

フランツ・シュレーカーのオペラ
 《烙印を押された者たち》にみるシェーンベルクの余韻
 — 《幸福な手》との関係において —

Arnold Schönbergs Nachklang
 in Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“
 — Im Verhältnis zu „Die glückliche Hand“ —

田辺 とおる

Toru TANABE

1. はじめに

ウィーン・モデルネにおいてさらにラディカルな革新運動が顕著となる1910年前後、音楽の領域でもユーゲントシュティールの装いを纏った後期ロマン派的表現から表現主義への転換が始まる。

当時のウィーンに集う作家、批評家、芸術家の知的交流は極めて密度が高く、多くは個人的な交流も伴っていた。なかでも作曲家フランツ・シュレーカー (Franz Schreker, 1878-1934) とアーノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874-1951) の親交は、互いに有益な成果をもたらすものとなっている。シェーンベルクの初期の大作《グレの歌》 (*Gurrelieder*, 1911, 作品番号なし) 初演の成功はシュレーカーの協力によるものであり、またシュレーカーはシェーンベルクの表現主義への試みに触発されてオペラ《烙印を押された者たち》 (*Die Gezeichneten*, 1915)¹ の台本を執筆している。本稿が光をあてようとしているのは、《烙印》がシェーンベルクのオペラ《幸福な手》 (*Die glückliche Hand*, 1913, 作品18) の製作経緯、背景、特徴などからどのような影響を受けているかというプロセスである²。ここにはシェーンベルク自身によ

¹ 本稿では以後《烙印》と略称する。

² 2017年1月に筆者が東京外国語大学大学院に提出した修士論文では、《烙印》が台本と音楽の両面において先行する様々な作品の要素を明確に採り入れている事に鑑み、影響関係の様態を考察した。本稿で扱った《幸福な手》の他には《王女の誕生日》(オスカー・ワイルド)、《フィオレンツァ》(トーマス・マン)、《小人の巨人カール・ハットマン》(フランク・ヴェーデキント)の3作を中心に分析している。また修士論文への準備として筆者は以下2本の論考を発表している。田辺とおる「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」, *DER KEIM* Nr. 39, 東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会, 2015, 1-23頁。および、田辺とおる「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》から3曲のアリア」(研究ノート), 『名古屋音楽大学研究紀要第34・35合併号』, 2015, 41-84頁参照。

る台本と作曲に留まらず、この時期に熱心に取り組んでいた絵画製作も大きく関与する。また、彼の絵画とオペラの双方をいち早く評価したカンディンスキーにも触れる。カンディンスキーにとっての関心事は、作品の発する視覚情報を事物そのものではなく「客観的な出来上りの結果を放棄断念して、主観的〈感情〉を画面の上に定着」させたものと捉えることにある³。シェーンベルクはこの理念を絵画、台本、音楽に反映させ、シュレーカーの《烙印》台本執筆にも影響を与えている。ただしシュレーカーの場合、シェーンベルクのように個人的体験に基づく作者自身の心情というかたちはなく、オペラの主役3人の相反する心理の表現にその影響が現れている。彼らの共通点は欲望と、その源である疎外感や孤独だが⁴、これはアドルノが「孤独の弁証法」と評した《幸福な手》の理念の反映とも見なすことができるだろう⁵。《烙印》においてこのような心理を投影する対象に採用されたのは、シェーンベルクが絵画の主題に繰り返し取り上げた、手と目である。さらに「芸術の楽園」といった舞台設定を、シェーンベルクのモノオペラ《期待》（*Erwartung*, 1909, 作品17）における森と同様に、登場人物の心理のメタファーとして見ることができると指摘する研究もある⁶。

《烙印》は、多くの先行作品からの影響を受けているために、しばしば「折衷的」と評価されてきた⁷。その要因の一つには、シュレーカーがいち早く表現主義的手法を取り入れたことも挙げられる。そこにはオスカー・ワイルドの童話《王女の誕生日》のパントマイム劇公演や、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》などもかかわっているが、身近な友人であるシェーンベルクの活動は最も刺激になったことであろう。表現主義的手法は、「無調性」の時代のシェーンベルクが音楽的、思想的模索の末にたどり着いたものだったが、シュレーカーは豪華なユーゲントシュティールの外枠を持つオペラの中に、彩りの一つとして採り入れている。その差異が象徴するところは、シェーンベルクにおいて切迫した自己の吐露であったものが、シュレーカ

³ ヴァシーリイ・カンディンスキー「シェーンベルクの絵画」谷村晃訳、『表現主義の美術・音楽—ドイツ表現主義4』、河出書房新社、1971年、118頁。

⁴ 田辺、*DER KEIM* Nr. 39, 2, 12-22頁。《烙印》の主役3人の行動を「昂った感情がコンプレックスを凌駕することによって欲望を膨張させたが、その欲望は成就せず悲劇的結末を迎える経緯」と読み解いている。

⁵ テオドール・W・アドルノ『新音楽の哲学』龍村あや子訳、平凡社、2007年、67-73頁。

⁶ David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken – Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010, S.72.

⁷ 田辺、*DER KEIM* Nr. 39, 5-9頁。

ーにおいては華やかな劇展開のための手段になったということに他ならない。

2. 「幸福な」友人関係、シェーンベルクとシュレーカー

シュレーカーとシェーンベルクは1908-1909年頃知り合う。出会いのきっかけは明らかではないが、シュレーカーが1907年に創設し自ら指揮をとっていたフィルハーモニー合唱団による、シェーンベルク作品の公演に関連していたことは間違いないだろう。「ウィーンで未知の合唱作品を紹介する」ことをこの合唱団の活動理念に掲げていたシュレーカーは、ベルリオーズの《夏の夜》(*Les nuit d'été*) やデーリアスの《人生のミサ》(*A Mass of Life*)などを公演する一方、ツェムリンスキーの《詩篇13番》といった同時代のウィーンの作曲家の初演なども手掛けている。シェーンベルクとの最初の大きな共同作業は1911年12月9日の無伴奏混声合唱曲《地上の平和》(*Friede auf Erden*, 1907, 作品13)初演であり、これは1913年2月23日の《グレの歌》初演への布石となる⁸。

シェーンベルクは1911年に、私立シュテルン音楽院作曲講師の職を得てベルリンに転居した⁹。その後1915年には兵役に召集され、家族と共にウィーンに戻って入営する。そして終戦の1918年以降、ようやく落ち着いて作曲生活に入ることができた。一方、シュレーカーは体質虚弱と判断されて兵役を免除され、1912年にはウィーン帝国音楽アカデミーの作曲講師職、翌年から教授に就任する。そして《烙印》をはじめ旺盛な創作活動を展開し、1920年にベルリン音楽大学学長に推挙されてベルリンに移住した。シェーンベルクは一足おくれて

⁸ シェーンベルクのいわゆる無調時代の幕開きとされる弦楽四重奏曲第2番が1908年12月21日に初演された際には激しい拒否反応に見舞われ、以後のシェーンベルク作品がウィーンで受容されていく道は困難を極める。その渦中であって《グレの歌》が初演されて熱狂的な称賛を受けたことは極めて対照的な事実であり、ウィーンという街の趣向を象徴している。それは初演指揮者であるシュレーカー自身の作曲活動にも、大きな影響を及ぼしたと考えられる。《グレの歌》はワーグナーを継承した後期ロマン派の系譜に連なり、実質的には1900年から1901年の間に作曲されているが、オーケストレーションに長い中断期があったために完成は1911年までずれ込んだ。

⁹ ここにはウィーンという街の保守性が反映している。前年の1910年、彼はウィーン帝国音楽アカデミー（現在のウィーン国立音楽大学）の音楽理論の教授職を得るべく働きかけたが、ユダヤ系であるうえに無調作品を発表して大きな反論を巻き起こした人間への抵抗は強く、マラー、レーヴェ(Ferdinand Löwe, 1865-1925. 指揮者)、ゴルトマルク(Karl Goldmark, 1830-1915. 作曲家)などが賛成する一方で、ヴァインガルトナー(Felix Weingartner, 1863-1942. 指揮者、作曲家)は、反対はしなかったものの「授業が生徒に与える効果を委員会の手で試験する」という注釈をつけるなど議論が続いた。さらに議会でも「かような事に対して政府はいかに責任をとりうるか」と質問がでた末に、教授職は叶わなかったが課外の作曲法担当に就任できた。しかし収入面やユダヤ人排斥などの問題に直面し、一年足らずで辞職した。(ヴィリー・ライヒ『シェーンベルク評伝—保守的革命家』松原茂・佐藤牧夫訳、音楽之友社、1974、104-107頁参照)。

1925年にシュレーカーの推挙によってプロイセン芸術アカデミー作曲教授に任命され、再度ベルリンに居を定める。

公刊されている二人の交換書簡は1910年2月13日付のシュレーカーからシェーンベルクにあてた葉書に始まり、1914年6月10日までの緊密な交信が記録されているが、ここから12年の空白があり、次の書簡は1926年6月8日付のシュレーカー発のものになる¹⁰。しかし空白への言及が特にないことからすると、この間には未収録の往復書簡が存在するものと考えられる。そして1933年9月20日に、アメリカに移住する旅の途上にあつたシェーンベルクからシュレーカー宛に書かれた手紙で終わっている¹¹。この中でシェーンベルクは、ナチスによって作曲の教授職を解かれたために9月末でベルリンを引き払う事をシュレーカーに伝えた。シュレーカーはこの最後の手紙から半年後に亡くなる。

作曲家、作曲教師のライバルでありながら、4年違いの同世代として30代前半に知り合い、まもなく大きな共演を成し遂げた二人の間は深い友情で結ばれていた。例えばシュレーカーは1912年に《烙印》の台本を脱稿した後、シェーンベルクに送って読んでもらい、さらにポンの出版社ジムロック宛に「オペラ台本コンクール」の応募作品として転送するように依頼している¹²。またシェーンベルクは、既にベルリン音楽大学学長の任にあつた時期のシュレーカーに、国際的な評価を得るために英語、フランス語、イタリア語などでオペラを書くように勧めており、これに刺激されたのか、シュレーカーの方も1931年頃にはロサンゼルス移民を計画して、現地の音楽大学への就職を働きかけた。シェーンベルクはこの件に関して、シュレーカーについて非常に好意的に紹介した、おそらくはロサンゼルス音楽大学の関係者宛と思われる推薦状を書いている¹³。

このような二人の関係が《グレの歌》初演準備に向けて急速に接近したことは書簡の文体に明らかである。当初は „Lieber Herr ...“ と書き出していた書簡は、1912年4月3日を境に „Lieber Freund!“ と変わり、1913年1月14日のシェーンベルクの妻マティルデが出した絵葉書からは親称のDuが使われる。そして

¹⁰ Friedrich C. Heller (hrsg.), *Arnold Schönberg – Franz Schreker, Briefwechsel*. Tutzing: Hans Schneider, 1974.

¹¹ シェーンベルクはベルリンを去った後、パリの数週間滞りを経て10月31日にニューヨークに到着する。シュレーカーも同様に作曲科教授職を解かれたが、この書簡の時点ではまだ夏季休暇でポルトガルに滞在しており、10月にベルリンにもどる。しかし12月に心臓発作に見舞われ、翌年3月21日に亡くなる。

¹² Heller, a.a.O., s.39,42. ただしその結果については書簡集にも他の研究にも言及されていないので、おそらく落選したと思われる。

¹³ Heller, a.a.O., S.15-16.

同年2月23日の初演が大成功に終わって約一ヶ月後、シェーンベルクの感謝の書簡（現存していない）への返信から、シュレーカーも Du に変わった。

両者はともに優れた門下生を輩出したが¹⁴、指導方針は対照的だった。カリスマ的に自己の流儀を厳しく指導したシェーンベルクに対して、シュレーカーは助言者的な存在であった。アドルノは「弟子たちの特異な天分をのぼしつつ、かたわら作曲上の作法を教え、ある種の独立自在な気風、ある種の形式水準などを授けるという能力において稀有の教師」と評している¹⁵。激しい逆風と戦った作曲家シェーンベルクと、先行する様式感を躊躇なく自作に採りし、R. シュトラウスと並んで上演回数が多いオペラ作曲家だったシュレーカーという、彼ら自身の作曲姿勢を彷彿させる教育活動といえるだろう。

3. 音楽付きドラマ《幸福な手》

《期待》に続く2作目の舞台作品である《幸福な手》にシェーンベルクは「音楽付きドラマ」という肩書をつけ、台本を1910年6月に脱稿している。しかし20分程の作品にも関わらず作曲の進行は遅く、同年9月から1913年11月という3年以上の歳月をかけて完成に至る。この作品はシェーンベルクの無調時代に属し¹⁶、台本、音楽ともに表現主義の傾向が強い。歌うソリストが「男」とい

¹⁴ シュレーカー門下では作曲家のクシェネック、ゴルトシュミット、ワーグナー＝レゲニ、ヴォルペ等のほか、作曲講座の助手を務める一方で彼のオペラのピアノ編曲を残したグマインドルなど。指揮者ではロジンスキ、シュミット＝イッセルシュテット、ホーレンシュタインや、ナチスから逃れて来日しNHK交響楽団の育成に貢献したローゼンシュトック、ピアニストではシュビルマン（映画「戦場のピアニスト」モデル）などをあげることができる。一方、シェーンベルク門下からは時代別に様々な逸材が誕生する。1911年までのウィーン時代の弟子で新ウィーン学派を師と共に推し進めたベルクとヴェーベルンや、ピアニストのゼルキン、作曲家ウルマンなど。ベルリン時代には師のオペラ《期待》と《幸福な手》をピアノ編曲したシュトイヤーマン。アメリカに亡命後は作曲家ケージ、指揮者クレンペラー、ハリウッド映画の作曲家ローゼンマン等があげられる。

¹⁵ テオドール・W・アドルノ『楽興の時』三光長治ほか訳、白水社、1979年、166頁。自由な気風の反面、アドルノは「彼の教授法は伝統的な手法を手がたく処理するという点において欠けたところがあった。そればかりか、作曲された譜面を責任をもって仕上げぬように弟子たちを仕向けなかった」とも記している。ただしアドルノ自身がシュレーカー門下のクシェネックに作曲を師事しているの、ここには彼からの伝聞も含まれているだろう。

¹⁶ シェーンベルクはいくつかの習作のうち、1898年作曲の《2つの歌曲》を作品1と命名して作曲家としての活動をスタートさせる。当初の作品はワーグナーやブラームスを継承した、いわゆる後期ロマン派の様式をとっていたが次第に調性理論から離れていき、1908年の《弦楽四重奏曲第2番》（作品10）で調性感を完全に放棄した無調音楽に至る。そしてこの傾向は1923年作曲の《5つのピアノ曲》（作品23）において「相互の関係のみに依存する12の音による作曲」と彼自身が呼んだ12音技法に発展していく。（武田明倫『作曲家別名曲解説ライブラリー16、新ウィーン楽派』、音楽之友社、1994年、8-11頁参照。）

う役名のバリトン一人のみである点は、前作の《期待》がソプラノ一人のモノオペラであることを受け継いでいる。ただしこの作品ではシュプレヒツゲザングを主軸にしてギリシャ悲劇のコロスのような役割を担う各声部3人混声4部の合唱が、声を発する出演者として加わっている。その他には、「男」の恋人である「女」、恋敵の「紳士」、職人たちが黙役として登場する。しかし歌唱箇所のある「男」においても歌詞は極めて少なく、内心を吐露する叫びを時々口にするという程度にとどまっており、台本の大半は情景や人物の動きを詳細に指定するト書きが占めている。そして管弦楽は大規模な4管編成である。

ドラマは以下のように展開する。うつ伏せに横臥する男の首筋に怪物がくらくらいついている。合唱が「超俗的なものを持ちながらも世俗に憧れる哀れな男」と揶揄する。男が身を起こすとそこに女が現れる。男は女を賛美し、女の差し出す杯を飲み干して恍惚となる。その間に女は紳士と去る。男は呻くが女が戻って来て許しを求め、男は再び喜びに酔う。女は再度立ち去るが男は気づかない。場面転換。男が岩山を上ると洞穴で職人が作業をしている。男が金塊を取り上げて鉄床に置き、ハンマーで一撃すると宝石をちりばめた王冠に変わる。職人たちはそれを険悪な顔で見つめる。女は半裸で再び登場するが紳士のもとに去ってしまうので男は絶望し、「私のもとに留まってくれ」と嘆願する。しかし女は台地から岩を男に向かって落とし、男は圧死する。クロス役の合唱が「何度体験してもわからぬか」と歌い、幕。この物語は産業社会で孤立する芸術家の寓話と読むことができる。男の技は超俗的な芸術創造の才能を、敵意を向ける職人たちは俗世の人間を象徴している。そして芸術を創造する手段が「幸福な手」である。ここで展開する筋書はシェーンベルク本人の体験が発端になっている。それはまた前作《期待》¹⁷の契機にもなっていた出来事でもある。シェーンベルクは妻マティルデ（ツェムリンスキーの妹）が恋人で、なおかつ夫妻の絵の師でもあったリヒャルト・ゲルステルと密会している現場に遭遇した。妻は夫の元に留まることを決心し、それに絶望したゲルステルは自殺する。シェーンベルクはこの悲劇のトラウマを作品として残した¹⁸。また、時代

¹⁷ 台本はシェーンベルクの自作ではなく、医師、作家、社会主義活動家のマリー・パッペンハイム (Marie Pappenheim, 1882-1966) による。カール・クラウスの雑誌 *Die Fackel* (炬火) に掲載した彼女の詩がシェーンベルクの目に留まり、執筆が依頼された。

¹⁸ 山口裕之「カール・クラウスと新ウィーン楽派」、『思想』6月号、岩波書店、2012年、99-101頁参照。山口はシェーンベルクの表現主義時代の作品における感情の表出を、真実の姿を覆い隠す様式化や装飾の存在しない「剥き出しの情動の表現」と定義し、《期待》と、その少し前に完成した「5つの管弦楽曲」(作品16)の両作品には「この個人的体験が色濃く反映して情動の赤裸々な表出が極限まで推し進められており、性と深層心理が絡み合ったきわめてウィーン的な状況のうちに捉える事ができる」と論じている。次作《幸福な手》もこの系譜に加えられ、同じ文脈の一環として理解されるべき作品と言える。

に先んじて無調音楽を展開しても世間の理解が得られなかったという、彼自身の心情もここには反映している。台本初版は1911年、雑誌*Der Merker*に掲載された¹⁹。オーケストラスコアは1917年²⁰、ピアノ編曲版のヴォーカルスコア²¹は初演にあわせた1923年に、それぞれユニヴェルザール社から発刊されている。初演は1924年10月14日、ウィーンのフォルクスオーパーで行われた²²。

4. 《烙印を押された者たち》に投影された《幸福な手》からの影響

シュレーカーとシェーンベルクの《幸福な手》との関係を時系列で見ると、まずシェーンベルクが台本を脱稿した1910年の前後は、《地上の平和》と《グレの歌》の公演準備が並行して進んでいる時期であり、書簡でもキャストイングやオーケストレーションなどの実務的な事柄が主な話題となっている。シェーンベルクが発表した新しいオペラ台本についての記述は見当たらない。しかしシュレーカー作品の公演情報や批評が頻繁に掲載され、彼自身も寄稿していた雑誌*Der Merker*の記事はシュレーカーも気に留めていたはずであり、そこに掲載された台本をシュレーカーが読んだ事は疑うべくもない。それは《烙印》の台本を執筆していた時期(1909-1912)とも重なっている。

書簡集に収められた交信に《幸福な手》についての言及が現れるのは、《グレの歌》初演から半年余り経った1913年11月28日付の、シェーンベルクからシュレーカー宛の文面である²³。これはシュレーカーが「私は《烙印》に取り掛かっている。君の交響曲はどうなったかな？もし完成していたら是非見たい。ひょっとしたら上演できるかもしれない」と書き送った8月6日付書簡の返信である。翌年3月に計画されている再演に関する内容の後に「君のオペラは完成したかい？僕が交響曲を書いているなんて誰が言ったのか。僕は、僕の《幸福な手》に最後の幸福な手を添えたところだ」と記されている。作品完成の日付11月18日の10日後に書かれた「最後の幸福な手」という言葉には、作曲に3年を費やした苦吟への回想が偲ばれる。しかし無調オペラの初演を敢行する劇場は現れず、《期待》は1924年6月のプラハ、《幸福な手》は同年10月のウィーン

¹⁹ *Der Merker*, Band 2, Nr.17, 1911, S.718–721.

²⁰ Orchesterpartitur: *Die glückliche Hand*. Wien: Universal Edition, UE5670, 1917.

²¹ Klavierauszug, Eduard Steuermann (1892-1964) 編曲, ピアノ 2 台版: *Die glückliche Hand*. Wien: Universal Edition, UE5669, 1923. (本稿注 14 参照)。

²² 指揮 Fritz Stiedry (1833-1968), 演出 Josef Turnau (1888-1954), 男 Alfred Jerger (1889-1976), 女 Hedy Pfundmayr (1899-1965) という配役で公演された。

²³ Heller, a.a.O., S.53.

と、両作は初演までに10年以上の時間を要することになる。その一方で《グレの歌》は、相当な大編成を必要とするのにもかかわらず初演直後から再演が検討され、翌1914年3月27日に公演されている。シェーンベルクには、過去の様式の作品が大歓声をもって受容される一方で、現在取り組んでいる様式への理解が得られないという複雑な思いがあったことだろう。

事実、シェーンベルクグループへの強い逆風を象徴する事件が、《グレの歌》初演の翌月、《幸福な手》が完成する半年前の1913年3月31日に起こっている。シェーンベルク、マーラー、ベルク、ウェーベルンの作品による演奏会で怒号の応酬から騒乱に発展した末、オペレッタ作曲家のオスカー・シュトラウスがシェーンベルクに平手打ちするという事態に至ったのである²⁴。この時期シェーンベルクとシュレーカーはベルリンとウィーンに分かれているので、書簡で知り得る以上の濃い交流があったとは考えにくい。シェーンベルクがわざわざベルリンから来訪して演奏会の指揮をとったこの晩は、おそらくシュレーカーも同席したであろう。しかしながら、たとえこの機会に二人が会っているとしても、シェーンベルクがまだ完成していない《幸福な手》のスコアを見せてシュレーカーに批評を乞うということは、作曲家同士の感覚からすれば想定し難い。シュレーカーは、シェーンベルクやその弟子であるベルク、ウェーベルンの無調音楽への試みと、彼らのいくつかの作品は知っていたにせよ、フルスコアの出版が1917年であること、書簡集で触れられていないことを考えあわせれば、音楽については作品が出版されるまで知らなかったのではないかと思われる。《烙印》はすでに1915年に作曲まで完成していた。したがって《幸福の手》が《烙印》に及ぼした影響は台本のみに限られるといつてよい。

両作品の台本を比較するとき、もっとも明解に見て取れる共通点は「手」である。芸術家という存在を「手」に象徴させたシェーンベルクから借用して、《烙印》ではカルロツタが「手ばかり描く画家」と設定されている。シェーンベルクの作品で、ハンマーの一撃により金塊を王冠に変えた「手」は、芸術家の能力ないしは芸術家という存在を肯定し称賛する意味で「幸福な」と形容されている。しかし芸術家本人は幸福とは正反対に、恋い焦がれる女性の投げた

²⁴ シェーンベルクが自作自演したのは室内交響曲1番。騒乱がもっともエスカレートしたのはベルク作曲のアルテンベルク歌曲集の時だった。翌日ベルリンに戻ったシェーンベルクは新聞インタビューで「演奏会のチケットには演奏会を聴く権利だけがあるのであって、演奏の妨害をする権利はない」と主張している（フローリアン・イリエス『1913—20世紀の夏の季節』山口裕之訳、河出書房新社、2014年、130頁参照）。

岩の下敷きになって圧死する。《烙印》台本への影響において、「手」はカルロッタに投影されているものの、世間に受け入れられずに破滅するという筋書の点では、アルヴィアーノの運命にも重なり合っている。

シェーンベルクは、「手」をこの様なかたちでオペラの中に組み入れているだけではなく、さらに彼がこの時期、集中的に取り組んでいた絵画制作のうちにも残している。このことは、《烙印》台本の時点でシュレーカーが《幸福な手》という音楽舞台作品のみならず、絵画作品からもシェーンベルクの影響を受けていることを意味する。

シェーンベルクは1907年から熱心に絵画と取り組むようになり、1910年にウィーン郊外のヒーツィングへ転居した時期に最も集中的に創作活動を行った。その絵画作品は、博物館と研究機関を併設して1998年に開館したウィーンのArnold Schönberg Centerのホームページ上に掲載されている²⁵。ここで見ることのできる作品は、12のカテゴリーに分かれた油彩、葉書、スケッチ、消失作品など合計458枚を数え、自画像(61枚)、マーラー、ベルク、ヘルツカ (Emil Hertzka, 1869-1932)²⁶、家族などの肖像画の他には、カリカチュアや風景画も主題として選ばれている。また《期待》、《幸福な手》、未完のオラトリオ《ヤコブのはしご》、戯曲《聖書の道》(*Der biblische Weg*, 1926)などの舞台画や衣装スケッチも描かれていた。通常このような絵画は、作品上演の企画に従って舞台美術家や衣装デザイナーによって描かれるものである。初演の計画がないのにもかかわらず、作品創作と並行して作者自らが描いていたということには、単に作品を執筆するだけに留まらないシェーンベルクの強いこだわりが窺える。これらのテーマの中では、自画像と肖像画がとりわけ目を引く。ほとんどの絵は正面を向き、鋭い眼光をこちらに向けている。シェーンベルク自身の妻や子供たちの絵にも笑顔はない。自画像に至っては強烈な闘争心をむき出しにした抵抗者の雰囲気があり、世間に受容されることなく無調音楽という孤独な道を歩み始めていた作曲家の決意が滲んでいるように感じとれる。

そのような心情をさらに赤裸々に描いているのが、「印象と空想」(Eindrücke und Fantasien)というカテゴリーに収められている22点の作品である。これらの絵ではムンクやルドンの絵画を思わせる、中間色を不安定に組み合わせる心の内面を反映するかの様な筆遣いで、大半は誰とも判らぬ顔が描き出されて

²⁵ <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg/bildnerischeswerk>
(Zugriff am 2. 11. 2016)

²⁶ シェーンベルク、ベルク、シュレーカーなどと楽譜出版専属契約を結んだユニヴェルザール出版社長、編集者。

いる。それらの作品には「思考」(*Denken*)、「まなざし」(*Blick*)²⁷、「涙」(*Tränen*)、「幻影」(*Vision*)、「キリスト」(*Christus*)などといった表題がつけられ、それぞれ複数描かれている。いずれも対象物の具体的な描写よりも、対象物に画家の心情を投影することに精力が注がれており、風景画で何度も取り上げられている「夜の絵」(*Nachtstück*)でもそのことは変わらない。



【図1】
「両手」(*Hände*)
32 × 21.5cm 紙に水彩
カタログ番号 74

そしてこれらの作品のうち、「手」を題材にする絵画が5点みられる。そのうち1点は、1929年に《烙印》の公演を観た際にシュレーカーに贈呈した、「両手」(*Hände*, カタログ番号74/図1)と題される水彩画だが、これは1910年に描いた同じモチーフの油彩画とほとんど同一サイズで同一の画面構成によるもので、模写と言って差し支えない。茶色の右手が人間の頭部を後ろから掴み、左手と見なされる白い平面にそれを押し付けている。ここで描かれているものは「両手」という平凡なタイトルからは想像し難いほどの異様な光景である。この2点の他は、1909年前後の作と考えられている「肉」(*Fleisch*)と題された2点(同75, 76/図3, 2)および、1910年5月の日付と署名が付されている「絆」(*Bund*, 同72/図4)が「手」を題材にしている。

「肉」の2点には、横たわった女性が描かれている。左側から斜め上に両腕が伸びており、右腕の影になった乳房まで画面に収まって首から上は左側に切れている。【図2】では女性は足を上げ、【図3】では足も横たわっているようだが、臀部あたりで右に切れている。【図3】の腹部は赤くなっており、子宮が暗示されていると思われる。腕は【図2】では赤茶色に近く、手は緑がかり、爪は真っ赤に塗られている。腕の背景の紺と緑は、闇夜と樹木の象徴のようでもある。【図3】は【図2】よりも全体に明るく、腕は青、手は緑で指と思われる部分が黄色に塗られている。背景は少し赤味がかかった灰色に近く、二つの作品とも腕は救いを求めるかのように上方にまっすぐ伸びている。

²⁷ 「青いまなざし」「赤いまなざし」などの題がつけられた絵画もある。



【図2】「肉」(Fleisch)
22.6 × 29.1cm
厚紙に油彩
カタログ番号 76



【図3】「肉」(Fleisch)
15.6 × 23.8cm
紙にパステル
カタログ番号 75



【図4】「絆」(Bund)
39.3 × 63.7cm
ボール紙に油彩
カタログ番号 72

「絆」【図4】では、左からでた右手が中央で右側から流れ出て来る液状の物をつかんでいるように見える。手は肌の色に近く、爪はほんのりと赤く塗られている。液状のものは茶系を基調に、黒、白、青、赤などが混じりあっている。背景はくすんだピンク色と言えらる。手の他には具体的な形状は見えず、左側の人体も定かな形状をとっている訳ではない。

シュレーカー自身は、《烙印》の台本を執筆していた1909年から1910年にかけて描かれているこれらの絵画について特に言及していない。しかしシェーンベルクは1910年10月にウィーンの書店 Hugo Heller で個展を開いており、その展示作品としてこれらを観たことは十分に考えられる。またクラインは、交換書簡には明言されていないもののシュレーカーがこの時期にシェーンベルク邸を訪問したと断定し、これらの事からシュレーカーがシェーンベルクの絵画を知っていたことは間違いないと結論付けている²⁸。

《烙印》においてシェーンベルクの「手」の連作絵画を彷彿させるのは、第2幕のアトリエの場面である。カルロッタは「手ばかり描く友人の画家」（に擬しているが実はカルロッタ本人）について語るが、作品を描写する言葉は、オペラの歌詞としてはいささか奇異に映るほど詳細を極めていいる。それはあたかもシェーンベルクの絵画を解説する文章のようでもあり、シュレーカーがこれらの絵画作品を知らなかったと想定するほうがむしろ不自然とさえいえる。

上品で、細く、華奢な青い静脈の見える手。荒っぽく、骨太の、男の拳。指環をした女の手。ふくよかで柔らか。薔薇色の尖った爪が、色あせた血の滴のように光る。私はもう一つ、手を見た。澁刺とした肉に爪が深く食い込んでいる。また別の手は、緑の茂みから伸びて、枝を摘み取る。そし

²⁸ Vgl. David Klein, a.a.O., S.62-65.

て霧の壁を破って出た手は、拒み、合図し、懇願し、脅すように、虚空を掴む。また流れの中からは、戦いと絶望の渦中のように手が浮き上がる。そしてぴったりと絡み合った二本の手。まるで波立つ海のように描かれていた。でも、特に変わった絵だったのは、血の気がなくて蠟のような、まるで死人のような、長くて乾いた指の手。それは見えないものをしっかりと握りしめていた。弱々しく薄赤い光だけが、この気味の悪い指の間から漏れ出ていた。でもその光は、無言の訴え、押し殺したむせび泣きのようでも、死に怯えておとなしくなった叫びや、救済を求めるおとなしい叫びのようだった²⁹。

絵画にも才能を示していたシェーンベルクとは異なり、シュレーカーは自作オペラの舞台画や衣装スケッチを残した訳ではない。しかしながら《烙印》では上記の引用にも見られるように、色彩を含めた視覚情報を、言葉によって執拗なまでに細かく絵画的に叙述する箇所が多く見受けられる。例えば第1幕6場で、カルロッタがせむしのアルヴィアーノの姿かたちを賛美するアリアの歌詞や³⁰、第2幕アトリエの場の最後で、カルロッタとアルヴィアーノが抱擁する場面の動きを指示するト書き、第3幕冒頭のエリジウム島と場面転換後の地下ドームの情景を指示するト書きなどである。

舞台作品でこのように色彩感覚が重要な意味をもつようになったことには、照明技術の発達が大きく関わっている。舞台照明は19世紀初めに蠟燭からガス灯に変わる³¹。それによってより明るい光源が可能となり、白い色彩が生み出される。また光量調整ができるようになったことにより、ピンポイントの照明やグラデーション等も可能になった。さらに、1879年にエジソンによって白熱灯が発明されて10年あまりで、ヨーロッパの大劇場の大半に電気照明が導入される。これによって劇場内の温度上昇が抑えられただけでなく、ガス灯の3倍の明度が得られ、より多様な色彩を投光することができるようになる。バロックオペラ以来、基本的に背景画とスライド式の書割による二次元空間で表現されてきた舞台は、多様な色彩の光を縦横に当てて光と影の対照を生み出すことや、

²⁹ Klavierauszug, Walther Gmeindl (編曲): *Die Gezeichneten*. Wien: Universal Edition, UE5690, 1916, S.148-153.

³⁰ 田辺とおる、『名古屋音楽大学研究紀要』、49-52頁参照。カルロッタのアリアの歌詞対訳と楽曲分析を記述している。

³¹ ロンドンのドルーリー・レーン劇場が1817年に初めて導入して以来、短期間のうちに欧米の主要劇場に広まった。

瞬間的な着灯消灯および照明転換などによって、立体的な空間を意識させることが可能になったのである。この可能性を実際の舞台に具現化した第一世代が、1900年代のウィーン宮廷歌劇場で総監督のマーラーに雇用された装置家のアルフレート・ローラー (Alfred Roller, 1864-1935) や、ベルリンのいくつかの劇場を活動拠点にしていたマックス・ラインハルト (Max Reinhardt, 1873-1943)³² である。《期待》や《幸福な手》がともに色彩と光と音楽の交錯を示していることは、シェーンベルクがマーラーとローラーの共同作業による公演に触発されてオペラ作曲に着手したことを裏付けている。とりわけ《幸福な手》は書かれた台本原稿の大半をト書きが占め、歌詞は全体で数行にすぎないが、そこには装置、照明、動きなどの視覚情報について詳細な指示が重ねられている。例えば「照明のクレッシェンド」というような独特の表現は、そのことを端的に象徴しているだろう³³。シュレーカーの作品には舞台、絵画、文学のみならず色彩による象徴的な表現の可能性への刺激を見てとることができるが、それはシェーンベルクの表現主義的舞台作品にみられる演出上の指示から学習したと考えられる。

5. 心象を作品上に「定着させる」

シェーンベルクにとって色彩が特別な意味を持つようになったこと背景には、表現主義時代のカンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866-1944) の思想がある。シュレーカーは、シェーンベルクを通じて間接的にカンディンスキーの影響を受けていたということになるだろう。1911年にカンディンスキーと知り合ったシェーンベルクは、自画像他をカンディンスキーの主宰する画家グループ「青騎士」(Der blaue Reiter) のミュンヘンでの展覧会にも出品している。しかしシェーンベルクの絵画に対する「青騎士」メンバーの評価は分かれており、例えばマッケ (August Macke, 1887-1914) は技術の稚拙さに強い批判を表明する³⁴。一方カンディンスキーによればシェーンベルクの絵画作品で

³² 1920年にR.シュトラウス、ホフマンスタール、ローラー、シャルクなどと語り合ってザルツブルク音楽祭を創設するラインハルトは1901年からアメリカに移民する1933年までの間、ベルリンのDas kleine Theater, Theater am Schiffbauerdamm, Die Berliner Volksbühne, Deutsches Theater, Die Komödie am Kurfürstendammなど様々な劇場の監督、演出家を勤めた。(1924-1933はウィーンのDas Theater in der Josefstadtも加わる)

³³ これに関して長木は、当時シェーンベルクが唱えていた、旋律的な運動性を持たない「音色旋律」の概念に対して、人物の動きのない「色光演出」という言葉を平行概念として提案している。(長木誠司『オペラの20世紀』, 平凡社, 2015年, 496-501頁参照)

³⁴ Klein, a.a.O., S.62.

は、ある風景画は灰緑色「のみ」、ある絵は頭部が置かれている「のみ」、ある婦人像の色彩は着物の病んだバラの色「のみ」が描かれおり、不器用ではあるものの「強力で、冷静正確で、簡潔な印象」を与えると擁護している。「絵画」(*Die Bilder*)と題された1912年の小論をカンディンスキーは次のような言葉で締めくくっている。

できることなら私はシェーンベルクの絵画を「〈…のみ〉の絵画」(Nurmalerei)と呼びたい。シェーンベルク本人は、自らの「絵画技術の不足」を批判している。[…]シェーンベルクは誤解しているのだ。彼は、彼の絵画の技術ではなく、彼の内なる欲求、もしくは彼の魂に対して不満足なのである。その魂に彼は、魂が今日与えるもの以上を要求しているのである。このような不満足を私はあらゆる芸術家に望みたい、あらゆる時代において。外面的に進歩することは難しくない。しかし内面的に進歩することは簡単ではない³⁵。

カンディンスキーがこのようにシェーンベルクを好意的に評価した背景には、カンディンスキー自身が、1909年に《黄色い響き》というオペラ台本³⁶を執筆していたということも関係している。この台本は「物語があるわけではなく、色彩と音楽、ほとんどシュールレアリスム的なト書きのような地の文ばかりで、ときおり断片的で短い詩行からなる」³⁷。これはシェーンベルクの《幸福な手》の特徴とも多く一致している。カンディンスキーの関心は神智学に対する共感から「共感覚」(Synesthesia)へと向かい、色彩に具体的な意味を付与することによって、作品が視覚以外の感覚をも呼び起こすような「総合芸術」を目指していた。その契機は、彼が1890年代にモスクワ帝室劇場で観たワーグナーの《ローエングリン》に遡る。そして《黄色い響き》の台本が掲載された1912年

³⁵ Wassily Kandinsky, *Die Bilder*, 1912.

<http://www.schoenberg.at/index.php/de/wassily-kandinsky-die-bilder> (Zugriff am 5. 12. 2016)。この小論は、1912年1月16日のプラハにおける演奏会に際して、アルバン・ベルクがシェーンベルク門下生の同志や友人を募って、師のために記念論集を編纂したときに書き下ろされた。当初は「シェーンベルクの絵画」(Schönbergs Malerei)という表題だったが、パリス・フォン・ギュータースローの論文と題名が重複したので、ベルクの依頼でカンディンスキーは改題に同意した。Vgl. Jelena Hahl-Koch(hrsg.), *Arnold SCHÖNBERG / Wassily KANDINSKY, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Salzburg: Residenz Verlag, 1980, S.153.

³⁶ 長木, 277頁。トーマス・フォン・ハルトマンがこの台本に音楽をつけたが現在では失われている。

³⁷ 長木, 277頁。

の「青騎士」年誌に、同時に発表した「舞台—コンポジションについて」(*Über Bühnen-Komposition*) という論文では、ワーグナーの提唱しているような演技を音楽に重ね合わせることは外面的な可能性のひとつに過ぎず、一方を他方に従属させるものであると述べられている。つまりカンディンスキーにとっての「総合芸術」とは、異なる知覚や芸術ジャンルを単に重ね合わせることによってではなく、むしろそれぞれが独立した価値を持つことによって生み出されるものなのである。またワーグナーは色彩や装飾を無視していたが、これらも独立して舞台で応用されるべきであり、すべての表現分野が芸術家の表現の「内的必然性」によって内的な統一へともたらされるはずなのである。このように演技が音楽を、あるいは音楽がドラマをなぞる必要がないマルチメディア的オペラという発想は、ワーグナーとは異なる意味での「総合芸術」の試みと言える³⁸。シェーンベルクはこういったカンディンスキーの考え方を共有して絵筆をとり、また《幸福な手》を執筆したのである。カンディンスキーはシェーンベルクが「魂」を描こうとしたことについて、さらに踏み込んで次のように言及している。

芸術家においては、外面は内面によって規定されるだけでなく、創造もされるのである。この点からみると、シェーンベルクの絵画作品には、彼のフォルムの刻印の中に、彼の心の複層性を見出すことができる。第一にすぐにわかることは、シェーンベルクが「美しい」あるいは「愛らしい」画像を描くために描画しているのではなく、彼は絵を描くにあたって、もともと画像そのものなど考えてはいないということである。彼は客観的な出来上がりを放棄して、主観的な「感情」のみを画面に定着させることを試み、その時その時に不可欠と思われる手法のみを用いる。[…]このような幸福な力、時には英雄的精神、あるいは、あまたの絵画的なダイヤモンドや真珠を一顧だにせず放置するか、自然とそれを手にしても捨ててしまうような諦めのエネルギーなどは、極めて少数のプロ画家しか持ち合わせていない。[…] 絵画の目的とは、内面的な印象に、絵画というフォルムによって外面的な表現を与えることである³⁹。

これは描画に限らず表現主義芸術の全般にわたって共通する理念といえる。

³⁸ 長木、277-278頁。

³⁹ Wassily Kandinsky, *Die Bilder*, 1912.

もちろんカンディンスキー本人の表現主義絵画の理念とも何ら変わるところはない。シェーンベルクとカンディンスキーの絵画に外見の類似を認めることは難しいが、カンディンスキーが画家シェーンベルクを精神基盤の点で自身と同系列と見なしたことは、この記述にも現れている。そしてクラインはこの引用部分をカルロッタの歌詞と比較し、カンディンスキーの思想の《烙印》台本への影響を説明している⁴⁰。

カルロッタ：私は […] 絵を描きます。動物や人間、木や湖、空、光、
でも一番好んで描くのは魂です。（《烙印》第1幕6場）⁴¹

カンディンスキーはシェーンベルクの絵画に画家自身の「魂の複合体」を見出し、芸術家のカルロッタは「魂」を描く。歌詞ではこの言葉は複数形をとって一般化された表現になっているが、実はそれが自分自身の心の吐露であることが第2幕のアトリエの場で明らかになる。もちろんカンディンスキーが解釈したのは実在の絵画であり、劇中で説明される架空の作品とは同一ではないが、そこには共通性を明らかに見てとることができる。シュレーカーはカルロッタの人物造型にあたり、芸術家（画家）とファムファタールという二つの際立った特徴を設定しているが、これらはそれぞれ同時代の舞台作品に類型を求めることができる。前者のひとつはシェーンベルクの《幸福な手》であり、後者はワイルドの描いたサロメや、ヴェーデキントが創出したルルなどの女性像である。さらに言及すれば、前者、すなわち「魂」を描く芸術家としてのカルロッタのモデルは、「魂の複合体」を描いたシェーンベルク本人であるとも理解できる。また、自らの辛い心の内を押し殺して人格を保とうとする心情の象徴という点においては、シェーンベルクはアルヴィアーノのモデルの一人ともいえよう。ただしシェーンベルクは妻の不倫を懸命に秘匿していたので、シュレーカーがそのことを知っていたか否かは不明だが、絵画をめぐる芸術的議論からアルヴィアーノ像に繋がったとしてもおかしくはない⁴²。

シュレーカーはシェーンベルクの描く「手」と、それをテーマにしたオペラ台本からカルロッタの絵画の主題を取材したと考えられる訳だが、両者に共通

⁴⁰ Klein, a.a.O., S.63.

⁴¹ Klavierauszug, UE5690, a.a.O., S.80-81.

⁴² Vgl. Klein, a.a.O., S.69.

するもう一つの主題は「目」である。カルロッタは第1幕6場でアルヴィアーノの姿を礼賛し、モデルとしてアトリエに誘うアリアで「[…] そうして私は貴方を、アルヴィアーノ様を描いたのです。[…] しかし、そこにはまだ顔が欠けていました。そして陶醉の眼も。全ての美がその中に映しだされる眼が」⁴³と語りかける。さらに第2幕のアトリエの場でもアルヴィアーノの眼差しについて「私を避けて鬼火のように瞬いてばかり」⁴⁴、あるいは「なんとという目をなさっているの！ さあこの私の手に接吻なさい」⁴⁵と述べている。

一方、シェーンベルクの絵画でも目は大きな役割を果たしている。自画像や他の人物の肖像でも物言いたげな視線をまっすぐに鑑賞者に向けているものが多い。その眼差しは、描かれている人物の外見よりも、むしろ画家シェーンベルクの内面を表出するものと受けとめることができる。もちろん具体的な物体としては「目」のみが描かれ、「まなざし」(Blick) という題がつけられている作品についてはいうまでもない。シュレーカーもシェーンベルクも、目を単なる身体器官ではなく、精神性の表現手段として見なしている。シェーンベルクが絵画によって表現したものは、シュレーカーにおいては激しい情動を伴った言語と音楽によって形成される表現となって現れる。カルロッタがアルヴィアーノを礼賛して憧憬の言葉を連ねるときに聞かれる「陶醉の眼」という表現は、リアリズム的な外見ではなく、カルロッタの内心を映し出しているのである。

作品が事物そのものではなく制作者の「主観的〈感情〉を画面の上に定着させようとする」試みであるというカンディンスキーの指摘は、目や手を象徴的に扱ったということにとどまらず、シェーンベルクとシュレーカーの音楽劇を形成する舞台上の様々な要素にもあてはまる。シェーンベルク自身はこのような手法を「もっとも高度な非現実性」と言い表している。《幸福な手》の完成後、ほどなく映画化の企画が持ち上がるが⁴⁶、その際に交わされたヘルツカ宛の書簡に見られるこの言葉に続けて、シェーンベルクは次のような指示によって、自分自身の表現の意図を伝えようとしている。

全体は（夢のようではなく）和音のような効果を持たなくてはならない。
音楽のように。けっして象徴、あるいは意味や思想としてではなく、ただ

⁴³ Klavierauszug, UE5690, a.a.O., S.92-93.

⁴⁴ Klavierauszug, UE5690, a.a.O., S.160.

⁴⁵ Klavierauszug, UE5690, a.a.O., S.177.

⁴⁶ Klein, a.a.O., S.70; ライヒ, 146-147 頁。1913 年末から 1914 年頃にユニヴェルザール出版社の社長ヘルツカが仲介して、この映画化企画が検討された。

単に色彩と形式の戯れとして作用しなければならない。音楽がけっして、意味というものを引きずり回しはしないように。少なくとも外見上は。確かに音楽は、その本質において意味を持つてはいるのだが。つまり全体は、ただ目のためにだけ響くべきであり、聴衆の各自は、私にいわせれば要するに音楽を聴く場合と同じように考えたり、感じたりするべきなのだ⁴⁷。

象徴、意味、思想としてではないということ。「夢のようではなく」と言い換えているところには、フロイトの夢分析理論への意識が読み取れる。そしてシェーンベルクは、無調音楽による劇作品である《幸福な手》の音楽を、「本質において意味をもって」はいたとしても、外見上それを「引きずり回して」はいないと説明し、映画もまた同様に「目のためにだけに響く」「色彩と形式の戯れ」であることを求めている。現実を内包しながらも外見は非現実であるという「もっとも高度な非現実」を、シェーンベルクは自身の芸術表現の目指すところと規定する。そのことは、無調音楽や描写的ではない絵画といった、表現主義的な手法を彼が採用したことへの根拠の一つと見なすことができる。

ただし、ヘルツカ宛の書簡に書かれたこの文章は、サイレント映画の伴奏音楽について言及したものと理解する必要がある。無声映画は当時、映画館で演奏される音楽とともに上映されていたが、館によって演奏の編成は言うに及ばず、曲目も恣意的に選択されることが珍しくなかった。そのためシェーンベルクは、自分自身の作品を映画館で演奏することに対して6項目の条件をつけた。最初の5項目は次のとおり、映画上映においても音楽的な質を確保することに対して神経質に定めている。1. 音楽は一切変更しない事。2. もし「私が」台本に修正の必要を感じたときのみ、私だけがそれを改定できる事。3. 私が必要とみなすだけのリハーサルを行う事。4. 歌唱は、私の許可した配役に限る事。5. 音楽は私の信頼するオーケストラ、もしくは私の期待を満たす場合には器械オルガンに限る事。そして最後はこれらの5項目とは対照的に、映画という、当時新しいメディアのもつ機能に対しての期待を述べている。

舞台装置については […]、台本の基礎をなす事象の非現実性を、映画においてはよりよく抽出できるはずである。 […] たえば映画で、杯が突然見当たらなくなるということは、あたかも最初から全くなかったかの

⁴⁷ Jelena Hahl-Koch(hrsg.), a.a.O., S.127.

ような、あるいは誰かがそこに置くのを忘れたかのようなものである。舞台では、誰かがわざとらしく片づけるのに。舞台ではあれこれとやり繰り返さなくてはならないのに、映画では簡単に解決できるということは非常に多いのだ⁴⁸。

また、場面のスケッチを依頼するにあたって、その画家の候補にココシユカ、カンディンスキー、ロラーなどを挙げている。そして彼の求める「もっとも高度な非現実性」は、映画が通常目指しているもの、すなわち、なるべく実際の事象に見えるようにするという現実性の追求の対極にあると位置付けている。しかし結局、この計画は実行されなかった。

シェーンベルクが言及した「夢」「思想」「象徴」「意味」といった概念は「非現実性」に該当するようにも感じられ、これを禁じるのは矛盾とうつつかもしれない。しかしここは映画という、作者以外の人物の意志による再生産に対する警告と読み解く必要がある。彼が「もっとも高度な非現実性」という言葉によって意図していたものとは、作者自身の主観的感情を、音楽劇の上演に含まれる様々な表現手段によって作品上に定着させることに限られる。映画のような再生産の行為にあたっては、「音楽」を「色彩と形式の戯れ」で装飾することだけが目的とされなければならなかった。

「もっとも高度な非現実性」が矛盾を孕むのではないかという疑問についてクラインは、シェーンベルクが音楽だけではなくト書きに対する忠実も求めたということから、「弁証法的に見なされるべき」と解析している。すなわち「もっとも高度な非現実性」とは、舞台上の事象を「登場人物と、きわめて主観的な表現欲との相乗作用によって露呈される」ものと定義した結果であり、それは「自らに取り入れた現実を要求すること」ができるものだとして述べている⁴⁹。ここで言及されている「舞台上の事象」や「現実」が、忠実を求められているト書きを指していると考えられる。そしてこのような理解の一例としてクラインは、《期待》の冒頭をあげている。森が持つ「恐れを伴うもっとも高度な非現実性」が次第に脅迫的なものと化すことを、聴衆は女の言葉で初めて知る。「あそこに何か黒いものが踊っている […] 百の手 […] 黄色い、大きな目が湧き出すように… […] 怖いわ」。シェーンベルクは恐怖という主観を用いて自然主義的舞台を象徴へと転換する。暗い森はそのとき単純な自然現象

⁴⁸ Jelena Hahl-Koch(hrsg.), a.a.O., S.127.

⁴⁹ Klein, a.a.O., S.70.

ではなく、内面の恐怖を表す暗号と化す⁵⁰。

このような心理の転化としての情景が《烙印》にも見られる。カルロットによるアルヴィアーノの描画は、単純な行動ではなく暗号化された主観性の強調であり、彼女が第1幕のアリアでアルヴィアーノを「大きく、大きくなって…」と表現するのはカルロットの願望に他ならない。そしてそれは、最終的にはタマーレの中に見出す強く健康な男への希求でもある。つまり描画行為は願望を筋書きに投影する手段であり、舞台上で実際に見える事象は人物の役柄の内面を表わすという点において、事象が表現主義的な象徴に転換する現象と捉えられる⁵¹。「もっとも高度な非現実性」は、おそらくはシェーンベルクの作品を手本として、シュレーカーも自らのオペラ作品の中で実践していたことになる。この考え方にしたがえば、《烙印》第3幕の舞台エリジウム島は、《期待》の森と同様の機能を果たしている⁵²。ただしシェーンベルクの森の場合には、女の歌詞によって「もっとも高度な非現実性」が次第に明らかになることとは異なり、シュレーカーにおいてはすでに舞台装置を説明するト書きにそのことが示されている。凝った舞台設定の指示の一つ一つは、心象のドラマを表出するスクリーンの役と見なされているのである。

ところで作品に書き込まれた象徴性を考察する際に、シェーンベルク本人と彼の絵画作品との距離感には言及しておく必要があるだろう。友人の画家に夫妻で師事して熱心に絵画と取り組んでいたシェーンベルクは、妻と画家の関係が発覚したあとに画家が自殺するという事件があっても絵画制作をやめることなく、むしろ一層盛んに没頭した。シェーンベルクにとって絵画は、容易に認知されない無調音楽からの逃避といったものではなく、表現主義の芸術家として不可欠な創造手段であった。その題材が自分自身の内的告白の面を備えていたとしても、それは日記のような私的記録ではなく、あくまでも「芸術作品」であることは揺るがなかった。その意味において私生活と芸術活動は、はっきりと区別されていた。一方、シュレーカーについていえば、芸術作品が作者自身ではなく登場人物の内的告白であった点において、作品と作者の距離感はシェーンベルクよりも無理なく保っていたのである。

⁵⁰ Klein, a.a.O., S.70-71.

⁵¹ Klein, a.a.O., S.71.

⁵² Klein, a.a.O., S.72.

6. 《烙印を押された者たち》の台本にみる表現主義

シュレーカーが《烙印》台本の執筆と作曲に従事し、同時にシェーンベルクが無調音楽による作品を発表していた時期のオペラ界を俯瞰すると、活動の盛期にあった作曲家として、R. シュトラウス、プッチーニ、マスカンニ、ヴォルフ＝フェラーリ、プフィッツナーなどをあげることができる。またレハールやカールマーンを筆頭に、ウィーンのアベレッタは「白銀の時代」と呼ばれるJ. シュトラウス後の最盛期を迎えていた。これらの作曲家が用いた音楽様式と比べて無調音楽が時期尚早であったことは間違いなく、シェーンベルクは強い抵抗に直面する。オペラ《期待》と《幸福な手》も、ベルクの《ヴォツェック》（1925年初演）をはじめ、ヤナーチェク、ラヴェル、ヒンデミット、ブゾーニらのオペラが現れる時期、1924年に至ってようやく初演されている。

絵画製作と作曲が並行していた当時のシェーンベルクにとっては、絵画と同様に音楽も表現主義的な発想から創られ、その手法として無調が選択される事は自明の経緯であった。しかしながら当時の楽壇や社会には、それを受容する用意はまだ整ってはいなかった。この時期、シェーンベルクは自らの信念を「私が思うに、芸術は「できる」からではなく「せねばならない」から生ずる」 („Ich glaube: Kunst kommt nicht von können, sondern von müssen.“) という言葉で表現している。4頁程の小論「芸術講義の問題」冒頭の一文である。これに続く最初の段落にはウィーンという、伝統への誇りと保守性の極めて高い街にあって、わずかな門下生を除いては同調する作曲家に恵まれないシェーンベルクの決意と社会批判を読み取ることができる。

私が思うに、芸術は「できる」からではなく「せねばならない」から生ずる。芸術職人は「できる」。生来兼ね備えたものを磨き、彼が欲しさえすれば彼は「できる」のである。彼が欲するものを彼は「できる」。良し悪し、深淺、新旧に関わらず彼は「できる」！しかし芸術家は「せねばならない」。それに対して彼は彼自身の影響力を持つのであり、お上品な「欲求」などに左右される訳ではない。しかしながら「せねばならない」からこそ彼は「できる」のもである。[...] 創造的精神は、素材を、表現することへの欲求ともいえる成果の方へ強いた。そのような創造的精神が無意識のうちに行った事を、芸術職人たちは芸術の手法として用いている。器用さや順応能力がそうさせているのである⁵³。

⁵³ Arnold Schönberg: *Probleme des Kunstunterrichts*, in: *Musikalisches Taschenbuch 1911*, 2.Jg., Wien, 1911, <http://213.185.182.229/library/index.php/publications/show/10984> (Zugriff am 7. 11. 2016).

芸術を為すものは「創造的精神」であり、その実体は「素材」を「表現することへの欲求」へと「強いる」行為であるとシェーンベルクは説明し、「器用さや順応能力」で芸術の手法を生み出す「芸術職人」を、創造的精神と対置させている。ここでシェーンベルクが自身を創造的精神のひとりと捉えていることは間違いない。そして芸術職人と揶揄した対象は、この文章を発表した1911年当時に、無調音楽に対して理解を示さなかった芸術家や批評家などであろう。言い換えればこれは、作品の創作において外見の装飾性を重視する芸術職人と、内的告白こそが芸術であるとする創造的精神との対立と理解できる。そしてシェーンベルクにとってはウィーン・モデルネをはじめとする世紀転換期文化の典型的存在であった人々は、芸術職人にすぎなかったのである。

しかしながらこの時期のウィーン・モデルネでは、すでにラディカルな革新運動への移行が始まっていた。絵画はクリムトからシーレやココシュカへ、文学ではホフマンスタールやシュニツラーからヴェーデキント、カイザー、ハイム、トラークルへと移りかわる途上にあった。音楽の領域でもユージェントシュティールを取り入れた後期ロマン派的表現から、表現主義的な手法への転換がみられる。ただしそのような革新運動が一気に主流を占めた訳ではない。シュレーカー作品もまた、その中心的な様式感は後期ロマン派に属する。そのなかで、例えばアルヴィアアーノとタマーレの決闘などの激しい場面には無調性が組み込まれており、彼がシェーンベルクの取り組んでいた表現主義的手法にいち早く感化されていたと確認することできるのである。すでに述べたとおり《幸福な手》の音楽が《烙印》作曲時のシュレーカーの知るところであったかどうかは不確実で、シェーンベルクとシュレーカーがベルリンとウィーンに住んでいたことから想像すれば、知らなかった可能性の方が高い。とはいえ少なくとも《期待》や弦楽四重奏曲第2番、「架空庭園の書」より15の歌曲といった、この時代のシェーンベルクの無調作品には触れていたはずである。ただしシュレーカーにとっての無調、すなわち音楽上の表現主義は文字通り、感化されたという枠にとどまるものであった。

しかし、台本には表現主義への指向性が音楽よりも明確に現れている⁵⁴。アルヴィアアーノやカルロッタといった破滅的な人物像は、例えばR.シュトラウスやプッチーニのオペラには少ない。ただしシュレーカーは破滅の過程を直線的に追うだけでなく、手に入れ難いものを希求するという19世紀ロマン主義の

⁵⁴ この点についてはヴェーデキント、とりわけ戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》から主要な影響を受けている。

好んだアイロニーも盛り込み、手に入らないままに自分を見失う主人公の悲劇や、芸術家の挫折という過程を追っている⁵⁵。既作の《遙かなる響き》や《からくりの鐘と王女》と《烙印》に共通するこのようなテーマ設定は、シェーンベルクが自身の感じていた世間からの無理解を投影させた「反社会的な芸術家の悲劇」⁵⁶を《幸福な手》でオペラ化したことにも通じるのだが、シュレーカーの場合は、自然主義、神秘主義、表現主義といった様々な意匠を兼ね備え、その混在、折衷性こそが広い支持を得る要因だったのである⁵⁷。

視座をかえればこのような方向性をもつ筋展開は「孤独」の強調とも見える。疎外感や孤独といった主題は、芸術作品が訴える普遍的な精神性として、異なる様式や理念を混在させる作品を貫く支柱になりえる。《烙印》の主役3人、アルヴィアーノ、カルロッタ、タマーレはそれぞれの欲望に邁進して最後に破滅するが⁵⁸、それは疎外感や孤独の裏返しとも見なすことができるのである。アドルノは「孤独の弁証法」と名付けた章⁵⁹で次のように述べている。

孤独な語りは、コミュニケーションを目指す語りよりも、社会的傾向についてむしろ多くを語っている。シェーンベルクは孤独というものを極度にまで捉えることによって、孤独の社会的性格に突き当たった⁶⁰。

《幸福な手》はこのことの最も重要な成功例と指摘されている。テキストは「不十分で急場しのぎ」だが、その「粗雑な短縮」が、音楽に対して、圧縮した形式とそれに伴う打撃力と密度を課すとアドルノは言う。彼はこの作品の主人公である「男」を「ストリンドベリ⁶¹の描くような、仕事においてもエロティックな面でも同様の断念を経験する孤独な人間」と解釈した。そして第3場の「労働者が苦勞している作業を、男は魔法の一打によって解決し装飾品を作っ
てしまい労働者には見向きもしない」という場面を、労働と経済形式の連関を

⁵⁵ 長木、142-143頁。長木はこれを「俗流のフロイト理解」と断じるが「シュレーカー作品の興味と魅力はその一点に絞られる」と続けている。

⁵⁶ 長木、276頁。

⁵⁷ 長木、780頁参照。

⁵⁸ 田辺、*DER KEIM* Nr. 39、12-22頁。

⁵⁹ アドルノ、67-73頁。

⁶⁰ アドルノ、69頁。

⁶¹ ストリンドベリには《孤独》(1903)という小説がある。また、シュレーカーのベルリン時代の蔵書にはストリンドベリ全集の一部が含まれている。Vgl. Dietmar Schenk (hrsg.), *Franz Schrekers Bibliothek*, Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv Band 9, 2005, S.36.

認識できずに生産過程から疎外された者の「目覚めなくてはならない」という不安、さらに芸術活動という夢の舞台と現実との間の表現主義的葛藤と説明している。このような分析を踏まえて、アドルノは《幸福な手》を「解明されないものをそのままにしておく混沌（カオス）」と定義する。さらに主人公の「男」を、労働者と同様に恋人にも目を向けず、自分自身への憐みを「秘密の精神王国」にまで高める一人の総統と名付けた。そして「男」の力は音楽で、弱さはテキストの中で響くと区分している。

しかしながらアドルノの考察によれば、《幸福な手》は「表現主義的葛藤」ではあったものの、本質的には表現主義以前の芸術が志向していたものを継承しているのである。例えば、この作品に見られる色彩の象徴についてアドルノは、ユージェントシュティールに負っている「仮象への回帰」であり、それは「表現主義的プロテストとして非常にたやすい」と論じている。孤独についても、「1900年頃の表現主義以前の芸術が既に明確に表明した〈様式としての孤独〉に留まる」と述べている⁶²。

アドルノが「男」の人格と行動を「孤独」というキーワードから解析したことは、《烙印》のアルヴィアーノとカルロッタにも当てはまる。この二人もまた「夢（芸術）と現実との間の表現主義的葛藤」にあけくれる「自分自身への憐みを秘密の精神王国にまで高める一人の総統」であり、作品の終止も解明されないカオスといえる。ただタマーレは、アルヴィアーノの対立概念として設定された性格が前面に出るために、相反する価値観の葛藤はなく確信は揺らがない。しかしながら、そのナルシスト的性向はやはりアドルノの言う「一人の総統」の定義に当てはまる。第1幕のアトリエに誘うカルロッタとアルヴィアーノの二重唱、第2幕のアトリエの場の両者の二重唱、第3幕のアルヴィアーノとタマーレの決闘の場という3つの対話シーンにおいても、彼らの会話は必ずしもかみ合わず、それぞれの持論を延々と言って聞かせている。聞き手に回った時も、相手に説得されて自身が納得するという構図はほとんど見られない。第1幕でアルヴィアーノはカルロッタの説得に応じてモデルになることを承諾するが、これも相手の論によって見解を変えろという「対話」の末ではなく、相手の発する言葉の効能で夢の境地をさまようトランス状態と見なす方がふさわしい。《烙印》は登場人物も多く、舞台上の事象は《幸福な手》よりも大がかりだが、シュレーカーがそこから浮き彫りにしたものは、《幸福な手》と同様に主役3人それぞれの孤独に他ならなかった。両作の幕切れもまた、その点におい

⁶² アドルノ、73頁。

て重なり合う。《幸福な手》においては、クロス役の合唱が圧死した男に次のような言葉を投げかける。この箇所は基本的に歌唱を伴っているが、一部はシュプレヒゲザングとして語られる。

お前がいつも体験していた事をまた繰り返すのか。いい加減に観念して身を任すことはできないのか？ […] お前の掴んだものを保て。触れたものを感じよ。お前の肉の傷を、体の痛みを。それでもお前は探し求め、苦しみ、慰わぬのか。哀れな男よ！⁶³

《烙印》の終景では、カルロッタとタマーレの亡骸を見つめ、アルヴィアーノが立ち去るのを目で追う群衆は、管弦楽が柔らかく奏でるアルヴィアーノの音楽を聴いている。彼らは声こそ発しないものの、哀切をにじませる音楽が語る主人公の運命を心で反芻しているかのようである。

《烙印》に認められるシェーンベルクからの影響は、単に《幸福な手》台本からの借用に留まらず複層的な現象である。もちろんそれは《グレの歌》の初演に向けて非常に濃厚な交流を重ねていた両者の友情の成果という、言わば私的な性格を持っていることに相違はない。しかしそこから見えてくるものは、表現主義音楽という新分野に邁進して孤立する改革者と、それを理解しながらも折衷的に採用した人気作曲家という実務家の姿であり、それは黎明期の表現主義における、様々な受容様態のひとつと捉えることができるのである。

⁶³ Orchesterpartitur, UE5670, a.a.O., S.50-61.

