

《モーゼとアロン》の12音技法

——人物描写に関する一考察——

山 岸 佳 愛

0. はじめに

本稿では、A. Schönbergのオペラ《モーゼとアロン》(未完、1930-32年作曲)の人物描写における12音技法の役割を考察する。このオペラの登場人物の表現については多数の研究が出ているが、「モーゼ」を示す音楽的要素を指摘したものは乏しい。その理由は主に、モーゼが歌わずSprechstimmeで語るだけの存在である点に求められよう¹。つまり、モーゼのパートにおける旋律の不在が、モーゼを示す要素の特定を困難にしているのである。

筆者は、オーケストラに現れるあるモチーフ〔譜例1〕を、モーゼ表現する一義的要素とみなした。先行研究の多くはこれを神と結びつけているが、モーゼの登場する場に集中して現れていることから、筆者には神よりもモーゼとの結びつきの方が強いように思われる。本稿では、作品中のその現れ方を分析し、モーゼという人物の描写に12音技法の特性がどのように活かされているかを論じる。

【譜例1】

第1幕第1場 第1-3小節 (Fg, Vcl, Kbs)



モーゼの登場に伴って現れるこのモチーフは一種のライトモチーフとみなしうるが²、後に述べるように、その形姿³や指示対象の多様性において、通常の意味でのライトモチーフの枠を超えた広がりを持っている。なぜモーゼはそのようなモチーフで表現されているのだろうか。また、その表現に12音技法はいかに関与しているのだろうか。それらの謎を解くのが本稿の目的である。

1. 劇と音楽におけるモーゼの位置

最初に《モーゼとアロン》の劇と音楽の中でモーゼが占める位置を確認しておこう。

《モーゼとアロン》の台本は、旧約聖書を土台としてSchönberg自身が書いたものである⁴。出来事の細部は聖書と異なるが、モーゼが神の命を受け、兄アロンとともに、エジプトでファラオに隷属させられているイスラエルの民を連れて「約束の地」に向かう過程が描かれている。

Schönbergが書いた劇の独自性は、神をめぐるコミュニケーションの問題のクローズアップにある。これは、正しい神の理念を抱いているがそれを民に伝えるための弁舌の能力を欠くモーゼと、雄弁ではあるが神の理念を正しく民に伝えることに失敗するアロンの対立として表されている。

結末（第3幕）では、神の像（黄金の仔牛の像）を造ることを民に許したかどでアロンはモーゼに捕えられ死を迎えるが、そのようなエピソードは聖書には書かれていない。つまりSchönbergは、聖書の記述から大きく逸脱し、両者の対立をモーゼの勝利で終わらせたのである。Schönbergはこの作品について、「その中心となる思想は、理念Prinzipと現実Politikとの間の、すなわち純粋な神の思想と原始的な民衆感情との間の葛藤です。この葛藤において、私にとっては、思想だけが勝利を収めることができたのです」⁵と述懐している。ここに書かれている理念（純粋な神の思想）を担うのがモーゼであり、現実（原始的な民衆感情）を担うのがアロンである。

では、音楽におけるモーゼの位置はどうだろうか。先述のように、モーゼの言葉は歌ではなくSprechstimmeで現れる。それはモーゼのパートにおける「旋律」の不在を意味する。モーゼの言葉に旋律が与えられていないのは、モーゼが「理念」を担う存在だからである。モーゼの抱く神の理念とは、具体的表現を拒む抽象的なものである。それゆえSchönbergはモーゼの言葉を「語り」に限定し、具体的な音楽的表現として耳に届けられる「旋律」を与えなかった。

一方、「現実」を担うアロンは、リリカルなテノールで様々な旋律を歌う。これは彼の雄弁さの顕れであり、モーゼとは対照的である。また、オペラのドラマトルギー形成もアロンに依るところが大きい。図1に示したとおり、この作品では、第1幕では第4場に向かって、第2幕では第3場に向かってそれぞれクライマックスが築かれるが⁶、アロンはその要所要所に登場して音楽的緊張を高めてゆくのである。それに対し、モーゼの登場はオペラの始めと終わりに偏っている。第1幕第4場ではアロンとともに舞台に現れるものの、与えられた台詞はごくわずかであり、音楽の牽引役はもっぱらアロンとなっている。

【図1】モーゼとアロンの登場場面

幕-場	1-1	1-2	1-3	1-4	間奏	2-1	2-2	2-3	2-4	2-5
Moses	○	○		○				○	○	
Aron		○		○		○	○	○		○
Klimax	→ ☆					→ ☆				

以上に見てきたように、モーゼは、劇の内容においてはアロンに対して優位に置かれているが、それが音楽に反映されたとき、音楽的表現の強度においてアロンはモーゼを圧倒的に凌ぐ存在となる。では、この劇と音楽との関係のなかで「モーゼのモチーフ」はどのような役割を演じているのだろうか。

2. モーゼのモチーフ

「モーゼのモチーフ」の登場は、オペラの冒頭できわめて印象的に予告されている〔譜例2〕。

【譜例2】
第1幕第1場 第1-3小節

ここは、神の声である「燃える茨の繁みからの声」（6人のソロの声）が聴こえ、モーゼが神の呼びかけに気づくところである。この「燃える茨の繁みからの声」がハミングで歌う2つの和音（a、b、e/gis、h、c）に続き、広音域に分散されたd、es、des、g、f、fisの6音がピアノで奏でられる。このピアノの6音は、第11小節に現れる「モーゼのモチーフ」〔譜例1〕の構成音をそのまま呈示している点で、「モーゼのモチーフ」のいわば予告

である。これと「燃える茨の繁みからの声」が歌う6音を合わせると、オクターブを構成する12個の音が全て揃う。そこには、神の完全性と、神とモーゼとの一体性が示されている。

Whiteは、このピアノによる6音を「神の意思God's will」と名付け、オペラ全体を統一するライトモチーフのひとつとみなした⁷。Wörnerも d、es、des、g、f、fisの6音を神に関連づけて解釈し、筆者が「モーゼのモチーフ」と名付けたものを「秩序、すなわち神の意思のシンボルとしてのテーマ」と呼んでいる⁸。

すなわち、WhiteもWörnerも d、es、des、g、f、fisの6音に「神の意思」という意味を見出し、そこから作られた要素にライトモチーフないしはテーマとしての機能を認めたわけである。しかし筆者の考えでは、いずれも通常の意味での「ライトモチーフ」とも「テーマ」とも質的に異なる⁹。

「0. はじめに」で触れたように、「モーゼのモチーフ」には、形姿や指示対象の多様性にその特徴がある。オリジナルの形姿〔譜例1〕で現れるのはほぼ第1幕第1場のみであり、場面ごとにその音形やリズムは変わってゆく。もはや同一のモチーフとは認識できないほど変化の度合いが大きくなることもある。ライトモチーフであれテーマであれ、反復の際に多少の変化を施されるのは常であるとしても、同一のものとして認識が可能な要素が再現されることにその存在理由があることを考えれば、この「モーゼのモチーフ」の現れ方は特異である。

指示対象の多様性という点では、第2幕第3場〈黄金の仔牛と祭壇〉の冒頭に現れるものが好例となるであろう〔譜例3〕。

【譜例3】
第2幕第3場 第320-322小節

トロンボーンで奏でられるfis、g、f、h、a、bは「モーゼのモチーフ」が反・逆行形（反行形の逆行形）でリズム変化を帯びて現れたものだが、オペラの脈絡上、その指示対象が「黄金の仔牛の像」であるのは明らかである。ライトモチーフやテーマであれば、ふ

つう、同じ作品のなかで指示対象がここまで大きく変わることはない。

「モーゼのモチーフ」の音楽的機能を解明するには、モチーフ自体ではなく、モチーフを作る過程で行われる、音列からの音の抜粋作業に着目する必要がある。Schönbergはテーマやモチーフを作る際、ほとんどの場合、音列を構成する12音全てを使うのではなく、限られた数の音を音列の中から任意に抜粋している¹⁰。《モーゼとアロン》に現れる一連のテーマを対象に、この抜粋のパターンを分析し、登場人物との関連を見出したのがCherlinの研究である。Cherlinによれば、抜粋パターンは主要登場人物の個別化と人物間の葛藤の描写に使われる¹¹。

オペラの冒頭部分をもう一度眺めてみよう〔譜例2〕。ここに現れる「燃える茨の繁みからの声」の2つの和音とピアノの6音は、基本音列を第1音から第3音、第4音から第9音、第10音から第12音の3つのグループ(1-3/4-9/10-12)¹²に分割したものである。音列の第1音から第3音(a、b、e)および第10音から第12音(gis、h、c)は「燃える茨の繁みからの声」の2つの和音に、そして第4音から第9音(d、es、des、g、f、fis)はピアノの6音に使われている。この1-3/4-9/10-12という分割パターンをCherlinは「神の神秘Mystery of Divinity」の表出とみなした¹³。同様にBossもこれを「神の深淵Depth of God」と名付けている¹⁴。

Schmidtはこのような音列からの音の抜粋パターンを「特定の音程配置Diastematische Konfiguration」と呼び、《モーゼとアロン》ではそれがWagnerのライトモチーフ技法と結びつけられていると指摘した¹⁵。Schmidtによれば、Wagnerとの相違点は、その指示対象が「ある程度限られた数の包括的アイディアに向けられている」¹⁶点にある。これも、《モーゼとアロン》における音列からの音の抜粋パターンが幅広い指示対象を持つことの説明と解せよう。

Cherlinのテーマ分析のアプローチはモチーフ分析にも応用可能である。「モーゼのモチーフ」と同じようにひとつの音列の第4音から第9音を抜粋して作られた諸要素を観察してみれば、「モーゼのモチーフ」の多様性と多義性の意味が明らかになるのではないだろうか¹⁷。

次項の分析では、音列からの音の抜粋パターンを「モーゼのモチーフ」と共有する諸要素を取り上げ、「モーゼのモチーフ」との関連を探りながら、その問いへの答えを見つけていきたい。

3. 分析

図2(本稿の末尾に掲載)は、《モーゼとアロン》の音楽から、各音列の第4音から第9音(以下、「6音」)を使用した要素を取り出して時系列順に並べたものである¹⁸。同時進行で人

物の歌や語りが現れている場合は、担当パート欄の右側にその人物名と歌詞・台詞を併記してある。

表の右側には、形姿のタイプ、音列の種類¹⁹とそれが属するエリア²⁰を示した。形姿のタイプとは、「モーゼのモチーフ」〔譜例1〕をオリジナルとした場合の音形とリズムの現れ方をA、B、Cの3種にグループ分けしたものである。オリジナルに対して音形もリズムも同じものがA(リズムに関しては、厳密には同一ではないがほぼ等しいものも含む)、音形は同じだがリズムが異なるものがB、音形もリズムも異なるものがCに入る。

このような分類指標を筆者が導入したのは、それによって各要素と「モーゼのモチーフ」との関連レベルが見えてくると考えたためである。

あるモチーフが反復されたとき、その形姿に既出のものとの関連を認めるには、ある程度まで音形とリズムの同一性が保たれていなければならない。同じ音を同じ順序で並べても、その中の一部の音をオクターブ内の別の位置に置けば音形は全く変わってしまうため、形姿の同一性は損なわれる。また、音形が同じでもリズムが著しく異なれば、やはり同一のモチーフとは認識しにくくなる。そのため、関連レベルを測るには、音形とリズムを指標とした分析が有効なのである。

音列のエリアも関連性の認識に関わる重要な側面である。同じ音列から同じ音を抜粋して作られた諸要素は、形姿が異なっても、同じ音高群として現れてくるため、相互の関連性は認識しやすい。したがって、使用される音列のエリアが少ないほど——すなわち同じ音列の使用頻度が高いほど——要素間の関連の認識は容易になる。

では分析に入ろう。6音を用いた要素が現れるのは、第1幕では第1場、第2場、第4場、第2幕では第3場と第5場である²¹。第2幕第3場を除いては、ほとんどが人物によって歌われるか、楽器で奏でられる場合には人物の歌や語りに伴って現れる。民に割り当てられた要素は少なく、6音の出現は神、モーゼ、アロンの歌詞・台詞に集中している。以下では、この三者間に、形姿のタイプや音列のエリアにおける違いが認められるかどうかを調べる。

形姿のタイプ

各場の傾向をまとめたのが図3である。まず、形姿のタイプから観察してみよう。

【図3】 ※括弧内の数字は出現回数を示す。

幕-場	形姿のタイプ	主要な音列のエリア
1-1	A (12)、C (4)、B (3)	1 (14) 、6 (3)
1-2	C (3)、B (2)	3 (2) 、 5 (2)
1-4	B (15)、A (2)、C (1)	1 (8) 、9 (3)
2-3	B (7)、C (2)	5 (9)
2-5	B (4)、C (2)	1 (3) 、6 (2)

第1幕

第1場では、6音は、神とモーゼの対話に伴ってオーケストラに現れる。その多くはAだが、「燃える茨の繁みからの声」にはCも用いられている。

第2場ではAは現れない。アロンが単独で歌う旋律にはBが、神の性質をめぐる兄弟の議論——モーゼの語りとアロンの歌が同時進行するところ——ではCが使われる。

第4場からはBが支配的となる。大部分がアロンの歌の中に、あるいはアロンの歌に伴ってオーケストラに現れるが、先の第2場と同様、神の性質に関する言葉とともに登場するのはCである。

第2幕

第1幕第4場に引き続き、第2幕第3場もBが優勢である。適用対象はほぼ「黄金の仔牛の像」を示すモチーフのみ〔譜例3〕である。これは形式の区分点に繰り返し現れ、場全体を支配する。

第5場もBが多いが、神の性質に関わる歌詞や台詞にはやはりCが使われている。

以上の観察結果から指摘できるのは次の3点である。

- i. タイプAは神とモーゼに限られている。
- ii. タイプBはアロンに多い。
- iii. タイプCは、神の性質に関する言明と結びついている。

ここから、**モーゼ=A、アロン=B、神=C**という関係が導き出される。

音列のエリア

次に、音列のエリアを見てみよう。図3の右欄に示したように、場ごとの主要な音列のエリアは1-3(5)-1-5-1と推移しており、エリア1を中心に全体が構成されていることがわかる。エリアを人物ごとに整理すると図4のようになる。

【図4】 ※括弧内の数字は出現回数を示す。

幕-場	Gott	Moses	Aron	備考
1-1	1 (11)、6 (2)、12 (1)	1 (3)、6 (1)、7 (1)		
1-2		3 (2)、2 (1)	5 (2)、3 (2)、2 (1)	3と2は全回モーゼとアロンで重複
1-4	1 (1)	1 (3)	1 (3)、9 (3)、4 (1)、8 (1)、10 (1)、12 (1)	1は1回モーゼとアロンで重複
2-3				
2-5		1 (2)	6 (2)、1 (1)、9 (1)	1は1回アロンと民で重複
主要 エリア	1 (12)	1 (8)	1 (4)、9 (4)	

第1幕

神とモーゼとの対話をなす第1場はほとんど1で占められている。

第2場では、アロンが単独で歌うところでは5が、モーゼの語りとアロンの歌が同時進行するところでは2と3が使われている。

第4場には多数のエリアが現れる。アロンの歌は1と9を中心に広範囲なエリアにわたるが、神とモーゼには1しか使われない。

第2幕

第3場は5で統一されているが、神、モーゼ、アロンの歌詞・台詞との関連なしにオーケストラで呈示される。

第5場では、アロンには6と9が、モーゼには1が与えられている。最後に一度だけアロンも1を使う。

以上を総合すると、音列のエリアと人物との関係は次のように結論づけられる。

神、モーゼ＝エリア1、アロン＝エリア1、9ほか多数

まとめ

ここまでの分析から、形姿のタイプと音列のエリアには、人物ごとに異なる傾向があることが明らかになった。分析結果をまとめた図5をもとに、神、モーゼ、アロンの諸要素における「モーゼのモチーフ」との関連レベルを測ってみよう。

【図5】

	形姿の タイプ	リズムの 同一性	音形の 同一性	音列 エリア数	音高の 同一性	関連レベル
Gott	C	×	×	少	○	低
Moses	A	○	○	少	○	高
Aron	B	×	○	多	△	中

形姿の関連レベルは、当然のことながらモーゼの要素が最も高い。モーゼの要素はどれも「モーゼのモチーフ」の音形とリズムを保持しているからである。アロンの要素では、音形は不変だがリズムが異なるため、モーゼの要素に比べると関連レベルはやや下がる。関連レベルが最も低いのが神の要素である。タイプCでは、音形にもリズムにも同一性が認められないからである。

音高の関連レベルは、神とモーゼの要素では高く、アロンのそれでは低い。使用音列のエリアが一定している前者では、その音高の同一性が、相互関連の認識を容易にするからである。

全体的には、「モーゼのモチーフ」との関連レベルが高いのはモーゼであり、アロンは中程度、神は低いといえるだろう²²。

4. 結論

第3項では、神、モーゼ、アロンそれぞれの音楽的要素における「モーゼのモチーフ」との関連を、音列からの音の抜粋パターンという共通項から分析してきた。その結果、形姿や音高における関連レベルは人物ごとに異なることがわかった。結論部分にあたる本項では、その意味を劇と音楽の両面から考察してみたい。

神と、神の理念を正しく抱くモーゼとの一体性は、両者の同じ音列の共有（エリア1に属するG1、K1、U4、UK4）にはっきりと示されている。しかし、モーゼが「モーゼのモチーフ」で表されるのに対し、神にはそのような固有のモチーフがない。それはなぜだろうか。

オペラ冒頭のモーゼの言葉に明示されているように、Schönbergにとって神は不可視でなければならなかった²³。モーゼがアロンを咎めたのは、アロンが、不可視であらねばならない神を、黄金の仔牛の像という可視的な「形象Gestalt」によって表現したからである。これは、アロンが十戒の第二戒にあたる偶像禁止の掟を破ったことを意味する。

偶像崇拜の禁止とは「神がどのようなかたちで表示されるかを指令する企て」²⁴であり、彫像や絵によって神を表現することは、聖書の伝統において重大な罪とみなされる²⁵。つまり偶像禁止とは、神の形象化に関わるタブーであるといえよう。

音楽におけるモチーフも一種の形象である。Schönbergが「鳴り響く、リズムを持った現象」²⁶と定義したモチーフは、聴覚的に捉えられる形象・形姿Gestaltとしての音の連続体にほかならない。それゆえ、モチーフによって神を表現することは、黄金の仔牛の像を造るのと同様に、神の偶像化である。Schönbergが神にいかなるモチーフも与えなかったのはそのためであろう²⁷。

ところが、Schönbergの偶像禁止の考えは、形象化の禁止にとどまらない、より厳格なものだったようである。R. Kurthによれば、Schönbergは偶像禁止を、神を図像によって表現することだけでなく、心に神のイメージや想念conceptionを抱くことすら禁ずるものと理解していた²⁸。Schönbergが理念（純粹な神の思想）を担うモーゼの言葉に具体的な音楽的表現である旋律を与えずSprechstimmeに限定したのは、音楽の雄弁さがまさにそうしたイメージや想念を伝える媒体となりうるからかもしれない。オペラの終結部分におけるモーゼのアロンに対する「言葉」をめぐる呵責と自身の「言葉」の欠如への嘆きも、そのようなSchönbergの極度なストイシズムを映し出しているように思われる。

以上のことから、モーゼとアロンの対立の表現における12音技法の役割は次のように解釈できるのではないだろうか。雄弁なアロンの「言葉」の豊富さは、彼が民への語りかけに用

いるテーマの多様性に表れているが、そのなかに「モーゼのモチーフ」と同じ形態Gestaltが時折浮かび上がってくるのは、アロンも神を「正しく」理解しているからである。しかしそれらが「モーゼのモチーフ」と同じ音列で現れることは少ない。なぜならばアロンは神の理念を「誤って」伝えているからである。

このアロンの過ちの行きつく先は「黄金の仔牛の像」を奉る饗宴（第2幕第3場）であるが、実はそのことも音列の関連から導きだすことができる。「黄金の仔牛の像」を表すモチーフ〔譜例3〕はエリア5の音列（G5）から作られている。そして、アロンがオペラの中で最初に歌うのは、このエリア5を構成する全ての音列（G5、K5、U8、UK8）を連ねた旋律なのである（第1幕第2場、第124小節～第145小節）。このように、音列によって「黄金の仔牛の像」とアロンを関連づけることで、Schönbergは民が偶像崇拜に陥った遠因がアロンの「言葉」にあると暗示しているようにも思われる。

第1項で筆者は、劇と音楽との関係——劇におけるモーゼの優位と音楽におけるアロンの優位——を指摘した。Schönbergは、モーゼに神と同じ音列（エリア1の諸音列）を与えることでモーゼを優位に置いているが、このモーゼと神との結びつきは、実際の音楽の中ではきわめて捉え難い。なぜならその音列は、モチーフという形象によってしか音楽の前景に現れないにもかかわらず、神の言葉にもモーゼの言葉にもそれが欠けているからである。使用音列においては神と隔てられていても、その「言葉」の発現に豊富なモチーフを駆使するアロンが音楽の中で優位に立つのは当然なのである。

しかし、作品全体の音列配置を見てみると、構造上の力点は神とモーゼが担う音列（エリア1の諸音列）にあることがわかる。例えば、主要音列のエリアの推移（1-3[5]-1-5-1）〔図3右欄参照〕は、エリア1を主部とした一種のロンド形式に喩えられる。また、クライマックスを形成する場面の主要音列のエリアは第1幕では1（第4場）、第2幕では5（第3場）となっており、前者にトニック、後者にドミナントの機能を認めることができる²⁹。

このように、きわめて観念的な次元ではあるが、音楽においても、モーゼの存在はアロンに比肩する重みを持っているのである。

5. 今後の課題

本稿では、オペラ《モーゼとアロン》の人物描写における12音技法の役割を、「モーゼのモチーフ」という素材を手がかりに考察した。筆者はこれをあえてライトモチーフとしては扱わなかったが、Schönbergがライトモチーフという概念をどのように理解していたかについては、他の作品を含めたさらなる調査が必要であろう。

また、《モーゼとアロン》の未完の原因のひとつに、第1項で言及した「劇におけるモーゼの優位と音楽におけるアロンの優位」があるように思われる。未完の問題に関してはすでに

多くの研究がなされているが、筆者なりの解答を見出したいと考えている。

注

- 1 モーゼのパートには、例外的に一カ所だけ歌われるところがある(第1幕第2場、第208小節～第214小節。歌詞は“Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem,”である)。
- 2 筆者は《モーゼとアロン》では複数のライトモチーフが使われていると考えているが、この作品でライトモチーフを用いる意図が作曲者にあったかどうかは不明である。Schönbergは1941年に書いた12音技法に関するエッセイの中で《モーゼとアロン》の作曲に触れ、「基本音列はモチーフのように機能する」と説明しているが、ライトモチーフへの言及はない(Arnold Schoenberg, “Composition with Twelve Tones (1)”, in *Style and Idea*, London: Faber and Faber, 1975, p. 219.)。《モーゼとアロン》に関する研究では、ライトモチーフの有無について一致した見解はなく、ライトモチーフの存在を認めている研究の間でも、挙げられているモチーフやその命名にはかなりの違いがみられる。
- 3 ここで言う「形姿」とは「音形Figur」とほぼ同義であるが、筆者は「ある音の連続体に形態とリズムが与えられたもの」という意味でこの表現を用いることとし、「音形」はリズムを含まないものとして「形姿」とは区別して扱う。
- 4 Goldsteinによれば、劇の内容と対応する部分は、『出エジプト記』第3章、第4章、第7章(以上第1幕)、『出エジプト記』第32章、第40章、『民数記』第14章(以上第2幕)、『出エジプト記』第17章と『民数記』第20章(以上第3幕)である(Bluma Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 155.)。
- 5 Arnold Schönberg, “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Auserwählte Schriften*, edited by A. M. Morazzoni, Mainz: Schott, 2007, p. 432.
- 6 このことは小節数の比率からも明白である。第1幕では第4場が第1幕全体の54パーセントを、第2幕では第3場が第2幕全体の58パーセントを占めている。
- 7 筆者の考えではこれはライトモチーフではない。作品中 d、es、des、g、f、fis の6音がこの形で現れるのは1度だけであり、同じ形では反復されないからである。なおWhiteは、「モーゼ」を示すライトモチーフとして、順次進行(または跳躍進行)する2音を挙げているが、例示されているモチーフはいずれもきわめて汎用的なものであり、ライトモチーフとみなすのは適切ではないように思われる(Pamela C. White, *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, pp. 250-253.)。
- 8 Karl H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper Moses und Aron von Arnold Schönberg*, Heidelberg: Lambert Schneider, 1959, pp. 45-55.

- 9 ライトモチーフという概念は、その複雑な成立過程ゆえに明確な定義づけが難しいが、本稿では、R. Wagnerの楽劇における手法を念頭において使用している。Schönbergはライトモチーフに言及する際、しばしばWagnerを引き合いに出している。
- 10 Schönbergの作品のなかで12音音列をそのまま冒頭に出しているのは《ピアノ組曲》(作品25)のみである。
- 11 Michael Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 230.
- 12 この数字は、音列内の12個の音に、最初から順に1、2、3…と番号付けしたものである。スラッシュは分割点を示す。
- 13 M. Cherlin, *op. cit.*, p. 241.
- 14 Jack Boss, *Schoenberg's Twelve-tone Music: Symmetry and the Musical Idea*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 333.
- 15 Christian Martin Schmidt, *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition*, Mainz: Schott, 1988, p. 115.
- 16 *Ibid.*, p. 115.
- 17 音列からの音の抜粋パターンはテーマの性格決定に大きく関与する。なぜなら、音の選び方によって、テーマを構成する諸音間の隣接音程が変わるからである。《モーゼとアロン》の場合、音列から連続的に音を抜粋すれば、テーマには短2度や増4度の連結の比率が多くなり、結果としてその響きは不協和的になる。反対に、音を非連続的に抜粋すれば、短3度、長3度、完全4度、完全5度が増え、協和的な響きが得られる。後者の典型として、第1幕第2場の後半でアロンが歌う一連のテーマがある(第148小節から第176小節)。これらは音列から1音おきに抜粋された音で作られており、調性音楽のような響きを持っている。
- 18 筆者が取り出したのは、同一パート内で、音列の第4音から第9音が同一音列内の他の音から独立した形で連続的に呈示されている要素である。本研究では、形姿における関連性を探ることを主目的としているため、水平的に表れる6音に観察対象を限定し、垂直的に表れるものや複数のパートに分散されたものは除外した。当該の6音が他の音から独立して呈示されているかどうかは、歌詞や台詞の構造および音楽的脈絡から判断した。
- 19 略号の意味はそれぞれ次のとおりである。G=Grundform(基本形)、K=Krebs(逆行形)、U=Umkehrung(反行形)、UK=Umkehrungskrebs(反・逆行形)。アルファベットの後の記号は音列の移置形を示す。例えばUK4は「反・逆行形の第4移置形」である。
- 20 この「エリア」という概念はD. Lewinによって導入された。Lewinは相互関連のある諸音列をひとつのグループにまとめ、そのグループを「エリア」と呼んだ。その相互関連とは、ある音列の一部をなす一連の6音がそのまま別の音列の一部を構成している(音の順序は必ずしも同一である必要はない)現象を指す(David Lewin, "Inversional Balance as an Organizing Force in

- Schoenberg's Music and Thought," in *Perspective of New Music* 6/2 (1968), p. 13)。この Lewinの定義に従えば、《モーゼとアロン》の場合、同一エリアに属するのは、G1(基本形)、K1(逆行形)、U4(反行形の第4移置形)、UK4(反・逆行形の第4移置形)の4つの音列である。K1はG1をそのまま逆行させた音列であることから、G1の前半6音(第1音から第6音、a、b、e、d、es、des)はK1の後半6音(第7音から第12音、des、es、d、e、b、a)と等しく、G1の後半6音(g、f、fis、gis、h、c)はK1の前半6音(c、h、gis、fis、f、g)と等しい(音の順序は同一である必要はない)。他方、G1とUK4、およびK1とU4の間では、それぞれの音列の前半6音と後半6音が共有されている(G1の前半6音はa、b、e、d、es、des、UK4のそれはa、b、des、es、e、d。K1の後半6音はdes、es、d、e、b、a、U4のそれはd、e、es、des、b、a)。このような同一音高群の共有は、これら4つの音列に、相互に類似したものと見て聞こえる効果をもたらす。《モーゼとアロン》の多くの場面で同じエリアの諸音列が連続的に使われているのはこの効果を狙ったことと思われる。作曲に用いられた音列ノートには、同じエリアの2つの音列が対になった形で書き込まれており、Schönberg自身がこのようなグルーピングを行っていたのは明らかである(Arnold Schoenberg Center所蔵。所蔵番号はMS63:3047-3059)。なお、エリアの番号は基本形の音列の位置によって決まるため、上記の例では、これら4つの音列(G1、K1、U4、UK4)は「エリア1」に属する。同じことがすべての音列に当てはまり、《モーゼとアロン》には全部で12の音列のエリアが存在することになる。
- 21 第1幕第3場、第2幕第1場、同第2場、同第4場には該当する要素が見出されなかったため、これらの部分に関する情報は図2、図3、図4に記載していない。
- 22 実際には、要素間に関連が見出せるかどうかは、要素自体の構造のみならず音楽的脈絡や聴取経験にも依存する。したがって、この分析結果はあくまでも相対的なものである。
- 23 オペラ冒頭のモーゼの台詞は「唯一の、永遠なる、遍在する、不可視の、表象不可能な神よ！ Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!」である。
- 24 M. ハルバータル、A. マルガリート『偶像崇拜——その禁止のメカニズム』(Moshe Halbertal and Avishai Margalit, *Idolatry*, translated from Hebrew by Naomi Goldblum, Massachusetts: Harvard University Press, 1998)、大平章訳 東京：法政大学出版局、2007年、51頁。(叢書：ユニベルシタス858)
- 25 同前、52～54頁および65～67頁。著者は神の表示方法として、C. S. バースによる分類を引用し、「類似性に基づく表示」(彫像や絵画)、「因果関係的-換喩的表示」(契約の箱やケルビム)、「因習に基づく表示」(言語的描写)の三種を挙げている。聖書の伝統で明確に禁じられているのは「類似性による表示」のみであり、その他は許容されているという。
- 26 Arnold Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, edited by S. Neff, translated by C. M. Cross and S. Neff, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994, p. 29.

- 27 本稿では触れていないが、《モーゼとアロン》では垂直的次元における神の表現は豊富である。その典型が、譜例2に挙げた2つの和音である。要素としての「和音」には音形もリズムもないため、Schönbergは「和音」をモチーフとはみなさなかつたと筆者は考えるが、この点は機会をあらためて論じたい。
- 28 Richard Kurth, “Schoenberg and the Bilderverbot: Reflections on Unvorstellbarkeit and Verborgenheit,” in *Journal of the Arnold Schoenberg Center* 5 (2003), pp. 338-339.
- 29 Schönbergは12音技法による音楽でも、特定の音列に「トニック」「ドミナント」の機能を付与している。例えば、《ピアノ組曲》作品25の第1曲のスケッチでは、増4度関係にある2つの音列に「T」「D」という記号が付けられている。同作品の校訂報告によればTはトニックを、Dはドミナントを意味する (Arnold Schoenberg Center所蔵。所蔵番号はMS25:27J)。詳細は上野の研究を参照のこと (上野大輔「A. シェーンベルクの12音技法における音楽思考」、『東海大学紀要 教養学部』第38巻、2007年、97～113頁)。

《モーゼとアロン》の12音技法

【図2】

第1幕第1場

小節	パート	同時に現れる歌・語り	歌詞／台詞 ※同時に現れる歌・語りの歌詞／台詞はイタリック体で表示	形姿のタイプ	音列の種類	音列のエリア
3	pf	Gott (Solostimmen)	<i>O-</i>	C	G1	1
5	pf	Gott (Solostimmen)	<i>O-</i>	C	U4	1
8-10	ch	Moses	<i>Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!</i>	B	G1	1
11	fg, vcl, kbs	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Lege die Schuhe ab:</i>	A	G1	1
12-13	fl, kl, br	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Bist weit genug gegangen:</i>	A	UK4	1
13-14	trp	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>du stehst auf heiligem Boden.</i>	A	G1	1
14-15	vl	Gott (Solostimmen)	<i>nun verkünde!</i>	A	UK4	1
17-18	pos	Moses	<i>der du ihren Gedanken</i>	B	G7	7
18	pos	Moses	<i>in mir wieder erweckt hast,</i>	B	G6	6
23-24	fg, kfg, vcl	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Du hast die Greuel gesehen,</i>	A	U4	1
24-25	fl, ob, kl	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>die Wahrheit erkannt:</i>	A	K1	1
26-27	fg, hr, vcl, kbs	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>du mußt dein Volk daraus befreien!</i>	C	G6	6
26-27	picc, fl, ob, kl, vl	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>du mußt dein Volk daraus befreien!</i>	C	G6	6
48-49	vl	Moses	<i>ich kann denken,</i>	A	G1	1
49-50	bskl, fg, kfg, vcl, kbs	Moses	<i>aber nicht reden.</i>	A	UK4	1
66-67	trp	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Und ihr werdet gesegnet sein.</i>	A	G1	1
68-70	hr	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Denn das gelobe ich dir:</i>	A	UK3	12
78-80	vl	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Und das verheiß ich dir:</i>	A	U4	1
85	picc, fl, kl, vl	Gott (Solostimmen, Chor)	<i>Vorbild werdet.</i>	A	U4	1

第1部第2場

小節	パート	同時に現れる歌・語り	歌詞／台詞	形姿のタイプ	音列の種類	音列のエリア
178	Aron	なし	Unsichtbar! Unvorstellbar!	B	G5	5
179	Aron	なし	Volk, auserwählt dem Einzigen,	B	G5	5
183-185	Aron	Moses	Unvorstellbarer Gott: <i>Unvorstellbar, weil unsichtbar, weil unüberblickbar, weil unendlich, weil ewig, weil allgegenwärtig, weil allmächtig.</i>	C	U6	3
192-194	Aron	Moses	Gerechter Gott: <i>Sind wir fähig, zu verursachen, was dich zu Folgen nötigt?</i>	C	UK5	2
200-202	Aron	Moses	Gütiger Gott! <i>Gebührt dem Lohn, der gern anders möchte? Oder dem, der nichts andres vermag?</i>	C	UK6	3

第1幕第4場

小節	パート	同時に現れる歌・語り	歌詞／台詞	形姿のタイプ	音列の種類	音列のエリア
481-482	Aron	Moses	Er hat euch vor allen (Völkern auserwählt.) <i>Der Einzige, Ewige, Allmächtige, Allgegenwärtige, (Unsichtbare, Unvorstellbare...)</i>	C	G1	1
523-526	Aron	なし	Schließt die Augen, verstopft die Ohren!	B	G9	9
523-525	eh	Aron	<i>Schließt die Augen, verstopft die Ohren!</i>	B	U12	9
530-533	Aron	なし	Kein Lebender sieht und hört ihn anders!	B	G10	10
530-532	eh	Aron	<i>Kein Lebender sieht und hört ihn anders!</i>	B	U11	8
547-550	Aron	なし	Der Gerechte sieht ihn.	B	U12	9
623-624	fl	Moses	<i>Allmächtiger, meine Kraft ist zu Ende:</i>	A	G1	1
624-625	pos	Moses	<i>Allmächtiger, meine Kraft ist zu Ende:</i>	A	UK4	1
642-644	Aron	なし	Dieser Stab führt euch:	B	G12	12
788-789	Volk (Chor)	なし	Gesund ist die Hand und stark!	B	G6	6
789-790	Volk (Chor)	なし	Gesund ist die Hand und stark!	B	G7	7
845	Aron	なし	Der Allwissende weiß, daß ihr ein Volk von Kindern seid,	B	G4	4
893-895	Aron	なし	Doch der Allmächtige befreit euch und euer Blut.	B	G1	1
895-897	hr	Gott (Solostimmen)	<i>Auserwählt!</i>	B	G1	1
912	fl, kl	Aron	<i>(was euren Vätern) verheißten geistig.</i>	B	U4	1
913-914	fl, kl	なし	なし	B	U10	7
926-929	vl	Volk (Chor)	<i>Das gelobt er uns:</i>	B	U4	1
934	fl, kl, vl	Volk (Chor)	<i>was er unsern Vätern verheißten.</i>	B	U4	1

第2幕第3場

小節	パート	同時に現れる歌・語り	歌詞／台詞	形姿のタイプ	音列の種類	音列のエリア
320-322	pos	なし	なし	B	G5	5
323-325	pos	なし	なし	B	U8	5
501-503	pos	なし	なし	B	G5	5
504-506	pos	なし	なし	B	U8	5
519-521	pos	なし	なし	B	G5	5
593-594	kl	なし	なし	C	G5	5
595-596	bskl, fg, kfg, pos, pk, kbs	なし	なし	B	G5	5
596	fl, cel, klav, hrf	なし	なし	C	UK8	5
596-597	bskl, fg, kfg, pos, kbs	なし	なし	B	UK8	5

第2幕第5場

小節	パート	同時に現れる歌・語り	歌詞／台詞	形姿のタイプ	音列の種類	音列のエリア
990	Aron	なし	(Aber ich) habe dennoch verstanden.	B	G9	9
1003	ta	Moses	<i>Das ist das Gesetz!</i>	B	G1	1
1004-1005	kl	Moses	<i>Das Unvergängliche, sag es, wie diese Tafeln, vergänglich; in der Sprache deines Mundes!</i>	C	UK4	1
1007-1008	Aron	なし	Israels Bestehen bezeuge	B	G6	6
1008-1009	Aron	なし	den Gedanken des Ewigen!	C	U9	6
1098	picc, fl, xyl, klav	Aron Volk (Chor)	<i>[Aron] (Weg ins gelobte) Land! [Volk] (was er unsern Vätern,) den Vätern verheißten.</i>	B	U4	1

Die Bedeutung der musikalischen Gestaltung in Schönbergs Oper *Moses und Aron*

YAMAGISHI Kae

Zahlreiche Arbeiten haben die musikalische Abbildung der Charaktere in Schönbergs Oper „Moses und Aron“ behandelt. Moses, einer der beiden Hauptprotagonisten der Oper, bleibt jedoch rätselhaft, da in Moses' Stimme sowohl Melodien als auch Themen fehlen.

Die Rolle Moses' steht stets im Hintergrund der Musik und beschränkt sich in der ganzen Oper auf die Sprechstimme, ohne Gesang.

Im Orchesterpart fand ich ein Motiv, das oft die Auftritte von Moses begleitet und daher als sein Leitmotiv angesehen werden könnte. Aber, da es im Verlauf der Handlung vielmalig seine Gestalt völlig verändert, ist es etwas anderes als ein Leitmotiv: Die Verwandlung ist an einigen Stellen so extrem, dass kaum mehr ein Zusammenhang mit dem originalen Motiv zu finden ist. Warum aber ist Moses auf solch akustisch unerkennbare Weise dargestellt?

Um Wesen und Funktion des Moses-Motives zu klären, untersuchte ich seine gestaltliche Wandlung und analysierte sein inhaltliches Verhältnis zu den anderen Charakteren in der Oper (Aron, Gott und das Volk). Ich fand, dass sich die unterschiedlichen Verbindungen der Personen mit Gott jeweils in der musikalischen Gestaltung widerspiegeln. Darüber hinaus kam ich zum Schluss, dass personale Individualisierung davon abhängt, aus welcher Reihe das betreffende Motiv besteht. Die Reihen, die im mit vielfältigen Gestalten erscheinenden Moses-Motiv ausgeprägt sind, teilen im verborgenen Gottesgedanken der einzelnen Charaktere mit, im Besonderen die von Moses und Aron.

Meiner Ansicht nach wollte Schönberg seinen Gott nicht auf ein Motiv mit bestimmter Gestalt beschränken. Denn Gott ist für ihn unsichtbar und unvorstellbar und deshalb gestaltlich nicht zu erkennen.