慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ゴットフリート・フッペルツによる無声映画伴奏の草稿研究 : 『グリースフース年代記』の分析を中心に
Sub Title	Quellenstudien zur Stummfilmmusik von Gottfried Huppertz : eine Musikanalyse zu Zur Chronik von Grieshuus
Author	白井, 史人(Shirai, Fumito)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2024
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.65 (2024.) ,p.73- 99
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ヴァルター・フォーグル教授退職記念号
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20240331-0073

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

この著作物は著作権法によって保護されています／ This content is protected by the Japanese Copyright Act

ゴットフリート・フッペルツによる無声映画伴奏の草稿研究
――『グリースフース年代記』の分析を中心に

白　井　史　人

はじめに

ゴットフリート・フッペルツ Gottfried Huppertz（1887 ～ 1937）は，1920 年代のドイツでフリッツ・ラング Fritz Lang（1890 ～ 1976）監督の映画『ニーベルンゲン *Die Nibelungen*』（1924 年），『メトロポリス *Metropolis*』（1927 年）などへの伴奏曲を残した作曲家として知られる（Bullerjahn 1996）。本稿は，ベルリンのドイチェ・キネマテークに所蔵されているフッペルツ遺稿資料に基づき，フッペルツの無声映画伴奏の活動の全体像と特色を，同時代の無声映画伴奏の実践との関わりのなかで明らかにすることを目的とする。

第 1 節では 1920 年代ドイツの伴奏音楽の状況を概観したのち，フッペルツのオペラ歌手としての活動に着目し，無声映画伴奏における活動の背景となるキャリアを検討する。第 2 節では，映画『グリースフース年代記 *Zur Chronik von Grieshuus*』（監督：アルトゥール・フォン・ゲルラッハ，1925 年）のフッペルツによる伴奏音楽の手稿総譜および印刷譜を検討し，無声映画伴奏のオーケストラが拡大し，整備されていく過程を示す。さらに第 3 節ではトーキー初期の『ニーベルンゲン』のサウンド版への改訂を示す総譜への書き込みから，管弦楽の縮減が試みられた可能性を示

唆する。

ドイツにおける無声映画伴奏に関する先行研究としては，楽譜に基づく作品研究や作曲家研究の一定の蓄積がある。デトゥケによる映画伴奏用オルガンを主たる対象とした広範な文献調査（Dettke 1995）をはじめ，映画『戦艦ポチョムキン *Panzerkreuzer Potemkin*』（監督：セルゲイ・エイゼンシュテイン，1925 年），『最後の人 *Der letzte Mann*』（監督：フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ，1924 年），フッペルツによる『ニーベルンゲン』へのブラーヤーンによる音楽分析（Bullerjahn 1996: 292–310）がその代表である[1)]。

しかし，これらの研究において，とりわけフッペルツに関しては，ラング監督の 2 作品『ニーベルンゲン』と『メトロポリス』に焦点を当て，映画の登場人物やテーマに対応するモティーフの利用を，ワーグナーとの関連から論じるものが大部分であった（Fabich 1993，Henzel 2004）。従来の研究のこうした偏りは，これらの 2 作品が映画史上の抜群の知名度を誇ることも背景にあるが，分析対象が流通しているピアノ略譜（Klavierauszug）と現存するフィルムに基づいていたことに，その主たる原因があると考えられる。

確かに，伴奏音楽が持つモティーフを用いた物語叙述や映像との緊密な連携という要素は，1930 年代以降のトーキー映画とその音楽の創作手法

1）後述するベッチェに関しては，ヘンツェル，フックによる『リヒャルト・ヴァーグナー』の音楽分析（Henzel 2003: 136–161, Huck 2012: 241–248），リュグナーによるベッチェ『最後の人』と（Rügner 1988: 106–121），『タルチュフ *Tartüff*』（監督：フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ，1925 年）の音楽の分析（Rügner 1988: 122–156）がある。また『聖山 *Der heilige Berg*』（監督：アルノルト・ファンク，1926 年）へのエドムント・マイゼルの音楽の分析（Rügner 1988: 177–187），さらに『吸血鬼ノスフェラトゥ』（監督：フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ，1922 年）の伴奏音楽を組曲化したエルトマン《幻想的―ロマン主義的組曲 *Fantastisch-Romantische-Suite*》（1926）（Siebert 1990: 132–135）の分析などが挙げられる。

を実践・理論の両面で準備したものとして論述の対象になりやすい。しかしそうした視点は，1920 年代の無声映画の実践が，初期映画からの発展形態であると同時にトーキー映画を準備する前段階である，という単線的な歴史認識を背景としている。本稿は無声映画期の伴奏音楽の実践に関するこうした見方を再検討するために，ベルリンのドイチェ・キネマテークに所蔵されているフッペルツ遺稿の草稿および未出版の演奏用印刷譜を中心に，オーケストラのサウンド全体へ着目して分析する。とりわけ先行研究で分析の対象となることが少なかった『グリースフース年代記』を取り上げ，1920 年代の無声映画の興隆期に管弦楽の規模が拡大し，特定の作品の不可欠な要素として整備される過程をフッペルツの創作に見出していく。同時に，トーキー初期に一時的に管弦楽の拡大が制限された可能性を指摘し，無声映画伴奏の理念や実践の進展と，トーキーの勃興という同時代の状況のなかで，伴奏音楽が多層的な発展を遂げていたことを示す。

1.『ニーベルンゲン』以前のフッペルツ

1.1　1920 年代の無声映画伴奏の音楽家

はじめに，フッペルツが無声映画の伴奏を開始した 1920 年代の状況を概観しておきたい。

既成曲の組み合わせ（Kompilation）ではなく，特定の作品に対して新たな楽曲を作曲する動きは，ブラーヤーンによれば 1906 年頃から生じ，1920 年代に本格化した。ただし，当時の言説で「オリジナル作曲（Originalkomposition）」と呼ばれるこうした実践がどの程度浸透していたのかは，1920 年代半ばの映画音楽批評家にとっても全体像を把握するのは困難であった。映画館で活動する指揮者や作曲家が多数購読していたと考えられる『フィルム・トーン・クンスト』誌の 1926 年 8 月号では，「オリジナル作曲」の実践の歴史を可能な限り把握するために，以下のように読者からの情報提供が呼び掛けられた。

> 上記の表は我々が既に把握しているドイツ映画のためのオリジナル作曲をまとめたものです。**他の作品をご存知ありませんか？** 表をできるだけ完全なものにするのは困難ですので，皆さまの力添えをお願いします。特に「オリジナル」か「既成曲の組み合わせ」によるものか，年，出版地をお知らせ下さい（無記名 1926b: 56，強調筆者）。

その結果は，1920 年代のドイツにおける映画館指揮者の第一人者ジュゼッペ・ベッチェ Giuseppe Becce（1877 ～ 1973）や，音楽学者で無声映画伴奏評を多数発表していたハンス・エルトマン Hans Erdmann（1882 ～ 1942）らが編纂した『一般映画音楽ハンドブック』に作曲家ごとにまとめられている。どの程度が「新たに作曲され」たか，あるいは新たな作曲と既成曲の転用が「半々である」かは，「確定が難しい」（Becce 1927a: 5）。しかし，これらの文献とブラーヤーンらの研究の成果からは，1910 ～ 1929 年にかけて 60 作品を超す「オリジナル作曲」の伴奏音楽が確認できる（Becce 1927a: 6–7, Bullerjahn 1996: 286–287, Huck 2012）。

1920 年代に特定の作品への作曲が本格化した要因として，ブラーヤーンは「製作会社や映画館主が，地位が高く財政的に余裕のある観客を映画館へ呼び込むために，映像の視覚的な価値と映画館の装置にくわえ，映画の音楽の水準を高めるよう努力を開始したのが 1920 年代に入って徐々に進んだため」（Bullerjahn 1996: 287）であると述べている。

なお当時の「オリジナル作曲」という概念に関しては注意を促しておきたい[2)]。これらの作品のうち部分的にでも楽譜が残存している事例は少なく，地方での映画館への普及の実態も不明である。ベッチェによる『最後の人』の音楽では，映像に合わせて新たに付曲した部分と，既成の伴奏曲集の使用を指示している箇所が混在している。特定の映画にひとつの音楽が付曲されるというトーキー映画の完成後に定まった映像と音楽との関係

2)「オリジナル作曲」と「作家的伴奏」の区別が困難である点はブラーヤーンの指摘を参照した（Bullerjahn 1996: 285）。

は，この時期の無声映画の製作と上映においてはまだ成立していない。フッペルツによる『メトロポリス』では，映像の撮影・製作と並行して作曲が行われたという記録が残る一方で[3]，エイゼンシュテイン『戦艦ポチョムキン』などの例のように，ドイツ国内での上映に合わせて新しく作曲されたものを「オリジナル」と呼ぶ場合もある。既成曲の転用ではなく特定の作品のために作られたという意味で「オリジナル」である点を重視した命名と言えよう[4]。

オリジナル作曲に携わった音楽家の来歴を概観してみよう。先述のベッチェは『リヒャルト・ワーグナー *Richard Wagner*』（監督：カール・フレーリヒ，1913 年），『化石騎士 *Der steinerne Reiter*』（監督：フリッツ・ヴェントハウゼン，1923 年），『最後の人』，『カサノヴァ *Casanova*』（監督：アレクサンドル・ヴォルコフ，1927 年）などを作曲したほか，マルク・ローラント Marc Roland（1894 ～ 1975）ら映画館指揮者として活動した音楽家が名を連ねている。くわえて，《ルナ夫人 *Frau Luna*》（1899）などでオペレッタ，劇伴奏音楽などでの地位を確立していたパウル・リンケ Paul Lincke（1866 ～ 1946）は『古い舞踏場 *Das alte Ballhaus*』（監督：ヴォルフガング・ネフ，1925 年）の作曲を手掛けた。1920 年代にベルリンのオペレッタを牽引したエドゥアルト・キュネケ Eduard Künneke（1885 ～ 1953）は『ファラオの恋 *Das Weib des Pharao*』（監督：エルンスト・ルビッチ，1922 年）などを残している。またノト映画社による作品の音楽の伴奏などを手掛けていたフェルディナント・フンメル Ferdinand Hummel（1855 ～ 1928），エルヴィン・ピスカートア劇団の伴

3）無声映画のオーケストラ伴奏の復元演奏に従事する指揮者フランク・シュトローベルによる以下の解説を参照。Strobel, Frank. „Rekonstruktion und Originalmusik von *Metropolis*“（https://www.frankstrobel.de/texte-von-frank-strobel/metropolis，2023 年 12 月 31 日閲覧）。

4）映画の「全体に」付曲されたという特徴を重視する場合は，研究においては「通作された映画音楽（durchkomponierte Filmmusiken）」（Rügner 1988: 84）という表現を用いる場合もある。

奏音楽を手掛けていたエドムント・マイゼル Edmund Meisel（1894 ～ 1930）ら別ジャンルの現場の音楽家にくわえ，パウル・ヒンデミット Paul Hindemith（1895 ～ 1963）による『山との戦い *Im Kampf mit dem Berge*』（監督：アルノルト・ファンク，1921 年）やハンス・アイスラー Hanns Eisler（1898 ～ 1962）『作品 III　*Opus III*』（監督：ヴァルター・ルットマン，1924 年，音楽の作曲は 1927 年）など，演奏会音楽の分野でも新しい試みを行っていた作曲家たちも音楽を残している。

このように 1920 年代の無声映画伴奏は，オペラや演奏会を中心に活動する作曲家や批評家からの関心を惹きつけ始めた分野であった。では，多様な背景を持つ音楽家が集った無声映画伴奏の現場において，『ニーベルンゲン』というウーファ社の大作でデビューをしたフッペルツは，どのような来歴を持っていた音楽家だったのであろうか。

1.2　フッペルツの来歴

フッペルツは，ドイツ語圏の重要な音楽辞典である『音楽の歴史と現在 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*』にも独立した一項目として扱われ，その生涯が略述されている。その記述によれば，1887 年にケルンで生まれ，ケルン音楽院で学んだのちにコーブルク，フライブルク，ブレスラウでバリトン歌手として活動し，1920 年からはベルリンのノレンドルフプラッツ劇場でオペレッタに携わった。その後，ラング監督の映画『ドクトル・マブセ *Dr. Mabuse, der Spieler*』（1922 年）などに出演して映画界とつながりを持ち，1924 年に『ニーベルンゲン』の音楽が委嘱されるにいたった（Heldt 2003: 540–541）。

フッペルツの遺稿には，歌手としての活動を裏づける資料として，1916 ～ 1917 年シーズンのコーブルクおよびゴータのザクセン選帝侯宮廷劇場（Herzoglich Sächsisches Hoftheater in Coburg/Gotha）の上演チラシがまとまって保管されている。当シーズンに限るものの，劇場でフッペルツが出演した公演のチラシにくわえて，劇場以外の演奏会への出演記

録も手書きで残されている[5]。この資料から，当シーズンのバリトン歌手としてのフッペルツの精力的な活動が浮かび上がってくる（表1）。

資料に残る限り，1916年9月から1917年6月にかけての出演公演数は計133回であり，うちオペラやオペレッタなどの音楽劇公演が96回，演劇公演が26回，演奏会が11回であった[6]。シーズン前半の9月から1月1日と後半の5月6日以降はコーブルク，その間の1月7日から4月29日はゴータの宮廷劇場での出演が中心である。ほかの劇場へ客演した際は，コーブルク・ゴータの宮廷劇場の「宮廷歌手（Kammersänger）」という肩書であった[7]。

そのレパートリーを概観すると，ワーグナー，モーツァルトらの作品でのバリトン役にくわえて，リヒャルト・シュトラウス《ばらの騎士》(Herr von Faninal)，マックス・フォン・シリングス《モナ・リザ》(Messer Sandra da Luzzano）へ出演するほか，多くのオペレッタ上演にも参加している。とりわけワーグナーの作品には《タンホイザー》(Wolfram von Eschenbach)，《ローエングリン》(Brabantische Edle)，《トリスタンとイゾルデ》(Melot)，《ニュルンベルクのマイスタージンガー》(Fritz Kothner)，《ラインの黄金》(Donner, Götter)，《神々の黄昏》(Gunther）の6作品に出演しており，主役ではないものの，各作品に欠かせない主にバリトンの

5）ドイチェ・キネマテーク遺稿にはこの他のシーズンのチラシはまとまって残されていないが，当チラシには赤鉛筆の書き込みによって公演への出演回数と，演じた役柄を集計した形跡が残る。何らかの形で自身の活動の記録を残そうとしたものと考えられる。

6）Singspielは音楽劇に含めた。また1917年4月6日の公開リハーサルも演奏会の出演回数に含めた。

7）3月4日のゴータにおけるAltliedertafel-Mehlisの演奏会では „Herzgl. Kammersänger, Gotha“ とクレジットされており，5月22日のケルン合同市立劇場における „Sondervorstellung im Opernhaus zum Besten der Bayrischen Kriegsfürsorge“ での『ニュルンベルクのマイスタージンガー』公演のチラシでは „Kammersänger Gottfreid Huppertz vom Herzogl. Hoftheater in Coburg“ となっている。

表 1　フッペルツ出演公演一覧（1916 ～ 17 年のシーズン）

	作曲家・作者	作品	役柄	上演地（日付）	合計
オペラ・オペレッタ等	W. A. モーツァルト	Figaros Hochzeit	Graf Almaviva	Coburg (10/10)	1
		Cosi fan tutte	Guglielmo, Offizier, Fiordiligis Verlobter	Coburg (11/17), Eisenach (3/27), Gotha (4/23)	3
		Die Zauberflöte	Papageno	Coburg (12/7, 6/7), Gotha (3/8)	3
	A. ロルツィング	Undine	Kühleborn, ein alter Fischer	Coburg (12/31), Eisenach (2/6), Gotha (3/21, 4/4)	4
		Der Waffenschmied	Ritter Graf von Liebenau	Coburg (10/5, 11/18, 12/22), Eisenach (1/30), Gotha (2/7, 3/18)	6
	R. ワーグナー	Tannhäuser	Wolfram von Eschenbach	Coburg (9/3, 5/6), Gotha (2/11), Eisenach (3/13)	4
		Lohengrin	Brabantische Edle	Coburg (9/10), Gotha (1/11, 2/15)	3
		Tristan und Isolde	Melot	Coburg (5/13), Gotha (2/11)	2
		Die Meistersinger von Nürnberg	Fritz Kothner, Bäcker, Meistersinger	Coburg (9/24, 5/27), Gotha (1/7, 4/15), Köln (5/22)	5
		Rheingold	Donner, Götter	Coburg (10/15)	1
		Götterdämmerung	Gunther	Coburg (11/5)	1
	J. オッフェンバッハ	Hoffmanns Erzählungen	Spalanzani, Schlemihl	Coburg (9/7, 11/7), Gotha (3/29, 4/1)	4
	J. シュトラウス 2 世	Die Fledermaus	Frank, Gefängnisdirektor	Coburg (6/10)	1
	G. ビゼー	Carmen	Escamillo, Stierfechter	Eisenach (2/13)	1
	R. シュトラウス	Der Rosenkavalier	Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter	Coburg (10/26), Gotha (1/25, 3/15, 5/24)	4
	J.B. ブイス	Die Schneider von Schönau	Balthasar Ziegele	Coburg (5/17, 5/29, 6/17), Gotha (3/25, 3/31, 4/10, 4/22)	7
	M.v. シリングス	Mona Lisa	Messer Sandra da Luzzano	Coburg (11/23, 12/10, 5/31), Gotha (1/21, 1/28, 2/3, 2/27, 3/22, 4/3)	9
	P. グレナー	Don Juans letztes Abenteuer	Filippo, Giovannis Freunde	Coburg (10/1, 11/2), Gotha (2/1, 2/8, 3/17)	5
	A. ランゲルト	Die Camisarden	Marquis Gaston d'Aubigny, ein katholischer Edelmann, Kommandeur eines Dragonerregiments	Coburg (11/27, 12/14), Gotha (4/5)	3
	L. ファル	Die Kaiserin	Der Gesandte in rot	Coburg (12/17, 12/19, 12/27, 1/1), Gotha (2/18, 2/25, 3/3, 3/19, 4/8, 4/18, 4/27, 6/5, 6/14)	13
	H. ベルテ（楽曲：フランツ・シューベルト）	Das Dreimädlerhaus	Moritz von Schwind, Maler	Coburg (9/17, 9/21, 10/8, 10/19, 11/1, 11/19, 12/6, 12/13, 12/30), Gotha (1/14, 1/20, 1/23, 2/4, 2/26, 3/5, 3/14, 3/28, 4/11, 4/29, 5/16, 6/3)	21
戯曲	E.v. ヴィルデンブルッフ	Die Rabensteinerin	Knechte des Ritters von Rabenstein (Der Westfale)	Coburg (9/15, 10/24), Gotha (2/14, 3/12)	4
	F.v. シラー	Die Piccolomini	Kriegsrat von Questenberg, vom Kaiser gesendet	Coburg (9/22, 11/29), Gotha (3/2)	3
		Wallensteins Tod	Oberstleutenant Gordon, Kommandant von Eger, Wrangel, schwedischer Oberst（二役か）	Coburg (10/3, 12/1, 3/18)	3
	W.v. ゲーテ	Egmont	Ferdinand (Sohn von Herzog von Alba)	Coburg (9/26)	1
	K. グツコフ	Zopf und Schwert	Eckhof, ein Erenadier	Coburg (10/13, 10/28, 11/3)	3
	L. トーマ	Dichters Ehrentag	舞台音楽の作曲	Coburg (12/12, 12/28), Gotha (1/22, 2/12, 3/25, 4/8)	6
	W. シェイクスピア	Wie es euch gefällt	Oliver de Boys	Gotha (2/9, 2/16, 3/16, 4/13), Coburg (5/18, 5/28)	6

※このほか、歌手、ピアノ伴奏者として 11 回の演奏会に出演。作品・役柄の記載は資料の表記に従った。

役柄を定期的に務めた。モーツァルトの作品では，《コジ・ファン・トゥッテ》（Guglielmo），《魔笛》（Papageno），《フィガロの結婚》（Graf Almaviva）などでソロや重唱の見せ場も多い役どころを担当している。

またオペラへの出演だけではなく，演劇への役者としての出演，特別演奏会でのピアノ伴奏，ブラームス《ドイツ・レクイエム》の独唱もこなし，演劇『詩人の記念日 *Dichters Ehrentag*』では，出演者として名前は記載されていないものの，保管されているチラシに手書きで「舞台音楽を作曲した（Bühnenmusik komponiert）」と書き込まれている。歌手としての活動にとどまらず，劇場の運営に欠かせない音楽家としてさまざまな役割を担ったことが分かる。

同時代の音楽雑誌では，フッペルツの歌唱に関する評は管見の範囲では極めて少ない[8)]。しかし，当時のコーブルクおよびゴータの劇場で指揮者を務めていたのは，ワーグナー学者でもあったアルフレート・ローレンツ Alfred Lorenz（1868 ～ 1939）であった（Kindermann 2017）。フッペルツが出演するワーグナー公演もローレンツが指揮しており，モーツァルトらのレパートリーに重点が置かれる環境のなかで，ドイツ語圏のオペラに精通していったことが推察される。

30 歳になった頃に，このように歌手として安定したキャリアを形成していたように見えるフッペルツが，1920 年代初頭の歌劇場の混乱のなかでどのような経緯で映画伴奏に関わるようになったのだろうか。その詳細を，さらなる資料から辿ることは現時点では困難である。しかし，歌劇場でのオペラへの豊富な出演経験，とりわけモーツァルト，ワーグナーからリヒャルト・シュトラウスに至るレパートリーの経験は，同時代の無声映画伴奏に携わった音楽家のなかでも際立つものであったと考えられる。

8）1917 年 12 月 13 日に刊行された『新音楽雑誌』の記事には，ブラームス《ドイツ・レクイエム》のソリストとしてフッペルツの名が認められるが（„Gottfried Huppatz“ と誤記），歌唱に関する言及はない。（無記名 1917: 390）

1.3　フッペルツと映画の音楽

このようなキャリアを背景に，フッペルツは無声映画期からトーキー映画初期にかけて 8 作品の映画の音楽を残している。『ニーベルンゲン』の成功を経て，『グリースフース年代記』，『メトロポリス』の 3 本の無声映画に付曲し，1933 年のナチ政権の誕生以降は，5 本のトーキー映画のために作曲したのち，1937 年に没した。

フッペルツの活動の特徴として目につくのは，ラングと，その妻で『ニーベルンゲン』の脚本を務めたテーア・フォン・ハルボウ Thea von Harbou（1888 ～ 1954）との結びつきが強い点である。無声映画上映館の楽長などを務めた経歴はなく，『ニーベルンゲン』以前の伴奏の現場との結びつきは明らかではない。ただし『追放 *Die Austreibung*』（監督：フリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ，1923 年）などの無声映画の伴奏曲を作曲していたハンス・ヨーゼフ・フィート Hans Joseph Vieth（1881 ～没年不詳）が，小オーケストラ用への編曲に関わったことが判明しており，これらの人物を通して伴奏現場の現状を把握していた可能性はある。『メトロポリス』以降，無声映画の伴奏は残しておらず，やや間があいて，1933 年の『ニーベルンゲン』のサウンド版やハルボウの監督作を中心に活動を再開した。

フッペルツの映画音楽作曲家としての評価が，後世まで活躍したラングの初期傑作への評価と不可分であったことは否定できない。しかし次節においては，ラング作品ではなく，これまで分析の俎上に乗ることがなかった『グリースフース年代記』に焦点を絞って分析を進める。草稿が豊富に残る本作の作曲や楽譜制作のプロセスに着目することで，フッペルツの音楽の特徴と，同時代の無声映画伴奏の実践のなかでフッペルツの創作が果たした役割を検討したい。

表 2　フッペルツ　フィルモグラフィー

公開年	作品	原題	監督	備考
1924	ニーベルンゲン I, II	Die Nibelungen. 1. Teil: Siegfried, 2. Teil: Kriemhilds Rache.	Fritz Lang	1933年にサウンド版作成（Tonfassung）
1925	グリースフース年代記	Zur Choronik von Grieshuus	Arthur von Gerlach	
1927	メトロポリス	Metropolis	Fritz Lang	
1933	チロルのユダ	Der Judas von Tirol	Franz Osten	
1934	エリザベスと道化	Elisabeth und der Narr	Thea von Harbou	『ニーベルンゲン』の脚本を書いたハルボウの監督デビュー作
1934	ハネレの昇天	Hanneles Himmelfahrt	Thea von Harbou	
1935	緑のドミノ	Der grüne Domino	Herbert Selpin	
1936	荒野をゆく	Durch die Wüste	J. A. Hübler-Kahla	

2.『グリースフース年代記』の伴奏譜分析

2.1　映画の概要

映画『グリースフース年代記』（監督：アルトゥール・フォン・ゲルラッハ，脚本：テーア・フォン・ハルボウ，製作：ウーファ，製作者：エーリヒ・ポマー）は，1925 年 2 月 11 日にベルリンのウーファ・パラスト・アム・ツォーで封切された。テーオドール・シュトルム Theodor Storm（1817 ～ 1888）の原作は，17 ～ 18 世紀シュレスヴィヒ・ホルシュタイン地方を舞台とした年代記である。グリースフースという架空の館を舞台に，当地の領主一族に生まれたヒンリヒとデートレフという双子の兄弟のうち，兄ヒンリヒが農奴の娘・バルバラと結婚したことを機に生じる諍いを，史実や現実の地名を交えて描き出している[9]。

9）「グリース（gries）」は「灰色の」，「フース（Huus）」は「家・館」を示す低地ドイツ語で，「グリースフース」は原作者シュトルムの造語である。また日本では『王城秘史』という邦題で公開された。

フッペルツ遺稿には，本作に関連して以下の楽譜資料が残されている（表 3）。

構想の最初期の段階を示すと考えられる 4 段のパルティチェルには日付が記入されており，1924 年 8 月 11 日から 12 月 18 日まで，断続的に日付が記入されている。パルティチェルにはブロック全体をまとめて削除した形跡も残り，パルティチェルを最後まで作成したのちにも削除や修正が続けられた。パルティチェル段階での削除が大オーケストラ総譜に反映されている部分もあるが，総譜にさらなる削除や修正が施されていることから，総譜作成作業と並行して映像の編集が進み，その変更に合わせた音楽の微調整が随時続いたことが推定される。

本作はまた，作曲時に，すでに複数の版の楽譜の作成を前提としていた。映画館へ貸し出す楽譜に付されたと考えられる資料「楽長（Kapellmeister）の皆さんへ！」（フッペルツ遺稿）からは，「1925 年 3 月，ベルリン」という日付とともに，フッペルツが大オーケストラ編成での伴奏曲を作曲していた段階で，小オーケストラ編成での楽譜の流通も想定していたことが明記されている。

> 『グリースフース年代記』の音楽はもともと大オーケストラのために作曲され，ベルリンでその編成で初演された。大オーケストラへのオーケストレーションの時点で，すでに小オーケストラへの編曲へ配慮しており，今回は小オーケストラの編曲は私自身と，優秀な協力者であるハンス・ヨーゼフ・フィートの手による。そのため，またウーファが編曲のために充分な時間を与えてくれたこともあり，3 週間以内に，4 人がかりでサロン・オーケストラ版を仕上げねばならなかった『ニーベルンゲン』のものよりも，今回ははるかに誤植の少ない演奏用素材を楽長たちに提供できる（Huppertz 1925b）。

この記述から，フッペルツの最初の映画伴奏の機会となった『ニーベル

表 3 『グリースフース年代記』関連楽譜（所蔵番号 4.7-197905-O Zur Chronik von Grieshuus, ドイチェ・キネマテーク）

ファイル番号	資料種	編成・内容	形態	時期	編成	備考
25/26	オーケストラ版の草稿（4 段パルティチェル）	Particell	手稿	1924 年 8 月 11 日 -12 月 18 日		
2-7/26	大オーケストラ版の手稿浄書譜	Großes Orchester	手稿		2 fl, 2 ob[2 E.H.], 2 cl, 2 bn, 4 hn, 2 trp, 3 trb, Timp, Große Trommel mit Becken, Kleine Trommel, Triangel, Tamtam, Glockenspiel, Windmachine, Glocken, 8 vn I, 4 vn II, 3 va, 3 vc, 2 cb, Harfe, Celeste, Orgel	削除などの書き込みあり
14/26-18/26	小オーケストラ版の手稿浄書譜	Kleines Orchester	手稿		fl, ob, cl, Harmonium, trp, trb, Timp, vn, vn obl, vc, cb	第 2 幕カケ，削除などの書き込みあり
19-22/26	小オーケストラ版のパート譜	Stimmen	印刷（Leihmaterial, Unverkäuflich）	1925 年	Harmonium, cl, fl, ob	字幕や映像のキューはなし。エンディングは 2 種類あり
23/26	ピアノ略譜	Klavierauszug	印刷	1925 年	Klavier	
24/26	ピアノ略譜	Klavierauszug	印刷	1925 年	Klavier	
26/26	幻想曲版	Fantasie aus der Musik zum gleichnamigen Ufa-Film	出版	1925 年	Klavier	Drei Masken=Verlag 出版

ンゲン』や，より短期間での仕上げが求められる映画館の楽長たちによる作曲と比較すると，構想や編曲に充分な時間を確保できたことが窺える。

同時代の基準では恵まれた条件のもと作曲された本作の伴奏は，「ピアノ略譜」が印刷された段階でも，映像の編集が進められ，厳密に映像と同期させるためには不充分な状態であったことも上記の「楽長の皆さんへ！」に記されている（Huppertz 1925a）。こうした創作プロセスをめぐる条件は，音楽の構成や映像との結びつきにどのような特徴を及ぼしているだろうか。次に，この点をモティーフと管弦楽の使用法に着目して検討したい。

2.2　モティーフの使用法

フッペルツが作曲した『ニーベルンゲン』および『メトロポリス』に関するモティーフの使用の分析は，先行研究でも進められてきた。とりわけヘンツェルによる『ニーベルンゲン』のモティーフ分析は，単に音楽と登場人物やテーマなどとの結びつきを指摘するだけでなく，その配置がもたらす効果を明らかにしている。ヘンツェルは第 1 部後半の音楽に着目し，先行する場面で登場したモティーフが映画全体で使用されている一方，「復讐」と結びつくモティーフがこの場面で新しく使用されるため，このモティーフの追加がクリムヒルデの人物像に新たな意味をくわえ，後続する映画の展開を進めることを示唆している（Henzel 2004: 95–96）。

『グリースフース年代記』においても，モティーフの使用は顕著である。興味深いことに，フッペルツ自身がモティーフを意識しながら作曲を行ったことが，Drei Masken Verlag から出版された《『グリースフース年代記』に基づく幻想曲 *Zur Chronik von Grieshuus: Fantasie aus der Musik zum gleichnamigen Ufa-Film*》［以下，《幻想曲》と略記］に明示されている。この楽譜は，映画の公開と同年に出版された，伴奏曲の主要な旋律をつなぎ合わせた一種の「ポップーリ」であり，楽譜上に 12 のモティーフが記されている。

本作の楽譜を検討すると，《幻想曲》で明記されている以外にも，モティーフとして反復利用される旋律を多く見出すことができる。本稿では，第 1 幕に 14 のモティーフ（旋律）を同定し，モティーフの登場順にその分布を分析した（表 4）。

表 4 が示すように，順次登場するモティーフのうち，第 1 幕ではほとんど登場しなくなる A，B などのモティーフがある一方で，主人公であるヒンリヒのモティーフ F と中間で現れるヒロイン・バルバラのモティーフ J は，第 1 幕の後半にかけて交互に入れ替わり登場する。また，第 1 幕の後半で登場する愛のモティーフ M は，両者のモティーフと隣接しつつ，第 1 幕後半の伴奏を主導している。

こうした構成は，映像に登場する人物の組み合わせや場面の推移と深くかかわっている。そのため，パルティチェルと大オーケストラとを比較すると，映像の編集の進捗に伴いモティーフの登場順を変更したり，モティーフごと削除するといった映像と音楽の対応を保つための試行錯誤が見て取れる。

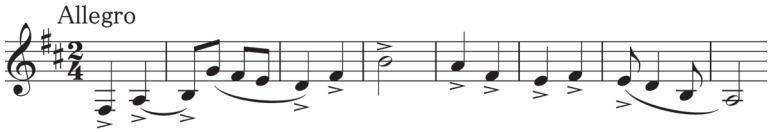
フッペルツのモティーフの使用法には，映像によって生じる時間と内容の両面における制約が大きな影響を及ぼしている[10)]。しかし，いくつかのモティーフを短く切り詰めて重ねることで，一種の動機労作的な展開を導入し，細かく変化する映像にも対応させている箇所も見られる。第 1 幕の練習番号 24 ～ 25 に該当する場面では，楽譜上の「ヒンリヒがバルバラを解放する」場面でバルバラのモティーフ（譜例 2）が 3 小節間登場し，ヒンリヒが「なんと美しくなったことか」と述べてバルバラの手を引く場面で愛のモティーフ（譜例 3）へと移行する。さらに 2 小節間のみのヒン

10）全幕を分析すると，幕の終わりに登場するモティーフが次の幕を主導したり，幕の冒頭に，先行する幕で使用されていなかった旋律・モティーフを導入することで，各幕の性格の違いを伴奏によって表現する試みが見て取れる。第 3 幕冒頭，第 4 幕冒頭の付点音符のモティーフなどはこうした例である。

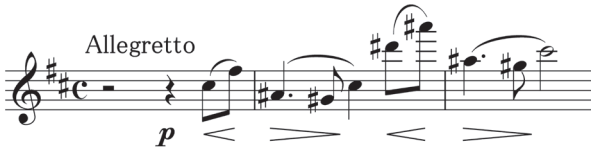
表４ 『グリースフース年代記』第１幕のモティーフ分析表

練習番号	字幕	A Heide	B Grieshuus	C	D	E	F Hinrich	G	H Frühstück	I	J Barbara	K Detlev	L	M Liebe	N
	さすらい人が荒野を行く	○vn, Org, bn, cl, ob													
1	「荒野を行くな」		○ob												
2			○vn, cl												
3	「ここにグリースフースがあったのだ」			○str.											
4			○ob	○str.	○cl										
5	ヒンリヒのクロース・アップ				○fl, vn										
6	犬がヒンリヒのところへ				○fl, vn										
7	ヒンリヒ、クロース・アップ					○vn									
8	窓際のグリースフース						○vc, hn								
9	グリースフースとハイケン、クロース・アップ						○str	○vn, hn							
10	女中たちがくる								○ob,cl	○tutti					
11	ヒンリヒが荒野の邸宅へ						○str			○tutti	○ob, vn				
12	グリースフースでの朝食								○bn, cl, vn, ob						
13	デトレフとゲジーネ								○vn, cl			○vn			
14	「彼は私が知らないと思っているだろうか」			○str			○vc, cl, ob, fl				○vn, cl, ob				
15	泉で										○vn, cl				
16	略奪兵がくる												○vc, bn, hn, trb		
17	ひとりの略奪兵												○vc, bn, hn, trb		
18	略奪兵がバルバラとともにやってくる												○vc, bn, hn		
19	木のふもとのバーバラ									○tutti	○vn, ob,cl				
20	ヒンリヒが馬で駆けてくる						○str, hn								
21	ヒンリヒと略奪兵					○cl, hn									
22	柵のところにいるヒンリヒと略奪兵たち						○	○vnI, II, va, hn, trp							
23	犬を連れたヒンリヒ				○trp		○str, hn								
24	ヒンリヒがバルバラを解放する										○vn, fl, cl			○vn	
25	「なんと美しくなったことか」						○ vc, cl			○tutti	○tutti		○vc, hn, trp, trb	○vn, cl	
26	ヒンリヒとバーバラ				○		○								
27	グリースフース家										○vn, cl		○vc. bn	○str, cl, bn, trp	
28	バーバラがヒンリヒを指さす						○vc, vn								○ vc, bn
29	ハイケンがグリースフース家から去る													○vn	
30	ヒンリヒがくる						○vn, vc, ob, cl				○vn, cl				
31	ヒンリヒがくる							○vn, trp							
32	ヒンリヒが笑みを浮かべる						○vc, bn							○vn	
33	バーバラが立ち上がる													○vn, cl	

譜例 1　ヒンリヒのモティーフ F（第 1 幕，141 小節～）



譜例 2　バルバラのモティーフ J（第 1 幕，201 小節～）



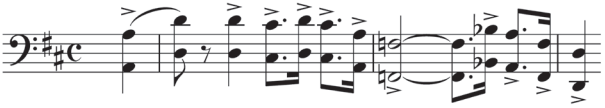
譜例 3　愛のモティーフ M（第 1 幕，404 小節～）

リヒのモティーフが続き（譜例 1），バルバラが馬に乗る場面に合わせてバルバラのモティーフの一部が 2 小節間登場する。このほか，八分の六拍子のリズムのなかに冒頭のモティーフが組み込まれる第 4 幕の練習番号 17 なども，動機労作に通じるモティーフの使用が顕著な場面である。

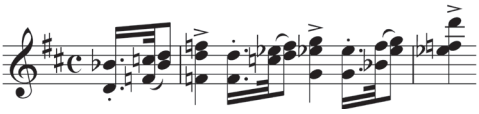
2.3　音色と編曲への配慮

それでは，こうしたモティーフと楽器の音色はどのように結びついているだろうか。各モティーフの主旋律を演奏する楽器を検討した結果，特定の楽器の音色と強く結びついたモティーフと，楽器の組み合わせを柔軟に変更するモティーフがあることが分かった（表 4）。ヒンリヒのモティーフ，バルバラのモティーフなど，頻出するモティーフは複数のタイプの楽器の組み合わせで演奏されるが，チェロなどの低音楽器と金管の組み合わせで奏されるモティーフ L や（譜例 4），もっぱら弦楽と木管の掛け合い

譜例 4　モティーフ L（第 1 幕，428 小節～）



譜例 5　モティーフ I（第 1 幕，187 小節～）



で登場する駆けていく馬のモティーフ I（譜例 5）などは，楽器とモティーフの結びつきが固定されている。

またフッペルツが大オーケストラのオーケストレーションで，すでに小編成向けの編曲を念頭に置いていた点は，具体的にどのような部分に現れているのだろうか。

小オーケストラの編成は，「フルート，オーボエ，クラリネット，ハルモニウム，トランペット，トロンボーン，ティンパニ，ヴァイオリン，ヴァイオリン・オブリガート，チェロ，コントラバス」である。この編成は，1920 年代にハインリヒスホーフェン社が発行した無声映画伴奏曲集『プライス・キーノ・ビブリオテーク *Preis-Kino-Bibliothek*』のサロン・オーケストラの編成と一致している（Huppertz 1929）。またウニヴェルザール映画音楽出版が出版している『ホークス曲集第 1 集 *Hawks Serie I*』は「ピアノ（ハルモニウム），第 1 ヴァイオリン，第 2 ヴァイオリン，ヴィオラ，チェロ，コントラバス，フルート，第 1 クラリネット，オーボエ，第 1 トランペット，第 1 トロンボーン，打楽器」で，大オーケストラとなると「第 2 クラリネット，第 2 トランペット，第 1・第 2 ホルン（ファゴット）」が追加される（無記名 1926a: 50）。いずれもホルンは含まれておらず，本作の小オーケストラ編成が同時代の映画館における小オーケス

トラの規模と重なっていることが分かる。

小オーケストラの編成を意識したオーケストレーションとして目につくのは，第一に，大部分のモティーフの主旋律を弦楽パートのいずれかが担当している点である。映画冒頭の第 1 幕，グリースフースの往時の生活がスクリーンに示される練習番号 4 の部分はクラリネットのみが旋律を奏するものの，クラリネットは小オーケストラに含まれている。

小オーケストラに含まれないホルンパートは，ハルモニウム，トランペット，クラリネットなどの楽器で代用されている。そのなかで，楽曲構造や音色を保つ試みを挙げておこう。まずヒンリヒのモティーフが導入される第 1 幕第 141 小節（第 1 幕の練習番号 8）では，トランペットで代用されている。トランペットとしては音域がやや低いため，大オーケストラで想定したような音色を得られるかは定かではないが，重要なモティーフの導入に金管の音色を不可欠なものと考えたことが分かる。また楽器が交代して旋律が重なっていく部分の表現では，第 294 小節で，付点を用いた旋律を別の楽器が追いかける音型がパルティチェルに記譜されている。大オーケストラではホルンとファゴットに割り振られている箇所だが，小オーケストラ編成でも掛け合いの構造を保つため，先行して同じ旋律を演奏しているチェロにこの部分からクラリネットを重ねるよう構成している。

フッペルツが『グリースフース年代記』の次に作曲した『メトロポリス』の世界初演時のプログラムには，「作曲家の指揮による補強されたウーファ交響楽団オーケストラ」が演奏したことが記されている（4.3-197905-O Metropolis -6）。こうした記述は，フッペルツの無声映画期の創作が，同時代の映画館での伴奏の実践を逸脱する規模で拡大していたことを示すものと言えよう。その一方で，本稿における『グリースフース年代記』の分析により，そうした大規模化の象徴でもあったフッペルツの創作は，無声映画伴奏の現場における実践にも配慮し，その流通方法を模索したものであったことが明らかとなった。

3．サウンド版への編曲

ここで視点をフッペルツのトーキー映画期の創作へ移し，トーキー化に伴う創作環境の変化や複層性を指摘しておきたい。その鍵となるのは，無声映画期の『ニーベルンゲン』のサウンド版のための再編曲である。

1920 年代の半ばから映像と音声を同期させる技術的な試みは進展していたが，フッペルツの最後の無声映画伴奏となった『メトロポリス』が作曲された 1927 年は，アメリカで『ジャズ・シンガー *The Jazz Singer*』（監督：アラン・クロスランド）が公開されトーキー化が商業的に普及し始める時期であった。1929 年にはウーファ社がノイバーベルスベルクのスタジオにトーキー撮影・録音用の新たなスタジオを開設してトーキー映画の製作に本格的に乗り出し（クライマイアー　2005：325），1930 年には『世界のメロディ *Melodie der Welt*』（監督：ヴァルター・ルットマン，音楽：ヴォルフガング・ツェラー），『嘆きの天使 *Der blaue Engel*』（監督：ジョーゼフ・フォン・スタンバーグ，音楽：フリードリヒ・ホレンダー），『ガソリン・ボーイ三人組 *Die Drei von der Tankstelle*』（監督：ヴィルヘルム・ティーレ，音楽：ヴェルナー・リヒャルト・ハイマン）などが公開され，ドイツにおけるトーキー映画が普及していく。

こうした動きと並行して，無声映画期の重要な作品をトーキー映画として改作する試みも登場する。その際に，字幕を削除し台詞や音楽を新たに録音して同期した「サウンド版„Tonfassung“」が製作された[11]。たとえば 1930 年の無声映画『戦艦ポチョムキン』のサウンド版製作に際しては，ドイツ封切のために 1926 年にオリジナル曲を作曲してたマイゼルが音楽を担当し，同じくマイゼルが音楽を担当していたピスカートア劇団の団員

11）各国で進んだこうした動きに関して，日本での「サウンド版」という表現は，台詞の音声がなく音楽と効果音をくわえた版を指す場合が多い。本稿では，台詞の有無にかかわらず，無声映画を音声化した „Tonfassung“ を「サウンド版」と訳した。

らが台詞を録音している[12)]。

フッペルツが音楽を付した作品からは，無声映画の『ニーベルンゲン』をもとに「サウンド版」が『ジークフリートの死』として1933年に公開された。ゲッベルスの推薦文も掲載されているこの版の『広告勧告(Reklame-Ratschläge)』(Ufa-Werbediest 1933，フッペルツ遺稿所蔵，4.3-197905-O Siegfrieds Tod-6）からは，ナチ政権下で「ドイツ芸術」をプロパガンダするために，無声映画期の名作のサウンド版化が利用されたことが窺える。さらに興味深いのは，この『ニーベルンゲン』のサウンド版は，トーキー映画という新しい表現方法を用いて無声映画期の映画館ごとの格差を埋めるという形で，明白なプロパガンダの意図とともに製作・公開されていた点である。

> 特別プロパガンダ措置
> 広告の案内
>
> ［…］映像の美しさと崇高さにくわえて，このドイツ史上の傑作映画を天才的に伴奏したが（untermalt），当時は大オーケストラを備えた映画館でしか聴くことができなかった音楽が，今回はフィルムに録音されて追加されています。添付された入場券をご利用ください。そして，皆さんの組織の会員にこのドイツ映画をお勧めくださるようお願いします［…］(Ufa-Werbediest 1933: 10)。

本作の音楽に関しては，新たにワーグナー《ニーベルングの指環》のモティーフを追加して編曲した点が分析されている（Mueller 2010：97–102)。本稿における議論との関連で着目されるのは，サウンド化に伴

12）このサウンド版は，以下のDVDとして復刻され発売されている：*Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'*. Sergej Eisenstein (Dir.), Edmund Meisel (Musik), Edition Filmmuseum, 82.

うフッペルツの再編曲の際に，遺稿に残る総譜（4.7-197905-ONIBELUNGEN, DIE SIEGFRIEDS TODS）にみられる管弦楽の縮減である。この楽譜の表紙には「第 1 幕，ニーベルンゲンの管弦楽改訂，トーキー映画（I.Akt/ Nibelungen Neuinstrumentation/ Tonfilm）」と書き込まれており，サウンド版のために無声映画版のオリジナルの総譜に追記したと考えられる。黒鉛筆および青鉛筆で，小節全体のカットや，各声部の削除・修正がなされている。この版の楽譜は一部しか遺稿に所蔵されておらず，その包括的な分析は本稿でなしうるものではない。しかし，その修正の特色を検討すると，中低弦や管楽器の三十二分音符の細かい動きの削除や，弦楽器に重なる木管楽器の重複の削除が中心で，管楽器の響きのなかでソロの動きを残し，弦楽を中心とした響きに変更されていることが分かる。ホルンやファゴットは編成に含まれているものの，結果として，オーケストラ全体の響きは無声映画期の小オーケストラと大きな差がない規模まで縮減されている。

こうした縮減の作業は，無声映画期には多くの観客にアクセス不能だった豪華なオーケストラの響きをフィルムに焼き付ける，というスローガンと一見すると矛盾する。こうした改訂がなぜ行われたのだろうか。この点を明らかにするには，トーキー映画の初期における録音の問題や，1930 年代前半の美学的問題を考慮する必要があろう。1940 年代の「シンフォニックな映画音楽」のドイツにおける広がりを分析したヘンツェルは，以下のように指摘している。

> ［モティーフを使用した映画全体のための］伴奏法への批判が 1920 年代にすでに高まったのち，トーキー映画の進展によってそうした伴奏法は重要性を失った。音楽の使用を減らし，物語の展開によって音楽を根拠づけようとすることが劇映画のモットーとなったためである（Henzel 2013: 249）。

ヘンツェルは，こうした動きが進展した 1930 年代半ばを「描写的伴奏（Underscoring）の長い後退期」と位置づけている（Henzel 2013: 248）。1933 年の『ニーベルンゲン』の「サウンド版」におけるオーケストラの縮減は，まさにこの「後退期」に位置しており，無声映画期に拡張を進めたオーケストラによる伴奏表現が，モティーフの使用や音響面で過剰なものとなっていた可能性を示唆する。1930 年代にフッペルツが作曲したトーキー映画の伴奏も「後退期」の特徴を示しており，フッペルツは，無声映画の成熟とトーキー映画の成立が同居する過渡期に，映画伴奏のあり方を模索し続けていたことが分かる。

4. むすびと展望

本稿では，多様な来歴を持つ音楽家が活躍していた 1920 年代のドイツの無声映画伴奏の分野におけるフッペルツの活動を，主としてドイチェ・キネマテーク所蔵の資料に依拠して検討してきた。第 1 節では，無声映画伴奏へ進出する以前のフッペルツのキャリアの特色を公演記録から明らかにし，第 2 節では，映画『グリースフース年代記』におけるモティーフやオーケストレーションの特徴を分析した。第 3 節で言及した『ニーベルンゲン』のサウンド版での試みも含め，フッペルツがオーケストラを拡張し，モティーフと結びつけた表現を構想しつつ，現場の条件に合わせた複数の版を意識しながら創作を進めていたことが明らかとなった。

フッペルツの映画音楽作曲家としての活動は，1920 年代半ばから 1930 年代前半の短期間に集中している。トーキー映画期の作品の分析は今後の課題として残されているが，この時期の楽譜資料は少なく，作曲家自身のスタイルの変遷よりも，同時代の伴奏の実践との比較を通して，その特徴を明確にするアプローチが有効であるように思われる，映画館指揮者としての実践経験が豊富であり，自らが作曲したモティーフと既成曲を組み合わせて伴奏を構成することが多かったベッチェの作品群との比較などは，フッペルツの活動の特徴を明らかにする上で必要な試みであろう。

また本稿で分析の対象としたような無声映画伴奏譜がいかなる形で流通し，使用されたのかという点を明らかにするには，さらなる調査が必要となる。フッペルツの『ニーベルンゲン』の伴奏譜が，同時代に日本にも輸入され，山田耕筰の指揮で演奏されたという記述が残る（大傍 2010）。また『グリースフース年代記』の楽譜には「海外用」エンディングの追加という興味深い試みも見られる。演奏用の貸し譜として作成されたピアノ略譜（1925 年，UNIVERSUM FILM A=G）には，楽譜の最後に 30 小節の「海外用エンディング（Schluß für Ausland）」と付記された部分が挿入されている[13]。ドイツ国内にとどまらず，ヨーロッパ，アメリカ，さらにはアジアへと広がる無声映画伴奏譜のグローバルな流通を検討する上でも，フッペルツの活動とその影響のさらなる解明がのぞまれる。

文献一覧

【一次資料】※ドイチェ・キネマテーク（Deutsche Kinemathek）遺稿部門所蔵のフッペルツ遺稿に含まれている「グリースフース年代記」楽譜資料は表 3 を参照

Huppertz, Gottfried. 1925a. *Zur Chronik von Grieshuus: Fantasie aus der Musik zum gleichnamigen Ufa=Film in 6 Akten*. Berlin: Universum FILM A.=G.

――1925b. „An die Herrn Kapellmeister.“（印刷，未出版，4.7-197905-O, ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS）

――1929. „Karussell.“ In *Preis-Kino-Bibliothek,* no.74. Magdeburg: Heinrichshofen.

――［Die Nibelungen: I. AKT Nibelungen. Neuinstrumentation Tonfilm］（手稿，未出版 4.7-197905-O, NIBELUNGEN, DIE, SIEGFRIEDS TOD）

Ufa-Werbediest. ――［1933］„Reklame-Ratschläge des Ufa-Leih“（印刷，未出版，4.3-197905-O Siegfrieds Tod-6）

シュトルム，テーオドール　2012「グリースフース年代記」『シュトルム名作集 V』三浦淳（訳），307–400　東京：三元社

13）場面の記述からは「墓を訪れる子供の場面」が描かれていることが分かる。主人公の死の場面ののちに，墓を訪れる子供の場面を追加することで，その悲劇性を和らげようとするものと思われる。

視聴覚資料（DVD）

『ニーベルンゲン』フリッツ・ラング（監督）ゴットフリート・フッペルツ（音楽）紀伊国屋書店：KKDS-343, 2003, 2 DVDS.

Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'. Sergej Eisenstein (Dir.), Edmund Meisel (Musik), Edition Filmmuseum 82, 2014, 2DVDs.

Zur Chronik von Grieshuus. Arthur von Gerlach (Dir.), Gottfreid Huppertz (Musik), Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, 2015, DVD.

【参考文献】

Becce, Giuseppe, and Hans Erdmann, Ludwig Brav. 1927a. *Allgemeines Handbuch der Film-Musik. I Musik und Film-Verzeichnisse*. Berlin: Schlesinger.

Becce, Giuseppe, and Hans Erdmann, Ludwig Brav. 1927b. *Allgemeines Handbuch der Film-Musik. II Thematisches Skalenregister*. Musik und Film Verzeichnisse. Berlin: Schlesinger.

Bethge, Friedrich. 1926. „Betrachtungen eines Außenseiters." *Film-Ton-Kunst*. 6, no. 6: 61–62.

Brown, Julie. 2014. "Audio-visual palimpsests: Resynchronizing Silent Films with 'Special' Music." In *The Oxford Handbook of Film Music Studies,* edited by David Neumeyer, 583–610. New York: Oxford UP.

Bullerjahn, Claudia. 1996. „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre." In *Musiker der zwanziger Jahre*, edited by Werner Keil, 281–316. Hildesheim: Georg Olms.

Dettke, Karl Heinz. 1995. *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler.

Fabich, Rainer. 1993. *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*. Frankfurt (Main): Peter Lang.

Ford, Fiona. 2011. "The Film Music of Edmund Meisel (1894–1930)." PhD diss., The University of Nottingham.

Fuchs, Maria. 2016. *Stummfilmmusik: Theorie und Praxis im „Allgemeinen Handbuch der Film-Musik" (1927)*. Marburg: Schüren.

Heldt, Guido. 2003. „Gottfried Huppertz." In *MGG*2. Personenteil 9, 540–541.

Henzel, Christoph. 2003. „Giuseppe Becces Musik zu ‚Richard Wagner – Eine Film-Biographie' (1913)." *Archiv für Musikwissenschaft*. 60, no. 2: 136–161.

——. 2004. „Wagner und Filmmusik." *Acta Musicologica.* 76, no.1: 89–115.

——. 2013. „Sinfonische Filmmusik in Veit Harlans *Opfergang* (1944)." In *Ton-*

Spuren aus der Alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945, edited by Ivana Rentsch and Arne Stolberg, 248–265. München: edition text+kritik.

Huck, Oliver. 2012. *Das musikalische Drama im ›Stummfilm‹: Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Hildesheim: Georg Olms.

Kinderman, William. 2017. "The Institute of Musicology at the Ludwig Maximilian University during National Socialism: the Career of the Wagner Scholar Alfred Lorenz." *Music & Politics*. vol.11, no.1. https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0011.103

Kreimeier, Klaus. 1992. *Die UFA-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München: Carl Hanse.
［クライマイアー，クラウス　2005『ウーファ物語――ある映画コンツェルンの歴史』平田達治，宮本春美，山本佳樹，原克，飯田道子，須藤直子，中川慎二（訳）　東京：鳥影社］

Marks, Martin Miller. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. New York: Oxford UP.

Mueller, Adeline. 2010. "Listening for Wagner in Fritz Lang's *Die Nibelungen*." In *Wagner and Cinema*, edited by Jeongwon Joe and Sander L. Gilman, 85–105. Bloomington: Indiana UP.

Rügner, Ulrich. 1988. *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*. Hildesheim: Georg Olms.

Siebert, Ulrich Eberhard. 1990. *Filmmusik in Theorie und Praxis: Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt (Main) : Peter Lang.

Strobel, Frank. „Rekonstruktion und Originalmusik von *Metropolis*."　http://www.frankstrobel.de/texte-von-frank-strobel/metropolis.html（2023 年 12 月 31 日閲覧）

Villani, Viven. 2012. "*Les Nibelungen* de Fritz Lang, émergence de la «musique de film»? Esquisse d'une approche analytique." In Les Nibelungen *de Fritz Lang, Musique de Gottfried Huppertz: Un approche pluridisciplinaire,* edited by Violaine Anger and Antoine Roullé, 155–169. Paris: L'Harmattan.

無記名 1917. „Kreuz und quer: Coburg." *Neue Zeitschrift für Musik*. 84, no.49/50: 376.

無記名 1926a. „Universal-Film-Musik: Hawks Serie I." *Film-Ton-Kunst*. 6, no. 4: 50.

無記名 1926b. „Betrifft das: Allgemeine Handbuch der Film-Musik." *Film-Ton-Kunst*. 6, no. 5: 56.

大傍正規　2010「届かないメロディ――日独合作映画『新しき土』の映画音楽

に見る山田耕筰の理想と現実」『映画とネイション』杉野健太郎（編著），1–35　京都：ミネルヴァ書房

※本稿は JSPS 科研費若手研究「1910 ～ 20 年代の無声映画伴奏のグローバルな展開の解明――日米独の比較研究」（課題番号：19K12990）の助成を受けた。