

# フランツ・シュレーカーのオペラ 《烙印を押された人々》における欲望のかたち

## Die Formen der Begierde in Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“

田辺 とおる

Toru TANABE

### 1. はじめに

強烈な欲望を抱いた人間がそれを成就させるために格闘しながらも果たすことができずに破滅するという筋立ては、オペラ作品史における悲劇の典型として多くの作曲家に採用されてきた。さらにその欲望が主人公のコンプレックスと結びついている場合に作品の構造は、より複層的なものとなる。

ドイツ後期ロマン派の作曲家フランツ・シュレーカーは第4作目のオペラ《烙印を押された人々》において、三人の主演に障害者、病人、マッチョという特異な性格を持たせた人物設定をおこなっている。最初に登場するジェノヴァの貴族アルヴィアーノ（テノール）は、せむしで発育障害者の醜い男だが、芸術を愛し、ある島に私財を投じて「エリジウム」という芸術の楽園を建設する。ただし彼は自らの姿がその楽園にふさわしくないと考え、近づくことはしない。そのアルヴィアーノを敬愛し、肖像画を描きたいと願うジェノヴァ市長の娘カルロッタ（ソプラノ）はファミファタールの性的に性愛を求めるが、心臓を病み、肉体の愛には耐えられないために奔放な気持ちを絵画製作に向ける。もう一人の主演であるタマーレ伯爵（バリトン）は、モーツァルトのオペラの主演ドン・ジョヴァンニを思わせるイタリア的マッチョ<sup>1</sup>の典型であり、積極的にカルロッタに言い寄って、終幕では思いを遂げる。オペラではこれら三人が抱くそれぞれの欲望とその顛末が描かれた末に、終景でカルロッタは力尽きて死に、タマーレはアルヴィアーノに殺され、そのアルヴィアーノは正気を失って舞台

<sup>1</sup> タマーレを「マッチョ」と形容する記述は新聞雑誌批評に多く見られる。シュトゥットガルト歌劇場公演評：Die Welt (2002.1.28), derStandard (2002.1.29), ケルン歌劇場公演評：Das Orchester (2007.9), EuroArts 制作 DVD 評：General-Anzeiger (2013.4.22) 等

から去っていく。誰の思いも遂げられることなく幕は下りる。

本稿は第2章で作品の概略を述べた後、第3章以降で三人の主役のうちアルヴィアーノに焦点をあてて劇の展開を考察してゆく。劣等感の存在、昂った感情がその劣等感を凌駕することによって欲望を膨張させたこと、しかしその欲望が成就しない経緯、さらには殺人を犯すまでに至った感情がついに劣等感を払拭したこと、そしてそれらが悲劇的結末を呼び、自らも発狂する幕切れなど、アルヴィアーノを描写する一連の流れは他の主役二人よりも明確で起伏に富んでいる。またここには、ワーグナーの楽劇《ニーベルングの指輪》の登場人物であるアルベリッヒの物語との親近性が見られるため、第4章でこの両者を比較する。さらに第5章では、作品の表題でシュレーカーが暗示した「烙印」が何を意味するのかについて論じることになる。この作品では、三人三様の固定観念が空回りし、究極において刹那的感情が行動原理に勝るといった心理風景が描かれ、大詰めでは、二人が死に一人は狂うという衝撃的な場面が置かれている。しかしそれは、いわゆるオペラ的と譬えられる群衆の大きな反応を伴うものではなく、空虚感に満ちた不安定な幕切れを演出しており、特徴的な人物によるドラマの終結というよりも、聴衆に問いを残す印象がある。

## 2. オペラ《烙印を押された人々》の特質と作曲者シュレーカー



シュレーカーは、その長くはない一生の内に成功と急転落という両極を経験している。1878年、ボヘミア出身のユダヤ人写真家である父とオーストリア貴族の母との間にモナコで生まれた彼は、各地を転々とした後、父の死を機にオーストリアのリンツに定住した。14歳の時に一家はウィーンに移り、彼は1892年にウィーン音楽院に入学してロベルト・フックス<sup>2</sup>のもとで作曲を学び、1900年に卒業する。管弦楽曲や歌曲等を作曲した後に、歌詞台本も自ら執筆してオペラ作曲に着手し、第2作目の《遙かなる響き》(1912)で大きな成功を収めて母校の作曲科教授に迎えられ、《烙印を押された人々》(1918)、《宝堀り》(1920)の3作によって、ワイマール共和国時代の現役オペラ作曲家としては、リヒャルト・シュトラウス

<sup>2</sup> Robert Fuchs (1847-1927): ブルックナーに師事した作曲家でブラームスを継承した作風。1875年から1912年までウィーン音楽院楽理科教授を務め、シュレーカーの他にもマーラー、ヴォルフ、ツェムリンスキー、シュミット、シベリウス、アイスラー、コルンゴルト、ファル、ホイベルガーなど、多彩な作風の高弟を育てた。

と並んで最も上演数の多い作曲家の一人となる。1920年にはベルリン音楽大学学長に任命され、多くの優れた門下生を輩出した。<sup>3</sup> しかしナチス信奉者による公演妨害やナチス自体からの排斥を受け、1933年までに全ての公職を失った上、同年に脳梗塞を患う。そして失意の内に1934年の誕生日を二日後に控えた3月21日、55歳で夭折した。死後も彼の作品はナチスから「頹廢音楽」<sup>4</sup> に指定されて上演禁止が続く。戦後のヨーロッパでは1980年代以降、次第に公演されるようになったものの再評価の歩みは遅く、現在でも劇場レパートリーとして定着したとは言い難い。

## 2.1. 作品の概略

《烙印を押された人々》は、台本執筆(1909-1912)、作曲(1913-1915)、出版(1916)を経て、1918年4月18日にフランクフルト歌劇場で初演された。舞台は16世紀のジェノヴァに設定されている。アルヴィアーノ、カルロッタ、タマーレの三人の主演の他に、重要な役柄として、島の譲渡の許認可権を握って貴族達の策略に加わる悪徳政治家のアドルノ公爵（バスバリトン）が加わる。この役を担当する歌手はアルヴィアーノを告発する警察隊長役も兼任しており、そのことから公爵の差し金で告発が行われたことが暗示される。さらにジェノヴァ市長、ピエトロ（刺客）、マルトゥッチャ（家政婦）、放蕩貴族たち、元老院議員たち、誘拐された娘たちなどがこの作品には登場する。

アルヴィアーノの創ったエリジウムで、タマーレ伯爵や友人の貴族達は市井の娘を誘拐しては地下洞に連れ込み乱行に耽っている。開幕に先立つ前奏曲では、「アルヴィアーノ」、「アルヴィアーノの愛の憧れ」、「アルヴィアーノの呪い（畸形）」、「タマーレ伯爵」、「カルロッタ（の脆弱さと妖しさ）」など、劇の進行に即して繰り返し使われる重要なライトモチーフが提示される。<sup>5</sup> これは独立した作品としても優れた管弦楽曲であり、シュレーカーはオペ

<sup>3</sup> 作曲家としてはクシェネック、ゴルトシュミット、ワーグナー＝レゲニ、ヴォルペ、また指揮者としてはロジンスキ、ローゼンシュトック、シュミット＝イッセルシュテット、ホーレンシュタイン、ピアニストではシュピルマン（映画《戦場のピアニスト》のモデル）などをあげることができる。

<sup>4</sup> アメリカの音楽学者でフランツ・シュレーカー財団理事長を務めるクリストファー・ヘイリーは、彼のシュレーカー評伝に、1938年の「退廢音楽展」のカタログ図版を掲載している。この図版でシュレーカーはエルンスト・トッホと並んで「二人のユダヤ人多作家」と紹介され「フランツ・シュレーカーはオペラ作曲家の中のマグヌス・ヒルシュフェルトであった。彼が作曲しようとしないう性的な病的錯誤は存在しなかった」という説明が付されている。ヒルシュフェルト (Magnus Hirschfeld, 1868-1935) は同性愛を擁護した内科医、性科学者。(Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker, a cultural biography*. Cambridge University Press, 1993, S.298)

ラ完成前に、この前奏曲を中心に据え、他の場面の音楽で後半を書き足した《あるドラマへの前奏曲》を編纂している。以下、簡単に劇の筋を確認しておきたい。

前奏曲に続く第1幕の舞台はアルヴィアーノ邸である。彼がエリジウムを市に寄付する計画を知った貴族達は乱行の露見を恐れて反対するが、手続きの為に市長や議員を招く宴会が準備される。タマーレが登場し、見かけた美女に心を奪われたと話す。続いて市長が娘のカルロッタを連れて到着すると、タマーレはこの娘が先ほどの美女だと分かって言い寄るが、カルロッタに軽くあしらわれてしまう。宴会から抜け出したカルロッタはアルヴィアーノに自らを画家と紹介し、彼に絵のモデルになってほしいと頼む。自分の醜さを嘲笑われたと最初は怒るアルヴィアーノだが、カルロッタの熱意に打たれてアトリエに向かうところで幕が下りる。

第2幕はアドルノ公爵宮殿の場から始まる。貴族達の裏工作が奏功し、公爵は島の譲渡承認を躊躇う。そこへタマーレが公爵にカルロッタへの取りなしを頼みに来る。さらに地下洞の秘密を打ち明け、譲渡に拒否権を発動するよう強要する。この奸計が語られるバリトンとバスバリトンの対話型二重唱が終わると、場面はカルロッタのアトリエに転換する。カルロッタはアルヴィアーノに、人間の手ばかりを描く、ある友人の画家について語る。その友人は生まれつき心臓が弱く、肉体の恍惚に耐えられないことを恐れて幸福な愛を知り得なかったという。やがて官能の高まりのうちにカルロッタはアルヴィアーノへの愛を告白し絵を完成させるが、憔悴してよるめき、側にあった絵の覆いを落とす。それは彼女が語った手の絵だった。アルヴィアーノは逸話の主体がカルロッタ本人であったことを知る。カルロッタの求愛にアルヴィアーノは性行為をもって応える事ができず、ぎこちない抱擁が続くが、この間、言葉は沈黙して管弦楽が二人の心の起伏を雄弁に描写する。やがて召使がアドルノ公爵の来訪を告げる。

第3幕は前幕の翌日で、舞台はエリジウムに替わる。民衆が島の壮麗さに感嘆していると、アルヴィアーノと婚約したカルロッタがアドルノ公爵に伴われて登場する。前日に彼女は、タマーレからの求愛に応えることを公爵から進言されても受け入れなかったが、肖像が完成した今、アルヴィアーノへの愛が失われてしまったことを公爵に打ち明け、次第にタマーレの情熱が思い出されて

---

<sup>5</sup> これらのモチーフ名は作曲家の命名ではないため統一されていないが、本稿は *F.Schreker, Die Gezeichneten, Thematische Analyse*. Wien: Universal-Edition, Nr.5762, S.12ff. を典拠とした。

欲情が高まる。民衆はアルヴィアーノを英雄と称えるが、彼はカルロッタがいないので落ち着かない。そこに警察隊長が現れ、一連の少女誘拐事件の犯人としてアルヴィアーノを糾弾する。タマーレが濡れ衣を着せたのである。アルヴィアーノは真実を示すと告げて、一同を地下洞へ案内する。

洞窟の中には乱交の痕跡が残り、カルロッタが気を失ってタマーレの傍らに横たわっている。タマーレは彼女が自ら身を任せたというがアルヴィアーノは信じない。反省の気配もなく恍惚となっているタマーレをアルヴィアーノが刺殺すると、その声で目覚めたカルロッタはアルヴィアーノを化け物扱いし、瀕死の息でタマーレの名を呼ぶ。正気を失ったアルヴィアーノが呆然と立ち去り幕が下りる。悲劇オペラは主人公が絶望を歌い上げて終わる事が多いが、ここでは近代的な処理がなされており、舞台上の人々も管弦楽も沈黙する中で、アルヴィアーノは妄想をシュプレッヒゲザングのように語って退場する。その後、幻想的な前奏曲の冒頭が再び管弦楽によって奏でられ、舞台は不気味な雰囲気包まれる。幕が下りた後の4小節で突然、民衆の驚愕を代弁するように二短調の全合奏和音が悲劇的に鳴り響いてオペラは終わる。

## 2.2. 音楽の様式にみられる特長

シュレーカーは、世紀末ウィーンの文化が最後の輝きを放っていた1900年代から1910年代という時代の空気を存分に吸い込み、文学、哲学、フランスおよびイタリア音楽など、様々な要素を躊躇なく取り込んで自らの世界を築いた。音楽様式においては、独自の様式感や美学を打ち立てていたりヒャルト・シュトラウスとは対照的に、ライトモチーフ技法や大編成の管弦楽に歌わせる息の長い旋律等においてワーグナーを積極的に継承した他、ドイツ後期ロマン派の官能性、情緒を強調したプッチーニ的抒情性、さらにドビュッシーの浮遊感や独特の先進的和声などが融合している。調性の扱いでは、調性音楽、無調、半音階、複調性などを自在に使い分けているが、滑らかな旋律性は全曲を通じて保持される（第1幕前奏曲の冒頭は複調性と半音階を同時に対置した典型の一つ）。シュレーカーの、豊麗ながら繊細なオーケストレーションについてクリストファー・ヘイリーは「細分化された弦楽器、巧妙に使われる打楽器、そして個々の楽器のアイデンティティを覆い隠す絶妙の重複によって、リズムを通したかのような多彩な色彩を生み出すに至っている」<sup>6</sup>と述べている。ま

<sup>6</sup> クリストファー・ヘイリー「はるかなる響きの復活」岡部真一郎訳、『藝術学研究』第10号、明治学院大学文学部藝術学科、2000年、45頁。

た2005年ザルツブルク音楽祭上演を指揮したケント・ナガノは「微細に細分化された音色の投入は、シュレーカーの極めて練達な管弦楽法によってコントロールされている」と表現している。<sup>7</sup>

### 2.3. ルネッサンス・ヴェリズモ<sup>8</sup>

ウィーン世紀末は、作曲活動においても新旧が混在した時代である。シェーンベルクが、ワーグナーを継承した《グレの歌》(1900-1911作曲)などの後期ロマン派から決別して、弦楽四重奏曲第2番(1908)やモノドラマ《期待》(1909)で無調性時代に入っていく一方、《サロメ》(1903-1905)と《エレクトラ》(1906-1908)によって不安定な調性感から無調性にまで踏み込んだリヒャルト・シュトラウスは、《ばらの騎士》(1909-1910)と《ナクソス島のアリアドネ》(1911-1912)では明解にロマン派への回帰を宣言する。あるいはマーラーの場合、宮廷歌劇場の音楽監督および交響曲指揮者として古典派からロマン派までの伝統的作品の演奏で称賛される反面、自らの交響曲では、ロマン派に軸足を置きながらも管弦楽法などにおいて様々な実験的試みを展開する。またヴォルフのメーリケ歌曲集(1888)やゲーテ歌曲集(1888-1889)に表現主義的手法の先取りを見る事もできよう。他方ドビュッシーの諸作品、とりわけ1911年の《ペレアスとメリザント》(1892-1902)のウィーン初演は楽壇に大きな衝撃を与えた。しかし同時に保守的なウィーンの聴衆はオペレッタを愛し、レハールの《メリー・ウイドウ》(1905)や、ヴェルディからプッチーニに至るイタリアオペラにも喝采を贈る。

そのイタリアでは、マスカンニの《カヴァレリーア・ルスティカーナ》(1890)とレオンカヴァッロの《道化師》(1892)を皮切りにヴェリズモオペラが興隆してドイツ語圏でも人気を博し、やがてドイツオペラでもダルベールの《低地》(1903)などが成功を収める。20世紀に入る頃から、このジャンルのオペラは好んでルネッサンスからフランス革命期前後に至る歴史に材を求めるようになり、ルネッサンス・ヴェリズモと呼称された。現在でも頻繁に上演される作品にはジョルダナーノの《アンドレア・シェニエ》(1896)やチレーアの《アドリアーナ・ルクヴルール》(1902)が挙げられる。ドイツ語作品にはツェムリンスキーの《フィレンツェの悲劇》(1916)、コルンゴルトの《ヴィオラン

<sup>7</sup> *Die Gezeichneten*. Euroarts, 2055298, (DVD 欧州版付属解説書 7 頁, 筆者訳)

<sup>8</sup> 岡田暁生『オペラの終焉』, ちくま学芸文庫, 2013 年, 47 頁にこの概念への言及がある。

タ》(1916)、フォン・シリングスの《モナ・リザ》(1915)<sup>9</sup>などがある。《烙印を押された人々》も、この流れの中で生まれた作品の一つである。<sup>10</sup>

《烙印》<sup>11</sup>の筋立てはシュレーカー自身の考案に拠る。台本執筆にあたって彼はルネッサンス期の社会研究に相当の労力を費やし、登場人物の名前や筋の細部は実際の16世紀ジェノヴァの歴史から引用した。しかしヘイリーによれば、「こうした舞台設定は、より現代的なもの、すなわち世紀末ウィーンの神経質な感性のフィルターを通して見られたものに没頭するための、単なる外見上の装束に過ぎなかった」という。<sup>12</sup>すなわち地下洞内の狂宴や障害者と健常者の対峙といった、当時の市民的道德観から反発を受けかねない設定を舞台に乗せるための戦略であったと思われる。

実際、ルネッサンス期のジェノヴァという具体的な設定にもかかわらず、この作品は、作者の想像的空間と捉えなくては理解しにくい。障害者アルヴィアーノは貴族で、なおかつ自己財産の島を市に寄付しようという富裕層だが、この時代に障害者が市長や他の貴族たちと対等に話すことは、果たして可能だったのであろうか。また「手ばかりを描く魂の画家」というカルロッタの人物像も、ラファエロやティツィアーノよりむしろ、印象派以降の画家を想起させるのではないだろうか。<sup>13</sup>これらの点からも、設定はルネッサンスながら精神的基盤が近代的で、作品成立当時の時代相を反映していることが見てとれるのである。

<sup>9</sup> Max von Schillings(1868-1933): 作曲家、指揮者。シュトゥットガルト王立歌劇場音楽監督の後、リヒャルト・シュトラウスの後任として1919年から1925年までベルリン国立歌劇場総監督を務める。ワイマール共和国に反対する反ユダヤ主義者と公言し、ナチスの推挙を得て1932年に画家マックス・リーバーマンを継いでプロイセン芸術アカデミー所長に就任。ナチスに協力して作曲科教授のシュレーカーとシェーンベルクを罷免した他、多くの「不適合な芸術家」を会員から除名した(リーバーマン、ケーテ・コルヴィッツ、ハインリッヒとトーマスのマン兄弟、アルフレッド・デープリン、アルフォンス・パケ、ヤコブ・ヴァッサーマン、フランツ・ヴェルフェル等)。《モナ・リザ》は彼最大の成功作。

<sup>10</sup> エルメンは《烙印》をシュレーカーの最も成熟した作品とみなし、ヴェリズモ本来の荒々しいエロスが、他のルネッサンス・ヴェリズモオペラでは制限的な役割しか持ち得なかったのに対し、ここでは肉欲と美学的エロスの対決が高水準に昇華されたと評価している。(Vgl.: Reinhard Ermen, *Musik als Einfall*. Aachen: Rimbaud, 1986, S.37)

<sup>11</sup> 本稿では以下、《烙印を押された人々》を《烙印》と略記する。

<sup>12</sup> クリストファー・ヘイリー「フランツ・シュレーカー《烙印を押された人々》」長木誠司訳, London, 444 444-2, 1995年, CD添付解説書, 20頁。(Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker, Die Gezeichneten*. Decca, 444 444-2, 1995, S.26)

<sup>13</sup> 自画像やアルバン・ベルクの肖像など、画家としても多くの作品を残したシェーンベルクは、1929年に《烙印》の公演を鑑賞した際、シュレーカーに「両手」と題した表現主義的な水彩画を贈呈している。

### 3. 主人公アルヴィアーノの役柄

#### 3.1. 人物像の誕生

このオペラの特異な主人公はその着想を、ベラスケスの絵画《ラス・メニーナス（女官たち）》(1656)に取材したオスカー・ワイルドの童話《王女の誕生日》(1889)の侏儒に求めることができる。己の姿を知らないうちは陽気だった侏儒が鏡を見た衝撃から心臓発作で死ぬという、この残酷な童話のパントマイム上演<sup>14</sup>にあたり、シュレーカーは付随音楽として管弦楽組曲を作曲している。

かねてより親交のあった作曲家ツェムリンスキーもこの公演に同席していた。才媛の弟子で後にグスタフ・マーラー夫人となるアルマ・シントラーに恋心を寄せるも、アルマが自分を醜い男と嫌っていることを知った彼は、自虐的な意図をこめて「醜い男を主人公にしたオペラ台本」を、《王女の誕生日》組曲の作曲家シュレーカーに要請する。しかしシュレーカーはアルヴィアーノを描くにあたって侏儒の人物像をそのまま受け継ぐのではなく、フランク・ヴェーデキントの戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》<sup>15</sup>のせむしの主演カールや、トーマス・マン唯一の戯曲《フィオレンツァ》の主人公である、虚弱で顔の醜い青年だった純潔主義の修道士サヴォナローラ等をモデルに取り入れた。これによって、醜い男が醜さを思い知る悲劇からさらに一步踏み込み、醜さを十分に自覚しながら社会と関わっていく男の心理に焦点を据えていったのだ。さらにカール・ダールハウスは、本作が多くの作品からの借用や寓意の集まりで、《幸福の手》、《ボッロメオ家の人》、《ペレアスとメリザンド》、《サロメ》、《深き淵より（獄中記）》<sup>16</sup>、《地霊》などから影響を受けたと指摘しているほか、台本の精神的背景としてカール・クラウス、オットー・ヴァイニングァー、シグムント・フロイト等の著作を挙げている。<sup>17</sup> またダーフィット・ク

<sup>14</sup> 1908年6月27日にクリムト等が企画したウィーン・クンストシャウで上演された。

<sup>15</sup> 《ヒダツラ、または存在と所有》という題で1904年初演。作者が1911年に改題した。

<sup>16</sup> オスカー・ワイルドが同性愛の恋人アルフレッド・ダグラスに宛てた書簡(1897)。

<sup>17</sup> Carl Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Band 5*. München: Piper, 1986-1997, S.640. ダールハウスは作品名を挙げているのみだが、《幸福の手》(シェーンベルクの音楽付きドラマ „Die glückliche Hand“)からは手が芸術を創造する超俗的才能の象徴として扱われている事、《ボッロメオ家の人》(フェルディナント・フォン・ザールの戯曲 „Der Borromäer“)はイタリアのベッラ島に建ち、豪華な洞穴(グロッタ)を持つボッロメオ宮殿が舞台である事、《ペレアスとメリザンド》(メーテルリンクの戯曲 „Pelléas et Mélisande“)は三角関係、女の移り気、男二人の決闘などの筋立てが、それぞれ参考にされている。また二つの戯曲、ワイルドの《サロメ》とヴェーデキントの《地霊》からは、主人公のサロメとルルの人物像が取材され、カルロッタに反映している。



ラインはさらにニーチェからの影響にも言及している。<sup>18</sup> このような台本執筆過程の内に自ら作曲する欲求が高まったのか、シュレーカーはツェムリンスキーから承諾を得て、オペラ《烙印を押された人々》を完成させた。<sup>19</sup>

オペラ史において小人症やせむしといった障害者を扱った先行作品には、《リゴレット》（ヴェルディ、1851）の題名役、《道化師》（前出）のトニオ、《ニーベルングの指輪》（ワーグナー、全曲初演1876）のアルベリッヒとミーメなどを挙げることができるが、数は多くない。文字だけに語らせる文学とは異なり、視覚に訴える舞台芸術で、しかも演劇よりもはるかに少ない言葉が音楽と一体化して劇を進めるオペラというジャンルにおいて、障害者を扱う事は極めて困難であろう。オペラは人物像に限らず物語のあらゆる要素が聴衆の視覚と聴覚に直截に訴えかけるため、設定が刺激的に過ぎれば、劇場公演というエンターテインメントが成立しなくなってしまう危険を孕む。

しかし作品成立に関わるこのような事情が、演劇、音楽劇ともに第二次大戦後に大きく変容した事は挙げておかななくてはならない。いわゆるレジエテアターと呼ばれる演出家主導型の舞台制作が活発化した70年代以降、作品オリジナルの演出指示を守った舞台は、少なくともドイツ語圏のオペラハウスからは、ほとんど消滅したと言っても過言ではない。その結果、伝統的なオペラ作品でさえ種々の「醜さ」をあざとく誇張した舞台を創る事は珍しくなく、道徳的基準から何かを禁止する風潮はほとんど見られなくなった。障害者、精神病、性的倒錯や露出などは言うに及ばず、現代社会でも忌避されるような汚物、麻薬、犯罪など、舞台上ではあらゆる事が容認されている。指揮者が楽譜そのものを無視して全く異なる独自の音楽を展開することはあり得ないのに対し、演出家は大きな自由を手にしたのである。したがって、シュレーカーにとって高いハードルであったはずの衝撃的効果は、今日では成立しえない。

ただし「オペラ演出家」という職業がオペラ上演の初期から存在したのではなく、ようやく20世紀になって登場する事には言及しておきたい。例えば1869年に開場したウィーン国立歌劇場（当時は宮廷歌劇場）で《ニーベルングの指輪》四部作は、早くもバイロイト祝祭劇場での全曲初演の翌年1877年から順次公演されていくが、1877年から1879年と、1905年から1908年にかけて創られた第一次、第二次の新舞台には、舞台美術家と衣装デザイナーは記録され

<sup>18</sup> Vgl.: David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken - Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010, S.98ff.

<sup>19</sup> ツェムリンスキーはゲオルク・クラールに台本を依頼して、1922年に同童話からオペラ《小人》を作曲した。

ているが演出家の名前はない。この劇場の《指輪》上演史においては1928年から1931年に制作された第三次新舞台で、ローター・ヴァラーシュタインが四部作を一貫して演出した初めての人物として名前を残しているのである。<sup>20</sup> 演出家がない時代の歌手はオペラ台本の演技指示をなぞって動き、初期のオペラ演出家もまた、それに反する指示を敢えて出してはいなかった。それだけに、人物設定や劇の展開など舞台上に現れるすべての事象への批判、とりわけ道徳的見地からの批判は直接作家に向けられていたのである。

### 3.2. 声種

ヒーローがテノール、敵役はバリトンという構図がオペラにおいては伝統的で《リゴレット》や《道化師》はこれを踏襲している。一方《ニーベルングの指輪》では、ジークフリート（テノール）とブリュンヒルデ（ソプラノ）を主役カップル、ヴォータン（バスバリトン）をそれに対峙する人物とみなすこともできるが、全四夜という大作で登場人物が多く、筋も通常のオペラを超越したダイナミックなもので、声種の扱いも多岐にわたっている。侏儒族のアルベリッヒはバリトン、ミーメはテノールが担当する。《烙印》のアルヴィアーノもテノールだが、この作品の場合は上演史に長い空白がある事もあり、どのようなタイプのテノールが歌うかという点において興味深い現象がみられる。ここではオペラ上演における基準とみなされているルドルフ・クロイバーの „*Handbuch der Oper*“<sup>21</sup> を参照して、声種と役柄の関係を考察したい。

クロイバーは各声種ともにシリアス系とキャラクター系に大別し、シリアス系では声の軽い順に、抒情的(*lyrisches Fach*)－中間的(*Zwischenfach*)－英雄的(*Heldenfach*)、キャラクター系は、イタリアオペラの喜劇的脇役 „*buffo*” を演技的(*Spielfach*)、悪役や曲者など強い性格が前面にでる役を性格的(*Charakterfach*) と細分したうえで、シリアス系テノールの中間的声種である青年的ヘルデンテノール(*Jugendlicher Heldentenor*)を「抒情的な箇所とドラ

<sup>20</sup> Vgl.: *Chronik der Wiener Staatsoper; 1. Teil, Werkverzeichnis*. Wien: Wiener Staatsoper GmbH, 2009, 345ff. Lothar Wallerstein (1882/Prag-1949/New Orleans) は指揮者、演出家。1927年から1938年までウィーン国立歌劇場演出部長 (*Oberspielleiter*) を勤め、70作以上の新演出を制作した。その後ユダヤ人故にアメリカに亡命し、1946年までニューヨーク・メトロポリタンオペラの同じ地位を担った。

<sup>21</sup> Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*. München: dtv, 2002. 初版は1973年。1983年以降補作者によって改版され、2015年現在は2011年の第13版が流通している。特に声種の分類が詳しく、ソプラノ、テノールなどの各声種をさらに5種類以上に細分して、各登場人物を歌うべき声種を規定した。初版以来ドイツ語圏の劇場ではキャストの基準資料として定着している。

マチックなクライマックスの双方を造型でき、高貴でテノールの的な音色を持つ金属的な声」、<sup>22</sup> キャラクター系の性格的テノール(Charaktertenor)を「繊細な性格付けの能力を持ち合わせた、Spieltenor (Tenorbuffo)よりも厚い中間的な声」<sup>23</sup> と定義している。<sup>24</sup> そしてアルヴィアーノは「青年的ヘルデンテノール、またはキャラクターテノール」と規定されている。<sup>25</sup>

オペラ歌手の声は個人差が大きい上、各役の性格付けには指揮者や演出家の好みが大きく反映されるので、クローバーにおいても一つの役に二つの声種が指定される例は少なくないが、シリアス系とキャラクター系の双方から一種類ずつ充てられる事は珍しく、アルヴィアーノの性格表現の規定として象徴的な記述である。典型的な主役テノールの声で劇の核を担いつつ、人間性の醜い部分特徴的な音色で率直に吐露するキャラクターテノールの味も同時に求められていると言えよう。しかし、そのような声は実際に存在するのだろうか。

本稿執筆時点で参照できる5種類のCDと1種類のDVDでは合計5人のテノールがこの役を歌っているが、それぞれの歌手の声が持つ音色はかなり異なる。そしてそれが意味するところは、一人の歌手が二種類の特徴を併せ持つというよりも、どちらかのタイプに属する歌手が選ばれる事で、浮彫にされるアルヴィアーノの像が変化しているということである。

アメリカ人テノールのロバート・ブルベイカー<sup>26</sup> は、《ヴォツェック》の大尉、《サロメ》のヘロデ、《ニーベルングの指輪》のローゲとミーメ、《ヘンゼルとグレーテル》の魔女などをレパートリーに持つが、キャラクターテノールとしては厚めの音色で、《ニーベルングの指輪》のジークムントや《道化

<sup>22</sup> 青年的ヘルデンテノールに属する有名な役は、モーツァルト作品の中でも重めの題名役(《イドメネオ》、《皇帝ティトの慈悲》など)、ヴェルディとプッチーニのほとんどの主役テノール、ワーグナーでは《さまよえるオランダ人》のエリック、《ローエングリン》、《バルシファル》の題名役などである。

<sup>23</sup> キャラクターテノールには、《ホフマン物語》のスパランツァーニ、《サロメ》のヘロデ、《ヴォツェック》の大尉、《ニーベルングの指輪》のローゲとミーメ、および男声を担当する場合の《ヘンゼルとグレーテル》の魔女などが該当する。

<sup>24</sup> シリアスなテノール声種は、青年的ヘルデンテノールより軽い声の Lyrischer Tenor (柔らかく敏捷な声でとろける甘さと大きな高音を持つ)と、重い声の Heldentenor (重く音量の豊かな声で中低音もよく響く。しばしばバリトンの的な音色)の3種である。一方、演技的声種は Charaktertenor と Spieltenor (細いが役を性格付けする能力を持ち合わせた声)の2種と定義されている。(Vgl.: Kloiber, a.a.O., S. 897ff.)

<sup>25</sup> Ebd., S.677.

<sup>26</sup> Robert Brubaker: 2005年ザルツブルク音楽祭のDVD(Euroarts, 2055298)と、2010年ロスアンゼルス公演のライブ録音(Bridge, 9400A/C, アメリカ初演)の二種類に出演している。

師》のカニオも歌っている。一方ハインツ・クルーゼ<sup>27</sup> はキャラクターテノールとしてキャリアを始め、青年的ヘルデンテノールもしくはヘルデンテノールに移行した。しかし彼の声はさほど重く暗い音色ではなく、声の厚みはブルベイカーとほぼ同程度といえる。ヘルムート・クレープス<sup>28</sup> は、軽めのモーツァルトテノールでスタートし、ベルリン・ドイツオペラの座付き歌手として多くの脇役や現代作品の主役を務めた他、裏声で歌うカウンターテノールとしても活動した。同じくモーツァルトからキャラクターテノールに転じたのがアメリカ人のケネス・リーゲル<sup>29</sup> で、録音資料のうち最も細く、明るい音色の声を持っている。反対にワーグナー歌手のヘルデンテノール、ウィリアム・コックラン<sup>30</sup>は重厚な暗い音色の声を聞かせ、録音資料の中で異彩を放っている。

シュレーカー作品はナチスの弾圧によって1920年代後半から上演回数が減り1933年には禁止される。《烙印》も戦後に解禁されたが、初めてのスタジオ録音(1960)に続く公演はなく、本格的に関心を集めるのは1979年フランクフルト歌劇場の復活上演を待たねばならない。上演史が断絶したために役柄を規定する歌手の傾向や聴衆の趣向が育成されず、結果として指揮者や演出家の采配で様々なタイプの歌手が担当することになったと考えられる。通常は役ごとに声種が具体的に規定されているので、適合しない歌手が肯定的に受けとめられる事は少ない。その意味ではアルヴィアーノを歌うテノールの多様性は、上演史が被った運命の結果とはいえ、役の持つ性格の両極を際立たせているという点において興味深い現象を提示している。すなわち細く軽く明るめのキャラクターテノールが歌うと、障碍者のコンプレックスや自信の無さ等が浮き彫りになり、殊に第1、2幕のカルロッタとの二重唱や第3幕終景の狂気のセリフ等に真実味が出る一方、太く重く暗めの（青年的）ヘルデンテノールが歌うと、大勢を前にした演説や決然と語る抗議、または第3幕のタマーレ刺殺場面の覚悟など、強い意志力が発揮されるシーンに迫力が増す。

#### 4. アルヴィアーノとアルベリッヒ

《ノートルダムのせむし男》、《オペラ座の怪人》、《フランケンシュタイン》、《シラノ・ド・ベルジュラック》等、侏儒や醜い男が愛や尊敬を得よう

<sup>27</sup> Heinz Kruse: 1995年のノーカット版スタジオ録音 (Decca, 4784157)。この声種移行の経緯は伝統的なドイツ系テノールにしばしば見られる。

<sup>28</sup> Helmut Krebs: 1960年北ドイツ放送制作のスタジオ録音 (Walhall, WLCD0376)

<sup>29</sup> Kenneth Riegel: 1984年ザルツブルク音楽祭の演奏会形式公演ライブ録音 (Orfeo, D584022I)

<sup>30</sup> William Cochran: 1990年アムステルダムの演奏会形式公演ライブ録音 (MarcoPolo, 8223328330)

と努める悲劇は、文学、音楽史上好んで取り上げられてきたテーマである。コリン作のバラードに作曲したシューベルトの歌曲《小人》もその一つに数えられよう。これらに共通するストーリーの原型には、ギリシャ神話に登場する半人半獣の精霊サテュロスまたは牧神パン（ローマ神話の森の精霊ファウヌス）と、美しい女性の精霊ニンフ達との戯れが容易に想起される。

しかしながら醜い男という設定もまた、オペラにおいて一様ではないことが確認できる。リゴレットや《道化師》のトニオは、せむしという障碍そのものを職業に用いており、その精神的な葛藤も、胸中に悲しみを抱えながら道化を演じる事の辛さが中心をなしている。これに対してワーグナーの《ニーベルングの指輪》における、地底の侏儒族ニーベルングのアルベリッヒとミーメの兄弟は、単純に障碍者と同一視する事はできないものの、発育不全という身体的コンプレックスを抱え外見が醜いという共通項を持っており、彼らの健常者への復讐がテーマになっている。そしてシュレーカーが創造したアルヴィアーノの精神性は後者に通ずる。こういった視点から、アルヴィアーノという人物像に組み込まれた特質にはアルベリッヒとミーメ兄弟との親近性を見て取ることができるだろう。とりわけ《ラインの黄金》におけるアルベリッヒには、声種こそテノールとバリトンという違いがあるものの、人物像や、物語の展開に対する心理や反応に共通するところが少なくない。

《指輪》四部作はシュレーカーが14歳でウィーンに移住(1888)した時からオペラが完成するまで(1915)の間に、毎晩オペラ公演が催されるハプスブルク帝都の宮廷歌劇場では相当数の公演が行われていたので、作曲技法上もワーグナーの影響を強く受けている彼は、恐らく何度も上演に接していたと考えられる。<sup>31</sup>シュレーカーが《指輪》に傾倒していたであろうということは、例えば《烙印》の次作《宝掘り》第4幕で主役エリスが王に、美女に失恋した「醜い小人」が永遠の美を約束する宝物を盗んで彼女を破滅させるという昔話を聞かせる場面からも見てとることができる。<sup>32</sup>

アルヴィアーノの人物像と声種は、アルベリッヒとミーメの両者を併せもっている。ミーメは典型的なキャラクターテノールであり、おどおどと兄アルベ

<sup>31</sup> 各作の公演数は、ラインの黄金(1878年1月-1928年3月の間に152回)、ワルクューレ(1877年3月-1930年3月/263回)、ジークフリート(1878年11月-1931年1月/186回)、神々の黄昏(1879年2月-1931年6月/172回)。(Vgl.: *Chronik der Wiener Staatsoper*, 345ff.)

<sup>32</sup> これをマイヤーは、《ラインの黄金》第一場、ラインの乙女とアルベリッヒの場の読み替えと指摘している (Vgl.: Hans Mayer, *Franz Schreker und die Literatur*, S.151. 1979年1月29日、フランクフルト歌劇場《烙印を押された人々》公演プログラム)

リッヒにへつらう反面《ジークフリート》第1幕では、観客には滑稽に映るほど自己の能力を誇示する。一方アルベリッヒに指定されている声種は同じくキャラクター系だが、ミーメより低い声のキャラクターバリトンで、《ラインの黄金》では憧憬、復讐、権力欲、自信、敗北感、怨恨など、多様な喜怒哀楽が凝縮された中心人物として活躍する。<sup>33</sup>

アルヴィアーノと《ラインの黄金》におけるアルベリッヒは、それぞれが登場する三つの主要な場面において展開の類似性を指摘することができる。まず両者ともに第1幕の冒頭から登場し、その後の作品展開を大きく左右する決断を表明する。第二の登場場面では、彼らが障害者としてのコンプレックスを凌駕し幸福感の絶頂に至るかの如く描かれるものの、その状態は継続することなく、たちまち残酷な運命に翻弄される。そして第三の場面で彼らは破滅に至る（アルベリッヒの場合は指輪四部作の最後《神々の黄昏》の終幕で破滅が暗示される）。以下、これらの場面を比較対照したい。

#### 4.1. コンプレックスを抱く人物像の提示

作品の冒頭でアルヴィアーノとアルベリッヒは、その場面に現れる他の登場人物たちとの対話の中で、コンプレックスに捉われた自己像を提示する。

アルヴィアーノは島の楽園で放蕩に耽る貴族たちに向け、開幕直後から興奮して「君達には遊びに過ぎないが、私はどうしたらいいのか。このように醜い私に、自然はなぜこれほどの感情や欲望を与えたのか？」<sup>34</sup> と運命を呪う。彼が醜い事、しかし心が清い事、そのために芸術の楽園を創った事、醜さを恥じて自身はそこに近づけない事などの全ては開幕前の了解事項とされ、説明は一切省かれている。彼には「美は強者の獲物たれ！」(„Die Schönheit sei Beute des Starken“, KA, S.21)<sup>35</sup> というモットーがあるが、それは本人の口から語られることはなく、放蕩貴族のひとりが楽園への少女誘拐を（そして第3幕では

<sup>33</sup> ワーグナーが素材としたのは『ニーベルングの歌』(Nibelungenlied)の、ジークフリートに変身兜を提供した小人アルブリヒ(Albrich)だが、これを欲望に執着する障害者(侏儒族)と脚色したのはワーグナー本人である。

<sup>34</sup> Klavierauszug, Walther Gmeindl(編曲): *Die Gezeichneten*. Wien: Universal Edition, UE5690, 1916, S.18. 以後 KA と略し本文中に記載する(引用歌詞はすべて筆者訳)。なお、この楽譜は楽譜ダウンロードサイト IMSLP から入手することができる。

[http://imslp.org/wiki/Die\\_Gezeichneten\\_\(Schreker,\\_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Die_Gezeichneten_(Schreker,_Franz)), 楽譜番号 #251448(第1, 2幕), #251449(第3幕), 2016.2.18 閲覧。

<sup>35</sup> クラインはこの楽園を、ニーチェの『ツァラトゥストラはかく語りき』に登場する至福の島からの着想と述べ、このモットーもニーチェがツァラトゥストラに託した精神性に基づく指摘している。(Vgl.: David Klein, a.a.O., S.104)

タマーレが、カルロッタの自分への移り気を) 正当化するために引用する。とはいえアルヴィアーノの意図は芸術の楽園を建設するための理念にあった。しかし、女性を意のままにすることと曲解した彼等からその言葉を聞く時、アルヴィアーノは自らが「美」(die Schönheit = 美女)に手が届かぬ存在であるというコンプレックスを強く意識して、「君達は不具の身の私を忘れてる」(KA, S.30)と言いながらアリア「春の夜の語り」<sup>36</sup>に入る。前奏曲のブルレスケや宴のモチーフによる音楽と並んで、諧謔的な娼婦やアルヴィアーノのコンプレックス等のモチーフが絡まり、金を積んで娼婦を承諾させたのに自分は何もできなかったと自虐的に告白する。そしてその直後、不安定な調性感が一転して、芸術至上主義と大きな自信を象徴する明快なハ長調が現れ、運命を呪いながらも、それを納得した上でエリジウム島を市へ譲渡するという高貴な宣言がなされる。

一方アルベリッヒは《ラインの黄金》の開幕で、水と戯れるラインの乙女たちに近づき、一緒に遊ばないかと誘う。この場面はサテュロスとニンフの絡む情景を連想させる。しかし三人のうち二人から立て続けに袖にされると「不実な娘め、俺を醜いと言うなら鰻にでも言い寄れ！」<sup>37</sup>と悪態をつく。三人目は思わせぶりに近寄るが、からかっただけで最後はやはり拒絶する。アルベリッヒは大袈裟に嘆き、一人は必ず捕まえようと追い掛け回すが叶わない。やがてラインの黄金の煌めきが差し込んでくると、乙女たちから「この黄金から指輪を鑄造したものには、世界を統べる無限の力が与えられる。ただし鑄造できるのは愛を諦めた者だけ。だから好色な妖怪には無理ね」(RG, S.49ff)と愚弄されるので決心を固め「愛を強いる事は無理でも情欲は頭で制御してみせる」(RG, S.56)と宣言して黄金を奪い取る。この第1場は、神話的記述の典型に見られる通り、事件の発端を説明的に叙述する役割を果たしている。彼は自らの醜さを顧みず、拒まれるはずはないという自信に反して求愛を拒絶され、醜さを思い知らされた意趣返しに権力を得るという行動に走るのである。

アルベリッヒは障碍を痛感させられて略奪行為に及び、アルヴィアーノは障

<sup>36</sup> 「春の夜」が19世紀オペラにおいて近親相姦の隠喩として用いられていたとクラインは指摘し、代表的な例として《ワルキューレ》第1幕のジークリンデ、ジークムント姉弟を挙げている。アルヴィアーノの場合は近親相姦ではないが、シュレーカーは倒錯した性欲の象徴という共通項から用いたのであろう。(Vgl.: Ebd., S.176)

<sup>37</sup> Klavierauszug, Felix Mottl(編曲): *Das Rheingold*. Leipzig: Edition Peters, 3403, 1914, S.24. 以後RGと略し本文中に記載する(訳詞は筆者)。楽譜ダウンロードサイトIMSLPの該当頁: [http://imslp.org/wiki/Das\\_Rheingold,\\_WWV\\_86A\\_\(Wagner,\\_Richard\)](http://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_(Wagner,_Richard)), 楽譜番号 #33840, 2016.2.18 閲覧。

碍に由来するコンプレックスを超越して、寄付という福祉的行為を宣言する。対照的な反応だが、コンプレックスを抱えた主人公が決定的な決断を下すという点において、両者に与えられた位置づけは基本的に同じ方向性にある。

#### 4.2. 欲望の成就という幻想

作品中間部における両者の登場場面にも、幸福感の頂点に達した直後に一転して絶望の極致に突き落とされるという共通構造を見てとることができる。

絵のモデルを頼まれ障碍をからかわれたと誤解するアルヴィアーノは、コンプレックスを露わにして「私を？正気ですか？案の定だ。[··]貴女は他の優しい顔した蛇どもとは違って私の事を真面目に考えてくれると思っていたが、眼差しは変わらない」(KA, S.84-85)と僻む。しかしカルロッタは、窓越しにいつも見ていた朝日の中のアルヴィアーノの姿を「弱々しい体の全ての筋肉が張りつめ、両腕に天に向かって高く広がり、太陽の輝きの中に歩を進めると、姿が大きく、大きくなって巨人のように見えた」(KA, S.90-92)と賛美する。このカルロッタのアリアは独唱曲としても抜粋される、後期ロマン派の濃厚な和声と旋律が汪溢した一曲で「巨人のように」(riesenhaft)の言葉でこの役の最高音のh(ロ)に至る。そして肖像を描いたものの、顔と、美を映し出す陶醉の眼が欠けているのだと続けたところ、アルヴィアーノは「こんな気分は生まれて初めて」(KA, S.93)と眩き夢見心地で承諾する。アルヴィアーノの感情において、自己肯定が劣等感を初めて凌駕した瞬間と言える。そして次に登場する第2幕後半のアトリエの場面においてアルヴィアーノは、モデルとして座っているうちに、カンバスの向こうで絵筆を動かすカルロッタへの思慕を募らせる。カルロッタはそれを察して「恋する男が崇拜する女性の視線を探すように私は貴方の眼差しを捉えたいのに、あなたは瞬きするばかり」(KA, S.160)と思わせぶりに誘いをかけるが、アルヴィアーノは「きっと私は疲れたのでしょうか」(同頁)と応じ羞恥を捨てることができない。再び劣等感の殻に閉じこもるアルヴィアーノの抗弁と、心を開かせようとするカルロッタの挑発が交錯する対話のうちに互いの感情が高まり、ついにカルロッタが愛を告白すると、アルヴィアーノも感極まって「カルロッタ！愛する人よ！[··]僕は言葉にならぬ程幸せだ」(KA, S.178ff.)と応じる。カルロッタの「私をただ見つめて、考えていてね。あなたがもう、独りぼっちでも嫌われ者でもなくなるって事を。どんなにあなたが醜くても。でも私にやさしくしてね。[··]愛するあなた。だってわたし、とっても壊れやすいオモチャなのよ」(KA, S.180ff)という言葉には「懇願の身振りで彼



を席に押しとどめ、目にも明らかに興奮を高めながら、熱に浮かされたように絵にかかる[……]という演出指示（ト書き）が記されている。やがて絵を完成したカルロッタは憔悴してよろめき、支えようとしたアルヴィアーノと抱き合うが、カルロッタは心臓の病、アルヴィアーノは障碍のためにそれ以上なにもできない。アルヴィアーノは言葉で愛を誓う他に術を持たない。この場面にシュレーカーは甘美な音楽を作曲し、抱擁のシーンでは感情の頂点と感情以上には発展できない運命を劇的な起伏で描いた。言葉を極力切り詰めて交響詩のように情景を描写する管弦楽に即して、二人の動きと感情の経緯が極めて細かい演出指示によって書き込まれている。両者の肉体的ハンディさえなければイタリアオペラ的な愛の二重唱に結実するような場面だが、それとは対照的に、ここには情愛とそれに対抗する残酷な運命が交錯することを印象づける、陶酔的な管弦楽曲が与えられているのである。

一方、アルベリッヒは第二の登場場面で、アルヴィアーノとは反対に冒頭から満足感を表現している。天上の神々の場面である《ラインの黄金》第2場は、ヴォータンがローゲと共に指輪を奪うべく地底に降りていく場面転換を経て、第3場の地下世界に変わる。指輪を嵌めたアルベリッヒは権力を誇示して侏儒族ニーベルングを働かせている。アルベリッヒはヴォータンとローゲに「天上の幸せな生活に浸っている者たちよ、気を付けろ」(RG, S.164ff)と警告し、得意の絶頂で自己陶酔している言葉がとめどなく続く。しかしローゲの挑発にたやすく引っかけ、隙を見て捕縛され、天上世界に連れ去られてしまう。

これらの場面においては、強いコンプレックスに囚われている両者が、それを脱却して欲望を成就させたと感じるに至るものの、一瞬にしてその成功が瓦解するという過程が描かれている。その欲望は、アルヴィアーノの場合は恋心、アルベリッヒは権力欲をテーマに展開する。

#### 4.3. 絶望から破滅へ

《烙印》の第三幕後半、アルヴィアーノは地下洞で、自分から心が離れた婚約者カルロッタがタマーレに抱かれて今にも息を引き取ろうとしているのを目の当たりにする。ここでタマーレを糾弾する歌詞には全く救いがない。

私の全生涯でこの女こそ唯一の美だった[……] もしお前が、彼女を愛していたからさらったと言うならば私はお前を憎み呪うが[……]それでも私の中には悲しい慰めといったような物は残るだろう。しかしお前が、カルロッタ

は自発的に体を任せて幸せだった・・・そう、確かにお前は「幸せ」と言った・・・[··] それならば、私は要するに何も持っていなかったことになる。[··]だからお前は私から何も奪っていないし、私は元通りの惨めさに戻る。かつてのように。[··]虚無の中に引き戻されるのだ(KA, S.328ff)

しかしタマーレは動じる事なく、カルロッタとの恍惚の時間と、彼女がいかに彼を欲したかを「彼女は自由になった。あなたより偉大に[··]死を与えよと眼差しは歓呼し、幸を与えよと言葉は欲した」(KA, S.338ff)と語る。<sup>38</sup> それを聞いたアルヴィアーノは満身の力でタマーレを刺殺する。瀕死のカルロッタが目覚めるとアルヴィアーノは駆け寄り、タマーレが嘘をついたのだと必死に訴えるが、その甲斐もなく、彼女はタマーレの名を呼んで事切れる。音楽が沈黙した後、アルヴィアーノは「ヴァイオリンはどこだ、縁日に行かねば、[··]何だあれは？ここに皆さん、死人が横たわっているよ・・・」(KA, S.352ff)と口走り立ち去る。これは決闘になる直前にタマーレが語った「せむしのヴァイオリン弾きから美しい恋人を奪った」という彼の逸話に由来する。正気を失ったアルヴィアーノは、自分をそのヴァイオリン弾きと思い込んでいるのである。この箇所には「声音を変える」と演出指示がなされている。

《ラインの黄金》最後の場面は、第3場で捕縛されたアルベリッヒが間奏曲を経て天上の神々の世界に到着する第4場である。黄金を持ってこいと小人族に命じることをヴォータンから強要された彼は、黄金だけでなく変身兜と指輪も奪われてしまう。強欲を前面に出す神々の中の神が、捕まって意気消沈するアルベリッヒと性格が入れ替わったかのように、快活な音楽で屈託なく描かれる。「恥知らずの詐欺め[··]ニーベルング族の俺が苦しんで魔力を手にいれたのに、今それは御前に微笑むのか」(RG, S.186ff)という訴えにもヴォータンは聞く耳もたず、指輪を手にしてアルベリッヒを解放すると、彼は去り際に「指輪の持ち主は指輪の奴隷として渴望しながら死んでいく。俺が再び手にするまでは。ニーベルング族の極限の苦難の中で祝福しよう。その指輪を大切にすることがいい。俺の呪いからは逃れられないぞ」(RG, S.202ff)と呪いをかける。

《ニーベルングの指輪》は四部作なので、序夜の《ラインの黄金》だけを《烙印》と比較すれば二人の退場に類似性はなく、アルベリッヒは指輪に呪い

<sup>38</sup> シュレーカーは対照的な人格のタマーレとアルヴィアーノについて「これは互いにぶつかりあう世界観であり、私自身もどちらに加担しているかはよくわからない」と述べている(筆者訳)。(Vgl.: Christopher Hailey (Hrsg.), *Paul Bekker/ Franz Schreker, „Briefwechsel“*. Aachen: Rimbaud, 1994, S.40)

をかける事で、後の自分自身の破滅を暗示するに留まる。しかしこの後、彼は全作にわたってたびたびヴォータンなどの語りに登場する他、《ジークフリート》と《神々の黄昏》では黒幕として策を巡らす。そして《神々》の終景において、息子ハーゲンに託した指輪奪還も失敗してラインの乙女たちの手に戻り、神々も滅亡し、ハーゲンがラインの水に溺れるという、指輪の呪いが織りなす情景の中に、アルベリッヒの滅亡は象徴的に描かれていく。この終曲は変二長調による解放のモチーフで、神話時代の混乱が収まり人間の時代の幕開きを予言する、荘厳かつ安堵感に満たされる音楽である。

障碍者が主要な登場人物となる作品である以上、劣等感が共通項になることは当然といえる。しかしアルヴィアーノとアルベリッヒはそれに留まらず、愛を求める者と愛を諦めて権力を求める者という違いがありながら、自らに欠けているものを希求し理想を追い求める憧憬が主題となる点においても、互いに鏡像のように似通っている。テキストと音楽の作者であるシュレーカーとワーグナーは、この顛末を表現するために説得力ある言葉を丁寧に費やし、音楽の起伏を駆使して聴衆の共感を促している。障碍者にもかかわらず欲望を持ち、達成されたかに見えた瞬間に瓦解するという筋立てで両者が意図したのは、欲望の様相という普遍的なテーマであり、障碍者という設定は、欲望の屈折した有様を誇張するための手段に過ぎない事が読み取れよう。<sup>39</sup>

## 5. 「印」という思い込み

この両作品は欲望が成就しない経緯と自身の破滅というドラマを、劣等感という要素を加えることで強調している。さらにシュレーカーはこの様態を他の主演二人にもあてはめて三つ巴の構造を作り、なおかつ作品の表題にもそれを暗示した。„Die Gezeichneten“ 「印をつけられた人々」が誰を指すかについて、ヘイリーはアルヴィアーノ、カルロッタ、タマーレの主演3人がそれに該当すると考えている。<sup>40</sup> しかし印とは何か。何らかの外面的な目印なのか、周囲が与えた烙印なのか、それとも余人とは異なるという本人の思い込みなのか、シュレーカー自身も明解に説明していない。<sup>41</sup>

「印をつけられた人」という言葉から想起されるのは、旧約聖書創世記第4章15節、カインの弟殺しの物語である。「主はカインに出会う者がだれも彼を

<sup>39</sup> 《ラインの黄金》では《烙印》以上に欲望同士の露骨な対決が見られる。ヴォータン、その妻フリッカ、ローゲ、巨人たちにおいては、アルベリッヒに描かれているような欲望の生成過程は少なく、欲望自体とその展開の描写に重点がおかれている。

<sup>40</sup> Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker, a cultural biography*. S.82

撃つことのないように、カインにしるしをつけられた」(新共同訳)。この話のうち、神が弟アベルの献げ物だけに目を留めたのでカインが怒った事(4-5節)を劣等感の発端、カインによる弟殺し(8節)を欲望の成就、神による追放(12節)を破滅と考えるならば、そこにはシュレーカーの設定した人物像との親近性を指摘する事ができるだろう。ただし旧約聖書において神がカインに与えた「印」は、社会がある人物に付けた異端の烙印ではなく殺人者のカイン自身が殺されないように神が授けた、言わば目印であった。事実、追放されたカインはエデンの東に住み、印を与えられた事によって生きながらえ妻を娶る(16-17節)。しかしながら、聖書の記述はこの後カインの子孫に移るものの、カインが安寧に暮らした訳ではないであろうことは、神に抗い犯罪者となった上に嘘をついて追放された悪人という後世の一般的なカイン像や、人々からの迫害を恐れる様を描いた芸術作品などが示唆している。<sup>42</sup>

即ちカインにとっての印とは、神から身の安全を保障された証であると同時に、自分の犯した罪科を社会に告知してしまう存在でもあった。自らの罪悪感や劣等感の象徴とも、彼には感ぜられたであろう。つまり社会が押した烙印ではなく、社会が自分に烙印を押しているのではないかという不安感の源泉と見なすことができるのである。この意識は苦しみから解放される死とは異なり、カインが生涯背負わなければならない、死よりも酷い罰であるとも言える。

シュレーカーが「印」について説明しなかったために、ヘイリーも”The Marked Ones, or The Stigmatized”と表題を英訳している。<sup>43</sup> シュレーカー研

<sup>41</sup> 解釈が安定していない事は邦訳題名の不統一にも見られる。作品が国内未上演で国内版CD、DVDも一種類ずつしか発売された事がないため専ら事典が典拠となるが、「印づけられた者たち」(オペラ事典、東京堂出版、2013、215頁；音楽大事典第3巻、平凡社、1982、1205頁)、「印づけられた人々」(オペラ辞典、音楽之友社、1993、255頁)、「印づけられた者」(グラウト著服部幸三訳、オペラ史下巻、音楽之友社、1958、669頁)、「刻印された人々」(クラシック音楽事典、平凡社、2001、183頁；ニューグローブ世界音楽大事典第8巻、講談社、1993、480頁)、「烙印を押された人」(オックスフォード・オペラ大事典、平凡社、1996、313頁)、「烙印を押された人々」(新編音楽中辞典、音楽之友社、2002、316頁)、「焼印を捺された人々」(歌劇大事典、音楽之友社、1962、595頁)、「汚名着せられた人」(ストリートフィールド著柿沼太郎訳、歌劇読本下巻、音楽之友社、1955、308頁)等の邦訳が存在する。なお国内盤CDとDVDが「烙印を押された人々」を採用したためか、最近のインターネット記述などを見る限り、この表題が定着しつつある印象を受ける。

<sup>42</sup> フェルナン・コルモンの絵画「カイン」(1880、オルセー美術館蔵)、ヴィクトル・ユーゴーの詩「良心」(La conscience, 1859/上田敏訳「海潮音」所収、1905)など。聖書では印を殺人の帰結として扱っているが、後世のカイン像や芸術作品では、印が原因になって苦難と対峙するカインの後半生も描かれている。

<sup>43</sup> Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker, a cultural biography*. S.65

究の第一人者をしても作者の問題提起に一言で答えることはできず、二つの解釈が併記されていることになる。邦訳題名の刻印、烙印、焼印などの典拠もヘイリー訳の后者の方向性を引き継いでいる。また2010年4月のロスアンゼルス・オペラにおけるアメリカ初演においても、“THE STIGMATIZED (DIE GEZEICHNETEN)”という表記が用いられた。焼印を意味するstigmatizeからは、社会からレッテルを貼られた人と解釈した事が窺える。しかしながらドイツ語原題は、stigmatizeの独訳brandmarkenを必ずしも示唆してはいない。

このように暗示的な命名からは、具体的に何かの情報を表示するというよりも、聴衆の想像力を刺激しようとする意図が読み取れる。物語を創作する際にシュレーカーがカインの逸話を想起したか否かは詳らかではないが、少なくとも表題から聴衆がカインを彷彿することは、予測していたのではないだろうか。

いずれにしても彼の興味は、印がついた後の登場人物の行動に向かっており、聖書とは対照的に印がついた経緯は省略されている。なんらかの出来事によって印がつけられたのではなく、主役3人が初めから「印を与えられた存在」として物語の中に組み込まれることによって、印の宿命的性格が表現されているのである。しかしそれは一方では、本当に印がつけられているのか、それとも本人がそう思い込んでいるだけか、という問いかけに聴衆を誘導しているかのようでもある。

それぞれの印はなぜついたのか。アルヴィアーノはなぜ、自分の障碍故に社会が自分に対して固定観念を持っていると確信するのか。なぜ、島の建設と譲渡で差別どころか称賛され、へつらわれているにもかかわらず恐れ、躊躇い、絶望するのか。カルロッタは、なぜファムファタールという性的指向性を持つに至り、病身ゆえにそれが成就されないジレンマに苛まれるのか。さらにタマーレが、マッチョであり続けなくてはならないという固定観念にとらわれ、殊更に大袈裟な行動に及ぶ原因は何か。あるいは、そもそも彼らには「印」というものが付けられている自覚があるのか、それとも彼らは、周囲の人間と比較して自らをとりわけ特別視している訳ではなく、欲求や道德観などといった、自身の情操のエネルギーのままに行動しているだけであって、印がつけられていることとは、単に作者シュレーカーの彼らに対する位置づけすぎないのか。オペラ台本は、これらを明らかにしていない。

前章で比較したアルベリッヒや、迷信深い弟のミーメにも同じ事が言える。《神々》に至るまで執拗に登場して指輪の奪還と神々の没落にこだわる怨恨は、劣等コンプレックスという観点なしには理解し難い。怯懦心の背景に周囲から

特別視されているという思い込みが読み取れよう。アルベリッヒが《ラインの黄金》で退場間際に指輪に呪いをかける場面のアリアでは、自らの呪いの恐ろしさが延々と語られるが、その肥大した妄想は、自分達が被ってきた差別的仕打ちがどれほど大きなものであったかを物語っている。その意味ではアルベリッヒやミーメも確かに「印をつけられた人々」と言うことができるのだが、印付けられるような境遇に至る根拠や経緯、あるいはそのような思い込みと欲求との関係など、彼ら自身の性格に帰着されるような分析の試みに、作者ワーグナーが明解な答えを提示している訳ではないのである。

## 6. 結び

アルヴィアーノとアルベリッヒ、カルロッタ、タマーレという、「印をつけられた存在」は、欲望の成就に突き進み破滅する。第4章の結語に述べたとおり、二人の作家の意図は欲望の諸相にあると考えられるが、「印」に象徴される不安感や劣等感と欲望との因果関係に目を向けた時、登場人物それぞれの個別事情、すなわち障害者、病人、マッチョという特徴的な人物設定が、欲望の描写のみに留まらず、生成される契機を暗示するという機能においても優れた効果を発揮していることが明らかになる。この人物設定によって、欲望が不安感や劣等感へのアンティテーゼとして生まれるという因果関係は、一層浮き彫りになる。

シュレーカーの表題の意図をさらに踏み込んで考えたい。

「印」をつけられた人々のコンプレックスと欲望に焦点を合わせたこの作品は、特徴的な登場人物のみならず、人間誰しも「印をつけられている」という意識を持ち、往々にしてそれを背景に欲望が生まれるのだ、という普遍的なメッセージを発信しているのではないだろうか。

この作品が創られたきっかけは、醜い男を主人公にしたいというツェムリンスキーの、言わば自虐的な発想であった。シュレーカーが意識したか否かにかかわらず、その文脈が創作の根底に在り続けたとすれば、これは特殊な境遇の人物の物語ではなく、作曲家仲間という身近な人物にも起こり得る心理の反映であった事になる。このように劇中人物の個別事例を展開しながら、実は聴衆の一人一人にも該当するというメッセージを発信する手法はオペラによく見られるが、この作品からもそのような反映を見てとることができるだろう。

烙印を押されたという怯懦心は、反面実用的な保身術でもある。しかし主役三人は結局のところ興奮の頂点でこれを手放してしまい、三様の破滅を迎える。

カルロッタはタマーレの禁断の抱擁に身を任せて命を落とす。タマーレはプレイボーイのダンディズムを逸脱してアルヴィアーノの障碍を侮辱し、決闘を惹起して敗れる。アルヴィアーノは、あれほど障碍者としての謙遜に腐心していたのにもかかわらず殺人を犯した上に、臨終のカルロッタから障碍を嫌悪された事には衝撃をうけ発狂する。固定観念は空回りし、行動原理は究極において刹那的感情に凌駕された事になる。

しかし舞台には三人と空間を共有して彼らを見つめる脇役や合唱などの人物が多数いる訳だが、彼らは三人のうち二人が命を落とし一人が発狂して退場する時に何の声も発せず、台本上の演出指示も全くない。その反応は客席の聴衆と全く変わらないのである。ドラマチックな反応がなく誰も関与しないという点において、非オペラ的な終幕とも言えるだろう。

しかしながら観点を換えてみるとこの手法は、特殊な境遇の人物に起こった事件の背景は誰もが持ち合わせる心理であるということ、オペラ的に表現しているとも解釈できる。文学とは異なり視覚と聴覚に訴える芸術のオペラにおいて、表現のほとんどは視聴覚情報を提供する行為である。敢えて語らぬ事によって何かを表現する手法が文学において効果的である程には、舞台芸術では用いられない。舞台芸術の立脚点は、まず目に見え音に聞こえる事であり、視聴覚情報が停止すること、すなわち暗闇や沈黙などは頻度や効果においてかなり限定的である。《烙印》の終景は、これを逆手にとって不動と沈黙の効果を狙い、舞台上の事件が完結するのではなく凝固、凍結したかのような印象を与える。この瞬間に聴衆は物語自体から解放され、事象の背景にある心理構造が際立つ。登場人物全員が自分の事の如く受け止めている情景が象徴されて、シュレーカーが提示するメッセージの普遍性は印象付けられるのである。