Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-18

歌曲における朗誦法: H・ヴォルフの歌曲を中心に

佐々木, 倫子

(Citation)
神戸大学発達科学部研究紀要,2(2):355-368

(Issue Date)
1995

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81000195

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81000195

KOBE UNIVERSITY

神戸大学発達科学部研究紀要
第2巻第2号　1995

歌曲における朗誦法
-H・ヴォルフの歌曲を中心に-

佐々木　倫子*

Declamation in songs
-Exemlified by the songs of Hugo Wolf-

Tomoko SASAKI

序　章

朗誦的な歌と一口にいっても、それはかなり広い範囲にわたって使われている。古代ギリシャの時代、アリストテレスの『詩学』によれば、詩というものの要素の中に、すでに旋律とリズムと言語が含まれているのである。話される言葉に重きをおいた歌が、“音楽”としてではなく“詩”として、すでにここに現れている。このような歌は中世の世俗歌曲―トゥルバドゥールやミンネリート―などを経て、バロック期のオペラをとおり、語りから歌へと移行していった。そして、ロマン派の時代の歌曲において、言葉と音楽が非常にバランスのとれた形で花開いた。

しかし、第一次世界大戦・第二次世界大戦による世界的な秩序の崩壊は、西洋音楽の分野においても調性というものを曖昧なものへ、そして崩壊へと導いていく。このことは、言葉を載せて美しく歌われた旋律を、ふたたび、言葉に重きをおいた“かたり”つまり朗誦的な歌の方向へと向かわせていのである。

この“かたり”（Deklamation）がどういう表現の形であり、ロマン派後期から現代に至るまで、R・ヴァーグナー（Richard Wagner 1813～1883）、H・ヴォルフ（Hugo Wolf 1860～1903）、A・シェーンベルク（Arnold Schönberg 1874～1951）らによって、多く用いられたのはなぜかを考察し、ロマン派後期に位置するリート作曲家H・ヴォルフの作品を基にしてそのことを論じる。

ここでヴォルフの作品を取り上げるのは、第一に、彼のリート作品から、とくにデクラマティオーンということが特徴としてあげられ始めたこと、第二に、彼が、シューベルト（Franz Schubert 1797～1828）やシューマン（Robert Alexander Schumann 1810～1856）から受け継いできたロマン派ドイツ・リートの完成者といわれているからである。これらヴォルフの作品とその後現れる、シェーンベルクやベルク（Alban Berg 1885～1935）などのシュプレッヒゲザング（Sprechgesang）と呼ばれる朗誦的歌曲との間にどのような違いがあるのかも見ていくことにする。

第一章　朗誦的歌曲

いろいろな歌曲の演奏にかかわるときに、「そこは語るように、そこからはもっと歌って」というような言い方がよくなされる。これはどういうことを意味しているのだろうか。朗誦的歌曲において

* 神戸大学発達科学部音楽表現論講座

は、この“語るように”というのが非常に重要なポイントになってくる。それではこの“語るように”というのはどいう意味を持つのかを、形態的な面からと、心理的な面からアプローチしてみることにする。

1）朗誦的歌曲の形態的要素

朗誦法（デクラマチオーン）を音楽辞典（標準音楽辞典　音楽之友社）で引いてみると次のような説明がついている。－〈朗読〉〈暗誦〉〈朗吟〉などの意味で、歌において言葉を音楽に優先させること、すなわち詩の意味、自然ないいまわし、言葉の韻律を重視し、それに忠実であることをいう。抒情的なものより、劇的あるいは叙事的なものにおいて重要である。－

ドイツ・リートにおける朗誦法を述べるに当たって、上記のことからもわかるように、ドイツ詩における韻律論を素通りすることはできない。ドイツ詩における韻律論には諸説があるようだが、ここでは朗誦法について、ヴォルフの歌曲を例に挙げながら述べていくのに必要と思われる事柄について説明しておく。まず、詩の韻律上の説明には、この論文では次のような表記法を用いることにする。

音節　：×
間　　：
主強音：´
副強音：`

まず詩にはいろいろな種類がある。大きく分けて、1．叙事詩－客観的な叙述の形で事件の展開を表現する英雄伝など　2．抒情詩－詩人の主観的体験を直接表現　3．劇詩－客観的事件を演じられる行為の展開として表現。悲劇、喜劇など。以上のように三つに分けられるが、この論文ではヴォルフの歌曲を取り上げるため抒情詩を取り上げることになる。これは叙事文学のように一定の時・所に起きた事件を因果的に展開していくものではなく、それ自身で完結したものである。

それでは詩とはどういうものであるのか、散文との違いを考えながら次のようにとらえる。

詩は拘束された話体であること。つまり詩の創作にはいろいろな約束ごとがある。即ち、それは決められた詩脚を持っていたり、韻を踏むというような表現手段を持っている。しかし自由韻律の詩に見られるように、先に述べたような外面的規則性をなくしても詩たらしめているものがある。詩には規則性を持つリズムがあるということである。

では規則性を持つリズムとは何か。これは拍節感とも言い換えられるであろう。拍節とは時間的にある一定の規則性を持つ単位で、アクセントが周期的に繰り返されることである。このリズムを知覚するための要素として二つのことが考えられる。一つは詩そのものが持つリズム。例えば我々は強音と弱音が時間的に一定の間隔をもって繰り返されるとリズムを感じる。二つ目は詩を鑑賞する側が内在的に持っているリズム感というものがあること。これは時計を刻む音を聞くとわかる。時計が刻む音そのものは同じ強さで等間隔に刻んでいるが、我々には、コチコチ　コチコチと聞こえたり、コチコチコチコチコチコチと聞こえたりする。これら二つの要素が作用し合いながら我々は詩を個性的に感じ取っていると思われる。ドイツ詩の韻律論においてこの強音をヘーブング（Hebung）、弱音をゼンクング（Senkung）と呼んでいる。このヘーブングとゼンクングが等間隔に繰り返されると我々はリズムを感じる。

しかしリズムがあれば詩になるかというとそうではない。“Das Lied von Migno”という言葉はリズミカルではあるが詩ではない。それでは詩であるためにはさらに何が必要なのであろうか。こ

のことは詩（Vers）の語源であるラテン語の“verto”と深い関わりがある。“verto”とは回転するとか、向きを変えるといった意味を持っている。つまり詩には往って帰るという循環の機能があるということである。

さて上に述べたリズムを感じるに当たっての外面的な規則について述べておく。

まずドイツ語の詩のリズムは強弱リズムを基本に置いている。もちろん長短リズムも副次的に含まれる。1分間に約70ヘーブングというのがドイツ語の詩を読む平均的速さであるといわれ、これは人間の心臓の鼓動と近い数字であり興味深い。そしてヘーブング間の時間的間隔は等間隔であるが、それを埋めるゼンクングまたは間の取り方は自由であるということを念頭に置いておきたい。

次に詩脚（Verfuβ）ということについて述べておく。これは詩がどのようなリズム型を用いて読まれているかということであり基本的な4つの型をあげておく。

ヤンブス（Jambus）　：×´×
トロヘーウス（Trochäus）：´××
ダクテュルス（Daktylus）：´×××
アナペースト（Anapäst）：××´×

そしてこの詩脚をもとに、行末の終わり方によってもリズムの個性は出てくる。脚の完備しているものを“足り脚”（×´×　×´×　×´×）、ゼンクングが一つはみ出しているものを“余り脚”（×´×　×´×　×´×　×）、ゼンクングが一つ足りないものを“脚足らず”（×´×　×´×　×´×　×）という。そしてこの行末の終わり（Kadenz）がヘーブングで終わるものを男性的（männlich）といい、強く堅い感じで終わり、ゼンクングで終わるものを女性的（weiblich）といい、弱く柔らかい感じを与える。この詩脚をもとに実際朗読する場面になると、詩脚を図式化したリズムとはまた違ったリズムが出てくる。これをメートルム（Metrum,Vermaβ）というが、何故このようなことがおこるかというと、それは同じヘーブングの間にも強弱関係ができるからである。次のような例を挙げてみる。

Die Liebe und der Vogel
×　´××　×　×　´××　詩脚
×　´××　×　×　´××　メートルム

実際に声に出して朗読すると und はほとんどゼンクングに聞こえ´×××××××のようになる。さらに朗読に関して重要なことは“区切れ”（Zäsur）ということである。意味内容に即してどこで区切るかということであり、区切れまでの一つのまとまった語のグループをコロン（Kolon）という。このコロンの設定は詩のリズムに関して非常に重要な役割を果たしている。それでは最後に、詩を朗読したときに我々の耳に快い響きとリズムを残す韻についてふれておく。韻とは二語以上の間で音が部分的に一致するものをいう。種類は大きく分けて、脚韻、頭韻、半韻に分けられる。脚韻とは行末の音が一致すること、頭韻とは行頭で韻を踏むこと、半韻とは行末の二語以上の間で、強音を持つ母音が同音であれば、後に続く音は同音でなくてもよいというものである。現在では韻といえばほとんどが脚韻のことを指すようになっている。以上大摑みではあるがドイツ詩を読むに当たって必要と思われる約束ごとをあげた。

2）朗誦的歌曲の心理的要素

心理的な面からのアプローチにおいて、坂部恵の『かたり』という書物に、心理学的立場から“かたり”について、非常に興味深く述べられている。これを参考にしつつ、歌唱における“語るように”

という意味を考えてみる。彼は発話行為である“はなす”“かたる”“うたう”ということを次のような形で位置づけている。

	はなす	かたる	うたう
	素朴・直接的	統合・反省・屈折	
	日常との関連性	日常行為からの遮断	
自己コントロール	緊張（自己抑制）		緩和（自己陶酔）
	事実の伝達・情報の提供	他者への働きかけ（関係をもつ）	
方向	水平（話し合う）	水平（語り合う）	垂直（歌い上げる）
		私的体験からの普遍性へ	私的体験の抽象性

このようなことから、“かたる”ことと“うたう”ことのもつ意味は、形態的なこと以外に非常に大きな差をもっていることがわかる。“かたる”という行為は、行為者が自分の主観的行為を組み直すという、客観的態度を持っていなければならない。《私は一個の他者である》というランボーの言葉を、彼は引用しているが、まさに、この感覚を語り手はもち合わさなければならない。そして“うたう”ということは、具体的対象への働きかけではなく、抽象的なものへ（たとえば神へ）自分の主観的思いの発露を捧げるというようなことではないだろうか。その神的なものと歌い手との緊密な交信が“うた”なのだと考える。故に、“歌う”という演奏形態は歌い手の上なるものへの切なる捧げものを、聴き手が外側から聴いているという図式があり、それと比較して、朗誦的歌唱とは歌い手がじかに聴き手へと働きかけるという図式が出来上がる。

第二章　歴史的背景

この章では、H・ヴォルフの活動してきた時代は、どういう時代であり、それが彼の作品にどういう痕跡を残していったのかを探る。

19世紀から20世紀初頭という時代は、ヨーロッパにおいては、現在のヨーロッパ世界が基礎付けられるべく大きく変動のあった時代である。1804年のナポレオンの皇帝即位。この影響を受けてフランツ帝は1806年神聖ローマ帝国皇帝を辞しオーストリア皇帝と称するようになる。その後早くもナポレオンは1814年に退位を迫られ、翌年、ヨーロッパの再建をめざしてウィーン会議が開催された。ここでは現実的な調和が目標とされたため、保守的な政策が掲げられた。そのためフランス革命以来、広がっていた自由主義や民族主義が否定されることになっていく。それで上からの弾圧と下からの抵抗がぶつかり合うこととなる。

その後30余年、1848年についにパリで起こった二月革命はヨーロッパの各地へ飛び火していく。ウィーンでも学生たちが武装し、諸権利を要求して、王宮へ詰めかけた。これを発端に、約700年の間、ヨーロッパに影響力をもち続けてきたハプスブルグ家は、崩壊の一歩をたどっていくことになる。そして1867年にはハンガリー＝オーストリア二重帝国が成立し、ハンガリーの実質的独立を認めることになる。

また近隣諸国においても、1861年にはイタリアは統一を完成し、普仏戦争のさなか1871年にはビス

マルクを中心にドイツ帝国が成立する。また同年パリでは、パリコミューンが起こり、初めてのプロレタリアートの政権が樹立する。そしてこのドイツとフランスの対立は20世紀の第一次世界大戦へとつながっていく。さて、こうしたヨーロッパの大きな流れをつかんだ上で、オーストリアで活躍を続けたヴォルフの歌曲に、これらの出来事がどのように関わっていったのかを探ってみる。ヴォルフの歌曲の“朗誦的”といわれる特徴を次の事柄を柱に考えていくことにする。まず、

1）聴衆の誕生
2）民族的素材の使用
3）平均律の採用
4）現実社会からの逃避
5）種々の芸術との接近と融合

という五つの柱である。

1）聴衆の誕生－19世紀までの音楽に聴衆がいなかったという意味ではない。確かに音楽が演奏されるところには必ず演奏者だけではなく、音楽を聴く人たちはいたが、それは現在のような音楽を聴くことを第一の目的にやってくる聴衆とは違っていたということである。音楽は何か実用目的のために使用されていたというべきではないだろうか。教会や宮廷などの特定行事に際して、ある種の雰囲気作りに用いられていた。それは音楽が第一目的ではなく、信仰への一つの媒体であったり、また社交への一つの手段だったのである。それが産業革命以降の中産階級の台頭によって、そして貴族階級の没落とあいまって、音楽が演奏される場は、教会や宮廷から中産階級の人々の集まるサロンへと移行していった。ハプスブルグ家の没落にともない、保守的なウィーンにおいても、保守性を残しつつも音楽の支持者は中産階級の人々へと移っていく。その中で、作曲家達はパトロンからの注文音楽ではなくて、自分の主張としての音楽を作曲し始める。そして歌曲という分野は、小さなサロンで、心の通じ合う仲間同士で演奏を楽しむという形で発展していく。自分の意図をはっきり伝えるという創作態度は、よりテキストというものの重要性を増していくことになっていく。

2）民族的素材の使用－19世紀、絶対主義の衰退により、汎ヨーロッパ的志向は薄れていき、民族・共通するものを持つ者への仲間意識というものが非常に強まって行く。ヴォルフにおいては直接、素材をドイツ民謡に取ったり、民間伝承にテキストを求めることはなかった。しかしテキストつまり言葉の重視ということは、意識するしないにかかわらず、民族の文化を支えてきた共通言語への重視という点で合い通ずるものがあると思われる。それまではテキストから触発され、そのイメージを音楽に託していくことが多く、音楽優位の状況であった。それが、言葉の重視にともない、音楽とテキストは同じレベルのところに置かれるようになる。テキストに重きを置くということは、この言葉を正確に的確に聴き手に伝えなければならない。そのために本来テキストの持つ抑揚やリズムを壊すことなく、音楽と結び合わせることが必要となってくる。ヴォルフはこれを“朗誦的歌曲”という方法で自分の表現の手段へとつなげていく。

3）平均率の採用－18世紀における平均律の普及は、音楽の創造の中で半音階的進行や異名同音の使用を可能にし、このことは楽曲の中での転調や調の借用などということが非常に自由に使用されるようになってきた。そして旋律は一定の調に固定することなく自由に飛躍して行ける反面、不安定な方向へと導かれていった。この傾向は19世紀という政治的・社会的に不安定な時代を表現するのには非常に適したものだったと言えるのではないだろうか。この調性の不安定さ・不確実さは、ヴァーグナー等が用いた無限旋律、そしてついには調性の崩壊、セリー音楽へとつながっていくことになる。調性の不安定ということは、一方で、ある一定の枠にはめられた旋律というところから、言葉をきわめて自由に解放した。そしてテキストそれ自体が持つリズム・抑揚というものに、音楽がもっと密接にかかわっていくことを可能にしていった。

4）現実社会からの逃避－19世紀の政治的・社会的不安は、人々を現実社会からの逃避という方向へ走らせることになる。そのことは19世紀前半において芸術の分野では、主題は幻想的、想像的世界へと向かい、憧憬というロマン主義特有の表現形態で描かれていくようになる。また後半からは、なかなかおさまらない政治的・社会的不安に対して、夢のような憧れから現実の分析へと視点は変わっていく。その方法は精細な描写へと、ありのままの描写へと移っていくのである。しかしまだここでは、社会と直面するという姿勢はなく、危険のない自分の回りの小さな世界を直視するという方向転換であり、やはり現実社会からの逃避という点ではかわっていない。ヴォルフの創作時期はちょうどこの時期に当たっており、彼の視線はいつも自分の身近にいる人間達に向かっていた。そして彼の描写は、彼の取り上げたテキストが19世紀前半のロマンティックなものが多いにもかかわらず、テキストを読む視点、精細な、そしてありのままの描写はもう写実主義の世界に入っているのである。

最後に5）種々の芸術との接近と融合－19世紀以前は文学は文学、美術は美術、音楽は音楽というように、それぞれのジャンルが独立した形で存在していた。この世紀に入り中産階級の人々が台頭し、彼らが集まるサロンの出現により芸術家達の自立的な交流が盛んになった。そこでは画家、文士、作曲家、演奏家、聴衆がお互いを刺激し合い、素晴らしい芸術を生み出していった。

以上のように歴史的・社会的な状況を背景にヴォルフの歌曲は形作られていったのである。

第3章　ヴォルフの歌曲に見られる朗誦法

ここで第1章1）、2）で説明した事柄を基にして、ヴォルフの歌曲の中にどのように具体的な形で朗誦法が現れているかを探ってみることにする。それにあたってゲーテ（Johan Wolfgang von Goethe 1749〜1832）の『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の中のミニョンの歌う「あの国をご存じですか－Kennst du das Land」を取り上げてみることにする。300曲以上にも及ぶヴォルフの歌曲の中からこの曲を取り上げたのは、第一には、多くの作曲家が作曲を試みているので比較研究しやすいということ、もう一つは、この詩が個性豊かなリズムを持っていること、そしてこの詩のテーマがドイツ人にとって普遍のテーマであるということからである。

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorange glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
　　Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
　　Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und　seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg ;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Blut ;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut,
Kennst du ihn wohl?
　　Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater,laβ uns ziehn!

あの国をご存じですか、レモンの花咲くあの国を
深い緑の葉の中にはオレンジが金色に輝いて
青い空から、優しい風が吹き
ミルテの花はひっそりと、月桂樹の葉は高く茂る
そんな国をご存じですか
　　そこへ、そこへ
あなたと行きたい！愛する人よ

あの家をご存じですか、円柱に支えられた屋根
きらめく広間、薄明かりのともる部屋
大理石の像が立ち私を見つめる
哀れな子よ、いったいどうしたのかと
そんな家をご存じですか
　　そこへ、そこへ
あなたと行きたい！私を守ってくれる人よ

あの山を、その雲の中の道をご存じですか
そこではラバも道に迷い
洞穴には太古からの竜が住み
岩がそれを覆い、その上を滝が流れる
そんな山をご存じですか
　　そこへ、そこへ
行きましょう！父なる人よ、私を連れていってください

この詩は『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の第3巻の冒頭のところで、ミニョンによって歌われる。ミニョンはイタリアの貴族の娘だったが、幼いころに誘拐され、今は（12、3才）旅芸人の一座で踊り子となっている。これは故郷イタリアを思い歌う歌である。そして彼女は次のように歌ったという描写がある。「…彼女は一句一句を物々しく華やかに始めた、何か異常なものに注意させ、何か重大なことをこれから述べようとしでもするように。第四行に来て歌は調子が押さえられ陰鬱になった。『君知りたまわむ』を彼女は奥ありげに且つ用心深く表現した。『かなたへ！かなたへ！』にはあらがい難き憧れが横たわっていた、しかも『ともに行かなむ！』を彼女は繰り返す度に、或いは嘆願し肉薄するように、或いは唆し先を楽しませるように、いろいろに趣を変えることを心得ていた。…」（『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』　小宮　豊隆訳　岩波書店）

さてそれではこの詩に作曲されたヴォルフの歌曲をベートーヴェン（Ludwig van Beethoven

1770～1827）、シューベルト（Franz Peter Schubert 1797～1828）、シューマン（Robert Alexander Schumann 1810～1856）の歌曲と、詩つまり言葉の扱いの上でどのように違うのかを比較してみることにする。まず初めにこの詩のもつ特徴について述べておく。

① 3節からなる6行詩である。5行目においては意味上の切れ目と〈Dahin〉の強調のために1行を2段に分けて書いている。

② 1行に5ヘーブングをもつ長詩行である。一般的に1行に4ヘーブングまでの短詩行は一息で読まれ、長詩行には区切れを伴う。この詩では5行目のみが4ヘーブングの詩行であるが、〈Kennst du es wohl?〉のあとには意味上の区切れをもち、大きな休止が来ると考ええられる。

③ 区切れの位置は第2ヘーブングの後に来るが、2節目の3行目のみ第3ヘーブングの後に来る

④ 基本的にはヤンブスの足り脚の形でかかれている。しかし所々にヘーブングの転置が見られ、詩のもつリズムに揺れができ非常に効果的なものとなっている。
転置の行われている部分を取り出してみる。
まず、各節の1行目と5行目の冒頭の〈Kennst du〉これは問いかけの内的心理状態による転置と思われるが、けっして×̀×ではなく×̀×̀と思われる。同じことが各節の6行目にも見られる。ここも疑問ではないが、〈Möcht'〉〈Geht〉に意思の強調という形で見られる。その他に1節1行目第3ヘーブング、2節4行目冒頭にも転置は見られる。そして各節の6行目の第3ゼンクングに当たる間投詞の〈O〉も次の第3ヘーブングの〈Mein〉〈Vater〉と同じくらいの強さで発音される。

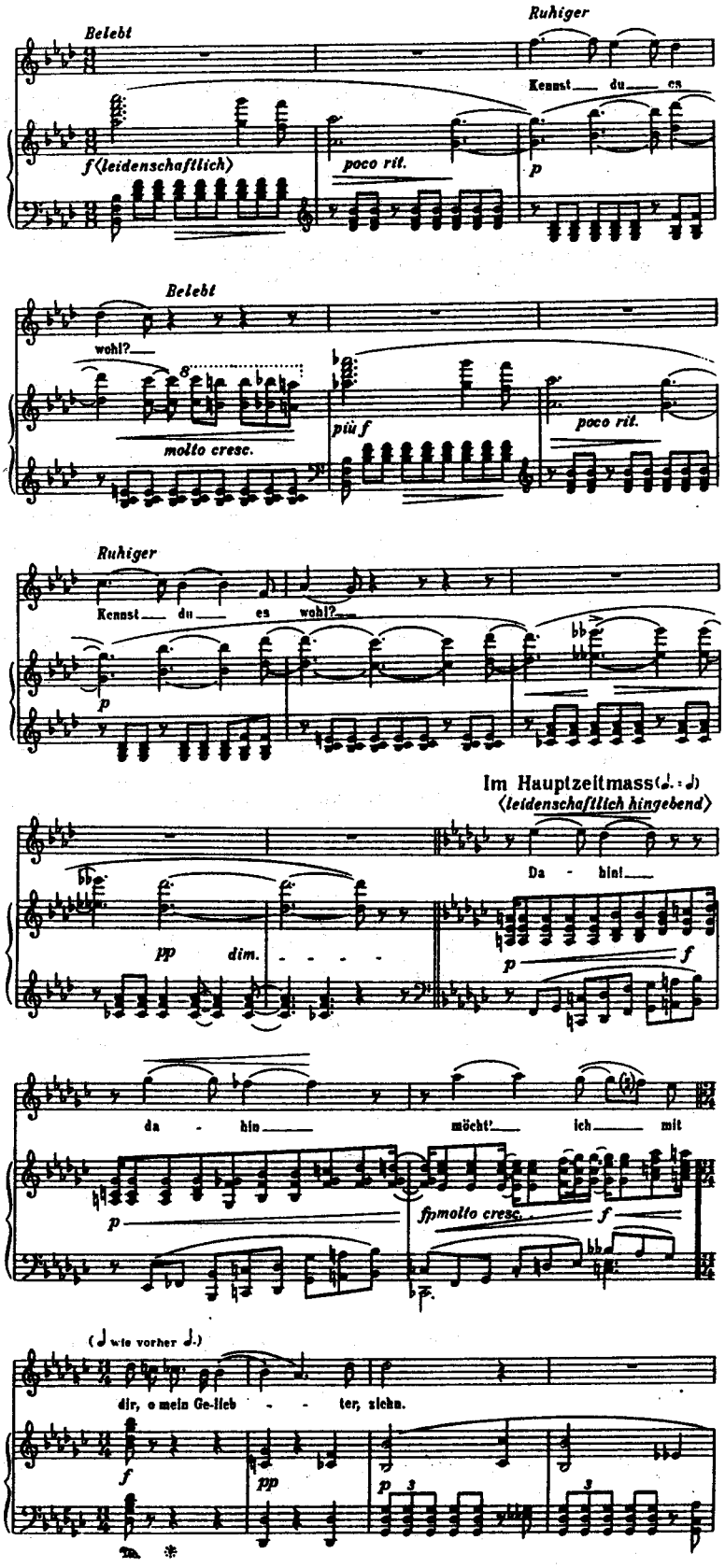
⑤ 韻に関しては前後する2行が対になる対韻が脚韻として使われている。
つまり1－2行のblühn－glühn, 3－4行のweht－steht、5－6行のDahin－ziehnのような形で使われている。そして行末は男性的つまりヘーブングによって終わっている。

さてこのような詩の個性をいかに作曲に取り入れているのであろうか。まずこの詩の一番印象的な部分である5、6行目を眺めてみよう。ここは切り離して読むことはできない。というのは意味の上で、Kennst du es wohl? で切れ、ここでミニョンの期待と不安の入り交じった休止があり、そこから一気に憧れへの Dahin!が始まる。2度目のDahin は行末ではあるがコンマもコロンもなく次のMocht' ich mit dir ziehn と繋がっていく。それぞれの作曲家達もこの詩の劇的な部分に変化を与え、ドラマティックに作曲している。しかし言葉と音楽を非常に密接に扱ったヴォルフは、原詩のもつ表情を壊さずに、この憧れへの激しい希求を表現するために成功していると思われる。それにはいくつかの理由が挙げられる。

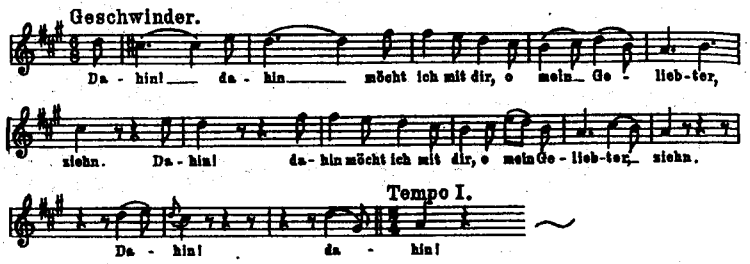
まず第一に Dahin と言う言葉の扱い方である。Dahinという言葉の発音は2種類ある。〔da'hɪn〕と〔'da:hɪn〕である。ヴォルフだけが後者を使っている。ではこの二つにはどのような違いがあるのだろうか。DUDENの『Aussprachewörterbuch』には、指示性の強いときには後者を用いるとなっている。この詩では求めてやまない方向を示すDahin として後者であらねばならない。つまり目的地である da が強調されなければならない。そして二度繰り返された dahin は6行目の意思を現わす動詞 Möcht' にまで繋がらねばならない。ヴォルフはこの二つのことを、シンコペーションのリズムに乗せて効果的に使っている（譜例1）。

そしてこの憧れの気持ちを強調するために、それぞれの作曲家が原詩にはないリフレインを使っている。ベートーヴェンは、Dahin!からあとの部分を二度繰り返し、もう一度最後に Dahin! Dahin をもってきている（譜例2）。シューベルトはDahin、dahin! dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn, dahin, dahin, dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn, dahin, dahin, dahin, dahin!というようにdahinを多用している（譜例3）。シューマンは Kennst

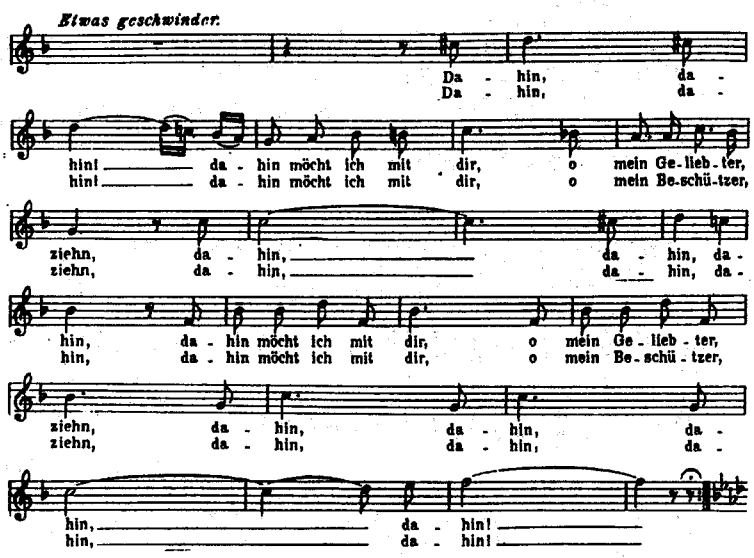
譜例 1


Belebt
Ruhiger
Kennst du es
f (leidenschaftlich)
poco rit.
p
Belebt
wohl?
molto cresc.
più f
poco rit.
Ruhiger
Kennst du es wohl?
p
Im Hauptzeitmass (♩. = ♩)
(leidenschaftlich hingebend)
Da - hin!
pp
dim.
p
f
da - hin
möcht' ich mit
p
fp molto cresc.
f
(♩ wie vorher ♩.)
dir, o mein Ge-lieb - ter, ziehn.
f
pp
p

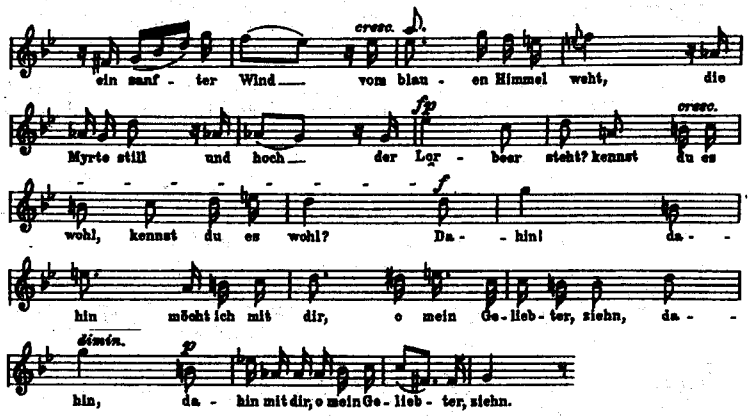
譜例２



譜例３

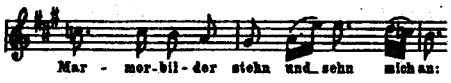


譜例４



譜例５

(Schubert) 区切れの不一致



(Beethoven) 区切れの不一致

du es wohl? を二度繰り返し、Dahin 以下も二度繰り返している。しかし二度目は大事な言葉である、 möcht' ich を省略している（譜例４）ヴォルフは Kennst du es wohl を二度繰り返しあとは原詩のままである（譜例１）。

ベートーヴェンの曲においては、最後に繰り返させた dahin の旋律が終止の形を取ることで、求めてやまない憧れの気持ちが、言葉を繰り返したにもかかわらず非常に弱いものになってしまった(譜例２）。次にシューベルトの曲に関しては、dahin の繰り返しのあまりの多さに、かえって原詩のもつ緊張感が薄れてしまった。（譜例３）シューマンの曲は憧れへの期待感、不安感というものの雰囲気はよく表れているのだが、それは言葉と一致していない。抑え切れない上昇の音型はもう３行目の ein sanfter から始まり、ミニョンの心の変化を感じるまもなく Kennst du es wohl? に音楽は突っ込んでいく（譜例４）。そして肝心のdahin の所で、音楽は下降を始め、憧れの強い気持ちとは裏腹なものになっている（譜例４）。ヴォルフの曲を見ると、 Kennst du es wohl? を原詩とは別に二度繰り返しているが、ピアノの間奏部の下降で始まり、歌の部分の下降とピアノ部分の上昇の重なり合い、ミニョンの期待と不安の入り交じった気持ちが巧みに表現され、二度目のさらに下降した歌の部分は不安感を募らせる効果を上げている。そして押さえ切れない期待はピアノによって運ばれて行く。Dahin はシンコペーションで音楽上の強拍の位置をずらすことで、その溜めがかえって憧れの気持ちの深さを強調している。（譜例１）

③で取り上げた区切れの位置の違いを見てみよう。４人ともこの詩の付曲に際し、有節リートの形を取っているが、ヴォルフは各節の言葉に応じて、微妙に旋律線を変えていることで、節ごとに違う区切れの位置やヘーブングの転置に対応している。この点でも他の３人が型にはまった有節リートの形式を取ったために、言葉が犠牲にされている部分がある（譜例５）。

④のヘーブングの転置についても見てみることにする。１、５行目の問いかけによる転置は、それぞれの作曲家がうまく付曲しているが、６行目の Möcht' の転置は、その前の Dahin の強調に力が注がれすぎて、この言葉は非常に軽んじられてしまっている。やはりここでもヴォルフは Möcht' を dahin からの続きで最高音にもっていき、憧れの気持ちの絶頂へと運んでいる。（譜例１）

このように見てくると、この一曲からも作曲家達の詩との向かい合う方法というものが垣間見えてくるようである。ベートーヴェンはやはりロマン派特有の抑え切れない感情の発露というよりも、ある一定の枠の中で音楽と詩を展開して行き、シューベルトは自分の中にあふれ出る旋律に言葉を合わしていき、シューマンは詩のもつ全体の雰囲気を的確に捉えるけれども、一つ一つの言葉への対応はそれほど厳しくなかったようである。ヴォルフは詩のもつイントネーションから最大限に音楽を引き出してくることに成功したようである。

第４章　テキストと朗誦法との関連

ヴォルフの朗誦的歌曲をテキストとの関連から述べるに当たって、彼の歌曲を次のように大きく二分して眺めてみることにする。

主観性の強いもの…宗教的・哲学的なもの、人生観を歌ったもの

客観性の強いもの…庶民の日常を扱ったもの、バラード風のもの

このような形に分けられると言うことは、彼が主観から客観へと移行していったロマン派後期から近代へ移行する時期に活動した作曲家であることがわかる。

まず最初の“主観性の強いもの”に見られる特徴は、非常にロマン的傾向が強いということである。何故ならば、それは彼の心情の吐露であり、祈りであり、決意の表明だったからである。ここでは、仲間たちに語ることよりも、上なるものに歌い上げることに主眼が置かれている。例を挙げると、彼

のれぞれの歌曲集の冒頭には、彼の作曲への意思がはっきりと読み取れる。アイヒェンドルフ歌曲集の第一曲目に置かれた『友達（Der Freund）』は、ヴォルフの歌の年である1888年に書かれているが、この曲には、回りに敵の多い彼が、その中で果敢に作曲していくんだという姿勢がはっきりと現れている。また、メーリケ歌曲集の第一曲『希望に向かう癒えたもの(Der Genesene an Hoffnug）』は、やはり1888年に書かれ、泉のように湧き上がる作曲への思いと、そのことへの感謝の気持ちが歌われている。イタリア歌曲集の第一曲『小さなものでも（Auch kleine Dinge）』では、小品ばかり集められたこの歌曲集のすばらしさと、人生の中の小さな庶民の生活、その中のささやかな出来事の中にある素晴らしさを語り始めることを歌っている。この他にも、メーリケ歌曲集の中の宗教的歌曲や、ゲーテ歌曲集の中の多くの歌曲など挙げられる。

さて、朗誦的歌曲を述べるに当たっては、次の“客観性の強いもの”がより強くその特性を表している。それではヴォルフはこの“客観性の強いもの”をどのような形で取り上げているのであろうか。ここでは、文学や美術の分野で一足先に花開かせていた“写実性”というところに重点が置かれている。何故ならばテキストをありのままに伝えることで、聴き手に作品への積極的な参加をしてもらい、作曲者と聴き手との直接的関係を持とうとしたのである。だから、何を題材に選ぶかということは非常に大切なことになる。ヴォルフが取り上げたのは物語性を持つバラード風のもの（メーリケ歌曲集に多く見られる）や小さいけれども逞しき庶民の生活（イタリア歌曲集、スペイン歌曲集などに数多くある）を描いたものなどである。まずテキストの内容を的確に聴き手に伝えるために、歌のパートはドイツ語の韻律法に則った朗誦法によって書かれているのはもちろんのことである。そしてピアノは非常に自由な形で音楽を奏でている。例えば、テキストの持つ雰囲気を醸し出しているものに『ヴァイラの歌（Gesang Weylas）』、テキストの中の具象的な表現の擬似音的な効果を表現しているものには『あばよ（Abschied）』があり、その中で、批評家が階段から落ちる音がピアノで弾かれている。また、テキストには具体的表現はないが、ヴォルフがテキストから独自のインスピレーションを働かせたものに『私はどんなに長く待ち望んでいたでしょう(Wie lange schon war immer mein Verlangen）』がある。ここでは恋人の弾き出すヴァイオリンの音色は、読み手の予想とは反して、ピアノはつっかえながら弾くとても下手なヴァイオリンを奏で始める。その他に、歌曲に登場する人物を、歌とピアノが同時に二人の違った心理を表したりしているものもある。『あなたにセレナーデを（Ein Ständchen Euch zu bringen）』では、歌はすぐ側にいる恋人に逢えない苛立ちを歌い、ピアノは恋人に懸命に誘いかけるギターの音を奏でている。以上のようにピアノは非常に様々な方法で、自由に音楽を展開させ、歌はテキストによって聴き手に語りかける形を取っている。以上述べたように、ヴォルフの朗誦的歌曲における特徴は、テキストの優位でもなく、音楽の優位でもなく、その二つがお互いの個性を生かしつつデュエットを奏でているところにある。そしてその方法で、彼の一つ一つの歌曲が、一つの世界を表現し得たことがリートの完成者とも言われる所以であろう。

第5章　ヴォルフ以降の歌曲

ドイツ・リートの完成者ともいわれるヴォルフの歌曲について考察を進めてきた。それではその後、歌曲はどのような方向を取っていくのだろうか。

次のような三つの方向に分かれて進んでいると考えられる。

一つは、R・シュトラウス（Richard Strauss 1864～1949）の歌曲に見られるようなオーケストラとの共演によるリートである。ここでは必然的に、歌うための会場はより広いものが要求され、声はオーケストラを突き抜けるより大きな声が要求され、ヴォルフがめざした言葉の伝達ということは弱められることになる。ここでは微妙なニュアンスよりも、大作りな雰囲気と、より響く、より透る

声が求められることになっていく。二つ目は、ベルリンで活躍した、K・ヴァイル（Kurt Weill 1900〜1950）の歌曲である。彼は音楽が複雑化する方向に反発し、音楽を大衆のものへ引き戻そうとした。それ故、音楽は単純化の方向へと進み、旋律もピアノ・パートも非常に単純化されていく。歌の旋律は、何度か聴くと鼻唄で歌えるような旋律であり、その表現においては演奏者が自由に解釈できる部分が拡大している。ピアノパートは、その旋律を支える和音の形で、伴奏としての役目を果たしている。

最後にシェーンベルクを中心とした作曲家達の作品である。シェーンベルクはヴォルフの汎調性的な音楽をさらに進め、調性という概念を捨てる。そしてヴォルフが用いた朗誦法とは全く違った形で“シュプレッヒゲザング”と呼ばれる朗誦的歌曲を築いていく。これは、ヴォルフの歌曲が調性感の薄れていく中にも旋律線を持ち、テキストをリアルに再創造させていったのとは大きく違うところがある。ここでシュプレッヒゲサングを取り上げるときに必ず持ち出されるシェーンベルクの『月に憑かれたピエロ（Pierrot Lunaire）』を見ることにする。歌の部分は確定された音を示す音符♩ではなく、 のように示された非常に不安定な音を、声はたどっていく。この楽譜の前書きに次のような演奏に関する指示が出されている。「Gesangston（♩で書かれたもの）とSprechton（で書かれたもの）の違いを正確に意識すること。そしてSprechtonはその音を出したらすぐに上がるか下がるかその音から離れていかねばならない。実際の演奏に当たり自然のままの会話に近づけようとしてはいけない。反対に普段の話し言葉と音楽的様式で作られた話し言葉は、その違いをはっきり意識しなければならない。しかし、決して歌のように思ってはならない。」－（）内は筆者註－つまり、シェーンベルクはテキストを“話すように”でもなく“歌うように”でもなく、一つの新しい形で音楽を作りあげてきたこのことは、ドイツ・リートの歩みの中でヴォルフに至るまで模索し続けてきたテキストへのアプローチの仕方と大きく異なっていると言えるであろう。ヴォルフが用いた朗誦的歌曲と、シェーンベルクが用いたものは全く視点を異にするものであることがわかるのである。

まとめ

以上のようにヴォルフの歌曲を中心に朗誦的歌曲について述べてきた。

このロマン派後期に現れた朗誦的歌曲とは、音楽と言葉の融合していく一つの飽和点であったと思われる。17世紀以来ヨーロッパ音楽を支えてきた調性感の崩壊とともに、シューベルト以降のロマン派ドイツ・リートはやはりヴォルフにおいて、頂点に達した感があると思われる。音楽と言葉が自立しながら融合していくという方向はこれ以後消えていく。第5章で述べたように、R・シュトラウスでは言葉が弱くなり、ヴァイルでは音楽が弱くなり、シェーンベルクでは言葉そのものではなく、言葉の持つ緊張感・雰囲気の伝達に重きが置かれるようになっている。

これらのことは19世紀以降のヨーロッパの歴史的・社会的・思想的な背景とも深くつながっていると思われる。それまで絶対的な支配力を持っていた貴族階級の衰退に伴う民族国家の台頭と市民階級の地位の向上、産業革命以来の物質・技術重視による人間性の軽視、そしてニーチェの「神は死んだ」の言葉に代表されるように、これまで絶対的であった価値観が崩れ去っていったことが、多くの人々に不安をもたらしたことは確かである。このような不安な時代の中でヴォルフは、人々に問いかけずにはいられなかったのではないだろうか。彼の描く人間は神であれ、王であれ庶民であれそれぞの赤裸々な姿であり、身を覆い隠す衣服を着けた人物には徹底的な皮肉と風刺が織り込まれている。朗誦的歌曲とはヴォルフにとって人間が埋没されていく時代への必死の抵抗であり、叫びだったのではないだろうか。彼以降この叫びは外に向かってされなくなり、孤独なうちなる魂への叫びに変わっていくと思われる。これ以降表現は非常に抽象的に、また象徴的になっていく。

この人間不在の不安感は、戦後技術の進歩と物質的な豊かさを求めて邁進してきた我々が、西欧の科学的ものの見方だけでは処理し切れなくなった人間の心というものへの戸惑い・不安感と同じものではないだろうか。一世紀前の歌曲が今なお、新鮮さを失わずに我々を魅きつけて止まないのはこの共通する苦悩ゆえではないだろうか。誰かとこの不安を共有・確認することで次へのステップを捜しているのではないだろうか。故に語るのである。

参考文献

アリストテレス　『詩学』　松本　仁助、岡　道男訳　世界思想社
岩田　靖夫、他　『西洋思想の歩み』　有斐閣　1993
江村　洋　　『ハプスブルグ家』　講談社現代新書　1990
ヴィオーラ、ヴァルター　『ドイツ・リートの歴史と美学』　石井　不二夫訳　音楽之友社　1973
ヴェルバ、エリック　『フーゴー・ヴォルフ評伝』　佐藤　牧夫、朝妻　令子訳　音楽之友社　1979
河合　隼雄　『物語と人間の科学』　岩波書店　1993
ゲーテ、フォン　ヴォルフガング　『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』　小宮　豊隆訳　岩波書店
坂部　恵　　『語り』　弘文堂　1990
佐藤　晃一　『ドイツ文学史』　明治書院　1993
鈴木　道子編集　『語りと音楽』　東京書籍　1990
スティーブンス、デニス　『歌曲の歴史』　石田　徹、石田　美栄訳　音楽之友社1986
デュラー、ヴァルター　『19世紀のドイツ・リート』　喜多尾　道冬訳　音楽之友社1987
山口　四郎　『ドイツ詩を読む人のために』　郁文堂　1989
渡辺　裕　　『聴衆の誕生』　春秋社　1992
渡辺　護　　『ウィーン音楽史（下）』　音楽之友社　1989

『国文学　解釈と鑑賞』　45巻12号　1980

標準音楽辞典　音楽之友社
ニューグローブ世界音楽大辞典　講談社

楽譜

Beethoven Sämtliche Lieder　Edition Peters
Schönberg,Arnold　『Pierrot Lunaire』 Universal=Edition
Schubert LiederⅡ　Edition Peters
Schumann LiederⅡ　Edition Peters
Wolf,Hugo Gesamtausgabe Ⅰ~Ⅲ Musikwissenschaftlicher Verlag