾は逸れる。

そこへミニーが登場 (主題 5)。[音楽は活気に満ちたアンダンテにテンポを落とし、管弦楽にフォル

テッシモで表情豊かなミニーのテーマ、ミニーの純愛の象徴]<sup>(18)</sup> が演奏され一同ミニーに挨拶する。鉱夫達はささやかな贈り物をそれぞれ憧れの的であるミニーに差し出す。音楽がアンダンティーノに変わる<sup>(19)</sup>と聖書を読む勉強会 (Bible



Class) が始まり、ミニーはどんな罪人にも許しがあるのだというキリストの崇高な愛を教える<sup>(20)</sup>。ここは [空虚 5 度の和声や、三和音の並行進行によって、透明な音色が作られる。ミニーの言葉の終わりには民謡のモチーフ (4) も再現される]<sup>(21)</sup>。この場面は原作と違ってオペラのヒロインを聖母的イメージに狭めてしまう欠点はあるが、プッチーニの曲には主題 (1) の壮大さから派生した、ミニーの崇高な愛を示す美しさがあり、メトロポリタンの英語字幕 “the greatest lesson of love” はそれを表わしこの場面が最後の許しの場面の伏線であることも示し見事である。

Minnie: “Wash me, and I shall be whiter than snow. Create within me a clean heart. And renew a right spirit within me.” That means there is no sinner in the whole world... who isn't offered a way to redemption. Everyone of you should believe that. That's the greatest lesson of love. (0: 22: 47-: 24: 14)

彼女が聖書を読み終わり、鉱夫達と母親のような愛情を込めたしぐさで興じていると、インディアン、ジャックラビット (Jackrabbit) がウイスキーをこっそり盗み飲みしているのでミニーは叱る。そこでミニーはあなたも勉強と数を数えさせると彼が “1, 2, 3,... Jack, Queen, King” と答える原作を利用したコミカルな場面がある<sup>(22)</sup>。ここで [8 分の 3 拍子、いきいきとしたアレグロに音楽は変わり、馬車の蹄の音を模した音型の管弦楽]<sup>(23)</sup> にのって、Pony-Express<sup>(24)</sup> の郵便屋が到着し、アシュビーはニーナ (Nina Micheltrena) という踊り子の消息を尋ねる。彼女は盗賊団の首領ラメレスの情婦で彼女の言葉が本当なら彼が今夜パルメに現われるはずなのである。鉱夫達の注意が手紙やカードにそれている間に、ランスはミニーに “Minnie, dalla mia casa” の歌で、言い寄る。これは [二長調、たっぷり音を延ばすアンダンテの比較的平明な音楽]<sup>(25)</sup> だが、この作品の重要なモチーフ、ワルツ主題 (6) に似て情熱的愛を訴えキスを求める曲で暗い情熱をもったランスの性格を表わすものとして 2, 3 幕でも繰り返される。


Jack: Minnie, I left my home. I left the mountains of a distant shore. And nobody shed a tear, Minnie. I didn't shed a tear, either. Nobody ever loved me. And I never loved anybody. Nothing ever gave me any pleasure. I've got the heart of a gambler. I'm better, disilllusioned. I laughed at love and fate. I've gone my own way, lured only by gold. And gold is the only thing that's never betrayed me. But now, one kiss from you, and I'd throw away a fortune! (0: 28: 40-0: 32: 30)

ランスがすでに結婚していると知っているミニーは Soledad<sup>(26)</sup> での幸福な子供時代 “different picture of domestic bliss”<sup>(27)</sup> を語り、彼女の思う真実の愛はランスの言う愛と全く別物だと歌う。[彼女の歌 (“Laggiu nel Soledad, ero piccina”) は大部分が簡素なレチタティーヴォ風]<sup>(28)</sup> だが、2 幕のコロラトゥーラ主題 (coloratura) に似た軽やかさもある。彼女は本当の恋人を見つけ母のような

愛を捧げたいという夢を語る [最後の部分だけはプッチーニ独特の濃厚なカンタービレに変わり、最高音は3点Cまで達する]<sup>(29)</sup>。

Minnie: I grew up in Soledad. I had a little smoky bedroom above our saloon. I lived there with my dad and ma. I remember everything. I watched the customers come and go every evening. Mama cooked and served drinks. Dad dealt the cards for faro. Mama was pretty. Sometimes she'd play cards, too. And I'd hide under the table waiting for a coin to fall. And I'd see her secretly press her foot against Dad's. They really loved each other! I'd like to find a man like that. And then, I'd really love him!

Jack: Maybe you've already found this treasure? (0: 32: 45- : 35: 08)

ランスがその心から愛せる恋人をもう見つけたのだろうと皮肉に言った途端、序奏の第2番目のラメリスの主題 (“Ramerrez” motif. 主題2)<sup>(30)</sup>が派手に響き、ヒーローが登場する。彼は素性の知れない他国者だが、彼の正体はこの主題によって観客に明らかにされる。彼はジョンソン (Johnson) と名乗り、懐かしそうにミニーと思い出話を始める。ランスはたちどころに彼を嫌い、どうしてこの鉱山へ来たか言えとせまる。しかしミニーが一度旅先で会ったことがあるので身元保証して、ジョンソンは鉱夫達に受け入れられる。ワルツ (主題6) が鳴り始めミニーとジョンソンは踊る (6)。[ワルツのリズムによって、男達が合唱で口ずさむ緩やかな旋律に管弦楽と手拍子が弱拍上でリズムをきざむ]<sup>(31)</sup>。ワルツの音楽 (6) (6) に重なってアシュビーと男達がラメリスの部下ホセ・カストロ (Jose Castro) を外から引きずって来るので、[楽しいワルツは野蛮なアレグロの緊迫した表情に変わる]<sup>(32)</sup>。彼は首領のもとへ道案内すると言うが、実は酒場から皆を誘い出す罠で、その間にラメリスが砂金を奪う計画なのだ。ジョンソンが近づくとカストロは外の口笛が仕事を始める合図だとかっそり知らせる。この盗賊としてのラメリスと部下の会話の背景には [冒頭の序奏のモチーフ (1a) が管弦楽で再現される]<sup>(33)</sup>。鉱夫達はカストロと共に馬で去り、ミニーだけが砂金を守ることになる。酒場でジョンソンが砂金のありかを探す不穏な様子も知らず、二階のダンス・フロアでミニーがうっとりワルツ主題 (6) に合わせて一人踊る姿が見られ、音楽は [音をたっぷり延ばして歌うアンダンテに変わる。イ長調4分の6拍子、ワルツ主題 (6) が様々な楽器によって繰り返される]<sup>(34)</sup>。二人きりになって、主としてワルツ・メロディの繰り返しに基づいた二重唱<sup>(35)</sup>となる。[全曲でもとりわけ美しく充実した音楽]<sup>(36)</sup>によって二人のだんだんと明らかになってくる共感が語られる。彼への信頼をかくそうとしない “... I can trust you. Even though I don't know who you are.” (0: 47: 30-0: 47: 39) というミニーに魅せられたジョンソンは合図の口笛が鳴るが、行動を起こさない。そして若いミニーに君の知らない素晴らしい人生があるのだと語る。

Johnson: Sometime I'm not sure who I am either. But I've had a good life. Life is beautiful to me. I'm sure you enjoy life, too. Even though you're still young. And you haven't yet lived life for all it's worth. (0: 47: 44-0: 48: 18)

ミニーは恋ゆえに謙虚になって「私は貧しい娘」(“Io non son che una povera fanciulla”)と短いソロを歌う。[嬰へ短調が基調の歌で簡素な管弦楽が伴奏だが、最後の箇所には4度和声による色彩的な和音が効果的にちりばめられている]<sup>(37)</sup>。彼女の崇高な宗教的なまでの星に象徴される高い所を求める清らかさ純粹さが示され、それは前の台詞のジョンソンの感覚的人生を生きる喜びと対比される。彼の言う感覚的人生の喜びをまだ知らない彼女が言うのであって、決して貧しいに重点はない<sup>(38)</sup>。そして彼女が若い無垢な娘だから人生を知らないだろうかと官能的愛をほのめかすジョンソンを日本語字幕はいづれも、明らかにしていない。

Minnie: I'm just a poor girl, a good-for-nothing. Maybe I can't understand all these wonderful things you talk about. I don't even know who you are. In my heart, I'm sorry I haven't amounted to much. I wish I could lift myself up. Up, up, up... like the stars. Then we'd be closer, and I could really talk to you. (0: 48: 40-0: 49: 58)

[ジョンソンの返し歌は並行関係にある変ト短調でワルツ主題(6)である]<sup>(39)</sup>。

Johnson: Your heart already told me everything. When I held you in my arms, while we were dancing..., I felt you trembling against my chest. And I felt a strange new joy, and a peace that I can't describe. (0: 50: 00-0: 50: 55)

ここは彼の改心へ導かれる変化を示している。と同時に官能的恋へ誘う美しいセレナーデでもあり、作品中変型も含めて一番多く繰り返される重要なモチーフである。

自分の命にかけて砂金を奪わせないというミニーに、ジョンソンは感動しやさしく別れを告げる(1bの抒情的な主題)。部下の合図に急いで行かねばならない彼はミニーの山小屋への招待を受けて行こうとする。[(1a)のモチーフの管弦楽を背景にミニーは胸がいっぱいになって涙ぐむ。ジョンソンはミニーを慰め心の美しさを讃えるが、舞台裏の15人のテノールがミニーのモチーフ(5)を管弦楽とともに斉唱のハミングで歌い、見事な効果を添える]<sup>(40)</sup>。ミニーがジョンソンの「君の顔は天使のよう」という言葉を夢見心地でつぶやくうちに管弦楽がミニーの主題(5)を反復して幕が静かに降りる。

2幕 [管弦楽による軽妙なアレグレット・モデラートの、1幕序奏と同じ全音音階増5度和音が用いられた序奏と共に幕が上がる]<sup>(41)</sup>。

ミニーの女中でインディアンのヨーグル(Wowkle)は子守歌を歌い、それはジャックラビットとの結婚を考えながら歌う二重唱に発展する<sup>(42)</sup>。

ミニーは帰宅し夕飯は二人分と言い、興奮を抑えきれない様子で、訪問客を迎えるためお洒落する。服をキュロットの西部娘スタイルからドレスに着替えるメトロポリタン版は後に述べるミュージカル(1938年)の影響を受けている<sup>(43)</sup>。ジョンソンは到着するなり、すぐミニーにキスしようとするが拒まれる。しかしその後も情熱的なジョンソンは何度も唇を求め彼女を抱きしめようとするがミニーは避け続ける。このジョンソン登場から二人の恋の進展は1幕で二人が踊り、ジョンソンが小さな恋歌として歌った印象的なワルツ主題(6)にのせて物語られる。ワルツが再現される中で、彼らは楽しげ

に、礼儀正しく上品な会話をする。その間になんとかワルツに似た5音階の主題(7)でミニーは山の生活を描写する(“Oh, se sapeste”)。[このソロはニ長調の調性を明瞭に保ちながら快活にコロラトゥーラ風の軽快な表情を交えて歌われる]<sup>(44)</sup>。これは陽気なアメリカ娘でいて崇高に憧れる原作のミニーを伝えるという意味で重要な歌で、メトロポリタンのダニエルズの間かせどころである。



Minnie: Oh, if you only knew what a good life I have! I have a little pinto, and I gallop around the countryside, through fields of daffodils and blazing carnations, with banks perfumed by jasmine and vanilla. Then I come back to my pine trees and my Sierra mountains. So close to heaven it feels like God is stretching his hand down to you! So above the earth you feel like knocking on the floor of heaven... and trying to get in!  
(Act II, 0: 08: 17-0: 9: 44: )

この歌の間にヨークルが食事を運ぶ時管弦楽が5音階の主題(7)を際立たせる。それがこの幕の山場の“love duet”を形作るが、実はその中心の主題は(1b. 2人のキスを表す抒情的な旋律)から発生している。ただ始めの序奏では全音階の中へ織り込まれていた<sup>(45)</sup>のである。

ヨークルが帰ろうと扉を開けると、外は強風と雪嵐だが、お互いに夢中な恋人達は気づきもしない。管弦楽は吹雪の情景を激しい響きで描写する。二人きりになって“A kiss! Just one kiss!”と求めるジョンソンにミニーは“It’s yours!”と叫び彼の胸に飛び込み二人は初めてのキスを交わす。当然(主題1b)の二人の初めてのキスを表わす抒情的な旋律が背景に鳴り響き二人の恋の二重唱を予見させる<sup>(46)</sup>。次いでテンポが極めてゆったりと音を延ばして演奏されるラルゴに変わり、管弦楽が反復する抒情的なモチーフ(1b)の断片にのって、二人はしばらく夢見心地で幸せに酔う。

Johnson: Minnie. You’re as lovely as your name. I loved you the minute I saw you. Don’t look at me, don’t listen to me, Minnie, it’s a hopeless dream.

Minnie: Why do you talk like that? I know I’m only a poor girl. But when I met you, I said to myself, “He’s perfect! He’ll teach me everything. And if he wants me, I’ll be his!”  
(0: 13: 42-0: 14: 38)

とあまりにも純粋なミニーの言葉に、ジョンソンは彼女の愛を確信しただけに自分の正体を考え苦しむ。そこで“God bless you!”と言って出て行こうとして外は雪嵐と気づく。[激しい吹雪を表わす管弦楽に(1b)のモチーフが交錯する]<sup>(47)</sup>。吹雪の中遠くで銃声が聞こえ、ラメレスかもしれないと言うミニーに、留まることを決意した彼は“What do we care?”と言う。今までお尋ね者の自分は一刻も早く彼女の許を去るべきと思い、そうやってきた彼だが、留まる以上は彼女を諦めないで永遠の愛を誓って歌い、愛の二重唱(主題8)へと発展する。[愛の激情の最高潮でソプラノとテノールの斉唱を用いるのはプ



チャーニのお得意の手法である。]<sup>(48)</sup>

Johnson: I'll stay. And I'll never leave you again. I'll hold you tight my heart against yours.

(duet): We'll live and die together, and never be parted.

Johnson: Your kisses will make my lips pure.

Minnie: Oh, make me worthy of your love.

Johnson: What sweet suffering this is! I can't hold back. I want you to be mine.

(duet): Forever! (0: 15: 20-0: 16: 25)

この二重唱はミニーの純愛によるジョンソンの浄化、改心を示し、ミニーはあくまで彼を上流紳士と  
思って謙虚という対比を原作が持つが、このメトロポリタンの字幕もそれが明かになっている。この  
ジョンソンの変装のための食い違いにもかかわらず二人の愛がユニゾンの二重唱で歌われるのは非常  
に興味深い。メトロポリタンの舞台はこの二重唱が戸外の降りしきる雪の中で歌われ、ジョンソンが  
君の愛で清められると歌うのが象徴的なイメージで補強される。このメトロポリタン英語字幕は、彼  
女への真実の愛ゆえに盗賊の自分は愛してはいけないという「甘美な苦しみ」、しかしこれ以上はこの  
愛を抑えられないと歌い原作の彼の葛藤と、それをのりこえた愛の強さを表わすのだが、日本語字幕  
はジョンソンの情熱が高まり、肉体的愛を求める歌と解釈しており、彼の改心が明確でない。

ジョンソンは泊まることになり、[彼女の着替えの間弱音器付きの弦にワルツ主題(7)の回想]<sup>(49)</sup>。  
ラメレスを見たとき叫ぶ(かすかに3のモチーフ)男達の声が出て、ラメレスを追う武装隊がドアをノ  
ックする。入って来たランスはジョンソンこそ実はラメレスで、彼の情婦のニーナが密告したのだと  
言う。もう遅いからと男達を追い出したミニーは、ジョンソンに激しい怒りをぶつける。[“Vieni  
fuori” という激しい叫び声に管弦楽も全音階の緊張した和音をフォルテッシモで叩きつける(1a)  
(1b)のモチーフの合成]<sup>(50)</sup>。彼は過去の生活を後悔し過去を永久に捨てるつもりなのだと言う(“Una  
parola sola!”)。[その最後の部分(1b)のモチーフにのって)で彼の歌は情熱的に高潮しその夢と真  
情が明らか]<sup>(51)</sup>。

Johnson: I'm not making excuses myself. I'm a marked man. I know it. But I wouldn't have  
robbed you. I'm Ramirez. I was born an outcast, raised by thieves... from the day  
I was born. But I never knew it while my father was alive. Six months ago, my  
father died. My only inheritance to support my mother and the kids... was highway  
robbers. It was my fate. But then I met you. I dreamed of running off with you, far,  
far away. And of starting all over again with honest work and love. I whispered a  
desperate prayer. “Oh, God, don't ever let her know my shameful past.” But it was  
a hopeless dream. That's all I have to say. (0: 26: 12-0: 29: 07)

ミニーに一目会った時から悪の生活を捨てようと思ったというオペラは原作のジョンソンの複雑な  
人間を単純化している。原作ではモンタレイで会った時すでにミニーは唯一の人と思うが(“He's  
good--he's grand--he can have me!” (362))、ジョンソンは綺麗な女の子にプレイボーイらしく声  
をかけてみただけで、この劇での再会後ミニーの内面的魅力を知って改心するのである。だから酒場  
でもまだ砂金の袋を捜すし、ミニーの勇気と鉱夫達への共感を知って強奪を止めたのだ。またこのオ



ペラの歌の部分にあたる原作では“from the moment I kissed you to-night, I meant to change.”(373)とジョンソンは言うのでその時まで真実の愛なのではなく戯れの恋である。そこでミニーの山小屋に来るやいなやキスをせまるし、折りあれば抱きしめようと肉体的征服を目指す彼が原作では描写される。もっとも情婦ニーナに対する愛より真実なためニーナに裏切られるのだし、ミニーの真実な愛に気づいてからは何度も帰ろうとする騎士道精神を示す。

ミニーに追い出された彼が外に出た途端、銃声が響き、彼が傷ついて、ドアによるめきぶつかる音。[管弦楽が抑圧された表情で不気味な緊張を盛り上げる]<sup>(52)</sup>。瀕死の彼に対する永遠の愛を認識したミニーはすぐに出て行くという彼に(“Io t’amo!”)“Stay! Stay! I love you! You’re the man I gave my first kiss to. You can’t die!”と叫ぶ。そして彼女はランスが来る前に彼を屋根裏に隠れさす。[この緊迫した場面では演技的にも、声楽的にも主役ソプラノに大きな表現力が要求される。ノックの音。音楽はアンダンテ・モデラートの平静な表情に戻る]<sup>(53)</sup>。ランスはラメレスを見つけたと確信して来る。ミニーは捜せるものなら捜せとはむかう。[二人の緊迫したやりとりは管弦楽が連打する16分音符による和音に低音のダイナミックな進行が重なってすこぶる劇的な効果を生み出す。ミニーの歌声もそれと共に全曲中の最高音3点Cisにまで飛躍する]<sup>(54)</sup>。ミニーの強気にくじかれてランスが立ち去ろうとするとその時、血が天井から彼の手に滴り落ちる。[ハーブの下降音型が如実に表わす]<sup>(55)</sup>。彼に命ぜられ、ジョンソンは降りて来るが、気を失って倒れる<sup>(56)</sup>。

恋人を救うために、ミニーはランスにポーカーの挑戦をする。ランスが勝ったら彼の「女」になる、負けたらジョンソンは彼女のものという賭だ。[トランプの間管弦楽は低弦のかすかな揺れ動きを除いてはほとんど沈黙]<sup>(57)</sup>。ここがメトロポリタン観劇の田中一美氏の言う緊迫感あるオーケストラと舞台ではらはらする場面である<sup>(58)</sup>。息づまるような緊張の中で二人の言葉は歌でなく話すように語られ、リアリスティックな効果を盛り上げる。ランスが勝ちそうになった時ミニーは突然気が遠くなったふりをして、水を取りに行かせカードをすりかえる。[低音の連打が次第に増大し、これに金管が激しくフォルテッシモで重なる時ミニーは勝利のカードを示す。吹雪とドラマの興奮を同時に表わすような管弦楽のヒステリックな叫び]<sup>(59)</sup>を背景に、吹雪の中にミニーが勝利を歌いそして気絶しているジョンソンの上に泣きながら「彼は私のもの」と叫ぶ間に<sup>(60)</sup>幕が急速におりる。

3幕 短い前奏とともに幕があがる。ランスとニックは焚火の前に座りミニーに対するランスの紳士的な態度をニックは褒める。アシュビー、ジャックラビット、数人の炭鉱夫達は近くで眠っている。

ミニーが初めて恋におちたことを知るニックは“Love, love... it’s heaven and hell, that’s what it is. The whole damn world falls in love. Even Minnie. Now it’s her turn.”(0: 03: 26-0: 04: 02)と語りミニーへの同情を隠さない。[管弦楽が(5)のモチーフの断片]<sup>(61)</sup>。[管弦楽が突然あわただしい動きに変わり遠くから鉱夫達の歓声、4部合唱]<sup>(62)</sup>にアシュビー達は目覚め、盗賊を見つけたようだと言い、犯人追跡のために立ち去る。ランスは復讐できるという見込みで高まる興奮のうちに暗い情熱を示す1幕のランスのモチーフで歌う。

Jack: Now, it's your turn to cry, Minnie. I've cried night after night because of you. And you laughed at my misery! Now I'll be the one who's laughing. Minnie, it's your turn to cry now. All you did was make fun of me! Now your sweetheart isn't coming back! The rope is ready to string him up! (Act III, 0: 05: 22-0: 06: 30)

管弦楽はこれまでの主題（バドンが themes と複数形を用いているのはこれらの全部の主題を含むから）を再現して印象的な活劇を演奏でつくり出し、見張りについている鉦夫達がジョンソンの追手を撒こうとする試みを描写する<sup>(63)</sup>。[アンサンブルはいよいよ興奮をます。緊迫した弦のトレモロと金管が力強く奏するモチーフ（8）が幾度も重なり合う]<sup>(64)</sup>。[ラメレス逮捕の知らせに男達は歓声をあげ“Dooda! Dooda! Day!”の旋律（3）による野蛮なアレグロのアンサンブルを繰り広げる]<sup>(65)</sup>。彼は責めたてる群衆の前に繋ぎ縄で縛られ連れてこられる。ジャックラビットはリンチの縄を準備するように命じられる。しかしニックが秘かに時間をかけるように金をつかませる。ジョンソンは誇り高く殺人はしてないと言う。残された最後の数分で彼はミニーに彼の運命を言わないでくれと頼む。ミニーへの愛こそ生涯で唯一の真実のものだったと歌う（“Ch'ella mi creda libero e lontano”）。[単独で歌われることも多いこの作品随一の有名なアリアは、全音階で書かれた平明な旋律を変ト長調というくすんだ色調の調性の中におき、それを非機能的な三和音のスライドなど、管弦楽の微妙な色彩で包み込んでいくのは、プッチーニ得意の手法の一つである。後半部ではヴェリズモふう高音弦が歌とユニゾンとなって激情的なクライマックスを作り上げる]<sup>(66)</sup>。

Johnson: Let her think that I'm free, and far away, leading a new, decent life. She'll wait for me to come back. But the day will pass by. And I won't come back. Minnie, the only joy in my life! Minnie, who loved me so much! The only joy I ever knew! (0: 12: 48-0: 15: 10)

彼の言葉はすでに男達の心をためらわせるものである。そこへ [音楽は突然これまでの変ト長調から嬰へ短調に一変しあわただしい金管の叫びが聞こえ]<sup>(67)</sup>、不協和音の和声の（主題5の）変形<sup>(68)</sup>に合わせてミニーが馬で駆けつける。[緊張に満ちた管弦楽の中にミニーのモチーフ（5）が様々に力強く反復される]<sup>(69)</sup>。ジョンソンの釈放を請い願うミニーに鉦夫達の間で意見が分かれるが、ミニーは1幕で歌った聖書研究での“the greatest lesson of love”を皆に思い出させる歌を静かに歌う。それに応えてソノーラがジョンソンを許し釈放へと鉦夫達の心を傾かせる。崇高な愛を説くミニーの歌に許しの境地に達した [鉦夫達の男声合唱団が次々に加わり最後はリリカルなモチーフ（序奏の1b）による大アンサンブルに発展していく]<sup>(70)</sup>。

Minnie: You're all my brothers. You've got rough, but good hearts. Look, I'm throwing my gun away. Now, I'm the same as I always was. Your friend, your sister..., like on the day I taught you... the greatest lesson of love. Brothers, the way to redemption is open to every sinner.

Sonora: Your words come right from God. You love that man like nobody else in the world. I'm giving him back to you, from all of us. (0: 20: 12-0: 24: 10)

釈放されたジョンソンと共にミニーが幸福な未来へ向けて去る時恋人達の“Goodbye, sweet

land. Goodbye, dear California. Goodbye, beautiful Sierra mountains.”と「歌うユニゾン（主題8 love duet）の歌声が次第に遠ざかりながら消えていき、それに重なるように鉦夫達が愛する妹へ悲しいさよならを歌う“She'll never come back again.”（主題4 nostalgic song）の男声合唱の旋律で静かに幕が降りる<sup>(71)</sup>。〔管弦楽も又ホ長調の主和音上にピアノで終止<sup>(72)</sup>〕する。

『ラルース世界音楽事典』によると、プッチーニは〈小部屋やもの憂げな愛〉といった、彼のいつもの設定から離れて、断然新しく近代的な作品を創出しようと、観衆と自分とに向い合い、いかなる譲歩もしていない。そしてこの作品は、彼の完璧な腕の冴えと、時にははっきりとした大胆さを示すものである。歌のスタイルは自己満足を排し、簡潔かつ流麗である。劇を導くオーケストラは、控えめに感じられるが、実はその密度は高いものである。この曲は最小限の効果を用いて、すばらしい感動を生みだしている。音楽は、物語をとりまく雰囲気を感じさせ、さまざまなタイプの人間を非常に正確に描写している。つまり、3人の主役のみならず、端役までもが、それぞれ異なった性格をもつ人間として描かれている。彼らは我々の目の前で本当に生きているようであり、あらゆる類型化を免れているのである<sup>(73)</sup>。

## II. オペラ制作と原作初演時のアメリカの時代風潮

このオペラで注目すべきはアメリカの壮大さを表わす序奏の主題とワルツ主題であり、そのどちらも原作にないものである。従ってこれらの主題は原作の意味を変えてしまっているのだが、一面では原作にないものなのに、不思議に原作の重要な側面をプッチーニが抽出したとも言えるのである。

序奏はカルフォルニアの壮大な森林、アメリカの巨大さを示し同時に勇気と大胆さをもつアメリカ娘ミニの純愛を表わし、それだけでなくキリストの許しを暗示する崇高な愛と関わるという大きな意味を持つ。愛と許しで終わるということはモーツルートのオペラ・ブッフアの世界であり、グランド・オペラには見られない。ところがこのオペラはグランド・オペラで唯一恋人が結ばれて終わるhappy endingなのである。これは原作がグランド・オペラというより、感傷的なオペラ・コミックの世界、他のオペラで言えば、『愛の妙薬』に近いものであることから生じている。しかしそれを「全音階の手法を堂々と前面に押しだした大胆な和声法の試み」<sup>(74)</sup>による壮大なアメリカとしてプッチーニが作曲し、さらに崇高なキリスト教的愛を初めから説く聖母マリアのような清らかなヒロインと描いたため、グランド・オペラとして成功したが、オペラ・コミックの雰囲気は失われている。メトロポリタンの演出は原作の喜劇的常套手段をずいぶん復元し、アメリカ的喜劇の雰囲気に役立てている。オペラで消えてしまった原作のコミカルな調子、お転婆なヒロインの生きのよさというものはアメリカを、そして20世紀初頭の時代を映したものである。20世紀初頭のアメリカは世界中の人々が期待して移民して来る夢と希望のかなう国であった。また旧世界の秩序もなく庶民の国であった。ベラスコにこの作品を書かせることになった時代の風潮は新旧の価値観が併存し開放的で、自由、活気に満ち、庶民の力が増大し楽天的に明るい未来を信じるイギリス、エリザベス朝と同じ雰囲気であった。そこで喜ばれた演劇も生き生きした庶民が登場し、夢や希望にあふれ、気軽で明るく、筋の面

白さや目新しい趣向を喜び、変装を愛するエリザベス朝の喜劇に似た世界であった。そしてベラスコが目指したのは郷愁をこめた感傷的な部分はあるけれども楽天的な未来への夢を語る作品で、それ故この作品はロング・ランを続け、何度も映画化され、そしてやがてアメリカ的軽妙な恋愛喜劇を生み出すことになる。またアメリカの夢を表現するミュージカルのプロットの原型ともなる。例えばミュージカルの最初の成功作とされる『オクラホマ』(Oklahoma! 1943年初演)は後述する*The Girl of the Golden West*に見られるのと同じ対比される恋人二人の価値観を示し、対照的な二人が結ばれるのがアメリカの明るい未来を信じることなのだという Folk Musical の典型となる。

もう一つの特徴、ワルツ主題は二人の恋を語るものとしてワルツを踊ることで始まり、ジョンソンが1幕でワルツの恋歌として愛を語り、2幕の間中二人の恋の展開を導くモチーフとして用いられ、二人の愛の完成としての二重唱もその変形という重要性をもつ主題だが、これもまた原作にないものである。しかしながらワルツによって原作の感傷的な音楽喜劇的要素をプッチーニが引き出したとも言えるのである。そもそも原作では二人が踊るのはポルカであった。しかしワルツにしたところがプッチーニの新しさといえる。原作では彼女はワルツに誘われ、ワルツは踊れないけどポルカならと言う。酒場の名前もポルカで、これはアメリカでまだワルツが大流行する前の1849-50年の西部を舞台にしているからである。しかしプッチーニがこのオペラを作曲した20世紀初頭にはワルツの爆発的流行があった。1905年ウイーンで幕をあげた『メリー・ウイドウ』のワルツにより、音楽劇といえばワルツが主題となり、ワルツを中心とするオペレッタ、そして初期のアメリカン・ミュージカルが生み出され始めた時代であった。それはワルツを恋人二人が愛のデュエットとして歌えば恋が成立したと示す、第2次世界大戦中まで続くミュージカルにおけるワルツの重要性が始まった時期であった。つまり20世紀初頭の一番新しい舞台芸術ミュージカルが生み出されたのはアメリカにおけるワルツ流行時期と一致する。それ故プッチーニは強いてワルツに変えたと思われる。しかも2幕には“Merry Widow waltz”の台詞そのままの、“Your lips say no. But your heart says yes.” (Act II, 0: 12: 55) という原作には見られないジョンソンの台詞がある。このような試みはプッチーニの20世紀にふさわしい変化、又は伝統のしがらみを捨て、個人的愛を何より重視するオペレッタ的な変化への意識的な改革を予兆するものである。『西部の娘』初演と前後して、イタリアの新しい世代の作曲家が、過去に消滅した多声的器楽音楽の伝統をイタリアに復活させようとして、イタリア的なものを発展させるべきであるのに、国際的テーマのオペラを作曲するプッチーニを批判し、イタリア・オペラを攻撃した<sup>(75)</sup>。プッチーニはオペラの道から逸れることを拒否し、レハールの世界へ、オペレッタに進もうとした。『つばめ』(La Rondine; 1917年, Monte Carlo 初演)はオペレッタを目指し中途半端なオペラ<sup>(76)</sup>と言われるがアリア「ロレッタの美しい夢」(“La Canzone di Doretta”)は富を捨て情熱的愛を讃える現代的なオペレッタそのものの歌詞と美しい旋律を持つ。

Sweet Doretta had a dream, not very long ago.  
Who could reveal, who could guess what this dream might be?  
One fine day a student kissed her on her lovely lips,  
And she discovered kissed in his fashion: it was true passion.

Ardent rapture! Burning kisses!  
Who can deny that this is the loveliest of treasures one can hope to find?  
Ah, my love! Ah, my life!  
What matters if one has no riches?  
If happiness can flourish and if love can live!  
Oh dream of joy, to find a love like this!

『西部の娘』にはこのアリアのオペレッタ的美しい旋律はないものの、原作による何よりお互いの心の共感を重視するアメリカ的愛の賛美はオペレッタに通じるもので、プッチーニの新しい発展の方向を示していると言えよう。すなわち passion と kiss が loveliest treasure なのだというこの歌詞はミネーが情熱的な本物の愛を求めると言った時、ランスがもうその treasure を見つけたのだらうと言う一幕の場面と同じイメージで、プッチーニのオペレッタ的発想を明らかにする。それは勿論原作の筋から直接くるものではあるが、このオペラの結末を説明する各解説者の、「新しい生活」(高崎)、“a future of happiness” (Budden)、“a new life” (J. Boureoux) などアメリカ的未来を信じる言葉によっても明かである。

従って1905年の原作 *The Girl of the Golden West* 初演もミュージカルへ移っていく特徴を持つ。その証明として Lise-Lone Marker の初演の際の詳しい演出解説を紹介したい<sup>(77)</sup>。

*The Girl of the Golden West* の幕が上がった瞬間からベラスコは視覚的また聴覚的效果によって特別な雰囲気を出そうとした。そこで対話の前座として純粹に絵画的な場面を導入した。それは険しく聳え立つ雪を被ったシエラ mountain の山々と踏み分け道、静かなカリフォルニアの夜、深い峡谷、ツツジの繁みと松林の中に隠れた1849年代の鉱夫達の丸木小屋を描いたものであった。簡単なさっと描いただけの描写でほんの少しの照明の灯の中にこの小さな世界を浮かびあがらせようという意図を実行に移すために、ベラスコは暗い劇場の暗い舞台上に幕を上げた。暗闇の中で数小節の楽の音が演奏される。その後で照明がゆっくりと強くなるにつれて(140)シエラ・ネヴァダ山脈中のクラウディ山のさえぎるものなく広がる眺望の絵を浮かびあがらせる。下から曲がりくねった小道を登っていった山腹にヒロイン “The Girl” の家である丸木小屋がある。山小屋を照らす月と小屋の両方共、背後から照明をあてられ、透かし絵となる(141)。垂直に動くパノラマの掛け軸の上の部分に描かれたこのクラウディ山の靄のかかった夜の最初の印象がゆっくり視野の外に移動すると観客は山の下に案内される。掛け軸が巻き上がると暗い山麓を背景にした酒場ポルカの外側のはっきりした輪郭が見えて来る。1幕が演じられる酒場は外壁は荒削りな松材を張った建物で、新しくも古くもないが、風雨に曝されている。先ほどのパノラマと同じくこの眺めもまた絵の左側に大きな透明に透ける切りとられた箇所によって創り出されている。背後から照明で照らされて、建物は窓を通して輝く光で燃えているように見える。正面に「ポルカ酒場」とぞんざいにペンキで書かれた看板がかかっている。看板は荒削りの角柱にのっている反射鏡のついたガラスケースの石油ランプで明るく照らされている。酒場の反対側には劇のもう一つの側面が表現されている。すなわち右手のすべては鉱山を暗示し、明らかにそこに鉱山が位置していることを示す。酒場の絵が現れると最初の絵に伴っていた月並みなオーケストラ

音楽が止み、雰囲気を作る音楽が単なる背景音楽以上の新しい機能的な価値を与えられる。酒場に照明があたると“Camptown Races”の弦による旋律が奥から聞こえ、歌手はコンチェルティーナ（アコーディオンに似た楽器）に合わせて歌う。その歌の歌詞、“Bet my money on a bobtail nag, Somebody bet on the bay!”によって賭博のモチーフが暗示され、さらに遠くの叫び声やポーカーをやっている男が勝って時折チップを取り込むかのようながらいうチップの音によって強調される（142）。音と照明の使用によってポルカは大いに賑わっていることが明らかになる。照明が弱くなり、パノラマの絵が舞台天井上に揚げられ、それによって第1幕の実際の舞台、酒場ポルカの内部が現われた時にも、その音響効果は続いている。この絵画的パノラマ掛軸の技法は、映画技巧の“pan down”として今日では特徴的なものである。ベラスコの技巧が映画技術の先駆けとなったのである（143）。

第一幕の舞台は細かいところまで真正なリアリズムを作りだそうと言うベラスコの際だって見事な例である。酒場の壁は板に節穴のあいた荒削りな松材で造られ、全ての窓、扉、家具がこの時代の西部の酒場で用いられていた通りのものでなければならぬとベラスコは強調する。観客から上手に壁際の棚に見せびらかしのための洒落たグラスや酒類が並んだ典型的なフロンティアのバーがカウンターの背後にある。バーの一方の端に鉱夫達の砂金を量るための秤が置いてあることでこの酒場の特別な性格が示される。バーの後ろにはグラスを洗う洗い桶だとか、シガー煙草の箱だとかリアリティを出すための小物がおかれ、小物は単なる生氣のない背景ではなく、演出全体の中の生きた構成要素としてそれぞれ舞台で使われた。とりわけ劇場面に貢献する小物は空のウイスキーの樽から作られた金庫である。外観からは普通のウイスキーの樽としか見えないのだが、その上部（蓋）が取はずしでき、そこにThe Girlとthe Boysが砂金を隠しているのだった（144）。自然のままのそして当座しのぎの感じがウイスキー樽の金庫以外の無数の技巧にも強調されている。酒場の隅に積まれている箱や缶、床に撒かれたおが屑、別の隅に無造作に投げ捨てられている鞍、馬の頭絡、綱、ペンキを塗られていない家具、窓にかかっている派手な鮮やかな色の田舎風のキャラコのカーテン、粗末な石油ランプなど。バーの下手、舞台左に隣接するダンスホールに通じる正方形の開口部が見え、そこから明るい琥珀色の光が舞台の酒場に明るく溢れ出ている。酒場の他の光はテーブルの上にぶら下がるランプの光とそれを補う蠟燭の灯である。それに付け加えて、舞台下手右の暖炉からの燃える炎のオレンジ色の輝きが部屋を明るくしている。この西部の酒場の背後の壁には“A Real Home for the Boys”という金ピカの文字で書かれた掲示板が掛けてあり、舞台の劇的焦点となる追剥強盗ラメレスの逮捕に“\$5,000”の報償金を約束した大きなポスターはカウンター後ろの壁に鋸で貼ってある（145）。ディック・ジョンソンと名乗ってこの無法者が登場した時ヒロインの心をつかむというプロットではあっても、舞台監督としてのベラスコはメロドラマ的なサスペンスや感傷的な恋愛の要素を強調することなく、写実的自然主義演劇が彼の主たるねらいであり、演出の目的はあくまでも真実な演劇を見せて観客の関心を惹きつけることであった（146）。登場人物の服装にもベラスコはこだわった。トリントソーラがヒロインを恋しているのも、普通の鉱夫達とはひと味違うお洒落を努力しているとか（147）、ジャック・ランスは上品な服装だけでなく女みたいに白い手や顔色で目立っていて、ダイヤモ

ンドのカフス・ボタンや指輪をはめ、ゆるやかな白いシャツを着ていて、擦り切れ古ぼけた鋤夫達の服装と比べ洒落者である。ジョンソンは乗馬ズボンとブーツをはき、鋤夫達と同じく首にスカーフを巻いている。しかしながら、彼の服はサクラメントで買われたもので彼がこの場で一人だけ上流紳士の雰囲気を持つ男だということを強調する (148)。

音楽と音響効果も舞台全体というオーケストラにおいてベラスコによって巧みに統合されていた。この幕の間中隣室のダンスホールから発する西部の音楽と音はそれ自体リアリスティックな雰囲気を与える動機を持っていたが、舞台で行なわれている演技を強める工夫としても使われた。ディック・ジョンソンの最初の登場の時にはそのきっかけを示すものとして、ダンスホールでの音楽が大きく高まるのであった。ジョンソンとミニーのそれに続く場面では対話における変化する雰囲気に合わせて、楽器が伴奏音楽で変化をつける。彼らがお互いに初めて挨拶を交わすとダンスホールのオーケストラのマンドリンが止まり、一方その間もギターは鳴っている。続いて少し緊張が無くなった時には再びマンドリンが鳴り出す。賭博師で保安官のジャック・ランスが二人の会話に入り込む時、そして砂金を強奪しようとジョンソンが計画した酒場の女主人がミニーだと彼が知る時、またランスが他国者の正体を知ろうと鋤夫達に助けを求める時、音楽は感情の変化するパターンに合わせて編成を変える。その場の雰囲気が再び明るくなると、ミニーは盗賊の紳士と陽気なポルカの音楽に合わせて踊りながら、ダンスホールへ行き、そこで大きな歓声で迎えられる。この瞬間はオペラ『西部の娘』の鋤夫達のハミングのワルツに合わせて二人が踊るのと同じくらい音楽的に記憶に残るものである。この幕における雰囲気作りの音楽の使用はしかしダンスホールのオーケストラだけに限られるのではない。ベラスコは実際に若い時に知っていたバンジョーを弾く地元の人物をモデルにして、(149) 吟遊楽人のジェイクを劇の筋に入れた。劇の登場人物は実在の人物と同じ名前、同じ歌を与えられ、酒場に入って来て彼と同じような心からの歓迎で迎えられた。この吟遊詩人の歌う典型的な西部の歌がプッチーニを熱狂させ、オペラ『西部の娘』にジェイクと彼の歌は生きている<sup>(78)</sup> (150)。

この抄訳による部分的引用でもベラスコの劇がすでにミュージカルに近い非常に良く考えられ工夫された音楽劇であったことが明かである。プッチーニはこの劇を見て劇的な音楽の使い方をずいぶん模倣していると思われる。最初の幕開けとかジョンソン登場などは旋律以外はこのベラスコ劇の上演記録の音楽の使用とオペラのそれとは全く同じと言ってよいほどである。その音楽はオペラよりもっとリズムの利いたアメリカ的な、もっと軽く明るくミュージカルに近いものだったと想像できる。もっともベラスコの音楽の方は出来合いの曲を利用したのであろうが(しかし *The Rose of the Rancho* の music plot には楽譜が示され、劇によっては音楽家に作曲依頼もしたようである)。従ってこの特質をさらに押し進めたといえるベラスコ劇のミュージカル映画化である *The Girl of the Golden West* をつぎに取り上げたい。

### III. ミュージカル: *The Girl of the Golden West* (1938)

ベラスコの劇はほぼどれも映画化されているが、とりわけこの作品は人気が高く 1938 年までに 7 回<sup>(79)</sup> サイレント、トーキーと手を変え品をかえ映画化され西部劇映画の原型となっている。そこでこ

の1938年作が特に優れた映画化というのでもないのだが、主演のジャネット・マクドナルド (Jeanette MacDonald) とネルソン・エディ (Nelson Eddy) のミュージカル映画がアメリカのテレビ名画座チャンネル (American Movie Classics) 随一の人気で<sup>(80)</sup>ビデオが入手できるのでとりあげた。実はこの作品自体はこの2人の共演映画8本の中でも凡作である。

しかしいかにもアメリカン・ミュージカルらしくシンデレラの夢の実現を非常にうまくミュージカル化してあるので、原作にもオペラにもない部分にも注意したい。そしてオペラには失われている原作の喜劇がミュージカルでは生かされていることに注目したい。ヒロインのお転婆な“tomboy”の魅力も彼女が聖母のオペラのヒロインとは異質のアメリカの主人公であることを明かにする。また二人が知り合ってから恋人になる過程を重視するアメリカのコメディ (ベラスコが始めたと私は主張したいのだが) を明らかにする。

マクドナルド、エディの映画は常に古いオペレッタや、20世紀初頭から1930年までの間にブロードウェイで上演された名作ミュージカルを映画化したものであった。原作のオペレッタやミュージカルも、また彼らのオペレッタ式の歌い方もはや流行遅れなのに彼らの歌に対する圧倒的な人気でその映画は必ず年間の興業収入ベスト・テン入りという状況であった。そこで二人の出演作品としては例外的に二人のために新しく作曲してくれるよう有名なミュージカル作曲家ロンバーグ (Sigmund Romberg) に依頼して製作されたのがこの作品である<sup>(81)</sup>。しかしロンバーグにはあいにく曲が良くないし、西部の風景こそ呼び物のはずなのに、ロケではなくセット撮影ではあるし、原作もずいぶんメロドラマ的な筋をもつが、さらに筋が首尾一貫しないミュージカル化脚本によって、後半特に納得のいかない物語となっているといった様々な欠陥をもつ。

物語は10歳ぐらいで孤児になったヒロイン、Mary<sup>(82)</sup>が叔父さんと一緒に幌馬車に乗って西部へ行くところから始まる。夜、野営の焚火の側でくつろぐ皆に頼まれメアリは母に教えられた「子守歌」 (“Shadows on the Moon”) を歌う。そこへスペイン人の神父が現れ、彼らを歓迎し山を抜ける道の地図を与える。岩陰には彼女の歌を聞きほれる少年グリンゴ (Gringo) がいる。少年の養父ラメレス (Ramerrez)<sup>(83)</sup>はアメリカ・メキシコ戦争で戦った勇者であったが、カルフォルニアがアメリカ領となった今、将軍としての身分を失い、一族郎党を養うため盗賊団 (“Soldiers of Fortune”) の首領となっている。ラメレスは占拠したスペイン教会で見事羊をしとめた少年を勇敢と讃え勲章をやるが、平和と親善を望む神父は武勇を誇りにするのではなく、攻撃される人々、インディアンや開拓者のことを思いやりなさいとグリンゴを諭す。地域のインディアンは神父の勧めに従い、幌馬車隊の開拓者と仲良くしようと山を下って行く。開拓者はインディアンが襲って来たと見て盲滅法に矢を射る。インディアンの後をついて行ったラメレスは矢に当たり、「ラメレスを継ぐように」と少年に遺言して死ぬ。

10年位たってラメレスは養父よりも勇名をはせるお尋ね者で10,000ドルの報賞金が首にかかっている。メアリの方は美しい娘に成長し、亡くなった叔父のものであった酒場の若い女主人となって、彼女をアイドルとして愛する砂金掘りの鉱夫達と求婚する保安官ランス (Rance)<sup>(84)</sup>に囲まれている。この大人になった二人を紹介するのはベラスコの用いたパノラマ絵の連続用法で、二人は同じ子守歌



を、彼は山賊の巢窟で、彼女は山の丸木小屋で赤ん坊に向かってそれぞれ歌っている。

Shadows on the moon are saying  
Summer's on the wane.  
The sun will soon give way to autumn rain.  
[lyrics: Gus Cahn, music: Sigmund Romberg (1938)]<sup>(85)</sup>

ミュージカルではこのように二人が平等に対比されて示されるのが常で、それにより彼らがヒーローとヒロインと分かる。しかもこの最初の対比により世を捨て放浪の山賊と家族に囲まれた家庭的な娘という対立を観客に知らせる。この平等な対比だけでなく、マクドナルド、エディのミュージカルは1930年代にもかかわらず、恋人同志が完全に対等な関係に描かれることが重要で、ミュージカル映画が平等な男女関係から始まったといえるのは興味深い。

モンタレイ (Monterey) のお祭り (fiesta) が近づき、彼女は祝祭ミサで聖歌隊と共に「アヴェ・マリア」を歌うために山を下りる。しかし駅馬車は山中で砂金をねらうラメレスに止められる。メアリと言葉を交わし彼女に魅かれたラメレスは部下のモスキート (Mosquito) だけを連れモンタレイへ追いかける。ラメレスは昔彼を諭した神父 (Father Sienna) の教えにそって、「インディアンのために」と匿名でスペイン教会に献金を続けていて、ミサで歌っている彼女を発見する。彼女が総督のお邸に招かれたのを聞き、パーティのエスコート役の中尉から制服を奪いジョンソン中尉 (Lieutenant Johnson) に変装して彼女を迎えに来る。お邸に行くまでが口説くチャンスとばかり途中の浜辺で馬車を止めセレナーデ (“Senorita”) を歌う。

Pity me, Senorita, I was free, Senorita!  
Then, you happened along with your smile and your song.  
And I knew. Yes, I knew, that  
As long as there was love in my heart, I would love only you.  
  
If you say, Senorita, that I cared as I knew,  
Let me free, Senorita.  
Or I see, Senorita, you want to love me a little.  
So why should I love only you?  
Senorita, Senorita, Senorita!  
[lyrics: Gus Kahn, music: Sigmund Romberg (1938)]<sup>(86)</sup>

この歌はカルフォルニアがスペイン系文化圏だということを鮮明にし、南国的な雰囲気醸し出す。同時に自由と冒険を愛してきたプレイボーイが真実の恋に落ちるというラメレスの変身を語る歌詞になっている。“you happened along with your smile and your song and I knew.” はオペラの3幕で “Minnie's smile changed your mind” というソノーラの台詞があり、偶然の一致が興味深い。ミュージカルの歌はアリアと同じくこのように物語のミニチュアとなるものである。またプッチーニのアリアと同じく大体3分間の長さで、その歌は人物を語るものであるから、繰り返し用いられる。しかしオペラと違い管弦楽が常に演奏されるわけではないので、マクドナルド、エディというこの歌うペアの場合は平均して10分に一回は歌ったり踊りが入ることになる。

歌い終えてあわやキスをと迫ると、彼を平手打ちにして、彼女は一人で馬車を駆って総督のパーティに行ってしまう。彼女がマリアッチ（“Mariachie”）を歌いお祭りのダンスが華やかに続いている時彼が現れ、二人は踊りながら短いデュエット（ワルツ）を歌う。しかし本物の中尉の姿を目にした彼は突如馬に乗って去る。

彼女は山に戻って彼女を密かに愛する年下の少年に素晴らしかった夢の一夜を語って聞かせる。彼の方も部下のモスキートに恋に落ちたのだと言われそんなはずはない、彼女と二度と会ってはいけないのだと言う。（この2場面も二人の対比）

ここまでに60分かかり、この後が原作通りラメレスがジョンソンとして酒場に現れる。彼女が山小屋に誘うのが酒場ではなく森の中で彼が「別れなければならない」（“Who Are We to Say Good-bye”）と歌ってからというのが違う。

Well, I din't know thing is going to happen tonight the way it did.

You see, we never really know, do we?

[Song: ]

Who are we to say just what love will do?

Love may live a day all our life through.

Who are we to say how our rose will grow?

It may fade away our bloom and grow.

You and I may plan, scheme and every thing's arranged.

Then may come the vagrant dream,

And all the world is changed.

Who are we to say when to say goobye,

Why to wonder, why we, two must part?

So we will live today, loving while we may, dear,

Knowing Love would say, “Obey your heart!”

これもラメレスの変装にまつわるプロットを下敷にしており、原作の情熱的な愛の高揚の中で彼女の純愛を確信したからこそ正体を知らさず別れなければならないと思うラメレスの苦しみを語る次の台詞をもとにしたものでロンバーグの感傷的なメロディによって、ラメレスの “the gold-hearted desperado”<sup>(87)</sup>らしい特徴がうまく表わされている。

“I have looked into your heart, Girl, and into my own, and now I realize what this means for us both—for you, Girl, for you—and knowing that it seems hard to say good-by—as I should... and must... and will.”  
(362)

山小屋でも原作通りだが、二人が愛の告白をするきっかけが彼が昔聞いた忘れられない「子守歌」をハミングし彼女が歌詞で歌い、二人に共通の過去があると認識したからというのがミュージカル仕立てである。

ところが2幕の最後から大いに原作から離れてしまうし、幸福な結末にするためなりふり構わずという感じである。トランプのインチキで勝ってラメレスの命を救うのが原作だが、ここではインチキ

を保安官ランスに見つけられ、「あなたと結婚するからどうか彼を放してやって」と懇願するメアリにランスは馬にジョンソンをくくりつけて放す。何日か経ち保安官ランスとメアリの結婚式となり二人はモンタレイのスペイン教会<sup>(88)</sup>へ行く。ランスが結婚登録を記入している間に外で待つメアリは、改心して新しい道を歩もうと罪の許しを請いに来て教会の中庭に神父を待つラメレスと再会する。彼女が今でも彼を愛しているという言葉が教会から出てきたランスは聞き、神父に花婿の名前が違っていたと言って去る。

映画は結婚した二人が“Senorita”を明るく歌いながら馬車で去っていく場面で終わる。

ミュージカルの最大の見どころは原作にない西部劇常套の駅馬車強盗と南国的なラテン系のリズムとダンスが一杯の「マリアッチ」のお祭りの場面である。それとジョンソン中尉が彼女をエスコートする場面にミュージカルらしく喜劇的な工夫が凝らされていて楽しい。初めは不自然に思うが、後では魅力になるジャネットの西部なまり<sup>(89)</sup>も西部劇の面白さを増す。ヒロインの魅力もオペラとは大違いの“the appeal of the child-woman, a girl raised from birth “without seeing another white woman””<sup>(90)</sup>というものである。

原作では数カ月前の出会いが言及されるが、舞台では酒場が開いた頃夜の早い内に再会して、真夜中頃ジョンソンがミニーの山小屋を訪ね、真夜中過ぎにはジョンソンが真人間になると改心して、ミニーに永遠の愛を誓うというように大変身をとげる。またミニーもこの間に道徳的な乙女から慈悲、許しを知る円熟した女性へと成長するという荒筋で演劇らしく実に短時間の間に事件が進展するわけだが、ミュージカルではミニーがモンタレイへ出かける途中二人が知り合ったところから始め、モンタレイでのお祭りでジョンソン中尉がワルツのセレナーデで恋を歌い、パーティで二人は踊って二重唱するというミュージカルの典型的段取りで二人は恋するようになる。会わない数カ月の間も二人は思い出に生き、再会してからの恋の展開は一晩ではなく、再会の翌晩ジョンソンが山小屋を訪問するので二日かかりであり、最後の二人の一目会った時から愛したのだという告白も納得のいくものになる。このようにたとえ一目惚れであったとしてもある程度の期間の間に二人の恋が徐々に進展し、そして永遠の愛を認識した時どんなに二人の結婚が不可能に見えても二人は結ばれるというのが、ミュージカルや映画というアメリカナに描かれる結婚観である。

個人と個人の心(heart)の結びつきさえあれば、どんな社会的障害も乗り越えることができる、乗り越えた結果回りの人々の賞賛が得られ、社会の構成員としての新しい家族を作ったことでアメリカと一体化するという考え方が20世紀初頭までの成長する国アメリカでの結婚観を形成していたのだが、その価値観に基づいてアメリカン・ミュージカルが作られた。すなわち結婚までの恋人の心の動きの過程が重視され、結婚がアメリカの国民形成という神話的意味をもつのである。アメリカン・ミュージカルと言った時、様々なタイプがあるのだが、例えば夢の国を描く fairy tale musical、映画で musical show を見せるためブロードウェイ・スターなどを主人公にしたショウ・ビジネスの世界の物語、または逆に舞台では物語なしのレビューやヴォードヴィルなどの song and dance だけというものという第2のカテゴリー show musical、そして最後に folk musical (民衆の、国民的ミュージカル)がある。この folk musicalこそがミュージカルをアメリカン・ミュージカルならしめているわ

けで、アメリカのある地域を舞台にした大きな田舎であるアメリカ賛美のミュージカルである。過去から現在までのアメリカを見て過去の遺産を受け継ぎ、成功を夢みて未来を信じるといった楽天的観点でアメリカを描くことがミュージカルをアメリカン・ミュージカルにしている。そしてそれは前述(II)のように1943年ブロードウェイ初演の『オクラホマ』で実現されたというのが定説なのだが、実はこの *The Girl of the Golden West* が1905年初演の劇ではあるが、これも(II)で前述したようにミュージカルに近い音楽劇であったのだから、ベラスコの演出によってその原型が作られたといってもよいと思う。そこで家庭生活を「母のような」幸福として望み、“You’re the man I’d want settin’ across the table...” (401) というミニーが、自分の道徳基準をないがしろにしてまで、恋人の命を救って結婚し、過去を受け継ぎ未来に続く家庭を作るという原作のプロットは folk musical としての結婚の神話化の原型なのである。後にアメリカ的原型となるものと気づかないままこの劇に関心を抱き魅せられたアメリカ人が多かったのは当然といえる。それどころかこうしたアメリカ的ヒロインの魅力にヨーロッパ人、プッチーニも屈したからオペラ化となったのである。従って原作利用だけでもすでに立派なアメリカン・ミュージカルの型をもつのだが、さらにこの映画では二人が恋におち結ばれるまでを詳細に描きこの結婚に至る過程を重視するアメリカ文化の伝統を明確にしている。

さらにヒロインのまだ恋を知らない故の潔癖さ、キスも知らないという純潔を20世紀の映画としては、まだ子供っぽさを残したお転婆な若い娘として描き、お姫様が当り役の美人だけにマクドナルドはカウ・ボーイ・スタイルの服装でも綺麗にみえ若さ、無垢、純潔を自然に表わしている。それ故お転婆で気が強いので見知らぬ男、ラメレスに口説かれると平手打ちを与え、ラメレスがジョンソンに変装してキスを迫ると、ハンサムなジョンソンには一目惚れだったのだが、純潔な彼女はやはり平手打ちで逃げるといった喜劇も生じる。彼女の美貌はそのような喜劇性を生みだす劇の展開を納得のいくものにする。同じくエディも原作のいう、外観、礼儀作法、言葉使い、教養ある会話とどこからみても一座の中で彼だけは盗賊とは見えず紳士と見えるというジョンソンにぴったりで、駅馬車強盗のラメレスからハンサムなジョンソン中尉に見事に変装した時、ヒロインがたちまち恋に落ちるのが当然と思いながらその喜劇的状况を観客は楽しむことができる。

アメリカン・ミュージカルはアメリカーナとして過去の神話、過去の遺産としての南部、西部を描きその小さな町の家族のような生活が楽しく明るいアメリカ全体を表わすのだとして、folk musical というジャンルを形成する。この *The Girl of the Golden West* では西部の鉱山の町で家族はいないのだが、鉱夫達はもちろんのこと保安官も郵便屋も、酒場のバーテンもヒロインのよく知っている家族同様の人々である。そしてオペラの「ソリガードの歌」もその元の原作も共に明らかにするように、彼女が開拓もされていない広大な西部の山の中の酒場ではあっても安定した幸福な家庭生活を経験し、それを受け継ぐ酒場 “A Real Home for the Boys”<sup>(91)</sup> を鉱夫達に提供している。それに対し、ミュージカルの常としてヒロインの正反対の文化、価値基準を代表するヒーローは彼女の安定した幸福な家庭に対し世を捨てた山賊であり、流れ者である。だがそのかわり彼は野生的な情熱や強さを持ち、自然の美しさや厳しさを知る人物でもある。結局彼が流れ者の生活を捨て、彼女のまともに働いて稼ぐことを重視する価値に近づいて二人が結ばれる時、二人が西部の神話的世界をも捨てなけ

ればならないのは、皮肉である。しかし、自然に生きる放浪者を結婚させ、家庭に落ちつかせる物語により、アメリカの夢と現実の融合をミュージカルは実現する。二人が東部に行ってしまうのか分からないのだが、西部という神話的過去を愛し、共有する二人が結ばれたのだから、成功の夢と明るい未来があると信じるのである。そこでオペラの愛する妹への悲しいさよならを歌う鉱夫達の歌と恋人二人の美しいカルフォルニアへの去りがたい別れを告げる歌とが重なる哀愁に満ちた終わり方と、ミュージカルの楽天的結末には大きな違いがある。ミュージカルはラテン的な“Senorita!”の曲を二人で明るく歌いながら、19世紀のアメリカ人にとって常に新しい希望を象徴する幌馬車に乗って新しい生活に向かって去っていくのである。しかし原作には消滅してしまった夢の国、西部のカルフォルニアへの哀愁に満ちた感傷はもちろんあり、それが一つのアメリカーナであるわけだが、原作戯曲の最後は「新しい生活は未来にあるのだ」と語るジョンソンの言葉が重要なトーンを形成する<sup>(92)</sup>ことを考えるとミュージカルの終わり方も、ミュージカルだからというのではなくアメリカーナとしての原作をよく伝えるものと言えるのである。

結局ミュージカルの楽天的性格と結末は、すでに原作がもっていたものであったとしても、それが原作のアメリカ賛美としての戯曲の本質からきたもので、20世紀初頭の生気溢れるアメリカだからこそ生み出したものと理解しなければならない。原作もオペラもその生気、明るさゆえに今も優れた俳優、歌手に恵まれて上演されれば楽しまれ愛されるのだし、またアメリカの20世紀が終わったかに見える今、アメリカ人も他の国々の人々もこの明るいアメリカ賛美といえる作品に未来を信じていられたアメリカを懐かしみ、惹かれるのではなかろうか。そういう特質を持つベラスコの原作を、ベラスコ自身の舞台上演、オペラ、ミュージカルと変えられた芸術形式を検討してみると、同じものを変えていくことによって、演出によって、また上演形態によって、さらに思いがけない新たな革新があることが改めて実感できるのである。

#### 【註】

- (1) Julian Budden, *The New Grove Dictionary of Opera* (London: Macmillan, 1992), ed. by Stanley Sadie, in Four Volumes, Vol. 3, 1168. 以下この辞典からの引用は筆者名と The New Grove Opera という省略名とその巻数、ページ数のみにて示す。
- (2) Julian Budden, *ibid.* “its new harmonic elaboration, combined with a curbing of the lyrical impulse that had marked Puccini’s earlier scores”.
- (3) Julian Budden, *The New Grove Opera*, Vol. 2, 120. 本稿のこの一節はこの辞典英文の私訳である。
- (4) 高崎保男、メトロポリタン・オペラ公演『西部の娘』レーザー・ディスク解説、「プッチーニ：歌劇〈西部の娘〉」(1993)及びスカラ座公演『西部の娘』レーザー・ディスク解説、「解説」(1992)。高崎氏のスカラ座解説(1992)とメトロポリタン・オペラの解説(1993)とはほぼ同一なので最近の方が訂正も含んでいようから、原則としてメトロポリタンの解説を引用する。
- (5) Julian Budden. *ibid.*, 118. 以下このオペラの音楽的解説は全面的にこの J. Budden の *The New Grove Opera* の解説(1992)と高崎氏のレーザー解説とに負っている。しかし高崎氏の解説のスカラ座の方だけに楽譜があり、モチーフについてはそれを引用する。また高崎氏の解説はイタリア語の音楽用語の片仮名表記が多用され、演劇よりのこの論考には不適当と思われるので、翻訳できる箇所を日本語に変えたり、荒筋の文とのつながり上片仮名部分を除いたり字句を変えさせて頂いた場合もある。しかし J. Budden の引用と比べはるかに多量で、高崎氏からの引用箇所が曖昧になる恐れがあるので、高崎氏からの引用を原文そのまま

- までないにしても [ ] 印で示すことにする。いずれにしても引用の各文、各節毎にどちらの引用かを示す。
- (6) 高崎保男、*ibid.* 高崎氏はこれをモチーフ (2) として説明し、初めの主題と区別するが (高崎保男、メト解説 *ibid.*, 1993.)、作品全体から見ると、この二つのモチーフは結局アメリカ的なミニエーの主題であり、作品中では二つが入り交じって用いられるので、ここは J. Budden に従い共に (主題 1) として扱いたい。抒情的な旋律の (2) だけでは当然プッチーニの言葉、『ラ・ボエーム』よりもっと強く大胆でもっと広がりを持つ (Budden, *ibid.*, 118.) という『西部の娘』の主題を表わし切れず、結局『ラ・ボエーム』や『蝶々夫人』と同じ美しさだけのものになってしまう。プッチーニはアメリカの壮大さ、激しさ、巨大といったものをこの不協和音で表わしたかったと思われる。但し高崎氏がせつかく区別分類した説明の箇所も有益なので、高崎氏のいう (1) (2) を (1a) と (1b) としたい。つまり壮大な新しいアメリカを表わす部分が (1a) で、この恋の抒情的な旋律を (1b) とする。
- (7) *Ibid.*
- (8) Julian Budden, *ibid.*, 118.
- (9) 高崎保男、*ibid.*
- (10) Julian Budden, *ibid.*
- (11) 高崎保男、*ibid.*
- (12) Lise-Lone Marker, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre* (Princeton University Press, 1975), 150. しかしアメリカ民謡通りの旋律というにもかかわらず、そのアメリカ民謡の旋律を知らぬ我々にはプッチーニ流のイタリア的の歌曲に聞こえ、『蝶々夫人』で利用された日本音階による「宮さん宮さん」なども日本を知らない外国人観客にはどう聞こえるのだろうかかと疑問に思わせられる程である。
- (13) 以下歌詞の引用は、メトロポリタン・オペラ (TV 版) の英語字幕による。引用箇所を示すため、本文中に ( ) で各幕開始 (指揮者がタクトをふり挙げた瞬間から) の演奏時間 (video counter number) を示す。Sonya Friedman (英語字幕)、メトロポリタン・オペラ 1992 年公演『西部の娘』(米 PBS 放映, 1993 年) すでに述べたように (See, 拙稿「オペラ『西部の娘』とアメリカーナ」) 原作を知っているアメリカ人による英語字幕ということもあって、イタリア語歌詞からの日本語翻訳のレーザー字幕と比べ、原作そのままの箇所も含み原作に非常に近く、アメリカらしい軽妙さ、明るさ、コミカルな台詞などが生かされている。
- (14) 高崎保男、*ibid.*
- (15) *Ibid.*
- (16) Wells, Fargo & Company は 1844 年創業の实在の西部の運送会社。砂金を東部まで運ぶ頑丈に作られた駅馬車は有名で、現在もハリウッド西部劇映画に雰囲気を出すため実際に使われている (*Compton's Interactive Encyclopedia* 参照)。
- (17) 高崎保男、*ibid.*
- (18) *Ibid.*
- (19) *Ibid.*
- (20) これが原作とオペラとで大きく相違する場面である。すなわち、原作では町で唯一人の娘のミニエーは鉱夫達のアイドル的な憧れの対象であり、聖書ではなく読み書き算数を教えてくれる学校ごっこの中の優しい先生である。彼らの贈り物はアメリカの小学生からの女教師へのそれのように捧げられるが、母親のようにではなく、妹のように皆彼女を愛している。そこではオペラの聖書研究会による真面目な立派な女性、母親やマドンナというイメージとは違った、彼らの愛する、だがまだ間違いもする若いお転婆な娘と若者達との関係からくる陽気な明るい雰囲気がこの場面の基になった原作の 3 幕のものだからである。
- (21) 高崎保男、*ibid.*
- (22) コヴェント・ガーデン版では原作通り、開幕と同時に只飲みをしているジャックラビットが舞台に見られるだけで、スカラ座ではこのジャックラビットのインディアンと西部開拓の歴史を暗示する場面は無くなっており、両者共喜劇性は失われている。
- (23) 高崎保男、*ibid.*
- (24) これも当時の西部の雰囲気を示す設定である。史実では 1860-61 年に Missouri 州 St. Joseph と Califor-

nia 州 Sacramento まで 1960miles を小馬のリレーにより 8 日間で配達した小馬速達便という時代背景を利用している。

- ②5 高崎保男、*ibid.*
- ②6 背景を明らかにするスペイン語の地名だが、この劇で何度も言及される California 州 Monterey 市 (San Francisco の南にある海辺の美しい町。観光名所) から少し南寄りで内陸のメキシコに近い小さな町。
- ②7 Julian Budden, *ibid.*
- ②8 高崎保男、*ibid.*
- ②9 *Ibid.*
- ③0 Julian Budden, *ibid.*, 119. 高崎保男、*ibid.*, 「管弦楽にフォルテッシモで序奏のラグ・タイム・モチーフの再現」
- ③1 高崎保男、*ibid.*
- ③2 *Ibid.*
- ③3 *Ibid.*
- ③4 *Ibid.*
- ③5 Julian Budden, *ibid.*
- ③6 高崎保男、*ibid.*
- ③7 *Ibid.*
- ③8 オペラで歌の始まりを歌の題として扱うためこの歌の「貧しい娘」という歌詞はとかくヴェリズモ風に強調されてきたが、つながりから考えると誤解されていると言わねばならない。
- ③9 高崎保男, *ibid.*
- ④0 *Ibid.* 高崎氏はさらに「合唱をこのように非人称的に色彩的効果として用いるのは、ヴェルディの『リゴレット』第3幕フィナーレにあり、『蝶々夫人』のハミング・コーラスもその一例」とする。
- ④1 これは5音階の軽快なコロラトゥーラ風の2幕のミニーのソロを想起させる序奏である。
- ④2 子守歌はわざと5音階風の動きで書かれた単調なひなびた歌でこの場面は『トゥーランドット』のピンポンパンと同様に喜劇的幕間劇。高崎保男, *ibid.*
- ④3 原作は1幕の少年っぽいキュロット姿と、2幕の女らしいロング・スカートと着るものを違えているが、スカラ座とコヴェント・ガーデン版は1幕と同じドレスに華やかな肩掛けをかけるだけ。原作にはキュロットを着替えると書かれていないが、初演の写真 (McGraw-Hill *Encyclopedia of World Drama in 5 Volumes* (McGraw-Hill Book Co., 1983) ed. by Stanley Hochman, Vol. 1, 304.) によれば、1幕ではキュロットにブーツ姿で、2幕では洒落た新しい靴にはきかえ、原作のト書にストッキングをはくと言及されるので、当然スカート姿になる。そして初演の写真の Emmy Destin も2幕でロング・スカート姿である (Budden, *ibid.* Vol. 2, 119)。ミュージカル映画は毎年数回はTV放映されるので、アメリカ人なら見たことがあり、アメリカ人の演出家のスカラ座、アメリカ製作のメトロポリタン共にオペラ演出に影響を受けていると推測される。
- ④4 高崎保男、*ibid.*
- ④5 Julian Budden, *ibid.*
- ④6 高崎保男氏の解説では、管弦楽は(1a)と(1b)のモチーフを合成した形で激しく鳴り響きミニーの喜びの叫びは3点C上に爆発。(Ibid.)
- ④7 *Ibid.*
- ④8 *Ibid.*
- ④9 *Ibid.*
- ⑤0 *Ibid.*
- ⑤1 *Ibid.*
- ⑤2 *Ibid.*
- ⑤3 *Ibid.*

- 54) *Ibid.*
- 55) *Ibid.*
- 56) 原作と初演では彼は椅子に倒れこみ、テーブルに前のめりになって気絶したまま 2 幕を終わる。この通り演じているのはゴヴェント・ガーデン版だけで、スカラ座、メトロポリタン版は両方とも梯子を降りた所で床に仰向けにばたんと倒れ気を失うが、これはミュージカルと同じである。
- 57) 高崎保男、*ibid.*
- 58) 拙稿「オペラ『西部の娘』とアメリカーナ」
- 59) *Ibid.*
- 60) ゴヴェント・ガーデン版のミニーは泣きながらトランプを高くばらまき、これもなかなか素晴らしい。
- 61) 高崎保男、スカラ座レーザー解説 (1992)
- 62) 高崎保男、メトロポリタン・オペラ・レーザー解説 (1993)
- 63) Julian Budden, *ibid.*, 120.
- 64) 高崎保男、*ibid.* 高崎氏はここに関して「2 幕の二人の愛の 2 重唱の中心主題 (8) として用いられていたモチーフ (8) がここで再現されるのは二人の束の間の恋がもはや危機に瀕していることを暗示するのだろうか」と述べているが、実はこれを (主題 8) と別個のものにするとこの誤解が起こるが、J. Budden のように二重唱を (1) から派生したワルツ主題の変形、(1) も (1a) の壮大なアメリカの森林を表わすモチーフとすれば当然ここでは愛の歌という意味合いよりも壮大なアメリカという意味が強いことが理解される。その森林でリンチという悲劇を予見する主題と言える。
- 65) 高崎保男、メトロポリタン・オペラ・レーザー解説 (1993)。
- 66) *Ibid.* また高崎氏は「この歌はその旋律の平明さとオペラ全体の書法とがあまりにもチグハグで、決して上出来とはいえない」と述べるが、J. Budden は「自由の歌」の Aria は全曲の中で唯一の自己充足した作品 (self-contained piece) と語る。J. Budden, *ibid.*, 120.
- 67) 高崎保男、*ibid.*
- 68) Julian Budden, *ibid.*, 120.
- 69) 高崎保男、*ibid.*
- 70) *Ibid.*
- 71) Julian Budden, *ibid.*
- 72) 高崎保男、*ibid.*
- 73) Jacques Bourgeois & Jean-Jacques Rouveroux, *Larousse de la Musique* (Larousse, 1982) 『ラルース世界音楽事典』(全 2 巻) 遠山一行、海老沢敏編 (東京: 福式書店、1989)、上巻 pp. 921-2. この項の執筆者は (J. B./J. J. R.) の略記号で示されているがこの註に記した筆者達による。
- 74) 高崎保男、*ibid.*
- 75) Julian Budden, *The New Grove Opera* Vol. 3, 1168. この新しい潮流の作曲家たちは “Cassella, Pizzetti, Gian Francesco Malipiero” などである。
- 76) 永竹由幸、『オペラ名曲百科』(上) (音楽の友社、1980)、326.
- 77) Lise-Lone Marker, *David Belasco; Naturalism in the American Theatre* (Princeton University Press, 1975), 139-160. 以下原文を私なりに抄訳したもので引用するので、本文中に原著の頁が変わる際にカッコと英数字で引用箇所を示す。
- 78) Lise-Lone Marker, *ibid.*, 150.
- 79) 古い映画で残っているものは 1918 年くらいからであるので約 20 年間に 7 回ということになる。
- 80) 2 番目はディアナ・ダービン (Deanna Durbin) の映画とのこと
- 81) Sigmund Romberg はミュージカル『五月の時』(*Maytime*: Broadway 1917; film 1937), 『学生王子』(*The Student Prince*: Broadway, 1926; film, 1954), 『ニュー・ムーン』(*The New Moon*: Broadway, 1929; film, 1940) の主題歌「恋人よ我に帰れ」(“*Lover Come Back to Me*”) や歌曲、「夢見る頃を過ぎても」(“*When I Grow Too Old To Dream*”) などでお有名である。



- 82) このミュージカル映画製作の頃にディズニーの漫画ミッキー・マウスの女友達ミニーがあまりにも有名だったので、ロマンティックなヒロインとしてふさわしくないと Minnie という名前を Mary に変えた。See Eleanor Knowles, *The Films of Jeanette MacDonald and Nelson Eddy* (A. S. Barnes & Co., 1975), 222.
- 83) 養父になった理由はこの映画のヒーロー役、ネルソン・エディがブロードでどう見てもスペイン系とは言えないため。彼は赤ん坊の時幌馬車隊からインディアンに誘拐され、兵士達に見つけられ、ラメレスの養子、“little Gringo” (スペイン系から見て外国人の白人) として育てられたというように説明される。
- 84) 原作と違い、ミュージカルのランスは西部に来る前に結婚してなくて、ヒロインに正式に求婚している。原作は既婚で彼女を愛人にしているし、オペラでもミニーはポーカーの勝負に負けたら愛人になってもいいからと賭に出る場面に明かなので、これは大きな相違である。
- 85) Eleanor Knowles, 224.
- 86) *Ibid.*, 226.
- 87) The cover publicity description of *The Girl of the Golden West* (MGM, 1938); Video (Turner Entertainment Co., 1989)
- 88) 原作のミニーがジョンソンに新しい道と一緒に歩んでくれるかと聞かれてよく知っている “a little Spanish Mission Church” で結婚したいと思っていると語るが (365)、ミュージカルのヒロインがその夢を実現する。
- 89) *Ibid.*, 222. “affected and affecting”
- 90) *Ibid.*
- 91) Lise-Lone Marker, *ibid.*, 145.
- 92) 拙稿『『西部の娘』——変身と変容のドラマ』『中京大学教養論叢』Vol. 34, No. 1 (1994) 掲載予定。