

2013 年度

藁谷郁美研究会

卒業論文

ミュージカル『エリザベート』における死の日境比較

— 「愛と死の輪舞」をめぐって—

Vergleich der Darstellung des Todes in dem Musical „Elisabeth“ zwischen
Japan und Österreich

- Interpretation aus „Ai To Shi No Rondo (Rondo von Liebe und Tod)“ -

Comparison of the representation of Death in the musical "Elisabeth"
between Japan and Austria

- Interpretation from "Ai To Shi No Rondo (Rondo of Love and Death)" -

慶應義塾大学 環境情報学部 4 年

71041488 / t10148ae

榎本 明生

2014 年 1 月 20 日提出

目次

1. はじめに	p.1
1.1. 問題の所在と目的	p.1
1.2. 仮説	p.2
1.3. 先行研究および手法	p.2
2. 作品概要	p.3
2.1. 『エリザベート』の成り立ち	p.3
2.2. あらすじ	p.4
2.3. 楽曲一覧	p.5
2.4. ミュージカル界における『エリザベート』の位置づけ	p.8
2.4.1. ミュージカルの定義	p.8
2.4.2. ウィーン・ミュージカル	p.10
2.4.3. 日本のミュージカル	p.12
3. 『エリザベート』ウィーン版、宝塚版、東宝版の相違	p.12
3.1. 主な相違点	p.13
3.2. エリザベートと『エリザベート』	p.15
4. 「愛と死の輪舞」分析	p.16
4.1. 宝塚・東宝版「愛と死の輪舞」	p.16
4.2. ウィーン版 „Rondo – Schwarzer Prinz“	p.17
4.3. 歌詞の検証	p.19
4.3.1. 構成の比較	p.19
4.3.2. 歌詞に見られる特徴的な要素	p.20
5. 死 (der Tod) の表象	p.22
5.1. 死の文化的背景	p.22
5.2. 舞台上に演出される死 (der Tod)	p.25
6. 考察	p.29
7. おわりに	p.29
8. 参考文献	p.31
9. 図表リスト	p.34

1. はじめに

1.1. 問題の所在と目的

ウィーン生まれのミュージカルである『エリザベート („Elisabeth”)]¹は、国境を越えて日本をはじめドイツ、ハンガリー、スウェーデン、オランダ、韓国など世界各国で翻案され、繰り返し再演されている、近年最もヒットした作品のひとつである。日本版公演を行う団体のひとつである宝塚歌劇団では、2007年の雪組公演の時点で上演回数708回、観客動員数170万人を誇っている²。また、2012年8月には東宝が、2000年の初演から12年、のべ19劇場公演を経て上演回数1000回を達成した³。本拠地であるウィーンでも、公演20周年である2012年9月から2013年6月末まで公演が行われ、2013年9月下旬からはさらに期間延長で2014年春まで上演が続けられることが決定した⁴。

また近年、日本人の「皇妃エリザベート」に対する関心が高まっている。2012年10月にはウィーン版キャストによる来日公演である「エリザベート20周年記念コンサート～日本スペシャルヴァージョン～」⁵が行われ、その後には宝塚歌劇団版キャストによる「エリザベート スペシャル ガラ・コンサート」⁶も行われた。2013年1月には「輝ける皇妃 エリザベート展」⁷が開催され、史実のエリザベートが使用していたとされる装身具や家具などが展示された。かつてロミー・シュナイダー⁸主演の映画『プリンセス・シシー (Sissi)』⁹三部作(1955-1957年)がヨーロッパにおいて一世を風靡し、「皇妃エリザベート＝ロミー・シュナイダー」と呼べるほどの現象となったのと同じく、日本における皇妃エリザベートの人気は、ミュージカル『エリザベート』からの影響であると考えられる。『エリザベート』は、今や日本ミュージカル界の代表作のひとつとなっているのである。

本作品では、メインキャラクターの一人として「死 (der Tod)」が登場する。死は舞台上で、あたかも人間のように歌い、踊り、皇妃エリザベートを誘惑する役柄である。もとも

¹ ミハエル・クンツェ (Michael Kunze) 脚本・歌詞、シルベスター・リーヴァイ (Sylvester Levay) 音楽、ハリー・クプファー (Harry Kupfer) 演出で、1992年にオーストリアのアン・デア・ウィーン劇場 (Theater an der Wien) にて初演。

² 三井住友 VISA ミュージカル『エリザベート』—愛と死の輪舞 (ロンド)—公式サイト of the イントロダクションより。

³ 「げきぴあ」Webサイトの記事「『エリザベート』上演回数1000回を達成！」より。(2012年11月3日閲覧) http://community.pia.jp/stage_pia/2012/08/elisabeth2012-38.html

⁴ 「ウィーンミュージカル」公式サイトより。

⁵ 2012年10月15日～10月22日まで梅田芸術劇場メインホールにて、2012年10月26日～10月31日まで東急シアターオーブにて上演された。日本語字幕ありドイツ語上演。

⁶ 2012年11月6日～11月21日まで東急シアターオーブにて、2012年11月25日～12月3日まで梅田芸術劇場メインホールにて上演された。

⁷ 横浜そごう美術館で2013年1月2日～23日まで開催された。

⁸ ロミー・シュナイダー (Romy Schneider) は、ウィーン出身の女優。西ドイツとフランスを中心に映画界で活躍した。

⁹ エルンスト・マリシュカ監督・脚本、ロミー・シュナイダー主演で、西ドイツで制作された。

と死という概念を、このように擬人化することに馴染みがなかった日本において、なぜ『エリザベート』は受容され得たのか。そして、ミュージカルが時代を反映するひとつのメディアであると考えたとき、『エリザベート』における「死」は、いったいどのような意味を観客に投げかけているのだろうか。本研究の目的は、「死」という視点から『エリザベート』の作品分析を行い、日墺における死の概念比較を行うことである。そして最終的には、現代社会における死の位置づけについても考察を試みる。

1.2. 仮説

先述した問題提起に対し、日墺の文化的・歴史的差異が、『エリザベート』の演出や脚本の違いを生み、それが日本における受容の要因となっているのではないか、という仮説が考えられる。具体的には、ヨーロッパ由来のオペラやオペレッタといった文化があまり根付いていない日本においては、そもそもミュージカル作品の受容体制が欧米とは大きく異なるのではないか、ということである。そして、それが故に各劇団の持つ特徴が作品に大きく反映され、世界共通の概念であるはずの「死」についてもウィーン・オリジナル版と日本版¹⁰とは一線を画す演出になっているのではないだろうか。

また、近年ミュージカル作品の多国籍化が指摘されている¹¹が、非米英ミュージカルの先鞭をつけた作品こそ『エリザベート』である。つまり日本人は、それまでの米英産ミュージカルにはなかった新たな魅力を『エリザベート』の中に見出したと言える。擬人化した「死」との恋愛を軸に皇妃の半生を描くという希有な物語がヒットした背景には、作品に込められたテーマが日本人にとって何らかの親和性があったからに違いない。

本作品のメインテーマは「愛と死」である。劇中曲のひとつである日本版「愛と死の輪舞（ロンド）」、およびウィーン版、*Rondo – Schwarzer Prinz*（ロンド- 黒い王子）¹²には、このテーマに対する日墺の相違が最も表れていると考える。この曲が成立するまでの経緯や歌詞・構成の比較に加え、歴史的な死の表象を追い、人々が死をどう捉えていたかを探ることで、本作品のテーマが持つ意味と日墺の死に対する相違を浮き彫りにすることができると思われる。

1.3. 先行研究および手法

『エリザベート』はミュージカルの歴史において非常に新しい作品であり、しかも未だブロードウェイ¹²やウエスト・エンド¹³といったミュージカルの本場では上演されたことが無いため、ミュージカルについて論じた書物であっても『エリザベート』に言及されているものは少ない。『エリザベート』を取り上げている先行研究としては、ビルギット・ロメ

¹⁰ ここでは、現在『エリザベート』日本公演を不定期に行っている宝塚歌劇団と東宝の二劇団を合わせて「日本版」と総称している。

¹¹ 朝日新聞 2012年2月6日東京朝刊 34面「ミュージカル多国籍化」の記事を参考

¹² ミュージカルのメッカと称される、アメリカ・ニューヨークの劇場街。

¹³ イギリス・ロンドンにある劇場街。ブロードウェイと肩を並べる。

ル氏の „Aus der „Schwarzen Möwe“ wird „Elisabeth“ –Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich (「黒いカモメ」から『エリザベート』へ—オーストリア皇后に関するミュージカルの成立と演出の歴史)¹⁴、および渡辺諒氏の『「エリザベート」読本 ウィーンから日本へ』¹⁵が挙げられる。前者は、初演のウィーン版から各国版までを網羅的に紹介した資料であり、『エリザベート』だけでなく『ロミオとジュリエット』や『ノートルダム・ド・パリ』などその他ヨーロッパ発祥のミュージカルについても言及している。後者は、初演のウィーン版（再演も含む）から宝塚歌劇団版（初演から第7上演版まで）の作品の変化を論じている。これらを踏まえての本研究の位置づけは、「死 (der Tod)」という視点から見た作品分析である。作品全体の翻案論や比較論はしばしば行われているものの、「死」という切り口で比較・分析されたものはまだ見られず、本研究はこの点において新規性があると言える。具体的な手法としては、先述した仮説を証明するべく、文献に基づく調査を行った。なお、文献には劇場で入手した公演パンフレットの他、CD・DVDなどの音源・映像資料も含む。

2. 作品概要

2.1. 『エリザベート』の成り立ち

本研究の対象である『エリザベート』は、19世紀末に実在したオーストリア皇后エリザベートの生涯を描いた作品である。プラハ生まれのドイツ人ミヒャエル・クンツェ脚本・歌詞、ハンガリー人シルベスター・リーヴァイ音楽、ハリー・クプファー演出で、1992年にオーストリアのアン・デア・ウイーン劇場で初演された¹⁶。主な登場人物は、物語の主人公であるエリザベート (Elisabeth) (愛称シシィ (Sisi)) とその夫であるオーストリア皇帝フランツ・ヨーゼフ (Franz Joseph)、そして死 (トート (der Tod)) である。他には、舞台進行において狂言回しの的な役割を演じるエリザベートの暗殺者ルイジ・ルキーニ (Luigi Lucheni)、エリザベートの息子でありオーストリア皇太子のルドルフ (Rudolf) などが登場する¹⁷。

日本での初演は1996年、宝塚歌劇団¹⁸ (以下、「宝塚」という) の雪組によって行われた。宝塚の演出家である小池修一郎氏が新作の下見にウィーンへ行った際に上演権を獲得し、他のどの国より早く日本で上演されることが決定した。ウィーン版ではエリザベートが主

¹⁴ Birgit Rommel: Aus der „Schwarzen Möwe“ wird „Elisabeth“ –Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich, Diplomica Verlag GmbH 2007

¹⁵ 渡辺諒『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』青弓社、2010年

¹⁶ 『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』14頁参考。

¹⁷ 『エリザベート』2010年東宝版公演パンフレット参考。

¹⁸ 1914年に誕生した、出演者が女性だけで構成された劇団。花・月・雪・星・宙の5組体制で定期公演を行っている。

役であるのに対し、宝塚版ではトートを主人公に据え、エリザベートと皇帝を交えた三角関係のラブストーリーが展開される。日本ではなじみのないオーストリア生まれのミュージカルであることや、男役トップスターの一路真輝¹⁹のサヨナラ公演²⁰であり、95年の阪神大震災からまだ1年しか経っていないにも関わらず「死」を描いた作品であること、さらに全編を歌でつづるミュージカルであることも宝塚としては初の試みであったため、当初は成功を危ぶむ声も多かった²¹。しかし公演が始まってみると、「死というネガティブな概念も、タカラヅカの手にかかれば耽美でミステリアス、クールな男役像へと変貌」したと評される²²までにヒットした。96年秋～97年には、早くも星組によって再演。続く98年～99年の宙組公演と、各トップスターの創意工夫が評判となり、『エリザベート』は宝塚の人気レパートリーとして定着するようになった。

2000年6月、『エリザベート』は東宝ミュージカルの新作として帝国劇場に登場。こちらはウィーン版に倣い、エリザベートを主役に据え、その生き様を強く打ち出した。これにより、「ウィーン版とタカラヅカ版のよさを両方生かしながら、ウィーン版より幻想的で退廃的に、タカラヅカ版よりもシニカルにエゴイスティックに²³」仕上がった。その後も宝塚版と合わせて再演が繰り返され、今や「東宝ミュージカルが製作した“最も人気のあるミュージカルのひとつ”」であるとされている²⁴。

2.2. あらすじ

オリジナルであるウィーン版のあらすじは、以下の通りである。日本における宝塚・東宝版も演出や曲目に差違はあるが、おおよそのあらすじは一致している。

——ミュージカル『エリザベート』は、暗殺者ルキーニに対して自殺後百年たってもなお独房で続けられる裁判官の尋問からはじまる。ルキーニはエリザベート殺害の動機を皇后自身の意思と主張し、彼女とともに生きた人々を舞台に登場させる。いうならば、死者による死者たちの召喚。こうして、エリザベートの人生が語られはじめる。

父親と同様に自由を愛する少女シシィ＝エリザベートは、姉の見合い発表の席で木から落ちて意識不明になるが、命を断つはずの死神トートが彼女に一目惚れしてしまい、生の世界に送り返される。以後、結婚式、長女の死、フランツ・ヨーゼフとの対立などと、さまざまな場面でトートは彼女を死へと誘惑するが、うまくいかない。一方エリザベートは、見合いの席でたまたま若き皇帝フランツに見初められてオーストリア皇后と

¹⁹ 宝塚歌劇団トップスターとして『風と共に去りぬ』、『ベルサイユのばら』などの話題作に出演し、1996年の『エリザベート』で退団。

²⁰ 宝塚ではトップスターの引退公演を「サヨナラ公演」と称する。

²¹ 『レプリーク Bis vol.7』57頁参考。

²² 『レプリーク Bis vol.7』40頁より引用。

²³ 『レプリーク Bis vol.7』41頁より引用。

²⁴ 帝国劇場『エリザベート』公式サイト「解説」より引用。

なるものの、皇太后ゾフィーによって子育ての自由を奪われ、次第に孤独になっていく。皇太子ルドルフとも会うことを許されず、自分を取るか母を取るか、夫に選択を迫るエリザベート。最終的に夫は妻の要求をのみ、エリザベートの勝利で第一幕は終わる。

第二幕は、一八六七年、フランツとエリザベートがハンガリー国王・王妃になる場面からはじまる。しかし彼女の孤独はいやますばかり。精神病院通いが続くが、これも狂っているがゆえに逆に「魂の自由」を失わない狂人たちに触れるためだ。一方、ゾフィーたちは娼館の娘を使ってフランツをエリザベートから引き離そうとするが、かえって逆効果。ウィーンの宮廷生活にほとんど嫌気がさしたエリザベートは放浪の旅に出してしまう。トートは成人したルドルフに近づき、台頭する民族運動の中心、つまり父との確執の場へと彼を誘導する。そんななか、エリザベートが旅から戻ってくる。ルドルフは父との関係改善を哀願するが、母は聞き入れない。絶望したルドルフは女装したトートに導かれ、情死＝自殺する。息子の死に耐えきれず、エリザベートも死を願うが、今度はトートが拒否。年老いた皇帝が旅先にエリザベートを訪ね、変わらぬ愛を訴えるが、二人の距離は縮まらない。ハプスブルク家が崩壊に向かうなかで、ついにトートはルキーニに凶器のヤスリを渡す。九八年、そのヤスリを手に、ルキーニはエリザベートを殺害。エリザベートはやっと自由を得て、トートの死の接吻を受ける²⁵。

2.3. 楽曲一覧²⁶

『エリザベート』の特徴のひとつとして、上演されるたびに楽曲や演出に変更が加えられることが挙げられるのだが、主に劇中で歌われる曲目は次の通りである。ウィーン版は日本版に比べて楽曲を細分化して名前をつけていないため、構成はウィーン版に、楽曲名は日本版に準拠した。なお、本研究で比較の対象とするのは、第1幕第2場の「愛と死の輪舞」である。詳細は後述する。

以下、表1がそれぞれの版における場面展開を示したものである。

【表1】場面展開

第1幕	第2幕
プロローグ	第1場 ブダペストの大聖堂の前で
第一の尋問	キッチュ(Kitsch)
我ら息絶えし者ども	カテドラル (BGM)
私を燃やす愛	エーヤン(Eljen)
第二の尋問	第2場 ブダペストの祝祭が行われる緑地
エリザベート大合唱	私が踊る時(Wenn ich tanzen will)

²⁵ 『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』14頁より引用。

²⁶ 『エリザベート』2010年東宝版公演パンフレット、『エリザベート20周年記念コンサート』2012年公演パンフレットを参考。

<p>第1場 ポッセンホーフエン宮殿の前 パパみたいに(Wie du) 家庭教師</p> <p>第2場 シュタルンベルガー湖畔にて ようこそみなさま(Schön, euch alle zu seh'n) 落下 愛のテーマ～愛と死の輪舞(Rondo – Schwarzer Prinz) パパみたいに (蘇生)</p> <p>第3場 ウィーン ホーフブルク宮殿の謁見の間 皇帝の義務(Jedem gibt er das Seine)</p> <p>第4場 バート・イシュル 計画通り(So wie man denkt)</p> <p>第5場 天と地のはざままで あなたが側にいれば(Nichts ist schwer)</p> <p>第6場 ウィーン アウグスティーナ教会 不幸の始まり(Alle Fragen sind gestellt)</p> <p>第7場 シェーンブルン宮殿 舞踏会の間 結婚の失敗(Sie passt nicht) 最後のダンス(Der letzte Tanz) あなたが側にいれば (リプライズ) (Liebe mit Gaffern)</p> <p>第8場 ラクセンブルク宮殿のエリザベート居室 皇后の務め(Eine Kaiserin muss glänzen) 初めての諍い 皇后の務め (リプライズ) 私だけに(Ich gehör nur mir)</p> <p>第9場 新婚生活の様子 死のご機嫌 結婚一年目(Stationen einer Ehe) 娘は何処? (第二の諍い) 私の敵 結婚三年目</p>	<p>第3場 ホーフブルク宮殿の寝室 ママ、何処なの?(Mama, wo bist du)</p> <p>第4場 ウィーン近郊の精神病院 精神病院(Nervenlinik) 魂の自由(Gar nichts)</p> <p>第5場 ホーフブルクの皇太后ゾフィーのサロン 間奏曲 1(Zwischenmusik 1) 皇后の勝利(Wir oder sie)</p> <p>第6場 マダム・ヴォルフの館 間奏曲 2(Zwischenmusik 2) マダム・ヴォルフのコレクション(Nur kein Genieren)</p> <p>第7場 シェーンブルン宮殿のエリザベートの体操室 落下 (BGM) 微熱(Die Maladie) 第四の諍い 最後のチャンス</p> <p>第8場 放浪の歲月 ゾフィーの死(Bellaria) いつになったら 待っているよ 一時も休まない 年月は過ぎる (1) (Rastlose Jahre) 母上はもういない 気の向くまま 年月は過ぎる (2)</p> <p>第9場 トートの馬車の上で 闇が広がる (リプライズ) (Die Schatten warden länger)</p> <p>第10場 ウィーン ホーフブルク宮殿の皇帝執務室 父と息子(Rudolf, ich bin außer mir) 憎しみ(Hass) 独立運動</p>
--	---

<p>美貌の皇后 結婚四年目 デブレツィン (BGM) (Debrezin) 皇帝パレード (BGM) エリザベートの怒り 闇が広がる(Die Schatten werden länger)</p> <p>第10場 ウィーンのカフェ 退屈しのぎ(Die fröhliche Apokalypse) カフェ・プレイオフ</p> <p>第11場 シェーンブルン宮殿 皇太后の居室の控えの間 ひ弱な皇太子(Kind oder nicht!)</p> <p>第12場 エリザベートの寝室 エリザベート (愛のテーマ) (Elisabeth, mach auf) 第三の諍い 最後通告 (BGM) エリザベート泣かないで (愛のテーマ)</p> <p>第13場 ウィーンの中央広場 ミルク(Milch)</p> <p>第14場 エリザベートの化粧室 皇后の務め (リプライズ) (Uns're Kaiserin soll sich wiegen) 私だけに (リプライズ) (Ich gehör nur mir) 私だけに (三重唱)</p>	<p>第11場 コルフの別荘の屋根付きバルコニー パパみたいに (リプライズ) (Wie du)</p> <p>第12場 ヘルメス・ヴィラ 僕はママの鏡だから (Wenn ich dein Spiegel wär)</p> <p>第13場 マイヤーリンク 死の舞踏(Totentanz)</p> <p>第14場 カプツィナー納骨堂 死の嘆き(Totenklage)</p> <p>第15場 マルタン岬のテラスにて キッチン (リプライズ) (Mein neues Sortiment) 夜のボート(Boote in der Nacht)</p> <p>第16場 沈みゆく世界の一角で 悪夢(Alle Fragen sind gestellt)</p> <p>第17場 ジュネーブの岸のプロムナード 暗殺 (BGM) 愛のテーマ(Der Schileier fällt) カーテンコール</p>
--	--

表1においてまず特筆すべきは、ウィーン初演後に追加された「愛と死の輪舞(Rondo – Schwarzer Prinz)」、「私が踊る時(Wenn ich tanzen will)」の2曲である。前者は宝塚初演時に、後者は2001年のドイツ・エッセン公演に際して書き下ろされた。同じく東宝版の初演時に書き下ろされた「夢とうつつの狭間に」という楽曲もあったが、東宝版再演時には削除され、代わりに「私が踊る時(Wenn ich tanzen will)」が追加されることとなった。この「私が踊る時(Wenn ich tanzen will)」は、エリザベートとトートが競い合うように揃って歌う唯一の楽曲であり、生の世界と死の世界との対立構造を明確に示すとともに、トートの誘惑を毅然と斥けるエリザベートのエゴイスティックな強かさが表れているとも言える。「愛と死の輪舞(Rondo – Schwarzer Prinz)」が2012年のウィーン公演までは日本とハ

ンガリーでのみ歌われていたのに対し、「私が踊る時(Wenn ich tanzen will)」はエッセン公演以降のすべての公演で追加されることとなり、エリザベートのソロナンバーである「私だけに(Ich gehör nur mir)」と合わせて、『エリザベート』を代表する曲となった。

また、表から分かるように、「私だけに(Ich gehör nur mir)」、「パパみたいに(Wie du)」、「闇が広がる(Die Schatten werden länger)」などは、複数の場面でリプライズされている。ミュージカルではよく用いられる技法だが、メロディーはそのままに、同じ曲が場面に応じて異なる歌詞で歌われるのである。このリプライズを含め、『エリザベート』には随所に歴代ミュージカルからの影響が表れている。

2.4. ミュージカル界における『エリザベート』の位置づけ

ここで、本研究の扱う「ミュージカル」の定義および歴史を明らかにした上で、ミュージカル界での『エリザベート』の位置づけについて述べたい。

2.4.1. ミュージカルの定義

『標準音楽辞典』によると、ミュージカルは次のように説明されている。

ミュージカル musical[英] この用語はアメリカ合衆国の大衆演劇の一分野を占めるミュージカル・コメディ、ミュージカル・プレイなどを一括した略称と考えられるが、<musical production>または<musical theatre>（音楽的な舞台の出し物）の略語ともとれる。いずれにせよ興行界、劇場人、ジャーナリストなどによっていつとはなしに使われるようになった言葉で、狭義にはオペレッタからミュージカル・プレイに至る音楽的な作品をさし、ひろくはレビュー、ヴォードヴィルなど劇性をもたない作品も含めて、ミュージカルと称している²⁷。

歴史的に、ミュージカルは18世紀イギリスのバラッド・オペラ（俗謡歌劇）にまでさかのぼることができる。1660年の王政復古後に劇場が免許制となり、免許なしでも上演できる一般大衆の娯楽として、バラッド・オペラという形式が考え出され、当時イギリスの植民地だったアメリカにも移入された。19世紀になると、バラッド・オペラのもつ風刺的・パロディ的要素を強めたバーレスクと、白人が黒人に扮してバンジョーやカスタネットを使って歌ったり踊ったり寸劇を演じたりするニグロ minstrel がアメリカで盛んとなった。しだいにバーレスクの喜劇性とニグロ minstrel の土着性が結びつき、そこにヨーロッパで流行していたオペレッタやイギリスのサボイ・オペラからの影響が加わり、初期のミュージカルであるミュージカル・コメディが誕生したと言われている²⁸。

『音楽大事典』では「musical[米]」と表記し、「ミュージカルの創作・上演がさかんなの

²⁷ 『標準音楽辞典』1886頁より引用。

²⁸ 『演劇 映画テレビ／舞踊オペラ 百科』441頁を参考。

はアメリカで、とくにそのメッカといわれるニューヨークのマンハッタン中心区ブロードウェイ界隈に散在する劇場では常時 15 本前後の新旧ミュージカルが上演されていて、ブロードウェイ・ミュージカル **Broadway musical** の呼称もほとんど同意語として使われている²⁹、「19 世紀末ころからアメリカの大衆に密着したステージ・エンターテインメントとして発達、今ではほとんどアメリカの演劇的特段物とみられている³⁰」と説明されている。

ニューヨークの「ブロードウェイ」と呼ばれる劇場街には、ブロードウェイ大通りを中心にして、南北 41 丁目から 53 丁目、東西 6 番街から 9 番街のあいだに、30 数軒の劇場が集まって、一大劇場街を形成している³¹。ブロードウェイはもともと、アメリカに渡ってきた移民たちの娯楽施設が軒を連ねる場であり、その内のひとつである劇場で行われる、ヨーロッパから来る劇団やオペラ・カンパニーの公演に、当時の人々はノスタルジックなよろこびを見いだしていたという。そして次第に、より現実的なアメリカを反映した希望や勇気を描いた作品への要望が高まり、ミュージカル制作の動きが始まったのである³²。こうして、ブロードウェイがミュージカルのメッカと称されるほどの発展を遂げるとともに、「過去を振り返り、悲劇を好んで鑑賞するヨーロッパ人」と、「楽天的な人生観や希望を歌いあげたロマンティックな喜劇を好むアメリカ人」という対立関係も生まれることとなった。

実のところ、ミュージカルに明確な定義はない。というのも、今日のミュージカルのジャンルは多岐にわたるため、ミュージカルの前身であるオペラ、オペレッタなどと区別するのは難しいからである。例えば、1980 年代～90 年代初頭にかけて世界のミュージカル界を席卷した『レ・ミゼラブル』³³、『オペラ座の怪人』³⁴、『ミス・サイゴン』³⁵などの作品は、ミュージカルであるにもかかわらずセリフがほとんどなく、まるでオペラのように全編が歌で構成されている。つまり、スコア（楽曲）的には、オペラ、オペレッタとミュージカルでとりわけ大きな違いがないのである。

敢えてその他の要素から違いを挙げるとするならば、歌唱法と役割分担制が挙げられる。オペラ、オペレッタは男声のテノール、バリトン、バス、女声のソプラノ、メゾソプラノ、アルトといった音域を楽器のように使い分け、マイクを使わずに声を響かせるベルカント唱法で進行する。歌詞よりも、器乐的な技巧が重視されるのである。一方、ミュージカルは民族発声（地声）で感情表現を伴って歌われるのが通例である。歌詞は台詞そのものであり、歌を通じてドラマの内容を的確に伝えることが求められているのである³⁶。

²⁹ 『音楽大事典』2451 頁より引用。

³⁰ 『音楽大事典』2452 頁より引用。

³¹ 『ブロードウェイ・ミュージカル』5 頁を参考。

³² 『ミュージカルを楽しむ法』29 頁を参考。

³³ 1985 年、ロンドン初演。ヴィクトル・ユゴーの同名小説をミュージカル化した作品。

³⁴ 1986 年、ロンドン初演。ブロードウェイでは 2 年後の 88 年に初演された。

³⁵ 1989 年、ロンドン初演。ブロードウェイ公演の前売り券は史上最高の 36 億円を売り上げた。

³⁶ 『ミュージカルは大好き？－日本人とミュージカル－』51 頁を参考。

また、オペラでは役割分担が顕著に行われる。ソロ・パートを演じる歌手は基本的にそれ専業であり、舞踊や合唱などは別のキャストが受け持つ。ミュージカルは、分業制ということは少なく、一人のキャストが歌も踊りもこなすのが特徴である³⁷。

芸術情報プラザアドバイザーの土井美和子氏は、ミュージカルを「別に定義づける必要はない」とした上で、「しいて必要条件的に言えば、“歌、踊り（ダンス）、芝居、この3つの要素が重なり合い、融合した総合芸術”」であると説明している³⁸。また、藤田敏雄氏はミュージカルのもととなったオペラ、オペレッタを「〈様式〉に基づいた〈音楽〉」、ミュージカルは「〈リアリズム〉に基づいた〈演劇〉」であると定義づけている³⁹。一般的にミュージカルは「現代演劇」、オペラやオペレッタは「音楽」として区分されているのである。

2.4.2. ウィーン・ミュージカル

ミュージカルの本場であるアメリカ・ニューヨークとイギリス・ロンドンで制作・上演されるミュージカルを、それぞれブロードウェイ・ミュージカル、ロンドン・ミュージカルと呼称するのに対し、ウィーン生まれのミュージカル全般を、一般にウィーン・ミュージカルと呼称する。

ウィーン・ミュージカルの成立は、ロンドン・ミュージカルのブロードウェイでの成功を受けてのものだとされている。歴史的に見てみると、アメリカでブロードウェイ・ミュージカルが確立した後、先に挙げた『レ・ミゼラブル』、『オペラ座の怪人』といったロンドン・ミュージカルの隆盛が目立つようになった。その理由について、野口久光氏は次のように説明している。

——この異変がなぜ起こったかを考えてみると、まずアメリカのインフレによる製作費の高騰があり、フタを開けてみなければヒットするかどうかわからない新作を上演する冒険に、製作者が踏み切れないという事情がある。それよりもイギリスでヒットした作品を上演した方が確実というわけで、ロンドン・ミュージカルのブロードウェイ上演が安易な商法となり、今やブロードウェイはロンドン・ミュージカルに席卷されてしまった感さえある。

しかし、イギリスでヒットした作品がアメリカでも必ず好評を博するとは限らない。

（中略）言葉をかえればアメリカよりもイギリスの台本作家、作曲家がすぐれていることの証しということになるだろう。⁴⁰

ロンドン・ミュージカルの特徴としては、「①明確なコンセプトがある、②シリアスでドラマティックな作品が多い、③ハイテクを駆使した大掛かりな舞台装置の大作、④ほとんど

³⁷ 『ミュージカル・劇場解体新書』29頁を参考。

³⁸ 土井美和子「[ミュージカル、音楽劇、そして…]～“ミュージカルのなもの”について考えた～」より引用。

³⁹ 『ミュージカルはお好き？－日本人とミュージカル－』51頁を参考。

⁴⁰ 『ミュージカルを楽しむ法』165～166頁より引用。

ど歌唱によるオペラ的な展開、⑤メロディアスな曲の繰り返しによる一貫した印象」などが挙げられる⁴¹。オペラ、オペレッタの昔ながらの良さと、ミュージカルの新規性を組み合わせることが、ヒットに繋がったと考えられる。

こうしたロンドン・ミュージカルの成功事例を受けて登場したのが、『エリザベート』に代表されるウィーン・ミュージカルである。ロンドン・ミュージカルとウィーン・ミュージカルの関連性について石原隆司氏は、「日本で人気のウィーン・ミュージカルは、そのコンセプト、ドラマ性、オペラ的な展開、メロディアスな曲の繰り返し、そして例えばオリジナル版〈エリザベート〉（1992、テアター・アン・デア・ウィーン、1200席）における大掛かりな舞台装置など、明らかにロンドン・ミュージカルの影響が見て取れる⁴²」と述べている。小山内伸氏もまた、具体的にロンドン・ミュージカルのひとつ『エヴィータ』⁴³を例に挙げて、『エリザベート』は、“ファースト・レディ”の波乱に富んだ生涯を、絶えず彼女に寄り添う男性の目を伴いながら紹介してゆくという趣向や、曲の反復の多用において、『エヴィータ』から確実に影響を受けていると思われる⁴⁴と指摘している。

『エリザベート』は、ウィーン産大作ミュージカルのフロント・ランナーと称される⁴⁵。その後『モーツァルト！』⁴⁶や『ルドルフ～マイヤーリンクの悲劇』⁴⁷、『ダンス オブ ヴァンパイア』⁴⁸といった作品が続き、いずれもウィーン・オリジナル版の数年後に日本へ輸入され、翻案・上演されている。ウィーン・ミュージカルについて、『エリザベート』の演出・訳詞を手がける小池修一郎氏は、「ウィーン・ミュージカルは荘厳で重たいイメージを持っています。それは、私たちがウィーンという都市に対して持っているイメージと重なっていると思うんです⁴⁹」と述べた上で、脚本・音楽のクンツェとリーヴァイが非オーストリア人であることに言及し、「外国人の彼らがモーツァルトの真実、エリザベートの真実を描こうとするスタイル⁵⁰」にこそウィーン・ミュージカルの魅力があると語っている。

2.4.3. 日本のミュージカル

『音楽大事典』における、【日本のミュージカル】の項目には次のように書かれている。

41 『ミュージカル・劇場解体新書』138頁より引用。

42 『ミュージカル・劇場解体新書』138～139頁より引用

43 アンドリュー・ロイド＝ウェバー作曲、ティム・ライス作詞。1978年にロンドンで初演。アルゼンチンの元大統領夫人を題材としている。

44 『進化するミュージカル』37頁より引用。

45 『ミュージカル・劇場解体新書』139頁を参考。

46 『エリザベート』の脚本・作詞を担当したミヒャエル・クンツェと、作曲担当であるシルベスター・リーヴァイのコンビによる。1999年、『エリザベート』と同じくオーストリアのアン・デア・ウィーン劇場にて初演。

47 フランク・ワイルドホーン作曲で、2008年にブダペスト、2009年にウィーンで初演。

48 脚本・歌詞をクンツェが担当。1997年にウィーンで初演。ウィーン・ミュージカルでは珍しく、2002年にはブロードウェイでも上演された。

49 『レプリーク Bis vol.19』81頁より引用。

50 同上。

日本には歌舞伎という完成されたミュージカルがあるものの、西欧のオペレッタやミュージカル、レビューなどが日本に紹介され、日本人の手で上演されたのは大正初期のことで、いわゆる帝劇オペラの時代から大正中期の浅草オペラが人気を呼んだ時期が黎明期にあるとされている。この時期の上演作品はオペラとうたっているものの、〈ボッカチオ〉などオペレッタ系の作品を簡略にアダプトした形や、日本人の手になる素朴なオペレッタ風の作品がおもなものであった。1917年に佐々紅華が書き、自ら作詞・作曲した〈カフェの一夜〉にはミュージカル・プレーの肩書が付されており、これが最も古い日本の創作ミュージカルのひとつとみられる。⁵¹

その後、浅草オペラは関東大震災の影響で姿を消してしまうが、1913年に結成された宝塚少女歌劇団がオペレッタ風の作品や初歩的なレビューの上演を重ね、しだいに規模を拡大し、後の宝塚歌劇団に発展した。しかし、第2次世界大戦で一時衰退したため、日本における本格的なミュージカル上演は、大戦後の1950年代後半に始まった。特に1963年に東宝が上演した『マイ・フェア・レディ』は、日本初の本格的なブロードウェイ・ミュージカルの翻訳作品であり、この作品のヒットをきっかけとして、東宝をはじめ宝塚、劇団四季などによって外国作品の上演が盛んに行われるようになった⁵²。しかし、その後『屋根の上のヴァイオリン弾き』、『ラ・マンチャの男』など、佳作が次々に上演されたにもかかわらず、いささか難しい内容やテーマに観客がついていけなかったせいか、動員は伸び悩んだ。次第に、「ミュージカルでは客が入らない」というジンクスまで生まれ、東宝は対応に苦慮することとなる。この状況は70年代前半まで続き、改善されたのは80年代になってからのことである。そして、劇団四季が仮設劇場を建て『キャッツ』をロングラン上演したあたりから、急激なミュージカル・ブームがやってくる。やがて、東宝も『レ・ミゼラブル』をロングランし、来日公演も相次ぎ、ミュージカルはようやく市民権を得ることになった⁵³。

3. 『エリザベート』ウィーン版、宝塚版、東宝版の比較

『エリザベート』の特徴のひとつとして、再演されるたびに演出や構成が変化する点が挙げられる。使用楽曲が増減したり、出演場面が変わったり、その時々キャストに合わせて衣装のデザインや演技のタイミングなども異なる趣に仕上げているのである。本章では、ウィーン・宝塚・東宝のそれぞれのバージョンを比較し、ウィーンからの輸入に伴ってどのような変更が生じたのか、またその背景にあった文化を探る。

⁵¹ 『音楽大事典』2455頁より引用。

⁵² 『音楽大事典』2455～2456頁を参考。

⁵³ 土井美和子「[ミュージカル、音楽劇、そして…]～“ミュージカルのなもの”について考えた～」を参考。

3.1. 主な相違点

ウィーン初演版は、エリザベートとトートの駆け引きをルキーニが語るスタイルで、出番の多さや役の大きさとしてはトートとルキーニでほぼ同等の扱いである。演出方針も史実に忠実で、エリザベートの息子であり享年 30 歳のルドルフは中年男性の役として登場した。

宝塚初演では、トート役の比重を大きくし、他の役もバランスの調整が行われた。翻訳ミュージカルでは異例の大規模な潤色が許された本作品ではあったが、日本での上演にあたっては、原作側との異文化衝突が存在した。宝塚および東宝版の演出を担当した小池氏は、宝塚初演の契約前の交渉で、「エリザベートの死は中央ヨーロッパの開放である」と熱弁するクンツェ氏とは平行線のまま記者会見にのぞんだことを明かしている⁵⁴。

ミュージカル『エリザベート』において、エリザベートが求めるのは「魂の自由」である。度重なる死の誘惑に際して彼女は、夫であるフランツ・ヨーゼフとの愛、精神病院に通い詰めたり敬愛する詩人ハイネの像を建てたりといった狂気、そして飽くなき美の追求などの対抗策をとることによって、生の世界に留まろうとするのである。しかし、彼女の自由はハプスブルク家の凋落によってしか得られないものであり、結果的に彼女の行動によってハプスブルク帝国の終焉が早まり、民族独立運動を加速させてしまったともいえる⁵⁵。

『エリザベート』に登場する「死（トート）」は、伝統的な宗教演劇などにおける「死神」とは一線を画している。人間を惑わして冥界へと誘う存在であることは間違いないが、トートは鎌を持っていなければ、骸骨の頭でもない。彼は「ポップスターとしての死神⁵⁶」という存在なのである。特に日本版トートの衣装は、スパンコールや羽根で華美に装飾が施されており、胸元の大きくはだけたガウンのようなものをまとっているのである。トートの造形について、川崎氏は次のように述べている。

——原作では「キッチュ」をテーマ曲とするテロリストのルケーニだけではなく、出演者は多かれ少なかれサブカルチャー的なキッチュなテイストをにじませ、安っぽいものがいいものの、それでいていくばくかの真実に触れる裂け目や、逆転の契機をもっていて、黄泉の帝王トートの造形もその例外ではない。が、宝塚版は、トートに男役トップスターをあてるというキャスティングのため、トートはタイトルロールのエリザベートよりも主役らしく耽美的、官能的に造形され、美貌のエリザベートをめぐって、地上の皇帝フランツ・ヨーゼフと、黄泉の帝王トートが愛を争うという関係性が前面に出されている⁵⁷。

⁵⁴ 『宝塚というユートピア』185 頁を参考。

⁵⁵ 『『エリザベート』読本——ウィーンから日本へ』19 頁を参考。

⁵⁶ ビルギッド・ロメル『「黒いカモメ」から「エリザベート」へ——オーストリア皇后に関するミュージカルの成立と演出の歴史』74 頁より抜粋。

⁵⁷ 『宝塚というユートピア』182 頁より引用。

つまり、日本版トートの造形には、概念としての「死」の表象以上に、宝塚歌劇団の男役としての伝統から影響をうけているのである。というのも、宝塚には独特のルールや伝統が存在し、宝塚で上演する作品は皆この規則に従わなければならないからである。最も顕著な例としては、作品における主役は必ず男役スターがつとめなければならないということである。川崎氏は、次のように説明している。

——宝塚の舞台は男役スターと、その男役スターとともにあってみずからも輝きいっそう男役を輝かせる娘役（女役）スターによってなりたつ。女性の演じる舞台を、女性の観客と、彼女たちをみまもる男性がささえてきた。ファンの多数を女性が占めるということは、女性たちの選択、審美眼、批評眼が、宝塚スターの進化を決定づけてきたということでもある。女性たちが、より美しくよりすぐれた同性にたいして抱く憧れ、同一化の願望や競争心や羨望、生徒たちの若さゆえの強さとはかなさや舞台人としての精進に手を差し伸べたくなるといった庇護者意識、それらが、スターをはぐくみ、選別する力だった。宝塚の男役は、現実の男性を模倣する存在ではない。むしろ現実の男性からの差異化と自立に美とエロスの源泉がある。男役がいる宝塚の世界を男社会の現実に接近させ吸収しようとする外圧のなかで、差異に敏感なファンたちは、宝塚をささえ、男役を、そして娘役（女役）を育てつづけた。⁵⁸

宝塚作品においては、常にメインとなるのは男役である。よって、『エリザベート』という表題であっても、エリザベート役は所詮男役スターであるトートの引き立て役にすぎないのである。ウィーン版から宝塚版への大きな変更のひとつとして、カフェと「ミルク」の場面でもトートが登場することが挙げられる。ウィーン版ではあくまでもエリザベートの影として、基本的に彼女の出てくる場面のみに出現するトートが、宝塚版では独立した一人の人間として、カフェや街中で革命を煽動する役割を担っているのである。全ては男役トップスターを目立たせ、出番を増やすための宝塚ならではの演出である。宝塚に存在するこうした暗黙の規則は通称「すみれコード」と呼ばれており、『エリザベート』における各場面の演出に影響している。なぜなら、この「すみれコード」には、「清く正しく美しく」をモットーとする宝塚において、舞台や取材で夢を壊すような下品な表現を避ける意図も込められているからである。例えば、エリザベートの精神状態を非難する姑ゾフィーのナンバーや、ナチスを彷彿させる「HASS（憎しみ）」の場面はカットされた。また、皇帝の愛人を見繕うために娼館を訪れる場面では、過激な性的表現が幻想的なバレエシーンに差し替えられ、その後のエリザベートの微熱の原因も、性病ではなく過激なダイエットに変更された。ウィーン・オリジナル版でのエリザベートのエゴイストぶりも軽減され、まさに宝塚の「清く正しく美しく」のモットーに沿ったふさわしいヒロイン像へと改変されているのである。また、ルドルフのキャラクターもほとんどティーンエイジャーとして

⁵⁸ 同上 123 頁より引用。

造形され、「僕はママの鏡だから」の場面が母子関係の見せ場としてクローズアップされた。他にも、オーストリア＝ハンガリー二重帝国という日本人には理解しづらい状況を説明するため、そして宝塚の若手をそこに起用するために、オリジナル版には登場しないハンガリーの革命家たちを造形した。

東宝版は、ウィーン版と宝塚版の間を行く演出で制作された。エリザベートとトートを中心としながらも、ゾフィーやルドルフをはじめとする脇役の感情が吐露される場面も増やされ、多彩な人間模様が特徴的となった。

3.2. エリザベートと『エリザベート』

今日、皇妃エリザベートは、ミュージカルはもとより映画や本、ウィーンの通りの名称やホテルの住所、写真や絵画、おみやげ物や観光局の広告など、幅広い分野でウィーンのシンボルと化している。しかし、生前の彼女にとってウィーンはむしろ苦痛の種であり、呪詛の種であるとさえ考えていたとされている⁵⁹。しかも、国民からも現在のような支持はされていなかったことは、以下の引用文からも推測し得る。

——皇后エリザベートは、晩年、一般大衆の間で人気があったわけではない。ジュネーヴ湖畔でシシーが悲劇的な死を迎えたことに対する、ウィーン市民の冷めた反応がそのことを何よりよく物語っている。その当時の人々にとってみれば、シシーは決して、国民の福祉のために尽くしてくれた、国母的存在ではなかった。葬列に参加した人たちには、オーストリアのためにほとんど何の貢献もしなかった人が死んだのだという認識しかなかった。彼女は、慈善活動を行なったわけでもなく、人間的な器の大きさを持っていたわけでもなく、民衆の心に訴えることはなかった。⁶⁰

当時はこのように酷評されていたにもかかわらず、今日のウィーンではエリザベートが絶えず何らかの形で商品化されつづけている。人々を惹きつけて止まない理由について、マーティン・シェーファー氏は「エリザベートが自己矛盾に陥っていたこと」であると述べている。つまり、「シシーが漂わせていた謎めいた雰囲気、後世の人々に想像の余地を与え、歴史家や作家や映画人が繰り返しシシーを取り上げる理由となっている⁶¹」のである。

皇妃エリザベートを取り上げた作品として特に有名なのが、ロミー・シュナイダー主演の『プリンセス・シシー』三部作である。ミュージカル『エリザベート』を知らなくても、映画のシシーは知っている、という人が多数なのである。

⁵⁹ 『エリザベート ―栄光と悲劇』 165 頁より引用

⁶⁰ 『皇妃エリザベート ―ハプスブルクの美神』 76 頁を参考。

⁶¹ 『エリザベート ―栄光と悲劇』 166 頁より引用。

4. 「愛と死の輪舞」分析

この楽曲が歌われるのは、第1幕第2場で木登りをしていたエリザベートが誤って転落し、意識朦朧となった際にトートと初めて対面するシーンである。史実のエリザベートが幼少期に木から落ちたかは不明⁶²であり、ミュージカル作品化にするにあたっての創作であると思われる。また、この曲は『エリザベート』日本上演にあたり、宝塚の演出家である小池氏がウィーン・オリジナル版の作曲・作詞家に依頼して書き下ろされたという経緯がある。このことについて、小池氏はインタビュー記事において次のように語っている。

——新曲<愛と死の輪舞>も増やしてもらいました。これは私が、エリザベートが木から落ちてトートと出会うシーンで、トートが彼女をどう思ったのかが非常に気になって、そこを表現する曲があれば、“死”のアイデンティティーの要になると考えたからなんです。その時点で、“愛と死の輪舞”という副題も用意し、『ぜひ、こういうタイトルの曲にしたい』とお願いしたのですが、上がってきた曲にはドイツ語で『旅立つことなくしてはやってこない』という意味のタイトルが付され、歌詞も抽象的なものでした。⁶³

宝塚版ではミュージカル自体に『エリザベート —愛と死の輪舞—』という副題が付いており、日本版における主題が「愛と死」であることが明確になっている。これは、オリジナルのウィーン版も「死とエリザベートの愛の物語」ではあるものの、「タカラヅカのお客様に伝えるためには、もう少し具体的な形で提示していかないと難しい⁶⁴」という小池氏の判断により、ウィーン版に比べてラブロマンス要素が強められた結果である。

この「愛と死の輪舞」は2012年のウィーン再々公演から„Rondo - Schwarzer Prinz (ロンド - 黒い王子)“というタイトルでドイツ語でも歌われるようになった。これは、日本とハンガリー以外では初めての試みである。

次に、日本版・ウィーン版の歌詞をそれぞれ比較しながら分析を進める。

4.1. 宝塚・東宝版「愛と死の輪舞」⁶⁵

宝塚・東宝版両者に見られる「愛と死の輪舞」の歌詞内容は、以下の通りである。

その瞳が胸を焦がし
眼差しが突き刺さる
息さえも俺を捕らえ
凍った心溶かす

⁶² 『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』29頁を参考。

⁶³ 『レプリーク Bis vol.7』56頁より引用。

⁶⁴ 同上。

⁶⁵ 『エリザベート』2010年東宝版公演パンフレットより引用。

ただの少女のはずなのに
 俺の全てが崩れる
 たった独りの人間なのに
 俺を震えさせる
 お前の命奪う代わり
 生きたお前に愛されたいんだ
 禁じられた愛のタブーに
 俺は今踏み出す
 心に芽生えたこの思い
 体に刻まれて
 青い血を流す傷口は
 お前だけが癒せる
 返してやろう この命を
 その時お前は俺を忘れ去る
 お前の愛を勝ちうるまで追いかけてよう

どこまでも追いかけてゆこう
 愛と死の輪舞

全体で 21 行詩の構成となっており、「～なのに」「～る」といった同様の表現方法が繰り返されている部分は、タイトルにもなっている輪舞（ロンド）形式が歌詞構成に影響しているためだと思われる。

次に、ウィーン版の歌詞を挙げる。

4.2. ウィーン版 „Rondo – Schwarzer Prinz (ロンド- 黒い王子) “⁶⁶

以下の表 2 は、ウィーン版 „Rondo - Schwarzer Prinz (ロンド- 黒い王子) “の歌詞内容を示したものである。原文は表の左側に、その日本語訳が右側に記されている：

【表 2】ウィーン版歌詞（対訳付き）

歌詞	対訳
Tod: Kein Kommen ohne Geh'n, kein Leuchten ohne Nacht, ohne Enttäuschung kein Verstehen.	トート（死）： 行く事なくして戻ることなく 夜陰なくして輝きなく 失望なくして分り合うことなし

⁶⁶ 『エリザベート 20 周年記念コンサート』2012 年公演パンフレットより引用

<p>Schatten die sich dreh'n durch unsichtbare Macht, ewiges Werden und Vergehen. Aber seit dem Augenblick als dein Blick mich verstand, ist in der Sehnsucht plötzlich Klarheit</p>	<p>隠然たる権力に支配された闇 果てしない生成と消滅 だが、 お前の視線が俺を捕えたその時から 憧憬の中で突然思いが鮮やかとなる</p>
<p>In dem einen Augenblick als dein Gefühl mich fand, wurde aus Ahnung plötzlich Wahrheit Statt dich zu führen und dich zu überwinden, will ich geliebt sein und deine Hoffnung an mich binden. Denn ich will, dass du mich willst und dich zu mir bekenntst, um deinen Traum in mir zu finden.</p>	<p>お前の思いが俺を見つけたその時に 予感が忽然 真実となった お前を操り 打ち勝つより お前に愛され 希望を託されたい 何故なら俺は、お前が俺を望み 俺を愛していると認めさせたい お前の夢を俺の中に見出すために</p>
<p>Elisabeth: Ich erkenn dich schwarzer Prinz, und fürcht mich nicht vor dir.</p>	<p>エリザベート： 貴方なのね、黒い王子、 怖くはないわ</p>
<p>Du bist nicht, wie sie dich beschreiben.</p>	<p>貴方は、皆が言う貴方とは違う</p>
<p>Du durchschaust mich, schwarzer Prinz, und spiegelst dich in mir. Lass mich in deiner Nähe bleiben.</p>	<p>私のことをお見通し、黒い王子 そして私の中に貴方を写し出す 貴方の近くにさせて</p>
<p>Tod: Statt meinen Auftrag schweigend auszuführen Will ich geliebt sein und deine Wärme in mir spüren.</p>	<p>トート： 俺の使命を無言で果たすより 俺はお前に愛され お前のぬくもりを俺の中に感じたい</p>
<p>Denn ich will, Dass du mich willst Und dich zu mir bekenntst</p>	<p>何故なら俺は、お前が俺を望み 俺を愛していると認めさせたい</p>

is dahin warte ich.	その時まで俺は待つ
Elisabeth: Kein Leben ohne Tod kein Träumen ohne Schlaf und kein Versinken ohne Schweben	エリザベート： 死なくして生きることなく 眠りなくして夢想なく 浮流なくして沈没なし
Elisabeth: Seit dem einen Augenblick, in dem dein Blick mich traf	エリザベート（同時に）： 貴方の眼差しが私を捉えた瞬間から
Tod: Bis du wagst dich zu ergeben	トート（同時に）： お前が従う勇気を持てる時まで
Elisabeth + Tod: Hab ich den Wunsch in dir zu leben.	エリザベート&トート： あなた／お前の中で生きていたい

先に挙げた宝塚・東宝版「愛と死の輪舞」の歌詞が、トートによるモノローグの形で成立しているのに対して、表 2 で挙げたウィーン版はエリザベートとトートのダイアログ形式で歌詞全体が構成されていることがわかる。後者は歌詞の行数も増えており、2人の対話が繰り返される部分を、 Rond (Rondo)形式に反映させていることが推測される。

4.3. 歌詞の検証

まずは、両者の歌詞について、比較しながら分析・考察をおこなう。

4.3.1. 構成の比較

日本版・ウィーン版ともにメロディーはほぼ同一である。ただし、「Kein Leben ohne Tod（死なくして生きることなく）」～「und kein Versinken ohne Schweben（浮流なくして沈没なし）」までのエリザベートのパートがウィーン版では追加されている。これは恐らく、このパートの歌詞にウィーン文化にとって重要な要素が含まれているからだと考えられる。

また、日本版がトートのソロであるのに対し、ウィーン版がトートとエリザベートのデュエットとなっていることから、日本版の「心に芽生えたこの思い」～「お前だけが癒せる」までのメロディー部分が、ウィーン版ではエリザベートのパート「Ich erkenn dich schwarzer Prinz, (貴方なのね、黒い王子)」～「Lass mich in deiner Nähe bleiben. (貴方の近くにいきせて)」となっている。

構成の面から見ると、日本版トートは一人でエリザベートに対する一方的な愛を表現しており、ウィーン版トートはあくまでもエリザベートの人生に寄り添う存在としてエリザ

ベートと交互に歌っている点がそれぞれ特徴的である。

4.3.2. 歌詞に見られる特徴的な要素

宝塚・東宝版で使用されている単語の中では、「瞳」、「眼差し」、「死」、「愛」、「タブー」、「夢」、「青い血」、「輪舞」といったものが特徴的である。日本版・ウィーン版ともに「輪舞」「Rondo」という名称を曲名に使っているものの、歌詞の中で登場するのは日本版のみである。ちなみに、2012年までの日本版公演パンフレットに掲載されている「愛と死の輪舞」の歌詞には、副題（ドイツ語訳）として「KEIN KOMMEN OHNE GEHEN (RONDO)（旅立つことなくしてはやってこない（ロンド））」も併せて記載されていた。

一方のウィーン版では、「眼差し(Augenblick)」、「死(Tod)」、「愛(Liebe)」、「夢(Traum)」といった共通要素の他、「夜(Nacht)」、「生成と消滅(Werden und Vergehen)」、「憧憬(Sehnsucht)」、「希望(Hoffnung)」、「黒い王子(Schwarzer Prinz)」、「浮流(Schweben)と沈没(Versinken)」といった、抽象的な単語や、二単語の組み合わせが挙げられる。

例えば「希望(Hoffnung)」については「キリスト教的には、希望はほとんど信仰と同義で、その救済史的、終末論的な側面を際立たせる概念⁶⁷」であり、「夜(Nacht)」は「新約聖書では、夜は悪の領分である。(中略)夜にまつわるものは死と、陰府的なもの、極めて親密な関係にある⁶⁸」というように、ひとつひとつの語が宗教的な意味合いも含んでいると考えられる。

また、トートの役割を日本版では「命を奪う」と表現しているが、ウィーン版では「操る」「打ち勝つ」「使命を果たす」といった表現になっているのも興味深い。

エリザベートがトートを「黒い王子」と呼称しているのには、現実への嫌気や少女特有の「姫を助けに来る存在」としての「王子」への憧れが表れているのではないかと考えられる。もともとこのシーンは、ウィーン初演版では、木から落下した後トートに抱きかかえられてベッドに運ばれたエリザベートが、心配する親族たちに囲まれながら心情を吐露するというものだった⁶⁹。ここでの“Mama, wenn ich älter werde, such mir keinen Mann（ママ、私が大きくなっても、私に結婚相手は探さないで）”、“Ich möchte nie gebunden sein!（私は束縛されたくない！）”といったエリザベートの台詞から、この時点で既に彼女の自我が芽生えていることも伺える。また、「王子」という要素に「黒」という色彩情報が付加されているのは、この場面でのトートが黒色の衣装を着用しているからである。トートは、劇中で黒と白の2色の衣装を場面ごとに使い分ける。

⁶⁷ 『岩波キリスト教辞典』「希望」の項目を参照。

⁶⁸ 『岩波キリスト教辞典』「闇」の項目を参照。

⁶⁹ ウィーン初演版台本より

【表 3】衣装の使い分け一覧（2013 年ウィーン公演版時）

白	黒
第 1 幕：プロローグ	第 1 幕第 2 場：落下～「愛と死の輪舞」
第 2 幕第 1 場：エーヤン	第 1 幕第 6 場：アウグスティーナ教会
第 2 幕第 2 場：「私が踊る時」	第 1 幕第 7 場：「最後のダンス」
第 2 幕第 3 場：「ママ、何処なの？」	第 1 幕第 9 場：娘ゾフィーの死
第 2 幕第 17 場：「愛のテーマ」	第 1 幕第 12 場：「愛のテーマ」
	第 1 幕第 14 場：「私だけに（三重唱）」
	第 2 幕第 7 場：微熱
	第 2 幕第 9 場：「闇が広がる（リプライズ）」
	第 2 幕第 13 場：マイヤーリンク
	第 2 幕第 14 場：カプツィナー納骨堂
	第 2 幕第 16 場：沈みゆく世界の一角で

この衣装の使い分けは、キャストの意向やその時々演出によって多少変更されることはあるものの、概ね上の表の通りである。日本版トートは冒頭から基本的に黒い衣装で一貫しており、白い衣装は最後のエリザベート昇天の場面でのみ用いられることがある。最新のウィーン版ではトートが白い衣装で登場するのは 5 回であった。まずプロローグで、黒や濃紺といった陰湿な色をまとう死者たちを従えて、トートひとりだけ白い衣装で存在を際立たせている。ルキーニの口から「(その人は) トートだ」との説明はあるものの、一見しただけでは天使のようにも見える。次に白い衣装が用いられるのは第 2 幕である。エーヤン（マジャー語で「万歳」の意）では、ハンガリーでのエリザベートの戴冠式を祝う参列者の一人であるかのように白い衣装で登場し、続くシーンではエリザベートと一体となってデュエットをする。その後第 3 場では、母親と引き離された孤独な皇太子ルドルフの新しい友人として、白い衣装を纏って登場する。第 2 幕第 9 場でルドルフと再会し、革命へと唆す際には黒い衣装を纏っていることから、死としての役目を果たす場面や他者との対立構造をとる場面では黒を基調にしており、友好的で善悪がつかない、または登場人物と一体化する際には白い衣装と使い分けていることが見て取れる。敢えてこの白と黒という 2 色の衣装を用いていることには、どのような意味が込められているのだろうか。

『キリスト教シンボル図典』によると、白色と黒色は次のように説明されている。

——白 (E. White.) : 白は常に靈魂の無垢、清純、生命の神聖さのシンボルとされる。聖書にその典拠を探れば、「わたしを洗ってください、雪よりも白くなるように」(詩 51:9)、キリストの変容において「服は光のように白くなった」(マタ 28:2) 等があげられよう。また白は復活後のキリストが着用し、あるいは《受胎告知》に先立つ場面や、《無原罪の御宿り》《神殿への奉献》における聖母マリアの衣の色である。ローマのヴェスタ女

神に使える処女たちは白を無垢と清純のシンボルとしてまもっていたが、この慣習は花嫁のドレスや初聖体を拝領する時の衣装、洗礼の装束などとして永続した。⁷⁰

——黒 (E. Black) : 死と冥界のシンボルとしてキリスト教以前から頻繁に用いられた。冥界の神々をなだめるために黒い動物を犠牲として捧げるのは古代異教の習慣であった。一方キリスト教のシンボル体系では、黒は暗闇の主の色であり、また中世では妖術 (= 「黒魔術 Black Art」) と結び付けられた。一般に黒は哀悼、病気、否定と死を暗示する。しかし白と黒を組み合わせて使うと、謙遜や生命の純粹さのシンボルとなる。この意味をもつ黒、もしくは白と黒はアウグスティノ会やベネディクト会 (本流)、ドミニコ会などの修道会の会服に由来するものである。また哀悼の意味をもつ黒は聖金曜日、すなわちキリストが十字架の上に死を遂げた日の典礼色である。⁷¹

つまり、白は清廉で神を象徴する色であり、黒は悪と不幸と知性を表す色としての意味を持つ。トート (死) という存在は、ある面においては陰府の神であり、貧富を問わず人々の前に平等に訪れる。そしてある面では、巧みに誘惑し、その命を奪い取り、人々を終わりに導くのである。

5. 死 (der Tod) の表象

前章までで挙げた通り、『エリザベート』は、ハプスブルク帝国の終焉と皇后エリザベートの生涯を「死」との関係性を軸に描いたミュージカルである。

死とは、古来より万人に訪れるものである。それは避けがたい現象のひとつであり、国や地域、宗教によってその捉え方は様々である。

5.1. 死の文化的背景

西欧において、宗教と死は非常に密接な関係にある。医学が発達し、死を比較的コントロールできるようになった今日においても、ヴァチカンでは安楽死や堕胎といった倫理的な問題において慎重な姿勢を見せている。

旧約聖書では、死は元来、人間が神との関係から絶たれて虚無に帰ることであると理解されていた。新約聖書では、イエス自身は人間の死について立ち入った発言は行わず、むしろ実現しつつある神の国の光の下で現在の命を永遠の命の賜物として発見し直すように個々人に求めた。そのイエスがローマ法の極刑である十字架刑に処されたことは、彼に信者たちにとっては大きなつまずきであったが、彼らはそれを復活信仰によって乗り越え、原始キリスト教が成立した。信徒の死を「眠り」すなわち最後の審判までの中間の状態とする見方、あるいは人間を霊的本質と肉体に分け、前者は後者が死によって朽ちる前に霊

⁷⁰ 『キリスト教シンボル図典』119頁より引用。

⁷¹ 同上119-120頁より引用。

的復活を遂げうるのだという見方も生じた。4世紀の聖アウグスティヌスの時代には、自殺（殉教）に対する否定的道徳評価が始まった。というのも、「死」を復活に通ずるものとして崇めすぎた結果、信徒の自殺が後を絶たなかったからである。聖書には禁則事項として記されていないにもかかわらず、現代においてもキリスト教圏で自殺に対して否定的見解を持つ人が多いのは、聖アウグスティヌスの影響が色濃く残っているからであると言える⁷²。

このように「死」という概念は聖書にもたびたび登場するが、中でもヨハネの黙示録には死を擬人化して書かれている箇所がある。

ヨハネの黙示録で七つの封印の最初の四つが解かれる際に、四頭の馬がつぎつぎに現われる。（中略）そして最後の第四の馬は青白い馬で、「それに乗っている者の名は<死>といい、これに陰府が従っていた」（黙示 6,8）⁷³

13世紀以降、特に教会権力の衰退やペストの流行によって大きく展開し、美術作品にも数多く死が登場するようになる。死は擬人化されると、大鎌や砂時計を持ち、時には有翼で、屍や骸骨、あるいは女性として表現された。これは古典時代の「時」「タナトス」、運命の女神の一人で生命を断ち切るアトロポスの擬人像の伝統を一部継承するものであった。死者は生者の<鏡>として対峙するばかりでなく、<言動をともなう生ける死者>という特徴が顕著である。⁷⁴

また、「死」と「死神」はしばしば同一視される。キリスト教用語辞典によると、死神の定義は以下の通りである。

死や来世を司る神。人間や動物に死をもたらすとされる悪霊をさすこともある。ギリシア・ローマ神話やケルトやゲルマンの神話など多神教の世界では、死や破壊をもたらす神や来世の主たる神が存在している。キリスト教布教によってこのような神は否定されたが次第に擬人化された悪魔のイメージがこれに代わった。聖書外典ではキリストが復活したあと、地獄に落ちた人間に永遠に罰を下す役目が悪魔に与えられた。また中世の教訓逸話には悪魔が人間を罪に誘ったり、時として罪人を直接地獄に連れ去る物語がある。⁷⁵

中世末期には、フランスとドイツを中心として、「死の舞踏」と呼ばれる美術様式があらわれた。この生者と死者の舞踏行列は、「骨と化し、あるいは、内蔵や皮膚を残す干からびた死者たちが、身分の貴賤、老若男女を問わず、生きている者たちの手をとって墓場へと

⁷² 『岩波キリスト教辞典』「死」の項目を参照。

⁷³ 『聖書象徴事典』「馬」の項目を引用。

⁷⁴ 『岩波キリスト教辞典』「死」の項目を参考。

⁷⁵ 『岩波キリスト教辞典』「死神」の項目を引用。

誘う」というものである。これは、死を前にした人間の平等性を、そして生死の奥義を皮肉と諧謔を盛り込んで謳った作品であり、時代を反映する鏡であるとされている⁷⁶。

「死の擬人化」「死の舞踏」というモチーフは、『エリザベート』にも登場する。前者は死神トートそのものであり、後者は冒頭でルキーニの呼びかけに答えて登場した死者たちによって展開される。しかし、後述する通り、『エリザベート』におけるこれらのモチーフは、概念としては伝統的でありながらも、表現方法が現代風にアレンジされているのである。皇妃エリザベートの史実を巧みに織り交ぜながら、歴史的・伝統的なモチーフも取り入れ、現代的に表現する。これが、『エリザベート』の特徴のひとつであると言える。

また、『エリザベート』の舞台となっているウィーンは、しばしば「死に憑かれた都⁷⁷」であると表現される。『エリザベート』で描かれる 19 世紀末のウィーンは、ハプスブルク帝国の黄昏時である。このように、歴史的事実と一時代の終焉が重なったとき、ウィーンにおいて「死」は、どのような意味をもっていたのだろうか。

響庭孝男氏はこのことについて、「バロック期に培われたウィーン人の死生観」と題して、次のように述べている。

——ウィーンは 1679 年に、ペストによる死者十萬を数えた。それは一六三〇年代に百萬を数えたイタリアのペスト流行のあとに来たものである。むろんイタリアやウィーンだけではない。ペストがもたらした死の恐怖はヨーロッパ全体に共通していた。⁷⁸

——やがて人々は「死」を生的一部分と考え、そのことによって死を生の中にとりこみ、死が生を完成するものと見るようになってゆく。これがバロック期に生まれ、以後、ウィーンの人々の思考の習慣となって行ったのである。⁷⁹

また響庭氏は、この思考が肉体の快楽や耽美的傾向と表裏一体であったことも指摘し、「この死に対する奇妙な考え方が久しくウィーン世紀末の芸術家たちの中にもあって、クリムトの愛する二人の背後に死の骸骨の幻影を描いたもの、又、ホーフマンスタールの「死」が擬人化された『病人と死』、シュニツラーの『独り者の死』にも、ヴァイニンガーの若すぎる自殺自体にも、マーラーの『大地の歌』の旋律にもあらわれる死と連動する。⁸⁰」としている。つまり『エリザベート』は、登場人物たちの生きた時代そのものの持つ思想と、脈々と受け継がれ、今なおウィーンに存在する「生（エロス）と死（タナトス）」の思想が合わさった結果なのである。

⁷⁶ 『「死の舞踏」への旅——踊る骸骨たちをたずねて』3頁を参考。

⁷⁷ 『ウィーンの内部への旅——死に憑かれた都』表題より。

⁷⁸ 『ウィーン 多民族文化のフーガ』144頁より引用

⁷⁹ 『ウィーン 多民族国家のフーガ』144～145頁より引用

⁸⁰ 『ウィーン 多民族国家のフーガ』145頁より引用

5.2. 舞台上に演出される死 (der Tod)

ここで、『エリザベート』の舞台に立った役者たちが、どのような意識でトートを演じ、またはトートという役と関わりを持っていたかについて、インタビュー記事をもとに詳しく見ていきたい。なお、ドイツ語資料に関しては、原文を掲載した後に筆者による翻訳文を併記した。

資料 1 : „musicalcocktail – die erste musicalzeitschrift österreichs – Heft 106 Mitte Aug.13- Mitte Okt.13“

掲載面: 巻頭特集 „Elisabeth und ihre Männer (エリザベートと彼女の男性たち)“ (S1-2)

Tod / Mark Seibert (トート役/マーク・ザイバート) :

Wie siehst du deine Beziehung zu Elisabeth? (問: エリザベートとの関係をどう見るか?)

Der Tod und Elisabeth haben eine Liebesbeziehung in dem Stück. Wie im richtigen Leben geht es dabei um Macht, Liebe und Leidenschaft. Immer wieder gibt es ein Kräftemessen, ob die Anziehung zum TOD oder der Wille zum Leben bei Elisabeth gewinnt.

(トートとエリザベートは、ある部分では恋愛関係にあります。現実世界でときに威力を発揮するのは、愛と情熱です。死への魅力が勝つか、エリザベートの生きる意志が勝つか、そこにはいつも対立があるのです。)

Was möchtest du von ihr? (問: トートはエリザベートに何を望むのか?)

Elisabeth stellt für den TOD eine grsosse Herausforderung dar, denn vom ersten Augenblick an merkt er, dass er sie nicht einfach so mit sich nehmen kann, wie alle anderen. Es beginnt ein Katz- und Maus- Spiel und eine gegenseitige Anziehung zueinander. Zum ersten Mal fühlt der TOD etwas wie Liebe zu einem Menschen.

(エリザベートは、トートにとって大きな挑戦です。というのも、一目見たときから、彼女を扱うのは他の人間のように容易ではないと彼は気づくからです。そして駆け引きが始まり、互いに互いの魅力に惹かれていきます。トートは初めて人間に対して、愛に似た感情を抱くのです。)

Was möchte sie von dir? (問: エリザベートはトートに何を望むのか?)

Im Gegensatz zu den meisten anderen, empfindet Elisabeth keine Angst dem TOD gegenüber. Sie ist fasziniert und möchte seine Nähe niemals missen. Besondern in Momenten der Lebensmüdigkeit. Doch den letzten Schritt – den eigenen Tod – den geht sie nie. Erst ganz am Ende durch die Tat von Luigi Lucheni.

(他の多くの人々とは対照的に、エリザベートはトートに対して恐怖心を持ちません。彼

女は彼に魅了され、いつも彼の側にいたいと願います。生きることに疲れてしまったときは、特にそうです。しかし最後の最後までトート自身でさえ—彼女が死ぬことを許しません。(ルイジ・ルキーニの暗殺によって初めて成されるのです。)

Wie steht sie zu dir? (問：エリザベートにとってのトートとは?)

Siehe oben. Sie sieht in dem TOD eher einen Liebhaber als eine Gefahr.

(これまでに述べた通りです。彼女はトートを危険というより恋人として見ているのです。)

Elisabeth / Annemieke van Dam (エリザベート役/アンネミーケ・ファン・ダム) :

Wie siehst du deine Beziehung zum Tod? (問：トートとの関係をどう見るか?)

Elisabeths Beziehung zum Tod ist durchaus zwiespältig. Sie fühlt einerseits eine starke Anziehungskraft und Sehnsucht. Sie ist fasziniert von ihm. Im Musical wird das durch die Liebesgeschichte verdeutlicht. Andererseits empfindet sie auch eine Lust am Leben, an der Natur und eine Zugehörigkeit zu ihrer Familie. Möchte daher am Leben bleiben. Letztlich ist es aber der Tod, der sie von dieser inneren Zerrissenheit befreit. Der Tod ist in Elisabeths Leben also Erlöser und Zerstörer zugleich.

(エリザベートと死との関係は、まったくもって矛盾をはらんでいます。彼女は、一方ではトートに強い魅力と憧れを抱いています。彼女は彼に魅了されているのです。ミュージカルにおいては、それが愛の物語として明確に表れています。また他方では、自然や家族との関わりの中で、彼女は生きる気力を見出しています。そして生の世界に留まろうとするのです。しかし最期にはトートが訪れ、彼は彼女をこの内面の分裂状態から解放するのです。トートはエリザベートの人生における救済者であり、それと同時に破壊者でもあるのです。)

このウィーン版キャストインタビューで興味深いのは、ファン・ダムの言うように、トートが破壊者と救済者の 2 面で捉えられている点である。トートは生命を終わりへ導く死神であり、人生における最大のライバルである。しかし、エリザベートにとって彼は恋人にも等しい唯一の理解者でもあり、彼女の分身とも呼ぶべき存在である、という両義性が見られるのである。互いに常に寄り添い合いたいという願望を抱きつつも、その対立は最期まで崩れることはない。タイトル通りにエリザベートの人生に焦点が当たった、ウィーン版だからこそその関係性が見て取れる。

資料 2 : 『レブリーク Bis vol.7』

掲載面 : 「タカラヅカ、『エリザベート』第 2 章の始まり」 トート役/水夏希インタビュー (42-46 頁)

水夏希：

「——死ぬことよりも生きることのほうがたいへんかもしれない状況の中で、エリザベートはたいへんなほうを選び、生きていった。だからこそ、彼女にとって“死”とは安らぎの場、彼女自身が解放される場所だったんだらうなと思うんです。

だからこそ、エリザベートが最終的にたどり着く“死”の世界が、素晴らしく光り輝く場所となるようトートを演じ、そういう世界を描けたらと思っているのですが、じゃあトートっていったいなんなんだらうって考えると、すごく難しい」(44頁)

「——エリザベートに対するトートって、ほとんどストーカーみたいな部分もあるし(笑)、それに、“死”が初めて人を愛する、そのことで人間的な感情がわいてしまう、けれども人間ではないから人間に見えてはいけない、そのあたりもとても難しいなど。今の時点では、冷気を感じさせるんだけど、けっして怖くない、つかみどころがないけれども存在感がある、気配がする、そんな感じなのかなと考えています。今回のトートのイメージカラーがブルーがかったグリーンなので、爬虫類っぽい、ぬめっとした感じも出せたらと思いますね。」(44頁)

「——トートという、男でも女でもない“死”という存在は、女性が男性を演じる男役にぴったりくる部分が多いんだらうなと思いますね。“死”という架空の存在が美しくドラマ化されていて、それだけにお客様が夢を見られるというところがあるんじゃないかな。」(45頁)

2007年にトートを演じた水夏希のインタビューからは、宝塚と『エリザベート』との親和性が伺える。「宝塚版のトートに求められるのは何ととってもビジュアル的な美しさ⁸¹」と言わしめるほど、初代トートの一路真輝をはじめ、歴代のトートたちは髪や爪の色に毎回趣向を凝らし、それがまた話題となった。ドイツ語の Tod (死) は男性名詞ではあるものの、ウィーン初演版でトートが女物のドレスを着て登場するシーンがあるように、トートには両性的な側面がある。これについて演出の小池氏は、「クンツェさんの原台本には、ロックスターのようなアンドロギュヌスだと書かれていて、デビッド・ボウイやフレディ・マーキュリーのイメージだと感じたので、その要素は残さないとつまらないと思ったんです⁸²」と語っている。アンドロギュヌスとはすなわち、男性と女性の両方の性をそなえた存在であり、宝塚の男役そのものであるということもできるだろう。つまり、本来ならば忌避されるべき「死」を、多くの女性ファンに支えられた宝塚の舞台で「男装の麗人」たる男役トップスターが美しく着飾って演じることで、憧れの対象へと昇華させているのである。

⁸¹ 朝日新聞 2007年5月23日大阪夕刊の舞台評より引用。

⁸² チケットぴあ Web サイト「今週のこの人！小池修一郎」より引用。(2014年1月20日閲覧) <http://www.pia.co.jp/konohito/koikeshuichiro/page3.php>

資料 3：『レプリーク Bis vol.12』

掲載面：「新ヒロイン・インタビュー」 エリザベート役／涼風真世・朝海ひかるインタビュー（8-15 頁）

「ふたりのトートのさまざまな想い」 トート役／山口祐一郎・武田真治インタビュー（16-19 頁）

涼風真世：

「——小池先生からは『エリザベートは常に闘っている女性だから、トートの前でも決して弱気にならないように』と言われているので、最後に結ばれるまでは、そんなに心がつぶされそうでもトートとも闘うようにしています」（10 頁）

朝海ひかる：

「——エリザベートにとってトート＝死とは、何かあるたびにずっと自分の中に来てくれる、心の拠り所、落ち着ける場所。宝塚版では、恋愛関係のようにも見えるかもしれませんが、本質的には生涯で唯一、心を許すことのできる、親友のような存在だったと思うんです。でもエリザベートは、すぐにはそのことを認めないで生きようとする。何度か死へと引き寄せられながらも、その時はまだ生の中にも自由があると信じて、生き続けることを選んだんです。」（14-15 頁）

山口祐一郎：

「——僕自身がトートのように、エリザベートのとりこになってしまっています。トートの気持ちとしても、新生エリザベートを相手にして、死神だというのに、どう生きるか、このことを改めて考え始めたのではないかと感じています」（16 頁）

武田真治：

「——2006 年は『死神』を一方向的に演じていました。ただの『悪』と解釈して。今はトートには、エリザベートが追いつめられたときに見る『夢の中の貴公子』の部分も必要かと、解釈を深めることができました。小池先生の助言です」（18 頁）

一方、東宝版キャストのインタビューからは、ウィーン版で見られたような対立関係も、宝塚版のような美化されたトート像もあまり感じられない。そこにあるのは、あたかも一人の人間のように、善悪・生死のジレンマのもとで葛藤するトートである。東宝版はウィーン版と宝塚版のちょうど中間を行く演出であり、それゆえに「エリザベート」だけでも「トート」だけでなく、個々のキャラクターにスポットライトがあたり、それぞれを一人の悩める人間として描いているのである。

6. 考察

日々発達する医療によって、人類にとっての死は遠ざけられてきた。しかしながら時折、震災などの人類の力ではどうにもならない現象により、我々は死と隣り合わせとなる。つまり現代人は、かつて中世で言われていたような「メメント・モリ（死を思え）」にも似た、いつ不慮の死に見舞われるかという漠然とした不安と共に生きていると言えるだろう。しかしながら、果たして人々は、ミュージカルという世相を反映したメディアを通じて「死」を感じているのだろうか。

これまでの章では、『エリザベート』を取り巻く歴史的・文化的背景について見てきた。その結果、国を問わず、『エリザベート』におけるトートはあくまでも一人のキャラクターとして演じられており、そこに概念としての「死」はあまり色濃く反映されていないことが分かった。現代のミュージカルにおいて、舞台上で擬人化された「死」は一つの様式美であり、そこに個人の「死」に対する思いが重ねられることはない。我々の生きる現実と、舞台上のフィクションとは、別物として受け取られるからである。

あたかも生身の人間であるかのような美しい見た目と、悩みや苦しみや恋愛感情に基づき人間同様の振る舞いをするという、この「ヨーロッパの伝統的な死」らしからぬトートであったからこそ、阪神淡路大震災直後の日本でも受容され得たのではないかと考えられる。

ウィーンにとっては歴史上の象徴的な物語、宝塚にとっては男役を輝かせる格好の演目、東宝は英米産ミュージカルからの脱却への第一歩として『エリザベート』は演じられてきた。そして、そこにおけるトート（死）は、あくまでも演劇におけるスパイスとして利用されている。つまり、人々はエリザベートに自己を投影し、死の誘惑を含め数々の困難を乗り越えてゆく彼女の力強い姿に共感するのである。

7. おわりに

およそ 100 年のミュージカルの歴史の中で、『エリザベート』は最も急速に市民権を得た作品のひとつだろう。特筆すべき点として、史実の皇妃エリザベートへの関心以上に、映画とミュージカルをきっかけとして、ウィーンの観光業や美術館といったビジネスの隆盛に結びついていることが挙げられる。また、ブロードウェイ・ミュージカルでもロンドン・ミュージカルでもない、第 3 勢力として登場したウィーン・ミュージカルと日本との親和性が高かったという点は、非常に興味深い。

本研究においては、ウィーン版と宝塚・東宝版に焦点を当てて比較分析を行った。オリジナルであるウィーン版が日本に輸入され、宝塚歌劇団の文脈を経たことで、トート像は大きく変容を見せた。そして、死に抗いながら自由を求めて生きるエリザベートの姿に人々は勇気づけられ、幾度も再演を繰り返すまでのヒット作となったのである。劇中歌であり作品全体を通したテーマでもある「愛と死の輪舞」には、トートの持つ「生と死」、「希望と絶望」といった両義性が反映されており、歌詞や構成からは「人生に寄り添う」姿勢を

見せるウィーン版と、「一人の悩めるキャラクター」である日本版のトート像の違いが見られた。これらの点から、仮説は証明されたと考える。

しかしながら、同じく「愛と死の輪舞」を用いているハンガリー版を筆頭に、ドイツ・韓国・スウェーデンなど各国の死の表象・文化も比較する必要があるだろう。加えて、現在公演中のウィーン版への反応次第では、次回以降の公演では恐らく「愛と死の輪舞」が挿入されることとなるため、それにより従来のトート像がどう変わっていくのかにも注目すべきである。

また、トートというキャラクターの存在自体についても、より深い考察が求められる。日本の落語『死神』に登場するような擬人化された「死」および「死神」とは何が異なるのか、時代ごとに生命倫理としての「死」はどう受け入れられてきたのか、舞台上の「死」が担う役割および意味づけはいつから変わっていったのか、といったことにも研究の余地がある。今後もし『エリザベート』の公演がブロードウェイやロンドンで行われることになったら、トートはどう扱われるのだろうか。ともすれば、作品の持つテーマそのものから翻案されるのかもしれない。これらの点を今後明らかにしてゆくことで、本研究はより深遠なものとなると考える。

8. 参考文献

- ・饗庭孝男／伊藤哲夫／加藤雅彦／小宮正安／西原稔／檜山哲彦／平田達治『ウィーン—多民族文化のフーガ』大修館書店，2010年
- ・フィリップ・アリエス／著，伊藤晃，成瀬駒男／訳『死と歴史—西欧中世から現代へ—』みすず書房，1983年
- ・石原隆司『ミュージカル・劇場解体新書—制作テクニックからマネジメントまで—』ヤマハミュージックメディア，2010年
- ・井上一馬『ブロードウェイ・ミュージカル』文藝春秋，1999年
- ・小山内伸『進化するミュージカル』論創社，2007年
- ・江藤茂博編『宝塚歌劇団スタディーズ—舞台を100倍楽しむ知的な15講座』戎光出版，2007年
- ・大貫隆『岩波キリスト教辞典』岩波書店，2002年
- ・川崎賢子『宝塚というユートピア』岩波書店，2005年
- ・カトリーヌ・クレマン／著：田辺希久子／訳『皇妃エリザベート—ハプスブルクの美神』創元社，1997
- ・フランソワ・グレゴワール／渡辺照宏訳『死後の世界』白水社，1992年
- ・小池修一郎『エリザベート—愛と死の輪舞』角川書店，1996年
- ・小池寿子『「死の舞踏」への旅—踊る骸骨たちをたずねて』中央公論新社，2010年
- ・佐伯順子『「愛」と「性」の文化史』角川学芸出版，2008年
- ・マーティン・シェーファー／著：大津留厚／監訳：永島とも子／訳『エリザベート—栄光と悲劇』刀水書房，2000年
- ・塩田明弘『知識ゼロからのミュージカル入門』幻冬舎，2009年
- ・島藺進『日本人の死生観を読む—明治武士道から「おくりびと」へ—』朝日新聞出版，2012年
- ・下中邦彦『演劇 映画テレビ／舞踊オペラ 百科』平凡社，1983年
- ・下中弘『音楽大事典』第5巻，平凡社，1994年
- ・中森義宗『キリスト教シンボル図典—世界美術双書002〔別巻〕』東信堂，1993年
- ・西本晃二『落語『死神』の世界』青蛙房，2002年
- ・野口久光『ミュージカルを楽しむ法』晶文社，1997年
- ・浜口吉隆『キリスト教からみた生命と死の医療倫理』東信堂，2001年
- ・グレニス・ハワース／編：オリヴァー・リーマン／編：荒木 正純／監訳：幸野 良夫／訳『死を考える事典』東洋書林，2007年
- ・藤田敏雄『ミュージカルはお好き？—日本人とミュージカル—』日本放送出版協会，2005年
- ・堀内久美雄『新訂 標準音楽辞典 第二版』新訂第二版第二刷、音楽之友社，2008年
- ・宮田光雄『メルヘンの知恵—ただの人として生きる—』岩波書店，2004年

- ・矢野恵二『宝塚という装置』青弓社, 2009年
- ・吉成武久『サイエンスをとおして生と死を考える ―歴史における科学と宗教―』大学教育出版, 2007年
- ・ゲルハルト・ロート／著：須永恒雄／訳『ウィーンの内部への旅―死に憑かれた都』彩流社, 2000年
- ・渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館, 1999年
- ・渡辺諒『『エリザベート』読本 ウィーンから日本へ』青弓社, 2010年
- ・『レプリーク Bis vol.7』阪急コミュニケーションズ, 2007年
- ・『レプリーク Bis vol.12』阪急コミュニケーションズ, 2008年
- ・『レプリーク Bis vol.19』阪急コミュニケーションズ, 2010年
- ・『宝塚アカデミア 24』青弓社, 2005年
- ・Birgit Rommel: Aus der „Schwarzen Möwe“ wird „Elisabeth“ –Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich, Diplomica Verlag GmbH 2007

台本

- ・„Elisabeth – Textbuch Wiener Originalfassung“, Edition Butterfly, 1996

公演パンフレット

- ・2008年東宝版『エリザベート』東宝演劇部, 2008年
- ・2010年東宝版『エリザベート』東宝演劇部, 2010年
- ・2012年『エリザベート 20周年記念コンサート』梅田芸術劇場, 2012年
- ・2013年ウィーン版『エリザベート』Vereinigte Bühnen Wien GmbH, 2013

新聞

- ・朝日新聞 2007年3月26日東京夕刊6面「音に情感たくす」
- ・朝日新聞 2007年5月23日大阪夕刊5面「ビジュアルは主役 歌は脇役」
- ・朝日新聞 2012年2月6日東京朝刊34面「ミュージカル多国籍化」

雑誌

- ・„musicalcocktail – die erste musicalzeitschrift österreichs – Heft 106 Mitte Aug.13-Mitte Okt.13“, musicalcocktail, 2013

Web サイト

- ・宝塚歌劇団オフィシャルサイト (2013年11月25日閲覧)
<http://kageki.hankyu.co.jp/html/>

- ・ 帝国劇場『エリザベート』公式サイト「解説」 (2010年11月30日閲覧)
<http://www.tohostage.com/elisabeth/intro.html>
- ・ 『ダンスオブヴァンパイア』2006年公演時の特集ページ (2011年8月1日閲覧)
<http://eplus.jp/sys/web/theatrix/special/vampire.html>
- ・ 東宝『ニューヨークに行きたい!!』公式サイト (2011年8月1日閲覧)
<http://www.tohostage.com/newyork/index.html>
- ・ ドイツ版『エリザベート』公式サイト (2011年8月1日閲覧)
<http://www.elisabeth-das-musical.com/>
- ・ 三井住友 VISA ミュージカル『エリザベート』-愛と死の輪舞(ロンド)-公式サイト (2011年8月1日閲覧)
<http://kageki.hankyu.co.jp/elisabeth/>
- ・ ドイツ版『エリザベート』公式サイト (2011年8月1日閲覧)
<http://www.elisabeth-das-musical.com/>
- ・ げきぴあ (2012年11月3日閲覧)
http://community.pia.jp/stage_pia/2012/08/elisabeth2012-38.html
- ・ ウィーン・ミュージカル公式サイト (2012年11月3日閲覧)
<http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/102951>
- ・ 梅田芸術劇場 エリザベート スペシャル ガラ・コンサート (2012年11月3日閲覧)
<http://www.umegei.com/schedule/131/>
- ・ エリザベート 20周年記念コンサート (2012年11月3日閲覧)
<http://www.umegei.com/elisabeth20/>
- ・ 土井 美和子「[ミュージカル、音楽劇、そして...]~ “ミュージカル的なもの” について考えた~」
http://www.zenkoubun.jp/print/geijyutu/art13/12_14.pdf
- ・ 映画『プリンセス・シシー』3部作記念公式サイト (2013年12月27日閲覧)
<http://www.sissi.de/filme/index.php>
- ・ チケットぴあ「今週のこの人!小池修一郎」(2014年1月20日閲覧)
<http://www.pia.co.jp/konohito/koikeshuichiro/page3.php>

映像・音楽資料

・ DVD

„Elisabeth - Das Musical Sammler Edition - Live aus dem Theater an der Wien (2005)“, Sven Offen, Hit Squad, 2007

・ CD

„Elisabeth - Das Musical - Gesamtaufnahme Live - Jubiläumsfassung“, Hit Squad, 2012

9. 図表リスト

【表 1】 場面展開	p.5
【表 2】 ウィーン版歌詞 (対訳付き)	p.17
【表 3】 衣装の使い分け一覧 (2013 年ウィーン公演版時)	p.21