

ホーフマンスタールとR・シュトラウス (五)

——晩年のリヒャルト・シュトラウス——

三 宅 新 三

—

ホーフマンスタールとシュトラウスの共同作業による最後のオペラ『アラベラ』がドレスデンで初演された一九三三年は、アドルフ・ヒトラーがドイツで政権を掌握した年でもあった。一九二九年七月における詩人の突然の死去から四年がたち、シュトラウスはすでに六十九歳になっていた。だがこの年以降、シュトラウスと国家社会主義者たちとの複雑でやっかいな関係が始まる。

『アラベラ』の初演においてすでに事件があった。『エジプトのヘレナ』のドレスデンでの初演の際にフリッツ・ブッシュの指揮に感銘を受けていたシュトラウスは、『アラベラ』をブッシュとドレスデン国立劇場の総監督アルフレート・ロイカーに献呈していた。だがドレスデンの初演で指揮を予定していたブッシュは、かねてよりナチスに対して批判的であったため、ドレスデン国立劇場の音楽監督を解任され、急遽ウイーン国立劇場の音楽監督だったクレメンス・クラウスが代わり指揮を務めることになった。シュトラウスはブッシュの解任に抗議

したものの、劇場場との契約がすでに結ばれていたため、『アラベラ』をドレスデンでそのまま初演したのだった。この一件に象徴されるように、ナチスに対するシュトラウスの姿勢は総じて妥協的、あるいは場合によっては迎合的と言われても仕方のないものだったのであり、それはとりわけ国外における彼の名声の重大な失墜をもたらした。

まず一九三三年四月には、トーマス・マンがナチスによるヴァーグナーの政治的利用を非難して二月十日にミュンヘン大学講堂で行った講演「リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大」に対して、「リヒャルト・ヴァーグナーの都市ミュンヘンからの抗議」と題する声明が発表されるが、シュトラウスは『新展望』誌 (Die Neue Rundschau) に掲載されたマンの論文をまだ読んでいなかったにもかかわらず、ミュンヘン国立劇場の音楽監督だったハンス・クナッパーツブッシュや作曲家ハンス・プフィッツナーらとともにこの声明に署名している⁽¹⁾。また三月にブルーノ・ヴァルターがナチスの圧力のためにベルリン・フィルの公演の指揮を降板すると、シュトラウスは彼の代役を務めた。さらにこの年の夏、ナチスとの関係を深めるバイロイト音楽祭において、

(1)

アルトゥーロ・トスカニーニが『パルジファル』の指揮を拒否すると、やはりシュトラウスは彼の代役を引き受けている。そして十一月には、ナチ政権によってあらたに設置された帝国音楽院の初代総裁に就任するのである。この帝国音楽院の上部組織であり、国民啓蒙・宣伝相ヨーゼフ・ゲッベルスを総裁とする帝国文化院の開設式では、シュトラウスは自作の『祝典前奏曲』を指揮している。

ナチスへの迎合的ともみえるこれら一連の行動についてシュトラウスは、『アラベラ』の次に完成されたオペラ『無口な女』の台本を書いたシュテファン・ツヴァイクにあてた一九三五年六月二十二日付けの手紙の中で、ヴァルターの代わりに指揮をしたのは財政難に陥っていた「ベルリン・フィルを救うため」⁽²⁾であり（シュトラウスはこの代役のための報酬をベルリン・フィルに寄付している）、またトスカニーニの代役を引き受けたことについても、「バイロイトを助けるためにしたことです。それは政治とは関係がありません」⁽³⁾と述べている。さらに「帝国音楽院総裁の役を演じているのは、よいと思われれることをしてより大きな不幸を避けるためです。単に芸術家としての責任感からそうしているにすぎません。どのような政府の下にあっても、私はこの面倒な名誉職を引き受けたでしょう。皇帝ヴィルヘルムからもラーテナウ氏からもそのような申し出がなかっただけです」⁽⁴⁾とも書いている。この手紙は、ツヴァイクが、音楽院総裁というナチ政権の要職にあったシュトラウスとユダヤ人である己の立場の相違を考慮して、『無口な女』以降の共同作業の継続に難色を示したため、その決意を翻すように彼を説得するために書かれたものである。ツヴァイクが協力関係を拒む

のは、シュトラウスに対する配慮のみならず、彼とかわり続けることが己の、とりわけ海外における評判を失墜させることへの懸念も当然あったためだろう。だがこの手紙はすぐにゲシュタポに押収されて、ナチスの反ユダヤ主義的政策を揶揄しているとも解釈できる文面から、シュトラウスを帝国音楽院総裁辞任へと追い込むことになる。『無口な女』は一九三五年六月二十四日にドレスデンでカール・ベームの指揮で初演され、大成を取めるものの、当局からの政治的圧力のためにわずか四回の公演で中止されている。またシュトラウスの息子フランツの妻アリーチェはユダヤ人であり、彼らのあいだに生まれたふたりの子供たち同様、一九三五年にニュルンベルク人種法が制定されて以後は、つねにナチスによる迫害にさらされる恐れがあった。

シュトラウス自身がナチ黨員でなかったことは確かであり（息子フランツはナチ黨員だった）、また彼がナチスの人種政策に内心では反感を抱いていたことも、ゲシュタポに押収されたツヴァイク宛の手紙の別の文面から明らかだろう。そこには次のように書かれている。

私がゲルマン人（だと思っていますが……）であるという考えからこれまで行動してきたと思いますか。モーツァルトが「アーリア人」であることを意識して作曲したと思いますか。私にとつて人間は二種類しかいません。才能がある人間とそうでない人間です。また私には民衆は観客になった瞬間にはじめて存在するのです。それが中国人であろうと、上部バイエルン人であろうと、ニュージールランド人であろうと、ベルリン市民であろうと私には同じことで、きちん

とチケット代金を払ってくればそれでよいのです。⁽⁵⁾

この手紙はツヴァイクのもとに届くことはなかったが、政治の問題に金銭をからめながら皮肉を込めて話すのはいかにもシュトラウスらしく、ブルジョワ的であるとも言える。だがそのような彼が文化宣伝相ゲッベルスから要請されて帝国音楽院総裁の職を引き受けたのは、マイケル・K・カーターが指摘するように、「適切な政策、教育、育成による音楽文化の向上、特にオペラ文化の向上、それに作曲家の印税と著作権の保護⁽⁶⁾」というかねてから己が抱いていた構想が実現される可能性をそこに見出したからだろう。実際シュトラウスの働きかけによって、一九三三年には娯楽音楽ではないいわゆる「クラシック音楽」(EMusik)の作曲家に配分される印税の割合が大幅に引き上げられることになったし、さらに一九三五年には著作権法が改正されて、「楽曲の著作権保護期間が遺族のために作曲家の死後三十年から五十年に延長された」⁽⁷⁾。

トーマス・マンやパウル・ヒンデミットのように、「アーリア人」ではあってもナチスに対する批判的な言動のために国外に逃れた芸術家に較べれば、ドイツにとどまったシュトラウスの姿勢は曖昧で妥協に満ちているようにみえる。バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンを経てヴァーグナーへと続く偉大なドイツ音楽の最後の継承者を自負していたシュトラウスにとって、芸術の世界こそが至上の価値を持つ王国であり、現実の政治は関心の持てる対象ではなかった。たとえば、第一次世界大戦中の一九一五年三月三十日付けのホーフマンスタール

にあてた手紙でシュトラウスは、「政治に対しては少し距離を置いて眺めることにしましょう。そして政治的な心配事は関係者に任せましょう。仕事をするだけでわかれわれの慰めであり、仕事を通してだけわれわれは勝利に寄与できるのです」⁽⁸⁾と戦局に一喜一憂する詩人に論じている。この非政治的姿勢は、シュトラウスという人間とその音楽の出自であるドイツ教養市民層の特徴とも言えるが、非政治性を標榜する彼には、政治的理由からドイツを捨てる選択肢は最初からなかったと思われる⁽⁹⁾。またシュトラウス自身、野蛮で無教養なナチスの政権が長期間続くとは考えていなかったのだろう。さらに己こそが、ドイツ音楽の正統的な継承者だという強い自覚も彼を国内にとどまらせたのだろう。

しかし、皮肉にもその非政治性ゆえに、つまり、シュトラウスが政治的に無害とみなされていたからこそ、逆にナチスによって優遇され、完全に政治的な目的のために悪用されたのである。現に、シュトラウスによってこれまでつねに距離を置いて眺められてきた政治は、彼の音楽の王国にも有無を言わず暴力的に侵入してきた。その際、ナチスの文化政策に対して迎合的ともみえる姿勢をシュトラウスに取らせたのは、ツヴァイクが指摘するように、何よりもまず「非アーリア人」である嫁アリーチェやふたりの孫たちの生命を守る必要があったからだろう⁽¹⁰⁾。『家庭交響曲』(一九〇四年)や「交響的間奏曲を伴う二幕の市民的喜劇」と題され、また自ら台本を書いたオペラ『インテルメッツォ』(一九二四年)の作曲家シュトラウスにとって、家庭の幸福は人生において最も重要なものであり、さらにそのような家族の幸福の維

持に彼が不可欠と考えた豊かな収入を確保するためにも、オペラを含む己の作品をドイツで公演していくにはナチスと妥協する必要があると考えたのだろう。だが、このように非政治的な審美主義を信奉していたはずのシュトラウスが、結果として政治的に徹底的に利用されたことについては、次のように手厳しく批判することも可能である。

だがまさに己が属する現在へのこのような精神的な距離、現実の政治に対するこの距離ゆえに、シュトラウスのオペラはナチス幹部にとって重要な役割を果たすことになった。(中略) ナチスはシュトラウスに色目を使い、彼を優遇し、『アラベラ』にいたるまで彼の作品の上演を無制限に許可し、芸術に対する寛容でリベラルな姿勢を装うことによつて、作曲家と彼の音楽を己の目的のために利用した。シュトラウスがこの適応と利用の弁証法に実際に気づいていたのかどうかは議論の余地があるだろうが、いずれにせよ根本のところ彼には、音楽家には、ましてや彼のように公的に代表的な立場にいた音楽家には、政治的社会的な責任がいわば当然のごとく生じるのだという考えが、完全に欠落していた。⁽¹¹⁾

つまりナチスの側にも、たとえばシュトラウスと会見したゲッベルスが一九四一年十二月五日の日記に、「この先どれくらい生きるかわからないこの老人と我慢できる関係を保つていかなければなるまい。何しろ彼はわれわれの時代の最も偉大で価値のある大作曲家なのだから」と書いているように、二十世紀のドイツを代表する大作曲シュトラウスは、

第三帝国の芸術的看板として利用する値打ちが充分にあった⁽¹³⁾。またシュトラウスの音楽は伝統的な調性音楽から逸脱することはなかったため、アルノルト・シェーンベルクやエルンスト・クルシエネクのように「退廃音楽」の刻印を押されることもなかった。逆に言えば、ドイツ音楽の正統的な継承者とみなされていたからこそ、『ばらの騎士』や『アラベラ』のような懐古的なオペラはもちろん、初演当時は前衛的で退廃的と非難された『サロメ』や『エレクトラ』のような作品ですら、ナチ政権下においても公演され続けたのである。つまり、ヴァイマル時代においてモダニズム文化が台頭し、シュトラウスのような保守的な音楽家とその存在価値を失いつつあったことを考えれば、無調やジャズを取り入れた前衛的な作品が「退廃音楽」として排斥されたナチスの時代は、シュトラウスの音楽活動にとつて、己の権威と名誉を回復し得るむしろ好都合な環境だったという意地の悪い見方もできるかもしれない。アメリカに亡命を余儀なくされたトーマス・マンがある手紙で、「リヒャルト・シュトラウスのような、無責任で能天気な芸術の幸運児に対しては、私はいつも軽い侮蔑心を抱きます⁽¹⁴⁾」と書くのも理由がないわけではない。

実際、ナチ政権と軋轢を起こした『無口な女』の初演以降も、シュトラウスは『平和の日』(台本…シユテファン・ツヴァイクの協力によりヨーゼフ・グレゴール、初演…一九三八年ミュンヘン)、『ダフネ』(台本…ヨーゼフ・グレゴール、初演…一九三八年ドレスデン)、『ダーナエの愛』(台本…フリーゴール・フォン・ホーフマンスタールの草案に基づきヨーゼフ・グレゴール、ゲネプオは一九四四年ザルツブルクで

なされたが、初演は一九五二年ザルツブルク、『カプリッチョ』（台本：シユテファン・ツヴァイクの草案に基づきクレメンス・クラウスと作曲家自身、初演…一九四二年ミュンヘン）とオペラを次々と作り続ける。勤勉で規則正しい生活を基盤とする仕事ぶりもシユトラウスのドイツ教養市民層の特性と言えるが、それに加えて彼には根源的とも言うべき生命力が備わっており、晩年になってもなお衰えを知らぬその旺盛な創作力には驚くべきものがある。たとえば、ツヴァイクは『昨日の世界』の中で、やはりドイツ教養市民層が崇拜した作曲家バッハと比較しながら、シユトラウスの仕事における職人的勤勉さについて、次のように述べている。

彼を喜ばせたのは仕事そのものだった。

この「仕事をする」ということが、シユトラウスにおいてはまったく独特な過程だった。そこにはデモニーニツシユなものや芸術家の「発作」のごときものは何もなく、ベートーヴェンやヴァーグナーの伝記で知られているようなあの憂鬱や絶望もなかった。シユトラウスは事務的なまでに冷静に仕事をした。彼はヨハン・セバスティアン・バッハのように、この音楽という芸術のすべての崇高な職人たちと同じように落ち着いて規則正しく仕事をした¹⁵⁾。

だが、市民的天才シユトラウスに無縁だったはずの「憂鬱や絶望」は、第二次世界大戦末期の空襲による、ドレスデンやウィーン、ミュンヘンなどの彼と深いかわりを持つ歌劇場の破壊などによって、最晩年

の彼の心をついにとらえる。おそらくシユトラウスはそのとき、己が生まれ育ったドイツ市民社会とそこで育まれたオペラ文化の完全な崩壊を見たのだろう。だがそれまでに、彼は四つのオペラをすでに完成させていた。このうち、『ダーナエの愛』を除いた三つのオペラは、いずれも『エレクトラ』以来の全一幕の作品である。三十年戦争を舞台とする『平和の日』は愛と平和の熱烈な称賛が主題であり、幕切れにおける合唱は『フィデリオ』の結末を想起させる。そこにおいてシユトラウスは「平和への個人的な信条告白をしている」¹⁶⁾とも言え、さらに「シユトラウスと匿名のシユテファン・ツヴァイクはこの作品でヒトラーに抵抗している」¹⁷⁾とも解釈できる。だがホーフマンスタールならば、このような歴史的題材による写実主義的なオペラ台本を書くことはなかっただろう。

それに対して『ダフネ』と『ダーナエの愛』は神話オペラであり、シユトラウスがホーフマンスタールとともに創作した『エレクトラ』や『ナクソス島のアリアドネ』、『エジプトのヘレナ』の系譜に連なる。『ダフネ』には、『サロメ』や『エレクトラ』と同様に結末部分に女性主人公の長大なモノローグが置かれ、しかも『アリアドネ』でホーフマンスタールの心をとらえた変容の主題も継承されているが、それは、神や人間への愛を断念したダフネの月桂樹への変容である。また『サロメ』や『エレクトラ』で女性主人公たちにとりついたディオニュソスの陶酔は、ダフネにおいてはアポロンの澄明さへと浄化されている。さらにオペラの起源が一五九七（八）年にフィレンツェの宮廷で作られた音楽劇『ダフネ』（台本オッターヴィオ・リヌッチーニ、作曲ヤーコポ・ペーリ／

ジュリーオ・カッチーニ)であったことを考えれば、四百年以上にわたるオペラの歴史の終わりに作られたシュトラウスのこの作品は、最初のオペラ『ダフネ』の「主題の反復という点でシンメトリカルな終結であり、満足のいく結末という問題にとりつかれたこのジャンルにとって満足のいく結末である」⁽¹⁸⁾とも言えるだろう。もうひとつの神話オペラ『ダーナエの愛』は、そもそもホーフマンスタールが残した草案に基づいてグレゴールが台本を書いている。さらにシュトラウスの最後のオペラ『カプリッチョ』では、オペラの上演をめぐるオペラという構成が『ナクソス島のアリアドネ』序幕から受け継がれ、より大規模に展開されている。つまり、シュトラウスが残した晩年のオペラの中でもとりわけ最後の二作品は、ホーフマンスタールと深いかわりを持つと言えるのである。

二

『ダフネ』が牧歌的雰囲気を持ち、またシュトラウスの神話オペラの中で『エレクトラ』以来の悲劇であるのに対して、「三幕の晴朗な神話」という副題を持つ『ダーナエの愛』は、『ナクソス島のアリアドネ』や『エジプトのヘレナ』の系譜に連なる喜劇であり、愛し合う男女が結ばれるハッピーエンドで終わる。グレゴールによる台本『ダーナエの愛』は、ホーフマンスタールが一九一九年から一九二〇年にかけて残した草案『ダーナエあるいは理性的な結婚』に基づいて書かれている。シュトラウスはその頃、重厚で難解な『影のない女』の次に作るオペラとして、

軽いパロディ風のを望んでいた。彼はホーフマンスタールにあてた一九一九年六月二十七日付けの手紙で、「私はイェリッツァをルキアノス風の遊女とする、古代ギリシア末期の衣装による政治的風刺劇を是非とも作りたいのです。今日の政府はどれもオペレッタの政府の様相ですので、作曲して嘲笑してやる必要があります」⁽¹⁹⁾と書いている。

これに応えてホーフマンスタールも九月十八日付けの手紙で、「現在構想している三つの作品は性質こそ非常に異なれ、いずれも比較的軽いジャンルの作品になるはずで、あなたの肩に重い荷を負わせたに違いない『影のない女』のようなものであってはなりません」⁽²⁰⁾と述べている。さらに一九二〇年二月二日付けの手紙で詩人は、「四月にルキアノスの世界に大変近い、三幕の軽いオペレッタ風の草案をお見せします。あなたはおそらくそこに、あなたの美しい船を再び走らせることができる十分な水面を見出すでしょう」⁽²¹⁾とも書いている。そして実際四月三十日には出来上がった草案をシュトラウスに送るが、それに添えられた手紙には、「『ダーナエ』は『ばらの騎士』や『アリアドネ』の序幕、『町人貴族』の線を先に進めたもので、現在のあなただけが書けるような軽快で才気に富んだ音楽を求めています」⁽²²⁾と記されている。だがこの草案を受け取ったシュトラウスはなぜかその作品化をそれ以上進めることはせず、その後『ダーナエ』がふたりの往復書簡で話題になることもなかった。

ホーフマンスタールによって『ダーナエ、あるいは打算的な結婚』(以下『ダーナエ』と略)と題され、「リヒャルト・シュトラウスのための三幕の小さなオペラ」と呼ばれた草案の独自性は、ダーナエとミダス

をめぐる、本来はふたつの別々の神話をひとつに結びつけたことである。ダーナエ神話は、ダーナエを見そめたゼウスが黄金の雨となってダーナエの上に降り注ぎ、その結果彼女はペルセウスを生むという物語であり、ミダス神話は、プリュギアの王ミダスが深い知恵の所有者シレノスを手厚くもてなしたお礼に、手を触れた物すべてを黄金に変える力を与えられる物語である。黄金を共通点とするこれらふたつの神話をホーフマンスタイルは融合させた。巨万の富を持つ王ミダスが、巨額の負債を抱えた国の年老いた王の娘ダーナエの肖像を見て気に入る、彼女のもとを訪れる。これは『アラベラ』において、辺境の地に住む大金持ちの地主マンドリカが没落貴族の娘アラベラの写真に一目惚れし、彼女に会うためにはるばるウイーンにやって来る設定と同じでもある。また『ダーナエ』では、自分が触れた物すべてが黄金となる力をミダスに授けるのはユピテル（ゼウス）に変えられ、しかも全能の神ユピテルは『影のない女』の霊界の支配者カイコバートと同じように、その存在を強く感じさせるものの舞台に姿を現すことはない。詩人の構想では、第三幕でダーナエへの愛を裏切られて怒るユピテルは、万物を黄金に変える力をミダスから奪い、彼は再び貧しい王となるが、ミダスに対するダーナエの愛は不変である。すなわち、「打算による結婚から愛による結婚が生まれた。黄金が打ち負かされた」と²³とされる。

ホーフマンスタイルの草稿のオペラ化が始まるのは、詩人の死後においてである。『ダーナエ』は一九三三年に雑誌「コロナ」にはじめて掲載され、それを讀んだスイスの音楽学者ヴィリー・シユールがこの草

案の存在にシユトラウスの注意を促す。『ダーナエ』のことをすでに忘れていたシユトラウスはそこであらためてグレゴールに、ホーフマンスタイルが残した草案をもとに台本を書くように依頼する。一九三六年六月二十三日付けのグレゴールにあてた手紙でシユトラウスは、「私は『ダフネ』の後はもっと陽気なものを作りたいと思います。悲劇はもうたくさんです²⁴」と書いた後で、『ダーナエ』について次のように述べている。

私が作曲したい気持ちにさせる魅力的な題材です。もちろんそれは、ある種気取った皮肉を込めて扱う必要があります。ホーフマンスタイル自身もおそらく結末がいささか陳腐で、余りにブルジョワ的だと感じていたでしょう。全体は（中略）ゼウスの五人の恋人とその夫たちの楽しいアンサンブルで終わることになるかもしれませんが²⁵。

グレゴールが書いた台本には、ホーフマンスタイルの草案とは異なる箇所がいくつもある。たとえばミダスの身分は王から貧しいるば追いに変えられている。またかつてゼウスの恋人でもあった四人の王妃のうち、ホーフマンスタイルの草案にあったイオに代わってセメーレが登場し、第三幕ではメルクリオス（ヘルメス）が現れて道化的役割を果たしている。だが最大の相違点は、グレゴールではユピテル自身が舞台に姿を現わし、しかもオペラの筋を推進する重要な役割を果たしているばかりでなく、特に第三幕では主役とも言うべき中心的存在になっていることだろう。第三幕において、ユピテルの怒りに触れた

ミダスはすべての物を黄金に変える力を奪われ、貧しいらば引きとまっている。だが彼は、神よりも人間への愛を選んだダーナエと結ばれ、ふたりは高らかに愛の二重唱を歌う。これとは対照的に、ユピテルはダーナエへの愛を諦め、人間の世界に別れを告げる。ここでダーナエへの愛を断念するユピテルの姿は、シュトラウス自身が一九三八年一月三十日付けのグレゴールにあてた手紙で述べているように、ヴァーグナー『ニルンベルクのマイスタージンガー』第三幕においてエーファへの想いを断ち切る「ハンス・ザックスに類似している」⁽²⁶⁾と言えるだろう。またミダスとダーナエの愛の二重唱の場面は観る者に、皮肉にもシュトラウスがホーフマンスタールの草案に対して抱いたのと同じ感想、すなわち、「いささか陳腐で、余りにブルジョワ的」という印象を抱かせもするだろう。だがシュトラウス自身は第三幕について、たとえばシュューにあてた一九四四年九月二十五日付けの手紙で、「私が『ばらの騎士』や『アリアドネ』、『アラベラ』で得た最高の着想に匹敵する音楽が響いている」⁽²⁷⁾と書き、さらに次のようにも述べている。

第三幕について私は何の問題も感じていないどころか、私が書いた最良のもののひとつという称賛を自分に与えたいと思います。それは七十五歳になった人間にとつてはとても誇らしい気持ちです。詩的で美しい旋律が成熟した若々しさを持って幕全体に流れるのです。⁽²⁸⁾

ここでシュトラウスによって言われる、「私が書いた最良のもののひとつ」とつという称賛」は、第三幕第二場と第三場のあいだに置かれた間奏

曲とそれに続く別離の場面の音楽にこそふさわしいだろう。それは、「人間の恋人との永遠の別離という晴朗な諦念、神々の黄昏の予感」⁽²⁹⁾を表現している。ここでの音楽についてシュューは、「ユピテルとダーナエの別離の場面における荘重で澄明な調べは、『四つの最後の歌』の繊細な旋律の動きをすでに先取りしている」⁽³⁰⁾と述べているが、そこにおいてシュトラウスは、彼の白鳥の歌とも言うべきオーケストラ伴奏による歌曲集『四つの最後の歌』で頂点をきわめる、晩年の澄明で緻密な音楽世界にすでに足を踏み入れていると言えるだろう。その晴朗な音楽世界は、人生への深い諦念と死への限らない親近性に満たされている。しかし『ダーナエの愛』は、『平和の日』や『ダフネ』、さらに初期の『グンドラム』や『火の欠乏』などとともに、今日ではシュトラウスのすべてのオペラ作品の中で最も上演されることが少ない作品となっている。たとえば、一九五二年のザルツブルクでの初演における二回目の公演を観たトーマス・マンは八月二十一日の日記に、『ダーナエ』は非常に美しい演出で、演奏も歌唱も見事だったが、グレゴールの台本は拙劣で、混乱し分かりにくく、成功作ではない⁽³¹⁾と書いている。シュトラウス自身は一九四四年八月十六日にザルツブルクで行われた『ダーナエ』のゲネプロについて、演出家ハイנטツ・ティーチェンにあてた十一月二十五日付けの手紙で、「第三幕は感動的でした。それはギリシアに対する私の最後の信仰告白であり、ドイツ音楽とギリシア精神の究極的な結合だったのです」⁽³²⁾と述べている。つまり、シュトラウスは『ダーナエの愛』を、彼の「ギリシアに対する最後の信仰告白」であり、「ドイツ音楽とギリシア精神の究極的な結合」とみなしていた

ことが理解できる。

晩年のシュトラウスが己を、「ドイツ的ギリシア人」(germanischer Grieche) ³³ 「ギリシア的ドイツ人」(der griechische Germane) とも呼んでいたことは知られている。「ドイツ的ギリシア人」という言葉は、エッセイ「人文主義的ギムナジウムについての書簡」(二九四五年)の中に認められる。このエッセイは、シュトラウス自身が卒業生でもあった、ミュンヘンのルートヴィヒ・ギムナジウムの創立一二五周年を祝う祝賀記念論文として書かれた。一八九二年、肺を病んだ二十八歳の若きシュトラウスは、伯父ゲオルク・プシヨルの援助で療養のために八ヶ月間エジプトに滞在することになるが、旅の途中、ギリシアで三週間を過ごす。さらに彼は一九二六年に再びギリシアを息子フランツや、ミシャエル・ローゼンアウアー夫妻とともに二週間訪れている。シュトラウスのウィーンでの邸宅「シュトラウス・ヴィラ」を設計した建築家ローゼンアウアーが同行したのは、アテネにシュトラウス祝祭劇場を建設する計画があったためだが、それは結局実現されなかった。これら二度のギリシア訪問の中で特に重要なのは、第一回目の方である。このときの体験についてシュトラウスは、「わが青春の修業時代から」の中で、「エジプト到着に先立つ十一月のコルフ島、オリンピア、アテネでの滞在は、ギリシアの文化世界、とりわけ紀元前四、五世紀の芸術との私の生涯にわたる関係にとって決定的でした。」³³と述べている。たとえば、アテネのパルテノン神殿をはじめ訪れたときの感激を、彼は一八九二年十一月二十一日付けの両親にあてた手紙で、「僕の眼から涙があふれてきました。それほどこの建物の圧倒的な美しさに心を

奪われたのです。アテネを訪れなければ、ギリシア芸術の何たるかは絶対にわかりません。」³⁴と書いている。だがさらに注目すべきは、その数日前に訪れたオリンピアの遺跡の荘嚴な雰囲気、シュトラウスに与えた強い印象だろう。つまり彼は自然と芸術が一体となったオリンピアの遺跡に佇みながら、そこを支配する崇高さを通して彼が崇拜する聖地バイロイトを想起し、日記に次のように書き記している。

自由な美の感覚、自然宗教、純粹な觀照——オリンピア！

哲学的で世界を征服する崇高さ、最も深遠な内面性——バイロイト！³⁵

さらにこのふたつの聖地を比較しながら、シュトラウスは親交があったバイロイトの女主人コジマ・ヴァーゲナーにあてて、一八九二年十二月二十九日付けの手紙で次のようにも書いている。

彫刻から音楽へ

ギリシアの生の喜びからキリスト教へ

外面的人間から内面的人間へ

オリンピアからバイロイトへ

このようなことをこれまで頭で考えたことすらありませんでしたが、いま眼と心を通して理解できるようになりました。それを体験したからこそ、いまわかるのです。³⁶

すなわち、この時点ですでにシュトラウスは、ヨーロッパ文明の起源である古代ギリシアの世界とその帰結である十九世紀ヨーロッパ文化を代表するヴァーグナーの芸術を結びつけていたと思われる。

若き日のギリシア滞在以来、「ギリシアと古代への愛は、私の中にずっとどまり続けただけではないっそう高まっていきました。(中略) 今日まで私はドイツ的ギリシア人であり続けているのです」⁽³⁷⁾と、シュトラウスは「人文主義的ギムナジウムについての書簡」の中で書いている。そもそも彼は一八八一年、ルートヴィヒ・ギムナジウムの生徒だったときにすでにソフォクレス『エレクトラ』のクロスの台詞に作曲をしていた。また一八九〇年、ヴァイマル宮廷劇場の楽長時代にはグルック『タウリスのエフィゲニエ』の改作を行っている。このような彼の古代ギリシアへの情熱の最大の成果が、『エレクトラ』から始まり、『ナクソス島のアリアドネ』、『エジプトのヘレナ』を経て『ダフネ』、『ダーナエの愛』へといたる神話オペラであることは言うまでもない。これらの作品の創作するにあたって、古代ギリシアへの関心を作曲家と共有していた(あるいはより深く有していた)ホーフマンスタールが、きわめて大きな役割を果たしたことはこれまでに述べた通りである。さらにシュトラウスによれば、古代ギリシア以降のヨーロッパ文明は、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンのドイツ音楽を経て、「劇詩人であり、音楽哲学者でもあったリヒャルト・ヴァーグナーの近代オーケストラを言語とする楽劇という完璧な作品群によってゲルマン・キリスト教神話が救済され、三千年の歴史的發展が完成された」⁽³⁸⁾とされる。言うまでもなくそこには、ドイツ音楽の偉大な伝統の最後の

正統の後継者たるシュトラウスの強烈な自覚が見て取れる。そしてその際、ヴァーグナーがゲルマン・キリスト教神話に基づいて創作したのに対して、シュトラウスは古代ギリシア神話を用いたのである。たとえば、グレゴールあての一九四五年二月四日付けの手紙でシュトラウスは、彼の神話オペラが達成した成果について強い自負を込めて次のように述べている。

とりわけ私のギリシア神話を題材にしたオペラでは、『エレクトラ』におけるクリテムネストラの夢、姉弟の対面、幕切れの舞踏の場面などで、また『エジプトのヘレナ』におけるメネラスの心的変容や『ダフネ』におけるアポロンの接吻、さらに『ダーナエの愛』におけるユピテルの人間世界からの別離の場面などで、(ヨーロッパの歴史における)ギリシアへの憧憬の最終的達成とも言える音楽が創造されているのです。⁽³⁹⁾

また八十五歳になったシュトラウスが死の三ヶ月足らず前に書いたエッセイ「最後の覚え書き」(一九四九年)の末尾には、「ギリシアのドイツ人」⁽⁴⁰⁾という言葉も記されている。「ドイツ的ギリシア人」である「ギリシア的ドイツ人」であれ、これらの言葉において強調されているのは、ヴァーグナーの楽劇を完成形態とするドイツ音楽の伝統を古代ギリシアへの愛と結びつけたシュトラウス独自の姿勢だろう。彼は年を重ねるにつれて、作曲家としての己のそのような特性を強く自覚していったに違いない。そして他ならぬこの古代ギリシア世界から

注がれる晴朗な光が、晩年のシュトラウスの音楽世界をくまなく照らし出し、そこに比類ない澄明さを与えていると言えるだろう。

三

シュトラウスの最後のオペラ『カプリッチョ』の構想は、ツヴァイクが一九三四年八月二十三日にシュトラウスに書いた葉書にさかのぼる。そこでツヴァイクは、デ・カステイ神父の喜劇『はじめに音楽、次に言葉』について言及している。デ・カステイの喜劇は一七八六年、モーツァルトの『劇場支配人』（台本ヨハン・ゴットリープ・シユテファン）とともにシェーンブルン宮殿で初演されたアントニオ・サリエリのオペラの台本として書かれた。この作品の主題に関心を抱いたシュトラウスははじめ台本の執筆をグレゴールに依頼したが、気に入ったものができなかったため彼との共同作業の計画を破棄し、ウィーン国立歌劇場の音楽監督で、詩才にも恵まれていた指揮者クレメンス・クラウスと協力しながら自ら台本を執筆し、さらに指揮者ハンス・クワロフスキーや演出家ルドルフ・ハルトマンの支援も得た。『カプリッチョ』は、オペラの上演をめぐるオペラという構成において、『ナクソス島のアリアドネ』序幕の系譜に連なることはすでに述べたが、『アリアドネ』のように実際にオペラが接続して上演される訳ではない。もともとシュトラウスははじめ、一幕物の『ダフネ』や『平和の日』を『カプリッチョ』に続けて上演することを計画していた。だがクラウスはシュトラウスにあてた一九四〇年二月五日付けの手紙で、「私たちの作品はもはやオペラの序

幕ではなく、一個の独立した劇作品になるまでに成長していますし、その内容も単独で充分上演できるものです⁽⁴¹⁾」と述べて、『カプリッチョ』を独立したオペラとして上演することを主張した。実際、はじめは一時間にも満たない小さなオペラとして構想された『カプリッチョ』は、同じ一幕物である『サロメ』や『エレクトラ』よりも長い、二時間を超える作品となった。またシュトラウスはクラウスにあてた一九四六年九月十五日付けの手紙で、彼からなされたあらたなオペラ創作の要請を断り、『カプリッチョ』で終わりとすべきでしょう。それがやはり最良で最もふさわしい終わり方ですし、永遠にそうあるべきなのです⁽⁴²⁾」とも書いている。つまり『カプリッチョ』は、シュトラウスが書いた最後のオペラであると同時に、ヨーロッパのオペラの歴史に終始符を打つオペラでもあると言えるだろう。

このオペラは詩と音楽、詩人と作曲家の関係を作品の主題としている。オペラの創作においてより重要なのは言葉なのか、音楽なのか。すなわち、「始めに言葉、次に音楽」なのか、それとも「始めに音楽、次に言葉」なのか。詩人オリヴィエのソネットに作曲家フランマンが音楽を付して、女性主人公の若き未亡人、伯爵令嬢マドレーヌに捧げられる。ここで作曲されたソネットは、単なる歌であるのみならず、詩と音楽の結合から誕生するオペラの姿を象徴している。つまり、シユテファン・クンツェが指摘するように、「ソネットこそが作品全体の中心点であり、要なのである⁽⁴³⁾」。また詩人と作曲家の対立の他に、オペラの創作と上演をめぐって劇場支配人と詩人、作曲家たちが論争する様も描かれ、さらに音楽を擁護する伯爵令嬢と、詩や劇文学を称賛する兄の伯爵との対立軸も

存在する。

このオペラの舞台となるのは、パリ近郊にある優雅なロココ風の城の庭園に面した広間である。時は一七七五年、すなわち、『ばらの騎士』や『ナクソス島のアリアドネ』序幕と同じくフランス革命以前の十八世紀であり、「音楽のための一幕の会話劇」と副題にあるように、会話を中心とする喜劇である点でも、『カプリッチョ』はこれらふたつのオペラの系譜に連なると言える。エドワード・W・サイードは『晩年のスタイル』の中で、シュトラウスの晩年の様式を十八世紀への回帰と定義し、次のように述べる。

シュトラウスの晩年の様式は、この十八世紀の現前を聖化していると言ふことができるだろう。それは『カプリッチョ』のみならず、『管楽器のためのソナチネ』第一番と第二番、『オーボエ協奏曲』、『二重コンチェルティーノ』、『メタモルフォーゼ』においてもそうである。シュトラウスの様式を広い文化的背景の中に置いて眺めるとき、つまり同時代の現代音楽の運動が、十二音音楽やセリー音楽、多調音楽やヴァレーズのような作曲家による具体音楽などのより先進的な、あるいは現実的な諸々の様式を生み出していった時代の中に置いて眺めるとき、シュトラウスの様式を他から区別するのは、十八世紀的語法の二十世紀的翻案を執拗に受け入れ、そこに回帰していることなのである。⁴⁴

シュトラウスにとって、十八世紀を代表する作曲家モーツァルトはヴァーグナーとともに青年時代よりつねに敬愛の対象だった。たとえば、

十九世紀市民社会において、その非現実性といかがわしさのために激しい非難を浴びてきた『コシ・ファン・トゥッテ』を、二十世紀において再評価することに最初に貢献したのはシュトラウスだった。このように彼が本来有していた十八世紀、すなわちモーツァルトの音楽への愛着を、あらためて明確に自覚することになったのは『ばらの騎士』以降だろう。この十八世紀への回帰は、『ナクソス島のアリアドネ』においていっそう促進されたが、これらのオペラの創作の共同作業においてホーフマンスタールが、ヴァーグナー的な音楽の鎧を捨てるようにシュトラウスに強く要求したことによって、それはよりいっそう推進されたと言つてよい。つまり、晩年のシュトラウスの十八世紀への回帰は、『ばらの騎士』を転換点として彼が進んだ道の果てにたどり着いた最終的到達点でもあった。

サイードはまた次のようにも言う。「晩年のシュトラウスにとって十八世紀は、維持された第二の自然であり、彼の周囲の無調音楽に対するきわめて完成された、気品に満ちた反応でもあり、ユートピア的な側面のみならず、奇妙に歴史的な側面も持つ」⁴⁵。周知のように、テオドル・W・アドルノは『音楽社会学序説』の中で、「実は『ばらの騎士』とともにシュトラウスの没落が始まる。(中略)幕切れの二重唱ではじめて譲歩するのではなく、『ばらの騎士』全体が降伏なのだ」⁴⁶と述べ、中期以降のシュトラウスを音楽の進歩に背を向けた、調性音楽に固執する反動的で時代錯誤的な作曲家として厳しく断罪した。アドルノはさらに容赦なく次のようにも言う。

シュトラウスが『アリアドネ』以降に劇場のために書いたものはすべて、暗黙のうちに秘密の降伏文書に従って作られたようなものだが、まさにそれゆえに、あの一回限りの最後の成功の瞬間（『ばらの騎士』のこと―引用者）を礼儀正しくコピーするように強いられることになった。その結果シュトラウスは、『影のない女』の皇帝のように石と化したのだ。⁴⁷⁾

しかし、アドルノ的視点から見れば進歩も未来もないその音楽が、晩年のシュトラウスにおいては、洗練の極みとも言うべき驚異的な完成度と老年にあってもなお余りある豊穡さを示す。それらの作品は、再びサードの言葉を借りれば、「主題において現実逃避的であり、調べにおいて内省的かつ融通無碍だが、とりわけ洗練された作曲技法の熟達度はまさに驚くばかりである」⁴⁸⁾と言える。『カプリッチョ』をはじめとする晩年のシュトラウスの作品群は、己の世界の中で完全に自足しつつも、移り変わる音楽史の流れの中で静かに屹立している。

『カプリッチョ』の伯爵令嬢はフラマンとオリヴィエの双方から求愛されるが、どちらを選ぶのができない。幕切れ近くで彼女は、心をより動かすのは詩と音楽のどちらなのか自分に問いかけるが、答えは出ない。彼女はハープを弾きながら、献呈されたソネットを歌い始める。そしてすぐに、ここでは詩と音楽が分かちがたく結びつき、ひとつに溶け合って、別のあらたなものになっていることに気づく。一方が他方を、お互いがお互いを別のものに変容させているのだ。「作曲されたソネットでは、言葉と音がもはや不可分なまでに見事に結びつき、

それゆえ決断が、つまり伯爵令嬢が決断できないという決断が下され、根拠づけられるのである。⁴⁹⁾」モーツァルトは詩人は作曲家の従順な娘であるべきだと言い、ヴァーグナーは言葉から音が生まれると考えた。だがシュトラウスは詩と音楽、詩人と作曲家のいずれにも優先権を与えることをしない。すべては何も解決されなまま、このオペラは終わる。だが結論を出さないこと（あるいは出せないこと）は、シュトラウスがはじめから意図していたことでもあった。グレゴールにあてた一九三九年九月二十日付けの手紙で、彼は『カプリッチ』についてすでに次のように述べている。

幕切れは決してハッピーエンドで終わるのではなく、すべては決着がつかないままです。人間関係においてもそうで、伯爵が女優と結ばれるのか、伯爵令嬢が作曲家を選ぶのか、それともふたりのどちらも選ばないのか。要するに、大きな疑問符が残されたままなのです。⁵⁰⁾

シュトラウスは「わがオペラ初演の思い出」の中でも、「言葉と音の葛藤は最初から私の生涯の問題であり、『カプリッチョ』では疑問符を付して終えられるのです」⁵¹⁾と書いている。彼にとつて詩と音楽、詩人と作曲家の関係について考えることは、ヴァーグナーにならって自ら台本を書いた最初のオペラ『グンドラム』以来の生涯の課題だったと言える。そしてその問題についてさらに深く考察する機会を与えてくれたのが、二十年以上に及んだホーフンスタールとの交流だった。『カプリッチョ』の創作においてシュトラウスは、音楽のために無比な言葉を紡ぎ

出せた、この卓越した詩人との共同作業を回顧しているようにみえる。これまで見てきたように、シュトラウスとホーフマンスタールの関係においては、『ばらの騎士』以降あらたな作品の題材を提供し、作品の構想の方向性を決めるのは総じて詩人の方だった。また実際の創作過程においても、ふたりの関係は対等だった。すなわち、ホーフマンスタールは決して「作曲家の従順な娘」ではなかったし、己の願いがかなえられないときは、しばしば怒りを激しく爆発させた。それに対してシュトラウスはほとんどつねに紳士的であり、詩人の望みにできる限り応えようとした。このような詩人と作曲家の関係は、作曲家の比重を限りなく増大させたモーツァルト以降の近代オペラの創作の歴史において、きわめて特異だったと言えるだろう。これについてパトリック・J・スミスは、次のように述べている。

シュトラウスの協力的な姿勢は、オペラ台本の歴史にとって大きな重要性を持つ。なぜならば、ホーフマンスタールの思想の果実に音楽を喜んで与えようとしたことは、少なくとも部分的には、詩人と作曲家の協力関係においてメタスタジオの時代以降、音楽の重要性の増大とともに失われていった台本の優越性という観念を再構築したからである。(中略) それゆえホーフマンスタールの例は、台本自体が魅力的であるのみならず、作曲家と対等な創造的芸術家としての台本作家という理念の再生や再興にも貢献したのである。⁵²⁾

そもそもオペラは十六世紀末のフィレンツェの宮廷で古代ギリシア悲

劇の再生を意図して誕生した芸術であり、以来ダフネやオルフェウスなど古代神話の主人公の物語を繰り返し再現することが、オペラの伝統的様式となった。つまりオペラは、すでに存在する神話的題材や文学作品を再現する芸術という意味において本来「文学的な反省の産物」⁽⁵³⁾と言えるが、オペラの創作をめぐるオペラである『カプリッチョ』は、いわば二重の意味で反省的な作品である。しかもそこでは、過去のオペラ作品が言及され、引用されているという意味でもいつそう反省的である。またそこには、ホーフマンスタールをはじめとする詩人との協力関係を通して培われた、作曲家シュトラウスが最終的に到達したオペラ観が表明されている。そして彼の最後のオペラ『カプリッチョ』において、詩と音楽、詩人と作曲家のあいだに最後まで優劣をつけようとしないうのは、かつてホーフマンスタールと交わした膨大な書簡や対話、さらに詩人が残した著作に含まれる数多くの言葉を、シュトラウスが晩年にいたってもなお心に深く刻んでいたからではなからうか。たとえばホーフマンスタールは、『ばらの騎士』の書かれなかった後記(一九一一年)で次のように書いている。

ひとつの作品はひとつの全体だが、ふたりの人間による共同作品もひとつの全体となりうる。(中略) 音楽は詩から引き裂かれるべきものではなく、言葉は生命ある形象から切り離されてはならない。舞台のためにこそ、この作品(『ばらの騎士』)は作られたのであり、書物にするためでもなく、ピアノに向かう個人のためでもない。⁽⁵⁴⁾

ここで言われていることはそのまま、『カプリッチョ』の伯爵令嬢の台詞にもなりえよう。またシュトラウスにあてた一九二四年六月四日付けのホーフマンスタールの手紙には次のようにも記されているが、そこからは、詩人と作曲家が根本のところ、深い信頼の絆で結ばれていたことが読み取れる。

つねにあるがままと認めて下さり、それを創造の源として大きな喜びを持って受け取り、より高い生命へと導いて下さったのはあなたです。このようにあなたは、ひとりの芸術家が他の芸術家に報いる最高の方法で報いて下さいました。これから先は作品が自分で道を切り開き、すべてとは言えなくてもほとんどすべての作品が、詩と音楽の要素を分かちがたく結びつけたままこれからも長いあいだ生き続け、幾世代もの人々に喜びを与えていくでしょう。⁽⁵⁾

詩と音楽が分かちがたく結びつき、詩人と作曲家というふたりの人間の共同作品が「ひとつの全体」となりえたとき、理想的なオペラ作品が生まれる。そしてこれはそのまま、『カプリッチョ』の幕切れで吐露された、晩年のシュトラウスのオペラ観でもあったと言えるだろう。

注

(1) シュトラウスが「リヒャルト・ヴァーグナーの都市ミュンヘンからの抗議」に署名した経緯について、トーマス・マンの一九三四年五月十九日の日記には次のような記述がある。

「K (マンの妻カーチャのこと) — 引用者」がライフ夫人から聞いたところで

は、R・シュトラウスはすぐに私たちのことを尋ね、とにかく残念だードイツでもうまく暮らしていける—誰も文句をつける人間などいないのに、と言った由。—でもあの「抗議」は？と質問すると、—まあね、あれはいささか早計だったーハウスエッガー (ミュンヘン音楽アカデミー総裁だったジークムント・フォン・ハウスエッガーのこと—引用者) に説得されたのだ—そうは言っても、着想豊かなあの論文には拒否されるべきところがあるのだから—と発言した由。」(Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. Frankfurt a. M. 1977. S.422.)

(2) Richard Strauss-Stefan Zweig: Briefwechsel. Frankfurt a. M. 1957. S.142.

(3) Ebd.

(4) Ebd.

(5) Ebd. S.141.

この手紙について、ウド・ヘルムバッハは次のように批判的に書いている。

「すべての文化的活動が依存している政治的枠組みの観点からみれば、(この手紙が) 非政治的にみえるのはうわべだけのことでしかない。なぜならば、チケット代金をきちんと払える人々が政治的に権威主義的で全体主義的な統治形態を選び、支持するのであれば、これまで彼らに依存してきたオペラ作曲家も思いがけず運命を共にすることになるからだ。己の舞台芸術作品のために非政治的な立場を選択してすべてに政治的な距離を取ろうとする試みは、意外にも必然的に反対方向に進んで、責任を取るべき政治的親密さを生み出すことになる。」(Udo Bernbach: Die >Freiheit< des Künstlers oder: Politischer Eskapismus als ästhetisches Prinzip? In: Wer war Richard Strauss? Hrsg. von Hanspeter Krellmann. Frankfurt a. M./Leipzig 1999. S.238f.)

(6) マイケル・Kカーター『第三帝国と音楽家たち』(明石政紀訳)、アルファベータ、二〇〇三年、二二二頁以下。

(7) 同書、二二二頁以下。

(8) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Zürich/Freiburg 1978. S.301.

シュトラウスのこの非政治的姿勢を説く発言について、ギュンター・パウムは次のように述べている。

「この発言はシュトラウスの厚顔を想起させるが、厚い面の皮は外部の内面

への侵入や、また逆に内面の外部への流出を防止している。またシユトラウス自身によってこのような性向が強調されるのは、彼の内面的均衡を保つためにも推測できる」(Günter Baun: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1962. S.9)

(9) 演出家でバイエルン国立歌劇場総監督も務めたルドルフ・ハルトマンによれば、戦後の一九四六年にあるアメリカ人将校に、「いったいなぜあなたはトーマス・マンのようにイギリスやアメリカに逃れなかったのですか」と質問されたシユトラウスは、相手の顔をしばらく眺めた後、落ち着き払って次のように答えたという。

「なぜ私が国外に逃れる必要があったでしょう。トーマス・マンならば鉛筆と紙があれば十分でしょうし、出版社はどこにでもあつたでしょう。また他の言語への翻訳も比較的簡単にできることです。でも私が作つたのはオペラで、それは上演されてはじめて作品として命を与えられるのです。そのためには大規模で複雑な装置が必要ですが、世界で最高の歌劇場はドイツとオーストリアにあつたのです。それに私は政治とは何のかわりもない人間です。私はバイエルン人でガルミッシュに住んでいるのです。」(Rudolf Hartmann: Das geliebte Haus. München 1979. S.190.)

(10) シュテファン・ツヴァイクは「昨日の世界」の中で次のように述べている。「国家社会主義者と妥協することは、彼にとつてとりわけ生命にかかわる利害の問題でもあつた。なぜなら彼は国家社会主義の意味において、大きな負債があつたからである。彼の息子はユダヤ人の女性と結婚し、彼の最愛の孫たちは人間のくずとして学校から追い出される心配があつた。彼の新しいオペラ(「無口な女」のこと―引用者)は私のために、また彼の以前のオペラは「純粹なアーリア人」ではないフーゴ・フォン・ホーフマンスタールのために問題視され、さらに彼の楽譜出版社はユダヤ人だつた。それだけいさう切実に彼は後ろ盾を得ることが必要だと思つたのである。そして彼はそれをきわめて辛抱強いやり方で行つた。彼は支配者たちが望むところでもどこでも指揮をし、オリンピック競技大会のために賛歌を作曲した。だが同時に「この気乗りのしない仕事について恐ろしいほどの率直な私に手紙を書つてくる。」(Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a. M. 2014. S.423)

(11) Udo Bernbach: Die >Freiheit< des Künstlers oder: Politischer Eskapismus als ästhetisches Prinzip? S.257.

(12) Zit. nach Dorte Schmidt: Die Liebe der Danae-Capriccio. >>Schwanengesänge<< in Zeiten des Krieges? In: Richard Strauss Handbuch. Hrg. von Walter Werbeck. Stuttgart/Weimar 2014. S.277.

(13) っれについてトーマス・マンは一九三四年五月二日の日記に、「怒りと皮肉を込めて次のように書いています。

「ドイツ帝国時代の素朴な産物であるこのシユトラウスという人間は、私よりもはるかに時代遅れになつていゝるのではなからうか?シユトラウスは、私よりずっと「第三帝国」の芸術家としてふさわしくない人物ではあるまいか?だが愚かで惨めにもシユトラウスは、第三帝国に己の名声を自由に使わせているし、これまた愚かで惨めなことに、第三帝国もシユトラウスの名声を利用してゐる。ユダヤ人のホーフマンスタールがシユトラウスのために台本を書き、今はシユトラウスが、ユダヤ人のツヴァイクによるオペラ台本に作曲をしているのだ。」(Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. S.408)

(14) Lothar Gall: Richard Strauss und das >Dritte Reich< oder: Wie der Künstler Strauss sich missbrauchen ließ. In: Wer war Richard Strauss? S.131.

(15) Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a. M. 2014. S.419f.

(16) Franzpeter Messner: Richard Strauss. Biographie eines Klangzaubers. Zürich/St. Gallen. 1994. S.454.

(17) Ebd.

(18) Slavoj Žižek/Mladen Dolar: Opera's Second Death. New York/London 2002. S.2.

(19) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. S.447.

(20) Ebd. S.451.

(21) Ebd. S.453f.

(22) Ebd. S.459f.

(23) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen V. Frankfurt a. M. 1979. S.403.

(24) Richard Strauss und Joseph Gregor: Briefwechsel 1934-1949. Salzburg 1955.

- S.66.
- (25) Ebd.
- (26) Ebd. S.90.
- (27) Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen. Zürich 1981. S.169.
- (28) Ebd. S.171.
- (29) Richard Strauss und Joseph Gregor: Briefwechsel 1934-1949. S.90.
- (30) Willi Schuh: Straussiana aus vier Jahrzehnten. Tutzing 1981. S.123.
- (31) Thomas Mann: Tagebücher 1951-1952. Frankfurt a. M. 1993. S.260
- (32) Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen. Tutzing 1967. S.431.
- (33) Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen. S.213.
- (34) Willi Schuh: Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-98. Zürich 1976. S.306.
- (35) Ebd. S.305.
- (36) Zit. nach ebd. S.307.
- (37) Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen. S.128f.
- (38) Ebd. S.130.
- (39) Richard Strauss und Joseph Gregor: Briefwechsel 1934-1949. S.271.
- (40) Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen. S.182.
- (41) Richard Strauss-Clemens Kraus: Briefwechsel. Tutzing 1997. S.316.
- (42) Ebd. S.557.
- (43) Stefan Kunze: "Ein Schönes war...". Strauss' *Capriccio* - Rückspiegelungen im Einakter. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Hrsg. von Winfried Kirsch und Sieghat Döhring. Frankfurt a. M. 1991. S.292.
- (44) Edward W. Said: On Late Style. New York 2007. S.30f.
- (45) Ebd. S.44.
- (46) Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Band 14. Frankfurt a. M. 1997. S.255f.
- (47) Ebd. S.256.
- (48) Edward W. Said: On Late Style. S.45.
- (49) Stefan Kunze: "Ein Schönes war...". Strauss' *Capriccio* - Rückspiegelungen im Einakter. S.293.
- (50) Richard Strauss und Joseph Gregor: Briefwechsel 1934-1949. S.196.
- (51) Richard Strauss: Betrachtungen und Erinnerungen. S.232
- (52) Patric J. Smith: The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto. New York 1970 S.364.
- (53) Klaus Günther Just: Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern/München 1976. S.29.
- (54) ナランクス・ギョハンター・ノストは「オペラ日本はモーツァルトと並んで最も歴史の新しい文学形式のひとつである」(Ebd. S.27)と述べて、モーツァルトの起源であるモンテヴェルディの「エッセイ」の最初の二巻が一五八〇年に刊行された「コスタ」一五九七(八)年にフィレンツェの宮廷で最初のオペラ『ダフネ』が創作されたことには、時代的な近さがあるのみならず、またこのジャンルがその過去作品を反省するよう文学的特性におけるとも共通していることを指摘している。
- (55) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen V. S.146.
- (56) Richard Strauss-Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. S.81.