

チェコ・ロマン主義オペラの精華 《ルサルカ》

— A. ドヴォルジャークと妖精物語 —

内藤 久子

A Masterpiece of Czech Romantic Opera *Rusalka*

A. Dvořák and the Fairy Tale

NAITO Hisako

地域学論集（鳥取大学地域学部紀要） 第18巻 第1号 抜刷

REGIONAL STUDIES (TOTTORI UNIVERSITY JOURNAL OF THE FACULTY OF REGIONAL SCIENCES) Vol.18 / No.1

令和3年 9月 10日 発行 September 10, 2021

チェコ・ロマン主義オペラの精華《ルサルカ》

— A. ドヴォルジャークと妖精物語 —

内藤久子*

A Masterpiece of Czech Romantic Opera *Rusalka*

A. Dvořák and the Fairy Tale

NAITO Hisako*

キーワード：ルサルカ，チェコ・ロマン主義，妖精オペラ，ヴァーグナー主義

Key Words: Rusalka, Czech Romanticism, Fairy Opera, Wagnerism

I. はじめに — A. ドヴォルジャークの 劇作品 —

チェコ・オペラの歴史は、そのままチェコ音楽の歴史であるともいわれる。またチェコ・オペラこそ、アントニン・ドヴォルジャーク [Antonín Dvořák, 正確な日本語表記はドヴォジャーク；1841～1904] の時代に「国民的な文化生活の一つの指標」として再創造されたものであり、とりわけチェコ国民楽派の創始者であるベドルジフ・スメタナ (Bedřich Smetana, 1824～84) は、「国民オペラ」の創造を強く標榜し、チェコ近代音楽における最初の貴重なページを開いた作曲家として、チェコの人々に、失われた民族意識を回復させたのである。そしてドヴォルジャークもまた、スメタナに触発されてオペラ創作に専心していく中で、管弦楽と室内楽に匹敵するようなオペラの創造という大願を抱き、まさに「国民的なモチーフの形成」と「ドイツ・オペラの要素」を混淆したような音楽語法によって大いに駆り立てられた。というのも、当時プラハの「ドイツ劇場（いわゆるスタヴォフスケーStavovské劇場）」では、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813～83) のオペラが度々上演されており、それがプラハの音楽会にも、またドヴォルジャーク自身の創作にも多大な影響と刺激を与えることとなったのである。

最初のオペラ《アルフレート》(1870) から最後の《アルミダ》(1902-03) に至るまで、ドヴォルジャークはその生涯で10作のオペラを完成させており、特に晩年は、後期ロマン派の語法へと接近していった。ドヴォルジャークのオペラ作品は、次のように分類される。

まず9世紀に勃発したイギリスとデンマークの戦争をもとに「自由の為の戦い」という理念を呈示した《アルフレート》や、マチェイ・コペツキー (Mačej Kopecký, 1762～1846) の人形劇に取材して、チェコのマーチャーシュ (Král Matyáš) 王の空想的な冒険物語を軸とした《王様と炭焼き》(1871; 第2作 1874, 第3作 1887)、それに神話時代のポーランドの悲劇の女王を題材とする《ヴァンダ》(1875) は、いわゆる歴史的・ロマン的なオペラに属する。これに対し、《頑固者たち》(1874) や《いたずら百姓》(1877) はチェコの農村生活を描写した作品となる。続くスラヴ色のきわめて濃厚な《ディミトリー》(1881-82; 第2作 1894) や、ボヘミアの民衆社会を題材にした《ジャコバン党员》(1887-88; 第2作 1897) では再び歴史的オペラに戻り、晩年はチェコの詩人でボヘミア民謡の収集家カレル・ヤロミール・エルベン (Karel Jaromír Erben, 1811～70) が編集したバラッド (《民間伝承の花束 Kytice z pověstí》) にもとづく

*鳥取大学地域学部地域学科国際地域文化コース

「交響詩 symphonic poem」を作曲した後、おとぎ話を題材とする《悪魔とカーチャ》(1898-99) や水の精の物語《ルサルカ》(1900) 等を発表した。最後の《アルミダ》は、よく知られる「異教徒のアルミダと十字軍の騎士リナルドの愛の強さと純真さ」を描いたロマンティック・オペラである。とりわけ、初期の《アルフレート》や《王様と炭焼き》は、ヴァーグナー語法の原理¹に従って創作しようとした最初のオペラであり、ヴァーグナーの垂流と言っても過言ではない。爾来、ドヴォルジャークはカール・マリア・フォン・ヴェーバー (Carl Maria von Weber, 1786~1826) やアルベルト・ロルツィング (Albelt Lortzing, 1801~51) の語法に転換するものの、歴史的オペラ《ディミトリー》と《ジャコバン党員》の改訂版や、最後の3つのオペラで再びヴァーグナーの語法に立ち返っており、殊に晩年の《ルサルカ》と《アルミダ》では、明らかに「ライト・モティーフ (示導動機)」の原理が十分に駆使されている。

II. 「チェコ民族主義」におけるスラヴ的表現

ドヴォルジャークの音楽は、純粹にボヘミア風というよりも、むしろモラヴィア地方やスラヴ起源へとチェコ音楽の概念を敷衍し、表現内容においても汎スラヴ的な「チェコ民族主義」の語法を推進したことで知られる。その傾向はオペラ創作においても同様である。とりわけ汎スラヴ主義の証左となるのが、他のスラヴ諸国の歴史に取材した《ヴァンダ》と《ディミトリー》であろう。前者はポーランドの作家ユリアン・スジツキ (Julian Surzycki) の原作による悲劇的な5幕オペラで、スメタナの神話的オペラ《リブシュ》(1869-72) の評判に触発され、ドヴォルジャークもまた壮大なスケールのスラヴ神話劇をオペラ化した。また後者は叙事詩のスケールをもつ4幕の歴史的オペラで、モデースト・ムーソルグスキ (Modest [Petrovich] Musorgsky, 1839~81) のオペラ《ボリース・ゴドゥノフ》(1868-72; 1874初演) の続編として「皇帝の帝位を狙う者の逸話」を描くもので、特に前半では、合唱を駆使してスラヴ的なオペラを演出している。即ち、ロシア・オペラとも共通してオタカル・ショウレク (Otakar Šourek, 1883~1956) が強調するのは、「個人劇が民衆の精神生活の中へと投影され、偉大なるスラヴ民族、民衆がプロットの運びの中で特に重要な役割を担っている」(Šourek 1951: 16) という点である。さらに《デ

ィミトリー》では、主題のスラヴ的色彩が、「ロシア的」ないし「ポーランド的」といったように区別して表現されており、古いロシアの宗教歌やロシア民謡の特殊な和声を用いる他、ポーランド中央部に位置するマゾフシェ地方の民族舞踊「マズルカ」のリズムやロシア人民の場面等に創意工夫が見られるのも特色の一つといえる。

一方、19世紀チェコの文学界では農村や田園の生活風景が純粹に「チェコ的なもの」ないし「地方的なもの」の源泉として賛美される風潮が強く見られた。このことと関連して、ドヴォルジャークは村落の風景という「自然描写」の要素を摂取し、チェコ農村を舞台とする2作のオペラを書き上げた。まず1幕の喜歌劇《頑固者たち》のリブレットは新鮮で機知に富んだ陽気な魅力を放つ逸話で、スメタナの《2人のやもめ》(1873-74)² から着想を得たものである。作品には「ライト・モティーフ」のような手法の他、チェコ的な香気として、ドヴォルジャーク特有の自然かつ素朴で誠実な民謡風の調べが横溢する。その3年後、同じく村の生活を描いた2幕の喜歌劇《いたずら百姓》は「スラヴ時代」の作品として知られ、チェコのフォークロア音楽の影響を強く受けた生氣溢れる作品として、激しいリズム感と自然な力を内包しつつ、大規模な重唱や合唱、さらに民族舞踊の要素を吸収している。またこの作品はウィーンやドレスデン等、国外で上演された最初のオペラとしてもよく知られる。

ところで、ドヴォルジャークのオペラ創作は、実際のところ、彼のアメリカ時代において(1892年10月~1895年4月)結実することはなかったといえる。ボヘミアに帰還した後のドヴォルジャークは、民衆的な本質を含む身近な「おとぎ話」に基づくオペラに着手し、こうして当時代のチェコにおける民族闘争の高まりや人民の解放といった時事的な風刺を織り込んだユニークな3幕のコミック・オペラ《悪魔とカーチャ》³ を書き上げた。舞台は伝説の時代のボヘミアで、封建時代の重税と労役に苦しめられた村及び地獄である。そして同オペラの音楽構想を基礎づけるものは、やはりヴァーグナー風の豊かな和声と、全3幕を通じて登場する様々な民族舞曲である。こうして翌1900年、ドヴォルジャークの最高傑作である妖精オペラ《ルサルカ 叙情的おとぎ話》が、ヴァーグナーの語法による「音楽と劇」の一体化とチェコの「地方色」を見事に融合させてここに誕生することとなったのである。

Ⅲ. 「妖精オペラ」の誕生とロマン主義

チェコの作曲家 A. ドヴォルジャークは、晩年の 9 年間に於いて、本来の古典主義的な音楽の方向から遠ざかり、フランツ・リスト (Franz [Ferenc] Liszt, 1811~86) や R. ヴァーグナーが標榜する後期ロマン主義の音楽語法へと接近していった。全 10 曲のオペラ作品の中で、最後から 2 番目となる《ルサルカ》は、叙情的メルヒェンの世界を描いた「妖精オペラ」の一作であり、「ルサルカの愛の悲しい運命をめぐる深い同情の念が、作品の音楽美と内的な表現力を著しく高め、旋律と和声において美の極みに達しており、[中略] 輝かしい音楽的幻想の世界を表出するとともに、そこには叙情性溢れる豊かでロマンティックな詩情が結びついている」(Šourek 1953: 165) とドヴォルジャーク研究の第一人者 O. ショウレクが述べたように、近現代の「チェコ・オペラ」の中で最も表現力に富む、まさに円熟期の頂点をなす劇作品の一つと評することができるだろう。

換言すれば、前作《悪魔とカーチャ》の国民劇場初演 (1899 年 11 月 23 日) から、わずか 5 ヶ月後の 1900 年 4 月、ドヴォルジャークは一つの新しい舞台作品に着手したのである。その時の様子を、彼は友人のアロイス・ゲーブル (Alois Göbl) に宛てた 1900 年 6 月 12 日付の手紙の中で次のように語っている。即ち、

「私は今、一つの新作オペラに取り組んでいます。[中略] この新しいオペラは、再びメルヒェン (おとぎ話) に取材したものです。それはヤロスラフ・クヴァッピル (Jaroslav Kvapil, 1868~1950) の台本によるオペラで、《ルサルカ Rusalka》と題するものです。— そして私にとって、このオペラ創作が大そう上手く進んでいる事を大いに喜んでいます」と (in: Döge 1997 [1991]: 305)。

このように、《ルサルカ》第 1 幕のスケッチが書かれたのは、1900 年の 4 月 21 日~5 月 8 日の間とされ、6 月 27 日には第 1 幕の作曲が終了したと伝えられる。それから「序曲」に着手した後、第 2 幕を 9 月 4 日に書き終えて、11 月 27 日には第 3 幕が完成する運びとなったのである。《ルサルカ》の初演は翌 1901 年の 3 月 31 日にプラハ国民劇場において、当時、当劇場の主席指揮者に任命されたばかりのカレル・コヴァジォヴィツ (Karel Kovařovic, 1862~1920) の指揮で行なわれている [文末資料: 写真 1 参照]。

1. 「水の精」の物語の始まり

前作の陽気な 3 幕からなる喜歌劇《悪魔とカーチャ》とは異なり、「水の精」という神秘性漂う《ルサルカ》のリブレットは、既述のようにチェコの優れた若き詩人・劇作家で、当時プラハの国民劇場の支配人を務めていた国民的芸術家 J. クヴァピルの手になるもので、同オペラのプロットそのものは、A. S. プーシキン (Aleksandr Sergejevič Pushkin, 1799~1837) の劇詩『ルサルカ』(1832) にもとづく A. S. ダルゴムイシスキ (Alexander Sergejevič Dargomizhsky, 1813~1869) の 4 幕のオペラ《ルサルカ》(1856 年初演) がそれに先んじている。しかし J. クヴァピルは、ドイツ・ロマン主義の作家 F. H. K. ド・ラ・モット・フケー男爵 (Friedrich Heinrich Karl, Baron de la Motte Fouqué, 1777~1843) の民俗的メルヒェン『ウンディーネ (Undine 水の精)』(1811; 既に E. T. A. ホフマン [E. T. A. Hoffmann, 1776~1822] と A. ロルツィングが作曲を試みた演目) やハンス・クリスティアン・アンデルセン (Hans Christian Andersen, 1805~75) の『人魚姫』を背景としながら、フランスの伝承に登場するメリュジーヌ (melusine; 水の精霊) 伝説からも引用し、さらに魔女イェジババ (Ježibaba) の名を、ゲルハルト (・ヨハン・ロベルト)・ハウプトマン (Gerhart [Johann Robert] Hauptmann, 1862~1946) のメルヒェン・ドラマ『沈鐘 Die versunkene Glocke』のチェコ語訳から取材する等、何よりもボヘミア民謡の収集家・研究家である K. J. エルベンの《民間伝承の花束》における愛国的気分やバラッドのリズムからも大いに感化され、J. クヴァピルのリブレットは、人間と恋に落ちる水の精のおとぎ話にさらなる独創性を添えている。

即ち、水底の王国を支配する父親的存在のヴォドニークは、慈悲深く自然を象徴する人物として描かれている。物語の大筋は次の通りである。美しい水の精ルサルカは、湖に水浴に来る人間の王子に恋をし、魔女イェジババの助けを借りて、自らを人間の姿に変えてもらうことを魔女に懇願し、人の姿と化して王子と結婚するが、やがて王子の裏切りに苦しむ。同オペラでは、超自然的存在のルサルカを人間の女性に変える魔女イェジババや、何よりも水底の王ヴォドニーク、そうした登場人物のすべてが見事に活写されているといえよう。こうしてルサルカは再び水の精の姿に戻り、最終幕では王子が自らの罪に目覚め、ルサルカの腕のなかで彼女の死の接吻を受入れて息絶えるという、実に美しいメルヒェンの世界を叙情的な旋律で歌い上げていく。

2. ドイツ・オペラの影響と「民族性」の美

オペラ《ルサルカ》を通して、登場人物の異質性を特徴づける複数の旋律は、前作の《悪魔とカーチャ》よりももっと挑戦的にヴァーグナーの風格を具えている。ドヴォルジャークがヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》(1857-59)や4部作《ニーベルングの指輪》(1853-74)を学んだことはよく知られているが、そうしたオペラの輝きは、まず想像力に富むオーケストレーションに見事に表現されているといえよう。作曲家は妖精ルサルカと水の精の男ヴォドニークという2つのモチーフを効果的に結びつけ、きわめて表現的な複数の基礎的主題を有機的に統合するとともに、随所にチェコの民謡や民族舞曲を印象づける響きを織り込んだのである。

こうして叙情的なメルヒェン・オペラとして発表された《ルサルカ》は、何よりも「K. J. エルベンのバラッドの音に接近」(Döge 1997: 306)しており、彼の10曲のオペラの中でも最高傑作に数えられる。加えて、ドヴォルジャークの多岐にわたる全作品や全芸術活動の中で最も卓越したものと評されるだろう。例えば、ドヴォルジャーク研究者のD. R. ベヴェリッジは、同オペラの美について、「《ルサルカ》の美しさは — その音楽のたいそう愛らしいことに加え、叙情的でしかも劇的な音楽表現の卓越した力、そして高いレベルの一貫したインスピレーション、さらにきわめて対照をなすスタイルの混交にもかかわらず、作品全体のジェスチュアに見る首尾一貫性といった、そのような作品の美的特質は、作曲家ドヴォルジャークと台本作者クヴァッピルという双方の天分に対する賞賛のみならず、2人の才能と趣向における珍しくも相互の密接な関係、いわば親近性でもある」と指摘している(Beveridge 2017: 61)。
[文末資料：写真2 参照]

IV. 妖精オペラ《ルサルカ》

1. J. クヴァッピルのリブレット⁴

ドイツのドヴォルジャーク伝記研究の第一人者K. ドゥーゲ(Klaus Döge, 1951～)によれば、ヤロスラフ・クヴァッピルのリブレットは「種々の点で一つのリリックな19世紀末期の(デカダンの)ペシミズムを告知するものである」という(siehe, Döge 1997: 306)。水の精ルサルカは、一人の人間を愛し、人間になりたいと強く切望する。水底の王ヴォドニークの警告にも拘らず、ルサルカは魔女イェジババの元に赴く。そして魔女は彼女を人間の姿に変え、愛する王子と共に、絶大なる高見の栄光(名誉)へと導

くのである。

まずクヴァッピルはこの《ルサルカ》のリブレットを書くにあたり、次のように第1幕の自然環境を設定した。それはつまり、何よりも自然界の神秘を取り入れたロマン的な表象を浮かび上がらせるものであった。物語の始まりを告げる「湖畔のほとりのやや開けた草地。あたりは森に囲まれ、湖岸には魔女の小屋。月の光に照らされて…」という情景の描写が示すように、「森の中の湖畔」という神秘的で幻想的な自然の風景をそこに用意したのである。

水底の王国を支配する父親的存在の水の精の男ヴォドニークは慈悲深く自然を象徴する人物であり、ルサルカは、その湖のほとりに狩りにやって来て水浴びをする人間の王子に恋心を抱くようになる。そして彼女は人間の姿になって、自分も人間と同じような魂をもって、愛する王子と一緒にになりたいと強く懇願するのである。一方、ヴォドニークは彼女の嘆き悲しむ様子を聞き、その過ちを諭すが、恋はまさに盲目。聞く耳を持たないルサルカは、湖の岸辺の小屋に住む魔女イェジババの助けを借りて人間の姿に変えてもらう。この時の魔女イェジババの辛辣な言葉は次のように綴られている。即ち、

「お前の声は、いかなる地上の人間の耳にも聞こえないはまだ！彼の愛は消え失せる、お前の心は熱くなる、水の呪いはお前を深みへと引き入れる。お前は水の王国の中で呪われたままだ、同様に、お前は愛する人を死において清めるのだ」と(in: ebenda: 306; Dvořák 1952: 73-74)。

こうして白い牡鹿を追って森の中の湖にやってきた王子は、美しい乙女に姿を変えたルサルカに心惹かれていく。そしてルサルカは、ヴォドニークや仲間たちの心からの戒めや真の愛情を捨て去り、王子の居城へと向かうのであった。

続く「第2幕」の場面は、華やかな宮殿に移る。森の湖水を去り、王子と共にお城での婚礼に臨むルサルカであったが、人間の世界では言葉を話すことができない為、やがて王子に裏切られる運命に。移り気な王子の心は瞬く間に冷め、今や婚礼の客人である異国の公爵夫人(王女)の方に向けられる。一方、噴水の池の底から浮上したヴォドニークはルサルカに心からの同情を寄せ、彼女を哀れむとともに王子の裏切りを知って激しく憤怒し、王子に呪いの言葉を浴びせる。王子に捨てられ、悲しみの絶頂にあったルサルカを、ヴォドニークは再び水底に連れ

戻す。水の精の呪いを恐れる王子は、かの公爵夫人に魔法の呪いを取り去るよう哀願するが、公爵夫人の方はそうした弱気な王子を嘲笑し、誇らしげに(彼の元を) 去っていく。

そしてクヴァッピルは「第3幕」を次のような場面へと誘い、この叙情的なメルヒェンのオペラ劇を閉じる。即ち、主人公ルサルカの心に自然界が連動するかの如く、舞台は再び神秘的の森に戻るのである。

「再び湖畔のほとりの森の中。ルサルカは湖面の上に腰を下ろしている。すべては白く、青白い顔。髪は灰色、目は消えたように輝きを失う」と (Dvořák 1952: 189)。

王子に見捨てられたルサルカは、再び水の精の姿に戻るが、その身はやつれ果て呪われたまま、故郷の湖底に戻ることもできず、魔女でさえも彼女を救うことはできない。ただルサルカを裏切った者を自らの手で滅ぼす以外に残された道はない。苦しむルサルカ。彼女は王子が苦しむより自分が苦しんだ方がましだと思う。そこに年老いた森番とコック見習いの少年が病気の王子を花嫁の呪いから救ってくれと頼みにくるが、無論ヴォドニークに一喝される。

異国の侯爵夫人に見捨てられ、漸く自らの罪に目覚めた王子は湖に姿を現し、ルサルカに償いの心を向ける。呪いを解く道はたった一つ。王子がルサルカの腕の中に抱かれ、死の接吻を受けること。だがルサルカにしてみれば、愛する人を死に追いやることに等しい。しかし王子は、ルサルカから死の接吻を受け、彼女の腕の中で息絶える道を選ぶ。クヴァッピルのリブレットは、こうして真実の愛に目覚めた王子と、ルサルカの王子に対する真の愛情を真摯に印象づけて、全ての物語を閉じるのである。

とりわけ K.ドゥーゲは、この J.クヴァッピルと A.ロルツィングによる「水の精」の物語の差異を看過すべきではないと考えており、まずロルツィングの「水の精」の物語は、人間の為に、永遠に、「水の精」としての存在によって失われる為に、一つの魂を保持するという願いによって確定される、と指摘している。それに対してクヴァッピルが描く「水の精」は、むしろ死が成就したあとに「愛の憧れ」が切望されるのだという。そしてヒロインのルサルカは、「悲劇的なメルヒェン像の如く応じるというよりも、むしろ一人の愛らしい女性の姿として、主観的にかつ個人的に行動し反応する」と結論づけたのである (Döge 1997: 306-307) ⁵。

2. ドヴォルジャークが描く登場人物像

クヴァッピルのリブレットをもとに、ドヴォルジャークは自らのメルヒェンの世界を多彩な声とともに表現した。まずヒロインの「ルサルカ Rusalka (ソプラノ)」は美しい水の精。人間に憧れ、人間の魂を持って王子を愛することを望むが、地上では口がきけない為、やがて王子に見捨てられ悲嘆に暮れる。しかし物語の一番最後で王子の愛を取り戻す。全体としては美しい清楚なソプラノを鳴り響かせて自らの心情を表現している。そして、水底を支配する重要な役柄となるのが、水の精の男「ヴォドニーク Vodník [河童]」である。作曲家はそれを重厚なバス音で響かせる。尤もヴォドニークは水底の父親的存在でもあり、悲運のルサルカに深い同情を寄せる。ヴォドニークはバスの歌唱と演技力が求められる難役の一つであり、実に存在感のある重要な役柄として位置づけられている。

さらにドヴォルジャークは、「魔女イェジババ Ježibaba」を「メゾ・ソプラノもしくはアルト」の声で表現する。イェジババは湖岸の小屋に住む魔法使いの「お婆さん」である。彼女はルサルカに頼まれ、呪文を唱えて彼女を人間の姿に変身させる。但し、「地上では人間の言葉を話すことが出来ず、しかもその恋に破れた時には、故郷の湖底にも戻れず、愛しい人も死す」とルサルカに告げる非情な役所でもある。J.スマツニーは、こうした《ルサルカ》に登場する人物らに対して、まさに「《ジャコバン党员》と《悪魔とカーチャ》の中で扱っていた登場人物を凌駕するような深さがそこにある」(Smaczny 1993: 128) と指摘する。とりわけ水の精と魔女の存在は、「此の上なく平穏で恐れさせるような創造力を有するものとなる」と注視している (ibid.: 128)。

またドヴォルジャークはオペラ冒頭のプロローグで、実にメルヒェン的な美しい舞を演じる「木の精 1・2 (ソプラノ) / 木の精 3 (メゾ・ソプラノもしくはアルト)」を登場させる。彼女たちは湖のほとりに住む3人の妖精である。こうした第1幕と第3幕における幻想的なバレエと民謡風の美しい調べを通して(しかも水底から発するようなこだま的効果も演出しながら)、オペラの中で最も美しく華やかな場面を創出するのである。

そしてルサルカが憧れる「王子 Princ (テノール)」の存在が、まさしく物語をより自在に魅力あるものへと昇華させているのは言うまでもない。まず第1幕で人間の姿に生まれ変わった水の精ルサルカに彼は心惹かれるのだが、やがて口のきけないルサルカを裏切るという、移り気で弱気な性格の持ち主の

役柄をテノールの響きで表現する。しかし物語の最後には王子も真実の愛に目覚め、ルサルカの接吻を受けて絶命する。このように王子は、第2幕で幻滅を感じさせる恋人として描かれる一方、次の第3幕では不自然な程の悔悟者としても描写されているといえるだろう (Smaczny 1993: 129)。

さらにこの若き王子を惑わすのが「異国の公爵夫人 (王女) Kněžna (ソプラノ)」である。彼女は無慈悲で冷酷な性格の持ち主として描かれる。但し、王子の弱気な心を見抜くや否や、今度は軽蔑の念を抱いて王子の元を去るという性格描写が巧みに活写されている。彼女の性格を表現する高慢な「ライト・モティーフ」は、このおとぎ話の中でも絶妙な異質さを放ち、ルサルカ本来の美しく可憐な「ライト・モティーフ」とは完全に対峙するものとなっている。

以上のような主要な役柄に加えて、コック見習いの少年 (ソプラノ) と年老いた森番 (テノール) との間で繰り広げられるコミカルなやりとりを通して、王子とルサルカの状況が間接的にも生き生きと聴衆に伝えられる。こうした場面は、この悲劇的なおとぎ話の中で、ユーモア溢れる道化的な役として精鋭なソプラノの響きで表現される他、かの森番の他に狩人 (バリトン) たちも登場し、それぞれの場면을繋ぐ役目を果たしていると考えられる。つまり、スマツニーの分析では、これらのコミックな登場人物や狩人らは、第2幕でルサルカと王子が登場する場面の設定において、また続く第3幕でも実に緊張感をもたらす効果を存分に生み出しているという (Smaczny 1993: 128-129)。

こうした脇の役柄もドヴォルジャークの音楽の観点からみれば、物語の展開をより魅力ある様相へと誘う上で、作品の構造上、意味ある重要な役割を果たしているといえるだろう。

3. 妖精オペラの展開とロマン主義的表現

— 舞台と音の表象 —

ドヴォルジャークは《ルサルカ》を作曲する際にオーケストラの印象的な取扱いに加え、漸次、前進していく和声、さらに多彩なオーケストラの色彩、ならびに声とともに、魔女と妖精の世界が描くメルヒェンの世界を特色づけるのである。それに対して、本質的により伝統的で冷ややかな、ある種の即物的な人間の世界を描写する音楽上の表現がそこに対峙すると考えられる。そうした心理的な「ライト・モティーフ」の体系の中で、ルサルカというヒロイン固有のモティーフは、一つの重要な役割を果たすのであるが、そうしたルサルカの主題を表す固有の「ラ

イト・モティーフ」は、K.ドゥーゲが指摘するように「個々の登場人物を特色づけることとその時々の場合」にまさしく従うのである。そしてそこに一つの叙情的な表現の豊かさが音楽全体を覆うとともに、「情緒豊かな音画の中の魅力的な魔女や哀れな境遇の感動的で印象深いメランコリー、そしてその一つである沈思し夢みるようなメルヒェンの世界の詩」が見事に息づいているといえよう (Döge 1997: 307-308)。特にクヴァッピルは、既述の K. J. エルベンのバラッドと、ドヴォルジャーク自身の子供時代のエピソードや自然環境等から、ドヴォルジャークがよく知るチェコのパークロアの原型へと、オリジナルなストーリーの登場人物たちを形作っていたと見ることができる (Smaczny 1993: 128)。

第1幕の舞台は森に囲まれた湖畔のほとりであり月の光が照らす中、「序曲」冒頭のテーマが、ティンパニーに後押しされるようにやや不気味なチェロの響きを通して、32分音符と16分音符の短いリズム型とともに、物語の始まりを告げる。「序曲」では、さらに水の精ルサルカと王子の「ライト・モティーフ (示導動機)」がそれぞれ提示される。物憂げで落ち着いた、美しくも繊細なルサルカの「ライト・モティーフ」は、同オペラの基礎をなすもので、微妙な変化を伴ってルサルカを象徴するすべての音楽に現れる。一方、狩りをイメージする「王子のライト・モティーフ」は、主に森の思い出につながる場面で聞こえてくる (see, Dvořák 1952: 20f.)。

序曲に続き、月明かりが森に住む「木の妖精たち」を誘い、「ハウ、ハウ、ハウ、／Hou, hou, hou,」と始まる3人の木の精による美しい重唱がこだまし、幻想的な輪舞が展開する。妖精たちのバレエは第3幕にも見られ、ロマンティック・オペラの極みを呈しているといえる。その楽しげな木の精たちに誘われて、湖底の父親的存在でもある「ヴォドニーク (河童)」が突如姿を現し、彼女たちと陽気に戯れる微笑ましい情景が映し出される。特にヴォドニークが発するバスの重々しい声質が力強く安定して響きわたり、劇に深みを加えていく。対するルサルカは、美しいハーブの音色に導かれて姿を見せ、湖水のほとりに狩りに来て水浴びをする凛々しい王子に恋い焦がれる乙女心を、「ここにしばしばやって来て～／Sem často přichází…」とソプラノで静かに歌い上げ、王子が自分の心を虜にしたことを告げながら、「ルサルカと水」との宿命的な繋がりを想起させる。

湖上に一人残されたルサルカは、月明かりの幻想の中で美しい月に向かって呼びかける。彼女が歌う、清楚でリリックな「月への祈り」の有名なアリア

「深々と空にかかるお月様、／*Měsíčku na nebi hlubokém,*」は、ルサルカが地上に留まることを、そして恋人が（彼女の）眼前に現われることを悲しそうに懇願する場面で、深い情感を放ちながら優雅に響きわたる。即ち、

深々と空にかかる、お月様、

(*Měsíčku na nebi hlubokém.*)

あなたの光は遠くまで見渡し、
あなたは広い世界を彷徨い、
人々のすまいを見て歩く。

お月様、ちょっと立ち止まって、

言って頂戴、どこに私の愛しい人はいるの！

(*Měsíčku postůj chvíli.*

Řekni mi, kde je můj milý!)

銀色に輝くお月様、その人に言って
私はいかなでその人を抱きしめる、
たとえ、つかの間にせよ、
夢の中で私を思い出すようにと。
あの人のところまで、遠くまで照らして、
あの人に言って、誰があの人をここで待っているかと！
私のことを、人間の心が夢見るなら、その思い出と目覚めておくれ、
お月様、消えないで、隠れないで！
(月が雲に隠れる) [Dvořák 1952: 52-57]。

加えて、このルサルカの美しいアリアを終結へと導くフレーズと、スメタナのオペラ《接吻》(1876)で引用されたチェコ民謡との類似性がしばしば指摘されることがあるが、D. R. ベヴェリッジはそれをあくまで曖昧かつ殆ど偶然の一致と見做している (Beveridge 2017: 74)。

さて、ルサルカに呼び寄せられた魔女は言う。聞こえてくるのは、ルサルカの宿命と結びついた魔女の呪いを表すモティーフ「チュリムリ・フク (チチンブンカンブン) / *Čury mury fuk*」の何とも怪しげな歌である。そこには朝日の輝きとともに、王子が不可思議な魔力に引き寄せられて現れ、美しい乙女に変身したルサルカに熱烈な愛情を込めて、その熱き思いを告白する魅力的なアリアが続く。その終結部、「おとぎ話の妖精よ、さあ私と一緒においで！／*Pohátoko má, pojď se mnou!*」と第1幕を締めくくる王子のアリア (テノール) は、王子の直向きで純粋な愛情を甘美なまでに表現しているといえよう。作品全体は、「ライト・モティーフ」のような基本動機を一貫して用いる劇的な構成の原理によって統一さ

れ、随所に民謡に類する素朴な音色が添えられている。J. スマツニーによれば、ドヴォルジャークは「王子の為に、優しさと情熱を共に音楽を通して伝えようとした」(Smaczny 1993: 129)と指摘している。

つづく第2幕では、その舞台が、神秘性漂う森の湖から王子の住むお城へと移され、つまり「お城の庭。前面、何本かの古木の前に池」の情景へと転じる。軽快なボヘミア民謡風の響きを伴って、年老いた森番 (テノール) とコック見習いの少年 (ソプラノ) 2人が交わすコミカルなやりとりを通して、王子のルサルカに対する愛情の変化や異国の侯爵夫人への移り気な心を間接的に伝えていく。第2幕は、舞台も物語も第1幕や第3幕とは異なり、まず宮殿での明るく陽気な歌や踊りと、それとは対照的なヴォドニークやルサルカの嘆きの歌、一方でそうした悲劇をもたらす要因となった、移り気な王子と高慢な異国の公爵夫人による際立って冷淡な愛の二重唱、なにより最高潮に達したルサルカの悲痛な心の叫び等が多彩に表現されている。

そして舞台は二人の婚礼の場面に進む。トランペットの響きが王子の登場を高らかに告げた後、婚礼に招待された客人たちが入場し、結婚式の楽しげで華麗な舞曲のメロディに合わせて、ポロネーズの華やかな踊りを繰り広げる⁶。一方、陽気で楽しげな広間のシーンとは裏腹に、ルサルカを思い、噴水の池の底から浮上した水の精の男ヴォドニークが、王子の裏切りに怒りを露わにするとともに、ルサルカの運命を嘆き悲しむ歌を重厚に深い思いを添えて歌い上げる。この「悲劇 (悲しい)！蒼ざめた哀れなルサルカ！悲劇、悲劇！／*Běda! Ubohá Rusalko bledá,*」と悲痛なまでに嘆き悲しむ調べは、広間での明るく清楚な婚礼の混声四部合唱「路傍の至るところには沢山の白い花が咲いていた～」と明らかに対照をなす。王子とかの侯爵夫人の態度に絶望したルサルカの悲しみは絶頂に達し、父親的存在のヴォドニークに「お父さん、ヴォドニーク、私を助けて、／*Tatíčku, Vodníčku, spas mne, spas,*」と悲痛な程に深い悲嘆の情を訴えて泣き叫ぶが、ヴォドニークの励ましも及ばず、「無駄よ、無駄なことよ、私の心は空ろ」、そして「あなた方には呪われて、あのお方には捨てられ、……死にも生きられもせず！」とレチタティーヴォ (叙唱) で語るように歌うところで、彼女の絶望的な感情は最高潮を迎えるのである。

最後の第3幕の自然描写は、第1幕と同じ湖畔のほとりに戻る。「夕闇が迫り、空は雲に覆われているが、やがて夕焼けで暁色に染まり、遂に月夜となる。ルサルカはその同じ湖畔に座し、全身、蒼ざめてい

る。髪は灰色になり、目の輝きは失われている」と。即ち、「無情な湖の力よ、あなたはまた私を深みに引き込んだ」とレチタティーヴォによるルサルカの嘆きで最終幕が開くのである。その嘆きは余りに痛々しく「生命を引きちぎられ、湖の深みでただ独り〜／*Vyrvána životu v hlubokou samotu* …, ああ、悲しい、何と悲しいの！／*ó běda, běda nastokrát!*」で絶頂に向けて感情を高ぶらせる。

魔法の登場、そしてヴォドニークが表す人間の愚かさへの怒り。物語も終盤に差し掛かる頃、薄明の夕月の中で、再び陽気な木の精たちの華やかなバレエが舞台を引き立てる。特に金色の髪が月明かりの中で美しくなびいて輝き、第1幕の冒頭で見た幻想的な輪舞を想起させる。バレエは幕ごとにそれぞれ配されており、ドヴォルジャークが創出する民族舞曲風の親しみやすい旋律を伴って、おとぎ話の悲劇性と対峙する。

そして物語は王子とルサルカの愛の結末へと向かう。自らの罰を知った王子が「私の白い牝鹿よ！／*Bílá moje lani!*」と森から飛び出し、絶望的にルサルカを呼び求める。再び美しいハープの音色とともに月光の中、湖上に現れるルサルカ。明らかにルサルカの「ライト・モティーフ」の変奏が叙情的に鳴り響く。王子は抱擁を求めるが、それが王子の死をもたらし、ルサルカは珠玉の歌とともに切なく告げるのである（即ち、ルサルカ：「私の愛はすべての感覚を凍らす、あなたのお命を頂かねば、冷たい抱擁の中で！」）。だが、王子は逆らう彼女の冷たい腕に抱かれて、死の接吻を受ける（王子は気を失いながら、次第に小さくなる声で話しかけるように：「君の接吻で私の罪は清められる。君に抱かれながら幸せに死んでゆく！／*Polibku tvoje hřích můj pověti! Umírám št'asten ve tvém objetí!*」）。尚も深い悲しみをそそるのは、水中深く繰り返して聞こえてくるヴォドニークの「蒼ざめた哀れなルサルカよ、*Ubohá Rusalka* *bledá*, 悲劇だ（悲しい）！悲劇だ！悲劇だ！（何と痛ましい！）／*běda! běda! běda!*」のレチタティーヴォである。そしてルサルカのソプラノ「神よ、人間の魂を、憐れみたまえ！／*lidská duše, Bůh tě pomiluj!*」と湖底に沈むところで最後の幕は降りる。ルサルカの「ライト・モティーフ」が一時、レクイエムのような重い調べと化す。こうして「水の精」のおとぎ話は、深い「嘆き」から、今度は死をもって「救い」へと導かれるのである。

J. スマツニーは、「第3幕における最期の王子の死ほど素晴らしいシーンは存在しない」として「王子の死の表現」をきわめて高く評価した。加えて「ル

サルカ」を作曲する頃には、ドヴォルジャーク自身、こうした叙情的なスタイルを既に確立していたのだと分析する（see, Smaczny 1993: 129）。この最後の場面についてももう少し詳細に見ていくことにしよう。

D. R. ベヴェリッジの最新の研究によれば、この作品を覆うまさに悲劇の暗雲の周辺で、一筋の「光明」が確かに見出されるという。即ち、クヴァッピルも作曲者も共に「人間の世界が必ずしも悪い世界ではないことを明らかにさせる」のである。そこには天国への人間の魂の昇天や人間愛の力といったものについて、第1幕におけるルサルカ自身の言葉や王子の死の悲劇のあとに、さらには永遠の追放に対する激しい非難に続けて、人間界からも自然界における以前の仲間たちからも、ルサルカは寛大な許しを得る中でリブレットの最後の言葉を伝えるのであり⁷、人類で美しいものや出来事を自身の心の内に大切にしまっておくのである（Beveridge 2017: 70-71）。こうして物語は、悲劇の中にも「救済」という未来に向けた一筋の光を確かに放つのである。

V. 自然描写とロマン主義の表現

ここでは同オペラにおける自然の神秘に注視して、妖精オペラとその自然界が放つ神秘の関係について考察してみることにしよう。周知のように、19世紀ロマン主義の時代には、自然の中に作曲者自らの生命を重ね合わせようとし、ロマン主義の空想の下では、自然そのものでさえ、霊の住み家になると考えられた。ドヴォルジャークにとっては、恐らく台本作者のクヴァッピル以上に、田舎の環境は常に作曲者の精神的故郷であり続けたといえよう。そして作曲者は、おとぎ話における神秘的な存在（生き物）のストーリーに魅了されたと考えられる。この妖精オペラを作曲する4年前に、ドヴォルジャークは既述のように、K. J. エルベンのバラッドをもとに4つの交響詩を作曲した。その内の2作が《水の精 ヴォドニーク》（1896）と《真昼の魔女》（1896）であり、明らかに両交響詩はオペラ《ルサルカ》の中の重要な登場人物の前触লের的な意味を確信させるものであったといえる。

オペラ《ルサルカ》を通して、作曲者の出自の観点からも看過できないのが、19世紀ロマン主義の時代における「自然の神秘」という要素であろう。D. R. ベヴェリッジは同オペラを評して、「何よりもドヴォルジャークの魂に語りかけるような、きわめて明確な自然界の傾向を有する」と述べている（Beveridge 2017: 65）。換言すれば、それは「自然

界に対する強調」であり、自然の（或いは準自然の）環境の中で、（同オペラは）完全に戸外で行なわれる作品となるだろう。つまり第1幕と第3幕は森の中の湖畔のほとりが物語の舞台であり、また宮廷に舞台を移す第2幕もまた、その中心は「池のあるお城の庭（背後に柱廊と祝宴の広間。前面、何本かの古木の前にお池が配される）」である。そして同オペラが描写するのはまさしく「不可思議な自然の力」であり、時折、「恐怖」さえも描くことがある。とはいえ全体として、実に慈悲深く描かれているといえるだろう。こうした自然描写のありようについて、ベヴェリッジは、元来ドヴォルジャーク自身が自然を崇拝する気持ちを抱き、そうした「崇拝された自然」、いわば「神の自然」や「神々しい神聖なる自然」に対し、実は作曲者自身が言及した多くの手紙が残されていることを明らかにしている（Beveridge 2017: 65）⁸。

作曲者の自然観は、例えば第3幕の魔女イェジババの言葉を通して間接的に強調されていると見ることもできよう。即ち、「人間など、自然界から追放され、大地からとくに根こそぎにされた者たちなのだ」と。それでもルサルカは人間を愛し、不可能な愛の、挫折した願望の悲劇的な必然とも言える結果が、同オペラのストーリーの核心をなすと考えるのは、まさに衆目の一致するところであろう（see, ibid.: 66）。こうしてドヴォルジャークは、自身の音楽の中で、鮮烈に最大の力強い言葉で、人と自然の関係について表現したのである⁹。

さらにベヴェリッジが強調するのは、同オペラにおける自然美の描写が、ドヴォルジャークの手によって、第3幕における様々な角度からのルサルカの悲劇の見方を巧みに形作っているとする点である。それはまさに「大きな絵画」を呼び起こすと同時に、まさに素晴らしい世界を想起させるという。そして同オペラの最後を飾るオーケストラの響きは、平穏かつ美しい森のテーマとしてこの妖精物語の全幕を閉じるのであった（see, ibid.: 71）。

19世紀ロマン主義の時代に相応しいこうした「自然美」の情景を摂取しつつ、時には自然の恐怖を醸し出し、その神秘性を盛り込みながら、最後には穏やかな森の平穏へと辿り着き、この悲劇に区切りをつける一方、そこに一筋の光を導くのである。そうした自然観を創出する源泉となった民俗的なフォークロアの要素とともに、最後はドイツ・オペラに見られるような「救済」の概念を示唆しながら、この神秘的で叙情的な妖精オペラは19世紀ロマン主義の中で、その存在意義を顕著に明示したといえよう。

VI. 結び：「国際性」と「民族性」の混淆

ドヴォルジャークのオペラ作品は、総じてロシア・オペラの要素やチェコ民衆の生活、フォークロア音楽の民族的な性格を摂取した「スラヴ的表現」の結晶化とともに、そこに卓越したドイツ・オペラの要素を駆使しながら、19世紀ロマン主義芸術の中で巧みにそれらの融合を図りつつ、見事に昇華されていると見ることができる。思い起こせば、《ルサルカ》の完成から遡ること3年、ドヴォルジャークはオペラでの国際的な成功を目指して、ボヘミアという環境を越えた国際的なリブレットを探し求めているという。こうして完成を見たのが、フランス革命期のジャコバン派に準えて陰謀渦巻くボヘミアの社会を描いた3幕の歴史的オペラ《ジャコバン党員》であった。そこには実に生き生きとした「民衆の場面」が数多く鏤められており、特に円熟味を増す「第2作」の方は、さらに人の心に深く訴える「地方色」をも織り込んで、「音楽と劇」の見事なバランスを保っている。そしてボヘミアに帰還した後のドヴォルジャークは、おとぎ話に強く魅了されるようになり、エルベンの民俗詩に基づく交響詩を作曲した後に、今度はおとぎ話によるオペラに着手、つまりおとぎ話をオペラ化したユニークな作品である《悪魔とカーチャ》を書き上げたのである。こうした経過の中で彼は、陽気なオペラから、まさに幻想的な妖精オペラを発表するに至ったとみることができる。

ドヴォルジャークの最後のオペラ《アルミダ》は、周知のように、トルクアート・タッソー（Torquato Tasso, 1544～95）の叙事詩『イェルサレムの解放』を原作とする4幕のロマンティック・オペラである。既にオペラの題材として国際的に人気の高いこの悲恋物語も、チェコの近代西欧派の詩人で小説家・批評家・翻訳家のヤロスラフ・ヴルフリツキー（Jaroslav Vrchlický, 1853～1912）によるチェコ語訳台本となれば、それは「寓話・おとぎ話・神話」を混合した新しい詩を通して、多くの「ライト・モチーフ」の輝きとともに、最も痛々しく感動的で魅力的なドキュメントと化すのである。

話を妖精オペラに戻そう。スマツニーが述べたように、確かにクヴァッピルは、エルベンのバラッドはもとより、ドヴォルジャーク自身の幼年時代に遡る民話や当時の田舎の環境などから、彼自身に精通したチェコのフォークロアの源泉に準ずるように、オリジナルなストーリーの登場人物を新たに創り上げたといえるだろう（Smaczny 1993: 128）。

加えて M.ハロパーの研究によれば、クヴァッピ

ルは、1899年、チェコの作曲家 J.B.フェルステル (Josef Bohuslav Foerster, 1859~1951) に宛てた書簡の中で、同オペラが「絶対的なおとぎ話、そして完全に月の光である」とその特色を強調した。こうした水の精ルサルカの物語は、恐らく、遙かケルト族の時代に遡る民話の為の魅力的な主題であり続けたという。このようなストーリーにみる異教徒の先見性は、ある確かな超自然的な様態を経験する人々の中に長い間留まり、成長し続けたのである。勿論、「水の精」のテーマは決して西ヨーロッパに限定されたものではなく、スラヴ民族の間でも、またチェコの神話や文学作品の中にも特有の場を占めるものといえるだろう (Hallová 1996: 111)。

同作品は、「何よりも 20 世紀の印象主義へと向かう 19 世紀末のスタイルに接近している」としばしば指摘されてきた。また計り知れない劇的な着想は、概して作品の構造にも反映されており、こうした着想は、ある深遠な哲学的内容の痕跡を伴うものと考えられている (Hallová 1996: 111)。ドヴォルジャークは自ら、既述のように、「ルサルカ」というこの悲劇のヒロインに対し、同オペラの中で最も注目し値するような繊細かつ極上の美しいアリアと旋律の調べを賦与したのである。それはまず、第 1 幕での、魔女に向かって主張する素晴らしいアリアの他に、第 3 幕の冒頭でも賞賛に値するような悲嘆の表現を見出すことができるだろう。また物語の最後には主人公ルサルカが将来を悲観して森の湖に戻る前に、自らが愛した人間に祝福を送る際の見事な性格描写が随所に盛り込まれている。さらにヴァーグナー主義的な和声をそこに援用することで、オーケストラの多彩な色彩の力を得て、ドヴォルジャークの妖精オペラは叙情的で劇的な条件と、彼の交響的な才能を見事、効果的に融合させることができたと考えられる。言うまでもなく、同オペラはロマン主義的な自然美とその神秘性を表出しながら、多様な心理的描写の諸相をドイツ的な「ライト・モチーフ」の技法によって統一させるとともに、「救済」のモチーフを添えることで、ドヴォルジャーク 10 曲のオペラの中で、まさに作曲家としてのクライマックスを形成する最高傑作として、スメタナの《売られた花嫁》に次いで聴衆の心を捉えた作品として受容され続けているのである。

注

- 1 所謂、「ヴァーグナー主義 (Wagnerism)」と呼ばれる、19 世紀、R.ヴァーグナーの音楽劇の支配的原理を表わす技法を指す。ヴァーグナーの音楽劇の理念は

19 世紀チェコ・オペラの創造に多大な影響を与えたとされており、スメタナや Z.フィビフ (Zdeněk Fibich, 1850~1900)、さらにはドヴォルジャークの作風の構築において重要な意味をもつと考えられる。即ち、ヴァーグナーの形式上の理念とは「劇と音楽の絶対的な一致」であり、劇的な表現の為に、オペラが劇的な迫真性と統一性を追求する点で説得力のあるものと解された。従って、オーケストラは舞台上の出来事の心理的背景をここに明示し、より明確な劇的機能を有するものとして、ヴァーグナーはそれを「ライト・モチーフ (示導動機)」(つまり劇中の特定の人物や物事、状況、理念、感情などと結び付いた音楽的主题・動機を指す)の力を借りて意識させるという概念を提示したのである (Vysloužil 1995: 319)。

- 2 スメタナのオペラ作品の特色は、その題材において歴史的・英雄的なものと神話・伝説的な作品群に加えて、《売られた花嫁》(初稿 1863-66, 第 2 稿 1869, 決定稿 1870) や《2 人のやもめ》(1873-74) 等に代表されるように、当時のチェコ文学の傾向を反映した素朴な「田園オペラ」、さらには 19 世紀ロマン主義の思潮を反映した「ロマンティック・オペラ」等に分類される。その中で最も多作とされるのが「田園詩・田園生活」を描写した作品群である。《2 人のやもめ》はエマヌエル・ツェンゲル (Emanuel Züngel, 1840~95) 原作の 2 幕の喜歌劇であり、チェコの田舎を舞台にした素朴な人々の社会生活が主なテーマとなっている (内藤 2019: 89)。
- 3 《悪魔とカーチャ》(1898-99)のリブレットは若きプラハの校長で作家のアドルフ・ヴェニヒ (Adolf Wenig, 1874~1940) によるもの。その内容は爽やかに現実の世界から逃避している。またヒロインは異常な程、お喋りの才に恵まれた人物として描かれる。物語の舞台は伝説の時代のボヘミアで封建時代の重税と労役に苦しめられた村と地獄である。第 1 幕は、馬鹿で臆病な悪魔マルブエルが傲慢な女領主を捕らえる為に、地獄の大王ルツィフェルによって地上に使わされ、恐ろしくお喋り好きな百姓娘のカーチャを地獄へと攫っていく。第 2 幕は地獄の場面へと移り、カーチャを助けに地獄にやってきた羊飼いがカーチャとともに、宴たけなわの中、地獄の門を飛び出し解放される。そして第 3 幕では、マルブエルが抜け目のない羊飼いの知恵によって打ち負かされる場面となる。青年時代の楽しい思い出を蘇らせるこうした喜ばしいストーリーは、ドヴォルジャークの新しい魅力を覗かせる作品となっている (内藤 2016: 210-211 参照)。
- 4 J.クヴァッピルの記憶を辿れば、ドヴォルジャークが彼のリブレットを持ち帰った理由が明らかとなる

であろう。クヴァッピルは次のように回想する。即ち、「私が 1899 年秋に《ルサルカ》のリブレットに着手した時、実はドヴォルジャークの為にそれを書くことを、私は想定していなかった」という。つまり「私は誰の為のリブレットであるのか、知る由もなく書いたのである。[中略] それ故にクリスマスの折、国民劇場の事務所が、新聞を通して、『ドヴォルジャークが新しいリブレットを探している』という知らせを公示していたので、私はディレクターのフランティšek・アドルフ・シューベルト (František Adolf Šubert) の元に赴き、彼に、私が一つのリブレットを持っていることを告げた。思うに、その翌日、既に私たちはドヴォルジャークと一緒に舞台のそばにあるディレクターの部屋に入った。ドヴォルジャークは、私の『ルサルカ』に関するディレクターの意見を喜んで聞きながら、私の台本を家に持ち帰ったのである」とその当時の様子を詳細に語っている (siehe, Döge 1997: 305)。このようにクヴァッピルは、敢えて作曲家に自らアプローチしたわけでないことを明らかにしている。

また F.A.シューベルトからクヴァッピルに宛てた書簡 (1897 年 3 月 8 日付) によれば、「ドヴォルジャークはチェコのお伽話のプロット (筋書き) をもつオペラの為のリブレットをたいそう気に入るでしょう。おそらく貴方はそれを書く最高の人だと思います。貴方はドヴォルジャークの願いを聞き入れて彼とお話ししてみませんか？ 大物政治家の F.L.リーゲル氏はこの点をととても心に留めていて、既に二度ほど私とそれについて議論しました」と綴られている。この書簡は、ドヴォルジャークがそのとき既に、お伽話に基づく新作のオペラをじっくり考えていたことと、そしてクヴァッピルがそのリブレットについて作業する為に、直接の申込みを受けていたこと」を示唆しているといえる (siehe, Hallová 1996: 108)。

- 5 最近、発見されたクヴァッピルの手紙によれば、1899 年に《ルサルカ》のリブレットに着手した際には、恐らくウクライナに住むアロイス・イラーネク (Alois Jiránek) というチェコ人作曲家の依頼であったように語ったが、まもなくしてより才能ある優れた作曲家の (作品の) リブレットに相応しい出来栄であることを理解したという。ただ当時は弱冠 31 歳という若輩であった為に、敢えて名高いドヴォルジャークにそれを差し出す勇氣を持ち得なかったと告白する。第 1 幕を完成した後に、その台本作者は、既に台本を依頼済であった作曲家のオスカル・ネドバル (Oskar Nedbal, 1874~1930) にも見せたと伝えられている。

最終的に、ドヴォルジャークがクヴァッピルのリブ

レットを知った時、ドヴォルジャークは当初、過度に特別な印象を感得しなかったようである。むしろ作曲家は、劇場ディレクター F. A. シューベルトと音楽批評家エマニュエル・フヴァーラ (Emanuel Chvála) ら 2 人の好意的な各々の評価に対して動揺を隠さなかったという。とはいえ、一旦、このお伽話のリブレットに節付けを始めるや否や、ドヴォルジャークは友人の A.ゲーブルに宛てて「自分自身が強い興味と喜びに満たされている」という内容の手紙を送ったと伝えられる。尤もそれは不思議ではないと思われる。そしてこのリブレットが、ドヴォルジャークにとって、如何に相応しいものであったかということに関しては、台本作者クヴァッピルも殆ど気付いていなかったし、恐らく作曲者自身でさえ、当初は理解していなかったと考えられる (see, Beveridge 2017: 63-64)。

- 6 第 2 幕の「祝宴のバレエ」は、結婚式の客人たちからの「ルサルカの疎外」を強調することで、ドラマへと引き寄せられる場面を創出する効果をもたらしている、とスマツニーは指摘する (Smaczny 1993: 129)。
- 7 ルサルカの最後の言葉は次の通りである。即ち、「あなたの愛、あなたの美しさ、移ろい易いあなたの人間らしい情熱、そのすべてに、私の運命は翻弄された、神よ、この人の魂に哀れみを！／Za tvou lásku, za tu krásu tvou, za tvou lidskou vášeň nestálou, za všechno, čím klet jest osud můj — lidská duše, Bůh tě pomiluj!」[湖の中へと沈んでゆく] (in: Beveridge 2017: 71)。
- 8 ジャン・ジャック・ルソー (Jean Jacques Rousseau, 1712~78) 以来、自然は理想化されたといえよう。産業革命により、近代的な都市の巨大で非人格的な群衆の中に飲み込まれるような喧騒の中で、自然に対する「回帰」が生じてきたのは必然の事であったと考えられる。その証左として、19 世紀は「風景画の時代」と称されたように、音楽による「風景描写」もまた作品化された。そうした自然に対する神秘的な親近感が強まりを見せる中で、自然は「力と靈感と啓示」の源となったのである。そしてロマン派の音楽家にとって、自然とは単に描写すべき題材に留まることなく、さらに「芸術家の内的生命」といったものを「自然の生命」とも重ね合わせて「自然の神秘」を感得しつつ、作品の中に表出したのである。例えば、ドヴォルジャークの息子のオタカルは、ドヴォルジャークの自然観を次のように回想する。即ち、「自然の輝きすべてを注視する時、ドヴォルジャーク自身がこうした真の力強さと偉大さに接近して描写すべきであり、また何よりも自然に溶け込む必要があると理解していた。そしてそのことは、多くを語らないけれども実に不可思議なことであり、計り知れない程のヴァイタリティをもって

彼はそれに応えたのである」と(*Beveridge 2017: 65*)。

- 9 D. R. ベヴェリッジの研究によれば、「その証左として、一つの手がかりとなる事象がまさに音楽によって提供される」としている。その音楽とは、「力強く雄大で情熱的」と刻印された同オペラの中のまさに精神浄化的作用を担うオーケストラ最終楽章の冒頭に見出される。つまりそのフレーズは、後期ロマン派の影響が顕著にみられる第2交響曲(1865)の4楽章に由来するものであるという(*Beveridge 2017: 66*)。特に第2交響曲の最終楽章は、「水の精」の主要なモチーフを予知するフレーズを含む楽章として注視する必要がある。加えて《ルサルカ》を発表する前の1891年3月31日から92年1月18日にかけて作曲された《自然と人生と愛》と題する3つの演奏会用序曲(〈自然の中で〉[作品91]、〈謝肉祭〉[作品92]、〈オセロー〉[作品93])は、いわゆる序曲3部作として知られるもので、「自然描写」という共通のテーマを通して内容の統一が図られている。即ち、これら3つの「音詩」は、「自然の主題」という一つの動機を共有するとともに、そこには人と自然の関係性や作曲者の自然観が組み込まれており、その表現内容はまさに「自然・人生・愛」への深い思いであったと考えられる(内藤 2016: 122 参照)。

引用・参考文献

- Beckermann, Michael ed., *Dvořák and His World*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey 1993.
- Beveridge, David R. “A Rare Meeting of Minds in Kvapil’s and Dvořák’s *Rusalka*: The Background, the Artistic Result, and Response by the World of Opera.” in: Křepková, Lenka, Kopecný, Jiří, et al, *Czech Music Around 1900, Studies in Czech Music Series No.6*. Palacký University Olomouc, Pendragon Press Hillsdale, NY 2017, pp.61-80.
- Beveridge, David R., ed., *Rethinking Dvořák, Views from Five Countries*, Clarendon Press/Oxford 1996.
- Döge, Klaus, *Antonín Dvořák Leben-Werke-Dokumente*, Atlantis Musikbuch Verlag, 1997 (1991).
- Dvořák, Antonín, *Rusalka, Lyrická pohádka o třech jednáních*, Klavírní výtah [ピアノ版], Josef Faměra ed., XV.vydání, národní hudební vydavatelství, Orbis-Praha, 1952.
- Hallová, Marketá, “*Rusalka* and its Librettist, Jaroslav Kvapil: Some New Discoveries.” in: Beveridge, David R. ed., op. cit., 1996, pp.107-113.
- Křepková, Lenka, Kopecný, Jiří, et al, *Czech Music Around 1900, Studies in Czech Music Series No.6*. Palacký University Olomouc, Pendragon Press Hillsdale, NY 2017.
- Sadie, Stanley, ed., *The New Grove Dictionary of Music and*

Musicians, 2nd edition, London: Macmillan Publisher Limited, 2001.

Smaczny, Jan, “Dvořák: The Operas” in: Michael Beckermann ed., *Dvořák and His World*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey 1993, pp.104-132.

Šourek, Otakar, *Antonín Dvořák a Jeho Rusalka*, Osvěta Praha, 1951.

Šourek, Otakar, *Antonín Dvořák. Sein Leben und sein Werk*, Prag 1953.

Vysloužil, Jiří, *Hudební slovník pro každého I*, nakladatelství Lída-A.J. Rychlík, Vizovice 1995.

内藤久子『作曲家◎人と作品シリーズ *The Great Composers: Life and Works* ドヴォルジャーク *Antonín Dvořák*』東京：音楽之友社，2016（2004）。

内藤久子『『チェコ国民オペラ』の創造とその理念 — B. スメタナの喜歌劇《売られた花嫁》にみる『チェコ性』のイメージの構築』『スラヴ学論集 *Slavia Iaponica*』2019年（第22号），pp.84-114。

[資料]



写真1 《ルサルカ》初演の舞台 (in: Döge 1997: 307.)

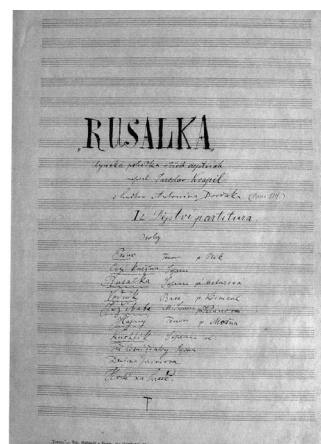


写真2 《ルサルカ》自筆譜の題目頁，プラハ Dvořák 博物館蔵 [S.76, Inventory no.1421] (in: Beveridge 2017: 62.)