

オペラか、小説か？

— ホフマンスタール／R. シュトラウスの『影のない女』 —

斎 藤 成 夫

オペラか、小説か？『影のない女』の2つの版をめぐる、よく議論されることである。

R. シュトラウスがホフマンスタールから『影のない女』の構想を初めてつたえられたのは1911年初頭¹、やはり2人の共同作品で、先行作品となる『ナクソス島のアリアドネ』の構想時期とほぼ同じころのことであった。しかしホフマンスタールの仕事は遅々として進まず、R. シュトラウスが実際に第1幕の台本をうけとったのは1914年の初頭、さらに全体の台本が完成したのは、第1次大戦開戦後の1915年になってからである。その間R. シュトラウスの方がいきづまり、作曲が完了したのは1917年のことであった。彼らの共同作業における緊張関係は有名であるが、この作品の場合それが特に顕著であり、この間2人のあいだには作品の方針をめぐる、激しい議論がなされている。この作品を初演するのに、2人は第1次大戦が終わるのを待った。1919年、ちょうどR. シュトラウスが総監督に就任したウィーン国立オペラでこの作品は初演された。それは構想から8年半が経過していた。²

その一方でホフマンスタールがオペラの台本と平行するようなかたちで、小説版の執筆にあたっていたことは、彼の手紙などからわかっている。それによると、執筆の開始は1912年の秋であり、オペラ台本完成のための中断ののち、再開したのが1916年、完成したのは1919年の秋、オペラの初演と同じころであった。小説の執筆もオペラの共同作業とは違った意味で困難をきわめたことが、やはり手紙などからわかっている。³

受容者の立場・嗜好によって、音楽好きであればオペラ、文学好きであれば小説という傾向

があるのは当然のこととして、オペラの台本に満足できないホフマンスタールが、みずからの納得のいくまでこのモチーフをおいこんだ結果、その到達点が小説版だとするならば、テキストの深遠さに関しては、小説版の方が上ということになる。しかし作品としての完成度、さらに終局に向かう求心力によって、圧倒的感銘をもたらすという点ではオペラ版であろう。これは『サロメ』(1905)や『ばらの騎士』(1910)のわかりやすい艶麗さ、『エレクトラ』(1908)や『ナクソス島のアリアドネ』(1912)のわかりやすい斬新さはないものの、R. シュトラウスの全オペラのなかでも最高の部類に属する。⁴

R. シュトラウス／ホフマンスタールのオペラ『影のない女』を聴くと、R. シュトラウスの近代的技法の粋をつくした音楽もさることながら、冒頭からその台本の質のたかさに驚かされる。一般にR. シュトラウスのオペラ作品の文学的水準のたかさは、オペラ史上例をみないものである。本格的オペラとして事実上の処女作である『サロメ』の台本は、かのオスカー・ワイルド原作の翻訳であるし、その後の『エレクトラ』、『ばらの騎士』、『アリアドネ』、そして『影のない女』など、ドイツ語圏のオペラ・ハウスの最も重要なレパートリーとなっている傑作群は、ホフマンスタールの台本によるものである。⁵モーツァルトは言うにおよばず、ヴェルディのシラー、シェイクスピアなどによるオペラもボイートラの改作であるし、ヴァーグナーの諸作品はプロットの壮大さはわかるものの、作曲者自身による文章は、おせじにもうまいとはいいがたいものである。それにしても『影のない女』の台本は群をぬいている。これ

はホフマンスタールも自覚していた。⁶

R. シュトラウスの人物像や文学に対する造詣については、いろいろと言われているところだが、彼のオペラには、実はヴァーグナーが理想とした総合芸術としてのオペラが、理想的なかたちで実現されているのではないか。ひるがえってホフマンスタールにおいても、R. シュトラウスとの確執に関してはさまざまなことが言われているが、この作家の主要な作品のなかでも R. シュトラウスのオペラのための戯曲は、トータルな魅力という点で『痴人と死』や『塔』、『アンドレアス』などと比較しても、遜色ないどころか、むしろ上まわっているのではないかと思われる。

それにしても R. シュトラウスがなぜこの台本を採用したか理解に苦しむものがある。R. シュトラウスはライバルであったマーラーと比べてみても、聴衆の好みを心えた柔軟な作品造形できわだっているが、この台本は R. シュトラウスのオペラとしても異例の難解さである。⁷初めてこのオペラに接する際、準備をせず理解できるとは信じがたい。ホフマンスタールもそれを自覚し、⁸みずから聴衆用の解説を用意したほどである。⁹しかし R. シュトラウスは彼としては異例の深刻さで作品造形に従事することになり、¹⁰結果『影のない女』は2人の共作のなかでも異例の水準に達している。

ホフマンスタールの広汎な教養を背景として、この作品の素材についてはいろいろなことが言われてきた。『千一夜物語』からの多数の素材の援用、モーツァルトの『魔笛』からは特に立場の異なる2組のカップルの愛の試練、¹¹また『グリム童話』その他の数多くの童話もさることながら、ゲーテの『ノヴェレ』、それに『ファウスト』に関してはホフマンスタール自身が示唆している。ハンス・マイアーなどはホフマンスタールはこの作品をみずからの『ファウスト』として構想しているとして、説得力ある主張を展開している¹²。さらに最終場の洞窟の場はノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』でハインリヒが物語世界に入りこんでいく洞窟の場を想起させる。

たとえば印象主義を現実の内面化・情動化、象徴主義を現実の理念化・様式化ということができるのであれば、ホフマンスタールはあきらかに象徴主義者である。それは『痴人と死』(1893)から『イエーダーマン』(1911)、『塔』(1925)にいたるまで一貫している。ホフマンスタールは『影のない女』において、陳腐とおもわれるほど図式的な社会秩序を想定したが、彼の豊饒、ないしは過剰なディスクリールはそれをうらぎる。ここではその図式的秩序がもはや忘却の彼方におしやられてしまうほど、あるいは無意味なものになってしまうほど、絶えず象徴世界を増殖させ続けてゆく微細・綿密を極める言語世界によっておおいつくされている。

舞台音楽としてのこのオペラに関して言うならば、R. シュトラウスのオペラの西洋、とりわけドイツ語圏における上演頻度は、おそらく日本人の想像をはるかにうまわるものがあり、モーツァルト、ヴァーグナーとならんで、ドイツ・オペラのレパートリーの中核を形成し、『影のない女』はその重要な一角をしめる。もちろん録音も数種類あるが、そのなかでシノーポリ指揮のドレスデン国立オペラのものは出色のものである。一般にシノーポリの指揮はその表現主義的過剰さのため、表現過多、場合によっては際物的演奏におわることもあるが、こと R. シュトラウスのオペラに関してはそれがよい方に作用する場合がおおい。しかし管弦楽曲においてもそうだが、『サロメ』、『エレクトラ』などの彼の傑出した録音においても、R. シュトラウス特有の音彩の艶めかしさ、優美さといった特質が後退する憾みがこのころ。その一方でこうした要素がそれほどめだたない『影のない女』に関しては、シノーポリのよい面が前面にでていいる。すなわち鳴りっぷりのよさと、それにもかかわらずきわだつ明晰さと構築力によって、1度聴いたらちょっと忘れられないような強烈な印象をのこす。

*

第1幕冒頭のひくい管楽器による霊界の王カイコバートの重苦しい動機（譜例1）。このみ



(譜例 1)

じかい動機による唐突な開始によって、世界は一気に超日常的雰囲気につつまれる。カイコバートの娘の乳母とカイコバートの12番目という使用者による、ドイツ・オペラによくある——複雑な設定を解説するための——いくぶん説明的な対話。カイコバートの娘は霊界をぬけ出し、皇帝の妻となって、まもなく1年が経過する。しかし彼女には影がない。使用者はあと3日で影ができなければ、皇帝は石になると告げてたち去る。この不安定な響きをもつ石化の動機(譜例2)は、やはりみじかい半音階的下降音



(譜例 2)

型からなるカイコバートの動機のヴァリエーションとすることができよう。石化はカイコバートの呪いなのである。

ここで1つの疑問が生じる。なぜ皇后に影ができなければ、皇帝が石にならなければならないのか。乳母は言う。

あなたの心の結び目を彼は解かず、
子をあなたはやどさず、影をもたない。
その代償を彼ははらうのです！¹³

皇后は皇帝の妻、あるいは人間になりきっていない。影は人間性、もしくは母性の象徴であろうから、石になるべきは人間になれない皇后の方であろう。また皇帝の篡奪に対する報復という観点からすれば、むしろ皇后に影ができたなら皇帝を石にするべきであろう。影をささぬ場合、皇后は霊界に帰還することになるのだ——。

話はそう単純ではないことは、物語が進行するにつれて暗示されていくのだが、先に述べたとおり、時間芸術であるオペラにとって、この筋は複雑すぎ、視聴者を混乱させる。それが、たとえば『サロメ』、『ばらの騎士』などと比べ

て、この作品の受容を困難にしている理由であろう。

戦慄の状況を知って、皇后は乳母に影を獲得する手だてを相談するが、乳母は影を人間から奪取することを提案する。これは絶望の状況である。影をなげかけることは人間性獲得の象徴なのだから、かような即物的発想をもっている時点で、皇后に影が得られる可能性はない。影の獲得とは愛の純化、そしてその結果としての受胎を象徴するものなのだ。したがってかりに乳母が影の略奪に成功しても、皇帝の石化は避けえないであろう。

(嘲りと侮蔑をこめて)

一日の始まり、人間の一日——

粗野な喧噪、強欲——無意味、

喜びのない永遠の渴望！

(激しく、悪意をもって)

無表情な、幾千の顔——

見るとはなしに眺める目——

大口を開いた奇形、蛙や蜘蛛——

私たちには彼らがそれほど滑稽に見える！

(O. 18)

この乳母による人間の生態描写は、悲しいほど人間の本質をついている。人生とは粗野な徒勞、あるいは無我夢中の渴望——。影を獲得するということは、これらをすべてうけいれるということなのだ。乳母にそれは理解できない。しかし影を得ることを望んでいる皇后は、まだ自覚はしていないものの、実は人間になろうと努めているのだ。ここに希望の萌芽がある。

R. シュトラウスの西洋音楽の集大成ともいべき管弦楽法の粋をつくした、騒々しく、耳をつんざく間奏の後、場面は庶民の生活に移る。「仕事場と住まいがいっしょになった殺風景な部屋。奥の左にベッド、右に唯一の出入り口。手前には竈、すべてが東洋風で、みすばらしい。あちこちの竿に、染めあがった布が乾かされている。手桶、バケツ、桶、鎖でかけられたやかん、大きな柄杓、かき混ぜ棒、臼、ひき臼。乾かした花や薬草の束がかけられ、その他似たよ

うな物が壁ぎわに積み上げられている。土間に染料の水溜まり。あちこちに紺色、山吹色の染み」(O. 20)。そこで染物師バーラクの片目と片腕とせむしという3人の居候の弟たちがとっくみあいをしている。この絶望的状况のなか、美人の若妻が温厚なバーラクをヒステリックに責めたてている。彼らに子どもはいない——いや、彼女は彼の子どもを生もうとしない……。子どもを夢みる憧憬にみちたバーラクの動機が、せつなく、美しく響きわたる（譜例3）。



（譜例3）

この第2場は、当時——ホフマンスタール／R. シュトラウスの時代——あるいは人類の歴史の大部分の時代——の庶民の生活を想起させずにはおかない。ホフマンスタールがこの作品でなんらかのヴィジョンをうちたてようとするならば、それはそうした背景ぬきには考えられないだろう。この悲惨な生を人間は生きぬかなければならないのだ。なぜか？ そのこたえをホフマンスタールは提起しようとするだろう。逆に言えば、提起できなければ、世界は、人生は無意味ということになるだろう。

バーラクが仕事に出ていったあと、ホフマンスタール自身メフィストに譬える乳母は、¹⁴若妻を幻覚で惑わし、欲望と影のとりひきをもちかけるが、影は人間性＝母性の象徴だから、これは『ファウスト』の魂のとりひきのヴァリエーションである。あるいはヴァーグナーの『ニーベルングの指環』のアルベリヒ、愛を呪うこと（＝人間性を放棄すること）によって、権力（＝欲望）を手にするアルベリヒをおもわせるものである。人間の決して尽きることのない欲望は、ドイツ文学＝芸術にとって常に中心的モチーフである。少々先まわりして言うならば、最終的に救済のモチーフによって物語がとじられることも、『ファウスト』、ヴァーグナーと共通である。第1幕の終結は、バーラクの帰宅の後、夜警が夫婦の愛のいとなみを讃美する穏やかで美しい音楽が、子どもを夢みるバーラクの動機（譜例3）と交錯しながら、皮肉

に、そして感動的に響く。

第2幕にはいって、第2場は皇帝がかつて愛していた鷹、かもしかの姿をしていた皇后を捕らえるのに役だったがゆえに追われた鷹にみちびかれて、皇后が人間のもとと行き来していることを知り、彼女に殺意をおぼえる場面である。音楽は愛の主題（譜例4）にのって、皇帝がそ



（譜例4）

の心情を美しく歌いあげる。さて、この場面にいたって、オペラ版と小説版のあいだに驚くべき相違が生じる。一般にオペラ版のテキストは小説版のダイジェスト的側面があるのだが、この場面はそういう綿密化といった次元をはるかに超えた質的変更がおこなわれている。小説版は鷹をさがしもとめて、山の奥ふかくにまよいこんだ皇帝が、洞窟にたどりつき、そこで神秘的世界に遭遇するというものである。ここで皇帝は饗宴にあずかるのだが、彼をもてなすのは未生の子どもたち、そして件の鷹の化身である。その後皇帝の石化が始まる……。この山の懐、母胎をおもわせる洞窟で、超日常の世界に移行していく場面は、ノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』で何度かイメージされる同様の場面をつよく想起させる。こうして主人公たちは自己の内面世界に次第にたどりついてゆくのだ。

この幕の最終場は3日目、契約実現の場面である。「あたりはまっ昼間だというのに、まっ暗」で(O. 50)、いなくすがはしる。この最後の審判をおもわせる場面において、極限状況のなか、登場人物それぞれは自己の本性を発露させる。若妻はバーラクに経緯を白状し、すべてに絶望し、契約の実現を運命として待つ。乳母は「悪魔的快感をもって事態を注視する」(O. 53)。怒れるバーラクに対して、影が離脱し、「浄化され」た若妻は(O. 54)、すべてをうけいれる覚悟をする。「厳しい裁き手、気だかい夫——バーラク、さあ、私を殺して、早く！」

(O. 54)「この瞬間、彼らははじめて男と女になったのだ」¹⁵

一方皇后は——影をうけとらない。

アダムの息子たちの世界はなんと災いにみちているのだろう！

そして私がここに来たことで、彼らの苦悩を増し、

彼らの喜びをうばってしまった！

私をこの男のもとに導いた者よ、称えられるがいい。

彼は人間とは何かを私におしえてくれ、

彼のおかげで私は人間のもとにのこり、

その息を吸い、

その苦勞をあじわうのだから！ (O. 50)

そして「この女を救うために、私はどうなってもいい！」と言う (O. 54)。裁きの動機が強烈に鳴りわたる (譜例 5)。



(譜例 5)

第3幕は霊界の領域。ここでは舞台設定的にもテキスト的にも象徴主義的書法、神秘的気分は頂点に達している。

前幕最終場の混乱ののち、この領域に至らしめられたバーラクとその妻、皇后と乳母のうち、まずは別々に閉じこめられた前者のペアである。彼らはこの期におよんで、初めて互いの存在の意味を悟る。

妻

あなたを見るために、

尽くし、愛し、身を屈する！

息をし、生きる！

あなたに子どもを恵むために——！ (O. 57)

こうして2人は「天の声」に導かれて、互いのもとへと向かう。カイコバートは裁き手である。この幕では裁きの動機 (譜例 5) が執拗にくりかえされる。この動機は、石化の動機 (譜例 2) と同様、やはりカイコバートの動機 (譜

例 1) から派生したものであることはあきらかである。カイコバートは2人が試練を克服したのを認識したうえで、両者をむすびつける。場面転換ののちの皇后と乳母の場面で、皇后もカイコバートを裁きのイメージでとらえている。これまで意志的に生きていなかった彼女も、やはり前幕最終場での染物師夫婦の苦悩を体験して、人間として生きるということを初めて自覚する。すなわちそれは人間としての愛を初めて認識したということであろう。

私の主人にして愛する人！

私のことで

彼の裁きが行われている！

彼をしばるものは、

私をしばる。

彼がこうむることを、私もうけよう。

私は彼のもとにあって、

彼は私のもとにある！

私たちは一つなのだ。

彼のもとへ行こう。(O. 60)

こうして彼女はカイコバートの裁きの前に出る決意を固める。ここにいたって、影を物理的にしかとらえられない乳母との決裂は決定的となるだろう。影は象徴であって、ここでの意味は人間性なのだ。ここでの乳母は欲求を欲望としてしかとらえられないメフィストの場合と同じである。すなわち皇后は人間にならなければならないのだ。そのためには、あるいは皇帝を救うためには、「死の敷居」を越えて (O. 61)、「生の水」を飲み (O. 62)、「永遠の死から永遠の生」に至らなければならない (O. 64)。

乳母と訣別したのは、皇后の最後の試練である。今や彼女は人間として完全に成熟している。ホフマンスタールの信じがたい教養——この作品はその集大成といえる——と時代の気分——最終段階にあるドイツの盟主としてのハプスブルク帝国の文化的正統としての自負——が重層化され、これは実は教養小説の世紀転換期版——伝統に反して、成長するのは女だ！——になっているのだ。彼女は以前は皇帝に対する

依存的存在であり、乳母の庇護下にあった。今や皇帝は石となり、助けを求める存在となり、乳母はすでに霊界から追放されている。主体的に思考すること——それは彼女の場合、人間性を意味する。

人に尽くすことを私は学んだが、
影を買いとることはしなかった。
(……)
私には愛があり、
それはよりつよい。(O. 71 f.)

それは同情と罪の自覚と言ひ換えることのできるものである。

この世界が私の居場所だ。
私が属するここで、
私は罪をえた。(O. 73)

オペラでは彼女は染物師夫婦に対する罪悪感から、精神的変容を遂げてゆくのだが、小説の方では、これはオペラの3幕相当部分全体にいえることだが、だいたい複雑化・象徴化された形態をとっている。すなわち彼女は例によって未生の子どもたち——こんどは染物師夫婦のそれ——との遭遇によって、同情の念というものを体得してゆくのだ。「罪の感情が彼女の心を締めつけていた」(Erz. 187)。絶望=救済が生じるのは、この感情が極致に達したときである。すなわちここで石化した皇帝が出現するのだ。

この場面にはきわめて緊張し、凝縮した文体のなかに、冒頭で挙げた謎、この作品の急所が浮上する。つまり「なぜ皇后に影ができなければ、皇帝が石にならなければならないのか」。皇后は皇帝の石化について、

呪いが現実のものになったのだ！
私の存在の罪なき罪は
彼を通じて罰せられたのだ (O. 73)

と言う。皇后はまず第一に皇帝の石化を「呪い」ととらえている。これは皇帝への罰ではなくて、

「呪い」なのである。本来的に罪があるのは皇后の方なのだ。

さて皇后の罪とは以下のようなものである。

私の魂の結び目は
人間の手によっては
解かれなかった——
それを解かなかった
手は固まり——
彼の心は
私のかたくなさによって石化した！
私の運命は彼の罪！
私の罪は彼の運命！ (O. 73 f.)

「呪い」とは皇后の罪が皇帝に転移したものであって、皇帝自身の罪ではない。2人の運命はここに一体化する。皇帝は皇后の罪を共有することによって石化したのだ。呪いをうけた2人にのこされた道は、死しかあるまい。

あなたと死ぬのだ、
起きて、起きるのよ！
目と目、口と口を
あなたと合わせ、
私を死なせて！ (O. 74)

皇帝の立像が石化の動機（譜例2）が鳴り響くなか出現するのは、皇帝が石化した例の洞窟の「黄金の水の噴水（Springquell）」が湧出する場所である（O. 71）。ちなみにさきに類似を指摘した、例の『オプターディンゲン』の洞窟の場面には「噴水（Springquell）のような湧出は（……）燃える黄金のように輝いていた」とある。¹⁶この母胎をおもわせる洞窟を経て、『オプターディンゲン』では恋人＝「青い花」をみだし、『影のない女』では愛による救済＝石化の解消がおこる。皇帝の愛の主題（譜例4）が影を望む皇后の動機（譜例6）と交錯しなが



（譜例6）

ら、たからかに鳴り響く。皇后はここで初めて皇帝を能動的に愛し、そして他者（染物師夫婦）に真の意味で同情する。すなわち人間の心をもつ。「彼女は初めてこの世の涙の歓喜というもの理解したのだ」（Erz. 194）。未生の子どもたちが歌うなか、彼女が影＝人間性をおびるのもこの時である。

一方染物師夫婦にも同様のことが生じる。すなわち妻が改嫁し、バーラクに全身的共鳴をおぼえるとき、彼女の離脱した影が、やはり未生の子どもたちが歌うなか復帰するのである。すなわち人間の感情により母性を獲得するのである。子どもを夢みるバーラクの動機（譜例3）が全オーケストラによる最強奏で鳴り響くなか、2人は真にむすぶれる。

この作品に関して、よく利己的な皇帝と染物師の妻、受動的な皇后とバーラクというシンメトリカルな構造について云々されるが、それは状況を単純化しすぎた見方である。これまでみてきたとおり、事態の転換の動因は、むしろ皇后と染物師の妻という2人の女性たちの覚醒にある。この2人の性格はむしろ両極にあるが、状況を打開するのは彼女たちの自覚であり、この作品の象徴的装置である「影」の着脱もこの2人のあいだで生じている。

影は人間性の象徴、あるいは愛（情欲ではない）の象徴であろうが、具体的にはやはり母性、あるいは受胎の象徴である。皇帝夫妻、染物師夫婦のうち、バーラクだけは最初から人間性も愛も備えているようにおもわれるが、皇帝にもやはりこの属性は欠如している。つまり影が人間性と愛の象徴ならば、皇帝の影も消失したはずである。しかし実際に影の着脱がおこっているのは、皇后と染物師の妻である。これはやはり母性、具体的には受胎の象徴なのである。そしてそれは人間性を淵源とする愛の結果なのである。¹⁷もう1つの象徴である「石化」は冷酷さの象徴であり、こちらの方が人間性・愛の欠如によって生じる現象である。

これは圧倒的に象徴主義にいろどられた作品である。その中心的構図でいうと、影なき皇后は利他的感情をいなくことによって影を獲得し

（人間になり）、皇帝は利己的な人格を石化によって象徴される。つきつめていけば、これらの図式は一貫性にかけるが、そこに象徴主義の神話志向的特質がある。神話は場合によっては荒唐無稽ともおもわれるやりかたによって、象徴を行使することで効果をあげる。その際象徴は象徴として、具体的論理に翻訳できない点にその効果を最大限に発揮する。すなわちそれは文字言語的論理志向性ではなく、絵画的イメージ志向性に基づいている。ホフマンスタールがこの作品で神話を意識したことはあきらかである。神話的意匠によって、メッセージ性をたかめようという意図だ。

オペラのための解説に示唆されているように、¹⁸後期のホフマンスタールは『塔』をはじめとして、利己主義を脱した社会正義ということについてよい関心をいだいていた。¹⁹ホフマンスタールはこの作品について、「社会的なもののアレゴリー」と言っている。²⁰しかしはたしてこの作品は「社会的なもののアレゴリー」になっているだろうか？ この作品で顕在化されるのは、社会性というよりも、利他的精神といったものではないか？ 私にはむしろこの作品は象徴的寓意を駆使することによって、「愛のアレゴリー」になっているように思える。すなわち「愛」の本質といったものが神話的に抽象化されている。この作品が象徴主義的手法によって寓意化しているのは、社会性といった具体的なものではなくて、まさに抽象的な「愛」の精神ではないか。私はそこが後期ホフマンスタールの精神的矛盾とみる。すなわち彼の抽象志向的象徴主義精神が社会志向的テーマ設定を脱構築しているのだ。

オペラにおいて「石化」の象徴の呪縛が解消されて、フィナーレになだれこんでゆく様子は実に感動的である。逆に言えば、この象徴の意味を理解しなければ、聴衆にカタルシスは生じない。しかし冒頭述べたとおり、準備なしに初めてこのオペラを受容した場合、この解決をオペラの上演時間内に理解するのは事実上不可能である。

オペラか小説か——。我々は初めの問題に戻

ってきたようである。ホフマンスタールの念頭には、やはりハンス・マイヤーが指摘しているように、ゲーテの『ファウスト』があったとおもわれる。ゲーテはこの全幕とおして上演するとまる1日、あるいはたっぷり2晩を要し、時空を超えた場面転換を要するきわめて難解な作品を実際に上演することを、どこまで真剣に考えていただろうか？ ゲーテの生前に全曲の上演は行われていない。第2部が初演されたのは、実に彼の死後30年経ってからのことである。もちろん出版は脱稿直後になされている。『ファウスト』はあきらかに読書劇 Lesedrama なのである。一方ホフマンスタールは自身の『ファウスト』の上演のために、みずから「解説」を書いたものの、それでもやはり聴衆はこの作品の理解にはとどかないと考えたのだ。それがホフマンスタールに小説を書かせた理由だ。これもさきに述べたとおり、オペラのリブレットというものはあらずじ的側面を払拭できないものなのだ。しかし小説を読み、リブレットも精読したうえでオペラを聴いた場合の効果は、R. シュトラウスの音楽のつよいちからと相乗作用となって絶大なものである。

やはりオペラの効果はおおきい——。というよりも、これは小説をはるかに凌駕した、まさに総合芸術の最良の例となっている。逆にオペラというものが準備なしに、1回聴いただけで感動をあたえるべきものだとすれば、このオペラは失敗作ということになるだろう。しかし、すくなくとも完成度という点からいえば、このオペラはまちがいなくまれにみる傑作である。これは実におちつきのわるい、不思議なタイプのオペラである。それがこの作品が『サロメ』や『ばらの騎士』に比べて、メジャーなものにならない理由だ。一方この作品はオペラ史上の逸品ということもできる。ほとんど存在しない真の総合芸術、文芸オペラの名作。いずれにせよ、ここに2人の芸術家ホフマンスタールとR. シュトラウスは彼らの共同作業においてもまったく新しい、あるいはR. シュトラウスのホフマンスタール以外との共同作業においても例をみない独特のタイプの傑作を創造したのだ。

*本稿は平成19年度盛岡大学学術研究助成費の支給により作成されたものである。

注

- 1 Vgl. dazu Hugo von Hofmannsthal, *Zur Entstehungsgeschichte der „Frau ohne Schatten“*, in: H. v. H., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Rudolf Hirsch, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel und Heinz Rölleke, Frankfurt/M. 1975 ff. (SW), Bd. XXV.1: *Operndichtungen 3.1*, hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1998), S. 652 f.
- 2 オペラ『影のない女』の成立史に関しては、vgl. SW XXV.1, S. 117-159.
- 3 小説『影のない女』の成立史に関しては、vgl. SW XXVIII: *Erzählungen 1*, hrsg. von Ellen Ritter (1975), S. 270-282.
- 4 オペラ『影のない女』の詳細な受容史として、vgl. Claudia Konrad, *Studie zu „Die Frau ohne Schatten“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Hamburg 1988.
- 5 ホフマンスタールとR. シュトラウスの共同作業の詳細な研究として、vgl. Françoise Salvan-Renucci, *„Ein Ganzes von Text und Musik“*. *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, Tutzing 2001.
- 6 ホフマンスタールはR. シュトラウスへの手紙のなかで、『影のない女』について、「この我々の共通の代表作（そう私は思っているのですが）」と言っている。Vgl. den Brief Hofmannsthals an Richard Strauss vom 5. März 1913, in: SW XXV.1, S. 566.
- 7 ホフマンスタールはR. シュトラウスに「このおもしろく、陰鬱な作品」とかいている。Vgl. den Brief Hofmannsthals an Richard Strauss vom 24. Juli <1916>, in: SW XXV.1, S. 615.
- 8 ホフマンスタールはR. シュトラウスに、「聴衆も（……）この作品に準備なしにのぞむことは無理でしょう。（……）いくんだモチーフと象徴の理解に役だつ（音楽案内に掲載できる簡潔な）詩のための案内が是が非でも必要でしょう」とかいている。Vgl. den Brief Hofmannsthals an Richard Strauss vom etwa 10. April 1915, in: SW XXV.1, S. 595.
- 9 みずからの希望と出版者の要請で、ホフマンスタールはオペラの初演と出版（ともに1919年）に合わせて、*Die Handlung* という名の内容の解説文を書き、これを出版の際にテキストに先行させ、さらにウィーンの雑誌に掲載して聴衆への周知を図った。Vgl. dazu den Brief vom Verlags Adolph

- Fürstner an Hofmannsthal vom 19. Juli 1918, in: SW XXV.1, S. 627.
- 10 グラスベルガーは音楽によるテキストの微細な解説的暗示について論じている。vgl. Franz Grasberger, *Zur „Frau ohne Schatten“*, in: *Hofmannsthal-Forschungen* 6 (1981), S. 27-40.
 - 11 『魔笛』との関係については, vgl. Gernot Gruber, *Das Vorbild der „Zauberflöte“ für die „Frau ohne Schatten“*, in: *Hofmannsthal-Forschungen* 6 (1981), S. 51-64.
 - 12 Vgl. Hans Mayer, „*Die Frau ohne Schatten*“, in: H. M., *Versuche über die Oper*, Frankfurt/M. 1981, S. 126-152.
 - 13 Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten*, S. 15, in: SW XXV.1, S. 7-79. 以下同オペラからの引用は本文に O.としてページ数をしめす。
 - 14 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Die Handlung*, S. 83 f., in: SW XXV.1, S. 81-88.
 - 15 Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten. Erzählung*, S. 175, in: SW XXVIII, S. 107-196. 以下同小説からの引用は本文に Erz.としてページ数をしめす。
 - 16 Novalis, *Schriften. Das Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 1: *Das dichterische Werk*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel u. Mitarb. von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Revidiert von Richard Samuel, Stuttgart ³1977, S. 196.
 - 17 この作品の「影」の意味・素材・モチーフ史に関する分析としては, vgl. Gero von Wilpert, *Hugo von Hofmannsthal „Die Frau ohne Schatten“*, in: G. v. W., *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*, Stuttgart 1978, S. 88-111.
 - 18 Vgl. *Die Handlung* (Anm. 14).
 - 19 ヴァプネフスキは『影のない女』に中世以来のトポスとしての人間の社会的責務と秩序について読みこんでいる。Vgl. Peter Wapnewski, *Ordnung und spätes Glück. Hofmannsthals „Frau ohne Schatten“ und ihre Analoga in der Literatur des Mittelalters*, in: P. W., *Zuschreibungen. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Fritz Wagner und Wolfgang Matz, Hildesheim 1994, S. 317-333.
 - 20 Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, S. 603, in: H. v. H., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, *Reden und Aufsätze III 1925-1929. Aufzeichnungen*, S. 597-627.