

2018 年度 東京藝術大学 学位申請論文

A. シェーンベルクのオペラ《モーゼとアロン》の 12 音技法
——神と人物の表示における音列の機能——

山岸 佳愛

目次

凡例	4
序章：研究の枠組み	6
第1節：問題設定とアプローチ	6
第2節：《モーゼとアロン》研究における諸問題	10
第3節：ライトモチーフの問題	22
第1章：〈再現不可能な神〉と形象の否定の美学	33
第1節：〈再現不可能な神〉をめぐる作品群	33
第2節：〈再現不可能な神〉の概念の形成	42
第3節：〈再現不可能な神〉の由来	47
第4節：形象の否定の美学	53
第5節：《モーゼとアロン》作曲の意味	59
第2章：オペラにおける〈神の声〉	70
第1節：「燃える茨の繁みからの声」と「6人のソロの声」	71
第2節：〈神の和音〉	89
第3節：〈神の旋律〉	114
第3章：モーゼの言葉と音楽——神と人間を媒介するモチーフ	124
第1節：〈モーゼのモチーフ〉と〈モーゼの音列〉	125
第2節：〈モーゼの音列〉の分析	130
第4章：主題分析——人物表示における音列の機能	147
第1節：サブセットの構造	147

第2節：音列の表示対象	153
第3節：分析例	163
結論	172
参考文献	181

凡例

- ・オペラ《モーゼとアロン》の台本の訳文は筆者によるが、深田甫および長木誠司による対訳を適宜参照した。¹
- ・本論で使用した譜例は、ショット版およびオイレンブルク版のミニチュアスコアによる。²
- ・幕・場の表記については、幕をローマ数字、場を算用数字で示し、「／（スラッシュ）」で区切った。例えば、第1幕第1場は「I/1」と記される。
- ・譜例・図表の番号は章ごとに新たに1から付した。
- ・小節数は「T」（Takt）で示した。例えば、第1小節～第5小節は「T. 1-5」と記される。
- ・本文中での12音音列の名称と省略形、および対応するドイツ語は下表に従う。移置形の音列には、基礎音列を1とする番号を付した。例えば、基本形の第5移置形は「G5」、反行逆行形の第8移置形は「UK8」と略記される。附録の音列表（3頁）も参照のこと。

種別	省略形	ドイツ語
基本形	G	Grundgestalt
逆行形	K	Krebs
反行形	U	Umkehrung
反行逆行形	UK	Krebs der Umkehrung

- ・楽器名の表記は、音楽之友社編『最新名曲解説全集』（1979～82）で使用されている略語に従った。

¹ 『モーゼとアロン』、シェーンベルク台本・音楽、深田甫訳、東京：音楽之友社、1970年（オペラ対訳シリーズ、21）。；長木誠司「『モーゼとアロン』シナリオ対訳」、『『モーゼとアロン』シナリオと評論』（東京交響楽団第400回定期演奏会・特別演奏会「モーゼとアロン」公演パンフレット）、東京：東京交響楽団、1994年、10～41頁。

² A. Schönberg, *Moses und Aron*, edited by Ch. M. Schmidt (London: Eulenburg, 1984); A. Schönberg, *Moses und Aron* (Mainz: Schott, 1958).

・音程の表記については、短音程の場合は「－（マイナス）」を、増音程の場合は「＋（プラス）」を数字の前に記し、長・完全音程は数字のみとした。なお、減音程は長・短程に直し(例：減3度＝長2度)、減5度のみ増4度として記した。

・シェーンベルクの著作集の一部については下記の略記を用いた。³

SI: Style and Idea: Selected Writing of Arnold Schoenberg. Edited by L. Stein with
Translations by L. Black. London: Faber and Faber, 1975.

SG: Schönberg, Arnold. Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik. Edited by I. Vojtěch.
Frankfurt am Main: Fischer, 1976. (Arnold Schönberg Gesammelte Schriften I)

様式と思想：シェーンベルク、アーノルト『音楽の様式と思想』〔Arnold Schoenberg. *Style and Idea*. London, 1950〕、上田昭訳、東京：三一書房、1973年。

Briefe: Schönberg, Arnold. Briefe. Collected and edited by Erwin Stein. Mainz: Schott, 1958.

³ *SI* (英語版) には、シェーンベルク自身が英語で書いた文章は原文のまま掲載されており、ドイツ語で書いた文章は英訳が掲載されている。*SG* (ドイツ語版) 所収の文章はすべてドイツ語である。本論で引用する際には、原文が英語のものは英語で、原文がドイツ語のものはドイツ語で引用し、訳文(英語、ドイツ語、日本語)がある場合はその出典を併記した。

序章：研究の枠組み

本研究の目的は、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874～1951) の 12 音技法による未完のオペラ《モーゼとアロン Moses und Aron》(1930～33) を対象に、神と人物の表現における音列の機能を明らかにすることである。

序章では、《モーゼとアロン》の先行研究で展開されてきた多岐にわたる議論を整理し、本研究が扱う問題の範囲とアプローチを明確にする。第 1 節では本研究の背景と目的、および論文の構成を述べる。第 2 節では、主要な先行研究を俯瞰し、その議論の内容を整理する。第 3 節では、筆者の分析的アプローチの前提となるライトモチーフの問題に焦点を絞り、分析の方向づけを行う。

第 1 節：問題設定とアプローチ

1. 1. 研究の背景と目的

シェーンベルクによって書かれた《モーゼとアロン》の台本は、主に旧約聖書の『出エジプト記』に基づいてはいるが⁴、〈再現不可能な神 unvorstellbarer Gott〉⁵の観念をめぐる問題に焦点が当てられている。⁶ 1920 年代以降のシェーンベルクの宗教的思索において、

⁴ B. ゴールドスタインによれば、《モーゼとアロン》の台本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、『民数記』第 20 章（以上第 3 幕）である。B. Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 155.

⁵ unvorstellbar という言葉は、心の中で何かをイメージすることやそのイメージを何らかの形で表現することを意味する動詞 vorstellen に由来する。この vorstellen の名詞形 Vorstellung は「観念」であるが、これを否定の形容詞の形では言い表せないため、筆者は便宜上、unvorstellbar を「再現不可能な」と訳すこととした。なお、Vorstellung の学術的な訳語として、英語では representation、日本語では「表象」が一般的に使われるが、いずれも心の中のイメージが具体的な形として表現されたモノ（神の偶像としての〈黄金の仔牛の像〉等）を指す意味で用いられることが多く、Vorstellung よりもやや限定的である。

⁶ シェーンベルクは 1933 年 3 月 15 日付の W. アイトリツ Eidlitz 宛ての手紙の中で、この作品について次のように述べている。「私自身は、その巨大な題材の中から、特に次のような要素を前面に出しています。それは再現不可能な神という考え、選ばれた民という思想、そして民の先導者という思想です」。Briefe, p. 188.

“Ich selbst habe aus dem mächtigen Stoff vor allem diese Elemente in den Vordergrund gerückt: Der Gedanke des unvorstellbaren Gottes, des auserwählten Volkes und des Volksführers.”

また、1934 年 7 月 20 日付の P. グラーデンヴィッツ Gradenwitz 宛ての手紙にはこのような記述がある。

〈再現不可能な神〉はもっとも重要な概念のひとつであり⁷、この言葉をそのテキストの中に含む作品も少なくない。具体的には、《四つの混声合唱曲 Vier Stücke für gemischten Chor》作品 27 の第 2 曲〈義務ではなく必然として Du sollst nicht, du mußt〉(1925)、戯曲『聖書の道 Der biblische Weg』(1926～27)、オペラ《モーゼとアロン》、混声合唱のための《コル・ニドレ Kol Nidre》作品 39 (1938)、そして語り手、混声合唱、オーケストラのための《現代詩篇 Moderner Psalm》作品 50C (1951、未完) の 5 作品である。戯曲『聖書の道』を除けば、いずれも 12 音技法で書かれた音楽作品であり、特にオペラ《モーゼとアロン》はこの技法の精緻な使用において際立っている。

だが、第 1 章第 3 節で詳述するように、〈再現不可能な神〉という概念は、ユダヤ教の教義や伝統に直接由来するものではなく、シェーンベルク独自の神の捉え方と云うべきものである。宗教的な作品とそうでない作品の線引きは難しいが、シェーンベルクの宗教的作品で表現されているのは、多くの場合、信仰というよりも世界観である。石田 (1972)⁸、M. メッケルマン (1984)⁹、A. リンガー (1990、2002)¹⁰を初めとする一連の伝記的研究が明らかにしてきたとおり、シェーンベルクは宗教的にはかなり自由な立場をとっていた。聖書に題材を求めた《ヤコブの梯子》や《モーゼとアロン》にしても、シェーンベルクが書いたテキストにおける聖書の記述からの大胆な逸脱が象徴的に示すように、伝統的なユダヤ＝キリスト教への帰属意識のようなものはほとんど認められない。とくに《モーゼとアロン》は、E. D. レイサムが「シェーンベルクの個人的な信条告白の決定的声明

「その中心となる考えは、理念と政治との間の、すなわち純粋な神の観念と素朴な民衆感情との間の対立です。私にとっては、この対立において観念だけが勝利を取めることができたのです」。A. Schönberg, “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Auserwählte Schriften*, edited by A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), p. 432.

“Der Hauptgedanke ist der Widerspruch zwischen Prinzip und Politik, zwischen dem reinen Gottesgedanken und dem primitiven Volksempfinden. In diesem Streit konnte für mich nur der Gedanke siegen.”

⁷ シェーンベルクが正式にユダヤ教に改宗したのは 1933 年であるが、同年 10 月 16 日付の A. ベルク Berg 宛ての手紙では、ユダヤ教への回帰はずっと前から起こっていたと述べられている。Brieft, p. 200.

⁸ 石田一志「アーノルト・シェーンベルク研究——シェーンベルクの宗教的思想における遍歴」、『音楽学』第 18 巻 (1972 年)、141～151 頁。

⁹ M. Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984).

¹⁰ A. Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew* (New York: Oxford University Press, 1990); *idem*, *Arnold Schönberg: Das Leben im Werk* (Kassel: Bärenreiter, 2002).

the ultimate statement of Schoenberg's personal creed」¹¹と述べているように、シェーンベルク独自の宗教的思索の集大成であると云える。

さらに、シェーンベルクの〈神〉に関わる言説には、芸術家としての美学的・社会的立場の表明と密に結びついた形で発せられたものもある。「倫理に導かれていない芸術は存在しえず、ユダヤ教の精神に導かれていない人間の倫理も存在しえない」¹²という言葉に端的に表れているように、シェーンベルクにとって宗教と芸術は分かちがたいものであり、彼はある時は宗教上の問題を芸術的に表現し、ある時は芸術上の問題を宗教的に表現した。

筆者の考えでは、オペラ《モーゼとアロン》におけるモーゼとアロンの対立には、〈再現不可能な神〉の観念の問題に託す形で、当時のシェーンベルクが抱いていたある芸術上の葛藤が表現されている。その葛藤とは、第1章第5節で扱う音楽の〈思想〉と〈様式〉の矛盾した関係をめぐるものであり、とりわけ無調以降の作曲において彼が直面してきた困難である。本研究では、《モーゼとアロン》で主題化されている〈再現不可能な神〉を音楽上の〈思想〉のメタファーと解し、それをめぐる問題がオペラの中でいかに表現されているかを、音列の機能に焦点を当てながら、12音技法の分析によって導き出してゆく。

分析の具体的な目的は次の3点である。

1. 〈神〉と〈モーゼ〉を表現する音楽要素の特定
2. モーゼとアロンの対立の表現における音楽的構造の解明
3. 未完の音楽的原因の考察

いずれの点に関しても、個別的には先行研究の蓄積があるものの、作品全体を対象とした音列の分析から導き出された総合的な論考は少なく、支配的な見解と云えるものはまだ

¹¹ E. D. Latham, "The Prophet and the Pitchman: Dramatic Structure and Its Musical Elucidation in Moses und Aron, Act 1, Scene 2," in *Political and Religious Idea in the Works of Arnold Schoenberg*, edited by C. M. Cross and R. A. Berman (New York: Garland, 2000), p. 135.

¹² 1951年6月15日付のF. ペレグ Pelleg およびO. パルトス Partos 宛ての手紙。オリジナル資料は特定されていないため、次の二次文献から引用した。E. D. Latham, *op. cit.*, p. 131.

"There could be no art [...] not inspired by ethics, and there could be no human ethics not inspired by the spirit of Judaism."

提示されていない。シェーンベルクの著作や講義の中でこの作品の技法に触れたものも僅かである。¹³ とはいえ、テキストの内容の表現に音列がどのように用いられているかを解明する試みは、早くから行われてきた。次節以降ではその足跡を辿ることとする。

1.2. 論文の構成

本論文の構成は次のとおりである。第1章では〈再現不可能な神〉をテキストに含む諸作品を取り上げ、〈形象の否定〉という視点からシェーンベルクの神概念と創作美学との関連を論じ、オペラ《モーゼとアロン》において音楽的に問題化されている事柄を考察する。〈再現不可能な神〉の概念については、ユダヤ教の伝統における〈偶像禁止〉の思想に照らしつつその意味を考察してゆくが、本研究では音楽を対象とした考察が目的のため、〈偶像禁止〉の神学的解釈については二次資料に依拠することとする。

第2章以降は、モーゼとアロンの間にみられる劇的・音楽的表現の相違に焦点を当てながら、《モーゼとアロン》の12音技法の分析を行う。まず第2章では〈神の声〉の現れ方を取り上げる。オペラの中で〈神の声〉を担うのは、「燃える茨の繁みからの声 *Stimme aus Dornbusch*」(シュプレッヒシュティンメ)と「6人のソロの声 *6 Solostimmen*」(歌唱)の2種類のパートである。分析では、両者の関係を明らかにしつつ、「6人のソロの声」を構成する二つの主要な要素——筆者が〈神の和音〉および〈神の旋律〉と名付けたもの——に注目し、その現れ方の特徴を指摘する。

¹³ シェーンベルク自身の言によれば、初期の12音作品を書いていた頃のシェーンベルクは、唯一の音列の排他的な使用が単調さをもたらすのではないかと疑っていた。その疑念が《モーゼとアロン》で解消したことを彼は次のように説明している。「しかしまもなく私は、自分の不安が無根拠であることに気づいた。私は、《モーゼとアロン》というオペラ1曲全体をたった一つの音列に基づいて作曲することにすら成功したのである。それどころか、その音列に精通すればするほど、そこから容易に多様な主題を導き出せることが分かった」と述べている。A. Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1941)", in *SI*, p. 224; A. Schönberg, "Komposition mit zwölf Tönen," in *SG*, p. 80; A. シェーンベルク「十二音による作曲」、『様式と思想』、144～145頁。

"But soon I discovered that my fear was unfounded; I could even base a whole opera, *Moses und Aron*, solely on one set; and I found that, on the contrary, the more familiar I became with this set the more easily I could draw themes from it."

また、同じ論文の別の箇所では《モーゼとアロン》の基礎音列が例示され、基礎音列の構成音が音階とほぼ同じように、多くの音形、旋律やその一部、上行したり下行したりするパッセージ、分散和音などといった要素を生み出すと説明されている。A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 219; A. Schönberg, *op. cit.*, pp. 75-76; A. シェーンベルク、前掲書、136～137頁。

第3章では、〈モーゼ〉を表示する要素の特定と分析を行う。シュプレッヒシュティンメに限定されたモーゼの言葉は旋律を持たないが¹⁴、オーケストラの中には、モーゼの登場に伴って奏でられるモチーフが存在する。筆者はこれを〈モーゼのモチーフ〉とし、作品全体におけるその現れ方を追跡する。〈モーゼのモチーフ〉の変容には、神託の理解をめぐるモーゼとアロンの対立が反映されている。

第4章では、作品を構成する全てのパートを対象とした主題分析を行う。このオペラにおける多様な主題の使用は、作曲者自身が言及している。¹⁵ 大半の主題はアロンと民によって歌われるが¹⁶、第2幕第3場では、神の偶像である〈黄金の仔牛の像〉を表すオーケストラの主題群も登場する。そして、これらの主題の構造には、神託の理解をめぐる人物間の相違が反映されている。その分析を通じて、神や人物の表現における音列の役割を総合的に考察するのが、この章の目的である。

結論では、以上の分析結果を整理し、筆者が分析の目的として設定した3点を論じる。

第2節：《モーゼとアロン》研究における諸問題

2.1. 先行研究概観

《モーゼとアロン》の最初の本格的なモノグラフィーはK. H. ヴェルナーの『神の言葉と奇跡——アルノルト・シェーンベルクの《モーゼとアロン》』（1959）¹⁷であり、成立史、劇の内容、シェーンベルクの宗教的思想、12音技法についての概説的記述のほか、次のような〈神〉の多面的な音楽的表現の分析が含まれる。ヴェルナーは「思想としての神 Gott als Gedanke」、「無限性としての神 Gott als Unendlichkeit」、「神の約束 Gottes Verheißung」と

¹⁴ 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り（第1幕第2場、T. 208-214）、その部分の歌詞は「あなたの思考を浄め、無価値なものから解放し、真なるものに捧げて下さい」となっている。「Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem [...]」

¹⁵ 註13（9頁）を参照。

¹⁶ 民のパートは多様であり、個人（「少女 ein junges Mädchen」、「若い男 ein junger Mann」、「もう一人の男 ein anderer Mann」、「司祭（祭司？） ein Priester」、「病める女 eine Kranke」、「エフライムの徒 Ephraimit」など）としても、集団（「合唱 Chor」、「70人の長老たち die 70 Ältesten」、「物乞いたち Bettlerinnen / Bettler」、「老人たち einige Greise」、「4人の裸の処女 vier nackte Jungfrauen」など）としても現れる。

¹⁷ K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper 'Moses und Aron' von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959).

いう三つの側面から、〈神〉を示す諸要素の現れ方を追跡した。例えば「神の無限性 göttliche Unendlichkeit」は和音によって、「神の意思 göttlicher Willen」はモティーフによって、「約束 die Verheißung」は長い旋律によって象徴されている。¹⁸ これらの要素は主にオペラの筋や歌詞との関連から分析されているが、音列の操作への言及は多くない。

R. J. フライシャー（1980）は「二元性 Dualism」をシェーンベルクの哲学・美学の中心にあるものとみなし、この観点から、《モーゼとアロン》の劇の構造や音楽の形式、オーケストレーションや合唱の扱い、モティーフの構造などを分析した。¹⁹ 例えば、モーゼとアロンの音楽的表現の対極性は、両者の声域、旋律と語り、劇の中での登場頻度と音楽的強度などの相違に認められるという。²⁰ 12音技法に関しては、音列や一部のモティーフを取り上げ、その構造に認められる特徴を、主に数学的な観点からシェーンベルクの美学と関連づけている。²¹ 例えば、シェーンベルクの作曲における6という数字の使用は、この数が完全性という理念を表現する旧約聖書の数秘学と照応しており、《モーゼとアロン》では神の意思が、6音からなる主題や、「私は始まりであり終わりである」と述べる神を示すシンメトリカルな構成の和音によって表現される、と指摘されている。²²

《モーゼとアロン》の12音技法に関する最初の網羅的な分析的研究を行なったのは、M. チャーリン（1984）²³である。彼は12音音列の分割方法の多様性に着目し、様々に分割された音列がオペラの中の人物や事物をどのように描写しているかを説明している。具体的な分析については次節で扱うが、一見オートマティックに見える音列の操作が、テキストの内容の表現に深く関わっていることを具体的に示した点に、この研究の最大の意義がある。チャーリンは次のように述べている。

¹⁸ *Ibid.*, pp. 45-69.

¹⁹ R. J. Fleischer, *Schoenberg, Dualism, and Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1986) (DMA from diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980). フライシャーの説明によれば、「二元性」とは「ある全体の構造的原理であり、その存続は内在する二律背反、あるいは相対立するものどうしの葛藤によって脅かされている the structural principle of a whole, the survival of which is threatened by an inherent antinomy, or a struggle between conflicting opposites」のであり、「その人生、宗教、芸術においてこのような内的分裂に苛まれた者としてのシェーンベルク自身の経験 Schoenberg's own experience as one who suffered from such internal divisions in life, religion and art」を反映したものである。

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ *Ibid.*, pp. 71-86.

²² *Ibid.*, p. 77.

²³ M. Cherlin, *The Formal and Dramatic Organization of Schoenberg's Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1984).

音列の扱いは、12 音技法の伝統的な、文脈と無関係な操作（すなわち移置形、反行形、逆行形）によって説明可能とはいえ、この作品の音列の扱いにみられる脈絡づけの機能や、それに由来する音楽的な効果は、音列の設計と作曲におけるその呈示の特殊性に完全に依存しているのである。²⁴

これとほぼ同時期に著された P. C. ホワイトの『思想と表現——シェーンベルクの《モーゼとアロン》における音楽、台本、宗教的思想の資料批判的・分析的研究』（1983）²⁵は、一次資料の綿密な調査によって、《モーゼとアロン》の創作過程を詳細に解明したものである。とりわけ、カンタータからオラトリオ、オペラへと至る過程での内容上の変化を、テキストの比較によって細部まで明らかにした点が、この研究の大きな成果であると云える。音楽の分析では、音列のプロパティ（構造的特性）とそれを活用した素材（主題やモチーフ）の抽出についての記述が詳しい。また、次節で取り上げるように、ライトモチーフに関しては、作品全体を対象にした数少ない分析例のひとつとなっている。

ホワイトが行ったような本格的な一次資料調査が可能になった背景には、『シェーンベルク全集』の一部として刊行された《モーゼとアロン》の『校訂報告・スケッチ集』（1980）²⁶の存在がある。編纂者の Ch. M. シュミットは、その成果に基づき、『モーゼとアロン』の大規模な分析的研究（1988）²⁷を発表した。シュミットは序文の中で、この研究が全集の内容を補完するものであると述べているが²⁸、彼の緻密な 12 音技法の構造分析は、この作品の音楽がどの音列からどのように構成されているかを細部にわたり明らかにしている。た

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

“[...] although row manipulations can be described by the traditional context-free operations of twelve-tone theory (i. e. transposition, inversion, retrogression), the contextual function and hence the musical effect of an operation in this piece is wholly dependent upon specifics of row design and compositional display.”

²⁵ P. C. White, *Idea and Representation: Source-critical and Analytical Studies of Music, Text, and Religious Thought in Schoenberg's Moses und Aron* (Ph. D. diss., Harvard University, 1983), 同改訂版: *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron* (Ph. D. diss., Yale University, 1983, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985).

²⁶ A. Schönberg: *Moses und Aron: Oper in drei Akten: Kritischer Bericht: Skizzen*, edited by Ch. M. Schmidt (Mainz: Schott, Wien: Universal, 1980). なお総譜は 1977 年と 1978 年に出版されている。

²⁷ Ch. M. Schmidt, *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition* (Mainz: Schott, 1988).

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

だし、その分析結果をテキストの内容と結びつけた解釈学的な考察は研究の主眼に置かれていない。

台本に関する論考を主体とした S. シュトレッカーの研究 (1999) ²⁹は、音楽の分析は少ないものの、《モーゼとアロン》における 12 音技法の使用の意味を、シェーンベルクの宗教的・芸術的思想と深く結びつけた論考を含んでいる。とくに「神の観念とその伝達 Gottesgedanken und seine Vermittlung」³⁰に関する考察は、シェーンベルク固有の神学の発展というパースペクティブから作曲家の神概念を捉えたものであり、このオペラの理解にとって有用な解釈の基盤を提供している。

2000 年以降の研究では、《モーゼとアロン》に登場する〈民〉に関する阿久津の論考 (2017) ³¹がある。阿久津は、オペラの中の〈民〉の性格が『出エジプト記』に描かれている民のそれとは異質である点に着目し、シェーンベルクが関わっていた労働者合唱運動や、彼が所蔵していた G. ル・ボン Le Bon の著作『群衆心理 Psychologie des foules』との関連を〈民〉の音楽のテキストに見出すことによって、オペラの〈民〉が作曲当時の人々の姿の反映であると結論づけた。音楽分析では、心理描写における音列の使い分けを指摘している第 1 幕第 3 場の分析が、12 音技法との関連において特に示唆的である。³² この場面の冒頭では、「少女」「若い男」「もう一人の男」の三人が、新しい神による救済への期待を表現する旋律を歌う。その音楽のテクスチュアは、続いて現れる民の合唱に引き継がれる。阿久津はこれを、三人の話に感化される民の描写と解釈しているが、同じテクスチュアにもかかわらず異なるグループの音列が使われている点にも注目し、「ここでは、想像により人々の心の内に抱かれた神の心象は、未だ完全に一致してはいないことも、巧みにほのめかされている」³³と指摘している。

以上、これまでの《モーゼとアロン》研究の概要と成果をまとめた。³⁴ 12 音技法に関し

²⁹ S. Strecker, *Der Gott Arnold Schönbergs: Blicke durch die Oper Moses und Aron* (Münster: LIT Verlag, 1999).

³⁰ *Ibid.*, pp. 114-143.

³¹ 阿久津三香子「アーノルト・シェーンベルク オペラ 《モーゼとアロン》——集合体という人格の表象——合唱による表現の可能性——」、博士論文、明治学院大学、2017 年。

³² 同前、155～166 頁。

³³ 同前、166 頁。

³⁴ その他の《モーゼとアロン》のモノグラフィーとしては、O. H. シュテックと M. ケルリングによる以下の研究が挙げられるが、12 音技法とは関わりのない内容を主に扱っているため、ここでは取り上げなかった。O. H. Steck, *Moses und Aron: Die Oper Arnold Schönbergs und ihr biblischer Stoff* (München:

ては、音列の分割方法の分類やライトモチーフの抽出といった形で、劇の内容と関連付けられた構造分析が行われてきたが、作品全体を対象として個々の音列が持つ意味を人物描写の点から論じた研究はまだ少ない。しかし次節で説明するように、《モーゼとアロン》の人物描写では音列の使い分けが重要な意味を持つことから、音列選択の根拠が劇との関連において総体的に解明される必要がある。

以下では、これまでの研究における主な議論の内容を整理し、筆者が取り組む諸問題の背景を述べておきたい。先行研究の中には、上記に挙げたもの以外にも重要な視点や指摘を含むものがあるが、その全てを挙げることはできないため、以下の議論に関わるものを随時引用するにとどめる。

2. 2. 〈神託〉の音楽的伝達

《モーゼとアロン》の台本は作曲と同時進行で完成していったものであり、完成稿としての台本に後から音楽が付けられたわけではない。シュミットによれば、作曲が行われていた1930～32年の時期に書かれた台本用のスケッチが多数残っている。³⁵ 彼は音楽と台本について「両者の成立過程における交差と、明らかにそれによってもたらされた相互作用からは、シェーンベルクが内容的にもいずれか一方を優位に置くことはしていなかったと推測できる」³⁶と述べている。また、《モーゼとアロン》の創作過程を詳細に調査した S. ラオホは、「シェーンベルクは、音楽的なアイディアを自分が満足のゆく形になるよう発展させたり変化させたりしたのと同様のやり方で、テキストやテキストに関連したアイディアを扱うこともあった」³⁷と指摘している。

Kaiser, 1981); M. M. Kerling, 'O Wort, du Wort, das mir fehlt': Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron: Zur Theologie eines musikalischen Kunst-Werkes im 20. Jahrhundert* (Ph. D. diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2003Mainz: Matthias-Grünwald, 2004).

³⁵ Ch. M. Schmidt, *op. cit.*, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 114.

“Die Verschränkung im Entstehungsprozeß und die damit unzweifelhaft verbundenen wechselseitigen Einwirkungen der beiden Bereiche aufeinander lassen den Schluß zu, daß Schönberg auch inhaltlich keinem von ihnen den Primat zumaß.”

³⁷ S. Rauch, *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs: Kunstgenese und Schaffensprozess* (Mainz: Schott, 2010), p. 236.

“Schönberg behandelte Text bzw. Textbezogene Gedanken teilweise ähnlich wie manche seiner musikalischen Gedanken, die er ebenfalls weiterentwickelte und veränderte, um zu einer zufriedenstellenden Lösung zu kommen.”

これらは、台本の内容に合わせて音楽の素材が選ばれていただけでなく、音楽の文脈に合わせて台本の内容が変更されていた可能性をも示している。後述する未完の問題とも関わるが、このような台本と音楽の密接な関係は《モーゼとアロン》の大きな特徴である。

台本と音楽との関係を扱った研究では、〈神〉の表現に着目したものが圧倒的に多い。ヴェルナーは「全てを支配するのは、神すなわち全能なる者、永遠なる者、再現不可能な者という理念である」³⁸と記しているが、このような〈神〉の理念は、その再現不可能性という性格ゆえに、また第2幕における神の偶像（黄金の仔牛の像）の登場ゆえに、しばしば〈偶像禁止 Bilderverbot〉と関連づけられてきた。³⁹ その結果、〈偶像禁止〉の音楽的表現に関する議論が展開されることになったのである。

R. カースは、シェーンベルク特有の美学的キーワードとして「再現不可能であること Unvorstellbarkeit」と「隠されていること Verborgenheit」の二つを挙げ、これらを〈偶像禁止〉の顕れと解釈した。⁴⁰ カースによれば、〈偶像禁止〉および神の〈再現不可能性〉の最初の明示的な芸術的主張となっている作品は、《4つの混声合唱曲》作品27の第2曲〈義務ではなく必然として〉である。⁴¹ この曲の分析を通じてカースは「偶像禁止に関わるテキストの音楽を通じた『イメージ』を作ることに内在する危険性にシェーンベルクがどのように対処しようとしたか」⁴²を明らかにしようとした。

音楽の中に現れる旋律や和音といった要素は、例えばライトモチーフに典型的なように、何らかの音楽外的なものを想起させる形で反復的に使用された場合、あるイメージを生み出す媒体として機能する。E. ムルダーは、《モーゼとアロン》の音楽の中に神の言葉を担う「6人のソロの声」が登場し旋律を歌っていることについて、イメージによって表現され

³⁸ K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper 'Moses und Aron' von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), p. 30.

“Allesbeherrschend ist die Idee Gottes, des Allmächtigen, Ewigen und Unvorstellbaren.”

³⁹ 《モーゼとアロン》に関する論考のなかで〈偶像禁止〉に初めて言及したのは Th. W. アドルノである。Th. W. Adorno, “Sakrales Fragment: Über Schönbergs Moses und Aron (1963),” in *Quasi una Fantasia (Musikalische Schriften II)*, edited by R. Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), p. 458.

⁴⁰ R. Kurth, “Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 334.

⁴¹ *Ibid.*, p. 342.

⁴² *Ibid.*, p. 342. 分析の部分は pp. 367-372.

“How Schönberg negotiates his way around the dangers inherent in composing the musical ‘image’ of a text about the Bilderverbot.”

てはならない〈神〉が旋律とともに現れるのは矛盾である、と述べている。⁴³ しかし、〈神〉そのものにとどまらず、〈神の言葉〉すら一切のイメージを排除した形で伝達されるべきならば、神託は果たして音楽的に伝達可能なのであろうか。

《モーゼとアロン》の劇の中で神託を伝えるのはモーゼとアロンであるから、神託を表現する何らかの音楽要素がこの二人には与えられているはずであるが、自ら旋律を歌うアロンのパートでは、神託と結びついた音楽要素が容易に特定されうるのに対し、その声がシュプレッヒシュティンメに限定されているモーゼのパートにそのような要素を見出すことは難しい。モーゼがオペラの音楽の中で神託をいかに表現しているか、という問いは未解決のまま残されている。

この問題は、オペラが未完に終わっている事実とも関わる。精神的・形而上学的なものを担うモーゼと、物質的・感覚的なものを担うアロンは、それぞれ「語り」（シュプレッヒシュティンメ）と「歌」とに分けられ、音楽的に明確に対比されている。両者の音楽的対立を作曲者がどのように解決させようとしていたかは明らかではない。《モーゼとアロン》の劇は、第三幕におけるモーゼの勝利に終わるが、この幕の音楽をシェーンベルクは完成させることができなかった。次項では、この未完の問題についての議論を扱う。

2.3. 未完の問題

スケッチに残された第3幕の音楽は8小節しかない。⁴⁴ 幾度も完成を試みたものの作曲の筆がほとんど進まなかったことは、シェーンベルクの複数の書簡が示している。⁴⁵ 例えば、1933年3月15日付のW. アイトリツ Eidlitz宛ての手紙では、第3幕の作曲に少なくとも四回は取りかかっているという状況の報告とともに、第3幕の台本に含まれる聖書の語句をめぐる次のような問題が挙げられている。「聖書の中に認められるほとんど理解しが

⁴³ E. Mulder, "Wort, Bild, Gedanke: Zu Schönbergs Moses und Aron," in *Vom Neuwerden des Alten: Über den Botschaftscharakter des Musikalischen Theaters*, edited by O. Kolleritsch (Wien/Graz: Universal Edition, 1995), p. 72.

⁴⁴ A. Schönberg: *Moses und Aron: Oper in drei Akten: Kritischer Bericht: Skizzen*, edited by Ch. M. Schmidt (Mainz: Schott, Wien: Universal, 1980), pp. 246-247.

⁴⁵ ヴェルナーはシェーンベルクの一連の書簡の引用を列挙し、「この作品を最後まで作曲するという確固とした意図をシェーンベルクが持っていたことは、これらの様々な書簡の引用を見れば疑う余地はないであろう」と結論づけている。K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper 'Moses und Aron' von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), pp. 77-78.

“Daß Schönberg die feste Absicht hatte, das Werk zu Ende zu komponieren, dürfte nach den verschiedenen Briefzitatzen außer Zweifel stehen.”

たい幾つかの矛盾が、ここで私に数々の大きな困難をもたらし続けているのです。(……中略……) ひとつは『汝、岩を打て』、もうひとつは『汝、岩に語れ』というものですが、まさにここでの両者の違いを理解することが難しいのです。」⁴⁶

未完の原因については、主に、物理的な諸条件（視力の低下など）が完成を妨げたという見方と、作品の内容に要因を求める見方とがあるが、前項に記した理由から、ここでは後者に議論の焦点を絞ることとする。

G. スタイナーは、作曲者の心理を社会的状況に結びつけ、未完の意味を次のように解釈した。

しかしシェーンベルクが楽譜を制作しているちょうどその時に、ナチは急速に勝利に近づいていた。〈民衆〉(Volk) とか 〈指導者〉(Führer) という言葉がこのオペラの中ではひととき目立っている。これらの言葉はオペラの中では最高の歴史的価値、すなわちイスラエルとモーセを指している。いまやこれらの言葉はニュルンベルクでそれらの言葉を喚んでいる多くの人間の声によってシェーンベルクからもぎ取られてしまった。どうして彼がそれらの言葉の作曲を続けることができたのだろうか。⁴⁷
(戸田基訳)

オペラの劇的・音楽的構造に未完の原因を帰している見解の中では、モーゼの存在の劇的な脆弱性の指摘が目立つ。例えばメッケルマンによれば、シェーンベルクは「アロンの過ちに対するモーゼの勝利を説得力あるものとすべき方法 den Weg, der Moses' Sieg über Arons Verfälschung hätte plausible machen sollen」を見出すことも、「いかにして神の観念の理解

⁴⁶ Briefe, p. 188.

“Hier haben mir bisher einige fast unverständliche Widersprüche der Bibel die größten Schwierigkeiten bereitet. [...] so ist es doch gerade hier schwer, über diese Verschiedenheit hinwegzukommen, daß es das einmal heißt: „Schlag auf den Felsen“, das anderemal aber: „Sprich...!“

⁴⁷ G. Steiner, “Schoenberg’s Moses und Aron (1965),” in *Language and Silence: Essays 1958-1966* (London: Faber and Faber, 2010), p. 206.

“But even as Schoenberg worked on the score, Nazism was moving rapidly to its triumph. The words *Volk* and *Führer* figure prominently in the opera; they designate its supreme historical values, Israel and Moses. Now they were wrested out of Schoenberg’s grasp by the million voices bawling them at Nuremberg. How could he continue to set them to music?”

訳文は以下の文献から引用した。ジョージ・スタイナー『言語と沈黙——言語・文学・非人間的なるものについて』[Steiner, George. *Language and Silence: Essays 1958-1966*. London, 1967]、由良君美他訳、東京：せりか書房、2001年、185頁。

のもとに民の結束が達成されうるかを示す解答 die Lösung, die aufzeigt, wie über das Begreifen des Gottesgedankens zur Einigung des Volks gelangt werden könne」を示すこともできなかった。⁴⁸

またチャーリンは、「シェーンベルクは自己の中にあるアロンの傾向の重要性を過小評価もしくは抑圧すらしていたのではないだろうか」⁴⁹と述べている。チャーリンによれば、民をエジプトへの隷属から解放し導いてゆく存在であり、民への愛においてもモーゼに勝るアロンは、モーゼに匹敵する英雄であるにもかかわらず、シェーンベルクはアロンをそのようには扱っていない。⁵⁰

未完の問題は、《モーゼとアロン》の美学的な評価においても議論を呼んできた。特に大きな影響を及ぼしたのは Th. W. アドルノの論考『聖なる断片』(1963)⁵¹である。この論考を注釈した Ph. ラクー＝ラバルトが「アドルノにとっては、作品それ自体が断片化へと運命づけられている」⁵²と解したように、アドルノは《モーゼとアロン》の主題そのものが未完の原因であるとした。

シェーンベルクが、明らかに自分をモーゼという勇者であると感じ、またこの英雄に甚だしく自己移入していたのは、それはシェーンベルクが、自身の大胆さの意識の限界にまで、すなわち絶対的形而上学的内容によって成立する美的全体の不可能性の限界にまで突き進んだからである。ところが彼は、それ以下のもので満足することなどできなかった。⁵³

⁴⁸ M. Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984), p. 189.

⁴⁹ M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 298. "Perhaps he had underestimated or even repressed the importance of Aron-like tendencies within himself."

⁵⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁵¹ Th. W. Adorno, "Sakrales Fragment: Über Schönbergs Moses und Aron (1963)," in *Quasi una Fantasia (Musikalische Schriften II)*, edited by R. Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), pp. 454-475.

⁵² フィリップ・ラクー＝ラバルト『虚構の音楽——ワーグナーのフィギュール』[Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica ficta (Figures de Wagner)*. Paris, 1991]、谷口博史訳、東京：未来社、1996年、249頁。

⁵³ Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 454-455.

"Hat Schönberg offenkundig als jener Tapfere sich gefühlt und auch in seinen Helden Moses viel von sich eingesenkt, so rückte er damit bis an die Schwelle des Selbstbewußtseins seines eigenen Unterfangens, der Unmöglichkeit des ästhetisch Ganzen, das es kraft absoluten metaphysischen Gehaltes wird, während er doch mit keinem Geringeren sich bescheiden konnte."

シェーンベルクはこのオペラについて「素材とその扱いは純粋に宗教哲学的なものです」⁵⁴と述べているが、アドルノは、美的な創造物としての完成を阻んだものが、モーゼへの自己同一化・自己移入に顕れている、シェーンベルクの極度な形而上学的志向にあると見ているのである。

またアドルノは、《モーゼとアロン》の音楽語法の古さと、そこに認められるブルジョワ的な天才信仰にも批判を向けている。

《モーゼとアロン》はヴァーグナー的なドラマトゥルギーにそのまま従っている点で因襲的である。この作品は、《指環》や《パルジファル》の音楽がそのテキストに向かうのと全く同じやり方で、聖書の物語に向かっている。問題なのは、聖なる出来事を、すなわちまさに神話的な出来事ではなく反神話的な出来事を、楽劇の方法によって表現するという考えである。⁵⁵

さらにアドルノは、「そのような状況の原点は、ブルジョワ精神がそこから決して逃れることのできなかったひとつの幻想にある。その幻想とは、芸術の歴史を超えた永遠性である」⁵⁶と続けている。ラクー＝ラバルトによれば、これは「みずからのモダニズムに対する裏切

⁵⁴ 1951年6月13日付のJ. ルーファーRufer宛ての手紙。Briefe, p. 298.

“Der Stoff und seine Behandlung sind rein religions-philosophisch.”

⁵⁵ Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 466.

“Traditionalistisch ist Moses und Aron darin, daß die Oper ungebrochen die Wagnerische Dramaturgie befolgt, nicht anders zur biblischen Erzählung sich verhält als die Musik des Rings oder des Parsifal zu ihrem Text. In Frage steht die Idee, den sakralen, also gerade nicht mythischen sondern antimythologischen Vorgang mit musikdramatischen Mitteln darzustellen.”

ヴァーグナーの楽劇との関連については複数の研究で指摘されている。例えばR. シュテファンは、番号オペラやライトモチーフの使用に触れ、この作品を「ヴァーグナーの楽劇と伝統的なオペラの要素を統合したもの」と説明した。R. Stephan, “Arnold Schönbergs Oper ‘Moses und Aron’,” in *Moses und Aron: Zur Oper Arnold Schönbergs*, edited by H. Kraus et al. (Bensberg: Thomas-Morus-Akademie, 1979), p. 76.

““Moses und Aron” vereinigt in sich Momente der traditionellen Oper mit solchen des Wagnerschen Musikdramas.”

またホワイต์によれば、《モーゼとアロン》は「《パルジファル》におけるような宗教的な舞台儀式と、フランスのグランド・オペラにおけるようなスペクタクルの混合」である。P. C. White, *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p. 111.

“It blends religious stage ritual as in *Parsifal* with spectacle as in French Grand Opera [...]”

⁵⁶ Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 469.

り」⁵⁷である。

だが、このアドルノの言に対しては批判的な見方もある。カースは《モーゼとアロン》を「悲劇としてのオペラ・セリア tragic opera seria」⁵⁸とみなし、「アドルノの言とは反対に、このオペラは、聖なるものの伝達の不可能性が拡大されて示されている点においてのみ、聖なる作品である」⁵⁹と反論した。カースによれば、このオペラは心理的、政治的、社会的な力学に焦点を当てた戯曲『聖書の道』の延長線上に位置する作品である。⁶⁰ また、シェーンベルクが音楽劇《幸福な手》などの作品で描いている〈天才〉は、拒絶と挫折のサイクルの中へと破滅していく運命に置かれた存在であるにもかかわらず、アドルノはそれを看過しているという。⁶¹

アドルノと同様に《モーゼとアロン》の〈未完の運命〉を指摘した人物にムルダーがいるが、彼はそれをオペラというジャンルの問題に絡めて論じている。ムルダーによればこの作品は「慣習的な形としてのオペラを疑問に付しているオペラ Eine Oper, die die Oper als herkömmliche Form in Frage stellt」⁶²である。例えば、第2幕第3場の〈黄金の仔牛の像〉のもとでの舞踏の場面は、古典的な音楽劇で不可欠とされてきたバレエ・舞踏の場面のアルカイックな残滓として、ただ形式的に機能しているのみである。⁶³ ムルダーは《モーゼとアロン》を「自身を主題化した記念碑的な芸術作品 Ein monumentales Kunstwerk, das sich selbst zum Thema hat」と呼び、結局スコアの中で問題とされているのは「オペラというものをこの主題に当てはめることの不可能性、ひいては、1934年という時代におけるオペラの不可能性 Die Unmöglichkeit, eine Oper zu diesem Thema zu verfassen und sogar um die

“Der Sachverhalt deutet zurück auf eine Illusion, deren der bürgerliche Geist kaum je sich entschlug: die von der geschichtslosen Ewigkeit der Kunst.”

⁵⁷ フォリップ・ラクー＝ラバルト、前掲書、270頁。

⁵⁸ R. Kurth, “Immanence and transcendence in *Moses und Aron*,” in *The Cambridge Companion to Schoenberg*, edited by J. Shaw and J. Auner (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p. 179.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 180.

“[...] contra Adorno, the opera is a sacred work only in being an extended demonstration of the impossibility of conveying the sacred.”

⁶⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

⁶² E. Mulder, “Wort, Bild, Gedanke: Zu Schönbergs *Moses und Aron*,” in *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des Musikalischen Theaters*, edited by O. Kolleritsch (Wien/Graz: Universal Edition, 1995), p. 72.

⁶³ *Ibid.*, p. 72.

Unmöglichkeit von Oper im Jahre 1934」であると述べている。⁶⁴

この不可能性は、未完という性格——第 3 幕における音楽の欠如——がその最も重要なメルクマールであるという意味で、作品の構造のなかに形象化されている。このオペラは、それが欠いているものから重要な意味を導き出しているわけであり、徹底して逆説的である。⁶⁵

しかし、《モーゼとアロン》という作品が未完に終わることを〈運命〉づけられていたとしても、あるいは作品の意義がまさにその未完性に存するとしても、シェーンベルクが最晩年まで第 3 幕の作曲に挑み続けたのは事実である。どの程度まで具体的であったかは定かではないが、何らかの音楽的完成形がシェーンベルクの構想の中にはあったのではないだろうか。最終的にシェーンベルクは、第 3 幕の上演は語りだけでもよいと考えたが⁶⁶、これは上演に際してのひとつの妥協策と見るべきであるように思われる。

以上、これまでの《モーゼとアロン》研究における主な議論の対象として、〈神の言葉〉の音楽的表現および未完の問題を挙げた。本論はこれらに音楽語法の面から取り組んでゆくが、〈神の言葉〉の音楽的表現の解明は、これまで主にライトモチーフないしはライトモチーフに準ずる要素を扱った分析によって試みられてきた。次節ではそれらの研究の成果と問題点を整理する。

⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

“Diese Unmöglichkeit hat ihre Gestalt in der Struktur des Werkes erhalten, in diesem Sinne, daß der unvollendete Charakter – das Fehlen der Musik im dritten Akt – ihr wichtigstes Merkmal ist. Die Oper leitet ihre bemerkenswerte Bedeutung her aus dem, was fehlt; sie ist paradox bis in ihr tiefstes Wesen.”

⁶⁶ シェーンベルクは 1950 年 11 月 27 日付の F. シチリアーニ Siciliani 他宛ての手紙の中で、《モーゼとアロン》の上演形態について、次の三つの選択肢を挙げている。

1. 第 1 幕と第 2 幕のみを上演し、第 3 幕は省略するか、語るだけの形で上演する。
2. 〈黄金の仔牛の踊り〉の場面（第 2 幕）のみを上演する。
3. 第 2 幕のみを上演する。

Briefe, p. 295.

第3節：ライトモチーフの問題

3.1.12 音音楽のライトモチーフ

ヴァーグナー以降のオペラにおいてライトモチーフは常套的な音楽的表示手段のひとつであり、シェーンベルクも弦楽六重奏曲《浄夜 Verklärte Nacht》作品4（1899）のような器楽曲も含めて、しばしばライトモチーフを用いている。⁶⁷

A. ウィトールによれば、ライトモチーフという用語は、狭義にはヴァーグナーの楽劇における用法とその発展形を指して用いられるが⁶⁸、R. シュトラウスや A. ベルクのオペラに典型的なように、ヴァーグナー以降の作品にも適用可能な広い概念として通用している。例えば、J. ワラックは次のようにこの用語を定義している。

主題や一貫性のある楽想を指し、反復される際に変形されていてもその同一性を保っているものと明確に定義されている。ライトモチーフの目的は、ある人物、事物、場所、想念、精神状態、超自然的な力、およびその他の要素を、劇的な作品——たいていはオペラであるが、声楽曲、合唱曲、器楽曲なども含む——の中で表現したり象徴したりすることである。⁶⁹

12 音音楽のライトモチーフを扱う際の最大の問題は、反復におけるモチーフの同一性の判断に音程関係が深く関わってくる点である。一般的に、調性音楽におけるモチーフ

⁶⁷ シェーンベルクは《浄夜》の中で対位的に扱われているライトモチーフについて、譜例を挙げて次のように説明している。「この小節は実際、やや複雑である。というのも私は、当時の芸術上の信念（ポスト・ヴァーグナー的なもの）に従って、詩の背後にある思想を表現したかったからである。そして、その目的にもっともふさわしい方法は複雑な対位的結合であるように思われた。すなわち、ライトモチーフと、同時に奏でられるその反行形である」。A. Schoenberg, “Heart and Brain in Music (1946),” in *SI*, pp. 55-56; A. Schönberg, “Herz und Hirn in der Musik,” in *SG*, p. 106; A. シェーンベルク「音楽における心と理性」、『様式と思想』、179 頁。

“This measure is indeed a little complicated since, according to the artistic conviction of this period (the post-Wagnerian), I wanted to express the idea *behind* the poem, and the most adequate means to that end seemed a complicated contrapuntal combination: a leitmotiv and its inversion played simultaneously.”

⁶⁸ A. Whittall, “Leitmotif,” in *Grove Music Online* (Oxford Music Online), accessed 13 October, 2018. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article16360>.

⁶⁹ J. Warrack, “Leitmotif,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, 1980, p. 644.

“A theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearance, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work, usually operatic but also vocal, choral or instrumental.”

の関連は音型の類似性によって与えられるが、12 音音楽では、音程関係の厳密な同一性により大きな比重が置かれる。さらに、12 音音楽では個々の音がオクターブ内のどの位置に置かれるかは問題とはならないため、異なったオクターヴに位置する同一音高は全て音程も同一とみなされる。⁷⁰ そのことは、モチーフが反復される際に音型の同一性が必ずしも保たれないことを意味する。それゆえ、12 音音楽におけるモチーフの関連の仕方は調性音楽の場合とはかなり異なってくる。

3.2. シェーンベルクのライトモチーフ観

シェーンベルクはライトモチーフをどのように理解していたのだろうか。ライトモチーフに関して彼は多くの言葉を残してはいないが、しばしばヴァーグナーを引き合いに出し、ライトモチーフ導入の目的として〈全体の統一〉を挙げている。例えば『『ライトモチーフ』という技法は、オペラ全体の、ひいては四部作全体の主題素材の統一という壮大な意図の表れである』⁷¹、「リヒャルト・ヴァーグナーがライトモチーフを導入したとき——私が基礎音列を導入したのと同じ目的で——彼はこう言いたかったであろうと私は信じる。『そこに統一が生じるように』と」⁷²などである。〈統一〉という目的に 12 音音列とライトモチーフとの共通性を認めている後者には、ヴァーグナーの援用によって自らの考案物である 12 音技法の正当性を強調しようとする意図もうかがえる。

《モーゼとアロン》作曲時のシェーンベルクにライトモチーフの使用意図があったことを裏づける資料はないが、この作品にライトモチーフあるいはライトモチーフ的な要素を見出した研究は複数存在する。以下、それらの概要を見ていく。

⁷⁰ 例えば、上行する完全 4 度と下行する完全 5 度は同一の音程として扱われる。

⁷¹ この「四部作」とは楽劇《ニーベルングの指環》の意である。A. Schoenberg, “Brahms the Progressive (1947),” in *SI*, p. 405; A. Schönberg, “Brahms, der Fortschrittliche,” in *SG*, p. 42; A. シェーンベルク「革新主義者ブラームス」、『様式と思想』、45 頁。

“The ‘Leitmotiv’ technique represents the grandiose intention of unification of the thematic material of an entire opera, and even of an entire tetralogy.”

⁷² A. Schoenberg, “Composition with Twelve-Tones (1941),” in *SI*, p. 244; A. Schönberg, “Komposition mit zwölf Tönen,” in *SG*, p. 96; A. シェーンベルク「十二音による作曲」、『様式と思想』、173 頁。

“I believe that when Richard Wagner introduced his *Lietmotiv*---for the same purpose as that for which I introduced my Basic Set---he may have said: ‘Let there be unity.’”

3.3. 《モーゼとアロン》のライトモチーフ研究

《モーゼとアロン》におけるライトモチーフの使用を最初に指摘したのは R. シュテファンであるが、具体的なモチーフを挙げてはいない。⁷³

ライトモチーフ分析を最初に行ったのはホワイトである。ホワイトは《モーゼとアロン》の中に 33 個のライトモチーフを見出した。⁷⁴ これらは 8 種のグループ (M1～M8) に分けられ、類似した指示対象を持つモチーフは同じグループ内にまとめられている。例えば、M1 と M2 には〈神〉に関わるモチーフ群、M3 にはアロンに関わるモチーフ群、M4 にはモーゼに関わるモチーフ群が属する。だが、ホワイトが挙げているライトモチーフの多くは 2～4 音からなる断片的なものである。

佐野もオペラ全体から 21 個のライトモチーフを導き出しているが、ホワイトの分析とは異なり、旋律的な性格のものが中心に選ばれている。⁷⁵ 佐野が論じているのは主に〈神〉を示すモチーフ（「神の動機」と佐野が名付けたもの）⁷⁶の現れ方である。第 2 幕では音列そのものとして現れてくるこのモチーフについて、佐野は「問題は、形姿をもった動機として現れるライトモチーフは、聴き手にその意味を伝えるが、動機の形をとらずに音列のみで示された場合、それは遍在するだけで聴こえてこないことである。それは『不可視の神』の象徴でもあろう」⁷⁷と述べている。

以上に挙げたホワイトと佐野の分析が、作品全体から具体的なライトモチーフを導き出したものであるが、両者の分析結果にはほとんど一致が見られない。筆者も、両者が挙げているモチーフの幾つかはライトモチーフとして機能していると考えるが、《モーゼとアロン》におけるモチーフ関連はきわめて複雑であり、モチーフとして音楽の表層に現れている要素のみを対象とした分析からは容易には見えてこない。

⁷³ R. Stephan, "Arnold Schönbergs Oper 'Moses und Aron'," in *Moses und Aron: Zur Oper Arnold Schönbergs*, edited by Kraus, Hans-Joachim et al. (Bensberg: Thomas-Morus-Akademie, 1979), p. 76.

⁷⁴ P. C. White, *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), pp. 248-256.

⁷⁵ 佐野光司「《モーゼとアロン》における矛盾——不可視の神と可視的な音楽」、『音楽芸術』第 52 巻第 3 号、1994 年、39～43 頁。

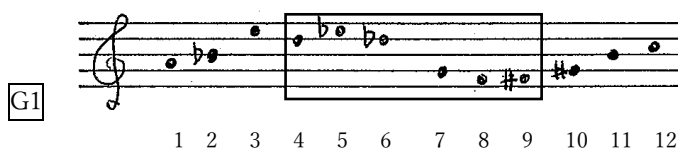
⁷⁶ このモチーフは筆者が〈モーゼのモチーフ〉と名づけたものである。第 3 章第 1 節の譜例 2 (72 頁) を参照。

⁷⁷ 同前、37 頁。

3.4. サブセットのライトモチーフ的機能

全体が 12 音技法で書かれたこのオペラでは、作曲者が後年「たった一つの音列に基づいて作曲すること」⁷⁸ができたと述べているように、旋律、モチーフ、和音などのあらゆる音楽要素が、基礎音列とその派生形（逆行形、反行形、反行逆行形およびそれらの移置形）から導き出されている。しかし、シェーンベルクの他の多くの 12 音作品がそうであるように、それらの要素の構成音は、12 音音列がそのまま現れたものではなく、12 音音列の中の一部の音を取り出されたもの、すなわちサブセットである。サブセットを構成する音の数は 6 音、4 音、3 音など様々であり、12 音音列から連続的に選ばれている場合も、非連続的に選ばれている場合もある。⁷⁹ 《モーゼとアロン》の基礎音列から導き出されたサブセットのうち、もっともよく使われているのは、譜例 1 に示した、第 4 音から第 9 音を取り出したものである。

【譜例 1】《モーゼとアロン》の基礎音列から導き出されるサブセット



⁷⁸ 註 13（9 頁）を参照。

⁷⁹ この点をシェーンベルクは次のように説明している。「音列はしばしば幾つかのグループに分けられる。例えば、6 音ずつの 2 つのグループ、4 音ずつの 3 つのグループ、3 音ずつの 4 つのグループなどである。このようなグルーピングはまず音の配分に規則性を与えるのに役立つ。それによって、旋律の中で使われる音は、その作品の楽器法の性質、楽器、性格、およびその他の条件の要求に応じて、伴奏として和声や和音や声部に用いられている音と区別されるのである」。A. Schoenberg, “Composition with Twelve-Tones (1941),” in *SI*, p. 226; A. Schönberg, “Komposition mit zwölf Tönen,” in *SG*, p. 82; A. シェーンベルク「十二音による作曲」、『様式と思想』、148 頁。

“The set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide a regularity in the distribution of the tones. The tones used in the melody are thereby separated from those to be used as accompaniment, as harmonies or as chords and voices demanded by the nature of the instrumentation, by the instrument, or by the character and other circumstances of a piece.”

E. ハイモによれば、シェーンベルクは《管弦五重奏曲 Quintett》作品 26（1923）の緩徐楽章の中で、単一の旋律線として 12 音を続けて呈示するのではなく、12 音音列を複数のセグメントに分け、音楽を織りなす様々な声部の中にそれらを分配する方法を考案した。E. Haimo, “Schoenberg, Numerology, and *Moses und Aron*,” in *The Opera Quarterly* 23(4) (fall 2007): 387.

《モーゼとアロン》の分析的研究では、モチーフだけでなく、それを構成するサブセットについても、ライトモチーフの観点から考察が行われてきた。以下にその概要を述べておく。

シュミットは、シェーンベルクが《モーゼとアロン》において「オペラの筋の内容に関わる諸要素を音楽的に描写するものとして、特定の音程配置の設定をリヒャルト・ヴァーグナーのライトモチーフ技法と結びつけていることは疑いない」⁸⁰と指摘した。この「特定の音程配置の設定」とは上述のサブセットのことである。彼はオペラの台本を構成する思想として次の四つを挙げている。⁸¹

- ①モーゼの神の思想 Moses' Gottesgedanke
- ②新しい信仰の伝達 Vermittlung des neuen Glaubens
- ③神々の思想 Göttergedanke
- ④信仰深い献身 gläubige[r] Hingabe

シュミットによれば、これらの思想を表現するライトモチーフとしての機能を持つ音楽的要素は、「具体的な音型の次元 die Ebene der konkreten musikalischen Gestalt」と、「音程モデルの前ゲシュタルト的な次元 die vorgestaltliche Ebene der diastematischen Modelle」の両方で現れている。⁸² 前者は通常のライトモチーフに、後者は上述の〈サブセット〉に相当する。つまりシュミットは、サブセットにもライトモチーフと同様の機能を認めているのである。

ライトモチーフ分析を行ったホワイトも同様のことを述べている。ホワイトによれば、ライトモチーフに適用される音列分割の方法は、モチーフが表示する人物によって傾向が異なり、その結果としてライトモチーフの性格やテクスチュアの相違が生まれてく

⁸⁰ Ch. M. Schmidt, *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition* (Mainz: Schott, 1988), p. 116.

“Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Schönberg mit der Fixierung bestimmter diastematischer Konfigurationen als musikalische Abbildungen inhaltlicher Momente der Handlung an die Leitmotivtechnik Richard Wagners anknüpft.”

⁸¹ *Ibid.*, p. 115.

⁸² *Ibid.*, p. 116.

る。⁸³ すなわち、人物の描き分けはサブセットの作り方に依存する、というわけである。

この点を体系的に分析したチャーリンは、《モーゼとアロン》の音列を「音楽的関連や音楽的操作にとってのコンセプチュアルな根源 the conceptual source for musical relationships and musical operations」⁸⁴と考へ、サブセットとそれを生み出す音列との関係を次のように説明している。

音列にみられる諸音の特定の配置が示すのは、音列分割を生み出してゆく内的諸関連であり、それらの音列分割はさらに、音列をより小さな動機的構成要素へと分割してゆく。したがって分割は、音列と無関係な形式的処理とみなされるべきではない。基礎となる分割は、その音列が最初に設計された形から内在的に生成するものと理解すべきである。⁸⁵

ここでは、サブセットの機能がモチーフ形成のメカニズムとして捉えられている。さらにチャーリンは、サブセットによる人物描写に特化した分析的研究において、旋律を構成するサブセットのパターンが人物ごとに異なる点に触れ、「分割された音列は、オペラの登場人物たちの個別化と対立の描出に使われる」⁸⁶と述べている。〈民〉を例に挙げると、個人（少女、若い男、司祭、エフライムの徒など）ないしは小規模な集団（物乞いたち、12人の部族長たち、4人の処女たちなど）として現れる〈民〉はそれぞれ固有の分割パターンを有するが、群衆として現れる〈民〉は驚くほど多様な分割パターンによって表現される。⁸⁷

チャーリンは、作品に使われている主要な分割パターンとそれが表現する人物の変遷を、表1のように整理した（表の作成は筆者による）。

⁸³ P. C. White, *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), pp. 161-179.

⁸⁴ M. Cherlin, *The Formal and Dramatic Organization of Schoenberg's Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1984), p. 9.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

“[...] the specific ordering of the row suggests internal relationships which in turn generate the row partitions that subdivide the row into smaller motivic components. Thus, partitioning is not to be considered a formal procedure extrinsic to the row; rather, the basic partitions are to be understood as intrinsically generated by original design of the row.”

⁸⁶ M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 230.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 269.

【表 1】《モーゼとアロン》における主要な分割パターン（チャーリン）

	サブセットのパターン	音列からの選択音	結びつく人物
①	X+Y 分割	1-3 / 4-9 / 10-12	神→モーゼ、アロン、民
②	ヘクサコード分割 hexachordal partition	1-6 / 7-12	神→アロン、民
③	半音階的テトラコード分割 chromatic tetrachord partition	1, 2, 11, 12 / 3-6 / 7-10	アロン→民
④	奇数／偶数分割 odd/even partition	1, 3, 5, 7, 9, 11（奇数） 2, 4, 6, 8, 10, 12（偶数）	モーゼ→アロン
⑤	順列化されたテトラコード分割 ordered tetrachord partition	1-4 / 5-8 / 9-12	モーゼ

分割パターンは必ずしも特定の人物と一対一で結びついているわけではなく、オペラの進行とともに、結びつく人物を変えてゆく。そして、ある人物の分割パターンを他の人物が借用したり変形したりする過程には、人物間の対立の表現が見出される。チャーリンによれば、その人物間の対立は 12 音音列の中にあらかじめ構造化されており、「胚としての音列に内在するその内的対立は、全体にわたって展開され、オペラの登場人物、彼らから引き出される力、そして彼らの相反する要求、能力、願望、運命を生み出してゆく」⁸⁸のである。

最後に、チャーリンと同様に〈人物間の対立〉に着眼したサブセットの分析例として、J. ボスの研究を挙げておきたい。ボスは、《モーゼとアロン》における音列分割が「表示的もしくは『ライトモチーフ的』な機能 a representative or “leitmotivic” function」⁸⁹を持つとし、「ライトモチーフ的分割 leitmotivic partitions」⁹⁰という概念を用いてサブセットを分析した。ボスによれば、神とモーゼ、モーゼとアロン、アロンと民との間に生ずる対立は「12 音音列の分割によって表現されており、音列は互いに対立する形で配置され、徐々に優位に

⁸⁸ *Ibid.*, p. 298.

“The internal conflicts that are inherent within its geminal tone row are played out over the whole, generating the opera’s personae, their driving forces, and their conflicting needs, abilities, desires, and destinies.”

⁸⁹ J. Boss, *Schoenberg’s Twelve-tone Music: Symmetry and the Musical Idea* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), p. 332.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 332.

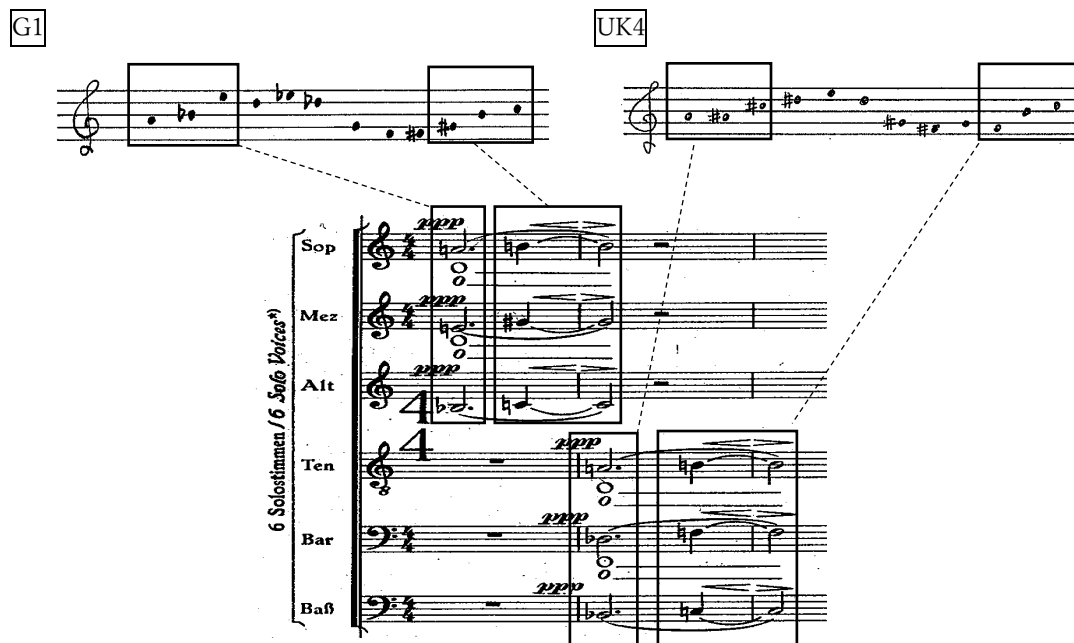
置かれたり劣位に置かれたりするようになる」。⁹¹

ボスは神やモーゼやアロンを表示するライトモチーフ的分割のパターンを 14 種挙げ、それらの相互関連を論じている。⁹² 例えば、譜例 2 に示した「神の深淵 Depth of God」と名づけられた分割パターン（譜例の作成は筆者による）は、作品冒頭で「6 人のソロの声」のパートに現れる 4 つの和音に適用されており、その垂直的にも水平的にもシンメトリカルな音型は神自身を表す⁹³。

【譜例 2】「神の深淵」の分割パターン（ボス）

I/1: T. 1-3

G1 UK4



しかしオペラの中には、この「神の深淵」がそのシンメトリー全体またはその一部を欠いた形で現れるパッセージや、モーゼとアロンを表す全く別の分割パターンが「神の深淵」のシンメトリーや音程パターンや音高群を生み出している（ただし不完全な脈絡で）パッセージもある。⁹⁴ ボスによれば、これらは「神の本質を捉え、それを自分たちの民に伝えようと

⁹¹ *Ibid.*, p. 332.

“Each of these conflicts is represented by partitions of the twelve-tone row that are set against one another, and that gradually gain ascendancy over and yield to one another.”

⁹² *Ibid.*, pp. 333-335.

⁹³ *Ibid.*, p. 338.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 339.

するモーゼとアロンの躊躇いがちな試み the faltering attempts of Moses and Aaron to grasp God's nature and communicate it to their people」⁹⁵の美的な表現である。この例のように、ボスは、ライトモチーフ的分割の相互参照のあり方に神と人物との関係が象徴されていると考えた。

3.5. まとめと指摘

以上にシュミット、ホワイト、佐野、チャーリン、ボスの五者によるライトモチーフないしはライトモチーフ的な要素を扱った研究の概要を述べてきた。これらの研究の主な成果は、サブセットにライトモチーフに準ずる表示機能を見出したことである。特に、人物間の対立関係や神と人物との関係をサブセットの関連に見出したチャーリンとボスの研究は、12音技法の特性を活かした音楽的表示を考えるうえで重要である。

しかし、サブセットに表示機能が認められるならば、そのサブセットを導き出している12音音列自体にも何らかの表示機能が見出されるはずである。それにもかかわらず、上記の諸研究では、音列の選択の意味がテキストとの関連からは十分に論じられていない。

12音音楽では、①音列、②サブセット、③旋律やモチーフや和音、という三つの位相がひとつのネットワークとして機能する。後になってヴァーグナーのライトモチーフ技法と12音技法との接点を〈全体の統一〉に見出しているシェーンベルクが、オペラのような大規模な作品を書くにあたり、②（サブセット）と③（旋律やモチーフや和音）にしか表示機能を与えなかったとは考えにくい。《モーゼとアロン》の神と人物の表示における12音技法の意味も、音列の表示機能を解明することではじめて総体的に見えてくるのではないだろうか。

先に述べたように、12音技法では、基礎音列とその3種の派生形（逆行形、反行形、反行逆行形）およびそれらの11種の移置形が使用可能であるが、シェーンベルクの場合、実際の作曲で48種全ての音列が使用されることは稀であり、主要な主題を担う音列は数種に限られるのが常である。

《モーゼとアロン》においても、特定の音列が重点的に用いられている。その意味はしばしば、形式上の要請という面から説明されてきた。例えばシュテファンは「シェーンベルク

⁹⁵ *Ibid.*, p. 339.

は多くの場合、作品の形式的アイディアと結びついた形で厳密な選択を行っている」⁹⁶と述べている。また D. ルウィンは、第 1 幕第 1 場の音楽が 3 種の音列 (G1, 6, 9) を中心に作られている現象を、神の言葉とモーゼの言葉のセクションの分節化という点から説明している。⁹⁷

M. バビットは、《モーゼとアロン》の音列のプロパティの活用例として、特定の音列の組み合わせの音楽的效果に言及し、音列の呈示の仕方について次のように指摘した。

セットの呈示が必ずしも旋律やモチーフや主題としての明確な輪郭をもった形で行われてはいないという事実は、今さら強調するまでもないだろう。《モーゼとアロン》では、そのような使い方は (アロンの最初の出現におけるように) 特別に重要な意味を持つ場合の例外である。むしろセットとアグリゲートは、垂直的にも水平的にも、音楽の進行の母体となるユニットとして機能している。そのユニットからモチーフや主題といった要素は抽出・形成されており、またその展開もこのユニットの中に埋め込まれているのである。⁹⁸

この指摘が意味するのは、音列の選択と主題やモチーフの考案は別々に行われてはいない、ということである。《モーゼとアロン》の作曲にあたり、シェーンベルクはあらかじめ使用頻度の多い音列の一覧を作っていた。またスケッチには、音列の種類を示す記号が音符とともに書き込まれており、音列の配置が詳細に設計されていた可能性を示している。

音列の選択は、ある程度までは、音楽の分節化や形式的バランスを考慮した結果行われたものであろう。だがシェーンベルクが「音列を最初に思いつくとき、それはつねに主題のよ

⁹⁶ R. Stephan, "Arnold Schönbergs Oper 'Moses und Aron'," in *Moses und Aron: Zur Oper Arnold Schönbergs*, edited by Kraus, Hans-Joachim et al. (Bensberg: Thomas-Morus-Akademie, 1979), pp. 83-84.

"Meist trifft der Komponist eine strenge, mit der Formidee des Werkes zusammenhängende Auswahl."

⁹⁷ D. Lewin, "Moses und Aron: Some General Remarks, and Analytical Notes for Act 1, Scene 1," in *Perspectives of New Music* 6/1 (1967): 6-15.

⁹⁸ M. Babbitt, "Moses und Aron," in *Perspective on Schoenberg and Stravinsky* (1st ed., Princeton, 1968), edited by B. Boretz and E. T. Cone (Westport: Greenwood Press, 1972), p. 57.

"At this late date, it is perhaps unnecessary to emphasize that the fact that a set representation is employed by no means necessarily in an explicitly melodically, motivically, or thematically delineated manner. In *Moses and Aaron* such use is a significant rarity (as at Aaron's first appearance); rather, the set and aggregate function as matricial units of progression, both vertically and horizontally, from which motivic and thematic elements are drawn and constructed and in which their unfolding is imbedded."

うな形で現れる」⁹⁹と述べているように、音列は具体的な主題の着想と結びついている。そしてオペラにおける主題の多くは、人物や状況の描写に使われる。したがって、ある音列が選ばれる時には、それを用いて作られる主題を担う人物や状況も念頭に置かれていると考えるのが自然である。

《モーゼとアロン》の音列の表示機能を示唆する分析例としては、M. R. シャフトルの研究が挙げられる。¹⁰⁰ シャフトルの分析によれば、神、モーゼ、アロンにはそれぞれ特定の音列——神には基礎音列、モーゼにはその第6移置形と第9移置形、そしてアロンには第5移置形——が割り当てられている。他方、民に与えられた音列は多様である。シャフトルは音列を「モード mode」と呼び、神からモーゼ、モーゼからアロン、アロンから民へと至るメッセージの誤伝達が、人物間の対話におけるモードの不一致に重ねられていることを明らかにした。¹⁰¹

シャフトルの研究は、表示機能を持つ音列を具体的に例示してはいるが、分析範囲が狭く、表示のメカニズムを体系的に示すには至っていない。それゆえ本研究では作品全体を対象とし、上記の諸研究の成果に基づきながら、神（第2章）、モーゼ（第3章）、アロン、民その他（第4章）とそれぞれ結びついた主要な音楽要素を取り上げ、それらの現れ方を音列レベルに還元して分析することによって、神と人物の表現における音列の機能の解明を目指す。

⁹⁹ 1951年2月5日付のJ. ルーファーRufer宛ての手紙。J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen* (Berlin: Hesses, 1952), p. 86.

“Der erste Einfall einer Reihe erfolgt immer in Form eines thematischen Charakters.”

¹⁰⁰ M. R. Shaftel, “Translating for GOD: Arnold Schönberg’s Moses und Aron,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 311-331. 分割パターンと人物との対応関係については、チャーリンやボスと類似した分析結果が導き出されている。

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 313.

第 1 章：〈再現不可能な神〉と形象の否定の美学

第 1 章は、〈再現不可能な神〉の概念がシェーンベルクの創作の中で果たした役割の考察に充てられる。第 1 節ではシェーンベルクの作品のテキストにおける〈再現不可能な神〉の現れ方を概観し、第 2 節と第 3 節では〈再現不可能な神〉という概念の形成過程と思想的源泉を辿る。第 4 節と第 5 節では、この神概念と結びついた〈偶像禁止〉の思想が、シェーンベルクの無調以降の創作において〈形象の否定の美学〉として作用したことを指摘し、《モーゼとアロン》の作曲の意味を考察する。

第 1 節：〈再現不可能な神〉をめぐる作品群

1.1. はじめに

序章で触れたように、シェーンベルクの作品には〈再現不可能な神〉をテキストに含むものが五つある。それらは①《四つの混声合唱曲》作品 27 の第 2 曲〈義務ではなく必然として〉、②戯曲『聖書の道』、③オペラ《モーゼとアロン》、④語り手、混声合唱、オーケストラのための《コル・ニドレ》作品 39、⑤語り手、混声合唱、オーケストラのための《現代詩篇》作品 50C であり、いずれもシェーンベルク自身がテキストを書いている。

表 1 のシェーンベルクの宗教的作品一覧¹⁰²を見ると、上記のうち 4 作品（①から④）が 1920 年代半ばから 1930 年代までの間に書かれており、この時期に〈再現不可能な神〉への関心が高まっていたことが分かる。中でも②戯曲『聖書の道』と③オペラ《モーゼとアロン》はこの主題をもっとも深く追求した作品であり、ジャンルの違いはあるものの、後述する内容上の共通点から、いわば姉妹作と云えるものである。

¹⁰² 宗教的要素の有無は作品のテキストの内容から判断した。

【表 1】 シェーンベルクの宗教的作品

※テキストを含む成立年

作品（★は未完）	成立※	技法	テキスト
《地上の平和》 op. 13（混声合唱）	1906-07	調性	C. F. マイアー（独語）によるクリスマスのための詩。
四つのオーケストラ伴奏付き歌曲 op. 22	1913-16	無調	第 1 曲：A. ドーソン 第 2・3 曲：R. M. リルケ『時禱詩集』 第 4 曲：リルケ『形象詩集』（全て独語）
★オラトリオ《ヤコブの梯子》	1915-22	音列 作法	自作（独語）。H. バルザックの小説『セラフィータ』に基づく。
四つの混声合唱曲 op. 27 より第 2 曲〈義務ではなく必然として〉	1925	12 音 技法	自作（独語）
戯曲『聖書の道』	1926-27	――	自作（独語）。旧約聖書に基づく。
★オペラ《モーゼとアロン》	1928-32	12 音 技法	自作（独語）。旧約聖書に基づく。
《コル・ニドレ》 op. 39（語り手、混声合唱、管弦楽）	1938	調性	自作（英語）。ヨム・キプール（贖罪の日）のための祈禱詩文「コル・ニドレ」を使用。
《ワルシャワの生き残り》 op. 46（語り手、男声合唱、管弦楽）	1947	12 音 技法	自作（英語、独語、ヘブライ語）。ヘブライ語の祈り「シェマー・イスラエル」を使用。
《千年を三度》 op. 50 A（混声合唱）	1949	12 音 技法	D. D. ルーネス『ヨルダンの歌：初期の詩』所収「神の帰還」（独語）を一部変更。
《詩篇 130 番「深き淵より」》 op. 50 B（混声合唱）	1950	12 音 技法	詩篇（ヘブライ語）
★イスラエルの再興（混声合唱、管弦楽）	1949		自作（英語）
★《現代詩篇》 op. 50 C（語り手、混声合唱、管弦楽）	1951	12 音 技法	自作（独語）。テキストは全 15 篇。第 1 篇の途中まで作曲。

1920年代半ば～1930年代は、12音技法が様々な実験を経て技法としての成熟を見た時期でもあり、上記5作品のうち①《四つの混声合唱曲》作品27と③《モーゼとアロン》は全体が12音技法で書かれている。また、伝統的な旋律素材を用いた④《コル・ニドレ》は調性音楽であるが、12音技法を応用した音程操作がモチーフの変奏に使われている。¹⁰³ だが〈再現不可能な神〉という概念の萌芽は、1910年代に書かれた無調作品の中に認められる。それは《四つのオーケストラ伴奏付き歌曲 Vier Lieder für Gesang und Orchester》作品22（1913～16）の第2曲〈あなたを求めるすべての者は Alle, welche dich suchen〉である。R. リルケ Rilke の『時禱詩集 Das Stunden-Buch』（1905）からとられたその歌詞は「あなたを求めるすべての者はあなたを試します。そしてあなたを見出した者たちは、あなたを像や身振りに結びつけるのです」¹⁰⁴と始まる。神を〈像 Bild〉に結びつけてはならないというこのメッセージは、1920年代半ば以降の〈再現不可能な神〉をめぐる作品群においてより鮮明になる。すなわち、1910年代の時点でシェーンベルクはすでに〈再現不可能な神〉への志向を抱いていたのであり、それが約10年もの時を経て明確に打ち出されたといえるだろう。彼の神概念はまずリルケの詩に託されて表現され、後に自身の手によるテキストのなかで敷衍されたのである。¹⁰⁵

1.2. 《四つの混声合唱曲》作品27 第2曲〈義務ではなく必然として〉

《四つの混声合唱曲》作品27は12音技法による最初の合唱曲であり、第1曲と第2曲のテキストはシェーンベルクの手による。第2曲〈義務ではなく必然として〉は次のように始まる。「そなたのために像を描いてはならない。像とは、無限かつ再現不可能であるべきものを限定し型にはめてしまうがゆえに」。¹⁰⁶ 先に挙げたリルケの詩による歌曲（作

¹⁰³ 以下の資料に掲載されているクラウディオ・スピーズ Claudio Spies による分析を参照した。ロバート・クラフト指揮クリーヴランド管弦楽団ほか『シェーンベルク全集』第3集（LP：OS-737）別冊解説書（ロバート・クラフト監修、柴田南雄訳）、東京：日本コロムビア、1966年、23～24頁。またシェーンベルクは、1941年11月22日付のP. デッサウ Dessau 宛ての手紙の中で、この作品の伝統的な旋律の使用における困難に言及している。Briefe, p. 228.

¹⁰⁴ “Alle, welche dich suchen, versuchen dich. Und die, so dich finden, binden dich an Bild und Gebärde.” この歌詞に含まれる「あなた」が神を意味することは、詩の内容から明らかである。

¹⁰⁵ 畠山は、作品22に用いられたリルケの詩の性格とシェーンベルクの宗教的思想を比較し、両者の結びつきによってこの作品がシェーンベルク自身の信仰表現となっていると指摘している。畠山正成「《4つの歌曲》作品22によるアルノルト・シェーンベルクの信仰表現」、東京藝術大学音楽学部2013年度卒業論文、2014年。

¹⁰⁶ “Du sollst dir kein Bild machen. Denn ein Bild schränkt ein, begrenzt, fast, was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.”

品 22 の第 2 曲) と同様、ここでも〈神 Gott〉という直接的な表現は使われていないが、「無限かつ再現不可能であるべきもの」が〈神〉の意であるのは、作曲者自身が後にこの曲をユダヤ教の信仰と結びつけていることから明らかである。¹⁰⁷

石田によれば、この歌詞の内容は、ユダヤ教の哲学者 M. マイモニデス Maimonides (1135~1204) が起草した「アニ・マミン (吾信ず) Ani Ma'amin」の第三箇条をシェーンベルク流に解釈したものである。¹⁰⁸ その第三箇条は「私は固く信じます、その名が讃えられるべき創造主はいかなる形象も持たず、いかなる物質的現象からも免れており、比類ない存在であることを」¹⁰⁹と述べている。ここでは、神の形象や物質性が否定されているものの、神が再現不可能であるとは述べられていない。したがって、〈義務ではなく必然として〉に含まれる「無限かつ再現不可能であるべきもの」という部分は、シェーンベルク自身の見解を強く反映したものと云えよう。

1. 3. 戯曲『聖書の道』

『聖書の道』は《モーゼとアロン》と同じく『出エジプト記』を土台としており、多くの人物名が旧約聖書に由来するが、その内容は 1920 年代を舞台とする現代劇である。主人公マックス・アルンス¹¹⁰は、アフリカに新パレスチナを建国するために世界中からユダヤ人の青年たちを集め、彼らの心身を鍛えようとする。

B. ボイジッツは、L. ピンスケル Pinsker の『自力解放 Auto-Emancipation』(1882) や T. ヘルツル Herzl の『ユダヤ人国家 Judenstaat』(1896) といったシオニズム文学との

¹⁰⁷ 1933 年 10 月 16 日付の A. ベルク Berg 宛ての手紙では、自身のユダヤ教への回帰を示す作品のひとつとしてこの作品 27 の第 2 曲が挙げられている。Briefe, pp. 200-201.

¹⁰⁸ 石田一志『シェーンベルクの旅路』、東京：春秋社、2012 年、330 頁。

¹⁰⁹ R. L. アトキンス Atkins による以下の英訳を参照した。R. L. Atkins, *The Thirteen Principles of Maimonides*, accessed October 13, 2018.

<http://atkinslightquest.com/Documents/Religion/World-Faiths/Maimonides-13-Principles.htm>.

"I believe with complete faith that the Creator, blessed is His Name, is not physical and is not affected by any physical phenomena, and that there is no comparison whatsoever to Him."

このテキストに含まれる「比類ない存在」は、「再現不可能な存在」とも解せる。本章第 3 節第 3 項も参照のこと。

¹¹⁰ E. フライタークによれば、主人公マックス・アルンスは、モーゼ (マックス) とアロン (アルンス) を合体させた存在である。E. Freitag, *Arnold Schönberg* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973), p. 130.

関連をこの劇に見出している。¹¹¹ 本章第2節で述べるように、1920年代以降のシェーンベルクの活動にはシオニズムへの積極的な関与が見られることから、『聖書の道』をシオニズムの立場から書かれた作品とみなすことは充分可能であろう。

〈再現不可能な神〉は、アルンスやその後継者ヨーゼフ・グイドの台詞の中に含まれる。例えば、第1幕でアルンスはユダヤ人たちの前で演説を行い、次のように語る。「(…略…) 我々は耐えなければならない。なぜなら我々は、時代を超えて救世主の観念を維持するために選ばれているのだから。唯一の、永遠なる、不可視の、再現不可能な神だけが存在するという、厳格で純粹で妥協のない観念を」¹¹² (第1幕第2部第10景)。また、劇の終盤では、殺害されたアルンスの遺体を前にグイドが「ユダヤの民はひとつの観念のために生きている。すなわち唯一の、不滅の、永遠なる、再現不可能な神への信仰である」¹¹³ (第3幕第10景)と語る。これらの例のように、〈再現不可能な神〉はしばしばユダヤの神を形容するフレーズの構成要素として劇中に現れている。そしてその「唯一の、永遠なる、不可視の、再現不可能な神」は、次作《モーゼとアロン》において直接的に主題化されるのである。

1.4. オペラ《モーゼとアロン》

序章で触れたように、《モーゼとアロン》の台本は『出エジプト記』を主な素材としているが、聖書の内容は自由に書き換えられ、〈再現不可能な神〉から授かった神託の伝達をめぐるモーゼとアロンの対立に焦点が当てられている。¹¹⁴

¹¹¹ B. Boisits, “Der Biblische Weg: Schauspiel in drei Akten,” in *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke Band II*, edited by G. W. Gruber (Laaber: Laaber, 2002), pp. 438-439.

¹¹² A. Schönberg, “Der biblische Weg,” in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17/1-2 (June-November, 1994): 230.

“[...] dass wir zu leiden haben, weil wir auserwählt sind, den messianischen Gedanken über alle Zeiten zu erhalten. Den strengen, reinen, unerbittlichen Gedanken, dass es nur einen einzigen, ewigen, unsichtbaren und unvorstellbaren Gott giebt.”

¹¹³ *Ibid.*, p. 326.

“Das jüdische Volk lebt einem Gedanken: Dem Glauben an einen einzigen, unsterblichen, ewigen, unvorstellbaren Gott.”

¹¹⁴ この点についてヴェルナーは「劇作家としてのシェーンベルクの精神的な性格の由来は、何よりも、彼がそこからモーゼとアロンの弁証法的関係を生み出しているところの論理と帰結に求められる」と述べている。K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper ‘Moses und Aron’ von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), p. 29.

“Das geistige Eigentum des Dramatikers Schönberg beruht in erster Linie in der Logik und der Konsequenz, mit denen er die Dialektik zwischen Moses und Aron herausgearbeitet hat.”

『聖書の道』と同じように、〈再現不可能な神〉は、しばしば神を形容するフレーズの中に現れる。代表的なのは、オペラ序盤のモーゼの台詞「唯一の、永遠なる、遍在する、不可視の、再現不可能な神よ！ Einziger, ewiger, allgegenwärtiger unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!」（第1幕第1場、T. 8-11）である。神の再現不可能性はさらに、神の〈像〉を作ることの禁止の根拠としても言及されている。一例として、第1幕第2場のモーゼとアロンの対話を挙げる。

モーゼ「他の神は人間の中に、つまり観念の中にしか存在しない。そこには遍在するお方は座する場所を持たれないのです」（T. 142-145）

“Andre gibt es nur im Menschen, nur in der Vorstellung. In ihr hat der Allgegenwärtige nicht Raum.”

アロン「最高の想像力が生み出す像。それが結ばれるよう促してくれるあなたに、その像はどれほど感謝することでしょう！」（T. 148-152）

“Gebilde der höchsten Phantasie, wie dankt sie dir's, daß du sie reizest zu bilden!”

モーゼ「いかなる像も、再現不可能な方の像を与えることはできません」（T. 150-152）

“Kein Bild kann dir ein Bild geben vom Unvorstellbaren.”

（……中略……）

アロン：「不可視であり、再現不可能であると？ 唯一なる方のために選ばれた民よ、あなた方は、再現してはならないものを愛せますか？」（T. 178-181）

“Unsichtbar, unvorstellbar? Volk, auserwählt dem Einigen, kannst du lieben, was du dir nicht vorstellen darfst?”

モーゼ：「してはならないですと？ 再現不可能なのです。不可視であり、概観できず、無限であり、永遠であり、遍在し、全能なのですから。唯一の存在だけが全能なのです」（T. 182-186）

“Darfst? Unvorstellbar, weil unsichtbar; weil unüberblickbar; weil unendlich; weil ewig; weil allgegenwärtig; weil allmächtig. Nur einer ist allmächtig.”

モーゼによれば、神の〈像〉を作ってはならないのは、そもそもそれが原理的に不可能だからである。不可視性をはじめとする神のあらゆる属性は、人間に神を〈像〉として把握することを拒んでいるのである。

1.5. 語り手、混声合唱、オーケストラのための《コル・ニドレ》作品 39

二部分構成の英語による合唱曲《コル・ニドレ》はユダヤ教のヨム・キプール（贖罪の日）のために書かれたもので、前半はラビの宣言、後半は伝統的な祈禱歌〈コル・ニドレ〉からなる。

〈再現不可能な神〉が現れるのは後半の〈コル・ニドレ〉であり、「私たちが祖先から受け継いだ唯一の、永遠なる、不可視の、再現不可能な神への信仰に逆らってなしたあらゆる誓約が、今日その価値と効力を失ったことをここに宣します」¹¹⁵ (T. 57-69) という宣言で始まる。「再現不可能な」は“unfathomable”と表現されているが、シェーンベルクのドイツ語によるタイプ原稿では、『聖書の道』や《モーゼとアロン》と同じく“unvorstellbar[en]”と書かれている。¹¹⁶

この作品はラビである J. ゾンダーリング Sonderling (1878~1964) の委嘱により、シナゴークでの演奏を想定して書かれたが、シェーンベルクは伝統的な「コル・ニドレ」の詩文を独自に改変した。その理由を彼は次のように説明している。

伝統的なテキストを初めて読んだとき、私は、贖罪の日には我々がその年の間に負ってきたあらゆる義務から解放されているというその「伝統的な」解釈に驚愕しました。私はこの解釈を、それが実に不道德であることから、誤りとみなしています。これはあらゆるユダヤ教の律法における高度な道徳と矛盾するものです。¹¹⁷

¹¹⁵ “All vows oaths, promises and plights of any kind, wherewith we pledged ourselves counter to our inherited faith in God, Who is One, Everlasting, Unseen, Unfathomable, we declare these null and void.”

¹¹⁶ A. Schönberg, *Chorweke II: Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*, edited by Ch. M. Schmidt (Mainz: Schott, 1977), p. 37.

¹¹⁷ 1941 年 11 月 22 日付の P. デッサウ Dessau 宛ての手紙。Briefe, p. 228.

“Als ich zuerst den traditionellen Text sah, war ich entsetzt über die „traditionelle“ Auffassung, daß am Versöhnungstage alle Verpflichtungen, die man während des Jahres eingegangen hatte, gelöst sein sollten. Ich halte diese Auffassung, da sie wahrhaft unmoralisch ist, für falsch. Sie steht im Widerspruch mit der hohen Sittlichkeit aller jüdischen Gebote.”

つまりシェーンベルクは、ユダヤ教の典礼音楽の作曲においてすら、伝統的なテキストの中から自身の信仰にそぐわない部分を大胆に変更したのである。「唯一の、永遠の神、不可視の、再現不可能な神」という彼独自の神の形容の挿入もそのひとつである。

1. 6. 語り手、混声合唱、オーケストラのための《現代詩篇》作品 50 C

絶筆となった《現代詩篇》は 15 篇からなるテキストの完成を見たのち、第 1 篇の途中で作曲が進んだところで中断された。作曲された部分は 12 音技法で書かれており、もし全体が完成していれば、この作品はシェーンベルクの 12 音技法による最大の合唱曲となったはずである。

〈再現不可能な神〉は第 1 篇と第 2 篇に含まれる。第 1 篇では「神を口にするとき、私はその言葉によって、その像を描くことが不可能でありまた禁じられている唯一の方、永遠なる方、全能の方、全知の方、再現不可能な方について語っていることを知っている」¹¹⁸と書かれている。また第 2 篇に含まれる「我々は神を再現しようとしてはならない。なぜならそれは我々が神から得ることのできる概念を限定してしまうからである」¹¹⁹は、26 年前に書かれた〈義務ではなく必然として〉(作品 27 の第 2 曲)の導入部分「そなたのために像を描いてはならない。像とは、無限かつ再現不可能であるべきものを限定し型にはめてしまうがゆえに」¹²⁰にほぼ等しい。シェーンベルクが生涯にわたり、神を再現すること——神の〈像〉を心の中で描くこと——を、神という存在を歪める行為と捉えていたことが、この関連には示されている。

1. 7. まとめと指摘

以上、〈再現不可能な神〉をテキストに含む 5 作品の内容を概観した。共通する〈再現不可能な神〉の現れ方の特徴として、次の 2 点が指摘できる。

¹¹⁸ A. Schönberg, *Chorwerke II: Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*, edited by Ch. M. Schmidt (Mainz: Schott, 1977), p. 120.

“Wenn ich Gott sage, weiß ich, daß ich damit von dem Einzigen, Ewigen, Allmächtigen, Allwissenden und Unvorstellbaren spreche, von dem ich mir ein Bild weder machen kann noch soll.”

¹¹⁹ “Wir sollen uns Gott nicht vorzustellen versuchen, weil das den Begriff begrenzt, den wir von ihm besitzen könnten.”

¹²⁰ “Du sollst dir kein Bild machen. Denn ein Bild schränkt ein, begrenzt, fast, was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.”

第1点は、〈再現不可能性〉はしばしば神を形容する典型的なフレーズの中に現れている点である。『聖書の道』から『現代詩篇』に至るまで、〈再現不可能性〉はつねに唯一性、不可視性、無限性、全能性などの属性とともに列挙され、神の存在を定義している。

第2点は、〈像〉を描くことの禁止すなわち〈偶像禁止〉との結びつきであり、神の再現不可能性はその根拠とされている。すなわち、不可視であり無限である神の存在を再現することは不可能であるがゆえ、いかなる神の像も描かれるべきではない、というわけである。そこでは〈再現すること〉と〈像を描くこと〉が同義に扱われているが、本章第3節で説明するように、ユダヤ＝キリスト教の伝統では、〈偶像禁止〉は絵画や彫像による神の描写を戒める掟であって、神のイメージを心に抱くことまでは禁じていない。

〈像〉という概念は多義的であるが、一般的には次の3通りの意味で使われる。1. 目に映るものの姿（映像、画像、現像など）、2. 思い描くイメージ（心像、想像、理想像）、3. 実物をかたどって作ったもの（胸像、偶像、仏像など）。¹²¹ これに従えば、ユダヤ＝キリスト教の伝統において〈偶像禁止〉の対象となりうるのは第3の意味における〈像〉のみであって、第2の意味をもその対象に含めるのはシェーンベルク独自の考えであると云える。この点についてカースは次のように述べている。

シェーンベルクにとってモーゼの十戒の中でもっとも重要なのが偶像禁止、すなわちイメージを彫ったものや偶像や似姿を作ることを禁ずる第二の戒律であることは疑いない。これはユダヤの一神教に対する彼の個人的な観点によればおそらくもっとも基本的な教義であり、彼の理解によれば、それが禁じるのは絵画や彫刻による神の表現をはるか超えるものである。¹²²

¹²¹ 「像」、『デジタル大辞泉』、東京：小学館。（2018年10月1日閲覧）

<http://dictionary.infoseek.ne.jp/word/像-89099#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89>.

¹²² R. Kurth, “Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 333.

“For Schönberg, the most important of the ten Mosaic commandments is undoubtedly the *Bilderverbot*: the second commandment which forbids the making of graven images, idols, or simulacra. It is arguably the most fundamental tenet in his personal view of Jewish monotheism, and he understands its prohibition to go far beyond pictorial or plastic representations of the Divine.”

この「絵画や彫刻による神の表現をはるか超えるもの」としての〈像〉の理解は何に由来するのだろうか。次節では、シェーンベルクの宗教的思想の変遷から〈再現不可能な神〉の概念の形成過程を探る。

第2節：〈再現不可能な神〉の概念の形成

2.1 初期：多様な宗教的影響

シェーンベルクはユダヤ系の家庭に生まれたが、どのような宗教的教育を受けたのかを明らかにする資料は存在しない。メッケルマンは、母親から伝統的なユダヤ教的生活態度の影響を受けた可能性を示しつつも、家庭の中では「宗教的に自由な雰囲気 *eine religiös freie Atmosphäre*」が支配していたであろうと推測している。¹²³ シェーンベルクは24歳(1898)でルター派のプロテスタントとなり、その35年後(1933)に再びユダヤ教徒となった。

彼のキリスト教への改宗の動機は不明である。S. ベラーによれば、世紀末ウィーンの文化エリートの中に伝統的なユダヤ教徒としての教育を受けて育った人はほとんどおらず、同化ユダヤ系のブルジョワ層は一般にユダヤ教に無関心であり、多くの場合、かなりの数のユダヤ系市民が結婚の際に改宗に踏みきった。¹²⁴ ウィーン文化を代表するユダヤ系知識人がキリスト教徒として育ったのはこのためであるが、これらの人々について「宗教的伝統がどのような影響をもったのかを語るのはきわめて難しい」¹²⁵という。反ユダヤ主義の風潮が高まりつつあった当時のウィーンでは、社会生活上の利益を顧慮してキリスト教徒となるケースが多かったであろうことは想像に難くないが、シェーンベルクの場合はある程度まで純粋に信仰上の決断であったのではないだろうか。なぜなら、当時のオーストリアはカトリック教徒が多数を占めていたにもかかわらず、シェーンベルクはルター派のプロテスタ

¹²³ M. Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984), p. 426.

¹²⁴ スティーヴン・ベラー『世紀末ウィーンのユダヤ人——1867-1938』〔Steven Beller, *Vienna and the Jews 1867-1938: A Cultural History*, Cambridge, 1989〕、桑名映子訳、東京：刀水書房、2007年、100頁。

¹²⁵ 同前、100～101頁。

ントとなることを選んだからである。¹²⁶

また、世紀転換期のヨーロッパでは様々な神秘主義思想が流行しており、A. スクリャービン Scriabin のようにその影響を強く受けた音楽家もいた。シェーンベルクもその一人であり、オラトリオ《ヤコブの梯子》のような作品における H. P. ブラヴァツキー Blavatsky (1831~91) の神智学、R. シュタイナー Steiner (1861~1925) の人智学、ユダヤ教の神秘主義思想であるカバラの伝統などの影響は、多くの研究が指摘するところである。¹²⁷

このように、初期のシェーンベルクの宗教的思想は、ユダヤ教、キリスト教、そして当世の諸々の神秘主義思想からの影響を受けつつ醸成されていたのであり、特定の宗教・宗派の枠に限定されない、多種多様な宗教の要素が蒸留されたものであった。

2.2. 新しい信仰——《ヤコブの梯子》

シェーンベルクの宗教的作品には、《コル・ニドレ》作品 39 (1938) や《千年を三度 Dreimal Tausend Jahre》作品 50A (1949) のように純宗教的な内容のものもあれば、『聖書の道』(1926~27) や《ワルシャワの生き残り A Survivor from Warsaw》作品 46 (1947) のように、当時の社会的状況への反応として書かれたものもある。しかし、序章第 1 節で述べたように、彼はしばしば宗教上の問題に芸術上の問題を託して作品の中に表現した。そのような作品を代表するのが、未完のオラトリオ《ヤコブの梯子》(1917~22) である。この作品の内容は明らかに宗教的ではあるが、そのタイトルが示唆しているような旧約聖書との関連はほとんど見られない。

シェーンベルクが特に強い関心を寄せていたのは、人々の先導者はいかにあるべきかという問題であった。《ヤコブの梯子》に登場する「選ばれた者 der Auserwählte」は死者たちを神のもとへと率いていく先導者であるが、本章第 5 節で論じるように、シェーンベルクにとっての芸術家の理想像を体現した存在でもある。《ヤコブの梯子》の構想と作曲に費やされた 1910 年代に、シェーンベルクが見出した宗教的・芸術的命題は、現代人のための新

¹²⁶ ゴールドスタインはルター派への改宗の動機として、シェーンベルクの洗礼時に代父を務めた W. ピオー Pieau の影響、文化的な熟考の結果（妻ゲルトルト Gertrud の主張）、労働者の合唱団体との密接な関わり（A. リンガー）の 3 点を挙げている。B. Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 138.

¹²⁷ この点は次のフェルミの研究に詳しい。B. Föllmi, *Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg* (Bern: Paul Haupt Berne, 1996), pp. 106-118. また大角も《ヤコブの梯子》における神智学的な要素に触れている。深井智朗、大角欣矢『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズムと音楽の歴史』、東京：日本キリスト教団出版局、2009 年、332~334 頁。

しい信仰の必要性であった。1912 年 12 月 13 日に R. デーメル Dehmel に宛てた手紙の中で、彼は構想中の《ヤコブの梯子》の内容を次のように説明している。

唯物論、社会主義、無政府主義に染まって無神論者となったにもかかわらず古い信仰の名残をわずかに残している（迷信という形で）今日の人間、この現代人がいかに神と争い（ストリンドベリの『ヤコブの格闘』を参照してください）、やがて神を見出し、信仰を抱くようになるか。祈ることを学ぶに至るか！¹²⁸

つまり《ヤコブの梯子》「選ばれた者」とは、この新しい信仰へと人々を導く役目を負った芸術家なのである。

新しい信仰の希求は第 1 次世界大戦を経ていっそう強くなる。1922 年 7 月 20 日付の W. カンディンスキー Kandinsky 宛の手紙では、直前に体験した大戦における最悪の体験として「かつて信じられていたあらゆることの転覆 die Umstürzung all dessen, woran man früher geglaubt hat」¹²⁹が挙げられ、その時期の自分にとっての唯一の支えが宗教であったと書かれている。シェーンベルクは、あらゆる価値の崩壊を体験して無神論者となった現代人のための新しい信仰の必要性を唱え、その可能性を啓く作品を創ろうとしたのである。¹³⁰

2.3. ユダヤの神

シェーンベルクは、ユダヤ教に改宗した直後の 1933 年 10 月 16 日にベルクに宛てた手紙の中で、自己の内面ではユダヤ教への回帰はずっと前に起こっていたと述べ、それを示す作品として〈義務ではなく必然として〉（作品 27 の第 2 曲）、『聖書の道』、《モーゼとアロン》を挙げている。¹³¹

¹²⁸ *Briefe*, p. 31.

“[...] wie der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch: „Jakob ringt“ von Strindberg) und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen!”

¹²⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁰ A. リンガーによれば、神へ祈る人間の姿はシェーンベルクの多くの宗教的作品に描かれている。例えば、《千年を三度》の終盤における主人公の祈り、《コル・ニドレ》の冒頭のヨム・キプールの朗誦、《ワルシャワの生き残り》におけるユダヤ人たちの〈シェマー・イスラエル〉の朗誦などである。A. Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew* (Oxford: Clarendon Press, 1990), p. 176.

¹³¹ *Briefe*, p. 200-201.

これらの作品では、『ヤコブの梯子』において多分に神秘主義的なテキストの中で打ち出されていた〈新しい信仰〉および〈先導者〉の存在が、〈再現不可能な神〉との結びつきによって、ユダヤ教のコンテキストの中へと持ち込まれている。例えば、『聖書の道』のマックス・アルンスが人々を導く先は新パレスチナ国家であり、『モーゼとアロン』のモーゼが目指すのは〈約束の地〉である。

新しい信仰の追求がユダヤ教へと行き着いた背景のひとつにウィーンの反ユダヤ主義があることは疑いない。1920年代に入ると、シェーンベルクへの公私にわたる反ユダヤ主義的な風当たりは急速に強まっていった。それは、この時期に彼が体験した一連の出来事——1921年の「マッゼー体験」、1923年の「バウハウス事件」、そして1926年に『Neue Zeitschrift für Musik』誌に掲載された編集長 A. ホイス Heuss による「アルノルト・シェーンベルク：プロイセンの作曲教師 Arnold *Schönberg*: Prussian Teacher of Composition」というシェーンベルクを攻撃する内容の文章の掲載など——に顕著である。

こうした反ユダヤ主義の先鋭化に呼応するかのように、ウィーンで開かれた第14回シオニスト会議(1925)への出席などを通じて、シェーンベルクはユダヤ人としての自己の立場を表明してゆくようになった。1933年5月(日付不明)に書かれた E. トッホ Toch 宛の手紙には次のような文章がある。

〔略〕神に選ばれた民としてのその立場ゆえにユダヤ人に与えられている課題について、我々は考えなければなりません。ある観念を保持することを定められた民としての課題について。すなわち再現不可能な神という観念です。¹³²

ここに掲げられている〈再現不可能な神〉は、〈ユダヤ教徒〉としてのシェーンベルクの個人的な信仰の表現というよりも、むしろ彼の〈ユダヤ人〉としての社会的・政治的立場の表明として読み解かれるべきであろう。そのような傾向は、ユダヤ民族の問題を扱ったこの時期の彼の論説の多くにも認められる。¹³³

¹³² アルノルト・シェーンベルク・センター所蔵の書簡データ(所蔵番号: 6587)より。

“ [...] Mit Rücksicht dagegen, auf die dem Juden auferlegten Aufgaben in seiner Eigenschaft, als von Gott auserwähltes Volk; als das Volk das bestimmt ist, einen Gedanken zu bewahren, den Gedanken vom unvorstellbaren Gott.”

¹³³ 一例として次のようなものが挙げられる。

①「シオニズムに対する態度 Stellung zum Zionismus」

フライシャーによれば、シェーンベルクのユダヤ人としての感覚は「そのようなユダヤ国家というもののリアリティの増大 the increasing reality of such a Jewish nation」¹³⁴とともに育まれていった。「反ユダヤ主義との闘いは停止されなければならない」¹³⁵という標語に見られるように、彼は反ユダヤ主義への抵抗活動に有効性を見出せず、ユダヤ人はヨーロッパの外に自分たちの国家を建設すべきであると考えていた。前節で述べたように、戯曲『聖書の道』は、おそらくこのユダヤ人国家の建設という理想を反映したものである。

ゴールドスタインは、1920年以降の主要作品の多くで「ユダイズム、モーゼ、ユダヤ人の救済への持続的な没頭 an abiding preoccupation with Judaism, Moses and the salvation of the Jewish people」¹³⁶が中心となっていると指摘し、次のように述べている。

『聖書の道』、《モーゼとアロン》、そしてシェーンベルクのユダヤ教への回帰が、増大しつつあった反ユダヤ主義とナチズムの勃興の経験への反応であることを暗示するものは、いくつも存在する。実際に、ある精神的な使命のもとで団結されるべきとされている「民 Volk」や「先導者 Führer」が登場する作品へのシェーンベルクの際立った関心は、絶対的に唯一なる独裁者によって支配される「千年帝国」の奨励に使われた「民・先導者 Volk-Führer」イデオロギーへのオルタナティブを示唆している。¹³⁷

(『プロ・シオン Pro Zion』誌に掲載された、1924年3月12日付の記事)

②「アインシュタインの誤った政策 Einstein's falsche Politik」(1933年? [年代不明])

③「ユダヤ統一党プログラム PUJ (Jewish united Party) Programm」(1934年1月～1934年2月)

④「ユダヤ民族のための四つのプログラム A Four-Point Program for Jewry」(1938年10月)

いずれもアルノルト・シェーンベルク・センターにデータが所蔵されている。所蔵番号は次のとおり。

① T02.05 (タイプ原稿) ② T15.06 (手稿) ③ T15.04 (手稿) ④ T15.02 (タイプ原稿)

①と②のテキストは以下の文献にも所収されている。

A. Schönberg, *“Stile herrschen, Gedanken siegen”: Auserwählte Schriften*, edited by A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007). ①pp. 274-275 ②pp. 302-314

¹³⁴ R. J. Fleischer, *Schoenberg, Dualism, and Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1986), p. 48.

¹³⁵ A. Schönberg, “A Four-Point Program for Jewry (1938)”, in *“Stile herrschen, Gedanken siegen”: Auserwählte Schriften*, edited by A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), p. 302.

“I. THE FIGHT AGAINST ANTI-SEMITISM MUST BE STOPPED.”

¹³⁶ B. Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 141.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 165.

以上のように、〈再現不可能な神〉をめぐる諸作品は、明らかに反ユダヤ主義を背景として生まれてきたものである。換言するならば、多元的な宗教的影響を背景とした新しい信仰の追求が、反ユダヤ主義への心理的反応が作用することによってユダヤ教への志向に収斂していき、〈偶像禁止〉と結びついた〈再現不可能な神〉という独自の神概念を生み出したと云えるだろう。そしてその〈再現不可能な神〉は、個人的な信仰の拠り所として彼を護っただけでなく、彼の芸術家としての社会的存在理由を維持し続けたのである。

第3節：〈再現不可能な神〉の由来

3.1. はじめに

〈偶像禁止〉の思想は、『出エジプト記』第20章に記された「十戒」の第2戒に由来する。この部分は聖書では次のように書かれている。

そなたのためにいかなる像もそれに類するものも造ってはならない。天にあるものや地の下にあるものの像も、地下の水の中にあるものの像も。その像に向かって祈ったり仕えたりしてはならない！¹³⁸

M. ハルバータルと A. マルガリートによれば、偶像崇拜の禁止とは「神がどのようなかたちで表示されうるかを指令する企て」¹³⁹であり、その目的は偶像が物神であるという錯誤

“[...] but there are indications that “The Biblical Way,” *Moses and Aaron*, and Schoenberg’s return to Judaism are responses to his experiences of growing antisemitism and the rise of national Socialism. Indeed Schoenberg’s prominent concern in the work with a *Volk* (people) and *Führer* (leader) who are to be united in a spiritual mission suggests an alternative to the *Volk-Führer* ideology used to promote a “thousand-year Reich” controlled absolutely by a dictator.”

¹³⁸ *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999), p. 78.

“Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht!”

¹³⁹ 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, 1998〕、大平章訳、東京：法政大学出版局、2007年、51頁。

がなされないことの保証にある。¹⁴⁰ 神の表示方法には①「類似性に基づく表示」(彫像や絵画)、②「因果関係的－換喩的表示」(契約の箱やケルビム)、③「因習に基づく表示」(シナゴークで歌われる賛歌などの言語的表示)の3種があるが、聖書の伝統において明確に禁じられているのは①のみである。¹⁴¹

繰り返し述べてきたように、〈再現不可能な神〉という概念はシェーンベルクの〈偶像禁止〉の独特な理解に基づいている。カースによれば、シェーンベルクは〈偶像禁止〉を、単なる神の図像の禁止としてではなく、「神の心的なイメージあるいはその他の心的な概念 mental images or other mental conceptions (*Vorstellungen*) of the Divine」¹⁴²の禁止というきわめて広い意味で理解していた。このような厳格な解釈の思想的源泉はどこに求められるだろうか。本節では、シェーンベルクの神概念に影響を与えたと思われる M. マイモニデス Maimonides (1135～1204) と A. ショーペンハウアー Schopenhauer (1788～1860) の思想を取り上げ、〈再現不可能な神〉との関連を論じる。

3.2. ショーペンハウアーの思想

1912年に書かれたシェーンベルクの論文「テキストとの関係 *Das Verhältnis zum Text*」の冒頭では、次のようなショーペンハウアーの言葉が引用されている。

作曲家は、世界の最も深いところに存在するものを明かし、自身の理性の理解の及ばない言語によって、最も深遠な知恵を語る。何かに引き寄せられた夢遊病者が、夢から目覚めたときには全く覚えていないような事柄について語るように。

143

¹⁴⁰ 同前、59 頁。

¹⁴¹ 同前、51 頁。

¹⁴² R. Kurth, “Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 338-339.

¹⁴³ A. Schönberg, “Das Verhältnis zum Text (1912),” in *SG*, p. 3; A. Schoenberg, “The Relationship to the Text” in *SI*, p. 142.

“Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.”

出典は次のとおりである。A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, edited by P. Deussen (München: R. Piper, 1911), p. 356. (Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, 10)

この引用に続けてシェーンベルクは、ショーペンハウアーが後にこの「理性の理解の及ばない言語」の詳細を我々の概念において捉え直そうとしたと批判しつつ、次のように述べる。

しかし認識できるもの、即ち、精髓にまで抽象還元することを機能とする人間の言語にこうして直すとき、おそらく認識は不可能でもやはり感得だけは可能なはずの神羅万象の語法は減びてしまうのだ、ということが彼には明らかであったに違いない。¹⁴⁴（上田昭訳）

つまり、作曲家が表現するのは「感じる」ことしかできないものであり、それを言語化する試みは失敗する、とシェーンベルクは考えているのである。カースによれば、シェーンベルクにとってショーペンハウアーは基本的な哲学上の知識源であり、人間の感覚、知覚、認識能力が心的なイメージや観念を生み出す、というショーペンハウアーの主張に深く影響を受けたシェーンベルクの考えは、次のようなものであった。¹⁴⁵

あらゆる現象を超えた無限の超越的存在と認識される神は、どのような観念によっても限定されることはありえない。その理由は、観念というものが、有限であり人間の能力によって制限されている点にだけでなく、我々がそれを通じて単なる現象的な世界を描き出しているところの錯覚的な心的表象にすぎない点にもある。¹⁴⁶

¹⁴⁴ A. Schönberg, *ibid.*, p. 3; A. Schoenberg, *ibid.*, p. 142.

“Obwohl ihm dabei klar sein muß, daß bei dieser Übersetzung in die Begriffe, in die Sprache des Menschen, welche Abstraktion, Reduktion aufs Erkennbare ist, das Wesentliche, die Sprache der Welt, die vielleicht unverständlich bleiben und nur fühlbar sein soll, verlorenght.”

訳文は次の文献から引用した。『様式と思想』、232 頁。

¹⁴⁵ シェーンベルクはショーペンハウアーの全集数巻および『パレルガ・ウント・パラリポーメナ（付録と補遺）Parerga und Paralipomena』（1851）を所蔵していた。これらの書籍には下線の書き込みが多数残っており、熟読の跡が認められる。以下のアルノルト・シェーンベルク・センター所蔵の蔵書リストを参照のこと（該当資料の所蔵番号：S39V2, S39V4, S39V5, S39V6, S40V5）。

Annotationen Bibliothek Arnold Schönberg, accessed on October 13, 2018.

https://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/annotationen_bibliothek.pdf.

¹⁴⁶ R. Kurth, “Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 338.

カースは、〈像 Bild〉という言葉はメタファーとしてあらゆる芸術的産物（視覚的、造形的、聴覚的）に適用されるべきであると述べ、より広い意味での〈像〉を「感覚的経験を同時的な心的反応ないしは再提示と結びつけるアフター・イメージあるいはエコー an after-image or echo that combines a sensory experience with a simultaneous mental reflection or re-presentation」すなわち「見たり聞いたりイメージされたりする亡霊 specter that is seen or heard and also imagined」と定義した。¹⁴⁷ しかしその〈像〉は常に媒介されているため、「そこから我々が受け取り、処理し、意識へと運ぶところの感覚と認識と概念の範囲によって切り詰められ、変えられている」。¹⁴⁸

人間の感覚が捉えた〈像〉は限定的であるというメッセージは、シェーンベルクの〈偶像禁止〉をめぐる作品のテキストの中にたびたび現れる。例えば〈義務ではなく必然として〉（作品 27 の第 2 曲）の歌詞の冒頭部分「そなたのために像を描いてはならない。像とは、無限かつ再現不可能であるべきものを限定し型にはめてしまうがゆえに」¹⁴⁹や、《現代詩篇》のテキストの第 2 篇に含まれる「我々は神を再現しようとしてはならない。なぜならそれは我々が神から得ることのできる概念を限定してしまうからである」¹⁵⁰などである。また《モーゼとアロン》におけるモーゼの台詞「再現不可能なのです。不可視であり、概観できず、無限であり、永遠であり、遍在し、全能なのですから」¹⁵¹（第 1 幕第 2 場、T. 82-86）も同様である。

このような〈像〉の限定性という観点には、〈再現不可能な神〉とショーペンハウアーの思想との共通性を見出すことができるだろう。

“[...] the Divine, conceived as infinite superabundance beyond all phenomena, cannot be circumscribed by *Vorstellungen*, not only because they are finite and limited by human capacity, but also because they are merely illusory mental representations through which we picture the merely phenomenal world.”

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 339.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 339.

“[...] it is truncated and transformed by the sensory, cognitive, and conceptual capacities through which it is received, processed, and delivered to consciousness.”

¹⁴⁹ “Du sollst dir kein Bild machen. Denn ein Bild schränkt ein, begrenzt, fast, was unbegrenzt und unvorstellbar bleiben soll.”

¹⁵⁰ “Wir sollen uns Gott nicht vorzustellen versuchen, weil das den Begriff begrenzt, den wir von ihm besitzen könnten.”

¹⁵¹ “Unvorstellbar, weil unsichtbar; weil unüberblickbar; weil unendlich; weil ewig; weil allgegenwärtig;”

3.3. マイモニデスの思想

本節の冒頭で述べたように、ユダヤ＝基督教の伝統において〈偶像禁止〉の対象となるのは神の造形的・絵画的表現のみであるが、それに加えて神の言語的表示を禁ずる立場も歴史的には存在した。

そのような立場を代表する人物として、ハルバータルとマルガリートはマイモニデスを挙げ、人間が神の完全性を正しく概念化できるという可能性に対して彼がきわめて懐疑的であったと述べている。¹⁵² トーラーさえも、マイモニデスの考えでは「正しい形而上学的な説明によってではなく、人々が理解できるようなやり方」で、「神を誇張された人間の理想というかたちで描写しているのである」。¹⁵³

マイモニデスはその主著『迷える人々のための導き *Dalalat al-ha'irin*』¹⁵⁴ 第1巻第26章の中で、トーラーについて次のように述べている。

「トーラーは人間の言葉によって語る」とは、全ての人間がたやすく把握し理解できるような表現が創造主に対しても使われることを意味する。それゆえに、創造主の存在を示すために、具体的なものを意味する言葉によって神が描写されるのである。なぜなら大衆は、形あるものとの結びつきなしには、存在を容易に把握することができず、彼らにとっては、形のないものや形と結びついていないものは存在しないからである。¹⁵⁵

ただし、マイモニデスが懐疑的であった言語的表示とは、神の意志の伝達ではなく神の姿かたちの描写という意味で理解すべきであろう。聖書では神の言葉は絶対視されてお

¹⁵² 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, 1998)、大平章訳、東京：法政大学出版局、2007年、151～152頁。

¹⁵³ 同前、74頁。

¹⁵⁴ この著書は1190年頃にユダヤ・アラビア語で書かれ、1204年にヘブライ語に翻訳された。

¹⁵⁵ M. Maimonides, *The Guide for the perplexed*, 2d ed., translated by M. Friedländer (London: Routledge & Kegan Paul, 1956), p. 35.

“‘The Torah speaks according to the language of man,’ that is to say, expressions, which can easily be comprehended and understood by all, are applied to the Creator. Hence the description of God by attributes implying corporeality, in order to express His existence; because the multitude of people do not easily conceive existence unless in connection with a body, and that which is not a body nor connected with a body has for them no existence.”

り、その神の言葉を聞き人間に伝える役割を担うのが預言者である。それゆえ、神の行い（人間への罰としての厄災など）や神の業（奇跡など）について語るとは、神の言語的描写にはあたらない。聖書で禁じられているのは、神を人間になぞらえて表現することである。例えば『イザヤ書』には「お前たちは神を誰に喩えようというのか Mit wem wollt ihr den Gott vergleichen? 」¹⁵⁶（第40章18節）、「お前たちは私を誰と等しくしようとするのか、私を誰と比べるのか Wem wollt ihr mich gleichstellen, und mit wem vergleicht ihr mich? 」¹⁵⁷（第46章第5節、神の言葉として）などと記されている。ハルバートルとマルガリートによれば、マイモニデスが誤りとしたのも、神を肉体的（物質的）ないしは複合的な存在として捉える神人同形論であった。¹⁵⁸

本章第1節で言及したように、石田によれば、〈再現不可能な神〉をテキストに含むシェーンベルクの最初の作品である〈義務ではなく必然として〉（作品27の第2曲）の歌詞の由来は、マイモニデスが起草した「アニ・マミン（吾信ず）」の第三箇条にある。¹⁵⁹ シェーンベルクの蔵書にはマイモニデスの著作は含まれておらず、どの程度まで彼がマイモニデスの思想に精通していたかは確かめようがないが、神の言語的表示への否定的態度にはマイモニデスに通じるものがある。《モーゼとアロン》においてシェーンベルクがモーゼに語らせている言葉「私は考えることはできますが、語ることはできません」¹⁶⁰（第1幕第1場、T. 48-50）には、神について語ることへの畏れが強く現れている。モーゼにとって、不可視の神の〈像〉を心に抱くことは誤りであるため、その〈像〉を言語的に描写することも必然的に誤りなのである。ゴールドスタインは《モーゼとアロン》を引き合いに出しながらこの点に触れている。

第3幕まで、「イメージ」——「像」であれ「模写」であれ「象徴」であれ——はモーゼにとって、現世的なものが霊的なものと相容れないのと同様、言葉とも観念とも相容れない形で構成されたものだったのである。背信はイメージの使用や濫用

¹⁵⁶ *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999), p. 701.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 708.

¹⁵⁸ M. ハルバートル、A. マルガリート、前掲書、149～150頁。

¹⁵⁹ 本章第1節（36頁）を参照。

¹⁶⁰ “[...] ich kann denken, aber nicht reden.”

にではなく、霊的な観念を表現しようとするあらゆる身振りにあることから、いかなるイメージも「それが誤りでしかありえないために、誤っている」のである。¹⁶¹

しかし、モーゼの台詞に託されたシェーンベルクの考えはマイモニデスよりもさらに厳格である。モーゼは、言葉による神託の伝達に失敗したがために民の前で三つの奇跡を行ったアロンを咎める。¹⁶² さらに、十戒が刻まれた石板について「それもひとつの像、観念の一部にすぎないではありませんか」¹⁶³ (T. 1056-1057) とアロンに言われ、石板を自ら砕いてしまう。このように、神の力の顕現である〈奇跡〉や、神自身の言葉として記された〈十戒〉さえ、モーゼは〈像〉として退けるのである。あたかもモーゼ (=シェーンベルク) は、神に関する一切の言語的表現を拒んでいるかのようである。この点にも、ユダヤ=キリスト教の伝統における〈偶像禁止〉との隔たりが認められる。

第4節：形象の否定の美学

4.1. 偶像禁止と無調音楽

〈再現不可能な神〉という概念に集約されたシェーンベルクの〈偶像禁止〉の思想は、シェーンベルクの音楽的思考をどのように方向づけてきたのだろうか。本節では、〈形象の否定〉という視点から、無調から12音技法への移行期に〈偶像禁止〉がシェーンベルクの創作美学に及ぼした作用について論じたい。

¹⁶¹ B. Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 161.

“Until act 3, “image”—be it “Bild,” “Abbild,” or “Sinnbild”—was, for Moses, a construct as antithetic to both word and idea as the mundane is to the spiritual. Since treachery lay not in the use or abuse of images but rather in any gesture that purports to express a spiritual idea, any image is “false, as an image only can be”.”

¹⁶² 第3幕の中には次のような対話がある。「眼に見える奇跡を私は行う定めでした、口から出た言葉も像も役立たなかった場合には…！」と弁明するアロンに対し、モーゼは「それであなたは自分のしたこと、すなわち行為だけに満足したのですか？ あなたはそこで杖を先導者にし、私の力を解放者にし、ナイル河の水が全能を証すことになったのです」と述べる。

“[...] sichtbare Wunder sollte ich tun, wo das Wort und das Bild des Mundes versagten…!” (Aron); “...da genügte dir nur mehr die Tat, die Handlung? Da machtest du den Stab zum Führer, meine Kraft zum Befreier, und Nilwasser beglaubigte die Allmacht…” (Moses)

¹⁶³ “[...] die auch nur ein Bild, ein Teil des Gedankens sind.”

19 世紀以降の芸術において〈偶像禁止〉が提起してきた問題を、コースは次のように説明する。

あるメディアにおいて何らかの深遠なものを表現しようとする芸術家にとって、偶像禁止は芸術表現の限界と危険についての訓戒も与えるものである。なぜなら偶像禁止は、少なくともプラトンの『国家』第 10 巻以来、西洋の哲学的・美学的批判の主題であり続けている哲学上・美学上の本質的な諸問題——表象と模倣、本当らしさと事実、外見と真実をめぐる——を引き起こすからである。¹⁶⁴

これらの問題は、視覚芸術ではない音楽においても議論の対象となりうる。W. A. シュルツは、20 世紀初頭の前衛芸術運動において〈偶像禁止〉の掟と『出エジプト記』の神話がアナログカルに美学上のモラルへと転用され、あらゆる技法の革新に作用したと述べている。¹⁶⁵ シュルツによれば、前衛芸術家たちが目指したものは「表現の禁止としての偶像禁止 das Bilderverbot als Ausdrucksverbot、抽象的・精神的なものの感覚的なものに対する優位 die Überlegenheit des Abstrakt-Geistigen über das Sinnliche、古い伝統からの断絶とラディカルな刷新 der Bruch mit allen Traditionen und der radikale Neuanfang」¹⁶⁶であり、音楽の領域ではそれらが次のような形で実現されていた。

調性や協和音だけでなく、旋律法、拍節法、音楽的シンタクスもその禁止の中に含まれていた。「今日ではもはや・・・できない」や「これは使い古されている」といったように——他にも様々に表現されたが、——「新音楽」が何らかの形で伝統的な音楽との類似性を持つことを排除するタブーが、確立されたのである。¹⁶⁷

¹⁶⁴ R. Kurth, “Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*”, in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 333.

“For an artist who wishes to express something profound in any medium, the *Bilderverbot* also teaches a lesson on the limits and dangers of artistic representation, because it invokes the central philosophical and aesthetic problems – surrounding representation and mimesis, verisimilitude and veracity, appearance and truth – that have been a subject of Western philosophical and aesthetic critique since at least Book X of Plato’s *Republic*.”

¹⁶⁵ W. A. Schultz, “Bilderverbot und Exodus: Avangarde als Mythos: Ein musikphilosophischer Essay,” in *Kultur, Bildung, Politik: Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag*, edited by H. Heister and W. Hochstein (Hamburg: Von Bockel, 2000), pp. 721-728.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 723.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 726.

このような理念をもっとも先鋭的な形で実現したのが、シェーンベルクの「表現主義 Expressionismus」と呼ばれる無調音楽であった。

4.2. 無調音楽における〈形象の否定〉

シェーンベルクの無調音楽の特徴の一つは、ロマン主義音楽の美的感情表現とは対極的な美学の追求である。それは特に、1910 年前後に書かれた生々しい心理描写を伴う表現主義的作品——《期待 Erwartung》作品 17 (1909) や《ピエロ・リュネール Pierrot lunaire》作品 21 (1912) ——に顕著である。また、オラトリオ《ヤコブの梯子》(1915～22) のような作品には、アドルノが「仮象と遊戯の否定 Negation von Schein und Spiel」¹⁶⁸と描写したように、甘美な旋律や和声で人々を陶醉させ、社会の真実から目を背けさせることによってブルジョワ社会の慰みものと化したロマン主義音楽への批判が籠められている。このオラトリオでは、「真実」よりも「美」を選んだことで天使ガブリエルから咎めを受ける、「使命を与えられた者 ein Berufener」が登場する。作品全体は無調で書かれているが、この「使命を与えられた者」のアリアの部分だけはマラー風の調性音楽で書かれており、後期ロマン主義音楽のスタイルによって、「使命を与えられた者」が選んだ「美」がアイロニカルに表現されている。

このようなシェーンベルクの無調音楽のスタイルは、ソナタやロンドといった古典的な形式や大規模なオーケストラ編成に代わる極小形式や縮小された編成を導入したり¹⁶⁹、旋律的な主題の形成とその労作、トニック＝ドミナントに基づく和声進行、拍節リズム法といった楽曲構成手段を排除したりすることによって、確立されていった。これに伴い、音楽はそれが成り立つ最小限の要素にまで還元され、楽曲は断片的なモチーフや、トニック＝ドミナントの原理によらない独立的な和音のみで構成されるようになった。その過程は、カン

“[...] nicht nur Tonalität und Konsonanz fielen unter die Verbote, auch Melodik, Taktmetrik und musikalische Syntax. „Man kann heute nicht mehr...“, „Das ist verbraucht“, und wie der Formulierungen mehr waren, die Tabus errichteten, mit denen verhindert werden sollte, daß die „Neue Musik“ irgendwelche Ähnlichkeit mit der traditionellen hat.”

¹⁶⁸ T. W. Adorno, *Die Philosophie der neuen Musik* (1949), edited by R. Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), p. 46.

¹⁶⁹ 例えば、極小形式では《6つのピアノ小品 Sechs kleine Klavierstücke》作品 19 (1911)、縮小された編成では《15の独奏楽器のための室内交響曲 Kammer-symphonie für fünfzehn Soloinstrumente》作品 9 (1906) などが挙げられる。

ディンスキーが具象絵画から抽象絵画への移行において、肖像画や風景画といった再現描写を止め、点と線と面によるコンポジションとしての絵画へと踏み入ったのと似ている。いずれも既成の表現手段を放棄し、最小単位に還元された要素で作品を構成するようになった点にその特徴がある。

これは、調性音楽とそれに依拠するロマン主義音楽を成り立たせていた〈形象〉の否定と意味づけられるだろう。なぜなら、調性音楽で使われる古典的な形式や編成も、主題形成や和声進行や拍節リズム法も、18～19 世紀以降の作曲の実践で定型化されてきた音楽的ツールであるという点で、ひとつのかたち・形象だからである。

〈形象〉は、それが何らかの表示対象（具体的なものであれ、抽象的なものであれ）を有するとき、〈像〉（＝イメージ）として機能する。視覚芸術ではない音楽においても同様である。例えば〈ファンファーレ〉は、それ自体は主に金管楽器で奏でられる旋律という〈形象〉に過ぎないが、〈祝祭〉や〈狩り〉といったイメージと結びつき、メタファーとして作用する点で、ひとつの〈像〉である。上に挙げた調性音楽の様々なツールも、それがあある特定の感情や風景を表現するための定型として使われた時には、〈像〉として機能する。当時のシェーンベルクの目に、定型化した調的旋律や和声、欺瞞に満ちたブルジョワ社会の権威であるかのようなロマン主義音楽の常套的表現手段と映っていたとしたら、彼が否定しようとしたのは〈ロマン主義的美学〉という〈像〉であったと云えるだろう。

このように、〈偶像禁止〉はシェーンベルクの創作美学に〈形象の否定〉の志向として表れ、調性音楽から無調音楽への移行において、ロマン主義音楽を成り立たせていたあらゆる音楽的形象の排除へと、彼を向かわせたのである。

4.3.12 音音楽における〈形象〉の復活

12 音技法は、音同士の関係を抽象的な音程関係へ還元する発想に基づいた作曲技法である。これが、ロマン主義音楽のあらゆる音楽的形象を排除していった結果考案されたシステムであることは、上に説明したとおりである。

ところが初期の 12 音作品には、まさにシェーンベルクが排除してきたそれらの〈形象〉の復活が認められる。例えば、全体が 12 音技法で書かれた最初の作品である《ピアノ組曲 Suite für Klavier》作品 25（1921～23）は、プレリュード、ガヴォット、ミュゼット、インテルメッツォ、メヌエット、ジークの 6 曲からなり、各曲のタイトルが示すとおり、典型的なバロック風組曲の形式に則っている。さらに第 1 曲〈プレリュード〉のスケッチでは、増

4 度関係にある 2 つの音列に「T」「D」という記号が付されており、シェーンベルクが特定の音列を〈トニック〉〈ドミナント〉として用いていたことを明かしている。¹⁷⁰ また《管楽五重奏曲 Quintett》作品 26 (1923~24) ではソナタ形式が採用され、主題旋律が反復的に使われている。つまりこれらの 12 音音楽は、調性音楽とは全く異質な響きを持つにもかかわらず、その構成には調性音楽の諸原理が転用されているのである。

これは、形象の否定の結果としての形象の復活、という矛盾であるように見える。A. オデールは、シェーンベルクの 12 音音楽における組曲、ソナタ、ロンド、主題の変奏等の採用を「セリーがその精神において思想の一つの道具にすぎず、決して思想の形式ではなかったことの証拠である」¹⁷¹と述べているが、なぜシェーンベルクは自ら否定してきたものに再び依拠するようになったのだろうか。

《四つのオーケストラ伴奏付き歌曲》作品 22 (1913~16) に顕著のように、無調期のシェーンベルクは、旋律的主題を用いずにモチーフを最小単位の音程関係にまで還元する方法によって〈モチーフ〉という形象を解体していく一方で¹⁷²、長大な作品を書く拠り所となる統一要素をつねに求めていた。1926 年に書かれた「信念か洞察か」という論文の中で、彼は次のように述懐している。

伝統的な分節化の手段の放棄は、大形式の構成を一時的に不可能にした。なぜなら、そのような形式は明確な分節化なくしては存在しえないからである。この理由から、当時の私の作品のうち大規模なものにはテキストが伴っており、言葉が統一要素となっているのである。¹⁷³

¹⁷⁰ 詳細は以下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。該当箇所は 107~108 頁。

¹⁷¹ アンドレ・オデール『現代音楽——フランスを除く』[André Hodeir, *La musique étrangère contemporaine*, Paris, 1900]、吉田秀和訳、東京：白水社、1956 年、53 頁。

¹⁷² この作品に関してはシェーンベルク自身による分析的解説があり、その中では、作品中のあらゆるモチーフが 2 度と 3 度の組み合わせで構成されていると説明されている。A. Schönberg, “Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 (1932),” in *SG*, pp. 286-300.

¹⁷³ A. Schoenberg, “Opinion or Insight? (1926),” in *SI*, p. 262; A. Schönberg, “Gesinnung oder Erkenntnis?,” in *SG*, p. 213.

“[...] renunciation of traditional means of articulation made the construction of larger forms temporarily impossible, since such forms cannot exist without clear articulation. For the same reason, my only extended works from that time are works with a text, where the words represent the cohesive element.”

ここから読み取れるのは、一定の規模の音楽作品には何らかの統一要素が欠かせない、という考えである。とくに器楽曲では、音楽の分節化や統一において、ソナタやロンドのような形式や、反復、変形、発展によってその形式を認識可能にする主題が果たす役割は大きい。12 音技法を考案したシェーンベルクがそれを実際の作曲で用いる際に、さしあたり自分が慣れ親しんできた調性音楽の分節化・統一の諸手段を転用したのは不自然ではない。A. レッサムは、シェーンベルクにとって第一次世界大戦期を通じて形式の問題は未解決であったと指摘し、《四つのオーケストラ伴奏付き歌曲》と《ヤコブの梯子》では「新しい掟 new laws」の追求が認められると述べている。¹⁷⁴ レッサムによれば、《ヤコブの梯子》では「その高度に統合されたテクスチュア、すなわち明瞭な声部進行や主題労作によって、音楽はそのような『掟』の切迫を指し示している」¹⁷⁵のである。

そもそも、分節化や統合の手段としての形式や主題であれ、その代替物としてのテキストであれ、〈形象〉を一切排した音楽というものは想定しうるだろうか。極言すれば、音楽として現れてくるあらゆる音の関連はひとつの〈形象〉である。絵画に喩えれば、抽象画すらキャンバスにはすでに〈形〉があり、そのキャンバスの上に描かれた色彩の塊はひとつの〈絵画〉として他のものから分節化され、それ自体がひとつの〈形象〉となる。

シュルツは、音楽における〈偶像禁止〉のアポリアについて次のように述べている。

偶像禁止は音楽を世界から、とりわけ人間から引き離す。なぜならそれは結果的に表現の禁止に行き着くからである。(……中略……) 世界と人間からの音楽の完全な分離はラディカルな自律性を得ると同時に、完全な無意味へと帰する。なぜなら、意味とは、何らかの性質をもった関連ではなくして結局何でありうるというのか。また音楽は、何らかの形相 Form すなわち像 Bild ではないものにおいて、諸関連をどうやって生み出すことができるというのか。¹⁷⁶

¹⁷⁴ A. Ph. Lessem, *Musical and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922* (Ann Arbor: UMI research Press, 1979), pp. 204-205.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 205.

“[...] the music, with its high degree of textural integration, its clarity of line and thematic work points to the imminence of such “laws”.”

¹⁷⁶ W. A. Schultz, “Bilderverbot und Exodus: Avangarde als Mythos: Ein musikphilosophischer Essay,” in *Kultur, Bildung, Politik: Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag*, edited by H. Heister and W. Hochstein (Hamburg: Von Bockel, 2000), pp. 721-722.

何らかの〈像〉として機能する形象なしに音楽的表現を成り立たせることの難しさは、シェーンベルクもよく理解していたはずである。12音技法がその試行期を経て技法としての成熟を迎える段階で、彼が再び多くの声楽曲、すなわちテキストを伴った作品を書くようになり、そこで繰り返し〈偶像禁止〉のメッセージを発した背景には、12音音楽の中に否応なしに復活してきたロマン主義音楽の遺物としての〈形象〉からいかにして脱却し、新たな表現の地平を開拓できるのかという問いがあったのではないだろうか。

第5節：《モーゼとアロン》作曲の意味

5.1. はじめに

《モーゼとアロン》が伝えるのは、〈再現不可能な神〉の観念は〈像〉を介さずしては伝達されえないという逆説である。J. オーナーは、そこに音楽的思想の表現と理解についての問題を重ねて、この作品の意味を解釈した。オーナーによれば、シェーンベルクが生涯にわたって取り組んだ問題は「真実——それが神に関わるものであれ、我々人間の自己の内奥に関わるものであれ——を、真実を損なうことなく、いかにして伝えるか how to communicate the truth – any truth, whether it concern God or our innermost selves – without compromising it」¹⁷⁷であり、モーゼとアロンの原理的な劇的対立にはその問題が集約されている。¹⁷⁸ さらにオーナーは、特に《モーゼとアロン》を作曲していた時期のシェーンベルクにとって、「思想というものの宗教的コノテーション自体、そもそも本質的には音楽的・美学的であるものについて思索する手段にすぎなかったとさえ云えるだろう」¹⁷⁹とも述べ

“Ein Bilderverbot trennt die Musik von der Welt und vor allem vom Menschen, denn es ist als seiner Konsequenz ein Ausdrucksverbot. [...] In der vollständigen Ablösung der Musik von der Welt und vom Menschen gewinnt sie eine radikale Autonomie und verfällt zugleich der vollständigen Bedeutungslosigkeit – denn was wäre Bedeutung letztlich anderes als ein irgendwie gearteter Bezug, und wie kann Musik Bezüge herstellen, ganz ohne in irgendeiner Form, Bild zu sein?”

¹⁷⁷ J. Auner, “Schoenberg as Moses and Aron,” in *Opera after 1900*, edited by M. Notley (Farnham: Ashgate, 2010), p. 77.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 82.

“[...] it is probably no exaggeration to say that the religious connotations of the Idea were themselves only a means to think about something that was still more inherently musical and aesthetic.”

ている。では、「真実の伝達」の問題としてシェーンベルクが取り組んだ「音楽的思想の表現と理解」の問題とは、どのようなものだったのだろうか。本節では、モーゼへのシェーンベルクの自己同一化という視点から、この点を考察したい。

5.2. 代弁者としてのモーゼ

カースは、シェーンベルクの個人的神学の発展の原動力をモーゼという人物への関心に見出し、モーゼの役割を「シェーンベルクが様々な芸術的、哲学的、宗教的、歴史的、社会的、個人的な影響を受けながら徐々に形成していった信仰や信念を特徴づける、認識論的・存在論的エニグマの、人間的象徴および代弁者 a human emblem and mouthpiece for the epistemological and ontological enigmas that characterize the beliefs and convictions Schönberg slowly shaped in response to diverse artistic, philosophical, religious, historical, societal, and personal influences」¹⁸⁰と描写した。モーゼがシェーンベルクにとって一種の自己イメージであったという指摘は多くの《モーゼとアロン》研究に見出されるが¹⁸¹、オーナーによれば、シェーンベルクは次のようにモーゼに自己を重ねている。

オペラの厳格なメッセージ、12音という挑戦的な音楽言語、そしてその断片的な状態さえ、モーゼとしてのシェーンベルクのイメージを強調するために使われている。すなわち、より多くの人々の理解を得るためには妥協することも厭わないようなあらゆる人々に抵抗して、孤立し誤解され、純粋な理念に自らを捧げたモーゼ、としてのイメージである。¹⁸²

¹⁸⁰ R. Kurth, "Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*," in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 332-333.

¹⁸¹ 例えばフライシャーは「モーゼとアロンという二人の兄弟の間で、シェーンベルクが前者にもっとも強く自己同一化していたことは疑いない」と述べている。R. J. Fleischer, *Schoenberg, Dualism, and Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1986), p. 59.

"Between the two brothers, Moses and Aron, there is no doubt that Schoenberg identified most strongly with the former."

また諸井は、モーゼへの自己同一化を G. フロイト Freud の思想と関連づけている。諸井誠「シェーンベルク、そしてフロイト：20世紀オペラの俯瞰と、二つのモーゼ像」、『「モーゼとアロン」シナリオと評論』（東京交響楽団第400回定期演奏会・特別演奏会「モーゼとアロン」公演パンフレット）、東京：東京交響楽団、1994年、59～60頁。なお石田も、戯曲『聖書の道』とフロイトの著作『モーゼと一神教 *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*』（1938年）との結びつきを論じている。石田一志『シェーンベルクの旅路』、東京：春秋社、2012年、342～346頁。

¹⁸² J. Auner, *op. cit.*, p. 77.

レイサムは、《モーゼとアロン》の政治的・宗教的パースペクティブにモーゼとシェーンベルクとの強い結びつきを見出し、この作品で解義されている思想が「ユダヤ人としての、また芸術家としての目的に対するシェーンベルクのきわめてモーゼ的な視点への扉 a window into Schoenberg's specifically Mosaic view of his purpose as a Jew and an artist」¹⁸³を開いていると指摘した。この「ユダヤ人としての、また芸術家としての目的」について、P. フィッシャー＝アペルトはさらに興味深い指摘を行っている。

作品 27 の第 2 曲における「信仰宣言」に至るまで、シェーンベルクはある弁証法的な自己理解において、ユダヤ人の代弁者として選ばれた者であるという意識を、芸術家として選ばれた者であるという意識と調停しようと試みたが、その両方の自己意識の基盤に共通した正当性を見出すことはなかった。それゆえ彼は、ユダヤ人の存在の前提条件、すなわちユダヤの一神教の神の思想に立ち戻り、彼の芸術的および政治的という二重の使命の出発点を見いだす努力をせねばならなかった。¹⁸⁴

つまりシェーンベルクは、この「芸術的および政治的という二重の使命」を正当化しうるものを〈再現不可能な神〉に求めたと云えるだろう。

『聖書の道』と《モーゼとアロン》を比較してみると、前者では『出エジプト記』が同時代を舞台としたよりアクチュアルな視点で扱われているのに対し、後者ではより形而上学

“The stern message of the opera, its challenging twelve-tone musical language, and even its fragmentary state have all served to reinforce an image of Schoenberg as Moses, dedicated to the pure Idea, standing alone and misunderstood in opposition to all those who would compromise for the sake of broader understanding.”

¹⁸³ E. D. Latham, “The Prophet and the Pitchman: Dramatic Structure and Its Musical Elucidation in Moses und Aron, Act 1, Scene 2,” in *Political and Religious Idea in the Works of Arnold Schoenberg*, edited by C. M. Cross and R. A. Berman (New York: Garland, 2000), p. 131.

¹⁸⁴ P. Fischer-Appelt, “Der Gottesgedanke im Verständnis Hermann Cohens und Arnold Schönbergs,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 131.

“Ist es bis zum »Credo« op. 27 Nr. 2 ein dialektisches Existenzverständnis, in dem Schönberg das Bewußtsein seiner Auserwähltheit als Künstler mit demjenigen seiner Auserwähltheit als Anwalt der Juden zu vermitteln suchte, ohne daß er eine gemeinsame Begründung beider Bewußtseinslagen fand, so mußte er darum bemüht sein, im Rückgang auf die Voraussetzung jüdischer Existenz, d. h. auf den Gottesgedanken des jüdischen Monotheismus, den Ansatzpunkt seiner künstlerischen und politischen Doppelmission zu finden.”

的な次元に抽象化されている。メッケルマンによれば、いずれの作品でも宗教は「イスラエルの存在の正当性の体現 Inbegriff der Daseinslegitimation Israels」として現れているが、『聖書の道』では神の観念の意味についての問いが主に「リアルポリティーク」の観点から立てられているのに対し、『モーゼとアロン』ではそれが神話の次元へと高められて扱われている。¹⁸⁵ たしかに、ヨーロッパのユダヤ人を新パレスチナ建設へと導く『聖書の道』のマックス・アルンスはいわば 20 世紀のモーゼであるが、『モーゼとアロン』の預言者モーゼは『出エジプト記』のモーゼにより近い。すなわち、モーゼという人物の扱いにおいて、『モーゼとアロン』はシェーンベルクの原点回帰を示す作品なのである。

5.3. 観念劇としてのオペラ

H. ダヌーザーは 20 世紀に書かれた信仰告白としてのオペラ (Bekenntnisoper) のひとつとして『モーゼとアロン』を挙げ、次のように説明している。

『モーゼとアロン』は観念劇である——劇の進行を担う人物たちは個人でも性格の典型でもなく、様々な観念の体現である。中心に置かれているのは、人々には全く別のものとしてしか理解されない純粋な観念としての神と、人間の生活にとって不可欠であることが明白となっている、一つの像へと具体化された観念としての神との間に横たわる神学的な葛藤である。この理念によって導き出される偶像禁止と、生活の中から生じてくる視覚化の要求との緊張関係が、作品のドラマトゥルギーを決定し、さらにジャンルの点からもその特殊性をも根拠づけているのである。¹⁸⁶

この「純粋な観念」と「像へと具体化された観念」との葛藤は、シェーンベルクが「理念

¹⁸⁵ M. Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921* (Hamburg: Verlag der Musikwissenschaft Karl Dieter Wagner, 1984), p. 422.

¹⁸⁶ H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber, 2008), p. 234-235.

“*Moses und Aron* ist ein Ideendrama – die handlungstragenden Personen sind weder Individuen noch Charaktertypen, sie verkörpern Ideen. Im Zentrum steht der theologische Konflikt zwischen Gott als reiner Idee, die dem Menschen als das ganz Andere unfasslich bleibt, und Gott als zum Bild konkretisierter Idee, die sich für die menschliche Lebenspraxis als unverzichtbar erweist. Dieses Spannungsverhältnis zwischen einem Bilderverbot, das die Theorie leitet, und einem Visualisierungszwang, der sich in der Praxis ergibt, bestimmt die Dramaturgie des Werks und begründet überdies seine Besonderheit in gattungsmäßiger Hinsicht.”

と政治との間の、すなわち純粋な神の観念と素朴な民衆感情との間の葛藤 der Widerspruch zwischen Prinzip und Politik, zwischen dem reinen Gottesgedanken und dem primitiven Volksempfinden」¹⁸⁷と表現したものである。それは、すでに前作『聖書の道』にはっきりと示されていた。主人公マックス・アルンスの悲劇的な死が意味するのは、理念の人（純粋な観念の伝達者）が同時に政治の人（偶像の提供者）であることの不可能性——である。シェーンベルクは《モーゼとアロン》でこの役割を二人の人物（モーゼとアロン）に分け、葛藤を可視化させた。

この葛藤が、オーナーが指摘した「音楽的思想の伝達と理解」の問題に重ねられているとすれば、モーゼが体験する葛藤はそのまま芸術家シェーンベルクの葛藤でもあるはずである。以下では、彼の〈モーゼ〉像の分析を通じて、その葛藤がどのようなものであったかを明らかにしていきたい。

5.4. 預言者としての芸術家

シェーンベルクがモーゼに芸術家としての自己イメージを託したのは、彼にとって芸術家という存在が一種の預言者であったからに他ならない。それは彼の次のような言葉にはっきりと表れている。

真に偉大な人物の人生から導き出されうるのは、創造への衝動が、人類へのメッセージを伝えるためだけに生きているという本能的な感覚への反応であるということである。¹⁸⁸

私自身が感ずるに、音楽は、人類がそこへ向かって発展してゆくところの、より高度な生の形式を明かしている、預言的メッセージを伝えるのである。そしてそのメッセージゆえに、音楽は人種や文化を問わずあらゆる人間に訴えかけることができるの

¹⁸⁷ 1934年7月20日付のP. グラーデンヴィッツ Gradenwitz宛ての手紙より。A. Schönberg, “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Auserwählte Schriften*, edited by A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), p. 432.

¹⁸⁸ A. Schoenberg, “Criteria for the Evaluation of Music (1946),” in *SI*, p. 135; A. Schönberg, “Kriterien für die Bewertung von Musik,” in *SG*, p. 131; A. シェーンベルク「音楽評価の基準」、『様式と思想』、228頁。

“From the lives of truly great men it can be deduced that the urge for creation responds to an instinctive feeling of living only in order to deliver a message to mankind.”

である。¹⁸⁹

K. マルゾナーは、この預言者としてのシェーンベルクの自己理解に神智学の影響を認め、次のように述べている。

画家ヴァシリー・カンディンスキーと同様の方法でシェーンベルクが主張した考えは次のようなものである。人類は精神的なものへと変化してゆく過程で——すなわちより高次の場へと精神的発展を遂げる過程で——ひとつに束ねられており、その過程において芸術家は先導者の役割を与えられている。芸術家自身はある内的な必然性から、媒体としての芸術を通じて、自らの精神的優越性のメッセージを人類に伝えなければならない預言者として自己を理解している。¹⁹⁰

芸術家が伝える預言は決して容易に理解されうるものではなく、その意味の解明がたえず試みられ続けなければならないという点で、シェーンベルクにとって芸術のメッセージは一種の神秘主義的なドクトリンであったと云えるだろう。彼の作品に登場する先導者としての芸術家は、社会的に孤立した存在としての描写にその特徴がある。例えば《ヤコブの梯子》の「選ばれた者」は、天使ガブリエルから他の者たちの先導者となることを求められ、次のように語る。

私にはこれ以上近づくべきではないだろう。その時には私の負けとなるのだから。

しかしどうもその真只中へと踏み出すことが私の義務であるようだ。私の言葉が理

¹⁸⁹ A. Schoenberg, *op. cit.*, p. 136; A. Schönberg, *op. cit.*, p. 132; A. シェーンベルク、前掲書、229 頁。

“My personal feeling is that music conveys a prophetic message revealing a higher form of life towards which mankind evolves. And it is because of this message that music appeals to men of all races and cultures.”

¹⁹⁰ K. Marsoner, “Zur Kongruenz von musikimmanentem Sinn und handlungsbezogener Bedeutung der Musik in Arnold Schönbergs Oper Moses und Aron,” in *Das Musiktheater: Exempel der Kunst*, edited by O. Kolleritsch et al. (Wien: Universal Edition, 2001), p. 259.

“In ähnlicher Weise wie der Maler Wassily Kandinsky vertrat Schönberg die Meinung, daß die Menschheit in einen Prozeß der Spiritualisierung eingebunden sei, in einen Prozeß der geistigen Höherentwicklung, in welchem dem Künstler eine Vorreiterrolle zukomme. Der Künstler selbst verstand sich als Prophet, der aus einer inneren Notwendigkeit heraus der Menschheit über die Kunst als Medium die Botschaft seiner geistigen Überlegenheit zu überbringen habe.”

解されぬままであり続けようとも。

(……中略……)

私は言葉をこちらへ残していこう、諸君はその言葉と格闘するのだ！

形式は私が持っていこう。その形式は、再び新たな言葉——あるいは古くなった言葉——とともに諸君の間で新しい誤解となって現れるまで、諸君の先を行っているのだ。¹⁹¹

ここに見られるのはまさに、自らの言葉を謎に満ちた預言として残す芸術家の姿である。その精神的優越性ゆえに、預言は同時代の人々には理解されず、芸術家は孤高の存在であることを余儀なくされるのである。

そのような芸術家の運命は、《ヤコブの梯子》に先立って書かれた音楽劇《幸福な手 Die Glückliche Hand》作品 18 (1910~13) にも描かれている。《幸福な手》は、その天才的な創造力ゆえに世俗的な幸福を放棄せねばならない「男」をめぐる悲劇である。《幸福な手》では預言者としての芸術家というイメージはまだ明確に打ち出されてはいないが、その社会的疎外という設定は《ヤコブの梯子》の「選ばれた者」と同じである。それは次に記すように、大衆に容易に受け入れられるような芸術は真の芸術ではない、という作曲者の芸術観の表明でもある。

5.5. 音楽的思想のオペラ

おそらくシェーンベルクにとって、大衆の理解と音楽的思想の表現は両立しえないものであった。例えば、「オペラの未来」と題された論文には「未来の劇と未来のオペラは大衆のための芸術ではありえない。もし劇が言葉の劇であるべきならば、オペラは音楽的思想のオペラであるべきであろう」¹⁹²と書かれている。だが彼がより広い聴衆の獲得を放棄し、自らの打ち立てた孤高の芸術の中に閉じ籠ろうとしていたのかといえ、決してそうではな

¹⁹¹ “Ich sollte nicht näher, denn ich verliere dabei. Aber ich muss, so scheint es, mitten hinein, obgleich mein Wort dann unverstanden bleibt. [...] Mein Wort lass’ ich hier, müht euch damit! Meine Form nehm ich mit, sie steh euch indes voran, bis sie wieder mit neuen Worten – wieder den alten – zu neuem Missverständnis in eurer Mitte erscheint.”

¹⁹² A. Schoenberg, “The Future of the Opera (1927),” in *SI*, p. 337.

“[...] the drama of the future and the opera of the future cannot be art for the masses; and if the drama is to be a verbal drama, then the opera will have to be an opera of *musical ideas*.”

かったようである。

オーナーによれば、《モーゼとアロン》作曲の原動力は、「大衆に理解されるようにならないければ、というシェーンベルクの現実的な切迫感」であったが、その切迫感はその目的を果たすことに対する絶望感」と不可分であった。¹⁹³ この見解に基づいて、オーナーは次のようにオペラの登場人物を分析している。

《モーゼとアロン》でも他の作品と同様に、大衆は移り気な、扇動されやすい、暴走的存在として描かれている。モーゼが神に「盲目的な力に立ち向かわねばならない私は誰なのですか」と問うているように。しかし同時に、モーゼとアロンの討論は全体として、民を説得——またそれゆえに解放——することの絶対的な必要性をめぐるものであり、民の肉体的・霊的な運命はその成否にかかっているのである。¹⁹⁴

預言者は、たとえその言葉が理解されず誤解に遭おうとも、人々の救済という使命ゆえに、預言を人々に伝える絶対的な義務を負っている。これと同様に芸術家も、たとえその表現が理解されなくとも、作品の思想を大衆に伝える努力を怠ってはならない。おそらくこれこそ、シェーンベルクの取り組んだ「音楽的思想の表現と理解」の問題であった。彼にとって音楽的思想とはモーゼの唱える純粋な神の観念に等しいものであったがゆえに、次に述べるように、その〈思想〉をいかに人々に理解可能な形で伝達しうるかが〈様式〉の問題として提起されたのではないだろうか。

5. 6. 音楽の思想と様式

シェーンベルクは1941年に執筆した「12音による作曲」という論文で、芸術の創作を神による世界の創造をモデルに次のように説明している。

¹⁹³ J. Auner, "Schoenberg as Moses and Aron," in *Opera after 1900*, edited by M. Notley (Farnham: Ashgate, 2010), p. 79.

"Schoenberg's real sense of urgency in making himself understood by the masses, coupled with his despair about achieving that goal."

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 78-79.

"[...] in *Moses und Aron*, as in many of his works, the masses are portrayed as fickle, easily misled, and prone to violence; as Moses says to God, "Who am I to oppose the power and force of that blindness?" But at the same time, the whole point of the debate between Moses and Aron is the vital need to persuade – and thus to liberate – the people, whose physical and spiritual fate depends on its outcome."

実に、創造者および創造という概念は、神をモデルに形成されるのがもっとも適切であろう。インスピレーションと完成、願望と充足、意志と遂行は自動的そして同時に一致する。神による創造では、どんな些末なものでも後から造られることはなかった。一瞬のうちに、その究極の完成形において、「光があった」のである。¹⁹⁵

フライシャーによれば、シェーンベルクの美学においては、思想とは「原初の資源 the original source」であり、その不可避的な有形化が「様式による表現の必然性 the inevitability of expression through style」である。¹⁹⁶

「12音による作曲」の5年後に書かれたシェーンベルクの論文「新しい音楽、時代遅れの音楽、様式と思想」では、このような両者の関係が次のように説明されている。

様式とは作品の特性であり、自然な状況に基づいて、誰が創作したかを表現する。実際に、自分の〔創造者としての〕立場をわきまえている者は、その完成された作品がどのようなものかを、まだそのイマジネーションの中でしか見ていない時に、すでに正確にわかっていることだろう。しかし創造者は決して、前もって抱いていたある様式のイメージから出発しようとはしない。彼の頭は、絶えず、思想を体現することで占められている。彼は、思想が要求する全てのことが行われたならば、その外観は適切なものになるという確信を持っている。¹⁹⁷

¹⁹⁵ A. Schoenberg, "Composition with Twelve-Tones (1941)," in *SI*, p. 215; A. Schönberg, "Komposition mit zwölf Tönen," in *SG*, p. 72; A. シェーンベルク「十二音による作曲」、『様式と思想』、129～130頁。

"In fact, the concept of creator and creation should be formed in harmony with the Divine Model; inspiration and perfection, wish and fulfilment, will and accomplishment coincide spontaneously and simultaneously. In Divine Creation there were no details to be carried out later; 'There was Light' at once and in its ultimate perfection."

¹⁹⁶ R. J. Fleischer, *Schoenberg, Dualism, and Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1986), pp. 61-62.

¹⁹⁷ A. Schoenberg, "New Music, Outmoded Music, Style and Idea (1946)," in *SI*, p. 121; A. Schönberg, "Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke," in *SG*, p. 32; A. シェーンベルク「音楽の様式と思想」、『様式と思想』、26頁。

"Style is the quality of a work and is based on natural conditions, expressing him who produced it. In fact, one who knows his capacities may be able to tell in advance exactly how the finished work will look which he still sees only in his imagination. But he will never start from a preconceived image of a style; he will be ceaselessly occupied with doing justice to the idea. He is sure that, everything done which the idea demands, the external appearance will be adequate."

ここでは、思想と様式の関係が精神と肉体のようなものとして捉えられているが、優位に置かれているのは思想である。フライシャーによれば、思想が有形化された表現であるところの様式はイメージと同等の機能を果たすが、シェーンベルクの宗教的な生においては「精神はそのイメージによる表現によって貶められることを強いられていた」。¹⁹⁸ つまりシェーンベルクにとって、様式は思想の体现であると同時に、思想を彩色・歪曲しうるものでもあった。

この思想と様式の矛盾した関係が、《モーゼとアロン》では、神の観念を正しく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観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、音楽的に表現されているのである。

5.7. 《モーゼとアロン》が問いかけるもの

ゴールドスタインによれば、《モーゼとアロン》にみられるモーゼと神との交流は、「神が意図したよりもはるかに禁欲的かつ厳格な神の使命の概念 a far more austere and rigid conception of the divine mission than this God intended」¹⁹⁹をモーゼが抱いている可能性を示している。実際に、本章第3節で指摘したように、モーゼが語る神の観念はシェーンベルクのきわめて厳格な〈偶像禁止〉の解釈——神を想像することも言葉で表現することも禁ずる掟としての——を反映したものである。

その厳格さは、モーゼのパートが語り（シュプレッヒシュティンメ）に限定されている点にもっともよく象徴されている。具象的な音楽的表現である旋律は、ある言葉と対応関係に置かれたときに、その言葉の意味するものと結びついた〈像〉となりうるが、そのような〈像〉はモーゼが担う神の観念とは相容れない。モーゼのパートに旋律が与えられていない理由はおそらくこの点にある。²⁰⁰

モーゼとは対照的に、雄弁なアロンはリリカルなテノールで様々な旋律を歌い、鮮明な音楽的〈像〉を聴く者に提示する。その結果、音楽上の支配権はアロンが握ることになり、オ

¹⁹⁸ R. J. Fleischer, *op. cit.*, p. 52.

“[...] the spirit was necessarily debased through its expression in image.”

¹⁹⁹ B. Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 154.

²⁰⁰ 序章第1節の註14（10頁）で述べたように、オペラの中には一か所だけモーゼが旋律を歌う部分がある。

ペラのドラマトルギー形成もアロンに依存することとなる。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、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。第 1 幕第 4 場ではモーゼも舞台に現れるものの、与えられた台詞はわずかであり、音楽の牽引役はもっぱらアロンである。²⁰¹

【図 1】モーゼとアロンの登場場面

幕・場	I/1	I/2	I/3	I/4	間奏	2/1	2/2	2/3	2/4	2/5
Moses	○	○		○					○	○
Aron		○		○		○	○	○		○
Klimax	————→☆					————→☆				

しかしシェーンベルクは、オペラをモーゼの勝利で終わらせるために、「アロンの死」²⁰²という、聖書には存在しないエピソードを追加した。つまり、劇においてはモーゼがアロンに対して優位に置かれているが、音楽においてアロンはモーゼを圧倒的に凌いでいるのである。この劇と音楽のねじれは、音楽的な〈像〉を否定してもなお音楽が表現芸術として成立しうるかを、〈再現不可能な神〉の観念の伝達の可否に重ねて問いかけているように思われる。次章以降の分析では、その問いかけが 12 音技法という枠組みの中でどのようになされているかを見ていきたい。

²⁰¹ 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。

²⁰² 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、そのような記述は聖書の中には見られない。

第2章：オペラにおける〈神の声〉

第2章では、『モーゼとアロン』における〈神の声〉の現れ方を論じる。序章で述べたように、オペラの中での神は、その声のみによって自らの存在を示しており、神の言葉は「燃える茨の繁みからの声 *Stimme aus Dornbusch*」と名付けられたシュプレッヒシュティンメの合唱と「6人のソロの声 6 *Solostimmen*」(女声・男声)による歌唱によって聴き手に届けられる。

預言者モーゼが燃える茨の繁みのもとで神の召命を受けるというエピソードは、『出エジプト記』第3章と第4章に基づく。オペラ『モーゼとアロン』においても、神の言葉は燃える茨の繁みを通じてモーゼに伝えられるが、その神の声が「燃える茨の繁みからの声」と「6人のソロの声」とに二分されているのはなぜだろうか。これを「神の代弁者を神と同一視することをシェーンベルクが拒んだ結果」²⁰³と解した M. チャーリンによれば、「燃える茨の繁みからの声」が可視的なもの——燃える茨の繁み——と結びついているのに対し、「6人のソロの声」は姿の見えない所からの神の顕現を表している。²⁰⁴

確かに、「燃える茨の繁みからの声」は、実際にモーゼが燃える茨の繁みの傍らに立っている状況が明らかな第一幕第一場でしか聞かれないが、後述するように、「6人のソロの声」は第1幕第4場にも現れる。では、チャーリンが述べるように、「6人のソロの声」が「姿の見えない所からの神の顕現」であるとすれば、その声が伝える神の言葉は、「燃える茨の繁みからの声」と常に同じなのだろうか。それとも、何か別のことを伝えているのだろうか。

この問いを念頭に置いて、第1節では、神からモーゼへと神託が伝えられる第1幕第1場「モーゼの召命」を対象に、「6人のソロの声」の主要な音楽要素を抽出し、「燃える茨の繁みからの声」との関連の考察から、「6人のソロの声」の劇的・音楽的な役割を明らかにする。第2節と第3節では、「6人のソロの声」の主な音楽要素が作品全体でどのように扱われているかを追跡し、〈神の声〉の表現における12音技法の役割を考察する。

²⁰³ M. Cherlin, *The Formal and Dramatic Organization of Schoenberg's Moses und Aron* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1984), p. 304. (Ph. D. Dissertation, Yale University, 1983)

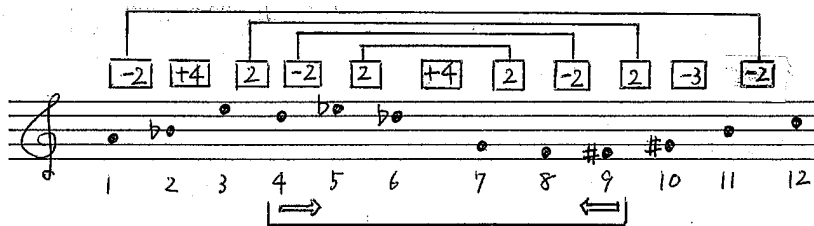
²⁰⁴ Idem, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 278.

第1節：「燃える茨の繁みからの声」と「6人のソロの声」

1.1. 分析の対象と方法

分析では音列の使用法を扱うため、最初に作品の基礎音列（G1）を示す（譜例1）。

【譜例1】基礎音列（G1）



これは作曲に使われたスケッチに基礎音列として記されている音列である。²⁰⁵ この音列では、隣接音程を増4度以下に還元すると、前半のヘクサコード（1-6）と後半のヘクサコード（7-12）との間に鏡像的な構造が認められる。また、中央のヘクサコード（4-9）の音程関係は完全なシンメトリーとなる。作品の中では、これらの特性を利用したサブセットが多用されている。

ここから、「6人のソロの声」のパートの大部分を占めている主要な2要素——筆者がそれぞれ〈神の和音〉、〈神の旋律〉と名付けたもの——の分析に入る。まずは各要素の構造を確認しておく。

1.2. 〈神の和音〉

譜例2は、オペラの幕開け（序奏）に聞かれる「6人のソロの声」である。ここでは、2度上行する二つの和音が、女声・男声それぞれで「オー」という母音で歌われる。譜例3に示したとおり、女声のパートでは、第1和音は基礎音列（G1）の第1～3音（a, b, e）、第2和音は第10～12音（gis, h, c）から構成されている。男声で歌われる和音は、基礎音列ではなく、その反行逆行形の第4移置形（UK4）の第1～3音、第9～12音から作られたものである。

²⁰⁵ アーノルト・シェーンベルク・センター所蔵。所蔵番号は MS63: 3048。

【譜例 2】〈神の和音〉

I/1: T. 1-3

【譜例 3】〈神の和音〉の音列構造

第1・第2和音 (女声)

第3・第4和音 (男声)

このような音列の両端3音を用いた2個1組の和音が、第1幕第1場では全体にわたって、様々な形で、「6人のソロの声」のパートに現れてくるのである。

これらの和音の表示内容について作曲者は何も述べていないが、ヴェルナーによれば「無限性としての神 Gott als die Unendlichkeit」²⁰⁶の表示であり、ホワイトによれば「神の本質的な存在 God's presence in essence」²⁰⁷を表示するライトモチーフである。いずれにしても、神を表示する要素とみなされている点では共通している。本論では便宜的に〈神の和音〉と呼ぶこととする。

1.3. 音列のエリア

オペラ冒頭の〈神の和音〉の呈示において、基礎音列 (G1) による和音とその反行逆行形の第4移置形 (UK4) による和音が連続して使われている理由は、おそらく両者の響きの類似性にある。G1 による和音 (①②) と UK4 による和音 (③④) とでは、両外声の長2度上行する音高 (a-h/b-c)、および内声の長3度上行が等しい。さらに、④は①の転回形、③は②の転回形である。

① G1: 1-3 ② G1: 10-12
③ UK4: 1-3 ④ UK4: 10-12

このような類似性は、譜例4に示した G1 と UK4 の構造的関連に起因する。

【譜例4】基礎音列のエリア

譜例4に示したように、G1 と UK4 との間では、ヘクサコードの音高群が共有されており、K1 と U4 との間にも同じ現象が認められる。本論では、このようなコンビナトリアル

²⁰⁶ K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper 'Moses und Aron' von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), p. 45.

²⁰⁷ P. C. White, *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), p. 162.

な関連をもつ四つの音列のグループを「エリア area」²⁰⁸と呼ぶことにする。つまり《モーゼとアロン》では、G1（基礎音列）、K1（逆行形）、U4（反行形の第4移置形）、UK4（反行逆行形の第4移置形）の四つが同じエリアに属することになる。²⁰⁹

シェーンベルクは初期の12音作品から、コンビナトリアルな関係を持つ音列群を利用して作曲を行なっているが、《モーゼとアロン》と近い時期に書かれた作品ではG1, K1, U6, UK6が同じエリアになるケースが多く²¹⁰、《モーゼとアロン》のようにG1, K1, U4, UK4が組み合わされる例は稀である。シェーンベルクは同一エリアの音列を連続的に使うことを好んだ。《モーゼとアロン》はその典型的な例であり、同じエリアの音列が対になった形で書き込まれているスケッチ²¹¹も残っていることから、シェーンベルク自身がこのようなグループ化を行っていたのは明らかである。したがって、エリアの概念を分析に導入することは、作曲者の音列配置の意図を知るのに役立つ。

エリアの番号は基本形（G）の音列の位置に従って与えられる。例えば基礎音列（G1）を含むエリアは「エリア1」、G2を含むそれは「エリア2」である。1つのエリアには4つの音列が含まれるため、エリアの数は全部で12となる。

1.4. 〈神の旋律〉

以上、〈神の和音〉の構造を説明した。次に、「6人のソロの声」のもうひとつの主要要素（譜例5）の構造を見る。

²⁰⁸ D. ルウィンもこの「エリア」という用語を用いているが、ここではルウィンによる定義とは異なる意味で用いている。D. Lewin, "Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought," in *Perspective of New Music* 6/2 (1968): 13. なおシュミットも《モーゼとアロン》の分析にこのような分類を導入し、エリアを「領域 Region」と表現した。Ch. M. Schmidt, *Schoenberg's Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition* (Mainz: Schott, 1988), p. 47. シュミットはその理由について、「シェーンベルクの考え方によれば、それは調の領域の概念と直に隣接するものだからである」と説明している。Ch. M. Schmidt, "Die Set Theory als Hilfsmittel bei der Analyse Schönberg'scher Zwölftonmusik," in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2008-2009*, edited by S. Hohmaier (Mainz: Schott, 2009), p. 47.

“[...] weil sie im Schönberg'schen Denken dem Begriff der Tonartenregion unmittelbar benachbart ist.”

²⁰⁹ 《モーゼとアロン》の全音列のエリアは附録の音列表（3頁）に記してある。

²¹⁰ これに該当するのは、オペラ《今日から明日へ》作品32（1928～29）、《ピアノ曲》作品33a（1929）、《ピアノ曲》作品33b（1931）、《映画の一場面への伴奏音楽》作品34（1929～30）、《六つの無伴奏男声合唱曲》作品35（1929～30）の第2曲、第3曲、第5曲などである。

²¹¹ アルノルト・シェーンベルク・センター所蔵。所蔵番号はMS63: 3047-3059。

【譜例 5】〈神の旋律〉

I/1: T. 69-74

Sop
Mez
Alt
Ten
Bar
Bass

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Stimme aus dem Dornbusch
Voice from the Burning Bush

das ge-lo-be ich dir:
for I prom-ise you this:

net. ed.
net. ed.
net. ed.
ge-seg-net.
be-blest-ed.

Die ses Volk ist aus-er-
Your folk are the cho-sen
Aus-er- wählt,
Cho-sen ones,
Die ses Volk
Your folk are

aus-er- wählt,
cho-sen ones,
vor al-len Völ-kern,
be-fore all oth-ers,
- wählt,
ones,
aus-er- wählt,
cho-sen ones.
aus-er- wählt,
cho-sen ones.
das Volk
They are
des ein-zi-gen Got-tes zu sein,
the folk of God a-lone.
aus-er- wählt,
cho-sen ones.
aus-er- wählt,
cho-sen ones.
das Volk,
They are
aus-er- wählt,
cho-sen ones.

これは第1幕第1場後半に現れる旋律で、前半 (T. 71-74) は女声に、後半 (T. 75-78) は男声とオーケストラ (弦楽器、木管楽器) に担われている。その歌詞では、イスラエルの民が神に選ばれた民として約束の地に導かれることの約束が語られる。この旋律は「契約の音楽 The music of the covenant」²¹² (チャーリン)、「神の確信の動機」²¹³ (佐野)、「選民のモチーフ」²¹⁴ (阿久津) などの様々な名称で呼ばれてきたが、先の〈神の和音〉に準じて、本論では〈神の旋律〉と呼ぶこととする。

²¹² M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 294.

²¹³ 佐野光司「《モーゼとアロン》における矛盾——不可視の神と可視的な音楽」、『音楽芸術』第52巻第3号、1994年、36頁。

²¹⁴ 阿久津三香子「アーノルト・シェーンベルク オペラ 《モーゼとアロン》——集合体という人格の表象——合唱による表現の可能性——」、博士論文、明治学院大学、2017年、131頁。

譜例 6 に示したとおり、旋律はエリア 1 の諸音列 (K1, U4, G1, UK4) から構成され、各音列のヘクサコードが連ねられている。さらに、チャーリンが分析しているように²¹⁵、後半の音高の並び方をみると、1 小節ごとに前半部分の逆行形を形成していることが分かる。

【譜例 6】〈神の旋律〉の音列構造

T71-74

T75-78

1.5. 〈神の和音〉と〈神の旋律〉の共通点

以上、〈神の和音〉と〈神の旋律〉の構造を見てきた。両者の共通点は、エリア 1 の音列をシンメトリックに分割したヘクサコードから作られている点にある。チャーリンは、〈神の和音〉と〈神の旋律〉を構成するヘクサコードを、それぞれ「X+Y 分割」、「ヘクサコード分割」と呼び、〈神〉との結びつきを見出した（譜例 7）。²¹⁶

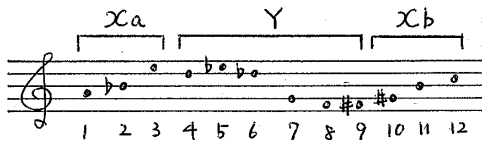
²¹⁵ M. Cherlin, *op. cit.*, p. 244.

²¹⁶ M. Cherlin, *op. cit.*, p. 241.

「X+Y 分割」は〈神の和音〉に、「ヘクサコード分割」は〈神の旋律〉にそれぞれ使われている。序章第 3 節 Ex. 2 の表も参照のこと。

【譜例 7】 音列分割のパターン（チャーリン）

X+Y 分割



ヘクサコード分割



たしかに、音列エリア 1 は、そこに基礎音列が属することから、《モーゼとアロン》という作品の核となる存在であるところの〈神〉の領域と解すべきであろう。〈神の和音〉と〈神の旋律〉が「6 人のソロの声」の主要要素となっている理由も、この点に求めることができる。

1. 6. 神とモーゼの対話

続いて、第 1 幕第 1 場におけるこの 2 要素の現れ方を見ていく。

第 1 幕第 1 場は神がモーゼに民の救出を命じる場面であり、全体は（1）序奏、（2）神とモーゼの対話、（3）神の語り、（4）後奏の 4 部分からなる。²¹⁷ 全体の構成を表 1 に、各部分の主要な音楽要素を表 2 にそれぞれ示した。

²¹⁷ 形式区分にあたってはヴェルナーの分析を参照した。ヴェルナーは第 1 幕第 1 場を 1 つのカンタータとみなし、〈神の声〉の出現部分を 6 つのセクションに分け、各々にテキストに沿った標題を与えている。K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie, Die Oper Moses und Aron von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), p. 42.

【表 1】 第 1 幕第 1 場の構成

	形式	小節	台詞（シュプレッヒシュティンメ）・歌詞 S: 6 人のソロの声 D: 燃える茨の繁みからの声 M: モーゼ
1	序奏	1-10	S: O-（母音）（T1-7） M: 唯一の、永遠なる…（T8-10）
2	神とモーゼの対話	11-52	S/D: 履物を脱ぎなさい。…（T11-15） M: 我が先祖たちの神…（T16-22） S/D: あなたはおぞましい状況を見て…（T23-27） M: 盲目的な力に立ち向かわねばならない私は…（T29-30） S/D: 唯一の神と結ばれた者です…（T30-35） M: 何をもっと私が伝えることを…（T35-36） S/D: 唯一なる者の名をもってです！…（T36-40） M: 誰も私の言うことを信じないでしょう。（T40-41） S/D: 彼らの耳もとであなたは奇跡を…（T41-47） M: 私の舌は重いのです。…（T47-50）
3	神の語り	53-85	S/D: 暗く、まだ真実の光が届かないこの茨の…（T53-70） S/D: この民は選ばれたのです…（T71-85）
4	後奏	86-97	S/D: 今こそ私の言葉を伝えるのです！…（T86-94）

【表 2】 第 1 幕第 1 場の主要な音楽的要素

※ 〈神の和音〉 以外はイタリックで示した。

		パート	主要要素	※使用音列	音列 エリア
1	序奏	6 人のソロの声	神の和音	G1, UK4	1
2	神と モーゼの 対話	6 人のソロの声	神の和音	G1, UK4	1
		燃える茨の繁みからの声	神の和音 (含変形)	K1, U4	1
		モーゼ		G4, U7	4
				G6, U9	6
				G8, U11	8
				G9, K9, U12	9
				K10	10
3	神の 語り	6 人のソロの声	旋律①	<i>G6, U9, UK9</i>	6
		燃える茨の繁みからの声	神の和音 (含変形)	G9, U12	9
			旋律② (=神の旋律)	<i>G1, K1, U4,</i>	1
			神の和音 (含変形)	<i>UK4</i>	1
4	後奏	6 人のソロの声	神の和音 (含変形)	U4	2
				K2	
		6 人のソロの声	神の和音 (含変形)	K6	6
				G1, U4, UK4	1

〈神の和音〉(譜例 2) を呈示する序奏に続くのは「(2) 神とモーゼの対話」であり、「燃える茨の繁みからの声」はここから「6 人のソロの声」と並行して現れる。表 3 に示したように、この「(2) 神とモーゼの対話」の部分は、その対話の内容からさらに五つの部分に分けられる。

【表 3】第 1 幕第 1 場「(2) 神とモーゼの対話」の構成

部	小節	台詞 (シュプレッヒシュティンメ)・歌詞 S: 6 人のソロの声/D: 燃える茨の繁みからの声/M: モーゼ (下線は〈神の和音〉の使用部分)	神の和音 転: 転回形 不: 不完全形
1	11-22	S/D: ① <u>履物を脱ぎなさい</u> 。② <u>あなたはもう十分に遠くまで辿りつき</u> 、③ <u>聖なる地に立っています</u> 。④ <u>今こそ私の言葉を伝えるのです!</u> M: 我が先祖たちの神… (T16-22)	① G1 ② UK4 ③ G1 ④ UK4
2	23-30	S/D: ① <u>あなたはおぞましい状況を見て、真実を知りました</u> 。だから他に道はないのです、② <u>あなたの民をそこから救い出すこと以外には!</u> M: 盲目的な力に立ち向かわねばならない私は誰なのですか。	① U4 K1 ② G6 U9
3	30-36	S/D: ① <u>唯一の神と結ばれた者</u> です、あなたと一体となった、ファラオとは② <u>相容れない神と!</u> M: 何をもって私が伝えることを民が信じるのでしょうか?	① G9 (不) U12 (不) ② U12 (不) K9 (不)
4	36-41	S/D: ① <u>唯一なる者の名をもってです!</u> ② <u>永遠なる者は民を解放します</u> 、民がもはや移ろいゆくものに仕えないように。 M: 誰も私の言うことを信じないでしょう!	① G8 ② U11
5	41-50	S/D: ① <u>彼らの耳もとで</u> あなたは奇跡を起こすでしょう、② <u>彼らの眼はその奇跡を認める</u> でしょう、③ <u>あなたの杖から</u> 彼らはその奇跡を耳にし、あなたの叡智を讃えるでしょう、④ <u>あなたの手から</u> あなたの力を信じるでしょう、⑤ <u>ナイルの水から</u> 彼らの血に命じられているものを感じとるでしょう。 M: 私の口は重いのです。私は考えることはできますが、それを語ることはできません。	① G6 (不) ② U9 (不) ③ G4 (不) ④ U7 (不) ⑤ K10 (不)

表 3 の〈神の和音〉の現れ方を見ると、「6 人のソロの声」のパートは一貫して〈神の和音〉で占められているが、〈神の和音〉が「(1) 序奏」と同じ形で呈示されるのは第 1 部のみであり、第 2 部以降では、第 2 和音が欠けた不完全形も現れてくることがわかる。また、

表2に示した音列エリアも、第1部ではエリア1(第1部)のみであるが、第2部からはエリア6(第2部②)、エリア9(第3部①②)、エリア8(第4部①②)へと広がってゆき、第5部ではエリア4(③④)、6(①②)、10(⑤)と複数のエリアが使われるようになる。以下では、このような〈神の和音〉の変容の例を、第2部と第5部から一つずつ取り上げて説明する。

第2部(T. 23-30)の分析例

譜例8は、第2部に現れる4組の〈神の和音〉である。

【譜例8】「(2) 神とモーゼの対話」第2部の〈神の和音〉

I/1: T. 23-27

The musical score for 'Die Wahrheit erkannt' (The truth you have known) from Act 2, measures 23-27. The score is for 6 solo voices (Soprano, Mezzo-soprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass) and 6 solo voices (Soprano, Mezzo-soprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass). The lyrics are in German and English. The score is divided into two systems. The first system (measures 23-27) is labeled 'K1' and 'U4'. The second system (measures 28-30) is labeled 'U9' and 'G6'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'cresc', 'f', 'molto stacc', and 'fp'.

最初の 2 組——「あなたはおぞましい状況を見て Du hast die Greuel gesehen」(男声: U4) と「真実を知りました die Wahrheit erkannt」(女声: K1) ——は、序奏冒頭で母音によって歌われていた 2 組の〈神の和音〉(譜例 2) と同じエリア 1 の音列で作られているが、両外声の長 2 度進行は上行 (a-h / b-c) ではなく下行 (h-a / c-b) になっている。

他方、「あなたの民を救い出すこと! dein Volk befreien!」を歌う後半の 2 組(女声: U9、男声: G6) は、エリア 6 の音列から作られている。

第 5 部 (T. 41-52) の分析例

第 5 部では、第 1 幕第 4 場で起こる三つの奇跡——モーゼの杖を蛇に変える奇跡、モーゼの手をライ病に変える奇跡、ナイル川の水を血に変える奇跡——が神によって予告される。譜例 9 に見られるように、「6 人のソロの声」のパートでは、「燃える茨の繁みからの声」から抜粋された断片的な言葉——「彼らの耳もとで Vor ihren Ohren」(女声: G6)、「彼らの眼は Ihre Augen」(男声: U9)、「あなたの杖から Von deinem Stab」(女声: G4)、「あなたの手から Von deiner Hand」(女声: U7)、「ナイルの水から Vom Wasser des Nil」(女・男声: K10) ——が様々なエリアの音列に移置された 5 組の〈神の和音〉によって歌われる。ただし、いずれも第 2 和音を欠いた不完全形である。

以上の二つの分析例では、〈神の和音〉の変容のパターン——使用音列が変化したもの、不完全形として現れるもの、およびそれらの組み合わせ——を示した。〈神の和音〉に与えられた歌詞は「燃える茨の繁みからの声」の台詞と同じであるが、第 5 部からの分析例のように、台詞の一部が抜粋されている場合もある。

【譜例 9】「(2) 神とモーゼの対話」第 5 部の〈神の和音〉

I/1: T. 41-46

6 Solistinnen / 6 Solo Voices

Sop: die - ne. Vor ih - ren Oh - ren wirst du Wun - der tun -
bond - age. Be - fore their ears you shall do wondrous things.

Mez: die - ne. Vor ih - ren Oh - ren wirst du Wun - der tun -
bond - age. Be - fore their ears you shall do wondrous things.

Alt: die - ne. Vor ih - ren Oh - ren wirst du Wun - der tun -
bond - age. Be - fore their ears you shall do wondrous things.

Ten: - me. Ih - se Au - gen wer - den sie an - er - ken - nen -
- ly. And their eyes will see you and re - cog - nize you.

Bar: - me. Ih - se Au - gen wer - den sie an - er - ken - nen -
- ly. And their eyes will see you and re - cog - nize you.

Baß: - me. Ih - se Au - gen wer - den sie an - er - ken - nen -
- ly. And their eyes will see you and re - cog - nize you.

G6(不)

U9(不)

6 Solistinnen / 6 Solo Voices

Sop: Stab Von dei - nem Stab Klug - heit!
rod And by your rod. wis - dom!

Mez: Stab Von dei - nem Stab Klug - heit!
rod And by your rod. wis - dom!

Alt: Stab Von dei - nem Stab Klug - heit!
rod And by your rod. wis - dom!

Ten: Stab Von dei - nem Stab Klug - heit!
rod And by your rod. wis - dom!

Bar: Stab Von dei - nem Stab Klug - heit!
rod And by your rod. wis - dom!

Baß: Stab Von dei - nem Stab Klug - heit!
rod And by your rod. wis - dom!

G4(不)

6 Solistinnen / 6 Solo Voices

Sop: Hand Vom Was - ser des Nil
hand and feel in the Nile

Mez: Von dei - ner Hand. Vom Was - ser des Nil
by your hand. and feel in the Nile

Alt: Hand Vom Was - ser des Nil
hand and feel in the Nile

Ten: Dei - ner Kraft! Vom Was - ser des Nil
By your pow'r! and feel in the Nile

Bar: Kraft! Vom Was - ser des Nil
pow'r! and feel in the Nile

Baß: Kraft! Vom Was - ser des Nil
pow'r! and feel in the Nile

U7(不)

K10(不)

1. 7. 神の語り

次に「(3) 神の語り」(T. 53-85)における〈神の和音〉と〈神の旋律〉の現れ方を分析する(表 2 を参照)。〈神の和音〉は、以下の 2 つの例のように、「6 人のソロの声」のパートに現れる 2 種の長い旋律(①と②。②は〈神の旋律〉)に挿入された形で呈示される。

旋律①の分析例

「この茨の繁みからのように…Wie aus diesem Dornbusch […]」と始まる旋律①（譜例 10）は、次第に高音域へ向かってゆき、「アロンがあなたの口になるように！ Aron soll dein Mund sein!」（T. 59-61）（譜例 11）で頂点に達する。この歌詞は、エリア 9 の音列を用いた 2 組の〈神の和音〉（女声: G9、男声: U12）で歌われている。

【譜例 10】第 1 幕第 1 場「(3) 神の語り」の旋律①

I/1: T. 53-58

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Sop

Mez

Alt

Ten

Bar

Baß

aus die-sem Dorn - busch, out this thorn - bush,

Wie aus die sem Dorn - busch, fin - ster, eh das Licht der Ein as from this bush, in dark - ness, ere the light of

aus die-sem Dorn - busch, out this thorn - bush,

fin - ster, eh das Licht dark - ness, ere the light

pp

【譜例 11】旋律①の〈神の和音〉

I/1: T. 59-61

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Sop

Mez

Alt

Ten

Bar

Baß

A - ron soll dein Mund sein! Aar - on shall be your mouth!

A - ron soll dein Mund sein! Aar - on shall be your mouth!

A - ron soll dein Mund sein! Aar - on shall be your mouth!

A - ron soll dein Mund sein! Aar - on shall be your mouth!

A - ron soll dein Mund sein! Aar - on shall be your mouth!

A - ron soll dein Mund sein! Aar - on shall be your mouth!

G9

U12

旋律②（〈神の旋律〉）の分析例

「(3) 神の語り」後半を占める旋律②（〈神の旋律〉）には、〈神の和音〉が2回挿入されている。1回目（譜例 12）は、旋律が中間地点に達する「私はあなたに約束します Das verheiß ich dir」（U4）の部分であり、「6 人のソロの声」（女声）と管楽器によって奏でられる。

【譜例 12】 旋律②の〈神の和音〉（1）

I/1: T. 78-80

78 Picc, 1. Fl, kl Kl a5 1. Ob, 1. Kl Breit / Broadly (♩ = 66)

Hz 1. Fg, Kfg a2

Bl 1. Trp 1. Hr 3. Pos 3. Pos 3. Pos

Kzt Klav Klav Xyl

Schl Sop aus - er - wählt. Das ver - hei - ße ich dir: Trg
cho - sen ones. This I now promise you:

Mez aus - er - wählt. Das ver - hei - ße ich dir:
cho - sen ones. This I now promise you:

U4

2 回目（譜例 13）は、旋律が閉じられる「模範となるのです Vorbild werdet」（K2）の部分である。

【譜例 13】旋律②の〈神の和音〉(2)

I/1: T. 81-86

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Sop. *molto p*
Ich will euch dort-hin füh-ren, wo ihr mit dem E-wi-gen
I shall con-duct you for-ward, to where with the in-fi-nite

Mez. *molto p*
Ich will euch dort-hin füh-ren, wo ihr mit dem E-wi-gen,
I shall con-duct you take you for-ward, to where with the in-fi-nite

Alt. *p*
Ich will euch dort-hin füh-ren, wo ihr mit dem E-wi-gen
I shall con-duct you for-ward, to where with the in-fi-nite

Ten. *p*
Ich will euch dort-hin füh-ren, wo ihr mit dem E-wi-gen
I shall con-duct you for-ward, to where with the in-fi-nite

Bar. *molto p*
Ich will dort-hin, dort-hin euch füh-ren, wo ihr mit dem E-wi-gen
To con-duct you, take you where for-ward, to where with the in-fi-nite

Baß. *molto p*
Ich will euch dort-hin füh-ren, wo ihr mit dem E-wi-gen,
I shall con-duct you for-ward, to where with the in-fi-nite

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Sop. *cresc*
ei-nig und al-len Völ-kern ein Vor-bild
one-ness you'll be a mod-el to ev-ry

Mez. *cresc*
dem Ew-gen ei-nig und al-len Völ-kern ein Vor-bild,
e-ter-nal one-ness you'll be a mod-el to ev-ry

Alt. *cresc*
ei-nig und al-len Völ-kern ein Vor-bild
one-ness you'll be a mod-el to ev-ry

Ten. *cresc*
ei-nig und al-len Völ-kern ein Vor-bild
one-ness you'll be a mod-el to ev-ry

Bar. *cresc*
ei-nig und al-len Völ-kern ein Vor-bild
one-ness you'll be a mod-el to ev-ry

Baß. *cresc*
mit dem Ew-gen ei-nig und al-len Völ-kern ein Vor-bild.
with e-ter-nal one-ness you'll be a mod-el to na-tion.

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

Sop. *no*
wer na-det, tion.

Mez. *no*
Vor-bild wer na-det, tion.

Alt. *no*
wer na-det, tion.

Ten. *no*
Vor-bild wer na-det, tion.

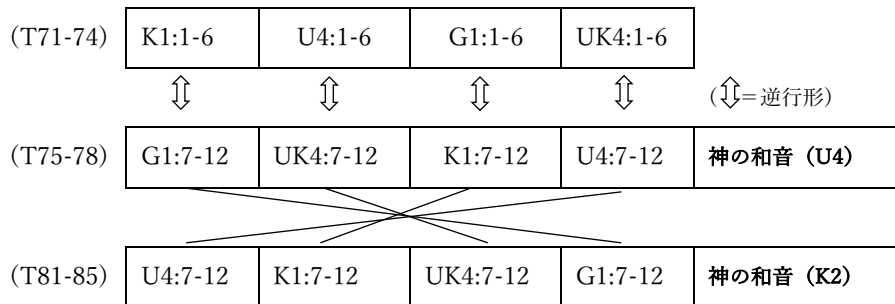
Bar. *no*
wer na-det, tion.

Baß. *no*
Aus er-wählt.
Cho sen ones.

K2

図 1 は、旋律②（〈神の旋律〉）の出現部分の音列の構造を示したものである。

【図 1】 旋律②（〈神の旋律〉）の音列構造



これを見ると、上記の 2 つの〈神の和音〉(U4, K2) に挟まれた T. 81-85 の音列の出現順序 (U4→K1→UK4→G1) が、T. 75-78 のそれ (G1→UK4→K1→U4) を逆にしたものであることが分かる。また、チャーリンによる分析（譜例 6）に示したように、T. 75-78 の音高の並び方は、T. 71-74 のそれを 1 小節ごとに逆行させたものである。つまり〈神の和音〉は、〈神の旋律〉の構造上の区分点に置かれているのである。

1. 8. 第 1 部第 1 場の分析のまとめと考察：「6 人のソロの声」の役割と意味

以上、第 1 部第 1 場の「6 人のソロの声」における主要な音楽的要素——〈神の和音〉と〈神の旋律〉——の現れ方を分析してきた。ここでは、その結果を「燃える茨の繁みからの声」との関連から解釈することを試みる。

〈神の和音〉の主な役割は、「燃える茨の繁みからの声」の言葉を音楽的に強調することにあると云える。「6 人のソロの声」の歌詞は、「燃える茨の繁みからの声」の台詞と常に一致するわけではなく、時には、「燃える茨の繁みからの声」の台詞の断片である。そして〈神の和音〉はしばしば、そのように断片化された歌詞に充てられている。例えば「(2) 神とモーゼとの対話」では、神が三つの奇跡を予告する際（譜例 9）、奇跡の内容を示すキーワード（「彼らの耳もとで」、「彼らの眼は」、「あなたの杖から」、「あなたの手から」、「ナイルの水から」）が、〈神の和音〉で歌われていた。また「(3) 神の語り」では「アロンがあなたの口になるように！」（譜例 12）や「私はあなたに約束します」（譜例 13）といった重要なメッセージに〈神の和音〉が使われ、長い音価や高い音域によって際立たせられていた。

「6 人のソロの声」は、このように〈神の和音〉を用いて、「燃える茨の繁みからの声」の

散文的な台詞の中から重要な部分を取り出し、音楽的に強調している。

一方、〈神の旋律〉は、神の語りの核心となっている〈約束〉の部分、すなわち神託を、聴き手に印象づける役割を果たしている。《モーゼとアロン》の劇のあらゆる出来事の出発点は、イスラエルの民が神に選ばれた民として救済されるという〈神託〉にある。その〈神託〉が最初に伝えられる「(3) 神の語り」は、第1幕第1場のみならずオペラ全体の進行にとって大きな意味を持つ。本章第3節で分析するように、この〈神の旋律〉は作品中の要所で反復される重要な主題である。

以上のことから、第1幕第1場における「6人のソロの声」の劇的・音楽的な役割は、次のように説明できるのではないだろうか。「6人のソロの声」は、神が「燃える茨の繁みからの声」を通じて語った言葉の単なる反復ではなく、「燃える茨の繁みからの声」を通じてモーゼが解釈した神のメッセージである。

そのことは、序奏冒頭の〈神の和音〉(譜例2)の現れ方にも暗示されている。ここはモーゼと燃える茨の繁みとの出会いの瞬間であるにもかかわらず、「燃える茨の繁みからの声」ではなく「6人のソロの声」だけが聴かれ流。しかもその声は、具体的な言葉を伴わず、「オー O-」という母音だけで発せられる。つまりこの時点では、神がまだモーゼに何も語りかけていないのである。母音で歌われる〈神の和音〉は、チャーリンが「モーゼへの啓示の瞬間、彼の神との直接的な対峙、およびその体験とともに変化し、啓かれていった意識 the moment of Moses' revelation, his direct confrontation with Divinity and the altered, augmented consciousness that goes along with that experience」²¹⁸と描写しているように、モーゼの中に芽生えた神の観念の表現と考えることもできるだろう。この〈神の和音〉の呈示に続いて、モーゼは次のように神に呼びかける。「唯一の、永遠なる、遍在する、不可視の、再現不可能な神よ！」(T.8-10)。「燃える茨の繁みからの声」が語り始めるのはこの後からである。

このように、「6人のソロの声」を、モーゼによって解釈された神のメッセージと捉えてみると、第1幕第1場における〈神の和音〉の変容の意味も見えてくる。

序奏で呈示される〈神の和音〉は、「(2) 神とモーゼの対話」が始まると徐々に変容してゆく。「燃える茨の繁みからの声」と「6人のソロの声」との同時的出現は、モーゼが「燃える茨の繁みからの声」の言葉を、神が発したとおりに理解したことを表しているように見

²¹⁸ M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 241.

えるが、それならばなぜ〈神の和音〉は変容するのだろうか。その変容は、モーゼが聞き取った神の言葉が、モーゼの中で解釈され、モーゼ独自の考えとなってゆく過程を表しているように思われる。

この点を、「6 人のソロの声」の主要な音楽要素におけるモティーフの存在という視点から考察してみたい。〈神の和音〉も〈神の旋律〉も、広い意味でのモティーフと云える。しかし、モティーフとは一種の形象である。ムルダーが「燃える茨の繁み」に音楽的な「形象 Gestalt」と「声 Stimme」が与えられていることの矛盾を指摘しているように²¹⁹、神を心の中でイメージすることすら神の偶像化であるというシェーンベルクの考えに従えば、神の言葉も、像として機能するような音楽的形象によって表現されてはならないはずである。だからこそ、実際の〈神の声〉である「燃える茨の繁みからの声」は、音楽的には無形の表現といえるシュプレッヒシュティンメで表現され、人間によって捉えられた〈神の声〉である「6 人のソロの声」は、有形のモティーフとして表現されているのではないだろうか。

このように、「6 人のソロの声」を〈人間が聞き取った神の声〉と仮定して、オペラの中の出来事と音楽の意味を読み解いてゆくと、神託の伝達をめぐる人物間の対立が、より明確に浮かび上がってくるように思われる。「6 人のソロの声」は、第 1 幕第 1 場だけでなく、アロンが奇跡を行う第 1 幕第 4 場にも登場する。また、〈神の和音〉と〈神の旋律〉も、第 1 幕第 2 場以降、様々な場面で、アロンの歌に、民の合唱に、そしてオーケストラに現れる。第 2 節と第 3 節では、作品全体を対象に、この二つの要素の現れ方を分析する。

第 2 節：〈神の和音〉

2.1. 分析の対象と方法

第 2 節では、作品全体の〈神の和音〉の現れ方を分析する。最初に、分析対象とする〈神の和音〉と抽出基準と範囲を示しておく。ここで云う〈神の和音〉とは、ある音列の第 1 音～第 3 音および第 10 音～第 12 音で構成された、連続的に現れる 2 個 1 組の和音である。初出時（第 1 幕第 1 場の冒頭で「6 人のソロの声」によって歌われるもの。第 1 節の譜例 2

²¹⁹ E. Mulder, "Wort, Bild, Gedanke: Zu Schönbergs Moses und Aron," in *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des Musikalischen Theaters*, edited by O. Kolleritsch (Wien/Graz: Universal Edition Wien, 1995), p. 72.

を参照)には、基礎音列(G1)とその反行逆行形の第4移置形(UK4)が使われていたが、それ以外の音列から作られたものも抽出範囲に含める。また、第2和音を欠く不完全形も変形として扱う。ただし、上記のいずれの場合も、和音として明確に現れるもののみを対象とする。

〈神の和音〉の抽出にあたっては、シュミットによる分析を参照した。シュミットは《モーゼとアロン》の様々なサブセットのパターンを分類し、それらのパターンを「選択モデル Selektionsmuster」²²⁰と名付けた。シュミットが挙げている「選択モデル」は全部で33種類あり、分割された音列の各部分が垂直的に現れるか水平的に現れるかによって各々のモデルはさらに細かいタイプに分類され、それらのタイプがアルファベットで示されている。²²¹ 〈神の和音〉に使われているパターンは、シュミットが次のように条件づけた「選択モデル1のDタイプ」²²²である。

第1音から第3音：垂直的に現れる。

第4音から第9音：水平的に現れる。

第10音から第12音：垂直的に現れる。

つまり、ある音列を①第1音～第3音、②第4音～第9音、③第10音～第12音に三分割するパターンが「選択モデル1」であり、それらのうち①と③の部分が垂直的に、②の部分が水平的に現れるものが「タイプD」に属するわけである。〈神の和音〉は、音列の第1音～第3音および第10音～第12音が垂直的に現れた要素であることから、この「選択モデル1のタイプD」に該当する。

シュミットは、《モーゼとアロン》の音楽の中で「選択モデル1のタイプD」が適用されている場所を80箇所挙げているが、むろんその全てに〈神の和音〉が現れているわけではない。なぜならそこには、①(第1音～第3音)と③(第10音～第12音)が非連続的に現れている要素も含まれるからである。また、シュミットが挙げていない箇所にも〈神の和

²²⁰ Ch. M. Schmidt, *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition* (Mainz: Schott, 1988), p. 116.

²²¹ *Ibid.*, pp. 60-83. シュミットはそれぞれのモデルについて、作品中の使用箇所や、A. フォートのピッチクラスセット理論で使用する分類記号も記している。

²²² *Ibid.*, pp. 60-61.

音〉は見出される。

分析の目的が神と人物との関係の解明にあることから、〈神の和音〉の抽出は、オーケストラのパートも含めて、人物の語りや歌に伴って現れるものを中心とした。オーケストラの中に現れる〈神の和音〉については、複数の人物の語りや歌が同時に進行している場合、その〈神の和音〉がどの人物と結びついているのかは分かりにくい、前後の脈絡から判断して特定するか、または重複として扱っている。

以上に、分析対象とする〈神の和音〉の抽出基準と範囲を示した。最後に、分析の焦点について述べておきたい。〈神の和音〉の現れ方は、それが関係する人物によって異なる。この傾向はとくに移置形の使われ方に顕著である。表4は、オペラの中に現れる〈神の和音〉の音列エリアを人物ごとに整理したものである。

【表4】〈神の和音〉の音列エリア

※()は複数の人物間での重複

幕-場	6人のソロの声	モーゼ	アロン	民
1-1	1, 4, 6, 8, 9, 10	1, 3, 6, 9		
1-2		(3)	(3), 5, 8	
1-3				
1-4	1, 6, 9, (12)	1	1, 2, (6), 8, (12)	1, 2, 3, 6, 10
間奏				
2-1				
2-2				
2-3				5
2-4				
2-5		1, 6	2, 9	

「6人のソロの声」を除く人物の音列エリアの分布は次のとおりである。モーゼの語りに伴う〈神の和音〉の音列エリアは4種(1,3,6,9)、アロンの歌に伴うそれは8種(1,2,3,5,6,8,9,12)、民の合唱に伴うそれは6種(1,2,3,5,6,10)ある。3者に共通するのは3種(1,3,6)だけであり、モーゼとアロンにのみ使われるものが1種(9)、アロンと民にのみ使わ

れるものが2種(2,5)ある。また、アロンにしか使われないエリア(8)や民にしか使われないエリア(10)もある。この分布は、人物同士の関係を考えるうえで示唆的な音列の用い方である。そこで以降の分析では、人物間の音列エリアの相違に焦点を当て、そこに秘められた意味を劇の筋から読み解くことを試みたい。

第1幕で〈神の和音〉が現れるのは、神託の伝達が行われる第1場、第2場、第4場である(第1場：神からモーゼ、第2場：モーゼからアロン、第4場：アロンから民)。〈伝達する者〉と〈伝達される者〉には、それぞれどのような〈神の和音〉が与えられているだろうか。

2.2. 第1幕第1場「モーゼの召命」：神からモーゼへの神託の伝達

前節では「6人のソロの声」のパートに現れる〈神の和音〉を分析してきたが、第1幕第1場の神とモーゼの対話(T. 11-52)の部分では、モーゼの語りに伴ってオーケストラにも〈神の和音〉が現れる。表5にその現れ方を示した。〈神の和音〉が現れる音列エリアは1, 3, 6, 9の4種である。

【表5】第1幕第1場より「(1) 神とモーゼの対話」(T. 11-52)

小節	パート	台詞 (シュプレッヒシュティンメ) M: モーゼ	神の 和音	神の和音 音列エリア
17-18	Ob, Fl, Vc	M: 我が祖先たちの神、アブラハムとイサクとヤコブの神よ、彼らの思いを私の心に再び目覚めさせた神よ、	UK9 G6	6
19	Ob, Fl, Vc	M: あなたの言葉を私に伝えさせないでください。	U6	3
21	Fl, Cl	M: 私は老いました。	G9	9
48-50	Fl, Cl, Tuba, Cel	M: 私は考えることはできますが、それを語ることはできません。	G1 UK4	1

譜例14の〈神の和音〉の音列(G1とUK4)は、序奏冒頭に「6人のソロの声」が母音で歌っていた〈神の和音〉(第1節の譜例2を参照)のそれと等しい。ここでのモーゼの台詞は「私は考えることはできますが、語ることはできません」²²³であり、モーゼの抱く純粋

²²³ “[...] ich kann denken, aber nicht reden.”

な神の観念を直接的に表現している。ここで奏でられる〈神の和音〉が、神とモーゼの出会いの瞬間を想起させる響きを持っているのは示唆的である。

【譜例 14】第 1 幕第 1 場の〈神の和音〉の例

I/1: T. 47-50

モーゼの語りに伴うその他の〈神の和音〉の音列エリアのうち 6 と 9 は、この第 1 幕第 1 場で「6 人のソロの声」が歌う〈神の和音〉のエリア (1, 4, 6, 8, 9, 10) に含まれている (表 4 参照)。筆者は第 1 節の分析から、この場に現れる「6 人のソロの声」を〈モーゼが解釈した神の言葉〉と結論づけた。そのことは、「6 人のソロの声」の〈神の和音〉の音列エリアの一部をモーゼが担っているこの現象によっても裏付けられる。

2.3. 第 1 幕第 2 場「モーゼ、荒野にてアロンと会う」：モーゼからアロンへの伝達

第 1 幕第 2 場は、荒野に赴きアロンと出会ったモーゼが神託をアロンに伝える場面である。表 6 は、モーゼの語りとアロンの歌に伴う〈神の和音〉の一覧である。

【表 6】 第 1 幕第 2 場

小節	パート	台詞（シュプレッヒシュティンメ）・歌詞 M: モーゼ/A: アロン	神の 和音	神の和音 音列エリア
178	Vn, Cb	A: 不可視であり、再現不可能であると？	G5	5
179-180	Vc	A: 唯一なる方のために選ばれた民よ、あなた方は、想像してはならないものを愛せますか？	G5	5
200-202	Fl	A: 慈悲深い神よ！ M: 義なる神よ！あなたは全てが起こるべくして起こったように裁かれました——報いを受けるべきは、途を外れようとする者でしょうか、それとも外れようとすることの無い者でしょうか。	UK6	3
230	Ob, E.H, B.Cl	A: （神は）その全能を、すなわちその奇跡を民に示し、自分だけを信じるよう彼らを諭したのです。	U11	8

モーゼは「私と唯一なるお方の言葉を聞き、理解したことを語りなさい」²²⁴ (T. 128-129) とアロンに命じ、アロンは理解した事柄を様々な旋律に乗せて歌う。アロンの歌と同時進行するモーゼの語りの内容はアロンの言葉への批判であり、場が進むにつれて二人の考えの不一致が明らかになっていく。アロンの歌に〈神の和音〉が現れるのはその不一致が最も露わになる次の 2 カ所である。

1 カ所目（譜例 16）は、「不可視であり、再現不可能であると？」²²⁵とアロンが疑念を呈するところである。ここで弦楽器が奏でる 4 組の〈神の和音〉はすべてエリア 5 の音列(G5)で構成されている。

²²⁴ “Vernimm mich und ihn; und sage, was du verstehst!”

²²⁵ “Unsichtbar, unvorstellbar?”

【譜例 16】第 1 幕第 2 場の〈神の和音〉の例 (1)

I/2: T. 178-180

178 Recitativ
(langsam / slowly) (langsam / slowly)

Aron: Un-sicht-bar! Un-vor-stell-bar! Volk, aus-er-wählt dem Ein-zi-gen, kannst du lie-ben,
Not be seen, not im-ag-ined. Folk, cho-sen by the on-ly one, can you worship

Moses: - - - - -

Str: 1. Gg, 2. Gg, 3. Gg, 1. Vel Stschl, 2. Vel Stschl, 3. Vel Stschl, 1. Kbs arco, 2. Kbs arco, 3. Kbs arco

G5 G5 G5 G5

2カ所目（譜例 17）は、アロンが〈奇跡〉に言及し「(神は) その全能を、すなわちその奇跡を民に示し、自分だけを信じるよう彼らを諭したのです」²²⁶と述べるところである。

【譜例 17】第 1 幕第 2 場の〈神の和音〉の例 (2)

I/2: T. 228-231

228 rit

Aron: zei - gen, es zu leh - ren, an ihn al -
how they should learn to re-vere him and him a -

1. 2. Fg, Kfg, Bskl, 1. 2. Hr a 2, 1. Trp, 1. 2. Ob a 2, 1. Ob, Picc, 1. 2. Fl, kl Kl, 1. 2. Kl, 1. 2. Hr, 2. Hr, Klav a 2, 1. 2. Viol, 1. 2. Viola, 1. 2. Cello, 1. 2. Double Bass, 1. 2. Perc

U11

²²⁶ “[...] seine Allmacht, seine Wunder an ihm zu zeigen, es zu lehren, an ihn allein zu glauben.”

ここで管楽器が奏でる〈神の和音〉の音列（U11）はエリア 8 に属する。エリア 5（1 カ所目）もエリア 8（2 カ所目）も、第 1 幕第 1 場でモーゼの語りに伴っていた〈神の和音〉には一度も使われていなかったエリアである。その意味は、神託はモーゼからアロンには正しく伝わらなかったということではないだろうか。つまり、これらのアロンの〈神の和音〉は、モーゼとは異なるエリアの音列で現れることによって、二人の考えの不一致を音楽的にも表現しているのである。

2.4. 第 1 幕第 4 場：アロンから民への伝達

神託がアロンから民へと伝えられる第 4 場は、第 1 幕の中で最も長大かつ劇的な場面であり、オペラの中の全ての登場人物——モーゼ、アロン、民——が集う。ここでアロンは民に三つの奇跡を行って見せ、民を神に帰依させる。どの人物にも〈神の和音〉が与えられているが、アロンと民の歌とともに現れるものが大半を占めている。以下ではこの 2 者に関わる〈神の和音〉を中心に分析する。

第 4 場は、大きく分けると次の六つのエピソードから構成されている。

- ① 新しい神からの救済を期待する民（T. 442-473）
- ② 不可視の神に対する民の戸惑いと不信（T. 491-494）
- ③ アロンによる第 1 の奇跡（モーゼの杖を蛇に変える奇跡）（T. 623-630）
- ④ アロンによる第 2 の奇跡（モーゼの手をライ病にする奇跡）（T. 780-790）
- ⑤ アロンによる第 3 の奇跡（ナイル河の水を血に変える奇跡）（T. 866-867）
- ⑥ アロンと民による神の賛美（T. 894-943）

エピソードごとの〈神の和音〉の現れ方を表 7 に示した。⑥「アロンと民による神の賛美」では〈神の旋律〉（第 1 節の譜例 5 を参照）が主要な要素となっているため、〈神の旋律〉を分析する第 3 節で扱うこととし、ここでは①から⑤までの部分の〈神の和音〉を取り上げる。

【表 7】 第 1 幕第 4 場の構成

	小節	パート	台詞（シュプレッヒシュティンメ）・歌詞 6S: 6 人のソロの声/V: 民（合唱）/M: モーゼ/A: アロン	神の 和音	神の和音 音列エリア
①	443- 473	Ob, Tbn, Vn	V: あなた方は新しい神が聞き届けられたこと を、神託を携えて来られたのですか？	G3 UK6 K3 U6	3
②	491- 493	Chor, Ob, Cl Vn, Va	V: 崇めるですって？誰を？	G10 UK1 G10	10
	494	Trp	V: どこにおわすのですか？	G10/UK1	10
③	623	Strings, Cel	M: 全能なる方よ、私の力は尽き果てました。	G1	1
	624	Strings, Cel	M: 私の観念はアロンの言葉の中では非力です！	UK4	1
	630	6S(w) 6S(m)	6S: アロン！ A: お黙りなさい！	G9 U12	9
④	780	6S(m) 6S(w), Aron	6S/A: 見るがよい！	U9 不 G6 不	6
	788- 790	Ob, Cl, Va, Vc Cl, Fg, Hr	V: 手は健やかに、強くなっている！	G6 U9	6
⑤	866	Cl	A: 杖を蛇に変えるお方、	U8	5
	867	Cl	A: 健やかな体をライ病にするお方、	K5	5
⑥	894- 895	Fl, Trp, Vn	6S: 選ばれたのです、 A: しかし全能なる方はあなた方とあなた方の血 を解放して下さいます。	G1	1
	896- 897	Fg, Cfg, Tuba, Cb	6S: 選ばれたのです！ A: 神はあなた方を選ばれたのです、全ての民の 中から、	UK3	12

906-907	Aron, Fl, Ob, Cl, Trp	A: そのことを神はあなた方に誓われたのです。	U4	1
912-913	Aron, Vn	A: あなたたちの祖先たちに霊的に約束された物を、	K2 U11	2 8
927-928	Chor(w), Fl, Ob, Cl, Trp	V: そのことを神は我々に誓われたのです。	U4	1
933	Chor, Trp	V: 神が我々の祖先たちに約束された物を、	K2	2

2.5. アロンと〈神の和音〉

アロンの歌に伴う〈神の和音〉は、奇跡の場面（表7の③から⑤）に集中しており、その音列エリアは奇跡のたびに变化してゆく（9→6→5）。興味深いのは、その変化に「6人のソロの声」が関わっている点である。筆者の解釈に沿って「6人のソロの声」を〈人間が聞き取った神の声〉とすれば、この奇跡の場でアロンは〈神の声〉を聞いていることになる。アロンは〈神の声〉から何を聞き取ったのだろうか。それを、アロンおよび「6人のソロの声」のパートの〈神の和音〉の現れ方と歌詞の内容から明らかにしていきたい。

表8は、三つの奇跡の場に現れる〈神の和音〉を担う声楽パートとその歌詞の内容を示したものである。

【表8】奇跡の場の〈神の和音〉

奇跡	小節	〈神の和音〉 音列エリア	6人のソロの 声	アロン
1回目	630	9	アロン！	お黙りなさい！
2回目	780	6	見るがよい！	見るがよい！
3回目	867	5		杖を蛇に変えるお方、健やかな体を ライ病にするお方

これを見ると、第1と第2の奇跡ではアロンの声とともに「6人のソロの声」も聴かれるが、第3の奇跡ではアロンの声しか聴かれない。

第1の奇跡の〈神の和音〉は、民の拒絶に遭い絶望の言葉を口にするモーゼにアロンが「お黙りなさい！Schweige!」と詰め寄り、モーゼの手から杖を奪う瞬間に現れる（譜例18）。

【譜例18】第1の奇跡における〈神の和音〉

I/4: T. 628-633

The musical score is for the scene where Aaron confronts Moses. It features a vocal ensemble of six voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into two main sections: G9 and U12. The G9 section is marked with a box and the label 'G9' below it. The U12 section is marked with a box and the label 'U12' below it. The score includes the text 'Aron! Aron!' and 'Schweige!'.

ここではアロンの「お黙りなさい!」と同時に「6人のソロの声」が「アロン! Aron!」と呼びかける。このとき「6人のソロの声」が歌う〈神の和音〉(G9)の現れ方は、第1幕第1場で「6人のソロの声」が「アロンがあなたの口となるように! Aron soll dein Mund sein!」と歌うところ(T. 59、第1節の譜例11を参照)に現れていた〈神の和音〉(G9)と全く同じである。

「アロン!」(第1幕第4場)と「アロンがあなたの口になるように!」(第1幕第1場)に同じ〈神の和音〉が用いられているのは、両者が〈モーゼの代弁者としてのアロン〉の召命という点で関連しているからであろう。「アロンがあなたの口になるように!」はモーゼに、「アロン!」はアロンに向けられた言葉であるが、後述するように、アロンはその召命の意味を、モーゼとは異なる仕方で解釈するのである。

【譜例 20】第 3 の奇跡における〈神の和音〉

I/4: T. 866-867

866 1. Fl H
H
1. Kl 2. Kl
Aron
mp (ziemlich langsam | quite slowly)
Er, der den Stab in die Schlan - ge, Ge - sund - heit in Aus - satz ver - wan - delt.
He, who did change rod to ser - pent and chang-ed health to lep - sy ter - ror.

U8 K5

以上に見てきた奇跡ごとの〈神の和音〉の現れ方の変化は、アロンの中に〈神の声〉が次第に取り込まれ内面化してゆく様を示しているのではないだろうか。そのことは幾つかの点から説明できる。

第 1 の奇跡の直前、「6 人のソロの声」は「アロン！」（譜例 18）と呼びかける。これを聞いたアロンが神からの命として奇跡を行ったとすれば、そこでは「6 人のソロの声」とアロンが主従の関係に置かれている。ところが、両者が同じ言葉（「見るがよい！」）を発している第 2 の奇跡（譜例 19）ではその関係が消え、アロンの声は「6 人のソロの声」と一体化している。そのことは、第 1 の奇跡では〈神の和音〉がアロンのパートに含まれていなかったのに対し、第 2 の奇跡ではアロンの旋律が〈神の和音〉の一部を構成しているという形で、音楽的にも表現されている。そして第 3 の奇跡（譜例 20）における「6 人のソロの声」の消失は、「6 人のソロの声」がアロンの〈内なる声〉と化したことを意味している。

この〈神の声〉の内面化を示唆する言葉が、第 2 幕第 5 場のアロンのパートの中にある。それは、民に神の偶像を与えたことについてモーゼから「誰の命令によってそうしたのですか？」²²⁷と問い詰められ、「いつものように、私の内なる声を聞いたのです」²²⁸と

²²⁷ “Auf wessen Geheiß?”

²²⁸ “Wie immer: ich hörte die Stimme in mir.”

答えるところである (T. 988-989)。この「内なる声 die Stimme in mir」とは、第1幕第4場でアロンが聴き、神からの命令として認識し、内面化していった「6人のソロの声」のことではないだろうか。

さらに、「6人のソロの声」がアロンの〈内なる声〉と化してゆく過程は、奇跡の場面の〈神の和音〉の音列エリアの変化にも表れている。第1と第2の奇跡における〈神の和音〉の音列エリア(6, 9)はいずれも第1幕第1場でモーゼの語りに伴っていた〈神の和音〉に由来する(表5を参照)。しかし、第3の奇跡における〈神の和音〉の音列エリア(5)は、第1幕第2場でモーゼとアロンの考えの不一致を表現する〈神の和音〉(譜例16)に使われていたものである。すなわち、第1と第2の奇跡では神の意思によって奇跡を行っている意識がアロンの中にあるが、第3の奇跡に至っては完全にアロン自身の意思によって奇跡が行われていることを、音列エリアの変化が示しているのである。

アロンは、三つの奇跡によって、民を帰依させることに成功した。だが、第1幕第1場で「燃える茨の繁みからの声」がモーゼに語っていた事柄を見ると、奇跡をアロンに行わせることが神の意思であったかどうかは不明である。「燃える茨の繁みからの声」が予告したのは、アロンが〈モーゼの口になること〉であって、〈奇跡を行うこと〉ではない。つまり、第1幕第4場で自分に呼びかける神の声を聞いたのも、その呼びかけを奇跡の実行を命じる神の声と捉えたのも、アロンの錯覚かもしれないのである。

むしろ、上記のような〈神の和音〉の現れ方をみると、シェーンベルクは、奇跡の実行をアロンの独断として描いているようにさえ思われる。『出エジプト記』の中の神は、燃える茨の繁みを通じてモーゼに語りかける際、モーゼにその場で三つの奇跡を示し、民の前でそれらの奇跡を行うようはっきりと命じているが²²⁹、《モーゼとアロン》の台本ではその部分が変わっている。シェーンベルクが書いた「燃える茨の繁みからの声」の台詞では、民の前での奇跡の実行が神の命であるかについても、その奇跡が具体的にどのようなものであるかについても、多義的な解釈が可能になっている(第1節の表3を参照)。シェーンベルクがそのように書き換えたのは、奇跡がアロンの独断によって行われたという暗示を、劇の中に含めようとしたからではないだろうか。

「燃える茨の繁みからの声」が語った「アロンがあなたの口になるように！」(T. 59)の「口になる」の意は、〈言葉〉による伝達であって、奇跡という〈行為〉ではない。ところ

²²⁹ 『出エジプト記』第4章第1節「使命に伴うしるし」を参照。

がアロンは「言葉こそ私であり、行為こそ私なのです！」²³⁰ (T. 631-633) と第 1 の奇跡のところで述べる。この〈言葉〉と〈行為〉の同一視は明らかにアロンの誤謬として表現されている。なぜなら第 3 幕でアロンは、民の前で奇跡を行ったかどでモーゼの咎めを受けるからである。²³¹

つまり、アロンは奇跡の実行を命じる〈神の声〉を聴くが、その〈神の声〉がアロン自身の声となっていくとき、アロンが心に抱く神託の意味も、モーゼのそれからは逸脱してゆく。〈アロンが聞き取った神の声〉として現れる〈神の和音〉の音列は、モーゼが解釈した神託を表現するエリア 6、9 から、アロンの解釈による神託を表現するエリア 5 へと変わることによって、アロンの離反を示しているのである。

アロンの離反を音楽的に表現しているのは〈神の和音〉の音列エリアにとどまらない。譜例 19 に示したように、第 2 の奇跡で現れる〈神の和音〉(G6) は第 2 和音が欠けた不完全形である。このような不完全形は第 1 場における奇跡の予告(第 1 節の譜例 9 を参照)でも使われていた。これらは真正な〈神の和音〉ではないことから、アロンによる神託の歪曲を予告するものと云えるだろう。

2. 6. 民と〈神の和音〉

オペラの中の民は、個人としても登場するが、〈神の和音〉は集合体としての民が合唱で歌う部分に現れる。表 7 に示したように、第 1 幕第 4 場では①②④⑥の四つの部分に含まれており、〈神の和音〉の音列エリアは次のように変化する。新しい神からの救済への期待を伝える①ではエリア 3、一転して不可視の神への戸惑いと不信を表明する②ではエリア 10、アロンによる奇跡に驚愕する④ではエリア 6、アロンとともに神を賛美する⑥ではエリア 1 と 2 である。先に述べたように、⑥の部分は第 3 節で扱うため、ここでは①②④で民の合唱とともに現れる〈神の和音〉を分析する。

①の部分の〈神の和音〉は、民の合唱の背景としてオーケストラに現れる(譜例 21)。

²³⁰ “Das Wort bin ich und die Tat!”

²³¹ 第 3 幕ではアロンが「眼に見える奇跡を私は行う定めでした、口から出た言葉も像も役立たなかった場合には！」と語るのに対し、モーゼは「それであなたは自分のしたこと、すなわち行為だけに満足したのですか？ あなたはそこで杖を先導者にし、私の力を解放者にし、ナイル河の水が全能を証すことになったのです」と述べている。“[...] sichtbare Wunder sollte ich tun, wo das Wort und das Bild des Mundes versagten...!” (Aron); “...da genügte dir nur mehr die Tat, die Handlung? Da machtest du den Stab zum Führer, meine Kraft zum Befreier, und Nilwasser beglaubigte die Allmacht...” (Moses)

【譜例 21】 第 1 幕第 4 場の〈神の和音〉の例 (1)

I/4: T. 443-446

4. Scene / Scene 4

(♩ = 108) 443

Lebhaft / Lively 1. Ob

Hz

3 4 H-kl Kl, 1. 2. Kl a 3

2 4

3 4

2 4

2. 4. Hr a 2

Bi

3 4 1. Pos

2 4 2. Pos

3 4 3. Pos

2 4

Sop

3 4 Bringt ihr Br - hö - rung, 2 - Bot - schaft des 3 neu - en 4

Bringt ihr Br-hö-rung, Botschaft des neu-en Got-tes? Schickt er als Füh- rer auch uns

Alt

3 4 Bringt ihr Br-hö-rung, Botschaft des neu-en Got-tes? Schickt er als Füh- rer auch uns

Ten

3 4

Baß

3 4

2 4

3 4

2 4

Str

3 4 I. Gg arco

2 4 II. Gg

3 4 f martellato

2 4 Vel

3 4 Kbs

G3

UK6

約 30 小節にわたって奏でられ続ける〈神の和音〉は、すべてエリア 3 の音列 (G3, UK6, K3, U6) から構成されている。このエリア 3 は第 1 場で「6 人のソロの声」による〈神の和音〉に用いられていたエリアの 1 つである (表 4 を参照)。

一方、譜例 22 に示した②の部分では、民の合唱の中に〈神の和音〉が現れる。

【譜例 22】 第 1 幕第 4 場の〈神の和音〉の例 (2)

I/4: T. 491-492

アロンに神を崇めるように命じられた民は、「崇めるですって？誰を？ どこにおわすのですか？」²³²と 2 群の合唱に分かれて歌う。〈神の和音〉が与えられているのは「崇めるですって？ 誰を？」というフレーズである。ここでの音列エリアは 10 であるが、エリア 10 による〈神の和音〉は、「6 人のソロの声」にもモーゼにも、またアロンにも使われていなかったものである。

以上の①と②の〈神の和音〉の分析から、民の合唱では、エリア 3 の音列は神の肯定に、エリア 10 の音列は神の否定に使われていることがわかる。音楽の構造の面でも、エリア 10 はエリア 3 からもっとも遠い増 4 度関係、すなわち対極関係に置かれた音列群である。²³³

²³² “Anbeten? Wen? Wo ist er?”

²³³ 増 4 度関係が対極関係に置かれる理由は次のとおりである。12 音音楽では、音列を構成する音どうしの音程関係を分析する際に、完全 5 度以上の音程は転回して増 4 度（または減 5 度）以下の音程に還元す

譜例 23 は、アロンによる第 2 の奇跡への反応として現れる④の民の合唱であり、モーゼの手がもとの健康な手に戻るさまを目にした民は「奇跡だ！ご覧！奇跡だ！Wunder! Seht! Wunder!」と連呼する。

【譜例 23】第 1 幕第 4 場の〈神の和音〉の疑似的呈示

I/4: T. 784-788

CHOR

Sop. Wun - der! Mar - vell! Wun - der! Mar - vell! Wun - der! Mar - vell!

Mez. Wun - der! Mar - vell! Wun - der! Mar - vell! Wun - der! Mar - vell!

Alt. Wun - der! Mar - vell! Wun - der! Mar - vell! Wun - der! Mar - vell!

Ten. Seht! Seht! Seht! Seht! Wun - der! Mar - vell!

Bar. Seht! Seht! Seht! Seht! Wun - der! Mar - vell!

Bass. Seht! Seht! Seht! Seht! Wun - der! Mar - vell!

Aaron sät - zi - ge, kran - ke Hand... his strong and health - y heart...

ここには〈神の和音〉のいわば疑似的な呈示が認められる。女声・男声の各パートで連ねられてゆく 2 個 1 組の和音の現れ方は〈神の和音〉とよく似ているが、その構成音は〈神の和音〉を構成するサブセットではない。アロンの「見るがよい！」に伴う〈神の和音〉（譜例 19）も不完全形であったが、それに続いて民が歌うこれらの和音は不完全形ですらなく、外観こそは似ているものの、〈神の和音〉とは全く異なる要素である。

〈神の和音〉はこのような形で、アロンが奇跡を通じて民に伝える神託が歪められていることを伝えているのである。

ることができる。例えば完全 5 度は完全 4 度へ、長 7 度は短 2 度へと還元される。還元された音程における最大値は増 4 度であるため、増 4 度音程に置かれた音列はもっとも遠い関係にあるといえる。

2.7. 第1幕の分析のまとめ

以上に第1幕の〈神の和音〉を分析した結果、次のことが明らかになった。第1場で神からモーゼに伝達された神託（音列エリア1, 6, 9で表現）は、第2場でアロンの解釈によって歪められ（音列エリア5, 8で表現）、その歪められた神託は第4場で奇跡を通じて民に伝えられた。

続いて、第2幕に現れる〈神の和音〉を分析する。第2幕では、人物の言葉に伴って〈神の和音〉が現れるのは、第3場「黄金の仔牛と祭壇」と第5場「モーゼとアロン」のみであるが、それらの〈神の和音〉には第1幕の〈神の和音〉との深い関連が認められる。以下では、その関連に着目しながら分析を進めたい。

2.8. 第2幕第3場「黄金の仔牛と祭壇」

表9に示したように、第3場の〈神の和音〉は、饗宴が終わりに近づき、酩酊した民が黄金の魅力を讃えるところに現れる。

【表9】第2幕第3場の〈神の和音〉

小節	パート	台詞（シュプレッヒシュティンメ）・歌詞 V: 民（合唱）	神の和音	神の和音 音列エリア
949	Hrp, Pf,	V (Sop): 黄金は血のように輝く！	G5	5
950	Cel, Vl	V (Alt): 黄金は世を支配する力！ V (Ten): 献身！	UK8(不) U8	
956-957	Fl, Cl, Pf, Cel, Cmli, Va, Cb	V (Sop): 当惑させる輝き！	UK9	6

譜例24は、「黄金は血のように輝く！」²³⁴という民の合唱の背後でオーケストラが奏でる、エリア5の諸音列による三つの〈神の和音〉（G5, UK8, U8）である。

²³⁴ “Gold glänzt wie Blut!”

【譜例 24】第 2 幕第 3 場の〈神の和音〉の例 (1)

II/3: T. 949-950

Bl

Kzt

1 Sop

1 Alt

1 Ten

G5

UK8

U8

Hr + 1. 2. 3.

Hrf, Klav, Cel a 3

One (anderswo) Sop (elsewhere)

Gold glänzt wie Blut!

Gold gleams like blood.

One (anderswo) Alto (elsewhere)

Gold ist Herrschaft!

Gold is power!

One Tenor Herrschaft!

Power! less - ness!

この「黄金は血のように輝く！」の「血」という言葉は、第 1 幕第 4 場で行われた第 3 の奇跡——ナイル河の水を血に変える奇跡——を連想させるが、その第 3 の奇跡の場面の〈神の和音〉(譜例 20) も同じくエリア 5 の諸音列 (U8、K5) で現れていたことから、「黄金は血のように輝く！」の〈神の和音〉は音楽的にもこの奇跡と関連している。

アロンはナイル河の水を血に変える際、このように述べていた。「この土地を肥沃にしているナイル河を養っているのは誰でしょうか？ それは杖を蛇に変えるお方、健やかな体をライ病にするお方です」²³⁵ (第 1 幕第 4 場、T. 864-867)。ここでアロンが讃えているのは、〈奇跡〉という、可視的に示される神の業である。それと同じく、饗宴の場で民が述べる「黄金は世を支配する力！ Gold ist Herrschaft!」(表 9) も、黄金という眼に見えるものの崇拜である。このように、〈神の和音〉は、可視的な力への依存におけるアロンと民との結びつきも、音列エリアの関連によって示しているのである。

²³⁵ “Wer speist den Nil, der dies Land ernährt? Er, der den Stab in die Schlange, Gesundheit in Aussatz verwandelt.”

1

II/3: T. 954-958

954 955 956 957

1.2.1 FT

1.2.2 FT

1.2.3 FT

1.2.4 FT

1.2.5 FT

1.2.6 FT

1.2.7 FT

1.2.8 FT

1.2.9 FT

1.2.10 FT

1.2.11 FT

1.2.12 FT

1.2.13 FT

1.2.14 FT

1.2.15 FT

1.2.16 FT

1.2.17 FT

1.2.18 FT

1.2.19 FT

1.2.20 FT

1.2.21 FT

1.2.22 FT

1.2.23 FT

1.2.24 FT

1.2.25 FT

1.2.26 FT

1.2.27 FT

1.2.28 FT

1.2.29 FT

1.2.30 FT

1.2.31 FT

1.2.32 FT

1.2.33 FT

1.2.34 FT

1.2.35 FT

1.2.36 FT

1.2.37 FT

1.2.38 FT

1.2.39 FT

1.2.40 FT

1.2.41 FT

1.2.42 FT

1.2.43 FT

1.2.44 FT

1.2.45 FT

1.2.46 FT

1.2.47 FT

1.2.48 FT

1.2.49 FT

1.2.50 FT

1.2.51 FT

1.2.52 FT

1.2.53 FT

1.2.54 FT

1.2.55 FT

1.2.56 FT

1.2.57 FT

1.2.58 FT

1.2.59 FT

1.2.60 FT

1.2.61 FT

1.2.62 FT

1.2.63 FT

1.2.64 FT

1.2.65 FT

1.2.66 FT

1.2.67 FT

1.2.68 FT

1.2.69 FT

1.2.70 FT

1.2.71 FT

1.2.72 FT

1.2.73 FT

1.2.74 FT

1.2.75 FT

1.2.76 FT

1.2.77 FT

1.2.78 FT

1.2.79 FT

1.2.80 FT

1.2.81 FT

1.2.82 FT

1.2.83 FT

1.2.84 FT

1.2.85 FT

1.2.86 FT

1.2.87 FT

1.2.88 FT

1.2.89 FT

1.2.90 FT

1.2.91 FT

1.2.92 FT

1.2.93 FT

1.2.94 FT

1.2.95 FT

1.2.96 FT

1.2.97 FT

1.2.98 FT

1.2.99 FT

1.2.100 FT

1.2.101 FT

1.2.102 FT

1.2.103 FT

1.2.104 FT

1.2.105 FT

1.2.106 FT

1.2.107 FT

1.2.108 FT

1.2.109 FT

1.2.110 FT

1.2.111 FT

1.2.112 FT

1.2.113 FT

1.2.114 FT

1.2.115 FT

1.2.116 FT

1.2.117 FT

1.2.118 FT

1.2.119 FT

1.2.120 FT

1.2.121 FT

1.2.122 FT

1.2.123 FT

1.2.124 FT

1.2.125 FT

1.2.126 FT

1.2.127 FT

1.2.128 FT

1.2.129 FT

1.2.130 FT

1.2.131 FT

1.2.132 FT

1.2.133 FT

1.2.134 FT

1.2.135 FT

1.2.136 FT

1.2.137 FT

1.2.138 FT

1.2.139 FT

1.2.140 FT

1.2.141 FT

1.2.142 FT

1.2.143 FT

1.2.144 FT

1.2.145 FT

1.2.146 FT

1.2.147 FT

1.2.148 FT

1.2.149 FT

1.2.150 FT

1.2.151 FT

1.2.152 FT

1.2.153 FT

1.2.154 FT

1.2.155 FT

1.2.156 FT

1.2.157 FT

1.2.158 FT

1.2.159 FT

1.2.160 FT

1.2.161 FT

1.2.162 FT

1.2.163 FT

1.2.164 FT

1.2.165 FT

1.2.166 FT

1.2.167 FT

1.2.168 FT

1.2.169 FT

1.2.170 FT

1.2.171 FT

1.2.172 FT

1.2.173 FT

1.2.174 FT

1.2.175 FT

1.2.176 FT

1.2.177 FT

1.2.178 FT

1.2.179 FT

1.2.180 FT

1.2.181 FT

1.2.182 FT

1.2.183 FT

1.2.184 FT

1.2.185 FT

1.2.186 FT

1.2.187 FT

1.2.188 FT

1.2.189 FT

1.2.190 FT

1.2.191 FT

1.2.192 FT

1.2.193 FT

1.2.194 FT

1.2.195 FT

1.2.196 FT

1.2.197 FT

1.2.198 FT

1.2.199 FT

1.2.200 FT

1.2.201 FT

1.2.202 FT

1.2.203 FT

1.2.204 FT

1.2.205 FT

1.2.206 FT

1.2.207 FT

1.2.208 FT

1.2.209 FT

1.2.210 FT

1.2.211 FT

1.2.212 FT

1.2.213 FT

1.2.214 FT

1.2.215 FT

1.2.216 FT

1.2.217 FT

1.2.218 FT

1.2.219 FT

1.2.220 FT

1.2.221 FT

1.2.222 FT

1.2.223 FT

1.2.224 FT

1.2.225 FT

1.2.226 FT

1.2.227 FT

1.2.228 FT

1.2.229 FT

1.2.230 FT

1.2.231 FT

1.2.232 FT

1.2.233 FT

1.2.234 FT

1.2.235 FT

1.2.236 FT

1.2.237 FT

1.2.238 FT

1.2.239 FT

1.2.240 FT

1.2.241 FT

1.2.242 FT

1.2.243 FT

1.2.244 FT

1.2.245 FT

1.2.246 FT

1.2.247 FT

1.2.248 FT

1.2.249 FT

1.2.250 FT

1.2.251 FT

1.2.252 FT

1.2.253 FT

1.2.254 FT

1.2.255 FT

1.2.256 FT

1.2.257 FT

1.2.258 FT

1.2.259 FT

1.2.260 FT

1.2.261 FT

1.2.262 FT

1.2.263 FT

1.2.264 FT

1.2.265 FT

1.2.266 FT

1.2.267 FT

1.2.268 FT

1.2.269 FT

1.2.270 FT

1.2.271 FT

1.2.272 FT

1.2.273 FT

1.2.274 FT

1.2.275 FT

1.2.276 FT

1.2.277 FT

1.2.278 FT

1.2.279 FT

1.2.280 FT

1.2.281 FT

1.2.282 FT

1.2.283 FT

1.2.284 FT

1.2.285 FT

1.2.286 FT

1.2.287 FT

1.2.288 FT

1.2.289 FT

1.2.290 FT

1.2.291 FT

1.2.292 FT

1.2.293 FT

1.2.29

エリア 6 の音列を用いた〈神の和音〉は、第 1 幕第 1 場のモーゼの語りに伴って最も多く現れ、モーゼと結びついていた。それゆえ、この「当惑させる輝き！」の〈神の和音〉は、直後の第 4 場におけるモーゼの帰還と黄金の仔牛の像の消失の予告と解せる。

この点を歌詞の内容から考えてみたい。民が口にする「当惑させる輝き」の中の「当惑」の背後には、黄金の仔牛の像が自分たちを誤った方向に導く〈惑わし〉にすぎない、という隠れた意味がある。現に、それは〈惑わし〉であるがために、その像はまもなくモーゼの手によって消失する。つまり、民自身は気付かずとも、その口から出る言葉は真実を突いているとともに、第 4 場の出来事を引き出す伏線となっているのである。

2.9. 第 2 幕第 5 場「モーゼとアロン」

【表 10】第 2 幕第 5 場の〈神の和音〉

小節	パート	台詞（シュプレッヒシュティンメ）・歌詞 M: モーゼ/A: アロン/V: 民（合唱）	神の 和音	神の和音 音列エリア
990	Ob, E.H, Picc, Fl	A: でも私にはそう理解されたのです。	G9	9
990	Vc, Ob, E.H	A: でも私にはそう理解されたのです。	U12	9
991	Cb, Timp	M: お黙りなさい！	G6	6
991	Vc	M: お黙りなさい！	K6	6
1003	Hr	M: それは掟なのです！	G1	1
1004- 1005	Picc, Fl, Va	M: 移ろいゆくこの石板が述べているような不滅の事を、あなたの口から出る言葉で述べなさい！	UK4	1
1007- 1008	Trp, Vn	A: イスラエルの存続が永遠なる方の観念を証してくれますように！ V: 他の者の僕であらぬように！	G6 U9	6
1092- 1093	Xyl, Mand, Aron	A: 神の徴なのです、燃える茨の繁みと同じように。	U4	1
1098	Aron, Mand, Timp, Pf, Tbn, Strings	A: そのお方への道を、そして約束の地への道を示しておられるのです！	K2	2

表 10 に示したとおり、第 5 場での〈神の和音〉は、モーゼの語りとアロンの歌の背景としてオーケストラに現れる。使用される音列エリア (1, 2, 6, 9) のうち、1 と 6 はモーゼとアロンで共有されているが、2 と 9 はアロンだけが使っている。それらのアロンの〈神の和音〉は、いずれも第 1 幕第 4 場の〈神の和音〉に由来する。以下では、その関連が持つ意味を明らかにしていきたい。

前述のように、この第 2 幕第 5 場では、民に偶像を与えたことについて「誰の命令によってそうしたのですか？」²³⁶と咎めるモーゼに対し、アロンは「いつものように、私の内なる声を聞いたのです」²³⁷と答える場面がある (T. 988-989)。「私はそのようなことは言っていない」²³⁸と言うモーゼに、アロンは「でも私にはそう理解されたのです」²³⁹ (T. 990) と反論する。譜例 26 は、そのアロンの言葉に伴う 2 つの〈神の和音〉である (G9, U12)。

【譜例 26】第 2 幕第 5 場の〈神の和音〉の例 (1)

II/5: T. 990-991

(Langsamer / Slower)
(sempre „Recit“)

Picc
1. Fl

Ob
1. Ob

rit

991

G9

ppp

Aron

ppp

3

3

A-ber ich ha-be den-noch ver-stan-den.
Nev-er-the-less, I still com-pre-hend-ed.

1. Vel

2. Vel

Str

ppp

U12

²³⁶ “Auf wessen Geheiß?”

²³⁷ “Wie immer: ich hörte die Stimme in mir.”

²³⁸ “Ich habe nicht gesprochen.”

²³⁹ “Aber ich habe dennoch verstanden.”

G9 と U12 を用いた〈神の和音〉は、第 1 幕第 4 場でアロンが第 1 の奇跡を行うところにも現れていた（第 1 節の譜例 18 を参照）。それは「アロン！」と歌う「6 人のソロの声」のパートである。それと全く同じ音列（G9, U12）を、この第 2 幕第 5 場の「でも私にはそう理解されたのです」の〈神の和音〉が使っているのは、「6 人のソロの声」の「アロン！」が、奇跡の実行を命ずる神の声として響いていたことを示すためであろう。

とはいえ、ここでのアロンの釈明は、民の前で奇跡を行ったことではなく、民に偶像を造らせたことに向けられている。それにもかかわらず、上に挙げた「でも私にはそう理解されたのです」の部分の〈神の和音〉がその音列エリアにおいて〈奇跡〉と結びついているのは、一見不可解である。だがここにこそ、アロンの神託の理解におけるモーゼとの決定的な相違点を知る鍵がある。

上記の音列の関連が明かすのは、アロンは奇跡を行うことも偶像を造ることも等しく神から与えられた使命と考えていた、ということである。アロンは、モーゼが黄金の仔牛の像を破壊したことに対して、次のように述べる。「あなたの言葉が私の像を壊したとき、その奇跡とて一つの像にすぎなかったではありませんか」²⁴⁰ (T. 999-1000)。すなわちアロンにとっては、奇跡も偶像も、たとえそれがモーゼの神の観念とは相容れなくとも、民を救うための正当な手段なのである。

そのようなアロンの考えは、第 2 幕 5 場にアロンの最後の言葉とともに現れる〈神の和音〉（譜例 27）にもよく表れている。

【譜例 27】第 2 幕第 5 場の〈神の和音〉の例（2）

II/5: T. 911-912

The musical score for Example 27, Act II, Scene 5, measures 911-912, is presented in two staves. The top staff is for Aron, in G major (one sharp) and 8/4 time. The lyrics are "Weg ins ge-lob-te-iseit Land!". The bottom staff is for the Orchestra, in G major and 4/4 time. It includes parts for I. II. Gg, Br, Vel, and Vcl. A box labeled "K2" points to the Vcl part. Performance instructions include "(langsam ab in den Hintergrund)" and "(slowly exit in the background)".

²⁴⁰ "Und doch war das Wunder nicht mehr als ein Bild: als dein Wort mein Bild zerstörte."

民を導く火の柱と雲の柱をモーゼは偶像とみなすが、アロンは、それが神への道、すなわち〈約束の地〉を示すものであると説く。アロンが歌う「約束の地へ！ ins gelobte Land!」の「Land」の2音（a-b）は、オーケストラとともに、エリア2の音列による〈神の和音〉（K2）を形成する。

エリア2の音列による〈神の和音〉が現れていたのは、第1幕第4場の終盤、アロンが〈神の旋律〉を歌いながら神託の意味を民に解き明かすところ（T. 912-913、K2とU11）である（表7の⑥の部分の「神の和音 音列エリア」欄を参照）。そこでアロンが唱える「あなた方の祖先たちに霊的に約束されたもの was euren Vätern verheißen geistig」とは、その直前（T. 909）で彼が述べている「乳と蜜の流れる地 das Land, wo Milch und Honig fließt」であろう。しかし、「燃える茨の繁みからの声」がモーゼに伝えた神託では、〈約束の地〉はそのような物質的繁栄の場としては表現されておらず、〈かの地〉としか形容されていない。したがって、〈乳と蜜の流れる地〉はアロンによる解釈と考えるべきである。この点は、次節の〈神の旋律〉の分析で詳しく論じることとしたい。

2. 10. 分析のまとめ

以上、オペラの中での〈神の和音〉の現れ方を分析し、神託の伝達に表れている神と人物との関係を読み解いてきた。その結果は次の通りである。

モーゼが理解した神託は音列エリア3, 6, 9を用いた〈神の和音〉で表現され、アロンによってモーゼとは異なる意味に解釈された神託は2, 5, 8の音列エリアによる〈神の和音〉で表現される。第1幕第4場ではアロンも〈神の声〉（6人のソロの声）を聴くが、奇跡ごとに変化する〈神の和音〉の音列エリア（9→6→5）が示すように、その〈神の声〉はアロンの中で次第に〈内なる声〉と化してゆく。また、奇跡の場面における〈神の和音〉の疑似的な呈示（譜例23）には、神託を歪曲するアロンに民が取り込まれていく様も描かれている。第2幕第3場では、〈奇跡〉という可視的な力の利用が黄金の神という〈偶像〉を生み出したことが、第1幕の〈神の和音〉との音列エリア上の関連によって示される。そして、このような〈神の和音〉の関連は、オペラ終盤の第2幕第5場において、モーゼとは相容れない、アロンの神託の解釈を明かすのである。

第3節：〈神の旋律〉

3.1. 〈神の旋律〉の登場の劇的・音楽的状况

本章第1節で述べたように、第1幕第1場で「6人のソロの声」が歌う〈神の旋律〉（第1節の譜例5を参照）は、神の語りの核となる〈神託〉を聴き手に印象づける役割を果たしている。第1幕第4場と第2幕第5場では、この〈神の旋律〉がアロンと民の合唱のパートにも現れてくる。

アロンと民が歌う〈神の旋律〉の歌詞は「6人のソロの声」が歌っていたものとは異なっており、その相違は、彼らの神託の解釈がモーゼのそれとは異なることを明示している。第2節ではこの点を〈神の和音〉の分析から指摘したが、本節では〈神の旋律〉の分析を通じてより詳しく検証する。

まず、〈神の旋律〉が現れる場面の劇的状況を確認しておく。表11（附録、4頁）はオペラ全体の〈神の旋律〉の現れ方をまとめたものである。

〈神の旋律〉は次の3つの劇的状況において現れる。I. 神からモーゼへの神託の伝達（①第1幕第1場）、II. アロンから民への神託の伝達（②③第1幕第4場）、III. 民とアロンの神託の理解（④⑤）。

第1幕第2場でモーゼからアロンへ伝えられた神託は、第1幕第4場でさらにアロンから民へと伝えられる。第1幕の終盤でアロンは、奇跡によって血に変わったナイル河の水を民に見せながら、「全能なるお方はあなた方とあなた方の血を解放して下さいます」²⁴¹と説き、「神はあなた方を選ばれたのです、全ての民の中から」²⁴²と〈神の旋律〉（②）を歌い始める。この〈神の旋律〉はアロンのソロで歌われた後、民の合唱（③）で反復される。

第2幕第5場の終盤でも、民とアロンによって再び〈神の旋律〉が歌われる。民は火の柱と雲の柱に導かれながら、「神は我々を選ばれたのです、全ての民の中から」²⁴³（④）と歌い、舞台の後景を進んでゆく。その火の柱と雲の柱を偶像としか見ないモーゼをアロンは「神の徴なのです、燃える茨の繁みと同じように」²⁴⁴と諭し、民の合唱を引き継いで〈神の旋律〉（⑤）を歌い、後景に消えてゆく。

²⁴¹ “[...] der Allmächtige befreit euch und euer Blut.”

²⁴² “Er hat euch auserwählt vor allen Völkern [...]”

²⁴³ “Er hat uns auserwählt vor allen Völkern [...]”

²⁴⁴ “Gottes Zeichen, wie der glühende Dornbusch.”

以上、〈神の旋律〉が現れる劇的状況を概観した。第1幕第1場における〈神の旋律〉(①)はすでに第1節で扱ったので、以下の分析では、第1幕第4場(②③)と第2幕第5場(④⑤)における〈神の旋律〉の現れ方に焦点を当てる。

3.2. 第1幕第4場：アロンから民への神託の伝達

アロンが神託をいかに理解したかは、彼が歌う〈神の旋律〉(②)の歌詞と音楽の両方に示されている。表11(附録、4頁)の歌詞における下線部分(②～⑤)は「6人のソロの声」の歌詞(①)には含まれない内容が追加されているところである。²⁴⁵ アロンの歌詞には、「他の者の僕であらぬように *keines andern Knecht*」「賦役と労苦を免れて (*frei sein*) von *Fron und Plage*」「乳と蜜の流れる地 *wo Milch und Honig fließt*」「祖先たちに霊的に約束されたものを物質として享受 *genießen leiblich, was euren Vätern verheißen geistig*」などの言葉が加えられている。その一方で、「6人のソロの声」の歌詞に含まれていた「彼らの観念が——数千年にもわたり——さらされることになるあらゆる試練をくぐり抜けること *daß alle Prüfungen bestehe, denen – in Jahrtausenden – der Gedanke ausgesetzt ist*」や、「その地で永遠なる者とひとつになり、全ての民の模範となる *wo ihr mit dem Ewigen einig und allen Völkern ein Vorbild werdet*」は除かれている。つまり、「6人のソロの声」が伝えていた〈試練〉や〈使命〉は、アロンによって、民が負っている隷属や労苦や飢えからの解放へと置き換えられているのである。

ゴールドスタインは、モーゼとアロンの考え方の相違は自由と解放についての概念の中で露わになっていると指摘する。²⁴⁶ 彼によれば、第1幕第1場で「燃える茨の繁みからの声」がモーゼに命じる民の解放には、「隷属からの解放 *the oppression of slavery*」という現実的な意味と、「有限なものからの解放 *freedom from what is transitory*」というより広い抽象的な意味の両方があるが、第2幕が終わるまでアロンは前者に、モーゼは後者に固執し続ける。²⁴⁷ それゆえ「隷属からの解放の具体的実現は一貫してアロンを魅了し続けるがゆ

²⁴⁵ ただし次のような人称の変化には、内容に関わる要素ではないため、下線は引かれていない。歌う主体の変化に伴い、「6人のソロの声」のパートでは「彼ら」と表現されていた民は、アロンのパートでは「あなた方」となり、民のパートでは「我々」に変わっている。

²⁴⁶ B. Goldstein, *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p. 156.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 156.

えに、彼は現実の幸福のみを約束するイメージを擁護し、それを生み出してしまう」²⁴⁸。つまりアロンにとっては、民に正しい神の観念を伝えることよりも、民を社会的・肉体的な抑圧から解放することの方が重要であるため、神託は〈賦役と労苦からの解放〉と〈「乳と蜜の流れる地」の享受〉の約束として民に伝えられるのである。

このアロンの神託の意味の変換は、アロンが歌う〈神の旋律〉における音楽的な身振りや〈神の和音〉の使用にも反映されている。

【譜例 28】アロンの〈神の旋律〉(②) (1)

I/4: T. 898-903

譜例 28 に示したように、アロンの〈神の旋律〉(②)を構成する音列は、「6 人のソロの声」の〈神の旋律〉(①)と同じく、K1, U4, G1, UK4 の 4 種 (エリア 1) である。しかし、一部の音の位置が 1 オクターヴ上へと変えられ、より滑らかな旋律線を描いている点が、「6 人のソロの声」とは異なる。

また、アロンの歌う〈神の旋律〉(②)に挿入されている 3 つの〈神の和音〉(U4, K2, U11)のうち、最後の 1 つ (U11) は「6 人のソロの声」の歌 (①) には含まれていなかった。譜例 29 を見ると、この〈神の和音〉(U11) は、「あなた方の祖先たちに霊的に約束されたものを was euren Vätern verheißen geistig」の中の「霊的に geistig」の部分構成していることがわかる。

²⁴⁸ Ibid., p. 156.

“[...] Aaron’s persistent attraction to a concrete formulation of freedom from enslavement permits him to advocate and create images that promise only tangible well-being.”

【譜例 29】アロンの〈神の旋律〉(②) (2)

I/4: T. 910-913

The musical score is for Aaron's 'Melody of God' (②) (2). It is in 4/4 time. The vocal line (Aron) has the following lyrics: 'leib - lich, was eu - ern Vä - tern ver - hei - ßen' (pleas - ure from what in spir - it was vowed - ßen your). The string ensemble (Str) includes Br (Brass), Vcl (Violins), and Kbs (Kbass). The score is divided into two systems, K2 and U11, with a 'calando' marking in the second system.

先述のとおり、これらの言葉はアロンによって追加されたものである。U11 による〈神の和音〉は、第 1 幕第 2 場でアロンが「(神は) その全能を、その奇跡を人々に示し、自分のみを信じるように諭したのです」²⁴⁹と語る際にも使われ (第 2 節の譜例 17 を参照)、モーゼの考えとの不一致を表していた。この関連から、エリア 8 (この 2 つの例では U11) の音列による〈神の和音〉は、アロン独自の考えを示しているように思われる。

次に、アロンに続いて民が歌う〈神の旋律〉(③)を観察する。表 11 (附録、4 頁)に見られるとおり、その歌詞の内容はアロンの〈神の旋律〉(②)と全く同じであり、アロンの神託の解釈が民にそのまま受け継がれたことが分かる。しかも、6 声の合唱で対位的に扱われるその旋律 (譜例 30) は、装飾的な付加音や反復を伴い、アロンが歌っていた旋律よりも華麗なものになっている。

²⁴⁹ "[...] seine Allmacht, seine Wunder an ihm zu zeigen, es zu lehren, an ihn allein zu glauben."

【譜例 30】民の〈神の旋律〉(③)

I/4: T. 918-920

918 molto rit. - - - a tempo (♩ = 80) ($\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$)

Er hat uns aus-er-wählt vor al-len Völkern,
We are his cho-sen folk be-fore all oth-ers,

Er hat uns aus-er-wählt, aus-er-wählt,
We are his cho-sen folk, cho-sen folk,

Er hat uns aus-er-wählt, aus-er-wählt,
We are his cho-sen folk, cho-sen folk,

Er hat uns vor al-len Völ-ke-
We are his be-fore all oth-ers,

Er hat uns aus-er-wählt vor al-len Völ-ke-
We are his cho-sen folk be-fore all oth-ers,

3.3. 第2幕第5場：アロンと民の神託の理解

第2幕第5場に現れる〈神の旋律〉(④⑤)は、第1幕第4場の〈神の旋律〉(②③)のいわば縮小形であり、旋律の前半部分は民の合唱で、後半部分はアロンによって歌われる。

表11(附録、4頁)で、民が歌う2つの〈神の旋律〉(③④)の歌詞を比較すると分かるように、第2幕第5場の〈神の旋律〉(④)は、第1幕第4場のそれ(③)から「我々は賦役と労苦を免れて自由となるでしょう！ そのことを神は誓われたのです」²⁵⁰の部分が省かれたものである。代わって④の〈神の旋律〉には、譜例31に挙げた、「他の者の僕であらぬように！ Keines andern Knecht!」が集中的に反復されるパッセージが挿入されている(T. 1089-1093)。これは、第2幕での民が、第1幕におけるよりも一層強く、解放への期待を抱いていることの顕れである。

²⁵⁰ “Wir werden frei sein von Fron und Plage! Das gelobt er uns:”

【譜例 31】民の〈神の旋律〉(④)

II/5: T. 1089-1090

CHOR

Sop
Kei - nes an - dern Knecht! Ihm! Kei - nes an - dern Knecht!
Serv - ing no one else! Him! Serv - ing no one else!

Mez
Kei - nes an - dern Knecht! Ihm! Kei - nes an - dern Knecht!
Serv - ing no one else! Him! Serv - ing no one else!

Alt
Kei - nes Knecht! Kei - nes an - dern Knecht!
No one else! Serv - ing no one else!

Ten
Kei - nes Knecht! Kei - nes an - dern Knecht!
No one else! Serv - ing no one else!

Bar
Kei - nes an - dern Knecht! Ihm al - lein zu die - nen!
Serv - ing no one else! Him a - lone to wor - ship!

Baß
Kei - nes an - dern Knecht! Ihm al - lein zu die - nen!
Serv - ing no one else! Him a - lone to wor - ship!

1089

Aron
Ich - me - ti - ge gibt durch mich dem Volk ein Zei - chen. Sie führt uns bei
me han God givh a sig - nal to the peo - ple. It leads us by

Moses
vorbläßt und verwandelt sich in die Wolkensäule. Der Vordergrund bleibt verhältnismäßig finster.
Jire fades and is transformed into the pillar of cloud. The foreground remains relatively dark.)

Die Wol - kensäule!
The cloudlike pillar!

〈神の旋律〉(④)を歌い終わると、民は行進曲風の音楽に乗せて、「全能なる方よ、あなたはエジプトの神々よりもお強いのです！」²⁵¹と歌い、舞台から消えてゆく(譜例 32)。

【譜例 32】行進曲

II/5: T. 1101-1104

Schlg
Gongs, Schellen, gr Tr a 8
Beck

CHOR

Sop
All - mächt - ger, du bist stärker als Ä - gyp - tens Göt - ter!
Al - might - y, thou art stronger than E - gyp - tian gods are!

Mez
All - mächt - ger, du bist stärker als Ä - gyp - tens Göt - ter!
Al - might - y, thou art stronger than E - gyp - tian gods are!

Alt
All - mächt - ger, du bist stärker als Ä - gyp - tens Göt - ter!
Al - might - y, thou art stronger than E - gyp - tian gods are!

Ten
All - mächt - ger, du bist stärker als Ä - gyp - tens Göt - ter!
Al - might - y, thou art stronger than E - gyp - tian gods are!

Bar
All - mächt - ger, du bist stärker als Ä - gyp - tens Göt - ter!
Al - might - y, thou art stronger than E - gyp - tian gods are!

Baß
All - mächt - ger, du bist stärker als Ä - gyp - tens Göt - ter!
Al - might - y, thou art stronger than E - gyp - tian gods are!

1101

Str
rit -
Tempo di marcia (♩ = 112)
tacet

Von Takt 1102 an nimmt die Bühnenmusik und der CHOR an Tonstärke ab, bis zur gänzlichen Unhörbarkeit.
From m. 1102 on, the stage music and the chorus decrease in volume until they are completely inaudible.

²⁵¹ "Allmächt'ger, du bist stärker als Ägyptens Götter!"

この音楽は第1幕第4場でも〈神の旋律〉(③)に続いて現れていたもので(T. 936～)、「自由! frei!」の連呼でそのクライマックスを迎え、第1幕を閉じていた。第1幕と第2幕に共通してこの音楽に与えられている歌詞の内容は、〈隷属からの解放〉と〈「乳と蜜の流れる地」の享受〉である。すなわち、神託の中からアロンによって意味が変換された二つの事柄が、オペラの二つの幕のフィナーレを飾る音楽で強調されているのである。チャーリンはこの音楽を「勝利の行進曲 [T]he triumphant march」と呼び、「確信に満ち、祝典的な気分に入る民と常に結びついている」²⁵²と説明している。民は最後まで、モーゼが「燃える茨の繁みからの声」から聞き取った神託の意味——〈試練〉と〈使命〉——を知ることなく、アロンが与えた「現実の幸福のイメージ」——肉体的な自由と物質的な繁栄——を胸に抱きながら荒野を進んでいくのである。

ところで、第2幕第5場で民が歌う〈神の旋律〉(④)には、〈神の和音〉が1つも含まれていない。民に代わって〈神の和音〉(U4, K2)を担うのは、アロンが歌う〈神の旋律〉(⑤)である。アロンが歌う〈神の旋律〉(⑤)の後半部分(譜例33)は、〈神の和音〉(U4)で始まる。

【譜例33】アロンの〈神の旋律〉(⑤)(1)

II/5: T. 1092-1093

ORCHESTER HINT

Pk

Xyl

2-4 Mand

ARON

Tag.

Got - tes Zei - chen, wie der glühende Dorn - busch!

U4

²⁵² M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 273.

“The march is always associated with the folk in an affirmative, celebratory mood.”

【譜例 34】 アロンの〈神の旋律〉(⑤)(2)

1097

I.I. Gg, Br, Vcl

Orchestra

Aron

Weg ins ge-lob-te Land!

way to the prom-ised land!

(langsam ab in den Hintergrund)

(slowly exit in the background)

K2

【譜例 35】〈神の旋律〉のモチーフ

[illegible]

ここでは、アロンが「イスラエルの存続が永遠なる方の観念を証してくれますように！」²⁵³と述べるのと同時に、金管楽器とヴァイオリンがそれぞれ〈神の旋律〉冒頭のモチーフの縮小形を奏でる。アロンの言うこの〈イスラエルの存続〉とは、種族としての民の繁栄である。それと〈神の旋律〉のモチーフとの結びつきは、アロンの神託の理解の根底にある次のような信念を伝えている。

アロンにとって神託は、何よりも種族としてのイスラエルの民の存続と繁栄を保証するものでなければならない。民に神の観念を理解させることよりも、労苦と飢えから民を解放することの方をアロンが重視するのはそのためである。そのアロンの考えは、上記の部分に続くモーゼとの対話の中で表明される。モーゼは、民は神の観念を把握せねばならず、そのためだけに生きるのだと主張する。²⁵⁴ だがアロンは、民を愛し、民のために生き、民を存続させたいと述べる。²⁵⁵ このように、二人の考えの不一致は、〈神の旋律〉を媒介として、音楽的にも多面的に表現されているのである。

3.4. まとめと考察

以上の〈神の旋律〉の歌詞と音楽の分析から、モーゼが「燃える茨の繁みからの声」から聞いた神託の意味をアロンが変換して民に伝え、民がそこに取り込まれていく過程を明らかにした。その過程は、第2節で分析した〈神の和音〉の変容と重なるものである。

最後に、モーゼとアロンの神託の解釈の仕方について、聖書の記述を参照しながら若干の考察を加えたい。

分析の中で指摘したように、第1幕第1場でモーゼに語りかける「燃える茨の繁みからの声」の台詞には、〈隷属からの解放〉や〈乳と蜜の流れる地〉への言及はない。したがって『モーゼとアロン』というオペラの中では、これらの概念はアロンの解釈と理解されるべきであろう。

しかし『出エジプト記』第3章第8節で、燃える茨の繁みからの声はモーゼにこう語っている。「(……略……) わたしは降って行き、エジプト人の手から彼らを救い出し、この国から、広々としたすばらしい土地、乳と蜜の流れる土地、カナン人、ヘト人、アモリ人、ペ

²⁵³ “Israels Bestehn bezeuge den Gedanken des Ewigen!”

²⁵⁴ “Es muß den Gedanken erfassen! Es lebt nur deshalb!” (II/5: T. 1034-1035)

²⁵⁵ “Ich liebe dieses Volk, ich lebe für es und will es erhalten!” (II/5: T. 1015-1019)

リジ人、ヒビ人、エブス人の住む所へ彼らを導き上る」。²⁵⁶ ここでは〈隷属からの解放〉も〈乳と蜜の流れる地〉も一義的に表現されており、むしろアロンの理解した神託の内容に近い。反対に、オペラの「燃える茨の繁みからの声」が伝えている、何千年にもわたって民がさらされることになる〈試練〉や、全ての民の模範となるという〈使命〉についての記述は見当たらない。

チャーリンによれば、第1幕第1場の〈神の旋律〉の歌詞の大部分はシェーンベルクの創作である。²⁵⁷ モーゼの解した神託には、〈約束の地〉とは精神的な場であるという、シェーンベルクの解釈がそのまま表現されているのである。

²⁵⁶ *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999), p. 59.

“[...] ich bin herniedergefahren, dass ich sie errette aus der Ägypter Hand und sie herausführe aus diesem Lande in ein gutes und weites Land, in ein Land, darin Milch und Honig fließt, in das Gebiet der Kanaaniter, Hetiter, Amoriter, Perisiter, Hiwiter und Jebusiter.”

訳文は次の文献から引用した。『旧約聖書』新共同訳、東京：日本聖書協会、2001年、97頁。

²⁵⁷ M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 294.

第3章：モーゼの言葉と音楽——神と人間を媒介するモチーフ

第3章では、《モーゼとアロン》の中でモーゼの表示に使われている音楽要素を分析する。

第1章第5節で触れたように、この作品の音楽におけるモーゼの存在感はアロンには及ばない。²⁵⁸ それは主にモーゼのパートが旋律を持たないことに起因するが、モーゼのシュプレッヒシュティンメの大部分が神やアロンとの対話の中に限定されていることも、モーゼの声楽面における音楽的表現力の希薄さの一因である。さらにそれは、オーケストラの中でモーゼを表示する音楽要素の特定をも困難にしている。

モーゼの音楽的表示を扱った研究の中で、明確な性格を持った表示要素を抽出したものは少ない。例えばホワイトは、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。²⁵⁹ しかし、ホワイトが例示しているモチーフはいずれも汎用的なものであり、ライトモチーフとしての性格は弱いように思われる。またシャフテルはモーゼを示す音楽要素の特徴として、音節が明瞭でリズムカルな短いフレーズないしはテンポの遅い頭韻・中間韻、低音域の楽器、二拍子などを挙げているが、ホワイトのように具体的な要素を示してはいない。²⁶⁰

筆者は、第1幕第1場でオーケストラの中に現れるあるモチーフ（譜例1）を、モーゼの表示要素と考える。

【譜例1】〈モーゼのモチーフ〉

I/1: T. 11-12 (Fg, Vc, Cb)



ヴェルナーはこれを「秩序すなわち神の意思の象徴 Symbol der Ordnung, des göttlichen

²⁵⁸ 第1章第5節（68～69頁）を参照。

²⁵⁹ P. C. White, *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985), pp. 250-253.

²⁶⁰ M. R. Shaftel, "Translating for God: Arnold Schönberg's "Moses und Aron", in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 312.

Willens」²⁶¹としての主題とみなし、佐野は「神の動機」²⁶²と呼んでいるが、このモチーフはモーゼの登場する場に集中的に現れることから、より狭い意味ではモーゼと結びついていのように思われる。それゆえ本論では、これを〈モーゼのモチーフ〉と呼ぶこととする。

第1節では、〈モーゼのモチーフ〉と、それを構成するヘクサコードの特徴を指摘し、第2節では、作品全体におけるその多様な現れ方を分析する。

第1節：〈モーゼのモチーフ〉と〈モーゼの音列〉

1.1. 〈モーゼのモチーフ〉の特徴

〈モーゼのモチーフ〉が最初に現れるのは第1幕第1場の第11小節（譜例1）であるが、それに先行して、このモチーフを構成するヘクサコードがオーケストラの中で明瞭に呈示される。譜例2にその部分を示した。

第1幕第1場の序奏——モーゼが神の声（「6人のソロの声」）を聴き、神の存在を認識する瞬間——では、「6人のソロの声」がハミングで歌う4個の和音²⁶³（T.1-3）に続き、広音域に分散された d, es, des, g, f, fis の6音（T.3）がピアノで奏でられる。この6音は、第11小節に現れる〈モーゼのモチーフ〉を構成するヘクサコードであり、〈モーゼのモチーフ〉のいわば原初的形態である。

ホワイトはこのピアノによる6音を「神の意思 God's will」²⁶⁴と名付け、オペラ全体の構造における最も重要なライトモチーフのひとつと位置づけている。²⁶⁵しかし、分散上行形で現れるのは作品全体の中でこの場限りであり、同じ形での反復は見られない。

²⁶¹ K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper Moses und Aron von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), pp. 46.

²⁶² 佐野光司「『モーゼとアロン』における矛盾——不可視の神と可視的な音楽」、『音楽芸術』第52巻第3号、1994年、36頁。

²⁶³ これらの和音は第2章で〈神の和音〉として分析したものである。

²⁶⁴ P. C. White, *op. cit.*, p. 248.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 118.

【譜例2】〈モーゼのモティーフ〉のヘクサコード

I/1: T. 1-4

Sehr langsam / *Very slowly* (♩ = 48)

1. Ob
1. Fl
1. Fg
3. Pos + Flzg
Klav
Tamt
Sop
Mez
Alt
Ten
Bar
Baß

「神の深淵」の分割パターン (ボス)

ピアノによる上行6音

G1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

「6人のソロの声」による和音

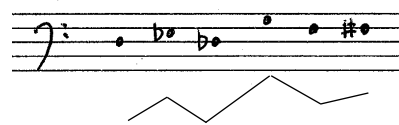
〈モーゼのモチーフ〉の特徴は、その音型の多様性にある。筆者は〈音型〉という表現を「ある音の連続体にゲシュタルト（形態）とリズムが与えられたもの」という意味で使っている。譜例3に示したように、本論では類似的表現として〈形姿〉も用いるが、これはリズムを含まずゲシュタルト（形態）のみを示す用語として〈音型〉とは区別して扱う。

【譜例3】〈モーゼのモチーフ〉

I/1: T. 11-12 (Fg, Vc, Cb)

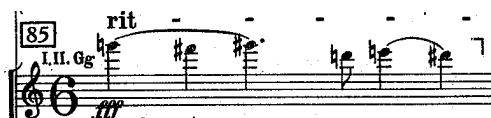


〈モーゼのモチーフ〉の形姿



(A) 同じ音型の例

I/1: T. 85 (逆行形・類似したリズム)

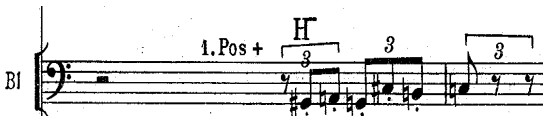


I/4: T. 624 (類似したリズム)



(B) 音型の変化の例（リズム変化あり、形姿の変化なし）

I/1: T. 17-18

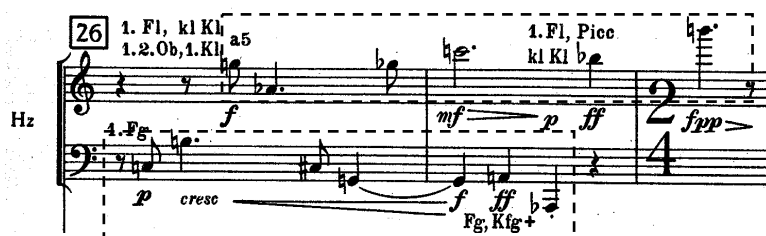


I/4: T. 642-644



(C) 音型の変化の例（リズム変化あり、形姿の変化あり）

I/1: T. 26-28



II/3: T. 320-322 (Tbn)



〈モーゼのモチーフ〉がオリジナルの音型で現れるのは、ほぼ第1幕第1場のみである。その音型は、オペラの進行に伴って変化してゆき、もはや同一のモチーフとしては認識できないところもある（A, B, C の例を参照）。モチーフが反復の際に変化を被るのは常であるが、同一のものとして認識が可能な要素が反復されることにモチーフ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〉の現れ方はかなり特殊である。²⁶⁶

様々な音型で現れる〈モーゼのモチーフ〉のヘクサコードは、モーゼ以外の人物や事物の表示にも使われている。例えば、譜例4に示した第2幕第3場「黄金の仔牛と祭壇」の冒頭のトロンボーンによるモチーフは、〈黄金の仔牛の像〉を表示しているが、これは〈モーゼのモチーフ〉の反行逆行形がリズム変化したものである。

【譜例4】〈黄金の仔牛の像〉のモチーフ

II/3: T. 320-322

The musical score for Example 4 shows the 'Golden Calf' motif. It is marked 'Feierlich (♩ = 84)' and covers measures 320-323. The score includes five staves: 1. 3. Hr, 2. 4. Hr, 1. 2. Pos, 3. Pos, and Ta. The motif is primarily played by the 1. 2. Pos and 3. Pos, with a 3-measure triplet pattern. A box highlights the motif in measures 321-322, and an arrow points to a detailed view of the motif in a 2-measure triplet pattern.

²⁶⁶ シェーンベルクは1917年にモチーフを次のように定義している。「音楽におけるモチーフとは鳴り響く、リズムを伴った現象であり、楽曲の経過におけるその（変奏されていることもありうる）反復によって、その楽曲の素材であるという印象を生み出すことができる」。

A. Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, edited by S. Neff (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994), p. 28.

“Musikalisches Motiv ist eine tönende rhythmisierte[sic] Erscheinung, welche durch ihre (eventuell variierten) Wiederholungen im Verlaufe eines Musikstückes den Anschein zu erwecken vermag, als ob sie dessen Material sei.”

1.2. 〈モーゼの音列〉

このように、〈モーゼのモチーフ〉を構成するヘクサコードは、モーゼ以外の人物や事物を表示する音楽要素としても現れる。しかし、その表示対象に相互関連のないモチーフ同士であっても、それらが同じヘクサコードから作られていることには、何らかの意味があるはずである。

《モーゼとアロン》ではサブセットにライトモチーフのような機能が見出されるという指摘が諸々の研究によってなされてきたことは、序章第3節で述べたとおりである。²⁶⁷ シュミットは、ヴァーグナーのライトモチーフと比較しつつ、このオペラの特徴を次のように指摘している。

ヴァーグナーのライトモチーフは、その多様性において、抽象的なものと具体的なもの、観念的なものと感覚的なもの、把握不可能なものと具体的に把握可能なものとの間の領域にまたがっているのに対し、シェーンベルクのやり方は、ある程度限られた数の支配的な観念に向かっているのである。²⁶⁸

つまり、シェーンベルクがサブセットに与えている意味は幅広いものであり、個々のモチーフの表示対象は異なっているとしても、それらの対象は共通の観念から発している、という見方ができるわけである。

譜例2に図示したように、オペラ冒頭で呈示される「6人のソロの声」（女声）による2個1組の和音（T. 1-2）とピアノによる上行6音（T. 3）は、基礎音列が1-3/4-9/10-12に三分割されたものである。序章第3節で言及したとおり、ボスはこの分割パターンを「神の深淵 Depths of God」²⁶⁹と名づけた。〈モーゼのモチーフ〉は、その「神の深淵」の分割パターンで作られたヘクサコード（基礎音列の第4～9音）から構成されている。本論ではこのヘクサコードを〈モーゼの音列〉と呼ぶことにしたい。ボスの解釈に則して考えれば、

²⁶⁷ 序章第3節（25～30頁）を参照。

²⁶⁸ Ch. M. Schmidt, *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition* (Mainz: Schott, 1988), p.116.

“Wagners Leitmotive umspannen in ihrer Vielfalt den Raum zwischen Abstraktem und Konkretem, Vorstellungen und Empfindungen, Ungreifbarem und gegenständlich Faßlichem; Schönbergs Verfahren dagegen richtet sich auf eine begrenzte Zahl mehr oder minder übergreifender Ideen.”

²⁶⁹ Jack Boss, *Schoenberg's Twelve-tone Music: Symmetry and the Musical Idea* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), p. 333. 序章第3節（29～30頁）も参照。

背後に〈神〉という観念を担うこの〈モーゼの音列〉から作られた音楽要素は、いずれも何らかの形で神との関係を表しているはずである。²⁷⁰ 第2節では、〈モーゼの音列〉から構成されたあらゆる音楽要素を作品中から抽出し、それらの相互関連を調べてゆく。

第2節：〈モーゼの音列〉の分析

2.1. 分析の方法

表1（附録、5～8頁）は、《モーゼとアロン》の全パートから〈モーゼの音列〉で構成されている要素を取り出し、時系列順に並べたものである。人物の歌や語りが同時進行で現れている場合は、担当パート欄の右側にその人物名と歌詞・台詞を併記した。〈モーゼの音列〉から構成された要素は、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場に見出される。第2幕第3場を除いては、そのほとんどが「6人のソロの声」、モーゼ、アロンの歌の中に、あるいは彼らの歌や語りに伴う形でオーケストラの中に現れている。本節ではこの三者の音楽的表示における〈モーゼの音列〉の現れ方の相違に着目して分析を行う。

筆者が抽出したのは、〈モーゼの音列〉が同一パート内で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ものである。本分析では、音型における関連性の解明を主目的としているため、水平的に表れる〈モーゼの音列〉に分析対象を限定し、和音のような垂直的要素や複数のパートに分散された要素は除外した。〈モーゼの音列〉が独立的に現れているかどうかは、音楽の分節の区切れ目や歌詞・台詞の脈絡から判断した。

表の右側には、音列の種類²⁷¹とそれが属するエリア²⁷²、および音型タイプを示した。音型タイプとは、以下のように、形姿とリズムの相違を指標に、〈モーゼのモチーフ〉をオリジナルとした場合の変化のパターンをA, B, Cの3タイプに分類したものである（第1節譜例3挙げた各タイプの例を参照）。

²⁷⁰ シャフトルも音列分割のパターンを人物描写と結びつけているが、彼はモーゼの音楽要素に使われているのがテトラコード分割（1-4/5-8/9-12）であると指摘している。M. R. Shaftel, “Translating for God: Arnold Schönberg’s “Moses und Aron”,” in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 312.

²⁷¹ 音列の種類の表記については凡例を参照。

²⁷² 「エリア」の概念については第2章第1節（73～74頁）を参照。

タイプ A：形姿もリズムも等しいもの。

全く同一ではないがきわめて類似しているものも含む。

タイプ B：形姿は同じだがリズムが異なるもの。

タイプ C：形姿もリズムも異なるもの。

形姿に関しては、転回形と逆行形も同一音型として扱う。12 音技法の場合、転回や逆行の発生は、音列の種類の変化として分析可能だからである。

上記の分類指標を導入したのは、〈モーゼの音列〉から構成される諸要素と〈モーゼのモチーフ〉との関連レベルを可視化するためである。あるモチーフが反復されたとき、その音型に既出のものとの関連を認めるには、以下の理由から、形姿とリズムの同一性がある程度まで保たれていなければならない。同じ音高群²⁷³が同じ順序で並べられていても、その中の一部の音がオクターブ内の別の位置に置かれていれば形姿は変わり、音型の同一性は損なわれる。また、形姿が等しくともリズムが著しく異なれば、やはり同一のモチーフとしては認識しにくい。そのため、関連レベルを測るには形姿とリズムを指標とした分析が必要になってくる。

また、音列エリアも併せて分析対象としたのは、音列の種類も要素間の関連を決定する指標のひとつだからである。同一音列の同一サブセットから作られた諸要素は、その形姿が互いに異なっているとしても、同じ音高群として現れてくるため、関連性を認識することは比較的容易である。²⁷⁴ しかし、サブセットが別の音列から導き出されている場合、全く同一の音高群が共有されることは稀であるため、形姿が異なれば、関連性は認め難くなる。したがって、要素間の関連の認識は、同じ音列エリアの使用頻度が高いほど容易であり、使用音列エリアが増えるほど困難となる。

表 2 は、表 1（附録、5～8 頁）に基づいて、〈モーゼの音列〉の出現における音型タイプと音列エリアを場ごとに総計した結果である。

²⁷³ ここで言う「音高」とはピッチクラスの意である。

²⁷⁴ このような音高群の同一性を利用した主題形成の例はオラトリオ《ヤコブの梯子》に見られる。《ヤコブの梯子》では、cis, d, e, f, g, as の 6 音から構成された複数の主題が使われているが、主題ごとにその 6 音の出現順序が異なっている。

【表 2】〈モーゼの音列〉の現れ方

※括弧内の数字は出現回数を示す。

幕・場	音形タイプ	音列エリア	主要な 音列エリア
I/1	A(12), C(4), B(3)	1(14), 6(3), 7(1), 12(1)	1
I/2	C(3), B(2)	3(2), 5(2), 2(1)	3・5
I/4	B(15), A(2), C(1)	1(5), 9(3), 4(1), 8(1), 10(1), 12(1)	1
II/3	B(7), C(2)	5(9)	5
II/5	B(5), C(1)	1(3), 6(2), 9(1)	1

これを見ると、〈モーゼの音列〉が現れる時の音型タイプや音列エリアの傾向は、場ごとに異なることが分かる。

2.2. 〈モーゼの音列〉の音型

まずは音型タイプを分析する。〈モーゼの音列〉の音型タイプの現れ方には、全体として次のような傾向が認められる。

タイプ A（形姿もリズムも等しいもの）

：〈モーゼのモチーフ〉としてモーゼの語りとともに現れる。

その多くは「主声部 Hauptstimme」として扱われている。

タイプ B（形姿は同じだがリズムが異なるもの）

：アロンのパートに多く現れる。

タイプ C（形姿もリズムも異なるもの）

：神自身の語りや、神に関するモーゼとアロンの考えの表明に伴って現れる。

ここから、音形のタイプと人物との結びつきにおいては、**モーゼ＝タイプ A、アロン＝タイプ B、神＝タイプ C**という関係が導き出される。では、この傾向はどのように各場に表れているだろうか。

2.3. 第1幕第1場「モーゼの召命」

第1幕第1場では、〈モーゼの音列〉は神とモーゼの対話に伴ってオーケストラに現れる。その大半は、譜例5（附録、9～10頁）に挙げた、連続的に呈示される〈モーゼのモティーフ〉としてのタイプAである。

タイプBの〈モーゼの音列〉もモーゼの語りに伴って現れるが、以下に見てゆくように、モーゼの神の観念を示す台詞と結びついている点にその特徴がある。

タイプBの〈モーゼの音列〉は3回現れる。1回目は譜例6に示した部分である。

【譜例6】

I/1: T. 8-11

B

2.FI

EH

2.KI

I.Fg

Ta

6 SOLOSTIMMEN

S

M

A

STIMME AUS DEM DORNBUSCH

S

K

Bar

B

MOSES

möglichst langsam

mf

Ein-zi-ger, e-wi-ger, all-ge-gen-wär-ti-ger, unsichtbarer und un-vor-stellbarer Gott!

Le - ge die

Le - ge die

Le - ge die

Le - ge die

Le - ge die

Le - ge die

オペラの中でモーゼが最初に発する台詞「唯一の、永遠なる、遍在する、不可視の、再現不可能な神よ！」²⁷⁵と並行してイングリッシュホルンで奏でられるこの〈モーゼの音列〉は、オペラの幕開けでピアノが奏でていた分散上行形の〈モーゼの音列〉（第1節の譜例2を参照）と同じく、〈モーゼのモチーフ〉（第1節の譜例1を参照）の予告である。ただしこのイングリッシュホルンによる〈モーゼの音列〉は、先行するピアノの〈モーゼの音列〉と異なり、〈モーゼのモチーフ〉の形姿を獲得している。譜例7に示した2回目と3回目の〈モーゼの音列〉は、モーゼの台詞「祖先たちが抱いていた思いを私の中に再び目覚めさせた神よ」²⁷⁶とともにトロンボーンがスタッカートで奏でる「主声部」である。

【譜例 7】

I/1: T. 17-18

BI 1. Pos + *pp* *H* *B*

Moses *3* *pp*

I-saaks und Ja-kobs, der du ih-ren Ge-dan-ken in mir wie-der-er-weckt hast.

以上のように、タイプBの〈モーゼの音列〉は、モーゼがどのように神を把握しているかが述べられる箇所に使われている。

タイプCの〈モーゼの音列〉は4回、いずれも「6人のソロの声」に伴って現れる。最初の2回は、先に挙げたピアノによる分散上行6音（第1節譜例2参照）とその移置形（T. 5）である。残りの2回は、神がモーゼに民の救出を命じる譜例8の部分に見られる。

²⁷⁵ "Einzigster, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!"

²⁷⁶ "[...] der du ihren Gedanken in mir wieder erweckt hast, [...]"

【譜例 8】

I/1: T. 26-28

26 1. Fl, kl K 1.2. Ob, 1. K a5 1. Fl, Picc kl Kl b

Hz 1. Fg p cresc f Fg, Kl b +

Bl 1.2.3.4. Hr 1. Trp mf p 2. Pos 3. Ta

Sop dein Volk be - frein! set free!

Mez dein Volk be - frein! set free!

Alt dein Volk be - frein! set free!

Ten Volk be - frein! set free!

Bar Volk be - frein! set free!

Baß Volk be - frein! set free!

6 Solostimmen / 6 Solo Voices

C

ここでは管楽器群が、「6 人のソロの声」が歌う「あなたの民を救い出す! dein Volk befreien!」に重ねて、上下に音域を拡張してゆく形の〈モーゼの音列〉を奏でている。

2. 4. 第 1 幕第 2 場「モーゼ、荒野にてアロンと出会う」

第 1 幕第 2 場の〈モーゼの音列〉は、アロンのパートにのみタイプ B と C で現れる。

【譜例 9】

I/2: T. 178-179 (アロンのパート)

178 Recitativ (langsam / slowly) (langsamer / slower)

Un-sicht-bar! Un-vor-stell-bar! Volk, aus-er-wählt dem Ein-zi-gen,

B

タイプ B による呈示の部分を譜例 9 に示した。モーゼから神の観念を伝えられたアロンは、民がそのような神を信じられるのかと疑う。〈モーゼの音列〉は「不可視であり、再現不可能である? 唯一なる方のために選ばれた民よ、(あなた方は再現してはならないものを愛することができますか?)」²⁷⁷という歌詞とともに反復され、アロンの疑念を強調する。

タイプ C による〈モーゼの音列〉は、モーゼの語りとアロンの歌が同時進行する場に 3 回現れる。アロンが神の様々な性格——「再現不可能な神よ Unvorstellbarer Gott」「義なる神よ Gerechter Gott」「慈悲深い神よ Gütiger Gott」——に言及し、モーゼがそれに批判的注釈を加えるところである。例として、2 回目に現れる部分を譜例 10 に挙げた。

【譜例 10】

I/2: T. 191-194

The image shows a musical score for two voices, Aaron and Moses. Aaron's part is on a treble clef staff, and Moses' part is on a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Aaron's lyrics are: '- dern! - dren.' followed by 'Ge - red - ter Gott.' and 'O - right - eous God.' A box labeled 'C' highlights the phrase 'Ge - red - ter Gott.' in Aaron's part. Moses' lyrics are: 'Strafst du? Sind wir fähig, zu ver - ur - sa - chen, was dich zu Fol - gen nö - tigt?'.

モーゼが「神よ、あなたが罰を与えるというのですか? あなたが何らかの制裁を加えざるをえないことを、我々が引き起こすことができるとでもいうのでしょうか?」²⁷⁸と述べる間、アロンは四分音符で区切られた〈モーゼの音列〉で「義なる神よ!」と歌う。このような C の現れ方は他の 2 カ所(「再現不可能な神よ」と「慈悲深い神よ」)にも共通している。

2.5. 第 1 幕第 4 場

第 1 幕第 4 場で支配的なのはタイプ B であり、そのほとんどがアロンの歌う旋律の中に、あるいはそれに伴うオーケストラの音楽に現れる。もっとも明瞭に聞き取れるのは譜例 11 の例である。

²⁷⁷ "Unsichtbar! Unvorstellbar! Volk, auserwählt dem Einzigen, (kannst du lieben, was du dir nicht vorstellen darfst?)"

²⁷⁸ "Strafst Du? Sind wir fähig, zu verursachen, was dich zu Folgen nötigt?"

【譜例 11】

I/4: T. 523-536

2 Hr

B1

2

p

Ta

p

(Moses ist wieder näher)
(Moses is closer again)

523 **Breit / Broadly** (♩ = 44)

Aron (hier zum erstenmal feierlich!)
p (reverently for the first time)

Schlie - ßet die Au - gen, ver - stop - fet die Oh - ren!
Close off your vi - sion and stop up your hear - ing!

B

ここでは、民から「しかし神はどこにおわすのですか？ 我々にその神を見せてください！」²⁷⁹と迫られたアロンが、「眼を閉じなさい、耳を塞ぐのです！」²⁸⁰と命じる。この言葉を担う〈モーゼの音列〉は、同音反復を含む長い音価で歌われ、瞑想的に響く。

またこの第4場には、譜例12に示したように、第2場以降現れていなかったタイプAによる〈モーゼの音列〉すなわち〈モーゼのモチーフ〉が再び見出される。それは、神の観念を理解しない民に絶望したモーゼが「全能なる方よ、私の力は尽き果てました。私の観念はアロンの言葉の中では非力です！」²⁸¹と嘆くところである。ここではフルートとトロンボーンが〈モーゼのモチーフ〉を「主声部」として奏でる。これらは弱音で奏でられるが、チェレスタを除く他の楽器は休止しているため、はっきりと聞き取ることができる。

²⁷⁹ "Aber wo ist er? Zeig ihn uns!"

²⁸⁰ "Schließet die Augen, Verstopfet die Ohren!"

²⁸¹ "Allmächtiger, meine Kraft ist zu Ende: Mein Gedanken ist machtlos in Arons Wort!"

【譜例 12】

I/4: T623-625

Sehr langsam (♩ = 48)

620 621 622 623 624 625

1.2.3. Fl *p* *sf* *p dolce, sehr ruhig*

1.2. Ob *ff*

EH *pp* *ff*

kIKl *ff* nimmt 3.Kl.

1.2. Kl *ff*

BsKl *pp*

1. Fg *pp*

Kfg *pp*

2.4. Hr *p espr.*

3. Pos *pp dolce*

klTr

Cel *pp*

CHOR in Bewegung; ein Teil dringt gegen MOSES und ARON vor, ein anderer im Abgehen.

S ihm nicht befreit sein!

A ihm nicht befreit sein!

T ihm nicht befreit sein!

B ihm nicht befreit sein!

MOSES

Sehr langsam (♩ = 48) Allmächtiger! Meine Kraft ist zu Ende! Mein Gedanke ist machtlos

A

タイプCの〈モーゼの音列〉は、第2場と同様、モーゼの語りとアロンの歌が同時進行するところで使われる。それは、譜例13に示した第4場の開始部分——民に迎え入れられたモーゼが「唯一の、永遠なる、全能なる、遍在する（……略……）Der Einzige, Ewige, Allmächtige, Allgegenwärtige [...]」と神の観念を説くところ——である。

【譜例 13】

I/4: T. 481-483

このモーゼの台詞と同時にアロンが歌う「神はあなた方を全ての民の中から選ばれたのです」²⁸²の前半部分を構成しているのが〈モーゼの音列〉である。モーゼのシュプレツヒシユティンメが音の高低やリズムの変化を欠いた単調なものであるのに対し、アロンの言葉はその旋律の拍節的な身振りによって際立たせられている。

2. 6. 第 2 幕第 3 場「黄金の仔牛と祭壇」

第 2 幕第 3 場での〈モーゼの音列〉の適用対象は、ほぼ〈黄金の仔牛の像〉のモチーフ（第 1 節の譜例 4 を参照）のみである。このモチーフは〈モーゼの音列〉がタイプ B で現れたものであり、第 3 場の音楽全体の形式上の区分点において、トロンボーンを中心とする低音楽器で重々しく奏でられる。²⁸³

譜例 14 に示した部分では、〈黄金の仔牛の像〉のモチーフ（トロンボーン）とともに、タイプ C の〈モーゼの音列〉（クラリネット）も現れている。これは、〈モーゼの音列〉が装飾的なパッセージとして使われている例である。

²⁸² “Er hat euch vor allen Völkern auserwählt.”

²⁸³ 第 2 幕第 3 場の音楽を「ソナタ楽章」と「舞曲楽章」の 2 部分から構成されるものと分析した佐野は、このモチーフを「歪められた神の動機」と名づけて、ソナタ楽章の呈示部および再現部の主要要素として挙げている。佐野光司「《モーゼとアロン》における矛盾——不可視の神と可視的な音楽」、『音楽芸術』第 52 巻第 3 号、1994 年、41～42 頁。またヴェルナーも第 3 場の音楽を 5 楽章構成の交響曲と解釈し、同じモチーフを第 3 楽章の 2 つの主要テーマの一つとして扱っている。K. H. Wörner, *Gotteswort und Magie: Die Oper Moses und Aron von Arnold Schönberg* (Heidelberg: Lambert Schneider, 1959), pp. 38-40.

【譜例 14】

I/4: T. 592-565

C

〈黄金の仔牛の像〉のモチーフ

2.7. 第2幕第5場「モーゼとアロン」

第2幕第5場における〈モーゼの音列〉の現れ方は、同じくモーゼとアロンの対話の場である第1幕第2場と似ており、タイプBとCが併用されている。ただし、第1幕第2場では〈モーゼの音列〉の使用がアロンのパートに限られていたのに対し、この第2幕第5場では、モーゼの語りに伴うオーケストラの音楽にも〈モーゼの音列〉が使われている。

例えば、譜例 15 に示した、〈モーゼの音列〉が連続的に現れる箇所である。

II/5: T. 1002-1009

民の前で奇跡を行ったことをモーゼに咎められたアロンは、モーゼが〈黄金の仔牛の像〉を破壊したのも奇跡ではないかと反論する。以下の引用はその直後に現れるモーゼの台詞である。

それは像でもなく、奇跡でもない！それは掟なのです！

この石板が述べているような不滅の事を語りなさい。移ろいゆく形で、すなわちあなたの口から出る言葉で！²⁸⁴

モーゼがこれを述べる間、〈モーゼの音列〉はタイプ B（チューバ）と C（クラリネット）で続けて現れる。いずれも弱音でひそやかに奏でられるが、タイプ C の〈モーゼの音列〉の音価と音域は大きく拡がっており、B と好対照をなしている。

これに続いてアロンが述べる「イスラエルの存続が永遠なる方の観念を証してくれますように！」²⁸⁵の部分は、タイプ B による〈モーゼの音列〉を 2 つ連ねたものである。この旋律はレチタティーヴォ的であるが、「永遠なる方の des Ewigen」に向かって次第に音域が上昇してゆく形をとっている。

2.8. 〈モーゼの音列〉の音列エリア

次に、各場における〈モーゼの音列〉の音列エリアの分布を観察する。エリアを人物ごとに整理すると表 3 のようになる。

【表 3】〈モーゼの音列〉の音列エリア

※括弧内の数字は出現回数を示す。

幕・場	神（6 人のソロの声）	モーゼ	アロン
I/1	1(11), 6(2), 12(1)	1(3), 6(1), 7(1)	
I/2			5(2), 3(2), 2(1)
I/4		1(2)	1(3), 9(3), 4(1), 8(1), 10(1), 12(1)
II/3			
II/5		1(2)	6(2), 1(1), 9(1)
Total	1(11) , 6(2), 12(1)	1(7) , 6(1), 7(1)	1(4), 2(1), 3(2), 4(1), 5(2), 6(2), 8(1), 9(4), 10(1), 12(1)

²⁸⁴ “Das ist kein Bild, kein Wunder! Das ist das Gesetz. Das Unvergängliche, sag es, wie diese Tafeln, vergänglich; in der Sprache deines Mundes!”

²⁸⁵ “Israels Bestehn bezeuge den Gedanken des Ewigen!”

ここからは、次のような音列エリアと人物の関係が導き出される。

神、モーゼ=エリア 1、アロン=7 と 11 を除くすべてのエリア

第 1 幕

神とモーゼの対話からなる第 1 場はほぼエリア 1 が占めている。

第 2 場では、アロンのパートに 3 種のエリア (2, 3, 5) が使われている。

第 4 場の〈モーゼの音列〉は、アロンのパートでは広範囲なエリアに移り変わってゆくが、モーゼの語りに伴う音楽ではエリア 1 にとどまっている。

第 2 幕

第 3 場では、〈モーゼの音列〉の大部分は〈黄金の仔牛の像のモチーフ〉として現れており、そのエリア 5 で統一されている。²⁸⁶

第 5 場では、アロンのパートに 2 種のエリア (6, 9) が、モーゼの語りに伴う音楽にはエリア 1 が与えられている。譜例 16 に示した場の終盤では、アロンの歌と同時にエリア 1 の音列による〈モーゼの音列〉(U4) が現れるが、これはアロンの歌う旋律の中ではなく、オーケストラの中に含まれている。

2.9. 分析のまとめ

ここまでの分析から、〈モーゼの音列〉の音形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。以下、分析結果をまとめた表 4 をもとに、神、モーゼ、アロンを表示する諸要素と〈モーゼのモチーフ〉との関連レベルを測ることとする。

²⁸⁶ 〈黄金の仔牛の像のモチーフ〉は、神、モーゼ、アロンの歌詞・台詞との関連なしに呈示されているため、表 3 には記載していない。

【譜例 16】

II/5: T. 1097-1099

1097

alle Orch Flöten

Orchester

Hz

Picc, Fl

Kl

Xyl

Mand

Pk

Klav

Pos

Gongs, Schellen, gr Tr

Schlg

Beck

Sop

Mez

Alt

Ten

Bar

Baß

CHOR

Aron

U4

Vä - tern ver - hei - ßen, den Vä - tern ver - hei - ßen.
or der our fa - ßers, did prom-ise our fa - ßers.

was er un - sern Vä - tern, den Vä - tern ver - hei - ßen.
what he once did prom-ise, did prom-ise our fa - ßers.

was er un - sern Vä - tern, den Vä - tern ver - hei - ßen.
what he once did prom-ise, did prom-ise our fa - ßers.

Weg ins ge - lob - te Land! (langsam ab in der Hintergrund)
way to the prom-ised land! (slowly exit in the background)

【表 4】 分析結果

	音型 タイプ	リズムの 同一性	形姿の 同一性	音列 エリア数	音高の 同一性	関連 レベル
神	C	×	×	少	○	低
モーゼ	A	○	○	少	○	高
アロン	B	×	○	多	△	中

音形における〈モーゼのモチーフ〉との関連度が最も高いのは、むしろモーゼの要素である。モーゼの要素の多くは〈モーゼのモチーフ〉として現れているため、形姿とリズムはほぼ一定である。アロンの要素では、形姿は保たれているがリズムが異なるため、モーゼの要素に比べると〈モーゼのモチーフ〉との関連性は弱い。関連度が最も低いのが、形姿にもリズムにも同一性が認められない神の要素である。

音高における〈モーゼのモチーフ〉との関連度は、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ほぼ1つ（エリア1）に限定されている神とモーゼの要素では、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。

以上の結果を総合すると、〈モーゼのモチーフ〉との関連レベルは、モーゼの要素が最も高く、アロンの要素は中程度、神の要素は低いと云えよう。

2.10. 考察

第2節では、神（6人のソロの声）、モーゼ、アロンの3者に与えられた音楽要素と〈モーゼのモチーフ〉との関連レベルを〈モーゼの音列〉という共通項から分析した。その結果、関連レベルには3者間で差があることが確認された。ここではその意味を劇と音楽の両面から考察したい。

神と、神のを正しく抱くモーゼとの一体性は、両者の同じ音列エリア（エリア1）の共有に示されている。これは第2章の分析からも導き出された結果である。しかし、同じシュプレッヒシュティンメのパートであっても、モーゼは固有の表示要素である〈モーゼのモチーフ〉をオーケストラの中に所有するのに対し、「燃える茨の繁みからの声」がそのようなモチーフを持たないのはなぜであろうか。

第2章第1節で考察したように、神を心の中でイメージすることすら神の偶像化と考えていたシェーンベルクにとって、神の声である「燃える茨の繁みからの声」を、聴覚的に捉えられる形象としてのモチーフで表現することは——たとえそれがオーケストラの中であっても——躊躇されたのではないかと思われる。²⁸⁷ 神は、モーゼやアロンによって、非直接的に表示されるにとどまっている。

アロンの雄弁さは、彼が歌う旋律の多様性に表れているが、その中に時折〈モーゼの音列〉が浮かび上がってくるのは、アロンもモーゼを通じて神の観念を知ったからであらう。

²⁸⁷ 第2章第1節（89頁）を参照。

う。しかしそれらの〈モーゼの音列〉が〈モーゼのモチーフ〉と同じ形姿や音高を獲得することはない。なぜならアロンは、その神の観念を歪めて伝えているからである。この点も第2章の分析結果と一致する。

第1章第5節で指摘したように、《モーゼとアロン》の劇と音楽との関係には、劇におけるモーゼの優位と音楽におけるアロンの優位というねじれがある。シェーンベルクは、モーゼに神と同じ基礎音列のエリア（エリア1）を与えることで音楽的にもモーゼを優位に置こうとしたのであろうが、このモーゼと神との結びつきは、実際の音楽のなかではきわめて捉え難い。なぜならその基礎音列は、旋律やモチーフといった〈形象〉——ある程度定まった形をもつ記憶可能な音楽的まとまり——によってしか音楽の表面で捉えられないにもかかわらず、「燃える茨の繁みからの声」（神の声）のパートにもモーゼのパートにも、シュプレッヒシュティンメであるがゆえにその〈形象〉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、豊富なモチーフをその内に含む〈旋律〉を与えられたアロンが音楽上で優位に立つことは避けられない。

しかし、作品全体の音列配置を眺めてみると、構造上の重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。表2の右欄に示した〈モーゼの音列〉の主要な音列エリアの推移（1-3-5-1-5-1）は、エリア1を中心としている。²⁸⁸ また、クライマックスを形成する場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、両者にはトニック＝ドミナントともいえる対比的な機能が認められる。²⁸⁹ このように、構造的な次元では、モーゼの音楽もアロンに比肩する重みを持っているのである。

²⁸⁸ あえて言えば、この推移はロンド形式的であるとすら云えよう。

²⁸⁹ バビットは、劇的・音楽的な力点の面から、《モーゼとアロン》の基礎音列（prime set）をG1ではなくG5とみなすのが最も論理的であるとし、G5を基礎音列と設定した分析を試みている。M. Babbitt, "Moses und Aron," in *Perspective on Schoenberg and Stravinsky* (1st ed., Princeton, 1968), edited by B. Boretz and E. T. Cone (Westport: Greenwood Press, 1972), pp. 55-56.

第4章：主題分析——人物表示における音列の機能

第4章では、オペラ《モーゼとアロン》の音楽に使われている様々な主題を取り上げ、人物表示の観点から、それらの主題を構成している音列の機能を分析する。

第2章と第3章の分析から見てきたのは、同じ和音やモチーフであっても、それを構成する音列のエリア²⁹⁰によって、表示される人物や事物が異なることである。それは12の音列エリアがそれぞれ固有の表示対象を持つ可能性を示唆している。前章までは神とモーゼに関わる音楽要素に焦点を当ててきたが、本章では、民やアロンによって歌われる主題やオーケストラの主題も対象として分析を行い、音列エリアの表示対象を具体的に解明したい。《モーゼとアロン》では多くの主題がつねに同一の音高で現れており、一部のモチーフが対位的に扱われる場合を除けば、移置されて反復されることは稀である。それは、各主題が特定の音列と結びついている可能性を示している。

第1節では、作品中の諸主題を構成するサブセットの構造を分析し、主題の性格づけと人物表示について考察する。第2節では、各主題の音列エリアを人物と場面の状況から分類・整理し、第1節の分析結果を参照しながら、12の音列エリアの表示対象を特定する。第3節では、以上の分析結果の例証として、オペラの中からいくつかの場面を取り上げ、音列の表示機能がどのように働いているかを示す。

第1節：サブセットの構造

1.1. 主題の抽出方法

表1（附録、11～13頁）は、オペラの中に現れる主題の一覧であり、主題の名称²⁹¹、初出時のパートと小節番号、歌詞（声楽パートの場合）、サブセット（使用音列と選択音の番号）およびそのエリア、その主題が最初に現れる場面の状況を記してある。対応する譜例は譜例1（附録、14～19頁）に示した。

主題の抽出方法は次のとおりである。筆者が〈主題〉とみなしたのは、他の要素から区別されるような旋律的形態を持ち、特定の人物や事物や出来事と結びつきながら、作品の中で

²⁹⁰ 「エリア」については第2章第1節（73～74頁）を参照。

²⁹¹ この名称は、主題の識別のために便宜上用いるものであり、ライトモチーフを意味してはいない。

反復的に使用されるものである。この反復的な使用には、同じ形での反復だけでなく、いわゆる主題変奏によってそのモチーフが発展してゆくような場合も含まれる。また、オーケストラにしか現れない主題については、総譜に「主声部 Hauptstimme」と書き込まれているものを抽出対象とした。²⁹²

旋律によっては、その開始は明確であるものの、どこまでをもって〈主題〉とすべきかを判断しがたいものがある。そのような場合、筆者は便宜的に、使用音列の区切り目を目安として、ある程度までの部分を抽出した。表1の「サブセット」および「音列エリア」の欄を見ると分かるように、《モーゼとアロン》では、ごく僅かな例外を除いて、主題呈示には同一エリアの諸音列が連続的に使用されている。分析の主目的は、音列の表示機能の解明にあるため、筆者が抽出したのは、その主題がどのエリアの音列から作られているかを示すデータが得られる範囲内までである。

なお、使用音列の特定は筆者の分析に基づくが、特定が困難な主題についてはシュミットの分析を参照した。²⁹³

1.2. 主題概観

分析に入る前に、各場の主題の現れ方を概観しておきたい。表1を見ると、新しい主題の出現は第1幕第4場と第2幕第3場に集中しており、各幕のクライマックスを形成するこの二つの場で、多様性に富む主題がオペラのドラマツルギーを生み出していることが分かる。第2幕第4場以降は、新しい主題は登場せず、第1幕で使われた諸主題が回帰する。

第1幕第1場は「燃える茨の繁みからの声」とモーゼとの対話の場面であるが、主題として現れるのは「6人のソロの声 6 Solostimmen」が歌う「1. 神の旋律」²⁹⁴だけである。

第1幕第2場の「2. 荒野」は、オーケストラの前奏の主題である。この主題は、その音列エリアが約1小節ごとに移り変わってゆく点で、《モーゼとアロン》の主題としては異色である。モーゼとアロンの対話の部分では、モーゼのシュプレッヒシュティンメと並行して、アロンが三つの主題（「3～5. アロン①②③」）を歌う。これらはオーケストラのパートとともに三重対位法で扱われる。

²⁹² ただし、「主声部」と書き込まれているのは必ずしも主題の初出時とは限らない。

²⁹³ Ch. M. Schmidt, *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition*. (Mainz: Schott, 1988), pp. 127-332.

²⁹⁴ この旋律の作品中での現れ方は、第2章第3節で分析した。

第1幕第3場の音楽は、モーゼとアロンの到来を待つ民による独唱・合唱の交替からなる。「6. 少女」、「7. 若い男」、「8. もう一人の男」、「9. 司祭」は独唱の主題、「10～11. 民①②」は合唱の主題である。

第1幕第4場は、奇跡を行う際にアロンが歌う「16. アロン④」以外は、民の合唱による主題と、それらに伴ってオーケストラに現れる主題（「17. 行進曲」、「19. 民の躊躇」）によって占められている。民の主題はしばしば精緻な対位法で扱われ、そのモチーフが集中的に発展させられていく。それは、神へ帰依すべきかどうかをめぐって揺れ動く民の心情や、アロンの奇跡に対する民の驚愕を劇的に表現している。三つの奇跡によって神の力を確信した民は、神に従って荒野に赴く決心をする。この時、古い神々に対する新しい神の勝利を讃えて歌われるのが、オーケストラの「17. 行進曲」に乗せて歌われる「18. 民⑦」である。

第1幕と第2幕を結ぶ間奏の音楽は、民がささやくように歌う「20. 民⑧」で支配されている。この主題は発展せず、各声部でそのまま繰り返されるだけであるが、その静的なテクスチャは、水面下で増幅する民の不安を効果的に表している。

第2幕の第1場と第2場の音楽も、その大部分が民の主題で構成されている。モーゼの長い不在の理由をアロンに問いたす「21. 司祭②」を筆頭として次々と現れる主題は、秩序を失い偶像崇拜へと陥ってゆく民の変化を描くものである。

第2幕第3場では、〈黄金の仔牛の像〉を表す「26～27. 饗宴のファンファーレ①②」と「28～29. 饗宴の第1・第2主題」が、この長大な場面を分節化する役割を果たしている。²⁹⁵ トロンボーンによる荘重なファンファーレと、ジャズを想起させる軽快なリズムと音色を持つ主要主題は、しだいに破壊と暴力に向かってゆく饗宴の場面にグロテスクな祝祭性を与えている。また、これらの主題群の反復の合間には、民の中から様々な人物が現れ、独唱や合唱のパッセージを構成する。²⁹⁶

1-3. サブセットの構造

続いて、各主題を構成するサブセットの分析を行う。図1の「サブセット」の項目を見ると、その構成音の配列が規則的なものと不規則なものがあることに気付く。

²⁹⁵ 第2幕第3場の音楽の形式については、第3章第2節の註283（139頁）を参照。

²⁹⁶ 第2幕第3場には、病める女、エフライムの徒、70人の長老たち以外の人物も登場するが、それらの人物が歌うのは、上記の人物の主題の変形か、一度しか現れない旋律であるため、表1には挙げていない。

規則性を有するのは、音列を左右同形に分割したもの（「1. 神の旋律」「16. アロン④」「27. 饗宴のファンファーレ②」）、1音おきの選択（「3～4. アロン①②」）、3の倍数以外の音の選択（「5. アロン③」の前半部分）、2音おきの選択（「10. 民①」）である。その他の主題は不規則な配列のサブセットから作られている。

「6 人のソロの声」の主題

【譜例2】〈モーゼのモティーフ〉



この〈モーゼのモチーフ〉もヘクサコード（音列の第4音～第9音）で作られていた。筆者が解釈したように、第1幕第1場の「6人のソロの声」が〈モーゼが解釈した神の言葉〉を表すとすれば²⁹⁸、「1. 神の旋律」が〈モーゼのモチーフ〉と類似した構造を持つのは不思議ではない。

アロンの主題群も規則的な配列によるサブセットから構成されているが、上述の「1. 神

²⁹⁸ 第2章第1節（88～89頁）を参照。

の旋律」とは異なり、構成音の配列は非連続的である。「3. アロン①」と「4. アロン②」のサブセットは、G8 と UK11 から1音おきに（偶数音または奇数音）音を取り出したものである。音列から3の倍数以外の音を選び出した「5. アロン③」は連続する2音を連ねた形になっており、また第1幕第4場で歌われる「16. アロン④」のサブセットも中央の4音（5-8）が連続的に配置されているが、いずれも全体としては非連続的に配列されている。

アロンの主題群を構成するサブセットが非連続的な配列を特徴とするのはなぜだろうか。その狙いは、調的和声を想起させるような旋律進行をアロンの主題に与えることにあると思われる。譜例3に示したように、《モーゼとアロン》の基礎音列は、ほぼ長・短2度（長・短7度）と増4度の連結のみで構成されている。だが、ここから断続的に音を取り出してサブセットを作ると、長・短3度（長・短6度）や完全4度（完全5度）の連結が生まれる。いずれも協和的な和声と親和する音程である。

【譜例3】基礎音列の音程構造

-2 +4 2 -2 2 +4 2 -2 2 -3 -2

5 -2 -6 -2 4
3 -2 -6 -3 3

すなわち、非連続的な配列で作られたサブセットからなるアロンの主題群は、調的和声に馴染みやすい旋律として現れてくるのである。²⁹⁹ 譜例4の「4. アロン②」を例にとれば、この主題には長6度が1個、長3度が4個、完全5度と完全4度が1個ずつ含まれており、協和的な和声と親和する音程が優勢である。

【譜例4】(例)主題「4. アロン②」の音程構造

5 -2 3 -2 4 2 3 6 3 -2 3

²⁹⁹ チャーリンは「アロンの歌はヴァーグナー的な半音階主義から決して遠く離れたものではない Aron's song is never far away from Wagnerian chromaticism」と述べている。M. Cherlin, *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 258.

反対に、音列から連続的に音を取り出されたサブセットを連ねた「1. 神の旋律」は、ほとんどが長・短2度（長・短7度）の連結で占められており、アロンの主題群のように調的和声を想起させるような性格は有していない。このように、アロンの主題群と「6人のソロの声」の主題の対照的な性格は、サブセットの構成の相違に由来する。

民の主題

民の主題では、音列から不規則に音を取り出されたサブセットを使用したものが大半を占める。2音おきに音を取り出したサブセットを用いた「10. 民①」以外は、すべて不規則な配列のサブセットで構成されている。その配列を見ると、連続的なものは「6. 少女」、「7. 若い男」、「13. 民④」、「31. エフライムの徒」のみであり、その他は全て、連続的な配列と非連続的な配列を混合したランダムなものである。さらに、「12. 民③」、「18. 民⑦」、「21. 司祭②」のように、音列から選択された音の一部が正しい順序で並んでいないサブセットを持つ主題もある。どのような音程が優位であるかは主題によって異なるため、民の主題の性格は多種多様である。

1.4. 分析結果と考察

以上の分析からは、人物ごとの主題の性格の相違がサブセットの構成の相違によってもたらされていることが明らかになった。その結果をまとめたのが表2である。

【表2】分析結果のまとめ ※〈モーゼのモティーフ〉

		6人のソロの声	モーゼ*	アロン	民
サブセット の構成	配列の規則性	○	(○)	○	×
	配列の連続性	○	(○)	×	×
主題の性格	音程の協和性	×	(×)	○	△

サブセットの構成に認められる規則性や連続性は、いわば神の〈秩序〉の象徴である。その秩序の完全な体現は「6人のソロの声」の主題にのみ見られる。また、主題ではないが、〈モーゼのモティーフ〉（譜例2）のサブセットもその秩序に従っている。そして両者ともその響きは不協和的である。

アロンの主題群のサブセットでは、規則的な配列の使用によりその秩序は保たれているものの、音が断続的に選ばれているため（偶数音・奇数音の選択、3の倍数を除く音の選択など）、もとの音列における音程の連結が見えにくくなっている。すなわちアロンの主題は、12音音列を多分に〈加工〉したものなのである。この〈加工〉によって、アロンの主題は協和的な和声と親和するものとなった。つまりアロンは、古い神々を信奉する民にも理解可能な〈言葉〉を獲得したのである。〈古い信仰〉が協和的な音程で――すなわち古いスタイルである調性音楽を思わせる要素によって――表現されている点も、アロンの〈言葉〉が民に向けられたものであることを示している。

民の主題の性格は概して両義的であり、協和的な音程と不協和的な音程の間を行き来する。これは信仰をめぐる民の揺れ動く心情を表している。民の主題を構成するサブセットには、規則性がほとんど認められず、無秩序に作られている。それは、最後まで神の観念を得ることのできない民の運命を示したものと云えよう。

このように、主題を構成する音列は、それを担う人物の神との関係を、その構造の中に映し出しているのである。

第2節：音列の表示対象

2.1. 主題と音列エリアとの関係

本章第1節の冒頭で述べたように、《モーゼとアロン》に現れる主題のほとんどは単一のエリアの音列から構成されている。³⁰⁰ 本節では、各主題を構成する音列エリアの選択が人物表示にどのように関わっているかを調べてゆく。

³⁰⁰ 本章第1節の表1（附録、11頁）から分かるように、複数のエリアの音列を使用しているのは第1幕第2場の「2. 荒野」のみである。

【表 3】 主題一覧（人物別）

人物	幕・場	主題名	音列 エリア	場面の状況
6 人のソロの声	I/1	神の旋律	1	民の救済を約束する。
アロン	I/2	アロン①	8	モーゼから聞いて理解したことを述べる。
	I/2	アロン②	8	モーゼから聞いて理解したことを述べる。
	I/2	アロン③	8	モーゼから聞いて理解したことを述べる。
	I/2	アロン④	5	奇跡の意味を民に解き明かす。
民	I/3	少女	6	モーゼを見たと告げる。
	I/3	若い男	12	モーゼを見たと告げる。
	I/3	もう一人の男	6	モーゼを見たと告げる。
	I/3	司祭①	3	モーゼを信じないよう警告する。
	I/3	民①	12	古い神々を擁護する。
	I/3	民②	4	モーゼとアロンの接近を認める。
	I/4	民③	3	モーゼとアロンに、神託を携えて来たかと問う。
	I/4	民④	10	神の姿が見えないとアロンに訴える。
	I/4	民⑤	3	モーゼとアロンに去るよう要求する。
	I/4	民⑥	4	蛇に変わった杖を目にしておののく。
	I/4	民⑦	10	神に帰依し、神の力を讃える。
	I/4	民の躊躇	4	飢えを恐れ、荒野に赴くことを思いとどまる。
	間奏	民⑧	10	モーゼの長い不在に不安を抱く。
	II/1	司祭②	6	モーゼの不在への不審の念をアロンに示す。
	II/2	民⑨	4	モーゼへの殺意を示す。
	II/2	民⑩	10	神々がモーゼを殺したと確認する。
	II/2	民⑪	5	アロンから黄金の神の像を造ることを許される。
	II/2	民⑫	4	感覚で捉えらえる神の獲得を喜ぶ。
	II/3	病める女	9	神の像がもたらす快癒を期待する。
	II/3	エフライムの徒	5	部族長たちに神の像への忠誠を誓わせる。
	II/3	70 人の長老たち	5	至福の境地へと至った民に満足し神を讃える。

その他	II/3	饗宴のファンファーレ①	5	饗宴の開始を告げるファンファーレ。
	II/3	饗宴のファンファーレ②	5	饗宴の開始を告げるファンファーレ。
	II/3	饗宴の第1主題	3	饗宴の音楽の第1主題。
	II/3	饗宴の第2主題	1	饗宴の音楽の第1主題。

表3は、主題を人物ごとに分類したものである。使用されている音列のエリアの数を見ると、「6人のソロの声」の主題は1種（エリア1）、アロンの主題は2種（エリア5と8）と少ない。他方、民の主題³⁰¹は、1, 2, 8, 11を除く8種ものエリアにまたがっている。

しかし、民の主題に使われているエリアには、「6人のソロの声」の主題が有するエリア1と、アロンの主題群の主要エリアであるエリア8は含まれていない。このことは、使用音列による人物の描き分けを示しているのではないだろうか。

また、民の主題群の音列エリアの推移をオペラの進行に沿って追ってゆくと、エリアの範囲が次のように変化してゆくことが分かる。

【表4】民の主題の音列エリアの推移

幕・場	I/3	I/4	間奏	II/1	II/2	II/3
音列エリア	3, 4, 6, 12	3, 4, 10	10	6	4, 5, 10	5, 9

全体の傾向としては、第1幕第3場では3の倍数のエリア（3, 6, 12）が多いのに対し、第1幕第4場から第2幕第2場にかけては2の倍数のエリア（4と10）が中心となっている。そして第2幕第3場では、上記以外のエリア（5, 9）が使われている。この傾向を集約すると、12の音列エリアは次のA, B, Cの3系列に分かれて、それぞれの磁場のようなものを形成していると云える。

A系列：エリア1, 4, 7, 10 B系列：エリア2, 5, 8, 11 C系列：エリア3, 6, 9, 12

最初はC系列のエリアを中心に現れる民の主題群は、第1幕第4場でA系列へと移行し、

³⁰¹ ここで云う民の主題とは、合唱の他、「少女」、「若い男」、「もう一人の男」、「司祭」、「病める女」、「エフライムの徒」、「70人の長老たち」によって歌われる主題群を指す。

第2幕第3場でB系列へと至る。

さらに、各場の主題をこの系列別に配置した表5を参照しながら、音列エリアの分布を人物ごとに見てみると、「6人のソロの声」の主題（エリア1）はA系列に、アロンの主題群（エリア5、8）はB系列に属し、民の主題はA, B, Cの全系列にまたがっていることが分かる。

このように主題の音列エリアが場面や人物ごとに系列化されている現象は、人物表示においてどのような意味を持っているのであろうか。以下では、第1節の表1（附録、11～13頁）と譜例1（附録、14～19頁）の主題一覧を見ながら、各系列の主題の現れ方を分析してゆく。

【表 5】 主題一覧（音列エリア系統別）

※「2. 荒野」は除く。

幕・場	A 系列	B 系列	C 系列
	エリア 1, 4, 7, 10	エリア 2, 5, 8, 11	エリア 3, 6, 9, 12
I/1	神の旋律		
I/2		アロン①②③	
I/3	民②		少女 若い男 もう一人の男 司祭① 民①
I/4 (奇跡以前)	民④ 民⑥	アロン④	民③ 民⑤
I/4 (奇跡以後)	民⑦ 行進曲 民の躊躇		
間奏	民⑧		
II/1			司祭②
II/2	民⑨ 民⑩ 民⑫	民⑪	
II/3 (偶像をめぐる 饗宴)	饗宴の第 2 主題	饗宴のファンファーレ① 饗宴のファンファーレ② エフライムの徒 70 人の長老たち	饗宴の第 1 主題 病める女

2.2. A 系列：音列エリア 1, 4, 7, 10

モーゼが聞き取った〈神の声〉を表す「1. 神の旋律」と〈モーゼのモチーフ〉（いずれもエリア 1 の音列から構成）はこの A 系列に属することから、A 系列の音列エリアを仮に

〈モーゼの領域〉と呼んでおく。

上述のように、A系列の音列エリアは、第1幕第4場の中盤以降に現れる民の主題にも使われている。アロンから神託を伝えられても懐疑的であった民は、三つの奇跡を目にしてようやく神に帰依することから、民の主題におけるA系列の音列エリアへの移行は民の信仰の変化を意味するものと思われる。つまり、C系列のエリアは古い神々への信仰を、A系列のエリアは新しい神への信仰をそれぞれ表す。奇跡におののく民を表す「15. 民⑥」や、「17. 行進曲」とともに神を讃えて歌われる「18. 民⑦」など、A系列の音列エリアに移行した後の民の主題は、いずれも劇的な表現力に富んでいる。

しかし、この民の主題の内容は間奏曲を境に一転する。モーゼの不在によってもたらされる不安と不信（「20. 民⑧」）から、モーゼへの殺意（「22. 民⑨」）を経て、神々がモーゼを殺したに違いないという確信（「23. 民⑩」）に至るように、A系列の音列エリアは、暴徒と化してゆく民とも結びついている。第2幕第2場でアロンに神の偶像を造ることを許されて喜びに浸る民も、同じA系列のエリアの主題（「24. 民⑪」）で描かれている。

信仰の対象が逆転したにもかかわらず、第2幕第2場の民の主題が第1幕第4場後半と同じA系列の音列エリアに留まっているのは一見矛盾のように見える。しかし、次に述べる理由から、これは矛盾であって矛盾ではない。

筆者はこのA系列の音列エリアを〈モーゼの領域〉としたが、そのモーゼが抱く神の観念の本質は徹底した〈不可視性〉にある。しかし、可視的な神を奉る古い信仰しか知らない民は、その不可視の神には帰依しえない。民が帰依したのは、アロンが奇跡という〈像〉によって可視化した神であり、モーゼの観念の中にある不可視の神ではない。その証しに、〈黄金の仔牛の像〉を祀る第2幕第3場で民の統治者として登場する「エフライムの徒」や「70人の長老たち」が歌う主題（エリア5）が、〈モーゼの領域〉であるところのA系列ではなく、偶像を提供したアロンの主題群を構成するB系列から導き出されている。

この〈不可視性〉は、とりわけ、エリア10の音列を用いた民の主題の歌詞の中で強調されている。「13. 民④」では、アロンに神を崇めるように命じられた民が「崇めるですって？ 誰を？ 神はどこにおわすのですか？ Anbeten? Wen? Wo ist er? 」と問う。また、間奏の主題となっている「20. 民⑧」で反復される歌詞は「モーゼはどこだ？ Wo ist Moses? 」である。これらの「どこ？」という言葉は〈不可視性〉の表現に他ならない。対象が神であれモーゼであれ、民にとって、不可視の存在は信ずるに足らぬ存在なのであり、エリア10の音列はそのような民の古い信仰を表現しているのである。

2.3. B 系列：音列エリア 2, 5, 8, 11

B 系列の音列エリアのうち、主題を構成しているのはエリア 5 と 8 の二つである。エリア 5 は、第 1 幕第 4 場で奇跡を行うアロンの主題（「アロン④」）のほか、第 2 幕第 3 場の音楽を構成する主題群——「26～27. 饗宴のファンファーレ①②」、〈黄金の仔牛の像〉への忠誠を部族長たちに誓わせる「31. エフライムの徒」、処女たちを血の生贄として差し出す「32. 70 人の長老たち」——にも使われている。したがってエリア 5 に属する主題は〈奇跡〉と〈偶像〉というキーワードで括ることができる。

〈奇跡〉と〈偶像〉が同じエリアの音列で表示されている意味は、民を偶像崇拜へと陥らせた遠因が奇跡にあるという暗示であろう。本来、奇跡とは神の業であり、人間の手で作られた偶像の崇拜とは相容れないはずであるが、アロンが民に奇跡を行って見せたのは、彼の〈言葉〉が無効だったからである。第 3 幕でアロンはモーゼに「…眼に見える奇跡を私は行う定めでした。私の口から出る言葉と像が役立たなかった時には…！」³⁰²と述べている。すなわち、アロンは〈言葉〉によって民を神に帰依させるべきであったにもかかわらず、それに失敗し、可視的な奇跡の効力に訴えてしまったのである。

そのアロンの失敗は、オペラの中にアロンが登場した時にすでに予告されている。第 1 幕第 2 場でアロンが最初に歌う旋律（T. 124-145）は、エリア 5 の 4 つの音列（G5, U8, K5, UK8）を連ねたものである。譜例 5 にその冒頭部分〔G5〕を示した。

【譜例 5】アロンの旋律（第 1 幕第 2 場）

I/2: T124-129 (アロンのパート)

Du - Sohn mei-ner Vä - - - - ter, schick dich mir - der gro - - - - ße Gott?

1 2 (2) 3 4 (4) 5 6 7 8 (8) 9 (9) 10 11 12 (12)

G5

³⁰² “[...] sichtbare Wunder sollte ich tun, wo das Wort und das Bild des Mundes versagten…!”

この第1幕第2場でアロンが〈主題〉として歌うのは、エリア8の音列を用いた「アロン①②③」だけであるから、音列をそのままの呈示しているこの旋律は〈主題〉として歌われているのではない。それゆえアロン自身も気付いてはいないかもしれないが、これらのエリア5の音列群は、アロンが民を偶像崇拜に導いた張本人であることを密かに告げている。

さらに、同じB系列に属するエリア11の音列は、アロンの〈言葉〉をめぐるもうひとつの失敗を予告するのに使われている。アロンは第2幕第2場で、モーゼの長い不在に憤る民をなだめるために、次のように歌い始める。「イスラエルの民よ！ 私の弟のモーゼはいつもと同じところにいるのです」³⁰³。この歌の旋律は、譜例6に示したように、エリア11の諸音列（U2, G11, K11, UK2）で始まる。だが間もなく彼は、神がモーゼを見捨てたかもしれないと口にし、民の不信を決定的なものにしてしまうのである。

【譜例6】アロンの旋律（第2幕第2場）

II/2: T134-136 (アロンのパート)

8 Volk Is-ra-els! Mein Bru-der Moses weilt, — wo — er im-mer ist, —

U2 G11 K11 U2 UK2

このように、B系列のエリアの諸音列は、〈言葉〉による失敗を犯し、〈奇跡〉や〈偶像〉の力に屈してしまうアロンを描き出しているのである。

2.4. C系列：音列エリア3, 6, 9, 12

C系列の音列エリアによる主題は、第1幕第3場から第4場前半にかけての民の合唱の中で集中的に呈示される。上述のとおり、これらの主題は古い神々への民の信仰を表すものである。

その古い神々への信仰を特徴づけるのは〈犠牲〉という概念である。〈犠牲 Opfer〉とい

³⁰³ “Volk Israels! Mein Bruder Moses weilt, wo er immer ist [...]”

う言葉は、新しい神について民が想像をめぐらす第1幕第3場に繰り返し現れる。例えば、「新たな神、すなわち新たな犠牲！ Ein neuer Gott: Neue Opfer!」(T. 303-305、女声合唱)、「血の犠牲！ Blutopfer!」(T. 348-365、合唱)、「私たちはその神に犠牲を捧げましょう！ Wir wollen ihm opfern!」(T. 385-388、合唱)などである。シュミットは《モーゼとアロン》の内容が示す思想のひとつとして「信仰深い献身 gläubige[r] Hingabe」³⁰⁴を挙げている。民にとって神とは、犠牲を捧げる見返りに人間に〈利益〉を与える存在であることから、民は〈犠牲〉としての〈献身〉に執着するのである。

その〈献身〉は、第2幕第3場の饗宴において、老人たちの自殺や乙女たちの生贄という形で現実化する。それらの出来事の開始部分で歌われる「30. 病める女」の主題はC系列に属するエリア9の音列で構成されており、民の心が再び古い神々に支配されていることを示している。

このように、C系列の音列エリアは、〈犠牲〉という概念に特徴づけられる民の古い信仰を表す領域となっているのである。

2.5. 分析結果と考察

以上の分析から、音列は三つの系列に分かれてモーゼ、アロン、民を表示していることが明らかになった。

モーゼの領域：A系列（エリア1, 4, 7, 10）

アロンの領域：B系列（エリア2, 5, 8, 11）

民の領域：C系列（エリア3, 6, 9, 12）

A系列は〈不可視の神〉の観念を抱くモーゼの世界を、B系列は可視的な〈像〉としてしか神を表現できないアロンの世界を、C系列は〈犠牲〉を捧げる対象としてしか神を捉えられない民の世界を示している。また、民の主題における音列エリアの系列の推移（C→A→B）には、不可視の神の存在を可視的な〈奇跡〉によって民に信じさせようとしたアロンの矛盾を映し出している。

しかし、この音列による人物表示には、神託の伝達がそもそも達成不可能であるというメ

³⁰⁴ Ch. M. Schmidt, *op. cit.*, p. 115.

ッセージも含まれているように思われる。神はアロンにモーゼの〈口〉となることを命じた
が、アロンが語るべき〈言葉〉とは一体どのようなものだったのだろうか。

【譜例 7】「6 人のソロの声」における〈神の和音〉（第 1 幕第 1 場）

I/1: T59-61

第 1 幕第 1 場で「6 人のソロの声」が「アロンがあなたの口になるように！Aron soll dein Mund sein!」（譜例 7）とモーゼに伝えるところには、エリア 9 の諸音列（G9, U12）による〈神の和音〉が呈示されていた。エリア 9 は〈民の領域〉である C 系列に含まれることから、ここでの神のメッセージは「民に理解できる言葉で語れ」というものであったはずである。それゆえアロンは、本来ならば、民に向けて語る言葉（「アロン①～④」の主題）に C 系列のエリアの音列を使うべきであったにもかかわらず、B 系列のエリアの音列（エリア 5, 8）を使ってしまった。その結果、民に伝えられるはずであった神託は音楽的にも空白のまま残されたのである。

そのことは、民による神への賛歌である「17. 行進曲」と「18. 民⑦」の現れ方にも示されている。この賛歌は第 1 幕第 4 場と第 2 幕第 5 場に現れ、〈約束の地〉へと向かおうとする民の決意を表明する。しかし、その音楽を構成する「17. 行進曲」と「18. 民⑦」は、〈民の領域〉である C 系列ではなく〈モーゼの領域〉である A 系列のエリアの音列で現れてくる。それはエリア 10 であるが、このエリア 10 の音列とは、先に述べたように、〈不可視性〉を表現するものとして特別な意味を担っている音列である。³⁰⁵

³⁰⁵ 158 頁を参照。

第2章第3節で述べたように、モーゼにとって、〈約束の地〉とは、物質的な繁栄の場として現世に存在するものではなく、あくまでも魂の試練の場であった。³⁰⁶ つまり、「17. 行進曲」と「18. 民⑦」の音楽は、その使用音列を通じて、民が目指す〈約束の地〉が目に見えるものであると知らせているのである。

第3節：分析例

ここまでの分析で明らかになった音列による人物表示は、作品中に現れる様々な音列に秘められた意味を読み解く鍵となる。本節では、神、モーゼ、アロンの相互関係を音列が反映している顕著な例を取り上げて分析する。分析にあたっては、本章第1節の表1（附録、11～13頁）と譜例1（附録、14～19頁）の主題一覧を適宜参照されたい。

3.1. 部分音列における〈歪曲〉と〈援用〉：偶像化された神の表現

本章第1節で概観したように、第2幕第3場の音楽では「26～27. 饗宴のファンファーレ①②」と「28～29. 饗宴の第1・第2主題」が主要主題となっているが、これらの中には、神やモーゼやアロンを表示する要素の歪曲や援用が認められる。

「26. 饗宴のファンファーレ①」から順に見ていく。譜例8示したように、この主題の部分音列はG5の第1～3音およびU8の第1～3音で作られており、構造的には〈神の和音〉を模したものである。しかし、〈神の和音〉を構成するサブセットは、音列の両端3音（第1音～第3音、第10音～第12音）から作られているのに対し、「饗宴のファンファーレ①」のサブセットはその半分（第1音～第3音）しか有していない。つまり「饗宴のファンファーレ①」は、〈神の和音〉に備わっている〈秩序〉の破壊、すなわち神の観念の歪曲を表現しているのである。

³⁰⁶ 第2章第3節（122～123頁）を参照。

【譜例 8】部分音列の関連の分析例（1）

26. 饗宴のファンファーレ①

G5

U8

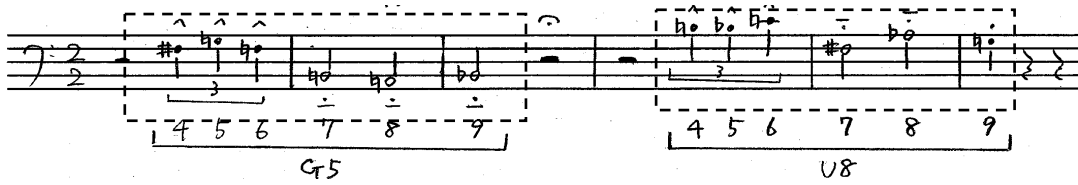
神の和音

G1

一方、譜例 9 に挙げた「27. 饗宴のファンファーレ②」が参照しているのは〈モーゼのモチーフ〉である。いずれも音列の中央部分のヘクサコード（第 4 音～第 9 音）で構成されているが、「饗宴のファンファーレ②」の形姿は、〈モーゼのモチーフ〉の第 3 音と第 4 音の間の音程を転回させたものである。この操作は、〈不可視の神〉の世界から〈可視的な神〉の世界への転換の音楽的象徴ではないだろうか。

【譜例 9】 部分音列の関連の分析例 (2)

27. 饗宴のファンファーレ②



〈モーゼのモティーフ〉



実は、この「27. 饗宴のファンファーレ②」の形姿の由来は、第1幕第4場でアロンが奇跡を行う際に歌う「16. アロン④」にある。譜例 10 にその関連を示した。

【譜例 10】 部分音列の関連の分析例 (3)

16. アロン④



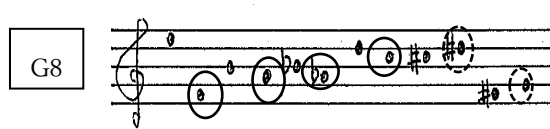
27. 饗宴のファンファーレ②



「アロン④」を構成する最初のサブセットは、G5 の第 1～2 音、第 5～8 音、第 11～12 音を選び出したものである。その中央の第 5～8 音の音高と形姿はそのまま「饗宴のファンファーレ②」の中に埋め込まれており、「アロン④」が「饗宴のファンファーレ」の〈萌芽〉

次に、「28. 饗宴の第1主題」を分析する。譜例 11 に示したように、この主題は「3. アロン①」のサブセットを模した疑似規則的な配列で構成されたサブセットを用いている。

28. 饗宴の第1主題



饗宴の第 1 主題	2,4,6,8,9,11
アロン①	2,4,6,8,10,12

以上に見てきたように、第 2 幕第 3 場の主要主題群は、神やモーゼを表示する要素を歪曲したり、アロンを表示する要素を援用したりすることによって、偶像化された神を表現しているのである。

オペラの序盤では、モーゼを表示する要素が二つ呈示されている。一つは、序奏における〈モーゼの音列〉（譜例 12）である。

【譜例 12】〈モーゼの音列〉（第 1 幕第 1 場）

I/1: T1-5

この〈モーゼの音列〉はピアノで2度奏でられるが、1度目（T3）はG1を、2度目（T5）はU4を用いている。もう一つは、譜例13の部分の〈モーゼのモチーフ〉である。

ここではG1とUK4による〈モーゼのモチーフ〉が交互に現れる。このように、〈モーゼの音列〉ではG1とU4が、〈モーゼのモチーフ〉ではG1とUK4が組み合わされている。

U4とUK4がそれぞれG1とともに現れる理由はおそらく、エリアの同一性だけでなく、音列による人物表示にもある。それを、本章第2節の分析で導き出した音列エリアの〈系列〉という点から考察してみたい。

筆者はエリア1, 4, 7, 10の諸音列を〈モーゼの領域〉、エリア2, 5, 8, 11の諸音列を〈アロンの領域〉と解釈した。これに従えば、エリア1の音列のみを用いた〈モーゼの音列〉（G1, U4）と〈モーゼのモチーフ〉（G1, UK4）が表示しているのはモーゼだけであるように見える。ところが、これらの要素の表示対象にモーゼ以外の人物も含まれている可能性が、以下に述べる音列の関連から見えてくる。

【譜例 13】〈モーゼのモチーフ〉（第 1 幕第 1 場）

I/1: T12-15

1. Trp

6 SOLOSTIMMEN

S

M

A

T

Bar

B

1. Gg

1. Br

1. Vcl

2. Vcl

1. Kbs

MOSES

pp

rit.

G1

UK4

G2

エリア 1 の音列はエリア 2 の音列とある深い相互関連を持っている。譜例 14 に挙げたように、U4 と K2 の第 4～9 音は全く同じ音高と順序を共有している。同じことが UK4 と G2 にも云える。つまり U4・K2 と UK4・G2 は、エリアを異にしつつも、その音列の中央部分（第 4～9 音）を相互に代用可能な、補完関係性を備えているのである。

したがって、〈アロンの領域〉(2, 5, 8, 11) であるエリア 2 に属する K2・G2 の代用機能をもつ U4・UK4 で呈示される〈モーゼの音列〉と〈モーゼのモチーフ〉は、モーゼの代弁者たるアロンの存在を表示しているとは考えられないだろうか。つまり、譜例 12 に挙げた 2 度目の〈モーゼの音列〉は U4 で呈示されてはいるが、K2 による呈示とも読み替えられる。同じように、譜例 13 に挙げた〈モーゼのモチーフ〉のうち 2 つは UK4 を使用しているが、これらも G2 による〈モーゼのモチーフ〉として読み替え可能である。このように、第 1 幕第 1 場の舞台上に立つのはモーゼ独りであるが、音楽はこの場でアロンをも

予示していると解すこともできるのである。

【譜例 14】音列の関連（エリア 1 とエリア 2）

U4 UK4

エリア 1 エリア 1

K2 G2

エリア 2 エリア 2

これと対応するような現れ方で、〈モーゼのモチーフ〉と〈モーゼの音列〉は、第 2 幕第 5 場の中に回帰する。譜例 15 は、黄金の仔牛の像を消し去った奇跡もひとつの偶像でしかないと述べるアロンに対し、像を破壊したのは神の永遠性であり掟であるとモーゼが反論するところである。

【譜例 15】〈モーゼの音列〉（第 2 幕第 5 場）

II/5: T1002-1004

1002

1. 2. 3. 4. Hr a4

1. 3. Hr a2

1. 2. 3. Pos, Ta a4

Ta (allein) (only)

G1

Moses

Göt-ter - ge - gen-wart! Das ist kein Bild, kein Wun-der! Das ist das Ge-setz!

i - dole' tran - si - ence! No im - age this, no mar - vel! These are the commands!

1004

a tempo (♩ = 88)

Picp

Hz

1. Fl

1. Kl

G2

Moses

(mehr im Takt) (more in time)

Das Unvergängli-che, sag es...wie diese Tafeln, ver - gäng-lich; in der Sprache dei-nes Mun-des!

The co-er-lasting one spoke them, just as these tables so temp-ral, in the language you are speak-ing.

(er hält) (he holds)

そのモーゼの語りの背後では、管楽器が2回、G1とG2を用いて〈モーゼの音列〉を奏でる。チューバによる1回目の呈示(G1)は〈モーゼのモチーフ〉の形姿をとどめているが、クラリネットによる2回目の呈示(G2)は分散形になっており、その極度に拡張された音域と音価は、その旋律の広がりや聴覚的な捉えやすさにおいて、1回目の呈示とは対照的である。またその形姿は、譜例12に示したオペラ冒頭部分の2度目の〈モーゼの音列〉(U4、ピアノとシロフォン)——〈アロンの予示〉として現れていたもの——を連想させる。

しかし、第2幕第5場(譜例15)でクラリネットが奏でる〈モーゼの音列〉(G2)の方は、〈アロンの領域〉に属するエリア2のG2から作られたものである。つまり、第1幕第1場ではK2の〈代用〉としてのU4によって、モーゼの〈代弁者〉としてしか表示されていないアロンが、第2幕第5場では彼自身の領域の音列を携えて、モーゼと全く対等な存在として音楽の中に登場しているのである。それどころかその6音は、直前のチューバによる〈モーゼのモチーフ〉(G1)を凌駕する時間的・空間的広大さの中に置かれており、モーゼに対するアロンの優位すら示しているかのようである。

実際に、その後でモーゼが自らの敗北を嘆くところには、アロンの存在を仄めかすような音列の使用が認められる。第2幕の最後の30小節間では、オーケストラの響きは消え、弦楽器によるユニゾンの旋律だけがモーゼのシュプレッヒシュティンメに伴う。その旋律とは三つの剥き出しにされた音列(G7、U10、UK10)である。これらの音列のエリアは7であり、〈モーゼの領域〉(1, 4, 7, 10)に含まれるが、譜例16に示したように、最後の台詞「おお、言葉よ言葉、私に欠けているのはそれなのです！O Wort, du Wort, das mir fehlt!」に伴うのはUK10である。

UK10は、その第4～9音の共有によって、G8の代用として機能する音列である。そしてそのG8とは、〈アロンの領域〉(2, 5, 8, 11)に属する音列であり、第1幕でアロンの主題群(「アロン①②③」)を構成していた主要な音列である。モーゼの〈言葉の欠如〉を伝える音列は、合わせ鏡のように、アロンの雄弁さを映し出しているのである。

【譜例 16】音列の呈示（第 2 幕第 5 場）

II/5: T1128-1136

Moses

und kann und darf nicht ge - sagt wer - den!
and can and must not be give - en voice.

1128 a tempo rit - - - - - Langsamer / Slower

Str

Kbs

I. II. Gg

f fp cresc

UK10

6 7 8 (6 7

Moses

O Wort, du Wort, das mir fehlt! (sinkt verzweifelt zu Boden)
O word, thou word, that I lack! (Moses sinks to the ground in despair)

1132

Str

I II Gg

Br, Vcl

f fp p f pp

8) 10 9 11 12

結論

以上に、オペラ《モーゼとアロン》における 12 音技法を分析し、音列によって神や人物がどのように表示されているかを論じてきた。

筆者は、音楽の〈思想〉と〈様式〉の矛盾した関係という芸術上の問題が、〈再現不可能な神〉の理解と伝達という劇の主題に重ねられていると考えた。それはシェーンベルクにとって、具体的な音楽的形象（旋律、モティーフ、和音など）を用いずに作品の中心にある〈思想〉を表現することが可能か、という命題であったと思われる。〈神〉そのものは再現不可能であっても、それを認識し、理解し、それについて語るのは人間である。それゆえオペラの音楽は、それが表現する対象が何であれ、人間の耳に捉えられる音楽的な〈像〉として現れることを強いられる。この難題にシェーンベルクが 12 音技法の特別な操作によって挑んだことが、〈神の声〉、〈モーゼのモティーフ〉、そして主題という三つの要素の分析から見えてきた。

以下では、この結果に基づきながら、筆者が分析の目的とした次の 3 点を論じる。

1. 〈神〉と〈モーゼ〉を表現する音楽要素の特定
2. モーゼとアロンの対立の表現における音楽的構造の解明
3. 未完の音楽的原因の考察

1. 〈神〉と〈モーゼ〉を表現する音楽要素

第 2 章の〈神の声〉の分析結果から導き出された結論は、〈神の声〉を直接的に表示する具体的な音楽的要素（旋律、モティーフ、和音）は存在しない、ということである。神の言葉は、「燃える茨の繁みからの声」（シュプレッヒシュティンメ）と「6 人のソロの声」（歌唱）に分かれて届けられるが、筆者は「6 人のソロの声」を、人間（モーゼとアロン）が聴き取った神の声と解釈した。シェーンベルクは〈神の声〉を発信者（神）と受信者（人間）に分けることで、実際の〈神の声〉を、旋律やモティーフや和音といった聴覚的に把握可能な〈形象〉によって表現することを避けたのではないと思われる。

マルヅナーは、12 音音列を神の観念に喩え、その音列の「運命」を次のように記している。

音列はたしかに聴者にとって「不可視であり再現不可能」なのであるが、音楽的素材の基盤の中にはつねに存在し続けている。作曲におけるその素材の形象化によって、音列はいわば知覚の領域に移し変えられる。つまり、「前景」と「後景」との間におけるその音列の「位置」は、神の観念への「近さ」によって決まるのである。³⁰⁷

マルゾナーはこの「神の観念への『近さ』」を「認識の明瞭さ Klarheit und Deutlichkeit der Erkenntnis」³⁰⁸と説明している。《モーゼとアロン》において、基礎音列が「神の観念」を象徴しているとすれば、それが聴者にとって認識可能となるよう〈形象化〉されたものが、「6人のソロの声」の和音（〈神の和音〉）や旋律（〈神の旋律〉）であると云えよう。

第3章で分析した〈モーゼのモチーフ〉も同様である。〈モーゼのモチーフ〉を構成する〈モーゼの音列〉、すなわち基礎音列の中央部分（第4音～第9音）を構成するヘクサコードは、様々な音楽的要素として作品全体に遍在する。この〈モーゼの音列〉は、その都度、モチーフというひとつの〈形象〉として現れてはくるものの、反復の際に音型の同一性を捨象することによって、ひとつに定まった〈形象〉に限定されることを拒んでいる。その意味で、〈モーゼの音列〉は、12音音列という「後景」とモチーフという「前景」の中間に位置し、人間の認識の及ばない非形象的な〈神〉（＝基礎音列）の影を音楽の中に映し出しているのである。それが可能なのは、〈モーゼの音列〉を構成するのが12音ではなく6音であり、音の群として認識・記憶可能な範囲に限られているからであろう。つまり、〈モーゼの音列〉は、神と人間を媒介する役割を担ったモーゼという存在の音楽的象徴である。

「6人のソロの声」の主要要素である〈神の和音〉、〈神の旋律〉、そして〈モーゼのモチーフ〉は、いずれも基礎音列のシンメトリカルな分割によって作り出されたサブセットで構成されている。例えば、オラトリオ《ヤコブの梯子》にも見られるように、シェーンベル

³⁰⁷ K. Marsoner, “Zur Kongruenz von musikimmanentem Sinn und handlungsbezogener Bedeutung der Musik in Arnold Schönbergs Oper Moses und Aron,” in *Das Musiktheater: Exempel der Kunst*, edited by O. Kolleritsch (Wien: Universal Edition, 2001), p. 261. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 38)

“Die Reihe ist zwar für den Hörer “unsichtbar und unvorstellbar”, aber im Untergrund des musikalischen Materials doch immer präsent. Durch die kompositorische Gestaltung des Materials wird sie sozusagen im Wahrnehmungsraum verschoben: Ihre jeweilige “Position” zwischen “Vordergrund” und “Hintergrund” hängt von der jeweiligen “Nähe” des Gottesgedanken ab.”

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 263.

クはシンメトリーをしばしば〈聖なるもの〉の象徴に用いた。³⁰⁹ このことから、《モーゼとアロン》の基礎音列を〈神の観念〉を表現する要素とみなすのは妥当であろう。

2. モーゼとアロンの対立の表現における音楽的構造

《モーゼとアロン》には劇におけるモーゼの優位と音楽におけるアロンの優位という〈ねじれ〉が見られることを第1章第5節で指摘したが、第3章の〈モーゼのモティーフ〉の分析結果を見ると、モーゼは音楽的にも決してアロンの劣位に置かれているわけではないことがわかる。〈モーゼの音列〉の現れ方は神とモーゼの一体性を表しており、オペラ全体の音楽的構造は、その神とモーゼが属するエリア1の諸音列に重点を置いているからである。それゆえ「音楽におけるアロンの優位」とは、あくまで音楽の表面的な次元にのみ云えることである。

ではたして音楽の中でモーゼはアロンに勝利しているのだろうか。シェーンベルクは、このオペラの中心思想が「理念（純粋な神の観念）と政治（素朴な民衆感情）との対立」³¹⁰にあり、理念だけが勝利を収めることができたと述べているが、筆者の考えでは、このオペラの中に勝利者はいない。以下に述べるように、その音楽が描いているのはモーゼとアロンの〈対立〉ではなく〈断絶〉だからである。

モーゼとアロンとの間には、神託の解釈をめぐる大きな隔たりがある。モーゼは〈約束の地〉を魂の試練の場と解したのに対し、アロンはそれを物質的な繁栄の場と理解したが、聖書に記述されている〈約束の地〉に忠実なのは、モーゼではなくアロンの解釈である。したがって、『出エジプト記』というテキストとの関連で見ると、《モーゼとアロン》の劇はむしろアロンの勝利に終わっても良かったはずである。弁舌ではなく奇跡の力によってであれ、神の偶像を作るという過ちを犯してであれ、アロンは民をエジプトへの隷属から解放することに成功した。

しかし、モーゼの神託の解釈に即して考えるならば、民の救済とは霊的な救済である。民

³⁰⁹ 《ヤコブの梯子》で使われている6音音列は、その音程構造が短2-長2-短2-長2-短2であることから、シンメトリカルである。この作品の音高のシンメトリーについて、A. Ph. レッサムは、それがテキストにおける「超越的な秩序 a transcendent order」という概念と結びついていると指摘している。A. Ph. Lessem, *Music and Text in the Work of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979), p. 205.

³¹⁰ 1934年7月20日付のP. グラーデンヴィッツ Gradenwitz 宛ての手紙。A. Schönberg, “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Auserwählte Schriften*, edited by A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), p. 432. “Der Hauptgedanke ist der Widerspruch zwischen Prinzip und Politik, zwischen dem reinen Gottesgedanken und dem primitiven Volksempfinden. In diesem Streit konnte für mich nur der Gedanke siegen.”

が神の観念を正しく抱かない限り、〈約束の地〉への道は閉ざされたままである。それゆえ、シェーンベルクがモーゼの側に立つならば、オペラの一連の出来事——アロンの成し遂げた一切のこと——は無意味に帰する。そして、〈再現不可能な神〉の観念が本来的に言語化を拒むものである以上、スタイナーが次のように述べているように、神託はモーゼにもアロンにも伝達不可能なものとして——それゆえ民の救済という目的も達成不可能なものとして——オペラの中に置かれているのである。

神についての理解はモーゼのほうに遥かに信頼できるし遥かに深いが、しかしそれは本質的に無言のものであるか、あるいはごく少数のものにしか達しえぬものである。アロンなしに神の意図を達成することは不可能であるが、アロンによってそれは歪められる。これがこの劇の悲劇的な矛盾であり、神の範疇は人間の範疇とは平行しないあるいは釣り合わないという事実から生ずる形而上学的な不祥事である。³¹¹

したがって、モーゼとアロンは対立関係で捉えられるべきではない。戯曲『聖書の道』第3幕第3景でマックス・アルンスはこう語る。

モーゼとアロンは私にとって、一人の人間の——一人の指導者の——二つの活動を表している。この二つの精神は互いについて何も知らない。彼らの思想の純粹さは、外に表れる行為によって濁らされることも、その思想が投げかける未解決の諸問題をそのつど考慮するがゆえに鈍らされることもない。³¹²

³¹¹ G. Steiner, "Schoenberg's Moses und Aron (1965)," in *Language and Silence: Essays 1958-1966* (London: Faber and Faber, 2010), pp. 201-202.

"Moses's understanding of God is much more authentic, much deeper; but it is essentially mute or accessible only to very few. Without Aaron, God's purpose cannot be accomplished; through Aaron it is perverted. That is the tragic paradox of the drama, the metaphysical scandal which springs from the fact that the categories of God are not parallel or commensurate to those of man."

訳文は以下の文献より引用した。ジョージ・スタイナー『言語と沈黙——言語・文学・非人間的なるものについて』〔Steiner, George. *Language and Silence: Essays 1958-1966*. London, 1967〕、由良君美他訳、東京：せりか書房、2001年、182頁。

³¹² "Moses und Aron bedeuten für mich zwei Tätigkeiten *eines* Menschen: eines *Staatsmannes*. Dessen beide Seelen wissen nicht voneinander; seines Gedanken Reinheit wird nicht getrübt durch seine öffentlichen Handlungen; und diese werden nicht schwächlich durch Rücksichtnahme auf jeweils noch ungelöste Probleme, die der Gedanke stellt."

A. Schönberg, "Der biblische Weg," in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17/1-2 (June-November, 1994): 304.

シェーンベルクがオペラで描こうとしたのは、このアルンスの言葉に見られるような〈断絶〉だったのではないだろうか。

神の観念は言語化できないゆえに、モーゼの言葉は、アロンが歌う旋律的主題をもってしても民に届けられることはない。アロンの歌う旋律が〈神〉から隔たった〈偽なるもの〉であることは、彼の旋律に与えられた音列が、〈神〉と〈モーゼ〉の属する基礎音列の領域（エリア 1）からつねに疎外されていることに示されている。〈再現不可能な神〉の観念の伝達不可能性をこのように表現しうるのは、12 音技法において他にない。

〈再現不可能な神〉を音楽の思想に置き換えれば、様式をめぐる問題をシェーンベルクは次のように解決したと云えるであろう。〈思想〉を表す基礎音列は〈形象〉としては現れない。それは〈思想〉が〈様式〉によって彩色・歪曲されることの拒否である。しかしその拒否の身振りの中に〈思想〉の存在が暗示される。すなわち、〈思想〉の形象化の否定が、逆説的に、〈思想〉の純粋な表現を可能にしているのである。

三木は、M. ロスコ Rothko や B. ニューマン Newman の抽象絵画における形象の否定の意味を次のように論じている。

抽象化する形象は、再現・類似・象徴・記号といった、あらかじめの意味作用を、みずからにおいて厳しく禁止する。さらに形象が、自己自身をも否定して、自己を「不在」というパラドキシカルな在りようにおいて顕在化するとき、形象は、本来は形をもたないものや、あらかじめ規定できないものと、直接に結びつく可能性を手に入れる。それゆえに形象は、眼には見えないものや語りえないものの直証的なメタファーとして、名乗りをあげることができる。こうした自己否定のプログラムをとおして、抽象的な形象は、それ自体で自足した意味の媒介となる。³¹³

シェーンベルクの音楽的思想も、その形象化の否定によって、「眼には見えないものや語りえないもの」のメタファーという——まさに〈不可視の、再現不可能な神〉のように——自立した意味の媒介となっているのではないだろうか。

³¹³ 三木順子「『不在』としての形象——そのメタファー機能をめぐる一考察」、京都工芸繊維大学『工芸学部研究報告 人文』第 54 号、2006 年、173 頁。

3. 未完の音楽的原因

序章第2節で述べたように、《モーゼとアロン》の未完の原因については諸説あるが、原因はおそらく複合的なものであろう。³¹⁴ 以下では筆者の分析結果から推論として、作品の完成を妨げたと思われる音楽的な問題を挙げておきたい。

シェーンベルクは第3幕の台本にどのような音楽を付けようとしていたのだろうか。第3幕の台本はほとんどモーゼの語りのみで構成されている。このことから、〈モーゼのモチーフ〉を多用した音楽というものを一つの可能性として想定できるが、〈モーゼのモチーフ〉はオペラの一場面の主要な構成要素とはなるにはあまりにも規模が小さく、性格的にも弱い。しかしモーゼを〈モチーフ〉以外の要素で表現することは、1930年代のシェーンベルクには考えられなかったであろう。モチーフ性の希薄な音楽が書かれるようになるのは、A. ウェーベルン Webern の《交響曲 Symphonie》作品21（1928年作曲）のような先駆的な例はあるものの、主に第2次世界大戦後である。³¹⁵

加えて、第1幕と第2幕の音楽の内容を見ると、第3幕の作曲に取りかかっていた時期のシェーンベルクには、〈神〉や〈モーゼ〉を表現する音楽はもはや書けなくなっていたのではないと思われる。つまり、《モーゼとアロン》を作曲している間にシェーンベルクの〈再現不可能な神〉の概念が先鋭化していき、それに何らかの音楽的表現を与えることを自らに禁じる姿勢をますます強めていった、ということである。第1幕と第2幕を比較してみると、時間の経過とともに、〈神〉や〈モーゼ〉を表現する要素が次第に減少ないしは消失してゆくのが分かる。例えば、第1幕に現れていた「燃える茨の繁みからの声」と「6人

³¹⁴ シュミットによる成立過程の調査によれば、各幕の作曲期間は次のとおりである。第1幕：1930年7月6日～1931年7月14日、間奏曲および第2幕：1931年7月20日～1932年3月10日、第3幕：1937年1月以降（この年の日付があるスケッチブックに、第3幕のための3つの音楽のスケッチが書き込まれている）。A. Schönberg: *Moses und Aron: Oper in drei Akten: Entstehungsgeschichte: Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper*, edited by Ch. M. Schmidt (Mainz: Schott, Wien: Universal, 1998), pp. 1-5.

³¹⁵ シェーンベルクにとってモチーフが作曲上の不可欠な要素であったことは、次のような言説からもうかがえる。「楽想の動機的・主題的表現に意味がないとしたら、楽曲が意味を持つと考えるのは困難である。それに対し、和声が不統一であってもモチーフと主題の素材が論理的に発展している作品は、ある程度まで理解可能な意味を持つはずである」。A. Schoenberg, "Problems of Harmony (1934)," in *SI*, p. 280; A. Schönberg, "Probleme der Harmonie," in *SG*, p. 228.

"It is difficult to conceive that a piece of music has meaning unless there is meaning in the motive and thematic presentation of ideas. On the other hand a piece whose harmony is not unified, but which develops its motive and thematic material logically, should, to a certain degree, have intelligent meaning."

のソロの声」は、第2幕では一度も出てこなくなる。これは、オペラの筋の流れからも説明は可能であるものの、第2幕ではモーゼもアロンも〈神の声〉を聴くことはない。また、〈モーゼのモティーフ〉も第2幕ではほとんど現れない。第2幕第5場の終わりでモーゼが独り神に向かって語るところでも、オーケストラが奏でるのは〈モーゼのモティーフ〉ではなく、剥き出しにされた音列であり、第1幕第1場の神とモーゼとの対話に見られた〈モーゼのモティーフ〉の集中的な呈示とは全く異なる。ここでは、モーゼすらも、何らかの音楽的形象で表現することが避けられているように見える。

第3幕の作曲にシェーンベルクが着手したのはアメリカへの亡命後であり、第2幕の完成から5年近い年月が経っていた。この間に〈再現不可能な神〉をめぐるシェーンベルクの音楽的禁欲が一層増していったと考えれば、第3幕の音楽の不在は論理的必然である。一切の〈像〉を否定するモーゼの言葉からなる台本に、〈像〉を生み出してしまう音楽的形象を与えることはできないからである。

以上、1. 〈神〉と〈モーゼ〉を表現する音楽要素、2. モーゼとアロンの対立の表現における音楽的構造、3. 未完の音楽的原因の3点を、筆者の分析結果に基づいて論じた。オペラ《モーゼとアロン》は、シェーンベルクが宗教的・音楽的な〈思想〉の純粋性を徹底的に追求していった足跡が生々しく刻まれた作品である。

〈像〉すなわち〈アロンのもの〉を否定する態度の背後に物質文明への批判があったことは疑いない。シェーンベルクは「唯物論、社会主義、無政府主義に染まって無神論者となったにもかかわらず古い信仰の名残をわずかに残している（迷信というかたちで）今日の人間 der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben)」³¹⁶の救済のための新しい信仰の必要性を唱えたが、それは「従来の宗教制度や宗教団体が担ってはいなかった新しい宗教性」³¹⁷であった。彼が伝統的なキリスト教の中にその可能性を見出せなかった背景には、もしかしたら〈像〉の問題があったのかもしれない。シェーンベルクが青年期を過ごしたウィーンはカトリック的な文化に支配された都市であった。聖人の彫像や絵画のような視覚的なものの力を積極的に用いてい

³¹⁶ 1912年12月13日付のR. デーメル Dehmel 宛の手紙より。Briefe, p. 31. 第1章第2節（41～42頁）も参照のこと。

³¹⁷ 深井智朗、大角欣矢『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズムと音楽の歴史』 東京：日本キリスト教団出版局、2009年、319～320頁。引用部分は深井による記述。

る点で、カトリックはシェーンベルクにとってきわめてアロンのな〈像〉の伝統を持つ宗教と思われたのではないだろうか。

彼の極端なまでの〈アロンのなもの〉への嫌悪は、芸術は〈美〉よりも〈真実〉を表現すべきであり、〈様式〉よりも〈思想〉が優位に立つべきという創作理念にも色濃く反映されている。この理念自体は、〈新しい信仰〉を追求する過程で多様な宗教的思想を取り込みながら形成されていったものであろうが、〈偶像禁止〉との関連が深い点において、ユダヤ教的な性格がきわめて濃厚である。なぜなら偶像禁止の掟には、感覚的なものを介さず神を観念的に理解することを至上とするユダヤ教の性格が、端的に表れているからである。

第1章第3節で述べたように、偶像崇拜が禁じられるのは、偶像が物神であるという錯誤がなされることを防ぐためである。³¹⁸ しかし1930年代のシェーンベルクが体験せねばならなかったのは、ドイツの経済的困窮によって惹き起こされた、A. ヒトラーという人間の神格化であった。人々を物質的なものへの執着から解放する〈先導者〉をシェーンベルクがその作品を通じて世に送り出そうとしている間に、物質的な救済の要請が偶像としての先導者を誕生させてしまったのである。シェーンベルクが《モーゼとアロン》の台本を書くにあたって、『出エジプト記』に記された〈乳と蜜の流れる地〉としての〈約束の地〉を、字義どおりの物質的繁栄の場としてではなく、魂の試練の場と再解釈したのも、そのような物質文明へのアンチテーゼであったのではないだろうか。

だが皮肉なことに、芸術家としてのシェーンベルクを育てたのは、まさにその〈像〉の文化であり、シェーンベルク自身もおおいにアロンの人間であった。例えば彼は、自分が行ったあらゆる音楽的革新の歴史的正当性を、つねにドイツ音楽の伝統の継承という点に見出そうとしていた。それは、自分の楽曲の構成法や素材の扱い方をバッハ、ベートーヴェン、ブラームス、ヴァーグナー等の作曲家と結びつけて説明する試みなどに典型的である。³¹⁹ また、12音技法の発明について「ドイツ音楽の今後100年の優位を保証するもの das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere」³²⁰と語ったとい

³¹⁸ 第1章第3節(45頁)を参照。

³¹⁹ シェーンベルクは1931年2月24日付の「国民音楽 Nationale Musik」に関する論説の中で、「私の師となったのはまずバッハとモーツァルトであり、その次にベートーヴェン、ブラームス、ヴァーグナーが来る」と述べ、これらの作曲家から学んだ事柄を列挙している。J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs* (Kassel: Bärenreiter, 1959), pp. 138-139.

“Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Brahms und Wagner.”

³²⁰ *Ibid.*, p. 26.

う 1921 年のエピソードはよく知られている。このように、ほかならぬシェーンベルク自身が、超越的な価値を持つものとして神格化された〈偉大なるドイツ音楽〉という〈像〉に自身を結びつけているのである。《モーゼとアロン》の中で〈像〉を否定したことを考えれば、これはシェーンベルクの矛盾とも云えよう。だがそこには、芸術家としてのシェーンベルクが否定しきれなかった彼のアロンの面が映し出されているように思われる。

参考文献

一次文献（シェーンベルクの著作）

Style and Idea: Selected Writing of Arnold Schoenberg. Edited by L. Stein with Translations by L. Black. London: Faber and Faber, 1975.

“Brahms the Progressive (1947),” pp. 398-441.

（“Brahms, der Fortschrittliche”, in *SG*, pp. 35-71; 「革新主義者ブラームス」、『様式と思想』、33～89 頁。）

“Composition with Twelve-Tones (1941),” pp. 214-245.

（“Komposition mit zwölf Tönen”, in *SG*, pp. 72-96; 「十二音による作曲」、『様式と思想』、129～173 頁。）

“Criteria for the Evaluation of Music (1946),” pp. 124-136.

（“Kriterien für die Bewertung von Musik,” pp. 123-133; 「音楽評価の基準」、『様式と思想』、211～230 頁。）

“Heart and Brain in Music (1946),” pp. 53-76.

（“Herz und Hirn in der Musik,” pp. 104-122; 「音楽における心と理性」、『様式と思想』、175～200 頁。）

“New Music, Outmoded Music, Style and Idea (1946),” pp. 113-124.

（“Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke,” pp. 466-477; 「音楽の様式と思想」、『様式と思想』、13～31 頁。）

“Opinion or Insight? (1926),” pp. 258-264.

（“Gesinnung oder Erkenntnis?,” pp. 209-214.）

“Problems of Harmony (1934),” pp. 268-287.

（“Probleme der Harmonie,” pp. 219-234.）

“The Future of the Opera (1927),” p. 336-337.

Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik. Edited by I. Vojtěch. Frankfurt am Main: Fischer, 1976.
（Arnold Schönberg Gesammelte Schriften I）

“Das Verhältnis zum Text (1912),” pp. 3-6.

(“The Relationship to the Text,” pp. 141-145; 「音楽と詩の関連性」、『様式と思想』、231～237 頁。)

“Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 (1932),” pp. 286-300.

“A Four-Point Program for Jewry (1938).” In “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Ausgewählte Schriften*, pp. 302-323. Edited by Anna Maria Morazzoni. Mainz: Schott, 2007.

Briefe. Collected and edited by Erwin Stein. Mainz: Schott, 1958.

“Der biblische Weg.” In *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 17/1-2 (June-November, 1994): 162-329.

Harmonielehre. Jubiläumsausgabe. Leipzig: Universal Edition, 1911.

“*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Ausgewählte Schriften*. Edited by Anna Maria Morazzoni. Mainz: Schott, 2007.

Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre. Edited by S. Neff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

シェーンベルク、アーノルト 『音楽の様式と思想』〔Arnold Schoenberg. *Style and Idea*. London, 1950〕、上田昭訳、東京：三一書房、1973 年。

二次文献

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Die Philosophie der neuen Musik* (1949). Edited by Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. (Gesammelte Schriften, Band 12)

-----, “Sakrales Fragment: Über Schönbergs Moses und Aron (1963).” In *Quasi una Fantasia (Musikalische Schriften II)*. Edited by Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, pp. 454-475. (Gesammelte Schriften, Band 16)

アドルノ、Th. W. 『新音楽の哲学』〔Theodor W. Adorno. *Die Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main, 1958〕、渡辺健訳、東京：音楽之友社、1973 年。

阿久津三香子「アーノルト・シェーンベルク オペラ 《モーセとアロン》——集合体という人格の表象——合唱による表現の可能性——」、博士論文、明治学院大学、2017 年。

Arnold Schönberg: *Interpretationen seiner Werke*, Band I., II. Edited by G. W. Gruber.

- Laaber: Laaber, 2002.
- Auner, Joseph. "Schoenberg as Moses und Aron." In *Opera after 1900*, pp. 77-99. Edited by M. Notley. Farnham: Ashgate, 2010.
- Babbitt, Milton. "Moses und Aron." In *Perspective on Schoenberg and Stravinsky* (1st ed., Princeton, 1968), pp. 53-60. Edited by B. Boretz and E. T. Cone. Westport: Greenwood Press, 1972.
- ベラー、スティーヴン『世紀末ウィーンのユダヤ人——1867-1938』〔Steven Beller. *Vienna and the Jews 1867-1938: A Cultural History*. Cambridge, 1989〕、桑名映子訳、東京：刀水書房、2007 年。(人間科学叢書 43)
- Boisits, Barbara. "Der Biblische Weg: Schauspiel in drei Akten." In *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke Band II*, pp. 437-445. Edited by G. W. Gruber. Laaber: Laaber, 2002.
- Boss, Jack. *Schoenberg's Twelve-tone Music: Symmetry and the Musical Idea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Cherlin, Michael. *Schoenberg's Musical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. (Music in the 20th Century, 24)
- , *The Formal and Dramatic Organization of the Divine in Moses und Aron*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1984. (Ph. D. diss., Yale University, 1983)
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 2008. (Geschichte der Musik, Sonderausgabe, Bd. 7)
- Fischer-Appelt, Peter. "Der Gottesgedanke im Verständnis Hermann Cohens und Arnold Schönberrgs." In *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 118-162.
- Fleischer, Robert Jay. *Schoenberg, Dualism, and Moses und Aron*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1986. (DMA from University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980)
- Föllmi, Beat. *Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg*. Bern: Paul Haupt Berne, 1996.
- Freitag, Eberhard. *Arnold Schönberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973. (Rowohlts Monographien; 202, 50202)
- フライターク、エーベルハルト『シェーンベルク』〔Eberhard Freitag. *Arnold Schönberg*.

- Reinbek bei Hamburg, 1973]、宮川尚理訳、東京：音楽之友社、1998 年。（〈大作曲家〉シリーズ）
- フロイト、ジークムント『モーセと一神教』〔Sigmund Freud. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. o. O., 1939]、渡辺哲夫訳、東京：日本エディタースクール出版部、1998 年。
- 深井智朗、大角欣矢『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズムと音楽の歴史』 東京：日本キリスト教団出版局、2009 年。
- Goldstein, Bluma. *Reinscribing Moses: Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderess*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Haimo, Ethan. “Schoenberg, numerology, and *Moses und Aron*.” In *The opera quarterly*, 23(4) (fall 2007): 385-394.
- ハルバートル、モッシュェ、アヴィシャイ・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, 1998]、大平章訳、東京：法政大学出版局、2007 年。（叢書：ユニベルシタス 858）
- 畠山正成「『4つの歌曲』作品 22 によるアルノルト・シェーンベルクの信仰表現」、東京藝術大学音楽学部 2013 年度卒業論文、2014 年。
- オデール、アンドレ『現代音楽——フランスを除く』〔André Hodeir. *La musique étrangère contemporaine*. Paris, 1900]、吉田秀和訳、東京：白水社、1956 年。（文庫クセジュ 192）
- 石田一志「アーノルト・シェーンベルク研究——シェーンベルクの宗教的思想における遍歴」、『音楽学』第 18 巻（1972 年）、141～151 頁。
- 。『シェーンベルクの旅路』 東京：春秋社、2012 年。
- Jacob, Andreas. *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*. Band I, II. Hildesheim: Olms, 2005.
- Kerling, Marc. “Moses und Aron.” In *Arnold Schonberg: Interpretationen seiner Werke Band II.*, pp. 191-231. Edited by G. W. Gruber. Laaber: Laaber, 2002.
- , ‘*O Wort, du Wort, das mir fehlt*’: *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper Moses und Aron: Zur Theologie eines musikalischen Kunst-Werkes im 20. Jahrhundert*. Mainz: Matthias-Grünwald, 2004. (Ph. D. diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-

Universität, 2003)

ロバート・クラフト指揮クリーヴランド管弦楽団ほか『シェーンベルク全集』第3集 (LP: OS-737) 別冊解説書 (ロバート・クラフト監修、柴田南雄訳) 東京: 日本コロムビア、1966年。

Kurth, Richard. "Immanence and transcendence in *Moses und Aron*." In *The Cambridge companion to Schoenberg*, pp. 177-190. Edited by Jennifer Shaw and Joseph Auner. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

-----, "Schönberg and the *Bilderverbot*: Reflections on *Unvorstellbarkeit* and *Verborgenheit*." In *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 332-372.

ラクー＝ラバルト、フィリップ『虚構の音楽——ワーグナーのフィギュール』〔Philippe Lacoue-Labarthe. *Musica ficta (Figures de Wagner)*. Paris, 1991〕、谷口博訳、東京: 未来社、1996年。(ポイエーシス叢書 32)

Latham, Edward D. "The Prophet and the Pitchman: Dramatic Structure and Its Musical Elucidation in *Moses und Aron*, Act 1, Scene 2." In *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, pp. 131-192. Edited by C. M. Cross and R A. Berman. New York: Garland, 2000.

Lessem, Alan Philip. *Musical and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922*. Ann Arbor: UMI research Press, 1979. (Studies in Musicology, no. 8)

Lewin, David. "Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought." In *Perspectives of New Music* 6/2 (1968): 1-21.

-----, "Moses and Aron: Some General Remarks and Analytical Notes for Act 1, Scene 1." In *Perspectives of New Music* 6/1 (1967): 1-17.

Mäckelmann, Michael. *Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 28)

Maimonides, Moses. *The Guide for the perplexed*. (1st ed., London, 1948) 2d ed.. Translated by M. Friedländer. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.

Marsoner, Karin. "Zur Kongruenz von musikimmanentem Sinn und handlungsbezogener Bedeutung der Musik in Arnold Schönbergs Oper *Moses und Aron*." In *Das*

- Musiktheater: Exempel der Kunst*, pp. 255-263. Edited by Otto Kolleritsch. Wien: Universal Edition, 2001. (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 38)
- Mauser, Giegfried. “Schönbergs Moses und Aron: Zum Konzept eines Oratoriums als Oper.” In *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*, pp. 455-461. Edited by Rainer Cadenbach und Helmut Loos. Bonn: Voggenreiter, 1986.
- 三木順子「『不在』としての形象——そのメタファー機能をめぐる一考察」、京都工芸繊維大学『工芸学部研究報告 人文』第54号、2006年、163～174頁。
- 諸井誠「シェーンベルク、そしてフロイト：20世紀オペラの俯瞰と、二つのモーゼ像」、『モーゼとアロン』シナリオと評論』（東京交響楽団第400回定期演奏会・特別演奏会「モーゼとアロン」公演パンフレット） 東京：東京交響楽団、1994年、56～61頁。
- Mulder, Eddy. “Wort, Bild, Gedanke: Zu Schönbergs Moses und Aron.” In *Vom Neuwerden des Alten: Über den Botschaftscharakter des Musikalischen Theaters*, pp. 63-78. Edited by O. Kolleritsch. Wien/Graz: Universal, 1995, (Studien zur Wertungsforschung, 29)
- Rauch, Stefanie. *Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs: Kunstgenese und Schaffensprozess*. Mainz: Schott, 2010.
- Ringer, Alexander L. *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*. New York: Oxford University Press, 1990.
- , *Arnold Schönberg: Das Leben im Werk*. Kassel: Bärenreiter, 2002.
- Rufer, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- , *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin: Hesses, 1952.
- 佐野光司「《モーゼとアロン》における矛盾——不可視の神と可視的な音楽」、『音楽芸術』第52巻第3号、1994年、34～43頁。
- Schaftel, Matthew R.. “Translating for GOD: Arnold Schönberg’s “Moses und Aron”.” In *Journal of the Arnold Schönberg Center* 5 (2003): 311-331.
- Schmidt, Christian Martin. “Die set theory als Hilfsmittel bei der Analyse Schönberg’scher Zwölftonmusik.” In *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 2008-2009*, pp. 43-52. Edited by Simone Hohmaier. Mainz: Schott, 2009.
- , *Schönbergs Oper: Moses und Aron: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition*. Mainz: Schott, 1988.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I. Edited by P. Deussen.

- München: R. Piper, 1911. (Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, 10)
- Schultz, Wolfgang-Andreas. "Bilderverbot und Exodus: Avangarde als Mythos: Ein musikphilosophischer Essay." In *Kultur, Bildung, Politik: Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag*, pp. 721-728. Edited by H. Heister and W. Hochstein. Hamburg: Von Bockel, 2000.
- Shaftel, Matthew R. "Translating for GOD Arnold Schönberg's Moses und Aron." In *Journal of the Arnold Schönberg Center* (5) (2003): 311-331.
- Steck, Odil Hannes. *Moses und Aron: Die Oper Arnold Schönbergs und ihr biblischer Stoff*. München: Kaiser, 1981. (Kaiser-Traktate, 56)
- スタイナー、ジョージ『言語と沈黙——言語・文学・非人間的なるものについて』〔George Steiner. *Language and Silence: Essays 1958-1966*. London, 1967〕、由良君美他訳、東京：せりか書房、2001 年。
- Steiner, George. "Schönbergs Moses und Aron (1965)." In *Language and Silence: Essays 1958-1966*. London: Faber and Faber, 2010.
- Stephan, Rudolf. "Arnold Schönbergs Oper 'Moses und Aron'." In *Moses und Aron: Zur Oper Arnold Schönbergs*, pp. 75-94. Edited by Kraus, Hans-Joachim et al. Bensberg: Thomas-Morus-Akademie, 1979. (Bensberger Protokolle, Nr. 28)
- Strecker, Stefan. *Der Gott Arnold Schönbergs: Blicke durch die Oper Moses und Aron*. Münster: LIT Verlag, 1999. (Ästhetik-Theologie-Liturgik, 5)
- 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。
- White, Pamela Cynthia. "Idea and representation: source-critical and analytical studies of music, text, and religious thought in Schoenberg's Moses und Aron." Ph. D. diss., Harvard University, 1983.
- , *Schoenberg and the God-idea: The Opera Moses und Aron*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Warrack, John. "leitmotif." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, 1980, pp. 644-646.
- ワラック、ジョン「ライトモティーフ」鍵山由美訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、東京：講談社、第 19 巻、73～75 頁。

Wörner, Karl H.. *Gotteswort und Magie: Die Oper 'Moses und Aron' von Arnold Schönberg*.
Heidelberg: Lambert Schneider, 1959.

山岸佳愛「『モーゼとアロン』の12音技法——人物描写に関する一考察」、『東京藝術大学音楽学部紀要』第43集、2018年、101～116頁。

その他

Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999.
『旧約聖書』新共同訳、東京：日本聖書協会、2001年。

楽譜・校訂報告

Schönberg, Arnold. *Chorwerke II: Kritischer Bericht, Skizzen, Fragment*. Edited by Ch. M. Schmidt. Mainz: Schott, 1977. (Sämtliche Werke: Abteilung V: Chorwerke, Reihe B, Band 19)

-----, *Moses und Aron*. Mainz: Schott, 1958.

-----, *Moses und Aron*. Edited by Ch. M. Schmidt. London: Eulenburg, 1984.

-----, *Moses und Aron: Oper in drei Akten*. Edited by Ch. M. Schmidt. Mainz: Schott, 1977-1978. (Sämtliche Werke: Abteilung III. Bühnenwerke; Reihe A, Band 8)

-----, *Moses und Aron: Oper in drei Akten: Entstehungsgeschichte: Texte und Textentwürfe zum Oratorium und zur Oper*. Edited by Ch. M. Schmidt. Mainz: Schott, Wien: Universal, 1998. (Sämtliche Werke: Abteilung III: Bühnenwerk, Reihe B, Band 8, Teil 2)

-----, *Moses und Aron: Oper in drei Akten: Kritischer Bericht: Skizzen*. Edited by Ch. M. Schmidt. Mainz: Schott, Wien: Universal, 1980. (Sämtliche Werke: Abteilung III: Bühnenwerk, Reihe B, Band 8, Teil 1)

台本対訳

長木誠司「『モーゼとアロン』シナリオ対訳」、『「モーゼとアロン」シナリオと評論』（東京交響楽団第400回定期演奏会・特別演奏会「モーゼとアロン」公演パンフレット）東京：東京交響楽団、1994年、10～41頁。

『モーゼとアロン』（シェーンベルク台本・音楽、深田甫訳）東京：音楽之友社、1970年。

(オペラ対訳シリーズ、21)

ウェブサイト

Arnold Schönberg Center. Accessed October 1, 2018.

<http://schoenberg.at/index.php/de/>.

Atkins, Richard L.. *The Thirteen Principles of Maimonides*. Accessed October 13, 2018.

<http://atkinslightquest.com/Documents/Religion/World-Faiths/Maimonides-13-Principles.htm>.

Whittall, Arnold. “Leitmotif.” In *Grove Music Online* (Oxford Music Online). Accessed October 13, 2018.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article16360>.

「像」、『デジタル大辞泉』 東京：小学館。2018 年 10 月 1 日閲覧。

<http://dictionary.infoseek.ne.jp/word/像->

89099#E3.83.87.E3.82.B8.E3.82.BF.E3.83.AB.E5.A4.A7.E8.BE.9E.E6.B3.89.