

二作目の自伝的オペラ 《クリストフォロス,あるいは「あるオペラの幻影」》 「芸術の黄昏」の時代におけるシュレーカーの試み

Franz Schrekers zweite autobiografische Oper
Christophorus oder »Die Vision einer Oper«
als ein Experiment in der Zeit der „Kunstdämmerung“

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 Program in Global Studies

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Oper *Christophorus oder »Die Vision einer Oper«*, die als ein Produkt der Schrekerschen Agonie angesehen werden kann. Im Gegensatz zu den Erfolgen seiner Wiener Jahre, die ihn zum meistgefeierten Opernkomponisten neben Richard Strauss machten und ihn zum Rektor der Berliner Musikhochschule beförderten, war keine seiner neuen Opern erfolgreich, die er in den 1920er Jahren schuf. Dieses Werk ist seine Antwort auf die Kritik, er sei nicht mehr zeitgemäß. Es verbindet die für ihn typischen Merkmale innovativer Harmonie und reicher spätromantischer Musik mit der kontrapunktischen Kompositionsart der neuen Sachlichkeit und der Kabarettmusik, die zu dieser Zeit populär war. Darüber hinaus bringt das Libretto, das Verbindungen zur Traumarbeit Freuds aufweist, die Psychologie der Figuren durch eine einzigartige Struktur von mehrfachen *Mise en abyme* zum Ausdruck. Obwohl es sich um eine autobiografische Oper des Komponisten handelt, projiziert sie die verschiedenen Aspekte des Selbst nicht nur auf eine, sondern auf drei Komponistenrollen. In einer Zeit, in der die Oper als Unterhaltung durch Musicals und Filme ersetzt wird, wagt Schreker eine Demontage des Opernstils, um neue Möglichkeiten für die traditionelle Stellung der Oper als Unterhaltungsform aufzuzeigen und zu beweisen, dass die Oper als Kunstform doch noch weiter existieren kann. In diesem Beitrag wird die Auffassung vertreten, dass dieses Werk ohne das Verbot durch die Nationalsozialisten einen neuen Meilenstein im damaligen Operschaffen gesetzt hätte.



1. オペラを解体するオペラ

オペラ《クリストフォロス、あるいは「あるオペラの幻影」》(以後《クリストフォロス》と略称)は、フランツ・シュレーカー (Franz Schreker, 1878-1934) が放った抵抗の一矢である。ヴィーン音楽院に学び、管弦楽曲や歌曲等を経てオペラ作曲に着手した彼は、学生時代の習作《炎》(1902脱稿)ののち、自らの耳奥に鳴る響きを用いたオペラ創作に苦吟する作曲家を主人公として《遙かなる響き》(1912初演)を完成させた。若きシュレーカー自身が投影されたこの自伝的な作品は大成功を収め、彼は母校の作曲科教授に迎えられる。続く《烙印を押された者たち》(1918)と《宝堀り》(1920)を含めた3作はシュレーカーの三大オペラと称えられ、リヒャルト・シュトラウスのオペラに並ぶ上演回数を数えた。これらの作品は、ユダヤの出自¹をもつ彼の活動がナチスの台頭とともに狭まる1930年前後まで高い人気を保つ。しかし大衆の熱狂とはうらはらに、音楽評論界からの批判も高まっていった。彼が背負うことになる「折衷的」²「旋律の欠如」³「時代遅れ」⁴といった、作品に対する「烙印」は、皮肉にも《烙印を押された者たち》が各地の劇場公演で称賛された時期に定着した。

1920年、シュレーカーはドイツ語圏の音楽大学の頂点と評価されていたベルリン高等音楽院⁵の学長に就任する。亡くなる1934年まで続くベルリン時代の彼は、否定的な評価に対して激しい反論を発表し、専属出版社のウニヴェルザルとも議論を重ねるなど執拗に反応した。しかし作曲クラスで新しい技法を使いこなす気鋭の新

1 シュレーカーの父はユダヤ人だが、オーストリア貴族の家系に生まれた母エレオノーレと結婚する際、イザークからイグナツに改名してキリスト教の洗礼を受けた。子供たちもカトリック教徒として育てられている。両親ともユダヤ人であるシェンペルクなどよりも「ユダヤ性」の低い、いわゆる「半ユダヤ人」だが、ナチスの弾圧は免れなかった。

2 Carl Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 5. Piper, München, 1986-1997, S.640.

3 ピーター・ハイワース編『クレンペラーとの対話』, 佐藤章訳, 白水社, 2014年(復刊), 87-89頁参照。《狂った炎》を初演したオットー・クレンペラーは、シュレーカーが当時のドイツの音楽生活に大きな役割を演じて革新家のように思われていたことや、エロティックな背景が効果的に処理されていたので劇場の間で初演権の取り合いになったこと、その後人気は衰えたが《狂った炎》はアドルフ・ヴァイスマンの酷評にもかかわらず、まだ人気を保っていたこと等を回想している。そのうえで彼はシュレーカーを、「ドイツのブッチャーニになりたいと望んだが旋律の才能がない」と評価し、1920年代の急激なインフレに掛けて「典型的なインフレ音楽」と述べた。

4 テオドル・アドルフ『音楽社会学序説』, 高辻知義訳, 平凡社, 1999年, 147頁。アドルフは、オペラが時代遅れの過去のものであるという主張にあたってシュレーカーの作品を例示し、「華々しく流行していた時期にさえ音楽一般の発展を目の当たりにすると既に古めかしく聞こえていた時代遅れの楽劇作品」と述べている。

5 当時の名称はAkademische Hochschule für Musik。現在のUniversität der Künste Berlinにあたる。

進作曲家を育てて教師としての名声を確立する反面、自身の新作は彼を学長に押しあげた1910年代の諸作に匹敵する高評価を得られなかった。モダニズムから表現主義、新即物主義と括られる、当時の作曲技法の目まぐるしい変遷に翻弄されたと言える。彼の三大オペラも、同時期に創られたシュトラウスの《ばらの騎士》《ナクソス島のアリアドネ》《影の無い女》も、ヴァークナーを継承した後期ロマン派音楽に属するが、周囲に影響されず自らの様式を保ったシュトラウスに対し、シュレーカーは高い評価を求めて構成や手法を変化させた。両者の違いには年齢差も作用しただろう。1920年代のシュレーカーは40代、シュトラウスは1924年に60歳を迎えている。

シュレーカーが抵抗する姿は《クリストフォロス》において最も顕著に現れる。時代遅れの和声という声には先進的な無調、膨れ上がった大音響という声には薄い管弦楽法とバロック音楽風の対位法、フランス音楽やイタリアヴェリズモ音楽との折衷という声には、時代感のない語り口調の音楽と、当時ベルリンで流行したキャバレー音楽の採用によって、新たなオペラの形を呈示した。いずれも様式の変遷やラジオ・映画という新メディアの登場とジャズの流入をうけて、危機感を募らせたオペラ作曲家たちが好んで取り入れた手法である⁶。しかしシュレーカーはこれらに無条件で賛同した訳ではなく、戯画的表現の効果として用いるなどの揶揄をしのばせている。過去の作品に比して新作の評判が上がらない興行状況と、新しい手法に傾倒して従来の作曲を否定する作曲家や批評家に向けた反論を、シュレーカーは《クリストフォロス》にこめた。この作品は「時事オペラ (Zeitoper)」⁷に属するが、自己言及的な言葉が主導権を握って音楽のあり方を規定している点からみれば、作家シュレーカーの戯曲文学に作曲家シュレーカーが作曲した「文学オペラ (Literaturoper)」⁸の異種とも読めるだろう。

⁶ 「ある編集者への書簡」(1929)と題されたエッセイでシュレーカーは「今日の若い巨匠たちの袖からふるい落とされただけのような可愛いオペラや小型オペラのことを思うと、青ざめた嫉妬で満たされる」と、同時代の音楽を皮肉っている。(Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker (1878-1934) Eine kulturhistorische Biographie*, Böhlau Verlag, Wien, 2018, S.286)

⁷ 時事オペラには、アメリカの黒人音楽を取り入れた《ジョニーは弾き始める》(クルシェネク, Ernst Krenek, 1900-1991, 1927初演)、ミュージカルに近い《三文オペラ》(クルト・ヴァイル, Kurt Weill, 1900-1950, 1928初演)、《マハゴニー市の興亡》(ヴァイル, 1930初演)、市民の日常を会話調で描いた《今日のニュース》(ヒンデミット, Paul Hindemith, 1895-1963, 1929初演)などがある。いずれも青年期の作品であり、シュレーカーの皮肉(注6参照)の標的とみられる。シュトラウスの《インテルメッツォ》(1924)も時事オペラだが、これは他愛ない夫婦喧嘩を題材にしたコメディであり、従来の彼の手法を変えることなく作曲されている。

⁸ 既存の戯曲文学をオペラの歌詞台本として改作せずに、カット等を加えて流用した作品を指す。シュレーカーのように後日作曲する音楽の構想を念頭におきながら、音楽にふさわしい情景を散文稿に起こし、オペラ台本化した作品は本来あてはまらない。

しかしこの作品において特筆すべきは、意図的に様式を解体したオペラであるという点にほかならない。もちろんシュレーカーの狙いは朽ち果てた作品を見せる事では無く、意識の階層を行き来する心理劇によって、いうなれば従来の意味におけるオペラではない音楽劇を創造することにあった。それは『あるオペラの幻影』という副題にも暗示されている。この作品が解体したものの第一は、時系列というオペラに不可欠のナラティブである⁹。人物像を行為の動機と設定する手順を覆して行為自体に軸足を置き、事象の一貫性よりも独立した場面における行為を断片的に羅列するコラージュ的な特質が、それを補っている¹⁰。構造的には劇中劇をプロローグとエピローグが挟む枠物語の形をとり、後に考察するとおり登場人物の潜在意識下にある情景が、劇進行の中に組み込まれている。作曲家の概念構成や登場人物の妄想が可視化されることによって、舞台上に展開するのが劇であるという、伝統的なオペラの単次元の設定が解体される。さらに作曲家を主人公とする自伝的作品であるにもかかわらず、登場する3人の作曲家それぞれに自身を投影する、独特の形態が採用されている。

解体によって新たな形式が生まれる先例は、オペラ史上にもしばしば見られる。例えば19世紀の通作オペラは、アリアとレチタティーヴォという枠組みを取り扱うことによって成立した。しかし《クリストフォロス》では形態を変化させるためではなく、解体自体が目的とされている。欠陥は他の可能性への踏み台であるという一種の自虐的心理は、周囲の批判に反論するシュレーカーの自己評価にたびたび現れていた。台本の着想については「私の思い付きは、あまり「文学的」なものを持ち合わせていない。神秘的で心的なものが、音楽的表現を希求する」¹¹と言及し、作曲技法については「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、旋律の軌跡は持ち合わせていない。[...]和声家としては、貧血症で、変態だが、しかし純血種の音楽家である！」¹²と述べている。外的な変化に反応した作曲家の多くは、それを取り入れてオペラを創

⁹ 筋書を明解に提示することが求められるオペラ台本では、文学作品より文字数が限られるために、時系列で描くことが多い。《ファウスト》や《ドン・カルロス》のような戯曲も、オペラ台本では筋書のダイジェスト版といった形にならざるを得ない。神話や実在の人物であるヴォータン、ザックスなどが登場する《ニーベルングの指環》や《ニュルンベルクのマイスタージンガー》は、ヴァークナーが相当自由に筋書を構築しているが、時系列や人物設定を分解してはいない。

¹⁰ 断片的な場面の羅列という手法は本来オペラに馴染むものではなく、原作が断片的である《ヴォツェック》においても、オペラ化にあたってバルクは一貫性をもったプロットに再編成している。

¹¹ Franz Schreker, *Meine Musikdramatische Idee*. In: *Musikblätter des Anbruch Nr.1*, Universal Edition, Wien, 1.Jg, November 1919, S.6-7.

¹² Franz Schreker, *Mein Charakterbild*. In: *Musikblätter des Anbruch Nr.7*, Universal Edition, Wien, 3.Jg, April 1921, S.128.

ろうとした。一方シュレーカーは独特の構造による《クリストフォロス》において、外的変化と対峙することの意味を登場人物に語らせ、時には皮肉の手段として様式の混在する音楽をつけた。それは、異分子を混入させてオペラを改革しようとする試みの陳腐さを訴えているようでもある。オペラ様式を解体した《クリストフォロス》は回り巡って伝統的なオペラの肯定を意図しており、そこにはオペラの黄昏の時代にこの作品を世に問う、シュレーカーの使命感が感じ取れる。本稿では、解体という視点からこの作品の構造とその意図を明らかにしてゆく。

初演はナチスの圧力によってキャンセルされ、《クリストフォロス》は作曲家の死後半世紀を経てようやく陽の目をみた。新作オペラの上演で劇場が成り立つことは機能しにくくなっていた1932年に、予定通り初演されていたら、この作品にはオペラ史における重要なマイルストーンという意味合いが付与されていたであろう。

2. 音楽的潮流に翻弄されて——逡巡を重ねた創作道程と初演キャンセル

ヴィーン時代とは対照的にベルリンのシュレーカーは、作曲家としての評価に苦しみ時間を過ごす。彼は《クリストフォロス》の初稿台本を短期間で書き上げた。そして三つの幕を、破棄された第2版を除いて最終版までほとんど変更しなかった一方、オペラを創る必然性を呈示するプロローグと、その意義について問題提起するエピローグは何度も改訂する。まず創作経緯を確認しておきたい。

ベルリン移住当初の数年間、彼は多忙を極めた。ヴィーン時代の三大オペラがドイツ語圏各地で上演され、作曲家として公演監修を担うために、大学職の傍ら数多く出張している。新作の執筆や作曲はほぼ休暇中のみという年月が続いた。この時代のオペラは《狂った炎》(1924初演)、《メムノン》(1925作曲断念)、《歌う悪魔》(1928初演)、《エロスの呼び声あるいはハランドの角笛》(1928台本第1幕のみ執筆して放棄)、《クリストフォロス》(1929完成)、《ヘントの鍛冶屋》(1932初演)の6作を数える。このうち《狂った炎》と《メムノン》は、大編成の管弦楽による豊饒な響きのロマン派音楽である。中世の城郭を舞台にした芸術童話《狂った炎》は1922年秋に完成し、翌年出版されて1924年に初演されたが、劇場演目に定着できぬまま姿を消した¹⁵。三大オペラと同じ様式ながら正反対の評価を受けたことに、シュレーカーは衝撃をうける。

¹⁵ Die Opern von Franz Schreker, Aufführungsstatistik(1902-2018), In: Hailey, 2018, S.444. 初演は1924年3月27日、オットー・クレンペラー指揮のケルン市立劇場で行われた。続けて29日シュトゥットガルト、4月10日フランクフルト、1924/25年の新シーズンには10月にライプツィヒなどの公演が続いたものの、10月のテブリッツまでの8劇場合計54公演を数えて途切れる。戦後はその後1976年のグラーツ公演で復活し、2015年までに5都市36公演が行われている。

古代に取材した歴史物語《メムノン》は1923年6月までに第1幕の作曲がほぼ完成している。しかしシュレーカーは中断と再開を繰り返した末1925年6月、最終的に断念した¹⁴。ヴェルディのオペラを独訳してドイツ語圏における普及に貢献したヴェルフエルの小説『ヴェルディ』も契機となる。作者から献本されたシュレーカーは「自分の運命と自分が話すのを聞いているかのようだ」と感想を残している¹⁵。この小説はヴェルディが新境地を示した晩年の名作《オテロ》と《ファルスタッフ》に至る前の創作停滞期を描いている。旧来の様式からの脱却を模索するなかで長年携わった『リア王』のオペラ化を放棄した事などに、自身の境遇を重ね合わせたのであろう。

後に《歌う悪魔》として完成する『オルガン、あるいはリリアンの浄化』の台本は、《メムノン》を中断した1924年夏の休暇に書かれた。中世を舞台にキリスト教の布教を進める司教と異教徒との衝突を描いたこの作品では、作曲様式の革新が図られる。管弦楽は既作品と同じく大規模編成だが、一部の楽器だけが演奏する薄い管弦楽法が主流をなしている。さらに対位法を用いてバロック音楽を想起させ、重厚に音を重ねる表現主義を否定した新古典主義が意識されている。しかし作曲は難航し、シュレーカーは新たに合唱を使わず管弦楽も小編成のオペラ《クリストフォロス》の台本に着手した。第一次大戦に敗れたドイツは賠償金支払いによるインフレに見舞われ、大編成の新作オペラ上演は難しくなっていた。1920年代のベルリンには無調、12音技法、新古典や新即物主義、さらにはジャズも取り入れた気鋭の作曲家が集まり、最先端の一翼はシュレーカー自身の高弟で師より前衛的なクルシェネク (Ernst Křenek, 1900-1991) やハーバ (Alois Hába, 1893-1973) が担っている。大衆の人気に背を向けた前衛をもてはやす楽壇への疑念から、シュレーカーはこの後の数年間、《歌う悪魔》と《クリストフォロス》という二つの構想の間を行き来することになる。

迷走する作曲家を横目に三大オペラは人気を保ち続け、ドイツ語圏外の評価も高まった。シュレーカーは1925年10月にレニングラードで《遙かなる響き》、モスクワで自作の管弦楽演奏会を指揮し、帰国後は《クリストフォロス》のプロローグ作曲とエピローグの台本改訂に従事する。本体の部分は数段の楽譜に音楽

¹⁴ オペラとしては結実しなかったが、シュレーカーは管弦楽部分を後年、《あるグランドオペラへの前奏曲》- 未完の楽劇《メムノン》より (*Vorspiel zu einer großen Oper - aus der unvollendeten Oper Memnon* -, 1933) という、20分を要する交響詩並みに大規模な「前奏曲」に再編集した。公職を解任された生涯最後の夏休みにポルトガルのエストリルで作曲し、ウィーンでの上演を望んだが実現には至らなかった (1958年バーデンバーデン初演)。

¹⁵ Hailey, 2018, S.233.

の骨格と楽器指定などを書いたフルスコア用のスケッチ、パルティセル (Particell) がほぼ完成していた。しかしウニヴェルザルの編集者ヘルツカ (Emil Hertzka, 1869-1932) が来訪して台本に異論をはさんだため、シュレーカーは全面的に書き直した第2版を執筆する。《狂った炎》初演から2年経過しても公演数が伸びず、楽譜の譜刻と組版の費用が回収できないために、人気のある作品への修正が要求されたのである¹⁶。この第2版はプロローグとエピローグをもたない3幕構成に短縮されている。3人に絞られた登場人物、クリストフォロス伝説の語りにも代わる短いセリフ、映像を用いた間奏曲、ジャズの挿入を目論んで終幕が突然アメリカのジャングルになるなど、映画やアメリカ文化に熱狂する大衆嗜好に合わせる事が試みられた¹⁷。

しかしこの版を放棄して初稿に戻る決断を促したのは、プロイセン国立芸術アカデミー教授に就任してベルリンに移り住んだシェーンベルクである。助言に鼓舞されたシュレーカーは執筆のペースを上げ、1926年夏にはプロローグと第1・2幕（最終版の第1幕1場と2場）を完成させる。残りは冬の休暇中に仕上げる計画を出版社へ書き送ったが、一方ではこの年のシュレーカー作品の公演数が激減したため、「音楽的に成功すれば《オルガン》を先に世に問うかもしれない」とも告白している¹⁸。結局彼は、まだ『オルガン、あるいはリリアンの浄化』と名付けられている《歌う悪魔》を先行させることを決断した。オルガンの音響の威力で布教を目論む司教と、轟く音響に慄く異教徒が対立した末、焼け落ちた修道院の廃墟にヒロインが佇むという情景は、自己の芸術哲学をオペラ化する実験的試みよりも受容され易いと判断したのである。《クリストフォロス》は丸1年放置される。夏の休暇にパルティセルを完成させる途上で表題が《歌う悪魔》に差し替り、焦点はヒロインの死よりもオルガンの威力にあることが強調された。秋からフルスコアに従事し、翌1928年2月に完成する。大編成の管弦楽を室内乐的に扱ったため追加された楽器が少なく、完成譜はパルティセルと部分的に一致している¹⁹。これは《クリストフォロス》に通じる新たな試みであった。

¹⁶ 但し通常の新作オペラ上演数と比較すれば、初演から1年半で8劇場合計54公演という数字は標準的とみなせる範疇である。三大オペラの人気作家というブランド性に傷をつけたくないという出版社の思惑と、編成が非常に大きいため出版コストが通常のオペラより多くかかっている事情が、ここには反映している。

¹⁷ Hailey, 2018, S.402, Anm.34.

¹⁸ 1927年1月19日付バウル・ベッカー宛書簡。Vgl.: Christopher Hailey (Hrsg.), *Paul Bekker/ Franz Schreker, Briefwechsel*, Rimbaud Presse, Aachen, 1994, S.221.

¹⁹ Janine Ortiz, *Nun ist alles beim Teufel – FRANZ SCHREKERS SPÄTE OPERN*, et+k im Richard Boorberg Verlag GmbH, München, 2017, S.28-29.

《歌う悪魔》は脱稿したが未完の《クリストフォロス》には回帰せず、シュレーカーは新しい台本に着手する。表題は『エロスの呼び声あるいはハランドの角笛』で「3幕のファンタジー」という副題がつけられている²⁰。愛の充足と芸術的創造との相克を扱った芸術家のドラマは《遙かなる響き》以来、多くの作品で扱われた主題である。実験作の成功への不安から従来の手法に傾いたのであろう。しかし彼は第1幕を書き上げたところで原稿を放棄し、《メモノン》への回帰を少し考えた後に《クリストフォロス》へ戻った²¹。そして8月15日付の絵葉書に「クリストフォロス作曲完成」と書く²²。しかし《歌う悪魔》を出版したウニヴェルザル社はベルリン国立歌劇場における初演を12月10日に控えていたため、その宣伝を妨げぬよう《クリストフォロス》完成を告知しなかった。ベルリンでは三大オペラが公演を重ねていたが、彼の新作初演は未だ無い。他に上演を確約する劇場もなく既作品の公演も減っていたシュレーカーにとって、ベルリン初演は重要な意味があった。いまや彼は三大オペラ以前に、出版費用が回収できぬ興行的失敗作の作者である。しかし公演は、音楽監督エーリッヒ・クライバーが指揮を担い一流の歌手陣が参加したにもかかわらず大失敗におわった²³。飛び交った口笛や罵声の多くはナチス親衛隊のものと考えられている。ナチスはシュレーカーのユダヤ性のみならず、彼のオペラが性的情感を主題としてきたことも忌避した。政治に付度しない気骨の評論家にも恵まれず、作曲者と出版社双方の惨事と化して《クリストフォロス》初演も遠のいた。シュレーカーはこれを出版社の不作為と捉え、両者の関係は悪化する。

次は大衆的な喜劇と予告して、シュレーカーは生涯最後のオペラ《ヘントの鍛冶屋》を書き上げる。この作品は順調に筆が進んで予定通りウニヴェルザルが発刊し、ベルリン市立劇場で初演されたが不評のまま5公演で打ち切られ、1981年のベルリン蘇演まで忘れ去られた。一方《クリストフォロス》は刊行を拒まれ、シュレーカーはベルリンのアドラー出版と交渉して1931年秋、発刊に漕ぎつけ

²⁰ シュレーカーのオペラでは常に音楽や音がドラマの進行に関わっているが、楽器の音の力がドラマを引き起こすという発想は、ウィーン時代に作曲されて成功には結びつかなかった《からくりの鐘と王女》と、完成したばかりの《歌う悪魔》に連なる。

²¹ Hailey, 2018, S.255.

²² Ortiz, 2017, S.33. エピローグにはその後も手を加え、最終的には1929年6月17日に完成した。

²³ 《歌う悪魔》はベルリン6公演のあと、ヴィースバーデン7回（ただし30分以上の省略を求められた）、シュテッティン3回しか上演されなかった。第二次大戦後も1989年のビーレフェルト劇場10公演のみに留まっていたが、ボン劇場は1933年以降にレパートリーから消えた作品を紹介するプロジェクト“FOKUS '33 – Forschungsreise zu den Ursachen von Verschwinden und Verbleiben”（フォーカス'33 – 消滅と定着の原因を探る旅）で上演する事を告知した（2023.5.21初日）。<https://www.theater-bonn.de/de/programm/der-singende-teufel/184997>, 閲覧日2023.2.1.

た²⁴。初演劇場を探す過程で彼は1932年1月、日刊紙*Neues Wiener Journal*の音楽評を担当していたヴィーンの旧友ヨーゼフ・マルクス (Joseph Marx, 1882-1964) に楽譜を送り推薦を依頼する。マルクスは「音楽的にも劇的にも極めて独特な魅惑に満ち、非常に特異な一品」と評価し、批評記事の執筆を約束した上で作曲家自身による説明文を求めた。これに応じてシュレーカーは「《クリストフォロス》への序文」を書く²⁵。そして1932年9月のシーズン開幕にクレフェルトとフライブルクで同時初演が企画された。これに対してユニヴェルザルは12月に《ヘントの鍛冶屋》初演が予定されているため、一人の作曲家の1シーズン2作初演は無理であること、他社からの出版は契約違反であることなどをあげて抗議した。その圧力が奏功してクレフェルト公演はキャンセルされ、フライブルク公演は1933年春に延期される。しかし年明けにヒトラーが首相に就任するこの年、彼の新作上演はもはや不可能となる。フライブルクも延期日程を破棄した。この年シェーンベルクはアメリカへ亡命する。シュレーカーも前年1932年にアメリカ移民を企図したが成就せず、程なく学長辞職を余儀なくされた。代わって就任したプロイセン芸術アカデミーの教授職も、同職にあったシェーンベルクと共に1933年5月解任された。12月には脳卒中に倒れ翌1934年3月21日、56歳の誕生日を二日後に控えて亡くなる。《クリストフォロス》は、作曲者自身が聞く機会を失った唯一のオペラとなった²⁶。

3. Vision (幻影) としてのオペラ

表題が示すとおり、《クリストフォロス》はキリスト教の聖人伝説を念頭に置いた作品である。大男レプロプスは強きものに仕えることを望み皇帝のもとに居たが、皇帝が悪魔を恐れたことから、翻意して悪魔に従い悪行を重ねた。しかし隠者から奉仕することを諭されて川を渡る人々を助けていた折、一人の少年を背負っ

²⁴ シェーンベルクに献呈され、管弦楽のピアノリダクション編曲はシェーンベルク門下生でユニヴェルザル出版所所属の研究者シュタイン (Erwin Stein, 1885-1958) が作成した。現在はカッセルの Alkor Edition が版權管理しており、フルスコア、ピアノリダクション共に貸譜扱いで市販はされていない。音源としては2002年6月のキール歌劇場公演のライブ録音がCD化されている (cpo9999032)。この録音は youtube のキール歌劇場公式チャンネルにもアップロードされている。

²⁵ Franz Schreker: *Vorwort zu CHRISTOPHORUS*, undatiertes Manuskript, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3. Schreker.71.mus. (Vgl.: Christopher Hailey: Zur Entstehungsgeschichte der Oper CHRISTOPHORUS, In: *Franz-Schreker-Symposium*, Elmar Budde und Rudolf Stephan (Hrsg.), Berlin, 1980, S.136). 楽譜への掲載や出版には至らず、シュレーカーの死後30年を経てマルクスの遺品の中から発見された。

²⁶ 《クリストフォロス》は完成から49年を経た1978年に至って、フライブルク劇場で初演された。

たところ川の中で際限なく重みが増してゆく。少年は自らがイエス・キリストであり全世界の罪を背負っているため重いのだと明かし、レプロブスを祝福して、今後はキリストを背負ったものという意味のキリストフォロスと名乗るよう命じた。

この伝説自体はオペラの筋書に組み込まれてはいない。聖人キリストフォロスを「同名の祖先」と呼び、強きものを希求する人物として描かれるキリストフが伝説に重ね合わされている。登場人物の命名については、キリストフ以外にもモデルとなる人物像が推測される。現実と幻想の世界を行き来する小説、E.T.A. ホフマンの『黄金の壺』から主人公アンゼルスがアンゼルスに、セルペンティーナ(蛇)は、アンゼルスが蛇を伴う悪霊リリスに警えるリーザに投影されたと考えられる。また交霊術を使うカルダーニ司教(Abbé Caldani)は、映画を愛好したシュレーカーの、夢遊病患者を繰る見世物師『カリガリ博士』(*Das Cabinet des Dr. Caligari*)との語呂合わせ、霊媒師フロランスは、イギリスの霊媒師フローレンス・クック(Florence Cook, 1856-1904)に拠ると思われる²⁷。さらに端役の作曲学生にはハインリッヒ(狂った炎)やアマンドゥス(歌う悪魔)など、シュレーカー既作品の主人公の名前も付けられている。

作曲教師ヨハンはプロローグで、聖キリストフォロス伝説を題材に用いた弦楽四重奏曲を書く課題を学生たちにだす。しかしアンゼルスは因習的な形式の弦楽四重奏を拒み、同じ題材でオペラを書くことと決断する。ヨハンの娘でファムファタル的な性質をもつリーザは、作曲を断念して妻子への愛に生きると宣言したキリストフと結婚するが、アンゼルスへの恋心も鎮められず、第1幕2場でキリストフに射殺される。キリストフの逃走をアンゼルスが幫助して身を沈めた酒場の場面、第2幕では霊媒の口寄せでリーザの声を聴くうちにキリストフは覚醒し、象徴的な死という救済に邁進する。長い間奏曲を経たエピローグでは「男の力を知りつつ、女の弱さに留まる者」たるべしと諭す老子の『道德教(*Tao Te King*)』の一節が響く。結局アンゼルスはオペラを完成させることができず、やはり弦楽四重奏を作ると決断して作品は幕を閉じる。

シュレーカーはこの作品に《キリストフォロス、あるいは「あるオペラの幻影」》、*Christophorus oder »Die Vision einer Oper«* という、古風にも見える表題をつけた。「あるいは」に続けて副題をつけ、主題を副題のアレゴリーと位置付けた命名は16、17世紀のヨーロッパ文学で好まれ、《フィガロの結婚、あるいは狂おしき一日》(*Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata*)など17、18世紀のバロック・古典派オペラにも頻繁に登場する。ただし副題「あるオペラの幻

²⁷ Ortiz, 2017, S.221.

影」に引用符がつけられているため、作品の表題であることが示されている。それはオペラの主人公アンゼルムの創ったオペラを指し、その記号的な読み替えが伝説の人物クリストフォロスということになる。シュレーカー作品としてのオペラの表題が「クリストフォロス」であったとすれば、通常そのプロットは伝説自体である。また劇中劇を用いるならば、作曲家アンゼルムが伝説をオペラ化することになるだろう。しかしここにみられるシュレーカーの仕掛けは、登場人物によるオペラ『あるオペラの幻影』執筆という行為を、劇中劇の内容としたことである。オペラが「幻影」であるとは、完成しないことの暗示に読める。一方、Oper が不定冠詞、Vision が定冠詞であることはどう解釈すべきか。逆転して Eine Vision der Oper であつたら「オペラに対して抱くひとつの幻影」と解釈できるが、定冠詞が Vision についている意味はアンゼルムの作品という規定と同時に、オペラが（存在するという事自体が）もはや幻影なのだという、シュレーカーの危機感の寓意ではないだろうか。クリストフォロス伝説が説く、「強さ」と権威に従う「正しさ」は、シュレーカーの観点からみれば「凡庸」や「旧態依然」といったものである。それをシュレーカーはヨハンの提示した課題やクリストフの秀でぬ才能と、作曲を諦めて妻子への愛情に尽くすという平凡な判断に反映させた。そしてそのことが「あるオペラの幻影」とアレゴリー関係をなす点に、作者の真意があると考えられる。

4. 対照関係の強調と場面の複層的次元——台本構造の特質

《遥かなる響き》以後台本を自ら執筆してきたシュレーカーは、プロットの作成にあたって様々な対照関係を二項対立的に強調する。強弱、優劣、正誤、真偽などの対照が、発する言葉と本心や、芸術と世俗的欲求もしくは愛情を対峙させるかたちで表現されている。ニーチェやヴァイニングアの思想がそこに通底していることは、先行研究でしばしば指摘されてきた²⁸。とりわけこの作品には後者の影響が色濃い。ヴァイニングアは主著『性と性格』のなかで男性性を M、女性性を W と名付けて対置している²⁹。シュレーカーはこの書を1903年の出版直後に読み、1918年7月に、彼の活動を擁護してきた音楽学者パウル・ベッカー宛の書簡の中で、「-ヴァイニングア-私は彼の本を何年も前に、出版後ただちに

²⁸ Vgl.: David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken – Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*, Are Edition, Mainz, 2010. S. 119-140; Hailey, 2018, S.214ff; Ortiz, 2017, S.163ff.

²⁹ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Universitäts-Verlagsbuchhandlung GmbH, Wien/Leipzig, 1920, S.9-12. <http://www.k-faktor.com/files/geschlecht-und-charakter.pdf> (abgerufen am 2023.2.1.)

読んだ。私の分別は多くの事柄に否、(おそらく)私の感情は是と言った」と言及している³⁰。ジェンダーを捉える観点は《クリストフォロス》において二項対立的に扱われた。リーザはクリストフォロス伝説に登場する悪魔に対応し、性欲に盲目的に従属するファムファタル的女性性を象徴している。一方、伝説の主人公が権力に仕えることを望んだように、作曲学生クリストフは芸術に仕えることを希求し、論理的で自律的な男性性を体現する。

アンゼラムについては「《クリストフォロス》への序文」で、「若くて新進の、やや墮落した、脆弱に陥ってはいるが非常に才能のある芸術家、言うなれば、純粹に肉体的で乱暴な力への大きな憧れがあった戦前期の申し子である音楽学生」と説明されている³¹。第一次大戦前の申し子である音楽学生とは、まさにシュレーカー本人である。戦後の作曲世代は「肉体的で乱暴」である要素を躊躇いなく音楽に導入したが、「脆弱だが才能ある」芸術家は、力への憧れも抱きつつ戦前の美学を維持するとシュレーカーは捉える。『トーニオ・クレーガー』の中でトーマス・マンが「そもそも芸術家って男だろうか？」³²と問うたような、またオスカ・ワイルドが自らの生き様をもって体現したような女性的なデカダンの芸術家像がここに描かれており、強きクリストフの対極をなす弱き存在として、強きものは凡庸、弱きものは才能豊かと設定されている。なおヴァイニングャーへの傾倒は、被棄された台本第2版の幕切れでアンゼラムが拳銃自殺するという、ヴァイニングャー自身の最期が重なることにもみられる。

このオペラを支配する強弱の概念論は、アドルフ・ヴァイスマン (Adolf Weißmann, 1873-1929) のシュレーカー批判に対する反論であるとハルデス＝ヴエテノー³³は述べている。さらに彼は、少年キリストを運ぶ巨人によって強弱の対立が弁証法的に解決されるという主題の動機も、ここにあるのではないかと推測している³⁴。当時大きな影響力のあった批評家ヴァイスマンは、『世界危機の中の音楽』(1922) でリズムが生み出す男性的な強さを擁護する一方、シュレー

³⁰ Hailey (Hrsg.), 1994, S.61.

³¹ Schreker, Vorwort zu CHRISTOPHORUS, a.a.O.

³² トーマス・マン『トーニオ・クレーガー他一篇』、平野卿子訳、河出文庫、2011年、59頁。

³³ シュレーカー研究者のハルデス＝ヴエテノー (Frank Harders-Wuthenow) は、キール歌劇場が2001-2003年に《炎》《クリストフォロス》《からくり箱と御姫様》を年1本ずつ上演したシュレーカー・ツィクルスとそのCD制作の監修、および《炎》の管弦楽楽譜の組成を担った。《炎》《クリストフォロス》については今日まで唯一の、管弦楽全曲舞台上演という完全形の公演である。

³⁴ Frank Hardes-Wuthenow, Die Geburt der Tragödie aus dem Geist des Décadence, In: *Franz Schreker Christophorus oder »Die Vision einer Oper«*, Beiheft zur CD: cpo9999032, 2005, S.15.

カーの音楽を、満たされることなく萎む官能性と規定し、「今日、弱いとされるもの全ての余韻」が見いだせると酷評した³⁵。これに対してシュレーカーは、ヴァークナーが自らを批判した評論家ハンスリックを《ニュルンベルクのマイスタージンガー》のベックメッサー役に投影して皮肉ったことに倣い、《クリストフォロス》に「新しい音」誌の批評家シュタルクマン教授を創出してヴァイスマンを痛烈にからかった（第1幕2場、第2幕2場参照）³⁶。

男女や強弱に留まらず、対照関係の強調は《クリストフォロス》の叙述に頻出する。第1幕1場、一年前の平手打ちが不条理なリビドーの抑圧であったと詫びるリーザに、その言葉を情欲の表現と捉えたアンゼラムは「君の行為は美しい / 君が恥を求めるなら / 私は名誉を笑う / 死を求めるなら / 生に唾する・・」と、名誉や生という肯定的概念を貶め、否定的概念に賛同する高揚した歌唱で応じる。また同場面の終景、リーザとクリストフの結婚の宴でアンゼラムはリーザに、仲直りの証として自作のオペラを「悲劇の第1幕」といって手渡す。その幕切れの歌詞は「強き者は醜い / 破滅し腐敗するから / 自然の鉄槌が / お前を苦しめる時が来たら / 弱き者に思いを馳せよ / 弱きは永遠 / そして人生と世界を浄化する」というものであり、エピローグに登場する老子の詩「男の力を知りつつ / 女の弱さに留まる者は / 世界の河床となる / 世界の河床となった者から / 永遠の生が去ることはない / 彼は再び還り / 子供のようになる」との対照関係を形成している。どちらも非常に薄い和声に乗った同音反復で語り歌われ、音楽に惑わされずにテーゼを述べる礼拝的、説教的な雰囲気醸し出す。

《クリストフォロス》台本のもう一つの特徴は、「劇」という虚構に複層的な構造が与えられたことである。しかし各虚構間の境界は曖昧で明解な設計図は提示されない。最も単純な解釈は、シュレーカーの創出した登場人物であるアンゼラムがオペラを作曲する過程というものであり、プロローグからエピローグまで次元を変える事なく、一人のアンゼラムの物語になる。しかしその解釈ではオペラの「幻影」の意図が説明できない上、単純な作曲の過程にしては、後で述べるように場面展開が極めて幻想的、非現実的である。したがって先行研究はいずれもアンゼラムが作るオペラ《あるオペラの幻影》を、劇中劇という入れ子 (Mise en abyme) と解釈している。ただしその劇中劇もまた、作曲家アンゼラムなる

³⁵ Adolf Weißmann, *Musik in der Weltkrise*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1922, S.224.

³⁶ ただシパウル・ベッカーは「私が積極的に嫌だったのは、ドーンブッシュ（後にシュタルクマンと呼ばれる）のキャラクターだ。この本の中で自分の心の中にあるものをたくさん降ろしているのはよくわかるが、実はこれは、このような作品の領域外になくてはならない」と異を唱えている（1927.1.23のシュレーカー宛書簡）。Vgl.: Hailey, 1994, S.222.

| 水準 | 人物 | 事象 | 箇所 |
|------|--------|-------------------------------------|----------------|
| 現実 | シュレーカー | 《クリストフォロス》を作曲する | 全曲 |
| 虚構 1 | アンゼルス① | 《あるオペラの幻影》を作曲する | プロローグ・エピローグ |
| 虚構 2 | アンゼルス② | 《あるオペラの幻影》の登場人物としてオペラを作曲する | 第1, 2幕 |
| 虚構 3 | アンゼルス① | アンゼルス②の作品とみなされる場面。実はアンゼルス①の潜在意識下の情景 | 第1, 2幕に随時現れる場面 |

人物が登場して、オペラを書くという内容なのである。本稿では便宜上、前者をアンゼルス①、後者をアンゼルス②と整理する。なおアンゼルスは全曲中1度だけ、第2幕の酒場の場面でアンゼルス・ルーと呼ばれる。これをアンゼルス②の名前と定義する研究もあるが³⁷、台本上はアンゼルスと彼の作品中の作曲家、すなわち①と②は明示的に区別されていない。虚構の構造は表のように整理することができる。虚構1は舞台上の現実といえる水準だが、劇中劇の水準である虚構2は単純に第1・2幕の全てではなく、1から移行したと明確に判断できる箇所と、断言し難い箇所がある。さらに虚構2と3の往来は、アンゼルムの妄想ないしは潜在意識の度合いから感じ取れる不明瞭なものである。

シュレーカーの意図は、アンゼルムの執筆するオペラの劇内容よりも、作曲行為とその破綻によってオペラが幻影であると主張する点にある。「オペラを書くというオペラ」を最も率直に表現すれば、アンゼルス①の執筆と作品が完成しない結末の描写になるが、この作品でその役割を担うのは劇中劇の人物アンゼルス②である。アンゼルス①もちろん執筆しているのだが、彼を書くものがアンゼルス②の行動であるということは、①ではなく①が書く②の作曲風景が可視化されることになる。執筆されるオペラの劇内容と思われる箇所は、第1幕1場の途中から第2幕に至る、アンゼルスとリーザの愛情が交錯する場面、リーザの殺害、

³⁷ Karsten Bujara, *Klang – Farbe – Geschlecht – Sexualität. Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker*, Dissertation eingereicht an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2015, S.242. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19320/dissertation_bujara_karsten.pdf?sequence=5, abgerufen am 1.2.2023

酒場の場面などである。これらの官能、衝撃、幻想にみちた場面を劇内容ではなく、一連の作曲行為の推移とみなすことは難しい。しかしこれらの場面もまた、合理的なプロットによって貫かれているとはいいがたい。あとで論ずる通りリーザ殺害という、クリストフォロス伝説に基づくオペラの構想から大きく逸脱したはずの事件を契機に、続く第2幕で作品は瓦解し、オペラは書けず幻影と化すというテーマに収斂してゆく。このような劇内容の実体は、作家アンゼルムの創作ではなくアンゼルム自身、すなわちアンゼルム①の心象風景（妄想）とみることができよう。しかしその妄想も、アンゼルム作の劇中劇「アンゼルムの妄想」というかたちで表現されているわけではない。さらにどこまでが作曲行為でどこからが内容を表現しているかという境界線は、極めて不明瞭である。心象風景という抽象性と劇作品という具体性が複雑に絡み合い、構造を不安定なものとしている。このこともまた、オペラの作曲はもはや幻影であるというテーマの象徴と考えられる。

「登場人物が作曲するオペラ」はマトリョーシカ人形か合わせ鏡のように重なり合い、台本の読者は果てしなく次元が深化する錯覚に陥る。虚構のレベルが深まるにつれて舞台上の事象がオペラの中の現実（虚構1と2）を離れ、主人公の妄想へと転換してゆくが、展開がよどみないため聴衆は可視化された妄想を、妄想ではなく虚構2で起こる現実と受け止めることになるだろう。またはアンゼルム②を想定せず、通常のエペラの次元として単純に虚構1だけが認識されることも考えられる。

この仕掛けは開演前から始まっている。楽譜の扉に置かれたシュレーカーによる「演出家と指揮者への注意」には、開演30秒前に劇場が半分暗くなり、バスドラムのロールと同時に舞台裏でe-g-c-a音を繰り返す4つの鐘が鳴り、ドラの一打ちで終了すると指定されている。これは各場面の幕があがる前に毎回繰り返され、全場面とも新たな劇、すなわち別の虚構の開始が、古代劇を模したような幕開きのドラによって暗示される。なおクリストフ、リーザ、ヨハン、作曲クラススの同僚など、プロローグに登場する他の人物も虚構2に登場するのだが、彼らはオペラを作曲する人物ではないので階層が重なり合うことはなく、二重構造に留まっている。

5. 解体が創り出すコラージュ——作品解析

5.1. 弦楽四重奏かオペラか——クリストフォロス伝説の作曲

プロローグは7分程の場面だが、人物の出入りが多く5つの景に分かれている。筋書の設定が示されるこの場面はシュレーカーの書いた作品の次元、虚構1である。新しい音楽様式の開発に情熱を注ぐ鋭敏の作曲家アンゼルム①が、自作オペ

ラの登場人物としての虚構2のリーザを想い、恍惚としている情景からオペラは始まる。アンゼルス②がリーザに恋しているという設定は、もちろんアンゼルス①が師の娘、舞台上の現実のリーザ(虚構1)を慕っているためである。それをからかう作曲学生たちの会話には、対位法で書くと言う同僚を「そんなことは誰にでもできる」と嘲る、当代の音楽に向けたシュレーカーの皮肉も埋め込まれている。

師ヨハンが呈示する、クリストフォロスを主題に弦楽四重奏曲を書くという課題は的外れにもみえる。古典派絶対音楽の典型である弦楽四重奏は、劇的ストーリーを表現する手段として即座に思い浮かぶものではない。バロック的形式美の再現を目指した新即物主義への揶揄が垣間見える。弦楽合奏による、古典派器楽曲の緩徐楽章を模したような「クリストフォロス伝説の動機」(譜例1)にのせて学生たちが伝説を辿る中、師ヨハンが楽章割りを指示する。それによれば、強い者に従うべく皇帝に仕えたが悪魔が怖いと告げられて去るまでが第1楽章、悪魔に仕えて悪行を働く部分は第2楽章「悪魔のスケルツォ(Scherzo di diavolo)」,キリスト磔刑像を見た悪魔が逃げ出したので、この強い男を探そうと決意するが見つからないというくだりが第3楽章「厳格なアンダンテ(Andante con rigore)」,そしてフィナーレは、キリストを背負って川を渡りクリストフォロスの名を与えられる部分にあたる。

学生たちはこの課題を称賛するが、ひとりアンゼルス①は退屈で感傷的、四重奏など笑止千万と眩き、オペラ楽譜を指して「これこそドラマだ」と宣言する。この時、全曲にわたってアンゼルス①の思想を象徴する、重厚な付点リズムを持った「ドラマの動機」が、金管楽器によってファンファーレ的に演奏される(譜例2)。冒頭から捉えどころのない不安定な音楽が続いた中で初めて現れる決然とした音型は、アンゼルス①の意志の強さを表現している。ベートーヴェンが師ハイドンの教えを凌駕して自らの作風を確立したように、師が反面教師となることは作曲

Dem Tempo des Dialogs folgend. (Lento)

(譜例1)

Moderato

Ans.

Dies ist dra-
matisch!

(譜例2)

における師弟関係の宿命である。演奏分野では、生徒が師の技能に同意しなければ指導は成り立たないが、作曲の場合は技能の伝授が初期段階にとどまり、生徒の作品を批評することが指導の中心となる。当時のシュレーカーはヴィーン音楽院時代の自身と師フックスとの関係に等しく、ハーバヤクルシェネクといった俊英の反逆児が示す新しい音楽語法との対峙を余儀なくされていた。戯画的に描かれたヨハンとアンゼルの対立には、彼自身の境遇が反映されている。

ドラマの動機に誘われたかのようにリーザが登場すると、アンゼム①は「リーザ、リリス、蛇、愛しきサタン、私の女神」と熱情的に称え、場面が妖艶な趣になることによって、ヨハンの課題の陳腐さは一層強調される。しかしリーザは無遠慮な言葉に怒り、アンゼム①の顔を平手打ちする。そこに登場するクリストフはアンゼム①をリーザから引き離すが、このとき彼女に一日惚れしてしまう。それは現実の、すなわち虚構1にあたるクリストフの人格であると同時に、アンゼム①が書こうとしているオペラ（虚構2）の登場人物としてのクリストフの人格でもあり、彼の行為がクリストフォロス伝説を象徴するという、アンゼム①のオペラ構想に繋がってゆく。

5.2. アンゼムかクリストフか——リーザの選択

第1幕は当初1、2幕とされた2つの場面が1場、2場となっている。この組み換えによって第1幕がアンゼム、第2幕がクリストフの人格を追う物語であることは、より明らかになる。10景からなる第1場はプロローグから1年後の、同じヨハンの音楽室である。劇中劇が始まるこの場面から本来は虚構2となり、アンゼム①はアンゼム②に移る訳だが、シュレーカーは劇中劇としてアンゼム①に書かせるオペラ作品自体と、オペラを書くという行為の双方を扱っているため、白日夢の状態で作曲機についているというプロローグと同じ幕開きの設定から、そのように感じるとことは困難である。夢想状態という点では既に《遙かなる響き》で、フロイト的思考の反映と考えられる自己催眠状態から音を生み出すことが設定され、シュレーカー本人もそのように作曲していたとベッカーに伝えている³⁸。この場の幕開き第1景からシュタルクマンの場面を経てクリストフが退出する第4景までは、《遙かなる響き》におけるフリッツの作曲場面と同様、アンゼムはアンゼム①とみえる。「反吐が出る大男 / 純粋な魂 / 造型が難しい」と劇中のクリストフを語る部分も、劇内容ではなくオペラを書くという行為を表している。この場面もアンゼム②と見なすならば、既にアンゼム①の

³⁸ Ortiz, 2017, S.174.

作品内であり、作曲行為よりもその産物である作品中のクリストフを人格付けしていることになるが、いずれの次元かは明示されていない。

批評家シュタルクマンとアンゼルクマンが対話する第2景も同様である。この作品で多用されたセリフと音楽による構成がここで用いられる³⁹。シュレーカーは人物の戯画化の手段として主にセリフ場面を挿入したが、歌のない語り役のうちリーザの侍女エッタ、ハルトゥング博士、キャバレーの司会者、カルダーニ司教などと比べて、シュタルクマンにその効果が最も現れている。演説を切り取ったように不自然な口調や、合いの手に演奏される意図的に不出来なフーガの断片などが戯画の相乗効果となり、対位法を重視する新即物主義へのシュレーカーの皮肉も読み取れる。さらにクリストフの花嫁に献じる作品が交響曲であることは、時代遅れな作曲を示唆している。ヨハンにおもねるシュタルクマンはリーザの許婚の交響曲に「目くるめく批評」を書く約束するが、クリストフが没落した第2幕で彼は若造の交響曲、クラシック音楽のお遊びと侮蔑して日和見主義をみせる。戯画的誇張に皮肉をこめたシュレーカーの仕掛けはシュタルクマンとクリストフに顕著であり、アンゼルクマンやリーザの、強いエロティシズムに支配された濃厚な表現とは対照的である。シュタルクマンが生々しく造型されているために、ここは劇中劇の一場面とみるよりも、アンゼルクマン①がシュタルクマンと対決している、虚構1のレベルとみなす方が自然に思われる。

アンゼルクマンは劇中劇のアンゼルクマンを「私自身」と呼び「第2幕は容易に形作れるが、私自身に向けて考えたその役は怪しく危険」と呟く。ここも前者をアンゼルクマン②、後者をアンゼルクマン②の創出する③と感じとることは難しく、素直に作曲中のアンゼルクマン①とみえる。この第2幕は《クリストフォロス》の幕割り第1幕2場3景、アンゼルクマンの求めに応じてリーザが妖艶に踊る場面であるために、性欲の一线を越えてしまうことを彼は危険と表現している。さらに「第3幕は比類ない快楽の宴。善良で勇敢なクリストフによって死骸が残る」と、《クリストフォロス》第2幕キャバレーの場を叙述する。劇がここまで進行すると、アンゼルクマン②の作曲行為である虚構2からさらに深化した虚構3なのではないかということが聴衆にも感じ取れるようになり、アンゼルクマン②の作品中という体裁を取りながらも、実はアンゼルクマン①の心象風景であることが印象付けられてゆく。エピローグについては「忌々しい伝説のおかげで」頭を悩ませていると告白する。アンゼルクマン②が構想する妖艶なオペラは、クリストフォロス伝説とは相いれない。一方

³⁹ 楽曲の間をセリフで繋ぐ形式は19世紀の Spieloper やオペレッタなど娯楽的な音楽劇のものであり、ヴァークナーやシュトラウスをはじめとするロマン派が標準とした通作オペラとは異なる。

そのような疑念を持ち合わせぬクリストフは、シュタルクマンが彼の交響曲を推挙することに喜ぶが、アンゼルクムはそれを初心者作品、学校の宿題とこき下ろす。作品の冒頭からこの辺りまでシュレーカーは、伝統的な音楽様式とドラマを描写することの矛盾、およびバロック音楽を現代風に換骨奪胎した新即物主義がドラマの表現手法として用いられる事への批判を、執拗に書き込んでいる。

対照的にヒロインのリーザが歌う部分では、複調性とまばゆい管弦楽編成が少女的な官能を描写する。グレータ、カルロッタ、エルスといった彼の三大オペラのヒロインを、ファムファタル的に設定したシュレーカーの趣向がみてとれる（ただし彼女たちは常に虚構1の人物であり、《クリストフォロス》が持つ複層は存在しない）。一方リーザは虚構1よりも2の中の存在に重きがおかれ、アンゼルクム①の恋愛対象であることから、虚構2と3を行き来する。アンゼルクムには「クリストフはあなたに敵わないから嫉妬しているだけ」と応じ、クリストフには「わたし綺麗？」に始まるパッセージを蠱惑的に歌う。リーザは主体的に行動しているというよりも、アンゼルクム①の観念のなかに造型された架空の存在という趣すら感じられ、虚構3の存在が暗示されている。クリストフが退場するとアンゼルクムとリーザの距離が縮まり、音楽の官能性がより濃厚になる。彼女の興奮にアンゼルクムが煽られる展開は《烙印を押された者たち》のカルロッタとアルヴィアーノの二重唱を思わせる⁴⁰。オペラを作曲中だったアンゼルクム②という「現実」から、いつしかアンゼルクム②の書くドラマ（オペラ）の中のシーンという「幻影」、すなわちアンゼルクム①の潜在意識にある欲望の表現に移行してゆく。

しかしリーザがクリストフを愛し彼に頼ると歌う箇所では、無調を絡ませた不安定な近代的和声によって性的欲望を表現した音楽が突然、単純な和声によるト短調の簡素な音楽に変わる。音楽様式の時代感を逆行させることで、クリストフの凡庸が浮き彫りになる。アンゼルクムは「昼夜、天国と地獄、喜びと苦しみを貫く」と、ここでも二項対立を用いて踊りの激しさを表現し、次の第1幕2場に登場するリーザの舞踊を予感させる。そして「君の選んだ頓馬な子供は僕の言いなりだ」と叫んで立ち去る。本心を欺いて父の望む婚約を受け入れるリーザと、直情的に恋愛感情を爆発させるアンゼルクムの対照が際立つ場面である。妄想が高まって心象風景に入り込んでいく経緯は《遙かなる響き》2幕の、グレータが自分のみたおぞましい夢を語るアリアに通じる⁴¹。夢や妄想に託して潜在的欲望

⁴⁰ 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, 2016年, 1-23頁参照。

⁴¹ 田辺とおる「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》-」、*Der Keim*, Nr.41, 東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会, 2018年, 23-47頁参照。

を語る点は共通しているが、《遙かなる響き》では登場人物のみた夢であることに對し、アンゼルク②が語る妄想は、実は劇中劇のアンゼルク②のものではなく、それを書いているアンゼルク①の感情の吐露と見ることができる。

この二重構造はヨハンとクリストフが登場することにより、劇中劇自体（虚構 2）という単次元に戻る。すなわち虚構 1 と 2 の境界が不明瞭だった第 1 幕 1 場の前半からリーザとアンゼルクの場面によって虚構 2 に移行し、虚構 3 との間を行き来したのちに、夢から覚めたように無機質な場面になるヨハンの登場で、次元が虚構 2 に戻る。

時代に取り残された老作曲家もまた、皮肉的に投影されたシュレーカー自身である。ヨハンは野望抱く若手作曲家だったがリーザの母と恋に落ち、芸術を疎かにして大作を為すことができなかつた上に、彼女からも捨てられる。いまは教師として糊口を凌ぐが、老いて学生もいずれ去ると落胆している。作曲家としての名声のゆらぎと、学生が自分を凌駕したのではないかというシュレーカーの不安が重なり合う。ただしこの身の上話に付けられた音楽は極めて空虚である。内容的にも劇中劇という虚構の必然性に乏しい。熱情のない説明的な語りはアンゼルク②の創作とみるよりも、場面設定を提示する虚構 1 の延長とも取れるほど淡泊である。ヨハンの身の上話を聞いたクリストフは、地上で最も強い力に仕えたいとクリストフォロスに自身を重ねるが、彼にとってその力とは、芸術ではなく愛、という二者択一である。リーザの旋律を借用した滑稽で大袈裟なメリスマを与え、シュレーカーはクリストフをあざ笑う。結婚祝いの席で彼は、リーザとの愛に仕えるため芸術とは決別すると言いつ放つ。アンゼルクとリーザにおいて愛と芸術は同義であり、不道德と不条理なしには遂行できない。クリストフを道化に仕立てることによってシュレーカーは、19世紀的教養市民が不道德な側面を隠匿しつつ道徳のファサードを掲げたこととは対極的に、心の真実と道徳との矛盾を告発する、彼なりの芸術至上主義 (L'art pour l'art) をここで示している。

5.3. モダニズムオペラの再現——心象風景の中のアンゼルクとリーザ

市民的道徳に従って妻、母となったリーザが不条理な愛欲に耽溺する第 1 幕 2 場では、夫クリストフに殺害されるまでが描かれる。舞台となる彼女の居室には「芸術的な舞踊のために作られているかのような」という記述に続いて緋絨毯や紫のカーテン、アンティークの肘掛け椅子などが指定されている。時の指定はない。シュレーカーは虚構の次元を動かす手段として、空間のみならず時間的設定も曖昧にした。リーザの産んだ子が幼児になっているので合理的に考えれば数年後だが、作曲課題の提示から 1 年後の第 1 場で第 1 幕が完成しているのに

もかかわらず、アンゼラム②が第2幕を持参してリーザに踊りを乞うこの場面が本当に数年後なのか、疑問が残る。ただしリーザが「あの頃のように」アンゼラムの求めに応じて踊ることを思っただけで陶然としているので、彼のレッスンを受けることが非常に久しぶりであると判る。第1場と2場間のリーザとアンゼラムの関係は、本来ならば劇展開の中で示されるべきだが、どうやらリーザはアンゼラムへの愛情を残しながらも家庭に入って子育てに勤しみ、アンゼラムはリーザとは会わずに彼女をモデルとした作品を書き続けていたことになる。このような設定のゆらぎにも、点景的に潜在意識を可視化したコラージュによって虚構2と3を行き来する、作品の特徴が現れている。リーザの居室の内装はシュレーカーが成功作を生み出した世紀転換期のウィーンを再現しており、絨毯敷きであることから踊りはバレエではなく、誕生して間がない表現主義舞踊(Ausdruckstanz)が想起される。ウィーン・モデルネに転換の契機を与えた1908年のクンストシャウにおいて、オスカー・ワイルドの童話『王女の誕生日』に現代的な舞踊をつけたグレーテ・ヴィーゼンタールに通じる情景である。そのヴィーゼンタールから付随音楽を委嘱された若きシュレーカーが成功を収め、《烙印を押された者たち》の構想に繋がった⁴²。一貫して心理劇的なオペラを目指した彼に、表現主義舞踊はバレエよりも親近性が高い。クンストシャウから20年を経て、自身の様式的原点が回想されている。

プロローグから第1幕1場にかけては、各景の細かな分割によって様々な設定が目まぐるしく提示されていた。題材に込めた音楽界へのアンティテーゼや、心理学を反映させた人物像と、彼らの存在する複層的な次元構造は、シュレーカーがオペラの中に組み込んだ知的な仕掛けである。一方この第2場には、三大オペラの1910年代、後期ロマン派からモダニズムの音楽というシュレーカー元来の姿が躊躇なく回帰している。幻想的な言葉と、感情を増幅させた雄大な音楽によって第1場の説明的性格は薄められ、ブッチェニをはじめとするヴェリズモオペラをモデルに濃厚な二重唱を書いてきた技法が、聴衆の感性を直接刺激して興奮を導き出す。場面と音楽はリーザのアリアから情熱的なソプラノとテノールの愛の二重唱にかわり、最高潮に達する。その経緯はまず、クリストフがリーザのアンゼラムへの恋心を語り、リーザは師匠に過ぎないと反論する口論から始まる。この時すでにリーザの歌唱部には妖艶な音楽が付けられ、言葉と内心との矛盾を炙り出している。家庭と子供を顧みよと、クリストフが悲痛に叫んで

⁴² 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』、国立音楽大学、2018年、58-60頁。

退場しリーザが泣き崩れると、彼女の性的興奮を描写する短い間奏曲に移行する。沈黙する主人公の脳裏や夢の中を管弦楽が描写する手法は、《遙かなる響き》でグレートが森の中を彷徨う場面など繰り返し用いられてきた。やがてアンゼラム②が登場し、寝入ったリーザを見て「真理、喜劇、人生、見せかけ？それをみると足がすくむ」と独白する。三角関係における興奮と分別の狭間を不安視しつつ、音楽の高まりとともに「人形は踊り、裸の腕で誘い、作品は血と震える肉になる」と幻覚に陥る。この辺りで虚構2から3に移行し、アンゼラム①の心象風景を可視化した印象が強まる。

その声で目覚めたリーザは無伴奏の妖艶なカデンツに乗せて、歓びをもたらす舞踊への期待を夢うつつに歌う。アンゼラムの与える炎、波、罪の踊りは、リーザが抱く欲情、それに身を任せることへの逡巡、その不条理の三つを示すアレゴリーと読める。アンゼラム①は劇中劇のアンゼラム②にリーザの感情をこのように表現させることによって、虚構レベル3に深化して現実のリーザに対する自身の感情を告白した。舞踊自体はアンゼラム②の作品中の場面という体裁を取りながら、①の幻想、心象風景と考えられる。シュレーカー研究者のオルティスはこのリーザの舞踊と、後述する第2幕のロジータのシャンソンの場面を、《クリストフォロス》の中の《オペラの幻影》の中の舞踊（シャンソン）という二重の屈折をもった入れ子と説明し、「作品の中の作品の中の作品（ein Werk im Werk im Werk）」と表現している⁴³。

舞踊は三回とも「大地の霊よ沈め。そして我に伝えよ」という語りかけから始まり、『ファウスト』第一部冒頭の霊を呼び出す場面への意識が読み取れる。エロティシズムを地霊の業と捉えている点では、ヴェーデキントのルルの物語『地霊』も思い出される。最初の炎を呼び出す問い「深淵で槌打ちはもう静まったか？」に霊は「静まり、皆は怯えて走り回る。炎が下から噴き出す」と答え、炎を礼賛する歌に移行する。この問答はどちらもアンゼラム自身が歌い、それにあわせて三様の衣装に早変わりしながらリーザが踊る。炎の踊りが静まってリーザが退くとアンゼラムが再び霊を呼び出し「石壁は野や山に今も聳え立っているか？」と問う。水が石壁に迫って皆が逃げると霊が答えて、波を礼賛する歌が始まる。三つ目の問は「美と自由が奪れたか？」である。今度は霊の答えを「罪」に扮したリーザが奪って、美を礼賛するアリアを歌い始める。アンゼラムと同じ旋律を使いながら、音楽は一層官能的に高まる。「罪に憩いを / 歓びに静寂を / もはや私は限界を知らず / 踊るのではなく天空まで飛びたい」と歌い上げるリーザに、アン

⁴³ Ortiz, 2017, S.203.

ゼルムは「喜劇は終わり / 私の予感とは異なり / 私は屈する / 人生は私を投げ上げ / 告白を強いる / 人形は育ち、私を絞め殺す」と唱和する。美と罪を同義として扱ひ、両者は背徳の恋に耽溺する。しかしそこにクリストフが登場して物陰から二人を見つめ、すべてを盗み聞きした上で姿を現す。虚構3から2の劇中劇へ戻ったようにみえるのだが、アンゼルス①がアンゼルス②に書かせている劇そのものではないだろう。クリストフォロスの成長譚をクリストフに重ねる筋書上で、妻の殺害が起こることには唐突な印象が否めない。喜劇は終わりだと静かに言い放ち、怨嗟の言葉を投げつけるうちに高揚してリーザを射殺したクリストフは、アンゼルス①の作曲意図に反して独自の行動をとったことになる。アンゼルス②の書くオペラは破綻に向かう。これは《クリストフォロス》全曲の終景で示される、オペラは書けないという結論が暗示されたことを意味する。リーザとアンゼルムの詩的な言葉とは対照的にクリストフは、芸術家の人生のみならず家庭人としても破滅した失望を嘆く。リーザは「ただの御芝居だったのに」と弁解して息絶える。

最期の一言が夫に対する彼女のモラル感情であることは、分別と感情に揺れ動いたこの場面のリーザが、言葉とはうらはらの感情に支配されていた証左であり、逆説的に強調する効果を醸している。殺めたことを認識できずに呆然とするクリストフへ「逃げよう、私が救う。お前を愛しているから」とアンゼルスが言って幕が下りる。「愛している」というアンゼルス②の言葉はアンゼルス①、つまりシュレーカー自身の言葉と読める。アンゼルス②の作品中の、強いが凡庸で、アンゼルスとは対照的に良心的なクリストフに対してアンゼルス①の共感が表現されている。当時の時事オペラの多くが平凡な生活を揶揄的に扱っていることに対し、不条理な愛欲を色濃く描いたシュレーカーは、一方で安寧な市民生活にも優しい目を向けた。彼のオペラには通俗的な夫婦喧嘩などの他愛もない場面が置かれ、聴衆の緊張を緩めている。否定の対象として書いたクリストフを肯定する心理は、シュレーカーにおいて矛盾してはいない。

5.4. クリストフの覚醒と救済——アヘン窟で瓦解したオペラ構想

クリストフとアンゼルスが逃避行の末に身を潜めた所という第2幕の舞台は、アヘン窟も混在するいかがわしいナイトクラブである。エピローグに繋がる間奏曲が始まるまでのこの幕は、酒場風景、霊媒によるセッション、義父である師ヨハンと息子の登場によるクリストフの覚醒という三つの部分から構成されている。場所の設定、ジャズバンドや霊媒の登場などは1920年代ベルリンの風俗を再現したもので、大衆的な人気を狙っているともみられるが、《遙かなる響き》でヴェネツィアの娼婦宿、《烙印を押された者たち》でジェノヴァのアヘン窟の場面を書

いたシュレーカーにとっては手慣れた展開である。彼は雑多で享乐的な場面を立体的に表現する音楽に長けていた。また自身の作曲理念とは対照的に目新しい技術へ興味を示し、自家用車やモーターボートを買ひ、ジャズのレコードを収集し、映画やキャバレーの大ファンでもあった。ただし奇抜な場面設定の意味は、表面的な効果には留まらない。アンゼラム②にオペラを書かせるアンゼラム①の劇構想は、前幕終景で不安定になっている。逃避行から酒場に潜行という筋立てに連続性はあるものの、殺人という逃亡の動機は本来の劇構想では無いとみられるため、場面は単純にアンゼラム②の作品内ではなく、アンゼラム①の幻影と混在していることになる。この場面は複数の対話の同時進行も交えて素早く展開する。大編成の管弦楽と合唱団を駆使して豊穡な音響を生み出した先行作品とは異なり、小編成の《クリストフォロス》においてシュレーカーは展開の速度に重きをおいた。さらに音楽にのせた歌唱だけでは短時間に多くの情報を凝縮することが不十分であるために、セリフの場面を多用した。特にロジータの歌が始まるまでの冒頭数分は、伴奏音楽つきの演劇を思わせる。開幕の音楽が終わると次に述べる様々な事象が矢継ぎ早に起こる。クリストフとアンゼラムはジャズばかり弾かされることに倦んでいる。クリストフは霊媒師に頼んでリーザと再び話したいと言うが、アンゼラムは殺人が露頭すると彼を引き止める。かつての作曲教室の同僚ハインリッヒは新聞記事を手掛かりにここを突き止め、クリストフの逃走を補助するために貧困の内に暮らすヨハンと孫、すなわちクリストフの息子と呼びに行く。一方、批評家シュタルクマンもこの店におり、日和見主義を誇るかのようにクリストフの交響曲は退屈であると非難し、楽士のジャズを礼賛する。軽薄な人物がジャズを褒め、芸術家であるクリストフとアンゼラムは飽き飽きしているという対照には、ジャズを主軸に取り入れて高い人気を誇った門下生クルシェネク オペラ《ジョニーは弾き始める》への、シュレーカーの意識が垣間見える⁴⁴。これらの状況説明的な情報を短時間の会話に凝縮した手法は、オペラのそれとは異なる映像的処理に他ならない。その手法によってこれがオペラの場面ではなく、アンゼラム①の心象の断片を羅列したコラージュという印象も強まる。

前幕で展開した三者の行為は、心理学者ハルトゥング博士によって一般論的に解析される。開幕冒頭、舞台裏から聞こえる楽士たちの演奏にのせて「誰もが苦しんでいる」と始まる独白で彼は、救済かあるいは世俗的快楽を求めるもの、宗教と悪徳、ガブリエルとルシファー、天国と地獄を列挙して、目的は違えども力の源は同じで道は一つと結論づける。対照的な欲求に従って前幕でも正反対の行動をとったクリスト

⁴⁴ 注7参照。

フとアンゼラムが、実は同質の存在であり、運命共同体として歩むという新たな視点がここで示される。シュレーカーに影響を与えたヴァイニングアの、完全なMもWも存在せず人は両性具有しているという思想が根底にあると考えられる⁴⁵。

シャンソン《毒》を歌うロジータの舞台は客席から見えないところに置かれており「徐々にリーザの声に変わっていくように聞こえる」というト書きがつけられている⁴⁶。歌詞内容も1番が衝動、2番は背徳の愛に惹かれること、そして3番では陶酔の極致を歌い上げており、第1幕におけるリーザの心の変化、とりわけ彼女の舞踊の展開をなぞっている。舞台処理の具体的な方法は明らかではないが、踊り子のリーザと歌手のロジータが女性芸術家として表裏一体であるという意味合いは明示されている。このシャンソンには途中からクリストフが唱和し、強きに仕えるという持前の理想論を話すうちにアヘンの効き目が現れる。歌が3番に入ると「アヘンの陶酔の中で、重く赤く誘うような夢が私を包む」と殺人の記憶が蘇り、リーザに焦がれる。ロジータが高音を張り上げて歌い止めると「リーザが現れれば救済される」と応じ、霊媒によってリーザと話すことを求めて歌い終える。すると横になっていた霊媒師フロランスが起き上がり、カルダーニ司教から紹介される。虚構の水準の深化に伴って劇が破綻に向かうこの幕において、アヘンという小道具は、意識が混濁してゆくことの効果的な裏付けとして機能している。それは登場人物としてのクリストフの意識にとどまらず、アンゼラム①の意識下の幻覚を想定する根拠にもなっている。

シュレーカーは霊媒をどのように理解していたのだろうか。死者と交信する霊媒は古代以来世界中に存在し旧約聖書にも登場するが（サムエル記上28など）、キリスト教は人に憑く霊を悪魔の業として忌避してきた。19世紀半ば以降心霊実験が盛んになり超心理学（Parapsychologie）へと繋がるが、伝統的なオペラが扱った超自然現象はジブシー女の占いや神または悪魔の託宣などであり、特別な能力をもつ個人の霊媒が登場することは稀である⁴⁷。20世紀初頭には科学者による霊媒実験が多く行われたが、1920年代のベルリンでは廃れつつあった⁴⁸。アヘン窟をもつ酒場

⁴⁵ Weininger, 1920, S.3-6.

⁴⁶ このト書きの意図は明らかではない。シュレーカーの未刊行書簡まで広く点検したオルティスも、歌手が途中で入れ替わるか、最初から同じ歌手を2役に充てる事も可能と言及することどまっている (Ortiz, 2017, S.215.)。楽譜の指定はリーザにソプラノ、ロジータにメゾソプラノと別の歌手を充てているが、2番以降にはb^bというメゾソプラノにとって相当な高音域も作曲されている。作曲者が初演を監修していたら、指定の修正も含めて明確な最終形が示されたはずである。

⁴⁷ 霊媒を主題としたオペラの筆頭にはメノッティ作曲《霊媒》(1946初演)を挙げられるが、この作品も偽の霊媒師が客を騙すストーリーである。

⁴⁸ Ortiz, 2017, S.221.

の興行として行われるセッションは、娯楽という位置づけと同時に霊媒師自体もアヘン中毒であることを彷彿させ、心霊現象に対するシュレーカーの冷めた視点が窺える。超心理学にはフロイトも関心を寄せたが、シュレーカーの興味はフロイトの夢理論やヴァイニングガーのジェンダー論などの科学的分析に向かった。教養市民の偽善を暴くヴェーデキントや⁴⁹、ニーチェの実存主義を評価した唯物論者シュレーカーにとって、唯心論を礎とするスピリチュアリズムは共感の対象ではなく、作劇の効果に過ぎなかった。アンゼルムの制止を振り切ってクリストフが手を上げセッションが始まると、既作品では夢や自己催眠を彩った幻想的な響きと和声のタペストリーが、霊媒師フロランスのトランス状態に与えられ、旋律は妖しげなポルタメントのかかる音楽鋸⁵⁰が担う。あるいは新鮮な楽器を響きの芸術に組み込む音楽的発想こそ、シュレーカーが霊媒を登場させた最大の動機であったのかもしれない。

フロランスがリーザを呼び出し「炎、波、ゆらぎ踊る」と前幕の舞踊を語ったとき、ハインリッヒが乞食姿のヨハンと孫を連れて戻る。劇中の言及はないが前幕の筋に繋げるならば、婿が娘を殺害したというスキヤンダルでヨハンは教職を追われ、孤児となった孫を引き取って乞食に落ちぶれている状況である。カーテンが開けられて一気に明るくなりセッションが中断されると、アンゼルムは零落した二人が自作品に登場することに耐えられず逃げ出してしまう。ヨハンは言葉を発しないが、クリストフの子供が物乞いの歌を歌い始めると、心を揺り動かされたクリストフが「我が子よ、お父さん、私も行きます」と義父ヨハンと息子に向けて叫び、幕が下りて間奏曲となる。この「行く」はリーザのもとに行くこと、すなわち死による救済であることが後に明らかになる。第2幕は本来アンゼルム①が予告した「第3幕は比類ない快樂の宴」、すなわち虚構2の劇中劇にあたる。開幕から霊媒のセッションまではそのように解釈できるが、ヨハンと孫の登場以降はアンゼルム①の心象風景（虚構3）であり、作品の崩壊というシュレーカーの意図の可視化である。クリストフがアンゼルムの制止を振り切って行動することは、登場人物が作者の意図に抗うという構図を意味しており、アンゼルム①のオペラ構想の破綻に他ならない。クリストフは前幕の終景でも作者の意図に反して妻を殺害した。それはオペラ構想から逸脱した破綻の端緒であり、劇中劇内ではなくアンゼルムの妄想の中の出来事と考えられる。この場面の乞食姿のヨ

⁴⁹ 田辺とおる「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》－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53集』、国立音楽大学、2019年、63-66頁参照。

⁵⁰ ミュージックソー(Singende Säge)は専用の鋸の刃を曲げて弦楽器の弓で擦る楽器である。湾曲の度合いで音程を変えるため音階的に変化させることはできず、常にポルタメントがかかる。1920年代のサロンオーケストラやレビュー劇場でしばしば使用された。

ハンと孫や、クリストフの行動も同様の次元と捉えることができる。

象徴的な死による救済という命題は、ヴァークナーが若書きの《さまよえるオランダ人》から《トリスタンとイゾルデ》《神々の黄昏》、そして最後のオペラ《パルシファル》に至るまでヒロインに託し続けた、恋の恍惚のうちに昇天するという純粹かつ究極的な愛のかたちである。その概念はおそらくこの場面のクリストフに引き継がれている。第1幕1場では芸術を断念して家族に奉仕すると宣言し、第2場では不倫を確信して妻を殺害したクリストフの、やや平板に描かれてきた愛の概念に、死という自己犠牲に身を投じるこの場面で形而上的な象徴性が与えられた。アンゼルム①のオペラ構想には無いクリストフの覚醒と救済によって、伝説のクリストフォロスをなぞったクリストフの成長物語は瓦解する。オペラの破綻が主人公二人のうち一人の救済を意味するという構図は、シュレーカーの問題提起を表している。作曲家が自らの登場人物を制御できず彼らが勝手に行動することによって作品が崩壊する、すなわちオペラは書けないという結論につながる、独特な設定をシュレーカーは示した。しかし彼はオペラの解体を、オペラという形態によって呈示したのである。「書けない」という場面によって「書ける」と証明してみせた作品の異色ぶりは、この第2幕に凝縮されている。

5.5. 老子が説く素朴と純音楽——アンゼルムが回帰するところ

エピローグの展開を先取りした6分程を要する大規模な間奏曲には、管弦楽による情景描写に秀でた従来のシュレーカーの技法が展開されている。クリストフの主題、クリストフの愛の主題、ドラマの動機（譜例2）などの音楽的要素が絡み合い、プロローグで示されたクリストフォロス伝説の動機（譜例1）が現れて、エピローグへ移行する。楽譜上の開始は老子の『道徳教（*Tao Te King*）』第28章がヨハンによって歌われる箇所だが、間奏曲から間断なく始まるため幕は下りている⁵¹。歌詞は中国学者ヴィルヘルム（Richard Wilhelm, 1873-1930）が青島在住中の1911年に独訳した版が使われた。この本自体は残存するシュレーカー蔵書にはないが、蔵書目録からは彼が東洋哲学・宗教も読んでいたことが推測される⁵²。老子の引用に関してオルティツは、舞台上の劇進行から切り離され

⁵¹ 譜面上は「どこか遠くから聞こえてくる」という指定とともに、合唱団のバス歌手複数で歌うことになっているが、脚注には、オーケストラピットから歌うか、もしくは舞台上で歌う場合はヨハン役歌手が受け持つと書かれている。Vgl.: Franz Schreker, *Christophorus oder »Die Vision einer Oper« Klavierauszug mit Text von Erwin Stein*, Edition Adler G.m.b.H., Berlin, 1931, S.167.

⁵² Christopher Hailey, Unpacking Schreker's Library, In: Dietmar Schenk (Hrsg.), *Franz Schrekers Bibliothek Bd. 9*, Schriften aus dem UdK-Archiv, Berlin, 2005, S.12,39.

ている点において、プレヒトが展開して間がない叙事詩劇 (Episches Theater) の影響を指摘する⁵³。男女差を強弱、明暗、名誉と恥という対立概念に当てはめ、双方を併せ持つことによって向上できるという老子の教えは、ヴァイニングアのジェンダーモデルと両性具有の思想にも通じるものである。

ただしこの独訳には、意図的と思われる改変が認められる。「男の力を知りつつ、女の弱さに留まる者」は原文の「知其雄，守其雌」であり、強弱への言及はない。第2節3節の冒頭も「知其白，守其黒 / 知其榮，守其辱」だが、「光と闇，名誉と恥」と訳されている。これらに呼応する結語「永遠の生（が離れない）」は三節ともに **LEBEN** と大文字で強調されているが、原文は「恆徳（恒久の徳）」であり、徳が生に代わっている。また原本『道徳教』は道教と徳経の二部から成るが、ドイツ語の *Tao Te King* では前半を「意味 (Der Sinn)」，後半を「生 (Das Leben)」と訳している。原本の各詩は通し番号しか持たないが独訳には表題がつき、この詩は *Rückkehr zur Einfalt* (素朴への回帰) と命名されている。総じて抽象的表現による東洋思想を具体的に訳す傾向がみられる。シュレーカーが概念の対照を東洋の箴言と結びつけることができた背景には、このような意識も寄与したと考えられる。

エピローグの幕が上がるとプロローグと同じヨハンの音楽室の隅で、アンゼラム①が作曲机についている。傍らには死の床に横たわる子供とベッド脇に立つクリストフがおり、アンゼラム①と聴衆には見えているが、入室してきたヨハンとリーザには見えない。クリストフと息子は、アンゼラムの幻影 (虚構3) 中の人物である。もとよりクリストフとリーザは劇中劇 (虚構2) の中で結婚したのであり、プロローグと同じ虚構1に子供は存在し得ない。一方リーザはヨハンと共に虚構1の人物として登場しているため、アンゼラムの心象風景の中で起こったと考えられる殺害を経っていない。プロローグと同じ次元、おそらく時間的にもさほど経過していない設定で始まるエピローグには、このように複層を同時にみせる構図が与えられている。それによって虚構2も3もアンゼラム①の頭のなかの、どのようにオペラを書くべきかという思索の可視化であったことが明示される。

アンゼラム①は自らの創造物である虚構3のクリストフに、彼が自身の望む夢であり宿命であると語り掛ける。アンゼラムのオペラ構想では凡人だったクリストフは、構想には無い死による救済を選んだ。そのことへの作曲者としての諦観と敗北の自認が、夢、宿命という定義に込められている。しかし幻影の中のクリストフは、愚か者の慈悲にすぎない我々乞食のいる場所ではないと言って立ち去

⁵³ Ortiz, 2017, S.240-241.

ろうとする。アンゼラム①は自らの創造物を意のままにできず、「憎しみに満ちて彼は私を誹謗する」と消沈する。幻影の見えないヨハンは、アンゼラム①が作品の中に生きていと呟く。クリストフが「あらゆる恍惚を通り抜け芸術、愛、悪徳さえも征服してきた」と語り調子に歌いだす音型には、独白を性格づけるバラード調という表情指示がある。彼はアンゼラムと会話しているのだが、延々と独白が続く。起伏に乏しい単調なバラードの音型は、彼の語りが伝説と表裏一体であることも暗示している。そのような表現によって、クリストフの姿は実体ではなくアンゼラムの見る幻影の中に形成された像であること、さらに彼の言葉もアンゼラムの頭の中の言葉であることが浮き彫りになる。

クリストフはこの独白の中で、クリストフォロスを「同名の祖先」と呼んで伝説をなぞる。そして、先祖が皇帝と悪魔に仕えたように自分も俗世の権力に身を委ねてきたが、先祖とは異なり辛うじて舞台の中でしか生きられなかったと、アンゼラムへの怨嗟にとれる嘆きを口にする。シュレーカーは己の自画像としてアンゼラムには芸術性、ヨハンには教師としての葛藤、クリストフには自己承認欲求や家族愛といった俗人性を託した。クリストフは子供の眼を「利己のみからは生まれぬ愛が、遠き約束の地の如く輝いている」と表現し、我が子に仕えることを宣言する。アンゼラムが劇中に創造したクリストフは名誉心も、独占欲の強い愛情も、嫉妬も旺盛な利己的人物であったが、死による昇華を経てそれらを超越した人間として今、アンゼラムの妄想という幻影の中にいる。臨終の際にある子供は熱病にうなされ、「黒い荒れた水の中、私を運び、重くなってあなたを押しつぶす。私たちは沈む。苦しみを終わらせてください」と歌いだす。クリストフ親子がクリストフォロスとキリストに重なることを表しているが、川を渡って新たな人生を始める伝説とも、老子の教えとも異なり、救済は死であることが示唆されている。ここにはチェレスタと弦楽器による幻想的な音楽が付けられており、《遙かなる響き》で作曲家フリッツが、探し求めた響きを死の床で見出す場面を想起させる。クリストフが壁のスイッチを回すとオーケストラピットを含めて全ての照明が消え、壁の板が発する燐光の中でクリストフと子供が部屋から出てゆく。プロローグでオペラの楽譜を手にしたアンゼラムが「これこそドラマだ」と宣言したときに下ろされた紗幕が上がり、劇中劇の終了が示される。

シュレーカーはこのエピローグを何度も改訂した。劇中劇の複層性は、第2幕でアンゼラムの《あるオペラの幻影》、エピローグでそれを作曲する劇中劇が終了するという段階的処理によって示されている。そして異次元の人物が同時に存在するエピローグによって、劇中劇では明示されない登場人物の意識の階層の差や、プロットの展開よりも心理の点景を積み上げてきたことが明らかになる。

紗幕が上がりシュレーカー作のオペラの場面という、プロローグの次元へ完全に戻ると、暗闇から「劇の世界は終わりだ」というヨハンの声が響いてくる。師は弟子に、彼の創造した人物は彼の中で生き続け彼自身となること、伝説の結末は見せかけの世界にはないことを論じ、音楽の他に求めるものは何もないから弦楽四重奏なのだ、劇音楽ではなく絶対音楽を支持することが明言される。アンゼルスは「厳格なアンダンテ。彼は子供を背負い孤独な道をゆく」と呟き、弦楽器だけが純粋なハ長調を演奏して全曲が完結する。

濃厚な後期ロマン派から、無調や複調性といったモダニズムの音楽語法まで駆使して人気作品を生み出したシュレーカーは、正味100分というオペラ一本を費やして伝統的な形態を解体した。そして多様な音楽様式を混在させて、オペラは書けないという皮肉なテーゼを展開した作品を、純音楽の象徴である伝統の様式と清純な響きで結んだ。オペラは書ける、伝統の美学は潰えていないという主張と読むことができるだろう。

6. 芸術の黄昏 (Kunstdämmerung) との対峙——結語として

3人の作曲家に自身を投影した二作目の自伝的オペラで、シュレーカーは二項対立を明確に打ち出したが、正誤を定めてどちらかに加担した訳ではない。アンゼルスが旧来の音楽様式を否定し新しい手法で作曲することにも、一方では高まるリーザとの情愛を、後期ロマン派の濃厚な音楽で描くことにも作曲家シュレーカーが現れる。最新のジャズに眉を顰めることも、自作の制御が効かなくなって困惑する作曲家の姿もシュレーカー自身である。さらに第1幕で批評家におもねる世俗臭にみちたクリストフも、昔日を回顧し教師で糊口をしのぐことを自嘲する老作曲家ヨハンも、シュレーカーなのである。アンゼルス作品の登場人物という枠を超えて自我を獲得し、エピローグでは伝説に自らを重ねるクリストフの救済も、様々な批判や弾圧、妨害に見舞われていた当時のシュレーカーの理想像と捉えられるだろう。そしてそれらの自画像が、劇中劇の二重構造や、劇中「劇」から乖離して登場人物の心象風景が描写されていると解釈できる場面などの絡み合いによって表現され、聴衆は幻惑される。あたかも聴衆自らが枠物語の外にもうひとつの枠を想定して、オペラ《クリストフォロス》は存在せず全てが幻影という劇中劇だったと言いたくなるような不安定さが残る。

ポストヴァークナー世代のオペラ作曲家には、台本を自作したいいわゆる詩人作曲家 (Dichterkomponist) が少なくない。しかし彼らの大半は特定の伝説や文学作品に依拠したプロットに基づき、原作のオペラ化を目的とした。一方シュレーカーにとって既存の文学は発想の源泉に過ぎない⁵⁴。着想を得た作品から抽出さ

れたものは人物像や場面の雰囲気などの断片に限られ、プロットや個別のエピソードではない⁵⁴。先行作品が存在しても、全ての言葉はシュレーカー自身の思想である。その意味では全作品が、登場人物に自身を映した自画像の断片であったともいえる。彼が好んで取り上げた主題は、芸術、宗教、恋愛感情や性愛と向き合う芸術家という問題意識であり、芸術童話的な昔話や、中世、ルネッサンスの歴史絵巻など過去の世界を扱った。台本作家としての彼は、ロマンチストの読書家である。全てオリジナルであることに拘った強い主観性は創作者よりも膨大な文学を広範に読んだ人、作品の受け手のそれを想起させる。個別の印象を蓄積して自作のプロットを編んだことは、自身の着想を文学的ではなく心的で音楽的表現を希求するものと説明したことからも裏付けられる⁵⁵。論理的一貫性よりも感性を重んじた創作姿勢は、台本のみならず音楽にも反映された。オペラは変わらなければならないという危機感を感じていたシュレーカーは、友人マルクスへ送った序文で「ここで聴衆が聴き、見ることになるものは、旧来の概念によるオペラではなく、演劇、メロドラマ、オペラの中間にあるもの」と述べている⁵⁷。

オペラにとって異種の音楽は、土着の民謡リズムやトルコの軍楽などにほぼ限定されていたのだが、20世紀のオペラが被った外圧は衝撃の強さ、普及の速さと幅広さにおいて、従来の外圧とは比較にならない。映画という新しい劇場公演の形が生まれ、ラジオによって劇場以外の場所でも再生が可能になった。ジャズも急速に普及した。とりわけ娯楽性を映画に奪われたことは、オペラが変貌せざるを得ない状況を作りだす。時事オペラは題材や上演時間の短さ、展開の速さなどにおいて映画のオペラ版といえる。クルシェネク、ヴァイル、ヒンデミットらは作劇と作曲の様式転換を目指した。反対に無声映画時代にもかかわらず多くの伝統的なオペラやオペレッタが、歌詞を字幕で挿入し、音楽はピアノまたは小編成室内楽が実演する形式で映画化された⁵⁸。シュレーカー自身も新しいメディアには積極的に関与する。

⁵⁴ シュレーカーは習作の《炎》でドーラ・レーンの台本に付曲し、生涯最後のオペラ《ヘントの鍛冶屋》(1932初演)でシャルル・デ・コスターの『フランドル伝説集』を下敷きに台本を執筆した以外、原作、台本、作曲の全てを自作するスタイルを貫いた。そのため折衷的という批判は音楽の他、歌詞台本にも向けられ、着想の源とされた文学作品との類似が指摘された。

⁵⁵ ハルデス＝ヴァーテノーはモンタージュとコラージュの原理がシュレーカーの全舞台作品に適用されていると指摘する。(Hardes-Wuthenow, 2005, S.14.)

⁵⁶ Schreker, *Meine Musikdramatische Idee*, a.a.O. (注11参照)

⁵⁷ Schreker, *Vorwort zu CHRISTOPHORUS*, a.a.O.

⁵⁸ 独逸で制作された無声映画としては、1916《マルタ》, 1918《カルメン》《リゴレット》, 1922《ホルティチの唾娘》, 1925《ワルツの夢》, 1926《ばらの騎士》《サーカスの女王》《白馬亭にて》, 1927《ニュルンベルクのマイスタージンガー》《チャールダーシュ侯爵夫人》, 1928《連隊の娘》等を挙げることができる。

自身の前奏・間奏曲などをレコードやラジオ用に録音し、1932-33年にはトーキーになったばかりの映画のために、ロッシーニ、ヴェーバー、ヴァークナーなどのオペラ序曲を録音するプロデューサーを引き受けた。また実現には至らなかったものの映画用のオペラを執筆する構想や、『遙かなる響き』の映画化にも取り組んだ。学長を務めるベルリン高等音楽院にはラジオ放送局と電子音響のためのスタジオを作り、フィルム・アーカイブも設立して、著名な音楽家のコンサートや講義を撮影した教材用フィルムを制作した。1920年代後半には、指揮者あるいは制作監督としてラジオコンサートを頻繁に行っている。彼の三大オペラは、ラジオで放送された最初の近代オペラに数えられる。録音技術にも関心が高く、バランス良いオーケストラの音を実現するためのマイク配置や演奏法について、幅広い知識を身につけた。しかしそれらはいずれも新メディアによって伝統的なオペラを普及させるための試みであり、メディアによって作品が変質することは支持していない。伝統的な存在に価値があると考え、次のような発言を残している。

新作オペラの総上演数に対して、永続的に成功する作品の比率は、今も昔も変わりはない [...] どのオペラ作品がその時代に耐えるものであるかを最終的に判断するのは、常に観客である。[...] しかしオペラそのものは、熱狂的な美学者によって死んだと宣告され、あるいは少なくとも、改良の必要な愚かで余分な芸術作品と認識されてきた。とはいえ大衆の特別な愛を享受できているのは、ドラマという言葉以上に、それが聴衆にとって完全な歓喜と、日常生活の、現実からの完全な離脱を意味するからだ⁵⁹。

オペラに娯楽を求める観客は、必ずしも変革を求めているわけではない。斬新な作品が高評価を得たからといって既作が色褪せる訳ではない。とはいえ新作が評価されない芸術分野には活力もない。マルクスに送った「序文」は以下のように締めくくられる。

私たちは考えすぎている。特にオペラでは考える事などすべからく悪である。いつの時代であろうともどんな様式であろうとも、舞台から我々への印象というものが道を拓く。そのような印象に身を委ねられたい⁶⁰。

⁵⁹ Franz Schreker, Gibt es eine Krise der Oper? In: *Musikblätter des Anbruch* Nr.5, Universal Edition, Wien, 8.Jg, Mai 1926, S.209.

⁶⁰ Schreker, *Vorwort zu CHRISTOPHORUS*, a.a.O.

様々な仕掛けを組み込んだ《クリストフォロス》をシュレーカーは、娯楽というオペラの原点を提示するために書いたのである。点景的な断片のコラージュを逐一磨きこむことによって、オペラの美学が保たれると示した。あるいは人物像が行為の動機になるという論理的な整合性よりも、行為自体の描写でオペラは成り立つと証明した。

当時のオペラは19世紀までとは様変わりして黄昏の時代に直面し、変革の試みが様々行われた。しかし社会的に最も成功した「オペラ作曲家」は、オペラから離れて劇音楽に携わった人たちである。アメリカに渡って映画音楽の寵児となったコロンゴルト、オペレッタを持ち込んでアメリカンミュージカルの礎を築いたロンバークやカールマンらは、自らの転身によって活路を開いた。オペラの隆盛を支えた19世紀ロマン派音楽は、映画音楽とミュージカルに姿を変えて今日に至るまで作曲様式を保ち愛好されている。作曲家たちは20世紀前半の音楽様式の変革に目を向けず、ロマン派オペラを継承した⁶¹。映画創成期の伴奏音楽でも事情は変わらない。映画館は楽隊を持ち、上映中は常に音楽が鳴っていた⁶²。しかしそこで演奏されていた音楽の多くは、華やかな響きを持った19世紀の作風に連なるものであり、表現主義映画とはいっても表現主義の音楽が演奏されていた訳ではない。シュレーカーの作風は、新しい音楽様式よりもむしろ、このような娯楽音楽に親近性が高い。しかし彼にとって音響メディアの革新は、芸術性が侵食されることと表裏一体でもあった。

ラジオ「遥かなる響き」は、ロマン主義者にとってあまりにも近くなってしまった。[...] そう遠くない未来、私たちは自宅にオペラや演劇が [...] 出現するのを経験するだろう。ラジオ・オペラハウスは、補助金なしで存続できる唯一の劇場であり、最高の歌手、最高のオーケストラ、映画撮影のあらゆる成果を利用した舞台技術に恵まれ、最も遠隔の地まで音楽公演を放送する。[...] しかし私の心の、まだラジオの音も届かない静かな片隅に、密かな恐怖のようなものが巣くっている。鉄の指と不思議な力を持つ機械は、今や私たちの領域、芸術家の領域に侵入しているのではないだろうか？ 芸術の機械化、神性という魔法の消失、香りも熟成もない花。

⁶¹ イタリア映画に多くの作品を提供しつつ交響曲やオペラを書いたニーノ・ロータやロンドンのミュージカル界最大の作曲家であるアンドリュウ・ロイド＝ウェバーなどもこの系譜に連なる。20世紀後半の映画とミュージカル音楽は、ロック調とロマン派音楽の方向に分化した。後者の作品からは、明確にヴァークナーやブッチャーニの影響ないしは模倣と言える音楽を聞くことができる。

⁶² 音楽は多くの場合、上演館の判断で任意に選曲されていたが、自前の伴奏音楽を持つ無声映画もあった。フリッツ・ラング監督が映画《ニーベルンゲン》(1924)と《メトロポリス》(1927)の音楽をゴットフリート・フッペルツに作曲させた例などがあげられる。

それは進展なのかもしれないが、どこかで、いつかは終わりを告げる。
「芸術の黄昏」⁶³。

楽劇《神々の黄昏》(Götterdämmerung) に譬えて、機械文明が発展する将来を芸術の黄昏 (Kunstdämmerung) と表したこの文章は1925年に書かれている。再生可能性が進歩して普及力が向上する一方、簡便に消費される前提に立った作品は変質することを、彼は危ぶむ⁶⁴。《クリストフォロス》においてシュレーカーは、皮肉をこめて意図的に伝統的なオペラの様式を解体したが、その意義は「黄昏」以前の豊潤な音楽に抛りながら、心理の複層を舞台化する新たなオペラ作劇の提示にあったのである。

無調や音列を推し進めた作曲家は、大衆に理解されず人気も出ないことを承知で作曲した。シェーンベルクはその信念を「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.)」と表現した⁶⁵。「仕事か使命か (Beruf oder Berufung)」という言葉に通じる決意である。《クリストフォロス》は、まさにシュレーカーの〈せねばならない〉であった。初演のキャンセルによって同時代人が体験する機会は失われたが、オペラの黄昏の時代に、新たな扉を開く作品になり得たことは疑いない。

⁶³ Franz Schreker, Über Rundfunk, In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 20. Mai 1925. Vgl.: Hailey, 2018, S.274.

⁶⁴ 映画がオペラに及ぼした影響についてはシェーンベルクも *Berliner Tageblatt* 紙に寄稿している。「演劇の危機の一部は映画によるもので、オペラも同様である。もたらされた写実主義との競争には勝てない。映画は聴衆の眼を甘やかした。人は現実と真実を見るだけでなく、幻影のまま置かれるために舞台に乗ることはない幻影までもが、幻想的な手法で現実として現れる。オペラはこの比較から逃れるために写実主義を捨てて、より適切な道を見出さなければならないだろう」。Vgl.: Arnold Schönberg, *Gibt es eine Krise der Oper?* a.a.O., S.209.

⁶⁵ Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, In: *Musikalisches Taschenbuch 1911*, 2.Jg., Wien, 1911, S.22.