

[研究論文]

A. ベルク 《抒情組曲》の象徴的含意と作曲技法

—第6楽章（声楽パート付）の歌曲的視点からの考察—

Symbolism and Compositional Technique in Alban Berg's *Lyrische Suite*

—A Study of the Sixth Movement (Vocal Version) from the Perspective of Lied—

今野哲也

Tetsuya Konno

〈抄 録〉

《抒情組曲》の第6楽章に「歌」が隠されていたことが明らかにされて以来、多くの研究がなされてきたが、A.ベルクが得意とする歌曲の観点からの検証は、あまり例を見ることがない。本研究の目的は、筆者におけるベルクの歌曲研究の一環として、第6楽章の「歌」を掘り下げ、分析することにある。

「歌」は、C.ボードレールの『悪の華』の「深淵より叫ぶ」を、S.ゲオルゲがドイツ語訳したものを歌詞としており、晩年のベルクと親しい間柄にあったハンナ・フックス夫人に密かに送られたものである。ここでは [H]anna [F]uchs、そして [A]lban [B]ergの頭文字や、[10]（ハンナの数）と [23]（ベルクの数）などが重要な象徴となる。たとえば、音列の配列方法などにも音名象徴が活用されており、楽曲の核とも言える「鏡像部分」の境目は、第23小節となる。こうした表現手法は、青年期から磨き上げてきた、ベルクの歌曲作家としての手腕に起因するものと本研究は考える。

キーワード：アルバン・ベルク、《抒情組曲》、12音技法、シュテファン・ゲオルゲ、シャルル・ボードレール

Abstract

Many studies have examined Alban Berg's *Lyrische Suite* since it became clear that a "song" was hidden within its sixth movement. However, although the composition of lieder was Berg's forte, this movement remains to be explored from this angle, and such an approach cannot be found elsewhere in the literature. Thus, this study aims to analyze the sixth movement as a "song," situating it strictly within the author's broader study of Berg's lieder.

The lyrics of the "song" are based on Charles Baudelaire's "De profundis clamavi" from *Les fleurs du mal*, though in Stefan George's German translation. Berg secretly sent the score of his *Lyrische Suite* to Mrs. Hanna Fuchs, his lover in later years. A motive based on the initials of [H]anna [F]uchs and [A]lban [B]erg becomes important in this work, along with Hanna's number [10] and Berg's num-

ber [23]. For example, a motive based on these initials is used to structure the pitch series of the sixth movement, and the boundary of the “mirror form” occurs at the 23rd measure. This study concludes that Berg could not have developed such an expressive faculty without his ability, built from adolescence, as a song composer.

Keywords: Alban Berg, *Lyrische Suite*, Twelve-tone music, Stefan George, Charles Baudelaire

0. 序

A. シェーンベルク (Arnold Schönberg 1874–1951) が《5つのピアノ曲》Op.23 (1920–23) で「12音技法¹⁾」の実践に至ると、A. ヴェーベルン (Anton Webern 1883–1945) は《3つの宗教的民謡 Drei Volkstexte》Op.17 (1924–25) で、A. ベルク (Alban Berg 1885–1935) も歌曲《私の両眼を閉じて下さい Schließe mir die Augen beide》(1925年版) で、師が突き進む新たな方向に追従するところとなる。ベルクは引き続き、弦楽四重奏のための《抒情組曲 *Lyrische Suite*》(1925–26) を作曲するも、ここで採られているのは、厳格な12音技法と、自由な無調性が楽章ごとに交代するユニークな構成である。その意味では、厳格な音列作法の作品と言うことはできないが、当該の楽章を循環するものは、基礎音列とそのヴァリエーションとなる。こうした音列を有機的に変容させてゆく技法は、歌劇《ルル Lulu》(1925–35) において全面的に展開されるものである。さらには、《抒情組曲》と《私の両眼を閉じて下さい》の間には密接な関わりがあることも相俟って、《抒情組曲》は興味の尽きない作品である。

ベルクの死後、妻ヘレーネ (Helene Berg, geb. Nahowski 1885–1976) は、出版された作品を除き、夫の仕事をすべて「門外不出」にした。そのため、多くの研究者の働きかけにもかかわらず、およそ40年の間、ベルク研究は緩慢な状態下にあったと言える。しかし彼女の死後、ベルクの仕事はオーストリア国立図書館に寄贈されることになり、ベルク研究も一気に活発化してゆくことになる。なかでも《抒情組曲》は、1925年にプラハで出会って以来、ベルクと世を忍びながら愛し合ったハンナ・フックス夫人 (Hanna Fuchs-Robettin, geb. Werfel 1896–1964) のために作曲されたことを暴露した Perle の [23] や Green, [17] といった一連の研究は、音楽史的にも高名である。それはヘレーネがこの世を去った翌年、1977年のことである。とりわけ興味深いトピックは、純粋な器楽曲として書かれたはずの《抒情組曲》の第6楽章には、ハンナに向けた「歌」(以下「第6楽章の歌」) が隠されていた事実であろう。ヘレーネが夫の仕事を非公開扱った理由も、窺えるというものである。「第6楽章の歌」は、C. ボードレール (Charles Baudelaire 1821–1867) の『悪の華 *Les fleurs du mal*』(1857年初版) の「憂愁と理想 *Spleen et Idéal*」の中の一編、「深淵より叫ぶ *De profundis clamavi*」を歌詞としている²⁾。ただし、実際に歌詞として選ばれているものは、フランス語の原詩ではなく、S. ゲオルゲ (Stefan George 1868–1933) が翻訳したドイツ語版である。

シェーンベルクに師事する以前から、ベルクは独学で95曲もの歌曲を作曲している。その大半は調性作品だが、彼が最初に「無調性」を導入したのは《4つの歌曲》Op.2であったし、12音技法の導入も、上記のとおり歌曲からである。音楽的な岐路に差し掛かるとき、ベルクはつねに歌曲に立ち返った。その意味で歌曲は、ベルクにとってかけがいのない表現手段であったと言える。ベルクが寡作な作曲家であった点を考えると、95曲という歌曲の数も、軽視すべきことではあるまい。これらの歌曲をつぶさに検証した結果、ベルクがドイツ・リート³⁾の伝統を汲む、歌曲作家としての資質を十分に備えた作曲家であると、筆者は認識するものである。

《抒情組曲》の真意が明らかにされて以来、さまざまな研究が重ねられてきた。とくに「第6楽章の歌」に関しては、Florosの[14][15]や、Buddayの[10]などの研究も見られるが、純粋な「歌」として考察されている試みは、あまり例を見ることがない（Florosにおいては、独断が専行する記述もしばしば認められる）。その理由として、《抒情組曲》の位置付けが、すでに器楽曲として画定されていることなどもあげられるかも知れない。いずれにせよ、歓迎すべき状況とは言えまい。そこで、これまでの筆者におけるベルクの歌曲研究の一環として、改めて「第6楽章の歌」を洗い直してみたいと考え至った。筆者の力量が、この大言壮語に釣り合うものか不安ではあるが、本研究が最終的に目指すところは、詩、音列技法、そして和声の観点からの《抒情組曲》全体の厳格な楽曲分析にある。本稿では、これまでの研究を整理した上で、ボードレールの原詩とゲオルゲのドイツ語訳の比較・検証を行い、各楽章で用いられる音列の導出方法を確認する。紙面の都合もあり、楽曲分析に関しては、いくつかの音楽的要点を指摘するに留めざるを得ないであろう。本稿は出発点に過ぎないのである。せめて本文の最後に、「第6楽章の歌」の全体の構造と、そこに配置される音列をまとめておくことにする。随時、参照して頂ければ幸いである。

1. ボードレールの原詩およびゲオルゲの翻訳について

1.1 ボードレールの原詩の対訳

『悪の花』は、出版禁止というスキャンダラスなイメージと共に、1857年刊行の初版、1861年の第二版（いわゆる決定版）、そして作者の死後の1868年に刊行された第三版など複数の版があることでも知られている。「深淵より叫ぶ」は、1851年に刊行された雑誌『議会通信 Le Messager de l'Assemblée』に掲載された11編や、1855年刊行の雑誌『両世界評論 Revue des Deux Mondes』の中の18編にもすでに含まれており、その意味では、初版よりも早い段階に世に出されている作品である³⁾。

以下に、オリジナルの「深淵より叫ぶ De profundis clamavi」の対訳を示す。第1節と第2節は4行詩、第3節と第4節は3行詩で構成されるソネットである。第1節と第2節はabbaの抱擁韻であるが、第3節と第4節は、まとめて平韻（対韻）が置かれている。なお冒頭の数字や、行末のアルファベット（脚韻）などは、いずれも筆者が補足したものである。

【資料1】「深淵より叫ぶ De profundis clamavi」オリジナルの対訳（拙訳）

〔第1節〕

- 1 J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime, (a)
私は君の憐れみを懇願する、私が唯一愛する君よ
- 2 Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé. (b)
私の心が落ちたところである暗い深淵の底へ
- 3 C'est un univers morne à l'horizon plombé, (b)
それは鉛色の地平線の陰鬱な世界だ
- 4 Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème; (a)
夜になると恐怖と冒瀆的な言葉が漂う場所

〔第2節〕

- 1 Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois, (c)
熱のない太陽は六か月間はその上に立ちこめ

- 2 Et les six autres mois la nuit couvre la terre; (d)
そして別の六か月間は夜が大地を覆う
- 3 C'est un pays plus nu que la terre polaire; (d)
それは極地の大地よりもむき出しとなった国だ
- 4 - Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois ! (c)
動物もない、小川もない、草木もない、森もない！

〔第3節〕

- 1 Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse (e)
それなのにこの世界には恐怖は存在しない
- 2 La froide cruauté de ce soleil de glace (e')
この氷の太陽の冷酷なまでの厳しさや
- 3 Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos; (f)
このいにしえの混沌にも似た無限の夜を凌ぐ〔ほどの恐怖は〕

〔第4節〕

- 1 Je jalouse le sort des plus vils animaux (f')
私は最も卑しい動物たちの運命を羨む
- 2 Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, (g)
〔彼らは〕愚鈍な眠りの中に身を沈めることもできる
- 3 Tant l'écheveau du temps lentement se dévide ! (g)
それほど時の錯綜は緩やかに巻き取られてゆくのだ！

1.2 ゲオルゲによるドイツ語翻訳版の対訳

次に、ゲオルゲのドイツ語の翻訳版を考察する。ゲオルゲはギムナジウムを卒業後、ヨーロッパ各地を旅行する生活を送った。とくに最後に滞在したパリにおいて、マラルメ (Stéphane Mallarmé 1842-98) を始めとする、多くのフランス文学者たちとの交流が持たれ、そのことが彼の初期の詩作にも大きく反映していると言われている。それだけに、たとえ翻訳であっても、フランス文学には格別のこだわりを持っていたであろうことは、想像に難くない。

彼の翻訳でまず目を引かれる点は、脚韻を踏もうとする試みであろう。第3節と第4節で対韻 (eef-*fgg*) が用いられている点は同じだが、第1節と第2節では、オリジナルが抱擁韻 (*abba*) であったことに対し、ゲオルゲは交叉韻 (*abab*) に変更せざるを得なかったようだ。こうしたゲオルゲの翻訳に対し、宮川は「かなりの部分がボードレールの原詩から逸脱を示しているのであり [...]、厳密に言えばゲオルゲの『悪の華』は「翻訳」ではない」(1987: 33, 36) と批判している⁴⁾。たとえば、第1節第3行の原詩 [un univers morne] (陰鬱な世界) を、ゲオルゲは [die gegend Tot] (死の場所) と翻案しているし、第4節第3行の原詩 [l'écheveau du temps] (時の錯綜) も、[der zeiten Spindel] (時の螺旋) に言い替えている。以下はその対訳である。単語の表記や、文中の [・] は [16] による。

【資料2】「深淵より叫ぶ De profundis clamavi」ゲオルゲ翻訳版の対訳 (拙訳)

〔第1節〕

- 1 Zu dir · du einzig teure · dringt mein schrei (a)
君に、唯一大切な君〔に〕私の叫び声が達する
- 2 Aus tiefster schlucht darin mein herz gefallen · (b)
私の心が落ち込んだ最も深い山峡の中から
- 3 Dort ist die gegend tot · die luft wie blei (a)
そこは死の場所、空気は鉛のようだし
- 4 Und in dem finstern fluch und schrecken wallen. (b)
暗黒の中では呪いと恐怖がたぎっている

〔第2節〕

- 1 Sechs monde steht die sonne ohne warm. (c)
六か月は太陽が暖かみもなく空にかかり
- 2 In sechsen lagert dunkel auf der erde. (d)
〔後の〕半年は暗闇が大地の上に横たわる
- 3 Sogar nicht das polarland ist so arm · (c)
極地でさえそのように瘦せてはいない
- 4 Nicht einmal bach und baum noch feld noch herde. (d)
小川も木も、そのうえ野や家畜の群れさえもない

〔第3節〕

- 1 Erreicht doch keine schreckgeburt des hirnes (e)
しかし知力の驚愕の産物も及びはしない
- 2 Das kalte grausen dieses eis-gestirnes (e)
この氷の星位の冷たい戦慄にも
- 3 Und dieser nacht · ein chaos riesengross ! (f)
そしてこの夜の巨大な混沌にも！

〔第4節〕

- 1 Ich neide des gemeinsten tieres * loos (f) * Los
私は最も卑しい獣の運命を羨む
- 2 Das tauchen kann in stumpfen schlafes schwindel.. (g)
それは虚ろな眠りの眩暈の中に浸することができる
- 3 So langsam rollt sich ab der zeiten spindel ! (g)
時の螺旋からゆっくりと繰り広げられるのだ！

1.3 詩の解釈～オリジナルとゲオルゲ版の比較

ゲオルゲ版では、第2節と第4節は比較的、原詩に寄り添う翻訳が行われているとも言えるが、その反面で第1節には、それなりの意識も見出される。たとえば、タイトル・ワードの「深淵」〔羅：profundum〕(-isは複数奪格)に関しては、原詩では〔仏：gouffre〕が用いられているが、ゲオルゲは〔独：Abgrund〕などの言葉を用いることもなく、「最も深い山峡」〔独：tiefster Schlucht〕という表現に置き換えている。「深淵」〔仏：gouffre・abîme、独Abgrund (Tiefe)〕は、この詩を象徴する

重要なキーワードと言えようが、そもそも「詩篇」に由来する言葉⁵⁾であることを考えれば、逆説的な捉え方も含めて、まずはキリスト教に関連させて解釈することが自然であろう。たとえば「詩篇」第130章—第1節には、「深い淵の底から […] 嘆き祈る私の声」(新共同訳1987, 88: (旧) 973) という表現がある。また「黙示録」第20章—第3節には、天使が深淵に龍を閉じ込めるくだりがある(同前: (新) 476)。そこから「地獄」や「死者の国」(Vries 1984: 3)などに結び付ける解釈も可能となろう。断ち切り難いハンナへ想いを、自ら「地獄」と形容したのであるだろうか。そして「嘆き祈る私の声」は、許されざる恋に身を投じたベルクなりの贖罪なのであるだろうか。

第2節第1行と第2行の「六か月」[仏: six mois、独: Sechs monde] という言葉に関しては、それが一年の折り返し地点と考えれば、対照的でありながらも、分ち難い関係(陰陽思想のような)を意味付けることもできよう。とくに[6]という数字にこだわるならば、「黙示録」第13章—第18節の獣の数字[666]や、「創世記」第2章—第1～2節の神が「天地万物」が形成されるまでの日数(6日間)なども連想される。とくに後者には「被造物のしるし」、すなわち「神に敵対する諸力」や「人間の不完全さ」(Lurker 1988: 400)などの象徴があるため、Feuilletの「天地創造以前の闇の混沌」(2006: 96)という見解を交えれば、第3節での[chaos]へ連動させる解釈も可能となろう。ちなみに「混沌」の象徴は、「相拮抗する諸力」(Vries 1984: 120)となる。

第4節の「錯綜」[仏: écheveau]に関して、ゲオルゲは「錯綜」[独: Verwirrung]などの言葉を選ぶこともなく、「螺旋」[Spindel]に読み替えている点も意味深である。「螺旋」は、たとえば「神秘」や「復活と不死」(Vries 1984: 597)などの象徴を持ち、取り立ててネガティブな言葉でない。その意味において、混乱を意味する「錯綜」とは、趣を異にする表現と言える。

ところで、「運命に耐えつつ」[Schicksal erleidend] ([Kolisch] 1枚目、後述)という言葉は、《抒情組曲》の指標として、先行研究でも着目されてきたものだが、ベルクは、満たされることもなく、許されることもない愛、そうした狂おしいまでの葛藤を、「最も卑しい獣の運命を羨む」ほどの絶望感を詠った詩の中に、自らを投影したのかも知れない。このとき、独自の思想の下に、意識されたゲオルゲの切り口こそが、ベルクの心情を代弁する言葉として、より琴線に触れるものであったと想像するに難くない。

2. 「第6楽章の歌」が孕む意味

2.1 《抒情組曲》に関する重要資料

《抒情組曲》を検証する上で、重要視すべき資料がある。第一には《抒情組曲》の自筆譜である。《抒情組曲》には、筆写譜を含めて、いくつかの自筆楽譜があるが、なかでも重要な資料は、「第6楽章の歌」の歌詞はもとより、音列の配置などが詳細に書き込まれた、オーストリア国立図書館所蔵の自筆スコア([F21.Berg.23/i.Mus]、以下[23/i])であろう。実際、1977年にベルクの資料が公開されるや否や、多くの研究者がこの資料の重要性に気付くところとなる。第二には、ベルクがさまざまな書き込みを入れ、ハンナに送ったウニヴェルザール版の《抒情組曲》の既成版スコアである。ここには赤・青・緑のインクが細やかに使い分けられ、ベルクの意図が詳細に書き込まれている。この資料は紆余曲折を経て、最終的にヘレーネの手に渡っていたようだが、現在ではオーストリア国立図書館が所蔵している([F21.Berg.3437.Mus.]、以下[3437])⁶⁾。第三には、《抒情組曲》を初演したコーリッシュ四重奏団(Kolish Quartett)のために、ベルクが記した分析メモである。Rauchhaupt編纂[9]に全文が掲載されているが、自筆資料はアメリカ議会図書館の所蔵となる([Rudolf Kolisch Collection, 1921–1943]、以下[Kolisch])。[Kolisch]は、直接的に「第6楽章の歌」に関連する資料とは言えないが、《抒

情組曲》の分析においては、欠かせない資料となる。これらに関しては、本文でもしばしば触れるところになろう。

2.2 ハンナに送ったスコア [3437] について

かつてT. W. アドルノは、(Theodor Wiesengrund Adorno 1903–69)《抒情組曲》について「すべての解説的意図を欠くが…その代わりに潜在的オペラである⁷⁾」(2003 :452)と述べたが、Perleらの一連の研究は、結果的にアドルノの言葉を証明することとなった。《抒情組曲》は外見上、A. ツェムリンスキー (Alexander Zemlinsky 1871–1942) に献呈されている。実際、Florosが指摘するように、彼の《抒情交響曲 *Lyrische Symphonie*》Op.18 (1923) の歌唱部分の旋律が、《抒情組曲》に挿入されている (1992: 264)。しかし [3437] の裏表紙の空白部分には、ツェムリンスキーへの献辞の言葉よりも前に、赤文字で [FÜR MEINE HANNA] (私のハンナのために) と手書きの書き込みが入れられており、《抒情組曲》はハンナのために書かれた作品であることが高々と宣言されている。このコメントを皮切りに、彼女への想いを示唆する言葉が、スコアの随所に書き込まれることになる訳だが、とくに前書きの最終頁の空白部分には、最も長いコメントが書かれているので、以下に引用しておきたい。

【資料3】《抒情組曲》のスコア [3437] ～前書き頁への書き込み

「私のハンナよ、君は私にさらなる別の自由をも与えたのだ！たとえば、この音楽の中で繰り返す私たちの頭文字H.FとA.B.に内包する秘密、各楽章とその部分には私たちの数10と23が捧げられていること。私はこれらと、その他の関係に満ちた多くのことを、君のために（唯それだけのために…そうとも、この作品のあらゆる音が書かれたのだ）このスコアの中に書き込んだ。これが大きな愛のある小さな記念碑になって欲しい」（拙訳）。[原文は (Perle 1977: 7) を参照]

ベルクという言葉どおり、「私たちの頭文字」すなわち [H] anna [F] uchs, [A] lban [B] ergの頭文字、ならびに [10] と [23] の数字は、《抒情組曲》を一貫する重要な象徴となる。ツェムリンスキーへの献辞の頁には、以下のような手書きのコメントも見られる。

【資料4】《抒情組曲》のスコア [3437]～ツェムリンスキーに対する献辞の頁への書き込み

「この第1楽章だが、つねにH[dur]とFdurの間を歩きまわっている。また主要主題にも（四重奏全体に根本的に存在する12音音列）「君」の頭文字H.Fが含まれている」（同前、下線はベルクによるもの）

2.3 頭文字の象徴

頭文字の象徴に関して、[3437] に記されているいくつかのコメントを確認しておきたい。第1楽章の終結和音は、[dis-fis-ais-h] (H-durのI 7の和音) となるが、ここには「この楽章では、つねにF-durは支配的であるが、それにもかかわらず、終わりに向けてHに変化するのはい偶然なのでしょうか？」と、手書きで書かれている。第3楽章は [H] [F] [A] [B] のアナグラムと言って良い。「私たちの頭文字」が現れる音符には、これらの頭文字が、赤インクで丹念に書き込まれている。

第6楽章の冒頭頁の注釈には、チェロのC弦を [h] 音まで下げるように、印刷文字で指示がなされているが、ベルクは赤インクで四角に囲み、Hのように強調している。楽曲の開始は、チェロのピツィカートソロとなるが、この部分の音列は、第6楽章ではなく、第5楽章の原音列である（詳細は後述）。その開始音は [f] 音であり、終結音は [h] 音となる。ベルクは開始音と終結音に、赤で [F]

… [H] の文字を書き入れている。第6楽章の終結部分は、ヴィオラの [des-f] 音の反復で締め括られる。その下には「最後の [des] と [f] の3度は十分に消えるまで、そこから場合によっては、なお1度か2度反復する。しかし [des] では決して終結しないように！」（つまり [f] で終結するように）との注釈が、印刷されたコメントとして書き込まれている。またここには、「愛と憧れと悲しみの中に死に絶えている」[ersterbend in Liebe, Sehnsucht und Trauer—] という手書きのコメントが、緑インクで書かれている。

2.4 数字の検証

ベルクは数字の象徴を好んで使用したが、それは《抒情組曲》においても例外ではない。ベルクの中では、数字 [23] は「運命の数 Schicksalszahl」、数字 [10] はハンナの象徴と位置付けられているようだ。[23]に関しては、ベルクが最初に喘息の発作に見舞われた1900年7月23日に由来するという、岩下・宮川の注釈がある（1985: 264）。しかし [10] に関しては、Florosも数字 [23] と [5] には言及しているものの（1978: 107-9）、実際のところ、なぜそれがハンナの数となるのか、その理由は画定されていないようである。数字が持つ真意に関しては、さらに検証を重ねる必要がありそうだ。いずれにしても、これらの数字は《抒情組曲》の至るところ、すなわちテンポの数値（第5楽章を除く）や、小節数などに落とし込まれていることは事実である。第6楽章に関しては、たとえばTempo IはM.M.=69（4分音符23×3）で、Tempo IIが46（4分音符23×2）、Meno largoが46（2分音符23×2）となる。第6楽章全体の小節数も、46小節（23×2）すなわち「運命の数」となる。

ベルクからハンナに宛てた、ある書簡の日付は1926年10月23日であり、ここには「この作品のすべて […] は、私たちの数字10と23、そして私たちの頭文字HFAB（そうですこれらは、トリスタンの主題の開始と終結音がそうであるのと同じく、絡み合わされているのです）の秘密の関係で満たされている」（Floros 2001: 53）と書かれている。「この作品」が《抒情組曲》を示していることは、言うまでもないであろう。

3. 《抒情組曲》で展開される12音技法の考察

3.1 本稿での12音技法に関する用語と書式

《抒情組曲》の分析に先立ち、音列技法を検証する上で必要と思われる用語や書式を確認しておきたい。本稿では、12音技法の原型となる音列を「原音列Grundreihe」（略語：G）と呼ぶ。その「派生形Ableitungen」として、原音列を逆から読んだ音列を「逆行型Krebs」（略語：K）、原音列を転回させたもの（鏡像）を「反行型Umkehrung」（略語：U）、「反行型」をさらに逆から読んだ音列を「逆行反行型Krebsumkehrung」（略語：KU）と呼ぶ。これらに「移置Transposition」の操作を加えた各形態を、「移置形」と呼ぶ。本稿においては、たとえ反行型や逆行反行型であっても、通し番号は序数順に [1,2,3…] と表記する（12, 11, 10…とはしない）。

原音列や派生形に何らかの「音列変奏」（柴田 1967: 130）を施すことで、新たな音列を導出させる技法がある。いわば音列のヴァリエーションである。このとき、元になる音列を「基礎音列」と呼び、原音列（および派生形）とは明確に区別しておく。《抒情組曲》では音列変奏が重要となるため、基礎音列と原音列の違いには、とくに注意を促しておきたい。

本稿では、Buddayの書式を参考にしながら、[形態の略称（G、K、U、KU）／開始音（固有音）]の形で音列を表記する。たとえば [f] 音で開始する「原音列」は、[G/f] と表記する。開始音を明記しない場合には、未知量xを使い [G/x] と表記する。楽章の区別を加える際には、[5.G/f] や [6.G/

f] のように表記する（〔楽章. 略称／開始音〕）。

3.2 《抒情組曲》の音列的構成

《抒情組曲》では、前述のとおり、12音技法と自由な無調性が交互する配置が採られている。12音技法が用いられる楽章（または部分）は、第1楽章の全体、第3楽章の主要楽節、第5楽章の中間部分、第6楽章の全体である。一方、自由な無調性で書かれている楽章（部分）は、第2楽章の全体、第3楽章のトリオ、第4楽章の全体、第5楽章の主要楽節となる。各々の楽章（部分）は、主題や音列を共通項としながら、他の楽章と相関関係を持つように設計されている。このとき、奇数楽章（第1、3、5楽章）のテンポは段階的に速くなり、偶数楽章（第2、4、6楽章）のテンポは段階的に遅くなってゆく。

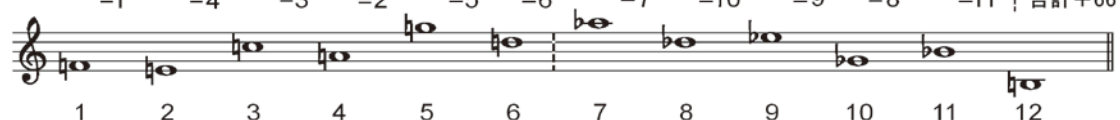
3.3 《抒情組曲》の基礎音列について

第1楽章で用いられる原音列は、《抒情組曲》全体を貫く基礎音列でもあり、かつ歌曲《私の両目を閉じて下さい》（1925）の原音列でもある。この音列の特徴は、すでに多くの先行研究により詳らかにされているが、本質的な点において、作曲者が〔Kolisch〕（2枚目）で述べている内容以上の属性は、取り立てて見出し得ないと思われる。要点をまとめるならば《抒情組曲》の基礎音列は、①オクターヴ内に生じる全11種類の音程を含む「総音程音列」である点、②音列の前半の6音はF-dur、後半の6音はH-durと解釈し得る点、③反行型のみが用いられ、逆行型や逆行反行型は用いられない点などに集約されよう。

②の特徴に、〔F〕ucksと〔H〕annaの頭文字が含意されていることは明白である。しかし【資料5】に示すように、前半は〔シ〕を欠く6音音階となるため、実質的にF-durかC-durを明確に区別することができない上、後半も〔ファ〕を欠く6音音階であるため、H-dur（Ces-dur）かGes-durとの区分けも不可能と言える。その意味で②は、明確さを欠く特徴と言わざるを得ない。③の特徴は、【資料6】に示すように、〔1.G/f〕を3全音分移置すると、〔1.G/f〕の逆行型すなわち〔1.K/h〕と全く同じ内容になってしまうという点である。

【資料5】 第1楽章の「原音列」〔1.G/f〕 = 《抒情組曲》の「基礎音列」

+11	+8	+9	+10	+7	+6	+5	+2	+3	+4	+1	合計+66
-1	-4	-3	-2	-5	-6	-7	-10	-9	-8	-11	合計+66



【資料6】 第1楽章の「原音列」〔1.G/h〕（3全音分移置） = 「逆行型」〔1.K/h〕



3.4 「総音程音列」について

①の特徴である「総音程音列」〔Allintervallreihe〕とは、作曲家の（ベルクの弟子でもある）F.H. クライン（Fritz Heinrich Klein 1892-1977）による概念である。柴田の「12音列の12個の音が相異なる11個の音程で結ばれているもの」（1978: 163）という記述が、最も端的な定義と考える。「相異なる11個の音程」とは、1オクターヴに含まれる全音程、すなわち短2度から長7度までの各音程のこ

とである。いま短2度を [1] …長7度を [11] とし、上向きに音程を読むときには+を、下向きに音程を読むときには-を付けるものとする。このとき【資料5】に書かれた数字が示すように、+の数字の列、または-の数字の列には、[1] ~ [11] までの音程がもれなく配置されることになる。そして、どちらの数字の合計も、その絶対値は66となる。数字 [6] は3全音を意味するため、66とは結局、11個分の3全音に他ならない (Eimert 1952: 21-2)。そのため、総音程音列の開始音と終結音はつねに3全音の関係となるため、したがって [1.G/f] の開始音は [f] ucks、終結音は [h] annaとなる⁸⁾。

3.5 原型音列から派生音列との関係

[1.G/x] の第4番と第10番の音を入れ替えたものが、第3楽章の原音列となる。とくに [3.G/b] まで位置すると、開始の4音が [b] erg [a] lban [f] uchs [h] annaとなる【資料7】の下の譜表。これらは第3楽章で音名象徴のオスティナートとして、全面的に展開されることになる。なお、第2楽章の第24 ~ 28小節には、単独の [3.G/as] がヴァイオラによって暗示的に示される。

【資料7】 [1.G/b] (上) から第3楽章の「原音列」[3.G/b] (下) への音列変奏 (同名同音は同義とする)

第5楽章の中間部分の原音列は、【資料8】のように[3.G/x]の第5番を第10番へ、第10番を第5番へ、第6番を第8番へ、第8番を第6番へクロスする形で入れ替えることで導出される。

【資料8】 [3.G/f] (上) から第5楽章の「原音列」[5.G/f] (下) への音列変奏

第6楽章の原型列は、以下の工程を経て導出される。まず [5.G/x] を第1,4,5,7,11,12番、第2,3,6,8,9,10番の形で2群に分割する。次にそれらを抜き出して、【資料9】のように連結させたものが、第6楽章の原型列となる。このように音列を2群に分割してゆく変奏は、たとえば《ルル》のシェーン博士の音列の導出方法などに直結してゆくものと言える。

【資料9】 [5.G/f] (上) から第6楽章の「原音列」 [6.G/f] (下) への音列変奏

3.6 第6楽章における音列の分布

自筆譜 [23/i] の書き込みによれば、第6楽章においては [6.G/x] と [6.U/x] のみならず、第5楽章の音列 [5.G/x] と [5.U/x] も展開されている。第6楽章の音列分布は、本文の最後の図表を参照して頂きたい。このとき、第5楽章の音列は補助的なものに留まらず、第6楽章のそれと対等に用いられる点が特徴的である。むしろ第6楽章の原音列 [6.G/x] の方が、より制御された使い方にも思われる。この点は、非常に興味深い。なぜベルクは、このような配置方法を採用したのであろうか。そのことを考察するためにも、第5楽章の意味論も考察しておく必要があるようだ。

【資料10】 第5楽章の「原音列」 [5.U/f] (上) と第6楽章の「原音列」 [6.U/f] (下)

3.7 第5楽章の意味論

第5楽章は、全楽章を通じて最速のテンポ [Presto delirando] で演奏され、その主要主題は、ffのアクセントを伴う激しい性格を持つものである。しかし [5.G/x] と [5.U/x] が落とし込まれる中間部分 [di nuovo tenebroso] では、pppの持続を特徴とする対比的な楽想へと転ずることになる。この観点から、第6楽章で展開される [5.G/x] と [5.U/x] に考えを巡らせるとき、すべてとは言えないまでも比較的、穏やかな対比を作る部分において、それらが用いられるケースが多いように思われる。

《抒情組曲》のスコア [3437] において、第5楽章に関するコメントは、第2楽章の分量に匹敵するものがある。たとえば、第5楽章の第1頁～3頁には、以下のような自筆のコメントが書き込まれている。これらの抑圧されたようであり、自虐的とも言えるコメントは、あたかもボードレールの詞を、ベルク自身の言葉で焼き直しているかのようでもある。

【資料11】 《抒情組曲》のスコア [3437] ～第5楽章に書き込まれたコメント (赤インク)

「この *Presto delirando* は、いまから続くところの、驚愕や苦痛についての予感を持てる者にしか理解できない。疾走する鼓動を伴う日々の驚愕により、幾夜もの苦痛に満ちた *Tenebroso* により、薄明かりを目指して呼んでいるあなたのようにやく眠りを伴って」 (拙訳) [原文は (Perle 1977: 10) を参照]

音列技法が用いられる中間部分が開始する [di nuovo tenebroso] においては、9頁にも渡り、次の自筆コメントが書き入れられている。

【資料12】《抒情組曲》のスコア [3437] ～第5楽章に書き込まれたコメント（赤インク）

「dinuovo tenebrosoは、苦痛に満ちた君の不安と共に、ほとんど感情を抑えた重い呼吸はない。あたかも現実の甘美な慰めの瞬間を求めて——すべてを忘れるまどろみにそれが沈んでゆくかのように。しかしすでに心は現れている」（同前）

第1楽章の原音列とは異なり、[5.G/x] や [6.G/x] では、逆行型と逆行反行型の使用が充分に可能となる。第1楽章の [1.G/f] = [1.K/h] という特殊な性格は、派生音列においては、幾度かの音の入れ替え操作によって、すでに失われているためである。それにも関わらずベルクは、第6楽章においても、原型列と反行型だけの使用に徹している。こうした抑制された音列の使い方に鑑みても、「感情を抑えた重い呼吸」を謳う第5楽章の意味論や、「私は最も卑しい獣の運命を羨む」とする「第6楽章の歌」の歌詞内容と、無下に切り離すことはできないであろう。

4. 「第6楽章の歌」の楽曲分析

4.1 第6楽章の構造に関する考察

ベルクは [Kolisch] (8枚目) において、第6楽章の第1～6小節は「導入部」[Einleitung] であり、第7～8小節は「主旋律の暗示」[Hauptmelodie angedeutet]、第9～第12小節は「再度の導入部」[wiederum Einleitung]、第13小節以降が「主旋律の提示」[Hauptmelodie] であることを我々に示唆してくれている⁹⁾。また自筆譜 [23/i] には、第6楽章の大半の音符に、音列の割り振りがこと細かに記載されている。本文末尾の図表も、こうした「作曲者の声」に負うところが大きい。これらの手掛かりを元に、第6楽章を読み解いてゆくと、ベルクが第1楽章を「ソナタ形式」と宣言しているにもかかわらず ([Kolisch] 2頁目)、ある種の古典的な形式的類型をそこに見出すことは困難と言える。それでも、音列の在り方に加え、和声にも考察が及べば、さらに興味深い結果も期待し得るであろうが、もはや本稿の目的を超えてしまうため、また別の機会の議論としたい。

4.2 音列の配列方法の特徴

第6楽章の第15小節と第16小節の間には二重線が引かれ、セクションの区切りが明示されている。その第15小節の最後の拍では、足並みを揃えるかのようにすべてのパートに [5.U/h] が配置される。しかし二重線をまたぎ、16小節になった途端、一気に [5.U/f] へと転じることになる。これらの音列の開始音は、[h] annaと [f] ucksの頭文字となる点に着目して頂きたい。こうした音列の使い方からも、ベルクはとくに、音列の開始音に象徴的な意味合いを込めていたことが伺える。第15小節での [5.U/h] は、第1節第2行の「私の心が落ち込んだ最も深い山峡の中から」という歌詞を歌い終わった直後に現れる。「私の心が落ち込んだ」場所とは、[h] annaその人なのだろうか。

この観点で第6楽章全体を俯瞰してみると、あるひとつの音列が全パートに配置される箇所が、いくつもあることに気付かされる。すなわち、第8小節の最後の拍から始まる [5.G/g]、第13～14小節の [6.U/es]、第31小節から始まる [5.G/a] (ヴィオラとチェロは第30小節から導入)、第37小節の [5.G/fis]、第39小節の [5.U/g] などである。たとえば第31小節から始まる [5.G/a] は、第3節第3行の「そしてこの夜の巨大な混沌にも」という歌詞に寄り添うかのように、全パートに配置される。

この「巨大な混沌」とは、[a] lbanなのであろうか。上掲の音列すべてが、象徴音名と結び付いている訳ではないが、あるひとつの音列が全パートに落とし込まれている場合においては、何らかの象徴的意味合いが込められていると考えることは、取り立てて恣意的な解釈とも思われぬ。

こうした方法とは逆に、移置形がランダムに配置されている部分もある。たとえば第19小節の最後の拍から第20小節にかけては、第1ヴァイオリンが [6.U/c,as,fe]、第2ヴァイオリンが [6.U/d,as,g,fi]、ヴィオラが [6.U/h,cis]、チェロが [6.U/b,es,a] という形で音列が配置される。音列こそ [6.U/x] で統一されているが、不規則な移置形を配置せんとする意図は明白である。もし自筆譜 [23/i] の分析を参照できなければ、これらを正確に把握することは不可能であろう。ここでは、第1節第4行の歌詞「暗黒の中では呪いと恐怖がたぎっている」が歌われている訳だが、さまざまな移置形の [6.U/x] は、まさに混沌と「たぎっている」表現に寄り添うものとは言えないだろうか。

4.3 「鏡像の手法」と保続低音 [h]

第6楽章の中心点とも言える第22～23小節（運命の数字）を境に、第24～25小節にかけて鏡像的なシンメトリー構造が形成される¹⁰⁾。鏡像の直前に歌われる歌詞は、第2節第1行の「六か月は太陽が暖かみもなく空にかかり」となる。そして鏡像をまたぎながら、第2行の歌詞「半年は暗闇が大地の上に横たわる」が歌われる。鏡像の境目に置かれる歌詞は、[Dunkel]「暗闇」となる。「半年」という言葉が、対照的でありながら、分かち難い関係でもあるとする解釈についてはすでに述べた。ここでの表現は、一年の半分ずつを、鏡像によって区切らんとする発想が明らかである。

【資料13】「鏡像部分」の境目～第6楽章の第23～24小節

Sechs monde steht die sonne ohne warm. In sechsen lagert dunkel auf der erde.

II-1 II-2 8va 8va

[6.G/h] VI. I VI. II Br.

[5.U/c] Vcl.

T23 T24

第6楽章に見られる第5楽章の音列は、第6楽章のそれと同等か、むしろ使用頻度が高いという点についてはすでに述べた。しかしこの鏡像部分においては、チェロを除く各パートに、足並みを揃えて [6.G/h] が配置される。それまで使用を抑えてきた [6.G/x] が、楽曲構造上の要とも言える鏡像部分に、ここぞとばかりに配置されるかのようである。こうした方法論は、ベルク独特の文学的センスに由来するものと考えられる。その意味において、第6楽章の音列が使用される頻度の問題も、意味論上の理由あつての処置と捉えるべきであろう。

なお鏡像部分のチェロには [5.U/c] が配置され、その第4番 [h] 音が、鏡像部分を支える保続低音となる。ここまでの考察からすれば当然、[h] annaの象徴音名とも捉えられようが、たとえば《ヴォツェック Wozzeck》Op.7 (1917-21) での、マリーの殺害シーンに展開される保続低音 [h] の用例などを顧慮すると、「死のH音」[Todes-H]の象徴という解釈も捨てきれないであろう。

4.4 《トリスタンとイゾルデ》の引用

鏡像部分の後、第26小節の最後の拍から第27小節には、R. ヴァーグナー (Richard Wagner 1813-

83) の《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》(1857-59) 〈前奏曲〉の引用が現れる¹¹⁾。ここでは、第2節第4行の「小川も木も、そのうえ野や家畜の群れさえもない」という歌詞が歌われている。《トリスタン》本来の内容に鑑みれば、これほど悲痛な歌詞をおくべき部分でもないと思われるが、ここではベルクなりの意味論と捉えておく他はなさそうである。この《トリスタン》の引用が呼び水となり後、第28～30小節には第二の頂点が形成されてゆくことになる。

【資料14】 ヴァーグナー 《トリスタンとイゾルデ》前奏曲の冒頭部分



1926年10月23日付けの書簡における、《トリスタンとイゾルデ》への言及についてはすでに述べたが、[Kolisch] (8枚目) の中でも、「第26/27 [小節] のトリスタンの動機は、12音音列 [...] の厳格な遵守から生まれた」というコメントが見られる。あとは細かく述べないが、《トリスタンとイゾルデ》前奏曲に由来すると思われる a-moll 性は、たとえば第13小節第2拍の V 9 (-13) [e-gis-h-d-f-c] などに見出し得る点は、ここで明確に指摘しておきたい。

【資料15】 第6楽章の第13小節第2拍の和音～ a-moll の V 9 (-13) ?



5. 結語

弦楽四重奏曲へ声楽を導入する試みは、ゲオルゲのテキストに関連するという意味でも、師シェーンベルクの《弦楽四重奏曲第2番》Op.10 (1907-8) からの影響は、疑う余地がないであろう。しかし、そもそも作曲者が「第6楽章の歌」を公表する意志がなかった点を顧慮すれば、その本質においては趣を異にする。第6楽章は隠されたテキストを伴うが故に、ときには象徴的要素や、あるいは歌詞の内容が音楽の在り方を凌ぐ局面もあれば、その逆に、純粋に音楽的要素が先んじる場面もあることが分かった。この僅かな考察だけから、「第6楽章の歌」の本質を浮き彫りにできたなどは到底、考えてはいないが、これらの多様な表現方法は、多感な青少年期から磨き上げてきたベルクの歌曲作家としての手腕なくしては到底、なし得ないものであると、ここでは結論付けておきたい。しかし、ベルクは一流の「歌曲作家」たり得るとする筆者の信念をより堅固なものにするためにも、《抒情組曲》の分析はこれからも継続させてゆく所存である。この曲に関するさまざまな事柄が明らかにされたとは言え、とりわけ楽曲分析的な見地においては、なおも《抒情組曲》には未知なる領域が多々、残されていると言わざるを得ない。今後の課題としたい。

注

- 1) [英: twelve-tone technique、独: Zwölftontechnik]。正式名称は「相互に関連させられた12の音のみによる作曲法」[独: Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen] である。
- 2) 《抒情組曲》までベルクは、ボードレーユやゲオルゲとは関わることはなかったが、「第6楽章の歌」以来、演奏会用アリア《葡萄酒Der Wein》(1929)でも、ゲオルゲ訳のボードレーユの詩を使用している。ここでは『酒le vin』(全5編)から、①「酒の魂 l'âme du vin」(第1編)、②「孤独な人間の酒 le vin du solitaire」(第4編)、③「愛人どうしの酒 le vin des amants」(第5編)の3つのテキストが選ばれている。《葡萄酒》でのタイトルは、① [Die Seele des Weines]、② [Der Wein der Liebenden]、③ [Der Wein des Einsamen] である。
- 3) これらの雑誌の中では、「深淵より叫ぶ」というタイトルは付けられていない。『議会通信』掲載時のタイトルは [La béatrix] (女性の名前) であり、『両世界評論』掲載時のそれは「憂鬱」[Le spleen] である。初版刊行の際、旧約聖書の「詩篇」第130 (129) [canticum graduum de profundis clamavi ad te Domine] に由来する現タイトルに至った。
- 4) さらに宮川は、「原詩の内容を正しく伝えることを犠牲にしてでも、借り物の機械的脚韻を彼にとっての内的結合を持った脚韻に言い直そうとする」(1987: 35) とともに批判している。
- 5) 「深い淵の底から、主よ、あなたを呼びます」(新共同訳 1987, 88: (旧) 973)。[Aus der Tiefe rufe ich, Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.] (Luther 1985: (Das alte Testament) 621)。
- 6) [3437] に関してはファクシミリ版も出版されているが ([7])、第6楽章を除いて、一部の頁が収録されているに過ぎず、研究資料として十分な価値を持つ資料とは言えない。
- 7) “Bar aller illustrierenden Absicht, …Dafür jedoch ist es eine latente Oper.”
- 8) 総音程音列 [1.G/f] には、さらに興味深い特徴が見出されるが (1番と12番、2番と11番…の数字の和はつねに [12] になるなど)、紙面の都合上、ここまでの議論としておく。Eimert [11] や拙論 [18] を参照して頂きたい。
- 9) たとえば旋律に関しても、第6楽章の第10小節におけるチェロの旋律 [g-fis-fis-d-as…] は、第37小節のチェロの旋律 [f-des-des-a-c-des] や第39小節の [c-as-as-e-cis-c] に見られる、デフォルメされた反行型であることなどが述べられている。さらにこれらの旋律は、第1楽章の第5小節のチェロの旋律 [g-a-a-d-as-es-ges]、第6小節の第2ヴァイオリンの旋律 [g-d-d-as-des]、その他 (第38小節の第1ヴァイオリン、第39小節のチェロも) に由来することにも触れられている ([Kolisch] 8枚目)。
- 10) 「鏡像の手法」は、ベルク作品において重要である。たとえば《室内協奏曲》(1923-4) 第2楽章の360～361小節、《葡萄酒》の第141小節、《ルル》第2幕第2場〈転換の音楽〉の第687小節など。
- 11) Floros は、第20小節の最後の拍～第21小節を《トリスタンとイゾルデ》の第2幕第2場「おお降りて来い、愛の夜よ」のシンコペーション的なリズムに由来すると述べているが (1992: 283-4)、恣意的な解釈と思われるため、本文での言及は避けた。

参考文献

- [1] Adorno, Theodor W. 2003. “Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs.” In *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Originall Published in 1968.
- [2] Baudelaire, Charles. 1997. *Die Blumen des Bösen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- [3] ——. 1991 『悪の華』 安藤元雄訳 集英社.

- [4] Berg, Alban. 2005. *Lyrische Suite: für Streichquartett (1926)*. Neuauflage von George Perle. Wien: Universal Edition.
- [5] ——. MS, *Lyrische Suite*. (*Lyrische Suite für Streichquartett*). Katalog der Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek Wien, F21.Berg.23/i.Mus.
- [6] ——. Musikdrucke+MS, *Lyrische Suite für Streichquartett (Taschenpart)*. Katalog der Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek Wien, F21.Berg.3437.Mus.
- [7] ——. 1999. *Lyric suite: the secret vocal part/ Lyrische Suite: die geheime Gesangsstimme*. ed. George Perle. [United States]: Universal Edition.
- [8] ——. MS, Rudolf Kolisch Collection, 1921–1943. Library of Congress.
- [9] ——. 1971. *Schoenberg, Berg, Webern: Die Streichquartette. Eine Dokumentation*. Hrsg. Ursula von Rauchhaupt. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- [10] Budday, Wolfgang. 1979. *Alban Bergs Lyrische Suite: Satztechnische Analyse ihrer zwölfstimmigen Partien*. Neuhausen: Hänssler.
- [11] Eimert, Herbert. 1952. *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- [12] Feuillet, Michel. 2006 『キリスト教シンボル事典』 武藤剛史訳 白水社。(原書: *Lexique des symboles chrétiens*. Paris: Press Universitaires de France, 2004.)
- [13] Floros, Constantin. 2001. *Alban Berg und Hanna Fuchs: die Geschichte einer Liebe in Briefen*. Zürich: Arche.
- [14] ——. 1992. *Alban Berg Musik als Autobiographie*. Wiesbaden; Lipzig; Paris: Breitkopf & Härtel.
- [15] ——. 1978. "Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg; Eine semantische Analyse." *Musik-Konzepte: Die Reihe über Komponisten*. H.4 *Alban Berg Kammermusik 1*. Hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 5–48. München: Edition Text + Kritik. (邦訳「アルバン・ベルク『抒情組曲』の秘教的プログラム——意味論的分析」 宮川尚理訳 『ベルク年報』3 (1989): 1–38頁.)
- [16] George, Stefan. 2004. Baudelaire *Die Blumen des Bösen Umdichtungen*. 2nd ed. *Stefan George sämtliche Werk in 18 Bänden Bd.8/9*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.
- [17] Green, Douglass. M. 1977. "Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite," *The International Alban Berg Society Newsletter*. 5: 13–22.
- [18] 今野哲也 2014 「アルバン・ベルク《抒情組曲》の「原音列」再考察——「音列式」の観点を中心とした」『国立音楽大学音楽研究所年報』第26輯(3月): 191–210頁.
- [19] 共同訳聖書実行委員会 1987、1988 『聖書 新共同訳』 日本聖書協会.
- [20] Lurker, Manfred. 1988 『聖書象徴事典』 池田紘一訳 人文書院。(原書: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. 2.Aufl. München: Kösel-Verlag GmbH & C, 1973.)
- [21] Luther, Martin übers. 1985. *Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- [22] 宮川尚理 1987 「翻訳者としての詩人—ゲオルゲの『悪の華』」『芸文研究』第51号: 29–46頁.
- [23] Perle, George. 1977. "The Secret Programme of the Lyric Suite." *The International Alban Berg Society Newsletter*. 5: 5–20. (邦訳1: パール、ジョージ「《抒情組曲》の秘められた標題(1)」長木千鶴子訳 『ベルク年報』6 (1995): 65–72頁. 邦訳2: 「《抒情組曲》の秘められた標題(2)」長木千鶴子訳 『ベルク年報』7 (1997): 96–102頁.)
- [24] Scherliess, Volker. 1985 『アルバン・ベルク——生涯と作品』 岩下真好、宮川尚理訳 泰流社。(原書: *Alban Berg*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1975.)
- [25] 柴田南雄 1967 『西洋音楽史——印象派以後』 音楽之友社.

今野哲也
Tetsuya Konno

[26] Vries. Ad de. 1984 『イメージ・シンボル辞典』 山下主一郎他訳 大修館書店. (原書: *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland : Publishing Company, 1974.)