

Flotow's "Martha" and "Martha Quadrilles" by
Johann Strauss Senior and Junior

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-08-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 若宮, 由美 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/969

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



フロートの マルタ とシュトラウス父子

Flotow's "Martha" and "Martha Quadrilles" by Johann Strauss Senior and Junior

若宮由美

WAKAMIYA, Yumi

Flotows Oper "Martha" wurde den 25. November 1847 im k.k. Kärntnertheater in Wien uraufgeführt. Danach führten Johann Strauss Vater (am 18. Dezember) und Sohn (in nächsten Januar) jeder eine "Martha-Quadrille" auf. Die Tanzmusik wurden aus den Motiven der Oper "Martha" komponiert. Damals zeigte Philipp Fahrbach Senior auch seine "Martha-Quadrille" öffentlich. Wenn man einen Vergleich zwischen drei "Martha-Quadrillen" zieht, ist es klar, dass die Quadrillen von beiden Strauss besser als Fahrbach in Bezug auf die aktive, lebhaftige Motivwahl, die Thematik und Tonalität der Sätze sind. Die Sätze von den Strauss haben verschiedene Tonalität und es folgt nicht derselbe Tonalität, obwohl die 4 von 6 Sätzen von Fahrbach B-Dur sind. Der Sohn ist dem Vater an der Motivwahl ebenbürtig, jedoch ist die Vatershandlung dieses Werks von den Motiven hervorragend. Außerdem forschte die Autorin die Quellen der Zitate in der Beziehungen von der Musik und dem Drama und die Nachfolgen nach. In der Meiji-Zeit in Japan wurde ein Volkslied von der Oper "Martha" als Kinderlied "Niwa-no-Chigusa" in den Grundschulen unterrichtet. Dazu ist eine Chormusik, die Johann Strauss Sohn am Anfang des ersten Satzes stellte, in 1920er in Japan sehr populär geworden. Dafür ist die Zitatkette ein wichtiger Hinweis, die Kultur im 19. Jahrhundert zu erklären.

1847年11月25日、ウィーンのケルトナートーア劇場でドイツの作曲家フロート Friedrich Flotow (1812-83) の4幕オペラ マルタあるいはリッチモンドの市場 *Martha oder Der Markt von Richmond* が初演された。同年12月18日、ヨハン・シュトラウス1世 Johann Strauss (Vater) (1804-49) は、このオペラのもティーフを借用した マルタ・カドリーユ Martha-Quadrille op.215をウィーンのダンス・レストラン「シュペール」で初演した。翌年1月になって、今度は息子ヨハン・

シュトラウス2世 Johann Strauss (Sohn) (1825-99) が同名カドリーユ op.46を発表した¹⁾。1844年10月15日の2世の指揮者デビュー以来、この父子は敵対関係にあったが、1世が1849年9月25日に亡くなるため、活動が重複するのは約5年である。その間に二人は同一オペラに基づく同名楽曲3曲を残した。これらはすべてカドリーユであり、そのひとつ マルタ・カドリーユ は最後の対決作品となった²⁾。本稿では2曲の マルタ・カドリーユ を取り上げることによって、父子の音楽様式を比

キーワード：フロート、マルタ、ヨハン・シュトラウス、オペラ、カドリーユ
Key words : Flotow, Martha, Johann Strauss, Opera, Quadrille

較するとともに、19世紀に「シュトラウス現象」を巻き起こした一家の音楽感覚、さらにはそれを受け入れた当時の文化観を探る一端としたい。

1 フロートによる マルタ の成立背景

1828年に16歳でパリに送られて以来、1830年代をパリで過ごしたメクレンブルク出身のフロートは、1844年12月30日にハンブルク市立劇場でドイツ語オペラ アレッサンドロ・ストラデッラ Alessandro Stradella を初演して、大成功を収める。このロマンティック・オペラは、1845年8月30日にスッペ Franz von Suppé (1819-95) の指揮でウィーン初演される。場所はアン・デア・ウィーン劇場であった。10日後の9月9日にはニコライ Otto Nicolai(1810-49)の指揮でケルトナートーア劇場でも上演が始まり、旋風を巻き起こした。その成功を受けて、翌1846年にケルトナートーア劇場はフロートに新作を依頼する。そして4幕から成るドイツ語オペラ マルタ が誕生した。

マルタ の台本を手がけたのは、アレッサンドロ・ストラデッラ に引き続いての黄金コンビ、W.フリードリヒ (=ペンネーム、本名：Friedrich Wilhelm Riese: 1805-79) であった。ただし、マルタ の物語はフリードリヒの創作ではなく、範があった。1844年2月21日にパリ・オペラ座で初演されたバレエ アリエット卿あるいはグリニッジの女中 *Lady Harriette ou La Sevante de Greenwich* がそれである。このバレエは、パリ演劇界の第一人者サン-ジョルジュ侯 Jules-Henri Vernoy de Sant-Georges (1799-1875) が台本を書き、3人の作曲家に音楽を依頼したものである。その際、第1幕を担当したの

がフロートである³⁾。マルタ の構想をフリードリヒに与えたのはフロートであった。彼は「バレエの音楽ナンバーから マルタ の楽想を得た」(KAISER 2001: 1366)とされる。

しかし、サン-ジョルジュの台本も翻案であった。1930年代にパリのヴァリエテ座で上演されたヴォードヴィルの エグモント女伯 *La Comtesse d'Egmont* が原作である。この題材は、さらに17世紀の人気作品 *Ballet des Chambrières à louer* にまで遡る⁴⁾。劇作品においては、既存作品の翻案が、古くから一般的に行われていた。ケルトナートーア劇場から依頼を受けたフロートは、かつて自身の関与したバレエ作品の設定場所をグリニッジからリッチモンドへと変更し、17世紀イングランドのアン女王時代にメイド雇用のための人材市場で起こった物語という内容は、ほぼそのまま継承したのである。

1847年11月25日の初演は皇帝フェルディナント1世も臨席し、大入満員の大成功であった。*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 紙の批評家は、「待望の新しいドイツ・オペラ！ようやくこの劇場のために作られた作品！待ちわびた大成功！」と評した(STOCKHAMMER 1962: 176)。

2 マルタ の音楽的特徴

パリにおいてオペラ・コミックの手法を学んだフロートであったが、マルタ においてはオペラ・コミックで用いる「地の台詞」は使用せず、短い伴奏付レチタティーヴォを挟みながら物語を進行させる手法を採用している。最も目を惹くのは、オペラ全体に溢れる抒情的な旋律である。しかし、そのすべてがマルタ のオリジナル音楽という訳ではない。

上述したバレエ音楽からの再利用の他にも、フロートは音楽的引用を行っている。

自作から引用した楽曲に、第3幕第13番「ああ、あんなに汚れなく！あんなに親しげに Ach! so fromm, ach! so traut」がある。このリオネルのアリアは、1846年6月29日にパリ・オペラ座で初演された2幕オペラ 退屈で困っている人 *L'Âme en peine* (台本：サン・ジョルジュ) から自由に引用された⁵⁾。

自作からではない引用例としては、第2幕第8曲「最後のバラ Letzte Rose」があげられる。この旋律をフロートはオペラの中で「Volklied」、すなわち「民謡」と記している。原曲は、アイルランドの詩人ムーア Thomas Moore (1779-1852) の『アイルランド旋律集 *Irish Melodies*』第5巻(1813)に収められた「ブラーニーの森 *The Groves of Blarney*」という民謡の音楽である。これにムーア自身が“The last rose of summer”の歌詞をつけ、それをマルタの台本作家フリードリヒが独訳した。マルタでは第2幕で最初にハリエットが歌った後、第3幕と第4幕でも歌われ、聴き手に強い印象を残す⁶⁾。

3 カドリーユの定義

シュトラウス父子によるカドリーユの考察に入る前に、「カドリーユ」の定義を確認しておこう。カドリーユは基本的には4組のペアで踊られる2/4拍子または6/8拍子のダンスである。四角形の隊形で踊られるイギリスのカントリー・ダンスの影響のもと、18世紀中頃のフランスで社交ダンスや舞台ダンスに取り入れられ、19世紀にワルツやポルカと並ぶ、人気の社交ダンスとなった(DAHM 1997: 1929)。フランスからロンドン(1815)、ベルリン(1821)などに伝えられ、同じ頃ウィー

ンにも伝えられたが、そこで爆発的に流行し出したのは1840年の謝肉祭になってのことである(LAMB 2001: 653)。

本来、カドリーユは5つの振付パターン、すなわち「パンタロン *Le pantalon*」「エテ *L'été*」「ブル *La poule*」「パストゥレル *La pastourelle*」「フィナル *Finale*」から構成される(本稿ではこれらを第1曲、第2曲...と呼ぶ)。1820年代に「トレニス *La Trénis*」⁷⁾が考案され、ウィーンでは第5曲に「トレニス」を挿入した計6曲の形式が一般的となった(LAMB 2001: 653)⁸⁾。

調性に関して、バルトロメイ Paul Bruno Bartholomay の *Die Tanzkunst in Beziehung auf die Lehre und Bildung des wahren Anstandes und des gefälligen Äußern* (Griessen 1838) では、「楽曲ごとに調を変えることを推奨」(DAHM 1997: 1931)している。同書には、小節数に関する具体的な記述もあり、ここでは「トレニス」を除く各曲が、68 - 48 - 40 - 32 - 24小節と規定されている(DAHM 1997: 1931)。しかし、バルトロメイの記述は本稿の対象曲には適合しない。詳細については次章で論じる。

4 ヨハン・シュトラウス父子の マルタ・カドリーユ

ヨハン・シュトラウス1世のマルタ・カドリーユは1847年12月18日の初演後、メケッティ社によるピアノ版の広告が1847年12月30日付の *Wiener Zeitung* 紙に掲載された(WEINMANN 1956: 40)。このピアノ譜には付録として「エテ」「パストゥレル」「フィナル」の代替曲が収められ、任意の入れ替えができるようになっていた。一方、2世作品のピアノ譜の広告は、ミュラー社によって1848

年1月13日付の *Wiener Zeitung* 紙に掲載された (WEINMANN 1956: 71)。2世の死後シュトラウス家の財産を相続した末息子エドゥアルト Eduard Strauss (1835-1916) が所有楽譜を1907年に大量焼却したため、2世作品の自筆譜やスコアは多くが消失した⁹⁾。

マルタ・カドリーユ もその運命を辿ったため、分析には現存する資料のなかで最も信頼性の高いピアノ初版譜を使用した。

シュトラウス親子の マルタ・カドリーユ はともに6曲構成である。「ブル」のみが6/8拍子で、残りはすべて2/4拍子という点で両者の様式は共通する¹⁰⁾。また、両者のすべての楽曲は8小節のフレーズがひとつの単位を形成しており、3ないし4のフレーズを組み合わせて楽曲が作られている。全曲にダ・カーポもしくはダル・セーニョがあり、場の雰囲気に合わせて自在に反復回数を調整できる仕組みになっている。各曲の構造モデルを図1に示す。大文字のアルファベット (Introを除く) はそれぞれ8小節のフレーズを表す。

両者の基本的な構造はほぼ一致する。ただし、「パンタロン」と「ブル」の反復箇所が1世と2世では異なる。1世の「パンタロン」

はABCの3つのフレーズを反復するように作られているため、反復を含めた全小節数が58小節になるのに対し、2世の「パンタロン」はA部分のみを反復する構成であるため総小節数は40小節しかない。これは、振付の長さに関連する¹¹⁾。「ブル」においても、2世はA部分のみを反復するのに対し、1世はABCの3フレーズを反復するように書いている。

序奏は両者の「ブル」と「フィナル」に付されており、1世は「パンタロン」にも序奏を付けている。序奏は2ないし4小節であり、1世では付録の「フィナル」のみが4小節で、後はすべて2小節となっている。2世においては、「ブル」が2小節、「フィナル」が4小節の序奏を持つ。結果として、マルタ・カドリーユ においては2世の楽曲はすべてがA素材のフレーズのみを反復するのに対し、1世の反復パターンにはいくつかの手法がみられるということがわかる。

次に、各モチーフの旋律素材をみてみよう。図2にカドリーユの各フレーズがオペラの何処の旋律の引用であるかを一覧した。出典不明である1世による付録の「フィナル」B部分と2世の「パンタロン」C部分を除き、すべての部分でオペラの旋律がほとんどその

図1：ヨハン・シュトラウス親子による マルタ・カドリーユ の構造モデル

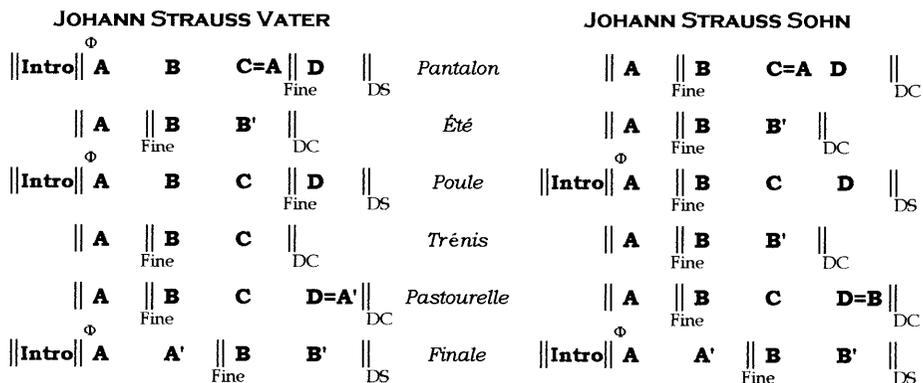


図2：マルタ・カドリーユ の引用出典一覧

Flotow's "Martha"		Martha- Quadrilles	Pantalon (A,C)	Pantalon (B)	Pantalon (D)	Été (A)	Été (B)	Poule (A)	Poule (B)	Poule (C)	Poule (D)	Trévis (A)	Trévis (B)	Pastourelle (A)	Pastourelle (B)	Pastourelle (C)	Finale (A)	Finale (B)
Akt 1	Darf mit nächstg- düsteren Träumen										S 19 [G]F							
No.2	Von den edlen Kavalieren											S 54 [Es]F		V* 66 [Es]F				
No.3	Gnaden Tristan Mickford!					V* 268 [D]B						F 412 [G]-	V/F 412/421 [G]-[D]-				V*/F 252 [D]-/B	
No.4	Mädchen, brav und treu	S/F 9 [G]-;D/-	S/F 81/41 [e]-[G]-	F 73 [e]-														
No.6	Der Markt beginnt!	V 125 [G]-	V 247 [G]-												V* 416 [G]F	V* 432 [B]a		
Akt 2	Nur näher, blöde Mädchen					V 337 [G]-	V 300 [D]-	V 92 [A]-	V 72 [E]-	V 92 [A]-	V 59 [a]fis					S 300 [D]-		
No.8	Letzte Rose						V*/F 109 [F]-/Es											
No.9	Warte nur! Das sollst du büßen!					F 1 [Es]B												
Akt 3	Horch, die Jagd- fanfaren tönen					S 101 [F]-	S 82 [F]-	S/F 33/1 [B]-[B]-	S/F 49/9 [F]-[F]-	S/F 57/1 [B]-[F]-	F 49 [F]-			V 101 [F]-	V 82 [F]-	V 90 [F]-		
No.13	Ach! so fromm, ach! so traut												S 19 [F]-					
No.14	Die Herrin rastet dort						V 1 [B]D											V/F 274 [As]F/B
Akt 4	Faßt Euch, Lady!													F 133 [B]-	F 109 [B]-	F 125 [B]C/-	V/S 109 [F]-	S 125 [F]-
No.18	Hier die Bunden, dort die Schenke											V 5 [Es]D		S 49 [As]A		S 21 [F]-		
	No Registry					S e												V* G

上段のV=Strauss1世, S=Strauss2世, F=Fahrbachの略。V*=初版譜の付録として掲載されたもの。

(作成: 若宮 2005年9月)

中段の数字は引用開始の小節数(各ナンバーの冒頭からカウント)。

下段は調性。[]=フロートのオペラ内での調性。オペラと同一の調性の場合は - と表記。調性はドイツ式の表記による。

フロートによる(マルタ)のナンバーのうち、(マルタ・カドリーユ)に引用されていないナンバーは省略した。

まま使用されていることが確認された¹²⁾。しかし、1曲がオペラの旋律をそのままの時系列で使用していることは稀であり、フレーズごとに引用箇所が変わり、素材も順不同に並置されていることがわかる。とくに1世は、アリアの後楽節を曲の冒頭に配し、その後に前楽節を引用する手法を、「エテ」「プル」「パストゥレル」でみせている。図2においては、

引用の開始の小節数を示した。同一のナンバーから引用を行っている場合でも、引用箇所が隔たっていたり、順序が前後していることが散見される。

しかし、引用された素材に手が加えられていることはほとんどない。オペラの旋律が8小節のフレーズにそのまま当てはめられているのが通常であり、舞曲の楽曲構成のために

譜例1：フロートの マルタ 第2幕第12番(a)と1世の「パストゥレル」A部分(b)

a: フロートの〈マルタ〉第2幕第12番第101～108小節: "Amor, das verschmitzte Kind"



b: ヨハン・シュトラウス1世の〈マルタ・カドリーユ〉第5曲「パストゥレル」A部分



変形されていることは稀である。マルタ・カドリーユ の中では、1世の「パストゥレル」A部分後半に音形の変形がみられる（譜例1参照）。この旋律はD部分で再び提示されるが、D部分では冒頭リズムが本来の付点に戻され、旋律形はオペラとまったく同じになっている。同じ引用が2世の「エテ」B部分にあるが、ここではオペラ通りの引用がなされている。2世の場合、微細な変更はあるものの、大胆な素材の変形を施した箇所はない。

また、全曲が2拍子系によるカドリーユに3拍子の原曲を引用した例が、1世の付録の「エテ」B部分にある。ここは3拍子の民謡「最後のバラ」を引用した部分である。本来は3拍子である旋律を2拍子に収めている。しかし、拍子の異なる原曲をダンス音楽にはめ込む手法は当時の常套手段であり、特筆すべき事柄とはいえない¹³⁾。一方、2世のマルタ・カドリーユ には引用に際しての拍子の変換はみられない。フロートのマルタ は抒情的な旋律が特徴であったのに対して、2拍子系のカドリーユでは躍動的な素材が多く引用されており、抒情的旋律を用いた箇所は少ない。上述の「最後のバラ」と2世が「トレニス」B部分に引用した第2幕第13番のアリア「ああ、あんなに汚れなく！ あんなに親しげに」(2/4拍子)だけが、際立った存

在である。

さらに言えば、引用はオペラの歌の旋律から行われているとは限らない。オーケストラの伴奏部の音形を引用している箇所が見受けられる¹⁴⁾。このことは、シュトラウス父子がオペラに基づく楽曲を書き上げる際に、楽譜を抛り所にして作業を行った証拠である。

5 ファールバッハの マルタ・カドリーユ

フロートのマルタ に基づくカドリーユを作曲したのは、ヨハン・シュトラウス父子だけではなかった。ファールバッハ Philipp Fährbach (Senior) (1815-85) も同じ題名のカドリーユを作曲している。彼はヨハン・シュトラウス1世の楽団でフルート奏者を務め、多忙なシュトラウスに代わり、オーケストレーションを手がけたことでも知られている。自身の楽団を1835年に設立し、ウィーンでシュトラウス楽団に次ぐ人気を誇った。

ファールバッハのマルタ・カドリーユの初演日は判明していない。しかし、1847年12月30日付の *Wiener Zeitung* 紙第360号にカッピ出版によるピアノ版の広告が掲載された(WEINMANN 1967: 133)。ハスリンガー出版が、シュトラウス1世による同名作品の広告を *Wiener Zeitung* 紙に出したのも同じ12月30日であった。この事実を鑑みて、ファール

ルバツハの楽曲がシュトラウス2世の作品よりも以前に作曲されたことは確実であり、1世の作品とほぼ時を同じくして初演されたと推測される。

しかし、カッピによるピアノ譜が実際に出版された形跡はない。ウィーン市立-州立図書館に所蔵される手書きの総譜(MH13415/c)によれば、彼の マルタ・カドリーユ の構成は、シュトラウス父子の中間に位置している。父子に共通した「エテ」「トレニス」「パストゥレル」「フィナル」の構成については、ファールバツハもまったく同じ構成をとる。「パンタロン」はA部分のみを反復する2世の形式、「プル」ではABCの3フレーズを反復する1世の形式で楽曲が構成されている。序奏が付されているのは、「プル」と「フィナル」であり、ともに2小節である。

ファールバツハの引用箇所はすべて出典が判明している(図2参照)。歌の旋律にのみならず、オーケストラ伴奏部から旋律を引用していることも、父子に共通する。しかしながら、ファールバツハの引用には精彩を欠くメロディーがあることも否めない。例えば、「プレ」B部分は第3幕第12番の狩の合唱「おや、狩のファンファーレが鳴っている Horch, die Jagdfanfaren tönen」の伴奏部から引用されているが、フレーズをつなぐ以外の意味合いが見出せない。また、「エテ」B部分では「最後のバラ」の民謡が引用されているが、手稿譜にはフルートとピッコロが奏でる旋律の冒頭が3拍子のまま書き込まれ、3拍目を消した様子が見てとれる(譜例2:上から7、8段目の9小節目を参照)。

譜例2:ファールバツハの マルタ・カドリーユ 第2曲「エテ」冒頭部分⁵⁾

6曲の調性関係についても、シュトラウス父子との違いが認められる。シュトラウス父子のカドリーユでは、隣接する楽曲が同じ調であることはない(図2参照)。他方、ファールバッハの場合には、第2曲「エテ」と第3曲「プル」が変口長調で並び、第5曲「パストゥレル」と第6曲「フィナル」も再び変口長調で並置されている。調性の豊かさという点でも、調に偏りがみられる。それが人気や収入に直結しているかは、作品の優位性といった要素だけでなく、別の要素が複雑に絡んでくるかもしれない。だがここで結論づけられことは、シュトラウス父子とファールバッハの比較をして、はじめて父子の作品の優位性が確かめられたということだ。ただし、連続する調の関係をみた場合、移行の円滑さという点で父に多少の分があるように見える。

マイラーは *Johann Strauß: Kommentiertes Werkverzeichnis* の中で「故意が偶然かはさておき、息子は マルタ・カドリーユのためにフロートのオペラから父とは異なるモチーフを選択した」(MAILER 1999: 212)と述べ、2世の第2曲「エテ」と1世の第5曲「パストゥレル」だけが両者に重複するモチーフと特記した。しかし実際には、重複モチーフはさらに2箇所ある。第2幕第7番の「ああ！なんて楽しそう Ah! zu lustig」が1世の「エテ」B部分と2世の「パストゥレル」B部分に、第4幕第17番の二重唱「おお、俺はとうから一人知っているんだ O! ich wüßte wohl schon eine」が1世と2世の「フィナル」A部分に使われている。さらにファールバッハ作品との関連をも含めて考察した場合、重複モチーフは1世で8箇所(付録3曲も含む)、2世で9箇所となる(図2参照)。2世だけが卓越した音楽的洞察力を有してい

た訳ではないことがわかるであろう。確かに2世が冒頭に配した第1幕第4番の合唱「まじめで働き者の娘さんたち Mädchen, brav und treu, herbei!」は印象的である。フロートの マルタ が日本に伝わって、浅草オペラ時代にはこのメロディーに「爺さん酒飲んで酔っ払ってころんだ」という歌詞があてられ、誰にでも知られたという(堀内1961:278)。それほどまでにオペラの中でも群を抜いて覚えやすい旋律といえる。しかし、ファールバッハも同じ旋律を冒頭に配置していることをみれば、そのことだけで音楽的才能を云々することができない。

マルタ・カドリーユ をみる限り、1847年の時点では宮廷舞踏会監督の地位にあって円熟期を迎えたヨハン・シュトラウス1世の技量が、主題労作や楽曲構成などの点で多少ながら息子の2世に勝っていたといえるだろう。当時は「ヨハン・シュトラウス父の マルタ・カドリーユ だけが人気を得た」(MAILER 1999: 212)。しかし、これは技量の差というよりも、この種の引用作品にとっては適時性がきわめて重要であったことを示唆する。当時、ウィーンを離れていた2世が音楽的な「旬」を逃したことに、彼の マルタ・カドリーユ が人気を獲得できなかった要因がある。演奏の場でも出版においても、オペラの初演と連動することが大きな文化的連鎖の恩恵に浴する必須条件であった。時機を失したものは、連鎖の歯車から抜け落ちていく運命にあった。社会のテンポは想像以上に速かったといえる。

6 結び：19世紀の音楽流通

フロートの マルタ がバレエに範を仰いだことはすでに述べた。同作品のウィーン初

演から1月後の1847年12月20日、ロンドンのドルリー・レーン劇場でアイルランドの作曲家バルフ Michael William Balfe (1808-70) のオペラ 誇り高き女中 *The Maid of Honour* (台本: Edward Fitzball) が初演された。このオペラはマルタと同じ物語を扱っている。マレチェク Max Maretzek (1821-97) の *Sharps and Flats* (1890) によれば、1847年にバルフ自身が彼に「昨夏、ウィーンでマルタを聞いた」(KREHBIEL 1902: VII) と語ったという。彼の記述に誤りがなければ、バルフは劇場ではなく、個人的にフロートの音楽を聴いたことになる。こうした音楽家の交流が、19世紀における音楽の発達に果たした役割は大きい。ロンドンの聴衆は、フロート作品を知ることなしに、バルフの作品をまず耳にし、その後フロートの作品を聴いた。当然、彼らは2作品を関連づけて聴いたに違いない。フロートのマルタがロンドン初演されたのは1849年6月4日であり、その際はドイツ語で上演された (LOEWENBERG 1978: 865)⁶⁾。

一方ウィーンでは、1848年1月25日にカール劇場でヘーベンシュトライト Michael Hebenstreit (1812-50) のパロディ マルタ、ミッシュモンドの女中雇用市場 *Martha, Die Mischmonder-Markt-Mägde-Miethung* (台本: Johann Nepomuk Nestroy) が初演されている (BAUER 1955: 66)。

19世紀には、ひとつの作品から連鎖的に作品が作られ、連鎖によって聴衆の興味が引き立てられたことがわかる。そうした相乗効果が劇場ビジネスを活性化させていたのである。そのような中でフロート作品自体もロングランを続けていたことがわかる。1882年4月、フロートが最後のウィーン訪問を果たすのだが、来訪の目的は彼の70歳を祝うマルタ

の第500回興行のためであった。

それより前の1879年(明治12)、フロートのマルタが早くも日本に伝えられた。イギリスのヴァーノン歌劇団 Mr. H. Vernon's Royal English Opera Company が、横浜のゲーテ座での第5回公演として6月21日土曜日にマルタを上演した⁷⁾。劇中歌「最後のバラ」について言えば、さらに3年前の1876年(明治9)にアメリカ人宣教師ネイサン・ブラウン Nathan J. Brown (1816-96) によって賛美歌として日本に紹介され⁸⁾、それとは別のルートを辿って1884年(明治17)に唱歌として『小学唱歌集第三編』に採用された⁹⁾。やがてこの唱歌は「庭の千草」として知られるようになる。浅草オペラ時代にオペラ第4番の合唱が「爺さん酒飲んで酔っ払ってころんだ」と歌われたことはすでに記した。さまざまなルートで音楽が伝来し、形を変えながら、新たな文化を築く様子が日本においても観察される。

最後に考えねばならないのは、シュトラウス父子のマルタ・カドリーユのように、オペラのモチーフを再構成した楽曲をオリジナル作品とみなしてよいかという問題である。1世のポプリ作品を扱った論文でフィンクは「ヨハン・シュトラウス父が、とりわけ巧妙かつ思慮深い引用の選択と配置によって、元来のコンテキストから抽出された楽節を、ある新しい、しかも音楽的に意味のある総合体へと構成し、さらには自立した新作を作り上げることに成功した」と断じている (FINK 2004: 15-16)。ここで言う「ポプリ」とは、既存の器楽曲からの引用旋律を並置した作品のことであるが、「カドリーユ」についても同様の結論を導きだせるかは、オペラ・カドリーユ全体に研究の幅を広げる必要がある。

しかしながら、ここで重要なのは、この種の引用楽曲によって劇場、演奏会場、舞踏会場が垣根なしに同じテーマを共有し、大衆を巻き込んでいった当時の社会現象である。ヴァーグナーの回想録には以下のような記述がある。「ヨーゼフシュタット劇場でも ザンパ Zampa が上演され、すべての聴衆を恍惚とさせていたが、人々は劇場を出ると側にあった酒場・駝鳥亭に入った。そこでは、シュトラウスによる熱狂的な ザンパ に基づくポプリの演奏が私を熱くし、聴衆全体を炎のような興奮状態にしていた」(WAGNER 1977: 71⁹⁾)。このように、場所や媒体を超越して人々は興味を持続し、さらに高めていくことが可能であった。そして、その音楽的先鋒がシュトラウス一家であった。父と子がいかに敵対しても、引用作品を積極的に作る姿勢には合い通じるものがあった。上述したように、音楽的手法も共通する部分を持っていた。

ヨハン・シュトラウス2世は生涯を通じて、弟達と共同で「シュトラウス」という家族ブランドを発展させたが、エドゥアルトによる大量の楽譜焼却事件によって一族の繁栄に一応の幕が引かれる。リンケは、楽譜焼却の一因に著作権問題があったと推測する(LINKE 1987: 18)。19世紀は連鎖の時代であった。連鎖によって文化が花開いた。しかし20世紀になると著作権などによって個が尊重されるようになり、連鎖のシステムは崩壊する。個を越えた引用の連鎖こそが、19世紀の独自の文化現象を生み出したといえるだろう。

[注]

- 1) ヨハン・シュトラウス2世の マルタ・カドリーユ は、1848年1月9日から15日までの週に初演される作品として広告が出された(SEV 1990: 70)。しかし、2世は1847年10月9日から1848年3月までバルカン旅行の途上にあった。それゆえ、旅先から楽譜を送り、ウィーンでは別の楽団が演奏したと推測されるが、正確な初演日ならびに演奏楽団は判明していない。
- 2) 他の2作は、パルフのオペラ *The Bohemian Girl* に基づく *Zigeunerin-Quadrille* (1世: op.191、1846年8月7日初演; 2世: op.24、1846年7月下旬初演)と、オベール Daniel-François-Esprit Auberのオペラ *La Part du diable* に基づく *Quadrille nach Motiven aus Auber's Oper 'Des Teufels Antheil'* (1世: op.211、1847年9月25日初演; 2世: 作品番号なし、1847年10月2日初演)である。パルフのオペラに基づくシュトラウス父子の *Zigeunerin-Quadrille* に関しては、鍵山(若宮)2006を参照。
- 3) 第2幕を Friedrich Burgmüller (1803-74)、第3幕を Edouard (-Marie-Ernest) Deldevez (1817-97) が担当。
- 4) このバレエは1617年に初演された。題名は古いフランス語であるが、「雇われたメイド」の意になる。
- 5) このオペラは、1847年1月9日に Georg Nikolaus Bärmannの独訳で *Der Förster* としてケルントナートーア劇場でウィーン初演された (Bauer 1955: 34)。
- 6) 第2幕第2場(第8番)で歌われた後、第3幕第4場(第12番)ではリオネルによって「Darum pflück ich, o Rose」と歌われ、第4幕の間奏曲(第15番)、第4場二重唱(第16番)、フィナーレ(第18番)でも再提示される。また、17世紀のイングランドを舞台とする作品にアイルランド民謡はふさわしくないとする見解もある (KAISER 2001: 1367)。
- 7) “La Trénis” は、フランスのダンスマスターの Trénitzによる考案。彼の名に因んで命名された。
- 8) LAMB 2001によれば、「トレニス」はウィーン以

- 外では「パストレル」の代わりと説明されている (LAMB 2001: 653)。一方、DAHM 1997は、第5曲に「トレニス」を挿入した構成が国際標準になったと記述している (DAHM 1997: 1930)。
- 9) 焼却された楽譜の総数は推定70~100万枚にのぼる (LINKE 1987: 13)。
- 10) バルトロメイの定義とは拍子の点でも違いがある (DAHM 1997: 1931を参照)。
- 11) 振付の長さを決定するのは音楽家ではなく、ダンスマスターの仕事であった。
- 12) 2世についてはSEVに各モチーフの出典が示されているが、「パストレル」A部分とC部分は出典不明とされている (SEV 1990: 71)。今回の研究で、これらの出典も明らかになった。2つの部分は歌ではなく、オーケストラ伴奏から旋律が引用されている。
- 13) 例えば、1世はオペールのオペラ *La muete de Portici* に基づくコティヨン *Schwarz, sche Ball-Tänze* op.32において、オペラ第4幕第16番の行進曲「Honneur et gloire」(2/4拍子)を3拍子(第1曲)にあてはめている。この種の例は枚挙に暇がない。
- 14) 1世の「ブル」D部分と「トレニス」B部分、2世の「パストレル」AおよびC部分。その他、歌や合唱の旋律ではなく、類似する伴奏形を引用している箇所もある。
- 15) ウィーン市立-州立図書館所蔵MH13 415/c。
- 16) 初演場所はドルリー・レーン劇場。T.H.Reynoldson 訳による英語上演は1858年10月11日ドルリー・レーン劇場 (LOEWENBERG 1978: 865)。
- 17) ヴァーノン歌劇場は1879 (明治12)年6月7日から7月19日までにゲーテ座で外国人向けの公演9回を行った。公演は午後9時開演で入場料2ドルであった (増井、1984: 25-29)。1889 (明治22)年にはイギリスのエイミー・シャーウィン歌劇団 Amy Sherwin Opera Company が来日し、横浜パブリックホールで6月4日にマルタの第1幕と第3幕を上演している (増井、1984: 62-63)。
- 18) ネイサンはバプティスト派の宣教師。賛美歌集『UTA TO FUÇI (歌と節)』に第75番「ST. DENIS」

として収載 (大塚 2003: 64-65)。

- 19) ムーアの旋律に音楽取調掛の里見義が作詞して「菊」という題で収載 (大塚 2003: 59)。後に、歌詞の冒頭句である「庭の千草」が題名となる。
- 20) ヴァーグナーは1832年夏にウィーンを訪れ、その時の模様を後年に自叙伝『Mein Leben』のために口述した。自叙伝の初版は15部の私家版で、後に妻コジマによって回収された。ザンパは Louis Hérold (1791-1833) のオペラである。ザンパは、*Zampa oder die Marmorbraut* の題名で1832年5月3日にケルントナートーア劇場でウィーン初演された後、同年8月25日からヨーゼフシュタット劇場でも上演されていた。ヨハン・シュトラウス1世は、このオペラに基づく *Zampa-Walzer* を1832年8月2日にプラーターのティヴォリ遊園地で開催された舞踏祭で初演している (SCHÖNHERR 1954: 85)。

[参考文献]

- BAUER, Anton
1955 *Opern und Operetten in Wien*. Graz; Köln: Herman Böhlau nachf.
- DAHM, Sibylle
1997 "Quadrille". in FINSCHER 1994- : Sachteil 7:1929-30.
- FAHRBACH, Philipp (Senior)
n.d. *Martha* Quadrille. (MS score). Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung: MH13415/c.
- FINK, Monika
2004 "Die Potpourri-Kompositionen von Johann Strauss Vater". *Wiener Bonbons*. 2004/2:12-16.
- FINSCHER, Ludwig
1994- *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 21 Bände. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Metzler; Stuttgart; Weimar: Bärenreiter.
- FLOTOW, Friedrich
1902 *Martha or The Fair at Richmond*. New York: G.Schirmer.
1932 *Martha*. KOGEL, F. Gustav (ed.) Leipzig: Peters.

- HILMAR, Ernst (ed.)
 1991 *Strauss, Johann (Sohn): Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke*. Bd.2. Tutzing: Hans Schneider.
- 1987 *Strauss, Johann (Vater): Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke*. Bd.5. Tutzing: Hans Schneider.
- 堀内 敬三
 1961 「マルタ」 in 『名曲解説全集』13 : 275-82、東京：音楽之友社。
- HÖSLINGER, Clemens
 1980 *Musik-Index zur "Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode", 1816-1848*. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler.
- 鍵山（若宮）由美
 2006 「M.W.パルファのボヘミアの少女 とシュトラウス父子のカドリーユ ジプシー娘 :19世紀中頃の音楽の流通と伝播に関する一考察」『お茶の水音楽論集』第8号（in preparation）。
- KAISER, Fritz; DIDION, Robert
 2001 "Flotow". in FINSCHER 1994- : Personenteil 6: 1360-67.
- KREHBIEL, Hans Edward
 1902 "Martha". in FLOTOW 1902: V-IX.
- KRUSE, Georg Richard
 1932 "Vorwort". in FLOTOW 1932: 3-4.
- LAMB, Andrew
 2001 "Quadrille". in SAIDIE 2001: vol. 20: 653-654.
- LINKE, Nobert
 1987 *Musik erobert die Welt*. Wien: Herold Verlag.
- LOEWENBERG, Alfred
 1978 *Annals of Opera 1597-1940*. 3rd. ed. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield. 1st.ed. 1943.
- MAILER, Franz
 1983 *Johann Strauß (Sohn). Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*. Bd.1. Tutzing: Hans Schneider.
- 1999 *Johann Strauß. Kommentiertes Werkverzeichnis*. Wien: Pichler.
- 増田 敬二
 1984 『日本のオペラ：明治から大正へ』東京：民音音楽資料館。
- MILLER, Frank
 1999 *Johann Strauss Vater. Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier*. Eisenburg: Castell-Verlag
- 大塚 野百合
 2002 『賛美歌・唱歌ものがたり2 : 「大きな古時計」と賛美歌』東京：創元社。
- SAIDIE, Stanley (ed.)
 2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. 29 vols. London: Macmillan.
- SCHÖNHERR, Max; REINÖHL, Karl
 1954 *Johann Strauss Vater*. London; Wien; Zürich: Universal Edition.
- STIEGER, Franz
 1975 *Opernlexikon*. Teil 1: Titeltatalog: Bd.2. Tutzing: Hans Schneider.
- STOCKHAMMER, Robert
 1962 "Friedrich von Flotows Beziehungen zu Wien". *Österreichische Musikzeitschrift*. 17. Jahrgang, Heft 4: 175-179.
- TYLDESLEY, William
 2003 *Michael William Balfe. His Life and His English Operas*. Aldershot, Burlington: Ashgate.
- WAGNER, Richard
 1870-80 *Mein Leben*. 4 Bände. (private ed.).
 1977 *Mein Leben. 1813-1888*. Vollständige, kommentierte Ausgabe. GREGOR- DELLIN, Martin (ed.). München: List Verlag.
- WEINMANN, Alexander
 1956 *Verzeichnis sämtlicher Werke von Johann Strauß Vater und Sohn*. Wien: Musikverlag Ludwig Krenn.
 1966 *Pietro Mechetti qm Carlo: Verlags-Katalog*. Wien: Universal Edition.
 1967 *Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf*. Wien: Universal Edition.

フロートの マルタ とシュトラウス父子

WIENER INSTITUT FÜR STRAUSS-FORSCHUNG(ed.)

1990 *Strauß-Elementar-Verzeichnis*. [=SEVと

略] Bd.1. Tutzing: Hans Schneider.