目次

第１章　作曲家ツェムリンスキーの再評価と歌劇《夢見るゲルゲ》……1
１－１　音楽史におけるツェムリンスキーの位置……4
１－２　作曲家としての再評価……6
１－３　ツェムリンスキーの歌劇と《夢見るゲルゲ》の位置……8

第２章　新しい歌劇への道――《夢見るゲルゲ》成立の経緯……１７
２－１　作品概要……１７
２－２　成立事情と原作……２０
２－３　最初期の構想……２２
２－４　《人魚姫》――死の交響曲……２９
２－５　《マールワ》、《勇猛なるカッシアン》と新しい歌劇への分岐点……３８
２－６　４つの歌曲……４３
２－７　フェルトとの共同作業
――『哀れなペーター』、「見えない王国」、再び『猫橋』……４５
２－７－１　「哀れなペーター」と新作歌劇の主人公像……４６
２－７－２　フォルクマン＝レアンダー「見えない王国」……４９
２－７－３　ズーデルマン『猫橋』……５４
２－８　エピローグをめぐる問題……６０
２―９　歌劇の成立プロセスと、原作と歌劇の関係から分かること……６６

第３章　歌劇《夢見るゲルゲ》の音楽と夢見る主人公の物語……６９
３－１　ツェムリンスキーの音楽語法……６９
３－２　主人公の造型と、他の登場人物の人物像の提示
（前奏～第１幕第１場～第５場）……７５
３－２－１　前奏とゲルゲの人物像……７５
３－２－２　グレーテ、村人たち、ハンス（第１幕第１場～第５場）……７８
３－３　夢とメールヒェンの引用（第１幕第６場）……８５
３－３－１　歌劇全体の中心としての第１幕第６場……８６
３－３－２　川の情景とゲルゲの内面……８８
３－３－２－１　川の音型と長調・短調の間の往復……８８
３－３－２－２　３和音の継続……８９
３－３－２－３　円環形の「夢の主題」……８９
３－３－３　ゲルゲの歌と調の変化……９０
３－３－４　『白雪姫』の物語と、外から聞こえる「夢の声」……９１

３－４　王女と、異世界との接触（第１幕第７場～第９場）……９６
３－５　ゲルトラウトの「変身」――メールヒェンと現実の境界……１０４
３－５－１　悪意に満ちた世界と、エピソードとしての男爵の物語
（第２幕第１場～第２場）……１０５
３－５－２　ゲルトラウトのふたつの面（第２幕第４場～第５場）……１０７
３－６　ゲルゲの２度目の内面告白と、聞き手としてのゲルトラウト
（第２幕第６場）……１１０
３－６－１　歪められた主題……１１１
３－６－２　ポリフォニー・ラビリンス……１１２
３－６－３　「川の情景」の再現……１１４
３－６－４　芸術家の挫折……１１８
３－７　ゲルゲがゲルトラウトを発見するとき（第２幕第７場～第10場）……１２０
３－８　ゲルゲにとってゲルトラウトはどのような存在か。そして、エピローグを前になお残る問題……１２６
３－９　エピローグの「ハッピー・エンド」……１２７
３－９－１　ゲルゲの「成功」と村人たち（エピローグ第１場～第２場）……１２８
３－９－２　「ハッピー・エンド」とゲルトラウトの変貌
（エピローグ第３場）……１３１
３－９－２－１　作られた「ハッピー・エンド」とその動揺……１３４
３－９－２－２　ゲルトラウトが王女と結びつくとき――歌劇の結末……１３８
３－１０　第１幕、第２幕、エピローグに共通する構造と、断ち切られたサイクル……１４２

第４章　現実と異世界をめぐる歌劇……１４６
４－１　エキゾチックな禁断の地から現実をとらえる手段へ
――歌劇における異世界の意味の変容……１４６
４－２　19世紀に書かれた、異世界との往来を描く歌劇……１５２
４－３　ドヴォルザーク《ルサルカ》とダルベール《低地》にみる、境界を越える者への共感……１５６
４－４　現実と異世界の間……１６２
４－４－１　ドビュッシー《ペレアスとメリザンド》
――もうひとつの世界へと消えていく者たち……１６３
４－４－２　ディーリアス《村のロメオとジュリエット》
――もうひとつの世界からの声を聴く力……１６９
４－４－３　アリアーヌとサロメ
――なみはずれた力を持つ主人公……１７７

４－５　芸術家の運命 ……１８３
４－５－１　シュレーカー《はるかな響き》
――もうひとつの世界に触れることのできない作曲家 ……１８４
４－５－２　ブラウンフェルス《鳥》
――理想の世界を見出し、かつ失う芸術家……１８８
４－５－３　クシェネク《ジョニーは演奏する》――漂流する作曲家 ……１９５
４－５－４　ヤナーチェク《利口な女狐の物語》
――もうひとつの世界との幸福な出会い……１９９
４－６　歌劇《小人》――芸術家の意地 ……２０３
４－６－１　芸術家としての小人と、「無垢なる少女」ではない王女 ……２０５
４－６－２　夢見るギータ ……２１０
４－６－３　小人と芸術家の運命 ……２１２
４－７　歌劇《白墨の輪》――雪嵐の中で叫ぶ……２１４
４－８　現実ともうひとつの世界をめぐる歌劇にみる、歌劇という制度の
問い直し ……２２１

第５章　《夢見るゲルゲ》が目覚めるとき ……２２５
５－１　《夢見るゲルゲ》初演の中止とその後 ……２２５
５－２　70 年後の初演 ……２２８
５－３　2007 年 6 月、ベルリン ……２３１
５－４　2011 年 10 月、東京 ……２３３

付帯資料目次

譜例 ……1
　第２章（譜例 1～譜例 2） ……1
　第３章（譜例 3～譜例 35） ……5
　第４章（譜例 36～譜例 71） ……３０

表 ……５５

図 ……６３

ツェムリンスキーの歌劇・《夢見るゲルゲ》をのぞく 7 作品の概要‥‥‥‥‥‥‥‥ ６５

参考文献 ……７５

第１章　ツェムリンスキー作品の再評価と歌劇《夢見るゲルゲ》

アレクサンダー・ツェムリンスキー（Alexander Zemlinsky, 1871-1942）という名前を、音楽に関わっている、あるいは音楽の好きな人の前で口にしても、たいていの場合、芳しい反応に出会うことはできない。多くの人が名前を知らないのは仕方がないとしても、名前を知っている人のかなりの部分が明らかに関心のなさそうな反応を示すので、かなり苛立たしい思いをする。ツェムリンスキーについての一般的な認識は、たとえば諸井誠が、彼の作曲家としての再評価が始まってまださほど時間のたっていない 1983 年に、彼の音楽の魅力を紹介するのと合わせて示した、「マーラーの後塵を拝して、指揮者＝作曲家の道を歩んでいたツェムリンスキーは、ここですでに現代的様式観の上でも、作品の重要度の上でも、シェーンベルクや、更にはその弟子たちに先を越されていたわけで、そこに彼の作曲家としての悲劇があった[1]」という見方が、今でも通用しているように思われる。この表現だけ抜き出すと、諸井はツェムリンスキーをあまり評価していないように思えるが、彼は元来、ツェムリンスキーの作品に対して好意的である。したがって、このような見方は、彼がツェムリンスキーという作曲家のどのような点に惹かれるのか、そしてツェムリンスキーについて語られるときにどのような問題が生じるかの一端を示している。どうもツェムリンスキーは、若干センチメンタルな色を含ませて拾い物のマイナー作曲家として語るのが一番しっくりくる、という印象を抱かれているようだ。

作曲家としてのツェムリンスキーがセンチメンタルな色を帯びて語られるのは、彼を、進歩的な立場で活動を繰り広げたものの、第 2 次世界大戦後は忘れられた存在となり、20 世紀終わりになって再評価されるようになった人々の中に含めて考えることができるからでもある。ツェムリンスキーという名前がたまたま話題に出たときにおぼえる苛立ちは、部分的には、これらの作曲家たちが受けた扱いを思うときに感じるものと共通する。たとえば、近年再評価が著しい作曲家のひとりであるエーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト（Erich Wolfgang Korngold, 1897-1957）と彼の作品が戦後、いわゆる「前衛」的な考え方を信奉する作曲家や評論家から受けた扱いについては、以下のようなことが言われている。

> 音楽といえども歴史全般の流れから無縁ではいられない。第二次世界大戦後の冷戦構造は、音楽の世界にも厳しいイデオロギー対立を持ち込んだ。それがセリエリスムを中心とする前衛の嵐である。これは、現代の作曲家に伝統的な音楽を書くことを許さない偏狭で激しいものであり、音楽におけるマッカーシズムにも例えられよう。
>
> 生まれるのがちょっとばかり遅かったコルンゴルトは、有りあまる音楽的才能を持ち合わせていながら、美しい音楽を書いたばかりに、この“音楽マッカーシズム”の

[1] 諸井誠「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」『音楽芸術』1983 年 3 月号、50 頁。

犠牲となり、現代音楽の異端審問にかけられ、血祭りに上げられてしまったのである。前衛以外に価値を認めない当時のモダニズム運動の犯した罪は、極めて大きいと言わねばならない。[2]

このような感情は、1980 年代から作曲を学んできた一方で、「前衛的」であること、あるいは「新しい」書法や響きを開発することを絶対的な価値とは感じない私には、よく理解できる。ただし、ツェムリンスキーと彼の作品が直面してきた（そして今でも直面している）問題は、コルンゴルトなどの場合とはいくらか事情が異なる。ツェムリンスキーが作曲家として忘れられた経緯じたいは、同じ時期にドイツやオーストリアを追われた作曲家たちと共通している。すなわち、1930 年代にナチスがドイツやオーストリア、チェコスロヴァキアなどを席巻した際に、作品の演奏を禁止され（彼はユダヤ人の血を 4 分の 1 引き、ユダヤ人社会の中で生まれ育ち、2 回の結婚の相手はともにユダヤ人だった[3]）、彼自身もアメリカに亡命してからは目立った活動をする間もなく病没し、さらに彼の作風は前衛的な音楽が主流だった第 2 次世界大戦後の時代にあっては、なかなか再評価の機会を得られなかった、という具合である。しかし、たとえばコルンゴルトとは違い、彼の場合は「現代音楽の異端審問」にかけられた形跡がない。つまり、1940 年代まで活動を続けていたにも関わらず、作曲家としてのツェムリンスキーは、第 2 次世界大戦後には、モダニズム運動の非難を浴びる危険もないほどに忘れられた存在になってしまっていたのである。ドイツ語圏での、音楽史についての基本情報を提供する音楽史事典（Die Musik in Geschichte und Gegenwart、通常 MGG と略記される）の、1968 年に出版された旧版では、彼の記述は作品と関係文献（2 点しか挙げられていないが）の一覧を含めても 41 行、約半ページにとどまる。これが非常に短いことは、彼と同じように「忘却された」作曲家についてこの旧版が割いている記述量が、たとえばフランツ・シュレーカー（Franz Schreker, 1878-1934）が顔写真を含めて約 3 ページ、ヴァルター・ブラウンフェルス（Walter Braunfels, 1882-1954）が約 2 ページ、エーリッヒ・コルンゴルトが父ユリウス・コルンゴルト（Julius Korngold, 1810-1945）と合わせて約 2 ページ半（その大半がエーリッヒについてのもの）、エルンスト・クシェネク（Ernst Křenek, 1900-1991）が自筆譜の写真を含めて約 4 ページ、となっていることを見れば分かるだろう。2007 年に発行された MGG の新版では、ツェムリンスキーの項目は 10 ページにわたっており、1960 年代とその 40 年後とで、彼に対する認識が大きく違うことが見えてくる。

さらにその短い記述の内容を見ると、作品と文献の一覧を除いた 22 行のうち 9 行が指揮者などの職歴、3 行が指揮者としての業績で、作曲家としての記述はわずか 3 行あまり、ひとつの文章で行われているにすぎない（「ツェムリンスキーの作曲では、R・シュトラウス、Fr・シュレーカー、それに G・マーラーの影響が、非常に情感の強い、和声が高度に細分

[2] 早崎隆志『コルンゴルトとその時代　“時代”に翻弄された天才作曲家』みすず書房、1998 年、254-255 頁。
[3] *ABAZ*, p. 3.

化された表現法で融合している（In Zemlinskys Kompos. Verschmelzen Einflüsse vom R. Strauss, Fr. Schreker und G. Mahler zu einer sehr gefühlsintensiven, harmonisch hochdifferenzierten Ausdrucksweise.[4]）」）。作品一覧も主なものを抜粋したという以上のものではない。要するに 1960 年代の段階では彼はまだ、昔活躍した指揮者という以上の存在ではなかったのである。事典でもこのような具合なので、20 世紀の音楽史研究書においては彼の存在感はさらに薄く、とくに 20 世紀なかばまでに書かれたものでは、歌劇の歴史について相当詳しく書かれている本であってもほとんど言及されないか、「シェーンベルクやベルクに影響を与えた」という具合に簡単に記述されるにとどまっている[5]。

ツェムリンスキーの 3 番目の歌劇《夢見るゲルゲ Der Traumgörge》（1904-06）は、彼に与えられがちなセンチメンタルなイメージを、さらには忘却と再評価という運命をも体現しているかのような作品である。この歌劇は、作曲当時にウィーン宮廷歌劇場で初演されることが決まっていたにも関わらず撤回されたというエピソードによって、ツェムリンスキーの人生の暗い一面を代表することになった。そして、70 年以上経ってから初演されるという劇的なできごとによって、1970 年代後半から急速に進んだ、彼の作品の再評価を象徴する作品ともなっている。さらに、この作品は初演の後、何度か上演されながら歌劇場のレパートリーには定着しないという、一種の「再評価」と「忘却」の繰り返しを経験しており、ドイツ語圏における、知られざる歌劇作品の扱いのひとつの典型を示してもいる。

当論文では、この歌劇《夢見るゲルゲ》を、成立の過程を追い、作品を音楽面から分析し、さらに共通した意識によって作られた、他の作曲家による歌劇との関係を考察することで、この歌劇が持つ、前衛音楽とそうでない音楽、忘却と再評価といった定型的なくくり方だけでは見えてこない意味を探る。20 世紀前半に歌劇《夢見るゲルゲ》が現れた意味をとらえることは、現在の私たちが、この作品に限らず 100 年前の作品をどのようにとらえるかを考える手がかりにもなるだろう。作品そのものについての検討を行う前にまず、この章でまず、ツェムリンスキーという人物が音楽史においてどのように位置づけられているか、また、彼の作品の中でも、《夢見るゲルゲ》という歌劇に注目する理由について、見ておくことにする。

---

[4] H. Jancik, „Zemlinsky, Alexander von.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 14,* hrsg. von F. Blume. (Kassel usw.: Bärenreiter, 1968), S. 1215-1216.

[5] たとえば、今日では無名の存在をはじめ、膨大な数の作曲家とその作品を紹介しているグラウトの『オペラ史』初版（1947 年）では、ツェムリンスキーについての記述は以下の通りである。「（筆者註：シュレーカーよりも）いっそう進んだ和声のスタイルは、ツェムリンスキィの戦後のオペラに見られるが、彼の和声法は、教え子のアーノルト・シェーンベルクやコルンゴールトなどを通じて、後の世代に重要な影響を及ぼした（An even more advanced harmonic idiom is found in the postwar operas of Zemlinsky, though his most important influence has been indirect, through his pupils Arnold Schönberg and E. W. Korngold.）」D・J・グラウト『オペラ史＝下』服部幸三訳、音楽之友社、1958 年、670 頁（D. J. Grout, *A Short History of Opera. Volume Two.* (New York: Columbia University Press, 1947), p. 456.）。この他には、註で指揮者と教師として際立った功績があると言及されているだけで、彼が作曲した歌劇の題名はひとつも挙げられていない。

１－１　音楽史におけるツェムリンスキーの位置

近年再評価が進んでいるとはいっても、ツェムリンスキーという作曲家と彼の作品は、音楽家の間でも広く認識されているとはいえない。再評価以前、あるいは現在の、彼に関して積極的な興味を抱いてはいない人々の前にこの名前が現れるとすれば、それは主に、同時代の、歴史的に大物とされている音楽家たちの周辺にいた人物としてである。とくに、アルノルト・シェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874-1951）に作曲を教え、後に彼の義理の兄となったこと（シェーンベルクは、ツェムリンスキーの妹マティルデ（Mathilde Schönberg, geb. Zemlinsky, 1875-1923）と結婚した）と、後にグスタフ・マーラー（Gustav Mahler, 1860-1911）の夫人となるアルマ・シンドラー（Alma Maria Mahler-Werfel, geb. Schindler, 1879-1964）と親しい関係にあったことでよく知られる。マーラーの伝記では、彼を支持し、彼によって評価された新しい世代の作曲家の代表的なひとりとして取り上げられることも多い。一般的な音楽愛好家や研究者の間でのツェムリンスキー像も、現在はおおむねこのあたりにとどまっているように思われる。この他では、新ウィーン楽派のアルバン・ベルク（Alban Berg, 1885-1935）やアントン・ヴェーベルン（Anton Webern, 1883-1945）との関係が知られている[6]。20 世紀音楽史の中で保守的、あるいは折衷的な立場にあるとされた作曲家たちの再評価が進んでからは、エーリッヒ・コルンゴルトに作曲を教え、コルンゴルトが少年時代に書いたバレエ曲《雪だるま　Der Schneemann》（1910）のオーケストレーションを、ウィーン宮廷歌劇場で上演するために行ったことも、よく紹介されるようになっている。

ツェムリンスキー自身が音楽史の中で果たした役割も、決して小さくはない。作曲家としては、ヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms, 1833-1897）の影響下から出発し、後にリヒャルト・ワーグナー（Richard Wagner, 1813-1883）やマーラーの影響を受けながら、調性の範囲内で和声を自由に連結することで新たな響きを見出す試みを続けていった。作曲家としては調性を踏み越えなかったために、保守的、あるいは折衷的という印象を持たれていることが多いが、基本的には新しい手法に理解を示しており、さらにその手法を取り入れて自分なりに活用しようと試み続けた点で、彼は見かけ以上に前衛的な姿勢を保ったともいえる。

MGG 旧版でのツェムリンスキーについての記述が指揮者としての経歴に偏っているのは、それなりに理由のあることで、彼はウィーンのカール劇場とフォルクスオパーで長く指揮者を務めて高く評価され、1 シーズン足らず（1907-08 年）とはいえ、宮廷歌劇場に登場したこともあった。その後、プラハの新ドイツ劇場（現在の国立劇場）に移動してからは、この歌劇場の指揮者として、多岐に渡る活躍を繰り広げた（1911-27 年）。彼はプラハ

[6] ベルクに関しては、彼が《抒情組曲　Lyrische Suite》（1925-26）でツェムリンスキーの《抒情交響曲 Lyrische Symphonie》（1922-23）の一部を引用したこと、ツェムリンスキーが未完に終わった彼の歌劇《ルル　Lulu》（1929-未完）の補筆を打診されて断ったことがよく言及される。また、ヴェーベルンに関しては、ツェムリンスキーがプラハ時代に彼に指揮者のポストを世話したことが知られている。

で、単に歌劇場の音楽レベルを向上させるだけでなく、モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91）やワーグナーの作品など、よく知られたレパートリーの音楽演奏の見直し、あるいは再評価を行い[7]、新しい作品を積極的に紹介した。同時代の作品が多数紹介される機会を作った点では、新ドイツ劇場で新しいレパートリーを上演・演奏したことに加えて、1922 年に設立されたばかりの、現代音楽を幅広く普及させることを目指した国際新音楽協会（Internationale Gesellschaft für Neue Musik, 略称 IGNM）の音楽祭を 1924 年と 25 年にプラハで開催するよう手配したことが高く評価されている。こうした機会に彼が指揮した作品では、1924 年に初演したシェーンベルクのモノ・オペラ《期待　Erwartung》（1909）が、最もよく知られている。

ツェムリンスキーは、プラハの次の活動の地となった、ベルリンのクロル・オパーでも、新しい作品の指揮を積極的に行った。クロル・オパーはオットー・クレンペラー（Otto Klemperer, 1885-1973）のもとで新しい作品や演出を積極的に取り上げる方針を掲げており、ツェムリンスキーはここで、モーリス・ラヴェル（Maurice Ravel, 1875-1937）の《スペインの時　L'Heure espagnole》（1907-09）とダリウス・ミヨー（Darius Milhaud, 1892-1974）の《哀れな水夫　Le Pauvre matelot》（1926）の、短い 2 作品をセットにしてドイツ初演するなどの活躍をしている。しかしこの歌劇場は、1931 年に閉鎖されてしまった。

1910-20 年代のプラハが抱えていた特殊な条件を考えるとき、ツェムリンスキーにはもうひとつの、あまり言及されないけれども軽視しえない功績があることにも、触れなくてはならない。

チェコスロヴァキアは第 1 次世界大戦まではオーストリア帝国（1867 年以降は、オーストリア＝ハンガリー二重帝国）の一部であり、支配階層のドイツ人と人口の大多数を占める被支配層のチェコ人は緊張関係にあった[8]。そして、ツェムリンスキーがプラハで活動したのは、チェコとスロヴァキアがオーストリア＝ハンガリー帝国の一部だった頃から、第 1 次世界大戦を経てチェコスロヴァキア独立へと至る時期、すなわち、プラハでは多数派のチェコ人と少数派の旧支配階級ドイツ人、支配階級ではないがどちらかというとドイツ人と近い関係にあったユダヤ人の関係が一転した時期だった。

第 1 次世界大戦後、新ドイツ劇場は政治の主導権がチェコ人に移ったことで存立が危ぶまれる状況になり、一方で、戦争の影響により人材や資材の不足に悩まされるという問題も抱えていた[9]。そのような時代にあって、プラハでドイツ人とチェコ人の音楽家の関係を

---

[7] *HWAZ*, S. 35. この時代には「プラハ風モーツァルト様式（Prager Mozartstil）」という言葉が生まれたほどだったという。

[8] ツェムリンスキーがプラハで活動を始めた 1911 年の時点では、プラハの総人口約 450000 人のうち、ドイツ語人口は約 35000 人にすぎず、しかもその大部分はユダヤ人によって占められていた（*HWAZ*, S. 26.）。

[9] P. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters Prag in der Ära Zemlinsky von 1911 bis 1927.* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag: Wien, 2000), S. 94, 101.

よりよいものにしていくために、音楽界でもともと支配的な立場にあったドイツ側をまとめる立場の音楽家として、ツェムリンスキーは積極的にチェコ側に働きかけを行った。たとえば、それまで相互の交流がほとんどなく、チェコ人は国民劇場だけを、ドイツ人はドイツ人劇場だけを訪れていたが、ツェムリンスキーは 1919 年にチェコ人によって組織されたオーケストラに指揮者として招かれて以来（これが、そもそもチェコ人のオーケストラをドイツ人が指揮した最初の例だった）、しばしばチェコ・フィルや国民劇場のオーケストラに招かれて指揮をした。この過程で彼はヴァーツラフ・ターリヒ（Václav Talich, 1883-1961）やオタカル・オストルチル（Otakar Ostrčil, 1879-1935）といったチェコの音楽家たちと親密になり、彼らを新ドイツ劇場の指揮に招いた。また、新ドイツ劇場はプラハにありながら、チェコ人作曲家の作品を一切上演していなかったが、ツェムリンスキーは初めてチェコ人の作曲した歌劇を演目に取り入れた。1924 年 3 月には、この劇場で初めてのチェコ人作曲家作品の上演としてベドルジフ・スメタナ（Bedřich Smetana, 1824-1884）の歌劇《接吻　Hubička》（1875-76）を新ドイツ劇場で指揮し、1925 年には、スメタナを新たに「チェコスロヴァキア共和国」の、すなわち共和国に共存するそれぞれの民族にとって共通の国民的作曲家として位置づけるものとして、彼の《売られた花嫁 Prodaná nevěsta》（1863-66）ドイツ語初演を行っている[10]。彼のこのような、3 つの民族の、またチェコ音楽とドイツ音楽の橋渡しを行う活動は、初代チェコスロヴァキア大統領トマシュ・ガリク・マサリク（Tomáš Garrigue Masaryk, 1850-1937）が試みた、平和的な民族共存関係の発展という観点からも評価されている[11]。しかし、私が何度かプラハを訪ねた印象では、プラハの音楽界がツェムリンスキーに対して何らかの敬意を示している形跡は、ほとんど見られない[12]。プラハの音楽界は、スメタナ派とドヴォルジャーク派という対立構造が存在したり、ヤナーチェク（Leoš Janáček, 1854-1928）があまり評価されていなかったりと、外から見ていると自国の音楽史のとらえ方に偏狭な面があるように思えるが、難しい時代に貢献するところが大きかったツェムリンスキーがほとんど忘れられた存在になっていることも、その問題のひとつとして考えられるかもしれない。

１－２　作曲家としての再評価

作曲家としての彼の活動は、旧版 MGG での記述が示すように、その没後、長く顧みられない時期が続いた。

第 2 次世界大戦後の比較的早い時期にツェムリンスキーの作曲活動について肯定的に論じた珍しい例としては、テーオドル・アドルノ（Theodor W. Adorno, 1903-1969）の音楽

---

[10] *ibid.*, S. 137.

[11] *ibid.*, S. 121-122.　チェコスロヴァキアにはこの 3 つ以外の民族も少なからず住んでいたが、タンシックの議論はプラハの状況を念頭に置いていることもあり、チェコスロヴァキアという国について、ドイツ人、チェコ人、ユダヤ人共通の祖国と表現している。

[12] チェコの音楽家による、ツェムリンスキーの名を冠した活動としては唯一、「ツェムリンスキー弦楽四重奏団（Zemlinsky Quartet、旧ペンギン弦楽四重奏団）」が知られている。

論集『幻想曲風に　Quasi una fantasia』（1963）の一節「ツェムリンスキー　Zemlinsky」がある。アドルノはここでツェムリンスキーを、折衷的な性質を持ちながらも、彼の時代の最先端の音楽手法と、また伝統的な形式とも結びついた、優れた作曲家として（同じ頃に現れた数多くの「折衷的な」作曲家たちと区別しつつ）評価している[13]。アドルノはツェムリンスキーの創作の中では、とくに簡潔な書法で書かれたものに注目しており、歌曲と室内楽曲のほか、管弦楽曲では《シンフォニエッタ　Sinfonietta》（1934）、歌劇では《馬子にも衣裳　Kleider machen Leute》（1907-09）を高く評価している。一方で、《フィレンツェの悲劇　Eine Florentinische Tragödie》（1915-16）、《小人　Der Zwerg》（1919-21）といった現在上演機会の多い作品については、「劇としてつめこみすぎ（zum dramaturgischen Füllsel[14]）」などと、どちらかといえば否定的に言及しているのが興味深い。

作曲家としてのツェムリンスキーを積極的に再評価する最初期の試みでは、1974 年にシェーンベルク生誕 100 年記念の関連行事としてグラーツで行われたシンポジウムがある。このときには、《モーリス・メーテルランクによる 6 つの歌曲　Sechs Gesänge nach Maurice Maeterlinck》（1910／13）など、彼の作品も数多く演奏された[15]。このシンポジウムでの議論は 1976 年に、ツェムリンスキーについての初の本格的な評論集としてまとめられた[16]。翌 1977 年には、ホルスト・ヴェーバーによる、単行本の形では最初のツェムリンスキー評伝が出版された。こうして、少なくとも研究者の間では、作曲家としてツェムリンスキーを再評価する機運が高まっていったわけだが、それがすぐに彼の作品の演奏につながるかはまた別で、1978 年にルドルフ・シュテファンがキールで行ったツェムリンスキーについての講演では、彼の作品がいまだに、ジャンルを問わずほとんど演奏されていない状態であることが指摘されている[17]。それでもこの頃から 1980 年に入るまでに、それまでは全く陽の目を見なかった彼の複数の作品が、改めて演奏されるようになった。コレリッチュが 1995 年に出版されたツェムリンスキー論集の中でまとめた、主な作品の上演データ[18]によると、1974 年以前にも比較的演奏されていた《叙情交響曲》が 1975 年以降に 111 回、《メーテルランク歌曲集》が同じく 42 回、《人魚姫　Die Seejungfrau》（1902-03）が 1984 年以降に 29 回、《シンフォニエッタ》が 1974 年以降に 23 回、《詩篇 13 番　13. Psalm》（1935）が 1981 年以降に 17 回、歌劇では《フィレンツェの悲劇》が 1977 年以降に 111 回、《小人》が 1981 年以降に 63 回、《馬子にも衣裳》が 1982 年以降に 26 回、《白

---

[13] アドルノの議論については、以下を参照している。T. W. Adorno, „Zemlinsky“. In: *Gesammelte Schriften, Band 16. Musikalische Schriften 1-3.* Zweite Auflage. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), S. 351-367.

[14] *ibid.*, S. 364.

[15] O. Kolleritsch, „Zur Rezeption des wiederentdeckten Alexander Zemlinsky“. In: *ÄSU*, S. 323.

[16] O. Kolleritsch (hrsg.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule.* (Graz: Universal Edition, 1976).

[17] R. Stephan, *Alexander Zemlinsky: ein unbekannter Meister der Wiener Schule. Kieler Vorträge zum Theater Heft 4.* (Kiel: Gesellschaft der Freunde des Theaters in Kiel e. V., 1978), S. 6-7.

[18] この論集のもとになったシンポジウムは 1992 年 5 月に行われたので、データもおそらくこの年までのものであろう。

墨の輪　Der Kreidekreis》（1930-32）が 1977 年以降に 22 回、その他弦楽四重奏曲もそれなりに頻繁に演奏されているということで[19]、この数字を見る限りでは、ツェムリンスキーはとりあえず、「忘れられた作曲家」という範疇からは脱したと見てよいだろう。研究書でも彼の名前が少しずつ見られるようになっており、冒頭で紹介したグラウトの歌劇史の本でも、2003 年に出版された最新（最終）版ではかなり記述が増えていて、最も成功した作品として《むかしむかし　Es war einmal》（1897-99）が挙げられているほか、《フィレンツェの悲劇》と《小人》について、簡潔ながらも解説つきで紹介されている[20]。

こうした「再評価」の方法は、ツェムリンスキーを魅力と欠陥を併せ持つ作曲家として扱うものと、彼の作曲家としての能力を最大限に評価し、彼の意図をできるだけ再現する形で世に問うもののふたつにはっきり分かれている。前者の代表例は 1981 年にハンブルクで行われた《小人》の蘇演で、演出のアドルフ・ドレーゼンは結末を変えるなど大きな変更を加え、題名も《王女の誕生日　Der Geburtstag der Infantin》と改めた。後者で大きな役割を果たしているのはアントニー・ボーモントで、歌劇《カンダウレス王　Der König Kandaules》（1935-未完）の補筆や未出版歌曲集の編纂、ツェムリンスキー作品の指揮、さらに現在出版されている中で最も詳細な内容を持つツェムリンスキー伝（2000）といった彼の事績によって、ツェムリンスキーの音楽家としての全体像は、次第に明確な形を取って認識されるようになってきている。

１－３　ツェムリンスキーの歌劇と《夢見るゲルゲ》の位置

このように、いわゆる「再評価」が始まってから 30 年以上が経ち、演奏会や歌劇場、研究書の中に登場することが多くなったとはいえ、ツェムリンスキーは現在でも未だに、「再評価されつつある作曲家」であり、ほとんどの場合、冒頭に挙げたような反応をもたらす存在である。規模の大きな作品でも、《人魚姫》や歌劇《フィレンツェの悲劇》と《小人》は彼の作品としては頻繁に演奏・上演されるが、その他の作品は、たとえば《叙情交響曲》のように評価の高い作品はあっても、いつでも演奏会で聴くことができるという状況にはない[21]。しかし、全く演奏されないというわけでもない。時々は彼の「まれにしか演奏されない作品」が演奏・上演され、その度に、未知の作品の再評価としてある程度の話題を集めている[22]。

---

[19] O. Kolleritsch, *op. cit.*, S. 324.
[20] D. J. Grout, H. W. Williams, A *Short History of Opera. 4th Edition*. (New York: Columbia University Press, 2003), pp. 615-616.
[21] ユニヴァーサル・エディション社のホームページに紹介されている 2011/12 年シーズンのツェムリンスキー作品上演予定（http://www.universaledition.com/performance-and-calender#composer=796、2011 年 10 月 19 日 15 時 26 分閲覧）を見ると、《叙情交響曲》が 4 か所、《人魚姫》が 3 か所、《フィレンツェの悲劇》が 4 か所、ほかに《小人》、《弦楽四重奏曲第 3 番》（1924）、《詩篇 23 番　23. Psalm》（1910）、《フモレスケ　Humoreske》（1939）、《弦楽四重奏曲第 2 番》（1913-15）、《詩篇 13 番》がそれぞれ 1 か所で上演・演奏されることになっている。
[22] たとえば、私がドイツに滞在していた 2006/07 年シーズンから 2008/09 年シーズンの間には、《フィレ

彼が残した作品では、歌劇が、後世の研究者や音楽家から、とくに重要なものとして言及されている。これは、ツェムリンスキー自身が歌劇場で活躍した指揮者であり、歌劇について知り尽くした上で作曲に取り組んでいたことも関係あるが、それ以上に、歌劇に彼の作曲家としての全体像が投影されていることが大きい。ホルスト・ヴェーバーはツェムリンスキー評伝の中で、歌劇が彼の作曲家としてのスタイルが発展していく全体像を見るのに最も適しているジャンルであるとした上で、歌劇作品の検討から作品論を始めている[23]。1992 年に行われたツェムリンスキーについてのシンポジウムでも、最初期の《ザレマ Sarema》(1893-95)、この頃にはすでに歌劇場のレパートリーとして十分に知られていた《フィレンツェの悲劇》と《小人》を除くすべての歌劇についてのレポートがあり、上演回数の少ないものも含め、ひとつひとつの歌劇について把握することがツェムリンスキー研究において重要と見なされていると分かる。ツェムリンスキーを早い時期に再評価したアドルノやシュテファンも、歌劇についての議論にかなりの部分を割いている。

また、彼の歌劇は、現在のドイツ圏における歌劇上演の特徴と、良い面でも問題のある面でも、密接な関係がある。ツェムリンスキーの歌劇は、その多くが人気作とはいえないながらも、一定の時間をおいて取り上げられる傾向がある。そして、早々に演目から外されてしまうことが多い。言うなれば、彼の歌劇の多くは、一度引っ張り出されて「再評価」され、その後しばらく忘れられ、それからまた「再評価」されるという繰り返しをたどっているのである。見方を変えるならば、彼の歌劇は、歌劇場のレパートリーとして定着しにくい性格を持ちながらも、常に「再発見」「再評価」への欲求をかきたてるものということになる。ドイツでは、近年、音楽に対する公共の財政援助が極端に減少していることもあり、上演回数の少ない作品や、通常では上演が困難と思われる大規模な作品を「話題のプロダクション」として制作することによって知名度を上げ、社会的な認知度を行政側にアピールする戦略を取るケースが、とくに地方の中小規模の歌劇場において多くなっている。ただし、集客率も重要な問題であるから、多くの観客を集め続けることが期待できなければ、それらの作品はたとえ「再評価」によって専門家の高い評価を得たとしても、その後上演され続けるのは難しい。ツェムリンスキーの多くの歌劇作品をめぐる状況は、そのような歌劇場の戦略と現状をよく反映している。

ツェムリンスキーには、《夢見るゲルゲ》を含め、現在上演可能な状態にある歌劇作品が 8 曲ある[24]。その中で、とくに《夢見るゲルゲ》を取り上げて検討を行うのには、いくつかの理由がある。

第 1 に、はじめに述べた通り、この歌劇が、作曲当時初演されるはずだったのが中止さ

ンツェの悲劇》と《小人》以外の、彼のめったに上演されない歌劇のプロダクションが、少なくとも 3 つあった。2006/07 シーズンのベルリン・ドイツ・オペラでの《夢見るゲルゲ》とチェコのチェスケー・ブジェヨビツェでの《白墨の輪　Der Kreidekreis》(1930-32)、2008/09 年シーズンのカイザースラウテルンでの《カンダウレス王》である。

[23] *HWAZ*, S. 41.

[24] 《夢見るゲルゲ》をのぞく 7 曲の基本情報は、付帯資料に掲載した。

れ、その後 70 年以上経ってから初演されたという特異な運命を持つことである。このことは 1980 年にニュルンベルクで行われた初演の際に、またその後各地で上演される度に話題になった。この歌劇が《夢見るゲルゲ》という題名を持ち、主人公がまどろむ場面があるとは、後世の人間からみるとうまくできていたもので、このニュルンベルク初演は、直後の評論をはじめとして何度か、「《夢見るゲルゲ》が長年の眠りから目覚めた瞬間」として言及されることになる[25]。

この作品が持つ波乱万丈の歴史は、第 2 の理由、冒頭でも触れた、「忘れられた作曲家」とその作品の「再評価」のひとつの典型例にそのままつながる。欧米の歌劇場は、数ある歌劇場の中で自分たちが特別な存在であることをアピールするために、しばしば独自色のある公演を行おうとする。あまり取り上げられていないが、実は価値がある（のかもしれない）作品を取り上げることは、他の歌劇場がしていないことをするという観点から、また歌劇の歴史に自らの手で新しい記録を残す機会を得るという観点から、歌劇場にとってはひとつの有力な戦略である。もっともこれらの作曲家の作品は、そもそも一般に知られていないことと、たとえば難解な内容を持つなどの、上演されなくなったそれなりの理由を多くが抱えていることから、おおむね歌劇場のレパートリーとして定着せずに終わる。そしてしばらくして、また別の歌劇場によって、再び「再評価」されるのである。近年まで全く知られておらず、また最近とみに作曲家としての評価が高まってきたツェムリンスキーは、この戦略にまさにちょうどよい人物であり、中でも《夢見るゲルゲ》は、70 年の忘れられ放しだった期間も含めて、「再評価」と「忘却」が繰り返されている、このパターンに該当する作品である。

第 3 に、《夢見るゲルゲ》が作曲された時期が、作曲家本人の境遇にとって重要な局面がいくつも訪れた時期と一致していることがある。ツェムリンスキーが《夢見るゲルゲ》を作曲したのは 1904 年から 06 年にかけてのことだが、前作の《むかしむかし》初演後、すでに 1900 年には《むかしむかし》に続く作品の構想が始まっている。この時点ですでに《夢見るゲルゲ》の前段階といえる要素が現れており、1900 年から作曲が完成した 1906 年までが、彼が歌劇《夢見るゲルゲ》に取り組んだ時期ということになる。

この時期、ツェムリンスキーは人間関係において、また音楽家としても、いくつかの転機を迎えている。人間関係において彼にとくに大きな影響を与えたのは、アルマ・マーラーとの関係であった。ツェムリンスキーは 1900 年 3 月以来アルマと親密な関係を続けており、彼女との結婚を真剣に考えていた。しかし、1901 年 11 月にアルマとグスタフ・マーラーが出会ってからは、アルマの心はマーラーに強く引きつけられていく。結局アルマがマーラーとの結婚を決意したことで、ふたりの関係は終わりを告げた。1901 年 12 月 16 日

[25] たとえば、フランクフルター・アルゲマイネ誌に掲載された、《夢見るゲルゲ》のニュルンベルク初演評の題名は、「夢見るゲルゲが目覚める（Der Traumgörge ist erwacht）」である。D. Polaczek. „Der Traumgörge ist erwacht. Zemlinskys Oper nach 75 Jahren in Nürnberg uraufgeführt.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13. Oktober 1980*, S. 23.

に、ツェムリンスキーとアルマの間で交わされた別れは、アルマにとってもなかなか意義深いことだったようで、彼女はその劇的な様子を日記に書いている。

> 彼は部屋に入ってきた――言いようのないほど青白い顔をして、静かに――私は彼に歩み寄り、彼の顔を自分の胸に引き寄せ、髪にくちづけした。（中略）私の目にはずっと涙があふれていた。でも私の心は沈黙していた…今日、ひとつの美しい、美しい恋は埋葬された。

> Er kam ins Zimmer – blasser als sonst und still – ich gieng zu ihm, zog seinen Kopf an meine Brust und küsste ihn auf die Haare. (…) Ich hatte immer die Augen voll Thränen. Aber meine Sinne schwiegen … Heute wurde eine schöne, schöne Liebe begraben.[26]

1901 年 12 月 27 日に、マーラーとアルマの婚約が公表された。その翌日、ツェムリンスキーはシェーンベルクとマティルデにあてて、軽口とも取れる調子で始まる手紙を書いた。

> 親愛なる友よ、ここにぼくは、「ツェムリンスキー - シェーンベルク往復書簡」の第 1 巻を開始する。

> Lieber Freund, hiemit beginne ich den 1. Band: Zemlinsky-Schönberg-Briefe.[27]

この「往復書簡」を始めるにあたっての意気ごみや、シェーンベルクの新作についての質問を 31 行にわたって続けた後で、ツェムリンスキーはこう書いた。

> 最新のニュースだ。マーラーはアルマ・シンドラーと婚約している—　—　—　—　—
> —　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—
> —

> Die neueste Neuigkeit: Mahler verlobt mit Alma Schindler —　—　—　—　—　—
> —　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—　—[28]

事実関係を伝える簡潔な文章のあとに、彼はただ、25 本の横棒を書きつけていった（図

26 A. Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten 1898-1902,* hrsg. von A. Beaumont und S. Rode-Breymann. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1997), S. 742.
27 *HWBW*, S. 2.
28 *HWBW*, S. 4.

1）[29]。そして手紙の記述はまた、何事もなかったかのように、自分の活動の話題に移っている。

ただ 25 本の横棒を打ちつけ、その話題をそれだけで打ち切るという書き方じたいが、彼がいかに強く失望したかを感じさせる。そして、この手紙の後に《人魚姫》、《夢見るゲルゲ》といった、恋愛をめぐる大規模な作品が書かれていることを考えると、この手紙は、彼のこの頃の創作活動を象徴していると考えることができる。

この書簡をやり取りしたシェーンベルクとの関係でも、ツェムリンスキーはこの時期に問題を抱えることになった。ホルスト・ヴェーバーが編纂したツェムリンスキーとシェーンベルクの往復書簡集を見る限りでは、ふたりの文通は 1905 年頃から急に減り、1907 年夏からほぼ 3 年間、やりとりの形跡がない（その後、ツェムリンスキーがプラハに移った 1911 年秋から、ふたりの文通は再び活発になっている）。ふたりの関係が疎遠になった原因のひとつは、画家リヒャルト・ゲルストル（Richard Gerstl, 1883-1908）がマティルデと関係を持ち、シェーンベルク、マティルデ、ゲルストルの間に三角関係が生じたことで、一度はマティルデとゲルストルの駆け落ちにまで発展した（この問題はゲルストルが自殺して終焉した）。ツェムリンスキーがこのときどのような役割を果たしたかは明確ではないが[30]、ヴェーベルンも巻き込んで大きな騒ぎになったこの事態が、ツェムリンスキーとシェーンベルクの関係に影響を与えたことは、十分考えられる。

また、シェーンベルクはこの時期、無調による作曲へとその技法を大きく転換させており[31]、それに対してツェムリンスキーは、彼の作品に以前と同じような愛情を抱いて接することができないという思いを明らかにしていた[32]。師弟関係から始まり、ウィーン音楽界において進歩派として立場を同じくしていたふたりの間に、ここで初めて根本的な意見の相違が生じたわけである。この問題は、第 4 の、ツェムリンスキーの作曲手法に関する事柄とも関連する。

さらにこの時期、ツェムリンスキーはウィーンの文化人が構成する社会、「グリーンシュタイドル文化」と呼ばれるカフェ文化に対して、はっきりと違和感を抱いていた。先に挙げた、1901 年 12 月 28 日のシェーンベルクへの手紙の中で、彼は「ぼくたちはできるだけ、（筆者註：手紙を交換する中で）誇大妄想であるところが出ないようにしなくてはならない（wir müssen so viel als möglich den Grössenwahn verdecken[33]）」と、当時カフェ文化について風刺的に用いられていた、「カフェ・誇大妄想（Café Größenwahn）」という表現をあてこすった書き方をしているが、それはツェムリンスキー自身がユーゲントシュティ

---

[29] 図に提示した手稿コピーは、ボーモントの評伝から取ったもの（*ABAZ*, p. 99.）。
[30] ボーモントは、ツェムリンスキーはマティルデに同情的だったのではないかと推測している。*ABAZ*, p. 165.
[31] ヴェーベルンによれば、シェーンベルクや彼が無調に踏みこんだのは、1908 年のことである。A. Webern, *Wege zur neuen Musik*, hrsg. von W. Reich. (Wien: Universal Edition, 1960), S. 41. （邦訳：『アントン・ウェーベルン　その音楽を享受するために』竹内豊治編訳、法政大学出版局、1986 年、73 頁。）
[32] *HWAZ*, S. 25.
[33] *HWBW*, S. 4.

ルの芸術家たちの生き方に疑問を感じていたからとされている[34]。

こうした一連の、彼のウィーンにおける人間関係、あるいは音楽界における立場の問題の中には、自分がウィーンで指揮者や作曲家として活動しつつも、一定以上の評価を得られないのではないかという認識も含まれると考えてよい。《人魚姫》の初演で目立った反響を得られなかったこと、《夢見るゲルゲ》初演が中止され、宮廷歌劇場指揮者の地位を早々に退いたこと、シェーンベルクなどが突き進んで行った無調音楽と、もともと自分からは遠い位置にあった保守派との間で孤立感に苛まれたこと[35]、ツェムリンスキーが作曲家として当時直面した、こういった大きな挫折は、後々まで、彼のウィーンに対する複雑な思いに影響を与えることになる。その一方でツェムリンスキーはあくまで、ウィーンで成長して実績を積んだ音楽家であり、歌劇《夢見るゲルゲ》もまた、ウィーンの芸術家たちとの交流なくしては成立し得ない作品であった。このように、彼がウィーンと密接な関係を持つ音楽家でありながら、そのウィーンにおいて、多くが失望と挫折を伴う重要な局面を迎えたという複雑な状況は、《夢見るゲルゲ》をはじめとする彼の歌劇では、主人公と彼を取り巻く現実との関係のとらえ方に反映されている。

第 4 の理由として、《夢見るゲルゲ》が作曲された時期は、ツェムリンスキーの作曲手法が大きな変化を見せた時期であることが挙げられる。さきに、彼がシェーンベルクの作曲手法の変化に同調しなかったことに触れたが、この時期、ツェムリンスキーの作曲手法もまた、調性音楽の枠内にとどまることを決意し、その枠内でいかに柔軟な表現を突きつめていくかにおいて、大きな展開を見せることになった。ロバート・モーガンによれば、20 世紀の最初の 10 年程度のうちに、音楽の伝統は「最終的な崩壊（ultimate collapse)」をみた。その過程のひとつに、シェーンベルクが無調に踏みこんだということがある[36]。つまり、ツェムリンスキーは音楽の伝統が崩壊する（もしくは、崩壊したという印象を与える）場に居合わせ、どちらかというとその「崩壊」していく側に近い立場をあえて選んだわけである。ホルスト・ヴェーバーは、このような時期、とくに 1906 年頃から、ツェムリンスキーが取った作曲手法について、「時代の動きに合わせた様式と、彼個人の孤立した表現を同時に求めたことからくる緊張が見られるようになった（From around 1906 his works reveal a tension between his longing for a style appropriate to the times and an expression of personal isolation.)」[37]という。音楽の伝統が「崩壊」していく瞬間に、《夢見るゲルゲ》は作曲され、彼の音楽に対する考え方の分岐点となったのである。

---

[34] *HWBW*, S. XXXV.　シェーンベルクはこの点でも、ツェムリンスキーとは違う考え方を抱いていたらしい。

[35] *HWAZ*, S. 25.

[36] R. P. Morgan, “The Modern Age”, In: *Modern Times. From World War　I　to the present,* ed. by R. P. Morgan. (London: Macmillan, 1993), p.6.　（邦訳：「近代」長木誠司訳、『西洋の音楽と社会⑩　音楽の新しい地平　現代 I 』長木誠司監訳、音楽之友社、1996 年、14-15 頁。）

[37] H. Weber. “Zemlinsky, Alexander (von). In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. *20*. (London: Macmillan, 1980), p. 666.　（邦訳：「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　11』講談社、1994 年)、84 頁。）

ヴェルナー・ロルは、この時期に生じたツェムリンスキーの作曲手法の変化を、1900 年頃の作品と、1908 年に手がつけられたと思われ、断片のみが残されている《弦楽四重奏曲ニ短調》の作曲技法を取り上げて、具体的に比較して議論している。ロルによれば、前者に比べると後者では調性や拍子の扱いが不明確になり、旋律や和音、調性、リズムの扱いがより自由になった。とくに目立つのは、1900 年の段階では曲の冒頭で調がはっきり定められていたのが、この《弦楽四重奏曲ニ短調》では、冒頭から調性がはっきりしないということである[38]。ここでロルが分析の対象としているのは、ツェムリンスキーが《夢見るゲルゲ》を作曲した時期をまたいだ期間であり、ここで指摘されている「変化」は、ボーモントが指摘する、《夢見るゲルゲ》の作曲中に生じた彼の作品の変化[39]と重ねて考えることもできよう。実際、ツェムリンスキーの作品を聴き比べると、この時期以降に書かれたものに、私たちが通常ツェムリンスキーの音楽と言われて連想する性格を聴き取ることができるという印象を与えられる。

作曲手法とは別に、歌劇をどのような考え方に基づいて作るかという点においても、《夢見るゲルゲ》は彼の歌劇の中で際立った特徴を示している。ツェムリンスキーは、彼の歌劇で夢を見る人間、自分が今いる場所よりももっとよい別の場所を空想する人間を数多く描いた。けれども、彼の歌劇には、実際に夢の世界や、自分がいる場所とは別の世界と何らかの形で接触するところが描かれた人物は、ほとんどいない。ゲルゲは、そのような機会を持つ数少ない人物である。また、初期の歌劇《ザレマ》と《むかしむかし》の、歴史劇やメールヒェン風の歌劇といった、当時おなじみになっていたスタイルにある程度沿う手法は、《夢見るゲルゲ》以降の歌劇では見られなくなる。悲劇に終わる《ザレマ》では合唱が死んだ主人公を称え悼み、ハッピー・エンドを迎える《むかしむかし》では合唱が主人公の王子と王女を祝福し称えるというふうに、初期の歌劇では結末が、主人公を取り巻く人々全員が主人公への好意を示す形になっているのに対して、《夢見るゲルゲ》以降ではほとんどの作品において、物語の中心となる一組の男女以外の人物は最後の場面から排除されている。この変化は、ツェムリンスキーが歌劇の結末として定型的な方法を取らなくなったことを示すと共に、歌劇の中で、中心として描かれている個人と全体の関係が大きく変わっていることも意味している。こうした、ツェムリンスキーが歌劇を作る際の考え方の分かれ目に、《夢見るゲルゲ》はある。

《夢見るゲルゲ》は、このように、ツェムリンスキーの個人史、また作曲技法との関連で重要な意義を持つ作品である。これに加えてさらに、当時のオーストリアの文化や社会に変化が起きていたことも、この作品に注目する第 5 の理由として挙げておかなくてはならない。

オーストリアでは、1880 年頃から自由主義の支配が急速に衰退し、国内政治は右傾化と

---

[38] W. Loll, *Zwischen Tradition und Avantgarde. Die Kammermusik Alexander Zemlinskys*. (Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, 1990), S. 125-127.
[39] *ABAZ*, pp. 146-148.

不安定化の傾向を示していた。選挙権の対象が拡大され、いわゆる大衆の意志が政治に反映されやすくなったこともあり、扇動的な政治手法が成功を収めるようになった。このような政治手法は、反ユダヤ主義と汎ドイツ主義を前面に掲げ、攻撃的な手法で活躍したゲオルク・フォン・シェーネラー（Georg Ritter von Schönerer, 1842-1921）や、既存の体制を批判するアジテーターとして出発し、反ユダヤ主義や急進的カトリックなどと結びつき、現状に不満を抱く人々の支持を糾合したカール・ルエーガー（Karl Lueger, 1844-1910）によって、オーストリアの、あるいはウィーンの支配的な潮流となるに至った。ルエーガーは 1895 年にウィーン市議会の過半数を獲得し、1897 年にはウィーン市長に就任したが、これは貧しい層から比較的豊かな層までの幅広い人々の支持を背景としており、したがって 19 世紀が終わる頃には、ショースキーの言を借りるなら、「自由主義に最後まで忠実だったのは、最も豊かな資産家だけであった[40]」。この時代にはユダヤ人によるシオニスト運動もさかんに展開され始めており（1897 年にはバーゼルで第 1 回のシオニスト会議が開催された）、汎ドイツ主義、キリスト教社会主義、シオニスト運動といった、感情を満足させるタイプの政治行動が、自由主義社会に深い傷を負わせることになったのである[41]。そして、まさにこの自由主義社会が傷を負って苦しんでいた時代、現状への不満や悪意を前面に出す政治手法がウィーンで受け入れられた時期に、ツェムリンスキーは作曲家として本格的に活動を始め、《夢見るゲルゲ》に取り組んだのだった。

20 世紀初期には、政治がより広い層の民意を取りこむようになったために、幅広い層からの受容を前提としない前衛芸術に対する国家の援助は、大きく後退することになった。1900 年に成立して以来、経済と文化の発展に重点を置き、モダニズム運動を積極的に支援しようとした、エルネスト・フォン・ケルバー（Ernest von Koerber, 1850-1919）率いる内閣が 1904 年に退陣したこと、また 1907 年に帝国議会議員選挙に男子普通選挙が導入されたことを契機に、エリートによって担われる性格のあるモダニズム芸術は、公からの手厚い援助を期待できなくなった。ポール・バンクスは、前衛意識のある芸術家と政治の関係が変わったことを示すできごととして、オットー・ワーグナー（Otto Wagner, 1841-1918）が 1905-06 年に郵便貯金局を設計した後、国の重要な仕事の委託を受けられなくなったことと、マーラーがウィーンを去ったことを挙げている[42]。

このように、政治が一定の階層の独占物でなくなることで芸術家の活動が阻害されていくという議論を紹介するとき、私は、とくにツェムリンスキーのように、従来の発想による芸術受容では見向きもされなかった作曲家を研究する者として、自己矛盾に近い感情を抱く。新しい発想によって、知られざる作曲家や音楽作品に光を当てようとする行為の中

---

[40] カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン　政治と文化』安井琢磨訳、岩波書店、1983 年（C. E. Schorske, *Fin-de-ciècle Vienna: Politics and Culture*, 1961.）、183 頁。

[41] 同書、154 頁。

[42] P. Banks. "*Fin-de-ciècle Vienna: Politics and Modernism.*" In: *The Late Romantic Era. From the Mid-19th Century to World War I,* ed. by J. Samson. (London: Macmillan, 1991), p. 383.（邦訳：「世紀末ヴィーン：政治とモダニズム」尾方一郎訳、ジム・サムソン編『西洋の音楽と社会⑨　後期ロマン派Ⅱ　世紀末とナショナリズム』三宅幸夫監訳、音楽之友社、1996 年、193 頁。）

には、音楽における既存の体制や制度を批判したい、既存のものとは違う何かを提示したいという感情も、ある程度は混ざっているからである。しかし、ここ数年、日本で生じている事態を見ても、民意の反映を前面に掲げる姿勢、あるいはそのようなスタイルに基づく政治が、とくに有名とはいえない芸術家や芸術作品の受容に好ましい影響を与える可能性は、全く考えられない。

こうして、社会の変化や、社会と文化の関係が変わっていった時期に、ひとりの音楽家としてツェムリンスキーはどのような感情を抱き、対応しようとしたのか。《夢見るゲルゲ》は、この問題へのひとつの答えを提示している作品である。そしてこの問題は、およそ 100 年後の現在も存在する。自分たちの所属する社会に対して私たちはどのように思い、どのように対応するのか。《夢見るゲルゲ》について考えるときには、そのような問題に対する意識も問われることになる。

以上の意識のもとに、当論文では、《夢見るゲルゲ》と、この歌劇が扱っている、現実ともうひとつの世界をめぐる歌劇というテーマについて考察を行う。第 2 章では、この歌劇の台本が成立する過程を追い、歌劇《夢見るゲルゲ》がツェムリンスキーのどのような意識のもとに成立していったのか、また組み立てられた物語のどの点に、彼の考えが強く反映されているのかを探る。第 3 章では、音楽の分析を詳細に行うことで、ツェムリンスキーが《夢見るゲルゲ》の物語や登場人物の人間像にどのような意味を与えようとしているのかを検討する。この作品は現段階では、音楽に関する先行研究が多いとはいえないので、従来の議論にどのような新たな解釈を加えることができるか、あるいは現段階で議論されていない部分にどのような意味を見出すことができるかについても、詳細に考察することになる。第 4 章では、《夢見るゲルゲ》と共通した意識によって作曲された他の作曲家による歌劇、とくに現実の世界ともうひとつの世界の関係を描く作品を取り上げ、《夢見るゲルゲ》で問題となった、もうひとつの世界へ越境する、あるいはもうひとつの世界と接続するというテーマが、主に 20 世紀初期の歌劇でどのように扱われ、どのような意味を持つことになったかを検討する。その際、ツェムリンスキーの他の歌劇作品についても触れた上で、ふたつの世界を扱う歌劇、また 20 世紀初期の歌劇の中で、《夢見るゲルゲ》がどのような位置にあるのかを見定める。最後に第 5 章では、初演中止から 1980 年に行われた初演、さらにその後何度か行われた上演へと至る、《夢見るゲルゲ》のいわゆる「再評価」の経緯を追い、現在ツェムリンスキーの《夢見るゲルゲ》に、また 20 世紀初期に書かれた、一時期忘れられていた歌劇作品に注目することに、どのような意義と問題点があるのかについて議論を行う。

第2章　新しい歌劇への道――《夢見るゲルゲ》成立の経緯

《夢見るゲルゲ》の台本は、ひとつの原作をもとに書かれたのではなく、劇作家のレオ・フェルトとツェムリンスキーの間で意見を交換する過程を経て、結果的に3つの文学作品を軸とする形で作成された。前作《むかしむかし》の初演後、新しい歌劇が成立するまでには、これら3つの他に、いくつもの文学作品が原作の候補として名前が挙げられた。こうした成立プロセスと、歌劇の成立に一役買った諸作品については、ボーモントが順を追って詳細に検討している。ボーモントの言及の場合、関心の中心にあるのはひとまず作曲のプロセスをていねいに追いかけていくということにある。こうした彼の考察からは、ツェムリンスキーの新しい歌劇作品の構想が、その根本にある考え方も含めて二転三転していたさまを読み取ることができる。この行きつ戻りつしていたプロセスの把握を基盤とすればさらに、ツェムリンスキーが当時、歌劇を作曲するにあたって抱いていた意識や、それぞれの「原作候補」が、これから書かれるべき新しい歌劇についてどのような意味を持っていたかという点まで踏みこんで考察することができるのではないか。

《夢見るゲルゲ》が成立するプロセスの中で特に重要なのは、ツェムリンスキー自身がひとつの音楽作品を形作っていくときに行う発想が大きく変化していったことである。《人魚姫》や《夢見るゲルゲ》は、音楽によって物語を描く、あるいは物語という形態をとらえる試みである。つまり、彼がどのようにこれらの音楽作品を形作っていったかということは、彼が音楽によって物語を描くということをどのように考えて実行していったかをとらえるということでもある。こうしたプロセスは、《夢見るゲルゲ》や《人魚姫》の作品そのもの、さらには彼の、この後に書かれた作品にも影響を与えている。

この章では、以上のような考えに基づいて、《夢見るゲルゲ》が成立した経緯をたどる。その前に、まず登場人物・物語・楽器編成といった、作品を把握するための基本情報を提示し、次に制作段階で名前の挙がった文学作品を段階別にまとめて列挙した上で、《夢見るゲルゲ》が成立するまでの過程を詳しく見ていきたい。

2－1　作品概要[1]

・登場人物

以下の登場人物がそれぞれの幕のどの場に登場しているかは、表1にまとめた。

ゲルゲ　　Görge　（テノール）　　村の若者

第1幕

グレーテ　　Grete　（ソプラノ）　　ゲルゲのいとこ[2]

[1] 登場人物の名前と声種、役柄についての記述は、リコルディ社の総譜の冒頭部分に依拠した。

ハンス	Hans	（バリトン）	グレーテの恋人
牧師	Der Pastor	（バス）	
粉屋	Der Müller	（バス）	グレーテの父[3]
王女	Die Prinzessin	（ソプラノ）	
公証人	Der Notar	（黙役）	
夢の声	Eine Traumstimme	（メゾソプラノ）	

第２幕

ゲルトラウト	Gertraud	（ソプラノ）	追放された男爵の娘
カスパル	Kaspar	（バリトン）	下男頭
居酒屋の主人	Wirt	（テノール）	
その妻（居酒屋のおかみ）	Wirtin	（ソプラノ）	
マテス	Mathes	（バス）	炭焼き
ツングル	Züngl	（テノール）	仕立屋
マライ	Marei	（ソプラノ）	居酒屋で働いている若い女
農夫	Ein Bauer	（バス）	

その他：若者と娘たち、村人たち、夢の声、農夫たち、子どもたち

・時代

1810 年代

・物語

第１幕：北ドイツのとある村

物語の本の影響を受けた空想を話すゲルゲに、グレーテはあきれ気味である。グレーテはゲルゲと婚約することになっているが、ゲルゲの方はもうひとつそのことに関心がない。彼は「夢は生きたものにならないといけない」という強い主張を持っている（第１場）。この婚約を進めているグレーテの父は、牧師にゲルゲの境遇を話す。ゲルゲは昔この地にいた牧師の子で、早くに両親を失ったが、とある粉屋に気に入られ、この粉屋の遺産として水車小屋を手に入れたのだ（第２場）。グレーテはゲルゲに好意を持っているが、ゲルゲのはっきりしない態度もあって、それは明確なものではない（第３場）。そこに、グレーテの恋人だったハンスが兵役から帰ってくる。彼はグレーテから、彼女がゲルゲと婚約するらしいと聞いて驚く（第４場）。ハンスはやってきたゲルゲに、軽蔑を露わにしつつ話しかけ、

[2] より正確には、ゲルゲのまたいとこである（彼女の母は、ゲルゲの母のいとこである）。
[3] ゲルゲの母のいとこである。

彼に夢の話をさせておいて、笑いながら去っていく（第 5 場）。昼前、ゲルゲは小川のほとりで母親の思い出や物語の世界に思いを馳せながら夢うつつになる。そんな彼の耳に、母親やグレーテなど、いろいろな人の声が聴こえてくる（第 6 場）。すると、ゲルゲの前に「王女」が現れ、彼を夢の世界に誘い、そのまま姿を消す（第 7 場）。婚約を決めようと粉屋がグレーテや村人たちを連れて現れる（第 8 場）。しかし、ゲルゲは王女に言われた言葉が忘れられず、その場から駆け出して村を去る（第 9 場）。

第 2 幕：別の村、第 1 幕の 3 年後

村人たちが居酒屋で語らっている。地主の専制に対抗する組織を作っているカスパルは、「農民の革命」を組織するために、ゲルゲに演説をさせたいと考えている（第 1 場、第 2 場）。マライはゲルゲに好意を持っているが、ゲルゲはゲルトラウトと相思相愛だ、と聞かされて腹を立てる。ゲルトラウトは放火の疑いをかけられている上に、魔女ではないかと言われている（第 3 場）。ゲルトラウトは村人たちの悪意にさらされながら、居酒屋で働かされている（第 4 場）。村人たちの悪意に耐えられない思いをしているゲルトラウト（第 5 場）に、ゲルゲが声をかける。彼もまた、自分の夢をかなえることができないまま、孤独の中に生きていることに、やりきれない思いをしている。そんなゲルゲをゲルトラウトはなぐさめる（第 6 場）。そこにカスパルがやってきて、ゲルゲにお前の力が必要だ、と言う。ゲルゲはついに自分の夢がかなうと喜ぶ。しかし、そのためにはゲルトラウトへの思いを捨てる必要があると村人たちに言われ、ゲルゲは断る（第 7 場）。ゲルゲはカスパルたちと決別する。夢が破れたことに落胆するが、ゲルトラウトが自分の理解者であることに思い至り、彼女を探しにいく（第 8 場）。ゲルゲはゲルトラウトを見つける。ゲルトラウトは自殺しようと思っているが、ゲルゲは自分が彼女を必要としていることを悟り、ふたりは互いへの愛を誓う。その様子を目撃したマライは復讐を決意する（第 9 場）。村人たちはカスパルとマライに率いられて、魔女狩りと称してゲルトラウトを襲撃しようとする。彼女の家は放火される。ゲルゲはゲルトラウトを連れて村から脱出する（第 10 場）。

エピローグ：第 1 幕の村、第 2 幕から 1 年後

日曜日の午後、ゲルゲとゲルトラウトは花咲く野原を眺めている（第 1 場）。そこに今は夫婦になったハンスとグレーテが、他の村人たちと共にやってきてあいさつをする。ゲルゲとゲルトラウトはこの 1 年の間に、水車小屋の経営に成功し、学校を建てたのだ（第 2 場）。村人たちが立ち去ると、ゲルゲとゲルトラウトはふたりだけで夕焼けの空と暮れゆく景色を眺める。そのとき、ゲルゲはゲルトラウトに、かつて出会った王女の姿を重ねる。「夢は生きたものになった」のだ（第 3 場）。

・編成

フルート　4（第3・第4はピッコロと持ち替え）
オーボエ　3（第3はイングリッシュホルンと持ち替え）
クラリネット　3（A管、B管：第2はEs管の小クラリネット、第3はB管のバスクラリネットと持ち替え）
ファゴット　3（第3はコントラファゴットと持ち替え）

ホルン　4（F管）
トランペット　3（C管）
トロンボーン　4
バス・チューバ

ティンパニ
打楽器（トライアングル、シンバル、小太鼓、ラチェット、ウッドブロック、大太鼓、銅鑼（低音）、木琴、鉄琴）[4]
ハープ　2
チェレスタ
ギター

弦5部

舞台裏：ヴァイオリン　4、ホルン　4（F管）、ハープ、鉄琴

２－２　成立事情と原作

《夢見るゲルゲ》が完成するまでに、ツェムリンスキーの新しいオペラの原作およびその候補として名前の挙がった、あるいは関連を見出すことの可能な文学・音楽作品は、次の通りである。

（1）最初期に構想が作られたか、新作の候補として名前の挙がった作品。
構想された作品は以下の2つ。
・自作の台本によるジングシュピール《フリードゥル　Fridl》（断片）
・計画段階で終わった、バリトンとオーケストラによる歌曲集のために作曲が試みられたことが判明している詩3編。
ヨゼフ・フォン・アイヒェンドルフ（Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788-1857）

[4] リコルディ社出版のピアノ伴奏譜にはこれらの打楽器は「奏者2名」と書かれているが、同社による総譜には奏者の人数は明記されていない。

の『昔の庭園　Der alte Garten』（初出 1839）、『巨人　Die Riesen』（初出 1837）
作者不詳の『この世の孤独　Erdeinsamkeit』

1901年9月に書かれたと思われるアルマ・シンドラーへの手紙で触れられている作品3つ。

・ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）の『若きウェルテルの悩み　Die Leiden des jungen Werthers』（1774）

・ゴットフリート・ケラー（Gottfried Keller, 1819-90）の短編連作形式の小説『ゼルトヴィーラの人びと　Die Leute von Seldwyla』（1856/1873-74）中の一編『村のロメオとユリア　Romeo und Julia auf dem Dorfe』（1856/1874）

・ヘルマン・ズーデルマン（Hermann Sudermann, 1857-1927）の『猫橋　Der Katzensteg』（1889）

（2）3楽章からなる管弦楽曲《人魚姫》の原作となった、ハンス・クリスチャン・アンデルセン（Hans Christian Andersen, 1805-75）の『人魚姫　Den lille Havfrue』（1837）。

（3）《人魚姫》と同時期に、また引き続いて計画された歌劇・舞台作品の原作。以下のふたつ。

・マクシム・ゴーリキー（Maxim Gorki, 1868-1936）の短編『マールワ　Malwa』（1897）

・アルトゥール・シュニッツラー（Arthur Schnitzler, 1862-1931）のマリオネット劇『勇猛なるカッシアン Der tapfere Cassian』（1904）

（4）1903年から1905年にかけて書かれた4曲の歌曲。

・ハインリッヒ・ハイネ（Heinrich Heine, 1797-1856）の『新詩集　Neue Gedichte』（1844）から、「新しき春　Neuer Frühling」中の一編による《むかし年老いた王がいた Es war ein alter König》

・デートレフ・フォン・リーリエンクローン（Detlev von Liliencron, 1844-1909）の詩による《ゆりかごの上を　Über eine Wiege》

・レオ・フェルトの、《夢見るゲルゲ》台本の一部を抜き出した《お嬢さん、ダンスに行きませんか？　Mädel, kommst du mit zum Tanz?》

・リヒャルト・ベーア＝ホフマン（Richard Beer-Hofmann, 1866-1945）の詩『ミリヤムのための子守唄　Schlaflied für Mirjam』（1897）からの一節による《子守唄 Schlummerlied》

（5）実際に《夢見るゲルゲ》の台本のもとになった諸作品。

・ハイネの『歌の本　Buch der Lieder』（1827）のうち、「若き悩み　Junge Leiden」（1817-1821）に含まれている詩「哀れなペーター　Der arme Peter」

・リヒャルト・レアンダー（Richard Leander, 1830-89）の童話集『フランスの炉端の幻想』（Träumereien an französischen Kaminen, 1871）の一編「見えない王国」（Vom unsichtbaren Königreiche）

・ズーデルマンの『猫橋』

また、台本製作の過程で、トリスタン（おそらくはワーグナーの楽劇）、ゲルハルト・ハウ

プトマン（Gerhart Hauptmann, 1862-1946）の『馭者ヘンシェル　Fuhrmann Henschel』（1897-98）、またゲーテの『ファウスト　Faust』第 2 部（1825-31）も挙がっている。

（６）なお、エピローグについては、台本の制作段階で名前が挙がっているわけではないものも含めて、以下の作品との関連について言及する。

・レアンダーの『フランスの炉端の幻想』中の一編「夢のブナの木　Die Traumbuche」

・ケラーの『村のロメオとユリア』

なお、ボーモントによれば、《夢見るゲルゲ》はいったん総譜まで完成してから、マーラーの意見に基づいて修正が行われたという。ボーモントはこの修正の内容について、以下のようにまとめている。

第 1 幕はほとんど変更されていない。第 2 幕ではもともと、カスパルと村人たちの反乱計画は重税に抗しての村の統治官打倒が目的であること、ゲルトラウトは父親がナポレオンに内通していたために人々から避けられていること、マライがゲルゲにゲルトラウトと別れるように懇願する場が設けられていること、また、ツングルにもう少し描写が割かれていることといった内容が盛りこまれていた。エピローグはもともと第 3 幕として書かれたが、修正によって前半が大幅にカットされ、名称もエピローグとなった[5]。2003 年にリコルディ社から出版された総譜はボーモントが編集したものであり、ツェムリンスキーの意図をできる限り汲み取っての再現を試みたと思われる[6]。総譜にはピアノ譜と台詞が異なる部分と、ピアノ譜にない部分が散見される。これはいったん完成したあと、上演前に加えられた修正がスコアで反映されていることによるということだが[7]、ふたつの版の間には内容全体に関わるような違いは見られない。

２－３　最初期の構想

1900 年 1 月 22 日に歌劇《むかしむかし》がマーラーの尽力によって宮廷歌劇場で初演されたあと、ツェムリンスキーはマーラーから、さらに新しい歌劇を作曲するように勧められた。その後、新しい歌劇の計画について具体的な言及があるのは、1901 年 9 月に書かれたと推定される、アルマへの手紙が最初である。

もっとも、この手紙の前に、ツェムリンスキーはいくつかの作品を作曲、もしくは企画

---

[5] *ABAZ*, pp. 154-155.

[6] ボーモント版に基づいて行われたケルンでの演奏（1999 年 6 月）のライブ録音によるＣＤ（2001 年発売）には、指揮者ジェームス・コンロンの、以下のコメントが掲載されている。「私たちは多くの誤りを訂正し、この作品を注文したグスタフ・マーラーの助言などもあって、総譜の初版以来欠けたままになっていたいくつかの部分を含むすべてのパッセージを修復しました。（Wir haben viele Fehler korrigiert, alle Abschnitte rekonstruiert, von denen einige seit der ersten Publikation der Partitur fehlten, einschließlich der Empfehlungen von Gustav Mahler, der die Arbeit in Auftrag gegeben hatte.）」 A. Zemlinsky, *Der Traumgörge*. Köln: EMI Classics, 2001, S. 35.

[7] S. Wiesmann, „Träume müssen lebendig werden“. Einige Bemerkungen zu Zemlinskys Oper „Der Traumgörge“. In: *ÄSU*, S. 286.

しており、中には《夢見るゲルゲ》との共通点を見ることのできるものもある。1900 年には、《フリードゥル　Fridl》というジングシュピールに手をつけたものの、第 2 景の途中まで台本を書き、音楽をわずかにスケッチしただけで中止している。このジングシュピールの計画については、最近ボーモントによって初めて詳しい調査が行われ、2007 年にベルリンで行われた《夢見るゲルゲ》上演に際してのシンポジウムで、残された草稿の全貌が発表された[8]。《フリードゥル》は、1900 年 3 月 1 日の、ウィーン音楽芸術家協会（Wiener Tonkünstlerverein、ツェムリンスキーは 1893 年に加入した）のカーニバル・コンサートで初演される予定だったが、前の月になって取りやめられることが発表された。初演が中止された表向きの理由は、歌手のひとりが急病になったことだが、作曲が間に合わなかったからとも考えられる[9]。

主人公はフリードゥルという若いブロンドの庭師で、愛する人との出会いを夢見ている。第 1 景は彼の庭が舞台である。ここでは、フリードゥルが仕事をしているところに王女が侍女たちを連れて入ってきて、ふたりが互いのことを好きになる経緯が描かれる。第 2 景は王宮が舞台である。フリードゥルと出会って以来、王女はずっと憂鬱そうにしており、王をはじめ、宮廷の人々を心配させている。そこに現れた吟遊詩人が、恋人が一度仲を裂かれ再び結ばれるという歌を聴かせると、王女は元気を取り戻す。そして王女が吟遊詩人に、どうすれば愛の歌を作ることができるかを尋ねるところで、台本は途切れている。

ボーモントは、《フリードゥル》についての報告で、この草稿を《夢見るゲルゲ》の前段階にあたるものとして位置づけている[10]。とはいえ、《フリードゥル》の企画それ自体が、新しい歌劇そのものの成立において大きな役割を果たしたとは考えにくい。たしかに、主人公は夢見がちな若者であるし、庭で遊ぶ王女とその侍女たちが描かれ、彼らが花園に入ってきて「これはメールヒェンなのかしら？　これは夢なのかしら？（Ist es ein Märchen? Ist's ein Traum?）[11]」と言う経緯も、バラの花咲く国に暮らす《夢見るゲルゲ》の王女を連想させないこともないが、王女や侍女たちの描写は、どちらかといえば《むかしむかし》の第 1 幕をそのまま引いてきたといった方が近い。《むかしむかし》を書いた後に、ツェムリンスキーが引き続き王女のイメージを作曲に用いようとしたことは注目されるが、現在ボーモントの研究によって提示されている情報から見る限りでは、《フリードゥル》は結局のところ、《むかしむかし》の焼き直しを大きく出るというところまでは進行しなかったと考えるべきであろう。

1900 年から 1901 年にかけては、バリトンとオーケストラのための歌曲集が企画された。この歌曲集も、2 曲分の簡略版スコアと 1 曲の断片が残されているのみである。作曲が試みられた 3 つの詩のうち 2 つはヨゼフ・フォン・アイヒェンドルフ（Joseph Freiherr von

[8] A. Beaumont, „FRIDL – ein Faschingsschwank aus Wien". In: *Alexander von Zemlinsky und die Moderne. Interdisziplinäres Symposion vom 31. Mai bis 3. Juni 2007,* hrsg. von K. John. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung), 2009, S. 95-107.
[9] *ibid.*, S. 95.
[10] *ibid.*, S. 95.
[11] *ibid.*, S. 97

Eichendorff, 1788-1857）によるもので、《巨人たち　Die Riesen》（初出は 1837 年）は断片にとどまり、《昔の庭園　Der alte Garten》（初出は 1839 年）は簡略版スコアまで書き進められた[12]。《巨人》の原詩には、手に届かないところにある不思議な城に住む女性の描写があり、《昔の庭園》でも、魔法にかけられたかのような庭で昔を語る噴水、その庭にひとりたたずむ女性といった、メールヒェンの典型的な風景が描かれる。

もう 1 曲は《この世の孤独　Erdeinsamkeit》という詩で、作者は判明していない[13]。宇宙での孤独や夢、限りある命といった、いかにも壮大そうないくつかのテーマを結びつけて歌った詩を、その意図するスケールに合わせ、半音階を多用したメロディーラインや長大な間奏を伴うオーケストラ伴奏によって、劇的に歌い上げるという構想だったようだ[14]。

これらの 3 つの歌の原詩は、内容は大きく異なるが、いずれも《夢見るゲルゲ》と共通する要素を含んでいる。とはいえ、ある程度まとまった形で構想が残されており、ボーモントによる補筆版を録音した 2 つの曲を聴く限りでは、これらが《夢見るゲルゲ》の原型とまで考えられるようには思えない。《昔の庭園》は《むかしむかし》や《フリードゥル》で用いられた要素を再度持ち出しているという印象の方が強い。一方、《この世の孤独》は大きなものを描くことに関心が向いており、《夢見るゲルゲ》で主要なテーマとなった、個人の孤独感に詩や音楽を直接結びつけるという発想はまだ見られない。

1901 年 9 月のアルマへの手紙（この時期、まだ、アルマはマーラーと出会ってはいない）で伝えられている新しいオペラの骨子は、アルマを中心とし、その中で彼女の全てを描き、ただしパーティーや晩餐会や舞踏会や称賛者たちといった華々しい面は除く、そしてツェムリンスキー自身のことも多く盛りこむ、というものであった。原作の候補としてはヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）の『若きウェルテルの悩み　Die Leiden des jungen Werthers』（1774）、ゴットフリート・ケラー（Gottfried Keller, 1819-1890）の『村のロメオとユリア　Romeo und Julia auf dem Dorfe』（1856/1874）、ヘルマン・ズーデルマン（Hermann Sudermann, 1857-1927）の『猫橋　Der Katzensteg』（1889）を挙げており、悲劇に終わる可能性も考えていた[15]。

ここで挙げられている 3 つの作品のうち、『若きウェルテルの悩み』と『村のロメオとユリア』は、主人公が現実的な希望の見えない恋愛にのめりこみ、その行く末を悲観し、行き詰った状況から逃避するかのように自殺してしまうという点で共通している。

『若きウェルテルの悩み』の主人公ウェルテルは、主人公の造型において、《夢見るゲルゲ》

---

[12] *ABAZ*, p. 77.

[13] ボーモントは、『この世の孤独』がツェムリンスキーの父アドルフの詩で、ツェムリンスキーに、1900 年に没した彼を追悼するためにこの詩に作曲しようという考えがあった可能性に言及している。*ABAZ*, p. 77.

[14] ボーモントは、この構想を《昔の庭園》と《この世の孤独》に共通するものとして紹介している.が、彼が管弦楽版を補筆した歌曲の録音では、このような傾向はとくに《この世の孤独》で強く感じられる。 A. Beaumont, „Zemlinskys musikalisches Vermächtnis“. In: A. Zemlinsky, *Sämtliche Orchesterlieder*. (EMI, 2000), S.5-7, S. 6. ボーモントの補筆版の録音は、この CD に収録されている。

[15] *ABAZ*, p. 136.

のそれと多くの共通点を持っている。彼は、身の周りの小さな社会でうまくやっていけないこと、そして孤独であることを強く意識している。創造活動に強い興味を抱き、時には自然や内に抱く夢に、心やすらぐ世界を見出そうとする。自殺に終わる結末までほぼ一貫して死を志向すること、安住の地を求めての放浪が死への道につながるといった主人公の描写は、『村のロメオとユリア』や、後に《夢見るゲルゲ》の原作のひとつとなるハイネの『哀れなペーター』を思わせる面がある。
『ウェルテル』の特定の部分が《夢見るゲルゲ》の台本にそのまま用いられた形跡はないが、共通する要素を見出すことができる場面もある。

> まわりの美しい谷間(たにあい)から霧が立ちのぼり、昼間も暗いぼくの森の上に高々と太陽がかかって、ただ幾筋かの光線が神聖な森の暗がりにそっと差しこむ。そんなとき、ぼくは流れ下る小川のほとりの深い草の中にからだを横たえ、大地に身をすり寄せて数限りないいろいろの草に目をとめる[16]。

> Wenn das liebe Thal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden;

> ぼくはよくここに立って、水の流れをながめ、本当に不思議な予感をもって川下の方を見、この川の流れて行く末にある地方はどんなふうのところだろうと想像をほしいままにしたが、むろんぼくの想像力はすぐ底をついてしまう。けれどもかまわずその先を考えて行くとついには見ることのできぬ遠方を心に描いて呆然(ぼうぜん)としたものだった[17]。

> Ich erinnerte mich so lebhaft, wenn ich manchmal stand und dem Wasser nachsah, mit wie wunderbaren Ahndungen ich es verfolgte, wie abentheuerlich ich mir die Gegenden vorstellte wo es nun hinflösse, und wie ich da so bald Gränzen meiner Vorstellungskraft fand; und doch mußte das weiter gehen, immmer weiter, bis ich mich ganz in dem Anschauen einer unsichtbaren Ferne verlohr.

---

16 ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『若きウェルテルの悩み』高橋義孝訳、新潮文庫、1999 年（1951 年初版、1995 年改版）、8 頁。(J. W. Goethe, *Sämtliche Werke. Band 8. Die Leiden des Jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen.* (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994), S. 15.
17 同書、111 頁。(J. W. Goethe, *Die Leiden des Jungen Werthers*, S. 153.)

小川のほとりに身を横たえ、水の流れに想いを馳せ、一方で現実のやりきれなさに苦悶しながら次第に空想へと入りこんでいくという、ウェルテルがしばしば見せる様子は、《夢見るゲルゲ》第 1 幕第 6 場の、ゲルゲが川のそばでまどろみながら夢想する場面と共通する要素を多く示している。第 1 幕第 6 場の場面設定は、以下のように指定されている。

昼の静けさの中、太陽は野原全体を照らし、穀物は風の中を静かに揺れている。ゲルゲは小川の岸に立って、もの思いに沈みながら、（筆者註：川を）見下ろしている。

Mittagsstille, die Sonne liegt voll auf dem Feld, das die Halme im Winde leise bewegt. Görge steht am Ufer des Baches und blickt sinnend hinunter. [18]

ゲルゲは物思いに沈み、やがてまどろみの中の、夢とも現実ともつかない状態で子守唄を聴くことになる。川をながめながらの独白には、『ウェルテル』の中の記述を思わせる部分も現れる。

お前は遠いところからやってきて、
遠いところへと去っていく。
ちがう雲を、ちがう星を知っている。
いつも先へ行くけれど、ここにとどまっている！

Kommst aus der Ferne
Und gehst in die Ferne,
Kennst du andere Wolken, andere Sterne,
Gehst immer weiter und bleibst doch hier! [19]

ツェムリンスキーが、『ウェルテル』の記述をもとに、この場面でのゲルゲの描写を作り出したかどうかは断定できない。しかし、この場面での言動によって観客に印象づけられるゲルゲの性質は、『若きウェルテルの悩み』では全篇に振りまかれる形で主人公の性質として示されており、少なくともこのふたりの主人公は、潜在的には共通した性格を持っている。

『村のロメオとユリア』は、スイスの作家ゴットフリート・ケラーの短編連作形式の小説『ゼルトヴィーラの人びと　Die Leute von Seldwyla』（1856/1873-74）中の一篇で、1847 年にライプツィヒで実際に起きた心中事件を題材としている。この物語はいわゆる「農村

[18] *AZTG-KA*, S. 57.
[19] *AZTG-KA*, S. 59-60.

物語」に属するもので、自然が背景、もしくは舞台となっていると同時に象徴的な役割も果たしている。

もともと仲のよかったふたりの農夫、マンツとマルチは、ちょっとした土地争いにこだわったために仲違いをし、財産を失ってしまう。ふたりの農夫にはそれぞれ、ザーリとヴレーンヘンという子どもがいた。ふたりは幼なじみだったが、親たちの仲違いによってすっかり疎遠になっていた。親たちが没落したあとに偶然再会したザーリとヴレーンヘンは、やがて深く愛し合うようになる。けれども彼らは、自分たちの将来にも恋愛にも明るい未来が待っていないことを感じ、すっかり絶望してしまう。ある日曜日、ふたりは幸福な新婚の男女のように一日を楽しく暮らしたあとで、一緒に川に身を投げる。事件の調査がすんだとき、新聞にはふたりについてのきわめて冷淡な記事が掲載された。

この物語のふたりの主人公は、恋愛それ自体に限るなら、互いに想いを寄せ合うところまでは問題なく進んでいくが、困難な状況において能動的に解決を見出そうとはせず（それは彼らの怠慢というよりも、状況を悲観したことに起因している）、故郷を捨てて自然の中をさすらい、最後に人知れず命を捨てる。困難の中に身を置かざるを得ず、自分の力でその困難に対処する意欲を持つことができない点において、また、自分自身というよりむしろ愚かな親たちのせいとはいっても、コミュニティーに受け入れられない点において、ザーリとヴレーンヘンはウェルテルやハイネのペーター、そしてゲルゲと同じ性質を持つ。『ウェルテル』も『村のロメオとユリア』も、結局このあと、具体的にオペラ化の構想が進められたわけではないが、まだアルマとの恋愛関係にあった時期に、恋愛を悲観する若者の悲劇が少なくとも題材として考えられていたわけであり、アルマとの関係が終焉する前からすでに、ツェムリンスキーの中には、不幸な恋愛とその中で自ら運命を打開しようとしない主人公を描くことへの意欲があったと見ることができる[20]。

『猫橋』は、当時よく読まれていた作家ズーデルマンの初期の長編である。ナポレオン戦争時代のプロイセン東部を舞台に、周囲から孤立しつつも自分の信念を貫こうとする元軍人ボレスラフと、対照的な性格のふたりの女性レギーネとヘレーネをめぐる物語である。『ウェルテル』や『村のロメオとユリア』とは異なり、数多くの登場人物が入り乱れる、やや複雑な作品だ（『猫橋』は、後に《夢みるゲルゲ》の原作の一部として使われることになるので、あらすじと詳しい内容については、後に検討する）。

アルマ・シンドラーの日記には、ツェムリンスキーについての最初の記述が現れる半年以上前の、1899 年 5 月末から 6 月なかばにかけて 3 度、ズーデルマンの作品を読んだこと

[20] なお、『村のロメオとユリア』は、ドイツ系イギリス人の作曲家フレデリック・ディーリアス（Frederick Delius, 1862-1934）によって 1900-01 年に作曲され、1907 年に初演された。この歌劇は、第 4 章で検討の対象とする。また、ツェムリンスキーは 1918 年にも、新しい歌劇の題材の候補として『村のロメオとユリア』を検討している。

が記されている。その最初は 5 月 26 日付のもので、『猫橋』の感想である。アルマは人物の描写やそこに現れている「荒々しい情熱（eine wild-eigenthümliche Leidenschaft）」を絶賛した上で、「もしも誰かが私のことを知りたいのなら、『猫橋』を読むべきだ（Wenn jemand mich kennenlernen will, dann lese er den „Katzensteg“.）」と書いている[21]。

2 回目の記述は 5 月 28 日のもので、彼の出世作となった『憂愁夫人　Frau Sorge』（1887）について、「とてもよくできた、暗い本だ（ein sehr feines, graues Buch）」「主人公の性格を理解できないので、（筆者註：この本を）完全には把握できていない（Ganz kann ichs nicht begreifen, weil mir der Charakter des Helden unverständlich ist.）」といった感想を残している[22]。3 回目は 6 月 14 日のもので、2 つの作品からなる『同胞　Geschwister』（1888）について、とくにふたつめの「願望　Der Wunsch」を特に気に入ったとして、細かく物語を説明している[23]。

後に、アルマは自伝の中で、1927 年にズーデルマンと出会ってしばらく親交を結んだことを書いているが、この記述では、彼女がかつて熱心に彼の作品を読んだことは触れられていない[24]。それでも、比較的短期間に彼の作品を続けて読み、感想を具体的に書いているところを見ると、彼女は少なくとも、この時期には彼の作品に大いに熱中していたようだ。『猫橋』の感想での、「もしも誰かが私のことを知りたいのなら、『猫橋』を読むべきだ」という記述がズーデルマンの作品のどのような要素を指しているのかは分からないが、ツェムリンスキーがアルマへの手紙の中でアルマの主に内面を描く歌劇のイメージのひとつとして『猫橋』を上げていることと、アルマのこの記述とは、無縁ではないだろう。アルマと文学好きのツェムリンスキーが親密な関係にあった時期にズーデルマンや『猫橋』について話をしたことも十分に考えられる。

また、『猫橋』の主人公ボレスラフは、父方の祖母がポーランド人であり、そのことが彼の運命に大きな影を落としている。主人公が自分の住む土地でよそ者であるということ、そしてそもそも地元の人々とは異なる民族の血を引いているということが、ユダヤ人の血を引き、両親が東欧出身であったツェムリンスキーに共感を起こさせたことも、彼のこの作品への関心を喚起した要素として考えてよい[25]。彼の歌劇には外来のよそ者が主人公として何度も登場する。とくに、《夢見るゲルゲ》に続く歌劇《馬子にも衣装》の主人公シュトラピンスキーは、姓からは東欧の家系の出であることが連想され（実際、物語の中で人々は彼をポーランド出身の伯爵と思いこむ）、かつ放浪の身の上にある点でボレスラフの設定やツェムリンスキー自身の出自との関連を感じさせる。

---

[21] A. Beaumont, S. Rode-Breymann (hrsg.). *Alma Mahler-Werfel. Tagebuch-Suiten 1898-1902.* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1997), S. 275.
[22] *ibid.*, S. 277.
[23] *ibid.*, S. 300.
[24] A. Mahler-Werfel, *Mein Leben.* (Frankfurt am Main und Hamburg: Fischer Bücherlei), 1963 (Erster Aufgabe: 1960), S. 152-153. （邦訳：アルマ・マーラー『わが愛の遍歴』塚越敏、宮下啓三訳、筑摩書房、1963 年（新装版 1985 年）、132-134 頁。）
[25] 父アドルフは、ハンガリー時代の 1867 年に独墺戦争に従軍してプロイセンと戦ったことがある（*ABAZ*, p. 13.）。プロイセンに対する戦争という点では、『猫橋』の設定はこのアドルフの過去と共通している。

これらの原作候補が、のちに実際に歌劇が書き進められるプロセスと、密接度に差はあれ、いずれもある程度の関わりを持っていると考えれば、少なくともアルマとの関係が、ツェムリンスキーが新しい歌劇を作る上での出発点となったことは間違いない。この段階では、まだ台本作成や音楽スケッチが行われたわけではなく、翌 1902 年の夏になるまで、新しい歌劇の制作が実際の進展を見ることはなかった。したがって、この時期には、ツェムリンスキーはまだ新しい歌劇についてとくに固まった構想を抱いていたわけではなく、実らない恋愛、夢想的な主人公、コミュニティーからの孤立、そしてアルマを思わせる女性を音楽作品で描くこと、といった複数のテーマの周辺をうろうろしながら、関係のありそうな文学作品を探っていた、という具合だったのだろう。

２－４　《人魚姫》――死の交響曲

こうしたテーマが、音楽作品として具体的な形を取ることになったのは、アルマとの関係の終焉が大きな契機となる。こうしてまず生まれたのが、《人魚姫・管弦楽のための幻想曲　Die Seejungfrau. Fantasie für Orchester》（1902-03）である。

アルマ・シンドラーとグスタフ・マーラーの結婚式は、1902 年 3 月 9 日に行われた。その直前、1902 年 2 月 18 日付のシェーンベルクへの手紙で、ツェムリンスキーは「交響曲『死について（„Vom Tode“）』の準備[26]」に触れている。この「交響曲」は、ハンス・クリスチャン・アンデルセン（Hans Christian Andersen, 1805-75）の『人魚姫』（Den lille Havfrue, 1837）をもとにしており、この時点では、交響曲とはいっても、実際には大きく二つの部分からなる交響詩として構想されていた。そして、第一部は「a: 海底にて」「b: 人間の世界での人魚姫、嵐、王子の救出」、第二部は「a: 人魚姫の憧れ、魔女のもとで」「b: 王子の結婚、人魚姫の最期」と、それぞれふたつずつに分かれることになっていた[27]。最終的には《人魚姫》は 3 楽章構成となり、翌年の 3 月 20 日に全曲のスコアが完成している。

《人魚姫》は、それ自体がツェムリンスキーのひとつの転機を示す作品と見られており[28]、彼の作品の再評価が進められるようになってからは、初期の代表作として演奏機会も多いからか、あるいは成立事情そのものの印象が強いためか、前後の諸作品が成立したプロセスと関連づけて議論されることは少ない。しかし、作曲プロセスにおいて、また描かれていることを音楽でどのように扱うかという技法の面で、《人魚姫》は《夢みるゲルゲ》と密

---

[26] *HWBW*, S. 9.
[27] *HWBW*, S. 9.
[28] たとえば、ボーモントによる《人魚姫》についての総括。「彼の音楽は新たな深みと説得力を持つようになった。それまでは、とくに歌曲のような、より小さな形式で表現してきた、感情の強さのグラデーションを、今度はより大きなスケールの作品に適用しはじめたのである。（His music had acquired new depth and conviction; the fine gradations of emotional intensity, which hitherto he had articulated more fully in smaller forms, notably in lieder, he now began to apply to larger-scale works.）」*ABAZ*, p. 129.

接な関係がある。

アンデルセンの描く人魚姫、海の底の国に住む 6 人の人魚の娘たちは、物知りの祖母から、海の外にある人間の世界の話を聞くことを、何よりも楽しみとしている。この人魚の娘たちのうち、海の外の世界にとりわけ強い憧れを抱いている末の妹は、次のように紹介される。

> この末の娘は、もの静かな、考え深い、すこしかわった娘でした。おねえさんたちが、沈んだ船から持ってきた、珍しい物で飾って遊んでいる時、この娘は、はるか上の方に見えるお日様に似たバラ色の花のほかには、たった一つ、美しい大理石の像を大切にしていました[29]。

15 歳になり、海の上に行くことが許された末の娘は、そこに浮かぶ船に乗っている王子を見て、すっかり惹きつけられてしまう。嵐が起きて船が沈むと、彼女は王子を助けて浜辺に送り届けるが、それ以来、彼女のもの静かで考え深い性質は、いっそう極端になっていく。

やがて人魚姫は、王子のいる人間の世界と、人間が持つという「不死の魂」に想いを寄せるようになる。彼女は人間の姿になって王子のもとに行くために、「海の魔女」を訪ねる。しかし、魔女の作った飲み薬によって人間の姿を得ることと引き換えに、彼女は一足歩くごとに鋭い痛みに耐え、また、自分の美しい声を魔女に譲り渡さなくてはならない。そして、もしも王子が他の女性と結婚すれば、その次の日の朝に彼女の心臓は破裂し、彼女自身は水の泡となってしまうという。こうして人間の姿となった人魚姫は、王子と出会い、彼に連れられて城で暮らすようになる。彼女は足の痛みと、声を失ったために自分の思いを王子に伝えられないもどかしさに苦しみながらも、彼とともに暮らせる喜びを味わう。けれども王子はもともと彼女と結婚するつもりはなく、やがて、隣の国の王女と結婚することを決める。人魚姫にはまだ、短剣で王子を殺すことで自分が助かるという方法が残されていたが、彼女は短剣を捨て、海にとびこんで水の泡となる。その時、彼女は自分の体が空気の中にのぼっていくのを感じる。人魚姫は、善行を積み重ねることで「不死の魂」を得る、「空気の娘」たちの仲間となったのだ。

アンデルセンの『人魚姫』の主人公は、人知れず王子（ということは、常に華やかな場に身を置き、とくにメールヒェンの世界においては、人々の敬愛を受けることの多い人物である）に恋をする。恋をした人の近くに身を置くという願いはかなうが、同時に大きな、そして常に与えられる苦しみに耐えねばならず、最後には相手の心を得ることができずに、自ら相手のもとを去る。何もせずに相手のもとを去るという選択は、この物語では、命を

[29] ハンス・クリスチャン・アンデルセン『完訳　アンデルセン童話集』大畑末吉訳、岩波書店、1990 年（改版初版 1984 年）、121 頁。

失うということをも意味している。こうした運命を音楽で描くことは、作曲家自身と、社交界の花形であったアルマ・シンドラーの関係と照らし合わせることが可能であり、この作品が、アルマとの関係が失われる中で彼が抱いた心情を示唆していると取ることができる[30]。また、人魚姫の人物造型と、彼女のたどる運命は、直前に彼が新しいオペラの題材として考えていた『ウェルテル』や『村のロメオとユリア』、さらには《夢みるゲルゲ》の直接の原作のひとつとなったハイネの詩「哀れなペーター」とも共通している。人魚姫には、沈没船から見つけてきた美しい大理石の像を大切に持っているといういささか風変わりなところがあるが、恋愛をひたすら夢想し続ける彼女の姿は、はじめメールヒェンの世界を想い、後には実在の存在かどうか分からない「王女」を想うゲルゲを連想させるものでもある。彼女は、高価な宝石で自分を飾ったり、自分の立派な身分を誇ったりすることには全く興味がない[31]。そして、人間の世界で彼女が歩くたびに感じる痛み、つまり、ただ世界に存在していることによって感じる痛みは、ウェルテル、ザーリとヴレーンヘン、そしてハイネのペーターもまた抱えているものである。

一方で、作曲家が物語の中で起きている事がらに音楽によって対処する手法においても、《人魚姫》と《夢みるゲルゲ》の間には、大きくふたつの共通点を見ることができる。

第一は、作品構成に見られる特徴である。第 1 楽章では海底の様子と人魚姫の憧れ、嵐と王子の救出という手順で物語が整然と描かれ、音楽を聴くことによって物語を理解することが、比較的容易である。しかし、第 2 楽章と第 3 楽章では、聴き手が音楽の中で展開している物語を逐一理解することは難しくなる。第 2 楽章は、形の上では、海底での人魚たちの舞踏会から、人魚姫が「海の魔女」を訪れ、薬を飲んで人間の姿に変身し、人間の世界に行くところまでが描かれていることになっている[32]。確かに、形式からみる限りではこの楽章の中心主題となっている、にぎやかな踊りの音楽など、原作の一部分にあてはめることが可能な箇所もあるが、これらの部分が結合されることによって、楽章全体として原作の物語の進行にある程度沿った流れが構成されるわけではない。個々の部分で何が起きているかについての情報を音楽によって聴き手に伝えることは、ここでは意図されておらず、むしろ、物語のある時点での人魚姫の心情を描くことに重点が置かれているわけで

---

[30] *ABAZ*, p. 126.　また、ツェムリンスキーとアンデルセンの間には、創作の動機がある程度共有されていると見ることができる。『人魚姫』は、主にデンマークの俚謡『アグネッテ』とフリードリヒ・ド・ラ・フケー（Friedrich de la Motte Fouqué, 1777-1843）の『ウンディーネ　Undine』（1811）をもとにし、バレエ《空気の精》（1836 年に初演された、ハーマン・レーヴェンスヨルド（Herman Severin Løvenskjold, 1815-70）作曲による《ラ・シルフィード　La Sylphide》デンマーク版のことと思われる）や自作の詩・戯曲、グリム童話などの要素を加味して書かれたものであり、執筆にあたっては、アンデルセン自身の実らぬ恋が大きな動機となっているという（鈴木徹郎『ハンス・クリスチャン・アンデルセン　――その虚像と実像――』東京書籍、1979 年、560-561 頁。この鈴木の記述は、デンマークの研究者ハンス・ブリックスの調査に基づくものである）。

[31] 15 歳になって、海の上の世界に行くことができるようになったとき、人魚姫は真珠を飾った白ユリの花冠を頭にいただいたり、立派な身分を表す 8 つの大きな牡蠣で尾をはさんだりしなくてはならないが、彼女はそのような「お化粧」を厭わしく思い、自分の花壇の赤い花の方がずっとよく似合うのに、と思う。アンデルセン、前掲書、127 頁。

[32] *HWBW*, S. 33.　（1902 年 10 月 30 日付のシェーンベルクへの手紙。）

ある[33]。第 3 楽章では主に、人魚姫が人間の世界で感じる苦しみと、王子を失いつつも彼への復讐を放棄して、海に身を投げて海の泡となり、その結果空気の精の仲間入りをして「永遠の魂」を得るという結末が提示される[34]。けれども、ここで取られている手法は、それまでに登場した個々の要素を切れ切れに取り上げて組み合わせ、明と暗をしばしば入れ替えながら感情を描くというもので、主人公の運命に大きな影響を与える「海の魔女」も王子も王女も、そして王子の結婚も、王子と王女による人魚姫への哀悼も描かれることはない。

つまり、作品の冒頭と中盤以降では――それは作曲プロセスにおけるはじめと半ば以降ということでもある――《人魚姫》の音楽は、物語を描写することから、人魚姫の心理に光を当てることへと役割を変えた、という違いがある。物語の展開そのものよりも、主人公の内面を描くことを重視したこの手法は、《夢見るゲルゲ》へと続くものであり、こうした《人魚姫》の手法の変化は、ひとつの物語を描く際の主人公のとらえ方についてのツェムリンスキーの関心を示すものであろう。

第二は、物語の情景や主人公の心情と境遇を表現するために用いる音楽技法に、《人魚姫》と《夢見るゲルゲ》の間で明確な類似が見られることである。よい例としては、《人魚姫》第 1 楽章冒頭の場面がある。この部分では、コントラバス、ファゴット、チューバなどによって低く静かに奏されるイ短調の主音 a の保続音をベースに、これも低音部で、コントラバス、ハープの低音部、チェロによって、はじめは a－e の 5 度、それから a－g の 7 度まで上行するが、決してオクターブ上に届くことのない音階の繰り返し、それにジグザグに動きながら下降してくる、オーボエ、クラリネット、ハープによる音型がまざって、主要主題の背景を構成している（譜例 1）[35]。こうした音型と楽器の組み合わせは、海底で水の動きとともに水草が揺れ動くさまを事細かに描いているかのようである。一方で、低音部の保続音や同一・類似音型の繰り返しは、ツェムリンスキーが原作を音楽作品とする段階で新たに付け加えた、物語の展開される世界の暗くて重苦しい雰囲気を示している。この暗さの中で木管がゆらめくように動くと、それは海草の動きだけでなく、光がときにさしこんできたり、小さな泡や魚がちらちら動いたりする様子も連想される。このように、小さなモチーフを組み合わせる形で物語の舞台を組み立てる手法は、《夢みるゲルゲ》第 1 幕第 6 場での、川のせせらぎを描く音楽で用いられたものと類似している（譜例 2）[36]。

ツェムリンスキーは小さな要素を組み合わせることで、物語の展開される場の情景を分かりやすく伝えているのだが、この手法は、主人公の置かれている境遇と、その心理や性

---

[33] *ABAZ*, p. 129.

[34] ツェムリンスキーの《人魚姫》の各楽章で描かれていることとアンデルセンの原作との対応関係については、完成後に明確な説明が行われていないためにいくつかの異なる意見が出ているが、ここでは、以下に掲げる文献でのボーモントの見方に従う。この見方は、ツェムリンスキーがシェーンベルクへの手紙で書いた構想を基にしており、音楽理解の上でも無理がない。A. Beaumont, „Zemlinsky und der kosmologische Kreis“. In: *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert,* hrsg. von H. Krones. (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2005), S. 53.

[35] A. Zemlinsky, *Die Seejungfrau. Fantasie für Orchester (1903). Partitur.* (Wien: Universal Edition, 1984), S. 1-2.

[36] *AZTG-Par*, S. 113-114.

格を示す役割も持っている。《人魚姫》の場合、停滞を象徴する保続音、届かないものに手をのばすかのような上行音型の繰り返し、海草の動きや海の泡といった海に存在する具体的なものだけでなく、主人公の先行きの見えない気分をも示唆するように思われるジグザグの音型は、主人公の人魚姫、すなわち、自分のまだ触れたことのない未知の世界への憧れを強く抱きつつも、その憧れが満たされて幸福になる見通しを持たない、そして自分で打開する能力と意欲を持たない少女を包む、閉塞的な気分に結びつけることができる[37]。

そんな人魚姫は、ヴァイオリンのソロによって紹介される。イ長調で明るく演奏されるこの旋律は、大きな跳躍と上行する半音階によって構成され、主人公が大きな変化とその結果としての明るい未来を展望している、一種の憧れを抱いていることが、聴き手に容易に理解できるようになっている[38]。しかし、ヴァイオリンのソロによって何度も提示される彼女の人物像や憧れは、しばしば応答されず、旋律は宙に浮くように消えていってしまう。人魚姫は、自分の所属する世界においても、人間関係や社会的立場という意味ではなくて、心情的な意味において孤立しているのである。

《人魚姫》の音楽表現は、小さなモチーフを組み合わせることで主人公の人物像と境遇を提示し、一方で、作品全体では物語の中で発生するできごとを描写する手法から、次第に主人公の心理をとらえる手法へと移行していく、という方法を取っている。このような手法で、物語を描く音楽作品を構成する試みを、あえて人魚姫の物語を取り上げて行う意味と効果は、音楽が物語そのものの描写から離れ、作曲家が提示したいと考えている要素に集中していくことによって、かえって明確になる。それが最も効果的に伝えられているのが、第 3 楽章の終結部分である。第 3 楽章では、それまでに登場した動機がさまざまに変形されながら細かく組み合わされ、同時に調もさまざまに揺れ動くことで、正と負のいくつかの感情がかわるがわる現れる、人魚姫の心理が描かれる。この描写は、原作で描かれる、彼女の苦しみと喜びが入り混じった気持ちを思わせる。そして結末部分では、第 3 楽章の半ばまで、作品の大部分をかけて描かれてきた自分の苦悩を、主人公が吹っ切って決断する瞬間とその結果が示される。

この決断は、初めは弦楽器によって、それからさまざまな楽器の間で受け渡されながら、狭い 3 度音程の中でもだえるような音型が繰り返された後に、それまでに登場した動機が重なり合い、盛り上がったところで、イ長調で人魚姫の動機が高らかに奏されることによって示される[39]。彼女は、王子を殺して自分が生き残る道を、自分がもともと持っていた人

---

[37] なお、この部分は、ツェムリンスキーが意識的に多用した調のひとつであるイ短調で描かれている。イ短調は、彼が手本として考えていたブラームスやローベルト・フックス（Robert Fuchs, 1847-1927）の作品では、憂鬱や孤独といった意味を与えられていることが多く、ツェムリンスキーも《人魚姫》で、ブラームスやローベルト・フックスが行った意味づけを考慮して調性を決めたと考えることができる。H. Krones, „Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys.“ In: *ÄSU*, S. 168.

[38] 弦楽器のソロによって、登場人物の願いや憧れの心情を表現する手法も、《夢みるゲルゲ》をはじめとして、ツェムリンスキーの作品にしばしば見られるものである。*CBVaT*, S. 340.

[39] A. Zemlinsky, *Die Seejungfrau*, S. 161-173.

間の世界への（そして未知の世界への）憧れの気持ちゆえに捨てることを選んだわけである。これに弦の急激な下降音型が続く（彼女は海に身を投げたのだ)。続けて低音の楽器がしばらく暗くうごめいた後、イ短調に転調し、第 1 楽章の冒頭部分が再現される[40]。再び低音での保続音と管楽器とハープによるジグザグに動きながら下降する音型を背景に、この冒頭部分が再現され、ヴァイオリンの合奏が、迷いながらも少しずつ沈んでいくような旋律を演奏する。このヴァイオリンの旋律は、結尾の半音下降形が他の楽器によって引き継がれる形で 2 回繰り返される。そして、ティンパニがこの結尾の繰り返しに導かれるように、ひとり静かに（ppp）G 音のトレモロを叩きはじめ、他のすべての楽器が沈黙する[41]。こうして、人魚姫は再び深い海の底へと沈む。このまま曲が終われば、彼女は泡となって消えていってしまった、ということになるはずである。

しかし、このわずか 1 小節半のティンパニのトレモロを境として、音楽の様相は一変する。細かく七部に分かれたヴァイオリンが変ホ長調で「永遠の魂」の動機[42]を弾きはじめ、この穏やかな音楽はオーケストラ全体へと広がっていき、物語は突如として平安な気分に満ちた結末へと移るのである[43]。ここでは、ふたつの全く異なる気分を持つ音楽が、ティンパニの短いトレモロを介してつながれている。ここで結ばれているイ短調と変ホ長調は、最も遠い増 4 度の関係にある。この最も遠い関係にある調どうしの接続が一瞬のうちに行われることは、人魚姫の物語が、具体的な経緯の描写や論理的な説明を伴わない、いわばメールヒェン的な急展開によって、少なくとも形の上でのハッピー・エンドを迎えることを意味する（もちろん、この急展開は、原作で描かれている成り行きに沿ったものでもある)。

物語の展開を忠実に追うことから、主人公の内面をとらえることに意識の中心が移っていったことで、この、もともとの童話の型通りの結末として受け取られるべき部分には、ひとりの、報いられることの少ない人物の内面と、その内面に（その人物の実直な生き方ゆえに）最終的に与えられた前向きの結果という、作曲家が作品に反映させたテーマを、より切り取りやすくする作用が働いている。ただし、一切の経緯や論理を考慮せず、一瞬のうちに与えられた「メールヒェン的転回」からは、人魚姫の結末が、本当は彼女の生き方ゆえに与えられたハッピー・エンドではないのかもしれない、という疑問も浮かんでくる。

この結末部分を音楽そのものの展開を聴き取って理解しようとするならば、まず印象に残るのは、ここで、この作品の中で終始提示されてきた閉塞感から解放されるということだろう。イ短調の部分で低音域の動きが多く見られることと、変ホ長調の部分が非常に高い音域で、少数の弦楽器を複雑に組み合わせた合奏で始められることから、両者の差異が

---

[40] *ibid.*, S. 173-174.
[41] *ibid.*, S. 176.
[42] *ABAZ*, p. 128. に基づく。ボーモントがこの解釈の根拠にしているのは、1902 年 10 月 30 日付の、ツェムリンスキーがシェーンベルクにあてて書いた手紙の中の記述である（*HWBW*, S. 33.)。
[43] *ibid*, S. 176-177.

極端に大きく感じられることも、こうした感じ方に影響をもたらす。

本来人間とは違う世界にいる少女の視点から描かれ、彼女が思いを寄せる対象である王子をはじめとする、人間たちの感情や行動には全く重きが置かれていないという人魚姫の描き方は、E・T・A・ホフマン（E.T.A Hoffmann, 1776-1822）やアルベルト・ロルツィング（Arbert (Gustav) Lortzing, 1801-51）といった、19 世紀にいわゆる「水の精」ものの歌劇を書いた作曲家たちの姿勢とは一線を画している。ホフマンやロルツィングの、フケーの作品を原作とする歌劇《ウンディーネ　Undine》（ホフマンのものは 1813-14, ロルツィングのものは 1845）では、物語は主に人間の世界で展開し、ウンディーネは水の精の世界から現れた外来者として描かれる。水の精の世界やその世界の人物（生き物）たちも描かれるが、それらの描写ではどちらかというと現世離れした不気味さや暗さが強調され、作品に変化や特別な印象をもたらすための、いわばエキゾチックな性質が付与されている。水の精の側からの視点でこの物語を描いた音楽作品は、アントニーン・ドヴォルジャーク（Antonín Dvořák, 1841-1904）の歌劇《ルサルカ　Rusalka》（1900）が特に知られている[44]が、ドヴォルジャークの《ルサルカ》とツェムリンスキーの《人魚姫》の作曲年代が近いのは興味深い[45]。

《人魚姫》は 1905 年 1 月 25 日、創造音楽家協会（Vereinigung schaffender Tonkünstler）の 2 回目の演奏会で、オスカル・フォン・ポーザ（Oskar von Posa, 1873-1951）のリーリエンクローンの詩による 5 つのオーケストラ歌曲、シェーンベルクの《ペレアスとメリザンド　Pelleas und Melisande》（1902-03）と共に初演された。このとき、《ペレアスとメリザンド》は多くの批評家から厳しく批判されたものの、逆にいえばその個性が注目を集め、いわばスキャンダル的な印象を残した作品となった。一方《人魚姫》は、演奏会では一応肯定的に受け止められたものの、批評家の関心を強く引くことはなく、ツェムリンスキーは深く失望したという[46]。このときの《人魚姫》評の傾向を詳細に調査したペーター・ヴェッセルは、多くの批評では、ツェムリンスキーの作曲の技術については高く評価しつつも、作品の内容や表現の個性については批判するかもしくは冷淡にあしらう態度が見られたとした上で、「伝統に根ざしたツェムリンスキーの折衷主義」と、「革命的天才シェーンベルク」という、決まり文句としての対比が、すでにこの時に形成されていた、として

---

44 《ルサルカ》でドヴォルジャークは、水の精の世界を印象派を思わせる、複雑で色彩に飛んだ表現で描き、一方で人間の世界の描写では、より伝統的な手法に近い、あっさりした表現が用いられている（K. Döge, *Dvořák. Leben – Werke – Dokumente*. (Mainz: Schott, 1991), S. 310.）。この手法の差異からは、彼が《ルサルカ》の物語を描くにあたって水の精の世界に共感を示し、人間の世界にあまり興味を示していない、という推測（たとえば、渡鏡子『スメタナ／ドヴォルジャーク』音楽之友社、1981 年（初版 1966 年）、185 頁）を引き出すことが可能である。

45 なお、マーラーは《ルサルカ》をウィーンで上演しようとしたが果たしておらず、この作品はようやく 1910 年にウィーン初演されたので、ツェムリンスキーが《人魚姫》を作曲していたときにこの作品について詳しく認識していたことは考えにくい。

46 *ABAZ*, p. 133.

いる[47]。

そのよい例が、すでにマーラー夫人となっていたアルマである。彼女はこの演奏会の総練習と本番を訪れて、シェーンベルクの音楽に深い印象を受けたと記す一方で、ツェムリンスキーに対しては以前の熱狂ぶりはどこへやら、冷淡な回想を残した。「マーラーと私はいつも言っていた。『ツェムリンスキーは音楽にもあごがない！』反復進行…異名同音の混同…いつも半音階…なんの印象も残らない。残念なことだ！　彼は技量がありすぎて、自分の想像力を覆い隠してしまっている（Und Mahler und ich sagten immer: „Zemlinsky fehlt das Kinn auch in der Musik!“ Sequenzen... enharmonische Verwechselingen... nur Chromatik... kein Eindruck. Es ist shade! Sein Können überwuchert seine Phantasie.）[48]」。1 月 26 日に、演奏会の後で書いた日記では、「（筆者註：シェーンベルクの）教師ツェムリンスキーは、のちにシェーンベルクの弟子となってしまった（Aber der Lehrer Zemlinsky wurde später zum Schüler von Schönberg）」とまで、とくに根拠もなく書いている[49]。要するにアルマはグスタフ・マーラーに夢中で、ツェムリンスキーへの関心をすっかり失っていたわけだが、真剣な恋愛を繰り広げた割には、後にアルマが書いた回顧録にはツェムリンスキーに関する記述は不思議なくらいに少ない。《人魚姫》は、初演後 2 回演奏されただけで、それからはツェムリンスキーの再評価が始まるまで忘れられた作品となったために、数少ない言及のひとつであるアルマのこのようなコメントが、この作品の印象に、あるいはツェムリンスキーをめぐる後世の評価にある程度影響を与えた面があるのは否定できない[50]。

けれども、ツェムリンスキー自身の作曲活動全体から見た場合、この作品は、ブラームスやワーグナーの直接的な影響下にあった彼が、同時代の音楽作品に見られる特徴を意識しつつ、より調性やリズム、動機の組み合わせを自由に扱う方向性を目指した点で、大きな発展を遂げた瞬間を示している。後世の聴き手にとっては、彼の作品では「ツェムリンスキーらしさ」を感じさせる最初のものといってもよい。

交響曲や室内楽曲、リートといった、古典派的な形式にある程度のっとったものを作曲活動の中心としていた彼が、表題を掲げ、その内容に沿って大規模な管弦楽を用いた標題作品を作るという作業を必要としたのは、《人魚姫》が初めてのことである[51]。彼はここで

---

[47] P. Wessel, *Im Schatten Schönbergs. Rezeptionsgeschichte und analytische Studien zum Problem den Originalität und Modernität bei Alexander Zemlinsky.* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2009), S. 141-159.

[48] A. Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 32. （アルマ・マーラー『わが愛の遍歴』、30 頁。）

[49] アルマ・マーラー『マーラーの思い出』酒田健一訳、白水社、1999 年、93 頁。(A. Mahler-Werfel, G. Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler. Briefe an Alma Mahler*, hrsg. von D. Mitchell. (Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen Verlag, 1971), S. 104.)

[50] たとえば、いわゆる「再評価」以前の、まだ《人魚姫》の楽譜が発見されていなかった頃に行われたシュテファンの講演では、シェーンベルクとツェムリンスキーの関係を示すエピソードとして、このときのアルマの日記の記述が引かれている。当時は《人魚姫》の内容を確かめる術がなかったこともあり、この講演ではアルマの記述以外に《人魚姫》についての言及はない。こうした限定的な情報伝達が、聴き手（あるいは読者）の《人魚姫》についての認識にどのような影響を与えるかは明らかであろう。R. Stephan, *op. cit.,* S. 16.

[51] P. Gülke, „Oper ohne Worte? Zemlinskys sinfonische Dichtung: *Die Seejungfrau*“. In: *Alexander von*

初めて、物語を具体的に描き、さらには自分の語ろうとすることを聴き手に伝えるためにどのような手段を取るべきかを模索する必要に迫られたのであって、この過程で、たとえば、物語の展開に合わせて調性の組み合わせと変化の方法を、本来の和声機能から外れることも視野に入れて自在に選択する（結尾でイ短調から変ホ長調への転調を用意し、その転調が可能となるようにそれぞれの部分の調性を決める）という手法を手にしたわけである。このような工夫は、彼が初期に書いた交響曲（1892 年のニ短調と 1899 年の変ロ長調）と比べると、複数楽章による楽曲にある程度の統一性を与える構成を行い、全体として何かしら意味づけがされている印象を与える手法において、より高度な段階に達している[52]。また、調性や楽器の用法が、音楽作品の構造と結びつくことによって、個々の手法が何を意図しているか、すなわち、音楽によって物語を描く際に、作曲家がその物語上で展開される出来事をどのように具体的に描くかではなく、その物語から何を読み取っているかが、より明確に伝わるようになった。ボーモントのいう「深みと説得力[53]」は、こういうことを指しているのではないだろうか。

それでは、アルマとの恋愛と破局から始まり、《夢見るゲルゲ》の作曲へと進む一連の過程の中に、《人魚姫》はどのように位置づけることができるだろうか。ここで描かれているのは、もっぱら、人魚姫の立場からの物語と主人公の心理であって、その他の登場人物、とくに恋愛対象である王子には、全く関心は向けられていない。アンデルセンの『人魚姫』においても、王子の役割はそれほど重要ではないように思えるが、ツェムリンスキーの《人魚姫》の場合、王子への無関心ぶりはさらに極端になっている。つまり、彼にとって、アンデルセンの『人魚姫』の中では何をおいても主人公の内面が重要だったのであって、主人公の外部にある状況は、たとえそれが主人公の恋愛の対象や障害といった重大な意味を持つものであっても、音楽作品において動かしがたい重要な位置を占めることはありえなかったのである。

専ら主人公の視点に拠って物語を描き、できごとや個々の登場人物がどのように描かれるかは、それらが主人公の目にどのように映っているかにのみ左右される。そして、主人公は自分の周囲の一切に自分から関与していく望みを少しも持たず、それらをながめ、それらが自分のそばをすり抜けていくさまをただ見送り、同時に手の届かない願いのことを思ってばかりいる。こうした構図は、『ウェルテル』や『村のロメオとユリア』を歌劇の題材として考えて以来継続していたものであり、《人魚姫》において、ひとまずまとまった形を取って作品となったわけである。

Zemlinsky und die Moderne. Interdisziplinäres Symposion vom 31. Mai bis 3. Juni 2007, hrsg. von K. John. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2009), S. 108-109. ギュルケはこのスタイルについて、リヒャルト・シュトラウス（Richard Strauss, 1864-1949）やドヴォルザークとの類似性を指摘している。ツェムリンスキーは、《人魚姫》の作曲を始める直前にリヒャルト・シュトラウスの《英雄の生涯　Das Heldenleben》（1897-98）を研究していたが、シュトラウスがこの作品で発揮した技量は高く評価しながらも、描かれる内容や用いられた手法については批判的であった（*HWBW*, S. 8, シェーンベルクへの 1902 年 2 月 18 日付の手紙）。

[52] A. Beaumont, „Zemlinsky und der kosmologische Kreis“, S.56-57.

[53] 本章註 28（29 頁）参照。

一方で、《人魚姫》の結末には、アルマとの恋愛生活を終えたツェムリンスキーの、人生における新たな一歩を示唆する意思を感じさせる面もある。突然の増 4 度転調によって、主人公が自らの生活の基盤となっていた陰鬱なイ短調の世界を脱し、変ホ長調の世界へと飛翔していく経緯は、彼がそれまで自分の関わっていた内的・外的な世界を捨て、全く新しい可能性に向かって踏み出していく姿勢を感じさせなくもない。ツェムリンスキーは 1905 年の春にイーダ・グートマン（Ida Guttmann, 1880-1929）と婚約し（1907 年 6 月 21 日に結婚した)、1906 年から 1907 年にかけては新しい活動の場を求めてウィーンやドレスデンの宮廷歌劇場と接触していた。こうした経緯を考えると、彼が《人魚姫》や《夢見るゲルゲ》に取り組んでいたこの時期は、彼にとってある程度の転換点、もしくは転換を志向していた時期となっていることは確かである。

しかし、《人魚姫》のメールヒェン的転回による終結は、主人公が自分の置かれた状況にどのように対処し得るかを提示するものではなかったことに注意する必要がある。《人魚姫》において主人公の生き方について提示されているのは、あくまで誰にも知られず要求もされない自己犠牲とその結果としての孤独な消滅であって、主人公が置かれた状況や自分自身の生き方についてどのようにとらえ、その状況にどのように対応していくかまでが提示されているわけではない。もちろんそれは、原作に沿った結果ではあるのだが。以後、新たに始まる《夢見るゲルゲ》制作へのプロセスは、主人公の置かれた状況だけでなく、主人公がどのように考え、行動し、挫折、あるいは部分的な成功を受け止めていくか、というところまで視野に入れることで、《人魚姫》で扱ったテーマをさらに進めていくものであった。《人魚姫》はこの点において、《夢見るゲルゲ》の前身としての位置にあり、また、ツェムリンスキーの創作においても、新たな手がかりとなる作品であった。

そしてこのプロセスでは、レオ・フェルト（Leo Feld, 本名 Leopold Hirschfeld、1869-1924）と共同で台本つくりを進めていったことが、大きく影響している。しかしそのプロセスに入る前に、ツェムリンスキーが行った、新しいオペラのための別の試行錯誤について見ていく必要がある。

２－５　《マールワ》、《勇猛なるカッシアン》と新しい歌劇への分岐点

ツェムリンスキーは《人魚姫》の作曲と並行して、新しい歌劇の作曲に動き出していた。1902 年の 8 月 9 日の日記で、ツェムリンスキーはシェーンベルクに、エルンスト・フッチェンライター（Ernst Hutschenreiter）と、「ゴーリキーの小説による、2 幕の非常に現実的な漁師についてのドラマ（Ein stark realistisches Fischerdrama in 2 Akten nach einer Novelle v. Gorki[54]）」の作業に取り組んでいることを知らせている。ただし、この手紙の中では、この物語に作曲するかどうかはまだ分からない、と付け加えている。

ここで挙がっているのはマクシム・ゴーリキー（Maxim Gorki, 1868-1936）の初期の短

[54] *HWBW*, S.24.

編『マールワ　Malwa』(1897、改造社版「ゴーリキイ全集」の邦訳タイトルでは『マーリワ』)である。妻と息子のもとを去って海岸にやってきて、網元の見張り役として働くワシーリイは、奔放に生きる若い女性マールワを自分の情婦として扱っている。そこに、息子のヤコヴが現れ、やはり漁師として働き始める。マールワはヤコヴにまとわりつき、一方でワシーリイから心を離したような態度を取ったり、逆にあらためて誘惑したりするので、ワシーリイは気が気でない。やがてヤコヴもマールワに魅了されてしまい、ワシーリイから彼女を奪う決意をする。そこに、漁師として長く働いており、村から来たワシーリイを嫌っているセリョージカがつけこむ。彼はマールワにはたらきかけて、ヤコヴがワシーリイと対決するように唆させる。ふたりはセリョージカとマールワの計略に嵌って喧嘩を始め、ヤコヴがワシーリイを殴り倒す。失意のワシーリイが村へ帰る決意をする一方で、ヤコヴは意気揚々とマールワに求愛するが、マールワはヤコヴを軽くあしらう。ワシーリイはセリョージカに真相を知らされて怒りに震えるが、どうすることもできない。セリョージカはワシーリイの後釜におさまり、マールワは今度はセリョージカの情婦となる。

ゴーリキーの原作は、漁師たちの貧しい暮らしと、そんな中でひとりの女性をめぐる争いと裏切りの物語を、随所に波のゆらめきや風や太陽の光といった、海の情景の描写を交えてたどる。空想的な情景と、主人公の心理を詳しく述べることに重きを置いているアンデルセンの『人魚姫』とは対照的に、会話を多用し、現実のできごとを描写することを強く意識して書かれている。できごとの描写のはしばしで行われる風景描写に、主人公の心理と直結する象徴的な意味が与えられている点は、『村のロメオとユリア』と共通している。また、主人公が故郷を離れて暮らし戻る意思を持っていないという、流浪に近い境遇にある点、そんな主人公が失意のうちにこの自分にとっての新たな世界を去る点でも、これまでに取り上げられた諸作品との共通点を見ることができる。《夢見るゲルゲ》との直接の関連でいうなら、海の描写が詳細に行われていることは注目に値する。たとえば、物語の冒頭部分では、海は次のように描かれる。

> 海が――笑っていた。
>
> 熱風の軽い息使いの下で身震いしていて、眩くばかりにキラキラと陽を反射しているさざなみをいちめんに湛えながら、青空に向って、幾百千の白銀の微笑をほほえんでいるのだ。その海と空との間の深い空間には、砂浜の坂になっている岸辺に、一つまた一つと続けざまに駆け上る、陽気な波の拍手の音がただよっている。その音と、さざなみのために幾千倍となって照り反されている太陽の輝きとが、生命の歓喜でいっぱいな不断の運動の中に諧調的に溶け合っている。太陽は、輝いているということで幸福であるし、海は、太陽の大喜びな光を反射しているということで幸福を感じているらしい[55]。

---

55 ゴーリキイ「マーリワ」(『ゴーリキイ全集第二巻　憂鬱　他十篇』袋一平訳、改造社、1931 年)、225 頁。文中の傍点は邦訳書に従った。また、引用に際して、表記を現代語に改めた。

この描写は、《夢見るゲルゲ》第 1 幕第 6 場での川の、波を含めた描写を思わせるし、もちろん波の描写という点では、《人魚姫》の海底の場面と、明暗は正反対とはいえ共通している。他の原作候補との関係から考えても、ツェムリンスキーが抱いていたある一定の意識の中に、『マールワ』のこのような海の描写が入っていると考えることは無理ではない。

しかし、ツェムリンスキーは《マールワ》を、完全に新しい試みとして考えていた可能性がある。台本を共作していたフッチェンライターが、彼にとっては文学的才能があるだけでなく、「ユダヤ人ではない、つまり（カフェ・）グリーンスタイドルに集うような人物ではない（Kein Jude, d. h. kein Griensteild-Mensch）[56]」点でも意味を持つということを、彼は 1902 年 9 月 16 日のシェーンベルクへの手紙で明言している。もともとウィーンのカフェでの文化人の集いに批判的だったツェムリンスキーが、《マールワ》への取り組みに際してこのように発言していることは、彼がこの作業を、自分にとっての、ウィーンのカフェ文化の範疇に収まらない、新しい活動環境を切り開くための試みと考えていたことを示している。また、少数の登場人物が傍目には醜い争いを繰り広げ、その結果として根拠の薄い悪意が勝利し、主人公が失意と共に舞台を去るといった、全体として暗い印象をもたらす物語は、ツェムリンスキーの文学からヒントを得た作品の中にもあまり見られないものである。

ツェムリンスキーに新しい歌劇の作曲を薦めていたマーラーは、《マールワ》を歌劇化する案に強く反対した。ツェムリンスキーはフッチェンライターへの手紙で、マーラーがこの種の題材は劇化できるとは思えないし、ツェムリンスキーに合わないだろう、と考えていたと書いている[57]が、それらが本当の理由であったかどうかは分からない。奔放なマールワに中年の男があしらわれる物語がアルマをめぐる三人の関係を揶揄しているように思われたとも[58]、ツェムリンスキーがユダヤ文化人コミュニティーからの離脱を志向していることに何らかの関係があるとも、単に題材が宮廷歌劇場で取り上げるのにふさわしくないと考えただけとも考えることは可能である。

ツェムリンスキーは結局、1903 年 4 月に《マールワ》の歌劇化を断念した。台本も作曲スケッチも残されていないために、彼とフッチェンライターがこのときどのような構想を練り、どのような音楽を考えていたかを示す資料は、今では存在しない。ただ、アルマの結婚直後のこの時期に彼が《人魚姫》の作曲と《マールワ》の歌劇化構想を並行して手がけ、一定の期間を、ともに海をテーマとしたこのふたつの企画だけに絞って作曲活動を行ったことを考えると、共通した意識がそこに存在していたと考えることは可能である。ツェムリンスキーは《人魚姫》において、アンデルセンの原作にも通じる、人魚姫の閉塞的

---

[56] *HWBW*, S. 29.

[57] O. Biba, *Alexander Zemlinsky. Bin ich kein Wiener? Ausstellung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Katalog.* (Wien: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1992), S. 53. なお、ツェムリンスキー自身も、1902 年 9 月 16 日付のシェーンベルクへの手紙で、『マールワ』について「扱いにくいが美しい題材です（ein spröder Stoff, aber schön）」と書いている。*HWBW*, S, 29.

[58] *ABAZ*, p. 137.

な心理を反映させた海の底の風景を、その寒々しさをことさらに強調して描いている。一方『マールワ』では、ロシアの荒涼とした漁村と海の情景描写が、そのまま登場人物の境遇や心理を象徴する。たとえば、ワシーリイがヤコヴの登場によってマールワとの関係に不安を抱くようになったとき、いつものように歌っている波の上で 2 羽のかもめが激しく争っているが、彼らには波も、そして他のかもめたちも、全く注意を払わない[59]。こうした、自然、とりわけ海や川といったものを詳細に描写し、登場人物の、前向きとはいえない心理や境遇を象徴させる手法は、ツェムリンスキー自身も《人魚姫》で行っている。先に触れた、《夢見るゲルゲ》との共通性を感じさせる風や波、そして太陽の光の細かい描写も含めて、前後の時期に書かれたツェムリンスキーの作品との共通点を考えると、その意味で、《マールワ》もまた、《人魚姫》と共通し、後に《夢見るゲルゲ》へとつながる意識の中で計画されたと考えることができる[60]。したがって、彼が《マールワ》で行おうとしていたことのある程度の部分は、《人魚姫》で実現された面があり、1903 年 3 月に《人魚姫》が完成した後の比較的早い時期に《マールワ》の作業が取りやめられたのには、マーラーの反対があったことの他にも、ふたつの構想に重なった部分が多かったから、という面もあったかもしれない。

彼はプラハ移住後の 1912 年 7～8 月に再び《マールワ》の歌劇化に手をつけている。これは《馬子にも衣裳》に続く歌劇作品となる予定だったが、すぐに中断し、そのまま再開されることはなかった。

《マールワ》を断念して間もなく、今度はアン・デア・ウィーン劇場から新しい舞台作品の計画が持ちこまれた。共同監督カール・ヴァルナー（Karl Wallner, 1857-1935）とヴィルヘルム・カルチャーク（Wilhelm Karczag, 1857-1923）は、彼らが経営しているオペレッタなどの軽い作品を中心とする出版社のための企画として、アルトゥール・シュニッツラー（Arthur Schnitzler, 1862-1931）による 1 幕の音楽ブルレスケを 3 本立てで上演する計画を立てた[61]。ヴァルナーは作曲家としてリヒャルト・ホイベルガー（Richard Heuberger, 1850-1914）、ラウル・マーデル（Raoul Máder, 1856-1940）、ツェムリンスキーの 3 人を考えており、1903 年 6 月 25 日にこの 3 人は彼の事務所に集まった。このときにシュニッツラー自身が読んで聞かせた近作の戯曲数編の中から、ツェムリンスキーはマリオネットのためのブラック・コメディー『勇猛なるカッシアン Der tapfere Cassian』に興味を持った[62]。ヴァルナーはオッフェンバックのオペレッタを念頭に置いてこの企画を進め[63]、契約

---

59 ゴーリキイ「マーリワ」、247 頁。

60 『マールワ』での海の奔放さの描写は、マールワの性格を象徴していると考えられるが、ツェムリンスキーの歌劇では主人公の心理に主な関心が寄せられる傾向があることを考えると、このことは主人公の心理ほどには、歌劇の計画に影響を与えていないかもしれない。

61 シュニッツラーの日記の 1903 年 6 月 17 日の項に、この計画についての最初の記述がある。A. Schnitzler, *Tagebuch 1903-1908*. (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991), S. 31-32.

62 *ibid.*, S. 33.

63 *ibid.*, S. 32. 6 月 18 日付のシュニッツラーの日記に、ヴァルナーから送られてきた、オッフェンバック

書も作成されたが、ツェムリンスキーは実際には《勇猛なるカッシアン》のために作曲することはなかった[64]。

《勇猛なるカッシアン》は、シュニッツラーが 1902 年から 04 年にかけて書いた、マリオネットのための 1 幕もの 3 作品のひとつで、公式に発表されたのは 1904 年のことである。

舞台は、17 世紀末頃と思しきドイツのある小都市である。マルティンは、恋人のゾフィーと別れて旅に出ようとしている。嘆くゾフィーを、マルティンはきっと戻ってくるから、と言ってなぐさめるが、実際には彼女はただの練習台で、彼は踊り子エレオノーレ・ランブリアーニと一緒になるつもりでいる。そこに、マルティンのいとこで軍人の、「勇猛なる」カッシアンがやってくる。カッシアンは、ゾフィーを見捨て、エレオノーレと結ばれる生活を一方的に妄想しているマルティンをいさめるが、マルティンは自分は何でもできると思いこんでおり、耳を貸さない。ゾフィーは恋人の客としてカッシアンをもてなすうちに、彼の方に心を移してしまう。このためにマルティンは立腹してカッシアンと決闘になり、カッシアンはマルティンを刺す。カッシアンはゾフィーを連れて去り、残されたマルティンはその場で死ぬ。

このマリオネット劇は、『マールワ』と同じく三角関係を扱ってはいるが、登場人物相互が相手に対して抱く感情がころころ変わり、あるいはゾフィーと登場しない女性エレオノーラがマルティンを取り合っているかのような構図が、もっぱらマルティンの妄想の中でのみ展開される（つまりそのような三角関係は実際には存在しない）など、やや複雑なつくりになっている。娯楽的な色合いが強い作品で、幕切れ近くでは、絶望したゾフィーが窓から身を投げ、それを追ってカッシアンがやはり窓から飛び出し、空中でゾフィーを抱きとめてそのまま走り去っていくという荒唐無稽な場面も用意されている。

《マールワ》と《勇猛なるカッシアン》の歌劇化をツェムリンスキーが検討していたことは、共に歌劇化の構想そのものが一切残されていないこともあって、単に《夢見るゲルゲ》成立におけるひとつのエピソードとして片付けられている面がある。確かにふたつの作品は《夢見るゲルゲ》そのものとは内容において密接な関わりを持っているわけではない。ただし、歌劇の原作としてふたつの作品を見直したとき、そこには、ツェムリンスキーの歌劇創作の鍵となる要素を見出すことができる。それは同時に、《夢見るゲルゲ》の成立に至るまでのプロセスが、彼が歌劇制作に際して自らの立ち位置を見出すための、ひとつの分岐点となっていたことをも示している。

の 1 幕もののオペレッタのテクストを、『勇猛なるカッシアン』をオペレッタにする可能性を念頭に置きつつ読んだという記述がある。

[64] *ibid.*, S. 34. 1908 年 6 月 15 日付のシュニッツラーの日記に、ツェムリンスキーとの約束を解消して『勇猛なるカッシアン』のための作曲をボフミル・ゼプラー（Bogumil Zepler, 1858-1919）に任せるという案についての記述がある。つまり、『勇猛なるカッシアン』についての案件は、この時期まで全く進行していなかったと思われる。なお、『勇猛なるカッシアン』はマリオネット劇としての初演は 1904 年にベルリンで、ジングシュピールとしての初演は、オスカル・シュトラウス（Oscar Nathan Straus, 1870-1954）の作曲によるものが、1909 年にライプツィヒで行われた。

『マールワ』は同時代のロシアを舞台に、貧しい人々の生活を写実的に描く形を取る作品であり、『勇猛なるカッシアン』は過去のドイツを舞台にした、荒唐無稽な恋愛劇である。その点では内容も、読者に与える印象も対照的だが、いくつか明確な共通点も見られる。劇の最後に（いちおうひとりの女性をめぐっての）ふたりの男の決闘があり、戦いによって一切の決着がつけられ、女性は最後に、（一部の登場人物にとって）思ってもみなかった心変わりをする。また、物語の展開に直接関係ない、一瞬触れられる程度の人物（『マールワ』での漁師たちや『勇猛なるカッシアン』での、マルティンの召使）を別にすると、主要な登場人物の数は『マールワ』では 4 人、『勇猛なるカッシアン』では 3 人と、限られている。

こうした構図は、ツェムリンスキーの歌劇では、《夢見るゲルゲ》よりもむしろ、ずっと後になってから書かれた、オスカー・ワイルドの戯曲を原作とする《フィレンツェの悲劇》に似通っている。特に、作曲年代よりも 200～400 年と、大きく隔たった過去の時代を舞台としている点（《フィレンツェの悲劇》の舞台は 16 世紀初頭である）、主要な登場人物が三角関係の当事者の 3 人だけである点、劇の形を取っていても物語はほとんど会話で進行していく点、そして、最後に決闘によってひとりがもうひとりを殺し、女性が決闘に勝った男へと心を移す結末において、『勇猛なるカッシアン』に、際立った共通点を見ることができる。『マールワ』にしても、登場人物どうしの会話、それぞれの独白や心理が詳しく叙述されており、仮にある程度原作に沿った歌劇を作るのであれば、《フィレンツェの悲劇》のように、少数の人物どうしの対話が台本の多くを占めることになっただろう。できごとの描写よりも心理の提示に重点を置くという発想は、《人魚姫》の作曲プロセスにおいてすでに見られたものである。つまり、《人魚姫》を作曲してから《勇猛なるカッシアン》の作曲に興味を示すまでの時期に、ツェムリンスキーは、後に《フィレンツェの悲劇》で見せるような、限られた空間と人間関係の中でのやりとりを中心にした歌劇を構想していたわけである。

実際には《マールワ》も《勇猛なるカッシアン》も、大きな進展を見せることなく計画は中止され、いったんツェムリンスキーは、こうした心理劇としての歌劇制作からは離れることになる。けれどもこの時期、彼は確かに、後に《夢見るゲルゲ》で試みたのとは別の、歌劇制作の方向性との分岐点に立っていたのである。

２－６　4 つの歌曲

《マールワ》と《勇猛なるカッシアン》の計画が実現しないまま終わった後、1903 年の早春から、ツェムリンスキーはレオ・フェルトを台本作家として、《夢見るゲルゲ》の制作に取りかかる。だがその前に、1903 年から 05 年にかけて、《夢見るゲルゲ》の台本制作・作曲と並行する時期に書かれた 4 つの歌曲についても触れておく必要がある。これらの歌曲は、それぞれに《夢見るゲルゲ》との関連を示しており、また、作曲の手法もそれぞれ異

なっていて、この歌劇を手がけていた頃のツェムリンスキーの意識と、彼が《夢見るゲルゲ》に向かうこの過程で、どのような音楽手法を可能性として考えていたかを知る手がかりとなるからだ。

これら 4 曲、《むかし年老いた王がいた　Es war ein alter König》、《ゆりかごの上を Über eine Wiege》、《お嬢さん、ダンスに行きませんか？　Mädel, kommst du mit zum Tanz?》、《まどろみの歌　Schlummerlied》は、一組の歌曲集として作曲されたわけではない。しかし、同じ時期に書かれたこともあって、遺作歌曲の発掘と校訂を行ったボーモントは、遺作歌曲集の中で、この 4 曲を組にしてまとめている。

1 曲目の《むかし年老いた王がいた》は、ハイネの詩（『新詩集　Neue Gedichte』（1844）の「新しき春　Neuer Frühling」中の一編）による歌曲で、1903 年 6 月に作曲された。年老いた王は若く美しい王妃を娶ったが、王妃は若い小姓と愛し合う。そのために、王妃と小姓は死ななくてはならなかった、という内容である。ふたりの男とひとりの女の間に三角関係が生まれ片方の男が死ぬという物語と、老いた男と若い男の対比（第 1 節では和音を主体とする鈍重な伴奏で王が描かれ、第 2 節では対照的に、分散和音を多用した軽快な調子の伴奏で小姓が描かれる）は、《マールワ》や《勇猛なるカッシアン》と共通しており、後に《フィレンツェの悲劇》につながる一連の作品・作品計画に入るものと考えてよい。この歌曲は 1921 年の 12 月に、ピアノ伴奏にワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》の引用と思われる箇所を加える形で、改訂が行われた。内容が内容だけに、この時期まで発表が遅れた理由はゴシップ的な推測を誘うものだが[65]、真相は明らかにされていない。

2 曲目の《ゆりかごの上を》は、1904 年 4 月に行われた、アンゾルゲ協会（Ansorge-Verein）[66]によるデートレフ・フォン・リーリエンクローン（Detlev von Liliencron, 1844-1909）を主賓とする夜会のために、彼の詩から作曲された。ゆりかごの上を舞う青い蝶を、子どもの手がつかもうとしているがつかめない。子どもは死に、蝶は子どもの閉じた手の上に止まっている、という内容である。蝶のはばたきを模しているきらびやかなピアノ伴奏が、実は死の影を含んでおり、子どもの死が歌によって伝えられると、ピアノもその動きを止める。穏やかさをも含んだ（それは眠りにも通じる）死の描写と、伸ばした手が蝶に届かないことに象徴される、実現しない願望への想いが切り詰めた表現で描かれており、この時期にツェムリンスキーが描こうとしていた主人公の在り方が、歌曲という場に合わせる形で提示されている。

3 曲目は、レオ・フェルトが書いた《夢見るゲルゲ》の台本の一部を用いたもので、冒頭の歌詞《お嬢さん、ダンスに行きませんか？》がそのまま題名として使われている。軽快なダンスのリズムに乗せて歌われる曲で、《夢見るゲルゲ》の第 1 幕第 3 場でグレーテが歌

---

65 未発表歌曲集の中でこの曲を校訂したボーモントは、ハイネの詩を、愛していたアルマ・シンドラーとグスタフ・マーラーが 1902 年 3 月に結婚したことへのコメントとして選んだのではないかと推測しているが、具体的な証拠はない。A. Zemlinsky, *Lieder aus dem Nachlaß. Gesang und Klavier,* hrsg. von A. Beaumont (München: Ricordi, 1995), S. 14.

66 作曲家兼ピアニストのコンラート・アンゾルゲ（Conrad Ansorge, 1862-1930）を称えて 1903 年に創設されたサークルで、音楽会や詩の朗読会を主催した。

う曲の原型となったものである。第 1 幕の音楽は 1904 年秋に完成したと考えられているので、この歌曲版はそれより前の 1903 年から 1904 年にかけて書かれたと推定される[67]。歌劇では歌曲での形からさらにニュアンスに細かく手が入れられ、一部和声が変更されている。また、歌劇の一部として組み入れられているためにグレーテの独白が挿入されるなど、歌曲での形に比べると幾分ふくらんだ内容になっている。

4 曲目の《子守唄　Schlummerlied》は、《夢見るゲルゲ》第 2 幕のスケッチの中に書かれていたもので、譜面が書かれたのは 1905 年 7 月と見られている。歌詞はリヒャルト・ベーア＝ホフマン（Richard Beer-Hofmann, 1866-1945）の詩『ミリヤムのための子守唄 Schlaflied für Mirjam』（1897）の第 2 連を取ったもので、後に 1912 年になって『ボヘミア　Bohemia』誌に発表されたとはいえ、ひとつの歌曲を書いたというよりは、歌曲になりそうな一部分のイメージをスケッチした可能性もある。「眠れ、わが子よ、夕方の風が吹く／（風が）どこから来てどこへ行くのか、誰か知っているか？（Schlaf, mein Kind – der Abendwind weht.／Weiß man, woher er kommt, wohin er geht?）」という、《夢見るゲルゲ》第 1 幕第 6 場のゲルゲの独白を連想させる歌詞で始まり、暗闇の中の道を何も見えないまま孤独に歩む自分たちなど、新しいオペラを構想する過程で登場したアイデアや《夢見るゲルゲ》に通じる要素を含む。調号を見る限りではニ短調の曲として書かれているが、調がめまぐるしく変化し、伴奏でも 3 和音による安定した瞬間がほとんど訪れないために、全体的にニ短調とは感じにくい。ニ短調の 7 度の音（C）を含む和音による末尾は、譜面を見るだけなら不安定な印象を与えるが、これが歌曲全体を閉じる音楽として考えられたかどうかは明確ではないので、慎重な扱いが必要になろう。歌の旋律には、4 分の 2 拍子で上下にゆったりと揺れる、《夢見るゲルゲ》第 1 幕第 7 場の王女の歌を思わせる部分もあるが、3 和音を多用してその場その場での調性を明確にしつつ、その調を多彩に入れ替えていく歌劇での手法とは近いとはいえない。ここでは、《夢見るゲルゲ》でも描かれた、夢や眠りの直前の、いわば境界的な瞬間が、調性を明確にしないという手段によってとらえられており、ツェムリンスキーが《夢見るゲルゲ》で描こうとしたことをさまざまな手法で試みた一端を伺うことができる。

２－７　フェルトとの共同作業――『哀れなペーター』、「見えない王国」、再び『猫橋』

レオ・フェルトはフッチェンライターとは違って、いわゆるウィーンのカフェ・コミュニティーに属する人物である。彼は、フランツ・レハール（Franz Lehár, 1870-1948）のオペレッタ《メリー・ウィドウ　Die lustige Widwe》（1905）の台本作家として有名なヴィクトル・レオン（Victor Léon, 本名 Victor Leon Hirschfeld, 1858-1940）の弟で、自身も 1898 年にカール劇場で上演され成功を収めたデビュー作『のらくら者たち　Die Lumpen』（1898）などの戯曲作品で知られていた。

[67] A. Zemlinsky, *Lieder aus dem Nachlaß.* S. 14.

ツェムリンスキーとフェルトが共同で台本制作を始めたのは、1903 年の春もしくは初夏とみられている[68]。その際、彼らはひとつの文学作品をもとにして歌劇を作るのではなく、いくつかの題材をもとに、その題材から発想を得て、比較的自由に物語を作っていく方法を採った。

２－７－１　「哀れなペーター」と新作歌劇の主人公像

フェルトとの共同作業が始まった当初は、ツェムリンスキーはハインリッヒ・ハイネの『歌の本　Buch der Lieder』（1827）中の、「若き悩み　Junge Leiden」（1817-1821）に含まれる一篇「哀れなペーター　Der arme Peter」をもとにしたオペラを構想していた。この詩は、一組の男女、ハンスとグレーテの婚礼の情景から始まる。

ハンスとグレーテ踊り舞い
うれしがって大声たてる
だまって見てるペーターは
色艶のない蝋石のよう[69]

Der Hans und die Grete tanzen herum,
Und jauchzen vor lauter Freude.
Der Peter steht so still und stumm,
Und ist so blaß wie Kreide.

主人公ペーターはひそかにグレーテを愛しているが、婚礼の踊りを見ているだけで彼女に思いを告げることもできない。彼はそのままその場から逃げ出して、ひとりで山へむかう。

登ろう　山のてっぺんへ
人間なんか見たかあない
あそこにひとりたたずんで
泣いて涙をながすんだ

Ich steig hinauf des Berges Höh',
Dort ist man doch alleine;

---

[68] *ABAZ*, p. 139.
[69] ハイネ『歌の本　ハイネ全詩集第 1 巻』井上正蔵訳、角川書店、1972 年、107 頁。（H. Heine, *Sämtliche Werke, Band　I . Buch der Lieder. Neue Gedichte (I)*, hrsg. von H. Kaufmann.（München: Kindler Taschenbücher, 1964), S. 40.）

Und wenn ich still dort oben steh,
Dann steh ich still und weine.

この部分に引き続き、詩は死に向かう心理を描いて結びへと向かう。

うつむき青ざめよろめいて
あわれなペーターどこへ行く
行きあう人は足をとめ
異様なすがたを眺めやる

ひそひそささやく娘たち
あのひとまるで幽霊みたいね
いえいえ　お嬢さん　違います
これから墓場へ行く男[70]

Der Arme Peter wankt vorbei,
Gar langsam, leichenblaß und scheu.
Es bleiben fast, wenn sie ihn sehn,
Die Leute auf der Straße stehn.

Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:
„Der stieg wohl aus dem Grab hervor.“
Ach nein, ihr lieben Jungfräulein,
Der legt sich erst ins Grab hinein.

この詩の主人公ペーターと、彼の物語にもとづく新しい歌劇の構想について、ツェムリンスキーは 1902 年 10 月 14 日付のシェーンベルクへの手紙でこう書いている。

手短にいえば、「哀れなペーター」は、理想化された、若い夢想家であり（その境遇についてはまだ決めていません）、愛へのあこがれでいっぱいで、愛されずに、若くして死ぬのです。けれども彼は、女性のためだけに生きるのではなく、理解されないまま、自分の夢を生きます。というのは、彼は、同じ共同体の人々全員とは全く異なっているからです。友人、恋人、全員がまず、嘲笑して彼から離れていきます。それからおそらく、不安と不信が続くのでしょう。「母」だけが彼のことを信じているのかもしれません。彼女は、彼が人生を勝ち抜くように望んでいますが、彼の無力さを思いなが

[70] 同書、109 頁。（H. Heine, *op. cit.*, S. 40-41.）

らも死にます。そして同じように、彼も死んでしまいます。

In Kürze: „Der arme Peter“ d.i. der Mann, der ideale junge Schwärmer oder Träumer (ich weiss noch nicht aus welchem Milieu) der voll Sehnsucht nach Liebe ungelibt ein kurzes Leben lebt. Aber nicht nur bei Frauen, auch sonst lebt er unverstanden seinen Träumen, weil er so ganz anders als alle seine Mitmenschen. Freund, Geliebte, alles fällt von ihm ab erst spottend, dann vielleicht in Furcht u Misstrauen. Nur die Mutter vielleicht glaubt immer noch an ihn, sie hofft, daß er das Leben bezwingen wird, aber sie stirbt, wiewohl glaubend, an seiner Kraftlosigkeit. Ebenso er selbst.[71]

このあと、ツェムリンスキーは「この物語の中には、とても大きな、真の悲劇があると思います（Ich glaube es liegt riesig viel wahre Tragik darin.）」と書いた上で、新しい歌劇にハイネの「哀れなペーター」を取り入れるという考えについて書いている。さらに彼は、舞台と主人公の基本設定についてのイメージも伝えている。

この物語全体は、ライン川沿岸の村か小さな町が舞台となります。田舎の住民か小市民であるかは、まだ分かりません。もし小市民であるなら、哀れなペーターは「芸術家」か、腕のよい工芸職人、つまり金細工師かそんなような人になるかもしれません。

Das Ganze in einem Dorfe oder in einer kleinen Stadt am Rhein. Ich weiss eben noch nicht: Landleute oder Kleinbürger, im letzteren Falle der arme Peter „ein Künstler“ ist oder ein schönes Gewerbe hat wie Goldschmied oder dgl.[72]

もっとも、フェルトは「哀れなペーター」をオペラの物語そのものの原作とする案には反対し、実際の《夢見るゲルゲ》の中には、この詩の筋自体はほとんど残っていない。第１幕に登場する主要人物であるハンスとグレーテは明らかに「哀れなペーター」から取られた名前であり、オペラの成立にあたってこの詩が大きな役割を果たしているのは間違いないが、原作としての直接的な影響という点では、「哀れなペーター」は、物語そのものよりも主人公の性格を形作る基盤となった作品と考えるべきである。

この主人公の性格設定は、1901 年 9 月のアルマへの手紙での時点から継続しているものである。ペーターはウェルテルや『村のロメオとユリア』のふたり同様、恋愛を成就させることも、そこから抜け出して将来に向けて歩んでいく可能性も見出すことができず、周囲が結婚の、また日常の幸福を味わう中で、死を思いながらさまよい歩く。

---

71 *HWBW*, S. 31.
72 *HWBW*, S. 31.

「哀れなペーター」が《夢見るゲルゲ》が成立する過程にあって目立つのは、さほど長くないこの詩が、自分の恋愛に明るい見通しを持つことができずに死を思う心理を、テーマとしてとらえていることである。つまり、『ウェルテル』や『村のロメオとユリア』に共通して見られるテーマを非常に簡潔に、また具体的にとらえたのが、この「哀れなペーター」というわけである。ここでは、以前からツェムリンスキーが抱いていた、描こうと思っていた主人公像に必要とされるものが具体的な形で抽出されており、それゆえに、ツェムリンスキーはここで書かれた悲しげな若者の物語を原点とし、この物語を膨らませて歌劇を作っていくことを考えたのだろう。

もっとも、《夢見るゲルゲ》の台本は「哀れなペーター」のエピソードに沿う形にはならず、主人公の人物像と村での孤立した状況と、グレーテとハンスの名前だけが残されることになった。シェーンベルクへの手紙に書かれているイメージはほぼ消滅しており、主人公が最後に死ぬというツェムリンスキーの考えも、フェルトの反対に従う形で取り下げられている。

フェルトは修正前の台本の序文として、ゲーテの『ファウスト　Faust』第 2 部（1825-31）の一節と思われる文「有為(ゆうい)の人間にはこの世は隠し立(だて)をせぬ（Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm）[73]」を書き入れていたという[74]。この台詞は『ファウスト』第 2 部第 5 章の「真夜中」での、人生において成功を極めたファウストによる独白の一部である。彼には欠乏と罪責と困窮は近寄らないが、憂愁は目に見えずとも忍びより、常に共にある。地上で全てを成し遂げたファウストは憂愁にとらえられ、満足できない自分を感じているわけである。『ファウスト』のこの一節は、台本の内容に具体的に反映されているわけではないが、フェルトのこのような引用からは、彼が死に終わる結末よりも、生きて社会の一員としてある程度の成功を収めつつも、なお逃れられない憂愁に、テーマとして関心を持っていたことが伺える。

２－７－２　フォルクマン＝レアンダー「見えない王国」

ツェムリンスキーはさらに、シェーンベルクにあてた 10 月 30 日の手紙で、新しい歌劇の主人公について、受身であり、個性を持った悲しげな人物であるといったイメージを挙げている。このようなイメージに見合う人物の例として、彼はウェルテル、ゲルハルト・ハウプトマン（Gerhart Hauptmann, 1862-1946）の戯曲『馭者ヘンシェル　Fuhrmann Henschel』（1897-98）の主人公、トリスタンという、愛する女性を自分のものにできなかったために死ぬ 3 人を挙げている[75]。

『馭者ヘンシェル』の舞台はシュレジエンの温泉場である。温泉場で御者をしているヘン

---

[73] ゲーテ『ファウスト　第二部』相良守峯訳、岩波文庫、1991 年（初版 1958 年）、454 頁。(J. W. Goethe, *Sämtliche Werke. Faust.* (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994), S. 441.)
[74] *ABAZ*, p. 144.
[75] *HWBW*, S. 33.

シェルは、妻を病気で亡くした後に宿場の下女ハンネと再婚する。するとまもなく、前の妻が遺した小さな子どもも病気で死ぬ。ヘンシェルは移り気で激しい性格のハンネとうまくやっていくことができず、彼女が自分の前妻と前妻の子どもを殺したのではないか、また自分は大きな罪を犯したのではないか、という意識に苛まれるようになっていき、ついに首を吊って死んでしまう。

トリスタンがどの版のものを指しているのか、この手紙では明記されていない。だが、手紙に「トリスタンのことは私たちには明らかですね（über Tristan sind wir uns klar）[76]」という一節があり、ふたりの作曲家のやりとりで「明らか」という言葉がわざわざ使われるのは、ワーグナーの楽劇とみるのが妥当だろう。ワーグナーのトリスタンは、結ばれ得ないことを知りながらイゾルデと恋に落ち、そのために傷を負い、最後には故郷で彼女を待ちながら死ぬ。

愛を熱望し、けれどもその愛が成就することなく死ぬという人間像は、ツェムリンスキーがアルマへの手紙以来考え続けてきたテーマであり、《人魚姫》作曲のあと、《マールワ》や《勇猛なるカッシアン》の構想を経て、彼が再び『ウェルテル』や『村のロメオとユリア』を題材として挙げていた頃の考えに戻ってきたともいえる。しかし、ここに『馭者ヘンシェル』やトリスタンまでが新しいイメージとして入ってくるとなると、全体としてのくくりが大きくなりすぎて、具体的な歌劇の姿を見出すことが難しくなってくる。

したがって、人物像の設定以上の内容を求めることは困難な「哀れなペーター」とは別に、何らかの軸となる物語を原作として見出すことは、ひとつの歌劇を作り上げるプロセスにおいては必要な手順であった。

フェルトによって歌劇の根幹となる物語の原作としてまず取り上げられたのが、リヒャルト・レアンダー（Richard Leander, 1830-1889）の童話集『フランスの炉端の幻想 Träumereien an französischen Kaminen』（1871）中の一編「見えない王国　Vom unsichtbaren Königreiche」である。

レアンダーは本名をリヒャルト・フォン・フォルクマン（Richard von Volkmann）といい、外科医として活躍した人である。彼は独仏戦争中に軍医監として出征し、パリ郊外に滞在していたときに、故郷に残してきた子どもたちのことを思いながら童話を書いては家に送り、それが後にまとめられて、『フランスの炉端の幻想』として出版されたという[77]。全部で 22 編の童話が収められており、「見えない王国」はその３つめにあたる。

若い農民のイェルクは、家の前で谷や川をながめながら思いにふけるのが好きなので、「夢のイェルク」と呼ばれている。ある日、イェルクはもの思いにふけりながら眠ってしまう。夢の中で彼は、ブランコにのっているお姫さまに出会う。この夢を 1 週間見続けた

---

[76] *HWBW*, S. 33.

[77] 国松孝二「訳者あとがき」レアンダー『ふしぎなオルガン』国松孝二訳、岩波少年文庫、1952 年、273-275 頁。なお、国松は原作の 22 編のうち 1 編を、人種差別意識の要素があるとみて邦訳本から割愛した（同書、276 頁）。

イェルクは、そのお姫さまをさがしに行き、その途中で男たちに襲われていた老人を助ける。この老人は夢の国の王で、お礼としてイェルクを夢の国へ招待する。その国で、イェルクはさまざまな「夢」に出会い、「夢」のひとりであるお姫さまと再会する。イェルクはお姫さまを連れて帰り、一緒に夢の王からおくりものとして「見えない国」をもらう。村の人たちにはイェルクがもらった国を見ることができず、彼の妻が美しいことも分からないが、イェルクとお姫さまはそんなことを気にしないで、自分たちの国で楽しくすごす。

「見えない王国」は、ふたつの点で、《夢見るゲルゲ》の成立に大きな影響を与えている。

第一は、歌劇の第 1 幕の内容と主人公の性格設定が、おおむねこの物語を踏襲していることである。主人公の名前ゲルゲ（Görge）は、「見えない王国」のイェルク（Jörg）をもとに、フェルトが提案したものである。ツェムリンスキーは一度この提案に賛成した後でなお「哀れなペーター」にこだわって、主人公の名前をペーターに入れ替えようとしたが、最終的に名前は「ゲルゲ」で落ち着き、題名も《夢見るゲルゲ　Der Traumgörge》となった[78]。主人公に夢想する習慣があること、主人公が孤立しており、彼の所属しているコミュニティーの人々が彼を理解しようとしないところなど、第 1 幕の主要な要素が、「見えない王国」の設定と重なっている。もともとグレーテの恋人で、兵役帰りの男ハンスがゲルゲと再会する第 5 場では、村人の歓迎を受けるハンスが明らかにゲルゲを軽蔑するさまが描かれており、同時に村人たちが主人公を理解しようとしないことも強調されている。具体的な役名を割り当てられず、合唱の形で登場する村人たちがゲルゲと話を交わす場面は第 1 幕ではここだけで、しかも相互に何らかの理解が行われている様子は全くない。つまり、ハンスや村人たちの登場は、この歌劇において、主人公の（もしくはあるひとりの個人の）コミュニティーからの孤立が重要なテーマであることを示している。

また、第 1 幕第 6 場でゲルゲが夢想している場面、その夢想に続いて王女に出会う経緯は、この物語の流れをそのまま受け継いでいる。たとえば、イェルクがひとり、川をながめながらもの思いにふける場面は、最初に原作候補のひとつとして『ウェルテル』が挙げられていた頃からおなじみのもので、第 1 幕第 6 場で描かれている、自然の静けさの中で川が流れ、主人公がもの思いに沈みながら川を見下ろす場面と共通している。ゲルゲが「遠いところからやってきて、遠いところへと去っていく」川と、その川が出会う、違う土地の風景に思いを馳せるところも同じである[79]。

> それもむりはありません。そうしたときには、川波がうたをうたいはじめるのです。はじめはごく静かに、しかし、まもなく、はっきりきこえるほどの音をたてて、川波は、その源をなしている山々のことや、これからながれてゆく先の海のことや、川の水底ふかくに住んでいる、水の精のことをうたいました。すると、森までが、ふつう

[78] *ABAZ*, S. 140. なお、題名を決める際、Der の 3 文字をつけることで、あえて縁起を気にして避けられていた、13 文字のものにしたという。
[79] 歌劇台本でのこの部分の記述については、この章の 25-26 頁を参照のこと。

の森とはまるでちがった景色で、ざわめきはじめて、ふしぎなことをいろいろと話してくれました。とりわけ、おとうさんのお墓のすぐそばにある、古いカシの木は、ほかのどの木よりも、ずっとたくさんのことを知っていました[80]。

Denn dann fingen die Wellen im Fluß zu singen an, anfangs ganz leise, bald aber deutlich vernehmbar, und sie sangen von den Bergen, wo sie herkämen, vom Meer, wo sie hinwollten, und von den Nixen, die tief unten im Grunde des Flusses wohnten. Darauf begann auch der Wald zu rauschen, ganz anders wie ein gewöhnlicher Wald, und erzählte die wunderbarsten Sachen. Besonders der alte Eichbaum, der an seines Vaters Grabe stand, der wußte noch viel mehr wie alle andern Bäume.

「見えない王国」での風景描写と結びつくことによって、当初から維持されてきたモチーフは、物語の舞台として具体的に位置づけられたわけである。ト書きでは、第 1 幕の舞台装置は、水車小屋と小川、菩提樹とその木陰、麦畑といった風景が指定されている[81]。川や森が織り成す風景は「見えない王国」から引き継いだものだが、小説での設定のうち、イェルクの家が山の中腹にあることや、彼が腰をおろしてもの想いにふける古い石臼など、歌劇に登場しないものもあり、風景については細かい変更が行われていることが分かる。こうした調整はツェムリンスキーの故郷レオポルトシュタートを想定したものと考えられているが[82]、仮にこれが正しいとすれば、台本では、これまでの過程で一貫して現れていた水の風景が、さらに、作曲家の自伝的な要素とも結びつけられたことになる。
「見えない王国」を原作として挿入することで歌劇の内容に大きな影響を与えた第二の点は、「王女」という存在を取り扱ったことである。王女は、ツェムリンスキーが比較的頻繁に取り上げたテーマであった。前作《むかしむかし》、未完のジングシュピール《フリードゥル》、また後に書かれた歌劇《小人》では、「カールしたブロンドの髪に花の冠を頂き、ふわっとした白い服を身にまとっている少女が、金色のボールを手に王宮の壮麗な中庭で遊ぶ（Blondgelockte, mit Blumen bekranzte Madchen in schwebenden, weissen Gewandern spielen in einem koniglichen Prachtgarten mit einem goldenen Ball.）」という、いわばユーゲントシュティルの影響の色濃い王女像が、それ自体、象徴的な意味を持って提示されている[83]。

---

[80] レアンダー『ふしぎなオルガン』国松孝二訳、岩波少年文庫、1952 年、30 頁。(R. von Volkmann-Leander, *Träumereien an französischen Kaminen. Märchen mit einem Nachwort.* (Reclam-Verlag Stuttgart, 1950), S. 12.)
[81] *AZTG-KA*, S. 4.
[82] *ABAZ*, p. 139.
[83] A. Beaumont, „FRIDL — ein Faschingsschwank aus Wien“, S. 95. ここでボーモントが提示している絵画の女性像（特に、「ふわっとした白い服を身にまとった」という要素）は、クリムトの作品に比較的頻繁に見られるものである。ただし、ツェムリンスキー自身がユーゲントシュティルの芸術家たちの考え方に対して距離感を抱いていたことも、考慮すべきである（*HWBW*, S, XXXV）。

この時点までに《夢見るゲルゲ》の原作として取りざたされた諸作品の中では、ツェムリンスキーの作曲にほとんど影響を与えた痕跡をもたない、《人魚姫》の、王子と結婚した異国の王女を別にすると、「見えない王国」が、王女という具体的な存在を描いている唯一のものであった。つまり、さまざまな原作候補を経由した結果、この時点で、彼は前作でも取り上げ、一度は離れた王女のイメージを、ここで再び取り上げることになったわけである。そして、《夢見るゲルゲ》では、《むかしむかし》や《フリードゥル》で示された（あるいは示されるはずであった）王女のイメージを、完全にではないにしてもある程度受け継いでいるが、わずか一場面だけに登場し、物語そのものの展開には関与しないという扱いとなったために、さらに象徴的な意味合いが濃くなっている。

王女が一場面だけに登場し、それ以降一度も現れず、《夢見るゲルゲ》の物語にほとんど関与しないということは、観客と、歌劇の登場人物の中でただひとり彼女を目にするゲルゲにとっては、その姿が登場人物のひとりというよりは、その一瞬の姿が（自分の主観によって都合のいいように変換されて）自分の中に保存される、いわば絵画的な存在として印象づけられることを意味する。外側の印象だけによって存在する人物像は、当時のツェムリンスキーにとって内面を欠く、あるいはもう手に入れることのかなわない偶像として存在していたかもしれない、アルマ・マーラーの姿を反映していたとも考えられる。

このような王女の姿は、ゲルゲにとっては、実在していたというよりもむしろ、一度存在を認識したもののそれ以降自分の前に現れない、すなわち自分にとって失われたものという意味を持つ。ゲルゲは第 2 幕で自分の生きる世界への失望を語る（「世界には意味はない！（die Welt ist ohne Sinn!）[84]」）。彼は本当は世界への失望感を初めから持っているのだが、「メールヒェンを現実のものにする」という望みを、王女を目にすることで見出し、その希望のしるしの王女を見失うことによって、彼の抱く希望と失望感が、より明確に提示されるわけである。「見えない王国」を第 1 幕の原作として採用し、王女の存在を歌劇に導入したことは、ツェムリンスキーがそれまでの作品で用いてきた王女のイメージが復活したということに加えて、この歌劇を書くにあたって、主人公の意識をより明確にとらえ、中心的なテーマとして聴き手に提示するために必要な手段だった。

とはいえ、「見えない王国」と《夢見るゲルゲ》の間に明確な違いがある部分も多い。「見えない王国」では、イェルクが眠りこんでしまうと、たちまち王女が現れる。

> さて、ある日のこと、れいによって、古い臼の上にこしをおろして、じぶんは、やっぱり世界中で、たったひとりぼっちなんだと、じっと考えこんでいるうちに、イェルクは、眠りこんでしまいました。そして、二本の銀の綱でつるした金のブランコが、天からぶらさがっている夢を見ました。
>
> 綱は、どちらも星にむすびつけてあって、ブランコには、かわいらしいお姫さまが

[84] *AZTG-KA*, S. 122.

のっていました。そしてお姫さまは、思いきり高くブランコをゆすっては、天から地に舞いおりたり、地からまた、天に舞いあがったりして遊んでいました。が、ブランコが地に舞いおりてくると、そのたびごとに、よろこんで手をたたき、バラの花を一輪ずつ、イェルクのほうに投げてよこしました[85]。

Wie er nun so eines Tages wieder auf dem alten Mühlsteine saß und bei sich bedachte, daß er doch auf der ganzen Welt so mutterseelenallein sei, schlief er ein. Da träumte ihm, es hinge vom Himmel eine goldene Schaukel an zwei silbernen Seilen herab. Jedes Seil war an einem Sterne befestigt; auf der Schaukel aber saß eine reizende Prinzessin und schaukelte sich so hoch, daß sie vom Himmel zur Erde herab und von der Erde wieder zum Himmel hinauf flog. Jedesmal, wenn die Schaukel bis an die Erde kam, klatschte die Prinzessin vor Freude in ihre Hände und warf ihm eine Rose zu.

そのときブランコの綱が切れて、お姫さまはブランコもろとも天に舞い上がっていってしまう。そこでイェルクは目覚め、自分のそばに大きなばらの花束が置いてあるのを発見する。こんなことが 1 週間続き、イェルクはこれは正夢に違いないと考えて、王女をさがしに出発する。一方、《夢見るゲルゲ》では、ゲルゲがまどろみ始めてから王女が現れるまでは、まずおとぎ話の世界を思い、さらに夢うつつの中で母親やグレーテなどの声を聴くという段階を経なくてはならない。その後現れた王女は、長い独唱の中でゲルゲをバラの咲きほこる国へと誘うが、「見えない王国」とは違って、このあとゲルゲが王女の姿を見ることは、二度とない。

そして、ゲルゲが王女の姿を求めて故郷を立ち去ってから後のことを描く歌劇の第 2 幕の筋には、「見えない王国」は全く用いられていない。「見えない王国」の後半でイェルクが訪れる夢の国は、《夢見るゲルゲ》では一切描かれず、夢の国の住民は王女を除いてひとりも登場しない。そのかわりに、第 2 幕の原作として取り上げられたのは、「見えない王国」とは内容も雰囲気も異なる、ヘルマン・ズーデルマンの『猫橋』であった。

２－７－３　ズーデルマン『猫橋』

ヘルマン・ズーデルマンは、19 世紀おわりから 20 世紀はじめにかけて活躍した作家・劇作家である。父親が事業に失敗したために苦労を重ながらも、勉学を続けて作家を目指し、1887 年に自伝的小説『憂愁夫人』で大きな成功を収めて広く知られるようになった。最初は小説を中心に活動していたが、後に劇作が創作の中心を占めるようになる。現在は広く知られているとはいえないが、当時は代表的な人気作家であった。『猫橋』は 1889 年に書

[85] レアンダー、前掲書、32 頁。(R. von Volkmann-Leander, *op. cit.*, S. 13.)

かれた、彼の初期を代表する長編小説である。

プロイセン東部のシュランデン（架空の地名）の領主である男爵は、ポーランド出身の母親に唆されたことから、ポーランドの独立運動に心血を注いでいた。ナポレオンがプロイセンに進出してきたとき、彼はフランス軍に協力することによってポーランド独立を実現しようとする。ナポレオンの敗退後、男爵は売国奴として地元の住民から糾弾されて間もなく死に、城は焼き討ちにあって廃墟同然となっていた。男爵の息子ボレスラフは偽名を名乗り、プロイセン軍の士官として軍功を上げていたが、父親の死体が埋葬も許されないまま放置されていることを聞き、故郷に戻る。彼は父親の行為によって、また父親の葬儀を強行したことによって、恋人ヘレーネや軍隊時代の仲間を失い、かつての友人をはじめとする故郷の人々の敵意に直面する。そんな中、先代男爵の命を受けてフランス軍の作戦に協力した、貧しい指物師の娘レギーネは、ボレスラフを、それまで悲惨な生活を送っていた自分を大切にしてくれる恩人として慕う。本来「主人」であるボレスラフと「下女」であるレギーネが、こうして城跡で共同生活を送るうちに、ふたりの間には不思議な共感が育っていく。ボレスラフは一度姿を消し、自ら編成した部隊を連れて故郷を制圧する。その夜、彼はヘレーネと再会し、卑屈で自己中心的な彼女の本性を知る。一方、村人たちはボレスラフを暗殺しようとするが、彼らの前にレギーネが現れる。レギーネがボレスラフに暗殺の企みを知らせようとしていると思った指物師は、自分の娘を射殺する。ボレスラフはレギーネをひそかに埋葬した後、故郷を捨て、再び彼のもとに集まってきた戦友たちと共に、戦場に戻っていく。

《夢見るゲルゲ》第 2 幕の基本設定は、『猫橋』をもとにしている。けれども、ツェムリンスキーとフェルトは、第 1 幕でおおむね「見えない王国」の前半部分をなぞったのとは違い、第 2 幕の筋は、『猫橋』とははっきりと異なるものとしている。第 2 幕で村人たちと対立しているのは男爵の娘ゲルトラウトであり、村の外から現れて彼女と結びつく主人公ゲルゲは、誇り高い軍人ボレスラフとは違って、戦うことへの意欲や勇気とは根本的に縁遠い人物である（第 2 幕の最後でも、彼はゲルトラウトを守ること以外には関心を抱いておらず、したがって彼の主人公としての行動力は、村人たちと対決するよりも逃げる方に発揮される）。主人公と男爵の間に直接関係がないことから、男爵をめぐる問題は背景へと退き、疎外された若い男女の結びつき（この設定は『村のロメオとユリア』を思わせる）や、憎悪に満ちたコミュニティーでの主人公の在り方に重点が置かれている。主人公と村人たちの関係も、対立ではなく、カスパルの主導によって村人たちが、反乱のデマゴーグとしてゲルゲを利用しようとする形に変えられている[86]。

《夢見るゲルゲ》のヒロインであるゲルトラウトの描き方は、『猫橋』のヒロインであるレ

[86] この第 2 幕では、彼らの「反乱」は、実際にはゲルトラウトを魔女と決めつけて殺そうとする暴力的衝動としてのみ発揮され、本来の目的として言及されていた、領主との対決といった組織的反乱は描かれない。また、村人たちのたくらみを描く場面には、原作での、酒場で行われる謀略のシーンの名残がある。

ギーネの描き方をそのまま適用したものではない。たとえば、ゲルトラウトは村人たちに憎まれ、嫌われていることを自覚しつつ、自分でも彼らに対して明確な憎悪を抱いている。

あいつらは私を憎んでいるのね？
私はあいつらをもっと憎んでやるわ！

Die mich hassen?
Ich hass' sie noch mehr! [87]

一方、レギーネは村人たちのことが話題に出ると軽蔑するような態度を取ることはあるものの、彼らと同じ場に居合わせることを避けており、彼らに憎悪を向けられるときには、ただ逃げ惑うか、されるがままになっているしかない。ボレスラフに対しても、彼女は最初は隷属する身分の者として、卑屈な態度を取り続ける。村人に軽蔑され、悪い環境のもとで働かされているという境遇においては、ゲルトラウトとレギーネは重なっているが、持っている性格や他人との関係では、両者は大きく異なるわけである。
『猫橋』でのレギーネの扱いが歌劇に強い影響を与えているのは、ヒロインそのものの描き方よりもむしろ、ヒロインが主人公にとってどのような意味を持つ人物としてとらえられているかにおいてである。『猫橋』では、ボレスラフは幼なじみのヘレーネを、自分の運命の女性、もしくは自分を救済し導く聖女として想い続け、一方で卑屈で粗野な中に女性としての魅力を自覚のないままさらしているレギーネに、いわば誘惑者として惹かれるのを感じる。このふたりの間で揺れ動くボレスラフの苦悩が『猫橋』の大きなテーマになるわけだが、結末近くで、実はヘレーネは自己中心的な俗物であり、ボレスラフにとって本当に価値があるのはレギーネの方だったということが判明する。

こうして、彼の一生にわたる大きな恋愛は終わった。――
そして、ヘレーネのほっそりとした姿が一番奥の家のむこうに消えていったのを見たとき、彼の心から「レギーネ」という名前が、激しい喜びの声となってわき上がってきた。
（中略）
「レギーネ――レギーネ！」彼はもう一度喜びの声をあげて、走りながら両手を広げた。月明かりに照らされた牧場の上を、彼は走っていった。だんだん高く、そしてだんだん暗く、岸辺の茂みが彼の前にせり上がってきた。

So endete die große Liebe seines Lebens. ――
Und als er den Schatten ihrer schmalen Gestalt hinter den letzten Häusern hatte

[87] *AZTG-KA*, S. 109.

verschwinden sehen, quoll in wildem Jubel der Name „Regine“ aus seiner Seele. Nun war der Weg frei – frei für jauchzende Sünde.

…

„Regine – Regine!“ jubelte er abermals und streckte im Laufen die Arme aus. Ueber die mondhellen Wiesen ging sein Lauf. Höher und dunkler stieg das Gebüsch des Ufers vor ihm empor. [88]

ゲルゲとゲルトラウトの間には、ボレスラフとレギーネの間に生じるような価値観の逆転はないが、ゲルゲがゲルトラウトの真価に気づく瞬間は、『猫橋』と同じく、突然「正しい相手」の名前が浮かんでくるという形を取っている。

ゲルゲ（突然浮かんだ考えに支配されて）
ゲルトラウト！　彼女はぼくを理解してくれる！
（急いでゲルトラウトの家に走り寄る）
ゲルトラウト！　聞いてくれ――
（ドアを開けて）
ぼくは君に会わなきゃいけないんだ！

GÖRGE
(von einem plötzlichen Gedanken beherrscht)
Gertraud! Sie wird mich verstehn!
(geht rasch aufs Haus zu)
Gertraud! Hör'mich –
(öffnet die Tür)
Ich muss dich sehn! [89]

ある女性に対する見方に大きな転換が生じて、結ばれるべき相手として新たに認識され、この認識の転換が物語の展開にも影響を与えるという点で、ボレスラフにとってのレギーネと、ゲルゲにとってのゲルトラウトには強い関連がある。

とはいえ、ゲルトラウトの描き方自体は、レギーネよりもむしろボレスラフと結びつける方が考えやすい。彼女は圧政がもとで追放された男爵の子であり[90]、周囲の者の悪意の中

[88] H. Sudermann, *Der Katzensteg.* Vierte Auflage. (Berlin: Lehmann, 1890), S. 328-329.（邦訳：ズウデルマン『第二期世界文學全集（10）　猫橋・憂愁夫人』生田春月、池谷信三郎訳、1930 年、新潮社、213-214 頁。ただし、日本語訳は筆者によるものである。）
[89] *AZTG-KA*, S. 144.
[90] すでに触れたように、修正前の段階では圧政ではなく、ナポレオン戦争時にフランス軍に協力した罪によって追放されたという設定になっていた。この段階では、男爵の設定はより『猫橋』に近いものだったわけである。

で孤立し、逆に周囲に対して自分の悪意を募らせる。つまり、彼女には周囲の人々、あるいはコミュニティー全体の抱く悪意が向けられているわけだが、『猫橋』でこのような人物に該当するのは、レギーネではなくて主人公のボレスラフなのである。彼もまた、コミュニティーから孤立し、村人たちの悪意を恐れない。彼が唯一恐れるのは、かつて彼の恩師であった、人望ある老牧師による呪いの言葉だが、彼が後に牧師の欺瞞をも見抜くことによって、この呪いもまた、ボレスラフにとっては恐れるに足らないものとなる。こうして彼は、自分への悪意を露にする者と積極的に対決しようとする。

> 「みんなが野獣になったのなら、俺も野獣になったって構わない」彼は、ピストルの入った袋をすぐに出せるように胸のところに下げ、シュランデンの人々の方へと歩み寄っていきながら、こう考えた。
>
> „Wenn alle Bestien geworden sind, kann ich ja auch zur Bestie werden," dachte er, während er, die Tasche mit den Pistolen handgerecht auf der Brust, dem Haufen der Schrandener entgegenschritt. [91]

このような点を見ると、また、勇気と名誉を重んじる軍人ボレスラフと戦いを好まないゲルゲの違いを見ると、ボレスラフの置かれた状況やその人物像は、《夢見るゲルゲ》の主人公よりもむしろ、ゲルトラウトの方により反映されていると考えられる。つまり、ゲルトラウトは、『猫橋』のボレスラフとレギーネの両方の性質を混ぜ合わせて作られた人物ということになる。第 1 幕で、穏やかで他人と対立することを好まないゲルゲを主人公として設定した以上、彼がボレスラフの性格を受け継がないのは当然のことである。人々の抱く特定の個人への悪意や暴力衝動に対して、ボレスラフは正面から対決し、ゲルゲは自分にとって唯一大切なゲルトラウトを連れてその土地を去ることで対応する。一方で、ゲルトラウトの造型にボレスラフの置かれた状況と性格が色濃く受け継がれた結果、第 2 幕では、コミュニティーからの孤立が、ゲルゲのそれとは別の形でも描かれることになった。このことは、ある個人とコミュニティーとの関係が、《夢見るゲルゲ》のテーマとしてそれだけ重要な意味を持っていたことを示してもいる。

ゲルトラウトの造型以外にも、《夢みるゲルゲ》第 2 幕と『猫橋』の共通点を見いだせる要素は、いくつかある。すでに述べたとおり、ボレスラフはゲルトラウトの原型といえる要素を多く持っており、直接ゲルゲの描き方に影響を与えたとは考えにくい。ただし、ボレスラフは、夢想的であり（彼の夢想の内容はゲルゲのそれとは大きく異なるが、そのいずれもが実現しない点においては、共通しているとも取れる）、故郷にほとんど愛着を持た

---

[91] H. Sudermann, *op. cit.*, S. 96. （参考：ズウデルマン『第二期世界文學全集（10）　猫橋・憂愁夫人』、60 頁。）

ず放浪する身であり、またコミュニティーにおいて孤立しているといった点において、ツェムリンスキーにとって共感し得る、オペラの構想を刺激するような登場人物であったということはできる。

また、『猫橋』には物語そのものとは直接関係しない、いわば象徴的と取れる記述がしばしば現れる。その中には、《夢みるゲルゲ》と共通する感触を与えるものもいくつかある。たとえば以下の箇所である。

> 気分を変えるために、彼は仕事を脇に置いて絵を描きはじめた。50 年前の、馬車を作らせたときの請求書の裏に、彼は長い長い庭園の垣根を描いた。その垣根の上には、ユリとバラとが順々にならんで顔を出していた――最初はバラ、それからユリが――それからまたバラといった具合に続き、しまいに全体が、奇妙な模様のじゅうたんのようになった。
>
> それから彼は壊れたソファーの上に身を投げて、聖母マリアのことを夢見た。聖母マリアはその花で作られた壁の向こうに座っていて、その壁を抜けて行く勇気のある罪人の上に身をかがめて、祝福を与えてくれるのだ。

> Um sich auf andere Gedanken zu bringen, legte er die Arbeit bei Seite und fing zu zeichen an. Auf die Rückseite einer fünfzig Jahre alten Wagenbauerrechnung malte er einen langen, langen Gartenzaun, über welchen in steifen Reihen Lilien und Rosen herüberguckten – zuerst eine Schicht von Rosen, dann eine solche von Lilien – dann wieder Rosen und so fort, bis das Ganze einer wunderlich gemusterten Tapete glich.
>
> Dann warf er sich auf das mackelnde Sopha und träumte von der Madonna, die hinter jener Blumenmauer saß, bereit, sich segnend zu dem Sünder herniederzuneigen, welcher den Muth fände, die Mauer zu durchbrechen. [92]

この場面でボレスラフが空想する「マドンナ」は、バラの生け垣の向こうにいて、その姿は見えない。主人公はその姿を夢見るだけである。この「マドンナ」は、メールヒェンのように生け垣の向こうに隠され、バラの花咲く世界で、「垣を破って」やってくる「勇気のある罪人」を待つ王女でもある。一方、《夢見るゲルゲ》の王女は、バラの花咲く国からゲルゲを招く。つまり、この王女は、「見えない王国」における夢の国の王女だけでなく、夢見るボレスラフによって空想される「マドンナ」ともつながる人物なのである。そして、彼女の姿を求めて、自分の住むコミュニティーの境界を超えようとするゲルゲは、その越境する意思、もしくは越境したいという夢を抱くことにおいては、ボレスラフと一致する。

---

[92] H. Sudermann, *op. cit.*, S. 166. （参考：ズウデルマン『第二期世界文學全集（10）　猫橋・憂愁夫人』、105 頁。）

そしてゲルゲもボレスラフも、越境する夢がかなうことはない。

『猫橋』を《夢みるゲルゲ》第 2 幕の原型とするにあたって、主人公や設定の造型とは別に必要とされた手続きはもうひとつある。小説では大きな問題である、主人公の父親の男爵の名誉の問題が、歌劇では全く登場しないことである。『猫橋』では、ボレスラフは一度、男爵が売国的な行動をしたことについての真偽を調査しようとするが、途中でこの問題は打ち捨てられてしまう。あたかも父親の存在そのものが主人公の運命の象徴であって、父親とその名誉をめぐる事態の真偽は大きな意味を持たないかのようである。ただし、少なくとも父親の存在が主人公に重くのしかかるという点では、この事件が作品の中で強い力を持っていることは確かである。一方歌劇では、男爵をめぐる事柄は、ナポレオン戦争に関するエピソードを含めて、第 2 幕冒頭でいわばゲルトラウトと村人の関係の背景説明として触れられるだけである[93]。このことは、事実関係としては必要な情報だが、歌劇そのものにおいてはそれほど重要というわけではない[94]。

《夢見るゲルゲ》の第 2 幕は、「哀れなペーター」や「見えない王国」とは違って、原作である『猫橋』のストーリー自体に大きく手を入れて作られており、登場人物の名前も重ならない。そのために、『猫橋』と《夢見るゲルゲ》の台本を並べずに別々に読むと、このふたつはあたかも関係のない作品のように思えてしまう。しかし、『猫橋』と《夢見るゲルゲ》は、社会と孤立した個人の関係や、主人公の自分の周囲にいる人物のとらえ方といった問題意識において共通している。物語の中で、孤立した個人が、自分と社会や他人との関係を見定めた上でどのような行動が可能であるかが問われるという点で、『猫橋』は《夢見るゲルゲ》の物語の筋だけでなく、物語の根本にある考え方の元になっていると考えられるのである。

２－８　エピローグをめぐる問題

エピローグは、形の上では、再び「見えない王国」を原作として取り上げ、主人公が愛する女性と結ばれるという結末を提示している。しかし、もう少し詳しくみてみると、エピローグの内容はさほど「見えない王国」には拠っておらず、他の要素をいくつか取り入れて作られていることが分かる。

「見えない王国」の、エピローグに用いられたとみられる結末部分の内容は、以下の通りである。夢の国に別れを告げたイェルクは気を失う。気がつくと彼は自分の家の前に戻ってきていて、そばには王女が座っている。ふたりは月の光が降りそそぎ、川の波が音をた

---

93 ボーモントの記述を見る限りでは、第 2 幕の修正によってゲルトラウトの扱いが変わったわけではないので、修正によってナポレオン戦争についての言及が少なくなったことは、第 2 幕の物語や登場人物相互の関係には影響を与えていないと思われる。

94 なお、《夢見るゲルゲ》最初のＣＤ（A. Zemlinsky, *Der Traumgörge. Oper in zwei Akten*. (Frechen: Capriccio, 1998.).）では、第 2 幕の第 1 場がカットされており、男爵をめぐるエピソードはなくなっている。したがって、このＣＤでは、『猫橋』と《夢みるゲルゲ》の関係はさらに分かりにくくなっている。

てる中で語り合う。イェルクは夢の王が約束した「見えない王国」を手に入れ、ふたりは手を取り合って城に入っていく。

やがて、月があがって川を照らし、波がサラサラと川岸を洗って、森がざわめきました。それでも、ふたりは、あいかわらずこしをかけたまま、話しつづけていました。
（中略）
そこで、ふたりは手をとりあって、お城のなかにはいってゆきました。はいってみると、もう、家来たちがあつまっていて、うやうやしくおじぎをしました[95]。

Und der Mond ging auf und beleuchtete den Fluß, die Wellen schlugen klingend ans Ufer, und der Wald rauschte; doch sie saßen immer noch und schwatzten.
...
Da faßten sie sich an und gingen in das Schloß hinein, und als sie eintraten, waren schon die Untertanen versammelt und verneigten sich tief.

《夢見るゲルゲ》のエピローグでも、主人公とその妻は月の光と川の波の音の中を手に手をとって、ふたりだけの世界へと入っていく。

ゲルゲ
沈黙の国へおいで、
波が泡立ちまた泡立つとき、
昔のように、子どものころのように、夢を見よう。
ぼくの国へおいで――
手に手を取って行こう。
（彼らは手に手を取って立ち去る。場面はすっかり変わる。月の光が織り成される中、水車小屋が、第１幕と全く同じように小川のほとりにある。）

GÖRGE
Komm hinaus in das schweigende Land,
wenn die Wellen schäumen und schäumen,
lass uns wie einst als Kinderträumen –
Komm in mein Reich –
Komm Hand in Hand
(Sie haben sich Hand in Hand fortgestohlen. Die Szene verwandelt sich durchaus.

[95] レアンダー、前掲書、50-52 頁。（R. von Volkmann-Leander, *op. cit.*, S. 23.）

Im webenden Mondschein liegt die Mühle am Bache, genau wie im ersten Akt.) [96]

このように、「見えない王国」の結末と《夢見るゲルゲ》のエピローグには明確な共通点がある。しかし、両者の間には大きな違いもある。「見えない王国」では、イェルクの故郷の村人たちは誰ひとりとして彼と王女のことを理解しようとせず、イェルクの方でも村人たちに全く関心を払っていない。一方ゲルゲは、水車小屋や学校の経営といった現実的な事柄で一定の成功を収め、村人たちの敬意を勝ち取っている。「見えない王国」では主人公はとくに社会的に何かを成し遂げるということはなく、周囲の人々とは互いにあからさまに無関心な間柄だが、《夢見るゲルゲ》の場合は、主人公は一応社会的な成功を獲得し、彼と周囲の人々は形式的な敬意を払いあう。

月の光と川の波の音の中を手に手を取って自分たちだけの領域に入っていくという結末は、その部分だけを見るならば「見えない王国」から引かれたものであるように見える。しかし、他人からの隔絶、川の波といったモチーフは、歌劇制作の過程で何度も現れたもので、この部分が単純に「見えない王国」から導かれたものだとは考えにくい。エピローグの 3 つの場において描かれる、穏やかな日常としての日曜日の午後、そんな時間の人々の集い、そして一組の若い男女が、その穏やかな日常の中に自分たちを位置づけることを放棄し、コミュニティーの穏やかな風景から離れて自分たちだけの世界に入って行く、という一連の経緯は、「見えない王国」では描かれておらず、『猫橋』や「哀れなペーター」にも見られない。そこで、この歌劇が作られる過程で現れた諸作品を見てみると、ケラーの『村のロメオとユリア』がこうした展開を持つものとして該当する。

9 月の美しい日曜日、ザーリとヴレーンヘンは隣村まで歩いていって、そこで食事や市を楽しむ。しかし、やはりその市を訪れている知人たちの視線を避けて、彼らは村はずれの料理屋へ行き、そこで日曜日の午後をすごす。やがて暗くなると、客たちの多くは帰っていく。ザーリとヴレーンヘンはさすらいのヴァイオリン弾きに、放浪の一座に加わるように誘われる。一度は同行したふたりだが、やがて彼らから離れていく。こうして、安楽な日曜日の雰囲気を楽しんだ恋人たちは、彼らのもとを離れてただふたり、人里離れた自然の中へと死を求めてさまよっていく。

《夢見るゲルゲ》の第 3 幕でゲルゲとゲルトラウトが川の水音を耳にするように、ザーリとヴレーンヘンも川の流れる音を聴く。その音は、彼らの意識の中で流れている音でもある。

> 天地の静寂は彼らの魂をつうじて歌い、かつ奏でた。ただ聞えるのは、下のほうの河のゆるやかな流れのかすかな愛らしいせせらぎだけだった。
>
> 「このあたりはなんて美しいことでしょう！　何か美しい歌のような、鐘の音のようなひびきが聞えないこと！」

[96] *AZTG-KA*, S. 204.

「サラサラ流れる水の音だよ！　そのほかはまったく静かだ」

「いいえ、もっとほかの何かよ、ここでも、あそこからも、いたるところでなり響いているわ！」

「ぼくたち自身の血が自分の耳のなかで鳴っているのが聞えるんだと思うよ！」

彼らはしばらくの間、この想像上の、あるいは実際の物音に耳をかたむけた[97]。

„Komm!“ sagte Sali und zog es fort. Aber sie gingen nur einige Schritte und standen wieder still, um sich bequmer zu umschlingen und zu herzen. Die Stille der Welt sang und musizierte ihnen durch die Seelen, man hörte nur den Fluß unten sacht und lieblich rauschen im langsamen Ziehen.

„Wie schön ist es da rings herum! Hörst du nicht etwas tönen, wie ein schöner Gesang oder ein Geläute!“

„Es ist das Wasser das rauscht! Sonst ist alles still.“

„Nein, es ist noch etwas anderes, hier, dort hinaus, überall tönt's!“

„Ich glaube, wir hören unser eigenes Blut in unsern Ohren rauschen!“

Sie horchten ein Weilchen auf diese eingebildeten oder wirklichen Töne, welche von der großen Stille herrührten oder welche sie mit den magischen Wirkungen des Mondlichtes verwechselten, welches nah und fern über die weißen Herbstnebel wallte, welche tief auf den Gründen lagen.

《夢見るゲルゲ》の第 1 幕と第 2 幕は、元になっている原作が異なり、登場人物も主人公のゲルゲを除いて一致しないために、あまりかみ合わない印象を与える。しかし、エピローグになって、川の流れや王女のイメージがゲルトラウトの存在と結びつけられることによって、ふたつの幕の関係がここでようやく成立する[98]。このとき、川の流れる音は《夢見るゲルゲ》の物語全体の枠を作るものとして機能している。《夢見るゲルゲ》でも『村のロメオとユリア』でも、彼らの住む土地を流れ、また心の中でも水音をたてている川が、愛する若い男女を結びつけ、彼らを物語の終幕に導く。

ゲルゲとゲルトラウトはザーリとヴレーンヘンとは違って、死を選ぶことはない。しかし、ツェムリンスキーがもともと主人公の死に終わる歌劇を構想していたことを考えると、《夢見るゲルゲ》で彼が当初イメージしていた結末は、『村のロメオとユリア』にずっと近いものだったのではないか。

---

[97] ゴットフリート・ケラー「村のロメオとユリア」高木久雄訳（『ケラー作品集第 1 巻』高木久雄、石渡均、玉置保巳訳、松籟社、1987 年）、125 頁。（G. Keller, „Romeo und Julia auf dem Dorfe.“ In: G. Keller. *Sämtliche Werke. Band 4. Die Leute von Seldwyla. Herausgegeben von Thomas Böning*. (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989), S. 141.）

[98] 川のイメージは第 2 幕でもゲルゲの語りの中で触れられるが、このとき彼は自分の失望について語っており、彼を取り巻く「現実」とは異なるものである、川の音のイメージは、語りの中で間もなく消えていってしまう。*AZ-TGKA*, S. 126-127.

とはいっても、ふたりが自分たちだけの領域に入って行くだけでは、《夢見るゲルゲ》は結末を迎えることはできない。この物語が閉じられるには、ゲルゲが一貫して抱いている、「メールヒェンは現実にならないといけない」という理念と彼の物語の関係が問われねばならない。この問題は、ゲルゲがゲルトラウトの中に王女の姿を、つまり、自分の前にいる人の中に、夢で出会った女性の姿を見ることによって決着する。この、夢で出会った人と実際に自分の前にいる人が重なるというモチーフは、『フランスの炉端の幻想』中の一編「夢のブナの木　Die Traumbuche」に見られるものである。

ある村のはずれに、その下で眠ったときに見た夢が現実になるという不思議なブナの木がある。けれどもここで眠るときには、この言い伝えのことを意識している限り、見た夢は決して現実にはならないという。ある日、どこからともなくやってきた若い職人が、ブナの木の下で眠り、妻や子どもたちと一緒に幸せに暮らしている夢を見る。村の宿屋の娘は、彼がどんな夢を見たか関心を持つ。ブナの木の言い伝えを知らない男は、いたずら心を起こして、自分が宿屋の娘と結婚して幸せに暮らす夢を見たと答える。やがて彼は本当に娘と結婚し、ふたりは子どもを得てしばらく幸せに暮らす。けれどもあるとき、ブナの木の言い伝えを信じようとしないこの男が、自分が見た夢に出てきた女性は妻ではないと言い張ったことで、妻は夫を信じられなくなり、夫婦の仲はすっかり冷えてしまう。幸せを失ったことに失望した男は疲れ果ててブナの木の下で眠り、ほかならぬ妻や子どもたちと幸せに暮らす夢を見る。男がこの夢の話を妻にしたことで、妻は夫への信頼を取り戻し、ふたりの間には幸福が戻ってくる。この時から男は、ブナの木の言い伝えを疑うことはなくなった。

「夢のブナの木」の物語そのものは《夢見るゲルゲ》とはほとんど関わりがないが、いくつかの点で重なる要素がある。

たとえば、主人公が若い職人であることは、ツェムリンスキーがフェルトとの共同作業を始めた段階で抱いていた構想を思わせるし、その若者が放浪しているという設定は、《夢見るゲルゲ》との共通点を感じさせる。物語の中盤で、主人公と妻が互いを信じられずに、漠然とした不幸に陥るさまも、ツェムリンスキーが当初から抱き続けてきた主人公像や不幸な恋愛と関連があるように見える。

しかし、この物語と《夢見るゲルゲ》を重ね合わせる上で特に重要なのは、夢に見た「将来出会う相手」と現実に出会う相手が一致するか、というテーマである。「夢のブナの木」では、主人公は木の力を信じないばかりに、幸福を失ってしまう。しかし再度見た夢によって、夢の中の女性が、実際に自分の目の前にいる妻と同一であることを知り、互いの信頼と幸福を取り戻す。《夢見るゲルゲ》の場合、ゲルゲはまどろみの中で出会い、再会できると信じた王女や別の世界を見出すことができず、失望を味わう。その後、ゲルトラウト

と結ばれたゲルゲは、エピローグの第 3 場で自分の妻の中に王女の姿を見出して、そこに自分の夢と現実の幸福の一致を見るのである。

「夢のブナの木」も《夢見るゲルゲ》も、共に、夢を根拠に希望を抱き、その夢が現実でないことによって失望を味わい、最後に夢と現実が一致することを知って（少なくとも形の上では）幸福を手にする、という過程をたどる。ふたつの物語では共に、夢は単にその存在が重なるだけでなく、物語の枠を作るものとして機能している。「夢のブナの木」の主人公はブナの木の夢を見たことがもとで宿屋の娘と結ばれる。ゲルゲはまどろみの中で出会った女性の姿に導かれて故郷を離れ、ゲルトラウトを見出す。「夢のブナの木」の主人公が本当の幸福な結末を手に入れるには、幸福に導く最初の眠りと、一度失われたかに見えた幸福を再確認する二回目の眠りが必要である。ゲルゲも、二回目のまどろみの中で自分たちの幸福を確認する（「一緒に夢を見よう、夢をみて遊ぼう！（Lass uns träumen, träumen und spielen!）[99]」）。第 1 幕の原作であり、主人公と「王女」との関係の原型を提示していた「見えない王国」では、主人公は夢の「王女」と、現実とは違う世界の存在の手によって結ばれる。しかしここに「夢のブナの木」の要素を加えることによって、主人公は「夢を現実にする」という自らの信念と結びつく形で、自分の相手となる女性と物語の結末としての一定の幸福を手に入れることになったわけである。

エピローグと『村のロメオとユリア』の関連からは、川が歌劇の枠を作るものとして、また「夢のブナの木」との関連からは、夢が枠を作るものとして位置づけられていることが見えてくる。《夢見るゲルゲ》では、第 1 幕でもエピローグでも、川がまどろみとそれに続く夢を導く役割を果たしており、夢と結合することによって、川がより明確に、象徴としての意味を与えられていることが分かる。

《夢見るゲルゲ》のエピローグには、違う作品を原作とするふたつの幕の物語に関連を持たせた上で、《夢見るゲルゲ》の物語全体を閉じる役割がある。このとき、単に物語を自然に接続して結末に導くだけではなく、社会と個人の領域をめぐる問題、夢と現実の接点といった、歌劇がそれまでに提示してきた、この作品の根幹となるテーマについての一定の考え方を提示し、歌劇全体のメッセージを形成することも試みられている。第 1 幕でゲルゲが口にする「夢は生きたものにならなくてはならない（Lebendig müssen die Märchen werden）[100]」という考え方と、彼がその幕で見た王女の姿を、エピローグでゲルトラウトの中に再び見出すことによって、物語の上では、彼が人生における目的を達成し、幸福を得たことが確認される形になっている。したがって、このエピローグで提示されているメッセージは、やや単純なものに映るかもしれない。ただし、この歌劇の形成に関係のあるさまざまな作品との関わりを考えるとき、彼の「幸福」は、それほど単純に形成されていないことが分かる。ゲルゲは社会の一員として生きなければならないが、彼の個人としての幸福は、社会とのつながりから隔絶されたところにあるのだ。彼には、完全なハッピー・

[99] *AZTG-KA*, S. 210.
[100] *AZTG-KA*, S. 13.

エンドも訪れないし、悲劇で終わるために切りのいい「死」も訪れない。もっとも、こうした彼の結末について考えるには、第 3 章での音楽についての考察が必要になる。

２－９　歌劇の成立プロセスと、原作と歌劇の関係から分かること

以上で、《夢見るゲルゲ》の原作といえる位置にある文学作品、あるいは何らかの関連を持っていると考えられる文学作品や企画についての把握は済んだことになる。これまでに見てきたように、主に 3 つの文学作品が《夢みるゲルゲ》の基盤となっており、それに加えて多数の原作候補や関連作品が歌劇の成立に影響を与えてきたわけである。こうした過程を踏まえて、原作及び原作候補、関連作品と歌劇の展開の異同を照らし合わせることで、歌劇を形作っていくにあたっての意識を特に強く反映している部分を見出すことができよう。

まず、原作から台本に取り入れられた要素としては、主人公がよりよい世界を夢想していること、周囲が主人公を全く理解していないこと（あるいは主人公が自分の所属するコミュニティーにおいて孤立していること）、象徴性が重視されていること、主人公が放浪することといったものが挙げられる。これらの要素は、原作や関連作品の多くに共通するものであり、《夢見るゲルゲ》のテーマとして重要であることは間違いない。

一方で、原作や関連作品から歌劇に持ち込まれる際に変更された要素もある。たとえば、「見えない王国」後半の夢の国を訪れる場面は、歌劇では一切用いられていない。この結果、夢の国の王から王女と国を「与えられる」経緯も消えており、形の上での幸福を突然目の前に現れた他人によって与えられるという、メールヒェンに典型的な結末は放棄されている（この変化については、『人魚姫』の結末での急展開との違いも考慮に入れることができる）。また、ツェムリンスキーは常に、ハイネのペーターをはじめとする、自分の抱える問題と向かい合うことを放棄して悲劇的かつ感傷的な結末に向かう人物を歌劇の主人公として考えていたが、結局、死による結末は回避されることになった。他人によって与えられる幸福を放棄し、死による結末を回避するというふたつの選択は、《夢見るゲルゲ》の主人公像としてよく指摘される、逃避的で受身であるという見方[101]を保留する材料となる。

こうした原作との異同を見ると、この歌劇がツェムリンスキーの自伝的な性質をある程度備えるように作られていることが分かる。第 1 幕の舞台が彼の故郷を思わせることについてはすでに触れたが、農民でも軍人でもなく、本が好きで言葉や教育に関わる仕事を望み、実際にその望み自体はかなうという主人公像は、原作のどれよりも、ツェムリンスキ

[101] MGG でクローネスが紹介している、ヴィルトナー＝パルチュの見方（H. Krones, „Zemlinsky.“ In: *MGG. Personenteil 17*, S. 1421.）や、ステンツルの見方（J. Stenzl, „Traum und Musik“. In: *Musik und Traum,* hrsg. von H-K. Metzger und R. Riehn. (Musik-Konzepte 74.)(München: edition text + kritik Gmbh, 1991), S. 85.）、ホルスト・ヴェーバーの見方（H. Weber, „Der retrospektive Komponist: Alexander Zemlinsky.“ In: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule,* hrsg. von O. Kolleritsch. (Graz: Universal Edition, 1976), S. 9.）がある。

一自身のたどってきた過程に近い。多くの原作・関連作品では、ひとりの個人と冷淡な世界との関係がテーマとなっており、主人公は最終的に、周囲からの尊敬という社会的成功をいちおう勝ち得るが、その成功は主人公にとっては（最終的には）それほど重要な意味を持たない。このように、主人公自身にとって大きな意味を持たない「いちおうの成功」は、音楽家としてそれなりの活躍をしながらも、自分の望む形での成功をなかなか得られないツェムリンスキーの、ウィーンでの音楽生活への失望感を反映していると考えることができる。その一方で、この歌劇が成立する過程が、「アルマについての歌劇」を構想してから、アルマを失った時期に《人魚姫》を書き、最後にまどろみの中に見た偶像が目の前の女性と重なるという結末に至ったことを考えると、エピローグは歌劇の結末というだけでなく、「アルマについての歌劇」から始まり、その前提から脱却していった、一連の歌劇制作の過程の結末を反映したものともいえる。

次に、《夢見るゲルゲ》を場面ごとに分け、それぞれの場面の原作・関連作品との関係を整理してみる（表 2)。この表からは、この歌劇の中での特定の場面が、複数の作品の要素を組み合わせる形で作られ、あるいは大きな変更を加えられていることが見えてくる。それらの台本制作の段階で特に意識して内容を操作された部分は、その音楽や台本を検討することで、なぜこのような変更や付加があえて行われたのか、またなぜ、特定の要素が強調されることになったのかを知るための材料となる。

この表からとくに注目されるのは、以下の 4 箇所である。

（1）第 1 幕第 6 場の、ゲルゲがまどろみから夢想に入る場面

自然への関心や川の描写、そしてまどろみといった要素は、多くの原作・関連作品に見られるものである。

（2）第 1 幕第 7 場の、王女が登場する場面

この部分は「見えない王国」での王女の登場に対応するが、王女はこの場面だけにしか登場しないことも含めて、より象徴的な存在として描かれている。

（3）第 2 幕での、ゲルトラウトの描写

ゲルトラウトと周囲の悪意の関係は、周囲の悪意と対決し克服していくボレスラフのそれとは大きく異なる。この関係の変化は、ゲルゲの存在やゲルトラウト自身の内面の描写とも関わっている。

（4）エピローグ

特定の原作を持たず、複雑な成り立ちによって形成されている。結末も、多くの原作や関連作品とは違い、単純にハッピー・エンド、もしくは悲劇としてはとらえきれないものになっている。

実際、《夢見るゲルゲ》に関する議論では、これらの場面が、ツェムリンスキーの歌劇作

曲において重要な意味を持つ部分として、しばしば言及されている。とくに、（1）の第 1 幕第 6 場については、ヴェーバーによるツェムリンスキーの評伝で「この歌劇の中心」として検討されて以来[102]、この、《夢見るゲルゲ》の音楽についての最初の具体的な議論を起点として、繰り返し言及されてきた[103]。こうして作品の成り立ちを整理してみると、この部分が議論の対象として何度も取り上げられることは確かに、妥当なことである。エピローグについての議論で触れたように、川の描写が象徴として位置づけられていることもまた、この部分の音楽表現が歌劇全曲の中でも重要であることを裏づけている。

この部分ほど議論が多いわけではないが、王女の登場やゲルトラウトの描写もまた、《夢見るゲルゲ》についての研究が進むに従って言及が増えていった箇所である。エピローグはこの作品を考察し、また上演する際に、最も大きな問題をはらむ部分と考えられている。

台本を構成している段階でこのように作者の意識を反映して作り上げられたこれらの部分は、音楽でも作品を理解するための鍵を握る、また作品全体に関わる問題をはらむ箇所でもある。その意味で、《夢見るゲルゲ》は台本と音楽が緊密にかみ合っている歌劇なのだが、それでは《夢見るゲルゲ》の音楽は物語をどのように描き、それはどのような問題を観客に提起するのか。第 3 章では、これらの 4 つの部分を中心に、こうした問題について考えていく。

---

[102] *HWAZ*, S. 118.

[103] J. Stenzl, *op. cit.*, S. 85-86. S. Wiesmann, *op. cit.*, S. 287-288. U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne." In: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von U. Bermbach. (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000), S. 81-84. など。

第３章　歌劇《夢見るゲルゲ》の音楽と夢見る主人公の物語

ここでは、第 2 章での議論を念頭に置いて、歌劇《夢見るゲルゲ》の音楽を分析することとする。まず、ツェムリンスキーの音楽技法と、個々の作曲技法が作品において持つ意味を整理する。続いて、《夢見るゲルゲ》の音楽について、物語の展開や登場人物のとらえ方との関連を考慮しつつ、分析を行う。その際、とくに第 1 幕第 6 場のまどろみの場面、同じく第 7 場での王女との出会いの場面、第 2 幕第 4 場から第 6 場にかけてのゲルトラウトの描き方、エピローグの 4 つを、ツェムリンスキーの意図を読み取るための手がかりとなる部分として重視することになるだろう。

３－１　ツェムリンスキーの音楽語法

ツェムリンスキーは、ひとつの音楽技法を複数の作品で繰り返し使うことの多い作曲家だった。したがって、彼の作曲の全体像をつかむためには、それらの技法をある程度まとめて整理する作業が必要となる。

たとえば、音楽史事典（MGG）でツェムリンスキーについての項目を執筆しているハルトムート・クローネスは、彼の典型的な手法として以下のものを挙げている[1]。

・肯定的に扱われている人物や物語の展開には「美しい」メロディーと響きのよい楽器構成をあて、苦悩するもの、否定的なもの、不安には大胆な半音階や鋭く対立する音、暗い響きをあてる
・「運命の和音（Schicksalsakkord）」の使用（ニ短調の 3 和音＋gis）
・減 9 和音の遅れた解決
・増 3 和音
・旋律線に含まれるポルタート
・クレッシェンドの途中での休止
・特別な心理状態や心理の移り変わりを描くグリッサンド（歌劇の場合。とくに弦楽器とトロンボーン）
・否定的なものを描くときの偽終止、半音接続（とくに、いわゆる「ナポリ」の第 2 展開形は、死や死を思うこと、夜の思考などを意味する）
・二重性を象徴する、長 3 和音と短 3 和音の入れ替わり
・確実さを象徴する、カデンツのわざとらしい強調
・悲劇、陰鬱さ、不確実、あやふやさ、疑問を象徴する、減 9 和音
・特定の音の接続（e-as, 「『自分』の動機」と言われる d-e-g、「マティルデの動機」と言われる a-h-d-e）

[1] H. Krones, „Zemlinsky.“ In: *MGG. Personenteil 17*, S. 1420-1421.

・数字へのこだわり（Numerologie：たとえば、誕生日である 14 から、4 や 5（1+4）にこだわる）

クローネスは一方で、ツェムリンスキーの調性の用い方についても、ある程度の傾向を見て取ることができると推測している[2]。この推測は、ツェムリンスキーが作曲活動を始めた頃に大きな影響を受けたブラームスやローベルト・フックスが、特定の調を意味づけを行った上で用いていたことを根拠としている。クローネスが整理した中から、ツェムリンスキーが特定の意味を与えていたと考えて問題のなさそうな、一定の傾向がみられる調としては、ニ短調（死・殺人）、変ホ短調（安息を見出せないこと、誤った愛の認識、嫌悪、実現し得ない愛）、嬰ヘ短調（厳粛、憧れ）、ヘ短調（悲劇的な情熱、諦め）などが挙げられる（変ニ長調も彼にとって重要な調だが、これについては第 1 幕第 6 場についての議論で言及する）。ただし、クローネスの議論はツェムリンスキー自身の言及や彼の作品についての議論ではなく、主に 19 世紀までの著作で提示されている調性についての考え方や、ブラームスとフックスによる用例による解釈をツェムリンスキーの作品に当てはめて行ったものである。また、ツェムリンスキーはしばしば、転調を意識的に従来の定式とは違う方法で行っている。したがって、どのような調を用いるかに加えて、作品における複数の調の対比や相互関係から調の用い方を考察することも、彼の手法を理解するためには必要である。

ツェムリンスキーの作品では、常に形式が強く意識されている。彼の形式への意識は、ひとつの旋律といった部分的なものから、楽曲全体についてのものまで、広い範囲にわたっている。

たとえば、彼の作品では、ふたつの部分に分かれ不均等な形を持つ旋律が、意図的に多用される。前半で一定の法則に則った形が示され、後半でその形が崩されるというパターンがそのひとつで、この場合、前半部分が神的なものを、後半部分が人間的なものを示すとして考えることができる[3]。

楽曲全体の形式についての意識は、ウィーン音楽院でヨハン・ネーポムク・フックス（Johann Nepomuk Fuchs, 1842-1899）やローベルト・フックスから受けた、19 世紀までの伝統に則った教育によって培われたものである。彼が初期に書いた、室内楽作品やふたつの交響曲などの器楽作品は、このような教育で学んだ、ブラームスをはじめとする 19 世紀の絶対音楽の枠組みを意識的になぞったものであった[4]。彼は後に、バリエーション形式

[2] ツェムリンスキー作品の調性についてのクローネスの議論（H. Krones, „Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys.“）には、第 2 章で一度触れている。33 頁参照。

[3] A. Beaumont, „Zemlinsky und der kosmologische Kreis.“ In: *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert,* hrsg. von H. Krones. (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2005), S. 58-59. ボーモントは、《夢見るゲルゲ》の前奏冒頭で提示される主題も、この形に該当するとしている。

[4] 室内楽曲についてはホルスト・ヴェーバーの記述（H. Weber, „Über Zemlinskys Streichquartette.“ In: A. Zemlinsky, *Die Streichquartette.* (Hamburg: Polydor International, 1978-1982), S. 21.）、交響曲につい

を多用するようになったが、これは主題といくつもの変奏という形を取るのではなく、冒頭部分で提示した短い主題を、曲の各所で変形しつつ用いるというものである。この方法によって、音楽作品は統一的な性格を与えられると共に、どのような筋道をたどっているのかを暗示される。歌劇では、短いフレーズや和声の連結がこの手法によって、単に示導動機として登場するたびに同じ意味を示すのではなく、繰り返し形を変えつつ何度も現れることで次第に意味を変えていく、というやや複雑な役割を与えられる。

ツェムリンスキーにおける形式への関心は、《交響的歌曲　Symphonische Gesänge》（1929）や《叙情交響曲》のような大規模な作品では、複数の楽章の組み合わせによってひとつの「サイクル」を形成することで示された[5]。これらの曲は、最初の楽章から最後の楽章まで経過していった結果、曲の最後の部分と最初の部分の間に関連が見出されるという発想を基本として成り立っている[6]。

ツェムリンスキー独自の手法として指摘されているものの中には、一見して細かい単位で用いられているようでありながら、実はそのひとつひとつが「サイクル」という仕組みを支えているというものも多い。たとえば、彼はしばしば、4 度や 5 度の跳躍を含む旋律がさまざまな経緯を経て出発点の音に戻ってくる、というパターンを用いた（譜例 3-1）[7]。この場合、4 度と 5 度の跳躍（4 度と 5 度の跳躍を連続して行うと、最初の音に戻る）と循環する形を持つ旋律の両方が、「サイクル」という発想に従って用いられていると考えられる。そして、ツェムリンスキーの手法のうちいくつかは、このサイクルという考え方と結びつけて考えることができる。たとえば、ひとつの曲の中で特定の動機や音程が何度も現れる、転調が繰り返されるうちに同じ調が何度も現れる、といった手法がそれにあたる。彼の作品では、細かいひとつひとつの音の使用が、そのまま形式を支えるものとして機能しているのである。

ツェムリンスキーの音楽の中で、聴き手にとくに強い印象を与えるのは、理論と直接結びつかない和音連結である。南聡は、ツェムリンスキーの和音連結の最も特徴的なものとして、和音構成音の半音階と全音階を混ぜ合わせて刺繍装飾する手法を挙げ、これを「ユーゲント様式的手法」と呼んでいる（譜例 3-2）。この手法では、装飾的に生じる揺れによって、和声に多彩な変化が生まれる。具体的には、一定の法則による和声進行に複数の声部が独自に進行するという要素が加味されることで偶成和音が連なる形を取る、というものである。このとき音楽には、不安定な和音が並ぶことで不思議な光沢が生じる。南は、こうした和音の色彩が素朴な歌謡性と結合することに、彼の音楽の魅力の一端があるとみ

てはハイリーの記述（C. Haily, „Die Symphonie der Wiener Schule.“ In: *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von H. Krones. (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2005), S. 63.）がある。

[5] A. Beaumont, „Zemlinsky und der kosmologische Kreis.“, S. 55-58.

[6] *ibid*, S. 57. ただし、多くの作品ではもう少し複雑な仕組みが作られているというのが、ボーモントの見方である。

[7] *ibid.*, S. 59.

ている[8]。この「ユーゲントシュティル的手法」は、大規模な作品の中で用いられるとき、聴き手の印象に強く残ると共に、その印象の強さゆえに、聴き手にわずかな間にその場面や物語についてのさまざまな情報を聴き取らせ、物語の複雑な性質を理解させるという機能を果たす。たとえば、南のいう「ユーゲントシュティル的手法」の代表例にあたる、長 3 和音と短 3 和音の間の揺れ動き（この手法は、クローネスが音楽史事典で言及したものでもある）は、歌劇《小人》では、異なるニュアンスを持つ複数の和音の組み合わせによって、主人公を悲劇へと導くいくつかの要因と、その悲劇に至る経緯が示唆されるという形で、物語と密接な関連を持つ（譜例 3-3）[9]。

ツェムリンスキーの作品に特徴的な技法のひとつとして、ホルスト・ヴェーバーは和声進行と関連しない形で用いられる保続音を挙げているが[10]、これもまた、理論と直接結びつかない和音連結の範疇にある。通常、保続音は和声進行において、特別な機能を有している。けれどもツェムリンスキーの作品ではしばしば、和声機能において特別な役割を与えられないままに保続音が用いられる。この場合、それまでの進行、もしくはそれ以降の音楽の展開とは関係なくひとつの音が伸ばされ、その継続する音と並行して別の声部で独自に和声が進行していく。このような、音楽全体の進行と関連しない形で保続音が用いられ、その保続音に影響されずに音楽がさらに進行していくという仕組みによって、聴き手は音楽の進む方向を見定めることができず、停滞した印象を受けることになる。この手法も、ひとつの音を基本に置いて（すなわち、その基本となる音から脱することがないという前提のもとに）音楽が展開すると考えるなら、前述したサイクルという考え方に含まれると考えてよい。

これらの技法は、ある程度まではその技法自体に意味を見て取ることが可能である。つまり、用いられている技法を見れば、曲の各場面での主人公の心理や場面の状況がどのようなものであるかを、少なくとも表面的な意味として判断することができる。一方で、これらの技法が、ツェムリンスキーの創作活動の初期からある程度一貫性を持って用いられていたことに注意する必要がある。作曲技術の成熟度や変化に関係なく、彼の個々の作曲技法が、彼が描こうとしたテーマとどの程度密着したものになったか、そのテーマを聴き手に伝える際にどれほどの効果を挙げ得たかを常に一定のものとして考えると、問題が生じることがある。たとえば、和声展開や形式の分かりやすさをあえて避けることによって主人公の夢想的な性格を示した例として、ツェムリンスキーの最初の歌劇《ザレマ》が《夢見るゲルゲ》に先行したと主張する議論がある[11]。この議論では、具体例として《ザレマ》

---

[8] 南聡「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・ベルク協会編『ベルク年報　第 5 号　ツェムリンスキー特集』1992 年、43-44 頁。

[9] *ABAZ*, p. 305. 譜例の部分（《小人》から）が紹介されているのは、同書の p. 306。ボーモントによれば、《小人》で用いられる三和音の連続は、この歌劇の悲劇の全体像を要約している。

[10] *HWAZ*, S. 62, S. 85 など。

[11] G. Gruber, „Klangkomposition in den Opern Zemlinskys.“ In: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Wertungsforschung, Band 7*, hrsg. von O. Kolleritsch. (Graz:

からの 3 つの部分が挙げられている。たとえば第 2 幕第 1 場の、チェチェン人陣営で人々が預言者に従って祈祷を捧げる場面の冒頭では、保続音上でハープがふたつの近い位置にある三和音の間を行ったりきたりし、この保続音と和音の往復に乗って演奏される旋律が、des から出発して曲折を経た結果、最後に出発点の des に到達する[12]。この手法はツェムリンスキーの作品にしばしば見られるもので、《夢見るゲルゲ》でも用いられているが、《ザレマ》のこの場面で、彼独自の音楽表現として有効に作用しているとは、必ずしもいえない。局部的に動機や和声の動きを取り上げて、それが音楽によって主人公の性格や心理を描く、ツェムリンスキー独自の手法に該当すると主張することは、その箇所の譜面だけを抜き出した場合、確かに成立するかのように見える。しかし、《ザレマ》という作品全体の中でこの手法が実際に成立しているかどうかを考えるためには、ツェムリンスキーの個々の作曲手法以外に、《ザレマ》自体がどのような歌劇として構築されたかも問題にされなくてはならない。この歌劇の場合、チェチェン人陣営の場面は、キリスト教文化圏からみた異世界において展開される愛憎劇に聴き手の興味を引くことを考慮して、異文化圏を描く歌劇に典型的な彩りとして添えられる、エキゾチズムの枠を出ることがない[13]。その結果、ここでのツェムリンスキーの音楽は、主人公の夢想的な性格よりもエキゾチズムの方が印象に残りやすい、という問題を抱えることになる。

《ザレマ》を聴いていて感じられる大きな問題点は、この歌劇が何よりも、「悲劇的歌劇」を作る際の慣習に沿い、登場人物をその人物に当てはめやすい典型的な音楽によって描いているという印象を与えることにある。粗野で誠実さに欠けるロシアの将軍は、歯切れのよいリズムや同一音型の繰り返しによって、その勇敢さと単純さが示される。運命に翻弄されながらも、命をかけて愛と信念を貫く心優しいヒロインは、拍ごとに変化する和声となだらかな旋律で描かれる。背景となるチェチェンの地は、アラブを模したエキゾチズムによって提示される。ハープの分散和音やなだらかにうねる木管の旋律は、「夢見る」印象を与えないこともないが、それ以上に聴き手のイメージにある「アラブ」に見合った、エキゾチズムへの欲求を満足させるものとして機能する。こうして、音楽は物語に現れる個々の要素を、その典型として考えられる手法に基づいて、ていねいになぞっていく。ヴェーバーが指摘する、主人公が個人として扱われていないというこの作品の問題点[14]は、このように登場人物のそれぞれに定型的な音楽をあてはめる手法によって生じたものだろう。このとき、作曲者が一定の型をなぞる以上に何をしたかったのかを示すことに、ツェムリンスキーが用いた個々の技法はあまり役に立っていない。

同じ問題は、《ザレマ》に比べると、半音階や転調を積極的に用い、重要な動機を作品の

Universal Edition, 1976), S. 96-98.

[12] A. Zemlinsky, *Sarema. Oper in 3 Abtheilungen nach Gottschall's Die Rose von Kaukasus. Klavierauszug*. (Wien [u.a.]: Berté, 1899), S. 70.

[13] この場面での慣習的なエキゾチズムについては、ヴェーバーが言及している（*HWAZ*, S. 45.）。ヴェーバーのこの記述については、後に第 1 幕第 6 場のまどろみの場面についての議論との関連で再び触れる。

[14] *HWAZ*, S. 42.

各所に配置することで、主人公の内面を描写することにより気を使って作曲された[15]《むかしむかし》でもなお、残っている。この作品では、とくに第 2 幕から第 3 幕にかけて、主人公である王女のそれぞれの時点での心理を詳しく描く部分がある[16]。しかし、登場人物の感情の違いが場面ごとに描き分けられている[17]一方で、その感情が移り変わるさまや、いくつかの異なる思いをひとりの人間が抱えるといった複雑さをとらえることは、意識されていない[18]。したがって、主人公が「高慢な王女」から「誠実な女性」へ変貌するという事柄を描くこの歌劇において、聴き手は、変化の前と後それぞれの状態を知ることはできても、その過程を知ることはできない。

《むかしむかし》での、主人公の表情を場面ごとに区切って描く手法に、人物の内面の変化を示そうという意図を見出すことも、できないわけではない。しかしむしろ、ひとりの人間が抱く感情の複雑さが排されることによって、ここで描かれる感情や雰囲気は、高潔で知恵者の王子、陽気な家来、掟を重視する国王、謎めいたジプシーや陽気に騒ぐ城下町の人々といった、メールヒェンの典型を思わせるステレオタイプの人物造型に組み込まれることになる。王女は高慢とやさしさを両方抱えているというよりは、ふたつの典型的な王女像を張り合わせて作られているという印象を与える。

このようなステレオタイプのイメージによる人物描写は、メールヒェンの制度に従ったというよりは、王子や王女の登場する歌劇の典型にあわせて登場人物を描いたことに起因する。その結果、《むかしむかし》では、個々の場面にあてはめて作曲された音楽が、物語や登場人物を理解する上で意味を持たないかもしれない、という問題が出てくる。たとえば、第 1 幕で王子と彼に同行してきたカスパルが貧しいジプシーに化け、道端でいかにも「ジプシー風」の歌を歌う場面は、滑稽な場面としてはうまく作られているが、そこで用いられている音楽は、この場面に登場しているはずの王子やカスパルとは、必ずしも関連するものではない。仮に王子とジプシーが全く違う人物で、この場面では単にジプシーが出てくるだけだとしても、この場面に別の音楽をあてる必要はないように思われる。

一方、《夢見るゲルゲ》では、歌劇作曲の慣習に従うかどうかとは別の基準によって、個々の人物やできごとを描く音楽が書かれている。ここでツェムリンスキーは、焦点を当てる人物の心理や、その人物が物語の中で置かれている状況を音楽でどのように提示するかに関心を向けている。こうしてようやく、彼が用いる個々の作曲技法は、彼の意図と結びついて、聴き手に何らかの意味を持った手法として届くことが可能になる。《夢見るゲルゲ》は、第 1 章でたどった、この歌劇とその前に成立した諸作品、また歌劇の原作として構想に上がった文学作品との関連から、ツェムリンスキーの作曲活動の転機に位置する作品と

---

[15] G. Scholz, „Zu Zemlinskys Oper „Es war einmal“.“ In: *ÄSU*, S. 128.

[16] 第 2 幕で山の小屋に王女がひとりで取り残される場面、第 3 幕幕切れ近くで、王女が王子と再会する場面など。

[17] *ibid.*, S. 130.

[18] ボーモントは、この作品の音楽の特徴として、多くを占める耳に快い音楽と、ヒロインの苦悩を描く重い半音階とオーケストラの暗い響きが並置されるが、2 種類の音楽の関係が解決されないことを指摘している。*ABAZ*, pp. 69-70.

して位置づけられる。一方、作曲技法の観点からも、彼の意図を反映し聴き手に伝える上で大きな役割を果たす、というプロセスが成立した点で、この作品がツェムリンスキーの歌劇作曲の歴史においてひとつの転機となっていると考えられるのである。

３－２　主人公の造型と、他の登場人物の人物像の提示（前奏～第１幕第１場～第５場）

《夢見るゲルゲ》の音楽の問題としてよく指摘されるのは、第 1 幕と第 2 幕で作曲技法が大きく変わっているということである。具体的には、第 2 幕では動機の組み合わせ方がより複雑で多声的になり、リズムや和声がより自由に扱われているといったことで、ボーモントはここに、たとえばシェーンベルクの《グレの歌　Gurre-Lieder》（1901-03, 10-11）や《ペレアスとメリザンド》のような同時代の作品の影響を見ている[19]。

このような変化は、無論、作曲家自身の成長によってもたらされた面もあるだろう。しかし一方で、ふたつの幕それぞれの物語に、必要に応じて技法を使い分けて当てはめている、とも考えられる。第１幕では、ゲルゲを中心とする人物像の提示が中心となっており、登場人物の行動や内面の動きの描写が限られたものになっていることに対応して、音楽の動きは比較的小さく、耳になじみやすい響きが目立つ。一方、中心人物の心の動きに焦点をあてる第 2 幕では、音楽の扱いはより自由で、それぞれの声部がからみあいながらより複雑に展開されているのである。ふたつの幕の音楽の違いを作曲技法の変化だけに求められないことは、エピローグで、第 1 幕で見られた、比較的単純な和声による音楽が再び戻ってくることからも、見て取ることができる。

このように、第１幕と第２幕で用いられている技法の違いは、物語とも結びついている。たとえば、音楽の展開が、物語の中でのゲルゲとゲルトラウトの内面の成長に対応している、という考え方はそのひとつである[20]。また、第１幕で多く用いられる、調や和声の変化を抑えた作曲手法が、コミュニティーにおいて異質な存在を受け入れない村を、第 2 幕で目立つ不協和音が、人々が悪意に動かされて行動している村を象徴している[21]と取るなら、物語で描かれている状況が、そのまま作曲技法の違いと結びついている、と考えることもできる。

３－２－１　前奏とゲルゲの人物像

---

[19] *ABAZ*, pp. 146-153. この指摘は、ツェムリンスキーのもとでピアノと音楽理論を学び、彼と親しかった批評家・作家のルドルフ・ステファン・ホフマン（Rudolf Stephan Hoffmann, 1878-1938）の記述をもとに、ボーモントが考察し直したものである。

[20] C. Blitt, Christoph. „Der Traumgörge.“ In: *PeMt. Band 6*, S. 789-790.

[21] ボーモントの記述（*ABAZ*, p. 143）参照。「第 2 幕の村は罪の土地であり、住民たちは嫉妬、肉欲、嫌悪、そして強欲によって動かされている。（The village of act Ⅱ is a place of sin, its inhabitants motivated by envy, lust, hate and avarice.）」

《夢見るゲルゲ》は、22 小節の短い前奏で始まる（譜例 4）[22]。この前奏は、最初の 18 小節と続く 4 小節のふたつの部分に分かれている。最初の部分では、はじめは弦による、後にピッコロとホルンも加わって長く伸びる b 音が保続音として機能し（譜例 4a）、第二の部分では弦全体といくつかの木管楽器、ティンパニと楽器が増えて、es と b の 5 度音程による長音が演奏される。こうした低音部での保続音や、中高音程での長音によって形成される 3 和音を背景に、民謡の旋律との類似性を連想させるフレーズが演奏される形は、《夢見るゲルゲ》では、他にも第 1 幕第 6 場のまどろみの場面の冒頭などで用いられている。このような長音と民謡を思わせる旋律の組み合わせによる、のんびりとした印象を与える楽想は、ワーグナーの《ニーベルングの指輪 Der Ring des Nibelungen》（1853-74）の《ジークフリート　Siegfried》（1856-71）での森の描写[23]や、マーラーの《交響曲第 1 番》（1885-88）[24]などですでに用いられたものであり、自然の風景、あるいは自然に耳を傾ける行為を描く典型的な手法である。ツェムリンスキーの場合、こののんびりとした音楽は、とくに長く延ばされたひとつの音の上で音楽が展開されるという構図から、同時に停滞した状況をも示唆していると取ることができる。したがって、この前奏は、形の上では引き続き始まる第 1 幕の舞台である農村の、自然が豊かでのんびりとした風景を示唆しつつ、主人公ゲルゲの「夢見る」性格と、その停滞した状況をも提示していることになる。

この前奏では、ふたつの主要な主題が提示される。最初の 18 小節では、4 小節の長さを持つ第 1 の主題とその変奏が組み合わされて、何度も提示される。この動機はまず、ホルンによってゆったりと演奏される（3 - 6 小節、譜例 4b）。この、4 分の 3 拍子で書かれた旋律の最初の 2 小節は、ツェムリンスキーが多用した 4 度と 5 度音程の組み合わせから構成され、es の主音に基づく 3 和音に納まって気持ちよくたゆたう。しかし 3 小節目では、8 分音符や 4 分音符の 3 連符が用いられたリズムと、fis や d といった装飾的な音を使用することによって、やや前のめりに崩された形となっている[25]。3 小節目後半の、es-d-c と続く順次進行は、4 小節目に g へと跳躍しているが、かわりにクラリネットが新たにこの主題を、冒頭と同じく b から演奏し始めている（譜例 4c）。こうして、最初に提示される主題とその組み合わせを手がかりに、聴き手は作品全体の持つ基本的な雰囲気を感じ取る。この第一の主題は、歌劇全体では、多くの場合、ゲルゲの言動や彼についての言及と共に現われるために、「ゲルゲの主題」と名づけるのが適当であり[26]、この「ゲルゲの主題」を中心とする前奏の前半部は、彼の人物像が歌劇全体の中で大きな意味を持つことを提示する役割をも果たしている。そして、この「ゲルゲの主題」は、b から始まり、上下にたゆたうような

---

[22] *AZTG-KA*, S. 3. *AZTG-Par*, S. 1-2.
[23] H. Weber, „Über Zemlinskys Oper „Der Traumgörge““. In: *Musik und Traum,* hrsg. von H-K. Metzger und R. Riehn. (Musik-Konzepte 74.) (München: edition text + kritik Gmbh, 1991), S. 118-120.
[24] *ABAZ*, p. 146. W. Konold, „Wirklichkeit und Traum.“ In: A. Zemlinsky, *Der Traumgörge. Oper in zwei Akten und einen Nachspiel*. Frechen: CAPRICCIO, 1988, S. 13.
[25] *CBVaT*, S. 134.
[26] ここでの「ゲルゲの主題（Görgethema）」という呼称は、ベッヒャーの記述と一致する（*CBVaT*, S. 134.）。ヴェーバーの解釈では、この主題は「すべてがひとつのものになる（All-Eine）」ということを示している（H. Weber, „Über Zemlinskys Oper „Der Traumgörge““, S. 116.）。

動きを見せて b に戻り、この終点から再び「ゲルゲの主題」が始まるという、円環形をもつものである。この主題の音型は全体としては上下動を繰り返すジグザグなもので、旋律がどの方向に向かうか逡巡しているようにも見える。「ゲルゲの主題」は 7 小節目から互い違いに重なるようにして演奏され、10 小節目からは他の調も見え隠れするが、やはり依然として b の保続音の上に乗って演奏されており、変ホ長調の主音への解決を志向する、5 度の枠組みの中にある。

前奏の最後の 4 小節（譜例 4d、19-22 小節）の音楽は、「ゲルゲの主題」が提示された第一の部分とは異なる性質を持つ。拍子は 4 分の 4 になる。ここで新たに登場する主題は、まず変ホ長調の主 3 和音の分散和音が、1 小節の中で 10 度という広い音域で提示され、さらに順次進行の下降形が中心となる後半では、短調の陰影がしのびこんでくる。この旋律を支える和音は、低音の木管やティンパニが加わることで、音域がより広くなり、木管のトリルや弦のフラジオレットが加わることで、より豊かで複雑な音色になっている。「ゲルゲの主題」とは対照的に、この旋律は大まかには山型に近く、和声が大きく動くこと、1 本のホルンによってゆったりと演奏されることもあって、雄大な印象を与える。この主題は第 1 幕では、主にゲルゲが夢について語る場面で用いられ、後には王女の登場する場面、また、ゲルトラウトに関わる場面などで頻繁に演奏されることから、ここでは「王女／ゲルトラウトの主題」と名づける[27]。

「ゲルゲの主題」と「王女／ゲルトラウトの主題」は、前奏ではチェレスタの急速な上昇音型とハープのグリッサンドによって接続されている。ハープやチェレスタの音は、オーケストラの他の楽器とは異質であり、ぼんやりとした、あるいは幻想的な印象を与える。したがって、《夢見るゲルゲ》ではこれらの楽器は、この冒頭部をはじめとして、第 1 幕第 5 場でゲルゲが夢について語る部分、第 6 場と第 7 場でのまどろみが描かれる部分、またエピローグの第 3 場など、主にゲルゲ自身の夢想に関連する部分で用いられ、ゲルゲが登場しない部分ではほとんど用いられない。とくにチェレスタは、ゲルゲが夢について語るか、認識する場面に限られており、他の場面では一切現れない。

前奏の第一の部分と第二の部分のつなぎ目で、これらの特殊な音を持つ楽器によるグリッサンドが用いられることによって、聴き手はこの部分を、音楽が現実から離れ、ゲルゲの心理の別の側面に踏み込んでいく瞬間としても理解することができる。このような前奏の構造からは、ゲルゲが停滞した日常を過ごしつつも、まだ自分が出会っていないものへの憧れを心に秘めていること、そうした彼の内面は表面にはあまり現れないことを示している。そして彼の隠された内面は、後半部分の旋律と和声によって現されているのである。

前奏の構成をまとめると、まず最初の 18 小節で「ゲルゲの主題」で 4 度と 5 度の音程を中心とする、円環による世界と、その裏に隠されたゲルゲ自身の「世界」に対する意識が

---

[27] ボーモントはこの動機を「喜びの動機（The motif of 'joy'）」（*ABAZ*, p. 148.）、ベッヒャーは「ゲルトラウトの主題（Gertraudthema）」と名付けている（*CBVaT*, S. 134.）。一方、ヴェーバーはこの第 2 の主題を、第 1 の主題の発展形ととらえている（H. Weber, „Über Zemlinskys Oper „Der Traumgörge““, S. 116.）。

提示される。終わりの 4 小節では、それまでの部分からは窺い知ることのできないゲルゲの内面や夢想と結びつく、「王女／ゲルトラウトの主題」が潜むという形で、彼の内面が示される。こうして、主人公の人物像をすぐ目につく特徴から隠された内面へと段階を踏んで提示していくことで、ゲルゲという人物を理解するには、多くの人のように、外見だけを見て穏やかで夢見がちな人物と認識するのではなく、彼が秘めている内面まで見ようとしなくてはならないということが示されている。

３－２－２　グレーテ、村人たち、ハンス（第 1 幕第 1 場～第 5 場）

第 2 節の冒頭で、第 1 幕では個々の登場人物の人物像の提示が中心になっていると書いたが、この幕の構成は、そうした意図に沿って区切られた、分かりやすいものになっている。

第 1 場ではグレーテ、第 2 場では村人たちの代表格である粉屋と牧師、第 4 場ではハンスが登場し、それぞれの人物の特徴が音楽によって提示される。第 3 場ではグレーテの歌によって彼女とゲルゲの関係が、第 5 場ではハンスや村人とゲルゲの対話によって、村というコミュニティーにおいてゲルゲが置かれている立場が伝えられる。第 1 幕は、まず前奏でゲルゲの人物像を示した上で、引き続いて各場面でゲルゲをめぐる状況と、彼の周囲にいる人々の人物像を順序良く提示し、次いで、物語が動き出すきっかけとなる第 6 場のまどろみの場面へと入っていく、という構成で作られている。

第 1 場は、前奏から切れ目なく続き、軽快な主題（譜例 5）が演奏されるところから始まる。前奏は長い保続音を背景に持ち、特に「王女／ゲルトラウトの主題」が提示される最後の 4 小節では、低音部の響きが強調され、ゆっくりと（langsam という指示が、前奏の冒頭から変更されていない）また甘く（この最後の部分で、できるだけ甘く（so zart als möglich）という指示が現れる）演奏される。この直後に演奏される第 1 場の最初の 2 小節は、「Sehr lebhaft（非常にいきいきと）」というテンポ指示のもと、中・高音域に音が集中し、前奏と同じ調であるにも関わらず、対照的に軽快な表情を持つ[28]。第 1 場の最初の 15 小節では、16 分音符と 8 分音符（3 連符）からなる短くて快活なフレーズやシンコペーション、スタッカートや弱拍でのアクセントなど、前奏とは正反対の表情が強調されており、あたかも前奏で演奏された、ふたつのゆったりとした動機の印象を消し去ろうとするかのようである[29]。こうした、前奏と対照的な表現が、ゲルゲの夢想癖を受け入れないというグレーテの言動と結びつけられる（たとえば、黒猫を追い払おうとする場面[30]や、「あなたの本は全部燃やさなくちゃいけないわ！　いつも座ってお話をつむいで、なんでも夢を見た

[28] *AZTG-Par*, S. 3.
[29] *AZTG-KA*, S. 3-4.　この部分では、和声とリズムの両面で音楽を不安定にする意図が認められる（*CBVaT*, S. 145.）。
[30] *AZTG-KA*, S. 4.

がって、人と会ったり知り合ったりしたがらないなんて！（Deine Bücher sollte man alle verbrennen! Da sitzt Du und spinnst Geschichten, magst über alles träumen und dichten und wirst bald keinen Menschen mehr seh'n und erkennen!）[31]」と話す場面)。この場面の冒頭に演奏され、グレーテの性格や考え方を描くときに用いられる譜例 5 の主題は、以上の理由から、ここでは「グレーテの主題」と呼ぶことにする[32]。

この場面では、ゲルゲの行動様式と、彼の抱く基本的な理念も提示される。グレーテが黒猫を追い払おうとすると、ゲルゲは、この猫はかの偉大な長靴をはいた猫、ヒンツ・フォン・ヒンツェンシュタイン（Hinz von Hinzenstein）の息子だ[33]と言って彼女を呆れさせ、物語の世界の素晴らしさを説き、「メールヒェンは生きたものにならなくてはならない（Lebendig müssen die Märchen werden）[34]」という理念を語る（この言葉は後に何度も現れる。この言葉を歌ううねるような旋律を、ここでは「ゲルゲの理念の主題」と呼ぶ)。この間、音楽には「ゲルゲの主題」が断片や不完全な形で次々と現れる。しかし、グレーテの反応は、夢を忘れて現実に戻るべきだというところから動くことはない（彼女の言葉は、「ゲルゲの主題」も一部取りこんだ上で、「グレーテの主題」や、後に村人たちが登場する場面で演奏される主題（譜例 6）に乗る形で歌われる[35])。そんなグレーテに対してゲルゲは、何事かを言おうとするがやめて、ため息をつく（このとき、「ゲルゲの主題」の後半が現れる)。グレーテはそんな彼に「あなたはとても悲しそうだわ、何が足りないのか言ってよ（Du bist so traurig, sag' was dir fehlt.）[36]」と言うので、彼女は彼女なりに、将来の結婚相手ということになっているゲルゲに好意を抱いてはいるのだろう[37]。しかし、彼女にゲルゲが答えるとき、音楽には「ゲルゲの主題」や「王女／ゲルトラウトの主題」など、ゲルゲの内面に関わる要素ばかりが現れる。ゲルゲはグレーテに自分の本心を伝える必要を認めず、彼を描く音楽には、グレーテの存在の必要は認められない。ゲルゲは村というコミュニティーにおいて孤立しているが、この場面の音楽では、グレーテの方が置き去りにされている。第 1 場の最後に彼女が言う、「あなたは私を避けているの？（Du weicht mir aus?）[38]」という言葉は、ゲルゲだけでなく、作曲者にも向けて歌われているのかもしれない。

第 2 場と第 8 場に現れる粉屋と牧師は、「見えない王国」には登場しない人物である。彼らは第 2 場で、ゲルゲの父と母（彼女は粉屋のいとこである）が早く死んだこと、身寄り

---

[31] *AZTG-KA*, S. 10.
[32] ベッヒャーの議論では、「ライトモティーフとして、グレーテのものと分類される主題（leitmotivisch Grete zugeordnetes Thema)」と記述されている（*CBVaT*, S. 145.)。
[33] *AZTG-KA*, S. 5.
[34] *AZTG-KA*, S. 13.
[35] *AZTG-KA*, S. 14-16.
[36] *AZTG-KA*, S. 16.
[37] グレーテは、あるいは、ゲルゲに共感を抱くことができる可能性があるのかもしれない。彼女は、第 2 場で粉屋がゲルゲの母（粉屋のいとこで、ゲルゲに物語の魅力を教えた人物）について言及したときに、「ああ、あの人はいい人だった（O die war gut!)」と言っている。*AZTG-KA*, S. 21.
[38] *AZTG-KA*, S. 18.

がなく死んだ別の粉屋が、ゲルゲからいろいろな話を聞かされて楽しんだことを感謝して、彼を相続人としたこと、そうして彼が手に入れた水車小屋を粉屋は後見人として管理していたが、欲しくて仕方がないので、ゲルゲを自分の娘のグレーテと結婚させることにしたといったことを話す。こうした会話は物語の背景について詳しい情報を与えてくれるが、特に物語の展開に関与することはない。彼らは、状況を説明する役と、ゲルゲに関心のない村人たちの代表として紹介されている以上の意味を見出すことの難しい人物である。

彼らが登場する第 2 場は、チェロ、コントラバス、ファゴットによる旋律が、シンコペーションによるホルンとヴァイオリン、ヴィオラに伴奏されるという音楽で始まる[39]。この旋律は、付点 8 分音符・16 分音符の組み合わせと 3 連符が、また順次進行と 6 度や 7 度といった大きな跳躍が織り交ぜられたものである（譜例 6）。この動機は常に低音域で演奏されているわけではないが、この場面では、粉屋や牧師の年齢や、村の中での立場を考えて低い音域が設定されているのだろう。

この、「やや幅広く、ゆったりと、ユーモアをもって（Etwas breit, behäbig, mit Humor.）」という指示によって導入される旋律は、ひとつの方向に進むときには逡巡する様子を見せず、ときには 7 度という思い切った跳躍を見せ、その一方で、同じ音型が繰り返される箇所もある。わざわざ「ユーモアをもって」と指示されていることもあり、ある種（少なくとも歌劇という場では）典型的な田舎の善人像を体現するかのような音楽で、この段階では「村人の主題」として理解されるが、歌劇全体からは、より広く世間・社会と結びつくものと位置づけられる（これについては、第 2 幕についての議論で詳述する）[40]。このような音楽は、いったりきたりをくりかえし、前に踏み出すかどうかという逡巡を反映する「ゲルゲの主題」とは対照的であり、村の人々や世間一般とゲルゲのかみ合わない関係を示唆している。

第 3 場は、グレーテが歌う踊りの歌で、第 4 場はハンスが登場し、合唱ににぎやかに迎えられる場面である。従来の歌劇では、踊りや陽気な合唱の場面は、いわば観客の楽しみのために慣習的に供されてきたもので、必ずしも物語の一部として大きな意味を与えられたわけではない。有節歌曲の形を取る第 3 場と、明るい合唱が中心でワルツ風の音楽も現れる第 4 場は、おおむね耳になじみやすい和声で作曲されており、《夢見るゲルゲ》全曲の中では、音楽がとりわけ分かりやすい部分である。つまり、これらの場面は、少なくとも音楽面では、従来のシステムに依拠した形で用意されているのである。

グレーテを含む村人たちは、このような、歌劇の旧来の形に添った表現にあてはめられて描かれている。そして、このような表現によって、村全体の、安穏としておりまた閉鎖的な、そしてその閉鎖性に自足している気質や、ゲルゲと他の村人たちの距離感が示されている。

---

[39] *AZTG-Par*, S. 37.

[40] この主題について、ボーモントはゲルゲの村と関係づけられた動機と（*ABAZ*, p. 152）、ベッヒャーは「世界の主題（Weltthema）」と（*CBVaT*, S. 324.）解釈している。

グレーテの踊りの歌は、この歌劇の中でも唯一の、ソロのための独立した形による（前奏を持ち、特定の楽節が繰り返され、後奏によって閉じられ、次の場面との明確な切れ目が存在する）楽曲である。快活な「グレーテの動機」に導かれるようにしてダンスの音楽が始まり、少女を踊りに誘う若者と誘われた少女のやりとりが描かれる。少女は若者に絹の靴とリボンと腕輪を求めるが、若者がこれらを持ってくると、少女は別の、「最愛の人（einen Liebsten）」を探すために、若者を置いて去っていく。

第 1 節と第 2 節それぞれの後に、グレーテのゲルゲについての独白が挿入される。第 1 節の後には、彼女は、ゲルゲが自分にリボンや腕輪を贈ってくれないと言う。このとき、踊りの歌を支えていた安定した 3 和音が崩れ、属 7 和音が解決されないまま別の属 7 和音に移っていく、というパターンが繰り返される。第 2 節の後ではグレーテは、自分がゲルゲではなく、「ダンスのできる、最愛の人（einen Liebsten, der tanzen kann[41]）」を求めている、と語る。このとき、音楽は迷走するかのように転調を繰り返し、その解決が見えない状況を振り捨てるかのように、踊りの旋律が戻り、軽快に、そして強引に歌は閉じられる。

このような構成からは、ゲルゲがグレーテにとってどのような人物なのか、もしくはグレーテはゲルゲをどのような人物として位置づけたいのかを読み取ることができる。そして、グレーテに《夢見るゲルゲ》の中で与えられている役割もまた、この踊りの歌によって定められる。グレーテがゲルゲに求めているのは、自分に贈り物をいろいろ与えてくれる、形式的な「恋人」の役割であって、一緒に踊る「最愛の人」の役割ではない。ゲルゲと常に近いところですごし、婚約する予定であるというふたりの関係は、ふたりの内面での結びつきを意味するわけではない。

グレーテは、第 1 幕の第 5 場までは、あたかもこの歌劇のヒロイン役を担っているかのように見える。第 6 場まではソプラノによって歌われるソロの役を担うただひとりの人物であり[42]、主人公のゲルゲとふたりだけの場面が長く、この歌劇では唯一、アリアを模したソロの歌を与えられている。しかし、このソロの歌は、彼女が実際には、この歌劇のヒロインとしての資格を持たないことを示している。グレーテのソロは、単に楽しげなダンス風の音楽に乗って歌われるだけではない。その安定した生活の中に入りこんでくる不安定な一瞬が、彼女にとっても、社会に適応して生きるのが唯一の選択肢ではないのかもしれない、と感じさせる。しかし彼女は、そのもうひとつの可能性には目をつぶる。

ツェムリンスキーの歌劇では、ダンスを介して登場人物の在り方に疑問を投げかける手法は、珍しいものではない。たとえば《夢見るゲルゲ》に続く歌劇《馬子にも衣装》では、ワルツが舞台であるゴルダッハの町の人々の小市民性と結びつけられ[43]、《小人》では、ス

---

[41] *AZTG-KA*, S. 26.

[42] 第 1 幕で女性によるソロが担当する役は、グレーテの他には第 6 場のメゾソプラノによる「夢の声」のみである。

[43] *HWAZ*, S. 47-48. 小市民性とワルツの組み合わせによって虚偽性を表す手法は、ウィーンの市民文化に対するツェムリンスキーの距離感を示していると考えられる。

ペイン風舞曲が小人と小人を弄ぶ王女が踊る場面で用いられるなど、虚飾に彩られた場を象徴するものとして、ツェムリンスキーの後の作品でも用いられている。第 4 場のグレーテの歌もまた、偽りのヒロインとしての彼女の性質を描いている。

グレーテとダンスをするのがゲルゲでないとすれば、誰だろうか。その答えが、第 4 場で提示される。

第 4 場で登場するハンスは軍隊帰りの人気者である。彼の登場する場面では、フォルティッシモで急速な（プレスト）上昇音型が演奏される。この「ハンスの主題」は、小太鼓のトレモロを背景に、弦と木管のユニゾンによって導入され、複雑なリズムを持たない順次進行によって、立ち止まることなく、また力強く前進し続ける印象を与える（譜例 7）[44]。彼を歓迎する村人たちの合唱は、ハ長調を基本に、複雑な転調を経ず、順次進行による急速な上昇や三和音を多用する、従来の和声機能に忠実な音楽で描かれる。

かつてハンスの恋人であったグレーテが彼を迎えるとき、音楽はワルツに変わる（ここでも、虚偽の印としての舞曲が姿を現す）。このワルツが始まってからは、「村人の主題」も顔を出しており、ハンスが村というコミュニティーに適合するタイプの人物であることが分かる。

ここまでに現れた、第 1 幕の村人たちを紹介する主題は、軽快な「グレーテの主題」、ゆったりとしているがユーモラスで目指す方向がはっきりしている「村人の主題」、一直線に進んでいく「ハンスの主題」と、それぞれ違いはあるものの、いずれも逡巡する「ゲルゲの主題」や、雄大な山型による「王女／ゲルトラウトの主題」とは対照的な性格を持つ。ゲルゲは村人たちの誰とも相容れない関係にあることが、このような主題の性格の対比によって明示されているわけである。

第 5 場は、こうして第 1 幕の登場人物の紹介が終わった後で、ふたつの種類の者同士のかみ合わない関係が示される場面である。村人たちがハンスを歓迎しているところにゲルゲがやってくると、グレーテは彼に、その場にいる皆に彼が考えていることを伝えるように言う。

この夢語りの場面では、ゲルゲの語りと、村人たちの反応が交互に示される。グレーテがゲルゲに話をするように促してからの経緯は、表 2 のようにまとめることができる。

この表 3 で示されているうち、3 と 5 で語られる内容とその音楽は、第 1 幕第 7 場の、王女が登場する場面で再び現れ、とくに 5 の最後の 2 小節は、第 7 場で王女がゲルゲを夢の国へと招く言葉を先取りしている。

この部分では、安定した調によって描かれるゲルゲの語り（1、3、5）と、調性が安定しないか、あるいは不安定な保続音の上で展開される村人たちのとまどった反応（2、4、6）が対比される。グレーテやハンスを含めた村人たちの歌は、この部分では普段の彼らに似合わず、不協和音が多く、調が安定しない。ゲルゲと彼の夢想は、彼らにとってそれだけ

[44] *AZTG-Par*, S. 48.　（譜例は、*AZTG-KA*, S.27.）

理解しがたい、また不安を与えるものである[45]。これらふたつの、まったく異なる性格の音楽が交互に現れることによって、ここで夢を語る主人公とその姿に眉をひそめる村人たちという構図が組み上げられる。

第 1 幕の前奏でゲルゲの夢と、彼が潜在的に夢想する夢の世界の存在が提示されて以来、「ゲルゲの主題」や「王女／ゲルトラウトの主題」はしばしば現れるが、その多くは断片的なものである。ほぼ原型通りに現れる箇所でも、むしろグレーテやハンスと結びつく、利発な印象を与える音楽と、半音階や不協和音、また楽器編成に彩られた、ゲルゲがメールヒェンの世界について語る様子を描く音楽の対立が目立ち、前奏のように落ち着いた、あるいは夢想的な気分に満ちた音楽は聴かれない。ゲルゲと強い関係のあるこれらのふたつの主要な動機は、第 1 幕では、グレーテや村人たちがゲルゲの夢想を否定的にとらえているために、場面の中心を占めえないのである。

しかし、ゲルゲと村人たちの関係が描かれる場面の中で、この夢語りの部分は唯一、前奏の穏やかな気分を連想させる。前奏の変ホ長調に近い変イ長調で、これも前奏と同じ 4 分の 3 拍子で、まずヴァイオリンのソロがゆっくりと（langsam との指示がある）弱い音で（前奏と同じくピアニッシモ）、「ゲルゲの主題」を演奏する。クラリネットとホルンがやはり弱音で遅れて続き、背景にはチェロとコントラバスによる保続音や、ヴィオラの細かい上下動、フルートの和音、またハープのグリッサンドやアルペジオが聴かれ、柔らかい響きが作られる。村人たちのいる場で前奏に近い響きが現れるのは、第 1 幕ではこれが最初で最後である。この瞬間、あるいは、グレーテをはじめとする村人たちには、ゲルゲの本心に近づく可能性があるのかもしれない[46]。形の上では、グレーテに促される形で夢について語るのだから、ゲルゲの語りが、彼の夢を否定する声によって中断されることはないはずである。

けれどもこの可能性を、ゲルゲは自分であっという間に消してしまう。

グレーテ
　言ってみて、あなたの心を苦しめているもののことを。
　　（中略）
ゲルゲ
　なんでもないよ、あの野原のはしで、
　ぼくはとても美しい夢を見るんだ。
　それで全部さ！
グレーテ（ぽかんとして）

[45] 村人たちはこのとき、ゲルゲについて次のように語る。「見ろよ、あいつがそこに立っているようすを、まるで全然知らないやつみたいだ（Schau, wie er da steht, so fremd und fern）」（*AZTG-KA*, S. 49.）／「あいつが考えていることが分からない（Weiss nicht, was er will）」（*AZTG-KA*, S. 52.）

[46] *AZTG-Par*, S. 86-87. ただし、この場面ではチェレスタが用いられていないので、潜在的にゲルゲがグレーテやハンスなどの聴き手を信じていない、と暗示されているとも考えられる。

それだけ？

ハンス

そりゃすごい！

GRETE

Sag', was dir dein Herz beschwert!

...

GÖRGE

S'ist nichts — dort am Wiesensaum,

Dort hatt' ich einen wunderschönen Traum.

Und das ist Alles!

GRETE(mit offenem Munde)

Alles?

HANS

Sonderbar! [47]

彼は夢語りを、いったん 8 小節で打ち切ってしまうのだ。ここで改めて、ゲルゲが村人たちに、そしてグレーテに、自分の夢についての話を聞いてもらおうと期待していないこと、グレーテがゲルゲを理解しようとしない一方で、ゲルゲもグレーテに自分の理解者としての役割を期待していないことが示される。後に、第 1 幕第 6 場で、ゲルゲのまどろみの中でグレーテの声が、彼に現実への対応を呼びかけるものとして、さらにはゲルゲの持つ夢の世界を侵食する動きを象徴するものとして現れる場面があるが、彼には、グレーテはそのような人物としてしか映っていないのである。

一方、村人たちの反応は、ゲルゲの夢語りを全く理解できず、自分たちと相容れないものを目前にしての動揺を感じさせる。ゲルゲが夢語りを 8 小節で打ち切ったあと、ハンスは軽蔑のこもった論評をするが、そのとき和声は安定せず、オーケストラでは、ハンスとは関わりがないはずの「ゲルトラウト／王女の主題」の、半音階を含んだバリエーションがクラリネットによって奏される[48]。ハンスはゲルゲを馬鹿にしながらも、彼の言葉を振り切ることができない。第 5 場の終わりで、ゲルゲの夢語りが終わったとき、ハンスの歌は一転して軽快になる。しかしこのときの彼の歌は、急に速度が上がり、シンコペーションにアクセントが付されることによって、弱拍が強調されるなど、快活さが不自然に強調されている[49]。まるで彼が、無理やり話を打ち切って、村人たちと共にゲルゲの前から逃げ出しているかのようである。

ゲルゲが、この場面でグレーテや村人たちとの関係を築く可能性を見出さずに終わる一

[47] *AZTG-KA*, S. 46-47. なお、ハンスの最後の台詞は、ゲルゲを軽蔑して言う軽口である。
[48] *AZTG-Par*, S. 88.
[49] *AZTG-KA*, S. 55.

方で、グレーテもまた、ひとつの岐路に立っている。彼女は第 1 場でゲルゲの夢想癖をなじり、第 3 場では彼を自分が結ばれるべき相手と思っていないということを口にする。しかし、彼女の心は確かに、ゲルゲによってざわめいているのだ。第 4 場の最後に彼女は、ゲルゲについてこう語る。「それからあの人がやってきて口を開くと、私の全然知らない人になってしまうの、私はあの人に見つめられると息苦しくなってしまうの、彼が行ってしまうと､やっと自由になった気がするの（dann kommt er und spricht und ist mir so fremd, dass sein Blick mir das Herz beklemmt und erst wenn er geht, fühl' ich wieder frei.）[50]」。このとき、音楽はグレーテに関わる場面にいつも見られる軽快さを失い、「ゲルゲの主題」の短調のバリエーションやベースラインでの同一音型の繰り返しなど、ゲルゲの停滞する心理に近い気分を映し出す。

彼女とゲルゲの距離は、彼の言うことを全く相手にしようとしないハンスや、彼のことを少しも理解できない他の村人たちよりも近い。ただし、ゲルゲとの婚約については、彼女は他の人々の前で、ハンスに、「父が命令したから！（wenn der Vater befiehlt!）[51]」と言っている。つまり彼女は、ゲルゲと彼の心にあるものを理解しようとする方向へ進み得る岐路に立ちながら（ゲルゲを理解する可能性を自らの選択肢として持っていながら)、ゲルゲを理解できないことに言い訳をしつつ、自分を取り巻く「現実」に合わせる道を選ぶのである。第 5 場の末尾で、ゲルゲとふたりきりで過ごす最後のわずかな瞬間に、彼女は言う。

このままでいましょう、
私たちには一番いいんだわ、
別々にいるのが。

Lassen wir's sein,
Für uns ist das Beste,
wir bleiben allein.[52]

このあとグレーテは、第 1 幕第 8 場とエピローグで、わずかに登場するにすぎない。ゲルゲを理解する可能性を持ちながら、その道を選ばないことで、彼女は作曲家の、そして観客の関心から外されていくのである。

そしてグレーテは去り、ゲルゲがひとりになることによって、聴き手はようやく、彼の隠された内面に触れることになる。こうして第 6 場が始まる。

３－３　夢とメールヒェンの引用（第 1 幕第 6 場）

[50] *AZTG-KA*, S. 43-44.
[51] *AZTG-KA*, S. 43.
[52] *AZTG-KA*, S. 56.

ゲルゲは第 1 幕の第 6 場でひとり川のほとりにたたずみ、夢と物語の世界を空想し、続く第 7 場でメールヒェンの世界の王女と出会う。主人公が川のほとりでまどろみ、自分が見たことのない世界に触れるというプロセスは、第 2 章で述べたように、ツェムリンスキーがこの歌劇を作るまでの過程において、継続して存在し続けたテーマである。このふたつの場面は、「夢見る」主人公であるゲルゲがどのようにして夢に入っていき、その夢が彼にどのように作用するか、そして彼が夢を見ることがどのような意味を持つのかという、歌劇全体の根幹にある考え方を知る上で大きな手がかりとなる。

第 6 場では、ゲルゲの独白とまどろみを通して、彼が夢の世界に入っていく経緯がたどられ、この歌劇で大きな役割を果たす、いわば異世界との境界が示され、主人公がどのようにして「夢」を「見」、異世界と接触するかが段階を踏んで描かれる。第 7 場では、主人公がどのように現実世界と異なる価値観を持つものから働きかけを受け、そのような働きかけに主人公がどのように応えるかが示される。ここで初めて、ゲルゲの前に、自分がいる世界とは別の世界に触れる可能性が示される。この一連の経緯は、第 2 幕以降に展開される、ゲルゲとゲルトラウトをめぐる物語とも関連する。

３－３－１　歌劇全体の中心としての第 1 幕第 6 場

第 2 章の最後で触れたように、第 1 幕第 6 場は、ホルスト・ヴェーバーによって「第 1 幕の中心」と位置づけられて以来、この歌劇についての考察でとくに頻繁に言及される箇所である[53]。彼の、《夢見るゲルゲ》、とりわけ第 1 幕第 6 場は、実生活と夢、無邪気さと自意識、自然と文明といったものの関係が中心として扱われている点において、ユーゲントシュティルの典型であるという主張[54]をふまえるなら、この場面自体が、1900 年頃の芸術における考え方のひとつの典型を示している、と取ることもできる。

ゲルゲが「夢の国」についての空想にふけり、現実に存在するかどうか分からない「声」を耳にするこの場面は、彼の、「夢みる」人物としての性格と行動パターンを、この歌劇の中で最も明確な形で示している。

ヴェーバーは作品全体は別として、歌劇全体での、とくにこの場面でゲルゲが示している性格と行動については、「夢は『内なる現実』になるにすぎない（Träume können nur „innere Wirklichkeit“ werden）」と、どちらかというと否定的に感じられる記述をしているし、このあと現れる王女については、幻影とみている[55]。「王女」が幻影であるかどうかは、作曲家自身が明記していないので、解釈の範囲を出ないが、この言葉を選んでいることもまた、ゲルゲといわゆる「現実」との間に距離があると彼が考えていることを示している。ヴェーバーは《夢見るゲルゲ》を、歌劇作品そのものとしては肯定的に評価してい

[53] 第 2 章の２－９（67-68 頁）を参照のこと。
[54] *HWAZ*, S. 44.
[55] *HWAZ*, S. 44.

るが、主人公のゲルゲの人物像について前向きなものを感じ取ることができないせいか、その評価の仕方は、第 1 幕第 6 場を例として取り上げ、この箇所で《ザレマ》の第 2 幕冒頭とよく似た手法が用いられていると指摘した上で、エキゾチックな国を描くのではなく、夢の中に存在する「内なる国」を描いていることを特色とするというもので[56]、やや苦しい。

確かに、ゲルゲが第 6 場で単に川のそばで横になっていること自体が、彼が自分の生活の場である「村」における現実、すなわち生産的な行動に関与していないことを意味する。彼の孤独、つまりひとりで夢にふけることもまた、彼が、村や他の村人たちと何らかの交流を持つという意味で「現実」と関与していないことを示している。このように「現実」と疎遠であったからこそ、ゲルゲは「王女」と出会うことができたわけだが、とはいってもゲルゲのこのような行動様式を第三者として見る場合、彼に対する評価はどうしても否定的なニュアンスを含んでしまうようだ。

このような考え方は、ツェムリンスキーの歌劇の主人公全般について、「受け身」であって、自らの困難な状況を打開しようとしない、という共通点[57]を見ていることから導かれたものである。しかし、本来この場面は、彼の歌劇や 20 世紀初期に書かれた、共通した性格を持つ音楽作品についての予備知識がなくても、音楽そのものによって主人公の心理と彼をめぐる状況がある程度把握できるように書かれている。ゲルゲの心理が音楽によって詳細に描かれ、用いられる個々の手法が主人公を理解する手がかりになっている。そして、これらの手がかりをもとに、第 6 場と第 7 場の表現を読み取ることで、ゲルゲについての別の見方が可能になる。

物語と音楽の関係から、第 6 場は 7 つに分けることができる。

（1）昼、ゲルゲは川岸でまどろんでいる。彼は川の音に耳を傾けながら、川が向かう見知らぬ世界を想う。
（2）風や太陽の光、波の音に身をゆだねながら、ゲルゲは母の思い出に浸る。
（3）ゲルゲは昔母から聞いたメールヒェンを思い出す。
（4）母が聞かせてくれたメールヒェン、『白雪姫』の一節を口ずさむゲルゲの耳に、物語を語る母の声が聞こえてくる。グレーテの声（「眠れ、眠れ、ばかなゲルゲ！（Schlaf ein, schlaf ein, du dummer Görge du!）」）も聞こえてくる。
（5）グレーテの声は、ゲルゲが彼女と婚約することになっていると思い出させる。
（6）大勢の声が、彼がグレーテと結婚すると、グレーテの父やハンスが物語の本を破いてしまうだろう、と予告する。
（7）大勢の声は「大きな猫が食べる本のページ（die Blätter, die frisst der grosse

[56] *HWAZ*, S. 45.
[57] 2－9 の註 101（66 頁）参照。

Kater[58])」について語り、ゲルゲは「メールヒェンは生きたものにならなくてはならない」と言う。

これらの 7 つの部分を、物語の内容と、音楽上の要素、すなわち速度・拍子・調・小節数をひとまとめにして表示すると、表 3 の通りとなる。3 番目の部分と 4 番目の部分はさらに、音楽の調子や編成を考えるとふたつの部分に分けることができるので、それぞれを a と b としておく。物語の展開上は、ゲルゲが川を見て物思いに沈む部分（1＝変ニ長調中心）、母との思い出にふける部分（2、3＝ヘ長調中心）、「白雪姫」の一節をつぶやき、引き続いてまどろみにおける外からの声を聴く部分（4～7＝ロ短調中心）の 3 つに大きく分かれる。

３－３－２　川の情景とゲルゲの内面

３－３－２－１　川の音型と長調・短調の間の往復

（1）の主調である変ニ長調は、クローネスによれば、ツェムリンスキーが好んで用いた調であり、苦悩と歓喜に節度を失うこと、やさしさと繊細さ、深い懊悩からの解放への憧れといった意味を持つ[59]。この部分の音楽は、情景としては、午後の静かな時間、ゲルゲがたたずんでいる川のさざなみを模している。この描写は、単に狭い音域の中で音を細かく動かすことで波の動きを示すのにとどまらず、非常に精密に構成されている。たとえば、はじめは 2 本のクラリネットが入れ違いに、間に as 音をはさみつつ f-fes-es-des-es-fes という旋律的な動きを示す音型（仮に「川の音型」と称しておく）を演奏する。直後には 4 本のフルートが、やはり 2 本ずつに分かれて入れ違いに同じ音型を吹く。この旋律的な音型はチェロの一部やハープの片方によってもなぞられており、それらの楽器の残りは全く別の音型を演奏しているという具合で、ここでは単に「川の波が描かれている」という事柄を提示するだけでなくて、川の波の複雑な動きや、その波の、複数の方向から聞こえてくる音をより実際に感じられるものに近い形で描くという工夫が行われている（譜例 2a）[60]。川の波を思わせる、短い楽句の繰り返しという点では、コントラバスの一部による低音部の des-as の下降形も共通している（譜例 2b）。

これらの短い楽句の繰り返しは、ゲルゲ自身の置かれた状態を示唆してもいる。ひとつには、「川の音型」が与える、変ニ長調と変ニ短調のどちらに所属するのかはっきりしない性格の問題がある。ふたつの調の違いは f と fes にあるが、短い間に何度もその両方の音が出てくることによって、聴き手にとってこの場面はどちらの調に属するのかはっきりしない、という効果が出る。また、短い楽句を繰り返し使い、何度も同じことを繰り返し、なかなか進行していく気配を見せない、という手法も、ゲルゲの「停滞」した心理を描く上

[58] *AZTG-KA*, S. 68.
[59] H. Krones, „Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys“, S. 173.
[60] *AZTG-Par*, S. 113-114.

で効果を上げている。

３－３－２－２　3 和音の継続

ゲルゲの停滞した心理と状況は、金管、バスクラリネット、ファゴット、それにコントラバスの一部によって長く継続される 3 和音によっても示される（譜例 2c）。ここで継続される 3 和音は、途中で何度か音の内部変換を経るが、第 6 場の 5 小節目以降、しばらくは、コントラバスとファゴットは一貫して低音部の des 音を奏している。この和音に乗せて旋律が演奏されるために、des 音は変ニ長調の主音の保続音としての役割も果たすことになる（譜例 2d）[61]。伸ばされた 3 和音を背景として展開される音楽は、とくに発展する目的をもたず、常にその出発点へと戻ってくる[62]。前奏についての議論ですでに触れたように、継続される 3 和音の上にさまざまな楽想が展開するという手法は、ワーグナーやマーラーなどの「自然の音楽」を手本にしたものと考えられるが、彼の夢が、常に最初に提示される和音（その時点での調の主和音）から解放される瞬間を持たないままさまよい続けることは、同時にもうひとつの意味を示唆する。すなわち、保続音と同じく、ゲルゲの夢、つまり彼の心理が停滞していることを示しているのである。

この場面では変ニ長調の主和音や des の低音部保続音の上に、「自然」、すなわち川の情景が詳細に描かれているわけだが、一見して同じ動きを繰り返している川の風景は、ゲルゲの停滞した状況、クローネスの示すような、苦悩と歓喜に節度を失い、やさしさと繊細さを持ち、深い懊悩からの解放を憧れている、といった状況を象徴するものとしてとらえられていることになる。しかし、変ニ長調の主和音が中心に据えられながらも、長調と短調の間を行ったり来たりするこの音楽は、明暗どちらに属するものなのか。この区分が明確でないことは、ゲルゲのおかれた状況についての価値判断も、一定していないことを示している。この音楽が語っているのは、あくまで彼の停滞した状況だけであって、彼が本来、自分を「現実」と「夢」のどちらで生きるべき者として考えているかまでは明示されていない。この場面は、そうした、価値観が定まっていない段階から始まっているのである。

３－３－２－３　円環形の「夢の主題」

5 小節目からは、「ゲルゲの主題」がヴァイオリンで演奏される。この旋律は、一度の中断をはさんで非常に長くゆったりと、5 度や 6 度の跳躍を伴って歌われ、オーボエとイングリッシュ・ホルンに引き継がれて、22 小節目でいったん結ばれる（譜例 8）[63]。as で始まり、広い音域を動いた結果、as に戻ってくるこの旋律は、循環する形を持っている。

---

[61] *AZTG-Par*, S. 113-117. 引用：*AZTG-KA*, S. 57.
[62] H. Weber, „Über Zemlinskys Oper „Der Traumgörge““, S. 118.
[63] *AZTG-Par*, S. 113-117. 引用：*AZTG-KA*, S. 57.

《夢見るゲルゲ》の冒頭、第1幕の前奏で「ゲルゲの主題」が提示されたときには、この旋律の後半部分は登場していない。この後半部分は第1幕の中で何度か登場するが[64]、いずれも「ゲルゲの主題」の前半部分とは全くつながりのない、別の箇所で見られるものである。つまり、第6場で初めて、「ゲルゲの主題」の完全な姿が提示され、本来この主題は循環する形を持っていることが示される。

音楽だけではなく、物語に登場する、あるいは語られる小道具という形でも、ツェムリンスキーの円環形への関心は示される。これはすぐ後の場面でゲルゲが『白雪姫』の一節を語る場面で示されるが、その意味については後述する。第1幕第6場冒頭の時点では、円環形の旋律は、最終的に元の場所から動かない、停滞が強調される音楽として、午後のけだるい時間とゲルゲ自身の現状を打開できない状況を象徴している、という印象を与えるにとどまる。

３－３－３　ゲルゲの歌と調の変化

このように、第1幕の第6場には、ゲルゲが夢想的な性格を持ち、主体的に行動する人物でないことを示す要素が、ツェムリンスキー独自の技法によってさまざまな形で組み込まれている。そんな中で歌われるゲルゲの歌は、個々の要素だけを見るのであれば、現在の自分の状況とは別のできごと、あるいは出会いへの期待を示しつつも、そのような新しい状況の出現にむけて、自発的に何らかの行為を起こすというものではない。したがって、この部分だけを見た場合、彼を「受け身の夢想者」として評価することそれ自体は自然ではある。けれども、第6場と第7場全体の構成を視野に入れると、それ以外の要素も見えてくる。そこで続いて、場面が進むことによって、これらの技法による描写が、ゲルゲとその周囲の状況のどのような別の一面を示していくのかを見ていくことにする。

ゲルゲの独白の歌そのものは、和声としては不安定な状態であることが多い。歌い出しは cis-dis-e で、表記上はそれまでと全く異なる、シャープの多い調性に拠っている。耳で聴くだけであれば、des-es-fes と同じなので、この歌い出しは前奏や伴奏の変ニ長調／変ニ短調と実質的には変わらない。けれどもこの部分の基本的な調性は変ニ長調であり、また楽譜でわざわざ作曲者がフラットではなくシャープによる表記を用いていることから考えても、この部分は、調性が、つまりゲルゲの歌い出しと前奏の脈絡が分かりにくく、また歌と伴奏がかみ合わなくなるように書かれている。

その後、ゲルゲの歌の調性は、嬰ヘ短調、ハ長調などを経て、突然最初の変ニ長調に戻る。この最初の一節（cis から des に戻るので、音の高さ自体は同じところに戻って結ばれる）の細かい変化は、ひとつひとつの変化する前後の調どうしについてはそれなりの関係は認められるものの、全体として和声進行の何らかのパターンに当てはまるものではなく、脈絡のなさが印象づけられる。音楽自体が、自発的な方向性を持って進んでいるように受

[64] *AZTG-KA*, S. 18. が一例。

け取ることができないのである[65]。

ゲルゲが川に「おまえは何を見たのか？（Was hast du geseh'n?）」と呼びかける第 2 節は、第 1 節と同じ音で始まるが、今度は変ニ短調（des-es-fes）で表記されており、伴奏との齟齬はなくなっている。この 3 つの音と、さらに上方に跳躍する 4 つ目の音からなる動機（直接的には歌い出しの des-es-fes との関係を連想させるが、4 つ目の音がさらに上方に跳躍する音型は第 1 節で見られる）が繰り返されながら次第に間を詰めて、音の高さも上がっていくことによって、音楽はにわかに緊迫度を増す。このパターンが一度頂点に達したところで、音楽はいったん静まり、ヘ長調を中心とする第 2 の部分に移行する。

この、ゲルゲが母親のことを回想する部分では、オーケストラが演奏する「川の音型」はずっと勢いが弱くなり、楽器を使い分けた綿密な描写も切れ切れになる。半音高い嬰ヘ長調で波のざわめきが描かれる短い部分もあるが、母親に物語を聞かされていた思い出を語る部分では、この音型を演奏するのは第 2 ヴァイオリンのみになり[66]、その後、いったんハープやヴィオラが加わるものの、ついに切れ切れになって消えてしまう。つまりこのとき、ゲルゲの心からは現実の風景としての川の音は、次第に消えていってしまう。こうして、ゲルゲの周囲は、川の風景から彼の「夢の世界」へと変貌していく。

しかし本当は、彼は「夢の世界」には没入していないのかもしれない。彼の認識から「現実」が姿を消す一方で、彼自身の抱える危機を知らせる信号が発されている、と受け取ることもまた可能だからだ。

この部分の終結部にあたる、ゲルゲが母に呼びかける箇所では、フルートが、「ゲルゲの主題」の冒頭部分にあたる、2 度上昇から大きな跳躍に至る音型を演奏する。最初、この主題は 2 度・5 度と、ふたつめの跳躍がかなり大きい。それゆえに「ゲルゲの主題」との共通性も明確なのだが、ゲルゲの独白が進むにしたがって、この 2 番目の跳躍はだんだん小さくなっていき、10 小節目の段階では 2 度になってしまう（譜例 9a）[67]。これではただの順次進行であって、それ自体からは「ゲルゲの主題」との共通性を見て取ることはまず無理である。この跳躍の縮小プロセスを追っていくと、「ゲルゲの主題」がだんだん本来の姿を失っていく経緯であるように思える。つまり、ここでは「夢」の価値を信じるという彼の生き方の立脚点自体が、このときある程度の危機にあると示されているわけである。

このときゲルゲは、自分の抱える危機について、明確に言葉にしているわけではない（すなわち、自分がどのような状況にあるのか、明確に把握しているわけではない）。それでは、彼がまだはっきりとは感じ取れていない、彼にとっての脅威は何か。この後の場面で、それが明らかにされる。

３－３－４　『白雪姫』の物語と、外から聞こえる「夢の声」

---

[65] このような調進行を、ヴェーバーは、「この和声は、（調を）『扱っている』のではなくて、反映している（nicht „handelt", sondern reflektiert）」と解釈している。*HWAZ*, S. 45.
[66] *AZTG-Par*, S. 133.
[67] *AZTG-Par*, S. 135.

母親への呼びかけのあと、弦楽合奏にホ短調、ハ長調、ハ短調の主 3 和音（譜例 9b）が続けて現れる。この、非現実的な印象を与える 3 和音の移動を合図として、ゲルゲは実際のメールヒェンの物語に思いを馳せ始める。

ここで彼が回想し、思いを馳せるのは『白雪姫』の世界で、彼が口にするのは、女王が真実を告げる鏡を見て問いを投げる場面である。

鏡よ壁の鏡、
この国で一番美しいのはだれ？
女王さま、あなたはここでは一番お美しい、
けれども山のむこうにいる白雪姫は
あなたよりも千倍も美しい。

Spiegelein, Spiegelein, an der Wand,
wer ist die Schönste im ganzen Land?
Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier,
doch Schneewittchen hinter den Bergen
ist tausendmal schöner, tausendmal schöner als Ihr[68].

『白雪姫』の物語で鏡が果たす役割は、単に物を映すというよりは、目に見えていない真実を伝えるものである。ツェムリンスキーは実際に後に《小人》で、主人公が鏡を見ることによって自分の本当の醜い姿を知り絶望する場面を描いている。この場合、鏡の役割は、見る者に自分が望んでいない現実を教えるということになる。『白雪姫』の鏡も、女王に彼女が望んでいない現実を教えるが、一方で白雪姫の美貌を告げるものとしての役割も果たしている。また、第 1 幕第 1 場で、グレーテが猫を追い立てているときに、「猫は本当は何者であるか」について彼が語っていることも考えるなら、「人の目には分からない、本当の（高貴な、もしくはよりよい）姿」が重要なテーマであり、鏡がそのテーマを象徴するものとみることができる。

鏡の存在は、ツェムリンスキーがしばしば使用し、《夢見るゲルゲ》にも出てくる円環形のフレーズとつなげて考えることもできる。鏡は、とくにその縁を取る線が起点と終点を持たない点において、円環的な性質を持つ。《白墨の輪》の第 1 幕第 2 場の、王子パオと話をする場面で、主人公ハイタンは地面に円を描き、こう言う。

この円の外側にあるのは、無です。
この円の内側にあるのは、すべてです。

[68] *AZTG-Par,* S. 136-137.

Was außerhalb dieses Kreises ist, ist das Nichts.
Was innerhalb dieses Kreises ist, ist das All.[69]

このあと、ハイタンは鏡の象徴としての円環形について言及している[70]。

鏡という円環の中に現れるものがすべてであり、その外側にあるものが無であるとする構図を《夢見るゲルゲ》にあてはめるならば、ゲルゲがメールヒェンの登場人物の台詞を借りて鏡に呼びかけることは、彼がメールヒェンの世界の中に存在する、彼にとっての実在の世界を呼び出すことを意味する。そして、彼にとっては、鏡の外、すなわちメールヒェンの世界の外側にあるものは、実質的な意味を持たないことになる。この時点では、ゲルゲ自身はメールヒェンの世界の外側にいる。もしもそれがゲルゲにとって実質を持つものでないとすれば、彼はメールヒェンの世界に、「今の姿には現れていない本当の姿」を持っていることになる。つまり、ゲルゲが鏡に向かって呼びかけることは、彼がこの段階で、自分が本来いるべき世界に所属していないという現状意識を持っていることを示している。

続けて、まず女声 6 部からなる「夢の声（Traumstimmen）」が、ゲルゲが歌った『白雪姫』の旋律の断片をなぞり（ただし、実際に同時に歌うのは、多くても 3 つまでのパートである）、その合唱に、母親のものと思われるメゾソプラノの声が重なる。背景にはチェレスタによる和音が流れ、その中に複数の 3 和音が連続して登場することによる長調と短調の間の移動が含まれることもあり、現実離れした雰囲気が醸し出される。

このとき、母親の声が語るのは、典型的なメールヒェンのハッピー・エンドである[71]。そして、『白雪姫』の物語の途中のプロセス（たとえば、白雪姫が森に捨てられること、7 人の小人の登場、白雪姫の毒殺と王子による救出）はすべて省略されてしまう。

つまり、ゲルゲにとっては、『白雪姫』の物語のうち、鏡への問いとハッピー・エンドだけが重要なのであって、それ以外のこと、たとえば 7 人の小人との生活や王妃が毒リンゴを姫に渡すこと、そして王子が姫を救出することなどは、大きな意味を持たない。グレーテは第 1 場で、メールヒェンの世界を夢みるゲルゲに「あんたは騎士でも侯爵でもない、あんたを待っている王女さまもいない（Du bist kein Ritter und bist kein Fürst, auf dich wartet keine Prinzessin）[72]」と言うが、ゲルゲはもともと、そして潜在的にも、英雄としての自分を夢想しているわけではない。むしろ彼が夢想しているのは、鏡に象徴されるような、今彼が見ていないと思っている真実に出会うことと、引用されるメールヒェンの結

[69] A. Zemlinsky, *Der Kreidekreis. Oper in drei Akten (7 Bildern).* Wien, Leipzig: Universal Edition, 1933, S. 51-52.
[70] *ibid.*, S. 53. なお、第 1 幕第 2 場は、歌劇の最後で結ばれるふたりの出会いの場面である。ハイタンはこの時点で、パオが王子であることを知らない。
[71] 「そして彼はふたりに国と人々を贈りました。もし彼らが死んでいなければ、今でも生きています（Under schenkt ihr Land und Leute und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.）」。このとき、テノール 2 人の声が母親の声に重なる。*AZTG-KA,* S. 65-66.
[72] *AZTG-KA*, S. 15.

末に象徴されるような、幸福な世界、すなわちよりよい世界と出会うことなのである。

したがって、『白雪姫』の物語を語るということは、ゲルゲが単にメールヒェンに耽溺するというだけではなくて、自分にとっての真実が存在する（と信じる）世界への入り口を開く意味を持つ。鏡への問いを口にした直後から、ゲルゲがさまざまな「夢の声」を聞くようになることにも、彼の語りによって物語の世界への道が開かれた（と彼が信じた）意味が含まれている。

『白雪姫』の引用が終わると、半音下の変ロ短調に転調し、テンポも速くなって、グレーテの声が、「眠りなさい、眠りなさい、ばかなゲルゲ！」と呼びかける[73]。12 時になったら、ゲルゲは彼女に求婚し、彼の住む村での現実への適応を迫られる生活が始まるのである。やや急速なテンポで歌われるグレーテの声は、夢の領域にあるのか、現実の領域にあるのか明確でない。けれども、メールヒェンが語られるときのゆったりとしたテンポから急速なテンポへの変化は、ゲルゲが次第に夢の深みから脱しつつあることを思い起こさせる。

続いて、女声合唱（4 部）が、ハンスとグレーテの父（粉屋）――第 1 幕における「現実」を最も明確に体現しているふたり――がゲルゲの本を破り捨てるだろう、と予告する。このとき、直前までの、3 和音が多用された、美しいけれどもやや非現実的な感覚を抱かせる音楽は消えてしまい、木管と弦のピツィカートを中心に、後に木琴も加わって奏される不協和音と半音階が、滑稽ともグロテスクともいえる印象を与える[74]。

グレーテとの結婚は、ゲルゲが村の人々の思惑に従って、彼らのいう「現実の世界」に入っていくことを受け容れる意味を持っている。そうなれば、彼が執心している「本」が破り捨てられること、すなわち、彼が自分の「夢の世界」を放棄することを強要されることも予想される。グレーテの声による夢からの目覚めの示唆、それに続く不協和音によって語られる「現実」――このつながりは、ゲルゲが夢から覚めつつあることと同時に、ゲルゲにとって大切な夢の世界が、彼が直面している「現実」によって侵食され、破壊されつつあることを示している。

さらに女声合唱はゲルゲに、彼が第 1 幕の冒頭で語っていた猫（本当は高貴な身分である、とゲルゲは思っている）のことを思い出させる。彼は眠りの中で、猫や物語のことを不安げに考える（音楽はロ短調の 3 和音をバックに、夢を示唆する 4 度音程の進行が、h-fis の下降形で、もしくはその反行形である 5 度音程の上昇形で、歌やベースラインにさまざまな形で現れる（譜例 10a）[75]）。この、「物語」と「現実」の中間に立っている自分という状況を夢の中で意識しつつ、ゲルゲは「メールヒェンは命あるものにならなければならな

---

[73] ゲルゲの夢想的な性格を不満に思っていたグレーテがここで「眠りなさい」と呼びかけることは奇異な印象を与える。この場面では、結婚後には夢みることは許されなくなるので今のうちに眠っておきなさい、という意味にも、彼女自身が本当はある程度ゲルゲの夢想を許容する気持ちがある、という意味にも取ることができる。グレーテは、夢想家である現状のゲルゲのことをそれなりに好いているので、ハンスやゲルゲの父ほどには彼の夢想癖を嫌っていないと取ることも可能である。そのように取るならば、グレーテの物語における立場は、必ずしも「現実」の側に明確に立っているわけではないことになる。

[74] *AZTG-Par*, S. 140-142.

[75] *AZTG-Par*, S. 142-143.

い！（Lebendig müssen die Märchen werden!）」という理念を思うが、その理念は一貫して声高に、確信をもって語られるわけではない（彼の台詞の終わりに、内声に半音階旋律が登場する）。しかし、「夢」と「現実」が対立するこの場面で、彼が「メールヒェンは命あるものにならなければならない」という理念を口にしたことは、少なくとも彼が、対立する両者のうち「夢」の方を選択したことを意味する。

この夢の部分は、表 3 を見ても分かるように、ひとつの区分が、場面が進むにつれて徐々に短くなっていき、指定されている速度も次第に速くなっていく。第 6 場の冒頭では「ほどよく活発に（Mässig bewegt）」という指示に、モデラートの指定が添えてあり、停滞しているほどではないが比較的ゆったりした部分が比較的長く続いている。この段階では、ゲルゲのまどろみはまだ浅い段階にあり、一方で川の穏やかな流れを描く場面でもあることから、音楽の速度指定はさほど速いものにはならない。その後、『白雪姫』の回想が始まる直前にいったんアダージオとなるが、回想が始まり、「夢の声」が聴こえている段階では、この場の冒頭よりも速くなるように指定されている（アレグレット）。さらにグレーテの声が加わり、人々の声が、ゲルゲが直面している現実を伝えようとする第 6 の場面では「非常に活発に（Sehr bewegt）」と書かれ、速度指定もアレグロまで上がっている。

つまり、第 6 場のひとつひとつの区分は、この場面が進むにしたがって徐々に短く、また速度が速くなり、したがって、後の部分になるほど、短く過ぎ去っていく。そして、第 4 の部分からは、ゲルゲが次第に夢に深入りしていき、個々の夢の要素が次第に短く切れ切れになって彼の頭に浮かんでくる。このまどろみの最初の部分である、『白雪姫』の引用が行われる部分では、メールヒェンの幸福な結末が、すなわちゲルゲが意識の奥で望んでいるものが現れる。しかし、ここでの「幸福な結末」と提示は、グレーテの声を、さらに彼女から連想される、彼の脅威としての「現実」を引き出す。こうした一連の「まどろみ」の深まった、第 6 場の最終部分では、ゲルゲがいつも考えているメールヒェンと、彼が常に抱える脅威である「ページを食われる」（すなわち、破られる）こと、すなわち、本の世界の外部からの破壊が混ざり合って、「大きな猫が食べる本のページ」という、ゲルゲの夢想のどこにも存在しなかった、奇妙な描写が現れる。

このような夢のとらえ方は、フロイトの夢解釈との関連を、ある程度連想させる。たとえば、フロイトは、夢は心的に価値のある事件を想起することによって惹き起こされ得るものであり、夢の内容を構成するひとつの要素が、それが本質的か軽微であるかはともかくとして、直近の印象を反復していると主張する[76]。ゲルゲがまどろみの入口で耳にするのは、母の語るメールヒェンについての回想である。やがてより深くまどろみの中に入っていくにつれて、彼の夢想には、第 1 幕のそれまでの場面で彼が出会った要素が現れてくる。それはグレーテの声であり、本からゲルゲを引き離そうとする村の人々の姿であり、さらに、第 1 幕でグレーテとの間に交わされた、それ自体は大きな意味のない会話に少しだけ

[76] ジグムント・フロイト『フロイト全集　4　1900 年　夢解釈』新宮一成訳、岩波書店、2007 年、238 頁。（S. Freud, *Gesammelte Werke, II/III, Die Traumdeutung. Über den Traum.* Achte Auflage. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1998), S. 186.）

出てきた、猫についてのエピソードである。

このように、ゲルゲが出会った複数の要素が細切れに提示され、その一番最後に、ゲルゲが会いたいと潜在的に願っていた（と思われる）王女が現れることにも、フロイトの夢解釈との関連を見出すことができる。フロイトによれば、多義的な夢の根本には、欲望の成就への思いがある（「一つの意味や、一つの欲望成就が、他の意味、他の欲望成就を隠しており、一番下に至って、やっと初期の幼年期に由来する欲望の成就にぶつかることもある（es kann auch ein Sinn, eine Wunscherfüllung die andere decken, bis man zu unterst auf die Erfüllung eines Wunsches aus der ersten Kindheit stößt）[77]」）。夢の世界と王女への想いが、幼年期の記憶、すなわち母からメールヒェンを語ってもらった記憶に由来していると考えるなら、母との記憶を入り口に、いくつかの要素が細切れに提示される第 6 場の後半部分が、王女の登場する第 7 場へとつながっていくのは、フロイトの夢解釈と照らし合わせるならば、自然なことである。そして、「ゲルゲの主題」が、母についての回想の冒頭で一度演奏されてから、メールヒェン語りやグレーテの声、村人たちについての言及の中で一度も現れず、第 7 場の王女との出会いの中で再び姿を見せることからは、彼の深い意識の中にあるのが『白雪姫』の物語でも、グレーテや村人たちとの関係でもなく、王女と出会い、彼女に招かれて彼女の世界へ踏み出すことであると分かる。

ツェムリンスキーはフロイトについて直接何らかの言及を残したわけではないので、どの程度彼の影響を受けたかは明確ではないが、歌劇において夢に対する現実の影響をどのように作用させるかという点で、このような構成上の特徴から、彼の理論との関係を見出すことは可能である。そして、切れ切れの夢の要素と次第に短く急速になっていく個々の場面という手法は、ゲルゲの内面に存在する意識、すなわち「夢」と「不安」の両面を分かりやすく伝える。もっとも、《夢見るゲルゲ》では、内的な体験が直近の些末な印象への言及によって代理されているとはいえないので、フロイトの議論がそのまま歌劇でなぞられているわけではないのだが。とはいえフロイトの夢をめぐる議論は、第 6 場の推移が、ゲルゲのまどろみの意味を読み取る手がかりとして理解するための十分な材料になることを示している。そして、この場面が、ゲルゲが内面に抱えている問題と願望を有効に提示し得る仕組みを持っているという点で、第 6 場は、第 1 幕の、そして歌劇全体の根幹を担う部分として機能しているのである。

３－４　王女と、異世界との接触（第 1 幕第 7 場～第 9 場）

ここで第 7 場に入り、「王女」が登場する[78]。王女の「ゲルゲ！」という最初の呼びかけ

---

[77] 同書、286 頁。（*ibid.*, S. 224.）

[78] 第 1 幕第 7 場に登場する王女は、それが本当に王女という名前で特定できる存在だとはどこからも確認できないことと、そもそも彼女が現実に存在しているのか、架空の存在なのかはっきりことから、本来は、「王女」と留保をつけて表記すべきだろう。とはいえ、登場人物一覧や楽譜ではかぎ括弧は付されていないので、これに従って、以後はかぎ括弧をつけずに表記する。

は、ロ短調の主 3 和音を構成する、fis-h のふたつの音によって行われる点で、第 1 幕第 6 場の末尾部分を引き継いでいる。この時、オーケストラは沈黙している。続いて、ハ長調とハ短調の主 3 和音とその分散和音が交互に現れ、「王女／ゲルトラウトの主題」の完全形が、ヴァイオリンのソロによってハ長調で静かに演奏される。第 6 場の末尾が、速度が速めに設定されており（アレグロ・モデラート）、ロ短調の主音 h による保続音の上に弦のトレモロなどによる半音階を含むフレーズが組み合わされ、わずか 11 小節の間にピアニッシモからフォルテへ、またピアノへと強弱が振れるといった具合に大きな動きを見せるのと対照的に、第 7 場の冒頭はフルートやハープ、ヴァイオリンのソロといった、音の細い楽器を中心に、ハ長調の主音による保続音に乗せて、3 和音の分散型やなだらかな音型の主題、ピアノやピアニッシモによる穏やかな表現が続く（譜例 10）[79]。その両者が、オーケストラの一瞬の空白と、王女の呼びかけによって接続されることによって、王女の呼びかけ（あるいは王女が呼びかけた一瞬）を契機に、ゲルゲの前に彼がそれまでにいた場所とは全く異なる風景が広がってきたかのような印象が形作られる。

このあと展開される第 7 場を内容に沿って区分すると、表 5 の通りになる。ここからまず分かるのは、王女が呼びかけ、ゲルゲが答えるという形でふたりの対話が行われることである。とくに、第 7 場の序盤である 3 までの各部分では、王女が呼びかけ、ゲルゲが応答し、彼の応答を契機に調が大きく変わり、音楽は新しい場面に移っていくという形を取る。つまり、ゲルゲ自身は意識していないが、第 7 場の音楽と場面は、初めのうちは、王女ではなくゲルゲの言動に従って変化していくのである。

第 7 場での王女の呼びかけの内容を言葉から大まかに分類すると、ゲルゲを夢の世界へと誘うもの（表 5 では 1、4a、5、8）と、夢の世界の情景や事物を描写するもの（表 5 では 2、3、4b、7）、そして両者が結びついたもの（6。この部分は、歌詞は呼びかけだが、音楽は 2 のバリエーションである）の 3 種類に分けることができる。これらふたつの要素は、既に第 4 場で提示されている。したがって、第 7 場は本来、ゲルゲの心の中にすでに存在していた事柄が、王女との対話によって再び引き出されてきたものである。そもそも、王女は、鏡への問いかけに模したゲルゲの「問い」に答えるという形で現れたのである[80]。このふたつの点を考えると、ふたりの対話が専らゲルゲの心の動きに応じて進展していくのは、自然なことだ。

しかし、ふたりの対話は、第 4 場の「夢語り」をそのまま繰り返すことによって、あるいは単に第 4 場のバリエーションとして成り立っているわけではない。第 7 場には、3（夢の世界の情景）、4、5、7（夢の世界への誘い）といった、第 4 場では現れなかった内容による部分もある。

---

[79] *AZTG-Par*, S. 142-143.　なお、ピアノ譜の第 1 幕第 6 場末尾部分（*AZTG-KA,* S. 68.）では、この部分の最強音はフォルティッシモとなっている。

[80] J. Stenzl, *op. cit.*, S. 86.　なお、第 6 場の最後にゲルゲが歌う旋律は h-fis の下降形で閉じられており、第 7 場が、その音型に呼応するような、fis-h の下降形による王女の呼びかけで始められていることにも留意すべきである（譜例 10a”）。

これらの新たな要素は、すでに第 7 場の 1 と 2 で、第 4 場で現れた、夢の世界の情景を現す音楽（ここでは「夢の情景の主題」と呼ぶ）が再現されたあとで、すなわち、ゲルゲがもともと自分にとっての「夢の世界」として認識していたものに出会ったあとで、出現する。王女と出会うことで、彼の前には、単にそれまでいた場所と異なるだけではなく、それまでに見た、あるいは空想したことのない世界が広がり始めるのである。こうして、新たな風景が現れたことを受けて、王女の「世界よ、世界よ！　お前は世界を知っているの？（Die Welt, die Welt! Kennst du die Welt?[81]）」という呼びかけが行われる。「お前は世界を知っているの？」という言葉は、単にこの世界と別の世界の存在を示しているだけではない。王女の住む世界は、ゲルゲの思い描く異世界よりも広く、そこには彼の知らない風景があるのかもしれない。つまり、この世界になじめず、異世界への思いを抱えながら生きているはずのゲルゲもまた、異世界のことを認識できているとは限らないのである。

こうして、ゲルゲの認識していない新たな風景が描写され始めることをきっかけに、ゲルゲの抱く異世界像は動揺を始め、彼が自覚しないままに抱えている、自分が今いる世界の軛を脱して、夢の世界に行きたいという欲求が引き出される。4 からは、王女の歌はゲルゲの応答を経ずに、短い単位で次々と変化していく。4b や 5 では、拍子が 1〜2 小節ごとに変化し、歌は大胆な跳躍を伴って広い音域を上下する。4b では、歌がわずか 5 小節のフレーズの間に 13 度の音程を上下動するという、極めて大きな動きを見せる[82]。この部分では、ハープによる分散和音やグリッサンドなど、広い音域にわたる音型や、急速でしかも動きの大きなフレーズが、しばしば現れる[83]。ここで言葉を発しているのは王女だが、この場面があくまでゲルゲのまどろみという枠の中で用意されたものであり、第 7 場がもともとゲルゲの反応を契機に進行していることを考えると、このグリッサンドが示す特別な心理状態は、王女よりもむしろ、ゲルゲのものと考えるべきである。王女の歌の高揚は、ゲルゲ自身の心の高まりと動揺を伝えているのである。

4 からは、音楽はゲルゲの応答を伴わずに転換していき、夢の中のできごとは、夢を見ているゲルゲの意識によるコントロールを外れて独自に動き始める。第 6 場でも第 7 場でも、ゲルゲはある段階までは自分の見たいと望んでいるものを目にするが、第 6 場のグレーテの声が入って以降と同じく、第 7 場の 4 以降でも、自分のまどろみの中に現れる風景をコントロールすることができない。

このあと 7 までは、呼びかけと風景描写がまざりあい、調性や緩急の入れ替えが頻繁に行われる。王女は、ゲルゲが「自分が今いる世界」から脱出する方法を指し示す。4 の冒頭で彼女が「世界よ！」と高らかに歌うとき、オーケストラには「村人の主題」が現れる。この主題は、ここでは「ゲルゲの主題」の後半から派生した山型の楽想（この音型はゲル

---

[81] *AZTG-KA*, S. 77-78.
[82] *AZTG-KA*, S. 72-75. 5 小節のフレーズの間に歌が 13 度の音程を動くのは、ピアノ譜では 73 頁の 8〜12 小節目（4b の冒頭）である。
[83] *AZTG-Par*, S. 156-158.

ゲの憧れを示している、と解釈できる[84]）へと吸収される（譜例 11-1）。次に 4b の末尾で、再び「世界よ！」という言葉と「村人の主題」が重なって現れると、「村人の主題」は今度は、13 度の音程を上下する旋律へとつながっていく（譜例 11-2）[85]。

第 6 場についての議論でフロイトのいう「夢の多義性」との関連の可能性に触れたが、この部分での夢の独走もまた、短い情景や言葉がつなぎ合わされている点で第 6 場と共通しており、ここでもやはり、ゲルゲが自分で意識しないままに、彼が内面に抱えているものが提示される。第 6 場の場合は、彼の潜在意識は、彼が現実に対して抱いている脅威の方に働いているが、この場面では彼が夢の世界というものに、あるいは夢の世界と接触するということに対して何を求めているのかが示されている。

6 に入ると、それまで調性や表情が揺れ動いていた音楽が、ひとまずト長調の静かで軽快なもので安定する。ここで、夢の世界を描写する音楽に合わせて、夢の世界への誘いが歌われることによって、3 以降の転換の連続は、ひとつの到達点を迎える。このような到達点は、第 4 場ではなかったものである。

王女
　熱に身を焦がし、
　川に身を沈め、
　望みのものを手にするのです！
　そして物語があなたに招き伝えるものを、
　世界で探すのです、
　すばらしい世界で、すばらしい世界で！

PRINZESSIN
　Verbrenn’ in den Gluten,
　versink’ in den Fluten,
　greife was du gefällt!
　Und was die Geschichten lockend berichten,
　das such in der Welt,
　in der Wunderwelt, der Wunderwelt![86]

夢の世界がどのような場所であるかということと、ゲルゲが夢の世界へ行きたいと願っているということは、第 4 場でも第 7 場のここまでの部分でも、別々に提示されていた。第 4 場では、まずゲルゲが夢からの働きかけについて語ったあとに村人たちの反応が挿入され、それからあらためて、夢の世界の風景について語られる。第 7 場でも、3 の部分まで

[84] *CBVaT*, S. 133.
[85] *AZTG-KA*, S. 73-74.
[86] *AZTG-KA*, S. 75-76.

は、働きかけと風景についての語りは、別々に提示されていた。したがって、ゲルゲが夢の世界について夢想しているとはいっても、このふたつの要素の間には、一定の距離が存在していた。ゲルゲが夢の世界を夢想していることと、彼が夢の世界を理解し、その世界にふれることができるかどうかは、別の問題なのである。

6 で、夢の世界の情景と夢の世界からのはたらきかけが一致することによって、ゲルゲの前には、新たな生き方の可能性が開かれる。7a でみたび、「世界よ！」という呼びかけと「村人の主題」が重ねられるとき、このフレーズは終止定式を伴って上方へと解決される（このときの調は、「ゲルゲの主題」が初めて現れる、第 1 幕の前奏と同じ変ホ長調である（譜例 11-3））[87]。外の世界に目を見開くことによって、ゲルゲは憧れと情熱を手にし、世間の圧力から開放され、自分の思いに従って生きていくことが許される場所へと出て行くわけである。自分が物語に求めているものが夢の世界の中に存在していてほしい、とゲルゲが願っていることは、単にゲルゲが異世界を空想しているのではなく、異世界、すなわち自分の住む世界の外部にある領域からのはたらきかけを感じ取る力を持っている、ということも意味している。3 からの、ゲルゲの欲求が引き出され、王女がゲルゲにはたらきかけ、彼女のはたらきかけによってゲルゲに現状からの出口が提示されるという一連の経緯を受けて、6 では夢の世界の風景を描く音楽に乗せて、夢の世界からの働きかけの言葉が伝えられる。そして、7a でふたつの要素が組み合わせて提示されることで、これらが別々のものではないということが示される。

続いて、7c で、ゲルゲが再び口を開くとき、「ぼくはあなたの世界へ行きたい（ich will zu dir in die Welt）[88]」という言葉と、オーケストラに「ゲルゲの主題」が現れることから、ゲルゲの夢の世界への思いが、自分がどのように行動するか、という意思と結びついていることが明確になる。この「ゲルゲの主題」が再現される部分は 5 小節と短いが、変ホ長調でゆったりと演奏され、弦楽器の保続音に支えられて、ファゴット、フルート、バスクラリネット、第 1 ヴァイオリンといったさまざまな楽器が入れ違いに主題を提示しからみあい、第 1 幕の前奏を連想させる[89]。夢の世界からの呼びかけを耳にし、引きつけられることと、夢の世界に存在することごとはいずれも、ゲルゲ自身に根ざしたものなのである。

こうしてゲルゲの意思が明確になったことによって、王女の呼びかけは最終部分である 8 に入る。ここで王女は、「さあおいで、私のゲルゲ（So komm doch, mein Görge）[90]」と、初めてはっきりと、ゲルゲを自分のもとへと誘う。この王女の歌は、長音と下方へのオクターブ飛躍の組み合わせによる旋律でゆったりと歌われ、未解決のままに推移していく属 7

---

[87] *AZTG-KA*, S. 76. 4 から 7 までの王女のはたらきかけの結末（7b）は、4b で現れる、13 度を上下する旋律で結ばれ、ゲルゲの言葉へとつながっていく。この部分での王女のはたらきかけの中心にあり、そのはたらきかけとゲルゲの決意をつなぐこの旋律を、ここでは「異世界への出口の主題」と呼ぶ。

[88] *AZTG-KA*, S. 76.

[89] *AZTG-Par*, S. 165-166.　ただし、弦の保続音が 3 和音である点、中音域を支えている点は第 1 幕の前奏とは異なる。

[90] *AZTG-KA*, S. 77.

和音によって色づけされる。この旋律と和声の組み合わせは、王女の世界の、現実の世界と相容れない雰囲気を伝えるとともに、属 7 の状態が続くことによって、この歌が、今まさに物語が動き出そうとする瞬間にあることを示している[91]。

このオクターブ跳躍を伴う 2 小節の旋律は、第 4 場の「夢語り」後半では、ゲルゲの語りが最高潮に達したところで現れ、夢の世界についての一連の描写を締めくくっていた（譜例 12-1）。この一連の描写は、大部分が夢の世界の王女の姿を描くことに割かれているが、最後になって「王女の呼びかけの主題」と共に、「彼女はぼくにうなずきかける（Sie neigt sich zu mir[92]）」という歌詞が現れるまで、ゲルゲは王女の自分への働きかけについて言及することはない。この 2 小節は、この場面では唯一、王女の自分に対する働きかけに言及したものであるにもかかわらず、ふたつの要素が単純につなぎ合わされたために、それまでの語りの延長線上にある以上の印象を与えるものではなかった。

第 7 場の 8 では、王女の呼びかけは、より時間をかけて描かれている。オーケストレーションを見ると、第 4 場では、大部分の楽器（木管、ホルン、弦楽器、打楽器、チェレスタ）が伸ばす和音とハープのグリッサンドを背景にトランペットが「王女／ゲルトラウトの主題」の一部分を奏するという具合で、音の厚みこそあるものの、楽器の組み合わせ方自体は単純であるのに対し[93]、第 7 場では用いる楽器を絞り、楽器を重ねる組み合わせや演奏法も細かく入れ替えている。「王女の呼びかけの主題」は弱音器をつけたヴァイオリンによって奏され、チェロとコントラバスがピツィカートとアルコを使い分けながら、バスクラリネットと共にベースラインを支え、ヴィオラとイングリッシュ・ホルンが交互に合いの手を入れる。3 本のホルンと 2 本のファゴットが入れ替わりながら和音を構成する。こうして、小節ごとに音の厚みや音色を繊細に変えることで、呼びかけを行う主体の姿を具体的にとらえようとしているのである（譜例 12-2）[94]。第 4 場では、ふたつの要素のつなぎ方もオーケストレーションも共に単純であるために、ゲルゲが夢の世界の姿を知り、夢の世界に行きたいと思う過程は十分に伝えられないが、第 7 場ではその過程が、時間をかけて、音楽にも現れるように描かれている。

第 7 場では、夢の世界の描写そのものはまず 2 に現れ、それに続く 3 以降に、ゲルゲと夢の世界の関係において生じる変化の一切が提示され、その経緯を受けて、8 でゲルゲに、もうひとつの世界へ行く出口が提示される。すなわち、王女（もしくは夢の世界）がゲルゲに働きかけるためには、ゲルゲの中の夢の世界についてのイメージが動揺し、彼が、夢の世界に自分のいまだ知らない領域が存在することを認識して、その見知らぬ領域を含む世界へ行こうという意思を抱くことが必要なのである。そのとき初めて、ゲルゲにとっての夢の世界（それは、すばらしい情景を持つと同時に、ゲルゲ自身にとって何か意味を持ち得る、具体的には彼に対して何らかの呼びかけをも行う）は、ひとつのまとまった形を

---

91 *AZTG-KA*, S. 79.
92 *AZTG-KA*, S. 51.
93 *AZTG-Par*, S. 101-102.
94 *AZTG-Par*, S. 166.

取ることになる。

こうして夢の世界の具体的な形が示され、ゲルゲに夢の世界を目にする可能性が開かれたとき、和音は複数の調の属 7 を往来し、調性が安定しないまま、王女が消滅する場面を迎える。王女が消滅する瞬間の和音は、ホ短調の 5 度を準備する増 6 和音で、現実感の薄いもの、あるいは非現実のものとの結びつきを感じさせるチェレスタによって演奏されており、和声と音色の両面で不安定であるまま、ぼんやりと消えていく[95]。この和音は、このあとゲルゲが王女の姿を二度と目にすることができなくなることもあって、痛みを感じさせるが、一方でどの方向に転じていくか分からない印象を与えるものであり、彼が自分の知らない世界へ踏み出していく境目にいることを示している。

ゲルゲがまどろみから目覚めると、「村人の主題」と、第 5 場の夢語り（表 3 の 3)、第 3 場の 2 などで現れた「夢の情景の主題」、「王女の呼びかけの主題」が、それぞれ異なる楽器によって入れ替わりながら現れ、ふたつの価値観がせめぎあっているさまが描かれる（譜例 13）[96]。このときゲルゲは、自分の住む村という、自分を取り巻く社会に合わせて生きるか、自分の考えや感情に基づいて行動するかの岐路に立たされている。

ゲルゲがふたつの世界のうちどちらを選ぶかは、第 1 幕最後のふたつの場面で、かんたんに決着がつく。ゲルゲとグレーテの婚約祝いのために、グレーテを含めた村人たちが現れる第 8 場は、「村人の主題」が冒頭と結尾に置かれている[97]。「村人の主題」がこの場面の枠を作り、ところどころ「グレーテの主題」や「ゲルゲの主題」のバリエーションが現れることで、あたかもグレーテやゲルゲの個人としての存在が、村人全体の意識の中に回収されていくかのように感じられる。そして第 9 場では、ひとりになったゲルゲが、「メールヒェンは生きたものにならなくてはならない」という言葉を再び口にして、婚約祝いの席に向かわず、村を去っていく様子が描かれる。第 8 場の最後の、村人たちが婚約祝いに行くために去っていく場面では、この場の冒頭と同じく「村人の主題」が ト長調で現れるが、この主題は間もなく消えていく[98]。代わって始まるティンパニの連打に乗って、第 8 場では用いられなかったハープによる上行グリッサンドを境に第 9 場に入り、チェレスタも再び姿を現す[99]。今や、ゲルゲにとって村人たちの考えはどうでもよく、呼びかけに応えて新しい世界に出ていく可能性だけが問題なのだ。

第 9 場は 4 つの部分に分かれる（表 6)。第一の部分ではゲルゲの理念が歌われ、第二の

---

[95] *AZTG-Par*, S. 167.
[96] *AZTG-KA*, S. 79.
[97] ピアノ伴奏譜と総譜とでは、第 8 場から第 9 場へ移行する箇所が異なる。ピアノ伴奏譜（*AZTG-KA*, S. 83.）では村人たちが去ったあと、再度「村人の主題」が提示されるところを、総譜（*AZTG-Par*, S. 175）ではその後にゲルゲの独白が始まるところを第 9 場の開始する箇所としており、どちらに従うかによってふたつの場の枠組みが変わるが、ここでは総譜の判断に従う。
[98] 第 9 場では、第 7 場の 4b の部分を再現した箇所で「村人の主題」が用いられるが、ここでは第 7 場と同じく、新しい世界を目指すために克服すべきものとして位置づけられている。
[99] *AZTG-Par*, S. 175, 178.

部分では第 7 場の 4b で現れた、「異世界への出口の主題」がニ短調で再現されることによって、彼の今いる世界を出ていきたいという思いが伝えられ、第三の部分では、第 7 場の 6 の再現から始まり、フォルティッシモによる「王女の呼びかけの主題」へと接続され、彼の夢の世界への捨てることのできない思いが描かれる。そして最後に、一瞬の空白ののち、下降するグリッサンドに続いて、ゲルゲは「王女／ゲルトラウトの主題」の前半部分による音型で、「さあ、ぼくはぼくの、王の子どもを連れてくるぞ！（Nun hol' ich mir mein Königskind!）」と高らかに歌う。そして上昇音型と「王女の呼びかけの主題」が組み合わされたところで、第 1 幕は終わりを迎える。

この結末は、王女や異世界との出会いが、ゲルゲに何をもたらしたかを示している。彼の意識の大きな動きを示すグリッサンドや急激な上昇音型、それに彼がもともと心の中に抱いていた夢の世界への思いを示す「王女／ゲルトラウトの主題」が、王女からの招きと結びつけられることで、彼の新たな歩みが始まるのである（譜例 14）[100]。

王女は単にゲルゲの空想によって創作されたわけではない。ゲルゲと彼の夢の世界が必要としたからこそ出現したことを、第 6 場と第 7 場の音楽は示している。ツェムリンスキーは、まず川の波を描く前奏とゲルゲの歌によって、彼の夢の世界への思い入れと、彼が陥っている閉塞的な状況を描き、『白雪姫』の物語と鏡のモチーフ、メールヒェンのハッピー・エンドによって、彼が物語に求めているものを明示した。しかし、ゲルゲが自分の願望が満たされる夢の世界に浸っている一方で、現実は確実にその夢の世界に侵食してきている。そんな中で彼は、夢の世界と現実のどちらを選ぶかという岐路に、外部からの干渉によって立たされているわけである。続く第 7 場で、夢の世界の住人である王女からの呼びかけを受けると、彼の前には夢の世界の、それまで見たことのなかった風景が開けていく。今自分のいる世界から夢の世界への出口が示され、彼は夢の世界からのよびかけに応える意思を示す。そして最後に、ゲルゲは自らの持つ理想を支えとして、彼の社会的立場を保障する現実に妥協するという選択肢（それは夢の世界を放棄することでもある）を捨て、夢の世界を選ぶ。

ツェムリンスキーはこのふたつの場面で、ゲルゲの「夢の世界」、そしてその世界が危機に瀕していること、さらにその危機にあって彼が現実に適応するのではなく、「夢の世界」を目指す選択をしたことを、順を追って語っている。ゲルゲの人物像を描写するだけでなく、彼と彼を取り巻く世界と彼の関係を、そしてそのような関係にゲルゲ自身がどのように対応しようとしているかを、順々に提示することで、ツェムリンスキーは聴き手に、主人公の人物像を理解する手がかりを与えているのである。

ゲルゲの人物像について、彼が何らかの主体性を持って行動しているわけではないという前提に立つと、先に挙げたヴェーバーの議論のように、この場面の描写についての評価は後ろ向きなものになりやすい。しかし、ツェムリンスキーがこの場面を、ゲルゲの「夢

[100] *AZTG-KA*, S. 85.

の世界」、そしてその危機を提示し、ゲルゲ自身がその危機に対応する決断を行うという場面に分け、音楽技法をそれぞれが持つ意味を考慮した上で、第 6 場の各部分の中で有効に機能するように設置していったことを、さらに、この場面の後にゲルゲが自分の理念をもう一度口にし、その理念に従って旅立ったことを考えるなら、また別の、より積極的な評価が必要となる。ツェムリンスキーはこれらのふたつの場面で、音楽によって、ひとりの人間の思いが移りかわるさまと、その思いの中で彼が自分の置かれた状況を認識し、どのように行動するかを詳細に描いたのである。

第 1 幕第 6 場と第 7 場の意義をこのようにとらえるなら、王女の出現に続く、彼が村を去って逃げ出すという第 1 幕の終わりの展開の意味も変わってくる。ゲルゲは単に現実から逃避したのではなく、自分にとって大切な夢の世界が社会からの干渉によって侵食されるという、彼にとっての現実に直面したときに、自分の行動の方向性を――それが彼自身の閉塞した状況を最終的に打開するわけではないにせよ――見出した、あるいは見出したと思ったのである。その行動は短期的には彼に失望をもたらしたことが、第 2 幕第 6 場で示される。しかしそれは、少なくとも彼にとって、与えられた状況に甘んじず、自分で道を選び、踏み出した瞬間だったのだ。

３－５　ゲルトラウトの「変身」――メールヒェンと現実の境界

この章の第 2 節で触れたように、第 1 幕と第 2 幕とでは、音楽の作り方や舞台となる場に与えられた雰囲気が大きく異なる。しかし、その一方で、この幕の物語の組み立て自体は、第 1 幕とよく似ている。第 1 幕では、まず第 1 場から順に村の人々が紹介され、彼らと主人公ゲルゲの関係が示される。次いでゲルゲの内面が示され、王女との出会いによって、彼の心には異なる世界へと踏み出す可能性が開かれる。最後に、グレーテとの婚約の時間が来るという現実の側からの圧力によって、彼はその時点での立ち位置を維持するか、離れるかの選択を迫られ、物語が大きく転回する。

第 2 幕でも、最初に村の人々が紹介され、次いでこの歌劇のもうひとりの中心人物であるゲルトラウトと彼らの関係が示される。その後に、ゲルトラウトとゲルゲがそれぞれ自分の内面を吐露する場面が続き、ふたりの対話を経て、カスパルがゲルゲを扇動者として迎えようとすることから、やはりゲルゲは選択を迫られ、物語は大きく動き始める。

つまり、第 1 幕でも第 2 幕でも、まず登場人物が紹介され、次いで中心人物の内面が伝えられ、主人公とヒロインにあたる人物との接触があり、それから主人公が大きな選択を迫られ、物語が動き出すという順に物語が進行していく。第 2 幕第 6 場で、第 1 幕第 6 場の川のほとりの情景を描く音楽が再現されることもまた、ふたつの幕に共通する構造が与えられていることを示している。

一方で、ふたつの幕で異なる点もある。第 1 幕では、村人たちは、ひとつの場ごとにひとり（もしくは同質のふたり）の人物が紹介される形で、個々の人物像が分かりやすく提

示される。一方、第 2 幕では多くの人物が第 1 場から登場しており、聴き手には、場面ごとに個々の人物像を把握する余裕は与えられない。また、第 2 幕第 6 場で行われるゲルゲの内面告白は、第 1 幕のように川に向かって、事実上の独白として行われるのではなく、ゲルトラウトという特定の相手に行われる。したがって、この場面では、ゲルゲとゲルトラウトそれぞれの心情がどのように描かれているかだけでなく、ゲルゲとゲルトラウトが、それぞれ相手に対してどのように接し（自分の内面をどの程度相手に晒し）、互いにそのようにして接することが、それぞれの変化にどのような影響を与えているのかを読み取る必要がある。

３－５－１　悪意に満ちた世界と、エピソードとしての男爵の物語（第 2 幕第 1 場～第 2 場）

ゲルトラウトが登場する前の、第 2 幕冒頭の 3 つの場面は、主にふたつの役割を与えられている。ひとつは、この幕の舞台となっている村の状況を説明することである。すなわち、ここでは、この幕の舞台となっている村の主要な人物（カスパル、ツングル、マテス、マライ）が紹介され、彼らによって村に起きた出来事とその現状や、ゲルゲとゲルトラウトについての言及が行われる。どちらも彼らの視点による説明という前提ではあるが、聴き手はここで、背景について一定の理解を得ることができる。

もうひとつは、第 2 幕全体を覆う雰囲気を提示することである。これらの 3 つの場面は、ふたつの全く異なる要素の音楽によって支配される。第一の要素は、前奏冒頭の「運命の和音」の分散和音によって代表される、不協和音の響きである。この前奏は、「運命の和音」とそのバリエーションを複数含んでおり[101]、1 小節目の上昇音型では fis-b の減 4 度音程が 2 回現れ、2 小節目では増 2 度音程で上昇音型が結ばれる。また、この 2 小節にわたる上昇の冒頭と結尾にあるふたつの音は、c-fis の増 4 度の関係にある。この一直線の、全体として増音程となる上昇は、3 回の増音程跳躍を含んでおり、強引に形作られている（譜例 15a）[102]。

第二の要素は、人々の対話の間を縫うようにしてツングルによって歌われる、ギターの伴奏を伴う民謡風の歌である（譜例 15b）。この歌の場面自体は、『猫橋』にも、その他の関連作品にも見られないものだが、歌われている内容は裏切りを働いた男爵のエピソードで、『猫橋』の設定をなぞったものである。このエピソードが、《夢見るゲルゲ》の物語の中で起きる出来事としてではなく、過去の出来事を語る、挿入された民謡という形で伝えられることによって、男爵の物語は空間的にも時間的にも、《夢見るゲルゲ》の物語の外側に置かれる。ツングルの歌は、物語とのこのような距離感を反映して、常に 3 和音に支えられ 8 分音符で刻み続ける安定した伴奏を持つという、前後の場面とは対照的な性質を持つ。旋

---

[101] A. Beaumont, „Schicksalsakkord und Lebensmotiv." In: *ASÜ*, S. 32.33.
[102] *AZTG-KA*, S. 86.

律が比較的自由に上下動し、拍子が 4 分の 2 と 4 分の 3 の間で変動し続けることもまた、他の部分とは異なる飄々とした雰囲気を伺わせる。

男爵の物語は、第 2 幕のヒロインであるゲルトラウトが現在のような境遇になった原因であるから、物語の中では本来重要な役割を担うはずである。しかし、ここではギターを伴う語りとして、また、作品世界の中の「現実」と全く異なるものとして切り離されて提示されることによって、単なる背景へと退くことになる。男爵の物語は実際には架空の出来事ではなく、ゲルトラウトと関連した事実であることが台本でも示されるのだが[103]、結局のところ、男爵の物語が事実であるかどうかは、この歌劇ではほとんど問題にされない。暴力的な雰囲気を持つ音楽と、その中で現実味のない雰囲気を醸し出しているギターを伴った語りが対比されることで、第 2 幕ではゲルトラウトをめぐる事実関係よりも、この村を覆う悪意の方がはるかに重要であることが示されるのである。

したがって、不協和音に覆われた音楽と共に語り行動するカスパルは、暴動の指導者というよりもむしろ、村に蔓延する悪意を代表する人物という方がふさわしい。彼がゲルトラウトの話をするとき、「王女／ゲルトラウトの主題」は歪んだ不協和音の形で提示される（このとき、カスパルはゲルトラウトが放火したと疑われ、魔女と呼ばれるようになったことを話している）[104]。また、彼がゲルゲについて言及するとき、「ゲルゲの主題」が互い違いに何度も演奏されるが、このとき「ゲルゲの主題」の旋律は、原型とは異なり、不協和音の構成音によって、あるいは短調で提示される[105]。ゲルトラウトもゲルゲも、カスパルにとっては村人たちの悪意を煽るための材料にすぎない。村人たちも、他人をそのように見ることに抵抗を感じはしない。

第 2 幕は第 1 幕と全く異なる雰囲気で始まるが、かといって、ふたつの村がすべてにおいて異なる性質を持つわけではない。第 1 場の早い段階ですでに、第 1 幕の「村人の主題」の変形が短調で現れており、その働く方向は違うとしても、この村に、第 1 幕の村と共通する性質があることが分かる[106]。どちらの村でも、一定の意識が村の人々の間に行き渡っており、全体がその一定の意識に従って行動し考えることが求められているのである。そして、どちらの村でも、村人たちはゲルゲを理解しようとせず、ゲルゲは自分のいる場になじめない状態にある。

また、酒場で働き、一方的にゲルゲに想いを寄せるマライには、3 拍子のダンス音楽風の描写があてがわれている。このダンス音楽風のフレーズが最初に現れるときには、マライを示す、順次進行を多用する優美な旋律をチェロが、この旋律と調和する対旋律をオーボエが、c-g、あるいは d-g の間を往復する低音をチェロとコントラバスが奏する[107]。こうして、カスパルと関係の強い不協和音主体の音楽とも、ツングルと関係の強い、ギターの単

---

[103] 正確には、第 3 場で、ツングルが歌っているエピソードがゲルトラウトとその父親についてのものであることが、カスパルによって告げられる。*AZTG-KA*, S. 101-102.
[104] *CBVaT*, S. 325.　ピアノ譜での該当箇所は、*AZTG-KA*, S. 102-103.
[105] *AZTG-KA*, S. 92.
[106] *AZTG-KA*, S. 89.
[107] *AZTG-Par*, S. 203-204.

調な伴奏を伴う民謡風の歌とも異なる、耳になじみやすい和声を伴う上に、ハ長調で平易な印象を与える音楽が提示される。この、分かりやすい音楽によるダンスという構図は、第 1 幕のグレーテを含めた村人たちを連想させ、彼女が虚偽に満ちた、ゲルゲの内面に触れ得ない人物として描かれていることを示している。

この「マライの主題」は、この最初の場面では軽快で流れるような旋律で、酒場で働く彼女が愛想がよく、客扱いがうまいことを連想させる。しかしやがてこの主題には、非和声音が旋律に入りこみ、彼女の、ゲルゲへの実らない愛に起因する心の乱れが現れるようになる。さらに、「マライの主題」のバリエーションには短調のものや不協和音、また旋律の中に減音程を含む、歪んだ形のものが次第に含まれるようになる[108]。グレーテとは違い、彼女には、ゲルゲによって心をざわめかせられる瞬間が訪れることはない。

３－５－２　ゲルトラウトのふたつの面（第 2 幕第 4 場～第 5 場）

ゲルトラウトが登場する第 4 場では、彼女が周囲にいる人間から憎悪を向けられ、彼女自身もまた周囲の人間に憎悪を向けていることが示される。音楽は、彼女が抱える憎悪を 3 つの要素によって示す。まず、この場の冒頭、彼女が登場した直後に、ニ短調[109]で、バスクラリネット、ファゴットといった木管の低音による、狭い音域を行ったりきたり、逡巡するような主題が現れる（譜例 16a）。この主題は、ゲルトラウトと村人たちが悪意を向けあう場面、あるいは彼女の孤独を示す場面で用いられるもので、ここでは「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」と呼ぶ[110]。続いて高音に 3 連符が現れる。この 3 連符は第 3 場で既に現れたもので、酒場の主人とおかみに関連した部分でよく演奏され、とくに第 4 場の 4 小節目以降、何度も現れる 2 度の和音による不協和音の響きが目立つ（譜例 16b）。さらに、3 連符の和音と重ねて「王女／ゲルトラウトの主題」のバリエーションが、分散和音としては不協和音となる形を持つなど、歪んだ形で現れる（譜例 16c）[111]。こうして、ゲルトラウトは登場の場面で、逡巡、不協和、そして憎悪といった人間関係や心理を抱えた人物として印象づけられる。

村人たちが去り、ゲルトラウトが独白する第 5 場は、大きくふたつの部分に分かれる。

第一は、彼女が村人たちから向けられている悪意と、彼女自身が彼らに対して抱いている悪意を語る部分（ピアノ譜では、108 頁から 111 頁の上 2 段まで）である。この部分の

---

108 「マライの主題」については、*CBVaT*, S. 328. で検討されている。

109 ３－１で触れたように、ニ短調は、ツェムリンスキーの歌劇ではしばしば、死や殺人と関連づけられている調である（70 頁参照）。この場合は、ゲルトラウトと周囲の間の憎悪が深刻な状況にあることを伺わせる。この幕の最後に、村人たちはゲルトラウトを襲って殺そうとするので、この関係が死や殺人につながるものと考えることは、不自然ではない。

110 ボーモントはこの主題のリズムについて、ゲルトラウトの怒りと関連づけられている、と見ている。*ABAZ*, p. 149.

111 *AZTG-KA*, S. 104, *AZTG-Par*, S. 213-214.

音楽は、第 4 場の性格を引き継いでいる。彼女の歌は激しく上下動する短いフレーズを重ねることで成り立っており、息せき切った、余裕のない印象を与える。一方、オーケストラには、「ゲルトラウトの憎悪／孤独の主題」がさまざまな調で現れる。3 連符は姿を消すが、代わりに歪んだ形の「王女／ゲルトラウトの主題」が何度も演奏される。その主題は、おおむね不協和音と短調の 3 和音によって伴奏され、不安な、あるいは暗い雰囲気を示す。ここでは、ゲルトラウト自身が、自分が抱く悪意と、その悪意から抜け出す見通しがないことを意識しているかのようである。

その典型的な例が、ゲルトラウトが「あいつらは私を憎んでいるのね？　私はもっと憎んでやるわ！[112]」と語る部分である（譜例 17）[113]。この 4 小節の部分の前半、「あいつらは私を憎んでいるのね？」の箇所で、歌は 6 度上昇し、そのまま 7 度下降する（a-f-g）という大きな動きを見せる[114]。オーケストラでは「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」が逡巡し、ベースラインが半音階進行を伴いつつ、下方へ進んでいく。暗い雰囲気のまま、体が下方へと沈んでいくかのような印象を与える部分である。後半の 3・4 小節目では、フォルテに転じ、アクセントを伴って、半音階によってなかば強引に、あるいは強引さを印象付けて、嬰ヘ短調へと転調する。このとき、ベースラインは d-b-fis と、10 度、さらに増 4 度と、強引に下がっていく。ここで、3 小節目でベースラインが 14 度下がり、4 小節目で「王女／ゲルトラウトの主題」が 10 度、またこの 2 小節の間に主旋律が 12 度上がっていくという具合に、わずか 2 小節の間に、オーケストラの音程は急激に拡大していく。これに合わせて、歌もこの 4 小節のフレーズでの最高点（fis）に達し、オーケストラには「王女／ゲルトラウトの主題」の短調による形が現れ、歌の頂点に合わせるように、彼女の暗い感情が強く示される。歌は次の小節の as で、とりあえずの頂点に達するが、4 小節目の fis からは減 3 度の高さにあり、ここでもまた不自然な移行が見られる。そしてこの不自然に形作られた頂点に合わせて彼女は、「あいつらは私をあざ笑っている（Verlachen sie mich）」と歌う。これが、彼女と村人たちの関係、そして彼女が抱く悪意の根拠を示している。もっとも、このように無理矢理押し広げられていくような音楽進行からは、ゲルトラウトが自分で村人たちとの間に悪意のある関係を作り出している面があると考えられる。周囲との関係にかかわらず、自分の中で、周囲から孤立した状況を作り上げるところが、彼女にはある。それは、この幕ではゲルゲにも当てはまる。

第 5 場の後半、「ずっと静かになって（Viel ruhiger）」という指示のもと、ニ長調に転調する部分から、音楽の性質は一転し、穏やかで安定したものになる。まずピアニッシモで、「非常にやわらかく（sehr zart）」「王女／ゲルトラウトの主題」の初めの部分が提示される。このフレーズは、最初の上行音型が歪められた形ではなく、3 和音の分散和音になっており、主題の本来の形に近い。そして、分散和音の最高点の fis から、オーボエによって別

[112] *AZTG-KA*, S. 109. この台詞については、第 2 章ですでに触れている（55-56 頁）。
[113] *AZTG-KA*, S. 109, *AZTG-Par*, S. 221-222.
[114] 総譜（*AZTG-Par*, S. 221.）では歌は a-f-a と動くが、これは誤植であろう。

の主題が導き出される。この主題は、初めの部分が 2 度ずつたどるように上行している点で、「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」を連想させるが、その後、32 分音符での転回に、さらに上下に大きく飛躍する部分につながっており、全く異なる、優美で明るい印象を与える。こうして、「王女／ゲルトラウトの主題」、「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」という、第 5 場の前半部分の根幹を形作るふたつの主題が、本来の形に戻り、あるいは変形として、穏やかな旋律へと転換して提示された上で、オーボエの旋律の対旋律として、「王女の呼びかけの主題」が現れる[115]。

この後半部分の音楽は、憎悪や苦痛が中心を占めるそれまでの部分とは大きく違う性質を持っている。しかし、第 5 場の前半の音楽も後半の音楽も、ともに「王女／ゲルトラウトの主題」と「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」を中心に展開していく。この場面は、正反対の表情を持つ前半と後半で、音楽を構成する個々の要素が大きく変わるわけではない。憎悪するゲルトラウトと夢見るゲルトラウトは、全く別の人物というわけではない。第 5 場の前半での彼女も後半での彼女も、根本に抱えているものは大きく変わらない。ひとつの根本となる人物の上に、ふたつの面が現れているのであって、村人たちと一緒にいるときには悪意の面が引き出されている。そして、彼女がひとりになり、静かに考えを巡らせることによって、思いやり、謙遜、誠実さ[116]といった、その奥底にある新たな面が引き出されてくる。ここで新たに加わる「王女の呼びかけの主題」は、ゲルトラウトの中に隠された、思いやり、謙遜、誠実さといった性質に見合う、穏やかな音楽の中で用いられ、彼女は本当は必要とする人に呼びかけることのできる力を持つ者である、ということが示される。

対照的なふたつの部分の境目で、彼女は「私には自分が分からない！（ich kenn' mich nicht mehr!）[117]」と言う。自分の心を把握できないという意識を経過することによって、彼女の悪意とは別の面が現れる。すなわち、彼女の意識によって把握されていない部分に、彼女のもうひとつの面がある。第 1 幕でゲルゲがひとりになったときに初めて心の奥にあるものを、まどろみというなかば無意識の形で表に出したように、ここでゲルトラウトが示しているもうひとつの面もまた、彼女が無意識に奥に抱えていて表に出そうとしていなかったものなのである。

この独白の後半で「王女の呼びかけの主題」が中心となることによって、ゲルトラウトは第 1 幕第 7 場に登場した王女と共通する要素を持っていることが示される。しかし、ここで彼女は、前半から後半にかけて一定のプロセスを踏んで、社会の底辺で周囲を憎悪するゲルトラウトから王女としてのゲルトラウトへと変化していくわけではない。彼女は、

---

115 *AZTG-Par*, S. 227-228.
116 この 3 つは、ボーモントが、ゲルトラウトに与えられた性質として挙げている要素に拠っている（*ABAZ*, p. 142.）。変ホ長調に転じた部分からハープが現れることも、彼女の隠された、やさしさなどのよい性質を示す点として考慮してよい。*AZTG-Par*, S. 230.
117 *AZTG-KA*, S. 111.

多くのメールヒェンの主人公たちのように、苦しい境遇にある者、みすぼらしい容貌をしている者から、優美で幸福な王女へと、たとえばゲルゲがまどろみの中で語っていた『白雪姫』の物語の主人公のように、一瞬のうちに変身を遂げるわけではない。第 5 場前半の憎悪するゲルトラウトと、後半のやさしさにあふれよりよい世界を夢見るゲルトラウトは、共通の基盤の上に成り立っている、切り離すことのできない人物である。彼女の王女としての姿は、それまでは隠されていたもうひとつの姿が、そのまま提示されたものなのである。

この後半部分はさらに、ニ長調を起点に、手探りするようにいくつかの調の間を移行していく部分と、その後に続く変ホ長調の部分のふたつに分かれる[118]。一定の長さの部分が変ホ長調として提示されるのは、第 2 幕ではこの部分が最初である。変ホ長調は、歌劇全体の前奏の調として、つまり、ゲルゲの人物像が最初に提示されたときの調としてすでに印象づけられている。ゲルトラウトの独白を描く音楽は、彼女自身が次第に自分の隠された性質を明らかにしていった結果、変ホ長調へと至る。彼女は、ゲルゲが夢見て出会ったような、突然外から与えられる、メールヒェンの王女ではない。少なくとも心の奥底では、彼女はゲルゲと通じ合う性質を持っているのだ。

３－６　ゲルゲの 2 度目の内面告白と、聞き手としてのゲルトラウト（第 2 幕第 6 場）

第 2 幕の中心である第 6 場は、大きく 11 の部分に分けることができる。

（１）　ゲルゲが登場しゲルトラウトに話しかけることをきっかけに、ゲルトラウトが近況を語る。
（２）　ゲルゲは、自分たちふたりが村人たちから孤立していることについて語る。
（３）　ゲルゲが自分の落ちぶれた状況を自虐的に語ると、ゲルトラウトが彼をいさめる。
（４）　ゲルゲの自虐的な語りの続き。
（５）　ゲルゲは、かつて自分が持っていた夢や理念について語る。
（６）　ゲルゲは再び今の自分について語り、「世界になんて意味はない！（die Welt ist ohne Sinn![119]）」と言う。
（７）　ゲルトラウトがゲルゲを慰める。
（８）　ふたりの関係や、互いをどう思っているかについての会話（「君はいい人だ（Du bist gut.）」「あなたもじゃないの？（Bist du’s nicht auch?）」[120]）。村人たちが、ふたりが愛し合っていると言っていることなどが語られる。ゲルトラウトはゲルゲを落ち着かせる。

---

[118] 111 頁 10 小節目の後半開始部分からはニ長調の、112 頁 17 小節目からは変ホ長調の調号が用いられている。
[119] *AZTG-KA*, S. 122.
[120] *AZTG-KA*, S. 124.

（９）　ゲルゲは川辺で過ごした日々を回想する。ゲルトラウトはゲルゲに眠るように言う。

（１０）ゲルゲは、昔考えていたことと、今の状態について思う。

（１１）第 1 幕第 7 場の王女の歌から、4b（表 4 参照）の、大きくうねる旋律を含む部分の再現を経て、ゲルトラウトがゲルゲに村を出るように勧めるが、ゲルゲは自分にはいるべき場所がない、とその選択肢を否定する。

この 11 の部分を、音楽や内容によって整理すると、表 7 の通りになる。

この場面では、第 1 幕の中心である第 6 場と同じく、ゲルゲの内面が伝えられる。第 1 幕ではゲルゲはひとりであり、川に向かって話しかける形で内面を告白する。したがって、ここでは彼の言葉に耳を傾けている者はいないという前提になっている（王女を「耳を傾ける者」と考えられないこともないが、この場面ではまだ、彼女の存在は明示されてはいない)。第 2 幕では、彼にはゲルトラウトという聞き手がおり、彼の内面告白に対してゲルトラウトがどのような反応を示すか、またゲルゲがゲルトラウトという聞き手を、どのような存在として受け取るかが問題となる。

この時点ですでに、彼とゲルトラウトは村人たちによって、恋人のような関係にあるとみなされている[121]。ゲルゲも第 6 場で、そのように言われていることについて口にする[122]。もっとも、この歌劇でゲルゲとゲルトラウトが同じ場面に居合わせるのは第 6 場が最初であり、それより前には、ふたりの間にはどのような関係も、目に見える範囲では存在してはいない。

３－６－１　歪められた主題

第 6 場の 1 と 2 では、ふたりの近況や村で起きていることが話題となっている。直前の第 5 場後半では、音楽はゲルトラウトの隠された面を穏やかに、またやさしく描いていたが、ここでは再び「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」や 3 連符が現れる。このときゲルゲの前にいるのは、村人たちへ憎悪を向けているときのゲルトラウトである。したがって、この段階ではゲルトラウトは、自分の隠されたもうひとつの面を見せる対象としてゲルゲを認識しているわけではない。彼女が他の村人と違ってゲルゲと親しく話をするからといって、必ずしも彼女がゲルゲを、自分の内面を見せる対象とみなしていると決められるわけではない。これは、ゲルゲからゲルトラウトを見た場合も同じである。

第 2 の部分から始まるゲルゲの独白では、第 1 幕で既に現れたいくつかの主題を中心として音楽が展開されるが、これらの主題が現れるとき、かつての音域・テンポの両面でののびやかさは失われている。この違いは、主にふたつの形に現れている。ひとつは、音型

[121] *AZTG-KA*, S. 93.
[122] *AZTG-KA*, S. 124-125.

が原型と比べて歪められていることであり、もうひとつは、フレーズが短く、その短い断片がたたみかけるように連続して用いられることである。

たとえば、「ゲルゲの主題」は、第1幕のように長調で演奏され、複数の5度音程の跳躍を含み、回帰する形を持つのではなく、短調で、音程とリズムの両面において歪んだ形で現れる。本来 5 度の跳躍が見られるべき箇所は、しばしばより狭い音域で、時には減音程での跳躍で代用される。その結果、この歪められた主題は、より萎縮し、同じところをうろうろしているような感覚を与える。そして、本来ならゆっくりと 4 小節かけて提示されるところが、ここでは2小節で打ち切られ、続いて別の形の、別の調による、「ゲルゲの主題」をもとにした断片が現れる。この断片もまた、主題の一部を切り取り、歪んだ形で再現したものである。このバリエーションの結尾と重なるようにして低音部に現れる、もうひとつのバリエーションは、原型の 3 小節目なかばにあたる部分で別の旋律に吸収されてしまう。一方、ベースラインは半音階を加味した動きを見せており、余裕がなく、また、出口も見つからない感覚が表現されている（譜例 18）[123]。

この後しばらく、本来長調の和声で演奏され、安定した、またそれゆえに停滞した印象を与えるはずの「ゲルゲの主題」が、旋律の長さやリズムが一定せず、旋律の中に減音程が含まれ、短い単位で主題を担う楽器が入れ替わっていくがゆえに、聴き手に拠り所のない、不安な気分を与えるものとして提示される。この傾向は次第に極端になっていき、3からは、「ゲルゲの主題」後半部の冒頭部分がわずか1小節の長さに圧縮され、さまざまな楽器と音程で繰り返し現れる。この部分では、「より動きをもって（Bewegter)」と指定された速さで、シンコペーションを含む短調の旋律が細切れにされたものが、1小節1小節、楽器を入れ替えて積み重ねられるように続けて演奏されることによって、追い立てられるような雰囲気が作り出される[124]。

３－６－２　ポリフォニー・ラビリンス

2と3で、歪められ、次第に細切れにされていくフレーズで示された、ゲルゲの追い詰められた感情は、4でゲルトラウトが言葉をさしはさむことによって、別の方向へと向かう。

ゲルトラウト
　自分のことをひどく言わないで！
　聞いていられないわ！
ゲルゲ
　君は、ぼくの人生の奥深くを見ているのかい？

[123] *AZTG-KA*, S. 115.
[124] *AZTG-Par*, S. 238-239.

GERTRAUD
Schmäh' dich nicht!
Ich kanns nicht hören!
GÖRGE
Blickst du tiefer in mein Leben?[125]

このあと、ゲルゲの言葉は次第に、表面的な不満や怒りから、彼の考えていることや内面へと踏み込んでいく。細切れにされていたフレーズは若干長さを取り戻す。しかしそれは、ゲルゲが自分の人生について前向きに考えるようになったことを意味するわけではない。この部分では歌もオーケストラも、旋律は下に押さえつけられた形を取る。このあとの 3b の部分は、主にふたつの主題から構成されている。ひとつは半音での動きを組み合わせた、狭い音域を行ったりきたりする主題で、ゲルトラウトの登場する場面で現れた「ゲルトラウトの憎悪／孤立の主題」のような、逡巡する形を持っている。もうひとつは、順次進行と跳躍進行を組み合わせつつ全体としては大きく下方へ動いていく旋律で、これは「村人の主題」のバリエーションであるが、もとの形とは違って調性が不明確であり、自らの拠って立つところと、行く先の見えない不安感を伴う。これらの主題とそのバリエーションが組み合わされて展開した後、さらに「ゲルゲの主題」の断片が現れるが、この断片は、大きくたゆたうように展開する本来の形につながっていくことはなく、そのまま下降する音型に取りこまれていく[126]。

これらの音型の組み合わせが、ゲルゲが現在、自分が置かれている状況をどのように認識しているかを示している。すなわち、圧迫されており、自分の生き方の方向性を見出せず、自分を取り巻く事柄はすべて彼を妨げる作用をしており、第 1 幕と同じく、コミュニティーは彼の生き方を理解しようとしない、というものである。

ゲルゲがこのように語る部分で「村人の主題」が現れたことで、この主題の、第 1 幕では示されていなかった意味が明らかになる。第 1 幕の村人たちも第 2 幕に登場する人々も共に、コミュニティーを覆う考えに合わせることを個人（ここでは主人公）に要求し、その生き方に適応しない人物には一切理解を示さない。つまり、この主題は、主人公を取り巻く人々の、主人公の個人としての生き方を圧迫する考え方を示している。第 1 幕ののんびりした雰囲気の村であっても、第 2 幕の悪意に支配された村であっても、そのような生き方が根本にあることは変わらない。孤独な主人公は常に、このような人々に取り巻かれて生きなくてはならない。したがって、この主題は「社会の主題」、すなわちベッヒャーが言うように、「世界の主題」と呼ぶことができるのである[127]。

フレーズが長くなっていくことをうけて、ゲルゲは自分の内面をゲルトラウトに示すよ

[125] *AZTG-KA*, S. 117-118.
[126] *AZTG-KA*, S. 118-119.
[127] ベッヒャーによるこの呼称については、３－２－２（80 頁）で触れた。

うになる。そして、第 4 の部分で、彼は自分が過去に抱いていた考えを話す。ここではまず、「メールヒェンは生きたものにならないといけない」という彼の理念を示す旋律が、第 1 幕第 1 場で初めて現れた時（譜例 19-1）と同じく、変イ長調で提示される。しかしこの旋律は、第 1 幕のように、旋律と伴奏にはっきりと分かれ、旋律のひとつひとつの音に和音が割り当てられるという、聴き手にとって理解しやすい形で伝えられるわけではない。歌も含めて複数の声部で、この旋律から派生した、いずれも類似してはいるが同一ではでない音型が、それぞれ違う地点から入り、絡み合う。それぞれの旋律の形や長さ、それに重なり方には規則性がなく、旋律の重なり合いによって成立する和声やその方向性もはっきりしない（譜例 19-2）[128]。そのために、この旋律は本来、ゲルゲの理念を示すものであるはずなのに、どのような形を持っているのか、また、旋律や和声がどの方向に向かっているのか（すなわち、この一連の経緯の出口はどこにあるのか）が見えてこない。また、この 10 小節は弦だけによって演奏されており、それぞれの旋律の音色の違いを聴き分けることは難しい。

この旋律のからみあいに、やがて「夢の情景の主題」が木管で加わる。これをきっかけに、第 1 幕第 6 場で現れた川の波の動きを描くフレーズと、第 7 場で現れた夢の世界の情景を示す主題が現れ、夢の情景を示すフレーズも出てきて、ゲルゲの理念を示す主題と組み合わされる。しかし、ここではゲルゲは、第 1 幕のように空想を楽しむことはできない。川の波を描く旋律が現れるのと同時に、「村人／世界の主題」のバリエーションである、8 分音符の 3 連符によって構成された旋律が出現する。この、しなやかに上下に動く形を持つ旋律は、2 分音符、4 分音符、8 分音符などによって構成される他の主題とリズムがかみ合わず、あたかもゲルゲの理念や夢にからみつき、先へ進むのを阻もうとしているかのようである（譜例 20）[129]。

ゲルゲは自分の理念を依然として抱き続けており、夢の世界を夢見る気持ちも捨てていない。しかしそうした理念を実現し、あるいは夢の世界に触れる希望を見出すことができない。ボーモントはこの複数の声部がからみあう部分を、第 2 幕の、第 1 幕の単純なホモフォニック（homophonic）に比べてより発展した複雑な音楽造型の代表例として挙げ、「ポリフォニー・ラビリンス（a polyphonic labyrinth）」と呼んでいる[130]。現実にがんじがらめされ、目指すべき出口を見出すことができないゲルゲは、ここで、一種の迷宮に入っている。

３－６－３　「川の情景」の再現

「ポリフォニー・ラビリンス」の後に、ゲルゲが自分の挫折と周囲からの軽蔑について語り始めると（表 7 の 6）、再び音楽は 4 の冒頭で現れた、狭い音域で行ったりきたりする主

[128] *AZTG-KA*, S. 119.
[129] *AZTG-Par*, S. 245-248.　譜例は *AZTG-KA*, S. 120.
[130] *ABAZ*, pp. 146-147.

題と、「村人／世界の主題」のバリエーションが中心となり、暗い響きに覆われる。この 6 の部分は大半が弦のトレモロに覆われており、不吉な印象を与える[131]。次第に旋律は短く、細切れになっていく。ゲルゲの歌は高音の狭い範囲で動き、窮屈な、追い詰められた雰囲気が戻ってくる。最後に、彼は弦による 3 つの重苦しい、決定的な印象を与える和音[132]と共に、「そして、世界は無意味だ！（Und die Welt ist ohne Sinn!）[133]」と切って捨てる[134]。

このあと、「ゲルゲの主題」の後半部分が、まず a 音から、続いて d 音から現れる。このとき、ゲルゲは独白の結びとしてこう口にする。

君、こうしてぼくは、こんな人間になったんだ。

Kinde, so ward ich, was ich bin.[135]

この結びの言葉が語られる部分で、オーケストラには 2 回、「ゲルゲの主題」の後半部分が現れる。このフレーズは 1 回目は a 音から、2 回目は 4 度高い d 音からそれぞれ 2 小節演奏される。続いてさらに 4 度高い g 音が現れる。短いフレーズが 2 度繰り返され、ふたつのフレーズの最初の音（a-d）と同じように、d から 4 度上にある g 音が伸ばされることによって、この g 音からも、3 度目の「ゲルゲの主題」の後半部分が現れることが予想される。しかしこの音の後に続くのは、実際には「王女の呼びかけの主題」である。この部分では、内声に第 1 幕第 6 場で現れた半音階を含むフレーズのバリエーションが現れ、そのまま「ゲルゲの主題」の前半につながっていく。つまり、この独白の結尾は複数の要素がからみあって成立しているが、ゲルゲが歌い終わるとこれらの要素は「王女の呼びかけの主題」に統一される。「王女の呼びかけの主題」はそのまま、ゲルトラウトの言葉を伴奏する「王女／ゲルトラウトの主題」の原型へとつながっていく（譜例 21）。

この、ゲルゲの独白の末尾からゲルトラウトの言葉へとつながっていく部分は、第 1 幕第 6 場の末尾から第 1 幕第 7 場冒頭にかけての、ゲルゲが現実による圧迫を意識し、脅威を感じている彼に対して外部からの働きかけが行われる、という経緯と同じ構造を持っている。ただし、ゲルトラウトの場合は王女の時とは違い、ふたつの異なる性質の音楽が、楽器による伴奏を伴わない、単純な fis-h の下降型ではなく、「王女の呼びかけのテーマ」という、それ自体意味を持つものとして理解しやすいフレーズによって接続されている。ここに、ゲルゲと王女の関係と、ゲルトラウトとの関係の違いがある。王女はゲルゲと彼が心に抱く夢の世界が必要としたからこそ現れ、ゲルゲに呼びかけを行うが、ゲルトラウトの場合は、彼女の方でもゲルゲに呼びかけたいという意志があり、その意志が彼女の言

131 *AZTG-Par*, S. 248-252.
132 6 の終わり近くはニ短調で作曲されているが、ここでの 4 つの和音のうち、最初の 3 つはフラットが多用され、より暗い響きを持つ、変ニ短調や変ホ短調への接近を予感させる。
133 *AZTG-KA*, S. 122.
134 *AZTG-Par*, S. 253.
135 *AZTG-KA*, S. 123.

葉に先行して提示される。王女とは違って、ゲルトラウトはゲルゲを必要としているのである。

第 6 場が始まった時点では、ゲルトラウトはゲルゲに対しても、憎悪と孤立感に支えられた、第 5 場前半までの自分の姿を示している。しかし 7 からは、彼女の歌は「王女／ゲルトラウトの主題」の原型による、穏やかで調性の安定した音楽[136]を中心に、第 5 場の後半、すなわち彼女のもうひとつの面を示している。ゲルゲの、自分が「こんな人間になった」ことを率直に伝える独白を経て、ゲルトラウトの隠された、思いやりのある面が引き出されたわけである。

ゲルトラウトのもうひとつの面が現れることによって、ゲルゲのさらに深い内面もまた、引き出されてくる。ゲルトラウトが歌う穏やかなフレーズに引き続いて、「君はいい人だ」「あなたもじゃないの？」というやりとりに始まるふたりの会話の中で、木管とハープによって、第 1 幕第 6 場冒頭の、川のざわめきを描く音楽が現れる[137]。このわざめきは間もなくやむが、ゲルトラウトが彼に「休みなさい、疲れたひと！（ruh' du müder Mann![138]）」と告げることによって、ゲルゲに当時のようにまどろむ一瞬が復帰する。そして第 9 の部分で、第 1 幕第 6 場冒頭がなぞられ、ゲルゲもまた、その時と同じフレーズで歌い始める（譜例 22-1）[139]。

この場面は、導入こそ変ニ長調と変ニ短調の間を往復し、第 1 幕での雰囲気を感じさせるものの、ゲルゲが歌い始める時点ではすでに、はっきりと違う点が見えてしまっている。川のざわめきを描く音楽は、嬰ハ短調に――長調と短調の間を行ったり来たりするのではなく、短調一色に――なっている。オーケストラには「ゲルゲの主題」は現れない。チェロの一部は gis-a を往復する細かく暗い動きを見せる[140]。そして、ゲルゲの歌う旋律が第 1 幕第 6 場と同じように明るく展開する兆しを見せると、川のざわめきの音楽は、そのまま上方に消えていってしまう（譜例 22-2）[141]。このときのゲルゲにとっては、よい思い出や希望は、すでに霧散してしまったものなのだ。このように、暗くまた不完全な形で川の場面が繰り返されることで、ゲルゲの、自分の存在意義も夢見ることの希望も見出せないという認識が示される。

川のざわめきの音楽が消えていったあと、ゲルトラウトがゲルゲに語りかける中で始まる 10 の冒頭では、ハープや管楽器が作り出す穏やかな主 3 和音の響きに包まれて、「王女／ゲルトラウトの主題」の完全形が現れる[142]。この部分は第 1 幕第 7 場の、王女が登場す

---

136 7 に入り、ゲルトラウトが話し始めてから、変ホ長調の 5 度である b の保続音が 5 小節続き、5 小節おいて、ベースラインが b から es へと動く、変ホ長調の終止定式と、主音 es の保続音による音楽が 9 小節続く。こうして変ホ長調の安定した音楽が提示されたあとに、ふたりの「君はいい人だ」「あなたもいい人なんじゃないの？」という対話が始まる。*AZTG-KA*, S. 123-124.
137 *AZTG-Par*, S. 259-260.
138 *AZTG-KA*, S. 126.
139 *AZTG-KA*, S. 126.
140 *AZTG-Par*, S. 261-262.
141 *AZTG-KA*, S. 127.
142 *AZTG-Par*, S. 264.

る場面を模したものである。さらに、ゲルゲとゲルトラウトの対話が終わったあとの間奏で突如として現れるフレーズ（表 7 の 11 の部分）もまた、第 1 幕第 7 場の王女の歌（表 5 の 4、7b の部分にあたる）が再現されたものである。つまりここでは、第 1 幕第 6 場のゲルゲのまどろみから第 7 場の王女の呼びかけに至る経緯が、圧縮された形で再現されている。ただし、ここにはゲルゲが呼びかけに応えて自分の意思を示す、表 5 の 7c にあたる部分が欠けている。こうした共通点と差異は、両者に共通して「川の音楽」が用いられることで、聴き手にとっても明確なものとなる。

このように、第 1 幕第 6 場と第 2 幕のこの場面が重ね合わされることで、王女とゲルトラウトの共通点が示される。ふたりの描写は共に、ゲルゲにどのような影響を及ぼし、彼をどのように導いていくことが可能かに重点が置かれている。

ゲルゲと他の登場人物の関係を中心に第 1 幕全体の構成を整理すると、まずゲルゲが彼の住む村を覆う考え方に適応できないことが示され、それから第 6 場でゲルゲが内面を告白し、第 7 場で王女が現れる、ということになる。王女の登場する場面は「王女／ゲルトラウトの主題」によって始まり、彼女はゲルゲに、彼のいる世界の停滞した状況から夢の世界へ行くための出口を示す。第 2 幕でも、まずゲルゲを取り巻く、彼とは相容れない現実の状況が示され、それから彼の内面告白が続く。彼の告白に合わせて川のざわめきの音楽が用いられ、さらに続く部分で「王女／ゲルトラウトの主題」が完全形で現れる。これらふたつの、第 1 幕で提示された要素が再び現れることで、第 2 幕のこの部分は、第 1 幕の第 6 場、第 7 場と重ね合わされる。その結果、ゲルトラウトも王女と同じく、ゲルゲを閉塞的な現実からの出口へと導く力を持っていることが示される。

第 1 幕第 6 場と第 7 場は、フロイトの考え方を適用するなら、夢を通して主人公の心の深層にある意識が見出される場面であった[143]。第 2 幕第 6 場では、第 1 幕第 6 場の川の場面の音楽が再現されることで、ここでもゲルゲが、まどろみのうちに心の奥深くにあるものを見せることが示される。このとき、彼の内面告白を聞いているゲルトラウトは、ゲルゲの心の深層にある意識へと至る入口に立っている。ゲルゲは失意に沈んでいるが、実際にはゲルトラウトとの出会いは、王女との出会いと同じように、自分の陥った失意と迷いからの出口を見出す契機なのである。しかし、彼はまだそのことに気づいてはいない。ゲルゲは、第 6 場の早い段階から、ゲルトラウトに一定の価値を認めている（たとえば、先に挙げた、「君はいい人だね」という言葉がある）。しかし彼は終始、ゲルトラウトに自分のことを理解してもらおうとは期待していない。彼はまだ、ゲルトラウトが自分にとってどのような意味を持つ人物であるかを認識していない。

総譜では最後の 10 の部分の音楽に続いて、ゲルトラウトがゲルゲにこの村を出るように勧め、ゲルゲがその言葉に失望し、自分にはいるべき場所がないと語って勧めを拒否する会話が描かれる。この部分は、ツェムリンスキーの、主人公に自分の姿を反映させようという意識をより鮮明に示すと共に、ゲルゲが、ゲルトラウトが自分についてどのような意

[143] 第 1 幕第 6 場、第 7 場とフロイト理論の関連については、３－３－４（95-96 頁）参照。

味を持つ人物であるか理解していないことを強調している。

３－６－４　芸術家の挫折

第 2 幕第 6 場には、3 つの問題が隠されている。

第一は、ゲルゲとゲルトラウトのこの場面での状況が、メールヒェンで主人公たちがしばしば置かれる状況に当てはめ得るものであり、したがって、ふたりの、特にゲルゲにとってのゲルトラウト像の変化を予告することである。この場面で、ゲルゲは自分を、「こじき同然（bettelarm[144]）」、「地面にはいつくばっている（Bodenkleben[145]）」などと、外面的にも実質的にも社会の最底辺にいる者として描いている。一方ゲルトラウトについても、「ぼろを着た少女（Lumpenmädel[146]）」と、自分と同じく落ちぶれてみすぼらしい状況にある者としてとらえている。この状況は、メールヒェンの物語が始まった段階の主人公としては典型的なものである。ふたりの物語をメールヒェンの典型に当てはめるなら、このあとふたりは急展開によって社会的な成功と幸福を手にするはずである。その意味では、この物語はまだ、ゲルゲが第 1 幕第 6 場で夢想した、幸福な結末を前提とするメールヒェンから逸れてしまっているわけではない。実際に、歌劇の結末でゲルゲがゲルトラウトのことを自分にとっての王女と見なすことを考えると、この段階でゲルトラウトが「ぼろを着た少女」と形容されることは、メールヒェンの主人公としての彼女が後に王女へと変身することの予告として機能している、とも考えられる。しかし、ゲルゲ自身はこのことには気づいていない。

第二は、この場面でのゲルゲの挫折が、芸術家の挫折として語られていることである。ゲルゲはこの場面で自分たちのみすぼらしさについて語るが、彼にとってはそれ以上に、自分が抱いていた夢や希望が実現されなかったことの方が重大である。とくに、5 の部分から 6 の部分では、彼が何を夢見たか、そして彼が実際に何を成し遂げたかが問題にされる。

そして、すべてのすばらしいものの中で、
見るんだ、さあ、見るんだ、
ぼくが何を見つけたのかを！
　（中略）
おお、世界よ！
もろい石のように、それはぼくの足もとで壊れてしまった！

Und von all den Wunderdingen
Sieh’ doch sieh’,

144 *AZTG-KA*, S. 116.
145 *AZTG-KA*, S. 118.
146 *AZTG-KA*, S. 128.

was ich gefunden!
…
O die Welt!
Wie mürber Stein brach sie unter mir zusammen![147]

彼の目にはさまざまなもの、「すべてのすばらしいもの」が映っていたにも関わらず、彼は何も成し遂げてはいない。孤独であるから、あるいはみすぼらしい生活をしているからではなく、自分の手では何も残すことができなかったと思ったからこそ、彼は、「世界は無意味だ！」と感じる。

ここで問題になるのは、芸術家として何かをやり遂げ、残すということ、すなわちゲルゲが芸術家として生きることが、他人や社会との関係をめぐる外面的な問題としてとらえられていることである。ここで彼が口にする失望は、主に人々の卑小さや冷淡さに向けられる（「人間とは、卑小なできそこないで、あくどく、へつらい、ずるく、貪欲で、臆病で冷淡で半端でつまらないものだ（Menschen, klein und missgeschaffen, schachern, kriechen, listen, raffen, feig und kalt und halb und lahm）」）[148]。しかし、彼はもともと、「自分にとっての王の子どもたち」を見つけるために故郷を去ったはずだった。それを見つけることができれば、彼の目的は達成されるのであって、この場合、それ以外の大多数の人々はどのような者であったとしても、彼には問題にはならないはずである。しかし、この時点の彼にとっては、自分自身が何をして何を見出すかよりも、大多数の人々が自分に関心を持ち自分を称えること、すなわち社会的成功の方が重要である。それは、彼にとって、あるいは彼の所属する社会にとって、芸術家として何かを達成することが、社会的な成功を収めることと同一のものになっていることを意味する。つまり彼は、一定の社会的成功を得ない限り、芸術家として何かを達成したという実感を得ることができないわけである。

芸術家の成功が、芸術的行為そのものによってではなく、社会的成功と同一視されるという状況は、第 1 章で見たように、《夢見るゲルゲ》に取り組んでいた時期にツェムリンスキーが感じていた、ウィーンで指揮者や作曲家として活動しつつも、一定以上の評価を得られず、ウィーンの文化人社会にもなじめないと感じていた状況と結びつく。1900 年前後という時代を考えるなら、芸術家の成功が、彼らの活動そのものではなく、資本主義のシステムにうまく乗るかどうかの尺度で測られるようになったという問題も関連するだろう。このような、芸術家と彼らを取り巻く社会との関係から生じる問題は、《夢見るゲルゲ》では、カスパルたちがゲルゲを自分たちの目的のために利用し、ゲルゲが簡単に利用されそうになる経緯にも反映されている。

第三は、ゲルゲとゲルトラウトが、互いにどのように理解しあっているかという問題で

147 *AZTG-KA*, S. 120-121.
148 *AZTG-KA*, S. 122.

ある。第 6 場でゲルトラウトは、ゲルゲの話を聞くうちに、村を覆う悪意から自分の隠された善意へと心のよりどころを変えていく。彼女にとっては、ゲルゲは自分の在り方を変えてくれる存在である。第 5 場の独白を踏まえるならば、悪意に支配される状態を脱して自分の夢見る世界へと導いてくれる存在ということになる。

一方ゲルゲは、ゲルトラウトを自分の近くにいる、心のやさしい人物として認識してはいるものの、彼女を、自分を何らかの方向へ導いてくれる存在だとは思っていない。第 6 場を通して、彼の言葉はゲルトラウトに対して何らかの反応をすることよりも、自分の挫折を嘆くことに向けられている。第 1 幕では、彼は王女を自分の理解者とみなし、彼女の呼びかけに応えるが、ここでは彼は、ゲルトラウトの自分へのはたらきかけに対して、何かしら明確な反応を示すことはない。この、ゲルトラウトの変化と、ゲルゲがゲルトラウトへの認識を新たにするプロセスとのずれは、エピローグまで残り、この歌劇のテーマにも関わる問題となる。

3－7　ゲルゲがゲルトラウトを発見するとき（第 2 幕第 7 場～第 10 場）

ここで第 7 場に入り、カスパル、ツングルなどの村人たちが現れる。直前の変ホ短調から一転して木管楽器と弦楽器が演奏するハ長調のフレーズは、複雑さを排して直線的に進む点で、第 1 幕のハンス登場の場面を連想させる[149]。けれどもカスパルは決して、単純に社会に適応しようとしているわけではない。彼は、単純に社会に適応する自分を演出することによって、村人の信用を得て、彼らをコントロールする。11 小節目には早くも、第 2 幕の冒頭を思わせる不協和音が現れる。

カスパルたちが、ゲルゲに演説で自分たちを導いてくれるように求めると、ゲルゲはこの誘いに簡単に乗る。誘いを受けてからの彼の歌は、「ゲルゲの主題」や「ゲルゲの理念の主題」のバリエーションによる短いフレーズをいくつも重ねたものによって伴奏されている。どちらの主題も、ここでは 1 小節単位に細切れになっている上に、たとえば「ゲルゲの主題」の、本来なら 5 度上行する部分が減 4 度音程になっているなど、しばしば形が歪められている[150]。さらに場面が進むと、「ゲルゲの理念の主題」は姿を消し、「ゲルゲの主題」は弦楽器によって歯切れよく演奏され、金管楽器の和音によって支えられることで、勇壮な雰囲気を帯び始める[151]。こうして、「ゲルゲの主題」はもともとの形を大きく離れ、より勇ましく、攻撃的な性質を帯びていく。

カスパルから、グループに加わるにあたってゲルトラウトから離れるように言われ、それを拒否してからも、ゲルゲの歌は短いフレーズを中心に推移する[152]。彼は自分の望みを

---

149 *AZTG-Par*, S. 271.
150 *AZTG-KA*, S. 131.
151 *AZTG-Par*, S. 283-288.
152 ただし、ゲルゲがカスパルたちの出した条件を断る直前では、ベースラインが「王女／ゲルトラウトの主題」のバリエーションからそのまま半音階の下降型につながり、全部で 14 小節にわたるフレーズを構成する一方で、ヴァイオリンが初めはソロで、後に他の第 1 ヴァイオリンも加わって、これも半音階を含む

かなえるためにゲルトラウトを見捨てることはしなかったが、自分がカスパルたちではなくゲルトラウトを選んだ意味を、まだ意識してはいない。彼の考え方は、カスパルの提案に喜んだときとゲルトラウトについて言われて腹を立てたときとで、大きく変化したわけではない。

その様子を見ていたゲルトラウトは、カスパルがゲルゲを説得しようとしている間に、死ぬつもりで姿を消そうとする。この経緯は、台本だけを見ると舌足らずに感じられる。カスパルの提案は、ゲルゲがもともと抱いており、ゲルトラウトにも語った、彼の理念や夢、物語の世界への憧れとは全く関わりがない。したがって、ゲルゲがカスパルたちと共に行動したとしても、彼の本来の希望がかなうわけではない。自分の能力を買われたと思って舞い上がったゲルゲはともかくとして、カスパルたちのことをよく知っておりゲルゲの考えていることにも理解を示しているゲルトラウトに、それが分からないはずはない。とすれば、彼女が自分を犠牲にすることでゲルゲがカスパルたちと一緒に行動する手助けをしようとすることは、不自然に映る。

しかし、ツェムリンスキーがゲルゲの言動に、第 1 幕の彼とは相容れない、カスパルたちと共通する短いフレーズを割り当てたために、彼女の言動はある程度理解し得るものとなる。３－６－４で指摘した通り、ゲルゲの挫折感には、社会的成功を得られないという想いが作用している。そんな時にカスパルたちがゲルゲに、人々の前に立って行動するように求めたことで、彼の前には、社会的成功を放棄する道と、社会的成功を求めて村の人々に追随する道のふたつが現れる。第 2 幕のここまでの部分でもっぱら、「ゲルゲの主題」が本来のゆったりとしたフレーズではなく、性急なバリエーションによって提示されることは、彼が内心、自分の本来のあり方よりも社会的成功の方に関心を寄せている可能性が高いこと、つまりこの時点では彼の考え方や感じ方が、カスパルたちのそれと近いことを示す。このとき、ゲルトラウトは彼の社会的成功にとっての足かせとなる。もしゲルゲが自分の本来の理念を捨てて社会的成功を望むのであれば、彼に好意を抱くゲルトラウトがその道を閉ざさないために姿を消すという選択肢も、考えられないことではない（とはいえ、このような音楽上の工夫によっても、ゲルトラウトが死を考えることがあまりにも性急に感じられる問題は解消されない）。

第 6 場で、ゲルゲはゲルトラウトを「よい者」として認識するが、彼にとってゲルトラウトがどのような意味を持つ人物であるかを発見したわけではない。したがって、彼がカスパルとゲルトラウトの間で選択を迫られたときにゲルトラウトを選んだことも、この時点では彼にとって、何らかの重大な意味を持つわけではない[153]。この直後に、彼はゲルト

息の長い上昇音型を奏している（*AZTG-Par*, S. 291-292.）。ここで長いフレーズが現れることから、ゲルトラウトが話題に出たことが彼の考え方に影響したと考えることも可能である（*AZTG-KA*, S. 138-139.）。ただし、その後、彼に関わるフレーズは再び、短いものが中心となっている。

[153] 第 8 場でカスパルたちと決裂した直後にゲルゲが「すべては終わった（alles leer）」と言うことから、この時点で彼にとっては、ゲルトラウトを選ぶことが重大な意味を持たないと分かる。

ラウトが自分を理解してくれると気づくが、このとき彼の「発見」に伴って音楽に現れるのは、「王女／ゲルトラウトの主題」ではなく、「ゲルトラウトの孤立／憎悪の主題」である（譜例 23）[154]。この時点ではゲルゲはゲルトラウトを、自分に呼びかけを行い、自分を導く人物としてではなく、自分と同じく孤立し、周囲に対して不信感を抱く存在であるがゆえに、自分に近いものとして認識している。

自分のそばに自分を理解してくれる者がいながら、初めはその存在に気づかず、他のよりどころを失って、あるいはそもそも存在しないことに気づいてはじめて、本来の理解者が自分にとっていかに大切な存在であるかを見出すという経緯は、第 2 幕の原型であるズーダーマンの『猫橋』で、ボレスラフがヘレーネを失ったときに突然、レギーネの価値を発見する箇所を思い起こさせる。しかし、《夢見るゲルゲ》のこの部分では、ボレスラフが抱いたような、心に喜びが沸きあがってくる感情を、ゲルゲを描く音楽から見出すことはできない。この段階では、ゲルトラウトがゲルゲに特別な価値を見出し、ゲルゲがゲルトラウトに特別な価値を見出すという、ふたりの間に相互に作用しあう関係はまだ、生まれてはいない。

続く第 9 場は、ゲルゲがゲルトラウトの自分にとっての価値を見出し、ふたりがそれぞれ相手を必要としていることが明らかになる場面である。この第 9 場の初めの部分は、順次進行が多く用いられ、穏やかな表情を持ち、ボーモントが指摘する和声の解決が遅らされるパターン[155]や、「ゲルトラウトの孤立／憎悪の主題」、それに彼女の思いやりのある面を示す要素が混在している点で、第 2 幕第 5 場や第 6 場の、ふたりがそれぞれ自分の内面を告白する場面と共通している。したがって、この段階で彼が置かれた状況は、第 6 場までと変わらない。彼は依然として、自分の行き詰まった状況を打開するための出口を見出してはいない。

しかしここでは、第 8 場までとは全く異なる気分が場面を支配しつつあることもまた、示されている。この穏やかな音楽の中心にあるのは、第 1 幕第 6 場の、ゲルゲが川のほとりで独白する場面の歌い出しのバリエーションである（譜例 24-1、2）[156]。このバリエーションは、すでにゲルゲがカスパルたちの申し出を断ったときに、ゲルトラウトの独白の場面で現れていた（譜例 24-3）[157]。しかしこのときには、ゲルゲはゲルトラウトの言葉を聞いておらず、ゲルトラウトがゲルゲの内面をどのように見ているかについて、ふたりの認識はすれ違っていた。しかし第 9 場では、ゲルゲとゲルトラウトの対話の中でこのフレーズが再び現れることで、ふたりの認識の違いは解消されていく。

ゲルトラウトは、第 5 場の後半で現れた、「ゲルトラウトの孤立／憎悪の主題」と、その主題に由来する優美な旋律など、ゲルトラウトの内面を示す楽想に重ねた告白の中で、彼

---

154 *AZTG-KA*, S. 144.
155 *ABAZ*, pp. 150-151.
156 *AZTG-KA*, S. 146.
157 *AZTG-KA*, S. 139.

が自分を受け入れてくれたことを感謝する言葉を連ねていく[158]。彼女もまた、ゲルゲの内面に触れることを通して自分の内面を認識するようになるという変化を経験しているのである。ゲルトラウトが、独白の最後にゲルゲに別れを告げるとき、彼女が歌い、あるいはオーケストラに現れるフレーズは、低音で鳴り続けるティンパニの fis 音の保続音に支えられている[159]。このとき、ゲルトラウトが「世界は広いわ（Die Welt ist weit）」と口にしているにも関わらず、彼女の歌うフレーズは、この fis 保続音に縛られているかのように、どこにも進んでいこうとしない（譜例 25-1）[160]。この、言葉と音楽の間の矛盾が、実際にはゲルトラウトにはこの「広い」世界のどこにも行く場所がない、ということを示す。彼女のことばに引き続き、fis 音を起点に「ゲルゲの主題」のバリエーションにあたる性急な音型が現れ、ゲルゲは彼女を引き止める[161]。

彼が、ゲルトラウトが死のうとしていることを感じ、「違うと言ってくれ！（Sag nein![162]）」と、初めて彼女を求める言葉を口にすると、音楽は急転する。変ホ短調の主 3 和音が鳴り響き、拍子は急速な 4 分の 3 拍子からゆるやかな 2 分の 2 拍子へ転じる。Es、つまり変ホ短調の主音による保続音に支えられ、第 1 幕第 6 場の歌い出しの旋律がホルンによって高らかに演奏される。沈黙するゲルトラウトにゲルゲが「ぼくのために！（Für mich!）」と付け加えると、拍子は 4 分の 6 拍子に変わり、ハープの分散和音が加わって、音楽は穏やかで息の長いものへと変わる[163]。ゲルゲは第 1 幕第 6 場でかつて自分が川に向かって歌った旋律に沿って、ゲルトラウトに、自分が彼女を必要としていると告げる。この告白の最後に彼が言う「哀れな、安らぎを得ることのない体を受け入れてくれ、その体に君の魂を与えてくれ！（Nimm hin den armen, ruhelosen Leib und gib die Seele ihm aus deinem Herzen![164]）」という言葉は、彼女と自分のそれぞれが考えていることを、ふたりで共有したい、ということを意味している。この告白は第 2 幕第 6 場でのゲルゲの独白のように、彼が自分の思っていることを一方的に口にしているのとは全く異なる。彼はここで、ゲルトラウトを自分の考え方や願望、性格といった、彼の表に出ている部分ではなく、自分では意識していない内面を理解する者として見出したのだ。

こうして、ゲルトラウトを自分の内面を理解する者として見出すことで、ゲルゲは彼女への愛を自覚する。このことをゲルトラウトに伝えるときに現れる、「ゲルゲの主題」のバリエーションから発展した、穏やかな表情を持つ音型（変ホ長調で提示されており、ゲル

---

158 「あなたは私をあたたかく受け入れてくれた、私を許してくれた、私のことを気にしてくれた（Du hast mich gnädig aufgenommen, du hast mich geduldet, du hast mich gepflegt）」など。*AZTG-KA*, S. 146-147.
159 *AZTG-Par*, S. 318-319.
160 *AZTG-KA*, S. 149.
161 *AZTG-KA*, S. 149-150.
162 *AZTG-KA*, S. 150.
163 *AZTG-KA*, S. 150-151.
164 *AZTG-KA*, S. 153-154.

ゲのこの時点での内面と結びついている）が、第 9 場後半の中心となる（譜例 25-3）[165]。このあと、彼はふたつの現実に対処することを迫られる。

まず、マライが現れてゲルゲを誘うが、彼は相手にしない。彼女が登場するときに短調によって演奏される（したがって不吉な予感を与える）「マライの主題」は、ゲルゲが返事をするときには譜例 25-3 の音型に取って代わられ、消えてしまう[166]。今やゲルゲには、目の前にいるゲルトラウト以外のものは、どうでもよいのだ。マライは逆恨みし、「王女／ゲルトラウトの主題」を歪めた形によって怒りを歌う（「悪魔のわざで、お前はこの人を魅了したのよ（Mit höllischen Künsten garnst du ihn ein[167]）」。しかし彼女の怒りは、ふたりの関心を引くことはない（ゲルゲ「彼女は怒らせておこう！（Gönn' ihr den Zorn!）」、ゲルトラウト「あの人の言うことなんて聞かないわ（Ich hör' sie nicht）」[168]）。こうして、彼は自分を取り巻く社会という意味では関わりはあるものの、自分の内面とはつながり得ない人々とは、関係を保たなくてよい、という結論に至る。

もうひとつの問題は、ゲルゲが未だに、自分がかつて夢見ていた憧れの世界を見出せないことである。このことについて彼が語るとき、彼の歌やオーケストラには、「王女／ゲルトラウトの主題」や「夢の情景の主題」の歪められた形が現れる。こうして提示されるふたつ目の現実については、彼は譜例 25-3 の音型と共に、夢の世界の代わりにゲルトラウトを見出したこと、同時にメールヒェンが死んだことを結論とする（「そうだ、そうだ――メールヒェンは死んだんだ（Ich weiss es, ich weiss: — die Märchen sind tot.[169]）」）。この言葉は、実際にメールヒェンが死んだかどうかとは関係がない。彼はゲルトラウトという理解者を見出したことをきっかけに、物語や夢の世界の探索を打ち切り、ゲルトラウトを見出すという現実のできごとを、物語や夢の世界との出会いの代わりとすることにしたのである。

これらふたつの問題が提示される場面では、音楽ではマライの主題、「王女／ゲルトラウトの主題」の歪められた形など、第 2 幕で彼にとって重圧となっていた現実を示す要素が登場する。しかし第 9 場の最後の部分は、それらの要素を少しも伺わせない穏やかな雰囲気で閉じられ、「マライの主題」や「王女／ゲルトラウトの主題」の歪められた形は、そのまま取り上げられることなく放っておかれる。ゲルゲにとって、この幕で彼に覆い被さっていた現実は、彼がゲルトラウトという理解者を見出したことで、どうでもよいものとなる。代わりに、彼の物語への想いを示す主題が、ここで再び姿を現す。ゲルゲの言葉に続いて第 9 場を閉じる長い後奏は、まず譜例 25-3 の音型から始まり、「ゲルゲの理念の主題」が加わって頂点を迎える。その後急速に鎮まり、今度は「ゲルゲの理念の主題」に変わって「王女の呼びかけの主題」が、譜例 25-3 の主題とからみあう。こうして、彼の物語への

---

165 *AZTG-KA*, S. 152-153.
166 *AZTG-KA*, S. 154-155.
167 *AZTG-KA*, S. 157.
168 *AZTG-KA*, S. 157-158. 第 2 幕第 4 場と第 5 場では、ゲルトラウトは村人たちの向ける憎悪に憎悪をもって応えていた。第 2 幕のできごとを通して、彼女の態度は大きく変わったわけである。
169 *AZTG-KA*, S. 165.

想いと、彼を取り巻く現実との折り合いがどうにかつくことを受けて、第 9 場は変ホ長調の主 3 和音で静かに閉じられる（譜例 26）[170]。ゲルゲの最後の言葉から後奏にかけての部分では、「ゲルゲの主題」と「ゲルゲの理念の主題」が、短調によって、それぞれ一定の長さを与えられ、ゆったりと演奏される（共に、スコアでは espressivo（表情豊かに）という指示が付されている）[171]。変ホ長調の落ち着いた音楽の中で、このふたつの主題が暗い響きで姿を現すことは、現実と折り合いをつけることで、ゲルゲが自分の本来の考え方に別れを告げる決心をしたこととその痛みを連想させる。つまり彼は、本当に「メールヒェンは死んだ」と認識し、自分の本来の目的はゲルトラウトと結ばれることで達成されると考えているのではなく、「メールヒェンは生きたものでなくてはならない」という理念を放棄し、代わりに現実のできごとで埋め合わせて満足することにしたのであって、これは社会に対する妥協にほかならない。現実の中に幸福を見出そうという決心と、理想を放棄することの痛みが、ゲルゲの物語の第 2 幕での到達点として、ここで示されているわけである。

第 2 幕は、実質的にはここで終わっている。第 10 場は合唱を含めたこの幕の登場人物全員が現れ、大きな事件が発生する、形の上ではクライマックスを形成する場面だが、このできごと自体が、第 9 場の後では付けたし以上の意味を持たない。村人たちの叫びを彩る攻撃的な音楽は、ゲルゲが既に放棄してきたものである。そして、村人たちに彼がすでに何の関心も抱いていない以上、彼らが何を言い、どのような行為に出たとしても、それがゲルゲに何らかの影響を及ぼすことはない。この幕のヒロインであり、この場面で全員の関心の的になっているはずのゲルトラウトは、ここでは一言も言葉を発せず、何ひとつ主体性を発揮しない。

第 2 幕の最後の 12 小節は、第 10 場のできごとがこの作品の中で重要ではないことをとくにはっきりと示している。ここでゲルゲは、村人たちの襲撃からゲルトラウトを守って逃亡する。このとき彼は、「おいで、ぼくの妻よ！　ぼくたちふたり、家へ行こう！（Komm du, mein Weib! Wir zwei, wir ziehn nach Haus!）」と言い、ト書きによれば、左手でゲルトラウトを抱き、右手でナイフを持ち、後じさる農夫たちを脅すように振り回しながら、その場を去る[172]。ここで指定されている動きは、それなりに激しいものだ。その一方で音楽は、「非常に穏やかに（Sehr ruhig）」、再度「ゲルゲの主題」の穏やかなバリエーションを提示し、この音型の後半部分を繰り返しながら、ピアニッシモからフォルティッシモへと悠然とクレッシェンドしていく。激しい動きを含む対決の場面であるにも関わらず、この場面の音楽には攻撃的な要素は一切現れない（譜例 27）。この、ト書きと完全に矛盾した音楽は、村人たちの襲撃とその襲撃からの逃避が、ゲルゲにとってもツェムリンスキーにとっても、意味のあるものではなくなっていることを示している。

---

[170] *AZTG-KA*, S. 165.
[171] *AZTG-Par*, S. 357-358.
[172] *AZTG-KA*, S. 179.

３－８　ゲルゲにとってゲルトラウトはどのような存在か。そして、エピローグを前になお残る問題

第 2 幕のゲルトラウトは、周囲に悪意を向けられ、自らの悪意をもって人々と対峙する面と、幸福な世界や夢を思い、他人のために命を捨てる覚悟で身を引こうとするなど、善意を信じる面の両方を抱える、複雑な性格を与えられた人物である。第 2 幕第 4 場で登場してからエピローグまでに、彼女は聴き手から見て、ふたつの点で変化していく。ひとつは、初めは悪意をむき出しにしていたのが徐々に善意を見せるようになるというもので、もうひとつはゲルゲが彼女をこじきの娘（Lumpenmädel）になぞらえ、後に自分の妻と呼び、そしてエピローグでは「王女ゲルトラウト（Prinzessin Gertraud[173]）」と呼びかけるようになる、というものである。前者はゲルトラウトが自分の内面を外部にどのように示すかという点での変化であり、後者はゲルゲから見た彼女の変化である。

ここでは、ゲルトラウトの人物像が、内面の変化と、メールヒェンの主人公の変身になぞらえることのできる、外から見たイメージの変化を重ねることで描かれている。このような重ね方は、マックス・リューティの言う、「人間を非本来的な在り方から本来的な在り方へ救い出すことを象徴している[174]」メールヒェンにおける登場人物の変化を思わせる。ツェムリンスキーは歌劇《むかしむかし》や管弦楽曲《人魚姫》で、メールヒェンの主人公として位置づけられる人物が変身を遂げる姿を描いており、《夢見るゲルゲ》の第 1 幕では、ゲルゲと「夢の声」の口を借りて、『白雪姫』の、途中のプロセスを省略して、鏡の言葉と幸福な結末だけからなるメールヒェンを語っている。したがって、メールヒェンのパターンに沿う形で登場人物の変化を追うことは、彼が《夢見るゲルゲ》を作曲する経緯の中で追い続けたテーマであり、ここで提示されたゲルトラウトの変化は、一連の過程が最も明確に作品に反映された結果であった。

その一方で、第 2 幕でゲルゲがゲルトラウトをどのようにとらえるかが変わっていくさまは、この歌劇における「物語／メールヒェン」が、新しい形を取り始めたことを示している。

ゲルトラウトの姿は、悪意を抱く者から善意を抱く者へ、虐げられたものから高貴な身分のものへと単純に変化しているわけではない。第 2 幕でゲルトラウトに関して示されているのは、彼女が変化したということではなくて、ゲルゲの眼に、あるいは観客の眼に、彼らが認識していなかったゲルトラウトの別の面が見えてきた、ということである。さきに挙げたリューティの考え方をあてはめるなら、《夢見るゲルゲ》では、人が他の人物を、非本来的な在り方ではなく本来的な在り方で見ることができるようになる過程が描かれていることになる。ゲルゲは第 2 幕の間に、夢を失い傷ついた人物から、「目覚めて」行動す

---

173 *AZTG-KA*, S. 208.

174 マックス・リューティ『昔話の本質　――むかしむかしあるところに――』野村泫訳、福音館書店、1983 年（初版 1974 年）（M. Lüthi, *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.)）、187 頁。

る人物へと変貌していくが、その「変化」の根本には、彼がゲルトラウトについて、自分にとって必要な者だと感じるに至る認識の変化がある。けれども、実際にはすでに第 5 場で、ゲルトラウトはゲルゲが必要とする性質を持った人物であることが示されている。第 6 場の時点では、そうしたことと、ゲルゲのゲルトラウトに対する意識がずれていたにすぎない。

ゲルトラウトがゲルゲを必要とし、ゲルゲがゲルトラウトを必要としているとふたりが認識することで、彼らが第 2 幕の段階でそれぞれ直面している問題は、とりあえず解決する。しかし、こうして第 2 幕を終えても、あるいはこのような形で第 2 幕を終えることによって、ゲルゲの前にはなおふたつの問題が残される。

第一は、ゲルゲがゲルトラウトを必要とすることと、彼が社会に妥協して、メールヒェンを死んだと見なすという結論の間には、本当に必然的な結びつきがあるのか、ということである。彼の妥協に伴って現れる、「ゲルゲの主題」の穏やかなバリエーションの音型（譜例 25-3）は、本来の形のうち前半部分だけが用いられているにすぎず、原型の、のんびりとした、夢見るような形からはなお遠い。そしてこのバリエーションは、2 小節のうちに収まってしまう短縮形であり、フレーズの前半と後半の間が休符で区切られていることから、聴き手にはそれぞれが 1 小節のフレーズとして演奏されているという印象が残りやすい。このように短く区切られたフレーズの作り方は、第 2 幕でゲルゲを取り巻いていた、攻撃的な、あるいは暗い楽想と類似している。つまり、このバリエーションは、ゲルゲが彼を取り巻く暗い現実から完全に引き離された結果として現れたものではない。とすると、彼はゲルトラウトという理解者を見出し、村人たちと自分を切り離すことができた段階でもなお、自分を覆う社会の影響を免れてはいないのではないか。

もうひとつは、ゲルゲのゲルトラウトについての理解が、彼の登場する前に聴き手に示されていた、ゲルトラウトが本来持っている性質と実際には一致していないのではないか、ということである。第 9 場の終わりに彼が「メールヒェンは死んだ」とみなし、その代わりとしてゲルトラウトを求めるとき、ゲルトラウトは何も言葉を発していない。ゲルゲの認識とは裏腹に、ゲルトラウトが自分を物語や夢の代用品とすることに同意した、と聴き手が判断するための材料は、ここでは与えられていない。ゲルゲの物語を展開させていく原動力となる、ふたりの互いについての認識の不一致は、第 2 幕の最後の段階でもまだ、克服されてはいない。

３－９　エピローグの「ハッピー・エンド」

すでに述べたとおり、《夢見るゲルゲ》を音楽について踏みこんで議論する考察ではしばしば、とくに問題となる部分を抜き出して検討する方法が用いられる。このとき、エピローグは第 1 幕第 6 場に次いで多く取り上げられる。第 1 幕第 6 場が主に、音楽手法と登場人物の描き方の特徴をとらえるために検討されるのに対して、エピローグは物語の結末を

中心に、この作品の問題視される部分、あるいは議論を呼ぶ点を指摘する材料として用いられる。《夢見るゲルゲ》の上演評でも、この部分をどのように扱ったか、あるいはこの部分をどのように考えるかが言及される例が目立つ。

３－９－１　ゲルゲの「成功」と村人たち（エピローグ第１場～第２場）

エピローグの冒頭では、第 1 幕の村で平和に暮らすゲルゲとゲルトラウトの様子が描かれる。前奏では、「村人／世界の主題」がさまざまな楽器に受け渡され、組み合わされ、第 2 幕終わりの、ゲルゲのメールヒェンに対する態度が変わるのに伴って現れた、「ゲルゲの主題」の穏やかな短縮形（譜例 25-3）が組み合わされる（譜例 28）[175]。これではまるで、第 1 幕でも第 2 幕でも、全体の考え方に合わせるように圧力をかける社会に抗う結末を選択したゲルゲが、そのふたつの幕で強い決意をもって克服したはずのものに、逆にどっぷりと浸っているかのようだ。このような状態は、第 2 幕の最後にゲルゲが、メールヒェンを死んだものと見なし、代わりにゲルトラウトを見出すことで自分を取り巻く社会と妥協した経緯を引き継いでいる。

エピローグの第 1 場は、ゲルゲとゲルトラウトが、日曜日の静けさ、順調に行われた収穫といった当たり障りのない会話をする、短い場面である。この部分は前奏と同じく「村人／世界の主題」を中心に展開する。ト書きにはゲルゲが本に熱中していると書かれているが[176]、この場面には彼がかつて本の中で熱中していた、夢の世界を思わせる楽想は現れない。

第 2 場では、今は結婚しているハンス、グレーテと村の若者たち、子どもたちが現れ、ゲルゲがゲルトラウトを連れて戻ってきてからちょうど 1 年の間に、彼らがしてきたことへの謝意を伝える。ゲルゲは帰郷後すぐに水車小屋の経営を引き継いで成功を収め、学校を建てるなどし、グレーテは貧しい人々や病気の人々を助け、今やふたりは成功者として、そして村に貢献した人物として敬意を払われているという。人々が感謝と愛情をふたりに伝え、静かに去ると、オーケストラが動きを止め、無伴奏の合唱が舞台裏で静かに続ける感謝の歌の中で、第 2 場は終わる。

エピローグのここまでの部分には、いくつか不自然な点がある。

第 1 の問題は、第 1 場と第 2 場の音楽では、和声や主題の組み合わせが第 2 幕と比べると単純になっていることである。特に、村人たちが登場する第 2 場では、付点のリズムによる旋律や、スタッカートの 3 連符による中音域の和音、また「ハンスの主題」など、軽快で聴き手にとって理解が容易な音楽が多く現れる。第 1 幕から第 2 幕に入って音楽が複雑になったことを、専らツェムリンスキーの作曲技法と関連させて考えるなら、エピロー

[175] *AZTG-KA*, S. 180.
[176] *AZTG-KA*, S. 182.

グでは再び作曲の手法が後退したように見えてしまう、というおかしなことになる。第 2 の問題は、この部分でそれぞれの人物が口を開くときの音楽に、他の人物が話をしているときの音楽との関連が見られないことである。グレーテの語りのあとにゲルゲが口を開くとき、グレーテが話をしていたときに演奏されていた音楽は姿を消す。同じように、ゲルゲの言葉のあとにハンスが話し始めると、ゲルゲの話を支えていた音楽はすっかり消えてしまう。第 3 の問題は、第 2 場ではゲルトラウトがほとんど話をせず、いざ口を開くと、その言葉によってゲルゲと村人たちの会話が打ち切られてしまうことである。

これらの問題は、互いに絡み合ったものである。音楽から複雑さが排されることによって、この場面での、ゲルゲとゲルトラウトのふたりと、村人たちとの間の会話は、形の上では第 1 幕とは対照的に和やかに進められる。しかし、単純な構成が意識され、異なる音楽的要素が互いにからみあうことを避ける手法によって、彼らのコミュニケーションは表面的なところにとどめられる。この傾向がはっきりしているのは第 2 場の終わりである。ここでは、グレーテがゲルトラウトに感謝の意を伝えたあとで、ゲルゲがゲルトラウトのことを「ぼくたちのホレ夫人（unsere Frau Holle[177]）」と呼ぶのだが、ゲルゲがゲルトラウトについて話を始めると、グレーテが話をしていたときに演奏されていた軽快なフレーズはすっかり消えてしまい、音楽はベースラインが半音階を含みつつ下行する一方で、付点リズムの旋律が急激に上行し、楽器の編成も突然大きくなって、豊かな響きに包まれる[178]。このベースラインと付点リズムによる旋律は 5 小節目で、ハープも加わって、変ホ長調による「王女／ゲルトラウトの主題」に行き着く。この調と音型は、前奏と共通しており、ゲルゲ自身が自分に必要とするものを見出した喜びを伝えているが、一方で、このときのゲルゲの関心はゲルトラウトを称えることにのみ向けられ、たとえば、グレーテがゲルトラウトをどう思うかといったことは、彼の視野には入って来ない。こうして、異なる要素が終始混ざらずに別々に提示され、ゲルゲの考えていることと村人たちの考えていることは、会話の中で決して重ならない。このとき、村人たちがゲルゲとゲルトラウトに対して示している敬意は、彼らの本心を反映したものか、また、ゲルゲにとって意味のあるものかは、疑わしい。

第 2 場では、村人たちが自分たちの思っていることを、意識的にゲルゲとゲルトラウトに見せないようにしている可能性がある。彼らが登場して間もなくの場面で、グレーテとハンスが口論を始めて村人たちにたしなめられる箇所がある[179]。このやりとりは、音楽が村人たちの会話の場面から変わらず軽快であるために、聴き手からは物語とは関係がないものとして聞き流されかねない。しかしこの短い会話は、第 1 幕の主要な登場人物がその後どうなったかを示しており、本来なら軽く扱われるべきことではない。そして、その本来なら重要なできごとは、ゲルゲとゲルトラウトの耳に届かない。

第 1 幕第 5 場では、ゲルゲの「夢語り」に対して村人たちがとまどうさまが、不安定な

177 *AZTG-KA*, S. 190.
178 *AZTG-Par*, S. 395-396.
179 *AZTG-KA*, S. 185.

調性や保続音を用いて描かれたが、エピローグ第 2 場では、ゲルゲがゲルトラウトについてメールヒェンの登場人物の名を引いて一方的に称えるという形でメールヒェンへの思い入れを口にしているにも関わらず、村人たちの間には当時のような混乱は一切見られない。このことを、村人たちの言葉と共に演奏される音楽と、ゲルゲやゲルトラウトを描く音楽とが作用し合わないこと、またグレーテとハンスの口論がゲルゲやゲルトラウトとは関係ないところで行われ鎮められることを合わせて考えると、グレーテとハンスを含めた村人たちが、ゲルゲの夢想に対してどのような対処法を見出したかが見えてくる。彼らは、ふたりに表面的な好意だけを示して、それ以上関わろうとはしないのである。

自分の理解できない相手に関わろうとしないのは、ゲルトラウトも同じである。先に触れた通り、彼女はエピローグ第 2 場では、最後に「ゲルゲ！」と言うのを含めて、2 回しか口を開いていない。1 回目は、人々がゲルゲとゲルトラウトに挨拶したときで（子どもたちが、「ご主人と奥さん！（Der Herr und die Frau!）[180]」と歌っているので、彼らはふたりに挨拶しているのである）、ゲルゲの言葉（「グレーテだ、ごらん（Die Grete, schau）」）を補足して「他の皆さんね！（und die anderen Leute!）」と答えている[181]。このあと、村人たちとゲルゲの会話が始まり、ゲルトラウトは第 2 場の最後に「ゲルゲ！（Görge!）」と言うまで一切言葉を発しないので、彼女は自分の周りでいろいろ言葉が飛び交っているにも関わらず、村人たちとは、直接は何ひとつ話をしていないことになる。そして、「ゲルゲ！」と言うことで、彼女はゲルゲに、村人たちとの会話を打ち切ることを促しさえする。このとき、音楽には一瞬の空白が生じ、ハンスがそそくさと「おいで、時間になるよ（Kommt, nun wird es Zeit!）」と言い、村人たちが立ち去って、第 2 場は終わる[182]。平和な雰囲気の音楽と称賛の言葉に満たされているにも関わらず、この場面でゲルトラウトと村人の間には、親密な関係をうかがわせる要素は一切現れない。

エピローグの第 1 場と第 2 場ではたしかに、ゲルゲが家庭的平和と一定の社会的成功を獲得するという、外面的なハッピー・エンドが描かれている。彼は故郷の村で、形の上では他の人々の考え方に合わせる形で成功を収め、形の上で一定の幸福を収めたわけである。第 2 場では、彼の「一定の成功」と「一定の幸福」が具体的に、村人たちの感謝という形で伝えられる。

しかし、この部分でより重要なのは、村人たちが第 1 幕のときと同じく、ゲルゲを理解していないし、理解したいとも思っていないことである。たとえ一定の社会的成功と一定の賞賛による一定の認知を得たとしても、それは外面的なものでしかない。彼は、かつて自分を理解しようとしなかった故郷の人々の中から新たに理解者を得たのではなく、むしろ自分が村の論理に合わせることで形ばかりの成功を収めたわけであって、これは彼にとっての本当のハッピー・エンドを意味しない。

---

[180] *AZTG-KA*, S. 186.
[181] *AZTG-KA*, S. 186.
[182] *AZTG-KA*, S. 192.

ゲルトラウトは、村の人々に対してほとんど口を利かない。彼女にとって、村人たちとの関係は何の意味もない。主人公たちと周囲のこのような関係は、この部分のもとになった、レアンダーの『見えない王国』を思わせる。しかし、『見えない王国』では主人公たちと村人たちの間に、互いに軽蔑しあうという対立関係が成立するのに対し、《夢見るゲルゲ》のエピローグでは、両者は形の上では友好的でありながら、実質的に接点を持たない分、その間にある溝はより深く広いものとなる。

ゲルゲとゲルトラウトは最初から最後まで、周囲の人々から理解されることがない。それは、閉鎖的なコミュニティーの中でひとりだけ異なる価値観を持っている人物を疎外する、第1幕の村であっても、集団の外にいる特定の人物を攻撃しようとする第 2 幕の村であっても、そして、形の上ではゲルゲとゲルトラウトが社会的に貢献し、村人たちから尊敬を受けているように見えるエピローグにおいても変わることはない。どのような状態にあっても、何を成し遂げたとしても、自分たちが考えていること、自分たちが望んでいることを、周囲の人々は決して理解しないということが、ここでは示されている。

第 2 場の最後では、オーケストラの伴奏が沈黙し、舞台裏で合唱だけが歌う声だけが残る。この描写は、人々が去っていく場面であることも関係しているだろうが、この音楽によって、それまでの場面とその後の場面が完全に区切られてしまうという効果も与えられる。合唱がト長調の 5 度で結ばれたあと、オーケストラは変ホ長調へと転調する。この、オーケストラの空白を経て行われる突然の転調によって、村人たちとの会話とは全く切り離された新しい場面、すなわちゲルゲによっての本当の結末が、聴き手の前に展開されていくことになる。

３－９－２　「ハッピー・エンド」とゲルトラウトの変貌（エピローグ第3場）

周囲の人々が主人公を理解し得ないというテーマは、第 2 章で見たように、ツェムリンスキーが《夢見るゲルゲ》を作曲する過程で、常に問題となっていた。ウェルテルもザーリとヴレーンヒェンもペーターも人魚姫も、周囲の人々に理解されることなく、死を選ぶ。ボレスラフの上にも、信頼する部下たちが自分のもとを去っていったことが（結末近くに戻ってきたとはいえ）、大きな影を落としている。

このような経緯を考えると、ツェムリンスキーがゲルゲの物語の結末として彼の死を考えていたことは、不自然ではない。けれども最終的には、彼はフェルトの意見を受け入れて別の結末を選んだ。この結末の変更によって、《夢見るゲルゲ》はひとりの芸術家の物語として、新たな意味を持つことになったのである。

第 3 場はエピローグの、したがって歌劇全曲の最後の部分にあたる。冒頭部分は、ピアノ譜と、上演前に修正が施された総譜とで、台本が異なるものになっている。ピアノ譜では、ふたりの間に子どもがいることが明かされる。

（ゲルトラウトが行こうとする）
ゲルゲ
　行くのかい？
ゲルトラウト
　子どもの様子を見たいの…
ゲルゲ
（彼女を引き止める）眠っているよ。
（ゲルトラウトが開けた扉のところで、中をのぞきこむ）
　眠っているよ、とてもかわいい。
　幸福と平和があの子を見守っているからね。
　彼らが風に乗ってやってくる音が聞こえるかい？

（Gertraud will gehn.）
GÖRGE
　Du gehst?
GERTRAUD
　Nach dem Kind möchtich sehn.
GÖRGE
（Hält sie zurück）　Das schläft.
（An die Türe, die Gertraud geöffnet; hineinblickend）
　Es schläft so süss,
　denn Glück und Frieden wacht über ihm.
　Fühlst du ihr Flügelwehen?[183]

一方総譜では、ふたりきりになったことのよろこびが強調されている。これは、ゲルトラウトが第 2 場の最後に、ゲルゲと村人たちの会話を打ち切ったこととも一致する。

ゲルトラウト
　あの人たちはもう、遠くへ行ってしまったわ。
　また静かになった…。
　夕べのやすらぎが来たのね。
ゲルゲ
　夕べの喜びだ。
　この喜びが風に乗ってやってくる音が聞こえるかい？

[183] *AZTG-KA*, S. 193.

GERTRAUD
Sie sind schon weit.
Still ist es wieder...
Abendfrieden.
GÖRGE
Abendglück.
Fühlst du sein Flügelwehen?[184]

ピアノ譜では、ゲルゲとゲルトラウトの間に子どもが生まれ、父、母、子どもという安楽な家庭が成立したことで、社会的成功の典型に沿う形での外面的なハッピー・エンドに主人公が到達したことが強調されていた。一方、総譜では、ゲルゲが自分の内面と自分を取り巻く現実の関係についてどう対処するかがより明快に示されている。後者の場合は、ゲルゲは外面的には妥協し村人たちとよい関係を保ちながらも、内面での結びつきと喜びはゲルトラウトとだけ共有し、ふたりの幸福の中にそれ以外の者が入る余地を作ろうとしない。ゲルゲにとっての「夕べの喜び」は、「あの人たち」が「遠くへ行ってしまっ」て初めて訪れる。この、他者を排除する形での最終場面という設定は、《夢見るゲルゲ》以降のツェムリンスキーの歌劇でひとつのパターンとなった、男女ふたりきりだけの場面での終曲という形の起源になったとも考えられる。

この冒頭部分を含めて、エピローグ第 3 場は 10 の部分に分かれる。

（1）冒頭部分（スコアとピアノ譜で内容に差異がある）。
（2）夕べの鐘の音に耳を傾けながら、ふたりは「奇跡の国（Das Reich der Wunder[185]）」について語り合う。
（3）ゲルトラウトはさまざまなメールヒェンに思いを馳せ、「メールヒェンは死んだ（die Märchen, die waren tot.[186]）」と言う。
（4）ゲルゲは、メールヒェンは死んだが、人の心がその人にとってのメールヒェンを生み出す、と言う。
（5）ゲルゲはゲルトラウトを得た喜びと、彼女とふたりだけの世界について語る。夕べの風が吹いてくる。ゲルゲは花を折って、ゲルトラウトの髪にさす。
（6）ゲルゲがゲルトラウトを誘い、ふたりは手に手を取って歩き始める。
（7）ふたりは、月の光が綾なす小川のほとりに出る。ゲルゲは王女からばらの花をもらったことを思い出す。
（8）ゲルトラウトはゲルゲにばらの花を投げかける。ゲルゲは彼女の中に、自分が探していた王女の姿を見出す。彼は今、自分にとっての「王の子ども」を見出したのだ。

184 *AZTG-Par*, S. 401.
185 *AZTG-KA*, S. 194.
186 *AZTG-KA*, S. 197.

（9）ふたりは、「一緒に夢見よう、夢見て遊ぼう！（Lass uns träumen, träumen und spielen![187]）」と語り合う。

第 1 の部分の最後、ゲルゲが自分の幸福について語り始める直前に、2 小節の短いフレーズが現れる。このフレーズは、まず 3 度の音程を往復したあと、やや音程の広い 3 連符で揺らぎを作り出し、初めの音に戻る。第 3 場のそれぞれの部分は主に、そよぐような、また穏やかに揺れる形で子守歌を連想させるこの音型（譜例 29、ゲルゲがこの場面で語る喜びと結びつくことが多いために、ここでは「夕べの喜び（Abendglück）の主題」と呼ぶ）[188]を中心とする箇所と、この歌劇でこれまでに登場した主題が入れ替わり立ち替わり現れる箇所のふたつに分かれる。

大部分が「夕べの喜びの主題」を中心に展開する第 2 の部分では、ゲルゲがゲルトラウトについて、「ぼくの平和、ぼくに幸せを与えてくれる、ぼくの世界、ぼくを至福へと導いてくれる！（mein Frieden du, der mir mein Glück beschieden, du mein Welt, mein selig Aufstehn![189]）」と語る。このゲルトラウト観は、平安や安定を思わせるもので、ゲルゲが王女に出会ったときに感じた目覚めの意識から、すなわち彼が外の世界に出て行こうとしたときに本来求めていた、新しい世界へと旅立っていこうという意志からは大きく隔たっている。この言葉を描く音楽も、弦楽合奏に木管とホルンが加わるという、落ち着いた音色を用いることが意識されており、色彩の豊かさや変化は避けられている[190]。

３－９－２－１　作られた「ハッピー・エンド」とその動揺

このあと、第 3 の部分と第 4 の部分では、第 1 幕と第 2 幕に現れた主題が次々と登場する。第 3 の部分では、第 1 幕第 6 場でゲルゲが白雪姫の一部を回想した音楽に乗せて、ゲルトラウトがさまざまメールヒェンを例に挙げたうえで、「そこに私が現れて、メールヒェンは死んだのね（Und dann kam ich des Wegs gegangen und die Märchen, die waren tot.[191]）」と言う。ここでは、ゲルゲの物語の出発点となった第 1 幕第 6 場のまどろみの音楽を再現することで彼の物語の出発点がどこにあったのかを確認した上で、彼がその出発点から続いてきた道をどのようにたどってきたかが総括されている。メールヒェンの読者である彼にとって、メールヒェンは現実と重なるものだったのが、現実に妥協するという「進歩」を経て、メールヒェンを放棄するに至る経緯は、外見上は彼の挫折を意味するも

187 *AZTG-KA*, S. 210.
188 *AZTG-KA*, S. 193. ピアノ譜の台本には、眠っている、ゲルゲとゲルトラウトの子どもについての話が出てくるので、この子守歌を思わせる主題と連想がつながる。なお、この主題はエピローグ第 2 場で、ゲルゲが村人たちを置いてけぼりにしてゲルトラウトについて語る場面で初めて登場する（*AZTG-KA*, S. 191.）。
189 *AZTG-KA*, S. 193.
190 *AZTG-Par*, S. 401-402.
191 *AZTG-KA*, S. 197.

のに見える。

第 4 の部分は、ゲルゲがそのような考え方を否定し、自分の中になおメールヒェンは生きている、という解釈を提示するのにあてられている。まず、ヴァイオリンの上行形に導入されて現れる「ゲルゲの理念の主題」によって力強く、「メールヒェンは生きているんだ！（Sie leben![192]）」と強調される。続いて彼は、ファゴットとトロンボーンの、これも力強さと重々しさをもつ和音と「村人／世界の主題」を背景に[193]、次いで「異世界への出口の主題」に重ねて歌いながら[194]、メールヒェンの世界を見つけられなかったけれども自分はその世界を感じることができると語る。このときのゲルゲの歌には「ゲルゲの主題」や「王女／ゲルトラウトの主題」がからみ、さらに第 4 の部分の最後では「夢の情景の主題」も加わって、「夕べの喜びの主題」へと戻ってくることで、彼の内面やもともとの願望と、現在の状況が一致していると強調される[195]。第 5 の部分では、再び第 2 の部分冒頭の穏やかな主題が現れて、ゲルトラウトと一緒にいる喜びが語られる[196]。

第 3 の部分から第 5 の部分に至る経緯をまとめると、メールヒェンへの思いから現実との妥協を経て、それでも現実の生活の中にメールヒェンを感じる喜びを得ることで安楽を得るという、この物語全体を通じてのゲルゲの経験を総括していることになる。しかしこの部分にはさらに、第 1 幕、第 2 幕を通じて彼の物語をたどってきたからこそ見えてくる 3 つの問題が隠されている。

第 1 は、エピローグ第 3 場の前半でゲルトラウトの主体性がほとんど見られないことである。第 2 幕で彼女が見せていた複雑な性格は、ここではその片鱗も見られない。ここでのゲルトラウトはまるで、穏やかにゲルゲに付き従う妻のようだ。ただこの主体性のなさは、単に彼女が、従順な妻として家族・社会体制の中に回収されてしまったことを示しているわけではない。第 2 の部分から第 6 の場面までの彼女の言葉は、第 3 の部分とその導入にあたる第 2 の部分の最後を除けばすべて、ゲルゲへの問いかけである。

静かね、夕べの鐘が聞こえる？（Still, hörst du die Abenrglocken?[197]）

奇跡の領域ですって？（Das Reich der Wunder?[198]）

それじゃ、あなたは私の中にメールヒェンを見つけたの？（So hast du bei mir die Märchen gefunden?[199]）

---

192 *AZTG-KA*, S. 197.
193 *AZTG-KA*, S. 198.
194 *AZTG-KA*, S. 199.
195 *AZTG-KA*, S. 199-200.
196 *AZTG-KA*, S. 201.
197 *AZTG-KA*, S. 194.
198 *AZTG-KA*, S. 194.
199 *AZTG-KA*, S. 200.

夕べの風が歌っているのが聞こえる？（Hörst du ihn singen, den Abendwind?[200]）

これらの質問は、ゲルゲが主張していること、感じていることをなぞっている以上のものではない。そして第 3 の部分でのゲルトラウトの語りも、彼女の考えを伝えているというよりもむしろ、ゲルゲの「メールヒェンの世界は、現実に妥協して暮らしていてもなお、自分の中に生きている」という主張を引き出すために発されている（「メールヒェンは死んだ」という考え方はもともと、第 2 幕の終わりにゲルゲ自身が持ち出したものであって、ゲルトラウト独自の考えとはいえない）。自分の言ったことが否定されたにも関わらず、ゲルトラウトは反論も納得の言葉も一切言わず、そのまま「それじゃ、あなたは私の中にメールヒェンを見つけたの？」と、ゲルゲの次の発言を促すような言葉を返すのである。この問いもまた、ゲルゲの、自分の考えを述べる言葉を引き出すための質問にすぎない。ふたりの会話は実質的に、ゲルゲがひとりで自分の、後付けの主張を繰り返しているのと変わらないのである[201]。したがって、ゲルゲが語る、ゲルトラウトと一緒にいる喜びもまた、中身のないものとして感じられる。

第 2 の問題は、第 4 の部分でゲルトラウトが「メールヒェンは死んだのね」と言ったとき、それまでのさまざまなメールヒェンの情景がさまざまなフレーズや楽器を細かく入れ替えることで入念に描かれるにも関わらず、オーケストラがいったん休止したあと、フォルティッシモで唐突に和音が演奏され、急激な上行形から、それらの描写とは脈絡のないまま、「ゲルゲの理念の主題」へと移行していくことである。ここでは、第 4 の部分と第 5 の部分は完全に断ち切られている。ピアニッシモを中心にやさしく語られたゲルトラウトの言葉は、フォルティッシモの和音と上行形、そしてゲルゲの言葉によってかき消される（譜例 30）。ゲルトラウトの言葉に（それは彼女の意見というよりは、物語の経緯から自然に浮上してくる考えだ）ゲルゲが答えるとき、彼は提示された問題に対応するのではなく、その問題を強圧的に押しやって自分の（新たに見出した）理念を強調するのである。

第 3 の問題は、この一連の部分が第 1 幕と第 2 幕のできごとを総括する形になっているにも関わらず、その中で最も重要で、第 1 幕でも第 2 幕でも大きな役割を果たした、川のほとりの場面についての言及が、音楽を含めて全く存在しないことである。したがって、ここでの総括は、ゲルゲがメールヒェンを夢見ていたが、現実に妥協することで幸福を見出したという物語が、川のほとりでまどろんでいたことや、その中で異世界からの声を聴き、王女に出会って「もうひとつの世界」へと誘われたという、物語の根幹に関わるできごとが省略された上で（隠蔽された上で）行われている。ゲルゲに影響を及ぼし、導いていく人物だったはずのゲルトラウトの役割もまた、ここでは触れられていない。

---

[200] *AZTG-KA*, S. 203.

[201] ウーヴェ・ゾンマーは、エピローグは事実上、ゲルゲの内面を語るモノローグだと指摘している。U. Sommer, *Alexsander Zemlinskys Oper* Der König Kandaules*. Analyse und Deutung*. Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Heft 92/93/94. (München: edition text + kritik Gmbh, 1996), S. 229.

エピローグ第 3 場の、第 5 の部分に至る一連の部分が示しているのは、ゲルゲが幸福な結末を迎えたことではない。ゲルゲが自分の見出した「幸福」を、メールヒェンを感じることができるという形で「生きている」ものとして語り、そこに自分の理想をすり合わせて、自分がハッピー・エンドを迎えたという形を作り出そうとしていることである。そこでは、ゲルトラウトが彼にとってどのような存在であるのか、ゲルゲ自身が自分が抱えていた理念や物語への思いと現在直面している現実の関連をどのようにとらえるのか、そして自分がこれまでたどってきた人生じたいをどのように考えるのかという、一番重要な部分への意識が欠落している、あるいは意識的に隠蔽されている。

ゲルゲはこの問題に眼を向けようとはしない。しかし、自分の抱える、できれば直視したくない問題は、振り捨ててなかったことにすることもできない。彼が得たはずの幸福な情景の中に、この問題はいつの間にかしのび寄ってくる。現在の喜びを歌う第 7 の部分の途中、ゲルトラウトが「夕べの風が歌っているのが聞こえる？」と尋ねるあたりから、フルートが風の音を思わせる、細かく上下動するフレーズを奏し始める。このフレーズは 3 小節目には、3 度音程による上下動へと変化し、次第に動きが緩やかになっていく。一方、この直前に木管楽器によって奏されていた、「夕べの喜び」のひとつの構成要素である、夕べの鐘の音を表す、順次進行による上下動が、第 2 ヴァイオリンによる、ジグザグに動く和音へとつながっていく（どちらも、2 拍単位で上下動を繰り返す音型である）。このふたつの動きは、フルートのフレーズが静まる最後の 2 拍で一致する（譜例 31）[202]。この和音が細かく揺れる動きはその後しばらく、第 2 ヴァイオリンに切れ切れに現れる。この時点では明確にされていないが、この音型は第 6 の部分でも現れ、場面が転換してゲルゲとゲルトラウトが川のほとりに向かう場面を導く役割を果たす。

聴き手の意識の中にひっそりと入りこんできた川の存在は、第 6 の部分に入ると無視できないものになってくる。このト短調の部分の冒頭で第 2 ヴァイオリンが 2 度繰り返す 2 小節のフレーズ（譜例 32-1）[203]は、第 1 幕第 6 場の川の場面で、「ゲルゲの主題」が演奏される切れ目に現れたもの（譜例 32-2）[204]と一致する。このフレーズはやがて後半部分で、和音が上下に揺れる動きへと収束し（ここで、第 5 の部分での風や鐘の音が川のざわめきと重なることが示される）、さらにヴィオラへ受け継がれ、より細かい 3 連符に変わる。こうして、波が揺らぐような音型が次第に成り立ち、「川の音楽」を支える伴奏部分が形成されていく。このとき、ゲルゲはゲルトラウトを連れて、月に照らされた川のほとりへと出る[205]。ゲルゲはここでようやく川のざわめきについて口にするが[206]、彼の心の中ではしば

---

[202] *AZTG-Par*, S. 419-420. 譜例に用いたのはピアノ譜（*AZTG-KA*, S. 202-203.）。
[203] *AZTG-Par*, S. 422. 譜例に用いたのはピアノ譜（*AZTG-KA*, S. 204）。
[204] *AZTG-KA*, S. 57.
[205] ト書きには次のように書かれている。「ふたりは手に手を取って立ち去っていく。場面はがらりと変わる。月の光が織りなす中で、第 1 幕と全く同じように、小川のほとりに水車小屋がたっている（Sie haben sich Hand in Hand fortgestohlen. Die Szene verwandelt sich durchaus. Im webenden Mondenschein liegt die Mühle am Bache, genau wie im ersten Akt.）」*AZTG-KA*, S. 204.
[206] *AZTG-KA*, S. 204.

らく前から、川がざわめき始めていたのだ。そのざわめきが抑えようがないくらい大きくなったとき、歌劇は最後の転換点を迎える。

３－９－２－２　ゲルトラウトが王女と結びつくとき――歌劇の結末

こうして第 7 の部分に入り、この歌劇で 3 たび「川の音楽」が現れる。この場面は第 1 幕や第 2 幕と同じく、エピローグの中心的な役割を担っている。

ここで現れる「川の音楽」は、第 1 幕第 6 場のときと同じく、変ニ長調と変ニ短調の間を行ったりきたりする細かい動きを伴奏に、変ニ長調で「ゲルゲの主題」がゆるやかに演奏される、というものである。第 2 幕第 6 場のときのような沈んだ暗さはすでになく、「ゲルゲの主題」も完全な形で演奏される。しかし、ここでは第 1 幕第 6 場のときとは異なる点がふたつある。ひとつは、前奏で完全な形で演奏される「ゲルゲの主題」の前半部分と後半部分の間に挿入される、川の波が高まるかのようにオーケストラ全体がフォルテでざわめく部分で、第 2 幕終わりに現れた「ゲルゲの主題」のバリエーション（譜例 25-1 で示した形）が、ホルンによって強調されることである。もうひとつは、第 1 幕第 6 場のときとは異なり、ゲルゲの歌が弱起を用いず、4 小節ごとのフレーズにおさまって、行儀よく進んでいくことである（譜例 33-1a）[207]。第 1 幕では伴奏が変ニ長調／変ニ短調で表記されているのに対して、ゲルゲの歌い出しは変ニ長調／変ニ短調の構成音である des-es-fes ではなく、cis-dis-e で表記され、歌とオーケストラがかみ合わないものとして書かれていたが、エピローグでは歌も des-es-fes で書かれ、オーケストラの表記と一致している（譜例 33-1b）。こうして 3 拍子・4 小節の枠の中に収まり、オーケストラともかみ合った音楽がしばらく進行していく。この部分では、ゲルゲが自分を取り巻く社会と妥協することで、彼のまどろみにも秩序が生まれ、夢想は現実の枠の中で生きる場所を見つけた、とゲルゲが主張する通りの彼にとってのハッピー・エンドが裏づけられたかのように見える。

しかし、最後の 4 つめのフレーズになって、成立したはずの秩序にほころびが生じる。フレーズは 5 小節に伸び（この形は第 1 幕第 6 場を引き継いでいる）、第 1 幕第 6 場では変ニ長調の主和音でいったん旋律が閉じられていたのが、ひそやかな変イ長調の属 9 和音に転じて、音楽は解決を見ないまま継続していく（譜例 33-3a）。そして、このほころびを示す和音から、2 度の下降音型が導き出される（譜例 33-3b）。この音型がひとつに結びつくとき、ゲルゲはゲルトラウトにかつて出会った王女の姿を見出す（このとき、「王女の呼びかけの主題」が現れる（譜例 33-3c））。

ゲルゲにとってのゲルトラウトの姿は、王女と結びつくことで新たな意味を持ち始める。ト書きによれば、彼女は髪をほどき、月の光に照らされて、第 1 幕の王女を思わせる姿をしている。そして髪にさしていたばらの花をゲルゲに向かって投げて、こう口にする。

---

[207] *AZTG-KA*, S. 206.

ばらの花を取って、私のゲルゲ。私はあなたのことが大好きよ！

So nimm sie, mein Görge, ich hab' dich so lieb![208]

ゲルトラウトの呼びかけは、第 1 幕第 7 場の終わりに王女がゲルゲをもうひとつの世界へと誘ったときと同じく、未解決のままに推移していく属 7 和音の連続に乗せて、ゆったりと行われる。ここではチェロのソロが対旋律として、「ゲルゲの主題」のバリエーションを演奏しているが、この旋律は譜例 25-1 の形によるものからさらに変形し、2 番目の音と 3 番目の音の跳躍が 7 度という大きなものになることで、あたかも「王女の呼びかけの主題」の反行形であるかのように見える。直前までは、ゲルゲがいかに現実に対応しながら夢想を抱き続けることができるかが問題になっていたのが、ここでその構図が逆転する。現実を示す楽想が、空想の世界の事物を示す楽想の方に近寄ってきているのだ。

このような変化は、第 1 幕第 6 場と第 7 場、第 2 幕第 6 場でゲルゲが体験したことと重なる。どちらの時も、ゲルゲは現実の圧力にさらされ、自分の理想を追い求めることをあきらめるかどうかの局面に立たされ、圧力に従わない選択をした。今またエピローグで、彼は現実の圧力の前に妥協しようとしながら、やはりここでも、本当は自分は現実に対して妥協し得ない、ということを自覚する。そのきっかけを作ったのは、自分の中に流れていて、目を向けないようにしていても決して消えることのない、川のほとりで物語の世界を追い求めた記憶と、新しい世界へ境界を越えていこうとする意欲を開いてくれる女性の存在だ。

エピローグの音楽が、川のほとりでのまどろみから、王女がゲルゲを誘う場面へとつながっていく経緯をなぞることで、彼がここで感じることは、第 1 幕第 7 場のそれと重ねられる。このとき、ゲルゲにはようやく、ゲルトラウトが自分を理解するだけでなく、また自分に都合のいい言葉を投げかけてくれるだけでなく、かつての王女のように、自分をもうひとつの世界へと導いてくれる力を持つ者であることに気づく。それは、彼が王女に二度と会えないということ、また周囲に理解されないことが、決して現実に妥協する理由にはならないことをも示している。ゲルゲは何度でも、もうひとつの世界を求めて進んでいかなくてはならないのだ。

しかし、《夢見るゲルゲ》は、彼のこのような再発見を輝かしく称えて閉じられるわけではない。第 9 の部分でゲルゲとゲルトラウトが歌い交わす、「夢を見よう、夢を見て遊ぼう！（Lass uns träumen, träumen und spielen![209]）」という言葉は、川の場面が再来する直前までの、メールヒェンは外見上は死んでも心の中で生きているというような妥協に満ちた言い方からは一転して、夢見ることの価値を前面に押し出す、以前のゲルゲの在り方を思

[208] *AZTG-KA*, S. 207.
[209] *AZTG-KA*, S. 210.

わせるものだが[210]、ゲルトラウトが王女に重ねられる第 8 の部分からすでに、和声は解決されることはなくなり、その解決されない響きが次々と積み重ねられていく。ふたりの歌うひとことひとことは、その歌を彩る和声が解決されないことで、あたかもそのすべてに疑問符がつけられているかのように響く。第 8 の部分では「ゲルゲの主題」のバリエーションが「王女の呼びかけの主題」や「村人／世界の主題」と組み合わされて、第 9 の部分では「夕べの幸福の主題」がこれに加わるが、それらの主題もまた、音楽を解決へは導かない。現実と妥協すること、とりあえず社会的な成功を手にすることは、彼の内面を満たすことを意味しないのだ。こうして、ゲルゲが一度受け入れようとした、現実と妥協して一定の幸福を手にする形での「ハッピー・エンド」と、自分の意志を貫き通し目的を達成する形での「ハッピー・エンド」はともに、彼が手にする本来の結末にはなり得ないことが示される。

それでは、ゲルゲはこの後どのように行動し、自分が本当にたどり着くべき結末をどのようなものとして追い求めるのか。第 1 幕では第 9 場、第 2 幕では第 10 場で示されたような、本来ならエピローグの結末にあたる部分は、提示されることはない。この最終部分が欠落しているために、エピローグはひとつの幕として成り立ち得ない。

エピローグの、そしてこの歌劇全体の最終部分にあたる第 9 の部分に入ると、まずティンパニとチェロの e 音による保続音（その上には、c-d-as という不協和音が、保続音と衝突しながら静かに響いている）の上で、2 台のうち片方のハープが、フラジョレットで「夕べの喜びの主題」の前半部分を、もう片方が非常に弱い音（pppp）でぼんやりとした和音を響かせる。管楽器は入れかわり立ちかわり、切れ切れに「夕べの喜びの主題」を演奏しており、この主題は互いにからみあって、どこで始まりどこで終わるのかが見えにくくなる[211]。

次いで、クラリネットとチェレスタの急速な上行音型を経て、音楽はイ長調の調号で表記された部分に入る。この部分の最初の瞬間では、イ長調の主 3 和音を起点として、「夕べの喜びの主題」が演奏される。しかしその直後、2 度目に 3 度音程が現れるとき（この主題の 3 番目と 4 番目の音）、イ長調だったはずの音型は、今後はイ短調に変化する。さらにこの主題の後半になるといったん変イ長調の 5 度へと移行するために、この旋律はイ長調なのかイ短調なのか、それとも全く異なる、フラットの響きによるものなのかが見えなくなってしまう（譜例 34）[212]。この音型は、ぼんやりと、現実離れした雰囲気を漂わせるチェレスタが加わることで、さらにはっきりした形を持たない印象が強くなる[213]。そしてこの後、譜面はイ長調の調号を伴って記述されていながら、音楽がイ長調として意識される瞬間は、実際にはほとんど訪れない。こうして、エピローグで、ゲルゲが最後に手にしたか

[210] それゆえに、後退的な、また逃避的な印象を与えやすいのだが、そのような判断を下す前に、そもそも第 7 の部分までが現実との妥協の結果であること、すなわちゲルゲが自分の意志を曲げた結果であることを、考えに入れておくべきである。
[211] *AZTG-Par*, S. 435.
[212] *AZTG-KA*, S. 210.
[213] *AZTG-Par*, S. 436-437.

のように思われた「夕べの喜び」すらも、それが本当に喜びなのか、あるいはそのように思える何かが存在したにすぎないのかすら、分からなくなってくる。

ボーモントは、《夢見るゲルゲ》の結末を主人公の逃避と取るのは単純すぎる見方だと喝破した上で、あくまで悲劇としてとらえる。すなわち、ゲルゲの悲劇は彼が死ぬことにあるのではなく、彼が生き続けることにある。具体的には、ゲルゲが運命の前に降り、その代償として「永遠のフラストレーション（eternal frustration）」に囚われることに悲劇がある、というのである[214]。

エピローグ第 3 場のゲルゲがボーモントの言うように、「永遠のフラストレーション」の中にあることは、第 9 の部分で解決されない和音が積み重なっていき、そのまま終わってしまうという音楽の展開を見ても、間違いないように思われる。しかし、彼がフラストレーションを感じることと、彼が悲劇的な運命を迎えること、すなわち自分は決して運命に逆らい得ないと認識することを直結させられるかどうかは、難しい面もある。

《夢見るゲルゲ》全曲を締めくくるエピローグの後奏では、チェレスタの和音にハープのフラジオレット、第 2 ヴァイオリンの一部が「ほとんど聴こえない（fast unhörbar）」ほど小さな音で演奏するトレモロ、また部分的にフルートの高音が加わって織りなす響きを背景に、ヴァイオリンのソロが極めて高い音域で、「ゲルゲの主題」の前半部分を演奏する（譜例 35）[215]。音楽はここでも解決しない和音を繰り返し、しかもシャープを主体とする、長調を思わせる響き（h-dis-fis-a）と、その変化から元に戻る和音による、短調を思わせる響き（d-f-a-h）の間を行ったり来たりする。割り当てられた楽器（ここでは中間音域が空白になっている）と書かれた音がともに、音色が定かでなくなるように作用しているのである。

この安定しない響きの上でソロ・ヴァイオリンが演奏する「ゲルゲの主題」は、途中で打ち切られてしまう。彼の内面と結びつくこの主題が中断されることで、物語の最後になっても、彼の内面は完全には満たされていないこと、またこの物語で一貫してテーマとなっていた、彼の自己実現は未だに果たされていないことが示される。自己実現が果たされないままに終わったのではなく、物語の最後に来てもなお、未だに果たされていないのだ。この点は、ボーモントのいう永遠のフラストレーションという解釈と一致する。間違いなく、ゲルゲの心には何らかの大きなやりきれなさが存在する。それは、この主題が原型の長調ではなく、短調に近い響きで演奏されていることともつながる。

その一方で、この主題が中断されていることによって、フレーズはあたかも空に手を伸ばすかのように上方へ向かっていく形を持つことになった。エピローグの第 8 の部分以降では、「夕べの喜びの主題」や第 2 幕の終わりに現れた「ゲルゲの主題」のバリエーションなど、どの方向に向かおうとしているのかがはっきりしないフレーズが中心にある中で、

---

[214] *ABAZ*, p. 144.
[215] *AZTG-Par*, S. 444.

最後にはっきりと上を目指すこのフレーズは、独奏ヴァイオリンによって演奏されることもあって、際立った印象を与える。調性も響きも安定せず、和声が解決に至る見通しもなく、拠って立つところのない中で、最後に現れる「ゲルゲの主題」がそれでも、上へ進もうとする――その時ゲルゲは、「永遠のフラストレーション」を抱えながらも、なお自分の中に、自分がもともと追い求めていた、夢の世界、あるいは物語の世界を追究したいという思いが残っていることを意識する（そしてその意識は、ゲルトラウトによって引き出されたものだ)。彼が求めているものに出会うことのできる見通しは立っていないが――第 1 幕からエピローグまでの経緯を、それからエピローグ最後の解決されない響きが積み重なっていくさまを見る限りでは、出会うことはどう考えても簡単ではないが――彼がそれでも自分の内面に忠実に生きていくことができるとすれば、それはひとりの芸術家の在り方としては、決して悲劇とはいえないのではないか。

チェレスタとハープの和音が消えたあとも、ソロ・ヴァイオリンの高音はしばらく鳴り続ける。そしてソロ・ヴァイオリンがデクレッシェンドと共に消えていくと、チェロとコントラバスが、今度は低音で d 音を長く弱く（ppppp）演奏する。この d 音は、全曲を閉じる音であると同時に、第 1 幕の前奏の、変ホ長調の半音下の音でもある。この半音は、ゲルゲの物語が同じところをぐるぐる回り続け、結局最初の地点の一歩手前に戻ってきてしまった可能性と同時に、彼が、その半音を踏み出すことで、自分の求めているものを探しに行く旅が再び始まる可能性をも示している。

３－１０　第 1 幕、第 2 幕、エピローグに共通する構造と、断ち切られたサイクル

《夢見るゲルゲ》という歌劇作品を、第 1 幕、第 2 幕、エピローグそれぞれの構造を照らし合わせながら全体像を把握すると、この 3 つの部分に共通した構造があることが分かる。まず、ゲルゲを取り巻く現実が提示され、次に彼が内面を示す場面があり、内面をさらすことをきっかけに外部から彼に対して働きかけが行われる。第 1 幕と第 2 幕では、そのあと、現実がゲルゲに対して干渉してきて、彼は対応を迫られた結果、全体との協調ではなく自分の意志に従って行動することを選ぶ。第 1 幕では、第 5 場までに、ゲルゲが村の人々によって全く理解されていないという現実が示される。第 6 場の川のほとりの場面ではゲルゲの内面が提示され、第 7 場で外部の者である王女が彼に呼びかける。第 8 場ではグレーテとの婚約という問題が迫り、第 9 場でゲルゲはその現実に対して、村を去るという形で応じる。しかし第 2 幕に入ると、再び彼の前には、第 2 幕の村という彼を取り巻く現実が現れる。この幕でも同じ手順で物語は進む。ゲルゲはゲルトラウトの前で自分の内面を告白し、ゲルトラウトがゲルゲを閉塞的な現実から外へと導く力を持つことが示される。それからカスパルたちがゲルゲに、社会的成功を得るためにゲルトラウトを捨てるように迫り、ゲルゲはその圧力に逆らって、ゲルトラウトを助けて村を去っていく。そしてエピローグでもまた、彼の前には、社会的成功を収めたにも関わらず周囲の理解を得ることが

できない、という現実が現れる。

こうした一定の共通点を持つ構造は、さまざまな「現実」に取り巻かれているゲルゲが、その「現実」に対応してどのように行動するか、またどのように考えるかがこの歌劇のひとつのテーマであることを示している。第1幕ではコミュニティーは穏やかだが閉鎖的で、ゲルゲは周囲の無理解と無関心に苦しめられる。第 2 幕では彼は悪意に取り巻かれ、周囲は彼を利用しようとする。そしてエピローグでは、彼は一定の社会的成功を収め、生活の心配もなく、周囲は彼にそれなりの敬意を払っているが、その一方で主人公と周囲とは、互いに関心を持つことなく距離を保ち続ける。このように主人公と周囲の関係がそれぞれに違うものとして提示されるのは、第 1 章で提示した、ツェムリンスキーが作曲当時に置かれていた状況を考慮するなら、彼がウィーンの音楽家たち、また文化人たちの間にいて感じたこと、あるいは社会のあり方に対して感じていたことを色濃く反映している結果だと考えられる。

この 3 つの場面のいずれにおいても、ゲルゲは自分が抱いている（あるいは、抱いていると考えている）理想に近づくことができない。慣習に囚われた農村であっても、悪意に支配された土地であっても、また形式的な「成功」とそれに伴う「敬意」が主人公に与えられていても、それぞれの場所で彼に覆いかぶさる「現実」はひとしく、彼が理想に近づくことを阻む障害となっているのである。

《夢見るゲルゲ》の 2 つの幕とエピローグの持つ共通した構造を考慮すると、ゲルゲの物語は、主人公を取り巻く現実、内面告白、外部からの呼びかけ、現実からの干渉、干渉に対応しての行動、そして再び主人公を取り巻く現実、と同じ局面をぐるぐると回り続けていることが分かる（図 2-1）。このような構図が成立したのは、歌劇が、ツェムリンスキーが当初構想していたような死による結末ではなく、ゲルゲがゲルトラウトと結ばれ、表面上は社会生活を継続していくという結末を取ったことによる。死という、それまでの登場人物の営みを断ち切る劇的なできごとを回避することで、主人公の前には彼がそれまで経験してきた局面が現れ続けることが示唆される。ゲルゲはこれからも、現実に直面し、自分の内面をさらし、外部から呼びかけを受け、現実の干渉に出会い、そしてそれに対して何らかの行動を取っていくだろう。

ツェムリンスキーはこの同じ構造を意図的に繰り返していることを、音楽によって示している。第1幕第6場の川のまどろみの音楽は、第2幕とエピローグでも用いられ、3つの部分それぞれの中心となっている。この繰り返しは、歌劇全体の音楽構成に一定の枠組みを作ると同時に、同一の要素が 2 つの幕とエピローグに共通して現れることを、聴き手に明示する役割を果たしている。

このサイクルは、さらにエピローグをほかのふたつの幕よりも短く、いわば打ち切った形にしていることで、より明確に伝えられる。エピローグでは、主人公を取り巻く現実と内面告白、さらに外部からの呼びかけまでは第 1 幕、第 2 幕と同様に行われるが、そのあ

とに生じるべき現実からの干渉と、干渉に対応しての行動が来る前に物語は断ち切られ、終わりを迎えてしまう（図 2-2)。このようにふたつの事柄を省略することで、ことに干渉に対応しての行動が消滅することで、何人かの研究者が指摘するように、ゲルゲが受身の人物であるという印象がより強くなった面はある。しかし一方で、このように切りの悪いところで物語を打ち切るのは、《夢見るゲルゲ》の結末として必要なことでもあった。

それはひとつには、切りの悪いところで物語を打ち切ることで初めて、3 つの部分が同一の構造によっていることが見えてくるからである。仮に 3 つの幕が同じような構成によって並べられるとすると、単に同じようなパターンの展開が 3 つ行儀よく並べられるのとどう異なるのかが見えにくくなってしまう。しかし、最後のエピローグを、途中で打ち切る形で終えることで、聴き手には中途半端な感覚が残る。3 つそろったものが並べられるはずがそうはならなかったという意識を抱いて初めて、聴き手は最初のふたつの幕が、そしてエピローグでは途中まで、意図的に同じ構成で作られていることが分かるのである。

エピローグが途中で打ち切られた形になったことで生じているもうひとつの、より重要な点は、物語が「現実」から「現実を打破する行動」へと至るものとして完結する印象を与えるのを避けていることである。この歌劇が提示しているサイクルには、起点も終点も存在しない。主人公が現実に対して自分の意志を貫いて行動することは、彼の物語の結末とはなり得ない。というのは、必ずその行動は、彼の周りを現実が覆っている、という次の局面の到来を伴うからである。現実認識の後には内面告白が、内面告白の後には外部からの呼びかけが、外部からの呼びかけの後には現実からの干渉が、現実からの干渉の後には主人公の行動が、主人公の行動の後には新たな現実認識が必ず主人公の前に現れる。主人公はどの瞬間にも、切りのよい結末を迎えることができない。エピローグで主人公がたどる物語のサイクルが打ち切られる理由は、どの時点においてもサイクルを終わらせる、あるいは中断することが不可能だからである。主人公はずっとサイクルの上にある、すなわち現実に対して自分自身の立場を貫き、そのことによってまた別の現実に突き当たるという繰り返しを続けなくてはならない。

エピローグでサイクルを断ち切り、物語の起点と終点を消失させるという仕組みは、この歌劇の持つ、芸術家物語としての性格を定めるものでもある。この終わることのないサイクルの中にいる限り、主人公の社会的成功、すなわち身分上の「芸術家」としての成功は、彼にとってのハッピー・エンド、自己実現による達成を意味しない。その一方で主人公は、現実に抗して理想に殉じる、英雄的な芸術家として悲劇的な結末を迎えることもできない。彼は社会的成功を収めたとしても、なおその後に来る現実に苛まれなくてはならないし、理想に到達できずに命を落とすこともできない。

ツェムリンスキーは、《夢見るゲルゲ》に至るまでに、また《夢見るゲルゲ》を作曲してから後も、現実に苛まれ続け、それでも音楽を作り続け、さらに現実に苛まれ続けた。《夢見るゲルゲ》は、芸術家がどうしようもない現実の中に身を置く時、どのように行動するものなのか、どのように行動すべきなのか、さらにはどのように行動せざるを得ないのか

を提示している。そんなこの歌劇はその後、初演の計画とその中止をめぐってツェムリンスキーに重い現実を感じさせることになり、さらに彼の死後も、忘却と再評価をめぐって、現実と芸術家の生き方を交錯させる役割を果たした。もちろんツェムリンスキー自身には知る由のないことだが、《夢見るゲルゲ》が伝えている芸術家の姿とこの作品がたどった運命を重ねて考えるとき、エピローグの最後で演奏される、上に向かって手をのばしたまま断ち切られる「ゲルゲの主題」と、その主題を伴奏する、長調とも短調ともつかない響きは、100 年以上経った現在でも、なお響き続けているように感じられる。

第４章　現実と異世界をめぐる歌劇

４－１　エキゾチックな禁断の地から現実をとらえる手段へ
――歌劇における異世界の意味の変容

ツェムリンスキーの歌劇において、メールヒェンはある程度共通するテーマである。一見して判断できる範囲でも、「メールヒェンは生きたものにならないといけない」という理念を抱く主人公を描く《夢見るゲルゲ》をはじめとして、架空の王国を舞台に王子と王女の恋愛を描き、「メールヒェン・オペラ」と掲げられた《むかしむかし》、オスカー・ワイルドの童話による「悲劇的メールヒェン」である《小人》、遠い中国を舞台とした、エキゾチズムに彩られた《白墨の輪》、はめると姿を消すことのできる指輪という、メールヒェンのひとつの典型である小道具が物語の鍵を握る《カンダウレス王》と、多くの作品で、ツェムリンスキーがメールヒェンと関係の強い題材を選んで作曲していたことが分かる。

メールヒェン、もしくはメールヒェン的な題材を歌劇として作曲するというと、いわゆる「メールヒェン・オペラ（Märchenoper）」との関連が思い浮かぶ。しかし実際には、「メールヒェン・オペラ」はどのようなジャンルなのか、明確に定義や範囲が決められているわけではない。たとえば、MGG には「メールヒェン・オペラ」という項目はない。比較的関連のある記述としては、「子ども・青少年向け劇音楽（Kinder- und Jugendmusiktheater）」という項目の中で、19 世紀から 20 世紀にかけて作られたメールヒェン劇、魔法劇、愛国的な子ども・青少年向けの祝祭劇が挙げられている[1]。この記述では、エンゲルベルト・フンパーディンク（Engelbert Humperdinck, 1854-1921）の《ヘンゼルとグレーテル　Hänsel und Gretel》（1890）[2]などを例として、プロの芸術家が子どものために上演することを想定しているという、非常に限られた範囲の作品だけが触れられており、メールヒェンや異世界と関連のある音楽作品について把握することは難しい[3]。

ニューグローブ・オペラ事典では、「メールヒェン・オペラ」は厳密にいえば、19、20 世紀初期のドイツの作曲家によってしばしば作曲されたものとして記述されている。ここでこの種の歌劇の作曲家として挙げられているのは、フンパーディンクと彼の弟子ジークフリート・ワーグナー（Siegfried Wagner, 1869-1930）以外には専ら、ヨーゼフ・ドレクスラー（Joseph Drechsler, 1782-1852）、アウグスト・コンラーディ（August Conradi, 1821-1873）などの聞きなれない名前で、活動年代もばらばらであり、共通点は魔法が登場する歌劇を作曲したという程度にとどまる。しかも、この項目ではメールヒェン・オペラの特徴として、子ども向けの物語に見られる単純で純朴な手法、象徴性、道徳的なメッセ

---

[1] B. Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“. In: *MGG. Sachteil 5*, S. 44-46.
[2] ここで挙げられている 1890 年作曲のものは、歌劇ではなく最初に作られた「リーダーシュピール（Liederspiel）」か、「ジングシュピール（Singspiel）」のどちらかである（そのどちらかかについての記述はない）。
[3] B. Regler-Bellinger, „Kinder- und Jugendmusiktheater“, S. 44-45.

ージを含むとする一方で、伝説や神話との境目ははっきりしない（したがって、たとえばリヒャルト・ワーグナーの《ジークフリート》も関連のある作品と見なすことができる）といった留保がつけられており、どこからどこまでを「メールヒェン・オペラ」として考えてよいのか、分かりにくい印象を与える[4]。

今のところ、いわゆる「メールヒェン・オペラ」の代表例として考えられているのはフンパーディンクの歌劇《ヘンゼルとグレーテル》とジークフリート・ワーグナーの諸作品ということになる。ただし、このふたりを「メールヒェン・オペラ」という枠でくくる考え方も、絶対的なものではない。たとえば、彼らと同時代に活動した作曲家・音楽著述家のヴァルター・ニーマン（Walter Niemann, 1876-1953）にとっては、フンパーディンクの歌劇《ヘンゼルとグレーテル》とジークフリート・ワーグナーの諸作品は、前者はメールヒェン・オペラ、後者は大衆オペラ（Volksoper）として、明確に区別されるべきものであった[5]。また、グラウト『オペラ史』最新の第 4 版では、《なまけものハンス　Der faule Hans》（1885）を書いたアレクサンダー・リッター（Alexander Ritter, 1833-96）、フンパーディンク、ジークフリート・ワーグナーという流れをメールヒェン・オペラ、《福音の人 Evangelimann》（1895）を書いたヴィルヘルム・キーンツル（Wilhelm Kienzl, 1857-1941）に代表される流れを大衆オペラとして、リヒャルト・ワーグナー後のドイツとオーストリアの歌劇を担うそれぞれ別の動きと位置づけている[6]。グラウトによれば、両者の区別はメールヒェン・オペラのようにワーグナーの影響を引き継ぐか、大衆オペラのように逆に単純化を志向するかで分かれるが[7]、大衆オペラの代表例である《福音の人》についてはワーグナーやフンパーディンクとの共通点を指摘する[8]など、ここでもやはり、はっきりしない面がある。

これらの作曲家と共通点を見出すことの難しい現代作品でも、子ども向けである、あるいはメールヒェンを題材とするという程度の理由で「メールヒェン・オペラ」と呼ばれる例は数多くある。20 世紀なかば以降に書かれた子ども向けの歌劇や、メールヒェン、あるいは児童文学を題材とした歌劇にはこの名称が与えられることが多い。たとえばハンス・ヴェルナー・ヘンツェ（Hans Werner Henze, 1926-　）の《鹿の王　König Hirsch》（1952-55）や《親指小僧　Pollicino》（1979-80）はしばしば、「メールヒェン・オペラ」という呼称をつけて言及される。《親指小僧》の解説を書いたノルベルト・クリステンは、この作品を「メールヒェン・オペラ」と呼ぶにあたって、メールヒェン・オペラや子ども

---

[4] B. Millington, “Märchenoper“, In: *NG-Opera*, pp. 203-204.　ここでは詳述しないが、この項目の筆者が「子ども向けの物語」について、あるいはその種の物語で用いられるとされる「手法の単純さと素朴さ（Simplicity and naivity of treatment）」についてどれだけ把握しているかも疑問である。

[5] W. Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*. (Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1913). での記述による。ジークフリート・ワーグナーの大衆オペラについての記述は S. 84-86, フンパーディンクのメールヒェン・オペラについての記述は S. 101-108 に見られる。なお、ニーマンはフンパーディンクに作曲を学んでいた時期があった。

[6] D. J. Grout, H. W. Williams, *op. cit.*, pp. 499-501.

[7] *ibid.*, p. 618.

[8] *ibid.*, p. 499.

向け歌劇には、伝統やジャンルといえるものは定まっていない、と割り切った見方をしている[9]。このように、「メールヒェン・オペラ」という言葉は、議論によってなかば恣意的に、あるいは無意識のうちに対象とする作品の範囲が揺れ動く面がある。したがって、この言葉を、一定の考え方によって区切った、限られた範囲の作品を指すものとして考えることは難しいのではないか。

以上のような問題を考えると、メールヒェンを題材として用いている作品を扱う場合には、「メールヒェン・オペラ」という手近な用語に特定のイメージをあてはめるのではなく、メールヒェンに人々が求める要素が歌劇においてどのように適用され得るかを検討することで、メールヒェンを歌劇の題材として用いるときに何が生じるのかを考える方がよい。

マックス・リューティは、メールヒェンに特徴的な要素として、主人公が「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだりはしない」ことを挙げている[10]。仮にこの考え方に忠実な、メールヒェンに即した歌劇を作るのであれば、その歌劇の主人公は「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」してはいけない。また、アンドレ・ヨレスはメールヒェンの物語展開に通常期待されるものについて、「(筆者註：メールヒェンの）最後の充足感は、勤勉で、従順で、辛抱強い少女（筆者註：主人公の例として挙げられている）が報われるということよりも、やはり出来事全体が、世界の公平な成り行きに対する私たちの期待や要求に一致することによってもたらされるのである[11]」としている。彼によれば、いじめ、誤解、罪、過ち、横暴といったものは、後に完全に止揚され、素朴な道徳によって解決されるためにだけ、メールヒェンに登場する[12]。

フンパーディンクやジークフリート・ワーグナーのメールヒェンをもとにした歌劇を見てみると、リューティやヨレスのいう「メールヒェン」に完全に沿っていないこと、すなわち、通常「メールヒェン」という呼称から期待されるものとは、一致しない面があることが分かる。歌劇《ヘンゼルとグレーテル》の第 2 幕で、子どもたちは森で道を見失ってから眠りの精に出会うまでの間に「立ち止まったり、驚いたり、観察したり」しているし、ジークフリート・ワーグナーの歌劇でもたとえば《コボルト　Der Kobold》（1903）では、主人公ヴェレーナが大公に犯されそうになったときに外から助けが現れることはなく、彼女は自分の手で大公を殺すことになってしまう。こうした例は、このふたりがメールヒェンという言葉から期待されるものとは反対の方向を目指した結果によるものではない。むしろ、彼らは歌劇においてドイツの伝統文化としてのメールヒェンの姿を反映することを強く意識していたところがある[13]。それにも関わらず、出来上がった作品は、あちこちにリ

[9] N. Christen, „Pollicino“. In: *PeMT, Band 3.*, S. 14.
[10] リューティ、前掲書、58 頁。
[11] アンドレ・ヨレス『メールヒェンの起源　ドイツの伝承民話』高橋由美子訳、講談社学術文庫、1999 年（A. Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* (Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1930).）、349 頁。
[12] 同書、352 頁。
[13] 井上征剛「オペラに描かれた子ども像――フンパーディンクのオペラ『ヘンゼルとグレーテル』の場合」

ューティやヨレスの議論に沿わない部分を抱えこんでいるわけである。これは、歌劇という形にメールヒェンを当てはめる際に、個々のエピソードを音楽によって色づけし、ある程度まとまったソロや重唱の部分、すなわち独白や会話を用意し、それに伴って登場人物の内面描写を行い、さらに序曲や間奏曲などを挿入するといった手続きを経た結果、必然的にその歌劇で提示される物語が、「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだりはしない」ものにとどまらなくなってしまったことによる。たとえば、フンパーディンクの《ヘンゼルとグレーテル》の場合、最初の「歌芝居版（Liederspiel）」では劇に挿入される 4 つの短い歌が作曲されただけだったのが、後にジングシュピール、さらに歌劇として作り変える過程で、さまざまな歌やつなぎの音楽を加えていく必要が生じ、その結果、音楽は風景や登場人物の感情をより詳しく書きこんでいくことになった。こうして加わった音楽によって聴き手に示されるものは少なからず、メールヒェンの原則から外れるものであり、それゆえに歌劇《ヘンゼルとグレーテル》は、「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだりはしない」という原則と合致しない性質を抱えていったのである。

作曲家たちはメールヒェンを歌劇に当てはめるとき、メールヒェンを享受する人々に、彼らにとってある程度納得の行くものを提示できるかという課題と、多くの場合あまり長くなく、記述も簡潔で物語に関する情報が少ないメールヒェンから、まとまった長さを持つ、ひとつの歌劇を成立させることができるかという課題のふたつに、同時に取り組まなくてはならなかった。フンパーディンクの場合は、彼の前に「ヘンゼルとグレーテル」という題材が現れ、この物語を歌劇の形に直す過程で、メールヒェンというものに対応を迫られた結果、子どもたちに個性を付与し、境界を越えて行く感覚や、冒険が終わるときの気分を音楽に反映させた、異世界を越えて冒険する物語を作り上げることができた[14]。歌劇というジャンルとメールヒェンを組み合わせ、その結合がもたらす要求に応えることで、このとき歌劇には新たな可能性が開かれた。歌劇《ヘンゼルとグレーテル》の前後に、メールヒェンに題材を取った歌劇（しばしば「メールヒェン・オペラ」としてくくられる作品群）が数多く書かれたことは、その可能性が多数の作曲家たちの間で共有される可能性があったことを示す。しかし、それらの作曲家が歌劇とメールヒェンの結合によって生じる作用に関心を抱いていた形跡は、今のところ見られない。フンパーディンク自身も、歌劇《ヘンゼルとグレーテル》に続く歌劇《王の子どもたち　Königskinder》（1908-10）では、旧来の歌劇に典型的な、若い男女が報われない恋愛に殉じるという物語に戻っている。

『一橋論叢　第 132 巻　第 3 号』2004 年 9 月号、315-339 頁、318-319 頁。P. Pachl, *Siegfried Wagner. Genie im Schatten. Mit Opernführen, Werkverzeichnis, Diskographie und 154 Abbildungen*. (München: Nymphenburger, 1988), S. 142, 178-179.　ジークフリート・ワーグナーについては、1926 年にヴァイマールで行われた「ドイツ音楽祭」で、ゲーテとシラーの後を継ぐ者として、彼の《熊の皮を着た男 Der Bärenhäuter》（1898）と《星の掟　Sternengebot》（1906）が上演されたことも考慮してよい。ブリギッテ・ハーマン（鶴見真理訳、吉田真監訳）『叢書 20 世紀の芸術と文学　ヒトラーとバイロイト音楽祭　ヴィニフレート・ワーグナーの生涯【上　戦前篇】1897-1938』アルファベータ、2010 年（B. Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. (München: Piper Verlag, 2002).）、181-182 頁。

[14] 井上征剛、前掲書、321、325-326 頁。

《王の子どもたち》もまた、魔女や魔法、王子と王女、無垢な子どもたちといった、メールヒェンに典型的な要素が数多く盛りこまれているが、それらの設定は小道具として物語を彩る以外に有効に働いてはいない。

この点でツェムリンスキーは、とくに《夢見るゲルゲ》以降の作品で、歌劇でメールヒェンを扱うことについて、明確な意識を示している。彼の、メールヒェンとつながりの深い歌劇の中で、《むかしむかし》は、ある程度作曲家自身の意識を反映し、また主人公の王女の思いをていねいにとらえようとしている点で、通常のメールヒェンとの差異を見ることが可能ではあっても、メールヒェンの中に現れる個々の要素について、根本的な疑義を呈したり、再検討の余地があることを示したりはしていない。しかし《夢見るゲルゲ》では、メールヒェンとメールヒェンを享受する（もしくは伝える）者の関係が、常に問題とされる。ゲルゲは「メールヒェンは生きたものでなくてはならない」という理念を抱き、メールヒェンの世界に常に思いを寄せる一方で、常に立ち止まり、観察し、思い悩んでいる。そして、ふたつの幕とエピローグはいずれも、彼を取り巻く誤解や横暴が、道徳的に主人公が報われる結末へと解決されることなく終わる。ゲルゲは、メールヒェンを自分に近いものと感じているにも関わらず、彼の行動にはメールヒェンの中の登場人物に沿ったところは見られない。一方で、ゲルゲの周囲にいる人々、ことに第 1 幕の村人たちは、メールヒェンの外面的なイメージ（現実において役に立たず、社会生活を営むにあたって捨ててくるべきもの）を彼にあてはめようとする。このような構図からは、《夢見るゲルゲ》が、メールヒェンそれ自体に与えられている表面的なイメージを揶揄する一面を持っていることを読み取れるのではないか。

そもそも、《夢見るゲルゲ》の成立過程において原作の候補として挙がったさまざまな物語の多くで、主人公は立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだりしていた。『見えない王国』でイェルグが故郷を出てから「夢の国」へ行くくだりが歌劇では全く用いられていないのは、その部分が立ち止まったり、思い悩んだりする行為と無縁だということも関係あるだろう。そして、《夢見るゲルゲ》以降のツェムリンスキーの歌劇では常に、主人公は立ち止まっては考えこむ。世界は公平ではなく、横暴は道徳によって解決されることはない。《馬子にも衣裳》改訂版の結末は、原作や比較的原作に近い初期版のように、主人公シュトラピンスキーとネットヒェンが人々の祝福を受けるのではなく、ふたりだけで愛を確かめ合う、というものである。このとき、ネットヒェンに横恋慕するベーニの企みによってシュトラピンスキーの正体が暴かれ、彼が面目を失うという事件は、そのまま放っておかれる。《フィレンツェの悲劇》では夫シモーネを殺すようにグイドを煽ったビアンカは、シモーネがグイドを殺すとたちまち彼になびき、何らかの報いを受けることはない。《小人》では主人公が王女の冷酷さの前に心破れ、《カンダウレス王》では、カンダウレス王は親友ギゲシュに好意を示したことがきっかけで、他ならぬこの親友の手で殺されてしまう。《白墨の輪》だけは特別な理由で道徳が勝利を収めるが、この作品については後にあらためて取り上げる。

《夢見るゲルゲ》は、これらの中で最も具体的に、メールヒェンをどのように考えるかという問題を扱った歌劇である。ここで主人公は、メールヒェンの世界を追いかけようとするが、行き着くことができず、現実との妥協を強いられるという宿命にある。現実とメールヒェン（物語、あるいは非現実）をめぐって人間はどのように行動し、あるいは人間の内面はどのように動いていくかが、この歌劇では描かれている。

人間とメールヒェンの、あるいは人間と現実の関係のメタファーとしてこの歌劇の中で用いられたのは、ひとつには「メールヒェンは現実のものでなくてはならない」というゲルゲの理念であり、もうひとつは王女というメールヒェンの中の人物である。彼は、「メールヒェンは現実のものでなくてはならない」という理念のもとに、通常非現実とされているものを現実と結びつけようとする。しかし、彼はあくまで現実世界に縛られている人間であり、理念は抱いているだけでは実現しない。彼は第 1 幕第 6 場と第 7 場で、現実世界の外からの声に耳を傾けることで（王女だけでなく、王女との出会いを準備する「夢の声」もまた、外からゲルゲに作用する声である）、理念を実現するための行動を促される。そのときに彼が取った行動は、自分の所属する世界を放棄するということである。その後、彼は現実からの介入を受け続ける度に、外からの声を耳にする。第 2 幕では、ゲルトラウトの呼びかけが音楽によって王女の呼びかけと重ねられる。エピローグで、ゲルゲはゲルトラウトの姿に、自分を行動へと促した王女の姿を重ね合わせる。現実に縛りつけられながらも、彼には常に、外の世界と接触する可能性が開かれているのである。

このように、《夢見るゲルゲ》では、主人公とメールヒェンの関係が動いていこうとするとき、常に現実世界とその外部、すなわち異世界との関係が問題とされる。主人公は現実世界を捨てて異世界へ行こうとし、挫折する。しかし、異世界は主人公に呼びかけ、現実世界での彼の行動や内面に影響を及ぼすことで、主人公に対して確実に作用している。

《夢見るゲルゲ》が作曲された 20 世紀初期には、いわゆる「メールヒェン・オペラ」というくくりに入れられることがない歌劇でも、メールヒェンを題材としたものが多数書かれた。それは、リューティやヨレスの示すメールヒェンの典型と重なったり、あるいはそこからそれたりしながら、それぞれ独自に、メールヒェンを用いることで自分たちの歌劇作曲家としての立ち位置を見定めようとする試みであった。そして、多くの作品では《夢見るゲルゲ》と同じく、現実世界と異世界の関係が問題となった。《夢見るゲルゲ》のように、ふたつの世界の関係について具体的な言及がない場合でも、しばしば物語はこの関係をテーマとして含み、この関係をどのように考えるかを起点に、主人公と主人公を取り巻く世界の関係を描き出していった。リューティによれば、メールヒェンの主人公は根本的には旅人であり、必ず故郷から世界へ、また遠い場所へと出て行く。そして多くの場合、主人公は孤立した存在で、ひとりで世界を回り、本質的な問題と自由に関わりあう[15]。メールヒェンの主人公が本来抱えるこのような行動様式と性質を考えると、《夢見るゲルゲ》の第 1 幕第 7 場で、王女が「世界へ！」と言ってゲルゲを誘うとき、彼は昔話の主人公と隣り合

[15] マックス・リューティ、前掲書、189-193 頁。

う存在として認識される。

一方で、《夢見るゲルゲ》も含めて、これらの作品の多くは、メールヒェンを音楽によって描く物語にそのまま移し変えるという手続きを踏んでいない。このときこれらの作品には、リューティの分析によれば昔話というよりも伝説の範疇に入る、人間や世界についての不安[16]が入りこんでくる。その結果、これらの歌劇は、メールヒェンの要素を用い、あるいは副題などにメールヒェンという言葉を掲げながらも、本来メールヒェンとしてとらえられる対話の形からは、しばしば遠いものになる。それでも、メールヒェンの構図、あるいは現実世界と異世界の関係を視野に入れることで、これらの歌劇は個人と現実、もしくは社会の関係をとらえる新しい方法を手に入れたのである。

このように、一般に考えられている「メールヒェン」のイメージとも距離を取りつつ、メールヒェンを芸術作品の題材として取り上げる立場は、ハインツ・レレケの、メールヒェンの提供者はその時代の子であり、彼らによって提供されるメールヒェンは、それが最終的に定着された時代の精神によって特徴づけられている、という主張[17]と一致する。彼らは、メールヒェンに「とどまらない」のではなく、むしろ極めて意識的に、彼らが 20 世紀初期という時期に抱いていた意識に即してメールヒェンを取り上げる姿勢を示している。ここでは、そのような意識のもとで書かれた、メールヒェンの構図や、異世界を扱う歌劇をいくつか取り上げて、20 世紀初期に歌劇にもたらされた新しい傾向について考察する。

４－２　19 世紀に書かれた、異世界との往来を描く歌劇

19 世紀なかばまでは、異世界として伝えられる領域が舞台となる歌劇の多くでは、ふたつの世界の境界は、決して越えてはいけないものとして設定されていた。とはいえ、物語において異世界の存在が示される以上、実際にはふたつの世界の境界は、越えられることが前提となってもいた。決して越えてはならない境界というものが存在し、なおかつ登場人物がその境界を越えるといういわば矛盾した状態が成立するために、境界の先にある、本来なら踏みこんではならない異世界は、少しニュアンスを変えて聴き手の前に現れることになった。決して人が足を踏み入れない場所ではなく、めったに目にすることのできない珍しい場所として、いわばエキゾチックな性質を与えられ、強調されたわけである。

典型的な例を、カール・マリア・フォン・ヴェーバー（Carl Maria von Weber, 1786-1826）の《魔弾の射手　Der Freischütz》（1817-20）に見ることができる。主人公マックスは猟師仲間カスパルの誘いに応じて、射撃大会で成功を収め、恋人アガーテと結ばれるために、悪魔の銃弾を手に入れようとする。第 2 幕後半では、マックスがカスパルと共に、悪魔の現れる「狼谷」を訪れる場面が描かれる。

この歌劇は、世界を善良な狩人たちの生活と、魔力の支配する場のふたつに分け、それ

---

[16] 同書、192 頁。

[17] ハインツ・レレケ『グリム兄弟のメルヒェン』小澤俊夫訳、岩波書店、1990 年、164 頁。（H. Rölleke, *Die Märchen der Brüder Grimm.* (München und Zürich: Artemis Verlag, 1985).）

ぞれにふさわしい音調や音色を当てはめるという発想によって、作曲されている。このうち、狩人たちの世界には、ドイツ民衆を描く典型である、安定した和声に支えられた民謡調の旋律とホルンの音色があてがわれる（譜例 36）[18]。歌劇の大部分を占めるのは、この明るい音楽に支配された世界である。一方、魔力の支配する場は「狼谷」の場面に限定され、この中間的な領域において、邪悪とされる力が主人公に影響を及ぼすという形で、ふたつの世界の接点が定められている。「狼谷」の世界を描く音楽は、低弦やクラリネット、ファゴット、ホルン、ティンパニといった楽器によって、暗い音色を出すことを強く意識している。カスパルが悪魔の銃弾を作るたびに周囲の様子が変化し、弦楽器のトレモロ、ティンパニの連打、トロンボーンの低音による不吉な減音程（トロンボーンは、この歌劇では極めて限られた場面でのみ使用されている）などによって、他の場面とは異質な要素が強調され、この土地が、人間が触れてはいけない領域であることが印象づけられる（譜例 37）[19]。

人間の生活する世界と「禁じられた世界」の関係は、調性からも示される。人間たちの世界の中心にあるのは明朗なハ長調の響きである。一方、「狼谷」では嬰ヘ短調とハ短調が支配している。嬰ヘ短調はハ長調から最も遠く離れた調であり、ハ短調がハ長調と表裏の関係にあることを考えると、「狼谷」の場面では音楽によって、魔力に支配された世界が、人間の領域から最も遠く離れていると同時に、その裏側にあり、何かの折に目の前に現れる可能性があること、それゆえに人間の恐怖をかきたてる存在であることが、示されている。

人間が触れてはいけない領域としての異世界は、19 世紀の歌劇にしばしば現れたテーマである。第 2 章で触れた、E・T・A・ホフマンとロルツィングの《ウンディーネ》でも、異世界の住人ウンディーネは、人間たちと相容れない性質の者として描かれ、彼女の故郷である水の精の世界は、不気味でエキゾチックな印象を与える場面として、歌劇に興をもたらす場面を提供する[20]。ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー（Heinrich August Marschner, 1795-1861）の《ハンス・ハイリング　Hans Heiling》（1831-32）では、地下の世界の住人が地上の娘と結婚しようとするが、冒頭から一貫して、それが誤った行為であることが前提として示される。

これらの歌劇では、視点は現実の世界の住人に固定されており、異世界の住人は向こう

---

[18] C. M. von Weber, *Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich Kind, Opus 77.* (Leipzig: Edition Peters, o. J.), S. 2.

[19] *ibid.*, S. 245. このような、音楽で「恐ろしさ」を示す手法については、以下の文献で紹介されているヴェーバーの発言を参照している。ヨーハン・クリスティアン・ローベ「カール・マリーア・フォン・ウェーバーとの対話」アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編『ウェーバー　魔弾の射手　名作オペラブックス 15』久保田慶一訳、音楽之友社、1988 年、232-233 頁。原著は『協和音と不協和音』（J. C. Lobe, „Gespräche mit Carl Maria von Weber.“ In: *Consonanzen und Dissonanzen*, 1869.）。

[20] ただし、ロルツィングの《ウンディーネ》の場合は、脇役のふたりが人間よりもウンディーネの方に共感して、封印された井戸のふたを外すという行為に（酔っ払って）出ており、現実の側から異世界の側へのアプローチが行われていると見ることもできる。もっとも、このくだりは台詞だけで処理されており、音楽は付されていない。

側から領域を越えてこちらの世界を訪れ、向こう側へと帰っていく。このとき、ふたつの世界の間は、倫理の違いによって遮られている。狼谷は、本来人間が踏みこんではいけない世界であり、ここで人間が悪魔と接触することは、本来なら重い罰の対象となる。ウンディーネと人間界の騎士が接触した結果、その後人間の世界には大きな混乱が生まれる。ハンス・ハイリングは、本来接触してはいけない、現実の世界の人間と結ばれようとして争いを引き起こし、最後には愛をあきらめて地下へと戻っていく。このような形で行われるふたつの世界の接触は、現実世界に対して具体的な作用を及ぼすことはない。

19 世紀なかばには、このような現実世界と異世界との間の関係に新たな一面が、リヒャルト・ワーグナーによって持ちこまれた。彼の歌劇や楽劇、とくに比較的初期の作品では、異世界の者が、現実の側にとって不意に現れるのではなく、現実の側にいる者が必要としていることを受けて、領域と領域の間の境界を越えてやって来るという構図が示される。たとえば、《さまよえるオランダ人　Die fliegende Holländer》（1841）のオランダ人は、神の呪いを受けたために永遠に海をさすらわなくてはならないという、持っている性質と存在している空間（ゼンタは陸地に縛りつけられた人物であり、オランダ人は海に縛りつけられた人物である）の両面において、ゼンタとは異なる領域にある人物である。「現実の世界」の住人であるゼンタは、オランダ人と出会う前に自分が彼の救い手となることを思う。そしてオランダ人と出会ったとき、「私は今まで、いつわりの世界にいたの？（Weilt ich bisher in trügerischen Räumen?[21]）」と口にする。つまり彼女は、現実世界に対して違和感を抱いているのであり、この歌劇では、彼女がオランダ人を救済する役割を与えられている一方で、オランダ人もまた、ゼンタの目を、もうひとつの世界、すなわちそれまで彼女が違和感を抱きながらも従ってきた以外の生き方があることに、見開かせる役割を果たしている。もっとも、この歌劇はゼンタの自己犠牲による救済という結末を迎えるために、オランダ人という外来の人物は、ゼンタを彼女が現実世界において抱える閉塞感から別の世界へと、あるいは別の生き方へと導いてはいかない。《ローエングリン》の白鳥の騎士は、エルザが眠りの中に見た騎士のことを話し、その騎士と出会えるよう祈るのを受けて、「遠い、（筆者註：この物語に登場する人々には）近づくことのできない国（In fernem Land, unnahbar euren Schritten[22]）」から現実の世界へとやって来る。ただし、異世界から現れた人物と現実世界はここでも相容れることがなく、ローエングリンは現実の世界に対して作用をもたらすことなく去っていく。現実の世界の人々は、異世界から現れたなみはずれた人物の指導を仰ぐのではなく、彼との出会いを契機に、自分たちで新しい現実の世界を築いていかなくてはならない。

オランダ人もローエングリンも、主人公の呼びかけに応えて、ほとんど魔法で呼び出されたかのように現れる[23]。しかしふたりとも、その実質は現実の人間が触れてはいけないこ

---

[21] R. Wagner, *Der fliegende Holländer. Romantische Oper in drei Aufzügen*. (London, Zürich: Ernst Eulenburg, 1962), S. 427.
[22] R. Wagner, *Lohengrin. Romantische Oper in 3 Aufzugen*. (London: Ernst Eulenburg), S. 761-762.
[23] C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdrama*. 2. überarbeitete Auflage. (Zürich: Orell Füssli Verlag,

とが前提となっている異世界の人物であり（彼らと結ばれるためには、疑問を持つことなく彼らに絶対的に従わなくてはならない)、現実の世界と異世界の関係を揺るがすことはなく、したがってゼンタもエルザも、彼らと出会うことによって自らの前に新たな視界が開ける可能性を知る一方で、異世界へ踏み出したり、自分を取り巻く現実と新たな関係を結ぼうとしたりすることはできない。

ダールハウスは、ワーグナーの作品において、「進歩的である」ことと「保守的である」ことのとらえ方が、音楽とドラマの間で矛盾しているという問題点を指摘している。すなわち、彼の作品では、音楽の進歩的側面を、《ローエングリン》であればテルラムントとオルトルートのような「敵対者」が担っているのである[24]。テルラムントとオルトルートは、単に主人公の「敵対者」であるだけでなく、異世界からの越境者であるローエングリンの力を挫き、彼とこちら側の世界の住人であるエルザとの結びつきを断ち切ろうとする。つまり、音楽においては新しい要素を示している彼らは、物語においては、現実世界と異世界を接触してはならないものとして切り離そうとする、旧来の歌劇にみられた考え方を受け持っている。オランダ人やローエングリンが、現実の人間にもうひとつの世界に触れる可能性を提示しながらも、その世界へ一歩踏み出す導き手にはならないこと、また音楽とドラマとで、新たな領域へ踏み出す可能性を担う者が一致しないことは、現実の世界にいながらその世界に違和感を抱く者にとっての、非現実の現実に対する無条件の優越を意味しないという、複雑な状況を示している。

フンパーディンクは歌劇《ヘンゼルとグレーテル》で、歌劇におけるふたつの世界の関係をどのように提示するかという点で、ワーグナーの次の段階を示している。この歌劇は、主人公である子どもたちが森という異世界へ行って帰ってくる構図を持つ。主人公たちを脅かす悪役の魔女は、子どもたちや彼らの両親とは異なり、音楽の流れの中で話をし、物語を進めていくという、より進歩的な性質を示す。子どもたちがそんな彼女と出会うには、境界を越えて「森の向こうの世界」に行かなくてはならない。つまり、子どもたちが境界を越えて冒険へと足を踏み出すことで、自分たちの安全な世界とは異なる価値観に基づいて成立しているもの、あるいはそれまで自分たちが慣れ親しんでいたのとは異なる、新しい価値観と出会うという歌劇《ヘンゼルとグレーテル》の構図は、そのままこの歌劇の音楽において、より新しい価値観が現れる過程と重なる。この点で、歌劇《ヘンゼルとグレーテル》は、単に異世界を現実世界と隔絶された場所としてのみ提示するのではなく、現実世界の人間が異世界に入ることの意味（自分たちと異なる価値観に出会うこと）を音楽と重ね合わせて提示した点で、歌劇においてメールヒェン的な素材を用いることに新しい意味を与えた。もっとも、こうして行われた異なる価値観との出会いは、主人公たちが現実世界において与えられた価値観を揺るがすことはない。歌劇の最後に、冒険を終えた子どもたちは、両親と共に神への感謝という、物語の起点を一歩も出ることがない考え方へ

1985), S. 20.（カール・ダールハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦・小田智敏訳、音楽之友社、1995 年、23 頁。）

[24] *ibid.*, S. 52.（同書、66 頁。）

と復帰するのである。

４－３　ドヴォルジャーク《ルサルカ》とダルベール《低地》にみる、境界を越える者への共感

フンパーディンクの歌劇《ヘンゼルとグレーテル》は、領域を越えていく段階で子どもたちが感じる喜怒哀楽がていねいに描かれており、その限りにおいて、リューティがメールヒェンに見ている「(主人公は) 立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだりしたりはしない」という原則には沿わないものになっている。しかし、彼らが示す喜怒哀楽は、暗い森に入れば恐れを抱き、魔女が現れれば反発するという具合に、物語の筋に応じて現れる要素の要求に従って、いわばひとつひとつの状況に対するステレオタイプの反応を前提として配分されたものであって、ここでは目の前に展開されている事物に対して、彼ら独自の観察や考えが示されることはない。したがって、物語や人物描写の根本において、この歌劇はリューティが示す原則とは別個のメールヒェン像を示しているわけではない。

それでは、メールヒェン的な物語において、主人公が「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」することを中心に据えると、どういうことになるか。このような視点の転換によって、メールヒェンを題材とする歌劇は、新たな性質を備えることになった。この転換は、19 世紀後半にヨーロッパの周縁部、ことに中央ヨーロッパ東部において、芸術音楽とみなされるものが外部から輸入されるのではなく、自ら生み出すものという考え方が広がったことと関係がある[25]。音楽活動において、視点の中心をひとつの、従来から中心として認識されてきた場所に固定する必要は必ずしもない、ということが、作品の中での視点の取り方にも影響を与えたわけである。

歌劇の作曲と上演がヨーロッパの広い範囲で行われ、それがヨーロッパ全域に影響力を与え得るようになった典型的な例が、ドヴォルジャークの歌劇《ルサルカ》である。主に器楽作品で世界的な成功を収めていたドヴォルジャークは、この歌劇によって、初めて歌劇場で大きな成功を手にすることができた。

水の精の娘ルサルカは、湖畔に現れる人間の王子に恋をする。魔女に頼んで人間に変身した彼女は、王子に連れられて彼の住む城へ行く。しかし、王子はすぐに人間の女性に心を移す。ルサルカは傷ついて城を去るが、一度水の精の世界を捨てた彼女は、故郷からも

[25] J. Samson, “East Central Europe: the Struggle for National Identity“. In: *The Late Romantic Era. From the Mid-19th Century to World War I*, ed. by J. Samson, pp. 215-216. （邦訳：「中央ヨーロッパ東部：民族性獲得への苦闘」高橋宣也訳、ジム・サムソン編、前掲書、19 頁。）また、ジョン・ティレルの調査によると、プラハでは国民劇場を含めて、19 世紀末まではフランスとイタリアの作品がレパートリーの中心を占めていたが、20 世紀に入ってからチェコ人の作品が多く上演されるようになったという。J. Tyrrell, *Czech Opera*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), pp. 35-39, 51-52.

受け入れられない。魔女はルサルカに、彼女が救われるには王子を殺すしかない、と告げる。ルサルカのことが忘れられずに湖に現れた王子に彼女がそのことを告げると、彼は喜んで、彼女の口づけによって死ぬことを選ぶ。

ボヘミアの農村の出身であり、終生、故郷の自然に強い愛着を抱き続けたドヴォルジャークにとって、《ルサルカ》の舞台であるボヘミアの湖のほとりとそこに暮らす者たちは、異世界の者というよりむしろ、親しみを感じる存在であった。そのような思い入れが音楽に反映された結果、それまで歌劇などで異世界として扱われていた水の精の世界に、ドビュッシーやリヒャルト・シュトラウスの影響も指摘される、旋律の組み合わせや、和声とオーケストレーションにおいて豊かな色彩を持つ音楽が与えられ、一方で人間の世界には、それまでの歌劇のパターンに沿った音楽が割り当てられる、ということになった[26]。

ルサルカが複数の世界の間を往来するという物語の構図と、場面によって音楽のスタイルを変える手法が重ねられることで、《ルサルカ》では、水の精の世界の方が聴き手に近い領域として提示され、聴き手が所属しているはずの人間の世界は、むしろなじみのない場所として印象づけられる。このような視点は、E・T・A・ホフマンやロルツィングの《ウンディーネ》では見られなかったもので、作曲家の出自、すなわちボヘミアという、当時どちらかといえば文化の周辺領域として位置づけられていた場所からの視線を作品にもちこむことが可能になった、歌劇というジャンルを取り巻く状況の変化を反映している。

水の精の世界に色彩豊かな音楽を配してていねいに描き、人間の世界は従来のパターンに沿った音楽をあてるという、従来の考え方とは異なる発想によってふたつの世界を描く手法は、それぞれの世界の住人の描き方とも結びついている。この歌劇では、音楽によって感情が揺らぐさま、すなわち「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」する様子を描かれているのは、異世界の住人であるルサルカやその父の水の精である。一方で、人間の世界に住む、通常「こちら側の者」としてとらえられるはずの王子や外国の王女には、そのような性質は与えられていない。その結果、この歌劇を観る人々は、自分たちと同じ世界に属する者ではなく異なる世界にいる者について、その感情を理解し共感することになる。

この違いは、水の精の世界を描く音楽において、風景の細かな描写と、その世界に生きる者の感情を重ね合わせることで明確にされる。風景描写それ自体が、登場人物が「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」するさまを伝えているのである。譜例 38 は、月に向かって愛してしまった人間への想いを歌う、彼女の有名なアリアの間奏部分である。ルサルカの歌がいったん静かな変ト長調の和音で結ばれると、すぐにヴァイオ

[26] 《ルサルカ》で、水の精の世界と人間たちの世界の間で、音楽による描写に差異が見られることについては、多くの研究者が一致した見解を示している。K. Honolka, *Antonín Dvořák. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1974), S. 115.（邦訳：『〈大作曲家〉　ドヴォルザーク』岡本和子訳、音楽之友社、1994 年、170-171 頁）、H. Hoffmann, *Aus der neuen Welt. Antonín Dvořák und seine Zeit*. (Wien: Amalthea Signum Verlag), S. 226-228. など。

リンが細かな動きでこの静けさを打ち破る。ホルンが暗い和音（変ロ短調の属 9 和音）を響かせ、ヴァイオリンが半音階による上昇型とそれに続く同音連打によって、それまでの、歌と歌を支える和音が組み合って安定していた音楽に動きをもたらす。続いて、ハープがホルンが奏している和音をアルペジオでなぞり、その暗い和音を強調する[27]。

こうしてわずか 1 小節の間に、それまで穏やかにたゆたっていたルサルカの歌に、直前までと全く異なる一面が現れる。急速な半音階進行が同音反復につながり、続いて分散和音が現れて一気にオーケストラの音程が広がっていく一連の過程は、歌劇の舞台である湖の情景を思い浮かべるとき、湖に石が投げこまれて波紋が広がっていくかのような感覚を連想させる。一方でこの音楽は、彼女の生きる水の精の世界とは縁のなかった人間という存在が彼女の心をざわめかせる様子をとらえており、ルサルカの内面を示すものとしても機能している。楽器を入れ替え、それぞれに異なる動きを細かく割り振るこのような工夫は、ドヴォルジャークの《ルサルカ》では、水の精の世界でのみ見られるものである。

このような細やかな感情の描き方は、ルサルカの父である水の精の描写でも用いられる。彼は主に、実りえない愛に苦しむルサルカをただただ見守る役を担っており、現実世界の人間にとって恐怖の対象となる異世界の人物というよりもむしろ、思いやりのある父親として描かれる。第 2 幕で、ルサルカが王子を失うことが決定的になる直前、彼女の苦しみと帰る場所を失った運命を思って水の精が歌うとき、オーケストラではヴァイオリンとヴィオラが細かいリズムによって、水の揺らぐような音型を演奏する。その中で一瞬、8 分の 3 拍子と 8 分の 6 拍子が入れ替わり、あたかも水の揺らぐようなリズムがわずかに乱れる箇所がある（譜例 39）[28]。水の精の世界の者たちにとって、ルサルカは自分たちを捨てて人間の世界へ行った、本来なら追放されるべき者である[29]。しかし、彼はそんなルサルカを、父親としてなお見守らずにはいられない。彼の歌と歌を支えるオーケストラが、水が揺らぐようにリズムを乱す一瞬は、父親としての情を持つが故の水の精の心の揺れを反映している、と考えられる。つまりこの部分では、水が揺らめく様子と、水の精の心の揺らぎが重ね合わされているわけである。このように聴き手が、実際の風景と登場人物の心のどちらを前にしているのかが分からなくなるという感覚は、拍子が変わることなく、それぞれの部分でそれぞれの部分に見合った音楽がきっちりと配分されていく、人間たちの場面では、決して与えられることはない。

ドヴォルジャーク自身は、《ルサルカ》の前に民話風の陽気な歌劇《悪魔とカーチャ　čert a Káča》（1898）で、農村の娘が縦横無尽に 3 つの世界（農民たちの村、地獄、上流階級である領主の家）を行き来するさまを描いているが、この段階ではまだ、主人公の活躍を昔話の定型に合わせて面白おかしくなぞる方に関心を寄せており、農村や地獄といったそれ

[27] A. Dvořák, *Rusalka, Op. 114. Partitur. Kritische Ausgabe nach dem Manuskript des Komponisten.* (Praha: Státní nakaladatelstrí krásné literatury, hudby a umění, 1960), S. 93.
[28] *ibid.*, S. 308.
[29] 実際、第 3 幕には、王子に捨てられて湖に戻ってきたルサルカに他の水の精たちが拒絶の言葉を浴びせる場面がある。*ibid.*, S. 468-475.

ぞれの領域を音楽によってどのようにとらえるかは、さほど重要なテーマではなかった。《ルサルカ》の音楽は、水の精の世界に住む人々がこのように「立ち止まったり、驚いたり、思い悩んだり」するさまを詳細に描くことで、異世界のとらえ方に新しい一面を開いた。通常「あちら側の者」として認識される者に思い入れをしつつ、彼らの住む世界（水の精の世界）の特徴を描き出して登場人物の内面と重ねることで、「異世界」の描き方はエキゾチズムにとどまらないものとなったのである。

ドヴォルジャークが水の精の世界と人間の世界を対比し、水の精の世界の方に共感する形で、現実世界と異世界の間に新しい関係を持ちこんだのに対し、オイゲン・ダルベール（Eugen d'Albert, 1864-1932）は《低地　Tiefland》（1902-03）で、人間の世界をふたつの領域に分け、異なる領域の間を移動する主人公を描くという方法を取った。この方法は、一見すると自然と文明の単純な二元論に拠っているかのようだが、視点を「低地」に固定することで、ふたつの領域をどのように受け取るかについて、複雑な意味が生じるという特徴がある。

ピレネーの山地で素朴な暮らしを営むペドロは、カタロニアの地主セバスティアーノから、マルタという娘と結婚して彼の所有する水車小屋を引き継ぐように言われ、山を下りる。しかしこの結婚は、自分の金目当ての結婚話を進めるセバスティアーノが、情婦として扱っているマルタとの関係を隠すために考え出したもので、彼はペドロとマルタが結婚してからも、彼女をもてあそび続ける。マルタは次第にペドロの素朴な性格にひきつけられ、セバスティアーノから自立することを決意する。セバスティアーノは自分の企みが露見して結婚話を取り消され、マルタからも反抗されながらもなお、権力を振りかざして彼女を従えようとする。ペドロはセバスティアーノと対決し、格闘の末に彼を殺す。自由に、そして本当の意味で夫婦になったふたりは、ペドロの故郷の山地へと去っていく。

《低地》では、現実の社会でのできごとを描くことよりも、「高地」と「低地」のふたつの場所を、分かりやすい形で対比することに重点が置かれている[30]。「高地」の風景はまず、プロローグの冒頭で、舞台上のクラリネットが演奏する牧歌的な旋律によって印象づけられる[31]。この旋律はやがて、保続音や完全 5 度といった、安定した低音部によって支えられつつ展開する。和声はさまざまに揺れ動くが、基本となる調は一貫してイ短調であり、合間にきらめくようなイ長調のフレーズが挿入される。こうして、聴き手に不安を与えないままに明るい響きと暗い響きが入れ替わることで、その場面の情景が鮮やかに映される（譜例 40）[32]。この、保続音や完全 5 度に支えられた牧歌的な音楽は、ペドロが「低地」に行

[30] Voss, Egon. „Tiefland." In: *PeMT. Band 1.*, S. 24.
[31] D'Albert, Eugen. *Tiefland. Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Klavierauszug von Otto Singer*. (Leipzig: C. F. Peters, 1935), S. 3.
[32] *ibid.*, S. 4.

ってからも、彼の登場する場面でしばしば現れ、この世界に住む主人公の純粋さを象徴するものとして機能する。自然にあふれ、自由な「高地」[33]にあって、羊や山羊を襲う狼だけは、「高地」にあって邪悪なもの、対決してうち倒すべき存在として示される（譜例 41-1）[34]。

この歌劇で「高地」が舞台となるのはプロローグだけで、第 1 幕と第 2 幕は「低地」で演じられる。場所を「低地」に移した第 1 幕の冒頭は、不協和音が多用され、いくつもの調を次から次へと移動していく。このときに現れる調はほとんどが短調で、攻撃的な響きに満ちている（譜例 42）[35]。こうして、「低地」は穏やかな「高地」とは対照的に、不安定でとげとげしい場所として提示される。

このふたつの種類の音楽からは、「高地」が「自然」と「自然」の中に生きる者の「無垢なる精神」を、「低地」が「文明」と「文明」の中に生きる者の「世俗にまみれた精神」を象徴するという対比が連想される。実際、「低地」ではしばしば、「低地」で生きる者の低俗さ、卑屈さが強調される。この土地を支配するセバスティアーノもペドロと同じく、マルタを真剣に愛する者として描かれているが、彼の愛は、マルタを自分の所有物として扱うことで示される。そして、彼が所有する土地で働く人間たちの中には、善良な者もいるとはいえ、概して権力者であるセバスティアーノに媚び、田舎から出てきたペドロを馬鹿にする風潮が支配している。第 1 幕はマルタと何も知らずにやって来た田舎者ペドロについての、口さがない女たちの噂話で始まり、結婚式の翌日になった第 2 幕でも、人々のペドロとマルタを軽蔑する態度や会話は続く。そして、マルタを依然として好き勝手に扱おうとするセバスティアーノにペドロが逆らうと、人々の多くはセバスティアーノにつき、ペドロをその場から追い出す。

このように、ふたつの場所を支配する考え方を全く異なるものとして設定することによって、「高地」に住む若者が「低地」にやって来るという構図は、世界と世界の間を移動する物語という性格を備えることになった。主人公は「低地」で、自分の住んでいた場所とは異なる論理によって生活が営まれていることに戸惑い、抵抗感を抱く。彼は最後に、この世界を代表する人物であるセバスティアーノと対決し、彼を打ち倒す。この場面ではペドロが勇敢で正義を重んじる人物として描かれているのに対し、セバスティアーノは臆病で狡猾な人物として描かれる（セバスティアーノは、決闘に際してペドロをだまし、自分だけナイフを使おうとする。もっとも、対決する場面の描写を見る限りでは、セバスティアーノは、たとえ自分だけナイフを使ったとしても、ペドロには勝てそうもないが）。ペドロがマルタを狙うセバスティアーノをうち倒すさまは、彼が狼をうち倒すさまと重ねられる（譜例 41-2）[36]。そして、セバスティアーノに従い、「低地」の論理に従って生きる多く

---

[33] 歌劇の幕切れ近く、ペドロはマルタを伴って自分の故郷である山へ去っていく時に、「行こう、おれの山へ、行こう、光と自由のあるところへ！（Hinauf in meine Berge, hinauf zu Licht und Freiheit!）」と言っている。*ibid.*, S. 287.
[34] *ibid.*, S. 8.
[35] *ibid.*, S. 56.
[36] *ibid.*, S. 284.

の人々もまた、彼の敵として描かれる。人々がセバスティアーノの命令に従ってペドロの敵として立ちはだかるとき、彼らもまた、羊を狙う狼と重ねられる（譜例 41-3）[37]。

この物語の中で、主人公ペドロの行動は、「高地」と「低地」の二元論に従って、きわめて単純に描かれている。彼は別の世界から現れ、結局現実世界の価値観と相容れることなく、その誤った（ものとして提示された）価値観を打ち倒して帰っていくき、その間の彼の言動は、「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」といったことからは程遠い。むしろ「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」するのは「低地」の住人であるマルタの方で、彼女は「低地」の倫理に従って生きてきて、セバスティアーノに絶対的な服従を強いられ、それを当然と思っていたのが、ペドロと出会うことによってもうひとつの価値観に目覚め、最後には自らペドロを選びセバスティアーノを拒否することを決断する。このように、唯一価値観の変動を体験する彼女の悲しみを描く音楽は、「低地」を思わせる不安定に変動する和声ではなく、「高地」を描く音楽と共通する長いフレーズと比較的安定した和声を持つことで、彼女の変化の可能性を示す（譜例 43）[38]。もっとも、彼女は最後には、ふたつの世界の論理にはさまれる苦悩を克服して、ペドロを通して知った「高地」の理念を自分のものとする。彼女がセバスティアーノのもとを去り、ペドロと一緒になることを決意してからは、彼女の苦悩を描くこの印象的な音楽は現れることがない。《低地》は、プロローグの「高地」の明るい音楽を再現して締めくくられるが、この結末がいささかすっきりしない印象を与えるのは、物語が後述するように完全なハッピー・エンドとはいえないことに加えて、マルタの「立ち止まったり、驚いたり、観察したり、思い悩んだり」する、この歌劇の中にあっては独特な性質が、この結末部分で失われたように感じられることもあるだろう。

ふたつの世界の関係という観点から《低地》という歌劇を見るときに問題になるのは、「高地」の描写がほとんどないことである。この歌劇の主人公は「高地」の住人ペドロである。しかし、彼の属する「高地」そのものは、プロローグでわずかに描かれるにすぎない。しかもその実質は、クラリネットによる牧歌的な風景というエキゾチックなものであり、主人公の造型もまた、この典型的な「高地」描写の枠から出ることはない。

つまり、「高地」の住人を主人公としているにも関わらず、この歌劇は「高地」にはさほど意識は払われておらず、むしろ「低地」をどのようにとらえるかに関心が集中している。したがって、ここで示されている「高地」と「低地」の対比は、「低地」の対概念を「高地」に導入するというものであって、「高地」の人物が「低地」に対して倫理と実力の両面で一方的に勝利するという物語の筋は、「高地」の優位性を示すよりは、「低地」がいかに問題を抱えた場所かを示す方に有効に働いている。

ここで考慮する必要があるのは、歌劇を作曲する、あるいは鑑賞する行為は、文明が一

[37] *ibid.*, S. 267.
[38] 譜例に提示したのはピアノ譜 235 頁（*ibid.*, S. 235.）。

定以上発達したところ、この作品では「低地」でしか成り立ちえないということである。歌劇において「高地」と「低地」を対比し、「低地」を批判的に扱うことは、作曲家と歌劇の受容者の暮らす世界（社会）への批判として作用する。「低地」の者、すなわち自分たちが、自分たちが所属し維持している社会体制によって拘束していた女性を、彼らにとって外部の人間である「高地」の者が解放して連れ去っていくとき、彼らはふたりをただ黙って見送ることしかできない。「高地」を描くプロローグの明るい音楽（その明るさは、「低地」とは縁のないものだ）が最後の場面で戻ってくる中で、この結末を「ハッピー・エンド」として受け取ることができるのは、「高地」の住人であるペドロと、「低地」を捨てて「高地」へと去っていくマルタのふたりだけである。他の登場人物にとっては、この結末は決して明るいものではない。そして聴き手にとっても、この幕切れは「ハッピー・エンド」とはなり得ない。自分たちの領域である「低地」では決して現れない明るさの中で、主人公たちが自分たちに背を向けて去っていくこの場面は、現実社会の中で、その社会に所属する人間にできることはもはやほとんどない、という暗い展望をはらむものだからである。

４－４　現実と異世界の間

《ルサルカ》と《低地》が作曲されたのは、《夢見るゲルゲ》とほぼ同じ時期だが、これらの歌劇の間には、異世界と現実世界の関係のとらえ方において大きな違いがある。
《ルサルカ》と《低地》の場合、現実世界ともうひとつの世界の関係は、ふたつの世界の違い、もしくは対立に重点を置くことで提示された。どちらの作品でも、片方の世界の者がもう片方の世界に現れ、外来者が舞台となっている世界になじむことができずに去っていくことで、ふたつの世界が本来相容れない関係にあることが示される。

これらの作品では、登場人物の誰かがひとつの世界から別の世界へ移動する過程はとらえられていない。《低地》では、プロローグの後、舞台は「高地」から一気に「低地」へと飛ぶ。幕切れでは、「低地」の人々が「高地」へと去っていくペドロとマルタを見送るだけで、彼らがふたつの世界の間を移動する瞬間は描かれない。《ルサルカ》の第１幕では、王子が登場する直前に狩人の歌がルサルカと王子の接触を準備する。この狩人の歌の冒頭では、チェロが静かに和音をさしはさむ以外は、オーケストラの大部分が沈黙している。音楽から一切の色彩が省かれ、水の精の世界の性質も人間の世界の性質も帯びていないこの部分を、中間的とみなすことは可能である[39]。しかし、この手法は、その瞬間に登場人物がふたつの世界のどちらでもない場所にいることを示してはいても、ふたつの異なる領域が接触する、あるいはそれぞれの領域に住む者たちが抱く考え方がせめぎあう感覚をとらえてはおらず、ひとつの世界から別の世界へ境界をこえる瞬間を描いているとはいえない。

[39] A. Dvořák, *op. cit.*, S. 165.　このような、オーケストラを休ませることで音楽に中間的な（もしくは無色の）性質を与える手法は、ワーグナー《タンホイザー Tannhäuser》（1843-45）の牧童の歌の場面などに前例がある。R. Wagner, *Tannhäuser*, ed. by P. Jost. (London: Ernst Eulenburg), 2007, p. 198.

《夢見るゲルゲ》では、別の世界の人物による主人公への呼びかけとその作用を、第 1 幕第 7 場のゲルゲと王女の場面において詳細にとらえている。オーケストラの音色によって別の世界と触れ合う感覚が提示されるとともに、王女の歌では言葉と主題の組み合わせの両方によって、主人公が自分のいる世界を捨て、別の世界へ行く可能性が示される。第 7 場のこのような展開の背景として、第 6 場で、彼が夢見るメールヒェンの要素と、彼を圧迫する現実の要素の両方が彼にのしかかるさまがあらかじめ伝えられている。ゲルゲがふたつの世界の要素が同居する場所、すなわちふたつの世界の接点（もしくは中間領域）にいるという状況が、王女が登場する場面の前提として準備されているのである。このようにふたつの世界の関係を、その接点をとらえることで伝える方法は、《ルサルカ》や《低地》では見られない。

また、《ルサルカ》と《低地》では、異なる世界どうしの関係は二項対立的に提示されている。このとき、対立するふたつの世界はそれぞれ特定の価値観を反映して造型されている。つまり、正反対の考え方を図式的にあてはめ、それぞれの世界の描写もその作られた図式になぞらえられるように行われるので、そこで提示されるふたつの世界の姿はどうしても、ある程度作為的な性質を抱えることになる。これに対して、《夢見るゲルゲ》の場合は二項対立を持ちこむことなく、ふたつの世界の関係を示すことで、ふたつの世界、とくに主人公の所属している世界のとらえ方が図式的になることを避けている。

その一方でこの時期には、物語の舞台となる世界をあえて人工的なものとして描き出すことで、ふたつの世界を移動する感覚、ふたつの世界の間にいる感覚、あるいは別の世界からの呼びかけに耳を傾ける感覚をとらえようとする試みも数多く行われた。このとき、描かれている世界が図式的な、うさんくさいものとなっていることは、聴き手もある程度理解していることが前提となる。

４－４－１　ドビュッシー《ペレアスとメリザンド》
――もうひとつの世界へと消えていく者たち

「こちら側の世界」と異世界の関係を提示するときには、異世界そのものを出現させる必要はない。「こちら側の世界」とは隔絶された場所にあり、価値観や空間において異なる領域の存在が示されれば、そこには必然的に、「こちら側の世界」と異世界の関係が立ち現れてくる。また、異なる領域について触れなくても、登場人物が越境しない（あるいは越境することができない）と示せるなら、異世界の存在は提示されたことになる。

歌劇の中で、登場人物が別の世界へ移動できないと示すことに重点を置くとすると、歌劇を上演するための限られた時間は、舞台となっている世界が閉鎖的な場所であると伝えることに多くが割かれることになる。その結果、登場人物はしばしば、自分の所属する世界（その歌劇の中では「こちら側の世界」）に閉じこめられており、舞台となっている場所は実際に私たちがいる空間と比べると、ずっと小さく、また閉ざされているという印象を

与える。このような構図は、メールヒェンを思わせる世界を舞台とする設定となじみやすい。メールヒェンでは通常、舞台となる場所を詳細に、読者にとっての現実世界と同じ感触を与えるように現実味をもって描くことはせず、現実世界からあからさまに隔絶された、人工的な領域を提示するからである[40]。その結果、このような物語の領域は語り手や聴き手とは直接結びつかない場所であり、物語が成立するのに必要な要素だけが存在していて、その世界を成り立たせ得るだけの中身を伴わないという印象を与える。

クロード・ドビュッシー（Claude Achille Debussy, 1862-1918）がモーリス・メーテルランク（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）の戯曲をもとに作曲した歌劇《ペレアスとメリザンド　Pelléas et Mélisande》(1902) は、このような箱庭的な世界を舞台にしている。

アルモンド国の王子ゴローは、森の中で不思議な女性メリザンドと出会う。彼はメリザンドを城に連れて帰り、父王の許しを得て結婚する。やがてメリザンドはゴローの弟のペレアスとともに時間を過ごすことが増え、ゴローはふたりの仲を疑うようになる。ペレアスは旅に出る前に、最後に一度メリザンドと秘密のうちに会うが、その様子をうかがっていたゴローに刺し殺される。メリザンドはそのとき、軽傷を負っただけであるにも関わらず、死の床につく。ゴローはメリザンドから彼女とペレアスの仲について真相を知ろうとするが、果たせない。メリザンドは生まれたばかりの自分の子どもを残して静かに死んでいく。

この歌劇の物語は、閉ざされた、小さな空間で展開されている。城は光も通さないほど暗く大きな森で囲まれている。極めて稀な例外（メリザンド）を除いて、人は物語の舞台となっている国にやってくることも、この国から出て行くこともない[41]。ペレアスは再三、病気の友を見舞いたいという思いを口にするが、結局旅立つことはない。第 1 幕第 3 場では、メリザンドを連れてきたという船が港から出て行こうとする様子が語られ、水夫たちのかけ声が聞こえてくるが（このかけ声は歌劇で新たに付け加えられたものである）、メリザンドはこの船が難破すると予告する[42]。彼女の言うことが正しいとすれば、この船もまた、舞台となっている国から出て行くことはできないのである。また、この閉ざされた領域の中で、メールヒェンの約束ごとを実現させ、物語を喜ばしい結末へと動かしていくはずのものは、その力を失ってしまっている。ゴローがメリザンドに与える、由緒があるという指輪は特別な力を示すことなく失われ、かつて失われた視力を回復させる力があった泉は、

---

[40] ヨレスは、メールヒェンの中で伝えられる事件はメールヒェンの中でのみ考えられ得るのであり、現実世界にあてはめては考えられないこと、また、メールヒェンにおいては、場所も時間も、特定することで現実に近づけられてはならないことを指摘している。ヨレス、前掲書、339、354 頁。

[41] 第 4 幕第 1 場で、メーテルランクの戯曲にあった「外国人」についての言及（モーリス・メーテルランク『対訳　ペレアスとメリザンド』杉本秀太郎訳、岩波文庫、1988 年、134 頁）が歌劇の同じ箇所では省かれており、舞台となっている国に人の出入りがないことが、より徹底されている。

[42] C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Drame Lyrique en 5 Actes et 12 Tableaux. Partition pour Chant et Piano*. (Paris: Durand), 1907, p. 50.

もう訪れる人もいない。

メリザンドはこの、人々が縛りつけられた、閉ざされた、かつ不完全な世界にいつの間にか現れ、いつの間にか去っていく。彼女の言葉を信じるなら、彼女はこの物語における「こちら側の世界」からずっと離れた場所からやってきた（「私はここで生まれたのではありません…。あそこで生まれたのではありません…。／ここからずっと遠いところで…。(Je ne suis pas d'ici… Je ne suis pas née là .../loin d'ici…[43])」）。その後、彼女はゴローに対して「私はここではもう暮らしていくことができません…。私はもう長く生きてはいないという気がします…。(C'est ici que je ne peux plus vivre… Je sens que je ne vivrais plus langtemps...[44])」と、この世界から遠からず去っていく、漠然とした予感を告げ、実際、不可解な形で死ぬ。

そんなメリザンドの姿は、しばしば水の精として理解される[45]。この解釈をそのまま歌劇《ペレアスとメリザンド》の音楽理解につなげたのはヴラディミール・ジャンケレヴィッチで、彼はメリザンドの身に関連する重大な事柄が起きるとき、音楽が上方から下方への急激な動きを伴うと指摘している。たとえば、メリザンドが泉のほとりで指輪を取り落とす場面では、ハープによる長大なアルペジオが、5 オクターブもの高さから転がり落ち[46]、塔にいるメリザンドの髪がペレアスの前に垂れ下がってくるときには、連続する属 7 や属 9 の和音が力なく崩れていく[47]。

彼女が水としての性質を持っているとすれば、下の方へ流れていくのは自然なことであり、彼女を引きとめるのもまた、不可能なことだ。水が流れていくことを阻止するにはせき止めるしかないが、すきまがあれば水はそこから流れていってしまう。そもそも、一定の大きさを持つ水路なり、川なり湖なりといった、水のたまる場所がなければ、その水をせき止めることじたいが不可能である。

したがって、この世界の人々にとって、メリザンドがどのような人物なのかを把握することは一見困難なのだが[48]、手がかりがないわけではない。彼女は、第 3 幕の冒頭で、自分がどのようにしてこの世界に現れたのかを語っている（この歌は、メーテルランクの戯曲でもともとこの場面に挿入されていた歌とは異なる内容のものである）。

私の長い髪は

---

[43] *ibid.*, pp. 10-11.
[44] *ibid.*, p. 87.
[45] テオ・ヒルスブルンナー『大作曲家とその時代シリーズ　ドビュッシーとその時代』吉田仙太郎訳、西村書店、1992 年、149-150 頁（T. Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit.* Laaber, 1981, S. 153.）。村山則子『メーテルランクとドビュッシー　『ペレアスとメリザンド』テクスト分析から見たメリザンドの多義性』作品社、2011 年、205 頁。
[46] ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ『ドビュッシー　生と死の音楽　改訂新版』船山隆, 松橋麻利訳、青土社、1999 年（V. Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, 1968.）、17-18 頁。この記述は、Debussy, *op. cit.*, p. 67. に該当する。
[47] ジャンケレヴィッチ、同書、23 頁。（C. Debussy, *op. cit.*, p. 127. に該当する。）
[48] テオ・ヒルスブルンナーは、第 5 幕でメリザンドとゴロー、アルケルの間のコミュニケーションは破綻していると見ている。ヒルスブルンナー、前掲書、186 頁。（T. Hirsbrunner, *op. cit.*, S. 189.）

塔の入口までたれさがる
私の髪はあなたを待っている
塔の高さに伸びるほど長く
一日ずっと
一日ずっと…

聖ダニエルさまに聖ミシェルさま
聖ミシェルさまに聖ラファエルさま
私は日曜日に生まれた
日曜日の正午に…

Mes longs cheveux descendent
Jusqu'an seuil de la tour;
Mes cheveux vous attendent
Tout le long de la tour,
Et tout le long du jour,
Et tout le long du jour...

Saint Daniel et Saint Michel,
Saint Michel et Saint Raphaël,
Je suis née un Dimanche,
Un Dimanche à midi...[49]

この歌につけられた音楽は、全曲の中で唯一、ふたつの世界、すなわち物語の舞台となっている「こちら側の世界」とメリザンドがかついていた「向こう側の世界」の間にいる感覚を与える。ここでは、音色と和声があえて不安定なものになっていることで、聴き手は音楽を、どの方向に進んでいくかが明確でないものとして認識する。前奏では、ハープ、フルート、弦楽器によって h 音の保続音が提示されるが、初めは h 音の他には、a や fis といった、この部分の調を判断する材料にはならない音だけが聴こえてくる（譜例 44-1a、b）。やがて、d から dis に至る動きが現れ、保続音が h-dis-fis-h という和音で締めくくられることで、ホ短調に近い感覚がもたらされる（譜例 44-1c）。しかし、その瞬間から今度はフルートが低音で、4 度音程を行ったりきたりし始める（譜例 44-1d）。このときの音程は減 4 度（g-dis）になったり完全 4 度（gis-dis）になったりと一定しないために、また、本来高音を吹くことに本領のあるフルートにあえて低音域を吹かせているために、この部分の音

[49] C. Debussy, *op. cit.*, pp. 116-117. この部分（C. Debussy, *op. cit.*, pp. 115-117.）の音楽解釈については、総譜を参照。（C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. A Lyric Drama in 5* Acts*. Orchestra Score*. (New York: International Music Company, 1962), pp. 151-154.）

楽は再び不安定な状態に陥る。メリザンドの歌は無伴奏で、つまり支えが全くないままにさまよい、前半のフレーズでは跳躍の少ない動きによって上へ下へと動き、結局歌い出しの音 h へと戻っていく。この瞬間、メリザンドはまだ、自分が動き出す方向を知らない。しかし、「聖ミシェルさまに聖ラファエルさま」と歌う部分に入ると、e 音が何度も現れてフレーズの軸となり、さらに歌は g まで上がっていく。ここが旋律の最高音であり、メリザンドがこの後歌う、「私は日曜日の正午に生まれた」という言葉に対応する。正午は太陽が一番高い位置にある時間であり、太陽が低い方へと動き出していく一瞬前にあたる。それは、水が一番高い地点にあって低い方へと流れ出す直前の一瞬と重ねることができる。こうして、メリザンドが動き出そうとする一瞬を調や旋律の方向性がはっきりしない音楽でとらえることで、このとき、彼女が「こちら側」と「向こう側」のどちらにも属していないことが示される[50]。しかし、「正午」の最高点を過ぎると彼女の歌はそのまま下方へと進行を始め、その間おずおずと上下動しながらも、わずか2小節で10度下降する（譜例44-2）。

彼女のこの歌を、登場人物たちは誰も耳にしていない。それは、彼らが誰ひとりとして、彼女が境界を越えて自分たちの世界へやってくる前の、どの方向へ動き出すのかまだ分からない不安定な瞬間を知らない、ということである。第 3 幕第 1 場でペレアスが現れるのは、メリザンドの歌が下方へと動く旋律が e 音へと行き着いてからである。この瞬間、メリザンドの歌はすでに h-e というホ短調の典型的な進行の中に収まってしまっていて、それまでの不安定な性質はすでに姿を隠している。

こうして、メリザンドが正午に「生まれた」ときに動き出した歌は（あるいは水の動きは）、彼女が「死ぬ」とき、すなわち第 5 幕で、真夜中の 12 時の鐘と共に、そのまま消えていく。このとき音楽は、チェロのピチカートとハープによる低い h 音へと下降していき、一瞬の沈黙によって、どこに進んでいくこともなく消えていく（譜例 45-1）[51]。メリザンドの生涯は、第 3 場冒頭の前奏と歌い出しで示された高音域での h 音からこの低音域の h 音へと下りきることで、すなわち h 音から出発してその h 音へ到達することで完結を迎える。

この歌劇では、メリザンドのように、物語の世界から誰かが出て行くかのように思える状況が、何度か現れる。ここで問題になるのは、物語の世界から誰かが出て行こうとするとき、実際にそれが果たせたかどうかは明確にはされない、ということである。登場人物の前から誰かが遠ざかって姿を消すとき、彼らが姿を消す、あるいは境界を越えていく瞬間が明確に示されることはない。いつの間にか、ふっといなくなってしまう瞬間が訪れ、登場人物たち、あるいは聴き手は、ただ結果としてその者がいなくなった、と知るだけで

---

[50] ジャンケレヴィッチは、ドビュッシーの音楽がしばしば、正午、すなわち「長い午後へのさきがけとなる静止した時間」をとらえていると指摘している。正午を宙づりにされた状態と取る彼の理解は、第 3 幕第 1 場のメリザンドの歌の描き方とも合致している。ジャンケレヴィッチ、前掲書、87 頁。

[51] C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Orchestra Score*, p. 405. 譜例は以下から引用。C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Partition pour Chant et Piano*, p. 306. メリザンドが死ぬ場面の音楽について、ヒルスブルンナーは以下のように形容している。「そこで音楽は完全に無定形（アモルフ）となり、数秒の間潮のように引いてゆく。（und die Musik wird vollkommen amorph und verebbt für einige Sekunden.）」ヒルスブルンナー、前掲書、187 頁。（T. Hirsbrunner, *op. cit.*, S. 190.）

ある。したがって、この世界から出て行くというよりは、この物語の登場人物の眼の触れない範囲へ去っていくという方が、正確かもしれない。メリザンドを乗せたとされる船が出て行こうとするときに聴こえてきた船乗りたちの歌は、前触れもなく繰り返すことをやめ、後にはヴァイオリンがかすかにトレモロで和音を鳴らしているだけで、音楽からは、メリザンドが予告した通りに船が難破したかどうかも分からない（譜例 45-2）[52]。第 4 幕でイニョルドが見ていた羊の群れは、鳴き声をあげていたのが、いつの間にか沈黙し、いつの間にか声は聞こえなくなっている。羊飼いによれば、彼らが歩いているのは家畜小屋への道ではないのだから、羊たちは帰ったのではなく、どこかへ姿を消したのである。このときヴァイオリンとヴィオラによる、細切れに揺れる音型は次第に低くなり、弱まっていき、どこかに吸いこまれるようにして消えていく（譜例 45-3）[53]。こうして、音楽が弱音でふっと打ち切られることで、メリザンドにしても、船や羊にしても、どのような形にせよ誰かがこの世界を去るときには、彼らが人々が触れることのできない領域へと吸いこまれて消えてしまったのではないかという感覚を与える。

そして人々は、メリザンドや船や羊がひとつの世界から別の世界へと移動していく瞬間を、それが自分のすぐそばで生じているにも関わらず、とらえることができない。しかし、人々はこの世界の外側に何があるのか、この世界と別の世界との境界を越えていくことは可能なのかということに、実は大いに関心を払っている。ゴローに指輪を探すように言われたメリザンドと一緒に、ペレアスはこの国にとって外界との境界にあたる、海辺の洞窟を訪れる。ゴローはペレアスを連れて、城の地下にある洞穴を歩き、ペレアスはその淵をのぞきこむ。地下から出ると、ゴローとペレアスはテラスに出て空を仰ぐ。テラスもまた、それより上に行くことのできない、人々の行き着くことのできる領域の一番外側にある場所だ。第 1 幕第 1 場でゴローがメリザンドと出会う森は、唯一、舞台となっている城との位置関係が明らかにされていない謎めいた場所だが、それだけにこの場所もまた、この歌劇における「こちら側の世界」と「向こう側の世界」の接点であるかのように思える[54]。こうして、人々は自分たちにとって行動が可能な範囲の一番外側、彼らにとっては閉ざされた世界のはてに、しばしば足を運ぶ。

しかし人々は、境界の向こう側を垣間見る、あるいは誰かが境界を越える瞬間を目の当たりにするチャンスが来たときに、その機会をふいにしてしまう。第 5 幕でメリザンドが、「向こう側の世界」へと境界を越えようとしているとき、「真実（La vérité[55]）」を知ろうとするゴローが彼女に問うのは、彼女がペレアスを愛したかどうか、罪を犯したかどうかと

---

[52] C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Orchestra Score*, p. 65. 引用：C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Partition pour Chant et Piano*, p. 51.
[53] C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Orchestra Score*, p. 317. 引用：C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Partition pour Chant et Piano*, pp. 230-231.
[54] 第 1 幕第 2 場でアルケルが読むゴローの手紙からは、「森」は外国にあるように思われるが、彼が外国の森で、はぐれた可能性があるとはいえひとりきりで狩をしているというのは違和感を与える。むしろ、彼らの城の外側を覆う森と関連があるようにも感じられるが、その場合、この森もまた、舞台となっている世界と別の世界の境界、もしくはそれに近い場所と考えることができる。
[55] C. Debussy, *Pelléas et Mélisande. Partition pour Chant et Piano*, 1907, p. 292.

いうことだ。しかし人々は、本来はそんなことの答えを求めてはいなかったはずなのだが（その問いに対してメリザンドは、「どうしてあなたはそんなことをきくの？（Pourquoi demandez-vous cela?[56]）」とたずねる）。そして、メリザンドが姿を消す直前には、いつのまにか、彼女の娘がこの世界に現れている。

歌劇《ペレアスとメリザンド》の世界に生きる人々は、ふたつの世界の境界をとらえ、向こう側の世界を目にし、あるいは向こう側から聴こえてくる音に耳を傾けようと常に試みて、ただただ、自分たちにとっての世界の果ての近辺をうろうろし続ける。このとき、メールヒェンを思わせる設定と人工的に作られた世界は、彼らの置かれた状況をあえて不自然な形で示すことで、その閉じこめられたという、あるいは境界を越えていくことができないという感覚を強調する。聴き手は、小さな世界と、その世界に境界を越えてやってきてまた去っていく者の姿、またその者を見送るだけで結局目的を果たすことができない者の姿を眼にすることで、ひとつの世界に存在するとはどういうことかを認識していくことになる。

４－４－２　ディーリアス《村のロメオとジュリエット》
――もうひとつの世界からの声を聴く力

ツェムリンスキーがケラーの小説《村のロメオとユリア》を歌劇の題材に考えていたとき、すでにこの小説はフレデリック・ディーリアス（Frederick Delius, 1862-1934）が歌劇として作曲していた（《村のロメオとジュリエット　A Village Romeo and Juliet》（1900-01））。台本の作成が 1898 年に始まり、作曲が完成したのが 1901 年なので、ディーリアスの歌劇が成立する過程は、《夢見るゲルゲ》の少し前ということになる（初演はベルリンのコーミッシェ・オパーで 1907 年 2 月 21 日に行われたので、ツェムリンスキーは《夢見るゲルゲ》を作曲する段階ではこの歌劇の存在を知り得なかった）。

歌劇《村のロメオとジュリエット》は、全体を幕で分ける構成を取らず、原作の小説からより抜いた部分を 6 つの場面に分けている。

（１）農夫のマンツとマルチが仲良く仕事に精を出し、それぞれの子どもザーリとヴレーンヘンが遊んでいるところに、黒人のヴァイオリン弾きが現れる。彼は子どもたちに話しかけ、自分の父親のものだった土地をマンツとマルチが手に入れようとしていることについて語る。ヴァイオリン弾きが姿を消した後、マンツとマルチはその土地をめぐって仲たがいをする。
（２）場面はザーリとヴレーンヘンが成長した後に移る。ザーリがヴレーンヘンを訪ね、ふたりは荒地で出会う約束をする。
（３）荒地でふたりが語り合っていると、黒人のヴァイオリン弾きが現れ、彼らを放浪の

[56] *ibid.*, p. 289.

旅へと誘う。ヴァイオリン弾きが去った後にマルチがやって来て、ヴレーンヘンをむりやり連れ去ろうとする。ザーリはマルチを突き飛ばし、マルチは倒れて動かなくなる。

（4）ザーリとヴレーンヘンは一緒に眠り、結婚式をあげる夢を見る。目覚めたふたりは、家をあとにして市へと出かけていく。

（5）にぎやかな市で買い物を楽しむふたりだが、ふたりを知る村人たちの噂話が耳に入り、ここにはいられないと考えて去っていく。間奏曲「楽園への道」が演奏される。

（6）ふたりはヴァイオリン弾きなどの旅の一行に出会う。ヴァイオリン弾きは一緒に来るように誘うが、ふたりはついていかない。舟人たちの歌が響く中、ふたりは川舟に乗り、舟を沈める。ヴァイオリン弾きはふたりの姿を指し示す。

この歌劇の登場人物は、主人公ふたり、ふたりが所属する世界の人々（ふたりの父親と村人たち)、ふたりが所属する世界の外側の人々（黒人ヴァイオリン弾きと旅の一行）の 3 つに分けることができる。これら 3 つの種類の登場人物のうち、ふたりが所属する世界の人々が現れる場面は、原作の中でザーリとヴレーンヘンの身に起きるできごとを描く部分から取られている。しかし、小説で描かれていた個々の事柄は、歌劇ではほとんど省かれている。その結果歌劇では、ザーリとヴレーンヘンの両親や村人たちは、ふたりの恋愛が現実には成就し得ないと示す役割を担うだけになった。たとえば、マンツとマルチはザーリとヴレーンヘンを引き離すきっかけを作る人物として登場するだけで、原作で詳細に描かれた、彼らが欲や虚栄心に動かされて没落していくさまは、ほとんど伝えられない。日曜日の市は、原作ではふたりが最後に楽しい一日を過ごす場所として詳しく描かれているが、歌劇ではザーリとヴレーンヘンが、人々にじろじろ見られ、うわさ話をされているのを知り、この場所にはとどまれないと悟る場面として扱われている。それは、彼らが社会の中に自分たちの居場所がないと知り、死を選ぶきかっけになったとも取ることができる。

一方、黒人のヴァイオリン弾きは、社会の外部、すなわち主人公たちが属する世界の外側から、彼らに働きかける。彼が物語の舞台となっている村の社会から疎外された存在であることは原作から引き継がれた設定だが、歌劇ではさらに、彼が登場する場面で他の場面とは全く異なる音楽をあてることで、この設定が強調される。第 1 景の中心を占める自然を描く音楽は、おおらかに流れる旋律を、さまざまな楽器が分散和音などの細かい動きとホルンを中心とした和音の組み合わせによって作り出された安定した和音が支えるというもので、調性は動いてはいても理解しやすく、オーケストラは広い音域を用いてのびのびと音を響かせ、落ち着いた雰囲気の中で風がそよぐ様子を思わせる（譜例 46）[57]。一方、彼が最初に登場する際に弾くヴァイオリンの旋律は、低い音程が中心で、増音程や半音階が用いられ、調性もあいまいな、奇妙で落ち着かない印象を与える（譜例 47)。このヴァイ

[57] F. Delius, *A Village Romeo and Juliet (Romeo und Julia auf dem Dorfe). Lyric Drama in Six Scenes after Gottfried Keller*. (London: Boosey & Hawkes, 1952), p. 3.

オリンのソロは、ファゴットとコントラバスのベースラインという低音域に偏った伴奏を持ち、木琴の打撃音がところどころに入り、不自然な雰囲気を作り出し、自然の風景を描く豊かなオーケストラとは対照的な響きで印象に残る[58]。

ヴァイオリン弾きはこのとき、本来彼のものであるはずの土地で遊ぶザーリとヴレーンヘンに、そこで遊んでもよいと告げ、さらに風が枝の間をわたって歌う間は悲しいことは起こらないが、この土地に他人の手が入ったときには気をつけるように、と予言めいた言葉を言う[59]。その言葉は、彼の弾くヴァイオリンの音と伴奏がかもし出す奇妙な雰囲気とあいまって、ふたりの運命が変わっていく（幸せに遊ぶふたりの上に、不幸の、あるいはただ幸せに遊んでいるだけではいられなくなるという影が落ちる）ことを予感させる。そして実際、彼が登場するたびに、ザーリとヴレーンヘンを彼らが属する社会から遠ざけていくようなできごとが起きているかのように見える。第 1 景では、マンツとマルチの身勝手な対立が発生し、子どもたちの仲は裂かれてしまう。第 3 景では、ヴァイオリン弾きが現れたあと、ふたりはマルチにこっそり会っているところを発見される。このとき、ザーリは彼を殴り倒し、マルチは頭を打って残りの人生を正気にもどらないまま過ごすことになる（こういった経緯は、歌劇ではケラーの小説に比べて大雑把に伝えられているために、より不合理な印象を与える)。ヴァイオリン弾きがふたりと 3 回目に会うのは第 3 景で、このときふたりはすでに、かつて所属したコミュニティーを捨ててきている。

このように、ヴァイオリン弾きはあたかも、突然ザーリとヴレーンヘンのもとに現れ、その後に彼らに起こる運命を予告する、あるいは引き起こす、象徴的な役割を担っている人物であるかのように映る。たとえば、アラン・ジェファーソンは彼を、異なる次元から現れて主人公たちに影響を及ぼす人物としてとらえている[60]。しかし第 1 景ではすでに、ヴァイオリン弾きが登場する直前に、まだ幼いザーリとヴレーンヘンは、すでに彼が登場することを予見しているかのようだ。

（子どもたちが森の入口のところに現れる。彼らは何かに耳を傾けているようだ。）
ヴレーンヘン
風がおかしな音をたてているわ、木の間でため息をついてる！
聞いて、ザーリ！　妖精の音楽かも。

（The children appear at the edge of the wood, they appear to be listening to something.）
VRENCHEN

[58] *ibid.*, p. 19.　引用：F. Delius, *A Village Romeo and Juliet (Romeo und Julia auf dem Dorfe). Music Drama in Six Scenes from Gottfried Keller's Novel. Vocal Score by Otto Lindemann*. (London: Boosey & Hawkes, 1952), p. 29.　以下、ピアノ譜の場合は題名に"Vocal Score"と付記し、スコアの場合は単に"A Village Romeo and Juliet"と表記する。
[59] F. Delius, *A Village Romeo and Juliet*, pp. 20-21.
[60] A. Jefferson, *DELIUS*. The Master Musicians Series. (London: J. M. Dent, 1972), pp. 48-49.

Now strange the wind sounds, sighing thro' the trees!
List, Sali! May be 't is fairy music.[61]

この直前には、ふたりは遊びながら、盗賊をやっつけてお姫さまを解放するとか、森で竜や野獣が出たらどうするか、といった話をしている[62]。盗賊とお姫さまや竜にしても、妖精の音楽にしても、そして風のため息にしても、メールヒェンの典型的な要素で、ここでこうした要素を付け加えることで、歌劇では、ふたりがいかにも子どもらしい発想によって行動する無垢な人物であることが強調されるかのように見える。しかし実際には、ここで彼らは単に、子どもの遊びとして空想的な言葉を交わしているのではない。彼らが森の入口に姿を現したとき、音楽はコントラバスを除く弦楽器が、弱音器をつけてそれぞれ 2〜3 声に分かれ（第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンもそれぞれ 2〜3 つのパートに分かれる）、それぞれに跳躍の少ない短いフレーズを積み重ねるようにして、穏やかかつ繊細な響きで空間を満たしていく。その小さな音型は多くがわずかに上行しているが、旋律全体では下降することもあり、方向性は一定していない。複数の楽器に全く異なる動きをさせることで、草木が風になびきそれぞれに細かい動きを見せる農村の風景の描写とは対照的に、すべてのものが静かにゆったりとそよぐかのような動きを思わせる（譜例 48）。

このように音楽が変化を見せるとき、ザーリとヴレーンヘンはその変化に対応して、自分たちのまわりをそれまでとは異なる空気が取り巻いていることを知る。そのような変化を、彼らは風のため息や妖精の音楽という、メールヒェンを連想させる言葉で語っているのである。この直前にふたりが語る、盗賊とお姫さまや竜の話もまた、彼らが自分たちを取り巻く異なる空気の中に読み取ったものと考えることもできる。

音楽が具体的な情景描写から一変し、空想的な世界とのつながりを主人公たちが感じ始める経緯を描くこの場面の作り方は、《夢見るゲルゲ》第 1 幕第 6 場でゲルゲがまどろみの中に「夢の中の声」を耳にする場面のそれと類似している。《夢見るゲルゲ》でも、最初細かく描かれていた波の音が静まり、音楽が動きを止めるのを契機に、彼がもうひとつの世界からの呼びかけを感じ取る様子が描かれる。ゲルゲと王女の出会いと、ザーリ、ヴレーンヘンとヴァイオリン弾きの出会いは共に、主人公たちが別の領域に生きる者の声、すなわち異世界からの呼びかけを聴き取る能力を持つ特別な存在であることを示す場面である。

このとき、ザーリとヴレーンヘンの周囲には、彼らが属している社会とは異なる世界が広がっている。しかし、このとき生じた空気の変化を、その場にいるマンツとマルチは感じ取ることができない。そしてヴァイオリン弾きは、その後二度とザーリとヴレーンヘン以外の村人たちの前には現れない。黒人ヴァイオリン弾きと話を交わし、彼の仲間たちの姿を眼にするのは、この歌劇ではザーリとヴレーンヘンのふたりだけなのである。

---

61 F. Delius, *A Village Romeo and Juliet*, p. 17.
62 *ibid.*, pp. 11-12.

異世界からの声を耳にし、自分たちが今いる世界の中でうまく生きていくことができないと知った後に取る行動は、ゲルゲと《村のロメオとジュリエット》のふたりでは全く異なる。ゲルゲは自分の住んでいる世界を後にし、もうひとつの世界へ境界を越えて行こうとするが、結局たどり着くことはできない。ザーリとヴレーンヘンは、自分たちの住む世界を去るが、異世界に行き、自分のいるべき場所を見出す希望を抱くことはない。「楽園」にやってきたふたりを、黒人ヴァイオリン弾きは歓迎し、放浪者の仲間に加わるように勧めるが、放浪者たちは一様に彼と同じように考えているわけではない。

気の荒い女
　あたしたちみたいな生き方は、
　あんたたちには合わないんじゃないかね。
　あんたたちはお上品すぎるのさ！
　あたしらは流れ者なんだよ。

THE WILD GIRL
　I'm afraid our sort of life
　Would never do for you
　You're far too respectable!
　Vagabonds are we.[63]

そしてザーリとヴレーンヘンも、自分たちが放浪者たちの社会で、彼らの考え方になじんで生きていくことはできないと思っている。

ヴレーンヘン
　あの女の人が言っていることは本当だわ。
　あんな生活は、私たちには向いていない。
　私はあの人たちみたいに生きていくことはできないわ。

VRENCHEN
　What that woman said is true:
　That life is not for us,
　We could never live like they.[64]

ふたりが境界を越えられないことは、彼らがヴァイオリン弾きの仲間たちと出会う前の

[63] *ibid.*, pp. 157-158.
[64] *ibid.*, pp. 159-160.

時点ですでにはっきりしていたことだった。ふたりが祭りの場をあとに去っていく部分で演奏される間奏曲「楽園への道」では、中心となる旋律は、2 小節からなる音型をふたつ組み合わせ、4 小節でひとまとめという形になっている（譜例 49）。この旋律はまず（譜例に用いた部分では第 1 ヴァイオリンによって）、3 連符で足早に駆け上がっていき、前進しようという強い意思を感じさせる。しかし、この上昇した旋律は起点となる音の 9 度上（譜例 49 の場合、cis 音）で停滞してしまう。そしていったん下降した後、今度は別の楽器（譜例に用いた部分ではオーボエ）が、初めのフレーズの 4 度調（譜例 49 の場合、イ長調）で再び、足早に駆け上がっていこうとする。しかしまたしても、9 度上の音（譜例 49 では fis 音）で止まってしまい、その先に行くことができず、下降してきたところで旋律はいったん停止する。このときの最後の音は、4 小節のフレーズの起点と同じ音（譜例 49 では h 音）で、和声もまた、起点と同じところに戻ってくる[65]。つまり、「楽園への道」の中心となるこの旋律は、どこかへ進んでいこうとするように上方へ伸びていくものの、何も越えず、どこへもたどり着かずに出発点に戻ってきてしまう。このような旋律の動きは、ザーリとヴレーンヘンが境界の向こう側からの声を聴き取ることはできるが、境界を越えて向こう側の異世界へと行くことはできないことを示している。

そしてこの問題は、実際には歌劇が始まった時点から現れていて、最後までザーリとヴレーンヘンにつきまとい続けていた。第 1 景の冒頭で現れ、物語の舞台となっている風景、すなわち主人公たちを取り巻く自然を示す旋律（この旋律は、「楽園への道」の中でも現れる）もまた、閉じられた、どこにもたどり着かない形を持っている（譜例 46）[66]。譜例 46 の場合、c 音で始まった旋律は停滞することなく 1 オクターブ下の音に到達するが、そのまま逆に上がっていき、結局最初の c 音に戻ってきてしまう。このように、彼らの行動や考え方だけでなく、彼らを取り巻く事物もまた閉鎖的で、別のどこかへ進んではいかない性質を持っている。

ザーリとヴレーンヘンは、境目の向こう側から聴こえてくる声を聴き取ることはできるが、その境目を越えて「向こう側の世界」に足を踏み入れることも、また踏み入れようとすることも（境界を渡ろうとすることも）できない。「こちら側の世界」で生きていくことができず、「向こう側の世界」に行くこともできないとすれば、彼らに残された領域はひとつしかない。それは、「こちら側」と「向こう側」のどちらにも属さない、その間の領域である。こうして、彼らは陸地と陸地にはさまれた、一種の中間領域であるところの川にたどり着く。

この、ふたりの最後の会話と結末を伝える場面では、舟人たちが背後で、幻想的に響く、子守唄を思わせる歌を歌い交わしている。その旋律は第 1 景冒頭からザーリとヴレーンヘンを取り巻いているフレーズや、「楽園への道」の中心となる旋律と同じく、最初の音に戻

[65] *ibid.*, p. 135.　引用：F. Delius, *A Village Romeo and Juliet, Vocal Score,* p. 185.
[66] F. Delius, *A Village Romeo and Juliet*, p. 3.

ってくる、循環した、あるいはどこにも進んでいかない形を持っている（譜例 50）。この旋律に乗せて舟人が語る言葉は、「森の中で風がため息をついている（in the woods the wind is sighing[67]）」という、幼い頃にヴレーンヘンが言っていたのと同じものである。

この節の初めに、歌劇《村のロメオとジュリエット》の登場人物を 3 つの種類に分けたとき、舟人たちはその分類の中に加えなかった。それは、彼らの登場する場面が短いために、何かしら具体的な人間像を見出すことができないからだが、彼らは少なくとも主人公ふたりと同じ性質を抱えていることが、この舟人の歌の言葉によって示されている。彼らは「あちら側の声」を聞く能力を持ち、「中間領域」にとどまり続ける人々である。川が陸地と陸地の中間にある領域と考えるなら、川で舟に乗ることを生業としている彼らは常にその中間領域にあり続けるわけである。したがって、ふたりは自分たちのいるべき場所を見つけることができないまま、最後に自分たちに近い舟人たちのもとにたどり着き、その場所にそのまま沈んでいくと考えることが可能であるわけだ。それではこの歌劇は、このふたりが自分たちのいるべき場所を探し見つける物語、ということになるのだろうか。

ふたりが川という中間領域に身を沈めることになったのは、彼らがふたつの世界のどちらに属することもできないにも関わらず、その片方を選択することを迫られた結果である。そもそも始まりは、第 1 場でふたりの父親が、それぞれの所有している土地の中間にある、中途半端な土地（これもまた、川と同じく土地と土地との間にはさまれた中間領域である）を、本来ならふたりとも権利がないにも関わらず、それぞれの土地のどちらに属するのかはっきりさせようとしたことだった。そしてザーリとヴレーンヘンもまた、対立する父親たち（マンツとマルチ）の子どもという「所属」を基準に外部から見られる存在であり、その社会においてどのような位置にあるのかを、常に他人から判断されることになる[68]。ふたつの世界の（もしくは場所の）中間というあいまいな場所の存在が認識されなかったことが、ザーリとヴレーンヘンが、自分たちにはいるべき場所がない、と判断したきっかけになったのである。

つまり、彼らの運命が変わっていったのは、彼らと社会の関係においてであって、黒人ヴァイオリン弾きがその運命に対して果たした役割は、実際には大きなものではない。それでは、彼がふたりのはたらきかけるということには、どのような意味が与えられているのだろうか。彼はザーリとヴレーンヘンの運命が変わっていく節目に現れるが、その変化がそもそもふたりの、世界と自分たちの関係についての認識の通りに起きたとすると、ヴァイオリン弾きの役割は本当に彼らの運命を示したり、彼らに働きかけたりすることにあったのかどうか、疑わしくなる。

彼が最後に現れるのは、幕切れの、ふたりが舟に乗ったまま川に沈んでいく場面である。このとき、ヴァイオリン弾きは旅芸人たちが滞在している旅館のバルコニーに現れ、それ

---

[67] *ibid.*, pp. 160-161.
[68] 市の場面で、人々はザーリとヴレーンヘンについて、身分や服装、それにふたりの仲はどうなのかといった、ゴシップの範疇に入る話ばかりしている。*ibid.*, pp. 119-121.

までになかった激しい調子でヴァイオリンを弾き、川に沈みゆくふたりの姿を指し示す[69]。この行為は、ザーリとヴレーンヘンの運命にとって決定的な瞬間、すなわち彼らが死を選ぶ瞬間と重なっているために、彼がふたりの運命と分かちがたく結びついた人物であるかのように感じさせる。

この結末は、原作とは異なる。原作では、ふたりに対して冷淡な新聞記事が紹介され、現実の社会が主人公たちを理解しようとしないままに終わることが提示されて物語が結ばれる[70]。一方歌劇では、ザーリとヴレーンヘンに対して、彼らが所属する社会の外部にいる者が関心を寄せることが示されて、物語が閉じられる。

ヴァイオリン弾きがふたりの姿を指し示すとき、彼がその行為を行っている相手、すなわちその示された指の向こうにある恋人たちの姿を見つめるべき者は、誰なのか。放浪者たちとは考えにくい。彼らは、ザーリとヴレーンヘンを嫌ってはいないとはいえ、すでに孤立した状態だった彼らに会った際にもさほど強い関心を示したわけではない。そんな彼らが、ふたりの結末を目にしたからといって、彼らにとってそれが突然重大な意味を持ち始めることは考えにくい。もちろん、この場面に一切現れない、村人たち、ザーリとヴレーンヘンの所属するコミュニティーの人々でもない。

歌劇がおおむね舞台上で展開されることを意識して作られることを考えると、ヴァイオリン弾きがふたりを指し示す行為は、観客（聴き手）に対して彼らの存在を強調する、すなわち「指し示す」行為自体が、その対象を強調する働きをもたらすことに留意する必要がある。つまり、ここでヴァイオリン弾きは、歌劇の登場人物にではなく聴き手に対して、ザーリとヴレーンヘンの姿を指し示しているのである。この行為は、歌劇《村のロメオとジュリエット》という作品自体が持っている構図に沿ってもいる。原作に現れた要素が物語としてのつながりが失われるほどに極端に切り落とされ、主人公ふたりの対話を提示することに内容を絞るのは、歌劇としては不自然に映る[71]。しかしこの歌劇ではもともと、このふたりの姿を伝えることに目的が絞られているのである。ヴァイオリン弾きの行動も、

---

69 「放浪者たちが黒人ヴァイオリン弾きのいるベランダに出てくる。ヴァイオリン弾きは意味ありげに、沈みゆく舟を指さす（The Vagabonds join the dark fiddler on the verandah. He points significantly to the sinking boat.）」（F. Delius, *A Village Romeo and Juliet, Vocal Score*, p. 244.）スコアでは、ヴァイオリン弾きは最後の場面ではベランダに現れてヴァイオリンを激しく弾くことだけが書かれており、彼がザーリとヴレーンヘンの方を指し示すことと、放浪者たちがベランダに現れることについては記述がない（F. Delius, *A Village Romeo and Juliet*, p. 169.）

70 「この事件は察するところ、その地（筆者註：ふたりが川に身を投げた場所）からこの町へ主なしに漂着した一そうの干し草舟と関係があり、若い二人はこの舟を盗み、そのうえで彼らの絶望的な、神に見放された結婚式を挙げたものと想定され、これまた蔓延する道徳的退廃と情熱的放縦の一徴候であろう（Es sei dies Ereignis vermutlich in Verbindung zu bringen mit einem Heuschiff aus jener Gegend, welches ohne Schiffleute in der Stadt gelandet sei, und man nehme an, die jungen Leute haben das Schiff entwendet, um darauf ihre verzweifelte und gottverlassene Hochzeit zu halten, abermals ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften.）」ケラー、前掲書、128 ページ。（G. Keller, *op. cit.*, S. 144.）

71 歌劇《村のロメオとジュリエット》は、歌劇というよりは、実りえない愛によって結ばれている恋人たちの二重唱を、さまざまな形によって連ねている印象を与えるという指摘がある（E. J. Dent, “English Opera in Berlin (A Village Romeo and Juliett)”. In: *A Delius Companion*, ed. by C. Redwood. (London: J. Calder, 1976), p. 27.）。

彼らの運命を予告することよりも、彼らの姿を追い、聴き手に伝えることの方に重きが置かれている。彼は初めてふたりと出会ったときには自分の土地で遊ぶことを許し、2 回目には放浪の旅の案内役になることを申し出、3 回目には自分たちの仲間になることを勧め、最後はふたりが川へ沈んでいくところを見守りながらヴァイオリンを奏でる。第 1 景で彼がザーリとヴレーンヘンに対して予言めいたことを口にしたとはいえ、その言葉は悪事には報いがあるという一般的な因果応報を出るものではなく、歌劇全体との関連から考えるならば、このとき彼が話しかける内容は、そうした予言めいたことよりもむしろ、ザーリやヴレーンヘンと行動を共にするという自分の役割を伝えることの方が重要である。

ヴァイオリン弾きのふたりに対するこのような関わり方からは、彼の、主人公に作用を及ぼすこととは別の役割を見出すことができる。歌劇の中でザーリとヴレーンヘンを描くことだけに関心が向けられているとするなら、歌劇の世界の外部にいるヴァイオリン弾きは、唯一の物語内存在であるザーリとヴレーンヘンと、物語外の人々、すなわち歌劇を外から見ている観客（聴き手）をつないでいるのではないか。ヴァイオリン弾きが沈みゆくふたりを指し示す時、彼は外から歌劇を見ている人々（私たち）に向かって、そのふたりを指し示しているのであり、そのとき観客（聴き手）である私たち、すなわち物語外の「現実の世界」の人々は、彼らと彼らの持つ特別な力をどのように受け止めるかを問われることになる。舟が沈むときに高まる音楽がむしろ力感にあふれ、その後徐々に静まっていく美しい幕切れも含めて、ペシミズムの雰囲気からは遠く、むしろ肯定的にすら思える印象を与える[72]こともまた、この歌劇が単に恋人たちの悲劇を描いているだけでなく、彼らが持つ特別な力の価値を伝えようとする意図を抱えている結果なのではないか。

ザーリとヴレーンヘンは、彼らの所属する社会において、違う世界からの声を聴くことのできる唯一の存在である。ヴァイオリン弾きは、彼らがその声を聴き、外部からの存在と対話する様子をくまなく伝える。そして、そんな特別な能力を持つふたりが（物語内での）現実の社会に受け入れられず、世界と世界の間の領域で姿を消す様子も伝える。しかし、この歌劇を観る、歌劇外の現実の社会にいる人々、すなわち観客（聴き手）は、歌劇を観ることによってそんな能力を持つ人物が存在することを、そしてそんな能力を持つ人物の価値を、認識することができる。不幸な恋人たちを特別な能力を持つ人物として焦点をあて、ヴァイオリン弾きを歌劇の物語の世界と現実の間に介在する存在として描くことで、歌劇《村のロメオとジュリエット》は、現実社会に対応できず死を選ぶふたりという一見センチメンタルな物語に、現実との接点を与えているのである。

４－４－３　アリアーヌとサロメ――なみはずれた力を持つ主人公

《ペレアスとメリザンド》、《村のロメオとジュリエット》、そして《夢見るゲルゲ》といっ

[72] すでに 1929 年に、結末の音楽が与えるこのような印象について指摘がある（C. Lambert, “The Art of Frederick Delius”. In: *A Delius Companion*, ed. by C. Redwood (ed.), (London: J. Calder, 1976), p. 77.）。

た、ふたつの世界をめぐる物語を扱う歌劇では、主人公たちが抱く閉塞感、無力感、あるいは挫折感が中心的なテーマとなっている。こうした作品では、主人公が何を成し遂げるかという以上に、現実の世界において課されるさまざまな制約のもとで、主人公が何を成し遂げられないかが問題とされるからである。

その一方で、現実の中で遭遇する困難にも負けず、自分の目的へと進んでいく主人公を描く歌劇も現れた。しかし、このような作品でも、主人公が障壁を乗り越えた結果として目的を達成する、という単純な構図を描くことは難しい。主人公は自分の前に立ちふさがる障壁をものともしないほどのなみはずれた力を持ちながらも、あるいはそのような力を持つがゆえに、目的を果たすことができない。そのような人物を描いた歌劇の代表的な例が、ポール・デュカス（Paul Dukas, 1865-1935）の《アリアーヌと青ひげ Ariane et Barbe-bleue》（1907）と、リヒャルト・シュトラウス（Richard Strauss, 1864-1949）の《サロメ　Salome》（1905）である。

デュカスの歌劇《アリアーヌと青ひげ》（1907）は、《ペレアスとメリザンド》の原作者メーテルランクの台本に基づいて作曲されたものである。

青ひげの 6 人目の妻アリアーヌは、前の 5 人の妻たちが殺されたという噂を信じていない。彼女は、同行してきた乳母が危険だから逃げるように言うのに耳を貸さず、青ひげの城の探索を始める。青ひげがアリアーヌに渡した 7 つの鍵のうち 6 つは、宝石の詰まった部屋のものだが、彼女は興味を示さない。彼女が青ひげから開けてはならないと言われた最後の部屋の鍵を開けると、不思議な歌声が聴こえてくる。そこに青ひげが現れ、アリアーヌは掟を破った報いとして、乳母と共に地下室に閉じこめられる。

地下室で、アリアーヌは 5 人の女と出会う。彼女は女たちを、一緒に城から脱出するように説得しようとする。彼女が地下室の窓を破ると、外から光が入ってくる。女たちは海と空など外の景色を目にして魅せられ、アリアーヌと一緒に外に出ることにする。

しかし、彼女たちは、城から出ようとすると城の橋がひとりでに上がり濠が水でいっぱいになるので、逃げることができない。アリアーヌは、自由になったときに備えてみんなで城の宝石で身づくろいをすることにするが、5 人の女たちは、みんなで城に居続けることでもいい、と思っている。そのとき、外で騒ぎ声がする。農民たちが青ひげに襲いかかったのだ。彼らは青ひげを捕らえ、城に連行してくる。アリアーヌは農民たちに礼を言って帰らせると、青ひげを介抱する。そして城を去ることにし、5 人の女たちに一緒に来るように誘うが、女たちは全員が青ひげのもとにとどまることを選ぶ。アリアーヌは乳母と共に城を去り、城の門は閉じられる。

歌劇《アリアーヌと青ひげ》では、歌劇《ペレアスとメリザンド》と同じく、登場人物たちは物語の中の国、青ひげの城という閉ざされた空間の中にある。アリアーヌはメリザ

ンドと同じく、物語の世界に外部から現れ、去っていく。しかし彼女はメリザンドとは異なり、物語の世界を拘束する約束ごとに従おうとせず、物語の中で設定された、閉ざされた境界を突き破っていく。

第 1 幕では、アリアーヌが城の奥へと入っていくことじたいが、境界を越えて向こう側にあるものに到達しようという試みである。次々と開け放されていく、宝石の詰まった 6 つの部屋は、ひとつの主題に基づく変奏形式によって描かれる。軽快さや音色など、宝石の種類によって音楽は描き分けられているが、いずれもきらびやかな響きであることでは共通している。したがって、これらの部屋は新しい風景、それまでにアリアーヌの前に現れた部屋にはなかったなにものかを提供してくれる場所ではない。アリアーヌがこれらの部屋に興味を示さないのは、その部屋に入ることが、何か新しい場所へと入っていくことを意味しないからである。

そして彼女が第 7 の部屋の鍵を開けるとき、音楽は一変して、陰鬱な低音の響きに乗せて、女たち（これが青ひげの 5 人の妻たちである）がゆっくりと民謡調の歌を歌う声が聴こえてくる[73]。このときアリアーヌは、城の一番奥の、入ってはいけない扉として区別されている境界を越えて、さらに奥へと足を踏み入れ、新たな風景を見出すと同時に、境界の向こう側から聴こえてくる音に耳を傾ける力があることを示す[74]。

アリアーヌは境界を苦もなく越える力を駆使して、閉じこめられた女性たちを、境界の外側、すなわち青ひげの城の外へと導こうとする。この経緯を描く第 2 幕は、閉じこめられた状況を示唆するかのように、不協和音が鳴り響き、同音が連打される中で始まる[75]。地下室の場面では、第 1 幕で女たちが歌っていた歌から派生した、6 音からなる旋律が、異なる楽器の間で受け渡されながら、延々とつながっていく（譜例 51）。この低音部で生じる連環は、アリアーヌとは違って城と外の世界との境界をなす海を恐れる女性たち[76]の心理を示すかのように、あるいは彼らが逃げようとしても堂々めぐりして外へとたどりつけないことを示唆するかのようにうねり続ける。しかしこのフレーズの暗いうねり、暗い連環は、アリアーヌが地下室の窓を破ったときに破壊される。このとき、高音部ではハ長調を基本とする明るい分散和音が明るく奏され、女たちはハ長調の主 3 和音で歓声をあげる。低音部では暗いうねりは姿を消し、c の長音が全体を支えて、音楽に安定をもたらしている（譜例 52）[77]。この暗くうごめく音楽と、明るい光に満ちた、安定した音楽の対比によって、アリアーヌの物語の登場人物たちが閉じこめられている領域とその外側にある領域が全く異なる雰囲気で覆われていることが示される。城の中の世界と外の世界の境目を破ることは、ひとつの世界からもうひとつの世界へと境界を越えて行くことなのだ。そしてアリアーヌは、境界をものともせず、ふたつの世界を自在に行き来する、特別な力を持っている

---

[73] P. Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*. (Paris: Durand, 1910), pp. 71-72.
[74] *ibid.*, p. 76.　この歌を、乳母は不吉と考えて声が聴こえなくなることを望むが、アリアーヌは逆に女たちの方に降りていこうとする。
[75] *ibid.*, p. 86.
[76] S-P. Perret, M-L. Ragot, *Paul Dukas*. (Paris: Fayard, 2007), p. 469.
[77] P. Dukas, *op. cit.*, p. 130.

のである。

しかし第 3 幕では、彼女がその並外れた力によって成し遂げたことの価値が、動揺していくさまが示される。境界線を破り、外の音や風景を示すことは、女たちを外の世界へ導くための決定的な力とはならない。さらに、アリアーヌが女たちを連れて城から出ようとしたときに彼女を遮った門は、青ひげに襲いかかりやすやすと彼を捕らえることのできる農民たちによって、いとも簡単に破られ、彼らは城の中に入ってくる。女たちを開放すること、境界を破り、その向こう側へと閉じこめられた者たちを連れて越えていくことは、彼女が思うほどには、偉大な、また喜ばれる行為ではないのかもしれない。彼女が青ひげをとらえて女たちのもとに連れてきた農民たちに「あなたたちは英雄だ（Vous êtes des héros[78]）」「あなたたちは私たちを救ってくれた（Vous nous avez sauvées[79]）」と告げるとき、彼女が口にするのは称賛の言葉であるにも関わらず、その声はさめた、むしろ無表情にさえ思える響きを持っている。支配階層である青ひげと戦って彼を打ち倒すことも、地下室の窓を破壊することも、この物語の世界を大きく変えるために作用する行為ではない。物語の中の人々が物語が彼らに与える秩序に従う限り、その世界の中でものごとは変わっていかないからだ[80]。

5 人の女性たちが全員、アリアーヌと共に青ひげの城を去ることを拒むとき、第 2 幕の冒頭で現れた重い不協和音と同音連打が、ff によって提示される[81]。女たちを連れ出して城から出ようと試み、地下室の窓を破ることでふたつの世界の境界を開く行為は、この閉ざされた世界を開け放つために少しも役立っていなかったことが、ここではっきりする。

一方、リヒャルト・シュトラウスの楽劇《サロメ》の主人公は、自分が境界を越えていくというよりも、境界を越えてきたものを自分のものにしようとする、強烈な力を持っている。

ヘロデ王の義理の娘サロメが王宮の宴を嫌って出てくると、古井戸に閉じこめられている預言者ヨカナーンの声が聞こえてくる。サロメは彼に興味を持ち、自分に恋をしている護衛隊長のナラボートに命じて、ヨカナーンを連れて来させる。ヨカナーンはサロメに砂漠に行って「人の子」を探すように言うが、サロメが興味を示すのはヨカナーンの肉体だけだ。ナラボートはそんなサロメの様子を見るのに耐えられず自殺する。ヨカナーンはサロメに呪いの言葉を投げかけて、また古井戸に戻っていく。ヘロデとサロメの母ヘロディアスが現れたときにも、ヨカナーンがヘロディアスを非難する声が聞こえてくる。ヘロデ

78 *ibid.*, p. 225.
79 *ibid.*, p. 227.
80 デュカス自身が、《アリアーヌと青ひげ》の物語に関して、人々は自由における不安定よりも、「慣れ親しんだ」奴隷状態を好むことや、アリアーヌのように自分を不可欠と考える人間が、実は自分は英雄的な結末には必要ではなかったと気づくときのショックについて言及している（ヒルスブルンナーの引用に拠る。ヒルスブルンナー、前掲書、148 頁。（T. Hirsbrunner, *op. cit.*, S. 150-151.））
81 P. Dukas, *op. cit.*, p. 243.

はサロメに踊るように命じ、サロメは王の命に従って「7 つのヴェールの踊り」を舞うと、ヨカナーンの首を要求する。ヨカナーンは処刑され、彼の首が持参される。サロメは夢中になってその首に口づけをする。それを見たヘロデは兵士たちに、サロメを殺すように命じる。

サロメもまた、メリザンドやアリアーヌと同じく、閉ざされた領域の住人である。歌劇の舞台となっているヘロデの王国について、この歌劇の中で明らかにされているのは、他の領域とは砂漠によって区切られていることだけであり、物語はヘロデの王宮の中だけで展開する。サロメにとっては、彼女の体だけでなく精神をも閉じこめる場所として作用している。彼女はヨカナーンの声を初めて耳にする直前に、自分と、自分のいる世界（ヘロデの王国、もしくは宮廷）とが相容れない関係にあることについて口にする（「私はここにはいたくない、私はここにはいられないわ（Ich will nicht bleiben. Ich kann nicht bleiben.[82]）」）。そして、広間の宴会の耐え難い雰囲気と屋外のすがすがしい空気を比較して、ここなら息がつけると感じる。この、ヨカナーンの声を耳にする直前の場面の音楽は、語られている情景に即してそよ風を描く音楽ではなく、サロメとヘロディアスの関係、もしくはサロメ自身の性欲の目覚めを示すものと考えられ[83]、この解釈に従うなら、彼女の境界の外側への願望は、彼女の意識の目覚めとも結びついていると読み取ることが可能である。

ヨカナーンの声は、閉ざされた領域の外側から、サロメの心を揺さぶる。彼女が初めてヨカナーンの声を耳にするとき、彼は舞台の外（歌劇の設定に従えば、サロメのいる場所とは切り離された、古井戸の中）にいる。この場合、ヨカナーンが閉じこめられている古井戸は、彼をこの歌劇の舞台となっている国の社会から隔離する役割を果たしている。

そもそも彼は、砂漠という外界から現れた人物である。そして彼はサロメに、その砂漠、つまり外界に行って、閉ざされた王国の外側の存在である「人の子」を探すように言うが、この「人の子」はこのあと登場することなく、物語の中で何かしら役割を果たすこともない。ここで重要なのは、ヨカナーンが「人の子」というサロメにとって未知の存在について語り、彼女に「人の子」に従うという、新たな価値観を植えつけようとしていることである。ヨカナーンは地下牢という切り離された場所から声をあげたからではなく、また砂漠の向こうから現れたからでもなく、彼女を彼女の知らない価値観と出会わせることで、彼女に異世界との接触をもたらそうとする。

そして、確かにヨカナーンが現れたことによって、サロメの前には新しい風景が開けようとしていたこと、サロメに変化が起きようとしていたことが、音楽によっても示される。最初にサロメがヨカナーンの声を聞くとき、ヨカナーンが歌う間に、音楽はイ長調から変

---

[82] R. Strauss, *Salome. Musikdrama in einem Aufzuge nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Ubersetzung von Hedwig Lachmann. Op. 54 . Klavierauszug von Otto Singer.* (London: Boosey & Hawks, 1943), S. 15.

[83] ウィリアム・マン『リヒャルト・シュトラウスのオペラ』原田茂生監訳、第三文明社、1997 年、64 頁。（W. Mann, *Richard Strauss. A Critical Study of the Operas*. (London: Cassell, 1964), p. 49.）

ホ長調、さらにハ短調へと変わっていく。そして、ヨカナーンの声を聴いたサロメが「あれは誰…（Wer war das …）」と歌うとき（すなわち、彼女がヨカナーンの存在に心をざわめかせるとき）、もともと嬰ハ音を中心に構成されていた彼女の歌[84]もまた、ヨカナーンの歌に影響されてハ短調へと変わる[85]（譜例 53）。その次にヨカナーンがロ短調からト短調へと移り変わる中で言葉を発するときにも、サロメはト短調でヨカナーンの言葉に応える[86]。

この 2 回のやり取りを経て、サロメはヨカナーンを呼び出させる。この時点ですでに、サロメとヨカナーンの間には、別の世界に存在する者どうしの接触、すなわち閉ざされた領域の者と、異なる領域から現れた者の間の接触が成立している。サロメの前にはすでに、自分の知らない領域と触れ合うことで、新たな価値観が開けつつあるかのように見える。

ところが、ヨカナーンが彼女の前に現れると、現実の世界ともうひとつの世界の関係を描く歌劇の多くでは決して起きないようなことが発生する。それまではサロメがヨカナーンとの接触を通して変化を始めており、ヨカナーンの方でもサロメを変えようとするのだが、ここから逆に、サロメの方がヨカナーンに影響を及ぼし始めるのである。ふたりの対話が終わりに近づくと、サロメがロ長調で歌った後に、ヨカナーンもまたロ長調で歌う場面が出てくる[87]。この場面では、彼の歌を支えるチェロとコントラバスがハ短調のフレーズを演奏しているにも関わらず、ヨカナーンはロ長調で歌う。ヨカナーンが次第に自分を統制する力を失うほどに、サロメの影響力が強く作用していることが、彼の歌がその場を支配している調性から逸脱してしまうことで描かれている。さらに場面が進むと、ふたりの間の共通点は、調性だけではすまなくなってくる。サロメが e-h と 4 度で下がる音程を歌うと、ヨカナーンも、a-e と同じく 4 度で下がる音程で続く（譜例 54）[88]。そしてヨカナーンがサロメを退けて（というより、サロメから逃れて）去っていくとき、音楽はすでに、サロメと結びつく調である嬰ハ短調によって支配されている[89]。

こうして音楽は、当初はサロメに影響を与えていたはずのヨカナーンが、いつの間にかサロメから影響を受けるようになってしまっている様子を描く。しかも、サロメがヨカナーンに与える影響力はヨカナーンがサロメに与える影響力をはるかに超えて、彼の音楽そのものにまで作用を始める。この音楽によって、ヨカナーンがサロメを退けて古井戸へと戻っていくのは、彼がサロメを改心させることを断念したからではなく、ヨカナーンがサロメの価値観に征服されることを恐れたからに他ならない、ということが示される。

サロメは、自分に影響を及ぼそうとしたヨカナーンに、逆に影響を与える形で、その力

---

[84] T. Carpenter, „Tonal and dramatic structure.“ In: *Richard Strauss. Salome*, ed. by D. Puffet. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), S. 95.
[85] R. Strauss, *op. cit.*, S. 19.
[86] *ibid.*, S. 23-24.
[87] R. Strauss, *Salome. Musikdrama in einem Aufzuge nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Ubersetzung von Hedwig Lachmann. Op. 54. Studienpartitur.* (Boosey & Hawks, London: 1943), S. 104. 引用：R. Strauss, *Salome. Klavierauszug*, S.66-67.
[88] R. Strauss, *Salome. Studienpartitur*, S. 110. 引用：R. Strauss, *Salome. Klavierauszug*. S. 70-71.
[89] R. Strauss, *Salome. Klavierauszug,* S. 72-73.

を示す。しかし、彼女は登場したときには、閉ざされた世界から解放されることを望んでいたはずであり、所属する領域の外側から現れたヨカナーンとの出会いは、彼女に異なる領域との接触をもたらし、新しい世界への視界を開かせるはずだった。彼女はヨカナーンに、すなわち外からの声に刺激されて、彼と触れ合うことを望んだわけである。その意味では、描かれている性格は大きく違うとはいえ、サロメはゲルゲとも共通点を持っている人物なのである。

しかし、彼女はその力が強すぎるために、逆に本来自分が望んでいたはずの、外の世界との接触を果たすことができない。外来者であるヨカナーンの方が、彼女の力を恐れ、彼女と触れ合うことを拒んでしまう。その結果、彼女は自分が望んだものを手に入れるために、拒まれることが不可能な状態を作り出して、ヨカナーンの接触を果たそうとする。こうして、彼女はヨカナーンの首を手に入れる。

だが、そのようにして彼女が手に入れた相手は、彼女を拒むことがない代わりに、彼女の問いに答えることも、彼女の口づけに応じることもない。そこには、別々の領域にある者どうしが互いに相手にはたらきかけることによって生じる、異なる領域との接触は発生しない。歌劇の最後では、彼女がその異様な力を発揮して望んだものを強引に手に入れる喜びと共に、挫折も顔をのぞかせている。

サロメは、ヨカナーンの首を手にした喜びの中で（嬰ハ長調の音楽は、彼女の全面的な勝利を思わせる）、「おまえを見たとき、私は神秘に満ちた音楽を聴いた…（wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik…[90]）」と語る。ヨカナーンの声を聴いたとき、彼女は確かに、境界の向こう側から聴こえてくるものに、耳を傾けていたのだ。しかしそのあと、彼女は何度も、どうして自分をみてくれなかったのか、と問いかける。彼女が最後に「どうして、お前は私を見てくれなかったの、ヨカナーン？（Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan?）」と問うとき、嬰ハ長調の輝きは色あせ、イ短調の悲しげな響きが現れる[91]。そこには、自分が本当に望んでいたことを実現できなかった嘆きが含まれている。

サロメは歌も行動も強烈な印象を残すために、特異な力によって自分の望みをかなえる人物であるかのように見える。しかし彼女はもともとは、閉ざされた世界を嫌い、もうひとつの世界と触れあうことを求めていた。そして望みがかなう機会が来たとき、彼女は自分の力が強すぎるがゆえに、その機会を自ら失ってしまう。彼女もアリアーヌと同じように、強い意思と能力を持ちながら、現実を変えることができない。《サロメ》には、そのような人物の挫折もまた、描かれている。

４－５　芸術家の運命

[90] R. Strauss, *Salome. Klavierauszug*. S. 192-193.
[91] *ibid.*, S. 193.

デュカスは《アリアーヌと青ひげ》で、アリアーヌの物語に、妥協しない芸術家として抑圧するものと戦い続ける自分自身の生き方を重ね合わせた、という見方がある[92]。アリアーヌは大きな力を持ち、また青ひげの城で出会った 5 人の女たちに愛されながら、彼らの考え方を変えることができず、したがって世界じたいに変化をもたらすことができない。たとえ大きな力を持ち、人々を魅了することができるとしても、現実に対して影響力を及ぼし得ないという問題は、芸術家が社会と関わろうとするとき、必ずと言っていいほど直面する。とくに、もうひとつの世界に足を踏み入れること、あるいは向こう側の声に耳を傾けること、すなわち多くの人々の目に映らないものを見出し、耳に入らないものを聴き取る力を持つことは、芸術家の特性と結びつくものである。

したがって、特別な力を持つ一方で、社会的に、また実際的に無力な主人公は、第 1 章で触れたような、20 世紀初期の社会と芸術をめぐる状況も鑑みるならば、芸術家／作曲家自身、あるいは社会における作曲家の立場を描くメタファーとして、確かに成立し得るものである。この考え方に従うなら、アリアーヌが芸術家の姿を映し出した人物であるという解釈もまた成り立つ。

４－５－１　シュレーカー《はるかな響き》
――もうひとつの世界に触れることのできない作曲家

特別な力を持つ人物が、その力をもって奮闘した結果、社会や現実の前では自分が無力だと知る物語が歌劇の題材として魅力的ということになれば、アリアーヌのような人物を芸術家のメタファーとして用いるのではなく、挫折する芸術家そのものの姿を主人公として直接描く発想も可能ということになる。この場合、芸術家は、真実を探求して見つけ出す力を持つ英雄的な人物ではなく、そのような生き方がもはや現実的ではなくなった時代において自分なりの生き方を探し求める人物という、新たなとらえ方がなされる。《夢見るゲルゲ》はその先駆となる歌劇だが、その《夢見るゲルゲ》と同じ時期に、フランツ・シュレーカー（Franz Schreker, 1878-1934）はまさに作曲家を主人公として、その主人公が現実の前に挫折を繰り返す歌劇《はるかな響き　Der ferne Klang》（1901-1910）に取り組んだ。

若い作曲家フリッツは、自分の心にある理想の音楽「はるかな響き」を求め、作曲家として成功を収めるために、恋人グレーテを捨てて故郷を去る。後に残されたグレーテは、故郷での暮らしに希望を見出すことができずに、フリッツを追って家を出る。彼女は森に迷いこみ、失意のうちに湖に身を沈めて自殺を図る。すると、不思議な老婆が現れて彼女を救い出す。10 年後、グレーテはヴェネツィアで有名な娼婦になっている。男たちに囲ま

[92] W. A. Moore, *The Significance of Late Nineteenth-century French 'Wagnerisme' in the Relationship of Paul Dukas and Edouard Dujardin. A Story of their Correspondence, Essays on Wagner, and Dukas' Opera "Ariane et Barbe-Bleue"*. (Ann Arbor: University Microfilms International, 1986), pp. 215-216.

れながらも、かつての恋人のことが今もなお忘れられない彼女のもとに、フリッツが現れる。彼は世界中を放浪しているが、いまだに「はるかな響き」を見出すことができない。彼はグレーテと結ばれたいと願うが、彼女が娼婦をしていると知り、再び彼女を捨てて去っていく。さらに 5 年後、劇場でフリッツの歌劇《ハープ》が初演されている。しかしこの作品は満足のいく出来ではなく、病に冒された彼は苦悩している。すると彼を、歌劇を観て、彼についての噂話を聞いたグレーテが訪ねてくる。フリッツがグレーテの胸に顔をうずめたとき、彼の耳に「はるかな響き」が聴こえてくる。彼は創作意欲を取り戻し、歌劇の作曲をやり直そうと決意するが、その瞬間にグレーテの腕の中に倒れて死ぬ。

作曲家フリッツは、「はるかな響き」という、現実の世界では出会うことのできない存在を、常に意識し続ける。この点からは、フリッツは自分の所属する世界の外側から聴こえてくる音に耳を傾ける力のある、ゲルゲと似た性質を持つ人物であるように見える。しかし、フリッツとゲルゲとでは、社会に対してどのような態度を取るかにおいて、かなり違うところがある。ゲルゲにとっては、社会は自分の前に立ちふさがるもので、彼は常に、社会と関係を保つことによって覆いかぶさっている現実と妥協するか、あるいは社会と対立してでも自分の意志をつらぬくかという選択を迫られる。一方フリッツは、社会によってもたらされる現実と芸術家としての自己実現との間に生じる対立関係を意識してはいない。彼が故郷を捨てるのは、「はるかな響き」を見つけるためと同時に、作曲家として外の世界で成功を収めるためでもある（彼はグレーテに、目的を果たして帰ってきたあかつきには、富と名声を捧げて彼女に求婚するつもりだ、という計画を語る[93]）。彼にとって、少なくとも第 1 幕の時点では、自分の目的を追い求めることと、社会的成功を得ることの間には、矛盾は存在しない。

この時点で、フリッツの「越境」には問題が生じている。ゲルゲと同じようにフリッツも故郷を去るのだが、それは社会の中で成功を得ることを目的とした移動であり、そこには、「はるかな響き」を聴くこと、つまりもうひとつの世界からの働きかけに反応することとの関連はない。グレーテが森の中に迷いこみ、フリッツを失ってしまったことに絶望する場面の直前で、ト書きでは、遠くで列車の汽笛と車輪の音が響くという記述がある[94]。この記述は、フリッツが鉄道によってグレーテのもとを去っていったことを示唆しているが、20 世紀初頭において、まさに文明の利器である鉄道を利用して田舎を出て行くことじたいが、彼の現実との結びつきを強く感じさせる。

実のところ、フリッツと「はるかな響き」の関係は、もうひとつの世界の声を聴き取ることと結びつくのか、疑わしいところがある。彼が第 1 幕で自分に聴こえてくる「はるかな響き」について口にするとき、オーケストラが演奏する音楽は、ヴァイオリンのフラジオレットと高音域でのアルペジオ、ハープによる別の和音のアルペジオ、さらにチェレス

---

[93] F. Schreker. *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen. Studienpartitur.* (Schliengen: Edition Argus, 1998), Ⅰ. Aufzug, S. 23.
[94] *ibid.*, Ⅰ. Aufzug, S. 84.

タの合いの手が加わり、複数の主 3 和音とパターン化された短い音型の連続が重なり合って響くというもので[95]、いかにも異世界らしい雰囲気を感じさせる。ハープやチェレスタによる響きは《夢見るゲルゲ》での夢の世界のとらえ方を連想させるし、風のそよぐさまを思わせる音の動き[96]からは、《村のロメオとジュリエット》などで描かれた風景との関連も浮かんでくる。

そして、第 3 幕でフリッツが「はるかな響き」が聴こえると語るとき、その場面に現れる音楽では、やはりハープがアルペジオを響かせ、短い音型が繰り返されており、異なる点といえばチェレスタの存在感が増したのと低音部の楽器が多めに用いられているくらいで、提示されている響きそのものは、第 1 幕のときと大きな違いはない[97]。しかも、ハープとチェレスタが合わさった響きは、この歌劇では何度も、フリッツがいるといないに関わらず用いられる。その結果、彼が作曲家として本当に理想の音楽を発見したかどうかは、疑わしいものとなる。第 1 幕と第 3 幕とで、フリッツが見出すべき、理想としている音楽はほとんど同じもので、彼はこの 3 つの幕の間、すなわち作曲家として出発してから死ぬまでの間に、何か新しいものを見出したようには見えない。あるいは、フリッツは実際には、「はるかな響き」にあたるものを、「外から聴こえてくる不思議な音」のステレオタイプにある程度沿った形で自分に中に作り出しているだけで、見つけてはいないのかもしれない。

この歌劇で彼につきまとうのは、「はるかな響き」ではなく、むしろ、「こちら側の世界」の物音だ。第 1 幕では、彼が故郷を去っていったことが示される場面で列車の音が響き渡る。第 2 幕では、この幕で演奏され、あるいは歌われる音楽が、実際の「音の風景」として聴こえるように配慮されている。舞台上で演奏されるさまざまな音楽は、演奏される場所をそれぞれ細かく指定し、いくつもの音楽や歌がすべて別の場所から聴こえてくるように設定されている[98]。その結果、主人公たちは、また聴き手は、歌劇の中のできごとを現実の情景の描写として受け取ることになる。第 3 幕では、彼の歌劇が上演される劇場の様子が漏れ聞こえてくる[99]（劇場こそは、音楽家にとっての最も重い現実を提示する場所だ）。夜が明けて、思うように作曲ができないことにフリッツが頭を悩ませている場面でも、「何百もの鳥の声（Hunderte Vogelstimmen[100]）」が聴こえてくることで、彼がもうひとつの世界、あるいは彼の理想とする「はるかな響き」に近い世界ではなくて現実世界にあることが、容赦なく伝えられる。

---

[95] *ibid.*, Ⅰ. Aufzug, S. 16-20.
[96] C. Hailey, *Franz Schreker, 1878-1934: a cultural biography.* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1993), p. 46.
[97] F. Schreker, *op. cit.*, Ⅲ. Aufzug, S. 124.
[98] ヴェネツィア風の音楽は「遠く離れたところで（weit entfernt）」、女性合唱の一部は「できるだけ舞台の上方に配置される（möglichst oberhalb der Bühne postiert）」、ジプシーの音楽は「かなり奥の方に配置され、ずっと遠くで響くように（ziemlich weit hinten postiert, so daß es sehr entfernt klingt）」と指示されている。F. Schreker, *op. cit.*, Ⅱ. Aufzug, S. 7, 24.
[99] *ibid.*, Ⅲ. Aufzug, S. 8.
[100] *ibid.*, Ⅲ. Aufzug, S. 66.

フリッツは「はるかな響き」、すなわちもうひとつの世界への思いにかられながらも、常に現実の枠組みの中でだけものを見て、音を聴いている。彼は、自分の所属する世界と、もうひとつの世界の中間領域に身を置く経験をしていない。彼はこの歌劇の中で 2 回、第 1 幕と第 2 幕の最後に、それまで自分のいた場所を捨てて別の場所へと移っていくが、それは単にひとつの領域の中で居場所を変えただけであって、境界を越えたことにはならず、そこには境界の向こう側をのぞきこもうとする試みも存在しない。

そこで、フリッツには、もうひとつの世界と接触するために、自分を助けてくれる存在が必要となる。それがグレーテである。彼女は、現実と非現実の間に身を置き、異なる領域に足を踏み入れる力を持つ。第 1 幕の森の場面（この森は、フリッツとグレーテの故郷にも、その外側にある都会にも属さない、中間的な領域だ）で老女がグレーテを見出すとき、彼女はこの若い娘が、メールヒェンの主人公としての資質を数多く備えていると明らかにする。グレーテは美しく、悪い両親を持ち、友人がなく、身なりは貧しく、そしてなにより、「善良な、年老いた、とてもすてきな女の人（eine gute, alte, eine gar liebe Frau[101]）」によって助けられるのだ。こうしてグレーテは、自分でも望まないうちに、もうひとつの世界と接続することになる。

したがって、グレーテは、フリッツが本来芸術家として必要としていた能力を持っていたことになる。その一方で彼女にもやはり、決定的に欠けているものがある。《夢見るゲルゲ》の第 1 幕第 6 場では、ゲルゲがメールヒェンの語りを回想する際に最も重要なのは、最後に主人公が幸福になることだった。ハッピー・エンドがもたらされるなら、その途中のプロセスは、このときのゲルゲにとってはそれほど大切なことではない。逆に、老女がここで挙げている、グレーテがメールヒェンの主人公として備えているものの中には、ただひとつ「最後に幸福になること」という前提がない。

グレーテはただ物語の中に存在しているだけでは、幸福を手にすることはできない。第 2 幕では、彼女の、幸福な結末だけが欠けたメールヒェンの一場面が現れる。彼女はここでは、美貌と財産を手にし、男たちの人気の的だ。第 1 幕の最後から第 2 幕までの間に、田舎の貧しい家の娘は突然、ヴェネツィアでも人気の娼婦となっている。この唐突な設定は、あたかもみすぼらしい身なりの娘が突然王女に変身したかのような、メールヒェンの主人公に起きた境遇の変化を連想させる。しかし彼女には、幸福になるという最後の結末だけが欠けている。

彼女に「最後に幸福になる」結末をもたらすことができるのはフリッツであり[102]、要す

---

[101] *ibid.*, Ⅰ. Aufzug, S. 108. ここでは、老女は自分のことを、メールヒェンによく登場する、よい魔法使いや妖精になぞらえている。

[102] ウルリケ・キーンツルは、第 1 幕から第 2 幕にかけてのグレーテの変化について、森の場面でグレーテの中に目覚めた性が、愛情を愛する人に用いることができないために、性的欲望をあらゆる男性に向けることになる、という解釈を示している。この考え方は主に心理学と女性の在り方への関心から導かれたものと思われるが、グレーテが「幸福な結末」にたどり着くためにフリッツが必要だという考え方にもつながるもので、《はるかな響き》の物語そのものの理解からも、遠くはない。U. Kienzle, „„NudaVerites“. Zur Psychologie der Frau bei Franz Schreker“, In: *Fraunengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts. Symposion 2001*, hrsg. von C. Ottner. (Wien: Doblinger, 2003), S. 215.

るにフリッツとグレーテは、互いを必要としているのだ。しかし彼は第 1 幕第 1 場で、グレーテは若い娘だから厳しい世界には耐えられないだろうという理由で、同行しようという彼女の申し出をはねつける（「お前を連れて行くなんて、それは無理だよ、かわいい子！世界は困難な場所なんだ、世界は厳しいところなんだ（Dich mitnehmen, das geht doch nicht, Kind! In der Welt ist es schwer, in der Welt ist es hart[103]）」）。しかしメールヒェンには、若い娘が世界をたったひとりでさ迷う物語はいくらでもある。ここでもフリッツは現実の「世界」の方にばかり気持ちを向けているばかりに、自分にとって、また領域を越えるために、ただひとつ必要なものを失ってしまう。同じ過ちは第 2 幕でも繰り返される。そして第 3 幕でようやく、彼は最初に捨てたグレーテこそが自分に必要なものだと気づき、彼女と結ばれることで、「はるかな響き」を耳にしたと思う。そのとき、彼はすでに死を目前にしている。芸術家としての彼の挫折は、最後の瞬間まで、自分に何が必要かを正しく見定められないことに原因がある。フリッツは目的に近づくことができないまま、不幸な結末を迎えるが、それは彼自身が招いたものなのだ。

その一方で、フリッツの挫折の物語は、シュレーカーが《はるかな響き》において伝えようとしている、芸術家はいかにあるべきか、またどのように行動することが可能かという問題において、実際には《夢見るゲルゲ》から遠い位置にあるわけではないことも示している。確かにフリッツは、現実に対する考え方においてゲルゲとは対照的な立場にある。しかし、彼は現実の中での自分の在り方ばかりを意識した結果、目指すものにたどり着くことができないという過程を繰り返した最後の瞬間に、それまで自分が感じ取ることができなかったものに触れる可能性を知る。それは、かつて自分が退けたグレーテの価値を知った瞬間であり、そのとき彼は、ゲルトラウトの本当の価値を知ったゲルゲと、同じ地点に経つことができたわけである。

４－５－２　ブラウンフェルス《鳥》――理想の世界を見出し、かつ失う芸術家

ヴァルター・ブラウンフェルス（Walter Braunfels, 1882-1954）の歌劇《鳥　Die Vögel[104]》（1920）では、主人公は異世界へ越境し、理想の世界・芸術に触れるという望みを実現する。

人間の世界に失望し、自分が住んでいた場所を去って鳥の世界を探しに来たふたりの男、ホッフェグート（Hoffegut[105]）とラーテフロイント（Ratefreund[106]）は、鳥たちの世界に

---

103 F. Schreker, *op. cit.*, Ⅰ. Aufzug, S. 11-12.

104 「叙情幻想劇（Ein lyrisch-phantastisches Speil）」という副題がついており、ファンタジー性が掲げられている。

105 アリストパネースの原作では、「エウエルピデース」（「楽観的」の意）という名前である。アリストパネース「鳥」久保田忠利訳（『ギリシア喜劇全集 2』中務哲郎、佐野好則、久保田忠利訳、岩波書店、2008 年）、208 頁。

106 原作では、「ペイセタイロス」（「仲間を説得した者」の意）という名前である。同書、208 頁。

たどり着く。ラーテフロイントは鳥たちをそそのかして、強大な都市国家を建設させ、ゼウスをはじめとする神々の支配に対抗させようとし、ホッフェグートも同調する。夜、ホッフェグートはナイチンゲールに誘われて、自然界の者たちの不思議な声を聞きながら眠りにつく。朝になると鳥たちの巨大な都市が完成しており、にぎやかに結婚式が行われるが、その直後、プロメテウスがやってきて、ゼウスに逆らうのをやめるように忠告する。ラーテフロイントと鳥たちは忠告を無視する。しかし、ゼウスが送り込んだ暴風雨と雷に都市はたちまち崩壊し、鳥たちはあっさりゼウスにひれ伏す。ラーテフロイントはびしょぬれになって愚痴を言いながら去っていく。ホッフェグートは、ナイチンゲールとの出会いが自分にとって大事なものであったことを確認するが、自分がすでに彼女の声を理解できないことを悟り、涙ながらに人間の世界へと戻っていく。

《鳥》は、アリストパネース（Aristophanes, ca.445-ca.385 B.C.）による同名の喜劇（414B.C.）をもとに、ブラウンフェルス自身が台本を書き、作曲した歌劇である。アリストパネースの原作では、主人公はラーテフロイントの原型であるペイセタイロスで、ふたりの人間は、アテーナイの社会を煩わしく思い、より快適に暮らせる土地を求めて鳥たちの世界へとやってくる。ペイセタイロスは鳥たちを言いくるめて、鳥たちによる強大なポリスを作り上げ、神々の支配権も打ち破って、このポリスの独裁者として強大な権力を手にする。この喜劇では、芸術についての言及は、この劇が発表されたギリシアの演劇コンクールにからめた冗談と、大仰な言葉遣いで歌う詩人が風刺される箇所だけである。

歌劇《鳥》は、ナイチンゲールが歌うプロローグに続いて、ホッフェグートとラーテフロイントが現実の世界を嫌って逃避し、芸術が花咲く鳥たちの理想郷を探している場面から始まる。理想の芸術を追い求める主人公ホッフェグートの姿は、ブラウンフェルスが自分の姿を投影して作り出したものである。原作の中心にあったギリシア民主国家の風刺は歌劇ではほとんど取り除かれ、「芸術の息づく幻想領域」としての鳥たちの世界[107]が主要な題材となった。歌劇の結末が、ペイセタイロスが巧みな戦略と交渉術で神々を手玉に取るというものから、ラーテフロイントと鳥たちが力で神に対抗しようとし、神がそれをはるかに上回る力で彼らを屈服させるというものに変わり、鳥たちの反抗が、とうてい望みのない無謀なものとして扱われたのは、ヨーロッパに多大な破壊をもたらし、ドイツとオーストリアというふたつの帝国を終焉へと導いた第 1 次世界大戦の影響によるところが大きいと考えられる[108]。作曲された時期の社会情勢と、芸術への関心を物語に反映させることで、歌劇《鳥》は作曲家個人との関わりをより強く反映することになった。その意味では、一種の自伝的歌劇のひとつとして位置づけることもできる。

このように、《鳥》の舞台や登場人物の設定は、ブラウンフェルスの台本では、《夢見る

---

[107] U. Jung, *Walter Braunfels (1882-1954). Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 58.* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980), S. 239.
[108] U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 100.

ゲルゲ》や《はるかな響き》と同じく、現実の世界とは隔てられた場所と、その場所を夢見る芸術家をめぐるものとなった。第 2 幕でプロメテウスは、鳥たちの世界について、神々の甘美な空想によって作り出されたものだと語る[109]。そしてホッフェグートは、ゲルゲと同じように理想の世界への憧れを抱き、まどろみの中でその世界に触れ得る瞬間を体験する[110]。

この歌劇に登場する数多くの鳥たちの中で、とくに重要な役割を果たし、かつ聴き手に強い印象を与えるのは、ナイチンゲールである。原作では、彼女は台詞や歌が配されていない、アウロス笛奏者が担当する役だが[111]、歌劇ではトリルを多用し、コロラトゥーラで広い音域を自由自在に飛び回る歌によって、自然の神秘を伝える役を与えられている。

彼女の、鳥たちの領域や自然の神秘についての歌は、原作のわずかな部分から取り出されて拡大され、プロローグ、第 2 幕前半、結尾の 3 箇所に置かれている。つまり、彼女の歌は歌劇全体の枠組みを作るものとして配置されており、この歌劇を支える理念を読み取る上で、最も重要な手がかりとなっている。

プロローグは、ニ長調長音階の 7 つの音からなる、ゆらりゆらりとそよぐような音型（憧れについて語られるとき、あるいはホッフェグートの憧れの感情と関連の強い場面で多く用いられることから、ここでは「憧れの主題」と呼ぶ）によって、徐々に下降してくる旋律で始まる（譜例 55）[112]。この旋律は、フリートヨフ・ハースによれば、「この世のものではない、曰く言いがたい何らかの美への憧れ」を示しており[113]、歌劇全体で、形を変えながら何度も現れる。ナイチンゲールは聴き手に向かって、鳥の世界では人間の世界でよりもよい生活ができることを伝える（ここで聴き手にむかって語りかける役を与えられることで、彼女が他の鳥たちとは異なる存在であることが示される）。アリストパネースの場合は、鳥に扮したコロスによって、鳥の世界は生理的欲求が称賛される点でよい場所であると語られるが[114]、歌劇では、鳥の世界は人間界にある苦悩や悲しみ、憎悪から解放され、

---

109 W. Braunfels, *Die Vögel. Ein lyrisch-phantastisches Spiel in zwei Aufzügen nach Aristophanis. Klavierauszug*. (Wien: Universal Edition, 2007), S. 194. キーンツルの指摘による（U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 93.）。原作には、このような記述はない。

110 ホッフェグートの体験は、ゲルゲの川のほとりでの体験と類似したものであると、キーンツルは指摘している。U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 100.

111 アリストパネース、前掲書、259 頁。久保田忠利「「鳥」解説」『ギリシア喜劇全集 2』中務哲郎、佐野好則、久保田忠利訳、岩波書店、2008 年、376 頁。原作では、ナイチンゲールは鳥たちの王ヤツガシラの妻で、彼と同じくもとは人間だった、美しい歌い手とされている（アリストパネース、前掲書、224、258 頁）。

112 W. Braunfels, *op. cit.*, S. 3.

113 フリートヨフ・ハース（長木誠司訳）「《鳥たち》……絶讃され、禁じられ、再発見され、再び忘れられたオペラ」ヴァルター・ブラウンフェルス『歌劇「鳥たち」全曲　2 幕の幻想歌劇』ポリグラム、1997 年、17 頁。

114 アリストパネース、前掲書、265-268 頁。

それぞれが思いやりをこめて、誠実に愛し合う場所として紹介される[115]。この部分では、彼女の歌は、スタッカートによる駆け上がるような分散和音や、頻繁に入れ替わる旋律のリズム、歯切れのよい和音による伴奏、それにしばしば大きな飛躍を見せ、c から 2 オクターブ上の c のさらに上の es まで、17 度にわたる広い音域を自由に駆け回るなど、極めて軽快な動きで、「自由」という印象を与える。しかし鳥たちの領域の紹介が終わると、音楽は一転して、落ち着いた和音の連なりや狭い音域を穏やかに動く旋律によって展開される。ここでナイチンゲールは、落ち着いたテンポとリズムで、半音階進行を含む長いフレーズによって、彼女の「憧れ」を歌う[116]。オーケストラからは、引き伸ばされた低音と、中音域でのざわめくような音楽が聴こえてくる。彼女は人間界の苦痛から解放された上でなお、「甘美な苦悩（süße Qual）[117]」を抱えているのだ。満ち足りた生活をした上で、なおつかみどころのない憧れを抱きその憧れゆえに苦悩するという、芸術家が理想とする生き方のひとつの典型を、彼女の歌は示している。

第 2 幕前半では、ナイチンゲールとの会話を通して、ホッフェグートが異世界と接触する瞬間が描かれる。この場面は、アリストパネースの原作にはない。彼は、ナイチンゲールが歌で示す神秘の世界に足を踏み入れるために、2 回、境界線を越える瞬間を体験する。満月の下、眠っていたホッフェグートは、ナイチンゲールの声を耳にする。彼は、まどろみの中でナイチンゲールと語りあい、触れあうことによって、自然の声を聴くことができるようになり、自然とひとつになろうとする。この場面でのナイチンゲールの歌は、プロローグとは異なり、声とオーケストラが、軽快な歌とスタッカート、長いフレーズと落ち着いた和音といった、パターン化された関係に基づいて結ばれているわけではない。この場面では、歌とオーケストラのそれぞれを、その場面で展開されている情景や歌い手の感情に対応させて、そのつどリズムや旋律を動かすことに重点が置かれている[118]。

ホッフェグートとナイチンゲールが自分の内面を相手に示すことで、隠された、あるいは人間が見出すことのできないものが次第に姿を現していく瞬間を、ブラウンフェルスは鮮明にとらえる。まず、嬰ハ短調の主 3 和音と、その和音の周辺で戯れる、ハープや弦楽器などによる音の波で、夜の森のざわめきが描かれる。ひそやかな響きの中に音の波がうごめくという形でざわめきを描写する手法は、《夢見るゲルゲ》の第 1 幕第 6 場などですでにおなじみのものである（譜例 56-1）[119]。ただし、ブラウンフェルスの場合は、風がざわめく様子を伴奏に固定し、そのざわめきを背景に歌や旋律という形で人物の感情や言葉を提示するのではなく、ざわめきそのものの中から旋律が、そして登場人物の感情や思考が

---

115 W. Braunfels, *op. cit.*, S. 7-9.
116 *ibid.*, S. 9.
117 *ibid.*, S. 10.
118 キーンツルは、この場面ではナイチンゲールの歌をプロローグよりも自由に扱うことで、彼女の内面を伝えることが重視されていると見ている。U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 100.
119 *ibid.*, S. 106. この部分は、ピアノ譜では主3和音を構成する cis, e, gis の3音だけが抽出されているが、実際にはその他の音も演奏されている。ウーテ・ユングは、このナイチンゲールの描き方に、ワーグナーの《ジークフリート》に登場する森の小鳥の描き方の影響を見ている。U. Jung, *op. cit.*, S. 248.

立ち現れてくるようにしているところに特徴がある。すなわち、保続音をベースに持つ音の波の中から cis 音が浮かび上がり（譜例 56-2）、さらにこの cis 音を起点として、伴奏と溶け合わずに cis 音の周りをめぐるような旋律が姿を現す（譜例 56-3）[120]。やがてざわめきが収束していき、嬰ハ短調から遠いヘ長調へと転調すると、まどろみの中でナイチンゲールの言葉に耳を傾けるホッフェグートの独白が始まる。ゲルゲが川のざわめきに耳を傾けるうちに、メールヒェンや母との思い出への想いに引きこまれ、ざわめきの音楽が後退していったように、ここではホッフェグートがナイチンゲールの語りに耳を傾けるときが、ざわめきを描く音楽が消えていく瞬間と重ねられる。

ホッフェグートがナイチンゲールの歌に耳を傾けながらまどろんでいるうちに、風のざわめきが戻ってくる。このざわめきは今度は、ウィンドマシーンによって現実離れして感じられるまでに不自然に増幅されてその場を覆う（第 2 幕冒頭からざわめいている「風」が、自然の気象現象によるものではないことが、ここで明確になる）。ざわめきが頂点に達したところで突然、風の音を描く音楽が消え、今度は静寂の中で、ナイチンゲールによる、cis 音を起点とする旋律が鳴り響く。オーケストラの音は背景に退き、クレッシェンドとデクレッシェンドが、また dis 音と d 音が 1 小節ごとに入れ替わるという繊細な動きを示す、クラリネットによるトレモロがこの場面の中心となる（譜例 56-4）[121]。このとき、ホッフェグートは第一の境界を越え、ナイチンゲールと会話を交わすことができるようになる。

ナイチンゲールは、鳥たちの胸の鼓動と大自然や宇宙との連動について語り（ここで風のざわめきが戻ってくる）[122]、ホッフェグートはナイチンゲールとひとつになることを望み、彼女の歌を通して、それまで感じたことのない甘美なものに触れる希望を、すなわち自分にとっての理想の芸術が体現された世界への憧れが満たされる可能性を思う[123]。しかし、彼が未知のものと触れるためには、風のざわめきで遮られた領域へと足を踏み入れるだけでは十分ではない。彼はナイチンゲールと触れ合い、体の中で自然の鼓動が脈を打つ[124]、あるいはすべての感覚が宇宙とひとつになる[125]という、人間には触れ得ないことを知らなくてはならない。それが、彼にとっての、理想の芸術に触れる瞬間なのである。

ホッフェグート
ナイチンゲールよ、陶酔の歌姫よ、
私の心に、今まで感じたことのない、
まったく知らない、甘美な気持ちが渦巻いている。
ああ、美しいナイチンゲールよ、これが愛だ。

---

120 W. Braunfels, *op. cit.*, S. 106-107.
121 *ibid.*, S. 120.
122 *ibid.*, S. 132-133.
123 ホッフェグートのナイチンゲールへの語りかけは、「憧れの主題」によって導かれる。*ibid.*, S. 122.
124 *ibid*, S. 132.
125 *ibid.*, S. 136.

HOFFEGUT

Hör' ich dich, Nachtigall, du trunkne Sängerin,
aufwirbelt im Herzen mir nie gefühlte,
nie gekannte Süße. Ach, holde Nachtigall,
das ist Liebe[126].

ナイチンゲールはさらに、彼を森の奥深くに隠されたものへと導いていく。ざわめきが消え、森の動きはさらに密やかなものとなる。演奏している楽器が次第に減り、音はデクレッシェンドと共に低音域へと沈み、速度が徐々に遅くなっていく。こうしてホッフェグートの周囲から、音が消えていく（譜例 57a）[127]。このとき、ナイチンゲールがホッフェグートに口づけし、彼はふたつめの境界線を越える。この瞬間、オーケストラはそれまでに現れたことのない雰囲気の音楽を演奏し始める。全音符の荘重な和音の上で木管が小さく、またゆったりと動き、「花の香りの声（Stimmen der Blumendüfte）」を表す女声合唱が、ユニゾンの全音符で静かに歌う。あたかもその場にいる者すべてが動きを止めたかのような一瞬が訪れる（譜例 57b）[128]。木々が月明かりに包まれ、花々が輝き出し、再び木と風がそよぎ始める。この止められた時間の中で、「花の香りの声」は彼を誘惑し、彼は彼らの声を理解し始める。悠然と、しかしたゆむことなく進んでいく 4 分音符の動きや鉄琴の響き、女声合唱とオーケストラが小節ごとに和声を入れ替える、宗教音楽を思わせる和音が、この場面を人間の世界とは全く異なる感覚によるものとして印象づける[129]。

主人公の意識が変化することによって周囲の音が音楽から消え失せ、かわりに合唱がそれまで聞こえていなかった声を提示するという構成は、ゲルゲのまどろみの場面でも見られたものである。ブラウンフェルスはこのプロセスを、ウィンドマシーンや合唱によって直前と異質な響きを作り出し、一方で音楽の動きを静止させることで、聴き手が注目し、理解できるように示す。

しかし、ナイチンゲールと話し、「花の香りの声」を理解してもなお、ホッフェグートは自分の望んだように、彼女とひとつになることはできない。この場面で、彼とナイチンゲールはあたかも恋人どうしの二重唱のように歌い交わすが、それはほとんどの部分で交互に言葉を発しあう形を取っており、ふたりが同じ言葉を唱和する瞬間はない。ふたりの声が重なるときには、ナイチンゲールには言葉を伴わないオブリガードが与えられている。そしてホッフェグートはこの場面の終わりで、ナイチンゲールと共有するものを見出すことなく、地面に倒れこんで眠りに落ちる。

---

126 *ibid.*, S. 137.
127 *ibid.*, S. 139-140.
128 *ibid.*, S. 140.
129 *ibid.*, S. 141. 以降。この場面の最後に、ホッフェグートは「はるかな響き（die klingende Ferne）」が自分に語りかけていると言う。彼は《はるかな響き》のフリッツが追いかけて届かないものにここで到達している、と考えることができる。ナイチンゲールによれば、この響きを耳にしたものは、それを決して忘れることはない（*ibid.*, S. 148-149.）。

ホッフェグートは、ナイチンゲールの世界に足を踏み入れるだけで、その世界に属する者として生きることも、その世界から何かしら新たなものを取りこんで、芸術家としての自分の生活に新たな領域を開くこともできない。王女の呼びかけを受けながら、現実のくびきから逃れられないゲルゲや、理想の音楽を追い求め続けながら手にすることのできないままさまよい続けるフリッツと、彼はその点で共通している。そして彼には、自分が理想の領域をただ目のあたりにすることしかできない、と知る以上の不幸が訪れる。

《鳥》が、同じく放浪する芸術家を扱った《夢見るゲルゲ》や《遠い響き》と大きく違うのは、理想の生き方を見つけるために挫折を繰り返すゲルゲやフリッツとは違い、ラーテフロイントとホッフェグートが第 1 幕の冒頭で、いとも簡単に理想の異世界を発見することである（彼らは苦労したと言っているが）。そして彼らは、そうして見つけた世界を、これまたいとも簡単に自ら破壊してしまう。ラーテフロイントは鳥たちを扇動し、滅亡に至る戦いへとけしかける。ホッフェグートもまた、この扇動に参加する。プロメテウスが警告するために現れたとき、ホッフェグートは神への反抗が愚かな行為であると悟る。しかし彼はすでに、この愚行に加わってしまっていたのだ。

鳥たちと神の対決が終わった後、ゼウスに歯向かったはずの鳥たちは、全く損害を被った様子がない。彼らは嵐の中を右往左往しただけで、敗北してからは、とくに罰せられてもいないようで、逆にゼウスを称え始める。

痛い目に遭ったのは、むしろ人間たちの方である。彼らはあこがれ、追い求め、ようやくたどりついた鳥たちの世界を去らなくてはならない。そして、鳥たちをけしかけたラーテフロイントは雨でずぶぬれになり、「家にいれば、ああ、家にいればよかった！（Wäre ich zu Haus, ach ja, zu Haus![130]）」と言って帰ってしまう。落胆し腹を立ててはいるが、彼の被害は、家に帰って着替えて暖炉にあたり、暖まってしまえば回復する程度のものにすぎず、人間の世界を捨ててきた経緯も、なかったことになる。もともと彼は、歌劇の冒頭で芸術について語っていた割には、鳥たちに出会ってからは芸術のことは一切口にしないなど、姿勢のいい加減なところがある[131]。

一方、ホッフェグートは鳥たちの領域を去ることになったとき、ナイチンゲールとの出会いは意味のあるものだったのだ、と自分に言い聞かせる。しかし彼は、人間たちのもとに帰っていっても、彼と彼の考える芸術像が理解されないことを、この体験が、自分の芸術家としての将来に明るい前途をもたらすものではないことを知っている[132]。

---

130 *ibid.*, S. 249.

131 キーンツルは、ラーテフロイントの姿勢について、芸術が、誤った目的のために疎外されている、と嘆きつつ、鳥の世界にそのような誤った目的をよしとする考え方が広まった原因を作っている、と指摘している。U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 98.

132 「今おれは去らなくては、降りていかねばならない、おれを理解しない人々のところへと。（Nun muß ich fort, den Abstieg geh'n, hin zu den Menschen, die mich nicht versteh'n.）」W. Braunfels, *op. cit.*, S. 255.

そもそも彼は、この物語での自分の体験を、自分の芸術活動にとって意味のあることとして受け取り得るのだろうか。ナイチンゲールが最後の場面で再び歌うとき、聴こえてくるのは言葉ではなく、(Ah) という声だけである。オーケストラでは、「憧れの主題」から派生した、そよぐような音型が、ただただ沈んでいく（譜例 58）[133]。彼はもはや、彼女の言葉を理解することができないことを悟り、涙を流す。自分が足を踏み入れたはずのものから、彼はすでに遠ざかってしまっているのだ。

この歌劇では誰も死んだり、重大な打撃を被ったりすることはない。鳥たちもラーテフロイントも、自分たちの失敗を深刻に考えることはない。音楽も、穏やかな、あるいはユーモラスな雰囲気に包まれている部分が多い。しかし、逆に音楽が穏やかであることが、また物語の中のできごと自体が深刻なものでないことが、芸術家ホッフェグートを悲劇的な人物として印象づける。こうして歌劇《鳥》は、芸術家の悲惨な運命についての物語となる。芸術家にとっての悲劇は、失恋や死などの、具体的な大きなできごとにあるわけではない。自分の手で理想の芸術を作り出すにことができないまま時間が経過していくということが、ゲルゲやフリッツやホッフェグートにとっての悲劇であり得るのだ。ツェムリンスキーが、常に悲しそうな表情を浮かべている主人公像の中にとらえたものを、ブラウンフェルスは一見気軽でユーモラスで風刺的な雰囲気と、その雰囲気に隠された、未知の美しいものを描く音楽の中に見出している。

ナイチンゲールはこの歌劇のプロローグで、観客に向かって人間界の重荷を振り捨てるように語りかける。ラーテフロイントとホッフェグートは彼女のこの歌を聴いていないが、結果として彼女の勧めた通りに、人間界を捨てて鳥たちの世界へとやってくる。そして、この歌劇を冒頭から見守っている聴き手もまた、ナイチンゲールの勧めに従って人間界を捨て、ホッフェグートと同じく、外部からの声を耳にするという体験をしている。

鳥たちが戦いに敗れ、ホッフェグートが一度手にした理想の芸術を、自らの行いによって失うとき、聴衆に提示されるのは、歌劇冒頭のナインチンゲールによる聴衆への呼びかけの歌を再現した音楽である。このとき、ホッフェグートはナイチンゲールの言葉を理解することができない。そして聴衆もまた、冒頭ではナイチンゲールの言葉を聞き取ることができ、第 2 幕冒頭ではホッフェグートと同様に、ナイチンゲールの声を聞き、自然界の声に触れるという経験をしたにもかかわらず、この結末では彼女が語る言葉を理解することができない。芸術家にはひとしく、自分の生きる世界とは別の世界に足を踏み入れることで、理想の世界に触れる可能性がある。しかし、芸術家はひとしく、その世界で見出したものを自分のものにすることはできない。そして、その可能性を自らの手で壊してしまうという運命を持っている。これが、歌劇《鳥》のテーマである。

４－５－３　クシェネク《ジョニーは演奏する》――漂流する作曲家

[133] *ibid.*, S. 258.

エルンスト・クシェネク（Ernst Křenek, 1900-1991）の歌劇《ジョニーは演奏する　Jonny spielt auf》（1925-26）は、《はるかな響き》と同じく、当時の音楽を支える制度の中で、作曲家がどのように生きるか、またどのように生きなくてはならないのかを描いている。もっとも、《ジョニーは演奏する》の主人公マックスの運命は、フリッツのそれとはかなり異なる。

作曲家マックスは、アルプスの人里離れた氷河のふもとで歌手のアニータと出会い、恋に落ちる。一方、パリのホテルで、人気ヴァイオリニストのダニエッロがアニータに交際を申しこみ、断られる。この間に、ジャズ・バンドでヴァイオリンを弾くアメリカ出身の黒人ジョニーは、ダニエッロの持っている名器に魅せられ、このヴァイオリンを盗み出す。ダニエッロはアニータに振られたこととヴァイオリンを盗まれたことでマックスを逆恨みし、 ジョニーの恋人でホテルのメイドをしているイヴォンヌを利用して、マックスとアニータの仲を裂こうと画策する。

ダニエッロの計画通りにマックスとアニータは喧嘩別れし、マックスは人間の世界を捨てて理想の芸術のために生きるべく、氷河へと向かう。しかしマックスの求めを「氷河」は拒む。マックスの耳にはやがて、自分の曲を歌うアニータの声、ホテルの人々の会話、そしてラジオから流れてくる、ジョニーのジャズ・バンドの音楽が聴こえてくる。マックスはアニータと仲直りし、再び人生へと戻っていくことを決意する。一方ダニエッロは、ラジオの音楽を聴いて自分のヴァイオリンの音だと気がつき、警察に連絡を取る。

アムステルダム行きの列車が今にもやって来ようとしている駅のホームに、登場人物たちが集合する。マックスが、新しい契約のためにアメリカへ出発するアニータに同行するために駅に現れる。ジョニーは策をめぐらせてヴァイオリンを持ち去ろうとするが、警官たちが現れたので、ヴァイオリンをマックスの荷物に紛れこませる。すると警官たちはマックスがヴァイオリンを盗んだと勘違いし、彼を連行する。マネージャーと共にマックスを待っているアニータに、ダニエッロは自分の復讐について語る。今はアニータのもとで働いているイヴォンヌは、アニータに頼まれて警察に真相を話しに行く。ダニエッロは彼女を止めようとして逆に突き飛ばされ、入線してきた列車に轢かれて命を落とす。ジョニーはイヴォンヌの頼みでマックスを助け出し、マックスはぎりぎりのところでアムステルダム行きの列車に飛び乗り、アニータと共にアメリカへと旅立つ。ジョニーはダニエッロのヴァイオリンを手に入れてかき鳴らし、人々は彼のヴァイオリンに合わせて踊り始める。

マックスは、社会から孤立していること、また自分の中にインスピレーションが沸いてこないことを意識して苦しむ、芸術家を描く歌劇において典型的な主人公である[134]。そし

[134] C. Taylor-Jay, *The artist-operas of Pfitzner, Krenek, and Hindemith ; politics and the ideology of the artist.* (Aldershot, Burlington: Ashgate, 2004), pp. 91-92.

て彼は、歌劇の初めから、自分たちの暮らす領域とは別の場所にある、崇高な氷河の世界に憧れている。人間の理解が及ばないそのような場所に、彼の理想とする芸術が存在すると思っているからである。この考え方は、フリッツやホッフェグートと変わらない。そして彼は第 2 部前半で、ホッフェグートと同じように、「異世界」からの声を耳にし、「理想の芸術」へと近づく機会を得る。彼はアニータに裏切られたと思いこんで人間の世界に絶望し、第 1 部冒頭ではただ憧れのまなざしを向けるだけだった氷河のもとへ進み出て、氷河に向かって自分を受け入れてほしいと呼びかけ、「氷河」と対話をする。《ジョニーは演奏する》は、意図的に荒唐無稽と思わせるつくりになっている一方で、歌劇の中のできごとはおおむね、現実の風景として有り得ることとして設定されているが、この場面では唯一、非現実的な情景が描かれる。

《ジョニーは演奏する》での「氷河」の扱いは、《鳥》第 2 幕での「花の香りの声」といくつか共通する点がある。「氷河」の、すなわち超自然的な存在の言葉は、女声合唱によって歌われる。この「氷河」の声もまた、限られた音域の中でゆったりと動く和声によって神秘的な響きを展開し、通常人間には触れることのかなわないものの存在を伝えようとする。その一方で、この場面での楽器の扱いは、《鳥》第 2 幕でのそれとは大きく異なる。用いられる楽器は、マックスが「氷河」と対話する場面ではチェレスタと弦、「氷河」が言葉を発することをやめてからはハーモニウムと弦だけと、非常に限られている。「氷河」が言葉を発している間は、チェレスタが合唱の動きをなぞり、弦はその下でおとなしく女声合唱を伴奏していて、際立った動きを見せない。このときチェレスタは、「氷河」の何ごとにも動じない泰然とした様子、というよりは何にも心を動かされない冷たさを印象づけるかのように響く。「氷河」が言葉を発することをやめ、「ああ（Ah）」と歌いながら遠ざかり始めると、チェレスタと入れ替わるようにして、ハーモニウムが高音でぼんやりと光を放つような音を延ばし始める（譜例 59）[135]。弦はコントラバスがベースラインを鳴らし、第 1 ヴァイオリンが g 音を連打しつづけるだけになり、やがてその第 1 ヴァイオリンも消えていく。「氷河」が語る部分でも遠ざかっていく部分でも、音はともに薄く作られていて、「氷河」の神々しさが、冷たく生命感のないものであることを感じさせる。このような動きのない、また冷たい音色は、さまざまな色彩を駆使して「花の香りの声」の場面を描き出そうとした《鳥》の手法には見られないものである。マックスが自分たちのもとにやってくることを拒む「氷河」の言葉を待つまでもなく、生命の息づかない領域にある「理想」は、人間たる芸術家が求めるべき理想とは程遠いことが、このような音楽によって示されている。

氷河が遠ざかっていくと、マックスはどことも取れない領域をさまよい始める。一瞬、氷河の歌と、マックス自身が書いた曲を歌うアニータの声が同時に響く（譜例 60）[136]。氷

---

[135] E. Křenek, *Jonny spielt auf. Oper in zwei Teilen.* (München: Musikproduktion Höflich , 2004), S. 230.

[136] ここでマックスの曲として歌われる音楽は新ウィーン楽派の書法を意識して書かれており、マックスはシェーンベルクなどのいわゆる「前衛派」に属する作曲家として設定されていることになる。C. Taylor-Jay, *op. cit.*, pp. 114-115.

河の歌は間もなく消えていき、今度は彼女の歌を聴いているホテルの客たちの声が聴こえてくる。このとき、マックスは崇高な芸術を象徴する（と彼には思われる）氷河の世界と、現実に芸術が創作され受容される世界の間をふわふわと漂い、結局、現実の世界へと戻ってくる。しかし、こうしてマックスが復帰した、芸術音楽が創作され演奏される領域もまた、彼の拠って立つところとなるかどうかは、心もとない（演奏を聴く客たちは、有名歌手であるアニータにゴシップ的な関心は持っていても、「新しい芸術」には少しも興味がない)。アニータの歌を伴奏するのは弦楽器による不協和音が主体となっている音楽で、ここでは「氷河」との対話の場面と同じく用いられている楽器が少なく、音色に変化が生じない上に、和声もなかなか安定しない。

すると今度は、マックスの前に第 3 の領域が現れる。それが、ラジオから流れてくる、ジョニーのジャズ・バンドの音楽である。この軽快な音楽は突如としてマックスの認識の外部から飛びこんできて、それまで彼を取り巻いていた、いわゆる芸術音楽をめぐる 3 つの領域の印象を、たちまち吹き飛ばしてしまう。マックスと現実世界を結びつけるのは、崇高な「氷河」でも、芸術音楽でも、芸術音楽に耳を傾けつつゴシップをものする「愛好家」でもなく、少しだけわがままで不道徳なジョニーが気の向くままにかき鳴らす、「ジャズ」なのだ。

物語の上では、マックスが領域と領域の間をさまようこの場面は、駅のプラットフォームで繰り広げられるクライマックスを準備している。それまでに現れた問題が全て解決され、大団円が訪れるのは、ここでマックスが芸術家としての自分の進むべき道を見出したからのように思える。主人公が大きな危機を乗り越えたことで、物語がハッピー・エンドへと向かう推進力を得るのは、ごく自然な成り行きだ。

実際、マックスが駅のホームの場面で、間一髪アニータの待つ列車に飛び乗り、ふたりでアメリカへと旅立つ物語の結末と、その後にジョニーがヴァイオリンを弾き、人々が踊りまわる最後の場面が続けて提示されることで、マックスがいわゆる「芸術音楽」のかわりに、より生命力のある大衆音楽を見出し、芸術家としてもハッピー・エンドへと向かっていったことが連想される[137]。

しかし、この歌劇は本当に、マックスにとってのハッピー・エンドを提示しているのだろうか。彼はジャズと結びつくことで、自らの芸術の道を見出したということになるのだろうか。聴き手にとって明らかなのは、彼が氷河の世界へ行こうとして果たせなかったことと、そのあとアニータと共にこの歌劇の世界から去っていったことだけだ。彼とジャズ、あるいはアメリカの音楽との結びつきはどのように実現したのか、そもそも実現したのか、ここでは一切触れられてはいない。ジョニーがヴァイオリンを弾き、人々が躍りまわるとき、そこにはひとつの「理想の世界」が生まれている。しかしそこに、マックスの姿はな

[137] チュリックはエヴァ・ディートリッヒ（Eva Diettrich）の意見に拠って、ジョニーの音楽言語がマックスのそれに勝利するという見方を提示している。N. Tschulik, *Musiktheater in Österreich. Die Oper im 20. Jahrhundert*. (Wien: Österreichischer Bundesverlag), 1984, S. 252.

い。マックスだけではない。人々がジョニーの音楽に合わせて踊るとき、すなわち音楽が本当に人々に喜びを与えるとき、芸術音楽の担い手であるマックスもアニータもダニエッロも、そこにはいない。彼らは音楽家でありながら、音楽家が本来喜びとすべき、人々が音楽を楽しむ瞬間、音楽から喜びを得る瞬間に、居合わせることができない。

そして、彼にとっての、芸術家の物語としてではない、もうひとつの「ハッピー・エンド」もまた、非常に疑わしいものである。たしかに彼は危機一髪のところで容疑から救われ、列車に飛び乗ってアニータと共にアメリカへと旅立つことができた。しかしこの旅はもともと、アニータの契約のためのもので、列車にはマックスとアニータだけでなく、アニータのマネージャーも乗っている。「人生」へと復帰し、芸術家において、またアニータとの恋愛において、自分の求める生き方を見出したはずのマックスはそれでもなお、商売としての「芸術音楽」につきまとわれ続ける。今や彼を縛っているのは、理想でも喜びを提供するという目的でもなく、契約だ。マックスとアニータが向かう「アメリカ」、歌劇の舞台の上に現れることのない未知の空間は、契約によってふたりを飲みこんでしまい、ふたりは、この歌劇の舞台（芸術家についての物語）から姿を消す。この結末はマックスにとって、氷河に拒絶されたときよりもさらに大きな、そして決定的な挫折を意味している。

４－５－４　ヤナーチェク《利口な女狐の物語》――もうひとつの世界との幸福な出会い

こうして見てくると、まるで音楽家はもうひとつの世界とは、あるいは理想の音楽とは、幸福な出会いを果たすことのできない存在であるかのように思えてくる。しかし、メタファーに近い形ではあるが、音楽家と異世界の幸福な出会いを描いた作曲家もいる。

レオシュ・ヤナーチェク（Leoš Janáček、1854-1928）は、その活動の初期から、作曲家の挫折やふたつの領域をめぐる歌劇を手がけていた。《夢見るゲルゲ》とほぼ同時期に作曲された歌劇《運命　Osud》（1903-06/1907）では、愛について理解できない作曲家の悲劇を描き、《ブロウチェク氏の旅行　Výlety páně Broučkovy》（1908-17）では、20 世紀の酔っ払いが月の世界や過去のプラハへ行く物語を、プラハの小市民への風刺と親しみをこめて書いている。また、晩年の作品《マクロプロス事件　Věc Makropulos》（1923-25）は、時間を超えて生き続けた女性歌手が主人公である。《運命》と《マクロプロス事件》の場合、音楽家である主人公は幸福な生活を送っているとはいえず、一方で《ブロウチェク氏の旅行》は決して不幸な物語ではないものの、もうひとつの世界への旅行はあくまで、酔っ払いの夢という枠の中で行われる。その中で、《利口な女狐の物語　Příhody lišky bystroušky》（1922-23）は、主人公が自分のいる場所とは異なる領域との幸福な出会いを果たすさまを描き出している。

夏の日の午後、森の中で居眠りをしていた森番は、突然鼻の上に蛙が飛び乗ってきたのに驚いて目を覚ます。彼はそのときそばにいた子狐ビストロウシュカをつかまえて、家に

連れて帰る。ビストロウシュカは森番の家で囚われの身になり、飼い犬ラパークのくだらない話を聞いたり、家の子どもたちにいじめられたりする。最後に彼女はこの家のにわとりたちをだまして皆殺しにし、森番も突き倒して、森へと逃げ去る。

ビストロウシュカは威張り屋のあなぐまをだまして、彼を家から追い出し、その後に入りこむ。村の居酒屋では、森番が神父と校長と一杯やりながらトランプをしている。校長はテリンカという女性に思いを寄せているのをからかわれて、森番を女狐のことでからかい返す。居酒屋からの帰り道、酔っ払っている校長と神父に、ビストロウシュカがいたずらを仕掛ける。森番はいたずらに気づいて銃を撃ち、ビストロウシュカは走り去っていく。月明かりの夜、ビストロウシュカは雄狐ズラトオフスビテクと知り合いになり、彼から求婚される。ふたりの噂は森じゅうに広がり、ビストロウシュカとズラトオフスビテクは動物たちに祝福されて結婚式を挙げる。

行商人のハラシタが森の中で森番と出会う。森番はハラシタが密猟をしているのではないかと疑っており、ハラシタも森番を警戒している。森番はビストロウシュカを捕らえるべくわなを仕掛けて立ち去るが、夫とたくさんの子どもたちと一緒に現れたビストロウシュカは、そのわなをあっさり見破る。ハラシタがやって来ると、彼女はおとりになって彼をだまし、その間に夫と子どもたちが、ハラシタの運んでいたにわとりに襲いかかる。怒ったハラシタは銃をやみくもに撃ち、ビストロウシュカは弾に当たって倒れる。しばらく後、居酒屋で森番と校長がビールを飲んでいる。森番は女狐の巣穴を見つけたが空っぽだった。校長は、テリンカがハラシタと結婚することになったので落胆している。村を去った神父は寂しがっているそうだ。居酒屋を出て森に向かった森番は、昔の回想にふけり、かつてと同じように居眠りをする。彼は夢の中で子狐に出会い、もう一度つかまえようとするが、実際につかまえたのは蛙だった。蛙は森番に、あんたのことはおじいちゃんから聞いていたよ、と言う。

《利口な女狐の物語》は、通常、自然における生命の循環を描いた作品と説明される[138]。すなわち、歌劇の最後、年老いた森番は最後に女狐ビストロウシュカの娘と思われる子狐に出会い、かつて（第 1 幕第 1 場で）自分が出会った蛙の孫と名乗る蛙の言葉を聞いて、自然の生命の循環に気づいて圧倒される、というわけである。

森番が生命の循環に気づく大きな根拠としては、最終場面である第 3 幕第 3 場が、最初の場面である第 1 幕第 1 場と重なるということがある。最初の場面で森番とまだ子どもだった女狐が出会い、最後に森番がその出会いの現場に戻ってきて、やはり子どもの、別の女狐に出会う。どちらの場面でも、森番は眠り、第 1 幕と同じ動物たち（「同じ」と台本に明記されている）が現れ、子狐がうろうろし、蛙が森番の顔に飛び乗る。このように最初

[138] I. Horsbrugh, *Leos Janacek. The field that prospered.* (London: David & Charles, 1981), pp. 159-160. （イーアン・ホースブルグ『ヤナーチェク　人と作品』和田旦、加藤弘和共訳、泰流社、1985 年、230 頁。）

の場面と最後の場面が結びつくことで、作品世界の中のできごとが循環している、という印象がもたらされる。

しかし、これらふたつの場面では生命の循環、すなわち交替と繰り返し以外のものも提示されている。ふたつの場面での森番の行動は、すべて同じというわけではない。第 1 幕第 1 場で森番は子狐をつかまえるが、第 3 幕第 3 場ではつかまえそこなう。つまり、何らかの時点で、森の中での森番の在り方は、以前のそれとは分岐してしまっている。最初の場面と同じ場面を用意することで、ヤナーチェクは最初の場面と何が同じかだけではなく、何が違うかをも伝えているのである。

第 3 幕第 3 場において、第 1 幕第 1 場と異なることが明確にされるのは、森番の感傷的な歌や森の風景をゆったり描く音楽が、子狐の登場を機に、第 3 幕第 1 場で子狐たちの歌う「狐は走る、ターボルの街へ」という歌を用いた、高く早い音楽に転じる時点でのことである。このとき、森番は、そして聴き手は、世界が必ずしも自分の感覚を基準にして動いているわけではない、ということを知る。人間たちが老いを意識しているちょうどその頃（第 3 幕第 2 幕の居酒屋の場面では、時間が過ぎていったこと、自分たちが老いたことが語られる）、動物たちの世界では、新しい世代が走り回っている。蛙がどのくらいの年齢にあたるのかは分からないが、狐はまだ子どもだ。老いた者から見れば、若く元気いっぱいの年頃ということになる。

第 3 幕第 3 場の前半で森番の独白がゆったりと歌われたのから一転して、子狐が登場する場面、そして最後の蛙の言葉では、テンポが速くなり音も高くなる。この違いは、かつて同じ時間を共有した人間と動物が、別の時間になると、一方は老いており、他方は新しい世代が若さを謳歌していること、すなわち、人間の時間軸と動物の時間軸が異なることを示している。つまり、歌劇《利口な女狐の物語》には、異なる時間軸にしたがって進行する、人間の世界と動物の世界というふたつの世界が存在する。

しかし、第 1 幕第 1 場で森番が子狐を発見したときには、音楽にはこのような変化は生じていない。このときは、子狐たちの歌の旋律も現れないどころか、森番が目を覚ます直前の場面で繰り広げられていた、動物や虫たちの踊りの音楽も、鋭い 2 連符の連続や、4 連符の下行形によって、かき消されてしまう（譜例 61）[139]。このときは、森番の（そして聴き手の）耳には、子狐の歌が入ってくることはなかった。森番の鼻に飛び乗った蛙も、ただ「ケロ、ケロ！（Brekete! Brekete!）」と言うだけだった[140]。この段階では、森番は、動物たちの世界の声に耳を傾けることはできなかったのである。

ところが、第 3 幕第 3 場になると、「狐は走る」の歌の音楽が軽快に演奏され（譜例 62）[141]、森番は蛙と会話をする。

---

139 L. Janáček, *Příhody lišky bystroušky. Opera o třech jednáních. Klavírní výtah vypracoval Břetislav Bakala (Klavierauszug von Břetislav Bakala).* (Wien: Universal Edition, 2010), S. 30.
140 *ibid.*, S. 26-27.
141 *ibid.*, S. 220.

森番

　えい、この冷っこい奴め、どこにいたんだ？

蛙

　それぼくじゃない、おじいちゃんのことだろ！

REVIRNIK

　Eh, ty potvoro studená, kde se tu bereš?

SKOKANEK

　Tokok nésu já, tokok, beli dědošek![142]

この瞬間、この歌劇で初めて、人間と動物の間に会話が成立する[143]。つまり、このやりとりによって、森番は動物と双方向のコミュニケーションを取ることが、初めて可能になったのである。このあと、音楽は唐突に、軽快な音楽から、オーケストラ全体による、ゆったりとたゆたう幕切れの音楽へとつながっていく（譜例 63）[144]。この幕切れの中心となる旋律は、ビストロウシュカが夫と、新しく子どもを産む計画について話す場面で歌われるフレーズでもあり、生命の再生を示すモチーフでもある[145]。この、動物たちの対話の中で用いられるフレーズは、第 1 幕第 1 場では、現れることはなかった。

したがって、第 1 幕第 1 場と第 3 幕第 3 場の違いは、動物たちの声が初めて人間の耳に届くこと、人間と動物が初めて双方向のコミュニケーションを交わすことを意味している。そして、ふたつの場面で音楽のテンポやフレーズの高さを異なるものに設定することで、森番が最後の場面で体験するのは、単に蛙と話ができるようになったことにとどまらず、彼が自分が住む世界の時間軸とは異なる時間軸で進行していく世界と触れ合ったことでもあることが示された。彼は境界を越えて、彼にとっての現実の世界からもうひとつの世界へと足を踏み入れ、もうひとつの世界に生きる住人たちと触れ合ったのである。

こうして森番は、ゲルゲをはじめとする数多くの、もうひとつの世界へと境界を越えて行こうとした者たちが、また数多くの歌劇に登場する芸術家たちが果たし得なかった願いを実現する。そして彼は、ふたつの点で、そんな芸術家たちに希望を与える存在である。

---

142 *ibid*, S. 222-223.　日本語訳は関根日出男による（「リブレット対訳」関根日出男訳、日本ヤナーチェク友の会編『ヤナーチェク　歌劇利口な女狐の物語　対訳と解説』2003 年、95 頁。）

143 ミルカ・ゼマノヴァは、蛙と森番のやりとりについては言及していないが、動物たちがモラヴィア方言で話しているにも関わらず、人間への彼らの反応は観客以外の誰にも理解されていない、と指摘している。M. Zemanová, Janáček, (London: Northeastern University Press, 2002), p. 171. また、人間と動物の間にコミュニケーションが成立し得るもうひとつの場面としては、第 1 幕末尾に森番が「（お前の頭に）一発食らわしてやろう！（Já tě uderím na hlavu.）」と言い、ビストロウシュカが「それともあたしがあんたをね！（Nebo já tebe!）」と応える場面がある（L. Janáček, *Příhody lišky bystroušky. Klavierauszug*, S. 69.（日本語訳は、関根日出男、前掲書、43 頁。））が、ここでは、ビストロウシュカは森番の言葉が分かっているが、森番は彼女の言うことが分からない、と取るべきである。

144 L. Janáček, *Příhody lišky bystroušky. Opera o třech jednáních.* Wien: Universal Edition, 2010, S. 453-455. 引用：L. Janáček, *Příhody lišky bystroušky. Klavierauszug*, S. 223-224.

145 I. Horsbrugh, *op. cit.,* pp.168, 169.（ホースブルグ、前掲書、241、243 頁。）

ひとつは、森番は芸術家、具体的には作曲家ヤナーチェク自身の姿を反映していることである。森番は第 1 幕第 1 場から常に、森とともに生活し、ビストロウシュカは常に彼の周りを走り回っていた。それは、彼が単に自然に密着して生きていたことだけを意味するわけではない。彼は常にもうひとつの世界を観察し、ビストロウシュカを観察していた。それは、歌劇《利口な女狐の物語》を作曲するときに、まさにヤナーチェク自身がしていたことでもあった。ジョン・ティレルは、ヤナーチェク家の家政婦をしていた女性の回想を引いて、ヤナーチェクがこの歌劇を作曲することにしてから、朝 6 時に起きて公園へ出かけ、鳥が鳴き、木がざわめき、蜂が羽音を立てるさまを聞くようになり、家に帰ると「一体どうしたら、みんなは寝てなんかいられるんだろうね」と言った、というエピソードを紹介している[146]。つまり、歌劇《利口な女狐の物語》は、ひとりの作曲家がもうひとつの世界を観察し、その世界の者たちと対話することができるようになった結果生まれた作品でもあるのだ。

もうひとつの希望は、森番のしたような経験をすることは、もうひとつの世界と接触したいと願いながら結局挫折した他の芸術家たちにとっても、決して不可能ではないということである。第 1 幕第 1 場と第 3 幕第 3 場で、森番が取っていた行動は、彼らと大きく異なるものではない。彼は森の中でまどろみ（たとえばゲルゲが川のほとりでまどろんだように)、目を覚まし、もうひとつの世界の住人と出会う（たとえばゲルゲが王女と出会ったように)。そして森番は、最初の機会には動物たちの声を聴き取ることができず、そのあと、この歌劇の大部分で、この、彼の知らない世界と隣り合わせながら、しかもそのもうひとつの世界の住人であるビストロウシュカとしばしば出会っていながら、その世界に触れることはなかった。そして第 3 幕第 2 場、年老いた彼は「異常に静かな雰囲気（Nezvyklé ticho[147])」、すなわち一種の挫折感の中にある（実際、校長はテリンカを失い、森番はビストロウシュカを失った)。森番がもうひとつの世界に触れることができるのは、そのあとのことなのである。一度挫折したからといって、そして年老いたときに求めるものを何も手にできていないからといって、芸術家は、もうひとつの世界に触れる機会を永遠に失ったわけではない。ゲルゲもホッフェグートも、あるいは命を落とさなければフリッツも、いつかはもう一度女狐や蛙にあたる存在に出会い、それをきっかけにもうひとつの世界に出会い、そこに自分が理想とするものを見出すことができるかもしれない。森番の物語は、そんな希望も与えてくれる。

４－６　《小人》――芸術家の意地

ツェムリンスキーは、《夢見るゲルゲ》で扱い、20 世紀初期の歌劇で多くの作曲家が悩まされ、歌劇のテーマとした、個人の考えや行動では動かすことのできない限界に突き当た

146 ジョン・ティレル「オペラ『利口な女狐の物語』」青木勇人、小田謙爾訳、日本ヤナーチェク友の会編『ヤナーチェク　歌劇利口な女狐の物語　対訳と解説』2003 年、116-117 頁。
147 L. Janáček, *Příhody lišky bystroušky. Klavierauszug*, S. 195.

ったときにひとりの芸術家に何ができるのかという問題を、後に歌劇《小人》で再び扱っている。《夢見るゲルゲ》では、ある個人が自分の意志に従って行動することの価値を示しながらも、一方でそのような行動を経ても、その個人の上に現実が覆いかぶさるという図式を示している。このとき、芸術家が一定の社会的成功を収めることと、彼が自己実現を達成することは、一致しない。主人公がたどり着く結末は、外見上は幸福なものに見えたとしても、芸術家にとっての完全なハッピー・エンドを意味するわけではないという問題が、ここで提示されている。

《小人》は主人公の死に終わる 1 幕ものの悲劇であり、形は《夢見るゲルゲ》と大きく異なる。その一方で、ふたつの歌劇の中身には、少なからず共通点を見出すことができ、それゆえに、《夢見るゲルゲ》との作品が内包するメッセージの異なる点が見えやすい。

歌劇《小人》とオスカー・ワイルドの原作『王女の誕生日』の間には、物語と登場人物の設定というふたつの点で、大きく異なる点がある。歌劇の展開と原作との違いで目につくのは、主に以下の 5 つの点である。

（1）原作で書かれていた事柄が歌劇では省略されている（王や王妃、スペイン王家をめぐる問題、庭の生き物たちと小人の関係)。
（2）登場人物の設定（小人と王女の年齢が引き上げられている。また、小人の芸が踊りから歌に変更されている)。この他、原作には登場しない儀典長のドン・エステバンは、父王の弟で王女の叔父にあたるドン・ペドロがもとになっている人物であろう。
（3）原作に存在しない人物が歌劇で重要な意味を与えられて登場する（侍女ギータ)。
（4）小人の妄想の内容（原作では小人は、王女と仲良く暮らすことを夢見るが、歌劇では王女を英雄として救出する物語を妄想する)。
（5）結末（歌劇では、小人は王女が出て行った後もしばらく生きており、ギータが差し出す白いバラに手をのばして息絶える)。

これらの変更点はいずれも、ワイルドの『王女の誕生日』をひとりの芸術家の物語として仕立て直すために行われたものである。

（1）は主に、歌劇の登場人物をめぐる関係を、小人と周囲の人間たちの間のものに限るために行われている。また、庭の生き物たちと小人たちの関係が省略されたことには、場面を宮廷の中に限る意味と、人間と人間以外の生き物の間に感情的な関係が成立するという、いささか非現実的な状況を切り離す意味がある。したがって、歌劇《小人》は、メールヒェンを思わせる設定を取り、実際に「悲劇的メールヒェン」という副題を掲げながら、そこで描かれる内容からは通常メールヒェンに登場するものとして考えられやすい、空想的な要素は省かれ、物語は小人とその周囲にいる人々の関係に範囲を限って展開される。

４－６－１　芸術家としての小人と、「無垢なる少女」ではない王女

小人は、原作では年齢を指定されているわけではないが、父親によって売られた「醜い役に立たぬ子供（so ugly and useless a child）[148]」という記述や、あたかも宮廷の子供たちのひとりであるかのように振る舞っているという描写がある[149]ことを考えると、王女とあまり年齢の変わらない子どもと推測される。歌劇では、ドン・エステバンが「20 歳になるかどうかかもしれないし、太陽と同じくらいかもしれない（Vielleicht kaum über zwanzig alt, vielleicht alt wie die Sonne.[150]）」と述べている。ここでも年齢は明確にされていないが、テノールの歌手を配していることからも、原作からは大幅に引き上げられていることは間違いない。

このような違いは、主人公の小人の設定を、身のこなしが器用で醜い子どもから芸術家（歌手）へと変更したことと関連している。たとえば、小人はワイルドの原作では、「すっかり幸福そうで、元気いっぱい（he seemed quite happy and full of highest spirits）[151]」であり、踊りを披露して宮廷の人々を笑わせる。しかし歌劇では、小人は登場したときに、人々にあいさつをした後は途方にくれて立っている[152]。王女に促されて、彼は自分の死を予告するかのような歌を歌う。

少女よ、果汁したたるオレンジをお取り、
私の庭の熟れたオレンジをお取り！
（中略）
少女よ、ああ、お前の笑顔と針とはオレンジではなく私を突き刺した、
尖った針と鋭い笑顔とは私を突き刺した。
見よ、私は死ぬ、
なぜなら果汁したたるオレンジこそは私の心臓だったからだ。

Mädchen, nimm die blutende Orange,
Die in meinem Garten ruefte, nimm!
・・・
Mädchen, ach, dein Lachen und Nadel traf nicht eine Blutorange,
Spitzte Nadel und dein scharfes Lachen traf mich,

---

148 オスカー・ワイルド「王女の誕生日」『幸福な王子　ワイルド童話全集』西村孝次訳、新潮文庫、1968年、121頁。(O. Wilde, “The Birthday of the Infanta.” In: O. Wilde, *A House of Pomegranates, The Happy Prince and other Tales*. (London, New York: A. R. Keller, 1907), p. 45.
149 ワイルド、前掲書、121 頁。（O. Wilde, *op. cit.*, pp. 45-46.）
150 A. Zemlinzky, *Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt. Text von Georg C. Klaren, frei nach O. Wilde's „Geburtstag der Infantin“. Neu herausgegeben von Antony Beaumont. Klavierauszug*. (Wien: Universal Edition, 2006), S. 45-46.
151 ワイルド、前掲書、121 頁。（O. Wilde, *op. cit.*, p.45.）
152 A. Zemlinsky, *Der Zwerg*. *Klavierauszug*, S. 58.

Sieh, ich sterbe,
Denn die blutende Orange war mein Herz.[153]

小人が踊るかわりに歌を歌うことになったのは、ひとつには、彼が自分の運命をあらかじめ知っている悲運の芸術家として位置づけられているからである[154]。愛した少女によって心臓が突き刺されて死ぬという物語は、その後彼に起きるできごとを予告するものだ。その一方で、歌劇において通常、テノール歌手に何が期待されるかという事情も関係がある。この役を歌劇でテノールが演じるとなると、期待されるのは普通は朗々と歌を聴かせることであって、舞台上で踊ることで「おどけた気分」を作り出すことではない。小人が原作通りに、人々の前で踊るのではなくて歌うのには、このような現実的な理由も考えられる。

小人が現れる前にドン・エステバンは彼の容貌の醜さを詳細に語り[155]、小人が現れたとき、宮廷の女性たちはその醜さに驚きくすくす笑う[156]。ドン・エステバンの言葉と共に演奏される音楽は、チェロとコントラバスの暗い響きに支えられた哀れっぽいイングリッシュホルンの楽句や、弦の駒のところで擦れる音に伴われた、平行移動する不協和音によるフレーズであり、あたかも小人の容姿をそのまま描いているかのようである[157]。イングリッシュホルンによる楽句は小人が登場する場面でもう一度演奏されるが、このときには弦楽器ではなくトロンボーンとチューバが旋律を支えており、より重い雰囲気が作られている[158]。しかしその後は、音楽は彼の醜い容貌を描くことにさほど関心を払ってはいない。その後、彼の容姿を示すかのようなこの音楽は、小人が登場する場面でしばしば現れるが、それは最初に彼が紹介される時のように長いフレーズを伴うのではなく、部分的に、たとえば不協和音の平行移動が短く挿入される形で、わずかに顔を出すだけである[159]。不協和音の平行移動をあえて耳障りな響きによって提示することで（この手法は、聴き手にとっては異化的な作用をもたらす[160]）、聴き手は自らが、小人を醜いと見なしていると意識することになる。

こうして、「醜い小人」という彼のおおもとの役割は、登場人物の、あるいは聴き手の主観的な価値判断にすぎないものとなり、歌劇の中で誰がどのような役割を演じるかという前提もまた、動揺を始める。小人自身が、そのような不安定な組み立てを前提として、自らを位置づけている。彼はテノール歌手の朗々とした、あるいは甘美な声で恋愛を歌い、

---

153 A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 70.
154 ボーモントは小人を、歌手からさらに踏みこんで作曲家と解釈している。*ABAZ*, p. 301.
155 A. Zemlinsky, Der Zwerg. Klavierauszug, S. 45.
156 A. Zemlinsky, Der Zwerg. Klavierauszug, S. 58-61.
157 A. Zemlinsky. *Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt. Text von Georg C. Klaren, frei nach Oscar Wildes "Der Geburtstag der Infantin", Partitur,* neu herausgegeben von Antony Beaumont. (Wien: Universal Edition, 2006), S. 81. 引用：A. Zemlinzky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 45.
158 A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Partitur*, S. 110.
159 A. Zemlinzky, *Der Zwerg, Klavierauszug*, S. 94. など。
160 *CBVaT*, S. 326-327.

姫を救出して彼女と結ばれる英雄物語の主人公を演じるという役割を自分に与えている。それは確かに、聴き手のテノール歌手への期待を満たすものだが、物語の登場人物は誰ひとり、そしておそらくは聴き手も、小人に与えられたそのような役割を認識してはいない。

王女は、原作では 12 歳の誕生日を祝福されているが、歌劇では 18 歳の誕生日を迎えたところである。彼女の役はソプラノ歌手に割り当てられているが、小人とは異なり、原作通りに 12 歳という設定で作曲されたとしても困難が生じるわけではない。小人が、自分を主人公、王女をヒロインとする物語を妄想することもあり、恋愛物語の主人公としての小人に対応する形で、年齢を引き上げられたと考えることもできる。

一方で、彼女もまた、年齢を引き上げられることによって、メールヒェンに登場する子どもの典型的なイメージである、無垢なる性格を失う。原作では無垢であるがゆえの残酷さが王女に与えられていた面があるが、18 歳では、彼女の言動を無垢という性質を前提として説明することは難しい。ここでは彼女は単純に、小人をもてあそんで最後に嘲弄する冷酷な女性として扱われる。このようなイメージは当然、かつてツェムリンスキーを捨てたアルマ・マーラーの姿が投影されているという推測にもつながる[161]。

歌劇《小人》は、小人が登場してからしばらくは、彼が王女への想いを常に口にしていることもあって、あたかも小人と王女を一対の中心人物としているかのように進行していく。それにも関わらず、全体を通して聴くと、王女の印象は原作に比べられてかなり薄められているように思われる。それはひとつには、王女が、年齢を引き上げられることによって無垢という特性を失う代わりに、小人に芸術家という特性が与えられたほどには、目立った特質を得ていないことがある。これは、小人に芸術家という特性が与えられたのとは全く異なる。また、歌劇の中の一対のソプラノとテノールという組み合わせの設定に従って、小人と王女がふたりきりで会話をしたり（これは愛の二重唱の図式とも重なる）、一緒にダンスを踊ったりするにも関わらず、実際には歌劇では両者のつながりを見出すことのできる場面がほとんどない、という問題もある。小人と王女がふたりきりで話をする、「愛の二重唱」を思わせる箇所では、小人はただ自分で自分に割り当てた役割を語っているだけだ。王女の方は小人を適当にあしらっているだけであって、はしばしに小人の醜さを現す不協和音がさしはさまれる時には、あたかも小人の大真面目な態度を茶化しているかのような印象すら与えられる。小人も王女も、相手の歌、すなわち口にしていることから何らかのメッセージを受け取り、それを自分の言動に反映させるというプロセスを踏んではいない。同じ場面にふたりの人物がいて、同時に言葉を発しているにも関わらず、そこに意思の疎通は行われていないわけである[162]。

ふたりの意思疎通が成立しているただひとつの場面は、結末近く、自分の姿が醜いということを否定してほしいと懇願する小人に、お前はけだものだと王女が言い放つ場面であ

[161] *ABAZ*, p. 302.
[162] ボーモントは小人と王女の「二重唱」について、「愛の二重唱の完璧な幻想（the perfect illusion of a love duet）」と形容している。*ABAZ*, p. 308.

る[163]。しかしここでも、彼女の言葉はさほど効果を挙げてはいない。原作では、小人が死んだあと、小人の心臓が破れてしまったと告げる侍従に、王女が「これからさき、あたしのところへ遊びにくるものは、心臓のないものにしてね（For the future let those who come to play with me have no hearts）[164]」と言って部屋を出て行くところで終わり、死んだ小人はなにひとつ語られることなく放っておかれる。歌劇では、王女の言葉によって小人は最後の打撃を受ける。小人が倒れたところにギータが入ってきて、小人に呼びかける。王女は小人の心臓についてはとくに何も言わず、「贈り物が壊れちゃったの」と言って出て行く。ところがこの段階でも小人は粘り強く生きており、ショックを受けた際に落とした、王女にもらった白いバラを渡してくれるように頼む。そしてその白いバラに手をのばしたところで息絶える、という結末になっている。

ギータ
　王女さま、ダンスにおいでください！
　お前！　いったいどうしたの？　小人よ！　私の小人よ！
王女
　贈り物が壊れちゃったの。18 歳の誕生日のお祝いだったのに。まあいいわ、また踊ってくるわね。
（王女は広間へ足早に去っていく。ギータは死に瀕した小人の前にひざまづく）
ギータ
　かわいそうに、すてきなおもちゃよ。本当にかわいそうに。ああ、哀れな心は張り裂けてしまった。すばらしい心だったのに。
小人（もう一度頭を上げて、静かに力なく）
　わたしに白いバラをください。
（ギータは小人の方にバラを押しやる。小人はバラに口づけをし、息絶える）

GHITA
　Infantin, kommt doch zum Tanz!
　Du! Was ist geschehn!
(Sie stürtzt zu dem am Boden liegenden Zwerg.)
　Zwerg! Mein Zwerg!
PRINZESSIN
　Geschenkt und schon verdorben,
　das Spielzeug zum achtzehnten Geburtstag.
　Gut, ich tanze weiter.

---

[163] A. Zemlinzky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 161.
[164] ワイルド、前掲書、138 頁。（O. Wilde, *op. cit.*, p. 66.）

(Sie eilt in den Saal.)
GHITA(kniet vor dem sterbenden Zwerg nieder)
Es ist schade um das gute Spielzeug, wie shade!
Gott hat ein armes Herz zerbrochen, es war schön.
ZWERG(hebt noch einmal den Kopf)
Gib mir die weiße Rose.
(Ghita schiebt ihm die Rose zu, er küßt sie und stirbt.)[165]

原作では王女の酷薄さが描かれており、それに伴う形で小人の悲劇が描かれる。一方歌劇では、王女が出ていったあとにギータが小人について論評し、さらに小人の最後の台詞が続く。つまり、王女の酷薄さが示されたあとで、物語の焦点は再び小人に戻っていく。王女の最後の言葉は、ギータが小人に呼びかけ、オーケストラのトゥッティによって、彼の運命と結びつく、3 和音が横滑りするように連なっていくフレーズが奏されたあとでは、もはや何の力もない。彼女が「まあいいわ、また踊ってくるわね」と言うとき、背景にある弦の長音は何の動きも見せず、チェレスタとフルートが軽薄な調子で彼女の声の動きをなぞるだけである[166]。小人に関わる、強い感情のこめられた音楽は、彼女のいる場面ではもはや現れることはない。

歌劇《小人》の王女は、主役のテノールと対になっているソプラノとして設定され、最初のうちあたかもヒロインであるかのような印象を与えながらも、実際には主人公と意思の疎通を行うことはなく、やがてそのヒロインとしての姿が虚偽であることが暴露されてしまう。彼女の、このような虚偽のヒロインとしての姿は、《夢見るゲルゲ》でのグレーテの描き方を思わせる。もっとも、グレーテにはまだしも、主人公に共感したいと思っている節を感じさせる部分があり、聴き手の共感を誘う可能性が考えられる人物である一方で、王女は終始一貫して小人に何の興味も抱いておらず、聴き手の関心を呼び起こす人物とは考えにくい。彼女の個性は、美しさと冷酷さ以外に何ひとつ見えてこず、したがって、実際には小人よりも彼女の方がお人形、あるいはおもちゃに近い印象を与える。

当初、ヒロインであるかのように見えるが、のちにそうではないことが明らかになるという、この歌劇での王女の扱いは、音楽にも現れている。この歌劇では、彼女がどのような人物かを示すフレーズを現すフレーズを明確に見つけ出すことができない。彼女に結びつく楽想では、冒頭に現れる、3〜4 つの音が狭い音域を往復する極めて狭い楽句くらいだが、このモチーフは祝祭の雰囲気を現しているものと区別がつかない。小人が王女の姿を初めて見る場面で演奏される、3 和音が滑っていくかのような楽句（譜例 64、3-3 の再掲）は、この歌劇では最も印象に残るもののひとつだが、むしろ小人の運命と結びつくものである。また、小人とダンスをする場面では「運命の和音」による音型が現れており、王女

165 A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 163-165.
166 A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Partitur*, S. 348-349.

ではなく小人の方に関心が寄せられている。

４－６－２　夢見るギータ

王女の代わりに、この歌劇の真のヒロインとして設定されたのが、ワイルドの原作には登場しない、侍女ギータである。彼女は主人公に共感を寄せ、彼に自分から呼びかけを行う。

原作では、小人に一定の共感を示すのは小鳥やとかげたちだけで[167]、宮廷の人間たちは一様に小人をあざけっているが、歌劇では、宮廷の他の人々の中でギータだけは、全く異なる考え方を持つ。彼女は、小人が登場したときから彼に好意的で、彼をあざける宮廷とその人々に対して批判的である。そして、王女と結ばれるという妄想を抱いている小人に、彼は本当は醜い姿をしているということを知らせ、彼を妄想から解放しようとする。

ギータは、歌劇の冒頭では他の侍女たちと一緒に歌っており、中心人物のひとりというよりは、脇役である侍女たちのひとりとしての扱いを受けている[168]。しかし、彼女は王女が登場する前やダンスをしている場面など、設定上のヒロインである王女が歌わない場面で、彼女を補うかのように歌う。そして、主人公である小人と対話するという、本来なら王女がヒロインとして行うべきであったことも試みている。

虚偽のヒロインである王女が小人とコミュニケーションを行う意思を持たず、小人の運命にすら決定的な力を持たない一方で、同じソプラノ歌手によって歌われる役であるギータが王女を補うように現れ、小人とコミュニケーションを行う――こうした関係は、ギータが本物のヒロインとして行動する人物であることを示している。実際、彼女は《夢見るゲルゲ》のゲルトラウトを引き継ぐ人物である。冒頭で、他の侍女たちと共に王女の結婚式の準備をしているとき、彼女はある質問を受ける。

侍女
　で、もしもあなたが王女さまなら、何をする？
　王女ギータさま！
ギータ
　幸福に見放されていたり、醜かったりする人々を、
　私の愛で幸福にしたいわ…。

ZOFE
　Und wärest du Infantin, was tätest du denn?
　Infantin Ghita!

---

[167] ワイルド、前掲書、125-126 頁。（O. Wilde, *op. cit.*, pp. 50-52.）ただし、小鳥は小人の言葉を全く理解していないし、とかげも小人と何らかの意思疎通を行っているわけではない。
[168] A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 3.

GHITA

Die Menschen mit meiner Liebe beglükken,
die freundlos und häßlich sind...[169]

そんな彼女がこの夢を語るとき、うねるような息の長い旋律が提示される（譜例 65）[170]。この旋律はツェムリンスキーの初期のピアノ曲《愛　Liebe》（《リヒャルト・デーメルの詩による幻想曲集　Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel》（1898）の第 3 曲）の中心主題を引用したもので[171]、ギータの人物像にツェムリンスキーが一定の思い入れを示していることをうかがわせる。もっとも、過去の用例を認識しないとしても、上下に大きくたゆたう弦と木管の響きに、さらに表情豊かに（espressivo）という指示が付される表情の豊かさは、軽薄さが目立つ侍女たちの場面ではとくに目立ち、彼女に一定の重要な役割が与えられていることを示している。

ギータは現実には下働きの侍女であり、王女になるなどということは考えられない人物である。そんな彼女が、「もしも自分が王女だったら」という仮定で夢想する（彼女の夢想が宮廷の中で常識の範囲内にあるものかどうかは、彼女がこう口にした直後にドン・エステバンが入ってきて会話が打ち切られることで、分からないままに終わる）。この夢想は、《夢見るゲルゲ》の第 2 幕第 5 場でゲルトラウトがよりよい世界を夢見ていたことを思い起こさせる。ふたりとも、このように現実にはあり得ない自分の姿、そして現実にはあり得ない（現実とは全く異なる）世界の姿を夢想しており、主人公が登場する前から、そのような性質を持っていることが明らかにされている。《夢見るゲルゲ》の場合にはグレーテと王女、《小人》の場合には王女と、一見ヒロインであるかのように見えてそうではない女性たちと対置されている点でも、ふたりの描き方は共通している。そして、ゲルトラウトがエピローグで王女としてゲルゲに認識されたように、ギータにも侍女仲間たちの冗談とはいえ、王女へと変身を遂げる可能性が言及される（「王女ギータさま！」）。

けれどもつながりあうべきふたりの関係は、《夢見るゲルゲ》と《小人》とでは大きく異なる。小人とギータの間には、夢見るゲルゲと夢見るゲルトラウトの間に開かれたような、互いに理解しあう道が現れることはない。小人は最後まで、王女を自分の必要とする人物だと思い続ける。一方ギータは、自分の夢の対象としてあてはまる人物が現れたそのときに、自分の理念どおりの行動を取ることができない。小人はまさに「幸福に見放されていたり、醜かったりする人」なのだが、彼女は彼を愛で幸福にする代わりに、小人の「現実の姿」を知らせ、彼に宮廷を去るように助言する。それは、小人の幸福を、その幸福が根拠も見通しもないものであったにせよ、放棄させようとすることだった。そしてギータは結局、小人が知らないうちに失望と死へと進んでいくのを阻むことができない。彼女が小

---

169 *ibid.*, S. 6-7.
170 *ibid.,* S. 7.
171 *ABAZ*, pp. 304-305. *CBVaT*, S. 153. この見解は、ツェムリンスキーの友人で作家・評論家の、ルドルフ・シュテファン・ホフマン（Rudolf Stephan Hoffmann, 1878-1938）によるものである。

人の説得をあきらめるとき、彼女の夢を示す旋律がイ短調で提示される。彼女の夢は今や、色あせた、現実味のないものとなってしまった。なぜなら彼女は、一番必要なときに、自分の夢を実現する方向へと踏み出すことができなかったのだから。この短調による「ギータの夢」の主題は、トロンボーンやティンパニといった低く重い響きの楽器による、嬰ハ短調の主 3 和音によって断ち切られる（このとき、どらも小さく打ち鳴らされている）（譜例 66）[172]。こうして、ギータの夢は、挫折の中に終わりを迎える。

４－６－３　小人と芸術家の運命

ギータがゲルトラウトを引き継ぐ人物であるように、小人はゲルゲを引き継ぐ人物である。テノールが歌う役であること、悲しそうにしている様子、自分を理解しようとしない人物に囲まれることなど、ふたりの間には数多くの共通点がある。さらに、ゲルゲが 2 度にわたって自分の所属していたコミュニティーを去って別のコミュニティーへと移動していること、コミュニティーの中の外来者として孤独を味わうことを考えると、他の土地からやって来て、歌劇の舞台において唯一の外来者として、多くの人々から理解される望みのない小人は、社会の中での位置においてもゲルゲと重なる存在である。境界を越える芸術家として見るなら、小人はフリッツやホッフェグートなど、一連の「芸術家物語」を描く歌劇の主人公たちとも共通点を持つ。

小人が芸術家として活動する場面は、この歌劇には 2 か所ある。ひとつはオレンジについての歌を歌うところで、もうひとつは、王女に竜退治の物語を聴かせるところである。オレンジの歌は少女に寄せる愛の歌であり、竜退治の物語は英雄譚で、愛の歌も英雄物語も、本来なら芸術家が最も得意とするところであって、多くの聴き手を持つことが予想されるものだ。

しかし、彼が歌う、もしくは語る内容と、聴き手の反応は、そうした過去の構図から完全に外れてしまう。オレンジの歌は愛よりも愛を得られず死ぬ自分を語り、ギータ以外の聴き手はその歌を聴いて、歌の内容が原因なのか、「醜い」小人が愛について歌うことじたいが原因なのかははっきりしないが、くすくす笑い出す。一方、竜退治の物語はきわめて個人的な妄想としてたったひとりの聴き手のために語られ、しかもその聴き手は話に全く関心を持っていない。こうした状況は、第 1 章で触れた、オーストリアにおける文化と社会の関係の変化を連想させる。芸術家は語るべき言葉と物語を持っていても、それを聴いてくれる相手をもはや持っていない――まともな聴き手であるギータもまた、社会の一員として振舞うことを意識しており、自分がはめこまれた枠を越えて小人、すなわち芸術家の運命に関わろうとすることはできない。

それでは、そのような状況にあって、芸術家にできることは何か。この点において、《夢

[172] A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Partitur*, S. 271. 引用：A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 134-135.

見るゲルゲ》と《小人》は、違う答えを提示している。《夢見るゲルゲ》では、社会に理解されないとしても、なお自分の理想を求めることに意味が見出されており、あるいは、自分の理想を求めずにはいられない者として、芸術家というものがとらえられていた。それでは、《小人》では社会に理解され得ない芸術家は、どのように行動するのか。歌劇の結末部分を再び引用する。

小人（もう一度頭を上げて、静かに力なく）
　わたしに白いバラをください。
（ギータは小人の方にバラを押しやる。小人はバラに口づけをし、息絶える）

ZWERG(hebt noch einmal den Kopf)
　Gib mir die weiße Rose.
(Ghita schiebt ihm die Rose zu, er küßt sie und stirbt.)

白いバラは、小人が王女とダンスをしたときに受け取ったものだった。王女は冗談のつもりで渡したのだが、小人にとっては、芸術家――本来なら「英雄的な」という言葉がつくはずの――として得た栄誉を示すものにほかならない。この白いバラと、小人の死を前にして再び、弱々しくではあるが現れる「運命の主題」とが、小人が芸術家としてどのような生き方を貫いたかを示している（彼は結局のところ、芸術家としてどのように生きたか、ということによってのみ、総括されるのだ）[173]。この主題は、もともとは彼が王女の姿を探すときに演奏されたもので、つまり彼は王女を、自分が芸術家として歌を捧げるべき相手として見出したわけである。王女は実際には彼と彼の芸術に少しも興味を持っていなかったのだが、小人の方は最後の瞬間に、王女に物語を捧げたことを、自分の芸術家の存在意義として示そうとする。自分のしていることがたとえ相手に受け入れられなくても、目的を突きつめることじたいに意義があるという意思を、彼の最後の行動は伝えている。彼が芸術家として自分に存在意義を見出すできごとはこの最後の場面で、王女への愛が受け入れられる（彼の語る物語が受け入れられる）ことではなくて、白いバラに手をのばしてキスすることに転化しているのだ。客観的な状況を見定めて対応するのではなく、あくまで自分のそれまでの行為に意味を見出そうとすることに、彼の芸術家としての意地が現れている。そして、彼の芸術をただひとり理解しているギータは、芸術家としての死を迎えようとしている小人に白いバラを渡してやることで、彼の芸術家としての誇りをわずかに満たそうとする。小人は芸術活動の対価として与えられた（ことになっている）ものに手をのばすことで、ギータは愛を与えるべき（だった）相手に手をさしのべることで、自分が本来、理想を抱き、理想のために生きようとしていたことの意味を示そうとする。

ギータが小人に白いバラを渡し、小人が手をのばして死んだところで、舞台裏からダン

[173] A. Zemlinsky, *Der Zwerg. Klavierauszug*, S. 165.

ス音楽が無表情に流れてくる。祝宴は小人の死とギータの嘆きと意地を意に介せず、粛々と進行していく。現実と社会は、芸術家である小人に対しても、愛に基づいた理想を抱くギータに対しても、無関心だ。そして、最後に突然オーケストラによって ff で演奏されるハ短調の主 3 和音が、その無関心であるがゆえの冷酷さを示したところで、この歌劇は幕を閉じる（譜例 67）[174]。小人の悲劇は、王女に冷酷な言葉を言われて死ぬことだけにあるのではない。ギータの悲劇は、自分の理想を実現できないことだけにあるのではない。彼らが理想としたこと、また実現できなかったことが、社会からは見向きもされないということにもある。理想を抱く人物と社会との関係が、今や、個人が自分の抱く理想に殉じようとする意味も認めようとしないものになっているところに、社会の中に「夢見る人」のいる余地が残されていないところに、歌劇《小人》が「悲劇的メールヒェン」という副題を持つ理由はある。

４－７　歌劇《白墨の輪》――雪嵐の中で叫ぶ

《夢見るゲルゲ》や《小人》で、ツェムリンスキーは、社会において受け入れられないことを意識しながら、ひとりの芸術家として、作曲家が歌劇という場で何をすることができるかという問題意識を示している。《夢見るゲルゲ》では、主人公が彼を取り巻き、同調するように圧力をかける社会の中で、どのように自分の生き方を貫くことが可能かが大きな問題となっている。主人公と社会がこのような関係を持つものとして設定されたのは、ウィーンの音楽界との複雑な関係や、悪意が政治に影響力を持つようになっていく社会の状況が関連しているだろう。そして《小人》でも、ツェムリンスキーの個人的な体験のみならず、芸術家が社会において存在していくことじたいが難しくなっていった時代や、彼がプラハで経験した複数の民族の間に横たわる問題といった、個人と社会をめぐる困難が、小人やギータと、彼らをめぐる人々の関係に反映されている。

社会体制の中にあってひとりの個人が、限界のあることを前提にしつつ、それでもどのように生きていくことが可能か、またそのような問題意識をもとに、どのような形で音楽によって物語を語る歌劇を構成することが可能かという課題は、歌劇《小人》に続く歌劇作品《白墨の輪》で、再度追究されることになった。

ツェムリンスキーがこの課題に取り組んだのは、彼自身が、生きていくことが難しくなっていく社会において、ひとりの芸術家として何をするべきか、あるいは何をすることができるかが問われる局面に立たされたということもある。第 1 章で触れた通り、彼はプラハで、複数の民族が好意的とはいえない関係で共存する中で活動する、という体験をしている。1930 年代になると、プラハ時代よりもはるかに大きな不安が、彼に覆いかぶさるようになった。1920 年代から 30 年代にかけてドイツでナチスが急速に勢力を広げると、オ

[174] *ibid.*, S. 165.

ーストリアは南北からイタリアとドイツの圧力を受け、両国の影響下にある国家社会主義者とファシストが盛んに活動を繰り広げ、チェコスロヴァキアではナチスと結びつくズデーテン地方のドイツ人政治勢力の活動が国家の存立に関わる不安要素となるなど、その脅威にまともにさらされることになった。こうした政治的な動きは、自分の生きてきた土地がナチスの支配下に入るという、ユダヤ人の血を引くツェムリンスキーにとって深刻な事態が、現実的なものとして迫りつつあることを意味していた。

彼が完成させた最後の歌劇《白墨の輪》は、そんな時期に作曲された。彼が歌劇《白墨の輪》に取り組んでいた期間（1930～32 年、初演は 1933 年 10 月）と、ナチスが国政で急速に勢力を伸ばし、政権に就き（1933 年 1 月）、独裁体制を確立する（同年 3 月）期間は、重なっている。この歌劇の主人公ハイタンが終始一貫して、外部から働く力によって振り回され続ける人物として描かれるのは、このようにツェムリンスキーの周囲を暗く覆っていく政治状況も影響しているだろう。彼女は借金のために父親を失い、母親の手で遊郭[175]に売られ、金持ちの男に買い取られ、その妾（第二夫人）となる。彼女はそのやさしい心で自分を買った「夫」マを感化し、彼との間の子どもを産み、自分の力で幸福をつかむかに見える。しかし彼女が自ら得た幸福もまた、外部からの力で壊される（マの第一夫人が夫を毒殺し、その罪をハイタンにかぶせる）。ハイタンは裁判官と証人の両方が買収されたいんちき裁判によって、罪人であるとされ（死刑を言い渡され）、さらに子どもも自分が産んだのではないことにされてしまう。そして最後に彼女を救うのもまた、外部の力（新皇帝パオの権力）だ。

《白墨の輪》は中国が舞台ということになっているので、東アジアを想起させる、いわゆるオリエンタリズムに近い音楽が用いられるのは予想されることである。5 音音楽を思わせる旋律や和声、ゴングなどアジアと容易に結びつけられる打楽器が用いられ、遊郭の場面では優雅に（ボーモントによればメランコリックに[176]）笛の音が鳴り響く。

ツェムリンスキーはこのように、「オリエンタリズム」への期待に応えるような音楽を作曲する一方、「オリエンタリズム」を弱め、あるいは打ち消す工夫もしている。5 音音階と受け取れる旋律は、そのすぐ後に他の音が入ってくることによって、あいまいなものにぼやかされる[177]。また、1920 年代ヨーロッパの娯楽音楽を思わせる音楽がしばしば現れることで、「東アジア風の音楽」は、物語の展開している場面を規定する音楽としての信用を失う。たとえば第 1 幕冒頭では、テナーサクソフォーンが、半音階を多用する、うねるような旋律を演奏する（譜例 68）[178]。その直後に遊郭の主人トンが軽やかな口調で観客にあいさつし、「春のセレナーデ（die Serenade des Frühlings）」を演奏し歌う 3 人の少女を紹介すると[179]、その場面は中国の茶店というより、作曲当時のドイツのヴァリエテで展開され

175 作中では、Teehaus（茶店）という表現が用いられている。
176 *ABAZ*, p. 376.
177 P. Revers, „Zur Ostasienrezeption in Alexander Zemlinskys „Kreidekreis."" In: *ÄSU*, S. 95.
178 A. Zemlinsky. *Der Kleidekreis*, S. 4.
179 *ibid.*, S. 4-6.

ているかのような様相を呈してくる[180]。

トンは観客に向かってあいさつする際に、自分が何者かを長々と語る。登場人物が観客に向かって自己紹介をすることで、舞台上で展開される物語は常に観客によって外部から見られていること、登場人物たちは実際の人間ではなく、劇の中の登場人物、すなわち虚偽の存在であると自覚しながら行動していることが明らかになる。この問題は、《白墨の輪》という歌劇を観たり聴いたりするとき、最初から最後までつきまとう。この歌劇ではトンだけでなく、主要な登場人物は多くが登場するときに長い自己紹介を行い（これはクラブントの戯曲を受け継いでいるのだが）、そのたびに聴き手は、物語が自分たちの眼にさらされていることを自覚しなくてはならない。

にせものであることが明示されているオリエンタリズム、空想上の中国を描くのに用いられる 1920 年代ヨーロッパの娯楽音楽、自己紹介する登場人物――音楽と台本の両面で、《白墨の輪》では聴き手に対して、この歌劇に現れる事柄はほとんどが作り物であることを示している。したがって、物語はあからさまに不自然に造型され、一方で歌劇の中で生じるできごとや設定があえて深く掘り下げられることはない[181]。少女が売春婦に身を落とし、死刑を宣告され、最後には皇帝の妃になるという、境遇の極端な変化を経るハッピー・エンドの物語もまた、あからさまに作り物めいている。

こうして、全体に作り物の要素がばらまかれている歌劇《白墨の輪》の中に、ツェムリンスキーは 1 か所だけ、作り物でない場面を用意している。それが第 6 景、第 3 幕では第 2 の部分にあたる、ハイタンが雪の中を北京へ連行されていく、雪嵐の場面（ここでは「雪嵐の場」と呼ぶ）である。

ツェムリンスキーはクラブント（Klabund、本名アルフレッド・ヘンシュケ（Alfred Henschke）、1890-1928）の戯曲を歌劇の台本に編集するにあたって、ほとんどの部分では台詞を刈りこみ、物語の筋に影響を与えない程度に簡略化する方法を取った。しかしこの第 6 景と続く最後の第 7 景だけは、重大な変更が行われている。

クラブントの戯曲では、第 6 景はまず兵士がハイタンを引き立てていき、ハイタンが独白する場面から始まる。続いて、別の兵士がチャン・リンを引き立てていき、チャン・リンが独白する場面が描かれる。このふたつの場面は構成も似通っており、1 組になっているように思われる。最後に、兵士たちが宿屋で飲み物を取り、支払いをごまかして去っていったあとで、宿屋の主人が社会批判に満ちた独白をする[182]。

---

[180] 以下のふたつの議論を参照。U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 127.　P. Revers, *op. cit.*, S. 103. また、ホルスト・ヴェーバーは、この場面と第 3 幕での裁判官チューの場面に、ジャズの影響が見られると指摘している。*HWAZ*, S. 65.

[181] *HWAZ*, S. 65.

[182] クラブントの戯曲では、宿屋の主人は「この世界のどこに正義があるんだ？（Wo ist Gerechtigkeit auf der Welt?）」という言葉で独白を締めくくる。彼のこの言葉は、ハイタンやチャン・リンの同じ場面での独白と重ねることができる。Klabund. „Der Kleidekreis." In: *Sämtliche Werke. Band V. Nachdichtungen und Übersetzungen. Erster Teil: Nachdichtungen aus dem Chinesischen,*

歌劇では雪嵐の場は、大きく短縮されている。チャン・リンの独白は消え、ハイタンの独白の後に、彼女の一行とチャン・リンの一行が合流して一緒に北京を目指すところで終わる。宿屋の場面もなくなり、主人の歌は部分的に兵士の歌に組み入れられている。その結果、歌劇の「雪嵐の場」は、この場面の最初と最後で兵士が歌い、その歌の間にハイタンの独白がはさまれる、という形になった。ここではチャン・リンの役割は縮小され、ハイタンの心だけが語られる。

兵士の歌は、「戦士よ、お前は俺の戦友だ／いっしょに行進する仲間だ／皇帝が俺たちに命令を出しゃあ／もう女の子とは楽しめやしねえ（Soldat, Du bist mein Kamerad, / Marschierest mir zur Seite. / Der Kaiser, der befehligt uns / Kein Mädchen mehr beseligt uns[183]）」などと、民謡を思わせる調子で、下級兵士の心境をありのままに歌う。この歌は 5 音音階に拠っているかのような体裁を取っているが徹底されておらず、厳密にいえば、擬似的な民謡以上のものではない（譜例 69）。歌詞は物語の内容とはとくに関係がなく、擬似オリエンタリズムによる「嘘の出来事」もしくは「嘘の世界」を支える。

ハイタンの独白は、その擬似的な民謡にはさまれ、さらに台詞によってその民謡からも切り離され、いわば孤立した存在となっている。独白の直前の台詞によるやり取りでは、兵士たちは彼女の訴えに耳を貸そうとしない。ハイタンが「私の話を聞いてくれる人なんていない、私は雪嵐の中で嘆き声をあげることしかできないのね（Da kein Mensch mich hört, will ich meine Klage in den Schneesturm schreien[184]）」と語るとき、最後のことば、「声を上げる（叫ぶ：schreien）」と同時に、音楽が始まり、彼女の歌による内面告白が始まる。このとき ff で奏される音楽は、「運命の和音」（ニ短調の主 3 和音と gis 音）を含み（譜例 70-1）[185]、この短く強烈な前奏によって、ハイタンの運命とツェムリンスキーの運命が結びつけられる。

ここで彼女が歌う音楽は、この歌劇の大部分を覆うオリエンタリズムとも 1920 年代の娯楽音楽とも、関連づけることはできない。この歌劇で流行の作曲技法を積極的に取り入れることで、物語と距離を取ってきたツェムリンスキーが、ここでは彼が以前から用いてきた、表現主義的な手法を意識的に用いている[186]。短いモチーフの繰り返しが、停滞と不安を伝え、調は和声の脈絡によらず、ベースラインの進行に引きずられるように変化していく。こうしてハイタンの嘆きと作曲家自身との間に密接な関係が作り出される。ハイタンが「雪嵐の中で嘆き声をあげることしかできない」ように、作曲家もまた、雪嵐以外に自分の訴えに耳を傾けてくれる者を見出すことができない。そして作曲家は、誰にも声が届かないことを意識しつつ、それでも声を上げ、血の涙を流す。

Japanischen und Persischen, hrsg. von J. Dahn-Liu. (Amsterdam: Editions Rodopi, 2001), S. 138.

183 A. Zemlinsky, *Der Kreidekreis*, S. 194.

184 *ibid.*, S. 197.

185 *ibid.*, S. 198.

186 U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 121-124.

聞いて、嵐よ！　私の嘆きを聞いて、雪よ！
雲のむこうにいる星たちよ、聞いてちょうだい！
死んだものたちよ、私を裁いてちょうだい。
この世の虚飾を投げ捨てたお前たちなら
正直に言ってくれるはずよ。
（中略）
見て、大地が悲しんでいるわ、
私のために白装束をまとっている
――雪が降る――雪が降る
――雪が降る――白く――どんどん白く。
雪が降る、雪のかけらが次から次から。
私の涙は雪のかけらのように落ちていく。
私の涙が雪の上に落ちると、雪は赤く染まる。
私は血の涙を流す。

Höre mich, Sturm! Ich klage es dir, Schnee!
Ihe Sterne hinter den Wolken, lauscht!
Ich rufe euch, Ihr Toten, zum Gericht über mich.
In euch, die ihr allen Flitter der Welt abgeworfen,
Selbst euer Fleisch, ist kein Falsch.
…
Seht doch, die Erde selbst trauert,
sie hat ein weißes Gewand angelegt mir zu Ehren
– es schneit – es schneit
– es schneit – weiß – immer weißer.
Der Schnee fällt, Flocke um Flocke.
Mein Tränen fallen wie Flocken.
Wo meine Tränen in den Schnee fallen, färbt sich der Schnee rot.
Ich weine Blut[187].

この語りの終わり近く、「見て、大地が悲しんでいるわ」という言葉からは、音楽は長短の下降するフレーズが中心となる（譜例 70-2）。下降するフレーズは、雪が降るという言葉を反映すると同時に、ただただ沈みこんでいく主人公の心情をも描き出している[188]。音楽は「非常にやわらかく（sehr zart）」と指示されており、調性の比較的安定した、透明な響

[187] A. Zemlinsky, *Der Kleidekreis*. S. 198-204.
[188] *ibid*, S, 202.

きで覆われている。ところどころ、その下降する動きに反発するように不自然に急上昇するフレーズが挿入されるが、そのフレーズは単に上昇するだけで、どこにもつながってはいかない[189]。主人公の、すなわちツェムリンスキーの声は、誰にも聴かれることはなく、何ももたらさないのである。

ハイタンの独白はあと少しだけ続く。

お願いです、旦那さま、
剣を取って氷に穴をあけてください。
そして私をぬれた、冷たい流れに沈めてください、
沈めてください、沈めてください、沈めてください。

Ich bitt Euch, liebe Herren,
Nehmt Eure Schwerter und schlagt ein Loch in das Eis,
Und lasst mich in die nassen, kalten Fluten sinken,
Versinken, versinken, versinken.[190]

ここでは 8 小節かけて、おずおずと少しずつ上行していくフレーズによって、彼女の絶望が語られる（譜例 71）。最後に 3 回繰り返される「沈めてください」という言葉では、「運命の和音」を背景に、3 たび大幅な下降音型によって、彼女の歌は文字通り沈みこんで消えていく。彼女が訴えかけている相手は、形の上では兵士たちだ。彼らはあたかも権力の側に立って、ハイタンに冷たくあたっているかのように見える。しかし、そんな彼らを描く際に用いられている音楽が擬似民謡であることを考えると、彼らは同時に、この物語の中で民衆の代表としても描かれていることになる。そして、同じ「民衆」が――助産婦や苦力たちが――仕組まれた裁判の片棒を担ぐことで主人公を不幸へと陥れたことを、あるいは作曲家の運命を脅かす政治体制を自らの手で作り出したことを考えるならば、ここでハイタンが、あるいは作曲家が euch という言葉を用いて訴えかけている相手は、兵士たちだけではなく、作曲家の生きる世界の「大衆」、またこの歌劇の聴き手でもあることが見えてくる。

クラブントの戯曲では、第 7 景の最初に皇帝と詩人の会話があり、皇帝がハイタンとの思い出と彼女への思いを語る[191]。観客はここで、皇帝の正体がかつて遊郭にハイタンを訪ねたパオであり、彼が今でもハイタンに会いたがっていることを知る[192]。

189 *ibid.*, S. 202-203.
190 *ibid.*, S. 204-205.
191 Klabund, *op. cit.*, S. 139-140.
192 クラブントの原作では、パオは第 1 幕で登場するときの自己紹介で、自分が皇帝の息子であることを明かしているが（Klabund, *op. cit.*, S. 93）、歌劇では単に「私は冒険者だ（Ich bin ein Abenteurer）」とだけ語っており、その本当の身分はこの時点では明かされない（A. Zemlinsky, *Der Kreidekreis*, S. 41.）。

歌劇では、皇帝と詩人の会話は省略され、いきなり裁判の場面になる。この変更はふたつの意味を持つ。ひとつは、第 6 景から第 7 景への流れが、ハイタンの独白のすぐ後に、他の情報が一切与えられないまま皇帝の裁判が始まること、つまりハイタンが自分の運命を嘆いたところに外部から突然助けが現れるというものになっていることである。そしてもうひとつの意味は、裁判が始まった時点で、皇帝とハイタンの関係が明らかにされないことである。第 6 場でチャン・リンの独白が、第 7 場で皇帝の独白がなくなることで、雪嵐の場は、内面を語る唯一の登場人物であるハイタンが、作者によってコントロールされる登場人物という殻を脱ぎ捨てる場となる。このとき、この歌劇をしばりつけていた擬似オリエンタリズムと借り物の新即物主義は振り切られる。こうして、主人公の感情が、音楽の原則を変えていく。

しかしツェムリンスキーは、彼女の感情を爆発させることによって、彼女の所属する物語の世界の仕組みを変えることはしない。彼女の独白が終わると、世界は再びオリエンタリズムと新即物主義が混ざり合った状態へと戻っていく。第 7 場冒頭の、北京の王宮への場面転換で麗々しく、オリエンタリズムたっぷりに演奏される間奏曲は、この歌劇が再び非現実的な側面へ戻っていったことを示す。ボーモントはハイタンが奇跡的に救われ、パオと結婚する結末が後期ロマン派風の音楽で飾られ、非現実的な印象を与える点に、《白墨の輪》のひとつの弱点、説得力の弱さを見ているが[193]、しかしこのハッピー・エンドはたとえば《夢見るゲルゲ》の結末と同じく疑わしいもので、そもそも第 7 場への場面転換の音楽が始まった段階で、このあとのできごとは信用ならないものとして受け取られるべきなのだ。

ハイタンの強靭な内面は（彼女はどんなに悪い状況にあっても、自分が正しいと知っている）、彼女の運命を変えることはない。外部からの不自然な介入だけが、彼女を助ける。それは、彼女の所属する社会が、実質的に変えようがないことを示している。ハイタンは社会に対して声を上げることはできるが、その声は誰にも聞かれることはなく、彼女が声をあげることで社会が変わることもない。兵士はたちそのまま行進を続ける（彼らはハイタンの独白の前と後で、行進曲風の擬似民謡を、全く同じように歌う）。

唐突なハッピー・エンドを別にすれば、不幸が主人公を重ねて襲い、主人公自身の努力をも無に帰するという筋は、大きな成功に縁がないまま地道な努力を積み重ねたあげく、ささやかな成功もまたナチスの台頭によって壊されていくツェムリンスキーの人生と重ねることができる。笛や踊り、絵画といった芸事に秀でている人物としてハイタンが描かれていることによって[194]（その芸事によって彼女はトンの茶店に売られ、その運命は大きく動き始める）、この歌劇は芸術家物語として、それも何も成し遂げられない無力な芸術家の挫折物語として、《夢見るゲルゲ》や《はるかな響き》などと重なる。ハイタンは、貧富の

193 *ABAZ*, p. 376.
194 A. Zemlinsky, *Der Kreidekreis*, S. 25.

差、遊郭、富と権力を持つマ夫人、富と権力を持つ者に都合よく進められる裁判、そして兵士の暴力と、常に社会体制によって生じる不正と圧迫にさらされる。ほとんどのものが作り物めいた《白墨の輪》の世界で、ハイタンだけは作曲家と境遇が重ねられている点で「現実」と結びついており、それゆえに彼女の内面告白は、つくりものでないものとして聴き手に届けられることが意図される。この歌劇がいろいろな場所で展開される中で、ただひとつ「雪嵐の場」だけは、ひとつの場所からもうひとつの場所に行く途中の場面を描いている。この、ひとつの世界ともうひとつの世界の境界（北京の宮廷は、パオ以外のすべての登場人物にとっては、立ち入ることの考えられない「向こう側の世界」そのものだ）において、主人公の内面が伝えられ、また主人公が作曲家の内面と意図的につながれた存在であることが明かされるという仕組みは、《夢見るゲルゲ》など、今までに触れた数多くの歌劇作品とつながるものである。

そして、全体が作り物であると明示されているこの歌劇の中で、「雪嵐の場」でのハイタンの独白だけを実体のあるものとして描くことで、ツェムリンスキーは、たとえ雪嵐の中で、自分の運命や社会を変える力を持たないとしても、それでも自分の声を上げ続けることに、やはり価値を認めている。ハイタンの言葉――この世の虚飾を投げ捨てた死者たちに、自分を正しく裁くように求める言葉、死んだ母親たちに誰が子どもを盗もうとしたのかたずねる言葉、そして大地が悲しんでいること、自分が血の涙を流すこと、こうした言葉は、1930 年代のツェムリンスキー自身の言葉でもある。

４－８　現実ともうひとつの世界をめぐる歌劇にみる、歌劇という制度の問い直し

歌劇《利口な女狐の物語》の第 2 幕で、男狐ズラトオフスビテクはビストロウシュカにこう言う。

> ねえ、いとしいビストロウシカさん、
> 君のことが小説やオペラに書かれるんだよ。[195]
>
> Uvidiš, Bystrouške moja, uvidiš,
> Že aj romány, opery budou o tobě psáti.[196]

この言葉は、歌劇を観る人々がふだん考えない一面を言い当てている。《利口な女狐の物語》は、狐が主人公であるために、歌劇の題材としては奇妙な印象を与える。しかし、男狐が言うとおり、ビストロウシュカの物語は、歌劇には極めて典型的な英雄物語なのだ。孤児になった主人公が並外れた知恵と能力を発揮して自由を獲得し、強大な敵をあっさり

[195] 関根日出男訳、前掲書、73 頁。
[196] L. Janáček, *Příhody lišky bystroušky. Klavierauszug*, S. 143.

やっつけ、恋人とロマンスを繰り広げて結婚し、最後は劇的な死を遂げる。こう書くと、たとえば《ニーベルングの指輪》のジークフリートの物語とも大差ない。ただひとつ違うのは、主人公が狐ということだ。

主人公が狐ではなくて人間であれば、男女のカップルはわざわざ「君のことが小説やオペラに書かれるんだよ」などと確認する必要はない。つまり、主人公は狐という、歌劇の通常のパターンを踏み外した存在であるために、歌劇というジャンルを横目で見ながら、歌劇の登場者としての役割を演じ、そんな狐の登場する歌劇を観たり聴いたりする人々もまた、自分が歌劇を観ることについて、また歌劇というジャンルについて、改めて意識する必要に迫られることになる。

歌劇という制度、あるいはその構造を外から眺める意識は、この章で扱った作品の多くに共通している。《はるかな響き》は作曲家が主人公であり、第 3 幕では、主人公の作曲した歌劇が上演されている場面がある。《鳥》では、人間ふたりの描写に、19 世紀ドイツ歌劇の中心的な存在であった、ロルツィングやペーター・コルネリウス（Peter Cornelius, 1824-1874）の手法のパロディーを思わせる音楽があてられている[197]。《ジョニーは演奏する》でも、見当違いの理想を追う作曲家、マネージャーつきのスター歌手、傲慢な有名ヴァイオリニスト、そして「芸術音楽」に実は興味のない客など、歌劇やクラシック音楽という制度を支える人物それぞれに、皮肉な視線が向けられている。

これらの、20 世紀初期に書かれた、芸術家物語としての歌劇では、芸術家たちはもはや真実を追究する英雄としては描かれ得ないこと、それでも彼らが芸術家としての自分の道を進んで行こうと模索することが、切り離せないテーマとなっている。それは、第 1 章でも触れた、音楽と社会をめぐる状況が変化したこと、社会における芸術音楽や歌劇という制度が動揺していったことを受けた結果でもある。20 世紀の音楽家にとっては、芸術の無力な担い手として、あるいは芸術という制度の中で無力な自分が、どのように現実に対応する手段を追究し提示することができるかという問題は、必然的にのしかかってくるものだった。

社会における芸術の在り方が変化したことがはっきりした時代に、ひとりの芸術家がどのように活動を続けていくことができるか、というテーマは、現実ともうひとつの世界の関係というテーマと結びつきやすい。それは、現実の社会の中では出会うことのできない、理想の芸術を見出したいという欲求に加えて、現実社会の中にあって、社会の制度や慣習、常識とされているものの考え方などに拘束されずにいることの難しさ、社会の中の個人である芸術家が芸術家としての姿勢を貫くことの難しさが、芸術家自身にとって切実な問題となったからである。こうした物語を扱う歌劇では、しばしばメールヒェンの要素が用いられ、主人公にもうひとつの世界への憧れを語らせ、挫折や自分の前に立ちふさがる脅威からの逃避への想いが語られる。これらの、この時期の作曲家が頻繁に扱ったテーマは、

197 U. Kienzle, „Wo bleibt da der berühmte ‚Zeitwille'? Romantische Enklaven im Musiktheater der Moderne", S. 93-95.

しばしば主人公が空想する要素を伴うこともあり、後世の人々の目には、現実との接点を持たない、あるいは避けたものとして受け止められがちである。頽廃としてくくられ、あるいは歴史上のエアポケットのような存在として語られるのは、ファシズムの席巻による空白という事情を考慮するとしても、これらの作品の多くが現実との接点を前向きに主張しないことと関係があるだろう。

しかし、これらの作品は、芸術家としての自分と現実との関係を作品という形で見定めようとした点において、さらには、そもそも芸術家たる自分は一体何をしているのかを問い続けている点において、芸術と現実社会の関係についての強い意識を示している。意志の力とその効能を強調することよりも、自分たちには何ができないのかを意識することの方が、現実により対応した見方であろうし、むしろ、自分たちには英雄としての芸術家に与えられていたような大きな力はない、と理解することに、この時代の（現実／社会の中での）新たな芸術像を見出す鍵がある。考えるべきなのは、姿勢が前向きかどうかではなくて、20 世紀において芸術にいったい何ができるのか、芸術家に何ができるかであって、それを考えるためには、何ができないかという視点が必要なのだ（英雄としての芸術家には、「何ができないか」という問題は存在しない）。

ツェムリンスキーはこのような問題を、作曲家たちの中でもとくに先んじて作品の中で提出していた。彼は、そのような問題点を、単に物語の中に現実の世界ともうひとつの世界の対立を、あるいは音楽家や歌劇の制度が直面する問題点を明記することによって行うのではなく、音楽に問題点についての彼自身の意識を反映させることで提示した。そのような試みは、《小人》で虚偽のヒロインとほんもののヒロインを登場させ、醜いテノールが英雄として振舞おうとするが誰にも認められないさまを描いたこと、《白墨の輪》で全体に振りまかれた人工的な雰囲気の中で、作曲家自身の叫びが語られる部分を作ったことなどに見出される。

《夢見るゲルゲ》は、彼がそのような試みへと踏み出していく分岐点だった。ツェムリンスキーはこの歌劇ですでに、虚偽のヒロインや、英雄として扱われることのないテノールの主人公といった発想を用いている。ゲルゲは社会的成功を収めてもなお、その声を現実の社会に届かせることはできない。芸術家である主人公がもうひとつの世界から聴こえてくる声に耳を傾け、境界を越えるべく足を踏み出しつつもその世界に到達できず、それでも境界を越えることを展望し続けるこの物語は、歌劇というジャンルが持っている典型的な構造が、もはやそのまま成立し得ないという前提のもとに成り立っている。

ゲルゲは自分の前に現れる困難に正面から立ち向かう人物ではないが、それゆえに、彼の姿は時代の中の芸術家の姿を、芸術家という存在にどのような可能性があるかというツェムリンスキーの主張も含めて、反映している。その意味で、《夢見るゲルゲ》は 20 世紀初期という時代にあって、見かけよりもずっと先鋭的な作品だった。

しかし、《夢見るゲルゲ》にツェムリンスキーが託したそのような意識は、初演が行われなかったことで、またその後この歌劇が長く上演されないままだったことで、伝えられな

いうちに時間が経過していった。この章で取り上げた歌劇作品のうちいくつかは、20 世紀後半にはほとんど省みられなくなり、現在でも限られた人々にしか知られていない。このことを考えると、当時から現在に至るまで、芸術家の直面する個人の限界、あるいは芸術家と芸術という制度、あるいは社会との関係について、音楽に関わる人々自身がどれだけ意識していたかという疑問が浮かんでくる。それはこの種の音楽作品を無視してきた（あるいはその存在に気づいてこなかった）「前衛音楽」の担い手たちの問題でもあり、その一方で、それらの作品に注目し、「再評価」を行う側の問題でもあった。《夢見るゲルゲ》がたどった劇的な運命、すなわち初演が中止された後に長く忘れられ、20 世紀の終わりにさしかかってから「再評価」されるようになった歴史は、このような問題点を反映するものでもある。

第5章　《夢見るゲルゲ》が目覚めるとき

５－１　《夢見るゲルゲ》初演の中止とその後

《夢見るゲルゲ》は、1907 年 10 月 4 日にウィーン宮廷歌劇場で初演される予定だった。しかしその直前に、同年 12 月いっぱいでマーラーが宮廷歌劇場の音楽監督を退任することが決まると、事情はまったく変わってしまった。マーラーの後任のフェーリクス・ヴァインガルトナー（Felix Weingardner, 1863-1942）は《夢見るゲルゲ》の上演中止を決定し、ツェムリンスキー自身も 1908 年 2 月で、わずか 1 シーズンに満たず、宮廷歌劇場を去ることになる。《夢見るゲルゲ》をめぐる一件は、マーラーにとっても、ウィーンを去った際の心残りのひとつだったらしい。1908 年 3 月にアメリカ合衆国のフィラデルフィアから送ったと見られる手紙で、彼はツェムリンスキーにこう伝えている。

> 残念ながら、あなたの（筆者註：宮廷歌劇場の）新体制との問題について知らされたことは、私には意外ではありませんでした。それでも私は、W.（筆者註：ヴァインガルトナーを指す）が、よりによって、あなたのもうひとつの歌劇を発表するという約束を平然と無視するとは思っていませんでした。
>
> これはあなたにとってまさに致命的なことだと、私には容易に察しがつきます。このことに私は、形の上では『無罪』とはいえ、同罪であると強く感じています。そして私もしばしば、このことについて良心の呵責にさいなまれています。けれど――このことすべてを、誰が予見できたというのでしょう！
>
> 今私は、あなたはこの作品を記念劇場（筆者註：皇帝フランツ・ヨーゼフ 1 世（Franz Joseph Ⅰ, 1830-1916）の即位 50 周年を記念して建設された劇場で、現在のフォルクスオパーのこと）で発表するために、あらゆることをやってみなくてはならない、と思います。

> Leider waren mir die Mitteilungen über Ihre Abenteuer mit dem neuen Regime nicht unerwartet. Trotzdem hätte ich nicht gedacht, daß W. Sein Versprechen, vor allem anderen Ihre Oper herauszubringen, so ohneweiters ignorieren werde.
>
> Das ist sehr fatal für Sie, wie ich mir leicht konstruieren kann. Überhaupt fühle ich mich sehr mitschuldig, wenn auch »ohne Schuld«. Und ich habe auch sehr häufig Gewissensbisse. Aber – wer konnte das alles voraussehen!
>
> Ich denke mir nun, daß Sie alles dransetzen müssen, um Ihre Werke im Jubiläumstheater herausbringen. [1]

[1] G. Mahler, *Briefe*, hrsg. von H. Blaukopf. (Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1996), S. 361.（邦訳：『マーラー書簡集』須永恒雄訳、法政大学出版局、2008 年、354 頁。）

ツェムリンスキーに思い入れをする立場にあると、《夢見るゲルゲ》の初演が中止された経緯を追う際には、どうしてもヴァインガルトナーを敵視したくなる。このできごとについて、たとえばホルスト・ヴェーバーは、ヴァインガルトナーは一切をできる限りマーラーとは違うやり方にしようと努力した[2]と、ジークリッド・ヴィースマンは新しい音楽監督としての能力を示す最初の試みのひとつ[3]と表現している。こうしたとらえ方からは、彼らがヴァインガルトナーについて、音楽監督として具体的に何をするかよりも、自分をどう見せるかに腐心したと見なしているように思える。つまり、ヴァインガルトナーが歌劇場の責任者として行動したというより、歌劇場の責任者という立場を自己顕示欲のために利用したという印象を与えられるわけで、意地の悪い、また恨みがましい口調であることは否めない。とはいえ、ヴァインガルトナーが音楽的には保守的とされる人物であること、宮廷歌劇場の音楽監督としては、マーラーの改革に対する反動的立場を代表する人物として位置づけられている面があることを考えると、それなりの根拠に基づいて書かれたことではある。

ボーモントはヴァインガルトナーの置かれた立場にある程度配慮しようとしている。彼の見解は、ヴァインガルトナーに自己防衛の本能が働いた結果、マーラーとの約束を破ってでも《夢見るゲルゲ》の上演を中止することにしたというもので、ツェムリンスキーの新作が成功を収めるにしても、自分の責任のもとで失敗に終わるにしても、自分のウィーンでの立場が弱くなることは避けられないと推測したのではないか、というわけである。ボーモントは、ヴァインガルトナーがウィーンで「脱マーラー」を明示する行動に出た（たとえば、マーラー体制下で高く評価されていたベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）の《フィデリオ　Fidelio》（1805-06）を、演出もマーラーによる改訂も破棄して全く別の形で上演した）ことが、彼の意に反して「反ユダヤ主義」として非難されたことを背景として挙げており、ヴァインガルトナーがウィーンに着任した直後に直面していた難しい状況と、その状況の中で彼が何を考え得たか、どのように感じ得たかを想像させる。しかしそうした事情を伺わせる記述をしているからといって、ボーモントは、ヴァインガルトナーが《夢見るゲルゲ》に関して行った一切について肯定的に、あるいは許容できるものとして記述しているわけではない。こうした事情を考慮した上で、ボーモントの、ヴァインガルトナーと《夢見るゲルゲ》をめぐるできごとについての記述（ヴァインガルトナーが楽譜も読まずに初演の中止を決定したこと、この作品について宮廷歌劇場と契約を結んでいたカルチャークが、《夢見るゲルゲ》をプラハで初演することも考えていると通告してきたときに、それがブラフにすぎないと見てそれでも構わないと答えたこと）を追っていくと、かえってヴァインガルトナーの小心さが浮き彫りになってくるように思われる[4]。

---

[2] *HWAZ*, S. 22-23.
[3] S. Wiesmann, *op. cit.*, S. 285.
[4] *ABAZ*, pp. 156-157.

ヴァインガルトナーを擁護することも、できないわけではない。20 世紀初期においても、新作歌劇の初演はある程度のリスクを負う事業であり、ツェムリンスキー自身もまた、プラハ時代には、いくつかの新作・現代作品上演を延期もしくは中止せざるを得なかったことがあった。したがって、ヴァインガルトナー自身にはツェムリンスキーを妨害しようという意識があったわけではなく、単に宮廷歌劇場の業績や世間からの視線との兼ね合いを気にしてやむなく演目を変更したという可能性も、考えられなくはない。

ヴァインガルトナー自身はこの件について、何も言及していない。《夢見るゲルゲ》をめぐる一件から 20 年以上経った 1929 年に出版された彼の自叙伝では、《夢見るゲルゲ》について書かれているどころか、ツェムリンスキーという名前すら、索引を見る限りではわずか 2 か所にしか現れていない。ひとつはヴァインガルトナーが、まだ「神童」だった頃のエーリッヒ・コルンゴルトと出会ったときの話の中で、ツェムリンスキーがこの少年が作曲した《雪だるま》のオーケストレーションを行った、という記述である[5]。もうひとつは、ユリウス・コルンゴルトが宮廷歌劇場のカペルマイスターを攻撃したが、それはその指揮者がマーラー派のツェムリンスキーに代わって入ってきた人物だからというもので[6]、要するに、この本には、ツェムリンスキー自身について何か分かるようなことは、何も書かれていない。これでは、当時何があったのか、なぜ初演が中止されたのか、ヴァインガルトナーがツェムリンスキーを嫌っていたのか単に軽視していたのかも、分からない[7]。したがって、現段階では、ヴァインガルトナーが《夢見るゲルゲ》に対して行ったことについて、何かしら好意的に受け取ることのできる材料は、ひとつも存在していない。

初演が中止された後、《夢見るゲルゲ》は 70 年以上の長い眠りにつくわけだが、その間にはいくつかのエピソードが残されている。よく知られているのは、ヴェーベルンがツェムリンスキーに書いた、1919 年 8 月 26 日付の手紙である。彼はここで、《夢見るゲルゲ》のスコアを見て「言葉で言い表せないほど（unsäglich）」気に入ったこと、この作品が上演されるよう強く願っていることを、エピローグの音楽のすばらしさを例に引くなどして伝えている[8]。実際、ツェムリンスキーはプラハ時代に、《夢見るゲルゲ》の初演を 1914 年に予定するところまでこぎつけたのだが、第 1 次世界大戦が勃発したことを受けて、この初演は結局中止された[9]。この作品は、2 回の不運な初演中止を経験しているのである。

また、ボーモントはこの曲について、ツェムリンスキー夫人のルイーゼ（Louise Zemlinsky, geb. Sachsel, 1900-1992）が語ったエピソードを伝えている。ツェムリンスキ

---

[5] F. Weingartner, *Lebens Erinnerungen. Zweiter Band.* (Zürich und Leipzig: Orell Füssli Verlag, 1929), S. 189-190.
[6] *ibid.*, S. 193-194.
[7] ヴァインガルトナーは、自分がマーラーの理解者と自負していたにも関わらず、反マーラー派ということにされ、そこからすぐに反ユダヤ主義者ということにされたと考えている（*ibid.*, S. 159-160.）。彼もまた、ウィーンで活動した当時には、ある種の被害者としての感情を抱いていたわけだ。
[8] *HWBW*, S. 291-292. ホルスト・ヴェーバーはこの手紙を、《夢見るゲルゲ》が新ウィーン楽派から高い評価を受けた事例として挙げている。*HWAZ*, S. 45.
[9] P. Tancsik, *op. cit.*, S. 74, 90.

ーはあるとき（おそらく 1935 年の夏）、《夢見るゲルゲ》の楽譜を出してきて、1 日につき 1 幕、全部で 3 日間、ピアノでひととおり弾いた。彼は弾き終えたとき、ずっと聴いていたルイーゼの方を向いて「いい曲だ（Es ist gut.）」と言い、それから立ち上がってそのまま楽譜をしまったという[10]。このエピソードは彼がいかに《夢見るゲルゲ》に思い入れをしていたかを想像させ、いささかセンチメンタルな感情を誘う。このようなエピソードを知っていると、彼が晩年に取り組んだ歌劇《カンダウレス王　Der König Kandaules》（1935-未完）に、《夢見るゲルゲ》で用いられたフレーズが数多く持ちこまれていることを根拠として、彼がこの作品によって、初演されなかった自分の作品の音楽を救おうとしたとする見解に説得力を感じる[11]。しかし、ツェムリンスキーは類似したフレーズや和声をしばしば複数の作品で用いているので、作曲家自身が実際にそのような考えを抱いていたとまで断定することは、難しい。

この他に、1980 年にニュルンベルクで行われた《夢見るゲルゲ》初演を伝えるフランクフルター・アルゲマイネ紙の記事では、1933 年にニュルンベルクで《夢見るゲルゲ》の初演が予定されていたが、ナチス政権が誕生した影響で中止になったという情報が書かれている[12]。しかしこれは、《夢見るゲルゲ》ではなくて《白墨の輪》についてのエピソードであろう。

５－２　70 年後の初演

その後、ツェムリンスキーが作曲家として忘れ去られたこともあり、《夢見るゲルゲ》についての話題は一切見られなくなる。数少ないツェムリンスキーについての言及においても、《夢見るゲルゲ》については、1970 年代にホルスト・ヴェーバーが雑誌論文や著作で重点的に取り上げて高く評価するまでは、作品リストに載るのがせいぜいといったところであった。

1970 年代以降に進んだツェムリンスキー再評価は、この作品の運命を変えていくことになった。ここには 70 年以上経って初めてこの作品に訪れた「幸運」も関係している。1980 年、ニュルンベルク歌劇場がこの作品を初演することになったが、このときはもともと、演奏会形式での上演が予定されていた。しかし、同じシーズンに演目に入っていたモーツァルト《ドン・ジョヴァンニ　Don Giovanni》（1787）が中止になり、繰り上がる形で突然、《夢見るゲルゲ》が演出つきで上演されることになった。

Opernwelt 誌にニュルンベルク初演について批評を書いたブロンネンマイヤーによると、この上演は多くの評論家が訪れ、劇場は期待に満ちた雰囲気に包まれた。しかし、上演じたいは、センセーションを起こすまでには至らなかったという[13]。結果が思わしいものでは

---

[10] *ABAZ*, p. 158.
[11] U. Sommer, *op. cit.*, S. 18, 229.
[12] D. Polaczek, *op. cit.*, S. 23.
[13] W. Bronnenmeyer, „Das Glück im Winkel. Alexander von Zemlinskys „Traumgörge“ in Nürnberg

なかったことに関しては、音楽と演出それぞれの問題点が指摘されている。オーケストラの演奏については、ボーモントが、用いられた 1907 年の上演用楽譜にたくさんの誤りがあったために苦労を強いられたこと、多くのカットを行ったことを挙げている[14]。また、当時の上演評で演出についての記述を読むと、演出家は、主人公をめがねをかけた、頼りなく、社会や恋愛に適応して生きていく能力がない人物として、否定的にとらえているようだ[15]。そして、当時の上演評を読む限りでは、第 2 幕の舞台装置は 20 世紀初期、もしくは 1930 年代の工業社会を連想させるものだったということである[16]。こうして、音楽や演出に関する記述を見ていくと、当時この作品を「再評価」する際に現れた問題は、その後この作品、あるいはツェムリンスキーの音楽を他の作品も含めてどう受け止めるかが問われるときに、必ずと言っていいほど出てきている問題と、共通していることが分かる。音楽面で多くのカットが行われたことは、ニュルンベルクの初演が、ツェムリンスキーの作品を再評価する際に、手を入れる必要があるという立場を選んだことを示している。一方演出では、ふたつの問題が明らかになっている。ひとつは、《夢見るゲルゲ》のような、知られていない歌劇を紹介する際に、その作品をいかに「現代」の物語に当てはめるかが重視されていることであり、もうひとつは、演出家がどの程度この作品を理解しようという意思を持っているか、見えてこないことである。ブロンネンマイヤーの評は、レオ・フェルトの台本について、エピローグでキッチュが気まずいほどになっているという見解を示した上で、こう書いている。「ジルベルト・デフロの演出は、このことに対して、何の策も講じなかった（Gilbert Deflo hat in seiner Regie nichts dagegen unternommen.[17]）」。

このあと、《夢見るゲルゲ》は間をあけて、ドイツの劇場を中心に何度か上演されてきた。省みられなくなったわけではないが頻繁に上演されるわけでもないところに、この作品が初演の後に置かれた立場が現れている。2 回目の新演出上演は、1989 年 6 月 11 日にブレーメンで行われたもので、このときには、ボーモントが指揮を担当し、《夢見るゲルゲ》がカットされずに上演される、最初の例となった。しかしこのときの演出（ロバート・タンネンバウム）は、「ここでは、作品への不信が演出の唯一の原動力になっている（Hier wird das Mißtrauen in das Werk zum alleinigen Motor seiner Realisierung）」と書かれるようなものだったらしい。このような見方を示したゲルハルト・アッシェの評論によると、ゲルゲがメールヒェンの世界を夢見るのはごみ捨て場でのことであり、エピローグは、彼が心を病んでいるために幻覚を見ている、という解釈だったという[18]。1991 年 4 月 7 日にミュンスターで行われた新演出上演は、演出と美術をブレーメンと同じ人物が担当しており、批

---

uraufgeführt.“ In: *Opernwelt*, 8,9/1980, S. 28.
[14] *ABAZ*, p. 159.
[15] D. Polaczek, *op. cit.*, S. 23.
[16] W. Bronnenmeyer, *op. cit.*, S. 28. D. Polaczek, *op. cit.*, S. 23.
[17] W. Bronnenmeyer, *op. cit.*, S. 28.
[18] G. Asche, „Bremen: Zemlinsky, 《Der Traumgörge》. „Das Mißtrauen in das Werk wird zum alleinigen Motor seiner szenischen Realisierung“. In: *Opernwelt, 8/1989*, S. 41.

評の中身を見ても、どうやら 1989 年にブレーメンで行われたものを復活させたもののようだ。当時、Opernwelt 誌の評は、演出について、メールヒェンの要素をすっかり排除したこと、現代はメールヒェンの時代ではないと言いたげだ、とコメントしている[19]。

1995 年 3 月 26 日にイタリアのパレルモで行われた上演は、《夢見るゲルゲ》がドイツ以外で舞台にかけられた、今のところ唯一の例で、演出は時代をガリバルディによるイタリア独立運動の頃に移した。ロベルト・グイッチャルディーニの演出は作品に対して好意的だったらしい。エピローグでは本好きの子どもたちがたくさん登場して、明るい雰囲気になったようだ[20]。

これらの上演は、《夢見るゲルゲ》の再評価にどの程度貢献したのだろうか。20 世紀の終わりに行われた 3 種類の上演（ブレーメンとミュンスターを同一のものと見なす場合）の評論を見るだけでは、《夢見るゲルゲ》の再評価について、特定のイメージを作り出すことは難しい。その中で、この作品の受容をめぐる一定の傾向を見出すとすれば、まず《夢見るゲルゲ》がたどった運命が関心を呼ぶ第一の点であること（多くの評論で、このできごとがそれなりの分量で触れられている）、この歌劇が描く物語は、聴き手にはどう受け取っていいのか悩ましい面があること、したがって演出が否定的に扱うにはちょうどよい作品でもある、といったことが挙げられるだろう。この場合、とくに、エピローグの扱いが問題になる。ブレーメンとミュンスターでは現実の風景として扱わず、パレルモでは素直にハッピー・エンドと受け取ることのできる情景を作り出すなど、見解はさまざまに分かれるようだ。もちろん、結末をどのように扱うかは歌劇の演出で最も注目される点だ。しかし、《夢見るゲルゲ》では、その結末は物語の終着点とはならず、物語を途中で断ち切る形で終わっているために、演出家はこの結末を考えるとき、物語の主人公にどのような道を歩ませるかをも、同時に考えなくてはならなくなる。

《夢見るゲルゲ》は、判明している限りでは、演奏会形式での上演が 3 回行われている。1987 年 9 月 9 日にフランクフルトで行われたゲルト・アルブレヒト指揮フランクフルト放送交響楽団による演奏は、この作品としては最初のものである CD 発売も 1988 年に行われ、作品の魅力を伝えるのに貢献した。この CD の演奏は、アルブレヒト版といってもいいほどに短縮されており、ツェムリンスキー研究者には複雑な感情を抱かせるようだ。アルブレヒトは 2005 年 10 月 18 日には、東京で行われた読売交響楽団の演奏会で、この作品の日本初演を果たしている。

1999 年には、ジェームス・コンロン指揮ケルン・ギュルツェニヒ管弦楽団が、ボーモント編のスコアに基づいた演奏会形式の上演を行い、これも CD 発売されている（2001 年）。

---

[19] J. Loskill, „Münster: Zemlinsky, ≪Der Traumgörge≫. Träume auf dem Müllplatz.“ In: *Opernwelt, 6/1991*, S. 33.

[20] S. Mösch, „Gören für die Görge. Palermo erweckt Zemlinskys ≪Traumgörge≫ erstmals in Italien.“ In: *Opernwelt, Mai 1995*, S. 27.

先述した通り、この CD が今のところ唯一の、ツェムリンスキーの意図を可能な限りくみ取ることを目指した、《夢見るゲルゲ》の録音である[21]。

この他に、この歌劇をオーケストラとふたりの歌手のために編曲したもの（《「夢見るゲルゲ」交響曲　Traumgörge-Sinfonie》）も存在するが、この編曲はツェムリンスキー研究者にとっても大きな関心を引くものではなかったようで、歌劇《夢見るゲルゲ》に関する議論では、ほとんど言及されていない。

５－３　2007 年 6 月、ベルリン

2007 年 5 月 27 日、ベルリン・ドイツ・オペラで《夢見るゲルゲ》の新演出上演が行われた。この上演は、《夢見るゲルゲ》にとっては、パレルモでの上演以来、10 年以上経ってから巡ってきた舞台上演の機会であり、また、初めて大都市の大きな歌劇場で舞台上演が行われる機会でもあった。

この時期のベルリン・ドイツ・オペラは、インテンダントのキルステン・ハルムスが立てた方針により、20 世紀初期の忘れられた作品を積極的に取り上げる企画に取り組んでいた。Opernwelt 誌の 2007 年版年鑑（2006/07 年シーズンの総決算号）で 50 人の評論家を対象に行われたアンケートを見ると、「再発見」部門では、このベルリン・ドイツ・オペラによる《夢見るゲルゲ》を 2 人が挙げ、同じ劇場の公演からはアルベルト・フランケッティ（Alberto Franchetti, 1860-1942）の《ゲルマニア　Germania》（1902）も挙げられていて、これらの作品の「再発見」によって注目を集めようという劇場の意図は、それなりに実現したということになるだろう（もっとも、ベルリン・ドイツ・オペラは、この年度の「怒りを感じたこと」部門で 1 位になり、その中には、《夢見るゲルゲ》の上演を挙げた評論家もいた）[22]。

ベルリン・ドイツ・オペラの《夢見るゲルゲ》上演は、この作品が、そしてツェムリンスキーという作曲家がいわゆる「再評価」において、どのような問題に直面するか、という現実をよく示していた。ひとつには、研究者と上演を担当する側の考え方がどのように食い違うかという点においてであり、もうひとつは、舞台で上演するときに、《夢見るゲルゲ》のように有名とはいえない作品がどのような扱いを受けることになるかという点においてである。

この上演に際して行われた、公演の指揮を担当したジャック・ラコンベと、演出のヨアヒム・シュレーマーも参加した討論会の中に、この問題がよく現れたひとこまがある。討論会の中で、聴衆席からホルスト・ヴェーバーが、「テクストを新しく書くという、むろん、少々誘惑的なこと（den Text neu zu schreiben, der natürlich etwas Verführerisches ist」について発言した。彼の意見は、ハンブルク版の《小人》、すなわち内容を改変した《王女

---

[21] 第 2 章註 6（22 頁）参照。

[22] „Élan vital oder: Was bleibt von 2006/2007? Die Bilanz der Spielzeit im Urteil von 50 Opernkritikern.“ *Oper 2007. Das Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, S. 102-128.

の誕生日》に言及した上で、「もし台本を書き換えるか、別の解釈をするのであれば、それは総譜を知り尽くしていて、ツェムリンスキーの音楽言語にすみずみまで信頼を置いていて、それからさらに、真の、言語を生み出す力を持っている人の手によるものでなくてはならない（Wenn jemand ein Libretto umschreibt oder umdeutet, dann müsste das jemand sein, der die Partitur perfekt kennt, der mit Zemlinskys musikalischer Sprache bis ins kleinste Detail hinein vertraut ist und der dann auch noch wirklich Sprachfantasie hat.[23]）」というもので、言葉じたいはそれほど大胆ではないが、そうでない場合が多いのではないか、という問題提起を行ったように思われる。シュレーマーの見解は、そのような「誤り」からも何かしら生産的なものが生じ得るというもので、はっきりとではないが、書き換えや読み替えを否定すべきではない、という意識を読み取ることができる。

そんなシュレーマーがゲルゲの「ハッピー・エンド」について下した判断は、ゲルゲがデマゴーグの力を用いてゲルゲ自身のイデオロギーを作り出したというものである。指揮のラコンベ、美術担当のイェンス・キリアンとの座談会でシュレーマーは、エピローグは一見平和だが危険なものだという見解を示している（その見解に、シュレーマー「イデオロギーはほとんど麻薬同然のものです（Die Ideologie ist fast wie eine Droge.）」キリアン「あるいは、アメリカのアーミッシュの人たちのところのようなものですね（Oder wie bei den Amish people in Amerika.）」というやり取りが補足されている）[24]。

要は、ベルリン・ドイツ・オペラのプロダクションは、作品に対して深く検討した形跡がないまま、現代の意識によって作品を読み解いているという印象を与える手続きを行う、「作品への不信」に基づく「再評価」という点で、これまでの《夢見るゲルゲ》のドイツでの上演のパターンを繰り返したということになる（ニュルンベルクやブレーメン／ミュンスターに関しては、評をいくつか見た上での判断でしかないが）。シュレーマー演出の《夢見るゲルゲ》は、第 1 幕と第 2 幕では地下鉄の駅のようなスペースが舞台で、第 1 幕ではめがねをかけてベストを着た、頼りなさそうな主人公が、会社員たちの中で浮いた様子をしているさまが描かれる。ゲルゲは第 2 幕では現代ドイツの大都市でよく見られる浮浪者のような様子をしており、他の人々の姿は、獰猛そうな犬を連れている黒服であったりスケートボードに乗って走り回る大胆な服装の若者たちであったりという具合で、現代の都市部の荒廃を象徴しているかのようだ。そして、「麻薬のようなイデオロギー」が問題にされるエピローグでは、ゲルゲとゲルトラウトの後ろで、みんな同じ小ぎれいな服装をした夫婦と子どもがピクニックをして、最後に集団自殺をする。《夢見るゲルゲ》のこれまでの

---

[23] C. Caduff, P. Gülke, K. Hacker, J. Lacombe, J. Schlömer, „Die Sinne und die Oper. Zum Verhältnis von Szene, Musik und Sprache. Podiumdiskussion am 2. Juni 2007 in der Deutschen Oper Berlin“. In: K. John(hrsg.), *Alexander von Zemlinsky und die Moderne. Interdisziplinäres Symposion vom 31. Mai bis 3. Juni 2007,* hrsg. von K. John. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandling, 2009), S. 89.

[24] J. Lacombe, J. Schlömer, J. Kilian, B. Auer, „Vom Außenseiter zum Demagogen“. In: *Alexander von Zemlinsky und die Moderne. Interdisziplinäres Symposion vom 31. Mai bis 3. Juni 2007,* hrsg. von K. John. (Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandling, 2009), S. 52.　この座談会は、ベルリン・ドイツ・オペラの《夢見るゲルゲ》のパンフレットにも掲載された。

数少ない上演史をたどった上でも、さほど特徴のあるものではない。

ホルスト・ヴェーバーが語った問題点は、おそらくは、ここでも繰り返された。彼の問題提起は、単に音楽作品（歌劇）をどのように演出するか、いわゆる「読み替え演出」を是とすべきか否とすべきかという点にあるのではない。上演の少ない、すなわち多くの人々の目に触れる機会に恵まれていない作品に、どのようにして公正な評価を与えることができるか、ということである。ベルリン・ドイツ・オペラの《夢見るゲルゲ》は、作品の持つ限界を見つけることに解釈の足がかりを求め、その限界らしきものから作品全体への批判を派生させていく方法を取っているように思える。そこには一応、演出家の主張らしきものを提示することは可能だろうが、知名度の低い作品を攻撃し、観に来た人々にその作品の価値を認識する暇を与えようとしない方法で、「再評価」は果たして機能し得るだろうか。

1980 年に、《夢見るゲルゲ》は長い眠りから目覚めた。その後、この作品は何度か眠り、目覚めたが、その度に、主人公のゲルゲと同じように、自分を取り巻く現実の中にある困難に直面し続けているように思える。

５－４　2011 年 10 月、東京

私は、ベルリン・ドイツ・オペラでの上演についてかなり批判的に書いたけれども、それは、2007 年 6 月に、留学先のライプツィヒから泊りがけでベルリンへ行って、この上演を観てきたからである。なんだか汚らしい演出だなあ、演出家はツェムリンスキーに興味がないんだろうなあ、と思ったくらいで、実はあまり印象に残る上演ではなかったのだが、それでもそこで聴いた音の響きは、心にとどまっていた。その後、ライプツィヒ大学の授業でツェムリンスキーについて発表をすることになった際に、もともと《小人》について行うつもりだったのが、この作品は一体何をしようとしていたのかが気になったこともあって、《夢見るゲルゲ》をテーマに切り替えたことが、この博士論文を書くことになった、出発点のひとつである。調べているうちに、以前、深夜にテレビをつけたときにたまたま放送していた音楽番組で、妙にきらきらしていて熱っぽい曲が流れていたのでそのまま見入っていたのだけれども、字幕を見ていても話がよく分からない（悪い奴に襲われて、逃げて終わりか？　とそのとき思った)、と思った記憶が蘇ってきた。おそらくあれは、読売交響楽団の演奏会での《夢見るゲルゲ》だったのだろう。

以上のような事情もあって、また調性の枠内で表現の限界を追い求める姿勢に共感するところもあって、私は《夢見るゲルゲ》の音楽に思い入れがあるのだが、作曲家がこの作品で何をしようとしていたかを知るために調査をしたり、作品分析を行ったりしながら、しばしば、「自分はいったい何をしているのだろうか」と思ったことも事実である。そこには、ツェムリンスキーのように、名前を口にしても思わしい反応が返ってこない作曲家の、有名でない作品について細かく調査し考察することに誰が興味を持つのだろうか、という

自問ももちろんあるのだが、それとは別に、私の中に、「自分は／音楽家は／音楽研究者は一体何をしているのだろうか」という問いが、しばしば浮かんでいたからでもある。

以前、大阪に旅行して、そこで音楽会を訪れたときに、その音楽会の司会者が、音楽団体が苦境にあるという話題について口にしていた。そのときに彼は、「音楽家にできるのは、音楽をすることだけ」と言った。この言葉は、ある種の職人的な気質を思い浮かべさせる点で私の心に触れなくもないのだが、そこに《夢見るゲルゲ》のエピローグを思い浮かべるとき、あるいは《白墨の輪》の「雪嵐の場」を思い浮かべるとき、それこそ職人的な音楽家として知られていたツェムリンスキーにとって、「音楽家にできるのは、音楽をすることだけ」という言葉が意味を成したのだろうか、という疑問が浮かんでくる。「音楽家にできるのは、音楽をすることだけ」という言葉を仮に受け入れるとしても、それでは、「音楽をすること」というのは音楽家にとって、どういうことなのだろうか。

ツェムリンスキーは、その生涯だけでなく、音楽もまた、しばしばセンチメンタルな印象を与える。《夢見るゲルゲ》にしても、たとえば第 1 幕第 6 場を聴いていて、その後彼に何が起きるか、またエピローグで彼に何が待っているか（待っていないか）を考えると、痛々しいような気分になってくることもある。私はそのときすでに、ゲルゲが（少なくともエピローグの時点までに）何も成し遂げ得ないことを知っている。けれども、何も成し遂げ得ないからこそ、私はゲルゲを自分と重なる部分がある人物として認識する（ゲルゲは私とはあまり性格は似ていないと思うが）。そして、何も成し遂げないまま中断されるゲルゲの物語が、それでもひとつの歌劇として形を成しているのは、ツェムリンスキーが、「音楽家にできること／音楽をすること」の限界を、彼の音楽家としての経験の中で認識していたからではないだろうか。

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はなく、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。歌劇《夢見るゲルゲ》の、解決されない和音が積み重なっていく幕切れは、21 世紀においては、知られざる作品を再評価することへの問いという意味も持っている。