

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—

山本 まり子

序

E.T.A.ホフマン(Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 1776-1822、以下ホフマンと表記)とアルベルト・(グスタフ・)ロルツィング(Lortzing, Albert (Gustav) 1801-1851)は、ドイツ・ロマン派の作家フリードリヒ・ド・ラ・モット・フケー(Fouqué, Friedrich de la Motte 1777-1843)が1811年に書いた『ウンディーネ *Undine*』に基づいてそれぞれ同名のオペラを作曲した。1816年に初演されえたホフマンのオペラは、台本をフケー本人が担当したこともあって、その筋の運びは原作に従っているが、フケー亡き後作曲され、1845年に初演されたロルツィングのオペラ(LoWV 64)の場合、台本は作曲者自身の手によるものであり、原作はかなり自由に改作されている¹⁾。例えば、騎士フルトブランド(Huldbrandt)はフーゴー(Hugo)に名を変え、ファイト(Veit)とハンス(Hans)という2人の狂言回しのキャラクターが新たに登場する。また、後述するように、原作にはない結末が置かれている。一方で、水の精は人間と結婚するが、やがて裏切られるという、異界(水界)と人間界の摩擦・葛藤の構図は原作とオペラ2作において不変である。2つのオペラは、ウンディーネの叔父キューレボルン(Kühleborn)が水界の掟を伝えるとともに、人間に警告を発する役どころとして、その存在に重きが置かれている点で共通している。そこでこの小論では、異界の存在の音楽表現を探る研究の一環としてキューレボルンに着目し、それぞれのオペラの劇作法における異界の表現について考察する。

1 フケーの原作『ウンディーネ』におけるキューレボルン

フケーの『ウンディーネ』は、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、パラツェルズスとのカナ表記もあり)の著書『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*』から想を得て書かれたといわれる(深見1983: 342)。全19章からなるこの物語の概略を簡単に述べておく。

水の精ウンディーネは湖畔の岬に暮らす漁師夫婦のもとで育った。そこに宿を求めた騎士フルトブランドは天真爛漫なウンディーネに魅かれ、2人は結婚。魂を持たない水の精は人間との絆によって魂を得る。2人は騎士の天領に戻るが、ベルタルダの存在が不穏な空気を醸す。彼女の実の両親はウンディーネの養父母であることが判明し、事態はますます複雑化する。ウンディーネの叔父キューレボルンはたびたび姿を現しては人間に警告を発するが、その甲斐なくウンディーネは騎士と別れて水界へ戻ることとなる。ベルタルダと再婚する騎士。そこへ現れたウンディーネは、貞節を守らなかった夫に口づけし、彼を死へと導く。

物語の中のキューレボルンは、変幻自在、神出鬼没に現れてはウンディーネ、騎士、ベルタルダの關係に警告を与える役どころである。第9章で新婚の2人が旅立つ場面では僧侶に、また第14章でフルトブランドがベルタルダとともに帰城するときには、荷車の御者に姿を変えて現れるが、どちらの場面でもフルトブランドが剣で切りつけると手応えなく水に還ってしまう。会話の中で間接的に言及されるだけの場合もある。たとえば、第7章と第10章では、地霊やキューレボルンの存在や気配をフルトブランドがウンディーネに尋ねる場面が描かれ、また第17章のキューレボルンはフルトブランドの夢の中に登場する。さらに第13章では、しきりに現れるキューレボルンにベルタルダが悩まされていると説明だけが行われる。

パラケルススから受け継いだ物語の核心的エピソードは、水の精は人間との愛の絆によって魂を得ることができ、精霊と人間の間で結ばれた貞節の掟を破ると人間には死の報いが与えられること、という2点であるが、キューレボルンは異空間・異次元にある水界と人間界を自由に往来する存在として描かれ、これら2つのエピソードに直接関与するわけではない。

2 ホフマンの《ウンディーネ》におけるキューレボルン

ホフマンのオペラは3幕構成である。第1幕は、騎士フルトブラントとウンディーネが結婚し、2人が彼の居城へと旅立つまで、第2幕は、フルトブラントの心がベルタルダに傾き、裏切られたウンディーネが水界へ戻るまでを描く。第3幕はフルトブラントとベルタルダの結婚披露宴が舞台となり、泉から姿を現したウンディーネに口づけされたフルトブラントは死を遂げる。

さて、キューレボルンの登場場面に注目しよう。第1幕では、水霊の音が響く激しい雨嵐の中をキューレボルンが姿を現し、惹かれ合う水の精と人間の関係に警告を発する(Nr.3)。第1幕でキューレボルンが発する4回の警告の音の配列はいずれも、同音の連続から上行形へと転じ、1オクターヴ下降するパターンが基本となっている(譜例1~4)。



譜例1 キューレボルンの警告a 第1幕Nr.3(参照楽譜 P.37)



譜例2 キューレボルンの警告b 第1幕Nr.3(参照楽譜 P.40)



譜例3 キューレボルンの警告c 第1幕Nr.3(参照楽譜 P.44)



譜例4 キューレボルンの警告d 第1幕Nr.3(参照楽譜 P.59)

Garlington(1971:140-142)、Schläder(1979:318-338)、Kosmetschke(1991:297)のいずれもが指摘するように、ホフマンの《ウンディーネ》においてはライトモチーフの萌芽が見られる。彼は、特に超自然的存在の描写のために、連想・回想を促すモチーフを使用するが(Garlington 1971: 141)、それはキューレボルンにおいて顕著である。ホフマンのオペラの初演から5年後の1821年にドイツ・ロマン派オペラの記念碑的作品《魔弾の射手 *Der Freischütz*》を発表した

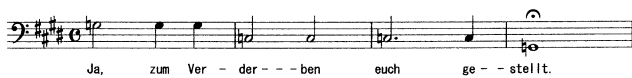
ヴェーバー(Weber, Carl Maria von 1786-1826)は、1817年の *Allgemeine musikalische Zeitung* における《ウンディーネ》の批評で、超自然的な存在と人間のキャラクターの違いがモチーフの区別によって表現されていると指摘し、キューレボルンの音楽に示される不吉な存在感を評価している(Strunk 1950: 801-807)。

キューレボルンはウンディーネとフルトブラントの旅立ちの場面(第1幕Nr.6)にも登場し、神父ハイルマン(Heilmann)を加えてアンサンブルを繰り広げるが、そこには上述のモチーフは使われない。

第2幕ではキューレボルンは3つの場面で姿を見せる。ベルタルダがたびたび目にするキューレボルンの姿にノイローゼになるエピソードは、既述したように、原作ではウンディーネによって言及されるだけであるが、オペラでは舞台上のキューレボルンによって直接歌われる(Nr.8、譜例5)。2回目は水霊とともに登場し、騎士への「復讐‘Rache’」を口にする(Nr.12、譜例6)。さらに、ウンディーネが水界に戻った幕切れの場面では突然水面から姿を現し、フルトブラントに対して「私の怒りにお前は破滅した‘Verfallen bist du meinem Graus’」と吐き出すように宣告する(譜例7)。譜例5~7から明らかなように、第2幕でのキューレボルンの歌は、毎回オクターヴ下降の跳躍音型で開始するのが特徴である。

譜例5 キューレボルンからウンディーネへの呼びかけ
第2幕Nr.8(参照楽譜 P.107)譜例6 キューレボルンによる復讐の予告
第2幕Nr.12(参照楽譜 P.147)譜例7 キューレボルンによる破滅の宣言a
第2幕幕切れ(参照楽譜 P.179)

第3幕でキューレボルンは2回登場する。最初はウンディーネを裏切ったフルトブランドとベルタルダに対する破滅の宣告であり、ここでの4回の発言は、ともに同音の連続を特徴とする(Nr.17、譜例8)。ティンパニの連打とともに発せられる威圧的な言葉に2人もひるみ、ベルタルダは逃げ出す。2回目はウンディーネの歌声を耳にして喜ぶ漁師夫婦の前に現れる。キューレボルンはウンディーネがフルトブランドを死に至らしめるだろう、と事の結末を予告するが、それがまさに迫っていることを表すかのように、これまでになく慌しく語られる(Nr.20)。キューレボルンの出番はここで終わる。



譜例8 キューレボルンによる破滅の宣告d
第3幕Nr.17(参照楽譜 P.198)

ホフマンは自身が書いた評論集の中で、モーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ *Don Giovanni*》を高く評価していることから(Hoffmann 1963: 297-303)、彼の作品にモーツァルトの影響を指摘し、警告を続けるキューレボルンに《ドン・ジョヴァンニ》の騎士長の姿を重ねる見方もある(Kosmetschke 1991: 296、青柳 2001: 90、喜多尾 2001: 187)。確かに、《ドン・ジョヴァンニ》第2幕第15場の騎士長の忠告に見られる、1オクターヴの跳躍下降の音型や同音の連続といった特徴には、性格設定のみならず音楽的にもキューレボルンを表す音型に通ずるものがある。しかし、ライトモチーフの使用に着目するなら、上述のような音型の使用が、異界の存在の音楽と人間界のそれとを劇中で描き分ける結果を導いたと考えることができる。

3 ロルツィングの《ウンディーネ》におけるキューレボルン

ロルツィングのオペラは4幕構成である。第1幕はウンディーネと騎士フーゴーが結婚し、漁師の家を離れて旅立つまで、第2幕はウンディーネがフーゴーに素性を明かす一方で、ベルタルダの身元が判明し、一同が衝撃を受けるまで、第3幕はフーゴーの心がベルタルダに傾き、ウンディーネが水界へ帰るまでを描く。第4幕ではフーゴーとベルタルダの結婚式の傍らで、ファイトとハンスの手によって開かれた泉からウンディーネが現れる。フーゴーはウンディーネの腕の中に崩れるが、終景でキューレボルンが現れ、ウンディーネの愛に免じ、罰として2人に水界で永遠

に暮らすよう言い渡す。ロルツィングのオペラの結末は、原作ともホフマンのオペラとも異なるオリジナルなものである。

キューレボルンの登場場面に絞って見ていこう。第1幕第10場は、フーゴーの従者ファイトと「キューレボルン男爵」の会話(台詞)とそれに続くデュエット(Nr.5)である。ファイトから、フーゴーの心はベルタルダにあって、ウンディーネとの結婚はアヴァンチュールに過ぎないと聞かされたキューレボルンは怒り、ウンディーネを守り復讐することと誓う。第12場のキューレボルンは、神父のハイルマンになりすましてフーゴーとウンディーネの前に現れ、結婚して旅立つ2人に同行する。

第2幕第2場では、ナポリ大使に変装し、ベルタルダの出生の謎について噂するファイトとハンスの前を通り過ぎて様子を窺う。最終場で、キューレボルン扮するナポリ大使はツイターを手にウンディーネとベルタルダの出自について歌い、それが真実と判明すると、高笑いとともに自らが水界の王であることを明かす。

第3幕では、フーゴーがウンディーネを罵倒すると(第6場)、湖の水が膨れ上がり、キューレボルンが水霊とともに現れ、失意のウンディーネを説得して水界に連れ帰る(第7場)。ウンディーネへの呼びかけ(レチタティーヴォ・アコンパニャート)と、それに続くアリア、合唱という一連の流れは第3幕のクライマックスを形成する。

第4幕冒頭では、フーゴーの独白を通して、キューレボルンがフーゴーに最終警告を与えたことがわかる。キューレボルンが実際に姿を見せるのは結末のみであり、前述したように、フーゴーに水界で暮らすよう命じることで復讐を完成し、2人の救済を宣言する重要な役割を果たしている。

ロルツィングのオペラは、水界のキューレボルンと人間たちとの葛藤、水の精を裏切った人間に対するキューレボルンの復讐劇が中心テーマになっており、第1、2幕では変幻自在なキューレボルンの「人間臭さ」が強調されている。キューレボルンは水界の者でありながら、男爵、神父、ナポリ大使に次々となりすますことで、人間界の内側から警告を発する。異界の存在としてのキューレボルン、異界と人間界を隔てる「水」がドラマの上で意識されるのは、ウンディーネに向かって歌いかける第3幕と第4幕の終結部である。それぞれの部分は、「キューレボルン:レチタティーヴォ・アコンパニャートによる語りかけ」+「合唱:白鳥の歌が再び聞こえる ‘Schwanensang, Schwanenklang/Tönet wieder’」という同一構成(合唱は同一歌詞・同一旋律)を採る。しかし、第3幕でウンディーネを水界に連れ帰ろうとするキューレボルンの「魂のある人間のほうがどんな

に良いものか知りたかった ‘Ich wollt’ erfahren, um wieviel besser denn die Menschen sind’」と語るレチタティーヴォのテキストは温かく、続く「[水の世界へ]帰ろう！～お前の涙はじきにもっと優しく流れ、穏やかな幸福がまたお前に微笑むだろう ‘O kehruzurück!～Bald fließen milder deine Tränen/Bald lacht dir wieder stilles Glück’」とウンディーネを説得するバルカロールも人間的な優しさにあふれた内容であり、異界と人間界の違いをことさらに強調するような音楽上の特性が認められるわけではない。

結語— 2つのオペラ《ウンディーネ》の劇作法に見る異界

フケーの原作に基づく2つのオペラ《ウンディーネ》は、29年の時を隔てて初演されている。この間に神秘的、伝説的、超自然的世界を描くドイツ・ロマン派オペラのスタイルは着実に発展した。既に述べたように、ホフマンの《ウンディーネ》初演からほどなくヴェーバーの《魔弾の射手》が初演されている。また、ロルツィングの《ウンディーネ》が初演された1845年には、(ヴィルヘルム・)リヒャルト・ヴァーグナー (Wagner, (Wilhelm) Richard 1813-1883) の《タンホイザー *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*》もまた初演されている。本稿は、《ウンディーネ》2作の様式比較を目的とするわけではないが、オペラの題材選択にある種の流行が見られた時代に、それぞれの方法で異界が表現されていたことがわかる。

ホフマンの作品では、キューレポルンの登場に対してライトモチーフを使用することによって、異空間・異次元を際立たせる手法が用いられていた。ライトモチーフは瞬時に異界を明示し、ドラマに新たな展開をもたらす。ただし、ヴァーグナーがライトモチーフを舞台上に共存させたのに対し、ホフマンの手法、特にキューレポルンの場面には、異界と人間界の音楽上の共存・融和は見られない。一方、ロルツィングのオペラは、異界と人間界の区別を意識させない。それは、水界のキューレポルンによる人間界の内側からの警告が、2つの世界の境界を不明瞭にするからである。劇が展開するに従って、物語の舞台は人間界から水界へと徐々に移り、最終的には水界において人間と水の精の両者は救済され、それをもって異界と人間界の融合は図られる。

今回は、異界の存在の音楽表現に関する研究の一環として、2つのオペラ《ウンディーネ》を扱った。これら2作品はいずれも、作曲・上演・出版の事情に関して諸問題をはらんでおり、基礎研究の進展とともに、新たな作品像が浮かび上がる可能性を秘めている。また、この小論では、キューレポルンの表現という一つの視点に絞って論じたため、オ

ペラを構成する他の多くの要素についての議論が不十分であることは否めない。今後、水の精が登場する他の音楽作品について探っていく過程で、これらの2作品を含めた異界の表現について、さらに議論を深めていきたい。

注

- 1) ホフマンの《ウンディーネ》は1813～1814年にドレスデンとライプツィヒで作曲され、1816年8月3日にベルリンの王立劇場で初演された。不幸なことにこの劇場は、初演の翌年1817年7月27日に火災で全焼してしまった。幸い、2つの稿の楽譜には影響がなく、ベルリンのプロイセン文化財を中心に保管されている (Steinecke; Scher; Kohlhase; Allroggen 1998: 247-256)。一方、ロルツィングの《ウンディーネ》は1843年中旬から1844年12月にかけて作曲され、1845年4月21日にマグデブルク市立劇場で初演された。ロルツィングのオペラは初演4日後の4月25日にハンブルク市立劇場で上演され、その後も各地で上演されたのを受け、相次いで改訂の筆が加えられた。もっとも新しいG.R.KruseとK.Soldanによるピアノヴォーカルスコア (1953年, Peters) は、ヴィーン上演版であり、本稿でもこの楽譜を参照している。
- 2) ヴェーバーは《魔弾の射手》でホフマンに見たモチーフ技法を反映させている。

参考文献

- Allroggen, Gerhard
1970 *E.T.A.Hoffmanns Kompositionen: Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einführung*. Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag.
- 青柳 いづみこ
2001 『水の音楽 オンディーンとメリザンド』東京: みすず書房。
- Fouqué, Friedrich de la Motte フ (一) ケー, フリードリヒ・ド・ラ・モット
2001 *Undine*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH&Co (初版: in “Frühlings-Heft” *Jahreszeiten*. Berlin, 1811) .
- 1978 第14刷日本語改訳『水妖記 (ウンディーネ)』柴田 治三郎 (訳) (第1刷: 1938年) . 東京: 岩波書店 (岩波文庫 赤415-1) .
- 1980 日本語訳『ウンディーネ』岸田 理生 (訳) . 東京: 新書館.
- 1983 日本語訳『ウンディーネ』深見 茂 (訳) (前川 道介 (編) 『ドイツ・ロマン派全集』第5巻) 東京: 国書刊行会.
- 深見 茂
1983 「フケーのメルヘンとドイツ・ロマン派」 in フケー 1983: 334-350.
- Garlington, Aubrey S., Jr.
1971 “Notes on dramatic motives in opera: Hoffmann’s Undine”. *The Music Review*. 32(2): 136-145.
- Henze-Döring
2004 “Lortzing und die »traditionelle« Oper—Das Finale der Undine.” Irmlind Capelle (hrsg.) *Albert Lortzing und die Konversationoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. München: Allitera.
- 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.
- Irmlind, Capelle
1994 *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing: (LoWV)*. Köln: Studio-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.
- Kosmetschke, Monika
1991 “Von der Handlung zur Form. Operndramaturgie in E.T.A.Hoffmanns „Undine””. *Musica*. 45(5):295-300.

最上 英明

- 2000 「「ウンディーネ」とロマンティック・オペラ—ホフマン、ロルツィング、ワーグナー—」『香川大学経済論叢』73(3): 363-371.

Pfitzner, Hans

- 1915 “E.T.A.Hoffmanns „Undine“” *Vom musikalischen Drama*. München; Leipzig: Süddeutsche Monatshefte.

Schläder, Jürgen

- 1979 *Undine auf dem Musiktheater: Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft.

Steinecke, Hartmut; Scher, Steven P.; Kohlhase, Thomas; Allroggen, Gerhard

- 1998 “Der Dichter und der Komponist. „Undine“ von Fouqué und Hoffmann”. Dürr, Walther; Lühning, Helga; Oellers Norbert; Steinecke, Hartmut (hrsg.) *Der Text im musikalischen Werk: Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Strunk, Oliver

- 1950 *Source Readings in music history from classical antiquity through the romantic era*. New York: Norton.

参照楽譜

Hoffmann, E.T.A.

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

Lortzing, Albert

- 1953 *Undine: Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen* (Klavierauszug). Kruse, Georg Richard; Soldan, Kurt (hrsg.) Frankfurt; London; et alii: C.F.Peters.

(やまもと まりこ 音楽学)