

A.ツェムリンスキーの メテルランク歌曲集 op13 について

木原俊哉

1 章 1860-1920 年

1. 19 世紀後半のウィーンの社会的状況

この時期ヨーロッパの政治的状況の変化は著しく、ウィーンは表面的繁栄の背後に現君主体制とその将来に対する不安、敗戦などによる政治的崩壊の兆しが増大した。1848 年パリでの二月革命勃発を契機に、三月ウィーン市民は憲法の制定、出版の自由、国民軍設置を求めて暴動を起こした。この機にハンガリー、ボヘミアでも民族の自由・独立運動が起こった。これによりウィーン会議から三月革命までの政治的・文化的に独特の性格を持った **Biedermeier** 時代は終わる。革命は結局失敗に終わり、旧支配層が勢力を盛り返すが、新帝フランツ・ヨーゼフ I (1830-1916) は進歩主義的新体制をとり、ウィーンは活気を取り戻し、急速な経済成長により繁栄していった。がその反面人口の流入による住宅不足が生まれた。57 年宮廷は都市としての歴史的後進性を示す大規模な防御施設を取り壊しその後 **Ringstraße** を、それに沿って国会議事堂、市庁舎、大学、歌劇場などの建物を建てる法令を布告し、自由主義的運動と現体制の妥協を求めた。その結果旧市街の壮大華麗な既存の建築物群と、初期バロック様式で構想された演劇の殿堂・ブルク劇場、自由主義的平和とその価値体系を象徴する国会議事堂の公共建造物、自由主義文化のシンボル・ルネッサンス様式のウィーン大学が建築された。がこのリンクシュトラエ沿いの公共建築で最初に完成されたのが、歌劇場で、建築様式が酷評されたが 69 年に完成した。リンクシュトラ

エ改造は計画・実現まで三十数年に及びその間、種々の権力闘争・紛争を引き起こし、その結果建築様式の多様性と個別の建物の個性を生み出した。加わった建築家のうち次の 2 人が大きな影響を与えた。「都市およびその建築についての近代思想の二人の先駆者、カミロ・ジッテとオットー・ヴァーグナーとが、都市の生活と形態とに関する思想をたたき上げたのは、リングシュトラエを鉄敷としてであった。」(注 1) と指適されているように、R・ヴァーグナーに強く影響を受け、彼の民族主義的な考え方と中世的職人共同社会を扱った作品に共感を覚え、終生熱列なヴァーグナー崇拝者であったジッテの考えの基本は「都市は…単に機械的な官僚式産物であってはならず、意味深い精神的な芸術作品…一個の偉大で偽りのない民俗芸術でなくてはならない…一つの民族的な総合芸術作品に奉仕するような、あらゆる視覚芸術の民衆的な総合が欠けている現代で、とくにそうでなくてはならない。」(注 2) とし、近代資本主義世界においても歴史的博識と職人的伝統・実践とに基づく応用芸術を擁護した。一方ヴァーグナーは「終始一貫して合理的で都会的な文明の価値のために、歴史主義を後退させることを望んだ。芸術の機能は、“実際のな” 目的を達成するために、生起するすべてのものを、はらい清めることだ…芸術は都市の姿をその時々の人間性に適応させるという任務をもっている。」(注 3) とし、都市建築の実利と構造的機能、と近代性を追求した。特に後者に関してはクリムトと分離派の影響が指摘されている。ロマンティックな尚古主義者としてのジッテと合理的な機能主義者としてのヴァーグナーは、リングシュトラエの遺産の

相容れない構成要素をお互いの間で頷ち合った。ウィーンの都市改造には相反する傾向が混在し、更にグスタフ・クリムトが建築装飾家として関わっている。

クリムト Gustav Klimt (1862-1918) はブルク劇場、美術史博物館のために歴史画を制作する。様々を批判と賛同を引き起こしたウィーン大学講堂の壁画は 1896-1905 年で、この間彼は印象派やユーゲント・シュティールなどの影響を受け、97 年分離派 (Sezession) を設立した。彼らの主張は、これまでの体制維持的・保守的道德観に挑戦し現在の社会的・人間的・心理的真理を解放すること、「分離派イデオロギーの第二の主要な目的は、近代人について真理を語ることにあり、言い換えれば建築家オットー・ヴァーグナーが述べたように、近代人にその真実の顔を示すこと…だった。このことは、ブルジョワ人間がその近代的実践的正体を秘匿するための隠れ蓑として使った歴史主義と伝承文化とへの決定的な攻撃を意味していた。」(注 4) 彼の大学講堂絵画のテーマについて「クリムトの宇宙のヴィジョンはショーペンハウアーのそれである。意志としての世界、無意味な出産と愛と死とを無限に繰り返す盲目的なエネルギーとしての世界である。…クリムトはそのショーペンハウアーの理解をヴァーグナーから…汲んでおり、また“哲学”の図像学もメッセージも、ともに“ラインの黄金”の影響を受けているという。」(注 5) 彼はニーチェの思想に影響を受けた進歩的政治家 Max. Burckhard (1854-1912) との交際で、文学者、音楽家との接触を広げていった。その中にシュニッツラ Arthur Schnitzler (1862-1931) やホーフマンスタール Hugo von Hofmannstahl (1874-1929)、ツヴァイク Stefan Zweig (1881-1942)、カール・クラウス Karl Krauss (1874-1936)、G. マーラーがいた。

この世紀末における諸傾向の一つとして挙げられるのは、既存体系の維持の姿勢、それに反逆する進歩的態度、というよく見られる新旧対立である。がこの問題以上に重要な社会体制・民族の問題が関わっている。上述のウィーン文化をリードした人々はほぼユダヤ人であり、彼らは文化だけでなく政治・経済の面においても強い影響力を及ぼし、それによって逆にユダヤ人排斥運動を生み出すことにもなった。

多民族国家としての伝統的な普遍主義に影が差し、民族間の確執・対立を解消する政策が、逆にこれまでの民族運動と絡まり一層複雑な様相を呈し、そのことがウィーンの国際都市的性格と相まって分離派あるいは進歩的な芸術家の精神のコスモポリタンの性行を助長することにもなった。

2 章 ウィーンを取り巻く音楽界

音楽が一般社会において特殊な存在ではなく誰でも享受可能となったことで、音楽一般は芸術なのか娯楽なのか、音楽作品が、宗教を含めて種々の精神的契機が内在された芸術作品として鑑賞されるべきか、娯楽のための消費財として扱われるのか、という問題がある。これらは音楽を取り巻くあらゆる状況に大きな影響を及ぼした。全般的状況・傾向は伝統的・ロマン主義的傾向とウィーンの当時の文化的雰囲気としての前衛的傾向の混在であり、多種多様の音楽が享受された。が 19 世紀後半音楽的には創造的・生産的時代から、次第に音楽消費都市へと変化していった。伝統と創造の離反である。伝統的音楽文化として一般的に愛好されていたものは、民謡から発する舞曲・ワルツそしてオペレッタであろう。が近代ウィーン音楽の中心的存在は国立歌劇場と 70 年以降定期演奏会を活発におこなったウィーン・フィルハーモニーであろう。

1. 国立歌劇場とオペラ

ヴァーグナーの影響と評判はハンスリック Eduard Hanslick (1825-1904) による「タンホイザー」、「さまよえるオランダ人」についての絶賛的批評によって高まっていた。そして 1858 年「ローエングリン」の上演、そして 61 年の上記作品の上演に自身も出席し、観衆から熱烈な喝采を受けた。がその反面彼の「未来音楽」に対して、ウィーンの音楽の伝統と習慣が破壊されるのではないかと危慮する人々から批判されることになった。その代表的人物がかつて賞賛を唱えたハンスリックで、両者の反目は 62 年の“Die Meistersinger von Nürnberg”の台

本朗読で明白になった。この作品は70年新任の劇場支配

人ヘルベック Johann Herbeck によってウィーン初演され、その後上記作品再演でヴァーグナー・オペラ上演の伝統が打ち立てられた。次のヤウナー Franz Jauner によるビゼー Georges Bizet (1838-75) の“Carmen”

(1875) 上演、ヴェルディ Giuseppe F. F. Verdi (1813-1901) を自作指揮に招き、歌劇場のヴェルディ・オペラ上演の伝統を復活させ、同時代伊・伊のオペラを活発に上演した。首席指揮者としてリヒター Hans Richter (1834-1916) が用いられ、79年には“Der Ring des Niebelungen” が全曲上演された。歴代監督として最も長かったヤーン Wilhelm jahn (1835-1900) は伊・伊オペラを、リヒターがドイツ・オペラを得意とし、傑出した手腕を示して、80年代多くのオペラの初演の場、ヨーロッパでの一流の歌劇場となり、優れたヴァーグナー・ベルディ・オペラの上演を行った。がリヒターはしばしばヴァーグナー作品に削減・短縮をしそれが作曲者の気にさわると共に後に批判の的にもなった。そしてマーラー Gustav Mahler (1860-1911) が希望と不安を持ちつつ

9 7
年楽長になる。彼はオーストリアの辺境に生まれ、民俗音楽が盛んなボヘミア・モラヴィアで育ち75年楽友協会音楽院に入学した。が彼は音楽院のアカデミックで保守的な教育に満足せず、ブルックナーの音楽理論の講義、あるいは彼の作品には編曲を通して深い敬意を払いつつも完全には共感できなかつた故、結局独学で自己の作風を生み出すことになった。97年希望と不安を持ちつつ宮廷歌劇場の楽長になる。

2. フィルハーモニー演奏会とその音楽

60年以降に常任指揮者のもと種々の演奏会が開催され、Berlioz の作品、ヴァーグナー・リストの作品が演奏された。72年ブラームスが楽友協会の芸術監督として、同協会の管弦楽団と合唱団の曲・独奏者の決定と指揮に関わり、自作と共に、バッハ・ヘンデルなどのバロック期の作品を多く取り上げ、彼自身が学んできた音楽の構造を重視した作品を演奏した。常任指揮者としてのリヒター(任期75-98)の活動は輝かしく、彼によって Bruckner,

Brahms, Dvorak の絶対音楽的作品が頻繁に上演された。1900年前後の3シーズン、マーラーが指揮者になる。

彼の行った改革は、宮廷歌劇場の楽長としてと同様、これまでの伝統とされてきたもの、先入観、演奏習慣といった当時当然と見なされていたものから脱却し、楽譜を基本としてその正確な演奏によって作品の本来のあるべき形態を実現することであった。音楽に対して厳しい精神的態度で音楽作品の本質を追求するという古典派以来の絶対音楽的傾向の作品から受けた意識であろう。作品の精神性への最大限の接近とその最も充実した実現、いわば芸術至上主義的傾向の最先端をいったのがマーラーであろう。ヴァーグナーの“指環”の省略改変を拒絶しながらも、Weber, Mozart のオペラを改作・編曲し、更に Beethoven, Schumann の管弦楽作品に彼なりの変更を加えている。この事はマーラーは作品と対決したとき、作品の本質と、音響的に時代に適応し得る内容・部分を彼独自に解釈した結果である。則ち彼は音響の音楽的意味と即自的意味の共存を意識し、しかも即時的な時代の感性に対応しうる響きを求めた。

3 章 Zemlinsky の状況

ツェムリンスキー Alexander (von) Zemlinsky, 1871. 10. 14 Wien-1942. 3. 15 New York. はウィーン生まれのユダヤ人で、84-89年ウィーン音楽院で、創作に不可欠な作曲法、対位法、和声を Johann Nepomuk Fuchs (1842-1899) と Robert Fuchs (1847-1927) 兄弟に学び、彼ら兄弟の音楽院での弟子には G. Mahler, Hugo P. Wolf (1860-1903), Franz Schmidt (1874-1939), Franz Schreker (1878-1934), Hanns Eisler (1898-1962) など近代ウィーンを代表する作曲家の大半が含まれる。が彼らが師の保守的な考え方、感性にどれほどあきたらないものを感じていたかは、ヴォルフの退学や彼らの以後の創作から明かであろうが、音楽特に創作の面においてその基礎を学びとっていたことは事実である。彼にとって伝統的教育システムでの和声と対位法的作曲法の意義は修得したのでであろう。音楽院卒業に際してブラームスの Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, op 24

(1861) を演奏し賞を得ている。彼は 89-92 年の交響曲第 1 番 d-moll 完成までの期間、器楽形式に集中しブラー

ムスを手本とした。「弦楽 5 重奏曲 (1895)」でブラームスの個人的知己を得る。96 年ピアノ三重奏曲 op.3 で賞をとり、ブラームスはジムロックでのその出版を勧めている。又この頃アマチュア・オーケストラのポリュヒュムニア “Polyhymnia” で彼はシェーンベルクと知合い、対位法を教えるなど個人的に密接な間柄になると同時に、彼からヴァーグナーの音楽への感化を受ける。従って彼らの関係は単なる師弟ではなく互いに影響し合う間柄で、初めツェムリンスキーは自己の作品をシェーンベルクに編曲させたり忠告を与えたりしたが、シェーンベルク初期代表作である「清められた夜 (浄夜) Verklärte Nacht (1899, 1902Ura.)」「グレの歌 Gurrelieder (1900-11)」といったヴァーグナーに強く影響された作品の作曲・初演にも関わり、後には彼の無調期の代表作の 1 つである「期待 Erwartung op. 17 (1909)」の初演を自ら指揮している (1924)。二人の関係は後になればなるほどむしろシェーンベルクの影響力が強くなっていったと考えられる。そして 90 年代後半の作品でマーラーと知合い、オペラ第 2 作「昔ある時」では彼から助言を受けて修正し、バレイ音楽「ガラスの心臓」nach H.v. Hohmannstahl “Triumph der Zeit” (1901-04) では忠告を、オペラ第 3 作「夢みるゲルゲ (1904-06)」の初演には賛同を得ている。そしてウィーンでのシェーンベルクが設立に尽力した「音楽創造家協会」の名誉会長にマーラーがなることで、3 人の関係は非常に密になっていた。この様にツェムリンスキーは楽友協会を通じた接触と、在野的・アマチュア的音楽の実践にも関係していた。

1. メテルラーンク歌曲集について

この作品はメテルラーンク Maurice Maeterlinck (1862-1949) の 1900 年「15 のシャンソン」として増補出版され、Friedrich von Oppeln-Bronikowski のドイツ語訳によって「詩集 Gedichte」の表題で 1906 年出版されたものに基づく。歌曲 (Gesang) として Nr. 1, 2, 3, 5 はピアノ伴奏で作曲され、1910 年 Wien で初演され、その後オーケストラ伴奏に編曲されて 13 年に初演されている。

Nr4, 6 は 13 年に作曲されピアノ・オーケストラ伴奏がほぼ同時期にてきあがっている。そして 14 年にピアノ版が、

23-24 年にオーケストラ版が出版された。がこの詩集に作曲したしたのは何故か？絶対音楽的傾向のジャンルの作品を除き、言葉・文学と関連するものは、最初の注目を引いたオペラ「ザレマ」「昔ある時」、上述の「ガラスの心臓」や他の声楽作品であるが、ドイツ文学によるものでそれが彼の教養の基本的範囲であった。が音楽的には様々な国の音楽体験、特に同時代の作品への関心が強かったであろうと考えられる。ドビュッシー Claude A. Debussy (1862-1918) の“ペレアスとメリザンド” 1902 年初演、については知っていたであろう。従って音楽的にも文学的にも教養としてメテルラーンクの名は知っていたであろう。がその名前を強烈に意識させられたのは、04-5 年ウィーンでの「音楽創造家協会」のオーケストラ演奏会で、2 回しか開催されなかったが、第 1 回はマーラー自身の指揮で自作の「亡き子を偲ぶ歌 (1901-04)」、 「子供の不思議な角笛 (1892-98)」の数曲、R. シュトラウスの「家庭交響曲 op.5 (1902-03)」が演奏された。次の 05 年 1 月にシェーンベルク自身の指揮による自作の交響詩「ペレアスとメリザンド op.5 (1902-03)」と、ツェムリンスキー自身の指揮での自作の交響詩「人魚姫 Sinfonische Dichtung “Die Seejungfrau” (1902-03)」が初演された。この演奏会体験が、ツェムリンスキーにシェーンベルクの音楽語法への認識と自己の音楽についての再確認、更にメテルラーンクへの興味を持つ契機になったのであろう。

2. 分析

op-13-1 Die drei Schwestern wollten sterben 1910 (1914)、詩行は 25 行で、3 行、2 行の 9 節に別れているが 1, 10, 18 行が同一詩行、引用符行が 5-6, 13-14, 21-22 行で後者が同一詩行で節として独立している。全体は： の Trochäus トロヘーウス 4 詩脚女性終止を基本とした構成だが、翻訳詩故、引用符行の一致、対韻としての尾韻の使用を除くと、全体として不規則性を含むかなり自由な詩行構成である。同一詩行、引用符行、シンタックス、意味内容から、詩全体は 1-9, 10-17,

18-25 行の 3 節にまとめられる。そして各節も意味内容により 3 (4) - 2 - 3 の 3 部に分節され得る。各節第 2 部

の Wald, Meer, Stadt への呼掛けの引用符行によって、3 部分は状況の語り—呼掛け—その結果の語り、であり主主題は「死」である。三姉妹の「死への願望、願望への行動、未決定、成就(?)」が「未来、過去、現在」「森、海、都市」へと関連付けられて語られている。が一般的に詩としての意味内容が、詩行のメトルム、韻、それらの規則性によって叙事的であれ叙情的であれある程度確固とした出来事の変化・変遷が叙述的に表現されるとすれば、この詩は翻訳であるが、詩行・分節・韻の不規則性から、漠然としつつ、曖昧化された願望としての「死」へのイメージが、1 つの幻影として語られた詩と言える。具体的行為・結果又は事実としての「死」ではないし、呼掛けの対象が個別的・具体的対象ではなく、いわば自己を投影した存在である故に、呼掛けは「自己問答」である。その意味において象徴主義的影響を示す詩である。

Die drei Schwestern wollten sterben,
Setzten auf die güldnen Kronen,
Gingen sich den Tod zu holen.

Wähnten ihn im Walde wohnen :
“Wald, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.”

Da begann der Wald zu lachen
Und mit einem Dutzend Küssen
Ließ er sie die Zukunft wissen

Die drei Schwestern wollten sterben,
Wähnten Tod im Meer zu finden.
Pilgerten drei Jahre lang.

“Meer, so gib uns. daß wir sterben,
Sollst drei güldne Krone erben.”


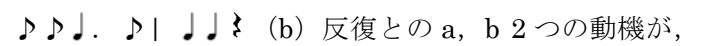
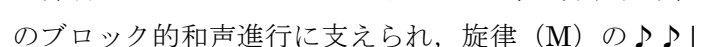
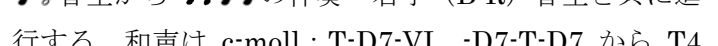
Da begann das Meer zu weinen,

Ließ mit dreimal hundert Küssen
Die Vergangenheit sie wissen.
Die drei Schwestern wollten sterben,
Lenkten nach der Stadt die Schntte ;
Lag auf einer Insel Mitte :

“Stadt, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.”

Und die Stadt tat auf die Tore
Und mit heißen Liebesküssen
Ließ die Gegenwart sie wissen.

音楽は詩の構造と意味内容によって、T 1-18, T19-36, T37-53 の 3 部分に別れて適作されている。各部は 1, 10, 18 詩行で始まる。

第 1 節：声楽旋律、伴奏、和声において詩に対応して 3 つに分割される。第 1 部 T 1 - 8 は  (a) の完全 5 度・長 3 度上行のゼクエンツと完全 5 度順次下降の音型の 1, 2 行と、 (b) 反復との a, b 2 つの動機が、速度・表情の指示に従い、全くシラビックな動きの少ない抑制されたためらいがちな語りとして、2 分音符単位のブロック的和声進行に支えられ、旋律 (M) の  ♯音型から  の伴奏・右手 (B-R) 音型と共に進行する。和声は c-moll : T-D7-VI -D7-T-D7 から T4 で As-Dur (as と c のみと長 3 度進行なので詩句 Kronen が半ばまでしか調的に確定されない), T5 : Des-Dur へと進行し、拡大された機能 and 和声進行と考えられるが、M, B-R・L のズレによって必ずしも明確ではない。(譜例 1)

伴奏を含めて旋律自体は自己主張の全く乏しい平板な動きで、単独の歌曲としても、更にツィクルスの開始曲としてはなおさら個性的印象・刻印の契機を持っていない。この曲がツィクルスとしての第 1 曲として本来構想されていなかった、あるいは作曲者の詩への解釈からこの様に音付けされた、と 2 様に考えうるが、作曲の経過と詩を考察すると両者の混在と解釈され得る。T9 で呼掛け行の c-moll:T になるが、T8 後半 B のクレシェンド・上行アルペジオによって Des : T7-c : T がいわば無理や

り接合されている。T9-13 では *Bewegter · f* での M と

(譜例 1)

B-R の音の動きの一致と音価の細分化でこれまでの部分との対照が示される。が M の ♪♪は b 動機後半、T10: ♪♪♪は B-R (T1), T11-12 は b 動機、と音型は a, b 動機に基づいており、音型の同一性と動きの異質性の同居が、和声の c-moll から durmoll の判別し難い変化でこの詩の重要な言葉としての、Kronen erben の詩句 T11 後半-12 で d-f-a-c から Des-Dur: des-f-a-s-c, T13 d-f-a-s-c を経て C-Dur (II · D の代理) となることで、この第 2 部の動きと共に和声的・音型的・強弱・テンポの面で急速に収束過程を示す (ここでは Kronen は確定されている)。この呼掛け行において自己主張がなされるが支持基盤が不安定である。T14 からは M は b 動機完全 4 度下降で C-Dur: T-VII-T7-II-S から、T19-20 の第 2 節開始での c-moll までは F-B-As-G のサブドミナント系の転調を圧縮して経過する確固とした 4 分音符単位の歩みである。

第 2 節は T29 まで前節と非常に類似した形態を示し調性は Des の代わりに Fes とより遠隔調へと拡散し、その分 T25 後半で eses-ces 上行で接続され、第 2 部の旋律の同一音・音型が伴奏の 8 分休符ズレと B 両手のオクターブを越える分散和音的上行クロマチック進行を伴い、T29 からは伴奏両手による半音階下降から第 3 部へといわばなだれ込んで行く。この呼掛け行の部分での

Kronen erben を前節と調的支持の点で比較するならば、後者の調的不安定から「未定ながらも希望に満ちた願望・願望そのものとその未成就への不安」と言い得るであろう。(譜例 2)

(譜例 2)

第 3 部は前節同様旋律は b 動機でのゼクエンツで音価としては前節と類似している。zu lachen と zu weinen は同型で einem Dutzend Küssen と dreimal hundert Küssen は音程的に少し異なるがほぼ同一であるが、調性が前者が Dur を背景に (C-Dur: T-As-Dur: T) 音の動きも安定しているのに対して、ここでは調的に不安定 (a-g-ges-fes のバス) で des 音を主とした半音階的な動きで速い。両者の相違を明確に示しているのが die Zukunft wissen と Die Vergangenheit wissen である。前者が G-Dur での a-as-f 3 度下降であったのに対して、d-fes-des-fes-ces-b とオクターブに及びしかも fes 音

T24 の Fes-Dur) が用いられ, *cresc.* から *f* 即 *dim.* して *pp*, 伴奏の上・下行の重複とによって, 音楽的身振り
はこれまで以上に激しい。則ち「過去」が作曲者の解釈
にとって重要であることを意味している。(譜例 3)

(譜例 3)

d-moll で始まると考えられるが和音支持が弱い。
Schritte の T41 で B-Dur から G-Dur を経て第 2 部呼
掛け行 c-moll へと進む。ここまでの経過は音程の差は
あるが第 1 節とほぼ類似の音型・伴奏である。が次の呼
掛け行までの伴奏はこれまでの 16 分音符 6 連上行ではな
く, G-Dur の ♩♩音型で前者の Dur から moll への転
調とクレッシェンドして *f* で呼びかけるエネルギーは内
包されていない。第 21 行は前の 2 節同様の旋律・伴奏の
合体で見かけは同一であるがその *zart* 音強・*sehr lang-*
sam アゴーギクで実体は変質している。呼掛けが対象へ
の切実なものであったのが, ここにいたって実は対象が

第 3 節は第 1-3 行は前節の des 音を受け継ぎ fes-
heses の第 1 節とほぼ類似行の旋律で始まり, 半音高い

自己であり,「自己への呼掛け」でその答えを出すのも「自
己」であることを自覚した, という意識の変遷が作曲者
の解釈であろうと考えられる。それ故第 3 部は, 旋律は
4 分音符単位で Tempo I (schwungvoll) のテヌートの
指示, C-Dur : T6 の揺れを含むが伸びやかな旋律で始ま
る。伴奏は前 2 節の呼掛け行の集約と言えるであろう。
が旋律は c, e, d を中心とし下降で自己の確信をしっか
りと確信を込めて語っている。heißen Liebes küssen で
は伴奏が 8 分休符遅れて旋律と重なり, いわば三姉妹の
願望を「追認」し, die Gegenwart のアクセントで「現
在の自己を知ること」が願望の成就にとってもっとも重

(譜例 4)

要である, として C-Dur : T で曲は終わる。(譜例 4)

三姉妹の「死への願望」は旋律だけを考えるならば,

成就したのである。がこの終止は詩・歌曲の終わりだけであるのか？これまで作曲者は詩へかなり感情移入して作曲している故、最後の詩句は自己への問いかけでもあったのではないであろうか。「現在の自己を知る」ことがいかに困難なことであるかを意識したことがまさにこの部分の伴奏の揺れ動きに示されていると解釈することは逸脱しているであろうか。

分析 op-13-5 Und kehrt er einst heim 1910 (1914)

詩行は のアナペストを中心とし、第2行は のクレティクスで始まり、第3節第2行のみのイアンボスのみの行で、第1行—認容的疑問文、第2行—それへの答え、となっており、尾韻を各節踏んでいる。詩の意味内容は彼を巡る私の自己問答で、その主題は別離—再会への願望—過去(死)と現在の私の惑いの混在、である。その現在の表現は第2行であるが、第4節と第5節の第2行に顕著で第3節がそれらにつづき、他はすべて願望的表現と考えられる。このことは韻でも明かであろう。従って主なる主題は「死」である。

Und kehrt er einst heim, was sag' ich ihm dann?
Sag', ich hätte geharrt, bis das Leben verrann.

Wenn er weiter fragt und erkennt mien nicht
gleich?
Sprich als Schwester zu ihm ; er leidet vielleicht.

Wenn er fragt, wo du seist, was geb' ich ihm dann?
Mein' Goldring gib, und sieh' ihn stumm an……

Will er wissen, warum so verlassen das Haus?
Zeig die offene Tür, sag, das Licht ging aus.

Wenn er weiter fragt nach der letzten Stund'…
Sag, aus Furcht, daß er weint, lächelte mein Mund

声楽声部の旋律—各節第1行はa(as)開始で ♪|♪♪
♪|♪の音型を基本とした3度上行同音保持・完全5度

下からの同形の2+2のゼクエンツの4小節である。全体として5度空間(f-c)をいわば波のように上下し、明確な性格を打ち出し得るような旋律型ではなく、Floskeln空虚な決まり文句であろう。ただ第4節のces開始行はces-eの短3度空間に狭まっている。それに対して第2行は、。、の韻に従いabtakt的な♪|♪♪♪|♪の音型を基本にして始まるI-2とV-2前半以外韻の扱いも含めて各節多様に音付けされている。(譜例5)

(譜例5)



曲全体は和声的にはa-moll:Tで始まり、D-Dur:Tで終わる。が開始のa-moll確定の過程T.1-4にB・R(伴奏・右手)にd-g-cとh-e-aの完全4度和音が出現する。この和音は師弟関係にあったシェーンベルクの、冒頭に完全4度を5つ重ねた動機和音で始まる第1室内交響曲Kammersymphonie Nr. 1 op. 9 (1906)との関連が認められるであろう。シェーンベルクの作品の初演が1907年だから、作曲者はこの音響がどのような音楽的意味・機能を持ち得るか、その展開の可能性、そしてこれまでの3度和声体系との関係がどのようなものになるか、自己の音楽体験と絡めて意識していたであろう。が彼はT4:a-d, T6:a-moll:T, T10:(S d-moll そのVI.度), B-Dur(S), T15:d-moll:Tのサブドミナント系の遠隔調への転調ではあるが3度和声体系とその機能的ネットワーク形成、A音のオルゲルプンクトとB・R-L(a-gis-a-b-hの半音階進行)もT5以後和声に関連し、調性維持の方向に傾く。そしてT16からB・Rと旋律が一致し、B-Durからd-mollそしてT21でb-d-fisのナポリ6の和音と考えられる響きで第2から第3節へ進行している。諸要素の混在しているここまでの経過に、彼の伝統的作曲技法の基盤との根強い結合と、自己表現の模索・確立への願望という革新姿勢の葛藤が認められるで

あろう。

第3節答えへの間奏でf音3オクターブでT29A-Durとなる。この答えはこれまでと異なり、完全4度上行(Mein' Gold-)し音価の長い旋律でE、A音をオルゲルプンクトとしてB-Rは第1拍が打音されず、A上のh-d-f-aのdurmoll的響き(d-moll) sehr leise und innigの指示で次節になる。「私の金の指輪を渡して黙って彼をじっとみつめるのよ…」という詩を音楽で描き出しているかのようなのである。T37でas-moll(T37がd-mollとすればそのサブドミナントmoll)となっている。詩節II-2: B-Dur, III-1: a-moll, -2: A-Dur, IV-1: as-mollと調の半音階的進行を思わせる。そしてその答えがfでmit großem Ausdruckとdim. rit.して急速にppに減衰する。これまでの最高音fが使われ、-ne Turの完全4度上行はT30と同じく詩の意味が音楽的身振り、いわば現

(譜例6)

Musical score for the first system. The vocal line is marked *f mit großem Ausdruck* and *rit.* The piano accompaniment is marked *pp*. The lyrics are: "Zeig die off-ne Tür, sag, das Licht ging aus." The score includes dynamic markings like *dim.* and *rit.* and a *se* marking at the end.

Musical score for the second system. The vocal line is marked *pp ungemein zart und innig*. The piano accompaniment is marked *subito pp* and *ppp*. The lyrics are: "Sag, aus Furcht, daß er weint, aus Furcht, daß er weint, lächelte mein Mund."

曲は詩の象徴主義的意味内容と雰囲気、機能と和声の連続的進行から一步距離を置き、半音階的進行と遠隔調の結合とによって、感情移入して表現している。詩の出来事の経過をそのまま表現するのではなく、出来事に関連する諸要素を自己の解釈によって多様にしかも統一を配慮しつつ作曲しようとしている。単に詩に音付けするだけではなく、詩から触発された自己のヴィジョンを音化し、そして和声において新しい試みをするという積

(譜例7)

実の行為として表現されている。更にf-moll, as-mollそしてLichtでGes-Dur(asの属調平行長調)の一瞬の響きからdes-moll(サブドミナントmoll)の間奏になる。従ってT28-47はそれまでの部分と異なる様相、「假定-現実化可能の出来事」、の表現であるとそう作曲者は解釈し作曲したと考えられる。(譜例6)

第5節は冒頭と同じくa-mollで再びf-h-eの4度音があり、T1のeinstとこのIetzten Stund'...に関連づけて、「時」が語られている。が具体的な「時間」の進行が音楽的な音・時価の変化で示されるのではなく、「時代」の変化としての音響:3度和声-4度構成和音の使用となっているのではないか。最後の答えへの4小節の間奏ではb-f-as-cis(T54-55), b-d-f-asからT57のh-d-fis-aのD-Durのトニックとなり、fis-a-cisのIII度から、b-d-fis-, e-s-g-b, c-e-gesの長3度、短3度の音程関係の組み合わせられたdurmoll的響きがaus Furcht, daß er weintを示すかように変形反復しつつ半音階的に進行し、weintでe-g-h-d(D-DurIIサブドミナント代理)そして最後の言葉Mundでh-d-fis-a(VI:トニック代理)から一呼吸置いて(D-T終止のD省略)D-Durトニックで終止する。(譜例7)

極的姿勢を認めるべきであろう。

分析 op-13-6 Sie kam zum Schloß gegangen 1913 (1914)

5行4節(第4節のみ6行)の詩、第1,3行が同一のリフレイン、第2行が引用符で囲まれ、1-2節と3-4節の第2行が同一詩句行となっている。第1=3,4,5行は出来事の状況描写であるが、第2行はそれらから

は距離を置いた表現内容である。第 2-3 節はアンジャンブマンして意味的に連続している。韻律は のイアンボスと アナペストが基本であるが、第 3 節では疑問文にふさわしく のトロヘウス開始になっている。完全と不完全の 4 詩脚行、3 詩脚行とメトルムも不規則であり、尾韻は第 1 節:1=3 と 4, 5 行, 第 2 節:1=3 と 4 行, 第 3 節:1:3 行, 第 2, 4, 5 行, 第 4 節:1=3, 2 と 4, 5 と 6, といった具合にメトルムと韻において不規則性が目だつ。従って全体として詩の構造は、自由詩ではないものの、形式の点で翻訳を考慮しても自由に形造られている。詩のメトルムから生まれる朗唱のリズムは確固とした均一な連続性に基づくものではなく、かなり揺れ動きの多い収縮・伸張に富む流れとならざるを得ない。しかも各節第 2 行が他行と異なる状況的・シンタックス表現であるため、この行前後に表現の断絶が生じざるを得ない。詩の意味内容、音楽の流れのいずれを優先するのか。又第 4 節に第 6 行が追加され、この節を 5+1, あるいは 4+2 配置と考えるかも、解釈次第である。この詩はメテルラーンクの「死」をテーマとする象徴主義的な詩と言えるであろう。

Sie kam zum Schloß gegangen
 -Die Sonne erhob sich kaum-,
 Sie kam zum Schloß gegangen
 Die Ritter blickten mit Bangen

Und es schweigen die Frauen.

Sie blieb vor der Pforte stehen
 -Die Sonne erhob sich kaum-,
 Sie blieb vor der Pforte stehen ;
 Man hörte die Königin gehen,
 Und der König fragte sie :

Wohin gehst du? Wohin gehst du?
 -Gib acht in dem Dämmerchein-
 Wohin gehst du? Wohin gehst du?
 Harrt drunten jemand dein?
 Sie sagte nicht Ja noch Nein.

Sie stieg zur Fremden hernieder
 -Gib acht in dem Dämmerchein-,
 Sie stieg zu der Fremden hernieder,
 Sie schloß sie in ihre Arme ein.
 Die beiden sagten nicht ein Wort
 Und gingen eilends fort.

曲は 63 小節とこのツィクルス中最大で、テンポからいっても時間的に最も長い。しかも 7 小節の前奏と後奏、2, 4 小節の切れ目・節内の間奏、と伴奏のみの表現の多さが目だつ。前奏はこれまでの曲では第 4 曲の 1 小節

(譜例 8)

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the poem. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in a simple, lyrical style. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines of the poem. The piano part continues with the same accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'kam zum Schloß ge-gan-gen_ die_ Son-ne er-hob sich kaum_ sie_'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'immer Ped.' and lyrics in German.

(類似的音型での先行)のみで、他は声楽パート先行あるいは同時的和音支持の開始である。従って伴奏の音楽的比重がこの曲では高いことを意味している。前奏は *aufakt* の a 音から d-g と完全 4 度上行で始まる。この一瞬の音経過は第 5 曲の 4 度和声と関連していると考えべきであろう。a のオルゲルブント上に短 7 度、長 7 度の跳躍からの下降音型が続く。T4 の B-L の D-A-a-A の空虚な 4 分音符の動きの中を背景に T5-7 で旋律音が先取りされるが、調的に D-Dur : III の代理コードからトニックの一瞬の響きのあまり明確ではない雰囲気のもと歌が始まり、T8 で D-Dur が確定する。B・R の同一音型でズレて重なり補強しているかの様であるが、T9-10 で c-moll となる。伴奏は旋律に付かず離れずである。(譜例 8)

そして T11 で b-f-g の Es-Dur : D 以後伴奏は、詩の第 2 節 T20 での D-Dur 開始まで調的に確定しにくい。es-Moll, As-Dur, E-Dur, A-Dur に関わる和音が使用されていることは確認できるが、それらの和音の機能的意味と連関を秩序つけて説明することはかなり困難である。先取音、経過音、係留音の明確な区別が難しい。音響の密度と音の動きが単に伴奏としてではなく、別の役割を持つもの：曖昧な Dur-moll の音響の流れの中一瞬「それ自体の響き」として認知され得るものとして設計されていると考えるべきであろう。このことはその一瞬が詩の意味・構造と必ずしも一致していないことから、作曲者は詩を重視するがそれに完全に依存せず、自己の音楽を表出しようとしていることにもなる。以上のことはこれまでの小節からだけではない。調号指定から T1-30, T31-40, T41-63 の 3 部に分かれるが、詩と対応させ、最も単純に調を列挙すると、次の表になる。

小節 :	T1…7,	8…18,	19…30,	31…40,	41… (50…間奏53,	54…63
詩節 :	1	2	3	4 (1-4)	(5-6)	
調 :	D	Dc	dD	D	D	

全曲の考察の結果は、全体として D-Dur であるがその機能的ネットワークは極度に薄く、声楽部と伴奏は(カ

ノン的)にズレたり、たとえ旋律と重なっても 1 小節以上の継続性は無い。しかも広い音域を自由に上・下行する音型、対位的に進行するものと密集音型での和音といった、諸要素を持った伴奏型が組み合わせられている。従って伴奏はこれまでのこのツィクルスのピアノ伴奏歌曲での役割から異なる別の機能を持つものであろう。大きな枠としてのあるいは全体の構想としての基本ベースとして調性が維持されていると考えられるが、その調性に対する基本的認識には大きな変化が認められる。則ち調性の依って立つべき基盤である「和声的機能性」による関連付け、それによる連続性構築、多様性を生み出しながらも統一性を確立すること、が揺らいでいることになる。音響は、機能を持つ和音として時間的先後関係内の音響なのか、自立的音色価値を持つ音響なのか、という問題になるであろう。このことは音色が音楽構成の 1 要素として次第に重視され、音響の即自的意味と機能・効果が表現に大きく影響すると認識されたことと関連している。そして歌曲における伴奏とはいかなる存在なのか、である。

第 1, 5 曲では伴奏は、詩と密接に関連しつつ詩の構造・意味内容を作曲者の解釈に従って表現することが第 1 義の存在であり、同時にそれ自体としても自己主張し得る存在たらしとするもので、その傾向は両曲に示されている。がこの第 6 曲では伴奏の独自性が声楽・声部の旋律のそれといわば「詰抗」し張り合っている。

Weber はこの曲の形式について、マーラーの「大地の歌」に触発されており、それと同様にソナタ楽章形式の骨組みを目指し、T1-18 提示部、T19-30 提示部反復、T31-40 展開部、T41-53 再現部、T54-63 コーダである、と指摘している。(注 6) 確かに第 1-2 節は旋律の音型・調は類似し、短縮され変奏された反復 (verkürzte u. variierte Wdh. d. Expos 原文) であり、第 3 節の Wohin gehst du? の ♪♪|♪ の音型は T16-17 の ♪♪|♪♪ など上行形では第 1 節にかなり認められる。T38-40 も T21-24 に類似している。又第 4 節でも T45-49 は T11-15, T40-44 と T53-57 の旋律は同型、最後の締めくくりの T58 は T8-9 と同型、など種々の要素の類似を指摘することができる。が「多様と統一」の原理、詩の構成に従

っているとも言い得る。「大地の歌」が初演されたのが1911年ミュンヘンで、翌年総譜が出版されている。マーラーとの親交が厚かったツェムリンスキーだからこの作品から大きな影響を受けたことは事実で、「叙情交響曲 *Lyrische Symphonie op. 18 (1923)*」について自身マーラーの「大地の歌」の様式で扱ったと述べている。従って Weber の指摘は当然とも考えられる。マーラーの影響でソナタ形式を応用し、声楽・声部と伴奏での音型の類似性、韻に基づく音群の規則性をかなり継続的に維持し、基本型からの逸脱と変化・復帰によって詩の意味内容の変化を認知させる様配慮する、そしてそれが曲全体の統一性・連続性構築に寄与せしめる。とすればこの点でこの曲はツィクルス自体の一貫性とズレが生まれてくることになるであろう。先行の各曲は詩の構造と意味内容をかなり自由に個性的に表出したものと言うことができる。がこの曲では、後奏が第1節に戻って行くことで、ツィクルスとしてのまとまりよりは、この曲自体の独立性の印象を与えてしまう。(譜例9)

(譜例9)



しての表現性の豊かさへの追求の結果で、それ自体調性の弛緩・崩壊によるものである。

ツェムリンスキーは以上の経過を上述の作品を通して実体験しており、自己の進むべき道をこの曲で模索しようとしたのではないだろうか。シェーンベルクなどと同じくより先鋭な響きを求めて調性から離れて行くべきか、音響の表現性の拡大、色彩性の濃淡の変化、情感・気分の陰影の豊かな表現が実現される方向を目指すべきか。結果的に彼は学んできた伝統的書法による後者の道を選んだ。が悩み続けたようで、オペラを除いて、オーケストラ伴奏の独唱曲、「叙情交響曲」や op.20 までに 10

傑出したマーラーの作品に感化され、その手法を自らも応用しようとしたのか。詩への自己の感情移入による創作への Norm としての形式導入による客観性確保なのか、あるいは時代迎合的、職人的音楽家の作品なのだろうか？シェーンベルクのゲオルゲ Stefan George (1868-1933) の詩による弦楽四重奏曲第2番 (III, IV Satz 1907-08) や歌曲「架空庭園の書 (1908-09)」, ウェーベルンの同じく歌曲集 op.3 (1907-08), op.4 (1908-09) の無調的作品での歌曲を当然知っていたであろうから、詩と旋律・伴奏の関係が当時どれほど変化しつつあるかは意識していたであろう。ピアノ伴奏歌曲として構想されたならば、まず解釈に従って詩が語られ・歌われることで、声楽声部の旋律としての独自性が詩と共に最優先され、伴奏は両者を有機的に結合しつつ自己の個性を表出するものと一般的に考えられていた。がこの関係が変質し始めており、ピアノ伴奏の音響としての表現力、詩・旋律に依存しない独自性への追求が顕著になった。それは調性の拡大、機能性からの離脱、音色を含めた音響と

年以上、更にピアノ伴奏歌曲 op.22 にはそれから 10 年以上を必要とした。

スペースの関係で一部作品の原題・原語表記を割愛せざるをえなかった。

注

- 1-5 : カール・E・ショースキー ; 「世紀末ウィーン」(安井琢磨訳) 岩波書店
- 1 : P44-45, 2 : P97, 3 : P100, 4 : P271, 5 : P286
- 6 : Horst Weber : Zemlinskys Maeterlinck-Gesänge ; Archiv für Musikwissenschaft XXIX/3, 1972 P201

参考文献

Neues Handbuch der Musikwissenschaft (Herausgegeben von C. Dahlhaus), Laaber-Verlag Band 6, 7 (1980, 84)

Alexander Zemlinsky Tradition im Umkreis der Wiener Schule ; Studien zur Wertungsforschung, Band 7, Universal Edition 1976

Horst Weber : Zemlinsky in Wien 1871-1911 ; Archiv für Musikwissenschaft XXVI11/2, 1971

渡辺 護 : ウィーン音楽文化史 ; 音楽之友社, 1989

Zemlinsky 声楽作品

Lieder

a) mit Orchesterbegleitung :

Waldgespräch 1895 Eichendorff Ballade für 1Sp Streicherorch.

Harfe und 2 Hörner

6 Gesänge op. 13

Symphonische Gesänge, op. 20 1929ca Negerdichte aus 'Afrika singt' Für 1 mittlere Stimme u. Orch.

b) mit Klavierbegleitung :

Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 2 (11Stücke) 1894-96

Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 5 (8 Stücke) 1897 oder 98

Walzer Gesänge nach toskanischen Volksliedern von Ferdinand Gregorovius für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 6 (6Stücke) 1898-99

Irmel la rose et autres mélodies für 1 tiefere Stimme mit Klavier, op. 7 (5Stücke) 1900 (?)

Turmwächterlied und andere Gesänge für 1 tiefere Stimme mit Klavier, op. 8 (4Stücke) 1900 (?)

Ehetanzlied und andere Gesänge für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 10, (7Stücke) 1901 (?)

6 Lieder mit Klavier für 1 hohe Stimme, op.22, 1934

Zwölf Lieder op. 27 1937/38

Oper (U : 初演)

Sarema ; Text nach R. von Gottschall "Die Rose vom Kaukasus" vor 1895 U : 1897 München

Es war einmal ; Text nach H. Drachmann "Es war einmal" 1897-1900 U : 1900 Wien

Der Traumgörge ; Text nach Leo Feld, 1904-06

Kleider machen Leute 1906-1910, U: 1910 Wien 1922 U: 1922 Prag

Eine florentische Tragödie, op. 16 U : 1917 Stuttgart

Der Zwerg op. 17 vor 1921, U: 1922 Köln

Der Kreidekreis 1932 U : 1933 Zürich

König Kandaules 1953

(本研究は 1993 年度塚本学院研究補助費に基づくものである)