

# オペラ舞台の『ロメオとユリア』

## — ゴットフリート・ケラーからフレデリック・ディーリアスへ —

久保田 聡

"Romeo und Julia" auf der Opernbühne  
— Von Gottfried Keller zu Frederic Delius —

Satoshi KUBOTA

### 要旨

互いの家同士の確執を知りながらも愛し合うことになってしまった男女の悲劇を描き出したシェイクスピアの作品のプロットが19世紀リアリズム期の作家ゴットフリート・ケラーの『村のロメオとユリア』においてもそっくりのまま使い回されたわけでは決してない。現実を見つめるケラーのまなざしは悲劇に至る経緯と背景を丹念に追い求めているのである。しかしながらドイツにルーツを持つイギリス人作曲家フレデリック・ディーリアスがシェイクスピアではなくケラーの小説の方をオペラの題材に選んだ時、音楽家としての感性はリアリズム小説のプロットにさまざまな変更を施すことになる。

キーワード：確執、リアリズム、示導動機、「楽園」、夢

### I. ゴットフリート・ケラーの「新たな衣装」

この話を物語ることは、この話が実際の出来事に基づいていなかったとしたら余計なでっち上げに過ぎないだろうが、その出来事は昔の偉大な作品の素材になっている説話のどれもがどれほど深く人生に根ざしているかを実証してくれるものである。そのような説話の数は、金属の種類と同じで、それほど多くはないものの、つねに新たな衣装をまとして姿を現し、しっかりと手に取ってほしいと求めてくる(1)。

シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』から250年あまり後の1856年に刊行された短編集『ゼルトヴィーラの人びと』第1巻収録の短編『村のロメオとユリア』冒頭にゴットフリート・ケラーはこのような前書きを添えている。ここに「実際の出来事に基づいて」と述べられているとおり、『村のロメオとユリア』の成立は、ケラーが1847年9月、若い男女の心中事件を報じた新聞記事を読んだことに端を発する(2)。しかしながらこの物語が、「余計なでっち上げ(eine müßige Erfindung)」ではなく、つねに「新たな衣装をまとして(in neuem Gewande)」姿を現すためにケラーはどのような姿勢をとっていたのだろうか。我々はまず、シェイクスピアによる、あまりにも有名な場面から始めなければならない。

**ジュリエット**：おお、ロミオ、ロミオ！ どうしてあなたはロミオなの？  
お父様とは無関係、自分の名は自分の名でない、とおっしゃってください。  
それがいやなら、お前だけを愛していると、誓ってください。  
そしたら、私もキャピレットの名を捨ててしましましょう。

**ロミオ**：（独白）このまま聞いていようか、それともすぐに話しかけようか？

**ジュリエット**：私の仇はただあなたの名前だけ、  
モンタギュー以外の名前をもっておられてもあなたはあなた。  
モンタギューというのは何なのか。手でもなければ足でもない、  
腕でも顔でも、いいえ人間の五体のどの部分でもない。  
ロミオ、ほかの名前の人になってください！  
名前っていったい何なのか？ みんなが薔薇と呼んでいるあの花も、  
ほかの名で呼ばれてもその甘い薫りには変わりはないはず。  
同じようにロミオも、たとえロミオと呼ばれなくとも、  
あのなつかしいお人柄に変わりはなかるう、もともとロミオという名前とは、何の  
関係もないお人柄なのだから。おお、ロミオ！  
どうかその名前を捨ててくださいまし！ そしてそのかわりに、  
あなたにとってそう大切でもない名前のかわりに、私を、私のすべてをおとりくだ  
さいまし。

**ロミオ**：おっしゃるとおりにいたしましよう！  
私をただ、恋しい人だと呼んでください。すぐにでも洗礼を受けて名前を変え、ロ  
ミオという名前とは別な人間になりましよう(3)。

キャピレット家の仮面舞踏会で出会い、ひと目惚れした相手がモンターギュー家の子息ロミオであることを知り、窓辺で悩みの独白をするジュリエット、それを庭陰で聞いていたロミオはジュリエットに囁きかける — ここで注目すべきことは、ジュリエットもロミオも、自分たちの家が敵同士の間柄なのだすでに充分すぎるほど理解しているということである。そしてさらに、幕開き早々キャピレット家とモンターギュー家両家の家来たちの喧嘩が繰り広げられることによって観衆（あるいは読者）にも両家の確執はいわば大前提として認識されることになる。

一方、『村のロメオとユリア』において少年ザーリの父親マンツと少女ヴレーンヒェンの父親マルチとは共に堅実で裕福な農夫であり、当初は仲良く畑を耕す間柄だったのである。ふたりの確執は、所有する畑の真ん中にある土地をめぐる争いに始まる。この土地の相続権は本来は「黒いヴァイオリン弾き(der schwarze Geiger)」にあるのだが、生まれながらのボヘミアンであり洗礼を受けていないこのヴァイオリン弾きには自らを証明する手立てがなかったのである。やがて土地は競売にかけられ、ふたりがさんざん値をつり上げ合って競争争ったあげくにマンツの所有となるが、今度は新たな境界線をめぐる争いへと発展する。けれども一方的に境界を設定すべく灌木や雑草を取り除くようにマンツが命じた作業は息子のザーリにとっても、あとからやって来たヴレーンヒェンにとっても楽しい出会いの場にしか映らないのである。

日の光を浴びて乾ききった雑草は積み上げられ、大きな歓声とともに焼き払われたので煙は遠くにまで広がり、若者たちはその中を取り憑かれたように跳びはねた。これが不幸な畑での最後の祝宴であり、マルチの娘のヴレーンヒェンもこっそり抜け出して来てけなげに手伝った。この出来事が異例なことであり、楽しくわくわくさせてくれるものだったので、ザーリは小さな幼友達のヴレーンヒェンにもう一度近づきかけを得たのである。だからふたりの子供たちはたき火のそばで十分に幸福で楽しかった。さらに他の子供たちも加わり、ひとつの全く愉快的集まりができあがった。けれどもふたりは少しでも離れると、ザーリがすぐにまたヴレーンヒェンのそばに行こうとしたし、ヴレーンヒェンもまた同様に嬉しげにほほえみながら常にザーリのそばへすり寄っていく術(すべ)を心得ていた。こうしてふたりにとって、このすばらしい一日は決して暮れることのないもののように思われた。ところが夕暮れ近くに父親のマンツがどれだけ仕事ができただかを見てやって来た。そして仕事は終わっていたにもかかわらず、この場の楽しい気分がゆえに叱りつけ、子供たちの集まりを追い散らした。同時にマルチもまた彼の畑に現れて、娘のヴレーンヒェンの姿を認めると、鋭く命令的に指笛を吹いたので彼女はびっくりして駆けつけたのだが、父親は娘に何の理由もなしに二つ三つ平手打ちをくらわせた。そのためにふたりの子供はひどく悲しんで泣きながら家に帰って行ったものの、いったい今はなぜこんなに悲しいのか、さきほどはなぜあんなに楽しかったのか、彼らにはさっぱりわけがわからなかった。というのも、父親の粗暴さはそれ自体がほとんど初めてのことであり、無邪気な子供たちにはまだ理解できないことだったし、彼らの心をさらに深く動かすこともできなかったからである(4)。

そして、「この日からふたりの農夫は互いに係争中であり、彼らはともに没落してしまうまで争いをやめることがなかった([...] und von diesem Tage an lagen die zwei Bauern im Prozeß miteinander und ruhten nicht, ehe sie beide zugrunde gerichtet waren.)」(5)とあるように、シェイクスピアにおいてふたつの家の確執があらかじめ大前提として据えられていたのとは異なり、リアリズム作家ゴットフリート・ケラーは、その確執がいかなる経緯で生じ、いかに深まっていったかを淡々と、そして詳細に描き出している。そして幼なじみだったヴレーンヒェンとザーリとの間にはふたりが知らないうちに、障碍が立ちはだかつてゆくことになるのである。両家の確執を知るがゆえにそれを乗り越えるべく、命をかけて互いの愛を成就しようとするジュリエットとロミオの激しい情熱はそこにはない。

## II. ディーリアスの『村のロメオとジュリエット』 — 台本までの遠い道のり

『春初めてカッコウの声を聴いて (On hearing the first cuckoo in spring)』(1911-1912)や『川面の夏の夜 (Summer night on the river)』(1911-1912)などの管弦楽曲で知られるイギリスの作曲家フレデリック・ディーリアス(1862-1934)が4作目のオペラの題材に選んだのはシェイクスピアではなくケラーの『村のロメオとユリア』の方だった。ディーリアスのしっとりとした穏やかな音楽にとってシェイクスピアの世界はあまりにも<劇的>にすぎたのかも知れない。さらに両親がイギリスに帰化したドイツ人であったディーリアスにとってドイツ語は母語に等しかったので、ドイツ語原典でケラーの作品に通曉していたことは充分考えられる。

しかしながら、ケラーのリアリズム小説世界を歌劇として再構成する作業は決して簡単なことではなかった。そもそも『村のロメオとユリア』の作品全体のおよそ三分の一を占める、土地の所有をめぐるマンツとマルチの確執の顛末についての物語は音楽とはほど遠く、台本にするにはあまりにも長大で複雑すぎた。ディーリアスは当初、歴史家で小説家でもあるチャールズ・フランシス・ケアリー(1848-1917)に英語台本執筆を依頼したのであるが、その作業は遅々としてはかどらなかつた。1897年の夏、当時すでにパリ近郊の美しい村グレ・シュール・ロワン(通称グレ)でセルビア生まれのドイツ人画家イェルカ・ローゼンと暮らしていたディーリアスに宛てた手紙の中でケアリーは次のように書き記している。

今のところ私はR&J(筆者註:『村のロミオとジュリエット』のこと)に行き詰まっております。この第2幕(あるいはむしろ第1幕でしょうか)に満足することができません。もし何か提案がありましたらお知らせください。直接そちらに出向いて議論をしたいところなのですが、目下順調に進んでいる私自身の仕事の方に大きな穴をあけてしまいますのでそういうわけにもいきません。けれどもこちらの方にけりがつきましたら急いでグレにお伺いするつもりです。

私はすでに第2幕(あるいは第1幕)をいちおう書き上げてはおりますがどうも感心しません。音楽的な効果があるとあなたがおっしゃったので競売のシーンを入れましたが果たして本当にそうなのかどうか。けれどもあなたが何かもっとよいアイデアをお持ちにならないようでしたらそのままにしておくつもりです。最初にヴレーリがひとり — 外から村の少年少女の声 — 次にザーリとヴレーリ — それからマンツ(あるいはマルチだったか、どちらがどちらの父親だったか忘れてしまいました) — 彼が登場しザーリを脅す — そのあと幾人かの村の老人たちがやって来る、これに続いてほぼ同時に市長や近郊の町の役人たちが競売人とともに現れる — マンツの土地は競り落とされてしまう — それから?(6)

黒いヴァイオリン弾きの土地ではなく、「マンツの土地は競り落とされてしまう」とあることから、ケアリーが報告しているこの場面は、マンツが(そして恐らくはマルチもまた)骨肉の争いの末に落ちぶれていくさまが扱われていたことは間違いない。しかしながらこのような場面設定が果たして劇的効果を持ちうるのか、おそらくケアリーは疑問を感じ、台本作成への意欲を失ってしまったのではないだろうか。もはや待ちきれなくなったディーリアスはついに1899年1月5日、イェルカ・ローゼンに宛てて「僕は自分でロメオを執筆しようと思っています — 一緒にやれば僕たちにもできるでしょう」(7)と書き送るまでに至るのである。こうして1901年、オペラ『村のロミオとジュリエット(A Village Romeo and Juliet)』は完成する(8)。

全6場それぞれの表題は次の通りである(9)。

Scene I. September. A piece of land on a hill (第1場: 9月、丘の上の土地)

Scene II. Six years later. Outside Marti's house (第2場: 6年後、マルチの家の外)

Scene III. The Wildland (第3場: 荒地)

Scene IV. Interior of Marti's house (第4場: マルチの家の中)

Scene V. The Fair (第5場: 定期市)

Scene VI. The Paradise Garden (第6場: 楽園)

ディーリアス自身による台本ではマンツとマルチの争いは第1場で、真ん中にある黒いヴァイオリン弾きの土地を「掠めた (you've filched)」とか「削り盗った (you've ta'en)」と言って非難し合う場面以外にはもはや具体的に現れることはなく、「6年後」の第2場ではヴレーンヒェンとザーリの会話の中で争いの結末について次のように言及されるに過ぎない。

Sali : We're surely not to blame / for what in hate they've done. / The lawsuit worst of all: /  
from house and hearth it drove us out. / We are beggars.

(ザーリ：父さんたちがいがみ合ってしまったことを／とがめても仕方がない。／でも裁判なんかしなければよかったのに—／お陰で僕たちは家を追われて／すっかり一文無しだ。)

Vrenchen : It's true indeed, we're also beggars. / Our lovely fields / have all now long been  
sold, / our house is falling in decay, / the horses, cows have gone away. / It will never,  
never come right again.

(ヴレーンヒェン：ほんとうに、うちだって一文無しよ。／立派な畑は／とうに売ってしまったし／家はぼろぼろに壊れ／馬も牛もいなくなってしまったわ。／もう二度と、二度と戻ってこないんだわ。) (10)。

一方ケラーは、マンツとザーリを含め、零落してゆく人々の現実を次のように描き出しているのである。

せめて何か食べるものを手に入れ、そしてまた時間を過ごすために、父と息子は魚釣りを始めた。すなわち釣り竿を使って、それを河にたらすことが誰にでも許されている限りにおいてである。これは破産したあとのゼルトヴィーラの人々がする主たる仕事だった。魚のよく食いつきそうな好天気の日には、彼らが釣り竿と桶を持って大勢でぞろぞろ出かているのが見受けられた。川岸をぶらぶら歩いてみると、釣りをする人がわずかな間隔をおいてずらりと並んでおり、ある人は茶色の長い外出着を着て裸足のまま水中に、ある人は裾のどがった燕尾服を着て柳の老木の上に立ち、古いフェルト帽を斜めにかぶって耳を隠している。さらにまたある人は、もはや他に着る物がないので、大きな花模様のぼろぼろのナイトガウンを身にまとい、片手には長いパイプを、もう一方の手には釣り竿を持って釣りをしている[...]。空が雲で覆われて、雨が降りそうな蒸し暑いどんよりしたお天気の時にはこのような人々の姿がもっとも数多く、聖者や予言者たちの陳列像さながらに、身動きもせず河流に沿って立ち並んでいる。農夫たちは家畜や荷車とともに無頓着に彼らのそばを通り過ぎ、河の上の船頭たちは船が釣りの邪魔になると小声でぶつぶつ文句を言っている彼らに目もくれない」 (11)。

このような生々しいまでの筆致はどこまでもリアリズム小説家ゴットフリート・ケラー一流のものであり、オペラ舞台には再現不能のものと言わざるを得ない。それではディーリアスは自らのオペラ作品にどのような創意をこらしてケラーの小説作品との接点を求めたのだろうか。次章で考えてみることにする。

### Ⅲ. 「黒いヴァイオリン弾き」 — あるいは物語の導き手

ケラーの『村のロメオとユリア』においてひととき異彩を放つのは「黒いヴァイオリン弾き」である。「真ん中の土地」の相続権が本来あったにもかかわらず、自らを証明する手立てを持たなかったため、相続人たり得なかったことはすでに述べたとおりである。「洗礼証(Taufschein)」や「住民登録証(Heimatschein)」のような身分証明書の不在 — ロマを思わせる彼の境遇はその出で立ちからも明らかになってくる。

実際ふたりの前を通り過ぎるその男は、ヴァイオリンを弓といっしょに小わきにかかえ、それに外見が十分に黒かった。黒いフェルト帽と黒くすすけた上っ張りを身につけているうえに彼の髪も剃られていない髭も真っ黒で、顔も手も同じく黒く汚れていた(12)。

彼のために証言者となることができたはずのマンツとマルチも、土地ほしさのために口をつぐんでしまった。それゆえマンツとマルチのふたりは「黒いヴァイオリン弾き」にとって復讐の対象である。しかしながらそれ以上に「黒いヴァイオリン弾き」はザーリとヴレーンヒェンの逢瀬の場に現れ続ける。「お前たちが踊りたければ俺はいつでもヴァイオリンを弾いてやる([...] ich will Euch doch geigen, wenn Ihr tanzen wollt!)」(13)という彼の言葉からは誘惑者の囁きを感じ取ることができるのではないだろうか。

ディーリアスの『村のロミオとジュリエット』では、誘惑者として、さらにはまた予言者として、愛し合うふたりを導いてゆく「黒いヴァイオリン弾き(the dark fiddler)」の役割はさらに顕著なものとなる。彼の登場はヴァイオリンによる曖昧な調性の旋律がく示導動機(ライトモチーフ)として現れることによって暗示される。そしてさらに第6場冒頭においては、「流れ者たち(the vagabonds)」にこれまでの事の次第を説明する役割を演じるのである。

それでは教えてやろうか、／いさかいの始まったわけを。／あの土地を持っていた／年をとったラッパ吹きが死んで、／私生児の息子を残したが、／その息子には権利を主張することができなかった。／数年間、その土地は放置された。／夏の明け方、そこに咲く花を見るのは／また秋の夕暮れ、紅葉した樹を見るのは／美しい眺めだった。／ああ、冬の夜には、夜露が宝石のように／月光に輝いていたものだ。／だが、ついにその土地は、／相続人がいないというので競売にかけられ／二人の裕福な農夫のものになったが、／彼らはやがていがみあい、いさかいを始めた。／彼らは激しく憎みあって／何年も争い抜き、／ついに二人とも土地をなくした。／ハハハハ！／二人の小さな子供たち、男の子と女の子は、／荒地に出て／花や赤いヒナゲシを摘んで遊ぶうちに／いつしか恋に落ちた。／子供たちは愛し合い、親たちは憎みあう。／この結末がどうなるか知る者はいない。(14)

結末がどうなるのか — オペラは第6場、クライマックスを迎えている。最終場の題名は「楽園(The Paradise Garden)」 — 我々は最後に「楽園への道」(15)をたどってゆくことにする。

#### IV. 「楽園への道」 — あるいは「楽園の夢」

「楽園」というのは、ある寂しい山腹の美しい場所にある料理屋で、この地方を遠くまで見晴らすことができたが、このような縁日にはただ貧しい人々、小作人や日雇人の子供たち、さらにはさまざまな浮浪者たちが出入りするだけだった。それは百年前にある金持ちの変わり者によって小さな別荘として建てられたのだが、その後誰ひとり住もうとする者もなく、こんな場所では他に何にも利用することができなかつたので、この奇妙な山荘は荒廃し、ついにある料理屋の手に落ち、彼がそこで営業していたのである(16)。

このようにケラーが説明しているように、「楽園」はエデンの園を指すのでは決してなく、はやらない料理屋の皮肉な名称に過ぎない。父親マルチがザーリの手にかかって正気を失って施設に送られ、住む家も失ったヴレーンヒェンは、今や父親の加害者であるザーリとふたり、さまようようにしてこの料理屋にたどり着く。「わたしたちは一緒になれないわ、でもわたしはもはやあなたから離れられない、たとえ一分間でも！」(17) — ヴレーンヒェンの悲痛なまでのひと言もおおよそ「楽園」とはほど遠い。ケラーはすべてが失われてゆく、どこまでも救いのない世界を描き出しているのである。

それではディーリアスはどうか。我々はまず「楽園」から第4場に立ち戻ってみることにする。マルチの家の中、ヴレーンヒェンが最後の夜を過ごしているところにザーリがやって来る。不幸な運命を嘆きつつもお互いの愛を確かめ合うふたりの二重唱はヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』第2幕を彷彿とさせるものがあるが、陶酔にまで盛り上がってゆくヴァーグナーの世界とは異なり、ディーリアスはふたりを夢の世界での婚礼へと導くのである。そして夢から覚めたあともその喜びは消えることがない。

ヴレーンヒェン：ああ、夢だったのね！／でも、ザーリ、何てすてきな夢でしょう。  
私たちは手に手を取って、／ゼルトヴィーラの教会に歩いて行ったの。／私たちの婚礼の日だったのよ。みんなが私たちのためにひざまずいて、誓って、／おめでとうをいってくれたわ。／あなたったら、それは立派で、品が良くて／私、ほんとに嬉しかった。

ザーリ：僕も君と同じ夢を見たよ。／不思議なことだ。／ああ、ヴレーリ、この夢は／きっと正夢になるよ。／そして人生の最高の喜びが／いつか僕たちのものになるさ。(18)

そして第6場最終場面、川をゆく船頭たちの歌声を聞いたヴレーンヒェンは言う—「ああ、私、今判ったわ。ここが天の楽園なのよ (Ah, yes, now I understand. This is the Garden of Paradise!)」。そしてさらに「遠くへ、いつまでも流れていきましょう！[...] 私たちは決して一緒になれないわ。でもあなたなしでは生きていけない。だから、ねえ、あなたと死なせてちょうだい。(And drift away for ever! [...] We can never be united and without you I could not live. Oh let me then die with you.)」という彼女に対してザーリは「そうだ一緒に死のう。短いひと時を幸せに過ごしてそして死ぬ — それも永遠の喜びじゃないだろうか？(Aye, let us die together. To be happy one short moment and then to die — were not that eternal joy?)」と応えて、

ふたりは沈む舟に身を任せる(19)。

ケラーの〈失われてゆく世界〉はディーリアスによって〈はかない夢〉に置きかえられていたのである。

註

ゴットフリート・ケラーの『村のロメオとユリア』からの引用は Gottfried Keller, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989, Band 4 からのによる。以下 DKV.Bd.4.と略記し、頁数を示す。なお、訳出にあたっては平間平作訳（岩波文庫、2001 年第 33 刷発行）および高木久雄訳（ケラー作品集第一巻、松籟社、1987 年）を参考にさせていただいた。また、フレデリック・ディーリアスの歌劇『村のロミオとジュリエット』台本からの引用は作曲者名のあと第何場かのみを示すことにする。日本語訳は 1989 年にサー・チャールズ・マッケラス指揮オーストリア放送交響楽団他による演奏を収録した CD（ポリドール株式会社 POCL-1078/9）に添えられた南條竹則氏によるものである。

(1) DKV. Bd.4, S.69.

(2) DKV. Bd.4, S.690f.

(3) シェイクスピア『ロミオとジュリエット』第 2 幕第 2 場（平井正穂訳）、72～73 頁 岩波文庫、1988 年。原文は下記の通り。

JULIET

O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?

Deny thy father and refuse thy name;

Or, if thou wilt not, be but sworn my love,

And I'll no longer be a Capulet.

ROMEO

[Aside] Shall I hear more, or shall I speak at this?

JULIET

'Tis but thy name that is my enemy;

Thou art thyself, though not a Montague.

What's Montague? it is nor hand, nor foot,

Nor arm, nor face, nor any other part

Belonging to a man. O, be some other name!

What's in a name? that which we call a rose

By any other name would smell as sweet;

So Romeo would, were he not Romeo call'd,

Retain that dear perfection which he owes

Without that title. Romeo, doff thy name,

And for that name which is no part of thee

Take all myself.

ROMEO

I take thee at thy word:



Call me but love, and I'll be new baptized;  
Henceforth I never will be Romeo.

<http://www.william-shakespeare.info/script-text-romeo-and-juliet.htm> から引用。

(4) DKV. Bd.4, S.80f.

(5) DKV. Bd.4, S.81.

(6) Lionel Carley : DELIUS A Life in Letters I 1862-1908, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1983, S.115f.

グレの邸宅はディーリアスと知り合ってから間もなくイェルカ・ローゼンが購入したものである。その後 1903 年にふたりは結婚する。ディーリアスは第一次世界大戦の一時期を除き、生涯をグレで過ごした。

(7) Lionel Carley, a.a.O., S.143.

まずドイツ語の台本を作成し、それを英訳するという形で作業が進められた。その際にイェルカ・ローゼンは協力を惜しまなかったと言われている。

(8) 初演は 1907 年 2 月 21 日にベルリンのコーミッシェ・オーパーでドイツの指揮者フリッツ・カッシーラーによって行われた。完成から 6 年近くの年月を要したことになるのだが、カッシーラーはすでに 1905 年 3 月 30 日にディーリアスに宛てた手紙の中で「私はもう一度 R & J に目を通してみました。この作品はとにかく本当に素晴らしい。もしもこの作品が聴衆の支持を得られないのなら私は劇場を辞めます」と最大級の賛辞を送っている (Lionel Carney, a.a.O., S.256.)。

(9) 和訳に際して、Marti はケラー作品の翻訳に倣って「マルチ」と表記した。

(10) Delius : Scene 2. 一部訳語を変更した。

なお、歌劇『ヘンゼルとグレーテル』の作曲で知られるエンゲルベルト・フンパーディンク (1854-1921) は 1907 年のコーミッシェ・オーパーでの初演後すぐにディーリアスに宛てて次のように書き送っている — 「『村のロメオとジュリエット』は私に素晴らしい印象を与えてくれるものでした。とりわけ最後の 2 幕は最も独創的なものだと思います。ただし最初の 2 幕に関して私は少なからず疑問を持つ者です。これについてはあなたとぜひ議論ができたらと思いますが、技術的な問題に過ぎませんので容易に納得できるだろうと思っています」 (Lionel Carney, a.a.O., S.281.) — 非常に慎重な言葉遣いではあるが、フンパーディンクの「疑問」は、ディーリアスがふたりの父親の確執の場をあまりにも多くそぎ取ってしまったため、その後のストーリーの展開についていささか唐突な印象を受けたことに因るのかも知れない。

(11) DKV. Bd.4, S.91f.

まさにこの場面でマンツとザーリは同じく釣りに来ていたマルチとヴレーンヒェンとに出くわす。父親同士が取っ組み合いの喧嘩をする一方でザーリとヴレーンヒェンは運命の再会のうちに美しく成長したお互いの姿を認め合うのである — 「[...]けれども子供たちの方はほとんど息もしていないみたいで死んだように静かだったが、向きを変えて別れるきわに、父親たちに見られないようにすばやく手を握り合ったのだが、ふたりの手は水と魚でぬれて冷たかった」 (DKV. Bd.4, S.95.)。

(12) DKV. Bd.4, S.102.

(13) DKV. Bd.4, S.103.

(14) Delius : Scene 6. 原文は以下の通り。

So you want to know, / how that strife began? / The trumpeter, the old man / who owned that  
piece of land, / he died and left a bastard son, / who to his rights could never come. / For years  
tha land grew wild; / 'twas beautiful to see / the flowers wild on summer dawns, / the red, red  
trees on autumn eves. / Hey, and how the dew like jewels / glittered in the moonshine on winter  
nights. / At last the land was judged / to be without an heir and put up for sale. / It lay between  
two farmers rich, / who very soon to hate and strife did come. / They fought it out / with bitter  
hate for years, / and now no acre they own, / ha ha ha ha! / Their little children, girl and boy, /  
upon the wildland used to play, / plucking flowers and poppies red, / until at last they came to  
love. / The children love, the parents hate, / and nobody knows the end!

(15) 「楽園への道 (The Walk to the Paradise Garden)」は 1910 年のイギリス初演に際して指揮  
者トーマス・ビーチャムの要請によって第 5 場と第 6 場の間に新たにおかれた間奏曲名  
であり、ディーリアスの代表作としてしばしば単独で演奏されることもある。

(16) DKV. Bd.4, S.132. ケラー原典で「楽園」は Das Paradiesgärtlein である。

(17) DKV. Bd.4, S.136.

(18) Delius : Scene 4. 原文は以下の通り。

Vrenchen : Ah, it was a dream! / Ah, Sali, what a beautiful dream! / Arm in arm we  
walked / to the old church of Seldwyla. / It was our wedding day. / And all the people  
knelt and prayed for us / and greeted us. / You were so grave, so noble. / I was so  
happy, ah, so happy!

Sali : The dream you dreamed I dreamed as well : / how very strange. / O Vreli, this our  
dream / shall all come true, / and life's fairest joys / shall be ours at last.

(19) Delius : Scene 6. この場面、まるでふたりを川の流れの中へ追い立てるように、ヴァイ  
オリンが急速なパッセージを奏でる。