

平成27年度 博士学位論文

リヒャルト・シュトラウス

《薔薇の騎士》

—元帥夫人を中心にその考察と演奏課題—

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽専攻
(研究領域 声楽、研究分野 独唱)

平成22年度入学
学籍番号2310903
立川 清子

目次

	頁
序章	1
第1章 《薔薇の騎士》の成り立ち	4
第1節 往復書簡から見る《薔薇の騎士》誕生までの流れ	7
第2節 第二幕の重要性	12
第3節 第三幕～完成、初演にいたるまで	16
付録 リヒャルト・シュトラウス略年表	21
付録 マリア・テレジアについてとその年譜	25
第2章 作品分析—登場人物の特色を中心に—	30
第1節 各幕のあらすじと解説	
第1項 第一幕	31
第2項 第二幕	35
第3項 第三幕	40
第2節 オクタヴィアン(シュトラウス・オペラのズボン役)	44
第3節 元帥夫人の人物像と「時」への認識	49
第3章 役作り、歌唱における工夫と実践	56
第1節 元帥夫人を演じるとき	57
第2節 元帥夫人の歌唱について	61
第3節 演奏実現にむけて	65
終章	68
謝辞	72
参考文献：参考資料	73

序章

《薔薇の騎士》は、リヒャルト・シュトラウスが作曲した5作目のオペラである。

エルンスト・フォン・シュフの指揮のもと、ドレスデン宮廷歌劇場で1911年1月26日に初演され、歴史的な大成功をおさめた。当時、《薔薇の騎士》を鑑賞しにいく人々のためにベルリン発ドレスデン行きの特設列車が用意されたほどで、その人気は初演以来、現代に至るまで衰えていない。20世紀に書かれたドイツ・オペラのなかで、《薔薇の騎士》は同じくシュトラウス作曲の《サロメ》と並んで、とても人気の高い演目である、ということができるだろう。

その《薔薇の騎士》その物語は、青年貴族のある男が年上の愛人に別れを告げ、不埒な宿敵をこらしめて若い娘と結ばれるというものである。それは、劇終盤で元帥夫人がふと口にするように「*Is eine wienerische Maskerad' und weiter nichts.* ウィーン風の仮面劇、ただそれだけのこと」といってもいい。「Komödie für Musik 音楽のための喜劇」と銘打たれたこのオペラ《薔薇の騎士》は、変装と計略のおもしろおかしい恋愛喜劇であり、フーゴ・フォン・ホフマンスタールとシュトラウスが第二の《フィガロの結婚》をめざした作品であった。《サロメ》(1905年)、《エレクトラ》(1909年)と2作続けて神話のヒロインを題材にすさまじいほどの情念を描いたシュトラウスは、次作である《薔薇の騎士》においてはうって変わって、明朗なロココ風の喜歌劇を手がけたのである。時代は18世紀、かつらと御仕着せの貴族社会が背景となっている。元帥夫人には、《フィガロの結婚》でいうところの伯爵夫人ロジーナ、オックス男爵にはアルマヴィーヴァ伯爵の要素がみとれる。また劇中で女装するズボン役のオクタヴィアンが、ケルビーノと同類の配役であることは言うまでもない。

しかし、ウィーンの世紀末に紡ぎ出された《薔薇の騎士》には、軽妙洒脱さが織り込まれているものの、《フィガロの結婚》には感じられない、重厚と言える色合いも随所に用いられている。その色合いをよんでいるのは、時の移ろいという概念といえるだろう。もう若くはないことを自覚し、青年オクタヴィアンとのいずれおとずれる別れを予感しながらとつとつと語る元帥夫人の印象的なモノローグの場面。その〈時〉の概念は、愛し合う二人のごくふつうの軽い会話のやりとりの中でも、とても繊細な形で表現されている。

たとえば第一幕冒頭の場面で、元帥夫人はオクタヴィアンにこう言う。

「*Jetzt wird gefrühstückt. Jedes Ding hat seine Zeit.*」

「朝食にしましょう、その時間ですもの。」

直訳すれば、「何事にもその時というものがある」となる何気ないやりとりの中の一語だが、取りようによっては、「何事にもその持ち時間がある（すべての物事に始まりと終わりがある）」という意味にもなる。《薔薇の騎士》の物語の中には、こうした微妙な陰影を持つ言葉が少なくない。ウィーン世紀末の没落と崩壊の予感が、《薔薇の騎士》という明朗なロココ趣味の喜劇の世界においても、淡い憂愁の影を落としている。恋愛喜劇に絡んだ人間模様のなかに、終わりゆく、移りゆく時代の憂いのような感覚を、元帥夫人に重ねて感じることができるのではないだろうか。

この秀逸な台本に、変幻自在な音楽を書いたシュトラウス。愛を語り合う場面での官能的な響き、軽やかなモーツァルト風の楽曲、音楽による心理や状況の繊細で的確な描写、甘美でありながらも皮肉めいたワルツの扱い、精妙な和音進行、そしてその絢爛豪華なオーケストレーション、そのすべてがシュトラウスの魅力そのものである。¹

貴族社会に生きた女性の中に蠢く恋愛事情が根源にあるが、今日の観衆にも多く共感をいだかれる普遍的なメッセージを放つ元帥夫人の人物像について、論者はとても魅了されている。シュトラウスとホフマンスタールの共同で作られられた本作への解釈を深めることを通して、論者自身の演奏においてより深い表現を目指すために、本研究を進めていく。

本論文は3章から構成されている。

第1章では、《薔薇の騎士》の成立に至るまでの背景を、主にシュトラウスとホフマンスタールの往復書簡をもとに概観する。

第2章では、《薔薇の騎士》の総体的な分析を行う。この作品の意図する内容、各幕が示すその物語と特色、またその中で蠢く中心人物のそれぞれの特徴、心理変化、役柄がはなつ、このオペラにおける意味合いなどを中心に、考察する。そして、論者が課題とする元帥夫人の役柄について、関わりの深いその他の役柄との比較を用いながら、彼女のその言葉や行動、存在の深みを考察する。

¹ 田辺秀樹訳『オペラ対訳ライブラリー リヒャルト・シュトラウス ばらの騎士』東京：音楽之友社 2001年、192、193頁を参照。

第3章では、実際に元帥夫人を演奏する際における、目指すべき歌唱表現の在り方を、総合的に考察する。

また終章にて、演奏家としての一般論、心得などを、論者の実践と経験をもとに考察しまとめる。

第1章 《薔薇の騎士》の成り立ち

リヒャルト・シュトラウス（1864－1949）の創作の全盛時代は、いわゆる世紀転換期（世紀末）にあたる。1871年に普仏戦争が終わって、1914年に第一次世界大戦が勃発するまで、ヨーロッパは平和な繁栄の時代を謳歌した。ユーゲントシュティール美術や象徴主義の詩、ユイスマンス² やオスカー・ワイルド³ やダヌンツォ⁴ に代表される審美主義文学などが栄え、ニーチェ⁵ やワーグナーが大流行し、次々と科学発明がなされる。レハールが《メリー・ウィドウ》で描いたような、ワルツに酔いしれる上流ブルジョワの間では、テニスや自動車や豪華客船によるクルージングが流行となる。こんなモダニズムの時代を代表するのが1860年前後に生まれた作曲家たちであろう。つまりそれは、プッチーニ（1858－1924）であり、マーラー（1860－1911）であり、ドビュッシー（1862－1918）であり、そしてリヒャルト・シュトラウスであった。

シュトラウスはまず交響詩によって、ヨーロッパの音楽会を席卷した。交響詩『ドン・ファン』が初演されたのは1889年。ヒトラーとチャップリンが生まれた同年には、マーラーの第1交響曲が初演されている。これ以後、シュトラウスは立て続けに交響詩を作曲する。1895年に『ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら』、1896年は『ツァラトゥストラはこう語った』、そして1898年には『ドン・キホーテ』、翌年18

² Joris Karl Huysmans / ジョリス・カール・ユイスマンス（1848－1907）フランスの19世紀末の作家。本名 Georges Charles Huysmans。代表的なデガダン作家とされる。

³ Oscar Fingal O'flahertie Wills Wilde / オスカー・フィンガル・オフラハティ・ウィルス・ワイルド（1854－1900）アイルランド出身の詩人、作家、劇作家。耽美的・退廃的・懐疑的だった19世紀末の旗手のように語られる。多彩な文筆活動をしたが、男色を咎められ収監され、出獄後、失意から回復しないままに没した。

⁴ Gabriele D'Annunzio / ガブリエーレ・ダヌンツィオ（1863－1938）イタリアの詩人、作家、劇作家。ファシスト運動の先駆とも言える政治的活動を行ったことで有名。

⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche / フリードリヒ・ヴィルハイム・ニーチェ（1844－1900）ドイツの古典文献学者、哲学者。生涯を通して音楽に強い関心を持っており学生時代から熱烈なワーグナーファンであった。1868年には既にライプツィヒでワーグナーとの対面を果たしている。

99年に『英雄の生涯』。そして20世紀にはいるとともに、シュトラウスは満を持したようにオペラの舞台へと進出する。第1作の《グントラム》(1894年)、そして第2作《火の試練(フォイアースノート)》(1901年)は失敗したとされているが、1905年に初演された第3作《サロメ》はヨーロッパ音楽界に前代未聞のセンセーションを巻き起こすことになる。その猟奇的な内容の故に多くの識者からは顰蹙を買い、またマーラーが初演を計画したウィーンでは検閲にひっかかって上演中止になった。しかしその《サロメ》は興行的には大成功で、初演地のドレスデンにはこの作品を観劇する人々のための特別列車が仕立てられたほどだった。

《サロメ》の表現主義的な暴力と官能をさらに一步進めたのが、1909年初演の次作にあたる《エレクトラ》である。これはシュトラウス作品の中で技法的には最も前衛的なものであり、シェーンベルクの無調を先取りしている部分も少なからず見られる。この《エレクトラ》は母親殺しを題材にしたものだが、これはギリシャ悲劇を翻案したフーゴ・フォン・ホフマンスタールの戯曲をオペラ化したものであって、これがきっかけとなって、このウィーン生まれの天才詩人ホフマンスタールとシュトラウスの交流が始まったのだ。

彼らの出会いは1900年、パリのことである。シュトラウスはホフマンスタールに、バレエの台本を書いて欲しいと依頼し、それに応えてホフマンスタールは三幕仕立てのパントマイム劇《時の勝利》を書き上げた。だが、この共同制作計画は着手されることなく、伴って二人の交流も数通の手紙のやりとりがなされたのち、途絶えることとなる(ホフマンスタールのバレエ《時の勝利》は結局ツェムリンスキーが作曲することになった)⁶。ホフマンスタールとシュトラウスのつきあいが深まり始めるのは、数年を経た1906年からのことである。ベルリンでマックス・ラインハルトの演出によるホフマンスタール的一幕劇《エレクトラ》を観劇したシュトラウスは、その台本に惚れ込み、これをオペラにすることを決意した。

- 我々はお互いのために生まれてきたのです。(S→H)
- 我々は遅かれ早かれ、何かを共に作ることになるでしょうし、またそうでなくて

⁶ ツェムリンスキーのバレエ《時の勝利》1903年に初演された。この作品はゲルト・アルブレヒトの指揮によるCDが出ている。

はならないのです。(H→S)⁷

(書簡のやりとりを明確にするため、S⇔Hを常時記す。Sがシュトラウス、Hはホフマンスタールを示す)

《エレクトラ》によって互いの才能に惹かれ合い、再び交流をはじめた二人の間ではすぐに、次は共同で新作オペラを作ろうという計画が持ち上がったようだ。

1883年のワーグナーの死後、ドイツではめぼしい新作オペラがなかなか現れなかった。識者の間には「ワーグナーをもってオペラ史の発展は終わったのではないか」という声が蔓延していた。こんなドイツ・オペラのある意味スランプ時代にあって、シュトラウスの《サロメ》と《エレクトラ》は、新しい時代を切り開く決定的な作品として広く認められた。とはいえ、人々はこの両作品を無条件に歓迎したわけではなかった。理由は、前述したように、これら両作品における、あまりにも暴力的な内容である。すでに1900年前後からドイツでは、ワーグナーに背を向けてモーツァルトに回帰しようとする動きが現れていた。《エレクトラ》を通して知り合ったホフマンスタールとの共同作業によって、シュトラウスが従来のスタイルを180度転換し、長たらしい哲学や官能や暴力より、軽やかな笑いと優雅さを、と新しいモーツァルト風のオペラの作曲に取り掛かったのは、こんな時代であった。⁸

⁷ 大野真監修／堀内美江訳『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』河出書房新社、1999年。

⁸ 新国立劇場『2014/2015 シーズンオペラ リヒャルト・シュトラウス《ばらの騎士》プログラムノート』、東京：新国立劇場、2015年、奥田暁生〈作品ノート〉14頁～16頁を参照。

第1章 第1節 往復書簡から見る《薔薇の騎士》誕生までの流れ

シュトラウスは生涯において、五人の作家とオペラを共に作り上げている。彼は自身が手がける音楽のみならず、台本に対しても決して妥協しない人であった。

ここにその作家と作品名をあげる。

エルンスト・フォン・ヴォルツオーゲン

《火の試練》（1901年）

ホフマンスタール

《エレクトラ》（1908年）※本来は戯曲作品である。

《薔薇の騎士》（1911年）

《ナクソス島のアリアドネ》（1912年）、

《影のない女》（1917年）

《エジプトのヘレナ》（1928年）

《アラベラ》（1933年）

シュテファン・ツヴァイク

《無口な女》（1935年）

ヨーゼフ・グレゴール

《平和の日》（1936年）

《ダフネ》（1937年）

《ダナエの愛》（1940年）

クレメンス・クラウス

《カプリッチョ》（1941年）

一目瞭然のように、ホフマンスタールとの作品数は最多で全6作品にのぼる。しかし、これはシュトラウスがホフマンスタールの台本を文句なしに気に入っていたから、というわけではない。シュトラウスは《ナクソス島のアリアドネ》や《影のない女》では、彼の台本がしばしば抽象的な観念論に支配されていることに苛立ちを隠さなかった。また、演劇学者だったグレゴールの台本作家としての無能ぶりへのシュトラウスの批判は容赦なく、

手がけ始めた《カプリッチョ》においては途中で彼をクビにし、その台本執筆を指揮者のクレメンス・クラウスに交代させるといったこともあった。

そんなシュトラウスは、《薔薇の騎士》の台本に対しても、半ば調教のように、かつ熱狂しながらホフマンスタールの台本内容に対して幾度となく注文した。このようにして生み出された台本は、シュトラウスの同時代人の喜劇オペラ（ダルベア、ヴォルフ、ヴォルフ＝フェラーリ）のたわいない笑劇をはるかに超越する、喜劇でありながら、世紀末的な虚ろな心理性と官能をたっぷりと含んだ、その絶妙なバランスをもつ作品となったのである。⁹

シュトラウスは《エレクトラ》を作曲している最中に、次はモーツァルト・オペラを書く」と公言していたから、当時蔓延していた世間のモーツァルト待望論に対して、彼なりに応える用意があったのだろう。1908年5月19日付でホフマンスタールは、シュトラウスの求めに応じて《エレクトラ》のオペラ化のための補足の歌詞を書き送っているが、その裏側に次のような走り書きがある。¹⁰

— 「我々のフィガロ」に一生懸命励んでいるところです。(H→S)

この頃に二人の間で、モーツァルト風の喜劇オペラを作ろうという計画が持ち上がりつつあったのだ。ちなみにこのホフマンスタールの手紙は、奇しくもヴェネツィア（モーツァルトの台本作者ダ・ポンテ¹¹の生まれ故郷）からだされたものである。

そして1908年6月22日付のシュトラウスからホフマンスタールへの手紙において、

⁹ 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。153頁を参照。

¹⁰ ヴィリー・シュー編集『リヒャルト・シュトラウス ホフマンスタール、往復書簡全集』、東京：音楽之友社、2000年。

¹¹ Lorenzo Da Ponte / ロレンツォ・ダ・ポンテ（1749—1838）イタリアの脚本家。ウィーンで宮廷詩人として多くのオペラ台本を手がけ、モーツァルトのために《フィガロの結婚》《ドン・ジョヴァンニ》《コジ・ファン・トゥッテ》を書いた。

《エレクトラ》作曲についての相談が長く綴られたのち、その手紙の文末一行に、次のように記されている。

— ところでカサノヴァ¹² はどうなっていますか？（S→H）

当時シュトラウスとホフマンスタールは、モーツァルトの《フィガロの結婚》をモデルにしながらも、18世紀末のヴェネツィアの色男、そのカサノヴァを主人公にした18世紀ロココ風の官能の喜劇オペラを計画していたのである。これが後の《薔薇の騎士》の原案であった。

《エレクトラ》の作曲最中であつたにもかかわらず、その後も二人はこの喜劇の草案などを手紙のなかで語り合っている。だが、このカサノヴァ喜劇は完成に至ることはなかった。途中からホフマンスタールはこの作品を、オペラ台本ではなく、《クリスティーネの帰郷》という文学劇として仕上げることにしてしまったのである。二人の数ヶ月に及んだカサノヴァ喜劇の計画は、ホフマンスタールの一方的な転換によって立ち消えたのである。しかし、当時シュトラウスの非常な失望ぶりにホフマンスタールは見兼ねたのだろうか、1909年1月にシュトラウスのオペラ《エレクトラ》初演が終わると、すぐに、当初のカサノヴァ計画にとても似通った18世紀風の喜劇台本をシュトラウスのために構想した。これが《薔薇の騎士》である。1909年2月11日の手紙でワイマールからホフマンスタールは、シュトラウスに次のように書き送っている。¹³

— 私は3日間、ひとり静かな午後を過ごす間に、あるオペラのシナリオをひとつつくりあげました。できたてほやほやです。人物もシチュエーションも極めてコミカル

¹² Giacomo Casanova / ジャコモ・カサノヴァ（1725-1798）イタリア・ヴェネツィア出身の術策家であり作家。軽やかなエロティズム、極度の洗練、装飾性などの点で、カサノヴァの書いた有名な『回想録』はロココ文学を代表するものとして知られている。またその女性遍歴によっても広く知られている。自伝『Histoire de Ma Vie（カサノヴァ回想録）』によれば、彼は生涯に1000人の女性とベッドを共にしたという。

¹³ 大野真監修／堀内美江訳『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』河出書房新社、1999年。

できらびやか、身振り手振りではほぼ理解できる粗筋です。抒情や冗談やユーモアも混ぜ込まれており、さらには小さなバレエの場面もあります。(中略) 重要な役が二人で、一人はバリトン、もう一人はファラー¹⁴ やメリー・ガーデン¹⁵ 風の男装の愛くるしい女性歌手。時代はマリア・テレジア¹⁶ 施政下のウィーンです。(H→S)

同年の4月19日には、早々に第一幕第一場の手書き台本がシュトラウスに送られている。これに対するシュトラウスの熱狂ぶりは、前のカサノヴァ喜劇の時を更に上回り、あふれる熱狂を手紙に綴り、ホフマンスタールをこう褒め称えている。

— この場面はとても魅力的で、すぐにでも作曲できるだろうと、もうあれこれ考えています。あなたはダ・ポンテとスクリーヴ¹⁷ を一緒にしたような人です。(S→H)

その後も《薔薇の騎士》の作曲は、第二幕については多少の紆余曲折があったものの総じて流れるようにはかどり、1910年夏にはほぼ全曲が完成した。シュトラウスとホフマンスタールは最終的に5つのオペラを共同で作ることになるが(本来は戯曲だった《エレクトラ》を除く)、残念なことに、二人の関係は必ずしも常に良好だったわけではなく、二人の共同作業がこれほどに順調に進んだことは《薔薇の騎士》以後はなかったように思われる。オペラ創作をめぐる彼らが衝突するポイントはだいたいいつも同じで、シュトラウスの側から見るとホフマンスタールは台本を文学的にし過ぎるあまり、作曲しづらくして(舞台効果を弱めて)しまい、ホフマンスタールにとってはシュトラウスがオーケス

¹⁴ Geraldine Farrar / ジェラルディン・ファラー (1882-1967) 歌手。ベルリン及びニューヨーク・メトロポリタン歌劇場等で活躍。『フィガロ』のケルビーノは彼女の初期の当たり役。

¹⁵ Mary Garden (1874-1967) ソプラノ歌手。ドビュッシーのメリザンド役や、シャルパンティエのルイーズ役で有名。

¹⁶ (付録) マリア・テレジアについてと年譜、本論文 25 頁～29 頁。

¹⁷ Eugène Scryve / ウージェーヌ・スクリーヴ (1791-1861) フランスの劇作家。オペラやオペラ=コミックの台本も数多く書き、第二帝政前のパリ演劇界に君臨した。政治喜劇『ベルトランとラトン または陰謀術』等。

トラを巨大すぎるあまり、歌手たちの歌詞をきちんと聞き取れなくしてしまうことが不満だった。これは《薔薇の騎士》でも同様で、シュトラウスのオーケストレーションが大きすぎるため、ホフマンスタールが「ショックを受けた」とまで述べたのが、第一幕のオックスのアリアである。そしてシュトラウスの側は、ホフマンスタールが最初に提供した第二幕の筋があまりに回りくどいとして、徹底的な批判を加え、全体的に書き直させた。

とはいえ、《薔薇の騎士》の作曲は総じて、極めて順調に進んだ。

このオペラ台本の完成までシュトラウスとホフマンスタールの間で紆余曲折が生じていたのは、あとに述べるように明らかではある。だが、《薔薇の騎士》の制作においてもっとも強調したいのは、二人が互いの才能を認め、惚れ込んでいる、という点である。

— まるで油、もしくはバターのように滑らかに作曲できるでしょう。(S→H)

シュトラウスは、1909年4月21日、そして5月4日付けの手紙にこの同じフレーズを二度記している。あるいは、5月16日には自宅のあるガルミッシュを流れる川に例えて、このように書いている。

— 仕事はまるでロイザッハ川の流れのように順調です。(S→H)

この後、7月に至り、ホフマンスタールの第二幕の台本を読んだシュトラウスは、はじめてその構成に異を唱える。7月9日のその手紙は長文に及ぶ。その内容に関しては、続く第2節に詳しく述べることにする。

第1章 第2節 第二幕の重要性

このオペラの物語を推進させる動因の役割を担っているのは、元帥夫人でもオクタヴィアンでもなく、オックス男爵であると言うべきであろう。一般には、何か元帥夫人を《薔薇の騎士》の主人公のように感じてしまうことは、論者である私も全くの同感である。

以下、この第2節ではその元帥夫人が登場しない《薔薇の騎士》第二幕の重要性、またそれによって作品全体にもたらされたいろいろな特性について述べる。¹⁸

確かに元帥夫人の存在は、このオペラにおいて非常に印象的である。しかし元帥夫人は必ずしもこのオペラの物語の進行における機動部分を担っているわけではない。彼女はむしろ、あとで詳しく述べていくが、この物語に深みと陰影を与える重鎮のような存在である。劇を前進させる人物こそ物語の主演と考えるとすれば、《薔薇の騎士》の主人公は他にもないオックス男爵であり、彼こそが、劇全体の推進役なのだ。¹⁹

実際、シュトラウス、そしてホフマンスタールもそう考えていた。²⁰

というように、元帥夫人の存在は常に瞑想的な省察の場面であって、それは静的な抒情によって大きく支配されている。それに対して、オックス男爵の物語は、場面と場面にメリハリある展開をもたらす、起伏に富んだ出来事の連続、ダイナミックな緊張感で物語を盛り上げると同時に、滑稽で見事なオチを期待させるという、喜劇として十二分な主役性を持っているのである。だが両者の対照性から生まれた、滑稽かつ刹那な特性の共存は、決して最初から存在していたわけではない。つまりホフマンスタールによる第二幕の初稿²¹

¹⁸ この論述は、岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年、この本に多くを負っている。

¹⁹ 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。166頁を参照。

²⁰ 創作中にはシュトラウスとホフマンスタールは、彼らの新作オペラを《オックス》と呼びならわしていた。

²¹ 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。この第二幕の初稿はHugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen V*, hrsg. v. Bernd Schloeller, Frankfurt a. M.: Fischer 1979, S. 117ff.におさめられている。

は、現在の形とは大きく異なっており、その展開は最終稿よりもはるかに地味で平坦なものであったのだ。心理的で突飛な変化に乏しい主人公らの会話で書かれていた初稿は、シュトラウスによるホフマンスタールへの痛烈な批判によって、今日の形へと導かれたのである。²²

第一幕のホフマンスタールの台本に対しては非常に興奮し、熱狂的に作曲にとりかかったシュトラウスであったものの、手渡された第二幕の初稿をもらったシュトラウスは作曲をいったん中断し、1909年7月9日および10日付のホフマンスタールへの手紙において、徹底的な批判を与えたのである。

— 第一幕は導入部としてすばらしいし、最後の瞑想的な部分も成功しています。でも第二幕になると、他の幕との対照と第二幕にしか持ち込めない高揚が欠けているのです。(中略) 第二幕が気の抜けたものならば、そのオペラは失敗したも同然です。たとえ第三幕が良くても、それでは埋め合わせできません。(S→H)

この日の第二幕初稿に対しての手紙の中で、シュトラウスは「高揚 (Steigerung)」と「対照 (Gegensatz)」という言葉をくりかえしているのがみてとれる。²³ 第二幕の初稿として、幕冒頭の場面 (ファーニナル、ゾフィー、マリアンネ)、銀の薔薇の献呈式、それに続くゾフィーとオクタヴィアンの会話——ここまでは最終稿とまったく同じである。またオックス男爵の最初の登場の場面も、劇進行の輪郭は最終稿とほとんど変わらない。しかし、初稿ではオックス男爵はゾフィーに対して最終稿におけるほど下品には振舞っていない。シュトラウスはこれを「高揚と対照を欠く」と考え、大いに不満を漏らした。そしてこの「高揚と対照」を更に色濃くするため、シュトラウスが最も強く変更を要求したのは、オックス男爵が退場したあとのゾフィーの言動であった。オックス男爵が花嫁ゾフィーとの最初の顔合わせを済ませ、ファーニナルおよび公証人とともに退出してからの場面である。オ

²² 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。166頁を参照。

²³ 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。169～170頁を参照。

ックス男爵やファーニナルが退出したあとに舞台に残されたゾフィーとオクタヴィアン（そして乳母マリアンネ）。最終稿ではゾフィーは、ここで即座にオクタヴィアンに助けを求め（「死んでもあんな男とは結婚しない！」）、その胸の中に飛び込み、物語はそのまま一直線に二人の愛の二重唱に流れ込む。しかし初稿では、二人は、情熱に駆られてすぐさま抱き合ったりはしない。その展開の様は、最終稿よりもはるかに心理的かつ繊細である。まずオクタヴィアンは、「薔薇の騎士」という自らの公的な立場を考えて、性急にゾフィーに救いの手を差し伸べることをためらっている。ゾフィーもまた、自分の側から助けを求めたりはせず、オクタヴィアンのほうが先に決定的な言葉を口に出すように仕向ける。ホフマンスタールの初稿におけるこの場面の面白味は、出会った若い二人のこうした心理的な繊細な駆け引きにあると、ホフマンスタールは考えていたのである。

シュトラウスによれば、オペラ台本に必要なのは何より、単刀直入な表現であり一直線に流れる展開であって、思い迷って尻込みしている人物ほどふさわしくないものはない。とすれば、ゾフィーはオックス男爵の退場後すぐに「彼とは絶対結婚しない」と決意し、直ちにオクタヴィアンに助けを求めてその胸の中に飛び込まなくてはならないのだ。

— ゾフィーのオックス男爵への反感は、彼の退場後すぐに「あの化物から私を助けて！」と感情を爆発させ、オクタヴィアンの胸の中に倒れこむほどに強くなければなりません。（S→H）

このようにしてホフマンスタールの初稿にあった繊細なゾフィーとオクタヴィアンの心理的会話は、シュトラウスの批判によりすべて削ぎ落とされ、若い男女二人の会話は一直線に情熱の高揚へと大幅に変更されたのである。

また、ゾフィーがオクタヴィアンと抱き合っているところをオックス男爵が直接目にし、一挙に決闘へと展開させるというアイデアも、シュトラウスによるものであった。²⁴

— オクタヴィアンとオックス男爵の口論はどんどん激しくなります。そして決闘。

²⁴ 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。174頁を参照。

ここで男爵はオクタヴィアンに腕を傷つけられる。「あいつは俺を殺そうとしやがった」というオックス男爵の叫び声で皆が駆けつけてきます。大騒ぎ、スキャンダル——
「薔薇の騎士が花婿殿に怪我をさせた！」 ファーニナルは腰を抜かし、オックス男爵の従者たちは主人の腕を包帯で巻きます。(S→H)

シュトラウスは、初稿に対して批判を与えただけではなく、その内容の変更要請を事細かに注文している。1909年7月10日付けの手紙では、初稿へのだめ出しとも労わりともとれる言葉で締めくくられていた。その翌11日には、その手紙を読んだホフマンスタールが、さっそく修正を施す旨の返事を送り返している。それはホフマンスタールが、苦しくもシュトラウスの批判によって自身の作品を客観的に眺めることのできた証であろう。その文面が以下である。

— しばしば私自身がそうであるように、他人から傷口に指を突っ込まれてはじめて、自分でも満足していなかったことを、はっきりと意識するという状況にあなたもなられたのではないのでしょうか。(中略) すでに申し上げましたように、第二幕はあなたに期待していたもの、あなたが生み出し得るであろうものに、まだなっていないのです。
(S→H)

このように初稿から大幅に変更されて生み出された第二幕によって、オペラ全体における元帥夫人の省察的な心理性と刹那は色味をまし、更に際立ったことも明らかであると、論者は考える。

第1章 第3節 第三幕～完成、そして初演にいたるまで

しばしば、「オペラの台本（リブレット）」という言葉は、軽蔑の意味を含んで使われるものだ。だが、前節で述べた通り、シュトラウスにとって、また多くの作曲家にとって、その台本のあり方に対しては厳しい目を向けていただろう。優れた台本を得てこそ、傑作オペラが生まれるのである。ワーグナーのように自分で台本まで書いた作曲家も存在する。しかし、二つの芸術分野のそれぞれの天才が互いの分を守りつつ、同じ理想を持って一つの作品に取り組んだとき、「音と言葉は兄と妹（《カプリッチョ》より）」のように手を取り合い、高い次元で離れがたく結びつくのではないだろうか。共同作業によって得るものは多ければ、ともすれば失うものも多いかもかもしれない。だが、二つの才能が交わり相互に作用しあったとき、崇高な光を放つ凝縮された時間が奇跡のように生じるのであろう。その二人の芸術家が完全に同質である必要はなく、むしろ資質の相違があり、創作過程においても意見の不和がいくらかあったほうが、創作に緊張が生まれ、より力強い作品が生みだされるものなのではないだろうか。

さて、第二幕においては紆余曲折があり、その台本改正の完成にはその後も幾月か要した。しかし、翌年1910年4月にはシュトラウスは既に第二幕のスコアを完成させており、第三幕の台本を切に待ち焦がれている旨をホフマンスタールに綴っている。

だが、シュトラウスは、最初に届いた第三幕の台本に対してもまた、強い批判を伝えている。第二幕のときはホフマンスタールの感情に相当気を遣った文面であったが、1910年5月20日付けの手紙では、さらに直接的にその欠点を伝えるものになっている。²⁵

— 先日お送りくださったものは（同封にてお手元にお返ししますが）、全体の構想が全く気に入りません。（中略）元帥夫人の登場とその後のシーンは、筋の運びと劇的緊張の焦点とならなければならず、ここには極度の集中が必要なのです。オックス男爵

²⁵ シュトラウスの母ヨゼフィーネ・シュトラウスが1910年5月16日にミュンヘンにて亡くなり、手紙の冒頭でシュトラウスは、「母が亡くなったので、突然仕事を離れなければなりません。今日になってようやく、再び私たちの仕事のことを考えられるようになった」と綴っている。

と、ガヤガヤ騒いでいた者どもが立ち去ったあとで、そこから初めてすべてが次第に抒情的なものに溶解してゆき、柔らかな線を描いて静まっていかなければならないのです。頂点をなすのは、元帥夫人、オクタヴィアン、ゾフィーの三人と向かい合った時の、オックス男爵の途方もない当惑です。その狼狽加減は、極度に強烈なものでなければなりません。(S→H)

5月23日のホフマンスタールからの返信では、自らも据わりが悪いと感じていた箇所を、シュトラウスが見事に指摘したことに対して、彼は感謝の意を述べている。

その後も細やかな語句の変更(検問にひっきりそう官能的すぎる語句)、重唱のための歌詞の追加など、極めて詳細なシュトラウスの依頼に対して、ホフマンスタールは全面的に従った。

このようにして、この二人のやりとりが、オペラの性格そのものを絶妙なものへと変えていったのだろう。その象徴ともいえるであろうが、このオペラは長い間、その正式なタイトルが決められないままであった。両者の間では、ただ単純に『オックス』と呼ばれたり、あるいは『レルヒェナウのオックスと銀の薔薇 / Der Ochs von Lerchenau und die silberne Rose』というタイトルが提示されたりもした。シュトラウスは最後まで『オックス』にこだわったが、シュトラウスの妻パウリーネの指示²⁶により、このオペラは《薔薇の騎士 / Der Rosenkavalier》と名付けられることになった。

無論、タイトルロール《薔薇の騎士》であるオクタヴィアンの存在感は、全幕を通じて際立ってはいるものの、この作品において多くの人が共感と感動を抱くのは、オクタヴィアンでもましてはオックス男爵でもなく、元帥夫人とあると言えるだろう。《薔薇の騎士》というタイトルは、表題のその役をクローズアップするというよりはむしろ、その立ち居振る舞いが暗示する18世紀ウィーンの世界観そのものを表している、それが故にこのオペラは大成功を果たしたのかもしれない。《オックス》というタイトルではきっとこうはいかなかったのではないだろうか。²⁷

²⁶ シュトラウスからアルフレート・ローラー(本作品初演の衣装や舞台装置を手がけた人物)への手紙に、このことが記されている。(1910年5月6日)

²⁷ 新国立劇場『2014/2015 シーズンオペラ リヒャルト・シュトラウス《ばらの騎士》プログラムノート、

この《薔薇の騎士》を転換点としてシュトラウスは、徐々に従来のワーグナー的な大編成のオーケストラを避け始め、モーツァルトをモデルにした擬古典風の室内オペラへと作風を変えていく。こうして生まれたのが次作《ナクソス島のアリアドネ》（1912年）であり、またふたりの共同作業による最後の作品となった《アラベラ》（1933年）であった。

シュトラウスとホフマンスタール、このふたり出会い、意気投合から新しい作品への着想、そこから完成に至るまでの過程をつぶさに追いかけることのできる、という点において、ここに遺されている往復書簡の重要性は、オペラ史の中でも大変際立っているというべきであろう。

1911年1月26日、ドレスデン宮廷歌劇場において《薔薇の騎士》は初演された。指揮はエルンスト・フォン・シューフ、演出をゲオルク・トラー、衣装と舞台装置はアルフレート・ローラーの手による。しかし、トラーの演出は極めてお決まりの手法を用いたもので、これはシュトラウスもホフマンスタールも気に入らなかったようだ。そのために、急遽ベルリンよりマックス・ラインハルト²⁸が歌手の演技指導をするために呼ばれたという。初演を迎えるにあたって、22回のリハーサルがオーケストラを伴う形で執拗に行われた。しかし初演の評価は《サロメ》初演と同様に賛否両論で、批判的な論調の中には、幕が上がるといきなり「寝室の場面」という、その不道徳性を指摘するものが多かった。しかし、公演自体は相対的に《サロメ》のそれをさらに上回る大成功と大きな話題をヨーロッパ各地に与え、サロメ上演時同様に、《薔薇の騎士》観劇のための特別列車が仕立てられた。

当時シュトラウスが音楽監督を務めていたベルリンでの初演がなされなかった背景としては、その不道徳性を指摘する批判的意見、そして大きな問題として検閲があった。とりわけ、皇帝のお膝元のウィーンやベルリンでは検閲がうるさかったようだ。シュトラウスがベルリン宮廷歌劇場の総監督ヒュルゼン伯爵に台本を読ませたところ、伯爵の答えは「こ

東京：新国立劇場、2015年、広瀬大介〈往復書簡に見るオペラ制作の紆余曲折〉21頁～24頁を参照。

²⁸ Max Reinhardt / マックス・ラインハルト（1873－1943）アメリカ合衆国やドイツで活躍したユダヤ系オーストリア人。演出家兼プロデューサー。

んなものを作曲するのはやめなさい」というものだった。皇室の顔色を伺いながらも果たされたベルリンでの上演は、ドレスデンでの初演がなされた同年11月に至り、更に、ベルリンでは問題になりそうな台詞をことごとく削除したため、カットだらけの上演になったという。ドレスデンは、こういった周りの雑音に悩まされることの少ない土地であったのだろう。

ドレスデン初演に話を戻すが、元帥夫人を演じたマルガレーテ・ジームス²⁹は、当時31歳。シュトラウスは元帥夫人について「せいぜい32歳の若く美しい女性」と述べている。現在、一般に元帥夫人を歌う歌手はもっと年上でもあり、32才というのを意外に思う人も多いただろう。ジームスは《エレクトラ》初演でクリソテミスを歌っているだけでなく、《アリアドネ》初版の初演でツェルピネッタを歌っている。ごく一部だが残っている彼女の元帥夫人の録音によると、貧しい録音状態ながら軽く細い声の持ち主だったことが想像されるという。³⁰ただし、当時の歌手の常としてかなり肥満であったようだ。これに対して、オックス男爵を演じたカール・ペロン³¹はすでに52歳の大ベテラン歌手であった。彼は《サロメ》初演でヨハナーンを、《エレクトラ》初演でオレストを演じているが、ワーグナー歌手として広く知られ、ヴォータン、オランダ人、アムフォルタスなどを得意としていた。シュトラウスはオックス男爵について「35歳くらいの美男子であり、粗野ではあっても、とにかく貴族なのである。内面的にはいかがわしくても、少なくとも外見は立派な風采をしている」と述べている。ペロンはシュトラウスの抱いていたオックス男爵像とはかけ離れていたようで、しかしふたりの往復書簡ではシュトラウスはペロンを擁護しているものの、ホフマンスタールはこの配役に関しての痛烈な批判の旨を1911年1月2日の手紙に記している。しかし現在でも、この初演の配役が影響してか、オックス男爵はあまり美男子とは言い難い中年男のイメージが一般的であることは周知の通りである。

²⁹ Margarethe Siems / マルガレーテ・ジームス (1879-1952)

³⁰ 新国立劇場『2014/2015 シーズンオペラ リヒャルト・シュトラウス《ばらの騎士》プログラムノート』、東京：新国立劇場、2015年、鶴間圭〈初演をめぐって〉29頁～31頁を参照。

³¹ Karl Perron / カール・ペロン (1858-1928)



《薔薇の騎士》初演スタッフとシュトラウス（前列中央）。指揮のエルンスト・フォン・シューフ（前列右）や演出のマックス・ライン・ハルト（後列左より3人目）、ホフマンスタール（同4人目）、舞台美術のアルフレート・ローラー（同5人目）が見える。©MaryEvans/PPS

《薔薇の騎士》ドレスデン初演の場面写真より
 オクタヴィアン役のエーファ・フォン・デア・オステン(左)
 と元帥夫人役のマルガレーテ・ジームス (右)
 ©Lebrecht/APL/JTB Photo



《薔薇の騎士》ドレスデン初演の場面
 写真より
 中央で椅子に横たわるオックス男爵役
 のカール・ペロン
 ©ullstein bild/APL/JTB Photo

リヒャルト・シュトラウス略年表 (※)

西暦(年齢)	活動・経歴	主な作品—歌曲・オペラ・その他	その他世間の事績
1864 (0)	ミュンヘンに誕生		マイヤベーア没
1868 (4)	ピアノを習い始める		
1870 (6)	作曲を始める		
1871 (7)	ヴァイオリンを習い始める(ベンノ・ワルターに師事) 初めてオペラ(ウェーバー《魔弾の射手》)を見る		ドイツ帝国成立
1874 (10)	ルートヴィヒ・ギナジウムに入学		ホーフマンスタール誕生
1875 (11)	作曲法伝習開始(F.W.マイヤーに師事)		
1876 (12)		《祝典行進曲》 op1	
1880 (16)			オッフェンバック没
1882 (18)	ミュンヘン大学入学(1年で中退)	《セレナード》 op.7(変ホ長調)	
1883 (19)			ワーグナー没
1884 (20)	ミュンヘンで指揮者デビュー		
1885 (21)	ビューロの指揮代理としてマイニゲン宮廷劇場へ行く。同地でブラームスと会う。 ミュンヘン宮廷歌劇場指揮者	《8つの歌曲》 op10	
1886 (22)	後に妻となるパウリーネを知る。マーラーと会う。	《5つの歌曲》 op15	リスト没
1887 (23)		《6つの歌》 op17	ブラームス没
1888 (24)	ワイマール宮廷劇場副指揮者	《6つの歌》 op19 交響詩《ドン・ファン》	
1889 (25)	初めてベルリン・フィルを指揮 肺炎を患う	交響詩《死と浄化》 《ドン・ファン》初演[ワイマール]	ヒトラー誕生 ヨハン・シュトラウス没
1890 (26)		《素朴な歌》 op21	
1891 (27)		交響詩《マクベス》 《2つの歌曲》 op26	

1893 (29)		歌劇《グントラム》	ヴェルディ《ファルスタッフ》 初演[ミラノ] チャイコフスキー没
1894 (30)	パウリーネ・デ・アーナと結婚	《4つの歌曲》op27	ビューロ没
1897 (33)	息子フランツ誕生	交響詩《ドン・キホーテ》	
1898 (34)	プロイセン宮廷楽長としてベルリン宮廷歌 劇場へ	《5つの歌》op39 交響詩《英雄の生涯》	
1900 (36)	ホーフマンスタールと初めて会う		
1901 (37)	各地でシュトラウス・フェスティバル	歌劇《火の試練》	ヴェルディ没
1903 (39)	ロンドンでシュトラウス週間	《家庭交響曲》	
1905 (41)	父フランツ没	歌劇《サロメ》	
1907 (43)	ウィーン・フィル常任客演指揮者		
1908 (44)	ベルリン宮廷歌劇場音楽総監督 ガルミッシュに山荘をつくる	歌劇《エレクトラ》	オーストリアがボスニアへ ルツェゴヴィナ併合宣言
1909 (45)		《エレクトラ》初演[ドレスデン]	マーラー没
1911 (47)		歌劇《ばらの騎士》初演	
1912 (48)		歌劇《ナクソス島のアリアドネ》	第一次バルカン戦争勃発
1913 (49)	ベルリンでシュトラウス週間		第二次バルカン戦争
1914 (50)	シュトラウス生誕 50 周年記念 生家にプレート、ミュンヘンに[シュトラウ ス通り] オックスフォード大学名誉博士	バレエ《ヨゼフの伝説》	第一次世界大戦勃発
1915 (51)	音楽上演権使用団体有限会社(GEMA)設立	《アルプス交響曲》	
1917 (53)	ザルツブルク音楽祭(創設者の一人) ドレスデン《ばらの騎士》100 回目の上演	組曲《町人貴族》 歌劇《影のない女》	第二次ロシア革命
1918 (54)	ウィーンで初のシュトラウス週間 ベルリン宮廷歌劇場を辞任	《6つの歌曲》op67 クレメンス・ブレンターノの詩に よる《6つの歌曲》op68 《5つの小さな歌曲》op69	第一次世界大戦の終結 ベルリン革命 ドイツ帝国崩壊 オーストリア共和政宣言

1919 (55)	ウィーン国立歌劇場の音楽監督就任	《影のない女》初演[ウィーン]	プッチーニ《ジャンに・スキキ》初演[ニューヨーク]
1921 (57)			ワイマール憲法公布
1923 (59)		喜歌劇《インテルメッツォ》	ヒトラーがナチス党首に就任
1924 (60)	息子フランツ結婚	《インテルメッツォ》初演[ドレスデン]	ミュンヘン一揆
	生誕 60 周年記念シュトラウス週間[ベルリン, ミュンヘン, ドレスデン, ヴロツワフ]	バレエ《泡立ちクリーム》初演[ウィーン]	ドーゾ案
	ウィーン国立歌劇場の音楽監督辞任		ドイツ経済の復興
1925 (61)	ベルヴェデーレ宮付近の邸宅へ移る		プッチーニ没
1926 (62)	再びウィーン国立歌劇場の音楽監督に		ロカルノ条約
1927 (63)	初孫リヒャルト誕生		
	ベートーヴェン百年祭で第九を指揮		
1929 (65)			ホーフマンスタール役
			世界恐慌
1932 (68)	孫クリスティアン誕生	喜歌劇《アラベラ》	
1933 (69)	ドイツ帝国音楽局総裁に就任	《アラベラ》初演[ドレスデン]	ヒトラー内閣成立
			ドイツ国際連盟脱退
1934 (70)	「作曲家国際協力委員会」常任理事		
	生誕 70 周年記念シュトラウス週間[ベルリン, ウィーン, ドレスデン]		
1935 (71)	「《無口な女》」事件によりドイツ帝国音楽局総裁を辞任	喜歌劇《無口な女》初演[ドレスデン]	ニュルンベルク法
1936 (72)		《オリンピック賛歌》初演	スペイン内乱(~39)
		歌劇《平和の日》	ベルリン・オリンピック
1937 (73)		歌劇《ダフネ》	
1938 (74)		《平和の日》初演[ミュンヘン]	「水晶の夜」事件
		《ダフネ》初演[ドレスデン]	オーストリア併合
1939 (75)	シュトラウス生誕 75 周年記念		第二次世界大戦勃発

	パリ《サロメ》100回目の上演		
1940 (76)		《日本祝典音楽》初演[東京]	
1941 (77)		歌劇《カプリッチョ》	
1942 (78)		《カプリッチョ》初演[ミュンヘン]	ツヴァイク没 ワンゼー会議(ユダヤ人絶滅計画)
1944 (80)	生誕 80 周年記念シュトラウス週間[ウィーン, ドレスデン]		ロラン没 劇場閉鎖、総力戦
1945 (81)	ナチス共謀の告発を避けスイスに移住	《メタモルフォーゼン》	ヒトラー、ゲッベルス没 ドイツ無条件降伏、終戦
1946 (82)	ローザンヌで盲腸の手術		ニュルンベルク裁判
1947 (83)	ロンドンでシュトラウス週間		
1948 (84)	ローザンヌで膀胱炎の手術 ミュンヘンの非ナチ化裁判でナチ協力共謀者疑惑解消	《四つの最後の歌》作曲 《あおい》作曲	ソ連ベルリン封鎖
1949 (85)	5月に3年半ぶりにガルミッシュに帰宅 シュトラウス生誕 85 周年記念祝典 9月8日、ガルミッシュで睡眠中に死去		パリで平和擁護世界大会、《平和の日》演奏 ドイツ連棒共和国(西ドイツ) とドイツ民主共和国(東ドイツ)の成立
1950	妻パウリーネ没		バーナード・ショー没

※ 筆者がこの論文に取り組むにあたって、特に興味深い内容を取りあげて作成している。人物に関するすべての経歴、作品を取りあげているわけではない。また、声楽作品の名称は**太字**により表記している。

マリア・テレジアについてとその年譜

※ホフマンスタールが《薔薇の騎士》の設定について“時代はマリア・テレジア施政下のウィーンです”とシュトラウスへの手紙に記したことからして、この作品を考察するにあたってマリア・テレジアのことに触れておかないわけにはいかない。無論、その時代のウィーンと政治背景が十分にこの作品に織り込められているだろうことは想定できるが、論者の認識としては、元帥夫人とマリア・テレジアが同一人物であるということはない。あくまでも同時代の貴族社会に生きた女性像として取り上げたい。よって、ここでは主に彼女の恋愛そして結婚生活について触れておく。

1717年、ハプスブルク家の神聖ローマ皇帝カール6世と皇后エリザベト・クリスティーネの長女として誕生した。マリア・テレジアは当時の王族としては珍しく、初恋の人であるロレーヌ公子フランツ・シュテファンとは恋愛結婚で結ばれたと言われている。初めてフランツに会ったのは、マリア・テレジアがわずか6歳のときだった。このときフランツは15歳。容姿のよく整ったフランツは、何物にもとられることのない無邪気な性格で、話好きな活発な若者であった。このような明るい少年の姿は、女性ばかりのウィーンの宮廷でそう見られることがなかったから、皇帝をはじめとしてその一家の人々からもすっかり気に入られた。なにしろハプスブルク家には、カール6世の他には男性は誰一人としていなかったもので、この快活な若者は、早くも家族の一員のような暖かい待遇を受けるようになった。幼いマリア・テレジア自身は、まだ彼が我が夫になる人とは知る由もなかったが、初めてこの若者を目にした瞬間から、もう彼の虜になった。彼女は知らず知らずのうちに、この素敵な青年に対するあこがれの気持ちを抱き始め、それが徐々に愛情の形に変貌していったようだ。その様子は「夜は彼のことを夢見、昼は女官たちに彼のことを話している」と記されている。フランツはロートリンゲンという小国の公子にすぎない

自分が、ハプスブルク家の愛らしい大公女と結婚できることに有頂天となったが、マリア・テレジアを得るためには大きな代償を払わねばならなかった。すなわち、この結婚のためにフランツは生まれ故郷ロートリンゲン公国を手放したのである。その夫婦生活は非常に円満だったそうだ。結婚の4日前にマリア・テレジアからフランツにしたためた手紙が現在も残っており、未来の夫への情熱的な思いを今に伝える。この手紙はラテン語やフランス語など様々な言語で書かれ、彼女の教養の深さをうかがい知ることができる。幼馴染のような関係から互いに惹かれあったままに結ばれ、この円満な夫婦間には16人（男子5人女子11人）の子供が生まれた。第一子はマリア・エリーザベト王女で、王子の誕生を誰よりも期待していた皇帝カール6世は失望したようだった。しかし、マリア・テレジアは娘だからといって残念がることはなく、生まれてくることはどの子も等しく可愛がった。とりわけ、後にフランス王妃となり壮絶な人生をたどった彼女の末娘マリー・アントワネットのことは、死の直前までも身を案じ手紙を送っていたとされる。

夫フランツが亡くなり、彼女はそれまで持っていた豪華な衣装や装飾品をすべて女官たちに与えてしまい、以後15年間、自らの死の時期まで喪服だけの生活を送ったと言われている。死の直前の病床では、夫フランツの遺品のガウンをまとっていた。

カプツィーナー教会に埋葬されその柩は今日も最愛の夫フランツのそれと並べられている。いかにもバロックからロココの時代の君主だった二人にふさわしく、華麗な図柄でふんだんに装飾された墓所で、相思相愛のフランツ・シュテファンとマリア・テレジアは永遠の眠りにつく。

喪服のマリア・テレジア



西 暦	事 項
1701	
～14	スペイン継承戦争。
1711	ヨーゼフ1世死去。カール6世スペインから帰国し、即位
1717	5月 マリア・テレジア生誕
1736	2月 フランツ・シュテファン・フォン・ロートリンゲンと結婚
1737	2月 第一子マリア・エリーザベト生誕
1740	10月 皇帝カール6世逝去。マリア・テレジア即位
	12月 プロイセン軍、シュレージエンへ侵攻
1740	
～48	オーストリア継承戦争
1741	3月 長男ヨーゼフ生誕
	4月 モルヴィッツの戦い
	6月 マリア・テレジア、ハンガリー女王として戴冠
	9月 ハンガリーからの援助に成功
	11月 プラハ陥落
	12月 カール・アルベルト、ベーメン王に即位
1742	2月 カール・アルベルト、皇帝として戴冠
	2月 アンドレアス・ケーフェンヒラー、ミュンヘンを襲撃
	6月 ブレスラウの和約。プロイセン、シュレージエンの大部分を獲得
	12月 オーストリア、プラハを奪還
1743	5月 マリア・テレジア、ベーメン女王として戴冠
1744	5月 フリードリヒ、再びベーメンに侵攻し、プラハを占拠
1745	1月 カール7世逝去

	10月 フランツ・シュテファン、皇帝フランツ1世として戴冠
	12月 ドレスデンの和約。第二次シュレージエン戦争の終結
1748	11月 アーヘンの和約。オーストリア継承戦争の終結
1743	
~49	パカッシィらによるシェーンブルン宮殿の造営
1749	ハウクヴィッツによるオーストリアの内政改革始まる
1753	カウニッツ、外務を担当する
1756	1月 プロイセン=イギリス同盟成立
	5月 オーストリア=フランス同盟成立
	8月 プロイセン、ザクセンに侵攻し、七年戦争始まる
	10月 ローボジッツの会議
	12月 16人目（最後）の子供マクシミリアン・フランツ、生誕
1757	5月 オーストリア、プラハで敗退
	6月 ダウン、コリンでフリードリヒを破る
	12月 ロイテンの会議。フリードリヒ、オーストリア軍を破る
1758	10月 ホッホキルヒでオーストリア勝つ
1759	8月 クーネルスドルフの戦い。フリードリヒ惨敗
1760	10月 ヨーゼフ、イサベラと結婚
	10月 オーストリア・ロシア軍、ベルリンを一時占拠
1762	1月 ロシア女帝エリーザベト死去
1763	2月 フベルトゥスブルクの和約。七年戦争の終結
1764	4月 ヨーゼフ、ローマ王として戴冠
1765	8月 フランツ・シュテファン逝去。ヨーゼフ二世、皇帝に即位
1767	5月 マリア・テレジア、瀕死の重病に陥る

1769	8月 ヨーゼフ、フリードリヒとナイセで会見
1770	4月 マリー・アントワネット、フランス王太子と結婚
1772	8月 第一次ポーランド分割 1772年頃から母と子の確執が強くなる
1774	5月 ルイ15世死去し、ルイ16世即位。マリー・アントワネット、フランス王妃になる
1778 ～79	バイエルン継承戦争
1779	5月 テッシェンの和約
1780	マリア・テレジア逝去

第2章 作品分析—登場人物の特色を中心に—

《薔薇の騎士》において、それが情感的で官能でありながら、あくまでも喜劇であるという作品性は、具体的には元帥夫人とオックス男爵という極めて対照的な貴族の特性の存在によって生み出されていると分析することができる。不躰極まりないオックス男爵の結婚をめぐるドタバタ劇、その筋沿いにある元帥夫人の刹那な恋物語が、この《薔薇の騎士》台本の中で絶妙に組み合わせられているのである。まず、第一幕はそれぞれの呈示部であり、幕の序盤と終盤に元帥夫人の道ならぬ恋、中間部ではオックス男爵の婚約、各々の中心動機が示される。第二幕および第三幕の前半では、元帥夫人の心理性は一時的に棚上げされ、オックス男爵の物語が展開される。そして第三幕の元帥夫人の再登場とともに、このふたつの物語が電撃的にひとつへと結び合わされ、最終的な解決へと向かうのである。また内容だけでなく音楽様式の点においても両者は、次のように区別されている。つまり、元帥夫人がより貴族的で気品のある官能的で繊細な和声と旋律がふんだんに用いられ、一方のオックス男爵にはより庶民的でかつ滑稽にあしらわれているのだ。³²

³² 岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。154頁を参照。

第2章 第1節 各幕のあらすじと解説

第1項 第一幕

[あらすじ]

元帥夫人の寝室。愛の喜びの一夜を過ごした元帥夫人とその恋人オクタヴィアン。二人が戯れていると、外からけたたましい騒ぎが聞こえてくる。元帥夫人は夫が戻ってきたのかと慌てて、オクタヴィアンは侍女に変装するが、やってきたのは元帥夫人の従兄弟であるオックス男爵だった。富豪ファーニナルの娘ゾフィーと婚約した彼は、許婚に銀の薔薇を贈る儀式の使者〈薔薇の騎士〉を誰にするべきかと、元帥夫人に相談しに来たのである。そこで元帥夫人はオクタヴィアンを推薦する。自分のプレイボーイぶりを滔々と自慢するオックス男爵。そうこうするうち朝の謁見式が始まるが、オックス男爵が痲癩を起こして台無しにしてしまう。一人になった元帥夫人が物思いにふけていると、オクタヴィアンが戻ってきて彼女を抱擁しようとする。しかし元帥夫人の気持ちは塞いだまま。「いつかあなたは私を捨てて若い恋人のもとへ去っていく」と諭されたオクタヴィアンは、慚然として去っていく。

[解説]

《薔薇の騎士》は力強く官能的な導入で始まる。[譜例①]

舞台の幕はまだ閉まったままで、前奏曲として元帥夫人とオクタヴィアンの愛の一夜がオーケストラによって可憐に描かれている。

[譜例①]

Stürmisch bewegt. Metr. $\text{♩} = 60$
Con moto agitato.

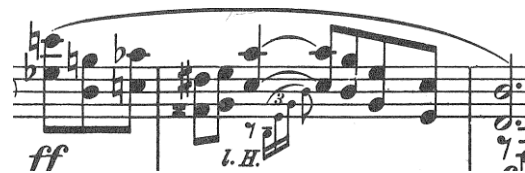
The image shows a musical score for the introduction of 'The Rose Knight'. It is written for piano in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system begins with a fortissimo (ff) dynamic and includes a section marked 'l.H.' (left hand) with a 7-measure rest, followed by a return to the main melodic theme. The score concludes with a final cadence marked with a fermata.

その前奏には様々な動機が含まれている。最初の6度の上行は、憧れと感情の高まりをあらわすオクタヴィアンの動機〔譜例②〕で、そのすぐあとには元帥夫人の動機〔譜例③〕あらわす旋律があらわれる。

〔譜例②〕 オクタヴィアンの動機



〔譜例③〕 元帥夫人の動機



このオクタヴィアンと元帥夫人の動機は、常に絡まるように幾度となく使用され、一夜における燃え上がるような愛の絡まりと二人の高揚が、とても絶妙に描かれている。

その前奏曲の終盤には、とてもセンチメンタルな旋律が現れる。〔譜例④〕

愛に満ちた夜明けを共に迎えるオクタヴィアンと元帥夫人に、ここで既に何かさみしい予感を匂わせる。

〔譜例④〕 別れの予感



前奏曲後に迎える冒頭の場面には、オクタヴィアンの長大なモノローグが置かれるが、互いの愛を確認し合うように元帥夫人とオクタヴィアンの会話の中にも、また先ほどの別れの予感の旋律が現れる。[譜例⑤]

[譜例⑤] 別れの予感

trquillo ♩ = 100
Marschallin (leise) 26 (sehr innig) 15

Du bist mein Bub, Du bist mein Schatz! Ich hab Dich

espr. pp cresc. fp espress. dim.

(Umarmung) 27

Marsch lieb!

etwas fließender ♩ = 104
poco più mosso espr. mf

やがて元帥夫人のお小姓が可愛い行進曲に乗って朝食を運んでくる。[譜例⑥]

[譜例⑥]

Allegro. ♩ = 120
(Man hört von fern ein leises Klingeln.)

p p

そして元帥夫人とオクタヴィアンがココアを飲む場面は、ウィーン古典風のメヌエット
 [譜例⑦]となる。次のオックス男爵が登場する場面 [譜例⑧] の音楽的ハイライトは、
 元帥夫人の朝の謁見式に置かれている。ここでは「イタリア人歌手」が登場し、滔々とベ
 ルカントの旋律 [譜例⑨] を披露する。

[譜例⑦]

[譜例⑧] オックスの動機

102 Metr. ♩ = 72.
 (Er geht nach vorne, die Lakaien zu seiner Linken suchen ihm den Weg zu vertreten.)

Baron.

Gnaden.

[譜例⑨]

Der Tenor (mit dem Notenblatt in der Hand)

Di - ri - go - - ri ar - ma - to il se - no con - tro a - mor mi ri - be -

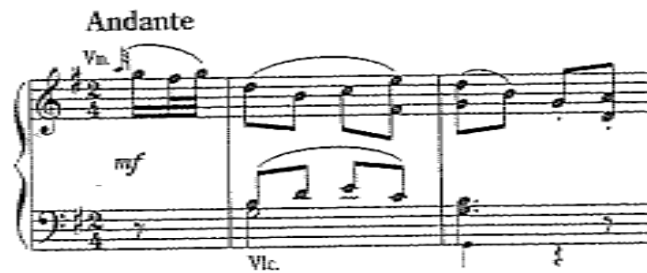
pp espr.

オックス男爵が退場したあと、元帥夫人のモノローグが始まる。彼女が自分の若い頃に思いを馳せる部分はヴァイオリンによる旋律〔譜例⑩〕で、ハイドンの室内楽を連想させるウィーン古典派の室内楽の様式で書かれている。たとえば、ハイドンのト長調のピアノ三重奏（Hob:XV-25）の第二楽章の主題〔譜例⑪〕と比べてみると、その両者が驚くほどに似ていることがわかるだろう。

〔譜例⑩〕



〔譜例⑪〕 ハイドン ピアノ三重奏ト長調 Hob:XV-25 第二楽章より



次いでオクタヴィアンが戻ってくると、再び後期ロマン派風のシュトラウス特有の官能的な響きが支配的になる。オクタヴィアンが立ち去る直前には、譜例④⑤の別れの予感と同じの旋律が、別れの旋律として現れる。〔譜例⑫〕

その後も元帥夫人の感情をたどるように感傷的な響き〔譜例⑬〕が徐々に小さくなっていって、幕が下りる。

[譜例⑫]

Marsch 331

und ne-ben mei - - nem Wa - - gen rei - ten.....

Marsch 332

Jetzt sei Er gut und folg' Er mir

[譜例⑬]

(Der Neger läuft ab. Die Marschallin stützt den Kopf in die Hand und bleibt so, in träumerischer Haltung bis zum Schluß)

340 *espr.* $\text{♩} = 64$ *p*

341 *sempre più lento* *dim.* *p*

(Der Vorhang beginnt hier langsam und geräuschlos zu fallen, *ritard. molto lento* (vom vierten Viertel der Fermate ab rasch.)

342 *pp r.H.* *rit.* *

Schluß des ersten Aufzuges

A 5903 P

第2項 第二幕

[あらすじ]

富豪ファーニナルの邸宅。娘ゾフィーは、オックス男爵との婚約の印である銀の薔薇を持ってくる使者〈薔薇の騎士〉の到着を待ちわびている。そこにオクタヴィアンが到着し、その献呈式が行われるが、オクタヴィアンとゾフィーは一目で互いに惹かれあう。そこに花婿のオックス男爵がやってくるが、彼がなれなれしくゾフィーに触ろうとするので、ゾフィーは激しい嫌悪感を抱き、オクタヴィアンに助けを求める。二人が抱き合っているところをオックス男爵に見つかり、オクタヴィアンは決闘で彼に怪我をさせてしまう。前代未聞の騒ぎに慌てふためくファーニナル。やがてオックス男爵はワインを飲んでいるうちに、機嫌がなおってくる。彼のもとに陰謀家のアンニーナが偽の恋文を持ってくる。これがオックス男爵をこらしめるためのオクタヴィアンの策略とも知らず、オックス男爵はご機嫌でワルツを踊る。

[解説]

祝典的で華やかな導入で始まり [譜例⑭]、オクタヴィアンの登場に向けて一直線に高揚していく。オクタヴィアンが舞台に姿を現し、銀の薔薇の献呈の場面が始まると、チェレスタなどを駆使した、きらびやかで装飾的な響きとなる [譜例⑮]。

[譜例⑭]

Sehr lebhaft (molto allegro) Metr. ♩=144

The musical score for Example 14 is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Sehr lebhaft (molto allegro)' with a metronome marking of ♩=144. The piece begins with a forte (f) dynamic. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and chords. A second forte (ff) dynamic is used in the middle section, and a first ending bracket is indicated at the end of the piece.

[譜例⑮]

Ziemlich langsam

The musical score for Example 15 is written for piano. It consists of a single treble clef staff in a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Ziemlich langsam'. The piece begins with a pianissimo (pp) dynamic. The melody is characterized by a slow, flowing line with many accidentals. The instrumentation is noted as '(Fl., Cel., Exp., Vn.)'.

やがてオックス男爵が登場して、ゾフィーになれなれしく話しかけると、有名なワルツの旋律が初めて姿を現す [譜例⑬]。

[譜例⑬]

Baron (gemütlich)

Wird kom-men ü - ber Nacht, daß Sie ganz sanft... wird wis -

89 (ruhiger werdend) **più tranquillo** **ritard.**

- sen, was ich bin zu ihr. Ganz wie's im Lie-del heißt. Kennt Sie das Lie -

Ruhiges Walzertempo (tranquillo)
Metr. ♩ = 48

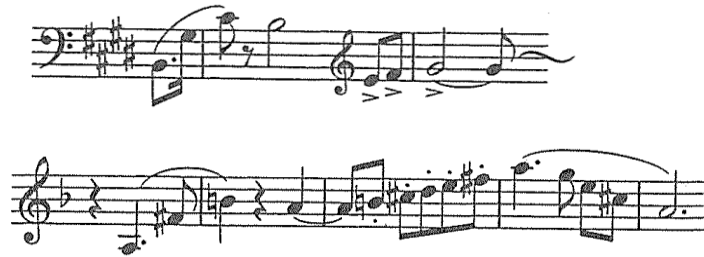
(recht gefühlvoll)

90 del? La la la la la... wie ich
(wiegend und sentimental) gefühlvoll

ゾフィーとオクタヴィアンが二人きりになると愛の二重唱となるが、彼らが抱き合っているところをヴァルツァッキとアンニーナに見つかり、中断される。オクタヴィアンとオックス男爵の決闘のあとで怪我をしたオックス男爵のもとに、アンニーナがオクタヴィアンからの偽の恋文を持ってくるのだが、ここではオクタヴィアンのモチーフがかわいらし

いワルツ [譜例⑰] に姿を変えて出てくる。すっかり上機嫌になったオックス男爵が、有名なオックス男爵のワルツ [譜例⑱] を口ずさみながら、幕が下りる。

[譜例⑰] オクタヴィアンの動機およびそのワルツ化



[譜例⑱]

(er geht, von seinen Leuten begleitet, langsam und behaglich seinem Zimmer zu)

ab immer ruhiger
quillo di più) mit mir _____ mit mir _____ mit

256 (Der Vorhang

mir kei-ne Nacht _____ Dir zu lang.

ritard. wieder festes Zeit-
(in tempo) ma-ß

fällt langsam

poco ritard.

A. 5903 F.

Schluß des zweiten Aufzuges

第3項 第三幕

[あらすじ]

怪しい料亭の一室。オクタヴィアンは、元帥夫人の侍女の名を騙ってオックス男爵を逢引きにおびきだそうとしている。オックス男爵がやってきて、女装したオクタヴィアンとの珍妙な夕食が始まる。オクタヴィアンの手下たちがお化けのふりをして窓や床から顔を出し、オックス男爵を仰天させる。そのうちオックス男爵に捨てられたと称する女性が子どもを連れて登場し、警官までやってくる。そんな騒ぎのなか元帥夫人がやってきて、その場をおさめる。法外な夕食代をふっかけられたオックス男爵は、そのほかの人物たちとともにほうほうの体で料亭を去る。その後、元帥夫人はオクタヴィアンから身を引く決意をし、オクタヴィアンとゾフィーが一緒になれるよう、気品に満ちた言動で二人をとりなす。ふたりの若い愛の二重唱ののち、誰もいなくなった舞台へ、元帥夫人のお小姓が、ゾフィーの落としたハンカチを取りにやってきて、慌ただしく幕が下りる。

[解説]

オックス男爵を驚かせるための陰謀を企む、オクタヴィアンの手下（策略家ヴァルツァッキ）たちを描く導入で始まる [譜例⑱]。

[譜例⑱]



やがてオックス男爵と女装したオクタヴィアンの夕食が始まると、ヨハン・シュトラウス風のワルツのメドレーが舞台裏から流れてくる [譜例⑳]。ここでシュトラウスは、モーツァルト《ドン・ジョヴァンニ》第一幕フィナーレの、舞踏会の場面をモデルにしていると思われる。

[譜例⑳]

ein Kellnerjunge kommen gelaufen mit zwei Stöcken zum Kerzen-anzünden.) (Entzünden die Leuchter auf
Walzer. (lebhaft, con anima.)
 im Orchester.

警官がかけつけて大騒ぎになる場面では、様々なライトモチーフがポリフォニックに組み合わされて大混乱を表現する。そこに元帥夫人が姿を現すと、一転して憂いを含んで高貴な響きが流れ始める。オックス男爵らはワルツの諸モチーフのシンフォニックな乱舞とともに退場する。身を引く決意をした元帥夫人、ゾフィーへの恋心を抑えきれないオクタヴィアン、戸惑うゾフィーが、三者三様に自分の内面を歌い上げるクライマックスの三重唱 [譜例㉑] となり。次いで元帥夫人が立ち去り、若い二人の愛の二重唱 [譜例㉒] になると、響きが一変して、素朴なリート風の旋律になる。

[譜例㉑]

Soprie.
 n, hei - - lig ist mir und so
 Marsch.
 hab! Hab mir frei - lich nicht ge-dacht, daß es so bald
 Oct.
 (ausdrucksvoll)
 und ist was g'scheh'n Ich möcht' sie fra - - - gen:
 espr.

[譜例②]

Sophie.
 Ist ein Traum, kann nicht wirk-lich sein, — daß wir zwei bei-ei - nan - der sein, —

Octavian.
 Spür' nur dich, spür' nur dich al - lein — und daß wir bei-ei - nan - der sein!

Metr. ♩ = 69
ruhig gehend (Andante tranquillo)

pp

bei ei-land' für al - le Zeit und E - - - wig - keit.

Geht all's sonst wie ein Traum da - hin vor mei - - - - nem Sinn.

pp

dolce *3*

ゾフィーが落としたハンカチを拾いに元帥夫人のお小姓が戻ってくると、聴き手に肩透かしを食わせるような軽快な楽想となり、洒落た幕切れを作る [譜例③]。

[譜例②]

308 Schnell $\text{♩} = \text{♩}$ des $\frac{4}{4}$ Metr. $\text{♩} = 69$
(Allegro)

First system of musical notation, measures 308-309. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*, *pp*, and *p*.

Second system of musical notation, measures 309-310. Treble and bass clefs. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*. Measure 309 is labeled "309".

Third system of musical notation, measures 310-311. Treble and bass clefs. Dynamics include *mf* and *p*.

— findet es, —

— hebt es auf —

310

Fourth system of musical notation, measures 310-311. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*.

— trippelt hinaus.) —

accelerando

Fifth system of musical notation, measures 311-312. Treble and bass clefs. Dynamics include *pp*, *mf*, and *f*. Includes triplets and an *accelerando* marking.

(Der Vorhang fällt rasch.)

Sixth system of musical notation, measures 312-313. Treble and bass clefs. Dynamics include *ff*. Ends with a double bar line.

Ende.

第2章 第2節 オクタヴィアン（シュトラウスのズボン役）

シュトラウスのオペラの大きな魅力のひとつとして、多彩な登場人物が挙げられるだろう。例えば、サロメやエレクトラのような猟奇的で強烈な女性に、元帥夫人や伯爵夫人マドレーヌのような洗練された気品高い女性。バッカスやジュピターのような神々や、ヨハナーンという聖者がいれば、オックス男爵のような色事が好きな間抜け貴族も登場する。

そして、シュトラウス・オペラのキャラクターとして忘れてはならないのが、いわゆるズボン役である。《薔薇の騎士》のオクタヴィアン、《ナクソス島のアリアドネ》の作曲家、さらに《アラベラ》のズデンカ、という三作品における男装役の存在は、シュトラウスのオペラの大きな特徴といえる。20世紀のオペラ作曲家、いやモーツァルト以降のあまたのオペラ作曲家たちのなかでも、三つもの作品において、ズボン役を重要な役として用いた作曲家は、シュトラウス以外には思い当たらない。特に、《薔薇の騎士》のタイトルロールであるオクタヴィアンは、サロメや元帥夫人と並んで、シュトラウスのオペラにおける代表的な役柄の一つであるといえるだろう。

そもそもズボン役とは何か？

音楽之友社『オペラ辞典』の「ズボン役」の項には、“trouserrole, breeches part [英]、Hosenrolle [独]、travesti [仏]、travestito [伊]。女性によって歌い演じられる男性役のこと。代表的な役として、ケルビーノ《フィガロの結婚》、オルロフスキー《こうもり》、オスカル《仮面舞踏会》、ヘンゼル《ヘンゼルとグレーテル》、そしてオクタヴィアンなどが挙げられる。”とある。フランス語とイタリア語では「変装する」を意味する語に対して、英語とドイツ語では「ズボンをはく役」となっている。Breechは「尻、臀部」の意味である。

『ニューグローヴ音楽辞典』には、breeches part と載っていて、17、18世紀にカストラートのために書かれた重要な男性役を、場合によっては女性歌手が歌うようになり、やがて、最初から女性歌手のために男性役が書かれるようになり、さらに18世紀以降、カストラートが衰退したあとも、オペラ作曲家たちの男の若さを表現する際に女性による男装役を用いた、とある。

1750年代は、カストラートの全盛期であったと同時に、オペラ・セリアの全盛期であったこともあり、カストラートたちの主要な役は、神々とか武将、国王といった英雄的

男性の役であった。また、彼らは女性役を歌うこともあった。とりわけデビューしたばかりの若いカストラートは、多くの場合、女性役を演じて人気を博した。舞台への女性の登場が一時期一切禁じられていたローマなどにおいては、それは当然の成り行きだったのである。その一方で、やがて本来カストラート用にかかれた男性役を女性歌手が歌うようになり、このようにしてオペラにおける性の入れ替えという反自然的な趣向が生まれた。³³

女性の舞台への進出という背景を下に、19世紀以降、カストラートは急速に衰退したが、ズボン役は様々なオペラの中で生き続けた。役柄としては、小姓、弟子、息子、純真な若者などで、成人の男性歌手では表現するのが困難な、10代後半の青年のうぶさ、少年のような純粹さ、ひたむきな情熱といった要素が、大人の男の生々しい性を感じさせないズボン役に託されているのだろう。³⁴

前章でも述べたが、《エレクトラ》が初演を迎えたとほぼ同時に、のちの《薔薇の騎士》となる新しいオペラのシナリオを、ホフマンスタールはシュトラウスに伝えている。(1909年2月11日付ワイマールより、当地で、友人ハリー・ケスラー伯爵³⁵の家に滞在していたホフマンスタールがシュトラウスに宛てて送っている。)³⁶ そのなかですでに「重要な役が二人で、一人はバリトン、もう一人はファラー³⁷やメリー・ガーデン³⁸風の男装

³³ 日本リヒャルト・シュトラウス協会編『リヒャルト・シュトラウスの「実像」—書簡、証書でつづる作曲家の素顔』、東京：音楽之友社、2000年。76～78頁を参照。

³⁴ モーツァルトで人気を集めたズボン役はオペラの舞台だけではなく、日常生活においても流行した。これは18世紀初頭の上流階級や文化界における女性の開放の流れとも関係がある。女流作家であり初期のフェミニストであった George Sand / ジョルジュ・サンド (1804-1876) の男装などが好例であろう。

³⁵ Harry Graf Kessler (1868-1937)

³⁶ 本論文第1章第1節9頁参照。

³⁷ Geraldine Farrar / ジェラルディン・ファラー (1882-1967) 歌手。ベルリン及びニューヨーク・メトロポリタン歌劇場等で活躍。『フィガロ』のケルビーノは彼女の初期の当たり役。

³⁸ Mary Garden (1874-1967) ソプラノ歌手。ドビュッシーのメリザンド役や、シャルパンティエのルイーズ役で有名。

の愛くるしい女性歌手。」と記されていることから、このズボン役がこの時点での構想の段階から主役として存在していたことが明確である。

シュトラウスとホフマンスタールにおけるオペラの共同創作が進むにつれて、この《薔薇の騎士》の登場人物の重要度という点で、どこことなく重心が次第に元帥夫人、もしくはオックス男爵と元帥夫人の対照的な色合いと展開の追求に傾いていったのではないかと容易に想像してしまうのだが、最終的に《薔薇の騎士》と決まった作品名³⁹からしても、オクタヴィアンがタイトルロールとすることに異論はなかったのだろう。なにしろ、ズボン役としてのオクタヴィアンという設定は、シュトラウスにとっても意欲をそそるものだったに違いない。シュトラウスはテノールが好きではなかったし、複数の女声を組み合わせによる美しい響きの二重唱や三重唱を書くことは、シュトラウスのお気に入りであったからだ。

《薔薇の騎士》創作時のホフマンスタールとシュトラウスの往復書簡には、オクタヴィアンをめぐるやりとりはほとんど見当たらないため、この役についてのシュトラウスの見解を知ることができないのは残念である。しかしオクタヴィアンのことが話題になるのは、むしろケスラーとホフマンスタールの往復書簡においてで、彼らは当初このズボン役を「ケルビーノ」と呼んでいた。1909年5月頃には、「オクタヴィアン」そしてその愛称「カンカン」というなで呼ばれるようになっていく。また、ケスラーはオクタヴィアンについて、「受動的で勢いを欠いている、もっと積極的で若い男であることをはっきり打ち出すべき」という意見を投げかけている。ホフマンスタールは友人からのこうした指摘や批判を真摯に受け止めて、シュトラウスに送る台本の修正のために役立てた。モーツァルト《フィガロの結婚》のケルビーノを原型としながらも、彼らによって生み出されたオクタヴィアンという役柄は、今日に至るまで、人気のあるズボン役になったことは間違いない。

貴族の子弟、複数の女性への愛、劇中での女装など、オクタヴィアンとケルビーノはさまざまな点で共通するものを持つが、二人のあいだの相違も明らかである。最も大きな違いは、「性体験」といえるだろう。ケルビーノは劇中での性格上、まだ童貞である可能性が十分に想像される。それに対して、17歳のオクタヴィアンはこの劇冒頭で元帥夫人の寝

³⁹ 本論文第1章第3節17頁参照。

室で夜明けを迎えているように、すでに元帥夫人と何度かセックスをして、いわば「男」になっている。この違いは大きいのではないだろうか。また、ケルビーノがただやみくもに女性という存在に夢中に、翻弄されているのに対して、オクタヴィアンは年上の愛人のもとを去り、若い娘と結婚するという、したたかさがある。劇中で女装するという両者のもつ特性の共通点においてもまた、ケルビーノの場合は「させられている」わけだが、オクタヴィアンは、どういうわけか、まるで女装が好きのように、第一幕でもとくにその必要があるようにも思われないのに自ら進んで女装をし、第三幕ではオックス男爵をこらしめるための企てではあるものの、女装をして密会をするという、ずいぶんと冒険的できわどいことをしでかすのだ。⁴⁰

こういうわけで、「プレイボーイ」というべきオクタヴィアンを女声（性）が演じることによって、若くて初心な心でありながらもプレイボーイ、という両性具有性を示せていると考えられる。元帥夫人からゾフィーへ、マザコン的な愛から、同性愛のような愛へと移りいき、そこには成熟した男性でありながらも現実を直視することのできない脆さ、逃避が垣間見られる。またこのオクタヴィアンの両性具有性が、「銀の薔薇」の世界をより香り深いものに構成していることも、確かな事実である。元帥夫人、オクタヴィアン、ゾフィーという声域の近い女声だけの高声部のアンサンブル、チェレスタとフルートにより生み出される、銀色にきらめく響き。もしも仮に、オクタヴィアンが肉厚プリモ、そうでなくしても正真正銘のテノールであったならば、あの三重唱の響きとその世界観はまったく違うものになっていることだろう。



アルフレート・ロラーによる初演時のオクタヴィアンの衣装。典型的なユーゲントシュティールのデザイン。

⁴⁰ 日本リヒャルト・シュトラウス協会編『リヒャルト・シュトラウスの「実像」―書簡、証書でつづる作曲家の素顔』、東京：音楽之友社、2000年。83頁を参照。

第二幕のオクタヴィアンがゾフィーに「銀の薔薇」を贈る場面、“ペルシャの香り油をふりかけた、この世のものとは思えない豊かな香り”この人工的な色調は、オクタヴィアンの両性具有性により豊かに放たれていると考える。ゾフィーと一目ぼれし合い、その若い男女の恋の始まりの瞬間は、脳天を打たれたような衝撃と戸惑いがあり、その清純な愛は、なにやら天国にいるようなあたたかい気分させてくれる。オックス男爵と元帥夫人の対照的なストーリーの中において、このオクタヴィアンとゾフィーの真っ直ぐで純粋でみずみずしい恋心は、この劇に必要不可欠であることは言うまでもないが、「人を愛する」ということの根底にある純粋で極上の至福を示してくれていて、論者はいつもこの場面では、とてもあたたかで初々しい幸福感に満たされる。

第2章 第3節 元帥夫人の人物像と「時」への認識

元帥夫人とオクタヴィアンの関係性は、再三に述べられているように《フィガロの結婚》の伯爵夫人とケルビーノをモデルとしている。しかし、一方でこうした見方は《薔薇の騎士》の本質を見えなくしてしまう危険性を伴っていると言えるかもしれない。それはつまり、《フィガロの結婚》の伯爵夫人がもっている軽快さとコミカルな策略性を兼ね備えた要素が、《薔薇の騎士》の元帥夫人にみられないというところである。元帥夫人は、《フィガロの結婚》の伯爵夫人に比べ、はるかに受動的かつ瞑想的な存在なのである。

それはオクタヴィアンにおいても同様である。前述したとおり《フィガロの結婚》のケルビーノがみせる伯爵夫人への様子とはまったく異なった、気取ったプレイボーイの男性の表情をオクタヴィアンからは見て取れる。

第一幕冒頭でオクタヴィアンは、ベッドのなかで年上の人妻である元帥夫人の胸に顔をうずめ、恋の至福に酔いしれてこう叫ぶ。

(schwärmerisch)

Wie du warst! Wie du bist! Das weiß niemand, das ahnt keener!

Selig bin ich, Das ich der Einzige bin, der weiß, wie du bist.

(酔いしれた様子で)

ゆうべの君！けさの君！だれも知らない、だれも気づいていない！

幸せなんだ、僕は！僕ひとりが君のことを知っているってことが！

続くオクタヴィアンの冒頭のモノローグでは、自身が官能の世界に溺れ溶けているさまを、感傷的にまた気取った口調で元帥夫人に嘆いている。

Wie jetzt meine Hand zu deiner Hand kommt, das Zudirwollen, das

Dichumklammern, das bin ich, das will zu Dir;

Aber das Ich vergeht in dem Du... Ich bin Dein Bub, aber wenn mir dann Hören und Sehen vergeht... wo ist dann Dein Bub?

いま僕の手が君の手に触れるように、きみに惹かれ、きみを抱きしめる、それが僕なんだ。きみを求める僕なんだ。

でも、その僕が君の手の中で消える……。僕は君の「坊や」、だけど 耳も目もどこかへ消えたなら……。君の「坊や」はどこへいってしまうの？

このように、元帥夫人とオクタヴィアンの関係性が、《フィガロの結婚》のケルビーノが伯爵夫人に抱く淡い恋心というものはるかに超えたものであることは明らかである。成熟したオクタヴィアンと元帥夫人の燃え上がる男女の営みを冒頭に始まる《薔薇の騎士》が、喜劇と称していながら豊満で成熟した香り高い官能と刹那を伴った、またそのシュトラウス作品の特徴とも言える要素が、作品と特に元帥夫人の物語をより深めていると言えるのではないだろうか。

そもそも元帥夫人のこの物語における展開の中には、出来事らしい出来事というものがない。第一幕冒頭のオクタヴィアンと元帥夫人の愛の会話、オックス男爵退場後の元帥夫人のモノログ、それに続く彼女とオクタヴィアンの刹那的な対話、鏡の中の自分に老いの兆しを認めて憂い沈む幕切れの元帥夫人、そして第三幕終わり、オクタヴィアンをゾフィーへと向かわせ毅然と身を引く場面。元帥夫人の登場場面には、若気を懐かしむ物憂いと、限り有るものへの終わりの予感、それに向き合う気品に満ちた抒情がただただ流れている。そこには18世紀喜劇の軽やかさや遊戯性は存在せず、その代わりに、審美的なエロス、微細な感覚描写、世紀末のメランコリーと心理性が前面に出されている。この元帥夫人の存在によって作品全体に、単なる喜劇ではない深い陰影が与えられているのである。さらにこの元帥夫人の特性は、他のどの登場人物をも持ち合わせていない省察性も伴っている。それは物事全体、また自分自身に対しての客観的視点ともいえるだろう。たとえば第一幕のオックス男爵退場後の元帥夫人のモノログはこう始まる。

(allein)

Da geht er hin, der aufgeblasene schlechte Kerl, und kriegt das hübsche junge Ding und einen Pinkel Geld dazu. Als müßt's so sein.

～ (中略) ～

Was erzürn'ich mich denn? Ist doch der Lauf der Welt.

(独白)

やっと出て行ったわ、思い上がった嫌な男、しかも綺麗で若い娘とお金が目当てで、おまけにそれが当然だと思込んでいるのだから。

～ (中略) ～

わたしは何を怒っているのかしら、これが世の常というものなのに。

そうして元帥夫人は、無邪気で若かった自身の娘時代を回想へと移り、さらには未来の姿に思いを馳せる。

Kann mich auch an ein Mädels erinnern, die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehstand kommandiert word'n. (nimmt den Handspiegel) Wo ist die jetzt?

Ja, such' dir den Schnee vom vergangenen Jahr! Das sag' ich so:

Aber wie kann das wirklich sein, das ich die kleine Resi war und das ich auch einmal die alte Frau sein werd.. die alte Frau, die alte Marschallin!

思い出すわ、まだ若かったころ、

修道院から出てすぐに結婚させられたのよ。(手鏡をとって) 彼女は今どこにいるというのかしら? そう、それは去年の雪をさがすようなものね。でもそうは言っても、どうしてこんなことが起こったりするの? 昔の可愛いレジと呼ばれた私が、いつの間にかお婆さんになってしまう、なんてことが! お婆さん、老元帥夫人!

《薔薇の騎士》のなかの元帥夫人は、ひとつひとつの出来事やその場の事態に感情的に行動することなく、どこか観客的で少し皮肉を含んだ視点で他人のみならず自身をも観察することのできる人物なのである。常に、過去と未来の線上にある現在を、賢明に生きようとしているのである。

そのことが強調されるものとして、序章でも述べたように「時」の移ろいへの意識がある。それは元帥夫人の言葉のなかにしばしば現れてくる。

第一幕の元帥夫人のモノログ、そしてオクタヴィアンとの対話のなかにおいて、それは特に目立っている。

*Daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß, bis in mein Herz
hinein, Wie man nichts halten soll, wie man nichts packen kann,
wie alles zerläuft zwischen den Fingern, alles sich auflöst, wonach wir greifen,
alles zergeht wie Dunst und Traum.*

時とともに移りゆくすべてのものの儚さを感じずにはいられない気分なの。心の奥深くまでね。何もつかまえたままにはさせてもらえないし、何をつかむこともできない。すべてが指のあいだから流れ去ってしまう。つかもうとするものはすべて崩れてしまいうし、すべてが、霞か夢のように過ぎ去ってしまうわ。

元帥夫人のこうした思弁的で諸行無常の概念が、第一幕後半のオクタヴィアンとの会話を支配していく。彼女はまた、この「時」に対しての自身の態度について、次のように語る。

Allein man muß sich auch vor ihr nicht fürchte.

Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters, der uns alle erschaffen hat.

でも、時を恐れることはないわ。

時もまた、私たちすべてをお造りになった父なる神が造ったものなのですもの。

Manchmal steh ich auf mitten in der Nacht und laß die Uhren alle, alle stehn.

時々私ね、真夜中に起きて時計をみんな止めてしまうの。

この場面では、オーケストレーションが一時停止し、Gの音がコンコンとなる。それはまるで時計の秒針が動く音のようで、時の刻みを示しているのだ。[譜例②]

[譜例④]

(leise.) 311 ---

Marsch. halt-sam. Manchmal steh ich auf mit-ten in der Nacht und laß die

Uh - ren al - le, al - le stehn. Al-lein, man muß sich auch vor ihr nicht

オクタヴィアンとの関係に早かれ遅かれ終わりが来るのだということを予想し、彼はすぐに健全で若さに溢れた次の恋愛に出会うだろうと解りつつも、一方では後ろ髪をひかれてやまないことをその言動に明瞭に示している。若さは刻々と去りつつあるものの、すべてを諦めて達観するには早すぎる、その絶妙な元帥夫人の年齢設定が、「時」（老い）に対する恐れと諦めが交錯して、この作品に奥行を与えている。こうした認識が、次の言葉にも痛切な真実味を宿す。

*Leicht will ich's machen dir und mir. Leicht muß man sein,
mit leichten Herz und leichten Händen halten und nehmen, halten und lassen.*

Die nicht so sind, die straft das Leben, und Gott erbarmt sich ihrer nicht.

あなたにとってもわたしにとっても楽にしたいのよ。楽にしなくちゃいけないの。心も手も楽にするのよ。手を取り合って会うときも、取り合った手を放して別れる時もね。そうしない人たちは、人生に罰せられ、神様から見放されるのよ。

二人の関係にもいずれ終わりが訪れることをほのめかず元帥夫人に対して、「自己」と「現在」の感情に埋没しきったオクタヴィアンには、その元帥夫人の言動の真意はわかるはずもなく、ただひたすら否定するだけなのである。

【元帥夫人】

Der Tag kommt ganz von selber. Heut oder Morgen kommt der Tag, Octavian.

今日か明日かには（あなたが私のもとを去ってもっと若く美しい人のところへ行ってしまおう）その日が来るのよ、オクタヴィアン。

【オクタヴィアン】

Nicht Heut, nicht Morgen: ich hab' dich lieb. Nicht Heut, nicht Morgen!

今日だって明日だって、そんな日は来るものか。僕はあなたを愛しているんだ。今日だって明日だって。

しかしオクタヴィアンは、若いゾフィーと出会って一目で恋に落ち、多少のためらいと不審の念を残しながらも、元帥夫人のもとを去ってゆき、終幕ではゾフィーとの幸福に身も心も浸りきる。つまりオクタヴィアンは、「時」に無自覚であるのだ。

若いオクタヴィアンと、元帥夫人の意識を隔てるものは、「時」に対する深い自覚と無自覚の差である。それは若いという点でゾフィーもオクタヴィアンと同様と言えるだろう。彼らが元帥夫人のように「時」を深く自覚し、それに対する諦念を身につけるには、なお長い時間が必要であろう。あるいは、女性ではないオクタヴィアンには、それは漠然とした観念にとどまるのかもしれない。

ちなみにオックス男爵においては、この「時」に対しては無自覚、もしくは全くの鈍感と言えるだろう。第三幕の結び近く、元帥夫人に

Versteht Er nicht, wenn eine Sach' ein End' hat?

Die ganze Brautschaft und Affär und alles sonst, was drum und dran hängt.

あなたは事が終わってもわからないの？

婚約やそれにまつわる一切合切、これでおしまいなのよ。

と言い渡されても、事態が呑み込めないまま、「これでおしまい、これでおしまい」とオウム返しを繰り返すだけなのである。

このように時の無自覚という共通点をふまえて考えてみると「オックス男爵という登場人物は、オクタヴィアンの未来予想図として示されているのかもしれない」と、にわかにかんじてしまうのは、論者だけだろうか。

第3章 役作り、歌唱における工夫と実践

さて、これまで《薔薇の騎士》の作品について考察を続けてきたが、本章においては、元帥夫人を演奏するにあたっての必要と思われる要素、また効果的な取り組みなどについて、論者の感覚、またこれまでの経験と習得をもとに述べていく。歌手の場合において、演じる人物が同時に楽器として音を奏でなければならない。それがあたかも自然なことのよう表現されるためには、習得しておかなければならないテクニックがある。

元帥夫人の性格、人物像をふまえた役作りと、歌唱との関連、これは論者が元帥夫人として舞台に立つための必要課題であり、またそれは今後も作品や役にどう向き合い、どのように演じるべきか、その発見と可能性につながるものと期待する。

第3章 第1節 元帥夫人を演じるとき

この作品における元帥夫人の特性とその存在が、《薔薇の騎士》全体に深みと哀愁を添えていることで、このオペラは単なる爽快な喜劇ではなく、若さと成熟、それぞれの美点と欠点を対比させる複雑な恋愛劇になっていることは、前に述べてきたように明らかである。また、オクタヴィアンとゾフィーの恋物語は若くてお似合いの美しいものであるが、元帥夫人とオックス男爵は両者ともにすでに中年で、更に元帥夫人においては夫の留守中の不貞の恋というのは紛れもない事実である。しかし、オックス男爵がいわゆる「阿呆な求婚者」という強烈な性格で、階級差別とセクハラ丸出しのいやらしい男で自分の愚かさは棚に上げてゾフィーと結婚できると思い込んでいるのに対し、元帥夫人は身分が高いわりには、階級をあまりきにしないところがあり、周囲とまた自身の置かれている状況についても終始冷静である。

そんな元帥夫人という役柄を演じるにあたっては、役柄同様の冷静沈着なコントロールが最も重要なことと思われる。時に感情的になるも、それは過剰なものでは決してなく、彼女の中には常に刹那の情が根底にあるのだ。

とりわけ論者の個人的な意見ではあるが、それは、なんとなく、フィジカルアクティングにおけるマイム（無言で演じる）のメソッドで用いられる、ニュートラル・マスクを纏った女性だと、想像する。その表情は静止しているものの、無であることは決してなく、所作、些細な体の動き、呼吸、また歌手において言えばその声の音色で、そのニュートラル・マスクは、喜んだ表情にも、そして悲しい表情にも見えてしまうものである。このマイムの技法⁴¹は、論者がアムステルダムにてそのフィジカルアクティングコーチ Wilfred van de Peppel 氏⁴²のもと学んだ経験による考察である。これは、「能」という日本の伝統

⁴¹ **Jacques Lecoq** (1921–1999) born in Paris, was a French actor, mime and acting instructor. His training involved an emphasis on masks, starting with the **neutral mask**.

Etienne Decroux (1898–1991) was a French actor. 『*Paroles sur le Mime (Words on Mime)*』, is one of his writings still in print today.

⁴² **Wilfred van de Peppel** (1960–) works as a teacher in mime and physical acting using methods based on “viewpoint” developed by Mary Overlie, “corporal mime” developed by Etienne Decroux and

芸術にて用いられる、様々な感情を示す能面⁴³にも通ずるところが大いにあるのではないだろうか。

能面は平板で、無表情で、画一的であると見なされることがあるが、それは誤解である。能面を実際に鑑賞した者からすれば明らかなことだが、能面はとても立体的であり、豊かな表情をもち、ひとつひとつが違った個性をもつ造形芸術なのである。能面は「おもて」と呼ばれ、その「うら」とは能面の裏側にいる役者、生身の人間を示唆している。「おもて」の中には、もちろん生と負の相反する役割をもつ能面もあるが、ニュートラル・マスク同様、正負どちらでもない性格の能面も数多く存在する。それらはストーリーや役者の演技によって、またその場に居合わせた観客の心理状況によって、どちらの表情にも見えるという両義性をあらわしているのである。この元帥夫人の役柄を思うとき、静止していながらも常にその両義性を兼ね備えたマスクのようなものをまとった女性であるである気がしてならないのである。それは、「貴族」、「元帥夫人」という肩書きがそう思わせているのかもしれない。しかし、時を超えて現代に生きる我々までも魅了され、共感してしまう元帥夫人の在り方に、論者は多大な憧れを抱いている。



ニュートラルマスク



能面

Mask and acting training developed by Jacques Lecoq.

⁴³ 能面は、老若男女、鬼神などを演じるために使用され、その数は100種類ほどにもわたるといふ。女性の面として、若い女性、中年の女性、老女、鬼女という主な能面が存在する。

誰かに身を委ねることや助けを求めることもせず、常に自分との対峙のなかにおいて美しく自立する姿勢。《薔薇の騎士》の元帥夫人が、数あるオペラのヒロインと大きく異なるところがあると考えれば、それは身にまとった孤独感だと言うべきであろう。歌手、のみながその舞台の演者にとっては、「孤独」を表現する役を努めることは、辛いことかもしれない。元帥夫人とオクタヴィアンとの情事に必ず終わりが来るという物語の表筋はもとより、どうにもならない彼女の孤独感、年を重ねてかつての美しさが失われていくという危機感、そして、自分には値打ちがない、というあきらめ。それはまさしく、あらゆる女性が恐れることではないだろうか。元帥夫人が「時計よ、止まれ」と願うとき、彼女に自分を重ねてみる。時の刻みというものに対する動揺や得体の知れない恐れは、誰もがふと抱いたことがあるのではないだろうか。よくあるオペラのヒロインのように、結核をわずらってもうじき死ぬ、とか、恋人に刺し殺される、とかいうことは現実にはまずないだろうから、そういった感情のほとぼしるドラマティックな役柄なら、そのテンションが演じることを大いに助けてくれる。またそういう役柄では、自分の人生と重ね合わせて鏡をのぞきこんでしまうことはない。しかし、元帥夫人の悲しみ、恐れ、そして最後の辛い場面で見せる気高さ、そういうものを演じるにあたっては、少なからず自分がさらけ出されたような気持ちになるものだろう。それは同時に、彼女の思考回路の瞬間瞬間を辿り、その息遣い、呼吸を演奏に反映していかなければならないし、もし彼女の思考の回路を曖昧にたどってしまうと、とりとめもない演奏になってしまう危険があるのだ。自分自身の中の元帥夫人を見出し、そして引き出していくことがこの役を演じるにあたっては、とても重要なことだと言えるだろう。

アメリカを代表するプリマドンナであるルネ・フレミング⁴⁴はこの役に関してこう述べている。「元帥夫人が抱く恐れは、誰でもない私自身の恐れだと正面切って認めるのが辛い

⁴⁴ Renée Fleming (1959-) アメリカ合衆国のソプラノ歌手。レパートリーはリヒャルト・シュトラウス、モーツァルト、ヘンデル、ベル・カント、ドイツ歌曲、フランスのオペラ曲やシャンソン、ジャズなどを網羅している。彼女の特徴が生かされている役としては、《フィガロの結婚》伯爵夫人、《オテロ》デズデモナ、《椿姫》ヴィオレッタ、《ルサルカ》タイトルロール、マスネ《マノン》タイトルロール、《アラベラ》タイトルロール、《薔薇の騎士》元帥夫人、《カプリッチョ》の伯爵夫人などが挙げられる。

晩もある。そんなときは、公演が終わったあとも元帥夫人の悲しみから抜け出すのがむずかしいの。」⁴⁵ また、ドイツのソプラノ、ロッテ・レーマン⁴⁶。五十代後半以降は、《薔薇の騎士》元帥夫人以外のほとんどの役を歌わなくなった。彼女はこう書いている。「元帥夫人を歌うと、いつも心からの喜びでいっぱいになる。その魔法にかかって、言葉と音楽が本当に私の一部のように、まるで私が創作したもののように内から湧きあがってくる。元帥夫人が、幸福に浸るゾフィーとオクタヴィアンを残してドアを閉めて出ていくとき、私はいつも、自分自身の人生の一時代のドアを閉めて、微笑みながら退場する、そんな感覚なの」。⁴⁷

⁴⁵ ルネ・フレミング、中村ひろ子訳『魂の声 プリマドンナができるまで』東京：春秋社、2006年。

⁴⁶ Charlotte(Lotte) Lehmann (1888-1976) ドイツのソプラノ歌手。彼女は主にドイツオペラやドイツ歌曲をリパートリーとしており、《薔薇の騎士》の元帥夫人は彼女のオペラ歌手人生の中で最も記憶に残る役として考えられている。

⁴⁷ ルネ・フレミング、中村ひろ子訳『魂の声 プリマドンナができるまで』東京：春秋社、2006年。

第3章 第2節 元帥夫人の歌唱について

まずはじめに、歌唱において最も必要なのは、呼吸をきちんと理解することとだと言えるだろう。これは、演技と歌唱を結んでくれる最大のテクニックとしても、非常に有効であると考えられる。歌唱において必要な、いわゆる基本的なブレステクニックをもとに、役としての呼吸、命とストーリーを加える。歌唱における効果的な呼吸法を求めることは、楽器としての身体を健全に維持するためにも、とても重要だと考える。

歌唱における呼吸は、三段階に分けて考えなければならない。第一に、息を吸うときにいかに効果的に肺に空気を取り入れるにはどうするのか。第二に、息を吐くときにそれをコントロールするにはどうするのか。そして第三に、その息を使って歌声を支えるにはどうするのか。それぞれにおいて、最善の方法を身につける必要がある。

肺に空気を最大限に取り入れようと思ったら、上半身を上げるとともにその緊張をゆるめなければならない。歌手ではない人に「大きく息を吸ってみて」と言ったとき、大抵肩と胸を上げて腹筋を引き締める。顔は真っ赤になり、首の筋肉も固くなっていることだろう。しかし歌手の場合は、腹と背中を、引き吊り上げたり押し込めたりするのではなく、可能な限り外側に広げなければならない。すると横隔膜が自然に動いて、肺も最大に広がる。ここで重要なのは、肋骨をつなぐ肋間筋までゆるめることである。そうすることで肋骨の枠が外側やや上方に広がる。けっして余計な力をいれることなく、ゆるめて、ひろげる。自分の胴体を樽のように想像するといいだろう。首の後ろもゆるめ、口と鼻の間（鼻腔）にも大きな空間を与える。その際に、音を立てて息を吸ってはいけない。これは論者自身の課題の一つであるが、長いフレーズのあとや、早いテンポのフレーズが続くとき、時に無用の呼吸音が生じてしまうことがある。これは「ゆるめて、ひろげる」が完全に果たされていない証である。元帥夫人の歌唱部分においても、第一幕オクタヴィアンに〈時〉への自覚を切々と語るとき、少し咽るように旋律が連なる箇所〔譜例㉔〕(70頁)においてのブレスは要注意である。ウォーミングアップの一環として、長く息を吐いたあと、また短く力強く一気に吐いたあとなど、様々なテンポ、フレーズに対応した「ゆるめて、広げる」を意識したブレストレーニングはとても効果的であると考えられる。

第二に、吐く息をコントロールすることで、どのようなフレーズにおいても、それに適した息を最後まで確実に効果的に使えるようにする。意外に思う人も有るかと思うが、低

い音を出すほうが高い音を出すよりたくさんの息を必要とする。低い音は振動数が少ないので、細かく速く振動する高音より息がたくさん声帯からもれるのだ。口笛を吹いて、高い音と低い音の震え方を比べてみるとよくわかるだろう。高い音の方が空気の流れはより一点に集中する。フレーズの全体像をしっかり掴んで、吐き出す息をしっかりコントロールする、それは水泳選手のように深く長い呼吸をしながら柔らかい筋肉で全身運動をする、その仕組みに大いに通じるところがあるように思う。実際、リチャルト・シュトラウス作品（歌曲含め）に多くあるような長いフレーズを歌うには、潜水と似たようなテクニックが必要である。無論、この感覚やテクニックの習得には、時間と肉体的な成熟も必要であるだろう。

第三に、息によって声を支えるということ、これはブレスのテクニックのなかでも特に複雑な部分である。歌声を支えるにはどうするのがいいのか、それについては諸説あるが、要は、痛みも障害もきたすことなく歌唱を続けようとするならば、身体の支えが必須ということだ。身体と呼吸を正しく使って声を支えれば、喉には余計な力が入らない。うまく息が入ると、胸郭が外に向かって開いて広がり、胴体のほかの部分も同様に、極限まで開く。この状態がしぼまないように「維持」する。この「維持」というところが、支えにあたるのではないだろうか。ずっと息み続けていたら、呼吸にぎこちなさが生じ喉に力が入ってしまう。逆にすぐにしぼめてしまうと、息が漏れたような音になり、ごく短いフレーズを歌うのでも保てなくなる。有名な歌手たちの映像をみてもこれは一目瞭然で、声が出ているあいだは「維持」の状態がしっかりみえて、フレーズとフレーズのあいだに息が入る瞬間には「ゆるめて、広げる」という動きがとても一連のように紡がれている。オペラ歌手の似顔絵が、鳩のように胸をふくらませた容姿で描かれていることが多いのはもったいな所があるからだろう。

一度出した音が減衰してやがて消えるピアノという楽器の本質とは、根本から異なり、管楽器や声は息が続く限り一つの音を伸ばすことができる。呼吸において筋肉に余計な力が入って音の回転が止まってしまうと、たちまち響きがおかしくなる。音程がうまく捉えられなかったり維持できなくなる（音が低くなる又は高くなる）こともあるし、音色に影響が出る（ヴィブラートが速くなったり遅くなったりして、美しい均等な音でなくなる）場合もある。この場合、身体の疲れが影響していることも考えられるので、しばらく歌わないようにすることも一つの解決手段といえるだろう。休めることも、歌唱テクニックを

健康な状態に保つための重要なメソッドである。

ここで、元帥夫人において効果的と考える歌唱テクニックをあげる。元帥夫人をはじめ R・シュトラウスの作品を数多くレパートリーとされる佐々木典子教授からのメソッドである。このメソッドにおける基本的な考え方は二つある。

第一に、鼻孔の両側の小さなくぼみのあたりに音を当てると想像する。

そのとき、顔のすぐ前あたり（鼻先と目間のところ）に、ボールのような丸い響きの空間を感じ、その中で音を転がすようにコントロールする。そうすると、決して鼻声ではなく、響きを一点に集中させ軟口蓋を上げるという効果が生まれる。パッサージョのあたりを行ったり来たりして歌わねばならないときや、ピアノッシモで歌うときは、この方法がとても効果的に作用する。

第二に、声の響きを押し出すのではなく、引き出していくと想像する。

筒に幾重にも巻かれた切れ目のない上質なシルク生地を引き出していく、もう少し音に重量が欲しいときは、柔らかい飴細工を引っ張って伸ばすような感覚で音を引っ張る、というようなイメージを浮かべてやっている。これは前に述べた呼吸における「維持」の感覚と非常に関係している。とても長いフレーズや、一つの音を非常に長く伸ばさなければならぬときなどに主に適用できる。またシュトラウス特有の、音の高低差の激しい旋律のときにも、音と音の間を滑らかにつなげてくれる。例えば、元帥夫人においては最終幕の最も感動的な三重唱の冒頭の部分〔譜例②⑥〕（70 頁）においては、細心のコントロールが必要になる。五線譜に並んだ高低する音符の位置に視覚的にとらわれることなく、とても甘くて柔らかな飴を細く長く引き伸ばしながらその音符をその中に織り込んでいく、もしくはそれぞれの音符が回転しながら次の音符へと、そしてその全体が目的地にむかって浮遊しているイメージを持つといいだろう。

この二つのイメージは、一音一音のそれ自体が生命をもつために、論者にとって必要な感覚である。

加えて、元帥夫人の歌唱において心がけたいのは、会話の場面やオーケストレーションが静かなところなどは特に、歌唱することにとらわれすぎず、自然な呼吸とドイツ語のディクションをうまく利用して、そこに音程が自然をはまっていくなのが望ましい。元帥夫人の感情が色となり豊かな響きとなる箇所と、精細な心情のもと、とつとつと語る箇所の対比が、効果的に舞台に映えるように努めることが、歌唱の面において重要である。

[譜例②5]

Marsch.

Spie - gel da rie - selt sie, in mei - nen Schlä - fen fließt _____ sie. Und

pp *mf* *dim.* *espr.*

Marsch.

zwischen mir und dir_ da fließt sie wie - der. Laut - los, wie ei - ne Sanduhr. Oh, Quin -

(warm.) *p* *cresc.* *mf dim.* *pp*

[譜例②6]

285

Marsch.

— mir's ge - lobt, ihn lieb _____ zu ha - ben in der rich - ti - gen Weis', — daß ich

Moderato e molto sostenuto.
Mäßig langsam und sehr getragen.
 Metr. ♩ = 72

p

A. 5903 F.

第3章 第3節 演奏実現にむけて

オペラにおいて第一の理想として掲げるべきは、お客様に歌っている歌手の存在を忘れさせること、物語にその世界に何の違和感もなく没頭させてしまうことではないだろうか。話すよりも歌うほうが自然だと思ってもらわなければならないし、現実ではない時間を共有する舞台において、観る側が違和感を抱かないようにしなければならない。さらに、役柄の人物があたかもそれまで生きてきて今この場に偶然居合わせたかのように思ってもらうために、歌と演技に説得力がなければならない。

もし、たとえ歌唱に完璧な自信があったとしても、演ずるうえでの心配は尽きないものだろう。舞台人なら誰でも直面するようなこと（衣装のさばき、小道具の扱い方、動線、などなど）をはじめ、我々歌手の場合は、劇場の大きさに応じて、オーケストラや時には大人数の合唱団にもうもれないように声がまっすぐ客席に届くように、それを意識しておくことも重要である。その上オーケストラと、また歌手同士ともずれないようにモニターの位置を考えながら演技を組み立てなければならない。ありがたいことに歌劇場の舞台にはモニターがところかしこにつけられているので、様々な場所から指揮者が目に入る。また役の演者であると同時に楽器である身体をコントロールしなければならない。たとえば、《ラ・ボエーム》のミミのように、自分が死にゆくことを感じながら恋人と語り合うというような場面で、どんなに感情に圧倒されたとしても決して泣いてはならない。我々は歌わなければならないのだ。歌うことと泣くことは、決して両立することはない。《椿姫》のヴィオレッタではなく、素の演者が悲嘆にくれているようにお客様に見えてしまったら、その瞬間、ヴィオレッタの存在は忘れられてしまうのだ。

もちろん、完全に自分を消すことなどできない。どんな舞台でも、自身が演奏者（すなわち、演者、奏者、両面において）として何をしているかしっかり意識しなければならない。「このフレーズを切り抜けて、ここの高音にどのようにもっていくか？」というような箇所もその類である。そこには意識して考えることもなく身に付いた歌唱テクニックの習得が求められる。例えば車を運転するように、いちいち運転の仕方を意識することではなく、どこへ向かうか、ということだけを考えながら、あたかも何も考えていないことのように、歌唱と演技がいいバランスで保てるといい。インスピレーションが次々に湧いてきて、歌っているというより音楽と交信しているような心地よい感じになる。そういう境地に至る

と、ある意味で楽譜に書かれた音楽から抜け出してしまふ。演技においても役の呼吸と、歌唱の呼吸がぴったり合わさって、精神を自由に解き放つことができ、役柄の一瞬一瞬のひらめきや感情、それまで見過ごしていたことを改めて発見することもできる。

そこへのプロセスとして、たとえば長い独白の場面やフレーズを歌うとき、そのフレーズに具体的な色彩や形を与え、それが空中に浮遊しているようなイメージをする。絵画の世界がまるでその額縁の中で動いているかのようなものだろうか。その絵は、旋律線をなぞるように物語をつむぎ、同時に歌唱のフレーズが持つドラマの流れに沿っている。

「一番色鮮やかなところはどこ？色濃くドラマティックなところは？そしてフレーズはもりあげる？それとも安定させて次のフレーズにつなげる？」

稽古で演技をしながら決めていくことも可能だし、すべてを冷静に判断した上で、本番舞台でその場のインスピレーションに任せ、その瞬間の呼吸に身を委ねることも可能ではないだろうか。いずれにしても、すべてはお客様との二度とない束の間の一瞬を作り出すための、プロフェッショナルなテクニックである。

とりわけ論者が大好きな有名なハリウッド女優メリル・ストリープ⁴⁸が、役柄に合わせて巧みにアクセントを変え、肉体的にも役になりきれるという話があるが、また実際、本当にそれが事実であることに感激するけれど、いくら彼女でも10代の少女の役を演じるのは難しいだろう。ある演奏会において、《蝶々夫人》のタイトルロールの有名なアリアについて、「彼女は15歳です」と解説した時に、少なからぬお客様が忍び笑いをした。蝶々夫人同様、オペラのヒロインにおいて15、16歳という設定は多くある。しかし16歳のソプラノオペラ歌手などは存在しないのだ。我々は、歌手として最高の時期を迎えるときには少なくとも30代半ばを超えているものだし、50代や、時には60代の歌手が無

⁴⁸ Mary Louise Streep (1949-) 役になりきるために、事前には徹底したリサーチを行うが、台本はあまり読み込まず、数回程度が常であるという。彼女がオスカーを獲得した『ソフィーの選択』では、役作りのために、ロシア訛りのポーランド語、ドイツ語及びポーランド訛りの英語を自在に操るなど、作品の背景や役柄に応じてアメリカ各地域のイントネーションを巧みに使いわけている。この特徴は彼女の代名詞ともなっており、そもそもは彼女が女優を志す前に、オペラ歌手志望で訓練を受けていたことが大きく役立っていると彼女は語っている。

邪気な少女の役を演じて誰も驚かない。これは、オペラ歌手における最大の長所、また喜びであると考え。説得力のある演技ができて、そして歌手の声の音色にあっていれば、その役柄を演じることに何の問題もないのだ。むしろ、年齢を重ねたからこそそのテクニックを超えた深みあふれる演奏に、共感と感動を得られることのほうが多いと言ってもいいかもしれない。

事実、元帥夫人を演じるにあたって、論者自身の器では表現に限界があるのでは、と現時点においてそう痛感してやまない（実際、シュトラウスにおける元帥夫人の年齢設定である 32 歳は、論者の実年齢とほぼ同じであるが）。この作品を知れば知るほど、他のキャラクターとの対比によって、元帥夫人の繊細な感情の移ろい、刹那がさらに誇示されて見えてくる。頭では理解できても、彼女のそれが醸し出す色合いを、自身の歌唱や感覚、経験の中から見出すことが、未だ困難であると感じる。しかし、そのことは、諦めや、失望感に至るようなものでは決してない。なぜならば、この元帥夫人という役から多くのことを学んでいると実感できるからだ。時代や、国、文化、身分、年齢、自分とはまったくかけ離れているように感じる役でも、人間の本質としてどこか共通している部分が必ずあるはずなのだ。それを見出し、等身大の論者自身の中から発見できたものを最大限引き出して、自身の表現の幅に繋げていくことが現時点での課題である。なによりも、それを課題として提示してくれ、歌唱によって表現することを可能にし、元帥夫人へと導いてくれるシュトラウスの音楽が既にここにあることが、最大の喜びである。このように、課題を見つけながら、年月をかけて向き合いたいと思える作品に出会えることが、歌手にとって一番の財産なのかもしれない。

終章

芸術の世界、舞台上で演じていきたい、論者を含めそう志した多くの人は、一般的に言われる感受性、想像力が豊かであると言えるだろう。しかし、その役柄が置かれた状況や感情に、自身の経験と数ある資料、そして想像力を用いて自分を投影することが容易にできても、それをいかに実際に歌唱と肉体で表現するかということについては、やはり勉強と訓練が必要である。それは、これまで述べてきた通りである。その過程において、時には困難な状況に直面することもあるだろう。自分の楽器をどう育て、どうケアしていくかは自分で学んでいかなければならないのだ。たとえ生まれながらの恵まれた美声を持っているとしても、大切に育て、それを長持ちさせていく方法を学ばなければならない。元帥夫人とオクタヴィアンのように、「何事も、いつかはだめになるときがくる」。歌唱もそのひとつなのだ。それにどう対処するかを知っていなければ、歌手はあっという間に道端に放り出されてしまうのだ。学びの過程で恩師たちは、それぞれの伝え方で歌声のあるべき方向を説明し指導してくださった。自分の経験や発見を通じて理解できたこともあったし、単なる幸運で理解できたこともあった。歌唱を学ぶ過程は、直線的にまっすぐ進むことはめったにない。そして全体像がつかめるまでは、霧の中を歩いているようなものなのだ。自分の楽器がどう動くのか、その強みも弱みもしっかり把握したうえで、日々訓練に努めなければならない。そして、理想を言えば、そのときどきのコンディションにも左右されることのない、信頼できるテクニックを作りあげることにも努めたい。ロンドンで知り合った歌手の友人が、こんなことを言っていた。「ほんのたまにだけど、朝から何もしてなくても、なぜだかうまく歌える日があったりするだろ？それは仕事が入っていない日なのさ」と。私たちは、うまく歌えない日にどう歌うかを身につけていかなければならないのかもしれない。

ある程度の経験を積んだ演奏家になってくると、その誰もが、本番に向かうための自分だけの方法を身につけているものだ。演奏家が本番の前に何をするか、それを聞いてみるのは、実におもしろい。出番前に集中するのに、驚く程長い時間を必要とする人もいるだろう。一方には、舞台裏でもスマートフォンのゲームにふけり、出番が来たらそのスマホを脇に置いて舞台に出ていき、とびきり完璧なハイ C を歌い、ヒロインを殺し、戻ってきてまたゲームを続けるという人も実際にいる。ヴァイオリニストの親友は、本番の 2 時

間前に必ずブラックコーヒーを飲むと言う。それよりも後だとカフェイン効果で指が少し震えるし、それよりも前だと集中力が低くなるのだと言っていた。この医学的根拠の有無は不明だが、それが演奏態勢にはいるための彼にとって重要なプロセスのひとつなのだろう。

しかし、経験や信念に基づいた独自の方法をもってしても、自分の声に裏切られるときは、たしかにある。声にムラがあって、信頼できないというときだ。そういう時があるかと思えば、すこぶる調子がよくて、2オクターヴ半がほんの5音くらいの隔たりに感じられる。声上がり下がりする感覚は全くなく、単に前に出る。それも無理に押し出すのではなく自然に出ていく感じだ。最高音に達しても高いと感じず、中音域で気持ちよく歌っているような感覚だ。低音から高音へのアプローチにおいても、ただその音を低い音（もしくは同音）だとイメージすることによって滑らかに移行できて上手く歌えることもある。それとは別に、声の調子の良し悪しなどの次元ではなく、悲しい気分のときにどうしても歌わなければならず重い腰をあげていざ声を出してみると、声が真の友となり、私が声を出すというより、声が私を運んでくれる、という経験も実際にあるものだ。声は、ほんのちょっとしたことで様々な状態になり得て、それは精神状態と強く関係していると言えるだろう。

発声に問題がある場合、単純に技術的に未熟というだけでは片付けられず、自信と信頼とも大きく関係している。一つの音を気にしすぎるがあまり、失敗するかもしれないと思ったら最後、失敗するものなのだ。声がちゃんとやってくれる、大丈夫だ、という自分への信頼をもっていなければ、身体の筋肉はひきつり、固くなり、動かなくなり、その一つの音のみならず、歌手にとって望ましくない状態になって全体をうまく表現できなくなるのだ。

不調の実体験として、本学修士課程在籍中であった23、4歳の頃、歌いたい楽譜を前にして、声の出し方がわからない。そんな時期があった。克服するまでに一年以上を要したが、今振り返ると、生まれて初めて訪れたような試練の日々であった。当時は、歌うことが不自然な行為として身体にインプットされてしまい、舌根が緊張状態に陥ってしまい、日常生活にも影響するようになっていた。食事をしていても、歯磨きをしていても、なにをしているときでも、「舌の位置はどこにあるべき？深呼吸はどうやってする？」と自問自答を続け、リラックスしたいのにその方法もわからない、声のことが常に頭から離れない、

そんな迷路にはまってしまった。この悪夢のような感覚から解放されるまでの経験は、今の私の糧になっていることは紛れもない事実である。何か糸口を掴んだような気がしたのも束の間、また暗闇に逆戻り、そんな日々をものがき続けた。

状態は変わらぬまま、シュトラウスノ歌曲 20 分弱のプログラムで構成された修士リサイタルを控えていた頃、浮かない顔をして苦しそうに歌っていると、佐々木教授は、「大丈夫、ちゃんと歌えているから自信をもって」と、励ましの言葉を、幾度も幾度もかけてくださった。また御自身の声でもって、響くべき方向を示し導いてくださった。いかに恵まれた時間だったことだろう。このように信頼できる恩師との出会いも、演奏家として成長していく過程において必要不可欠である。

現場にでるようになると、ストレスや恐怖などの感情、ホルモン、劇場の響き、風邪をはじめとする病気、ダイエット、出演者や指揮者をめぐる個人的な感情、など、さらにいろいろなことが歌唱に影響するという事態に直面することもあるだろう。しかしお決まりの手順というものは決してないだろう。なぜなら身体の状態は毎日違うからだ。声を楽にうまく出せるかどうかには、とてもたくさんの要素が関係している。(湿度、疲れ、気候の変化、そのとき歌う曲の難易度、ストレス、など。) 身体の状態と声を響かせる感覚の調整には、細心の注意が必要である。発声練習をしながら、注意深く声を聴き、身体の調子を見る。筋肉が緊張しているのはどこか、正しく呼吸しているか、軽い運動とストレッチで筋肉をあたため、呼吸を促進させることも、重要なステップと言えるだろう。仮にあまり時間がないようであれば、マスケラの部分で自由自在に声を響かせられるよう、顎と顔の筋肉をゆるめることに重点をおくといいだろう。それから首の後ろの筋肉をゆるめ、僧帽筋⁴⁹、肩、胸とゆるめていき、背中がどこも緊張していないことを確かめる。論者にとっては極めて重要なプロセスとして調整しなければならないところである。ほんの些細な不調、違和感が、大きな問題につながってしまう可能性を秘めている。そんな予兆を察したときはもし可能であるならば、いっそ休んでしまったほうがいい。少しだけ怠惰になって、「人間だもの、常に完璧でいれるわけもない」ということを一つ心に留めておくといいだろう。不調を放っておく、楽器をゆっくり休めて、ともすると不調であったこと自体を忘れてしまうことができれば儲けものだ。

⁴⁹ 後頭部から背中の中線に沿って始まり、左右の鎖骨・肩甲骨に終わる菱形の筋肉。

結局のところは、経験を重ねながら、本番前の自分の陥りやすい状態や、どういう状態の時にどんな演奏になるのか、様々な試行錯誤をしながら自分にあった取り組みを求め続けていくことが重要であろう。

さて、本論文において、《薔薇の騎士》を中心に、作品についてのリサーチ、その表現におけるテクニックの習得、演奏家としての心得などを述べてきたが、それらはあくまでも準備段階でしかない。どんな取り組み方であれ、お客様と作品を共有する瞬間、その喜びを目指して、我々は貪欲であり続けなければならない。本研究を通して、また元帥夫人という役を組み合わせにあたって今強く感じ、想うことは、元帥夫人のように、時代を見つめ、時の移ろいを自覚しながら、自身の在り方に向き合いつつ、その歩みの過程で直面する、不安や悩み、濁りも臆せず取り込んで、自分だけの色を見つけていくことが、今後の理想である。歌手として、愛するシュトラウスの作品を通じて、舞台から何かを問いかけることができるよう邁進していけたら、この上ない喜びである。

謝辞

第一に、歌手という人生の道を進むことを認めてくれた、私の肉親に感謝を述べたい。そしてこの人生に関わり、共に時間を過ごし、様々な見解や助言、支援を与えてくださった総ての皆様に、感謝の念を捧げる。特に新国立劇場オペラ研修所、アムステルダムへの海外研修、そして文化庁新進芸術家海外派遣制度による研修地のロンドンにおいて多くの機会を与えていただいたロイヤルオペラハウスのヤングアーティストプログラムの関係者各位のもとで得た経験は、大きな財産として私の中に残りつづけると確信している。

また本学において、主任教官である佐々木典子教授をはじめ、檜山哲彦教授、寺谷千枝子教授、甲斐栄次郎准教授、ピアニストの東井美佳先生、また高校時代から現在まで長年にわたりご指導いただいている多田羅迪夫先生、尊敬してやまない世界を知る方々のもので研鑽をつめたことは私の誇りである。先生方の人柄や佇まい、かけて頂いた言葉は、不安や迷いをいつも前進へと変えてくれるものであった。

実に様々なことを学び経験し、成長できたと真に実感できるこの学び舎をこのような形で修了できることを大変嬉しく思う。

すべての出会い、出来事、経験が、私の音楽人生に必要な不可欠なものであったことは疑いなく、この奇跡の巡りあわせに感謝しながら、今後もさらなる精進に努める。

参考文献：参考資料

【文献】

ヴィリー・シュー編集、中島悠爾訳『リヒャルト・シュトラウス ホフマンスタール、往復書簡全集』、東京：音楽之友社、2000年。

Willi Schuh 『Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal BRIEFWECHSEL』、

Copyright 1952 by ATLANTIS VERLAG A.G. ZÜRICH

大野真監修、堀内美江訳『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』東京：河出書房新社、1999年。

田辺秀樹訳『オペラ対訳ライブラリー リヒャルト・シュトラウス ばらの騎士』東京：音楽之友社、2001年。

岡田暁生『オペラの終焉—リヒャルト・シュトラウスと〈バラの騎士〉の夢』、東京：筑摩書房、2013年。

江村洋『マリア・テレジアとその時代』東京：東京書籍、1992年。

山田由美子『第三帝国のR.シュトラウス—音楽家の〈喜劇的〉闘争—』、京都：世界思想社、2004年。

堀内久美雄『作曲家別名曲解説ライブラリーR.シュトラウス』東京：音楽之友社、2008年。

エミール・シュタイガー『《ばらの騎士》への考察』（『音楽と文学』、芦津丈夫訳、白水社、1979年、159～185頁。

日本リヒャルト・シュトラウス協会編『リヒャルト・シュトラウスの「実像」—書簡、証書でつづる作曲家の素顔』、東京：音楽之友社、2000年。

西原稔「シュトラウス、リヒャルト」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、東京：講談社、1994年、第8巻305頁～319頁。

原田義人訳『ツヴァイク全集 19 昨日の世界 I』、みすず書房、1973年。

新国立劇場『2014/2015 シーズンオペラ リヒャルト・シュトラウス《ばらの騎士》プログラムノート』、東京：新国立劇場、2015年、奥田暁生〈作品ノート〉14頁～16頁、広瀬大介〈往復書簡に見るオペラ制作の紆余曲折〉21頁～24頁。小宮正安〈ウィーン1912年〉25頁～28頁、鶴間圭〈初演をめぐって〉29頁～31頁、赤川次郎〈黄昏のばら〉32頁～33頁、関根礼子〈歌劇日本 OPERA 上演史〉34頁～35頁。

関根裕子『ケルビーノからオクタヴィアンへーオペラのズボン役をめぐる二つの世紀末ー』
ルネ・フレミング、中村ひろ子訳『魂の声 プリマドンナができるまで』、東京：春秋社、

2006年。THE INNER VOICE by Renée Fleming

永竹由幸『オペラになった高級娼婦 椿姫とは誰か』東京：水曜社、2012年。

東京芸術大学大学美術館『「うらめしや〜冥土のみやげ」展ー全生庵・三遊亭圓朝 幽霊画
コレクションを中心にー、東京新聞：2015年。

David Cox 『It'll be alright on the night: how musicians cope with performance stress』

The guardian, Tuesday 8 september, 2015 the article.

<http://www.theguardian.com/music/2015/sep/08/how-classical-musicians-cope-with-performance-stress>

【楽譜】

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal Musik von Richard Strauss
op.59 Klavierauszug von Otto Singer

FÜRSTNER MUSIKVERLAG MAINZ vertreten durch Schott Musik International
GmbH & Co. KG, Mainz für Deutschland, Danzig Italien, Portugal und die
Nachfolgestaaten der UdSSR alle übrigen Länder: Boosey & Hawkes Music Publishers
Ltd., London Printed in Germany

【録音映像資料】

Der Rosenkavalier

A Paul Czinner Production, Made by The Rank Organisation Presents Film
Productions LTD. Pinewood Studios, London, England.

An Actual Performance of the SALZBURG FESTIVAL, FILMED AT SALZBURG,
Starring: Marschallin ELIZABETH SCHWARZKOPF, Octavian SENA JURINAC,
Sophie ANNELIESE ROTHENBERGER, Baron Ochs OTTO EDELMANN, Conductor

HERBERT von KARAJAN, Wiener Philharmony Orchestra, Stage Production
PROFESSOR RUDOLF HARTMANN, 1962.

Der Rosenkavalier

From the ROYAL OPERA HOUSE, COVENT GARDEN, Marschallin KIRI TE
KANAWA, Octavian ANNE HOWELLS, Sophie BARBARA BONNEY, Baron Ochs
AAGE HAUGLAND, Conductor GEORG SOLTI,
NVC ARTS BBC TV, Recorded by 14th February 1985.