

〈論文〉

## 「幻想小説」から「幻想オペラ」へ(2)

—鏡像喪失の物語を中心に—

長野 順子

〈サマリー〉

本稿は、「『幻想小説』から『幻想オペラ』へ——〈ファンタスティック〉をめぐる」(『藝術40』)に続いて、E.T.A. ホフマンの幻想文学から作曲家オッフェンバックの幻想オペラ《ホフマン物語》へのプロセスを、より具体的に作品に即して跡づける試みである。ここではとくに、このオペラ作品において特殊な位置づけをもつ「鏡像喪失」の物語をとりあげる。その原作となったのは、作家E.T.A. ホフマンの中編小説「大晦日の夜の冒険」である。この幻想小説の成り立ちと構造、そしてオッフェンバックのオペラにおける音楽表現の内容を検討することを通して、そこにみられる「幻想性」の諸相について考察する。

19世紀ヨーロッパ文化の中心地パリで、「シャンゼリゼのモーツァルト」と呼ばれた作曲家J. オッフェンバック (Jacques Offenbach, 1819-80) は、洒落た笑いを軽快な調べに乗せた「オペレッタ」の全盛時代を築き上げた。若くしてドイツのケルンからパリに音楽修業に来たユダヤ系ドイツ人の彼が、このようなフランス風の大衆的な音楽劇を、ナポレオン三世の第二帝政期に流行させたのである<sup>(1)</sup>。オッフェンバックはその生涯の最後に、彼にとって初めての本格的なオペラ作品《ホフマン物語》(Les Contes d'Hoffmann)に取り組んだ。「幻想オペラ」(Opéra fantastique)と銘打たれたこの作品は、かつてオペラ座を中心に繁栄を誇ったグランド・オペラやオペラ・コミックの伝統を踏まえて、全5幕の正統なオペラの形式をとっているが、その内容は、怪奇且つシニカルな笑いを含む奇抜なものである。音楽的にも伝統的なオペラへの諷刺やパロディに満ちた、むしろ「反」オペラあるいは「メタ」オペラともいえるようなものである。作曲家が亡くなって4か月後の1881年2月、オペラ・コミック座での初演は成功し、同年12月にはドイツ語版がウィーンで初演された。未完であったオーケストレーションの補筆は、遺族の依頼により作曲家ギロー (Ernest Guiraud, 1837-92)が担当した<sup>(2)</sup>。

『ホフマン物語』そのものは、その30年前の1851年に、ドイツのロマン主義作家E.T.A. ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) の「幻想小説」(contes fantastiques)をもとに、主人公をすべて作家自身に置き換えた劇作品として、オデオン座で上演されていた。『くるみ割り人形とねずみの王様』などのメルヘンでも知られるE.T.A. ホフマンは、『悪魔の霊液』『黄金の壺』といったゴシック・ロマンス風の怪奇小説・幻想小説で流行作家となったが、没後、自国のドイツでは比較的早く忘れ去られた。ところがフランスではすぐに、彼の作品が競って翻訳され、「ホフマネスク」と呼ばれるブームを引き起こしていた。そこからフランスにおける幻想文学の潮流は生まれ、さらに象徴主義文学へと高まっていくことになる<sup>(3)</sup>。その一方で、巷では、酒に酔って夢に浸る奇人作家という「ホフマン」像が広まっていたのである。こうしたややステレオタイプ的なイメージから、この作家自身を主人公にした舞台作品も生まれたのであろう。台本作家バルビエ (Jules Barbier, 1825-1901) とカレ (Michel Carré, 1821-1872) の共作によるこの戯曲版『ホフマン物語』を、若いオッフェンバックも知っていたはずである。その後オペレッタ作曲家として成功していた彼

は、1877年頃にこれをオペラ向けに改作するよう台本作家の一人のバルビエに頼み、その音楽化に渾身の力を注いだのである。

この作品は、プロローグとエピローグ（第一幕と第五幕）の酒場の場面に挟まれて、詩人「ホフマン」の過去の三つの恋が回想されるという「枠構造」の形式をとっている<sup>(4)</sup>。それぞれ一話完結の幕を寄せ集めたパッチワークとも見えるが、各幕の主人公を一貫させることで、全体が一続きのストーリーへと織りなされている。若き「ホフマン」の三人の恋人とは、美しい自動人形「オランピア」(Olympia)、歌うことで命を縮める「アントニア」(Antonia)、そして彼の鏡像を奪う遊女「ジュリエッタ」(Giulietta)であり、その三人の女性が現在の恋人である歌姫の「ステラ(Stella)」のなかに重ね合わせられる<sup>(5)</sup>。「ホフマン」の恋は、つねに仇敵(変幻自在の悪魔)の手で挫折させられるが、そこには現実世界と幻想世界が奇妙な仕方でも混じり合う。ことごとく恋に破れるこのアンチ・ヒーローはしかし、最後にはミューズの手で、現実世界を超越した詩作の世界へと導かれるのである。その「幻想」と「覚醒」の交差は、音楽のスタイルの多様な変化を通して生き生きと表わされている。

本稿では、このオペラ作品において特殊な位置づけをもつ、第三の恋人による「鏡像喪失」の物語をとりあげる。その原作となったのは、作家E.T.A.ホフマンの中編小説「大晦日の夜の冒険」である。この幻想小説の成り立ちと構造、そしてオフエンバックのオペラによる音楽表現の具体的な内容を検討することを通して、そこにみられる「幻想性」の諸相について考察したい。

## 1 「ジュリエッタ」の幕の位置づけ

オペラ《ホフマン物語》における主人公の詩人「ホフマン」と三番目の恋人「ジュリエッタ」の物語を扱った幕は、パリのオペラ・コミック座で初演の準備をしていた最後の段階で、劇場支配人のカルヴァロがこれを削除することを決心し、1881年2月の初演時には上演されなかった。前年10月に亡くなったオッ

フェンバックはこのことを知る由もなかった。当時彼に残された体力ではこの幕を完全に仕上げられなかったこと、またその内容の問題もあったであろうが、全体がやや長すぎるということがその主な理由に挙げられる。舞台はヴェニス、運河に面した遊女の館。悪魔の化身ダペルトウットに唆された遊女ジュリエッタが手練手管で詩人を眩惑して、主人公の「鏡像」を奪ってしまうという荒唐無稽な物語であり、そこにはまたもう一人の「影」を失った男も、彼女の元恋人として絡んでくる。詩人「ホフマン」は、決闘でその男を殺してしまうが、結局はジュリエッタの裏切りも知ることで、ここでも愛が報われないわが身を嘆く。初演時の劇場側の決断は、それよりもむしろアントニアの幕のドラマティックで悲劇的な結末の方が——最後に短いエピローグが続いたとしても——オペラの終わり方にふさわしい、と考えてのことでもあったと思われる。ただし、幕の冒頭に奏されるはずであったバルカロール(舟歌)は残そうとして、これをアントニアの幕のなかに組み込んだのである。やや強引だが、舞台上ではなく舞台裏から流れる音楽としての採用であったようだ。そもそもこのバルカロールは、かつてオフエンバックがウィーン国立歌劇場の依頼で制作した小オペラのために作られたものであった。彼にとってはめずらしいドイツ語の全四幕のロマンティック・オペラ《ラインの妖精》(Die Rheinnixen)で、1864年の2月にウィーンで初演された。その中でとくに人気のあった序曲及び第三幕の「妖精の歌」(Komm, zu uns)のメロディが、この《ホフマン物語》のジュリエッタの幕に用いられ、のちに「ヴェニスの舟歌」あるいは「ホフマンの舟歌」として知られるようになったのである。〔譜例1〕バロック期には一般的であった自作の転用は、多作の作曲家ハイドンやロッシーニらにも見られるが、オフエンバックの場合も、そうした自作の転用例がよく見られる。

このとき削除されたジュリエッタの幕は、同じ1881年の12月ウィーンのリング座での初演では、ギローらにより短縮されて復活され、20世紀に入ってからはさらにそこに二つの曲が補足された。そしてこの幕を含むシューダンス社による版(「ホフマン物語 第5版」)が1907年に公刊されて、以後これが普及していった。その版ではオランピアの幕とアントニアの幕の間



譜例1

にジュリエッタの幕が入っており、長きにわたってその順番での上演が続けられた。その後オッフエンバックによるスケッチから数曲を復活させて1977年に出版されたエーザー版からは、現在の幕順(オランピア→アントニア→ジュリエッタ)の上演が多くなった。それ以降も断続的に、焼失したと思われる楽譜や失われた手稿譜や検閲用の台本が発見されたこと等により、とくにこのジュリエッタの幕には、さまざまなヴァージョンが生まれることになった。《ホフマン物語》のなかでも、もっとも筋のヴァリエーションが多い幕である。これらの発見と新しい校訂版の作成に貢献したオッフエンバック研究者のJ-C. ヨンは、この幕について、ここでの原作の選択はあまり適切ではなかったとして、「この三番目の脚色に関しては、台本作家はあまりうまくいっていない」とみている。その理由としては、この幕のもとになった小説が先の二つの小説とはかなり異なる調子をもっていること、そしてこの幕でのジュリエッタの位置づけやそれにまつわる影を失った男の存在の不自然さなどが挙げられる。けれども、ここで台本作家は原作のなかの「鏡像の喪失」というアイデアのもつ面白い効果に囚われていたのだろう、とヨンは推測している<sup>(6)</sup>。

それでは、この幕の土台となった小説はどのようなものだったのだろうか。

## 2 原作「大晦日の夜の冒険」

### 2-1 シャミッソー『影をなくした男』へのオマージュ

E.T.A. ホフマンは、1815年1月1日の未明にこの小説「大晦日の夜の冒険」(*Die Abenteuer der Silvesternacht*)に着手し、6日の午前と午後にかけてこれを「首尾よく完了した」と日記に記している<sup>(7)</sup> [図1]。これは、前の年に第一、二巻を刊行して評判であった『カロ風幻想作品集』(*Fantasiestücke in Callot's Manier*)の第四巻に収録するために準備していた作品であった。四日間ほどかけて写しを作成し、13日には敬愛するシャミッソーと、友人のヒツツイヒ、コンテッサを前に朗読して聞かせ、翌日には印刷業者で友人のクンツに手紙を添えて発送したのである。E.T.A. ホフマンがナポレオン戦争終結のちにプロイセン法務省に復職が叶い、ベルリンに到着したのは1814年9月、歓迎する友人たちのパーティに詩人で植物学者のアーデルベルト・フォン・シャミッソー (Adelbert von Chamisso,



図1 E.T.A. ホフマン自画像

1781-1838) がいた〔図2〕。E.T.A. ホフマンは彼と面識はなかったが、彼がメルヘン風の小説『影をなくした男 ペーター・シュレミールの不思議な物語』(Peter Schlemihls wundersame Geschichte) を書いた人物だということは、よく知っていた。10月からベルリンで定期的に催すようになった文学仲間の集会には、親友のヒッツィヒ、台本作家のザーリス=コンテッサとともに、シャミッソーも参加した。場所は、彼らの自宅やウンター・デン・リンデン通りの居酒屋やジャンダルメン広場脇の「ルッター&ヴェークナー」というなじみの店だった。だが、シャミッソーは翌1815年6月にロシア船ルーリク号で世界一周の調査旅行団とともに三年間の旅に出ることになり、この集まりは自然消滅した。シャミッソー帰国後の1818年11月、E.T.A. ホフマンは今度は「ゼラーピオン同人会」という名で、文学集会を再開した。以前のメンバーに加えて、医師のコレフや作家フケーらも時に応じて参加するようになった。

フランス革命を機にシャンパーニュ地方の城を捨てて一家でベルリンに逃れてきた貴族出身のシャミッソーは、プロイセン軍士官としてナポレオン軍と戦って捕虜になり、解放されると



図2 シャミッソー ホフマン画

各地を遍歴したのち最終的にベルリン大学で自然科学を学んだ。若い頃から文学とともに植物学や探検旅行に関心をもっていた彼は、晩年は帝室植物標本所所長となった。一方、同じフランスの出自をもつ友人のド・ラ・モット・フケー (Friedrich de la Motte Fouqué, 1777-1843) は、ユグノー教徒弾圧により北フランスからプロイセンに逃れてきた古い貴族の出身で、ブランデンブルク市生まれで軍人としてライン戦線にも参加したが軍を退いて、ベルリンと接触を保ちつつ文筆活動を行っていた。古い伝説やドイツ騎士道に題材を求めた作品を創作し、すでにロマン主義文学の代表者の一人と見なされていた。彼の代表作であるメルヘン小説『ウンディーネ』、水の精ウンディーネと騎士フルトブラントの恋とその悲劇をめぐる物語は、季刊文芸誌『四季』の1811年春季号に、最初は匿名で発表された。この雑誌は、ホフマンのワルシャワ時代以来の親しい友人ユリウス・エドゥアルド・ヒッツィヒ (Julius Eduard Hitzig, 1780-1849) が出版発行していたものである。ユダヤ系の事業家一族に生まれたヒッツィヒは、ワルシャワで自らも司法官試補を務めていたときにE.T.A. ホフマンの家の隣の家に住み、行き来する間柄になった。その後のナポレオンの進攻により、ヒッツィヒはベルリンに戻って出版業を始めていたのである<sup>(8)</sup>。このヒッツィヒの媒介によって、E.T.A. ホフマンはフケーの『ウンディーネ』(Undine) を作者自身に台本化してもらい、魔法オペラ《ウンディーネ》を作曲した。彼の生涯で成功した唯一のこのオペラ作品は、紆余曲折の末、1816年の夏にベルリン国民劇場で初演された。音楽にも増して評判となった画期的な舞台装置は、のちにベルリンの都市計画に携わった建築家シンケル (Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841) によるものであった。音楽に特別の情熱を抱いていたE.T.A. ホフマンの本領はしかし、やはり文学にあり、以後は大審院判事としての仕事の他は、ほとんど文筆活動に専念することになった。

一方ヒッツィヒはまた、シャミッソーの親しい友人でもあった。1813年の夏から秋にかけてヒッツィヒの招きでベルリン近郊の村にある彼の家に滞在していたシャミッソーは、一家の子供たちのためにメルヘン風のペーター・シュレミールのお話を創作して聞かせていた。その草稿は親友フケーに託され、翌年フ

ケーが思い切ってそれを公刊したのであった。シャミツソーの『影をなくした男』第二版に付せられた、ヒッツイヒによるフケー宛ての手紙(1827年)のなかで、この物語に対するE.T.A.ホフマンの反応が次のように語られている。

ぼくはこれをホフマンに読んできかせたときのことを忘れない。ホフマン先生ときたら、ぼくが最後の一行を読み終えるまで、それはそれは夢中になって聞きほれていたものだ。そして作者の知己を得るのを待ちきれず、つね日ごろ、模倣のたぐいをひどく忌みきらっていたご当人なのに、影をなくすというすてきな着想の誘惑に抗しきれなかったのだろう、さっそく『大晦日の夜の冒険』のなかでエラスムス・シュピークヘルという人物を登場させて、失われた鏡像について物語っている。さほど成功作とも言えないようだがね<sup>(9)</sup>。

『影をなくした男』の内容については、多くを語る必要はないだろう。ある日灰色の服の男に「幸運の金袋」と引き替えに自分の影を渡してしまったペーター・シュレミールは、恋人のミーナを使用人に奪われ、人からも疎まれて、七里を走る靴とともに世界探検と調査の旅に明け暮れる、という物語である。物語全体は、主人公のシュレミールがシャミツソーに宛てた手記の形式をとっている。例えば、灰色の服の男が「いとも鮮やかな手つきで私の影を頭のてっぺんから足の先まできれいに草の上からもち上げてクルクルと巻き取り、ポケットに収めた」、といったユーモラスな表現や、悪魔との契約という古くからのおとぎ話の約束事など、メルヘンとしても完璧であり、読む者に文字通り「不思議な」忘れがたい印象を残す。加えて、フランスにもプロイセンにも落ち着くべき故郷をもたず、つねに旅の途上にあったシャミツソー自身の境遇、そして誰もがもっているはずの自己の「輪郭」としての「影」(Schatten)をなくしたような彼の想いが、ここに映じだされているとみることができる<sup>(10)</sup> [図3]。

ところが、E.T.A.ホフマンがこの物語にインスピレーションを得て、おそらく1814年の大晦日から次の年の1日にかけて書き始めた「大晦日の夜の冒険」という作品は、ヒッツイヒの言うよ



図3 『影をなくした男』挿絵

うに、友人たちにはあまり評判はよくなかった。その後も、剽窃とまではいかないがそのオリジナリティの問題や、作品そのものかなり混乱した構造のせいもあって、あまり評価を得られず、彼の他の作品に比べて顧みられることが少なかった。ただ、オッフエンバックによるオペラ化の影響で、きわめて単純な解釈が見られるだけであった。ところが20世紀後半になって徐々にそれ自体として評価されるようになり、その語り的手法も注目されるようになった<sup>(11)</sup>。それは、この鏡像喪失の物語に、自己分裂や二重自我を含む、より現代的なテーマを見ることが出来るからであろう。

## 2-2 『大晦日の夜の冒険』の構造

『カロ風幻想作品集』の第四巻に組みこまれたこの小説は、前書きと後書きに挟まれた四つの章からなり、少し込み入っている。前書きは「編者の前書き」(Vorwort des Herausgebers)であるのに対して、後書きは物語の続きのよう

な形で「旅する熱狂家の後書き」(*Postskript des reisenden Enthusiasten*)となっている。この後書きでは編者に向かってはっきりと、「わが親愛なるテオドール・アマデウス・ホフマンよ」と呼びかけている。「前書き」は次のように始まる。

かの旅する熱狂家の日記から、ここにふたたびカロ風幻想物語一篇を載せてお読みいただくことにするが、このご仁はどうみても、自分の内面生活を外面生活とほとんど区別していないようなので、その両世界の境界線は見分けることができない。しかし、好意ある読者よ! きみにしてもこの境界がはっきり見分けられないからこそ、幻視者におそらく惹きよせられて、きがついたときには、思いもかけず見知らぬ魔法の国にいるのではないか? そしてそこの異様な姿の者たちが、こんどはきみの外面生活に踏みこんできて、まるで旧知の仲のようにきみと付き合いおうとする。好意ある読者よ、どうか彼らをそのように旧知として迎え入れてくれるよう、心から願います。……ぜひともその戦慄にすすんで耐えてほしい<sup>(12)</sup>。

最初の三つの章は、「旅する熱狂家」が語る大晦日の夜の奇妙な体験であり、最後の章は、彼に託されたある手記の報告である。したがって、全体が複数の入れ子構造になっているといえる。第一章は、「旅する熱狂家」が大晦日の夜に招待された宴会で昔の恋人ユーリエと再会する話。ユーリエという名前は、バンベルク時代のE.T.A.ホフマンの音楽上の弟子で彼の悲痛な恋の相手だった若いユーリア・マルク (Julia Mark, 1796-1864) の名と響き合う——いわゆるユーリア体験の濃い影は、『カロ風幻想作品集』のいたるところに見られるようだ。ここでは、主人公は一段と美しくなったユーリエとピアノ演奏を聴き、彼女から手渡された脚付きの酒杯に一瞬小さな青い炎が音を立てたようだったが、突如そこに、世俗的で不格好な彼女の夫が現われる。つづく第二章で、衝撃のあまり外套も帽子もつけずにウンター・デン・リンデン通りに出た主人公は、たまたま飛び込んだ地下酒場で二人の男と出会う。のっほの男は植物学に詳しく、そのいで立ち——短い上着と長靴

=七里靴の力をおさえる上履き——からペーター・シュレミールらしい。もう一人の小男は、若々しい顔と老人の顔の二つをもち、なぜか鏡を避けながらせわしく動き回っていた。第三章で宿に戻った主人公は、同室にすでにその小男が寝ているのを発見する。覆いを取って見た傍らの鏡には驚くことにユーリエの姿が浮かび上がり、思わずその名を呼ぶと小男は寝言で「ジュリエッタ!」と叫んだ(「ユーリエ」のイタリア語での愛称は「ジュリエッタ」)。翌朝目覚めると小男はすでに発ったあとで、机の上に彼の書き記した不思議な物語 (wundersame Geschichte) の原稿が残されていた。第四章は、小男エラスムス・シュピークヘルの手記「失われた鏡像の物語 (Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde)」の内容で、この部分が小説全体のほぼ半分を占めている。そしてここからは、手記の書き手が主語で語るのではなく、「彼は〜」という三人称形式になる。話は、画家のエラスムスが妻子をドイツに残してイタリアのフィレンツェに旅したときのこと。ある祝宴で出会った魔性の女ジュリエッタは、それまでどんな女性にも振り向くことのなかった彼の心を一瞬で捉えた。手渡された脚付きの酒杯を飲むと炎が血管をかけめぐった。

ジュリエッタが歌うと、まるで胸のおくから天国の妙なる音がひびきでてくるようで、みんなの心のうちに、いまだ味わったことのない、ただ予感されるばかりの愉悅に火を点じた。彼女のみごとく水晶の声は、だれの気持ちをもすっかりとらえてしまう神秘的な情熱をおびていた<sup>(13)</sup>。

彼女と別れた帰り道で突然出会ったのは、赤い服の気味悪い男ダペルトットで、この男とジュリエッタはぐるになってエラスムスの「鏡からのぞく幻の像」を最後の別れのときに奪うことになる。(イタリア語のダペルトット (dappertutto) とは、いたるところ、という意味で、この男——あるいは悪魔——の出没の仕方にふさわしい。)

ジュリエッタの接吻が彼の唇を火のように灼いた。そして彼から身を離すと、鏡に向かって渴望をこめて両手を差

しのべた。エラスムスの眼のまえで、彼の胸像が本人の動きとは無関係に抜け出てきて、ジュリエッタの腕にするりと取まったかと思うと、異様な臭いを発して彼女とともに消え失せた<sup>(14)</sup>。

故郷に戻って、鏡像のない姿を息子に指摘され妻にも難詰されたエラスムスの前に、ダペルトゥットとジュリエッタが現われ、もう一度彼を誘惑する。鏡像と引き換えに魂を渡す契約を迫り、さらに家族を毒薬で亡き者にしようとするこの二人に辛うじて抵抗して、これらの幻像を退けた彼に、妻は、「またしばらくのあいだ世の中を遍歴して、機会があったら悪魔からあなたの鏡像を取り返していращゃい」と送り出すのであった。これで、エラスムス・シュピークヘルの話は終わり、そのあとに、今度は一人称でつづられた「旅する熱狂家のあとがき」が物語全体を短く締めくくる。

あその鏡からこっちを見ているのは何者だ？ ほんとうにはぼくなのか？ おお、ユーリエ——ジュリエッタ——天使のような姿——悪魔——恍惚と苦悶——憧憬と絶望。——きみにもわかっただろうわが親愛なるテオドール・アマデウス・ホフマンよ、得体のしれぬ暗黒の力が目に見える姿をとって、あまりにもしばしばぼくの人生に入りこみ、眠りから最良の夢を欺しとっては、奇怪な異形の者たちをぼくの行路に押しこんで、じゃまだてさせることが。ぼくの頭は大晦日の夜の幽霊たちではちきれんばかり……<sup>(15)</sup>

『夜景作品集』(Nachtstücke) (1816年) に収録された「砂男」(Der Sandmann) でも、語り手が物語の途中で「好意ある読者よ」と呼びかける手法が特徴的であるが、ここでは、この物語の読み手であると同時に編者として想定されたE.T.A. ホフマンその人に呼びかけているのである。ジュリエッタによって鏡像を失ったシュピークヘルと、恋人ユーリエを永遠に失った「旅する熱狂家」、それはほとんど分ちがたく思えてくる。そして作者もまた、まるで合わせ鏡のように、そこに重なってくるかのようである。「ここでもホフマンの小説でおなじみの分身

のテーマが、鏡を介してグロテスクな顔をのぞかせている」といえるだろう。そしてまたその合わせ鏡のなかには、ひょっとして、影のないペーター・シュレミールもひょっこり顔を出しているかもしれない。オリジナルと模像、あるいはオリジナリティと剽窃のような問題は、ここでは見当違いの問いのようにみえてくる。

しかし、そもそも鏡に映る像はたしかに自分であるのだが、それは左右が逆の奇妙な像であり、他人が見る私の姿とも違う。それは果たして自分自身と同じ存在なのか。その滑らかな表面に映る鏡像の方が、こちら側にある何やら不確かな存在よりも、はるかにくっきりとしたイメージを携えて、こちら側を見つめ返しているのではないか。そしてそのような確かな像が、この世のすべてのものを映すはずの鏡から消える、ということ、それは何かこの世にないものが見えるのと同じくらいに、ぞっとすることかもしれない。

大晦日の夜とは、すぎゆく年と新しい年とが出会う二重の時間、いわば「あわい」のときであり、「旅する熱狂家」にとっては魔の時間でもあったのだろう。それでも、この小説の舞台になっているのはウンター・デン・リンデンのようなベルリンのよく知られた通りや広場であるし、例えば第三章での主人公の夢の中には、実在する人気の菓子店の名前(「フックス」(Fuchs) 「ヴァイデ」(Weide) 「ショッホ」(Schoch)) やクリスマスの菓子細工の人形が出てくることで、当時の読み手には奇妙な現実感が伝わってきたはずである。この小説が組み入れられた『カロ風幻想作品集』の第一巻冒頭に「ジャック・カロ」という短い文章が置かれているが、そこでE.T.A. ホフマンは、ファンタスティックで奇怪なエッチング画で知られるバロック期の版画家カロについて語り、その大胆で綿密な手法を自らの文学創作の範とすべく、次のように述べている。

日常生活からとりあげたごくつまらないものでさえ……何やらロマン派風の独創性の光をほのめかせながら姿を現して、それによって、ファンタスティックな世界(das Fantastischen)に身を委ねる心情が奇蹟のような素晴らしさで語られるのである<sup>(16)</sup>。

E.T.A. ホフマンの作品のあちこちに顔をだす「旅する熱狂家」という虚構の人物は、おそらく、著者の分身であるといえるだろう。そして、屈折した語り的手法を用いて描かれることで、主人公の異常な体験をもたらす「エクスタシーと戦慄」と、この一種距離を置いた語りによってそれを別の視座から見たときの「イロニーと諷刺」とが両立するという効果が生きてくるのである。また何よりもこのような語り方から透けてみえる作中人物と著者との重なり、それがあからこそ、何十年ものちのフランスの舞台世界で、物語の主人公の名前に替えてその物語の作者の名「ホフマン」を用いるというアイデアが受け入れられることができたのではないだろうか。

### 3 「ジュリエッタ」の幕

#### 3-1 ヴァージョンによる違い

ここで、ようやく、私たちはオッフェンバックのオペラ《ホフマン物語》の「ジュリエッタ」の幕に戻ることができる。小説は四章に分かれていたが、台本作家のバルビエはその最終章「失われた鏡像の物語」だけを取り上げた。バルビエは、オッフェンバックの求めに応じて、フィレンツェからヴェニスに場所を移した。鏡像を奪われたシュピークヘルは、詩人ホフマンに取り替えられたが、小説ではちょっと顔を見せるだけのシュレミールを台本作家が登場人物の一人にしたのは、シャミッソーの小説の人気を考慮に入れてのことであっただろう。「影をなくした男」の物語は、1822年に作家の兄によってフランス語に翻訳され、その後も何種類かの翻訳が出ており、「シュレミール」の名はよく知られていたのである。ただこのオペラでは、彼が影を失ったのは「幸運の金袋」と引き換えにではなく、ジュリエッタという女性の愛を得るためだった。ジュリエッタは、E.T.A. ホフマンの原作と同じようにコケットな女性として登場するが、彼女自身がサタン的であるわけではなく、むしろダベルトゥットに操られる存在となっている。ダベルトゥットは、小説のそれとかなり似ている。

問題は、先に触れたように最後の段階で未完成部分が多かったため、アントニアの幕との順番の入れ替わりだけでなく、のちの時点での何段階かの補充やその後の手稿の発見等によってさまざまなヴァージョンが存在することである。この幕ではとりわけその点を考慮する必要がある<sup>(17)</sup>。

まず、全体の大きな流れは次のようなものである。

〈ホフマンはヴェニスで遊女ジュリエッタの魅惑に惑わされまいとするが、結局は恋してしまう。悪党のダベルトゥットに惶めくダイヤを見せられ唆された彼女は、ホフマンをだまして彼の鏡像を奪う。そしてホフマンは、彼女の元恋人シュレミールを決闘で殺して彼のもつ鍵を奪うが、自らの鏡像を失ったうえにだまされたことに気づき、絶望する。〔図4〕



図4 ホフマンとシュレミールの決闘の場:《ホフマン物語》舞台画

ただし、ヴァージョンによってそれぞれの出来事の順序が変わることがある。初演では、オペラ・コミック座の支配人カルヴァロの判断でこの幕は省略されてしまった。そして初演から6年後には劇場が火事に見舞われ、スコア等が消失したと思われていたが、そののち次々に手稿や検閲台本やスコアが発見され、ごく最近まで版改訂の試みが続いているのである。とくに、ジュリエッタの幕の結末に関しては、複数のパターンが存在する。まず1904年に、モンテ・カルロ劇場の支配人ガンズ



ブル (Raoul Gunsbourg) が、残された資料からジュリエッタの幕を再構成した。そのさいに、有名なダペルトウットの「輝けダイヤモンド」(オッフェンバック自身のオペレッタ《月世界旅行》(Le Voyage dans la Lune)の序曲のメロディを用いた)や後半の印象的な六重唱(「バルカロール」をもとにして新たに作った)が付け加えられた。それらを探り入れて1907年から主流となった①シューダンス(Choudens)版では——オランピア→ジュリエッタ→アントニアの幕順で——この幕の結末は、鏡像を奪ったジュリエッタはピティキナッチョとともにホフマンをあざ笑いながらゴンドラで去っていく。1970年にオッフェンバックの子孫宅で発見されたピアノ伴奏譜やオーケストラスコアをもとにして音楽学者エーザー(Fritz Oeser)が編集した②エーザー(Oeser)版では——ジュリエッタの幕が現在のように最後にくる——ニクラウスに飲ませるようにダペルトウットがホフマンに睡眠薬だと嘘をついて与えた毒薬入りの飲みものを誤ってジュリエッタが飲んで死ぬ、という結末になる。

1984年にはガンズブル氏宅でオペラ・コミック座のリハーサルでカットされた譜面が見つかり、アメリカ人のケイ(Michael Kaye)が新しく③ケイ版を出版した。そこでの結末は、ホフマンが復讐をしようとジュリエッタに向けた剣を彼女の付き人の道化のピティキナッチョが受けて道化が死ぬパターンである。それ以後も1993年に、ジュリエッタの幕のフィナーレのオーケストラ譜をフランスの音楽学者・指揮者のケック(Jean-Christophe Keck)が発見して、新版を試みた。そして2005年には、パリ国立オペラ資料倉庫で手書きのオーケストラ譜が発見されたものをもとに、④ケイ&ケック版が最新版としてショット社より発表された。ここでは、最後にダペルトウットに背中を押されたジュリエッタをホフマンが刺し殺すことになる。

以上のように、とくに結末部分には版によって大きな違いがあるが、もっとも新しい④ケイ&ケック版では、ホフマンが恋敵シュレミールを決闘で殺すことに加えて、悪党ダペルトウットに唆されて自分を欺いたジュリエッタをも意図に反して殺してしまう。この場面は従来の版と大きく異なり、観客にある種の違和感を与えかねない。すでに、1984年の③ケイ版が出たあとも、ニューヨークのメトロポリタン劇場はエーザー版を使用して

公演を続けたので、当時の指揮者レヴァインに新版の編集者ケイが抗議を申し立てるといふ事件も起きている。しかしながら、観点によっては従来のストーリーの流れの方がより自然だといえるかもしれない。また、その都度の舞台での演出方法も少なからぬ影響を及ぼすことも否めない。そもそも、とくに舞台作品においては劇場監督や演出家の意向だけでなく、歌い手の声域や技量などの要因により、舞台稽古が始まってからも作曲者は柔軟に細部を変更するケースは、決して珍しいことではなかった。こうしたことを考えると、一体どのような上演形態が忠実であり正解といえるのか、また「何」に対して忠実ということになるのか、という問いすら生まれてくる。そしてそれは、完成された音楽「作品」とは何かという、根本的な問いにもつながってくるだろう。

### 3-2 「ジュリエッタ」の幕の流れ

ここでは、基本的に最新版をもとにして、この幕の流れを追っていく<sup>(18)</sup>。まず、有名な間奏曲「バルカロール」が流れる。これは、前に触れたように以前のドイツ語のロマンティック・オペラ《ラインの妖精》からオッフェンバック自身が採用したものである。最初の前奏で遠くから聞こえるヴァイオリンのトリルとフルート2本の断片的なモチーフのあと、低音から上昇するヴィオラやチェロの問いかけに続いて管楽器の軽い三拍子系(八分の六拍子)の波にたゆたうリズムが繰り返される。低い弦楽器の何度か繰り返された問いに対して、ついに一つの応答のような形で下降する動きが静まると、ハーブの分散和音が入り、オーボエ、クラリネットによるテーマが始まる〔譜例1〕。波に揺れるゴンドラの心地よい動きに乗ったメロディは、のちに独立した器楽の独奏曲や合奏曲としてよく知られるようになった。

新しいヴァージョンでは幕が開くと詩人ホフマンの短い言葉のあとに、バルカロールが今度はニクラウスとジュリエッタの二重唱によって繰り返される。舞台は、水辺の歓楽の館。豪華な部屋のなかで、沢山の客たちが酒を片手に思い思いに楽しんでいる。ミューズの男装した姿のニクラウスとジュリエッタのデュエットは、不思議な感じであるが、あらゆる快樂が許される

誘惑の園の雰囲気が醸し出される。フランス語の歌詞は、台本作家のバルビエによる。

美しい夜、おお恋の夜／私たちの酔いに微笑みかける！／  
夜よ、昼よりも甘美な／おお美しい恋の夜よ！

招待客たちも「ああ」とこのメロディに合わせて歌う。そして今度は、この甘い誘惑に逆らうようにホフマンが立ちあがり、女に恋をするよりも飲んで騒いで一夜の快楽を、と皆に呼びかける。この「酒の歌(バッカスの歌)」も、バルカロールと同じく《ラインの妖精》の第三幕に出てくる山賊のコンラートたちの歌から採られている。このような酔いを賛美する歌は、例えば、よく知られたグノー(Charles Gounod, 1818-93)の5幕のオペラ《ファウスト》(*Faust*)の「黄金の牛の歌」と同じような雰囲気をもっている。そこでは悪魔メフィストによって歌われていたが、ここではホフマン自身が高らかに歌う。そしてここでも招待客たちは、リトルネッロのように、各節の最後の語句を勢いよく唱和する。

友よ、優しい夢みるような愛など／思い違い！  
騒ぎとワインに囲まれた愛こそ／すばらしい！

他方、オペラのなかではどこまでもアンチ・ヒーローでしかない「ホフマン」よりも、その恋を台無しにするために決まって登場する悪役たちの方が、一段と存在感が強いといえる。自動人形(un automate) オランピアの眼球を制作しながら最後は人形を壊してしまう「コッペリウス」(Coppélius)、アントニアの病に怪しいな処方薬を施して死に至らしめる医師「ミラクル」(Miracle)、ジュリエッタを操って主人公の鏡像を手に入れる「ダペルトット」(Dapertutto)、そして現在の「ホフマン」の恋人ステラを奪う顧問官(参事官)「リンドルフ」(Lindorf)。彼らは突如その不気味な姿を現し、「悪魔」(diable)や「悪霊」(démon)と呼ばれる。彼らが実はすべて同じ存在なのだという事は、その登場を予告するつねに同じ音型によって暗示されている〔譜例2〕。弦楽器で奏されるそれは、短調で近づいてくる威嚇的な付点リズムのあと、急速な下行音型に続く

て、不敵に笑う低音のトリルで落ち着く。この悪魔のモチーフは、ヴァーグナー的な示導動機(Leitmotiv)というよりは、複数の敵役が実は同一の存在であることを示す音楽的ラベルのような働きをする、古くから用いられていた手法である。



譜例2

ここでは、この悪魔の登場を予告するモチーフの断片が鳴って、悪党仲間のダペルトットが登場し、ジュリエッタを唆すためのダイヤモンドの光り輝く力について歌う。その光の反射を鏡——鳥が鏡の光に向かって突進するのと同じように女性もダイヤモンドの煌めきに引っ張られる——に喩えているところは、ホフマンの鏡像を手に入れようとする意図と響き合っているといえる〔譜例3〕。

回れ、回れ、鏡よ(Tourne, tourne, miroir)／  
ヒバリはそれに引っかかる！／  
煌めけ、ダイヤよ／魅惑せよ、魅了せよ、ヒバリを！／  
ヒバリも女も／この抗しがたい誘惑に／  
羽ばたいて、心を捧げにやってくる。



譜例3

この曲はオッフェンバックが最後に作曲していたこの幕の音楽の一部であったのだが、20世紀初頭に「オランピア」の幕のコペリウスの「目玉のアリア」に当てられてしまった。その代わりにダベルトゥットには、オッフェンバックの以前のオペレッタから採った「輝けダイヤモンド」という迫力のある曲が当てられ、それがほぼ70年近く引き継がれてきたのである。どちらも、悪魔的なエネルギーに満ちた曲であるが、現在のものは鏡の傾きによってきらきらと反射する光の動きを強調しているのに対して、古くからの曲はダイヤモンドのきらめきへの陶醉を魔術師ダベルトゥットが高らかに歌いあげるもので、長く親しまれたこちらが、新しいバージョンのなかに復活することもある〔譜例4〕。



譜例4

ダベルトゥットは、さきに影を奪ったシュレミールにつづいて、詩人からは鏡像を奪うようにジュリエッタを焚きつける。招待客たちのところに戻って賭け事の面白さを合唱とのかけ合いで歌ったあと、皆から離れたジュリエッタは、コロラトゥーラ・ソプラノのさわめて技巧的なアリアを歌う〔譜例5〕。

アムール(愛の神)はいう、「美しい人よ/  
あなたの両の眼は閉じたまま!/  
それから彼女に翼で触れながらいう/  
「眼を覚まして、愛しなさい!」と。



譜例5

この部分は、原作「大晦日の夜の冒険」におけるジュリエッタの「みごとな水晶の声」についての叙述を想い起こさせる。そのあと、このジュリエッタの罠にかかった詩人ホフマンは、彼女への情熱的な愛を飛躍する上昇音型に乗せながら歌い、それは二人の二重唱へと高まっていく。この虚偽の愛の歌は、それまでのロマンティック・オペラでの絵に描いたような愛のロマンスを、皮肉な仕方でもさになぞっているかのような〔譜例6〕。

おお、神よ／陶醉に魂が燃える/  
天上の音楽のように／君の声が心にしみる!/  
甘い激しい炎が／この身を焼き尽くす。



譜例6

そして、そこにジュリエッタの執拗な誘いが入りこんでくる。

私が欲しいのは生き写しの影(fidèle image)/  
あなたの表情、あなたの瞳、あなたの顔だちを映す、

私の姿にもたれているあなたのその鏡像(reflet)／  
たとえ会えなくなったとしても／大事にとっておきたいの／  
あなたの鏡像、あなたの魂、あなたの命を  
(Ton reflet, ton âme, ta vie!)／  
……鏡像は磨いた鏡を離れて／  
そっくり私の心に／身を隠せるの。

ジュリエッタは易々と詩人の鏡像を手に入れる。そのあと、  
シュレミールとの決闘で彼を殺してジュリエッタの部屋の鍵を  
手に入れても、最終的にジュリエッタは自分のものにはならない  
と知ったホフマンに、ダペルトゥットは鏡を突きつける。鏡には  
自分の姿だけ映っていないのをその眼でしかと確かめたとき、  
彼は愕然とする。はじめて詩人は、自らの状況を思い知るの  
である〔譜例7〕。

ああ、ぼくの心はまたもさまよう／  
僕の五感燃えるばかりだ／  
この身をさいなむ呪わしい恋!／  
理性も静めることができない。

The image shows a musical score for a scene from the opera 'Hoffmann et Julie'. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction in 3/4 time, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system begins with the vocal line for Hoffmann, with the lyrics 'Hé - las, mon cœur s'é-ga-reen-'. The third system continues the vocal line with the lyrics '-oo- re. Mes'. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

譜例7

この曲はまさに詩人「ホフマン」が突き落とされた状況を胸  
に迫るリズムで叩きつけ、それに他の人々も次々に加わって、そ  
の六重唱は最後にはバルカロールの大きな流れのなかに呑み  
込まれていくのである。この幕の結末は3-1で見たように、さま  
ざまなヴァリエーションがあるが、それぞれに魅力的な部分も  
もっていて、それぞれが組み合わせられる場合もあり、とくにこ  
の曲はその人々を惹きつける力強さによって新しいヴァージョ  
ンのなかにも残されていることがある。

この「ジュリエッタ」の幕は、ホフマンの「狂気の恋」の物語  
の最後におかれ、詩人の夢想と幻滅の交差のなかで現実世  
界からの最終的な離脱を準備するものとみなすことができる。  
三つの恋の物語が終わったあと、オペラの冒頭と同じルターの  
酒場の場面に戻った詩人は、今度は最愛のプリマドンナであ  
るステラをも敵役のリンドルフに連れ去られてしまう。そのとき、  
ニクラウスの姿からもとに戻った「ミューズ」が、すべてを失った  
詩人に呼びかける。貴方にはこの世界とは別の「詩の世界」  
がある、と〔図5〕。



図5 ホフマンとシュレミールの決闘の場:《ホフマン物語》舞台画

以上、このオペラ作品の一端から、その「幻想性」の音楽的  
表現についていくつかの特徴が見えてきた。19世紀に発し  
たオペラ座を中心とする華麗で重厚なグランド・オペラに対抗

して、幅広い観客層に向けた軽やかなオペレッタを世に問うた  
 オッフェンバックが、最後に「オペラ」にもう一度回帰して、ドイツ  
 の幻想作家のどのようなイメージを表現しようとしたのか。この  
 作品の舞台芸術としての独自性をさらに明確化するためには、  
 音楽だけでなく文学・演劇・美術等の諸ジャンルの相互作用  
 にも注目する必要があるだろう。このオペラ作品の歴史的・  
 社会的位置づけとともに、時代を越えうるその尽きせぬ魅力も  
 浮き彫りにされてくるはずである。またさらに、それらにおけるド  
 イツとフランスの美意識の相違、幻想性を軸にした両民族の  
 文学的系譜、またドイツ的なもののフランス語による表現、と  
 いった様々のレベルでの編み合わせを解きほぐすことにより、こ  
 の謎を秘めた稀有な作品の奥深さが一層明らかになると考え  
 られる。

#### 注

- (1) オペレッタとは、オペラ・ブッフ、オペラ・コミックとも呼ばれる幅広い層に  
 に向けた娯楽的な音楽劇のジャンルの総称である。第二帝政時代の  
 音楽文化の一端を担い、体制や権威を諷刺しつつエネルギッシュな  
 笑いを生産するオペレッタは、アカデミズムや主要な評論誌からは蔑  
 視され、批判され続けた。そして1871年に普仏戦争で敗戦したの  
 ちは、ナショナリズム体制が強まるなかで徐々に廃れていった。
- (2) オッフェンバックの伝記的事実及びオペラ《ホフマン物語》につい  
 ては、主に以下を参照。Jean-Claude Yon et Laurent Fraison, *Offenbach*,  
*Les Dossiers du Musée d'Orsay*, 58, Réunion des  
 Musées Nationaux, 1996, Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*,  
 Gallimard, 2000, Nicolas d'Estienne d'Orves, *Jacques Offenbach*,  
 Actes Sud/ Classica, 2010, S. クラカウアー『天国と地獄——ジャッ  
 ク・オッフェンバックと同時代のパリ』平井正訳、せりか書房、1978年  
 (Sigfried Kracauer, *Pariser Leben Jacques Offenbach und seine  
 Zeit: Eine Gesellschafts-biographie*, Paul List Verlag, 1962) / ちく  
 ま学芸文庫、1995年、A. ドウコー『パリのオッフェンバック—オペレッタ  
 の王』梁木靖弘訳、麦秋社、1985年(1966)、M. ギボン『ホフマン物  
 語 オペラからスクリーンへ』光吉夏弥訳、日本書房、1952年、A. チャ  
 ンパイ/D. ホラント『ホフマン物語』酒巻和子訳、音楽之友社、オペ  
 ラ対訳ライブラリー、1998年 (Attila Csampai und Dietmar Holland  
 hrsg., *Jacques Offenbach Hoffmanns Erzählungen*, Rororo,  
 Ricordi, 1984)。
- (3) E.T.A.ホフマンの伝記的事実については以下を参照。R. ザフランスキー

『E・T・A・ホフマン ある懐疑的な夢想家の生涯』識名章喜訳、法政大  
 学出版局、1994年 (Rudiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann Das Leben  
 eines skeptischen Phantasten*, Carl Hanser Verlag, 1984)。

- (4) この「枠構造」は、E.T.A.ホフマン自身の『ゼラーピオン同人集』で採  
 用されていた——話し手たちの会話の間に各人の語物語が挟まれ  
 る——形式を踏襲しているとも考えられる。
- (5) それぞれの幕の原作となったE.T.A.ホフマンの小説は、第一幕は  
 「砂男」、第二幕は「顧問官クレスベル」、第三幕は「大晦日の夜の  
 冒険」である。なお、プロローグとエピソードには、彼の小説「ドン・フ  
 アン」が背景となっていると考えられる。ホフマンの著作については  
 基本的に以下の全集版を使用した。E.T.A. Hoffmann *Sämtliche  
 Werke in sechs Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am  
 Main, 1985-2004. (HSWと略) 以下も参照。『ホフマン全集1-9巻』  
 深田甫訳、創土社、1971-89年。前川他訳『ホフマン』I-II (ドイツ・ロ  
 マン派全集第3巻・第13巻)、国書刊行会、1983年・1989年。また、  
 オペラ《ホフマン物語》の原作となった三つの小説を新しく訳したも  
 のとして以下のものがある。ホフマン『砂男／顧問官クレスベル』大  
 島かおり訳、光文社古典新訳文庫、2014年 (ここには表題作の他に  
 「大晦日の夜の冒険」も入っている)。なお、これらの女性の原作に  
 おけるモデルには、作家がバンベルク時代に音楽の仕事で糊口を凌  
 いでいた折、声楽の手ほどきをして手痛い失恋を蒙ることになった若  
 く美しいユーリア (Julia Mark, 1796-1864) のイメージが投影されて  
 いるとも、考えられている。第一幕と第五幕を「プロローグ」と「エピソード」  
 に変えて、過去の恋人たちの物語を第一幕から第三幕として間に  
 挟むヴァージョンも存在する。
- (6) Jean-Claude Yon, 'Hoffmann et ses contes', *L'Avant-Scène Opera*,  
 no.25, 1980, nouvelle édition 1993, (*Les Contes d'Hoffmann*), p.98.
- (7) HSW, Bd.2/1, S.796.
- (8) ヒツツイヒはホフマンとは司法仲間であったが、ベルリンで出版業を開  
 始したのち、戦後はホフマンと同じように官職に復帰している。
- (9) Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*,  
 insel taschenbuch 27, Insel Verlag, 1973. シャミツソー『影をなくした  
 男』池内紀訳、岩波文庫、1985年、130頁。訳文は適宜変えている。  
 以下も同様。
- (10) 作中の主人公の夢のなかに書斎にいるシャミツソーの姿が出てきて、  
 仕事机にゲーテやフケーの文学書のほかに植物の標本と、地理学  
 者アレクザンダー・フォン・フンボルトや植物学者リンネの本がひろげら  
 れているという場面があるのは興味深い。
- (11) HSW, Bd.2/1, S.796.
- (12) 大島かおり訳「大晦日の夜の冒険」(ホフマン『砂男／顧問官クレス  
 ベル』光文社古典新訳文庫、2014年に所収) 135頁。
- (13) 同上174頁。
- (14) 同上184頁。
- (15) 同上201頁。

- (16) 『ホフマン全集1巻』深田甫訳、創土社、1971年、25頁。訳文は適宜変えている。HSW, Bd. 2/I, S.17.
- (17) オペラ《ホフマン物語》の各バージョンの出版の経緯及び相互の違いについては、以下を参照。L'Avant-Scène Opera, no.25, 1980, nouvelle édition 1993, (*Les Contes d'Hoffmann*), Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Gallimard, 2000, Schott Music, *J.Offenbach Les Contes d'Hoffmann* (Kaye & Keck), 2005 (Full score & Piano score).
- (18) 以下の歌詞及び譜例については、主に次の資料を参照した。Schott Music, *J.Offenbach Les Contes d'Hoffmann* (Kaye & Keck), 2005 (Full score & Piano score). *Les Contes d'Hoffmann* (L'Avant-Scène Opéra), asopera.com, no.235, 2006. チャンバイ／ホラント『ホフマン物語』（台本対訳=土屋進）、『オッフェンバック ホフマン物語』（魅惑のオペラ18、小学館DVD BOOK）、小学館、2008年（アリア・重唱対訳=安藤元雄）。歌詞の日本語は適宜変えている。