

# アメリカが作るオーストリアの過去の記憶

——『サウンド・オブ・ミュージック』について——

(その2)<sup>1)</sup>

松 崎 博

## 5. 問題児マリア

『サウンド・オブ・ミュージック』のヒロイン、マリア・ライナー (Maria Rainer) のモデルであるマリア・アウグスタ・クチュラ (Maria Augusta Kutschera) は、彼女の母親が出産のために、チロルからウィーンに向かう列車のなかで産まれた。1905年1月26日の深夜のことである。しかし、マリアの母親は彼女が3歳の時に死去する。エンジニアであった父親は幼い娘を顧みず、その世話を親戚任せにした。そして、彼女に会いに来ることも稀であった。その父親もマリアが9歳の時に、この世を去った。一人残されたマリアの養育は、彼女自身が「フランツおじさん」(Uncle Franz) と呼ぶ遠縁の男性に託された。社会主義者で、アンチ・カトリックの無神論者だったフランツは、しばしば彼女に手をあげるような人物でもあった (Santopietro 7)。今で言う育児放棄と児童虐待を経験し、家庭のぬくもりとは無縁の不幸な幼少時代を過ごしたマリアは、自活の道を求めてフランツのもとを離れ、ウィーンの教員養成系の大学に進む。そして在学中に、彼女の信仰心を呼び覚ます、ある体験をする。棕櫚の聖日に、バッハの音楽を聴く目的で教会に出かけ、そこで耳にした説教に、心を強く揺さぶられたのだ。信仰に目覚めたマリアは、大学卒業後、ザルツブルクのノンベルク修道院に入り、修練女の志願者となる。

自ら望んで入った信仰の道ではあったが、修道院の厳格な生活にマリアは馴染めなかった。『サウンド・オブ・ミュージック』冒頭の修道院の場面で、「マリア」(“Maria”) と題された楽曲が修道

女たちによって歌われる。この曲はマリアがどのような人物なのかを示す役割を担っているが、ここで歌われる彼女は、お転婆の問題児である。実際のマリアも、あまり行儀が良いとは言えず、しばしば修道院長から注意を受けていた。『菩提樹』のなかには、マリアが修道院の階段の手すりをすべり降りるシーンが出てくるが、あれは実話のようだ。マリアは回想録の中で、修道院での自分を「厄介者」(black sheep) と評している (Trapp 9)。

『サウンド・オブ・ミュージック』のオリジナルの舞台版のマリアは、映画版の有名な冒頭の高原のシーンとは全く異なり、木の根元で仰向けになり、足を高く上げて下着のペチコートが見える「聖職志願者らしからぬ」(unpostulant-like) 姿勢で登場し、そこから立ち上がって、題名曲を歌い始めることになっていた (Hammerstein 14)。しかし、ブロードウェイの初演の舞台で、この台本のト書きの指示通りに、マリアが登場することはなかった。というのも、メアリー・マーティン演ずるマリアは、ペチコートを見せることへの彼女の夫の強い反対もあって、木の枝に座った姿勢で登場したからである。つまり、木登りをするような女性という演出がなされ、ト書きとは異なる形で、「聖職志願者らしからぬ」マリアのお転婆ぶりが表現されていたのだ。

楽曲「マリア」のなかで、修道女たちは「木登りをして、ひざはすりむく、服は破る」「ミサへ向かう途中でワルツは踊るし、階段で口笛は吹く」と歌い、そのお転婆ぶりゆえに、マリアを1つの「問題」に例える。そして、彼女たちは「マリアのような問題をいかに解くべきか」(How do you solve a problem like Maria?) と歌う (Hammerstein

17-21)。修道女たちは、たしかに、マリアの奔放な振る舞いに頭を悩ませている。しかし、その一方で彼女たちは「素晴らしい子」「彼女を好きになるのは簡単」とも歌う。つまり、彼女らはマリアに魅かれてもいる。確かに、修道院のなかの人々にとって、マリアは「問題」ではある。しかし、彼女たちは、その存在を白眼視しているわけではなく、マリアという「問題」の解決法を探しているだけなのだ。

「マリア」のなかで、彼女は「落ち着きのない子」と歌われるのだが、そこで使用されている英単語は“flibbertijibbet” [sic] という一般的とはいえないものである。このような言葉の選択は、マリアが修道女たちにとって捉えどころがなく、修道院には馴染まない異質な存在であることを示す目的があると思われる。では、修道女たちは、マリアという「問題」を、どのように解決しようとしているのか。彼女たちは、この歌の中で、“keep” “stay” “catch” “pin” など、ある場所に何かを留めるという内容の表現を、言葉を変えつつ幾度も使用している。つまり、マリアという「問題」の解決法とは、ある場所に彼女を繋ぎとめ、落ち着かせる方法を見つけることのようなのだ。修道院の壁や規律が、その役目を果たすことはなかった。マリアという「問題」の解決法は、どこにあるのか。ミュージカルの製作者たちは、その解答らしきものを、楽曲「マリア」を使って、観客に提示している場面がある。

修道女たちは、作品の半ばで「マリア」を、もう一度歌う。トラップ男爵とマリアの結婚式の場面で、この楽曲が高らかに歌われるのである。あたかも、結婚がマリアという「問題」の解決法であるかのごとく。この場面で修道女たちが「マリア」を歌うことは、舞台版のト書きに指示があり、映画版でもそれが踏襲されている (Hammerstein 123-24)<sup>2)</sup>。確かに結婚を機に、マリアと男爵の関係は、目に見えて変化する。家庭教師として初めてトラップ家にやってきたときの、男爵への反抗的な態度はすっかり影をひそめ、マリアは従順な妻へと変貌を遂げる。そこには、修道院の問題児であった彼女の姿はないのである<sup>3)</sup>。

## 6. 母としてのマリア

物語の前半で、リーズルとロルフの間で歌われる「もうすぐ17歳」 (“Sixteen Going on Seventeen”) は、その後半でもう1度、マリアとリーズルの間で繰り返される。この時の歌詞は、男爵との結婚によって妻、そして母となった前者が、後者に助言をする内容に変更され、マリアの変化を示すものになっている。彼女は娘となったリーズルに歌いかける。

古い人生観は去り、  
古い考えは色あせる——  
ほら、あなたは誰かの奥さん  
そして、あなたは彼のもの！  
こんな心ときめく出来事 (adventure)  
自分に起きないと、あなたは思っているかもしれないけど……  
あなたは16歳、もうすぐ17歳、  
待ってみて、1年か2年。(Hammerstein 132)<sup>4)</sup>

1人の男性の妻となり、その人物の所有物的な存在になることを「心ときめく出来事」と思い、しかも、そのような男の到来を「待つ」とマリアは歌うのである。以前とは違うという意味では、「新しい」人生観と言えるかもしれない。しかし、それは「古さ」を感じさせるものであることもまた否めない。さらに、映画版にはないのだが、この「もうすぐ17歳」を歌い始める直前に、舞台版には「私はもう自分のことは考えない。だから、まず彼 [ゲオルク] を思うの。私の愛の捧げ方を知ったのよ」というマリアの台詞もある。『サウンド・オブ・ミュージック』のなかでは、結婚後のマリアは自分よりも、夫のことを第一に考える恭順的な女性として描かれている。

実在のマリアは「修道院では男の子から女の子になるまでに1年、女の子から修練女になるまでに1年かかったものです」という言葉を残している (アンダーソン 29)。しかし、このような彼女自身の言葉とは裏腹に、マリアは修練女にはなりきれなかった。それゆえ、修道院長は彼女をノン

ベルク修道院から、トラップ家に家庭教師として派遣したのではなかったか。実際のマリアは、『サウンド・オブ・ミュージック』で描かれたヒロインとは、かなり印象の異なる人物だったようだ。ミュージカルのなかのリーズルに相当するトラップ家の長女アガーテは、継母となったマリアのことを以下のように回想している。

お母様は磁石のように人々を惹きつける圧倒的な個性を持っていました。今日で言う、カリスマです。そして、彼女は注目の的になることが大好きでした。そのせいで、月日が経つにつれて、パパは次第に後方に退き、背景の中に姿が消えてゆくように思われたのです。(von Trapp, Agathe 91)

ミュージカルと違い、実際のトラップ家では、結婚の後でさえも、マリアがゲオルクよりも前に立っていたということが、このアガーテの回想からも分かる。映画版『サウンド・オブ・ミュージック』の監督を務めたロバート・ワイズも、撮影現場に現れ、映画に出演することを望んだマリアを「親分肌」(bossy)と評している(Maslon 121)<sup>5)</sup>。また、ミュージカルには、マリアがカーテンで子供たちの遊び着を作るというエピソードが盛り込まれ、彼女が家事にたけた家庭的な女性であったかの印象を与えるが、実在のマリアは家事が苦手嫌いだったという(Trapp 54-55, von Trapp, Agathe 90)。

ゲオルクがマリアとの結婚を決めた背景には、彼とマリアの間の恋愛感情よりも、彼の子供たちと彼女の良好な関係があったようだ。マリア自身も、まず子供たちを愛し、結婚の後に、徐々にゲオルクを愛するようになったと認めている(Santopietro 11)。『サウンド・オブ・ミュージック』でも、マリアと子供たちの親密な交流が描かれる。ゲオルクとマリアの結婚は、子供たちの存在なしには成立しえなかったが、舞台版と映画版では、マリアと子供たちとの関係の描き方が異なる。それを端的に示しているのが、マリアとリーズルが歌う「もうすぐ17歳」の直前に置かれて

いる、両者のやり取りである。

舞台版では、リーズルが「マリア」と呼びかけ、「あなたが子供の私たちを愛してくれていたのを、いつも知っていたわ。そして今は、お父様を愛していることも分かったわ」と言う。それに対するマリアの返答は、「そうよ、リーズル、彼をととても愛しているの」である(Hammerstein 131)。一方、映画版の両者のやり取りは、舞台版よりもかなり長く、舞台版の台詞の文言が書き換えられている。その初めの部分だけを引用すると以下の通りになる(曾根田 174)。

リーズル：お母様？

マリア：何？

リーズル：すごくいい響き。お母様と呼ぶって素敵だわ。

マリア：そう呼ばれるのも素敵よ。

リーズル：お父様をととても愛しているのね。それが分かるわ。

マリア：ええ、とても。

この2つの版の違いで注目すべきは、リーズルのマリアの呼び方である。舞台版では、固有名詞が使用されているのに対して、映画版では「お母様」(Mother)と呼ばれているのである。このような呼称の違いからも分かるように、映画版では舞台版以上に、マリアの母親としての側面が強調されていると言える。実は、舞台版のなかで、トラップ家の子供たちが、マリア自身に「お母様」と呼びかける場面はない<sup>6)</sup>。また、マリアの母親としての資質を際立たせるために、トラップ男爵の婚約者であったエルザ・シュレーダー(Elsa Schraeder)の描き方も、変更が加えられ、舞台版と映画版では異なる印象を与えるものになっている。

映画版では、トラップ家の子供たちはエルザになつかず、彼女自身も子供嫌いを露骨に口にする。ゲオルクの友人のマックスに、結婚後7人の子供たちをどうするつもりかと聞かれたエルザは、「寄宿学校というすばらしい場所があるのをご存じないの？」と答える。つまり、エルザはゲ

オルクの「妻」の座は望んでも、彼の子供たちの「母」になるつもりは毛頭ないということである。このマックスとエルザのやり取りは舞台版には無い。しかし、この部分は映画版の台本を書いたレーマンの全くの創作というわけではなく、そのベースとなるエピソードがマリアの回想録のなかには存在する。マリアとエルザのモデルであるプリンセス・イヴォンヌ (Princess Yvonne) の間で交わされたやり取りである。プリンセスはゲオルクとの結婚後、彼の子供たちを聖心学院やイエズス会系の大学に行かせ、家から出すつもりだったらしい。それを耳にしたマリアは、子供たちを家から出すなら、なぜ結婚するのかと問う。するとプリンセスは「おやまあ！ 私が子供たちと結婚するとでも思っていたの。おかしい人ね」と答えたという (Trapp 50-51)。男爵との結婚が子供たちを含めたものであると認識していたマリアと、ゲオルクとの繋がりだけを求めるプリンセスの考え方の違いが分かる部分である。

実在のマリアがトラップ家にやってきたのは1926年の秋、そのほぼ1年後に、彼女はトラップ男爵と結婚している。そして、一家がオーストリアを離れたのは1938年夏のことである。つまり、彼らが祖国を出たとき、マリアとゲオルクは夫婦として既に10年以上の時を共に過ごしていたことになる。その間に、彼らには2人の娘、ローズマリーとエレオノーレが誕生している。また、1931年に後者が誕生した後、腎臓障害などの理由で、マリアは流産を2回経験していた (Trapp 120)。『サウンド・オブ・ミュージック』では、実話とは異なり、物語全体の時代をナチス・ドイツがオーストリアを併合する1938年に設定してある。そのため、マリアの出産のエピソードが物語から抜けおちることになった。

このミュージカルは、女子修道院というセクシュアリティが抑圧された場所から物語がはじまり、トラップ家という異性愛的な空間へと舞台を移すという構成になっている。しかし、実話から『サウンド・オブ・ミュージック』という架空の物語を作る過程で、マリアの出産にまつわるエピソードが削除されることで、彼女の性的な欲望は

物語の中で表面化せず、主人公マリアのセクシュアリティが全面的に抑圧される結果となったと言える。

『サウンド・オブ・ミュージック』のヒロインの名前は、本人のカトリックの信仰とも相まって、『ウエスト・サイド物語』のヒロイン同様、イエスの母マリアを連想させるものとなっている。そして、「聖母」マリアの処女懐胎にならうかのごとく、ミュージカル『サウンド・オブ・ミュージック』のなかでは、実話の時間軸が操作された結果、ヒロインのセクシュアリティが抑圧され、性的な交わりを経ることなく、母となったマリア・フォン・トラップの姿が描かれるのである。

マリア自身の回想録と『サウンド・オブ・ミュージック』(とくに映画版)は、彼女とトラップ家の子供たちの良好な関係を強調するものになっている。しかし、マリアの死後に出版されたアガーテが書いた回想録は、マリアの回想録では、手短にしか触れられていない前者の生母について多くのページを割き、トラップ家の子供たちと2人の母親の親密さのバランスに修正を加える。つまり、アガーテの回想録は、マリアによるトラップ家の子供たちの愛情の独占に異を唱えるものになっているのである。また、このアガーテの回想録では、マリアと子供たちの間に、軋轢もあったことが明かされている。アガーテは「自己の信念を強く持ち、お母様は妥協 (compromise) することなく、彼女の人生を情熱的に生きました。彼女と一緒に暮らしてゆくのは、いつも容易いというわけではありませんでした」と、彼らの関係について記している (von Trapp, Agathe 196)。

映画版の『サウンド・オブ・ミュージック』は、マリアの母親としての資質を強調し、それがトラップ男爵との結婚につながるように物語が組み立てられている。しかし、舞台版では、彼が結婚間近だったエルザではなく、最終的にマリアを伴侶に選ぶことになる理由は、母親としての資質とは別なところにあるように思わせる物語の作りになっている。このミュージカルは、すでに述べたように1938年3月半ばのナチス・ドイツによ



るオーストリア併合前後を物語の時代に設定している。その併合を目前にして、ゲオルクとエルザの政治信条、人生観の違いが露わになるのである。

舞台版にしかない、ゲオルク、エルザそしてマックスが歌う三重唱「誰も止められない」(“No Way to Stop It”)のなかで、エルザはゲオルクに対して、世間の趨勢を見て、ナチスの側に立っているかのようなそぶりを見せ、「賢くなって、妥協(Compromise)したら！」と勧める。しかし、一本気なゲオルクには妥協することなど考えられず、エルザが口にした言葉を、順序を変えてそのまま使い、「妥協して、賢くなれだって！」と彼女の考え方に異を唱える。また、「軽蔑している奴らに頭を下げるつもりはない」と主張するゲオルクに対して、世渡りに長けたマックスが「少しだけ頭を下げればいいのだ」と助言しても、当然のことながら彼は聞き入れない(Hammerstein 111-14)。この三重唱のあとで、お互いの考え方の違いを痛感し、同じ道を歩むのは不可能であることを悟ったエルザとゲオルクは、交わしたばかりの結婚の約束を反故するのである。

エルザのモデルであるプリンセス・イヴォンヌが、三重唱に盛り込まれたような考え方を口にしたことを示す記述は、マリアの回想録には見当たらない。つまり、ミュージカルの製作者たちの完全な創作なのである。映画版は、この楽曲をカットすることによって、ゲオルクの伴侶の選択が、主として母親としての資質に基づいてなされたことを強く観客に印象付けることになる。たしかに、ミュージカルが制作された1950年代のアメリカでは、女性の母親としての役割が強調されていたため、この三重唱をカットすることで、物語の展開が単純化され、分かり易いものになったとは言えるだろう<sup>7)</sup>。しかし、このカットによって、『サウンド・オブ・ミュージック』の台本を担当したラッセル・クラウドの息子であるティモシー・クラウドなども指摘しているように、舞台版が本来もっていた政治的なサブプロットが、映画版では抜け落ちることになった(Crouse xviii)。

## 7. オーストリア人は『サウンド・オブ・ミュージック』が嫌い

ウィーンで『サウンド・オブ・ミュージック』の舞台上演が初めて行われたのは、初演からほぼ半世紀後の2005年、またザルツブルクでは2011年のことである。ウィーンでの初上演に際して、朝日新聞は「物語の『舞台』なのに不人気」というタイトルをつけて、関連の記事を2005年2月18日に掲載した。そのなかで、このミュージカルの上演がオーストリアで遅れた理由を次のように記している。

伝統重視で、クラシック音楽の本家を自認するオーストリアやドイツでは、ニューヨークのブロードウェイ風の演出や、地元の人々には不自然と思われる登場人物の振る舞いへの反発が募り、[初公開]当時の映画上映は数日でうち切られた。ミュージカル上演も何度か試みられたが、受けはよくなかった。

つまり、オーストリアの風物や音楽、そして人々の振る舞いなどがアメリカ流に変更されていることへの反発が、本作の不人気の原因とする考え方である。かつてトラップ一家がザルツブルクで住んでいた屋敷が、2010年にホテルとして営業を開始することになった際にも、朝日新聞は「映画『サウンド・オブ・ミュージック』——故郷45年後の光」と題する記事を掲載した。そこでも、このミュージカルのオーストリアでの不人気の理由に関して、同様の説明がなされている。そして、「我々は革のズボンをはいて野山を走らないし、ヨーデルも歌わない。すべて米国が作り出した幻想だ」という現地の男性の言葉を紹介している。これは、『蝶々夫人』などの、他国の人が手掛けた日本を舞台にする作品に対して、我々日本人がしばしば感じる違和感と同じようなものだ。

『サウンド・オブ・ミュージック』がオーストリアで長年にわたり上演されなかった背景には、このようなオーセンティシティ以上の原因があっ

たようだ。それは、このミュージカルのウィーンにおける初上演を伝える上記の朝日新聞の記事のなかでも触れられている「歴史問題」である。この記事から関連の部分を中心に引用してみたい。

ミュージカルでトラップ一家は、オーストリアを併合したナチス・ドイツに追われてアルプスを越え、イタリアに逃げる。ところが現実のトラップ氏は、イタリアのファシストに近い当時のオーストリア・ファシズムに共鳴していたと言われる。

その後、米国に渡り、ナチスの犠牲者として注目されドラマがつくられた。オーストリア人にとって、触れられたくない歴史の暗部をつつかれたというわだかまりがあるようだ。

おそらく、『サウンド・オブ・ミュージック』に、親しんできた者にとってでさえ、この記事の内容は、いささか説明不足で、理解が困難であるように思われる。まず、イタリアに逃げるというくだりで疑問符がつく。なぜなら、ミュージカルでは舞台版、映画版ともに作中で、イタリア関連の言及は皆無であり、後者の結末でトラップ一家はイタリアではなくスイスに向かうという設定になっているからである。しかし、ヨーロッパの地図を見れば一目瞭然であるが、彼らが住んでいたザルツブルクとスイスの間には数百キロの距離があり、それを繋ぐ山越えの道などは存在しない。また、映画版でトラップ一家が向かおうとしている方角には、こともあろうにアドルフ・ヒトラーのベルヒスガーデンの有名な山荘も存在するのである。映画版の印象深い劇的な結末は完全なフィクションなのだ。実在の一家は、アルプスを徒歩で越えたのではなく、ザルツブルク郊外のアイゲンにあった屋敷をハイキングに出かけるような素振りをして離れ、その裏手にあった駅から列車に乗って、イタリアに出国したのである。

ではなぜトラップ一家はイタリアに向かったのか。それは、彼らの市民権とも関係があるようだ。トラップ一家は、法的にはオーストリアの市民ではなかったのである。彼らはイタリアの市民

権を持っていたのだ。これはゲオルクの出生地とも関係がある。彼は1880年に現在のクロアチアのザダルで生まれている。当時、この町はオーストリア・ハンガリー帝国内にあったが、第一次世界大戦後、イタリア王国の領土になった。そのため、彼はイタリアの市民権を有することになったのである。このイタリアの市民権の問題については、マリアの回想録では全く触れられていないが、アガーテの回想録のなかには言及がある。彼女によると、トラップ一家は、かつてオーストリア領で、第一次世界大戦後にイタリア領となったトリエステの市民だったそう。つまり、一家は第一次世界大戦後の国境の変更によって、オーストリアの市民権を失い、イタリア市民の扱いとなっていたのである。では、なぜ彼らは、オーストリアの市民権を改めて取得しなかったのか。彼らにはその意向はあったのだが、この市民権の変更については、1人あたり500オーストリア・シリングが必要で、預金をしていた銀行の破たんによって財産を失った一家は、金銭の面で断念せざるを得なかったらしい (von Trapp, Agathe 131)。

市民権の問題はあるにしても、日独伊三国同盟のイメージもあって、一家の出国先が、なぜイタリアだったのかという疑問は残るだろう。しかし、1938年3月半ばにナチス・ドイツがオーストリアを併合した当初は、まだ独伊の正式な同盟関係が確立されていなかったのである。トラップ男爵がナチスに対して反抗的な態度をとったのは、彼がナチスの考え方を受け入れることが出来なかったからだ。しかし、そのような態度をとることが可能であったのは、イタリアの市民権をもつ彼を、当局が簡単に捕えることが出来ないという思いも彼の脳裏にはあったと思われる。トラップ家がオーストリアを出国した翌日、国境が閉鎖されたらしい。たとえイタリアの市民権があったとしても、一家は出国困難な事態になったのだ<sup>8)</sup>。

国境が間もなく閉鎖されることを一家に伝えたのは、ナチス党員だった執事のハンス (ミュージカル版のフランツに相当) であったという。反ナチスの行動をとっていた一家が、そのままオーストリアに留まっていたら、独伊の同盟関係が結

ばれるやいなや、彼らは強制収容所に消えることになったであろうとアガテは書いている (von Trapp, Agathe 132)。しかし、ここで腑に落ちぬことが出てくる。トラップ一家はナチスを嫌い、ドイツに併合されたオーストリアを出た。しかし、一家の出国先のイタリアも、彼らがザルツブルクを離れた時にはまだ、ナチス・ドイツとの同盟関係が完全には確立されていなかったとはいえ、ナチス・ドイツと同じくファシズム国家であったことだ。ゲオルクが嫌ったのはファシズムではないのか。ここでトラップ一家が出国した頃、オーストリアにも敷かれていたファシズム体制とゲオルクとの関わりが問題となってくるだろう。

## 8. ドルフス＝シュシュニク体制とゲオルク・フォン・トラップ男爵

『サウンド・オブ・ミュージック』関連の英語圏の主要な文献で、オーストリア（あるいはオーストロ）・ファシズムとトラップ男爵との関係について言及しているものは、筆者の知る限り、皆無に等しいと言ってもよい。例えば、このミュージカルのみを扱った単著である2007年出版のローレンス・マスロンの『ザ・サウンド・オブ・ミュージック・コンパニオン』や、トム・サントピエトロが2015年に出版した『ザ・サウンド・オブ・ミュージック・ストーリー』、さらには、このミュージカルが内包する「歴史問題」に目配りをした、本作についての基本文献のひとつと目されるレイモンド・クナップの論考（2005年）にも、この問題について議論することがタブーであるかのごとく一切言及がない。また、ウィーンでのこのミュージカルの舞台版の初演に際して、イギリスのインディペンデント紙が2005年2月25日に掲載した「丘は罪意識の沈黙に満ちて」（“Hills are alive with Sound of Guilty Silence”）と題された記事は、本作の時代設定である1930年代のオーストリア社会の状況について、朝日新聞の記事よりもはるかに詳しく説明しているが、オーストリア・ファシズムとトラップ男爵の関わりについての言及はない。

先に引用した2005年の朝日新聞の記事が、ど

のような資料を根拠にして書かれたのかは不明である。しかし、この記事以前に発表されたオーストリア関連の日本語の文献の中で、1993年出版の増谷英樹の『歴史のなかのウィーン』や、この書籍を参考文献とする2004年出版の松岡由季の『観光コースではないウィーン』が、このトピックを扱っていることから、記事の執筆に際して参照された可能性が少なからずある。増谷はドイツやオーストリアの近代史を専門とする歴史家である。彼のトラップ男爵とオーストリア・ファシズムとの関連についての議論は、後述するように問題が全くないわけではない。しかし、彼の手になる文献は『サウンド・オブ・ミュージック』というミュージカルが、ナチス・ドイツ対オーストリアという単純な二項対立の図式では片づけられない複雑な社会的背景を有していることに目を向けさせる。そして、それは作中で「愛国者」として描かれたゲオルク・フォン・トラップの人間像について、我々に再考を迫り、有益である。

映画版の『サウンド・オブ・ミュージック』の冒頭、マリアが題名曲を歌った後、オープニング・タイトルがスクリーンに次々と浮かび上がり、その最後に黄昏の淡い色調の風景のなか、ザルツブルクの象徴である威風堂々としたホーエンザルツブルク城の姿が映し出される。そして、そこに「オーストリアのザルツブルク、30年代の最後の黄金の日々」（Salzburg, Austria in the last Golden Days of the Thirties）という文字が重ねられる。舞台版の台本には、各場面の設定紹介のページの初めに「物語は1938年のオーストリアに設定されている」とそっけなく書かれているだけで、映画版の時代の提示に類するような感傷的とも言える記述をト書きや台詞のなかに見つけることはできない（Hammerstein 5）。

『サウンド・オブ・ミュージック』の時代設定である1930年代後半のオーストリアは、ナチスによる併合を前にした「最後の黄金の日々」では決してなかった。1929年秋のウォール街における株の大暴落から始まった世界恐慌の影響が、1930年代に入って本格化し、オーストリアでも失業率が20パーセントを超える。隣国のドイツ

も当初は似たような状況にあったが、その失業率は改善されてゆく。しかし、オーストリアでは改善がみられなかったのである。1934年から39年にかけてのドイツの平均失業率が6.7パーセントであったのに対し、オーストリアでは、その数字が23.3パーセントであったというデータもある（ハーニッシュ 456）。既に述べたように、トラップ一家も知人の銀行の倒産によって、その財産のほとんどを失った。ミュージカルでは、このような1930年代のオーストリアの厳しい経済状況を示すセリフはなく、舞台版と映画版の双方ともに、トラップ家が経済的に困窮していたことは言及されない。

当時の政治も経済と同様に、きわめて厳しい状況にあった。左右の陣営の対立が激化し、オーストリア・ファシズムと称される、イタリアのファシズムをモデルとした、カトリックを基盤とする貴族的な権威主義体制が保守派によって作られる。その動きの中心にいたのが、1932年5月に首相の座に就いたエンゲルベルト・ドルフス（Engelbert Dollfuss）である。彼は強権的な政権運営を行い、1933年5月には国民会議を閉鎖した。そして、さらに彼は共産党、オーストリアのナチ党を相次いで非合法化し、最終的に自身の出身政党であったキリスト教社会党以外の政党を解散させる。当然のことながら、このような彼の強引なやり方は反発を招く。そして、1934年7月25日、ウィーンの首相官邸と放送局に、政府軍の軍服を着たオーストリア・ナチスの一団が押し入り、官邸にいたドルフスは暗殺されてしまう。ドルフスの死後、彼の敷いた独裁体制を引き継いだのが、当時教育相を務めていたクルト・フォン・シュシュニク（Kurt von Schuschnigg）であった。このように、1930年代のオーストリアは混迷状態にあり、決して「黄金の日々」ではなかったのである。

マリアの回想録には、何度かシュシュニクの名前が登場する。彼に関するそれらの記述からは、ドルフスとシュシュニクの強権的な政権運営を伺うことはできない。そこから読み取ることが出来るのは、トラップ家の当主であるゲオルクが、そ

の政権の性格について、どのように考えていたのかは不明ではあるが、体制側の首相シュシュニクの支持者であったことである。トラップ家はヒトラーの誕生日に歌う依頼を断ったが、シュシュニクから首相主催の内外の高官、外交官、軍関係者を集めたレセプションで歌うことを依頼されたときには、一家が人前で歌うことに反対していたゲオルクも、それを名誉として受け入れている。1938年3月11日に、トラップ一家はシュシュニクのラジオ演説を聞いて、オーストリアがナチス・ドイツに併合されることを初めて知るが、そのときのゲオルクの言動は、彼の政治的な立場を明らかにする。マリアによれば、その際、ゲオルクは涙で声を詰まらせながら、「オーストリア……お前は死んでいない。お前は我々の心の中に生き続ける、これは眠りに過ぎない。我々はお目を再び目覚めさせるために、出来るだけのことをすると約束する」と述べ、シュシュニクに「貴方に神の恵みとご加護が常にあらんことを」という電報を打ったというのである（Trapp 113-14）。

前述の増谷英樹は、この電報のエピソードをゲオルクのシュシュニクに対する忠誠を示したものとし、加えて、彼は映画版『サウンド・オブ・ミュージック』のパーティの場面で、正装したゲオルクが首にかけている徽章に注意を喚起し、それがシュシュニク体制の印であることを指摘する（増谷 [1993] 15-16）。また増谷は、2011年に出版されたオーストリアの歴史についての概説書の中でも、『サウンド・オブ・ミュージック』を扱い、この徽章に注目する。そして今度は、マリアの回想録に言及することなく、この徽章のみを証拠に（映画版の）ゲオルクを「オーストリア・ファシズムの実質的支持者」であったと述べる（増谷 [2011] 120）。

マリアの回想録に記されたゲオルクの言動からは、彼がシュシュニクを支持していたことを確かに窺うことができる。しかし、マリアの回想録などへの言及なしに、オリジナルの舞台版のト書きに着用の指示があるのならまだしも、映画版でのみ使用された徽章を必要以上にクローズアップすることには、いささか問題がある。確かに増谷の



議論では常に、「映画版の」という限定が、タイトルの『サウンド・オブ・ミュージック』に付されている。しかしながら、この作品が一応実話に基づくとされている以上、実在のゲオルクが問題の徽章をある時点で実際に身に付けていたという誤解を生み、事実と虚構を混同させてしまう危険をはらんでいるからである。同様の問題は、映画版でゲオルクが身に付けている徽章とオーストリア・ファシズムの関係について言及をしている、2016年出版の河野純一の『不思議なウィーン』にも見られる(122-25)。

映画のパーティの場面でゲオルクが身に付けている徽章は、クリュッケンクロイツ(Krückenkreuz)と呼ばれる変形十字の形をしている<sup>9)</sup>。これは、ドルフスが1933年5月に形成した「国民戦線」が、そのシンボルとして採用したものである。タロシュによれば、国民戦線は「イタリアのファシスタ党やドイツのナチ党を模範としたファシズム・モデルの外見的特徴(指導者崇拜、権威主義原理、鉤十字に範をとったエルサレム十字、……)をもっていた」という(127)。

『サウンド・オブ・ミュージック』のなかで、問題のパーティの場面はマリアとゲオルクの結婚の前に置かれている。ミュージカルは1938年に時代設定がされているので、ゲオルクがオーストリア・ファシズムの支持者であるとしたら、1933年5月以降に制定された、国民戦線のシンボルである変形十字の徽章を身に付けていることは、このミュージカル自体の物語のなかでは辻褄が合う。しかし、現実のゲオルクとマリアが出会ったのは1926年、そして彼らの結婚は、その1年後のことである。となると、そこに時代錯誤の問題が発生する。1927年のマリアとの結婚の前に、実在のゲオルクが国民戦線の制定したクリュッケンクロイツの徽章を着けていることはありえず、この徽章を証拠にして、彼がオーストリア・ファシズムの支持者であったと主張はできないのである。マリアとゲオルクの結婚は、ドルフス＝シュシュニク体制の成立以前なのだから<sup>10)</sup>。

時代考証の点から問題のある、映画版で使われた徽章を証拠として採用できないが、ナチスの

オーストリア併合に際して、実在のゲオルクが電報を打ったエピソードは彼のシュシュニクへの支持を明確にしている。そして、彼が家族と共にオーストリアからファシズム体制のイタリアに出国したことは、彼らが有していたイタリアの市民権の問題もあるのだろうが、ファシズム的な体制そのものを必ずしも否定していたわけではなく、それを受け入れていた可能性を示唆する。また、1972年にマリアが出版した回想録に、ナチスのオーストリア併合後、イタリアへ出国した彼女たちが「ムッソリーニに迎え入れられ、ローマの宮廷で歌った」という記述があることなどからも、トラップ家は反ナチの立場を表明してはいても、それがそのまま、反ファシズムを意味するものではなかった可能性があると言える(von Trapp, Maria 63)<sup>11)</sup>。

『サウンド・オブ・ミュージック』のなかで、ゲオルクは祖国オーストリアを愛する「愛国者」として描かれている。そして、音楽祭の場面で歌われる「エーデルワイス」(“Edelweiss”)は彼の祖国への強い思いを示す役割を果たしている。映画版では、このゲオルクの歌に心打たれた聴衆たちが、彼と共に「我が祖国を永遠の祝福を」と唱和する演出がなされ、ゲオルクの祖国への愛が、オーストリアの多くの人々と共有されていることを強調する<sup>12)</sup>。音楽祭の会場の観客がゲオルクとともに歌う、映画版にしかないこのシーンの効果は絶大と言わねばならない。これがあることによって、「エーデルワイス」はナチスの支配へのプロテストソングの性格を一層強め、ゲオルクたちの反ナチ的な考え方が、現実のオーストリアの人々にも共有されていたという印象を観客に与え続けることになるからである。しかし、現実は違った。1938年3月12日の未明にオーストリアへ入ったナチス・ドイツの軍隊は、オーストリアの人々から何の抵抗も受けず、その進駐先ではむしろ歓呼をもって迎えられたのである。

『サウンド・オブ・ミュージック』のオリジナルの舞台版には、トラップ家のように反ナチの姿勢をとった人々が、実際には、併合期のオーストリアでは少数派であったことを示すセリフがある。

しかし、映画版でそれが採用されることはなかった。トラップ家の屋敷に電報を届けに来たロルフとトラップ家の執事のフランツが「ハイル」とナチス流の挨拶を交わす<sup>13)</sup>。この光景を目の当たりにして、自分たちにとって身近な二人が、ナチスの党员であったことにリーズルとマリアはショックを受ける。するとロルフが「そうさ、フランツでさえ。僕でさえもさ！ 偉大なフォン・トラップ艦長を除いて、ノンベルク修道院の全員でさえもさ。もし彼が自分にとって何が望ましいのかを知れば、正しい方向に向かうことだろう」と述べ、ナチスに共感する人々がトラップ家の周りに数多くいることを示すのである (Hammerstein 133)。このロルフの台詞が、併合期のオーストリアの親ナチ的な実態に近かったのである。それを示す具体的な数字がある。ナチス・ドイツによる併合からほぼひと月後の1938年4月10日、オーストリアではこの併合の可否を問う国民投票が行われたが、ザルツブルクでは15万8058人が併合に賛成、463人が反対をしたにすぎないのだ (ギャラップ 181)<sup>14)</sup>。このような状況もあって、第二次世界大戦後、オーストリアでは、かつての反ナチ活動家は「臆病者」「裏切り者」「犯罪者」等と呼ばれ続けたという (近藤 117)。

併合期の多くのオーストリアの人々が、ナチスを歓迎した背景には、ミュージカルのゲオルクとは違い、彼らの国への帰属意識、「祖国」に対する思いが希薄だったからだ。『サウンド・オブ・ミュージック』に大きな影響を与えた『菩提樹』が制作された1956年に、オーストリアで自分たちがオーストリア人であると感じている人々は49パーセントにすぎず、映画版の『サウンド・オブ・ミュージック』が公開される1年前の1964年になっても、その数はまだ7割程度だったそう (梶原 154)。このような国民意識の低さの背景には、ナチスによる併合によって消滅したいわゆるオーストリアの第一共和国の成り立ちと密接な関係がある。

第一次世界大戦の敗戦によって、多民族からなっていたオーストリア・ハンガリー帝国は消滅する。そして、民族自決などの考え方のもとに、帝

国内の諸民族が分離、独立へ向けて行動を起こしてゆく。このような動きのなかで、帝国会議のドイツ系議員は、「ドイツ系臨時国民議会」を作り、「ドイツ系オーストリア共和国」を設立することになった。このいわゆる第一共和国は、オーストリア人によるオーストリア国家を目指したのではなく、指導者の多くはドイツとの合併を望んでいた。しかし、この合併はフランスの強い反対で実現せず、ヴェルサイユ条約、サン・ジェルマン条約によって併合が事実上禁止された。そして、ドイツ系オーストリア共和国という当初考えられていた国名から「ドイツ系」の文字も消えた。「オーストリア共和国」は、第一次世界大戦の敗戦を背景にして、特別な理念もなく、政治的に作られたものだったのである。このようにして成立したオーストリア共和国において、その国民意識がなかなか育たなかったというのも当然と言える。ナチスによる併合に際してオーストリアに住む多くの人々が示した態度は、第一共和国の成立過程から来る彼らの国家への帰属意識の薄さと表裏一体と考えられるだろう。

トラップ家とは異なり、多数のオーストリアの人々はナチスを歓呼の声で迎え入れ、ナチスの政策に積極的に加担したものも多かった。それが歴史上の現実であった。彼らは第二次世界大戦後、このような自らの過去を抑圧し、忘却しようとする。しかし、その「過去」が回帰するときにやって来る。

(続く)

## 註

- 1) この小論は、『愛知学院大学文学部紀要』第46号(2016)に所収の同名の拙論のその1に続くものである。
- 2) 参考資料一覧に記した本作の映画版の映像ソフトでは、この場面の「マリア」の日本語の歌詞の字幕がなぜか出ない。日本語字幕の作成に際して、マリアを問題児と歌うその歌詞が、このシーンにふさわしくないと判断されたのかもしれない。
- 3) 既に本論のその1で述べたように、作品のクライマックスの山越えのシーンでは、マリアが一家の先頭に立つというオリジナルの家族のフォーメーションを、ゲオルクが先頭に立つように変更を加え、一家の長としての夫に従う妻というイメージをオリジ

ナル以上に強調する幕切れとなっている。

- 4) 第1幕におかれたリーズルとロルフの二重唱「もうすぐ17歳」では、後者は女性の人生を男性が書き込みをしてゆく「白紙のページ」(an empty page)に擬え、女性には指針を示してくれる年上の賢明な男性が必要と述べ、「僕が君の面倒を見る」と歌う。そして、リーズルもロルフの考え方に同意し、「あなたを頼りにするわ」と歌い収める。第1幕と第2幕の「もうすぐ17歳」は、歌詞こそ違え、能動的な男性とそれに従順に従う女性という基本のコンセプトは同じである(Hammerstein 49-51)。
- 5) 映画の撮影現場に現れたマリアはワイズに直談判して、映画にさせてもらっている。ただし、その扱いは大きくなく、マリアが歌う舞台版には無い「私には自信がある」("I Have Confidence")のシーンで、ザルツブルク市街を歩くマリアの小さな姿が遠景に映っているだけだ。
- 6) マリアとリーズルによる「もうすぐ17歳」の二重唱の後に置かれた、ロルフがゲオルクに電報を届けるためにトラップ家にやって来る場面で、リーズルがロルフにマリアを「新しい母」と紹介するところはある(Hammerstein 132)。実際のトラップ家の子供たちは、アガーテの回想録などによると、マリア・アウグスタを彼らの父親と彼女の結婚前はGustl、結婚後は「お母様」(彼女の回想録では英語のmotherとなっているが、実際にはドイツ語のMutterも使用されていたのではないかと呼んでいたようだ)。
- 7) 日本を代表するミュージカルカンパニーの劇団四季による『サウンド・オブ・ミュージック』の昨今の公演では、この三重唱はカットされているようだ。
- 8) トラップ一家がザルツブルクを出たのが1938年8月(マリアやアガーテの回想録には日付の記述はない)、ムッソリーニが1936年から話を進めていたベルリン・ローマ枢軸が、イタリアとドイツの所謂「鋼鉄協約」の締結によって完成したのは1939年5月22日である。トラップ一家は、当初フランスへ行くつもりだったのだが、彼らに同行するヴァスナー神父がフランスのヴィザを取得できなかったことなどから、イタリア行きとなったようだ(Simpson 36-37)。
- 9) クリュッケンクロイツは、日本では撞木(しゅもく)型十字、エルサレム十字、松葉杖十字などと呼ばれている。
- 10) クリュッケンクロイツは、第一次世界大戦後成立したオーストリアの第一共和国でも、重要な意匠として使用されており、1925年から1938年にかけて

発行された硬貨にも刻印されていた。この徽章に関する記述は、マリアやアガーテの回想録のなかには一切ない。ゲオルクが身に着けているクリュッケンクロイツの徽章の使用に関して、映画版の製作者たちがどの程度意識的であったのかは、関連の証言がこのミュージカルについての文献などには、現時点では見当たらないため、はっきりしない。

- 11) イタリア出身の指揮者、アルトゥーロ・トスカニーニ(Arturo Toscanini)は、ヒトラーとムッソリーニを嫌悪していた。にもかかわらず、彼はオーストリアが後者と関係が深いオーストリア・ファシズムの体制下にあった1934年から37年にかけて、ザルツブルク・フェスティヴァルでコンサートやオペラを指揮し、彼を目標に世界中からザルツブルクにやって来る多くの聴衆を魅了した。トスカニーニの存在が第二次世界大戦前のフェスティヴァルの黄金期をもたらしたのである。

ザルツブルク・フェスティヴァルはトスカニーニを迎えたことで、反ナチ、反ファシストのシンボリックな存在となったのだが、それと同時に、マレーネ・ディートリッヒなどの世界のセレブリティーが集まる「ザルツァッハ河畔のハリウッド」のような様相を呈することにもなった(ギャラップ 160-61)。1934年から37年にかけてのフェスティヴァルは、その華やかさゆえに、まさに併合前の「最後の黄金の日々」であったのである。映画版の『サウンド・オブ・ミュージック』に使われたこの文言は、トスカニーニ(晩年はアメリカを活動の拠点とした)が君臨した1930年代後半のフェスティヴァルのイメージを引きづっているのかもしれない。

初めてトスカニーニがザルツブルク・フェスティヴァルに登場した1934年、彼は3つの異なるプログラムを指揮した。第二回目の8月26日の演奏会ではワーグナーの作品によるプログラムが組まれ、トラップ一家が家族の合唱団を結成するきっかけを作ったロッテ・レーマンがソプラノのソリストを務めた。そして、第三回目の8月30日の演奏会の際には、7月25日に暗殺されたドルフスに代わって新首相になったシュシュニク自身から、トスカニーニはザルツブルク市の紋章入りのレオポルト・モーツァルトのヴァイオリンの教則本のファクシミリを送られている。そしてまた、1934年の11月1日には、同年7月末に暗殺されたドルフスを追悼するヴェルディの『レクイエム』をオーストリア政府の依頼を受けて、ウィーンでトスカニーニは指揮をしている。この際にも、トスカニーニはシュシュニク首相から、『フィデリオ』の特別なヴォーカルスコアの初版を送られている。このスコアには、本作を作

曲した時にベートーヴェンが住んでいた家の所有者への彼自身の手書きの献辞などが記されていたのである。

この『レクイエム』が演奏された当日、オーストリア・ナチスのメンバーがドルフスの暗殺者の墓で示威行動を行い、「ハイル・ヒトラー」や「第三帝国万歳」などの銘のついた花輪がその墓に手向けられた。また、この同じ日には、様々な社会主義者のグループが1934年2月に起きた社会民主党の共和国防衛同盟の蜂起において、ドルフス政権の弾圧によって死亡した多くの人々（ウィーンだけで1000人を超えと言われる）の墓で同じく示威行動を行った。

1934年当時のオーストリアが、民主的とはとても言い難いファシズム体制にあることを、トスカニーニも知っていたと思われるのだが、それでも彼はドルフス＝シュシュニク体制を受け入れ、それをヒトラーに対抗するものと見なしていたという。トスカニーニのこのような姿勢は、反ナチの立場をとっていた人々の間でも珍しいものではなかったようだ。Sachs 583-85などを参照のこと。

親シュシュニクという点では、トスカニーニとゲオルクは共通していると思われるが、両者のムッソリーニの扱いには違いがあり、トラップ家とファシズムの関連については、今後の検証が必要と考えられる

1938年2月11日、ヒトラーは「招待」という形で、シュシュニクをベルヒスガーデンの彼の山荘（本文中に記したように、映画版『サウンド・オブ・ミュージック』のクライマックスで、トラップ一家が向かう方角にある）に呼び出す。ヒトラーはシュシュニクとの会談のなかで、軍事介入などをちらつかせ、ナチ党員であったザイス＝インヴァルトの内相への起用と彼による警察権力の掌握、逮捕されたナチ党員の三日以内釈放、ナチ党の支持表明を認めさせた。この知らせをニューヨークで聞いたトスカニーニは、ザルツブルクに即座に電報を打ち、夏のフェスティバルへの参加をキャンセルする。鉤十字がはためく1938年の夏のフェスティバルにトスカニーニの姿はなかった。

なお、『サウンド・オブ・ミュージック』のなかで、このフェスティバルを意識したと思しき、物語終盤の音楽祭は、オリジナルの舞台版ではKaltzberg Festival、映画版ではSalzburg Folk Festivalと名付けられている。

- 12) 「エーデルワイス」は、ブロードウェイ公演の前に行われたボストンでの試演の際に、オリジナルのゲオルク・フォン・トラップを演じたセオドア・ビ

ケル (Theodore Bikel) の才能を生かすべく付け加えられた。彼は俳優の他にフォーク歌手としての顔を持ち、ギター演奏もしたのである。この試演の当時、ハマースタインは胃癌の手術を受けたばかりであったが、「エーデルワイス」が作られた数か月後に、治療の甲斐なく死去している。結果として、この曲がロジャーズとハマースタインの最後の共作となった。「エーデルワイス」は、舞台版では、終盤の音楽祭の場面で一回歌われるだけだが、映画版では、音楽祭の場面に加え、物語の中盤でゲオルクとリーズルによる父娘の二重唱の形で歌われる。

- 13) 舞台版では「ハイル・ヒトラー」という挨拶はない。これらの文言は、もとの台本にはあったのだが、試演の際に、観客のナチスへの拒否反応に配慮して、「ハイル」だけに簡略化された (Bikel 208)。
- 14) 併合に反対する多くの者は亡命をしたり、検挙されており、さらにユダヤ系などの選挙資格を奪われていた人々が多数いたことも、このような圧倒的な併合支持の数字の背景にはある。

#### 参考文献

- Anderson, William, *The World of the Trapp Family: The Life Story of the Legendary Family who Inspired The Sound of Music*, Stowe, The Trapp Family Lodge, 1998. 同じ著者の日本語版とは内容が異なる。
- Barbedoucet.com. The Sound of Music. <http://www.barbedoucet.com/en/productions-the-sound-of-music.php>. (2017年9月22日閲覧)
- Bikel, Theodore, *Theo: The Autobiography of Theodore Bikel*, New York, Harpercollins, 1994.
- Brinkley, Alan, *The Publisher: Henry Luce and His American Century*, 2010, New York, The Vintage Books, 2011.
- Chaplin, Saul, *The Golden Age of Movie Musicals and Me*, Norman, U of Oklahoma P, 1994.
- Clifford, Stephanie, “Von Trapps Reunited, Without the Singing,” *The New York Times*, Dec. 24, 2008.
- Crouse, Timothy, “Introduction: Let’s Start at the Very Beginning,” in Hammerstein II, Oscar, Howard Lindsay and Russel Crouse, *The Sound of Music: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*, New York, Applause, 2010.
- Duchen, Jessica, “Salzburg: A Festival Faces up to its Past,” *The Independent*, Jun. 2, 2006.
- Davis, Ronald L., *Mary Martin, Broadway Legend*, Norman, U of Oklahoma P, 2008.
- Dietz, Dan, *The Complete Book of 1950s Broadway Musicals*, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014.



- Dyer, Richard, *Only Entertainment*, 2<sup>nd</sup> ed., London, Routledge, 2002.
- Eliot, Thomas H. & Eliot, Lois J., *The Salzburg Seminar: The First Forty Years*, Ipswich, The Ipswich P, 1987.
- Giroud, Vincent, *Nicolas Nabokov: A Life in Freedom and Music*, New York, Oxford UP, 2015.
- Gallup, Stephen, *A History of the Salzburg Festival*, 1987, Topsfield, Salem House Publishers, 1988.
- Hammerstein II, Oscar, Howard Lindsay and Russel Crouse, *The Sound of Music: The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*, New York, Applause, 2010.
- Hirsch, Julia Antopol, *The Sound of Music: The Making of America's Favorite Movie*, Chicago, Contemporary Books, 1993.
- Hischak, Thomas, *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television*, New York, Oxford UP, 2008.
- Itzkoff, Dave, "How 'The Sound of Music' Became One of Salzburg's Favorite Things," *The New York Times*, Nov. 23, 2011.
- Jaklitsch, Hans, *Die Salzburger Festspiele Band III: Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920–1990*, Salzburg, Residenz Verlag, 1991.
- Jones, John Bush, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Lebanon, Brandeis UP, 2003.
- "Life Visits the Trapp Family in Vermont: Titled Austrians Found a New Home in America on Music and Hard Work," *Life*, Nov. 8, 1943.
- Kandell, Jonathan, "Kurt Waldheim Dies at 88; Ex-UN Chief Hid Nazi Past," *The New York Times*, Jun. 14, 2007.
- Kaufman, David, *Some Enchanted Evenings: The Glittering Life and Times of Mary Martin*, New York, St. Martin's P, 2016.
- Klein, Christina, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961*, Berkeley, U of California P, 2003.
- Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton, Princeton UP, 2005.
- Kozol, Wendy, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*, Philadelphia, Temple UP, 1994.
- Lovensheimer, Jim, *South Pacific: Paradise Rewritten*, New York, Oxford UP, 2010.
- Martin, Mary, *My Heart Belongs*, New York, Quill, 1984.
- Maslon, Laurence, *The Sound of Music Companion*, New York, A Fireside Book, 2007.
- Mast, Gerald, *Can't Help Singing: The American Musical on Stage and Screen*, Woodstock, The Overlook P, 1987.
- Matthiessen, F. O., *From the Heart of Europe*, New York, Oxford UP, 1948.
- McHugh, Dominic, *Loverly: The Life and Times of My Fair Lady*, New York, Oxford UP, 2012.
- Mordden, Ethan, *Rodgers & Hammerstein*, New York, Abradale P, 1992.
- . *Coming up Roses: The Broadway Musical in the 1950s*, New York, Oxford UP, 1998.
- Müller, Stefan, "Familie Trapp: Die Mutter und ihr Gottesmann," *Die Zeit Online*, Jul. 12, 2012.
- Nolan, Frederick, *The Sound of their Music: The Story of Rodgers & Hammerstein*, New York, Applause, 2002.
- Parmar, Inderjeet, *Foundations of the American Century: The Ford, Carnegie, & Rockefeller Foundations in the Rise of American Power*, New York, Columbia UP, 2012.
- Pells, Richard, *Not Like Us: How Europeans have Loved, Hated, and Transformed American Culture since World War II*, New York, Basic Books, 1997.
- Plummer, Christopher, *In Spite of Myself: A Memoir*, 2008, New York, Vintage Books, 2012.
- Popham, Peter, "Hills are alive with Sound of Guilty Silence," *The Independent*, Feb. 25, 2005.
- Rockwell, John, "Jean-Pierre Ponnelle, 56, is Dead, was Opera Director and Designer," *The New York Times*, Aug. 12, 1988.
- Rodgers, Richard, *Musical Stages: An Autobiography*, 1975, New York, Da Capo P, 1995.
- Sachs, Harvey, *Toscanini: Musician of Conscience*, New York, Liveright Publishing Corporation, 2017.
- Santopietro, Tom, *The Sound of Music Story: How a Beguiling Young Novice, a Handsome Austrian Captain, and Singing Von Trapp Children Inspired the Most Beloved Film of All Time*, London, Bantam P, 2015.
- Saunders, Frances Stonor, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, The New Press, 1999.
- Simpson, Paul, *A Brief Guide to The Sound of Music*, Philadelphia, Running P, 2015.
- Steinberg, Michael P., *Austria as Theater and Ideology: The Making of Salzburg Festival with a New Preface*, Ithaca, Cornell UP, 2000.
- Stirling, Richard, *Julie Andrews: An Intimate Biography*, New York, St. Martin's Griffin, 2007.
- Tommasini, Anthony, "The Nazis and the Salzburg Festival:

- A Disputed Film History,” *The New York Times*, Aug. 15, 2006.
- Trapp, Maria Augusta, *The Story of the Trapp Family Singers*, 1949, New York, Harper, 2002.
- Von Trapp, Agathe, *Memories Before and After the Sound of Music*, 2004, New York, Harper, 2010.
- Von Trapp, Georg, Campbell, Elizabeth M. (trans.), *To the Last Salute: Memories of an Austrian U-Boat Commander*, Lincoln, U of Nebraska P, 2007.
- Von Trapp, Maria, *Maria: My Own Story*, Carol Stream, Creation House, 1972.
- Wilk, Max, *Overture and Finale: Rodgers & Hammerstein and the Creation of Two Greatest Hits*, New York, Back Stage Books, 1999.
- Wolf, Stacy, *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the America Musical*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2002.
- アンダーソン, ウィリアム・T, 谷口由美子 (構成・訳・文) 『サウンド・オブ・ミュージックの世界——トラップ一家の歩んだ道』求龍堂グラフィックス, 1995年.
- 青木雪男 「物語の『舞台』なのに不人気——ウィーンで初上演『サウンド・オブ・ミュージック』」『朝日新聞』2005年2月18日 (夕刊).
- 梶原克彦 『オーストリア国民意識の国制構造』晃洋書房, 2013年.
- ギャラップ, スティーヴン, 城戸朋子・小木曽俊夫 (訳) 『音楽祭の社会史〈ザルツブルク・フェスティヴァル〉』法政大学出版局, 1993年.
- 河野純一 『不思議なウィーン——街を読み解く100のこと』平凡社, 2016年.
- 近藤孝弘 『自国史の行方——オーストリアの歴史政策』名古屋大学出版会, 2001年.
- 瀬川裕司 『「サウンド・オブ・ミュージック」の秘密』平凡社新書, 2014年.
- 曾根田憲三 (監修) 『サウンド・オブ・ミュージック——名作映画完全セリフ集76』スクリーンプレイ, 1996年.
- 玉川透 『映画『サウンド・オブ・ミュージック』故郷45年後の光』『朝日新聞』2010年7月22日 (朝刊).
- タロシュ, エンリヒ・ノイゲバウアー, ヴォルフガング (編), 田中浩・村松恵二 (訳) 『オーストリア・ファシズム——1934年から1938年までの支配体制』未来社, 1996年.
- 高橋義彦 『カール・クラウスと危機のオーストリア——世紀末・世界大戦・ファシズム』慶應義塾大学出版会, 2016年.
- 中川右介 『冷戦とクラシック——音楽家たちの知られざる闘い』NHK 出版新書, 2017年.
- 野口祐子 (編) 『「サウンド・オブ・ミュージック」で学ぶ欧米文化』世界思想社, 2010年.
- フォン・トラップ, アガーテ, 谷口由美子 (訳) 『わたしのサウンド・オブ・ミュージック——アガーテ・フォン・トラップの回想』東洋書林, 2004年.
- フォン・トラップ, マリア, 中込純次 (訳) 『絶妙な道のり』中央出版, 1976年.
- フォン・トラップ, マリア, 谷口由美子 (訳) 『サウンド・オブ・ミュージック』文溪堂, 1997年.
- . 『サウンド・オブ・ミュージック——アメリカ編』文溪堂, 1998年.
- ハーズスタイン, ロバート・E, 佐藤信行・大塚寿一 (訳) 『ワルトハイム——消えたファイル』共同通信社, 1989年.
- ハーニッシュ, エルンスト, 岡田浩平 (訳) 『ウィーン／オーストリア 20世紀社会史 1890-1990』三元社, 2016年.
- 広瀬佳一・今井顕 (編) 『ウィーン・オーストリアを知るための57章 第2版』明石書店, 2011年.
- 増谷英樹 『歴史のなかのウィーン』エディタースクール出版部, 1993年.
- 増谷英樹・古田善文 『図説 オーストリアの歴史』河出書房新社, 2011年.
- 松岡由季 『観光コースではないウィーン——美しい都のもう一つの顔』高文研, 2004年.
- 村松恵二 「オーストリア・ファシズムの諸問題」『弘前大学経済研究』第9号, 1986年.
- 望月幸男 『ナチス追及』講談社現代新書, 1990年.
- 本橋哲也 『深読みミュージカル——歌う家族, 愛する身体』青土社, 2011年.
- 山崎浩太郎 『演奏史譚1954/55——クラシック音楽の黄金の日々』アルファベータブックス, 2017年.
- 山根銀二 『音楽の旅——欧州, ソヴェト・中国』岩波書店, 1956年.
- 矢田俊隆 『オーストリア現代史の教訓』刀水書房, 1995年.
- レーマン, ロッテ, 野水瑞穂 (訳) 『歌の道のなかばに』みすず書房, 1984年.
- ラカー, ウォルター, 西村稔 (訳) 『ドイツの青年運動——ワンダーフォーゲルからナチズムへ』人文書院, 1985年.

#### 参考 DVD, Blu-Ray

- Mary Martin as Peter Pam: Collector's Edition: 1956 & 1955 Telecasts, Video Artists International, 2015.
- Peter Pan Starring Mary Martin. リリース年, 発売元共に不明。米 Amazon で入手可。1960年版の『ピータ

ー・パン』。

*Rodgers & Hammerstein's Cinderella Starring Julie Andrews*, Image Entertainment, 2004.

*Tony Palmer's Film about The Salzburg Festival: A Brief History*, Isolde Films, 2008.

ゼイダン, クレイグ『サウンド・オブ・ミュージック・ライブ!』NBCユニバーサル・エンターテイメント, 2015年.

ノイフェルト, マックス『野ばら』(1957) アイ・ヴィー・シー, 2009年.

ディクソン, ディボラ『カラヤン・イン・ザルツブルク』ソニー・ミュージックジャパンインターナショナル, 2008年.

リーベンアイナー, ヴォルフガング『菩提樹』(1956) アイ・ヴィー・シー, 2010年.

———.『続・菩提樹』(1958) アイ・ヴィー・シー, 2010年.

ワイズ, ロバート『サウンド・オブ・ミュージック——制作50周年記念版ブルーレイ・コレクターBOX』20世紀フォックス ホーム エンターテイメント, 2015年.

## 参考 CD

*The Original Trapp Family Singers*, RCA Victor, 1998. トラップ一家がヨーロッパからアメリカに到着して間もない頃に, 録音した楽曲が多数含まれている。

*Theodore Bikel: While I'm Here*, Red House Records, 2016. ビケルが自身の人生を回想する CD-1 と彼の歌唱を収録した CD-2 の 2 枚組。

*The Sound of Music: Original Broadway Cast Recording 50<sup>th</sup> Anniversary Edition*, Sony Music Entertainment, 2009.

*The Sound of Music: The New Broadway Cast Recording*, RCA Victor, 1998.

*The Sound of Music: Volksoper Wien*, MG-Sound, 2005.

*The Sound of Music: Live aus dem Salzburger Landestheater*, MG-Sound, 2012.

*Wiener Opernfest 1955 Highlights*, ORFEO International, 2005.

(上記の参考資料一覧には, この小論の「その1」「その3」に関するものも含まれている)