

言葉によるオペラ

ホフマンスタール／R. シュトラウス 《影のない女》

野 口 方 子

1. 序

本稿は、フーゴー・フォン・ホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal 1874-1929) とリヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss 1864-1949) の共同作業からなるオペラ作品について、これまでに日本独文学会と日本音楽学会でのシンポジウムならびに口頭発表、また新国立劇場および東京二期会の公演プログラムへの寄稿によって得られた成果を踏まえた上で、《影のない女》を中心に考察を進めたものである。

1-1. 《ばらの騎士》で呈示された「瞬間に宿る永遠」

ホフマンスタールの『書かれざる〈ばらの騎士〉へのあとがき』(1911年)のなかに、次のような文章がある。

登場人物は全て互いに欠かせない関係にあり、人物相互の、その不可欠な関係性には最善を意味するものが含まれている。それは瞬間的かつ永遠的なるものであり、そこが音楽の鳴り響く空間ともなるのである。¹⁾

(以下、翻訳は筆者)

この文章の意味するところは、登場人物たちの織りなす人間関係というのはそう簡単に割り切れるようなものではなく、その複雑で人間味あふれる相互関係のなかに“最善のもの”が含まれている。それは「瞬間的かつ永遠的なるもの」であり、そこが「音楽の鳴り響く空間となる」、つまり「瞬間」と「永遠」との最善な関

係性こそが「音楽の鳴り響く空間」となる。また、「瞬間的かつ永遠的なもの」とは「瞬間でありながら同時に永遠性を持つもの」にはかならず、すなわち「瞬間に宿る永遠」には“時の芸術”たる音楽が宿るということである。この「瞬間に宿る永遠」が、《ばらの騎士》(1911年)、《ナクソス島のアリアドネ》(1916年)、そして本稿で中心的に扱う《影のない女》(1919年)において、それぞれどのように顕れてくるかということ、以下に整理する。

《ばらの騎士》に出てくる「銀のばら」とは「時」のアレゴリーである、ということ、を筆者はかねてより指摘してきたが、²⁾ではこの「銀のばら」は、具体的にどのように「時」のアレゴリーと解釈できるのか。舞台上で「銀のばら」が印象的に登場するのは第二幕だが、小道具としてすでに第一幕で劇中にもたらされている。表題にもなっている「ばらの騎士」が求婚者の使者となり花嫁に渡すのがこの「銀のばら」なのだが、第一幕で従兄弟のオックス男爵に銀のばらを託された元帥夫人マルシャリンが、独り銀のばらを箱から取り出し、かつて自身がこれを受け取ったときのことを偲ぶ場面がある。この、銀のばらを見つめながら昔日を偲ぶという行為は、花嫁に代々受け継がれる銀のばらが「現在に含まれた過去」³⁾を担うものであること、そして自分も受け取ったこの銀のばらが、今また次の若い世代に渡されるということは“現在の孕む未来”をも担う属性を秘めていることを示唆しており、よって、この「銀のばら」が「時」のアレゴリーであることを示す場面と捉えることができる。また、テンポもリズムも常に揺らぎ、時にはうねりを見せるといっても過言ではないシュトラウスの作曲した音楽のなかであって、この「銀のばら」を表すライトモチーフが登場する際には常に一定のテンポとリズムを刻んでいる点も、「銀のばら」が「時」のアレゴリーであることの証左となる。⁴⁾くわえて、この「時」のアレゴリーとしての銀のばらは、花婿の使者であるばらの騎士が花嫁に届けるというしきたりによって、代々継承される永遠性も担うものである。

さらにこの場面が重要な意味を持つのは、常に留まることなく流れる「時の儚さ」が、マルシャリンの「老い」という形で描かれていることだ。「神さまは、時の流れをどうしてこんなにはっきりと見せつけなさるの」⁵⁾と嘆き、夜中に起

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子

きて時計を止めてみたりもするが、「時も神のみわざなのだから、恐れなくてもいいのね」⁶⁾と自分に言い聞かせる。Ursula Renner が指摘するように、⁷⁾ 多感な少女時代を修道院で過ごしカトリックの精神が深く内面に根を下ろしている彼女は、この時点で恋仲である年下のオクタヴィアン (=ばらの騎士) を諦めようと思い始める。年若い恋人を諦めるということは、取りも直さず自分の若さ、そして「レジと呼ばれていたころの自分」⁸⁾ にしがみつくの諦めなければならないということでもある。Emil Staiger は、マルシャリンの持つカトリック的な善意は一段高みにある美しさとなつており、その美しさとは、彼女がまさに時の流れに逆らわないからこそ「時」に屈することのない、ゆえに決して失うことのない美なのだ、と述べている。⁹⁾ 《ばらの騎士》におけるマルシャリンの諦念、というテーマに関する言及は数多くあり、実際 Gabriella Hanke Knaus も指摘するように、第三幕終盤で歌われるオクタヴィアンとゾフィーの二重唱後半、「こういうものですか、若者というのは！」とファーニナルが言いマルシャリンと退場した後、ふたたび歌われる二重唱の背後で、「銀のばら」のモチーフが降り注ぐように鳴るのと同時に第三ホルンが「マルシャリンの諦念」モチーフの断片をオスティナート(反復低音)で奏していることは、音楽上の告白となっている。¹⁰⁾ また Renner は「憂愁の人 Melancholikerin としてのマルシャリンは、[マリア・テレジア治世] 時代のアレゴリーとなる」と指摘している¹¹⁾ が、この諦念があるからこそ得られるのが時を超える「永遠の美」なのである。

1-2. 《ナクソス島のアリアドネ》における変容

《ばらの騎士》で呈示された「瞬間に宿る永遠」というテーマが、続く《ナクソス島のアリアドネ》ではどのように引き継がれているかを端的に表しているのが、1916年に改稿された現行版の序幕で「作曲家」が語る変容 *Verwandlung* についての場面である。「作曲家」は、ツェルビネッタに対しアリアドネは死神に身を投じることで新たに生を享け、変容するのだと語る。死を通した再生による変容、という思想は、Staiger が指摘するように、¹²⁾ ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832) が著した『西東詩集』(1819

年)所収の「至福のあこがれ」にある「死して成れよ! Stirb und werde! 」という一節¹³⁾を明らかに受け継いでいる。この「死して成れよ! 」という一節は、前出の『書かれざる〈ばらの騎士〉へのあとがき』にある「瞬間的かつ永遠的なもの」に相当し、さらにこの「瞬間的かつ永遠的なもの」が変容して「音楽の鳴り響く空間となる」、つまり「作曲家」が賛美しているように、音楽こそが「あらゆる芸術のなかで最も神聖なもの」¹⁴⁾だというホフマンスタール自身の思想の表明とも受けとれる。

「作曲家」がアリアドネの変容について語る言葉を見ると、アリアドネは「作曲家」にとって“至上の芸術”である音楽のアレゴリー的存在と捉えることもできる。いっぽうで、アリアドネとは対極に位置するキャラクターであるツェルビネッタに恋してしまう彼が「あなたは、この一瞬のこともまたすぐに忘れてしまうの? 」とツェルビネッタに問われると、「このまたとない瞬間を未来永劫忘れることなどできるわけがない」と応える。このあと師である音楽教師に「私は今やすべてを違った目で見ようになりました! 」と自らの変容を語る¹⁵⁾彼に、「永遠の宿る瞬間」が訪れたわけだが、かねてより筆者の指摘する「永遠の宿る瞬間こそが音楽の鳴り響く空間である」というホフマンスタールの命題に照らすと、実はタイトルロールのアリアドネではなく「作曲家」という登場人物こそが「至上の芸術である音楽」のアレゴリーであると判明する。

アリアドネと「作曲家」の内的つながり、そして「瞬間」に「永遠」が宿る「変容」の過程は音楽上でも描かれている。William Mann と Norman Del Mar が共に抽出している「アリアドネのモチーフ」は、Leopold Schmidt によって1912年に、すなわち改稿前の《町人貴族》の劇中劇《ナクソス島のアリアドネ》初出の時点で、すでに「変容」の性質を持っていることが指摘されている。¹⁶⁾ この「変容のモチーフ」は、序幕で「作曲家」がアリアドネの変容を語る一節「(アリアドネは)新たに生を享ける」という部分¹⁷⁾で登場し、また劇中劇《ナクソス島のアリアドネ》でバッカスを死の遣いヘルメスと勘違いしたままのアリアドネが歌う場面¹⁸⁾でも印象的に採用されている。さらにアリアドネがバッカスのことを「あなたは魔法遣いだわ! あなたは変容を施す方なのね! 」と歌う場面¹⁹⁾

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子
に出てくることから、このモチーフが単に「アリアドネのモチーフ」というだけでなく、同時に「変容のモチーフ」でもあったと見たほうがむしろ自然であろう。

この「アリアドネ＝変容のモチーフ」と「作曲家のモチーフ」は、伝統的な序曲の手法に則り序幕の冒頭で「作曲家のモチーフ」が第一主題、「アリアドネのモチーフ」が第二主題として演奏される。Mann が指摘しているように、²⁰⁾「作曲家のモチーフ」はハ長調でありながらハ短調を予感させる臨時記号がついていることから、続いて第二主題として現れる変ホ長調の「アリアドネのモチーフ」とは調性の上で分がちがたく結ばれている。つまり「作曲家」は、彼にとって至上芸術のアレゴリー的存在であるアリアドネのモチーフの源に自身になっているということであり、また、アリアドネのモチーフが変容のモチーフでもあることを考え合わせると、同時に彼のなかに「変容」につながる属性がすでに存在していたことが判るのである。

1-3. 《影のない女》における「永遠の美」

劇中劇《ナクソス島のアリアドネ》のアリアドネは、死を覚悟してバックスに身を委ねることで神の地位に揚げられ永遠の生を得る。つまり結果的に擬似的なものとはなったが、「死」という瞬間を経て永遠なる神に変容したのである。対して《影のない女》では、皇后が我が身と皇帝を犠牲にすることを決意し、ここでもやはり死を覚悟したその瞬間に、永久に生命をつなぐ子の象徴である影を得る、という形で永遠性が成就する。まさにゲーテの「死して成れよ！」の体现である。次章以下の本論では、影を得る行為が、いっぽうではいわゆる『チャンドス卿の手紙』（1902年）（原題『ある手紙』、以下『チャンドス卿の手紙』と表記する）のなかで告白された言語危機に端を発する言葉との格闘の軌跡ともつながること、そして「影」が「言語から乖離した意味内容」のアレゴリーであることを指摘しつつ、このアレゴリーが永遠に生命をつなぐ子の象徴に変容する過程を考察する。

2. 《影のない女》におけるアレゴリー

2-1. ホフマンスタールとアレゴリー

アレゴリーとは端的にいうと、あるものごとを語って別の意味を示唆するレトリックであり、通常の“言っていることを意味する”という、言語に対しての期待を裏切るものである。²¹⁾ ゲーテの有名なアレゴリーとシンボルの定義づけ²²⁾によりシンボルの下位に貶められていたアレゴリーを、20世紀に入って再評価したものとして著名なのは、ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) が『ドイツ悲劇の根源』(1928年)で行った精緻な考察であろう。しかし、実はそれ以前の19世紀末に、ホフマンスタールは初期作品の代表的な韻文劇『痴人と死』(1893年)においてアレゴリー劇の手法をすでに用いている。

ホフマンスタールにはベンヤミンのようにアレゴリーそのものの概念を論じた著作があるわけではないが、彼の代表作のひとつであり現在に至るまでザルツブルク・フェストシュピールの幕開けとして毎年上演されている祝祭劇『イエーダーマン』(1903年)は、16世紀初頭のバロック神秘劇を翻案したアレゴリー劇であり、《ばらの騎士》が初演された1911年には『イエーダーマンの古典劇』というエッセイも書かれている。Ute Nicolausは、ホフマンスタールはベンヤミンのアレゴリー論を読む前からアレゴリーという芸術上の手法を評価しており、そのことは『小世界劇場』(1897年)や『イエーダーマン』でも証明される、と述べる。²³⁾ また、Yoriko Sakuraiは、アレゴリーの最盛期であったバロック時代は三十年戦争(1618～1648年)の荒廃がもたらした虚無の時代であり、バロック時代と現代〔筆者注：この“現代”とは、ホフマンスタールが生きる時代としての現代のことである〕との間に、歴史的な背景とそれに伴う認識や価値観の相違点だけではなく共通点があることを見出したホフマンスタールは、埋もれていたバロック劇に再び息を吹き込み甦らせる必要を感じたのだ、という。²⁴⁾ そして小黒康正は「アレゴリーは〔三十年戦争の〕廢墟を見つめるだけではなく、意味を失って散乱する事物に恣意的に意味を吹き込み、絶望の中で、しかもなおこれらの無意味な断片的事物を関連づけようとする救済のアレゴリーとなる」²⁵⁾と述べている。そうして書かれたのが、この『イエーダーマン』であったのだ。ホフマンスター

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子
ルは、アレゴリーを『第六百七十二夜のメルヘン』（1895年）において欠点・不足などを補いバランスを取る調整要素を持つ機能として用いていると Nicolaus が指摘している²⁶⁾ ことから、ホフマンスタールはアレゴリーに関心が高く、また自身の創作とも分かちがたく、したがって他の作品のなかでも重点をおいていると考えるのがごく自然のことであろう。

2-2. アレゴリーとしての「影」

《影のない女》は、影を投じない妖精でありながら人間の皇帝と結婚した皇后が、「あと三日のうちに影を得ないと皇帝は石となる」という呪いをうけて下界へ降りていき、影を得るためにさまざまな経験を経て試練を克服する、という筋立てである。問題の中心となるのは「影」の解釈であるわけだが、ここでの「影」は子を産むこと、すなわち生命・豊穡の象徴として位置づけられている。本節では、作品の主題となっているこの「影」が、『チャンドス卿の手紙』以来ホフマンスタールの内面において言語と乖離していた「意味概念」のアレゴリーでもあることを詳述する。

皇帝と出会う以前の皇后は、父である妖精王カイコバートから与えられた護符を思うさまに使って、さまざまな動物に変身し自由を謳歌していた。ところが皇帝との出逢いのさなかにその護符を失くしたことで、変幻自在の魔術は彼女から奪われる。作者の置かれた状況と作品の創作過程とを過剰に関連づけることには慎重でなければならないのは無論であるが、この皇后という役柄が遭遇する試練は、ホフマンスタールが辿ってきた文学創作上の軌跡をほぼそのまま想起させずにはおかない。十代の頃から「ロリス」の名で天賦の才を放埒なまでに操り神童の名をほしいままにしてきたホフマンスタールは、あるとき言葉で表現しようとするその端から、肝腎の言語と意味概念とが乖離してしまうという苦悩に直面する。そして言葉への懐疑を『チャンドス卿の手紙』と呼ばれる架空の書簡形式で吐露するに至る。前項でみた『イェーダーマン』の前年、1902年に発表されたこの『チャンドス卿の手紙』のなかに以下のような文章がある（下線は筆者による）。

(…) 私にとっての信仰の秘儀というものは、崇高なアレゴリーとなるまでに凝縮したものです。それは私の生の原野の上に架かる輝かしい虹のようなもので、その虹の裾にマントのようにくるまりたいものだと思います、急ぎ追いかけてやうとしても、虹は遙か彼方でどんどん後退していき、その距離はまったく縮まらないのです。

ですが、友よ、この世の慣れ親しんだ概念もまた、同じように離れていくのです。どのように説明したらよいのでしょうか。貴方にこの奇妙な精神的苦痛をお伝えするためには。(…)

私の状況というのは、つまりこうです。何かあるものについて、筋の通った考え方をしたり、それぞれを関連づけて話したりする能力が完全に喪われてしまったのです。

まず初めは、高尚なものであれ一般的なものであれ、ある話題についてじっくりと話をすること、そしてその際に、皆がためらいもなくすらすらと使う言葉を口にすることが徐々にできなくなっていきました。(…) 何かしらの判断を明確にするためには抽象的な言葉を使わざるをえないわけですが、そのような抽象的な言葉を私が口にしようとする腐ったキノコのように口の中で崩れてしまうのです。²⁷⁾

ここは『チャンドス卿の手紙』のなかでも特に有名な箇所、「言葉を口にしようとする腐ったキノコのように崩れてしまう」という部分はしばしば引き合いに出される。上記引用の冒頭部にある「信仰の秘儀は、崇高なアレゴリーとなるまでに凝縮し、そのアレゴリーはいつも遠くにある虹のように、近づこうとしても一向に距離が縮まらない」というくだりは、腐ったキノコのように崩れて乖離してしまい浮遊する言葉の意味概念を得ようとしてもなかなか得られない状態を表しており、それは皇后が得ようとしても容易には得られない「影」とも重なるものであり、したがって《影のない女》における「影」は「言葉の意味概念」のアレゴリーであるという解釈が可能となる。

本質的に分かち難いはずの言葉とその意味概念との乖離、この「言語危機

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子

Sprachkrise」と呼びならわされているホフマンスタールの状態を Sakurai は、学問と教養の危機であり、主体と客体の分裂であると指摘する。²⁸⁾ いっぽう高橋英夫は、「これまでこのエッセイ [=チャンドス卿の手紙] はネガティブな衝撃ばかりが力説されてきたきらいがあった。(…) しかし心を鎮めて読んでみれば『チャンドス』は、ホフマンスタールが依然として、シンボリックなものとの連鎖と呼応を信じ、求め続けている内面の記録に他ならない」²⁹⁾ と述べる。言葉とその意味概念との関係と同様に、影もまた人間や事物という主体と離れ難い客体であり、皇后がこれを得ようと艱難辛苦に遭遇するさまは、言葉と意味概念の連鎖と呼応をなお信じ続けるホフマンスタールが創造の源を取り戻そうとする、試練の過程の描写にはかならない。

3. ホフマンスタールとシュトラウス、ふたりの共同作業の頂点

3-1. 「影」の試練

影を得るために下界に降りた皇后は、染物師バラクの家で下女として働くかわら、乳母の提案でバラクの妻から影を奪おうと機会を窺う。旧約聖書の「士師記」に出てくる人物の名を持つ実直なバラクのもとで働くうちに、皇后は奉仕と謙讓を学ぶ。この奉仕と謙讓とは、物語『影のない女』第四章で「奉仕こそ真の支配であり、謙讓こそがまことの偉大さなのです」³⁰⁾ と未生の子らが皇帝に語るもので、皇后がこの奉仕と謙讓のふたつを学んだからこそ、皇帝と自分ふたりのことしか考えない独善的で未熟な愛、すなわち常にホフマンスタール作品で問題になる「前存在 Präexistenz」³¹⁾ 状態における愛を維持するだけのために、ほかならぬバラクの愛する妻から影を騙し盗ろうとする行為がどれほど罪深いものであるかに気づく。オペラ第二幕で、バラクの妻から離れた影を前にしてあれほど影を望んでいながら「その影には血がついている」と言って受け取ろうとせず、また物語版では「私はバラクに対して咎を負っている」と言うのはそのためである。³²⁾

さらに、皇后はそれさえ飲めば切望している影を手に入れることができると告げられながらも、黄金の水を拒否する。この場面は、オペラのリプレットと物語

版でそれぞれ次のように描かれている。

オペラ《影のない女》第三幕より

この世ならぬ者の声：

「その女は影を落とさない

皇帝は石と化さねばならない！」

閼の衛士：

「さあ言うがよい、『私は飲みます』と。そうすればあの女の影はお前のもの！

お前のものとなった影は起き上がり、生命を得て

お前とともに歩むのだ！」

皇后：

「私を試さないでください、

カイコバートよ！

私はあなたの娘なのです！

いっそ死なせてください、

誘惑に屈するくらいなら！

(…)

私は —— 決して —— 飲みません！」³³⁾

物語『影のない女』第七章より

冷気が流れてきた。それは皇后を奥の奥まで冷やし痺れさせ、彼女は一步たりとも動くことができずにいた。前に進むことも、退くこともできなかった。ただ彼女にできることといえば、黄金の水を飲んで影を得ること、もしくは盃を傾けて空にしてしまうことだけだった。もう滅んでしまおう、と彼女は思い自身の内にきっ、と意識を集中した。すると、ダイヤモンドのように燦然と透きとおる自身の内奥から、ある語句が立ちのぼってきたのである。それははっきりと聴き取れるが、遙か彼方か

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子

ら歌われているようでもあり、彼女はただそれをなぞればよかった。皇后はためらうことなくその語句を口にした。「バラク、あなたに対して咎を負っているのは、私なのです！」そう言うと、盃を持った手を目の前にのぼし、衣に隠された姿の足もとに黄金の水を注いだのである。³⁴⁾

オペラでは、石と化した皇帝の姿を見せられ激しく動揺する皇后だが、強い痛みを伴う内的葛藤の末に、「黄金の水を飲め」と誘惑する閩の衛士に向かって「私は飲みません！」と言い放つ。また物語では、バラクの妻から離れた影が差し出してきた黄金の水を、バラクと思しき姿の者（＝引用中の“衣に隠された姿”）の足もとに注ぐ。これはつまり、影を得るのを諦めることでバラクに対して犯した罪の責任を取ろうという、自分の意思を明確に表明する場面であり、黄金の水を拒否したまさにその瞬間、皇后は影を得るのである。皇后はバラクのもとで奉仕と謙譲の精神を学び、我が身の望みの罪深さを知り、「前存在 Präexistenz」状態から「存在 Existenz」へと羽化する過程で、バラク夫妻を犠牲にしては自分と皇帝の幸せはありえないのだという深い認識を持つにいたる。その認識が皇帝への真の愛情を自覚させることになり、その上でなお、愛する夫と自分の身をも犠牲にすることを厭わない奉仕と謙譲の内的動機によって、皇后に影を獲得させたのだった。

3-2. 言葉と音楽の邂逅

『チャンドス卿の手紙』は文字の時代のアレゴリーとしても読みうると指摘した（註28参照）Uwe C. Steinerは、「『チャンドス卿の手紙』とは、喪われてしまった充溢が存在する新たな言語世界と結ばれたユートピア、そこにおかれた文字を代表する書簡であり、その言語のユートピアでは事物それ自体が語りだすのだ」と述べる。³⁵⁾ また Martin Erich Schmid は《影のない女》に関する論考のなかで、言葉が意味を伝達するという記号的性質を脱ぎすてたとき、言葉の最も奥にあって核となる言葉の真髄がくもりなく鳴り響き、そして言葉は介在物のない直接性を持った音楽となる、という内容のことを述べている。³⁶⁾ この両者の言説を考

え合わせると、言葉が記号的性質を脱ぎすて事物それ自体が語りだすと介在物のない音楽になる、と捉えることができる。これは、前項で引用した『影のない女』物語版のなかの「ダイヤモンドのように燦然と透きとおる自身の内奥から、ある語句が立ちのぼってきたのである。それははっきりと聴き取れるが、遙か彼方から歌われているようでもあり、彼女はただそれをなぞればよかった」という部分に呼応させて解釈することができるのではないか。言語の音声面である語の響きが、いわばアウフヘーベンして意味概念を内包するシンボルとなり、一切の介在物のない純粋な音楽性をも担うようになる。そして、このような音楽性をもった言葉が音楽と邂逅したときに、真の芸術が鳴り響く空間となるのだと解釈できよう。Françoise Salvan-Renucciがホフマンスタールのリブレットを韻律面から詳細に分析し、シュトラウスの音楽との関係を考察した結果、「言語^{スコア}総譜 Sprachpartitur」と命名している³⁷⁾こともその裏付けとなる。オペラのリブレットとは、単にストーリーに沿ったセリフを書けば成り立つというものではないという言葉の重要性が、ここで明らかにされている。

3-3. 神殿の場面 —— 言葉と音楽の結実

前項で述べたホフマンスタールの書く言葉と、その言葉が内包する音楽性との関係を考慮にいと、非常に興味深く注目に値する場面がオペラ版《影のない女》にある。それは3-1.項で挙げた引用部分、オペラ第三幕のクライマックスで、しばしば Tempelszene や Tempelstelle などと呼ばれる神殿の場面である。石と化した皇帝と黄金の水とを前にして進退窮まる選択を迫られた皇后が嘆き苦しむこの場面で、シュトラウスはメロドラマ形式を採用している（ここでいうメロドラマとは、音楽伴奏を伴う朗読の形式である）。オペラの筋を前進させる^{せりふ}科白に音楽をつける手法としてシュトラウスの念頭にあったのは、伝統的なセッコ・レチタティーヴォやレチタティーヴォ・アコンパニヤートであったが、³⁸⁾ここでは皇后の苦しみを、歌唱でも詠唱でもなく旋律をまったく伴わない言葉のみで語らせる手法をとった。皇后が影を得る直前の、胸をかきむしるような絶望の吐露と、それを超えて自分と皇帝を犠牲にする決意、そして死へ向かう覚悟を決める、

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子

この作品中もっとも重要な場面でシュトラウスはホフマンスタールの叙述した言葉そのものに舞台を任せたのである。この場のオーケストラ^{スコア}総譜のト書きには、「(皇后は) 語る spricht」とあり、リブレットでは「語りで Gesprochen」となっている。³⁹⁾

このドラマトゥルギーの上で重要な場面をめぐって、1914年から1916年にかけてホフマンスタールとシュトラウスの間で意見交換がなされている。まず、ホフマンスタールがシュトラウスに宛てた1914年7月25日付書簡で「皇后が人間になる、ということが主題の中心であって、《影のない女》とは皇后なのであり、彼女以外の誰でもないのです」⁴⁰⁾と述べ、さらに1915年4月初旬の書簡⁴¹⁾では、より高き者よるソロモンの判決〔旧約聖書：列王紀上第3章16-28〕で解決しなければならず、「神殿の場面は作品全体のなかで中核となる、精神的で靈的な箇所です」と書き送っている。これに対しシュトラウスは、1915年6月17日付書簡⁴²⁾で「“ソロモンの判決”が頭を離れません。もし、劇的なクライマックスがそれと同じだとしたら、つまり問題解決の突破口が、このままでは子が刀で半分に斬られて死んでしまうと本当の母親が我が子を諦める瞬間にあるのだとしたら、我々の作品で皇后が皇帝の石像を前にする場面が同じクライマックスだと言えるのでしょうか？」と応え、今のままだと皇后の言葉もどこか空虚で冷たいと書き、さらに「何といってもここでは、激しい爆発が起こらなければなりません。この大詰めの場面で、皇后の胸から初めて恐るべき“人間の叫び”がほとぼしるのです。それはちょうど、子を産むときに女性が叫ぶのと同じような爆発です」と書いている。皇后の「人間の叫び」が「子を産むときの叫び」にも等しいという指摘は、影を得ることが子を宿すことを意味しているこの作品においては、まさに正鶴を射ており、ホフマンスタールもそれに応えて、「私は飲みません！」と黄金の水を拒否するまでの皇后のテキストを大幅に書き足している。

続いて約一年後の1916年7月18日には、「皇后が石になった夫を見て以降、“私は飲みません！”と叫ぶところまでのシーンをずっと、“語り”で扱うという以前の決断は変わりません」⁴³⁾とシュトラウスは述べている。ここは先行研究でも必ずといってよいほど引用される部分で、「人間の叫び(1915年6月17日のシュ

トラウス書簡)」を音楽では表さなかったことの論拠とされているが、この1916年7月18日付書簡の引用をもって説明とするだけでは十分とはいえないであろう。そこで、《影のない女》のこの場面でシュトラウスがメロドラマを採用した事由について、さらに考察を進める。

シュトラウスは、ホフマンスタールに宛てた1917年7月10日の書簡で、自分はメロドラマ形式をまったく評価しないと述べている。⁴⁴⁾すでに《イノック・アーデン》(1897年)と《海辺の城》(1899年)の二作品をメロドラマ形式で作曲していたにもかかわらず、である。《影のない女》が作曲された時期は第一次世界大戦(1914～1918年)とちょうど重なっており、1942年に書かれた回顧録のなかでシュトラウスは、《影のない女》を“Schmerzenskind(親に心配ばかりかける手のかかる子)”のようだったと書いている。第一次大戦の状況下、シュトラウスは息子フランツの軍役に関する心労が絶えず、それが作曲の仕事、特に第三幕の半ばにも影響し、その過度な興奮状態をメロドラマ形式で収束することで“和らげた”のだ、とも述べている。⁴⁵⁾真意の読み取りにくいところのある文だが、「第三幕の半ば」とは神殿の場面のことで、皇后の苦悩が戦時下の苦悩と重なり神経質で過敏になっていたからだ、ということなのだろうか。

しかし、この場面のメロドラマは、影を得るために試練に立ち向かう皇后の姿を通して、言葉から乖離した意味概念を再び獲得しようとするホフマンスタールの奮闘への、シュトラウスの深い配慮の証だという解釈をここで提示したい。Del Marはこの神殿の場面について、「皇后の絶望は歌をはるかに超えており、それはもはや語られる言葉でしか表現できないほどのもので、この皇后の苦悩は、彼女のもっとも深い内奥から絞り出されている」と述べている。⁴⁶⁾ Michael Kennedyもこの場面について、「言葉が音楽を凌駕したとき、それは印象深いオペラ的な瞬間“a memorable operatic moment”になる」と指摘する。⁴⁷⁾この場面の作曲が停滞したのは単にホフマンスタールの原稿が遅れたというだけではなく、シュトラウスの側の問題でもあった。「レストランのメニューでさえ作曲できると豪語していたシュトラウスがこの神殿の場面に書かれたホフマンスタールの言葉に直面したとき、まさか自分がインスピレーションの枯渇に苦しむことに

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子
なろうとは、作曲家自身も混乱したに違いない」と、約 800 ページもの大部の《影のない女》論を著した Olaf Enderlein は述べている。⁴⁸⁾ どのようなものに対しても（それがたとえメニューであったとしても）音楽で表現する卓越した作曲技法を駆使していたシュトラウスが、作曲のためのインスピレーションが枯渇してしまう事態に直面したことは、ホフマンスタールが『チャンドス卿の手紙』で吐露した言語危機（2.2. 項の引用部分参照）という苦境に陥った事態と同様である。このように捉えると、Enderlein の「シュトラウスが神殿の場面をメロドラマで作曲したことが結果としてホフマンスタールを満足させたとしても、この解決は何よりもシュトラウスによって円満な歩み寄りがなされたこと、そしてホフマンスタールへの譲歩による成果だと評価できる」⁴⁹⁾ との記述が説得力を増す。つまり「円満な歩み寄り」とは、インスピレーションの枯渇という詩人と同様の苦境を知った作曲家の、理解と共感の結果であったということだ。

オーケストラ^{スコア}総譜では、皇后が黄金の水を拒否する場面⁵⁰⁾ で「私は、決して、飲みません！」と叫ぶと、練習番号 167 に入り弦がトレモロで奏され、「影のない女」のモチーフとその逆行形が現れる。皇后が黄金の水を拒否するその直前の場面では、歌詞の合間に「石の呪い」や「影」のモチーフに含まれる増四度の音程も現れるが、この逆行形では、「悪魔の音程」として忌避されていた増四度を含まない形へと変化していると広瀬大介は指摘しており、⁵¹⁾ ちょうどこのとき舞台上では皇后が影を投じる瞬間となるのである。同時にこれは『チャンドス卿の手紙』以来、言語危機に陥っていたホフマンスタールが、シュトラウスとの共同作業のなかで言葉の意味概念を取り戻していく過程を、影を得る瞬間、すなわち「瞬間に宿る永遠」になぞらえて再現された場面でもある。

シュトラウスがこの場面をメロドラマで作曲しようと決めたことは、「音楽劇作上の観点からも首尾一貫したものであり、歌から語りに転換させることで、シュトラウスはこの上ないコントラストとドラマ上の密度、そして集中力だけではなく、高度なテキストの内容理解を得ることに成功した」と Enderlein は述べている。⁵²⁾ このことから、この場面のメロドラマはホフマンスタールへのシュトラウスの深い配慮の証であり、ここが二人の共同作業の頂点であるとの筆者の主

張を裏付けるものである。

4. 未生の子らの合唱が意味するもの

このようにして苦悩の吐露を超えて皇后は影を獲得し、オペラの最終場ではそれを寿ぐ未生の子らの合唱が鳴り響く。ホフマンスタールは1915年9月19日付シュトラウス宛書簡に、次のように書いている。

未生の子らの合唱のはじまりの部分ですが、(…) ここではまず響きの素晴らしさを想定しています。歌詞を聴き取れるかどうかは大した問題ではありません。喩えていえば、天から舞い降りた鳥が突然歌いだすかのような趣で、言葉の意味よりも響きのほうが大切なのです。

(…)

そうして〔合唱の〕次の主要部分ですが、(…) ここは本当の意味での歌です。言葉が聴き取れるように、皇帝と皇后が歌詞を繰り返してもよいかもしれませんが、しかしながら、合唱のはじめの部分は、いぶかしむほどの魅力的な響き、この響きの奇跡で満たされなければなりません。⁵³⁾

非常に興味深いのは、このオペラのクライマックス部分では作曲家であるシュトラウスがメロドラマという言葉のみの表現を選び、そのクライマックスののちに試練を克服した祝福の場面では、詩人ホフマンスタールが取り戻したはずの言葉の意味概念よりも音楽の響きそのものを望んでいるという点である。さらに、次に続く合唱の部分では「歌詞を聴き取れるように歌うべきところ」なのだとしてホフマンスタールはいつている。これはすなわち、大団円の幕切れに向けて言葉と音楽とが調和していかなければならない、という主張にほかならない。1913年1月20日にシュトラウスに宛てた書簡のなかでホフマンスタールは、『影のない女』の素材は「錬金術師のように、あるものを他のものに変換できる〈音楽〉によって、初めて最終的な完成と聖別に至るのです」⁵⁴⁾と述べており、この「音楽による完成と聖別」の実現が、未生の子らの合唱として結実することになる。『チャ

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R. シュトラウス《影のない女》 野口 方子
ンドス卿の手紙』で虹に喩えられている、「崇高なアレゴリー」にまで凝縮した
信仰の秘儀（本稿 2-2. 項参照）、そして《ばらの騎士》でマルシャリンが到達し
た「永遠の美」（同 1-1. 項参照）が、ここで永遠に生命をつないでいく子にメタ
モルフォーゼしているとまでいうと、いささか感傷的に過ぎるだろうか。しかし
ながら、G. H. Knaus は「未生の子らの合唱は、ほとんどそれと判らないものの、
楽劇的そして交響的な特徴を帯びた語構成に組み込まれている。そしてそれが
ドラマトルギーにおける効果ともなっている」⁵⁵⁾と指摘しており、ホフマン
スタールが大団円に向けて言葉と音楽とが調和しなければならないと述べている
ことも考え合わせると、決して根拠のない解釈ではない。

以上、論じてきたことにくわえ、本稿 3-2. 項で Stein と Schmid の記述より導
きだした「記号的性質を脱ぎすて、事物それ自体が語りだすと、言葉は介在物
のない音楽になる」という理念から、シンボルそのものに変容した純粋な言葉こそ
がホフマンスタールの到達した「音楽」であるとの論に帰結する。この点に関し
て、川村二郎は以下のように述べている。

端的にいうと、ホフマンスタールは、現実には存在しない音を求めたの
だ。彼にとって音楽の至上の理念は、沈黙に等しいのだ。言葉はどこま
で行っても意味の重荷を振り捨てることができず、それ故に真の純粋透
明に達することができない。ただ、言葉を越えた言葉、あるいは言葉の
終わる処で始まる言葉としての音楽が、言葉を包み込むことによって初
めて、言葉は意味の重荷から解放され、あこがれた純粋の状態を実現す
ることを許される。⁵⁶⁾

この指摘は『影のない女』の物語版を読むと、たしかにホフマンスタールが用い
た言葉とはそのようなものであったのだらうと思える。そして「影」というアレ
ゴリーに託された「純粋に音楽的な言葉」は、シュトラウスが作曲する音楽の存在
なくしては決して得られなかったであらうことも、これまでの考察によって明
らかである。さらに音楽面からも加味すると、皇帝と皇后の「上の世界」は嬰種

調（シャープの調性）で書かれ、バラク達「下の世界」は変種調（フラットの調性）で書かれていたのが、「大団円の合唱では最も純粋な調号なしのハ長調で終わる“die Oper schließt in reinstem C-Dur!”という Jakob Knaus の指摘⁵⁷⁾を考えると、ホフマンスタールにとってシュトラウスの音楽の力は必要不可欠であったと結論づけられる。

5. 「言葉による作曲者」ホフマンスタール

物語の最後で、皇后の護符に刻まれていた「皇帝は石と化さねばならない」という呪詛の言葉は、地上すべての存在を結び合わせる祝福の言葉に変わっている。この祝福の言葉は、オペラの最終場で未生の子らが歌う合唱の歌詞と同じである。物語『影のない女』においてホフマンスタールは、皇后が影を得る過程に自身の言語危機を超克する過程を重ね合わせ、シュトラウスの音楽を自身の内奥に響かせながらも、これまで述べてきた意味での純粋に音楽的な言葉のみによる創作物として物語版を織り上げた。Hermann Brochはホフマンスタール論のなかで、「ホフマンスタールは非数学的な精神の持ち主であったため、文学論理のなかに音楽的構成を聴いた。それはつまり、言語的なもののなかに音楽的なものが入り込んでおり、言語構成のそこここに音楽的な表現世界が共鳴しているさまを聴き取ったということだ」と述べ、ホフマンスタールのことを「テキストの思索者 Text-Denker」とすると同時に「語の作曲者 Wort-Komponist」と呼んでいる。⁵⁸⁾ Enderleinは、ホフマンスタールがオペラのリブレットと並行して物語を書いたのは決して偶然ではなく、《ばらの騎士》や《ナクソス島のアリアドネ》のときとは違い、この《影のない女》では台本作家というよりなによりも詩人であったのだと指摘し、「この台本詩 Libretto-Dichtung の作曲は、言葉と音の関係 Wort-Ton-Verhältnis の問題に改めて立ち返ることになった」⁵⁹⁾と述べる（その成果がオペラ第三幕の神殿の場面である）。そして Anna Amalie Abertは、ホフマンスタールのリブレティストとしての大いなる業績はその詩作の姿勢にこそあったのだと看破する。⁶⁰⁾ また、先にも見たように Salvan-Renucci はホフマンスタールのリブレットを「言語^{スコア}総譜としてのリブレット das Libretto als Sprachpartitur」

言葉によるオペラ ホフマンスタール／R.シュトラウス《影のない女》野口 方子と定義づけている。⁶¹⁾ また、本稿 3-2. 項において Stein と Schmid の記述から導きだされた「言葉が記号的性質を脱ぎすて事物それ自体が語りだすと介在物のない音楽になる」という理念は、Salvan-Renucci が述べる「(ホフマンスタールの) 言語総譜スコアのなかに書かれている音楽のための言語 die Sprache für Musik は、『チャンドス卿の手紙』が呈示した問いに対する確信に満ちた答えというよりも、シュトラウスの作曲を本質的に先取りした視点で書かれた」⁶²⁾ との指摘と同質ではないだろうか。以上のことを踏まえると、物語『影のない女』の執筆はリブレットの代償行為ではなく、シュトラウスと積み重ねた共同作業の成果としての芸術形式で書かれたものであり、言うなればこれこそがホフマンスタールにとっての「言葉によるオペラ」なのである。

6. おわりに

皇后が影を得て皇帝は石の呪いを解かれ、またバラクの妻も影を取り戻しバラクと真の愛情で結ばれて《影のない女》は大団円で終わる。ただし大団円とはいっても、皇帝・皇后夫妻とバラク夫妻とは、皇后の父王カイコバートを中心とした、いわば同心円上に揚げられ宥和はするものの、決して身分差までもが解消され対等な関係になったわけではない。《影のない女》が範をとったシカネーター／モーツァルトの《魔笛》でも、タミーノとパミーナ、パパゲーノとパパゲーナはそれぞれに幸せな結末を迎えはするが、決して同列には並ばずに終わったことと同じであり、また『書かれざる〈ばらの騎士〉へのあとがき』でホフマンスタール自身がオクタヴィアンとゾフィーは永遠に結ばれるのかどうか疑わしいと匂わせているように、⁶³⁾ 常にふたりの間には身分差という深い淵が横たわっていると同様である。現代の視点からすると、作品が内包する弱点のようにも捉えうるが、時代的な価値観の限界というものも含めて考慮しなければ作品の本質を見誤るおそれがある。ハプスブルク帝国の時代に生まれ育ち、身分差と男性優位が常態であった価値観のなかに生きていたホフマンスタールは「完全なる人々の平等」という見識を持つまでには至らなかったが、本稿で論じてきたホフマンスタールとシュトラウスの創作過程と照らしても、決して身分的な差別とその確定を意図

していたわけではないことについては改めて留意すべきであろう。作品が創られた当時の時代に由来する限界があるものの、それ以上の生命力と真理を内在した作品だという点は、決して揺らがらないものとする。⁶⁴⁾

【謝辞】

これまでずっとお世話になってきた光野先生、今回このような執筆の機会を頂戴し、心より感謝申し上げます。

【註】

略記

SW: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. S.Fischer Verlag.

EGBR: Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Fischer Verlag.

BW: Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel. Atlantis Musikbuch-Verlag.

BE: Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen. Atlantis Musikbuch-Verlag.

AOP: Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzug nebst Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal. Op. 60 (II) Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG (Wien) 1996.

FOP: Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Opus 65. Orchester-Partitur. Boosey & Hawkes, 1946.

(1) SW XXIII S.547

(2) この件については、いずれも野口が寄稿した以下の二点を参照されたい。『リヒャルト・シュトラウス〈ばらの騎士〉』新国立劇場公演プログラム(2011年) 32-35 ページ、『光野正幸教授還暦記念論文集』光野正幸教授還暦記念論文

集刊行委員会（2012年）125-133 ページ

- (3) SW XXIII S.547
- (4) この「銀のばら」のモチーフが持つ一定のリズムとテンポについては、ヴァイオリン／ヴィオラ奏者の横田裕祐による指摘である。ハーブやチェレスタ、そして木管と共にヴァイオリンのハーモニクスで奏でられるこのモチーフの独特な響きや音色については言及されることが多いものの、横田と同様のテンポとリズムに関する指摘は、筆者の知る限り未だ見かけたことがない。
- (5) SW XXIII S.36
- (6) SW XXIII S.40
- (7) Renner, Ursula: Die Inszenierung von >>Geschlecht<< im Zeichen der Melancholie. Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*. In: Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder. Hrsg.von Ilija Dürhammer · Pia Janke. Edition Praesens (Wien) 2001, S.113-139, S.130f.
- (8) SW XXIII S.36
- (9) Staiger, Emil: Musik und Dichtung. Atlantis Musikbuch-Verlag (Zürich) 5.Aufl.1986, S.285ff.
- (10) Knaus, Gabriella Hanke: Aspekte der Schlussgestaltung in den Sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss. Verlegt bei Hans Schneider (Tutzing) 1995, S.104
- (11) Renner, a.a.O. S.123
- (12) Staiger, a.a.O. S.309
- (13) Goethe, Johann Wolfgang von: Selige Sehnsucht. In: West-östlicher Divan. Hamburger Ausgabe Bd.2, S.18f.
- (14) SW XXIV S.24
- (15) Ebd.
- (16) Schmidt, Leopold: "Richard Strauss: Ariadne auf Naxos. Zu Spielen nach dem Bürger als Edelmann. Ein Führer durch das Werk von Dr. Leopold

Schmidt. Verlag Adolf Fürstner, 1912, S.102f.

なお、ライトモチーフの抽出については、以下を参照のこと。

Mann, William: Richard Strauss. A Critical Study of the Operas. Cassel & Company (London) 1964.

Mar, Norman Del: Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works. Faber and Faber Ltd. (London) 1969.

(17) AOP S.59

(18) AOP S.273ff.

(19) AOP S.276f.

(20) Mann, op.cit. p.154

(21) Fletcher, Angus: Allegory. The Theory of a Symbolic Mode. Princeton University Press (Princeton and Oxford) 2012, p.2

(22) Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexion. 751. Hamburger Ausgabe Bd.12, S.471

なお、ドイツ古典主義がアレゴリーをシンボルの下位に貶めた件については、以下を参照のこと。Fletcher, op.cit. pp.13 / 小黒康正：『黙示録を夢みる時 —— トーマス・マンとアレゴリー ——』鳥影社（長野）2001年、60-70ページ / 川村二郎：『アレゴリーの織物』講談社（東京）1991年、164-166ページ

(23) Nicolaus, Ute: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexion. Königshausen & Neumann (Würzburg) 2004, S.146

(24) Sakurai, Yoriko: Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel "Der Turm". Verlag Peter Lang (Frankfurt a. M.) 1988, S.111

(25) 小黒前掲書 57 ページ。なお、Nicolaus は、ホフマンスタールはトーマス・マンの『大公殿下』（1909年）にも、当時ほとんど評価されていなかったアレゴリー形式を見出していたと指摘している（Nicolaus, ebd.）。

- (26) Nicolaus, ebd.
- (27) EGBR S.464f.
- (28) Sakurai, a.a.O. S.78. また、Uwe C. Steiner は、『チャンドス卿の手紙』の中心にあるのは言葉でも自意識でもなく、チャンドスがベーコンから受け取った手紙の文字に「冷たく凝視されている」ことが問題なのだと指摘し、この架空の書簡は文字の時代のアレゴリーとして読まれうると述べる。さらに、『チャンドス卿の手紙』は“文字の喪失として理解されている現在”に位置しているだけではなく、なによりも“現在の喪失としての文字”を描写しているのだと述べている。Vgl. Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. Wilhelm Fink Verlag (München) 1996, S.23ff.
- (29) 高橋英夫「鷹の眼差し」：『ドイツを読む愉しみ』所収、講談社（東京）1998年、219-220ページ
- (30) SW XXVIII S.151, S.153
- (31) 「前存在 Präexistenz」とは、ホフマンスタールの自己解的な性格を持つ手記『私自身について Ad me ipsum』（1916年）に見られる独自の概念。「前存在」は人生経験を積み成熟した「存在 Existenz」になる以前のイノセントな状態であり、自我と世界全体とが神秘的な同化を見せる美的世界における「輝かしいながらも危うい状態」だとされる。『影のない女』でいえば、影を投じていない皇后、己の我欲と力で支配しようとする皇帝がそれにあたるが、興味深いことにラフカディオ・ハーンの「門付け A Street Singer」にも、preexistence という語が出てくる。そこでは「前世」という意味で使われているが、「門付け」は『心 Kokoro』（1896年）所収の芸術論を含むエッセイで、ホフマンスタールも読んでいたと思われる。ホフマンスタールはハーンと直接会ったことはないものの、手紙のやりとりがあった。そのあたりのことはハーンの訃報に触れて書かれた『ラフカディオ・ハーン Lafcadio Hearn』（1904年）というエッセイを参照のこと。
- (32) XXV.1 S.53f., XXXVIII S.191

- (33) SW XXV.1 S.74f.
- (34) SW XXVIII S.191
- (35) Steiner, a.a.O. S.25
- (36) Schmid, Martin Erich: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal. Carl Winter-Universitätsverlag (Heidelberg), 1968, S.160
- (37) Salvan-Renucci, Françoise: "Ein Ganzes von Text und Musik" Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Verlegt bei Hans Schneider (Tutzing) 2001, S.327
- (38) Enderlein, Olaf: Die Entstehung der Oper *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Peter Lang (Frankfurt a. M.) 2017, S.671
- (39) FOP S.571, SWXXV.1 S.73
- (40) BW S.284
- (41) BW S.302
- (42) BW S.313f.
- (43) BW S.348
- (44) BW S.372
- (45) BE S.244f.
- (46) Del Mar, op.cit. pp.209
- (47) Kennedy, Michael: Richard Strauss. Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press (Cambridge) 1999, p.194
- (48) Enderlein, a.a.O. S.669f.
- (49) Enderlein, a.a.O. S.671
- (50) FOP S.568ff.
- (51) 広瀬大介: 『帝国のオペラ 〈ニーベルングの指環〉から〈ばらの騎士〉へ』河出書房新社(東京)2016年、226ページ／《影のない女》作品解説: マリンスキー・オペラ公演プログラム所収、2011年、15ページ
- (52) Enderlein, a.a.O. S.677

- (53) BW S.326
- (54) BW S.213
- (55) G. H. Knaus, a.a.O. S.107. ただし、“Aspekte der Schlussgestaltung in den Sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss” という書名からもわかるように、この著者は「シュトラウスはなにより交響詩の作曲家である」という視点から論じており、それはそれで興味深くはあるが、筆者はそのスタンスそのものには必ずしも与しない。
- (56) 川村二郎「ホフマンスタールと音楽」:『白夜の回廊 世紀末文学逍遙』所収、岩波書店（東京）1988年、167ページ
- (57) Knaus, Jakob: Hofmannsthals Weg zur Oper ‘Die Frau ohne Schatten’. Walter de Gruyter (Berlin) 1971, S.111
- (58) Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Suhrkamp Verlag (Frankfurt a. M.) 2001, S.128f.
- (59) Enderlein, a.a.O. S.668f.
- (60) Abert, Anna Amalie: Richard Strauss. Die Opern. Friedrich Verlag 1972, S.62
- (61) Salvan-Renucci, a.a.O. S.321ff. また、本稿 3-2. 項参照のこと。
- (62) Salvan-Renucci, a.a.O. S.395
- (63) SW XXIII S.547
- (64) Pia Janke は「オペラのラストで、皇后とバラクの妻は女性の自由を得たのではなく、ヒエラルキーで構築された男性理論の宇宙に取り入れられて終わる。終幕の^{タブロー}群像は、上界と下界の差が明らかになり、そのことによって社会的なピラミッド構造が強調されることになる。一方の男女は上に立ち、もう一方の男女はそれを見上げるのである。(…) 未生の子らの勝鬨の合唱で終わるが、それは女性が与えられた運命を受け容れたことによって得られた大団円なのである」と、フェミニズムの観点から鋭く斬り込む (Janke, Pia: Schattenlose Frauen · Schicksallose Wesen. Zu Hofmannsthals und Strauss’ *Frau ohne Schatten*. In: Frauenbilder, a.a.O. S.259-268, S.267)。

興味深い指摘ではあるが、本論で述べているように、女性蔑視についても創作時点での時代を考慮すべきではある。むしろ、『エレクトラ』（1903年）が女性中心の心理劇として翻案されていることや、それ以降の《ばらの騎士》や《ナクソス島のアリアドネ》も女性の内面に焦点が当てられており、それは《影のない女》でも同様で、これは当時としては新しい視点であり、この作品に時代を超えた普遍性が顕在しているということの証左でもある。