ルドルフ・エッシャーとオランダ20世紀音楽の世界

Rudolf Escher and The World of Dutch 20th-Century Music

水谷晨

2022/Nov./3.

シドニー・ツィンマーマン-エッシャー氏に捧ぐ

To Sidonie Zimmerman-Escher

目次

目次 **3**
序章 **3**
第1章　オランダ**20**世紀音楽史概要 **4**
　　第1節　19世紀末オランダにおける政治状況及び第1世代の台頭 5
　　第2節　ウィレム・パイパーと両世界大戦下のオランダ楽壇 8
　　第3節　フェルムーレン事件と世代の交錯 12
　　第4節　ウィレム・パイパーの弟子世代たちの動向 13
　　第5節　ファン・バーレンと第3世代の作曲家たち 16
第2章　ルドルフ・エッシャーの生涯とその書法 **19**
　　第1節　エッシャーの幼少期から1940年代まで 19
　　第2節　エッシャーの戦時中、戦後の作曲姿勢 21
　　第3節　音楽学者としてのエッシャーと50-60年代 35
　　第4節　後期エッシャーとセリエリズムとの葛藤 39
　　第5節　エッシャーの旋法書法とセリエリズムの止揚 45
第3章　ルドルフ・エッシャー研究の現代的意義 **50**
オランダの光――終わりにかえて―― **57**
【参考文献一覧】 **58**
【使用楽譜】 **62**

序章

『オランダの光 Hollands licht[1] 』という、ペーテル-リム・デ・クローン Pieter-Rim de Kroon（1955–）監督による映画がある。ヨハネス・フェルメール Johannes Vermeer（1632–1675）やレンブラント・ハルメンソーン・ファン・レイン Rembrandt Harmenszoon van Rijn（1606–1669）の絵画を育んだ「オランダの光」についてのドキュメンタリー作品だ。この作品には、現代の芸術家、美術史家だけでなく、気象物理学者、果てはヨーロッパ中を旅するトラック・ドライバーに至るまでの諸インタビューが収録されている。フェルメールやレンブラントの絵画に見られるオランダの独特の光、それは単なる絵画の技法によるものなのか、または実在するものなのか。ドイツの現代芸術家、ヨーゼフ・ハインリヒ・ボイス Joseph Heinrich Beuys（1921–1986）によると、その光は20世紀半ばに元来の透明さを失ったという[2]。ボイスは1979年頃に次の様な発言をしていると、この映画の中で述べられている。つまり「エイセル湖の干拓によって、オランダの光が消えつつある[3]。」とである。美術家のヤン・アンドリーッセ Jan Andriesse（1950–2021）は、ボイスがドイツ人智学的な彼特有の視点で湖を眺め、エイセル湖をオランダの「目」とみなしたと語る[4]。

筆者は、かつてオランダ留学時代に、実際に「オランダの光」を目にした。晩夏の早朝のロッテルダム駅を出た辺りであった記憶がある。確かに、「オランダの光」は実在するのだ。

そして本論文で問いたいのは、音楽における「オランダの光」の存在だ。筆者は、それをオランダ20世紀の作曲家ルドルフ・エッシャーの包括的研究によって明らかにしてみたい。なぜ今、エッシャーなのか。その結論は、第3章において述べられている。本論文の主目的は純粋に音楽史的、また作曲諸技法の包括的かつミクロな分析であるが、最終章ではカール・マルクス Karl Marx（1818-1883）の唯物史観に則り、よりマクロな視点、つまり資本制生産様式の時代における作曲家の生き方について、結論づけたいと考える。よって本論文は先ず、20世紀オランダ音楽史を包括的に取り扱い、次にエッシャーの生涯と彼の代表的諸作品の分析へと移る。

以下より、論述を始める。

---

[1] IMAGICA. REVT-00147. 2008.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

第1章　オランダ20世紀音楽史概要

本章では、オランダ20世紀の作曲家たちを3つの時代区分に分類し、20世紀のオランダ音楽を体系化する事を目的とする。まず第1世代としてはアルフォンス・ヨナネス・マリア・ディーペンブロック Alphonsus Johannes Maria Diepenbrock（1862–1921）とほぼ同世代の作曲家たちを扱い、第2世代としては、オランダ楽壇における教育者としても著名な作曲家ウィレム・フレデリック・ヨハネス・パイパー Willem Frederik Johannes Pijper（1894–1947）の弟子たちを扱う。なお、本論文の主題であるルドルフ・ジョージ[5]・エッシャー Rudolf George Escher（1912–1980）もここに属する。第3世代としてはアントニウス・ヴィルヘルムス・アドリアヌス・（トン）・デ・レーウ Antonius Wilhelmus Adrianus（Ton）de Leeuw（1926–1996）以降の作曲家が挙げられるが、トン・デ・レーウを含めたエッシャー以後の諸作曲家において本論文では簡略的に総括するに留める。

第1節　19世紀末オランダにおける政治状況及び第1世代の台頭

ヨーロッパの北西部、北海に面した現在のオランダ王国を含む低地地方は、16世紀に主にアジアおよびカリブ海諸島などとの交易で急速に発展した地域である。1815年のウィーン会議によってフランス帝国から独立した現在のベルギー王国、ルクセンブルク大公国を含むネーデルラント連合王国はオランダ領東インドの植民地搾取を背景に産業革命を推し進めた。その富は芸術音楽の分野にも果実をもたらし、1826年には国王ウィレム1世 Willem Frederik van Nassau-Dietz（1772–1843）がデン・ハーグにおいて王立音楽学校 Koninklijke Muziekschool をヨハン・ヘンドリヒ・リュベック Johann Heinrich Lübeck（1799–1865）を校長として設立[6]し、オランダにおける音楽教育を推進した。またそれと並行する形で同時期に他の音楽教育機関もユトレヒト、アムステルダムなどの他のオランダ諸都市に開設されている。

1848年、革命がヨーロッパ各地で勃発すると、オランダにおいても市民階級が政治的に台頭しはじめる。オランダにおいても市民階級への新たな音楽への需要と相まって、1888年にはアムステルダムで後に世界的名声を獲得する管弦楽団、コンセルトヘボウ・オーケストラ　Concertgebouworkest が誕生[7]した。この時代のオランダ楽壇において活躍した作曲家としては、ベナルドゥス・ヨセフス・ヴィルヘルムス・ズ

---

[5] ドイツ語発音だとゲオルクとなる。
[6] Haeften, G.A. van. *Koninklijk Conservatorium voor Muziek te 's-Gravenhage 1826-1926 : Gedenkboek*. The Hague: Mouton & Co. 1926.
[7] n.d. n.d. The Concertgebouw Orkest. *Royal Concertgebouw Orchestra* (official website) , Accessed April 14, 2021. https://www.concertgebouworkest.nl/en/the-orchestra

ヴェールス Bernardus Josephus Wilhelmus Zweers（1854–1924）、上記のディーペンブロック 、ヨハネス・ワーヘナー Johannes Wagenaar（1862–1941）、コルネリス・ドッパー Cornelis Dopper（1870–1839）などが挙げられる。彼らをして20世紀オランダ音楽第1世代と定義しよう。

ドッパーは第3節で簡潔に述べるとして、まずズヴェールスをみてみよう。彼は1881年よりライプツィヒでザーロモン・ヤダスゾーン Salomon Jadassohn（1831–1902）の元で8ヶ月ピアノを学んだ以外は基本的に独学の徒である。彼は同1881年ベルリンへ赴き、ウィルヘルム・リヒャルト・ワーグナー Wilhelm Richard Wagner（1813–1883）の楽劇《ニーベルングの指環 Ring des Nibelungen : für solisten und großes orchester, WWV86A–D 》ベルリン初演を観劇した。その体験は彼の作風を後期ドイツ・ロマン派の影響下へと引き入れる事となる。彼の作風を代表する作品として、オランダ語詩人ピーテル・コルネリス・バウテンス Pieter Cornelis Boutens（1870–1943）のテクストによる1909年に書かれたオランダ語による4人のソリストを含む混声合唱とオーケストラの為に書かれた《美しさのために Aan de schoonheid : voor soli SATB, koor SSAATTBB en orkest 》の存在が挙げられよう[8]。彼の弟子としては、ウィレム・クリスティアーン・ニコラース・アンドリーセン Willem Christiaan Nicolaas Andriessen（1887–1964）、ユダヤ系作曲家のレオポルド・スミット Leopold Smit（1900–1943）などがいる。

次に挙げるディーペンブロックもまた独学の作曲家であるが、しかし彼は幼少期よりピアノ、オルガン、ヴァイオリンの才能を発揮していた。1880年より彼はアムステルダム大学 Universiteit van Amsterdam で古典文学を専攻する一方、学生合唱団においてジョヴァンニ・ピエルルイージ・ダ・パレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina（1525?–1594）およびヤン・ピーテルスゾーン・スウェーリンク Jan Pieterszoon Sweelinck（1562–1621）などのポリフォニー書法を習得する。それと平行して彼はワーグナーの諸作品のピアノ・リダクションを研究し、その半音階書法を身に着けた。1888年、彼は古代ローマの哲学者ルキウス・アンナエウス・セネカ Lucius Annaeus Seneca（BC4–65）に関する論文で号を取得した後、作曲家としての活動を本格化させる事となるが、同時に古典学者としても活躍し、同時代ドイツの哲学者フリードリヒ・ヴィルヘルム・ニーチェ Friedrich Wilhelm Nietzsche（1844–1900）の思想を最初にオランダに紹介した思想家の一人ともなった。彼の代表作であり1906年に作曲されたバリトンとオーケストラの為の《大きな沈黙の中で Im grossen schweigen : voor bariton en orkest, RC67 》は、ニーチェのアフォリズムをテキストにしている。また晩年にはフランス音楽、特にクロード・アシール・ドビュッシー Claude Achille Debussy（1862–1918）の影響も受けた。著名な作品としては、1897年に作曲されたソプラノ、アルト、テ

[8] Ryker, Ana. 2001. Zweers, Bernard. *Grove Music Online.* Accessed April 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000031075

ナー、バス、及び二重合唱とオーケストラの為の《テ・デウム・ラウダムス Te Deum Laudamus : voor soli SATB, 2 gemengde koren en orkest, RC39 》、1899年に作曲されたゲオルク・フィリップ・フリードリヒ・フォン・ハーデンベルク・（ノヴァーリス） Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis)（1772–1801）のテクストに基づくソプラノ、またはメゾ・ソプラノとオーケストラの為の《夜への賛美歌 “朝は必ずまた来るであろう” Hymne an die Nacht “Muss immer der Morgen wiederkommen” : voor alt of mezzosopraan en orkest, RC50 》などがある。また彼は国外の楽壇でも尊敬を集め、その交友関係の中にはグスタフ・マーラー Gustav Marler（1860–1911）も含まれる。彼はマーラーが1903年に客演指揮者としてアムステルダムを訪れた時に相互に親交を結んでいるのである[9]。

次に挙げるは、ユトレヒト芸術音楽学校 Toonkunstmuziekschool van Utrecht においてオランダ19世紀の作曲家リヒャルト・ホル Richard Hol（1824–1904）に学んだ作曲家・教育者・オルガニストであるワーヘナールである。1885年に卒業した彼はすぐさま母校で教鞭をとる事となるが、3年後にはホルに代わってユトレヒト大聖堂のオルガニストとなり、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach（1685–1750）の演奏で名を馳せ、1896年にはホルの後を継いでユトレヒト芸術音楽学校の校長となり、1919年まで務めた。彼は1892年にはベルリンへ赴き、ハインリヒ・フォン・ヘルツォーゲンベルク Heinrich Freiherr von Herzogenberg（1843–1900）から学び、またウィーンにも滞在した。後に彼は帰国し母国で再び教鞭をとるが、一方でオルガニスト・合唱指揮者としても活躍し、ルイ・エクトル・ベルリオーズ Louis Hector Berlioz（1803–1869）やマーラーなどの大規模な合唱曲やオーケストラ曲を演奏した。1916年にはユトレヒト大学 Rijksuniversiteit Utrecht から名誉号を授与され、1919年には前述したハーグ王立音楽学校の後継であるハーグ王立音楽院 Koninklijk Conservatorium Den Haag の院長に就任し、1937年まで務めた。彼の主な作品としてはソプラノ、テノール、バス、混声合唱、ピアノ、打楽器、爆竹の為のカンタータ《難破船 De Schipbreuk : voor sopraan, tenor en bas soli, gemengd koor, piano, slag en storm-instrumenten, Op.8 》及びオペラ《ヴェネツィアの総督 De Doge van Venetië : voor solisten, koor en orkest, Op.20 》が挙げられるだろう。彼の弟子にはピーテル・ガイスベルト・ファン・アンローイ Peter Gijsbert van Anrooij（1879–1954）、アレクサンデル・ニコラース・フォールモーレン Alexander Nicolaas Voormolen（1895–1980）、ヘンリ・エミール・エントホーフェン Henri Emile Enthoven（1903–1950）、ヴィルヘルム・レオナルドゥス・フランシ

[9] Braas, Ton. Diepenbrock, Alphons. *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007755

スクス・オルテル Wilhelm Leonardus Franciscus Orthel（1905–1985）及び後に詳述する事となる前述したパイパーが含まれる[10]。

以上みてきた様に、19世紀後半に教育を受けた多くのオランダの作曲家は、ワーグナーをはじめとした後期ロマン派、ドイツ語圏の音楽に非常に強い影響を受けている事がわかるが、一方でフランス音楽の影響は限定的であるといえる。

第2節　ウィレム・パイパーと両世界大戦下のオランダ楽壇

1914年6月28日、ガヴリロ・プリンツィプ Gavrilo Princip（1894–1918）が、サラエヴォへの視察に訪れていたオーストリア＝ハンガリー帝国の帝位継承者フランツ・フェルディナント大公 Franz Ferdinand von Habsburg-Lothringen（1864–1914）を暗殺した事件を発端に第一次世界大戦が欧州を席巻した。この大戦においてオランダ王国は中立を保ち戦火を免れたが、一方1939年のドイツと独立スロバキアのポーランド侵攻に端を発する第二次世界大戦においては状況が変わった。1940年に国家社会主義ドイツ労働者党 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei 率いるドイツがオランダに侵攻する過程で、ロッテルダム市は大空襲により破壊され、オランダ王国はドイツに降伏した。そして終戦までの約5年間、オランダはドイツの占領政策下におかれる事となる。本節ではこの両世界大戦下におけるオランダ楽壇の様相を、この時代の代表的作曲家・教育者である上記パイパーの生涯を総覧する形で総括する。

パイパーはユトレヒト郊外においてカルヴァン派の労働者家庭で育った。彼は気管支炎と喘息を患っていたため14歳までは家庭で教育を受けたが、後にユトレヒトのギムナジウムに進学した。1911年に彼はすでにオルガンの教育を受けており、ユトレヒト芸術音楽学校に進学する。そこで彼は前述したワーヘナーに作曲を、またヘレナ・ファン・ルンテレン-ハンセン Helena van Lunteren-Hansen（1883–1965）にピアノを学んでいる。1915年の最終試験は音楽理論についてであったが、さらに3年間、個人的に作曲のレッスンを受けた。また彼は最初の妻であるアニー・ヴェルケル Annie Werker（1918年に結婚）の家族を通じ、ユトレヒトにおいて社会的・音楽的な交流の機会を得て、当時のオランダにおけるフランス趣味サークルにおいてディーペンブロックとも親交を結んだ。同時期に彼は「ユトレヒト新聞 Utrechtsch Dagblad 」に寄稿している。1917年から1923年まで「ユトレヒト新聞」に寄稿した彼の長文の批評は、自己満足とアマチュア主義を批判するものであった。1922年、指揮者のヤン・ピーテル・ヘンドリック・ファン・ヒルス Jan Pieter

[10] Wouters, Jos. and Ryker, Harrison. Wagenaar, Johan(nes). *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029764

Hendrik van Gilse（1881–1944）は、彼の批判によってユトレヒト・シンフォニー・オーケストラ Utrechts Symfonie Orkest を辞任した。

彼は1917年に作曲し翌年に発表したオーケストラの為の《交響曲第一番 ニ調「パン」 Symfonie Nr. 1 “Pan” in D : voor orkest》において国内での名声を獲得しているが、この作品はいまだ新ドイツ楽派、特にマーラーの影響が強い作風である。彼は1922年、ザルツブルクで開催されたISCM（International Society for Contemporary Music）の設立にオランダ代表として参加し、上記ズヴェールスに師事した音楽教師・音楽評論家・作曲家のサムエル・ドレスデン Samuel Dresden（1881–1957）の後ろ盾のもと、今日まで続くISCMオランダ支部を開設している。

彼の真の個性が発揮される1920年に彼は、14世紀オランダのバラッド——オランダ最古の物語でありオランダ人にとっての古典文学の一つ——を題材にとった8声の混声合唱の為の《ハーレヴァイン卿 Heer Halewijn : voor 8-stemmig koor a cappella》、室内楽曲《七重奏曲 Septet : voor fluit (picc.), hobo (eng. hoorn), klarinet in Bes, fagot, hoorn in F, kontrabas en piano》などを発表し、オランダ前衛音楽の旗手としての名声を手に入れる。また彼は1923年、劇作家バルターザー・フェルハーヘン Balthazar Verhagen（1881–1950）と邂逅し、この事は後に彼らを古典ギリシア演劇の世界へ引き入れる事になった。彼らは1924年に劇付随音楽《バッカス De bacchanten : voor gemengd koor en orkest》などを誕生させている。

一方この時期に彼はアムステルダムでの批評家としての地位を得ることに失敗、また時を同じくして1925年春、弟子のヘンドリカ・ヘンリエッテ・コルネリア・スタンツ Hendrika Henriëtte Cornelia Stants（1903–1968）との不倫関係が破綻し、7月には自殺未遂を起こす。これらの事件は彼の人生において大きな転換点となった。その後、彼は妻と別れてアムステルダムに移り住んだ。1925年9月、ドレスデンが彼をアムステルダム音楽院 Amsterdamsch Conservatorium の作曲・管弦楽法の責任者に任命したことで、彼の人生の見通しは良くなった様に思えた。時を同じくして、アムステルダムの第2指揮者となったピエール・バンジャマン・モントゥー Pierre Benjamin Monteux（1875–1964）は、オランダにおける新しいレパートリーを求めていた。彼の1926年における、ピアノを打楽器的に用いた拍節的かつ色彩的なオーケストラ作品《交響曲第三番 Symfonie no.3 : voor orkest》や、1927年に作曲された装飾的な表現を特色とする独奏ピアノと新大陸の音楽を思わせる付点リズムが特徴的な《ピアノ協奏曲 Concerto per pianoforte ed orchestra》は大きな成功を収めた。それらを指揮したモンテューは、アムステルダム音楽院の作曲・管弦楽の主任となる。後にモンテューはフランス、ベルギー、イギリス、アメリカでパイパーの作品を演奏し、彼の作品を国際的に広めていった。またパイパー自身も、ISCMの後援もあいまって、フランス、ベルギー、

イギリス、ドイツでコンサートツアーを行い、その中で彼の室内楽曲や声楽曲のファンを確実に増やしていく。同時期にイギリスのオックスフォード大学出版局 Oxford University Press は彼のピアノ曲と室内楽曲の出版を開始した。1926年、彼は『音楽 De Muziek 』という専門誌の共同編集者となり、この専門誌は7年間にわたって運営された。その間、作家のエマ・パウリナ・（エミー）・ファン・ロクホルスト Emma Paulina (Emmy) van Lokhorst（1891–1970）と交際を始め、1927年に結婚した。

彼は1930年、ロッテルダム音楽院 Rotterdams Conservatorium の院長に就任する。彼はここでこの職をその死まで勤め上げる事となる。彼は1932年に、妻の経済的な支援の元でワッセナーの豪邸に移った。その2年後1934年、彼は上記の混声合唱と同じ中世オランダの古典文学に基づく『ハーレヴァイン卿 Heer Halewijn 』のリブレット——マルティヌス・ナイホフ Martinus Nijhoff（1894–1953）の詩とファン・ロクホルストによるテクストを採用している——による大規模なオペラ《ハーレヴァイン Halewijn : voor spreekstem (mezzosopraan), soli, koor SSATB en orkest 》のアムステルダム初演の成功によりナイトの称号を付与された。ロッテルダム音楽院では、彼のかつての教え子たちが教壇に立ち、地元の指揮者エドゥアルド・フリプセ Eduard Flipse（1896–1973）と共に、ロッテルダムを当時の現代音楽の中心地にした。しかし、1935年になると再び家庭内のトラブルが発生する。その結果、パイパーは妻と別居する事となり、それぞれロッテルダムとライツェンダムに住んだ。

パイパーは1938年にメーソンのロッジに入り、同時に占星術を始めた。その頃から第二次世界大戦中は、ゲマトリス——オランダのポリフォニストやバッハにまで遡る、音楽における数秘術的思考法——やその他の象徴主義的な思想に夢中になっていたという。1940年5月、ドイツ軍のロッテルダム爆撃により、彼の家と財産のほとんどが焼失したが、彼の作曲した譜面は殆ど全てコピーが保存されている[11]。彼は戦時中、非常に貧弱な環境の中で上記音楽院を存続させ、戦後1946年の夏、ロンドンのISCMフェスティバルの後に体調を崩し、11月に癌と診断され、4ヵ月後に亡くなった[12]。

彼の技法の特徴としては「生殖細胞理論 Kiemcel Theory 」と呼ばれる、最小限の音楽的ソースから全体の構造を導き出すというものが挙げられる。1921年から用いられたこの理論において書かれた彼の作品は、ある短い和音または小さなモチーフが、その作品の出発点として機能し、それらは全体の構成へと敷衍される。結果、リズムと和声と旋律はそれぞれ独自の指向性を持ち、洗練されたポリフォニーの形成に寄与する。それによってもたらされるポリトーナリティーとポリリズムは聴衆を独自の集中的な聴取へと

[11] Ryker, Harrison. Pijper, Willem. *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 19, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021754
[12] Ibid.

導く。この「生殖細胞理論」についての詳察は本論文の射程外にあるので今後の研究に譲る事とするが、その影響が強く弟子に受け継がれた事だけは強調しておく。

彼の弟子には、カレル・ヴィレム・ヨセフ・メンゲルベルク Karel Willem Joseph Mengelberg（1902–1984）、上記のスタンツ、ランベルトゥス・（ベルトゥス）・ファン・リエー Lambertus (Bertus) van Lier（1906–1972）、ルドヴィクス・オスカー・ファン・ヘーメル Ludovicus Oscar van Hemel（1892–1981）、ヘンリエッテ・ヒルダ・ボスマンス Henriëtte Hilda Bosmans（1895–1952）、ギヨーム・ルイ・フレデリック・ランドレ Guillaume Louis Frédéric Landré（1874–1948）、ペーテル・ルイ・マリア・ケッティング Peter Louis Maria Ketting（1904–1984）、ヘンドリック・ヘルマン・バーディングス Hendrik Herman Badings（1907–1987）、ヨハネス・（ハンス）・ヘンケマンス Johannes (Hans) Henkemans（1913–1995）、コルネリス・リーンデルト・ファン・バーレン Cornelis Leendert van Baaren（1906–1970）、上記のエッシャー、ヤン・ファン・ダイク Jan van Dijk（1918–2016）およびヤン・マッセウス Jan Masséus（1913–1999）らがいる[13]。彼らは皆60年代までオランダ楽壇の中心にいた作曲家たちである。このパイパーの門人たちをして20世紀オランダ音楽第2世代と定義しよう。アレクサンダー・L・リンガー Alexander L. Ringer（1921–2002）はこのパイパーとその弟子たちをまとめ、20世紀における「オランダ楽派 Nederlands School[14]」と名付けている。なぜなら、この世代の特徴として、それらの創作の初期においてパイパーの作曲技法に影響を受けたという——作家によって程度は異なるが——ある程度の共通点が見い出せる為である。具体的には、彼の上述した「生殖細胞理論」の影響、またフランス印象派への憧憬、高度に洗練された対位法、拡大された調性、及び特に注目されるべきは聴衆にとっては時にマーチを思わせる非常に拍節的なリズム書法などがあげられるだろう。

また上記の作曲家たちは、第二次世界大戦の占領政策下においても創作を継続していったという点でも重要である。ドイツの占領政策下では多くのユダヤ系オランダ人が収容所にて殺害、または行方不明となっている。その中にはドレスデン及びデ・ランゲ、そしてズヴェールスに学んだ、上記スミットも含まれる[15]。しかし、一方でこの戦間期を生き延びたオランダの作曲家たちは戦後の復興期にかけてそれぞれ独自の語法を見出していく傾向も強い。

---

[13] Ibid.
[14] Ringer, Alexander. Willem Pijper and the "Netherlands School" of the 20th Century. *The Musical Quarterly Vol. 41 No. 4*. p.427-45. Oxford: Oxford University Press. 1955.
[15] Ramaer, Huib. Smit, Leo (i). *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 19, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025995

第3節　フェルムーレン事件と世代の交錯

時代は少し戻るが、ここでオランダ楽壇における前途の第1世代と第2世代の交代を象徴する事件を紹介しておこう。そのために、まず第1節で名前を挙げた第1世代に位置するドッパーについて簡潔に説明する。彼は1888年から1890年までライプツィヒでピアノ・ヴァイオリン・作曲を学んだ作曲家・指揮者である[16]。そしてこの事件のもう一人の登場人物として、前途パイパーとほぼ同世代で20世紀前半オランダに生きた作曲家・評論家のマテアス・クリスティアヌス・フランシスクス・ファン・デル・ムーレン・（フェルムーレン） Matheas Christianus Franciscus van der Meulen（Vermeulen）（1888–1967）を挙げよう。彼はディーペンブロックと同じくオランダ伝統のルネサンス対位法を学び、1907年から2年間アムステルダムにおいてデ・ランゲに師事した作曲家である。彼はディーペンブロックとも親交を結び、後にはディーペンブロックの娘と結婚している。彼はその過程でディーペンブロックの書法およびフランス近代音楽の影響を受けた。

事件は1918年におこる。彼はコンセルトヘボウ・オーケストラの親ドイツ的なポリシーへの反駁、及び第一次大戦下のドイツへの反戦運動に共鳴する形で、ドッパーの前年に作曲されたオーケストラ作品《交響曲第七番「ゾイデル海」 Symphonie nr. 7 “Zuiderzee” : voor orkest 》の演奏に対しコンセルトヘボウ・ホール Concertgebouw のスタンドから「スーザ万歳！」と叫んだ[17]。ここでいうスーザとは、アメリカの作曲家ジョン・フィリップ・スーザ John Philip Sousa（1854–1932）の事を指している。フェルムーレンはドッパーの平易平凡な作風を、フェルムーレンが軽蔑していた作曲家であるスーザと並べて皮肉ったのである。しかし聴衆の一部は、この発言が事件の数日前、ロシア革命に影響を受けオランダにおいても革命を試みた社会主義者ピーテル・イェレス・トロエルストラ Pieter Jelles Troelstra（1860–1930）のことを指していると誤解し、フェルムーレンの言葉を扇動と解釈したため、大きな混乱を招いた[18]。この件がきっかけでフェルムーレンをはじめとした評論家はコンセルトヘボウ・ホールから出入り禁止にされそうになったのである。結局ホールの理事会はその決定を退けたが、彼はコンセルトヘボウ・オーケストラの指揮者ヨセフ・ウィレム・メンゲルベルク Joseph Willem Mengelberg（1871–1951）との確執をかかえる事になり、それも相まって結果的に彼のオーケストラ作品はアムステルダムでの演奏が困難となった。

---

[16] Muller, Theo. Dopper, Cornelis. *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 20, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008019

[17] Mak, Geert, Ludzer. Geert Mak: Het Concertgebouw in tijden vol protest (1930-1939). *HET CONCERTGEBOUW* (Official Website). 2017. Accessed April 28, 2021. https://www.concertgebouw.nl/ontdek/geert-mak-het-concertgebouw-in-tijden-vol-protest-1930-1939

[18] Ibid.

彼は後に家族とフランスに移住し、そこでガブリエル・コンスタン・ガブリエル・ピエルネ Henri Constant Gabriel Pierné（1863–1937）やセルゲイ・アレクサンドロヴィッチ・クーセヴィツキー Sergei Aleksandrovich Koussevitzky（1874–1951）らに関心を寄せた。パリ近郊のラ・セル＝サン＝クルーに移居しジュリエッテ・ナディア・ブーランジェ Juliette Nadia Boulanger（1887–1979）やアンリ・プリュニエール Henry Prunières（1886–1942）などの後援を得た彼だが、いくつかの室内楽作品を除いてフランスでの演奏機会に恵まれることもなかった[19]。この事件が象徴するのは、それまでのオランダ第1世代、つまり19世紀のドイツロマン派に強く影響を受けた音楽がその書法から脱皮し、自らのオリジナリティーの確立に至った経緯であると言えよう。

第4節　ウィレム・パイパーの弟子世代たちの動向

本節では、第2節で挙げたパイパーの弟子のうち、第2章で扱うエッシャー、第4節で扱うファン・バーレン以外の主だった作曲家の動向をみていこうと思う。ロッテルダム音楽院時代のパイパーの教育方針は非常に論理的かつ厳格であったが、同時に弟子たちの個性を伸ばすという意味においても優れていた。オランダ20世紀音楽第2世代の特徴としては、後に詳述するが、この時期ドイツ語圏である程度の影響力を持っていた新ウィーン楽派の影響を殆ど受けていない一方で、上記パイパーの個人的影響力の強さが伺える点にあるといえる。この事はオランダ20世紀音楽を語る上で非常に重要な視点をもたらす。かつて、ドイツからアメリカに移住したユダヤ人哲学者テオドール・ルートヴィヒ・アドルノ＝ヴィーゼングルント Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund（1903–1969）は、「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である[20]。」と述べている。この言葉は1946年以降の芸術を語る上で非常に重要なものであるが、オランダの多くの作曲家たちは、後に詳察するエッシャーをはじめとして、フランス印象派、またパイパーの音楽の影響下に残り、1946年以降のダルムシュタット夏季現代音楽講習会 Darmstädter Ferienkurse において試された様々な技法とは一定の距離を置いていた。この視座はオランダ楽壇における第二次大戦後の美学を語る上で欠かせないタームとなるので、繰り返しになるが、後に詳述する事を読者諸兄には了解いただこうと思う。

話をパイパーの弟子たちに戻そう。パイパーの弟子で最初に言及するのに値するのはファン・ヘーメルであろう。彼はベルギーのアントワープ生まれの作曲家である。彼はベルギーにてユリアヌス・マリー・アウ

[19] Braas, Ton. Vermeulen, Matthijs. *Grove Music Online.* 2001. Accessed April 21, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029218

[20] Adorno-Wiesengrund, Ludwig, Theodor. *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. p. 26. 1955.

グスト・デ・ボック Julianus Marie August de Boeck（1865–1937）、ローデワイク・モーテルマンス Lodewijk Mortelmans（1868–1952）に作曲を師事した。1916年から1917年にかけては、アムステルダムのヘラード・ヘンドリック・コープマン Gerard Hendrik Koopman のオランダ・オペラ Nederlandsche Opera のオーケストラでヴァイオリニストとして活躍した。また彼はコンセルトヘボウでのコンサートを通じて、リヒャルト・ゲオルグ・シュトラウス Richard Georg Strauss（1864–1949）、ドビュッシー、ジョゼフ・モーリス・ラヴェル Joseph Maurice Ravel（1875–1937）などの音楽に親しんだ。1918年から1949年まで、彼はベルヘン・オプ・ズームにてバイオリン、ピアノ、音楽理論を教えた。ロッテルダム・フィルハーモニー・オーケストラ Rotterdams Philharmonisch Orkest の指揮者フリプセの紹介でパイパーと知り合い、1931年から1933年までパイパーに作曲を学んだ。彼が1936年に発表した、拡大された調性が活き活きと奏でられる室内楽作品《ヴァイオリン・ソナタ Sonate : voor viool en piano》が好評を博した後、彼の作曲活動は着実に活発化していった。彼のオーケストラ作品は、フリプセの指揮するロッテルダム・フィルハーモニー・オーケストラで定期的に演奏された。第二次世界大戦中、1941年に作曲された彼のオーケストラ作品に《復活 Resurrectio : voor orkest》があるが、これは1940年5月14日の壊滅的な爆撃後のロッテルダム市、特にロッテルダム・フィルハーモニー・オーケストラの復活を描いたものである。彼は1942年作曲のオーケストラ作品《バラード Ballade : voor groot orkest》でオランダ政府賞、1944年作曲のヴァイオリンとオーケストラの為の《ヴァイオリン協奏曲第1番 Concert voor viool en orkest nr.1》でアムステルダム市音楽賞など、合計12の賞を受賞している。また戦後の1949年末、彼はヒルバーサムに移住し、オランダの放送局NOS（Nederlandse Omroep Stichting）とKRO（Katholieke Radio Omroep）、オランダ政府、ヒルバーサムとアムステルダムの市議会からの依頼で多くの楽曲を書いた。彼の作品は、広範囲で多面的な特徴を持っている。具体的には、ソナタ、リート、ロンドなどの古典的な形式の枠組みの中で、当時においては現代的なハーモニーや旋律を用いる。つまり彼は形式において穏健でありつつも、その枠組の中で進歩的な諸技法を試していたのである。彼はパイパーの「生殖細胞理論」、複調、また一部において十二音技法などを採用した。そして、それらの技法を広く一般に理解されるように努力し続けた。彼は、1940年から1970年の間に最も演奏されたオランダ人作曲家の一人である[21]。

次に挙げられるのはバーディングスだろう。彼はデルフト工科大学 Technische Universiteit Delft においてコンピュータ・エンジニアリングを学んでいる。この知識と技術が彼の作曲姿勢にどの様に影響を与えたかは今後の研究に譲るとして、まず彼の業績としては、1930年に発表したオーケストラ作品《交響曲第

[21] Romijn, Clemens. Hemel, Oscar van. *Grove Music Online*. 2001. Accessed May 12, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012762

一番ハ長調 Symfonie nr. 1 in C groot : voor orkest 》が挙げられるだろう。この作品は無名の彼を一躍有名にした。彼のこの作品に代表される初期、およそ1940年までの作風は、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms（1831-1897）やヨハン・バプティスト・ヨセフ・マクシミリアン・（マックス）・レーガー Johann Baptist Joseph Maximilian（Max）Reger（1873–1916）、そしてパウル・ヒンデミート Paul Hindemith（1895–1963）などの系譜上に位置している。それらは彼が1935年に作曲した同じくオーケストラの為の《交響曲第3番 Symfonie nr. 3 : voor orkest 》や1936年に作曲した同じくオーケストラの為の《交響的変奏 Symphonische Variationen : voor orkest 》に見てとれる。彼の後期の作品は、より明るく遊び心があると言える。この特徴を具体的に挙げるとするならば、洗練された管弦楽法、対位法及び半音階技法、オクターブを10音に分割したオクタトニック・スケールの使用などである。彼のこの時期における重要な作品としては、1968年にロッテルダム・トーンクンスト合唱団 Toonkunstkoor te Rotterdam とその指揮者オットー・ヤン・グラストラ・ファン・ローン Otto Jan Glastra van Loon（1906-1986）の委嘱により書かれた、混声合唱とオーケストラの為のオラトリオ《黙示録 Apocalyps : voor gemengd koor en orkest 》がある[22]。彼の有名な弟子としては、前述したトン・デ・レーウが挙げられる。

次に挙げる作曲家はランドレである。彼は幼少期から音楽教育を受け、ユトレヒト大学で法律を学び、同時にパイパーの作曲の弟子となった。音楽界では、オランダ作曲家協会 Genootschap van Nederlandse Componisten の会長、ISCMの副会長、出版法人ドネムス・ファンデーション Donemus Foundation 、オランダ・オペラ財団 Stichting de Nederlandse Opera 、コンセルトヘボウ・オーケストラ のメンバーなどを務め、1952年から1955年まではその芸術監督も務めた。彼は版権保護の分野でも権威があり、国内外の著作権団体で活躍した。彼の作風は、例えば1929年に書かれた《ピアノ三重奏曲 Pianotrio : voor viool, cello en piano 》に見られるように、最初はパイパーの影響を受けていた。しかしその後彼は、音の繰り返しを避けるという当時の十二音技法の法則を取り入れ、それに基づく多くの作品を遺した。最たる例はオーケストラ作品《交響曲第3番 Symfonie nr. 3 : voor orkest 》である。しかし、彼は後に厳密なドデカフォニックにはこだわらなくなっていく。特に彼の後期オーケストラ作品では、特定の形式・技法的な意味をもったタイトルが使われる事が多い。例えば1957年に作曲された《交響的順列 Permutazioni sinfoniche : voor orkest 》、1960年に作曲された《アナグラム Anagrammen : voor orkest 》などがそうである。1964年には、その生涯の功績が認められ、スウェーリンク賞を受賞した[23]。

---

[22] Wouters, Jos. and Samama, Leo. Badings, Henk. 2001. *Grove Music Online*. Accessed Nov. 16, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001746

[23] Flothuis, Marius. Landré, Guillaume. *Grove Music Online*. 2001. Accessed May 12, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015953

第5節　ファン・バーレンと第3世代の作曲家たち

パイパーの弟子として最も重要なのは多くの作曲家を教育したファン・バーレンであり、彼を詳察する必要があるだろう。

楽譜商人の息子として生まれた彼は、父が持っていた楽譜や録音物から音楽を学び、その後、ベルリン音楽大学 Berlin Musikhochschule で1924年から1929年までルドルフ・マリア・ブライトハウプト Rudolf Maria Breithaupt（1873–1945）にピアノを、フリードリヒ・エルンスト・コッホ Friedrich Ernst Koch（1862–1927）に作曲を学んだ。ビリー・バーニー Billy Barney の名でジャズやキャバレーのピアニストとしても活躍し、同級生のボリス・ブラッハー Boris Blacher（1903–1975）の勧めもあって、ジョージ・ガーシュウィン George Gershwin（1898–1937）とアントン・フリードリッヒ・ウィルヘルム・フォン・ウェーベルン Anton Friedrich Wilhelm von Webern（1883–1945）の両者へ同時に熱中した。ベルリンでパイパーと出会った後1929年の夏にオランダに戻った彼は、その数ヵ月後にはパイパーのもとで作曲の勉強を始めた。そのレッスンは次第に形式的なものになっていったが、パイパーが1947年に亡くなるまで、彼はパイパーの友人であり続けた。彼はエンスヘデで数年間、主にアマチュアのアンサンブルを受け持った後、1948年にアムステルダム音楽アカデミー Amsterdam Musieklyceum の学長に就任した。1953年にはユトレヒト芸術音楽学校の後継であるユトレヒト音楽院 Utrechts Conservatorium の院長に、1958年にはハーグ王立音楽院の院長に就任した。彼はパイパーと同様に、1970年代以降のオランダの前衛をリードする若手作曲家や演奏家の指導者となった。

ファン・バーレンは、1934にパイパーの影響を受け作曲した《ピアノ・コンチェルティーノ Concertino voor piano en orkest》と1936年に作曲された《管楽器のためのトリオ Trio per flauto, clarinetto e fagotto》を初演した後、1947年まで作品を発表しなかった。最初の大作は1948年に書かれた、トーマス・スティームズ・エリオット Thomas Stearns Eliot（1888–1965）の『うつろな人々 The Hollow Men』を題材にしたソプラノとバリトン、混声合唱とオーケストラの為のカンタータ《うつろな人々 The hollow men : voor sopraan en bariton, gemengd koor en orkest》である。この作品は基本的に調性で書かれているが、和声は繰り返し使われる6音の音列から生まれており、それが連続して使われている。彼はしばらくの間、主に学生やアマチュアを対象とした親しみやすい調性スタイル——1953年に学生バンドのために書かれた《イントラーダ Intrada（I）》、《ブーレ Bourrée（II）》、《サラバンド Sarabande（III）》、《ジーグ Gigue（IV）》からなる組曲《パルティータ Partita : voor studentenbanden》をその代表として——と、セリー主義を応用した作品を同時に書いていた。彼の1952年に発表された室内楽作品《七重奏曲 Settet : voor viool, fluit, hobo,

klarinet, fagot, hoorn en contrabas 》は——パイパーの「生殖細胞理論」の原理を利用したものではあるが——完全に十二音技法で作曲されたオランダ初の作品であり、この作品をもって彼はオランダ初めての主要なセリー主義者となったと言える[24]。しかし、ファン・バーレンのアプローチは決して正統的な音列書法ではない。彼の作品においては、本来の音列とは無関係な音列が途中で挿入されたり、音列の中で音が自由に交換されたりする。彼の主要作品には1954年に書かれたオーケストラの為の《音楽の自画像 Muzikaal zelfportret : voor orkest 》、1959年の《オーケストラの為の変奏曲 Variazioni per orchestra 》、1962年と1963年にそれぞれ書かれた《弦楽四重奏曲第2番 “オーバーラップス1” 2º quartetto per archi "Sovraposizioni I" 》と《木管五重奏曲 “オーバーラップス2” Quintetto a fiati : “Sovraposizioni II” 》、1964年に書かれた《ピアノ協奏曲 Concerto per pianoforte e orchestra 》、1964年に書かれた《カリオンの為の音楽 Musica per campane 》、1966年に作曲され1968年に改訂された《オーケストラの為の音楽 Musica per orchestra 》などがある。1969年の《オルガンの為の音楽 Musica per organo 》の一部では、3音の軸を中心とした特殊なセリーが採用されており、その結果、全音列が——オクターブの配置によって違いはあるにしろ——最初の音列の厳密な逆行系となって楽曲の後半に現れる。《カリヨンの為の音楽 》と《オルガンの為の音楽 》の一部では、それぞれ72音、47音、51音の同音反復を含む音列が採用されており、それらの各音は楽器の適正な音域に合わせて移高されている。ファン・バーレンが楽式構造に細心の注意を払っていることは、《オーケストラの為の変奏曲 Variazioni per orchestra 》に見てとれる。この作品はそれぞれ、等しい音程系列、音符の垂直方向のグループ（和音）、作曲家が「可変メートル Variabele meters 」と呼ぶ手法（実際には、数列に従って配置された音程）、及び持続（リズム）のグループに基づいている。この「可変メートル 」技法は後期の作品において繰り返し採用され、その結果彼の作品はますます点描的なテクスチャーへと発展していく。特に、《オーケストラの為の音楽 》のフィナーレでは、彼自身の音楽のみならず、ラテン・ダンスのリズム、そしてバッハからパイパーまでの8人の作曲家が引用されている。

ファン・バーレンと彼の音楽はオランダで広く尊敬され、多くの賞を受賞した。彼の作品に見られる旋律的発想の豊かさ、楽器の音色に対する敏感な感受性、リズム書法にみられる独特な活力は、無調に対する聴衆の慣習的な抵抗を克服し、国内外の熱心な支持者を獲得した。彼は、自身が亡くなる9カ月前の1970年1月に上記スウェーリンク賞を受賞している[25]。

彼の弟子としては、ルイ・ヨセフ・アンドリーセン Louis Joseph Andriessen（1939–2022）、テオ・ブルインス Theo Bruins（1929–1993）、ラムベルトゥス・レイニエール・（ラインベルト）・デ・レーウ Lambertus Reinier

[24] Ryker, Harrison. 2001. Baaren, Kees van. *Grove Music Online.* Accessed May 28, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001640

[25] Ibid.

(Reinbert) de Leeuw（1938–2020）、ダヴィッド・ポルセライン David Porcelijn（1947–）、ペーテル・エネ・スキャット Peter Ane Schat（1935–2003）、ヤン・ファン・フライメン Jan van Vlijmen（1935–2004）などがいる[26]。彼らをしてオランダ20世紀音楽第3世代と定義しよう。特に著名なのはアンドリーセンであり、その特徴はミニマル音楽をはじめとした——第2世代とは異なり——ダルムシュタット以後の前衛音楽の影響下にある事だと言える。また前途したバーディングスの弟子であるトン・デ・レーウもまた著名な作曲家である。彼の音楽はガムランをはじめとした金属的な音響にその特徴がある。この世代のオランダ20世紀後半の前衛音楽は非常に豊穣な時期である。また20世紀後期のオランダにおける重要な作曲家としては、シメオン・テン・ホルト Simeon ten Holt（1923–2012）、オットー・ケッティング Otto Ketting（1935–2012）などが挙げられるが、本論文の主題と外れるので話を戻しルドルフ・エッシャーの生涯へと論述をすすめる事とする。

第2章　ルドルフ・エッシャーの生涯とその書法

本章では、ルドルフ・エッシャーの伝記及び、彼の作曲技法を幾つかの代表作を選び、出来るだけ詳述する。

第1節　エッシャーの幼少期から1940年代まで

ルドルフ・ジョージ・エッシャーは1912年、地質学者であり鉱物学者でもあるベレンド・ジョージ・エッシャー Berend George Escher（1885–1967）とスイス人のエマ・ブロシー Emma Brosy（1888–1976）の間にアムステルダムで生まれた。土木技師ジョージ・アーノルド・エッシャー（1843–1939）を祖父に、グラフィック・アーティストのマウリッツ・コルネリス・エッシャー Maurits Cornelis Escher（1898–1972）を親戚に持つ。エッシャーは、4歳から9歳までを蘭領東インドのジャワ島、バタビアで過ごした。父親は、ヴェルテヴレッデンにあるバタビア石油会社 Bataafse Petroleum Maatschappij で地質学者として働いていた。彼の父親は優れたピアニストで、幼いエッシャーにピアノを教えていた。

5年後の1922年、エッシャー家族と共に再びオランダ本国に戻りライデンに居住する。エッシャーはステデライク・ギムナジウム・ライデン Stedelijk Gymnasium Leiden に通い、ピアノのレッスンを続けていたが、続いてサラ・レベッカ・ハーツ-イザークソン Sara Rebecca Hartz-Isaacson（1874–1947）に1929年まで師事

[26] Ibid.

した。しかし4年後、彼はギムナジウムを辞めてしまう。当初、彼は音楽、視覚芸術、文学のどれかを選ぶことができなかったが、1929年に作曲家になることを決めた。次はケルンの音楽院に行きたいと考えていたが、前述した作曲家のファン・アンローイは彼にピアノの勉強を勧めた。彼は同時にヴァイオリンと和声のレッスンも受けている。そしてエッシャーは1931年にロッテルダム音楽院に入学し、1937年まではピアノを主に、チェロを副科として学んだ。また彼は個人的にロッテルダムのオルガニスト、ヤン・ヘルマヌス・ベッセラー Jan Hermanus Besselaar（1874–1952）に師事した。そこで彼は、生涯に渡る創作の根源をなす事となるルネサンス対位法を習得している。1934年から1937年まではパイパーを師と仰ぎ、彼に作曲を学んだ。エッシャーのデビューは1935年、ピアノの為の《ソナタ第1番 Sonata no.1 : voor piano, Op.1 》である。エッシャーとパイパーの師弟関係は上記の如く3年程度であり、エッシャーにとってパイパーの「生殖細胞理論」をはじめとしたパイパーの作曲理論の影響は限定的であるといえる。また彼は私生活において、1937年にベアトライス・ヨンヘルト Beatrijs Jongert（1915–2008）と出会いその後結婚している。また彼は1938年に重要な書物を発表して注目を集めた。出版社 D. ファン・サイン・アンド・ゾーネン社 D. van Sijn & Zonen より世に出たされた『トスカニーニとドビュッシー 現実の魔法 Toscanini en Debussy Magie der Werkelijkheid 』である。このエッセイの中で彼は、楽器法の歴史からイタリアの指揮者アルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini（1867–1957）のオランダ公演の喜びについてまで綺羅びやかな筆致で語っている。この中の一文「音楽の奇跡は、自然な形で、音を鳴らしたり聞いたりしない限り、決して明らかになりません。それは、『よく鳴ること』と『よく聞こえること』です。前者の条件が満たされない場合、後者の条件はアプリオリに不可能です[27]。」と書いている文章は有名である。エッシャーの音楽は、叙情的、表現的、エレジー的である。エッシャーの弟子であるレオ・サママ Leo Samama（1951–）によると、その方向性はパイパーが常に前衛的であろうとしたのに対し、エッシャーは常に表現者であろうとしたと言える点において対照的であったという[28]。エッシャーの音楽は主にラヴェル、ドビュッシー、マーラーそしてルネサンス・ポリフォニーに影響を受けており[29]、また彼の1950年代までの作品は基本的には常にルネサンス的な旋法性が保たれている。彼のこの時期の作品はほとんどの場合、連鎖的な変奏を伴う厳密な対位法の枠内に収められている。彼が書いている全ての音符は、それぞれ明瞭な聴取を要求する非常に精緻な筆致の元にある。また、並行して彼はこの頃から詩もいくつか書いており、それらは『フォールム Forum 』に掲載されている。

---

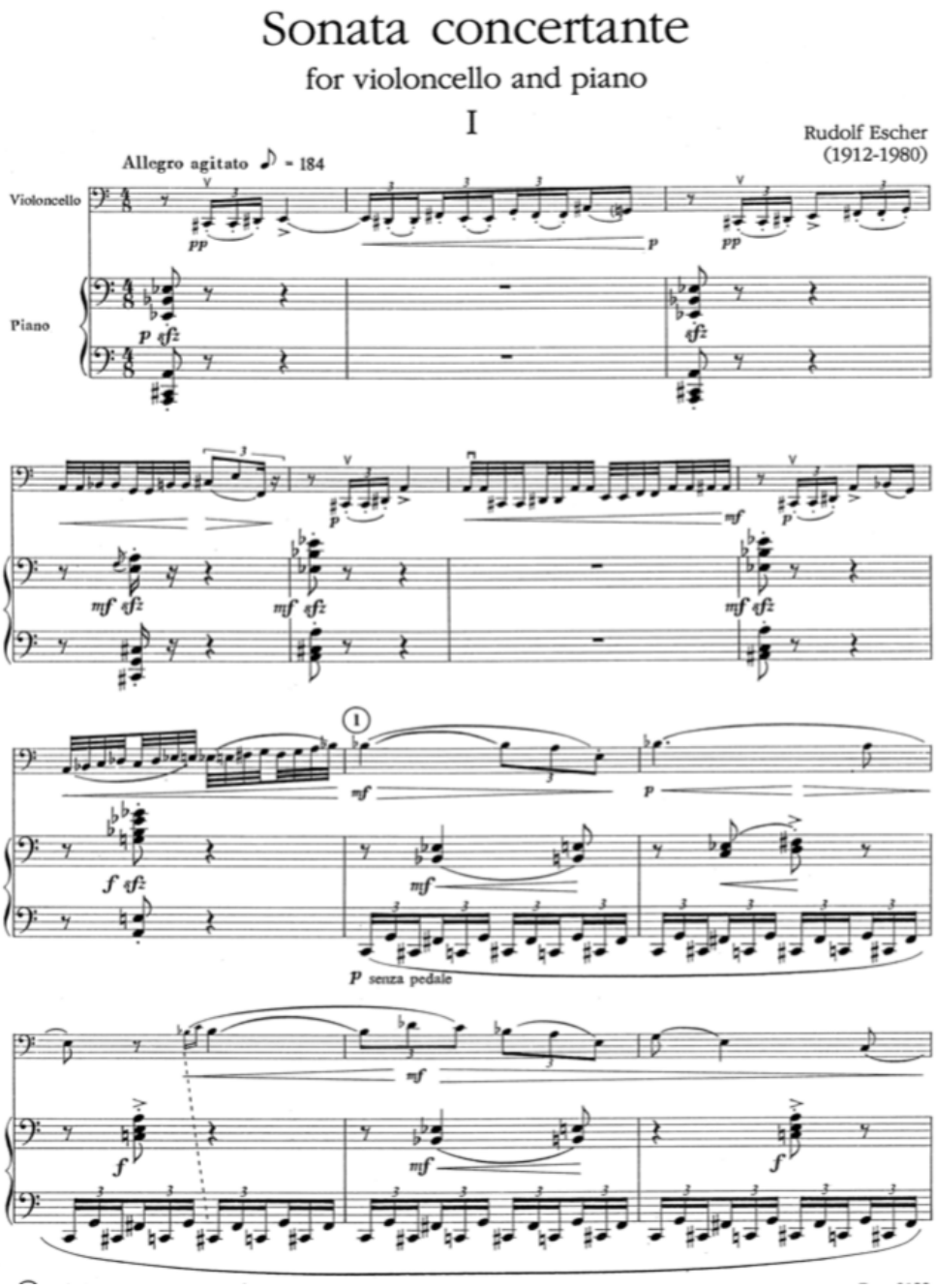
[27] Escher, Rudolf. *Toscanini en Debussy: Magie der Werkelijkheid*. Rotterdam: D. Van Sijn & Zonen. 1938.
[28] レオ・サママ Leo Samama（1951–）による。2021, May 21 via Email.
[29] Ibid.

第二次世界大戦がオランダに拡大すると、1940年5月14日のロッテルダム空襲で、エッシャーの習作時代の作品の多くが失われた。またこの空襲により、エッシャーは自宅とすべての財産を失った。

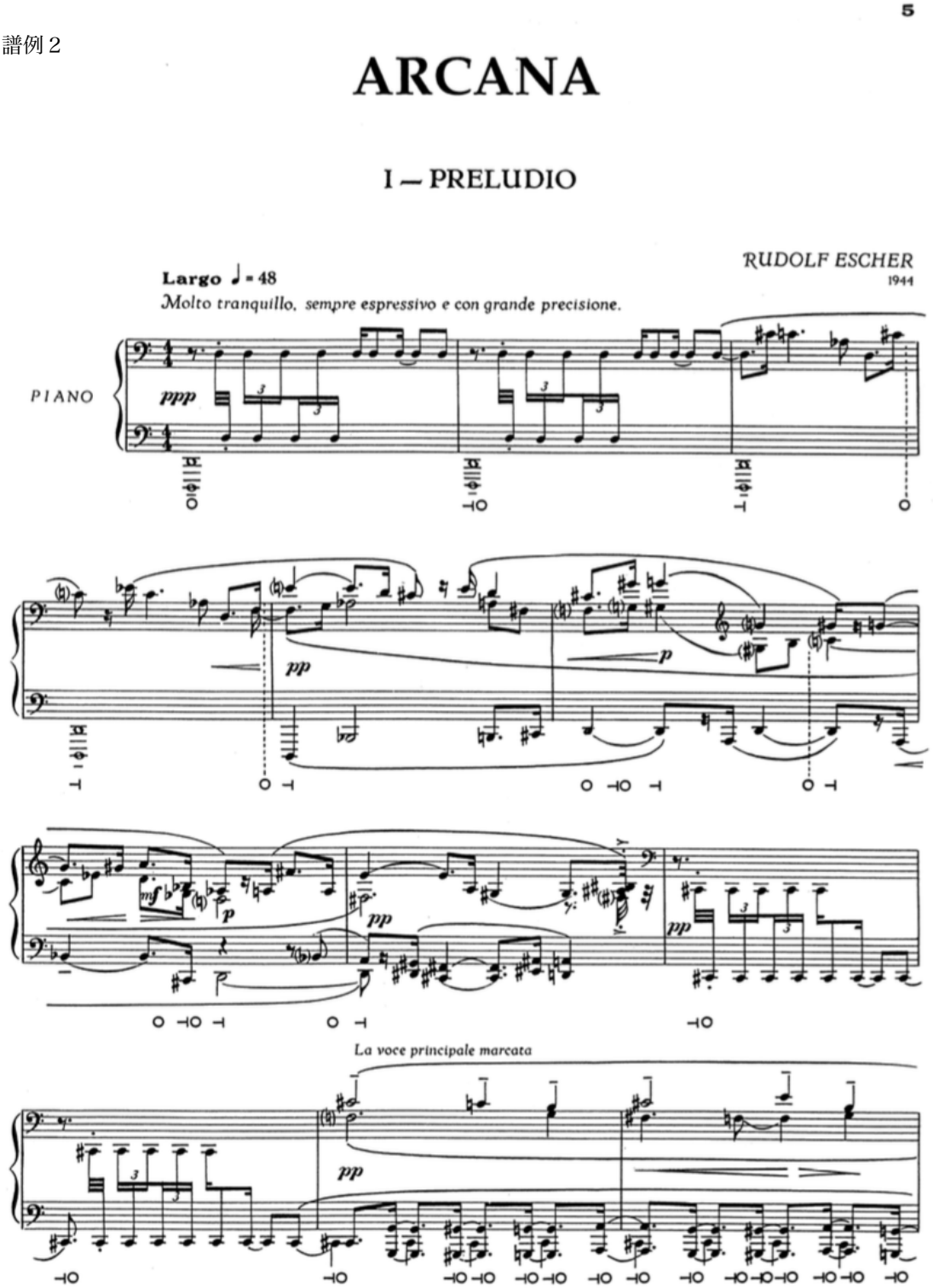
第2節　エッシャーの戦時中、戦後の作曲姿勢

戦時中、エッシャーは1941年から1943年にかけてオーケストラ作品《悲嘆に暮れる魂に捧ぐ音楽 Musique pour l'esprit en deuil : voor orkest, Op.6 》——後に詳述する——を作曲する。また1943年にはオクタトニック・スケールとルネサンス時代の旋法的対位法、ラヴェルの色彩的和声法を見事に折衷し、微分音程の使用も試みた作品、チェロとピアノの為の《ソナタ・コンチェルタンテ Sonate concertante : voor cello en piano, Op.7 》（譜例1）を書き上げ、また1944年には彼のピアノ書法の容喙を許さぬ完璧さが伺えるピアノソロ作品《アルカナ組曲 Arcana Musae Dona : voor piano, Op.9 》（譜例2）も完成させた。

譜例 1


Sonata concertante
for violoncello and piano
I
Rudolf Escher
(1912-1980)
Allegro agitato ♪ = 184
Violoncello
Piano
senza pedale

譜例２



これらの作品は明らかにハーモニーの面ではラヴェルの影響下にあるが、しかしどの作品も一方で非常に対位法的に構成されており、複雑に絡み合う声部書法とフランス印象派的なハーモニーがオランダ独特の光と影の印象を与えている様にみえる。このうち《ソナタ・コンチェルタンテ, Op.7 》は戦後の1966年にウィレム・パイパー賞を受賞している。またこれらの作品の背景にあるものとして、彼の政治的イデオ

ロギー、つまりマルクス主義のイデオロギーが含まれる事をエッシャーの娘であるシドニー・ツィンマーマン-エッシャー Sidonie Zimmerman-Escher（1946–）は否定する。しかし、シドニー氏は、エッシャーが純粋なアナーキストであったという事を認めている[30]。事実、エッシャーは1934年から1941年までオランダ共産党 Communistische Partij Nederland の党員であった。またこの頃、エッシャーはオランダ共産党の月刊誌『政治と文化 Politiek en Cultuur 』に、A. ルーフェンス A. Leuvens というペンネームで、いくつかの評論を書いている。

エッシャーとマルクス主義の関係性についての研究は今後に譲るとして、話を作品に戻す。先述した作品群の中でも特に評価されたのが、オーケストラ作品《悲嘆に暮れる魂に捧ぐ音楽, Op.6 》である。彼はドイツが占領下のオランダで行っていた芸術家の人種差別的なギルドのような役割を果たしていた「文化ルーム Kultuurkamer 」への登録を政治的理由から拒否した。この事から彼の生活水準は著しく低下したが、第二次世界大戦が終わると状況は多少改善された。エッシャーが作曲家として飛躍したのは、1947年に初演されたこのオーケストラ曲においてであり、既にこの作品において彼の音楽的方向性は結晶化されていた。この作品が、悩める人や迫害される人の抑圧の重さを表現している事は、あえて後述する。なぜなら、エッシャーはこの作品のメッセージを説明する必要はないと考えたのか、彼自身のメモは純粋に音楽分析的な内容になっているからである。本作品の制作には、しかし、第二次世界大戦の作曲家の体験が絡んでいるのは明白だ。むしろ、ロッテルダムへの爆撃とそれに続く暗い占領時代、彼が受けた精神的な動揺を何とか和らげるために本作品は書かれたとさえ言えるだろうと筆者は考える。

事実、作曲者自身この作品において、「堕落した政治システムと軍事的恐怖のメカニズムの破壊的な暴力[31]」によって自由が失われたことを嘆く音楽だと述べている。本作品は、1941年12月から1942年5月にかけて、リーウェイクで作曲された。その後すぐにエッシャーはオーケストレーションに取り掛かり、1943年2月9日にウフストヘーストで完成させた。作品は、伝統的な提示部（2部構成）、展開部、再現部、コーダというアウトラインに基づいている[32]。テクスチャーは厚く、テーマは単線のメロディとしてではなく、例えば、木管楽器のトゥッティ、あるいは弦楽器のトゥッティによる和声進行として提示されることが多い。打楽器セクションも多忙で、ピアノやハープの音響も重要な要素である。エッシャーは、ポリメロディックで動きのある直線的な構造を好んだが、それらは複雑な、しかし常に明快なテクスチャーへと発展していく。彼は戦時中、妻と一緒に隠れ家を転々としながら何とか生き延びた。「この嵐の夜、ライデンが襲撃されたた

---

[30] シドニー・ツィンマーマン-エッシャー Sidonie Zimmerman-Escher（1946–）の手紙による。2021, July 12 via Letter.
[31] Voermans, Erik. Chamber Music. Liner notes for *Rudolf Escher: Orchestra, Chamber and Choral Music*. p.4–11. ARCHIV 50‑28421‑9‑5967‑2. 2020.
[32] Ibid.

め、自転車でリーウェイクに向かいました[33]。」と作曲者は書いている。ドイツ軍は、かれらの労働力のために健常者とされる人間を集めていたのである。また1945年、彼は両親に次のような手紙を書いている。「2年前にオーケストレーションした作品にようやく署名することができました。おそらく《戦災時の音響劇の様子 I'Acte sonore à travers les désastres》と名付けるでしょう[34]。」とである。また初演の数日後に書かれたアムステルダム音楽院長ヤン・オデ Jan Odé（1906–1991）への手紙の中で、エッシャーは予言的なコメントを残している。即ち、「この音楽は私自身よりも長生きするような気がします[35]。」とである。

技術的には、エッシャーの音楽思想の本質であるドビュッシーにまで遡る構成的手段である、旋法的音程の操作によるハーモニーの組み立て方が特徴的である。メロディーとハーモニーは、最初の導入部である20小節で提示された素材から導き出されている（譜例3）。

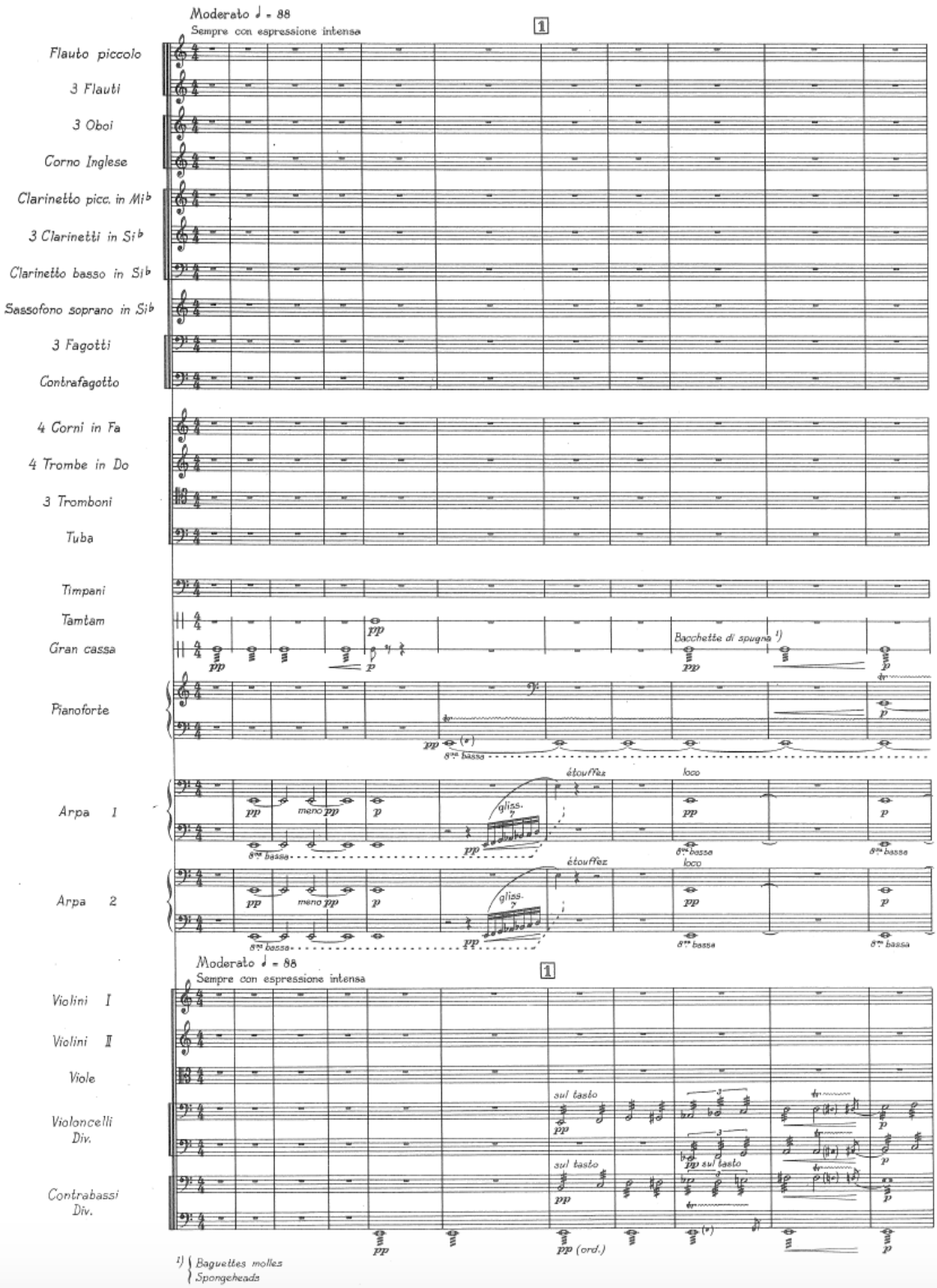
[33] Ibid.
[34] Ibid.
[35] Ibid.

譜例 3

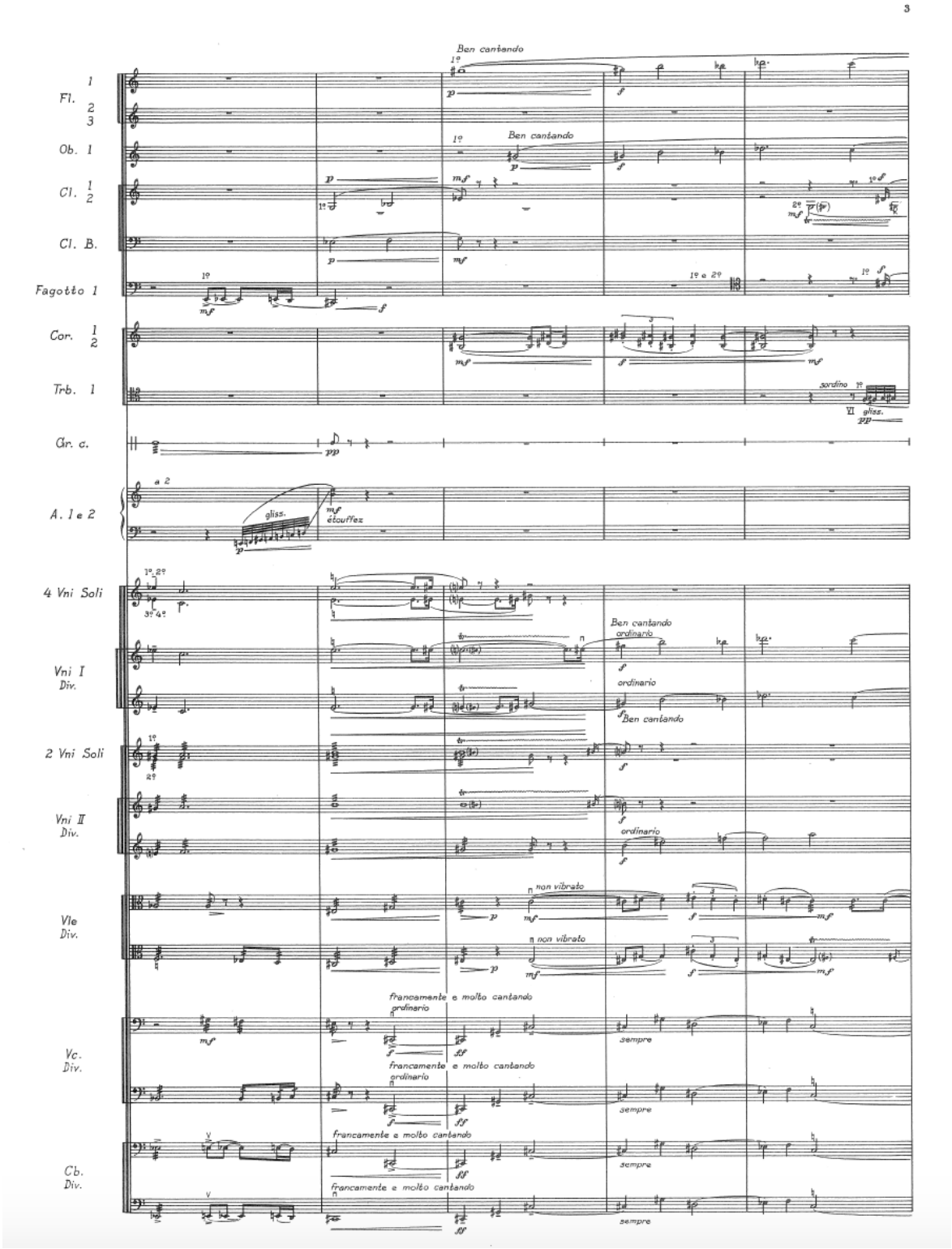
Rudolf Escher

(1912-1980)

Musique pour l'esprit en deuil



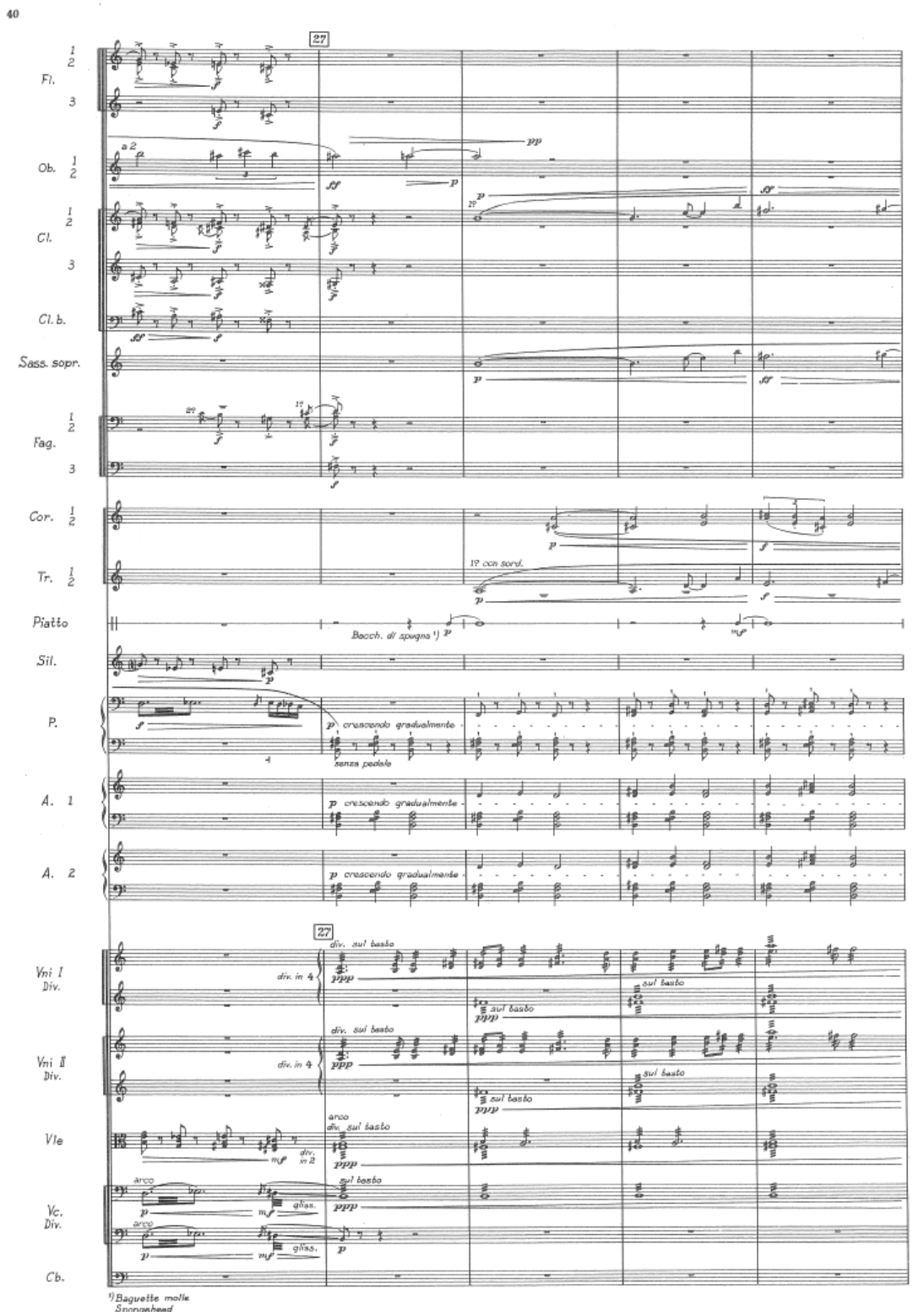
Fl. picc.
3 Fl.
3 Ob.
C. Ingl.
Cl. in Mi♭
3 Cl.
Cl. in Si♭
Sass. sopr.
Fagotto 1
C. fag.
4 Cor.
4 Tr.
3 Trb.
Tuba
Gr. c.
P.
A. 1 e 2
Vni I Div.
Vni II Div.
Vle Div.
Vc. Div.
Cb. Div.



続いてトランペットの物憂げな旋律があり、行進曲が132小節の間にまさに黙示録的な強さに膨らんでいく。しかし、彼のハーモニーの組み立て方は無謬的にドビュッシーのそれに収斂されるものではない。

例えば、短調の行進曲のトゥッティの和音からコントラバスの休符が置かれ、昇天的なホルン五度のパッセージが挿入される瞬間がある（譜例4）。

譜例４



この様な箇所は——詩的な表現を使うならば——曇り空の隙間から差し込む淡いオランダの太陽光をイメージさせるものであろう。このホルン五度を用いた光と影の描写はエッシャーの殆どの作品にみられる。この和声の独自性は、彼の尊敬したラヴェルやドビュッシーからは決して聴かれないエッシャーその人のオリジナリティーに満ちたものであると言える。筆者はこのエッシャーの光と影の表出を題してエッシャーによる「オランダの光」の表出と呼びたい。楽曲はその後再現部の後、長いコーダに入り、イングリッシュホルンが嘆きの声を奏でて終わる。この作品が1947年にエドゥアルド・アレクサンデル・ファン・ベイヌム Eduard Alexander van Beinum（1900–1959）指揮によりコンセルトヘボウ・オーケストラにより初演されると、エッシャーは一気にオランダで最も重要な作曲家となった。エッシャーは創作上の自由と上述した「堕落した政治システムとその軍事的恐怖のメカニズムによる破壊的な暴力」との間の葛藤の内にあったのではなかろうか。音楽的にこの作品においてエッシャーは、黙示録的な強度に迫られ膨らむ行進曲と、昇天的なトランペットの旋律を組み合わせることで、この両者、戦争の暗い影の記憶と、平和への純粋な祈りとを止揚しているといえる。彼はこの作品でアムステルダム市賞を受賞、また戦後1945年から1946年にかけてはアムステルダムの雑誌『緑のアムステルダム人 De Groene Amsterdammer 』誌の音楽評論家として活躍した。

戦争中の作品について、彼は次のように書いている。エッシャー曰く「この時期の私の作品は、ある種の重厚さ、あちこちにある頑固さを持っていて、それが災害の中で成長したものとしてはっきりと実感できます。私個人としては、それが倫理的な意味を持っています。『心』（まだそのように呼ぶことができるならば）がほとんど破壊的な目的のためだけに使われている時代に、それらは心の構築物なのです[36]。」とである。このことは、前述した戦争中に作曲した《悲嘆に暮れる魂に捧ぐ音楽, Op.6 》、またこれも前述したチェロとピアノのための《ソナタ・コンチェルタンテ, Op.7 》、ピアノのための《アルカナ組曲, Op.9 》、また1945年の《チェロ独奏のためのソナタ Sonata per Violoncello Solo, Op.11 》の第1、2楽章（第3楽章は1948年に完成）などに見ることができる。これらの作品はいずれも、ある意味で印象的な「ヒューマニティーのドキュメント」であるとレオ・サママは書いている[37]。

もう一つの重要作品である、エッシャーが1947年から48年にかけて作曲した《弦楽オーケストラのための協奏曲 Concerto voor Strijkorkest, Op14 》は、1948年12月12日にファン・ベイヌムがコンセルトヘボウを指揮して初演された。またこの作品は彼に献呈されている。作品は3つの楽章で構成されており、第1楽章の《情熱的な歌 Canto appassionato 》は、エッシャーが基本的な旋律のモチーフから高度な変奏法で

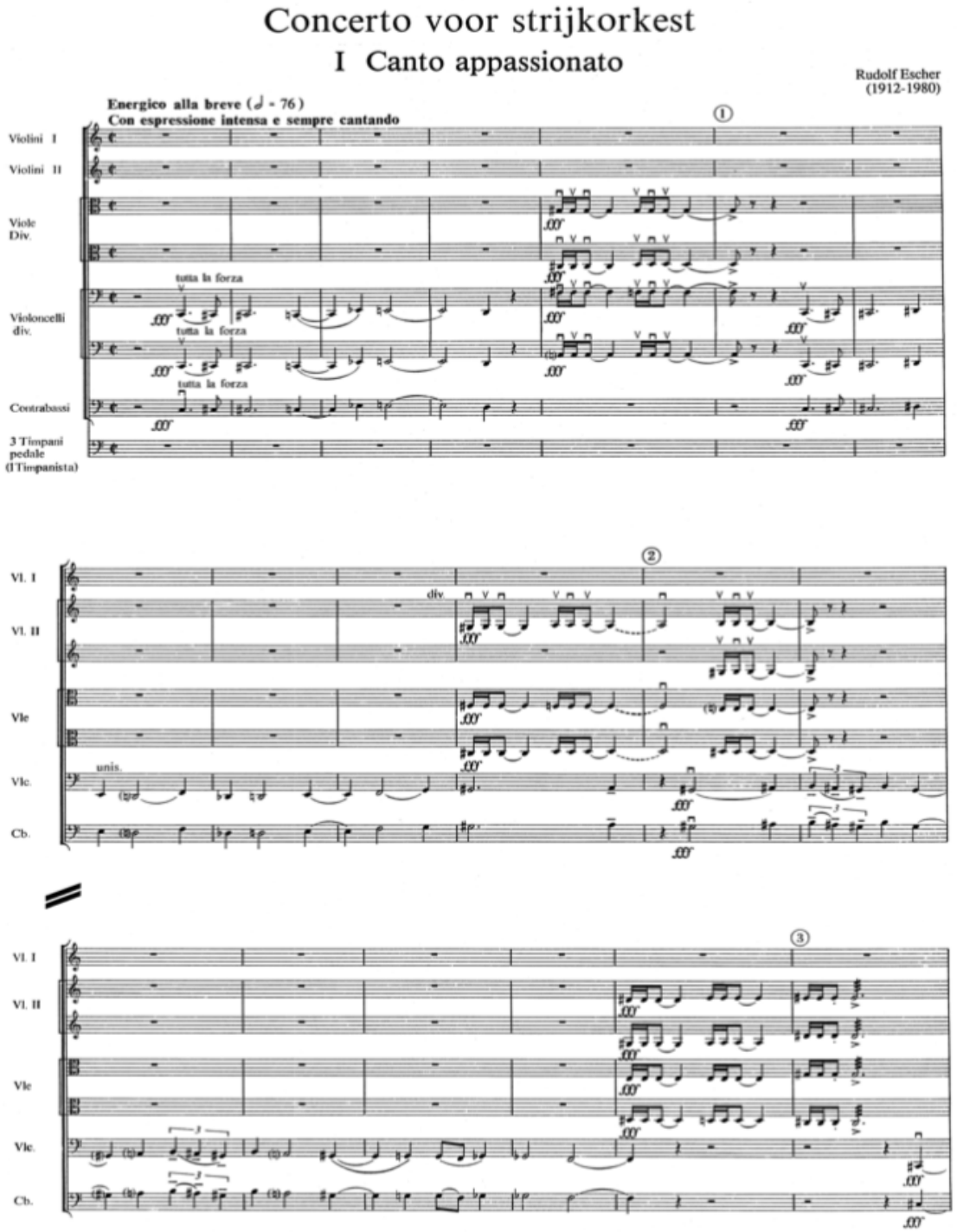
---

[36] Ibid.
[37] レオ・サママ Leo Samama（1951–）による。2021, May 21 via Email.

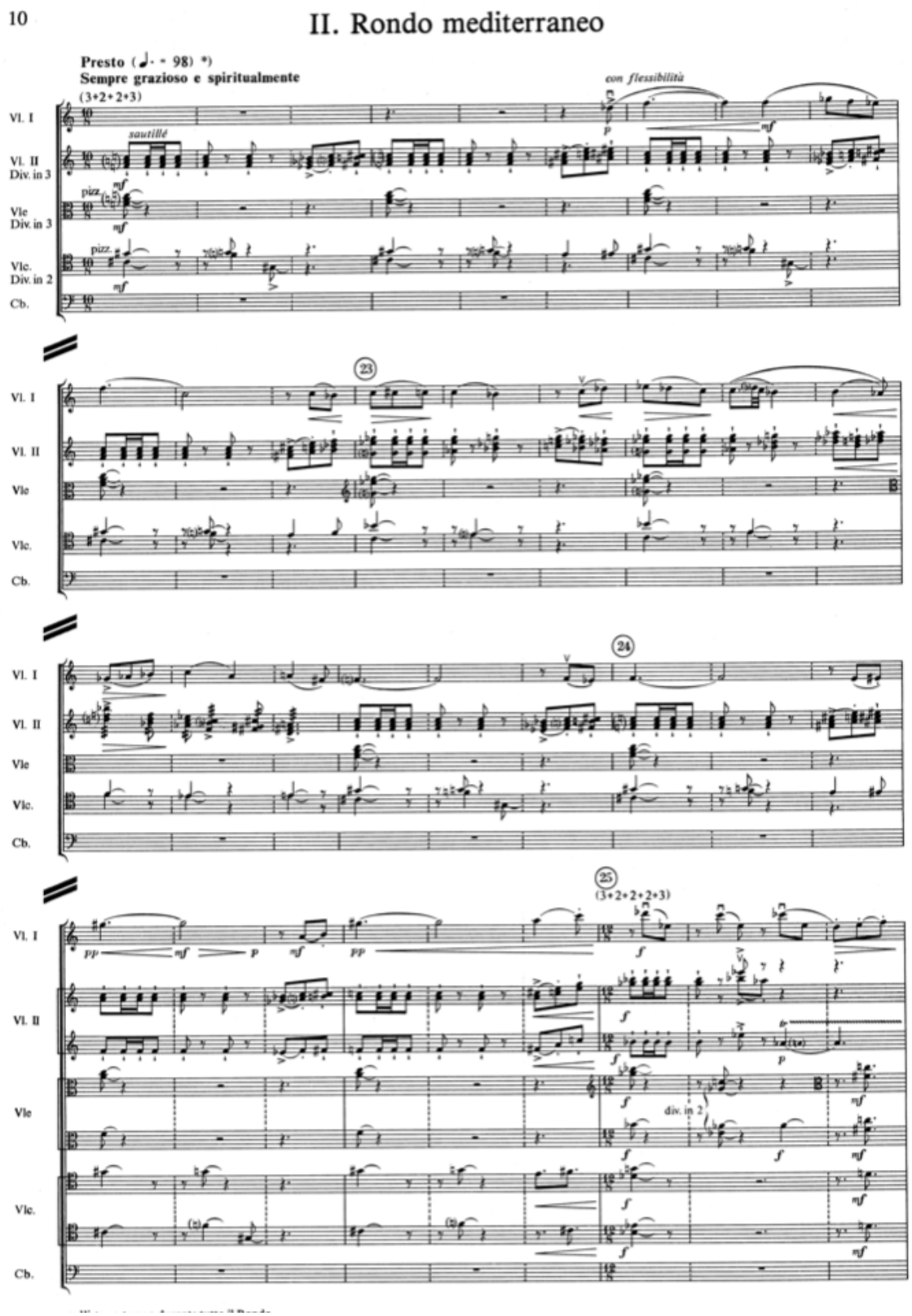
旋律を導き出す、緊張感に満ちた器楽の旋律で構成されている（譜例5）。第2楽章の《瞑想的なロンド Rondo mediterraneo》は、シンメトリックなフォーム、各セクションをアルファベットで表すと（A B A CAB A）という形で構成されている（譜例6）。ロンドの主題は、第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリンとヴィオラ、ヴィオラとチェロ、そして最後に再び第1ヴァイオリンがそれぞれ提示される。第3楽章《叙事的なシャコンヌ Ciaccona epica》は、2本のヴァイオリンが基本的な形で奏でる1つのテーマに対する5つの変奏で構成されている。この楽章は音楽が進むにつれ、上述した主題がポリメロディックに激しく変化していく（譜例7）。本作品は意外な崇拝者をエッシャーにもたらした。アメリカの作曲家ジョン・ケージ John Cage（1912–1992）である。ケージは1949年4月にドネムスでこの作品の録音を聴いた後、エッシャーの自宅を訪れた[38]。時代は少し下るが、1960年11月、再考したエッシャーは、この作品を撤回し、破棄することを決めた。6年後、彼はケージに「あなたがドネムスで聴いた弦楽器のための協奏曲（あの音楽が本当に好きだったのか？ 私には理解できなかった。）は、ずっと前に炎の中に捨てられました。」と書いている。エッシャー自身は、ドネムスのアーカイブにこの作品のマイクロフィルムのコピーが保存されていることを知らなかった。1984年、オランダ放送室内管弦楽団 Radio Kamer Filharmonie とのコンサートのための音楽を探していた前述した作曲家ケッティングの働きかけにより、ルドルフ・エッシャー委員会はスコアの制作を許可し、作品は復元されたのである[39]。エッシャーが60年代になぜこの様な作品の破棄を行ったのかは後述するとして、時代を40年代に戻そう。

[38] Ibid.
[39] Ibid.

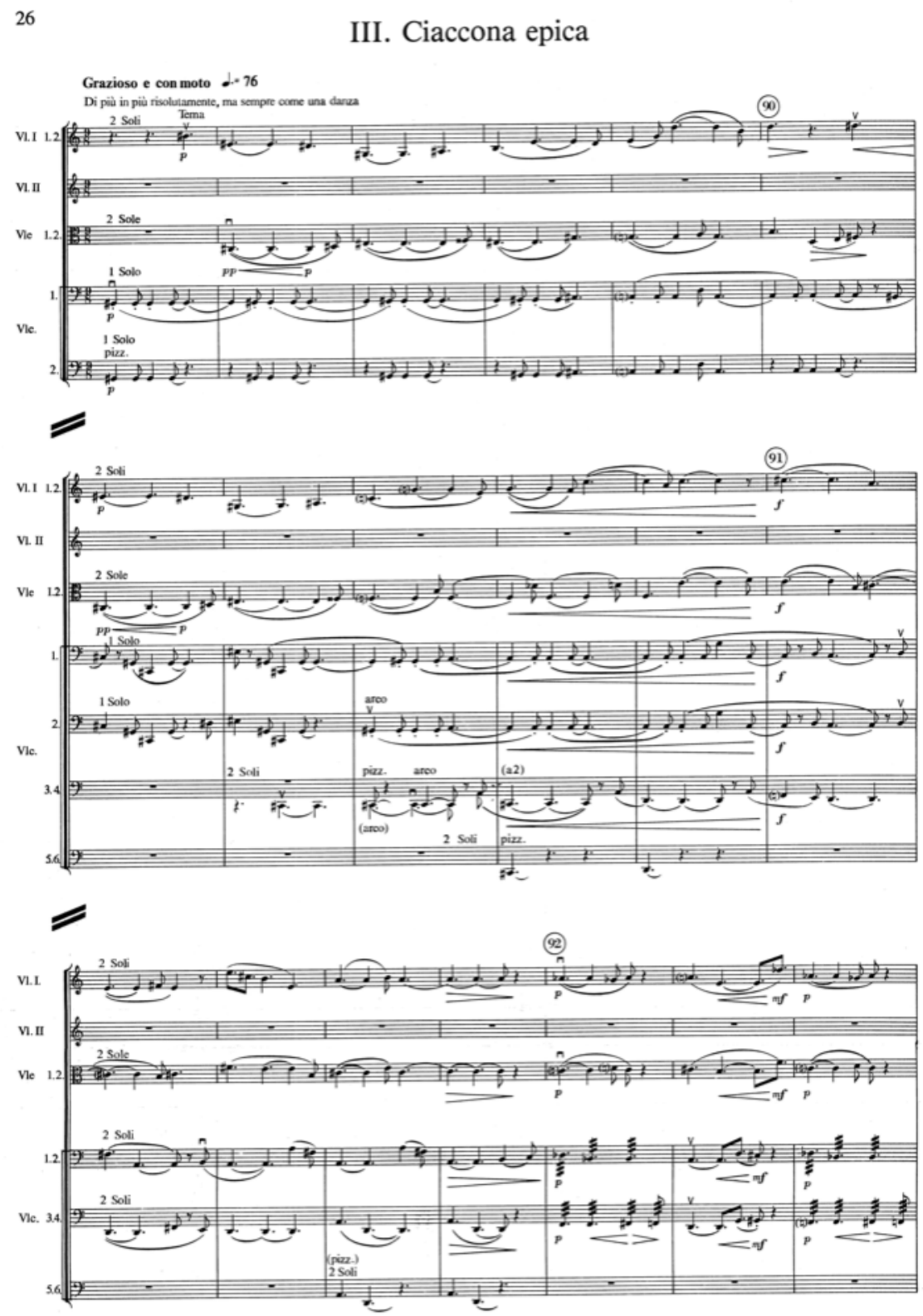
譜例 5


Concerto voor strijkorkest
I Canto appassionato
Rudolf Escher
(1912-1980)
Energico alla breve (♩ = 76)
Con espressione intensa e sempre cantando
Violini I
Violini II
Viole
Div.
tutta la forza
Violoncelli
div.
Contrabassi
3 Timpani
pedale
(I Timpanista)
Vl. I
Vl. II
Vle
div.
Vlc.
unis.
Cb.

譜例 6


10
II. Rondo mediterraneo
Presto (♩. = 98) *)
Sempre grazioso e spiritualmente
(3+2+2+3)
con flessibilità
sautillé
pizz.
Vl. I
Vl. II
Div. in 3
Vle
Div. in 3
Vlc.
Div. in 2
Cb.
div. in 2

譜例 7



エッシャーは戦争が終わった直後、1945年から晩年までアムステルダムに住んでいた。彼はまた、才能ある作家であり画家でもあり、1950年代まで文芸誌に詩を発表し続けた。

前述したサママによると、1946年、エッシャーと上述したフェルムーレンは、音楽だけでなく、文学への関心や、マルクス主義や社会政治的な理念の共有を基盤とした友好的な関係を築いたとの事である[40]。しかしこの友好関係にもかかわらず、エッシャーとフェルム―レンは互いの作品を批判し合っていた。エッシャーはフェルムーレンの音楽は縦の響きに対する注意力が足りないと感じていたようである[41]。確かに、フェルムーレンの音楽はエッシャーの作品にみられるような「オランダの光」は感じられない。しかし極めて対位法的に書かれた作品は圧倒的な力強さを持っている。フェルムーレンとエッシャーの友情は、作曲家同士の信頼関係に裏打ちされたものであったと言えよう。

話をエッシャーに戻そう。彼は1949年からオランダ財団 Stichting Nederlands の理事になった。また1946年から1951年までエッシャーは先述したオランダ・オペラ財団の後継であるオランダ・オペラ Nederland(ch)se Opera の役員をつとめた。また彼はこの時期にオランダのマルクス主義の芸術家たちと広範に交流を持った。その中には文学者・詩人のテウニス・ウイルケ・（テウン）・デ・フリース Theunis Uilke（Theun）de Vries （1905–2005）や、ソヴィエト連邦を何回も訪れている映画監督ゲオルグ・ヘンリ・アントン・（ヨリス）・イフェンス Georg Henri Anton (Joris) Ivens（1898–1989）もいる。しかし1950年代には、エッシャーはソヴィエト連邦のプロレタリアート独裁は失敗だったと批判的になっていった。残ったのは彼の左翼的な政治的志向であったとレオ・サママは語る[42]。

第3節　音楽学者としてのエッシャーと50-60年代

理論家・音楽学者としてのエッシャーは、ドビュッシーからピエール・ルイ・ジョゼフ・ブーレーズ Pierre Louis Joseph Boulez （1925–2016）まで多くの20世紀の楽譜を蒐集し、それらをエッシャー自身の分析に基づいて説明した（彼のドビュッシー分析は彼の死後、1985年に出版されている[43]。）。

エッシャーの作曲語法はドビュッシー、ラヴェル、そしてルネサンス音楽に基づいている事は既に書いた。しかし、1900年代前半における新ウィーン楽派、アーノルド・シェーンベルク Arnold Schoenberg （1874–1951）の十二音技法を最初に試みた作品番号25番《ピアノ組曲 Suite für Klavier, Op.25 》が書かれたのは1923年である。彼の弟子ウェーベルンは、1946年からはじまるダルムシュタット夏季現代音楽講習会にて多くの前衛作曲家に影響を与えたのもまた周知の事実である。ではエッシャーは、このドイツの

[40] Samama, Leo. Vermeulen, Pijper en Escher - Drie erflaters in de muziek van de twintigste eeuw: drie vrienden. *Erflaters van de twintigste eeuw*. Amsterdam: Querido. 1991. p.264-289.
[41] Ibid.
[42] レオ・サママ Leo Samama （1951–）による。2021, May 21 via Email.
[43] Escher, Rudolf. *Debussy: actueel verleden*. Buren: F. Knuf. 1985.

小都市ではじまり後に世界を席巻した前衛音楽運動とどの様な距離をとっていたのだろうか。その答えを探るために、まずオランダにおけるダルムシュタット楽派の受容の歴史をもう一度、詳述する必要がある。

通俗的な西洋音楽史の理解とは異なり、ダルムシュタット楽派は戦後直後のヨーロッパではそれほど知られていなかった。1950年代になると、分析コースを中心に徐々に人気が出てきたが、いまだほとんどの作曲家はまだセリエリズムに興味を持っていなかった[44]。この状況が変化しはじめたのは、1960年代初頭のことである。オランダでは、主にファン・バーレンの弟子を中心に、数人の作曲家がその導入を試みていた。忘れてはならないのは、シェーンベルクの十二音技法も当時はあまり人気がなかった事だとレオ・サママは指摘する[45]。1930年代にも1950年代にも、ほとんどの作曲家は、アルバン・マリア・ヨハンネス・ベルク Alban Maria Johannes Berg（1885–1935）や後のカール・アマデウス・ハルトマン Karl Amadeus Hartmann（1905–1963）のように、十二音技法を用いたとしても、彼らはそれを調性技法と組み合わせて使うに留まっていた。また、ドイツではハンス・ヴェルナー・ヘンツェ Hans Werner Henze（1926–2012）やベルント・アロイス・ツィンマーマン Bernd Alois Zimmermann（1918–1970）のような作曲家が十二音技法と調性を混合した技法を使っている。

ダルムシュタット楽派の話に戻るが、ダルムシュタット夏季現代音楽講習会に参加した作曲家、美学者たちは十二音技法やセリエリズムで作曲することに興味を持っていたが、オランダでは1965年以降までは数えるほどしか実践例がなかった。しかし一方で、1945年に設立されたガウデアムス財団 Stichting Gaudeamus は多くの前衛的な作曲家をオランダに招き、コースやレクチャーを行っていた。そのため、多くの若い作曲家は、オランダで新しい作曲法を学ぶ機会に恵まれてもいた。1960年代初頭から、ブーレーズとブルーノ・マデルナ Bruno Maderna（1920–1973）は定期的に来蘭、指揮をし、1970年代には時折、講演も行っていた。それでも1950年代前半、オランダではセリエリズムを用いる作曲家はほとんどおらず、先述したように、1950年代後半になってやっとファン・バーレンの弟子たちが最初にこの技法を用いたのである。アムステルダムで教鞭をとっていた前述したトン・デ・レーウは、すぐにこの技法による作曲を試みたが、1965年から70年代にかけてはポスト・セリエリズムやエイリーアトリクな技法に移行していった。この頃、オランダでは前衛音楽は「音」であって「音楽」ではないのではないか、という激しい論争が繰り広げられていたとレオ・サママは回想している[46]。そして、1960年代後半になってようやく、前衛的な手法が若い世代の作曲家にも浸透してきた。オランダの多くの作曲家は、1968年から73年にかけて、結果が必ずしも気に入らなくても、これらの技法を使おうとするに至った[47]。

[44] レオ・サママ Leo Samama（1951–）による。2021, May 21 via Email.
[45] Ibid.
[46] Ibid.
[47] Ibid.

エッシャーが1952年、自由で対位法的かつメリスマチックな室内楽作品《ラヴェルのトンボー Le tombeau de Ravel : voor dwarsfluit, hobo, klavecimbel, viool, altviool en cello, Op.24 》を書いた頃、セリエリズムは、オリヴィエ＝ウジェーヌ＝プロスペール＝シャルル・メシアン Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen（1908–1992）、ブーレーズ、カールハインツ・シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen（1928–2007）、カレル・アウグスト・フイヴェールツ Karel August Goeyvaerts（1923–1993）などやその弟子たちを含むごく一部の作曲家たち以外には、ほとんど知られていなかった。これらの新しい技術に傾倒したのは、全作曲家の数パーセントにすぎず、実際には多くの作曲家たちは1930年代と同じように作曲を続けていたのであると、レオ・サママは述べる[48]。またサママによると、1950年代、ヒンデミートはウェーベルンよりもはるかに人気があったという事である。イーゴリ・フョードロヴィチ・ストラヴィンスキー Ѝгорь Фёдорович Страви́нский（1882–1971）、ブーレーズ、シュトックハウゼンなどが1960年代に彼らの技術をより現代的で、またより聴衆とのコミュニケーションの取りやすい方法で使用する方法を見つけるまで、ほとんどの人にとってウェーベルンは一種の好奇心の対象でしかなかった。しかし、ウェーベルンの夢は「自分の音楽がシューベルトのように聞こえること」だったことを忘れてはいけない、とサママは指摘する[49]。

エッシャーもまたこの潮流に基づき、固体力学と電気物理学に関心を示しデルフト工科大学 の電子音楽スタジオ Studio voor elektronische muziekeducatie とユトレヒトのソノロジー研究所 STEM（Studio voor Elektronische Muziek）に1960年の直前まで学んだ。また彼は1958年にストラスブールのISCM現代音楽祭、1960年にはケルンの音楽祭に参加し、ブーレーズの《プリ・スロン・プリ Pli selon pli : pour soprano et orchestre 》に大きく傾倒した。このとき、友人であり作曲家仲間でもある先述したスキャットにレビューを書いている。これが、彼の電子音楽やセリー音楽の実験の始まりだった。その後、同年1960バーデン・バーデンでブーレーズの分析講座を受講し、ブーレーズの《マラルメによる即興曲 I & II Improvisation sur Mallarmé I & II : pour soprano, quatre percussionnistes, vibraphone, cloches tubulaires, harpe, célesta et piano 》のアナリーゼに専念した。またエッシャーはその同年1960年から翌年の61年までアムステルダム音楽院で教鞭をとる。彼はここでブーレーズ分析の経験を生かして「ブーレーズの最近の連続作曲法におけるドビュッシーの構造と形式の重要性」という講座を開いた。また彼は1964年から1977年までユトレヒト大学で現代音楽の理論を教えている。彼の教育の成果は、音楽理論やオーディオロジーの分野における多くの研究に見られる。彼は、音楽学の研究分野を心理物理学や音楽情報伝達の科学にまで広げ

[48] Ibid.
[49] Ibid.

たいと考えていたようである[50]。彼はそこで「20世紀の音楽における典型的な構造と形式の基準」というテーマで講演を行った。ここで彼はセリー主義それ自体には終始否定的な立場を取った。彼は授業でストラヴィンスキーを例に挙げ、調的中心の大切さを語った。エッシャーは、パイパーの弟子たちや同世代のオランダ人作曲家の多くがそうであったように、新ウィーン派の音楽にはあまり感心がなかった。しかし、彼は新ウィーン楽派の音楽について講義をこのユトレヒト大学時代に行っている[51]。シェーンベルクの作品番号26番《木管五重奏曲 Quintett für flöte, oboe, klarinette, horn und fagott, Op.26》やウェーベルンの作品番号28番《弦楽四重奏曲 Streichquartett, Op.28》を学生と一緒に分析したり、無調あるいは反調性音楽の原理に疑問を持っている事について議論をしたりした。またエッシャー自身もそのイデオロギーに否定的にせよセリエリズムに挑戦した事も確かだが、彼は果たして自身の期待した結果をセリエリズムから導き出せたのだろうかという問いが残る。残念ながら、この時代におけるエッシャーの講義の記録は、上述したレオ・サママの記憶によるものであり、テキストは出版されていない[52]。

また彼は前述したブーレーズとの邂逅の後、ドネムスのディレクターに、4つの作品を無条件に、3つの作品をいくつかの制限付きで削除するよう要請を出している。ここにも、彼の前衛音楽と伝統的な西洋音楽技法に基づく創作姿勢との間で揺らぐ葛藤がみえる。シドニー氏は、父ルドルフが幾つもの作品を、時に「厳しい喜びをもって[53]」炎の中に投じていたことを証言している。

上述したサママは、この時期にあたる1950年代に書かれたエッシャーの作品において、40年代と同じように戦争を直接反映したものではないが、1955年の《愛と永遠の歌 Songs of Love and Eternily : voor gemengd koor, Op.29》、1957年に書かれてた《空、空気と風 Ciel, air et vents : voor gemengd koor, Op.30》（譜例8）などの、ルネサンス的な静謐さを纏った「アルカディア的」と呼ばれる合唱作品群に、エッシャーの平和への憧れが反映されていると指摘している[54]。

この時代に並行して彼は新世代の前衛作曲家たち、シュトックハウゼン、上記ブーレーズなどの音楽に傾倒していく過程で、彼らダルムシュタット楽派の作曲家たちとは正反対とも言えるルネサンス音楽の影響を強く感じさせる「アルカディア的」作品を生み出していった事も、50年代のエッシャーの内的葛藤を推察する上で重要な点であると言えよう。

---

[50] Samama, Leo. Escher, Rudolf. *Grove Music Online.* Accessed Jun 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008966

[51] レオ・サママ Leo Samama（1951–）による。2021, May 21 via Email.

[52] Ibid.

[53] シドニー・ツィンマーマン-エッシャー Sidonie Zimmerman-Escher（1946–）の手紙による。2021, July 12 via Letter.

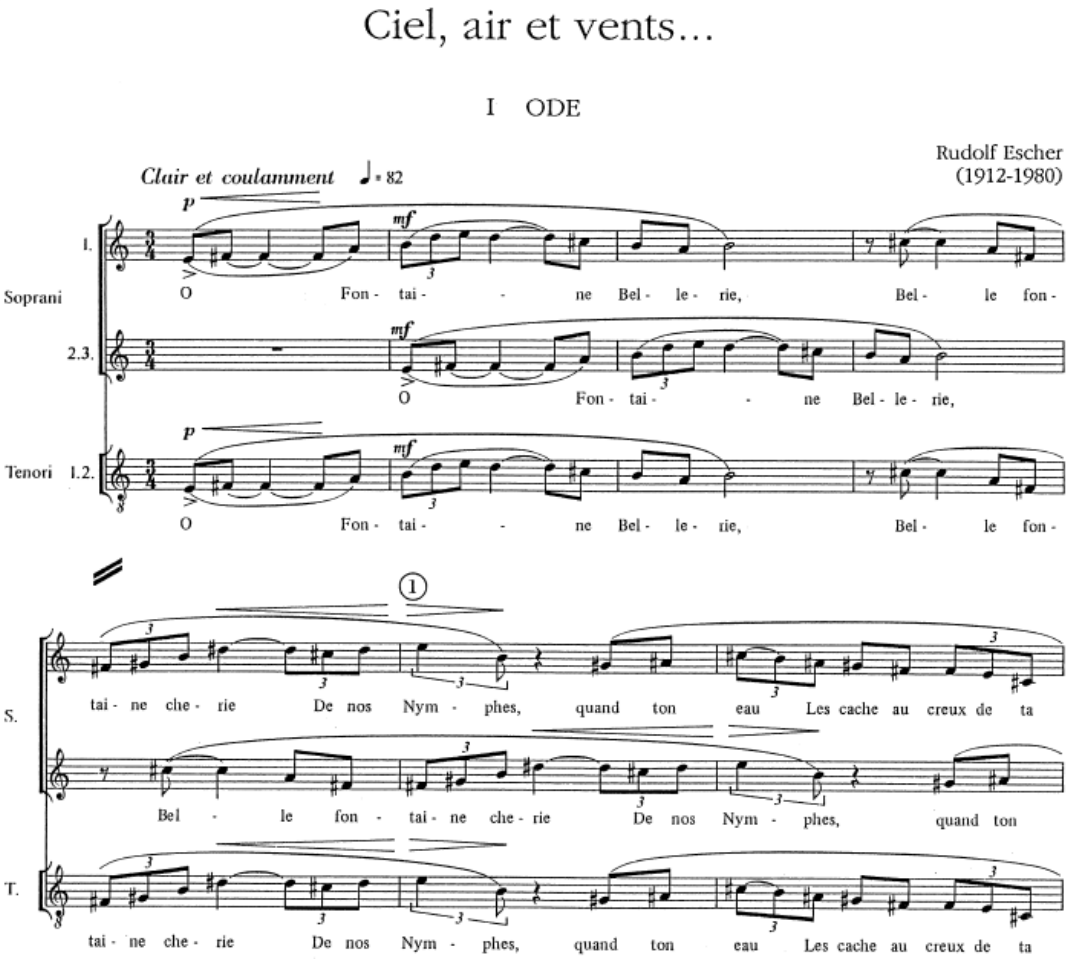
[54] Samama, Leo. Escher, Rudolf. *Grove Music Online.* Accessed Jun 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008966

エリック・フォエルマンス Erik Voermans（1958-）は、エッシャーのセリー技法への傾倒は、彼の音楽的好奇心によるものでもあるが、それ以上に、時代遅れの構造モデルに忠実になることで、自分が行き詰ってしまったという確信が大きかったと指摘している[55]。

事実、エッシャーは新しい刺激を求めて、電子音楽の分野を一時的に探求し、十二音列の使用に挑戦したのも上述した通りである。しかし、これらの試みは、フォエルマンスが指摘する様に、彼に最終的に音楽的な危機をもたらしたのだろうか。本当にエッシャーは、調性に基づいた作曲の基本的な前提諸条件と、セリー主義の反調性的な美学とを両立させることができなかったのだろうか[56]。その謎を解くために、次節ではエッシャーの語法と新たな潮流であるセリエリズムとの葛藤が具体的にどの様なものであったのかを簡単に俯瞰してみる事とする。

[55] Voermans, Erik. Musique pour l'esprit en deuil (1941-1942). Liner notes for *Rudolf Escher: Orchestra, Chamber and Choral Music*. p.4–6. ARCHIV 50‑28421‑9‑5967‑2. 2020.
[56] Ibid.

譜例８



第4節　後期エッシャーとセリエリズムとの葛藤

彼のセリエリズム、または無調と旋法的音楽との内的葛藤の痕跡は、早くも彼の1950年の作品《ヴァイオリンとピアノの為のソナタ Sonata per violino e pianoforte, Op.18 》にみることが出来る。彼は最初、急、緩、急の3楽章形式でこの作品を作曲した。彼は最初この作品に作品番号18をつけたが、後に撤回した。この作品の初演は1953年であったが、1960年には彼のカタログから完全に抹消された。彼は第1楽章を完全に破棄したが、第2楽章、第3楽章のみの演奏を許可した。何故か。この作品は、第1楽章はかなり拡大

された調性で対位法的に書かれており、この楽章の調性感を聴き取る事が困難である。一方、第2、第3楽章は40年代のエッシャーの作品を彷彿とさせる旋法的かつ対位法的な作風である。いわば、一楽章が影だとするならば、その影がうっすらと去っていき、2、3楽章で光に満ちて終わる構成になっている。しかし前者の影の楽章をエッシャーは自己批判し、畢竟ラヴェルやドビュッシーの旋法書法に忠実であろうとした。だが、その第1楽章は1980年にラインベルト・デ・レーウによりエッシャーのライブラリーから原本のコピーが発見され、エッシャーの死の直前にヴァイオリニスト、エルセ・クリーク Else Krieg（1947,1948–）とピアニスト、スタンレー・ホーフラント Stanley Hoogland（1939–）により演奏された[57]。彼が死の直前に1楽章の演奏を許可した理由についてはわかっていない。サママもまた、60年代のエッシャーは当時の自分の作品がその時代の前衛音楽の水準に達していないと考えていたという[58]が、しかしはたして本当にそうであろうか。

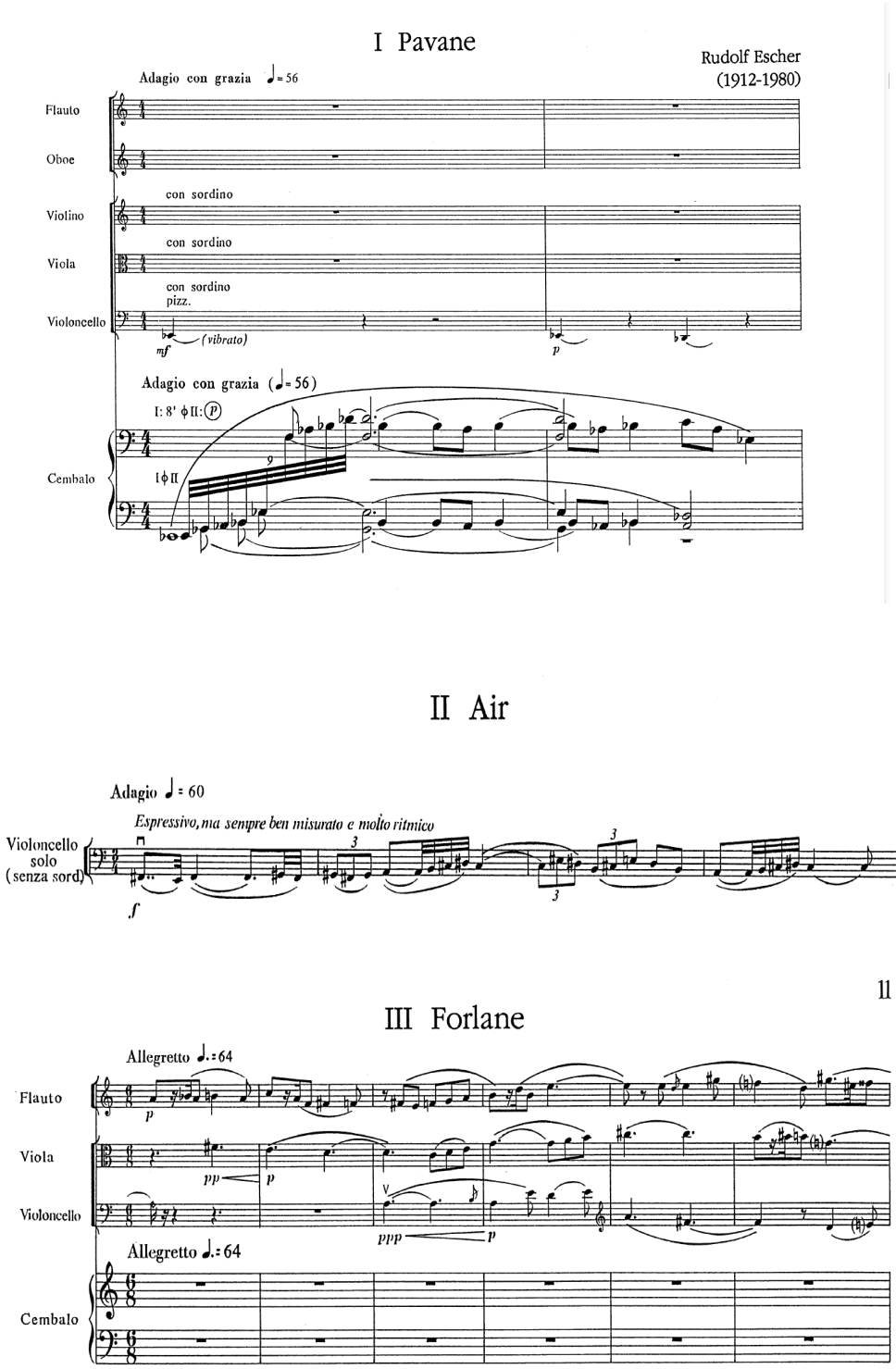
そんな彼の50年代の傑作に、先述した1952年の室内楽作品《ラヴェルのトンボー, Op.24 》がある。この室内楽作品は、アムステルダム市よりアンサンブル、アルマ・ムジカ Alma Musica に委嘱された[59]。エッシャーはこの作品でファン・デル・レーウ教授賞を1959年に受賞した。この作品は17世紀のトンボ―やラヴェルの《クープランの墓 Le Tombeau de Couperin : pour piano, M.68[60] 》などと同様に、15-17世紀の舞曲のフォームに沿って書かれている。エッシャーはピアノソロ作品としてトンボーを書いたラヴェルとは異なり、フルート、オーボエ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、チェンバロによるアンサンブルの為に7楽章で構成された楽曲を作曲した。それらは全てこの尊敬すべき巨匠へのオマージュとなっている。

この作品の作曲において直接の動機となったのは、エッシャーがフランスにあるラヴェルの家を訪れたことだった[61]。この作品は2つの《アリア Aria（IIとIV）》と《ヒムン Hymne（VII） 》の他に、5つの古典的な形式のダンスという楽章構成で作曲されている。古典的な形式のダンスとはつまり、《パヴァーヌ Pavane（I）》、《フォルラーヌ Forlane（III） 》、《サラバンド Sarabande（IV） 》、《Rigaudon リゴドン（V） 》という4つの舞踏である（譜例9）。

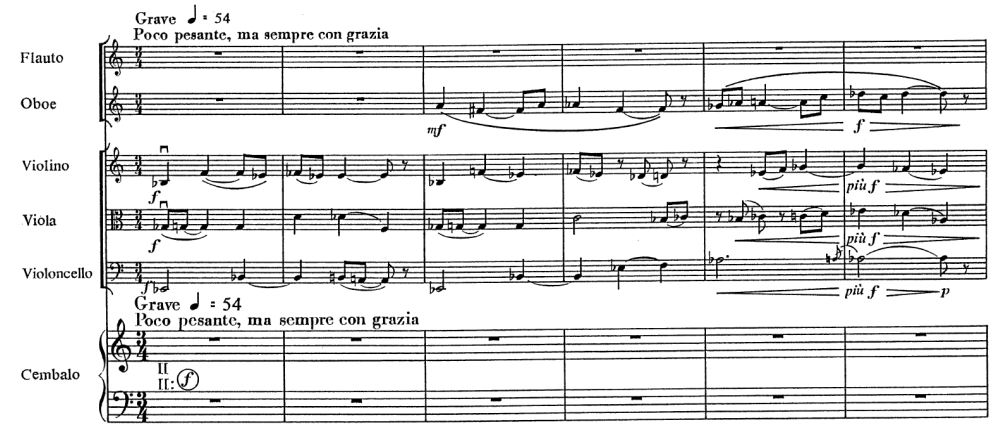
---

[57] Escher, Beatrijs. *Rudolf Escher : Het Œuvre.* Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1998. p.97.
[58] Wouters, Jan. “Dutch Musc in 20th Century”. *The Musical Quarterly Vol. 51 No. 1*. p.97-110. 1965.
[59] Voermans, Erik. Musique pour I'esprit en deuil (1941-1942). Liner notes for Rudolf Escher: Orchestra, Chamber and Choral Music. p.4–6. ARCHIV 50‑28421‑9‑5967‑2. 2020.
[60] この作品番号は、フランスの音楽学者マルセル・マルナ Marcel Marnat（1933–） による。
[61] Ibid.

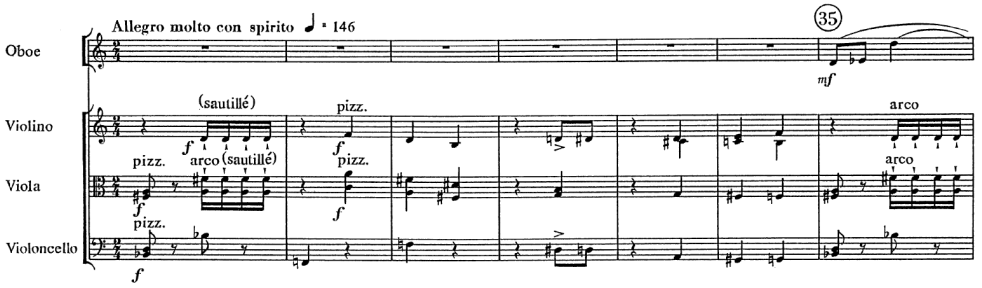
譜例 9


I Pavane
Rudolf Escher
(1912-1980)
Adagio con grazia ♩= 56
Flauto
Oboe
Violino
con sordino
Viola
con sordino
Violoncello
con sordino
pizz.
mf
(vibrato)
p
Adagio con grazia (♩= 56)
I: 8' ϕ II: (p)
Cembalo
I ϕ II
II Air
Adagio ♩= 60
Espressivo, ma sempre ben misurato e molto ritmico
Violoncello solo (senza sord)
f
III Forlane
Allegretto ♩.= 64
Flauto
p
Viola
pp
p
Violoncello
ppp
p
Allegretto ♩.= 64
Cembalo

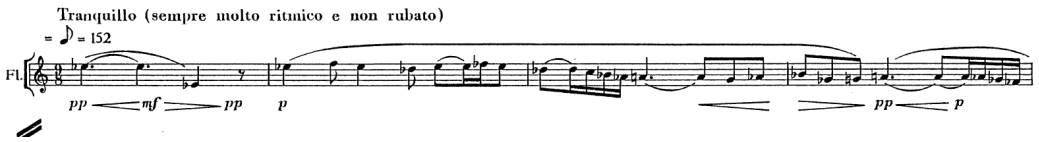
IV Sarabande



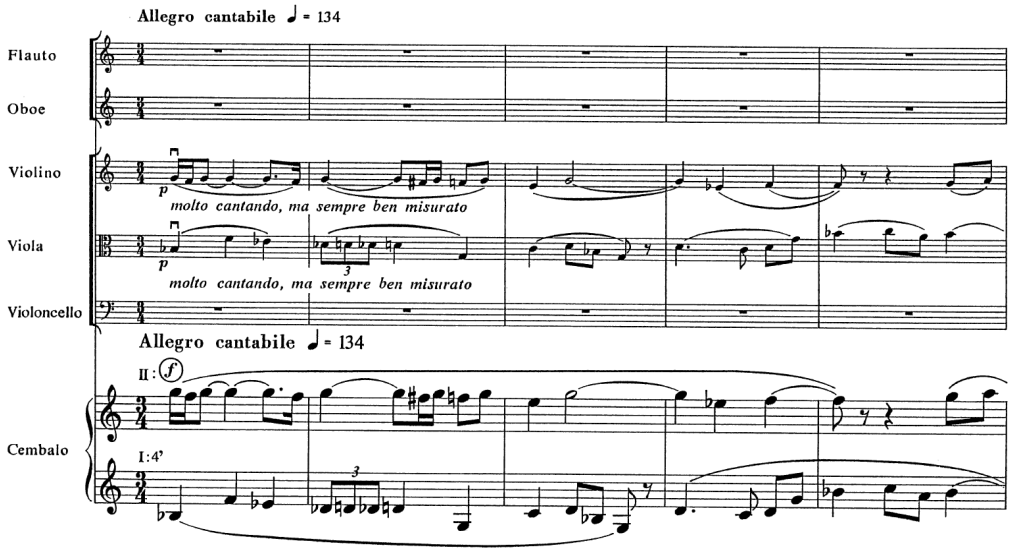
V Rigaudon



VI Air



VII Hymne



これらの作品は、テーマに沿ってよく楽想がよく練られているが、一方でそれは明快であり、楽器の種類の組み合わせのバラエティーも豊かであり、色彩感もまた非常に優れたものとなっている。また、作曲年からもわかるように、エッシャーは古楽復興運動のかなり初期からチェンバロを用いていた事からも、この楽曲の革新性の一端がうかがえる。

しかし、ラヴェルが《クープランの墓, M.68 》を作曲したのは1914年から1917年にかけてであり、そこには、20世紀の音楽を根本から変えた第二次世界大戦を挟んで、42年間もの歳月がある。ここにゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich Hegel（1770–1831）の進歩主義的歴史観を持ち込むのであれば、エッシャーのフォームにおける後進性は明らかだと解釈出来はしないだろうか。謂わば、エッシャーこそ「アウシュヴィッツの後に詩を書く」事を選んだ作曲家だというレッテルを貼られるに充分な美学を提示していると、多くのヘーゲル主義者が断言する予想もできよう。

そしてまた皮肉な事に、この作品は、上述した《悲嘆に暮れる魂に捧ぐ音楽, Op.6 》や、1951年に最初に作曲されたオーケストラの為の《偉大なるモーヌの賛歌 Hymne du grand Meaulnes : voor orkest, Op.19[62] 》と同様に、エッシャーのオランダの光と影を縦横無尽に音響で描き出す個性、つまり40年代の彼の書法の痕跡が見事に見て取れる。

また、1959年に作曲された弦楽三重奏曲、これもまた従来の作品と比べると非常に叙情的な《トリオ・ア・コルデス Trio à Cordes : voor viool, altviool en cello, Op.33 》がある。フォエマンスはこの弦楽三重奏

[62] Revised in 1959/1979.

曲を「突貫工事」と呼んでいる。実際エッシャーは8月末にトリオの作曲依頼を受け、翌10月1日に作品を納品した。弦楽三重奏曲を作曲したいという長年の願望が叶ったのである[63]。

しかし、上の作品群の成功にも関わらず、エッシャーのセリエリズムと旋法音楽との間の上述した葛藤は、彼の個性とセリー主義を折衷した傑作として挙げられる、1966-1967年に書かれ、ダンツィ・クインテット Danzi Quintet に委嘱された《木管五重奏曲 Quintetto a Fiati[64] 》まで続く事となる。実際、それまでの彼の作曲の構成法はルネサンス時代の作曲家たち、ハインリヒ・イザーク Heinrich Isaac（ca. 1450–1517）やヨハネス・オケゲム Johannes Ockeghem（1410/1425–1497）と終始変わらないものだったとサママは指摘する[65]。よって、前述したアドルノをはじめとしたヘーゲル主義者たちの批判を、エッシャーはどのように受け止め、それを作曲に落とし込んでいったのかを詳察する必要があるだろう。その為には、エッシャーがはじめて従来のフランス印象派、ルネサンス音楽、そして新たなセリエリズムを弁証法的に止揚した作品《木管五重奏曲 》を詳述する必要がある。

第5節　エッシャーの旋法書法とセリエリズムの止揚

前述した様に、《木管五重奏曲 》はエッシャー独自の語法とブーレーズのセリエリズムが見事な弁証法をなす作品である。この作品では音程の核が、リズムの展開によってモチーフやメロディに成長していく。

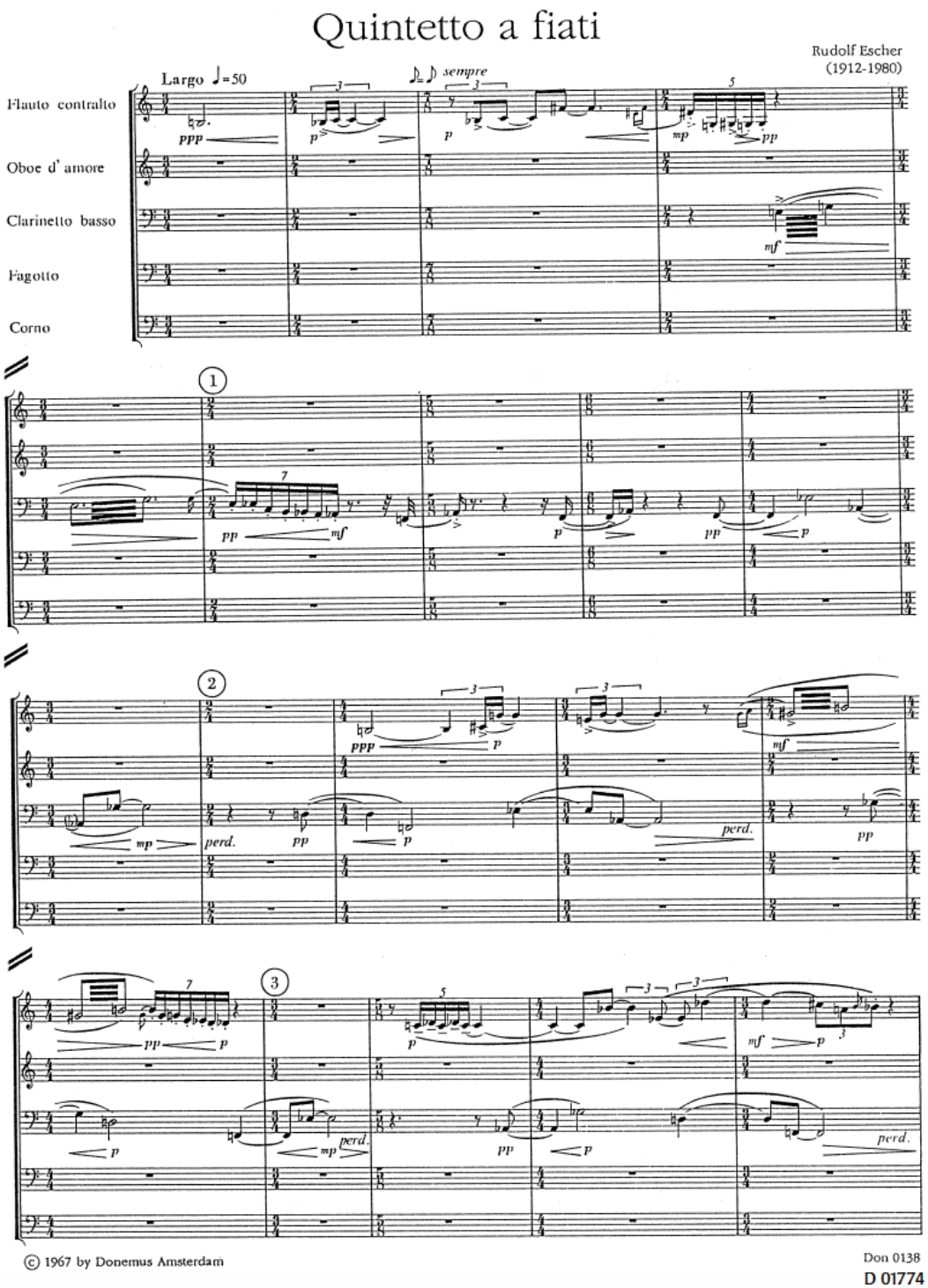
本作品を分析する上で、一つのフレーズを（）内の大文字または小文字のアルファベット一文字で表し、それの変奏は同じアルファベット＋数字で表す。

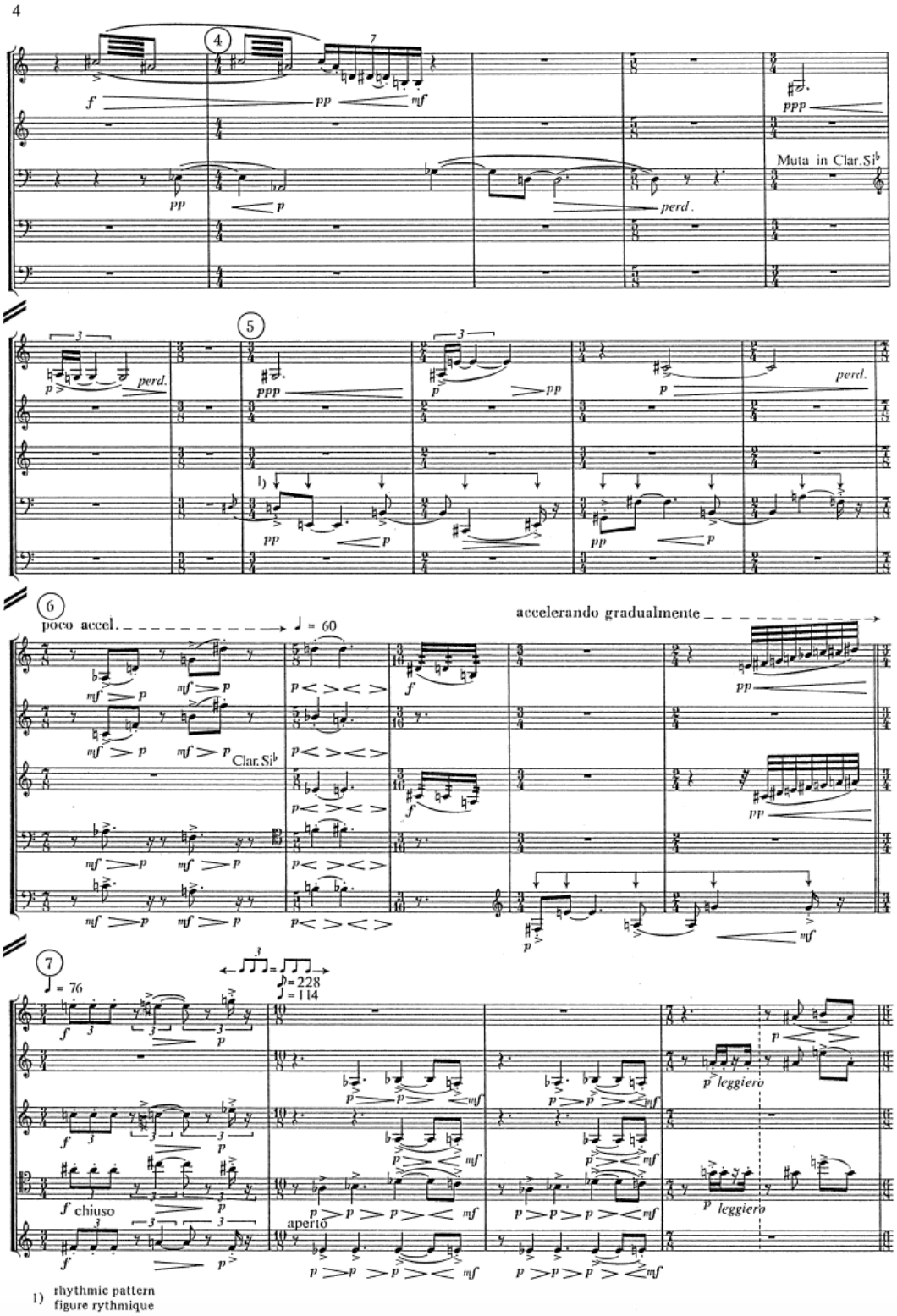
この作品の主な構成は、3つのモメント（A1 B A2）からなり、それらは2つの短いブリッジ（Z1 Z2）で結ばれている。各モメントはそれぞれ3つの区分（a x a）で構成されており、6つの(a）がラルゴからプレスティシモへと加速し、同時に（x）がモデラートからラルゴへと減速するというテンポ構造を持っている。最後はプレスティッシモで奏でられるフルートのヒバリの声の様なソロと、その下でラルゴの旋律を演奏する他の楽器とが組み合わされ、フィナーレを迎える（譜例10）。

---

[63] Voermans, Erik. Chamber Music. Liner notes for *Rudolf Escher: Orchestra, Chamber and Choral Music*. p.7–8. ARCHIV 50‑28421‑9‑5967‑2. 2020.
[64] エッシャーは《トリオ・コルデス Trio Cordes, Op.33 》を最後に作品番号を付けるのをやめている。
[65] レオ・サママ Leo Samama（1951–）による。2021, May 21 via Email.

譜例１０

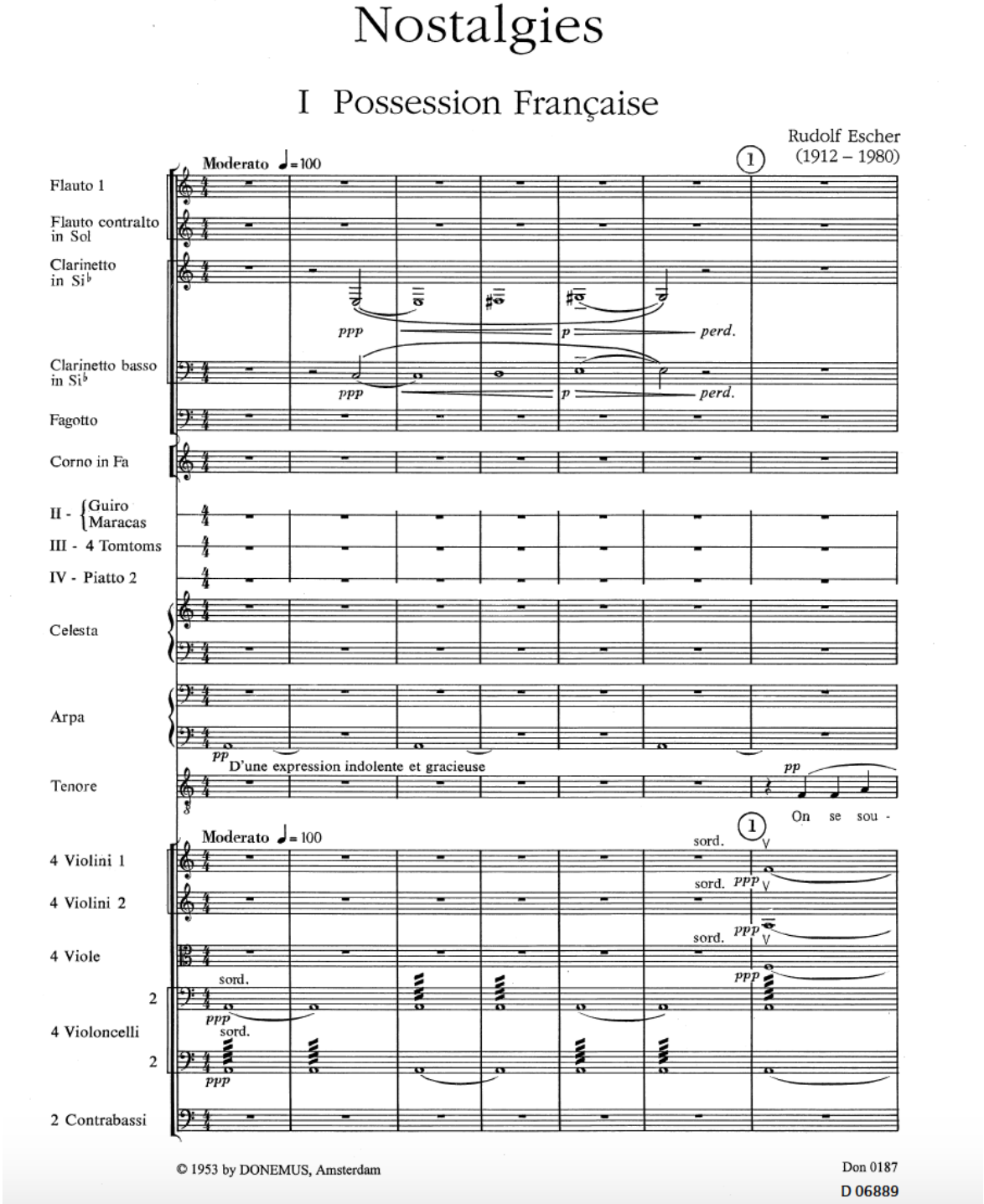

Quintetto a fiati
Rudolf Escher
(1912-1980)
Largo ♩=50
sempre
Flauto contralto
Oboe d' amore
Clarinetto basso
Fagotto
Corno
© 1967 by Donemus Amsterdam
Don 0138
D 01774

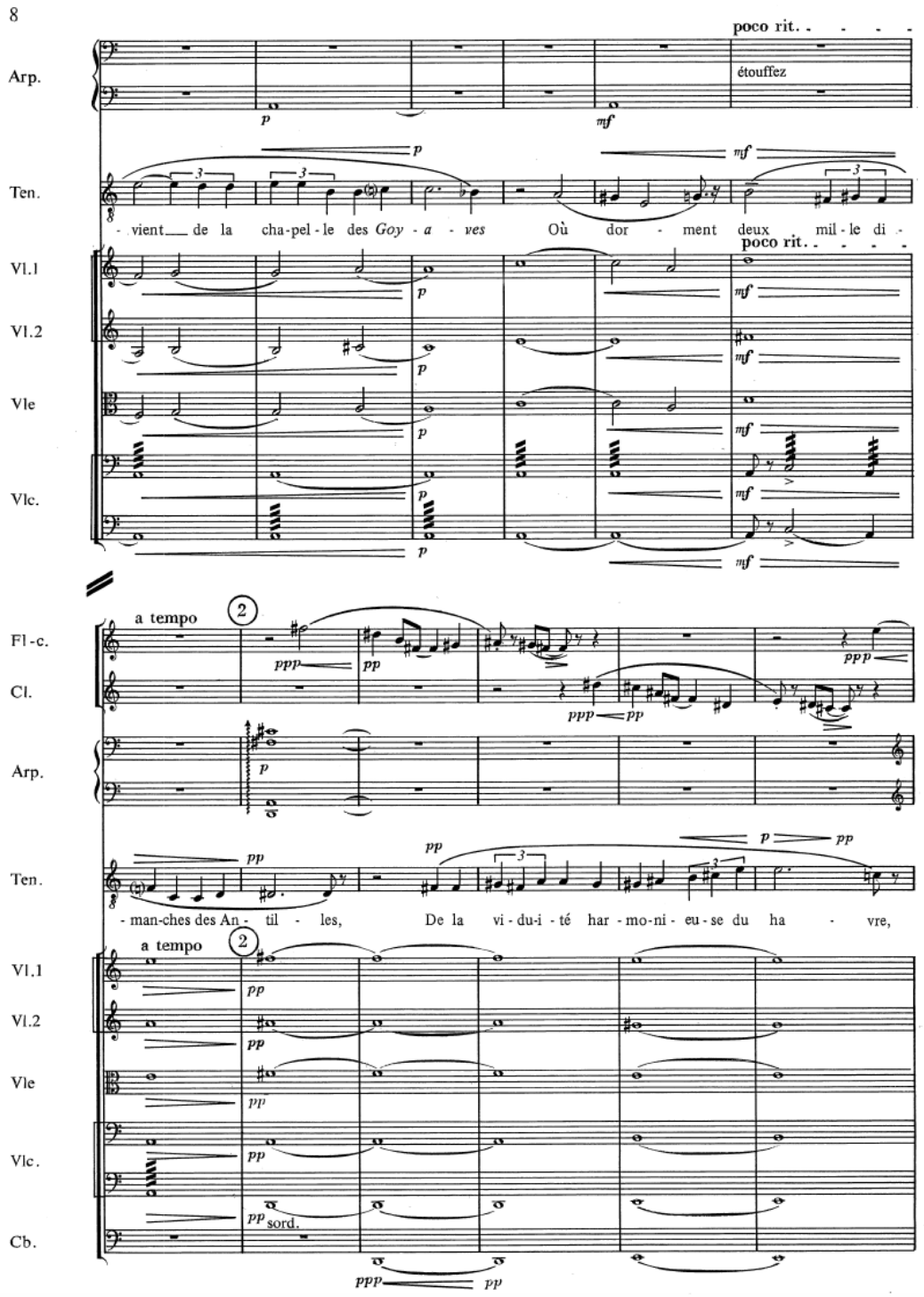


この楽式構成は明らかにブーレーズの影響を受けているが、しかし実際のピッチ操作の面ではエッシャーはセリーを部分的に用いはするものの、決して旋法的な彼独自の書法から離れてはいない。そして、エッシャーの光と影を行き来する縦の響きもまた健在である。さらにエッシャーはこの作品と、1951年

に作曲され1961/1977年に改作されたテノールと小編成オーケストラのための《ノスタルジーズ Nostalgies (H.J.M. Levet) voor tenor en orkest, Op.21 》で ヴィッサー・ネールランディア賞を受賞している（譜例1 1）。

譜例１１





また彼の《交響曲第2番 Symphonie no.2 : voor orkest, Op. 32 》は1958年に作曲され、1959年にヤン・ブルッセン Jan Brussen（1918–1998）によって学生オーケストラにより初演されたが、彼はその作品に満足

する事がなく、1980年に改訂された[66]。改訂版は原曲の骨格を残しつつも、明らかにブーレーズのセリー書法の影響が感じられる作品となっている。

1969年に作曲されフランス・フェスター Frans Vester に献呈されたフルート独奏のための《モノローグ Monologue : voor fluit》、1973-1976年の《10の楽器の為のシンフォニア Sinfonia per dieci strumenti : voor fluit, oboe d'amore, klarinet, fagot, hoorn, 2 violen, altviool, cello en contrabas》などにも、彼の旋法的作曲法とセリエリズムとの見事な弁証法的止揚が見いだせる。1978-1979年にフェミオス・トリオ Phemios Trio から委嘱された彼の《クラリネット・ヴィオラ・ピアノの為のトリオ Trio : voor klarinet, altviool en piano》は、彼の後期の折衷技法の最終形態とも言える作品である。

この作品は、彼の目指した表現と構造的テクスチュア、ドラマトゥルギーと技術、感情と知性が絶妙なバランスで融合し、紛れもなくオリジナリティーに溢れた作品である。このトリオの3つの主要楽章《アレグロ・リゾルート Allegro risoluto》、《パッサカリア・ノットゥルナ Passacaglia notturna》、《コモド Comodo》は《イントラーダ Intrada》で導入され、それぞれが《パッサージオ Passaggio》で結ばれている。《パッサカリア・ノットゥルナ》のバルトーク・ベーラ・ヴィクトル・ヤーノシュ Bartók Béla Viktor János（1881-1945）を彷彿とさせるテクスチュアと鳥の鳴き声、ブリッジ・パッセージの魅惑的な静けさ、コモドの自信に満ちた力強さとポリフォニックな創意工夫、そして歓喜に満ちた終わり方は、同時に非常に巧妙に構成されている（譜例12）。

彼の最後の作品の一つでもある、1976-1979年の《フルートとピアノの為のソナタ Sonate : voor fluit en piano》のように、セリー主義的音楽の技術的な意味合いを否定することなく、それらの要素を彼独自の方法で取り入れながらも、ドビュッシーやラヴェルの音楽をその根底に据える事を最後まで試みていたといえる。

その試みは成功したのであろうか。筆者の結論としてはこうなる。まずもって、エッシャーは後期になればなるほど、ブーレーズの提示した表象的なセリエリズムの論理に対して自らの内的な音楽語法を挿入する事に専念していた。そして、その運動の内部から生み出される弁証法的ダイナミズムがエッシャーの後期作品から感じられる凄まじい程の音楽的エネルギーの源泉となっている。筆者はこのエネルギーこそがエッシャーの後期作品の魅力であり、その音楽的完成度の高さ故にエッシャーは歴史的な業績を残したと考える。それは、彼の生涯に捧げられたヨハン・ワーヘナール賞によっても象徴されるだろう。

---

[66] n.d.. “Symphony II : for orchestra, 1958, (revised version 1980) / Rudolf Escher” *Donemus | Publishing House of Contemporary Classical Music.* Accessed July 8, 2021. https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/3674

譜例１２

Rudolf Escher
(1912-1980)

Trio

for clarinet, viola and piano

Intrada

Allegro lirico (♩= 126)

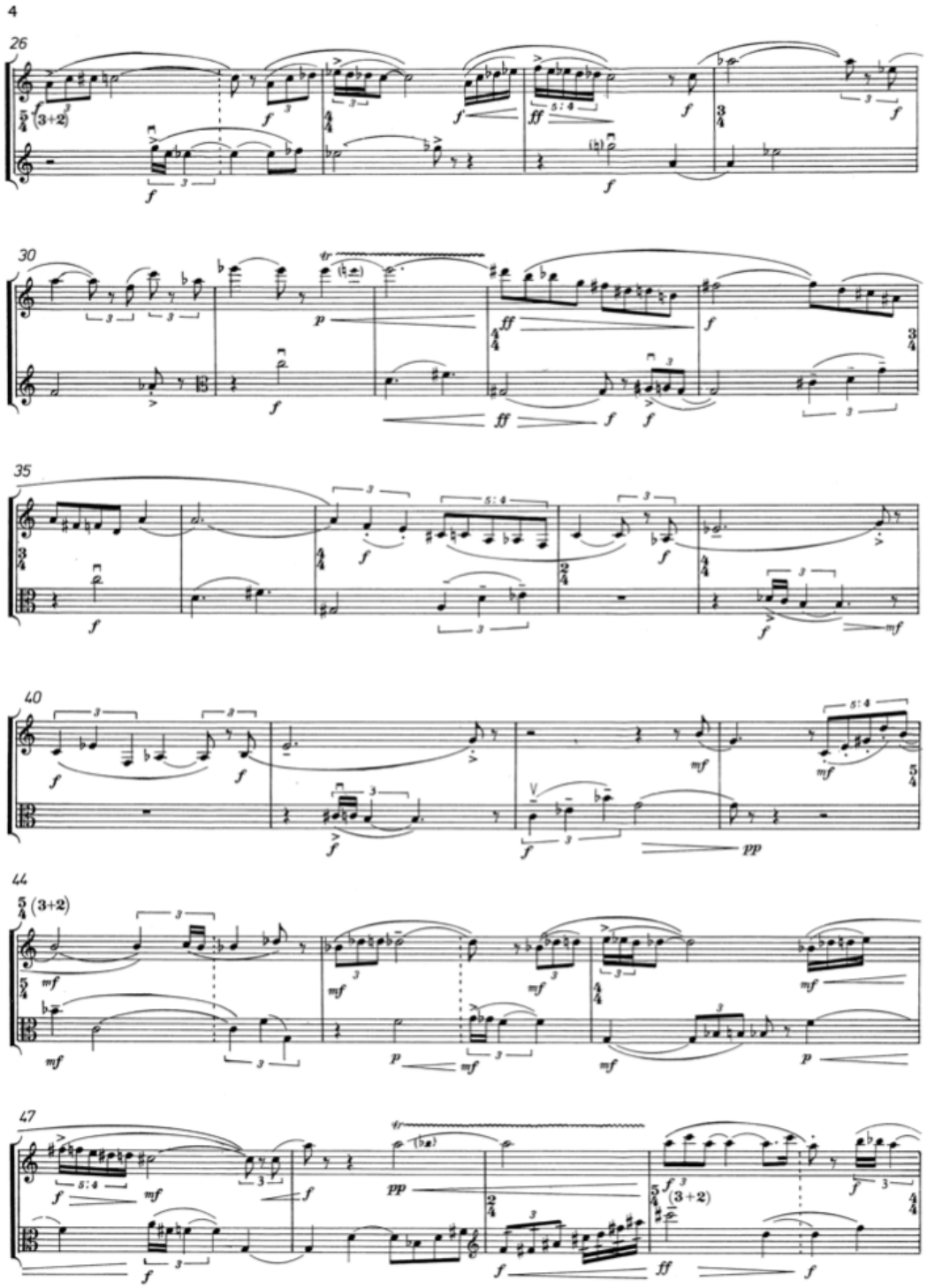
CLAR in Si♭

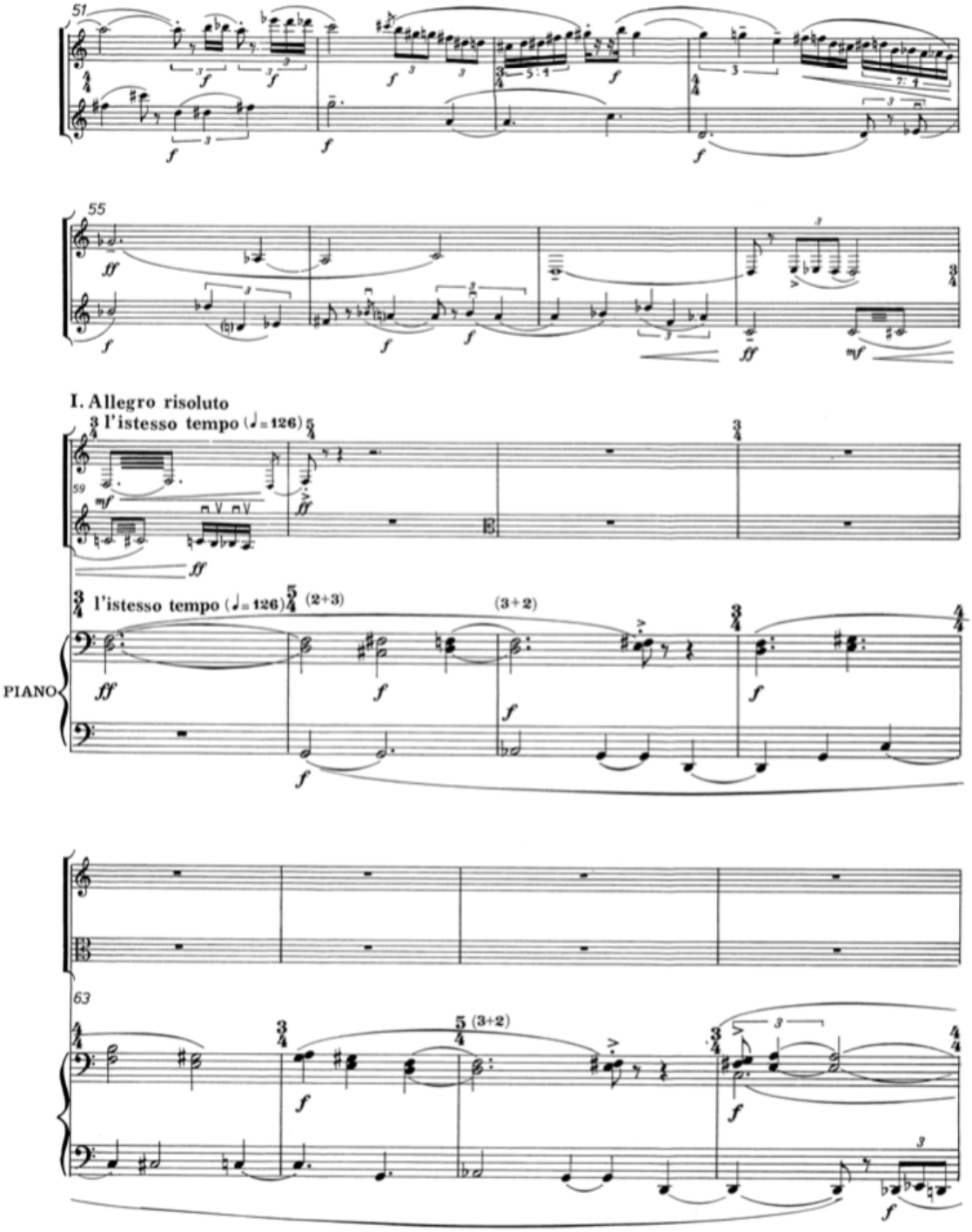
VIOLA

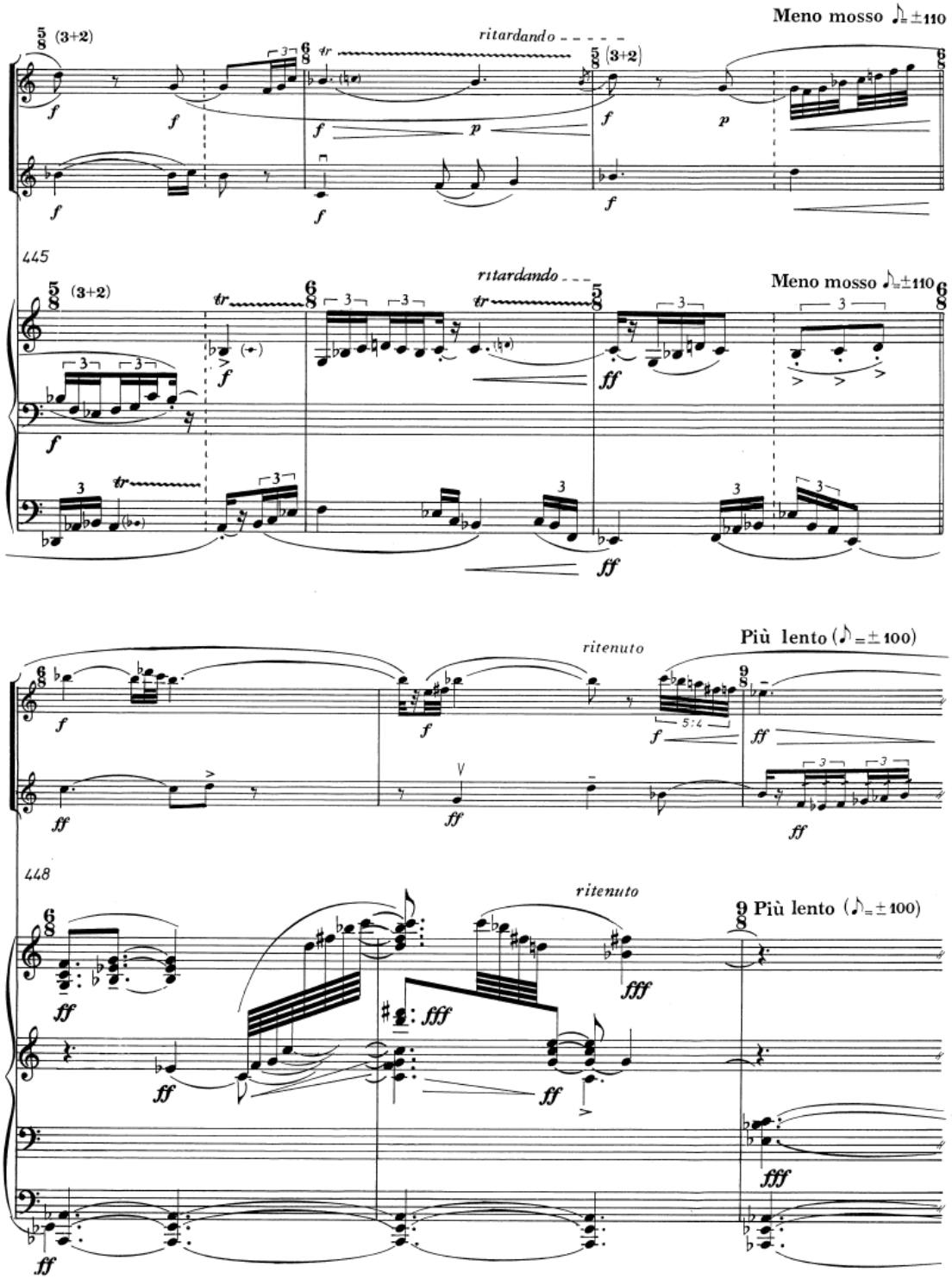
poco ritard.

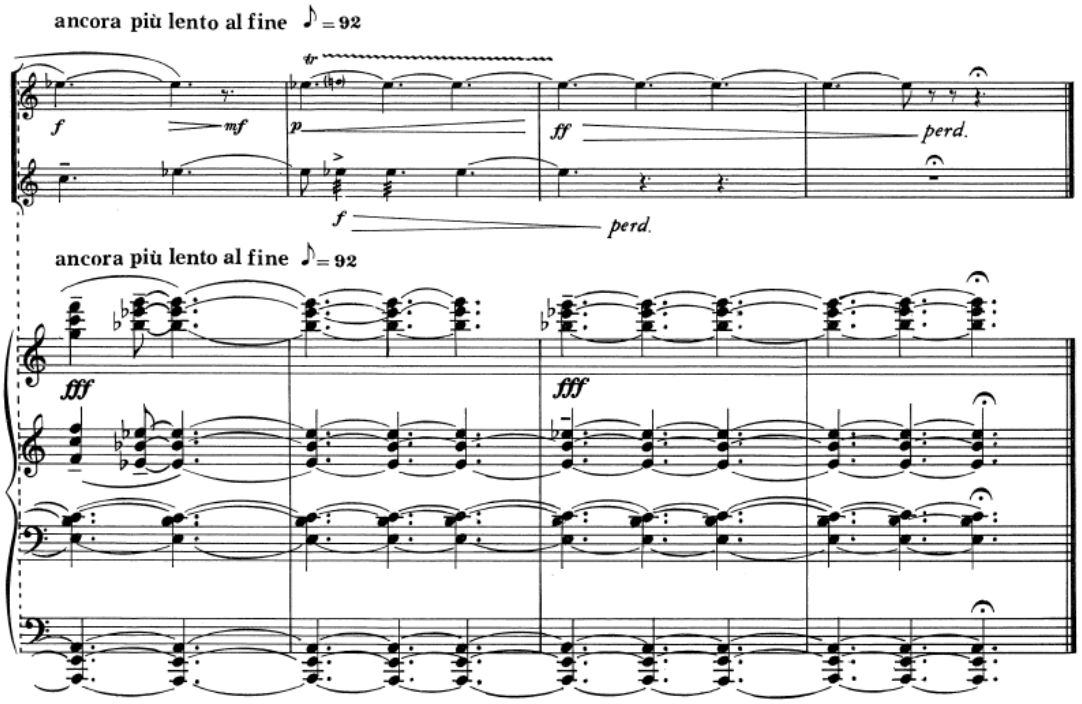
tempo

a tempo (♩= 126)


4
26
30
35
40
44
47


51
55
I. Allegro risoluto
l'istesso tempo (♩= 126)
59
l'istesso tempo (♩= 126)
(2+3)
(3+2)
PIANO
63
(3+2)


Meno mosso ♪= ±110
ritardando
445
Meno mosso ♪= ±110
ritardando
ritenuto
Più lento (♪= ± 100)
448
ritenuto
Più lento (♪= ± 100)



第3章　ルドルフ・エッシャー研究の現代的意義

「あなたはいつかベルント・アロイス・ツィンマーマンの時間の哲学を読むべきです。過去、現在、未来は軌道のようなもので、お互いに等しい距離を持っています。過去を否定して未来に向かう直線の道というものは存在しません。そのため、芸術家たちは古い技術と新しい技術を混ぜ合わせて使いました。ブーレーズはドビュッシーとウェーベルンとを、シェーンベルクは新しい十二音技法とブラームスとを、同じような音楽の構築に利用したのです。誰も過去を否定することはできません。過去を否定することは、すでに過去を認める行為なのです[67]。」これは、レオ・サママ博士から筆者に向けられた言葉である[68]。この言葉の表しているヘーゲル歴史弁証法に依拠するドイツ観念論思想は筆者個人にとってのみならず、現代の作曲家の志すべき思想的イデオロギーとなるであろう。なぜならば――マルクスの「ルイ・ボナパルトのブリュメール十八日 Der 18te Brumaire des Louis Bonaparte[69] 」における有名な言葉を引用するならば――

[67] レオ・サママ Leo Samama（1951–）による。2021, Sep. 21 via Email.
[68] Ibid.
[69] Marx, Karl. and Engels, Friederich. *Der 18te Brumaire des Louis Bonaparte*. Institut fur Marxismus-Leninismus beim ZK der SED（Hg.）, Berlin: Karl Dietz Verlag Berlin. 1975.

「歴史は繰り返す。一回目は偉大な悲劇として、二回目は安っぽい茶番狂言として[70]」であるからだ。この一節がマルクスにおける唯物史観の白眉をなすのは単純にマルクスの盟友フリードリヒ・エンゲルス Friedrich Engels（1820-1895）が絶賛したからでも、マルクスがヘーゲル歴史弁証法の補筆をしたからでもない。マルクスの思想の射程が進歩主義的な歴史主義に留まらず、同時に超歴史的な視座をもまた持っていたからである。

超歴史的な視座とは何か。それを見出す為に再びエッシャー研究を総括するなら、以下の様になる。エッシャーは、たしかに西洋の伝統的な古典芸術音楽に依拠した非常に懐古的な作曲家であった。しかしながら、一方で、前衛音楽に対する鋭い批判的かつ、しかし先進的な視座もまた持ち得ていた。この事は本論文で確認した通りである。この両者の一見矛盾する態度は、一方で非常にラディカルな視座を作曲家にもたらした。それは、伝統に回帰する様に見えて、実は常に眼前の目標を撃っている前衛音楽家としての姿勢、ヘーゲル的に言い換えるならば、歴史を否定する形でその内に矛盾を見出し、その止揚を試みる姿勢そのものである。ここに、前述したアドルノ主義の金言とは別の形での弁証法が、エッシャー研究の意義を再び問い直す事で、現代の歴史に立ち現れる。

畢竟、我々がエッシャーの作品の内に読み取るべきは、マルクスの史的弁証法の実践場としての20世紀という偉大な時代における、一人の芸術家の生き方だ。スターリン主義の生産力至上主義的なマルクス読解における誤謬の元で語るならば、芸術は所詮は上部構造であり、経済的諸関係に隷属するものであるが、しかしながらソヴィエト連邦崩壊後の我々はその誤りを知っている。筆者はそこで序文に挙げた問いの答えを出そう。なぜ、今エッシャーを研究せねばならないのか。それは、芸術が国境を超えた人民の主体性の元での自由を手に入れる事が出来ず、未だ資本に身を売る形でしかその権威を保てないブルジョワ独裁の歴史的現状においては、エッシャーの姿勢はその懐古性と前衛性との葛藤の渦中にこそ——逆説的にではあるが——真に歴史的な立ち位置が担保されていると言えるからである。ブルジョワ国家と癒着しフランスの没落階級への讃歌を書き続け、その為に世界的な名声と権威を得たブーレーズを見よ。それとは対照的に、歴史の本質を問いただし、その内に矛盾を見出し、ただ過去を否定するのみならずヘーゲル主義的な否定性の否定へ、新時代の音楽を切り開こうとしたエッシャーの姿勢を見よ。筆者は、エッシャーの技法的な側面のみならず、彼の偉大な創作の姿勢を真に歴史的な観点から問い直す事こそが、今後の課題であると考える。筆者は、この課題は作曲家、芸術家に対してのみならず、労働者階級が歴史において果たす役割の元で、今までのブルジョワ歴史観において忘れ去られていた諸

[70] Ibid. p.115.

芸術家たちの評価を再考すべきであるという思想と平行するものでもあると考える。この結論をもって、本論文の執筆を終える事とする。

オランダの光――終わりにかえて――

いささか急ぎ足で書き上げた本論文であるが、筆者にとっては、今まで知られていなかったオランダ20世紀音楽を本邦に紹介するという念願を叶えるいい機会であった。ルドルフ・ジョージ・エッシャーの作品群の中には本論文で紹介出来ていない傑作も多い。その中の一つが1951年に書かれた《ピアノの為のソナチネ Sonatina per pianoforte, Op.20 》である。この作品はエッシャーの他の作品とは違い、珍しく非常にはっきりとした調性的なカデンツが鳴らされる。この楽曲はH音から主旋律がはじまり、嬰ハ長調によるホルン五度による定常的な和音が鳴り提示部がとじられる。一方で再現部では、提示主題から計り長二度下のA音に始まり、その旋律が主調であるロ長調において同じホルン五度による定常的な和音で終止する形となる。このシンメトリックな調性関係の陰影感はまさに「オランダの光と影」を表していると筆者は感じるものである。この作品の他にも、散逸した作品郡も含め、今後の研究に譲る事となる楽曲が多くある事に対しては執筆を終えた今、とても忸怩たる思いがある。しかし、彼の代表作を年代順に取り上げる事によりエッシャーの生涯を包括的に追うという本論文の目的は充分に果たせたと筆者は考える。音楽における「オランダの光」の意味するところは何か、エッシャーの見たであろう表象的な「オランダの光」と内面的な「戦争の影」との間にどの様な葛藤があったのか、多くは想像するしかない。しかしながら、その解明の鍵となるであろうエッシャーの随筆や新聞への寄稿文などを本論文ではあえて深く掘り下げていない。それは、本論文がエッシャーをあくまで一人の作曲家としてみなした上で、彼の書いた譜面に対し純粋に音楽学的かつ分析的な視座をもって語る事こそをその目的としているからである。さらに筆者はそこから現代における歴史的、美学的射程を導き出す事をまた別の目的としている事も付記しなくてはならないだろう。

語り残した事も多いが、最後に、本論文の執筆にあたって丁寧な指導をして下さった西原稔名誉教授、インタビューに協力頂いたレオ・サママ博士、シドニー・ツィンマーマン-エッシャー氏、及びオランダ語の翻訳に協力頂いたルイ・レーリンク氏に、心より感謝申し上げる。

【参考文献一覧】

Adorno-Wiesengrund, Ludwig, Theodor. *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1955.

Braas, Ton. Diepenbrock, Alphons. *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 15, 2021.

https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007755

Braas, Ton. Vermeulen, Matthijs. *Grove Music Online.* 2001. Accessed April 21, 2021.

https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029218

Escher, Beatrijs. and De Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Amsterdam. *Rudolf Escher, Het œuvre : Catalogue raisonné*. Amsterdam: Meinema Drukkerij. 1998.

Escher, Rudolf. *Toscanini en Debussy: Magie der Werkelijkheid*. Rotterdam: D. Van Sijn & Zonen. 1938.

Escher, Rudolf. *Debussy: actueel verleden*. Buren: F. Knuf. 1985.

Flothuis, Marius. Landré, Guillaume. *Grove Music Online*. 2001. Accessed May 12, 2021.

https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015953

Haeften, G.A. van. *Koninklijk Conservatorium voor Muziek te 's-Gravenhage 1826-1926 : Gedenkboek*. The Hague: Mouton & Co. 1926.

Marx, Karl. and Engels, Friederich. *Der 18te Brumaire des Louis Bonaparte*. Institut fur Marxismus-Leninismus beim ZK der SED（Hg.）, Berlin: Karl Dietz Verlag Berlin. 1975.

Mak, Geert, Ludzer. Geert Mak: Het Concertgebouw in tijden vol protest (1930-1939). *HET CONCERTGEBOUW* (Official Website). 2017. Accessed April 28, 2021. https://www.concertgebouw.nl/ontdek/geert-mak-het-concertgebouw-in-tijden-vol-protest-1930-1939

Muller, Theo. Dopper, Cornelis. *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 20, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008019

Ramaer, Huib. Smit, Leo (i). *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 19, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025995

Ringer, Alexander. Willem Pijper and the "Netherlands School" of the 20th Century. *The Musical Quarterly Vol. 41 No. 4*. p.427-45. Oxford: Oxford University Press. 1955.

Romijn, Clemens. Hemel, Oscar van. *Grove Music Online*. 2001. Accessed May 12, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012762

Ryker, Harrison. Baaren, Kees van. *Grove Music Online*. 2001. Accessed May 28, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001640

Ryker, Harrison. Pijper, Willem. *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 19, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021754

Samama, Leo. Vermeulen, Pijper en Escher - Drie erflaters in de muziek van de twintigste eeuw: drie vrienden. *Erflaters van de twintigste eeuw*. Amsterdam: Querido. 1991. p.264-289.

Samama, Leo. Escher, Rudolf. *Grove Music Online*. 2001. Accessed Jun 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008966

Voermans, Erik. Musique pour l'esprit en deuil (1941-1942). Liner notes for *Rudolf Escher: Orchestra, Chamber and Choral Music*. p.4–6. ARCHIV 50‑28421‑9‑5967‑2. 2020.

Voermans, Erik. Chamber Music. Liner notes for *Rudolf Escher: Orchestra, Chamber and Choral Music*. p.7–8. ARCHIV 50‑28421‑9‑5967‑2. 2020.

Wouters, Jos. and Samama, Leo. Badings, Henk. 2001. *Grove Music Online*. Accessed Nov 16, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001746

Wouters, Jos. and Ryker, Harrison. Wagenaar, Johan(nes). *Grove Music Online*. 2001. Accessed April 15, 2021. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029764

n.d. n.d. The Concertgebouw Orkest. *Royal Concertgebouw Orchestra* (official website), Accessed April 14, 2021. https://www.concertgebouworkest.nl/en/the-orchestra

n.d. *Symphony II : for orchestra, 1958, (revised version 1980) / Rudolf Escher*. Donemus | Publishing House of Contemporary Classical Music. Accessed July 8, 2021. https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/3674

【使用楽譜】

Escher, Rudolf. *Sonata concertante for violoncello and piano*. Amsterdam. Donemus. 1943（rev. 1979）.

Escher, Rudolf. *Musique pour l'esprit en deuil for orchestra.* Amsterdam. Donemus. 1943.

Escher, Rudolf. *Arcana Suite for piano solo.* Amsterdam. Donemus. 1944.

Escher, Rudolf. *Concerto for string orchestra and timpani.* Amsterdam. Donemus. 1947-1948.

Escher, Rudolf. *Nostalgies for tenor and small orchestra Four poems by Henry J.-M. Levet.* Amsterdam. Donemus. 1951（rev. 1961/1977）.

Escher, Rudolf. *Le tombeau de Ravel for flute, oboe, violin, viola, violoncello and harpsichord*. Amsterdam. Donemus. 1952（rev. 1959）.

Escher, Rudolf. *Ciel, air et vents… for chamber choir.* Amsterdam. Donemus. 1957.

Escher, Rudolf. *Quintetto a fiati.* Amsterdam. Donemus. 1966-1967.

Escher, Rudolf. *Trio for clarinet, viola, and piano.* Amsterdam. Donemus. 1979.