

博 士 論 文

A. ツェムリンスキー《12の歌曲》作品27 再考

——曲集の持つ可能性と演奏に向けて——

齋藤 由香利

目次

凡例.....	4
序論.....	5
0－1 研究対象について.....	5
0－2 問題の所在.....	5
0－3 研究の目的.....	6
0－4 先行研究.....	6
0－5 先行研究と比較した本論文の独自性.....	10
第1章：ツェムリンスキー作品の概観.....	12
1－1 先行研究における作品への評価.....	12
1－2 創作時期区別.....	15
1－3 特徴的な音楽語法.....	24
1－3－1 d-Mollの多用とその調性格.....	24
1－3－2 特定のモチーフ.....	26
1－3－2－1 人生のモチーフ Lebensmotiv.....	26
1－3－2－2 世界のモチーフ Weltmotiv.....	28
1－3－3 運命の和音 Schicksalsakkord.....	29
第2章：作品27のエディションを巡って.....	31
2－1 ツェムリンスキーの遺稿の行方.....	31
2－2 作品27出版までの経緯.....	33
2－3 史料について.....	36
2－4 出版譜について.....	39
2－4－1 自筆譜からの変更点.....	39
2－4－1－1 記譜的な誤りの変更.....	39
2－4－1－2 校訂者による付け加え.....	39
2－4－2 英語歌唱用のテキストと旋律の並記による問題.....	40

2-4-3	自筆譜との相違点とそこに見られる問題	44
2-4-4	ツェムリンスキー特有の記譜	50
2-5	録音への影響	52
第3章	楽曲分析.....	55
3-0	導入	55
3-1	<誘拐 Entführung>	56
3-2	<夏 Sommer>	68
3-3	<春 Frühling>.....	73
3-4	<春：今やその時...Frühling:Jetzt ist die Zeit...>	77
3-5	<はねつけられた女 Die Verschmähte>.....	81
3-6	<秋の風 Der Wind des Herbstes>.....	88
3-7	<みじめさ Elend>.....	92
3-8	<ハーレムの踊り子 Harlem Tänzerin>	100
3-9	<アフリカの踊り Afrikanischer Tanz>.....	107
3-10	<歌をもう一度与えておくれ Gib ein Lied mir wieder>.....	112
3-11	<雨季 Regenzeit>	118
3-12	<旅人の夜の歌 Wandrers Nachtlied>.....	122
第4章	：作品 27 の演奏に向けて.....	128
4-0	導入	128
4-1	曲順の考察	128
4-1-1	自筆譜 A1 に残された数字から	128
4-1-2	<雨季>について.....	135
4-2	ツィクルス性の考察.....	136
4-2-1	テキスト構成から	136
4-2-2	音楽的連関から	139
4-2-3	ツィクルスの表現可能性	147
4-3	想定された声種の考察.....	149

4-3-1 演奏履歴から	150
4-3-2 録音から	152
4-3-3 テキストや音楽から	153
第5章 結論	154
今後の課題・展望	156
謝辞	157
参考文献表	159
付録①：作品 22 のテキスト全訳	
付録②：モーリス・ライト Maurice Wright 氏とのメール記録	
付録③：作品 27 の校訂報告・楽譜	

凡例

1) 音名はすべてドイツ式で、音高の表示は以下の譜例に準ずる。

The image shows a musical staff with two systems of notes. The first system is in the bass clef and the second in the treble clef. Notes are connected by slurs and have vertical lines indicating pitch levels. Below the staff, the following notation is provided: A₂—H₂ C₁—H₁ C—H c—h c¹—h¹ c²—h² c³—h³ c⁴—h⁴ c⁵. The '8va' marking is shown above the first system and below the second system.

2) 水平方向の音程の推移はハイフンにて（例：c-d-e）、垂直方向の音程はスラッシュにて（例：c/e/g）表記する。

3) 音高を必要としない、音そのものを指す場合には、C音、D音といったように表記する。

4) 括弧は以下の意味で用いる。

『 』書籍名

「 」短い引用、強調、団体名

《 》音楽作品名、歌曲集名

< >音楽作品の一部（歌曲集の中の1曲等）、単品の歌曲名

5) 人名の直後には、初出の場合に限り、その原綴と生没年を表記する。

6) 作品名の直後には、初出の場合に限り、その原題と作曲年を表記する。

7) 雑誌名や団体名については、日本語による表記が完全に定着している一部のものを除き、原則として原綴のみを表記する。

8) 外国人名や外国地名のカタカナ表記は、原則として原語の発音によったが、慣習的に異なる表記がなされる場合にはそれに従う（ウィーン、ワーグナー等）。

9) 自筆譜でピリオドなどを用いて省略されている単語を元の形に戻す際は、補った部分をイタリック体にて示す（例：u.→*und*）。

10) 「テキスト」は「歌詞テキスト」のことを指す。

序論

0-1 研究対象について

生誕 100 周年を期に始まった、アレクサンダー・ツェムリンスキー Alexander Zemlinsky (1871-1942) の再評価から更に約 50 年が経過した現在において、彼の音楽界における存在意義と作曲技術の高さについては広く認められるところとなった。中でも、彼の重要な創作ジャンルとされるオペラや、最も先進的な作曲技法が見られるとされる弦楽四重奏曲は、近年も研究対象となっている。

歌曲作品は約 120 曲が確認されており、創作期全般に亘って作曲された。ツェムリンスキーは多様な要素を高度で表現力豊かな音楽語法に織り込み、その発展はとりわけ歌曲において進んでいると言われている (Krones 2007, 1420)。またオペラにおいては、自分自身が一体となれる人物、ないしは、自身の本質と極めて近い人物を主題に選んだとされており (ヒルマー 1992, 31)、歌曲においても同様の傾向が見られる。つまり、ツェムリンスキーが作曲当時に用いていた技法や、作品に込めた思いや作曲動機を推測し易く、加えて抒情的な要素に優位を置く (Ibid.) という彼の音楽的発想にうってつけの歌曲は、彼の作品の中でも研究の可能性が多岐にわたるジャンルだと言える。

歌曲作品の内、彼の代表作とされる《メーテルランクの詩による 6 つの歌曲 Sechs Gesänge nach Gedichten von Maurice Maeterlink》作品 13 (1910、1913、管弦楽伴奏版も作られた) や、同時代の作曲家たちも多く作曲したりヒャルト・デーメル Richard Dehmel (1863-1920) のテキストによる歌曲 (作品 7-2、作品 7-3、1907 年作曲の作品番号無し) の 5 曲) については、前衛的な手法を取り入れたとされているためか他作品に比べて研究や録音が多くある。対して《12 の歌曲 12 Lieder》作品 27 (1937-38、以下作品 27 とする) は、彼が作品番号を付けた最後の作品、アメリカ亡命前最後の作品、テキストの選択が類を見ないほど幅広い等、注目される要素が複数あるにも関わらず、研究、録音が十分にされているとは言い難い状況にある。

0-2 問題の所在

(1) 演奏するにあたり拠り所となる唯一の出版譜は、校訂報告も校訂者も書かれていな

い上、自筆譜と見比べると抜けや間違い、検討すべき箇所が散見される。それらは、現在までに出された録音にも影響を与えている。

(2) 先行研究を確認しても、曲順、ツィクルス性など、演奏するにあたって検討が必要な、研究の余地が多分に残されている。

今や世界的に重要性が認められた作曲家の最後の大規模な歌曲集が、このように研究不十分なまま世に出回っている現状には疑問を抱く。代表作、良作だとされてきたものだけではなく、それ以外の作品にも議論する場を用意することが必要だと考える。

0-3 研究の目的

作品 27 が広く研究、演奏、聴取されるための一助となることである。そのために、現存する資料から作品 27 とその周辺についての情報を整理し、またそれらから考え得る、特に演奏に関わる事柄について、可能性を考察する。具体的には、

- (1) 出版（1978 年）までに作曲から約 40 年を要した経緯の把握、作曲当時の世情やツェムリンスキーが置かれていた状況の把握、楽曲分析を行う。
- (2) 問題が散見される出版譜に替わる、正しい情報を精査し、自筆譜に基づいた、校訂報告付きの楽譜を作成する。
- (3) 演奏するにあたり検討要素となる、曲順、ツィクルス性、想定された声種について、(1) を踏まえて考察し、考え得る可能性を示す。

以下、作品 27 の各曲については便宜上、曲名ではなく出版譜における曲順に従って「第 1 曲」といったように記す。また《6 つの歌曲 6 Lieder》作品 22（1934）は、作品 27 と近い時期に作られた歌曲集であり、共通する事柄も多く、考察の助けとなる作品であるため、各項目において適宜触れる。

0-4 先行研究

(1) ツェムリンスキーの包括的な伝記と、作品の批判的評価が書かれているもの

- ① Weber, Horst. 1977. *Alexander Zemlinsky*. Wien: Elisabeth Lafite, Österreichischer Bundesverlag.

ツェムリンスキーの最初の包括的な伝記で、彼の再評価の流れを受けて 1977 年に出版された。全ジャンルの作品への批判的評価を含む。批判的評価はそれまでに出版済だった作品に限られているため、1977 年と 78 年に出版された作品 22 と作品 27 については、作品リストにおいてと、作曲時期に関してのみ触れられている。歌曲作品は、作品 2、5、6、7、8、10（特に作品 2 と 7）に関して「初期の歌曲について *Zu den frühen Liedern*」として約 16 ページを、作品 13 に関して「メーテルランク歌曲 *Die Maeterlinck-Gesänge*」として約 14 ページを割いて書かれている。

② Beaumont, Antony, 2000. *Zemlinsky*. New York: Cornell University Press.

———. 2005. *Zemlinsky*. Translated by Dorothe Brinkmann. München: Paul Zsolnay Verlag.

著者のボーモント（1949-）はツェムリンスキー研究の第一人者で、作品の校訂・出版も多数行っている。ツェムリンスキーの出自からアメリカ亡命後までが詳細に記述された大規模な伝記で、全ジャンルの作品への批判的評価を含む（約 500 ページ）。作品 27 については約 2 ページが割かれており、歌曲集全体の概観と、ツェムリンスキーの過去の作品との類似点が指摘されている。また、第 11、12 曲が第 1～10 曲と同じ 1937 年作曲だと誤って記載されている（正しくは 1938 年）。2005 年には独訳版が、新たな情報を少し追加した上で出版された。

③ Gorrell, Lorraine, 2002. *Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His songs, and the Second Viennese School*. London: Greenwood Press.

著者のゴレルは、声楽家で音楽大学教授である。ツェムリンスキーの伝記と、声楽作品に特化した批判的評価が書かれている。声楽作品は 6 つの章に分けて論じられ、その最後の章で作品 22、27 とアメリカ時代の 3 つの歌曲（これは生活費のために偽名で書かれたポピュラーソングである）について書かれている。作品 27 については約 6 ページが割かれ、各曲の概観と、ツェムリンスキーの過去の作品との類似点が指摘されている。また歌曲集全体について「旅がコレクションの統一性とされる（p. 219）」と述べられている一方で、「統一されたツィクルスというよりは選集である（*ibid.*）」と、ツィクルス性は否定されている。更に、カーリダーサのテキストによる 5 曲はリ

サイタルの演奏グループとして良いだろうと述べられており (p. 224)、抜粋演奏の可能性が示唆されている。

④ Moskovitz, Marc D. 2010. *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony*. Woodbridge: The Boydell Press.

著者のモスコヴィッツはチェリストで、ニューグローヴ世界音楽大事典の幾つかの項目を執筆している。ポーモントの著書に続く、新たな大規模な伝記で、全ジャンルの作品への批判的評価を含む。作品 27 については約 2 ページが割かれており、各曲の概観が書かれている (ポーモントと同じく第 11、12 曲が 1937 年作曲と誤って記載されている)。また第 11 曲の曲順について疑問を呈しているものの、それについての考察はされていない。

(2) ツェムリンスキーの各作品についての先行研究の内、作品 27 を含むもの

① Hoffman, M. Stanley. 1993. *Extended Tonality and Voice Leading in "Twelve Songs," Op.27 by Alexander Zemlinsky*. Ph.D. dissertation, Brandeis University.

作品 27 に絞って書かれた、唯一の先行研究 (博士論文) である。シェンカー分析を用いた各曲の分析に加え、「共通の文学的テーマが歌を論理的な順番の内に繋いでいる (p. 4)」として、曲集がツィクルスとみなされている。自筆譜に見られる、曲順を表すと思われる数字についても触れられているが¹、それを基にした曲順の考察はされていない。またツィクルスとして意図されたならば見られるであろう、音楽的連関についての記述は僅かで、またそれらの連関が、どうツィクルスを構成しているのかについては纏められていない。

② Rademacher, Udo. 1996. *Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik: Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys*. Kassel: Gustav Bosse Verlag.

ツェムリンスキーの歌曲作品に絞って書かれた博士論文である。テキストに関して

¹ 数字がどのように記されているかの表 (この表には、抜けている数字がある) と、「ツェムリンスキーの作品 27 の自筆譜は、彼がどんなに歌の順番付けにもがいたかを見せている」(p. 2) という記述のみ。

は、全創作期におけるツェムリンスキーの好みや選択基準の分析に加え、作品 27 の第 1 曲については、ツィクルスの導入としての役割を持つとされている。作品 27 の音楽に関しては、ツィクルスの結びつきをもたらす複調性について 13 ページに亘り論じられ、また第 4、9 曲が、ある観点からの分析の例として挙げられている。

- ③ Becher, Christoph. 1999. *Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys*. Wien: Böhlau.

ツェムリンスキーの変形の技法 Variantentechnik に関する研究書である。一例として、作品 27 の第 5、8、10 曲の分析が行われている。

- ④ Schmierer, Elisabeth. 2011. “Jenseits von Tradition und Avantgarde: Text und Musik in Zemlinskys späten Liedern.” *Wort und Ton*, edited by Günter Schnitzler, Achim Aurnhammer, 529-545. Freiburg: Rombach.

作品 22、27 のテキストと音楽の関係について書かれた論文で、重きは作品 22 に置かれているが、作品 27 に通ずることも多い。

(3) その他

- ① Beaumont, Antony. 1995. “Schicksalsakkord und Lebensmotiv.” *Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und Umfeld*. Edited by Hartmut Krones, 27-43. Vienna: Böhlau Verlag.

1992 年に行われたシンポジウムにおける、ツェムリンスキーが使用した「運命の和音」、「人生のモチーフ」についての研究報告。これらについては第 1 章で触れる。作品 27 は第 7 曲のみ、「人生のモチーフ」の使用例として挙げられている。

- ② Krones, Hartmut. 1995. “Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys.” *Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und Umfeld*. Edited by Hartmut Krones, 163-187. Vienna: Böhlau Verlag.

①と同じシンポジウムにおける、ツェムリンスキー作品において各調性と和声象徴する事柄についての研究報告。作品 27 に関する考察はされていない。

③ Beaumont, Antony. 2007. "Zemlinsky Editions 1993-2007." *Zemlinsky Studies*. Edited by Michael Frith, 57-76. London: Middlesex University Press.

ポーモントが校訂し、1993-2007年に出版されたツェムリンスキー作品についての報告書。ツェムリンスキーの遺作の行方や、ポーモントの校訂の基本方針等が書かれている。

以上の他にもツェムリンスキーについての論文集はあるが、その中に作品 27 について書かれたものは見当たらない。

0-5 先行研究と比較した本論文の独自性

- (1) 正しい情報を精査し、検討の余地のある箇所について考察し、自筆譜に基づいた、校訂報告付きの楽譜を作成すること。
- (2) 先行研究の、他楽曲に関する分析の成果を踏まえた、楽曲分析を行うこと。
- (3) 自筆譜に残された数字から、曲順の検討を行うこと。
- (4) テクストの選択と構成、音楽モチーフ等の連関、楽曲分析、作曲当時の世情やツェムリンスキーが置かれていた状況から、(3) で結論付けた曲順におけるツィクルス性とその表現可能性の考察を行うこと。

CiNii で検索する限り、執筆時点で、日本にはツェムリンスキー作品について書かれた博士論文が 1 本だけある。それはオペラ《夢見るゲルゲ *Der Traumgöрге*》(1904-06) の再評価を行ったもので (井上 2012)、その最後には以下のように書かれている。

ひとつの歌劇作品に向かい合うとき、とくにあまり知られていない作品の再評価に取り組むとき、あるいはその作品が再び姿を現す場に居合わせるとき、私はそこに、作品そのものだけでなく、そこで作曲家が何をしようとしたのか、作曲家が作品において、自分が何をしているかをどのように問うていたのか、また、作曲家は自分が何をできないと認識したのかをも見ようとしなくてはならない。知られざる作品の名

前を知られている作品のリストの中に移すことではなくて、作曲家のそのような問いや疑問を思うことに、再評価を行うことの意味がある。(2012: 234)

筆者はこの考えに同意する。新しい技法が使われた音楽に評価や研究は集中しがちであるが、そうでない作品にも作曲する動機や込められた思いがあり、演奏することで人に何かを与えられる可能性があるものである。日の目を浴びていない作品を再考するにあたり、作曲家が何を考え、何を意図して、何をしたのかを見ようとする事で、現代においてもその作品を演奏する意義が見出せるであろう。

第1章：ツェムリンスキー作品の概観

1-1 先行研究における作品への評価

ツェムリンスキーの生涯については、近年日本語でも読める資料が増えてきているため割愛し、先行研究における作品への評価の確認から本論を始める。

ツェムリンスキーの死後で、最も早い時期の作品についての論述は、アドルノの論集『幻想曲風に Quasi una fantasia』（1963）の「ツェムリンキー-Zemlinsky」である。アドルノは、「折衷主義」がツェムリンスキーを揶揄する言葉として用いられてきたが、そもそも芸術家の想像力は純粋に一人の主観性に帰することができるものではない上、彼のあらゆる刺激に浸りきることのできる、真に地震計のような反応能力にまで高められた感受性は天才的だったと述べている。「折衷主義」とは、ツェムリンスキーの生前から彼の評価として用いられていた言葉である。1905年に彼の交響詩《人魚姫 Die Seejungfrau》（1902-03）とアーノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg（1874-1951）の交響詩《ペレアスとメリザンド Pelleas und Melisande》（1902-03）作品5が1905年に同じ演奏会で披露された際、シェーンベルクの進歩的な音楽は批評家達から非難されつつも、その個性は注目を集めた一方で、《人魚姫》は作曲技術の高さやバランスを賞賛されながらも、「この作品は実際には独自の個性をほとんど持っていない、その原因はワーグナーやリストからシュトラウスやマーラーまでの最も確立された近代の巨匠たちの折衷主義にある（Wessel 2009, 155-156、1905年2月20日の新聞記事）」と評された。しかしアドルノは、以下のように反論している。

決して創造として振る舞うことのない弱さは、かくして第二の自然ともいふべき強さを獲得する。人格性へのパトスの無条件の断念は、それに対する批判に、そして至上の人格性になる。優しさ、感じやすさ、神経過敏、異質なものを混ぜ合わせるファンタジーが、決して交換できないものをもたらすのだ。（アドルノ、岡田訳 2018, 152）

1970年代からのヨーロッパにおけるツェムリンスキー再評価の流れを受けて、日本で

も 1990 年頃からツェムリンスキーについての論述が見られるようになった。その初期のもの、大体以下のような内容である。

ツェムリンスキーの本質には、つねにある種の「状況主義」が宿っていた。自らの主体性を抛り所に孤高の境地を保つのではなく、周辺で輝くきわだった個性に素直に感化され、その感化のもとで作品をつづるという性癖が、いわば終生みられた。

(矢野 1991, 75)

ツェムリンスキーの創造力は、それまで、少なくとも二つの要素によって支えられていた。それは、絶えず周辺に不安と危険とが胚胎されかねない緊迫した状況のなかで訴えてくる、世紀末的な精神を宿した言葉の体系と、そしてもう一方で、かれのやさしい状況主義的感受性を満たしてくれる実在の第一級の人物、であった。

(Ibid., 77)

彼自身は、創作面ではモダニズムの推進者の位置に立つことはなく、伝統と前衛の狭間に立って伝統を活性化し、前衛の開拓地に潤を与える役割を担い、保守と革新の対立の激しかった当時とすれば、特殊で困難な道を歩むことを選んだのである。

二十世紀文化のひとつの発祥の地とされる世紀末ウィーンを考え、そこでの確固な伝統と鋭い前衛の対決を見る時、自ずとツェムリンスキーの存在は特殊なだけに目につき、注目せざるを得ないところがある。このことが、つまり彼の七〇年代後半からの復活の最大の理由といえるだろう。(石田 1992, 38)

やはり他人からの影響を受けて作品を作るという特徴が指摘されている。また彼の生きた、特有の緊迫を孕んだ世紀転換期において、伝統的な音楽と前衛派の音楽の繋ぎ目を成したことが注目されている。世紀転換期という時代と、彼の立場と、彼の作曲の性質が揃ったことにより、アドルノの言う「交換できないもの」が生まれたのであろう。加えて、ツェムリンスキーの後半生には2つの世界大戦が起こる。ナチスのユダヤ人排斥運動に巻き込まれていく中で、ツェムリンスキーが「地震計のような反応能力にまで高められた感

受性」で異質なものを混ぜ合わせながら作り上げたであろう作品 27 に何を意図したか、何をした作品であったのかを、本論では探っていく。

1-2 創作時期区別

ツェムリンスキーの創作時期は、先行研究において様々に区分されている。歌曲作品に限ったものだが、ガーベン（1989）は作品 13 以前と作品 22 以降、渡辺（1997）は作品 10 以前と作品 13 以降の 2 期に大きく分けている。ゴレルは著書（Gorrell 2002、序章 0-4 先行研究（1）③）において、歌曲作品を①最初期の未出版歌曲、②作品 2、5、6、③作品 7、8、10 とその時期の未出版歌曲、④作品 13 と 1916 年に書かれた 4 つの未出版歌曲、⑤管弦楽伴奏歌曲、⑥作品 22 と 2 つの歌曲、作品 27、アメリカの歌曲の 6 つの章に分けて論じている。これはすなわち、おおよそ①ウィーン楽友協会音楽院在学時（～1892 年頃）、②音楽院卒業後に「ウィーン音楽家協会 Wiener Tonkünstlerverein」において作品を発表していた時期（1893～97 年）、③ウィーンの劇場で指揮者として活動しながら、シェーンベルクと作曲法を模索していた時期（1898 年～1910 年）、④・⑤プラハの新ドイツ劇場、ベルリンのクロル・オーパーで指揮者として活動していた時期（1911～32 年）、⑥ナチスの政権獲得後～第二次世界大戦中のウィーンとアメリカ（1933 年～）に住んでいた時期にあたる。南（1992）は、①～1897 年頃まで、②1898～1911 年、③1911～27 年、④1927～42 年（ベルリン・ウィーン・アメリカに住んでいた時期）の 4 期に分けている。

ツェムリンスキーの書法の変化を考えると、創作時期を 2 期に分けるのは大雑把過ぎであり、またゴレルの①と②の時期には大きな差異が見られず、⑤は時期というよりも管弦楽伴奏歌曲というジャンルで纏めた章である。よって、南の 4 期に分けるのが一番妥当であると考え、以下、それに従い各時期の概観を述べる。

第 1 期 ～1897 年頃

ツェムリンスキーはウィーン楽友協会音楽院において、フックス兄弟から動機労作やオーケストレーション、形式分析、対位法、そして伝統的な象徴表現の基礎への導入を受けたと見られている。「当時の楽友協会音楽院の教育は、ウィーン音楽界の保守性を如実に反映して、対位法を基礎に置いた古典的形式の習熟を重視しており、長年にわたってブラームスの薫陶を受けた音楽家たちがそれを担っていた。」（小林 2019, 120）そうして「“新ドイツ主義”の成果（リスト、ワーグナー）に擦れないで、ツェムリンスキーの初期の音

楽作品群は、ベートーヴェン、シューベルト、シューマン、ブラームスの様式要素に直接繋がった」(Krones 2007, 1420)。ツェムリンスキーは当時について、

私はまだウィーン音楽院の学生で、ブラームスの作品のほとんどを綿密に知っていて、それらの音楽に取りつかれていた。これらの素晴らしい、独特な技術の習得と熟達は、そのころの私にとってゴールとみなされていた。(Zemlinsky 1922, 69)

と回想している。音楽院卒業後も、音楽院の教授らによって1884年に創設され、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-97) を名誉会長に据えた「ウィーン音楽家協会」に1893-94年のシーズンから加入し、多数の作品を発表しており、第1期はウィーンの伝統的な音楽の系統に属する作品を創り出していた時期であると言える。

代表作：

交響曲二短調 (1892-93)、交響曲変ロ長調 (1895)、クラリネット・トリオ 作品3 (1896頃)、弦楽四重奏曲第1番 作品4 (1896)

歌曲作品：

初期の未出版歌曲 (多くは1995年にリコルディ社より出版された)、《歌曲 Lieder》第1巻、第2巻 作品2 (1895-96)、《歌 Gesänge》第1巻、第2巻 作品5 (1896-97)、《トスカーナ地方の民謡によるワルツの歌 Walzer Gesänge nach toskanischen Volksliedern von Ferdinand Gregorovius》作品6

これらのテキストの大部分は、ロマン派のリート作曲家達が好んだ詩人によっており、中でもヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ Joseph von Eichendorff (1788-1857)、ハインリヒ・ハイネ Heinrich Heine (1797-1856)、パウル・フォン・ハイゼ Paul von Heyse (1830-1914) のものが多い。音楽もロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-56) やブラームスの影響が色濃いもので、調性が不明瞭な部分はほとんど見られない。《トスカーナ地方の民謡によるワルツの歌》は1898年の作品だが、同年作曲の《イルメリンのばらとその他の歌 Irmelin Rose und andere Geänge》作品7とは書式に大きな差があり、第1期の作風に属すると考える。書式の差の理由としては、《トスカーナ地方の民謡によるワルツの歌》はブラームスに推薦してもらったジムロック社からの出版であったため、ブ

ラームス風の作品を意識して作曲した、ということが推測される。

第2期 1898～1911年

1897年は、ブラームスが没し、グスタフ・マーラーGustav Mahler (1860-1911) がウィーン宮廷歌劇場総監督に就任した、ウィーン音楽界の世代交替を象徴するような年であった。第1期では音楽院で受けた音楽教育とブラームスへの信奉心から、ウィーンの伝統的な音楽の系統に属する作品を発表していたツェムリンスキーだったが、同時にリヒャルト・ワーグナーRichard Wagner (1813-83) や前衛芸術家達の影響を受けてもいた。「音楽院から一步外に出ると、ヴァーグナーのオペラ、ブルックナーやリヒャルト・シュトラウスのオーケストラ作品など新しい潮流が音楽生活の中心に入りつつあったことはない。」(小林 2019, 121) ブラームス派の団体に居ながら、1893年からすでに最初のオペラ《ザレマ Sarema》(1893-95) を書き始めていたことから、その影響が窺える。このオペラには、ワーグナーを研究した跡が克明に刻まれているという (Beaumont 2000, 44-45)。

また第2期の重要な出来事の一つは、シェーンベルクとの活動である。シェーンベルクは銀行で働いていた1895年から、蚤の市において3グルデンで購入したチェロを伴ってアマチュア・オーケストラの「ポリュヒュムニア Musikalische Verein Polyhymnia」に参加し、音楽院を卒業したばかりの指揮者・ツェムリンスキーと出会った。知り合っただけでなく、「ポリュヒュムニア」における活動と並行して、シェーンベルクはツェムリンスキーのレッスンを受けるようになった²。《ザレマ》の初演(1897年)のためのヴォーカルスコア作りは、シェーンベルクにとってオーケストレーションを学ぶ機会となった。また同じ頃、ツェムリンスキーの助言を元に弦楽四重奏曲二長調も作曲している。更にシェーンベルクは1901年にツェムリンスキーの妹マティルデ Mathilde (1877-1923) と結婚し、親戚関係にもなった。

そんなツェムリンスキーとシェーンベルクは、《歌曲》作品2の初演を担当したソプラ

² 数か月間の対位法の教授以外、詳しいレッスンの内容はわかっていないが、シェーンベルクは、殆どの自分の技術の知識と作曲の問題はツェムリンスキーに負っていると (Schönberg 1952, 518)、ヴェーベルンは「短期間ではあるが、彼[シェーンベルク]はアレクサンダー・フォン・ツェムリンスキーからレッスンというよりも、気の合う者同士の会話のような形で作曲のアドバイスを受けていた」(Beaumont 2000, 38) と語っている。

ノのアンナ・フォン・ミルデンブルク Anna von Mildenburg (1872-1947)³の働きにより、マーラーの知遇を得ることができた。マーラーはツェムリンスキーの2作目のオペラ《むかしむかし Es war einmal...》(1892-99)を1900年に宮廷歌劇場で上演し(《夢見るゲルゲ Traumgöрге》作品11の上演も予定していたが、マーラーの辞職により叶わなかった)、カーン劇場の職を斡旋するなどの支援を行った。ツェムリンスキーの《抒情交響曲 Lyrisch Symphonie》(1922-23)作品18は、マーラーの《大地の歌 Das Lied von der Erde》を参考にしたと言われており、彼の音楽が後年になっても影響を与えるものであったことがわかる。

またアルマ・マリア・シントラー Alma Maria Schindler (1879-1964)とツェムリンスキーが師弟関係かつ恋人であったのも(1900年~)、彼女とマーラーが結婚したのも(1902年)第2期の初めの頃である。1900年に作られたアルマの歌曲作品群(1910、1915年に出版された⁴)と、アルマに献呈されたツェムリンスキーの《イルメリンのばらとその他の歌》には、十二音すべてを等価値とすること、伴奏声部が動機を持っていないこと、縮小への意志が見られること、和声の変化を最大に使いながらも、装飾的な部分を切り捨てるピアノ伴奏が使われていることが共通点として挙げられている(石田 1991, 5)。ツェムリンスキーは1907年にイーダ・グットマン Ida Guttmann (1880-1929)と結婚したが、その結婚生活はあまり良いものでなかったようである。1905年の春、彼が婚約のニュースを最初に知らせたのはアルマであった。アルマへの失恋体験は、<むかし年老いた王がいた Es war ein alter König>(1903)、オペラ《小人 Zwerg》作品17(1919-21)などのツェムリンスキー作品に反映されていると言われてしている(Beaumont 1995c, 13-14; 長木 2019, 92-94)。

シェーンベルクは、1897-98年のシーズンから「ウィーン音楽家協会」に加入した。協会はかつて若手作曲家の発掘に積極的であったが、ブラームスの死後は硬直化してきており、シェーンベルクの《浄夜 Verklärte Nacht》(1899)の上演は許可されなかった。前衛的な音楽が演奏されないことを憂慮したツェムリンスキーとシェーンベルクは1904年、

³ マーラーのハンブルク時代の恋人であり、彼が完全な精神的パートナーとみなした最初の女性であった。

⁴ マーラーは結婚後にアルマに作曲を禁じていたが、夫婦間の危機を経て、10年前の曲を仕上げて出版しようと提案したのだった。

マーラーを名誉会長に据えて「創造する音楽家協会 Vereinigung schaffender Tonkünstler」を設立した。その目的は、「自分達と聴衆との間の直接の関係の確立、ウィーンに同時代の音楽を育成することのできる場を設けること、聴衆に音楽の現状についての知識を絶やさず与えること」（フライターク 1998, 40）であった。前節で述べた《人魚姫》と《ペレアスとメリザンド》の同時上演は、この協会の第2回演奏会においてである。「創造する音楽家協会」は1シーズンしか続くことができなかったが、その意図は後の「私的演奏協会 Verein für musikalische Privataufführungen」（1918-21）へと引き継がれた。

このようにツェムリンスキーは、伝統的なウィーン音楽の継承者でありながら、ワーグナーやマーラー、そしてシェーンベルク、アントン・ヴェーベルン Anton Webern（1883-1945）、アルバン・ベルク Alban Berg（1885-1935）ら新ウィーン楽派の音楽にも接しつつ、自身の作曲を行っていった（ヴェーベルン、ベルクは1904年にシェーンベルクに弟子入りした）。「世紀転換期までに、ツェムリンスキーの音楽様式は外観を獲得した、それは更なる40年の創作活動において、基本的には変わらないで続けた。」

（Beaumont 2000, 59）ただ、彼は1902年2月18日のシェーンベルクへの手紙において、「要素を表現するために要求される全てを持つ偉大な芸術家というのは、たとえ未知の領域に進もうと思ったとしても、美の境界線を守らなければならないものだ」（Weber 1995, 8）とも述べている。この精神に則って、彼は彼の音楽を調性和声の極限へ推し進めようと試みたが、一方で機能和声の原理を支持し、伝統的な調のシンボリズムを尊重し、調性の範囲を完全に超えはしなかった。

代表曲：

ピアノ曲《デーメル詩によるファンタジー Fantasiën über Gedichte von Richard Dehmel》作品9（1898）⁵、オペラ《夢見るゲルゲ》作品11（1905-06）、オペラ《馬子にも衣装 Kleider machen Leute》作品12（1907-09）、詩篇第23番 作品14（1910）

歌曲作品：

《イルメリンのぼらとその他の歌》作品7（1898）、《塔守りの歌とその他の歌 Turmwächterlied und andere Gesänge》作品8（1898-99）、《めおとダンスの歌とその他の歌

⁵ ツェムリンスキーに献呈された、シェーンベルクの歌曲集《4つの歌 4 Lieder》作品2の第1曲〈期待 Erwartung〉（1899、デーメル詩による）のピアノには、この作品9の第1曲のモチーフが用いられている。

Ehetanzlied und andere Gesänge》作品 10 (1901)、デーメルの詩による 5 つの歌曲 (1907)、他、未出版歌曲が 8 曲。

選択されたテキストは、同時代の詩人によるものへと移った⁶。そのため、「世紀末ウィーンの芸術的傾向、つまり自然主義や歴史主義を否定し、抽象性や象徴性を基本原理とする考え方を反映するものになった」(小林 2019, 130)。

書法の転換点としては、作品 7 がしばしば取り上げられる。この作品以降、特に顕著となる和声書式として、南は第 2 曲<呼びかけ Entbietung>の、和音の構成音を半音階と全音階を混ぜ合わせて刺しゅう装飾する書法を挙げている (1991, 43)。また第 4 曲イルメリンのばら Irmelin Rose>の、和音進行に下行声部と上行声部を内包させることにより生まれる偶成和音群に、「装飾的ゆれによる微妙な多くの変位を持つ、和声的色彩変化」(Ibid.) を見出し、「不思議な光沢」(Ibid.) と形容している。

作品番号の無いデーメルの詩による 5 つの歌曲は、より一層大胆な和声の試みがなされ、しばしば調性より逸脱する。ツェムリンスキー作品の中で最も表現主義的だとされているが、その要因は作曲の直前にマーラーが宮廷歌劇場の辞職に追い込まれ、《夢見るゲルゲ》の上演の話が立ち消えてしまったことによるショックであるかもしれない。

ツェムリンスキーとシェーンベルクは音楽への姿勢の違いから徐々に袂を分かち、時を同じくしてツェムリンスキーはプラハの新ドイツ劇場の音楽監督を務めることとなりウィーンを離れた。シェーンベルクは無調音楽、十二音音楽の道へと歩みを進めた。また後には、シェーンベルクのユダヤ教への改宗にツェムリンスキーが続かなかったこともあり、疎遠な時期もあったが、シェーンベルクにとってツェムリンスキーが尊敬する人物であり続けたことは、彼の晩年の言葉からも伺える。「私はいつも言ってきたし、まだそう信じていることだが、彼は偉大な作曲家である。彼の時代はきっと我々が考えるよりも早くに来るだろう。」(Schönberg 1952, 518)

第 3 期 1911～27 年

1911 年のプラハへの移住を機に、第 3 期へと入る。ツェムリンスキーは新ドイツ劇場

⁶ 作品 22 で再び取り上げられるクリスティアン・モルゲンシュテルン Christian Morgenstern (1871-1914) とリヒャルト・デーメル Richard Dehmel (1863-1920) が重要である。

の音楽監督に就任し、激務のため創作の時間をあまり確保することができなかった。しかし、そのような中でも創作上の頂点と言われる作品の数々を生み出している。

代表作：

弦楽四重奏曲第2番 作品15 (1913-15)、オペラ《フィレンツェの悲劇 Eine florentinische Tragödie》作品16 (1917)、オペラ《小人》作品17 (1919-21)、《抒情交響曲》作品18 (1922-23)、弦楽四重奏曲第3番 作品19 (1924)

歌曲作品：

《メーテルランクの詩による6つの歌曲》作品13 (第1、2、3、5曲が1910年に、第4、6曲が1913年に作曲された。1921年には全曲にオーケストレーションが施された)、ホフマンスタールの詩による3つの歌曲 (1916)、ボードレーヌの詩による歌曲 (1916)

ツェムリンスキーは新ドイツ劇場での仕事の他に、1920年からはドイツ音楽・造形芸術アカデミーDeutsche Akademie für Musik und Bildende Kunst」の学長を務め、作曲と指揮のマスタークラスも受け持っていた。更に1922年4月には、ウィーンで1918年にシェーンベルクらによって旗揚げされた「私的音楽演奏協会」の後継団体をプラハに創設した。彼はシェーンベルクや、とりわけベルクの音楽をサポートし続けながら (1925年にツェムリンスキーはベルクのオペラ《ヴォツェック Wozzeck》の断片を上演した)、イーゴリ・ストラヴィンスキーИгорь Стравинский (1882-1971)、エルヴィン・シュールホフ Erwin Schulhoff (1894-1942)、パウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963)、エルンスト・クルシェネク Ernst Křenek (1900-91)、クルト・ヴァイル Kurt Weil (1900-50)ら、同時代の音楽家達の援護も行った。彼らの作品からも、敏感なツェムリンスキーは影響を受けていたことだろう。

ストラヴィンスキーは、プラハでツェムリンスキーが指揮した《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》(1785-86)⁷が生涯で一番満たされたオペラ公演だったと回想したという (Beaumont 2000, 285n)。このことが示す通り、ツェムリンスキーは指揮者としての評判も大変高く、そのキャリアは自身の作品にも当然影響を与えている。《メーテルランクの詩による6つの歌曲》の創作には、1908年にポール・デュカス Paul Dukas (1865-1935)

⁷ ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) 作曲。

のオペラ《アリアーヌと青髭 Ariane et Barbe-bleue》(1899-1906、メーテルランクの台本による)を指揮した経験が影響したと推察される。第2期の刺しゅう装飾の手法に加え、保続音の上で非和声和音群を連鎖させるという、プラハ時代以降に散見される経過音の拡大的用法は印象派の平行進行和声に接近したもので、こういった経過音の用法の拡大化は、デュカスの典型的語法であるという(南 1991, 46)。

こうして、「表現こそ拡大と多様化を示しているが、楽曲の規模は《第2弦楽四重奏曲》作品15を除くと第2期の諸作より圧縮しているように見えなくもない。[中略]その獲得した語法の密度を濃く圧縮していく内在する方向性が、第3期最後の《第3[弦楽四重奏曲]》で顕在化したともいえる(Ibid.)」。

第4期 1927～42年

弦楽四重奏曲第3番 作品19と《交響的歌曲 Symphonische Gesänge》(1929) 作品20の作曲時期には約5年の隔たりがあり、ここに語法の変化が見られる。この間に、ツェムリンスキーはオットー・クレンペラー Otto Klemperer (1885-1973) からクロル・オーパーのカペルマイスターへの招待を受け、プラハからベルリンへと移っている。クロル・オーパーが1931年に閉鎖されたときにはヴィースバーデンの音楽総監督の地位を持ちかけられたが、彼はベルリンに留まることを選び、ベルリン音楽大学でスコア・リーディングを教え、フランス、イタリア、ロシア、スペインで客演指揮者としての活動を広げた。同年12月に彼はヴァイルのオペラ《マハゴニー市の興亡 Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny》(1930)のベルリン初演を指揮した。1930年から32年に書かれたツェムリンスキーのオペラ《白墨の輪 Der Kreidekreis》作品21は、ヴァイルだけでなくクルシェネクのオペラ《ジョニーは演奏する Jonny spielt auf》(1926)の確かな影響を反映している。1933年の《白墨の輪》の世界初演は高く評価されたが、間もなくナチスが政権を獲得し、彼は故郷のウィーンに戻らざるを得なくなり、時間とエネルギーを作曲に注いだ。このウィーン在住時の作品群には、久方ぶりのジャンルに手をつけた、という傾向が見られる。1933年に書かれた歌曲<そしていつか君は行く Und einmal gehst du>は17年ぶりの歌曲作品で、同ジャンルは作品22、作品27が続く。詩篇第13番 作品24(1935)は1910年以來の詩篇によるオーケストラ伴奏付き合唱作品、弦楽四重奏曲第4番 作品25(1936)は1924年以來の弦楽四重奏曲、

シンフォニエッタ Sinfonietta 作品 23 (1934) は 1903 年以來の交響曲的作品である。

1938 年にオーストリア併合が起こると、同年 9 月にツェムリンスキー夫妻はプラハ經由でアメリカへと亡命した。ウィーン時代に着手していたオペラ《カンダウレス王 Der König Kandaules》作品 26 はアメリカでは受け入れられず、新しいオペラ《キルケ Circe》(1939-、未完) に取り掛かったが、1939 年の秋にツェムリンスキーは脳卒中により身体が不自由になった。また年老いていた彼は英語を習得することができず、言葉のわからない外国において憂鬱な思いで過ごしていたという。1942 年 3 月 15 日に、ツェムリンスキーは亡くなった。ニューヨークタイムズは死亡記事を出したが、ヨーロッパでは彼の死はほとんど伝えられなかった。

代表作：

《交響的歌曲》作品 20 (1929)、オペラ《白墨の輪》作品 21 (1930-32)、シンフォニエッタ作品 23 (1934)、詩篇第 13 番 作品 24 (1935)、弦楽四重奏曲第 4 番 作品 25 (1936)、オペラ《カンダウレス王》作品 26 (1935-36、フルスコアは未完)、《ユーモレスク Humoreske》(1939)、オペラ《キルケ Circe》(1939-、未完)

歌曲作品：

<そしていつか君は行く> (1933)、《6つの歌曲》作品 22 (1934)、<ベアトリーチェの予感 Ahnung Beatricens> (1935)、《12の歌曲》作品 27 (1937-38)、アメリカ時代の3つの歌曲 (1940?)

第3期からの音楽の圧縮の傾向は、更に推し進められた。

この時期に入るとツェムリンスキーの持ち味であった、抒情性や歌謡性は、音型的記号化し、音楽の規模も著しく縮小し華奢な楽想が前面に表出してくる。そのためツェムリンスキーの再評価が高い現在においても、これらの作品は決して十分な評価を得ていないようだ。(南 1991, 46)

南はこの時期の歌曲作品について、「しばしば人工的な蒼白な美を示しツェムリンスキーの創作において最もマニエラの語源に近い意味でマニエリスティックである (Ibid., 46-47)」と述べている。

1-3 特徴的な音楽語法

1-3-1 d-Moll の多用とその調性格

先述の通り、ツェムリンスキーは音楽院においてウィーン音楽の伝統に根ざした学びを受けた。その伝統において、特定の調性に特定の気分や意味を割り当てることが行われていたことは、広く知られている通りである。

「プラハの雑誌『Der Auftakt』の、1921年に発行されたツェムリンスキー・ナンバーにおいて、キー・シンボリズムの問題を提起したのはルドルフ・シュテファン・ホフマンだった。彼は、このテーマに関する壮大な知識を証明するような、巨匠のオペラに関する充実した記事を書いている。」(Krones 1995, 163) ルドルフ・シュテファン・ホフマン Rudolf Stephan Hoffmann (1878-1931) はツェムリンスキーの弟子であり、基本的な情報を本人から得られたと推測される。

調性に秘められていることは目を引く。このようにツェムリンスキーの非常に具体的な、希望を失った、悲劇的な雰囲気に対して、d-Moll は示される。それは夢見るゲルゲ⁸の厭世感、ここでは殆ど支配的な仕立て職人⁹の憂鬱さ、そして《小人¹⁰》の物悲しげな醜さに付随し、また、「Spinn' ein Kleid...¹¹」におけるシモーネ¹²の殺人の決意の最初の悲劇的な出現が、どのようにd-Mollに向かい、以降も継続され、強く強調されるかは非常に注目に値する。(Hoffmann 1921, 215)

また、ツェムリンスキーは本章第1節の第1期において引用した彼の回想通り、ブラームスの作品を熟知していて、彼の技術の習得と熟達を目標としていた。クローネスは、ブラームスとツェムリンスキーの作曲の師 R. フックスの使用例から、ツェムリンスキーの調性格を定義することを試みた。

ブラームスもまた、主に愛の痛みで一杯の、暗い、悲哀に満ちた場面、冬の雰囲気

⁸ オペラ《夢見るゲルゲ》の題名役

⁹ オペラ《馬子にも衣装》の登場人物

¹⁰ オペラ《小人》の題名役

¹¹ オペラ《フィレンツェの悲劇》の第48小節～

¹² オペラ《フィレンツェの悲劇》の登場人物

気、もしくは暗い考えを *d-Moll* で書いた。<別れと忌避 *Scheiden und Meiden*> 作品 19-2 (ドリア旋法の響き)、<家もなく、故郷もなく *Kein Haus, keine Heimat*> 作品 94-5、または<人の子らに臨むところは獣にも臨むからである *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh*> 作品 121-1 のように。ロベルト・フックスは、ツェムリンスキーが特によく知っていると言っていた、彼のオペラ《王様の花嫁 *Königsbraut*》において、この調性を使用した。

(中略)

ツェムリンスキーは彼のオペラにおいて今や同様の一貫した方法で進行し、死または殺人と関連がある場合には、常に *d-Moll* が現れる。(Krones 1995a, 164)

また *d-Moll* は、ツェムリンスキーが好んだ調性だという (Beaumont 1995a, 30)。歌曲作品においても、調性が特定できる 77 曲中、一番多いのは *d-Moll* (で書かれている部分のある曲) である (10 曲、[表 1] 参照)。次いで多いのは 9 曲の *Es-Dur* で、*d-Moll* のナポリ調であることが、数の多さに関係しているかもしれない。次いで *F-Dur* が 8 曲、あとの調性は 0 ~ 5 曲である (3 曲以下のものが多い)。

[表 1]

作品番号	作曲年	歌曲集名	タイトル	邦題	調性
無し	1896?		Nun schwillt der See so bang	湖はいま不安気に揺れている	<i>d-Moll</i>
作品 5	1896-1897	歌曲 第 2 巻	2. Tiefe Sehnsucht	深い憧れ	<i>d-Moll</i>
作品 5	1896-1897	歌曲 第 2 巻	4. Im Korn	麦畑で	<i>d-Moll</i>
作品 6	1898	トスカーナ地方の民謡による ワルツの歌	4. Ich gehe des Nachts	わたしは夜を歩む	<i>d-Moll</i>
作品 7	1898	ばらのイルメリンとその他の 歌	1. Da waren zwei Kinder	二人の子供がいた	<i>d-Moll</i> → <i>D-Dur</i>
無し	1901		In der Sonnengasse	太陽横丁で	<i>d-Moll</i> → <i>F-Dur</i>
無し	1905		Schlummerlied	子守歌	<i>d-Moll</i>
無し	1907		Jane Grey	ジェイン・グレイ	<i>d-Moll</i>
無し	1907		Der verlorene Haufen	決死隊	<i>d-Moll</i>
作品 13	1913	メーテルランクの詩による 6 つの歌曲	4. Als ihr Geliebter schied	彼女の恋人が去ったとき	<i>d-Moll</i>

d-Moll で書かれた歌曲の内、<わたしは夜を歩む> 作品 6-4 は既に死んでいる恋人を求めて夜な夜な出かける女性を、<二人の子供がいた> 作品 7-1 は衝動を抑えられずに互いを殺してしまった兄弟を、<ジェイン・グレイ> は陰謀に巻き込まれて処刑された女王の悲

劇を、<決死隊>は特攻部隊の戦場における独白を、<彼女の恋人が去ったとき>作品 13-4 は一組の恋人達の別れと死を描いている。やはり d-Moll は、死や悲劇的内容に対して多く用いられていることが見てとれる。

また作品 27 が作曲される少し前に発表された、ツェムリンスキーと 1921 年から新ドイツ劇場で同僚だったウルマンの「調性の性格描写について Zur Charakteristik der Tonarten」(1935)において、d-Moll は「常に明白に、故郷を失った旅人の調である」とされている。

《さまよえるオランダ人》、ジークムント、ベルクの《ヴォツェック》、彼らは憩い無く、駆り立てられ、先へ進まなくてはならない。この解釈は、ベートーヴェンとブルックナーの《第九》にも、重要な光を投げかける。シェーンベルクの弦楽四重奏曲第 1 番も、憩い無き旅人の内面的特徴を印象的に表している。(Ullmann 1935, 246)

以上のような、ツェムリンスキーが多用した d-Moll が象徴する性格は、第 3 章における楽曲分析、第 4 章におけるツィクルス性の考察に関わってくる。

1-3-2 特定のモチーフ

1-3-2-1 人生のモチーフ Lebensmotiv

ボーモントは、1995 年に出版された論文集（1992 年にウィーン大学にて行われたツェムリンスキーのシンポジウムの発表内容）に掲載された研究報告「運命の和音と人生のモチーフ Schicksalsakkord und Lebensmotiv」(0-4 先行研究 (3) ①) の冒頭において以下のように述べている。

ツェムリンスキーの音楽が暗号的および数秘術的に覆い隠すことに富んでいるという事実は、彼の芸術的な性格、作曲方法、そして何より彼の音楽の本質に対する新しい洞察に繋がる可能性がある。以下の研究は、この問題のある領域に取り組み、将来の研究の方向性を概説する最初の試みに過ぎない。(Beaumont 1995a, 27)

ツェムリンスキーが生涯に渡って頻用したモチーフは、特に“d-e-g”の音程において現れた。これに対するツェムリンスキー本人の言及は見つけられていないが、ボーモンは「人生のモチーフ」という名称を充てている。彼は先例としてブラームスが使用した、ヨアヒムのモットー“f-a-e”（自由に、しかし孤独に *Frei aber einsam*）及びブラームスのモットー“f-a-f”（自由に、しかし楽しく *Frei aber froh*）のモチーフを挙げている。前述の通り、ツェムリンスキーは学生時代に既にブラームス作品に精通しており、彼がブラームスの“f-a-f”へのこだわりを知っていた、もしくは予感していたこと、彼が似たような音楽のモットーを自分の作品に置くことの必要性を感じていたことが推測されるとボーモンは述べている（*Ibid.*, 27-30）。

同報告においてボーモンは、ツェムリンスキーの「人生のモチーフ」はブラームスのようにメッセージの暗号化ではなく、d-Moll を好んだために“d-e-g”として現れたと考えている。また、モーツァルトの交響曲《ジュピター》のフーガにおける最初の4音（“c-d-f-e”、最初の3音の音程関係が“d-e-g”と同じである）が、沢山の研究者によりモーツァルトの人生のモットーであると信じられていたため、若いツェムリンスキーが偉大なザルツブルクの巨匠よりも「1音」だけ少ない作曲家として、地位を確立できたらと思ったのだろうと述べている（*Ibid.*, 30）。

ボーモンは「人生のモチーフ」の起源について、シンポジウムから8年後の2000年の著書（0-4 先行研究（1）②）においては、ユダヤ教の占い「カバラ数秘術」における運命数を出す計算式（生年月日に現れる数字を加算し、解に現れる数字を、更に一桁になるまで加算し続ける）から導き出されるとしている。1871年10月14日生まれのツェムリンスキーにおいては（慣例的に日月年の表記となるため）、

$$(1+4) + (1+0) + (1+8+7+1) = 23$$

$$2+3=5$$

という式になる。ここから2-3-5という数列が生まれ、“d-e-g”の根源が明らかになったと述べている（*Beaumont 2000, 197ff*）。ウィーンのユダヤ人コミュニティに深く関わった祖父や父のもと、ユダヤ教徒として育てられたツェムリンスキーにとって、これらユダヤ教の思想が身近であったことは容易に想像できる。

「人生のモチーフ」の最初の使用はクラリネット・トリオ作品3においてであり、第3小節からの2番目のフレーズ冒頭が「人生のモチーフ」で作られ、始めのフレーズはそこから逆算して生まれているという（Beaumont 1995a, 31-32、[譜例]1 参照）。

[譜例 1]

1

TRIO.

Clarinetto.

Alex. Zemlinsky, Op. 3.

in B.
Allegro ma non troppo.

mf con molto espressione *dolce*

(B 管クラリネットであるため、譜面上の e¹-fis¹-a¹ は、実音では全音低く d¹-e¹-g¹。)

ブラームスの“f-a-e”、“f-a-f”の使用は「暗号として注意深く隠されている」ため、ポーメントによると以下の点に注意する必要があるという。

- 1) “fis-a-eis”のような派生形は、暗号化の観点から“f-a-e”と同一視される。
- 2) “a-e-f”または“a-f-e”のようなモチーフの派生形は、単純な文字の並べ替えのように見える。しかし、ブラームスの隠し技に最後まで付き合うと、反行、逆行、逆反行の移高などが発見される—あたかも後の12音音楽の完全なる集積を、3音に適用したもののようだ（Beaumont 1995a, 29）。

つまり臨時記号が付いた形、順番を入れ替えた形、反行形、逆行形、逆反行形、それらを移高させたものも、モチーフの派生形として見られるということである。ツェムリンスキーの作品においても、同様の傾向が見られるという。

1-3-2-2 世界のモチーフ Weltmotiv

前出のツェムリンスキーの弟子であったホフマンは、人生のモチーフの反行形に「世界」のモチーフという名前を割り当てた。

ツェムリンスキー特有の「世界」のモチーフは、彼の3度から導音への下行

や、いくつかの変化における彼の情熱的なスイングにおいて、彼の最も興味深い歌曲の一つの<叩け、さらば再び開かれよう¹³>や、《フィレンツェの悲劇》の主要モチーフの一つにおいて再び立証される。(Hoffmann 1921, 214)

この言葉に、ホフマンが読者にモチーフの意味や、その更なる詳細な使用法について伝えていなくても、ツェムリンスキーが概して識別可能な特徴的なモチーフで作曲したという唯一の証明が見つかる、とポーモンは述べている (Beaumont 1995a, 31)。つまり、ツェムリンスキー自身が「人生のモチーフ」や「世界のモチーフ」といった名前を充てていなくても、意識的にこれらのような特定のモチーフで作曲していたことは間違いないだろうということである。中でも「人生のモチーフ」は生涯に亘って頻繁に用いた、モーツァルトの「人生のモットー」のようなものであり、更に自分の生年月日から生まれたと考えられるため、自身の名前を用いたバッハの“b-a-c-h”モチーフのように、自分のサインのようなものであると考えられそうである。

1-3-3 運命の和音 Schicksalsakkord

ポーモンによると、ツェムリンスキーの作品において、増13度¹⁴の付加された d-Moll の三和音 (“d/a/f/gis”) が「運命の和音」として暗示されるという (Beaumont 1995a, 34)。ツェムリンスキーは音階において半音上げられた4度を好み、長調はリディア旋法へ、短調はジブシー調へ向かう傾向にあったため、その結果として、「運命」の和音が生まれた (Krones 2007, 1420)。d-Moll の音階の高められた4度である Gis 音は、第2の導音のように A 音へ向かう力を持つ (Ibid.)。

しかしこの和音は、ツェムリンスキー以外の同時代の作曲家たちにも用いられていたという¹⁵。ポーモンによると、和音の意味を定義したのはシェーンベルクのように、彼の《ペレアスとメリザンド》では、ゴローの運命のテーマ“a-gis-f (-cis) -d”の個々の音からこの和音が現れ、それは裏切られた夫、絶望、失神の怒りの象徴になっている

¹³ <Klopfet, so wird euch aufgetan>作品 10-5

¹⁴ 増11度の誤りだと思われる。

¹⁵ 例として、マーラーの交響曲第9番の第1楽章の最初の弦楽器のテーマの一部、R. シュトラウス《影のない女》第3幕の姦淫、嫉妬、和解の文脈における使用が挙げられている (Beaumont 1995a, 38)。

(Beaumont 1995a, 35)。ツェムリンスキーのオペラにおいても、《フィレンツェの悲劇》で主人公シモーネが妻の浮気相手であるグイード・バルディを絞め殺した場面で鳴らされる。また弦楽四重奏曲第2番がこの和音の標準的な使用例とされているが (Ibid., 36)、それはこの曲がシェーンベルクと、その妻でツェムリンスキーの妹のマティルデの夫婦の危機の出来事を表しているからである。

よく知られているように、1907-08年に若手画家リヒャルト・ゲルストルとの不倫によって引き起こされ、それは結果ゲルストルの自殺に至り、同時にシェーンベルクとツェムリンスキーの間の深刻な動揺に繋がった。その結果、弦楽四重奏曲作品15では、詳細なプランを再構築することを求めなくても、危機から和解への道筋を認識することができる。運命の和音 (練習番号1、24、26、39f、135-137を参照) と、ツェムリンスキーがこのドラマの始まりを提供する人生のモチーフは、人生の一部を音楽に移す際に主要な役割を果たす。(Ibid., 36)

本節で見てきたツェムリンスキーの特徴的な音楽語法や、それらが表す内容を踏まえ、第3章の楽曲分析、第4章におけるツィクルス性の考察を行う。

第2章：作品27のエディションを巡って

2-1 ツェムリンスキーの遺稿の行方

作品1からオペラ《白墨の輪》作品21までの、ツェムリンスキーの作品番号付き作品はすべて、作曲から1～2年の内に出版されている。また、作品番号無しで、作曲家の生前に出版されたのは4つのみ（内2つはオペラ、1つはオペラを基にしたピアノ曲、1つはピアノ曲）であることから、出版を想定していた作品に作品番号を付けたと推測される。しかし、ナチスから《白墨の輪》の上演禁止（1934年）を受けた頃以降の作品は、シンフォニエッタ（1934年作曲、1935年出版）作品23とアメリカ時代の3つの歌曲（生活費のために偽名で書かれたポピュラーソング）を除いて、生前には出版されなかった。その理由についてゴレルは「その当時の騒動や、ツェムリンスキーの前衛派との関係、彼の“あいまいな”民族性、そして恐らく彼の弱まっていた名声が、彼が作品番号を与えていた他の幾つかの重要な作品の出版を妨げた」（Gorrell 2002, 215）と述べている。

また1914年から1935年までツェムリンスキー作品の出版の殆どを担っていたユニヴェルザール社 Universal Edition が、ナチスが政権をとった1933年に、そのドイツ語圏市場を根本的に縮小していたことも要因に挙げられる。「1920年代以降、ユニヴェルザール社の現代音楽への支持はナチスの敵意を引きつけ、2つの最も成功した出版物であるクルシェネクの《ジョニーは演奏する》とクルト・ヴァイルの《三文オペラ》は、ナチスの批評家の怒りを買っていた。オーストリアへの侵攻後の1938年、ナチスはユニヴェルザール社を収用し、ユダヤ人ディレクターを解雇、ナチス支持者であるロバート・ゴイテブリュックが就任した。」（Ibid.）

ツェムリンスキーの遺稿は、アメリカ亡命時に輸送されて無事であった。書き込みのある詩、リブレットの草案、彼のそれまでの作品の自筆譜や出版譜、他の作曲家の出版譜などを含む6箱分の資料は、ツェムリンスキーの死後20年が経過した1962年に、彼の未亡人ルイーゼ Luise（1900-92、2番目の妻）から、ロバート・リーマン Robert O. Lehman（1891-1969、元リーマンブラザーズ頭首）へと売却された。その際の条件は、以下の通りであった。

1. ルイーゼが版權を所有したままであること

2. ふさわしい気候上のコンディションのもと保存されること

3. 自筆の資料は分類し、目録の作成を行うこと (Beaumont 2007, 57)

リーマンは最後の義務を果たすことができず、1966-67年にアメリカ議会図書館 Library of Congress (以下 LoC とする) へ資料を寄付した。現在、資料の殆どが LoC に「アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキーコレクション Alexander von Zemlinsky Collection」として収められている¹⁶。

ローレンス・オンクレー Lawrence Alan Oncley (生没年不明) は、1975年に博士論文「アレクサンダー・ツェムリンスキーの出版された作品 The Published Works of Alexander Zemlinsky」を、1977年に作品一覧「アレクサンダー・ツェムリンスキーの作品：年代順リスト The Works of Alexander Zemlinsky: A Chronological List」を発表した。彼は LoC の資料について、「私はこれらの自筆譜を分類する機会があった。それらは議会図書館に到着したとき、混乱の状態にあった」(Oncley 1977, 293) と述べている。Wayne Shirley (発音・生没年不明) 率いる LoC スタッフによるリストの訂正と拡張は、1993年8月まで続いた。

また1987年頃、「盗用や盗作を恐れたツェムリンスキー夫人が、全ての自筆資料へのアクセスには、彼女の書いた許可を必要とすることを主張」(Beaumont 2007, 58) していたといい、更に「進行する失明が彼女を徐々に外の世界から隔離するにつれて、ツェムリンスキー・コレクションにはほとんどアクセスできなくなり、研究は当たりはずれのある戯れとなった。その間、増え続ける音楽への関心は、ほとんど手から手へと渡される暫定的なトランスクリプトによって育まれた」(Beaumont 2007, 58) という。作品リストが世に出たにも関わらず、暫くの間 LoC から自筆譜を参照できない状況であったことが窺える。

¹⁶ 本研究で使用した作品 22、27 他のツェムリンスキーの自筆譜は、LoC から PDF で取得した。

2-2 作品 27 出版までの経緯

ツェムリンスキーの再評価が始まった 1970 年代初頭、ルイーゼは作品 22 と 27 の版權をモバート・ミュージック社 Mobart Music Publications¹⁷へ譲渡し、それぞれ 1977、78 年に出版された。どちらの出版譜にも校訂者の名前は書かれていないが、先行研究においてジャック＝ルイ・モノ Jacques-Louis Monod (1927-2020) であると明かされている

(Beaumont 2007, 74n)。モノはソプラノ歌手ベサニー・ビアズリー Bethany Beardslee (1927-) と 1951 年に結婚した¹⁸。二人は数年間、広くツアーを行って現代作曲家達の作品を演奏し、離婚後も音楽的には協力し続けていたという¹⁹。そのビアズリーは、ルイーゼと共に声楽を学んでいた人物であり、1973 年にはツェムリンスキーの作品 22 と 27 の一部の曲をリサイタルのプログラムに取り上げている。このリサイタルは作品 22、27 の出版の数年前に行われているため、ルイーゼを通して楽譜を入手したことが推測される。そしてまたルイーゼがビアズリーを通して、当時モバート社の編集長を務め、現代歌曲にも精通していたモノに、作品 22、27 の出版依頼を行ったと考え得る。作品 22、27 の出版に関わったモーリス・ライトから得た、その友人の証言によると、モノとルイーゼは知り合いであったという (付録①、2019 年 7 月 19 日のメール参照)。

一方、作品 22 と 27 以外の遺稿はユニヴェルザール社へ委ねられ、出版された²⁰。つまり歌曲であったためか、そしてルイーゼとビアズリーとモノの交友関係のためか、この 2 作品のみが、ユニヴェルザール社と比べるとあまり有名ではないモバート・ミュージック社からの出版、ということになっている。

また作品 22、27 の出版は、ツェムリンスキーの再評価の流れには少々遅れてしまった。前節で挙げたオンクレーの博士論文「アレクサンダー・ツェムリンスキーの出版作品」(1975)において、作品 22、27 は当時出版されていなかったために記述されなかつ

¹⁷ モバート・ミュージック社は、ボーク・ボマート社 Boelke-Bomart (1951-) の姉妹会社として 1975 年に誕生した。ボーク社は、1948 年にニューヨークで設立された音楽出版社である。現代音楽の出版を専門としており、1952 年から 82 年に編集長を務めたモノが、小さいながらも重要なカタログを作成した (Pope 2013; Steinberg 2020)。

¹⁸ 二人は音楽院で出会った。モノはビアズリーに、新ウィーン楽派の基本的なレパートリーを教えたとされる。ビアズリーは 1956 年に再婚している (Bernheimer 2013; Steinberg 2020)。

¹⁹ 2020 年 10 月 3 日 New York Times の記事より。

²⁰ 詩篇第 13 番 作品 24 (1935) が 1971 年に、弦楽四重奏曲 第 4 番 作品 25 (1936) が 1974 年に、作品番号無しの《狩りの小品 Jagdstück》(1939) が 1977 年に、《ユーモレスク》(1939) が 1978 年に出版された。晩年の遺稿だけでなく、未出版だった創作初期の作品、交響曲変ロ長調 (1897)、交響曲《人魚姫》(1902-03) も、1977 年と 84 年に出版された。

た。ホルスト・ヴェーバー著の伝記（1977、序章0—4 先行研究（1）①）においても、作品 22、27 はその存在があるという程度にしか触れられなかった。また、ツェムリンスキーの作品目録は現在に至るまで出されていない。先述のオンクレーによる作品リストがあるが、こちらも 1977 年に発表されたものであるため、作品 22、27 は未出版であると記載されている。大事典類においても、1968 年の MGG 第 1 版のツェムリンスキーの項では、作品一覧は付けられなかった。1980 年のニューグローヴの第 1 版では簡単な作品一覧が付いたものの、各作品に出版社は書かれておらず、また作品 27 についての情報は不正確である。2001 年の第 2 版において間違っただけの情報は修正されたが、歌曲作品の主要出版社としてはユニヴェルザール社とリコルディ社のみが記載されている。作品一覧に作品 22、27 の出版社がモバート・ミュージック社であると記載されたのは 2007 年の MGG 第 2 版になってからである。専門書では、2000 年のボーモントの著作（0—4 先行研究（1）②）以降に、作品 22、27 の出版社や内容についても触れられるようになった。このように、簡単に作品全体とその出版元について俯瞰する材料が長らく存在しなかったことにより、作品 22、27 の出版楽譜が参照されにくかった状況があったと考えられる。

以上のように作品 22、27 は、LoC 所蔵の自筆譜にアクセスできない時期があった上、出版譜も 2000 年頃までは存在が知られにくい状況に置かれていたために、注目される要素複数があるにも関わらず、研究があまり行われてこなかったと推測できる。

また、作品 22 と 27 以外の遺稿はユニヴェルザール社に委ねられたと先述したが、その後ルイーゼは 1987 年に契約を切り、リコルディ社と独占契約を結んだ。ツェムリンスキーはワーカーホリックで、多忙を極める指揮の仕事の合間を縫って作曲や転写作業を行い、浄書の誤りの程度やその校正に対してのんきな態度だった（Beaumont 1997, 60）とのことで、生前に出版された作品にも改訂すべきものがあると見たボーモントは、リコルディ社において遺稿の出版に加え、ユニヴェルザール社から既に出版されていた作品の改訂出版も行っていった。ボーモントは、モバート・ミュージック社の作品 22、27 の楽譜については「優雅さと学術性のモデル²¹」（Beaumont 2007, 57）と評価していることから、

²¹ 「モバート・ミュージック社の出版物が、科学的精密さ、簡潔さ、学識の手本であったのに対して、ユニヴェルザール社は、一時しのぎの版に過ぎなかった—しかしながら、その当時ツェムリンスキーは殆ど知られておらず、またオーケストラや合唱の作品は、歌曲集に比べてずっと出版コストが高かったことを考えると理解できる」（Beaumont 2007, 57）とボーモントは述べている。

改訂の必要は無いとみなし、改訂出版を行っていないのかもしれない。しかし、自筆譜と出版譜を詳細に見比べると、様々な相違点が見つかった。詳しくは、本章第4節において述べる。

余談であるが、モバート・ミュージック社とボーク・ボマート社 Boelke-Bomart は、2011年にショット・ミュージック株式会社 Schott Music Corporation 及び EAM (European American Music) に買収され、現在、両会社の楽譜はショット社から入手できるようになっている。著者はショット社からインターネット注文によって作品 22 と 27 の楽譜を購入したが、作品 27 はそのホッチキスが錆びており、紙折れも多数ある状態で届いた。新しい楽譜を無償で郵送して頂いたが、そちらも幾分は良いものの、やはり錆びや紙折れがある状態であった。長期に亘り保管されているのか、或いは良い状態で保管されていないのか、どちらにしろ、あまり売れていない楽譜であると思われた。

2-3 史料について

作品 27 の現存する史料は、以下の 3 つである。

・自筆譜

A1：鉛筆書きの注釈を伴った、インク書きの浄書譜。

所蔵：LoC の Alexander von Zemlinsky Collection

所蔵番号：Box/Folder 25/2

詳細

縦長版。全 16 ページ、内 1 ページは表紙。J.E. & Co. Protokoll Schutzmarke No. 4 の、16 段の五線紙が使用されている。両面・左右に五線が印刷されている五線紙を折りたたみ、折りたたんだ辺を左側に置いて重ねた 3 枚を、1 枚が包む形になっている（[図 1] 参照）。LoC が資料を整理した際に書いたと思われるページ番号²²が、各ページの端（右上もしくは左上）に角括弧付きの数字で書かれている。その「[3]」から「[14]」ページには、ツェムリンスキーが書いたと思われるページ番号²³ 1～12 が書かれている。収録順は、第 11 曲、第 1～10 曲、第 12 曲。

[図 1]

fol. 1 ^r	— 表紙	
fol. 1 ^v	— 第11曲	
fol. 2 ^r	> 第1曲	
fol. 2 ^v		
fol. 3 ^r	— 第2曲+第3曲冒頭	
fol. 3 ^v	— 第3曲続き	
fol. 4 ^r	— 第4曲+第5曲冒頭	
fol. 4 ^v	— 第5曲続き+第6曲冒頭	
fol. 5 ^r	— 第6曲続き+第7曲冒頭	
fol. 5 ^v	— 第7曲続き	
fol. 6 ^r	> 第8曲	
fol. 6 ^v		
fol. 7 ^r	— 第9曲	
fol. 7 ^v	— 第9曲続き+第10曲冒頭	
fol. 8 ^r	— 第10曲続き	
fol. 8 ^v	— 第12曲	

fol. = folium 紙
r = recto 右
v = verso 左

²² LoC のコレクションに収められている複数の自筆譜の PDF を参照したが、その作曲された時代に関わらず、同じだと見える鉛筆にて、スケッチにもインク書きのスコアにもページ番号が書かれており、またその数字の筆跡は、各資料の最初に書かれた所蔵番号等の数字と同じに見えるため。

²³ 数字の筆跡、特に 7 や 11 の持つ特徴が、角括弧付きのページ番号とは明らかに異なり、またツェムリンスキーの自筆譜に見られる筆跡と一致しているため。

表紙の記載（括弧書きの無いものはインク書き）

12 Lieder|nach Gedichten von|Stefan George, Kalidasa, Amaru, Langston Hughes u. Claude Mc.
Kay|op. 27（鉛筆）|Alexander Zemlinsky|Aprile 1937|Aprile 1938（鉛筆）

A2：鉛筆書きのスケッチ、表紙無し。

所蔵：LoC の Alexander von Zemlinsky Collection

所蔵番号：Box/Folder 25/3

詳細

縦長版。全 14 ページ。J.E. & Co. /Protokoll Schutzmarke の五線紙が使用され、1～10 ページは No. 4 の 16 段、11～14 ページは No. 8 の 24 段。両面・左右に五線が印刷されている五線紙を、1～2 ページは半分に破ったもの、3～14 ページは折りたたんだ辺を左側に置いて 3 枚重ねたもの。A1 と同じく、LoC が書いたと思われるページ番号が、各ページの端（右上もしくは左上）に角括弧付きの数字で書かれている。

第 10 曲と第 11 曲の間には、判別できない曲のスケッチが書かれている。第 12 曲の後には、クラリネット、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための四重奏曲二短調（1938、未完）のスケッチが書かれている。

・出版譜

Mobart Music Publications、Hilsdale。1978 年出版。

詳細

縦長版。表紙・背表紙を除いて全 32 ページ、内 1 ページが目次、2 ページが英訳テキスト。校訂者は記載されていないが、前節で述べた通り、ポーモントによるとジャック＝ルイ・モノである（Beaumont 2007, 74n）。英語テキストとそれに対する旋律の適合は、モーリス・ライト Maurice Wright（1949-）による。

出版譜についての情報を得たく、筆者はモノへの連絡を試みたが、そのご息女から頂いた返信は「父はインタビューや、彼の職歴に関する質問には答えないと言っている」という内容であった。また、2020 年 9 月 21 日にモノは死去したため²⁴、今後校訂報告が出

²⁴ 2020 年 10 月 3 日 New York Times の記事より。

ることは期待できない。

表紙の表記

Alexander Zemlinsky|Twelve Songs, op. 27|for Soprano and Piano|German/English| MOBART
MUSIC PUBLICATIONS|B26220

A1 の表紙には作品番号が書かれており、完結した作品であることが示されている。また A1 は、それから出版譜を作ることができる程に、十分に判読できるものである。

A1 と A2 を見比べると、大幅な変更は少ない。また A1 は全曲の末尾に、A2 は 12 曲中 7 曲（第 1、2、4、6、7、10、11 曲）の末尾に年月日が書かれている（A1 は一部の曲にサインも書かれている）。A1 と A2 に書かれた日付は、同じ曲において一致している。更に A2 は、第 1 曲の終結部の上に第 4 曲の冒頭が、第 2 曲の上に第 4 曲の続きと第 5 曲のスケッチの一部が書かれている²⁵（第 3 曲のスケッチは見当たらない）。第 1 曲には「[19]37 年 3 月 31 日」、第 2 曲には「37 年 4 月 1 日」、第 3、4 曲には「37 年 4 月 2 日」と A1 と A2 の両方において書かれているため、少なくとも第 1 曲は 3 月 31 日から 4 月 2 日の間に、第 2 曲は 4 月 1 日から 4 月 2 日の間に、A2 から A1 へ浄書されたと考えることができる。他の曲も同様に、A1 から A2 への浄書にはあまり間を空けなかった可能性が推測される。

²⁵ うっすらと見える音符や消されずに残っていた部分より判明した。

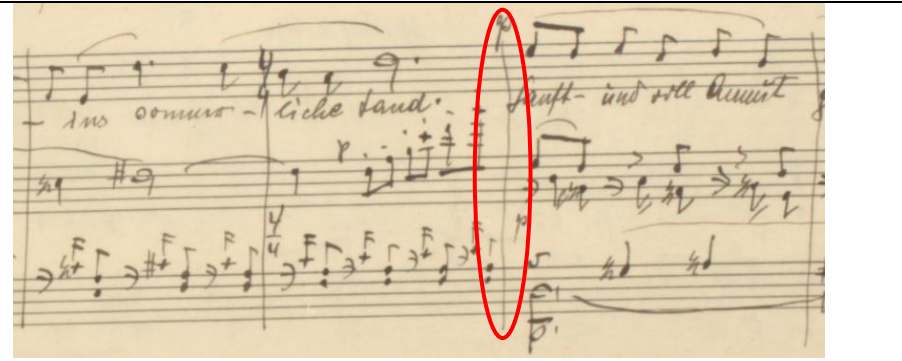

2-4 出版譜について

2-4-1 自筆譜からの変更点

2-4-1-1 記譜的な誤りの変更

[譜例2]は、A1において拍子を4分の3拍子に戻し忘れていた箇所、出版譜においては修正されている。このように、記譜的に明らかに誤りである拍子や音価が足りない箇所に、校訂者によって修正が加えられている。しかしそれ以外には、後述する原因が推測される箇所以外に変更は見られず、出版譜は基本的にA1に忠実であるように作られたと考えることができる。

[譜例2]第8曲第12-14小節（上からト音記号、ト音記号、ヘ音記号、調号#4つ）

A1	
出版譜	

2-4-1-2 校訂者による付け加え

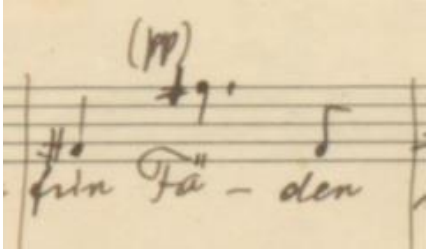

・ [] の付けられた音符や記号

校訂者によって付け足されたものは、角括弧付きで記載されている。特に、A1において各曲頭に強弱記号やテンポ記号が書かれていない場合には、何かしらが付け足されている。曲中においても、自筆譜には書かれていない強弱記号が多数付け足されている。

・（ ）の付けられた記号

A1において鉛筆で書かれている強弱記号や臨時記号は、丸括弧付きで記載されている。また臨時記号のついた音符に付けられたタイが段を跨いで続く場合、改段後の音符の臨時記号にも丸括弧が付けられている。但し第1、4、9、10曲の冒頭のテンポ記号と、第1曲の第19小節（[譜例3]参照）、第9曲第10小節に書かれた丸括弧は、A1に元々インクで書かれているものであり、校訂者による丸括弧と判別がつかない。

[譜例3]第1曲第19小節 歌パート（ト音記号、調号無し）

A1	出版譜
	

加えて、[]や（ ）無しに付け加えられている、A1に記載のない記号等も多数見られ、校訂の正確さには疑問が残る。

2-4-2 英語歌唱用のテキストと旋律の並記による問題

アメリカで出版されたためか、出版譜には英語テキストが独語テキストのすぐ下に記載されている。また、独語歌唱用の旋律から変更がある場合には、英語歌唱用の旋律も同一五線内に記載されている。英語テキストの作者、モーリス・ライトへのインタビューでは、以下のことが判明した（付録①、2019年6月18日のメールより）。

- ・独語テキストと音節数が同じであるように、英語テキストを作ろうと心掛けたこと。
- ・従って、英語歌唱用に変更した旋律は少しであるが、それらは小さな音符で示すようにしたこと。
- ・原詩が英語のもの（第7、8、9曲）は、原詩を使用したこと。
- ・それに伴い、この3曲は（音節の数が独語テキストと大きく異なるため）英語歌唱用の

旋律の変更が多くなったこと。

この方針は、作曲者に対する敬意が窺えるものである。しかし2つ目の方針にも関わらず、出版譜を確認すると、実際には英語歌唱用に変更した旋律が小さな音符で示されているのは第2曲のみで、他の11曲は独語歌唱用の旋律と同じ大きさの音符で記載されてしまっている。その他にも独語歌唱用旋律と英語歌唱用旋律の書き分けの方針が不適切であったという、記譜的な編集の問題により、以下のことが発生している。

・入りのタイミングが判りにくい

第7、8、9曲において旋律の変更が多い結果、特に前奏や間奏の後など、独語歌唱用の旋律よりも早く英語歌唱用の旋律が始まる場合に、歌の入るタイミングが判りにくくなっている（[譜例4]、[譜例5]参照）。筆者は演奏にあたり、ピアニストから歌の入るタイミングを惑わされるという意見を受けた。ライトの証言通り、英語歌唱用の旋律が独語歌唱用の旋律よりも小さい音符で書かれていたならば、この問題は解消されただろう。

[譜例4]

 <p>The image shows a musical score for Example 4. It consists of two systems. The first system has a vocal line on the right with lyrics: "Ihr glän-zend Haar, ihr dt on her swarih-y neck black si". Above the vocal line is a piano line with a dynamic marking of <i>f</i> and a <i>Up -</i> instruction. The second system has a vocal line on the right with lyrics: "Grol-len die Tom-t The low beat-ing of the Tom-t". Above the vocal line is a piano line with a dynamic marking of <i>p</i>. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.</p>	<p>第8曲第25-26小節、 全パート (出版譜、上からト音記号、ト音記号、へ音記号)</p>
--	--

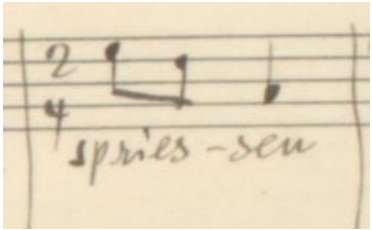

[譜例5]

 <p>The image shows a musical score for Example 5. It is titled "Wild bewegt (Allegro)" and has a dynamic marking of <i>[mf]</i>. The score is in 2/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line on the right with lyrics: "Grol-len die Tom-t The low beat-ing of the Tom-t". Above the vocal line is a piano line with a dynamic marking of <i>p</i>. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.</p>	<p>第9曲第1-3小節、 全パート (出版譜)</p>
---	----------------------------------

・符幹の向き

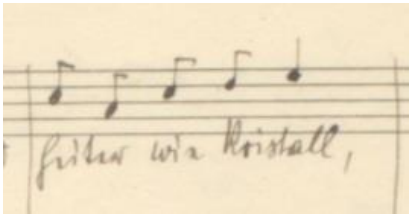

出版譜は、独語歌唱用の旋律は一般的な記譜法通りの符幹の向き（五線の第2間以下に置かれた音符は上向き、第3線以上に置かれた音符は下向き）、英語歌唱用の旋律はその逆の向きの符幹で書き分けられている。しかし、両者が一般的な符幹の向き、もしくは両者とも一般的な符幹の向きと逆になっている箇所があり、どちらが元の旋律であるのか判別が付かなくなっている（[譜例6]、[譜例7]参照）。

[譜例6]第4曲第10小節 歌パート 2拍目 A1（いずれもト音記号、調号無し）

A1	出版譜
	 <p>spries - sen out a -</p>

前述の書き分けの方針だと、符幹がどちらの旋律も上向きになってしまう。それを避けるために独語歌唱用の音符の符幹を逆向きにしたのか、どちらの旋律も一般的な符幹の向きと逆になってしまっている。

[譜例7]第6曲第8小節 歌パート 2拍目 A1（いずれもト音記号、調号無し）

A1	出版譜
	 <p>hei-ter wie Kri-stall shines like crys-tal.</p>

[譜例6]と同じ理由からか、英語歌唱用の旋律の符幹の向きが変更され、どちらもが一般的な符幹の向きになっている。

・点線スラー・タイ

それぞれ別の音節が充てられている2音を、英語歌唱において1つの音節を延ばして歌う場合に、2音を点線スラーもしくはタイで繋いでいる（[譜例8]参照）。しかし、タイで繋がれている2音に英語歌唱において2音節を充てる場合にも、実線のタイが点線のタイへと変更されており、正確な理解を妨げる要因となっている（[譜例9]参照）。

[譜例8]第7曲第26小節 歌パート



[譜例9]第8曲第11-12小節 歌パート

<p>A1 (ト音記号)</p>	<p>auf einer Fahrt - ins som - mer -</p>
<p>出版譜</p>	<p>auf ei - ner Fahrt _____ ins som - mer - Blown by black play - ers up - on a</p>

ツェムリンスキーの生前に、作品27の第1曲と第9曲が英語で演奏された記録が残っているが、ライトはそのことを知らず、参考にしたのは自筆譜の写真複写のみということであった（付録①、2019年6月26、27日のメールより）。従って、出版譜の英語歌唱用のテキスト・旋律にツェムリンスキーは関わっていないということになる。

英語歌唱用のテキスト・旋律をつけることは、出版当時の英語圏での発売には必須か

つ、需要の増加など、作品 27 の普及においても助けとなったことだろう。しかし現代において、作品 27 の正しい姿を把握できる楽譜が必要だと考えたとき、以上のような問題が見られることもあり、英語歌唱用のテキスト・旋律は省くのが適当だと思われる。

2-4-3 自筆譜との相違点とそこに見られる問題

・声種

表紙には「for Soprano and Piano」と書かれているが、自筆譜にそのような文言は無い。想定された声種は、第 4 章にて考察を行う。

・記載されている詩人の名前

出版譜の各曲のタイトル下にはテキストの作者、英語テキストの作者が記載されているが、これらは正確でない（[表 2]参照）。まず出版譜が英語歌唱用のテキストの作者を全て「Maurice Wright」としてしまったことが原因の一つで、正しくは前述の通り、原詩が英語のものには、原詩が使用されている。また A1 にも原詩の作者のみしか書かれていないが、原詩がドイツ語でない場合、正確には原詩とドイツ語テキストの間に 1 人か 2 人の翻訳者が介在している。特にマーラーの「大地の歌」に使われた李白の詩の翻訳で知られている H. ベートゲ Hans Bethge(1876-1946)は、翻訳というより、O. ベートリンク Otto von Böhtlingk(1815-1904)の訳に起因した独語詩を作り出しているため（Bethge 1920, 112）、その名前も記載するのが適切であると考えられる。

[表 2]

	曲名		原詩の作者	出版譜の記載		正しくは		
				英語詩の作者	原詩の作者	独訳者	改作者	英語詩の作者
1.	Entführung	誘拐	Stefan George	Maurice Wright	Stefan George			Maurice Wright
2.	Sommer	夏	Kalidasa	Maurice Wright	Kalidasa	Otto v. Böhtlingk	Hans Bethge	Maurice Wright
3.	Frühling	春	Kalidasa	Maurice Wright	Kalidasa	Otto v. Böhtlingk	Hans Bethge	Maurice Wright
4.	Jetzt ist die Zeit...	春：今やその時...	Kalidasa	Maurice Wright	Kalidasa	Otto v. Böhtlingk	Hans Bethge	Maurice Wright
5.	Die Verschmähte	はねつけられた女	Amaru	Maurice Wright	Amaru	Otto v. Böhtlingk	Hans Bethge	Maurice Wright
6.	Der Wind des Herbstes	秋の風	Kalidasa	Maurice Wright	Kalidasa	Otto v. Böhtlingk	Hans Bethge	Maurice Wright
7.	Elend	みじめさ	Langston Huges	Maurice Wright	Langston Huges	Anna Siemen		Langston Huges
8.	Harlem Tänzerin	ハーレムの踊り子	Claude McKay	Maurice Wright	Claude McKay	Anna Siemen		Claude McKay
9.	Afrikanischer Tanz	アフリカの踊り	Langston Huges	Maurice Wright	Langston Huges	Josef Luitpold		Langston Huges
10.	Gib ein Lied mir wieder	歌をもう一度与えておくれ	Stefan George	Maurice Wright	Stefan George			Maurice Wright
11.	Regenzeit	雨季	Kalidasa	Maurice Wright	Kalidasa	Otto v. Böhtlingk	Hans Bethge	Maurice Wright
12.	Wandrer's Nachtlid	旅人の夜の歌	J. W. v. Goethe	Maurice Wright	J. W. v. Goethe			Maurice Wright

・bの誤読

出版譜には、A1 のbをqと誤読している箇所が2箇所ある（[譜例 11]、[譜例 12]）。自筆譜において、qは右上に角を作って書かれているものが殆どであるが、この2箇所につけられた臨時記号の右上は滑らかである。

qとbの比較対象：[譜例 10]

	<p>第 12 曲第 22-23 小節、全パート (A1、上からト音記号、ト音記号、へ音記号、調号無し)</p> <p>このように、qは右上に角を作って書かれ、対してbの右上は滑らかである。</p>
--	--

[譜例 11]第 1 曲第 12 小節 ピアノ下段 1 拍目 Es

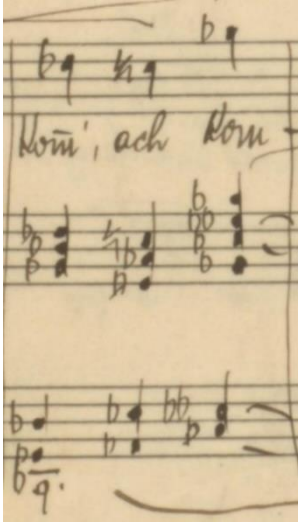
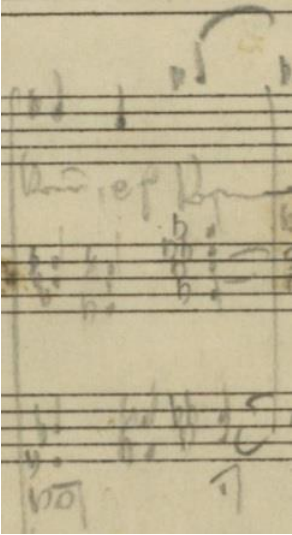

(いずれもピアノ下段、へ音記号、調号無し。)

A1	A2	出版譜

ペダル記号の先が被っていることも、qと誤読された原因と思われる。A2においてもbが書かれている。

[譜例 12]第 12 曲第 20 小節 ピアノ上段 2 拍目 es¹

(いずれも全パート、上からト音記号、ト音記号、へ音記号、調号無し。)

A1	A2	出版譜
		

A1 においても一見 ♭ のようであるが、この記号の右上は滑らかである。また A2 においては ♭ と見えること、更に第 12 曲において、ピアノの上段と下段で同じ音に違う臨時記号が付けられている箇所は他に見られないことも、この記号が ♭ である可能性を高めた（同拍のピアノ下段の E 音に ♭ が付けられている）。ツェムリンスキーが ♭ を書こうとしたが、誤ってくっつけるべき下部に隙間ができてしまい、それを埋めるためにもう一筆付け足した結果、♯ に近い形になったと推測できる。

・白抜きの音符の誤読

自筆譜において、二分音符や全音符など符頭が白抜きの音符は、上からの半円と下からの半円の二筆で書かれていることが多い。ポーモントの先行研究においても、「二分音符が加線上に置かれるときは特に注意が必要である、ツェムリンスキーの二分音符は頻繁に円というよりも平行四辺形であるため、平行四辺形の形をしている二分音符の下線が、余分な加線であると読み間違えることはた易い (Beaumont 2007, 63)」と、ツェムリンスキーの書き方の癖として指摘されている。

[譜例 13]第 1 曲第 23 小節 ピアノ上段 1 拍目 a

(いずれも第 22-23 小節、ピアノ上・下段、上からト音記号、へ音記号、調号無し)

A1	A2
	
出版譜	
	

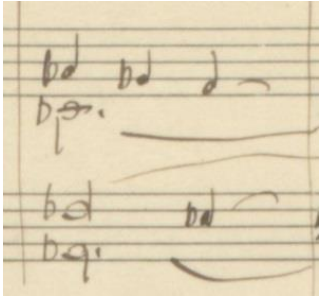
ポーモントの指摘するツェムリンスキーの書き方の癖を踏まえると、A1におけるこの音符は、下第 2 線を挟んで上からと下からの線で書かれた a だと考えられる。また第 22 小節の上段・下段の下行音型が第 23 小節の上段の拍頭の 2 音まで続くと推測するならば、やはり h ではなく a の方が適当である。更に A2 においても、a であると見える。

・臨時記号の記載漏れや誤り

単純に記載が漏れているものや、誤りがある箇所も見られる。

[譜例 14]第 10 曲第 13 小節 ピアノ上段 下声部 1 拍目

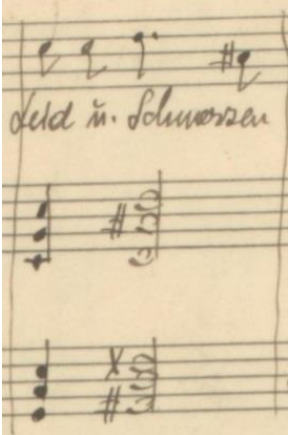
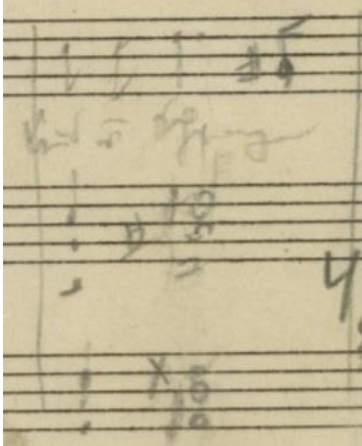

(いずれも上からト音記号、へ音記号、調号無し)

A1	A2	出版譜
		

A1 において c¹ にはっきりと b が書かれているが、出版譜においては抜けている。A2 においても b が書かれている。

[譜例 15]第 12 曲第 5 小節 歌パート 3 拍目 ais¹

(いずれも上からト音記号、ト音記号、へ音記号、調号#4 つ)

A1	A2	出版譜
		

A1 において A1 にはっきりと # が書かれているが、出版譜においては b が付されている。また、第 12 曲は第 10～17 小節のレチタティーボ的な箇所を除いてピアノの音から外れた音を歌うことはないため、この小節は 2 拍目から延ばされるピアノの A1 に # が付けられていることも、本箇所が # である可能性を高めている。A2 においても # が書かれている。

・その他の写し漏れ

アーティキュレーションやテキストの句点など細かいものもあるが、特に演奏記号の漏れが多くある。下表は、付録③の校訂報告より抜粋。

曲	小節/拍	声部	自筆譜	出版譜
1	26/1	演奏記号	überleitend	抜けている
1	39/1	演奏記号	calando	抜けている
1	40/1	演奏記号	上書きして書かれており読み取り辛い、äußerst ruhig と思われる	抜けている
2	1/1	演奏記号	espr.	抜けている
2	8/1	ピアノ上段、演奏記号	(l.h.)	抜けている
3	8	ピアノ上段	一小節に亘るスラー	抜けている
5	9/4	ピアノ下段、演奏記号	小節終わりに「,」	抜けている
6	2/4	演奏記号	ペダル解除の記号	抜けている
6	7/2, 3	ピアノ上段	ges ¹ から A1 にスラーが付いている	抜けている
7	13/1	テキスト	「o」の後に「,」が書かれている	抜けている
7	20	歌	小節の最初の音譜から最後の音符までスラー	抜けている
8	48/1	演奏記号		抜けている
9	12/1	ピアノ上段、演奏記号	wild	抜けている
9	18/1	演奏記号	ruhig im Zeitmaß	抜けている
9	47/2	ピアノ上段	最後の音符 f ¹ に#が付いている	抜けている
10	4/2, 3	ピアノ上段、上声部	c ¹ から d ¹ へスラーが付いている	抜けている
10	20/2, 3	ピアノ上段、上声部	1音目の四分音符から2音目の二分音符へスラーが付いている	抜けている
10	29/1, 2	ピアノ上段	1音目の四分音符から2音目の八分音符へタイが付いている	抜けている

10	34/3	演奏記号	noch ruhiger	抜けている
11	7/2	ピアノ上段、中声部	A1 の付点四分音符	抜けている
12	17-18	ピアノ上段	第 17 小節 3 拍目の最低音 eses ¹ から第 18 小節 1 拍目の最低音 des ¹ へスラーが付けられている	抜けている
12	18/1	演奏記号	mit gr. schmerzlichen Ausdruck	抜けている

2-4-4 ツェムリンスキー特有の記譜

・休符上のクレッシェンド

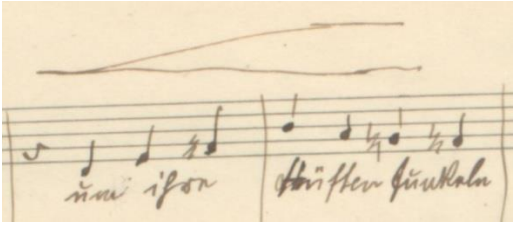

ポーモントはツェムリンスキーのクレッシェンドの記譜について、以下のように述べている。

(前略) しばしば演奏家によってエキセントリックだと片付けられてしまう、記譜法的に微妙なものは、休符の上にあるクレッシェンドである。ここでもまた、ツェムリンスキーは伝統的な記譜法を伝統的ではない目的のために使っている。彼のアゴーギグ的なクレッシェンドは、二つの隣り合う領域間のテンションの推移を示す。表現巧みな休符の後、まるで上昇する波に乗っていたかのように声部が再開する。

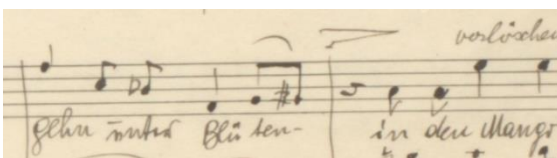

(Beaumont 2000, 62)

ポーモントはクレッシェンドのみに言及しているが、休符の上に書かれたデクレッシェンドにも同様の効果があると推測される（二つの隣り合う領域間のテンションの推移を示し、声部は休符のあとに、下降の波に乗っていたかのように再開する）。作品 27 においても、自筆譜に休符の上に書かれたクレッシェンドが 1 箇所、デクレッシェンドが 2 箇所見られたが、出版譜においては、ポーモントの記述の通りエキセントリックだと見なされたようで、クレッシェンドは休符の後から、デクレッシェンドは休符前のフレーズから記載されている。しかし上記の通り、休符前後のフレーズ間のテンションの推移を表す意図があると推測されるため、A1 通りの記譜が望ましいと考える。

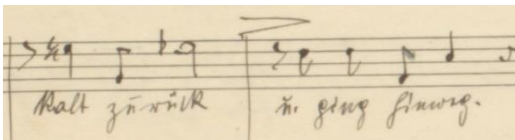

[譜例 16]第 3 曲第 9-10 小節 歌パート (それぞれト音記号、調号#2つ)

A1	出版譜
	

[譜例 17]第 4 曲第 5-6 小節 歌パート (それぞれト音記号、調号無し)

A1	出版譜
	

[譜例 18]第 5 曲第 22-23 小節 歌パート (それぞれト音記号、調号無し)

A1	出版譜
	

以上のように、出版譜には基本的に A1 に忠実であろうという姿勢が見受けられるが、両者の相違点は多くある。中には音楽的な間違いを修正したものもあるが、9割以上は校訂方針の不適切や不徹底、単純なミスが要因だと考えられる（付録③の校訂報告も参照）。ツェムリンスキーは出版譜に関与していないため、一次史料にあるものを断りもなく省く・変更することは、少なくとも現代の批判校訂版の精神にはそぐわないだろう。

2-5 録音への影響

作品 27 が全曲収録されている録音は、以下の 2 つのみである。また②の第 7 曲のみ英語歌唱²⁶で、残りは全て独語歌唱である。

- ① Zemlinsky, Alexander. 1982. *Trio, OP. 3: Twelve Songs, OP. 27*. Chester Brezniak, clarinetist, Richard Sher, cellist, Christopher O'Riley, pianist, Beverly Morgan, soprano. Northeastern NR 215, 1985. LP.
- ② Zemlinsky, Alexander. 1988. *Lieder*. Barbara Bonney, soprano, Anne Sofie von Otter, mezzo soprano, Hans Peter Blochwitz, tenor, Andreas Schmidt, bariton, Cord Garben, pianist. D.G. 427349-2, 1989. CDs.

作品 27 の一部の曲が含まれる録音は、以下の通りである。全て独語歌唱である。

- ③ Kimbrough, Steven, bariton, Cord Garben, pianist, 1982. *Auf dem Meere meiner Seele : Alexander von Zemlinsky Lieder*. Acanta 43509, 1983. (第 4、9 曲)
- ④ Gomez Jill, soprano, John Constable, pianist. 1987. *Cabaret Classics*. Unicorn-Kanchana DKP 9055, 1988. (第 7、8、9 曲)
- ⑤ Hesse, Dagmar, soprano, Antony Beaumont, pianist. 1996. *Alexander Zemlinsky im Exil: Kammermusik und Lieder*. Thorofon CTH2376. 1996. (第 1、7、9 曲)
- ⑥ Céline, Annette, mezzo soprano, Felicija Blumental, pianist. 1982. *Mozart to Weil*. Claudio CB 4837-2, 1999. (第 7、10 曲)
- ⑦ Piau, Sandrine, soprano, Susan Manoff, pianist. 2006. *Evocation*. Navie V 5063, 2007. (第 1、2 曲)
- ⑧ Sieden, Cyndia, soprano, Steven Blier, pianist. 1991. *Der unstill Friede: Das Lied zwischen den Weltkriegen*. Koch 3 7086 2, 2009. (第 7 曲)

以上の録音において、前節で述べた出版譜に見られる問題点の内、大きく演奏に関わり、かつ聴取可能な箇所について、どのように演奏されているかを著者が聞き取ったものが[表 3]である。

²⁶ピアニストのガーベン著のライナーノート「録音について」によると、英語で録音した経緯は次の通りである。「リート<みじめさ>作品 27 の 7 の解釈には実に時間がかかった。このリートの題 Elend は作曲者自身によって Misery と英語で記されていたからである。最初のプレイバックで、これではだめだということになった。ドイツ語の歌詞では音楽それ自体にどうしてもしっくりはまらなかったからである。相談し合った結果、英語の歌詞で歌えばいいかもしれないということになった。英語で歌ってみると果たしてメロディは言葉にぴったりと合い、リズムもずっと自然になった。」(p. 14) しかし、A 1 にも A 2 にもタイトルは「Elend」と書かれており、「Misery」の文字は見当たらない。

[表 3]

曲	小節	パート	自筆譜	出版譜	考察の結果	音源						
						①	②	④	⑤	⑥	⑦	
1	12	ピアノ下段、 1音目	E♯かE♭か、判別しにくい	E♯	E♭	E♯	E♯		E♭		E♯	
1	23	ピアノ上段、 1音目	aかhか、判別しにくい	h	a	h	h		h		h	
4	10	歌、2拍目		符幹の向きに問題があり、どちらの音符が独語歌唱の旋律か判別つかない	A1の通り	独語歌唱用の旋律	英語歌唱用の旋律					
5	28	テキスト	ihrer (最後のrは鉛筆で足されている)	ihre	ihrer (原詩も、文法的に正しいのも「ihrer」である)	ihre	ihrer					
6	8	歌、3音目		符幹の向きに問題があり、どちらの音符が独語歌唱の旋律か判別つかない	A1の通り	英語歌唱用の旋律	英語歌唱用の旋律					
8	48	テンポ記号	l. Zeitmass doch ruhiger als im Anfang (最初のテンポで、しかし始めよりも静かに)	抜けている	A1の通り	変化無し	変化無し	変化無し				
10	13	ピアノ上段、 下声部1音目	c ¹ ♭	c ¹ (♭無し)	c ¹ ♭	c ¹	c ¹			c ¹		
12	5	歌、最後の音	a ¹ ♯	a ¹ ♭	A1の通り	a ¹ ♭	a ¹ ♭					
12	20	ピアノ上段、 2拍目、最低音	e ¹ ♭か♯か、判別しにくい	e ¹ ♯	e ¹ ♭	e ¹ ♯	e ¹ ♯					

第1曲第12小節、ピアノ下段の1音目は考察の結果E♭であるが、3つの音源において出版譜通りのE♯で演奏されている。唯一E♭で演奏している⑤の音源のピアニストはポーモントであり、彼が違和感を覚えた箇所は自筆譜を参照した可能性が考えられる。

第1曲第23小節、ピアノ上段の1音目は考察の結果aであるが、4つの音源は全て出版譜通りのhで演奏されている。

第4曲第10小節と第6曲第8小節について、①の音源において第4曲は元の旋律、第6曲は英語歌唱用の旋律で演奏されている。②の音源においては、どちらも英語歌唱用の旋律で演奏されている。

第5曲第28小節は、②の音源は原詩・A1通りの「ihrer」、①の音源は出版譜通りの「ihre」で演奏されている。①の演奏者が文法的な間違いに気づき、自筆譜もしくは原詩をあたった可能性が考えられる。

第8曲第48小節は、出版譜にテンポ記号が抜けているため、3つの音源は全て最初のテンポには戻らず、4小節前に指示されたLangsamのままとなっている。

第10曲第13小節、ピアノ上段の下声部の1音目c♭は、出版譜においてはbが抜けてcになっており、3つの音源も全てcで演奏されている。

第 12 曲第 5 小節、歌の最後の音 a \sharp は出版譜において ab となっており、2 つの音源はどちらも ab で演奏されている。

第 12 曲第 20 小節、ピアノ上段 2 拍目の一番下の音は考察の結果 eb であるが、2 つの音源はどちらも eb で演奏されている。

以上のように、作品 27 の現存する録音には出版譜の A1 との相違点が殆どそのまま反映されており、出版譜を基に演奏されていると考えられる。本章第 4 節で見てきた実情に鑑みると、本論の目的である作品 27 のより正確な普及のためには、自筆譜に基づいた新たな楽譜が必要だと思われた。筆者は自筆譜に基づいた校訂報告付きの楽譜を作成し、本論文の付録とした。

第3章 楽曲分析

3-0 導入

本章の楽曲分析は、第2章の内容を経て作成した付録④の校訂譜を基に行った。本章の分析結果を基に、第4章においてチクルス性の考察を行う。

和音記号は、島岡譲著『和声のしくみ・楽曲のしくみ』(2006)の表記に従った。また、自筆譜 A1 において「.」を用いて省略されている語に関しては、省略せずにイタリック体にて記した(例：u.→*und*)。

各詩においては、

- ・原詩には存在するが、ツェムリンスキーが作曲しなかった部分に「()」を付した。
- ・原詩には存在しない、ツェムリンスキーが変更した部分にアンダーラインを付した。
- ・詩の各行の右側に記したアルファベットは脚韻のペアを表し、大文字は男性終止、小文字は女性終止である。
- ・各詩の韻律の表記法は、山口四郎著『ドイツ詩必携』において採用されている方法をとった(2001, 49-52)。すなわち、

1 音節：X

間：^

主強音：Ẋ

複強音：Ẍ

にて表記した。また見易さのために、1ヘービツヒ毎に縦線を用いた。

- ・第1、10曲はゲオルゲの原詩にならい、行頭以外は、名詞の頭文字も小文字で記した。ツェムリンスキーは自筆譜において、文頭以外の行頭は小文字に、名詞の頭文字は大文字で記載している。

3 - 1 <誘拐 Entführung>

テキスト：

シュテファン・ゲオルゲ Stefan George (1868-1933) 作

詩集『魂の一年 Das Jahr der Seele』(1897) より、『表題と献辞 Überschriften und Widmungen』の内、『心のこもった集いの夜々の思い出 Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit』の第3詩

Zieh mit mir, geliebtes kind	A	僕と一緒にいこう、愛しい君よ
In die wälder ferner kunde	b	遠い言い伝えの森の中へ
Und behalt als angebind	A	それから贈り物として持っておいて
Nur mein lied in deinem munde.	b	僕の歌だけを君の唇に。
Baden wir im sanften blau	C	霞で包まれた境界の※1
Der mit duft umhüllten gränzen:	d	やわらかな青の中で水浴びしよう
Werden unsre leiber glänzen,	d	僕たちの身体はきらめき、
Klarer scheinen als der tau.	C	露よりも明るく輝くだろう。
In der luft sich silbern fein	E	大気では銀色に輝く細い糸が
Fäden uns zu schleiern spinnen(・)	f	僕たちにヴェールを紡いでくれる
Auf dem rasen bleichen linnen,	f	芝生の上でリネンが色褪せる、
Zart wie schnee und sternenschein.	E	雪や星の輝きのように優しく。
Unter bäumen um den see	G	湖の周りの木々の下で
Schweben wir vereint uns freund,(・)	h	一つになって漂おう、喜びながら、
Sachte singend,(・) blumen streuend,(・)	h	静かに歌いながら、花を撒きながら、
Weisse nelken, weissen klee.	G	白いカーネーションを、白いクローバーを。
<u>Zieh mit mir, du liebes kind</u> ※2	A	僕と一緒にいこう、ねえ、愛する君よ

※1 この行と次行は、原文の順番と入れ代わっている。

※2 この1行は原詩には無い。

[付曲の動機の推測]

ツェムリンスキーがゲオルゲの詩に付曲したのは、これが初めてである。ゲオルゲの詩を用いた音楽作品でまず思い浮かぶのは、作品27より30年近く前、ツェムリンスキーと共にウィーンで活動していた頃のシェーンベルクの弦楽四重奏曲第二番 作品10 (1907-08)の終曲や、以降無調期に入ったとされる《架空庭園の書 Das Buch der hängenden Gärten》作品15(1908-09)だ。アントン・ヴェーベルン Anton Webern(1883-1945)も同時期に無調への歩みを進めた4作品において付曲しており(作品2~4と作品番号無し of 歌曲集1つ)、爛熟しきったロマン派の世界から新ウィーン楽派が抜け出していく際、ゲオルゲの詩は好まれていた。このことを踏まえると、ツェムリンスキーが作品27の始まりと終わり(当初は第10曲が終曲であった、詳しくは第4章にて述べる)にゲオルゲの詩を選んだのは、作曲当時にナチスから弾圧を受けていた前衛芸術家たちに思いを馳せたからではと推測される。

また「誘拐」には、ツェムリンスキーと音楽院時代からの知り合いであるフランツ・シュレーカー Franz Schreker(1878-1934)も1909年に付曲しており、その楽譜は雑誌『Der Merker』1912年2月号に付録として掲載された。ツェムリンスキーも同雑誌の1910年12月号に歌曲<ゆりかごの上で Über eine Wiege>の楽譜が掲載されている。恐らくツェムリンスキーはシュレーカーの付曲を知っていたのであろう、両者の<誘拐>には、歌い出しや「sachte singend」に充てられた音型に類似が見られる([譜例19]参照)。シュレーカーはナチスの台頭により、1920年から務めていたベルリン音楽大学の学長を1932年に辞任させられ、次いで左遷先のプロイセン芸術アカデミーの作曲科教授の職も奪われ、失意の内に1934年に心臓発作で亡くなった。ツェムリンスキーも1931年よりベルリン音楽大学で教鞭をとっていたが、1933年のナチスの政権獲得後、ウィーンへと逃れた。ツェムリンスキーの<誘拐>には、自分と同じようにナチスから弾圧され、そのまま亡くなってしまったシュレーカーを偲ぶ気持ちも込められているのかもしれない。

[譜例 19] シュレーカー<誘拐>冒頭

ENTFÜHRUNG.
(Stefan George.)

Aufführungsrecht vorbehalten.

Franz Schreker.

Bewegt. (*con passione*)

Zieh mit mir, ge-lieb-tes Kind, in die Wäl-der

シュレーカー<誘拐>第 47-52 小節

schwe-ben wir vereint uns freu-end sach-te sin-gend, _
Blu-men streu-end, _ wei-ße Nel-ken wei-ßen Klee.

[詩の構造]

4 行 4 節。第 1 節は、

- 1、3 行目 XX|XX|XX|X 4 へービツヒのトロヘーウス、脚足らず
2、4 行目 XX|XX|XX|XX 4 へービツヒのトロヘーウス

で書かれている。脚韻は1・3行目、2・4行目で踏まれている（交叉韻）。

第2～4節は、

1、4行目 XX|XX|XX|X 4ヘービツヒのトロヘーウス、脚足らず

2、3行目 XX|XX|XX|XX 4ヘービツヒのトロヘーウス

で書かれている。脚韻は1・4行目、2・3行目で踏まれている（抱擁韻）。

[詩の解釈]

タイトル：「Entführung」は、西田英樹訳のゲオルゲの詩集（1993）においては「いざない」、グラモフォンから出された作品27に収録されたCD（1989、2－5①）のライナーノート（喜多尾道冬訳）においては「駆け落ち」と訳されている。出版譜における英訳も「Elopement 駆け落ち」である。しかし、「Entführung」は直訳すると「誘拐」である（Dudenには類義語として、Geiselnahme 人質、Hijacking ハイジャック、Kidnapping[特に子供の]誘拐、などが載っている）。「駆け落ち」は双方の合意のもと、今いる場所を去ることを意味するのに対し、「誘拐」は一方の希望により他方を連れ去る、という意味であるため、印象が異なる。スタンレー・ホフマン²⁷は博士論文（0－3 先行研究（2）①）において、

興味深いことに、この歌のタイトルは、出版譜で示されている「Elopement 駆け落ち」ではなく、字義通りに「誘拐」を意味する。「誘拐」という言葉は、いずれか、または両方の主人公を、エキゾティックで官能的な場へと引き寄せさせる働きを持つ、何かしらの力を含意し、この強い力に対して抵抗をすることはできない。「駆け落ち」という言葉は、いずれか、または両方の主人公が、「言い伝えの森」へ入っていく意欲があることを含意する（誘拐者が語り手なのか、自然自身なのかを見分けることができないのは、故意だと思われる）。恐らく、「遠い言い伝え」は人を動かさずにはいられないもので、抵抗することはできない。（Hoffman 1993, 5）

²⁷ 第1章で引用したルドルフ・シュテファン・ホフマンとは別の人物で、「ホフマン」の綴りで判別可能である。

と述べている。

第1節：語り手は「愛しい子」へ、「来て komm」ではなく「zieh」と呼びかける。「ziehen」は自動詞として「(ある方向に向かってゆっくりと休みなく)動いていく」、「さすらう」という意味があり、今いる場所から長期的に旅立つことがイメージされる。また原義は「引っ張る」、「引き寄せる」であり、ホフマンが述べている通り、抗い難い魅力がある「遠い言い伝えの森」に引き寄せられていこう、というニュアンスも感じられる。「Angebind」は、独和大辞典(第2版)によると「(ちょっとした)贈り物(本来は護符・リボンなど、体に身に結びつけられる祝い品を意味していた)」であり、常に相手に結びついている贈り物である。「君の唇に」ということは、相手に「歌」を聴かせるだけではなく、口ずさめるよう記憶して欲しいという意図が窺える。実体がなく、記憶にある限り消滅することがない「歌」は、永続性を感じられる贈り物である。その贈り物「だけ」を持って、つまり着の身着のまま、存在するかも分からない「遠い言い伝えの森」へ僕と行こうという誘いは、衝動的な、公認されたものではないと考えられる。第1節は交叉韻であるが、1、3行目が男性終止、2、4行目が女性終止であり、二人の対話がなされているようである。

第2節：本節から、語り手の一人称は複数形になる(ただし動詞は勧誘表現で使われており、「愛しい君」の意思は分からない)。それに呼応するように1、4行目が男性終止、2、3行目が女性終止の抱擁韻となり、語り手(男性)が「愛しい君(女性)」を抱擁して、行動を共にしようとしている様が表れているようである。水浴びしようとする場所は「青」であり、「湖」や「川」のような明確なイメージは湧かないが、「穏やかな」という形容詞と青色のもつ沈静的なイメージから、安らげる場所であると思われる。「境界 Gränzen(現代の綴りでは Grenzen)」とは何の境界であろうか。国境、この世とあの世の境などが考えられるが、少なくとも今いる場所から、何かの意味が変わる境目であろう。そこはまた、何かの匂いで満ちている。水浴びをして浄められ、輝くようになった二人は、「境界」の先へと進むのだろう。

第3節：1、2行目は句またぎになっている。大気に作られるヴェールとは靄だろうか、雲だろうか。何にせよ、句またぎが表すように一帯を広く包み、2人を隠してくれる

もので、「境界」を越える際に役立つであろう。「Linnen」は中高ドイツ語が語源で、「das Leinen リネン」と同義の中性名詞である。リネンは運命のシンボルでもある（運命の三女神の糸は亜麻糸である）。境界を越えるということは、運命が変わることであるという暗示なのかもしれない。また「色褪せたリネンのような芝生」、「雪」という単語は冬を想像させる。第4節では「花を撒きながら」とあり、行きついた土地は春であることがイメージされているのであろう。春に憧れて、冬のような現状から脱しようとする様も表されているようである。

第4節：「湖の周りの木々の下で」と、第2、3節ではぼんやりとしていた背景に、やはっきりとしたイメージが与えられる。歌いながら、花と共に水に漂う様子には、オフィーリアの最期が思い起こされる（前節の「雪」や「リネン」も、狂乱しているオフィーリアの歌に見られる単語である²⁸。ゲオルゲは、シェークスピアの詩の独訳も行った）。2人の行く先は、オフィーリアと同じ死であろうか。口ずさむのはオフィーリアのように祈りの歌ではなく、第1節の「僕の歌」であろう。ツェムリンスキーにとっては、演奏する機会が今後得られないであろう同胞達や自分の作った歌を口ずさみながら、というイメージがあったかもしれない。そして撒かれる花は、白いカーネーションとクローバーである。シンボルの多くは一義的に定義できる訳ではないが、第1章で見てきた通りシンボライズを好んだツェムリンスキーに倣って、その観点からこれらの花が象徴する意味を探してみる。カーネーションと、Nelkeが元々指していたチョウジは、共に花や実の形が釘 Nagel に似ていることから、キリストの受難のシンボルである（クレッチマー 2013, 150f）。ただし、「誘拐」では受難の血を表す赤色ではなく、白色のカーネーションである。クローバーは、「繁茂する力が旺盛なことから、元来は一般に活力のシンボルとされていた（ビーダーマン 2015, 149）」、「聖パトリックは三位一体説を説くのにシャムロック²⁹の葉を用いたとされ、そのためこの葉は三位一体の象徴となった（Ibid.）」という。白は「無垢」を表す一方で、「蒼白な死者」を思わせる（Ibid., 210f）。以上のことから最

²⁸ 第4幕第5場。R.シュトラウスの作品67の第3曲は、この歌への付曲である。
[前略]He never will come again.

His beard was as white as snow 雪,
All flaxen リネン was his poll:[後略]

²⁹ クローバーなど、葉が3枚に分かれている草の総称。

後の2行には、2人の無垢な戯れの表現の他に、「神は死んだ³⁰」時代における、生きる力の喪失が表現されていると解釈することができるかもしれない。

[音楽の構造]

調号	冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
無し	Andante (durchaus leise und zart)	歌：ppp～pp ピアノ：pppp～p	d ¹ ～b ² (本曲集の最高音)

音楽的区切り	小節	詩
A	第1～11小節	第1節
B	第12～17小節	第2節
C	第18～23小節	第3節前半
D	第23～27小節	第3節後半
A'	第28～33小節	第4節前半
B'	第34～39小節	第4節後半
A''	第40～43小節	第1節第1行改編

[音楽分析]

A：第1節の交叉韻 AbAb をそのまま反映するように、繰り返しの音楽が与えられている。またピアノにおける白鍵のみで作られており、C-Dur もしくはE音基音のフリギア旋法として分析することができる。ミ終止の旋法 (= デウテルス、フリギア旋法・ヒポフリギア旋法) の一般的な特徴は、以下の通りである。

近代調性からもっとも遠く隔てられた旋法ということができよう。この旋法は和声学者をもっとも難渋せしめている。というのはほとんどの旋法がその終止音を「いわゆる主音」のごとく考えられているにもかかわらず、この旋法だけはそのように考えられないからである。/ 「天と地の間に浮かびながら停止する旋法」というデウテル

³⁰ ゲオルゲはニーチェの潮流に属する。作品27の第1、10曲の詩が収められた『魂の一年』は、「神の失われた時代の心の苦悩を、自然の四季の変化にあわせてうたった」(岡田 2000, 86) ものとされる。

スへのこの評言はそこからでている。/これは、甘美、神聖、恍惚、永遠の旋法である。(水嶋 1966, 90)

存在するか分からない「遠い言い伝えの森」や、永続性のある贈り物を表すのに適した旋法だと言える。

歌の始めのフレーズは、 e^2 を中心音として下へ、上へと移動した後 e^2 へと戻る音型(旋回的音型)を含むモチーフ(モチーフ x とする)、5度順次下行して3度跳躍上行するという音型を含むモチーフ(モチーフ y とする)がセットで、2度繰り返される(第1～6小節、第7～11小節)。

[譜例 20] ツェムリンスキー<誘拐>冒頭

Andante (durchaus leise und zart) モチーフx モチーフy

Zieh mit mir, ge-lieb-tes Kind in die Wäl-der fer-ner Kun-de

p

このモチーフ x は、「人生のモチーフ」の順番を入れ替えた $e^2-d^2-g^2$ で始まり、最後の g^2 から引き続き「人生のモチーフ」の逆行形 $g^2-e^2-d^2$ が続くことで殆どが作られている。作品 22 の第 1 曲の冒頭も順番を入れ替えた「人生のモチーフ」から始まっており ($es^1-ges^1-des^2$)、この 2 つの歌曲集が自身に結びついたものだとツェムリンスキーが示そうとしたのではと考える ([譜例 21]参照。両曲には、冒頭がフリギア旋法で書かれているという共通点もある)。

[譜例 21] <茶色いビロードの靴を履いて>作品 22-1 冒頭

Langsam (Andante)

Voice *p*
Auf brau - nen Sam - met - schu - hen geht - der
The vel - vet gloves of eve - ning light - Bring

Piano *p*

冒頭、高音で奏されるピアノ上段の和音は（続く同型の和音も同様に）長く引き延ばされ、鐘が鳴り響くようである。今いる地を去るべき時が来たことを告げる、運命の鐘のようなものであろうか。それが第3音なしの空虚5度であることに加え、続いて入るピアノ下段は第1転回形であり、調性感が掴みにくくなっている。またそのピアノ下段は、スラーの付き方に変化はあるが、同音型を繰り返すため、同じ場所を巡るような印象を受ける。ピアノ上段の和音は、第1、3小節はアウフタクトで始まるが、第5小節では八分休符の後、第7～9小節では四分休符の後と出現が遅れるようになり、音域も下がり、語り手の呼びかけが始めは積極的であったものの、徐々に自信を無くしていくようである。

B: 第2節の抱擁韻 CddC を反映するように、半音階を含む下行、2度繰り返す音型を2種類、半音階を含む上行、というように推移する。また殆どが八分音符となり、拍子の変化も激しく、**A**に比べて音楽は細やかに、濃密になっていく。

第10～11小節のピアノ下段に現れた半音進行を受け継いで、歌は半音下行で始まり、身体の上を流れ落ちる水を描写するようである。続く第13小節も下行音型だが、その音程は半音から全音へと広がっていく。下行の先に行きついた第14～15小節は g^1 を中心として上方向に旋回に近い音型が反復され、2人が水を掛け合う様ようである。第16～17小節は上行音型で、音程幅は全音から半音へと変化し、収束していく。

ピアノは最初の前打音が水飛沫を表すようである。第12小節の後半では歌の半音下行を追いかけ、第13小節は歌よりも細かいスパンで音型を反復し、第14小節は歌と同じスパンで音型を反復、第16小節は上段は歌とユニゾン、下段はその反行形と、身体と水の関わりのように、歌とピアノでもつれ合って進行していく。

□C: 音楽は□Bから切れ目なく続くが、詩はここから第3節に入る。2拍目が延ばされるリズムへと変化し、大気を表すような浮遊感を与えられる。*pp* や *ppp* のデュナーミクは大気は静かさを、歌の第19、20小節のオクターヴ跳躍は、空の高さを表すようである。第19小節に入るとピアノは八分音符3つによる音型を反復・変奏し続けるが、それは霞か雲が発達し、ヴェールが広がっていく様に思われる。間奏では下行音型を経て、本曲で一番低い音域でD-Durの主和音へと落ち着く。ヴェールすっかり覆われて、語り手達は安心したようである。

□D: まだ第3節の詩である。初めて1小節に亘り調性感が得られた第23小節の後、第24小節はD基音のリディア旋法へ移る(第23小節もリディア旋法で作られていたとも解釈できる)。しかし4～5拍目ではD基音のミクソリディア旋法へ、第25小節1～3拍目ではD基音のドリア旋法へ、4拍目から第27小節まではF基音のリディア旋法へと、頻繁に旋法は変わっていく。語り手達は、間奏において一時落ち着いたように思われたが、それは幻であったかのように揺らぎ、再びで冒頭の音楽(□A')へと戻っていくのだ。□B、□C、□Dで巡った場所は、まだ現実では辿り着いていない、想像上の場所であったことが示されるようである。

□A': 1小節の間奏を挟み、□A'は冒頭のE基音のフリギア旋法の音楽へと戻るが、ピアノの音型は上段と下段が入れ替わっており、また下段は□Dから現れていた保続音が継続されていて、□A'からの語り手の心情の発展が見られる。第32小節のピアノ下段から始まった分散和音は上段へと引き継がれ、これまでの最高音まで上り詰める。

□B': 上り詰めたところから歌は*pp*、ピアノは*pppp*を求められ、非常に制限された印象を受ける。第34～35小節の歌とピアノ上段はモチーフyの拡大形、ピアノ下段は□B'の冒頭からの発展形である。またピアノの上段には、□Dで現れた前打音がリズムを緩めて再度出現し(ここでは花が撒かれてはらはらと落ちていく様の描写であろう)、□Dからの保続音も継続されている。ピアノ下段では続いて再度八分音符3つの音型の反復が現れており(□Cにも表れた)、この2小節には□A'～□Dで現れた音楽の要素が詰め込まれていることになる。第37～39小節では第34～36小節の音楽が繰り返されるが、歌の音高は完全4度高くb²に至り、更に*ppp*に制限される。このb²は有声摩擦音「w」も伴い、歌うのに困難な要素が揃っているが、前述の通り「白いカーネーション」が「神の死」を表してい

るとしたら、この音型を充てた理由がそこにあるように思われる。

【A³¹】: 曲の最後には、原詩にはない第1節の1行目が繰り返しがあがるが、「geliebtes」は「du liebes」へと変更されている。「geliebtes」と「liebes」の意味に大きな違いはないため（どちらも「愛する」という形容詞）、ツェムリンスキーは「お前 du」をいう呼びかけを入れたかったのであろう。「du」が聴衆にも向けられていると考えれば、この曲集の続きへと誘うような効果も意図されたのかもしれない。

音楽は、入りのタイミングの遅れや音価の引き延ばしにより、「du」への勧誘に【A】ほどの積極性が感じられなくなっている。保続音を指で押さえたままにすることは不可能でペダルに頼ることになり、演奏すると保続音の無い【A】と大差はないだろうが、視覚的に、「遠い言い伝えの森」へ行きたいと思っても足は動いていない、ということを表す意図があったのかもしれない。

曲は冒頭の音楽の繰り返しの途中で解決せずに終わり、ペダル解除記号も書かれておらず、この曲がエンドレスリピートするような、また曲集がこれから続いていくような予感を与える。シューマンのツィクルス《詩人の恋》の第1曲も、2度の音程で揺れる保続音を伴う、前奏と同じ音型が曲の終結部で現れ、解決しないまま第2曲へ進むが、それと良く似ている³¹。

曲全体を通して現れる旋回的音型や保続音、同音型の反復の多用は、循環するような音楽構成と相まって、「一か所に留まってもがいているが、そこから抜け出すことはできない」、ということを示しているようである。これは愛しい人を連れて今いる場所から移り行きたいが、まだ実際には動いていない、もしくは動けない状況であるというテキストと合致する。

ここで、ツェムリンスキーが作曲当時に置かれていた状況を確認したい。1933年にナチスが政権を獲得した後、ツェムリンスキーがベルリンからウィーンへ逃れたことは先述した。しかしその後も、彼はナチスからの影響を受け続けていた。

1933年10月14日にツェムリンスキーのオペラ《白墨の輪》の初演がチューリヒで行

³¹ 他にも、ピアノ下段に見られる上行する分散和音や、曲の終わりが第3音抜き完全5度の響きを含むといったの共通点が見られる。

われ、大変な好評を博した。その年の終わり、ドイツでも《白墨の輪》の上演許可がおりると、翌年の1月から各地で上演、絶賛された。「63歳のツェムリンスキーは、ついに国際的な称賛を今にも得ようとしていた」(Moskovitz 2010, 271)。しかし状況は、そのまま上手くは進まなかった。「シュチェチン[現ポーランドの都市、《白墨の輪》ドイツ初演の地]でオペラのことを間接的に耳にした警察署長が、以降の上演を中止したのだ。間もなく他のドイツの劇場もそれに続いた。《白墨の輪》はすぐにナチスにより、ドイツ社会にふさわしくない墮落した音楽、“退廃音楽”だと烙印を押された」(Ibid.)。ツェムリンスキーがユダヤの血筋にあり、他の“退廃音楽”の作曲家との繋がりが濃く、そして「オペラはオリエンタルな紗幕の裏で演じられたかもしれないが、そのテーマ—売春、貧困、退廃、とりわけ政府の弾圧—はナチスにとって特に忌まわしいことであった」(Ibid., 271-272)ためである。長らく求めていた、作曲家としての栄誉を手に入れようとした時に奪われてしまったツェムリンスキーの失望は深かったであろう。

1935年9月には、ユダヤ人から公民権を奪い、ユダヤ人とドイツ人の結婚を禁止するなどの規定が盛り込まれた「ニュルンベルク法」が制定され、以降も迫害は強化されていた。またウィーンへの帰郷以降は交流頻度も増し、同僚から真の友情にまで関係を深めていたベルクが、同年12月に亡くなってしまった。これにより、オペラ《カンダウレス王》の作曲が止まってしまうほどツェムリンスキーはショックを受けていた。

ウィーンにおいて定職を失った反面、作曲の時間を十分に持てるようになったツェムリンスキーが、一般的にはリート作曲が行われなくなっていた第二次世界大戦前において歌曲集を2つも書いた動機は、自分の失意や、同胞達とその音楽を悼む思いを吐露するのに、テキストを必要としたからではないだろうか。<誘拐>は、ウィーンにいながら外の世界を夢見る彼の気持ちが反映されていると見ることも可能かもしれない。外の世界とは、ツェムリンスキーにとっては国外というだけではなく、特定の音楽や民族が制限されない世界でもあるだろうし、この世に希望は見い出せないとして、死の世界でもあるだろう。

第2曲からは、時代や国を大きく離れた詩人のテキストへの付曲となる。<誘拐>を序曲として、精神的な旅をする曲集が始まる。

3-2 <夏 Sommer>

テキスト：

カーリダーサ Kalidasa（4～5世紀頃）原詩、オットー・フォン・ベートリンク Otto von Böhlingk（1815-1904）独訳、ハンス・ベートゲ Hans Bethge（1876-1946）改作

詩集『インドのハープ Die Indische Harfe』の第19詩

Der Duft nach Sandel, den die seidenen Fächer	a	白壇にちなんだ香り、それを絹の扇が
Über die Brüste schöner Frauen wehn,	B	美しい女達の胸ごしに漂わせる、
Die Perlen auf der braunen Haut, Gesänge,	c	小麦色の肌の上の真珠、歌声、
Der Klang der Harfen und das Lied der Vögel-	d	ハープの響きや鳥たちの歌—
Das alles weckt den Gott der Liebe auf,	E	すべてが愛の神を目覚めさせ、
Und neue Lust und neue Qual beginnt.	f	新たな喜びと苦しみが始まる。

[付曲の動機の推測]

ツェムリンスキーは《抒情交響曲》作品18（1922-23）において、同時代のインドの詩人ラビンドラナート・タゴール Rabindranath Tagore（1861-1941）の詩集『園丁 The Gardener』（1913、本人による英訳散文詩集）をテキストに選んだ。タゴールは1913年にアジア人として初めてノーベル賞（文学賞）を受賞しており、同年に発表された『園丁』も注目を集めたためか、各国語へ翻訳され、様々な国の作曲家によって付曲されていた³²。作品27においても再びインドの詩に取り組んだのは、この《抒情交響曲》を作曲した経験が影響してのことだろう。

[詩集について]

サンスクリット研究者のベートリンクは、サンスクリット語の原詩と自身の独訳詩とを並記した『インドの箴言集 Indische Sprüche』を1863-65年に3巻に分けて出版した。ベートゲは、その第2版（1870-1873）から詩を選び（Bethge 1920, 112）、彼にとって常であるようにかなり自由に改作して、詩集『インドのハープ Die indische Harfe』（1913）を

³² ツェムリンスキーは、ハンス・エッフェンベルガー Hans Effenberger（1884-1950）の独訳詩に付曲した。

出版した。作品 27 で付曲された 6 つのサンスクリット文学の詩は、全てこの詩集に収録されている。

ベートルリンクの『インドの箴言集』は、詩人や内容毎に纏めてはおらず、辞書のように、詩の冒頭のサンスクリット語順に掲載している。また、各詩にタイトルは付けられていない。対して、ベートゲの『インドのハーブ』は詩人毎に詩が掲載され、各詩にはタイトルが付けられている。詩集の大部分は、カーリダーサ（4～5世紀頃）、バルトリハリ（5世紀頃）、アマル（7～8世紀頃）の3人の作品からなる。

『インドのハーブ』は、第3詩から季節がタイトルとなっている詩が続く。「雪どけの季節 Tauzeit」、「冬 Winter」、「秋 Herbst」、「雨季 Regenzeit」、「夏 Sommer」、「春 Frühling」の順で、それぞれ4詩あり、全てカーリダーサの詩による。カーリダーサの詩集の1つ『リトゥーサンハーラ（季節の輪）』は、インドの一年の六季（夏、雨季、秋、早冬、冬、春）が二人の恋人の経験を通して表現されたものであり、『インドのハーブ』の季節がタイトルの詩は、恐らくこの詩集に含まれていたものと推察される。『インドのハーブ』においては上述の通り、現実の季節の流れとは逆の順に詩が並べられている。

カーリダーサは、チャンドラグプタ 2 世（在位 375 頃-414 頃）もしくはスカンダグプタ（在位 455 頃-470 頃）の治世時のグプタ朝に生きた、最も偉大な古典サンスクリットの詩人、劇作家であるとされている。グプタ朝では、「ヴェーダ的な理念をもとに集権的な国家体制が築かれ、王権が伸張して王が絶対視され」（山下 2007, 16）、「社会秩序の維持のためバラモン教の法典が整備された」（Ibid.）。バラモン教はカースト制（階級制度）を持つ。その最上位は祭官バラモン、次いで王族クシャトリア、庶民ヴァイシャ、そして隷民シュードラと続く。生まれもったカーストは変えられず、異なるカースト間の結婚は許されない。

以上の背景を念頭に、第 2～6 曲の詩を見ていく。

[詩の構造と特徴]

6 行 1 節。翻訳詩を更に改作したものであり、脚韻は踏まれていない。各行 5 ヘービツヒであり、1～2 行目は詰めがある程度自由である。

[詩の解釈]

<夏>のテキストは、『インドのハーブ』の「夏」の第2詩である。その後には「春」からの2詩、アマルの恋愛詩、「秋」からの1詩が続く。アマルの詩の内容は失恋であり、これを冬の性質を持つと捉えるならば、『インドのハーブ』と同様に、現実の季節とは逆の順に進む。『インドのハーブ』とは異なって夏から開始したのは、南の地の夏という暑さや明るさが当時のツェムリンスキーに最も遠く感じられるもので、旅立ったことを表すのに適していると考えたためであろうか。

詩にはオリエンタルで官能的な雰囲気満ちている。「白壇にちなんだ香り」、「小麦色の肌の上の真珠」、「歌声」、「ハーブの響き」、「鳥たちの歌」と、嗅覚、視覚、聴覚を立て続けに刺激され、遠い国の世界へと一気に惹き込まれる。それらが目覚めさせるのは「愛の神」であり、同時に「新たな喜びと苦しみ」も生まれることになる。

白壇はインド原産の熱帯性常緑樹で、紀元前より高貴な香木として扱われていたという。絹の扇や真珠を身に着けていることから、小麦色の肌の女たちは高いカーストの人物（と、少なくともベートゲによっては設定された）であろう。語り手も同じ身分であるのかは分からないが、初めて恋と性と、それによる苦しみを知った若者であろう。この詩は晩年のツェムリンスキーに、初恋の記憶を呼び起こさせたのかもしれない。

[音楽の構造]

調号	冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
無し	Ruhig, nicht schleppend	歌： <i>pp</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>p</i> ～ <i>f</i>	des ¹ ～as ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第1～5小節	1～2行目
B	第6～10小節	3～4行目
C	第11～16小節	5～6行目

[音楽分析]

先行研究では、ツェムリンスキーの<オリエンタのソネット Orientalisches Sonett>

(1895) との類似が指摘されている (Gorrell 2002, 219)。ツェムリンスキーが東洋に関わる詩への付曲したのは、<オリエントのソネット>が初めてだったようである。ピアノが和音をアルペジオで奏でているのが<夏>の **C** と共通しており、どちらも弦楽器をかき鳴らす様が表されているのであろう。

A: 第1曲最後のピアノ下段の音から第2曲冒頭のピアノの2音への進行は、バスが A→H、上声部が $g_1 \rightarrow f$ と、(後者はオクターヴと) 全音になっており、滑らかである。また、前奏の付点四分音符と八分音符を繰り返すリズムは、第1曲冒頭のモチーフ x と共通しており、両曲に音楽的連関が見られる。

前奏から調性は認められない。アウフタクトと最初の1小節で、1オクターヴに含まれる音がD音とDes音以外、全て使われている (Es音とC音が2回、他1回ずつ)。第1曲の歌の最後はD音で終わっているが、その世界とはかけ離れた場所にいることが示されているかのようである (D音がこの曲に登場するのは第9小節から)。

第2小節のピアノの B/ges/a のクラスターの和音が引き延ばされる上で、歌はレチタティーヴォのように始まる。比較的長い音価の充てられた単語は「香り Duft」、「女性達 Frauen」、「吹く wehn」である。白壇の香りは、女性達の胸の上を通ることでその体臭も混じっているのであろう、それらの香りが大気に広がっていく様が、音価で表現されているようである。歌はうねるような音型を繰り返すが、2度目は1回目よりも音価が短くなり、3度目はより高くまで上り詰め、興奮度が増していく様子が窺える。

B: 短い間奏を挟んで、第6小節3拍目から引き延ばされる和音はAs音根音の長3和音で、第1転回形ではあるが、曲中で初めて調性を感じられる部分である。しかしAs-Durかと思った瞬間、歌が f^1 で入り、F音根音の短7の和音が構成され、すぐに調性は揺らいでしまう。第7小節の歌の g^1 と e^1 は、和音と1オクターヴ+半音でぶつかるが、ここでは語り手の視点は女性の胸とその上の真珠へと向けられており、刺激を受けた心の揺らぎが表されているようである。第8小節では es、as はかなり減衰しており、新たに打たれる ces^1 (異名同音で h^1) と歌の e^1 や f^1 から e-Moll の響きが現れ、少々調性的に落ち着く。歌はオクターヴ跳躍し、 $e^1-f^1-e^1$ の半音の揺らぎ、*pp* とスラーで「歌唱 Gesänge」を美しく強調する。第9小節拍頭には、テキストの「ハーブの響き」を模していると思われる g^2 根音の長3和音が基本形のアルペジオで現れる。第10小節には d-c-b-as の全音音

階の進行（第4小節にも dis-cis-h-a と半音高く出現していた）も見られ、異国の雰囲気
の描写に一躍買っている。

□: ピアノも歌も一気に *f* となり、シタールをかき鳴らすようなアルペジオの音型も相
まって愛が噴出するようである。第11～13小節は ges-as-b-des-es（全音-全音-全音-短3度
-全音）の五音音階で作られているが、これはインドのラーグブーブ旋法 Raga Bhoopali の
音程でもある。歌は感情の起伏の増大を反映してか、激しい跳躍音程を繰り返すようにな
る。「愛 Liebe」において、その跳躍は最も激しく長9度上行となり、激しい愛の目覚め
が示される。第13小節の歌の es²-des²-as²-ges²の進行には、そのリズムと共に、第1曲の
モチーフ x の前半部分との連関が見られる。第14小節のピアノ下段は（bのままであっ
たら完全4度の堆積和音であったが）、夢から覚めるように G 音と A 音に♯が付けられ調
性の世界へと引き戻され、Es 根音の属7に A 音が付加された和音となる。歌はテキスト
の「新たな喜び und neue Lust」に充てられた「des-as-ges-des」を、第15小節の「新たな
苦しみ neue Qual」において1オクターヴ音域を下げて繰り返すことにより、喜びを反芻
しながらも同時に苦しみが生まれたことを表しているようである。第16小節は五音音階
に Fes 音が追加され、des-Moll と es-Moll の主和音が同時に奏でられることとなり、2つ
の感情の混在を反映するようである。

3-3 <春 Frühling>

テキスト：

カーリダーサ原詩、オットー・フォン・ベートリンク独訳、ハンス・ベートゲ改作

詩集『インドのハーブ』の第24詩

Nun liegen Kränze um die schönen Brüste	a	今や乙女達の美しい胸には花輪がかかる、
Der Mädchen, feucht von der Essenz der Sandel,	b	その胸は白壇のエキスでしっとりとし、
Und Betel hauchen ihre Lippen[, und].	c	その唇からはビンロウが香る。
Um ihre Hüften funkeln Gürtelbänder, -	d	腰回りには帯ひもが輝き—
So schreiten furchtlos sie dem Liebesgott,	e	そうして恐れもなく愛の神へと歩み寄る、
Der lang ersehnten Seligkeit, entgegen.	f	長く待ち望んだ至福に向かって。

[付曲の動機の推測]

先述の通り、『インドのハーブ』と同じく夏から春へと逆行する。「春」からは2詩が採られているが、その理由は、花が溢れて世界が栄える春（人生の盛期）をツェムリンスキーが長く感じていたからかもしれない。

[詩の構造と特徴]

6行1節。翻訳詩を更に改作したものであり、脚韻は踏まれていない。各行5ヘービツヒのヤンプス、1、2、4、6行目は余り脚である。1、2行目は句またぎになっている。


[詩の解釈]

女性達の胸の上にかかっているのは、前曲のテキスト「夏」においては真珠であったが、「春」では花輪である。また女性を指す言葉は「夏」では「Frauen」であったが、「春」では「Mädchen」であることから、より若い女性なのであろう。白壇は前述の通り、ビンロウも、その実を噛むとタバコのコチンに似た効果（興奮、覚醒作用など）を得られる高級嗜好品であるため、「夏」と同じく、描かれているのはカーストの高い女性だと推測される。カーリダーサは宮廷詩人であったため、宮廷の女性達を目にする機会が

あったのだろう。

「夏」では、最後の2行で愛を知った語り手の喜びと苦悩が語られたが、「春」では愛の神はまだ目覚めておらず、それに憧れを抱いて近づこうとする「夏」よりも前の段階の乙女達が第三者視点のまま描写されている。年頃になり、花輪や帯ひもで着飾り、白壇の香りを纏い、ビンロウを嗜み、そうやって愛に憧れ急成長しようとするのは、いつの時代の若者でも変わらないようである。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
Andante= 	歌： <i>pp</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>pp</i> ～ <i>ff</i>	c ¹ （本曲集の最低音）～gis ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第1～5小節	1～2行目
B	第6～13小節	3～4行目
C	第14～19小節	5～6行目

[音楽分析]

先行研究では、ツェムリンスキーの<海で Auf See>（1907、デーメル詩）との類似が指摘されている。「第3曲<春>は、デーメル歌曲の<海で>を思い起こす。ピアノの右手・左手の両方が9度や10度の広い跳躍で互いに反対の方向へ動いて、リズム的にも和声的にもそれらから独立している歌の旋律に対して互いに不協和音を形作るといふ、普通ではない伴奏形を伴う。」（Gorrell 2002, 221）この伴奏形が表すのは、<海で>においては水面の揺れる様子であろう。本曲において考えられる描写物は後述する。

#2つの調号が付いてはいるが、これはD-Durやh-Mollであることを表すものではない。ホフマンによると、この曲はfis-Mollの中にあり、調号は記譜的な便利さのためであるという（Hoffman 1993, 33）。確かにG音には#が付けられていることが多く、曲を通して現れる保続音もFis音であり、fis-Mollの響きの中で進行していると考えられるが、ツェムリンスキーが頻用した揺らぎの手法や複調的な手法により、はっきりと示される訳で

はない。<夏>においては臨時記号はbが優勢であったが、<春>においては#が優勢であり、両者の対比が見てとれる。また両曲ともに *p* で始まりながら、終結部は前者が *p* からデクレッシェンド、後者はクレッシェンドから *ff* にまで至り、ここにも対比が見られる。延ばされた和音の上で歌はレチタティーヴォ風であることと3連符の使用は、両曲に共通している。また歌い出しは短3度上行から始まり、続いて長2度下行、跳躍下行、跳躍上行、長2度上行、長2度上行、長2度上行、長2度下行と、9音目まで<夏>と似た動きになっており、ここにも連関が見られる。タイトルからも、対になるような2曲なのであろう。

[譜例 22]

第2曲冒頭

Ruhig, nicht schleppend zart und sehr gebunden

Der Duft nach San-del, den die sei-den-nen Fä-cher ü-ber die Brü-ste schö-ner

第3曲冒頭

Andante

Nun lie-gen Krän-ze um die schö-nen Brü-ste der Mäd-chen,

Ⓐ: fis-Mollとして考えると、冒頭はI₉の和音、もしくは1度上のVと解釈できる。ピアノが奏するのはFis音とGis音のみであるが、短7度～2オクターヴ+長2度という広い音程で現れるために、クラスターには聞こえにくい。この2音はその後多いに揺らぐものの、特にFis音は終始鳴らされており、またペダルを保持する指示、スイングするようなリズムも相まって、二つの鐘が揺らされ鳴っている様子が描写されるようである。乙女達が成熟した時を告げる、もしくは祝うような鐘だろうか、それは曲を通して発展していく。<夏>における3連符の使用は、ヘーブングの間に2つのゼンクングが入る箇所のみでテキストの都合からと思われたが、<春>では前奏から現れ、更に最初は拍子も2分の3拍子で、円を描くような躍動感を作り、若々しさの表現に一躍買っている。

1行あたりの音節数を揃えるためか、詩では「der Mädchen」が2行目に置かれているが、歌はコンマに即して「der Mädchen」までを1フレーズとしている。先述の通り、冒頭の旋律は<夏>と酷似しているが、その跳躍の幅は増しており、ここにも躍動感が表れている。ピアノはFis音とGis音で構成される和音から半音・全音で揺れることで、煌め

くような色彩が出されている。

B：前半で引き延ばされる和音は **A** の第 5 小節で先取りされており、切れ目なく **B** へと進行する。その和音が引き延ばされている上で、歌は *pp* で 2 小節に亘り a^1 から旋回するように四分音符のみでゆったりと上行・下行し、乙女達の唇からビンロウの香りが漂ってくる様を表すようである。このフレーズの終わりには、ピアノが引き延ばしてした和音から活発に揺れ出し（ただし *pp* で）、体内でビンロウによる興奮を感じているようである。

第 9 小節から初めてクレッシェンドが出現し、**C** に向けて昇り始める。ピアノでは第 10 小節の引き延ばした和音にクレッシェンドが付いているが、これは第 2 章で述べた休符上のクレッシェンドと同じような指示と捉えて良いだろう（和音が引き延ばされている間、上昇する波に乗っていたかのように、後のフレーズが現れる）。歌もオクターヴ跳躍をして第 11 小節で f^2 へ達し、その高まったところから始まる「Gürtel」に充てられた 3 連符の下行音型は、乙女達が身を翻して帯ひもが輝く様を描写するようである。ピアノは音を引き延ばすこと無く刻むようになり、動きを増して **C** へと入る。

C：*molto cresc.*と共に歌は四分音符で揺るぎなく進行し続け、乙女たちの恐れのない歩みが表されている。またその音域は 1 小節毎に高まっていき、跳躍も第 14～15 小節では完全 5 度、第 16 小節では長 6 度、第 17 小節では 1 オクターヴと音程幅を増し、愛の神に届こうとする乙女達の上昇志向が窺える。そうして最後に到達するのは、テヌートを伴った保続音と同じ Fis 音である。

ピアノ下段の、保続音以外の音の順次進行は第 16～17 小節において独立した声部を持つに至る。上声部と下声部に挟まれたその音型は、第 11 小節の輝く「帯ひも Gürtel」に充てられた旋律と酷似しており、心の活発な動きが表されているようである。最後の和音は fis-Moll における ^+I の第 3 音が前打音的に前に出され、 gis^2 が付加されることで五度堆積の和音となり、テキストの時代に合った古い響きとなっている。

*ff*での曲の終結は、作品 27 の中で第 9 曲に次ぐエネルギーを持つ。まだ愛の苦しみを知らない、恐れを知らない乙女達の上昇していくエネルギーが芽生える「春」は、ツェムリンスキーにとっては昔の良い思い出なのであろう。

3-4 <春：今やその時…Frühling:Jetzt ist die Zeit…>

テキスト：

カーリダーサ原詩、オットー・フォン・ベートルリンク独訳、ハンス・ベートゲ改作

詩集『インドのハーブ』の第25詩

Jetzt ist die Zeit, die um die grünen Ränder	a	今やその時、池の緑のふちに
Der Teiche bunte Blumen sprießen läßt,	B	色とりどりの花々が芽吹く、
Die blassen jungen Mädchen, schön wie Monde,	c	月のように美しい、青白い乙女が、
Geh (e) n unter Blüten in den Mangohainen.	d	花盛りの下 マンゴの森へと入って行く。

※1「池の」は原詩では次の行頭（「Der Teiche」）。

第3曲と区別するためか、自筆譜のタイトルには「Frühling:Jetzt ist die Zeit…」と、詩頭のテキストも記載されている。

[詩の構造と特徴]

4行1節。翻訳詩をさらに改作したものであり、脚韻は踏まれていない。1～3行目は5ヘービツヒ、4行目は6ヘービツヒ。詰めも自由である。1、2行目は句またぎになっている。

[詩の解釈]

1～2行目で、緑あふれる池のふちに花々が咲き誇る時期（＝春）が来たことが示される。第2曲に登場したのは（そして恐らく第3曲も）小麦色の肌の女性だったが、本曲では「青白い」女性である。ベートゲが基にしたベートルリンクの独訳詩を特定することはできず、カーリダーサの原詩にもこの表現があったかどうかは定かでないが、少なくともベートゲは病弱、幽霊、神秘的といったイメージのある「青白い」と表現した。最後に登場するマンゴは古代インドで栽培が始まったとされるため、詩の舞台はインドのままだと思われる。その地における肌の白い女性ということは、異国人なのかもしれない。「月のように美しい」とも形容されており、語り手は神秘的で美しい異国の女性を、手の届かない憧れを抱いて眺めているのであろう。彼女の思考を読み取ることはできず、話しかけることも叶わず、森へと消えて行くのを目で追うばかりである。

[音楽の構造]

調号	冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
無し	Gehend (quasi Andantino)	歌：強弱記号無し ピアノ：ppp～p	d ¹ ～g ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第 1～4 小節	(前奏)
B	第 5～11 小節	1～2 行目
C	第 12～18 小節	3～4 行目

[音楽分析]

A：前奏は4小節に亘り、主要モチーフがここで提示される。第1小節、ピアノ上段の a¹-c¹-d¹ は「人生のモチーフ」の逆反行形であり、深読みをすれば、ツェムリンスキーにとっての人生の花盛りは過去のもの、自分の人生とは反対のものという暗示ととれるだろうか。第3曲と共通する、ピアノの上段と下段が反行形で開くような動きは、春に人が、花が、開いていく様を表すようである。第2～3小節は合計すると8拍であり、4分の4拍子のままで書くことができたものの、ツェムリンスキーは5拍子と3拍子に分けた。それにより、第2小節の最後のバス音 es は弱拍に置かれることとなり、この音を経過音として捉えることができる。従ってこの es を除外すれば、**A** は第1曲のように全てピアノにおける白鍵で書かれている。これは第4小節で出現する h¹ の存在が鍵となつて、D音基音のドリア旋法だとわかる。レ終止の旋法 (=プロトウス、ドリア旋法・ヒポドリア旋法) の一般的な特徴は、以下の通り。

いわゆる短調 (近代短旋法) に類似した旋法であるが、導音のないことがその相違を明確にしている。これは、厳粛、優雅、つつましやか、控え目であるが、常に平穏、静寂の旋法である。観想の旋法、ともいわれるが、とりわけ平安の旋法、という評言にふさわしいものである。(水嶋 1966, 88)

花盛りの優雅さ、穏やかな自然の描写に相応しい旋法である。

B: 前奏から切れ目なく続く。ピアノの上段は第4小節からの順次下行音型の先で d^1 に至っているが、下段は h が b となり、ドリア旋法から F-Dur へと移行したように見える(第8小節まで)。ただし第5～7小節の3拍目には付加音や第7音が付けられ、調性感はやや曖昧である。第9小節もピアノはまだ F-Dur のIII度として解釈可能だが、歌の f^2 には \sharp が付けられ、C音基音のリディア旋法とも見ることができる。ファ終止(=トリトゥス、リディア旋法・ヒポリディア旋法)の旋法の一般的な特徴は、以下の通り。

「諸音程の配列具合」および「基音の下が半音」ということから、しばしば近代長調(長旋法)をしのばせる旋法である。[中略]本旋法による我々の古曲は、流麗、端然、確固たる特徴があるとともに、軽妙敏速、快活さをあわせ持っている。爽快、新鮮、すがすがしさを感じさせることもある。(水嶋 1966, 91-92)

第9小節は「花々Blumen」がメリスマで書かれていることも相まって、まさにみずみずしい花々が咲き誇るようである。しかし第10小節のピアノ上段2拍目の fis^1 は、第11小節頭で f へと進行することで経過音であるとも見れる。そして第11小節からは **A** のドリア旋法による音楽が戻って来る。このように本曲では、複数の旋法による音楽と調性音楽の融合・移行が巧みに行われている。明解なようで次々と移ろい行く音楽は、語り手の目に様々な花々が次々と映っている様を描くようである。

C: 第11小節からは暫くの間、ピアノ下段でD音基音のドリア旋法の支配音である A が保続される。その上で **A** の音楽が回帰するが、今度は4分の4拍子のまま進行することで、第14小節頭のピアノ下段に強拍で es が現れる。加えて間もなく b も現れ、ドリア旋法からはすぐに離れることとなる。同じく第14小節から、ピアノ上段は第2小節3拍目～第3小節1拍目のオクターヴを含むモチーフをリピート・発展させ、女性を眺める語り手の胸の高鳴りを表すようである。ピアノ下段の保続音上の旋律も、上行下行を繰り返して感情の波が押し返すようである。歌は第14小節頭において、第13小節からの順次上行から外れて g^2 に至り、予想を超えるような「美 schön」が表現される。また「優しく、柔らかく zart」との演奏指示があるため、上行形から至った曲の最高音であって

も、朗々と人に訴えるようなものではなく、つい口から洩れた感嘆だと思われる。歌もピアノも第 15 小節が第 14 小節よりも音域を下げるのは、女性が去って行くからであろう。コンマを挟んで、第 16 小節では *ppp* と歌の休符上のデクレッシェンドにより、音楽は一層潜まる。和音の平行進行は異国の雰囲気醸し、それまでよりも音が密であることは生い茂る森を思わせる。「消え入りながら *verlöschend*」の演奏指示の通り、女性はその森の中へと消えていく（ピアノの音域の中に歌の音域が収まっている）。第 17 小節では A-Dur の I に到達するが、その後も和音は揺らめき、歌の終わりでは揺れた和音のまま引き延ばされる。女性が森に消え入るのを眺めながら、語り手が本当に存在する人なのだろうかと自問自答をしているようである。しかし気持ちは満たされたのであろう、最後は揺るぎない I にて曲が締められる。終止和音が I であるのは、本曲集で初である。また、*ppp* から *verlöschend* というデュナーミクは、第 3 曲の *molto crescendo* からの *ff* と対照的である。

3-5 <はねつけられた女 Die Verschmähte>

テキスト：

アマル Amaru（7～8世紀頃）原詩、オットー・フォン・ベートリンク独訳、ハンス・ベートゲ改作

詩集『インドのハーブ』の第49詩

Sie hatte schüchtern zu ihm aufgesehen;	a	彼女はおずおずと彼を仰ぎ見た、
Dann hatte sie mit flehender Gebärde	a	それから嘆願するような身ぶりで
Die Hände ihm geboten. Endlich aber	c	両手を差し出した。しかし遂には
Hat sie an seine Schärpe sich geklammert	d	飾り帯にしがみつ
Und hat ihn frei und ohne Falsch umarmt.	E	彼を思うままに、心から抱きしめた。
Er aber, dessen Herz verhärtet war,	D	ところが彼は非情になっていた、
Wies alle ihre Liebe kalt zurück	F	彼女の愛のすべてを冷たくはねつけ
Und ging hinweg. Da hat sie still dem Leben,	g	去って行った。そうして彼女は静かに人生を諦めた、
Doch ihrer Liebe nimmermehr, entsagt.	H	しかし彼女の愛は決して諦めなかった。

[付曲の動機の推測]

『インドのハーブ』から採られた詩の中で、唯一カーリダーサ原作の詩ではない。前述の通り、ツェムリンスキーは『インドのハーブ』の季節がタイトルである詩の中で、春夏秋冬の内、冬の詩を採用していない。「はねつけられた女」はタイトルからも分かる通り、失恋した女性の詩であり、季節に当てはめるならば冬の詩と見ることができよう。『インドのハーブ』におけるカーリダーサ原作の詩はどれも一節で短く、「冬」をタイトルに持つ4つの詩も4～5行である。ツェムリンスキーは悲恋を、ある程度の長さのある曲で描きたいと思い、同詩集から適当と感じたアマル原作の詩を選んだのかもしれない。

アマルもカーリダーサと同様、古典サンスクリット文学を代表する詩人である（代表作に官能的な恋愛抒情詩『アマル・シャタカ Amaruśataka』がある）。

[詩の構造と特徴]

5行1節と4行1節。翻訳詩をさらに改作したものであり、脚韻は踏まれていない。各行5ヘービツヒのヤンプス、1～4、8行目は余り脚である。3、8行目は、行の途中でピリオドが打たれている。

[詩の解釈]

第1節：第2、3曲で描かれた女性達は高いカーストに属すると思われたが、第5曲では恐らく男性が高く、女性はそれよりも低いカーストであると思われる。仰ぎ見ると言うことは、女性は跪いているのかもしれない。両手を差し出して嘆願し、気持ちは昂り、思わず男性の飾り帯から、彼自身へとしがみ付く。

第2節：男性の心は「非情になっていた」ということは、かつては女性と心を通わせていたのだろう。それなのに心変わりした彼は、無情に取りつく島もなく、彼女をはねつけ去っていった。「彼女 Sie」が主語の文は全て現在完了形で書かれているのに対し、第2節頭の「彼 Er」が主語の1文は過去形で書かれている。彼との出来事は、完全に過去のものとして描かれているのであろう。最後の1文は、「諦めた *entsagt*」が2つの目的語にかかっている。1つは「人生 *dem Leben*」、もう1つは「彼女の愛 *ihrer Liebe*」で、こちらには「決して～ない *nimmermehr*」という副詞が付けられているため、「決して諦めなかった」の意味になる。男性の拒絶を受け入れて、女性は静かに人生を諦めるが（これが命を絶ったということなのか、人生の喜びはもう得られないという意味なのかは分からない）、彼への愛は決して諦めずに持ち続けることを選んだ、ということになる。

人生が自分の思うように運ばなかったとき、その事実を受け入れても、自分の抱いた感情は持ち続けるのだという姿勢に、ツェムリンスキーは共感したのかもしれない。

[音楽の構造]

調号	冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
無し	Andante	歌： <i>pp</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>pp</i> ～ <i>mf</i>	c ¹ （本曲集の最低音） ～g ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第 1～9 小節	1～3 行目途中
B	第 10～18 小目	3 行目続き～5 行目
C	第 19～24 小節	6～8 行目途中
A'	第 25～30 小節	8 行目続き～9 行目

音楽は詩行の切れ目ではなく、文の切れ目（ピリオド）に合わせて付けられている。

[音楽分析]

先行研究においては、曲を通して付点リズムが用いられているという点で、ツェムリンスキーの<ふたり Die Beiden> (1916) との類似が指摘されている (Beaumont 2000, 447; Gorrell 2002, 222)。両曲共に一組の男女の恋の出来事を描いたものだが、<ふたり>は出会いのシーン、<はねつけられた女>は別れのシーンであり、対照的である。

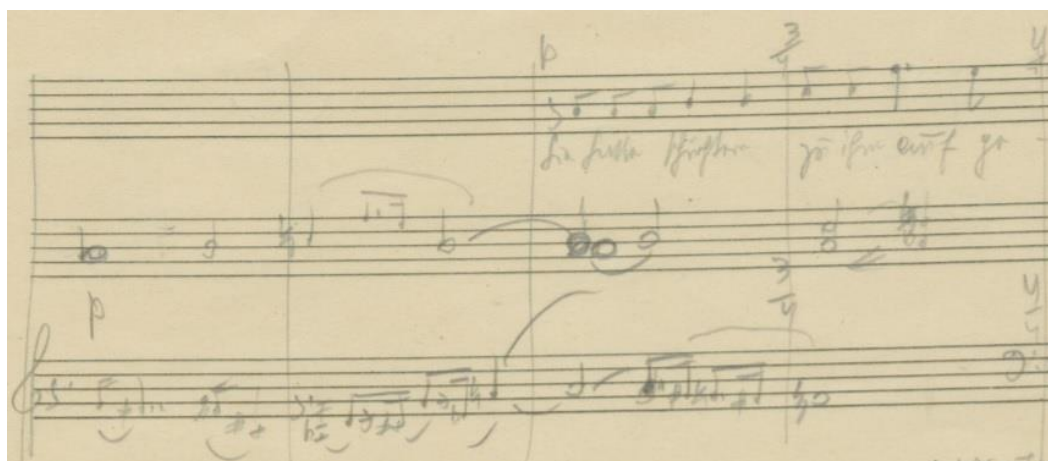
A: 第 4 曲の終止和音である A-Dur の主和音の内、ピアノ上段で欠けていた a^1 を埋めるかのように、第 5 曲は a^1 から始まる。続くピアノ下段の入りは長 2 度下の g^1 からで、 a^1 から 2 つの流れが発生するかのように、両声部がまたもや反行して進んでいく。ただし今度は、それぞれが独立した旋律である。薄いテクスチュアに半音階下行、そして付点リズムは「おずおずと」した女性の足取りを思わせる、第 2 小節後半では上声の h^1 に 1 拍遅れて下声 a^1 が長 2 度でぶつかり、そのまま引き延ばされ、不穏な空気が醸し出される。

第 3 小節頭のピアノ上段で a^1 は打ち直されている。ホフマンはこの音について、「出版譜の³³第 3 小節のピアノ右手の全音符の A 音の存在は奇妙だ」(Hoffman 1993, 52n) とし、「この瞬間を演奏する最も音楽的に正しい方法は、もう一度 A 音を attack 打たないことだろう」(Ibid.) と述べ、ツェムリンスキーが a^1 を記した理由について考察していない。自筆のスケッチを見ると、第 2 小節ピアノ下段の最後の a^1 から第 3 小節頭の上段の a^1 へタイが付けられている。前者の a^1 から、ピアノ上段の下声部とピアノ下段の 2 つの声部が生まれるということを示しているのであろう ([譜例 23]参照)。インク書きの自筆譜に書かれていない以上、演奏する際にタイを採用するべきかは明確な判断ができないが

³³ インク書きの自筆譜においても記されている音符である。

(ピアノ下段、上段、歌と a¹ を 3 度鳴らしたいと考えて、タイを外した可能性も推測される)、少なくともはっきりと打ち直すことは避け、歌も、ピアノの両 a¹ を受け継いで溶け込むように始まるのが望ましいだろう。

[譜例 23] <はねつけられた女>冒頭のスケッチ



歌の最初のフレーズは前奏の旋律をなぞるが、「仰ぎ見た aufgesehen」の「aufge」に付けられた f²-e² は、前奏の 2 倍の音価で強調される。またこの部分はフレーズ内で最も音高が高く、男性の顔が女性から見て高い位置にあることや、2 人の心理的距離の開きを表しているようである。第 5 小節からピアノ下段はへ音記号となるが、そこに書かれる低音旋律は、前述の女性の足取りを表すような旋律とは音域のみならず、跳躍上行を多く含むという点でも対照的で、男性の反応を表すと考えられるかもしれない。その旋律を受けて、次の歌のフレーズは冒頭と似た音型で始まるが、今度はより低い e¹ から f² まで上り詰め、後半部分は 2 度繰り返す、女性の嘆願する様が描写されている。へ音記号のままのピアノ下段は、男性が女性の差し伸べた手を振り払うように付点リズムの音型で幅広く跳躍し (第 7、9 小節)、それに対して女性がまた縋りつく様を表すように、ピアノ上段が付点リズムの音型で順次上行する (第 8、10 小節)。

B: コンマで音楽が区切られた後、間奏として再び前奏の音楽が現れる。「再び静かに wieder ruhig」の指示が与えられており、2 人の攻防は一旦収まったようであるが、4 声体のように書かれて密度は増している。加えて、最上声部は第 9 小節 3～4 拍目の h¹-c²-d²-e² の順次進行からその先の f²-fis²へと続いており、「非常に表情豊かに molto espr.」の

指示も相まって、女性の気持ちは募り続けているようである。また、第 10 小節の 1 拍目終わりに構成される和音は、トリスタン和音によく似ている（最高音が f^2 でなく fis^2 であれば、音程関係が一致する。 fis^2 には 3 拍目において到達する）。上声部の半音上行や、解決せずに進行することは（振り返ってみれば **A** の第 8、9 小節においても、順次上行と共に現れる和音は解決されない）、やはりトリスタンの前奏曲と酷似しており、永遠の愛や、憧憬の表現を意図してのことかもしれない。同音型の前奏にも、遡ってその象徴を当てはめることができるであろう。第 10 小節に対して、音域が 1 オクターヴ下がった男性側を表すと思われる第 11 小節は下行進行であり、彼の気持ちは冷める一方のようである。

歌は第 12 小節から「気持ちを高めながら、情熱的な表現で *steigernd, mit leidenschaftlichem Ausdruck*」、女性になりふり構わず男性にすがりつくように 4 度、5 度の跳躍を繰り返し、本曲最高音の g^2 に至る。しかしこの長い盛り上がりも、第 17 小節のデクレッシェンドを経て第 18 小節には動きがなくなり、たった数拍の内に鎮められてしまう。ここで彼より、はねつけるような動作が行われたのであろうか。デクレッシェンドは第 17 小節 2 拍目より少し前から書かれており、歌のフレーズ終わり (g^2) から受け継いだピアノ上段の旋律 ($as^2-g^2-b^2$) の最高音 b^2 は、肩透かしを食らったように強く演奏することは叶わない。またもや音楽は未解決のまま、休符によって区切られ、**C** へと続く。

C：ピアノは 3 声体へと戻る。**C** を通して三十二分音符 + 複付点四分音符のリズムは繰り返され、また「各音の長さを十分に保って *gehalten*」（原義は「落ち着いた」）と「*non legato*」が付けられており、感情の高ぶった女性とは対照的に、男性は至極落ち着いていて、心は動かされなかったようである。歌の始まりには「冷たく *kalt*」と演奏指示があるが、このフレーズが最も高まる第 22 小節の e^2 が充てられたテキストも「冷たく *kalt*」で、さらにシンコペーションで強調もされており、男性の冷たさは相当のようである。和音は揺れながら、*fis-Moll*（第 19～20 小節）から *e-Moll*（第 21～22 小節）、*d-Moll*（第 23 小節 1～2 拍目）と徐々に音域を下げ、最後に本曲集の最低音である $\text{♭}A$ を含む *a-Moll* の **I** へと沈み、動きを止める。

A'：過去形で表現されていた **C** における男性の拒絶を経て、「*Sie*」が主語の現在完了形の文章へ回帰するとともに、音楽も **A** のものが戻ってくる。ただ **C** の終わりは、**A** や

Bの終わりのようにコンマや休符は置かれることなく、またA音を**A'**の冒頭と共通して持っており、音楽的には繋がりが断たれている訳では無い。**A**と**A'**の最初の2小節間における違いは、そのA音(a¹)の保続である。**A**で不穏な空気を醸し出していたh¹にぶつかるa¹は、**C**において男性に拒絶された結末と同じA音である。**A'**においては、フレーズ頭からa¹が保続されており、拒絶された結末は始めから内包されている。第27小節からは**A**よりもクロマティックに上行・下行（上行声部は第9～10小節の拡大形である、但し最後のf²-fis²は入れ替わり、下行に転じる。[譜例24]参照）し、第10小節と同じくトリスタン和音に近い和音に至り（今回は最高音がfis²であるが、最低音がes¹ではなくbである）、そこを頂点として下行した後、d-Mollの付加6のIで締められる。第1章で述べた通り、ツェムリンスキーはd-Mollを悲劇的内容の曲に多用している。しかし付加音が付けられることにより全終止感は得られず、次の曲へ進むための推進力となる。

[譜例 24]

wieder ruhig

第9～10小節
 ピアノパート
 （上からト音記号、～音記号、調号無し。）

第26～29小節 全パート（上からト音記号、ト音記号、～音記号、調号無し。）

p Da hat sie still dem Le - ben, doch ih - rer Lie - be nim - mer-mehr, ent - *, pp*

歌は **A** よりも全音高く始まり、トリスタンの愛の動機に似た上行形を進む。シンコペーションで強調されたのは「決して *nimmermehr*」である。コンマを挟んだ後の「諦めた *entsagt*」に付けられた音は、短3度上行して終止和音の根音の D 音へ至っており、男性への思いは持ち続けるという不屈の精神が表れているようである。また全ての声部において最後に付けられたフェルマータは、彼女の思いがその後も続く暗示と見ることもできるかもしれない。

3-6 <秋の風 Der Wind des Herbstes>

テキスト：

カーリダーサ原詩、オットー・フォン・ベートリンク独訳、ハンス・ベートゲ改作
詩集『インドのハーブ』の第12詩

Der Wind des Herbstes weht den feinen Duft	A	秋の風が蓮の花のかすかな香りを
Von Lotosblumen durch die Nacht herbei.	B	夜闇の中、こちらへと運んでくる。
Das Meer liegt hell und heiter wie Kristall,	C	海は水晶のように明るく穏やかで、
Ganz wolkenlos spannt sich der Himmel aus	D	空は雲一つなく広がり
Und zeigt bei Nacht die leuchtenden Gestirne,	e	夜に輝く星々を見せる、
Und Mondlicht fließt hernieder, kühl und klar.	F	流れてくる月の光は、冷たく澄んでいる。

[付曲の動機の推測]

『インドのハーブ』におけるタイトルは単に「秋 Herbst」だが、ツェムリンスキーは詩頭のテキストを採用し「秋の風」としている。また曲集内で唯一、語り手以外の人が見れず、自然描写が主である。次曲からハーレム・ルネッサンス文学の詩が続くが、ツェムリンスキーはインドとの別れに、そして曲集の折り返しに、自然とのみ対話する休息を入れたかったのかもしれない。

[詩の構造と特徴]

6行1節。翻訳詩をさらに改作したものであり、脚韻は踏まれていない。各行、5ヘービツヒのヤンプスで書かれ、5行目のみ余り脚である。

[詩の解釈]

曲集で初めて、明らかに夜の情景である。インド原産の蓮は、泥水から出て美しい花を咲かせることから清らかさの象徴とされ、古代より聖なる花とされていた。水上に咲くため、風が運ばない、限り岸にいる人間はその香りを嗅ぐことは難しいのであろう。また蓮は池や沼に生息するため、3行目に現れる海は、蓮が生えている水辺とはまた別のものかもしれない。海の比喩に用いられたクリスタルも、古代インドで重宝された宝玉である。

浄化作用のあるクリスタルのように、海は清らかなのであろう。空も同じく雲一つなく広がり、そこには星や月が明るく輝いている。流れてくる月の光は冷たく澄んでいて、昂った感情を鎮めるとともに、希望を感じさせてくれるようである。

以上のように、本詩で描かれた自然は全て清いイメージを持ち、前曲までに激しく動かされた感情が鎮められていくようである。「herbei」、「hernieder」に共通する「her-」は「こちらへ（向かって）」という意味であり、自然が自分に向かってくれているように語り手は感じているのであろう。ただ自然と向き合うことによって心を癒された経験は、誰にでもあるものではないだろうか。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
Sehr Langsam= ♩	歌： <i>p</i> ピアノ： <i>pp</i>	es ¹ ～ges ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第 1～6 小節	1～2 行目
B	第 7～12 小節	3～4 行目
C	第 13～19 小節	5～6 行目

[音楽分析]

強弱は始めに示された *pp* (ピアノ)、*p* (歌) から変化せず、一定して静まっている。また4分の3拍子で、1拍目に三十二分音符の下行、3拍目に四分音符でバスが打たれるという音型、またその音型が使われた **A** に対して、中間部の **B** はホモフォニックに変化し、その後 **A** の音型が戻って来るという構成は、ツェムリンスキーの<小鳥の憂い Vöglein Schwermut>作品 10-3 と大変良く似ている。三十二分音符の音型は、<小鳥の憂い>においては小鳥の飛ぶ様を、<秋の風>冒頭においては風が吹く様を表しているのであろう。ただその音程は、<小鳥の憂鬱>が単純に和音を分散させたものである一方、<秋の風>は複雑である。先の第 14～16 小節を見てみると、歌の des²を除いてメシアンの「移調の限られた旋法」の第 2 旋法で書かれている。これは特定の音程パターンの反復を特徴と

する旋法であり、第2旋法は半音—全音の音程関係である3音からなる音列を4回重ねたものであり、3通りにしか移調することができない。第14～16小節の構成音はD音から始まる第2旋法のものであり、第16小節のバスの保続音もDであることから、偶然ではないように思われる。

[図2]メシアンの「移調の限られた旋法」、D音から始まる第2旋法



□: 前奏は先述の第2旋法ではないが、第1小節も第2小節も8音から成っており、自由な音程で作られた音階に基づいているようである。第2小節の構成音は、第1小節からF音が減りD音が増えただけであり、和音の揺れのように、音階の構成音が揺れたものと見ることができる。

ホフマンは、三全音が<秋の風>において最も重要な音程であると述べている (Hoffman 1993, 70)。三全音は「悪魔の音程」と言われる、不快な響きを持つ。□においてはFis音がピアノのバスにおいて繰り返し鳴らされるが、その三全音であるC音が歌のフレーズ始めにおいて中心となっている音である (c²から始まり、風に吹かれるように二回上方へ浮き上がった後、下行してfis¹へ到達する)。第3～4小節ではピアノ下段でもFisと共に鳴らされている。この音程関係は、清らかな自然の描写であるテキストに対し、ふさわしくない印象を受ける。自然を見ている語り手の心が不安定であることを描いているのであろうか。

第5小節の三十二分音符+3連符の下行音型は5音で構成されており、Cis音が加われば全音音階 (メシアンの「移調の限られた旋法」の第1旋法) となる。第6小節の1つ目の下行音型の構成音は、短3度を3つ重ねたもの (Cis音/E/G/Ais/Cis) +Dis音で、2つ目は1つ目の構成音が揺れてG音がFis音に変化している。第5～6小節を構成する音程には前奏よりも規則性があり、またG音がFis音に変わるとFis-DurのIの付加6となり、少し安定感を得る。自然を通して語り手の心が段々と平穏を取り戻していくかのようであ

る。

Ⓑ: 複付点四分音符+三十二分音符のリズムには、前曲との連関が見られる。第7小節頭は d-Moll のIであり、海や空の広がりを表したであろう動きの少ないホモフォニックな音型も相まって、Ⓐの後半から徐々にもたらされていた安定感が確実なものとなる。この和音から揺れて、第9小節は D-Dur、第11小節は As-Dur のIとなり、音楽に明るい光が差ししてくる。

歌は、順次下行音型が主だったⒶに対して分散和音的な上行音型が主となり、やはり上向きの明るさを感じられる。ピアノの和音が示す調性から殆ど外れることなく、安定している。語り手の心はどんどん回復していくようである。

Ⓒ: 第13小節からは再びⒶの音型が現れる。今度の三十二分音符の下行音型は、星のきらめきや月の光が流れてくる様子であろう。海や空の澄んだ広がりの中で落ち着いていた語り手は、それらの光を目にしたことで再び心が動き始めるようで、4分の2拍子となる。また先述のメシアンの第2旋法で作られることにより、星や月の光は冒頭の風よりも秩序があるものだと示されている。秋風は冷たく予測できないもので（厳しい運命と似ている）、星や月は夜にしか見えないが（限られた条件の下で現れる）、常時存在しているゆるぎないもの、という考えの表れかもしれない。第14~15小節に現れる休符を挟んだ上行形は、光を求めて手を延ばすようである。その先の第16小節で、曲の最高音である es³から三十二分音符の下行音型が降り注ぎ、最後は B-Dur のI¹に落ち着く。第17小節の1つ目の下行音型は、第2旋法から Es 音を抜き、C 音を Cis (Des) 音に変化させたもので、旋法の構成音が揺れたものと見られる。Des 音は、第16小節で歌において先取りされていた。第17小節の2つ目の下行音型では、構成音が減って D、F、A、H 音のみとなり、H 音が更に半音下がって終止和音へ至る。星や月の明るい光は、語り手の手元に届く頃には減って揺らいでいる、ということなのであろうか。終止和音も、B 音は歌で、D 音はピアノ上・下段でそれぞれ揺れ、また第1転回形であることで、全終止感は得られない。語り手はここに落ち着くことなく、また次の曲へと進む。

またこの終結部（第17~18小節）は、ピアノの上段が和音、下段が2声である点、揺れが十六分音符で現れる点、バスが D 音で余韻を残して終わる点に、前曲との連関が見られる。

3-7 <みじめさ Elend>

テキスト：

ラングストン・ヒューズ Langston Hughes (1902-1967) 原詩、アンナ・ジームゼン Anna

Siemsen (1882-1951) 独訳

詩集『アフリカは歌う Afrika singt』より、『民謡調で (ブルース) Im Volkston (Blues)』の第7詩

Spielt die Blues für mich,	A	ブルースを弾いておくれ、
Spielt die Blues für mich,	A	ブルースを弾いておくれ、
Spielt sie leis und laßt	B	静かに弾いておくれ、そして
Leise weinen mich.	A	静かに泣かせておくれ。
Spielt Vergessenheit,	C	忘却を弾いておくれ、
O, Vergessenheit,	C	おお、忘却を、
Denn der Liebste tut,	D	最愛の男が
Tut mir Leid.	C	私を苦しくさせるんだから。
Das verstehst du nicht,	E	あんたはわかっていない、
Nein, verstehst du nicht,	E	そう、わかっていない、
Daß ich liebe den,	F	あの人を愛しているんだよ、
Der mein Glück zerbricht.	E	私の幸せを壊すのに。
Schwarz und arm bin ich,	A	黒くて哀れだ、
Schwarz und traurig ich,	A	黒くて悲しい、
Spielt die Blues und laßt	B	ブルースを弾いておくれ、そして
Leise weinen mich.	A	静かに泣かせておくれ。

原詩「みじめさ Misery」

Play the blues for me.	ブルースを弾いておくれ。
Play the blues for me.	ブルースを弾いておくれ。

No other music 'Ll ease my misery.	他の音楽じゃ みじめさを和らげられない。
Sing a soothin' song Said a soothin' song, 'Cause the man I love's done, Done me wrong.	なだめる歌を歌っておくれ なだめる歌って言ったんだ、 愛する男が、 悪いことをしたんだよ。
Can't you understand, O, understand A good woman's cryin' For a no-good man?	わからないの、 おお、わからないの 善い女が泣いているのが 善くない男のせいで。
Black gal like me, Black gal like me 'S got to hear a blues For her misery.	こんな黒い女は、 こんな黒い女は ブルースを聴き始めたんだ みじめさのために。

『民謡調で（ブルース）』のヒューズによる序文の独訳

Die Blues sind nach Art der Neger- Volkslieder, die unter diesem Namen bekannt sind, geschrieben und haben, ungleich den Spirituals, eine bestimmte dichterische Form. Die Stimmung der Blues ist fast immer traurig. Aber wenn sie gesungen werden, lachen die Leute.	ブルースは、黒人の民謡という名前で知 られるスタイルで書かれており、スピリ チュアルとは異なり、特定の詩形をして いる。ブルースの雰囲気は、殆どがいつ も悲しい。しかし、それらが歌われると き、人々は笑う。
--	--

[付曲の動機の推測]

作品 27 において、過去の歌曲作品を意識したテキストの選択と配列が行われているこ

とは先に述べたが（詳しくは第4章参照）、このハーレム・ルネッサンス文学の詩も同様である。ツェムリンスキーは、作曲時期が10年と離れていない《交響的歌曲》作品20（1929）においても、作品27の第7～9曲のテキストに選んだ詩が収められている独訳詩集、『アフリカは歌う』からテキストを採っていた。

ハーレム・ルネッサンス Harlem Renaissance とは、ニューヨーク市マンハッタン区ハーレムにおいて1920年代に活発になった、アフリカ系アメリカ人の文化活動のことである（トルコ語のハーレム harem とは綴りが異なり、両者に関係はない）。15世紀から19世紀の前半まで続いた奴隷貿易により、アフリカの原住民はアメリカへ奴隷として大勢連れてこられた。その後、南北戦争を経て奴隷制度は解体し、彼らは自由を得たはずであったが、南部の諸州において制定された人種差別法によって、市民である権利はなお大幅に制限されていた。より良い生活を求めてアメリカ南部から北部へと移住してきたアフリカ系アメリカ人達はハーレムに集まり、そこに唯一無二の文化が生まれた。南北戦争を生き抜いた人達の2、3世代後に、それはハーレム・ルネッサンスと呼ばれる最盛期となった。世界文学大辞典によると、「黒人が堂々と人間宣言をし、白人が初めて黒人文化の存在を認識した時代である（1997, 635)」。自由の女神像に象徴されるように、移民を迎え入っていたニューヨークは当時エネルギーに溢れていたという。世代を経てアメリカの言葉を使うようになった彼らが、差別や貧困、そして自身の存在意義への問いなどを文字や音楽で表していった。

ラングストン・ヒューズは、ハーレム・ルネッサンスの指導者と言われる作家である。1921年に雑誌『クライシス The Crisis』に詩が掲載されて注目を集め、1925年には「物憂いブルース The Weary Blues」が雑誌『オポチュニティ Opportunity』の賞を受賞、翌年には同題名の詩集が出版された。「みじめさ」の原詩は、1926年に『オポチュニティ』に初出。

詩集『アフリカは歌う』は、ハーレム・ルネッサンス文学の詩を集め、複数人が独訳したもので、1929年に出版された。ホフマンがルイーゼ夫人から電話や手紙で得た情報によると、「1928年か1929年頃、当時ウィーンに住んでいたツェムリンスキーの友人マリー・パッペンハイム（・フリショフ） Marie Pappenheim (Frischoff) が、『アフリカは歌う』のコピーをベルリンにいるツェムリンスキーへ送った。ツェムリンスキーはその後《交響的歌曲》作品20を1929年の4月に書き始めた」（Hoffman 1993, 80-81）という。《交響的歌曲》の初演はナチスの政権奪取後の1935年（《白墨の輪》の上演禁止を受けた後）であり、ツェムリンスキ

ーが演奏を聴いて、今ならば『アフリカは歌う』の中でも別の詩に作曲したいと感じたのかもしれない。ナチスによる迫害を身をもって感じていたツェムリンスキーが、ヒューズらハーレム・ルネッサンスの詩人達の心情の吐露により深く共感したことは想像に難くない。

[詩の構造と特徴]

4行4節。翻訳詩であるが、各行1、2、4行目で脚韻を踏んでいる。これは原詩に基づいたと見られる。各行3ヘービツヒのトロヘーウス、脚足らずで書かれているが、8行目のみ例外的に、2ヘービツヒのトロヘーウス、脚足らずである。

ヒューズの原詩について、ラングストン・ヒューズ辞典には

バラードとブルースの要素を融合させた珍しい詩。4つのバラード形式の連からなるが、「癒されるために」ブルースを聴く必要があるという語り手の声が繰り返され、この繰り返しの言葉づかいがブルースの繰り返しと似ている。(オストロム 2006, 302)

と記載されている。

ブルース blues は、20世紀アメリカの世俗的黒人民族音楽である。ニューグローヴ世界音楽大事典によると、「憂鬱な blue」気分や心情を表していることも重要であるという。文字や楽譜を読めないミュージシャンが作り出したため、「歌詞においても音楽においても、ジャズほどではないにしろ即興がその本質的な部分であった（オリバー 1994, 399）」。

即興しやすくするために、幾つかの定型が考案されたが、中でも12小節のブルースの定型がよく知られている。この形式は3行のスタンザから成っており、2行めでは1行めをそのまま繰り返す。そこを歌っているあいだに、ブルース歌手は韻を踏んだ3行めを即興することができる。(Ibid.)

「みじめさ」は各節4行であるが、1行目と2行目がほぼ繰り返しとなっており、こ

ここに上記の定型の模倣が窺える。

[詩の解釈]

語り手は、愛している男性に裏切られた女性である。自然描写がメインの前曲<秋の風>を挟んで、失恋した女性の歌が並べられたことになる。最後の節に「黒くて哀れだ、/黒くて悲しい、」とあることから、裏切った男性は白人であったと推測される。愛を拒まれた理由の一つが、恐らく<はねつけられた女>では身分の違い、<みじめさ>では人種の違いであり、どちらも生まれ持った変えられないものである。自分の力ではどうしようもない運命に嘆く女性は、自分と同じ「ブルーな」気持ちを表すブルースを求め、求める声はまたブルースの定型となっている。

特に第3節など、原詩と独訳詩では少々意味が異なる箇所があるが、ツェムリンスキーは原詩を知らなかったことが第9曲の付曲において推測される（詳しくは後述）ため、第7～9曲の音楽分析には独訳詩を用いる。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
無し	歌： <i>pp</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>ppp</i> ～ <i>f</i>	f^1 ～ g^2

音楽的区切り	小節	詩
A	第1～11小節	第1節
B	第12～16小節	第2節
	第14～19小節	第3節
A'	第24～34小節	第4節

[音楽分析]

先述の通り各節の1行目と2行目はほぼ同じであるが、音楽もそれに対応してほぼ同じ音型となっている。加えて、ツェムリンスキーは原詩にはない繰り返しも行っているが、その箇所においても同じ音型を繰り返している（第6～7小節「spiel sie leis」、第15～16小

節「tut mir Leid」、第 20～21 小節「mein Glück zerbricht」、第 28～29 小節「spiel die Blues」)。

ツェムリンスキーは 1927 年に、ジャズバンドのミュージシャンが主役であるクルシェネク作曲のオペラ《ジョニーは演奏する》(1926) を指揮している。また翌年にはジャズが演奏されるナイトクラブへ夫妻で度々出かけていて、そこで「オペラを作曲したい」と告げ、その後《白墨の輪》を作曲し、初めてジャズの要素を取り入れたという (Hoffman 1993, 80、先述のルイーゼからの情報)。<みじめさ>においても、ツェムリンスキーはジャズの音楽語法を取り入れている。

□A: 第 5 小節までは、ピアノにおける白鍵のみで書かれている点で、第 1 曲と共通している。小節頭で A が繰り返し打たれるため、一見して a-Moll であるかのように思われるが、第 3～5 小節の G 音に#は付いておらず、旋法が使われていると考えられる (教会旋法はジャズにも取り入れられていた)。

歌の 2 フレーズ目 (第 4～5 小節) は 1 フレーズ目 (第 2～3 小節) の変奏であるが、最初の 3 音が「人生のモチーフ」になっており、逆算的に 1 フレーズ目が作られたと考えられる。先述の通り、同じ手法は「人生のモチーフ」が最初に使われたクラリネット・トリオ作品 3 においても見られた (Beaumont 1995a, 31-32、第 1 章第 2 節の[譜例] 1 参照)。

各小節 1 拍目裏で構成される和音は三和音の第 2 転回形で、e/a/c¹ (第 1～2 小節)、f/h/d¹ (第 3 小節)、g/c¹/e¹ (第 4 小節) a/d¹/f¹ (第 5 小節) そして h/e¹/g¹ (第 5 小節 2 拍目) と平行移動していく。和音の平行移動は、近代以降の西欧音楽と 1920 年代以降のジャズに共通して見られるものであるという (山本 2011, 115)。第 6 小節からは急に臨時記号が多数現れ、クロマティックにうねり、語るにつれ女性の苦悩が増していく様を表すようである。それと同時に、ピアノの上声は歌と音型を同一にし始め、女性の気持ちと音楽が一体となっていく。

第 6 小節では G 音に#が付けられ、同じく Gis 音を含む第 9 小節の 2 拍目に現れる E 根音の和音は a-Moll/Dur の V₇ と解釈でき、旋法と調性音楽を自由に行き来している。この和音は I へ解決することが期待されるが、歌は A 音へと落ち着く一方でバス音が進むのは D 音である。しかも臨時記号はなく、ここで冒頭からの旋法は D 音基音のドリア旋法で

あったとわかる。デュナーミクは *pp* から *mf* へと強まり、第 11 小節からは音型も徐々に活発化していき、女性の声は強まっていく。

B: 「真ん中のセクションを開始する、第 12 小節のバス音の D から F への短 3 度の上行は、ポストロマン主義とジャズの伝統の両方に共通している。」(Hoffman 1993, 83) 歌は **A** においては順次進行が主であったが、**B** の出だしは f-Moll の I_7 の構成音を跳躍進行し、女性の語り口はとげとげしいものとなる。そして第 14 小節で「最愛の男」と口にするとき、デュナーミクは *f* に至るが、苦しくなるのか直ぐに *mp* へ、そして同じテキストを繰り返しながら *p* へと声を潜める。対してバス音は第 14 小節で F から属音の c へ上行し、そのまま 3 小節に亘って保続され、緊張感が保たれている。第 17 小節からは半音進行が増える一方、それまで b が優勢だった臨時記号は \sharp 優勢へと変化していき、嘆きと抗議する気持ちが入り混じるようである。そして第 19 小節で「あの人を愛しているんだよ」と *molto cresc.* しながら訴え、*f* に至った第 20 小節 (テキストは「私の幸せを壊すのに」) で曲のハイライトを迎えるが、今度は第 14 小節よりも更に早くからデクレッシェンド記号が書かれている。第 20 小節と同じテキストを第 21 小節では *pp* で繰り返し、反芻することで事実を認めようとしているようである。

また第 20 小節では、「人生のモチーフ」を第 1 曲冒頭と同じ順序に入れ替えた「 $e^2\text{-dis}^2\text{-g}^2$ 」が、第 21 小節では原形の「 $\text{dis}^2\text{-e}^2\text{-g}^2$ 」が現れるが、第 19 小節の h^1 から dis^1 に至る半音上行も、第 1 曲の第 16~17 小節にも登場している。更に、第 1 曲第 17 小節からのピアノ上段のリズムは第 7 曲冒頭のリズムと同じである。第 1 曲において、2 小節以上に亘って 4 分の 3 拍子であるのは第 16 小節からの 6 小節のみであり、この部分や曲の冒頭で、第 7 曲の冒頭・ハイライト部分との連関が見られるのは、意図的であると思えない。

C: 冒頭の音楽に回帰するが、今度は始めから D がバス音である。半音進行が入り乱れていた **B** を経て、落ち着きを取り戻した女性は「始めよりも少し静かに *etwas ruhiger als im Anfang*」冒頭の旋律を歌い始めるが、**A** よりも早くに b の臨時記号を帯び始める。第 28 小節からもう一度 \sharp 系に移って訴えを強めるが (ここでピアノ上段は十六分音符で切迫するようなリズムを初めて刻む)、最後はやはり下行し、今度は A 音ではなく、落ち着かない H 音にて歌を終える。ピアノの上声部も、第 11 小節のように h^1 から a^1 へ落ち着

くことなく、h¹が残されたまま音楽は締められる。そして最後に作られる和音の構成音「D音/F音/A音/H音」は、第5曲の終止和音と同じである。失恋した女性というテキスト内容だけでなく、音楽の結末も同じくされている。

<みじめさ>では旋法的、調性的、激しい半音進行による汎調性的な音楽が、ジャズスタイルも絡めて自由に移り変わり、それにより女性の情緒不安定な様子を巧みに描写している。また第1曲との音楽的連関が多数見付き、テキストが新しい舞台（ハーレム・ルネッサンス）へ移った本曲においても、序曲的な第1曲と繋がっていることが示されているようである。

3-8 <ハーレムの踊り子 Harlem Tänzerin>

テキスト：

クロード・マッケイ Claude McKay (1889-1948) 原詩、アンナ・ジームゼン独訳
詩集『アフリカは歌う』より『ハーレム Harlem』の第3詩

Dirnen und Burschen hört ich Beifall rasen,	a	娼婦や男達の熱狂的な喝采が聞こえた、
Als sie, halbnackt, den stolzen Körper wand,	B	その女が半裸の、自慢の肉体をよじらせたとき、
Und ihre Stimme war wie Flötenblasen	a	その声はフルートの調べのようだった
Auf einer Fahrt in sommerliches Land.	B	緑溢れる土地へのハイキングで吹かれるような。
Sanft und voll Anmut glitt im Tanz sie hin,	C	優しく、とびきり優雅に彼女は踊った、
Der dünne Flor barg ihren Körper nicht,	D	薄い紗はその身体を包みきれていなかった、
Wie eine Palme schien sie meinem Sinn,	C	その姿をヤシの木のようにと思った、
Die stolzer nur im Sturm sich aufgericht.	D	嵐の中ではより一層誇らしげに身を起こすのだ。
Ihr glänzend Haar, ihr dunkler Nacken strahlte.	e	彼女のみごとな髪、黒っぽいうなじが輝いた。
Weinheiße Burschen schrien den Saal entlang	F	ワインに酔った男達はホール中に大声を響かせ
Und warfen Geld, und Neidbewundern malte	e	金を投げた、その間、娼婦達は
Der Dirnen Blick, der gierig sie verschlang. —	F	貪欲に彼女を飲み込むような羨望の眼差しを向けた。
Sie lächelte, weit über uns ins Leere,	g	彼女は微笑んだ、我々より遙か上の虚空に向かって、
Als ob sie fern, o fern und einsam wäre.	g	まるで遠くで、ああ遠くで独りきりかのように。

原詩

Applauding youths laughed with young prostitutes	拍手を送る若者達は若い娼婦達と笑い合い
And watched her perfect, half-clothed body sway;	彼女の完璧な、半裸の身体がゆらめくのを見た、
Her voice was like the sound of blended flutes	その声はフルートを混ぜた音のようだった
Blown by black players upon a picnic day.	黒人の奏者によって野掛け日和に吹かれたような。
She sang and danced on gracefully and calm,	彼女は優雅に、穏やかに歌い踊った、
The light gauze hanging loose about her form;	身体には薄い紗がゆったりとかかっている、
To me she seemed a proudly-swaying palm	彼女は誇らしげに揺れるヤシの木のように見えた
Grown lovelier for passing through a storm.	嵐を耐えるべく、一層美しく成長したヤシの木だ。
Upon her swarthy neck black shiny curls	黒い首すじに漆黑に輝く豊かな巻き毛が

<p>Luxuriant fell; and tossing coins in praise, The wine-flushed, bold-eyed boys, and even the girls, Devoured her shape with eager, passionate gaze; But looking at her falsely-smiling face, I knew her self was not in that strange place.</p>	<p>落ちた、そして賞賛の中、コインが投げられ、 ワインに酔った不遜な目つきの男達、女達もが、 熱のこもった目で彼女の身体を貪るように見た、 しかし私は彼女の偽りの微笑みを見て、 彼女自身はその異様な場所に居ないのだと悟った。</p>
---	---

[付曲の動機の推測]

原詩は『アメリカ黒人の詩の本 The Book of American Negro Poetry』（1922）より。ヒューズの詩の間にマッケイの詩を挟んだのは、歌曲集前半のサンスクリット文学の纏まりにおいて、カーリダーサの詩の間にアマルの詩を挟んだ構成に似せようとしたからであろうか。第5曲と第7曲の終結和音が同じということもあり、第1～10曲は、第6曲を挟んでシンメトリーな構成になるよう（曲数は前半の方が1曲多いが、演奏時間はほぼ同じになる）意図されていた可能性が考えられる。

前曲の[音楽分析]において、1928年頃にツェムリンスキーがジャズの演奏されるナイトクラブに足を運んでいたというルイーゼの証言を挙げた。ツェムリンスキーは1927年にプラハからベルリンへと住居を移している。ドイツはジャズ受容がヨーロッパの中では遅かった。「ドイツは敗戦国であり、戦後の社会的・経済的混乱が終息し安定期に入る1924年になってからようやく本場アメリカのジャズバンドが訪れるようになった。1925年頃になると、ベルリンの主要なホテル、カフェ、バーでジャズを演奏するダンスバンドが見られるようになる。」（池田 2005, 135）また、「ワイマール期ドイツのジャズ受容は、1920年から24年ごろの初期（手探りの段階）、経済が安定に向かう24年ごろから29年までの中期（最盛期）、大恐慌を背景に、保守層からの圧力が次第に強まっていく29年から33年までの後期（排斥段階）の三つに分けられる」（Ibid., 136）という。つまりツェムリンスキーは、ドイツにおけるジャズ最盛期にナイトクラブへ通っていたことになる。本詩を読んで、イメージが沸きやすかったことであろう。

[詩の構造と特徴]

6行1節。翻訳詩であるが、交叉韻が踏まれている。一行あたり10～11音節で、1～

4行目は女性終止と男性終止が交互、5～8行目は男性終止、9～12行目は再び交互、13～14行目は女性終止と、規則を持って作られている。またヤンプスで書かれているが、強音転置が1、2、5行目の頭に見られる。

[詩の解釈]

当時のハーレムのダンスホールの様子は Youtube でも見る事ができた（参考文献表に URL を挙げた）。主に黒人が踊っており、観客には白人も黒人も混在している。ダンスの形態はソロ、ペアだけでなく3人以上であったりと様々であるが、どれも絶え間なく刻まれる音楽に乗って、足を激しく動かす運動量の多いものである。衣装も異国風のものから、ワンピースや燕尾服など様々であった。

詩に描かれているのは、黒人女性が一人で踊っている様子だと考えられる。観客には男性達に加え娼婦達があり、また踊り子の衣装は体を隠しきれていない薄い紗ということで、性的な視線も向けられる場なのであろう。そんな困難とも言える仕事に身を置きながらも、嵐の中で身をしならせることで折れないヤシの木のように、そして自身の踊りのように、踊り子はしなやかにたくましく生き抜いてきたようである。彼女の踊りに観客達は熱狂し、お金を投げたり妬んだりする。そんな彼らに対して彼女は微笑みを見せるが、その本心は全く別の場所にあり、孤独であるように語り手は感じている。語り手は恐らく、ハーレムの踊りを初めて目にした人であろう。他の観客達とは少し心理的距離を持って、客観的な視点を失わずにいるために、場がはらんでいる異様さや踊り子の機微に気づけている。これは、詩を読んでいるツェムリンスキーと同じ目線なのかもしれない。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
Mit lebhaftem Zeitmass und Ausdruck 生き生きとしたテンポで表情豊かに	歌： <i>pp</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>ppp</i> ～ <i>f</i>	e ¹ ～gis ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第 1 ～ 7 小節	1 ～ 2 行目
B	第 8 ～ 13 小節	3 ～ 4 行目
C	第 14 ～ 24 小節	5 ～ 8 行目
A'	第 25 ～ 28 小節	9 行目
D	第 29 ～ 37 小節	10 ～ 12 行目
A''	第 38 ～ 42 小節	13 行目
B'	第 43 ～ 47 小節	14 行目
A'''	第 48 ～ 49 小節	(後奏)

[音楽分析]

冒頭の音楽は gis -Moll ($\#5$ つ) のようであるが、調号は $\#4$ つで、スケッチにおいては $\#3$ つである。調号は調性を表すというより、曲全体を通しての記譜の便利さを優先して書かれたと思われる。

前奏の印象的な Fis 音- Gis 音は、第 3 曲の<春>においても使われていた (2 曲には調号が $\#$ であるという共通点も見られる。作品 27 の中で $\#$ の調号が付けられているのは、この 2 曲のみ)。また冒頭の大部分がピアノにおける黒鍵で書かれていることは、第 1 曲や前曲と対照的である。

全体を通じて刻まれる十六分音符-八分音符のリズムは、ジャズバンドのドラムや和音を奏でる楽器 (ギターやピアノ) が生む微妙なズレ、そして踊り子の激しい足さばきを描写するようである。

A:バスの保続音 Gis は、前曲最後のバス音 D から三全音の関係にあり、「みじめさ」の語り手の思いには寄り添わずに、次の場面へ無理やり移ったようである。前述の、前奏で高らかにオクターヴで鳴り響く Fis 音- Gis 音は観客達の歓声であろうか。

Aにおける歌のフレーズは 2 つとも、十六分音符-八分音符のリズムを刻むピアノの下段の最上声の前奏で示す Dis 音- Gis 音から始まり、バンドの音楽や踊りと、テキストで描かれる観客達、そして踊り子が一体化しているようである。両フレーズの 5 音目以降は少々異なるが、2 フレーズ目の「 $dis^2-cis^2-h^1-a^1-g^1-h^1$ 」の音程関係には第 1 曲のモチーフ

フ y の「 $d^2-c^2-h^1-a^1-g^1-h^1$ 」が思い起こされる。第 1 曲でこのモチーフが充てられていたテキスト、「遠い言い伝えの森」の通り、遠い場所に来たことが示されているのかもしれない。また第 7 曲の冒頭のように、この 2 フレーズ目から逆算的に 1 フレーズ目が作られた可能性が考えられる。

ピアノは殆どの小節の拍頭で gis -Moll の I を奏でるが、歌の旋律をみると $fisis$ ではなく fis が書かれているため、 Gis 音基音のドリア旋法も混在している。前曲と同じく、ジャズの音楽を表すための使用であろう。 gis -Moll の I 以外の和音は、I から揺れることで生まれている（第 3 小節の 2 拍目が fis -Moll の根音省略の V_9 、3 拍目が IV 、第 6 小節 2 拍目が g -Moll の I、第 6～7 小節が E 音基音のドリア旋法構成音による和音）。それらの和音により、常に I に戻りながらもテキストにそぐう色彩の変化がなされている。

B: 十六分音符-八分音符のリズムが一旦止み、テキストの「フルートの調べのよう」な踊り子の声を表すためか、スラーのついた滑らかな音楽へと変化する。和音は gis -Moll の I から A-Dur の I_1 へ揺れ、第 11 小節で A-Dur の I に達するが、また直ぐに揺れて第 12 小節 2 拍目から減 5 短 7 の和音となり、不穏な空気が醸し出される。その上ではフルートの演奏のように、スタッカートの上行音型が奏でられる（最初の 3 音 $d^2-fis^2-gis^2$ は「人生のモチーフ」の逆反行形である）。

歌の 2 つのフレーズはまたもや似ており、短 7 度の跳躍から、後の音が付点四分音符で延ばされるのが特徴的である（音程幅は違うが、八分音符 2 つ、付点四分音符 1 つ、八分音符 1 つというリズムは、第 1 曲の第 17～18 小節のピアノ、第 7 曲冒頭の歌、第 10 曲冒頭の歌とも共通したリズムである）。

C:**B** の最後に奏でられた減 5 短 7 の和音の不穏な空気を、**C** の冒頭はバスの Dis 音と歌やピアノ最上声の E 音が半音でぶつかることで引き継いでいる。テキストは踊り子の優雅な動きを描いているが、語り手の心情は複雑なのであろう。その後テキストが現実の光景から語り手の思考にシフトするためか、第 16 小節から *pp* となる。第 16 小節の歌のフレーズには、フルートの模倣であった第 13 小節のピアノ上声部と同じく、「人生のモチーフ」の逆反行形が現れている。その「 $fis^1-a^1-h^1$ 」は続いて「 $fis^1-a^1-c^2$ 」（第 17 小節）、更に「 $fis^1-a^1-e^2$ 」（第 19 小節）へと跳躍の幅を大きくし、語り手の女性への思いが募っていくようである。続くフレーズの「 $dis^2-cis^2-gis^2-e^2-dis^2$ 」（第 23 小節）は、第 1 曲のモテ

イーフ x 「e²-d²-g²-e²-d² (-c²-d²)」 と似た音型である（拍子が違うために分かりにくい
が、リズムも酷似している）。ヘミオラで強調されているため、連関を持たせるための意
図的な使用であろう。

A':冒頭の音楽に戻り、語り手が現実世界へと意識を戻したようである。間奏のピアノ
上段が奏でるオクターブは前奏より音数が増え（歌を先取りしている）、観客の歓声は増
しているようである。ピアノ下段の上声部も半音下行を含むものへと変化し、第 26 小節
からのピアノ上段のアルペジオも、踊り子の艶っぽさや、髪や肌の輝きを表すようであ
る。第 28 小節でそれを見た観客の歓声が再び現れ、ここから盛り上がりの最高潮に向け
て長い半音上行が始まる。

D: テキストは観衆が酒に酔い、熱気が高まっていることを描いており、それに呼応し
てピアノは 1 オクターヴ以上を 5 小節かけてじわじわと上行していく。第 32 小節で「金
Geld」と歌われると、金が投げられ転がる様子を示してか、またそれによって娼婦達のテ
ンションが一瞬で妬みへ変わるからか、上行は下行に転じる。第 33 小節からの娼婦達の
嫉妬の眼差しを描く音楽は、ピアノ上段の 6 度の平行移動や、下段のシンコペーションが
第 7 曲（第 8～9 小節）を思わせるが、「みじめさ」を感じている女性を描いていること
が共通している。

A'':再び冒頭の旋律に戻るが、音域はオクターヴ低く、前の小節の rit.を経て *ruhiger + pp*
となっている。またバスの保続音は Dis まで下り、I の第 2 転回形の中で 5 小節間、浮
き上がったように音楽が進む。踊りの音楽が語り手の頭の中でだけ反芻されている、もし
くは意識がまた自分の思考に移っているようである。シンコペーションは続き、第 40 小
節 3 拍目～第 41 小節 1 拍目においても歌とピアノ上段が 6 度の平行移動を作っている
が、ここで描かれる女性は踊り子の方である。踊り子が、もしくは語り手が踊り子に対し
て、あるいは語り手自身が「みじめさ」を感じているのだろうか。

B':十六分音符-八分音符のリズムが戻ってくるが、*langsam* の中でであり、やはり語り
手の頭の中で踊りの音楽が反芻されているかのようなようである。歌の旋律は、踊り子のフルー
トの調べのような声を描いていた **B** の音楽の変奏である。3 音目から 4 音目への跳躍幅
は完全 5 度から長 6 度へと広げられ、そうしてできた「gis¹-ais¹-h¹-gis²」は、ツェムリン
スキーの歌曲<私はまだ彼らの息を感じている Noch spür' ich ihren Atem> (1916) の第 3 小

節を半音高めたものと同じである。この音型が充てられていたテキストは「(この親しい日々が永遠に去るなんて) どうしてそんなことがあり得ようか wie kann das sein」であり、踊り子に対する語り手の心情と、やるせない思いである点が共通している。保続音は Gis に戻り、第 42 小節までの Dis からカデンツを形成し、その上の和音では微細な色彩変化が行われているが、終結感がある程度与えられている。

A'''後奏にも再び冒頭の音楽が使われている。出版譜においては記載されていないが、自筆譜では第 48 小節に「始まりのテンポで、しかし始めよりも静かに I. Zeitmass doch ruhiger als im Anfang」と書かれている。語り手のように、踊り子の身を案じる人がいたとしても、彼女は変わらず踊り続けなければいけないのだ、と暗示されるようである。

以上のように、本曲では第三者の目線で、ハーレムの踊り子を案じる思いが描かれている。第 1 曲のモチーフの引用は、本曲が第 1 曲から遠い場所にある一方で繋がりがあることを示していると考えられた。また第 7 曲や過去の歌曲との繋がりは、踊り子や語り手の心情の暗示に使われていると考えられる。

3-9 <アフリカの踊り Afrikanischer Tanz>

テキスト：

ラングストン・ヒューズ原詩、ヨーゼフ・ルイトポルト Josef Luitpold (1886-1966) 独訳詩集『アフリカは歌う』より『私は黒人 Ich bin ein Neger』の第4詩

Grollen die Tom-Toms,	A	トムトムが唸る、
Rollen die Tom-Toms,	A	トムトムが轟く、
Grollen,	b	唸る、
Rollen,	b	轟く、
Wecken dein Blut.	C	お前の血を呼び起こす。
Tanz!	D	踊りだ！
Nachtumhülltes Mädchen	e	夜に包まれた乙女が
Dreht sich leis	F	静かに旋回する
Im Lichterkreis,	F	光の環の中で、
Rauchwölkchen um das Feuer.	g	炎の周りに煙が立ち込める。
Und die Tom-Toms rollen	h	そしてトムトムが唸る、
Und die Tom-Toms grollen,	h	そしてトムトムが轟く、
Rollen,	h	轟く、
Grollen,	h	唸る、
Wecken dein Blut.	C	お前の血を呼び起こす。

原詩「アフリカの踊り Danse Africaine」

The low beating of the tom-toms,	低いトムトムの打音が、
The slow beating of the tom-toms,	ゆったりとしたトムトムの打音が、
Low . . . slow	低く...ゆったりとした
Slow . . . low —	ゆったりとした...低い—
Stirs your blood.	お前の血を掻き立てる。
Dance!	踊りだ！
A night-veiled girl	夜に包まれた少女が
Whirls softly into a	しなやかにくるくと旋回する

Circle of light.	光の環の中へ
Whirls softly . . . slowly,	しなやかに旋回する...しなやかに、
Like a wisp of smoke around the fire —	まるで炎の周りの煙の一端のように。
And the tom-toms beat,	そしてトムトムは打ち鳴らす、
And the tom-toms beat,	そしてトムトムは打ち鳴らす、
And the low beating of the tom-toms	そしてトムトムの低い打音は
Stirs your blood.	お前の血を掻き立てる。

[付曲の動機の推測]

原詩は 1922 年、雑誌『クライシス The Crisis』にて初めて掲載された。《交響的歌曲》作品 20 においても付曲されているが、曲集の(当初の)最後から 2 番目に配置されているのが共通している。曲集のクライマックスを形成する詩だと考えられていたのであろう。ツェムリンスキーが同じ詩に二度付曲したのは、確認できる限り<アフリカの踊り>と、本曲集の第 12 曲でもある<旅人の夜の歌>のみである。《交響的歌曲》を作曲した時点から詩に対する思いが変わった、もしくはより強めたいと思って付曲したのだろう。詳しくは後述するが、音楽から考えるに後者であるように思われる。

[詩の構造と特徴]

15 行 1 節。隣り合う 2 行が脚韻を踏むことがあるが、全体的には自由な詩である。独訳の方が、脚韻が一つ増えている（8～9 行目）。

[詩の解釈]

前曲はハーレムでの踊りであったが、こちらはアフリカの踊りである。その踊りの音楽は、トムトムなど打楽器を中心に奏でられるのであろう。語り手は打楽器によって聴き手を鼓舞し、「お前の血を呼びさませ」と踊りを要求するが、この「血」はツェムリンスキーに「ユダヤの血」を思わせたに違いない。中間部では火の周りで踊る乙女が幻想的に描写される。その後は前半部分を改編したものが現れ、**A-B-A**の三部構成になっている。

また第 7 曲はブルース、第 8 曲はフルートや踊り、第 9 曲ではトムトムや踊りと、ハ

ーレム・ルネッサンス文学がテキストに採られた3曲全てに音楽が現れていることになる。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
Wild bewegt (Allegro) 荒々しく動いて	歌： <i>p</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>pp</i> ～ <i>ff</i>	d ¹ ～b ² （本曲集の高音）

音楽的区切り	小節	詩
A	第1～15小節	1～6行目
B	第16～34小節	7～10行目
A'	第35～50小節	11～15行目

[音楽分析]

詩に対応して、**A**-**B**-**A'**の構成になっている。原詩の「ゆったりとしたトムトムの打音が The slow beating of the tom-toms」に、冒頭の Wild bewegt (Allegro) の楽想記号はそぐわない。このことからツェムリンスキーは原詩を知らず、独訳詩のみから作曲したことが推測される。ポーモントは「ツェムリンスキーは原詩を読んでいないので、彼の付曲は、「低い」とか「遅い」とかいう性格ものではない」（Beaumont 2000, 446n）としている。

《交響的歌曲》とは、2拍子（2/2と2/4）で、特に**A**、**A'**における歌のリズムが殆ど同じであるという共通点がある。しかし作品27の方が音の起伏は大きくなっており、より激しい曲調となっている。

A: 調号はなく、執拗に一拍目にA音が打たれるとからも、**A**はa-Mollが基本にあると思われる。その中で度々現れ、A音から三全音の関係にあるDis音（Es音）は、聴き手に鋭く痛みを訴えるようである（第6小節は*sfz*も伴っている）。

冒頭から「人生のモチーフ」が随所に見られる。まずピアノ上段は第1～2小節の「e-f-a」が原型、第3小節の「a-c-dis¹」が逆行形、第5小節の「e¹-（c¹-）f¹-a¹」が原型である。ピアノ下段は、第1～6小節において変わらない「E₁-C₁-H₂(-B₂)」が逆行形である。歌は第3小節の「e¹-gis¹-a¹」、第5小節の「a¹-c¹-d²」、第9小節の「c²-e²-f²」が全て

逆反行形であり、まるで人生に抗おうとするかのようなモチーフの使用である。ピアノ下段の第6小節までの、旋回するような音型を繰り返して抜け出すことができない様や、ピアノ上段や歌の、同一音型を反復しながらも少しずつ音域を高めていく様は、定められたものから抜け出そうと藻掻いているようである。歌とピアノ上段は音域を高めて、第10小節で **A** の最高音に達するが、その a^2 には b が付けられ、テキストの「血 Blut」が抑圧されているかのようなようである。その後も半音、半音、全音でずると下行していく（しかしなお抗うように、「Tanz」は二度歌われる。《交響的楽曲》では繰り返しはなく、跳躍上行かつロングトーンで延ばされており、「血」を「呼び起こす wecken」ことが叶っている印象を受ける）。ピアノも第12小節から下行を始め、1オクターヴ半ほど音域を低くし、*ff* から *p* まで静まったところで **B** へと入る。この下行時のリズムや音型は、高さの異なる複数のトムトムを、高い方から順に叩いていくようである。

B:A の終わりの下行を経て f-Moll の I になるが、第19小節は Es-Dur の $\circ I_7$ 、第21小節と第24、25小節の1拍目は Es-Dur の V (γ) と、Es-Dur の和音へ頻繁に揺れており、踊り子が身を翻す様を表すようである。固執低音 F は E (第26小節)、D (第32小節) へと順次進行で下り、そして至った「D音/F音/A音/H音」の和音(第32~34小節)は、第5曲と第7曲の終結和音と同じである。

歌の旋律には「人生のモチーフ」が相変わらず頻出し続ける。第18~20小節、第22~23小節の「 f^2 - es^2 - c^2 」が逆反行形、第24~25小節も「 d^2 - c^2 - as^1 」が逆反行形である。音価は長めになり、テキストの「体を旋回させる」を表すように、ゆったりと旋回的音型を描く。ただし第28小節からのフレーズは A 音に b が付き、D 音と三全音関係を作ることから、女性がただ楽しく踊っているのではないというように思われる。また「dreht sich leis im Lichterkreis」の繰り返しは、《交響的楽曲》ではなかったことである。繰り返しにより **B** の部分は女性の描写で終わることになり、また先述の第5、7曲の終結和音が付けられることによって、身分の違いから悲恋に終わった女性の話という結末が思い起こされる。しかし本曲ではその結末を覆おうとするかのように、再びエネルギーの溢れる **A'** と戻っていく。

A':A は *p* で始まったが、前述の理由からか今度は始めから *f* である。ピアノ下段は十六分音符で絶えず動くようになり、*sfz* の合いの手は二倍に増え(第38、40小節)、歌も

跳躍上行が追加され（第 38、40 小節の 2 音目）、エネルギーを増している。また **B** の終わりのバスは D 音であったが、それがサブドミナントであったように **A** で a-Moll に回帰するため、先述の **B** で表された内容は途中経過なのだと示されるようである。ピアノ上段の「e-f-gis」は二度目に「e-f-a」となり「人生のモチーフ」を構成するが、これは第 7 曲の歌の冒頭でも見られた手法である。その他にも **A** と同様の「人生のモチーフ」が見られる。

第 41 小節の歌とピアノの掛け合いは二倍に増え、トムトムがより轟くようであり、歌は第 46 小節の「人生のモチーフ」の逆反行形である「a¹-c¹-d¹」から上行に向かい、最後は定められた人生から脱出するように完全 5 度跳躍して曲集の最高音である b² に至り、強いエネルギーで高らかに曲を終える。「A 音-C 音-D 音」が第 45 小節のピアノで先取りされた際、続く 4 音目は Dis 音だったが、第 46 小節の歌では異名同音の Es 音になっている。歌の最後が曲集の最高音となるよう、Ais 音でなく B 音で書くための準備として、Es 音に変更したことが考えられる。

ピアノの最後から 2 番目の音は、それまでの上行進行に含まれていた Fis 音ではなく F 音に変化することで、最後の和音の E 音に落ち着く準備がされている。この最後の和音は第 3 音が抜けた A 音/E 音であるために、長調とも短調ともわからなくなっているが、それでも *ff* で上行形 + *accel.+sfz* を伴い、本曲集で一番エネルギーに溢れる終結部であることは疑いない。

この終結部は、作品 22 の当初の終曲<私の魂の海の上を Auf dem Meere meiner Seele>とよく似ている（ピアノは *f+accel.* + 数オクターヴ上行して最後は和音、歌は b² から as² へ全音下がって終わる）。これは、最後から 2 番目の曲まで続く憂鬱な雰囲気から一変して、エネルギーを取り戻したことを高らかに宣言するような曲である。詳しくは第 4 章にて述べるが、作品 22 が作曲されたのはツェムリンスキーが念願のオペラ作曲家としての成功を得たように思われた時であった。しかし作品 27 は本曲で曲集を締めずに、それも過去のものだと言うように、第 10 曲へと続く。

3-10 <歌をもう一度与えておくれ Gib ein Lied mir wieder>

テキスト：

シュテファン・ゲオルゲ

詩集『魂の一年』より『悲しい踊り Traurige Tänze』の第4詩

Gib ein lied mir wieder	a	歌をもう一度与えておくれ
Im klaren tone deiner freudentage -	b	喜びの日々の明るい音で—
Du weisst es ja: mir wich der friede	a	知っているだろう、私から安らぎは消え去ったと
Und meine hand ist zag.	B	この手は臆病になっていると。
Wo dunkle seelen sinnen	c	暗い魂が考え込むところでは
Erscheinen bilder seltne hohe(・)	d	稀有な、高貴な絵が現れる、
Doch fehlt das leuchtende erinnern(・)	c	しかし輝いている思い出が足りないのだ、
Die farbe hell und froh.	D	明るく喜ばしい色も。
Wo sieche seelen reden	e	長患いの魂が語るところでは
Da lindern schmeichelhafte töne(・)	f	快く響く口調が心を鎮める、
Da ist die stimme tief und edel	e	その声は深く貴い、
Doch nicht zum sang so schön.	F	しかし歌う程には美しくないのだ。

[付曲の動機の推測]

第4章にて詳しく述べるが、第10曲は当初終曲であった。第1曲と同じゲオルゲの詩を採用することにより、循環構成を目指したと思われる。「遠い言い伝えの森」を目指して旅立った語り手は、古代インド人や同時代のアフリカ系アメリカ人の詩を巡り、再び現代ドイツへと帰ってきた。また第1曲では語り手が歌を贈ったが、第10曲では歌を求めており、ここにも循環が見られる。

[詩の構造と特徴]

4行3節。各節、原則的には1、4行目が3ヘービツヒのヤンプス、2、3行目が4ヘービツヒのヤンプスで、1、2、3行目は余り脚の女性終止、4行目は男性終止となって

いる。例外的に、第1節の1行目は3ヘービツヒのトロヘーウス、2行目は5ヘービツヒのヤンプス、余り脚となっている。脚韻は、不完全だが交叉韻である。

第1節

1行目 $\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$ 3
2行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$ 5
3行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$ 4
4行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}$ 3

第2、3節

1行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$ 3
2行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$ 4
3行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}X$ 4
4行目 $X|\acute{X}X|\acute{X}X|\acute{X}$ 3

[詩の解釈]

詩頭のみトロヘーウスで始まることで、「与えてくれ Gib」という強い訴えが表れている。「喜ばしい日々」も「明るい音」も「安らぎ」も、語り手にとっては過去のもので、今は持っていないのであろう。人生経験を積んできた語り手は、暗い心持ちであっても、思案すれば稀有で高貴な絵を描くことができる。しかしそこに、かつて持っていた輝かしいものを思い起こすことはできず、明るくて喜ばしい色も無い。また語れば深く貴い声が、快い口調で長く苦悩する心を鎮めることができるが、それは歌う程には美しくは無い。「絵」や「歌」は、単語そのままの意味も表現しているだろうが（語り手は靈感を失った芸術家だと解釈できる）、どちらも「思想」としてとらえると、広く人に当てはまるだろう。つまり、自分自身の変化（加齢も要因の一つだろう）、もしくは自分を取り囲む環境の変化によって心を病み、かつてのような明るい考えを抱けなくなった人の心情が表された詩である。

どちらの解釈も、作曲当時のツェムリンスキーに当てはまる。詳しくは第12曲の分析

にて述べるが、彼は作曲家として一番の成功を収めようとした時にナチスより作品の演奏を禁止され、それ以後も世情はどんどん悪化し定職を失い、また年齢も 60 歳を越えて晩年に達していた。自分の長年の経験や得てきた技術は疑いのないものであるが、かつてのような希望を持たず、純粋な明るさや美しさを生み出すことができなくなったツェムリンスキーがこの詩に深く共感し、終曲として作曲したのではないだろうか。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
Sehr langsam (Adagio)	歌： <i>ppp</i> ～ <i>f</i> ピアノ： <i>p</i>	c ¹ (本曲集の最低音) ～gis ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第 1～9 小節	第 1 節
B	第 10～27 小節	第 2 節
A'	第 28～40 小節	第 3 節

[音楽分析]

A：第 9 曲の終止和音の根音 A 音と三全音関係にある、Es 音を根音とした es-Moll の I から始まり、ハーレムから遠い場所に移ったことが示されているようである。冒頭の Sehr langsam (Adagio) + 下行形+*p* は、第 9 曲終結部の Allegro+accel.+ 上行形+*sfz* との対比が著しい。またホモフォニックなピアノパートは、かつてのロマン派の音楽を感じさせ、過去の日々の明るい音を求める語り手の思いを反映させたものと思われる。

先述の通り詩は強拍+命令形で始まり、強い訴えが窺えるが、音楽はピアノのアウトタクトから第 1 小節頭へタイが付いていることで、強拍感が薄れている。ピアノはその先も、垂れ下がるように殆どの声部が半音下行で進み、既に語り手の活力は失われているようである。歌はピアノ上段の上声部と似た旋律であるが、時々その下行音型に抗うように上行する。特に広い跳躍上行となるのは「歌 Lied」と「音 Tone」であり、これらが、語り手が強く求めているものなのであろう。

ピアノは冒頭から目まぐるしい転調をしているように見えるが、経過音による偶成和

音群のためであり、大きな骨格は曲の終わりで示される調と同じ d-Moll と見ることができよう。そうすると冒頭の和音は第3音が下方変位したナポリのIIと解釈でき、これは第7小節2拍目と第9小節の1拍目にも第1転回形で現れる。第7小節でこの和音が充てられているテキストは「安らぎ Friede」で、歌は跳躍上行して至っており、語り手が「安らぎ」も強く求めているのが表されているのに対し、和音はそれが遠くにあることを暗示しているようである（但しナポリのIIから第3音の下方変位で短3和音になることで、懂れるような明るさも無い）。第9小節のこの和音は2度目であること、また強拍に置かれることで es-Moll が主調であるように感じられ、続く **B** の冒頭はそのまま es-Moll の音楽となる。

B: **A** においては語り手の落ち着きない心情を表してか、臨時記号はbと#が混在していたが、**B** の前半は完全にb系の音楽となる。半音進行は **A** より抑えられ、全パートが四分音符以上の音価で動き、コーラルのような響きと落ち着きを与えられる。

先に第20小節アウトタクトからのフレーズ (*f*かつ高い音域で書かれ、本曲のハイライトである)を見ると、「 $es^2-dis^2-cis^2-gis^2-dis^2-cis^2-h^1-cis^2$ 」は、異名同音的には「 $es^2-(es^2-)des^2-as^2-es^2-des^2-ces^2-des^2$ 」となり、 as^2 以外は第1曲のモチーフ x 「 $e^2-d^2-g^2-e^2-d^2-c^2-d^2$ 」を半音低くしたものと一致する。3音目がモチーフ x よりも全音高い音程関係にあるのは、充てられたテキスト「輝いている leuchtende」の意味を反映してのことだろう。加えて、この3音目は「人生のモチーフ」の3音目でもあり、定められた人生から抜け出したい気持ちを表現する意図もあったのかもしれない。bのまま書けるにもかかわらず、このフレーズからは臨時記号が#に変化していることも、「輝いている想起」というテキストや、抜け出したい気持ちの高まりを表してのことだと思われる。また、第1曲のモチーフの使用を暗号的に覆い隠したい (bのまま表記していれば「 $es^2-es^2-des^2-as^2-es^2-des^2-ces^2-des^2$ 」となり、モチーフ x だと気づき易かったであろう) という意図もあったのかもしれない。20~25小節の間、葛藤する語り手の心情を描くように、半音進行を含んでピアノの内声部は蠢き、第25小節2拍目で再び臨時記号はbへと戻り、和声も Es 音根音に戻ってくる。しかし今度は es-Moll ではなく Es-Dur であり、**A** の d-Moll から見るとここで完璧なナポリ調となり、少し心をなぐさめるような明るさが示される。

ここまで見てきて **B** の冒頭に戻るが、第20小節に至るまでに歌のフレーズは2つある

(第 11～13 小節、第 15 小節アウフタクト～第 18 小節)。それぞれハイライトのフレーズとリズムが似ており、第 7 曲の冒頭のように、「人生のモチーフ」を含むフレーズに向かうよう逆算的に **B** の前半部分が構成されたと思われる。また 1 つ目と 2 つ目のフレーズにおいても、原型で「人生のモチーフ」が含まれている ($es^1-f^1-as^1$ と $as^1-b^1-des^1$)。更に **B** のフレーズ終わりにも「人生のモチーフ」が現れる (第 23～25 小節、 $e^2-dis^2-h^1$ が反行形、 h^1 (前者と共有) $-cis^2-es^2$ が原型。 es^2 が \sharp 系のまま dis^2 で書かれていたら、「人生のモチーフ」は現れなかった)。つまり **B** は、「人生のモチーフ」がハイライトに向かうフレーズにおいて、ハイライトにおいて、セクションの終わりにおいて、それぞれ効果的に変形されて用いられている。

A': 第 28 小節アウフタクトからの間奏のピアノ上段のモチーフは、先述のハイライトのフレーズの縮小形である。そして歌は **A** の冒頭と同じモチーフで始まるが、これは直前の間奏と同じ音型だと気づく。つまり **A** と **A'** に共通する、出だしのフレーズの 2 度下行-完全 5 度上行-跳躍下行という音型は、ハイライトのフレーズから生まれていたのである。ハイライトのフレーズは第 1 曲のモチーフ x から派生したものであったので、モチーフ x から第 10 曲の大部分ができていくことになる。このように曲集の開始曲と (当初の) 終曲は、テキストの詩人を同じにしているだけでなく、音楽的にも深く結びついている。

ピアノ下段は、**B** の終わりで到達した Es-Dur の I から刺しゅう音・経過音を通して下行していき、第 31 小節でバス音は B に至り V_7 を構成する。それまでの和音はやはり偶成和音的であり、 b と \sharp の混在と旋回的音型が「長患いの魂」を表すようである。第 31 小節の V_7 は明瞭に聞き取れ、同時に臨時記号は b 系に戻り、テキストの「和らげる lindern」を表すようであるが、「耳に快い schmeichelhafte」だけでは嫌だと抗うように直ぐに \sharp 系に移り跳躍上行する。しかし上行する旋律の「 $h^1-cis^2-dis^2$ 」は二度目には「 $h^1-cis^2-d^2$ 」になり、デクレッションドも伴って、 b 系へ戻り、すぐに抗うエネルギーを失うようである。そうして第 34 小節では Es-Dur の I^2 に到達し、語り手は現状を受け入れて一旦心が落ち着いたように思われる。

第 35 小節アウフタクトから再びピアノ上段に **A** の出だしのモチーフが現れるが、下段で引き延ばされる和音は第 34 小節で到達した Es-Dur の I^2 から揺れて 4 度堆積和音とな

り、懐かしいような響きを含む。しかし第 36 小節ではいきなり d-Moll の I へと移り、「歌う程には美しくない」と、語り手はナポリ調の世界を否定するようである。更に、この d-Moll の I に第 36 小節の歌の as¹ や、第 38 小節のピアノ上段の gis が加わると「運命の和音」を構成し、テキストがツェムリンスキーの運命だと示しているようである。但し、ピアノ上段は第 36 小節の d¹ から「c¹-h-b-a-gis」と半音階下行した後、「a」へ半音上行し、ピアノ下段で延ばされていた「f」も「fis」へ半音上行することにより、最後には D-Dur の I へと至る。このピカルディ終止は、語り手の沈んだ心の中に、かすかな光を与えてくれる。完全に絶望しきった訳ではない、まだ僅かながら慰めを持っていることが感じられる。

以上のように本曲は、伝統的なホモフォニックのリート風に書かれているが、経過音や和音構成音の揺らぎにより微細な色彩を操って語り手の心情を繊細に描写し、また第 1 曲のモチーフ x の発展・引用の技も見事で非常に高い作曲能力が発揮された、曲集を締め括るのにふさわしい曲である。また「人生のモチーフ」や「運命の和音」により、ツェムリンスキーの人生との結びつきも強く示されている。

3-11 <雨季 Regenzeit>

テキスト：

カーリダーサ原詩、オットー・フォン・ベートリンク独訳、ハンス・ベートゲ改作

詩集『インドのハーブ』の第14詩

Beschwert von Blüten, beugen sich die Zweige	a	花の重みで木々の枝が折れ曲がり、
Der Bäume nieder, silberne Regentropfen	b	銀色の雨のしずくが
Glänzen darüber hin, ein schwüler Duft	C	その上できらめきを放つ、むせかえるような匂いが
Ergießt sich durch den feuchten Raum und macht	D	湿っぽい空にあふれだし、
Die Liebenden voll Sehnsucht (nach) <u>zueinander</u> (.)	e	愛する者たちは互いに思慕を抱く

[付曲の動機の推測]

第10曲をもって完成させていた曲集に、約1年後、第11、12が追加された。この2曲の追加理由は、第4章にて考察する。

第11曲は、第2～4、6曲と同じカーリダーサの詩による。第10曲ではツェムリンスキー自身を反映したような老年の訴えのテキストに付曲していたが、1年を経過して、再び音楽や思いだけでも旅へ出かけたかったのだろうか。「雨季」に登場するのは恐らく若い恋人達であり、場所だけではなく年齢的にも過去へと旅立っている。また選ばれた季節は、第2～6曲で付曲していなかった雨季である。雨季はツェムリンスキーの活動した地域にはない季節であり、インドでは概ね6～10月であるという。ツェムリンスキーは、この経験したことのない、想像するしかない季節に付曲することで、第2～6曲よりも更に自分から縁遠い場所に行きたかったのではないだろうか。

[詩の構造と特徴]

5行1節。翻訳詩をさらに改作したものであり、脚韻は踏まれておらず、一行あたりの音節数も様々な自由詩である。

[詩の解釈]

川が増水して渡れなくなるなどして、恋人たちは雨季に会えなくなるのであろうか。そ

んな恋人たちにとって、濡れた花の重みで垂れた枝は悲しみに身を屈める恋人を、枝の上にきらめく雨の雫は恋人の涙を思い起こさせるのだろう。また熱と湿り気のある空気は官能的であり、会いたい思いを募らせるものである。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
無し	歌：無し ピアノ：pp~p	d ¹ ~g ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第1～7小節	1～3行目途中
B	第8～14小節	3行目途中～6行目

[音楽分析]

先行研究では、第7小節4拍～第8小節の「蒸し暑い香りが流れ出す ein schwüler Duft ergißt sich」の部分で、ツェムリンスキーのオペラ《カンダウレス王》作品26（1935-36、フルスコアは未完）の「今夜の空気は蒸し暑い Der Lust ist schwül heut' Nacht」というよく似たテキストに充てられた音楽が引用されていると指摘されている（Beaumont 2000, 434, 446）。《カンダウレス王》は、本論で度々その著書を引用しているボーモントが補筆・完成し、1996年に初演に至ったオペラである。作品27と同じく、ナチスの台頭によりベルリンからウィーンへ移った後に書かれた作品で、ツェムリンスキーの友人アルトゥール・ボダンツキー Artur Bodanzky からはニューヨークで初演したいと申し出があった。結局は近代音楽がまだ受け入れられていなかったアメリカで上演の見込みはなく、1938年の終わりにスコアは放棄されたという（ボーモント 1991, 61-62）。

第11、12曲は調号が付けられており、テキストが再び昔の詩人によるものになると同時に、音楽は調性音楽が意識されているようである（第3、8曲の調号は、記譜上の都合のためであり、調性を示している訳ではなかった）。バス音は第10曲の最後のDから全音下がったCで始まり、その移行はスムーズである。b3つのc-Mollの音楽で開始するが、終結部は第10曲のd-Mollから見てナポリ調にあたる、Es-Dur（第10曲において、

かつて持っていた「明るく喜ばしい色」を表した調である）となる。第 11 曲で再度旅立ったが、そこはやはり現実を表していた第 10 曲からは遠く、切望する場所であることが示されているようである。

A：前奏で提示されるピアノの音型は、保続音と拍頭の 16 分休符が特徴的な点で、第 8 曲と少々似ている。曲を通して用いられる、ピアノ上段のスタッカートの付いた下行音型は、雨粒を描写しているのであろう。**A**で繰り返されるシンコペーションのリズムには、語り手の切迫した心情が表れているようである。

先述の通りピアノの開始は c-Moll の I であるが、そこからバス音 C の上で各声部が徐々に下行することで、偶成和音群が生まれている。それらにおいて、#の臨時記号は F 音のみ付けられており、各小節頭の I の後は、根音保続の上に V 度調の V₉（ドッペルドミナント）が基の和音であると思われる。歌もほぼピアノの構成音で作られているが、fis¹ のときにピアノは ges¹ と異名同音で書かれており（第 3 小節）、恋人たちが気持ちを同じくしつつも同じ場所にいないことが示されるようである。

第 5 小節からバス音は E へ移る。ここで構成されるのは減 5 短 7 の和音（D 音/F 音/As 音/C 音）+バス音 E（和音の根音から長 2 度上）であり、3 小節間、揺れながらも保持され解決されないため、トリスタン和音のように叶わない憧れが感じられる。歌は第 5～6 小節において 4 拍目から始まり、続く第 7 小節では 4 拍目において新しいバス音 Fis が現れることで、強迫が移動した感じを受ける。

B：《カンダウレス王》から引用された蒸し暑い空気は fis-Moll で示される。これは前述の減 5 短 7 の和音を解決させずに、構成音の F、As、C 音を半音高めることで到達している。第 9 小節からは終わりまで、8 分の 6 拍子と 4 分の 3 拍子のリズムが混在しており、特に第 11、14 小節では小節内で声部によって拍子感が異なり、ここにも恋人達が行動を共にできていないことが示されているかのようである。異名同音の視点からも、第 11 小節で歌が ges² なのに対しピアノは fis¹、第 12 小節で歌が des²、ces² なのに対しピアノは cis²、h¹ と、見た目上は一致しないように書かれている。また第 12 小節ピアノ下段で奏される和音 H-f-a-d¹ は、下から順に増 4 度、長 3 度、完全 4 度でまたもトリスタン和音であり、愛を切望するテキストにマッチしている。第 13 小節で前奏の音型が再現された後、先述の通り第 10 曲の終止和音のナポリ調の Es-Dur の I にて曲は締められる。構成

音が Des 音や Ces 音へ揺れながらではあるが、根音位置の和音により、恋人たちの愛に満足のいく結末が与えられている。

3-12 <旅人の夜の歌 Wandrers Nachtlied>

テキスト：

ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Der du von dem Himmel bist,	A	天より来たあなた、
Alles Leid und Schmerzen stillest,	b	あらゆる苦しみや痛みを鎮め、
Den, der doppelt elend ist,	A	人の倍、みじめな者に、
Doppelt mit Erquickung füllest,	b	人の倍、元気を与えてくれる、
Ach, ich bin des Treibens müde!	c	ああ、私は人生の営みに疲れた！
Was soll all der Schmerz und Lust?	D	まったくこの痛みや喜びも何になるろう？
Süßer Friede,	c	甘い安らぎよ、
Komm, ach komm in meine Brust(!)	D	来てくれ、ああ来てくれ この胸の内に

[付曲の動機の推測]

「旅人の夜の歌」はIとIIが存在し、本曲のテキストはIの方である。ゲーテの最も有名な詩の一つであり、多くの作曲家達が付曲している³⁴。ツェムリンスキーによるゲーテの詩への付曲は、確認できる限りでは歌曲集作品 2-5³⁵ (1895-96) と、作品 22-3、4³⁶ (1934)、そして<旅人の夜の歌>であり、数としては多くない。「旅人の夜の歌」には、1896年(シェーンベルクと出会った翌年で、歌曲作品では作品2や作品5を書いていた頃)にも一度付曲している。先述の通り、ツェムリンスキーが2度も付曲したのは、この詩と「アフリカの踊り」のみである(こちらは《交響的歌曲》においてであるため、2曲ともピアノ伴奏歌曲なのは「旅人の夜の歌」のみである)。1896年の自筆譜の末尾には「in Drosendorf/am 29 Juli, 96」と書かれている(ドロゼンドルフはウィーンの北東、チェコとの国境間に位置する都市である)。ページの左側3分の1が破れて喪失されており、曲の全容はわからないが、4分の3拍子で書かれているらしいこと、ピアノがホモフオニックな進行であることは第12曲と共通している。

同時代のドイツ語圏の詩人から始まり、過去や異国の詩人を経てゲーテで締めるという

³⁴ ツェルター、シューベルト、ファニー・メンデルスゾーン、リスト、ヴォルフ、プフィッツナー、マルクスなど。

³⁵ <五月の歌 Mailied>

³⁶ <臆病な考え Feiger Gedanken bängliches Schwanken>、<妖精の歌 Elfenlied>

構成は、ヴェーベルンの《4つの歌 4 Lieder》作品 12 (1915-17)³⁷と酷似している。また最後のみゲーテの詩が採られている構成は、ブラームスの《新・愛の歌 Neue Liebeslieder》作品 65 (1869-74) にも見られる。つまり、ツェムリンスキーは関わりのあった人物の過去の作品や、自分の過去の作品を意識して、「旅人の夜の歌」に作曲したと推測される。

しかし 40 年前に作曲した詩に、何故改めてもう一度作曲しようと思ったのであろうか。《カンダウレス王》について、ボーモントは「彼がこのオペラを統合と別離の作品として考えていたことはほとんど疑いがない。初期作品のテーマ、オーケストラのテクスチュア、あるいは短い引用までもが、このスコアに統合された (ボーモント 1991, 66)」と述べている。これらは、今まで見てきた通り (オーケストラのテクスチュアを除いて) 作品 27 にも当てはまることである。また、《カンダウレス王》を含むウィーン在住時 (1933～38 年) に書かれた作品群には、第 1 章で述べた通り、久方ぶりのジャンルに手をつけたという傾向も見られる。「1933 年にナチス・ドイツを離れたあと、ツェムリンスキーはオペラ指揮者としてのキャリアを捨てることを決意し、自らのエネルギーのほとんどを作曲に捧げた。」(Ibid., 60) そうして彼は、晩年となった自分の集大成として、そして、かつての平和な世界やこの世との別れを意識して、過去の作品の要素を取り入れながらこの時期の作品群を作曲していったのではないだろうか。その中でも、作品 27 は最後の作品番号を持つ。第 4 章で後述するが、作品番号は第 11、12 曲を作曲した後に書かれたと見られる。ツェムリンスキーはアメリカ亡命後も幾つかの作品を残しているが、作品番号は与えていないため、作品 27 が人生の最後の作品だという意識が少なからずあったのではないだろうか。そしてツェムリンスキーはその最後の作品を、歴代作曲家達の靈感の源泉であり続けた、ゲーテの詩で完結させたいと思ったのではないだろうか。

また第 1～10 曲と第 11、12 曲を作曲する間の 1937 年 7 月には、ヴァイマルのエッタースベルクの山の上に、ナチスによりブツヘンヴァルト強制収容所が作られた。エッタースベルクは、「旅人の夜の歌」が生まれた場所である。ヴァイマルはゲーテ、シラーから第一次世界大戦後～ナチスの政権奪取までのヴァイマル文化に至るまで、芸術が豊

³⁷ 第 1 曲がオーストリアのローゼガー Peter Rosegger (1843-1918)、第 2 曲が李白の詩をベートゲが独訳したもの、第 3 曲がスウェーデンのストリンドベリ Johan August Strindberg (1849-1912) の詩を独訳したもの、第 4 曲がゲーテの詩による。

かに栄えた都市であった。そこに強制収容所が作られたという事実がツェムリンスキーの耳にも届いていたとしたら、ゲーテを始めとするドイツの芸術に思いを馳せて、エッタースベルクで作られた「旅人の夜の歌」に曲を付けたいと思ったのかもしれない。

[詩の構造と特徴]

8行1節。

1、3、6、8行目 XX|XX|XX|X 4ヘービツヒのトロヘーウス、脚足らず

2、4、5行目 XX|XX|XX|XX 4ヘービツヒのトロヘーウス

7行目 XX|XX 2ヘービツヒのトロヘーウス

で書かれている。脚韻は交叉韻。またその脚韻は、前半4行は男性終止—女性終止の繰り返しであったが、後半4行は女性韻—男性韻の順の繰り返しに変化し、詩の終わりに力強さを与えている。7行目が他に比べて2ヘービツヒ少ないことも、最後の行へ向かう推進力となっている。

[詩の解釈]

ゲーテがザクセン＝ヴァイマール＝アイゼナハ公国の宰相として、政務に追われていた頃の作品。「彼が、ワイマル北縁にある小高いエッタースベルクの山辺にある公国の離宮に招かれ、全山を深々と包む森と大きな空を見上げながら厳寒の山歩きをしたあと、冬の日が沈んで夕闇が全世界におりてくるときに、一篇の詩を作った。」(小塩 2012, 77)ゲーテは当時26歳と若く、内的衝動に駆られて詩作に政治活動にと働き続け、疲れて甘い安らぎを心に求めている詩である。ツェムリンスキーが1896年(当時24歳)に作曲したときには、同世代の青年の悩みとして共感したことであろう。その自筆譜の断片から読み取るに、恐らく曲はes-Mollで開始しているが、「Süßer Friede」からは平行調のGes-Durへ転調し、希望を感じられる明るさのまま、全終止で締め括られている。

しかし老年のツェムリンスキーには、同じ詩が違ったように感じられたことだろう。「du」は自分が今まで触れ、演奏し、創作してきた音楽のことであるかもしれない。天よ与えられし音楽、それはあらゆる苦しみや痛みを鎮めるもので、作曲家として国際的な評価を得られず苦しんでいたツェムリンスキーを、何度も元気づけてくれたことである

う。しかし彼は年を取り、ナチス台頭以後の様々な出来事を経て、疲れてしまった。今まで抱いてきた「痛みや喜び Schmerz und Lust」も、今になってみれば一体何になるのだろうか、そう思いもしたかもしれない。甘い安らぎは、そういった様々な感情から解放されることで、死であるともとれるだろう。また強制収容所のことも考えると、弾圧された芸術にも安らぎを、という思いがあったかもしれない。

[音楽の構造]

冒頭の楽想記号	デュナーミク	声域
Ziemlich langsam	歌：無し ピアノ： <i>p</i>	cis ¹ ～as ²

音楽的区切り	小節	詩
A	第 1～6 小節	1～2 行目
B	第 7～11 小節	3～4 行目
C	第 12～17 小節	5～6 行目
D	第 18～26 小節	7～8 行目

[音楽分析]

A：調号は#4つで、cis-Moll で開始される。第9小節まで続くピアノの四分音符+二分音符のリズムや、歌の付点四分音符+八分音符のリズムはサラバンドを思わせる。語り手が昔を回顧していることや、引きずるような重い足取りを表しているようである。またピアノのリズムは、心臓の鼓動のようでもある。

第1～5小節では1拍目でIが繰り返し打たれるが、第2転回形であるため、その後別の和音へと発展していきそうであるのに、何度も引き戻されてしまっているというような印象を受ける。2～3拍目に延ばされる和音はI²が揺らいだものである。第5小節では全ての音が上方へ揺らぎ、そうして第6小節で初めてIではなくIVに至るが、すぐに cis¹は c¹へと揺らぎ、減3和音を作る。「痛み Schmerzen」を思い出すことで少し心が高ぶるものの、すぐにそのエネルギーも萎れるようである。

動きの乏しいピアノに比べて歌は多くの跳躍を含み、始めから感情の起伏の激しさが

感じられるが、全て和音の構成音に含まれている音であり、ピアノと語り手は一体である。

B: コンマを挟んで、仕切り直したように **A** と同じ音型が始まるが、今度の1拍目は a-Moll の I² である。その内 A 音と E 音が半音下方へ揺れて、Ges 音が付加されることにより、本曲の最後の和音である Des-Dur の V₇ が第 10 小節で現れるが、ここでは I に解決せずに、Des-Dur の異名同音調の Cis-Dur の I₇ (第 7 音は下方変位) へと移る。その和音も経過音であったかのように、第 12 小節では悲劇的内容を象徴する d-Moll の I₇² へと更に昇り、そこから崩れ落ちるように和音は下行して **C** へと入る。

歌は引き続きピアノと同じ音の中で跳躍を多く含む進行であるが、曲内で唯一、付点八分音符+十六分音符という鋭いリズムが使われている箇所に「人生のモチーフ」が見られる(第 8 小節最後の音符から、gis¹-a¹-c²)。このリズムが充てられたテキストは「みじめな elend」であるが、単語の抑揚にそぐわない上行音型が付けられており、自嘲するかのようである。その後、憂鬱な気持ちを表すように臨時記号は b 系へと変化する。音域はそれに抗うように高まり、「元気(づけること) Erquickung」でも 4 度の跳躍上行を見せるが、その後は垂れ下がるのをこらえきれないように半音で下行する。緊張感の高まりは、前述の d-Moll の I₇² に向かうピアノの上行へ引き継がれる。

C: 第 13 小節から調号は無くなる。第 12 小節の和音の崩れるような下行は、調性音楽や安定した世界の崩壊を表し、現代(作曲当時)へと戻ってきたかのようなものである。第 12 小節終わりから引き延ばされているのは、トリスタン和音(和声の危機と騒がれた)もその一種である、減 5 短 7 の和音 (d¹/f/as/c) + バス音 E (和音の根音から長 2 度上) であり、第 11 曲の第 5 小節の和音と同じである(短い間奏中に現れる点も一致している)。その和音の上で語られるような歌の旋律は、第 10 小節アウフタクト es² からのフレーズを短 7 度も低く移行し、少し変形したもので、かなりの落差である。加えて、「des Treibens」に充てられたのは「人生のモチーフ」の逆行形であるが (as¹-f¹-e¹)、冠詞に最も高い音が充てられていることから、意図的な使用であると思われる。それは自分の人生を振り返ると、「treiben (追い立てる、駆り立てるなどの意)」ものであったという暗示なのかもしれない。

ピアノは、第 15 小節アウフタクトから再度、僅かに音域を高めて再び和音が崩れるよ

うな音型、歌は前のフレーズの変形が続く。音楽的区切れは上述の表の通り第 12 小節にあるとしたが、第 10 小節アウフタクト～第 12 小節を、第 13 小節アウフタクト～第 17 小節が繰り返すようにもなっており、音楽は完全に区切れてはいない。一つの考えが収まりきる前に、次の考えが襲ってくるようである。

D：第 18 小節 1 拍目は、Ges-Dur の I² である。バス音の Des 音は曲の終わりまで保続され、最後の Des-Dur の I の根音となる。第 22 小節に一瞬#の臨時記号が現れ、突然明るい D-Dur が響くが、長くは続かずに Ges-Dur の I² に戻ったのち、内声部が半音で揺れ動くことにより、最後は Des-Dur の I に到達し、曲集は完結する。

歌は 2 回の三全音の進行 (c²-ges²) を含み、その跳躍で至る「安らぎよ Friede」や「来てくれ komm」に悲痛な願いが感じられる。一瞬現れる D-Dur においては「komm」と同じく全音で上方に揺らぎ、最後の光が一瞬だけ煌めくようである。最後は、終止和音の根音である Des 音を先取りしている。歌の最後にピアノが寄り添い、Des-Dur に至ったようにも感じられる。

この 4 声体のように書かれた終結部は第 10 曲と似ており、どちらも 2 声部が音を延ばす中、残りの 2 声部が半音で揺れ動き、最終的に Dur の三和音に落ち着く。加えて第 10 曲は両声部とも最後に半音上行して Dur に至るのに対し、第 12 曲は両声部とも半音下行して Dur に至るのが対照的で、第 12 曲の方がより沈んで終止する印象を受ける。また、第 12 曲で動く 2 声はどちらも内声であり、内省的な様子も伺える。

ツェムリンスキーは新たな終曲を据えるにあたり、自身の最後の作品という意識が働いてか、ドイツを代表する文豪ゲーテの詩を選び、音楽は 1 年で一層深まった諦念を表している。原詩では最後にエクスクラメーションマークが付けられているが、自筆譜ではピリオドすらも付けられていない。

第4章：作品27の演奏に向けて

4-0 導入

本章では、作品27を演奏するにあたり検討が必要である曲順、ツィクルス性、想定された声種についての考察を行う。

はじめに、ツィクルス構成についての考えが表れているツェムリンスキーの言葉を参照したい。彼は歌とオーケストラによる《抒情交響曲》に関して、以下のように述べている。

7つの詩は、私が配列して作曲したことにより初めて内的に結び付けたのであるが、このような解釈を通じて、またいくつかの主題のライトモチーフ的な取り扱いの手法によって、作品の統一性が明白に強調されるのと同時に、指揮者によってこの意味において演奏されなければならない。(Zemlinsky 1924, 10-11)

同様のことが、他の曲集にも前提とされていた可能性が考えられる。

4-1 曲順の考察

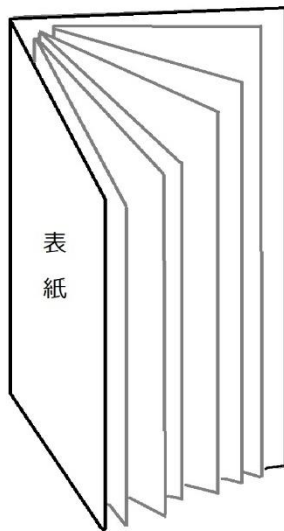
4-1-1 自筆譜A1に残された数字から

第2章で述べた通り、自筆譜A1には全曲の末尾に年月日が書かれており、第1～10曲が1937年3月31日から4月19日に、残り2曲が約1年後の1938年4月2日と4日に完成したことがわかる。出版譜の曲順は、この日付順と等しい。

曲順についてまず疑問に思われるのは、A1において第11曲が最初に現れることである(第2章第3節[図1]参照)。作品22の自筆譜(浄書譜とスケッチ)、作品27の自筆譜A2(スケッチ)を観察したところ、しわや汚れ、破れ具合から、ツェムリンスキーが2つ折り4ページからなる紙を、折りたたんだ辺を左側に置いて重ねたことが見て取れた。作品27のA1も、同じように3枚を重ねた上で、それらを更に1枚が包む形になっている(次ページ[図4]参照)。恐らくツェムリンスキーは、包まれた3枚の最初のページ(fol. 2^r、第2章第3節[図1]参照)から書き始め、第10曲の途中で3枚目の最後(fol.

7v) に行き着いてしまい、3枚を包むように4枚目 (fol. 1、fol. 8) を足し、その4枚目に第10曲の続きと、表紙とを書いたのだろう。そして1年後に第11、12曲を作曲した際に、紙の節約のためかはわからないが、第11曲は表紙の裏に、第12曲は第10曲の裏に書き加えたため、第11曲が最初のページに現れることになったのだと推測される ([図5])。従って、ツェムリンスキーの意図した曲順に、A1が第11曲から始まっていることは関係するものではなく、各曲のタイトル周辺に書かれている曲順を示すと思われる数字から考察するのが妥当だと考えられる。

[図4]



[図5]

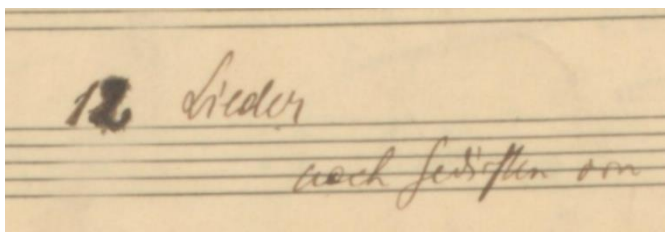


またここで、表紙について触れておく。自筆譜 A1 の表紙には「12 Liedern nach Gedichten von Stefan George, Kalidasa, Amaru, Langston Hughes u. Claude Mc. Kay」(シュテファン・ゲオルゲ、カーリダーサ、アマール、ラングストン・ヒューズ、クロード・マッケイの詩による12の歌曲)と書かれており([画像1])、第12曲の詩の作者、ゲーテの名前は書かれていない。「12」の1の位は上書きされた跡があり、元々書かれていた数字は、ツェムリンスキーの他の数字の筆跡([画像2])から判断するに「11」であったと考えられる。また作品22のインク書きの自筆譜の表紙([画像3])を見ると、「Lieder」がその前に書かれた数字と高さが揃っているのに対し、A1の方は揃っていない。

以上の情報から、第 10 曲までが作られた時点で「Liedern nach Gedichten von Stefan George, Kalidasa, Amaru, Langston Hughes u. Claude Mc. Kay」と表紙に書かれ、1 年後に第 11 曲が作曲された際に先頭に「11」が付け足され、更に第 12 曲が作曲された後、1 の位に 2 が上書きされ、現在の「12 Liedern (後略)」となったと推測される。そしてゲーテの名前は、付け加えるのを忘れられたのだろう。

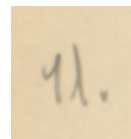
更に表紙には、インクで書かれている作曲年月「April 37」の下に、鉛筆で「April 38」と書かれており、同じ鉛筆と見られる筆跡で「op. 27」も書かれているため、第 11、12 曲を加えた後に作品番号が付けられたと考えられる（[画像 4]、[画像 5]参照）。

[画像 1]

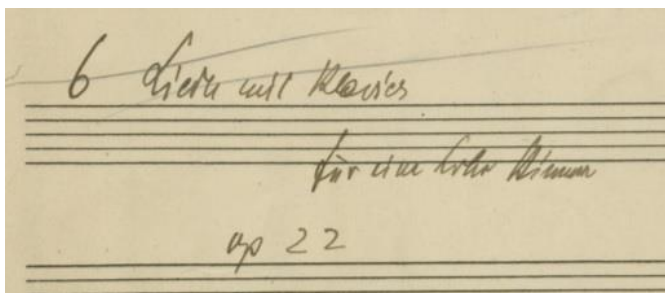


[画像 2] 自筆譜 A1<雨季>の曲頭に

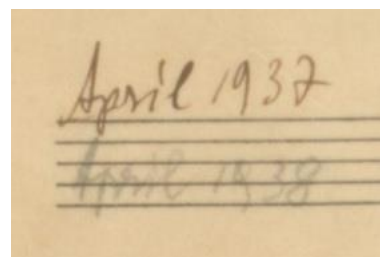
書かれた数字



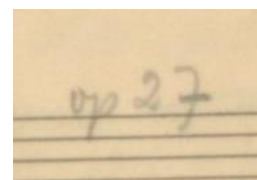
[画像 3]



[画像 4]



[画像 5]



続いて、A1 の各曲に書き込まれた曲順を示すと思われる数字から、曲順について考察する。これらの数字は、作品 22 の自筆譜や作品 27 の A2 に書かれた数字と比較しても同

一人物の筆跡であると見え、ツェムリンスキー自身によって書かれたものだと言える。また、PDF で見る限りでは確実なことは言えないが、スコアと同じ黒いインクで書かれたと見えるものと、かすれ具合から鉛筆で書かれたと見えるものがある。

数字には、タイトルと同じ高さのページ左端に書かれたもの、タイトルのすぐ左に書かれたもの、ローマ数字のものがある。まずタイトルのすぐ左に書かれている数字は大変小さく、ページ左端の数字やローマ数字に比べると印象が薄い上、5曲にしか書き込まれていないため、最終的なツェムリンスキーの意図した曲順には関係しないと考える。

一番多く書かれているのがページ左端のもので、1から11の数字がある。これらの数字には、他の数字に上書きしているものもある。第1、2、4曲は鉛筆で書かれたと見える細字の数字の上に、鉛筆で書かれたと見える太字の数字が重ねられている。第3曲には、3が2つと4が1つという、3つの数字が重ねて書かれている。上書きして書く際、その前に書かれている文字よりも小さく書く、薄く書くということは通常考えづらいため、順番としては、小さく細い3、それよりも大き目の4、最後に一番大きく濃い3が書かれたと考えられる。第5、7、9曲には小さく、細い、黒いインクで書かれた数字が見られる。これらの筆跡は楽想記号や歌詞のものと酷似しているため、作曲時に書かれた数字、つまり最初に書かれた数字だと思われる。第5曲には更に6と5の数字が上書きされているが、5の方が大きく読み取りやすく書かれているため、一番最後に書かれたのが5だと考えられる。第7曲にも、同じ7という数字であるが、黒いインクで書かれた7の上に、太目の鉛筆が7が上書きされている。第6、8、10、11曲は上書きの跡がなく、また数字は同じ大きさ、太さ、鉛筆で書かれているように見える。以上を纏めたものが[表4]である。各曲、一番上（最後）に書かれたと思われる数字を網掛けにしているが、これは1から11までを網羅しており、またそれはA1において各曲末尾に書かれた日付順、つまり出版譜の収録順と同じでもある（ただし第12曲には数字は書かれていない）。出版譜は、この数字を参考に編集された可能性もある。

[表 4]

タイトル	出版譜 の曲順	曲順を表すと思われる数字				
		タイトルのページの左端			タイトル左 (極小)	ローマ数字 (鉛筆、 極太、 下線を伴う)
		1層目 (細字、 黒インク、 小さい)	2層目 (細字、 鉛筆)	3層目 (太字、 鉛筆)		
誘拐	1		3	1	1(鉛筆)	I
夏	2		3	2	1(黒インク)	
春	3		3, 4	3	2(黒インク)	
春: 今やその時…	4		5?	4	3(鉛筆)	
はねつけられた女	5	5	6	5		
秋の風	6			6	9(4? 鉛筆)	
みじめな思い	7	7		7		VI
ハーレムの踊り子	8			8		
アフリカの踊り	9	9				VII
歌をもう一度を与えてくれ	10			10		III
雨季	11			11		
旅人の夜の歌	12					II (消されている)

次にローマ数字は、鉛筆により極めて太く書かれている上、それと同じと見える鉛筆でタイトルに何重にもアンダーラインが引かれており、決定版だと示すような意思が感じられる、最も目立つ数字である（[画像 6]～[画像 9]参照）。第 12 曲には、消しゴムで消されているもののローマ数字のIIが書かれた跡があり、このことからローマ数字は 12 曲全てが作曲された後に記されたと考えられる。ローマ数字を順番に並べると、1 → (12) → 10 → ? → ? → 7 → 第 9 曲となる。終曲に選ばれた第 9 曲は、この曲集で 2 曲しかない力強い終結部を持つ曲であり（もう一曲は第 3 曲<春>、それ以外の 10 曲は *ppp*～*p* というデュナーミクで終わる）、またテキストも「ああ、私は人生の営みに疲れた！/まったくこの痛みや喜びも何になる？/甘い安らぎよ、/来てくれ、ああ来てくれ この胸の内に」という憂鬱な第 12 曲と比べて、「(トムトムが) 轟く、/唸る、/お前の血を呼び起こす」とエネルギーに溢れている。第 9 曲で終わる場合と第 12 曲で終わる場合では、曲集の結末の印象にかなりの差が生まれることになる。

[画像 6]

1. Entführung I Heppan George 1 [3]

Andante (Kunehausen'se in. sark)

Lied mit sich, ge-richtes Kind in die halbe fene Kinde und behalt als

[画像 7]

9. Afrikaischer Tanz VIII. Langsam Wenzel 11 [13]

Wald bewegt (Allegro)

Sollen Sie Tom foms, sollen Sie Tom foms, sollen

[画像 8]

10. Ich ein Lied mir wieder Heppan George

Sehr langsam (Adagio) III

Ich ein Lied mir wieder, im klaren Tone Freund künden tages

[画像 9]

[16] Wendek Nachtlied (Goethe) I

Zunlich langsam mit inigen beschränkt

So du von dem Nimmal bist, alles deld in Schwanen oliloch

加えてこのローマ数字の振られた5曲のテキストには、du の存在があることが共通している（他の7曲のテキストに du の存在はない）³⁸。また<誘拐>、<みじめな思い>、<歌をもう一度私に与えてくれ>の3曲のテキストは命令形の動詞で始まり、それぞれ「歌を持っておいて」、「ブルースを弾いておくれ」、「歌を与えておくれ」という、音楽を求める内容も含まれている。ローマ数字を消された<旅人の夜の歌>においても、安らぎに対して「来てくれ komm」という、命令形の呼びかけが含まれている。また<アフリカの踊り>にもトムトムが轟くという音楽に関する単語が含まれる。ローマ数字を振られた曲には、呼びかける相手が存在することや、音楽に関する内容が含まれているという選考基準もあったのではと推測される。

しかしながらIIは消されており、IV、Vも抜けているため、演奏することは叶わない順番である。従って、作品27を《12の歌曲》というタイトルのもと全12曲を演奏する際には、タイトルのページの左端に書かれた数字順（＝日付順、出版譜における収録順）を採用するのが最良だと思われる。

ローマ数字は、コンサートでの抜粋演奏のプログラムを表していた可能性も考えられる。ツェムリンスキーの生前、1940年のコンサートにおいて、作品27の第1曲、作品22の第2曲、作品27の第9曲が演奏された記録がある。A1でIV、Vが抜けていたのは、作品22から選ぶようとしていたため（作品22のインク書きの自筆譜において、第3曲に書かれた曲順を表す「3」の下に、作品27のローマ数字やアンダーラインを書いた鉛筆と同じに見える筆跡でアンダーラインが引かれている、[画像6～8]、[画像10]参照）と推測すると、演奏曲目の第1曲と終曲がローマ数字による曲順と一致していることから、このコンサートのプログラムを考えた跡ではと思われた。プログラムに含まれた作品22の第2曲と、アンダーラインの引かれた第3曲にも、du の存在がある³⁹。コンサートでは他に4人の作曲家による作品が演奏されたため、ツェムリンスキーの持ち時間が少なく、ローマ数字によるプログラムから、最終的に3曲へと絞られたのかもしれない。

³⁸ 第1曲には2人称単数の命令形動詞、2人称単数の所有冠詞 dein、そしてツェムリンスキーによって足された1行に2人称単数1格 du が含まれる。第7曲には2人称単数の命令形動詞、2人称単数1格 du が含まれる。第9曲には2人称単数の所有冠詞 dein が含まれる。第10曲には2人称単数の命令形動詞、2人称単数の所有冠詞 dein、2人称単数1格 du が含まれる。第12曲には2人称単数1格 du が含まれる。

³⁹ 第2曲には2人称単数4格 dich、2格 dein が、第3曲には2人称単数4格 dich が含まれる。また、第5曲にも du の存在がある。作品22に、音楽を表す単語は出現しない。

[画像 10]



4-1-2 <雨季>について

前項にて、作品 27 の演奏順は出版譜の収録順と同じが妥当だと結論付けたが、その並びを見ると、モスコヴィッツのように「不可解なことに、ツェムリンスキーは<雨季>を曲集の終わり近くに配置した」(Moskovitz 2010, 286) と思う人もいるだろう。それは、<雨季>を他の古典サンスクリット文学のテキストによる曲と纏めるのが良いのではと考えるからであろうし（アフリカ系アメリカ人の詩による 3 曲は纏まっている）、当初の終曲である第 10 曲と、最終的な終曲である第 12 曲は荘厳な曲調であり、その間に配置すると浮いているように感じられるからでもあろう。

しかし、第 3 章第 11 節で見えてきたとおり、曲集の前半で付曲された季節は夏、春、秋と、どれもヨーロッパでも感じられる季節であるが、第 11 曲で付曲されたのはツェムリンスキーが体験したことのなかったであろう、雨季である。10 曲の作曲から 1 年経って曲を追加したいと思ったときに、現実からの逃避の願望は更に高まり、より自分から縁遠い季節を選んだとは考えられないだろうか。

また、第 10 曲と第 11 曲の終結部の調性にはナポリ調の関係がある。<雨季>が、第 10 曲で表されたツェムリンスキーの苦悩からは遠い場所にあるということが示されていると考えると、第 10 曲の次に第 11 曲を演奏することが想定されていたろうと推測される。第 12 曲の終結部は第 10 曲のものと似ているが、第 12 曲においてはより鎮静的になる理由を、第 11 曲において東の間の逃避を図った反動と見ることもできるかもしれない。

以上の理由と第 1 節における数字の検討より、<雨季>は第 11 曲として書かれたと考える。

4-2 ツイクルス性の考察

MGG 第2版「ツイクルス Zyklus」の項目の「概念 Begriff」によると

ツイクルス形成の程度と手段は、ほぼ任意に変化させられる。声楽作品では、作曲されたテキストがツイクルスを形成しているかどうか (W. ミュラーの美しき水車小屋の娘や冬の旅)、および作曲家がこの詩のツイクルス形式を、音楽的な形式で強化または重ね合わせたかどうかという問題もある。結局のところ、ツイクルスについての考えの歴史的な兆候は、その技術的手段、普及、強度において、非常に異なる。

という。ツイクルスであることに定められた規則がある訳ではなく、時代によって手段や曲集内の関連性の強さなども様々だが、ツイクルスとして作曲されたならばテキストや音楽の構成に何かしらのプランが見られる、ということであろう。

本節においては、前節で結論付けた曲順において見られる構成プラン等から作品 27 がツイクルスであることを示し、またそのツイクルスに潜在しているものの可能性 (作曲の動機やツイクルスに込められた意味、ツイクルスが表現し得るもの等) について考察する。

4-2-1 テキスト構成から

曲集名《12の歌曲》には曲数の情報しかなく、またテキストは様々な国・時代の詩人によるため、一見関連のない曲の寄せ集めのような印象を受ける⁴⁰。第3章で見てきた通り、原詩は第1曲がツェムリンスキーと同時代のドイツの詩人ゲオルゲ、第2～6曲が5～8世紀のインドの詩人、第7～9曲がハーレム・ルネッサンスの詩人、第10曲が再びゲオルゲ、第11曲が再びインドの詩人、第12曲がゲーテの詩による ([表5]参照)。

⁴⁰ ツェムリンスキーのそれまでの歌曲集をみても、明らかに選集と思われる作品2や作品5は単に「Lieder」、「Gesänge」という曲集名が付けられており、それに対してツイクルスである作品6や作品13には「トスカーナ地方の民謡によるワルツの歌」、「メーテルランクの詩による6つの歌曲」というように、具体的な内容に関する情報が含まれている。

[表 5]

出版譜の曲順	作曲年月日	曲名		原詩の詩人			独訳者
1	1937年 3月31日	Entführung	誘拐	Stefan George	1868-1933	ドイツ人	
2	1937年 4月1日	Sommer	夏	Kalidasa	5世紀?	インド人	Otto v. Böhtlingk, Hans Bethge
3	1937年 4月2日	Frühling	春	Kalidasa	5世紀?	インド人	Otto v. Böhtlingk, Hans Bethge
4	1937年 4月2日	Frühling: Jetzt ist die Zeit	春: 今やその時…	Kalidasa	5世紀?	インド人	Otto v. Böhtlingk, Hans Bethge
5	1937年 4月4日	Die Verschmähte	はねつけられた女	Amaru	7-8世紀	インド人	Otto v. Böhtlingk, Hans Bethge
6	1937年 4月7日	Der Wind des Herbstes	秋の風	Kalidasa	5世紀?	インド人	Otto v. Böhtlingk, Hans Bethge
7	1937年 4月9日	Elend	みじめな思い	Langston Huges	1902-1967	アフリカ系アメリカ人	Anna Siemsen
8	1937年 4月13日	Harlem Tänzerin	ハーレムの踊り子	Claude McKay	1889-1948	アメリカ人	Anna Siemsen
9	1937年 4月15日	Afrikanischer Tanz	アフリカの踊り	Langston Huges	1902-1967	アフリカ系アメリカ人	Josef Luitpold
10	1937年 4月19日	Gib ein Lied mir wieder	歌をもう一度与えておくれ	Stefan George	1868-1933	ドイツ人	
11	1938年 4月2日	Regenzeit	雨季	Kalidasa	5世紀?	インド人	Otto v. Böhtlingk, Hans Bethge
12	1938年 4月4日	Wandrer's Nachtlid	旅人の夜の歌	J. W. v. Goethe	1749-1832	ドイツ人	

しかしこのテキストの選択には、過去の歌曲作品と関わりがあるように思われる。以下第3章で述べたことの纏めとなるが、まず目を引かれるサンスクリット文学の詩は《抒情交響曲》において、ハーレム・ルネッサンス文学の詩は《交響的歌曲》において、ツェムリンスキー自身が既に用いていた。ゲオルゲの詩は新ウィーン楽派らが無調音楽へと歩を進めるときに多く作曲していた。また「誘拐」にはシュレーカーが作曲しており、ツェムリンスキーの<誘拐>と音楽的にも類似点が見られる。ベートゲの独訳詩は、マーラーの《大地の歌》でも用いられていた。更に最初に書かれた第1～10曲における、同時代の詩人から始まり、過去の詩人を経て、再び始めと同じ詩人へと戻ってくるという構成は、作品 22⁴¹と同じである。また第 11、12 曲まで加えたときの、同時代のドイツ語圏の詩人から始まり、過去や異国の詩人を経てゲーテで締めるという構成は、ヴェーベルンの《4つの歌》作品 12 と酷似している。曲集の最後を、それまでに登場していなかったゲーテの詩で締めるという構成は、ブラームスの《新・愛の歌》作品 65 にも見られる。以上のことを踏まえると、作品 27 のテキストは、自分や関わりのあった人物の過去の作品を意識して選択されているように考えられないだろうか。また作品 27 が意図的なテクス

⁴¹ 第 12 曲が C.モルゲンシュテルン (1871-1914)、第 3、4 曲がゲーテ、第 5、6 曲が再びモルゲンシュテルンの詩による。

トの選択によって構成されているということは、単なる選集であるとは考え難い。

次にテキストの内容からツイクルス性について考察する。第1曲<誘拐>において、語り手は言い伝えの森の中へ行こうと恋人に呼びかける。続いて第2曲以降の古典サンスクリット文学とハーレム・ルネッサンス文学からのテキストには異国を表す単語が頻出し、旅に出ていることを感じさせる。第12曲のタイトルは<旅人の夜の歌>であり、人生の営みに疲れて安らぎを求めるというテキストは、旅をしてきた主人公の終焉を思わせる。シューベルトの《冬の旅》、シューマンの《リーダークライス》作品39、マーラーの《さすらう若人の歌》、シェーンベルクの《架空庭園の書》など、リート史において旅はツイクルスの重要なテーマとして扱われてきた。作品27も、旅をテーマに統一されたツイクルスであることが考えられる。

また各曲のタイトルにおいては、カーリダーサの詩による第2、3、4、6、11曲の「夏」「春」「春：今やその時...」「秋の風」「雨季」という、季節を表す単語が目に入る。季節には周期性があるため、ツイクルスと語源（ラテン語の *circus*）を同じくする、サークルと結びつくものがある。加えて12曲という曲数も、1年=12ヶ月との関連が感じられる（第1曲<誘拐>のテキストが収められている詩集のタイトルも『魂の一年 *Das Jahr der Seele*』である）。またホフマンが以下のように述べている通り、若年期から老年期までの流れも捉えることができる。

愛についての雰囲気を持った詩（第1～4、11曲）と強烈な感情の詩（第5曲、7～9曲）はすべてセクシュアリティに関する。さらに、歌曲集を通して流れる季節の進行は、若年期（第1曲の「最愛の子供」）から青年期（第2曲における否定と苦しみの目覚め）、情事（第5曲）を通して、老年期と死の準備（第10、12曲）までの進行に類似している。（Hoffman 1993, 4-5）

また当初の10曲においては、第1、10曲が同じ詩人、第6曲を挟んで第5、7曲が失恋した女性の詩、第4、8曲が異国の女性を眺めている詩、第2～6曲がカーリダーサの詩の間にアマルの詩を挟み、第7～9曲がヒューズの詩の間にマッケイの詩を挟むといった、曲集の中程からシンメトリーな構成も見られる（曲数は異なるが、演奏時間は第2～

5 曲と第 7～9 曲の合計がそれぞれ同じ位になる)。

4-2-2 音楽的連関から

次に、音楽面からツイクルス性について考察する。作品 27 は調性を感じられる部分が多々あるものの、各曲の調性を特定することは厳しく、多くの曲に調性プランを見つけることはできない。構成を把握する手掛かりになりそうなこととして、ホフマンの行ったシェンカー分析の結果 (Hoffman 1993, 199) を参考にすると、曲集を通じて重要なバス音に多く使われているのが D 音、Fis 音、A 音である。全曲の終止和音を見てみると、D 音-Fis 音-A 音からなる D 音根音の 3 和音 (第 10 曲) を中心とし、D 音根音の 3 和音の付加 6 の和音 (D 音-F 音-A 音-H 音、第 5、7 曲)、半音下がった Des 音根音の 3 和音 (Des 音-F 音-As 音、第 12 曲) やその付加 6 の和音 (Des 音-Fes 音-As 音-B 音、第 2 曲)、半音上がった Es 音根音の 3 和音 (Es 音-G 音-B 音、第 11 曲)、属音 A 音が根音の 3 和音 (A 音-Cis 音-E 音、第 4 曲、A 音-E 音 第 9 曲) により、12 曲中 8 曲の終止が作られている。このことから、曲集の中心となる音は D 音であると考えられる。この D 音が、曲集の折り返しにあたる第 5、6、7 曲において、重要なバス音と終止和音の根音を担っていることも、中心のあるサークル性を感じさせる。また D 音は、第 2 章で述べたツェムリンキーが好んで用いた、悲劇的な内容を表す d-Moll の主音でもある。彼の揺らぐ手法により、D-Dur は d-Moll へとすぐに移ることができる (第 10 曲の終結部など)。ツェムリンキーが作品 27 作曲当時の厳しい状況を反映して、d-Moll を頻出させられる D 音を中心としたことは最もであるように思われる。

また歌曲集を通じて、旋回音型 *Circulatio* (これも語源がツイクルスと同じである) と似た音型が使用されている。第 1 曲の出だしから旋回的音型が見られた (完全な旋回音型ではないが、フレーズが始めの音から上や下へ移動した後、元の音へ戻ってくることを繰り返すという循環がある音型であり、旋回音型の持つ意味合いを表し得ると考える)。複数の曲において旋回的音型が見られることは、共通した音楽語法があるとして歌曲集のツイクルス性を高めるだけでなく、歌曲集のテーマの一つをも示唆している。音楽修辞学において旋回音型が意味する、「一か所から脱出できない」という状況は、第二次世界大戦直前のツェムリンキーの心情にも結び付いていないだろうか。また旋回と似た要素と

して、固執低音や保続音も多くの曲に使用されており、同じく一か所に留まり続けるということが表されているようである。また冒頭の音楽が終結部で再び現れる、循環形式のようになっている曲も多く見られ（第1、5、7、8、9、10、11曲）、こちらにも似た象徴性があるように思われる。テキストの内容や曲調は異国の旅を感じさせはするが、実際には出口の無い場所に留まり続けていることを音楽によって表しているようである。

またホフマンは、ピアノの白鍵における音楽と黒鍵における音楽との対照性が見られることを指摘している（Hoffman 1993, 196）。特に第1曲の出だしが白鍵のみで作られ、終曲の終結部が大部分を黒鍵による音楽で作られているのは、両者の連関を意識してのことだと思われる。

[譜例 25]

第12曲終結部
第17～21小節

17 mit großem schmerzlichen Ausdruck
Lust? Sü - Ber Frie - de, komm, ach komm

続いて、各曲間における音楽的連関を纏める。第1曲のピアノ下段の最後の音から第2曲冒頭のピアノ上・下段の音への進行は、バスはA→H、上声部はg¹→fと、どちらも（後者はオクターヴと）全音になっており滑らかである。また第2曲の前奏の付点四分音符と八分音符を繰り返すリズムは、第1曲の歌の冒頭のモチーフxと共通している。

第2曲と第3曲のタイトルは「夏」と「春」で、どちらも季節を表す。全体的に第2曲はb系の臨時記号、第3曲は#系の調号・臨時記号で書かれており対照的であると共に、三連符や保続音の使用という共通点もある。更に歌い出しは共に短3度上行から始まり、続いて長2度下行、跳躍の下行、跳躍の上行、長2度上行、長2度上行、長2度上行、長2度下行と、9音目まで似た旋律の動きになっている。

第3曲と第4曲のタイトルはどちらも「春」を含む。この2曲は終結部が似ており、歌は完全5度の跳躍から、比較的高い音域の二分音符の連打で終わる。デュナーミクは対

照的で、第3曲は *molto crescendo* からの *ff*、第4曲は *ppp* から *verlöschend*（消え入りながら）となっており、後奏も第2曲が跳躍上行なのに対し第3曲は跳躍下行で終止するという対比が見られる。

[譜例 26]

第3曲終結部

第4曲終結部

第4曲は A-Dur の主和音で終止する。第5曲はそのピアノ上段に欠けていた a¹を補うように始まり、更にそこから上段は上行、下段は下行し広がっていく。歌もピアノと同様の旋律を a¹から始める。第2曲から第4曲までのタイトルが季節を表す単語だったという繋がりはこの第5曲で切れるが、音楽的には繋がりが保たれている。

第5曲と第6曲は、終止部のピアノ上段が和音、下段が2声になっており、その内の上声部が十六分音符によって作られるリズム、バス声部が D 音で余韻を残して終わるところに共通点が見られる。

[譜例 27]

第 5 曲 終結部

第 6 曲 終結部

第 6 曲と第 7 曲は共通点が見つからなかったが、ここで舞台となる国も時代も移るために、それももったもなことであろう。

また第 7 曲と第 5 曲は終止和音が同じであり、失恋した女性というテキスト内容だけでなく、音楽の結末も同じくされている。更に第 7 曲冒頭における歌とピアノ下段のリズムは、第 1 曲の第 17～18 小節に現れていた。また第 7 曲のハイライトに向かう第 19 小節の半音階上行 $h^1-c^2-cis^2-d^2-dis^2$ も、第 1 曲の第 16 小節に現れたものであった。第 1 曲の冒頭は 4 分の 4 拍子で、2 小節以上にわたって 4 分の 3 拍子になるのは第 16 小節からの 6 小節のみである。第 1 曲が第 7 曲と同じ 4 分の 3 拍子になる部分において、第 7 曲のリズムやモチーフとの連関が見つかるため、偶然ではないとだろう。また第 7 曲のハイライトである第 20 小節は、「人生のモチーフ」が第 1 曲の冒頭と同じ順番に入れ替えて使われている。

[譜例 28]

第 7 曲 冒頭

第 7 曲 第 19～20 小節

第1曲
第16～18小節

第8曲第33小節からの娼婦達の嫉妬の眼差しを描く音楽は、ピアノ上段の6度の平行移動や、下段のシンコペーションが第7曲第8～9小節を想起させる。どちらもテキストは「みじめさ」を感じている女性の描写であることから、意図的であろう。また第8曲はこの曲集で4曲しかない調号を持つ曲で、同じく#系の調号を持つ第3曲と、前奏のピアノの右手に「Fis音-Gis音」が印象的に出てくるといふ共通点もある。

[譜例 29]

第3曲冒頭

第8曲冒頭

第8曲と第9曲は、どちらもタイトルに「踊り」を含んでいる。

第9曲の終結部は *ff* + 半音の多い上行、第10曲の冒頭は *p* + 半音下行であり、対照的である。

[譜例 30]

第 9 曲 終結部

47
Blut
accel.
sfz

第 10 曲 冒頭

Sehr langsam (Adagio)
Gib ein Lied mir wie - der, in
p

また第 10 曲にも、第 1 曲とのモチーフの連関が見られる。第 10 曲冒頭のピアノのモチーフは、第 1 曲における第 2 節の歌い出しのモチーフと同じである。また第 10 曲のハイライトである第 20 小節アウフタクトからは、半音下へ移高された第 1 曲冒頭のモチーフ x が見られる。「leuchtende」の「leu」に充てられた 1 音は、モチーフ x においてより全音高い音程関係にあるが、これは「leuchtende」の「輝いている」という意味を反映したためと考えられる。

[譜例 31]

第 1 曲
冒頭

Andante (durchaus leise und zart)
Zieh mit mir, ge - lieb - tes Kind in die
p

第 10 曲
第 19～22 小節

当初の終曲であった第 10 曲は、最終的な終曲の第 12 曲とも連関が見られる。どちらも終結部のピアノは 4 声体のように書かれ、2 声部が音をのぼす中、残りの 2 声部は半音で揺れ動き、最終的に Dur の 3 和音に落ち着く。加えて第 10 曲は両声部とも最後に半音上行して Dur に至るのに対し、第 12 曲は両声部とも半音下行して Dur に至るのが対照的で、第 10 曲の 1 年あとに書かれた第 12 曲の方がより沈んで終止する印象を受ける。

[譜例 32]

第 10 曲
終結部

第 12 曲
終結部

第 11 曲には、前後の曲と連関が見られなかった第 8 曲と、保続音と十六分休符によるピアノの音型が少し似ているという共通点が見られた。

第 11 曲と第 12 曲には調号が付けられており、テキストが再び昔の詩人によるものにな

ると同時に、音楽は調性音楽が意識されているようである（第3、8曲の調号は、記譜上の都合のためであり、調性を示している訳ではなかった⁴²）。

以上のことを纏めると、[表6]のようになる。第1曲と第10曲、第3曲と第8曲、第5曲と第6曲に音楽的連関が見られ、先に作曲された10曲で考えると、曲集の中央からシンメトリーに連関があることがわかる。また演奏時間で考え、人間の登場しない第6曲を中心と見ると、第5、7曲に女性の悲恋を描いたテキストと終止和音、第4、8曲に女性を眺めている男性視点のテキスト、第1曲と第10曲にテキストがゲオルゲによるという共通点がシンメトリーに見られた。

隣り合う2曲においても多くの連関があった。また、第1曲との連関が見られた第2曲、第7曲、第10曲は、それぞれテキストの原作者の国が変わるところであり、国が変わっても曲集の導入的役目がある第1曲と繋がっていることを示しているようである。第1～10曲から1年後に書かれた第11、12曲は、それぞれ第8、10曲と連関があり、あらためて曲集の最後を作り直したような印象を受ける。

[表6]

詩人の国	出版譜の曲順	タイトル	第1～10曲におけるシンメトリーな音楽的連関	第1～10曲における第6曲を中心とした連関	隣り合う曲における連関		それ以外の連関
ドイツ	1	誘拐	モチーフx	ゲオルゲの詩	滑らかな曲間の推移、リズム	冒頭が白鍵による、第7曲と共通のモチーフ	
インド	2	夏					出だしの旋律の動き、保続音、三連符
	3	春	冒頭の「fis-gis」		タイトルに「春」、終結部		
	4	春 今やその時...		女性を眺めている男性		終結部と冒頭の繋がり	
	5	はねつけられた女	終止	女性の悲恋・終止和音	終結部		
	6	秋の風	終止	自然描写			
アメリカ	7	みじめさ		女性の悲恋・終止和音	「みじめさ」を感じている女性を表す音型	冒頭が白鍵による、第1曲と共通のモチーフ 冒頭がほぼ黒鍵による、モチーフx、y ピアノの音型	
	8	ハーレムの踊り子	冒頭の「fis-gis」	女性を眺めている男性			テキストが踊る女性を描いている
	9	アフリカの踊り				終結部と冒頭の半音階進行（逆向き）	
ドイツ	10	歌をもう一度与えておくれ	モチーフx	ゲオルゲの詩	ナポリ調の関係		終結部
インド	11	雨季			調号による調性音楽への意識		ピアノの音型
ドイツ	12	旅人の夜の歌					冒頭がほぼ黒鍵による、終結部

⁴² 第1～10曲の内、調号が付けられているのは2曲のみである。その内、第3曲はスケッチが残っていないため判らないが、第8曲のスケッチは最初臨時記号によって書き始められ、途中からは調号として#が5つ付けられている箇所もある。最終的に自筆譜では#4つとなっており、スケッチの様子から調号は記譜の便宜上と考えられる。それに対し、第11、12曲はスケッチの段階から調号が付けられている。

このように、本章第1節において結論付けた曲順において音楽的連関が随所に見られることから、作品27はこの曲順によるツィクルスと解釈することが可能である。

4-2-3 ツィクルスの表現可能性

本章では作品27の曲順とツィクルス性について考察をしてきたが、第1節において述べたように、ツェムリンスキーが曲順を表す数字を何度も書きかえ、悩んでいたという事実を把握することは重要である。なぜなら、作品22においても同様のことが起こっていることを踏まえると、彼が置かれていた状況によって、エネルギーに溢れた力強い曲とメランコリックな曲とを入れ替えたのではと考えられ、またそのことによってツィクルスの持つ結論も変わるからである。

作品22は一度完成した後、第6曲が違う曲に置き換えられている⁴³。置き換えられた終曲は、1934年12月に作曲された『子供の魔法の角笛』の詩による<せむしの小人 Der bucklichte Männlein>である。ツェムリンスキーのオペラ《小人》は、低身長で醜いとアルマに評されたツェムリンスキー自身が反映されていると言われているが（Gorrell 2002, 108）、この歌曲も同じ題材が扱われており、やはり彼自身を表していると考えられる（後述のR.スティーヴンスのツェムリンスキーに対する印象も、タイトルとまさしく一致している）。「かわいい子よ、ああ、お願いだよ、/このせむしの小人のためにお祈りしておくれ。」という小人の呼びかけで、*pppp*というデュナーミクのもと、この曲は締められる。この曲の性格は、作品22の第1、2、4、5曲と同じく、語り手が安らぎを求めるような内容であり、元の終曲であった<私の魂の海の上を Auf dem Meere meiner Seele>の、「全ての暗い心を私は/今日 帆の祝祭へ招きたい/私の魂の海の上の！」というテクス

⁴³ LoC所蔵の作品22の自筆譜は第6曲に<せむしの小人>が置かれており、当初の第6曲<私の魂の海の上を>は単独で収められている。両自筆譜を見ると、<私の魂の海の上を>には第1～5曲と同じ場所（タイトルのページ左端）に同じ位の大きさ、同じと見られるインクで「6」が書かれており、当初の終曲であったことがわかる。<せむしの小人>にはタイトルの左隣に鉛筆で「6」が書かれている。作曲時期が他の6曲と約11か月離れていることから、<せむしの小人>を書いたのちに作品22の第6曲として入れ換え、そのまま保管されていたと考えられる。モバート・ミュージック社の作品22の出版譜は「Six songs op. 22 and Two songs (without opus number)」として、第6曲に<私の魂の海の上を>を置き、<せむしの小人>と<ベアトリーチェの予感 Ahnung Beatricens>を作品番号無しの2曲として収録している。

トで、*f*かつ *accel.*を伴った終止とは正反対である⁴⁴。1935年の作品 22 全曲初演の際、終曲は「せむしの小人」であった（本章第 3 節第 1 項のプログラムを参照）。

この変更の理由は、当時の出来事から推測できる。第 3 章第 1 節の終わりで述べたが、作品 22 が書かれる 2 ヶ月ほど前に《白墨の輪》の初演がチューリヒで行われ、大変な好評を博した。その年の終わりにドイツでも《白墨の輪》の上演許可がおりると、翌年の 1 月 16 日のシュテチン（当時ドイツ領）におけるドイツ初演を皮切りに各地で上演・絶賛された。その最中に作品 22 の当初の 6 曲は書かれている（1 月 10～21 日作曲）。しかし、その後まもなく《白墨の輪》はナチスから上演禁止を受けてしまった。作曲家としての名誉を一番感じられた時期に書いた歌曲集の終曲が力強いエネルギーに溢れたものであったこと、その名誉を奪われた後に、自身を反映した小人が祈りを求める曲（同年 12 月作曲）へと変更していることは、関係があると考えるのが自然ではないだろうか。

その後、作品 27 が作曲されるまでの間も先述の通り「ニュルンベルク法」の制定（1935 年 9 月）、友人ベルクの死（同年 12 月）、エッタースベルクに強制収容所が建設される（1937 年 7 月）など、ツェムリンスキーが衝撃を受けたであろうことは続いた。1938 年 1 月にプラハでツェムリンスキーが指揮をした《カルメン》のタイトルロールであったリーゼ・スティーヴンス *Risë Stevens*（1913-2013）は、当時の彼について、モスコヴィッツのインタビューに対し以下のように述べている。

彼がプラハに到着したとき、とても憂鬱そうだったのを覚えています。身長がとても高いというわけではなく、背を大きく曲げていました。私は彼と話をしようと思いを追ったので良く覚えているのです、しかし彼は話をしてくれませんでした。彼はとても憂鬱で、不幸で、沢山のプラハの人々のように、それに打ち勝つのは難しいとわかっていました。（*Moskovitz 2010, 287*）

当時のツェムリンスキーが精神的にかなり参っていたことが窺える。そして第 11、12 曲が書かれる 20 日程前、1938 年 3 月 12 日に、かのオーストリア併合が行われた。

⁴⁴ 作品 22 各曲のテキストと対訳は、付録を参照。

占領中のある日、二人のナチスが彼らの兵舎の床を洗うためにルイーゼの助けが必要だという口実の下、ツェムリンスキーの家を訪れた。長時間の議論の後、兵士たちは彼女を連れずに去った。ルイーゼは、ナチスが手紙や文書を押収し始めたことに気づき、彼らがすぐに戻ってくることを知って、家で約80通の手紙を燃やした。彼女はまたツェムリンスキーに、出生が漏れないようトルコ系イスラム教徒の祖母とスペイン系ユダヤ人の祖父の写真を破棄することを提案した。ツェムリンスキー一家が去る時が来た。(Moskovitz 2010, 288)。

作品27の第10曲においては、現世において明るい日々再来を切望しているが、オーストリア併合と上記引用の出来事があった後に作曲した第12曲においては、安らぎを死に求めているとも考えられた。どちらも苦しい心情であるが、第12曲の方には人生の最終段階における心情が表れていると言えるだろう。また自筆譜A1に書かれたローマ数字に見られる通り、ツェムリンスキーは第12曲の作曲後にも曲順に大いに迷っていた。彼は亡命先のアメリカで言葉が通じず一層憂鬱になり、作品の評価される機会にも恵まれず、1939年には心臓発作を起こした。先述の1940年の演奏会においては、そういった状況から自らを鼓舞する意味合いを込めて、終曲に作品27の第10曲や第12曲ではなく、エネルギーに溢れる第9曲を選んだのかもしれない。このように、作品22や27における曲順の迷いには、その当時の彼の心情が関わっていたと推測できる。

4-3 想定された声種の考察

作品27の出版譜の表紙には「ソプラノとピアノのための for Soprano and Piano」と記載されているが、自筆譜にそのような文言は見られない。演奏を想定された声種は、声楽家にとって自分のレパートリーとなるかに関わる重要な検討項目である。

《メーテルランクの詩による6つの歌曲》に関して、以下のような出来事があった。その自筆譜には、1910年に作曲された4曲に「歌とピアノのための für eine Singstimme und Klavier」、1913年に作曲された2曲に「女声のための für eine Frauenstimme」と書かれていたが、ユニヴェルザール社は出版にあたり「中声のための für mittlere Stimme」と変

更した。加えて、音域がアルトやバリトンが歌うには高すぎないかを懸念して第1、2曲を全音低く移調したため、ツェムリンスキーが激怒したという⁴⁵（ボーモントは元の調に戻し、他にも校訂も加えて2016年に再出版を行っている）。勝手に一部の曲を移調されると、ツィクルスの音楽的連関や構成を損ねることになり、また第2章で述べた d-Moll のように調性の持つイメージというものもあるため、ツェムリンスキーは怒ったのであろう。

本章で見てきたとおり、作品27もツィクルスであると考えられることから、全曲を移調せずに歌うことが理想的であると考ええる。

4-3-1 演奏履歴から

ツェムリンスキーの生前に作品22と27が同時に演奏された演奏会があるため、作品22と27の演奏履歴からまず考察を行う。作品22の自筆譜の表紙には、「高声のための für eine hohe Stimme」と書かれている。

- ① 1935年2月13日、ウィーン楽友協会の小ホールで開かれた、リーダーアーベント。作品22の全6曲が演奏された。

演奏者：チェコのリリック・コロラトゥーラ・ソプラノ、ユーリア・ネッシー Julia Nussy (1889-1981)。このコンサートと同時期に、ベルク《ルル》からの抜粋（題名役）や、シェーベルク《架空庭園の書》などを歌っている（Schönberg 2007: 572n, 574n）。ピアノはツェムリンスキー本人。

モスコヴィッツの著書に、作品22の内4曲は1934年4月にプラハで初演されたと書かれているが（2010, 278）、その演奏の記録は見つけられなかった。どちらにせよ、作品22の全曲演奏はこの演奏会が初めてである。プログラムは以下の通りである⁴⁶。

⁴⁵ ボーモントによる改訂版の楽譜の序文より。ツェムリンスキーは、ユニヴェルザール社のエミール・ヘルツカ Emil Hertzka (1869-1932) へ「残念ながら、私の抗議にも関わらず」、「最初の曲はオリジナルではない、別の調で印刷されました。私はそれにとっても腹が立っています」と書き送った（Beaumont 2016, 序文より）。

⁴⁶ ウィーン楽友協会のアーカイブより、当時のプログラムを PDF で取得した。

<p>1. Jacopo Peri (1560-1625)</p> <p>Inno al Sole</p> <p>Francesco Cavalli (1593-1676)</p> <p>Arietta “Dolce amor, bendato Dio...”</p> <p>Alessandro Scarlatti (1649-1728)</p> <p>Siciliana</p> <p>Giovanni Paisiello (1741-1816)</p> <p>Arietta, La Zingara</p> <p>2. Claude Debussy (1862-1918)</p> <p>Ariettes oubliées C'est l'extase... Il pleure dans mon coeur L'ombre des arbres dans la rivière... Paysages Belges. Cheveux de bois. Aquarelles: 1. Green 2. Spleen .</p>	<p>3. Alexander Zemlinsky</p> <p>aus op. 22 2 Abendlieder Auf braunen Sammettschuhen Abendkelch voll Sonnenlicht Feider Gedanken Bängliches Schwanken Elfenlied Volkslied</p> <p>Das bucklichte Männlein</p> <p>4. Arnold Schönberg</p> <p>aus op. 2 Erwartung Waldsonne</p> <p>aus op. 6 Verlassen Lockung Der Wanderer</p>
---	--

②1940年2月11日、「the auditorium of the Museum of Modern Art」で開かれた「The League of Composers season's 2d Concert」。本章第2節で述べたコンサートである。作品27の第1曲、作品22の第2曲、作品27の第9曲の順で、英語にて演奏された。

演奏者：デュッセルドルフ・オペラのドラマティック・ソプラノ、ローゼ・ランドヴェーア Rose Landwehr (1902-1981)。演じた主なオペラの役は、ジークリンデ、サロメ、オクタヴィアン等。ピアノは、ツェムリンスキーのベルリン時代の同僚、パウル・ブライザッハ Paul Breisach (1896-1952)。

③1973年3月20日、カーネギーホールで開かれた「League/ISCM Concert: The Continuing Avant-Garde」。第2章第2節で述べたコンサート。作品22の第1、2、4曲と、作品27の第1、7曲が演奏された。ツェムリンスキー没後の演奏会ではあるが、演奏者はルイーゼと共に音楽院で声楽を学んでいた人物であるため、ルイーゼから作品27の楽譜（コンサートは作品27の出版前である）や情報の提供を得た可能性が考えられる。

演奏者：ベサニー・ピアズリー Bethany Beardslee (1925-)。シェーンベルク《月に憑か

れたピエロ》、ベルク《ワイン》、《アルテンベルク歌曲集》等の CD を出している。ニューヨークタイムズに掲載されたこのコンサートの批評（1973年3月23日）には、「ツェムリンスキーの歌曲は、彼女の楽な音域より少々高かった」と書かれている。ピアノは Christopher O'Riley（発音不詳、1956-）。

以上より、ソプラノが想定されていた可能性が高いと考える。

4-3-2 録音から

作品 27 が全曲収録されているのは、第 2 章第 5 節で見た通り、2 つのみである。

- ① Zemlinsky, Alexander. 1982. *Trio, OP. 3: Twelve Songs, OP. 27*. Chester Brezniak, clarinetist, Richard Sher, cellist, Christopher O'Riley, pianist, Beverly Morgan, soprano. Northeastern NR 215, 1985. LP.

作品 27 を一人の歌手が全曲収録している、唯一の音源。全曲、原調で演奏されている。ビヴァリー・モーガンは、1984年にバーンスタインのオペラ《静かな場所 A Quiet Place》の Dede 役でデビューした。1987年のリサイタルの批評には「強くて柔軟なソプラノ strong, pliant soprano」と書かれている。

- ② Zemlinsky, Alexander. 1988. *Lieder*. Barbara Bonney, soprano, Anne Sofie von Otter, mezzo soprano, Hans Peter Blochwitz, Tenor, Andreas Schmidt, Bariton, Cord Garben, pianist. D.G. 427349-2, 1989. CDs.

ピアニストのコード・ガーベンが企画した CD。録音当時、ガーベンはドイツ・グラモフォンのディレクター、プロデューサーでもあり、ツェムリンスキーの復興に力を注いでいた。歌手はソプラノ、メゾソプラノ、テノール、バリトンが一人ずつで、各曲、彼が適していると判断した歌手に割り当てられている。そのため、一つの歌曲集を複数人が歌っていることも多い。作品 27 は 4 人全員が参加しており、ソプラノのバーバラ・ボニーが第 4、5、7、11 曲、メゾソプラノのアンネ・ゾフィー・フォン・オッターが第 10 曲、テノールのハンス・ペーター・ブロッホヴィッツが第 1、2、3、6、8、12 曲、バリトンのアンドレアス・シュミットが第 9 曲を演奏している。

また、第1、2、3、8、9曲は、短2度～完全4度低く移調されている。しかし作品27は前述の通り、一人の歌手が全曲を移調せずに歌うことが想定されたと思われる。そのためには移調を必要としない、ソプラノもしくはテノールが適していると考えられるが、このCDにおいて、テノールのブロッホヴィッツは6曲中4曲を低く移調している。

以上より、やはりソプラノが演奏に適している可能性が高いと考える。

4-3-3 テキストや音楽から

まずテキストから考える。第3章で見てきた通り、恐らく第1～4、8、9曲は男性目線、第5、7曲は女性目線であり、第6、10～12曲はどちらからの目線もあり得る（これは第4曲以外、②の録音歌手の性別と一致する）。しかし同時に、どの曲もツェムリンスキーの目線（心情）と捉えることができた（これまで見てきた通り、語り手の心情がツェムリンスキーのものと合致するかが選択基準であったように思われたため）。国や時代だけでなく、性別をも越えたテキストの選択には、人はみな同じ人間であり、愛し、傷つき、人生に悩むのは共通していることだという、迫害された側のツェムリンスキーの心情をも読み取ることができるかもしれない。従って語り手の性別に関わらず、ソプラノが全曲歌うことに問題はないだろう。

歌は c^1 ～ b^2 の音域で書かれ、ソプラノに適している。また第1曲において *pp* で b^2 を求められたり、第11曲において素早く激しい跳躍を求められたりする一方で、第9曲においては力強いピアノに負けない太さ、第10、12曲では荘厳な雰囲気にもそぐう重みも求められ、幅広い表現が可能な声が必要である。またそれは、様々なバックグラウンドを持つ各曲の語り手の表現にも必要である。従って、演奏会①～③の歌手のレパートリーとも総じて、声質は軽すぎず重すぎない、リリック系ソプラノが想定されたと推測する。

第5章 結論

ツェムリンスキーの《12の歌曲》作品27はアメリカ亡命前最後の作品であり、最後の作品番号が与えられており、テキストの選択は類を見ないほど幅広く、注目される要素のある作品であるにも関わらず、先行研究は少なく研究の余地が多分に残されていた。その原因としては、ツェムリンスキーの未亡人ルイーゼにより長らく自筆譜を閲覧できない状況にされていたこと、その他の遺稿の出版を担当したユニヴェルザール社（作曲家の生前も、その後半生において作品出版を担当した）ではなくモバート・ミュージック社からの出版であったこと、その出版が再評価の流れに乗り遅れたことが推測できた。また、作品を網羅できる資料において出版譜の存在が掲載されるのは2000年代になってからであり、出版譜の存在が知られにくかったことも要因の1つであろう。

作品27の現存する楽譜は、自筆の浄書譜（十分に判別可能）とスケッチ、1978年によく出された現在唯一の出版譜の3つである。これらを見比べると、出版譜は基本的には浄書譜に忠実であろうとしたことが窺えた。しかし単純な抜けや間違い、英語のテキスト・旋律の並記による弊害、自筆譜の誤読等の問題もあり、それらは録音音源にも反映されていた。作曲家の意図した通りの譜面で研究・演奏されるためには批判校訂版が必要であると判断し、本論文の付録として作成した。

自筆譜の研究からは、第10曲までで一旦完成とされていた曲集に、約1年後に2曲が追加され、作品番号が与えられたことがわかった。また曲順を示すと考えられる数字が幾つも書かれており、意図された演奏順がどうであったか、検討の余地があるように思われたが、考察の結果、意図された曲順は作曲日順と同じであると考えた（出版譜の曲順とも同一である）。更にその曲順において見られる、過去の作品を意識したテキストの構成とモチーフ等の音楽的連関が、隣合う楽曲間や曲集全体でシンメトリーに多数見つかったことから、作品27がツィクルスであると結論付けた。

当時の世情を踏まえた付曲動機の考察や、テキスト・音楽の分析からは、ツェムリンスキーが自身や関わりがあった人物の過去の作品の要素とその技法を幾つも折衷させながら、第二次世界大戦前に抱いていた失意や不安、同胞に対する思いを、異国・異時代のテキストとマッチさせて書き上げていることが窺えた。古典サンスクリットの詩には身分

の、ハーレム・ルネッサンス文学の詩には人種の違いによる苦悩が書かれているものがあり、それはナチスのユダヤ人排斥運動に巻き込まれたツェムリンスキー自身の感情や、同胞の作曲家達とその作品に対する思いと合致したことであろう。先行研究において彼の音楽語法として言及されている悲劇性を表す d-Moll、生年月日から導き出された「人生のモチーフ」(“d-e-g”)、裏切りや殺人、絶望といった文脈で用いられていた「運命の和音」(“d/a/f/gis”)の使用も、その根拠となった。また曲の配列は、リート史で重要なツィクルスのテーマであり続けた「旅」、それも世情や楽曲分析を踏まえると、彼の人生の旅を表していると考えた。

ツェムリンスキーが作品 22 や 27 において曲の変更・追加を行い、全曲作曲後も曲順を悩んでいたという事実と、それには当時の彼が置かれていた状況や感情が関係していたと推測できることを知っておくと、演奏解釈の手助けにもなるだろう。

最後に演奏を想定された声種を演奏履歴、録音、楽譜から考察し、声質は軽すぎず重すぎない、リリック系ソプラノが想定されたと推測した。

終曲である旅の終着点は、死に安らぎを求める<旅人の夜の歌>である。伝統的なウィーン音楽と前衛派との繋ぎ目を成したという特殊な立場であったツェムリンスキーが、繊細な感受性を持って両者を統合する手法によって、その時代における運命の苦しみを表現した歌曲集は、他に類を見ないであろう。

昨今はアメリカの警察による黒人銃殺事件、それに対するデモ、中国のウイグル自治区の弾圧などがニュースに流れ、意識にのぼることが多いかもしれないが、民族間の争いは決して過去のものでも特定の国のものでもない。キリスト教徒でなくてもミサ曲を演奏して、聴いて、何かしらを感じるように、音楽は国も宗教も超えて、普遍的なものを語るものである。作品 27 が作曲された経緯と表現し得る内容の可能性を考えると、いつの時代においても、どの国においても、演奏する意義がそこに見い出せるであろう。

本研究を通して、今後の演奏や研究が活発になることも望んでやまない。

今後の課題・展望

ツェムリンスキーはワーカーホリックで、多忙を極める指揮の仕事の合間を縫って作曲や転写作業を行い、浄書の誤りの程度やその校正に対してのんきな態度だったとのこと、生前に出版された作品にも改訂すべきものがあるということは第2章第2節にて述べた。しかしポーモンは、歌曲作品については作品13以外の改訂出版を行っていない。それは、オペラや管弦楽作品に比べると歌曲作品は間違いが起りにくいと考えたためかもしれない（作品13は管弦楽版がある）。ところが自筆譜を見ると作品22も、作品27ほどではないが出版譜との相違点が見つかった。生前出版の作品2、5～8、10にも、もしかすると相違点が見つかるかもしれない。作品2、5、7、8、10は自筆譜がLoCに所蔵されていないため、中々検証するのは難しいかもしれないが、作品22と27に関しては校訂譜と校訂報告を英訳してポーモンへ送り、再出版をお願いできないか交渉したいと考えている。

また亡命前のウィーン時代の「統合と別離」を図ったであろう第4期の作品群は、第1章で述べた第3期の作品群に比べると、研究や評価があまりされていない状況にある。それには作品27のように、出版されるまでの経緯が関わっていることや、出版譜に問題があることも推測される。ポーモンが既に《カンダウレス王》を始めとして、研究が進むように幾つか楽譜の精査を行っているが、筆者は作品22に関して、前述の楽譜の精査に加え、作品27のように楽曲分析や過去作品との関わりなどを研究していきたい。

謝辞

右も左もわからぬままに飛び込んだ研究の世界で、こうして本論文を書き終えることができたのは、ひとえに関わってくださった方々のお力添えがあったからである。この場をお借りしてお礼を申し上げたい。

まず修士課程から5年間に渡り、研究初心者である筆者が音楽研究の広い海へと漕ぎ出す術を根気強く教えて下さった沼口隆先生、そしてツェムリンスキーとの出会いを与えてくださり、その演奏に向けて沢山のご助言を下さった長島剛子先生に心より感謝を捧げたい。佐藤康太先生には、校訂譜と校訂報告について沢山のご添削・ご助言を頂き、感謝が絶えない。また作品27の出版譜について、快く情報の提供・論文への掲載を許可して下さった Maurice Wright 博士のご助力無しには、当事者の貴重な情報が得られなかった。ツェムリンスキーの自筆譜の筆記体の解読はドイツ在住の Yukiko Uemminghaus さん、Michael Uemminghaus さんに、資料収集はウィーン在住の高橋希絵さんに、Jacques Louis=Monod 博士への手紙の仏訳は国立音楽大学大学院博士課程在学の高徳眞理さんにお手伝い頂いた。また、LoC やウィーン楽友協会アーカイブからの資料提供無しには、本研究は成り立たなかった。皆様に心からの感謝を申し上げたい。

また《6つの歌曲》作品22と《12の歌曲》作品27の出版譜の引用許可は、Schott 社 EAM の厚意によりいただいた。著作権表示は以下の通り。

Zemlinsky "Six Songs and Two Songs (without opus number)" op.22

Copyright © 1934 Mobart Music Publications

Copyright © renewed

All Rights Reserved.

Used by permission.

Zemlinsky "Twelve Songs" op.27

Copyright © 1937 Mobart Music Publications

Copyright © renewed

All Rights Reserved.

Used by permission.

お世話になった全員の方を挙げることは叶わないが、関わってくださった全ての方に、そして作品 27 を生み出してくれたツェムリンスキーに、心からのお礼を申し上げたく、これを謝辞に代えさせていただく。

2020 年 12 月 11 日

参考文献表

和書

- アト・ド・フリース 1984 「イメージシンボル辞典」山下主一郎主幹 東京：大修館書店。
- アドルノ、テオドール・W. 2018 「ツェムリンスキー」 『アドルノ音楽論集——幻想曲風に』岡田暁生、藤井俊之訳 法政大学出版局、147-169。[Adorno, Theodor. 1963. “Zemlinsky. “Quasi una fantasia: Musikalische Schritten II”. *Gesammelte Schriften* 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 351-367.]
- 荒このみ 2000 「アフリカン・アメリカンの文学」 東京：平凡社。
- 池田晋也 2005 「ジャズアレンジされるヨーロッパ：ハンス・ヤノヴィッツの小説『ジャズ』」 京都大学大学院独文研究室研究報告刊行会『研究報告』 第19号：135-153。 <http://hdl.handle.net/2433/134458>
- 石田一志 1991 「ツェムリンスキーの生涯とその音楽」 日本アルバン・ベルク協会『ベルク年報』第5号：1-26。
- 石田一志 1992 「ツェムリンスキーを巡る環」 音楽之友社『音楽芸術』50：37-40。
- 井上征剛 2012 『アレクサンダー・ツェムリンスキーの《夢見るゲルゲ》：現実ともうひとつの世界をめぐる歌劇』 一橋大学博士論文（甲第690号）。
- ウェーバー、ホルスト 1994 「ツェムリンスキー，アレクサンダー(・フォン)」長木誠司訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第11巻：83-84。[Weber, Horst. 1980. “Zemlinsky, Alexander (von)”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st ed., edited by Stanley Sadie. 20:665-666. London: Macmillan.]
- 小塩節 2012 「旅人の夜の歌 ゲーテとワイマル」 東京：岩波書店。
- オストロム、ハンス 2006 「ラングストン・ヒューズ辞典」木内徹訳 東京：雄松堂。
- オリヴァー、ポール 1994 「ブルーズ」五十嵐正訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第15巻：399-404。
- ガーベン、コード 1989 「アレクサンダー・ツェムリンスキー —擁護の試み—」喜多雄道冬訳 D.G. 427349-2『Alexander Zemlinsky: Lieder』：8-15。

- 辛島昇編 2004 「新版 世界各国史7 南アジア史」 東京：山川出版社。
- クレッチマー、ヒルデガルト 2013 「美術シンボル辞典」西欧文化研究会（新井裕、荒木詳二、海老澤君夫、喜多尾道冬、松村広美）訳 東京：大修館書店。
- 小林正幸 2019 「アレクサンダー・ツェムリンスキー — シェーンベルクの「盟友」の実相をめぐって (1)」 中央大学人文研紀要(92)：111-143。
- 齋藤由香利 2020 「アレクサンダー・ツェムリンスキーの《12の歌曲》作品27——チクルス性と意図された曲順について——」 『音楽研究 大学院研究年報 第三十二輯』 国立音楽大学大学院、89-105。
- 島岡譲 2006 「和声のしくみ・楽曲のしくみ」 東京：音楽之友社。
- 長木誠司 1992 「クラシック音楽の20世紀第一巻 作曲の20世紀(1)」 東京：音楽之友社。
- 長木誠司 2019 「オペラ～愛の壊れるとき9 《こびと、またはスペイン王女の誕生日》」 音楽之友社『レコード芸術』6:91-94。
- ネイバー、オリヴァー・W. 1993 「シェーンベルク、アルノルト(・フランツ・ヴァルター)」武田明倫訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第7巻：480-496。[Neighbour, O. W. 1980. "Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st ed., edited by Stanley Sadie. 16:701-724. London: Macmillan.]
- ビーダーマン、ハンス 2015 「図節 世界シンボル辞典」藤代幸一、宮本綾子、伊藤直子、宮内伸子訳 東京：八坂書房。
- ヒルマー、エルンスト 1992 「ツェムリンスキー——新ウィーン楽派周辺の巨匠」樋口隆一訳 日本アルバン・ベルク協会『ベルク年報』第5号：27-33。[Hilmar, Ernst. 1992. "Alexander Zemlinsky – Ein Meister am Rande der Wiener Schule." *Österreichische Musikzeitschrift*, 47, no. 4, 179-184.]
- フライターク、エーベルハルト 1998 『シェーンベルク』宮川尚理訳 東京：音楽之友社。[Freitag, Eberhard. 1973. *Arnold Schönberg*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.]
- ボーモン、アントニー 1991 『ツェムリンスキー《カンダウレス王》再構成 中間報告』水野みか子訳 日本アルバン・ベルク協会『ベルク年報』第5号：58-74。
- 星野英子 2014 「アレキサンダー・ツェムリンスキー ピアノ曲集『田園舞曲』

- 『Ländliche Tänze』作品1への歴史的考察』 『昭和音楽大学紀要』：140-154。
- マーラー、アルマ 1999 『マーラーの思い出』酒田健一訳 東京：白水社。
- 水嶋良雄著 1966 『グレゴリオ聖歌』 東京：音楽之友社。
- 南聡 1992 「分析的研究ノート：ツェムリンスキー——固有性の発展と創意の所在」
日本アルバン・ベルク協会『ベルク年報』第5号：42-57。
- メシアン、オリヴィエ 2018 『音楽原語の技法 Technique de mon Langage Musical』細野
孝興訳 東京：ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス。
- 諸井誠 1983 「レコード音楽文化論 溝のなかの軌跡——③未評価の逸材 ツェムリンス
キー」 音楽之友社『音楽芸術』7：50。
- 矢野暢 1991 「20世紀音楽の構図IV——ツェムリンスキーの「仮面」」 音楽之友社
『音楽芸術』49：72-77。
- 山口四郎 2001 『ドイツ詩必携』 長野：鳥影社。
- 山下博司、岡光信子 2007 「インドを知る辞典」 東京堂出版。
- 山本理人、小野貴史 2011 「機能と声概念とジャズ和声の現象的な類似」 『信州大学
教育学部研究論集』：113-126。
- 渡辺護 1995 『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社。

洋書

- Beaumont, Antony. Alfred Clayton. 1995a. "Alexander Zemlinskys amerikanische Jahre."
Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und Umfeld. Edited by Hartmut Krones, 247-258. Vienna:
Böhlau Verlag.
- , 1995b. "Schicksalsakkord und Lebensmotiv." *Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und
umfeld*. Edited by Hartmut Krones, 27-43. Vienna: Böhlau Verlag.
- , 1995c. Zemlinsky, Alexander. 1995. *Lieder aus dem Nachlass*. München: Ricordi.
- . 2000. *Zemlinsky*. New York: Cornell University Press.
- . 2001. "Zemlinsky[Zemlinszky], Alexander (von)." In *New Grove Dictionary of Music and
Musicians*. 2nd ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 27:783-786. London: Macmillan.
- . 2005. *Zemlinsky*. Translated by Dorothe Brinkmann. München: Paul Zsolnay Verlag.

- . 2007. “Zemlinsky Editions 1993-2007.” *Zemlinsky Studies*. Edited by Michael Frith, 57-76. London: Middlesex University Press.
- . 2016. *Sechs Gesänge op. 13*. Wien: Universal Edition.
- Becher, Christoph. 1999. *Die Variantentechnik am Beispiel Alexander Zemlinskys*. Wien: Böhlau.
- Bernheimer, M., & Jensen-Moulton, S. (2013, February 11). Beardslee, Bethany. Grove Music Online. Retrieved 3 Sep. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002234296>. (2020 年 7 月 24 日閱覽)
- Biba, Otto, ed. 1992. *Bin ich kein Wiener?-Alexander Zemlinsky*. Vienna: Ausstellung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Katalog.
- Díaz-Más, Paloma, and María Sánchez Pérez, eds. 2010. *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Frith, Michael, ed. 2007. *Zemlinsky Studies*. London: Middlesex University Press.
- Gorrell, Lorraine. 2002. *Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His songs, and the Second Viennese School*. London: Greenwood Press.
- Hilmar, Ernst, ed. 1974. *Arnold Schönberg: Gedenkausstellung 1974*. Wien: Universal Edition.
- Hoffman, M. Stanley. 1993. *Extended Tonality and Voice Leading in “Twelve Songs,” Op.27 by Alexander Zemlinsky*. Ph.D. dissertation, Brandeis University.
- Hoffmann, Rudolf Stefan. 1921. “Zemlinskys Opern.” *Der Auftakt*, no.14-15: 211-216.
- Kolleritsch, Otto, ed. 1976. *Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule*. Granz: Studien zur Wertungsforschung.
- Krones, Hartmut. 1995. “Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys.” *Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und Umfeld*. Edited by Hartmut Krones, 163-187. Vienna: Böhlau Verlag.
- . 2007. “Zemlinsky.” In *MGG2*. Personenteil 17, 1413-1423.
- Moskovitz, Marc D. 2010. *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Neighbour, O. W. 2001. “Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter).” In *The New Grove*

- Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 22:577-604. London: Macmillan.
- Oncley, Lawrence. 1975. *The Published Works of Alexander Zemlinsky*. Ph. D. dissertation Indiana University.
- . 1977. "The Works of Alexander Zemlinsky: A Chronological List," *Notes*, 34, no. 2: 291-302.
- Pope, A., & Lott, R. (2013, February 11). Boelke-Bomart. Grove Music Online. Retrieved 3 Sep. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002234450>. (2020 年 7 月 24 日 閱覽)
- Rademacher, Udo. 1996. *Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik: Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys*. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Schmierer, Elisabeth. 2007. *Geschichte des Liedes*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Schmierer, Elisabeth. 2011. "Jenseits von Tradition und Avantgarde: Text und Musik in Zemlinskys späten Liedern." *Wort und Ton*. Edited by Günter Schnitzler, Achim Aurnhammer, 529-545. Freiburg: Rombach.
- Schmidt, Christian Martin. 2005. "Schönberg." In *MGG2*. Personenteil, 1580-1646.
- Schönberg, Arnold. 1952. "My Evolution." *The Musical Quarterly*, 38, no.4: 517-527.[originarily with the same title in *Nuestra Musica* in 1949]
- . 2007. *Briefwechsel: Arnold Schönberg Alban Berg*. Edited by Juliane Brand, Christopher Hailey, Andreas Meyer. Mainz: Schott Music.
- Steinberg, M., & Gleason, S. (2020, February 27). Monod, Jacques-Louis. Grove Music Online. Retrieved 3 Sep. 2020, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018975>. (2020 年 7 月 24 日 閱覽)
- Ullmann, Viktor. 1935. "Zur Charakteristik der Tonarten." *Anbruch*, 17, no. 8: 244-246.
- Weber, Horst. 1977. *Alexander Zemlinsky*. Wien: Elisabeth Lafite, Österreichischer Bundesverlag.
- , ed. 1995. *Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker*. Darmstadt:

Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wessel, Peter. 2009. *Im Schatten Schönbergs. Rezeptionshistorische und analytische Studien zum Problem der Originalität bei Alexander Zemlinsky*. Wien: Böhlau.

Zemlinsky, Alexander. 1922. “Persönliche Erinnerungen.” *Musikblätter des Anbruch*, 4, no.5-6: 69-70.

———. 1924. “Lyrische Symphonie.” *Pult und Taktstock*, 1: 10-11.

———. 1934. “Jugenderinnerungen.” *Arnold Schoenberg zum 60. Geburtstag*. Vienna: Universal Edition, 33-35.

辞典類

「ラルース世界文学辞典」 1983 東京：角川書店

「世界文学大辞典」 5 1997 東京：集英社

「独語大辞典」第2版 1999 東京：小学館

新聞

New York Times

1940年2月4日 “Composers from abroad.”

1940年2月12日 “Program is given by five composers: Works of Europeans, Living Here, Played at 2d Concert of League Composers.”

1940年3月17日 “Von Zemlinsky, 69; Composed Operas.”

1973年5月23日 “Music: Zemlinsky Songs.”

1987年5月16日 “Recital: Beverly Morgan.” Bernard Holland

2020年10月3日 “Jacques-Louis Monod, Modernist Composer With a Lyrical Touch, Dies at 93” Margalit Fox

楽譜

・出版譜

Zemlinsky, Alexander. 1977. *Six Songs Op.22 and Two songs (without opus number)*. New York: Mobart Music Publications.

Zemlinsky, Alexander. 1978. *Twelve Songs Op.27*. New York: Mobart Music Publications.

Zemlinsky, Alexander. 1995. *Lieder aus dem Nachlass*. München: Ricordi.

Zemlinsky, Alexander. 2016. *Sechs Gesänge op. 13*. Wien: Universal Edition.

・自筆譜（Library of Congress の Alexander von Zemlinsky Collection に所蔵）

Auf dem Meere meiner Seele, O100, 23/4.

Six Songs, Op.22, O101, 23/6.

Six Songs, Op.22, O101, 23/7.

Twelve Songs, Op.27, O107, 25/2.

Twelve Songs, Op.27, O107, 25/2.

Wanderers Nachtlid, 26/30.

ツェムリンスキーの自筆譜の著作権については LoC に問い合わせたが、Zemlinsky Estate はヨーロッパにおける[日本においても]著作権保護期間が過ぎていると考えているとのことだった。

詩集

ゲオルゲ、シュテファン 1993 『魂の四季』 西田英樹訳 東京：東洋出版。

Bethge, Hans. 1920. *Die indische Harfe*. Berlin: Morawe & Scheffelt.

———. 2002. *Die indische Harfe*. Edited by Regina Berlinghof. Kelkheim: Yin Yand Media Verlag.

Böhtlingk, Otto von. 1870. *Indische Sprüche Ersten Theil*. St. Petersburg: Commissionare der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft.

———. 1872. *Indische Sprüche Zweiten Theil*. St. Petersburg: Commissionare der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft.

———. 1873. *Indische Sprüche Dritten Theil*. St. Petersburg: Commissionare der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft.

George, Stefan. 1948. *Das Jahr der Seele*. Godesberg: Helmut Küpper.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1960. *Poetische Werke*, Band 1,2,4. Edited by Regine Otto. Berlin: Aufbau.

Morgenstern, Christian. 1971. *Ich und die Welt*. Edited by Heinrich O. Proskauer. Basel: Zbinden.
———. 1973. *Ich und Du*. Edited by Heinrich O. Proskauer. Basel: Zbinden.
———. 1976. *Mensch Wanderer*. Edited by Heinrich O. Proskauer. Basel: Zbinden.
———. 1972. *Und aber ründet sich ein Kranz*. Edited by Heinrich O. Proskauer. Basel: Zbinden.
Nussbaum, Anna, ed. 1929. *Afrika Singt*. Wien, Leipzig: F. G. Speidel'sche Verlagbuchhandlung.

CD・LP

Zemlinsky, Alexander. 1982. *Trio, OP. 3: Twelve Songs, OP. 27*. Chester Brezniak, clarinetist, Richard Sher, cellist, Christopher O'Riley, pianist, Beverly Morgan, soprano. Northeastern NR 215, 1985. LP.
———. 1988. *Lieder*. Barbara Bonney, soprano, Anne Sofie von Otter, mezzo soprano, Hans Peter Blochwitz, Tenor, Andreas Schmidt, Bariton, Cord Garben, pianist. D.G. 427349-2, 1989. CDs.
———. 1993. *Lieder aus dem Nachlass: Posthumous Songs*. Ruth Ziesak, soprano, Iris Vermillion, mezzo soprano, Hans Peter Blochwitz, Tenor, Andreas Schmidt, Bariton, Cord Garben, pianist. Sony SK 57960, 1995. CD.
Céline, Annette, mezzo soprano, Felicija Blumental, pianist. 1982. *Mozart to Weil*. Claudio CB 4837-2, 1999.
Gomez Jill, soprano, John Constable, pianist. 1987. *Cabaret Classics*. Unicorn-Kanchana DKP 9055, 1988.
Hesse, Dagmar, soprano, Antony Beaumont, pianist. 1996. *Alexander Zemlinsky im Exil: Kammermusik und Lieder*. Thorofon CTH2376. 1996.
Kimbrough, Steven, bariton, Cord Garben, pianist, 1982. *Auf dem Meere meiner Seele : Alexander von Zemlinsky Lieder*. Acanta 43509, 1983.
Piau, Sandrine, soprano, Susan Manoff, pianist. 2006. *Evocation*. Navie V 5063, 2007.
Sieden, Cyndia, soprano, Steven Blier, pianist. 1991. *Der unstillte Friede: Das Lied zwischen den Weltkriegen*. Koch 3 7086 2, 2009.

ウェブサイト

CARNEGIE HALL. <https://www.carnegiehall.org/> (2020年7月3日閲覧)

SCHOTT EAM. 2011. „Boelke-Bomart and Mobart Music Publications Now Available from Schott Music.“ *NEWS*, June 29, 2011. <https://www.eamdc.com/news/boelke-bomart-and-mobart-music-publications-now-available-from-schott-music/> (2020年7月3日閲覧)

映像資料

ハーレムの踊り

<https://www.youtube.com/watch?v=It8EQU9-unM&t=18s>

<https://www.youtube.com/watch?v=M82fXiWRJew>

<https://www.youtube.com/watch?v=8AvFI9vGJ98> (全て2020年12月5日閲覧)