

ハプスブルク帝国末期のユートピア： ウィーン・オペレッタにおける 多民族・多文化表象

小川 佐和子

1. 超国家的・脱国民的ハプスブルク帝国と多民族オペレッタ群の登場

十九世紀半ば、パリを拠点にジャック・オッフエンバックによって確立された音楽劇ジャンルであるオペレッタは、三月革命後にハプスブルク帝国の首都ウィーンへと伝播した。リング通りに囲まれた市内中核部には宮廷王立歌劇場や宮廷王立劇場が豪壮な風格を湛えるなか、リング外の空間に点在する市民向けのアン・デア・ウィーン劇場やカール劇場でオペレッタは夜ごと幕を開けていた。格式高い宮廷王立劇場とは区別され、「城壁外の劇場 Vorstadttheater」と呼ばれたこれらの市民劇場では、一度聴けば口ずさめる音楽と市民生活の風習である舞踊、社会政治諷刺と滑稽さを伴う喜劇芝居から成るオペレッタが、時代の鏡として移ろいゆく世相を反映し、黄昏時のハプスブルク帝国の崩壊をも予兆していたのである。

オペレッタ文化がウィーンに流入して来た当時、中欧からイタリア北東部、さらにバルカン半島に至るまで広大な地域を持ち、マジヤール、ボヘミア、スラブ、ルーマニア、イタリアなど合わせて十一の民族¹を抱えていたハプスブルク帝国は、一八四〇年代後半から勃発し始めた民族自決の革命蜂起に見舞われていた。ハンガリーの民族蜂起（一八四八年）やイタリア統一戦争（一八五九年）に見られる民族主義が噴出し、さらに追い打ちをかけるように普墺戦争（一八六六年）が開戦する。敗戦に次ぐ敗戦で帝国は弱体化しつつあったが、一八六七年のアウスグライヒ（和協）により皇帝フランツ・ヨーゼフ一世を君主とするオーストリア＝ハンガリー二重帝国へと転換を図ることで当面は安定の体制を確立した²。多くの劇場が「宮廷王立k.u.k. (kaiserlich und königlich)」と冠されているのはオーストリア君主国とハンガリー王国の連合を示しているからである。だが世紀転換期には、オーストリア属領における民族的対立が二重帝国の政治的・社会的秩序を再び揺るがせ始め、サラエヴォにおける皇位継承者フランツ・フェルディナントの暗殺を機に第一次世界大戦が開戦し、帝国は瞬間に崩壊する。以下本稿では、特に必要のない限り、ハプスブルク家を君主とするオーストリア属領の領邦国家の集合体として、ハプスブルク帝国もしくは帝国と統一して呼ぶこととする。

帝国が緩やかな綻びを見せる十九世紀後半、それに反比例するかのようにはオペレッタ文化は全盛期を迎え、新作オペレッタが次々と初演を迎えた。ウィーンでは当然のことなが

らドイツ語上演であったが、その作品群を見渡すと舞台設定やキャラクターの国籍はオーストリア、ハンガリー、ポーランド、イタリア、ドイツ、フランス、ロシア、ブルガリア、セルビア、トルコ、モンテネグロ、ルクセンブルクと、きわめて多彩な地域および民族集団となっている。こうした「多民族オペレッタ」——ドイツ語系民族だけではなく、特定の他の民族集団が単一もしくは複数登場するオペレッタ群——の豊かさは、フランスやイギリスにおける西欧中心の物語のオペレッタとは一線を画している。ウィーン・オペレッタでは、特定の民族とはみなされない放浪の民「ジプシー」も頻出するキャラクターであり、数は少ないながらもユダヤ人を物語に据えた作品もある³。なお、オペレッタにおけるアジア民族の表象は、フランス、イギリス、ハプスブルク帝国に共通して見られるオリエンタリズムの現象である。

音楽と舞踊についても、一般的にはウィーン・オペレッタとワルツが紐付けられているが、実際にはハンガリーの民族舞踊音楽チャールダーシュ、ポーランドの民族舞踊音楽マヅルカ、チェコの舞踊ポルカ、オッフエンバックが流行させたフランス発のカンカン踊り、ロシアのコサック舞踊など多種多様なジャンルが混合している。

演者や台本作家たちもドイツ系民族とは限らず、とりわけ二〇世紀以降の主要なオペレッタ作曲家は東欧出身者が多い。帝国の産業発展に伴い鉄道網が整備され、文化的中心都市ウィーンへの人の移動が増加した背景もあるだろう。たとえば作曲家についてはダルマチア人のフランツ・フォン・スッペ、チェコ出身のレオ・ファルとオスカー・ネットバルとラルフ・ベナツキー、ハンガリー出身のフランツ・レハールとエメリヒ・カールマン、ポーランド出身のレオン・イエッセル、セルビア出身のパウル・アブラハムが挙げられる。台本作家についてもリヒャルト・ジュネーはポーランド出身、ユリウス・ブラマー、フリッツ・グリェンバウム、フリッツ・レーナ＝ベーダはチェコ出身である。このなかでユダヤ系も多くを占めている。

帝国を構成するすべての民族とは言わないまでも、多民族国家としてのハプスブルク帝国の有りようが、舞台設定・キャラクター・音楽・舞踊・衣装・方言や「滑稽」のツボ・作り手・演者・観客層の点からオペレッタ文化にも色濃く反映されていることが見て取れるのである。

ハプスブルク帝国時代のウィーン・オペレッタの最大の特徴は、多民族・多地域の「ローカル性」と近代以前の「超国家的・脱国民的性格」が矛盾もせず共存している点である。そもそも近代以前のハプスブルク帝国において、この二つの概念は対立するものではなかった⁴。国民国家の誕生、第一次大戦勃発による民族意識の表面化と民族自決・民族浄化へと連なる火種、その後のナチス台頭による過度な排他的民族主義によって成立した第三帝国が、近代以後の国家のアイデンティティに拠って立つとすれば、ハプスブルク帝国のアイデンティティはこれとは性質を異にする⁵。大戦前の旧体制を懐かしむ人々の愛国心やノスタルジーは、特定の民族への帰属意識を伴う近代国家という枠組みに対してではなく、複数の民族を包含していたハプスブルク帝国の多民族共生に対して向けられていたものである。したがってそのような精神性は、ナショナリズムやイギリスやフラン

スのような帝国主義には回収されないものであり、言うまでもなく、現代世界の始まりを告げる民族主義の延長線上に成立した第三「帝国」や大日本「帝国」と、諸民族の融和を目指していたハプスブルク「帝国」とはまったく相異なるものであった⁶。それは「自立化を深める民族集団を遠心力、民族集団をつなぐ装置を求心力とすれば、第一次大戦にいたるまで二つの力が均衡していた」⁷帝国なのである。

ハプスブルク帝国の多民族共生の具体的な姿勢は、オーストリア憲法第十九条の第一項に明記されている通りである。すなわち、「オーストリアのすべての民族は平等である。すべての民族は、その特性と言語を守り育てる全面的権利を有する」⁸。東欧史研究の大津留厚は、実際のところはどうかであれ、複数の民族的集団の自立と対等を保証し、それぞれが互いにバランスを保って一つの社会をつくるための工夫を凝らした国内均衡の方法論の実践を、「ハプスブルクの実験劇」と評価した。大戦後、この実験の成果が引き継がれることなく民族自決史観に貫かれていく現代世界に対して、大津留は大戦前の半世紀に肯定的な見方を問うている。

「ハプスブルクの実験劇」を、軍隊・行政・教育・議会といった国の中枢を担う機構に加えて、市民の娯楽文化のなかにも見出すことが本稿の試みである。組織上の実験的精神の歪みや、民族平等という理念と現実のあいだの齟齬の表面化、あるいはその齟齬から生じるさまざまな不満や鬱憤を晴らす緩和剤として娯楽がその役目を担うこともあったのではないか。帝国末期には多数の亀裂が走り始めていた「諸民族共生」という現実（異質な民族が同じ空間・時間を共有している帝国の有りよう）から、帝国の理念である「諸民族融和」の世界（異質な民族同士が帝国に帰属意識を持ち対等な立場で統合される共同体の有りよう）はますます乖離しつつあった。オペレッタが表象していたのは「民族共生」の実態ではなく、その現実との溝が深まっていった「民族融和」の理想的世界観にほかならない。本稿は、第一次大戦前夜の帝国において、ともすれば机上の空論となりかねない「民族融和」というユートピア的理念が、「ハプスブルクの実験劇」の現実の演者であった諸民族集団の領域ではなく、オペレッタという虚構の舞台の世界においてどのように表象されていたのかを見ることで、市井の人々の精神性の反映を文化史的に問うものである。オペレッタには、実際の演者たる諸民族の叶わぬ夢や真の願望と、現実社会に対する認識の異化、言い換えれば帝国が長年目指していた民族「融和」のユートピア的夢想と、それに対して、民族「共生」の瓦解が近づいている現実への認識を照射した市民層の自己諷刺的な諦念や実態の忘却があふれるほどに詰まっているのではなからうか。

さらに言えば、近代以前の帝国の様相にとどまる社会全体の現状に対して、都市改造により装いを新たに近代都市ウィーンにおいてモダンな精神性を備えつつある市民中間層とのあいだの亀裂もオペレッタに表出していた。世紀転換期、各地域からの移住者が増加したウィーンは民族的・言語的・文化的な複数性を帯び、文化の浸透や借用によるポリフォニックな相互作用が都市文化を醸成していた⁹。文化的・階層的に異種混交で、多重化する民族的アイデンティティーが集結した中心都市ウィーンで最新のオペレッタは創作され、受容されていたのである。

2. 多民族帝国における遠心力と求心力のせめぎ合い：帝国の縮図としての《こうもり》を例に

ハプスブルク帝政期オペレッタに関する研究は作家研究が多くを占めており、特にヨハン・シュトラウスⅡ世の伝記や研究が圧倒的な数である。そのなかにおいてアウスグライヒによる帝国内の非ドイツ系文化の融和の場であるオペレッタとその社会政治的メッセージへの影響については数は少ないながらこれまでも指摘されてきた。本研究主題のパイオニアはオーストリア史研究のモーリッツ・チャーキーであり、世紀転換期のウィーン・オペレッタのイデオロギーについて、ハプスブルク帝国のすべての地域の理念を音楽的・主題的に表現している点と、モデルネの内容の手段としてオペレッタを活用している点に注目し、鮮やかに文化史を展開している¹⁰。本稿もチャーキーの文化史のアプローチに多くを負っているが、歴史家である彼の研究は世紀転換期における君主国の歴史および思想的背景に多くの紙幅が割かれており、具体的なオペレッタの分析事例は主として《こうもり》*Die Fledermaus*（一八七四年）、《ジプシー男爵》*Der Zigeunerbaron*（一八八五年）、《メリー・ウイドウ》*Die lustige Witwe*（一九〇五年）の三作にとどまる。本稿はチャーキーの以下の提言を踏まえて、オペレッタ作品の分析対象を広げ、より多くの事例から結論を抽出していく。

帝国時代のオペレッタは社会批判的かつ政治的な機能を持ち、観客に社会と政治の現状と不都合な現実を突きつけ、陽気で楽しい方法ではあるが、「オーストリア」の前に鏡を突きつけた。¹¹ [中略] [帝政期オペレッタは] ウィーンやブダペスト、そのほか多民族的な都市市民層に属している観客に、直接的あるいは隠された形の文学的・音楽的な引用を通じて、各地域の多文化の構造を繰り返し目の前に提示し、こうした民族的文化的多様さに自覚的になることを促す。¹² [中略] これらの地域的な、すなわち内生のコードと超地域的な外生のコードによる文化的な複数性が、特殊に文化的な借用へと、つまり文化的同化のプロセスと文化的な相互作用へと、いわば典型的な中欧のもしくは「オーストリアの」文化の形態へとという結果をもたらすことになる。¹³

チャーキーの文化史のアプローチを引き継ぐ最新の研究としてリーザ・フォイアーツォイクは、十八世紀からウィーンに根付く民衆劇（Volkstheater）の伝統と、アウスグライヒ以降のオペレッタにおける多民族描写という二つの要素が組み合わさった点に金の時代のウィーン・オペレッタの特徴を見出している¹⁴。とりわけ《ジプシー男爵》に注目し、本作では諸民族文化（この場合オーストリアとハンガリー）の同化を容認しつつも、十九世紀以来のウィーン文化を象徴するワルツをメインに構成することでオーストリアのハンガリーに対する支配性を示していると分析して以下のように結論づける。

国民と諸共同体と諸機構を巧妙に描写することで、オペレッタは自己表現、寛容さ、社

会的融和を促進させた。オペレッタの魅力には、帝国の要件への基本的関心があるだけでなく、求心力と遠心力の不安定なバランスがいずれは持ちこたえられなくなるという予兆的な意識も見出されるだろう。¹⁵

フォイアーツォイクは、オペレッタにおける多民族性を分析するために、アウスグライヒ以降のハンガリーとの関係をいささかポジティブに見ている傾向がある。結論の「求心力と遠心力の不安定なバランス」についても示唆にとどまっており、具体的な作品分析はなされない。従来の研究では、マジヤール人以外の他のさまざまな民族のオペレッタ表象への視点が相対的に希薄である。

ひとつの帝国としての完結性と諸民族間の地域的・言語的・文化的境界の曖昧性、そのなかで渦巻く統合のための求心力と民族独立の遠心力は、オペレッタという文化装置のなかでどのように噴出していったのか。辛辣に現実社会に批判的諷刺を加えつつもユートピア的な民族融和の世界に逃避・没入させ、批判と忘却が折り重なる自己アイロニーに満ちたオペレッタの戦略において、自己諷刺と同化という相異なる機能を、諸民族の危うい均衡のもとで成立していた帝国時代にどのように使い分けていたのか、その点を解釈する必要がある。

この議論にあたっては、帝国時代のオペレッタの金字塔であり、ウィーン・オペレッタの本格的な誕生を告げた作品でもある《こうもり》を避けては通れない。先行研究における本作品への解釈としては、ヨーゼフ二世の啓蒙時代における帝国の市民階層とその後のメッテルニヒ体制下における市民のピーダーマイアー生活様式における「メランコリー」の精神性を継承したものと再文脈化するものがある¹⁶。このメランコリーはハプスブルク帝国の近代化のプロセスの随伴現象であるとし、プラグマティズムが支配するなかで変化を好まない市民階級の精神性であると説明される。そのような市民階級から構成されたオペレッタの観客は「陽気な諷刺によって自分たちが置かれた状況を忘れようと試みる」¹⁷。

中欧における市民のこうした精神性の継承に加えて、同時代のコンテクストにおける《こうもり》の位置付けも考慮する必要がある。同時代との関連における本作の解釈については、以下大きく二つある。第二幕の仮面舞踏会の出席者たちを、初演前年の株価大暴落という事態から目を背けるべくシュトラウスの音楽に浸って現実を忘却するウィーン市民たちの分身であるとみなす解釈と¹⁸、登場人物たちをハプスブルク帝国の外交関係に見立て、物語をオーストリア＝ハンガリー二重帝国のプロイセンへの復讐として見る解釈がある¹⁹。後者は、帝国の衰退を促した普墺戦争における敗北を、本作において友人同士のささいな争いに置き換えているという見方だ。双頭の鷲を連想させるファルケ（鷹）²⁰は、ハンガリーの貴婦人に変装したロザリンデと手を組む。つまりオーストリア＝ハンガリー二重帝国が口裏を合わせて、「鉄Eisen」（鉄血宰相ビスマルク）を意味するアイゼンシュタインに復讐するという構図である。

同時代文脈との関わりでは、アイゼンシュタインとアデーレに見られる社会階級の不平等（有閑階級と小間使いの関係）や文化的背景・性的嗜好によって生じた社会の矛盾が、

音楽の調和によって和解決したかのように聴衆者に信じ込ませるアイロニーがあるという解釈もある²¹。

以上の解釈に加え、帝国の多民族性というアクチュアルな問題からこの第二幕のアイロニーを理解するには「仮面舞踏会」であることの意味を再考する必要がある。本作には先に見たようにいろいろな国を体現するキャラクターが登場する。主人公はプロイセン、妻はハンガリー、友人はオーストリア、さらに仮面舞踏会の主催者オルロフスキー公爵はロシア、妻の愛人アルフレートはイタリア、警察署長 فرانクはフランスというように、ハプスブルク帝国とそれを取り巻く緊張関係にある国々の縮図がキャラクターによって体現されている²²。これら主要なキャラクターの多くは「変装」し、自身の正体を隠す。アイゼンシュタインはフランスのルナール侯爵、その妻ロザリンドは仮面をしたハンガリーの貴婦人、フランクも騎士シャグランという具合である。イタリアは部外者扱いなのかアルフレートにいたっては、アイゼンシュタインに「変装」させられて牢屋に閉じ込められている。観察者のオルロフスキーと狂言回しのファルケだけは正体を明かしたまま、他の主要キャラクターは素性を隠してさらびやかな舞踏会に参加する。宴もたけなわなときにファルケに導かれ、舞台上の全員が自身の本来のアイデンティティも仮装のアイデンティティも忘れて、次の歌詞にあるようにお互いを「兄弟姉妹」と呼び合う協調の世界を酩酊状態で歌う。「きょうだい、きょうだい、姉妹たち。みんなそろって合唱しよう。親しみ込めて君 (Du) と呼ぼう。ここより永遠に、いつまでも。明日になっても気が変わらないように！」²³これはとりもなおさずオーストリア共和国＝ファルケが先導することで帝国内の諸民族にとっての理想的な共生と融和の世界が実現されることをアイロニカルに暗示している。この歌がアイロニカルに響くのは、本作初演から四十年を経た一九一四年においても、そのような世界の実現には到底たどりつけなかったからだ。

ジークフリート・クラカウアーは第二帝政期パリのブルヴァールの役割を論じる箇所です。エスプリが皮肉を通じて伝統を継承し、現状にアイロニーを吹き込むことが、フランス精神の武器であるとし、エミール・モンテギューの以下の言葉を引用してアイロニーの効能を説明している。「アイロニーは、繰り返し言われてきたような、解決の一手段、社会的秩序と神のおよび人間の捷の敵ではない。〔中略〕仮面を認識する訓練をつんでいるので、アイロニーは仮面をひきおろし、本当の顔をあらわにさせる」。²⁴《こうもり》第二幕においては、みな素性を隠して世界の平和と愛を酔いに任せて歌う仮面舞踏会の設定自体が、仮象にすぎないユートピアを暴露するアイロニーとなっている。

アイロニカルなのは、そのユートピア的世界があくまで参加者の「仮面」によって成立可能であり、架空の舞台上でのことだからだ。続く第三幕においてこの酔いも覚めるとはいつても「現実」を突きつけられるわけではない。最終的には仮面を取り去り自分の正体を明かした状態ですべてのキャラクターが一堂に会し、妻は夫の浮気を許すという大団円に終わる。本当の現実では、たわいもない復讐劇の観察者であるオルロフスキー＝ロシアが登場シーンで〈各人各様に！ *chacun à son goût !*〉と歌うように、直訳の意味どおり「それぞれ自分の好みに従って」各民族の独立の気運が今後ますます高まり、まもなくチェ

コ、ハンガリー、北イタリアが独立していき帝国を崩壊へと導いていくことになる。

オペレッタで描かれた第二幕の仮面舞踏会（舞台内舞台）および第三幕の牢獄（舞台内現実）は、いずれもハプスブルク帝国の非現実的な民族融和をユートピアとして描き、同時にそれをアイロニカルに映し出しているだけでなく、オーストリア＝ハンガリー二重帝国という一つの強大な共同体が崩壊していく未来をも予兆している。そう考えると先述の「兄弟姉妹」の合唱は、多民族帝国がいかに危ういバランスを保っているか暗示しているように聞こえてこないだろうか。ウィーンのキャバレーにおける諷刺の笑いを次のように評した田辺秀樹の分析は、オペレッタにも適用できよう。「諷刺は外にはなく内に、つまりかれら自身が置かれた閉塞的な状況に対して向けられるほかはなかった。〔中略〕諷刺といってもそれはさしあたり、ナルシスティックな自己アイロニーを多幸症的にもてあそぶことでしかなかった」²⁵。

同じく互いの正体を隠し、酩酊状態に陥るオフエンバックのオペレッタ《パリの生活》*La Vie Parisienne*（一八六六年）と比較すると《こうもり》の特徴がより浮き彫りになる。前者についてクラカウアーは次のように述べる。

それはデュオニューソスの陶酔であった。それはしかし『オルベウス』『地獄のオルフェウス』の場合のように、もはやブルジョアジーの麻痺欲望と関連しているのではなく、新しい時代が始まるという昂揚した感情から発している。過去のいかなる陶酔とも似ていないこの陶酔は、デモクラシーの誕生によって呼び醒まされる。パリがそれを産み出すのだ。来たるべき社会の輪郭がすでにそこに現れているコスモポリタンな大パリがそれを産み出すのだ。家僕、手職人、遊蕩児、著名な外国人——そういった人物がみんな召使いのパーティーで兄弟のように乾杯し合う。〔中略〕諷刺はむしろ、すべての人物を包む共感によって是正される。包むというわけは、登場人物が民主的社会的メンバーだからである。²⁶

《パリの生活》の場合は、パリの社会を構成するあらゆる階層のキャラクターたちが「民主的社会的メンバー」の一員として「兄弟のように」酒を交わすことで、来たる共和政社会の実現を予言しているとクラカウアーは解釈する。他方で《こうもり》の場合は、異なる社会階層に加えて、帝国を構成する領邦国家と帝国を取り巻く隣国を体現するキャラクターたちが、仮初めの一体感のもとで互いを「兄弟姉妹」と歌い合い、虚構の共同体を言祝ぐ。このように《パリの生活》の陶酔と、《こうもり》の忘却は対のようになっている。一方は、パリという民族的・地域的に相対的均質な空間においてデモクラシーへの気運を高め、他方は多民族帝国という民族的・地域的に不均質な共同体の志向する「民族融和」の世界が所詮はユートピアであると、オペレッタの舞台では表象されているのだ。

3. 「内なる外」／「外なる内」の描写：ポーランドとバルカン諸国

ウィーン・オペレッタは、作り手も受容者もドイツ語系民族主体の娯楽文化であったが、ひとたび多民族オペレッタとして捉え直すと、そこに登場する複数の民族集団は、ドイツ系民族にとっては「外部の存在」であり、同じ一つの帝国を構成する諸民族としては「内部の存在」である。オペレッタにおける多民族性は、中心に対する周縁という関係から生じるエキゾティシズムやオリエンタリズムだけでは単純には結論づけられない性質のものであった。諸民族は互いに他者でありつつも他者でない関係を保ち、同じ帝国の名目上は「対等な」属領でもあるからだ。

地域間および民族間の政治的な優位性とマジョリティという数量的な優位性から生じる一方向的なエキゾティシズムとは異なり、「うちとそと」の境界が曖昧であること、他者であると同時に濃淡の違いはあれドイツ系民族の社会に同化していることが帝国の独自の特徴であった。ここで多民族オペレッタの特性が発揮されるのは、異質な他者をオペレッタ表象において通俗化・大衆化すること、具体的にはステレオタイプ化することで融和を浸透させ、そのイメージを普及させようとするのであった。

その際、近代国家の成立を前提とした現在のグローバリゼーションの観点から当時の「多民族」を捉えるのではなく、帝国「内」の曖昧な境界と帝国「外」の境界は分けるべきである。前者は「外部であると同時に内部」だが、後者は完全なる「外部」であるため、それぞれのオーストリア側のまなざしやオペレッタにおける描写は当然のことながら異なってくる。正確には「外部」に関しても、帝国との緊張関係や利害関係が生じていた隣国としての「外部」——ロシア、オスマン・トルコ、フランス、スペイン——と、未知の国としての「外部」——日本、中国、ヴェトナム——の、それぞれのオペレッタにおける表象についても同列に語るべきではない。

加えて、必ずしもすべての作曲家や台本作家が自身の出自を作品創作に反映させているとは限らない。エメリヒ・カールマンはきわめて強くハンガリー色を出し、自身の民族意識とオペレッタ創作を結びつけているが、他方でオスカー・ネトバルはドイツ語を母語とするチェコ系家庭に生まれ、“ポーランドの血”などとは縁もゆかりもないにもかかわらず《ポーランド気質》*Polenblut*（一九一三年）というオペレッタを作曲している。オペレッタ文化の中心地域としてはオーストリア、民族としてはドイツ系が主体であったとはいえ、諸民族集団を互いに対等なものとし、自由な解釈の余地を認め、自治権が尊重されていた帝国、不満はあるが独立を強行突破するほどではない帝国のこうした良くも悪くも緩い共生の連帯感が、あらゆる地域も民族も、ときにはかなり歪められたイメージであってもオペレッタの題材としてとりあげる多彩さにつながっていった。

以上を踏まえて、ハプスブルク帝国の現実に即してオペレッタにおける「多民族」を捉えるには、次のように整理する必要がある。

- (1) ハプスブルク帝国の「内部」であり「外部」である多民族（ハンガリー、ポーランド）

- ド、バルカン半島の諸国、イタリアなど)
- (2) ハプスブルク帝国の「外部」である隣国の多民族（フランス、ロシア、オスマン・トルコ、ある時期からはプロイセンなど）
 - (3) ハプスブルク帝国にとって完全なる「外部」の多民族（日本、中国、アメリカなど）

本節では、(1) の帝国の「内部」であり「外部」でもある多民族がオペレッタの中でどのように描写されているか具体的に見ていきたい。

オペレッタにおける多民族表象で最も多いハンガリーについてはこれまで多くの先行研究で言及されている。帝国の中でも相対的に強い自治権を獲得している地域・民族であり、代表作としてはスッペの《軽騎兵》*Leichte Kavallerie*（一八六六年）、ヨハン・シュトラウスの《ジプシー男爵》、レハールの《ジプシーの恋》*Zigeunerliebe*（一九一〇年）、そして帝政期最後のハンガリーものオペレッタであるレハール作曲《ひばりが鳴くところ》*Wo die Lerche singt*（一九一八年）が挙げられる。スッペの専門家であるハンス＝ディーター・ローザーは《軽騎兵》をハンガリーに対して肯定的であると評価している²⁷。《ジプシー男爵》についてもオーストリアのハンガリーおよびジプシーに対する肯定的な捉え方をした作品とみなされている²⁸。

ハンガリー以外の諸民族のオペレッタ表象では、ハンガリーに次いで目立つのがポーランドである。なかでもカール・ミレッカー作曲の《乞食学生》*Der Bettelstudent*（一八八二年）は、《こうもり》に並ぶメガ・ヒット作であった。《こうもり》初演から八年後のことで、それまでシュトラウスの影でめぼしいヒット作を世に出すことができずにいたミレッカーにとってようやく成功し、闇市でもチケットが取引されるほどの人気作となり、ベルリンでも絶賛された念願の作品だった²⁹。

《乞食学生》は、一七〇四年のザクセン王アウグストⅡ世が統治するクラカウを舞台に、囚人に扮したポーランド独立の志士アダム公爵が、主人公の貧しい大学生シモンの協力を得てザクセンに対する反乱を企て、見事ポーランド独立を達成し、国民的英雄として讃えられ、同時にシモンとアダムの恋愛も成就するという物語である。事の起こりは、クラカウ総督のオレンドルフ大佐が、美女と名高いポーランドのノヴァルスカ伯爵令嬢ラウラの肩に一方的にキスをしたところ彼女に扇子でぶたれたことを根に持ち、復讐をはかるものである。この無礼な求婚者に対し、ラウラの母親は平民上がりのザクセン人には娘を嫁がせることはないと考えていた。最終的にラウラはシモンと結婚する。物語の発端の出来事について、オズヴァルト・パナグルは「嫌われているザクセンへの拒絶をシンボリックに示している」³⁰と解釈している。本作のキャラクター設定ではオレンドルフを野卑で無粋なヒール役として描くことでザクセンを貶めており、独立を礼賛するフィナーレの合唱にオレンドルフだけが加わっていない点についてもザクセンがポーランドに対する統治権を失ったことを示している。

この最後の多声的合唱における歌詞は以下である。

国は解放された！絆が結ばれた！大胆な戯れがわれわれをゴールへと導いた！愛の力がそれを成し遂げた。われわれの策略が成功した。敵が仕組んだ計画は、われわれを素晴らしい名誉と勝利へ導いた。危険に取り囲まれていようとも、われわれは一体となって永遠に立っていよう。³¹

この脚韻について、フォルカー・クロツは次のように指摘している。「個人および社会の健康、愛と政治が魔法のように調和」し、「行進曲のテンポ」とポルカのような跳躍のメロディーが、軍歌や国歌のように独占される³²。《メリー・ウイドゥ》と同じく、恋愛の成就と国家の繁栄を物語めかつ音楽的に連動させる手法は帝政期の多民族オペレッタの常套手段である。

加えて《乞食学生》では、ポーランド女性を礼賛することで³³、ポーランド民族を讃え、ザクセンを嘲笑している。シモンの代表的ナンバーである該当曲は、貧しいノヴァルスカ親子に対して「ピロードも絹も必要ありません、その高貴なる血を見せていただければ。〔中略〕地理学も心理学も民俗学も学んだ上でこう言いましょ」と語りかける導入から始まり、以下、世界地図のような女性賛歌が続く。

これまで数えきれない女性たちと関係を持ってきた〔中略〕ザクセン、ドイツ、ハンガリー、さらにウィーンでも一番可愛い女性を知っているし、〔中略〕チェコ人女性やコーカサスの美女ともいちっついてきたが、〔中略〕本物のポーランド人女性と比べてしまうと、他のすべての女性たちの魅力はたちまち薄れてしまう。ポーランド人女性こそがもっとも魅力的だ。〔中略〕その口元はスラブ的でポヘミア的、あご先はウィーン娘のようだ。〔中略〕他のどの女性もポーランド人女性には匹敵しない。³⁴

シモンはポーランド人女性は世界中の女性たちの異なる魅力をすべて兼ね備えていると結論づけることで、このナンバーはポーランド民族そのものの頌歌として響く。あくまで虚構の舞台においてポーランドの独立が実現するだけなのだが、本オペレッタにおけるポーランド表象は、十八世紀初頭のポーランド独立を対象としたいわば時代劇のような感覚に近い作品とすることで同時代性を希薄にし、悪役をザクセンに据えて抑圧の対象を君主国主体から逸らし、支配的構造を異化している。のみならずポーランド民族を一貫して肯定的に讃えることで、「ドッベル・アイデンティティー」という「領邦国家各地域への帰属意識とオーストリアすなわち君主国への帰属意識」³⁵を発動させる契機となっている。

先に言及したネトバルの《ポーランド気質》も人気を博し、初演の一八九三年から一九二六年までに三千回上演されており³⁶、クラコヴィアクというポーランド舞曲が見せ場の一つとなっている。本作においても《乞食学生》と同様、「このような〔経済観念がしっかりした家事の切り盛りも得意な〕女性がいる限り、ポーランドは失われることはない」³⁷というように、女性賛美がポーランドの国家的安泰を保証するものとして機能している。大戦後もポーランド物の新作オペレッタは途絶えることなく、レハールの《空色

のマヅルカ》*Die blaue Mazur*（一九二〇年）では、ポーランド人の伯爵とウィーンの伯爵夫人の婚姻関係が一度は壊れたものの、ポーランド舞踊音楽のマヅルカをとともに踊ることで和解をする。現実の歴史では継続できなかった両者の関係性の破綻が、オペレッタの虚構の世界の中では解消されているのである。

《乞食学生》とは異なり、他民族の礼賛ではなくむしろ侮蔑的なまごしを向け、かつもっともアクチュアルな諸民族問題をとり上げたオペレッタもある。帝国にとって一番の悩みの種であったであろう、「ヨーロッパの火薬庫」と呼ばれるバルカン半島の諸民族である。バルカンについてはブルガリアをはじめセルビア、モンテネグロとオペレッタに登場する頻度は少なくない。もっともよく知られるのは二十世紀以降のオペレッタのなかで最大のヒット作となった《メリー・ウイドウ》におけるモンテネグロである。作品中では検閲のために「ボンテヴェドロ」という架空の国が設定されたが、キャラクター名や物語内容から当時は誰が見てもこれがモンテネグロの当てこすりであると分かっていた。

オスカー・シュトラウス作曲《勇敢な兵士》*Der tapfere Soldat*（一九〇八年、日本では《チョコレート兵隊》で知られる）では、直接的にブルガリアとセルビアが描かれ、レオ・ファル《愛しのアウグスティン》*Der liebe Augustin*（一九一二年）もバルカン地域を扱っている。ポーランド物オペレッタと対比的に異なるのは、当該の民族を礼賛するのではなく、無能で野蛮な田舎者として蔑む点、そして同時代的な感覚から逸らすのではなく、むしろ歪めた形で時事性を前面に出している点である。その点で《勇敢な兵士》は《メリー・ウイドウ》よりも過激である。そもそもオスカー・シュトラウス自身が《愉快的なニーベルンゲン》*Die lustigen Nibelungen*（一九〇四年）でゲルマン文化を揶揄し、最大のヒット作《ワルツの夢》*Ein Walzertraum*（一九〇七年）においてもドイツに対するオーストリアの優位性を皮肉に描いていることから、諷刺的要素が強い作曲家ではあった。

《勇敢な兵士》は一八八五年にブルガリアが東ルメリアを併合したブルガリア・セルビア戦争の史実をもとにしたフィクションであり、原作はバーナード・ショーの戯曲『武器と人』*Arms and the Man*（一八九四年）である。夫と婚約者が戦場に行った留守を守る母と娘の家に、脱走してきたセルビア傭兵のスイス人ブメルリ中尉が闖入する。警戒していた女性たちは士気に欠けるスイス人傭兵にチョコレートを与えて匿い、中尉の方も男性に飢えていた女性たちを魅了し、籠絡する。娘のナディーナには「戦場の英雄」とされるブルガリアの大尉の婚約者がいるが、最終的にはブメルリ中尉と結ばれる。

侮蔑的な民族表象については第一幕で兵士たちが歌う〈未開人（Barbar）は戦場におけるブルガリア人（Bulgare）〉というコーラスに如実に表れているし、ブルガリアの大尉は戦場で銃弾を忘れるなど無様なキャラクターとして描かれる。ヒロインはこの無能な大尉を「英雄」と信じ込み、彼を讃える歌曲〈私の夢の英雄〉が本作の大ヒットソングとなったことは現実のブルガリア人にとっては皮肉な話である。そこまで讃えていたブルガリアの大尉とは結婚せずに、武器の代わりにチョコレートを戦場へ持っていくようなセルビア傭兵のスイス人との結婚を選ぶヒロインの選択も、バルカン地域の戦争はチョコレートの存在価値以下の小競り合いのように扱われている。ハンガリーとポーランドがポジティ

ヴ・ステレオタイプとしてイメージの同化と浸透を促すものであったのに対し、バルカン諸国はネガティブ・ステレオタイプとして歪曲され、君主国の政治的・軍事的・文化的優位性のイデオロギーをあからさまに見せつけている。

二点目の時事性についてだが、《勇敢な兵士》は前作の《ワルツの夢》と比べ興行的には振るわなかった。その理由をバーナード・グルンは、「バルカン半島の状況があまりに切迫したものとなっていたため、観客は〈ブルガリア人は野蛮人〉というリズムを笑うことはできなかった」³⁸と指摘している。だが、当時の上演状況を確認すると実際はかなりの需要があったことが分かる。事実、アン・デア・ウィーン劇場の上演チラシを追っていくと、一八七七年の露土戦争情勢の実史をもとにしてブルガリアを扱ったスッペの《ファティニツァ》*Fatinitza*（初演は一八七六年）は、初演から三〇年を経た一九〇七年に再演がなされ³⁹、翌年に《勇敢な兵士》も同劇場で初演を迎えている。一九〇九年には、《勇敢な兵士》のグラモフォンによる録音の宣伝チラシもプログラムと併せて掲載されており⁴⁰、限られた劇場空間での受容だけでなく、新しい他のメディアを通じても大衆への普及が始まっていることが分かる。初演時だけではなく再演の時期も確認し、上演以外のメディアによる普及を踏まえると、バルカン問題を扱った娯楽作品への関心は一般観客の間でも高まっていた。

《メリー・ウイドウ》の音楽および衣装におけるフォークロアのスペクタクルの魅力要素の成功にあやかることとアクチュアルな時事問題を盛り込むことの両方を満たすのがバルカンを主題にしたオペレッタであったと言えよう。同じく帝国の「内部」であり「外部」であるにもかかわらず、ハンガリーやポーランドとは違ってバルカンはオーストリア主体で周縁のイメージを操作しやすい対象でもあった。それを娯楽として享受していた帝国中心地の精神的余裕と、バルカンの切迫した実態との乖離はもはや手遅れなほどに開いていたのである。このオペレッタの初演からわずか数年後、第一次大戦開戦の直接の引き金となったバルカン戦争が勃発し、「共生」と「融和」を目指す道は瓦解するのである。この後、「民族融和」というもはや完全に実現不可能なユートピアと化した夢の残滓は、大戦勃発と帝国の崩壊を経て、「民族自決」という幻影⁴¹に変容していくこととなる。

おわりに

本稿では、ハプスブルク帝国時代におけるオペレッタが超国家的・多民族的性格を有していたことに着目し、諸民族融和という理念と現実が市民の娯楽文化の代表であるオペレッタにおいてどのように表出したのか、文化史的に問うことを試みた。

ウィーンで初演されたオペレッタのブダペストやその他の帝国内主要都市における受容、およびオーストリア以外の中東欧諸国においてはどのような現地オペレッタが創作されたのかについても比較軸として入れるべきだが、ある程度は最新の論集で扱われているため⁴²、紙幅の関係上本稿ではオペレッタ文化の中心地であり発信地である帝都ウィーンを対象を絞って見取図としての概観を述べた。

ハプスブルク帝国にとっての敵国や緊張関係にある隣接地域としての「外部」の多民族描写、すなわちフランス、ロシア、オスマン・トルコ、ある時期からはプロイセンなどのオペレッタにおける描写が「内なる外」／「外なる内」とどのように違うのか、また、完全なる「外部」の多民族描写、すなわち日本、中国、アメリカなどを対象とした作品群は、帝国崩壊後に拡張していった多民族オペレッタとして帝政期とどのように異なるのかという点は引き続き考察されるべきである。さらに帝国崩壊後のオペレッタは、滑稽さとユーモアと諷刺の代わりにノスタルジックでキッシュでメロドラマ的な傾向が強まっていくこととなるが⁴³、第一次大戦後のこのようなオペレッタ群の傾向についても稿を改めて述べていくこととする。

附言 《 》は舞台作品名、〈 〉は歌のタイトル名とする。〔 〕は著者による補筆である。

謝辞 本稿はJSPS科研費「戦間期ドイツ語圏のオペレッタにおける政治社会諷刺の表現と機能をめぐる多角的研究」(20K12842)の助成を受けたものです。

註

- 1 ここでの「民族」とは、帝国内に関してはハプスブルク帝国における当時の統計調査に基づく通念、すなわち言語を指標に識別される民族帰属を便宜上基本とするが(ドイツ系、チェコ系、ポーランド系、ウクライナ系、スロヴェニア系、イタリア系、セルビア・クロアチア系、ルーマニア系、ハンガリー系、スロヴァキア系)、実際には地理的・宗派的・風習的に複雑な分布をしていたことも意識する必要がある。オーストリア、ハンガリー、ボスニア＝ヘルツェゴビナにおいてそれぞれの基準は異なり、「民族」という曖昧かつ複雑な認識に統一的定義を導入することは困難である。帝国の辺境であるボスニア＝ヘルツェゴビナにおいては、伝統的な民族帰属の指標は宗派であった。したがって中央政府当局はセルビア・クロアチア語とひとくくりにすることで、言語指標による民族帰属と実態の帰属意識との差異から生じる混乱を避けようとする意図もあった。実情としてはこの地域はセルビア正教、イスラム教、ローマ・カトリックの各宗派によりきわめて複雑な民族分布をしており、その軋轢が第一次世界大戦勃発の一因に繋がったことは言うまでもない。
- 2 アウスグライヒについては以下の文献を参照。大津留厚『ハプスブルクの実験：多文化共存を目指して』(一九九五年、中公新書、増補改訂版；二〇〇七年、春風社)、ハンス・コーン(稲野強、小沢弘明、柴宣弘、南塚信吾共訳)『ハプスブルク帝国史入門』(一九八二年、恒文社)。対プロイセン戦争に敗北したハプスブルク帝国は、ハンガリー王国に自治を認めたアウスグライヒ(妥協、均衡とも訳される)体制を実現させた。大津留が「ハンガリー側は、アウスグライヒの結果成立したオーストリア＝ハンガリー帝国は対等な二国の連合国家と理解したのに対し、オーストリア側は、オーストリア、ハ

ンガリーそれぞれが単一・不可分な帝国の二つの対等な部分であると理解した」(三八—三九頁)と述べるように、両国の認識には違いが見られたものの、共通の認識を徹底させるようなことはせず、また行政・教育・軍隊において齟齬や紛争が起きた場合もそれぞれの現場で解釈のすり合わせを粘り強く実行していた。オーストリアにおいては民族帰属の規定は法律にも明記されておらず、多民族国家における「民族の対等」の解釈を曖昧なままにしたことで、むしろ均衡が取れていたとする見方であり、本稿もその史観を基準とする。

- 3 フランツ・レハール作曲《鑄掛屋》*Rastelbinder* (一九〇二年) および《バラの木とエーデルワイス》*Rosenstock und Edelweiss* (一九一二年) ではユダヤ人が肯定的に描かれている。オペレッタにおいてユダヤ人表象は主流とはならなかったが、オペレッタ文化と隣接するカバレット(文学寄席)文化ではユダヤ系カバレットが栄えた。両者の作り手も重合しており、ウィーンの娯楽文化におけるユダヤ人表象はカバレットの方が担っていたと考えられる。
- 4 ハプスブルク帝国の多民族性については以下を参照。矢田俊隆「ハプスブルク帝国と民族問題」L. アルムブルスター、C. ツェーリック共編『大ハプスブルク帝国：その光と影』(南窓社、一九九四年)、九—二七頁。ゲオルク・シュタットミュラー(丹後杏一訳)『ハプスブルク帝国史：中世から一九一八年まで』(刀水書房、一九八九年；二〇〇八年)。
- 5 「近代帝国」の概念と認識については以下を参照。木畑洋一「現代世界と帝国論」『シリーズ歴史学の現在— 帝国への新たな視座：歴史研究の地平から』(二〇〇五年、青木書店)、三—二八頁。
- 6 ハプスブルク帝国は民族間の紛争が絶えない現代から考えると奇跡的ともいえる多民族国家体制を半世紀にわたって維持していた稀有な国家であるが、その状況を大津留は以下のように説明している。「アウスグライヒ体制下のオーストリアでは憲法第一九条で民族の平等が謳われていた。もちろんそれは机上の論であって現実がそうであったわけではない。しかし民族が一つの権利主体として認められ、〔中略〕教育でも軍隊でも行政でも、民族の平等と少なくとも矛盾しないためのさまざまな工夫が導入されたことは、オーストリアにおける民族の有り様に影響を与えずにはいなかった。オーストリアの諸民族はその境界をあいまいにしたまま、完結性を強めていった」(大津留『ハプスブルクの実験』中公新書、一七七頁)。なお、複数の少数民族・多民族を抱えていたという点ではソ連も挙げられるが、ソ連崩壊後に人々がソ連時代にノスタルジーを覚えたとすれば、それは反資本主義体制としての生活と福祉が保証された社会主義的世界に対してであり、民族共生のあり方もその一つの部分集合として含められたと考えられる。
- 7 大津留、前掲書、一七七—一七八頁。
- 8 大津留、前掲書、四二頁。
- 9 音楽・オペラ・文学・建築・学問など多領域におけるウィーンの多民族性については以下の論集に展開されている。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、二〇一〇年。とりわけ加藤の論考「多民族文化の部」（三―四二頁）はそうしたウィーンの文化的・民族的豊穡さを包括的に概説している。なお、ウィーンに次ぐ帝国の近代の中心都市であるブダペストについては以下を参照されたい。ジョン・ルカーチ（早稲田みか訳）『ブダペストの世紀末：都市と文化の歴史的肖像』白水社、二〇一〇年。

- 10 Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: Ein kulturhistorischer Essay*, Böhlau Verlag, 1998.
- 11 *Ibid.*, s. 70.
- 12 *Ibid.*, s. 101.
- 13 *Ibid.*, s. 191.
- 14 Lisa Feurzeug, “Viennese Golden-Age Operetta: Drinking, Dancing and Social Criticism in a Multi-Ethnic Empire,” Anastasia Belina and Derek B. Scott (eds.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge University Press, 2020, pp. 32-46.
- 15 *Ibid.*, p. 45.
- 16 Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, ss. 48-58. 第一幕でアルフレートが歌う〈忘れることこそ人生の幸福〉という本作のモットーに関してチャーキーは、革命家皇帝と謳われたヨーゼフ二世の啓蒙主義からビーダーマイヤーの精神へと受け継がれた、絶対君主制の構造における諦念の「メランコリー」の精神性に由来すると論じている。
- 17 *Ibid.*, s. 54.
- 18 Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, 2000. 一八七三年に開催された万国博覧会には世界中から観光客が訪れ、近代都市ウィーンを見にやってきた。ところがこの最中に株価が大暴落し、ウィーンでかつてないほどの経済恐慌が起きる。ウィーン社会は動揺し、ブルジョワたちは一夜にして文無しとなった。そうしたなか初演を迎えたのが《こうもり》だった。主人公アイゼンシュタインは金利生活者という設定である。実際、普仏戦争直後のバブルによって財を成した成金たちは多く、一生食うに困らない豪奢で怠惰な生活を送っていた。だが彼らは現実では恐慌の損害を被り、財を失ったのである。チャーキーと異なり、第一幕のアルフレートの歌〈忘れることこそ人生の幸福〉はこの死活問題へのノスタルジックな現実逃避と解釈されている。
- 19 小宮正安『ヨハン・シュトラウス：ワルツ王と落日のウィーン』中公新書、二〇〇〇年、一六八―一七六頁。
- 20 ハプスブルク家は一一世紀初頭に築かれたハビヒツブルク（鷹の城）の名前に由来している。
- 21 Feurzeug, “Viennese Golden-Age Operetta,” p. 43.
- 22 観客にも登場人物にも正体が明かされている唯一のキャラクターであるアイゼンシュタインの設定は二重性を帯びる。彼を物語上の設定通りウィーン市民の代表とみなすならば、ハンガリーを象徴する妻ロザリンデの尻に敷かれ、屈服している状況を意味し、

プロイセンを意味するならば、今度はオーストリア＝ハンガリー二重帝国（ファルケとロザリンデ）に少なくとも劇中において従属させられている存在として描かれる。現実ではプロイセンへの従属が迫っていたわけだが、オーストリアともプロイセンともみなしうるキャラクターの「ぶれ」はドイツ国家の盟主としてプロイセンと手を組みつつも、ドイツ民族として統合されることから逃れた帝国の迷い、あるいは東欧諸国をまとめる盟主でありながら、ドイツ同盟のメンバーでもあるというオーストリアの二重性が表出している。

- 23 *Die Fledermaus*, Text nach H. Meilhac und L. Halévy, von C. Haffner und Richard Genée. <https://opera-guide.ch/operas/die-+fledermaus/libretto/de/> (Opernführer, the virtual opera house. 最終アクセス2020年12月24日)。
- 24 ジークフリート・クラカウアー（平井正訳）『天国と地獄：ジャック・オッフエンバックと同時代のパリ』ちくま学芸文庫、一九九五年、一三三―一三四頁。
- 25 田辺秀樹「陽気なミュージズの世紀末：世紀転換期ウィーンのおペレッタとキャバレー」木村直司編『ウィーン世紀末の文化』東洋出版、一九九三年、一七五頁。
- 26 クラカウアー、前掲書、四一八―四一九頁。
- 27 Hans-Dieter Roser, *Franz von Suppé: Werk und Leben*, Edition Steinbauer, 2007, s. 119.
- 28 Csaky, *Ideologie der Operette*, s. 88. フォイアーツォイクはジュパンに対して以下の分析を加えている。「典型的なハンガリー人やジプシーが実際の姿よりもステレオタイプ化されて描写されている点には近代的な感性がうかがわれるが、観客が識別し共感も得ることができるような分かりやすいステレオタイプとして生き生きと描くことで、帝国に融和させるプロセスの一部となる。」Feurzeug, “Viennese Golden-Age Operetta,” pp. 44-45.
- 29 ウィーンおよびベルリンにおける批評については以下に詳しい。Marga Walcher, *Carl Millöcker: Liebe und Leidenschaft des vergessenen Komponisten*, Bohmann, 2011, ss. 137-144.
- 30 Oswald Panagl, “Und bleibt uns der Humor nur treu, ist alles Spielerei: Carl Millöckers *Bettelstudent* als Prototyp der klassischen Wiener Operette,” *Programmheft: Der Bettelstudent, Saison 2015/16*, Volksoper Wien, s. 24.
- 31 *Der Bettelstudent*, Komische Operette in drei Akten von F. Zell und Richard Genée, Musik von Carl Millöcker, C A Spina, ss. 181-182.
- 32 Volker Klotz, *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Bärenreiter, 2004, s. 534.
- 33 再演された一九〇九年下半年期シーズンの上演プログラム（オーストリア演劇博物館所蔵、日付記載なし）においても「ポーランド女性への賛歌」（s. 6）という認識が定着している。
- 34 *Der Bettelstudent*, Komische Operette in drei Akten, ss. 56-58.
- 35 Csaky, *Ideologie der Operette*, s. 189.
- 36 <https://www.operetten-lexikon.info/?menu=114&dang=1>（最終アクセス2020年10月1日）。
- 37 *Textbuch der Gesänge Polenblut*, Operette in drei Bildern von Leo Stein Musik von Oskar Nedbal, Doblinger, 1913, s. 33.

- 38 Bernard Grun, *Prince of Vienna: The Life, The Times and The Melodies of Oscar Straus*, W. H. Allen, London, 1955, p. 77.
- 39 管見の限り《ファティニッツァ》に関しては一九〇七年三月一七日の昼間興行のチラシが現存している。なおこの年は一九〇五年に初演を迎えた《メリー・ウイドウ》のロングランが四五〇回を超えている。
- 40 一九〇九年一月五日の《勇敢な兵士》上演プログラムの背表紙に、同作品のオリジナル・キャスト（グレーテ・ホルム、ルイーズ・カルトゥーシュら）および作曲家自身の指揮による主要ナンバーのグラモフォン録音の広告が掲載されている。それ以後も、同年初演のカールマーン作曲《秋の軍事演習》*Ein Herbstmanöver*といった異なるオペレッタ作品の上演プログラムに、当該作品に加えて《勇敢な兵士》のグラモフォン録音の広告が挿入されている。
- 41 大津留厚編『「民族自決」という幻影：ハプスブルク帝国の崩壊と新生諸国家の成立』昭和堂、二〇二〇年。
- 42 Anastasia Belina and Derek B. Scott (eds.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge University Press, 2020. ただし、多言語社会におけるオペレッタの受容の実態、すなわちドイツ語版とそれ以外の言語での翻訳・翻案上演についてはいまだ検討の余地がある。
- 43 メロドラマ化については以下の拙稿で論じた。小川佐和子「戦間期ベルリン・オペレッタの重層性：メロドラマ化と自己パロディ」『北海道大学文学研究院紀要』第一六一号、二〇二〇年十二月、二七―六二頁。