

# アレクサンダー・ツェムリンスキー 《6つの歌曲》 作品22のふたつの結末 Two Endings of Alexander Zemlinsky's 6 Lieder, Op. 22

齋藤 由香利  
SAITO Yukari

キーワード：アレクサンダー・ツェムリンスキー、《6つの歌曲》 作品22、〈背中曲がった小人〉

## はじめに

アレクサンダー・ツェムリンスキー Alexander Zemlinsky (1871–1942) の晩年の歌曲集《6つの歌曲 6 Lieder》作品22 (1934、以下作品22とする) には、ふたつの終曲が存在する。1934年1月10日から21日という短い期間に、「作品22」として6つの歌曲が作曲された時、その終曲は〈私の魂の海の上を Auf dem Meere meiner Seele〉(以下、終曲A 〈海の上を〉) であった。しかし約11ヶ月後、ツェムリンスキーは〈背中曲がった小人 Das bucklichte Männlein〉(以下、終曲B 〈小人〉) を作曲し、終曲A 〈海の上を〉と置き換えて作品22の終曲とした<sup>1</sup> (齋藤 2022)。この2曲は、詩、音楽ともに内容が大きく異なり、とりわけ終結部は対照的な性格となる。ゆえに、どちらを終曲とするかによって、曲集全体の結末も変わることになる。作品の理解、ひいては演奏における終曲選択の一助となるべく、本稿では、まず本曲集に関する先行研究を確認し、作品が最初に成立する1934年1月に至るツェムリンスキーの人生を概説した後、自筆譜史料から各曲の作曲日の特定を試みる。そして全曲 (第1–5曲と、終曲A、Bの計7曲) の分析を行い、本曲集の作曲動機や終曲を置き換えた動機を探るとともに、ふたつの結末について考察する。

## 1. 先行研究

作品22は、作曲者の死から約35年が経過した1977年に出版された。これが現在確認されている唯一のエディションである。その第6曲には終曲A 〈海の上を〉が置かれ、終曲B 〈小人〉はその出版譜に、作品番号なしの作品のひとつとして併録された。先述のような成立事情があったにも関わらず、出版に際して作品22の第6曲が終曲A 〈海の上を〉に差し戻されたことや、終曲B 〈小人〉が作品22とは無関係の作品として併録された経緯についてはわかっていない。

このような出版事情が反映されたためか、本曲集に関する先行研究は、いずれも終曲A 〈海の上を〉を第6曲としている (Beaumont 2000, 442–445; Gorrell 2002, 215–218; Moskovitz 2010, 273–275; Schmierer 2011, 529–540)。Beaumont、Gorrell、Moskovitzの著書では、割かれたページ数は少ないながらも、作品22について概説されている。Schmiererは唯一、作品22を単独で取り上げて分析し「それら [作品22の歌曲群] はひとつの主題を巡っている——Rademacherが指摘しているように——ツェムリンスキーの歌曲作品のすべてにとって根本的な、内的現実と外的現実の関係である。それは

その都度姿を変えつつ、彼の歌曲を規定している」(2011, 530、下線は筆者による)と述べている。またSchmiererは詩と音楽の両面からツィクルス性についても考察し、終曲A〈海の上を〉については詳細な分析も行っている。

一方終曲B〈小人〉についてはBeaumontが詳述しているが、そこではあくまで作品22とは別個の作品として扱われている (Beaumont 2000, 383-398)。とはいえ、終曲B〈小人〉と作品22の関係についてまったく言及がなされてこなかったわけではない。例えばRademacherは、その著書内の歌曲作品目録において、先述のような出版事情について正しく註を記している (1996, 15n)。もっとも、彼の論文では終曲A〈海の上を〉や終曲B〈小人〉は分析の対象とならなかった。つまり終曲B〈小人〉を終曲とした作品22のツィクルス性に関する考察は、これまでなされていない。

## 2. 1934年1月に至るまでのツェムリンスキーの人生

ツェムリンスキーが自身に起こった出来事や心情を頻繁に曲に反映したと考えられることは、先行研究において度々述べられている<sup>2</sup>。ただし、彼は自身に関する言説をほとんど残していないため (Hilmar 1992, 179)、その考察の多くは作曲者の周辺情報に基づいている。本稿の研究対象となる7曲の作曲動機も、作曲当時に彼が置かれていた境遇から考察可能である。

まず1934年1月——終曲A〈海の上を〉を第6曲とする作品22の成立時期——に至るまでのツェムリンスキーの人生について概要を述べたい。彼はセファルディ (スペイン・ポルトガル系ユダヤ人) のシナゴグ (ユダヤ教の礼拝所) で結婚した両親のもと、1871年にウィーン第2区のレオポルドシュタット (様々な国籍や宗教の移住者たちが集まっていた地区) に生まれ、ユダヤ教徒として初等教育を受けた。ウィーン楽友協会音楽院で伝統的な作曲技法を身につけた後、1895年にシェーンベルクと出会い、前衛的な音楽への接近もみせる。1899年 (28歳頃) にプロテスタントへ改宗、翌1900年にアルマ・マリア・シントラー Alma Maria Schindler (1879-1964) と出会い、師弟関係を結ぶとともに恋人ともなったが、アルマがマーラーと結婚したことで破局する (1902年)。この恋愛の結末がツェムリンスキーの作品に反映された例については、これまでも指摘されているが、なかでも有名なのはオペラ《小人 Der Zwerg》作品17——158cmと比較的低身長であった作曲者が表題役に反映された——であろう。彼のその後の創作は「このアルマとの遂げられなかった愛を反映し、中断された情熱のたまものと言えるほど、濃厚にこの個人的な体験が影を落とすものとなった」(長木 2021, 171)。

一方で、音楽家としては順調にキャリアを積んでいた。1900年にカール劇場の音楽監督、1906年にフォルクスオーパーの第一カペルマイスター、そして1907年にはウィーン宮廷歌劇場のカペルマイスターとなる。しかし、1907年10月2日に予定されていたオペラ《夢見るゲルゲ Der Traumgörge》作品11の初演は、その2日前に初演の場となるはずであった宮廷歌劇場の総監督マーラーが職を辞したことで中止となった。翌1908年2月にはツェムリンスキーも同劇場を去り、フォルクスオーパーに戻っている。このように彼の故郷ウィーンにおける特別な経験、すなわち「ユダヤ教徒としての教育」と「アルマへの失恋」、そして「自作オペラの初演中止」という出来事は、いずれも作品22を考察する上で重要なトピックとなる。

1911年から1927年はプラハの新ドイツ劇場の音楽監督を務めた。およそ16年に及ぶ職務は多忙を極

め作曲のペースは落ちたものの、代表作の多くを生み出している。そして1927年にクロル・オペラのカペルマイスターへの招待を受けてベルリンへと移るが、時を同じくして国家社会主義労働者党（ナチス）が急速に議席を伸ばしていた。1931年7月には「右翼勢力からの非難に政府側が耐え切れなくなった」（長木 1998, 32）ために、斬新な演出や前衛的な作品の上演を多く行っていたクロル・オペラは閉鎖されてしまう。そのような状況下でツェムリンスキーは、1930年から32年にかけてオペラ《白墨の輪 Der Kreidekreis》作品21を作曲し、1933年4月24日にケルン、ベルリン、フランクフルト、ニュルンベルクの4都市で同時初演されることとなった。しかし1933年1月30日のヒトラー首相就任後は、非アーリア人への制限が強められ、4月7日には職業官吏再建法が成立、非アーリア人や政治的に好ましくない人物が公務員から排除された。結果として《白墨の輪》の初演も中止に追い込まれてしまう（Levi 1994, 171）。つまり、「自作オペラの初演中止」という不運に、再び見舞われたのである。ツェムリンスキーはそれまでの職を辞して1933年9月にウィーンへと帰郷したが、幸いにも《白墨の輪》は同年10月14日に、ナチスの手が及んでいなかったチューリヒにて初演の機会に恵まれた。『ニューヨーク・タイムズ New York Times』紙（1933年11月5日付）に掲載された批評では、第1幕が終わった時点で喝采が起こったことや、ツェムリンスキーが舞台上に何度も呼ばれたことに触れながら「ここ10年のドイツ・オペラのなかでも最高傑作のひとつ」という表現でもって絶賛された。62歳にしてようやく、待望のオペラ作曲家としての成功を掴んだのである。

またその年末にはドイツにおける《白墨の輪》の上演許可が下りた（Moskovitz 2010, 270）。前述のような1930年代初頭のナチスによる粛清は、社会からユダヤの影響を一掃することを目指したものであったが、こうした方針は「近隣諸国から信頼を得た貿易国であることをアピールする」という政権の目論見から、一時的に若干の緩和的傾向に転じる。「劇場の監督やコンサートの運営者には、一定の範囲内で1933年以前の契約義務を果たすことが可能になったと通知された」（Beaumont 2000, 404-405）<sup>3</sup>。こうして1934年1月16日シュテッティンにてドイツ初演が果たされた。その後この地で続くはずであった追加上演は大管区指導者によって1月22日に禁じられてしまうが、他都市では21日にコーブルク、23日にベルリン（34/35シーズンで21回の上演）、25日にニュルンベルク、その数日後にケルン、2月9日にグラーツと上演を重ねた。

### 3. 1934年1月時点の《6つの歌曲》の作曲日

以上のような背景を踏まえて作品22の作曲動機を考察する前に、自筆譜史料から得られる情報について確認したい。前述の通り作品22は終曲A〈海の上を〉を第6曲として1934年1月に一旦「完成」しており、同年12月に作曲された終曲B〈小人〉とは成立時期に明確な隔りがある。本節ではまず前者の6曲について、自筆譜から各曲の成り立ちを考察するとともに、これらの作曲日の特定を試みる。

作品22を構成する第1-5曲と終曲A〈海の上を〉、そして終曲B〈小人〉の自筆譜は、すべてLC（アメリカ議会図書館）に、「Alexander von Zemlinsky Collection」の一部として所蔵されている。第1-5曲と終曲A〈海の上を〉の自筆譜は、ふたつの草稿——主に鉛筆で書かれたもの（以下、草稿Aとする）と、主にインクで書かれたもの（以下、草稿Bとする）——と、ひとつの浄書譜の計3稿が

存在する（表1）。草稿Aおよび草稿Bのどちらにおいても、第1、2、5曲と、第3、4、6曲は、それぞれ同じ1枚の五線紙に立て続けに書かれており、日付は各曲の終わりにその都度書き記されている。このことから、各曲はそれぞれが並行して作曲されたのではなく、1曲ごとに終止線に辿り着いてから、次の曲に取り掛かれたことが窺える。またそれぞれの五線紙は、草稿Aにおいては種類が異なり（第1、2、5曲が24段、第3、4、6曲が12段の五線紙に書かれている）、草稿Bにおいては使用されたインクの濃さが異なる。

表1 1934年1月時点の《6つの歌曲》一覧

作曲順	曲番	楽曲	日付（草稿A）	日付（草稿B）	日付（浄書譜）
1	1	褐色のピロードの靴を履いて	34年1月10日	同左	34年1月10－21日 (第6曲の最後に)
2	2	太陽の光で満ちた夕暮れの杯	34年1月12日	34年1月11日	
3	5	民謡	最終ページの欠落により不明	34年1月12日	
4	3	臆病な考え、不安な迷い	34年1月18日	同左	
5	4	妖精の歌	34年1月19日	同左	
6	6	私の魂の海の上を	最終ページの欠落により不明	34年1月21日	

各曲に記された日付は、第1、3、4曲については両草稿の間で一致している。第2曲は鉛筆書きの草稿Aよりも、その後に書かれたはずのインク書きの草稿Bの方が1日早い日付となっているが、理由は不明である。〈民謡〉と終曲A〈海の上を〉は、いずれも草稿Aでは最後のページが欠けているため日付が確認できない。一方、浄書譜では終曲A〈海の上を〉の終止線の右部に全6曲分をまとめた日付が書かれているが、これも両草稿において各曲に書かれた日付の期間と一致する。

また表1の「楽曲」の列に記載した表題は、浄書譜に書かれた「最終的な表題」である。草稿Aの時点で表題が明記されたのは〈臆病な考え、不安な迷い〉と〈妖精の歌〉であった。草稿Bですべての曲に表題が明記されるものの、ここでは第1、2曲は「夕暮れの歌 I. Abendlieder I.」(第1曲)と「[夕暮れの歌]II.」(第2曲)というように、1組の歌曲として取り扱われている。これら2曲には浄書譜でようやくの個々の表題が明記されるが、第1曲の表題の上には「ふたつの夕暮れの歌 2 Abendlieder」と書き記されており、第1、2曲にのみ、歌曲集全体の通し番号である算用数字とは別に、ローマ数字の「I.」と「II.」が与えられるなど、これら2曲が1組であることには変わらないことが明らかにされている。後述の1935年2月13日のコンサートのプログラムにおいても同一の記載（「ふたつの夕暮れの歌 2 Abendlieder」）があるが、こうした記載はなぜか出版譜には反映されず、第1、2曲の個々の表題しか書き記されていない。

その他に草稿Bから浄書譜へ清書されるにあたって生じた大きな変更点としては、3曲目以降の曲順が挙げられる。草稿A、Bでは3番目に位置していた〈民謡〉が、浄書譜では〈妖精の歌〉と終曲A〈海の上を〉の間に移動されたことで、〈臆病な考え、不安な迷い〉が第3曲に、〈妖精の歌〉が第4曲に、それぞれ前倒しとなった。それ以外の修正・変更は、楽想記号の追加や変更、異名同音への書き換えなどの細部にとどまっている。このことに加えて、前述の通り「浄書譜に書かれた日付は、両草稿において各曲に書かれた日付の期間と一致」し、「各曲は1曲ごとに最後まで作曲されており、かつ

両草稿の日付はほぼ一致していること」にも鑑みると、各曲の作曲日は両草稿に書かれたそれぞれの日付であるとみなせる。

#### 4. 1934年1月時点の《6つの歌曲》の分析と考察

続いて、1934年1月時点の作品22各曲の分析と作曲動機の考察を行う。これらの歌詞テキストに選ばれたのは、クリスティアン・モルゲンシュテルン Christian Morgenstern (1871-1914) とヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ——どちらも音楽家として最初のキャリアをウィーンで積んでいた頃に作曲したことのある詩人——の詩である<sup>4</sup>。以下、各曲の対訳では、ツェムリンスキーが浄書譜において原詩から変更したテキストをアンダーラインで、変更前のテキストと作曲しなかったテキストを丸括弧「( )」で示す。

##### 第1曲〈褐色のピロードの靴を履いて Auf braunen Sammetschuhen〉の対訳

Auf braunen Sammetschuhen geht  
der Abend durch das müde Land,  
(sein weiter Mantel wallt und weht,  
und Schlummer fällt von seiner Hand.)

褐色のピロードの靴を履いて  
夕暮れは疲れた国を歩いて行く、  
(その広々とした外套は波打ちはためき、  
その手からはまどろみが落ちる。)

Mit stiller Fackel steckt er nun  
der Sterne treue Kerzen an.  
Sei ruhig, Herz! Das Dunkel kann  
dir nun kein Leid mehr tun.

静かな松明で夕暮れはいま火を灯す  
星々の誠実な蠟燭に。  
安らぎなさい、心よ！ この暗闇は  
もう君に苦しみをもたらさしめない。

出版譜からは窺い知ることができないものの、第1曲と第2曲が1組の「ふたつの夕暮れの歌」であったことは、前節で述べた通りである。実際にこれら2曲に用いられた詩はどちらも、「夕暮れ」とその裏に暗示された「人生における晩年」を主題としている。

詩の冒頭に現れる「褐色」は、ナチスが初期に制服としていたシャツの色である<sup>5</sup>。また1931年に成立したナチス全国交響楽団は、「総統自身が案出した褐色のスモーキングを身に包んでいた」(明石1995, 117)。ツェムリンスキーが本詩の「褐色のピロードの靴を履いた夕暮れ」に、ナチスを重ねなかったとは考えにくい。事実、第1、2、5曲作曲後の1月16日の《白墨の輪》シュテッティン公演においては「幕が上がると褐色のシャツを着た集団からヤジがとび、その抗議は上演の間、散発的に続いた」(Beaumont 2000, 405) という。

楽曲の強弱の幅は $ppp \sim p$ と極めて密やかである。調号は $\flat$ が6つ付けられており、視覚的にも「疲れた」イメージが与えられる(第2曲以降、調号は使用されなくなる)。前奏は広がりゆく夕暮れを描写するように、ピアノ上段上声部と下段下声部が反行進行していく。歌い出しのフレーズは前奏により予期されており、第2、4フレーズも同じモチーフによる上行形で始まる。しかしいずれのフレーズも、後半では堪えきれないように音域が下がってきてしまう。また歌は拍子記号通り(4分の6拍子)に進行するが、ピアノは2分の3拍子のように書かれており、Schmiererのいう「外的現実」と「内的現実」(2011, 530)の不一致が描かれているようである。第3フレーズでは、それまで4分音符

で刻み続けていたピアノが動きを止め、唯一ピアノと歌のリズムが一致する。そこに浮かび上がる、この曲の一番の主張であろう「安らぎなさい、心よ！ Sei ruhig Herz!」によって、冒頭の5（あるいは6）音階による静謐な楽想が呼び戻され、曲は閉じられる。

ツェムリンスキーは1933年にドイツを去った後、二度と同地に足を踏み入れることはなく（Beaumont 2000, 408）、《白墨の輪》のシュテッティン公演にも立ち会っていない。60歳を過ぎた（＝晩年を迎えていた）ツェムリンスキーが、悲願のドイツ初演まで1週間を切った頃にした本曲の上述のような個々の楽想、とりわけその結末に、彼が抱えていた不安な心持が反映されているであろうことは想像に難くない。

## 第2曲〈太陽の光で満ちた夕暮れの杯 Abendkelch voll Sonnenlicht〉の対訳

Abendkelch voll Sonnenlicht,  
noch einmal geneiget,  
eh' des Tages Herze bricht,  
und der Nacht verhüllt Gesicht  
seinen Tod beschweiget!

太陽の光で満ちた夕暮れの杯を、  
もう一度傾けた、  
昼の心が壊れ、  
夜の隠された顔が  
その死について黙殺する前に！

Alles Herzwehs Abendwein,  
laß dich trinken, trinken!  
Glüh' dein Gold in mich hinein!  
Und dann mag auch über mein  
Haupt ihr Antlitz sinken.

あらゆる心の痛みの夕暮れのワインよ、  
お前を飲ませろ、飲ませろ！  
お前の黄金を私の中へ！  
そうしたら私の頭の上にも  
彼女の顔が沈んでくるかもしれない。

「ふたつの夕暮れの歌」の2曲目にあたる第2曲の開始和音は、前曲の終結和音に含まれる $des^2$ と $as^2$ を半音高めた $d^2$ と $a^2$ を伴うなど、和音同士が直接の関係を示している。曲の前半にあたる第1節（第14小節まで）では、歌もピアノも音域が徐々に下降しており、日没を描写する詩の性格と一致する。第11小節2拍目では短7短9の和音（ $As/h/es^1/fis^1/a^1$ ）による強烈な不協和音により、この拍にあてがわれた「死 Tod」が際立たされている。

第2節に入ると、それまでとは対照的に歌に跳躍音程が増え、「飲むこと trinken」、「黄金 Gold」に向かって著しい上行的傾向を示すようになる。その末尾（第23小節）の「私の（頭の）上に über mein (Haupt)」では、この曲で唯一はっきりと長3和音が現れる（ $Es-dur$ ）が、直後の「彼女の顔 ihr Antlitz」に充てられた旋律は音が取りづらい増2度進行であり、語り手の渴望が表されているようである。終結部（第24小節～）では、歌の下行跳躍音型の連続とともに「沈む sinken」が繰り返される。全体の音域は下がり続け、強弱も $pppp$ まで静まり、本曲集の最低音となる $D_1$ へと至る。最終小節のふたつの和音は、バスの $A \rightarrow D_1/D$ というドミナント進行の上の、長6度が付加された $d-Moll$ の短3和音の第2転回形（ $A_1/d^1/f^1/a^1/h^1$ ）と、ドッペルドミナントの第5音下方変位の第3転回形（ $D_1/D/d^1/e^1/gis^1/b^1$ ）である。後者は終結和音にもかかわらず、 $d-Moll$ の主和音ではなく、それゆえに楽曲は強い未解決感によって閉じられる。また $d-Moll$ はツェムリンスキーが好んだ調であり、死や殺人にまつわる内容において使用される（Krones 1995, 164）。

## 第5曲〈民謡 Volkslied〉の対訳

Du gabst mir deine Kette,  
du gabst mir auch dein Herz, (:) )  
der Wald stand im Gewitter,  
wir liebten uns gar sehr.

君は私に君のネックレスをくれた、  
君は私に君の心もくれた、  
森は夕立の中で佇んでいた、  
私たちは互いにとても愛し合った。

Es waren weiße Korallen(,) )  
mit roten Adern fein,  
ich trug sie überm Herzen  
zusamt, (:) ) dem Herzen dein.

それは白いサンゴだった  
赤い血管がか細い、  
それを私は胸の上に身に付けていた  
君の心と一緒に。

Zusamt dem Herzen gab ich  
sie dir im Haus zurück:  
ein Bündel (Bündlein) weiße Korallen  
und eine Welt voll Glück.(.) )

この心と一緒に私は返した  
それらを君に、家で、  
白いサンゴの一束と  
幸せに満ちた世界を。

Du sahst mir in die Augen, ( - ) )  
du hast es nicht gewollt.(.) )  
Ich aber, o mein Himmel,  
ich hab es so gesollt.

君は私の両目の中を見た、  
君はそれを望まなかった  
けれど私は、おお我が天国よ、  
私はそうすべきだったのだ。

Ich muß mein Werk vollbringen(,) )  
und ward zu anderm nicht.  
O Welt,(.) ) deine süßen Dinge  
sind nicht für mich, für mich, (!) )

己の作品を完成させなければならない  
だから私は他のものにはならなかった。  
おお世界よ お前の甘美なものは  
私のためにあるのではない。

〈民謡〉は前述の通り第2曲の同日あるいは翌日に作曲され、草稿Bまでは3番目に置かれていたものの、浄書譜で第5曲に変更された。変更された理由は不明であるが、結果として作品22全体においてふたりの詩人がシンメトリーに配置されることとなった<sup>6</sup>。

曲の冒頭はD-Durの主和音で始まるが、これは前述の第2曲の終結和音に対して、同一のバスの上に構成された解決和音とみなすことができる。当初は連続する曲として作曲された名残であろう。「民謡」という表題の通り有節的で、半音階的倚音の使用も少ない民謡調の楽曲となっている。詩に二度現れる「サンゴ Korallen」は、民間伝承においては「お守りとして身につけると、その人の健康状態を示す。病気になると白くなり、健康になると赤くなる」、「愛する人が死にそうになっても、白くなる」(フリース 1984, 143) などとされている。ここでは「私」の生命力が弱まっていることを象徴しているものであると考えられる。第3節ではこの白いサンゴの「一束 ein Bündel」、つまり第1節の「ネックレス Kette」(「結びつけるもの」の意味もある)を返していることから、愛し合った人との離別が仄めかされている。そうして「私」は世界の甘美なものを諦め、成すべき「作品、仕事 Werk」の完成に向けて取り掛かる。

### 第3曲〈臆病な考え、不安な迷い Feiger Gedanken bängliches Schwanken〉の対訳

Feiger Gedanken	臆病な考え
Bängliches Schwanken,	不安な迷い、
Weibisches Zagen,	女々しいためらい
Ängstliches Klagen(,)	臆病な嘆きは
Wendet kein Elend,	どんな不幸もひっくり返しはしない、
Macht dich nicht frei.	君を自由にはしない。
Allen Gewalten	全ての権力に
Zum Trutz sich erhalten,	逆らって身を支え、
Nimmer sich beugen,	決して屈服せず、
Kräftig sich zeigen,	たくましい態度を示すことは、
Rufet die Arme	呼び寄せるのだ
Der Götter herbei(!)	神々の腕を

〈臆病な考え、不安な迷い〉は、〈民謡〉の作曲から6日のインターバルを経て作曲された（表1を参照）。第3節で述べた通り、1日ごとに作曲されていたという第3曲までと異なる成立は、使用された五線紙の差異にも表れており、作曲の工程に断絶があったことが読み取れる。

前述の通り、ツェムリンスキーは《白墨の輪》のドイツ公演に立ち会っていないため、観客の反応を直接確認することはできなかった。しかし16日のドイツ初演に対する好意的なレビューが、ハンス・ハインツ・シュトゥッケンシュミット Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) により新聞『正午ベルリン新聞 Berliner Zeitung am Mittag』に掲載された (Beaumont 2000, 405)<sup>7</sup>。本曲に記された「1月18日」という日付は、この批評が掲載された新聞の発行日と同日である。よって、この批評が途絶状態にあった作曲工程を再開させる契機となった可能性が考えられる。

本曲は「力強く動いて Kraftvoll bewegt」と指示され、*f*のまま全15小節を駆け抜けるため、先に書かれた3曲 (LangsamもしくはAndantinoの指示、強弱の幅は*pppp*~*mp*) とは対照的である。詩の節に合わせて、前半 (~第7小節) と後半 (第8小節~) に分けられる。

前半は16分音符による $a^1$ から $d^1$ への完全5度下行から始まるが、これは第2曲の最後のバスの音型に直接対応するとともに、その末尾において未解決感をもたらした終結和音 ( $D_1/D/d^1/e^1/gis^1/b^1$ ) の解決的機能を担っている。すなわち $a^1$ は終結和音の構成音 $gis^1$ と $b^1$ に対する解決音であり、 $d^1$ は $e^1$ に対する解決音であるとともに、 $D_1/D/d^1$ と共通音である。第3小節からは、多数の倚音や経過音を伴いながら、各単語にふさわしい和音が付けられている。「迷い Schwanken」には減7の和音 (16通りに解決できるため、まさに迷っている)、「ためらい Zagen」には減7の和音→長7の和音 (静的であり、急に立ち止まった印象を与える) などである。

最後のカデンツ (第14小節3拍目→第15小節) は $F: V_7 \rightarrow Es: I$ と、全音下の主和音へ解決して、3連符で加速して曲を締める。これにより、「神々 Götter」に充てられたE-Durより半音低い、「(革命を成功させた) 英雄」の調 (Es-Dur) へと至る。本曲の開始音 ( $a^1 \rightarrow d^1$ ) からはナポリ調へ到達したことから、語り手の心情が一変したことが窺える。歌も後半部分の第12小節以降、4分音符で1音節ずつ、はっきりと宣言するように語っている。

以上のように、不安定な状態の第1節と、それらを克服し、あらゆる権力に屈しない精神を手に入



れた第2節がはっきりと音楽により示されている。《白墨の輪》ドイツ初演の成功の知らせを受けたツェムリンスキーの心情と合致しているといえよう。

#### 第4曲〈妖精の歌 Elfenlied〉の対訳

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,	真夜中、人間がやっと眠る頃に、
Dann scheint uns der Mond,	私たちに月は輝き、
Dann leuchtet uns der Stern(;) )	私たちに星はまたたく、
Wir wandeln und singen	私たちはそぞろ歩き、歌い
Und tanzen erst gern.	踊る、はじめて喜んで。

Um Mitternacht(,) wenn die Menschen erst schlafen,	真夜中 人間がやっと眠る頃に、
Auf Wiesen an den Erlen,	ハンノキのそばの野原の上で、
Wir suchen unsern Raum	私たちは私たちの場所を探す
Und wandeln und singen	それからそぞろ歩いて、歌って
Und tanzen einen Traum.	夢を踊る。

<u>Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen</u>	<u>真夜中、人間がやっと眠る頃に</u>
--	-----------------------

〈妖精の歌〉は、〈臆病な考え、不安な迷い〉作曲の翌日、19日に作曲された。冒頭の和音はB-Durの主和音であるが、これは〈臆病な考え、不安な迷い〉の終結和音の属和音にあたる。詩の2行目「私たちに月は輝き dann scheint uns der Mond」に付された第4 - 6小節の歌パートのフレーズ (ces<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>-ges<sup>1</sup>-fes<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>) は、第2曲の詩の4行目「夜の隠された顔が der Nacht verhüllt Gesicht」に付された第8 - 10小節の歌パートのフレーズ (c<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>) と共通している(譜例1と譜例2のカギカッコ部分を参照)。また本曲は、次曲〈民謡〉(先述の通り、浄書譜において第5曲に配置された)とも以下のような共通点がみられる。すなわち①第1 - 4小節までピアノが最初の長3和音(第4曲:B/b/d<sup>1</sup>/f<sup>1</sup>、第5曲:d<sup>1</sup>/fis<sup>1</sup>/a<sup>1</sup>)とその刺しゅう和音を繰り返す(譜例1と譜例3参照)、②8分の6拍子、③曲全体を通してp系の強弱である、という3点である。特に冒頭におけるこのような特徴は、連続する2曲の類似性を強く印象付ける。

#### 譜例1 第4曲〈妖精の歌〉第1 - 6小節

*Leicht bewegt(♩)*  
*p immer leise*

Um Mit-ter-nacht, wenn die Men-schen erst schla-fen, dann schei-net uns der Mond. — dann

譜例 2 第 2 曲 〈太陽の光で満ちた夕暮れの杯〉

第 7 - 9 小節

bricht; und der Nacht ver-hüllt. Ge-sicht

譜例 3 第 5 曲 〈民謡〉

第 1 - 4 小節

*Andantino J. sehr einfach*

Du gabst mir dei-ne Ket-te, du gabst mir auch dein

音楽は、舞曲的な 8 分の 6 拍子と高い音域に細かいリズムでちりばめられたピアノによって、詩で描写されている夜の妖精たちの軽やかな振る舞いを描写している（第 10 小節には Scherzando の指示もある）。一聴してメルヒエンな楽想であるものの、詩の「人目のない真夜中に自分たちの居場所を探し、そぞろ歩き、歌い、夢を踊る」妖精は、「陽のあたる場所では音楽を奏でられなくなり、ひっそりと夢をみざるをえない」という状況に陥りかねない、作曲当時のツェムリンスキー（および彼の同胞たち）と重なり合う。とりわけ「夢 Traum」に充てられた *p* は、*ppp* というか細い強弱ではあるが 2 小節半（第 25 - 27 小節）も引きのばされており、ツェムリンスキーの切望が窺える。そして最後は原詩には無かった 1 行目のリフレインとともに、「非常に弱めて、静かに ganz leiser und ruhig」、声を潜めたように閉じられる。終結和音は B-Dur の主和音  $b/d^1/f^1/b^2/d^3/f^3/b^3$  に下方付加音としてバスに  $Ges_1/Ges$  が置かれており、完全な協和音ではない。

終曲 A 〈私の魂の海の上を Auf dem Meere meiner Seele〉の対訳

Auf dem Meere meiner Seele  
fliehen lustig weiße Segel.(.)  
meine hellen Schwangedanken.(.)  
vor dem Südwind meines Blutes.

私の魂の海の上を  
陽気に白い帆が逃げる、  
私の聡明な白鳥の思考  
私の血筋の南風の前の。

Draußen hängt in grauen Fetzen (Fahnen)  
sommerlicher Dauerregen. ( - )  
Auf dem Meere meiner Seele  
fliehen lustig meine (weiße) Segel.(.)

遠くで灰色のぼろ切れのなか  
夏らしい長雨が立ち込めている。  
私の魂の海の上で  
陽気に私の帆が逃げる。

Sonne lacht mit blauen Augen  
auf die fröhliche Regatta; ( - )  
alle trüben Herzen möcht ich  
laden heut zum Segelfeste  
auf dem Meere meiner Seele.(!)

太陽は青い眼で笑いかける  
上機嫌なレガッタの上に、  
全ての曇った心を私は  
今日 帆の祝祭へ招きたい  
私の魂の海の上の。

第 1 節に現れる「南風 Südwind」は、「雨をも暑さ（不幸）をももってくる」(フリース 1984, 691) という。一般に詩人を暗示する「白鳥 Schwan」とは詩の作者のことであろう。第 1 節では、「私 (= 作者)」の聡明な思考が白い帆に見立てられ、それが彼の精神内のイメージである海の上を陽気に進

み、自身の「血筋」がもたらす不幸から逃げている。第2節では「長雨」が「遠くで」降り注いでおり、「私」が「南風」から距離を置いたことが窺える。第3節に現れる「レガッタ Regatta」とは、一般にはヨットなど原動機のない船の競漕会のことであるが、本詩では第1節の「南風」と「白鳥の思考」の争いを指しているのであろう。この争いに勝利し、不幸を克服した「私」は、晴れやかな自分の魂の海へ、曇った心の持ち主を招きたいと宣言する。

本曲の冒頭は、中音域で終止した前曲の最後との音域的な隔たり、また前者が*p*、後者が*f*という強弱の差異によって、大きな転換が図られている。ピアノ上段はfis<sup>2</sup>からH-Durの音階で下行、ピアノ下段はe<sup>2</sup>からC-Durの主和音の構成音を跳躍下行して始まり、複調的である。このことに加え、その先も続くピアノ上段と下段の3連符と2連符の重ね合わせ、平行と反行の繰り返しは、「南風」によって荒れる海の波模様を表しているよう。歌パートはピアノ上段と同じ音を度々なぞりながらも音価は長く与えられており、波を乗りこなす「私」を描いているようである。第1節後の間奏から現れる、ピアノ上段と下段の半音階的下行の掛け合い（第11-13小節）には「大いに静かに Viel ruhiger」という指示がなされているが、これは雨が降っているのは遠くであるという詩の内容に即している。ピアノ上段と下段は続く第14-15小節あたりからうねりを伴い、第16小節では「私の魂の海の上を」という全節の要所に登場する一行とともに上行音型へと変わる。そして第18小節では、長6度やオクターヴが含まれるほどの広い音域を上下する音型へと変貌を遂げ、再び「私の帆」は「陽気に逃げる」。

詩の第3節にあたる第20小節から、歌パートは6小節にもわたってほぼ4分音符のみで進行し第3曲の終結部を想起させる。続く本曲最後のフレーズにおいては本曲集の最高音となるb<sup>2</sup>を二度歌い上げ、加えて後奏は*accel.*と指示された上行音型であり、力強い終結部となっている。SchmiererはE-Durの終結和音について、その前の小節で三全音関係のB-Durが示されているために「押し付けられたようであり」、「克服ではなく、現実と夢の間の矛盾の持続を指している」と述べている（2011, 537）。しかし前述の力強い音楽構成とは不相応であるため、最も遠い調へと移行することで、大きな変貌を遂げた結末を示している、と考える方が自然であろう。

## 5. 新たに明らかとなった作品22の「初演日」について

1935年2月13日、ウィーン楽友協会の小ホールにて行われたユーリア・ネッシーのリーダーアーベントでは、ツェムリンスキー自身のピアノにより作品22の全曲演奏がなされた。この時のプログラムを参照すると「op. 22」として第1-5曲がクレジットされ、その後続く形で単一の作品として終曲B〈小人〉が記されている（Frank 2020, 95-97; 齋藤 2022, 244）。先行研究においては、この演奏が作品22の全曲初演であることが繰り返し言及されてきた<sup>8</sup>。しかしこれらの定説は正しくない。筆者は本研究において、これより前にも同じ演奏者により全曲初演が行われていたという記録を発見した。それは音楽雑誌『アウフタクト Der Auftakt』1934年11-12月号内の記事「プラハにおけるドイツ年代記（9-12月上旬）Prager deutsche Chronik (September bis Anfang Dezember.)」の中にある。ここでは「本来であれば別のレビューで十分に評価されるべきものだった」(Schwarz, 216)という表現でもって、「6曲の新しいツェムリンスキーの歌曲の初演」を含む、ツェムリンスキーとネッシーのコンサートが讃えられている。

リサイタルの日付は特定できなかったが、見出しから9月から12月上旬までであると推察される。また楽曲構成についても言及がなかったが、記事に記載された詩人がモルゲンシュテルンとゲーテであること、終曲B〈小人〉の草稿に書かれた日付が12月15日である<sup>9</sup>ことから、作品22の終曲は終曲A〈海の上を〉であったと断定できる。同一歌手によって一度演奏されていたという事実がある以上、終曲変更が歌手の都合によるものであった可能性は低いといえよう。

また作品22は、1934年11月14日にプラハの銀行家の妻エーファ・フロイントEva Freund（生没年不詳）に献呈されている（献呈年月日と献呈者は浄書譜の表紙に記載）。この時点では終曲B〈小人〉はまだ作曲されていないので、終曲A〈海の上を〉を終曲とした状態で献呈したことになる。また献呈されているという事実は、その時点では作曲者は終曲を変更することを想定していなかったことを示している。それでは献呈日11月14日から終曲B〈小人〉を作曲した12月15日までの1ヶ月の間に、作品22の終曲を変更した意図は果たして何だったのであろうか。次節からは、終曲B〈小人〉の作曲動機の考察と楽曲分析を通して、その推測を試みたい。

## 6. 〈背中の曲がった小人〉の作曲動機

「背中の曲がった小人」は、ドイツの民衆歌謡の詩集『子供の魔法の角笛 Des Knaben Wunderhorn』第1巻（1808）に収められた詩である。節ごとに、小人は少女の日々の営みの邪魔をする。この詩を絵物語化した1851年の作品（ブラウン&シュナイダー社の『ミュンヘン一枚絵 Die Münchener Bilderbogen』シリーズ第69番）では、小人は表題の通り低身長の猫背で、大きな鉤鼻と顎髭を伴った姿で描かれている。この絵を閲覧できるウェブサイト「Goethezeitportal<sup>10</sup>」では、「“背中の曲がった小人”の容貌には、反ユダヤ主義の常套表現（クリシェ）が用いられている。この登場人物は盗み癖があり、妬み深く、危害を与えるのが好きなので、反ユダヤ的な意味合いと結びつけることができる」という注釈が添えられている。19世紀以降に描かれた反ユダヤ主義的なカリカチュアにおいて、ユダヤ人は「別の人種に属する人間として」（フックス 1993, 127）描かれており、「いかにも彼らは別の人種とわれわれが心理的に納得するようなものが、そこではとくに強調されることになる」（フックス 1993, 127）のである。

こうした時代背景に加えて、作品22成立の同時期には、背中の曲がった小人のユダヤ人が登場する小説も書かれている。1933年に完成し、1935年に出版されたエリアス・カネッティElias Canetti（1905-1994）の小説『眩暈 Die Blendung』である。ツェムリンスキーの母方の祖父と同じセファルディであったカネッティは、上述のような「ユダヤ人の特徴」を持った登場人物の悲惨な結末を描くことによって、暗に反ユダヤ主義を批判している。興味深いのは、当時カネッティはグリーンツィングに住んでおり、同地に住んでいたツェムリンスキーを市街電車で見かけた様子を伝記に記していることである（カネッティ 1999, 358-360）。またカネッティにはツェムリンスキーと共通の知人——バルクやアルマ・マーラー＝ヴェルフェル一家——がいた。これは推測の域を出ないが、ツェムリンスキーが彼らを介することで、出版前の『眩暈』の原稿を読み、〈背中の曲がった小人〉の作曲に至った可能性も考えられる。いずれにせよ、当時「背中の曲がった小人」という身体的特徴がユダヤ人の特徴として広く認識されていたことや、反ユダヤ主義をとりまく議論がなされていたことは事実である。

加えてアルマとの再接触も、再度自身を反映した小人をテーマに作曲した動機として考えられるであろう（第2節で既に述べた通り、オペラ《小人》にも同様の成立背景があった）。ツェムリンスキーはウィーンに帰郷したことで、詩人のフランツ・ヴェルフエル Franz Werfel（1890-1945）と再婚したアルマとの接触が比較的頻繁になっていた。これについてBeaumontは、ツェムリンスキーの妻ルイーゼから直接聞いた「マーラー＝ヴェルフエル家の社交場はツェムリンスキーに、言いようのない焦燥感を与えた。まるで長い間眠っていた感情の高まりを抑えようと戦っているかのようであった」（2000, 445）という回想を記録している。

また作品22が献呈された1934年11月14日から終曲B〈小人〉が作曲される12月15日の間には「ヒンデミット事件」が起こっている。まず11月25日の『ドイツ一般新聞 Deutsche Allgemeine Zeitung』に、指揮者フルトヴェングラーによる「ヒンデミット事件」という題目の論説が発表された。これはナチ文化共同体が、その行事においてヒンデミット作品の演奏を原則拒否するという声名を出したことを受けて書かれたもので、「芸術上の問題に対する国家の干渉という原則的な問題、政治が芸術より優位に立つのかという問題」（ハフナー 2010, 211-212）がその主眼であった。12月2日のベルリン州立歌劇場における《トリスタンとイゾルデ》の公演では、「各幕の始まる前にフルトヴェングラーが登場しただけで、嵐のような拍手喝采が巻き起こった」（ハフナー 2010, 212-213）という。この様子を見て政府の威信が脅かされる危機感を抱いたナチス最高幹部のゲーリングは、12月6日にフルトヴェングラーをベルリン・フィルの首席指揮者、帝国音楽局の副総裁から解任した。「何かをしようとすると、すぐに邪魔をされる」というドイツの音楽家たちの状況は「背中の曲がった小人」の詩の内容と符合する。

以上の考察からは、ユダヤの血を引くツェムリンスキーにとって、「背中の曲がった小人」の音楽を作曲した動機として考えられる要素は複数存在していたことがわかる。

## 7. 〈背中の曲がった小人〉の分析と考察

本来は全9節であるが、ツェムリンスキーは第4、5節には付曲していない（つまり本曲は全7節である）。容易に参照可能な詩であるため、紙面の都合上、最後の2節のみ掲載する。

### 終曲B〈背中の曲がった小人 Das bucklichte Männlein〉第6、7節の対訳

Wenn ich an mein Bänklein knie, Will ein <u>wenig</u> (bislein) beten; Steht ein bucklicht Männlein da, Fängt als an zu reden.	私がベンチに跪いて、 少しお祈りをしようとするど、 背中の曲がった小人がそこに立っていて、 語り始めるの。
Liebes Kindlein, ach ich bitt, Bet' für's bucklicht Männlein mit(!)	かわいい子よ、ああ、お願いだよ、 背中の曲がった小人のために祈っておくれ。

前曲〈民謡〉の終結部では、ピアノ上段は順次下行して $d^1/fis^1/a^1$ に至っていたが、本曲は $d^1/fis^1/b^1$ から開始してピアノ上段が順次上行していく。〈民謡〉から続けて演奏することを意識して作曲された

ためか、共通音 ( $d^1/fis^1$ ) と隣接音 ( $a^1$  に対して  $b^1$ ) を持つなど、曲間の推移は連続的であるとともに、その楽想は対照的でもある。また〈妖精の歌〉(第4曲) とは小さな存在が主題である点、〈民謡〉(第5曲) とは「民謡」であるという点で共通している。

第1節で示される諧謔的なフレーズは第6節まで変奏して繰り返されるが、曲の冒頭で示されたテンポ Allegretto は第5節から第7節にかけて Andante から Langsam へ、強弱は第6節から第7節(上記対訳部分)にかけて  $p$  から  $pppp$  へと推移する。聴き手に集中を促すこの最終節において、小人は少女へ向けて「自分のために祈ってくれ」と語りかける。Beaumont は本曲について「ガラスのようなユーモアの下に、迫害者と迫害された者、アーリア人とユダヤ人の対話として読むことができる」(2000, 391) と述べている。前節で考察したようなツェムリンスキーの境遇に照らし合わせると、別の人種であると納得するような特徴を際立たせられた「背中の曲がった小人 (=ユダヤ人)」が、アーリア人の少女に「あなたと同じ人間としてみておくれ」と訴えていると解釈できる。最後はD音のオクターヴで終結するが、これは和音を伴わないためD-Durか、死を表すd-Mollか判別できない。

## おわりに

本稿で述べた各曲の特徴や次曲への推移、複数の曲にみられる連関的要素についてまとめたものが表2である。表に示されているように、楽曲のほとんどが前後の曲と何かしらの連関を有しているのみならず、隣接しない楽曲同士においても複数の連関がみられる。この事実は終曲A〈海の上を〉と終曲B〈小人〉のどちらを終曲に置いたとしても変わることがない。いずれの場合も、本曲集はツィクルスとして成立しうるのである。では、そのふたつの結末とは何か。

表2 本稿の楽曲分析から得られた各曲の特徴と楽曲間の連関的要素

曲番	表題	詩の作者	強弱の幅 (最後の強弱)	隣り合う曲間の推移/連関的要素	その他の連関的要素
1	褐色のピロードの靴を履いて	モルゲンシュテルン	$ppp \sim p$ ( $ppp$ )	半音で推移/夕暮れ	共通の旋律
2	太陽の光で満ちた夕暮れの杯		$pppp \sim p$ ( $pppp$ )		
3	臆病な考え、不安な迷い	ゲーテ	$f \sim ff$ ( $ff$ )	属調へ推移	Es-Durでの終止
4	妖精の歌		$pppp \sim p$ ( $pppp$ )		4分音符の連続
5	民謡	モルゲンシュテルン	$pp \sim mp$ ( $p$ )	前奏が酷似	連関が避けられている
6A	私の魂の海の上を		$p \sim f$ ( $f$ )		
6B	背中の曲がった小人	『子供の魔法の角笛』	$pppp \sim f$ ( $pppp$ )	$d^1$ を媒介として、順次下行する第5曲終結部から、順次上行する終曲B〈小人〉の冒頭へ推移/民謡	小さな生き物が主題

第1、2、5曲には、おそらくツェムリンスキーの《白墨の輪》ドイツ初演前における不安から、人生の夕暮れや離別、諦念といった内容が詩の選択や音楽に表れていた。しかしその後、おそらくは《白墨の輪》への好意的な批評を受けて、先の3曲とは一転して物怖じせずに権力に抗うという力強い第3曲が書かれた。これに続く第4曲では、メルヒェンの装いの下で、ナチス政権下における音楽家

たちの状況が仄めかされた。そして終曲A〈海の上を〉は第5曲〈民謡〉との連関を有しておらず、大きな転換が図られており、その終結部では、自分の内側の世界において不幸を克服したことが強く表現されていた。一方、第5節でみた背景のもとで作曲された終曲B〈小人〉は、第5曲〈民謡〉の終結部から密な連結がなされ、その諦念感を引き継ぐかのようなようであった。音楽は諧謔の仮面を被ったまま進むものの、最後の2節では、極めて抑制されたテンポと強弱において、自身と「異なる」人種との対話を求めるという作曲者の胸中の吐露がなされていた。つまり作品22には「血筋のもたらす不幸の精神的な克服」と「異なる人種へ理解を希求する密やかな語りかけ」という、異なるふたつの結末が存在しているのである。

## 註

- 1 作品22に関する最新の研究となるFrankの博士論文（2021）は、最終的な終曲は〈私の魂の海の上を〉であり、〈背中の曲がった小人〉は単一の作品となったとしている（p. 97）。これは出版譜を根拠とした論述であり、誤りである。
- 2 後述のアルマへの失恋経験が反映された作品群に加え、ゲルストル（ツェムリンスキーの妹の浮気相手）の拳銃自殺事件が反映された弦楽四重奏曲第2番（Beaumont 2000, 228–229）など。
- 3 Closel（2005）のpp. 144–146も参照。
- 4 〈古いドイツの愛の歌 Altdeutsches Minnelied〉作品2第2巻第2曲（1897）がゲーテの詩によるもので、〈ふたりの子供がいた Da waren zwei Kinder〉作品7–1（1901）、〈小鳥の愁い Vöglein Schwermut〉作品10–3（1901）がモルゲンシュテルンの詩によるものである。
- 5 ナチスの初期の制服については山下栄一郎 2010 『制服の帝国——ナチスSSの組織と軍装』 東京：彩流社のpp. 286, 289を参照。
- 6 作品22の数年後に作曲された《12の歌曲 12 Lieder》作品27（1937–38）においても、先に作曲された第1–10曲に、詩人のシンメトリー配置がみられる（齋藤 2021）。
- 7 Beaumontは同日に「初めて批判的な反応がドイツの新聞に掲載された」（2000, 405: 443）とも述べているが、その新聞を彼は未確認であり、発行日についても「恐らく18日」という註を付けている。
- 8 Biba 1995 215-216; Beaumont 2000, 442-443; Gorrell 2002, 214; Moskovitz 2010, 278; Frank 2020, 96.
- 9 浄書譜には「34年12月」と、ふたつの草稿にはどちらにも「34年12月15日」と書かれているため、15日に集中して作曲したことが窺える。
- 10 本論文の末尾のウェブサイトの項を参照。

## 引用文献

- 明石政紀 1995 『第三帝国と音楽』 東京：水声社
- カネッティ、エリアス 1999 『眼の戯れ——伝記1931–1937』 岩田行一訳 法政大学出版 [Canetti, Elias. 1985. *Lenensgeschichte: 1931-1937*. München: Carl Hanser Verlag.]

- 1972 『眩暈』 池内紀訳 法政大学出版局
- 齋藤由香利 2021 『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——』  
国立音楽大学博士論文（甲第12号）
- 2022 「アレクサンダー・ツェムリンスキー《6つの歌曲》作品22の楽譜調査——演奏と校訂譜作成  
に向けて——」 『国立音楽大学大学院研究年報』 第34輯：233-246
- 長木誠司 1998 『第三帝国と音楽家たち』 東京：音楽之友社
- 2021 『オペラ 愛の壊れるとき——名作がしかける涙のレトリック』 東京：音楽之友社
- ハフナー、ヘルベルト 2010 『巨匠フルトヴェングラーの生涯』 最上英明訳 東京：アルファベータ
- フックス、エドゥアルト 1993 『ユダヤ人カリカチュア——風刺画に描かれた「ユダヤ人」』 羽田功訳  
東京：柏書房 [Fuchs, Eduard. 1921. *Die Juden in der Karikatur: Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*.  
München: Albert Langen Verlag.]
- フリース、アド・ド 1984 『イメージシンボル事典』 山下主一郎主幹 東京：大修館書店
- マイケル・H・ケイター 2003 『第三帝国と音楽家たち——歪められた音楽』 明石政紀訳 東京：アルファ  
ベータ
- リーヴィー、エリック 2000 『第三帝国の音楽』 望田幸男監訳 名古屋大学出版会 [Levi, Erik. 1994. *Music  
in the Third Reich*. London: The Macmillan Press.]
- Beaumont, Antony. 2000. *Zemlinsky*. New York: Cornell University Press.
- Closel, Amaury de. 2005. *Ersticte Stimmen: "Entartete Musik" im Dritten Reich*. Wien: Böhlau Verlag.
- Frank, Mirjam. 2020. *Berlin, Harlem, Vienna: Conflicting Ideas of Heimat in Alexander Zemlinsky's late  
songs, 1929-1938*. Ph.D. dissertation, Royal Holloway, University of London.
- Gorrell, Lorraine. 2002. *Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His songs, and the Second Viennese  
School*. London: Greenwood Press.
- Hilmar, Ernst. 1992. "Alexander Zemlinsky - Ein Meister am Rande der Wiener Schule." *Österreichische  
Musikzeitschrift* 47, no. 4: 179-184. [ヒルマー、エルンスト 1992 「ツェムリンスキー——新ウイ  
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]
- 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.
- Moskovitz, Marc D. 2010. *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Rademacher, Udo. 1996. *Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik: Studien zum Klavierlied  
Alexander Zemlinskys*. Kassel: Gustav Bosse 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.
- Schwarz, Friederike. 1934. "Prager deutsche Chronik (September bis Anfang Dezemb.)." *Der Auftakt* 14,  
Heft. 11-12: 214-217.



## 参照楽譜

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

———. LC 23/ 4 Auf dem Meere meiner Seele (LCのAlexander von Zemlinsky Collection所蔵)

———. LC 23/ 6 Six Songs, Op. 22 (LCのAlexander von Zemlinsky Collection所蔵)

———. LC 23/ 7 Six Songs, Op. 22 (LCのAlexander von Zemlinsky Collection所蔵)

## 新聞

New York Times 1933年11月5日 *Zemlinsky's "Der Kreidekreis"* Dr. Paul A. Pisk.

## ウェブサイト

Assel, Jutta; Jäger, Georg. "Das bucklicht Männlein/Will ich in mein Gärtlein gehn .../Ein Volkslied im Bilderbogen und seine regionalen Varianten" in *Goethezeitportal*. <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/volkslied-motive/das-bucklicht-maennlein.html> (2022年10月10日閲覧)