

# ケルビーノからオクタヴィアンへ

## ——オペラのズボン役をめぐる二つの世紀末——

関根裕子

### 序

オペラや台詞劇におけるズボン役 (Hosenrolle、Breeches Parts) とは、第1に女性によって演じられる男性の役、第2に男装した女性の役という二つの場合をいう。

ズボン役の効果はオペラにおいては、視覚的な面だけでなく、聴覚的な面も期待される。すなわちオペラの重唱部分で、通常男性歌手が歌う和声の低声部を、一オクターブ高い女性歌手によるズボン役が歌うことで、重唱全体の音域が狭くなる。これは音楽全体に影響を与えず、同声のほうが混声よりも音質的には溶け合いやすいので、全体的には柔らかく、上部で浮かぶような雰囲気をかもし出すことができる。しかしその一方で、音楽全体の重厚さを失うというマイナス面もあるのである。

ズボン役のこの視覚的、聴覚的特色が最大限に活かされ、作品の本質的な雰囲気と合致し成功したのが、フーゴ・フォン・ホーフマンスタール (1874-1929) 台本 / リヒャルト・シュトラウス (1864-1949) 作曲の《ばらの騎士》(1911) であろう。《ばらの騎士》の最終幕を飾る元帥夫人、オクタヴィアン (ズボン役)、ゾフィーによる狭い声域での女声三重唱とそれに続く二重唱は、チェレスタとフルートが担う「銀のばら」の半音階的に下行するライトモチーフと上部で溶け合い、移ろいやすい時の流れの中で、二つのペアの愛の行方を見事に表現している。それは一方で憂愁漂う官能性を帯びた諦観と、他方でまだ愛というものの本質が見えない若いペアの愛の世界とのあくまでも装飾的な融合である。これはそのまま事物の境界線が消え、さまざまな感覚や心理が微妙なたゆたいとなって溶解しつつ、下降するウィーン世紀末文化に共通するデカダンスの雰囲気を醸し出している。

ところでこの《ばらの騎士》創作中、ホーフマンスタールがモーツァルト作曲の《フィガロの結婚》(1786) のケルビーノを意識していたことは、ホーフマンスタールと R. シュトラウスとの往復書簡からも明らかである。ホーフマンスタールは書簡の中で、この作品を「私たちのフィガロ」<sup>(1)</sup> と呼び、この作品の笑いの本質を『フィガロの結婚』にあるような微笑を誘うもの<sup>(2)</sup> だとしている。

たしかにケルビーノとオクタヴィアンの表面的な共通点が多い。しかしズボン役が作品全体で果たす本質的な役割はまったく違うと言えるだろう。ケルビーノがたいへん魅力的でありながらも、このオペラ全体の本筋から見れば脇役にすぎないのに対し、オクタヴィアンは『ば

らの騎士』の粗筋の中で中心的役割を演じている。このケルビーノとオクタヴィアンの相違は、18世紀末さまざまな経路から生まれたズボン役と、19世紀を経て世紀転換期に再び流行したズボン役との本質的な意味の違いを代表していると思われる。

本論では、オペラにおけるズボン役の誕生の過程を俯瞰し、その中でもとくに際立っている二つのズボン役《フィガロの結婚》のケルビーノと《ばらの騎士》のオクタヴィアンの表象性を考察する。

### 1. オペラにおけるズボン役誕生への過程

ズボン役という現象は、社会文化史的に見るとさまざまな前提条件の上に成り立っている。たとえばイギリス演劇では、王政復興期に本来男優のために書かれた男の役を、目の楽しみのために女優が演じることを、Breeches Parts を呼んだ<sup>(3)</sup>。

音楽劇の領域において、ズボン役の源流を一つに絞ってたどるのは困難ではあるが、ズボン役のいくつかのタイプが成立する過程を読み取ることができる。たしかにオペラ領域では、モーツァルトの《フィガロの結婚》のケルビーノ役でズボン役は始まったことで、大部分の意見が一致している<sup>(4)</sup>。当時人気のあった衣装交換のある初期オペラとは対照的に、《フィガロ》では変装は重要な一要素ではあるが、本質的な主題ではなくなっている。むしろモーツァルトはすでにオペラにおいてズボン役がもたらす、オペラ全体の声域上の効果の方を重視しているのである<sup>(5)</sup>。この点が、ケルビーノがオペラにおけるズボン役の本格的な誕生とみなされる根拠になるであろう。

ところでケルビーノ役誕生の過程には、カストラートから女性歌手への交代、オペラ・セリアからオペラ・ブッフアへの流行の移行、コメーディア・デラルテにおいて小姓や召使役を女性が演じていたこと、コメーディア・デラルテにおいて、一つの役を男が演じたり、女が演じたりすることは珍しくなかったことなど、様々な要素が重なっている。それゆえまず、オペラにおいてズボン役が誕生するまでの過程における諸要素を確認しておきたい。

#### 1-1 カストラートからズボン役へ

オペラにおいてズボン役が登場する以前、本来女声の声域であるパートを担っていたのは、カストラートである。そのような意味で、カストラートの存在は、ズボン役の前提条件といえよう。カストラートはスペインに始まり、16世紀にイタリアに波及した。カストラートは、

聖書の中で原罪を負う女性が教会で歌うことを禁止されていたことを利用して活動の場を得ていく。彼らは、最初バチカン内システィーナ礼拝堂聖歌隊のソプラノパートとアルトパートをファルセットで担当していたが、そのうち他のパートを凌駕し、その存在が認められていった。

去勢行為は公式には禁止されていたのであるが、イタリアでは暗黙のうちに容認され、カストラートは公けに活躍できた。しかしまもなく数多くの子供たちを犠牲にすること、あるいは去勢後生殖機能はないものの性行為は可能なカストラートがかえって自由奔放な性行動をとるなどと、望ましくない評判がカストラートの存在に対して立つようになる。それでもカストラート歌手の人気は絶大で、教会や宮廷でますます活動の場を広げていった。オペラの発展にともない、歌手のヴィルトゥオーゾ性が目立つようになり、ナポリを中心にカストラートの歌唱技法というものも確立された。18世紀初頭には「喉の名人芸」がもてはやされたのである。カストラートはイタリアからドイツ、オランダ、イギリスへと普及した。とくにイギリスでは、ヘンデルの影響でカストラートが促進された。イタリアオペラが根付かなかったフランスでは、とくに歓迎された形跡はみられない。

カストラートの全盛期はオペラ・セリアの全盛期と重なり1750年代といわれるが、18世紀後半にセリアからブッフアへとオペラの中心が移行したことに伴い、その勢いも失せ、1830年代に衰退する。しかしイタリアの一部でカストラートは19世紀後半も活動を続け、システィーナ礼拝堂聖歌隊では1914年までカストラートが活躍していたことが確認されている<sup>(6)</sup>。

ところでカストラートがとくに人気を集めたのは、彼らが女性役を演じるときだった。つまり本論で扱うズボン役のいわば逆のケースである。この場合たいてい若い男性歌手が女性役を演じたという。このときのカストラートは、男女の限界を超えた中間性の醸し出す「超自然的な存在」を最大限に発揮できたのだらう<sup>(7)</sup>。

カストラートの衰退は、女性の舞台への進出と密接な関係がある。

## 1-2 オペラにおける女性歌手の進出

1600年にイタリアで誕生したオペラ<sup>(8)</sup>は、徐々にヨーロッパ諸国に広まった。しかしオペラにおける女性の進出度は、国によって実に様々である。それはそれぞれの国にあった、女性が舞台に立つことへの考え方の相違に起因する。ここで16～18世紀の各国の事情を見てみよう。

イタリアでは、コメーディア・デラルテの存在が、女性の舞台進出に大きな影響を与えている。ただしコメーディア・デラルテの中のコロンビーナに代表されるように、女優といえばコロンビーナのタイプだったようだ。フラミニオ・スカラは、コメーディア・デラルテの人気女優イザベラのために作品を書いていたという。

16世紀末に諸侯爵が権威を内外に示すために催したオ

ペラで女性歌手が登場していたことが知られている。宮廷では女性の教師や歌手として家族で仕えていた者もいる<sup>(9)</sup>。またローマでは女性歌手の起用には教皇の許可が必要だったといわれる。そうかと思えば、17世紀ベネチアオペラでは、能力があれば女性も舞台に出演できたという。ただし一般的にみて女性歌手は、カストラートによって教会音楽だけでなくオペラの領域でも劣勢にあった。ここで着目したいのは、召使役や小姓役を女性が歌うことがあったことである<sup>(10)</sup>。これはズボン役の一つの源泉と考えられる。このようにイタリアでは様々な形で女性が舞台に進出していた。

ドイツでは、18世紀初頭まで台詞劇でも音楽劇でもほとんど男性だけが舞台に登場した。大学の劇場や修道会学校劇では女性役が必要な際には、ファルセット歌手や少年が起用された。

シェークスピア劇が男優だけで行われるという伝統のあるイギリスでは、女優の舞台進出は考えられなかった。女性が舞台に立つことは娼婦同然の行為だという偏見があったからである。1629年フランスの劇団が女優を連れてイギリスに巡演旅行したときには、即刻ピューリタンによって大陸へ強制送還されたという報告がある。

スペインでは、カール5世のもと、1534年以降法律で公式に許され、女優の存在が認められていた。

またフランスでは部分的に認められていたが、宮廷バレエでは17世紀後半までもっぱら男性のみだった。

このように国によって女性の舞台進出の状況は様々だった。しかしオペラの場合、身振りや言葉による表現で役になりきることができる台詞劇とちがいで、声が必要といっても表現の中心となる。男声歌手ではどうしても本来の女役になりきれない。それどころかカストラートが女の役を演じる場合のように、別の視覚的効果が生じてしまう。啓蒙主義の広まりも助けて、自然の性を自然らしく演じるために、イタリアオペラでは他の領域に比べ、女性の進出が早く起こったのではなからうか。

経済的な問題も女性の舞台進出を助長した。カストラートを起用するよりも、女性を起用したほうがギャラが安かったのである。このような事情も絡み合い、18世紀後半から一時はオペラの舞台においても教会においても女性歌手を追いやる勢いだったカストラートの数が減り始め、女性歌手の進出が目立つようになった。

## 1-3 オペラ・セリアからオペラ・ブッフアへ

カストラートの減少した時期とズボン役の成立期は重なる。これはオペラの中心的なジャンルが推移したことにもおおいに関連する。カストラートは、18世紀前半のオペラ改革期に中心的ジャンルだったオペラ・セリアにおいて活躍した。改革の中心となった台本作家のアポストロ・ゼーノとピエトロ・メタスタジオは、オペラ・セリアの特別な形式を生み出した。すなわちドラマトゥルギー上の基本構図として、3～5幕構成、史実に関する題材をもとにする内容、そこに恋愛の伏線を絡ませ、6人から7人の登場人物で成り立つというものであ

る。メタスタジオの27のオペラ台本「音楽のためのドラマ」は、ほとんどがこの基本原則に従っている。ここでは台本の複雑さは避けられ、あくまでもアリアにおける感情表現に重点がおかれている。このアリアの歌唱は、カストラートにとってもプリマドンナにとっても歌唱力の見せ場となった。つまりコロラトゥーラ技術の良し悪しと、いかに一息で長く声を持続できるかという点でカストラートとソプラノが競ったのである。同じ役柄をカストラートとソプラノが別の日に歌い、競うこともあったという。

さてこのオペラ・セリアに対抗するかたちで出てきたのが、オペラ・ブッファである。最初この喜劇オペラはコメディヤ・デラルテによって演じられていた。巡回劇団であるコメディヤ・デラルテは行く先々で、それぞれ必要となる役柄を獲得するために、男性が女性役を、女性が男性役を演じることがめずらしくなかった。ここにもズボン役の源を見出すことができるのである。

コメディヤ・デラルテの発声法は、オペラ・セリアの歌手たちのベルカントではなく、ソプラノからバスまで芝居に即した自然の発声法だった。したがってコロラトゥーラやカストラートの超絶技法は必要とされず、男女間の役割交換だけで事足りたのである。このように役柄の安易な男女間交換と自然の発声法は、オペラにおけるズボン役が生まれるきっかけとなった<sup>(11)</sup>。

啓蒙主義の流れのなかで、オペラ・セリアは徐々に衰退し、オペラ・ブッファがそのかわりに中心ジャンルになる。オペラ・セリアは過去の形式として残り、それらを上演する際に、かつてカストラートが担当した高い声の男性役を、ズボンをはいた女性が担当するチャンスが増えてくる。ズボン役の本当の意味での成立、すなわちオペラ・ブッファを芸術的に頂点まで高めたモーツァルトの《フィガロの結婚》のケルビーノが誕生するまでのオペラ界の状況は以上である。

## 2. 第三の性としてのナルシスト・ケルビーノ

モーツァルトは1770年のイタリア旅行の間、カストラートを設定したオペラ《ポントの王ミトリダテ Mitridate re di Ponto》(1770)、《アルバのアスカニオ Ascanio in Alba》(1771)、《ルチオ・シッラ Lucio Silla》(1772)などを作曲したが、徐々にその数は減少していった。そのきっかけとなったのは《イドメネオ》(1781)で、イドマンテの役をカストラートのデル・プラートに歌わせたが、その出来に不満だったからだとも言われている<sup>(12)</sup>。

モーツァルトが最後から二番目の作品《ティトゥスの慈悲》(1791)で二人のカストラート用の役を書いたのは、時代遅れだと言われているが、実際にはこのゼックストゥスとアニウスの二人のズボン役は、女性歌手によって歌われた<sup>(13)</sup>。

《イドメネオ》の後、ウィーン時代に入ったモーツァルトは、この土地の優雅で陽気な雰囲気の中で、かつて1760年代に二つの作品<sup>(14)</sup>で試みたオペラ・ブッファへ

と回帰する。そこから生まれたのが、《フィガロの結婚》であり、最初のズボン役ケルビーノである。このケルビーノには、モデルが実存した。15世紀ピエモンテにいたケルビン・フォン・アヴィリアーナ(1451-1479)というナルシストの美少年だという。ちなみに28歳で亡くなった彼のシンボルは水仙ではない。彼の亡くなった脇に咲いていた百合であった<sup>(15)</sup>。

さてオペラの中のケルビーノがナルシストであることは、フィガロの歌う「もう飛ぶまいぞ、この蝶々」の歌詞にも表れている。恋への憧れをカヴァティーナ「恋とはどんなものかしら」で表現する美少年ケルビーノは、恋の悩みに酔いしれ、恋に恋して、誰にでも恋してしまう典型的な思春期の少年だ。ケルビーノは多少のことをしてもまだ許してもらえる年頃の子供であると同時に、伯爵がケルビーノと夫人の行動に疑念を持ち嫉妬するほどに大人の存在でもある。また音楽的にはモンテヴェルディの《ポッペアの戴冠》のヴァレットが先例だといわれている。ヴァレットの〈まったくわからない Sento un certo〉とケルビーノの〈自分で自分がわからない Non so piu, cosa son, cosa faccio〉の類似性も指摘されている。

ちなみにケルビーノ役は、ダ・ポンテの台本の底本であるポーマルシェの戯曲『セビリアの理髪師』(1775)、『フィガロの結婚』(1785)、『罪ある母』(1790)の上演においても、女性によって演じられていた<sup>(16)</sup>。繊細で優美な雰囲気を感じさせるような姿の男子がいないことが理由として挙げられている。

ところで《フィガロ》において、ケルビーノは主役の二組のペアの周りを飛び交う装飾的な存在である。第二幕に女装させられたケルビーノがスザンナを魅了するシーンがある。これはスザンナがケルビーノの中に、自分と同種の女性的な美しさを見出し、同性愛的傾向に一瞬陥るからである。ケルビーノはこのときも自分の美しさに見とれるナルシストに留まる。この点が後述するように、二重の変装では共通するものの、異性愛の領域まで踏み込むオクタヴィアンとの違いとなる。

ケルビーノ役の影響はかなり強かったらしい。19世紀のオペラにズボン役は多いが、ほとんどケルビーノが下敷きにされているようである。20世紀初頭の演劇評論家でR. シュトラウスの《平和の日》の台本も書いたヨーゼフ・グレゴールが指摘しているように、「ケルビーノには、第三の性へのあこがれが結晶していた」<sup>(17)</sup>のだろう。

## 3. 19世紀のオペラにおけるズボン役

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解放の流れとも関係がある。ジョルジュ・サンドの男装などが好例であろう。

しかしここではオペラに限り、19世紀のズボン役を概観する。フランスではオペラコミックで、すなわちジャック・オフエンバックの作品の中にズボン役はたくさん登場する。代表的なのが、《ホフマン物語》のニ

クラウス役である。オッフェンバックによってズボン役はオペレッタに流れ、それがヨハン・シュトラウスの《こうもり》のオルロフスキーに代表されるウィンナ・オペレッタの中のズボン役へとつながる。この流れはごく一部であり、19世紀には数多くのズボン役がドイツ、フランス、イタリア・オペラの中で登場している<sup>(18)</sup>。

これらのズボン役を本論の冒頭で定義した二つのタイプに分類すると次のようになる。エステルハーザーは、この二つのタイプにさらに高い声が要求される少年役を第三のタイプとして加えているが<sup>(19)</sup>、本論では少年役は1)に組み込むことにする。少年も若い男性と考えるからである。

- 1) 女性が演じる若い男の役：モーツァルト《フィガロの結婚》ケルビーノ、ワーグナー《リエンツィ》アドリアーノ、ヴェルディ《リゴレット》小姓、ヴェルディ《仮面舞踏会》オスカル、オッフェンバック《ホフマン物語》ニクラウス、R.シュトラウス《サロメ》小姓、R.シュトラウス《ばらの騎士》オクタヴィアン、R.シュトラウス《ナクソス島のアリアドネ》作曲家、プフィツナー《パレストリーナ》イギーノ、プフィツナー《パレストリーナ》シツラ、バルク《ルル》学生、フンパーディンク《ヘンゼルとグレーテル》ヘンゼル…など。
- 2) オペラ作品の全体で、あるいは部分的に男装するズボン役：モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》デスピーナ、ベートーヴェン《フィデリオ》レオノーレ、ロルツィング《密猟者》フライマン男爵夫人とナネッテ、ヴェルディ《リゴレット》ジルダ、ヴェルディ《運命の力》レオノーラ、チャイコフスキー《オルレアンの少女》ジャンヌ・ダルク、R.シュトラウス《アラベラ》ズデンカ…など。

このようにズボン役は19世紀に活躍した作曲家のオペラに広範囲にわたって見られるが、本論で重点的に扱うケルビーノやオクタヴィアンは、1)のグループに入る。2)のグループには、愛する人や社会を救うために、女性が男装するという設定が多い。1)の場合、あらかじめ演じる側と聴衆の双方に、本当は女性だが舞台上では男性を演じているという暗黙の了解が存在している。ときおりその了解を利用して、筋書きに複雑さや面白さを加えることがあり、観客もそれを期待している点が興味深い。その意味においてもケルビーノとオクタヴィアンは、1)の中でも観客に二重の変装の楽しさを与えている点で傑出している。

#### 4. オクタヴィアン：ホーフマンスタール/R.シュトラウス作品の中のズボン役

ズボン役は、19世紀末のオペレッタやオペラに多く登場する。とりわけウィンナ・オペレッタの二つの隆盛期<sup>(20)</sup>のうち、「銀の時代」とほとんど同時期、あるいはその後オペレッタのたそがれの時代に、いわゆる「E-

Musik (まじめな音楽)」の領域で活躍したR.シュトラウスの作品には、ズボン役が多い。彼の作品では、《サロメ》(1905)《ばらの騎士》(1911)、《ナクソス島のアリアドネ》(1912・1916)、《影のない女》(1916)、《アラベラ》(1929)の中に、すなわち主要作品のほとんどにズボン役が設定されている。

シュトラウスが、最初の《サロメ》(ワイルド台本)で小姓役をズボン役に当てたのは、ワーグナーの影響だと思われる。次のホーフマンスタールとの共同作業第1作目の《エレクトラ》にはズボン役はない。しかし共同作業第2作目の《ばらの騎士》以降にズボン役が多いのは、台本作家ホーフマンスタールの影響が大きいと考えられる。というのは《ばらの騎士》において、シュトラウスは当初オクタヴィアン役に、テノール歌手を考えていたからである。シュトラウスがズボン役を想定したのは小さな役であり、それはオペレッタの中でズボン役が流行していたからだという<sup>(21)</sup>。いかにも現実的なシュトラウスらしい理由である。

とくに《ばらの騎士》は、構想された当初オペレッタ扱いされていた作品である。シュトラウスは《ばらの騎士》を指して「音楽的喜劇 *musikalische Komödie*」と呼んでいる。これに対してホーフマンスタールは、《ばらの騎士》を「喜劇的オペラ」として構想し始めたときから、ズボン役を主役級のものとして位置づけていた。

…ここで三日ほど静かな午後を過ごす間に、ある喜劇的オペラの完全な、全く新しいシノプシスを作りました。登場人物もシチュエーションも、全く思い切ったこっけいなもので、色どり豊かな、殆どパントマイムのように明快な筋立てで、叙情的なもの、戯れ、ユーモアの機会にも事欠かず、それどころかちよつとしたバレエさえあります。このシノプシスは実に魅力的なものだと思っておりますし、いっしょに討議したケスラー伯は、もうすっかり夢中になっています。大きな役が二つあり、一つはバリトン、もう一つはファラーカメアリー・ガーデン風の、男装した優雅な女性の役です。時代はマリア・テレジア統治下のウィーン。(1909年2月11日付、ホーフマンスタールからR.シュトラウス宛書簡、中島悠爾訳)<sup>(22)</sup>

シュトラウスはホーフマンスタールが提案した「男装した優雅な女性役」、つまりオクタヴィアンをズボン役にすることに反対した。シュトラウスは、テノール志向だったからである。しかしホーフマンスタールには、バロックとくにマリア・テレジア統治下の優雅なウィーンを演出するために、ズボン役が必要だったのである。彼はモーツァルトを想起し<sup>(23)</sup>、ケルビーノを意識していたのだろう。あるいはカタリーナ・モムセンがホーフマンスタールが書いたシュニツラーの『アナートル』序文と「ばらの騎士」すなわちオクタヴィアンのイメージの近似性を指摘したように<sup>(24)</sup>、フランス、ルイ14世の宮廷に代表されるような両性具有性を持つロココの文化

を、ウィーンに置きかえて呼び戻そうとしたのかもしれない。結果的にはホーフマンスタールの希望どおり、オクタヴィアンをズボン役にしたことで、このオペラは成功したと言えよう。ホーフマンスタールのイメージする「銀のばら」の世界は、伯爵夫人、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をチェレスタとフルートという銀色にきらめく響きの楽器によって支えられなければならなかったと思われる。もしシュトラウスの言うとおりに、オクタヴィアンをテノールにしていたならば、第二幕のオクタヴィアンがゾフィーに「銀のばら」を贈るシーンの「ペルシアの香油をふりかけた、この世のものとは思えない、強い香り」の人工的なばらの色調は決して出なかったであろう。

いかにホーフマンスタールがオクタヴィアンに両性具有性を持つロココ文化のイメージを抱いていたかは、アルフレート・ローラーの草案した第二幕「ばらの騎士」としてオクタヴィアンが登場するシーンの衣装スケッチとその指示にも表れている<sup>(25)</sup>。

ホーフマンスタールはなぜオクタヴィアンを、最初主役と考えていたオックスと並ぶような大きな役と呼び、こだわっていたのだろうか。《フィガロ》でケルビーノは魅力的ではあるが、飾り物でしかなかったのに対して、《ばらの騎士》では、なぜ装飾的な存在が中心に据えられてしまったのだろうか。このようにズボン役が中心的存在になったことで、結果としてオペラの舞台にどのような効果が現れたのであろうか。

オクタヴィアンにズボン役を当てたことについては、ホーフマンスタールの「小姓」や「少年」への嗜好、ナルシスト的な傾向が関連していると考えられる<sup>(26)</sup>。

ホーフマンスタールの初期ドラマ『ティチアンの庭』『痴人と死』や短編小説『第672夜のメルヒェン』は、主人公がいずれも美的生活に沈潜する少年あるいは青年である。彼らは現実を直視できないので、生身の女性とは正面から向かうことのできない一人よがりのナルシストでもある。このように社会性が欠如し、自分の生や死までも自分を飾る装飾としてしか認識できない美的生活者たちは、作者自身によって、突然のみじめで醜い死を与えられて断罪を受ける。これはホーフマンスタール自身が耽美的生活に別れを告げ、社会との直接的結びつきを求めて模索していたことを意味している。いわゆる「チャンドスの手紙」といわれる『手紙』(1902)以降、作家自身が社会との結びつきを強め、作家としての社会的貢献を意識した活動を展開し始めたことで、この少年愛的な傾向は一見消えたように見えるが、完全になくなったわけではない。実生活ではホーフマンスタールの友人で良き助言者だったケスラー伯が同性愛者だったともいわれている。ケスラーの手紙には、オクタヴィアンに大きな興味を示している箇所がある。「カンカンは私が期待していた以上に、哀れだね。かわいそうなケルビム天使(智天使)！」<sup>(27)</sup>

このようなことから『ばらの騎士』でオクタヴィアンが主役と並んで出てくるのは、両性具有性を残した少年

へのホーフマンスタール自身の愛着の現れだとも考えられる。

それではズボン役が中心になったこと、すなわち元帥夫人からゾフィーへと心が移るオクタヴィアンがズボン役になったことで、視覚的・聴覚的にどのような効果が生じたのだろうか。一幕で、元帥夫人が、「砂時計のように音もなく流れ、止めようとしても止められない時のながれの中で」<sup>(28)</sup> 老いを嘆いても、若いオクタヴィアンには理解できないように、元帥夫人とオクタヴィアンの恋愛は、もともと仮のものだった。親の定めた結婚で最初から彼女をほったらかしの夫や、女と見ればセックスの対象としてしか見ていないオックスのような男ばかりを見て、男の身勝手さに幻滅していた彼女が、オクタヴィアンをつかのまの情人としているのは、彼の未熟さゆえである。男としては未完成だからこそ、彼女は癒されるのである。この未完成さは男声歌手では表現できないであろう。

オクタヴィアンの心は元帥夫人からゾフィーへと移行する。この若いペアは、一見お互いに正当な相手を見出したように見える。台本で読む限りはそう読める。しかし舞台上で女性がオクタヴィアンを演じているのを見ると、ゾフィーも純粋さと未熟さゆえに、野性を備えた本物の男性には恐怖心を抱いているように見える。彼女は自分と似ているがゆえに安心できる中性的な美を備えたオクタヴィアンに惹かれたのではなかろうかと思われてくる。未熟さゆえの同性愛的傾向ともいえよう。このようにオクタヴィアンがズボン役であることで、視覚的には、二つの恋愛がどちらも真実の愛ではないように映るのである。

聴覚的にもそれはいえる。そもそも「銀のばら」を表すチェレスタとフルートの半音階的に下行するメロディーラインのライトモチーフは、はかなくも美しい中での崩壊を感じさせる。それがオクタヴィアンとゾフィーの後の二重唱で歌われる「すべてのものがはかなく消えるとも、私にはあなたがいる」<sup>(29)</sup> という言葉の合間に入ることで、この愛も崩壊の不安にさらされていることを想起させる。

ところでホーフマンスタールがシュトラウスの意見を押しきったゆえに、《ばらの騎士》の中でテノールは重要な役を与えられていない。ペテン師ヴァルザッキと宮廷テノール歌手の歌う箇所が意味しているのは、過去の遺物としてのテノール芸術である。そのことは、このテノール歌手の登場がモリエールの『町人貴族』からの引用にすぎないことが物語っている<sup>(30)</sup>。

《ばらの騎士》の中ではテノールがもはや恋愛の対象でないばかりか、バスのオックスも恋愛対象とはなっていないのである。オックスの好色さと下品さは、オクタヴィアンの二重の変装シーンでも露見する。元帥夫人との逢引を隠すために、召使マリヤンドルに変装したオクタヴィアンはオックスを魅了する。ここではオクタヴィアンは伯爵夫人と同性愛的・マザコン的ともいえる愛の領域から、異性愛の領域に入ったように一瞬見える。し

かしそれも真実の恋愛ではない。オックスを魅了したのは、リアンドルの美しさではなくて、スカートをはいた女であることにすぎない。女でありさえすれば誰でも良い雄牛オックスはもはやゾフィーの恋愛対象に成りえないことが、すでに予告されている。

このように主要なナンバーが主役の女性三人で歌われる《ばらの騎士》の中では、聴覚的にもコントラストが欠如しているのである。通常男声が担う女声を支えるベースとしての役割が無いことで、男声と女声のコントラストが欠如しているのである。フォーゲルによると、これはこのオペラの愛の歌唱が深いところに根ざしていないことを意味する。その代わり女声三部によるコンサート、決して重くならない、高い位置でのファンタスマゴリー（魔術幻燈）のようなものが支配しているという。二重唱でも、三重唱でも同様である<sup>(31)</sup>。

ホーフマンスタールの作品には、第一次世界大戦直前のこの時期、ギリシャ古典劇やモリエール、あるいはウィーン民衆劇など過去の遺産を翻案したものが多い。チャンドスの名を借りた『手紙』で告白された言語危機・認識の危機を経て、劇作家として社会に貢献しようとしていた彼は、ハプスブルク帝国のみならずヨーロッパ文化の危機を克服する一手段として、伝統的な文化を現代的に蘇生することによって、危機に直面するヨーロッパの人々に新たな文化アイデンティティを意識させようと考えたのである。しかしこのような活動は、見方によっては現実逃避に過ぎないともいえる。ホーフマンスタールは必死に美しい過去を蘇らせようとしていたが、それは過去の遺産の引用にしかすぎないことが指摘されている<sup>(32)</sup>。

《ばらの騎士》でいえば、モリエールの『プーソニャック氏』の題材やカサノヴァ伝説が素材にされている。ホーフマンスタールはモリエールなどの題材をいろいろ混ぜ合わせることで、全力でマリア・テレジア統治下の過去の美しきハプスブルク帝国時代—そこにはモーツァルトもいた—に逃避していたのだと解釈できる。このような過去の美しき時代の演出に一層の色づけをしているのが、両性具有性を秘めたオクタヴィアンなのである。ただしそこには成熟した男性として現実を直視することができず、マザコン的愛情から同性愛的愛情へと移行行くだけの逃避の繰り返しが見え隠れしている。

注(1) 1908年5月19日付、ホーフマンスタールからシュトラウス宛書簡、Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Der Rosenkavalier, Komödie für Musik*. In: *Sämtliche Werke XXIII, Operndichtungen 1*, Frankfurt am Main 1986, S.719. なおこの批判版全集第23巻については以下 SWXXIII と略記する。

(2) Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, (Hrsg.) Willi Schuh, München 1990, S.77.  
 (3) Rathgeber, Eike: *Was die Mode streng geteilt... Über Hosenrollen und andere Ungehörigkeiten in der Oper*. In: *Zerfall und Rekonstruktion: Identitäten und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*.

(Hrsg.) Hildegard Kernmayer, Wien 1999, S. 190.

- (4) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: *Echte Hosenrollen in den opern von Wolfgang Amadeus Mozart bis Richard Strauss*. (Dissertation), Salzburg 1997, S.
- (5) Rathgeber, Eike: c.o., a.a.O. S.191.
- (6) パトリック・バルビエ: 『カストラートの歴史』野村正人(訳)、筑摩書房 1999年、358頁。
- (7) バルビエ: 上掲書、210頁。
- (8) 厳密には史上最初のオペラは1597年に成立したと言われる《ダフネ》(ペーリ作曲)である。完全な形で今日まで伝えられているのは1600年に初演された《エウリディーチェ》(ペーリ作曲)である。
- (9) 美しいアドリアーナと呼ばれたアドリアーナ・バジレ伯爵夫人やチャッキーナといわれたフランチェスカ・カッチーニのように宮廷の威信をかけて雇われた歌手もいる。
- (10) Gräfin Esterházy, c.o., a.a.O. S.105.
- (11) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.113.
- (12) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.163.
- (13) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.164.
- (14) 《馬鹿を装った娘》《バステイアンとバステイエンヌ》のこと。
- (15) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.169.
- (16) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.177.
- (17) Gregor, Joseph: *Kulturgeschichte der Oper*, Wien 1941, S.216.
- (18) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.156.
- (19) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.121ff.
- (20) ヨハン・シュトラウスを中心とした1870年代の「金の時代」と、レハールやカールマンなどの活躍した20世紀初頭の「銀の時代」に分かれる。
- (21) Gräfin Esterházy, Christine Obermeyr: c.o., a.a.O. S.200.
- (22) リヒャルト・シュトラウス、ホーフマンスタール、: 往復書簡全集、ヴィリー・シュー(編)、中島悠爾(訳)音楽之友社 2000年、46頁。  
 原文は、Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*, (Hrsg.) Willi Schuh, München 1990, S.53.
- (23) ホーフマンスタールが、オーストリアを象徴するものとしてモーツァルトを考えていたことは、以下のザルツブルク祝祭設立に関するエッセイから読み取れる。Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Deutsche Festschauspiele zu Salzburg. Die Salzburger Festspiele, Festschauspiele in Salzburg*. In: *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II.1914-1924*. Frankfurt am Main 1979, S.258ff.
- (24) Hofmannsthal, Hugo von: SWXXIII. S.712.
- (25) Hofmannsthal, Hugo von: SWXXIII. S.573ff.
- (26) Vogel, Juliane: *Schattenland des ungelebten Lebens*.

*Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal.* In:  
S.165ff.

- (27) Hugo von Hofmannsthal/ Harry Graf Kessler:  
*Briefwechsel 1898-1929*, hg. von Hilde Burger, Frankfurt/M. 1968, S.228.
- (28) Hofmannsthal: SW. S.38f.
- (29) Hofmannsthal: SW. S.100f.
- (30) ところでモリエールの原作ではテノールではなく、女性歌手が歌うことになっていた。つまり最後に残ったテノールのアリアは本来女性用のものだった。この件についてフォーゲルは、《ばらの騎士》の下敷きとなった William Hogarth の Bilderforge "Marriage a la mode" では伯爵夫人の謁見に登場したテノールがカストラートであることを引き合いに出し、《ばらの騎士》の表面はまさに性的な観点からは信用できないとしている。
- Vgl.: Vogel, Juliane: *Cherubin mouillé. Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthal's.* In: Richard Strauss · Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder. Wien 2001, S.97.
- (31) Vogel, Juliane: *Cherubin mouillé. Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthal's.* a.a.O.,S.98.
- (32) クラウディオ・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・藤井忠・村山雅人 (訳)、水声社 1990年、307頁以下参照。