

フランツ・シュレーカーのオペラ 《烙印を押された者たち》 —創作背景としての世紀転換期ウィーンの影響—

田辺とおる

1. はじめに

フランツ・シュレーカー(Franz Schreker, 1878-1934)が音楽を学び、作曲家としての成功を手にするまで道のりは、世紀転換期と呼ばれる 1890 年代から、第一次世界大戦が勃発する 1914 年までの時期に重なる。音楽史家は好んで、ワーグナーが亡くなった 1883 年をモニュメンタルな年として、この新たなエポックの端緒としている。いわゆるウィーン・モデルネに属するシュレーカーは、自作品の公演回数についていえば、同時代で最も人気の高かったオペラ作曲家リヒャルト・シュトラウスに唯一比肩するほどの作曲家である。本稿が扱う《烙印を押された者たち》¹も、音楽の際立った美しさと、障害者やファムファタールといった赤裸々な人物設定、あるいはエロティシズムを強調した劇展開などによって、同時代の聴衆から圧倒的な評価を獲得している。この作品と次の《宝掘り》の大成功によって、ウィーン音楽院の作曲教授職にあったシュレーカーは、ベルリン音楽大学学長に就任する²。しかしユダヤ系の彼はナチスから排斥されて公職を失い、同じ年に脳梗塞を患って半年後には 55 歳で世を去る。彼はこのように大成功と没落を短期間のうちに経験することになるが、ナチスから「退廃芸術」に指定されたため、死後もナチスの崩壊までは公演

¹ 本稿では以下《烙印》と略称する。なお、このオペラの表題を本稿では《烙印を押された者たち》で統一するが、定着した邦訳はまだない。作品が国内未上演で国内版 CD、DVD も一種類ずつしか発売された事がないため専ら事典が典拠となるが、「印づけられた者たち」(オペラ事典, 東京堂出版, 2013, 215 頁; 音楽大事典第 3 巻, 平凡社, 1982, 1205 頁)、「印づけられた人々」(オペラ辞典, 音楽之友社, 1993, 255 頁)、「印づけられた者」(グラウト著服部幸三訳, オペラ史下巻, 音楽之友社, 1958, 669 頁)、「刻印された人々」(クラシック音楽事典, 平凡社, 2001, 183 頁; ニューグローブ世界音楽大事典第 8 巻, 講談社, 1993, 480 頁)、「烙印を押された人」(オックスフォード・オペラ大事典, 平凡社, 1996, 313 頁)、「烙印を押された人々」(新編音楽中辞典, 音楽之友社, 2002, 316 頁)、「焼印を捺された人々」(歌劇大事典, 音楽之友社, 1962, 595 頁)、「汚名着せられた人」(ストリートフィールド著柿沼太郎訳, 歌劇読本下巻, 音楽之友社, 1955, 308 頁)等と訳されている。なお国内盤 CD と DVD が「烙印を押された人々」を採用したためか、最近のインターネット記述などを見る限り、この表題が定着しつつある印象を受ける。

² 1920-1932 年の間学長職を勤めた。

が禁じられていた。戦後の再評価の歩みも遅く、1980年代からようやく単発の公演が見られるようになったにすぎないため、いまもなお忘れ去られた作曲家の一人という位置づけから脱却できてはいない。しかしシュレーカーの作品が音楽史のなかで半ば埋もれた位置に置かれてしまったのは、作品そのものの価値よりも、歴史的経緯によるところが大きい。同時代の聴衆や芸術家仲間からの高評価も、その傍証といえる。

そのようなシュレーカーの作品のうち、いわゆる三大オペラの一つである《烙印》は、とりわけテーマ性と劇的効果の点で最も強い印象を与える。

《烙印》が高く評価された要因のうち筆頭にあげられるのは、シュレーカーの様式融合の能力の高さである。彼は作曲だけでなく台本執筆も自ら手掛けたのだが、それはオペラによく見られるような、既存の文学作品を書き直したものではなく、独自のストーリーを持っている。しかしながらシュレーカーは既作品から極めて広範囲に、なおかつ様式や特質においても多様な作品を選び出し、その素材とした。ただし既存の文学テキストの人物やストーリーを直接的に踏襲している訳ではない。参照された作品は、先行研究のなかでかなりの程度明らかになっているが³、独自の物語設定を与えられたオペラ作品において、こういったことは比較的珍しい。しかも、それらを一つのオペラ台本に融合するシュレーカーの手腕は極めて優れている。小説、戯曲、オペラ台本、哲学・心理学テキストなど、シュレーカーが参照した広範囲なテキスト群については第5章で言及するが、その各々が《烙印》台本にどのような影響を及ぼしたかについては、稿を改めて具体的に検証したい。本稿では昨年の本学研究紀要に寄稿した、前奏曲と、テノール、ソプラノ、バリトンのアリア解析⁴、および台本についての考察⁵に続き、《烙印》という作品が生まれる素地となった時代について考察する。

2. シュレーカーのオペラ作曲の特質

指揮者オットー・クレンペラーは、シュトラウスの「わたしはある種の絵を眼の前におかないと、ベートーヴェンの交響曲を指揮できない[...]」。たとえば第五の第二楽章は最愛の

³ Vgl.: Carl Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Band 5*. München: Piper, 1986-1997, S.640. David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken - Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*, Mainz: Are Edition, 2010. Lewis Wickes, *Zur Entstehungsgeschichte der "Gezeichneten"*, in: *Programmheft der Oper Frankfurt*, Frankfurt am Main: Oper Frankfurt, 1979, S.188-193. なお現時点で Klein の書は、《烙印》について公刊された唯一の包括的な個別研究書である。Lewis Wickes, *Studies on aspects of Schreker's opera „Die Gezeichneten“*. Technische Universität Berlin, Berlin 1993 (Dissertation von 1990).は未公開。

⁴ 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』、名古屋音楽大学、2015年、41-84頁。

⁵ 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、1-23頁。

人との別離だ。そしてトランペットが登場するとき、さらに高い目標へと進むのだ」という言葉を紹介し、「わたしは自分の耳を疑わずにはいられなかった」と回想している⁶。絶対音楽も描写音楽として読み解き、それを確信にみちて後輩に伝えていることは、交響詩とオペラで名声を獲得していたシュトラウスらしいエピソードである。古典派までは中心的存在であった交響曲やソナタのような絶対音楽の地位は、19世紀ロマン派の流れの中で揺らぎ始めた。それは新しい形を求めるワーグナーと、伝統的語法を基軸に自らの音楽を築くブラームスとの対照に象徴され、彼らの後世代においてはマーラーの交響曲のように、伝統的な絶対音楽もまた、その形を変容させていく。このような変遷はオペラという描写音楽の分野にもみられた。ワーグナー以降のいわゆる後期ロマン派のオペラでは、それまでのナンバーオペラ⁷が解体されて幕ごとの通作形式になり、散文テキストも多用されて、構成の形式性は緩められていく。

後期ロマン派オペラのひとつである《烙印》も、そのような構造によって作りあげられている。またワーグナーの楽劇ほど厳格ではないものの、いわゆるライトモチーフ（示導動機）の技法が取り入れられており、人物、人物の心情、情景、劇展開などの演劇的内容はそれぞれ固有の音楽動機を持って、劇の進行にあわせて楽曲の中で絡み合っている。いわゆるポスト・ワーグナー世代の作曲家であるシュレーカーは、比較的ワーグナーからの影響を素直に反映させている一人といえる。ライトモチーフ技法、大編成の管弦楽に歌わせる息の長い旋律、機能と声法によるカデンツを無限旋律に解体したこと等において、彼はワーグナーを積極的に継承した。シュレーカーは同世代の作曲家シュトラウスと並ぶ支持を聴衆から得ていたが、この点では対照的である。シュトラウスは、習作というべき《グントラム》と次の《火の欠乏》ではワーグナーの直接的な影響を強く受けているものの、3作目の《サロメ》以降は、声種の選択と旋律の声楽的処理、和声展開、管弦楽の楽器法など、オペラ創作の全般にわたって独自の様式感と美学を確立していった。先行作品からの影響ないし模倣は限定的、断片的といえる。

一方、シュレーカーが作曲にあたってもっとも重視しているのは、響きと管弦楽法である。それは同時代の批評に限らず、本稿の末尾に訳出した彼自身のエッセイ2本からも明解に読み取ることができる。響きの多彩さという点において、彼は同時代の作曲家の中でも傑出しており、管弦楽の楽器、音量、和声などの組み合わせ方は極めて広範に及んでい

⁶ ピーター・ヘイワース編『クレンペラーとの対話』佐藤章訳、白水社、1976年、79-80頁。

⁷ 従来のオペラでは独唱、重唱、合唱などが独立した楽曲として、通し番号が付いて作曲された。各ナンバーの間はレチタティーヴォ、またはセリフによって結合されている。厳格にこの様式が順守されていたのは古典派までで19世紀前半から徐々に自由な形をとりはじめ、楽劇時代以降のワーグナー（具体的には《トリスタンとイゾルデ》以降）が完全に消滅させた。

る。なかでもオーケストレーションを厚く構成し、音価を長めに引き延ばした壮麗なクライマックスを作り上げ、官能的な音響を創出していることは特筆に値する。ただし、折衷的としばしば評価されていることから判るように、その様式はドラマ展開や歌詞の言葉使いなどに反応して、さまざまな様相を見せる。主に混在しているのは、シェーンベルクを手本とした無調ないしはそれに接近している様式、プッチーニを思わせる抒情性や、会話の言葉に繊細に反応したレチタティーヴォ的な音楽、激しい情緒を荒々しい音楽で誇張するヴェリズモ・オペラの様式、独特の浮遊感を持つドビュッシーの和声と管弦楽法などである。調性の扱いにおいては、調性音楽、無調、半音階、複調性などを自在に使い分けているが、音楽の大半は調性を保持した旋律性に富むものであり、歌手にとっても不自然な節回しなどの歌いにくさは、さほど見受けられない。総じて《烙印》をはじめとする彼の主要作品は、ナチスによる禁演措置がなければ間違いなく劇場のスタンダードレパートリーに留まり、アリアは演奏会やコンクール等で愛唱されてきただろうと思われる。

シュレーカーの豊麗かつ繊細なオーケストレーションについて、ヘイリーは「細分化された弦楽器、巧妙に使われる打楽器、そして個々の楽器のアイデンティティーを覆い隠す絶妙の重複によって、プリズムを通したかのような多彩な色彩を生み出すに至っている」と述べている⁸。また2005年ザルツブルク音楽祭上演を指揮したケント・ナガノは「微細に細分化された音色の投入は、シュレーカーの極めて練達な管弦楽法によってコントロールされている」と言及している⁹。この二つの評価は、シュレーカーの音楽スタイルに影響を与えた作曲家の様式のうち、特にドビュッシーからの影響に重きを置いているだろう。事実彼には、ドビュッシー的な管弦楽法を施しながら無調音楽を展開している箇所がある。ヘイリーとナガノが指摘している手法や色彩感、ともすれば攻撃的になりがちな無調性の音の連なりを巧みに覆い隠す効果に寄与しており、管弦楽法の視点からみれば、確かにシュレーカーの音楽について、ワーグナー的なドイツロマン派後期の壮大な管弦楽法よりも印象的に言及される要素と言える。これらの特徴をシュレーカーは、習作時代の《炎》から約10年後の第2作《遙かなる響き》において確立し、第3作《からくりの鐘と王女》¹⁰を経て、《烙印》では各要素の融合がさらに大胆に諮られ、独自の様式として成熟してい

⁸ クリストファー・ヘイリー「はるかなる響きの復活」岡部真一郎訳、『藝術学研究』第10号、明治学院大学文学部藝術学科、2000年、45頁。

⁹ Kent Nagano, *Die Gezeichneten*, Euroarts, 2055298. (DVD 欧州版付属解説書7頁、筆者訳)

¹⁰ ゲルハルト・ハウプトマンの童話劇《そしてピッパは踊る》(„Und Pippa tanzt!“、1906)が下敷きになっている。台本は1908年完成。《遙かなる響き》を仕上げるための中断を経て1912年に作曲終了。翌年の初演(1913.3.15, フランクフルト)が不評で公演予定も打ち切られたため1915-1916にかけて改訂を施し、《からくりの鐘》と改題されて1920年にミュンヘンで再上演された。

った。シュレーカーは自身の響きの概念について、たびたび言及している¹¹。

習作《炎》を除く《宝堀り》までの4作のオペラによって、シュレーカーには「旋律性には乏しいが響きの美しい作曲家」という評価が定着した。彼にとってそれは全く喜ばしくはない評価であったとみえる。響きにとりわけの拘りをもって多様な工夫を積み重ねる一方で、台本執筆や、緻密に情景を描写する音楽の運びなど、オペラの様々な側面にも十分な気配りを働かせていたという自負があったのだろう。このような評価に対してシュレーカーは、辛辣で皮肉な反応を示している。

音楽面で私は、当初から〈烙印を押された者〉であった。〈響きの巨匠〉—この言葉はウィーンで発明されたもの—として、私の経歴は最初から脇道に追いやられていたし、私の創作は精々来るべきメサイヤ（救世主）のための道ならしに過ぎない（下線シュレーカー）¹²。

さらに付録2として巻末に掲載した彼のエッセイ『私の人物像』は、音楽雑誌 *Musikblätter des Anbruch* 上で公刊されたことに驚くほど、激しい表現で自虐的に彼の強固な自信が綴られている。「ミニ旋律(Melodielein)」という批判に対して、息の短い常套句を除けば旋律の軌跡は持ち合わせていないと自身を揶揄しながらも「最も純粋な血統の旋律家」とであると宣言し、台本が稚拙という批判に対しては、下手な詩人といいながら、自身の詩的才能は音楽よりも意義深いと自賛している。この小文はシュレーカーの反論という自己主張であると同時に、シュレーカーに向けて発せられていた、当時の批判の内容も逆説的に推定できる点において、興味深い史料といえることができる。

シュレーカーのオペラ創作において、台本を自作することは、音楽面に比肩する大きな比重を占めていた。この点においてもシュレーカーとシュトラウスは対照的である。シュトラウスは、処女作《グントラム》が、自作台本の出来も災いして失敗したことを教訓にして、以後は台本執筆から手を引いた。そしていわゆる文学オペラと呼ばれるジャンルの嚆矢となる、オスカー・ワイルドの原作戯曲に直接作曲した《サロメ》を完成させ、その後は《エレクトラ》以降《アラベラ》までの6作にわたって、高名な詩人、劇作家であるホフマンスタールに台本執筆を依頼する。ホフマンスタールの死後は台本作家の選出に苦労して、オペラ作曲は一時低迷するが、シュテファン・ツヴァイクと出会って《無口な女》が生まれた。いずれの場合においてもシュトラウスの手法は作家に執筆を全面的に任せるというのではなく、往復書簡によって自らも多くの指示を出しながら、自らは台本の完成した部分から作曲も同時進行させつつ、共同作業によって台本を脱稿に導いている。

¹¹ 参照：付録1「私の音楽劇的発想」。

¹² Franz Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, Signiertes Manuskript: Berlin, 10. September 1921. Abgedruckt in: Magali Zibaso, *Frank Schrekers Bühnenwerke*, Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1999, S.140-143.

作曲家が台本を自作するという潮流は、言うまでもなくワーグナーからの影響である。因習的なオペラ台本作家は詩人や劇作家ではなく、娯楽作品としてのオペラを作るために手際よく素材を提供する職人であった。彼らの手になるオペラ台本は、いわば道具の域を出なかったのである。ワーグナーが自ら台本を書いた動機は、その文学的な質には疑問が呈されるものの、道具から文学へと、台本そのものの価値を昇華させるためであった。実際、彼は自作台本を自ら朗読する朗読会を多く催している。しかしそのようなワーグナーの取り組みは、後世の作曲家にとって大きな重荷となる。彼らは競って自作台本によるオペラ作曲に挑んだが、大きな成功作が生まれることは稀であった。もとより作曲家がたやすく劇作家もしくは職人的台本作家の技能を、持ち合わせている訳ではない。

その中であって、シュレーカーが終始自作台本に拘って成功を取めていることは特筆に値する。さらに題材の特異性にも注目されるべきだろう。《遙かなる響き》では、作者の自画像でもある作曲家フリッツは、芸術の為に恋人グレーテを顧みず、彼女はやがて娼婦に身を落とす。《烙印》では主人公の貴族アルヴィアーノが私財を投じて芸術の理想郷を作るが、せむし、性的不具という障碍を恥じて自らは近づかない。両作品ともに、濃厚な官能や酒池肉林の騒ぎなど、直截な性描写に臆するところがない。これらの人物と場面の設定は、シュトラウスのオペラよりもかなり踏み込んでいる。そしてレハールの《メリー・ウイドウ》(1905)やカールマーンの《チャールダーシュ侯爵夫人》(1915)などのオペレッタには反映されていた当時の爛熟したキャバレーの文化もまた、オペラの中で躊躇いなく再現されているのである。

台本作家と二人三脚でテキストを仕上げ、その台本に自分の作曲する音楽を載せていくという作業は、もちろん易しいことではない。19世紀までの「台本職人」たちは作曲家の従僕的存在であり、対等ではなかった。彼らは文学的価値を求められていないために、たとえば作曲家が思い付いた旋律に合わせて語句を改変することには何の抵抗もなかった。もともとオペラ台本が荒唐無稽であることは17-18世紀のバロックオペラ以来、当然の了解事項であった。それを根底から覆したのがワーグナーの自作台本である。彼はオペラ台本を「単なる」歌詞から戯曲へと高めようとした。そのような彼の試みに影響をうけて、たとえばヴェルディは晩年の2作品《オテッロ》と《ファルスタッフ》では、シェークスピアの戯曲をオペラ台本化するにあたって、ボーイトと文字通り二人三脚で作成していく。彼の後継世代にあたるプッチーニも《マノン・レスコー》以降は、台本作家のイッリカと相談して原作から場面設定、時代考証などをまとめ、イッリカが散文で執筆した素案を高名な詩人で劇作家のジャコーザに託して、韻文台本を完成させている。

シュレーカーに戻れば、職人的台本の時代ならばともかく、近代的な作劇手法がオペラにも求められるなかにあって、果たして彼に台本作家との二人三脚が可能であったかは疑

わしい。激しい誹謗も辞さぬことがエッセイから伺える彼は、オペラに様々な露骨な設定や表現を望んでいた。自身の欲求や才覚が台本自作の素地となっていたことは間違いのないとしても、あるいは自作する他はないという必然であったとも考えられるのである。

3. 《烙印を押された者たち》が書かれた時代

シュレーカーが《烙印》を作詞作曲した時期は、ウィーン・モデルネの後半期にあたる。クリムトの提唱で行われた1908年の芸術展覧会「クンストシャウ」は、美しい装飾性を標榜したユーゲントシュティールを披露する催しであったが、同時にそれはモデルネ第一世代の総括であり、モデルネの芸術的指向がココシュカなどの、ラディカルな革新運動によって表現主義へと移り変わる出発点を用意するものにもなった。「庭園の爆発」と題する章でショースキーはココシュカに注目し、「いたずら気のあるこの若い芸術家に、唯美主義者の悦楽の園で彼の郭公の卵を生む機会を供することとなった」¹³と、この指向性の転換を叙述している。シュレーカー作曲のパントマイム劇で、《烙印》を作曲するきっかけとなった《王女の誕生日》はここで初演された。《烙印》の台本執筆はこの芸術展の翌1909年に始まり、作曲は第一次大戦が勃発した翌年の1915年に脱稿した。一方、《烙印》にいたるまでのシュレーカーの音楽歴をみると、彼は1890年頃に本格的な作曲の勉強を開始し、1912年初演のオペラ《遥かなる響き》の大成功によってオペラ作曲家の地位を確立している。1890年代から、第一次世界大戦が勃発する1914年までという、文化史上の世紀転換期という括りと全く重なっているのである。

この時期の属性を定義する表現には、ベル・エポック、アール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティール、モデルネ、世紀末もしくはファン・ド・シエクル、デカダンスなど、華やかな雰囲気を持ったレトリックが並ぶ。単純に語義だけを採取すればそれは、美、芸術、新、終、頹廢などといった普遍的な概念に過ぎないが、そのような「意味」を超えてこれらの言葉は、この時代の絵画、建築、文学、音楽などに共通する美意識を伝えている。そしてどの言語においても翻訳されないまま、フランス語やドイツ語で言い表されることによって、時代の美的概念のキーワードとしての意味と情感が浮かび上がる。1881年のウィーンに生まれたシュテファン・ツヴァイクが、自ら命を絶つ前年の1941年に亡命先で執筆していた『昨日の世界、一ヨーロッパ人の回想』(*Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers*)の前半は、まさにこの時代の記録と記憶に他ならない。

ウィーンはパリとならんで、こういった潮流の中心をなす都市の一つである。歴史家ショースキーは、〈世紀末ウィーン〉を、文学、哲学、心理学、絵画、工芸、建築、服飾、

¹³ カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1983年、141頁。

音楽などが相互に影響を及ぼしながら、ある共通の力が作用する時代空間として描き出している。その大きな特徴の一つが、新旧の混在といえる。一つの芸術潮流を言い表す際に、新と終という対立概念の双方が使われていることには、象徴的な意味がある。すなわち世紀転換期の芸術においては、伝統的な美的概念を保持し尊重しながら、伝統のパラフレーズを出発点として新しい芸術が生み出されていったのである。そのことは、モデルネの芸術に終止符を打つ事になる表現主義が前の時代の美学を否定した革新運動から、いわば唐突に誕生したという動きとは、対照的である。

新旧の混在は、当時の音楽界にも顕著にみられる。ドイツ語圏においてそれは、実質的にはワーグナー、ブルックナー、ブラームス等から後世代への移行を意味していた。とりわけワーグナーの時代が終わったことの意義と影響力は大きい。ポスト・ワーグナーと呼ばれるこの新しい時代を最初に先導したのは、1860年生まれの交響曲作家グスタフ・マーラーと、1864年生まれのリヒャルト・シュトラウスである。マーラーは、宮廷歌劇場の音楽監督および交響曲指揮者として、古典派からロマン派までの伝統的な作品の演奏で称賛されるとともに、他方では、自らの交響曲でロマン派に軸足を置きながらも、管弦楽法や和声において様々な実験を展開した。シュトラウスは、作曲活動の前半期において交響詩に新境地を拓き、さらにオペラ《サロメ》(1903-1905)と《エレクトラ》(1906-1908)の2作によって、不安定な調性感から無調性にまで踏み込んだ。あるいはヴォルフのメーリケ歌曲集(1888)やゲーテ歌曲集(1888-1889)も、ここに加えてよいだろう。しかし彼らも、一直線に前衛的な手法へと没入した訳ではない。彼らはいずれも、ワグネリアンと呼ばれるワーグナー信奉者から出発している。同世代には、ワーグナー・エピゴーネンと揶揄される、露骨な模倣者も少なくなかった。

ワーグナーがオペラ界に及ぼした影響は極めて大きく、広範囲であった。台本、楽曲構成、上演形態、演出、指揮、管弦楽、歌唱スタイルなど、およそオペラ上演に関わる全ての要素が19世紀後半以降は、ワーグナーの業績を契機として変容を遂げている。一人の作曲家の遺産としては極めて稀有な例といえる。もちろん最も直接的な影響を受けたのは作曲家である。世紀末世代以降の作曲家の多くは、自身の様式や作品および活動形態を、ワーグナーと自身との関係性を意識しながら確立していった。呪縛ともいえるそのような意識は、表現主義音楽の様式が確立するまで継続したと見なしてよい。調性を完全に捨てるという、西洋音楽史にとっては革命的な手法がシェーンベルクによって提示され、はじめて20世紀の作曲家は、19世紀までの伝統の呪縛から名実ともに解放されたのである。

たしかにワーグナー死後のドイツオペラにおいては、決定的な高評価を獲得した作品がなかなか出ないまま、さまざまな傾向が乱立する。その流れを概観すると、まずワーグナ

ー・エピゴーネンたちが、歴史や古典に取材した巨大な作品を発表している¹⁴。その一方でメルヘン・オペラという、童話に材を求めたジャンルが興隆する。モーツァルトの《魔笛》などが属するジングシュピールは、ワーグナーの同世代である 19 世紀を通じて受け継がれていた。メルヘン・オペラは、ワーグナー・エピゴーネンたちが、重厚な管弦楽やライトモチーフ技法などによってジングシュピールを変型させた折衷的な潮流である¹⁵。ここには現在なお世界中で上演されている、ワーグナーの弟子エンゲルベルト・フンパーディンクが作曲した《ヘンゼルとグレーテル》(1893)も含まれる¹⁶。シュレーカーについては、既存のメルヘンをオペラ化した作品こそないものの、自作台本による彼のオペラに登場する、世界からの逃避、人工的な楽園、人生の転換、素朴な民衆性などの諸要素は、メルヘン・オペラとの共通項ともいえる¹⁷。

そして文学オペラもまた、この時代の特徴の一つにあげられる¹⁸。これは戯曲台本を短く切り詰めているものの、台詞のテキストは基本的にそのまま残して、オペラ台本とするジャンルである。シラーの『ウィリアム・テル』やシェークスピアの『オセロ』など、戯曲は 19 世紀にも多くオペラ化されているが、いずれもオペラ用の台本が作られており、ここでは語句から劇構成にいたるまで、原作戯曲を躊躇なく改変することが常であった。20 世紀の文学オペラは、モデルネや表現主義といった文化的潮流に違和感なく融和することができたために、時代を代表する名作として後世に残る作品が生まれた。ドビュッシーの《ペレアスとメリザント》(1902)、シュトラウスの《サロメ》と《エレクトラ》、ベルクの《ヴォツェック》(1922 完成)と《ルル》(1935,未完)などがこのジャンルに属する。

¹⁴ 《ニーベルングの指環》を手本にしてアウグスト・ブングルトが作曲した《オデュッセイア》(1903)、フェリックス・ワインガルトナー作曲の《オレスティア》三部作(1912)、ハンス・プフィッツナーの《哀れなハインリッヒ》(1895)などがあげられる。シュトラウスの最初のオペラ《グントラム》(1894)もこの系譜に属する。長大な作品がおおく、メルヒオール・ザックスの《カインの罪とその贖罪》は構想段階にとどまったものの、7 部作になる計画だった。参照：岡田暁生『オペラの終焉』、ちくま学芸文庫、2013 年、38-40 頁。Vgl.: Reinhard Ermen, *Musik als Einfall*, Aachen: Rimbaud, 1986, S.31.

¹⁵ ヴィクトール・ネッスラーの《ゼッキンゲンのトランペット吹き》(1884)や《ハーメルンの鼠捕り》(1879)、カール・ゴルトマルクの《シバの女王》(1875)等は、この傾向に先鞭をつけた作品である。

¹⁶ そのほかには、アレクサンダー・リッターの《怠け者ハンス》(1885)と《王冠は誰に?》(1890)、ユリウス・ビットナーの《音楽士》(1909)、《可愛いアウグスティン》(1917)、《薔薇の小庭》(1923)、ワーグナーの長男ジークフリートが作曲した《熊の皮を着た男》(1898)や《コーボルト》(1903)などがある。ジークフリートはフンパーディンクに作曲を学び、父とは対照的に 18 作残されているオペラの全てがメルヘン・オペラに属する。またフンパーディンクは後年、《王様の子供たち》(1910)を作曲した。アレクサンダー・ツェムリンスキーの《むかしむかし》(1900)や《馬子にも衣裳》(1910)、シュトラウスの第 2 作目のオペラ《火の欠乏》(1901)もここに含まれる作品である。

¹⁷ Vgl.: Friedrich Heller, *Jugendbewegung und Märchenoper*, in: (hrsg.) Elmar Budde und Rudolf Stephan, *Franz-Schreker-Symposion*, Berlin: Colloquium Verlag, 1980, S.95-101. ただしヘラーは、シュレーカーがこれらの要素を、人物像や心理背景の象徴として用いている点においてメルヘン・オペラとは根本的に異なると指摘している。

¹⁸ 岡田暁生「劇と音楽の間で —文学オペラの中の伝統的オペラ・ドラマトゥルギー—」、『音は生きている』、勁草書房、1991 年、153-166 頁参照。

このような潮流も、ポスト・ワーグナーという影響史の中から生まれたものである。ワーグナーは、創作の前期にあたる《ローエンングリン》までのロマン派オペラでは、韻文を主体に台本を作っていたが、その後、自由な韻律による散文テキストによって執筆した自作台本をオペラ化するために楽劇の理論を開発する。そして彼が見出したこの手法が、後世において最も相性よく合致したのは、文学オペラであった。そしてこの流れは上に例示した作品に明らかなとおり、精神的錯乱と強烈なエロスへの指向性が、より露骨に表現されるようになる。そのこともまた、イゾルデやクンドリーといった、ワーグナーが生み出したヒステリー症状を示す女性像が原型となっている。夫を裏切って近親相姦にはしるジークリンデや、秩序や道徳といった既成概念の虜であるがゆえに自分を取り巻く環境の変化に強く怯えるフリッカなども、ここに加えることができるだろう。

この時代の神経症的兆候[...]を徹底的に前面に押し出した[...]《サロメ》にしる《エレクトラ》にしる、音楽はまるで何かにおびえているかのように、絶えず小刻みに、神経質に震えている[...]。まさに、「ヒステリーについての試論」(マンフレッド・シュナイダー)であり、音楽による精神分析なのである¹⁹。

シュレーカーの場合は、いわば文学オペラの標榜した理念を実践するために自ら台本を書いたといえる点において、ワーグナーの手法を踏襲した。とりわけ《烙印》にみられるエロティシズムや、ニーチェ、フロイト、ヴァイニングァー等を参照して登場人物の心理展開を構成したことなどは、文学オペラという潮流からの強い影響を感じさせる。

ポスト・ワーグナー世代は、新しいことを模索する一方で、前世代からの影響も強く受けていた。たとえばシュトラウスの場合、《エレクトラ》で強く革新性が提示されていたのにもかかわらず、次の《ばらの騎士》(1909-1910)と《ナクソス島のアリアドネ》(1911-1912)ではロマン派へと回帰する。外国語作品ではドビュッシーの諸作品、とりわけ1911年の《ペレアスとメリザント》のウィーン初演が大きな影響を与えた。しかし同時に保守的なウィーンの聴衆は、オペレッタやイタリアオペラにも喝采を贈る。そしてマスカニニの《カヴァレリーア・ルスティカーナ》(1890)と、レオンカヴァッロの《道化師》(1892)を皮切りにイタリアで興隆したヴェリズモ・オペラ²⁰は、ドイツ語圏でも人気を博し、やがてドイ

¹⁹ 岡田『オペラの終焉』、80-81頁。

²⁰ 「真の、真実の」等の訳語が充てられるイタリア語 *vero* を標榜する (*vero* のイズム) というこの概念はヨーロッパ各言語においても通常翻訳されない。ドイツ語圏においては同時期の演劇界に興隆した自然主義(Naturalismus)と並列され、共に1889年初演の、《日の出前》(ハウプトマン)、《名誉》(スーダーマン)などとの親近性が指摘されている。フォン・エーレンフェルス(Christian von Ehrenfels)は、ワーグナーが音楽、特にライトモチーフによって登場人物の潜在意識を浮き彫りにした事を、自然主義への先導の役割をなしたと評価した。(1891年、雑誌『フライエ・ビューネ』(Die

ツオペラでもダルベールの《低地》(1903)等が成功を収める。

ヴェリズモ・オペラは、市井の庶民の生活におこった殺人劇を筋とする作品が中心だったが、一方では、ルネサンスからフランス革命期前後に至る歴史にも材を求めるようになり、ルネサンス・ヴェリズモオペラ²¹と呼称された。現在でも頻繁に上演される作品にはジョルダナーノの《アンドレア・シェニエ》(1896)やチレーアの《アドリアーナ・ルクヴール》(1902)等が挙げられる。ドイツ語作品ではツェムリンスキーの《フィレンツェの悲劇》(1916)や、コルンゴルトの《ヴィオランタ》(1916) 等がある。また、フォン・シリングス(Max von Schillings, 1868-1933)の《モナ・リザ》(1915)²²は、1911年8月にルーブル美術館から盗まれた絵画《モナ・リザ》が1913年に発見されたという報道に際して²³、ウィーンの女優、詩人のベアトリス・ドフスキ(Beatrice (von) Dovsky, 1866-1923)が台本を執筆した作品である。この事件は当時大きな話題になり、ドイツ表現主義の詩人ゲオルク・ハイムによる短編小説《モナ・リーザ泥棒》(„Der Dieb“, 1913年出版)や、シャルル・ドクロアによるドイツの無声映画《モナ・リザ》(1912)なども創られた。

《烙印》も、この流れの中で生まれた作品である²⁴。しかしながらヘイリーはルネサンスという設定について「こうした舞台設定は、より現代的なもの、すなわち世紀末ウィーンの神経質な感性のフィルターを通して見られたものに没頭するための、単なる外見上の装束に過ぎなかった」と述べている²⁵。地下洞内の狂宴や障害者と健常者の対峙といった、当時の市民的道德観から反発を受けかねない作品を、ヴェリズモの標準である、上演当時という「現代」に設定したら好評を獲得することができないと、シュレーカーは予測したに違いない。また公演の検閲は、ドイツ語圏の劇場では概ね第一次大戦頃までに廃止され

Freie Bühne)に発表。Vgl.: Ermen, a.a.O., S.35.

²¹ 参照：岡田『オペラの終焉』、47頁。

²² 作曲家、指揮者。シュトットガルト王立歌劇場音楽監督の後、シュトラウスの後任として1919年から1925年までベルリン国立歌劇場総監督を務める。ワイマール共和国に反対する反ユダヤ主義者と公言し、ナチスの推挙を得て1932年に画家マックス・リーパーマンを継いでプロイセン芸術アカデミー所長に就任。ナチスに協力して作曲科教授のシュレーカーとシェーンベルクを罷免した他、多くの「不適合な芸術家」を会員から除名した(リーパーマン、ケーテ・コルヴィッツ、ハインリッヒとトーマスのマン兄弟、アルフレッド・デーブリン、アルフォンス・パケ、ヤコブ・ヴァッサーマン、フランツ・ヴェルフェル等)。《モナ・リザ》は彼最大の成功作。

²³ この窃盗事件の犯人、イタリア人のヴェンチェンツォ・ペルッジャは《モナ・リザ》を2年間パリのアパートに隠匿した後にはイタリアに持ち帰り、フィレンツェで画商に連絡をとった事から露見して逮捕された。絵画はイタリア中で披露され「祖国への帰還」が祝われた後、1913年にルーブル美術館に返還された。

²⁴ エルメンは《烙印》をシュレーカーの最も成熟した作品とみなし、ヴェリズモ本来の荒々しいエロスが、他のルネサンス・ヴェリズモオペラでは制限的な役割しか持ち得なかったのに対し、ここでは肉欲と美学的エロスの対決が高水準に昇華されたと評価している。Vgl.: Ermen, a.a.O., S.37.

²⁵ クリストファー・ヘイリー「フランツ・シュレーカー《烙印》を押された人々」長木誠司訳、London, 444 444-2, 1995年、CD添付解説書、20頁。(Vgl.: Christopher Hailey, Franz Schreker, Die Gezeichneten. Decca, 444 444-2, 1995, S.26)

ていったが、1910-1915年頃ではまだ、完全に何をやっても自由といえる程の融通は利かなかったと考えられる。彼が慎重に対処したであろうことは想像に難くない。

このような動きを見せていた世紀転換期のオペラは、オペラ史上どのように位置付けられるのだろうか。アドルノは、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²⁶。また岡田暁生は19世紀という「芸術と娯楽の間の緊張と対立が、実り豊かな弁証法となることが可能な時代」から、芸術と娯楽の間に「修復不能の亀裂が生じた時代」へと転換したことを原因に挙げ、この時代を「オペラの終焉」の時代と論じている²⁷。この亀裂を生んだ革新運動の最先端に立ったのが、ワーグナーを継承した《グレの歌》(1900-1911 作曲)などの後期ロマン派から決別して、弦楽四重奏曲第2番(1908)やモノドラマ《期待》(1909)で無調音楽を発表したシェーンベルクと、門下生のベルク、ウェーベルンの三者である。音楽史はこの時点をも、モデルネから表現主義への転換点と位置付けている。

シュレーカーが《烙印》を創作したのは、このような時代環境の中である。「折衷的」と批判されもする彼の作詞、作曲スタイルの背景に、混在の時代からの影響があったことは間違いない。むしろ、ある作曲家が時代の潮流に敏感に創作していれば、それが折衷的なものになるのは当然ともいえるかもしれない。まさにその折衷性のゆえに、彼のオペラは同時代のウィーンをはじめとして、ドイツ語圏全域において大成功を収めたのである。

モデルネまででオペラが「終焉」を迎えたという岡田のレトリックはもちろん、現代から振り返ってみると実はそこが終焉の時点だった、という視座に立っている。時流の渦中にあった創造者たちがそのように考えていたはずはない。しかし、芸術の全体的な変容に伴ってモデルネ以後のオペラでは存在意義そのものが変わっていったという、岡田の次の指摘は正鵠を射ているだろう。

創作文化としてのオペラから解釈文化としてのそれへの二十世紀的転換である。十九世紀のオペラ・ファンの関心事は「ヴェルディが次にどんなオペラを書くか」であり、「どんな新しいオペラ作曲家のスターが現れるか」だった。[...]しかし今はどうか？シュトックハウゼンやメシアンやシュニトケの新作がオペラ・ファンの話題になることなど、まずあるまい。[...]二十世紀においてオペラは、少々極端に言えば、過去の遺産の解釈としてしか存在しえなくなっているのである²⁸。

²⁶ テオドール・W・アドルノ『楽興の時』高辻知義訳、平凡社、1999年、147頁。

²⁷ 岡田『オペラの終焉』、16-19頁。

²⁸ 岡田『オペラの終焉』、304-305頁。

確かに、ドイツ語圏に限ったことではなくヨーロッパ全体の現象として、第一次大戦後の音楽界は変貌する。その最大の要因は、現代我々がクラシック音楽と括っている分野が、「音楽」から「クラシック音楽」に変わったことである。19世紀までのヨーロッパでは、民謡や俗謡などを別にして、音楽といえばクラシック音楽のことを指した。ジャズ、ロック、ポップスなどは存在しなかった。音楽劇(Musiktheater)という概念もまた、ジングシュピールやオペレッタなども含めた広義のオペラと、ほぼ同じものと理解されていた²⁹。しかも劇場で上演されるものは演劇、音楽劇、舞踊のいずれかに限定されていた。しかし大戦後には、映画と「クラシック以外」の音楽がヨーロッパ全土にわたって急速に普及し、オペラはこれらの新しいメディアと対峙することを余儀なくされる。単純に勝敗をつけるならば、少なくとも大衆娯楽という機能に関しては、オペラは完敗したという他はない。もちろん大衆へのアピール性を標榜して、ヒンデミットの《今日のニュース》(1929)などのいわゆる時事オペラ(Zeitoper)というジャンルも現れ、なかには人気を博す作品も誕生するものの、娯楽として定着していた19世紀までのオペラの存在感には比べるべくもない。むしろオペラは演劇の異化としての実験的音楽劇の方向に進んでいくのである³⁰。

オペラの様態がこのように変遷していった時代は、シュレーカーにとっては《烙印》以後の時代にあたる。当然ながら自身のユダヤ性が大きな問題となる時期だが、彼はナチスが台頭する以前に、すでに運命を予感していたと思えるような記述を残している。

シュレーカーは死の2年前までオペラ創作を続けた。第一次大戦終結までに書かれた《宝掘り》(1920 初演)の後、《迷える炎》(1924 初演)、《歌う悪魔》(1928 初演)、《クリストフォロ》(1929 完成、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)、《ヘントの鍛冶屋》(1932 初演)という4曲を完成させている。しかし大戦後のオペラ様式の推移に影響されることは少なく、基本的には成功を取めた《遙かなる響き》、《烙印》、《宝掘り》の様式を維持していた。シュトラウスもこの点では同様であり、第一次大戦後に発表された《インテルメッツォ》(1923)から《カプリッチョ》(1941)までのオペラも、時流に順応しようとするオペラ制作の傾向に背を向け続けた創作活動の成果といえる。

しかし、ナチスの音楽院総裁までつとめたシュトラウスとは対照的に、シュレーカーは常に「ユダヤ的国際主義」という「烙印」と戦いながらオペラ制作を進める必要があった³¹。

²⁹ Musiktheater という概念はドイツで生まれたが、その英訳には musical theatre と music theatre が混在し、音楽劇全般とミュージカルという一分野のどちらを指すか、語義的に明確ではない。

³⁰ ブゾーニの《アルレッキーノ》(1917)、ストラヴィンスキーの《エディプス王》(1928)、ショスタコーヴィチの《鼻》(1930)などが、この傾向に先鞭をつけた初期の作品としてあげられる。

³¹ Christopher Hailey, *An der Grenze*, in: *Franz Schreker- Grenzgänge-Grenzklänge*, Wien: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museum der Stadt Wien, 2004, S.13.

16世紀のジェノヴァを舞台にしたオペラ《烙印》が、保守的批評家からドイツ的でないと批判されたときに、彼は次のように反論している。

そして《烙印》であるが。哀れなる我よ！私はこれを大いなる平和のうちに為した。私の哀れな音楽屋的なオーストリア人性は、苦難と労働に満ちた年月の中で、政治と関わる機会がまったくなかった。この作品は（ドイツオペラの歴史においてこのような形では未だかつてなかった！）16世紀のイタリアを舞台としている。この美しい国でローマまで出かけた短い休暇から、惑わされ、陶醉して戻り、私、哀れな祖国を持たぬ非ドイツ的な徒弟は、私の仕事の戒めの中で、南国の魔術の腐敗した影響の渦中であって、イタリア的な環境にイタリア的な色彩を与えたのである³²。

シュレーカーはこの旅行の帰路ジェノヴァに滞在して、《烙印》作品創作のための資料を収集している。この短い文章で彼は、イタリアへの憧憬とともに、ユダヤ系である自身を揶揄し、作曲家であることを音楽屋(Musikant)と卑下している。

シュレーカーが刊行物に寄稿した文章は、多くが辛辣な皮肉を多用した攻撃的なものである。付録に訳出した『私の音楽劇的発想』(1919)と『私の人物像』(1921)においてもその傾向は明らかにみられるが、『私の人生における中途半端なもの』(1921)と題されたこの小文でも、彼は躊躇なく激しい言葉を連ねている。もともとこれは雑誌寄稿のために書かれたものだが、おそらくは露骨な誹謗のために不採用となり、手稿として残されていた。上記の段落に続けてシュレーカーは、第一次大戦による文化の崩壊に触れている。

そして戦争になった。国民に対する扇動は、芸術にも破壊的に伝播した。その時私は、国際主義者になった。私がこの作品を手掛け始めた時、すなわち既に1913年に、私こと預言者の眼差しを持った第二のノストラダムスは、既にこの頃から（無意識の中で主意主義的な可能性を考察しつつ）、当時はまだ解放されていた国境を、横目で睨んでいた。ドイツの、そして没落する我々の文化の崩壊は、この曲の音楽、とりわけ頹廢的なコラールの中に、カインの印にも等しく、明解に見てとることができるのだ（下線シュレーカー）³³。

カインの印をレトリックに用いている箇所は、オペラの表題「烙印」が何を意味するかを考察する際に、視野に入れるべき記述である。この前段落で彼は、自身を音楽面では「烙印を押された者」だったと定義し「来るべき救世主のための道ならし」と卑下している³⁴。

³² Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

³³ Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

³⁴ 脚注12参照。

「烙印」という表現には自身のコンプレックスと、それに対抗する批判精神が感じられる。彼のコンプレックスはまず父親がユダヤ系という出自であり、さらに作風に寄せられる批判であった。それは「国境を横目で睨む」と国外移住の願望を仄めかす背景にもなっている。同じ年に書かれた『私の人物像』（付録2）にも「本気でペルーに移住したいと考えている」と述べられている。

この文章が書かれた1921年のドイツは、第一次大戦の敗戦国として巨額の賠償金を課せられたために、ハイパーインフレが既に始まっている時期であった。喫茶店でコーヒーを飲むのにトランク一杯分の紙幣が必要であったのが、飲んでいる間に価格がトランク二杯分になったというエピソードが伝えられるほど国民生活が困窮し始めた時代に、《烙印》と《宝掘り》は初演された。特に後者の大成功の功績によって、シュレーカーは1920年、ベルリン音楽大学の学長に就任する。これについても彼は皮肉的に論評している。下の引用のうち原文を示した箇所などに、ワーグナーの楽劇の歌詞がパロディーとして用いられている。そのことにもまた、反ユダヤ主義者であり、後世の反ユダヤ主義者のシンボルともなった、「ドイツ国粹主義者」としてのワーグナーへの皮肉が現れ出ている。

戦争の渦中に私が《宝掘り》を執筆したことなど、なんの役にたったのだろう。ドイツのメルヘン気分³⁵から、ドイツの民謡の単純な精神から誕生した作品なのだが。真のドイツ人にとっては、ドイツ的ではない。まさに遜色なく生え抜きの、という訳ではない。(Dem echten Deutschen ist es nicht deutsch, nicht gerade genug gewachsen.³⁶)。モダニストを自負する人には単純すぎる。ことに罪なほど簡単な、母親が病気の子供に歌ってやるような子守歌！[...]これらの御蔭で、社会主義政権は、私が芸術的にふさわしく、またドイツ国内で名をなしたゆえに³⁷（偉大なる、偏見なき聴衆よ、讃えあれ！ -gepriesen sei das große unbefangene Publikum!-) ³⁸、ベルリン音楽大学の学長に任命するなどという、奇妙な考えに至ったのだ³⁹。

この文章はワイマール共和国時代の1921年に書かれており、シュレーカーはナチスが政権の座につく10年以上前から、自らのユダヤ人性に対する危機感を募らせていたことが分

³⁵ ここには „So währte ich“ という追記がある。これはワーグナーの楽劇《ワルキューレ》第3幕でヴォータンがブリュンヒルデを譴責するときの言葉、 „So leicht währtest du Wonne der Liebe erworben, wo brennend Weh in das Herz mir brach“（愛の喜びを得ることがそんなにたやすいと思っているのか、燃える痛みが我が心を打ち砕いているというのに）のパロディーである。

³⁶ 執拗な頭韻はワーグナーの歌詞の特徴でもある。

³⁷ シュレーカーはオーストリア人であり、ベルリンに赴任する前はウィーン音楽院の教授を務めていたので、これもドイツ国内のナショナリズム、反ユダヤ主義への皮肉と読み取れる。

³⁸ ワーグナーのロマン派オペラ《タンホイザー》第2幕で、恋人であるエリザベートとタンホイザーが再会した喜びを歌う二重唱のクライマックス部分の歌詞 „Gepriesen sei die Stunde, gepriesen sei die Macht“（この時よ、讃えあれ、この力よ、讃えあれ）のパロディーである。

³⁹ Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

かる。シュレーカーがシュトラウス等同世代の作曲家と同様にワーグナー信奉者、いわゆるワグネリアンから出発したこと、自身の音楽、とりわけ管弦楽法にワーグナーの影響が強く反映していることを思えば、彼のワーグナーへの心情は、極めてアンビヴァレントなものであった。上記に続く文章は、さらに露骨な自らへの批判の反論である。

私は即座に「ユダヤ人」（新しいメタモルフォーゼ）にさせられた。現実にはチェコ系の名前を持っているのだが、日に日に、無能で、天稟に欠け、さらに最近の研究によれば小賢しい、増長した、狡猾な、恥知らずの売り込みで成長したオーディエントに他ならないのだ！⁴⁰

いかにナチス政権以前とはいえ、流石にこれでは公刊できないだろうと思わせる文言が並んでいる。しかしこれは当時、ユダヤ系芸術家に共通した問題であった。たとえばマーラーはワーグナーの《ニーベルングの指環》四部作の登場人物ミーメが、ユダヤ人種の特徴である「さもしい知性と強欲」を表していると考え、「私はミーメを一人だけ知っている。それは私自身だ」と言っている。作曲家の中にも反ユダヤ主義者はいた。彼らはしばしばワーグナー崇拜と一体になって語られる。ワーグナーのオペラに登場する悪者の名前はユダヤ人を表す記号としても機能した。フォン・シリングスがシュトラウスに宛てた手紙には「プロイセン文化省のアルベリヒたちが新のドイツ芸術を蝕んでいる」⁴¹という表現が残っている。シュレーカーのコンプレックスや警戒心は、ゆえ無きことではなかった。おそらくそれは、第一次大戦と戦後の混乱という社会事情のなかでさらに拡大し、ベルリン音楽大学学長就任という破格の出世も、彼は皮肉的に受け止めた。《烙印》という、コンプレックスをテーマ性の前面に押し出した作品について考察するとき、このような要素は不可分のものとして捉えるべきであろう。

4. シュレーカーの読書

シュレーカーは広範囲に及ぶ読書家だった。そして彼にとって読書の意義は、「シェーンベルクの場合には〈異論の交換と議論の戦場〉だったこととは対照的に、自己を再発見する手段であった」⁴²。彼の遺品の蔵書は、娘のハイディ・シュレーカー＝ブーレスが管理していた1977年に、クリストファー・ヘイリーによって一度カタログが作られた。その後ベルリン音楽大学に寄贈され、大学図書館は2005年の特設展の際に、彼の自宅書斎を再現

⁴⁰ Schreker, *Zwiespältiges aus meinem Leben*, a.a.O., S.142

⁴¹ アレックス・ロス『20世紀を語る音楽2』柿沼敏江訳、みすず書房、2010年、324頁。

⁴² Christopher Hailey, *Unpacking Schreker's Library*, Übersetzung: Dietmar Schenk, in: *Franz Schreker's Bibliothek*, Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv Bd. 9., 2005, S.8.

した展示室を作っている。カタログ序文に当時の学長アンドレア・ツァインスは「蔵書はファザーネン通りの旧ベルリン音楽大学と、その奥にシュレーカーが住んでいたハルデンベルガー通りを見下ろす図書館4階で、シュレーカー本人が用いた本棚に収まって、正統的な趣が体験できるべく存在している」と誇らしげに述べた⁴³。

蔵書カタログによれば全集で所有していたドイツの作家はレッシング、ヘルダー、ゲーテ、シラー、ジャン・パウル、クライスト、E.T.A.ホフマン、レーナウ、ハイネ、ネストロイ、ケラー、シュトルム、リリエンクローン、デーメル、ヴェーデキント、シャック、ホフマンスタール(一部)、カント、ニーチェ等かなりの数に上り、さらに単行本が加わる。外国文学のドイツ語訳もフランス、イタリア、イギリス、北欧、ロシア、アラビア、中国など各国作品に及んでいる。また歴史書のなかに「中世から現代までの図版エロス史」や「ロシアの女性史、性のモラル」などが見受けられる事は、オペラ《烙印》への関連性を連想させよう。一方、哲学書は比較的少ない。また、世紀転換期ウィーンの性の思想に大きな影響を及ぼしたオットー・ヴァイニングアの『性と性格』はなく、フロイトでは「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の思い出」のみが残っている。どちらも《烙印》台本の精神的背景としてシュレーカーが依拠していたと、先行研究で言及されている著作である。

ただしこの蔵書カタログは遺品から作られており、《烙印》執筆時のものではない。1920年のウィーンからベルリンへの転居に際して処分したものもあるだろう。1912年から1920年までのウィーンの住居⁴⁴についてはウルリーケ・キーンツレが言及しているが、セガンティーニ、スロアーガ、クリンガー、クリムトなどの複製画が掲げられていた彼の書斎は豊かな蔵書を蓄えていた⁴⁵。当時の教養市民が常識的に揃えたドイツの古典やシェークスピア、モリエール、モーパッサン、バルザック、スタンダール、ドストエフスキー、トルストイ等と並んで、エドガー・アラン・ポー、ゾラ、イプセン、ビョルンステイエルネ・ビョルンソン、セルマ・ラーゲルレーヴ、クヌート・ハムスン、イェンス・ペーター・ヤコブセン、ニーチェ、ストリンドベイ、ワイルド、ショー、ヴェーデキント、ハウプトマン、トーマス・マン、ヘッセ等、当時の現代文学も数多く有していた。

シュレーカーの読書体験についての記録は多くないが、ハイディ・シュレーカー＝ブーレスの回想や⁴⁶、蔵書カタログに寄せたヘイリーの報告⁴⁷には、ハムスンやハウプトマンを殊に愛読していたと述べられている。またヘイリーはグレーテ・ヨナス⁴⁸にあてたシュ

⁴³ Andrea Zeyns, *Vorwort*, in: *Franz Schrekers Bibliothek*, a.a.O., S.4.

⁴⁴ Ecke Franzengasse/Schönbrunner Strasse, Wien V

⁴⁵ Ulrike Kienzle, *Franz Schreker: Ein Künstler der Moderne*, in: *Franz Schreker- Grenzgänge-Grenzklänge* a.a.O., S.39.

⁴⁶ Haidy Schreker-Bures, *Hören-Denken-Fühlen, eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*, Aachen: Rimbaud Presse, 1983.

⁴⁷ Hailey, *Unpacking Schreker's Library*, a.a.O., S.12.

⁴⁸ シュレーカーが1906年に入居したデーブリング区(ウィーン)のParadisgasse 14の階下に住んで

レーカーの1907年5月6日の手紙にヴェーデキントへの言及があることを指摘している。これは《烙印》の台本に影響を及ぼしたヴェーデキントの戯曲《ヒダッラ、または存在と所有》(後に《小人の巨人カール・ヘットマン》と改題)のウィーン公演を鑑賞した同年4月の直後のことであった⁴⁹。

5. 《烙印を押された者たち》台本の誕生に関わった作品

作曲と同様に台本執筆にあたって、シュレーカーは多様な作品から刺激を受け、それらの筋立て、人物像、心理背景などを自作品に取り入れることに躊躇いがなかった。

このオペラが創られた直接的なきっかけは、オスカー・ワイルドの童話《王女の誕生日》(1889)⁵⁰である。画家グスタフ・クリムトが中心となって開催された「クンスト Schau」においてこの童話をパントマイム劇に仕立てるという企画にあたり、シュレーカーはその劇付随音楽の作曲を担当して1908年6月27日に上演された⁵¹。この時シュレーカーの友人アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキーは公演に刺激されて、自分がオペラ作曲をするために「醜い男の悲劇」を描いた台本をシュレーカーに依頼する。しかしシュレーカーには、自ら作曲も手掛けることへの欲求が次第に高まり、ツェムリンスキーの同意を得て、作詞作曲ともにシュレーカーの手になるオペラ《烙印を押された者たち》は完成した⁵²。

カール・ダールハウスは《王女の誕生日》の他に、シェーンベルクの音楽付きドラマ《幸福な手》(*Die glückliche Hand*)とフランク・ヴェーデキントの戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》(*Karl Hetmann, der Zwergriese*)⁵³を「人物設定と劇的構成の概略」が取材された

いた既婚女性。彼にレッスンを受けるうちに恋愛に発展したが、夫の元に留まる決心をしたので短期間に終わった。おりしもオペラ《遥かなる響き》を執筆していたシュレーカーが、ヒロインをグレーテと命名したことは偶然ではない(この作品は自伝的性格を持っている。グレーテの恋人は、シュレーカー自身の名フランツと響きが類似している「フリッツ」と名付けられた作曲家で、恋人の元を去る)。その後シュレーカーは1908年に、ウィーン音楽大学で声楽を学び始めたばかりのホテルオーナーの娘マリア・ピンダーと知り合い、翌年11月9日、マリアの17歳の誕生日に結婚した。

⁴⁹ ただしベルリンの蔵書カタログにあるヴェーデキント全集は《烙印》を完成させた後の1920-21発行のものである。

⁵⁰ Oscar Wilde, *The birthday of the Infanta*, in: *The collected works of Oscar Wilde, A House of pomegranates*, Routledge/Thoemmes Press, Vol. X, 1993, S.31-64. オスカー・ワイルド「王女の誕生日」西村孝次訳、『オスカー・ワイルド全集第3巻』、青土社、1988年、250-274頁。

⁵¹ Franz Schreker, *Der Geburtstag der Infantin, Tanzpantomime nach Oscar Wilde für Kammerorchester (1908-1910)*, Partitur. Bd. UE31426. Wien: Universal Edition, 2002.

⁵² ツェムリンスキーはゲオルク・クラールレンに台本を依頼して、1922年に同童話からオペラ《小人》を作曲した。

⁵³ Frank Wedekind, *Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwerg-Riese*, in: *Deutsches Theater des Expressionismus*, München: Langen/Müller, 1962, S.23-78. フランク・ヴェーデキント「侏儒の巨人カール・ヘットマン」久保栄訳、『世界戯曲全集』第16巻ドイツ篇6、世界戯曲全集刊行会、1930年、363-430頁。《ヒダッラ、または存在と所有》(*Hidalla oder Sein und Haben*)という題で1904年初演。作者が1911年に改題した。

作品として「それぞれ相応に変形した姿でオペラの中に再発見することができる」と述べ、その上で多くの作品からディテールが採用されたと指摘している⁵⁴。例示されているのは《ボッロメオ家の人》⁵⁵、《ペレアスとメリザンド》⁵⁶、《サロメ》⁵⁷、《深き淵より(獄中記)》⁵⁸、《地霊》⁵⁹、《フィオレンツァ》⁶⁰などである。ダールハウスは題名を列記しているだけだが、取材された内容は、《ボッロメオ家の人》ではイタリアのベッラ島に建ち、豪華な洞穴(グロッタ)を持つボッロメオ宮殿が舞台であること、《ペレアスとメリザンド》は三角関係、女の移り気、男二人の決闘などの筋立て、《フィオレンツァ》からはルネッサンス期のイタリア、および精神、芸術、人間性をめぐる対立関係など、《サロメ》と《地霊》からは、カルロッタに反映しているファムファタールとしてのサロメとルルの人物像であろう。さらに台本の精神的背景として、カール・クラウス、オットー・ヴァイニング、シグムント・フロイト等の著作があげられている。またクラインはさらにニーチェからの影響にも言及している⁶¹。

このような執筆経過についてダールハウスは「その限りにおいて劇作家としてのシュレーカーは極めて折衷主義である」と断言し、「後世の批評家(たとえばパウル・ベッカー)が指摘している、台本上の内面的ドラマの構成における矛盾は、ここに起因する」と続けている。しかし一方では、これらの異なる取材源が大抵は非常に巧みに変形され、効果的に作品中に落とし込まれていると評価し、その例として第三幕終景のタマーレとアルヴィアーノの対決が、《王女の誕生日》の小人が鏡と対峙する場面で「真実を思い知らされた」ために破滅する事から展延されている点をあげている。また対照的に《ヘットマン》のヘットマンが、創設したものの自身の畸形のためにみずからは入会しない「優等人種協会」への彼のアンビヴァレントな感情などは、ほとんど変形される事なくアルヴィアーノに反映している事も指摘している⁶²。

6. 結び

オペラ《烙印を押された者たち》の評価としてしばしば言及される「折衷的」という表現を、どのように理解するべきであろうか。

⁵⁴ Dahlhaus, a.a.O., S.640.

⁵⁵ *Der Borromäer*(1881), フェルディナント・フォン・ザールの戯曲。

⁵⁶ *Pelléas et Mélisande*(1892), メーテルリンクの戯曲。

⁵⁷ *Salomé*(1891), オスカー・ワイルドの戯曲。

⁵⁸ *De Profundis*(1897), オスカー・ワイルドが同性愛の恋人アルフレッド・ダグラスに宛てた書簡。

⁵⁹ *Erdgeist*(1897), フランク・ヴェーデキントの戯曲。

⁶⁰ *Fiorenza*(1906), トーマス・マンの戯曲。

⁶¹ Klein, a.a.O., S.98ff.

⁶² Dahlhaus, a.a.O., S.640.

たしかに参照作品の多さと多様さは、オペラ史のなかでも際立っている。シュレーカーの姿勢には、時代も文化圏も易々と超えて縦横無尽に材を求めるといふ、自由な勢いが感じられる。ルネサンス期のフィレンツェで展開した抗争、バロック期スペインの絵画や政治的対決、ファミファタールをはじめとするモダニズムが描いた精神世界、絶望した小人の死などという凡そ童話らしくはない童話、ヴェーデキントのブルジョワ批判、シェンベルクに影響されて採取した黎明期の表現主義的潮流など、並列すると、わずか一本の作品に盛り込んだ素材の多彩さは特筆に値する。音楽面においてもそれは同様であり、ワーグナー、プッチーニ、ドビュッシー、シェンベルクの響きが一曲のオペラの中に同居するなどということは、稀有な例といえるだろう。

オペラが、先行する作品からの影響について否定的に評価される場合は、模倣を批判されることが多い。ワーグナー・エピゴーネンたちの作品はそれに該当する。シュレーカーのように異種の要素を自在に融合している場合、それは誰かの模倣という訳ではない。しかし先行作品の影が随所に見受けられると「寄せ集め」とか「折衷」といった、否定的な評価に繋がってしまう。《烙印》に「寄せ集め」という不自然な印象があるだろうか。前奏曲がドビュッシー的な複調性と音で始まり、トリスタンを彷彿させる音型から、シュトラウスの交響詩もしくはマーラーの交響曲の、騒音を模写したような雑然とした箇所を思わせる楽句を経過して、タマーレのモチーフにおいてプッチーニやマスカンニのようなヴェリズモ・オペラ的クライマックスに到達する経緯は、果たして「寄せ集め」だろうか。

そこに繰り広げられているのは、極めて高度な作曲技術に裏打ちされた、万華鏡のように淀みなく変化する色彩豊かな響きであり、諧謔、幻想、陶酔といった振れ幅の大きな表情を見せる、物語性の高い音楽に他ならない。様式の異なる素材を組み合わせ、重ね、融合させ、それぞれの素材の世界とは異なるシンテーゼとしてのシュレーカーの独創の産物が、そこには聞かれるのである。

台本執筆の過程についても同じことがいえる。「烙印」に集約させた心理の諸相は、言うなれば、個々の素材作品においてそれぞれの場所に、往々にしてシュレーカーの目論みとは異なる意図をもって、しかも必ずしも心理の表象ではなく単なる劇中の行為として、存在していたのである。シュレーカーによってそれらのものがどのように変容し、《烙印》に取り入れられたのかは、もちろん素材作品の点検に立ち返られなければ判らない。しかし、単に類似点を発見したからといって模倣とは言えないし、それを集積したからといって折衷にはならない。ここにもやはり、組み合わせと融合という手法を用いながらシュレーカー自身の独創的な作品に仕上げようという、彼の一貫した意志力が働いている。台本と音楽の関係についてシュレーカーは次のように言う。

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のである。そこに、生成段階から既に音楽的形式と構成を内包する、外的なストーリーが絡みつくのである。作詞が終わると音楽構造の概要はすでに出来上がっている⁶³。

彼のこの姿勢こそが、ツェムリンスキーから依頼された台本執筆だったのにもかかわらず、どうしても自ら作曲する渴望を抑えられなかった理由である。「下手な詩人であるが、上手な音楽家である」と自らを揶揄しながらも、彼は詩的才能にも「音楽のそれよりも余程意義深い。私の音楽は詩作より育ち、詩作は音楽より育つ」と自信をもっていた⁶⁴。

そして、シュレーカーのこの姿勢を下支えしたのが、1910年前後のウィーン・モデルネという芸術潮流であった。《烙印》という作品が、ともすれば表層的な効果に関心が集まりやすいオペラという分野において、このような思想・心理的背景を濃厚に持ち合わせていることは、さまざまな分野の芸術や思想が一同に会し、さらにお互いに深い影響関係をもっていたウィーン・モデルネらしい現象といえることができる。もちろん、キーンツレが言うように、シュレーカーを後期ロマン派ないしは世紀末の作曲家と限定する事は適当ではないが、彼は「敵対視の中で抵抗しながらも滅びる人間の抱く不滅の憧憬」をもって、軸足はあくまでもウィーン・モデルネから離れなかった。その音楽における分裂性、アンビヴァレンス、神秘的な薄明りなどは固有のメッセージを放つ⁶⁵。シュレーカーにとってはモデルネという軸足に立脚して、文学からも音楽からも自在な融合を試みることは、一貫した柱であった。

《烙印》にしばしば寄せられる、非創造的という意味においての「折衷」という批判は、シュレーカーがモデルネの環境下において多様な素材を融合し、その弁証法的成果として彼固有の色をもった作品に仕上げたことに対して適切とはいえない。

《烙印》はその多層性においてウィーン・モデルネの典型的な作品であり、その高い水準によって少なくとも歴史的な関心には相応しいと捉えられ、あるいはまた、時代を超越して、視る者の感覚に挑む自由な連想の魅力的な劇をこのオペラの中に見ることもできる。[...]文化史的に偉大な一つの時代の記録として[...]多くの20世紀の芸術的發展にとっての基礎をなし、またそのために現代芸術のカノンに属する、モデルネの一部分を代表しているのである⁶⁶。

⁶³ 付録1。「私の音楽劇的発想」

⁶⁴ 付録2。「私の人物像」

⁶⁵ Kienzle, a.a.O., S.47.

⁶⁶ Klein, a.a.O., S.318-319.

ダーフィット・クラインがこの作品の定義として提唱した *Psychologisches Musiktheater* (心理音楽劇) という概念もまた精神分析の故郷であるウィーン的な現象であり、モデルネの時代に生きたシュレーカーの創作を代表する概念に相応しいといえるだろう。

付 録

1. *Meine musikdramatische Idee* (私の音楽劇的発想)⁶⁷

私の音楽劇的発想？

そんなものは持ち合わせていない。私は計画なしに書く。何か思い付けば、それはもうそこにある。ただ・・・、私は音楽畑から来ている。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のである。そこに、生成段階から既に音楽的形式と構成を内包している、外的なストーリーが絡みつくのである。作詞が終わると、音楽構造の概要はすでに出来上がっている。したがって、歌詞になにかの変更が加えられることは、滅多にない。

私は何に努めているのか？

よくわからないのだが、オペラや楽劇といったものが「一種の純粋文化」であると、私には思える。「オペラ」という芸術形式の問題点を、まさに形成している、悩ましい二者対立の克服。私が、詩を、音楽を必要とする空間に移すことを試みているのは、一種の「ヴェリズモ」といえるかもしれない。私の詩作を読むひとは時折、明解さに欠けると感じるに違いない。しかし明解さは私にとって、「良い劇作品」の本質や効果を支え過ぎていると、しばしば思えるのだ。しかし私の詩作を、モチーフとテーマによる「音楽的な」関係との結びつきにおいて自らに作用させようと、努力する意思のある人は、このパズルの答えを大抵見つけることができるだろう。それはもちろん、何度も聞くことや、ヴォーカルスコアを手にして理解を深めようとすることや、あるいはさらに、音の言語が、話された言葉による言語と同様に理解できるようになる時間を必要とする。その際には、ワーグナーのライトモチーフ技術のことを、考えてはならない。私は確かに、それがワーグナー以降のオペラ分野において、すべての音楽創造にとっての根幹をなしているということを確認しているが、「感情」、(そして私は、ライトモチーフの正当性は、まさにそういうものとしてのみ認めているのだが) それは、うつろいやすいものである。すべての恋愛感情は水晶構造に基づく(スタンダード)。しかし、いったいどの芸術が、この神秘的

⁶⁷ Franz Schreker, *Meine Musikdramatische Idee*, in: *Musikblätter des Anbruch* Nr.1, Universal Edition, 1.Jg, November 1919, S.6-7.

な生成や、無意識の中で眠る駆動力に影響されて自己変容することなどを、音楽よりも完璧に表現できるだろうか？モチーフはテーマになり、テーマは音楽的な響きの構造に拡大する。響き・・・、この、ひどく濫用され、恥にまみれた言葉よ！一つの響きだけ・・・響きの集まりだけだ！文句を言う連中は判っているのだろうか、一つの響き、一つの和音が、どれほどの表現の可能性や、どれほど比類ない雰囲気魔法を内包しているのかを！子供の頃から既に私は、かの「ワーグナー的」和音をピアノで弾くことを愛し、その残響に没頭していた。私の前には、不思議な幻像が現れた。音楽の魔法の王国の、燃え立つような像だった。そして、強い憧憬！「純粋な」響き。モチーフ的な添え物は全くなく、「細心の注意で」つくられた、もっとも本質的で音楽劇的な表現手段の一つ。それは、ドラマの決定的瞬間において、言葉の詩人たち（ゲアハルト・ハウプトマンやポール・クロードル他）によっても、いつも繰り返し要求されてきた、この上なき、雰囲気を作るための方策であった。効果においてこれを上回るのは、もしかしたら、静寂のみなのではあるまいか。あの、不気味な沈黙。その中で音量が大きくなり、我々が内面において、言葉でも音でも表現できないものを聞く、あの沈黙。すべての世俗から自らを解放すること。恐怖。・・・完成への道は遠い。人間の人生は、それには短すぎる。だから我々は過去にあたり、巨匠たちの経験を、使わせて頂いているのである。

私は結局、私の創造のために、何に努めているのか？

音楽のドラマへの関係を、様式の簡素化や、言葉と音の表現による立体化によって、完全に明解にすること。つまり絵画的要素を大幅に取り込むことで、音楽劇の二つの主な因子を、あますところなく融合させること。しかし絵画要素とは、ストーリーを単純に浮彫にすることと考えられた訳ではなく、いくつかの場合においては、独断的にこれらに介入するものなのである。私はここで、《遙かなる響き》1幕の、夜の森の魔法がドラマの展開に及ぼす影響や、《からくりの鐘と王女》の、宮殿での幻影の燃焼と滅亡や、《烙印》2幕終景の、死んだ手の絵の覆いがはずれることなどを指摘しておく。もちろん踊りとパントマイムも、それらが登場する場面においては、ここから除外ことはできない。

そしていよいよ。管弦楽の扱いにおける、最高の芸術と自由。歌声を越えて暴力的に支配する管弦楽を、言葉の理解度のために抑制すること。そして精緻な雰囲気を保つために、管弦楽にある種の非マテリアル化を施すこと。例えば、チェレスタがそのまま、そのものとして聞こえてきたり、クラリネットやオーボエが、下品な競争をして歌声を蹂躪し、時には、管弦楽全体の波よりも「覆いかぶさったり」してしまうよりも、邪魔なことはない。とはいえ私は、「厚い」オーケストレーションという概念に対して、これらのことを言いたい訳ではない。私が否定するのは、あまりにも明解すぎて聞き分けが可能な響きであり、そしてオペラという仕事の中では、ただひとつの楽器だけを認知したいのである。オーケストラそのもの、という楽器だけを。

2. Mein Charakterbild (私の人物像)⁶⁸

私は、印象主義者、表現主義者、国際主義者、未来主義者、ヴェリズモ音楽家である。そして、ユダヤ人であり、ユダヤ教の力によって進捗を遂げ、キリスト教徒であり、生粋のカトリックのさる侯爵夫人がウィーンで庇護している、あるカトリック教派によって、キリスト教徒に「された」者である。

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、旋律の軌跡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、いわゆる息の短い常套句を除けば)。私は、最も純粋な血統の旋律家であり、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！私は、(惜しむらくは)色情狂であり、ドイツの聴衆に対して害悪へと作用してしまう(エロスは、明らかに私における最も独特なる発明品である。フィガロ、ドン・ファン、カルメン、タンホイザー、トリスタン、ワルキューレ、サロメ、エレクトラ、薔薇の騎士、その他多数があるにせよ)。

私はしかし(幸いなことに!)、理想主義者、象徴主義者でもあり、最も急進的なモダニズム(シェーンベルク、ドビュッシー)を好むが、さほど急進的には指向せず、私の音楽においては害にはならない。三和音はおろか、まったくもって「通俗的な」減七和音まで、いまだに使用して、ヴェルディ、プッチーニ、アレヴィ、マイアベーアなどに寄りかかっている。私は、どうみても独特であり、大衆の本能に相場を張る者である。映画の劇音楽家である。「憧憬と繊細さから力をもらう」人間である。ホモフォニー音楽のみを書いているが、私の楽譜は、同時に対位法の名作でもある。「わざとらしいもの」もあるが。私の音楽は、純粋で真実、考え込み、思いあぐね、探し求めたものであり、心地よい音に満ちた大海原で、身の毛のよだつ不快な音の堆積でもある。私は、余人とは反対に、最も悪質な広告塔で、「甘ったるいワインが満杯」、「我々の文化の没落の、偉大なる証拠」、狂っており、冷静に計算する頭脳の持ち主で、悲惨な指揮者である。指揮者としても高名で、輝かしい技術を持つが、自分の作品すらまともに指揮できない(にもかかわらず、ますます指揮している)。いずれにしても私は、ひとつの「ケース」である(悪質という人も、「がっかり」という人もいるだろう)。さらに私は、下手な詩人であるが、上手な音楽家である。とは言え私の詩的才能は、音楽のそれよりも余程意義深い。私の音楽は詩作より育ち、詩作は音楽より育つ。私は、プフィッツナーとは正反対で、唯一のワーグナーの後継者であり、プッチーニとシュトラウスの好敵手である。聴衆に媚び、そして人々を怒らせるだけのために書き、最近では本気でペルーに移住したいと思っている。

⁶⁸ Franz Schreker, *Mein Charakterbild*, in: *Musikblätter des Anbruch* Nr.7, Universal Edition, 3.Jg, April 1921, S.128.

しかし私は、(真っ平御免だが) 何、ではないのか？私は、(まだ) 頭がおかしくなった訳ではなく、誇大妄想狂ではなく、ひねくれてもいない。私は、禁欲主義でも、能無しでも、素人でもなく、いまだに一度も批評文は書いたことがない。

文献目録

- Dahlhaus, Carl. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 5. München: Piper, 1986-1997.
- Ermen, Reinhard. *Musik als Einfall*. Aachen: Rimbaud, 1986.
- Hailey, Christopher. *An der Grenze*. in: *Franz Schreker- Grenzgänge-Grenzklänge*. Wien: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museum der Stadt Wien, 2004.
- . *Unpacking Schreker's Library*. Übersetzung: Franz Schrekers Bibliothek Dietmar Schenk (Hrsg.). Bd. 9. Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv, 2005.
- Heller, Friedrich. *Jugendbewegung und Märchenoper*. in: *Franz-Schreker-Symposion*, hg. von *Elmar Budde und Rudolf Stephan*, Colloquium Verlag, 1980: 95-101.
- Kienzle, Ulrike. *Franz Schreker: Ein Künstler der Moderne*. in: *Franz Schreker- Grenzgänge-Grenzklänge*. Wien: Ausstellungskatalog des Jüdischen Museum der Stadt Wien, 2004.
- Klein, David. *Die Schönheit sei Beute des Starken-Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010.
- Schreker, Franz. *Der Geburtstag der Infantin, Tanzpantomime nach Oscar Wilde für Kammerorchester(1908-1910), Partitur*. Bd. UE31426. Wien: Universal Edition, 2002.
- . *Die Gezeichneten* (CD). London: DECCA, 444 444-2, 1995.
- . *Die Gezeichneten* (DVD). Berlin: Euroarts Nr. 2055298, 2005.
- . *Die Gezeichneten* (Klavierauszug). Herausgeber: Bearbeitung: Walter Gmeindl. Wien: Universal Edition, UE5690, 1916.
- Schreker, Franz. *Mein Charakterbild*. in: *Musikblätter des Anbruch Nr. 7*, Universal Edition, 3.Jg, April 1921: 128.
- Schreker, Franz. *Meine Musikdramatische Idee*. in: *Musikblätter des Anbruch Nr.1*, Universal Edition, 1.Jg, November 1919: 6-7.
- Schreker, Franz. *Zwiespältiges aus meinem Leben*, Signiertes Manuskript: Berlin, 10. September 1921, in: *Frank Schrekers Bühnenwerke*, PFAU-Verlag, 1921: 140-143.
- Schreker-Bures, Haidy. *Hören-Denken-Fühlen, eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*. Aachen: Rimbaud Presse, 1983.
- Wedekind, Frank. *Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwerg-Riese*. in: *Deutsches Theater des*

- Expressionismus*, Langen/Müller, 1962: 23-78.
- Wickes, Lewis. *Zur Entstehungsgeschichte der "Gezeichneten"*. in: *Programmheft der Oper Frankfurt*, 1979: 188-193.
- Wilde, Oscar. *The birthday of the Infanta*. in: *The collected works of Oscar Wilde, A House of pomegranates*, Routledge/Thoemmes Press, Vol. X, 1993: 31-64.
- Zeyns, Andrea. *Vorwort*, in: *Dietmar Schenk (Hrsg.), Franz Schrekers Bibliothek*. Bd. 9. Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv, 2005.
- アドルノ, テオドール・W. 『音楽社会学序説』. 翻訳者: 高辻知義. 平凡社, 1999.
- ヴェーデキント, フランク. 「佝僂の巨人カアル・ヘットマン」, 翻訳者: 久保栄. 『世界戯曲全集』第16巻ドイツ篇6、世界戯曲全集刊行会, 1930: 363-430.
- ショースキー, カール・E. 『世紀末ウィーン』. 翻訳者: 安井琢磨. 岩波書店, 1983.
- ヘイリー, クリストファー. 「はるかなる響きの復活」 翻訳者: 岡部真一郎. 『藝術学研究』10巻, 明治学院大学文学部藝術学科, 2000: 43-59.
- 「フランツ・シュレーカー《烙印を押された人々》」CD 添付解説書. 翻訳者: 長木誠司. London, 444 444-2, 1995.
- ヘイワース編, ピーター. 『クレンペラーとの対話』. 翻訳者: 佐藤章. 白水社, 1976.
- ロス, アレックス. 『20世紀を語る音楽2』. 翻訳者: 柿沼敏江. みすず書房, 2010.
- ワイルド, オスカー. 「王女の誕生日」, 翻訳者: 西村孝次. 『オスカー・ワイルド全集第3巻』, 青土社, 1988: 250-274.
- 岡田暁生. 「劇と音楽の間で —文学オペラの中の伝統的オペラ・ドラマトゥルギー—. 音は生きている」, 勁草書房, 1991: 153-166.
- 『オペラの終焉』. ちくま学芸文庫, 2013.
- 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』 [名古屋音楽大学], 2015: 41-84.
- 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.