

# 「完全なる所有」—ヒンデミットのオペラ 《カルディヤック》(1926)における欲望のフェティッシュ化<sup>1</sup>

The 'Perfect Own' : The Fetishization of Desire in Hindemith's Opera *Cardillac* (1926)

中 村 仁

## 英文要旨

Paul Hindemith's opera *Cardillac* (1926) dramatizes the novel *Das Fräulein von Scuderi* (1819) by E.T.A. Hoffmann, the renowned author of German Romantics. The novel recounts the story of the goldsmith Cardillac committing several murders to retrieve his own works from their buyers in Paris during the reign of King Louis XIV of France. The libretto of this opera was written by Ferdinand Lion, a critic and journalist, collaborating with the composer.

Previous research on this opera has focused on the relationship between the expressionistic theme of *Cardillac*'s madness and Hindemith's music for 'Neue Sachlichkeit' based on the rigid instrumental form of Baroque music. The murders depicted in *Cardillac* have often been interpreted as signifying the defiance of an artist believing in 'l'art pour l'art' against a society that considers art as a commodity.

Friedrich Kittler points out that in *Das Fräulein von Scuderi*, the change in the discourse on crime and the birth of the discourse on psychoanalysis were thematized, coinciding with the birth of the concept of civil society in the early 19th century, although the opera's story was set in the 17th century. How did Hindemith and Lion adopt this theme in the opera *Cardillac* as a contemporary subject in the 1920s, when the concept of mass society was arising? In this study, we will examine the phrase 'perfect own' used by Cardillac when describing his 'love' for his own works. By relating this perspective to the discourse on desires and communication in the first half of the 20th century, we will interpret this opera as portraying the fetishization of desire.

## 1. 問題の所在

1926年11月9日にドレスデンにおいてフリッツ・ブッシュ指揮により初演されたパウル・ヒンデミット (1895-1963) の3幕オペラ《カルディヤック》<sup>2</sup>は、1920年代においてはもっとも大きな成功を収めた新作オペラの一つである。ルイ14世治世下の17世紀後半パリを舞台に、自ら創作した金細工を買い手から取り返すために殺人を繰り返す金細工師カルディヤックを描いたこのオペラは、19世紀前半のドイツ・ロマン派の作家E.T.A.ホフマンの小説『スキュデリ女史』<sup>3</sup> (1819)を原作とし、評論家、ジャーナリストおよびオペラ台本作家として活躍していたフェルディナンド・リオンが作曲者と協力しながら台本を作成している<sup>4</sup>。創作に没入する金細工師=芸術家のデモーニッシュな狂気を描いたこの作品では、そのロマン主義的な主題とは裏腹に、バロック時代から古典派時代にかけて慣習的であった明確に分けられた18のナン

バーによる音楽が付けられている。各曲には番号が付けられており、パッサカリアやフーガ、リトルネツロ形式といった主にバロック時代に流行した器楽形式が厳格に用いられている。番号オペラを撤廃し、ライト・モティーフを駆使しながらドラマを描写していった19世紀後半のヴァーグナーによる楽劇の方法論は、その後ドイツ語圏の様々なオペラ作曲家に引き継がれていったが、ヒンデミットはこの作品で古典派以前の音楽語法を換骨奪胎することによって、それらとは異なった新しいオペラの方法論を提示したと言えるだろう。そしてそうした「ネオ・バロック」的な音楽語法は、内面描写や感情表現を排した1920年代の「新即物主義」Neue Sachlichkeitとの関わりの中からはしばしば語られてきた。台本を担当したリオンは、のちにこのオペラについて、ヒンデミットが「新即物主義の英雄」を描くことを試みたものであると論じている (Lion 1957: 130)。

しかし創作の狂気という、ロマン主義的な芸術家像を思わせるドラマのテーマと1920年代の豊かな感情表現を排したいわゆる新即物主義的な音楽のあり方の関係は、これまで先行研究においては、ある種の「矛盾」としてとらえられてきた。カルディヤックの殺人は、芸術至上主義者による芸術を商品として扱う社会への反抗として解釈されてきたのに対して (Rexroth 1978: 58)、ヒンデミットの明快な器楽形式に基づいた即物的な音楽のあり方はオペラのテーマとは対立関係にあり、さらにその対立は「表現主義」と「新即物主義」という1920年代の芸術思潮に関わる二項対立関係を孕みながら、ドラマと音楽、両者の矛盾もしくは弁証法的関係などと議論されてきた (Schubert 1988: 122, Schmierer 2001: 126)。

一方E.T.A. ホフマンの原作『スキュデリ女史』におけるカルディヤックの殺人を動機づける「欲望」はしばしば精神分析的もしくは記号論的アプローチにより分析されてきた (Kittler 1991, Neumann 2002, 斎藤 2005)。しかしヒンデミットの《カルディヤック》における殺人と欲望の関係については、これまでわずかに示唆されているのみであり (Mastnak 1995, Abel 2000, Rathert 2008)、具体的なリブレット分析、音楽分析という形では研究されていない。よって本論文では以上の先行研究を踏まえた上で、オペラ《カルディヤック》を、カルディヤックと将校の口からしばしば語られる「完全なる所有」という概念に注目しながら、フェティッシュ化された欲望をめぐるドラマとして解釈したい。その上で、このオペラのテーマが従来語られてきたようなロマン主義的な芸術家像をめぐるものではなく、20世紀前半の欲望やコミュニケーションをめぐる問題と関連のある同時代的意識のもとで作られていたことを明らかにしたい。

## 2. 『スキュデリ女史』から《カルディヤック》へ

はじめにE.T.A. ホフマンの原作とヒンデミットのオペラの違いについて論じたい。ホフマンの『スキュデリ女史』は、1680年にパリで起こった謎の連続殺人事件と、その真相の解明および事件の解決、という形で物語が進んでいく。しばしばドイツ文学上最初の「推理小説」ともいわれるこの作品は、事件の真相を探求する73歳の宮廷詩人スキュデリ女史が主人公である。著名な金細工師カルディヤックの装身具を買い、それを携えて夜な夜な愛人のもとに赴く貴族たちが次々と襲われ、殺される謎の連続殺人事件が起こる中、カルディヤック自身も殺害され、彼の弟子のオリヴィエが一連の事件の犯人として逮捕される。ショックを受けたカルディヤックの娘でオリヴィエの許嫁でもあるマデロンを匿ったスキュデリ女史は、オリヴィエが犯人でないことを主張するマデロンを信じて、事件の真相解明に乗り出す。しかし最終的に事件の真相は、オリヴィエの口から明らかにされる。実はスキュデリ女史はオリヴィエの母の後見人として幼いオリヴィエを可愛がり育てた人物であったことが明らかになり、オリヴィエはスキュデリ女史に事件の真相を全て語るのである。彼によれば、連続殺人事件の犯人は金細工師カルディヤックであるが、彼

「完全なる所有」—ヒンデミットのオペラ《カルディヤック》(1926)における欲望のフェティッシュ化は金細工を取り戻そうと襲撃した際、襲撃相手であるミオサン伯爵の返り討ちにあって死んでしまう。偶然の成り行きからカルディヤックが夜な夜な秘密の扉を通して外出し、買い手を殺して金細工を取り戻すところを目撃していた弟子のオリヴィエは、カルディヤックがミヨサン伯爵の返り討ちにあう場にも居合わせる。しかし恋人であるマデロンへの愛から、一連の殺人事件の真犯人がマデロンの父カルディヤックであることを言い出せない。その結果、自身がカルディヤック殺害および一連の殺人事件の犯人として逮捕されてしまうのだった。しかし真相が明らかになったものの、真犯人をマデロンに知らせることはできない、という配慮からスキュデリ女史は真実を司法の手に委ねることができない。そのためスキュデリ女史は一計を案じ、ルイ14世にオリヴィエが真犯人でないことを詩人として物語ることで王の同情を誘い、最後は王の恩赦によってオリヴィエは釈放されるのであった。

ノイマンは『スキュデリ女史』が、17世紀のパリを舞台にしながらも、19世紀初め、つまりE.T.A. ホフマンが生きた時代における、封建的な宮廷社会から新たな市民社会への移行期に伴う、前近代的・封建的なシステムと近代的・ブルジョア的なシステムとの間の拮抗関係をテーマとしていると解釈する(Neumann 2002: 191, 194)。物語では宮廷詩人であるスキュデリ女史が属しているのは封建的な宮廷社会であるのに対して、彼女がその真相を追うのは一望することのできないパリの市民社会における謎の連続殺人事件である。スキュデリ女史はいわばこの二つの世界の狭間に置かれているといえる。そしてドラマに緊張感を与えているのは、殺されたカルディヤックの娘マデロンの純粋さへの共感から直感的にその恋人であるオリヴィエの無罪を信じるという、宮廷詩人スキュデリ女史の古典主義的なユマニスムに基づいた主観的な倫理観と、司法当局がオリヴィエを逮捕し、自白を導き出そうとする際の取り調べ、状況証拠、殺害の動機といった犯罪をめぐる近代的、実証主義的な知の言説との間の拮抗であるといえるだろう(Kittler 1991: 204)。そして最終的に事件を解決するスキュデリ女史がとった手段は、「近代的」な司法を介さずに、オリヴィエから語られた事件をドラマティックに「劇場化」してルイ14世に語ってきかせ、王の同情を誘い恩赦を導き出すという、「前近代的」な戦略によるものであった(Kittler: 214)。

しかしこのような封建社会と市民社会との間の緊張関係はヒンデミットの《カルディヤック》ではそのまま受け継がれることはない。すでに作品タイトルの違いが示している通り、ヒンデミットのオペラでは連続殺人事件の犯人であるカルディヤックが主人公となる。一方、事件を解明するスキュデリ女史はオペラでは登場しない。『スキュデリ女史』においては、カルディヤックは一連の事件の真犯人であり、間違いなくその存在は作品の中心主題であるものの、物語の中ではわずかに一度登場するにすぎない。カルディヤックの殺人の動機、手順、そしてその死は全てスキュデリ女史への告白、という形でオリヴィエによって語られる。カルディヤックはあくまでもオリヴィエの「語りの中で行動する人物」(荒木 2005: 232)なのである。しかしオペラ《カルディヤック》においてこうした小説の持つ語りの重層構造は再現されるべくもなく、カルディヤックは舞台上で登場して殺人をし、その動機を語り、最後に死ぬ。主人公カルディヤック以外は固有名を持たず、カルディヤックの「娘」、そしてその恋人である「将校」の3人を中心にドラマは進む。

スキュデリ女史がオペラに登場しないことは、そうしたホフマンの作品が持っていた「語り」をめぐる重層構造がオペラでは存在しないと同時に、ノイマンやキトラが指摘していたような封建社会と市民社会の間の緊張関係、という問題がこのオペラにおいては主題化されていないことも表している。ルイ14世治世下のパリ、という時代設定は変わらないものの、オペラにおいては王と宮廷社会はほとんど重要な役割を果たしていない。舞台上で宮廷世界が登場する唯一の場面は、第2幕、王の一行がカルディヤックの工房を訪れる第11場においてのことである。そして象徴的なことに、この場面で歌うのはカルディヤック一人であり、王とその一行の行為はパントマイムとして演じられるだけであり、彼らには「声」が与えられ

ていない。対照的にホフマンの原作においては、ほとんど重要な役割を与えられていないにもかかわらず、ヒンデミットのオペラにおいて大きな「声」を与えられているのが民衆Volkである。オペラの冒頭第1曲は、連続殺人事件の犯人が自分たちの中にいることに怯え、互いに疑い合い、パニックに陥る民衆の声が合唱によって歌われる。そして第3幕終盤で民衆は、真犯人を知っているかのように語るカルディヤックに真犯人の告白を強要し、カルディヤックが殺人を自白すると彼をリンチして殺す。ホフマンの作品では愛人の下に急ぐ金細工の買い手との対立から展開したカルディヤックの殺人とその死が、ヒンデミットのオペラでは最後に民衆との対立という別の主題に置き換えられる。台本作家のリオンは、のちにこのオペラの合唱のあり方には、同時代（1920年代）の大衆の声が反映されていることを示唆している（Lion: 130）。このようにホフマンの『スキュデリ女史』とヒンデミットの《カルディヤック》を比較すると、同じ17世紀後半の殺人事件を扱いながらも、前者がそれを19世紀初頭の封建社会から市民社会への過渡期の問題に主題化したのに対し、後者はそれを市民社会から大衆社会へ本格的に移行する1920年代という時代の問題に結びつけて主題化しようとしているのではないかと推測することができるだろう。

### 3. 金細工への執着と買い手殺害の動機

こうした視点からヒンデミットの作品を分析してみると、主人公カルディヤックの殺人の動機付けに、ホフマンの『スキュデリ女史』との大きな違いを見出すことができると考えられる。次に本論考の中心となるカルディヤックの金細工への執着と買い手殺害の動機について考察したい。

前述の通り、ホフマンの『スキュデリ女史』においては、カルディヤックの殺人の動機は、弟子オリヴィエのスキュデリ女史への告白、という形で語られる。オリヴィエの語りの中で、カルディヤックの殺人はカルディヤックがまだ母親のお腹の中にいた時に母親が経験した次のようなトラウマ的な体験によるものであると説明されている。カルディヤックを妊娠して間もない頃、母は、かつて自分に何度も求婚をし、その都度断っていたある騎士と再会する。カルディヤックの母親はその騎士が首にかけている「きらきら光る宝石の鎖」(832/ 365)<sup>5</sup>に目を奪われ、彼の誘惑を受け入れる。しかしその騎士は母親を抱擁しながら突然死んでしまう。死後の硬直で抱擁を解くことに苦労した母親は、その後重病に伏すが生き延び、無事カルディヤックを出産する。しかしそのトラウマ的な体験はお腹の中のカルディヤックに影響を与える。カルディヤックは語る。「あの凄じい瞬間の恐怖体験もろもろが、このおれに命中したってわけだ。おれの悪運の星が昇ってきやがって、ふんだんに火花を散らしたあげく、おれのなかに奇っ怪きわまりないばかりか破滅をまぬがれぬ情熱の火をつけやがったのだ。」(832/ 367) その後生まれてきたカルディヤックは、幼少時から金や宝石に異様な執着を見せるようになる。そして「金や高貴な石を扱うことができるという、ただそれだけのために、おれは金細工の職業に就いたのだ。情熱こめて働き、まもなくこの道を修めた親方としても第一人者になった。ところがそれから、長いあいだ抑圧されてきたせいか、生まれながらの衝動がむくむくと強烈な力でもちあがり、身のまわりのものをことごとく喰いつくしながら、さらに力を得て成長していくという、ひとつの時期がはじまった。」(833/ 367) 買い手を殺し、金細工を取り戻す彼は、彼自身が自覚しているながらもコントロールすることができない、この「生まれながらの衝動」によって突き動かされていく。「どこからともなく声が聞こえ、おれの耳にこう囁きかける、『あれはおまえのものじゃないか。—おまえのものさ。—取りあげてしまえよ—死人にダイヤモンドだなんて、なんの役に立つというんだ!』」(833/ 367) この「どこからともなく」聞こえる声は、盗みを働いて買い手から金細工を取り返すだけでは止むことがない。「例の不気味な声が、それでも、聞こえてくるのだ。おれを嘲りながら

「完全なる所有」—ヒンデミットのオペラ《カルディヤック》(1926)における欲望のフェティッシュ化  
怒鳴るのだ、『へえ、いいのかね。死んだ男がおまえさんの装身具をつけているぞ!』—どうしてそんな気持ちになるのか、自分でもわからなかったが、この手で装飾品を拵えてやった連中に、言うにいえぬ憎悪がわくようになった。いや、それにとどまらなかったのだ!内面の奥深くに、その連中に対する殺意が蠢き、この気持にはわれながら身震いしたぐらいだ。』(368/ 833) カルディヤックの中には、生まれながらの金や宝石に対する執着だけではなく、自分の作った金細工の買い手に対する殺意も蠢いているのである。

この自分のうちにある「不気味な声」*unheimliche Stimme*、自分の意志ではコントロールしきれない、「内面の奥深く」にある衝動の存在は、前述の通り、ホフマンの作品においては母親のトラウマ体験との関連から理由づけられている。キトラーは母親が身を委ねた騎士が身につける金の首飾りをペニスのメタファーと捉え、母親の首飾りへの欲望をフェティシズムとして解釈する (Kittler: 206)。カルディヤックの金に対する執着は、母親の金細工へのフェティッシュ化された欲望との自己同一化に基づくものなのである。一方、金細工の買い手への殺人は、しばしばエディプス・コンプレックスによって説明されてきた。カルディヤックの金細工を購入し、それを持って愛人のもとへ訪れる貴族に対する殺人は、母親を抱きながら死んだ騎士に象徴される、母親と交わった男への復讐、想像上の父親殺しとして解釈できる (荒木: 228, 斎藤: 66)。母親のフェティッシュ化された欲望と騎士の死というトラウマ的な体験が息子カルディヤックに引き継がれ、その結果カルディヤックは金細工師となって金や宝石の装身具を創作するようになる。そして自分の作った作品が売れると、それを買い手から取り戻し、買い手を殺すことで想像上の父親殺しを行なっているのである。

ではヒンデミットの《カルディヤック》においては、カルディヤックの金細工への執着と殺人はどのように動機づけられているのだろうか?先行研究では、カルディヤックの殺人は「芸術作品を実用物、商品へと貶める社会への芸術家の逆襲」(Rexroth: 58) として解釈される<sup>6</sup>。しかし彼の金細工の創作への常軌を逸した没入ぶりは、決してロマン主義的な芸術家の自作品への思い入れからだけでは説明がつかない。第2幕冒頭第7曲のカルディヤックのアリオソにおいて、金細工の制作に打ち込むカルディヤックは、金に向かって次のように囁きかける。「火の中で溶けてゆくのだ! / そしてお前は流れていく! / 今や俺はお前と共に浄福の中で泳いでいく、/ 黄金の波の中に指を押し込み、/ そしてそれらを力強く分け合いながら。』(7: 38-45)<sup>7</sup>最終的に作り上げられた金細工だけでなく、金が火の中に解けていき、金細工として形が整えられていく過程に対してカルディヤックは、あたかもそれがエロティックな行為であるかのように至福のうちに一体化するのである。「さあ、接合するのだ。/ 俺に耳を傾けてくれ。/ まだ逃げないでくれ! / しっかりと俺の元にとどまるんだ、/ 俺はお前を愛しているのだから。/ そして、ああ、金細工よ、/ お前の意志を俺の耳元に囁いてくれ!」(7: 45-54)

上記の通り、カルディヤックは自分と作品との結びつきを「愛」という言葉で語る。そこには人間と人間との間に取り結ばれる強い結びつきをカルディヤックは自分と自分の創作する金細工の間に求めていることがわかる。しかしカルディヤックの金細工への常軌を逸した執着は、『スキュデリ女史』のようにカルディヤックの母親の体験からは説明されていない。なぜならオペラ《カルディヤック》においては、カルディヤックの母親によるトラウマ的な体験は全く削除されているからである。それではなぜカルディヤックは金細工を「愛している」のか?オペラではカルディヤックの金細工への「愛」は、彼の自分の娘に対する無関心、つまり「愛」の欠如との対比から説明される。ホフマンの『スキュデリ女史』では娘に対して大きな愛情を示していたカルディヤックであるが、ヒンデミットのオペラにおいてカルディヤックは金細工のみに「愛」を注ぐ。それが最も明確に現れるのが第2幕終盤、第12曲においてのことである。この場面では娘の恋人である将校が、カルディヤックに恋人であるその娘を自分に引き渡すよう要求す

る。しかし自分の娘に全く執着を示さないカルディヤックは将校に娘をあつさり引き渡すと告げる。その時、娘にあまりに無関心であるカルディヤックを怪訝に思った将校は、カルディヤックに娘を愛していないのかと尋ねる。するとカルディヤックは次のように答えるのである。「俺に完全に属していないものを、Was mir nicht ganz gehört/俺が愛することなんてできるのだろうか？/女die Frauは逃げ去る。/俺がその手を取っていても、/女の目はあちらへさまよう。/毎晩の夢が女を私から奪い去るのだ。/俺が創ったものだけが、/俺の元に忠実に留まるんだ。」(12: 124-143)

ここではカルディヤックの「愛」の対象である金細工は、抽象的な「女」との対比により語られる。「女」は逃げ去るのに対して、金細工は自分の元に忠実に留まることができる。ゴンメルは、ホフマンの原作にあるカルディヤックの母親と騎士のエピソード、さらにホフマンの作品にもヒンデミットのオペラにおいても全く登場しないカルディヤックの妻の存在が、抽象化された「女」という名称によって語られていると解釈する(Gommel 2002: 393)。カルディヤックの母親のエピソードはオペラにおいて登場しないため、この「女」にホフマンの『スキュデリ女史』における母の存在を読みこむことは牽強附会であろう。またこの台詞がカルディヤックの娘を奪いに来た将校に、娘に対する無関心の理由を語った一節である以上、この「女」には当然、彼の娘も含まれていると考えて間違いないであろう。そこには娘に対する近親相姦的な欲望の断念が含意されている可能性も存在するだろう。いずれにせよカルディヤックの金細工への執着は、ホフマンの原作にあったような母親のトラウマ的な体験の転移から説明できるものではなく、不在の妻<sup>8</sup>や自分のもとを去ろうとする娘など、本来自分が愛情を注ぐ対象への「愛」を断念するところから語られている。「女」への「愛」は、それが自分に「完全に属して」いないが故に断念せざるを得ない。しかしこのような所属、所有をめぐる「愛」を語るあり方は、興味深いことにカルディヤックの娘を「愛する」将校が「愛」を語る際にも現われる。

#### 4. 「完全なる所有」—カルディヤックと将校

カルディヤックと彼の金細工の関係を明らかにする上で重要な役割を担っているのが、カルディヤックの娘と、その恋人である将校の存在である。娘の恋人である将校は、娘に対してカルディヤックが金細工に求めたような「完全な所属」、「忠実に留まる」ことを求め、彼女をカルディヤックのもとから連れ去ろうとする。第2幕第8曲において、「娘」は恋人である「将校」について次のように歌う。「私は自分の身を彼に捧げたというのに、/彼は満足していない。/彼は私の全ての根ごと共に/私の周りの空気も要求しているの。」(8: 34-42)しかし娘は恋人である将校に惹かれながらも、一方で金細工を生み出す偉大な父親カルディヤックへの想いから、家を出ていくことはできない。第2幕第12曲で、カルディヤックと対峙する将校は、カルディヤックが娘を惹きつけている力の源が彼の金細工作品であること悟り、次のように歌う。「装飾品から彼の魔的な力が流れ出ているのだ。/彼は、俺が装飾品を彼から奪うことを恐れていた。/彼が沈んでしまえば、俺は浮かびあがる。/そして娘は俺自身の所有物mein eigenster Besitzとなる[傍点引用者。]」(12: 161-170)「女」を完全に所有することを断念し、完全に所有することが可能な金細工作品のみを「愛する」カルディヤックに対して、将校は「女」を完全に所有することを望み、カルディヤックの作品を買い求めることで、娘を惹きつける彼の力の源を奪おうとする。さらに第3幕第14曲前半で将校はカルディヤックから買い取った金の鎖を手にしたが次のように歌う。「たった一つの眞実、/たった一つだけが存在する。/キスによる明るい松明、/恋人の身体の略奪、/そして魂の完全なる所有Vollbesitzだ[傍点引用者。]」(14: 102-121, 122-136)<sup>9</sup>ここで言われている「略奪」と「完全な所有」

「完全なる所有」—ヒンデミットのオペラ《カルディヤック》(1926)における欲望のフェティッシュ化という語彙は、買い手から金細工を取り戻すために殺人を繰り返すカルディヤックにおけるそれを想わせるものである。オペラ《カルディヤック》において、将校と娘の関係と、カルディヤックと彼の作品の関係が非常に親和的な関係にあることがこれらの語り方には現われている。そしてそのことを将校自身はやがて自覚する。第3幕第15曲後半、カルディヤックに襲われ、間一髪で助かった将校は、その後のカルディヤック、将校、娘、金商人による四重唱の中で次のように歌う。「俺を押し倒した、/[引用者註：カルディヤックの]力は超人的なものだった！/彼を振り動かしているのは、/愛への強迫Liebeszwangだ、/—なにゆえに？なんのために？—/それは俺の心を掻き乱している/この情熱と似ている。」(15: 144-188)<sup>10</sup>

こうして作品を完全に所有するために殺人を繰り返すカルディヤックの心を掻き乱しているものを、将校は自分の娘に対する情熱と同じものであることを理解する。しかし「女」を「完全に所有」しようとする将校は、それを求めつつも、最終的にそれは断念せざるを得ないことを知っている。カルディヤックが民衆に自らの殺人を勝ち誇るように自白し、その後民衆のリンチによって死んだのちの最後の場面、第3幕第18曲において将校は、「女」を断念し、自らの作品を「完全に所有」するために死んだカルディヤックを理解する。「わからないのか？/彼は聖なる狂気の犠牲者だったのだ。」(18: 8-14) カルディヤックは「完全なる所有」としての「愛」を実現するために、多くの買い手を殺した。しかし将校は結局、「完全なる所有」のために社会のモラルを飛び越えることはできない。「英雄が死んだ。/人間の持つ不安を彼は知らなかった。/彼はここに横たわっているものの、/彼は勝者なんだ。/そして俺は彼が妬ましい。」(18: 55-76)

## 5. フェティッシュ化された欲望としての「完全なる所有」

以上見てきた通り、ホフマンの『スキュデリ女史』のカルディヤックにあった母親から受け継いだ金細工に対するフェティッシュな欲望は、ヒンデミットの《カルディヤック》においては「完全なる所有」としての「愛」に変わっている。このことは何を意味するのだろうか？

キトラーは19世紀初頭、市民社会の到来によって生まれた新たな「家族」についての言説が、ホフマンの『スキュデリ女史』における人物の布置に大きな影響を与えていることを指摘している (Kittler: 211-213)。母のトラウマ体験を通じて母のフェティッシュな欲望を引き継いだカルディヤック、そして幼い頃母親に代わり自分を育てたスキュデリに対して事件の真相を告白するオリヴィエにあるような「母—子」の結びつきは、ホフマンの時代に新たに生まれた近代的な核家族における母性礼賛を反映しながら『スキュデリ女史』において大きな役割を果たしているという。

しかしすでに確認した通りヒンデミットのオペラにおいてこうした「母—子」をめぐる全てエピソードは削除されている。カルディヤックが生まれる前の彼の母親の体験、そして弟子オリヴィエとその養母とも言えるスキュデリ女史の存在はこのオペラには登場しない。不在の母の代わりに、これまで見てきた通り、抽象化された「女」への断念が、カルディヤックが「完全なる所有」をめぐる語彙で語るところの「愛」を生み出している。こうした「愛」のあり方は、同時代の精神分析学者フロイトが論じるフェティシズムを思わせるだろう。ヒンデミットの《カルディヤック》初演の2年後である1928年に出版されたフェティシズムに関する論文において、フロイトは「フェティッシュとは女性(母親)のファルスの代替物なのである。男の子はこの女性のファルスが存在していると信じており、それが存在しないということをなかなか認めようとしない」(フロイト 2010: 276)と解釈する。「女性(母親)」のペニスの不在は、自分のペニスもいつか失われるかもしれないこと、つまり去勢不安を引き起こす。カルディヤックの「完全なる所有」としての「愛」が、抽象化された「女」と対照化される形で語られていたことをここで思い出したい。逸脱した性

的欲望の対象の存在はフロイトによれば「去勢に対する恐怖感とその記念としてこの代替物を作り出した」(同: 278) という形で説明される。「作品から俺は力を吸い込み、作品にその力を捧げる」(12: 150-155) と語るカルディヤックにとって彼の金細工は、自分の性的=創造的なエネルギーの源であったといえるだろう。先に見た通り、第2幕第7曲においてカルディヤックが金細工の創作を金との身体的な交わりを思わせる表現で語っていることもその証左であると言える。つまりオペラ《カルディヤック》におけるカルディヤックが、その逸脱した欲望の対象である自分の金細工が買い手に渡ることをおそれるのは、そうした自分の性的=創造的なエネルギーの源が断たれてしまうという去勢不安のあらわれであると解釈できるだろう。

では、なぜこのようなカルディヤックのフェティッシュ化された欲望は「所有」、「所属」という語彙で語られるのだろうか？個人による「所有」という概念はちょうどホフマンが『スキュデリ女史』を生み出した19世紀初頭、地縁的な結びつきが大きな役割を果たしていた封建社会から、個人による財の所有 Eigentum に基づいた市民社会に移行する中で中心的な主題として顕在化する (Kittler: 199)。しかしモノの所有はマルクスが論じるように、19世紀を通じて、いつしか日常における使用価値以上の価値が見いだされ崇拜の対象となる。オペラ《カルディヤック》のカルディヤックが自分の作品が流通経済のサイクルに絡めとられてしまうことを拒否し、買い手を殺して作品を取り返すのは、これまで言われてきたような「芸術を商品として扱う社会への反抗」と解釈できる。しかし同時にそれは自ら創作した金細工への過剰な物神崇拜 (フェティシズム) であるとも言えないだろうか。つまりそこにはモノに日常における使用価値以上の価値を見出し崇拜の対象としてしまうマルクスの意味での物神崇拜 (フェティシズム) と先に論じたフロイト的な去勢不安としてのフェティシズムとの関連性が示唆されているのだ。哲学者アガンベンは、「19世紀末から20世紀初頭にかけて増殖するフェティシズムの症例 (中略) は、物の全般的な商品化と軌を一にし、宗教的な力を帯びた事物が日用品に、さらには日用品が商品へと変貌をとげる中で、人間の労働によって生産された「人工物」の新たな変容を予告したのである」(アガンベン 2008: 116-117) と論じる一方、次第にフロイト的なフェティシズムとマルクスの物神崇拜 (フェティシズム) が「用語上の単純なアナロジー以上の」(同: 81) 結びつきを示すようになることを指摘する。欲望の対象との関係をあたかもそれがモノとの関係であるかのように「所有」という言葉でかたるカルディヤックの「愛」には、モノに対して、その使用価値を超えた呪術的な価値を認める物神崇拜とモノを性的な欲望の対象とするフェティシズムが交錯する20世紀初頭の人とモノとの関係性があらわれている。

その一方、将校の娘に対する「愛」との関わりについて論じてきた通り、カルディヤックの「所有」としての「愛」は、モノに対するフェティシズムであると同時に、人間に対する「愛」との関係性の中で主題化されている。そこには目に見えない人間同士の内的な結びつきを、目に見えるモノをめぐる交易関係との類比からとらえようとする1920年代特有の人間観を読み取ることもできるだろう。独文学者レーテンは1920年代ドイツの新即物主義における人間観を詳細に分析した研究において、当時の脱心理学的態度を、人間を内面から洞察するのではなく、人間の感情を機械的な身振りとして、その性格を人間が被る仮面のようなものとして、つまり外部から把握可能なものとして理解しようとする態度、「外面からの心理学」として解釈する (Lethen 1994: 10)。レーテンはそれを第一次世界大戦を経験した当時の人々が、傷ついた自己を守るために、精神的な鎧に身を固め、仮面をかぶることで、自己をあからさまに曝すことなく、他者と距離をとりながら社会で生きていくために生み出した「冷たさという行動規範」であったと指摘する (Lethen: 7-9)。「愛」の対象との関係を内的な結びつきではなく、目に見える「所属」、「所有」という言葉で語るやり方には、そうした同時代の脱心理学的な人間観が現われている。ボルクはこのレーテンの理論を援用しながら、オペラ《カルディヤック》の第1幕における騎士と貴婦人との間の「経済的



「完全なる所有」—ヒンデミットのオペラ《カルディヤック》(1926)における欲望のフェティッシュ化なシーン、交易として実現」される愛を1920年代特有の「冷たい愛」という観点から分析した。そしてカルディヤックや将校らについては詳細な分析の対象にしていないものの、「将校の即物的な、所有思想と経済学に刻印された愛の表象の表明」によって「ロマン主義的な愛の概念が回避されている」ことを指摘している (Bork 2010: 77)。しかし将校の「即物的」な「完全なる所有」としての「愛」は、最終場面で将校が語る通り、「人間の持つ不安」によって挫折する。一方、「英雄」カルディヤックはそれを完遂しようとして民衆のリンチに遭い、死ぬ。ヒンデミットの《カルディヤック》には、こうした1920年代の「冷たさという行動規範」に基づいた「所有」としての「愛」に対する批評的な眼差しが存在する。いや、むしろ作曲者のそうした批評的な眼差し自体が、「冷たさという行動規範」なのだろう。なぜならカルディヤックの欲望に対する醒めた眼差しは、とりわけヒンデミットの音楽において顕著になるからである。

## 6. ヒンデミットの音楽

「番号オペラ」として作られたこのオペラの全18曲はそれぞれ音楽的に完結した独自の形式を持っている<sup>11</sup>。その際特徴的なことはカルディヤックと娘の場面(第10曲)でのフーガや、民衆の前でカルディヤックが自らの殺人を自白する場面でのパッサカリア(第17曲)のように、一見舞台上のドラマとは直接結びつきのない器楽形式<sup>12</sup>、しかも多くはバロック時代の器楽曲に使われる形式がはっきりと与えられている点であろう。そしてそれらは多くの場合、形式自体のメカニズムやそれらが担っていた歴史的な意味づけを通じて、ドラマの内容を抽象化した形で象徴している (Schubert 1988: 127, Bruhn 2009: 78-79)。例えば、第17曲は冒頭6小節のテーマ(譜例1)と20の変奏によるパッサカリアとして作られている。この場面は民衆の前でカルディヤックが連続殺人事件の犯人をよく知っていることを語り、最後に民衆の圧力から自分が殺人犯であることを自白するに至る。最後の変奏で民衆の合唱によってユニゾンで提示される主題の冒頭4音に「犯人の名前を」(17: 117)という言葉が重ねられていることから分かる通り(譜例2)、パッサカリアの主題の執拗な反復は、カルディヤックの自白によって民衆がついに真犯人を知ることになるクライマックスに向けて一方向に進むこの場面の展開の象徴として解釈することができるだろう。そこには音楽がドラマ上の人物たちの心理を逐一雄弁に表現するよりも、その場面全体の経過を抽象化された形式により象徴化することに主眼が置かれている。こうした器楽形式の使用は、レーテンの「冷たさという行動規範」におけるような、傷ついた内面を隠蔽するための「仮面」として機能しうる。例えば第2幕第8曲の娘のアリアではバロック時代のコンチェルタンテ・アリアの形式が借用される。そこで歌われている将校と父カルディヤック双方への想いに引き裂かれる娘の内面は、オーケストラのユニゾンによるリトルネッロ(譜例3)とヴァイオリン、オーボエ、ホルンによる長大なオブリガートによって支えられることで、その内面を直接曝け出すのではなく、「娘に、感情的に尽き果ててしまうことなく、自分の葛藤を口に出すことを可能とするような」形式を与える (Schubert 2003: 141-142)。舞台上の人物たちが心理的に強く揺り動かされる場面において、ヒンデミットの音楽は人物の内面や心理を雄弁に描写することはせず、敢えてそれを厳格な器楽形式の枠にはめ込むことによって、場面を一步引いた、抽象化された全体的な視点の下で受け取ることを聴き手にもたす。舞台の上の愛や欲望をヒンデミットは甘美な旋律やオーケストラの豊饒な響きによって表現することを拒む。音楽の「冷たさという行動規範」のもとで、カルディヤックのフェティッシュ化された欲望をめぐる狂気は、感情移入を求めることなく醒めた視点からオペラを聴くものたちに提示される<sup>13</sup>。

## 7. おわりに

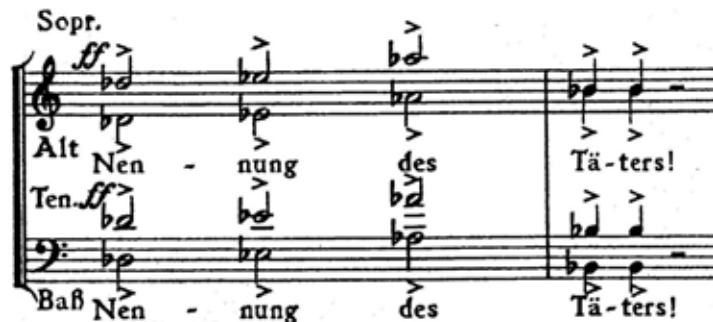
以上見てきた通り、このオペラは、E.T.A.ホフマンが『スキュデリ女史』において17世紀のパリを舞台にしながも、19世紀はじめの世界ならではの主題を提示していたことと同じく、20世紀前半の欲望やコミュニケーションをめぐる問題と密接に関わった主題を表現した作品として位置づけられるであろう。ドラマと音楽の関係は決して矛盾してもおらず、また弁証法的な関係でもなく、まさしく一体となって20世紀前半におけるフェティッシュ化された欲望に滅びるカルディヤックが提示されている。ヒンデミットのオペラ《カルディヤック》は、社会に疎外されたロマン主義的芸術家ではなく、まさに1920年代の人間の挫折の物語であるといえる。

### 譜例

譜例1：パッサカリアのテーマ



譜例2：民衆「犯人の名前を！」



譜例3：オーケストラのユニゾンによるリトルネッロ主題



楽譜

Hindemith, Paul. 1926. *Cardillac. Klavierauszug von Otto Singer*. Mainz: Schott.

Hindemith, Paul. 1979-1980. *Cardillac. Sämtliche Werke. Bd. I -4. hrsg. von Christoph Wolff*. Mainz: Schott.

参考文献

- Abels, Norbert. 2000. Gold, Hybris und Formkälte- Anmerkungen zu *Cardillac*. *Hindemith Jahrbuch*. 29: 39-50.
- Agamben, Giorgio. 1977. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi. [アガンベン、ジョルジョ (岡田温司訳). 2008. 『スタンツェー西洋文化における言葉とイメージ』筑摩書房.]
- Bork, Camilla. 2010. Kalte Liebe – Hindemiths *Cardillac* und der Liebesdiskurs der Neuen Sachlichkeit. Tobias Bleek, Camilla Bork(hrsg.). *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung – für Reinhold Brinkmann*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag: 65-86.
- 荒木英行. 2005. 「E.T.A.ホフマンの『スキュデリー女史』より：カルディヤックの犯罪心理」『大阪産業大学論集人文科学編』116: 217-235.
- Freud, Sigmund. 1991. Fetischismus. Anna Freud, E.Bibring, W.Hoffer, E.Kris, O.Isakkower (hrsg.). *Gesammelte Werke*. 14. Siebte Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Verlag: 311-317. [フロイト、ジークムント (石田雄一訳). 2010. 「フェティシズム」『フロイト全集19』岩波書店: 275-282.]
- Gommel, Caroline. 2002. *Prosa wird Musik – Von Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“ zu Hindemiths „Cardillac“*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- Gommel, Caroline. 2003. Paul Hindemiths *Cardillac* (1926) – Versuch einer Entdeckung von Wirkungsgeschichte. *Hindemith Jahrbuch*. 32: 36-70.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 2001. Das Fräulein von Scuderi-Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Wulf Segebrecht (hrsg.), Ursula Segebrecht (Mitarbeiter). *Sämtliche Werke*.4. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag: 780-853. [E.T.A.ホフマン (深田甫訳). 1990. 「マドモワゼル・ド・スキュデリ」. 『ホフマン全集5-I セラーピオン朋友会員物語Ⅲ』創土社: 279-407.]
- Kittler, Friedrich A.. 1991. Hoffmann. Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte. *Dichter-Mutter-Kind*. München: Willhelm Fink Verlag: 197-218.
- Lethen, Helmut. 1994. *Verhaltenslehren der Kälte- Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lion, Ferdinand. 1957. *Cardillac I und II*. *Akzente-Zeitschrift für Dichtung*. IV:126-132.
- Mastnak, Wolfgang. 1995. *Cardillac- Psychologische Oper im 20. Jahrhundert. Künstlerische Erfahrung, kulturelle Mündigkeit und Gesellschaftskritik als musikpädagogischer Auftrag*. *Polyaisthesis*. 4: 206-227.
- Neumann, Gerhard. 2002. „Ach die Angst! Die Angst!“ -Diskursordnung und Erzählakt in E.T.A.Hoffmanns „Fräulein von Scuderi“. Roland Borgards, Johannes Friedrich Lehmann (hrsg.). *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800, Festschrift für Heinrich Bosse*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 185-205.
- Rexroth, Dieter. 1978. Zum Stellenwert der Oper *Cardillac* im Schaffen Hindemiths. Dieter Rexroth (hrsg.). *Erprobungen und erfahrungen: Zu Paul Hindemiths Schaffen in der Zwanziger Jahren*. Mainz: Schott: 56-59.
- 斎藤成夫. 2005. 「欲望としてのロマン派小説—E.T.A.ホフマンの『スキュデリー女史』」『盛岡大学紀要』22: 63-68.
- Schmierer, Elisabeth. 2001. Neue Sachlichkeit und Künstleroper – Zu Hindemiths erster Fassung von *Cardillac*. *Hindemith Jahrbuch*. 30: 126-147.
- Schubert, Giselher. 1988. Zur Konzeption der Musik in Hindemiths Oper *Cardillac*. *Hindemith Jahrbuch*.

17: 114-128.

Schubert, Giselher. 2003. „Neue Sachlichkeit“ in der Oper. Notizen zu einigen Frauengestalten Hindemiths. Carmen Ottner (hrsg.). *Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien: Doblinger Verlag: 135-145.

Zabrsa, Angela. 1994. Opernprojekte Hindemiths. *Programmheft der Wiener Staatsoper zur Aufführung von Hindemiths „Cardillac“*: 41-43.

(注)

- 1 本論文は、2011年11月6日に行われた日本音楽学会第62回全国大会（於：東京大学駒場キャンパス）における口頭発表「[完全なる所有]への[欲望]—E.T.A.ホフマンの『スキュデリ嬢』からヒンデミットの《カルディヤック》へ」を下敷きとしている。
- 2 ヒンデミットは戦後この作品を改訂している（1952年）。1926年版から数曲が削られ、リブレットやオーケストレーションにも大幅に手が加えられた。特筆すべきはこの改訂版にはリュリのオペラ《ファエトン》が劇中劇として組み込まれており、上演時間は1926年版よりも長くなっている。そこには1930年代から40年代にかけてのヒンデミットの音楽語法や芸術観の変化が反映されており、改訂版は別の作品とも言える存在感を持っている。しかし本論文ではもっぱら1926年の初演版のみを対象とする。
- 3 E.T.A.ホフマンのDas Fräulein von Scuderiは、これまで『スキュデリ嬢』、『スキュデリ女史』、『マドモワゼル・ドゥ・スキュデリ』など様々な訳題で表記されてきた。本論文では73歳というスキュデリの年齢と訳題の字数を鑑みて以下『スキュデリ女史』に統一して表記する。
- 4 出版譜に表記されたリブレット作者はリオンだが、リブレットには作曲者のヒンデミットおよびヒンデミット夫人のゲルトルート、さらに出版社ショット社のシュトレッカー兄弟の手も加えられている（Gommel 2003: 37）。
- 5 以下、ホフマンの『スキュデリ女史』からの引用の際は、ホフマンのドイツ語テキストのページと日本語訳のページを「(ドイツ語ページ/日本語訳ページ)」という形で併記する。  
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Das Fräulein von Scuderi- Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*. E.T.A.Hoffmann, Sämtliche Werke, Bd.4, hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeiter von Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2001. S.780-853  
E.T.A.ホフマン（深田甫訳）「マドモワゼル・ド・スキュデリ」、『ホフマン全集5-I セラピーオン朋友会員物語Ⅲ』、創土社、1990年、279-407頁
- 6 同様の解釈は以下の先行研究にもある。  
「彼の装飾作品が、買い手が愛人に贈ることにより汚される、つまり実用物に貶められることが耐えられない。それを回避するために、彼は装飾作品を取り戻すだけでなく、彼の芸術を汚すことを意図した人々を殺すのである。」(Schmierer 2001: 128)
- 7 第7曲の38小節目から45小節目。以下、オペラのリブレットおよび音楽に言及する際の出典は「(曲の番号/同曲の中での小節番号)」という形で表記する。
- 8 E.T.A.ホフマンの『スキュデリ女史』、ヒンデミットの《カルディヤック》双方において、カルディヤックの妻は不在である。その理由については両作品では何ら語られていない。
- 9 同じ歌詞が2度繰り返されている。
- 10 四重唱の中で同じ歌詞が何度も繰り返されている。
- 11 もっともほとんどのナンバーは前後のナンバーと明確な終止によって区切られてはいない。はっきりとしたカデンツによって明確に区切られているのは、第1幕の第5曲と第6曲の間、第2幕の第9曲、第10曲、第11曲の間のみである。
- 12 この作品に限って言えば、こうしたバロック時代の音楽語法の借用が、ルイ14世治世下のバリという時代設

「完全なる所有」—ヒンデミットのオペラ《カルディヤック》(1926)における欲望のフェティッシュ化  
定と結びついていることを指摘できる (Bruhn 2009: 78-79)。

- 13 もっともフェティッシュ化された欲望という問題を音楽自体がどのような形で表現しているのか、ということ  
を明証的に記述することはこれだけでは不十分であろう。フェティッシュ化された欲望をめぐる問いとヒ  
ンデミットの音楽自体との関係性に関する更なる詳細な分析は別の機会に詳しく論じたい。