

ホーフマンスタールとR・シュトラウス(一) ——ヴァーグナーからの影響について——

三 宅 新 三

一

フーゴー・フォン・ホーフマンスタールとリヒャルト・シュトラウス。二十世紀初頭のドイツ語圏を代表する詩人と作曲家の共同作業によって、『エレクトラ』(一九〇九年)、『ばらの騎士』(一九一一年)、『ナクス島のアリアドネ』(一九二二年、一九一六年)、『影のない女』(一九一九年)、『エジプトのヘレナ』(一九二八年)、『アラベラ』(一九三三年)の六つのオペラが創作されたことは知られている。彼らの協力関係は四百年以上にわたるオペラの歴史において、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトとロレンツォ・ダ・ポンテ、ジュゼッペ・ヴェルディとアリゴ・ボイトと並ぶ、あるいはそれらを超越する実り豊かな成果を生み出したと言つてよい。詩人と作曲家の幸運な出会いはオペラ史の中でもきわめてまれだが、どのようなときに芸術家たちがお互いにとって理想的なパートナーとなり、良好で生産的な協力関係を築けるのだろうか。モーツァルトとダ・ポンテのあいだには往復書簡は残されておらず、またモーツァルトの膨大な手紙やダ・ポンテの『回想録』にもふたり

の共同作業にかかわる記述はほとんど見あたらない。それゆえ、モーツァルトのオペラの最高傑作とも言うべき、いわゆるダ・ポンテ三部作(『フィガロの結婚』(一七八六年)、『ドン・ジョヴァンニ』(一七八七年)、『コシ・ファン・トゥツテ』(一七九〇年))の創作をめぐるふたりの協力関係の詳細を知ることができない。しかしR・シュトラウスとホーフマンスタールのあいだには、ヴェルディとボイトの場合と同じく夥しい数の手紙が残され、今日われわれは一冊の往復書簡集を通して、彼らが創作した六つのオペラの制作過程をかなり詳細に知ることができるとも、もちろんこの書簡集を読むだけでは、ふたりの共同作業の全容を明らかにすることはできないのは言うまでもないが、彼らが生きた手紙の一言一句のなかに、文学と音楽の融合というオペラ誕生の秘密を解明するための多くのヒントや手がかりが隠されていることもまた確かである。つまりこの往復書簡集は、オペラという芸術様式が内包する様々な問題を考察する上で、宝の山とも言える書物である。それはたとえば、一九四二年にミュンヘンで初演された、R・シュトラウスの最後のオペラ『カプリッチョ』(台本…クレメンス・クラウス

と作曲家自身)の伯爵令嬢マドレーヌを悩ませたあの問い、すなわち、オペラの創作における言葉と音楽、詩人と作曲家の関係如何という解きがたい謎の解明にわれわれを誘う。

言葉と音楽、詩人と作曲家のかかわりを考えるとき、一七八一年十月十三日付けの父レオポルトにあてた手紙の中のモーツァルトの有名な言葉がまず思い出される。

とにかくオペラでは、詩は音楽の従順な娘でなくてはいいけません⁽¹⁾。

しかしこの言葉は、単純に詩人に対する作曲家の絶対的な優位を主張しているのではない。なぜならば、この言葉の少し後には、次のような文章が続くからだ。

一番良いのは、演劇を理解し、自らも意見を言える良い作曲家が、真のフェニックスとも言うべき優れた詩人と出会ったときです⁽²⁾。

モーツァルトが考えるオペラ作曲家とは、単に与えられた台本に音楽を付すだけの存在であってはならなかった。彼にとつてすぐれたオペラを創造するための条件とは、演劇的能力のある作曲家が、音楽にふさわしい言葉を紡ぎ出せる詩人と緊密な共同作業を行うことにはかならなかった。そしてモーツァルトは己が理想とするこのような環境を、数年後に実現される、ダ・ポンテとの協力関係の中においてはじめて見出し出したと思われる。たとえば、ピエール・オーギュスタン・

カロン・ド・ポーマルシエの戯曲の登場人物の数や台詞を大幅に削除して簡素化し、演劇的效果がより増大するように場面構成を改変した、ダ・ポンテによる『フィガロの結婚』の台本には、重唱の夥しい使用等から、モーツァルトの意向も充分反映されていたと考えられる。

作曲家と詩人のあるべき関係を、父とその「従順な娘」のそれにとえたモーツァルトの願望が、オペラ史の中で最も理想的な形で実現されたのは、ヴェルデイとボーイトの場合だろう。三十歳近く年齢が離れたこのふたりは、父親と息子の絆にも似た、愛情と信頼に満ちた友人関係を築くことができた。だが「従順な娘」ではなく「従順な息子」となったボーイトは、オペラへの意欲をすでに失いかけていた老年のヴェルデイを、紆余曲折を経て再び創作へと向かわせ、作品を完成させることに成功した巧みな助言者、操縦者でもあった。しかもこのふたりには、シェイクスピア戯曲への深い造詣と愛着という共通の基盤があった。ヴェルデイ晩年の二作品、『オテロ』(一八八七年)と『ファルスタッフ』(一八九三年)は彼のオペラの最高傑作とされるが、それは簡潔で劇的效果にすぐれたボーイトの台本によるところがきわめて大きい。それまでのボーイトは、ヴァーグナーにならって自身のオペラ創作においては詩人であり作曲家でもあったが、ヴェルデイとの関係では作曲家としての己を放棄し、もっぱら詩人としてヴェルデイに奉仕したのだった。だが、シェイクスピアの戯曲をオペラという音楽劇にふさわしい形に大幅に改作する作業において、オペラ作曲家ボーイトという特性が大いに役立ったにちがいない。つまりヴェルデイはボーイトを通してはじめて、音楽とドラマの一体化という己のオペラ観を

実現できる台本を手に入れることができたのだった。このようなふたりの協力関係について、ディーター・ボルヒマイヤーは次のように述べている。

ボーイトが最終的にヴェルディと対等なパートナーとなりえたのは、『メフィストフェーレ』の成功を求めて果たせなかった作曲家が、ヴェルディ晩年の作品を心の中でもとに作曲し、ヴェルディの音楽的演劇的な能力に適切に対応したという事実からのみ説明できるが、まさにそれは創造的な音楽家にだけ可能なことだった。このことはまたヴェルディとボーイトの同盟関係を、シュトラウスとホーフマンスタールの二頭政治的關係と区別している。つまり後者においては、ふたりの協力関係が幸福な瞬間をいかに多く含むと、音楽家と元々音楽経験の乏しい詩人とのあいだにはつねに違和感が支配していた⁽³⁾。

詩人が台本を書き、作曲家が音楽を付すという分業体制は、十六世紀末にオペラが誕生して以来の伝統的な制作方法であり、モーツァルトもヴェルディもそのような慣習に従ってオペラ作品を創作した。だがそれゆえに彼らは、己が望む台本を獲得することの至難さも痛感していたはずである。それに対してリヒャルト・ヴァーグナーは、自ら台本を書くとともに作曲もした最初の偉大なオペラ創作者だった。つまり彼は、詩人であると同時に作曲家でもあった。ヴァーグナーは言葉と音楽、詩人と作曲家の関係を、モーツァルトのように父と娘ではなく、愛する男女の絆にたとえている。彼は大著『オペラとドラマ』

の中で、音楽の本質を女性、詩のそれを男性と規定し、両者のあいだで交わされる愛の営みこそが、オペラという音楽劇を生み出す原動力であると述べる。ヴァーグナーにとって、「愛とは自己を限定することで決してなく無限にそれを超えるものであり、愛する対象のために自己を犠牲にするきわめて必然的な衝動を伴う、私たちの個人的能力を最高度に展開させる力⁽⁴⁾」なのである。そして詩人と音楽家のかかわりについてヴァーグナーは次のように言う。

詩人と音楽家が互いに自己を限定するのではなく、愛の営みのかで自身の能力をこのうえなく発揮することができれば、さらに愛の営みのなかでふたりが完全に最高の状態に達することができれば、そしてふたりが最高の生殖能力を捧げた自己犠牲のなかで消滅することができれば、そのときはじめてきわめて充実したドラマが生まれるのである⁽⁵⁾。

ヴァーグナーによれば、「詩人の意図⁽⁶⁾」も「音楽家の表現⁽⁷⁾」もそれぞれ自体のままで存続してはならず、それらがともに愛に似た自己犠牲的な行為のなかで消滅することによってはじめて両者が欲していたドラマ（音楽劇）が誕生する。さらに彼は、同時代の詩人や音楽家の利己的で自己限定的な姿勢を考えれば、このようなドラマをふたりの芸術家の共同作業によって実現することはきわめて困難であり、この不可能ともみえる企てを引き受けることができるのは個人の芸術家だけであると主張することによって、詩人と音楽家を兼ねる自己の立場の

正当性を強調してもいる。

二

それならばR・シュトラウスとホーフマンスタイルの場合はどうだったのか。

たとえばシュトラウスは、ホーフマンスタイルに『エレクトラ』のオペラ化を提案した直後に書かれた一九〇六年三月二日付けの手紙で、「あなたのスタイルは私のそれにぴったりです。私たちはお互いのために生まれてきたのです。あなたが私に誠意を尽くして下されば、私たちはきつと素晴らしいものをもとに作り出せるでしょう」⁽⁸⁾とふたりの協力関係の実り豊かな将来を確信している。一方ホーフマンスタイルもシュトラウスにあてた一九一三年一月二〇日付けの手紙の中で、「私たちのようなふたつの個性が、同じ時代に出会ったというのは決して偶然ではないのです」⁽⁹⁾と書き、彼らの出会いの幸運と必然性を充分に認識していた。さらにシュトラウスとの共同作業のあるべき姿について、ホーフマンスタイルは『『ばらの騎士』の書かれなかった後記』（一九一一年）の冒頭で、「ひとつの作品はひとつの全体だが、ふたりの人間の共同作品もひとつの全体となりうる」⁽¹⁰⁾と述べ、さらに一九一一年五月二五日付けのシュトラウスあての手紙では、「私たちは単に共に作業をするのではなく、一体となって仕事をしなければならないのです」⁽¹¹⁾と強い決意を込めて書いている。しかし、二十年以上にわたって継続され、オペラ史における最高のコンビと言われた詩人と作曲家の共同作業の道程は、

ボルヒマイヤーが「ふたりの協力関係が幸福な瞬間をいかに多く含むようと、音楽家と元々音楽経験の乏しい詩人のあいだには違和感が支配していた」⁽¹²⁾と述べているように、必ずしも平坦なものではなかった。

シュトラウスとホーフマンスタイルの関係については様々なことが言われている。たとえばハンス・マイヤーは、「この詩人と作曲家のあいだの芸術家としての絆は、『エレクトラ』から一九二九年七月一五日のホーフマンスタイルの死にいたるまでの二十三年間の共同作業において、くりかえし深刻な誤解と基本構想のきびしい対立に見舞われた」⁽¹³⁾と述べる。マイヤーによれば、「ホーフマンスタイルはそもそも音楽的ではなかったし、シュトラウスは文学を余り理解しなかった」⁽¹⁴⁾のであり、ともに十九世紀末の審美主義やデカダンスを共通の出発点としてはいるものの、ふたりの特性の大きな相違が、共同作業において誤解や対立をもたらしたとされる。

何という相違だろう。眼の人ホーフマンスタイルとバイエルンの楽士。虚弱さと頑強さ。沈黙への絶えざる志向と轟音への絶えざる傾斜。芸術的技巧に対する不信と名人芸へ向かう性癖。ホーフマンスタイルには沈黙と黙秘によって語られるべきことを語ろうとする絶え間ない努力があり、その最良の例は後期の喜劇『気難しい男』である。それに対してシュトラウスには牧羊の鳴き声、カウベルの響き、スカートに興じる人々のざわめきなど、何でも音楽に還元してしまう自然主義への宿命的な傾向がある。⁽¹⁵⁾

マイヤーのこのような辛辣な発言に対してヴィリー・シューは、「ホーフマンスタールは一般的な意味で言えば「音楽的な」人間では本来なかった。しかし彼は音楽や、ドラマにおける音楽の役割についてきわめて鋭敏な感覚を持っていた」⁽¹⁶⁾と述べ、またシュトラウスについて「『ばらの騎士』第二幕におけるオクタヴィアンとゾフィーの二重唱に与えた彼の繊細な音楽を例に引きながら、「バイエルンの楽士」、「轟音への絶えざる傾斜」を有する男は、ハンス・マイヤーやその他の人々が考えたがるほど粗野ではない」⁽¹⁷⁾と反論して、さらに次のように言う。

実際のところホーフマンスタールとシュトラウスの関係はどうだったのか。ふたりの関係に振幅があったことはわれわれの知るところだ。だがホーフマンスタールと他の芸術家との人間関係にはほとんどつねに振幅があり、困難なものだったのではあるまいか。それはゲオルゲ・ボルヒャルト、バルル、ケスラー、パンヴィッツ等の名前をあげれば充分だろう。それに対してシュトラウスとの関係はときに困難なことはあったとしても、人間的にも芸術的にも対照的な性格だったにもかかわらず、真に困難だったことはまれであり、危機を乗り越えて繰り返し関係が修復されたことにむしろ驚くべきではなからうか。⁽¹⁸⁾

シューが指摘するように、シュトラウスが文学テキストに対して繊細な感覚を持っていたことは、最晩年に書かれた『四つの最後の歌』(一九四八年)や死後発見された「あおい」(一九四八年)にいたるまで、生涯に二百曲以上作曲された彼の歌曲のことを考えれば明らかだろう。

そこにはシューベルト、シューマンからブラームスを経てマーラー、ヴォルフ、シュトラウスへと継承されたドイツ・リートの大伝統の最後の輝きがある。

それではマイヤーの発言「ホーフマンスタールはそもそも音楽的ではなかった」⁽¹⁹⁾についてはどうか。マイヤーはアルマ・マラーが語ったエピソードを紹介している。

私たちはあるとき、ウィーンでホーフマンスタールをフランツ・レハールの『トンボのダンス』に誘った。ホーフマンスタールはその音楽にとっても魅惑され、こう言った。「リヒャルト・シュトラウスではなくレハールが、『ばらの騎士』を作曲していたならば、どんなに良かっただろう。」私がこの話を友人のエゴン・フリーデルにする⁽²⁰⁾と彼はこう言った。「他の誰かが『ばらの騎士』の台本を書いていたならば、あのオペラはもっと良いものになっていただろうに」⁽¹⁹⁾。

マイヤーはこのエピソードについて、「ホーフマンスタールの非音楽性、より正確に言えば、作曲家独自の価値観や音楽観に対して、台本作者があまり大きな親近感を抱いてはいなかったことを示している」⁽²⁰⁾と書く。マイヤーによれば、ホーフマンスタールは「彼の文学とシュトラウスの音楽のあいだには美的な基本構想で甚だしい違和感がある」と意識していた⁽²¹⁾のであり、その違和感の根源には、「ときには病的嫌悪にまで達した」⁽²²⁾ヴァーグナーに対するホーフマンスタールの反感があったとされる。ホーフマンスタールのこのようなヴァーグナー

への「病的嫌悪」の最たる例としてよく取り上げられるのが、一九〇九年九月二日付けのシュトラウスあての手紙で書かれた、『ばらの騎士』第二幕におけるオクタヴィアンとゾフィーの二重唱をめぐる次のような痛烈な発言だろう。

できるならば私はこの若くてナイーブで、決してヴァルキューレ的でもトリスタンのでもないふたりに、きわめて官能的でヴァーグナー風の愛の咆哮をさせたくないのです。²³

また『ばらの騎士』第三幕の幕切れにおけるオクタヴィアンとゾフィーの愛の二重唱についても、一九一〇年六月六日付けの手紙でホーフマンスタールは、ヴァーグナーへの反発をより激烈に表現している。

一番最後のカンカンとゾフィーの二重唱では、あなたから与えられていた詩句の形にとっても制約されましたが、旋律にそのように拘束されることは私にはむしろ好ましいことでした。なぜならば私にそこに何かモーツァルト的なものを認め、さらにあの規模や程度において際限のない、ヴァーグナー的な耐えがたい愛の咆哮からの離反を感じたからでした。ヴァーグナーでなされているのは、不快なまでに野蛮でほとんど動物的な事柄で、いわば激しい愛にとらわれたふたりの人間のわめき合いなのです。²⁴

この文章はおそらくその過激さゆえに、一九二六年に刊行されたふ

たりの往復書簡集からは削除された部分だが、ホーフマンスタールが強く反発したのは、ヴァーグナー風の巨大な管弦楽による重厚な響きとそれにかけ消されまいと「咆哮」する声だったと考えられる。しかし同時に彼のこのような激しい非難は、ヴァーグナーの音楽の二十世紀における最大の後継者であったシュトラウスに向けられた警告ともなっていた。事実シュトラウスも、これらの手紙以降も折に触れて練り返されたホーフマンスタールの要求に対して、一九一六年八月十六日頃に書かれたと思われる手紙の中ではついに次のように明言する。

ヴァーグナー的な音楽に対するあなたの悲痛な叫びは深く私の胸に響きましたし、まったく新しい風景に通じる扉を私に開いてくれました。『アリアドネ』のとりわけ新しい序幕に導かれて、私はその風景の中で、非ヴァーグナー的な、優雅で遊戯的で人間的なオペラの領域に進めると期待しています。私の進むべき道がやっとわかりました。あなたが私の蒙をひらいて下さったことを感謝しています。(中略) 私は今後ヴァーグナー的な音楽の鎧をきっぱりと脱ぎ捨てるとお約束いたします。²⁵

しかし『ナクソス島のアリアドネ』で「非ヴァーグナー的な」音楽を獲得したと思われるシュトラウスは、『影のない女』において再び「ヴァーグナー的な音楽の鎧」を身にまとい、それは『エジプトのヘレナ』や『アラベラ』でも繰り返される。たとえばふたりの最後の共同作業となった『アラベラ』のあるべき音楽について、一九二八年七月

二十六日付けの手紙でホーフマンスタールはまず、シュトラウスがかつて妻パウリーネに言ったとされる言葉、「レハールのようには私は書けないのだ。なぜなら私の数小節の中には、彼のオペレッタ一曲よりも多くの音楽が入っているのだから」⁽²⁶⁾を引き合いに出しながら、シュトラウスが「レハールのように」書かない作曲家であることに充分理解を示しつつも、次のように明白に主張している。

もしも新しい様式の試みとして、衰退した力ではなく高められた芸術認識から音楽がより少なくなれば、もし旋律がもう少し声部に置かれ、オーケストラがしばらくのあいだ伴奏的に、つまり交響樂のように自由奔放に振る舞うのではなく、歌唱に従属的であるならば（これは音量のことではなく、「指導的なもの」の配分を変えるということですが）、このような種類の作品は、聴衆の心を虜にする魔法の指輪をオペレッタから奪い取ることになるでしょう。（中略）仮に半分でも、あるいは三分の二でも学識あるドイツの音楽精神から、つまりドイツ音楽の本質にあるあの過剰なもの―それはかつてピッチニーにグルックについて「音楽の臭いがぶんぶんする」と言われましたが―から逃れることができれば、そして完全に成熟した巨匠としてあなたの影、つまりあなたのドイツ十九世紀の影、あなたの時代的な先入観を少しでも飛び越えることができれば、おそらくとても魅力的なものが獲得できるでしょう。⁽²⁷⁾

シュトラウスの音楽における超克すべき「ドイツ十九世紀の影」と

は、言うまでもなくヴァーグナーからの影響を指していると思われるが、ホーフマンスタールの主張は「ドイツ音楽の本質にあるあの過剰なもの」からの離脱、つまり音楽の中心をオーケストラの自己表現ではなく歌唱へと移行させることにあった。これに対してシュトラウスは、七月二十六日付けの手紙で己の姿勢を自負を持って次のように主張している。

音楽の様式に関するあなたの基本的な警告につきましては、私は完全に理解しています。あなたのおっしゃることはまったく正しいのです。しかしあなたは、私が、あなたがお書きになっていた目標をすでに『インテルメッツォ』のときから徹底して追求し、『アラベラ』においてもなおいっそう私の影を飛び越えようと努力していることをお忘れです。また、それにもかかわらず、ドイツ人は決してイタリア人にはなりえないことを、すでにゲーテもモーツァルトも知っていたのです。⁽²⁸⁾

このようなシュトラウスの発言に対してホーフマンスタールは、ロルツィングの『皇帝と船大工』を引き合いに出しながら再度、九月十四日付けの手紙において次のようにきわめて直裁に反論している。

あなたはあるとき、たったひとつ期待や要求をしてはいけないのは、ドイツ人にイタリア人になれということであり、モーツァルトにもそれはできなかったのだとおっしゃいました。しかしイタリアの―ドイツ的というのはそもそもアンチテーゼなのでしょう。口

ルツィングほどドイツ的なもの、真に古風なまでにドイツ的なものはありません。しかしながらそこには、必要な変更を加えて若干の修正を施せば、まさに音楽喜劇にとって無限に多くのものが得られると私は強く感じるのであります。(中略)そこではオーケストラはただの伴奏役にとどまっており(これは『リアアドネ』序幕でもなされていたと思います)、他方『ばらの騎士』やさらに『インテルメッツォ』におきましても(私の思い違いで、間違っていますでしょうか)、声は作品全体の中心にあるオーケストラに織り込まれ、そこから浮かび上がった沈んだりしているもの、もし私の感覚に誤りがなければ、オペラの担い手となって主導権を持つことは一度もありませんでした。(中略)

大事なのは声の進行にイタリア的甘美さを与えるというのではなく、また単に音の大小やポリフォニックであるかどうかではなく、たとえば『魔弾の射手』におけるように、決定的なものを声に与えるという作曲家の決意であるように私には思えます。²⁹⁾

だが、ふたりの協力関係の最後を飾る作品『アラベラ』にいたるまで、シュトラウスがホーフマンスタールの要求を満足させることはなかった。シュトラウスが「私の影」と呼ぶもの、すなわちヴァーグナーの音楽の呪縛から真に解放されるのは、『ダフネ』(一九三八年)、『ダーナエの愛』(一九五二年)、『カプリッチョ』などの晩年のオペラにおいてである。たとえば『ダフネ』の音楽について、ヴァルター・デピッシュは、「オペラ全体はその「澄明な雰囲気」において、また声とオーケス

トラの扱いにおいて、すでに巨匠の創作活動の最終段階を示している。かつてバイロイトの魔法使いの弟子だった作曲家が、師匠の重厚な管弦楽法から完全に解放されて、「自分の」モーツァルトに近づいたのだ³⁰⁾と書く。このようにシュトラウスの音楽が、モーツァルト的とも言える澄明な暗れやかさを全面的に獲得するのは、一九二九年のホーフマンスタールの死からかなり後のことだった。

しかしディーター・ボルヒマイヤーが、「注目すべきは、ヴァーグナーに対する否定的な見解が、ほとんど彼の音楽とだけ関係づけられていることである。劇作家や舞台芸術家としてのヴァーグナーに対してホーフマンスタールはほとんどの場合、大きな尊敬の念を持って接している³¹⁾」と指摘しているように、往復書簡集におけるホーフマンスタールのヴァーグナー批判が、主に「歌唱に従属的」ではなく「交響楽のように自由奔放に振る舞う」重厚な音楽にだけ向けられていることも忘れてはならない。³²⁾すなわち、詩人や劇作家としてのヴァーグナーに対して、ホーフマンスタールは充分な敬意を抱いていたと推測される。たとえば、一九一三年一月二十日付けのシュトラウスにあてた手紙の中で、ホーフマンスタールは己の目標について、「ダ・ボンテやゲーテ、あるいはヴァーグナーが作り出したものに比肩するほど純粹で真実であるとともに、これらとは完全に別ものであるとわかる作品³³⁾」を創作することだと述べている。「オペラとジングシュピールを含むゲーテ作品集への序言」(一九一三年／一九一四年)にみられる、ゲーテのオペラ台本『魔笛第二部』などへのホーフマンスタールの賞賛を考えれば、ヴァーグナーの台本もそれと並ぶほどの尊敬の念を持つ

て評価されていることがわかる。ゲーテ『魔笛第二部』は音楽が付されることは結局なかったが、この作品について『魔笛』のシカネーダーの台本と比較しながら、ホーフマンスタールは次のように書いて称揚している。

登場人物や人物関係も実際同じのだが、先の作品が表象しえなかったような方法で純化され、深化されている。登場人物の対立は厳粛さや重みを帯びているが、それは以前の台本ではそのわずかな予感や暗示さえ見られなかったものである。彼らの振る舞いは高貴さを有しているが、その高貴さはそれに最もふさわしく、最も豊かになりズムの中で具現化されている。これらすべてが、生気に満ちた、気高い音楽を両手を差し伸べて招いているようにみえる。モーツァルトやグルツクの、否、ベートーヴェンの音楽ならば、この上なく純粋でつましい詩によって切り開かれた水路の中に卓越した繊細さで流れを注いだことだろう。現在ある様は、そこに流れ入り、そこから立ちのぼり、天に向かって飛翔する奔流がやって来ない、古い庭園の豪華な噴水設備、つまり工夫をこらした結構を持つ石の水盤や人工滝や取水口や噴水池に似ている。³⁴

ここでは音楽が庭園をめぐる水にたとえられ、しかもホーフマンスタールが思い描く音楽の中に、ヴァーグナーのそれが含まれていないことも特徴的である。

しかしホーフマンスタールは一方で、シュトラウスとの共同作業を

始める以前からヴァーグナーのオペラ作品に接し、少なからぬ影響を受けてもいたと考えられる。たとえば驚くべきことに、一九〇六年の夏にホーフマンスタールはバイロイト音楽祭を訪れているが、その体験について友人エーバーハルト・フォン・ボーデンハウゼンにあてた一九〇六年八月二一日付けの手紙の中で、「バイロイトでの七日間の滞在が私を打ちのめしました³⁵」と書いている。この言葉は、同年に書かれた遺稿の中の覚え書きに、「悲劇的な状況にあつて言葉を発しない人物を享受することを知ってほしい。私はヴァルキューレが話に耳を傾けている様子、あるいはヘダ・ガブラーを演じるドゥーゼが立ち去る様子ほど素晴らしいものを知らない³⁶」と書かれていることから、きわめて肯定的な評価とみなすべきだろう。「ヴァルキューレが話に耳を傾けている様子」とは、おそらくホーフマンスタール自身がバイロイトで観た『ヴァルキューレ』第二幕第二場においてヴォータンの長大な語りに、ブリュンヒルデが静かに耳を傾ける場面をさしていると思われるが、ここで注目すべきは、ヴァルキューレ（ブリュンヒルデ）とドゥーゼの姿が同列に置かれていることである。「一九〇三年のドゥーゼ」（一九〇三年）等におけるホーフマンスタールのドゥーゼ礼賛を考えれば、バイロイトでの体験は、彼に打撃にも近い強い刺激を与えたのではなからうか。

さらに一九一三年九月二十四日付けのシュトラウスにあてた手紙では、『影のない女』の台本の創作に難渋していたホーフマンスタールが、状況の打開のために「ヴァーグナーの台本を五本注意深く読んだものの、それは仕事を促進するどころか妨げになった³⁷」と書かれているが、

それはヴァーグナーの台本の質の高さに彼が圧倒されたためである。なぜならばこの文章には、劇作家ヴァーグナーに対するホーフマンスタールの最大級の賛辞と云うべき次のような言葉が続くからである。

ドラマの構造が問題なのではありません——この点でしたら『影のない女』はこれまでのどの台本に引けを取りません——そうではなく音楽による仕上げをあらかじめ予定している真似できない卓拔さ、つまり、川の流れが風景を規定するように、ここでは詩的風景が、詩人によつてすでに意識された旋律の大河や小川によつて形象化されており、その到達しがたい質の高さが私を本当に打ちのめしたのです。⁽³⁸⁾

ここでも風景の中を流れる水が音楽の比喩となっているが、重要なのは、ヴァーグナーに対するホーフマンスタールの姿勢は、マイヤーが言う「病的嫌悪」を含む否定的要素だから成立しているわけではないということである。そこにはヴァーグナーのオペラ台本への秘められた礼賛とときおり強く吹き出す、彼の音楽への激しい反発が交錯している。つまり、「台本作者（ホーフマンスタール）と作曲家（シュトラウス）のあいだの誤解と不協和音は、まず第一にヴァーグナーに対する距離の相違に起因しているようにみえる」⁽³⁹⁾とボルヒマイヤーが指摘しているように、ヴァーグナーに対するホーフマンスタールの複雑でアンビヴァレントな姿勢こそが、彼のシュトラウスとの協力関係における振幅を生んだ最大の要因だったと考えられる。それゆえ、ホーフマンスタールとシュトラウスの共同作業の全容を明らかにしよ

うと試みる際には、ホーフマンスタールとヴァーグナーの錯綜したかわりをつねに念頭に置く必要がある。

三

ホーフマンスタールは一九二四年四月一八日付けのシュトラウス宛の手紙で、彼との出会いの意味を回想して次にように述べている。

今から一八年前にあなたが希望と要求を持って私のもとにおいてになったのは、私の人生の中で何か偉大で必然的なことのように思われます。私の才能が許す限りにおいてあなたの希望を満たし、またそれを満たすことが私の心の奥底にある欲求を静めることになるという予感がありました。孤独な青春の頃に作り出した私の多くの作品は、音楽のない、幻想的で小さなオペラと言うべきものでした。こうしてあなたの希望によって目標が与えられ、しかもそれは私の自由を制限するものではありませんでした。⁽⁴⁰⁾

ホーフマンスタールの初期に書かれた多くの詩や詩劇、つまりここで言われる「音楽のない、幻想的で小さなオペラ」において、すでに無意識のうちに音楽は憧憬されていたが、シュトラウスとの出会いはホーフマンスタールにとって「心の奥底にある欲求を静めること」であり、「必然的なこと」であった。彼にとって「心の奥底にある欲求」とは「世界の秘密」⁽⁴¹⁾を語ることであり、この言語によっては語り得

ぬものを表現できるのは音楽だけであった。さらに初期の審美主義的
自我の檻を逃れて「社会的なもの」を求めた中期以降のホーフマンスタール
にとって、劇場は自己と社会を結びつけるための場所であり、
オペラというきわめて祝祭的な芸術は、様々な人間や事物を舞台での
上演を通して結びつけ、「社会的なもの」を達成するための有力な装置
でもあった。

だがホーフマンスタールが「孤独な青春の頃」に書いた作品の中に、
すでにヴァーグナーからの影響を想起させるものがあることもまた確
かだろう。たとえば遺作として公刊された初期の『七つのソネット』
(一八九一年)には「未来の音楽」と題された詩が納められているが、
この詩の題名自体も、ヴァーグナーが一八六〇年に発表した論文の題
名と同じであり、また詩における頭韻の使用や詩の内容にも『ニーベ
ルングの指環』を連想させるところがある。またこの詩には、「世界の
秘密」を語ることでできない言葉への懷疑もすでに明白にうかがえる。⁴²
そしてそこで言われる、詩人の魂が感じる言語への不信と音楽への予
感、あたかも『未来の音楽』でヴァーグナーが書く次のような一文
から生み出されたような印象すら受ける。

実際のところ詩人の偉大さを判断する最良の方法は、言葉で語り
得ぬものを沈黙の中で自ら語らせるために、詩人が何を黙秘してい
るかを知ることである。音楽家の役割とは、この黙秘されたものを
澄明な音の響きにすることである。その高らかに響き渡る沈黙の真
の形式こそが、無限旋律なのである。⁴³

さらに「音楽のない、幻想的で小さなオペラ」の代表作ともいうべ
き詩劇『痴人と死』(一八九三年)においても、ヴァーグナー『ヴァル
キューレ』第二幕第四場との類似性が認められる。この場面で、ヴァ
ルクューレであるブリュンヒルデは、死を告知するためにジークムン
トの前に現れるが、これは『痴人と死』のクラウディオの館を「死」
が訪れて、彼と対話をする状況に酷似している。さらにこの詩劇の題
名(Der Tor und der Tod)自体が、ジークリンデへの愛のためにヴァ
ルハラに行くことを拒むジークムントに対して、「おまえが生きてきた
あいだは、何もものもおまえに強いることはないだろう。だが死は愚か
なおまえに有無を言わせない。(doch zwingt dich Toren der Tod)。死
を告知するために私はやって来たのだ。」⁴⁴とブリュンヒルデが強く論
ず言葉に由来しているのも確実だろう。「ディオニュソスとヴェーヌス
の眷属であり、魂の偉大な神」⁴⁵としての「死」は、ヴァイオリンを
奏でながらクラウディオの前に登場するが、その音色は「不思議に魂
に語りかけてくる」⁴⁶。言葉ではなく響き渡る音楽こそがクライディオ
を自我の檻から解き放ち、「われわれの胸の中に秘められながらも、意
識には沈黙したまま、砂礫の中に埋もれた花のように隠された心の世
界を掘り起こす」⁴⁷のである。

ホーフマンスタールとシュトラウスが共同作業による代表作とも言
うべき『ばらの騎士』にも、ヴァーグナーからの影響が色濃く認めら
れる。たとえば、一九二七年七月一日付けのシュトラウスあての手紙
でホーフマンスタールは次のように書いている。

手本として距離を置きながらも、『マイスタージンガー』は、唯一私にもなじみの、いささか成功したと言えるオペラ台本『ばらの騎士』に役だったのです。⁽⁴⁸⁾

『ばらの騎士』との類似性をしばしば指摘されるのは『フィガロの結婚』だが、オクタヴィアンとケルビーノはともにズボン役が演じる若い貴族の美少年であり、オックス男爵とアルマヴィーヴァ伯爵は策略にはまって恥をかく好色な貴族である点等このふたつのオペラの共通性は数多い。しかし、ホーフマンスタールとシュトラウスの往復書簡集において、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』は意外なことに『フィガロの結婚』よりも頻繁に言及されている。

だが『ばらの騎士』第一幕の冒頭における元帥夫人とオクタヴィアンの愛情交歓の場面でまず認められるのは、晴朗な『マイスタージンガー』の暗いネガと言うべき『トリスタンとイゾルデ』の愛の世界の皮肉に満ちた残響だろう。天蓋付きベットに横たわる元帥夫人を抱きながらオクタヴィアンは歌う。

あなた、あなたとは何でしょう。あなたと僕とは何でしょう。

そのようなものに意味があるのでしょうか。

それはただの言葉にすぎないのでしょいか。教えてください。⁽⁴⁹⁾

愛の交わりによる我と汝の交換や消去をめぐるオクタヴィアンの遊戯的な考察は、言うまでもなく、『トリスタンとイゾルデ』第二幕第二

場における愛の二重唱で主人公ふたりによって交互に歌われる台詞に基づいている。そこには男女の愛の合一における究極の姿が示されている。

トリスタン トリスタンはあなた、

私はイゾルデ、

もはやトリスタンではない。

イゾルデ イゾルデはあなた、

私はトリスタン、

もはやイゾルデではない。⁽⁵⁰⁾

さらにオクタヴィアンは『トリスタンとイゾルデ』の主人公たちと同じく、昼への憎悪と夜への賛美を口にする。

どうして昼なんかになるのだろう。僕は昼が嫌いだ。

昼は何のためにあるのだろう。昼にはあなたがみんなのものになつてしまふ。⁽⁵¹⁾

「とばりをおろせ、愛の夜よ⁽⁵²⁾」と呼びかける『トリスタンとイゾルデ』の主人公たちは「夜に捧げられた者たち⁽⁵³⁾」であり、清められた夜においてだけ、「太古から永遠に、唯一真実に、愛の喜びがほえんでくる⁽⁵⁴⁾」。社会規範や名誉心が支配する昼ではなく夜の世界においてこそ、愛は全面的に展開される。そしてその愛は死において最終的に

成就され、永遠性を獲得する。だが『ばらの騎士』の第一幕において元帥夫人への不変の愛を告白していたオクタヴィアンは、愛のうつろいを語る元帥夫人の予言どおり、第二幕でゾフィーをひとめ見るとたちまち彼女を好きになってしまう。オクタヴィアンの振る舞いを通して、『トリスタンとイゾルデ』で称揚される永遠の愛へのアンチテーゼが皮肉を込めて提示されているのである。

一九一〇年に書かれた、ホーフマンスタールの遺稿の中の覚え書きには次のように記されている。

『ばらの騎士』の元帥夫人と『マイスタージンガー』のハンス・ザックスの人物像の類似。どちらも愛を断念し、若者たちを結婚へと導く。作品全体の精神的絆であり、主要登場人物ではあるが、主人公ではない。⁵⁵⁾

『ばらの騎士』は登場人物の特性や配置において『ニルンベルクのマイスタージンガー』と多くの共通点を持つている。ハンス・ザックスははるか年下のエーファへの愛を断念し、彼女を若い騎士ヴァルターの花嫁にするのは、元帥夫人がオクタヴィアンをゾフィーに譲って身を引くと同じである。虚栄心の強い、ゾフィーの父ファーニナルは、名誉や名声に固執する、エーファの父ボーグナーの歪曲された形姿だろう。滑稽で恥知らずな求婚者という点では、ベックメツサーとオックス男爵は共通している。また『マイスタージンガー』第二幕でのベックメツサーへの殴打は、『ばらの騎士』第二幕での決闘によるオックス

の負傷に対応している。さらにベックメツサーとオックスは、強引と思われる方法で舞台から排斥される点でも似通っている。ベックメツサーが歌合戦で歌い損ねて人々に嘲笑されるのは、ザックスの巧妙な策略による。そもそもベックメツサーが第二幕でザックスの徒弟ダーヴィットに殴打されるのも、ベックメツサーがセレナードを歌うのを妨害したザックスに原因がある。また第三幕の歌合戦でヴァルターを優勝者とする方法もきわめて強引である。本来歌合戦に参加する資格さえないヴァルターに規則を無視して歌を歌わせ、民衆の支持を理由にヴァルターを優勝者にしてしまう。

そしてこの強引さは、『ばらの騎士』において元帥夫人がオックスを追放するやり方にも継承されている。第三幕でオクタヴィアンの企てた策略にまんまとはまったオックスは、料亭に居合わせた人々の前で大恥をかかされる。もちろん夫人はこの陰謀に直接関与してはいないが、詳細はオクタヴィアンから聞かされている。つまり彼女も間接的に計略に荷担しているのであり、貴族としての名誉心を理由に、オックスにゾフィーとの婚約を破棄させることが、彼女が担った役割なのである。

だが元帥夫人とハンス・ザックスの類似点でも最も特徴的なのは、その省察し、独白する姿だろう。『マイスタージンガー』の中でザックスが独白する場面は二度ある。最初は第二幕第三場、ヨハネ祭を翌日にひかえた夏の夕べ、ダーヴィットに仕事机を戸口に出してもらったザックスは靴作りの仕事に励もうとするが、気持ちが高ぶって仕事に身が入らない。それはその日の午前中に教会でヴァルターの歌を聴いたた

めだ。あたかも満開のニワトコの花が、彼の気分をいつそう解放させる。ヴァルターの歌はマイスターたちに落第の判定を下されたが、彼の歌の調べには甘美な五月の鳥の歌を思わせる青春の息吹があり、それが彼の心を強く揺り動かしたのだ。

ザックスが二度目の独白を行うのは第三幕第一場である。「妄想だ、どこも妄想だ⁽⁵⁶⁾」という台詞で始まるその独白は、第二幕のそれが明るく官能的な雰囲気に含まれているのに対して、暗く陰鬱な気分が覆われている。ザックスは狭い仕事部屋の安楽椅子に腰をおろして、物思いに耽っている。前夜の街中を巻き込んだ乱闘騒ぎを思い出しながら、人間は不可解な妄想や衝動に駆り立てられる存在だと語る。妄想は、普段は勤勉に仕事に励むニルンベルクの人々にもとりつく。だがザックスによれば、そのような妄想や衝動こそが、芸術の根源に他ならない。やがて部屋にやって来たヴァルターに、人間の真実の妄想は夢の中に現れるが、詩人の仕事とはその夢を解釈し、記述することだと言う。エーファへの愛を断念して仕事と芸術に生きる決意をしたザックスは、第三幕第四場での三重唱ではエーファをヴァルターにはつきりと譲る。この状況が『ばらの騎士』では幕切れ近くの三重唱で、元帥夫人がオクタヴィアンをゾフィーに与える場面に継承されていることは言うまでもない。

ハンス・ザックスの魂に脅威を与えているものが妄想や衝動であるとするれば、元帥夫人の心を脅かしているのは、時の移ろいをもたらす愛の変容である。第一幕の終わり近く、従兄弟のオックス男爵から若い新興貴族の娘と結婚する話を聞かされた夫人は、自分にもかつて娘

時代があったことを思い出す。貴族社会の慣習に従って彼女も親が決めたとおりに、修道院からそのまま結婚生活に入ったのだ。彼女は手鏡を手に取りながら、「あの娘は今はどこに。それは去年の雪を探すようなもの。そうは言ってもどうしてこんなことに。あのかわいいレージーがお婆さんになろうとは⁽⁵⁷⁾」と独白する。時間は、若く美しい娘をいつのまにか老婆へと容赦なく変化させる。この世のものはすべて時間による変容から逃れることはできない。時間は、熱く抱き合う男女のあいだも流れて行く。それゆえ人間の愛もまた移ろうのであり、オクタヴィアンもいずれ自分の元を去って行くと夫人は予感する。彼女は「時とは不思議なもの。ほんやりすごしていると何でもない。でも突然にそれしか感じられなくなる。それは私たちの回りや、私たちの中を通り過ぎて行く。それは私たちの顔の中や、鏡の中を、私のこめかみの中をさらさらと流れて行く。そして私たちのあいだもそれは砂時計のように音もなく流れて行く⁽⁵⁸⁾」と無常感を語るが、ヴァーグナー的な永遠の愛を信奉する若いオクタヴィアンは、夫人が語ることを何も理解できない。

『ばらの騎士』と『ニルンベルクのマイスタージンガー』の共通性を述べた手紙の中でホーフマンスタールはさらに次のように書いている。

『マイスタージンガー』で一五〇〇年のニルンベルクであるものが、『ばらの騎士』ではマリア・テレジア時代のウィーンなのです。それは現実の、それゆえ信憑性のある都市全体の世界で、ファーニ

ナルからオックスまで、警部と旅館の主人から貴婦人まで、豪華な館から従僕たちの世界を経て農家まで等数多くの生き生きとした人間関係を含んでいます。これらは作品全体の担い手であり、またこの全体を通して登場人物たちが生命あるものとなるのです。⁽⁵⁹⁾

ホーフマンスタールが指摘するとおり、『マイスタージンガー』と『ばらの騎士』では、ニュルンベルクとウィーンという都市の存在がどちらもたえず意識されるように工夫されている。だがそれらの都市を表象するための場面設定の方法は、ふたつの作品でかなり異なるように思われる。

『マイスタージンガー』では第一幕の舞台は教会であり、そこにハンス・ザックスをはじめとして、街を代表する存在であるマイスターたちが集合する。第二幕はザックスとポグナーの家の前の街路が舞台であり、街全体を巻き込んだ乱闘騒ぎで終わる。第三幕は前半こそザックスの狭い仕事部屋が舞台であるが、後半は遠景にニュルンベルクの街が見渡せる、ペグニッツ河畔の広々とした草地で歌合戦が開催される。すなわち、オペラが演じられる舞台の大部分は屋外であり、第三幕で歌合戦の勝者を決定するのも、草地に集まった他ならぬニュルンベルクの民衆たちなのである。

それに対して『ばらの騎士』の舞台は室内的で個人的な場所に限定されている。第一幕の舞台は元帥夫人の寝室であり、第二幕はファーンナル家の居間、第三幕は料亭の特別室といずれも外部から遮断された室内が舞台になっている。このような状況でウィーンという都市が

意識されるのはつねに間接的な手段によっている。たとえば第二幕の冒頭で外の街の様子は、ゾフィーの行儀指南役を務める婦人マリアンネによって伝えられる。また第一幕や第三幕では舞台上に様々な階層の人々が数多く登場することによって、都市全体の雰囲気伝えられる。その他にウィーンを表象する有力な媒体は、言うまでもなくワルツの音楽である。もちろんワルツは十九世紀に流行した舞曲だが、そのような時代錯誤を完全に忘れさせるかのように、ワルツが印象的に響き渡る。

だがドレスデンでの初演で大成功を収めた『ばらの騎士』の音楽について、ホーフマンスタールは内心不満を抱いていた。一九一六年六月十一日付けのシュトラウスあての手紙には、『ばらの騎士』におけるシュトラウスの音楽への痛烈な批判が見られる。これは、六月五日付けで送られて来たシュトラウスの手紙への返事として書かれたものだが、その余りに辛辣な内容を慮って結局投函されることはなかった。ホーフマンスタールあての手紙の中でシュトラウスはまず、あらたに改作された『ナクソス島のアリアドネ』序幕のスコアがまもなく完成し、その音楽を聞けば「私がオペレッタにふさわしい才能を持っていることをお分かり頂けるでしょう」⁽⁶⁰⁾と述べ、さらに次のように書いている。

それに悲劇への私の才能はもうかなり汲み尽くされてしまいましたし、またこの戦争（第一次世界大戦）の後で、悲劇を上演するのは当分のあいだかなり幼稚で馬鹿げたことのように思えますので、

私のこの押さえがたい才能（何しろ私は本当にユーモアとウィットと卓越したパロディの才能を持つ、今日唯一の作曲家なのです）を発揮してみたいのです。私は自分をまさに二十世紀のオッフェンバックのように感じていますし、あなたも私の詩人でなければなりません。オッフェンバックの『ヘレナ』と『オルフェウス』はグラランド・オペラの馬鹿げた滑稽さを証明しました。あなたがひどく気を悪くされた私の思いつきは、きわめて先鋭な様式の政治的・風刺的パロディと言えるものです。あなたになぜそれができないのでしょうか。（中略）『ばらの騎士』から私たちの道は始まったのです。あのオペラの成功は、あなたにそれができることを証明していますし、私はこの種のもの（私の才能が最も強力に、最も実り豊かに反応するのは情緒的でパロディ的な感覚なのです）に最も意欲がわくのです。⁽⁶¹⁾

またシュトラウスはこの手紙の追伸で次のようにも記している。

『ばらの騎士』では欠けていた密度というものをあなたはその間に身につけられましたし（『影のない女』の素晴らしい簡潔さと構成がそれを証明しています）、私も『アリアドネ』で軽快さというものをさらに学びました。

政治的・風刺的・パロディ的オペレッタに幸あれです。⁽⁶²⁾

このようなシュトラウスによるオペレッタの新作提案に対してホーフマンスタールは、「それこそ私が以前『ばらの騎士』で望んだ道（た

だそれをもっと進めたもの）だからです」⁽⁶³⁾と賛同しつつも、『ばらの騎士』に付された音楽について次のように激烈な批判を具体的に書き連ねている。

当時あなたは部分的に私の意図をまったく理解なさらず、幾つかの箇所をまったく誤ったやり方で扱われ、そのことが私をひどく傷つけましたが、それについてはこれまで私は何も申し上げませんでした。（中略）例をあげますと、『ばらの騎士』第二幕のファーニナルの召使いたちの滑稽な合唱「誰かが刺されたって。誰だ。あそこの奴か。あ

のよそ者か。どっちだ。花婿か」はまさに滑稽なものとして、つまり透明なオッフェンバック的な様式でベチャクチャおしゃべりをするように歌われるべきものなのです。——ところがあなたはこを分厚い音楽で全面的に覆ってしまい、そのため台本の意図を、つまりここで期待されたオペレッタ的效果を完全に台無しにしまいました。この箇所のおもしろさ、つまりオッフェンバックのような人の手にかかれば、三枚目的脇役によって冗談として魅力的に扱われたようなものは、ここではもはやまったく存在していません。

第一幕の終わりも似たようなものです。従僕たちがチェコ・ドイツ語アクセントでひとりずつ短く報告をするあの箇所を、あなたは短い狩人の合唱のようなものにしてしまいました。ここはいつ観ても本当にひどいものです。

同様に第三幕の男爵の退場の場面も、全体の様式にまったくふさわしくないものと思っています。⁽⁶⁴⁾

ここでは『ばらの騎士』の台本においてオペレッタ的なものはずで志向されていたが、シュトラウスの「分厚い音楽」がそれを破壊したことへの不満がきわめて率直に述べられている。さらにシュトラウスの新たな提案に対しても、「私がそれを本当に解決する能力があるかきわめて疑わしいですし(中略)、そしてまたあなたがそれを本当に実行する純粹で鋭敏な様式への意思をお持ちかどうかとも疑わしいと思います⁽⁸⁾」とホーフマンスタイルには珍しいほど強い皮肉を込めて書いている。手紙で言われる「分厚い音楽」とは言うまでもなくヴァーグナー風の重厚で交響乐的な作風のことだが、すでに述べたように、ホーフマンスタイルの要請や警告にもかかわらず、シュトラウスは「ヴァーグナー的な音楽の鑑」を捨てることはついになかった。だがボルヒマイヤーは、「シュトラウスの交響乐的楽劇へのたえざる回帰は、何よりもまず台本の構想に原因があり、それはとりわけヴァーグナーに最も近いオペラ台本である『エジプトのヘレナ』で確認される⁽⁹⁾」と述べ、ホーフマンスタイルの台本とヴァーグナーの楽劇との意外な親近性を強調している。そこで次に、『エジプトのヘレナ』をはじめとする神話オペラの系譜に連なる作品群について考察する。

注

- (1) Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesamtel und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel u.a. 1962-1975. Bd. IV. S.167. モーツァルトのこの言葉の解釈をめぐって、ディーター・ホルヒマイヤーは皮肉を込めて次のように書く。「詩という」従順な娘がいなければ、オペラにおい

て音楽は「父」であることもできないだろう。だが音楽学はいまだに、音楽をオペラという魅力的な家族の父親とみなすことさえ渋っている。つまり音楽学は音楽を、家族を持たない、自足した「年老いた独身男」と考えることに、より大きな快適さを感じているのだ。」(Dieter Borchmeyer: >>El maestro vol cussi, e bastal<<. In: Verdi-Theater. Hrsg. von Udo Bernbach. Stuttgart/Weimar 1997. S.121.)

- (2) Ebd.
 (3) Dieter Borchmeyer: >>El maestro vol cussi, e bastal<< S.123f.
 (4) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Bd.7. S.345.
 (5) Ebd. S.306.
 (5) Ebd. S.346.
 (6) Ebd.
 (7) Ebd.
 (8) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Hrsg. von Willi Schuh. Zürich/Freiburg 1978. S.18.
 (9) Ebd. S.213.
 (10) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979/180. Dramen V. S.146.
 (11) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel S.121.
 (12) Dieter Borchmeyer: >>El maestro vol cussi, e bastal<< S.124.
 (13) Hans Mayer: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. In: Ein Denkmal für Johannes Brahms. Frankfurt a.M. 1983. S.114.
 (14) Ebd. S.109.
 (15) Ebd. S.110.
 (16) Willi Schuh: Kritiken und Essays. Band 1. Über Opern von R. Strauss. Zürich 1947. S.146.
 (17) Willi Schuh: Umgang mit Musik. Zürich/Freiburg 1972. S.183.
 (18) Ebd. S.198.

(19) Hans Mayer: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, S.106.

ちなみにホーフマンスタールは友人ポーデンハウゼンにあてた一九一四年七月六日付けの手紙では、次のように書いてシユトラウスについて不満を漏らしている。「彼ほど有名ではなく、私の心により近く、私の精神により似た作曲家であれば、もちろん私にはもともと都合が良いだろう。」(Zitiert aus: Günter Baum: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Nach ihrem Briefwechsel dargestellt. Berlin 1962. S.34.)

またギュンター・バウムはシユトラウスとホーフマンスタールの関係について次のように述べている。「シユトラウスは、パートナーが彼には大変ふさわしいと思えたので、ふたりの創造的な絆から生まれる豊かな成果を信じていた。一方ホーフマンスタールはふたりの本質的な相違をすぐにはつきりと認識していたにもかかわらず、その絆に固執した。なぜならば彼はその絆を運命と感じ、それゆえそれは彼にとって直ちに課題と義務となり、さらに彼にはその絆を、理想的な創造的共同体として己が思い描くものにできる限り近づけることが重要だと思われた。」(Ebd.)

(20) Ebd.

(21) Ebd. S.107.

(22) Ebd.

(23) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, S.81.

(24) Ebd. S.91.

(25) Ebd. S.358f.

(26) Ebd. S.650.

(27) Ebd. S.650f.

ちなみにシユトラウスにあてた一九二三年四月一日付けの手紙では、シユトラウスの音楽とオペレッタのそれとの相違について、ホーフマンスタールは次のように書いて理解を示し、また『エジプトのヘレナ』にふさわしい音楽の例として『町人貴族』への付随音楽をあげている。「あなたは先日たとえどんな軽快な音楽を書いても、あなたの音楽と世間一般で言うオペレッタとの間には超えがたい溝があるとおっしゃいましたが、そのようなことをおっしゃる必要はなかったのです。そもそも両者を同列で語る(ことが誤り)なのです。他ならぬさうい

たレベルの相違や重みの差というものに対して私自身は確実な感覚を持っていません。(中略)私は本来非音楽的な人間ではありますが、音楽的に美しいもの、とりわけまったく独自のもの、——これまでもまだ十分に評価されていませんが、——あなたが『町人貴族』でなさったような様式の音楽に対してはとても感受性があるのです。(Ebd. S.490f.)

(28) Ebd. S.652.

(29) Ebd. S.664f.

(30) Walter Deppisch: Richard Strauss. Reimbek bei Hamburg 1968. S.149.

(31) Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S.335.

(32) 歌唱を埋没させるヴァーグナー風の重厚なオーケストラに対して否定的だったホーフマンスタールだが、歌詞を音楽より優先させる、ヴァーグナーのデクラマツィオンンの技法は高く評価している。一九〇九年六月十二日付けのシユトラウスあての手紙の中で、『ばらの騎士』第一幕において元帥夫人の前でオックスが己の性的放縱を語る場面の一節「近くに干し草がなくてはならないのです」について、「演劇的にも音楽的にもひとつの調子しか考えられない」(Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, S.64)と述べ、シユトラウスが提案するようにフォルティシモで吠え立てるのではなく、ささやくように歌わせるように主張して次のように書いている。「元帥夫人に対して不快な程ずる賢い親密さで口到手をあてがってささやくのです。大声で吠え立てるなどいけません。(中略)ヴァーグナーはデクラマツィオンンの中で、そのようなところに何と素晴らしいニュアンスを与えていることでしょう。明日あなたにこのアリアを少し改訂したものを送ります。あなたが細部にわたって作曲なされば、このアリアのデクラマツィオンン的で性格的なニュアンスがおわかりになるでしょう。ベックメツサーがアリアで特徴付けられているように、このアリアでオックスが鋭く特徴付けられなければ、何の意味もありません。ここでは音楽が歌手に上手にかつ適切に演じるように強いなければならないのです。これはヴァーグナーではとても見事になされているのです。」(Ebd.)

(33) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, S.214.

(34) Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze III, S.445.

- (35) Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900-1909. Wien 1937. S.236.
 ちなみに、一九〇六年にバイロイトで上演された演目は『バルジファル』、『ニーベルングの指環』、『トリスタンとイゾルデ』であった(シヨフリール・スケルトン『バイロイト音楽祭の一〇〇年』(山崎俊光訳)、音楽之友社、一九七六年、演出家と指揮者一覧一八七六―一九七六、二頁)。
- (36) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. S.481.
- (37) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. S.240.
- (38) Ebd.
- (39) Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. S.335.
- (40) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. S.516.
- (41) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte・Dramen I. S.20.
- (42) Ebd. S.115f.
 詩「未来の音楽」を以下に全訳する。
- 聖なる同情のざわめく波が、
 響きながらあらゆる心に打ち寄せる。
 言葉はそれを語ることはできず、
 清らかな精霊をたらえることのできなご。
- 魂は自由奔放に喜び、悲しむ、
 予感を感じられ、力はみなぎる。
 音楽に音楽が魔法のように結びつく
 来たるべき日とは今日のだろうか。
- 神々しく混沌と煮えたぎる情熱を
 誰が解釈しようと思うだろうか。誰が聞き取ろうと
 するだろうか、熱烈な至高の感情や、
- 燃え上がる炎とざわめく流れを。
 だがそこには救済する愛の震える予感を支配する
 巨人のとき宮みがある。
- この詩の中の「たぐえば」燃え上がる炎」「ざわめく流れ」「救済する愛」「巨人のとき宮み」等の表現は、当然のことながら「ニーベルングの指環」を連想させる。
- (43) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Bd.8. S.93.
 Ebd. Bd.3. S.119.
- (44) Ebd. Bd.3. S.119.
- (45) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Gedichte・Dramen I. S.288.
 Ebd. S.286.
- (46) Ebd. S.286.
- (47) Ebd. S.297.
- (48) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. S.578.
- (49) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Dramen V. S.11.
- (50) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Bd.4. S.53.
- (51) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Dramen V. S.12.
- (52) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Bd.4. S.48.
- (53) Ebd. S.47.
- (54) Ebd. S.47f.
- (55) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. S.504.
- (56) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Bd.4. S.178.
- (57) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Dramen V. S.38.
 Ebd. S.42.
- (58) Ebd. S.42.
- (59) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. S.578.
 Ebd. S.344.
- (60) Ebd. S.344.
- (61) Ebd.
- (62) Ebd. S.344f.
- (63) Ebd. S.345.
- (64) Ebd.

(59) Ebd. S.346.

ちなみにこの手紙の中でホーフマンスタールは、シュトラウスが「様式への意思」をきわめて純粹に示した音楽の例として『町人貴族』への付随音楽をあげている (Ebd.)。さらに一九一六年七月十八日付けのシュトラウスあての手紙でも次のように書いている。「ヘルマン・パールはあなたの性格についてとても巧みに、粗野でバイエルンのなものと機知豊かで繊細なものとの混合と語っていましたが、そのような意味で『町人貴族』への付随音楽をあなたがお作りになったものの中で一番美しいと述べておりました。この言葉に私も彼ほど断定的でないにせよ賛成したいと思います。」 (Ebd. S.350f.)

(66) Dieter Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners. S.345.