

オペラを書く, というオペラ — シュレーカーの自伝的出世作《遙かなる響き》 —

Eine Oper übers Oper-Schreiben

Franz Schrekers autobiografisches Durchbruchsstück: „Der ferne Klang“

田辺 とおる

東京外国語大学大学院博士後期課程

Toru TANABE

Tokyo University of Foreign Studies, Doctoral Student

1. はじめに

世紀転換期のウィーン, およびワイマール時代のベルリンで活躍したフランツ・シュレーカー (Franz Schreker, 1878-1934) の作曲活動のなかで, オペラは中心をなしていた。彼は約50曲を数えるピアノ伴奏の独唱歌曲も作曲しているが, その大半はウィーン音楽院在学中, および1900年の卒業を経て1902年までに書かれており, 作曲技能を学ぶための習作という色合いが濃い¹。また管弦楽曲も1904年までに数曲が書かれているが, いずれも習作時代の作品とみなすことができる。その後数年の空白期間を経て, 1908年に作曲されたパントマイム劇《王女の誕生日》への付随音楽が高く評価され, さらに翌年にかけて, 舞踏家グレーテ・ヴィーゼンタールの依頼を受けて数曲の舞踊音楽が生みだされている。しかし本稿でとりあげるオペラ《遙かなる響き》が1910年に完成した後, シュレーカーは専らオペラに関連する管弦楽曲を書くようになるため, 彼の創作活動は習作時代, 舞踊音楽の時代 (1908-1909), オペラの時代 (1910-1932) に大別して考えることができる²。

シュレーカーが作曲した9曲のオペラは, 習作期から1920年までがウィーン

¹ 独唱歌曲はその後, 習作時代とは異なり同時代のオペラや管弦楽曲作品とも共通する前衛的な和声を用いた作品が1909年に7曲, 1915と1919年に各1曲, 1923年に2曲作られた。また独唱歌曲と並んで習作時代には合唱曲10曲, ピアノ独奏曲4曲も書かれたが, これらの分野は作曲家として本格的に活動を始めた後には手掛けられていない。

² シュレーカーは作品総数の多い作曲家ではないが, これには彼が音楽院卒業後にまず合唱指揮者として演奏活動を始め, ウィーン・フォルクスオーパーの合唱指揮者を経て1907年にフィルハーモニー合唱団を創設し自ら音楽監督に就任したことで, ウィーン音楽院作曲家教授からベルリン音楽大学学長に転出して終生教育活動にも打ち込んだことが影響している。

時代、以後はベルリン時代に分けられる。習作期の作品は《炎》(*Flammen*, 作曲1901-1902年, ピアノ伴奏演奏会形式初演1902年, 舞台上演1985年) 一曲であり、この作品のみシュレーカー本人以外の台本が使われている。職業作曲家として発表した次作以降は、リブレットもすべて自ら執筆した。《遙かなる響き》(*Der ferne Klang*, 創作1903-1910年, 初演1912年) は《炎》の次作にあたるオペラで、その初演は一夜にしてシュレーカーを著名なオペラ作家に押し上げる事となった。次の《からくりの鐘と王女》(*Das Spielwerk und die Prinzessin*, 創作1908-1912年, 初演1913年) は、初演の不評を受けて1915年から1916年にかけて改訂され、《からくりの鐘》(*Das Spielwerk*) と改題して1920年に再初演されたが、不評の払拭には至らなかった。しかし習作から数えて4作目にあたる次作《烙印を押された者たち》³ (*Die Gezeichneten*, 創作1909-1915年, 初演1918年) と、《宝探し人》(*Der Schatzgräber*, 創作1915-1918年, 初演1920年) は再び高い評価を得る。《遙かなる響き》, 《烙印》, 《宝探し人》は、後年の作品も含めて最も成功を取め、一般に彼の三大オペラと呼ばれている。この3作によって彼は、当時ドイツオペラで最も人気の高かった作曲家リヒャルト・シュトラウスに、上演回数において比肩し得る唯一の作曲家となった。

1920年にシュレーカーはベルリン音楽大学学長兼作曲教授に就任する。以降に作曲されたオペラ4作品は「後期のオペラ」と括られる⁴。しかしこの時代になると無調音楽から12音技法にいたる新しい音楽語法が広まり、オペラにおいても、シュレーカー門下生のクシェネックが黒人音楽を採用して作曲した《ジ

³ 以下《烙印》と略称する。

⁴ ベルリン移住後は以下4作のオペラを発表した。《狂った炎》(*Irrelobe*, 創作1919-1922年, 初演1924年) は、家族の狂気という呪いが言い伝えられている事に反抗して、兄弟二人が一人の女性をめぐって競い合うさまを描いている。《歌う悪魔》(*Der singende Teufel*, 創作1924-1928年, 初演1928年) は、簡素で古風な音楽語法を用いて、中世ドイツを舞台に、オルガンが異教者を打破する音楽的武器になる事を望んだ熱心なキリスト教信者を取りあげている。一方、《キリストフォロス、あるいはオペラの幻影》(*Christophorus, oder, Die vision einer Oper*, 創作1925-1929年, ナチスの妨害によって初演がキャンセルされたため1978初演) は作曲当時の時代を舞台とし、若い作曲学生が教師から与えられた「聖キリストフォロスの伝説に基づく弦楽四重奏曲」という課題を破棄してオペラを書く経緯を扱っている。この作品は時事オペラ (*Zeitoper*) の要素を持ち、ジャズ、シャンソン、前衛などのパロディが含まれている。また調的、旋法的和声ともにシュレーカーの作品では最も先鋭的な語法が用いられており、カンティレネ、パルランド、シュプレヒシュティンメなどが並置されている。最後の作品となる《ヘントの鍛冶屋》(*Der Schmied von Gent*, 創作1929-1932年, 初演1932年) は、ウィーン時代のオペラの華麗な和声や音色と、後期の不協和音やネオバロック的な対位法形式を融合した作品といえる。《歌う悪魔》同様に輪郭の明確な書法で書かれており、物語の展開からみれば時事オペラに属する。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、46-48頁参照。

ヨニーは弾き始める》(1927) や、ヒンデミットの《今日のニュース》(1929) など、新しい音楽語法に留まらずアメリカの軽音楽までも取り入れた時事オペラが現れてくる。これに対してシュレーカーの場合は、後期のオペラにおいて様式転換を期して試行錯誤を繰り返したにも関わらず、聴衆にとっては依然としてウィーン時代の三大オペラの作家という印象が強く、ベルリン時代の新作に大きな関心が集まることはなかった。さらにユダヤ系であったシュレーカーには次第にナチスの圧力が増していく。かつて人気を誇ったオペラの上演回数も減少し、ついにはシュレーカー自身が公職から追放される。したがってウィーン時代のオペラとは対照的に、ベルリン時代の作品は上演回数そのものが伸びなかった。最終的に彼の全作品はナチスによって「退廃音楽」と位置づけられ、その上演が禁止される⁵。

第二次大戦が終わって禁演が解けても、例えばマーラーとは対照的に、シュレーカーの作品は1960年代後半からようやく演奏されるようになる。そして1980年代には再評価の動きが顕著になる。彼のオペラはザルツブルク音楽祭やフランクフルト、ハンブルクなどの劇場でも積極的に取り上げられ、1991年には《遙かなる響き》が、シュレーカーゆかりの歌劇場であるウィーン国立歌劇場で戦後初めて上演された。このような節目の公演を経ながら、主に《遙かなる響き》と《烙印》がドイツ語圏のいくつかの劇場や、フランス、オランダ、イタリアなどの劇場で取り上げられている⁶。特に《烙印》は2018年が初演100周年にあたり、バイエルン国立歌劇場とベルリン・コーミッシェオーパーで、新演出による公演が行われている⁷。

こうした再評価の流れは研究の分野でも見られ、上述の二作品を扱った博士

⁵ ナチスは、ドイツ全国を巡回した「退廃芸術展」(1937-1941)によってモダニズムやユダヤ人の絵画を批判したことに続き、宣伝相ゲッベルスの発案で、禁演のための見せしめとして1938年5月にデュッセルドルフで開催された帝国音楽祭において「退廃音楽展」を開いた。そのカタログ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」と紹介されている。(Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker, a cultural biography*. Cambridge University Press, 1993, S.298.)

⁶ 現在までの上演回数は、《遙かなる響き》が《烙印》よりもかなり多い。戦後まずフランクフルト(1947)とハンブルク(1955)で放送局録音が行われ、現在はCD化されている。戦後初の舞台上演は1964年のクリストフ・フォン・ドホナーニの指揮によるカッセル国立劇場である。続けてヴェネツィア(1984)、ゲーラ(1985)、ブリュッセル(1988)、ウィーン(1991)、英国リーズ(1992)で上演され、その後少し間隔があくが、ベルリン(2001)、ニューヨーク(2007)、チューリッヒとアウグスブルク(2010)、ボン(2011)、ストラスブール(2012)、マンハイムとグラーツ(2015)、リュエベック(2017)と公演が続いている。またCDは1989年にハーゲン(ミヒャエル・ハラス指揮)、1990年にベルリン(ゲルト・アルブレヒト指揮)で制作された他、2010年のアウグスブルク公演のライブ録音が発刊されている。

論文がいくつか公刊されている⁸。しかし取り上げられるのは専らシュレーカーの生前すでに人気を博していた作品に限られ、それ以外のオペラが顧みられることは少ない。ドイツ国内のいくつかの劇場がシュレーカーのマイナーなオペラの再演に取り組んではいるが、劇場の標準的レパートリーに数えられる状況には程遠い⁹。なお日本では、2001年に《遙かなる響き》が演奏会形式で上演されたほか¹⁰、《烙印》の国内版CD¹¹が歌詞台本の邦訳付きで発売されるにとどまっております、一般にシュレーカーのオペラ作品が認知されているとは言い難い。

このようなシュレーカー受容の現状を踏まえ、彼のオペラを包括的に論じるための足掛かりとして、本稿では出世作《遙かなる響き》の概要を紹介しつつ、その構成について考察する。この作品は青年作詞作曲家シュレーカーの自画像ともいべき傾向を備えている。初演から禁演までの期間に制作された多くの公演が一貫して高い評価を得たことによって、彼がオペラ作曲家として活動する礎はこの作品によって築かれたといえる。後年の成功作に結実する諸要素の原型は、すでにこの作品の中に示されている。すなわち台本においては、芸術や芸術家あるいは身をもち崩すヒロインといった人物像、フロイトの『夢判断』から影響を受けたと思われる心理描写、また音楽面においてはライトモチーフ的な扱いや、異種の音楽を同時に演奏させる手法、更に非和声音を多用して複雑な響きを作る手法など、後のシュレーカー作品に特徴的な要素が、すでにこのオペラのうちに準備されているのである。

2. 創作の経緯と初演

作曲家が台本の執筆も手掛けたオペラ作品に自伝的要素が入り込むという傾

⁷ バイエル国立歌劇場公演は、2017年7月1日初日の新演出（指揮：Ingo Metzmacher、演出：Krzysztof Warlikowski、ミュンヘンオペラ祭で公演）で、2018年5月に再演される。ベルリンの公演は2018年1月21日初日の新演出。指揮：Stefan Soltesz、演出：Calixto Bieito。

⁸ Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper „Der ferne Klang“ von Franz Schreker*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972; Ulrike Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum – Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne*. Schliengen: Edition Argus, 1998; David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken – Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010.

⁹ 戦前にも上演回数が少なかった作品の復活には、ビーレフェルト市立劇場（1985年《狂った炎》、1989年《歌う悪魔》、1992年《ヘントの鍛冶屋》）と、キール・オペラ劇場（2001年《クリストフォロス》、2001年《炎》、2003年《からくりの鐘と王女》）が貢献した（キールの公演は、ライブ録音のCDも公刊されている）。

¹⁰ 2001年1月27日、Bunkamuraオーチャードホール、東京フィルフィルハーモニー交響楽団オペラコンチェルトアンテ・シリーズ第19回、大野和土指揮。

¹¹ London, 444 444-2, 1995年発売。現在は廃盤。

向は、たとえばワーグナーにも顕著に見られる。トリスタンの愛の観念には自らの理想が、革新的な芸術を受け入れるハンス・ザックスには自らの楽劇批判に対する戦いが、またヴォータンが主張する権威の概念には、権威をもつものに対する自らの姿勢が二重写しになっているのである。しかし23歳のシュレーカーがはじめて手掛けた本格的なオペラ作品の、わずか3週間程度で書き上げられた台本は、ワーグナーの台本よりもさらに直截に自らの創作活動の経緯や、創造の過程における芸術家の苦しみそのものを物語の枠組としている。

この台本の創作につながる最初の言及は、1900年3月に初演された交響的楽章の抜粋楽譜に《グレート。ミュージカル。一幕のドラマ》と書かれたメモ書きである¹²。3月23日に22歳の誕生日を迎えたシュレーカーは、6月にウィーン音楽院を卒業する。彼の作品は次第に公開演奏されるようになっていたが、その評価に自らはディレンマを感じていた。彼が学んだローベルト・フックスの作曲クラスは、ブラームスの伝統を忠実に継承しようとする因習的な性格を顕著にもっていた。同門の先輩にあたるマーラーやツェムリンスキーと同様に、シュレーカーもまた後期ロマン派の様式を習得することと、伝統的なアカデミズムに立脚する音楽語法の打破という二律背反に突き当たる。したがって彼は「因習的・折衷的だが親しみやすく、良く書けている」といった類の評価には我慢ならなかった¹³。《遙かなる響き》は職業作曲家としての船出を宣言する作品として書かれたが、その構想段階からすでに、アカデミズムに対する挑発を含んでいたのである¹⁴。

ウルリケ・キーンツレは、自身の博士論文『夢の背後にあるトラウマ - フランツ・シュレーカーのオペラ《遙かなる響き》とウィーン・モダニズム』で、この作品を「ドイツ語音楽劇の、世紀末とモダニズムの中間期において鍵となる作品」¹⁵と評価している。本稿でも指摘していくとおり《遙かなる響き》は《烙印》の重要な基盤となっている。《烙印》では、さらに一步踏み進めてモダニズムから表現主義的な手法まで取りいれられていくことになるのだが、キーンツレの指摘はそのような《遙かなる響き》の位置を的確に言い表している。シュレーカーは後日、創作の契機について「私のオペラ台本の成立について」

¹² Carl Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Band 5*. München: Piper, 1986-1997, S.632.

¹³ Vgl. Franz Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, Signiertes Manuskript: Berlin, 10. September 1921. Zitiert aus: Magali Zibaso, *Frank Schrekers Bühnenwerke*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1999: S.140.

¹⁴ Kienzle, a.a.O., S.33.

¹⁵ Ebd., S.14.

という小文で次のように語っている。

二重の苦境から《遙かなる響き》は生まれた。私の中で - 私は若輩そのものだった- この曲は燻っていたのだ。若さと憧憬は、形になって表されることを望んでいた。憧憬-芸術の理想、名声、人生の喜び、女、愛を掴み取ることへの！私は成し遂げなかった。すべてを音の姿に成型したかった-しかし、私には本、オペラ台本が欠けていた。かの抉るような力を私が劇の、それも音楽劇の芸術においてのみ、鳴り響く生命へと目覚めさせることができるということは明らかだった。ところが私に提供されたのは悲惨な代物だった。三流詩人や印税に飢えたジャーナリストたちの台本。私が私自身を顧みたのは時宜にかなっていたのだ。成長するもののドラマ、成り行きの不確実な人生の道化芝居、我々のもとを辛く通り過ぎ、何度もまた-大抵は上っ面だけのことだが-我々を混乱の局面に巻き込んでいくすべての悲劇。こうして私は《遙かなる響き》を書いた。私自身と、私の青春の体験から¹⁶。

台本の着想についての確定的な資料は残っていないようだが、キーンツレは画家、彫刻家のマックス・クリンガーが1894年に発表した版画集《ブラームス・ファンタジー》からの影響を指摘している¹⁷。ブラームスの歌曲が描いた世界を絵画で表現したこの銅版画集は41枚からなり、晩年のブラームスが住んでいたウィーンで大きな評判になった。このうち《喚起》【図1】と《和音》【図2】



《喚起》【図1】

の2枚から、《遙かなる響き》の台本の大枠が取材されたとキーンツレは述べている。前者は、海辺のテラスでピアノを弾く男の傍らにハーブがあり、裸婦がそれを奏でようとするかのように両手を高く掲げるといった構図をとっている。その誘いに気づいた男はピアノの手をとめて裸婦の方を凝視している。ハーブと裸婦が象徴

する自然の中の音楽は、オペラのなかで作曲家の理想として提示される「遙かなる響き」を連想させる。また裸婦に靈感を喚起される男性は、その響きを求

¹⁶ Franz Schreker, *Über die Entstehung meiner Opernbücher*, in: *Musikblätter des Anbruch* Nr.2, Universal Edition, 1920: S.547ff.

¹⁷ Kienzle, a.a.O., S.15-25.

める作曲家フリッツを思わせるものでもある。



《和音》【図2】

後者の《和音》は、右半分に住居のサロンが張り出した体裁で描かれており、男がピアノ伴奏を弾き、傍らに座る女性が歌っている。その後ろには、ハーブを奏でる海の妖精がいる。画面の左半分は波打ち際と捨てられたヨットと、遠景の岩山などの背景が占めている。女性はオペラのヒロインであるグレーテに繋がる

印象を与える。また男性の奏でる音楽が自然を描き、風景が精神的な孤高を象徴する構成からは、芸術家の人生が困難にゆきあたるといふ、シュレーカーのオペラに通じるテーマが想起される。

シュレーカーは完成した台本を、彼が父親的存在と慕っていた作家フェルディナンド・フォン・ザールに見せ、その助言に従って第3幕を書き直している。1903年には作曲についても第1、2幕の初稿が完成しているが（後に大幅に改筆される）、オーケストレーションは師のフックスから酷評されて難航する。シュレーカー自身も娼婦館などの内容が過激ではないかと、作品に自信が持てなくなり、ついに放置してしまう。作曲はシュトラウスの《サロメ》の初演（1905）に刺激されて再開されたと考えられている¹⁸。まず《夜曲》（Nachtstück）と名付けられた第3幕の間奏曲が完成し、1909年に初演された¹⁹。この頃から第3幕の作曲も進み、1910年5月から9月の間にオーケストレーションが仕上げられて全曲が完成した。初演は1912年8月18日にフランクフルト・アム・マイン歌劇場で行なわれ、大きな成功をおさめた。シュレーカーは新進オペラ作曲家としての地位を確立し、当時の音楽批評界に大きな影響力を持っていたパウル・ベッカーの絶賛によって、評論家の支持も獲得した²⁰。

¹⁸ Carl Dahlhaus, a.a.O., S.632.

¹⁹ 1909年11月25日、オスカー・ネートバル指揮、ウィーン・トーンキエンストラ管弦楽団による演奏会。

²⁰ Vgl. Ebd., S.634. 初演の指揮はルートヴィヒ・ロッテンベルク、演出はクリスティアン・クレーマー、舞台美術はアルフレード・ローラーの原案をもとにマックス・ヴァルターが担当した。フリッツ役は後にワグナー・テノールとして名声を得るカール・ゲントナー、グレーテはリスベート・ゼリンが歌った。なお、同様に好評を得た《烙印》と《宝掘る人》は1924年を境に上演回数が落ちていくが、この曲はナチスの禁演まで愛好され、1925年のレニングラード、1927年のストックホルムなどドイツ国外でも上演された。

3. 台本と音楽の主な設定²¹

オペラ《遙かなる響き》は全3幕で構成される。第2幕は第1幕の10年後、また第3幕は第2幕の5年後に設定されており、主役の二人以外は大半が各幕のみの登場人物である。舞台となる場所は第1幕では、ある小都市にあるグラウマン家の居間と郊外の森、第2幕ではヴェネツィアの小島にある高級娼館「仮面の家」(„La casa di maschere“, 表向きは舞踊の館とされている)、第3幕では、ある大都市(おそらくウィーン)にある劇場付属の居酒屋の前庭、およびフリッツの仕事部屋と設定されている。演じられている時代は、初演時の同時代である。このように幕ごとに大きく異なる場面設定が与えられているために、全曲を貫く緊密な劇展開に乏しく、各場面で別個に起こるドラマが描かれている印象が強い。

主人公は、若手作曲家フリッツ(テノール)と、その恋人で、年金で暮らす元下級公務員の娘グレーテ(ソプラノ)の二人である²²。芸術を愛する主人公の苦悶と身を墮としていくヒロインという設定は、《烙印》をはじめとして、後年のシュレーカーのオペラ作品にもしばしば見られる。彼らが繰り広げる物語は、エロティシズムの追求や「芸術のための芸術(L'art pour l'art)」という理想主義への批判などにも見られるように、シュレーカー自身の社会的、倫理的関心を軸に展開されている。また「響き」や「音楽」そのものが物語の筋のなかに取り込まれているが、これは後年作曲される《からくりの鐘》に現れる不思議な響きの鐘や、《宝探し人》のリユート、あるいは《歌う悪魔》のオルガンや《クリストフォロス》の弦楽四重奏などもみられるように、彼のオペラに共通する特徴である。

管弦楽は後期ロマン派音楽に一般的に見られる三管編成を基本としているが、Es管のクラリネットやバスクラリネットの他にテナーサクソフーンが加わり、木琴、鉄琴、ドラ、カスタネットといった多様な打楽器も使われている。さらに舞台上の楽団として、ヴェネツィア音楽には小管弦楽にマンドリンやギター、

²¹ この曲の楽譜は、管弦楽フルスコア、ピアノ編曲版ヴォーカルスコア(アルバン・ベルク編曲の初版と、フェルディナント・レーバイがピアノ部分を簡略化した版)ともに、楽譜ダウンロードサイト、Imslpから無料ダウンロードすることができる(閲覧日2017.12.5.)。http://imslp.org/wiki/Der_Ferne_Klang_(Schreker%2C_Franz)

²² シュレーカーがFritzと名付けた背景には、自身の名Franzを想起させて自伝性を表現しようとした意図があると考えられる。また、グレーテをフリッツがグレーテル(Gretel)と愛称で呼んでいる通り、童話《ヘンゼルとグレーテル》への意識、特に原作童話だけでなくフンパーディンクのオペラへの意識が見られる。それはグレーテの少女性を示唆するだけでなく母親の愚痴や、老婆の話し方などにも現れている。

ジブシー音楽には弦合奏にEs管クラリネットとツインバロンの加わった編成が求められている。また弦楽器と合唱についても、部分的に声部を非常に細かく分割している。総じて旋律線よりも、響きの多様性と色彩感の変化を追求した音楽が意図されており、そのことが三大オペラといわれるウィーン時代の彼の作品に共通した傾向になっていく。作曲家フリッツの求めるものが、遙かなる「旋律」ではなく「響き」であることも、シュレーカー自身の音楽スタイルを反映しているとみることができるだろう。このことについて彼は次のような皮肉めいた文章を残している。

私は響きの芸術家、響きの夢想家、響きの魔術師、響きの唯美主義者であり、旋律のあとかたは持ち合わせていない（最近になって「ミニ旋律」(Melodielein) などと呼ばれている、いわゆる息の短い月並みな節回しを除けば)²³。

シュレーカーの響きや和声に対する感覚は、彼と親交の深かったシェーンベルクも高く評価しており、著書『和声学』の非機能和声を扱った「6音以上の響きの美的評価」の章には《遙かなる響き》からの引用もみられる²⁴。

4. 前奏曲と第一幕

前奏曲は4分程度で、切れ目なく第1場に続く。《烙印》では、劇中の様々な音楽モチーフが織り込まれた、独立した曲としても演奏できる10分以上の規模の前奏曲が書かれることになるのだが、《遙かなる響き》の前奏曲はまだ小規模なものであり、モチーフも直後の場面を先取りする4つのみに限られている。キーンツレはこれらのモチーフを「(フリッツの) 成功と幸福の虚像」【M1】、「遙かなる響きの幻影」【M2】、「憧れ」【M3】、「グレーテの愛」【M4】と名付けている²⁵。作品の表題でもある「遙かなる響き」は、ハーブの分散和音によって奏でられる。それが探し求めても得られぬ見果てぬ夢であり、憧れの隠喩とな

²³ Franz Schreker, Mein Charakterbild, in: *Musikblätter des Anbruch* Nr.7, Universal Edition, 3.Jg, April 1921, S.128.

²⁴ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1922 (3.Aufl.), S.504. シェーンベルクは1926年に初めてこの曲の実演にふれ「ジャズをも予兆させるものがあるように思える」と述べている。またシェーンベルク門下生のアルバン・ベルクは、このオペラのヴォーカルスコア製作に際し、管弦楽からピアノへの編曲を担当したが、ここから学んだ手法は後に自らのオペラ《ヴォツェック》に結実することになる。ヘイリー「はるかなる響きの復活」前掲書49頁参照。

²⁵ 譜例図版: Kienzle, a.a.O. 付録譜例集。適宜加工した。動機の名前も同書に拠る。

っていることは、不安定な減七和音の響きによって表されている。【M2】と【M3】は緊密な関係を持ち、断片化されたものも含めてオペラ全曲のなかで何度も絡み合って現れる。

劇の展開に沿って登場するモチーフは、一般的に場面、人物、出来事などの具体的な事物を示すものと、人物の心理を描写するものに大別される。開幕に先駆けて前奏曲の中で提示されるこれら4つのモチーフは、いずれも後者に属する。具体性や説明性よりも、オペラ全曲の色調を象徴する効果を担っているといえるだろう。これらのモチーフは、非和声音を多く含む不安定な和声に支えられ、旋律線も半音や全音などの近い音程を多用しつつ弱拍を際立たせる特徴を示している。それによって、躍動感には乏しい反面、強い粘着性や持続性が与えられている。この4つのモチーフは、箇所によってはそれと認識することが困難なほど、かたちを変えながら随所に姿を現し、途切れがちな物語の展開に代わって全幕を貫く作品の思想を象徴している。三大オペラ全てのCDを録音している指揮者ゲルト・アルブレヒトは、《遙かなる響き》のテキストと音楽テーマの全てに「滅びゆく19世紀」が関連することと、フロイトの唱えた夢の解析が三大オペラ全てにわたって反映していると指摘しているが²⁶、その暗示を聴衆は、これらのモチーフによってすでに前奏曲から与えられていることになるのである。

【M1】（フリッツの）成功と幸福の虚像 【M4】 グレーテの愛



【M2】 遙かなる響きの幻影



²⁶ 堀江信夫「ゲルト・アルブレヒト氏インタビュー」<http://www.horie-nobuo.com/ono/library/fs/fs6.html#top> (2017.12.5閲覧)。またハイリーもアルブレヒトと同様に、ロマンティズムの遺産、滅びゆくハプスブルク帝国、未来への確信と不安が入り乱れた時代の残照などが反映していると指摘している。ハイリー「はるかなる響きの復活」前掲書49頁参照。

【M3】 憧れ



前奏曲に続く第1場の幕が上がると、グラウマン家の簡素な居間と道路が見え、室内のグレーテと外にいるフリッツが窓越しに話している。くぐもった声で「本当に行ってしまうの?」と問いかけるグレーテの言葉から場面が始まる。グレーテを親元に残して去る罪悪感に苛まれながらも、フリッツは「世にも不思議な響きが聞こえてくる」とアリアを歌い²⁷、それを探し求める旅が自分にとっては必要であると説得を試みる。その「響き」について彼は、「遠くで風が心霊の手を動かしてハーブを弾いているよう」であると描写し、それを見出すことができれば「神の恩寵を受けた芸術家」になって財を成し求婚すると約束する。主人公のテノールが幕開き直後にアリアで信条を語るという展開は、次々作の《烙印》にも受け継がれている。しかし、身体障碍ゆえに女性を愛することができないというコンプレックスを語る《烙印》の主人公アルヴィアーノとは対照的に、フリッツは芸術的欲求に言及するものの露骨に富と名声を求め、むしろ俗物的な印象を与える。これは前章で引用したシュレーカー自身の作曲の動機とも符合しており、若い作曲家の功名心と理解できるが、それとともに、革新的音楽を目指すシュレーカーと師フックスの軋轢が反映しているとも見ることができる。また上品に飾った表現や知的な会話を好む反面、露骨な金勘定も躊躇わず話題にする、ウィーン風の会話の伝統にも根差しているという印象をも与えている。

【M5】 老婆（遣り手婆）の動機



第2場では、一人残されたグレーテに謎めいた老婆が話しかける。老婆は管弦楽に現れる動機【M5】

に導かれて登場し、軽妙な饒舌で酒飲みの父親を貶したのちに、グレーテの助

²⁷ KA: S.11-14, „Ich muß, Liebste [...] all meine Liebe, mich selbst! “. 楽譜の位置指定はベルク編曲の初版、1911年版ヴォーカルスコア上の頁を用いKAと表示する（前掲のインターネット上のデータ番号はIMSLP331519）。通作オペラには通常「アリア」という特記がなく、独唱曲として抜き出される部分を便宜上アリアと呼んでいる。そのため本稿では注にアリア冒頭と終了部の歌詞を示す。

けになると言い残して去る。この老婆についてアルプレヒトは「シェークスピア劇における道化で、狂っているように見えて、実は唯一真実を語る者」であると性格付けている²⁸。この場のグレーテの応答の一部にはメロドラマの技法が使われており、歌ではなくセリフの背景に音楽がついて語りの速度が演者に任されている。入れ替わりに母親が登場して第3場になる。母は苛立って「泣かずに働け」とグレーテを叱責し、貧乏や夫の飲酒に不平をもらすが、グレーテが「働きにでる」と言いだすと強く拒む。低層の娘が「業務 (Dienst) につく」という表現には、給仕や掃除女などの背景に売春も暗示されていると読み取ることができる。この母娘の会話はすべてメロドラマになっており、歌のない独特の無味乾燥なトーンが、経済的に逼迫している二人の絶望を強調している。

外の話声が高まって第4場になり、父親が向かいの飲み屋「白鳥亭」から亭主と友人を引き連れて帰宅する。いかさま弁護士 (Winkeladvokat, ト書きにはメフィストフェレス的ないでたちとある)、三文役者 (Schmierenkommödiant) と役柄が指定されたヴィゲリウス博士と俳優の他、合唱による客や給仕がいる。俳優が、居並ぶ面々をマラーの交響曲のスケルツォ楽章を思わせる諧謔的な三拍子の小アリアで並べ立て、飲み屋の亭主を「求婚者」として「我々の友グラウマンの徳高き令嬢マルガレータ」に紹介する。グレーテの正式名が高らかに歌い上げられて一同は喝采するが、グレーテには事情が飲み込めない。亭主は父親が飲み屋に負債のあることを仄めかす。ヴィゲリウス博士が話を引き取り、亭主がワイン、父親が娘を賭けたボーリング (Kegel) の勝負に負けた次第を、ワーグナー楽劇の朗誦風に鋭いリズムと大きな抑揚で語る²⁹。「弾は転がり・・・」を繰り返すゲームの描写は、合唱との掛け合いを伴って不気味な雰囲気が増されておられ、ドイツロマン派音楽初期のウェーバー作曲《魔弾の射手》で、カスパーが魔弾を鑄造するメロドラマなどが思い起こされる。母と娘は呆気にとられ、父は従わせようとするが「グレーテの愛」【M4】が管弦楽に現れ、グレーテは他に愛する人がいることを告白する。激高した父は周囲の人々になだめられて向かいの飲み屋に連れ戻され、母も同行する。

第5場に変わり、蒼白になったグレーテが立ち尽くすところに飲み屋の亭主が、

²⁸ 堀江、前掲インターネット記事。

²⁹ オペラのうち話し口調の部分は、伝統的なイタリアオペラではアリアに对照されるレタタティーヴォ (recitativo=朗唱, 叙唱) と言われるが、ワーグナーにおいては両者が相当に一体化しており、明解に区別することは難しい。そのため厳密な定義としてではなく、Rezitationや、古代ギリシャ劇の手法を復活しようとしたワーグナーの意図を反映してDeklamationなどの語彙が用いられ、いずれも朗誦と訳されている。この手法をさらに推し進めたものがシェンベルクによって確立するSprechgesangであり、シュレーカーもオペラ作曲の一部に使用している。

オーボエの剽軽な調子に乗って途切れ途切りに言葉をつなぎ、飲み屋の女房になれば父も飲み続けることができ、高貴な旦那方とも会えると説得する。「俺も嫉妬深くはないから」と、再び売春が暗示される。戻って声をかけようとした母にグレーテは「(亭主が) 昔は母さんに下心があったのに」と皮肉で返す。管弦楽は、フリッツを忘れられずに親の勤める縁組に躊躇するグレーテの心理を、憧れの動機【M3】の変形も交えた単純な音型で描写する。次第にグレーテは諦めの境地に至り、木管楽器の悲し気な下降音型に合わせて婚約を承諾する。準備を始めるが、弦楽器が終始演奏するのは、次の森の場面で中心となる逃亡の動機【M6】である。

【M6】 逃亡の動機



むせび泣きながら母にキスをして母が退出すると、逃亡の動機が止んで音楽は落ち着きを取り戻す。グレーテは突如、フリッツを追いかけると決心して窓から道に飛び降り、遁走する（第6場）。幕が下りて舞台転換が行われる間、管弦楽はテンポを速くした全合奏で、逃亡の動機を演奏する。

管弦楽の静まりとともにゆっくりと幕が上がり、森の場面になる（第7場）。背景に湖があり、遠くの対岸に何軒かの光が見える。汽車の警笛と車輪の音がかすかに聞こえる。夜や森が辛い現実から非現実の安楽の世界への逃避を表す

【M7】（グレーテが思い描く）フリッツ



という、ロマン派文学の好んだ情景が踏襲されている。また恋人を探して夜の森をさまよう女という設定は、シェーンベルクがマリー・パッペンハイムの台本に作曲したモノオペラ《期待》（1909）とも重なりあう³⁰。

「グレーテの愛」【M4】と「逃亡の動機」【M6】が交互に現れるなか、気落ちした様子でグレーテが登場してアリアを歌う³¹。フリッツも見つからず家にも帰りたくないで湖

³⁰ シュレーカーとシェーンベルクは1907-08年に知り合ったと推測されているが、《遙かなる響き》の完成以前であった1909年にシェーンベルクがこの曲を知っていたかどうかは確証がない。しかしながらキーンツレは、この両作品が設定にとどまらず、精神分析への高い関心を音楽によって具現化している点に注目し、詳細な比較を展開している。Kienzle, a.a.O., S.25-30.

³¹ KA: S.54-62, „Fritz find' ich nicht mehr [...] Ach, Fritz, warum bist du fern von mir?“

に身を投げようとするが、彼の帰還を諦めきれずに思いとどまる（「(グレーテが思い描く)フリッツ」【M7】）。しかし【M4】や「遙かなる響き」【M2】の動機が静かに現れると彼女は水に引き寄せられていき「フリッツの求める響きも聞こえる」と、意識が現実から遊離していく。管弦楽は【M4】を変形させながら繊細で甘美な「森の魔法」の音楽を静かに奏で、グレーテの恍惚を描く³²。この場面のト書きは月に照らされた湖面、ホタル、夜鶯、鹿などを描写しており、ハイネの《蓮の花》や《歌の翼に》を思わせる美しい言葉が並ぶ。グレーテはもはや死を望まず、フリッツに焦がれる気持ちを高音が続く音型で濃厚に歌い上げると、苔の上に横たわって目を閉じ、「森が歌う子守歌」【M8】が管弦楽で演奏される間に寝込んでしまう。

【M8】 森が歌う子守歌



そこに「老婆の動機」【M5】が現れて老婆が再び登場し「可愛い子が寝ているぞ」と小アリア³³を歌うので音楽も活気づく（第8場）。この箇所は歌詞は、ヘンゼルとグレーテルに舌なめずりする魔女を強く想起させる。グレーテが目覚めると老婆が「良い人たちのいるところへ」と誘って二人は立ち去る。月が雲に隠れるというト書きに乗せて、次幕の前奏曲で娼婦館を描写する音楽が現れ、老婆はグレーテを売春宿に売り渡す、いわゆる遣り手婆であることが暗示される。

5. 前奏曲と第2幕

前奏曲は珍しい構成をとっている。4分近い曲のうち管弦楽だけが演奏するのは最初の1分程度で、幕が閉まったまま合唱が、最初は歌詞をつけずにa母音のみを伸ばす音で歌い始め、次第に館の饗宴を礼賛する歌詞がそこに絡まる。管弦楽に加えて舞台上のヴェネツィア音楽団とジプシー音楽団も演奏する。

第1場の冒頭には、館とそこに集う人々の様子が、かなり長いト書きに描写されている。ここにはアドリア海のリゾート地ポーラで幼少期に目にした社交界

³² KA: S.58-62.

³³ KA: S.63-68, „Liegt ein schönes Kindchen [...] niemand darf da das Kindchen schelten“

や³⁴、プラター公園から程近い「ウィーンのヴェネツィア」（表向きは舞踊の館だが実際は高級娼館）をはじめとするウィーンの様々なランクの娼婦界についての、シュレーカー自身の体験が反映している³⁵。登場する人物によって場面は第1-6場と分けられているが、一貫して幕開き前から聞かれる快活な合唱が続き、第1-3場にかけては、一人のバリトンが近づくゴンドラの上で歌っていると指定されている。これは館の常連である伯爵が歌うセレナーデで、そのまま第4場の伯爵の到着につながる。その歌に重ねて踊り子のミッツィ³⁶、ミリー、マリーは、「伯爵はグレータに執心だが相手にされないのは、昔の恋人に似ているのでグレータが直視できないから」と噂する。グレータとはグレーテのことである。彼女はヴェネツィアの高級娼婦になっている。語尾をイタリア風に変えたことには、「ウィーンのヴェネツィア」を聴衆に想起させる意図が見て取れる。顧客のうち3人は独唱役で、伯爵は24歳のバリトン、男爵は50歳で軽くびっこを引きハンガリー訛りで話すバス、騎士は30から35歳のテノールと指定されている。第4場で伯爵、5場で男爵が話し始める。彼らがグレータの噂をしていると、男性合唱の喝采の中、グレータが登場する（第6場）。

この幕開きの情景は《烙印》の第3幕冒頭、楽園の島エリジウムの場面に受け継がれている。享楽的な雰囲気の管弦楽の上で、浮かれた気分の人々の会話がテンポよく重なるアンサンブルが展開する。合唱と独唱が絡み合う群衆シーンの音楽には、合唱指揮者としてキャリアを開始したシュレーカーの能力が発揮されているだけでなく、異種の音楽を同時に演奏する効果によって、彼の目指した総合的音楽劇という概念が音響的に再現されている。舞台遠景のヴェネツィア音楽と合唱、舞台上の分割された合唱（多いところでは男声だけで11声部にも及ぶ）、舞台前面のジブシー音楽、接岸するゴンドラからの声、上の階から聞こえるピアノ伴奏の合唱曲などが独唱や管弦楽と混ざり合い、音響的に一体となった場面を形成する。「多少聞きとりにくくても構わない」というト書きの通り、この構造は聴衆を幻惑し、娼婦館の鮮やかな印象を与え、さらに聴衆自身がその騒ぎの中に身を置いているかのような効果を演出する³⁷。文字で書かれた場面設定を視覚的に具現化する演出家と同様に、この場面の作曲家はスコア

³⁴ シュレーカーの父は宮廷写真家として各地を巡っていたため、数多くの貴族の顧客がポーラにもいた。

³⁵ Christopher Hailey, *Franz Schreker und „Der ferne Klang“*. MARCO POLO, 8.223270-271 (CD), 1989, S.24.

³⁶ 1909年11月10日、31歳のシュレーカーはフィルハーモニー合唱団の最年少団員だった18歳のマリア・ビンダーと結婚する。マリアは後にシュレーカーのオペラの主役を多く歌い、グレーテ役でも成功を収める。シュレーカーは彼女を「ミッツィ」の愛称で呼んでいた。

の各層をアレンジして場面を音響的に表現する、いわば響きの演出家という役割を担っている。このコラージュはさまざまな様式の引用によって構成されているだけでなく、全体として即興的な印象をもたらしている³⁷。このような手法についてヘイリーは、急速な交差法や広く舐めるようなパンショット等、後のカメラや映画の技法を予告するものと指摘し、チャールズ・アイヴズにみられる同様の実験やストラヴィンスキーの《バトルーシユカ》の幕開き等とも比較して、シユレーカーが「生涯にわたって関心を持ち続けた空間効果、すなわち、音色効果と音響空間の相互作用の最も優れた例」であると述べている³⁹。

満を持して登場したグレータは、群衆の称賛に「私そんなに美しい？」と応える。この言葉„Bin ich (denn wirklich so) schön?“は、括弧内をdoch/nochなどに変えながらフリッツや伯爵にも向けられており、美しく装って客をとるといふ、娼婦としてのグレータの信条を象徴している。そして夢の内容を物語るアリアに続く⁴⁰。このアリアは声楽面および歌詞内容の双方において、グレータ（グレーテ）のパート全曲の中心をなす箇所といえる。長い音符の後に裏打ちのリズムで細かい装飾句が続く角張った動機が「荒々しい夢」を表現する。アリアは森の中で眠り込み夢をみる描写から始まる。女の美しさ、男の快樂、汚辱に満ちた愛欲が悪夢のようにのしかかって夢の中の夢から目覚めると、淫らな顔つきの子供のような老人と、老人のような目つきの子供たちが枯れ果てた女と一緒に踊っている。グレータも皆と同じように臆面なく笑い、狂ったように踊る。グレーテだった10年前の第1幕、森の場の再現という過去の美化に始まり、「夢の中の夢」から覚めて、男たちの慰み者になっている現在の境遇が歌われた後に、その境遇もまた夢だったという二重の枠構造によって、現在の境遇から脱却する願望が物語化されている。ここにはフロイトの夢判断理論への

³⁷ このように特殊な音響空間を創出することは、演出家に挑戦的な課題を突き付けるものである。たとえばビガンツォーリ (Jochen Biganzoli) の演出によるリユーベック劇場公演 (2017年10月21日初演) のこの場面は、極めて特徴的に造型されている。休憩時間のように客席扉が開け放たれ、通路からロビーに至るまで妖艶な照明が施されて劇場全体が娼館に仕立てられる。観客が自由に出入りする中で、合唱団は2階のロビーで歌い、また燕尾服姿でシャンパンを観客にサービスする。1階ロビーでは独唱テノールが民謡を歌い、娼婦姿の歌手が観客に交じって媚を売りながら重唱を口ずさむ。一方、舞台上ではジブシーバンドが演奏している。このような時間が10分ほど続き、管弦楽も次第に演奏し始める。やがて館内放送によって観客が客席に戻るように促され、グレータ登場の場面あたりから通常のオペラ公演の体裁を取り戻す。

³⁸ Carl Dahlhaus, a.a.O., S.634.

³⁹ ヘイリー「はるかなる響きの復活」50頁 (前掲書)。

⁴⁰ KA: S.111-120, „Seit vielen Jahren, dünkt mich ich träum einen wilden Traum [...] und tanze wie toll, bis der Atem versagt.“

シュレーカーの意識が窺われる⁴¹。

アリアに続く音楽は冒頭場面のように再びワルツ風になり、合唱と独唱が絡み合う快活な気分が戻る。上階の女声合唱がピアノ伴奏で「侯爵夫人、殿方は皆あなたの足元に跪くのね」という屈託ないワルツを歌い続けるなか、奇妙な夢物語を語る人々にグレータは「そんな日もあるわ」と応じ、「恋、恋、そして恋だけよ („Liebe und Liebe und nichts als nur Liebe “)」と歌い上げる。そして物語を競い、女たちを泣かせた男にグレータ自身を褒美に捧げると提案する。それに応えて伯爵は《燃え上がる王冠》⁴²、騎士は《ソレントの花売り娘》⁴³を歌う。対照的なこの二曲は、主人公であるフリッツとグレーテ二人の運命の隠喩という意味合いを持ちあわせている。前者はゲーテの《魔王》や《漁夫》とも共通する北欧系のバラードであり、自然の力や恐ろしい異界の力に反抗する人間が命を落とすという物語が、芸術家フリッツの悲惨な末路を象徴する⁴⁴。手にする者から愛の喜びを奪う王冠は、ワーグナーの《ニーベルングの指輪》からの着想とも考えられる。音楽はes-moll, 3/4拍子で重厚な語りの後、海の場面からはトレモロを多用して波と緊迫感を表出する。

これに対して南国イタリアを歌う屈託ないクプレ《ソレントの花売り娘》は、G-dur, 2/4拍子の軽やかな音楽で、道楽者の騎士自身の生き様と受け取れるが、象徴しているのはグレータ（グレーテ）の葛藤である⁴⁵。グレーテは第1幕第1場でフリッツとの出会いを「私の心はバラや堇の咲く庭になった、すべて貴方

⁴¹ Vgl. Siegmund Freud, *Die Traumdeutung*, Hamburg: Nikol, 2010, S.574-597 (VII-C: Zur Wunsch Erfüllung), S.597-612 (VII-D: Das Wecken durch den Traum -Die Funktion des Traums- Der Angsttraum). ジェクムント・フロイト『夢判断』高橋義孝訳、新潮文庫、1969年。第7章C:願望充足について（下巻410-448頁）、D:夢による覚醒-夢の機能-不安恐怖夢（下巻410-472頁）。当時のウィーンの心理学、哲学論議にシュレーカーが大きな興味を持っていたことは多くの文献で言及されている。キーンツレは、ヴァイニンガーの『性と性格』（1903）をシュレーカーが出版直後に読み、《遙かなる響き》の作詞作曲に携わっていた時期と重なることから、その影響を指摘した上で、『夢判断』についても他のフロイトの著作と共にシュレーカーが遺した蔵書に含まれていることや、シュレーカーがカフェでの論議に積極的に参加していたこと、書簡のなかでの言及などをあげて、彼の強い関心を論じている。（Kienzle, a.a.O., S.66-69.）

⁴² KA: S.140-147, „In einem Lande ein bleicher König [...] Oh Vater, dein trauriges Erbe!“

⁴³ KA: S.147-161, „Wer kennt sie nicht, die reizenden, kleinen Blumenmädchen von Sorrent? [...] Ich hab ' es satt! Mein Haus ist entehrt!“

⁴⁴ 大意は次の通り。蒼白な王の呪われた王冠は王を破滅に追い込む。恋が芽生えると王冠は燃え、王の頭を焼く。王は責務を感じて堪えていたが、ついに王冠を海に投げ捨てた。火は消えたが海底から婚礼の鐘が鳴り、髪が濡れ狂気の眼差しをした女が立ち上り、王を海の底に引きずりこんだ。

⁴⁵ 大意は次の通り。ソレントの可愛い花売り娘を知らぬものはない。バラと一緒に融ける視線と燃えるキス、籠ごと買って娘に花を返せば、その子は僕の妻。

のために」と歌っているが、フリッツはその花を受け取らず、グレーテはグレータとして他の男に「花を売る」身分に落ちる。ワーグナーの《パルシファル》第2幕の花娘に限らず、世紀末文学で花娘は、しばしば娼婦を暗示する言葉として用いられていた⁴⁶。

クプレの快活な調子を引き継いで合唱が騎士と一緒に歓喜の気分を高め、騎士こそ勝者と囃し立てると、立腹した伯爵はグレータに決断を迫る。緊張の中で突然音楽が活気を取り戻し「船がくるぞ」と合唱が騒いで第7場に移る。騒ぎに紛れて伯爵はグレータに駆け落ちを提案する。この内緒話は一部シュプレックヒゲザングで語られる。しかしグレータは「私の持っている唯一のもの、小さく控えめな思い出を奪うの？」と拒み、憧れの動機【M3】が管弦楽に現れる上で伯爵が昔の恋人に似ていることを告白する。舞台上のジプシー音楽団が再び演奏し始める。

そこにフリッツが到着して第8場が変わる。髭面で蒼白、興奮して遠くを見据える様子に、群衆は「バラードの王が現れた」と慄く。グレータに気づいたフリッツが、幻かと呼りながら「グレーテル！」と呼びかけ自らも名乗る。グレータは驚き、親称duと敬称Sieが入り混じる狼狽えた様子のため息まじりに応じる。管弦楽にはハープの「遥かなる響き」【M2】と憧れの動機【M3】が現れる。フリッツの変わり果てた姿を逐一言葉でたどりながらグレータは落ち着きを取り戻し「半ば娼婦、半ば子供時代の思い出に捕らわれて（ト書き）」、「いろいろ御経験なさったでしょう。お話しください」と、敬称を用いて先ほどの物語競争に誘う。これに応じてフリッツが語り始める⁴⁷。このアリアは第2幕の構成において、挿入歌のバラードとクプレを挟んでグレータの夢物語と対置されるフリッツの懺悔であり、回想・遥かなる響きの幻像・グレーテとの再会の三つの部分に分かれる。

「自責と後悔の念で君の前に立っている」と始まる回想では、富と名声を求めて「遥かなる響き」の探索に旅立ったが成果を上げられなかったことと、グレーテの両親が亡くなったので彼女の運命が心配になったことが語られる。管弦楽による二つの動機【M2】と【M3】によって音楽は突然激しいものとなり、フリッツのうちに新たな愛情が沸き上がりグレーテを世界中探し歩いたという告白に続く。この箇所は述語動詞が少なく、現在分詞と過去分詞の羅列によって切迫感を出す文体が連なる。数拍の沈黙ののち、中間部ではフリッツがこの

⁴⁶ Kienzle, a.a.O., S.374-390.

⁴⁷ KA: S.191-203, „Schuldbeladen und reuig, steh ‘ich vor dir [...] Grete, Geliebte, sein mein!“

館に辿り着く旅路が描かれる。太陽に輝く波が印象派音楽を思わせる柔らかい弦楽器の音型によって描写され、音楽が次第に高揚する。それとともにハーブが「響き」を想起させるなかでフリッツは「優しく私を誘うように幸せな響きが再び聞こえた […] 船だ、あの島へ！」と歌う。この箇所には、シュレーカーに筋立ての着想を与えたと考えられるクリンガーの版画《和音》が、色濃く反映していると見ることができる。

やがて音楽が鎮まると、大勢の人々や華やかな宴に埋もれて、フリッツは身の置き所がないかのように意気消沈する。チェレスタの上行半音階が弱音ながら煌びやかに残って音楽が停止するとテンポが落ち、明解なD-durの響きによってグレーテの愛の動機【M4】が官能的に現われる。グレーテの美しさを礼賛する第3部に移り、フリッツは興奮して「響きはもう探さない」と宣言して、 Aria内の最高音にあたるb（変口）音に向けて求婚の言葉を歌い上げる。これに対してグレータは、「貴方の勝ちです。皆さん、御褒美はこの方のもの」と応じる。そしてフリッツには「アラビアンナイトのように素敵なお話しを、震える唇で貴方の耳に囁いてあげる」と娼婦らしい言葉をかける。呼びかけは親称のDuに戻るが、それは娼婦と客の会話になったためである。

この部分には「来た、歌った、勝った („Er kam, sang und siegte“）」とシーザーの言葉を捻って敗者の伯爵を揶揄する男声合唱と、続いて仮面の館を称えて妖艶な旋律を歌う女声合唱が重なっている。成り行きにフリッツが狼狽していると、グレータは息詰まる音楽に乗せて「私は昔のグレーテルではありません。何百人もの男に愛を差し出す〈美しきグレータ〉を妻にしたいのですか?」と言い放ち、緊張が高まる。迫力に満ちて官能的な盛り上がりを見せるこの場面の音楽は、《烙印》にも濃厚に受け継がれていく手法であるとともに、コルンゴルトの出世作《死の都》(1920) などにもその影響を聞きとることができる⁴⁸。

フリッツは絶望のあまり立ち去ろうとし、音楽がとまる。伯爵が激怒して詰め寄るが「償いだと? 売女ごときのために争うものか!」と応じ、岸辺に停泊する船に戻っていく。グレータの叫びとともに管弦楽に急速な音楽が現われ、第9場に移行する。これが突然止むと遠くから「恋人がいないと寂しい」と、賛美歌のような調子の無伴奏女声合唱が聞こえる。それに重ねて、グレータが平静を装い音符の無いセリフで「気にしないで」と無表情に話し、伯爵を促して

⁴⁸ このような書法は、コルンゴルトやカールマーンがアメリカに移住して映画音楽やミュージカルの礎を創るときにも大きな特徴となっていく。

逃走しようとする。フリッツをのせた船を指して「唯一の、最後の希望が消えていく」と歌い、突如ジプシー楽団に激しい曲を求める。熱狂的なチャールダーシュが演奏される間に二人は舞台後方の岸辺を目指し、ゴンドラ船に乗り込む。ゴンドラ船からは男たちが降りてきて館の群衆と乱闘になるが、楽団は何事もなかったかのように弾き続け、幕が下りると幕内から勝どきの声が聞こえてくる。

6. 第3幕

この幕には幕開きの前奏曲がなく、管弦楽の最初の音とともに第1場の幕が上がる。この幕の物語には、雇われ役者の配役への不満や合唱団員の口さがない作品評など、実際の劇場カンティーネ（職員食堂）で見られる光景や、オペラの第3幕を書き直すというシュレーカー自身の体験が反映している。第1場は第1幕で白鳥亭の常連だったヴィゲリウスと俳優が、15年を経て劇場付居酒屋で語り合っている場面である。オセロまで演じた自分に三文喜劇をさせようとしたから降板したと、俳優は作者や劇場監督に対して不満を漏らす。ヴィゲリウスにもう一杯勧めて断られると「年をとった」と昔日の白鳥亭を懐かしみ、第1幕で俳優が歌った諧謔的な三拍子の小アリアの一部が回帰する。奥の劇場公演からフリッツが書いたオペラ《^{ハーフ}堅琴》第2幕の終止和音と拍手の音が漏れてきて、第2場に移る。

テノールの合唱団員が登場し、大評判をとりそうだと言う。これは、シュレーカー自身がオペラ《遙かなる響き》に期待する反響と読み取ることができる。成功の予測に嫉妬して悪態をつく俳優の言葉から第3場になり、観劇中に気分が悪くなって退出したグレーテが、警官に抱えられて登場する。警官が退場して第4場になり、さらに第5場に進んで、「変人 (Das Individuum)」という役名の人物が現れる⁴⁹。合唱テノールが自分の出番だと告げて舞台を去ると第6場になる。「変人」はグレーテに「ティニ」と呼びかけて「昨日俺はお前のところに行った」と続けるが、グレーテは懸命に知らぬ振りをする。ヴェネツィアの館から逃走した彼女は伯爵に捨てられ、この街に流れ着いて低層の客も取る娼婦に身を落としていた。そこにバスの合唱団員が登場して（第7場）、「雰囲気が沈んだ。悪評で騒ぎになりそうだ」と言うと、俳優は「手練れの役者の俺には分っていた」と誇る。「変人」が金を取り出してしつこく迫るので、グレーテはついに隣の卓に助けを乞う。その声にヴィゲリウスは「グレーテ・グラウマン

⁴⁹ 早口で細かい音符をしゃべり口調で歌う、典型的なキャラクターテノール。テノールの分類については、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年, 10-12頁参照。

さんでは？」と尋ね、グレーテは頷く。

公演が終わり次々と聴衆が店に入ってきて、口々にスキャンダルだと言い、病気の作者を憐れむ（第8場）。細かい音符のやりとりとは対照的に、管弦楽はグレーテの愛の動機【M4】を息長く演奏する。グレーテが「美しい曲なのに」と歌ってそれに重なり、さらにフリッツが病気だと聞いて「もう一度彼にキスしなければ」と情熱的に歌う。憧れの動機【M3】とともに音楽が鎮まると、グレーテは気を失って倒れてしまう。ヴィゲリウスがフリッツのもとに連れていくことを約束すると、グレーテはうつろな意識で第1幕の森を思い出し、「森の子守歌」【M8】に乗せて小さな声で「あの人は私に思い焦がれている」と呟く。幕が下り、音楽は間奏曲に移行する。

この曲はオペラの幕中に置かれる間奏曲としては極端に長いもので、独立して演奏されることもある⁵⁰。ロマン派後期のドイツ音楽らしい華やかな管弦楽法による重厚な曲であり、様々なモチーフの絡み合いが劇展開を回想する。しかし劇の最中に幕を下ろして延々と管弦楽曲が演奏されるために、物語の流れが妨げられてしまうことは否めない。次の場面は前場面の翌朝と考えられるが、間奏曲によってさらに日数が経っているようにも感じられる。

間奏曲から切れ目なく第9場の幕がゆっくりと上がると、弦と金管が柔らかく印象派的な浮遊感を持つ和声進行を奏でる上で、木管楽器が様々な小鳥のさえずりを模写する。19世紀までの劇音楽ではフルートに鶯、クラリネットに郭公など、一種類の小鳥の鳴き声を割り当てることが通例だったのだが、シュレーカーはより多彩な描写を施している。この場面の舞台であるフリッツの仕事部屋は、非常に詳細なト書きによって部屋の様子や調度品が指定されている。簡素なユージェントシュティール風の趣味が貫かれており、とりわけバックリンの絵画《隠遁者》と、壁掛けの絵まで指定されていることは目を引く。全体として20世紀初頭の芸術家の住居という印象を与えることが意識されており、シュレーカー自身の生活環境を窺わせる⁵¹。

仕事机の上に突っ伏した病身のフリッツは弱々しく頭をあげ、探し求める響きに至らぬまま力尽きたことを嘆いて、春を告げる小鳥の囀りに聞き惚れる。感興が高まって音楽が盛り上がりを見せるが、フリッツはすでに手遅れだと落

⁵⁰ 初版の長さでは10分前後かかる曲だが、シュレーカーは初演前に、中間の展開部のほとんどにあたる79小節をカットした。手書きの全曲フルスコアと、アルバン・ベルクがピアノ編曲したヴォーカルスコアにはカット前の初版、小型スコアとフェルディナント・レーバイによるピアノパートを簡略化したヴォーカルスコアにはカット後の初演版が掲載されている。Vgl. Kienzle, a.a.O., S.301.

⁵¹ Ebd. S.271-272

胆する。そこに親友で医者の方ドルフが来訪し、彼のオペラは「困窮、悲惨と憧憬の雅歌で、その核は素晴らしく、後世に残る作品になるから第3幕を書き直して欲しい」という劇場監督の要望を伝える（第10場）。管弦楽は「フリッツの成功と幸福の虚像」【M1】を奏でる。しかしフリッツは、自分にもうその力が残っていないと答え「例の御婦人は」と話題を向ける。「残念ながらあれは〈墮ちた女（eine Gefallne）〉だ⁵²。ただの娼婦だ」とドルフが答えるとフリッツは興奮して自責の言葉を連ね「なぜ僕が困窮と憧れの歌を書けるのに、幸福の歌を書くことができないか」と激しく歌う。音楽もアリアのように高揚し、フリッツが彼女を探しに行くと言って身支度するので、ドルフは自殺行為だと押しとどめるが、フリッツは「あの人をもう一度見て、キスして幸せに死ぬ！」と主張する。フリッツのパートはやや重めのテノールが想定されており⁵³、役全体の平均的音程は高くないが「幸せに（selig）」の箇所では最高音のh（ロ）音に達する。ドルフは自分が探す案を提案し、彼女の名前を尋ねる。それを機に「遙かなる響き」が明瞭に聞こえてくる。管弦楽は停止し、舞台裏のチェレスタの分散和音だけが聞こえてくる。ここに至るまでの箇所では「響き」が幻想に過ぎないものであったので、陰鬱な圧迫感の強い減七和音だったが、ここではフランス印象派の作曲家が好んだ浮遊感のある増七和音にかわる。また劇中ではハーブによってこの理想の響きが表現されていたのだが、和音の変更に伴って演奏する楽器も煌びやかなチェレスタに交代している。これは響きの色合いに敏感なシュレーカーの特質がよく現れた、細やかな配慮であるといえることができる。

ドルフが落ち着いた声で、旋律を持たないセリフによって「必ず連れてくる」と言い残して去り、第11場になる⁵⁴。「遙かなる響き」の和音が続くが、フリッツはそれを明確に認識することができず、「愛と幸運を奪ったあの幻像の嘲りか […] 春の小鳥の囁きか」と呟く。給仕が来客を告げる（第12場）。ヴィゲリウスが登場し「響き」の動機が続く中で二重唱が始まる（第13場）。ヴィゲリウスは、グレーテの名を出さずに哀れな女のいきさつを語るが、「響き」を聞こうと懸命なフリッツは「金ならそこにある」と生返事して会話が噛み合わない。

⁵² この表現にはオペラ《ラ・トラヴィアータ》への意識が窺える。高級娼婦を主人公にしたデュマの原作小説*La Dame aux camélias*（椿姫）を、ヴェルディは*La Traviata*（道を踏み外した女）と改題した。

⁵³ クロイバーでは青年的ヘルデンテノール（Jugendlicher Heldentenor）と指定されている。Vgl.: Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*. München: dtv, 2002, S.674.

⁵⁴ 自責の念に駆られる病身の親友を気遣い、恋人の到着を待つという流れは、ワーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》第3幕前半のトリスタンとクルヴェナルを想起させる。

管弦楽がバスの単音から忍びやかに、チェレスタの「響き」の和音に混じり始める。「遣り手婆の手にかかり」というヴィゲリウスの言葉をフリッツが聞きとめると、管弦楽も活発になり「ヴェネツィア湾のいかがわしい館」と歌う箇所です。「響き」の和音が止み、切迫した管弦楽に乗る二人の会話が速度を上げる。フリッツが「グレーテ！」と叫び、戸口に駆け寄って登場したグレーテと抱き合うと、ヴィゲリウスは涙を拭って退場する（第14場）。「成功と幸福の虚像」【M1】、「遙かなる響きの幻影」【M2】、「憧れ」【M3】、「グレーテの愛」【M4】、さらに森や小鳥の動機などが入り混じった極めて甘美な音楽の上で、響きもグレーテも得たフリッツと、全ての苦しみを水に流して愛の言葉を紡ぐグレーテの二重唱になる⁵⁵。言葉を明瞭に伝える対話形式ではなく、両者が和音を形成しながら長い旋律を重ねて歌う事で一体感が強調され、管弦楽とも融合したあてやかな音響が展開する⁵⁶。

管弦楽が最も高揚する部分には、すぐに元気になるというグレーテの歌詞が重なるが、続く「私たちは、ようやく幸せになれる」と歌う箇所に至って、音楽は力を失っていく。「なんと一日が短いのだろう」とフリッツが呟くと音楽が「森の子守歌」【M8】に変わり、グレーテはフリッツの唇に優しくキスする。森の場面でグレーテが歌うフリッツの動機【M7】が現れる。フリッツはセリフで、最後の幕を完成させたいとルドルフへの伝言を託すが、第1幕前奏曲冒頭の「成功と幸福の虚像」【M1】の動機が回帰する中でこと切れる⁵⁷。さらに【M1】が再弱音で2回繰り返された後、ヴァイオリンのトレモロだけが残り、やがて静まる。沈黙の中でグレーテが「フリッツ！」と絶叫すると管弦楽が最強奏の全合奏でes-mollの和音を鳴らし幕が下りる。

7. 結語

「音楽劇的な手法の多様性において、シュレーカーの《遙かなる響き》はオペラ史の一つの頂点を成している。それは彼自身でも二度と凌駕することのない水準である」とダールハウスは述べている⁵⁸。すべての面において彼のオペラの

⁵⁵ KA: S.305-320, „Hast du mir verziehn? [...] Fritz, was ist mit dir!“ この部分は独立した演奏会用ナンバーとしても抜粋できる美しい曲である。

⁵⁶ 絶望した主人公が恋人の到着を告げられて歓喜を取り戻し、音楽も激しさを増して互いの名を歌い上げる中で再会して甘美な二重唱に移行した末に、恋人の腕の中で息絶えるという展開はイタリアオペラに典型的な手法であり、ヴェルディからヴェリズモに至る多くの作品の終景で用いられた。

⁵⁷ このオペラの歌詞は劇中歌などを除いて散文体の箇所が多いが、ここはダクティル二歩格で „Ich will es vollenden.“ と „Nun ich dich gefunden!“ が交叉韻を踏んでいる。作曲家が自作の改訂に心を残して息絶える事を象徴する意図があるだろう。

中で最高の作品であると断言することには異論もあるだろうが、この作品がオペラの音楽表現において新しい地平を拓いたことは疑いない。

オペラの音楽は、バロックから古典派までの期間においては基本的に種類の積み重ねによって構成されたものであり、音楽による劇の描写能力、いわゆる Tonsprache は19世紀を通じて磨かれた。ライトモチーフ構造をはじめとして、Tonspracheの形成に決定的に貢献したのはワーグナーである。彼の遺産は様々なかたちで後世のオペラ作曲に影響を及ぼした。シュレーカーもまたその傘下の一人である。しかしシュレーカーは旋律、声楽の美学、和声、効果音、全体的音響など、オペラにおける”Ton (-Sprache)”の様々な要素のうち「響き」に強くこだわり、Klangsprache とも言うべき様式を《遙かなる響き》で打ち立てたと考えられる。当時の音楽関係者や聴衆に及ぼしたその衝撃は強く、自ら執筆した初めのオペラ台本であるために、一貫したドラマトゥルギーが明らかに欠落しているのにもかかわらず高い評価を得た。ドラマと音楽の構成においては、聴衆が19世紀までの伝統的なオペラに期待するような娯楽性を保持する一方で、同時期にシェーンベルクが歩んだ無調音楽への道に重なる、拡大した和声概念や非和声音の多用、管弦楽法の多彩な展開などによって、「響き」の変化がドラマを語るといった手法を作り出している。

音楽史を和声学の視点からみれば、伝統的な機能和声の破壊の歩みであったといえる。このことによって響きの多様性は格段に広がった。シェーンベルクは『和声学』の結語で、音の高低のみならず響きの変化もまた旋律を生み出すと述べ、Klangfarbenmelodieという概念を提示している⁵⁸。日本語の定訳は「音色旋律」だが、「音色」という訳語はむしろTonfarbeに当てられるべき訳語であり、「響きの色合いによる旋律」と訳した方がシェーンベルクの意図に沿っているだろう。《遙かなる響き》作曲当時に『和声学』はまだ出版されていないが、シュレーカーの構想にもシェーンベルクの主張と通じるものがある。すなわち、旋律作家ではないと自認するシュレーカーが重要視したのは、和声理論を拡大解釈して新たな和音の組み合わせを開発したり、同じ和声進行であっても管弦楽法に工夫を凝らして音色に変化を与えたりする手法によって、響きの色合い (Klangfarbe) を自在に使い分けることであった。彼の旋律には、響きの構築の結果として生じた和声構成音の横の連なりといった趣があり、オペラ作曲の手法としては極めて斬新である。声楽が主役といえるオペラにおいては、

⁵⁸ Dahlhaus, a.a.O., S.634.

⁵⁹ Schönberg, a.a.O., S.506-507.

伝統的に和声や管弦楽法という「響き」の構成要素よりも、旋律線が重んじられてきた。シュレーカーが三大オペラを作曲した1900-1920年という期間にシュトラウスは《サロメ》《エレクトラ》《薔薇の騎士》《ナクソス島のアリアドネ》《影の無い女》などを発表するのだが、シュレーカーとは対照的に、近代的な和声やデクラマツィオン技術を取り入れながらも伝統的な声楽上の美学を保持し、流麗な旋律を歌わせることによって歌唱パートを際立たせている。

響きを多彩に組み合わせて劇的写実性の新しい可能性を求めた実験作として《遙かなる響き》は完成する。加えてこの作品では、オペラの筋自体がシュレーカー本人の作曲過程の描写ともなっている。しかも劇中では、主人公のオペラ作曲は失敗に終わる。ダールハウスはこれを、19世紀的な芸術至上主義、およびその頂点である世紀末（fin de siècle）からユーゲントシュティールへ、シュレーカーが脱出を試みたものとみている⁶⁰。ここに《遙かなる響き》と、それを受け継いでさらに踏み込んだ《烙印》との比較を見ることが出来る。《烙印》には、ユーゲントシュティールを基軸にしつつ表現主義へと移行しようとする意欲が認められる。時系列をみても、表現主義的手法でモダンバレエの始祖となったグレーテ・ヴィーゼンタールのためにパントマイムやバレエ音楽を書いた1908-1909年には、《遙かなる響き》はオーケストラレーションと第3幕の改訂を残して作曲が終わっていたので、この経験は《烙印》の作曲を大きく左右することになる⁶¹。また両作が影響を受けたとみられる絵画も、《遙かなる響き》においては世紀末芸術の一人であるクリンガーの版画集であるのに対し、《烙印》ではシェーンベルクが描いた表現主義絵画と対照的である⁶²。

《遙かなる響き》から《宝探し人》に至るシュレーカーのオペラは、1910年代に初演されて大きな成功をおさめる。しかし、人が新作オペラを心待ちにした時代はこの頃から次第に終焉を迎え、オペラが担ってきたその役割がミュージカルと映画に取って代わられる。シュレーカーが拓いたオペラ書法は、このような次世代の音楽劇に手渡すバトンの役割も果たすことになるのである。

⁶⁰ Dahlhaus, a.a.O., S.634. しかしシュレーカーの音楽劇の構成手法は芸術様式としてのユーゲントシュティールの枠を大きく超え、総合的な音楽劇を目指しているとも指摘する。

⁶¹ 田辺とおる「オスカー・ワイルド作《王女の誕生日》-フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印》を押された者たち」の素材として-、『国立音楽大学研究紀要』第52集、2018年、58-62頁参照。

⁶² 田辺とおる「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印》を押された者たち」にみるシェーンベルクの余韻、*DER KEIM*, Nr. 40, 東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会、2016年、34-46頁。