

亡命するタンゴ

～クルト・ヴァイルからのメッセージ(1)

阿部真子

はじめに

クルト・ヴァイル (Kurt Julian Weil, 1900-1950)は劇作家ブレヒト(Bertolt Brecht, 1896-1956)との共作である『三文オペラ』(Die Dreigroschenoper, 1928)で一躍有名になったドイツの作曲家である。1920年代初頭から作曲を始めた彼は、当時のユダヤ人音楽家の多くがそうであったように、ナチズムにより故国を追われ、ベルリンからパリへ、そして新天地アメリカへと活動拠点を求めて亡命した作曲家の一人でもある。

彼は、その創作段階の比較的初期に当たる1927年、当時ブームになりつつあったタンゴをいち早く素材として取り入れた作品を発表したのを皮切りに、亡命先のアメリカで市民権を得るまでの約17年間に、計9曲のタンゴ作品を発表している。それらの作品は、本場アルゼンチンのタンゴとも、20世紀初頭当時のドイツで流行したムード音楽としてのヨーロッパ・タンゴ⁽¹⁾とも内容的に一線を画す独自の音楽であり、またヴァイルという作曲家の作品群の中でも、とりわけメッセージ性の高いものといえる。さらにその9曲の作品は、時代や彼の置かれた社会的状況の中で、音楽的にも歌詞内容の上でも明らかに変容している。その変遷には一人のユダヤ人作曲家としてのヴァイルの世界観ともいえるメッセージが込められているのではないかと。筆者は、彼のタンゴ作品を成立年・音楽上の特徴・歌詞内容などから分析することで、そのメッセージを読み解けるのではないかと考えた。そして、まず本論において、それらの作品の成立の経緯と音楽的な特徴を分析し、考察を行った。

1. ヴァイルの「タンゴ作品」

ヴァイルはタンゴ音楽を、どの時期にどのような形で用いているのであろうか。

表1は彼のタンゴ作品をまとめたものである。全9曲のうち、丸のついていない番号のものは作曲家自身が速度表記や曲のタイトルにTangoという言葉を使用しているもの、それ以外の⑥⑦⑨は現在さまざまな文献や演奏記録等で「タンゴ」と紹介されることのある作品のうち、リズムなどの音楽上の特徴によって、ヴァイルがタンゴとして作曲したと考えるのが妥当であるものを指している。本論文ではこの9曲を「ヴァイルのタンゴ作品」とみなし、以下の考察

を進めていく。

2. 作曲時期・背景による変遷

(1) 時代背景と作曲の関係

表2はヴァイルの生涯と主な作品をまとめた年表である。これと先ほどの表1とを見比べてみると、彼の「タンゴ作品」がその成立時期によって、さまざまに変化していることがわかる。それらは、使用言語はもちろんのこと、例えば劇音楽の1曲か独立した歌曲か、さらに言えば劇中のどの場所に置かれるかなどにそれぞれ違いがみられる。そして、そのことはそれらの作品の音楽的役割が時代によって変化していることを示している。これは、住む場所が変われば即座にその土地の音楽を取り入れた作品を発表してヒット作を生み出すことができた、「カメレオンの」とまで評されるヴァイルの順応性の高さを示しているといえる。

まず、大前提として言えることは「ヴァイルのタンゴ作品は、主にベルリンで新しい音楽の創作を目指し始めた1927年から渡米する1935年までのパリ滞在期、つまりヨーロッパ在住時代に限定して作曲されている」ということである。そして、当然と言えば当然ながら、使用言語はベルリンではドイツ語、パリではフランス語である。

ここで、例外として“もうあとどれだけ？”(表1⑨)の補足説明をしておく必要があるだろう。1935年に亡命ユダヤ人たちによる音楽劇『約束の国への道』(後に『永遠の道』と改題)制作のために渡米したものの、その公演計画が延期となり、経済的・立場的にも不安定になったヴァイルは、1941年からアメリカで行われた戦争参加を促進する大衆運動や、反ファシズム

表1 ヴァイルのタンゴ作品

タイトル	曲のタイトル (原語)	作詞者	原語	初演 (作曲)	分類	オペラの タイトル	オペラのタイトル (原語)	出現場所	備考	拍子	
1	水の精の踊り	Tanz der Wasserfrau	Iwan Goll	ドイツ語	1927.3.2	オペラ	ロイヤル・パレス	Royal Palace, Op. 17	Finale (コーラスとオーケストラ)	速度表示: Tango	4分の2拍子
2	アンジェールのタンゴ	Tango Angele	Georg Kaiser	ドイツ語	1928.2.18	オペラ	ロシア皇帝は写真を撮らせ給う	Der Zar lässt sich photographieren, Op. 21	終幕近く、蓄音機から流れる	Tango Angeleと楽譜上に記載	2分の2拍子
3	ヒモのバラード	Die Zuhälterballade (Tango Ballade)	Bertolt Brecht	ドイツ語	1928.8.31	オペラ	三文オペラ	Die Dreigroschenoper	No.13 (2幕 Duet) Macheath, Jenny	速度表示: Tango-Tempo (二分音符=58)	2分の2拍子
4	船乗りのタンゴ	Matrosen-Tango	Bertolt Brecht	ドイツ語	1929.9.2	オペラ	ハッピー・エンド	Happy End	No.4 (1幕 Aria) Lilian Holiday	速度表示: Tango-Tempo	4分の4拍子
5	富くじの胴元の歌	Krone des Gewinns or Tango des Lotterie-Agents	Georg Kaiser	ドイツ語	1933.2.18	オペラ	銀の湖	Der Silbersee	No.6 (1幕 Aria) Lotterie-Agents	速度表示: Tango (二分音符=56)	2分の2拍子
⑥	雨ぞ降る	Es regnet	Jean Cocteau?	ドイツ語	1933.9	ソング				速度表示: Larghetto (二分音符=60)	2分の2拍子
⑦	あんたを愛していないわ	Je ne t'aime pas	Maurice Magre	フランス語	1934.夏	ソング				Moderato	4分の4拍子
8	ユーカリ・タンゴ	Youkali Tango	Roger Fernay	フランス語	1935	ソング				Mouvement du Tango Habanera	4分の2拍子
⑨	もうあとどれだけ?	Wie lange noch?	Walter Mehring	ドイツ語	1944.春	ソング				Moderato	4分の4拍子

亡命するタンゴ〜クルト・ヴァイルからのメッセージ(1)

表2 ヴァイルの生涯と主な作品

居住地	年	出来事	主な作品	年	社会状況	
デッサウ	1900	・デッサウにてユダヤ人音楽家の家系に生まれる				
	1915	・地元歌劇場の楽長から音楽教育を受ける	Orah's Lieder (1916) など	1914	第一次世界大戦勃発	
ベルリン デッサウ	1918	・ベルリン音楽学校でフンパーディンクに学ぶが、半年で退学。デッサウなどの歌劇場でピアニスト・指揮者として働く	弦楽四重奏曲口短調 (1918)	1918	第一次世界大戦終戦	
ベルリン	1920	・ベルリンのプロイセン芸術院でブゾーニに師事	交響曲第1番 (1921)	1921	シェーンベルクが12音技法を提唱	
	1922	・『魔法の夜』公演にロッテ・レーニヤが参加。劇作家ゲオルグ・カイザーがヴァイルを知るきっかけとなる。	パントマイム『魔法の夜』 (1922)			
	1924	・カイザーとの共同作業開始	ヴァイオリンと吹奏楽のための協奏曲 (1924)	1924頃	ヨーロッパでジャズが流行	
	1926	・ロッテ・レーニヤと結婚	オペラ『プロタゴニスト』(カイザー台本)初演 (1926)	1926	クシエネク：歌劇『Jonny spielt auf』	
	1927	・初めてカバレットソング形式を作品に取り入れる(新オルフェウス)	カンタータ『新オルフェウス』(ゴル詩)初演 (1927)			
				歌劇『ロイヤル・パレス』(ゴル台本)初演 (1927)		
		・プレヒトと出会う。初の共作『小マハゴニー』がヒット	ソングプレイ『マハゴニー』(プレヒト台本)初演 (1927)			
	1928			歌劇皇帝は写真を撮らせ給う』(カイザー台本)初演 (1928)		
		・『三文オペラ』が大ヒットとなる	歌劇『三文オペラ』(プレヒト台本)初演 (1928)			
				歌劇『ハッピー・エンド』(ハウプトマン作・プレヒト詩)初演 (1929)		
	1930	・『マハゴニー市の興亡』稽古中にプレヒトとヴァイルの意見が相違	歌劇『マハゴニー市の興亡』(プレヒト台本)初演 (1930)			
		プレヒトはこの後、アイスラーと組むようになる	教育劇『イエスマン』(プレヒト台本)初演 (1930)	1932	ナチ党が第1党の地位を獲得	
	1933	・『銀の湖』など多くの公演がナチスの妨害により度々上演不可能となる	歌劇『銀の湖』(カイザー台本)初演 (1933)	1933	ヒトラーが首相となる	
		・3月パリに亡命。その後 ロッテ・レーニヤと離婚	歌付きバレエ『七つの大罪』(プレヒト台本)初演 (1933)			
	パリ		・ユニヴァーサル・エディション社との契約がナチスの妨害により解約される			
1934頃		・ジャン・コクトーの家を訪問。即興的に『Es regnet』を作曲？	交響曲第2番 (1934)	1934	ヒンデンブルク大統領に伴い、ヒトラー総統の誕生	
1935		・シャンソン歌手リュ・ゴージェの依頼により、『Je ne t'aime pas』や『Youkali Tango』などを作曲	音楽劇『マリー・ギャラント』(ジャック・ドゥヴァル台本)初演 (1934)			
	・演出家ラインハルトの招きにより、ユダヤ人のため音楽劇(民衆的オラトリオ)『永遠の道』の作曲のためにアメリカに移住→公演が無期延期になる					
アメリカ	1936		ミュージカル『ジョニー・ジョンソン』(ポール・グリーン台本)初演 (1936)			
	1937	・ロッテ・レーニヤと再婚	音楽劇『永遠の道』(フランツ・ヴェルフエル台本)初演 (1937)			
				ミュージカル『ニッカーボッカー氏の休日』(マクスウェル・アンダーソン台本)初演 (1938)		
	1940	・メディア向けカンタータ『大憲章のバラード』→「暴君に刃向かうことは神への服従を意味する」というモットーが、ユダヤ人迫害を暗示しながらも、アメリカへの感謝・敬愛を示していると考えられる。	ラジオ用カンタータ『大憲章のバラード』(マクスウェル・アンダーソン台本)初演 (1940)	1939	第二次世界大戦勃発	
		1941	・『闇の女』によって、ブロードウェイでの大成功をおさめる	ミュージカル『闇の女』(アイラ・ガーシュウィン台本)初演 (1941)		
	1943	・反ヒトラー・キャンペーンや、反ファシズム宣伝運動に積極的に協力する				
		・ロッテ・レーニヤとともにようやくアメリカの市民権を得る	ミュージカル『ヴィーナスへの恋』(オグデン・ナッシュ台本)初演 (1943)			
				歌劇『ストリート・シーン』(エルマー・ライス台本)初演 (1947)	1945	第二次世界大戦終戦
	1950			ヴォードヴィル『ラブ・ライフ』(アラン・ジェイ・ラーナー台本)初演 (1949)		
		・ミュージカル『ハックルベリー・フィン』(マクスウェル・アンダーソン台本)作曲中の4月3日、心臓発作によりニューヨークで没	ミュージカル『星空に消えて』(マクスウェル・アンダーソン台本)初演 (1949)			

キャンペーンに積極的に参加している。この曲はそれらの活動の一環として、アメリカ側から敵国ドイツ軍兵士に向けてのプロパガンダ・ラジオ放送用の音楽を依頼され、1943年から1944年にかけて作曲したものである。ヴァイルと同じドイツからの亡命者であり、カバレットの脚本作家としても活躍したダダイスト、ヴァルター・メーリング(Walter Mehring, 1896-1981)の詩による新しい曲として発表されたこの曲は、実は1934年のシャンソン“あんたを愛していないわ”(表1⑦)をほぼ踏襲した形の曲となっている。ヴァイルが、10年前の曲を引っ張り出してきてまで表したかったのは、ナチスが占拠する今のドイツへの憎しみと共に「古きよきドイツ」への懐古的な想いではないだろうか。

ドイツ人作曲家と呼ばれることを嫌い、徹底して英語のみを使用した渡米後のヴァイルは、この曲のように明確な意図を持った依頼にのみ、ドイツ語での作曲を行っている。詳しい歌詞内容については今回割愛するが、この曲は「新しい祖国」アメリカではなく、「古い祖国」ドイツに向けての曲であるために、彼自身にとっては「古い」音楽であるタンゴを使用したと考えるのが妥当であろう。

(2) 全体の一部か、独立したソングか

さて使用言語と並んで特徴的なのが、タンゴ作品の作品全体内での役割の変化である。まずベルリン時代でのタンゴ作品は歌劇・音楽劇の中の1場面あるいは1曲として作曲されているのに対し、パリでは独立した1曲のシャンソン風のソングとして発表されている。前述のように移住先の土地で求められる音楽を作り続けたヴァイルにとって、大劇場よりもキャバレーの人気が高かった当時のパリではこれは当然の選択であったのであろう。また、この少し前の1930年にドイツのカバレットからハリウッドへ進出し、世界的スターとなりつつあったマレーネ・ディートリッヒ(Marlene Dietrich, 1901-1992)が、ドイツ時代から彼の“スラバヤ・ジョニー”⁽²⁾をレパートリーにしていたことからわかるように、ヴァイルの場合は、歌劇本体の上演が失敗に終わっても劇中のソングが独立して人気を得ることが度々あった。歌手側からみるとヴァイルは「ちょっとした演奏会に歌うシャンソンを依頼するのにちょうどいい作曲家」であったのと同じく、社会的に不安定で居住地が定まらない状況下にあった作曲家側から見れば、シャンソンの作曲は「時間も費用もかかる大規模の歌劇やバレエを作曲するよりも、短時間で確実な収入源」であったことは確かであろう。

(3) 終わりに導くタンゴか、途中を語るタンゴか

では、少し時代を戻して、今度はベルリン時代のタンゴ作品に注目してみよう。これらの作品群は確かにすべて歌劇等の大きな作品の一部分あるいは一曲ではあるが、その使われ方が年代によって大きく変化している。

まず『三文オペラ』以前の2曲にみられる特徴は、終幕のクライマックスにタンゴ音楽を使用している点である。そしてそれらは主に伴奏部のリズムとして用いられるタンゴであり、旋

律らしい旋律を持つ曲にはなっていない。これらのタンゴ音楽については、すでに筆者自身の先行研究などで明らかにしたように⁽³⁾、当時のベルリンで流行していた新素材「ジャズ音楽」として採用されたものであり、一般大衆から乖離しはじめた芸術音楽とは一線を画す「親しみやすさ」「目新しさ」を感じさせる要素となった。さらに、音楽的にも劇的にもクライマックスに向うオペラの幕切れにおいて突然タンゴを流すことで、後期ロマン派特有の濃厚で感情過多ともいえるフィナーレに慣れている観客に肩透かしを食らわせる効果を狙うこともできた。この「タンゴ」の使用で新しい進路を見出したヴァイルは、当時のドイツ人作曲家誰もが抱えていた「ワーグナーの楽劇」という大きな呪縛から自らを解き放ち、ようやく新しい音楽の方向性を見出すことができたともいえよう。

次に『三文オペラ』以降の作品を見てみると、タンゴ音楽はすべて歌詞内容を伴った歌の一つ(プレヒト流に言えばソング)として付曲されている。さらに、その登場する場所ももはや終幕クライマックスではなく、物語進行における比較的早い段階である(表1参照)。これらの前2作との大きな相違はどこから生まれたものなのだろうか。その答えとして、プレヒトとの出会いを看過することはできない。

「異化効果」「身振りの音楽」などの言葉で知られる劇作家プレヒトは、ドラマの盛り上がりにより観客を感情移入させることで舞台上の世界に引き込んでいく従来の音楽劇のあり方を真っ向から否定し、新しい音楽劇を模索していた。そんな彼にとって、本来、言葉で語られるべき感情や説明的な要素までをすべて音楽の中に組み込んでしまう「ワーグナーの楽劇」は最も理想から遠いものであった。そして、同じくワーグナーに否定的なヴァイルはうってつけの作曲家であったのであろう。1927年ごろに出会い意気投合した二人は、最大のヒット作『三文オペラ』を皮切りに立て続けに共同作品を発表していく。

彼らの音楽劇では、すべての曲に番号をつけるナンバー割が導入されている。ナンバー・オペラ自体はロマン派以前、新古典派のモーツァルトなどのオペラに多く見られる形式であるが、プレヒト・ヴァイルの作品においては、その各ナンバーをつなぐレチタティーヴォを廃止し、曲間はせりふでつないでいく。そして、これが彼らの音楽の最大の特徴であるともいえるのだが、これらのソングは登場人物の感情の動きからも独立させて作られている。通常、オペラやミュージカルなどの音楽劇では登場人物の感情が高まって歌が始まるのだが、彼らの作品ではソングは劇の流れを完全に一度中断して、おもむろに歌いだされる。その内容も非常に客観的で説明的であり、決して登場人物の感情を吐露するものとはなっていない。こうしてソングが本来の芝居の筋書きとは距離を置き、完全な独立性を手に入れたことにより、極端な場合、同じ曲を劇中で誰がどこで歌っても芝居が成立してしまうという新たな可能性が広がった。そして、それゆえに、歌手がソングを単体のレパートリーとして歌うことが普通になったのは前述のとおりである。

さらに、二人は劇の終わり方にも大きな改革を起こす。アンサンブル・フィナーレによって、それまでの劇進行を中断し、それまでとまったく異なる幕切れをとってつけるのである。観客

に肩透かしを食らわせる方法としてこれ以上の効果を持つ方法はあるまい。

このような劇の作法において、もはやタンゴをどこに使用するかは問題ではなくなった。雰囲気作りのタンゴは必要なくなったのである。今や作曲家ヴァイルの考えるべきことは、いかに観客に違和感を持たせるべく、「既知の音楽」としての「タンゴ」を登場させるかである。既知感を生み出す必要なのは、はっきり意図をもったテキストと、明確に言葉が聞こえる単調なメロディであった。そして、そのメロディを支えるリズムは誰もが親しみやすい大衆的な音楽や民謡などが最適であり、タンゴは打ってつけの素材であったといえるだろう。

3. リズムや音楽的な特徴による変遷

(1) 使用されるリズム構造の分析

では、ヴァイルにとってタンゴがタンゴとして成立する重要な要素はどのようなものだったのであろうか。一般に舞踊音楽はそのリズム・パターンによって分類されることが多いことから、まずは各々の作品のリズム構造を分析してタンゴ足らしめる要因を探ることにする。

表3 タンゴ作品におけるリズム・パターンの出現率

作品名	型	小節数	出現率	備考		
Tanz der Wasserfrau	a1a1	3	3.1%			
	a1b3	9	9.3%			
	a1f1	3	3.1%			
	a1f2	3	3.1%			
	a2b1	22	22.7%	41.2%		
	b1b1	1	1.0%			
	b3a1	3	3.1%			
	b3b3	2	2.1%			
	b4b1	15	15.5%			
	c2b2	9	9.3%			
	d2b1	21	21.6%			
	e2	3	3.1%			
	x	5	5.2%			
		99	102%	41.2%		
	Matrosen-Tango	a1a1	19	9.7%		
		a1b1	10	5.1%		
		a1b1	24	12.3%		
		a1b2	18	9.2%		
a1b4		7	3.6%	40.0%		
b1b1		4	2.1%			
b4b2		4	2.1%			
b4b4		10	5.1%			
b5d2		25	12.8%			
b6b4		3	1.5%			
d1b1		12	6.2%			
e1d2		11	5.6%			
e2		5	2.6%			
f1b1		43	22.1%	22.1%		
		195	100%	62.1%		
Youkali		a1b1	22	29.3%		
		a1b3	1	1.3%	30.7% ←基本リズム出現率	
		b2b4	2	2.7%		
	b3b1	1	1.3%			
	f1b1	49	65.3%	65.3% ←ハバネラ出現率		
		75	100%	96.0%		
	Wie lange noch?	b1a1	6	11.8%		
		c1a1	23	45.1%		
		f1a1	2	3.9%	60.8%	
		b1b1	10	19.6%	19.6% ←1×4出現率	
b2a1		2	3.9%			
b2b4		1	2.0%			
c1f1		1	2.0%			
e2		2	3.9%			
	51	100%	80.4%			
Tango des Letterie-Agents	a1b1	123	95.3%	95.3%		
	d2b4	2	1.6%			
	e1b1	1	0.8%			
	e1f1	3	2.3%			
		129	100%	95.3%		
	Es regret	a1b1	35	42.2%	42.2%	
		b2a1	1	1.2%		
		b6c3	1	1.2%		
		f1b1	27	32.5%	32.5%	
		g	19	22.9%		
			83	100%	75%	
		Je ne t'aime pas	b1a1	7	13.5%	
			c1a1	23	44.2%	57.7%
			b1b1	16	30.8%	30.8%
b2b2			3	5.8%		
b2b4			1	1.9%		
e1e1	2		3.8%			
e2	1		1.9%			
	53		102%	88.5%		
Die Zuhälterballade	a2b1		33	63.5%	63.5%	
	b1a1		1	1.9%		
	b1b1	4	7.7%			
	b2a1	1	1.9%			
	b2b2	12	23.1%			
	d2a1	1	1.9%			
	52	100%	63.5%			

型	小節数	出現率
a1	3	3.1%
a2	9	9.3%
b1	3	3.1%
b2	3	3.1%
b3	2	2.1%
b4	15	15.5%
c2	9	9.3%
d2	21	21.6%
e2	3	3.1%
x	5	5.2%

型	小節数	出現率
a1a1	13	14.9%
a1b1	7	8.0%
a2b1	6	6.9%
b1b1	3	3.4%
b2a1	5	5.7%
b2b2	14	16.1%
b2b4	1	1.1%
b2f1	2	2.3%
b3b3	11	12.6%
b4b1	3	3.4%
c2a1	11	12.6%
c2b1	1	1.1%
c2e1	2	2.3%
d1b4	1	1.1%
d1d1	2	2.3%
d2b4	2	2.3%
e2	1	1.1%
x	2	2.3%

型	小節数	出現率
a1a1	7	13.5%
c1a1	23	44.2%
b1b1	16	30.8%
b2b2	3	5.8%
b2b4	1	1.9%
e1e1	2	3.8%
e2	1	1.9%

型	小節数	出現率
a1a1	3	3.1%
a1b3	9	9.3%
a1f1	3	3.1%
a1f2	3	3.1%
a2b1	22	22.7%
b1b1	1	1.0%
b3a1	3	3.1%
b3b3	2	2.1%
b4b1	15	15.5%
c2b2	9	9.3%
d2b1	21	21.6%
e2	3	3.1%
x	5	5.2%

型	小節数	出現率
a1b1	22	29.3%
a1b3	1	1.3%
b2b4	2	2.7%
b3b1	1	1.3%
f1b1	49	65.3%

型	小節数	出現率
a1b1	123	95.3%
d2b4	2	1.6%
e1b1	1	0.8%
e1f1	3	2.3%

型	小節数	出現率
a1b1	35	42.2%
b2a1	1	1.2%
b6c3	1	1.2%
f1b1	27	32.5%
g	19	22.9%

型	小節数	出現率
a2b1	33	63.5%
b1a1	1	1.9%
b1b1	4	7.7%
b2a1	1	1.9%
b2b2	12	23.1%
d2a1	1	1.9%

型	小節数	出現率
b1a1	6	11.8%
c1a1	23	45.1%
f1a1	2	3.9%
b1b1	10	19.6%
b2a1	2	3.9%
b2b4	1	2.0%
c1f1	1	2.0%
e2	2	3.9%
g	4	7.8%

型	小節数	出現率
a1b1	35	42.2%
b2a1	1	1.2%
b6c3	1	1.2%
f1b1	27	32.5%
g	19	22.9%

型	小節数	出現率
b1a1	7	13.5%
c1a1	23	44.2%
b1b1	16	30.8%
b2b2	3	5.8%
b2b4	1	1.9%
e1e1	2	3.8%
e2	1	1.9%

↑付録リズム全数
x その他：8分の8拍子

表3は全9曲のタンゴ作品のリズム・パターンを小節ごとに書き出し、1曲中に何回そのパターンが現れるかの出現率を求めたものである。なお、4分の2拍子の作品についても比較しやすいよう全ての音価を倍増し、4分の4拍子と統一をもたせている。また、1小節中に違う声部などで二つ以上のリズム・パターンが含まれている場合は前後の流れなどから、より支配的に使用されているパターンを採用したが、比重が同じくらいである場合、同一小節内で二つのパターンを採用していることもある。そのため総パーセンテージは必ずしも100とはならないこともある。

面白いことに、この表のヴァイル自身が「タンゴ」と名付けた作品(表1の1~5及び8)を眺めると、実はその音楽的な特徴にはあまり一定性が見られず、作曲家自身が「タンゴ」の定義づけに苦心している様子が浮かび上がってくる。特に初期の2作品については如何に多様なリズムが使用されているかが一目瞭然である。

そんな中“富くじの胴元のタンゴ”に注目してみよう。全129小節中、実に123小節を一つのリズム・パターンが占めている。それ以外の6小節はレチタティーヴォであるから、おそらく、このパターン(譜例1)をヴァイルのタンゴの基本リズムと言って差し支えないであろう。また、このパターンの初めの八分音符が休符になったもの(譜例2)の場合、実質、冒頭の空白は他声部で補われていることがほとんどであるため、基本リズムと同一であるとみなしてよいと考えられる。さらに、基本リズムと初め2拍が同じであっても歌詞の割り振り等の関係で後半が異なるもの(表3でa1・a2から始まるもの)が多いことから、これも同じ機能を持つと考えられる。それらの出現率を合計すると、ほとんどの曲でこのパターンがもっとも多く使われているといえる。



譜例1 タンゴの基本リズム



譜例2 基本リズムⅡ



譜例3 逆の基本リズム



譜例4 四分音符×4拍



譜例5 ハバネラのリズム

なお、“あんたを愛していないわ”および“もうあとどれだけ?”の2曲については、基本リズムがまったく現れないが、小節の前後2拍を入れ替えたもの(譜例3)が非常に支配的に使用されている。このリズムは連続使用することで基本リズムと全く同じに聞こえてくることから、このパターンを「逆の基本リズム」と呼ぶことにしよう。そしてこのリズムは、四分音符四つのシンプルなりズム(譜例4)と組み合わせられて使用されることが多いのがわかる。

さらに見ていくと、“船乗りのタンゴ”で初めて出現するハバネラのリズム(譜例5)はその後“ユーカリ”や“雨ぞ降る”で多く使用される特徴的なパターンとなっており、ヴァイルがタンゴとハバネラの組み合わせを好んで使用した時期があることを示している。

(2) 各曲の概略

以上、ヴァイルのタンゴ作品に含まれるリズム・パターンの特徴を踏まえ、次に各々の作品について成立に至る概略と音楽的な特徴をみていく。

1. 歌劇『ロイヤル・パレス』より“フィナーレ(水の精の踊り)”(表1, 1)

1920年代のベルリンでは新進気鋭の芸術家の多くはロマーニッシェス・カフェに集っていた。ヴァイルはこのカフェでドイツ語とフランス語を巧みに操るイヴァン・ゴル(Yvan Goll, 1891-1950)と出会い、まずは彼の『新オルフェウス』に曲をつけた。そして本格的な共同作業の1作目として発表した作品が、イタリアの湖のほとりの豪華ホテルを舞台としたこの1幕オペラである。事前に撮影した映画を挿入するという斬新な演出が施されたこの作品で、ヴァイルも積極的に新しい試みに挑戦する。新しい楽器サクソフォンや警笛を用い、要所にジャズの要素を採用した新即物主義的ともいえるこの作品で、ヴァイルはそれ以前の作品で培ってきた半音階進行、無調性、複雑なポリフォニーなどのワグナー以降のドイツの作曲家がたどってきた作曲法を一部放棄し、新しい作曲語法を手に入れたのである。

この終幕のタンゴ・フィナーレは、3人の男性の求愛に疲れ果てた女性デヤニラが運命に引き寄せられるように湖に身を投げた後の場面で、愛する女性の名前を組み替えた無意味な言葉(ヤニラデ・ライェニダ・ニラヤデ)をひたすらつぶやく3人の男性とオーケストラ、そして舞台の外で歌うソプラノソロのオブリガートと女声合唱によって演奏される。4分の2拍子のこの曲は、全体的にシンコペーションのリズムを多用し、基本リズム(譜例1)が支配的ではあるものの、それ以外の16分音符を駆使した様々なリズムが組み合わせることで、全体には非常にリズムが聞き取りづらくなっている。さらに、突然の変拍子(8分の3拍子へ)や、終曲部分の17小節にも及ぶ二拍三連符の使用など、本来のタンゴにはありえないリズムが取り入れられていることから、完全なタンゴ音楽とは言いづらい。さらに、旋律的にも半音階進行や調性の不安定さが見受けられ、リズム・旋律の両面のこの複雑さが、幻想的な情景を描き出すのに成功している。このあたりはそれまでの作曲法の名残が感じられる部分であり、ヴァイルの作風が移行期にあることを強く実感する作品であるといえる。

2. 歌劇『ロシア皇帝は写真を撮らせ給う』より“アンジェールのタンゴ”(表1, 2)

ドイツ表現主義が主流であった20世紀初頭、すでに演劇界の代表的な作家であったゲオルグ・カイザー(Georg Kaiser, 1878-1945)は、1922年にヴァイルの初期の作品『魔法の夜』の上演で、この若き作曲家に興味を示した。そして、1926年の『プロタゴニスト』を手始めに3作の共同作品を残している。

この『ロシア皇帝は写真を撮らせ給う』はそのうちの2作目にあたり、女流写真家アンジェールが経営するパリの写真室を舞台に、撮影に現れた皇帝と皇帝暗殺を企てる組織の女との駆け引きを描いた1幕オペラである。この作品でもタンゴは幕切れ直前に登場する。ただし前作と異なる点は、このオペラでは、主人公の女(偽のアンジェールに成りすましている)が、逃亡準備の時間稼ぎのために「レコードをかける」という形でタンゴ音楽を使用している点である。偽アンジェールと皇帝が情熱的な抱擁を交わしロマン派的な展開を誰もが期待するところで、突然、蓄音機から流される(実際はすでに録音していた演奏を舞台袖から流した)タンゴは、やはり観客の意表をつくものであったに違いない。

音楽は、和音とリズム楽器で構成される基本リズム(譜例1)から始まる。そして中間部では一部行進曲風なりズム・パターンが繰り返されるが(譜例6)、全体にシンコペーションが多用され、単調なタンゴ



譜例6 行進曲風リズム

が流れるという印象は1曲を通して変化しない。そして、その機械的なタンゴのリズムの上で、およそそのリズムとは関係ない調子で皇帝と女との会話が淡々と進んでいく。オペラ全体を通せばまだまだ表現主義的な手法も多く使用され、決して理解しやすい音楽とはいえないが、この部分のタンゴは聴きやすい音楽であり、BGMとしての使用効果を上げている。つまり、このタンゴの使用法はこの時代に流行しつつあった実用音楽的な要素も含んでいると考えられる。そして、この時代のタンゴに「誘惑する女」や「男女の駆け引き」といったイメージがすでに存在していたからこそ、この場面でのタンゴの使用は意味を持つといえる⁽⁴⁾。ロマン派的な甘くドラマティックなフィナーレを期待し肩透かしを食らわされた観客は、そこに他にもない「タンゴ」が流れるからこそ、なおも心理的に落ち着くことができずに次の展開をハラハラしながら見守ることになるのである。逃げるチャンスを伺う女と焦らされる皇帝、その駆け引きを主導するタンゴによって観客もまた焦らされているのだ。

3. オペラ『三文オペラ』より“ヒモのバラード”(表1, 3)

前述のようにブレヒトとヴァイルの代表作となったこの作品は、実は200年前の1728年のイギリスで大ヒットした『乞食オペラ』をベースにしている。盗賊の首領メッキースと浮浪者たちの元締めピーチャム、そしてその娘のポリーを中心としたこの話は、結局「社会の底辺と言われる階層の人々も、ブルジョワ層の人間もやっていることは同じ。むしろ上階層は自分たちに都合よく合法的に悪事を行う分、より悪質である」という痛烈なブルジョワ批判を題材にしている。この公演では通常のアペラとは違い、カバレットの芸人や舞台俳優など多様な分野からキャストが集められた。それゆえにヴァイルが作曲に求められた条件は、歌唱にそれほどの技巧を要せず、また聞き手側にも緊張感を強いることのない理解し易い音楽であった。ただし、そこにはもうひとつ大きな条件が存在する。それがブレヒトの提唱する「異化効果」である。これは観客が舞台に感情移入する要素を徹底排除し、現在目の前で行われていることと機知の事実との間に何かしらの違和感を覚えさせることで、観客自らに内容を深く考えさせることを目的としている。その意図を持って作曲する際、大事なポイントは大きく言えば二つある。一つ目は、その音楽が機知であると認識できるものであり、かつ一聴しただけで理解できる単純さを持ち合わせていること。そしてもう一つは、聴取した者全てが、そこに何らかの共通のイメージを持つことを期待できる音楽であることである。これらの要求に応えるためにヴァイルが用意した手法は、長年歌い継がれてきた民謡や当時流行していたダンス音楽といった、いわゆる「大衆音楽」を劇中に取り入れることであった。

「ヒモのバラード」はタンゴと認識させるための様々な工夫が凝らしてある。まずピアノとバンジョーのほかに、バンドネオンという楽器構成である。それらの楽器が和音で基本リズム(譜例1)を刻む単調なパターンの上でゆったりとした滑らかな旋律が歌われる。その曲調は歌

ヴァイルは「ドラマと音楽が自然に結びつく」形こそが音楽劇の本来あるべき姿であると考えており、芝居の流れを中断して挟み込まれる音楽に違和感を感じていたのであろう。そして、これは結局のところ、音楽とテキストのどちらかを最優先に考えるかの価値観の違いであるとも言える。

いずれにせよ、1930年の『マハゴニー市の興亡』で一旦プレヒトとの距離を置いたヴァイルは、その後いくつかの別の仕事を経て、再びカイザーの台本によるオペラに着手することになった。それがこの『銀の湖』である。「3幕の冬物語」という副題を持つこの作品は、貧困により食料品店を襲った青年セヴェリンと、彼を狙撃して負傷させた警察官オリムとの物語である。飢餓状態での盗みは罪なのか、彼を撃った自分の行動は正しかったのか。悩むオリムの前に不思議な男が現れ、タンゴのリズムに乗せて金を有益に運用するためのアドヴァイスを歌うのがこの曲である。その後、彼の言う通りオリムは富くじで大金を手にし、セヴェリンを引き取って暮らし始める。しかし結局、家政婦に騙され全財産を奪われた二人は心中を決意し、銀の湖に向かう。ところが湖は時期外れの厚い氷に覆われ、二人は湖の向こう岸に渡って浄化され救済されるという、いかにもドイツのメルヒェン的な世界を描いたこの作品に、やはりヴァイルも正統的なドイツオペラスタイルを継承した音楽を書いている。一例を挙げると、レチタティーヴォや叙情的なアリアの復活などである。しかし、やはりダンス音楽の異化的な使用などプレヒトとの共同作業で獲得した要素はふんだんに盛り込まれており、ドイツ最後の作品としてある種の集大成とみることもできる作品である。

このタンゴの冒頭の6小節はレチタティーヴォで始まるが、その後は基本リズム(譜例1)が終曲まで変化せずが続いていく。金を持った人間がいるところにばら撒け、血を肥料にして利子を収穫できたら、他人がどうなろうと気にかけるなという冷徹な内容の歌にふさわしく、そのリズムは強固なまでに崩れない。

なお、1933年2月18日に初演を迎えたこのオペラは2月22日の第2夜にはナチス黨員から妨害を受けた。以後、ナチスからの攻撃の標的になり続けたヴァイルの全作品は、ついには3月4日の『銀の湖』のライブチヒ公演が禁止になって以来、1945年までドイツ国内で演奏されることはなかった。

6. “雨ぞ降る” (表1, ⑥)

1933年3月22日友人から秘密警察に狙われているという情報を得たヴァイルはすべてのものをドイツ国内に置いたまま、身の回りのものだけを持って車でパリに脱出する。そしてパリでは歌付きバレエ『七つの大罪』(プレヒト台本)の初演を6月に行い、その後はいくつかのシャンソンを作曲している。

この“雨ぞ降る”の成立については面白い逸話が残っている。ヴァイルは、パリで詩人ジャン・コクトー (Jean Cocteau, 1889-1963) の家に招かれ、彼が即興的に書いた片言のドイツ語詩に手直しをした上で作曲したというものである。

そして、この曲は、当時ちょうどパリに滞在中だったディートリッヒからレコーディング用

のソングを依頼されて作った2曲のキャバレー・ソングのうちの一つでもある。もう1曲の“別れの手紙(Der Abschiedsbrief)”(詩はエーリヒ・ケストナー Erich Kästner)は喫茶店で自分を捨てた男に手紙を書く女の歌である。こちらが3拍子の、皮肉に満ちた完全なドイツ風カバレットソングであるのに対し、この“雨ぞ降る”は言語こそドイツ語であるが、いかにもシャンソンといった雰囲気満ちている。だがしかし、結局、ディートリッヒはこの2曲を録音することがなかったため、そのままその存在ごと長く忘れられていた曲である⁽⁵⁾。

前奏がなく弱拍の旋律から始まるこの曲は、前半はハバネラのリズムが支配的である(譜例5)。ただし、そのリズムも初めの11小節は動いては止まりを繰り返して進んでいく。12小節からようやく滑らかに動き出したリズムは26小節から基本リズム(譜例1)に変化し、そのリズムを保ったまま音高の差がなくなり、ついには42小節から65小節までオスティナートの動きを繰り返す。そして66小節にハバネラのリズムが復活するもだんだん止まりがちになっていき、最後はタンゴのリズムを2小節繰り返して静かに終わる。

7. “あんたを愛していないわ”(表1, ⑦)

1933年4月にユニバーサル社からの俸給を一時的に半減されていたヴァイルは、ついに同年11月契約を打ち切られてしまう。そんな彼にとっては幸運なことに、ヴァイルのソングはパリのキャバレー・スターによって人気を得ていた。そのような歌手の一人、リス・ゴティ⁽⁶⁾のためにヴァイルは1934年の夏にモーリス・マグル(Maurice Magre, 1877-1941)の詩による2曲のシャンソンを書いている。それが“セーヌ哀歌(Complainte de la Seine)”とこの曲である。

引きずるような四分音符の前奏に乗って逆の基本リズム(譜例3)が途切れ途切れに現れる。このリズムはやがて18小節目に伴奏型がオスティナート化されると絶え間なく執拗に繰り返されるようになり、それはやがて基本リズムと同一化して聴こえてくる。26小節から徐々に盛り上がりを見せた旋律は33小節に絶唱を迎えると、34小節からは音高のないつぶやきとなり、次第に消えていくように終止する。

8. “ユーカリ・タンゴ”(表1, 8)

1934年、ヴァイルはジャック・ドゥヴァル(Jacques Deval, 1890-1972)の台本による音楽劇『マリー・ギャラント』を作曲した。同年12月の公演は大成功とまではいかないまでも、いくつかの曲は独立して人気をさらった。さらに、その劇中のバレエ付随音楽であったタンゴに、ロジェ・フェルネ(Roger Fernay, 1905-1983)の詩を付けてシャンソンとして発表したものがこの曲である。世界のどこかにユートピアがあり、それがユーカリであると歌われるこの曲は、いきなり歌から始まりオスティナート化された基本リズム(譜例1)によって初めの8小節が支えられている。その伴奏型は9小節から少しずつ変化しはじめ、17小節のリフレインからは自由を得たかのように開放的なハバネラのリズム(譜例5)を刻みだす。ハバネラの音高(譜例9)を保ちながら、そのリズム型はタンゴとハバネラを行き来し続ける中間部を経て、最後にはハバネラの音高・リズムで終止する。

なお、この曲は前述のマグルの詩による2曲とともに、早速1935年、パ

譜例9 ハバネラの音高

リのウジェル社から『三つのシャンソン』として出版されている。

9. “もうあとどれだけ?” (表1, ⑨)

このタンゴの成り立ちについては先ほど詳しく述べたので、ここではその音楽の特徴についてのみ示すことにしよう。前述のようにこの曲は“あんたを愛していないわ”とほぼ同じ旋律を持つ曲である。全体のリズムなどは、ほぼ“あんたを〜”と同じ形を踏襲しているが、低音部のオスティナート化が始まるのが27小節である点、3小節目でクライマックスを迎えた後も音を伴った旋律が書かれている点、曲の終わりが再び盛り上がり絶唱の形で終わる点など小さな変更が加えられている。また、33小節の絶唱後、終曲部分の48から50小節に付点のリズムが現れるのも、この曲のみに見られる特徴である。

(3) ヴァイルのタンゴが持つテンポ

次に、拍子や速さに注目してヴァイルのタンゴの特徴を考えてみる。

彼のタンゴ作品における拍子と速度表示は表1に示したとおりである。この中からまず、作曲家自身が具体的に数字を挙げて速度を指示している三つの作品(表1の3, 5, ⑥)を見てみると二分音符=56~60である。筆者の手元にあるアルゼンチン・タンゴの楽譜の速度表示が4分の2拍子で四分音符=84であることから考えると、これらのタンゴ作品のテンポはあまりにも遅いと言える。他の作品、例えばModeratoと指示されている作品(表1の⑦, ⑨)についても同じで、通常アルゼンチン・タンゴが4分の2拍子で同じくModeratoと書かれているのに対し、これらの作品は4分の4拍子であることを考えるとかなり遅いテンポであることがわかる。

では、当時ヨーロッパで流行していたヨーロピアン・タンゴの速度と比べるとどうなるのであろうか。例えば、当時の代表的な作品“真珠採りのタンゴ(Pearl Fisher Tango)”などを見ると四分音符=128である。楽譜によって速度表示に多少の変化があることを考慮しても、現在、社交ダンスで使用されているタンゴがほとんどこれぐらいの速さであることから、これが妥当な速さとみなして問題ないであろう。

以上のことから、ヴァイルのタンゴはアルゼンチン・タンゴよりもヨーロピアン・タンゴに近い速さを持っていると言うことがわかる。そして、これはヴァイルのタンゴが当時の大衆に受ける音楽、ムード音楽としての位置づけを持っているという一つの側面を象徴しているといえよう。

(4) 伴奏部の動きの変化

最後に、これらのタンゴ作品に特徴的な低音部の動きの変化について述べておく。

例えば“ヒモのバラード”(表1, 3)に見られる伴奏はヴァイルが行進曲(March)として書いた多く作品に見られる型(譜例10)が1曲を通して使われ、その安定したリズムの上の中音域で、タンゴの基本リズムが刻まれる。

次に“船乗りのタンゴ”(表1, 4)では、冒頭は四分音符で表拍が低音、裏拍が高音という、

いわゆるフォックス・トロットなどによく見られる伴奏型(譜例11)から始まる。フォックス・トロットは、作曲当時のベルリンで流行していたカバレットソングによく見られる伴奏型であり、ヴァイルもその流行を意識して作曲したのではないと思われる。

その伴奏型は17小節からは高低が逆転し、“ヒモの〜”と同じ行進曲風な伴奏型が現れる(譜例12)。そしてさらに43小節のリフレインからはハバネラの音型が使用されており、この変化はまるで、陸から覚悟を決めて出発し広い海原に出て行く船乗りの様子を表現しているように聞こえる。2番に入っても伴奏型は一見同じような動きを保っているが、リフレインのハバネラは音高が変化しなくなる(譜例13)。そのまま3番に入ると全体のリズムに休符が多くなり、鋭いリズムが刻まれるようになる(譜例14)。さらに和音のオスティナートが少しずつ出現する(譜例15)。ただし、このオスティナートは2小節を超えて使用されることはない。

“富くじの胴元のタンゴ”の伴奏型の変化はさらに特徴的な動きを見せる。この曲からはタンゴの基本リズムは低音部に担当される。さらに、その低音部も曲の進行と共にどんどん変化していく。まず小節の頭の音だけ低い音域である基本リズムが続き(譜例16)、その音型はやがて2拍目の拍頭で少し飛び出す(譜例17)。その動きは一旦中音部に引き継がれ、低音部が階段状に2小節かけての上降を繰り返したのち(譜例18)、やがて基本リズムをハバネラ風の音高を用いて使用する伴奏型が出現する(譜例19)。この音高差の変化が、今度は逆に次第に縮まっていき、ついにはオスティナート化されて静かに終わっていく(譜例20)。

そして、この“富くじ〜”の伴奏型の変化は、これ以降のタンゴ作品で多用されていく。例えば“雨ぞ降る”はまずハバネラから始まり、次にハバネラの音高が基本リズムに受け継がれ、それがさらに階段状の下降につなげられる。そして曲の中間部、実に24小節に渡ってオスティナート化された基本リズムが続くと、ようやく66小節からそれまでの様々な音型が思い出されたかのように使用され、最後は



譜例10 行進曲風の低音部の動き



譜例11 フォックス・トロット風伴奏



譜例12 行進曲風の低音部の動き
(4分の4拍子の場合)



譜例13 ハバネラ変形



譜例14 鋭く刻まれるリズム



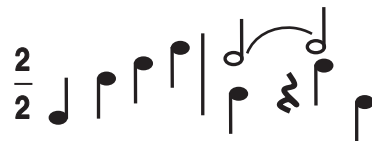
譜例15 和音のオスティナート化



譜例16 基本リズム変形



譜例17 基本リズム変形II



譜例18 階段状の上降型



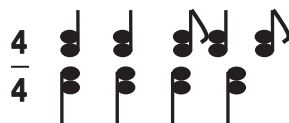
譜例19 ハバネラ音高の基本リズム

単音の基本リズムで収束する。“ユーカリ”も同様の音型を使用している。異なるのはその順番と出現頻度だけであり、まずオスティナート化された基本リズム(冒頭8小節)、ハバネラ(〜35小節)、ハバネラの音高を持つ基本リズム(〜51小節)、ハバネラ(〜終曲)という具合である。



譜例20 基本リズムのオスティナート化

そして、“あんたを〜”“もうあとどれだけ?”の2曲では基本リズム(この場合は逆の基本リズムであるが)は再び中音部に戻され、低音部は再び四分音符の譜例11の型が与えられる。



譜例21 重厚さを増した伴奏型

しかし、このリズムはもはや以前のフォックス・トロットの印象を与えない。曲全体が非常にレガートにかかっているこの曲の中では、この音型は重々しさを演出し、中間部ではオスティナート化された重厚な和音の継続に変化する(譜例



譜例22 音価が引き伸ばされた下行形

21)。“あんたを〜”の33小節の低音部には付点二分音符に引き伸ばされた形での階段状の下降形が出現するが、これは従来のタンゴには見受けられないもので、重い気分はこれによってさらに助長される(譜例22)。この低音部の音価の引き伸ばしは“もうあとどれだけ?”にも引き継がれ、この曲では11小節目からすでにタイによってつながれた6拍もの長い停滞がみられる。そこにはもうベルリン時代の行進曲をも彷彿とさせるタンゴの面影は消失している。

このように、成立年代によって伴奏型が大きな変化を遂げていることは、ヴァイルのタンゴの特徴であると言えよう。

おわりに

以上、ヴァイルのタンゴ作品の成立とその変遷について、作曲時の社会的背景およびその音楽のリズム上の特徴を主なテーマに述べてきた。

第一次世界大戦の余波がまだ冷めやらぬ1920年代、ポスト・ワーグナーと呼ばれる世代が試行錯誤して作り上げた表現主義やダダイズム・新即物主義などの新しい思想が入り混じった、社会的にも思想的にも混沌とした時代に青春時代を過ごしたヴァイルは「今、自分に何ができるのか」「今、社会には何が求められているのか」という課題と常に対峙してきたのであろう。彼はその経験を活かし、一般大衆の心を掴む音楽を作り続けた。しかも、それらの作品は決して一つの到達点に達することなく、常に何らかの新しい試みを組み込まれて独自の発展を遂げ続けてきたのだ。彼の「時代の求めている欲求を感じ取る感受性」と「新しい要求に対する適応力」の高さが、祖国を追われ亡命者として生きる道を切り開いたといえよう。彼の作品に組み込まれたさまざまな仕掛けを見ると、ヴァイルが単なるヒットメーカーとしての地位を追い求めたのではないということがわかる。どの土地にあろうとも、ヴァイルは常にその土地に最も適した姿での、自らの追い求める理想の音楽に向き合い続けたのである。それが、たとえ

「カメレオンの」と揶揄される結果になろうとも。

なお、今回の研究においては各曲の成立・リズム特性といったいわゆる『外観』の部分の分析にとどまり、それらの曲の歌詞内容・調性・和音構成といったいわゆる『色』の部分にまでは踏み込めなかった。ヴァイルのソングにおいて『色』、すなわち内的要素は彼の世界観の変化と密接に結びついているものであり、それらを考察しないうちに何か結論を述べることは片手落ちであろう。よって、それらの分析、および全体としてのヴァイルの世界観についての考察は次の研究課題とする。

注

- (1) アルゼンチンから輸入されたタンゴがヨーロッパで洗練され、ムード音楽の一種として流行したものの。現在の社交ダンスのタンゴはこの音楽を使用している。日本ではコンチネンタル・タンゴとも呼ばれる
- (2) 『ハッピー・エンド』 第3幕 No.10
- (3) 『京都橘大学研究紀要』 第41号 p.67～84, 2015年2月27日発行
- (4) 同上
- (5) ロッテ・レーニャによって保管されていたこれらの曲は1980年1月4日にニューヨークのホイットニー美術館でテレサ・ストラータス(ソプラノ)によって初演され、1982年に出版された。
- (6) 彼女は1932年4月にレコーディングした『三文オペラ』のソング“海賊の花嫁(La fiancée du pirate)”が大ヒットとなり、同年度のディスク大賞を獲得している。

参考文献

- ・Albright Daniel 『Modernism and music : an anthology of sources』 University of Chicago Press, 2004
- ・Michael J. Budds 『Jazz and the Germans』 Pendragon Press, 2002
- ・Foster Hirsch 『Kurt Weill on stage : from Berlin to Broadway』 Alfred A. Knopf, 2002
- ・ゴットフリート ヴァーグナー 著、岩淵達治訳 『ヴァイルとプレヒト—時代を映す音楽劇』 音楽之友社、1986.5
- ・ベルトルト・プレヒト著、岩淵達治訳 『三文オペラ』 岩波文庫、2006.
- ・エリーザベト・ハウプトマン、クルト・ヴァイル、ベルトルト・プレヒト、岩淵達治著 『プレヒトと「ハッピー・エンド」』 カモミール社、2010.5
- ・岩淵達治、早崎えりな 『クルト・ヴァイル—プレヒト演劇からブロードウェイ・ミュージカルへ』 ありな書房、1985.5

参考楽譜資料

- ・Royal palace : Oper in einem Akt op.17 : Klavierauszug, Universal, c1926, pl.no.U.E.8690.
- ・Der Zar Lässt sich photographieren : Opera buffa in einem Akt von Georg Kaiser op.21, Universal, c1927, pl.no.U.E.8964.
- ・Die Dreigroschenoper : Klavierauszug, Universal, c1928, pl.no.U.E.8851.
- ・Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny : Oper in drei Akten, Universal, c1929, pl.no.U.E.9851.
- ・Happy End : Komödie mit Musik in 3 Akten von Dorothy Lane, Universal, c1958, pl.no.U.E.11685
- ・Der Silbersee : ein Wintermärchen, Universal, c1933, pl.no.U.E.10.464.
- ・3 Chansons, Heugel, c1934, pl.no.E.C.194,E.C.233,E.C.248
- ・The unknown Kurt Weill : A Collection of 14 Songs, European American Music, 1982, pub.no.EA493.

Web

- ・ The Kurt Weill Foundation for Music<<http://www.kwf.org/kurt-weill/>> 最終アクセス日 2015年8月28日