

# 詩と音楽の美的相関性

——ニーチェの芸術形而上学を巡るヨーロッパ世紀末芸術の諸相——

The Aesthetic Mutuality between Poetry and Music:

—Nietzsche's Metaphysics and the Artistic Scenes of the End of the 19<sup>th</sup> Century in Europe—

今 村 淳

Jun IMAMURA

(日本女子大学人間社会研究科 相関文化論専攻博士課程後期)

## 要 約

ニーチェの芸術形而上学を掌る「価値の価値転換」や「力への意志」は、ギリシア悲劇を源流にもつ、詩や音楽という異なる芸術領域間の相関性の探究を携えたものと考えられる。そこで本論では、このような相関性に注目しながら、それらと、ニーチェから深く影響を受けたR・シュトラウスによる交響詩や歌劇という作品形態との根源的な結びつきについて論じていく。ニーチェやシュトラウスが生きたヨーロッパ19世紀末から20世紀は、ニヒリズムやダンディズムにみられる古くからの因習の破壊や合理主義社会に対する批判が引き起こされた時代であった。これらの破壊や批判への志向は、ニーチェの形而上学的営為と響き合いながら、一般化された社会からの芸術の自立化を促すと同時に、美を唯一の価値とする芸術と人間の「生」の同一性を顕在化させようとした。このような芸術と人間との新生の煌めきは、詩や音楽といった異芸術間の美的相関性というあり様そのものなのである。

## [Abstract]

In this paper I discuss that Nietzsche's metaphysical ideas, a "Revaluation of All Values" or "The Will to Power," consist of Greek tragedy with aesthetic values. To research Nietzsche's ideas aesthetically and artistically, I explore the interrelation between different art categories, poetry and music. I also discuss Richard Strauss' symphonic poets and operas to relate and develop this mutuality.

Both Nietzsche and Strauss lived and worked from the end of 19th century to 20<sup>th</sup> century in Europe. In this European background Nihilism and Dandyism were born as reactions of criticizing both Christian culture and utilitarian society. As these new "isms" relate to Nietzsche's metaphysics, they drew revaluation of old values and independence of arts from generalized society. Finally the isms advocated aesthetically to identify human life with the arts. This newborn achievement mirrored the aesthetic mutuality between poetry and music.

本論は、「美」のあり様の原理的な問いに照準しつつ、フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の芸術形而上学を勘案して、詩（言葉）と音楽という異なる表現領域の相関性について考察するものである。「価値の価値転換」や「力への意志」を唱えるニーチェの形而上学的営為は、ギリシア悲劇を源流とする詩と音楽との相関性の探究を携えたものと考えられる。そしてこの相関性

は、19世紀末にニーチェから深く影響を受け、世紀を跨いで活躍した作曲家リヒャルト・シュトラウス（1864-1949）による交響詩や歌劇という作品形態へと根源的に結びつくものでもある。ニーチェやシュトラウスが生きた19世紀末から20世紀という時代は、ヨーロッパの若い芸術家たちによる古くから蔓延る因習の破壊や合理主義社会に対する批判が引き起こされた時代であった。これらの破壊や批判への志向は、芸術家をして自己の内面の世界へと向かわせ、異なる芸術領域間の相関性を意識しながら、人間の「生」の解放のあり様を芸術によって探究することを促したのである。

とはいえ、歴史を振り返ってみるならば、このような芸術による人間の「生」の探究の表現への開眼は、すでに古代ギリシア時代の悲劇のなかでおこなわれていた。そこで、本論では、まず古代ギリシア悲劇の芸術性に関する検討からはじめたい。この検討は、第2節以降で論じる異なる芸術間の相関性を主とする内容と常に向かい合うひとつの「鏡」となるものである。

## 第1節 古代ギリシア悲劇の芸術性と美

プラトンは、「イデア」という、神によって生みだされたもののひとつの例として寝椅子のイデアを取り上げ、そのイデアを価値の最上位に、その下にそれを眺めつつ職人が作ったもの、さらにその下に、それをもとに画家が描いたものを位置づけた<sup>1)</sup>。画家によって生みだされた芸術作品は、(芸術家の創造性は考慮されずに)職人によって作り上げられた対象を単に模倣したものにすぎないとして批判されたのである。

プラトンのもとで学んだアリストテレスは、『詩学』において、芸術家が生みだす作品そのものに固有の価値を与えることによって新たな芸術観を生みだした。アリストテレスは、職人の所産物と芸術作品とを区別するために、当時、古代ギリシアで盛んに上演されていた悲劇に着目する。この悲劇の特性について、アリストテレスは以下のように述べている。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミーメシス）であり、快い効果をもたらす言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するものである<sup>2)</sup>。

悲劇は、悲劇作家による言葉や構成の綿密な構想によって生みだされる。悲劇作家の創造性によって生みだされる悲劇は、現実社会に生きる人間たちによって演じられ、劇中の世界が現実の世界で引き起こされているかのごとく鑑賞者に認知されていく。このような鑑賞者の認知を促す悲劇の表現形態は、単に対象を模倣しているのではなく、対象の「再現」をおこなっているといえる<sup>3)</sup>。劇中で演じられる人間の行為の再現は、鑑賞者に（彼が経験し共感するであろう）哀しみと恐怖という相対立する情緒を呼び起こし、その情緒の均衡<sup>4)</sup>を、すなわち「浄化（カタルシス）」を達成する。創造的に形成された悲劇的表現は、このような人間の根源的要素を鑑賞者に呼び起こすことによって、芸術が単に対象の模倣ではないことを示唆しているのである。

悲劇を形成する重要な要素に「筋（ミュートス）」がある。この「筋」が、登場人物たちを生

ける人間として行為させるのであり、その行為によって出来事が引き起こされる。悲劇における「筋」の目的について以下のように説明されている。

…悲劇は人間の再現ではなく、行為と人生の再現…にもとづくものである。そして（人生の）目的は、なんらかの行為であって、性質ではない。人々は、たしかに性格によってその性質が決定されるが、幸福であるかその反対であるかは、行為によって決定される。それゆえ、（劇のなかの）人物は性格を再現するために行為するのではなく、行為を再現するために性格もあわせて取り入れる。したがって、出来事、すなわち筋は、悲劇の目的であり、目的はなにものにもまして重要である<sup>5)</sup>。

ここで述べられる「人間の再現」とは、プラトンのいう対象を単に模倣することと同意であろう。このような再現は、人間の表層（容姿）を単に写し取っているのであり、そこには血のかよった人間の行為によって引き起こされる要素が欠落している。「行為と人生の再現」とは、人間の「生」の営みによって生じる行為的出来事の再現である。そして、この出来事の再現によって構成される「筋」は、劇中で（役者の行為によって）演じられる人生をかたちづくる。「筋」は、観客がみずから劇中の人物と同一視することを促し、同じ人生を共有する環境を作り上げるのである。

このような環境のなかで生起するそれぞれの出来事は、「筋」全体を形成するひとつの部分として互いに関連性を持っていなければならない。この関連性は、劇中におけるそれぞれの出来事を部分的に把握させるのではなく、全体を物語らせることを可能にする。悲劇作家は、この関連性を生み出すために、初め・中間・終わりという部分的要素を「筋」という大きな空間のなかで把握し、それぞれを関連させ全体の大きさが見通せるような構成を目指すのである<sup>6)</sup>。

アリストテレスは、この全体の構成について、「部分から組み立てられているどのようなものであれ、美しいものは、これらの部分を秩序正しく配列していかなければならないばかりでなく、その大きさも任意のものであってはならない」と述べている。全体は、形式（初め・中間・終わりという部分を構成すること）によって成り立つのであり、この形式によって生まれた「筋」の大きさと秩序が完全にむけて保たれているほど、美しいといえる。アリストテレスは、「美は大きさと秩序にある」という<sup>7)</sup>。このアリストテレスの芸術観によってヨーロッパ芸術史における芸術と美の関係性が誕生したとみることができる。

## 第2節 悲劇とニーチェの芸術形而上学

アリストテレスは、悲劇において「再現することは、音曲とリズム—韻律がリズムの一部であることは明らかである—とともに、わたしたちの本性にそなわっているものである」<sup>8)</sup>と述べている。悲劇の再現を形成するこの「音曲とリズム（韻律）」に、かつて作曲家を志したニーチェの本性は鋭く呼応した。ニーチェによる『悲劇の誕生 *Die Geburt der Tragödie*』（1872年）は、悲劇が「音楽の精髓 *dem Geiste der Musik*」から誕生したことを告げる副題とともに、ドイツの作曲家リヒャルト・ヴァーグナー（1813-1883）への序文を含む、彼の芸術形而上学の基

盤となる著作（処女作）である。ニーチェは『悲劇の誕生』の中で、ヴァーグナーの楽劇を「ディオニュソスはアポロの言葉を語り、アポロも最後にはディオニュソスの言葉を語る」と表現し、「悲劇ならびに芸術一般の最高の目標」がここに達成されたと述べている<sup>9)</sup>。これは、ヴァーグナーの楽劇を古代ギリシア悲劇になぞらえ、それが音楽的悲劇という偉大な芸術作品であることへ捧げた賛辞といえるだろう。

このような賛辞は、絶対音楽へむけられたというよりは、音楽と言語という異なる表現領域の相関性によって生みだされた芸術形式へむけられたと考えられる。ニーチェは、絶対音楽を最上の芸術と考えながらも、絶対音楽がその不完全性を補うために言語を必要とし、そこで生まれる美的な要素に最上の芸術形式をみるという、ショーペンハウアーによる音楽の形而上学的解釈を通してヴァーグナーの楽劇を賛美した<sup>10)</sup>。ニーチェ自ら『悲劇の誕生』が承認する唯一の価値は美的価値なのだ<sup>11)</sup>と述べるように、一見異なるもの同士の相関性<sup>12)</sup>によって生みだされた「美的価値」こそが、ヴァーグナー楽劇を通して彼が見いだした芸術形而上学を掌る重要な要素なのである。

では、ニーチェの目指す形而上学的営為とはそもそもどのようなものなのか。マルティン・ハイデガーによる「ニーチェの形而上学」と題された講義において、形而上学についてつぎのようにいわれている。

形而上学は、プラトンの思惟とともに始まるが、そのプラトンは、有るものそのものを、すなわち有るものの有を、「イデア」として把握する。諸々のイデアは、多様なものに対してそのつど一なるものであり、多様なものはイデアの光のなかで初めて現象し、そのように現象することによって初めてまた有るのである。諸々のイデアは、このような一なるものとして同時に存続的なもの、真なるものであり、変転するもの、みせかけのものとは区別される<sup>13)</sup>。

ここで述べられているように、プラトンの形而上学は、「イデア」というひとつの客観的価値によって成り立っており、「イデア」を所与の「有るものの有（存在）」として措定し、定義付けるところから、すべての多様なものが判断され価値をあたえられるとされている。それに対して、ニーチェが目指す形而上学は、外部から何ものかによって定義されたものを重視するのではなく、人間の内部から生まれてくるものを重視する。このようなニーチェの基盤となる思考は、「力への意志 Wille zur Macht」という言葉によって分析される。

ハイデガーは、この「力への意志」について以下のように解釈している。

…力は、意志が最初に自らの外部として向かっていこうとする「目標」ではない。意志は力を志すのではなく、既に力の本質圏域でのみ本質現成する。にもかかわらず、意志は単純に力ではなく、力は単純に意志ではない。そうではなく、力の本質が力への意志であり、意志の本質が力への意志なのである。本質をこのように知っていればこそ、ニーチェは「意志」の代わりに「力」とも言うことができ、そして「力」の代わりに端的に「意志」と言うことができるのである。このことはしかし、決して意志と力の等値を意味しているのではない。

しかし、ニーチェはまた、あたかも両者がそれぞれ前もって別個にあり、後で初めて一つに合成される産物であるかのように、両者をつなぎ合わせているのでもない。むしろ「力への意志」という合成語は、接合された唯一の本質を持つ分離不可能な単純性、すなわち力の本質をこそ、名づけるべきである<sup>14)</sup>。

ニーチェの「力への意志」という合成語に関するハイデガーのこの解釈は、『悲劇の誕生』における、アポロ的である造形芸術と、ディオニュソス的である音楽などの非造形芸術との対立と結びつきを想起させる。どちらの芸術が「力」であり、どちらが「意志」である、といった置き換えは無用であろうが、アポロ的芸術とディオニュソス的芸術の「接合された唯一の本質を持つ分離不可能な単純性、すなわち力の本質」こそ、芸術の発展型であると捉えることは可能であろう。

このような古代ギリシア悲劇の探究からもたらされたニーチェの芸術観は、みずから自身が目指す形而上学的営為との根源的な結びつきをみせることになる。「ギリシア人が、その青春のゆたかさのなかに、悲劇的なものへの意志」<sup>15)</sup>をもったように、ニーチェはみずから自身の形而上学的ななかに、古代ギリシア悲劇芸術への意志をもったのである。こうしたニーチェの古代へと向かう姿勢こそが、力への意志の顕われであり、この力への意志のみが「諸価値を欲する意志」なのである。そしてこの力への意志が、「最終的にはっきりと、一切の価値設定がそこから出現し、一切の価値評価を支配するところのもの、すなわち「価値設定の原理」となり、かつその原理であり続けるので」ある<sup>16)</sup>。力への意志は、「それに先行するすべての形而上学的な根本的立場を価値思想の光の内て解釈」させ、これに伴う「すべての形而上学的対決」によって「諸価値の序列についてのひとつの決断」<sup>17)</sup>をもたらすのである。客観的価値によって定義された、いわゆる「有るものの有」を破壊するという諸価値の価値転換をもたらす力への意志こそ、ニーチェの形而上学的営為を掌る重要な要素といえるだろう<sup>18)</sup>。

ニーチェは、ヴァーグナー楽劇を芸術の発展型として理解していたが、それと同時に、古代ギリシア時代の悲劇という芸術形態に、芸術の発展型を発見していた。こうして、音楽と言語といった異なるもの同士の美的な相関性によって生みだされた芸術形式の発見に基づいて、みずから自身の形而上学的営為を展開させていったのである。ニーチェは、形而上学的芸術化によって、形而上学的発展型を発見したともいえるだろう<sup>19)</sup>。この芸術化によって発展させられた形而上学は、芸術の新しい発展へとさらに深く影響をあたえていくことになる。

### 第3節 ヨーロッパ世紀末芸術の真相—ニヒリズムとダンディズム—

諸価値の価値転換を図るニーチェの形而上学的営為が、実質的に芸術家によって作品へと転化されることになったとき、人々が古くから抱いてきた芸術に対する価値観に変化が生じはじめた。19世紀末芸術家が目指した新しい芸術表現は、人々が芸術に求めてきた理解できるものや安心できるものとは逆に、人々にとって不可解なもの、不安なものとなった。このような新しい芸術表現の特性について、ハイデガーは何世紀にもわたって重要視されてきた芸術における真理にふれながら以下のように説明している。

真理を作品の一内へと一据えることは、不気味で途方もないものを衝撃的に打ち開き、同時に安心できるものと、人々が安心できると見なすものとを、衝撃的に打ち倒す。作品の内ですれ自体を開示する真理は、従来のものからはけっして証明されえず、導出されえない。従来のものはその排他的な現実性という点で作品によって否定される。それゆえに、芸術が樹立するものは、けっして眼前にある自由に処理できるものと釣り合うことはありえず、そういうものによって清算されることもありえない<sup>20)</sup>。

ここでハイデガーは、人々が安心できないものを「不気味さ Ungeheure」として捉え、芸術における真理をみいだす重要な要素とみなしている。「真理」は、人々が古くから抱いてきた芸術に対する価値観で認識できるのではなく、芸術家によって作品の奥底へと内包され、人間の内面の世界と深く関わりあうことによってはじめて認識されるのである。この真理の認識は、現実空間に存在し、人々がその外面の把握によって安心できるようなものからはもたらされない。真理は、人間の内面に潜み、人々がその存在を輪郭として把握できない「不気味で途方もないもの」によってその姿が開示されるのである。このようなハイデガーの芸術観は、ニーチェのいう古い因習による価値の価値転換に起因しているのであり、長いあいだ定着し続けた既成の価値観の転換によって人間の内面に引き起こされた不安や不気味さという心理的要素に着目しているものといえよう。

ハイデガーは芸術の樹立を促す「不気味さ」を内包するものとして、「原初 Anfang」に注目する。「真性な原初は、跳躍としては、先んじての跳躍であって、それにおいては到来するあらゆるものが、覆われたものとしてであれ、すでに飛び越えられて」おり、「すでに伏蔵された仕方終焉を含んでいる」。それは、「つねに、不気味で途方もないものの、すなわち安心なものとの闘争の、解示されざる充実を含んでいる」のである<sup>21)</sup>。この「安心なものとの闘争」によって、人々は「原初」に立ち返る契機を得て、原初を、芸術の「樹立としてその歴史的な本質に到達する」<sup>22)</sup>ものとして認識しはじめる。この認識は、同時に、原初に「伏蔵された終焉」をも見いださせる。ここでいう原初とは、歴史という時間軸のなかの過去を意味するものではない。それは歴史を開くものであり、長いあいだ定着し続けた既成の価値観の終焉によってもたらされる未来をも包括しているのである。

このような原初に伏蔵された、終焉と未来の発見は、古代ギリシア時代の悲劇という芸術形態に、芸術の発展型を発見していたニーチェの形而上学的営為と根源的に繋がるスタンスだといえよう。ニーチェは、悲劇に芸術の「歴史的な本質」としての原初をみるのと同時に、未来の在るべき芸術の姿をも発見したのである。ギリシア悲劇を源流とするニーチェの形而上学的営為は、19世紀末に誕生したニヒリズムに端を発するといえる。「ニヒリズムとは、従来の最上の諸価値が価値を喪失する出来事である」<sup>23)</sup>り、世紀末のヨーロッパ的土壌<sup>24)</sup>において、古い因習からの脱構築を扇動するひとつの主義であり主張であった。キリスト教文化を象徴とする旧来の諸価値の価値転換を目指すニーチェの形而上学的営為において、このニヒリズムは、重要なヨーロッパの歴史的出来事であり、それ自身が歴史であったのである<sup>25)</sup>。

ニーチェはこの歴史的ニヒリズムを、ペシミズムから派生するものとして捉え、ペシミズムを二つの意味に分析している。そのひとつは、ペシミズムの「頹廢と出来損ないのしるし、疲れは

てて弱体化した本能のしるし」という意味であり、それに対して、二つ目は、「生存の苛酷なもの・戦慄的なもの・邪悪なもの・問題的なものに知的偏愛をいдаくということが、幸福やあふれるばかりの健康、生存の充実」を促す強さのペシミズムという意味である<sup>26)</sup>。そしてこの強さのペシミズムこそ、ニヒリズムに先行するひとつの起源として、価値の価値転換や力への意志の称揚というニーチェの目指す形而上学的活動を形成する重要な要素となっているのである<sup>27)</sup>。

ハイデガーは、ニーチェに関する講義の中で、この分析の重要性について以下のように説明している。

強さとしてのペシミズムは何ら自分をごまかさず、危険なものを正視し、如何なる隠蔽も意志しない。それは、危険を引き起こす諸々の勢力や権力に冷静沈着に視線を向ける。しかしそれは、以上のすべてにもかかわらず諸事物を意のままに操ることを確かなものとする諸条件をも認識する。したがって、強さのペシミズムは「分析」にその足場をもっている。「分析」ということでニーチェが理解しているのは、解体し解きほぐすこととして分解することではなく、まさに「有る」ところのものを展示することであり、有るものが何故にそれが有る通りに有るのか、その諸々の根拠を示すことである<sup>28)</sup>。

ここで述べられるニーチェによるペシミズムの「分析」は、危険なものという存在しているものごとに対して幻想をもって対処するのではなく、冷静さをもって直視する態度を求め、その危険を構成する諸要素を解明することを要求する。このように、存在しているものを認知する態度とその諸根拠を明示することが、強さのペシミズムの能動的発現であり、ニヒリズムという「従来最上の諸価値が価値を喪失する出来事」を超克する起因となるのである。

山田が述べるように、「ニヒリズムとは従来の真理や至高の価値が「誤謬」だった」ということを知ることであり、存在しているものに対する諸根拠の明示によって、「とりもなおさず「究極的真理」を垣間みさせるゆえんのもの」として捉えられるべきであろう<sup>29)</sup>。ニーチェの思想に影響を受けたヨーロッパ世紀末の芸術家たちは、当然のごとく、何世紀にもわたって築きあげられてきた芸術における既存の価値観が「誤謬」であることを認識しはじめていた。この「誤謬」の認識こそが、新しい芸術を生み出すためのまさしく「分析」であり、「究極的真理」の開示を促す要因であったといえるだろう。

ところで、このニヒリズムの自覚とはほぼ同時代に、(山田のいう「通奏低音的にヨーロッパ文化のなかでくり返し鳴り響いて」<sup>30)</sup> いる) ダンディズムの展開があった。これは、ニヒリズムと同様に、従来の社会文化環境への一種の反逆として出現し、19世紀末から20世紀初頭に生きる芸術家たちに新しい芸術表現の方向性を示唆したのである。19世紀のイギリスでジョージ・B・ブランメル(1778-1840)によって誕生したダンディズムは、18世紀の産業革命以降、貴族制の崩壊がはじまり市民社会の基礎が完成しつつあった過渡期を象徴する新しい人間の「生」のあり方であった。貴族出身でないブルジョワジーと呼ばれる資本家階級が大量の金銭物資の力によって次々と上流社会へと流入していく世相のなかで、限りなく平民に近い身分であったブランメルは別の方法で上流社会への参入を試みる。この別の方法とは、禁欲的な自己制御を伴う倫理的態度をとりながら、「量」より「質」を重視した「身なり」を形成することによって自己自身

を芸術作品へと唯美化していくことである。山田は、このような唯美主義（エステティズモ）を唱道する芸術家について以下のように説明している。

唯美主義的芸術家たちは、教訓を垂れるために、たとえば、文学を用いること等、一般に、政治的、宗教的、あるいは、社会的プロパガンダとして芸術を手段化することに抵抗したのである。どのような形式であれ、芸術は教示し、現実を忠実に写さなければならないという、一般に受け入れられた、長きにわたる見解と対照的に、エステティズモが採用する考えは、芸術は、芸術外的な目的をもつべきではないということである。その目的は、美的であることと快を与えることに尽きるのである。「芸術のための芸術」は、他のもののための芸術であるわけにはいかない<sup>31)</sup>。

唯美主義的芸術家たちの目的は、社会的地位や財産という「量」を目的とするのではなく、芸術的であり美的であり続けるという「質」を目的とする人間の新しい「生」の在りかたを形成することであった。このような唯美主義的芸術家が生み出す「芸術において、自己充足的で、自己完結的な作品としてあらわれるものは、生においては、独我論的唯美主義者ないしはダンディという形姿で出現」<sup>32)</sup>したのである。その代表的な芸術家のひとりにデカダンス文学の旗手ともいえるオスカー・ワイルド(1854-1900)がいる。彼は、『ドリアン・グレイの肖像 *The Picture of Dorian Gray*』(1890年)の序文のなかで自らの芸術観について以下のように述べている。

あらゆる芸術は表面であるとともにまた象徴でもあるのだ。  
表面の下を探ろうとするものは危険を覚悟すべきである。  
象徴を読みとろうとするものもまた危険を覚悟すべきである。  
芸術が真に映し出すのは人生を観る者であって、人生ではない<sup>33)</sup>。

このワイルドの芸術観は、ブランメルのだンディズムの思想を継承したものといえるだろう。「あらゆる芸術は表面であるとともにまた象徴でもある」というワイルドの芸術観は、ブランメルによる「身なり」を自我の象徴とし、みずから自身の芸術化を目指すダンディズムと重なるものである。ブルジョワジーに蔓延る価値観を一変させたブランメル思想のごとく、ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』は、19世紀の「ブルジョワジー社会があんなにも苦勞して作り上げた市民道徳の秩序」<sup>34)</sup>を一変させる内容をもつ。そして、その内容は、「素材と紋様が織りなす色と形を愛でる装飾芸術」<sup>35)</sup>といえる「表面」で覆われているのである。また、『幸福な王子 *Happy Prince*』(1888年)も同様に、童話という「表面」で覆われているながらも、王子像がその高価な装飾物をすべて失ってしまったが故に破棄されてしまうという内容から、当時のブルジョワジー社会への痛烈なアンチテーゼが垣間みられる作品である。

しかしながら、このようなワイルドの作品にみられるブルジョワジー社会へのアンチテーゼもまた「表面」ではないだろうか。装飾性や童話性に覆われた彼の作品は、その下を探るものにとって更なる「危険を覚悟すべき」要因をもっている。ハイデガーが、芸術における真理を生み出す要素を「不気味さ」として論じたことはすでに述べた。「わかりやすいもの」、「安心できる



もの」を芸術作品に期待する大衆が、ワイルドの作品に近づいたとき、大衆の価値観から完全に逸脱した「不気味」なものが立ち顕れるのである。そして、ここで引き起こされるべき「安心なものとの闘争」というあり様そのものが、ワイルドによって作品の奥底へと内包された芸術における真理を開示する要因となるのである。

ハイデガーのいう「芸術が樹立するもの」と、ワイルドのいう「芸術はすべてまったく無用なもの」<sup>36)</sup>とは、逆説的に呼応している。「けっして眼前にある自由に処理できるものと釣り合うことはありえず、そういうものによって清算されることもありえない」芸術の樹立は、有用性や功利性を追求する社会的背景においては当然不可能だといえるだろう。このような立場からすれば、合理化が蔓延した社会において「芸術とはすべてまったく無用なもの」なのであるが、しかし、唯一、それは人生を形成する自己自身の「生」のためにあるものにほかならない。

ここに、ワイルドのいう「芸術が真に映しだすのは人生を観る者であって、人生ではない」という芸術観があらわれる。これは、芸術が人生を模倣するのではなく、人生が芸術を模倣するともいい換えられるだろう。芸術が人生を模倣するとは、不完全な社会に生きる「人間の再現（模倣）」と考えられ、自然主義や写実主義にみられる表現である。これに対して、人生が芸術を模倣することを標榜するダンディズムは、ギリシア悲劇を掌る「行為と人生の再現」と関連しているといえるだろう。不完全な社会に生きるダンディたちは、真理を作品の内へと据えた完全なる芸術を自らの行為と人生において「再現」することによって、自己自身を芸術的に劇化（fictionalize）し新生させたのである<sup>37)</sup>。これは、まさしくニーチェが理想とする、「自分固有の生の形式」という「みずからの生のあり様を、一種の「芸術作品」としてあらしめる者」による行為であった<sup>38)</sup>。

ニヒリズムやダンディズムは、ニーチェの形而上学的営為と響き合いながら、キリスト教文化を象徴とする旧来の価値観によって、人間の生き方までもが定義された社会からの芸術の自立化を促すと同時に、芸術と人間の「生」の同一性を説いた、世紀末の落とし子のようにみられるかもしれない。だが、決してそうではない。世紀末という時代の諸相のなかで、ニーチェやワイルドによる芸術と人間の新生は、古代ギリシアを源流とするヨーロッパの大河の重要な精神的分岐点にほかならないのである<sup>39)</sup>。

#### 第4節 リヒャルト・シュトラウスによる言葉と音楽の相関性

ニーチェの形而上学的営為は、長い間ヨーロッパに蔓延るキリスト教文化がつくりあげた因習による価値の価値転換を図ることを目的とし<sup>40)</sup>、世紀末ヨーロッパに生きる若い芸術家たちに多大な影響を及ぼした。それらの芸術家のひとりに、作曲家リヒャルト・シュトラウスがいる。シュトラウスは、1882年から翌年にかけて、ミュンヘンの大学でショーペンハウアーに関する講義を聴いたことがきっかけとなりニーチェの思想に強く惹かれていった<sup>41)</sup>。その後、シュトラウスは、ニーチェの著作『ツァラトゥストラはかく語りき *Also Sprach Zarathustra*』（1885年）と同名の交響詩を作曲するに至る。ニーチェの『ツァラトゥストラ』は、「万人のための、そして誰のためでもない書 *Ein Buch für Alle und Keinen*」という副題をもっており、この副題について、ハイデガーは、「この本が語ることは誰にでも、つまり万人に向けられている」、しか

し、「誰であれ、ただそのままでは、すなわち、予め、そして同時に自分を変化させるのでなければ、この本を我が物にする権利は持たない」と述べている<sup>42)</sup>。このような意図をもつ書物に、「生きのいい芸術発展の邪魔をする権威主義」や「昔はそうやっていたという以外になんの根拠もない理窟」を嫌悪し、「巨匠たちの作品を安易にまねたり、俗化させたりすることのどうしてもできない」シュトラウスが深く影響を受けたことは想像に難くない<sup>43)</sup>。

シュトラウスの交響詩《ツァラトゥストラはかく語りき *Also Sprach Zarathustra*》(1896年)は、「フリードリヒ・ニーチェに自由に従った交響詩 *Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche*」という副題をもつように、シュトラウスがニーチェの『ツァラトゥストラ』から特に印象にのこった箇所をとりあげながら自由に表現した作品である。シュトラウスはこの自作の交響詩について、「人類の初源いらいの発展が宗教的あるいは科学的な諸相を通じて、ついにニーチェの〈超人〉の概念に到達するまでを一枚の音楽的画面にすることだった<sup>44)</sup>」と述べている。

ロマン・ロランは、『今日の音楽家たち *Musiciens d'aujourd'hui*』(1908年)において、シュトラウスの《ツァラトゥストラ》についてつぎのように評価している。

感情はよりひろく人間的で、シュトラウスが自分に課したプログラムは絵画的ないしは逸話的な音楽的細目のなかに埋没してしまうようなことはなく、表現力豊かで堂々たるいくつかの線で描かれている。シュトラウスはニーチェに対して自分の自由を主張している。かれはある自由な精神が《超人》に達しようとして経過する発展の種々の段階を表現したかったのだ。それこそは純粋に人間的思想であり、それは一哲学体系の所有物ではない<sup>45)</sup>。

このロランによる記述は、前述した悲劇の「再現」に関するアリストテレスの芸術観を想起させる。シュトラウスは、交響詩という音楽形式を通してニーチェの『ツァラトゥストラ』という対象の「模倣」をこころみたのではなく、まさしく「再現」をこころみたのである。すなわち、対象たる『ツァラトゥストラ』の奥深くに内包された真理である超人という自由な精神の象徴が、「経過する発展の種々の段階」を「筋」として、「再現」されたのである。交響詩《ツァラトゥストラ》は、台詞をもたないかたちで、古代ギリシア悲劇のもつ芸術形態を、ニーチェの『ツァラトゥストラ』を介して継承した音楽作品といえるだろう。

世紀の転換を境に、交響詩という音楽形式に一応の到達点をみたシュトラウスは、「交響詩の手法と精神に言葉をもちこむ」という新たな目的のために歌劇を活動の中心に据えはじめる。この目的のために、シュトラウスは、彼の交響詩に通ずる程の大編成のオーケストレーションを用いて、歌劇《サロメ *Salome*》(1905年)を作り上げた<sup>46)</sup>。歌劇《サロメ》は、ワイルドの戯曲『サロメ *Salomé*』(1891年)を原作としている。新約聖書をもとにしたこの悲劇的戯曲は、キリスト教文化における自己犠牲がすべての解決に繋がるという苦役を通じた自己の実現を、その「筋」として展開した作品である。『サロメ』に象徴されるように、キリスト教の道徳性に起因するデカダンスの兆候のワイルドによる示唆は、ニヒリズムやペシミズムにその起因をみるニーチェと類似するものである<sup>47)</sup>。「エロスとタナトス、愛と憎悪、美と醜が、せめぎ合いながら破滅へと突き進む<sup>48)</sup>」という「筋」を音楽へと結晶化させたシュトラウスの《サロメ》は、芸術的發展型を試みる新しい音楽として、ワイルドの芸術観と同時にニーチェの思想をも包括した作

品といえよう。

この《サロメ》によって、歌劇という芸術表現に新しい活路をみいだしたシュトラウスは、次作のためにワイルドのような優れた作家を必要としていた。詩人フーゴ・フォン・ホーフマンスタール（1874-1929）との出会いは、シュトラウスにとって、作曲家モーツァルトが台本作者ロレンツォ・ダ・ポンテと出会ったかのごとく<sup>49)</sup>、互いに異なる領域で活躍しつつも、理想的な芸術家同士の共同体を形成するように、優れた歌劇作品を生み出す大きな契機となった。当時ホーフマンスタールは、悲劇詩人ソフォクレスなどの戯曲の改作や翻訳をおこないながら、古典作品に現代的解釈を加えた作品を発表していた。ホーフマンスタールによるソフォクレスの悲劇を題材とした戯曲『エレクトラ *Elektra*』（1903年）に関心をもったシュトラウスは、この戯曲の歌劇化に向けてホーフマンスタールとともに綿密な構想を練る。1909年に初演された歌劇《エレクトラ》は、「ワーグナー風な劇の凝縮」といわれる程の迫力にみちた内容と不協和音や無調の和声を取り入れた、シュトラウスにとって、更なる新しい境地へと向かう里程標となる作品となった<sup>50)</sup>。

シュトラウスとホーフマンスタールという、音楽家と詩人による共同作業は、往復書簡としてもこざれている<sup>51)</sup>。詩と音楽という異なる表現領域で活動しながらも互いに共通する芸術観をもっていた彼らは、歌劇という芸術表現を通しての自分たちの共同作業の意義を自覚していた。アリストテレスの「再現することは、音曲とリズム—韻律がリズムの一部であることは明らかである—とともに、わたしたちの本性にそなわっているものである」という言葉が示す通り、シュトラウスとホーフマンスタールの本性には、「再現」するための音曲とリズム（韻律）が最良のかたちで備わっていたといえるだろう。このような本性によって、歌劇という芸術形態と（彼らに固有の）人間の「生」の同一性は、歌劇のみならず往復書簡という言語媒体を通して表現されたのである。

このような音楽と言語を通じたシュトラウスとホーフマンスタールの協同作業について適格に述べられた一文がある。

芸術作品は概して孤独な作業から生まれるものである。…だが稀に、協同作業が豊かな実りをもたらすこともある。音楽と文学との総合であるオペラの創作は、異なる芸術分野の二人の天才に協同作業の予想もつかない可能性を提供する。…ワーグナーのように自分で台本を書いた人もいる。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、同じ理想をもって一つの作品に取り組んだ時、「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、高い次元で離れ難く結びつくのである。…天才の創造の靈感が互いに交じ合って感じ合い、相互に作用し合った時、崇高な光を放つ劇的な凝縮された時間が奇跡的に生じるのである。二人の芸術家が完全に同質である必要はない。いやむしろ、資質の相違があり、創作過程において意見の齟齬や不和がいくらかあった方が、創作に緊張が生じ、力強い作品が生み出されるのではなかろうか<sup>52)</sup>。

ここで述べられている「音と言葉」を主題とするシュトラウス最後の歌劇《カプリッチョ—音楽のための会話劇 *Capriccio, ein Konversationsstück für Musik*》（1940-41年）について若干の

説明が必要であろう。ホーフマンスタールの死後、シュトラウスは詩人シュテファン・ツヴァイク(1881-1942)と出会うが、ナチスの反ユダヤ主義政権のもと、二人の協同作業は喜歌劇《無口な女 *Die schweigsame Frau*》(1932-35年)しか生んでいない。その後、シュトラウスは生涯最後の歌劇の題材として、1933年にツヴァイクが大英博物館で偶然発見しその存在を知らされていたカステイの台本、サリエリの作曲による《初めに音楽、次に言葉 *Prima la musica e poi le parole*》(1786年)を選ぶ<sup>53)</sup>。この題名が示す通り、およそ半世紀にわたる彼自身の音楽活動を捧げた歌劇にとって最も重要な課題である、音楽と言葉の関係性を、シュトラウスは最後の主題として選んだのである。70歳に達したシュトラウスは、「自分はもはや音楽的靈感の根源的な力を持ち合わせていないが、言葉は依然として自分に靈感を与え、劇の状況や言葉からは音楽的テーマがおのずから展開する」<sup>54)</sup>と述べた。生涯に15曲の歌劇を生み出したシュトラウスにとって、「音楽を自立した存在として作り出すよりも、いわば音楽という帆に風をはらませる言葉の力を借りて音楽の構造を作り出す方が、もともと彼の音楽的資質に合っていた」<sup>55)</sup>といえるだろう。

歌劇《カプリッチョ》は、1775年頃のパリ近郊の城を舞台にしており、詩人オリヴィエと作曲家フラマンという両芸術家の求愛を受ける美しい未亡人の伯爵夫人が両者のあいだを揺れ動き、最終的にどちらにも決めかねるという内容である。伯爵夫人を歌劇芸術のアレゴリーとして用い、詩人(言葉)と作曲家(音楽)がこの夫人を巡るという構成は、まさに「歌劇についての歌劇」といえるだろう。歌劇における音楽と言葉の関係性について、ヴァーグナーの作品では最初に言葉、次に音楽があり、ヴェルディではその逆であるとシュトラウスは述べたといわれるが<sup>56)</sup>、シュトラウス自身はどうだったのであろうか。

シュトラウスは、ホーフマンスタールやツヴァイクとの協同作業を通して、「詩人(言葉)か作曲家(音楽)か」といったどちらかの優位性を問うのではなく、異なる領域同士の相関性を目指していたといえるだろう。「リヒャルト・シュトラウスは詩人であり、同時に音楽家である」とロランはいった。「この二つの性質はかれのなかに共存し、相互に他を征服しようとする。均衡はしばしば破られる。しかし意志がこの均衡を保つことに成功すれば、同じ目標に向うこの二つの力の結合は、ヴァグナー以来もはやひとが経験しなかったような強さの効果を生み出す。両者はその起源を一個の英雄的な思想のなかにもっているものであり私はこの思想を詩的または音楽的才能よりいっそう類い稀なものだと思う。ヨオロッパにはほかにも偉大な音楽家はいくらもいる。しかし、この人はその上に英雄の創造者である」とロランはシュトラウスを称賛している<sup>57)</sup>。

《カプリッチョ》の最終場における独唱部分で、美しい伯爵夫人は鏡に映る彼女自身を見ながら、詩人と作曲家のどちらを愛せばよいのか悩んでいる。この歌劇芸術そのものである彼女こそが(アリストテレスのいう)「行為と人生を再現」し、(ワイルドのいう)「人生を観る者」となるのである。そして、言葉か音楽かどちらが自分にとって重要なのかを問うているそのあり様そのものが、(ニーチェのいう)「美的価値」であり「芸術の発展型」なのである。ここに異領域間の美的相関性の煌めきをみるのが可能であろう。

最後に、二者択一に悩む伯爵令嬢の独唱部分の歌詞を引用して、本稿を閉じることにしたい。

無駄骨折りだわ、二つを分けようとするのは。  
言葉と音楽は一つに融けあっている—結合して新しいものになる。  
時間の神秘—一方の芸術が他方の芸術によって救われる！<sup>58)</sup>

## 註

- 1) プラトン『国家』(下)(藤沢令夫訳)岩波文庫, 1979年, 597b-e。
- 2) アリストテレス『詩学』/ホラーティウス『詩論』(松本仁助ほか訳)岩波文庫, 1997年, 1449 b 25-28。
- 3) アリストテレスが使用しているミーメシス(mimēsis)という言葉の日本語訳では、彼の芸術観に従い、プラトンが『国家』で芸術に関して使用しているミーメシスの意である「模倣」との違いを持たせるために、「再現」と訳されている(アリストテレス 前掲書, 114-115頁, 訳注より)。
- 4) Frye, N. A *Natural Perspective*. Columbia University Press, 1965, p.49 (『シェイクスピア喜劇とロマンスの発展』(石原孝哉ほか訳)三修社, 1987年, 71-72頁)。
- 5) アリストテレス 前掲書, 1450 a 17-20行。
- 6) アリストテレス 前掲書, 1450 b 24-33行。このアリストテレスによる「空間」の概念は、のちにアウグスティヌス(354-430)によって受け継がれる。アリストテレスは、芸術をあくまでも「見る」という観点から論じており、悲劇の「筋」の長さを時間的な概念で捉えるのではなく、大きさという空間的な概念で捉えているが故に「筋」は全体が「見わたせ」なければならないと述べている。アウグスティヌスは、アリストテレスが論じなかった時間的な概念において「長さ」を用いて論じている。アリストテレスの「見る」概念は、アウグスティヌスによって「存在する」概念として受け継がれ、過去・現在・未来という三つの時間軸は、記憶・直感・期待という概念に内包される(小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会, 2009年, 44-45頁)。
- 7) アリストテレス 前掲書, 1450 b 34-36行。
- 8) アリストテレス 前掲書, 1448 b 20行。
- 9) Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie*. Anaconda, 2012, s.141 (『悲劇の誕生』(秋山英夫訳)岩波文庫, 1966年, 201頁)。ニーチェは、絵画などの造形芸術をアポロ的、音楽などの非造形芸術をディオニュソス的と呼び、これら空間、時間の両芸術が互いに対立し合いながらも結びつくことを、芸術の発展型と述べている。
- 10) Young, J. *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge, 1992, p.38。
- 11) Nietzsche, F. *Ecce Homo*. Anaconda, 2012, s.61 (『この人を見よ』(手塚富雄訳)岩波文庫, 1969年, 95頁)。
- 12) この異なるもの同士の相関性は、「見たところ別々のものと思える二つの世界」へ入り込む「二重存在者 Doppelgänger」であると、ニーチェみずからが自身について語っているように(Nietzsche, F., op.cit. (註11参照), s.16 (23頁)), ニーチェの形而上学的活動の根源にあるものといえるだろう。
- 13) Heidegger, M. I. Nietzsche's Metaphysik. In: *Gesamtausgabe* Bd. 50. Vittorio Klostermann, 1990, s.21 (『1. ニーチェの形而上学』(秋富克哉訳)『ハイデッガー全集』第50巻 創文社, 2000年, 22頁)。
- 14) Ibid., ss.13f (15-16頁)。
- 15) Nietzsche, F., op.cit. (註9参照), s.10 (15頁)。
- 16) Heidegger, M., op.cit. (註13参照), s.19 (21頁)。
- 17) Ibid., s.20 (21頁)。
- 18) 古くからの因習による諸価値の価値転換を目指すニーチェにとって、その究極的な観点である「ディオニュソス的の使命にとっては、鉄槌の堅さ、破壊にさえ喜びをおぼえることが、決定的に前提条件となる」といわれる(Nietzsche, F., op.cit. (註11参照), s.101 (157頁))。
- 19) ワーグナーの芸術観を根底とする、彼へ捧げられた『悲劇の誕生』において、芸術という言葉は、真の人間の「生」の形而上学的活動を掌る最上の役割を担う意味をあたえられている(Young, J., p.50)。

- 20) Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Reclam, 1960, s.77 (『芸術作品の根源』(関口浩訳) 平凡社, 2008年, 124頁).
- 21) Ibid., ss.78f (126頁).
- 22) Ibid., s.79 (127頁).
- 23) Heidegger, M., op. cit. (註13参照), s.23 (24頁).
- 24) ニーチェのいう「ヨーロッパのニヒリズム」の「ヨーロッパ」という意味合いは、歴史的意義を持つものとして捉えられており、西洋の歴史という意味での西洋的のと同じであるといわれる(Heidegger, M. Nietzsche II. In; *Gesamtausgabe* Bd.6.2. Vittorio Klostermann, 1997, s.24 (「ニーチェII」(圓増治之訳)『ハイデッガー全集』第6-2巻 創文社, 2004年, 30頁))。
- 25) Heidegger, M., op.cit. (註24参照), ss.78f (84頁).
- 26) Nietzsche, F., op.cit. (註9参照), s.5 (8頁).
- 27) ニーチェは『悲劇の誕生』に関して、「『ギリシア主義とペシミズム *Griechentum und Pessimismus*』と題をつけたほうが、誤解をまねく余地がなかった」とし、「ギリシア人がどのようにしてペシミズムを処理したか—何によってペシミズムを克服したか、それを教える最初の書として打って出るべきであった」と述べている(Nietzsche, F., op.cit. (註11参照), s.60 (94頁))。
- 28) Heidegger, M., op.cit. (註24参照), s.80 (85頁).
- 29) 山田忠彰『エストーエティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉—』ナカニシヤ出版, 2009年, 137頁。
- 30) 山田 前掲書, 259頁。
- 31) 山田 前掲書, 218頁。
- 32) 山田 前掲書, 219頁。
- 33) Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*. In; *The Collected Works of Oscar Wilde*. Wordsworth Editions, 1997, p.3 (『ドリアン・グレイの画像』(西村孝次訳) 岩波文庫, 1967年, 4-5頁).
- 34) 高階秀爾『世紀末芸術』紀伊国屋書店, 1981年, 32頁。
- 35) 宮崎かすみ『オスカー・ワイルド—「犯罪者」にして芸術家』中央公論新社, 2013年, 94-95頁。
- 36) Wilde, O., p.3 (5頁).
- 37) ワイルドは、「形式の観点からすれば、あらゆる芸術の典型は音楽家の芸術である。感情という観点からすれば、俳優の演技こそがその典型である」と述べている(Wilde, O., p.3 (4頁))。
- 38) 山田 前掲書, 135頁。ここで述べられるニーチェが理想とする芸術観は、ゲーテを理想像としたものである。
- 39) 音楽や演技という芸術形態に自身の芸術観の典型をみいだしたワイルドと同様に、ニーチェもワーグナー(音楽)や古代ギリシア悲劇(演技)にみずからの芸術観の典型をみていた。彼らは共に19世紀末のヨーロッパに生き、1900年に没している。作家トーマス・マン(1875-1955)は、ワイルドのダンディズムにおけるみずから自身の芸術化と、ニーチェの「生」を正当化するための唯一の形態である「美的な現象(ディオニュソスのペシミズム)」による人生の芸術化を併記し、彼らをブルジョア文化の道徳性へと立ち向かうヨーロッパ最初の「美という名の反逆者」と評している(Mann, T. Wilde and Nietzsche. In; *Oscar Wilde A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall Inc., 1969, pp.170f)。ワイルドとニーチェは異なる場所でも活動をおこないながらも、共に功利主義が蔓延する19世紀ヨーロッパの土壌において、「美」を根底に置きながら、芸術を通してのみ達成される人間の「生」について唱導したのである(Brown, J.P. *Cosmopolitan Criticism Oscar Wilde's Philosophy of Art*. University Press of Virginia, 1997, p.58)。
- 40) カール・ヤスパースは、「キリスト教に対するニーチェの敵意は、要請としてのキリスト教に対するニーチェの事実上の繋がりと切り離すことができない」のであり、「キリスト教の道徳的な刺戟があったればこそ」、彼の「無限の真理意欲が呼び醒まされた」という(『ニーチェとキリスト教』(橋本文夫訳)ヤスパース選集11 理想社, 1965年, 12頁)。
- 41) 音楽之友社編『R・シュトラウス』音楽之友社, 1993年, 62頁。
- 42) Heidegger, M. Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken. In; *Gesamtausgabe* Bd.44. Vittorio Klostermann, 1986, s.38 (『西洋的思考におけるニーチェの形而上学

- 的な根本の立場」(菊池恵善訳)『ハイデッガー全集』第44巻 創文社, 2007年, 40頁).
- 43) Strauss, R. Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? In: *Betrachtungen und Erinnerungen*. Schott, 2014, ss.20f (「音楽に進歩派は存在するか」(松本道介訳), 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」一書簡, 証言でつづる作曲家の素顔』音楽之友社, 2000年, 31頁). 初出はベルリンで発行された週刊誌『Der Morgen』創刊号(1907年6月14号)。
  - 44) クロード・ロスタン『R・シュトラウス』(杉本秀太郎訳)音楽之友社, 1971年, 106頁。かつて作曲家を志したニーチェ自ら「『ツァラトゥストラ』全編が, 音楽の中に数え入れられていいものだろう」(Nietzsche, F., op.cit. (註11参照), s.86 (133頁))と語るように, シュトラウスはこの書物から, 音楽的要素を感じ取っていたのではないだろうか。
  - 45) Rolland, R. *Musiciens d'aujourd'hui*. Librairie Hachette, 1921, p.131 (『ありし日の音楽家たち 今日 の音楽家たち』(野田良之訳)ロマン・ロラン全集21 みすず書房, 1981年, 393頁)。
  - 46) 音楽之友社編 前掲書, 165頁。
  - 47) Brown, J. P., p.84.
  - 48) 田代權『リヒャルト・シュトラウス一鳴り響く落日』春秋社, 2014年, 165頁。
  - 49) シュトラウスは, ホーフマンスタールへ「ダ・ポンテとスクリーブをいっしょにしたような方」と書き送っている(大野真監修『オペラ『薔薇の騎士』誕生の秘密—R・シュトラウス/ホーフマンスタール往復書簡集』(堀内美枝訳)河出書房新社, 1999年, 12頁)。
  - 50) 音楽之友社編 前掲書, 174頁。
  - 51) 1926年に, 『ホーフマンスタールとの往復書簡 *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal*』として出版されて以来, 二人の死後も1978年の第5版まで増補改訂が続いた。
  - 52) 鶴間圭「創造の靈感が交感するとき—ばらの騎士の創作過程をたどって」日本リヒャルト・シュトラウス協会編 前掲書, 64頁。
  - 53) 音楽之友社編 前掲書, 212-213頁。シュトラウスは, 彼自身の良き理解者であり, 著名な指揮者であるクレメンス・クラウス(1893-1954)に歌劇《カプリッチョ》のための台本作成を委ねた。
  - 54) 鶴間 前掲書, 74頁。
  - 55) 鶴間 前掲書, 75頁。
  - 56) 音楽之友社編 前掲書, 212頁。
  - 57) Rolland, R., p.122 (386頁)。
  - 58) 「R. シュトラウス: 歌劇《カプリッチョ》歌詞対訳」(内垣啓一訳) The Decca Record Company Limited, POCL-1633/34, 1995. CDブックレットより。

