

[シンポジウム I]

## 「チェコ国民オペラ」の創造とその理念

——B. スメタナの喜歌劇《売られた花嫁》にみる「チェコ性」のイメージの構築——

内藤 久子

### はじめに

本稿は、19世紀後半における「国民オペラ（ナショナル・オペラ）」の理念を紐解きながら、ハプスブルク帝国チェコ諸領邦の時代のボヘミア地方（チェコ西部の地）を舞台に、チェコ国民楽派の始祖ベドジフ・スメタナ（Bedřich Smetana, 1824–84）が示した「民族主義オペラ」のありようを「チェコ性（českost / Czechness）」<sup>1</sup>という観点から洞察し、いわば「仮説」としての「チェコ国民オペラ」の本質について明らかにするものである。

19世紀のヨーロッパを特色づける複雑で込み入った「国民オペラ」の理念は、各々の民族意識に基づいてまさに多彩な様相を呈しており、例えば、ポーランドの作曲家 S. モニューシュコ（Stanisław Moniuszko, 1819–72）やハンガリーの F. エルケル（Ferenc Erkel, 1810–93）の他、同様に B. スメタナやドイツの C.M. ヴェーバー（Carl Maria von Weber, 1786–1826）、さらにロシアの M.I. グリーンカ（Mikhail Ivanovich Glinka, 1804–57）等にも適合するような、ある一つの定義の中でその意味を捉えようとする、そこには明らかに大きな困難が生じて来る。それゆえ、この理念は、「各々の地域で、また種々の仮説を想起する場合においてより理解され得る」と考えられるのであり、しかも「そうした仮説のもとで、国民オペラとして一つの確かな作品が賛美された」といえよう（Dahlhaus 1980, 180）。

19世紀後半のボヘミア地方において「チェコ国民オペラ」として絶大な人気を誇ったスメタナの《売られた花嫁 Prodaná nevěsta》（初稿 1863–66, 第1改訂稿 1868–69, 第2改訂稿 1869, 決定稿 1870 / 初演 1866年5月30日 [仮劇場]）は、当時、「民謡の引用と模倣」にもとづく「国民音楽」の創造が主流を占める中で、そのような「フォークロア主義（民俗主義）」<sup>2</sup>の書法を、わずか3種類のボヘミア民俗舞踊の痕跡に留めながら、「同地方の田園生活を現実主義的に描写した国民劇」として、チェコ民衆から喝采を博することとなった。そこには、ドイツの哲学者・神学者で言語学者としても高名なヨハン・ゴットフリート・ヘルダー（Johann Gottfried Herder, 1744–1803）による言語中心主義的な思想に感化されて以来、「地方性」への回帰を直截に表すとされた「民謡の引用と模倣による実体的語法」から転じて、現実の農村生活を描写するという、より具象的な象徴コードを盛り込んだ「チェコ性」のイメージの構築に基づ

く「国民的（ナショナル）なもの」への変換が見られたといえる。

ここにおいて、次のような疑念が必然的に生じて来るだろう。それでは何故、ボヘミアの農村生活を舞台とした実に素朴な劇作品が民衆の共感と呼び、それが「国民音楽」の創出に結び付いたのであろうか。換言すれば、19世紀、文化ナショナリズム運動の初期に見られた、いわゆる「国民的なもの」の表象の前提にあったとされる「フォークロア主義」の語法に反して、むしろ民謡の要素を最小限に留める同オペラが、チェコ人聴衆の心を一瞬にして捉えた所以は一体どこにあると考えるべきかという、まさしくそれは、「チェコ性」の本質をめぐる問題に通じるものといえよう。

このような視座から、「国民オペラ」の概念が示唆する「歴史的機能性」や「歴史的合意と解釈」(Dahlhaus 1979, 1980) に特別な注意を払いながら、ボヘミア地方のフォークロア文化や農村の生活描写、(民族) 衣装、加えて祝祭性や国民感情などを含めて表現される「地方色」<sup>3</sup>のありようととも、ロマン主義的思潮を背景とした「チェコ性」の具象的なイメージの創出を通して、ドラマトゥルギー（劇作法）的に統合される「国民オペラ」の本質とは何かを紐解きながら、即ち、「チェコ国民オペラ」というカテゴリーがどのように確定されていったのか、そして19世紀後半における「チェコ国民オペラ」の成立条件とは何かという、音楽芸術における国民様式の決定の問題について追究していくこととしよう。

## 1. 「国民オペラ」の前提としての歴史的合意

### 1.1. J. G. ヘルダーの概念に基づく「地方性」への回帰と言語的な「民族主義」の芽

ヘルダーによる18世紀後半のロマン主義的な民謡概念や民族主義の思想は、当時の啓蒙思想とともに、長い歳月を通して圧政下に置かれていたチェコ人の民族意識を覚醒させるものとなった。その思想は、「母語、民族固有の伝統や文化、それにフォークロアといったものすべてが各民族のアイデンティティを形成する上で最も重要な要素となり、スラヴ民族にはその最高の運命が約束されている」と唱えるもので、ヘルダーはここに「すべての民族集団の言語や文化を尊重する必要がある」(Sugar 1990, 17) と説いたのである<sup>4</sup>。こうして19世紀「ナショナリズム」の音楽は、フォークロアの要素に基づく音楽の創造を意味する「フォークロア主義」の音楽としてまず強調されるようになった。換言すれば、少なくともここに「民謡の引用や模倣を軸とする音楽表象」という歴史的な合意が生じたといえるのであり、「ナショナリズム」の音楽表現は、一つには、それを「美学的質」の問題として捉えることで、ヘルダーのいう「民族精神（フォルクスガイスト Volksgeist）」の表徴とみなす「民謡」と強く関連づけて、芸術音楽も又、そうした「源泉」から創造すべきだとする方向性が示されたのであった。

この点からも、ドイツの著名な音楽学者C. ダールハウスが述べるように、「ある一

つの様式的特徴における『国民的ないし民族的』な意味とは、実際には歴史主義に基づいた『解釈と合意』による事象、つまり事象それ自体に属する『受容の仕方』によって確定されるもの」と捉えることができよう (Dahlhaus 1979, 428)。かくして国民様式は「フォークロア主義」と結び付くことにより、一つの形成体として表象されるようになった。逆に言えば、国民様式の未発達な前形式として、民族的ないし民衆的な伝統を表明するというのは、次のような事実に直面して示されたものであった、とダールハウスは指摘する。即ち、

民謡とは、少なからず部分的にはローカルな地方のものから、ヨーロッパ全土を「彷徨う」諸要素、形成、構造によって存続し、ゆえに必ずしも一民族に含まれ一民族を専ら指し示すとは限らない。つまり「民謡は民族精神を表出する」という19世紀の精神に見るように、それは、自然な状況の中で基礎づけられるのではないとする仮説である。民謡はまさにローカルなものとして形成されるのであり、こうして市民や都市の環境の中で彩られる農民音楽としてのフォークロアは（そこにまた音楽の国民様式が生じるのだが）、基本的には東方への回顧としての「エグゾティスム（異国趣味）」そのものであったといえる (Dahlhaus 1980, 254)。

つまり、引用や模倣としての「フォークロア主義」の音楽は、原則として同時代の「エグゾティスム」や歴史主義と同質のものであったと言い換えることもできる。そのことに逸速く気づいたスメタナは、故に「民謡」の引用や模倣に拠る国民音楽の創作法を否定した。但し、一般的には19世紀において「自国のフォークロア音楽を引用する」という書法は、当該民族にとって、唯一「国民性」を強調する為の「美学上の合法的手段」となったことも又事実であった。何れにしても「フォークロア主義」とは、例えそれが「仮説」であったにせよ、「真の国民音楽の樹立」を目指そうとする真摯な動きに連動するかたちで生起した現象であることに相違ないであろう。

## 1.2. 「国民オペラ」の理念と仮説としての「国民様式」

19世紀という歴史的状況の下で「国民オペラ」の理念について考察する場合、それは一人の作曲家による個々の様式を通して、(いわば「仮説」としての)「国民様式」が第一級のものとして賛美されるようになったと仮定できるだろう (Dahlhaus 1980, 180)<sup>5</sup>。例えばロシアでは、まずロシア国民音楽に先鞭を付けたとされる M.I. グリーンカによって「ロシア的なもの」が表現されたといえる。つまり、作曲家個人の創造的業績が、そのまま民族的様式を担うとともに、聴衆による「受容」の様態、つまりチェコ民衆の側から直截に民族的オペラとして「賛美されること」こそ、「国民オペラ」を決定づける主な要因となることが容易に理解されよう。

それを裏付けるのが、「救済劇」として名高いグリーンカのオペラ《皇帝に捧げた命》(1836)と、「村のコメディ」<sup>1</sup>として知られるスメタナのオペラ《売られた花嫁》の比較である。即ち、前者は「民謡」及び「民謡の音色」を直接、摂取したオペラである一方、後者は「民謡の引用」から乖離するという、まさに両作品は相反する概念に特色づけられるものの、それぞれの作品を通して、グリーンカは最初の「ロシア的な音」の第一人者となり、他方、スメタナもまた「チェコ的な音」の第一人者となり得たのである。即ち、19世紀に支配的であった上演法、つまり一つの潜在的な音楽上の「実体」(この「実体」は「民族精神」<sup>フォルクスガイスト</sup>の深層に沈潜する)というのは、いわば一人の重要な作曲家によって推し進められたものであり、彼らはこうして、共に国民的作曲家となったのである (Dahlhaus 1980, 180)。それに関連して C. ダールハウスは、音楽の国民様式が生じる過程を次のような言葉で語っている。即ち、

19世紀のナショナリズムは、無論「ナショナル・ロマンティックなもの」としての装いを呈するが、音楽の国民様式とは、つまり一人の作曲家の個々の様式が、歴史的状況において第一級の国民様式として歓迎される、ということの意味する。そのような状況下では、音楽文化の代表者は一つの音楽的表現や政治的な民族感情の反映を要求する。(中略) 19世紀において音楽の国民様式を代表するオペラは、なるほど自明なものでもないし、驚くに値するものでもないだろう。なぜなら人間はある時代の中で方向づけられるのであり、その形成のありようはまず文学的といえる。それは、古典的な詩や劇、とりわけ悲劇において最高のジャンルとして証明されるからである (Dahlhaus 1980, 180)。

### 1.3. 「国民オペラ」の要請

19世紀、「国民オペラ」の理念とは、既述のように、まず同時代に生じた民衆運動の中で、基本的には18世紀末、先のJ.G. ヘルダーによって熱心に公式化された「民族精神」という、それ自体が「仮説」と強く結び付いた概念であり、具体的には「民謡の集中的な引用語法」を経て、民謡それ自体が民族主義的な理念を背負うものになったと考えられる。ここにおいて土着のローカルな「フォークロア音楽」は、少なくとも従来の「地方的現象」から脱して、新たに「一民族の精神的所産」として昇華され、こうして「フォークロア主義」全盛の時代が到来することとなったのである<sup>6</sup>。ここに「フォークロア文化(民俗文化)＝民族主義」という図式が成立するとともに、いわゆる初期の文化ナショナリズムの型が示されたといえよう<sup>7</sup>。

しかしながら、村のコメディである《売られた花嫁》は、逆にそうしたフォークロア音楽の要素が実に希少な作品として知られる。それにもかかわらず、当時、その上演回数は高頻度を記録し、スメタナ作品中、最も成功を収めた名高い作品の一

つに数えられるようになった。その証左として、スメタナ自ら同オペラを49回も指揮した他、生前のプラハで、つまり1866年の初演から1884年にかけて、計117回もの上演が行われたと伝えられる (Large 1985, 186–187)。更にJ. ティレルの詳細な調査からも、同オペラの上演状況は、1862–83年間に114回もの上演を行って第2位を獲得し、続く1883–1900年間には241回に及ぶ上演で第1位に輝き、1900–20年間でも同じく第1位、全399回という上演回数を誇っていたことが明らかとなっている (Tyrrell 1988, 41) (資料1参照)<sup>8</sup>。また、当時スメタナの作品を通じて「フォークロアの要素が希薄だ」として手厳しい批判を繰り返していた老チェコ党の大物政治家F.L. リーゲル (František Ladislav Rieger, 1813–1903) や音楽評論家のF. ピヴォダ (František Pivoda, 1824–98) ら、反スメタナ派を名乗る民謡引用派たちでさえ、同オペラを賞賛したことを考慮に入れるならば、一つの作品が「国民的なもの」として認められる条件とは何かといった点について、同オペラはまさに一つの「仮説」を呈示したといえよう。

19世紀になると人々は、既に宮廷オペラに代わり、母語による市民的な「国民オペラ」を強く希求するようになっていた。それに応えるようにスメタナは、「祝祭行進や合唱、さらに日常生活の出来事や葛藤を伴う『祝祭劇』としての国民オペラを起草した」のであり、こうして「仮説」を作り上げることで、「作品は美学的に第一級のものへと昇華された」 (Dahlhaus 1980, 187) と考えられる。そしてドイツの音楽学者Ch.-H. マーリングは、まさにこうした「国民オペラ」のカテゴリーを「虚構」<sup>9</sup>と呼び (Mahling 1976, 47–73)、同様にダールハウスもまた、それを歴史主義に基づいた一つの「仮説」と解釈したことにこそ (Dahlhaus 1979, 374–397)、当理念の本質が見て取れるのである。即ち、「国民オペラとは何か」を考える時、「音楽のナショナリズムが根拠を置くことのできる確かな事象が問題となるのではなく、それ自体が持ち出した仮説が問題となること」を、改めて理解する必要があるだろう (Dahlhaus 1979, 431)。

(a) Provisional Theatre (1862–83)	(b) National Theatre (1883–1900)	(c) National Theatre (1900–1920)
<i>No. of performances</i>	<i>No. of performances</i>	<i>No. of performances</i>
119 Gounod, <i>Faust</i>	241 Smetana, <i>The Bartered Bride</i>	399 Smetana, <i>The Bartered Bride</i>
114 Smetana, <i>The Bartered Bride</i>	105 Bizet, <i>Carmen</i>	169 Smetana, <i>Dalibor</i>
106 Verdi, <i>Il trovatore</i>	81 Smetana, <i>Dalibor</i>	142 Smetana, <i>The Kiss</i>
77 Meyerbeer, <i>Les Huguenots</i>	77 Wagner, <i>Lohengrin</i>	133 Dvořák, <i>Rusalka</i>
75 Auber, <i>La muette de Portici</i>	74 Gounod, <i>Faust</i>	126 Kovačovic, <i>The Dogheads</i>
58 Rossini, <i>Il barbiere di Siviglia</i>	70 Mascagni, <i>Cavalleria rusticana</i>	124 Tchaikovsky, <i>Eugene Onegin</i>
57 Rossini, <i>Guillaume Tell</i>	69 Smetana, <i>The Kiss</i>	109 Bizet, <i>Carmen</i>
56 Meyerbeer, <i>Robert le diable</i>	63 Tchaikovsky, <i>Eugene Onegin</i>	101 Smetana, <i>Libuše</i>
52 Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i>	61 Franchetti, <i>Asrael</i>	101 Smetana, <i>The Secret</i>
49 Weber, <i>Der Freischütz</i>	61 Verdi, <i>Aida</i>	83 Dvořák, <i>The Devil and Kate</i>
47 Halévy, <i>La juive</i>	59 Smetana, <i>Libuše</i>	81 Smetana, <i>The Two Widows</i>
46 Smetana, <i>The Kiss</i>	57 Dvořák, <i>Dimitrij</i>	79 Thomas, <i>Mignon</i>
45 Gounod, <i>Roméo et Juliette</i>	56 Mozart, <i>Die Zauberflöte</i>	73 Blodek, <i>In the Well</i>
45 Mozart, <i>Don Giovanni</i>	55 Verdi, <i>Otello</i>	73 Charpentier, <i>Louise</i>
44 Nicolai, <i>Die lustigen Weiber</i>	54 Blodek, <i>In the Well</i>	69 Offenbach, <i>Les contes d'Hoffmann</i>

資料1 仮劇場・国民劇場 (1862–1920) における《売られた花嫁》の上演情況 (Tyrrell 1988, 41)



では「チェコ国民オペラ」について、スメタナはどのような「仮説」を示そうとしたのであろうか。それをスメタナ・オペラの題材からまず明らかにしながら、チェコ人の民族意識を背景とする「チェコのなもの」の表現の多様性を確認しておこう。

## 2. 「英雄的なるものと素朴なるもの」の表象——スメタナ・オペラのカテゴリーから

スメタナのオペラ作品の特色は、その題材において、歴史的・英雄的なものや神話・伝説的な作品群に加えて、当時の文学的傾向を照射した素朴な田園生活の描写、さらには19世紀ロマン主義を反映した、いわゆるロマンティック・オペラ等に分類される。

まず「自由への闘争と抵抗」を描いた作品として、カレル・サビナ (Karel Sabina, 1813–77) のリブレット (台本) による歌劇《ボヘミアにおけるブランデンブルクの人々 *Branboři v Čechách*》(1862–63) を挙げることができる。同作品は元来、チェコ民族を主題とするオペラ・コンテストの為に創作されたもので、「抑圧者ドイツ人の暴力に対するチェコ人の抵抗を描いた壮大な国民劇」として、1866年1月の初演とともに大成功を収めたスメタナ・オペラの第一作目にあたる。加えてヨゼフ・ヴェンツィヒ (Josef Wenzig, 1807–75) による3幕の歌劇《ダリボル *Dalibor*》(1865–67) も同様に、「恐れを知らないチェコ人の英雄劇」といえる。そして両作品の間に、喜歌劇の傑作《売られた花嫁》が作曲されたのである。

さらに第二の神話・伝説に基づくオペラが、「ボヘミア建国の歴史」を謳った、同じくJ.ヴェンツィヒのリブレットに基づく祝典劇《リブシェ *Libuše*》(1869–72) であり、これは過ぎ去りし日の栄誉と未来の栄光を謳歌したチェコ建国の神話劇として、今も尚、チェコ人にとって特別な意味をもつ作品と評されている。

これに対して、最も多作とされるのが第三の「田園詩ないし田園生活」を描写した作品群である。このグループに属するのが、まず庶民的オペラの要求に真っ先に応えて書かれた《売られた花嫁》(その舞台はボヘミア地方の農村における典型的な田園生活、そこには歓喜に満ちた描写や村人達の爽やかな気分と闊達さが見事に活写されている) であり、他に、エマヌエル・ツュンゲル (Emanuel Zünger, 1840–95) による《二人のやもめ *Dvě vdově*》(1873–74)、さらにはスメタナが聴覚を失った後に書かれた《接吻 *Hubička*》(1875–76) や《秘密 *Tajemství*》(1877–78) 等、何れもエリシュカ・クラースノホルスカ (Eliška Krásnohorská, 1847–1926) のリブレットによる、ボヘミアの田舎を舞台とした素朴な人々の社会生活を描いたオペラが同カテゴリーに含まれる。特に後者の二作《接吻》や《秘密》は、喜劇的な要素とシリアスな要素を混交させた異色作といえる<sup>10</sup>。

ここでスメタナの本格的なオペラ《ボヘミアのブランデンブルクの人々》とコミカルな《売られた花嫁》を比較してみると、英国の音楽学者J.サムソンが指摘するように、両者は民族主義一般の二つの側面である「英雄的なるもの」(さらに《ダリボ

ル Dalibor》や《リブシェ》を含む)と、「素朴なるもの」の表徴に対応していることが容易に理解されよう (Samson 1996, 21)。またチェコの音楽学者 A. シフラが語るのは、スメタナが創作したチェコ国民オペラや民俗オペラといったものの多くが、まさに「現実の生活」から抜粋されたものであることと、過去の歴史や同時代の村落の生活を題材にした音楽劇の為に、スメタナは「独自の新しい様式を模索する必要があった」という点である (Sychra 1949, 174)。

このようにスメタナ・オペラを鳥瞰する限り、その内容の多彩性に印象づけられるが、これに関連して、「国民オペラ」の理念を確定するという問題の複雑さを、ダールハウスは次のように注視する。即ち、

《売られた花嫁》は、《ダリボル》に比して主要なオペラとは言えず、また真の標題的な国民オペラでもないだろう。かくして国民的なオペラを構成する要素を明確に示すという問題は、極めて錯綜している。つまりそれは、まさに解決不可能に見える (Dahlhaus 1980, 186)。

### 3. 喜歌劇による「国民オペラ」の試み——F. リストの進言と O. ホスティンスキーの美学思想の影響

さて、「素朴なるもの」の表象に分類される《売られた花嫁》は、言うまでもなく、「ヴァーグナーによる神話劇とは異なる様式、つまり現実に生活する村人たちを描く様式」により作曲されたものであるが (Sychra 1949, 174)、このような「国民的な音」を、悲劇的オペラではなく、「喜歌劇で表現する」という構想は、スメタナがワイマールを訪れた際に、R. ヴァーグナー (Richard [Wilhelm] Wagner, 1813–83) の悲劇的作品に対して F. リスト (Franz Liszt, 1811–86) が進言したものであった (Dahlhaus 1980, 186)。こうしてスメタナは、抑圧されたチェコ民族が再び認め得るような「チェコ的な音」を悲劇ではなく、むしろ喜劇を通じて独自に確立しようとしたといえるだろう<sup>11</sup>。

スメタナが独自の新しいオペラ様式を模索するにあたり、リストに次いで影響を受けたのが、プラハ大学美学の教授で、後に『音楽のチェコ語デクラマツィオンについて』(1886) という論文を著した美学者オタカル・ホスティンスキー (Otakar Hostinský, 1847–1910) の思想であった。ホスティンスキーは、「国民音楽」を創造する上で、何よりも「詩と音楽の統合」を掲げて「チェコ近代音楽への道」を目指すべきだと主張した美学者である。というのも当時のチェコ諸領邦では、まさにドイツ化政策が進行する中で、標準文語(書き言葉)はもとより、学校制度の導入により口語のチェコ語もまた消滅の危機に曝されていた。そのような状況ゆえに、ホスティンスキーはスメタナの「国民オペラ」の理念を讃え、「音楽もまた『国民的な』性格を得

るには、まず『言語 řeč』を基礎とすべきだ。各言語は各旋律とリズム・モチーフをもつ」(Hostinský 1869 [in 1974, 15]) ことを強く主張するに至った。そして「国民性を最も感動的な方法で表現できるものは、音楽を伴う詩歌に基づく芸術作品であり、ゆえに国民芸術の中で最も重要な代弁者は、国民的美意識の最も輝かしい表徴を伴う楽劇やオペラである」と強調したのである (Hostinský 1869 [in 1974, 16])<sup>12</sup>。

さらに彼は、「何かより確かな『国民的色彩』が問題となるところでは、近代オペラもまた民謡や民俗舞踊に特別な注意を払う。(中略) 1860年までのチェコでは、民俗的旋律の変奏と編曲が創られた。だが近代音楽への最大の道をチェコ民族に切り開き、それをチェコの民族精神に開示したのは、漸くスメタナになってからであった」と語り、スメタナの示した「チェコ国民音楽」樹立の方向を高く評価した (Hostinský 1896 [in 1974, 339])。

注視すべき点は、既述のように、これまで「民謡」の要素が希薄だとして痛烈なスメタナ批判を繰り返していた大物政治家 F.L. リーゲルや音楽評論家の F. ピヴオダでさえ、唯一《売られた花嫁》だけは特別であるとして、むしろ同作品における「民族性」を認め、「国民オペラ」として賛美したことである<sup>13</sup>。では、《売られた花嫁》が、これまで批判的であった聴き手に対してさえも「民族性」を喚起させるに至った理由とは何か？それを明らかにする前に、「地方性と国民性」の関係、および「国民音楽」の本質的問題についてもう少し考察を深める必要があるだろう。

#### 4. 歴史的・機能的、かつ非実体的概念としての「国民オペラ」

著名なナショナリズム論者の一人であるアーネスト・ゲルナーの言説によれば、「ナショナリズムは、通常一般に民衆文化と思われているものの名において征服する」という (Gellner 2000, 98-99)。一方で C. ダールハウスも又、その点について、「国民音楽とは、本来、フォークロアに基づいて創作された作品を通して成立するのではなく、むしろそれは、ある歴史的なプロセスの中で生じる一つの特性として把握される」(Dahlhaus 1980, 32) と論じており、「国民音楽の現象は、何よりもまず『歴史的機能』として表徴されるのであり、それ自体、多様な民族意識の相に基づいて生起する為、それを強調する手法や解釈の方法も多様に方向づけられる可能性を有する」(Dahlhaus 1979, 430) と指摘している。さらに彼は「フォークロア音楽 (民謡や民俗舞踊) とは、それ自体が決して『国民的なもの』ではなく、むしろ下層の領域を出自とする、まさに『絵のように美しい引用』として知覚され得るものである。こうして 19 世紀、ナショナリズムの時代に、フォークロアは、いわば (かつてのように) ローカルで、地域的・社会的な現象ではなく、『国民的な現象』として解釈された」と主張する (Dahlhaus 1979, 428)。

こうした言説を踏まえるならば、「国民オペラ」というカテゴリーもまた、「実体的



概念」というよりも、むしろ「歴史的かつ機能的な概念」に属するものと捉えることがより適切であろう (Dahlhaus 1979, 433)。そしてドイツの音楽学者ダールハウスやマーリングらが、それを「仮説」ないし「虚構」と説く所以は、まさにそこに存すると考えられるだろう (Dahlhaus 1979 and Mahling 1976)。

一方でダールハウスは、「民族性」というものが、それでも「美学的質」としての旋律やリズム形成にも反映されるならば、その「民族性」はより堅固なものになるとも述べており、一般に 19 世紀において「自国のフォークロア音楽を引用する」という書法は、当該民族にとって、確かに唯一「国民性」を強調する為の美学上の合法的手段になったと注意を促す (Dahlhaus 1979, 433)。19 世紀のチェコでは、18 世紀末以来、このヘルダーの概念を踏襲する風潮がきわめて強く、「国民音楽の創造は民謡の引用や模倣で充分である」、或いは「国民音楽は民謡から形成できる」といった見解が、都市プラハでも、またチェコ東部のモラヴィアでもより一般的であったといえよう。

しかしながら、そうした時代にスメタナは、敢えて「民謡の引用」を主軸とする「国民音楽」の創造を原則として拒否し、いわば「フォークロア音楽の兵器庫を略奪し尽くすことを軽蔑した」(Dahlhaus 1979, 433) ののである (但し、完全な排除は行っていない)。特に 1865 年の『国民新聞 *Národní listy*』に掲載された、「民謡の旋律やリズムの模倣によって国民様式が形成されるのではない。つまりそれらの民謡の脆弱な模倣は、劇的真実さえも語りはしないだろう」(B.Smetana, *Národní listy* 1865, in Nejedlý 1954, 52) というスメタナの言説は、特に彼自身の真意を表わす表現として最も注視すべきであろう。

それでは作曲家は、いかなる書法を駆使することで、同オペラを、民衆が喝采するオペラへと昇華させていったのであろうか？

## 5. 独自の新しいオペラ様式への模索——抽象的な「フォークロア主義の音楽」から、具象的な「国民オペラ」への変換<sup>14</sup>

19 世紀において、確かにフォークロア音楽は、いわゆる地方的な現象としての枠組みから脱し、国民的な作品構築の基盤として、高尚な芸術音楽、とりわけ言語・文学、及び音楽・舞踊と造形芸術が統合された「国民オペラ」の創造を実現する一つの契機として機能したといえる。こうして国民音楽の様式的概念は、それが母語的な実体としての「民謡(フォルクスリート)」の理念によって支持される限り、作曲技法の上では、交響曲よりもむしろオペラを通して、ドラマトウルギー的に統合されたと見ることができる (Dahlhaus 1980, 180)。ではいかにして種々の「地方的」なファクターが「国民的」なオペラとして昇華され統合されていったのだろうか？

まず《売られた花嫁》の創作に関連して、1864 年 12 月付のスメタナの日記には、次のような初期の構想が示されている。

私は2幕物で、K. サビナの台本によるオペラに着手した。私はそれにポピュラーな性格を加えようと試みた。なぜならそのプロット（つまり花婿が花嫁を売るという筋書）は農村の生活に取材したものであり、また「国民的」な取り扱い（語法、作曲法、処理）を要するものであるからだ（Large 1985, 163）。

このようにスメタナは、まず「農村」と「国民的なもの」の関係性を結び合わせる為に、当作品に民衆的性格を付与することで、「民族性」の意味を捉えようとしたと理解される。そしてチェコの国民音楽の源泉を考える上で留意すべきは、何よりもボヘミアという地域がロシアやポーランド、ハンガリーとは異なり、歴史的にヨーロッパの中心的な音楽の一地方であったことから中世期より西欧文化の影響が濃厚で、いわゆる周縁文化の表象として特色づけられる「エキゾティック（異国趣味的）」な地方的彩色の美学的意味が希薄であったという点である。まさにスメタナが希求した音楽も「西洋文化の地平でのチェコ国民音楽」であり、決して辺境地の音楽を目指すものではなかったと確信できるだろう（Dahlhaus 1980, 186）<sup>15</sup>。

### 5.1 《売られた花嫁》の舞台と、同時代のフォークロア文化への関心の高まり

《売られた花嫁》は、K. サビナのチェコ語台本による3幕のオペラ（決定稿）である。同オペラは1863年から1866年にかけてまず2幕物として作曲され、この初稿が1866年5月30日にプラハの仮劇場にて作曲者自身の指揮の元で初演され（資料2参照）、爾来、1868-69年と1869年の二度の改訂を経て3幕のオペラに変更された後、1870年の第4稿をもって最終稿に至ったといえる。その舞台はまさに典型的な「チェコの農村」である（資料3参照）。

主な登場人物は、農夫クルシナとその妻、大地主ミーハと後妻、マジエンカ（農夫クルシナの娘）、ヴァシエク（大地主ミーハの息子）、イエニーク（大地主ミーハと先妻の間に生まれた息子、素性を恋人マジエンカに隠している）、ケツアル（結婚仲介人として、マジエンカとヴァシエクを結婚させようと企む人物）の他、大道芸人団の座長や踊り子エスメラルダと共に、コミカルなインド人やアメリカの熊などが次々と姿を見せる。

そのプロット（筋書き）は、次のような展開を見せる。即ち、農夫クルシナの娘マジエンカは、自分の家の使用人イエニークと恋仲だが、しかし両親は彼女を地主ミーハの息子ヴァシエクと結婚させようと企み、結婚仲介人のケツアルを介して縁談を進めてしまう。だが実はイエニークもまた地主ミーハの先妻の息子であり、それを知らない結婚仲介人のケツアルは「マジエンカの花婿はミーハの子供に限る」という条件付きで（イエニークが）マジエンカを諦め、その代償に大金を受け取るという、つまり「自

**Král. zemské české divadlo v Praze.**  
 Dnes ve středu dne 30. května 1866. (Hra mimo předplacení.)  
**P O P R V Ě :** (Osobním vedením skladatele.)

# Prodaná nevěsta.

Komická zpěvohra ve 2 jednáních. Slova od K. Sabiny. Hudba od Bedřicha Smetany.  
 Nová dekorace jest od divadelního malíře pana Macourka zhotovena.

**OSOBY:**

Krušina, sedlák	pan Paleček.	Jeník, soklý hoch	pan Polák.
Ludmila, jeho žena	pl. Procházková.	Kocel, dobozovác	pan Hynek.
Mávrka, jeho dcera	sl. z Ehrenbergů.	Komediant principal	pan Motus.
Mícha, stávkář	pan Šebesta.	Emerald, jeho dcera	sl. Ledererova.
Háta, jeho žena	sl. Písařovicova.	Indián, komediant druhý	pan Křtin.
Vasek, její syn	pan Kysela.	Selský lid. Klučí. Komedianti.	— Děj na venkově v čas pouli.

**Začátek v 7 — konec o 9. hodině.**  
 Lístky lze dostati od 8 až do 2 hodin odpoledne a večer od 6 hodin u druhé kasy Král. zemského českého divadla.  
 Za příchodem normního dne zůstane zítra divadlo uzavřeno.  
 V pátek dne 1. června 1866. (53. hra v předplacení.)  
**Novoměstské divadlo.**  
**KRÁSNE GRUZINKY.**  
 F. Th.

資料2 チェコ語で印刷された《売られた花嫁》初演のプログラム [1866年5月30日、仮劇場にて] (M.Raeburn ed. 1998:106)



*The Bartered Bride, 1882*

資料3 《売られた花嫁》農村の舞台 (1882) (Large 1985: 172)



分の花嫁を売る」という「契約書」をイエニークと交わす（そして結婚が成立した暁には、マジエンカの父が大地主から借りた借金も帳消しになるというもの）。それを知ったマジエンカは失望し、二人に危機が訪れるが、最後は「イエニークも地主ミーハの子供」とわかり、二人はめでたく結ばれる、といった実に素朴な喜歌劇である。

こうした村落での日常生活を現実主義的に描いた K. サビナのリブレット（内容はフォークロア文学に属する）に沿うように、実際の上演ではまず視覚的イメージを印象づける為に、農村の舞台設定に加えて、(民族) 衣装や民芸家具・装飾芸術といった、いわゆるフォーク・カルチャー（民俗文化）の要素を豊かに盛り込んでいる（Tyrrell 1988, 244）。何よりチェコ語への愛着や若い男女が抱く「忠実な愛」といった倫理観も表現されているといえよう。

とりわけマジエンカの衣装については、初演でヒロインに扮した E. G. エーレンベルク（Eleonora Gayzerová z Ehrenbergů, 1832–1912）や、1867 年の同じく仮劇場での T. リュツカウフォヴァー（Terezie Růckaufová, 1846–?）（資料 4.1 参照）の他、チェコ生まれのソプラノ歌手 E. デスティノヴァー（E. デスティン）（Ema Destinová [Emmy Destinn], 1878–1930）による 1909 年のニューヨーク、メトロポリタン歌劇場での一連の衣装から、農村で生活する女性の素朴な雰囲気如実に伝わってくる。但しティレルは、とりわけ 1892 年のウィーン上演以降に、こうした舞台装置や衣装が「正統にチェ



3. Terezie Růckaufová as Mařenka at a revival of Smetana's 'The Bartered Bride', Provisional Theatre, Prague, 1867

資料 4.1 マジエンカに扮した T. リュツカウフォヴァーの衣装（1867）  
（Sadie ed. 2001: 813）



資料 4.2 ウィーン上演にみる主要な登場人物 6 名の民族衣装 (1892)  
(Kopecký 2017: 47)

コ風であるよう」特別に配慮されたと指摘する (Tyrrell 2006, 123) (資料 4.2 参照)<sup>16</sup>。

さらに重要な視点として、B. ラージは「同時代のボヘミア絵画と文学の影響」を挙げる。殊に同オペラが、スメタナと同時代のチェコの画家ヨゼフ・マーネス (Josef Mánes, 1820–71) の描く、素朴な田園生活に基づいた絵画に類すると共に、チェコの文学者ボジエナ・ニェムツォヴァー (Božena Němcová, 1820–62)<sup>17</sup> により民俗文学の中で描写される表現に類するという点を強調した (Large 1985, 173)。とりわけ B. ニェムツォヴァーの傑作『おばあさん *Babička* —— 田舎の生活描写 *Obrazy venkovského života*』(1855) は、同喜歌劇に大きなインパクトを与えたと考えられる。なぜならこの小説は、素朴な農村生活を見事、写實的に描きつつ、チェコ語への愛着や地元庶民の倫理観といったものを素朴に伝えようとするものであり、「こうしたチェコ農民の精神世界と農村風景を活写したニェムツォヴァー文学に最も対応する作品が、喜歌劇《売られた花嫁》であった」と石川氏も両者の類似性に特別な注意を払う (石川 2010, 218)。何よりも 19 世紀のチェコ文学界では、ロマン主義を反映して、農村や田園の生活が純粋にチェコ的なもの、地方的なものの根源として賛美される風潮が強かったと見られる (Horsburg 1981, 95)。

中でもティレルの研究は、このように知覚された「チェコ性」の最も顕著な源泉の一つである視覚的な諸相が、ただ 19 世紀末に向けて「チェコ的な舞台に到達した」としている。換言すれば、より現実主義的な刷新は、1880 年代の末期および 1890 年代初期になると、フォークロアへの学術的な関心を伴って集中的に増大したという (Tyrrell 1988, 242)。こうして「典型的なチェコの農村」という舞台設定を背景に、フォー



クロア文化のおよそ全ての諸相（つまり衣装や装飾芸術・民芸家具などを含む）が一樣に注目を集めるようになっていったのである（Tyrrell 1988, 244）。

## 6. 《売られた花嫁》、「素朴なるもの」の表象としての「チェコ国民オペラ」

### ——農村生活の描写とボヘミア地方の響き

さて、「リアリズム漂う庶民生活」を描写する為に、時代の潮流に逆行しながらも、原則として「民謡の引用語法」を否定したスメタナは、ではどのような「ボヘミアの響き」を構築し、同地方の民俗的場面を通して、《売られた花嫁》を「国民オペラ」へと導いたのであろうか。無論そこには、伝統主義者たちによる「チェコ民謡の直接的引用」への強い要求があったのは、既述の通りである。中でも保守党の大立て者 F. L. リーゲルは、「チェコ人の生活に基づくコミック・オペラはシリアスなオペラを創作するよりも難題で、そこには必ずチェコ民謡が必要であろう」（Tyrrell 1988, 217）と主張した他、「《売られた花嫁》だけが国民的な性格を少し漂わせている以外は、全くチェコの国民様式に即して書かれていない」としてスメタナを酷評し、1879年にはスメタナの音楽を「ドイツ音楽の模倣」とさえ記したのであった（Nejedlý 1913-14, 109）。

以下、「決定稿」（1870）をもとに、同喜歌劇における「チェコ性」のイメージがどのように構築されていったのかを明らかにすることで、聴衆の喝采を誘引するに至ったその要因を探ってみることにしよう。同様に3種の民俗舞曲のありようや、ボヘミア風の民俗的場面の構築を見る限りにおいて、民謡否定派のスメタナが同作品の中でフォークロアとどのように向き合おうとしたのか、また「チェコ性」を決定づけるであろう「チェコ語の韻律と音楽の関係」についても明らかにする必要があると考える。具体的には、主に以下の4種の項目を論点として、「チェコ性」の根拠となり得る条件について考察を試みることにしよう。

- 1) ボヘミア民俗舞曲の直接的引用とその様式化（「こだま<sup>オフラス</sup> ohlas」）、及びチェコの旋律による新たなイメージ創作の書法
- 2) 民俗舞曲の「拍節法」に接近する旋律法への試み（特にポルカ舞曲やソウセツカー舞曲を彷彿とさせる旋律）
- 3) 言葉と音の関係性：チェコ語デクラマツィオン<sup>18</sup>（主に「トロカエウス」と「ダクテュルス」の言語リズム）による「チェコ性」の喚起
  - 3-1) 特に「トロカエウス」による「口語の対話的歌唱法」
- 4) ボヘミアの「祝祭性」と「国民感情」の表出

まず「表1」にみるように、オペラ全体を通して、「フォークロア音楽の要素」に彩られた場面を抽出してみることにしよう。

表1 《売られた花嫁》にみる「フォークロア音楽の要素」

第1幕	第2幕	第3幕
	1場：酒宴の合唱	
2場：マジエンカの aria (ソウセツカー風)	(ソウセツカー風) <u>フリアント</u>	2場：大道芸人の行進 (ポルカ風)
5場： <u>ポルカー合唱</u>		<u>スコチナー</u> ／パストラル
		7場：二重唱 (ポルカ風)

### 6.1. ボヘミア民俗舞曲の直接的引用とその様式化（「こだま ohlas」）、及びチェコの旋律による新たなイメージ創作の書法

J. ティレルによれば、チェコ人たちは《売られた花嫁》を「典型的にチェコ風の作品だ」と認識しているという。「確かにチェコ独特の舞曲はそうであるし、冒頭の前奏のバッグパイプ風の効果など個々の細部にしても同様である」が、但し、「それ以外では具体的に『チェコの』と言えるものは、実はこのオペラには殆ど無い」とティレルは忠告する (Tyrrell 2006: 123)。確かに民俗的な語法を、同オペラ作品の随所に認めるのは難しく、同オペラにおけるフォークロア的要素の痕跡は、「フリアント、ポルカ、スコチナー等、3種の民俗舞踊のみ」と捉えるのが、チェコ人研究者らの凡そ一致した見解であろう (表1参照)。中でも第2幕第1場「酒宴の合唱」場面に後続する民俗舞踊「フリアント」(鋭いアクセントと特徴的な拍子変化 [最初の3小節が4分の2拍子、続く2小節が4分の3拍子] を伴う急速なテンポのボヘミア舞曲)のみが、実際にエルベン収集のボヘミア民謡、第588番 (Erben 1886, 51) に基づく伝統的な民俗的旋律を直接引用している唯一の場面であり、他のポルカやスコチナー舞曲の場面は、直接の引用でも伝統的素材の「こだま」でもなく、寧ろその精神において熱烈にチェコの旋律を自ら創作したといえよう。とりわけ第1幕の終結部 (第5場) の「ポルカと合唱」の場면을彩るポルカ舞曲 (1831年にプラハで生まれた2拍子の急速なテンポによるカップル・ダンス) は、村人たちによるお祭り騒ぎによって旋回する農民の踊りと化し、また第3幕第2場「大道芸人の (行進後の) 踊り」の中の「スコチナー舞踊」(2拍子の跳躍踊り) と並び、スメタナ自身が民俗舞曲風の旋律を自らイメージして創出した固有のフレーズである。

殊に「ポルカ」は民俗舞曲の形式であると同時に、スメタナ自身が同「ポルカ」を導入する際には「人民の踊り」や「農村の情景」を象徴化する記号として、換言すれば、庶民生活の描写の象徴として機能し、故に「ポルカ」のリズムは、スメタナにとって、いわば素朴さのシンボルともいえる<sup>19</sup>。但し、同場面での「スコチナー」の跳躍的な踊りに合わせて、実際の舞台ではパリ公演を意識してか、その振り付けは西洋の

バレエを導入した演出となっている。

このようにスメタナは、第2幕第1場においてのみ実際の「フリアント舞曲」を直接借用し、他のポルカ（第1幕第5場）やスコチナー（第3幕第2場）の場面では、舞曲のリズムやイントネーションを摂取するも、実際の民謡や民俗舞曲を加工することもなく、むしろ新たな旋律操作を試みたといえる。それでは、この3つの民俗舞踊を駆使した場面を除くスメタナの旋律法において「ボヘミアの地方性」を感知させるものとは何か。この点を明らかにする為に、「スメタナによって新たに創作された旋律法」に注視してみることにしよう。

## 6.2. 民俗舞曲の「拍節法」に接近する旋律法への試み

同オペラを通して、J. ティレルがその旋律法で特に着眼するのは、第一に緩やかなテンポによる3拍子の「ソウセツカー sousedská 舞曲」（ワルツの源泉であるオーストリアのフォークロア舞踊「レントラー Ländler」に起源をもつとされる）と、第二に急速なテンポの2拍子による「ポルカ舞曲」に殆どのスメタナの音楽が分類されるという点である（表1参照；Tyrrell 1988, 227-8）。

まず第1幕第2場にみる主人公マジェンカの有名なアリアに注目してみよう。ここでも叙情的な民俗風の変ロ長調（B-dur）の調べ、つまり3度と6度を基本とするモティーフと和音が、マジェンカの「忠実な愛の心」を表現するのを助長していると考えられ、殊にB. ラージが「民謡風」として注目するのは、マジェンカが素朴に歌い上げる「不規則な3小節のフレーズ」を通してである（Large 1985, 177）。同旋律も、むしろ実際の民謡から直接、引用されたものではなく、恐らくは3拍子の平易で緩やかな農民の踊り「ソウセツカー舞曲」の拍節法への接近を意図して、スメタナが創作したものである。加えてボヘミア民謡に特徴的なパストラル風の牧歌的雰囲気も横溢していることにも気付くであろう〔譜例1：第1幕第2場（523-32小節）〕。

同様に第2幕第1場のオープニングにおける「酒宴の場面」の合唱も又、この「ソウセツカー舞曲」を彷彿とさせる「チェコ民謡の典型的なイントネーションに従った旋律法の証左である」とチェコの音楽学者J. スモルカは強調する（Smolka 1980, 179）。

第三に、「ポルカ風の拍節法」は、共に後述する、第3幕第2場のオープニング「大道芸人の祝祭行進」にみる牧歌的な「パストラル風」の旋律にも反映されている他、特に第3幕第7場で、主人公イェニークが恋人マジェンカに歌いかける魅力的場面を通して見事に活写されている。但し、その旋律構造は、決して東方スラヴの「エキゾチックな」地方的彩色を醸し出すのではなく、中世期以来、西欧文化の一地方としての「ボヘミアのパストラルと融合したような素朴さ」を誘引しているものと思われる。

譜例 1 《売られた花嫁》 第 1 幕第 2 場 [523–32 小節] マジェンカの aria (ソウセツカー風の旋律法) (「もしかして何かそんな事があつたら、私の愛は忽ち憎しみへと変わるでしょう、」)

さらに同第 7 場では、次の 6.3. で述べるように、「トロカエウス」の言語リズムに基づくデクラマツィオンにも注視する必要がある。そこには「ポルカ風 2 拍子の調べ」を引き立たせるように、(高尚なヤンブス [弱強] ではなく) 平易な「トロカエウス (強弱格)」の言語リズムが見事に合成されている。

### 6.3. 言葉と音の関係性——チェコ語デクラマツィオンによる「チェコ性」の喚起

プラハ美学派の形式主義者 O. ホスティンスキーは、作曲家がどのような方法によって「民族的なモチーフ」に到達すると考えるべきかといった疑問に対し、「まず第一に、それは母語の基礎的かつ知的な調査によって達成されるのであり、つまり正確なデクラマツィオンに対して精緻かつ真摯に最新の注意を払うことによって、いわば『チェコ性』は獲得されていく」(Hostinský 1869 [in 1974, 16]) と主張した。こうして彼は音楽の「チェコ性」を獲得する為の要件として、1886 年に発表した『音楽のチェコ語デクラマツィオンについて *O české deklamaci hudební*』(Praha 1886) と題する著作の中で、それまで一般的に行なわれていた「母音の長短によって支配されるデクラマツィオン」<sup>20</sup> のあり方を鋭く批判し、標準チェコ語を音楽化する場合の新たな法則性に関する理論を確立するに至った。即ち、彼が呈示したのは、これまで、テキストにおける音節上の長短規準のみに支配されていた、つまり音節上のアクセント規準を全く無視するといった最大の誤りをまず是正した上で、言葉の第 1 音節上に強勢アクセントを置く規準(「přízvučná」)と、さらに母音の長短規準(「časoměrná :



古典作詩法上のダクテュルス [長短短] やトロカエウス [長短] による拍節リズム規準の韻律法に基づく母音の長短関係を指す) という2つの原則を結び合わせて、チェコ音楽におけるデク라마ツィオンの正しい基礎を打ち立てることであった。

こうして19世紀「チェコ・オペラ」の条件の一つとして浮上してきた言葉(歌詞)と音楽の関係性は、具体的に「トロカエウス(強弱格/長短格)」と「ダクテュルス(強弱弱格/長短短格)」の音韻に準じたチェコ語の歌詞の節付けを、まさに「チェコ性」の本質とみなす理論によって裏付けられることとなった。さらに言えば、旋律上の強拍と、チェコ語のもつ第1音節上の自然な強勢を一致させるというのが、ホスティンスキーによる(音楽における)正しいチェコ語デク라마ツィオンの原則であった(Hostinský 1886)。この点についてJ.ティレルもまた、同オペラにおける「トロカエウス」の言語リズムこそ、本質的な「チェコ性」を感知させるものだと指摘している。即ち、「同オペラの歌詞が、高尚なヤンプス(弱強格)ではなく、殆どトロカエウスであることと、散文さえも交えて書かれているという点で、当時のチェコ語台本としては希有な例である」と解したのである(Tyrrell 2006, 123)。このような歌詞の様式は、チェコ語のもつ自然な第1音節上の強勢と調和しており、既述のように、とりわけ第3幕第7場において「イエニーク」が歌う「ポルカ風拍節法」と、この「トロカエウス」が合成されたフレーズは、言葉と音の関係において「チェコ性」をより強く印象づけるものといえよう[譜例2: 第3幕第7場(1076-87小節)]。

The image shows a musical score for a scene from an opera. The title 'JENÍK' is in a red box at the top left. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: 'Tak tvr-do-šij-ná, div-ko, jsi, že'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'nechceš pravdu zvě-dět, že nechceš pravdu zvě-dět? Což'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern characteristic of a polka, with a strong first beat and a weaker second beat.

譜例2 同第3幕第7場 [1076-87小節]: ポルカ風の響きとトロカエウスの言語リズム (イエニーク:「強情な娘さん、真相を知りたくないか?」)



一方でホスティンスキーは、「言葉と芸術音楽が完全に一致する中で、豊かなリズムの形成が実現されるとともに、歌が言葉に完全に従属することによって、チェコ語はあらゆる言語の中で最も大きな恩恵を受ける」といった論理を表明した。他方で、彼は「音楽のデクラマツィオンの場合、韻律学上の方式に完全に束縛されてはならず、つまり韻文の単なる技法上の作曲法が問題となるのではなく、生きた言葉の印象が問題となる」(Hostinský 1886, 33)と警告しながら、「音程の長さはきわめて主観的で、人々の多様な一瞬の気分においても、様々に強調される際に変化が生じる」(Hostinský 1886, 24)という。尤もスメタナ自身、初期のオペラではまだチェコ語の強勢アクセント性に特別な注意を払っておらず、音楽上のリズムを自ら自由に設定する場合も散見される。特にスメタナが、ボヘミア民謡に特徴的なシンコペーション・リズムを選択する場合、例えば「譜例 2」が示すように、同オペラ第 3 幕第 7 場の「1083 小節目と 1087 小節目」では、そうしたシンコペーション・リズム（通常、第 2 音符上にアクセントが移行）と第 1 音節上に強勢を置く「zvědět」の言語リズムの両アクセントが、音楽上のアクセントの移行に伴って当然不一致が生じることとなるが、むしろスメタナは、ここで音楽上のリズムを言葉の韻律から乖離させて自由に設定しているようにも見える。このような不自然な言葉と音の関係性が、言語上のアクセントを不器用に取り扱った結果から生じたものなのか、或いはホスティンスキーが「生きた言葉」と語ったように、チェコ語デクラマツィオンの柔軟な結果と解釈するかはさらに議論を深める必要があるだろう<sup>21</sup>。

### 6. 3. 1. 「トロカエウス」による「口語の対話的歌唱法」

J. ティレルや B. ラージのスメタナ研究が示すように、テーマや様式がどうであれ、オペラは、それがチェコ語で書かれていれば、やはり「チェコ的なもの」として理解され、当然、そのような印象を強く与えるであろう。またホスティンスキーがチェコ語デクラマツィオンに関して強調したように、やはり母語を優勢とするようなリズムや旋律に大いに依拠する場合、音楽の国民性は強く感得される (Tyrrell 1988, 253)。実際にオペラを傾聴してみると、通常のレチタティーヴォ（叙唱）に加えて注目されるのが、口語による対話的歌唱の導入である。とりわけ、先の第 3 幕第 7 場におけるイエニークの歌「強情な娘さん、真相を知りたくないか Tak tvrdošijná, dívko, jsi, že nechceš pravdu zvědět?」に続く、イエニークとマジエンカによる「交唱風の歌の対話」から、次第に「二重唱」へと発展していく場面では、先の 2 拍子のポルカ風リズムと一体化した「歌唱による口語の対話」が、やはり庶民的な「トロカエウス（強弱格）」の言語リズムが放つ自然な韻律を伴って、実に軽快でウィットに富んだ調べと化す [譜例 3: 第 3 幕第 7 場 (1109-18 小節)]。その結果、当該場面では、特にレチタティーヴォに加えて、語りによる一瞬の対話的台詞、そして「トロカエウス」に基づく対話的歌

唱が見事な連結を見せているといえよう。

もともと初稿では、現行のレチタティーヴォはごく僅かで、その殆どが通常、「語りの対話」に基づいていたが、それは1870年のロシア公演を機に、ロシア人の趣向に合わせるようにしてレチタティーヴォに置き換えられた。そしてホスティンスキーもまた初演の際に、「もしもそうした口語の対話をレチタティーヴォに置き換えるならば、同オペラの価値はきわめて高められるだろう」と示唆したという (Dalibor, June 10, 1869, in Large 1985, 170)。

The image shows a page of musical notation for a scene from the opera 'The Cunning Vassal' (Mareňka). The score is in G major and 2/4 time. It features a dialogue between Marenka and Jeník. Marenka's part starts with 'muž jsi ty, ne chci o to-bě vě-dět!' and Jeník's part starts with 'Tak tvr-do-šij-ná div-ko jsi, že...'. The score includes piano accompaniment and various performance markings such as 'Tempo I.', 'Più vivo', and 'p leggiero'.

譜例3 同第3幕第7場 [1109–18小節]: マジェンカとイエニークによる対話的歌唱 (マジェンカ:「早く忘れたいの、そんな不実な男!」/イエニーク:「強情な娘さん、真相を知りたくないか?」)

#### 6.4. ボヘミアの「祝祭性」と「国民感情」の表出

ところで、マジェンカとイエニーク両者が歌唱で対話する場面の描写では、B. ラージが指摘するように、「特にモーツァルトの線に沿ってユーモアと深刻さが結び合わされている」(Large 1985, 176) という印象を強く放つ。そのような「陽気さと深刻さ」という、相対する感情の揺曳は、同時にボヘミア地方の庶民感情とも重なり、音楽のポルカ風2拍子を伴う平易な「トロカエウス」の絶妙な響きが、複雑な感情の纏れと

ともに、そこにある種の「地方性」に根付く、素朴で陽気な国民感情を見事に喚起していると見ることができる。

こうしたボヘミア的「祝祭性」と「国民感情」の観点もまた、「チェコ性」を強く誘引するものと考えられる。ホスティンスキーは、いわゆる民族的な音楽表象を実現する要件として、「最終的に、それは感情に依拠する。その感情を、音楽は我々の内に覚醒させるのである。ただ精神的な内的生活において、つまり民族性を完全に、そして感動的な方法で表わすことができる」(Hostinský 1869 [in 1974, 16]) としている。とりわけポルカのリズムを放つ第3幕第2場の大道芸人(喜劇役者)たちの「祝祭行進」に始まり、さらに彼らによる跳躍的踊りの「スコチナー舞踊」へと続く一連の陽気な祝祭的場面はそのクライマックスにあたり、そこにはさらに牧歌的な「パストラルの響き」も付与されている。こうして「ボヘミア的な祝祭のイメージ化と地方的な陽気さ」というチェコの国民感情の表出が実現されるに至ったのである。

これに関連して、アメリカの音楽評論家 H. Ch. ショーンバークは、チェコ人に本来、所与されている国民感情について次のように表現している。即ち、「チェコ人が悲しみを表出しようとする場合、決して悲観的とはならず、むしろ哀愁的な感情をより強く描き出そうとする。ボヘミアの作曲家が憂鬱を表現する方法は、繊細なエレジー風であり、ロシア人の圧倒的な厭世観や悲観はない。ボヘミアの音楽は憂鬱よりも喜びや幸福、踊りやお祭りを表現することの方が多い」と (Schonberg 1978, 320)。そして、このような大道芸人の場面もまた、実は B. ニュムツォヴァーの標準文語小説『おばあさん』の中で(特に楽隊が村にやって来る場面等)、その重なりを容易に発見することができる。

同オペラは古典・ロマン主義様式に従って、オペラ・ブッフア(いわゆるコミック・オペラ)の形式で書かれた作品であるが、そこには何よりもボヘミア地方の農村を舞台に生き生きと描いた、実に喜ばしい現実の田園生活と陽気な国民感情を見事に活写するような、ある種の「ボヘミア的な民衆の場面」(例えば、陽気さと哀愁)の典型が示されており、それを通して「チェコ性」のイメージが見事に構築されていると見ることができる。

## 7. 結びにかえて——「祝祭劇」という、仮説としての「チェコ国民オペラ」

本稿では、中世より西洋文化の影響下にあったチェコ諸領邦西部の「ボヘミア」において、具象的で現実主義的な、しかも「素朴なるもの」の表象としての「チェコ国民オペラ」を、スメタナはどのような理念で捉え、作品を創造していったのかを明らかにした。まずその基盤となるのが、ボヘミアの「地方性」であり、具象的な「国民オペラ」へと変換を促す為、スメタナはボヘミアのフォークロア文化や人為的なイディオムの構築、さらには民衆性の表出を目指して、そこに庶民のリアルな生活描写、

民族衣装、お祭りや大道芸人の登場による祝祭性と歓喜の表出、加えて19世紀の喜歌劇、つまりコミック・オペラやオペラ・ブッフアとの関係性などを含めた様々な条件を統合したのである。

作品の構成について総括するならば、第1幕でヒロインのマジェンカが歌う「ソウセツカー風」の aria、そこには同時にボヘミア民謡風のフレーズ構造が醸し出す「パストラル」の響きが寄り添う。この第1幕を陽気に締めくくることが急速な2拍子のポルカであり、最初の幕はこうして、旋回する村人たちの踊りと合唱と共にエネルギッシュな終結を迎える。続く第2幕は、民俗的な酒宴の合唱に後続して、実在するフリアント民俗舞曲による激しい踊りが陽気に旋回する。そして第3幕では、大道芸人たちによるパストラル風の明朗な「祝祭行進」に続いて、急速な2拍子の跳躍的な「スコチナー舞曲」が喜劇性を増幅させる。特に第3幕後半部においては、そこにポルカ風リズムを伴い、主人公二人のコミカルな誤解の場面と、真実を知らないマジェンカ自身の悲哀の感情を含んだ怒り、その誤解を解こうとするイエニークとの交唱風の掛け合いが、口語による歌唱の対話と二重唱を通して、ユーモアと深刻さを織り交ぜつつ軽快に表現されている。そこにみる言葉と音の関係、つまりデクラマツィオーンは、「トロカエウス」による第1音節と音楽上のアクセントを出来る限り一致させながら、さらに「生きた言葉」の感覚を強く印象づけるように、きわめて平易で自然な言語リズムに基づく歌唱法が駆使されている。

それに加えて、音楽外的な「フォーク・カルチャー（民俗文化）」の要素として、村落の風景等の環境設定や民族風の衣装、民芸家具や装飾アートといった「視覚的イメージ」（特に1890年代以降、「自然描写」の手法が強化された）に後押しされるように、ボヘミアの民俗舞踊や民謡のリズムをオペラ創作の中心軸に据えることを原則として否定しつつも、それらが象徴するボヘミアの地方的彩色のエッセンスを摂取し、その本質的要素を再加工しながら、チェコ語の韻律、民俗的なチェコ文学、村落の生活描写や様々な慣習などを通して、19世紀後半のロマン主義の時代に、より具象的なリアリズムの世界を、まさにボヘミア人の精神性を知覚させるようなパストラル風の響きを誘引しながら、見事、喜劇で描写したところに、聴衆は「チェコ性」をより強く感知し、「チェコ国民オペラ」として喝采を博するに至ったと結論づけることができる。

とりわけ「トロカエウス」等に基づく平易なデクラマツィオーン、歌唱による「口語の対話」、同時代のチェコ文学や風景画からも牧歌的なボヘミア精神を摂取し、それらをドラマトルギー的に統合化することで、ロマン主義の時代に具象的リアリズムの世界を牧歌的に描き、いわゆる「ボヘミア精神の象徴」としての「国民オペラ」を創造し、「喝采」へと導いたと考えられる。つまり、19世紀後半において当オペラは、初期の「民俗文化＝民族主義」の抽象的表現性を、「具象的な現実主義の世界」へと変換するに至ったといえる。



その語法は、特に旋律型において、民謡の直接的引用を回避する一方で、民謡に類する方式を選択し、そこに寄り添う歌詞に関しては、口語体の言語リズムを軸に、日常の対話的手法を駆使しながら、さらに庶民的な国民感情をリアルに盛り込んで「祝祭劇」として統合し、「英雄劇」とは異なる「素朴さ」のシンボルとしての一つの「仮説」を示すことで、当オペラはまさに「チェコ・オペラ」の現実主義を表徴し、「国民音楽」創造の一側面を見事に成就させたのである。こうしてドイツ化政策の進むチェコ民衆に、危機に瀕した「チェコ語」を基軸に、まさに「詩と音楽」を統合することで、「祝祭劇」として、より具象的なチェコの表現の理想化を実現し、チェコ的で近代的な（即ち、「新ドイツ楽派」に準じた）国民音楽に結びつけたといえる。

ところで、音楽表象と「国民的なもの」の多様性について、ダールハウスは、「音楽における国民的なものが、最小限、一方ではエスニックな実体として、他方では旋律・リズム上の実体として、さらに大きく見ると、歴史的機能として現われ、ドラマトウルギー的に統合されていく」と述べている（Dahlhaus 1980, 32）。そして「国民音楽の創造とは、一民族の意識に対する音楽的断章による一つの特性、つまり集中的決意によるものであり、第二にそれが主に旋律・リズムの実体に基づくならば、より明白なものとなり得る」と総括する（Dahlhaus 1979, 430）。さらに言えば、「民族性」（ここでは「チェコ性）」とは、一民族の意識を集中させつつ、一方では主観的に（ボヘミアでは田園生活・祝祭性・国民感情等といった共通の民族的観念や感性によって）、かつ他方では客観的に（つまり言語リズムや口語体表現、何よりも旋律・リズム等の音楽的実体として）表出され、受容されるものと捉えることができるだろう（内藤 2016, 184）。

1892年のウィーン上演を経て、オペラ《売られた花嫁》は、ボヘミアの「地方性」に基づく正当な「チェコ性」をより強調することで（資料4-2参照）、ハプスブルク帝国の一諸領邦として歴史的に西欧文化に近いボヘミアの民族色を武器に、さらに国際的なオペラとして評価されるに至った。このことは、即ち、「チェコ国民オペラ」の中で、ボヘミアの農村という具象的描写に由来する「チェコ性」の表徴の一つの方向性が、「素朴なるもの」の表出を、地方レベルから国民的なレベルへと推し進め、19世紀ロマン主義の思潮の中で一つのイメージとしての「チェコ性」の仮説を創り上げたと考えることができる。

## 注

<sup>1</sup> アメリカの音楽学者 M. ベッカーマンによれば、「チェコ的スタイル」と「チェコ性」とは区別する必要があるという。即ち、「チェコ性」とは、まさに受容の一つの型として存在するものであり、（中略）単に分析的対象として存在するのではないとして、両者の意味の差異に注視している（Beckerman, “In Search of Czechness in music,” 73 (1986), in



St.Pierre 2017, 110–111)。

- <sup>2</sup> 19世紀、「ナショナリズムの音楽」の初期に見られた「民謡の引用語法」への強い傾向は、原則として a) 編曲、b) 主題の引用、c) 変奏、d) エコー（模倣手法による「こだま <sup>オフラス</sup> ohlas」）といった書法によって示された。特に「こだま」とは、「民俗的歌詞や民俗詩を借用する書法の他、民俗的旋律の引用・模倣を通してフォークロア音楽のエコーの効果を駆使する手法」である（Tyrrell 1988, 237）。またチェコ文学・思想史研究者の石川氏は、文学の再生においても「チェコ民族再生運動期に新しいチェコ文学を創り出すために、このようなフォークロアは重要な資源であった」と指摘しており、「民謡や民話への関心は、それらの（そのままの）収集から、『こだま』と呼ばれるジャンル、即ち、それらの加工・翻案・模倣、あるいはそれらからインスピレーションを受けた新たな創造へと移行することである」と説明している（石川 2010, 194）。
- <sup>3</sup> 「地方色（ローカル・カラー）」という標語は、1820年以降、音楽語法上の用語となったもので、H. ベッカーによれば、当概念はチェコ出身の作曲家・理論家のアントニン・J. レイハ（Antonín J. Rejcha, 1770–1836）による理論的論文「劇的作曲の技法」（Paris, 1833）の中で、「地方的彩色は、地方的位置づけ・風俗・習慣・宗教・風習・その土地の衣装等を観察・模倣することによって理解される」と表現されているという（Becker 1976, 23）。こうした「ローカル・カラー」と「国民オペラ」の関係について筆者は、「2015 第31回民族芸術学会大会」（2015年4月26日、新潟日報メディアシップ）での研究発表「19世紀、国民オペラの表象——B. スメタナの喜歌劇と地方色（ローカル・カラー）の描写——」を通して分析的考察を行なった。
- <sup>4</sup> ヘルダーは言語の重要性について次のように説いた。即ち、「（前略）神がこの世の様々な言語を認め、それを尊重すべきなのである。（中略）ある民族集団、特にまだ文化をもたない民族集団にとって先祖が残してくれた言語ほどに大切なものがあるか。民族集団の伝統や歴史に関する観念のすべて、民族集団の生活がもつ基本原理、民族集団の心や魂のすべては、この言語の中に生きているからである。民族集団からそれに固有な言語を奪ったり、そのからを軽視したりすることがあれば親から子に残された唯一の永遠の価値を民族集団から奪い取ってしまうことになる」と（Suphan 1877–1913, 58, in Sugar 1990, 18）。
- <sup>5</sup> この点についてダールハウスは、次のように説明する。即ち、「一人の作曲家の『個性』は、ある国民の音楽的『実体』によって、あるいは逆に一国民の音楽的『実体』が一人の作曲家の『個性』によって形成されるといったように、例えば、ショパンやスメタナにとって『ポーランド的な音楽』と『チェコ的な音楽』が世に出る一方で、『ショパン的音楽』と『スメタナの音楽』といった個々のシグニチュアが『ナショナルなもの』として喝采を浴びることとなったのである」（Dahlhaus 1980, 180）。
- <sup>6</sup> 英国の音楽学者 J. サムソンによれば、「民俗音楽や大衆音楽を素材にする作曲家は、別に真新しい存在だったわけではなく、19世紀初めにはこのやり方は生き生きした地方色を出す手段として非常にありふれていた。しかし世紀半ばころから新しくなったのは、民族主義運動の影響下にだんだんおかれるようになってから、この音楽に与えられた精神

である。(中略) その土地の作曲家がただ書き取っただけのかたちでも、民俗音楽や大衆音楽はいまや民族主義的理念を背負うことになった」という (Samson 1996, 25)。

- <sup>7</sup> 何よりも「ナショナリズム (民族主義)」は「フォークロア主義」として強調されたが、それでも不確かなフォークロアの素材は、本来「国民的なもの」のカテゴリーの下位に位置づけられたのであり、それゆえ 19 世紀の「市民ナショナリズム」は、その源泉を確認する為に、音楽の「民俗性 (Volkstümliche)」を引用したと考えられる (Dahlhaus 1979, 430)。
- <sup>8</sup> また 1882 年に制作された「100 回上演記念プログラム」は、まさに当オペラが「国民オペラ」として、チェコ民衆から絶大な支持を得たことを決定的に裏付ける証左といえる。
- <sup>9</sup> ナショナリズム研究の第一人者 Er. ゲルナーはナショナリズムの性格について、次のように述べている。即ち、「確かに、ナショナリズムは以前から存在し歴史的に継承されてきた文化あるいは文化財の果実を利用するが、しかしナショナリズムはそれらを選択的に利用し、しかも多くの場合それらを根本的に変造してしまう。死語が復活し、伝統が捏造され、ほとんど虚構にすぎない大昔の純朴さが復元されるのである」と (Gellner 2000, 95)。
- <sup>10</sup> スメタナのオペラには、この他、完成された最後のオペラとなった E. クラースノホルスカーのリブレットによる 3 幕のコミック・ロマンティック・オペラ《悪魔の壁 Čertova scéna》(1879–82) や、やはりロマンティック・オペラに属する断片的作品《ヴァイオラ (ヴィオラ) Viola》(1874, 1883–84 年作; 原作シェイクスピア、クラースノホルスカーのリブレット) 等がある。
- <sup>11</sup> 一般にヴァーグナー、リスト、スメタナは、西洋音楽史において具象的音楽を標榜した、いわゆる「標題派」ないし進歩的な「新ドイツ派」の作曲家として位置づけられる。
- <sup>12</sup> 当時のチェコ諸領邦内における言語・文学の創造に関して石川氏は次のように指摘している。「当時、高尚なチェコ文学 (標準文語) の創造が希求された時代であったという。ドイツ化政策により口語体、方言のチェコ語民衆文学が多かったが故に、当時は高度なチェコ文学が求められた時代であった」と (石川 2010, 199)。これに関して、およそ 1860–70 年代から議論されていた「チェコ音楽」の概念の問題は、ホスティンスキーの言説も含めて、その初期の段階から、音芸術における「民族的表現」が何よりも言語に基礎づけられるという、まさに抽象的な「言語民族主義」(石川 2010, 189) として、つまり「言語的愛国心 (祖国愛)」と密接に結び付けられたといえる (内藤 2002, 83, 200)。
- <sup>13</sup> チェコの作曲家カレル・シェボル (Karel Šebor, 1843–1903) に宛てた 1879 年 2 月 16 日付のリーゲルの書簡には、次のような言葉が綴られている。即ち、「《売られた花嫁》は成功を取めた。なぜならば、このオペラは、スメタナが最も民族性を固守したからである。他の楽曲の何れも、このような成功には至っていない」(Dvořák 1980, 108)。一方でリーゲルやピヴォダらは、スメタナを「徹底したヴァーグナー主義者だ」として強く非難し、「スメタナは完全にヴァーグナーの亜流 (模倣者) であり、ドイツの作曲家だ」と説いた (in Nejedlý 1954, 129)。こうした反スメタナ派による批判については、内藤 (2002, 104–107) を参照のこと。

- <sup>14</sup> 「国民音楽」の特質を纏めるならば、そこにはまず「地方性」への回帰が引き金となり、それは即ち、歴史的プロセスというフィルターを通した、いわば歴史的合意がそこに見られたと結論づけることができる。こうした当時の高尚な文化創造について、石川氏は、いわば「物語をフォークロア（民俗文学）のコードからナショナル文学のコードへ変換したのだ」と解釈した。換言すれば、「方言から標準方言へ、民俗的（フォークロア）なコードから民族的（ナショナル）なコードへの変換という点では、同様な現象と見なし得るであろう。」（石川 2010, 196）と、同時代のチェコ諸領邦が直面していた文化的情况をこのように説明する。同様に芸術音楽においても、フォークロアを凌駕するような高度な国民音楽の創造が必至であった。
- <sup>15</sup> 「フォークロア主義」と「エグゾティスム（異国趣味）」の関係について、前者は、その初期において内側からは国民音楽を創造する基軸となったが、外側からは「エグゾティスム」への喚起を促す危険性をはらんでいたと考えられる。当時ドイツ人入植者の多かったボヘミアでは、「フォークロア主義」の音楽が、とりわけ「エグゾティスム」として彼らに好まれたように、「引用や模倣としての『フォークロア主義』は原則として同時代の『エグゾティスム』や歴史主義と同質のものであった」とダールハウスは指摘する（Dahlhaus 1979, 431）。
- <sup>16</sup> 1892年のウィーン上演では、主人公を含む主な登場人物6名の衣装として、正当な「チェコ性」を象徴づけるように、プルゼニュ及び中央・南ボヘミア地方に由来するスタイルを織り交ぜた民族衣装が用いられた（Kopecký 2017, 47）。
- <sup>17</sup> B. ニェムツォヴァーはロマンティック・リヴァイヴァルの最も重要な作家の一人である。彼女の詩と小説には、ボヘミアとスロヴァキアを旅して観察した民俗的儀式や慣習が描写されている。そのフォーク・テイルは村落の生活や伝統を背景に、殆どが民族誌的スケッチや民俗的物語の直接的記録である。代表作『おばあさん Babička —— 田舎の生活描写 Obrazy venkovského života』(1855)は、チェコ文学で農村を舞台にした小説のロングシリーズの典型となった（Large 1985, 174）。
- <sup>18</sup> 「デクラマツィオン Deklamation [独]」（デクラメーション Declamation [英]）とは、音楽では、歌詞に旋律を付けて歌う際の、言葉の強勢と旋律のアクセントとの関係を指して言う。
- <sup>19</sup> Z. ネイェドリーによれば、「スメタナは民衆を描く場面で必ずといって『ポルカ』の民俗的なリズムを鳴り響かせている」（Nejedlý 1954, 53–54）という。スメタナは1879年3月2日付のFr.A. ウルバーネクに宛てた書簡の中で、「（前略）私は特にポルカを理想化する為に努力します。あたかもショパンがマズルカによって成し遂げようとするのと同じなのです」（Smetana 1896, 81）と綴っている。ところで、《売られた花嫁》の初稿は語りの対話を持つ短い2幕物として作曲された。以降、二度の改訂を経て決定稿となる。まず1869年1月の改訂では第1幕を2場に分け、「酒宴の合唱」を第2場の始まりとし、また第2幕の幕開けには新たにポルカを導入。6月には3幕のオペラに変更し、第1幕の終結部には新たにフリアントを、第3幕には新たにスコチナーを導入し、更に1870年に試みた最後の改訂において、フリアントを現行の第2幕冒頭「酒宴の合唱」の後に移すとともに、

第1幕第5場を「ポルカと合唱」で締め括ることとした。

- <sup>20</sup> ホスティンスキーが新しい法則を提唱する以前の慣習的なデクラマツィオン方式とは、「母音の長短そのものに従った音楽化」であった。例えば、15世紀フス派のコラール（プロテスタントの賛美歌）にみられた「言葉の長短と完全に一致する旋律のリズム型」はその顕著な例であり、フス教徒の宗教歌《主の祈り *Otče náš*》（15世紀初頭）では、まさに歌詞の音節の長さが直接、音楽上のリズム構造に反映している。そもそもチェコ音楽において音と言葉の関係は、最初にチェコ民謡を発見した J.G. ヘルダーの思想を経て注目されるようになり、著名なチェコの音楽学者 J. ヴィスロウヅルによれば、それ以前は、例えば V.J. トマーシェク（Václav Jan Tomášek, 1774–1850）の歌集の中で指摘されるような誤り（つまり、言葉の強勢アクセントを無視し、単に長い音節を強拍に置く）が顕著に見られたという。即ちトマーシェクの歌では、歌詞の音節上の長短規準により強い支配的機能を置く一方で、それは強勢アクセントを付した音節には付与されず、その結果、音の強拍部である第1拍目に、アクセントの無い長音節を置くといった誤りが頻繁に生じることとなり、かくして詩のアクセントは、音楽の中で完全に無視されることになった、と指摘している（Vysloužil 1973, 68; Vysloužil 1981, 83）。この問題は、スメタナと同世代のモラヴィアの作曲家 P. クシーシュコフスキー（Pavel Křizkovský, 1820–84）の声楽作品でも継続して論じられることとなったが、彼の場合は、音節上の長短規準に規定されない「フォークロア主義」の書法とウィーン古典派の様式に基づく器楽曲を起点として、「小節上の強拍部と音楽上のアクセントの一致」が原則として明示された（Vysloužil 1981, 84）。
- <sup>21</sup> ホスティンスキーが提唱した新たな「デクラマツィオン様式」は、確かに19世紀チェコ・オペラの発展に一つの進歩をもたらした。例えばスメタナは、《売られた花嫁》ではまだチェコ語のアクセント性に特別な注意を完全に払っているとは言い難いが、しかし最後のオペラを含む晩年の声楽曲を検証すると、それらはホスティンスキーの様式に基づいて同課題を克服することにより、強勢アクセントをチェコ語の音韻学構造の真の要素として取り扱う原則に準じている。尤もスメタナによるデクラマツィオン上の誤りを考える時、当時、チェコ社会の上層に位置する多くの人々が、独語アクセントの影響を残すようなチェコ語を話していたという背景も考慮に入れる必要がある（Tyrrell 1988, 264）。何れにせよ、台本作者のサビナは散文で対話を書き、「トロカエウス」ないし「トロカエウスーダクテルス」の混合の形式で歌を書いたのである（Tyrrell 1988, 261）。

### 主要引用・参考文献

- 楽譜 1 : Smetana, B. 1982. *Prodaná nevěsta* [売られた花嫁] . J.Káan ed., Praha: Editio supraphon.
- 楽譜 2 : Erben, Karel Jaromír ed. 1886. *Prostonárodní české písně a říkadla* [チェコの国民歌謡と俚諺] . Praha: Alois Hýnek knihkupec.

- 音源 : *Prodaná nevěsta*. 1991. Opera-film (Laser Disc), DENON. [1981 ČST PRAHA.]
- Becker, Heinz. 1976. “Die ‘Couleur locale’ als Stil­kategorie der Oper”, *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Heinz Becker, ed., Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 23–45.
- Cheek, Timothy. 2010. *The Bartered Bride Prodaná nevěsta, Performance Guide with Translations and Pronunciation*, Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press.
- Dahlhaus, Carl. 1979. “Über die Idee des Nationalismus in der Music des 19. Jahrhunderts”. *Colloquia Musicologica. Idea národnost a novodobá hudba* (BRNO 1972/73), R. Pečman ed., 374–397.
- Dahlhaus, Carl. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6)*. Wiesbaden: Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher.
- Dvořák, Jaromír ed. 1980. *Zdeněk Nejedlý. O Bedřich Smetanovi* [Z. ネイェドリー. ベドジフ・スメタナについて] . Praha: Československá akademie věd.
- Gellner, Ernest (ゲルナー, アーネスト). 2000. 『民族とナショナリズム』加藤節監訳, 岩波書店 [原著 : 1983 *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell Publishers] .
- Horsburgh, Ian. 1981. *Leoš Janáček*. London: David & Charles Newton Abbot.
- Hostinský, Otakar. 1869. “Umění a národnost [芸術と国民性]”; reprinted in: 1974 H.Hrazalová et.al.eds., *Otakar Hostinský. Studie a kritiky*, Praha: Československý spisovatel, 9–16.
- Hostinský, Otakar. 1886. *O české deklamaci hudební* [音楽のチェコ語デク­ラマツィオンについて] . Praha: Nakladatel Fr. A. Urbánek.
- Hostinský, Otakar. 1896. “O písní lidové [民謡について]”. *Český lid I*, 29; reprinted in: 1974 H.Hrazalová et.al.eds., *Otakar Hostinský. Studie a kritiky*, Praha: Československý spisovatel, 336–346.
- 石川達夫. 2010. 『チェコ民族再生運動——多様性の擁護, あるいは小民族の存在論』東京 : 岩波書店.
- Kopecký, Jiří. 2017. “1892: The International Success of Smetana’s The Bartered Bride”, *Czech Music Around 1900 (Studies in Czech Music Series No.6)*, L.Křupková & J. Kopecký et al., NY: Pendragon Press, 41–60.
- Large, Brian. 1985. *SMETANA*. New York: Da Capo Press.
- Mahling, Christoph-Hellmut. 1976. “Zum Problem Fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts”, *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Heinz Becker, ed., Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 47–73.
- 内藤久子. 2002. 『チェコ音楽の歴史—民族の音の表徴—』東京 : 音楽之友社.



- 内藤久子. 2007. 『(ユーラシア選書) チェコ音楽の魅力』東京：東洋書店.
- 内藤久子. 2015. 「19世紀『ナショナリズムの音楽』の美学」『地域学論集』, 第12巻第1号, 113–135.
- 内藤久子. 2016. 「19世紀『国民オペラ』の表象 — B. スメタナの喜歌劇と地方色(ローカル・カラー)の描写 —」『民族藝術 ETHNO-ARTS VOL.32号』, 178–186.
- Nejedlý, Zdeněk. 1954 (1908). *Zpěvohry Smetanovy* [スメタナの歌劇]. Praha: Státní nakladatelství politické literatury.
- Nejedlý, Zdeněk. 1913–14. “B.Smetana a kulturní politika F.L.Rieger [B. スメタナと文化的政治家 F.L. リーゲル]”. *Česká kultura* 2, 77–115; reprinted in: 1980 Dvořák, Jaromír ed., *Zdeněk Nejedlý. O Bedřich Smetanovi* [Z. ネイェドリー. ベドジフ・スメタナについて]. Praha: Československá akademie věd, 307–313.
- Němcová, Božena. 1984 (1855). *Babička — Obrazy venkovského života* [おばあさん——田舎の生活描写]. Praha: Československý spisovatel.
- Raeburn, Michael, ed. 1998. 「スメタナ」*HERITAGE OF MUSIC* 8 (西洋音楽史大系8 ブラームスとフランツ・ヨーゼフの時代), Gakken, 98–117. [Original English Edition: 1983 *HERITAGE OF MUSIC*. Heritage of Music B.V.]
- Sadie, Stanley ed. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. 2nd ed., London: Macmillan.
- Samson, Jim (サムソン, ジム). 1996. 「中央ヨーロッパ東部・民族的アイデンティティ獲得への苦闘」『西洋の音楽と社会 9 後期ロマン派 I——世紀末とナショナリズム』(J. サムソン編, 三宅幸夫監訳) 音楽之友社, 9–41. [原著: 1991 *Man & Music, The Late Romantic Era from Mid-19<sup>th</sup> Century to World War I*, J.Samson ed., U.K.: The Macmillan Press.]
- Schonberg, Harold, Charles (シオンバーグ, ハロルド・チャールズ). 1978. 『大作曲家の生涯 (中)』(亀井旭・玉木裕訳), 音楽之友社.
- Smetana, Bedřich. 1896. *Dopisy Smetanovy* [スメタナ書簡集]. Teige, Karel ed., Praha: Nakladatel Fr.A.Urbánek.
- Smolka, Jaroslav. 1980. *Smetanova vokální tvorba* [スメタナの声楽作品]. Praha: Editio supraphon.
- St. Pierre, Kelly. 2017. *Bedřich Smetana: Myth, Music, and Propaganda*, Rochester, NY : University of Rochester Press.
- Sugar, Peter F. 1990 (1981). 「序論 東欧のナショナリズムの外的基盤と内的基盤」P.F.Sugar & I.J.Lederer ed., 『東欧のナショナリズム 歴史と現在』(東欧史研究会訳), 東京：力水書房, 3–61. [原著: 1969 *Nationalism in Eastern Europe*. Seattle: University of Washington Press.]

- Suphan, Bernhard ed. 1877–1913. *Herders Sämtliche Werke*, XVII, Berline: Weidmannsche Buchhandlung.
- Sychra, Antonín. 1949. “Realismus Bedřich Smetany”. *Hudební rozhledy*, roč. 1, č.8–9, 165–186.
- Tyrrell, John. 1988. *Czech Opera. (National Traditions of Opera. by John Warrack ed.)*, Cambridge, MA: University Press.
- Tyrrell, John. 2006. 「売られた花嫁 Prodaná nevěsta」『新グローヴオペラ事典』東京：白水社, 120–23. [原著：2002. *The New Grove Book of Operas*, S.Sadie ed., London: Macmillan Press.]
- Vysloužil, Jiří. 1973. “Zur Vers- und Prosavertonung in der tschechischen Musik”. *Colloquium Musik und Wort Brno 1969*, R. Pečman, ed., 67–76.
- Vysloužil, Jiří. 1981. “Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Dvořák und Janáček”. *Wort-Ton-Verhältnis, Beiträge zur Geschichte im Europäischen Raum*, Wien-Köln-Graz, .81–100.
- Vysloužil, Jiří. 1983. “Die Prosa in der Musik”. *Universitas Jg.38, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst u. Literatur*, Stuttgart, 1099–1106.

**The Creation and Idea of a “Czech National Opera”:  
The Image-building of “Czechness”  
in the Comic Opera *Prodaná Nevěsta* (The Bartered Bride) by B. Smetana**

**Hisako NAITO**

This paper aims to explore the essence of “Czechness” in Czech national opera during the latter half of the 19th Century, which will be revealed as a hypothesis (supposition). The conception of a national opera is quite intricate and nuanced, as it showcases the national consciousness of a citizenry through a variety of aspects; it is extremely complicated to tender a common definition of the term that would consistently apply to every nationality. Consequently a definition might be captured more adequately by framing a variety of hypotheses of national opera. Thus, with reference to such hypotheses, definitive operatic works could be recognized and praised as representing reliable national opera.

Bedřich Smetana (1824–84), the father of the Czech National School, attempted to establish an ideal for Czech modern opera, which did not depend upon his conscious folksong quotations. Particularly in his masterpiece, *Prodaná Nevěsta* (The Bartered Bride) (original version 1863–66, 1st revision 1868–69, 2nd rev. 1869, definitive version 1870), a pivotal shift can be perceived to the portrayal of a national operatic genre based on a symbolic code, suggested by the concrete ingredient of “realistic rural life” and not through the quotation or imitation of the idiom of abstract “folklorism” such as the “ohlas (echo)” of folk music.

This drives us to question which qualities the nationalist composer Smetana deemed the most important for building an image of “Czechness” in his music, and how concretely he depicted the essence of “rustic life” in the Czech national opera of the new era, by making full use of visual folk cultures, as well as various folk-music elements derived from Bohemian provinces. Thus, Smetana’s remarkable expressions for defining Czech national music are shown as follows: 1) the fresh composition of an authentic Czech melody, in addition to the use of the “ohlas (echo)” of folksongs, or only one direct quotation of the folk dance *furiant*; 2) the essentially dance-based structure of Smetana’s own melodic curves and rhythms, similar to Czech folk music; 3) a Czech declamation of the “trochees and dactyls,” as word-settings; 3-1) the singing of the trochaic spoken dialogue; and 4) the emotional representation of the Czech people, through the festival depiction. In sum, Smetana expressed his own definitive ideal of Czech national opera in the comic opera *Prodaná Nevěsta*, with its realistic representation of “rustic life,” and the special emphasis on its naïve and cheerful qualities.