

(別刷)

魔女から見たオペラ《ヘンゼルとグレーテル》

山本 まり子

聖徳大学研究紀要
児童学部 人文学部 音楽学部 第19号 別刷
2009年3月

魔女から見たオペラ《ヘンゼルとグレーテル》

山本 まり子

フンパーディンクのオペラ《ヘンゼルとグレーテル》は、リーダーシュピールとジングシュピールの2段階を経て成立した作品である。本稿では、オペラに至るまでの創作過程における魔女像を比較することにより、魔女の観点から劇構成の質的变化について検証した。原作のグリムとベヒシュタインのメルヒェンは、作曲者の妹が台本を書いたリーダーシュピールの段階で設定や筋立てが変更され、台本を家族が合作したジングシュピールでは、箒に乗った魔女の空中飛行を父親が強調する。オペラではライトモチーフの活用により、登場しない魔女が活躍する。このように、魔女が劇の展開を決定づける役どころへ変化してゆく過程が明らかになった。フンパーディンクが創作した時点では、メルヒェンに対する一定の共通認識が広まっており、彼はメルヒェンの魔女の再現に固執することなく、魔女を軸とした劇の展開を新たに創り上げてゆくことができたと考えられる。

はじめに

エンゲルベルト・フンパーディンク (Engelbert Humperdinck 1854-1921) のオペラ《ヘンゼルとグレーテル *Hänsel und Gretel*》(EHWV93.3) は、リーダーシュピール (EHWV93.1) とジングシュピール (EHWV93.2) という2つの段階を経て成立した。原作は、グリム兄弟 (ヤーコブ・ルートヴィヒ・カール・グリム Jacob Ludwig Karl Grimm 1785-1863; ヴィルヘルム・カール・グリム Wilhelm Karl Grimm 1786-1859) が民間伝承のメルヒェン¹⁾ を収集、編纂して出版した『子供と家庭のメルヒェン集 *Kinder- und Hausmärchen*』(いわゆる「グリム童話集」) の『ヘンゼルとグレーテル』(KHM15) である。しかし、このオペラに関する多数のドキュメント資料を載録した研究書の著者イルメンは、フンパーディンクの言説を拠る所に、ルートヴィヒ・ベヒシュタイン (Ludwig Bechstein 1801-1860) による1845年版のメルヒェン集こそが、このオペラの原型であると主張する (Irmen 1989: 27)。今日ではメルヒェンと言えばグリムが代表的な存在であるが、19世紀のドイツ語圏では、むしろベヒシュタインのほうが広く普及していたのである (Uther 1996: 34; Brusniak 1999: 602)。

さて、グリムのメルヒェンが、1810年の手稿から1857年の第7版までの相次ぐ書き換えによって質的に変化したことは、しばしば指摘される。各版の比較分析は早くから行われ、改訂の意図やその社会的背景についても解明されて

きた。『ヘンゼルとグレーテル』の場合、ほとんどの先行研究が、筋立てと魔女の描写手法の版による変化を指摘している。本稿は、こうしたメルヒェン研究の方法と成果を踏まえ、フンパーディンクの創作過程における魔女像を比較することにより、魔女の観点からオペラの劇構成の質的变化について検証する試みである。なお本稿は、イルメンの著作 (Irmen 1989) に掲載されたリーダーシュピールとジングシュピールのテキスト、およびリーダーシュピールの自筆譜、さらにイルメンの校訂によるオペラ楽譜とそれに沿った台本に依拠する。ジングシュピールの自筆譜と復刻版楽譜はフランクフルト市立・大学図書館に所蔵されているが (Humperdinck 1994: 106)、今回ジングシュピールに関しては主にテキストを議論の対象とする。

1 メルヒェンとしての『ヘンゼルとグレーテル』

1.1 グリムとベヒシュタインのメルヒェン集

1807年頃より、グリム兄弟は口伝のメルヒェンを聞き書きするとともに、中世以来の文献から昔話を拾い出した。1819年のメルヒェン集第2版の序文に「…収集の仕方についていえば、私たちは忠実と真実が最も重要でした。…何も付け加えたり美化したりせず、私たちが受け取ったとおり再現しました。…」(吉原; 吉原 1993: 20) とあるように、彼らには改竄や文学的な脚色を排除しようという意識があった。その反面、表現は概して単調で、残酷な話がストレー

E. Humperdinck's *Hänsel und Gretel* from the Viewpoint of the Witch

YAMAMOTO, Mariko

トに書かれており、それに対する批判も多かった。そこで弟ヴィルヘルムが中心となって採話や表現の基準が変更され、その結果、集録話数は漸増し²⁾、洗練された文章表現が織り込まれるようになった。

一方、ベヒシュタインのメルヒェン集は1845年に世に出た。1857年版(Bechstein 2003)はそのテキストの再録であるが、そこに掲載されたルートヴィヒ・リヒター(Ludwig Richter 1803-1884)による187枚の挿絵が、メルヒェン人気を不動のものとするのに貢献した³⁾(高橋 1976: 493-494)。ベヒシュタインのメルヒェンは、グリムの焼き直しが最も多いが、彼自身が書いた詩や物語も含まれ、全部で497話を超える話が残されている(Irmen 1989: 27)。伝承に忠実であることを重視したグリムと違い、ベヒシュタインは、子供に読み聞かせるべきだと確信した題材を自らの文章で書き下ろした(Irmen 1989: 30)。その手法が一般に受け入れられたという事実は、前述したように、グリムを凌ぐ出版部数が示している。

1.2 グリムとベヒシュタインの『ヘンゼルとグレーテル』

グリムの『ヘンゼルとグレーテル』は、カッセルで薬局を営んでいたヴィルト家のグレートヒェンとドルトヒェン姉妹から採話された(高木 2002: 16-18)。手稿(1810年)のタイトルは『兄と妹 *Brüderchen und Schwesterchen*』(第11番)であったが、出版に際して改められ⁴⁾、版を重ねるごとに筋立てと人物の描写手法が変更された。第2版(1819年)では、魔女に呼び止められた子供たちが「風だよ、風だよ、天の子だよ “Der Wind, der Wind, das himmlische Kind”」と答える台詞と、帰途に登場するカモのエピソードが加わった。また第4版(1840年)では、母親が実母から継母に改められ、さらに第6版(1850年)では、魔女に対する新たな描写が挿入された。一方、森を舞台とする理由と物語の結末は一貫して変わらない。すなわち、貧困ゆえの口減らしのために、木こり夫婦は子供たちを森へ置き去りにし、また、子供たちが留守の間に母親は(実母・継母のいずれの場合も)死んでいた。

ベヒシュタインの『ヘンゼルとグレーテル』⁵⁾は、実母が子供たちを森に置き去りにする。しかし、母親はその無情な仕打ちを「ヘンゼルとグレーテルがもう一度戻ってきてくれたら、二度と森に置き去りになどしないのに」(Bechstein 2003: 66)と悔いる。その裏には、現実に継母に育てられている多くの「継子」たちに対するベヒシュタインなりの配慮があった(Irmen 1989: 30-31)。また、彼の物語では「雪のように白い小鳥 *ein schneeweißes Vöglein*」が重要な役割を果たす。白い小鳥はお菓子の家へと子供たちを導き、

魔女がグレーテルを籠に押し込もうとするくらみに注意を促し、お菓子の家の屋根に作った巣から宝石を子供たちに運び与え、子供たちが森から帰宅する道案内をしてくれた。これらは、帰り道の目印にと撒かれたパンをついばんでしまった小鳥たちによる恩返しである。グリムでパンが撒かれる場面は第5版から書かれたが、ベヒシュタインは小鳥たちの再登場に道徳的な意味を持たせたのである。

1.3 グリムとベヒシュタインが描いた『ヘンゼルとグレーテル』の魔女

グリムの第7版(1857年)に収められたメルヒェン200話と子供聖者伝説10話の計210話中、ヘクセ(Hexe=魔女)が登場する話は20話にのぼる⁶⁾。そのうち、魔女が年老いている物語は16話あるが、魔女の外見や行動様式に一定の特徴があるわけではない。魔術を使うのもHexeだけではなく、Zauberin(女魔法使い)、weise Frau(賢女)、Hexenmeister(男の魔女)、Zauberer(男魔法使い)、Fee(妖精)等がいる⁷⁾。

グリムとベヒシュタインの『ヘンゼルとグレーテル』の相違については1.2で大まかに述べたが、魔女の描写にも違いがある。以下に a) 魔女の登場場面、b) それに続く魔女の本性の説明部分、を取り上げ、グリムの初版(G1)、第7版(G7)、ベヒシュタイン(B)の違いを比較してみよう(以下、本稿における原文引用はすべて山本訳)。

a) G1 「ヘンゼルとグレーテルはあんまりひどく驚いたので、手に持っていたものを落としてしまいました。そのあとすぐ、一人の小さな、石のように年をとったおばあさん(eine kleine steinalte⁸⁾ Frau)が、戸口から這って(schleichen)出てくるのが見えました。おばあさんは頭をガクガクさせて(wackelte)言いました。」(原文出典：吉原; 吉原: 1993: 64, 66)

a) G7 「そのとき戸口があき、一人の石のように年をとったおばあさん(eine steinalte Frau)が、杖で体を支えて這って出てきました。ヘンゼルとグレーテルはあんまりひどく驚いたので、手に持っていたものを落としてしまいました。おばあさんは頭をガクガクさせて言いました。」(Grimm 1996: 1: 86)

a) B 「そのとき小さな家の戸口があき、一人の、石のように年をとって腰が曲がり、ただれ目のおばあちゃん(ein steinaltes, krummgebücktes, triefäugiges Mütterlein⁹⁾)が出てきました。おばあちゃんはひどく醜く、頬もおでこも皺だらけで、顔の真ん中に大きな大きな鼻

があり、おまけに目は草緑色でした。」(Bechstein 2003: 62-63)

- b) G1 「ところが、おばあさんは悪い魔女だったのです。子供たちを待ち伏せて、そしておびき寄せるためにパンの家を建てたのです。子供を捕まえると、殺して料理して食べてしまいます。それは魔女にはお祭りの日でした。」(吉原; 吉原: 1993: 66)
- b) G7 「おばあさんは親切そうなふりをしているだけで、悪い魔女だったのです。子供たちを待ち伏せて、そしておびき寄せるためだけにパンの家を建てたのです。子供を捕まえると、殺して料理して食べてしまいます。それは魔女にはお祭りの日でした。魔女たちは赤い目をしていて遠くは見えませんが、獣のように鼻がとてもよく利き、人間が近づくと気がつきました。」(Grimm 1996: 1: 87)
- b) B 「ところが、おばあさん(die Alte)は悪いことをたくらんでいたのです。おばあさんは意地悪で醜い魔女で、パンとお菓子でできた家で子供たちをおびき寄せ、丸々と太らせては食べていたのです。」(Bechstein 2003: 63)

このメルヒェンの他の部分に、これほど詳しく丁寧な人物描写は見当たらない。b) G7では(第6版から)、嗅覚の発達にまで言及して子供を食べる行為を説明している。魔女の登場する20話のうち12話には魔女の身体的特徴がまったく描写されないことを考え合わせると、『ヘンゼルとグレーテル』における魔女の身体表現は特に緻密だと言うことができるだろう¹⁰⁾。

2 フンパーディンクにおけるオペラ創作までの過程

2.1 メルヒェンとの接点、および《ヘンゼルとグレーテル》の作曲経緯

ドイツ・ロマン派オペラの系譜では、妖精や魔女などの魔術的存在、北欧の神話や伝説がしばしば中心素材となってきた。リヒャルト・ヴァーグナー(Richard Wagner 1813-1883)も最初期の《妖精 Die Feen》(1834年完成)で魔女に重要な役割を持たせており、《タンホイザー Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg》(1845年初演)、《ローエングリン Lohengrin》(1850年初演)は、グリムの『ドイツ伝説集 Deutsche Sagen』(1816/1818年)でも扱われた伝説である。

さらに、《ニーベルングの指環 Der Ring des Nibelungen》には、第2夜《ジークフリート Siegfried》(1876年初演)の大蛇や小鳥のエピソードに見られるように、メルヒェンを意識した要素が盛り込まれている。フンパーディンクはヴァーグナーの助手として、《パルジファル Parsifal》の初演(1882年)の準備に携わり、それ以来熱烈なヴァーグナー信奉者となったため、メルヒェンや神話にテーマを求める手法には早くから触れていた。また、1880年3月にヴァーグナーと出会う以前から、大人にとっても啓発的な書として人気のあったグリムのメルヒェン集に惹かれていたのも事実である。—「晩にベッドの中で、私はグリムのメルヒェンをいくつか読んだ。それによって私は非常に興奮し、自分の中に沸き上がってくるファンタジーのために長いこと休むことができなかった。パーダーボルンの古い記憶が甦ってきて、繰り返し出てくる美しい王子と、それよりもっとかわいいう王女というテーマが、私にあの幸福で純真だった初恋の日々のことを思い出させた」(1879年9月19日付の日記, Irmen (ed.) 1975: 101)。しかし、そうした背景がオペラの作曲に直結したわけではなかった。

1890年、フンパーディンクの妹アーデルハイト・ヴェッテ(Adelheid Wette 1858-1916)は、夫ヘルマンの誕生日に家庭用のリーダーシュピールを上演することにした。自ら台本を執筆し、子供たちに歌わせる音楽を兄が作曲した。その音楽とは、妹に頼まれた翌日の4月18日と19日に書かれた、第1場「踊りの歌 Tanzliedchen」(オペラの第1幕くお兄ちゃん、私と一緒に踊りましょう “Brüderchen, Komm tanz mit mir”)の原型)、第2場「子守唄(眠りの歌) Schlummerliedchen」、第3場「目覚ましの歌 Morgenweckruf」(オペラの第3幕目覚めの場面の原型)、第2場「森の歌(こだまの歌) Waldlied」の4曲である。

同年5月16日に行われた内輪の上演を気に入った家族の要望で、リーダーシュピールはジングシュピールに改められることとなった。今度の台本は、アーデルハイト、その夫のヘルマン、フンパーディンク、実父のグスタフ・フェルディナントの合作で、8月には16曲のナンバーを含むジングシュピールの作曲が始まった。

同年12月、フンパーディンクはジングシュピールをさらにオペラに拡大しようと決意し、翌年には全体の形が出来上がったが、1893年9月17日の完成までにはさらに2年の歳月を要した¹¹⁾。オペラは同年12月23日、ヴァイマール宮廷劇場で、リヒャルト・シュトラウス(Richard Strauss 1864-1949)の指揮により初演された。

この作品はフンパーディンクのオペラ処女作であるが、その後《いばら姫 Dornröschen》(1902年完成)、《王様の子

供たち *Königskinder*》(1910年完成)などの、いわゆるメルヒェンオペラの路線が継承されたことは、彼の音楽の志向性を如実に表している。

2.2 メルヒェンからオペラまでの段階的变化

2.2.1 グリム、ベヒシュタインとフンパーディンクの相違

フンパーディンクの各創作段階で原作のメルヒェンがどのように扱われたかを考察するため、3種の台本をメルヒェンと比較した。その結果、次の相違点が明らかになった。

(1)グリム、ベヒシュタインから変更された設定

- a) 父親は木こりではなく箒職人である(ただし、リーダーシュピールでは言及がない)。
- b) 母親は実母である(1.2で述べた通り、グリム第3版までは実母、第4～7版では継母、ベヒシュタインは実母)。
- c) 母親は、食い扶ちを減らすためではなく、手伝いを怠けたお仕置きに子供たちを家から追い出した。
- d) 子供の留守中、両親は家にはいるのではなく、森へ子供たちを捜しに出かけた。

(2)グリム、ベヒシュタインから除外されたエピソード

次のエピソードは、グリムとベヒシュタインのどちらにも存在するが、リーダーシュピール、ジングシュピール、オペラのどの台本にあっても言及されず、その代替要素も見られない。

- a) 貧困の原因は飢饉である(明示したのはグリム第5版から)。
- b) 森への往路では、帰り道の目印として、月明かりに白く光る小石を道に落とし、それを頼りに家に戻った。
- c) 2回目の森への往路では、帰り道の目印として、パンをちぎって道に撒いたが、小鳥についばまれてしまい、帰れなくなった。
- d) 森に置き去りにされたヘンゼルとグレーテルを、白い小鳥がお菓子の家に案内した。
- e) 魔女が死んだあと、ヘンゼルとグレーテルはお菓子の家にあった宝石を持ち帰った。
- f) 帰途で出くわした大きな川を、白いカモ(ベヒシュタインでは白鳥)が背中に一人ずつ乗せて、対岸へ渡してくれた。

2.2.2 フンパーディンクの3つの創作段階における変化

次に、フンパーディンクの創作過程における題材の処理法の変化を探るため、3種の台本のテキストを場面ごとに分解して比較するとともに、音楽構成の変化について検討

した。その結果、次のような変化が見られた。

(1)筋立ての変化

リーダーシュピールからジングシュピールへ発展する時点で、以下の筋立ての変更が行われた。オペラではその変更が踏襲された。

- a) 次の新しい要素が挿入された:①ミルク壺が割れるエピソード、②眠りの精と露の精の登場、③14人の天使の夢、④魔女が箒にまたがり飛び回る場面、⑤お菓子にされていた大勢の子供たちの登場。
- b) 両親が魔女を話題にして子供たちを捜しに行く場面は、第2場の最後から第1幕の最後へと移された。それと同時に、話のテーマが、3.1.1で詳述するように新しくなった¹²⁾。

(2)音楽構成の変化

- a) リーダーシュピールの音楽は2.1の中で挙げた4曲であったが、ジングシュピールでは以下の16曲へと増加した:①かわいいスーゼちゃん、②不機嫌の歌、③踊りの歌、④貧乏人の歌、⑤魔女のバラード、⑥野ばらの実の歌、⑦カッコウの歌、⑧眠りの精の歌、⑨夕べの祈り、⑩露の精の歌、⑪お菓子の家、⑫二人に魔法をかける呪文とグレーテルから魔法を解く呪文、⑬魔女の騎行、⑭ヘンゼルから魔法を解く呪文、⑮魔女の焼死、⑯フィナーレ。
- b) リーダーシュピールの3つの「場 *Auftritt*」は、ジングシュピールで3つの「幕 *Bild*」に拡大され、さらにオペラでは、第1幕が3場、第2幕が3場、第3幕が4場にそれぞれ区分された。
- c) オペラでは、次の4つの管弦楽部分が追加された。なお、①～③のタイトルは明記されているが、④にはタイトルがない:①前奏曲、②第2幕への前奏曲(魔女の騎行)、③パントマイム(第2幕第3場)、④第3幕への前奏曲。

3 フンパーディンクにおける魔女

3.1 メルヒェンには見られない魔女像

1.3で指摘したように、メルヒェンにおける魔女の記述は身体描写が中心である。それに対しフンパーディンクでは、ト書きと歌詞のどちらにも魔女の身体描写がほとんどない。その代わりに父親が魔女の行動を説明し、また、魔女が自身について実際に言動で示す。

3.1.1 父親による説明

まず、アーデルハイトが執筆した、リーダーシュピール

における父親の語り(第2場)を見てみよう。

「一人の魔女が森の真ん中に住んでいて、もう何百歳にもなる。夜になると箒に乗って大空を飛ぶんだ。まったく厭なやつさ。魔女には昔からのこんな言い伝えがある。かつて魔女は夫の世話をして暮らしていた。夫のことをいつもガミガミブツブツ言っていて、大口を叩き厚かましい口をきいた。そこへ神様がやってきて、哀れな男の姿形になって家の前に腰掛けた。惨めな姿だった。でも神様はそんなこともできるんだよ。知ってるだろう？ その性悪女は怒り狂って掘っ立て小屋から飛び出した。そして、縁起の悪いこの女はガミガミ言って神様を追い払ってしまった。その後、後光がさしていたおかげで、何が起きたのか気がついた。そこで女はすべてを良いように思い直して男を連れ戻し、もてなした。そのお礼に神様は女に3つの願いを叶えてやろうと言い、そして立ち去った。女はひどい食い道楽だったので、願い事には困らなかった。そして真っ先に、ソーセージの垣根で囲まれ、ケーキとお菓子でできている家をお願いした。それは夫にはあまりにもちっぽけな願い事だった。『おい、甘党め、俺だったら、ソーセージがお前の鼻にでもぶら下がれとでも願うんだが！』すると突然、女の鼻の辺りがモゾモゾ動いたかと思うと小さなソーセージが鼻にぶら下がり、ウサギのように跳びはねた。女はカンカンになって叫んだ。『お前なんか死んでしまえ！』言い終わるや否や、男は死んでしまった。それで女は菓子パンでできた家に住んでいるんだよ。その女の一番の好物は、子供たちだってさ！」(Irmen 1989: 264-265)

原作には存在しないこの長いテキストは、魔女の外見より、むしろ魔女がお菓子の家を手に入れた経緯の説明である。オペラではこの説明場面が第1幕へ移され、次に示すイルゼンシュタイン(イルゼの岩)の魔女の話へと入れ替わって、魔女の空中飛行に重点が移される。リーダーシュピールで「何百歳にもなる魔女 Schon viel hundert Jahre alt」と表現されていた年齢は、メルヒェンと同じ「石のように年をとった一人の魔女 Eine Hex' steinalt」という言い回しに変更される。以下にジングシュピールとオペラの歌詞を示そう(…は妻の応答部分、[]はジングシュピールにのみ書かれているテキスト)。

「お前はあの暗くて恐ろしい場所を知らないのか？ あそこに魔物が住んでいるのを知らないのか？…お菓

子の魔女だよ…箒だよ、箒だよ！ これでどうするかって、これでどうするかって？ その上に乗るんだよ、その上に乗るんだよ、魔女がね！ 石のように年をとった一人の魔女が森の奥深くに住んでいて、そいつは悪魔から魔力を授かっているんだ。真夜中に、皆が寝静まっているときに、獲物を探しに箒に乗っていくんだよ。煙突から外へ、[家からこっそりと抜け出して、]箒に乗って、ああ怖い、[豪勢なことに、]山を越え、岩の割れ目を越えて、谷を越え、峡谷を越えて、霧の中を抜け、嵐の中だつて大空を飛んでゆく。そう、こうして、こうやって乗り出していくんだよ。ヤッホー、魔女だぞ！…[お菓子だ、お菓子だ！ これでどうするかって？ それで捕まえるんだよ、それで捕まえるんだよ！ 子供たちを、子供たちを！]お昼になると、ああ怖い、魔女のご馳走のために、お菓子でできた家に子供たちを、かわいそうな子供たちを、魔法のお菓子でおびき寄せた。たちの悪いやつで、お菓子を食べている可哀相な子供をさっと捕まえて、真っ赤に焼けた竈の中に瞬く間に子供を押し込んでしまうんだよ。すると竈の中から、竈の中から、皮がこんがり焼けてレープクーヘンになった子供たちが出て来るんだ。…みんな食べられてしまう。…魔女にだよ！」(Humperdinck 2000: 43, 45 ; Irmen 1989: 300)

この歌詞から、メルヒェンにはない、次のような魔女像が浮き彫りになる。第1に、魔女はイルゼンシュタインの森に住んでいる¹³⁾。—ハルツ地方の谷、イルゼタールを流れるイルゼ川とそれを見下ろすイルゼンシュタインにまつわる姫と魔女の伝説は、グリムの『ドイツ伝説集』に「乙女イルゼ」(第317番)として登場する¹⁴⁾(グリム 1987: 350-352)。第2に、魔女は夜中に箒に乗って獲物を探しに行く。—ギリシャ・ローマ時代から民衆の間で語り継がれてきた「飛行する魔女」はグリムのメルヒェン集には登場せず、『ドイツ伝説集』に「嵐を呼び雪を降らす」(第251番)があるのみである。リーダーシュピールの語りでは、一言で済まされていた飛行がここでは強調されている。

3.1.2 魔女の言動

続いて、魔女自身の言動を検討しよう。リーダーシュピールの第3場の魔女は、ヘンゼルに杖を向け、「ホークスポークス、急いで馬小屋に入るのだぞ！」(Irmen 1989: 270)と呪文を唱えて魔法をかける行為がメルヒェンに追加されている以外は、特に目新しい行動は見られない。それに対し、ジングシュピールとオペラの魔女は、登場するとまず

「私はグルメのロジーナ Rosina Leckermaul」(Humperdinck 2000: 87; Irmen 1989: 314)と名乗りを上げる。呪文の場面は拡大され、ジングシュピールでは魔法をかけたり解いたりする音楽が作られた。では、a)魔法をかける呪文、b)魔法を解く呪文、の文言を見てみよう。

a) 「ホクスポークス、魔女の一撃！ 動く痛い目に遭うぞ！ 前進も後退もだめだぞ！ 魔法の視線で金縛り！ 首から上はカチカチだ！ ホクスポークス、お次はヨークス！ 魔法の杖の先を見るのだぞ！ おめめを動かさないで見てごらん！ 馬小屋に入れ、このウスノロ！ ホクスポークス、ポームスヨークス、マールスロークス、ホクスポークス！」
(Humperdinck 2000: 91, 93 ; Irmen 1989: 316)

b) 「ホクスポークス、ニワトコの木よ！ 手足のカチカチ消えてしまえ、エイッ！」(Humperdinck 2000: 95 ; Irmen 1989: 317)

この場面の後、魔女は箒に乗り、飛び回って見せながら、次の歌を歌う(ジングシュピールとオペラの相違は前置詞レベルのため、日本語訳は同じ)。

「わあ、ホップ、ホップ、ホップ、ギャロップ、ホップ、ホップ！ 箒のお馬ちゃん、ほらびよんびよん、ぐずぐずしないで！ こうして昼間の明るい間は、家の周りをあっちこっち飛び回るのさ。みんなが寝静まった真っ暗な夜中は、煙突から飛び出して魔女の饗宴(Hexenschmaus)へ行く。5と6で7と8になるって魔女は言うんだ。それでおしまい。9は1で、10は0だ。たくさんは何にもない。魔女はそう言うんだ！ こうして魔女は朝早くまで乗り回す。[訳注：オペラではト書きに従い、このタイミングで魔女は姿を消したり現れたりする。]ブルルル、箒だ、わあい！」
(Humperdinck 2000: 99 ; Irmen 1989: 318-319)

この歌詞から明らかな魔女像は、呪文を唱えて魔力を発揮することと、箒に乗り煙突から外へ出て魔女の饗宴に行くことの2点である。父親の説明から明らかな2点と併せ、これら4つの魔女像は、古くから言い習わされてきた魔女の一般的なイメージであり、原作のメルヒェンに由来するものではない。

3.2 魔女の音楽

ヴァーグナーの影響を受けたフンパーディンクの音楽にはライトモチーフ(示導動機)が多用されているが、魔女の動機には次の4つがある。まず、第1幕第3場では、イルゼンシュタインの名を耳にした父親が箒を手にした途端に、箒で飛び回る姿が暗示される。これは、四分音符と2つの八分音符のリズムによる動機で表され、ホルン、クラリネットとファゴット、フルートとオーボエ、ティンパニへと瞬く間に移ったのち(第168～172小節)、父親によって明確に歌われる(譜例1)。



譜例1「箒を乗り回す動機」第1幕第3場 第189～190小節

第2は、第3幕第3場で魔女が唱える呪文で、魔法をかけるときは上昇型(譜例2)、解くときは下降型(譜例3)で示される。魔法の場面は半音階進行が支配的である。基本調がD: Es: E: F: と半音ずつ上がってゆき(第265～284小節)、呪文の進行に合わせてオーボエの旋律が半音の間を揺れ動きながら上昇する(第285～295小節)。頂点に達すると、今度は弦楽器群が半音ずつ下降して沈静化する(第296～300小節)。半音階進行は魔術の使用を表現する手段であり¹⁵⁾、一連の魔法の場面は、調性の不透明さで表現されている。



譜例2「魔法をかける動機」第3幕第3場 第270～274小節



譜例3「魔法を解く動機」第3幕第3場 第369～373小節

第3は魔女の歌である(譜例4)。管弦楽には打楽器が総動員され、魔女の足踏みまでもそれに加わる。この歌の安定した調性感は、魔法の場面と好対照をなす。



譜例4「ホップギャロップの動機」第3幕第3場 第465～468小節

第4は魔女の「ヒッヒッヒッ」という高笑いである(譜例5)。この動機は同音連打の形で時折現れ、管楽器が同時に前打

音付のスタッカート音型を奏する。



譜例5「高笑いの動機」第3幕第3場 第97～99小節

これらの動機は管弦楽のみの部分でも暗示的に用いられる。例えば、前奏曲の第2部分(第36小節～)は、「魔法を解く動機」が柱である。また、第2幕への前奏曲(魔女の騎行)は、父親の歌う「箒を乗り回す動機」を引き継いで開始し、さらに「ホップギャロップの動機」が絡むことによって(第15小節～)、ポリフォニックな書法で進められる。

3.3 魔女の位置づけの変化

フンパーディンクにおける魔女の位置づけの変化を、これまでの比較考察の結果からまとめよう。まず、両親が魔女を話題にして子供たちを捜しに出かける場面は、リーダーシュピールでは第2場に置かれていたが、ジングシュピールとオペラでは第1幕に移され、話の内容も一新した。新しいテキストでは、父親の職業と直結する魔女の箒に重点が移り、魔女登場の伏線となる。この部分の「箒を乗り回す動機」が第2幕への前奏曲(魔女の騎行)へと引き継がれることによって、一連の音楽の中で箒に乗った魔女の空中飛行が強調される。このように、実際には舞台にまだ姿を現さない魔女が、歌詞と音楽を通じてオペラ前半のクライマックスを創り上げるのである。

リーダーシュピールの第3場の魔女は特に目立つ存在ではない。リーダーシュピールでは、アーデルハイトの子供たちが主役を務めるのであるから、魔女にスポットライトが当たらないのも無理はない。ところが、ジングシュピールの段階になると魔女が一気に脚光を浴びる。2.2.2(2)で挙げた16曲のうち、第1幕に1曲、第3幕に4曲が魔女のために新たに作られた。ナンバーとして独立した魔女の音楽は、「オペラに通作性を求めたフンパーディンク」(Irmen 1989: 158-185)によってライトモチーフで統一され、前奏曲から第3幕までの劇の流れを有機的に関連づける。以上のように、オペラでは、筋の上だけでなく音楽の上でも、魔女が劇の展開を決定づける役どころとなる。

おわりに

グリム兄弟とベヒシュタインは、伝承されてきたメルヒェンをそれぞれの基準で活字に固定した。「聞くメルヒェンから読むメルヒェンへ」(小澤 1992)と変化したメルヒェンは、挿絵の効果も加わって、皆が一定の共通認識のもと

でイメージできるスタンダードなメルヒェンへとさらに変化した。フンパーディンクの創作は、こうした状況下でスタートしたことになる。したがって、彼はメルヒェンの再現に固執する必要はなく、魔女は「誰もがその容姿や行動様式を知っている老婆」でよかった。このような魔女イメージの一般化が、劇を自由に構成できる突破口となったのではないだろうか。

筆者は、口頭伝承されたテキストの音楽化という大きな括りの中で本稿を着想したが、今回の考察を通じて、異界の存在を表す音楽の問題が、新たな議論の対象として浮かび上がった。これについては稿を改めて論じたい。

註

- 1) メルヒェン Märchen は日本語で一般に「童話」と訳され、グリム兄弟のメルヒェン集は「グリム童話集」と呼ばれる。原語の Märchen は、口承の民話、昔話、お伽話等の広い概念を指すが、本稿は訳語の妥当性について論じる場ではないので、便宜的に「メルヒェン」のカナ語を充てることとする。
- 2) 初版(第1巻は1812年、第2巻は1814年): 156話、第2版(1819年): 161話、第3版(1837年): 167話、第4版(1840年): 177話、第5版(1843年): 193話、第6版(1850年): 200話、第7版(1857年): 200話(吉原; 吉原: 1993: 20)。
- 3) リヒターの挿絵は、ベヒシュタインの著作権が切れた後、グリムのメルヒェン集にも使われた(高橋 1976: 494)。
- 4) 出版された『兄と妹』(KHM11)は、手稿の段階で『金の雄鹿』(第32番)という別の物語であった。
- 5) ベヒシュタインの『ヘンゼルとグレーテル』はシュテーパー(Stöber)の「卵菓子の家 *Eierkuchenhäuslein*」を標準ドイツ語で翻案したものである(Uther 1996:34)。
- 6) グリム・メルヒェンの整理番号(KHM)で挙げると、1, 11, 15, 22, 27, 43, 49, 51, 56, 60, 65, 85, 116, 122, 123, 127, 135, 169, 179, 193の計20話である(奈倉 2008: 21)。
- 7) 訳者によって訳語もかなり異なる。奈倉(2008: 17-18)によると、明治以来、鬼婆、妖婆、妖魔、悪魔、魔術使ひ、女魔法使ひ、魔法婆などの語が渾然と使われてきた。『ヘンゼルとグレーテル』の魔女はHexeであり、本稿での「魔女」の語はHexeを指す。
- 8) グリムは、ドイツ語辞典においてsteinaltの語を「墓石に片足を突っ込んだ男(控)例に説明している(Grimm 1984: 2040)。今にも死にそうな様子を表現するこの語には、侮蔑的な意味合いが込められているとの指摘もある(野口2002: 10)。
- 9) Mütterlein(おばあちゃん)と親しみのこもった呼び方はこの1箇所である。
- 10) 『ヘンゼルとグレーテル』の魔女と同程度に詳細な描写があるのは『太鼓たたき』(KHM193)で、その魔女は茶色の顔をして目が赤く、長い鼻に眼鏡をかけ、眼光が鋭い。
- 11) 創作中のメモや書簡はイルメンの著作(Irmen 1989)の中で公開されている。
- 12) 新しいテキストは、アーデルハイトの夫ヘルマンが書いたものである(Humperdinck 1994: 105)。
- 13) 台本では、昔話の通例どおり「メルヒェンの時代」と指定されているが、イルゼンシュタインの魔女への言及によって、物語の舞台は示唆される。
- 14) イルゼンシュタインの城に住んでいたハルツの王様の娘イルゼは美しく、求婚者が絶えなかった。城の近くに住む魔女にも娘がいたが、こちらは醜く、姫に嫉妬する魔女は城

を岩に変えてしまい、姫が男に会える機会を1年に数回だけにしてしまった。

- 15) ヴァーグナーの《ニーベルングの指環》におけるローゲの「魔の炎の動機」が代表的な例と言えよう。また、ドヴォルジャークの《ルサルカ *Rusalka*》(1900年作曲)の第3幕の魔女の場面のように、半音下降とともに使われるトレモロ、前打音、スフォルツァンド、スタッカートもまた魔術を表現する手段である (Fáncsik 2004: 41)。

参考・引用文献

- Bechstein, Ludwig. 2003. *Sämtliche Märchen* (Vollständige Ausgabe von 1857 nach der Ausgabe letzter Hand Berücksichtigung der Erstdrucke von 1945). Düsseldorf: Albatros Verlag. (部分邦訳: ベヒシュタイン, L. 『ヘンゼルとグレーテル』酒寄進一訳, 東京: 福武書店, 1988年.)
- Brusniak, Friedheim. 1999. “Bechstein, Ludwig C.” in Finscher, Ludwig (ed.) *Musik in Geschichte und Gegenwart*². Kassel; et alii: Bärenreiter. Personenteil 2: pp. 602-603.
- Fáncsik, Veronika Ágnes. 2004. “Hexen in der Musik” *Musik & Ästhetik*. 29: pp. 34-49.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. 1996. *Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen* (nach der großen Ausgabe von 1857. Hans-Jörg Uther (ed.)). 4 vols. München: Eugen Diederichs Verlag. (部分邦訳: グリム 『グリム童話全集1(全3巻)』高橋健二訳, 東京: 小学館, 1976年.)
- 1984. “steinalt” *Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Bd.18: 2039-2040. München: DTV.
- グリム 『グリム ドイツ伝説集 上巻』桜沢正勝; 鍛冶哲郎共訳, 京都: 人文書院, 1987年.

- Humperdinck, Eva. 1994. *Engelbert Humperdinck Werkverzeichnis: zum 140. Geburtstag seinem Andenken gewidmet*. Koblenz: Gores Verlag.
- Irmen, Hans-Josef. 1989. *Hänsel und Gretel: Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper*. Mainz: Schott.
- Irmen, Hans-Josef (ed.). 1975. *Engelbert Humperdinck. Briefe und Tagebücher. I. Band*. Köln: Im Arno Volk Verlag.
- 奈倉洋子 2008 『グリムにおける魔女とユダヤ人—メルヒェン・伝説・神話』長野: 東京: 鳥影社・ロゴス企画.
- 野口芳子 2002 『グリム童話と魔女 魔女裁判とジェンダーの視点から』東京: 勁草書房.
- 小澤俊夫 1992 『グリム童話の誕生 聞くメルヒェンから読むメルヒェンへ』東京: 朝日新聞社.
- 高木昌史 2002 『グリム童話を読む事典』東京: 三交社.
- 高橋健二 1976 「グリム童話集について」 *in* グリム 1976: pp. 467-502.
- Uther, Hans-Jörg 1996 “Nachweis und Kommentare” in Grimm 1996: 4: pp. 7-380.
- 吉原高志; 吉原素子 1993 『グリム〈初版〉を読む』東京: 白水社.

参照楽譜, オペラ台本

- Humperdinck, Engelbert. 1992. *Hänsel und Gretel* (Neuausgabe. Partitur) Hans-Josef Irmen (ed.). Mainz: Schott (ED7400).
- 1992. *Hänsel und Gretel*. (Neuausgabe. Klavierauszug) Hans-Josef Irmen (ed.). Mainz: Schott (ED8029).
- 2000. *Engelbert Humperdinck Hänsel und Gretel: Textbuch*. Mainz: Schott; Atlantis.

(2008年9月8日受理)