

ドイツ・ロマン主義オペラにみる魔力の系譜 —「自然」と「超自然」の構図から—

山本 まり子

はじめに

音楽史の様々な記述において、ロマン主義(ロマン派)音楽、とりわけドイツ・オペラの特徴の説明に、「神秘的」、「超自然的」という形容詞やそれに類するキーワードが使われることが多い¹⁾。オペラがその前史以来、神話や伝説と切り離すことのできない音楽劇として発展した歴史的経緯に鑑みれば、妖精、悪魔、魔法使い等の異界の存在が劇展開を掌り、舞台上の出来事が非科学的に解決するのも当然の作法であろう。

ドイツにおいてこうした傾向を決定づけたのは、後期ロマン主義の幻想文学の作家として知られるE.T.A.ホフマン(Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 1776-1822)である。多彩な才能を発揮したホフマンは『詩人と作曲家 *Der Dichter und der Komponist*』(1813)の中で、「オペラにおいて、われわれに対するより高い自然の影響は顕著に起こるはずであり、従ってわれわれの目の前でロマン主義的な存在が開かれ、ここでは言語の力はもっと高められたり、あるいはあの遠くの国から持ってこられたりするのだし、まさにここにこそ音楽、歌があるのだ」(コーノルト 1999: 75)と述べ、オペラこそがロマン主義を実現する理想の芸術であると主張しながら自ら実践した。水の精と人間との関わり合いを描いたオペラ《ウンディーネ *Undine*》(1814作曲、1816初演)は、ドイツ・ロマン主義オペラの嚆矢として広く認知されている。ティーク(Tiek, Ludwig 1773-1853)、クライスト(Kleist, Heinrich von 1777-1811)、フケー(Fouqué, Friedrich de la Motte 1777-1843)、ホフマンと続く幻想文学が、怪奇的でおぞましい題材を描き出したのと相まって、オペラでも精霊や妖精、悪魔といったキャラクターは格好の素材となった。ホフマンのあとには、地霊と人間との叶わぬ恋を扱ったハインリヒ・マルシュナー(Marschner, Heinrich August 1795-1861)の《ハンス・ハイリンク *Hans Heiling*》(1833初演)、石と化し地底界に眠る妻を人間が取り戻すという寓話的題材に基づくリヒャルト・ヴァーグナー(Wagner, Richard 1813-1883)のオペラ第一作《妖精 *Die Feen*》(WWV32, 1834

完成、1888初演)などが続いた。これらは共通して、非現実的で不可思議な現象が起こる空間、人間以外の異形のものが存在する異界をステージに乗せている。その空間こそ、神々が宿る空間としての森や山であり、変幻自在でとらえどころのない水であった。そこに現れる非人間的キャラクターは魔術的な言動を伴い、その周囲では現実には起こりえない超自然的現象が発生する。このようなドイツ・ロマン主義オペラの特徴を明確にするために、本論考では歴史的経緯を踏まえながら、魔法、魔術、妖術といった「超自然」たる「魔力」が、「自然」という舞台背景といかなる関係を持っていたか検証する。

1 魔法・魔術を発揮するオペラの系譜

ヘンリー・パーセル(Purcell, Henry 1659-1695)の《ダイドーとエネアス *Dido and Aeneas*》(Z626, 1689初演)、ジョージ・フリデリック・ヘンデル(Handel[Händel], George Frideric [Georg Friederich] 1685-1759)のイギリス時代のオペラでは、魔力を操るキャラクターが要となってドラマが展開し²⁾、スペクタクルな演出が人気を呼んだ。大陸では、18~19世紀のヴィーンで「魔法オペラ “Zauberoper”」が一世を風靡した。これは「見世物的な効果や舞台上の趣向に広範に依存する」(Branscombe 2001)点で、イギリスの流れを汲んでいると言えよう。

Branscombe(2001)は、魔法オペラを「理論のうえでは、魔法を利用したオペラすべてに適用することが可能」とし、20世紀に至るまで“Zauberoper”という副題付のオペラが書かれたことを指摘している。しかし同時に、「実際は、18世紀から19世紀初めにウィーンで人気のあったレパートリーのどれにも使われた、魔法を用いたジングシュピールに限定して使用された」との立場をとっている。

19世紀前半のドイツ語圏で、魔法オペラの代表作として認識されていたのは、モーツァルト(Mozart, Wolfgang Amadeus 1756-1791)の《魔笛 *Die Zauberflöte*》であった。ゲーテ(Goethe, Johann Wolfgang von 1749-1832)も《魔笛》を

魔法オペラとして高く評価しており(Heinel 1994: 16)、グリムによるドイツ語辞典の“Zauberoper”の項目でも「18/19世紀に特にウィーンで扱われたオペラジャンル。優れた業績にモーツァルトの《魔笛 *Zauberflöte*》がある」(Grimm; Grimm 1956: 353)とその名が挙がっている。Heinel (1994: 15)によると、「魔法オペラ」の語は、ロマン主義時代が到来し、ウィーンのジングシュピールが隆盛を迎えた後には、不合理で摩訶不思議な現象を特徴とするドイツ・オペラにあてられた。それらは、ホフマンのオペラやカール・マリア・フォン・ヴェーバー(Weber, Carl Maria Friedrich Ernst von 1786-1826)の《魔弾の射手 *Der Freischütz*》(1777、1821完成・初演)を指している。

ヴァーグナーは《妖精》以降、ほとんどの舞台作品で伝説や神話を扱い、奇蹟の実現や魔力の発現のエピソードを織り込んでいる。ヴァーグナーの場合、魔力は、一瞬にして客の目を釘付けにするような仕掛けを売りものにする興行上の戦略というより、物語の前提となる非現実的世界の創出手段であった。後述する《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》(WWV86、1876全曲初演)がその意味での集大成として位置づけられるだろう。《パルジファル *Parsifal*》(WWV111、1882初演)の上演にあたってヴァーグナーに助力したエンゲルベルト・フンパーディンク(Humperdinck, Engelbert 1854-1921)は、代表作《ヘンゼルとグレーテル *Hänsel und Gretel*》(EHWV93.3、1893初演)にハルツ地方の森の魔女を登場させた。このオペラでは、題名役の2人より、むしろ魔女が主役級の活躍を見せている(山本 2009a)。フンパーディンクはその後もメルヒェン・オペラの路線を歩み、《王様の子どもたち *Königskinder*》(EHWV160.2、1910初演)では再び魔女を登場させて、《ヘンゼルとグレーテル》の音楽モチーフを転用した³⁾。

このように、18世紀末から20世紀始めにかけてのドイツ音楽史においては、魔術的な力や不可思議な現象の表現が創作の中心的課題であった。では、以下に具体例を示し、こうした「超自然」が「自然」という舞台背景とともにどのように表現されていたのか考察しよう。

2 オペラにみる魔力と自然

2.1 モーツァルト《魔笛》における火と水の試練

前述のように、魔法オペラの典型と認識されていた《魔笛》の台本では、夜の女王からタミーノに魔法の笛が、パパゲーノには銀の鈴が贈られ(第1幕第8場)、一同により、これらが「あなた方(私たち)を守るのに必要なもの“*Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu eurem (unserm) Schutz vonnöten!*”」と歌われる。パミーナによれば、笛は「父が、魔

法の時代にとっても深い理由から、樹齢数千年のカシワの木を彫って造ったもの“*Es schnitt in einer Zauberstunde/mein Vater sie aus tiefstem Grunde/ der tausendjäh'gen Eiche aus*” (第2幕第28場)であり⁴⁾、タミーノがパミーナを伴い、笛を吹きながら火と水の中を進むと、無事にくぐりぬけることができる。

火と水の試練は、ザラストロが統括するイシスの神の神殿に入場するための通過儀礼である。火と水は「四大元素」(火、水、土、空気)を成し、古来より科学・哲学の分野で繰り返し重んじられてきた⁵⁾。オペラでは、二人の甲冑をまとった男たちが試練の前に「苦難に満ちてこの道をさすらい来るものは、火、水、大気、そして大地によって浄められる“*Der, welcher wandert diese Straße voll beschwerden,/ wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden.*”」と歌い上げ、四大元素の意義を明言する。《魔笛》成立の背景を勘案すれば、この場面の「二つの大きな山。そのうちのひとつには滝があり、もう一方は火を噴いている」(ト書き)という自然の情景や、また「自然」を「超自然な力」で乗り越える設定は、種村(1993: 77)が指摘するように、フリーメーソンの「秘儀伝授の道を統括する四大元素の錬金術的役割」を担わせようとする特別の意図とも理解することができるだろう。

一方、銀の鈴は、モノスタトスと一味を遠ざけ(第1幕第17場)、パパゲーノのもとへパパゲーナを導く(第2幕第29場)。それぞれを前後の文脈から考えると、鈴の魔力は笛のそれとは異なり、魔法オペラとしての《魔笛》を盛り上げる趣向のひとつであったと言える。

2.2 E.T.A.ホフマン《ウンディーネ》における2つの世界

水の精ウンディーネは人間と結婚して魂を得るが、夫フルトブラントに裏切られて水の世界に戻る。貞節を破った夫は妻の腕に抱かれ、口づけによって死を迎える—フリードリヒ・ド・ラ・モット・フケー(Fouqué, Friedrich de la Motte 1777-1843)は自らが1811年に書いた小説に基づき、ホフマンのオペラの台本も執筆した。水の精のウンディーネは人間界のものではないが人間の姿で登場する。ウンディーネが人間ではなく水の精であることが視覚的に意識されるのは、彼女が第2幕フィナーレで霧の中に消えていく場面、第3幕フィナーレの最終場面で噴水となって姿を見せる場面ぐらいであろう。このオペラは“Zauberoper”のタイトルを冠しているが、魔法を目玉にしたり、水界から来たものが摩訶不思議な現象を発生させたりすることが強調されるのではなく、むしろ水の精と人間の愛、魂の所在、信頼と裏切りといった、より人間味のあるテーマが前面に打ち出されている。

最終場面で噴水となって現れたウンディーネは、もう一度口づけを、と望むフルトブラントに対し、「あなたを死なせるために口づけしなければなりません “Ja, Lieber, weil ich muß, doch küß’ ich dich zum Sterben.”」と答え、おやすみなさいの言葉とともにフルトブラントを死に至らしめる。合唱がウンディーネを讃えて幕となることで、オペラのテーマをより深く印象付けている。

2.3 ヴェーバー《魔弾の射手》の狼谷における魔弾鑄造

三十年戦争(1618-1648)直後のポヘミアの森を舞台とするドイツ・ロマン主義オペラの代表作、ヴェーバーの《魔弾の射手》の台本は、ヨハン・フリードリヒ・キント(Kind, Johann Friedrich 1768-1843)によるものである。そもそも、この素材はポヘミアの裁判記録の中の魔弾モチーフが下敷きになっている。それをアーペル(Apel, Johann August 1771-1816)とラウン(Laun, Friedrich 1770-1849)が『怪談集 *Das Gespensterbuch*』(1811)で試験射撃会のモチーフとして描き、キントはさらに新しいモチーフを加えて台本に仕立てた(チャンパイ; ホラント(編)1988: 153)。

3つの幕は、いずれも森の情景を軸として繰り広げられる。第2幕第4場以降に繰り広げられる狼谷(Wolfsschlucht)の場面では、悪魔に魂を売ったカスパールが、射撃大会で勝利を得ようとするマックスの前で、6発目までは射手の思い通りになるが、7発目は悪魔の意のままになるという魔弾を鑄造する。鑄造を開始すると月は姿を隠し、突然の嵐の中を魑魅魍魎が飛び回る。以下に、この場面のト書きと歌詞の中から、魔的表象と怪奇現象を示唆する要素を抜き出してみよう。

- ①自然現象: 滝、満月、雷鳴、暴風雨、落雷。
- ②植物: 黒々とした樹木、高い山々、朽ちた木。
- ③動物: フクロウ、カラス、森の鳥たち。
- ④異界の存在: 見えざる精霊(Geister)の声、亡霊(Erscheinungen)、幽霊(Gespenst)、マックスの亡母の霊、(精神が錯乱した)恋人の姿、魔法使い(Zauberer, Hexenmeister)、鑄造中に現れ出る魔物(黒い猪、車、馬、犬、鹿、猟師)。
- ⑤その他、魔的イメージを与えるもの: 12時の時計の鐘、ドクロ、魔弾の材料(ヤツガシラの右目、オオヤマネコの左目)、弾丸鑄造の祈り(呪文)。

ここで注目すべきなのは、不吉な諸現象が、弾丸の魔力を射撃大会で観客に見せつける場面ではなく、弾丸一つ一つの鑄造過程で起こることである。一世代前の魔法オペラが、客に娯楽的満足を与えるとともに客寄せのための戦略であったのに対し、狼谷での現象は、単なる仕掛けに留まるものではなく、「自然」における「超自然」の提示を主眼に

置いている⁶⁾。つまり、両者のせめぎあいに焦点が当てられていたのである。

2.4 ヴァーグナー《ラインの黄金》第1場にみる異形のもの自然

《ニーベルングの指環》はライン川の黄金から造られた指環をめぐるドラマである。物語の最初と最後に当たる、序夜《ラインの黄金》(WV86A, 1853-1854作曲, 1869初演)の第1場と、第3夜《神々の黄昏》(WV86D, 1869-1874作曲, 1876初演)の最終場面は、ライン川の水底が主要舞台となる。長大なツィクルスの冒頭場面では、ライン川の岩礁の黄金を守る3人の乙女たちと、彼女たちに恋心を抱いたことで馬鹿にされるニーベルング族(小人族)のアルペリヒのやり取りが展開される。その場面のト書きと歌詞には、アルペリヒの呼称と様子が次のように書かれている。

- ①「コボルト⁷⁾のような敏捷さでよじ登るが[後略] “klettert mit koboldartiger Behendigkeit,…”」(ト書き)
- ②「ヘン、毛むくじゃらでせむしのお馬鹿ちゃん! 黒くて瘤だらけで硫黄くさい小人め! “Pfui, du haariger, höck’riger Geck! Schwarzes, schwieliges Schwefelgezwerg!”」(乙女の一人ヴェルグンデの歌詞)
- ③「妖怪“Alp”, “Albe⁸⁾」(乙女たちの歌詞に多数登場)

第2場以降には、アルペリヒの弟ミーメや巨人族が登場するが、彼らの描写に比べても、第1場ではアルペリヒの異形がことさらに強調されている。それは、一つには、水界は美しい水の精が住む場所であり、醜い異界のものがやって来る世界ではないことを明示するため、換言すれば、水界と地底界という2つの異なる世界の対比を際立たせるためであろう。もう一つには、異形のもの=魔的存在という図式を打ち出すためだと考えられる。アルペリヒはこの第1場で、ラインの乙女たちから強引に黄金を奪って指環を造るが、第3場でヴォータンにそれを奪われ、その際指環に呪いをかける。呪いという魔法で相手を不幸に陥れようとする行為を、醜い異形のものが行うという、誰の目から見ても明快な設定が行われているのである。

2.5 ファンバーディンク《ヘンゼルとグレーテル》における魔女の森

グリム兄弟(ヤーコプ・ルートヴィヒ・カール・グリム Grimm, Jacob Ludwig Karl 1785-1863; ヴィルヘルム・カール・グリム Grimm, Wilhelm Karl 1786-1859)の『子どもと家庭のメルヒェン *Kinder- und Hausmärchen*』(いわゆる「グリム童話」)の最終第7版(1857)に掲載されているメルヒェン全211話⁹⁾のうち、森が101話に登場する(大野 2008: 14-24)。もっとも広く知られたグリムの森のひとつに「ヘンゼルとグレーテル」(KHM15)の舞台となった森が挙げられる。

ルートヴィヒ・ベヒシュタイン (Bechstein, Ludwig 1801-1860) はグリムと同じ素材に基づいてメルヒェンを書いたが、そこからオペラを創作したのがフンパーディンクであった。このオペラの土台となったリーダーシュピールの台本は、作曲者の妹アーデルハイト・ヴェッテ (Wette, Adelheid 1858-1916) が執筆したが、ジグシュピールを経てオペラへと規模を拡大する過程で、作曲者本人、実父、妹の夫といった家族の手が加えられた。

子どもたちが苺摘みに行かされた場所がハルツ地方のイルゼンシュタイン (イルゼ岩) のある森であることは、第1幕の両親の対話からわかる。第1幕から第2幕への移行の音楽 (いわゆる「魔女の騎行」) から、子どもたちが両親と再会して幕となる最終場までは、一貫して森を舞台とする。暗闇に包まれた森に取り残された兄妹には、次の①のように、周囲の自然が恐ろしいお化けに見えたり、眠りとともに②のような不思議なものを見たりする。

- ① 錯覚: 誰かがいるように思えた木霊、お化けに見える
白樺や柳の木、人が近づくように見えた鬼火
- ② 異界の存在: 眠りの精、露の精、夢に現れる14人の天使
これら森の超自然的な現象や存在は、グリムやベヒシュタインのメルヒェンには出てこない。オペラでは、森が不可思議で魔的な空間であることが、魔女が登場する以前に示唆されているわけだ。

魔女は第3幕第3場で姿を見せるが、ト書きにも歌詞にも容姿に関する描写はほとんどない¹⁰⁾。魔女は呪文を唱え、子どもたちを硬直させたりそれを解いたりする。最終的には竈に放り込んで焼き菓子のレープクーヘンにしようとしているが、失敗に終わる。そこから先の筋立ては、メルヒェンとオペラでかなり異なっている。メルヒェンでは、子どもたちが森から出て川を渡って家に戻る。一方、オペラでは魔女の家は爆発し、そこからお菓子がされていた大勢の子どもたちが現れる。グレーテルが目をつぶった彼らの顔を触り、ヘンゼルが魔法を解く呪文を唱えると、子どもたちは元の元気な姿に戻る。そこへ子どもたちを捜しにきた両親と再会して幕となる。つまり、メルヒェンでは魔女の森から抜け出すことで超自然的な場は終了するが、オペラでは最後まで森を舞台としており、森の魔的な効力はお菓子がされていた子どもたちが元の姿に戻るまで依然として続いているのである。逆に言えば、メルヒェンには登場しないお菓子の子もたちが元の人間に戻るといふ、メルヒェンらしい非現実的な筋書きを成立させるには、森という場面設定を維持しなければならなかったのである。

結語—「自然」、「超自然」という伝統

ここまで挙げてきたオペラの作曲家たちは、それぞれの先達から大きな影響を受け、そのことを言葉で表明した点で共通している。E.T.A.ホフマンはモーツァルトを敬愛し¹¹⁾、とりわけ《ドン・ジョヴァンニ *Don Giovanni*》を「あらゆるオペラの中のオペラ」と呼んで大変好んだ (Hoffmann 1963: 297-303)。彼の《ウンディーネ》に登場する水の精キューレポルンは、人間と水の精が結ばれることに対して再三警告を発するが、その姿と音楽に《ドン・ジョヴァンニ》の騎士長の姿を認める解釈も多い (山本 2009b: 13)。《ウンディーネ》の初演から5年後の1821年に《魔弾の射手》を発表したヴェーバーは、1817年の『一般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』で《ウンディーネ》を批評し、超自然的存在に人間とは異なるライトモチーフをあてた作曲技法を高く評価している (Strunk 1950: 801-807)。次の世代のヴァーグナーは自伝『わが生涯 *Mein Leben*』の中で、《魔弾の射手》から受けた影響の大きさを次のように表現している。「特に『魔弾の射手』——主として化け物をテーマにしたそのすごさのためとはいいながら——私のファンタジーに強烈な影響を与えた。ぞくぞくするような旋律と幽霊の恐ろしさとの興奮が、私の内面生活の発展に全く特異な要因を形成したのである」 (Gregor-Dellin (ed.) 1963: 19; ヴァーグナー 1986: 18)。ヴァーグナーの音楽ドラマには、ヴェーバーのみならず、ウンディーネの姿が「救済」の形象として受け継がれているという指摘もある (Roch 1998)。そして、最後に挙げたフンパーディンクがヴァーグナーの弟子筋として直接影響を受けたことは既述の通りである。

そもそもヴィーンの魔法オペラは、「自然」の対立項としての「超自然」の概念を舞台上で具現化することを目的としていなかった。しかし、《魔笛》では、自然が苦難の超克という精神陶冶の場としての意味を持ち、超自然的な力が人間を支える。魔法の笛や鈴を使った演出上の面白さは当然認められるが、それが単なる舞台上の趣向から一步踏み出している点は、フリーメーソンの思想的な主張を考慮に入れたとしても評価されるだろう。《ウンディーネ》においても愛、魂という精神世界が主題になっている。物語の舞台となった水は、人間にとっては日常的なものであるからこそ、超自然の力を見せたときに、対立項として効果を発揮するのである。《魔弾の射手》の森や狼谷も、このような二面性を具えている。弾丸の鑄造という非日常的行為が超自然の形象と呼応する。満月は一瞬にして姿を隠し、昼間は見えなかったおどろおどろしい魔物が現れるという流れである。

ヴァーグナーの作品となると、人智の及ばない超自然の

力が初めから設定されている。確かに、異空間や異形のものは目に見える形で自在に扱われており、その点ではドイツ・オペラの伝統としての「自然」と「超自然」という基本的な構図は並列的にも対立的にも登場する。しかし、オペラの主要テーマは精神性の上で深化した別のところにあると解釈するのが妥当であろう¹²⁾。このように、ドイツ・オペラにおける「自然」と「超自然」の構図は伝統として受け継がれたが、「神秘的」、「超自然的」という特徴の質的な変化は着実に進んでいたのである。

付記

本稿は、科学研究費補助金基盤研究(C)「超越する「異界」—異文化研究・国語教育・エコロジー教育の架け橋として—」([課題番号21520383]研究代表者:東洋大学准教授 大野寿子)による研究成果の一部である。

註

- 1) 代表的な例では次のように表現されている(日本語訳出版年順。以下の傍点は引用者による)。「後期ロマン主義作曲家たちは、彼岸の世界や、伝説や神話の神秘的領域や、超自然的なものによって、靈感が与えられるのを期待することが多い」(ヴァン・エス 1986: 251)。「微妙で、往々にして神秘的な関係が、諸芸術の間に存在し、さらには芸術と自然界の間にも存在すると考えられた。それを契機として、超自然的なものを擬人化した題材が選ばれるようになった。そのため、薄気味悪さが面白がられることも珍しくなくなった」(Warrack 1993: 510)。「台本のなかで、超自然的・神秘的・魔術的な要素が強調されたり、「自然」の荒々しく不可思議な力が強調された」(ミラー 2000: 221)。「『魔弾の射手』の台本はドイツのロマン的オペラの特徴を典型的に示している。[中略]物語は、未開で神秘的な自然を背景に、超自然的な生き物や出来事を含んだものとなっている」(グラウト; パリスカ 2001(下): 110)。「遠い過去への瞑想的な宗教性や超自然的な森の情景、彼岸の理想の世界や神話など、極端に理想化された現実あるいは非現実性が題材として好まれた」(西原 2002: 780)。
- 2) ヘンデル作品では、《リナルド *Rinaldo*》(HWV7, 1711初演)の魔女アルミーダ、《テゼオ *Teseo*》(HWV9, 1713初演)の魔女メディア、《ガウラのアマディージ *Amadigi di Gaula*》(HWV11, 1715初演)の魔女メリッサ、《オルランド *Orlando*》(HWV31, 1733初演)の魔法使いプロアストロ、《アルチーナ *Alcina*》(HWV34, 1734初演)の題名役(女魔法使い)がそれにあたる。
- 3) このオペラには、シェーンベルクを先取りするようにシュプレヒゲザングの技法が用いられているが、その記譜法をめぐって作曲が難航した(Malisch 1996: 8)。
- 4) これを説明するパミーナの歌唱は、F-durで始まりC-durに転調し、最終的にはF-durに戻るが、魔笛の由来を述べるこの一文だけが短調のc-mollで歌われる。
- 5) ルネサンス期のスイス人医師で錬金術師パラケルスス(Paracelsus, Theophrastus 1493-1541)が『水の精、風の精、地の精、火の精、その他諸々の妖精に関する書 *liber de nymphis sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*』を始めとする著書で示した神秘主義哲学は、18~19世紀の芸術思潮にも大きな影響を与えた。
- 6) 溝井(2009: 140-143)によれば、『魔女への鉄槌 *Malleus Maleficarum*』(1486-1487)では、聖金曜日にキリストの礎形像を弓で撃つことによって百発百中の力を手にすることができたとされていた。様々なエピソードの中には、自然と結びついたものもあり、太陽や月を撃てば魔弾が発射できるようになったという例もあるという。
- 7) 小学館の独和大辞典第2版(国松 孝二; 他(編)、2000)によれば、

- “Kobold”は「ドイツの俗信で、いたずら好きな妖精。人の仕事を助けることもあるが、怒ると意地悪なこともする」。
- 8) 同上の辞典によれば、“Alb”もしくは“Albe”は「(ゲルマン神話で地底に住む)妖精」である。
- 9) KHMの201話と『子どものための聖人伝 *Kinderlegenden*』10話の合計数。
- 10) オペラが作曲された当時は、グリムとベヒシュタインのメルヒェンは絵本として人気を得ており、挿絵によって、魔女は年をとって皺だらけで腰が曲がっているイメージが定着していた。特別に細かい描写が求められなかったのも、そうした背景があるからからだろう(山本 2009a参照のこと)。
- 11) 自らの本名 Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann の Wilhelm を、モーツァルトからとった Amadeus に変えるほどに、モーツァルトを尊敬していたと言われる。
- 12) Branscombe (2001) が狭義の「魔法オペラ」に《ニーベルングの指環》を含めないと規定しているのも、《指環》には魔法の行使よりも崇高なテーマがあると解釈しているからであり、コーノルト(1999: 78)もまた、1850年に初演された《ローエングリン *Lohengrin*》(WWV75, 1850初演)以降のオペラは「もはや一般的に拘束力をもつジャンルではなく、オペラに対する個人的な戦いであった」との見解を示している。

参考・引用文献(執筆者姓アルファベット順)

- Ackermann, Peter
1998 “Romatische Oper.” Finscher, Ludwig (ed.)
1994-2007 2ed. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: Kassel; et al.: Bärenreiter, Stuttgart;
Weimar: Metzler: Sachteil 8: 507-517.
- 青柳 いづみこ
2001 『水の音楽 オンディーヌとメリザンド』東京: みすず書房.
- Branscombe, Peter
2001 “Zauberoper.” Sadie, Stanley; Tyrrell, John (eds.)
2001 2ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmullan Publishers Limited: 27: 762.
- Csampa, Attila; Holland, Dietmar(eds.)
チャンパイ, アッティラ; ホラント, ディートマル(編)
1998 『ウェーバー 魔弾の射手』(名作オペラブックス 15) 東京: 音楽之友社.
- Fáncsik, Veronika Ágnes
2004 “Hexen in der Musik.” *Musik & Ästhetik*. 29: 34-49.
- Freund, Winfried フロイント, ヴィンフリート
1990 *Literalische Phantastik: Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart: W.Kohlhammer GmbH.
1997 日本語訳『ドイツ幻想文学の系譜—ティークからシュトルムまで—』深見 茂(監訳) 東京: 彩流社.
- Gregor-Dellin, Martin (ed.) ヴァーグナー, リヒャルト(著)
1963 *Richard Wagner. Mein Leben: Vollständige, kommentierte Ausgabe*. München: Paul List Verlag.
1986 日本語訳『ヴァーグナー わが生涯』山田 ゆり(訳) 東京: 勁草書房.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm
1956 “Zauberoper” *Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm* (bearb.von Moritz Heyne, Henry Seedorf, Hermann Teuchert). Leipzig: S.Hirzel: 15: 353.
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude V.
グラウト, D.J.; パリスカ, C.V.
2001 6ed. *A history of western music*. New York: Norton (1^a 1960).

- 1998-2001 改訂第5版に基づく日本語訳『新西洋音楽史上・中・下』戸口 幸策; 津上 英輔; 寺西 基之(訳) 東京: 音楽之友社.
- Heinel, Beate
1994 *Die Zauberoper: Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main: Pater Lang.
- Hoffmann, E.T.A.
1963 *Schriften zur Musik: Nachlese* (Nach den Text der Erstdrucke und Handschriften hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Friedrich Schnapp). München: Winkler-Verlag.
- 喜多尾 道冬
2001 『音楽の悪魔—デーモンに魅入られた作曲家たち』 東京: 音楽之友社.
- Konold, Wulf コーノルト, ヴルフ
1980 *Deutsche Oper – einst und jetzt: Überlegungen und Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart des deutschen Musiktheaters.* Kassel; et al.: Bärenreiter.
1999 日本語訳『ドイツ・オペラの知識』杉橋 陽一; 亀井 雄三(訳) 東京: シンフォニア.
- Malisch, Kurt
1996 “Vom Melodram zur Märchenoper ›Königskinder‹ von Engelbert Humperdinck. *Königskinder*. CD 解説書 Germany: Calig. CAL 50 968-70: 6-12.
- 松浦 暢
1995 『水の妖精の系譜: 文学と絵画をめぐる異界の文化誌』 東京: 研究社出版.
- Miller, Hugh M. ミラー, H.M
1973 4ed. *History of Music*. New York: Norton.
2000 日本語訳『改訂版 新音楽史』村井 範子; 他(訳) 神奈川: 東海大学出版会.
- 溝井 裕一
2009 『ファウスト伝説—悪魔と魔法の西洋文化史』 京都: 文理閣.
- 永島 栄一
1967 「ドイツ・ロマン主義文学とロマン主義歌劇」『流通経済論集』2(2): 67-81.
- 日本説話学会(編)
1997 『説話—異界としての山』 東京: 翰林書房.
- 西原 稔
2002 「ロマン派音楽」海老澤 敏; 他(監修)『新編 音楽中辞典』 東京: 音楽之友社: 780-781.
- 大野 寿子
2008 『黒い森のグリム—ドイツ的なフォークロア』 東京: 郁文堂.
2009 「グリム兄弟と森のエコロジー—『古いドイツの森』序文を手がかりに」『思想』1023: 177-200.
- Roch, Eckhard
1998 “Das Undine-Motif in Richard Wagners Dramenkonzeption.” *Die Musikforschung*. 51(3): 302-315.
- Strunk, Oliver
1950 *Source Readings in music history from classical antiquity through the romantic era*. New York: Norton.
- 種村 季弘
1993 「モーツァルトあるいは薔薇十字の魔笛」『モーツァルト全集 第14巻』 東京: 小学館: 72-81.
- Van Ess, Donald H. ヴァン・エス, ドナルド・H・
1981 *A heritage of musical style*. Washington, D.C.: University Press of America.
1986 日本語訳『西洋音楽史 音楽様式の遺産』 船山 信子; 他(訳) 東京: 新時代社.
- Warrack, John 吉田 泰輔(訳)
1993 「オペラ IV. ドイツとオーストリア 4. ロマン派オペラ」 遠山 一行; 柴田 南雄(総監修) 1993-1995『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京: 講談社: 3: 510-514.
- 山本 まり子
2009a 「魔女から見たオペラ《ヘンゼルとグレーテル》」『聖徳大学研究紀要 児童学部 人文学部 音楽学部』19: 49-56.
2009b 「E.T.A.ホフマンとロルツィングのオペラ《ウンディーネ》に見る異界—キューレボルンの表現の視点から—」『音楽文化研究』8: 11-15.
- 山崎 太郎
2009 「迷妄という名のデーモン—ワーグナー《ニュルンベルクのマイスタージンガー》における人為・自然・魔性(ウエーバー《魔弾の射手》との比較において—)」『ドイツ文学』138: 9-26.

参照楽譜

Hoffmann, E.T.A.

- 1975 *Undine: Zauberoper in drei Akten* (Klavierauszug). Pietsch, Karl Peter (hrsg.) Wien; München: Verlag Doblinger (D.13.134).

Humperdinck, Engelbert

- 1982 *Hänsel und Gretel*. London; et al.: Ernst Eulenburg Ltd (No.913).
2004 *Königskinder: Märchenoper in drei Aufzügen*. München: MPH (Study score 22).

Mozart, Wolfgang Amadeus

- 2005 *Die Zauberflöte*. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (ed.) *Neue Ausgabe sämtlicher Werke in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien* (Serie 2; Werkgruppe 5; Bd. 19). Kassel: Bärenreiter.

Wagner, Richard

- s.d. *Das Rheingold*. London; et al.: Ernst Eulenburg Ltd (No.907).

Weber, Carl Maria von

- 1976 *Der Freischütz*. London; et al.: Ernst Eulenburg Ltd (No.915).

(やまもと まりこ 音楽学)