

喜劇の招喚

—『R・シュトラウス／ホフマンスタール往復書簡集』を読む—

大野 真

一、求愛と反発

作曲家リヒャルト・シュトラウス（一八六四—一九四九）と詩人フーゴ・フォン・ホフマンスタール（一八七四—一九二九）の最初の出会いは一九〇〇年三月、パリ、ラムルー演奏会の折りにまでさかのぼる。ウィリー・シュー篇集による両者の往復書簡集の第一通は、同年十一月十七日付の、詩人から作曲家にあてた手紙で始まっている。このとき詩人が申し出たバレエ台本の提供に作曲家はさしたる関心を示さず、わずかに三通の便りが交わされただけで終わった。時にシュトラウス三十六歳、ホフマンスタール二十六歳である。

二人の間で本格的な書簡のやりとりが始まるのは一九〇六年三月、ベルリン・ドイツ劇場で上演されていたソフォクレス原作、ホフマンスタール翻案、マックス・ラインハルト演出による悲劇『エレクトラ』をシュトラウスが観劇した直後からである。自らのオペラ『サロメ』の上演を成功させたばかりだった作曲家にとって、ある意味でよく似た素材である『エレクトラ』への反応は素早かった。〈我々はお互いのために生まれて来たのです¹〉とシュトラウスは書き送り、〈我々は遅かれ早かれ何かを共に作ることになるはずだし、そうでなくてはならない〉というあなたの御意見、どんなに嬉しかったことか。私も以前からそう望んでお

りました²とホフマンスタールも返答した。

宿命的な邂逅とは恐らくこうした瞬間のために用意された言葉であつて、以後二十三年間に二人の間で交わされた書簡は、ドイツ語の原文で優に七百頁を越える大著をなすに至る。それは両者の共同製作によるオペラ作品を論じる場合に必ずと言ってよいほど引用される書であり、音楽と文学が正面から切り結び結ぶ際に生じる火花や放電のさまを、かくも鮮明に捉えて記録した例は、およそ他に類を見ない。

ホフマンスタール研究の第一人者リヒャルト・アレヴィンは、『ノイエ・ルントシャウ』誌に次のような一文を寄せている。

世界文学にあつて、この往復書簡集に比肩しうるものは存在しない

……二人の男が一体となつて日々共通の仕事にあたつていて、その光景を我々はつぶさに垣間見ることができなのだ。この書簡集の公表によつて開放された窓を通して。³

創作の現場という、普段はおよそ人目に触れることのない小暗く濃密な気配のたちこめる部屋に、この書は風と大気を呼び込む窓を開け、我々をその窓辺まで手招きする。我々は呼ばれるままに近づき、中をのぞき、息を呑む。思わず引用したくなるような気の利いた箴言や名句が、散乱した水晶の破片さながらそこに幾つもきらめいているからではない。

我々が息を呑むのは、気の遠くなるような細かい打ち合わせをどこまで積み重ねて行く二人の作業プロセスそのものに、そしてその心理的葛藤の巨大な全体像に、我々自身の想像力と感情を共震させようとしたときである。茫然自失、というのがまず正直な反応であろう。我々の体力は、よくその（途方もなさ）に耐え得ないのだ。

周知のように、R・シュトラウスとホフマンスタールの協力によって完成したオペラは全部で六作品あり、順を追って名を挙げれば、『エレクトラ』『薔薇の騎士』『ナクソス島のアリアドネ』『影のない女』『エジプトのヘレナ』、そして『アラベラ』ということになる。他に、ニジンスキーを念頭に置いて、ディアギレフ・バレエ団のために書き下ろしたバレエ『ヨーゼフ伝説』の曲と台本等がある。

シュトラウスはホフマンスタールの他にも、オペラ台本に関しては四人の協力者を持っていた。即ち、最初のパートナーは『火の欠乏』の詩人エルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンであり、ホフマンスタールの死後は、『無口な女』の作家シュテファン・ツヴァイク、『平和の旦』『ダフネ』『ダナエの愛』等を共作した演劇史家ヨーゼフ・グレゴール、『カプリッチョ』の作者兼指揮者クレメンス・クラウスがそれである。

作品の舞台効果を何よりも重視するシュトラウスにとって、共同作業の最もスムーズに進んだ相手はたぶん、作曲家の要求によく従い、ほどよく詩的でほどよく客受けのこつを心得ていたベストセラー作家シュテファン・ツヴァイクであったはずだ。しかし、大著『リヒャルト・シュトラウスのオペラ』をものした批評家ウィリアム・マンは、その書の中で次のように記している。

ホフマンスタールはドラマの技法あるいはオペラに対して抱く共感を超える想像力を持ってしまったのだ。彼のシュトラウスに対する影響は大変強く、美的にも文学的にも、共同作業の相手を時代に先んじて円熟の境地へと導いたことになる。それに、その後のシュトラウスの協力者たちは、ホフマンスタールの横に並べると、いかに

もスケールが小さかった。何よりも作曲者がオペラを展開するため
の推進力という点でそうなのである。シュトラウスはホフマンスタールのオペラには、そのいずれもがそれぞれ異なった音楽上のダイナミズムを扱っているといった雰囲気がある。同じことが、シュトラウスはグレゴールのオペラについても言えるだろうか？否、である。⁴
(松本道介訳)

バイエルンの民シュトラウスとウィーンの貴族ホフマンスタールの性格的・資質的対比関係は、それを少しく強烈なタッチで描けば、ほとんどあの『薔薇の騎士』におけるオックス男爵と元帥夫人の關係に等しい。⁴
(実際、ホフマンスタールはオックスの中にシュトラウスをいくらか戯画化してみせた気配がある。)

当然のことながら、二人の間を往き来する書簡は常に緊張をはらみ、しばしばその水面には焦々とした波が立ち騒ぎ、嵐の予兆が走り抜ける。水中で何かがうねり、獣めいたうなり声さえ聞こえてくることもある。その多くは、シュトラウスの側から吹き寄せる呵責ない強風によるものであったが、詩人もまた、ときには我にも非ず声を荒げ、机を叩いた。一九二七年十月二十七日付の書簡では、『エジプトのヘレナ』の主演歌手の起用を巡り、ホフマンスタールの側^がの怒りが爆発する。

お手紙拝読、ただ呆然とするばかりです。どうやってそれに同意しろと仰有る？御自分のためにまた何か書いて欲しいと私に要請しておきながら、一方であなたは私にとっておよそ考えうる最もおぞましい仕打ちをしようとなさる。私たちはずっと以前からの知り合いで、互いにかくも深く友情を感じているというのに、あなたは全くお分りになっていないに違いない、私たちの共同作業において、何が私に喜びをもたらし、何がその逆のものをもたらすのかということが、他には誰もおりませんまい、これほど私のことを理解して下さい。さらぬお人は。

こうした修復不可能とも思える叫びや罵倒のあとで、人はふつう共同作業などなおも続けることができるものだろうか。

だが我々がこの書簡集を一読したとき、何にも増して驚嘆せざるを得ないのは、そうした互いに相入れぬ資質と苦闘しながらも、協力して一つの作品を創り上げる作業を決してやめようとせぬ二人の芸術家の、恐るべき粘り腰の強さである。

彼等は作業を続ける。微調整に微調整を繰り返しながら、根気良く、未だ形をなさぬおぼろげな目標に向かって、己が身を差し出すようにわずかずつ歩を進めて行く。互いの才能を、またその出会いの宿命あるいは神秘というものを、信じることを少しでもやめれば、こうした作業はその場で続行不能に陥るだろう。

この光景は確かに我々の胸を打つ。しかしそのことと、当事者である彼等が「幸せ」であるかということとは話が別であつて、一九一四年、友人エーベルハルト・フォン・ボーデンハウゼン宛の書簡の中で、ホフマンスタールは次のように記している。

これほど有名でなくてもいいから、私の心により近い、私の精神の質により親しい作曲家を得られたら、私はたぶん、もつと幸福でいられることでしょう。

R・シュトラウスとの共同作業の中で、ホフマンスタールが世間一般で言う「幸せ」だったとはなかなか思い難い。だがそれなら、部分的には彼の資質に「より近い」と思われるフランス系後期ロマン派の作曲家たちと組めば、『薔薇の騎士』や『アラベラ』がさらに秀れた作品たり得ていたかと言えば、むしろそのような問い自体馬鹿気ていることは誰の目にも明らかであろう。なぜならホフマンスタール自身、己の資質とははつきりと異なる資質を有した存在、即ち「明確な他者」を自己のパートナーとして選びとる必要があつたからである。こちらから打ち寄せ

しぶきを上げる、強い巖いわのような「他者」が。

大そう控へ目にはありませんが、言わせて頂きたいことが有ります。私の詩作品に対してあなたが下す判定力の強さは、そしてまたその判定を常に私が何よりも真摯に受けとめている理由は、次のような点にあるのです。即ち、あなたが一人の芸術家であることはま

ちがいないとしても、明らかに詩人ではなく、文学者でもない、つまりこの時代の文学的偏見や偏愛、流行といったものすべてから、最も素朴な形で解き放たれており、自由であるということ——それが私にとっての大事な理由なのです。全く同様に、私は音楽家ではなく、音楽的趣向や音楽的素養といったものとは無縁の立場にいる人間であり、ほとんど不安になるくらい、音楽作品への時代的評価やランク付けなどもかけ離れた所で生きているわけであり

す。

(一九二八年七月二十六日付、シュトラウス宛書簡)

他者の力による自己の変容。あるいはその関係の往還。

アロマーティッシュなも(Das Allomatische)の効果、と詩人はこれを呼んでいる。

アロマーティッシュとは彼の手記に見られる独自の用語で、アウトマーティッシュ(オートマチック＝自動的)の反意語、つまり「他動的」でも訳すべき単語である。ここで言うアロマーティッシュなものの効果とは、ホフマンスタールの作品に即して見るならば、自ら行動を起こすことの出来ぬ者、あるいは自ら変化や成熟を遂げて行くという能力を欠いた者(最も良き例として、詩人の神話的作品と言われた未完の小説『アンドレアス』の主人公、作者の分身とも言うべき青年アンドレアスが挙げられる)が、ある異質の他者と触れ合うことによって自己の内部に何らかの化学的变化を生じ、さらにその変化を通して当の他者の内部にも新たな変化を生じさせ、結果的に互いに融合しつつより高い成熟

のステージへと昇つて行くことを意味している。詩人にとっては（結婚）の秘儀がまさにそうであったように。彼がしばしば描いたカザノヴァ型人間＝誘惑者が、あらゆる不実にも関わらず人を幸福にすることが出来る秘密も、こうしたアロマーティツシユなものの効果と呼ぶことが出来るよう。

詩人にとつて十歳年長のシュトラウスは、常に耳元で熱い誘惑の吐息を吹きかけてくるカザノヴァのような存在だったのかも知れない。その吐息が時にうるさい鼻息だったとしても、ホフマンスタールはこの誘惑者の存在を自らに必要とした。同時に、音楽の（職人）であったシュトラウスもまた、詩人のリブレットによって自らの領域を一步踏み越えることが出来たとと言える。ミクロコスモスとも言うべきホフマンスタールの言語世界に触れ、その息づき震え、うねり、どよもす空間と共鳴し共震することで、（職人）からまぎれもない（芸術家）——人間の魂を鏤刻する者——へと変貌するための扉が彼の前に開かれたことはまちがいない。

ホフマンスタールの死後六年を経た一九三五年、シュトラウスは自分にとつて彼の詩人の存在がいかなるものであったかを、次のように書き記している。

ホフマンスタールは、詩人としての力、舞台に対する才能に加えて、ドラマを音楽にするのに適した形で作曲家に渡してくれる、共感の能力を持った唯一の詩人だった。要するに、舞台にかけて面白いと同時に、高い文学的水準を維持し、かつ作曲の可能なリブレットを書く力の持ち主だった。私はドイツの代表的な詩人たちを捜して交渉をした。ダヌンチオとだつて、またハウプトマンとも何度も話し合った。——だがこの五十年間（パウル・ハイゼがかつて文学について言った表現を用いれば）、私が見つけたのは、あのホフマンスタールだけだった。彼は音楽のための素材を作り出す才能を持っていただけではない——彼自身は音楽的な人ではなかった（ゲート

と同様、音楽に対する明視の能力を持った人だった）が、与えられた状況の中で私が求めているものに適合した種類の素材を見つける、まさに啞然とするような能力を持った人だった。

帰らぬ人への、痛恨の思いの滲む一文と言わねばなるまい。これが書かれた一九三五年は、シュトラウスにとつて、S・ツヴァイク宛の手紙がもとでナチス政権と衝突し、ドレスデンでの『無口な女』の初公演が二回上演されただけで打ち切られた年であった。そのことで帝国音楽局総裁の職をも辞任している。日々息苦しさを増す社会的状況の中で、一人孤立して行く七十一歳の老作曲家が、かつての（盟友）と過ごした時間を切実に思い返したとしても、何の不思議もない。それは、彼等二人が、芸術のためだけに自己を燃焼させることを許された、まさに（古き良き時代）であった。そしてシュトラウスの特筆すべき点は、彼がいつの時代にあつても、パートナーのホフマンスタールやツヴァイクがユダヤ人であつたことなど何一つ気にかけていなかったように見える点だ。〈劇場を司る神〉の前にあつては民族の違いなど何ほどの事があるう——R・シュトラウスという男は、確かにそうした愛すべき側面を持った人物であつた。自らの人並みはずれた好色さの前にあつては、身分や性の違いなどまず何らの障壁にもなり得なかつた、あの太鼓腹のオックス男爵と同じように。

二、喜劇 ルネッサンス あるいは喜歌劇 シネマオペラ の目指すもの

次の発展段階において私が自らを注ぎ込み、自らの居場所とすべきものは（喜劇）です。そこでこそ私は自分の要素である孤独なものと社会的なものを融合させることができます。神秘的なものと方言的なもの、内面へ向かう言葉と外部へと向かう言葉を。（一九一七年八月二十二日、ルドルフ・パンヴィッツ宛書簡）

悲劇は民族の生命力が最も高まったときにふさわしく、喜劇は逆にそれが衰弱したときにこそふさわしい。不幸な戦争の後に書かれるべきものは喜劇なのです。(一九一九年、ノヴァーリス『断片』からの引用)

この世界には緊張が充満しすぎています。本当に喜劇が書かれねばなりません——それ以外に道は見出せないのです。(一九二九年一月二十日、ブルクハルト宛書簡)

〈喜劇〉を書くことの必要性を説いたホフマンスタールのこの三つの文章は、年を追うごとに語調の切実さを増して行く。その背景にはむしろヨーロッパ全土を巻き込んだ大きな戦争と、それに続くオーストリア・ハンガリー二重帝国、即ち詩人を育んだハプスブルク帝国及びその文化圏の崩壊という現実がある。

三つ目の引用のブルクハルト宛書簡が書かれたのは一九二九年一月二十日、詩人がまさに『アラベラ』第一幕と苦闘している時期であり、同時に半年後に自らの死を迎えることになる時期でもあった。気候、特に湿気と低気圧が彼の肉体と精神に及ぼす影響は年々ひどくなり、このままではこの繊細な詩人は長くは生きられぬのではあるまいかというのが、彼をとりまく人々の共通の不安であった。先の文章の切迫した調子には、ホフマンスタール自身、己れの死期の近付いていることを或る程度予感していたらしい節が見てとれる。

そんな折、シュトラウスから届いた一九二八年十一月七日付の手紙は、詩人にとって極めてむごい内容のものであった。『アラベラ』に登場する人物たちには全く面白くないこと、ヒロインのアラベラは「三つの幕を通して、ほんのわずかの精神的葛藤さえ体験していない」こと、作品中多少なりとも興味を引かれる人物はアラベラの妹のズデンカだけであり、従者を連れたマンドリーカは取り巻きを伴ったオックス男爵の焼き直しに見えてしまうこと、第二幕の〈御者の舞踏会〉は「こうもり」の

二番煎じであり、アラベラの人物像は元帥夫人の豊かさの足元にも及ばないこと、「こうした葛藤の内的密度の不足は、詩人と音楽家がヘグラス一杯の水の中に混ぜ込もうとしている、極上の詩的ラズベリー・ソースでさえ、とうてい補うことができない」であろうといった幾つもの批判を、歯に衣着せず並べたてたのち、シュトラウスは、自らの火吹き龍さながらの舌鋒に酔ったかの如く、次のような決定的とも思われる言葉を書きつける。

たとえ第三幕が悲劇に終らざるを得ないとしても——驚かないで下さい！——そう、そうなのです、あなたがどんな形式を望もうと、もしかしてこの内容は悲劇的なものかも知れません。

さらに詩人にとどめを刺そうかとも言うような追い打ちの言葉がこれに続く——

ひよつとするとまだあなたは劇的内容を向上させる何かを思いつかれるかも知れませんが——それは喜劇である必要はないのです。殊に今のよう可笑しさや滑稽さを根源的に全く含んでおらず、すべてがむしろ悲喜劇の方向に傾きつつあるのであれば。どうかよく考えてみて下さい、この劇の素材全体が(御者の舞踏会といった乱痴気騒ぎにも関わらず)そもそも悲劇に向いてはいないかどうか。こういうのはいかがです、ひどく気性の激しいマンドリーカは目の前でアラベラの不実を見せられた瞬間、自らを銃で撃ち抜く。そして死に行く彼に向かってアラベラが(婚約の証の)一杯の水を差し出す、というのはどうでしょうか? 〈喜劇的オペラ〉である必要などどこにもないですよ!

これはやはり、むごい手紙である。『アラベラ』は喜劇であり続ける必要は全くなく、素材はそのままに、いっそ悲劇に変更してしまっただけ

うかというこの提案には、そしてその口調には、シユトラウスという人間のどうにも粗野な一面が透けて見える。

年来の盟友のいまさらながらの無理解に、ホフマンスタールの落胆がどれほどのものであったかは、想像に余りある。なるほど彼は前年（一九二七年）にライフワークである五幕の悲劇『塔』を完成させており、悲劇という形式を（それが現代に成立可能であるか否かは別にして）軽んじたわけでは決してない。だが彼が音楽に期待していたのは、悲劇ではなく、喜劇との結びつきであり、〈喜歌劇〉の形式であった。

悲劇よりも喜劇を、とはつまり、この場合、ワーグナーよりもモーツァルトを、プロシヤ的なものよりもオーストリア的なものを、プロテスタンティズムよりもバロックを、孤絶よりも融和を、ということに他ならない。

一九二八年七月十三日付の書簡で、ホフマンスタールはシユトラウスに対し、『アラベラ』におけるマンドリーカ——ボヘミアの森からアラベラの夫となるために帝都ウィーンに出て来た、剛く純朴な大地主の青年——の役割について次のように説明している。

『アラベラ』の雰囲気はすでに我々の時代にきわめて近く、『薔薇の騎士』のそれと比べると、より日常的で、より自然で、より平凡なものです。婦人や娘たちを気軽に追ひ回す三人の伯爵のまわりには、また退役騎兵大尉ヴァルトナーの大そういかがわしい周囲には、何かありふれた凡庸さがつきまといっています。凡庸で、しかも危険なウィーンとでも言ったものが、これらの人物たちを包んでいるのです。こうした背景の中から、責任感と勇気を備えたアラベラと、痛ましいほど不安定なズデンカという二人の姉妹がくつきりと浮かび上がってくるわけです。

何よりもしかし、この享乐的で破廉恥な、金ばかりかかるウィーンという街が、マンドリーカの引き立て役となっています。彼の周囲に漂っているものは、彼の所有するボヘミアの村々の清らかさ、

まだ一度も斧の入ったことのない森のすがすがしき、古い民謡の純朴さであり、そうした半スラヴ的な広大なオーストリアが、ここではウィーン風コメディの中に侵入して来て、全く別の空気を吹き込んでいます。

アラベラの真の恋人となるマンドリーカは半スラヴ的な広大なオーストリアそのものを体現した青年であり、またそれをウィーンのサロネへと持ち来たらずへ風である。ここでの彼の存在は、利那的な恋愛遊戯にあけくれる浮薄な都市ウィーンへのアンチテーゼとして設定されているが、そうした彼が、アラベラという、ウィーンになじめず、しかしウィーンを少からず体現している女性と愛し合い結ばれて一つになったとき——即ち半スラヴ的オーストリアの素朴と剛気が、帝都ウィーンの洗練と爛熟と、その根底にある純情とを内に取込む形で融合したとき——一体化した彼等が原理的に対立する相手はすでにお互いではなく、近代を支配する原理としてのへ北方プロシヤ的なものへに他ならない。

ワーグナーよりもモーツァルトを、プロシヤ的なものよりもオーストリア的なものを、プロテスタンティズムよりもバロックを、孤絶よりも融和を——それがホフマンスタールの言うへ悲劇よりも喜劇をのの意味であることはさきほど述べた。

「プロシヤ人とオーストリア人」（一九一七年）という、ホフマンスタール自身の手になる両者の比較対照表に基づけば、右の対比はさらに次のように展開されて行く。

即ち、国家的信念よりも郷土愛を、道徳よりも敬虔を、野心よりも享楽を、規則よりも作法を、権威よりも信頼を、権利闘争よりも怠慢を、自己主張よりあいまいさを、ひとりよがりよりはにかみを、誇張よりイロニーを、有能さより人間性を、そしてわざとらしさよりもお芝居を、ということになる。

ホフマンスタールの思い浮かべる喜劇とはそうした方向性のすべてを具現化した舞台であり、つかの間の非日常性を求めて劇場に足を運ぶ観

客たちの内部に、生と渡り合う根源的な叡知を演出させるものであり、彼自身の言によれば「最も深い意味における魂の処世術」に他ならなかった。その根底には、クラウディオ・マグリスが言うように、失われたオーストリア、多民族の融和のシンボルとしてのハプスブルク帝国が、一つの神話的存在としてイメージされている。

ホフマンスタールは喜劇でオーストリア世界を讚美し、きわめて

印象的に描き出す。彼にとつて喜劇は、唯美主義から自己を救済し、自己を伝統と文化へ組み込んで行く道すじであると感ぜられた。それゆえ彼は喜劇を「社会性の達成」と名付けたのである。(C・マグリス『オーストリア文学とハプスブルク神話』、鈴木隆雄他訳)

伝統につながるとは即ち、自己の内なる他者、自己の魂にア・プリオリに組み込まれたおびただしい死者たちの記憶につながることであり、それを眼前に生き生きと甦らせることである。内なる死者たちと結びつき、また同じ死者たちの記憶をインプットされた人間同士が、他人でありながらその共通の記憶によって結びつく。ホフマンスタールの言う「社会性の達成」とは、個と全体を貫いてうつつと流れる、そうしたヨローッパハプスブルク的な集合無意識の大河に、ひとたび身を浸し、その巨大な闇の記憶を内に宿したまま、一人一人がそこから濡れた身体で再び立ち上がることであった。

母なる流れへの回帰あるいは融和合一、そしてそこからの祝福された分離あるいは旅立ち。美と自意識の暗い神殿に立てこもり、その高みから下界俗界を見下ろし、他者の存在をあくまでも拒絶し続けるゲオルゲ的な孤立唯美主義と、それは対極的な立場にあると言えるだろう。そこには、澄んだ青空を予感させる、晴ればれとした「笑い」と、その共有があるからだ。分離（孤立）―融合（回帰）―再分離（旅立ち）とは即ち、生―死―再生の秘儀の構図に他ならず、その一連の運動こそが「喜劇」なのである。「祝福された叡知の劇」とこれを言い直してもよい。

では音楽は？詩人にとつての喜劇がそうしたものであるとして、音楽はそこにどう関わって来るのか？

まずホフマンスタールが生み出した喜歌劇の主人公たちを思い浮かべて頂きたい。「薔薇の騎士」の元帥夫人、「ナクソス島のアリアドネ」のアリアドネ、「影のない女」の妖精王妃、そして「アラベラ」におけるアラベラ―これら美しく聡明なヒロインたちに共通する要素は何か？

それは彼女たちが「一様に―作者自身が自らをそう感じていたように―一種の行動不能状態、行為停止の状態に陥っている」ということである。彼女たちは、すでに述べたあのアンドレーアス青年と同じく、自ら変化して行く能力、果実が色づき熟れて行くように自然に成熟して行く力を、どこかで決定的に欠いている。

アリアドネを見るがいい、彼女は自分を島に捨て去った愛人テセウスのことが忘れられず、死の到来ばかりを願って、ナクソス島の岩の上に、自らも岩と化したかの如くいつまでも坐り続けるしかない。

妖精王妃は自らの愛とメルヒェンの禁慾と人倫の間で宙吊りになったまま、動きがとれない。彼女は染物師の妻の影を奪うという命題的「行為」を、最終的に「放棄」することになる。

元帥夫人は何もしない。年若い恋人が自分から離れて行くさまをまのあたりにしても、時の無常を想い、「砂時計の砂の流れ落ちる音」を聴きながら、静かに微笑むばかりである。

アラベラもまた、数人のとりまきたちとの疑似的な恋遊びの中で、自らの真の相手を誰と特定できぬまま無為な生活を送っており、「宿命の恋人」マンドリーカが目の前に現れた後も、ストーリーイを動かすような行為を彼女自身は何一つしていない。

さらに、オペラではないが、ホフマンスタールの喜劇の代表作とされ、現在もウィーン・ブルク劇場の重要なレパートリーの一つとなっている『むずかしい男』の主人公ハンス・カール・ビュールに至っては、かつてウィーン社交界の花形的存在であったにも関わらず、戦争から戻って来た後の彼の人格的特徴は、他者との触れ合いの中ですぐに「沈黙」して

しまふ(！)ことであつた。

世にこれほど喜劇にふさわしくない主人公たちがまたとあらうか。そのあり方は、およそ「融和」とは程遠い、冷えびえとした「孤絶」と呼んでさしつかえない。こうした不毛の存在のどこに笑いの生まれ出る要素があるというのか。

この、言わば石女いしめがのようなヒロインやヒーローたちが形象化された思想的背景には、むしろあの文学史上の一事件とされた『チャンドス卿の手紙』(一九〇二年)の存在がある。ほぼ百年前の世紀転換期に詩人によって書かれた同作品では、架空の書簡の体裁をとりながら、作者自身の陥っていた深刻な言語危機の状況が、これ以上ないほどの生々しきで描き出されている。書簡の発信者(語り手・告白者)は十七世紀の文人貴族フィリップ・チャンドス卿、受信者として設定されているのはフランス・ペーコンである。

即ち、かつて早熟の天才詩人と謳われたチャンドス卿は、この二年間、何一つ作品を発表することなく、完全な沈黙を守っている。なぜなら彼はある時期から、言語と、それが指し示す対象とが自己の内部で統一性を失い、ばらばらにほどこけ、互いによそよそしいものになってしまったことを感じているからだ。「愛」とか「精神」(「肉体」といった抽象的な言葉は、ひとたびそれを発語しようとするや、その意味を失い、口の中で「腐った茸」のように粉々に崩れ落ちてしまふ。つまり彼はもはや「何か或ることを他と関連させて考えたり、語ったりする事が出来なくなつてしまつた」のである。

昔、この小指の皮膚の一片を顕微鏡で見たとき、それが溝や凹地のある平原のように見えたことがあります。今や小生にはさまざまの人間や彼らの行為がちやうどそのように見えたのであります。小生にはそれらを習慣の単一化する眼で見ることが、もはや出来なくなつてしまつたのです。あらゆるものが部分に解体し、その部分がまた部分に分かれて、もはや一つ概念で包めるものは何一つなく

なつてしまいました。個々の言葉が小生の周囲に漂い、それらは凝結して小生をじつと見つめるところの、そして小生がまたじつとそれらに見入らざるを得ない眼となつたのでした。それらはまた、覗くと目眩めまいのする渦巻であります。絶えずくるくると廻転し、それを突き抜けると虚無にまで達する渦巻なのであります。(「チャンドス卿の手紙」富士川英郎訳)

二十代半ばでの、このいわゆる「チャンドス体験」を契機にして、ホフマンスタールはそれまで慣れ親しんできた初期抒情詩の世界と訣別する。ドイツ語の革命とまで言われたその詩は、詩人自身の手によって封印されることになる。才能の枯渇、と言えば俗耳に入り易い理由だが、事実は、恐らく彼が、もはや抒情詩の成り立ち得ぬ世界を——言葉が脈絡を失い、意味付けの能力を失つた結果、何とも名付けようのない「自体」が不気味に立ち上がつて来る世界を——眼前にまざまざと見てしまつたからに違いない。「眼のない立像に囲まれた庭園」と詩人はその場所のことを呼んでいる。人も物も夢も、言葉も神も、それらの間の一切の關係性が消失した世界、とそれは言えよう。

詩人は立ちすくむ。
すべてがあまりにも生々しく存在していながら、何もない世界。過去も未来も消え去つた、一点の現在という地獄。どちらへ行けばいいのか？

言葉に裏切られること、言葉が対象を見失つて砂のように指の間からこぼれ落ちて行くことの体験を、皮肉にも見事な言葉で告白したこの小説から、二十世紀の文学は始まつたと言つてよい。カフカも、ヴェイトゲンシュタインも、サルトルやベケットも、その作品の根底にあるのは、こうした言語の不可能性と自己の内なる深刻なコミュニケーション障害の意識である。

『むずかしい男』の主人公、詩人の分身とも言われるカール・ビュール伯爵がすぐに陥る「沈黙」は、そうした障害の意識の産物であり、他

のオペラのヒロインたちの行動不能性も、やはりその沈黙へのベクトルが作用した結果に他ならない。どちらへ行けばいいと言うのか、言葉を失った者たちは？

彼女たちはなすすべもなく舞台の中央に立ち尽くし、傍目にはその姿はほとんど木偶に等しいかに見える。だがただの木偶にどうして元帥夫人や妖精皇妃のような清らかな声と高貴なたたずまいを持つことなど出来ようか。仔細に眺めれば、彼女たちの存在は、地震計の針さながら、常に或る微細な震えに支配されていることがわかる。それはつまり、かのヒロインたちが極めて高度な言語的緊張状態の中に在るということを意味している。だから彼女たちの不動は木偶の無能ではなくて、高速で回転する独楽の、澄んだ静謐に他ならないのだ。

ここで言う高度な言語的緊張状態とは、言い換えれば、己れを包む〈運命〉もしくは〈宿命〉の到来を激しく待ち望む精神状態のことである。アラベラやアリアドネたちの感受の能力は、その一点に向かって大きく開かれている。いやむしろ彼女たちの存在自体が運命を感受する力そのものであり、はるかな森の奥で一本の枯枝が落ちる幽かな音にふと顔を上げる若い鹿の、震える耳そのものなのだ。

ホフマンスタールの喜劇が、まぎれもなく喜劇でありながら、そのどこかに悲劇からの呼び声が常に遠い木霊のように響いているのも、主人公たちの、自己の宿命の顕現を切望するこの精神の故だと言えよう。『アラベラ』を喜劇から悲劇に変更させてはどうかというシュトラウスの提案は、いささか礼を失して乱暴ではあったものの、実は或る種の本質を突いてもいたのである。

音楽が姿を現すのはまさにこの地点だ。

ひび割れ、崩れ落ちた言葉たちの上に恵みの雨を降らせ、何世紀も前からとうに死語となっていた〈宿命〉という言葉の本質を、形あるものとして、その切っ先に触れることが可能なものとして現代に甦らせるために、ホフマンスタールは音楽の助けを必要とした。

手始めに彼は、今居る場所からたった一步を踏み出すことの出来ぬ

人公たちのために、彼女たちとは全く行動原理の異なる登場人物たちをその周囲に配置する。

即ち、不変不動の貞節こそ人間としての誠実さの証しとするアリアドネには、変幻自在の遊び女ツェルビネッタとその一党を。石女の妖精である皇妃には、何人でも子を成し得る可能性を持つ染物師の妻を。無常の時の流れを見据えて動かぬ元帥夫人と、へ自分にふさわしい夫 (Dei Gegen) の到来をじっと待ち続けるアラベラには、男女の境を軽々と飛び越えながら変身と脱皮を重ねて行くオクタヴィアンとズデンカを。彼等は登場人物相互の關係に化学的変化を生じさせ、主人公たちの宿命の展開を促進するために投与された〈触媒〉に他ならない。オセローに与つてのイアーゴがそうであつたように。

音楽が始まる。すると何が起きるか。動かぬ主人公の回りを、やがて周辺の人物たちがゆつくりと回り始める。軽やかなステップ、舞踏めく円運動。次第に速く、もつと速く――。彼等は音楽と共に、明らかに音楽の力によって動き始めた。だが同時にそれは、回転する渦の中心である主人公たちの静謐が、その真空が、逆に周囲の者たちを吸ひ寄せ、巻き込んだ結果生じた動きであるとも言える。元帥夫人のまなざしに支えられてオクタヴィアンとゾフィーは結びつき、アラベラの存在 (不在) に誘われてズデンカとマツテオは一夜を共にするのである。

自らは動けぬヒロインたちが、その動かぬという事実によつてまわりの人々を動かして行く。このとき彼女たちはあたかも祭りの中心にあつて神降ろしの秘儀を司る、足奏えのよりましにも似た、古代めいた相貌さえ帯びて来るのだ。音楽に伴われてへ降りて来るべきものは、ここでは神ならぬ〈宿命〉と呼ばれるものである。

実際元帥夫人はいくつかの場面できわめて生き生きとしており、彼女の口からあと一言でも多く語らせようとしたら、それは全く余計なおしやべりになってしまうでしょう。アラベラもまたそうしたたずまいを見せる人物であり、すべての登場人物たちとすべての出

来事が、彼女を中心にして回転しているのです。(一九二七年十二月二十二日付、ホフマンスタールよりR・シュトラウス宛書簡)

だがホフマンスタールの目指すものはさらにその先にある。音楽の展開と共に、主人公を取り巻く渦は速度を増し、時にふくらみ、時にうねりながら、自在にエロティックな生命体の様相を呈して来る。渦の中の人々もまた、自らの宿命を求めているのだ。その結果、何が起きるか。主人公たちが遂に動くのである。その渦に触発されて、一歩だが、確実に。彼女たちは自己のなすべき行為を悟り、それをなす。妖精王妃が影を得るといふ行為を断念したのは、自己犠牲といふ行為に目覚めたからである。だがその結果、彼女は逆に影を得ることが出来た。断念こそが至高の行動だったことが明らかになったのだ。

アラベラは、さまざま誤解のもつれの果てに、妹ズデンカの、人を愛する情熱の一途な美しさに打たれ、あらためて、本当の意味でマンドリーカと出会うことになる。それ以前の二人の出会いはまだ真の邂逅とは言えなかった。へ自分にふさわしい夫を、彼女は最後の最後に見つけることが出来たのである。冷たく清らかなヘグラス一杯の水を、ボヘミアの森の作法にのっとり、婚約の証として、傷ついたマンドリーカに優しく手渡すのは、アラベラがこの芝居で最後に唯一成し得た、しかも至純の(行為)であった。彼女が水をたたえたグラスを携えて階段を下りて来るこの場面で、嫺々と奏でられる和解の旋律ほど美しい音楽を、筆者は他に知らない。

アリアドネは変らぬ貞節と死のみを願う無欲さによって(訪れ神)であるバックス——未だ半神にすぎぬ、しかし(運命に充たされた青年神)——を、真の神へと変身させる。バックスは変身しつつ、その身に備わった豊饒な愛の力と、他者の運命を自らの運命として受容する神的能力の目覚めとによって、アリアドネを抱きとめ、祝福を与える。そのとき彼女の硬直した魂は奇蹟のように解き放たれ、ナクソス島の暗い洞穴はまたたく間に美しい天蓋と化して、清らかな光に充ちた浄福の場所へと

変貌を遂げるのである。二人は互いに(あなただけは魔法使い、すべてを変えた)と呼び交わしつつ、抱き合つて天蓋の奥へと消える。つがいの神へと変身した彼等は、やがて天上の星座となつて夜空を飾るであろう。

愛がその全力で一存在をつかみ取ったとき、この存在は硬直した状態から、極めて深い奥底に至るまで解き放たれるのです。(ホフマンスタール「アリアドネ書簡」)

かくしてホフマンスタールの喜歌劇のヒロインたち、美しい足姿えのよりましたちは、自らの真空が生み出した他者の渦によって、最終的には自らの足姿えをいやし、その他者たちと共に一歩を踏み出すことが出来た。(運命に充たされた者)たちは、一歩を踏み出すだけで充分なのである。この相互作用、一連の魂の運動こそ、先に述べたアロマーティッシュ(他動的)なものの秘儀に他ならない。そしてこの秘儀の成就を全面的にバックアップしたのが音楽であり、その魔的(魔的)な力なのである。

音楽とは永遠に愛に満ちたもの、全てを結びつけるものだ。音楽を前にしてはオックスも厭わしくはない——音楽は彼の背後に存在するものを感じ取る。彼のファウヌスのような顔とロフラーノの童顔とは、音楽にとつては交互に掛け替えられる仮面にすぎない。その仮面からは同じ瞳が覗いているのだ——音楽にとつて、元帥夫人の哀しみもゾフィーの子供じみた喜びも、同じように甘い和音なのである。音楽の目的はただ一つ、生きとし生けるものの調和をあふれ出させること、全ての魂を喜びへともたらしめることなのである。(ホフマンスタール「記載されなかった『薔薇の騎士』後記」、堀内美江訳)

このように諸々の集団は他の集団と対峙し、結びついている者たちは引き離され、引き離されたものは結びつく。彼らはみなお互いの

一部であり、そして彼らの間に存在する関係こそ最高のものである。それは一瞬のものであると同時に永遠であり、まさにそこにこそ音楽のための空間が存在する。(同前)

分離と融合、個と全、瞬間と永遠、好色と純情、貞節と変身、そして喜びと哀しみ——それらは本来一つのもので、と詩人は言う。少なくとも音楽の支配下にあつては、と。鳴り渡る管弦の響きのもとですべては調和へと向かい、仮面は互いに掛け替えられ、それぞれ本来の居場所へと収まつて行く。即ち、登場人物たちは当初の組み合わせを変え、オクタヴィアンとゾフィー、マッテオとズデンカ、心がばらばらだった染物師の夫と妻が新たに結びつく——ゲーテはこの作用を「親和力」と呼んだが——、そのことによつて元帥夫人やアラベラの「宿命」の構図が霧の中からはっきりと浮かび上がつて来る。そして何よりもその出現を見据えるアラベラたちのまなざしの強さは、受動性の極みと見えた彼女たちの存在が、ひたすら待つというその行為ならぬ行為が、実は極めて強靱かつ能動的な精神に裏打ちされたものであつたことを証してはいないだろうか。

(アリアドネ) この島に生を送りながら私は待つておりました

あなたを 日々ただあなただけを

ああ 一体幾千の昼と夜が くり返し過ぎて行つたことか

もう覚えていない いつからこうしてゐたのだったか!

(ナクソス島のアリアドネ)

宿命の、通常耳に聴こえぬ足音を聴き取り、身体に分らぬ波動を全身で感受する。そしてその音や波動に呼応して自らの存在を鳴らせ、震わすことで、ある静まりの中で、周辺なる他者たちにそれを伝えて行く——このとき、ひたすら「感受する者」であり「待つ人」であつた主人公たちは、同じ場所、いつの間にか「誘惑者」の甘い微笑を、幽かにそ

の口元に浮かべているのだ。禁忌と、それに伴う倫理性が、それ自体で、静かな煽動性を帯びたエロスへと変貌する瞬間である。

『チャンドス卿の手紙』によつてひとたびは無惨に断ち切られた、人と人、人と物、人と夢の関係性は、「宿命」の名のもとに今再び修復されようとしている。それらがお互いを静かに、しかもなお強く求め合うとき、感受する力と誘惑する力がつれ交錯するとき、我々の前に或る強力な磁場が出現する。パロツクと現代を結び、世界と劇場を、星と人生を、空虚と豊饒を結びつける「祝祭劇」の空間、と我々はその磁場を呼ぶことが出来る。

ホフマンスタールの言う「宿命」とは、遠い星々の運行に支配され、その巨大な回転と共に浮かび上がる、自己の本来の存在の形のことである。自分がその中の一つの星であるところの「星座」の形と位置を知ること——それこそが「喜歌劇」における己れの宿命の確認に他ならない。アリアドネはそうしてパッコスと共に天の一角に位置を占めた。シュトラウスとホフマンスタールの喜歌劇のさまざまな幕切れを思い起こして頂きたい。主役たちのいずれもが、美しい二重唱、三重唱、四重唱を奏でながら、舞台の上で不動の位置を確保しているではないか。地上には染物師とその妻が、背後のより高い場所には妖精皇妃と呪縛を解かれた皇帝が、肩抱き合い、生を寿ぐ重唱を奏でている。その背後で、巨大な蒼穹が、満天の星とともにゆつくりと回転を始めるのである。

星々は結びつき、星座は完成し、彼等の長い旅は終わった。せり上がり、やがで潮が引くように消えて行く音楽に身を浸しながら、我々が捉えられている思いは、「出会い」の不可思議であり、「関係性」の神秘と驚異である。そしてそうした不思議さのただなかに我が身が在ることの深い「喜び」こそが、ホフマンスタールの「喜劇」が最後に目指したものであつた。

三、(付記) ホフマンスタールの死について

R・シュトラウスとホフマンスタールの二十三年間にわたる協力関係は、一九二九年七月十五日の、詩人の突然の死によつて断ち切られた。『アラベラ』の台本の完成を祝う作曲家の感謝の電報(七月十四日付)は、封を切られぬまま詩人の机の上に置かれてあつたという。

ホフマンスタールの死因は心臓発作だが、その引き金になつたのは、二日前の七月十三日、長男フランツがピストル自殺をしたことである。フランツの死は、打ち続く不況と就職難に将来を悲観したためとされているが、それはまさにあの同年十月の世界的大恐慌を三ヶ月後に控えた時期の出来事であつた。七月のむし暑い午後、雨と風が窓を打ち、雷鳴が轟く悪天候の中、両親の住むウィーン郊外ローダウンの館で、二十五歳の青年は自らのこめかみを撃ち抜いた。天候、特に湿気と低気圧によつてうつ状態に陥るといふ氣質を、この長男もまた、詩人から受け継いでいたものと思われる。詩人自身、へ母親から譲り受けたこの氣質のおかげで仕事が一向に進まなくなつたことを、シュトラウス宛の書簡の中で何度も苦しげに訴えている。

心優しく、誰からも愛されていたといふフランツを、ホフマンスタールは殊の外慈しんでいた。友人カール・ブルクハルト宛の七月十四日付書簡からは、父である詩人が、最愛の長男の死を、いかなるレベルで、どれほどの深みで捉えようとしていたかが、よく伝わつて来る。

昨日の午後、大きな不幸がローダウンの館を襲いました。重苦しくむし暑い嵐の中、私共のかわいそうなフランツがこめかみを撃ち抜いて自らの命を断つたのです。このやりきれぬ行為の原因は、無限の深みに、人格と運命のはかり知れぬ深みに潜んでいるのです。

父親として、また詩人として、痛ましくも見事な文章と言わざるを得

まい。フランツにとつて、これほどの供養の言葉がまたとあるうか。限らない共感と悲哀、痛恨、畏怖、敬意、そして押えに押えた叫びと涙が、この静かな鎮魂の言葉には凝縮されている。

だがこの事件の報せを受けたとき、ホフマンスタールの周囲の人々が一樣に感じたのは、彼の精神と肉体が、というより詩人の繊細すぎる感受性が、この悲しくも恐ろしい出来事にもはや耐え切れぬのではないかという危惧の念であつた。あれほどの精密さを誇つた地震計の針は、今まさに振り切れようとしているのではないか?

不幸にして彼等の予感^{予感}は当たる。

夫妻の友人ベルタ・ツッカーカンドル女史の記すところによれば、詩人の終焉の様子は次のようであつた。

七月十五日、フランツの葬儀の朝、浅い眠りから目覚めたホフマンスタールは、妻ゲルティに、今しがた見た、うつつともまごう夢のことを語る。フランツの棺が階段を下りて行く所の夢であり、そのとき誰かが彼の耳にささやいたという――

「あなたは棺のうしろに回つて下さい、フーゴー。」

詩人は自分の帽子を手に取りとうとするが、なぜかそれは見当たらない。夢の中で彼は焦り、こう口走つた。

「私の帽子、私の帽子はどこに。あれがないと私はフランツのそばにいてやれないのです。」

そこで目が覚めたのだよ、と詩人は妻に語つた。

葬儀の準備の慌しさのうちに時は過ぎ、やがて実際の出棺の時刻がやつて来る。遺族の者たちが図書室に集まつてそれを待っていたとき、夢の出来事が現実^{現実}に繰り返されることになる。

即ち、詩人に、出棺の列の先頭に立つようにと誰かが声をかける。

立ち上がった彼は、手探りで自分の帽子を捜しながら、空しく言うのである。

「帽子が見当たらない、私の帽子――」

そのまま詩人は崩折れたという。

この話はツッカーカンドル女史がゲルティ未亡人から直接聞いたものと思われるが、その真偽のほどはさておき、フロイトとは全く異なる形で生涯へ夢へと関わり続け、夢と現実、あるいはより深い夢と浅い夢、もしくは自己の夢と他者の夢といった複数の領域を自在に往還したホフマンスタールの、「面目躍如たるエピソードとは言えないだろうか」。

詩人の死後、シュトラウスとゲルティ未亡人との間で交わされた幾つかの書簡は、儀礼の域を越えて互いの真情があふれ、我々の胸を打つものがある。シュトラウスは印税や版權の問題で事細かに未亡人にアドヴァイスをし、彼女の方では老作曲家のこまやかな思いやりと、亡夫との間の友情に対し、変わらぬ感謝と敬意を捧げ続けている。

そのシュトラウスは、ホフマンスタールの死後ちょうど二十年の歳月を生き続け、一九四九年九月八日、南独ガルミツシュの山荘で八十五年の生涯を閉じることになる。

〈了〉

平成十二年十月二十五日

☆ 本稿は『オペラ「薔薇の騎士」誕生の秘密——R・シュトラウス／ホフマンスタール往復書簡集』（堀内美江訳、大野真監修。河出書房新社、一九九九年）所収の解説に、大幅に加筆修正したものである。
☆ 本稿における往復書簡の引用部分は、以下のテキストに基づき、大野が新たに訳し直した。

Richard Strauss/ Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel, Hrsg. v. Willi Schuh, 5. Auflage 1978, Serie Musik, Piper (München) · Schott (Mainz), 1990. (以後、註における表記はBw.と表記する。)
☆ 本稿のホフマンスタールに関する引用部分は、主として次のテキストによった。

Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben 15 Bde., Hrsg. v. Herbert Steiner, Bermann -Fischer Verlag (Stockholm), später S. Fischer Verlag (Frankfurt a. M.), 1945-77. (以後、註における表記はGW.と表記する。)

註

- (1) Bw, S. 18.
- (2) Bw, S. 19.
- (3) Bw, S. 2.
- (4) ウィリアム・マン、リビヤルト・シュトラウスのオペラ』（原田茂生監修、第三文明社、一九九七年）、二八八頁。
- (5) Bw, S. 594.
- (6) Volke, Werner: Hugo von Hofmannsthal. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1967. S. 97.
- (7) Bw, S. 649.
- (8) ウィリアム・マン、前掲書、松本道介訳、三〇八頁。
- (9) Hugo von Hofmannsthal/ Rudolf Pannwitz, Briefwechsel 1907-1926, Hrsg. v. Gerhard Schuster, S. Fischer Verlag (Frankfurt a. M.)1993, S. 34.
- (10) Volke, a. a. O., S. 128-9.
- (11) H. v. Hofmannsthal/ Carl J. Burckhardt, Briefwechsel, Hrsg. v. Carl J. Burckhardt, S. Fischer Verlag, 1966, S. 302.
- (12) Bw, S. 672.
- (13) Bw, S. 639.
- (14) "PreuBe und Österreich" (1917). GW, Pr. III, S. 407.
- (15) クラウディオ・マグリリス『オーストリア文学とハプスブルク神話』（鈴木隆雄他訳、書肆風の薔薇、一九九〇年）、三二〇頁。（訳文を一

部変更して引用)

- (16) "Der Schwierige" (1918), GW, Lustspiele II, S. 145.
- (17) "Ein Brief" (1902), GW, Pr. II, S. 13. 引用した訳文は『フーゲー・フオン・ホーフマンスタール選集(第三卷)』(河出書房新社、一九七二年)所収の富士川英郎訳によるもの。十一―十二頁。
- (18) Bw, S. 608.
- (19) "Ariadne" (1912), GW, Pr. III, S. 139.
- (20) "Ungeschriebenes Nachwort zum "Rosenkavalier" (1911), GW, Pr. III, S. 45. 引用した訳文は前掲『オペラ「薔薇の騎士」誕生の秘密』所収のもの。二八―二九頁。
- (21) 前掲書、二八―二九頁。
- (22) "Ariadne auf Naxos" (1916), GW, Lustspiele III, S. 61.
- (23) Hofmannsthal/ Burckhardt, a. a. O., S. 316.
- (24) Zuckerkandl, Bertha: Österreich Intim, Erinnerungen 1892-1942. Verlag Ullstein (Frankfurt a. M.-Berlin), 1988, S. 176.

以上