

シュテファニー／モーツァルト《劇場支配人》の狙いについて —— 与えられた機会を活かして表現しようとしたものは？ ——

野口秀夫

1. はじめに

- 教授：『劇場支配人』関連の資料を読み解いてきたが、『劇場支配人』そのものに込められたシュテファニーの狙いを紐解くヒントは得られたかね。
- 犬輔：当時の演劇に関して要求された条件や制限について調べておく必要があると感じています。それによる影響があったのかなかったのか、その分野の調査がまだでした。
- 鳥代：目的がパロディであればオリジナルからの創造的展開が求められるのですが、そのような場面を探さなくてははいけません。
- 犬輔：風刺であればその対象を見つける必要がありますが、それも見つけなくては…。
- 鳥代：あちこちに既存作品のパステイッチョがあることは確かですが、その目的も解明しなくてはなりません。
- 犬輔：劇中劇がパステイッチョで表現されているけど、その選定基準は、単なる劇作家の内輪の楽屋落ちを狙ったのか、はたまた自己満足によるものなのか…。さらにはそれを改訂して自作の劇中劇に替えたのは、狙いに変化したのか、それとも変化しないままだったのか…。
- 教授：では、順に議論を進めてくれたまえ。

2. 皇帝の指示による機会作品としての特徴

- 犬輔：『文学と劇場の天体暦』^{注1}に「陛下は昨年 [1785] と同様、2月7日にシェーンブルンで再び祝宴を催し、この機会のために書かれた作品をドイツ劇俳優およびイタリア・オペラ歌手に上演させた」と報告があるんだ。
- 鳥代：そうだったわね。前年にも似たような祝宴があったのだわ。
- 犬輔：1785.2.6 に同じシェーンブルン宮殿のオランジェリーで聞かれた、“冬の日の春の祝宴 Frühlingsfest an einem Wintertage” と呼ばれる催しがそれなんだ。披露されたのは、当時のブルク劇場のレパートリーとなっていた3つの劇作品のそれぞれ一部分であり、まず一方の舞台上でレッシング Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) の悲劇『エミーリア・ガロッティ Emilia Galotti』が、続いてもう一方で G・カステイ Giambattista Casti (1724-1803) 台本、G・パイジエッロ Giovanni Paisiello (1740-1816) 作曲のオペラ・ブッフア《偽りの恋人 La finta amante》が、そして最後に再び舞台を変えて F・L・W・マイヤー Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer (1759-1840) 作の喜劇『風変わりな求婚者 Der seltsame Freyer』が上演されている。つまり、一つの舞台上で悲劇、喜劇双方のドイツ語演劇が、もう一つの舞台上でイタリア・オペラが、いずれも抜粋上演の形で披露されたとのことだ^{注2}。
- 鳥代：ドイツ語の悲劇・喜劇とイタリア・オペラというのは 1786 と一緒ですね。ただし 1786 にはドイツ語の悲劇・喜劇は抜粋ながら劇中劇として扱われ、新作のジングシュピールに組み込まれています。そしてイタリア・オペラは抜粋ではなく、歴とした新作物になっています。
- 犬輔：そうすることでドイツ語悲劇 → イタリア・オペラ → ドイツ語喜劇と舞台を3回行き来することなく、2回で済ませることが出来たんだね。
- 鳥代：シュテファニーのジングシュピール全集 (1792) の序文 (本稿付録を参照) によれば『劇場支配人』はシェーンブルンでの祭典の機会を与えられ、そして皇帝ヨーゼフ 2 世ご自身が私にアイデアを与えた^{注3}とされています。
- 犬輔：ということはジングシュピールに悲劇と喜劇を組み込むアイデアはヨーゼフ 2 世によるものなんですね。皇帝は前年の上演からの経済的 (?) 改善を具体的に指示したんだ。
- 鳥代：シュテファニーはその祝宴の機会に上演される作品だから「機会作品」と名付けたのね。
- 犬輔：すなわち祝宴以外の場所で上演されることを想定していないということになります。
- 鳥代：序文で「機会作品であるという事実にもかかわらずシュレーダーはハンブルクでそれを演じ多くの喝采を受けました」^{注4}と言っているからシュテファニー本人もそう思っていたようです。
- 教授：では、全集における改訂版の『劇場支配人』も「機会作品」の表記のままであるのはどう説明するかね。改訂したのは特定の機会のためではなく、全集に収めるためだろう。
- 鳥代：上述のハンブルクでの喝采を受けて、「機会作品」であっても祝宴以外の上演に耐えられると自負したから残しておいたのでしょうか。後世の私たちから見ても、祝典の機会にアイデアが与えられ、作品が生まれたのですから、改訂されていても「機会作品」と名付けていいのではないのでしょうか。

犬輔：それは認めるけど、全集に含めるときに劇中劇を差し替えたのは何故だろう。初演時と何か状況が変わったのだろうか。

鳥代：初演は、ザクセン＝テシェン大公アルベルト Albert Kasimir von Sachsen-Teschen (1738-1822) および大公妃（ヨーゼフの妹）マリーア・クリスティーナ Maria Christina (1742-98) の訪問に合わせての祝宴でした。恐らく、ウィーンの劇場レパートリーを二人に紹介する意図がシュテファニーにあったということではないかしら。

犬輔：そうか。それが劇中劇の選定基準だったんだ。ただし、最後の劇中劇だけはヨーゼフの指示になかった付け足しだから初めから創作なんだね。そして、全集版にはすべての劇中劇を自分のオリジナルで残す方を選んだ。これは台本作者として当然と言えば当然なんだ。

3. ヴィーンで上演される演劇台本に求められた条件

3.1 ドウラッツォ伯爵による劇作品の基準

犬輔：1754 から 1764 までブルク劇場およびケルントナートーア劇場の監督であったジャコモ・ドウラッツォ伯爵 Giacomo Durazzo (1717-94) はフランス文化導入政策に基づき、ブルク劇場におけるイタリア・オペラの上演を停止し、フランスから演劇団とバレエ団を招聘しました。これによりイタリア劇場と呼ばれていたブルク劇場がフランス劇場と呼ばれるようになったと言います。彼がパリのファヴァール宛てに 1759.12.20 に書いた手紙^{注5}を見てみましょう。

フランスからウィーンに演劇を移すためになされなければならない変更は、追加よりもむしろ削除です。曖昧さ——あるいは強烈過ぎ、あるいは繊細過ぎ——は風紀を台無しにする、あるいは風紀が台無しにされたとみなされます。聖職者に降りかかる風刺は、宗教を損なう可能性があります。すべての金銭的警句はフランス国外では役に立ちません。結婚の代替としての——あるいは二重世帯 doubles ménages と呼ばれるところの——婚外恋愛取引 galanterie はウィーンではスキャンダルです。マニアックな詩作 métromanie やウィットに富んだ表現 bel esprit はドイツ人に相応しくありません。ファヴァール氏にはこれらの観点から主な課題を見てくださいますよう。

鳥代：随分厳しいですね。ウィーンで上演する演劇には、胡散臭い、あるいは刺激的なもの、宗教的風刺、金銭に関する風刺、不倫表現などはご法度で、玄人好みの表現、また気が利いた表現は不要ということね。

犬輔：ドウラッツォの基準そのままに判断すれば『劇場支配人』における俳優・歌手の給料の多寡は“金銭に関する風刺”であり、劇中劇の『煽られた夫』は“婚外恋愛取引”、『利発な百姓娘』は財産目当ての結婚ゆえこれも“金銭に関する風刺”になり、全てウィーンでは不適切ということになってしまうよ。でもこれは手紙の書かれた 1759 の状況であって、1786 にはもっと緩和されていたということはないだろうか。

鳥代：その頃のウィーンの劇場に求められた条件を明記した資料は残っていないのでしょうか。
教授：残念ながらピッタリのものは心当たりがないが、当時の検閲に関する資料を調べてみてはどうかね。

3.2 マリーア・テレージアによる検閲制度 (1740-1780)

鳥代：マリーア・テレージアは初めて検閲の分野を啓蒙絶対主義と同期させたところに特徴があると言われています。具体的には、カトリックの読者を傷つけ、改革を不必要に妨害する恐れのある書物を禁止しました。ゲールハルト・ヴァン・スヴィーテンに宮中検閲審議会の管理を任せ、発禁処分を受けた書物をリストにまとめさせたのよ^{注6}。

犬輔：宮中検閲審議会の 7 人のメンバーが宗教、国家、良俗、隣人愛または『かの高き人々』に抱く畏敬の念などが脅かされているという点で一致すれば、それについて調書が作成され、[中略] 女帝が審査会の判定を裁可すると、その書物が禁書のカタログ（右図は 1776 版）に載せられるという手順が採られたそう^{注7}。

鳥代：1754-1780 における禁書の作家をリスト化した資料がありました^{注8}。禁止図書の数が多い順に並べられているので上位から順に紹介しましょう。ヴォルテール（本名フランソワ＝マリー・アルエ、フランスの哲学者、文学者、歴史家）、ジャン＝パティスト・ド・ボイヤール・ダルジャン（フランスの合理主義者であり、作家であり、カトリック



ク教会の批評家)、クロード・ジョゼフ・ドラット (フランスの喜劇、小説の作家)、フリードリヒ 2 世 (プロシヤ王。『ドイツ文学論』などの著述)、ゲオルク・フリードリヒ・マイヤー (ドイツの哲学者で美学者)、ニコラ・エドム・レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ (フランスの文学者)、ジャン＝バティスト・ルソー (フランス王国の劇作家、詩人。特に寸鉄詩で知られる)、クリストフ・マルティン・ヴィーラント (ドイツの詩人・翻訳家・作家)。クロード＝プロスペル・ジョリヨ・ド・クレビヨン (フランスの作家)、グレゴリオ・レティ (ミラーノ出身の歴史家、風刺家。カトリック教会、特に教皇に関する作品で知られ、全作品が禁書目録に掲載された)、デイヴィッド・ヒューム (エディンバラ出身の哲学者、歴史学者、政治哲学者)、フランソワ・アントワヌ・シェヴリエ (フランスの風刺家、劇作家)、ルズヴィ・ホルベア (ノルウェーの作家、エッセイスト、哲学者、歴史家、劇作家) などです。

犬輔：ジャン＝バティスト・ルソーはジャン＝ジャック・ルソーと混同されている文献があるから注意が必要だよ。レッシングやゲーテも件数は少ないけど、リストに載っているね。

鳥代：禁書になった分野もランク付けされているのよ⁹。それによると散文物語 (31.1%)、宗教 (24.1%)、哲学 (13.0%)、歴史記述 (6.7%)、叙情詩 (6.4%) であとは夫々5%以下なの。

犬輔：レッシングはリストに載っているけど、『エミーリア・ガロッチ』に出て来る「芸術はパンに向かうものだ」という諺が『劇場支配人』の第 1 場で繰り返されているし¹⁰、1785 の祝典でまさにその劇が上演されていることから¹¹ その劇そのものは禁書にはなっていないかったということのようです。

鳥代：リストに載っているルズヴィ・ホルベアも、その喜劇『クリスマスの飾り部屋』に登場する校長先生が『劇場支配人』の第 6 場で仄めかされているの¹²。確かにこの作品には宗教上の異端児も登場します。でも書物としては禁書にはならず、出版されていたのですね。

犬輔：正確に言うと『クリスマスの飾り部屋』はヴィーンでは出版されていないよ。ぼくたちが参照したのはコペンハーゲン版 (1761) だった。それに続くゴータ版 (1782) がやっと神聖ローマ帝国内での発行になるんだ。

教授：マリーア・テレージアの統治下で禁書指定された出版物が、ヨーゼフ 2 世の統治下では禁書にならなかった、あるいはその逆のものがあつたかどうかの調査も必要ではないかね。

鳥代/犬輔：はい。では、ヨーゼフ 2 世による検閲制度を調査します。

3.3 ヨーゼフ 2 世による検閲制度 (1765/80–1790)

犬輔：ヨーゼフ 2 世は 1780 に統治を引き継ぐと間もなく「将来の本格的な書籍検閲を定めるための基本原則」¹³ をつくりました。これは啓蒙主義の著者のために寛容の新しい検閲原理を作っていくという意志の表明です。

鳥代：第 2 条にはこうあります¹⁴。『学識』や『啓蒙』がまったく得られないような、馬鹿げた卑猥話の含まれている書物に対しては、すべて厳格にし、しかしそれ以外の『学識』、『知識』、『正しい信条』が見いだされる場合には、すべてそれ相応に寛大にする。なぜなら、前者の場合は、大勢の人びとや能力の劣った人びとによってのみ読まれるからであり、後者の場合は、すでに心構えのできた人びとによってのみに読まれ、信条に不動のものをもった人びとの手に渡るからである。具体的には「宗教上の事柄についていかがわしいもの、道徳において放縦なもの、あるいは領邦君主や国家に対して由々しきもの」を含む書物を禁止しています。

犬輔：第 6 条には「政治的著作については、その中に外国の宮廷についての発言が外交上迷惑をかけるものであるかぎり、同様に検閲の義務を負う」¹⁵ とあって、これは以前触れた、カスティが《初めは音楽、次に台詞》(1786) をサリエーリに提供したあと、ロシア宮廷に関する風刺詩『タタールの詩 Il poema tartaro』(1786) でヨーゼフ 2 世の不興を買い、しばらくヴィーンを離れざるを得なかったという話¹⁶ はこの検閲に引っかかったの事なんだ。

教授：一方で第 3 条の「批評は、誹謗文書でない限り、領邦君主から下じもにいたるまで、誰に向けられたものであろうと、禁じられてはならない。とくに著者が名前を印刷し、それゆえそれにより、事柄の真実を保証する証人として叙述しているときには禁じられてはならない。そのような真実がやってくれば、全ての真理愛好者にとっては喜びであるにちがいない」という件は、ヴィーンにおいて風刺的・批判的文学が繁栄するきっかけを作った。ヨーゼフにしてみれば古い教会の秩序への風刺や批判は思う壺なのであつた¹⁷。

犬輔：1781 にはゲールハルトの息子ゴットフリート・ヴァン・スヴィーテンが宮中検閲審査会の審査会長となっていますね。第 10 条で「すでに発禁になった書物のカタログは、新しい通達に基づいて改定されなくてはならない」¹⁸ に従って、彼による改定が頻繁に行われました。

鳥代：ヨーゼフ時代 1783–1791 の禁書目録に記載された作家はマリーア・テレージア時代とは全く入れ替わっています。リストの一番上にあるのは、多産の有名な啓蒙思想家であり神学者のカール・フリードリヒ・バルトで、ヨーゼフ時代の“嫌われ者（ベト・ノワール *bête noire* 黒い獣）”を代表していると言われていています。二番目の元アウグスティヌス派司祭カール・フォン・ギュンテローデもその同志で宗教の風刺に専念しました。フリードリヒ・フォン・デア・トレンクは、プロイセンとオーストリア間の外交において検閲の線上に上る敏感な事例であり、歴史家のヨーゼフ・グロシンガーは扇情的なパンフレット作家で、ヨハン・フリーデルも同方向を目指しました。クリスティアーン・ゴットリーブ・ベルガーは哲学と疑似宗教的な考察に力を注ぎました。フランス人でリストの上位にいるのは革命家のカミーユ・デモランとミラボーだけです^{注19}。

犬輔：リストの下の方にヴァイマル生まれの小説・劇作家クリスティアン・アウグスト・ヴルピウスが入っているのが台本作者としては唯一の名前ですね。

鳥代：同時期の禁書の分野別内訳は、宗教（38.1%）、散文物語（21.1%）、歴史学（12.2%）、哲学（8.1%）、定期刊行物（5.1%）で、それ以外は 5.0%に届きません^{注20}。

教授：宗教はヨーゼフ時代の禁止リストでは数十年前よりもはるかに重要なのだ。言い換えればこの状況は、他の分野がもはや大きな危険の可能性として認識されていなかったという事実起因する可能性がある。これ以外には歴史学と政治学、つまり広義の意味での政治問題だけが、マリーア・テレージア時代よりも強く表れている。一方、哲学と優れた文学は検閲者にとってあまり関心がないが、文学的散文だけは引き続き大きな比率を占めている。

犬輔：宗教的により厳しくなっているにもかかわらずルズヴィ・ホルベアが書いた喜劇『クリスマスの飾り部屋』は検閲に引っかかることはなかったんですね。だからシュテファニーは恐れることなくホルベアを仄めかすことが出来たんだ。

鳥代：フランス作家に対する禁書がこの時代になって大幅に減っている（フランス語禁書が 32.0%から 19.7%に減少、逆にドイツ語禁書が 46.8%から 76.6%に増加）^{注21}から、『劇場支配人』の“婚外恋愛取引”、“金銭に関する風刺”はドゥラツォがフランス物に見た当時のようには不道徳な内容とはされなかったのでしょうか。

犬輔：ヨーゼフの検閲の基本原則に戻ると、喜劇には特別な条件を付けているよ。第 11 条には「喜劇に関しては、良俗に大きな影響を及ぼすものであるから、検閲官によってこのウィーンの市内か、郊外のどちらかで、上演を許可されない喜劇作品は、いかなるものも地方の常設劇場で上演されてはならない。それゆえ、喜劇作品は上演目録を再度通覧してから、そのあと各地方へ送付されるべきである」^{注22}とあり、第 8 条に「検閲は原則的に公に販売される書物について行われる」^{注23}とあることと合わせれば、喜劇台本は必ず事前印刷され、検閲済みのものだけが上演されたんだ。

鳥代：つまり『劇場支配人』は完全に検閲を通過した作品だということになりますね。

犬輔：1770.1.4 の勅令ですでに舞台上の即席演技が厳しく禁止されているから^{注24}、台本通りに劇が上演されたであろうこともほぼ確実なんだね。

4. シュテファニーの演劇論およびその淵源

教授：ここでシュテファニーの経歴を見ておいた方がいいのではないかね。

鳥代：はい、調べてあります。ヨハン・ゴットリーブ・シュテファニーは 1741.2.19 ブレスラウで病院長の息子として生まれました。法律を勉強したかったそうですが 1757 にプロイセンの騎兵連隊に参加することになりました。1760 ランデスフートの戦いでオーストリアの捕虜になり、1761–65 の間、帝国軍に仕えました。その後ウィーン宮廷劇場（ケルントナートーア劇場）の俳優で脚色や翻訳を行い演劇詩人としても出演した兄のクリスティアーン・ゴットロープの仲介により、1768 シュテファニーはフランツ・アントン・メスマーのラントハウスの俳優として私的公演に出演することができました。1769 ケルントナートーア劇場でデビューし、舞台作家、台本作家、監督として働きます^{注25}。1778 ブルク劇場が国民劇場として国民ジグシュピールの上演を開始。シュテファニーは J・H・F・ミュラー Johann Heinrich Friedrich Müller^{注26}の後任として^{注27}1779–89（および 1792–94）には国民劇場の芸術管理を担当する 5 人の舞台監督あるいは総監督の一人でした^{注28}。この間 1778–86 には国民ジグシュピールに約 20 のリブレットを提供。オペラにもリブレットを提供しました^{注29}。

犬輔：1769 に話を戻すけど、当時ケルントナートーア劇場は即興性のある喜劇よりも、文学的題材に基づく演劇を志向したヨーゼフ・フォン・ゾンネンフェルス Joseph Freiherr von Sonnenfels (1732–1817) —— 彼の劇場改革は検閲を通じての、より良いコントロールを意図していた —— の影響を受けており、シュテファニーが演劇のキャリアに移行するのを助けたのは兄（道化と即興のコメディを提唱していた）ではなく、ゾンネンフェルスでした^{注30}。



鳥代：ゾンネンフェルスはさらに国民を啓蒙する教育的娯楽としてのドイツ演劇を打ち立て、またそのために国民劇場を設立することを切望しました（前述の通り、ブルク劇場はかつてイタリア劇場と呼ばれ、後にはフランス劇場と呼ばれてきていました）。シュテファニーはこの考えに同調し、ゾンネンフェルスも彼に愛情を抱いていたと言われてます³¹。

4.1 シュテファニー作 5 幕の喜劇『当世流行毒舌家（副題：私はそれをよく知っている）』

犬輔：でも、シュテファニーは 5 幕の喜劇『当世流行毒舌家（副題：私はそれをよく知っている） Der Tadler nach der Mode oder Ich weiß es besser』（ヴィーン 1773）³²と題した作品でゾンネンフェルスを揶揄したと言われています。

鳥代：ゾンネンフェルスが人気のコメディを廃止し、ハンスヴルストの姿をステージから禁止しようとしたことにより支持者と反対者の間に起きた論争は「ハンスヴルスト＝シュトライト Der Hans Wurst—Streit」（ハンスヴルストの論争）として知られていて、彼の急進的な進め方に反発する人も多かったものと思われま³³す。

犬輔：では、じっさいの作品を見てみましょう。ゾンネンフェルスがモデルになっていると言われるハーダー氏が、商人バツハ氏邸に訪問してくる人々と交わす会話で全編が構成されている喜劇です。登場人物はバツハ氏とその兄弟および二人の娘、男爵、医師、劇場支配人、喜劇作家、画家、女声オペラ歌手、女優、舞踏家、使用人、女中、夜警、御者と多種多様です。では、女声オペラ歌手トリラレーナ [心地よい音] 夫人、女優キルシン嬢 [サクランボ]、喜劇作家シュパイル [妨害] が登場してハーダー [喧嘩] 氏とやり取りを交わすシーンを全て省略なしで訳してみま³⁴しょう。

<p>Dritter Aufzug. Neunter Auftritt. Hader, Trillerina. Trillerina. Ich komme Ihnen verbundensten Dank abzustatten für das Lob, so Sie mir in dero Blättern haben angedeihen laßen. Sie haben mich so erhoben, daß Ich fast zweifeln sollte, ob nicht etwann zu viele Güttigkeit die Feder mit geführt habe. Hader. Nicht im mindesten liebe Trillerina! Sie verdienen jeden Buchstaben den ich zu ihrem Lobe niedergeschrieben. Das einzige habe ich Ihnen auszusetzen, daß sie die andern Sänger zu viel schönen, mir scheint dieses geschieht aus keiner andern Ursache, alß aus einem zarten Gefühl, das muß aber nicht so weit gehen, daß sie dadurch dem Volke ihre Kunst entziehen. Ich weiß, wenn sie zeigen was in ihrem Vermögen ist, so sind alle neben ihnen verlohren; so lange die Welt steht, war ihres gleichen noch nicht und wird auch nie wieder kommen. Warum laßen Sie nicht ihrer Stimme den Lauf? warum brechen Sie mit Gewalt ab? Da Sie uns so leicht fünf Octaven hervorbringen, und außer uns selbst setzen könnten? Trillerina. (lachend.) Nein das ist unmöglich! Sie irren sich Herr von Hader? so hoch reicht meine Stimme nicht, und ich glaube keine. Hader. Sagen Sie mir doch nicht was möglich oder unmöglich ist, ich kenne ihre Stimme besser als Sie; gnung sie sind es im Stande und glauben sie es nicht so laßen sie sich von mir anleiten, ich will es mit Ihnen gewiß dahin bringen. Wenn sie mir aber nicht folgen, so fodre ich sie öffentlich heraus, ich will die Welt unterrichten was sie im Stande sind, daß sie sich vernachlässigen, was gilts, Ich bringe es dahin, daß man nicht eher aufhört zu klatschen, bis sie die Möglichkeit geleistet. Trillerina. Wenn sie die Welt überreden, ich sei im Stande ihre Einbildung zu befriedigen, so können sie es freilich dahin bringen, daß man fordern wird, der Erwartung Genüge zu leisten; aber wenn die</p>	<p>第 3 幕 第 9 場 ハーダー, トリラレーナ. トリラレーナ：貴方の賞賛に心から感謝します。その新聞記事は私を褒めそやしてくださっていたので、羽ペンが私に過分な妥当性をもたらしたのではないかとまで疑うほどです。 ハーダー：最員の賞賛ではないですよ、トリラレーナさん！ 貴方は私が書いたすべての賞賛の文字に値します。私が貴方に不平を言わなければならない唯一のことは、貴方が他の歌手をあまりにも実際以上に素晴らしく言うことです。私はこれが他の理由で —— つまりまさに寛容の心により —— 起こっているとは思いませんが、かと言って人々から芸術を奪ってしまう必要はありません。彼らが自分の幸運が何であるかを体現しているならば、その隣の人たちは皆負けであることはお分かりでしょう。世界が続く限り、運は決して同じものではなく、二度と来ません。貴方は彼らの歌声が流れないように何故しないのですか？ 暴力で打ち切りますか？ 貴方は 5 オクターブを易々と私たちに聞かせてくれますか？ 私たち以外にも聞かせることができますか？ トリラレーナ：(笑いながら) いいえ、それは不可能です！ フォン・ハーダーさん、お間違いでは？ 私の声はそれほど高くなく、そのように言われること自体信じられません。 ハーダー：何が可能か不可能かを私に言うてはいけません。貴方以上に貴方の声をよく知っています。貴方は有能であり、それを信じていないので、私が貴方を案内しましょう。私は確実に貴方と一緒にそこに到達します。しかし、貴方が私に従わないなら、私は公に他の人たちを見つけます。私は彼らができることを世界に教えます。彼らは何を考慮すべきかには無頓着でしょうが、彼らが機会を掴むまで誰も拍手を止めないことは確実です。 トリラレーナ：私が彼らの自負を満足させることができると彼らが世間を説得するなら、もちろん彼らは期待に応えるために人が要求することを実現することができるでしょう。しかし、私が従う</p>
--	---

Zuschauer alsdann nicht eher mit der Aufforderung ruhen wollen, bis ich es befolgt, so könnte es sich reich ereignen, daß sie eine ganze Nacht im Theater zubringen könnten, und doch am Ende nicht befriedigt würden.

Hader. Nur nicht eigensinnig Trillerina! Sonst bleiben wir keine guten Freunde! Ich rede nichts ohne Grund, ich weiß das besser, ich will sie überführen. –

Trillerina. Das würde mich entzücken, wenn es wahr wäre, wer hat nicht gern vor andern Vorzüge! aber ich zweifle, daß sie Recht behalten werden:

Zehnter Auftritt.

Die Vorigen, Kirschin.

Kirschin. (tritt mit vieler Verbeugung gegen Hader ein.)

Hader. Willkommen Kirschin! Wie gehts? Haben sie heute zu spielen?

Kirschin. Nein, ich habe nach dero Vorschrift gehandelt, und vorgegeben, ich könnte nicht spielen.

Hader. Recht so. Wenn man weiß, daß man gefällt, so muß man so selten als möglich aufs Theater, kommen -- Leute die man alle Tage sieht, wird man gewohnt, man beobachtet sie nicht mehr, je seltner man erscheint, je mehr erweckt man Aufmerksamkeit.

Trillerina. Das ist wohl wahr, aber wenn jeder so dächte, wer würde denn zuletzt erscheinen. Wie könnte der Impressarius bestehen? Sein Vortheil erfordert, das Haus so oft zu öffnen als nur möglich ist, wie oft könnte er aber das thun, wenn sich jeder so seltsam machen wollte?

Hader. Euer Impressarius versteht nichts. Ich habe es ihm schon oft gesagt. Was gilt wenn er alle Wochen einmal spielte, so wird er das Haus gewiß voll haben?

Trillerina. Das will ich glauben, aber wird er das einzigemal so viel einnehmen, daß er seine Ausgaben bestreiten kann?

Hader. (verlegen) Die guten Leute soll er alle Wochen einmal bringen, die andern können alle Tage auftreten. Izt hat er aber so nichts rechtes. Die einzige Kirschin, ein Mädchen die vier Wochen auf dem Theater ist, und wir haben keine ihres gleichert gesehen. So müßen die Leute unterrichtet werden, wie Ich es mit ihr gemacht habe. Sie konnte nicht lesen, und nun sollen sie sie im Vortrag hören. (zur Kirschin) Machen sie uns das Selbstgespräch, so ich gestern mit ihnen durchgegangen.

Kirschin. (recitirt auf die gezwungenste Art in Gebärden und Ausdruck) Wo bin ich?

Hader. Noch mehr umsehen, herum laufen, (macht es ihr vor)

Kirschin. Der Boden scheint unter mir zu verschwinden. (sie hebt einen Fuß um den andern auf eine lächerliche Art in die Höhe)

Hader. Beßer, beßer, das Verschwinden des Bodens bezeichnet. (zeigt es ihr wieder)

Kirschin. Die schöne liebliche Decke des Himmels – Hader. Falsch! Falsch! (in einem feinen lächelnden Tone) Die schöne liebliche Decke des Himmels (fällt bei den folgenden Worten in den tiefsten Ton) hat

まで観衆が気を休めたくないとすれば、彼らが一晚中劇場で過ごすかもしれないということは十分に起こる可能性があります。そして結局は満足しないでしょう。

ハーダー：頑固ではありませんか、トリラーナさん！ 頑固では、私たちは良い友達にはなれません！ 私は兎も角何も言っていない。私はよく知っています、私は彼らに罪があると思います。
トリラーナ：それが本当だったらそれは私を喜ばせるでしょう。誰が他人の長所を好まないことがあるでしょう！ しかし、彼らが正しいことを私は疑います。

第 10 場

承前、キルシン。

キルシン：(ハーダーに何度もお辞儀をしながら入って来る。)

ハーダー：キルシンさん、ようこそ！お元気ですか？ 今日演じる必要がありますか？

キルシン：いいえ、私はルールに従って行動しました。従って、演じられませんでした。

ハーダー：その通りです。貴方が演じることを好むことを自認するなら、できる限り稀に劇場に来る必要があります。毎日見られている人々は、見慣れてしまうがゆえに注目されません。貴方が現れるのが稀であればあるほど、注目を集めます。

トリラーナ：それはおそらく真実ですが、誰もがそう考えた場合、誰が最後に現れますか？ どうやって劇場支配人がやっていけるのでしょうか？ 彼が優位になるためには、可能な限り頻繁に劇場を開くことを必要としますが、誰もが自分をとて稀観にしたい場合、どのくらいの頻度でそれを行えばいいのでしょうか？

ハーダー：あなたの劇場支配人は何も理解していません。私は頻繁に彼に言いました。もし彼が毎週一回上演したら、彼の劇場は必ずいっぱいになるのではないのでしょうか？

トリラーナ：私はそれを信じたいのですが、彼は自分の費用を賄うだけで十分なのではないのでしょうか？

ハーダー：(当惑して) 彼は善良な人々を週に一度連れてくるべきで、そうでない人々は毎日来ればいいでしょう。今、彼は何も正しいことをしていません。唯一、キルシンが劇場に 4 週間滞在している少女で、他には彼女のような例は見えていません。だから、私は彼女とどうやってやってきたかを人々に教えなければなりません。彼女は読むことができなかつたので、今、彼らは上演で彼女を聞くべきです。(キルシンに) 私たちに話してください、私は昨日あなたとやり取りしましたね。

キルシン：(専ら強制されながら身振り顔表情で述べる)「私はどこにいますか？」

ハーダー：もっと見回して、走り回って(彼女に示しながら)

キルシン：「地面は私の下で消えているようです」(彼女はばかげた方法で足を交互に持ち上げる)

ハーダー：より良くは、より良くは、“地面の消失”と言う。(再び彼女に示す)

キルシン：「天国の美しい素敵な天井ー」

ハーダー：違います！ 違います！(微笑みの口調で)“空の美しい天井(次の言葉で最も深い音に落ち着く)は突然黒い雲で覆われました。崩壊す

sich plötzlich in schwarzes Gewölke verhüllt. Es droht den Einsturz! – Weiter –
Kirschin. (mit einem lauten Geschrey) Weh mir!
Hader. Gut geschrien! Gut.
Kirschin. Wohin verberge ich mich?

Hader. Beßer suchen! (läuft auf eine närrische Art herum) Wohin verberge ich mich! O Erde gönne mir eine Zuflucht! (Er fällt auf das Gesicht, steht aber gleich wieder auf) So müssen sie es machen, aber itzt unterlaßen sie es indessen, nur weiter.

Kirschin. Was helfen gehäufte Schätze, wenn das Gewissen in Verzweiflung wadet. (bezeichnet die Worte gehäuft, und wadet durch Gebärden)

Hader. Vortrefflich!

Kirschin. (fährt mit der rechten Hand sie, vor ihrem Leib in die Höhe, und streckt sie nach der ganzen Länge seitwärts) Da ist nun das vorüber geflogene Vergnügen –

Hader. So. (macht es ihr vor) Da ist nun das vorüber geflogene Vergnügen, und da erwartet mich itzt Verzweiflung. (bei der letzten Helfte macht er die nemliche Action mit der linken Hand)

Kirschin. O Himmel! Gnade! Gnade! nimm meine Seufzer auf! (als wollte sie in die Höhe fliegen)

Hader. Schön! Schön! (zu Trillerina) Was sagen sie dazu?

Trillerina. Ich habe noch nichts dergleichen gesehen.

Hader. Das glaube ich. Es hat noch kein Mensch die wahre Schauspielkunst gelehrt als Ich. Spiel macht ein neues Stück, (zur Kirschin) darinnen bekommen sie eine vorzügliche Rolle, die müßen wir gut ausarbeiten. Es wird ein Meisterstück werden! Ich habe ihm den Plan dazu gemacht, sonst wäre es ein Ungeheuer worden.

Eilfter Auftritt.

Die Vorigen, Spiel.

Hader. Nun? Kommen sie etwann uns schon was vorzulesen?

Spiel. Ja, ich habe die Scene zwischen dem Liebhaber und dem Mädchen angefangen.

Hader. Lassen sie hören.

Spiel. (zieht Papier beraus und liest) Der Liebhaber. Er findet das Mädchen weinend. “Was soll das bedeuten? Warum verstecken sich deine hellleuchtenden Sterne hinter naßes Gewölke?”

Hader. Setzen sie, blitzende Sterne.

Spiel. (ändert mit kriechenden Minen den Ausdruck) Das Mädchen. “O Schönster! Der rauhe Nordwind hat durch sein kaltes Hauchen das Feuer verloschen. Nie warden meine Augen mehr heiter werden!”

Hader. Der Nordwind hat durch sein rauhes Hauchen – ist besser.

Spiel. (wie oben) Der Liebhaber. “Hemme die Fluch deiner Thränen –

Hader. Nicht so. Setze der Fluth deiner Thränen einen Damm.

Spiel. (wie oben) Einen Damm – “und entdecke mir, warum diese salzige Ergießung entspringt, und das liebe Rosengebirge deiner Wangen durchströmt? Jede Thräne fällt wie ein ungeheurer Felsen von

er Felsen fällt wie ein ungeheurer Felsen von

第 11 場

承前、シュパイル。

ハーダー：さて？ 貴方は私たちに何かを読み聞かせに来ているのですね？

シュパイル：はい、私は恋する男と少女の間のシーンを始めました。

ハーダー：聞かせてください。

シュパイル：(紙を取り出して読む) 恋する男。彼は少女が泣いているのを見つけました。「何故泣いているの？ 君の明るく輝く星が濡れた雲の後ろに隠れているのはなぜ？」

ハーダー：“瞬く星” にしましょう。

シュパイル：(取り入った顔で表現を変える) 少女。「とても美しいわ！ 荒い北風が冷たい息で火を消しました。私の目は二度と輝くことはありません！」

ハーダー：“北風は荒い息をしている”の方がベターだ。

シュパイル：(上記のように) 恋する男。「涙の呪いを阻止しよう」

ハーダー：そうではなく“君の涙の洪水に堤防を築こう”です。

シュパイル：(上記のように) 堤防 —— 「そして、この塩辛い水が上昇し、君の頬の美しいバラの山を流れる理由を僕は知るのであるだろうか？ コーカサス山脈の巨大な岩のように、すべての涙が僕の心

dem Berge Kaukasus auf mein Herz!" das Mädchen

Hader. Setzen sie noch dazu: Und machete ungeheure hölen darinn. Sie müssen das figürliche nicht unvollendet laßen. Denken sie wann ein solch Stück Felsen herunter fällt, was das vor ein Loch macht.

Speil. Nichts natürlicher. (befolgt wie oben) Das Mädchen: "Geliebter! sichre deine Ohren vor dem schrecklichsten Donner wenn du kannst. Ich werde dir entrißen, mein Vater hat mich verkauft!"

Hader. Gut! Gut! (zur Kirschin) Wie werden sie das sagen?

Kirschin. (in zärtlichsten Ton) Geliebter! (verstopft sich die Ohren) Sichre deine Ohren (bebt zurück) vor dem schrecklichsten Donner, (mitleidig) wenn du kannst.

Hader. Unvergleichlich! (zur Trillerina) Von ihr müssen sie lernen die Leidenschaften ausdrücken, voraus in einer Arie. Sie ist eine Meisterin darinn.

Trillerina. Daß läßt aich bei einer Arie nicht so befolgen. -

Hader. Weil ihr Leute es nicht versteht. Ich will sie gleich überführen, geben sie acht wie die Arie bei Mir ausfallen wird, die sie letzt so kalt hergetrillert. (singt mit groutesken Bewegungen eine Arie)

Speil. (nachdem Hader gesungen) O unvergleichlich! Göttlich!

Kirschin. Das ist außerordentlich!

Hader. Nun was sagen sie dazu? (zur Trillerina) Finden sie es noch unmöglich?

Trillerina. Auf dem Theater würde es unausstehlich sein, wenn jedes Wort durch solche übertriebene Pantomime unverständlich gemacht werden sollte. Es ist ein Unterschied Herr von Hader, wie ein Klotz da zu stehen, oder die Action ins unnatürliche zu treiben. Wenn ich die Leidenschaft ausdrücke, wie es der Vernunft angemessen, so werde ich, glaube ich, dem Kenner Gnüge leisten. Wir wollen sehen ob ich die Empfindung vernachlässige. (sie singt obige Arie mit richtigen Gebärden begleitet.) Nun? Worinn habe ich geseht?

Hader. Man muß sich die Augen dabei verbinden.

Speil. Es ist nicht anzusehen, gegen dem Ausdruck des Herrn von Haders.

Kirschin. Vergeben sie Madame! Man weiß nicht was sie haben wollen.

Hader. Man bleibt so kalt dabei, alß ein Fisch im Wasser.

Trillerina. So kann sie nicht mehr die wahre Empfindung, sondern die Raserey eines Unsinnigen in Wärme setzen. Ich sehe schon Herr von Hader, sie sind in Lob und Tadel gleich übertrieben, man kann jenes so leicht von ihnen erhalten, wenn man ihnen blindlings folgt, als diessen erwerben, wenn man aus Grund ihre Meinung unrichtig findet. Ich werde nun wohl nach ihrem Ausspruch die elendeste meines Metjes sein, aber so wenig sie die Welt hätten von meinen fünf Octaven überreden können, so wenig werden sie hier Glauben finden. (zur Kirschin) Mademoiselle wenn sie vier Jahre auf die Schauspielkunst werden verwandt haben, dann können Sie vielleicht sagen, sie wüßten nicht was der Schauspieler will, aber in den ersten vier

に落ちてきます！」少女—

ハーダー: それに加筆してください: "そしてその中に途方もない空洞を作りました"と。比喩的表現を未完成のままにははいけません。そのような岩片が落ちるとき、それが穴の前でどうなるかを考えてください。

シュパイル: 自然さに欠けますね。(上記を受けて) 少女: 「最愛の人! 可能ならば、最も恐ろしい雷から貴方の耳を護ってください。私は貴方から引き裂かれています。私の父は私を売りました!」

ハーダー: いいね! いいね! (キルシンに) 貴方はどう思う?

キルシン: (きわめて柔らかい音色で) 「最愛の人! (耳を覆う) 最も恐ろしい雷から (背中を震わせる) 耳を護ってください、(同情して) 可能であれば」

ハーダー: 素晴らしい! (トリレリーナへ) 彼女から、まずはアリアで、貴方の情熱を表現することを学ばなければなりません。彼女はその点で先生です。

トリレリーナ: そのうしろにアリアを続けることはできません。—

ハーダー: 貴方たちはそれを理解していないゆえ、貴方が最後にとても冷たいトリルで歌ったアリアが私にどのような印象を与えたかについて注視していただくよう私は貴方を説得します。(グロテスクな動作でアリアを歌う)

シュパイル: (ハーダーが歌った後) ああ、素敵だ! 神業だ!

キルシン: 並外れています!

ハーダー: さて、あなたは何と言いますか? (トリレリーナへ) まだ不可能だと思いますか?

トリレリーナ: そのような誇張されたパントマイムによってすべての言葉が曖昧にされた場合、劇場では不快になります。フォン・ハーダーさん、石の塊のようにそこに立ったり、アクションを不自然なものにしたりすることは落差を生じさせます。私が理性的に情熱を表明すれば、目利きとしての責を全うすることになると信じています。私が感情を無視するかどうかを見てみてはどうですか。(彼女は実際のジェスチャーを伴って上記のアリアを歌う) さあ? 何か私に欠点がありましたか?

ハーダー: 誰もが目を覆いたくなります。

シュパイル: フォン・ハーダーさんの表現に逆らう考えはあり得ません。

キルシン: マダムを許してあげて! 誰も貴方が何を望んでいるか分からないのよ。

ハーダー: 誰もが水中の魚のようにとっても冷たいままです。

トリレリーナ: そのため、彼女 [キルシン] はもはや本当の感覚を温めることはできませんが、無意味な人の狂気を温めます。私は [その例として] すでにフォン・ハーダーさんを見ることができます。貴方は賞賛と非難において等しく誇張されています。人の意見が間違っていることに気付いた場合に非難をするよりも、盲目的に人の意見に従う場合に賞賛をする方が簡単なものです。私はおそらく彼らの言葉のあとに最も惨めな若輩者 [若ニシンの酔潰け] になるでしょう、しかし、たとえ貴方が私の 5 オクターブの世界を説得することができたとしても、貴方はここで信頼を得られないでしょう。(キルシンに向かって) マドモアゼル、貴方が演技に 4 年費やしたとして、多分貴方が言えるのは、俳優が何を望んでいるのか貴方は分から

<p>Wochen kennen sie noch nicht einmal das a, b, c. der Kunst. – (geht ab.)</p> <p>Zwölfter Auftritt. Hader, Kirschin, Speil. Hader. So machen es alle Stümper, wenn man ihnen ihre Fehler zeigt. Sie kennt keine Note, sie lernt nur nach dem Gehör, vollkommen Maschienenmäßig. Ich habe gemacht daß man sie bemerkt, nun aber, da sie keine Lehre annehmen will, muß ich sie ins wahre Licht setzen.</p> <p>Kirschin. Mein Gott! wie könnte ich so frech sein, einem solchen Gelehrten zu wie dersprechen! Hader. Sie haben itzt schon zehnfach mehr Einsicht, sie können ihre Lehrmeisterin abgeben. Aber sie müssen thun was ich ihnen sage, sonst werden sie verdorben. (zu Speil) Geben sie mir die Scene her, ich werde sie vollends verbessern. Itzt habe ich Verrichtungen. (Kirschin und Speil machen tiefe Verdengungen und gehen ab) Hader. Geduld Madame Trillerina! Ich bin ihnen gut, sie sollen nächstens ausgepiffen werden. (geht auf die andere Seite ab.)</p>	<p>ないけれど、しかし貴方は最初の 4 週間は芸術のイロハさえ知らないことが分かるだろうということです。－ (退場)</p> <p>第 12 場 ハーダー、キルシン、シュパイル。 ハーダー：これは、すべての不器用者が自らの間違いを指摘されたときにする振る舞いです。彼女は音を知りません、彼女は完全に機械のように聞き覚えるだけです。私は彼女が認められるようにしたが、今では、彼女は教えられることを受け入れないので、私は彼女に真の光を当てなくてはなりません。 キルシン：私の神様！ 私はどうしてもそんな学識者と話すほど生意気にはなれません！ ハーダー：貴方は 10 倍の洞察力を持っています。貴方は彼女の女教師を引き合わせる事が出来ます。しかし貴方は私が貴方に言ったことをしなければなりません、さもなければ貴方は台無しにされます。(シュパイルに) 場面を教えてください、私が完全に改善します。私は今することがあります。(キルシンとシュパイルは深い溝を作って退場) ハーダー：忍耐です。マダム・トリレリーナ！ 私が貴方に優しくしてしまえば、その結果として貴方はブーイングを受けることになるでしょう。(反対側に行く)</p>
--	--

鳥代：権力者で知ったかぶりのハーダーが、歌手、女優、喜劇作家を思いのままにねじ伏せしようとするのね。女優と喜劇作家は嫌々ながらもへつらいますが、歌手だけは頑として立場を貫くの。ハーダーが臍を嚙んで捨て台詞を吐くのが嫌味ですね。

教授：ハーダーがしゃべっていることは、とりもなおさずシュテファニー自身の詩作に対する主張と重なるところであって、ハーダーは単に憎まれ役を演じているだけだと思わないかね。すなわちシュテファニーの立ち位置を次のように評価する向きもある。「シュテファニーはゾンネンフェルスの思い出を傷つける権利を留保し、自分の思い出を汚さなければならなかった。というのもゾンネンフェルスに向けられた風刺を通して、その中でシュテファニーは自身の顔、服、振る舞いを真似し、矛先を専ら自分自身に向けていたからである。なぜならゾンネンフェルスも彼の恩人であり、シュテファニーはそのようにして明らかになる利益を彼に返したからである」^{注34}と。

鳥代：随分アンビヴァレントな作劇術を使っているのですね。

犬輔：ハーダーのモデルがゾンネンフェルスだというのは暗黙の了解であって、明文化されてはいません。むしろシュテファニーは別のモデルとして先人の作品の登場人物を序文で挙げています。序文はこうです：「マルモンテル氏の『目利き』が、本作品の草案を作るというアイデアを最初に私に与えてくれました。外国の若い学者の実話 [中略] が私の主人公をさらに大きくしました。若い人——自らの運を作ろうとしているが、すべてのものの判定を自らに課しているため、誇張された粗捜し癖により運を逃した人——は間違いなく劇場に大きな影響を与えるに違いありません——あたかもマルモンテルの物語に沿うかのごとくに——と私は思いました。私は当該ストーリー、すなわちマルモンテルのフィントック氏の非難者口調から劇のガイドラインを選び、主人公に日常生活の機能を追加しました [後略]」^{注35}。

4.2 ジャン=フランソワ・マルモンテル著『道徳的な物語』

教授：マルモンテルの作品とはジャン=フランソワ・マルモンテル Jean-François Marmontel (1723-99) 著『道徳的な物語 Contes moraux』(パリ 1765)^{注36}であり、「目利き Connoisseur」は第 17 章のタイトルだ。外国の若い学者とはフランスのセリクールという青年のことで、父親の友人「目利き」ことフィントック氏に息子を託すところから物語が始まっている。翻訳してみなさい。

鳥代：私がフランス語から訳すわ。英語の訳書も数種類あり、それぞれに異なる部分があって、クロスリファレンスにはできるけれど、それにしても難解な内容ね。フィントック氏の発話（と私が解釈した部分）を太字で強調しておきましょう。



目利き

セリクールは 15 歳からずっと地域では小さな天才と呼ばれてきました。彼は世界一想像力の豊かな愛のソネットを作りました。周囲に彼が祝福しなかった素敵な女性は一人もいなかったし、彼の目が彼の詩よりも生き生きとしていると感じなかった女性も一人もいませんでした。これほどの才能が小さな田舎町に埋もれてしまうのは残念なことでした。パリの劇場が才能の発揮場所であると気づき、父親にパリ行きをお膳立てしてくれるように頼みました。この父親は誠実な人であり、自己へのこだわりを持たずに機知を愛し、首都から来たすべてのものを、理由を詮索せずに、賞賛していました。彼はそこにいくつかの文学的な関係さえ持っていました、そして彼の多くの文通者の中には一人の‘目利き’——ド・フィンタック氏と呼ばれた——がいました。セリクールが推薦されたのは特に彼のおかげでした。

フィンタックは、彼の友人の息子を彼の保護下に連れて行くかのように親切に迎え、こう言いました。「ムッシュ、私は君のことを聞いたことがある。君は田舎で成功したそうだね。しかし、信じられないだろうが、田舎では芸術と文学はまだ初期段階にある。趣味なしでは機知と天才はゆがんだものだけを生み出してしまおう。パリ以外には趣味がない。ゆえに、自分が生まれたばかりであると自分自身を説得し、学んだことをすべて忘れることから始めるのだ」—「私に忘れてはいけないことなんてあったらどうか？」とセリクールは言い、18歳の姪に目を向けた（彼女は目利きがセリクールと一緒に連れて来ていた）。「はい、ムッシュ。私が生き始めたのは今日です。これらの場所でどんな魅力が息づいているのか私は知りません。しかし、魅力は私に以前知られていない能力で展開します。私は、新しい感覚、新しい魂を獲得したように思われます」—「よろしい」とフィンタックは叫びました：「**今や熱意がある。彼は詩人として生まれ、この一声から私は彼を保証する**」—「そこに詩はありません」とセリクールは答えました。「詩は平易で単純な性質のものです」—「**益々結構！ 真の才能がある。そして、君は何歳でこの神の炎で自分自身を活気づけたと感じたのか？**」—「ああ！ ムッシュ、私は田舎で神のいくつかの火花を得ましたが、今この瞬間に私に浸透するこの活気のある突然の熱をそこで経験したことはありません」—「それがパリの空気だ」とフィンタックは言いました。「それは貴方の家の空気です」、セリクールは言いました：「私はミューズの神殿にいる心地です。‘目利き’は、この若者が喜ばしい気質を持っていることを見出しました。

アガット——愛の神がこれまでに形成した中で最も鮮やかな小機知に富む人——は、この会話の一語も聞き逃しませんでした。そして、セリクールの答えの二重の意味を間違えなかったことを彼に理解させるために、彼女の唇にはある種の陰険な表情、およびある種の笑顔が見られました。‘目利き’は付け加えて [彼に] 言いました：「**私は君の父親が——君の心が正しい印象を受けるのに十分なほど従順で、しかし悪から身を守ることでできる年代に——君を送ってくれたことを大いに喜んでいる。パリでは、優れた判断者よりも偽りの目利きの方が多いであろう。誰彼のところに行って相談するのではなく、すべてに間違っただけの男性の指示に忠実に従いなさい**」。そんなにオープンに自分のことを称賛するとは想像すらしていなかったセリクールは、その間違いのない男が誰なのかを尋ねる素直さを持ち損なった。「それは私だ。ムッシュ」と自信を持ってフィンタックは答えました。「私は、すべての芸術家と文芸家と共に人生を最高の配慮で過ごした。この40年間、創造的空想と趣味の両方で、現実の永続的な美しさ、流行の、そして慣習の美しさを峻別するために自分自身を行使した。よく知られているが故に私は述べるのだ。知られている事実と同意することには虚栄心が不要だからだ」

この言語力は並はずれたものでしたが、セリクールはこれにほとんど注意を払いませんでした。アガットは時々彼に目を向けるように仕えていましたが、それらの目は彼に世界で最も優しさを伝えているように見えました。しかし、彼らを活気づけたのは、彼らの自然な活力でしたか？ または彼らの勝利を見ることの喜びでしたか？ それは解決すべき点でした。したがって、セリクールは目利きに頻繁に彼を訪ねる名誉を与えてくれるように頼み、フィンタック自身は彼にそれを強要しました。[中略]

彼が導かれた研究は彼 [フィンタック] の知識の多様性を証明しました。部屋の床は、極度の混乱の中で互いに重なり合ったフォリオで覆われ、丸められた印刷物、開いた地図、原稿が混ざり合っていました。テーブルの上には、アンティークメダルに囲まれた陰気なランプの近くに開いているタキトウス [の『年代記』あるいは『歴史』]。遠くにあるのは、架台に載った望遠鏡、画架上の絵のスケッチ、蠟の浅浮き彫りのモデル、自然史のスクラップ。そして天井の透かし彫り細工には、本の描写が絵のように転写されていました。若者は自分の足を置く場所を知りませんでした、そして彼の困惑は‘目利き’に無限の喜びを与えました。彼 [フィンタック] は彼 [セリクール] に言いました。「**乱雑さに埋もれた私を許せ。これは私の研究だ。私はこれらすべてのものを手にする機会がある：しかし、同じ混乱が私の頭を支配していると想像しないであらう。すべてのものはあるべき場所にある。多様性、数それ自体は混乱を引き起こしはしない**」—「素晴らしい！」とセリクールは言いました。彼は何を言っているのか上の空でした。というのも彼の考えがまだアガットにあったからです。フィンタックは答えました。「ああ、非常に素晴らしい。そして、記憶のメカニズムと、アイデアが発生するのと同じくらい速く、分類し、整理する方法について考えると、私はしばしば驚きを感じる：あらゆる種類の知識のための引き出しがあるかのようだ。たとえば、私の想像をかすめた多数の事柄を辿って、以前に彗星の帰還に関して読んだ、記憶の中のポイントにどのようにして戻って来たのか、誰が説明できるだろうか？ 君は、私たちの天文学者に警戒の言葉を与

えたのが私だということを知っているはずだ」－「貴方だったのですか、ムッシュ？」－「彼らはそれを考えなかった。しかし、私にとって、彗星は私たちの地平線上でこっそりと通過した。君には明白に見るかもしれないが、私はそれを自慢してはいない：私は自信を持って君に話している」－「そしてなぜそんなに重要なインテリジェンスの栄光を奪われて苦しむのですか？」－「もし彼らが私から盗むと主張するなら、私は決して良いことをできなかったに違いない。私の若者よ、一般的に解決策、発見、詩、絵画、または雄弁さは、想像されるほど、自分の功績を称えた人のものではないことを当然だと思ひ給え。しかし、目利きの目的は何であろう？ 彼が才能を啓発すると同時に才能を奨励する。この浅浮き彫りの考え、この絵の性質、部分部分の美しさ、またはこの劇の全体が芸術家のものであろうと私のものであろうと、芸術の進歩に対する無関心の問題だ。今、それが私の心配です。彼らは来て、私が彼らに私の考えを伝える。彼らは私に耳を傾け、それを利用する。それは素晴らしい。彼らが成功したとき、私は償われるのだ」－セリクールは言いました：「より素晴らしいものはありません」。「芸術は君を彼らのアポロと見なすべきだ。そして、マドモアゼル・アガットもまた厚かましくも彼らのミュージズと思ひ込んでいるのではないか？」－「いいえ、私の姪は向こう見ずです。私は気をつけて育てたかったのですが、彼女には研究の趣味はありません。私は彼女に歴史に目を向けるように働きかけました。彼女は私に私の本を返して、すべての年代の見事な無頼漢や、愚かな群衆をもてあそぶ悪党を見るために読む価値はないと言いました。彼女が雄弁さについてより良い趣味を持っているかどうか試してみました。彼女は、キケロ、デモステネス等は器用な手品師であるとみなしました。正当な理由があれば、それほど多くの言葉は必要ありませんでした。道徳のために、彼女は心からそれをすべて知っており、彼女の里親であるルーカスがソクラテスと同じくらい賢明であると主張しています。したがって、時々彼女を楽しませるには詩以外に何もありません：そして、彼女はより崇高な詩より寓話を好み、ヴァージルとホーマーの英雄よりもラ・フォンテーヌの動物が話すのをむしろ聞いていたとはっきりと貴方に伝えましょう。一言で言えば、彼女は 18 歳ですが 12 歳の子供です。そして、最も深刻で最も興味深い会話の最中に、彼女が些細なことを楽しんでいるのを見たり、誰かが彼女の注意を惹く瞬間に反応が鈍くなったりするのを見て貴方は驚くでしょう」。セリクールは、心の中で笑いながらド・フィンタック氏の下を去りました。ド・フィンタック氏は、翌日、彼と一緒に食事をすることを勧めてくれました。

犬輔：フィンタック氏は傲慢な皮肉家です。確かにハーダーの手本になっているようですね。

4.3 ベネデット・マルチェッロの著書『当世流行劇場』

教授：さらには、劇場の舞台裏の出来事に関して、ヴェネツィアのオペラ業界で必ず成功を収める方法を、シニカルに毒のある風刺に満ち満ちてまとめたベネデット・マルチェッロ Benedetto Marcello (1686–1739) の著書『当世流行劇場 Il Teatro alla Moda』(ヴェネツィア 1720 代後半)^{注 37} が大元の手本になっているのではないかとと思われる。



犬輔：その著書には翻訳がありますので、シュテファニーの『劇場支配人』と呼応しているところだけを引用しておきましょう^{注 38}。

台本作家は、オペラが上演される前には、歌い手たちや楽曲の出来映え、劇場支配人や演奏家たち、群集役などをほめそやします。しかし、もしオペラの上演が不幸にも成功を収めなかったならば、出演者に向かっては、歌うことしか考えていないから、私の意図するところをきちんと表現できていない、と言い、指揮者に向かっては、その場面の力強さを理解していない、アリエッタの指揮にそれなりの気配りが無い、と言い、劇場支配人に向かっては、あまりに舞台美術関連の経費を削ったから、舞台の装飾が少なくなりすぎてしまった、と言い、演奏家たちや群集役に向かっては、みんなで毎晩飲み歩いて酔っ払っている、などと、大袈裟に文句を言い立てます。(33 頁)

もし二人の卓越した女性歌手がいて、どちらが第一番目の配役を取るかで対立する時は、劇場支配人は台本作家に命じて、アリアや詩句、レチタティーヴォなどの数がびったり同じ登場人物を二人登場させます。そして、双方の登場人物が、全く同じ長さの音節で構成される名前となるように、忠告することを忘れません。(96 頁)

鳥代：『劇場支配人』とそっくりのシチュエーションで、交換することもできるくらいです。

犬輔：シュテファニーが参考にした登場人物や劇場の舞台裏の出来事に関しては、いくつもの手本があったということが分かりました。これらの借用もパステイッチョと見做せますね。

鳥代：パロディについてはそれら先人の作品が元になっているということ、風刺については当世風舞台事情についてのアンビヴァレントな鞘当てということだったのですね。

5 シュテファニーが『劇場支配人』で具体的に訴えたかったこと

5.1 劇中劇の作者の一人フランセス・シェルダンを伝えたかったことへの共感

鳥代：劇中劇をどこから借用してくるかの選定時にシュテファニーはオリジナル作者との共感を基にしたと思われるから、劇中劇の一つフランセス・シェリダンの『判明した事実』のプロローグ^{注 39}における、女性の執筆に対する詩的な正当化の訴えも共有していたのではないかと考えられるわ。訳してみましよう。

<p>Prologue A female culprit at your bar appears, Not destitute of hope, nor free from fears. Her utmost crime she's ready to confess, A simple trespass---neither more nor less; For, truant-like, she rambled out of bounds, And dar'd to venture on poetic grounds. The fault is deem'd high-treason by the men, Those lordly tyrants who usurp the pen! Then try the vile monopoly to hide With flattering arts, 'You, ladies, have beside 'So many ways to conquer---sure 'tis fit 'You leave to us that dangerous weapon wit!' For women, like state criminals, they think Should be debarr'd the use of pen and ink. Our author, who disclaims such partial laws, To her own sex appeals to judge her cause. She pleads old magna charta on her side, That British subjects by their peers be try'd. Ladies, to you she dedicates her lays, Assert your right to censure or to praise; Nor doubt a sentence by such lips decreed, Firm as the laws of Persian or of Mede: Boldly your will in open court declare, And let the men dispute it if they dare. Our humble scenes no charms of art can boast, But simple nature, and plain sense at most: Perhaps some character --a moral too -- And what is stranger still -- the story's new: No borrow'd thoughts throughout the piece are shewn, But what our author writes is all her own. By no sly hint, or incident she tries To bid on modest cheeks the blush arise: The loosest thoughts our decent scenes suggest, Virtue herself might harbour in her breast; And where our harmless satire vents its spleen, The soberest prude may laugh, without a skreen. But not to mirth alone we claim your ear, Some tender scenes demand the melting tear: The comic dame, her diffrent powers to prove, Gives you the dear variety you love; Sometimes assumes her graver sister's art, Borrows her form, and tries to touch the heart: But fancy's pictures float upon the brain, And short -- liv'd o'er the heart is passion's reign, Till judgement stamp her sanction on the whole, And sink th' impression deep into the soul. --</p>	<p>プロローグ 貴方がたのバーに女性被告人が現れる、 希望は捨てていないが恐れに囚われている。 告白する準備ができていた彼女の重大な罪は、 とりもなおさず ― ずばり、不法な侵害。 まさに彼女は境界を超えて歩き回り、 そして詩的な理由であえて冒険したゆえ。 殿がたはその過ちを反逆罪と見なし、 彼ら専制君主たちはペンを奪う！ そして、彼らは卑劣な独占隠匿を企み お世辞で言う『貴女がたは征服するための 多くの方法を携え ― 確かにその一つとして 危険な武器“機知”を我々に残す』と。 彼らは、女性に対し、国家犯罪者と同様に、 ペンとインクの使用を禁じるべきだと考える。 そのような部分法を否定し、我らが著者は 事案を裁くために彼女自身の性に訴える。 彼女は自分の側に古のマグナカルタを主張し、 英国の貴族たちを題材に試みる。 女性たちよ、彼女は貴女たちに物語詩を捧げ、 貴女たちが非難や賞賛する権利を保障する。 ペルシャ人またはメディア人の法律のような 確かな口語の文が宣言されることは疑いない 公開法廷で貴方は意志を大胆に宣言し、 それを男性に敢えて論争させる。 私たちの謙虚なシーンは芸術の魅力ではなく、 単純な性質、せいぜい平易な感覚を示すのみ： おそらく幾人かの性格―道徳も― そして、まだ見知らぬことも―物語は新しい： 借り物の考えは作品を通して示されず、 著者が書いたのはすべて彼女自身のもの。 ずるいヒント、または事件に頼ることなしに 彼女は控えめな頬に赤面を発生させる。 まともなシーンが示唆する最もゆるい考え、 美德自身が彼女の胸に隠れているかのごとく。 無害な風刺が鬱憤を晴らすところ、 地味な人は大っぴらに笑うかもしれません。 しかし、私たちは貴方の耳を単純に笑わない、 滲む涙を要求する優しいシーンもある。 喜劇貴婦人、彼女の際立った威力は証明する、 貴方たちにお好みバラエティを齎すことを。 しばしば彼女の彫刻家の妹の芸術を想定し、 彼女の型を借りて、心に触れようとする。 しかし、空想の画像が頭に浮かび、 そして簡潔に言えば、心は情熱の支配であり、 裁きが全てに彼女の制裁を押し付けるまで、 魂の奥深くに印象を沈める。 -</p>
---	--

犬輔：このプロローグに共感していたとしても、『劇場支配人』の中で劇中劇の女性執筆者の立場をメッセージとして再発信していたとまでは言えないのではないかな。

鳥代：私は男性による女性への圧力に対する抵抗への共感だと思うわ。もう一つの劇中劇『ピアンカ・カペッロ』にしても女性の主人公の悲劇がテーマになっていたし、また、前出の『道徳的な物語』の第2章“ソリマン2世”に関して著者のマルモンテルはこう述べていました：「私は“女性を納得させるために権威を使う人々の愚かさ”を示すことに決め、あるサルタンと彼の奴隷を例として選びました。それは権力と依存の両極端だからです。[中略] ソリマンの物語が舞台上で成功したことが、人生の小さな一齣一齣で利用されることにつながるよう期待します」⁴⁰。

犬輔：権力に逆らえないと思われていた弱者が、権力者をやっつける痛快なテーマが共通なんだ。そう言えば《後宮からの誘拐》もこのテーマを扱っていたね。

5.2 シュテファニーがジングシュピールに関して伝えたかったこと

犬輔：では、シュテファニー自身の『ジングシュピール全集』の序文を見ていきましょう⁴¹。

全訳は付録に回して、ここには概要を纏めておきます。

シュテファニーは先ず絶版になっている自らのジングシュピールを全集として出版すると宣言します。そしてジングシュピールにおいては作曲家が重視され勝ちだが、聴衆の完全な楽しみのためには良い台本を最高の作曲家が探さなければならないと述べます。

次にジングシュピールが子供扱いから飛躍できていない原因を考察します。一つ目は、イタリア語を歌う優れた歌手に多く支払われ、ドイツ語を歌う歌手には少ないという支払い側の偏見に言及します。二つ目には、ジングシュピールは不自然なレチタティーヴォがなく、完全にフランススタイルで形作られているので、フランスの演技方法を身に付けることを試みなければならないと言っています。つまり、優れた俳優であると同時に優れた歌手となること、その報酬がリーズナブルになされることを望んでいます。さらに優れたオリジナルオペラの欠如について述べられます。翻訳物ではキャラクターの相違、音符と言語間の齟齬を避けるのが難しいため、ウィーンでは作曲家や詩人がオリジナルを制作するように出資したのはよかったです。作曲家の奇妙な要求や、台本に作曲家の才能を発揮する機会を見つけれなかったことから、適切な形のジングシュピールがほとんどできなかったと言います。

そしてシュテファニーはウィーンの宮廷劇場のオペラ監督として 6 年間に集めたジングシュピールのいくつかの規則を挙げています。① 曲数は全体で 24 を最高、18 を最低とする [これからすると《劇場支配人》はジングシュピールではないことになるが、ジングシュピール全集に含まれていて矛盾]、② アリアと合奏曲に適切に分割され、さらに比例してバランスがとれている、③ 特に主要な声部が過負荷になったり、軽視されたりしない、④ 合奏曲から始めなければならない [序曲のこと]、⑤ 各幕は演技のフィナーレで終わり、主な登場人物たちが登場する、⑥ 2 つ以上のアリアが続く必要はほとんどなく、これらは同一人物が歌ってはいけない [《誘拐》ではコンスタンツェが 2 つのアリアを連続して歌うが]、⑦ 二重唱、三重唱、または四重唱が段落を作成する、⑧ 各声部の第一歌手はそれぞれ、少なくとも 3 つのアリアと二重唱または三重唱を持たなければならない、特にフィナーレに登場しなくてはならない、⑨ 作曲家は、音楽の性質を変更する機会を与えられる必要があり、またナンバー曲があまりにも速く互いに追従しないように、あるいはナンバー曲が離れすぎないように気を付ける必要がある、⑩ プロットに直結するものすべては 音楽を伴わないようにする、⑪ ジングシュピールでは歌うことを許可されている役柄は少なければ少ないほど良い、⑫ コーラスは多大な費用を引き起こすだけでなく、その剛性によってまれに全体を台無しにするので注意が必要、と言います。

最後にイタリア団員とドイツ団員の嫉妬がドイツのジングシュピールに与えた影響で結んでいます。イタリア団員は、ジングシュピールがその完成に近づくと、ドイツから追放されるのではないかと心配しており、それはヨーゼフ皇帝の構想でもあり凶星でした。一方、ドイツの俳優は——イタリア団員に対してではなく——ドイツのジングシュピールそのものを疑い深い目で見ています。それはシュテファニーの見るところ、当時の喜劇は大部分がモラルや高貴な気質の描写ではなく、熱狂と墮落の鏡となっており、悲劇は高貴な人物や崇高な人物の代りに狂人や竜騎兵の勇士を登場させ、言葉はしばしば表現力のある偉大なものではなく、理解できない大言壮語となっているからであると言います。しかし、ジングシュピールは楽しい、魅力的な演劇と見なされ、純粋で良い劇はその隣でのみ勝つだろうと述べています。ドイツのジングシュピールはドイツの俳優にとって危険な隣人であり、彼らの立場からは、それを従属に保つことにはそれほど不当に反対してはいないという程度でした。しかし、シュテファニーは、20 年前に指導者たちがドイツの演劇を祖国に排他的に定着させ、そしてドイツの劇場を詐欺師の小屋に変え、劣化させてしまったと訴え、良いジングシュピールと組み合わせられた同じく良いドイツの演劇であればこれを防ぐことができたのにと残念がっています。自分は歌手ではないので今ここで取り成しをすることはできないが、傍観を戒め、決着させるためにこの全集を公開するのだと締め括ります。

末尾にこの巻に含まれている 5 つの作品を簡潔に紹介し、そのうちの一つ、シェーンブルンでの祭典の機会を与えられ、そして皇帝ヨーゼフ 2 世が自からシュテファニーにアイデアを与えた『劇場支配人』は、最も異常な喝采を受け、その後もウィーンで頻繁に同様の喝采を受けたこと、そして第 3 場と第 5 場がまったく新しいものに替えられていること (以前は、同じシーンは代わりに、既知の作品だった) を報告しています。

鳥代：裏返して言うと「喜劇はモラルや高貴な気質を描写し、悲劇は高貴な人物や崇高な人物が表現力のある偉大な言葉を用いる」ことを目指すべきということになるのでしょうか。聴衆の完全な楽しみのためには最高の作曲家が良い台本を探さなければならない。作曲家が申し出たことを支配人が適用し、十分な関心とユーモアが含まれた優れたオリジナルオペラ台本が提供されることが望ましい。ドイツ語を歌う歌手は優れた歌手であると同時に優れた俳優となること、その報酬がリーズナブルになされること、などあるべきジングシュピールの要件が述べられているのですね。

6. ジングシュピールに対する立場の違い

犬輔：『劇場支配人』に込めたシュテファニーの狙いの一つがどうやら自らの理想とするジングシュピールの提供にあったであろうということが言えると思うけど、1792 においてもまだ“子供の扱い”だと言っているんで、1786 にはどのような状況下で『劇場支配人』が書かれ、どの程度の効果をシュテファニーが期待していたのかを知っておく必要があると思われます。

鳥代：そうね。ヨーゼフ 2 世が提唱したウィーンの“国民劇場”や“国民ジングシュピール”が 1786 にどうなっていたのか、私たちはよく分かっていないですね。

教授：いいところに気が付いた。ここからはウィーンにおけるジングシュピールの歴史と受容について調査を進めてはどうか。

6.1 ヨーゼフ 2 世の国民ジングシュピール構想と挫折

犬輔：エリザベス・マニング著『1778–1785 のウィーンにおける国民ジングシュピール』という論文^{注 42}にこう書いてあります。「ドイツのジングシュピール」はイタリアのオペラ・セーリアやオペラ・ブッフア、イギリスのバラード・オペラ、フランスのオペラ・コミックなどよりもあとに位置する。イギリスと同様ドイツには独自のオペラの文化がほとんど、あるいはまったくなく、外国の影響を受けるほかなかった。オペラの国民学校の設立が試みられたのはハンブルクで、1738 のことであった。1760 年代までジングシュピールはオペラ・コミックやバラード・オペラがフランスやイギリスの聴衆に愛されたのと同じ要素で人気を得た。つまり、単純な筋書き、多くの田園風設定、地の台詞、喜劇的要素、そして歌である。この段階のジングシュピールは初期のオペラ・コミックやバラード・オペラと同様に、音楽付きの劇であり専門の歌手でない俳優によって演じられた。これら 18 世紀半ばの作品がウィーンでは決して好まれなかったということは重要である。“ウィーンのジングシュピール”は北ドイツのジングシュピールに遅れて、1778 に皇帝ヨーゼフ 2 世によって“国民ジングシュピール”として産声を上げた。

鳥代：ヨーゼフにとっては常にイタリア・オペラ、特にオペラ・ブッフアが「お気に入りの喜び」だったと伝えられています^{注 43}。これは母のマリーア・テレジアの影響、そして音楽教師だったガスマンの影響だと言われています^{注 44}。それなのに何故 1776 に“国民劇場”を設立したのでしょうか。

犬輔：ヨーゼフ・ランゲは「[彼の劇場は]彼の臣民の反映であり、それがドイツ国民劇場と彼が呼んだ所以である。ドイツ語、ドイツの習慣、ドイツの趣味、ドイツの芸術はすべて、冒険的企ての象徴とされるべきである」^{注 45}と自伝に書いています。要するに、彼の劇場は、統一されたドイツ国家に属することの美德を彼の臣民に納得させることを目的とした皇帝の一つの手段だったと言われています^{注 46}。さらに、皇帝ヨーゼフによれば、劇場の目的は主に娯楽ではなく、一般の人々を教育することでした^{注 47}。

教授：裕福になった市民のために、良かれとの思いから立ち上げた“国民劇場”だったのだが、「騒音とスペクタクル」だけからなる作品は避けられ、もしその作品がたまたまコメディであれば、風刺を通して表現できる道徳が含まれるべきであることが意図されなくてはならない^{注 48}などが、市民の共感を得たとは言い難かった。

鳥代：この頃立て続けに、市民のためにアウガルテンを開放したり（1775）、狩場だったプラーターを開放（1776）したので、貴族からも憤りを買っていたと言われているのですね^{注 49}。ヨーゼフは意に介さなかったらしいですが。

教授：1776.2.17 に出された布告を説明した当時の記録に「陛下は、宮廷傍劇場（ブルク劇場）が宮廷および国民の劇場になることを布告した。——これからは、優れた定期的なオリジナル作品と他の言語からの非常に考え抜かれた翻訳作品だけを実行することになる」^{注 50}と書かれており、国民ジングシュピールのレパートリーに外国の作品が含まれるのは当初からの譲歩だったことが分かる。

犬輔：マニングは「劇場監督は俳優のシュテファニー（兄）だったが、劇場の初期の段階においてより重要な役割を果たしたのは彼の弟だった。若いシュテファニーは初期の交渉で劇団のスポークスマンを務めたようであり、バレエがレパートリーから除外されたのは主に彼の策動によるものであり、それは劇場の公衆の大部分から多くの敵意を引き起こしたステップであった」^{注 51}と述べています。

鳥代：こうも言っていますね。「1777 の春、妹のマリー・アントワネットを訪ねたパリで人気だったオペラ・コミックの経験から、想像力をかきたてたのでしょう。ヨーゼフは [中略]ブルク劇場の演劇団がすでに 28 人の強力なオーケストラを抱えていることから、経済的影響を考慮した上で国民ジングシュピール設立の検討を始めることが可能になった」^{注 52}。

犬輔：それを受けて 1778.2 にヴァイトマン Paul Weidmann 台本／ウムラウフ Ignaz Umlauf 作曲の

ジングシュピール《坑夫たち Die Bergknappen》を皮切りに、ブルク劇場、すなわちドイツ国民劇場において国民ジングシュピールとしての上演が開始されました。

鳥代：1779、ヨーゼフは演劇とオペラの両方に関わる 5 人の舞台監督を任命しました。毎年、選挙が行われ、委員会のメンバーは、就任を継続したい場合、劇団の他のメンバーから再選されなければなりません。基本的に、彼らの義務は、「作品の適切な選択、可能な限り最良の公平な役割の割り当て、選択した作品の上演に関する最終的な取り決めに影響を与えることでした。できるだけ正しく自分の役割を果たし、他の俳優も同じよう行動することを確認しあいました」^{注53}。

犬輔：1782.7.16にはモーツァルトの《後宮からの誘拐》が初演されました。

鳥代：でも、この時期に発表された作品は、むしろ、ドイツの劇音楽が立ち遅れ、イタリア・オペラのレベルに追い付くだけでも精一杯であるという現実を突きつけることになったと言われています^{注54}。モーツァルトの 1782.12.21 の手紙からもその一端が伺えます。「ウムラウフの新しいオペラ、というかアリエッタつきのコメディが、最近、上演されました。《住めば都》という題です。——くだらない作品〔台本〕で、ぼくが音楽をつけるはずだったのですが、それを作曲した人は誰でも、全面的に改作しないかぎり口笛で野次られる危険があるだろう、との但し書をつけて、ぼくは断りました。——そして、それがもしウムラウフでなかったら、本当に口笛を吹かれたでしょう。でも、彼の作品〔音楽〕だったので、『しっ、しっ』という程度の野次ですんだのです。——しかし、これも不思議じゃありませんでした。だって、最高に立派な音楽がついたとしても、こんな作品〔台本〕には誰も堪えられなかったでしょう。でも、その音楽が最高に悪いので、詩人と作曲家のどちらが《みじめで賞》に輝くか分かりません。——不名誉なことに、二度目も上演されました。でも、もう言ってもいいと思います。《これっさり》だと。——」

犬輔：さらに 1783.2.5にはこう書いています。「あさつての金曜日に新作オペラが上演される予定です。その音楽〔中略〕は、若いヴィーン人作曲です。〔中略〕——おそらく大して成功しないでしょう。——でも、その前に上演されたガスマンの古くさいオペラ〔中略〕よりは、まだましです。〔中略〕その前には、以前お話ししたウムラウフの例のひどいオペラをやっていましたが——それは三回の上演にもこぎつけられませんでした。——これでは本当に、ドイツ語オペラを誕生前に殺そうとしているかのようで、いずれにしろ、ドイツ語オペラは復活祭が過ぎたらおしまいになるでしょう。——そして、ドイツ人自身がそうしているんですから——もう恥ずかしいことです！」

教授：モーツァルトの予想通り 1783.3.4 の上演を最後に、ブルク劇場をドイツ国民劇場とした国民ジングシュピールは幕を閉じることになる。すでにヨーゼフは 1782.9.28 付のローゼンベルク宛ての手紙で、ドイツ・オペラ劇団の数人の——およびローゼンベルクが劇場で必要としないと考えた他の歌手たちの——契約の終了を命じている。優れた歌手の一部は、この時期にイタリアの歌手に加わる者もいた。また、国立劇場の演劇劇団に移籍したドイツの歌手もあった^{注55}。

犬輔：因みに 1778-83 の間に国民劇場で初演された国民ジングシュピールは、オリジナルが 12 作品、オペラ・コミックやオペラ・ブッフアからの翻訳・改作が 29 作品、その他が 8 作品でした^{注56}。

鳥代：ブルク劇場は今までとは 180 度方針を変え、イタリア・オペラと演劇の両方が上演される劇場となりました。1783.4.22 にサリエリの《やきもち焼きの学校》が初演され、ナンシー・ストーレスやマイケル・ケリーが参加したことは以前にも話題にしたわね。

教授：その代わりとしてヨーゼフは 1784.9 にケルトナートーア劇場をドイツ歌劇団に提供することにしたのだ。

鳥代：ケルトナートーア劇場で上演されたジングシュピールはもはや国民ジングシュピールとは呼べなくなるけれど、質の方は向上したのかしら。

犬輔：1785-88 の 3 年間でケルトナートーア劇場で上演されて成功を収めたジングシュピールは数少なく、ベッカー W. G. Becker 台本／ドゥゼード Nicolas-Alexandre Dezède 音楽の 2 幕のジングシュピール《三人の農夫 Die drei Pächter》(Manvel の Les trois Fermiers の翻訳) の 10 回以上の上演^{注57}、シュテファニー(弟) 台本／ディッターズドルフ Karl Ditters von Dittersdorf 作曲の 2 幕の諧謔ジングシュピール《医者と薬剤師 Doktor und Apotheker》(L'Apothecaire de Murcle からの自由な翻案) の 1786 中での 20 回以上の上演^{注58} が数えられるに過ぎない。《劇場支配人》は 3 回の上演でした。

教授：ドイツ語の歌手たちは、1787.10.15 に歌劇団が解散したことを知らされる。これは、1788.2 に最終的にケルトナートーア劇場での活動が停止されるほぼ 4 か月前のことだった。この段階ですべての歌手が解雇されたわけではなく、アーロイーシア、ランゲ、アーダムベルガー、ザール、アーノルト夫妻は、一部はイタリア・オペラ、一部は演劇に割り当てられた^{注59}。

鳥代：ケルトナートーア劇場でのジングシュピール上演が途絶えた後は、ヴィーン郊外に設立されたレオポルトシュタット劇場（1781 以降）とフライハウス劇場（1787-1801）が主たる上演会場となります^{注60}。

犬輔：フライハウス劇場は別名アウフ・デア・ヴィーデン劇場で、《魔笛》が初演されることになるけど、このオペラは特殊で、それ以外のレパートリーは大衆劇に傾いていったというイメージが強いですね。ヨーゼフの「教育的なドイツ国民ジングシュピール」からは遠ざかって行ったということでしょう。

6.2 モーツァルトのジングシュピールに対する思い

犬輔：モーツァルトは「ドイツ語オペラは復活祭が過ぎたらおしまいになるでしょう」と言っていた 1783.2.5 付けの同じ手紙の中で、ドイツ語オペラに対する情熱をこう語っています。「ぼくは、イタリア語オペラが長く支持されるとは思わないのです。——それに、ぼくは——ドイツ語のオペラの方を支持します。——たとえ——ぼくにとって苦労が多くても、ドイツ語オペラの方がぼくは好きです。——どの国にも独自のオペラがあります。——でも、どうしてわれわれドイツ人にはそれが無いのでしょうか——ドイツ語は、フランス語や英語と同じくらい歌いやすくないでしょうか？——ロシア語より歌いやすいのではありませんか？——要するに——ぼくはいま自分のためにドイツ語オペラを書いています。〔後略〕」

鳥代：モーツァルトのドイツ語オペラ構想も結局、日の目を見ないで終わってしまうのね。

犬輔：この理想が 3 年後の《劇場支配人》で実現したとも言い難いですしね。

6.3 シュテファニーのジングシュピールに対する妥協

犬輔：シュテファニーがジングシュピールの規則と称して挙げた詳細は、理想ではあっても実際の作品はその通りでなく、乖離してしまっているね。他人を厳しく批判している割には、自らには甘いのだろうか。

鳥代：『劇場支配人』のナンバー曲の数が少ないのは演劇と歌劇を合成したものだからでしょう（シュテファニーは「モーツァルトは、そこに出てくる歌の部分音楽にしました」という言い方をしています。付録の全訳を参照ください）。ジングシュピールの理想の形式ではないけれど、そのような継ぎ接ぎをヨーゼフ 2 世のアイデアを実現するために一回だけの機会作品としてのみ認めたのでしょうか。それ以外の方法はなかったのかと問われるかもしれませんが、結果として、その変則のジングシュピールの良し悪しはひとえにモーツァルトに任されてしまったのではないのでしょうか。

教授：具体的には、手本とした登場人物、劇場の当世流行情報および劇中劇の意図などは、あくまでも機会作品としてヨーゼフ 2 世の指示に従って、ヴィーンでの劇場レパートリーや劇場事情を紹介する目的で使われたが、再構成された悪く言えば二番煎じものに終わった。しかも、ジングシュピールとしてまとめ上げたものは、理想とする形式からはみ出してしまった。そう考えればいいだろう。

鳥代：『後宮からの誘拐』がジングシュピール全集に含まれていないのは、ブレッツナーの作品の焼き直しだったからだと思われ、シュテファニーの潔癖さを示していると思います。その理由で『劇場支配人』の 1792 版はジングシュピール全集に収めたものの、他人の作品が劇中劇になっていた 1786 の版は含めなかったのでしょうか。

教授：だからと言って 1786 の『劇場支配人』をシュテファニーがジングシュピールだと思っていなかったということにはならない。採否は潔癖さだけの問題だからだ。

7. まとめ

教授：そろそろ纏めてくれるかな。風刺・パロディ・パステイッチョの対象に関しては既に明らかにしてきたから、ジングシュピール作品としての作者の狙いに絞って纏めてほしい。

犬輔：纏めると言うより、最後まで違和感が払拭できないままです。一つはイタリア・オペラがセーリアからブッフアへと変わって人気を得たのに対し、ドイツ語オペラが道徳物から道徳物に向かったというのがそもそも民衆の嗜好に逆行していたのではないかということです。ヨーゼフ、シュテファニー、モーツァルトのいずれも“べき論”で聴衆に期待するのでは無理だということに気付かなかったのでしょうか。

鳥代：確かに《後宮からの誘拐》も《魔笛》も道徳的要素が勝っていますね。でもどうでしょう。《劇場支配人》はその要素の適用が狭められています。

教授：少なくともヨーゼフは無理なことに気付いたので、歌手を数回にわたる解雇や移籍でイタリア・オペラ団に移したのだろう。そして最終的に国民ジングシュピールを解散させたのだ。

- 鳥代：その後のケルトナートーア劇場も一時の避難場所的扱いだったし、フライハウス劇場やレオポルトシュタット劇場での上演も《魔笛》を除けばドイツ語オペラの歴史を塗り替えるような成功を得たとは言えないですね。
- 犬輔：もう一つはモーツァルトが「最高に立派な音楽がついたとしても、こんな台本には誰も堪えられなかったでしょう」というような台本が多かったのかどうかということです。
- 鳥代：それは《魔笛》の台本の出来が悪いと言われることと似た状況ね。でも、《魔笛》は音楽の力が作品を際立たせているわ。
- 教授：『劇場支配人』の台本が優れたものかどうかということだ。仮に、音楽の力が助けになっているということを認めるなら、前半の芝居部分が芝居としても面白いものなのか、という本質的な問題に行き当たる。
- 犬輔：正直前半がカットされた上演が今日多いのは「前半の芝居部分が芝居としても面白くないから」なのか、ジングシュピールを聴きたい聴衆に「前半の芝居はジャンルが異なるから」なのか、難しい問題です。
- 教授：諸君たちはどう思っているのかね。
- 鳥代：わたしはジングシュピールという音楽作品として聴こうとするから、前半部分は馴染みのない芝居を、構えて聴くことになって、理解が追い付かず、退屈になってしまうわ。
- 犬輔：ぼくはジングシュピールの枠を超えた作品という捉え方をして聴くように努力しています。でも、喜劇・悲劇・音楽劇の混載、劇場事情の風刺・パロディ・パステイッチョが満載で消化不良を起こしてしまうんです。特に作劇上の難点をひとつだけ挙げると、劇中劇が並立されていて散漫の印象を拭い切れないことです。劇中劇を重層化して効果を上げている作品があるのと比較すると残念に思われます。
- 教授：シュテファニーは皇帝ヨーゼフのアイデアを受けて、ジングシュピールの形を基本にし、自らが表現可能な持てる限りの全ての技をてんこ盛りにしてサービスしたのだ。「過ぎたるは猶及ばざるが如し」の典型例かも知れないね。

付録 シュテファニー『ジングシュピール全集』の序文

はじめに

ここに、私のジングシュピールを公開します。ドイツのすべての劇場で、すでに頻繁に上演されてきたため、当初の新規さの魅力は確かに失なわれています。しかし、ウィーンの帝室皇室国民宮廷劇場で販売されてきたその正規な版は完全に絶版となっており、しばしば私に要望があるので、もし美しい活版印刷の形に改良すれば、公衆が不快に晒されるとは思いません。

ジングシュピールでは、より良いまたはより良くないという受容評価を左右することにおいて、作曲家が最大の発言力を常に持っているのは紛れもない事実です。一方、台本の詩人は、いつも変わらず、作曲家が一般にもたらす喜びと、それによって作曲家が具現する栄光のための土台を築きます。建設しなければならぬ理由が適切であればあるほど、より耐久性がありより美しい建物ができるのです。もちろん、このジャンルの演劇はこれまでのところ、最高の台本は悲惨な作曲家の曲においては気づかれません。しかし、最も美しい音楽は鈍い愚かな台本に関連していても、それで苦しむことはめったにありません。したがって、報われない仕事は今ではオペラ台本を書くことです。なぜなら、ほとんど専ら作曲に目を向けることになるからです。聴衆の完全な楽しみを達成するためには、最高の作曲家が良い台本を探さなければなりません。音楽で有名な二人、モーツァルトとディッターズドルフが私から本を手に入れようとして、他のすべての台本よりも私の台本を好んでくれたのは幸運でした。この2人の男はジングシュピールの要件をよく知っているので、私は誇らしく思います。私がここで新しい版で送る本を傑作だと言うつもりはありません。しかし、私はそれらが完全に読む価値がないわけではないと確信しています。ドイツのジングシュピールは、それがまだ子供扱いされ、本当に強いものかどうか分からない段階で、—— オペラの台本はまだ極めて取るに足らないものとされているにもかかわらず —— あまりにも多くの支持者をすでに見い出しています。

しかし、非常に多くの魅力をもたらし、非常に多くの喜びを与えるこの演劇が、今まだ続く子供扱いを超えて、より良く伝えられ、支持されていないということは本当に残念です。したがって、それについてもっと厄介なことを話し、これまで現状を維持してきた原因を追跡することは不必要とは言えません。

主な原因の一つは、優れた歌手がいないことです。ドイツ語のジングシュピールに登場するほとんどの人物は音楽的ではありません。そして、耳だけで歌い演技するジングシュピールの表現がどれほど不十分で機械的であろうまいかはいかには、あまりにも馴染みのあることです。ドイツはこのジャンルの偉大な芸術家を生み出しているのですから、—— トイベリン Teuberin (Therese Teyber)、マーラ Gertrud Elisabeth Mara、ダンツイ Franziska Dorothea Lebrun-Danzi、カヴァリエーリ Caterina Magdalena Giuseppa Cavalieri、ラング Lang [Maria Aloysia Antonia Weber-Lange のことか] ほか多数がその証拠です —— これはわれわれの気風のせいではありません。しかし際立って根強く存在しているのは偏見です。つまり我々の言語は音楽の要求に適していないので常に外国語で生来の偉大な能力を使うことを強いられているのです。何故なら彼らは外国語の場合に適正に支払われるからです。最も優れた芸術を伴う最も優れた喉は、ドイツ語を歌うときには、ウェールズの劇場の受け取りのほとんど四半分を欠きます。したがって、私たちの母国語の才能と芸術に、外国語で行われるような支払がなされれば、不備はすぐに改善され、イタリ

アと同じくらい良いドイツ歌手を持つでしょう。しかし、本物の良い歌手は歌うだけではなく、うまい演技を試みます。ここで彼はイタリア人よりもフランス人を手本に取り入れています。優れた演技を伴う平凡な歌唱は、最も素晴らしい喉が体のこわばりや不快感に伴うよりは、いつも感謝されるものです。フランス人への喝采がここにあります。フランスのオペラ・コミックで素晴らしい声を見つけることはめったにありません。しかし、彼らの生き生きとした演技は私たちには差し障りなく、この演劇のジャンルを最も楽しいものの一つとしています。

私たちのジングシュピールは完全にフランススタイルで形作られており、不自然なレチタティーヴォは提供されていません。そのため、フランスの演技方法を達成することも試みなければなりません。歌手は、歌が終わったら話すことができ、適切な演技で会話に参加する必要があります。しかし、国民宮廷劇場でオペラの側に向けて発せられた芸術家の恥ずべき異議を私が聞いた頻度はどれくらいあるでしょう：「私は歌手であり、喜劇役者ではありません。何を興奮させる必要があるのですか？」あたかも双輪で物事を成就させるのが恥ずかしいことのように！この状況は、少なくともウィーンでは、ドイツのジングシュピールが受けられたであろう注目を集めることができなかつたという事実が大きく影響しました。確認のため、ここで再びドイツ歌手と偉大な歌手とを比較して、すでにも上で言及したポイント、つまりより良い給料に触れなければなりません。優れた俳優であると同時に優れた歌手は、単なる優れた俳優よりもリーズナブルに支払われるべきです。二重の才能がある場合、完全に二重ではないにしても、単純なものよりもより良い賃金が支払われなければなりません。しかし、単純な俳優に良いオペラ俳優よりも良い支払いをする場合、それは落ち込ませ、意気消沈させます。

優れたオリジナルオペラの欠如も、ドイツのジングシュピールがまだ進歩していない原因となっています。完成している音楽に対して翻訳する場合に発生する困難を考慮すると、主題自体がほとんどいつも外国人のキャラクターを裏切るか、あるいは音符の下の言葉の強制のためにすべてではないが硬直してしまうかをそれぞれ避ける必要があります。後者の理由により、私たちの言語が音楽に自分自身を送りこめないという偏見が生じた可能性があります。この欠点は、再び支配人の意気阻喪と出費の低減を引き起こします。ウィーン宮廷支配人は、これまでほとんどやっとなかった少数のことを行ってきました。それは作曲家や詩人にお金を払ったことであり、実際にウィーンで作られたオペラは今でもどこでも最も好意的になっています。オペラの台本はときどき書かれています。適切な形のジングシュピールはほとんどなく、ほとんどの場合、台本のせいで、作曲家はそれに作曲することができなかつたり、書きたくなかつたため、変更する必要があります。そこで、モーツァルトのための《後宮からの誘拐》、ウムラウフのための《鬼火》、そしてルプレヒトのための《活気ある軍隊》に取り組まなければなりません。それをより良くしたり理解したりするために、空しい切望ではなく、作曲家が申し出たことを支配人が適用したためです。作曲家がしばしば詩人に奇妙なことを要求するのは事実です：例えば、彼はスリル満点の音楽を生み出すために、時には雷雨のアリアや軍隊のアリアを詩人に書いてもらわなくてはなりません。その国で平和がどれほど強固であっても、雷雨も戦争と不安も生じないという計画のおかげで天がまだ陽気であってもです。しかし、一方で、作曲家が才能を発揮する機会をほとんどまたはまったく見つけられないような台本の形であることもよくあります。そのような作品は非常に不適切であり、ジングシュピールの形に見せるため、全体を変更する必要があります。これをより良くするために、もう少し面倒なことにコメントさせていただきます。

人はしばしば単なるコメディを作り、あちこちに冗談を入れますが、そこで同じ人が2つ以上のアリアを続けて歌うことにならないかどうか、主人公が控えめに使用されているかどうか、または、単純なアリアで作品部分を分離するかどうか、などは見ていません。多くの場合、アリア、またはおそらく散文のみで一幕を終了します。これはすべてジングシュピール構成と釣り合っているわけではありません。というのも、世界のあらゆるものには、少なくとも受け入れられているルールがあるからです。ここでも同様です。まず、曲数が多すぎても少なすぎてもいけません。ジングシュピール全体で24を最高、18を最低とすることができます。これらはアリアと合奏曲に適切に分割され、さらに比例してバランスがとれている必要があります。そのため、特に主要な声部が過負荷になったり、軽視されたりすることはありません。ジングシュピールは合奏曲から始めなければならず、各幕は演技のフィナーレで終わり、主な登場人物たちが登場します。2つ以上のアリアが続く必要はほとんどなく、これらは同一人物が歌ってはいけません。そして二重唱、三重唱、または四重唱が段落を作成する必要があります。各声部の第一歌手はそれぞれ、少なくとも3つのアリアと二重唱または三重唱を持たなければならず、特にフィナーレに登場しなくてはなりません。さらに、作曲家は、音楽の性質を変更する機会を与えられる必要があります。また、曲があまりにも速く互いに追従しないように、あるいは曲が離れすぎないように気を付ける必要があります。プロットに直結するものすべては音楽を伴わないようにしてください。それは容易に見失われるおそれがあり、視聴者が不確実なまま残されるからです。3番目と4番目の役柄は通常、声楽的および音楽的に弱く、多くの場合、観客の良い気分を妨げるため、ジングシュピールで歌うことを許可されている役柄は少なれば少ないほど良いことが分かります。特に、コーラスには可能な限り注意する必要があります。コーラスは多大な費用を引き起こすだけでなく、その剛性によってまれに全体を台無しにし、悲劇の小さな配役のように彼らは素材の質を詩人に提供する助けにもなりません。以上が、私が提供した多くのオペラの翻訳、および私が書いた作曲家へのガイダンスと指導と共に、私がウィーンの帝室皇室国民宮廷劇場のオペラ監督としての6年間に集めたいくつかの規則です。これらのルールを完璧とは言いたくありませんが、その一方で、このような方法の台本はどんな作曲家にとっても歓迎されるものであり、十分な関心とユーモアが含まれていれば、どこでも喜ばれるでしょう。

最後に、重要な原因として、イタリア団員とドイツ団員の嫉妬がドイツのジングシュピールには残っています。イタリア団員は、ドイツのジングシュピールがその完成に近づくと、すぐにドイツから追放されるのではないかと心配しています。少なくともそれはウィーンのヨーゼフ皇帝の構想でした。したがって、イタリア団員とその信奉者は、少なくともウィーンでは、少なからぬ数の、この演劇に対する最も恐ろし

い陰謀を行いました。間違いを針小棒大に指摘し、何も反論しないなら少なくともあざ笑い、話を進めます。まだ許されていた自己保身がこの行為の理由でした。しかし、それはドイツの団員にも当てはまるのでしょうか？ 私は疑います。どこでもジングシュピールは、バレエもそうですが、劇を伴わない場合には得るものが少ないものです。ジングシュピールは、バレエのように、群衆のため、単に感性豊かな観客のためのものです。もちろん、これはすべてのところで大方そうでしょう。しかし、リーダーのない群衆はほとんど長続きしませんし、喧しい批評家のいない聴衆はほとんどいませんので、同じ論調を設定すれば、その後、多数の人々が復唱することになります。聴衆は常に最高の完成度のジングシュピールを商品と見なします。しかし、それは外的感覚を楽しませますが、頭と心を満足させるものではありません。なぜドイツの俳優はドイツのジングシュピールを疑い深い目で見て、大方が抑圧しようとしているのでしょうか？ それは、暗澹となることへの恐怖だけが理由であるかもしれません。私にはそのように見えます。彼らは自分のイメージするところの大部分を弱点が占めていると感じているため、簡単に群衆の上に投げ出されることを恐れています。このことはもう少し詳しく考えるに値します。あらゆるジャンルの劇にはその境界内にとどまるべきそれぞれの分野があり、そうでなければ混成劇になります。しかし今日、私たちの喜劇は、大部分がモラルや高貴な気質の描写ではなく、熱狂と墮落の鏡です（コメディが宮廷の活気を描写していたイギリスのチャールズ2世の治世下のように、今日でもイギリスのコメディはその活気から彼らの口調を導いています）；冗談は売春宿からまたは喫煙社交室から借用されて輝いています。悲劇は通常、高貴な人物や崇高な人物の代りに狂人や竜騎兵の勇士を登場させ、言葉はしばしば表現力のある偉大なものではなく、理解できない大言壮語です。観客をあくびさせたり、眠らせたりすることなく、ヴォルテールやコルネイユのように良い悲劇を演じることができない男の群れによって、言葉が目覚まし、叫ばれました。感動的な喜劇、またはいわゆる劇は、最も恐ろしく描写されたひどい配役と些事がほとんどです。大きな群衆のための純粋な商品以外では、目利きの人、思慮深い人は、彼がそこで過ごす時間の見返りを得られません。頭脳の男が演劇を避け、—— 感受性豊かな観客だけが喜びを感じ、音楽の調和に耳が夢中になる —— ジングシュピールを好むとすれば不思議なことです。そうです！ 作品のあるべき論、可能論をすれば、私たちは可能な限り、喜劇ではマリヴォーなどのように、悲劇ではヴォルテールなどのように、その才能を発揮しました。そのようになるために、偉大な天才なのですから、フランス人への憎悪で、彼らの傑作を鈍く水っぽいと宣言し、それらを軽蔑するような弱さは持っていないかたでしょう。私たちの有能な詩人の多くは、この優柔不断の説明を正しい原則と見なすことを義務とはしないでしょう。そして、力と命を作品に吹き込むという口実であからさまに無礼を導入する道に手を染めることをしなければ、多くの混成作品ではなく、有能な精神の中で最も純粋な作品を手に入れるでしょう。また、良い趣味が転覆から任意の良い劇場を救い出すという確実性を獲得したでしょう。ジングシュピールは楽しい、魅力的な演劇と見なされますが、しかし、良い、純粋な劇は、その隣でのみ勝つでしょう。クラッシュしても建物全体の礎石のように。しかし、そのようなことに伴って、“我らのガリック”の多くは自らがイメージするおりのものではなく、また群衆から取ってきたものでもありません。彼らの粗雑な演技は、そのような演劇には適用できません。彼らは説教ではなく、表現のしなやかさ、発話のしなやかさ、劇の細かさに慣れなければならず、そのために彼らは多大な労力を費やさねばなりません。彼らはそれを嫌がるでしょう。しかし、彼らはそれまで待てないので、より簡単な方法に飛びつくことを好みます。そこでは、多くの芸術と応用の適用がなくても、起こされた陰謀を通して偉大な天才として輝くことができます。今、もちろん、ドイツのジングシュピールは彼らにとって危険な隣人であり、彼らの立場からは、熱心にそれを従属に保つことにそれほど不当に反対しておらず、彼らは通常忠実にそうしています。私がそれを確認し、私が目撃者であった人をいちいち引用すれば遠回りになりすぎます。私は別の機会にそれを取っておきましょう。ヴィーンの評判に関連してのみ話すという方法もあります。他の場所はまったく「私たちの場所のよう *tout comme chez nous*」ではないのですから。

しかし、はらわたを怒りで掻きむしってははいけません。20 年前に最も素晴らしいチャンスが到来しました。ドイツの演劇が祖国に排他的に定着したのです。それまで常に変わらず宮廷の最大の愛好者だった見知らぬ人をすべて追い払うことで、ドイツ人に多くの侮辱を永遠にもたらしました。そしてちょうどこの時点で、指導者たちはドイツの劇場を詐欺師の小屋に変え、それを劣化させて見知らぬ人が所有することがほとんど不可能になるように、彼らの能力を最大限適用しました。良いジングシュピールと組み合わせられた同じく良いドイツの演劇であればこれを防ぐことができました。そして、私は両方がお互いに非常に優れていること、そしてもし両方に注意を払わないとすればすべての支配人が自らの利点を十分に理解していないことを、確信しています。少なくとも、指示があれば、私は確かにそこに行きそれをするでしょうが、私はここでドイツ語のジングシュピールのために取り成すということに特に興味はありません。私は歌手ではありませんし、なろうとも思いません。しかし、真実を指示することは常に私の好きなテーマであり、この演劇のジャンルを完全に体験する機会があったので、私は傍観を戒め、決着のためにそれらを公開いたします。

この巻の内容について極く簡潔に紹介しましょう。『靴屋の美しい妻』と『薬剤師と医者』は、ドイツのすべての劇場で頻繁に上演されているので、それについて言及する必要はありません。『幸運な狩人』と『愚か者の家での愛』は前者がウムラウフにより、後者がディッターズドルフにより音楽が付けられ、外地ではあまり知られていませんが、ヴィーンでは多くの喝采を博しました。シェーンブルンでの祭典の機会を与えられ、そして皇帝ヨーゼフ2世ご自身が私にアイデアを与えた『劇場支配人』は、最も異常な喝采を受け、その後もヴィーンで頻繁に同様の喝采を受けました。少数の台本しか印刷されていないので、外地（ヴィーン以外）では全く知られていません。そして第3場と第5場はここではまったく新しいものです（以前は、同じシーンは代わりに、既知の作品でした）。機会作品であるという事実にもかかわらずシュレーダーはハンブルクでそれを演じ多くの喝采を受けました。モーツァルトは、そこに出てくる歌の部分音楽にしました。

この刊行での私の努力が一般の人を不快にさせないこと、私の出版社が満足することを願っています。

- 注 1 : Ephemeren der Literatur und des Theaters, Berlin, 1786
 注 2 : 松田聡『1786 年 2 月のシェーンブルン宮殿におけるモーツァルトとサリエリの「競演」再考——ウィーンの宮廷劇場における公演の体制との関わりにおいて——』美学、第 54 巻 2 号 (214 号) 2003.9.30 発行、72 頁
 注 3 : Stephanie des Jüngern fämmtliche S i n g f p i e l e. Die fhöne Schufterinn. Die glücklichen Jäger. Mufik von Umlauf. Der Apotheker u. Doktor. Die Liebe im Narrenhaufe. Mufik von Dittersdorf. Der Schaufpieldirektor, Mufik von Mozart. Liegnitz, bey David Siegert, 1792.
 注 4 : 前掲 Stephanie des Jüngern fämmtliche S i n g f p i e l e.
 注 5 : Charles-Simon Favart, Favart: Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques, chez Léopold Collin, 1808, p.2
 注 6 : ディーター・ブロイアー 著／浜本隆志、宇佐美幸彦、芳原政弘 共訳『ドイツの文芸検閲史』関西大学出版部 1997、127-128 頁
 注 7 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』131 頁
 注 8 : Norbert Bachleitner: Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848, Mit Beiträgen von Daniel Syrový, Petr Piša und Michael Wögerbauer, BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR, 2017, pp.80-82
 注 9 : 前掲 Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848, 85 頁
 注 10 : 野口秀夫 : 『ヨハン・ゴットリーブ・シュテファニー作『劇場支配人』の台本を翻訳して —— 引用された作品の原典を同定する ——』神戸モーツァルト研究会第 268 回例会 (2019.10.6) 3 頁
 注 11 : 本稿 1 頁参照
 注 12 : 前掲 野口秀夫、21-23 頁
 注 13 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』132 頁
 注 14 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』132 頁
 注 15 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』135 頁
 注 16 : 野口秀夫『オフエーリアの健康回復に寄せて K.477a (Anh.11a)』神戸モーツァルト研究会 第 247 回例会 (2016.4.3) 16 頁
 注 17 : これにより、発禁処分を受ける出版物は毎年 4000 冊あったものが 900 冊に激減した。ヨーゼフ 2 世を批判した「42 歳の類人猿」と題した冊子すら発禁とされず出版を許された。
 注 18 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』136 頁
 注 19 : 前掲 Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848, 84 頁
 注 20 : 前掲 Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848, 85 頁
 注 21 : 前掲 Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848, 78 頁および 83 頁
 注 22 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』136 頁
 注 23 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』136 頁
 注 24 : 前掲『ドイツの文芸検閲史』136 頁
 注 25 : Wilhelm Kühlmann: Killy Literaturlexikon, Si - Vi, Walter de Gruyter, 2011, p.245
 注 26 : バスティアンとバスティエンヌの台本作者の一人
 注 27 : Stephanie, Gottlieb: by Peter Branscombe in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980
 注 28 : Stephanie, Gottlieb: Oesterreichisches Musiklexikon online
 注 29 : Stephanie, Gottlieb: by Peter Branscombe in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980
 注 30 : Stephanie, Gottlieb: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich
 注 31 : Stephanie, Gottlieb: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich
 注 32 : Der Tadler nach der Mode, oder Ich weiß es besser. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, von Stephanie dem jüngern. Aufgeführt in den kais. kön. privilegierten Theatern. Mit römisch. Kaiserl. allergn. Freiheit. Zu finden bei dem Logenmeister. WIEN, 1773.
 注 33 : The World of the Habsburgs: Kasperl versus Sonnenfels: the 'Hanswurst controversy'
 注 34 : Sonnenfels, Joseph von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich
 注 35 : 前掲 Der Tadler nach der Mode 序文
 注 36 : CONTES MORAUX, Par M. MARMONTEL, de l'académie Française. PARIS. Chez J. Merlin Libraire Rue de la Harpe, M. DCC. LXV.
 注 37 : Benedetto Marcello: IL TEATRO ALLA MODA - O SIA - METODO Sicuro, e facile per ben comporre, & esequire l'OPERE Italiane in Musica all'uso modern, ecc., a Venezia verso la fine del 1720
 注 38 : ベネデット・マルチェッロ 著、小田切慎平・小野里香織 訳『当世流行劇場 18 世紀ヴェネツィア、絢爛たるバロック・オペラ制作のてんやわんやの舞台裏』未来社、2002
 注 39 : Frances Chamberlaine Sheridan: The Discovery, R. Fleming, 1763, Prologue
 注 40 : 前掲 CONTES MORAUX, Soliman II.
 注 41 : 前掲 Stephanie des Jüngern fämmtliche S i n g f p i e l e, Vorrede
 注 42 : Elizabeth Manning: The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>
 注 43 : 'Uebersicht der Geschichte der Yalserllch-k~nlgllchen Hoftheater In Wlen bls zum Jahre 1818', Allgemelne Muslkallsche Zeltung, 1822
 注 44 : 前掲 Elizabeth Manning, p.26
 注 45 : Josef Lange: Autobiographie, Wien, 1808, p.65
 注 46 : 前掲 Elizabeth Manning, p.28
 注 47 : 前掲 Elizabeth Manning, p.28
 注 48 : 前掲 Elizabeth Manning, p.28
 注 49 : 前掲 Elizabeth Manning, p.23
 注 50 : 前掲 Elizabeth Manning, p.31
 注 51 : 前掲 Elizabeth Manning, p.33
 注 52 : 前掲 Elizabeth Manning, p.41
 注 53 : 前掲 Elizabeth Manning, p.42
 注 54 : 武石みどり : 『18 世紀ウィーンにおけるジングシュピールの発展過程 : 時代区分の試み』東京音楽大学研究紀要 第 11 巻、1986、26-44 頁、特に 34 頁
 注 55 : 前掲 Elizabeth Manning, p.107
 注 56 : 前掲 武石みどり 36 頁
 注 57 : 前掲 Elizabeth Manning, p.111
 注 58 : 前掲 Elizabeth Manning, p.114
 注 59 : 前掲 Elizabeth Manning, p.118
 注 60 : 前掲 武石みどり 36 頁

(2020 年 5 月 27 日作成、2020 年 6 月 12 日改訂)