

武蔵野音楽大学大学院

令和3年度学位（博士）論文

論文題目

（日本語）

ハインリヒ・マルシュナーのオペラと歌曲——物語り歌からの再考——

（外国語）

Heinrich August Marschners Opern und Lieder: Neubetrachtung aus der Perspektive
der diegetischen sowie erzählenden Gesänge

研究領域

音楽学

研究指導教員

稲田隆之、寺本まり子

博士論文指導教員

石川亮子

学籍番号

148-401

ふりがな

よしがみ けいこ

氏

名

由上 溪子

武蔵野音楽大学大学院
学位（博士）論文要旨

学籍番号 148-401

研究領域 音楽学

氏名 由上 溪子

研究指導教員 稲田 隆之、寺本 まり子

博士論文指導教員 石川 亮子

論文題目（日本語）

ハインリヒ・マルシュナーのオペラと歌曲——物語り歌からの再考——

論文題目（外国語）

Heinrich August Marschners Opern und Lieder: Neubetrachtung aus der Perspektive der diegetischen sowie erzählenden Gesänge

要旨

本論文は、19世紀ドイツの作曲家ハインリヒ・マルシュナー Heinrich August Marschner (1795-1861) のオペラと歌曲について、物語り歌という角度から検証することで、彼のドイツ・ロマン派における創作の再評価を試みるものである。

マルシュナーは現在、専らオペラ史において、ヴェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) やヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) との比較において語られ、否定的な評価を受けることも少なくない。また、歌曲についてもあまり顧みられることはなかった。全集や作品目録も出版されておらず、創作の全体像がいまだ明らかになっていないこの作曲家は、ドイツ・ロマン派という時代のただ中で、どのような音楽観を持ち、どのような創作を行ったのだろうか。本研究において、彼のオペラと歌曲を対象とすることで、マルシュナー研究が抱える問題に切り込むこと

が可能となる。そこで有効となるのが、本論文で独自に用いる「物語り歌」という視点である。物語り歌とは、「物語り詩 Erzählgedicht, erzählendes Gedicht」に付曲した声楽曲を指す。物語り詩に付曲した声楽曲は 19 世紀当時、オペラと歌曲の両分野においてバラードやロマンツェ、リートなどと様々に呼ばれていたが、「物語り歌」という語を用いることで、異なる名称を作品に与えた当時の状況を踏まえつつ、詩の内容によって包括的に研究対象を選定することができる。

第 1 章では、マルシュナーの生涯を概観し、書簡や批評記事、自ら編集した楽譜の序文などの言説から、彼の音楽観を考察した。ドレスデンやハノーファーの劇場での経験を経て獲得したイタリア・オペラに対する理解は、彼の音楽観に大きく影響し、宮廷や聴衆によるイタリア人気に辟易しつつも、ドイツ・オペラやドイツ歌曲の発展のために様々な要素を取り入れようとする様子が、作曲家自身の言葉にありありと映し出されていた。

第 2 章では、19 世紀前半において、物語り歌に対して多く用いられていた名称であるバラードおよびロマンツェについて書かれた、当時の音楽事典や美学書を手掛かりに、物語り歌に対する 19 世紀当時の解釈を整理し、事典項目において引用されている当時の批評から作品に対する評価を確認した。そこから、物語り歌が題材や作曲形式の点で多様な在り方を見せていたこと、また、両名称の定義付けが様々に試みられたものの、その解釈は曖昧なままであったことが明らかにされた。そのような中でも、とりわけロマンツェは 19 世紀において強い時代性を帯び、その名称は当時のドイツ・オペラにおいて多く現れていたとともに、その時代性ゆえにロマンツェは、物語り歌を示す普遍的なジャンルとして確立したバラードとの明暗を分け、20 世紀初頭にはすでに、その名称の意義を声楽作品において失っていた。

第 3 章では、マルシュナーのオペラにおける物語り歌を分析した。オペラにおける物語り歌がドイツに限らない時代的な流れの中にあつたことを検証した後、マルシュナーのオペラ作品から 6 曲の物語り歌の詩的・音楽的・作劇法的分析を行った。これらの曲は韻律や音楽形式、歌う人物のオペラにおける役割などの点で、幾つかの根本的な特徴を共有していた一方で、マルシュナーは、ドラマにおける未来の暗示、過去の説明、コントラストをもたらす別の物語の挿入という 3 つの作劇法的機能を、物語り歌において使い分けていた。

第 4 章では、彼の歌曲における物語り歌 113 曲をその詩の内容によって、陰鬱で怪奇的、異国的、恋愛、市民的・ビーダーマイヤー的、伝説、民話、政治的・社会的という 7 つのカテゴリーに類別し、詩的・音楽的分析を行った。マルシュナーが作曲した物語り歌が様々な題材を持ち、ドイツ・ロマン派という多面的な思潮によって形作られた、19 世紀当時の趣味や流行などを色濃

く反映していたことは、彼が題材選択に際し、市民の需要を十分に理解していたことを意味している。

これらの考察を通して、以下のことが解明された。オペラと歌曲における物語り歌、という視点から見た 19 世紀前半のドイツは、まさに「物語る時代」だった。物語り歌というその数分間の箱庭の世界では、当時の人々が憧れを抱いた中世の世界や遠い異国、彼らが探求した民族のルーツとなる伝承やその中に現れる超自然的な存在、彼らが生きる市民社会が描き出されている。それはまさに、19 世紀前半のドイツの多面的な在り様、そのものである。

そして、マルシュナーは物語り歌を通じて、ドイツ・ロマン派の時代的広がりの中に位置づけられる。彼は、まさにこの時代を体現する作曲家であり、オペラと歌曲という分野において、この時代の音楽の充実化に貢献した。それは、ドイツ・ロマン派の音楽の特徴としてしばしば挙げられる、超人的な技巧や、夢想的な内的世界への没頭に至ることによって成し遂げられたのではない。彼は市民社会に根ざし、時流を正確に捉える感覚をもっていたがゆえに、この時代そのものを映し出す物語り歌を通して、市民の需要に応え、市民のための娯楽性と芸術性を両立させた。19 世紀前半のドイツ・オペラ史とドイツ歌曲史が、物語り歌という概念を通じて重なる。マルシュナーはドイツ・ロマン派という時代が求めた非現実の世界を、「物語る」という行為そのものによって生き生きと映し出す、「物語る」作曲家だったのである。

目次

序論	1
第1章 19世紀前半のドイツとマルシュナー	14
第1節 マルシュナーの生涯	14
第2節 マルシュナーの書簡とオペラ観	18
第3節 マルシュナーの批評、書簡、序文と歌曲観	65
第2章 ドイツ・ロマン派前半における物語り歌とその実際	72
第1節 バラード	73
第2節 ロマンツェ	112
第3章 マルシュナーのオペラと物語り歌	138
第1節 マルシュナーのオペラ創作	138
第2節 ロマン派のオペラにおける物語り歌	148
第3節 マルシュナーのオペラにおける物語り歌	159
第4節 オペラにおける物語り歌	209
第4章 マルシュナーの歌曲と物語り歌	229
第1節 マルシュナーの歌曲創作	229
第2節 マルシュナーの歌曲における物語り歌	261
第3節 物語り歌の詩と音楽	272
A. 陰鬱で怪奇な物語	272
B. 異国的な物語	292
C. 恋愛の物語	339
D. 市民的・ビーダーマイヤー的な物語	356
E. 伝説	380
F. 民話	387
G. 政治的・社会的な物語	408
結論	428

参考文献 ····· 438

別冊付録：資料

凡例

1. 括弧の用法

《	》	音楽作品名、
〈	〉	作品集における個々の楽曲名
『	』	詩集名、歌曲集名、書名、
「	」	論文名、引用文、歌詞、強調語句
()	年号、引用文献、挿入句
【	】	譜例、表、図版
[]	筆者注

2. 留意事項

- ① 人名、地名、固有名詞等の訳語は、可能な限り、原語の発音に近くなるよう考慮したが、慣例的な表記に従った場合など、言語の発音と相違のあるものも若干ある。また、楽曲の名称、歌詞の日本語訳については、対訳書から用いた場合のみ引用注を付けた。
- ② 人名の名前の原綴りや生没年は可能な限り正確に記したが、音楽史の文献や事典類には、それぞれ相違が多いことを付言する。
- ③ 調等はドイツ語表記、音名・音高はドイツ式とする。
- ④ 参考文献は引用文献を兼ねており、文中で参照させる引用の文末に（著者 出版年、参照ページ）を明記する。連続する2ページを表す際は、最初のページの後にfを付した。
例：(Jeitteles 1835, 77f)
- ⑤ 本論文における注は、脚注を用いる。
- ⑥ ・図版・譜例は、1ページを超える大きさの場合は別冊付録に収録する。

序論

本論文の目的とその背景

19世紀ドイツの作曲家ハインリヒ・マルシュナー Heinrich August Marschner (1795-1861) は、オペラと歌曲の両分野で多くの作品を残し、当時は重要な作曲家の一人として認識されていたものの、後の時代には専らオペラ史において、ヴェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) やヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) との比較の文脈で語られ、歌曲については副次的な扱いを受けてきた。本論文は、マルシュナーのオペラと歌曲について、「物語り歌 Die erzählenden Gesänge」という独自の視点から検証することで、彼のドイツ・ロマン派における創作の再評価を試みるものである。

ドイツ宮廷において上演されるオペラの多くがイタリア・オペラであったバロック時代から、ドイツ語オペラの誕生を経て、C. M. v. ヴェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) の《魔弾の射手 *Der Freischütz*》(1821年)によって、ドイツ国民オペラが確立されたドイツ・オペラ史と、中世のミンネゼンガー、ルネサンスのマイスタージンガーを経て、ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) やシラー Friedrich von Schiller (1759-1805) などの詩人による抒情詩の発展や、伴奏楽器としてのピアノの普及によって、シューベルト Franz Schubert (1797-1828) に始まる芸術歌曲としてのドイツ・リートへとつながるドイツ歌曲史とは、その成り立ちが全く異なり、これまでそれぞれに研究されてきた。

しかしながら、その生涯に10作のオペラとジングシュピールを作曲したヴェーバーを例に挙げれば、彼は歌曲も少なくとも95曲創作しており、彼の息子マックス Max Maria von Weber (1822-1881) は、その著書『カール・マリア・フォン・ヴェーバー——ある生涯—— *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*』(1864)において、ヴェーバーの歌曲作品について以下のように述べている。

ヴェーバーが彼のあらゆる作品によって、大オペラに至るまで、成し遂げなかった事を、彼は歌曲によって成し遂げた。彼のピアノ作品と管弦楽作品、室内楽曲は、彼をせいぜい音楽的的人生とアマチュア・名人気質のサークルの中では、重要な芸術家にしたが、彼の歌曲は、この時期に僅かにしか歌われなかったかも知れないけれど、彼を民族の心の

歌手へと押し上げている。その歌手は、熟練と客観性に対する彼の芸術的直観が練り上げられた時、たった一人で民族に芸術作品を授ける事が出来た。その中で、彼自身の命の鼓動を感じさせ、その歓声は歓声へと、涙は涙へと抗いがたく心を奪った。ヴェーバーの歌曲によってのみ、ヴェーバーのオペラへと道は通じた。すなわち、彼の自己像は、彼の世界観の音楽的具體化へと至ったのである。

(Weber, Max Maria von 1864, 71)

「民族の心の歌手」という言葉のように、国民主義的運動が盛んであった時代において、ドイツ民族としてアイデンティティを希求する人々の思いを掬い取るものであったと同時に、ヴェーバーの歌曲はオペラでは「成し遂げなかった事」を開拓しうる手段であった。このことは、作曲家にとって歌曲とオペラという二つのジャンルにおける創作が、相互連関のもとにあったことを示していると言えるだろう。

また、ゲーテは自身の著作『バラード——考察と解釈—— »Ballade«. Betrachtung und Auslegung』の中で、バラード詩を「それらの要素 [叙情的、叙事的、戯曲的要素] がまだ分けられておらず、命を持った原始の卵 (Ur-Ei) の中の様になっている」(Goethe n.d.) と表現しており、これが「劇的な出来事とそれに伴う視覚的なもの、演劇的なもの、広義ではオペラ的なものに対して開かれている」(Schnitzler 2010, 69) ことから、バラード、すなわち物語り詩が、叙情的、叙事的、戯曲的という異なる3つの詩的要素を内包し、オペラ化に適したジャンルであることがうかがえる。

さらに、市民の間で合唱活動が盛んになった19世紀のドイツにおいて、聴衆にとっても、物語り詩に付曲した声楽作品は、ある条件下でオペラに取って代わるものであった。

市民はコンサート・ホールにおいても、戯曲的な作品を聞いたがった。演奏会形式による部分的なオペラの上演は、間もなく十分ではなくなったのだ。「ミニ・ドラマ」として理解されたバラードは、脚色というテキストへの介入によって、比較的小さなまとまった合唱曲の規範としてアレンジされた。

(Sauer 1994, 1150)

このように、作曲家にとっての歌曲とオペラ創作、あるいは詩人や聴衆にとっての物語詩に付曲した歌曲とオペラが互いに関わりあっていたとするならば、片方の分野のみに作曲家を位

置付けてその作品を研究したとしても、そこから見えてくるのは作曲家の一面に過ぎない。

今日にいたるまで往々にしてなされてきたのは、19世紀前半のドイツ・ロマン派の作曲家がオペラと歌曲の両分野で作品を残していたとしても、より評価の高いどちらか片方のジャンル史の中でのみ語られる、ということである。

E. T. A. ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)、クロイツァー Conradin Kreutzer (1780-1849)、シュポーア Ludwig Spohr (1784-1859)、ヴェーバー、レーヴェ Carl Loewe (1796-1869)、シューベルト、ロルツィング Albert Lortzing (1801-1851) という、19世紀前半におけるドイツ・ロマン派の7人の作曲家を例に挙げよう。彼らの全創作におけるオペラと歌曲の割合は様々であり、受容史もそれぞれ異なる。先行研究の状況もそれぞれ異なっており、批判校訂全集は出版されているものの、いまだ歌曲の巻が出ていないヴェーバーや、批判校訂全集はオペラを含めて既に出版されているものの、そこから発展したオペラ作品研究がいまだ十分なされていないシューベルト、また死後から20世紀初頭まで忘れ去られ、その後オペラ作品を筆頭に再評価されたシュポーアのような作曲家もいる。

19世紀のドイツ歌曲発展の流れの中に、E. T. A. ホフマンやヴェーバー達が置かれることは少なく、同様に、19世紀ドイツ・ロマン派オペラを語る中で、レーヴェやシューベルトの作品に言及することも稀と言って差し支えないだろう。しかしながら近年では、オペラ作曲家と見なされてきた、クロイツァーがバラード作曲家として取り上げられたり (Sedivý 2017)、シュポーアの歌曲作品が2009年から全集として Dohr 社から出版されるなど、これまであまり照らされてこなかった作曲家の別側面に光を当てた研究もなされている。

このような特定のジャンルに対する関心の偏りは、日本におけるドイツ・ロマン派研究にも存在し、シューベルトの歌曲や、声楽作品に限らなければシューマンのピアノ曲など、一部の作曲家や作品を対象とした研究が非常に多い。その一方で、変わりゆく時代の影響を受け、後の時代において時代遅れと見なされて、今日まで顧慮されないままの作曲家や作品が数多く存在することは論を俟たない。

先行研究

マルシュナーもまた、歴史の中でその評価が変化していった作曲家の一人である。存命中の19世紀当時は非常に人気があり、オペラ作品の実際の上演回数からも、その受容は理解されうるだろう。例えば、彼のオペラ作品の中で最も上演回数が多い《聖堂騎士とユダヤ女 *Der Templer*

und die Jüdin》(1829年初演)は、ハノーファーで109回(1831-32年)、ベルリンで42回(1831-83年)、ブレスラウでは6週間の間に18回(1834年)、コペンハーゲンで22回(1834-71年)上演されている他、アムステルダム(1837、65年)や、ロッテルダム(1864年)、サンクトペテルブルク(1840年、ロシア語上演)、ロンドン(1840年、英語上演)、ニューヨーク(1872年、英語上演)、ブダペスト(1890年、ハンガリー語上演)でも上演されている(Palmer 1980, 97/100)。彼の作品受容に対するこのような認識は初期のマルシュナー研究にも受け継がれていた。

マルシュナー研究として最も早い段階で着手されたのが、彼の存命中から出版され始めた伝記である。1854年にノイマン Neumann によって、作曲家の没後40年である1901年にはミュンツァー Münzer によって伝記が出版された。これらの研究では、マルシュナーは最も著名なドイツ人オペラ作曲家の一人として認識・評価されており、オペラ《吸血鬼 *Der Vampyr*》(1828年初演)、《聖堂騎士とユダヤ女》、《ハンス・ハイリング *Hans Heiling*》(1833年初演)の3作が、彼の最も成功したオペラ作品として研究全体の中心に据えられた。一方で、マルシュナーのオペラ作品に対しては、早い段階から以下のような批判もなされていた。

それから、彼 [マルシュナー] はハノーヴァーに赴いた。彼がベルリンでまず上演したオペラ《ハンス・ハイリング》を、当時、私はヴェルツブルクで初めて知った。それは私に、不安定さの傾向と創作力の衰退を示したのである。

(Wagner 1911, 347)

第二次世界大戦後のドイツにおいて、マルシュナー研究は20世紀初頭までのものとは異なる様相を見せる。それは、ケーラー Köhler (1930-2012) による1956年の博士論文や1970年の研究発表に見られるように、オペラ創作に際してマルシュナーが用いたオーケストレーションや声楽書法などの作曲技法に焦点を当て、彼のオペラ作品における作曲的特徴や「レチタティーヴォとシェーナによる彼のあらゆる表現方法の総括として(略)アリオソの朗唱という中間ジャンルを作り出し」(Köhler 1971, 462) たことを指摘し、ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) の楽劇を頂点とするドイツ・オペラ史の中に、その重要な先駆者の一人として位置づける傾向であった。

その後、マルシュナー生誕200年の1995年には、彼の故郷ツィッタウで行われた「マルシュナー・シンポジウム Marschner-Symposium」において、様々なマルシュナー研究が発表された(Behrendt/Vogt 1998)。その12本の研究発表のうち、《吸血鬼》や《ハンス・ハイリング》

といったオペラに関する論文が7本を占めていることから、成功作と見なされ続けてきた一部のオペラ作品が継続的に研究者たちの関心を引き続けていることが分かる。その一方で、その他のオペラ作品や他ジャンルの作品を対象とした研究は、限定的であることが理解されうるだろう。

作曲家マルシュナーとそのオペラ作品は、音楽事典などの概観的なドイツ・オペラ史研究において、ヴェーバーやヴァーグナーとの比較という文脈で、以下のように評価されてきた。

こういった着想〔通例2人の個別の人物として描かれてきた、善悪などの異なる属性を1人の人物に結合する技法〕について、マルシュナーはティークとそのグループから刺激を受けているが、それらを神による救済のドラマにまで発展させることはなかった。彼の作品は、内容と形式の点ではヴェーバーとヴァーグナーをつなぐだけのものにとどまっている。

(Köhler 1994, 491)

マルシュナーは、劇の細部にかかわるものなどにヴァーグナーを予見させるさまざまな側面を持っていた。マルシュナーもヴェーバーと同様、管弦楽に依存するところが大きかったが、ヴェーバーほど楽器の効果に関して鋭い耳を持たず、ヴェーバーに匹敵するほどの旋律的才能もなかった。

(ウォーラック 1993, 512)

このように、ドイツ・オペラ史においてヴェーバーとヴァーグナーの間の空白の時代を埋めるためにマルシュナーを配置してきた、こうした歴史観について、ファールホルツ Fahrholz は自身の博士論文で以下のように問題視している。

作品の発見のためだけでなく、作曲家マルシュナーの発見のためにも、彼の「先駆者」カール・マリア・フォン・ヴェーバーと、彼の「後継者」リヒャルト・ヴァーグナーの間の歴史的な「仲介者の立場」は、重大な影響をもたらすものだと実証されるべきである。

(中略) 19世紀から伝承された見解、例えばヴェーバーへのマルシュナーの依存関係、ヴァーグナーにとっての手本の役割、あるいは「国民オペラ」の発展への彼の影響は、今日まで部分的に、全く言葉どおりに保たれていたし、とりわけ、オペラ・ガイドのような

概要的な出版物において繰り返し現れている。

(Fahrholz 2015, 4f)

上記は、マルシュナーのオペラ《聖堂騎士とユダヤ女》を研究対象とした、ファールホルツの2015年の博士論文から引用したものである。そこでは、《吸血鬼》と《ハンス・ハイリング》と同様に19世紀から20世紀初期にかけて人気だったにも関わらず、21世紀においてもはや劇場のレパートリーから消え去っている、《聖堂騎士とユダヤ女》という作品と、作曲家マルシュナーの再評価が試みられている。ファールホルツは、マルシュナーの作品がこれまでのドイツ・オペラ史において、「国民オペラ」としてカノン化されず、作曲家自身も、ドイツ・オペラの発展において、一つの道筋を提示した重要人物とは見なされていない現状を指摘する。そして彼女はそれ故に、マルシュナーと彼のオペラは標準的なロマン的オペラの代弁者であり得るし、「ロマン的」とは何かを探るために相応しい研究対象である、と述べているのである。

以上のように、マルシュナーが主としてオペラ作曲家として注目されてきた一方で、彼の歌曲作品は散発的な研究を除いて、殆ど顧慮されなかった。しかしながら、リップルト Lippert によって指摘されているように、マルシュナーの歌曲作品は彼の音楽創作全体の中でも最も多い割合を占めており、全196作品中、ピアノ伴奏付き独唱歌曲に限定しても歌曲集89冊、曲数にして430曲以上作曲している。これらのうち、殆ど全ての作品がマルシュナーの存命中に出版されていることから、彼が19世紀当時にオペラ作曲家としてだけでなく、歌曲作曲家としても一定の評価を得ていたことがうかがえるだろう。しかしながら、彼の成功したオペラ作品と比較され、歌曲作品はマルシュナーの存命中からすでに、「その雑な仕上がり」(Lippert 1989, 7) や作曲者の「芸術的な興味が求めるより、多くの順応を大事にした」(Lippert 1989, 7) ことが批評家たちによって指摘されていた。

マルシュナーの歌曲研究としては、1911年のヒルシュベルク Hirschberg による寄稿論文「ハインリヒ・マルシュナーのバラード Heinrich Marschners Balladen」や、1989年のリップルトによる『ハインリヒ・マルシュナーのピアノ歌曲 *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*』、1995年のシュトライテンベルク Streitenberg による寄稿論文「淑女のための愛と紳士のための政治 *Liebe für die Dame und Politik für den Herrn*」が挙げられる。これらの研究については本論文第4章第1節で詳述することとなるが、作曲家の存命中から始まったマルシュナー研究史において、伝記やオペラ研究と比較して、歌曲研究はいまだ少数であると言わざるを得ない。シュトライ

テンベルクによる最新の研究から 15 年以上経過していることから、歌曲研究はマルシュナー研究の中でも、とりわけ速やかに着手されるべき分野である。

彼の個々の作品、あるいは作品ジャンルに対するこのような学術的関心の偏りは、音楽事典に掲載されている作曲家の項目においても確認することができる。以下は、音楽大事典『ニューグローヴ世界音楽大事典 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』（以下、NG）のオンライン版である、『グローヴ・ミュージック・オンライン *Grove Music Online*』における、マルシュナーの歌曲への言及である。

マルシュナーは 60 冊以上の独唱歌曲——およそ 300 曲の個々の作品——を出版した。

《月時計》(op. 102-2) のような彼のバラードとロマンツェにおけると同様に、op. 51, 61, 73, 173, 184 そして 187 において行ったように、彼が理解し、そしてロマン的オペラの中で伝えたドイツ民族の表現形式と彼が緊密でい続けた間は、彼は聴衆の心に届いていた。

《東方の情景》op. 90 や、劇的カンタータという新しいジャンルを創設しようという試みであった、《東方からの響き》op. 109 と題された外見上標題的な歌曲の 4 巻のような、彼の異国的な作品もまた、興味を呼び起こした。しかしながら、多くの独唱歌曲は単純に、食卓に食事を置くための手段だった。リップルトは、マルシュナーが彼のオペラを舞台にかけるための努力に夢中になって、自身の書簡の中で、彼の歌曲作品には決して言及していないことを指摘している。多くの作品が、速度の変わらない 16 分音符や *colla parte* のバスのような、機械的な伴奏装置に支えられた旋律における「やる気のない冗長さ」（リップルト）によって、漂泊しているように見える。

(Palmer 2001 Online)

この項目を執筆したパルマー Palmer は、1978 年に、マルシュナーの舞台作品を対象とした博士論文「ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー (1795-1861) ——彼の生涯と舞台作品—— *Heinrich August Marschner (1795-1861). his life and stage works*」を執筆した人物である。そのため、当該の項目ではマルシュナーの生涯についての詳細な解説や、オペラ作品に見られる作曲様式についての深い考察がなされ、そこからオペラ作曲家としてのマルシュナーがドイツ・オペラ史に占める立場が裏付けられている。しかし他方、オペラにおける合唱から出発して、彼の男声合唱曲に言及している段落を除けば、マルシュナーの歌曲に対する言説は上記の引用部分のみとなる。

この中でパルマーは、マルシュナーが一部の歌曲においてもドイツ民族の表現形式と密接であったことを示すために、例として幾つかの作品番号を挙げている。しかし、これらの6作品(31曲)は作詩者、作曲形式、創作時期も様々であり、いかなる点において、マルシュナーが「ドイツ民族の表現形式と緊密で居続けた」のかは明らかではない。

また、リップルトの言葉を引用した、「多くの作品が、速度の変わらない16分音符や *colla parte* のバスのような、機械的な伴奏装置に支えられた旋律における『やる気のない冗長さ』(リップルト)によって、漂泊しているように見える。」という言述からは、パルマーがマルシュナーの歌曲の多くにみられる作曲的特徴の一面を、彼の創作意欲の低さの現れとして捉えていることが分かる。ところが、マルシュナーがドイツ民族の表現形式と緊密であったことを示すために、パルマーが先に挙げた作品においても、このような作曲技法は確認できる。例を挙げるならば、《告白 *Geständniss*》op. 51-1 や《夜の輪舞 *Abendreihn*》op. 61-2 では、ピアノ伴奏の右手が「速度の変わらない16分音符」であるし、《報われぬ私の憧れ *Umsonst ist mein Sehnen*》op. 184-1 の前半部分では、ピアノ伴奏の左手が歌唱旋律をなぞっているため、パルマーの指摘する「主旋律に合わせたバス *a colla parte bass*」ということになる。この点のみを考慮しても、マルシュナーの歌曲作品の質に対するパルマーの判断基準は明確ではなく、その価値判断は根拠に乏しいように思われる。

次に、ドイツ語の音楽大事典『歴史と現在における音楽 *Musik in Geschichte und Gegenwart*』(以下、*MGG*)に掲載されているマルシュナーの項目において、項目執筆者のヴァイデリッヒ *Waidelich* が歌曲作品、あるいはオペラと比較したその他のジャンルの作品に言及している箇所を以下に2つ引用する。

マルシュナーは200を遥かに超える作品を出版し、そのうち、ほんの一部だけがオペラというジャンルに割り当てられている。しかしながら、彼の重要さ(価値)は殆ど後者のみに基づいている。

(*Waidelich 2004, Sp. 1143*)

彼の大規模な歌曲作品(独唱歌曲による約100巻、約430の個々の曲)にもまた、二義的な価値が相応しい。マルシュナーの歌曲は継続的な収入源の確保のための、そして作曲家として個人の家庭にも姿を見せるための副産物であった。(中略)50曲以上が、

民謡調の簡素な有節歌曲である。(中略) ベートーヴェンの《バガテル》ならびに、Joh. Fr. ライヒャルト、トマーシェクやヴェーバーの歌曲に影響された、初期のギター作品やギター歌曲は美学的に、その時代の頂点へと進んでいるし、多くの後のピアノ伴奏独唱曲と違って、亜流ではない。

(Waidelich 2004, Sp. 1145f)

本論文第3章第1節で後述するが、ヴァイデリッヒもまた、1996年および2001年に、マルシュナーのオペラにまつわる日記の記述や、雑誌に投稿された自己宣伝を読み解く論文を発表している。一つ目の引用から既に明らかなように、ヴァイデリッヒは、マルシュナーの作品全体においてほんの一部を占めているオペラ作品こそが、彼の重要性を示すものである、という姿勢を取っており、それは二つ目の引用の冒頭においても一貫している。

恣意的と言わざるを得ないのは、マルシュナーの独唱歌曲が約430曲あることを指摘した一方で、「民謡調の簡素な有節歌曲」の数のみに触れている点である。すなわち、それらを除いた約380曲については一切の言及がなく、マルシュナーの歌曲作品の全体像を提示する姿勢に欠けている。

マルシュナーの歌曲に対するバルマーの見解と共通して、ヴァイデリッヒもまた、マルシュナーの歌曲創作の多くが、単に金銭的な理由から行われたものであったことを指摘している他、彼のバラード¹、そして《東方の情景》op. 90に言及している。つまり、1911年のヒルシュベルクや1989年のリップルト、そして1995年のシュトライテンベルクによる歌曲研究を経てもなお、彼の歌曲に対する標準的な認識と価値評価がこれらの点に集約されているのが、マルシュナー研究の現状の問題の一つであることが理解されうるだろう。

研究方法

このように、オペラと歌曲の両分野において多くの作品を残し、19世紀当時に人気を博していたにも拘らず、マルシュナーは殆どドイツ・オペラ史においてのみ語られており、さらにそのオペラ史における作曲家像は、つねに「先駆者」と「後継者」との比較によって、描き出されてきた。では、マルシュナーや彼の作品を、いかにしてオペラと歌曲の両面から再考し、彼のドイツ・ロマン派における創作を再評価することができるのだろうか。それを可能にするのが、

¹ ただし、ヴァイデリッヒは具体的な作品名やその評価には触れず、初期のバラードがツムシュテーク Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) の影響を受けていたことのみ言及している。

本研究で用いる「物語り歌」という視点である。

本論文では、マルシュナーのオペラと歌曲²の両分野に共通して現れるジャンルである、「物語り歌 Erzählende Gesänge」という視点を用いて研究対象を選定する。この語は、本論文において筆者が独自に用いる声楽作品のジャンル名称であり、ドイツ詩学において用いられる「物語り詩 Erzählendes Gedicht」という語に着想を得て、そのような詩に付曲した声楽作品を指すものである。

物語り詩に付曲した声楽作品には、19世紀当時、詩人、作曲家、理論家、評論家たちによって思い思いに「バラード Ballade」、「ロマンツェ Romanze」、「リート Lied」、「レグエンデ Legende」等の多様な名称が与えられた。そこで歌われる物語は、怪談的、異国的、歴史的、民話的などの多彩な題材を持っており、これらの題材からは、当時の時代精神ともいえるロマン派的傾向を読み取ることができた。すなわち、ロマン派という潮流の根底にある「ここではないどこか」に対する憧れが、現実・現在からかけ離れた世界や、時間的・空間的隔たりのある世界を物語りに求めたことが、これらの題材の選択からも確認できるのである。また、これらの歌はオペラにおいても頻繁に現れている。その際には、奇妙、悪魔的、異様といった、様々な「ロマン的」雰囲気をもたらすために、これらの題材が好んで用いられていた。

特に、バラードとロマンツェという名称はしばしば混同され、当時の理論家たちですらこれらの区別に困難を抱えていた。彼らが試みた定義付けの中には、バラードに叙事的要素の、ロマンツェに叙情的要素の優位を見出す説や、バラードに「北よりの性格」、ロマンツェに「南よりの性格」を見出す説などがあるが、結局、今日にいたるまでその区別は曖昧なままである。このことは、『グローヴ・オンライン』における両項目「バラード」、「ロマンツェ」において、ゲーテの詩「野ばら *Heidenröslein*」や「漁師 *Der Fischer*」などの同一の詩作品が挙げられていることから確認できる。

一つの詩や歌曲作品が、見る者によって異なるジャンルに分類されていることは、現代においてもバラードとロマンツェの境界が引かれ得ないことを証明しており、これらのジャンルを巡る問題を顕著に表すものである。今日では、この曖昧さゆえに本来の作品のジャンルが無視

² 本論文において筆者が「歌曲」という語によって指すのは、広義の「リート Lied」あるいは「歌曲 Gesang」である。何故なら、19世紀当時のドイツ語で書かれた楽譜や文献などの資料において、「合唱曲 Chorlied」、「オーケストラ伴奏歌曲 Orchesterlied」、「男声4声のための歌曲 Lieder für 4 Männerstimmen」などの語法が多く確認でき、「Lied」という言葉が厳密に「ピアノ伴奏付き独唱叙情歌曲」を指していないからである。そのため、本論文では「歌曲」という名称のもとに、重唱や合唱を含み、伴奏楽器などの編成をピアノに限定しないことを断っておく。

され、「バラード」という一つのジャンルに押し込められる「バラード研究」も少なくない。そのため、本論文では、19世紀当時の人々の時代精神が反映された多様な名称を無視することなく、また、名称によって研究対象を取捨選択せず、あくまで詩の内容に着目して対象作品を包括的に取り上げるために、「物語り歌」という新たなカテゴリーを用いるのである。

作品の選定と詳細な分析は第3、第4章で行うこととするが、この概念を理解するための一助として、ここで著名な作曲家の作品から具体例を挙げるならば、シューベルトの《魔王 *Erlkönig*》や、《トゥーレの王 *Der König in Thule*》、ヴァーグナーのオペラ《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》などになる。マルシュナーもまた、4作のオペラにおいて6曲、歌曲において113曲の物語り歌を作曲しており、物語り歌がオペラと歌曲という異なる分野を横断して現れるという点で特徴的であると同時に、マルシュナーに限らず、同時代の他作曲家によっても、オペラや歌曲において、物語り歌が作曲されていたことが理解されうるだろう。特にオペラにおいては、作曲家たちが物語り歌に「オペラの筋の外で、理解のために必要不可欠な重要な出来事」(Sauer 1994, Sp. 1151)を描写させたり、「舞台上の出来事から遠く離れた出来事を伝え」(Gstrein 1994, Sp. 529)させるなどの作劇法的機能を与える傾向があった。

これらのことが意味するのは、物語り歌が時代的な広がりの中にあっただということであり、マルシュナーの物語り歌の考察を通して、ロマン派の初期から最盛期にかけて、すなわち19世紀前半の、ドイツ・オペラ史とドイツ歌曲史という二つの歴史を、ドイツ・ロマン派を象徴する概念である「物語り歌」という交差点で重ねることができるだろう。これにより、二つの分野を通じて当時の人々が求め、マルシュナーが描き出したものが、ドイツ・ロマン派の全体像として明らかになるだろう。

本論文が目指すこの目的は、ファールホルツが自身の博士論文で以下のように述べた研究目的と根本的に合致している。

音楽的・形式的な観点の他に、文学的な問題提起や、歴史社会的な、社会学的な、演劇学的な、そして特に伝記的な条件を取り上げる、この学際的な試みは、ひょっとすると、概念的な要素への極めて高い関心を伴って、ドイツ・ロマン的オペラの本質という問題性に接近することができるだろう。《聖堂騎士とユダヤ女》を考慮してこれに着手することは、本研究の一つの目的である。

(Fahrholz 2015, 6)

ロマン派研究に際して用いられてきた従来の観点によって、これまでのマルシュナーの評価が定められてきたとするならば、フェールホルツが提唱するように、様々な観点を取り入れた学際的な研究によってこそ、マルシュナーの作品の再評価が可能となり、さらにはドイツ・ロマン派とは何か、という本質的な問いに対する新たな視座をもたらすことができるだろう。

本論文の構成

本文の第1章では、作曲家マルシュナーの生涯を概観し、彼の書簡や、彼が音楽雑誌に投稿した批評記事などから、彼のオペラ観ならびに歌曲観を読み解き、実際の作品分析に立ち入る準備として、彼がドイツ・オペラや歌曲に対して、どのような理念を持っていたかを明らかにする。

第2章では、19世紀前半において、物語り歌に対して多く用いられていた名称である「バラード」、「ロマンツェ」などについて、当時の音楽事典・美学事典から事典項目や、当時の美学者の講義内容を編集・出版した書籍などから該当箇所を引用し、「物語り歌」とは何か、19世紀当時どのように解釈されていたかを考察する。

第3章では、まず、マルシュナーのオペラ研究史について詳細に確認する。その後、19世紀当時の他作曲家のオペラに見られる物語り歌を概観したのち、マルシュナーのオペラ作品4作から6曲の物語り歌の詩的・音楽的・作劇法的分析を行い、彼がオペラという一つの大きなドラマの中で、物語り歌にどのような音楽を与え、いかに機能させたかを考察する。

第4章では、彼の歌曲研究史を概観したのち、彼の歌曲における物語り歌を、詩の内容によって7つのカテゴリーに分類する。その後、カテゴリー毎に作品を詩的・音楽的に分析し、マルシュナーが、とりわけ多様な題材をもつ、歌曲における物語り歌を、音楽によってどのように表現し、19世紀前半のドイツ・ロマン派の思潮がいかに反映されているかを考察する。

以上4章を通して、オペラと歌曲の作曲家としてのマルシュナーの全体像のうち、当時の時代精神や人々の趣味をマルシュナーがどのように理解し、いかにして応えたのか、というマルシュナーの作曲家像の思想的な面と、オペラと歌曲作曲家としての実践的な面が新たな角度から解明されうるだろう。そして、このマルシュナー研究を通じて、その背景にあるドイツ・ロマン派の全体像に新たな視座が提示されることを期待する。

本研究を通して、マルシュナーの物語り歌の歌詞対訳や楽譜等の資料収集、最新の作品表の作成を行った。ベルリン留学中にドイツ国内外の図書館で行った楽譜資料の収集作業は大きな

成果を収め、それは最新の作品表の作成にも繋がっている。これらの研究資料の一部は、別冊の付録に収められている。また、現地の図書館では筆者自身によるコピーではなく、図書館にデジタル化を依頼することで資料を入手しているものもある（現在ではベルリン国立図書館やオーストリア国立図書館などのインターネット・サイトで、筆者が依頼した資料が無料で公開されている）。

第1章 19世紀前半のドイツとマルシュナー

本章では、オペラ・歌曲作曲家としてのマルシュナーが、19世紀前半のドイツという環境において築いた経歴と、その中で持つに至った音楽観について検証しよう。まず第1節では、マルシュナーの伝記研究と彼の生涯を概観する。第2節では、彼が宮廷楽長を務めていた期間のハノーファー王立宮廷劇場でのオペラの上演状況を確認し、当時の劇場が置かれていた状況に対し、彼がいかなる考えを抱いていたかを彼の言説から考察する。その後、オペラ作曲家としての彼のオペラ観を、オペラ創作時にマルシュナーが台本作家と交わした書簡から読み解く。第3節では、歌曲作曲家としての彼の歌曲観を、彼が執筆した批評記事および書簡から検証し、彼がいかに購買層を意識して作品を提供していたのかを、自身が編集した楽譜の序文から読み解く。

第1節 マルシュナーの生涯

マルシュナー研究として最も早い段階で着手されたのが伝記であり、マルシュナーの伝記は、彼の存命中から出版され始めた。ノイマン William Neumann による伝記シリーズ『近代の作曲家たち *Die Componisten der neueren Zeit*』の、1854年に出版された第15部『ハインリヒ・マルシュナー *Heinrich Marschner*』(Neumann 1854)は、巻末に op. 169 までの作品目録を載せている。

さらには、伝記シリーズ『著名な音楽家たち *Berühmte Musiker*』の第12巻として、マルシュナーの没後40年である1901年に、ミュンツァー Georg Münzer による『ハインリヒ・マルシュナー *Heinrich Marschner*』(Münzer 1901)が出版され、作曲家の青少年時代から死に至るまでの生涯が、7章構成で紹介された。そこでは、《吸血鬼》、《聖堂騎士とユダヤ女》、《ハンス・ハイリング》に1章ずつを当てており、彼の最も成功したオペラ作品3作が研究全体の中心に据えられていることが、章立てからも明らかである。

また、本論第3章第1節で詳述することとなるが、パルマー Allen Dean Palmer の博士論文「ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー (1795-1861) ——彼の生涯と舞台作品——

Heinrich August Marschner (1795-1861) his life and stage works」(Palmer 1980)もまた、マルシュ

ナーの舞台作品と絡めた彼の伝記を執筆している。

幼少期～音楽家になるまで

ハインリヒ・マルシュナーは、1795年ツィッタウに生まれ、1861年ハノーファーに没した作曲家である。その生涯のうち、彼は主にドイツではライプツィヒ、ドレスデン、ハノーファーの他、プレスブルク（現スロヴァキアの首都ブラチスラヴァ）やダンツィヒ（現ポーランドのグダニスク）で活動した。

ドイツ東部のツィッタウで、ボヘミア系の職人の家庭のもとに生まれたマルシュナーは、9歳で地元のギムナジウムに入学し、1807-08年にバウツェンのオルガニストであったベルクト Christian Gottlob August Bergt (1772-1837) のオラトリオのためにソリストを務め、神学校の音楽監督ヘリング Carl Gottlieb Hering (1766-1853) のもとで作曲を学んだ。ギムナジウム卒業後は、ライプツィヒ大学で法学を学びながら、Joh. G. シヒト Johann Gottfried Schicht (1753-1823) のもとで引き続き作曲を学び、1816年からプレスブルクのジチー伯爵 Johann Nepomuk Graf Zichy (1753-1826) の音楽教師を務め、後にグラサルコーヴィチ伯爵 Antal Grassalkovich III. (1771-1841) より楽長に任命される。プレスブルク滞在中に作曲したオペラ《ハインリヒ4世とドービニェ *Heinrich IV. und d'Aubigné*》は、1820年にヴェーバーによってドレスデンで初演された。

ドレスデン時代

1821年からドレスデンに移住すると、マルシュナーは、1824年から2年間、ドレスデン宮廷劇場の音楽監督として、ドイツ・オペラ部門の宮廷楽長ヴェーバーとイタリア・オペラ部門の宮廷楽長モルラッキ Francesco Morlacchi (1784-1841) のもとで、ドイツ、イタリア・オペラ両方の実践経験を重ねた。この時、ヴェーバーは既に健康状態が芳しくなく、モルラッキもまた不在がちだったため、マルシュナーはドイツとイタリア両方のオペラを指揮し続けなければならない状況に置かれており、後にこの時の経験が、マルシュナーの音楽観に大きな影響を与えることになる。

ライプツィヒ時代

ヴェーバーの死後、音楽監督としての職を解雇されたマルシュナーは、妻マリアンネ Marianne Wohlbrück-Marschner (1804-1854) とともに雇用契約を求めて演奏旅行をする。その結

果、妻はソプラノ歌手として、マルシュナーは音楽監督としてダンツィヒで半年間の契約を取り付けた。その後、1827年にライプツィヒに移住すると、1828年にオペラ《吸血鬼》で、続く1829年に《聖堂騎士とユダヤ女》で成功を収め、マルシュナーはオペラ作曲家としての地位を確立する。

ハノーファー時代

1831年にハノーファー王立宮廷劇場から楽長に任命される。試用期間を終えた翌32年からは宮廷楽長となり、翌33年には《ハンス・ハイリング》をベルリンで初演することとなる。1859年には、劇場から音楽総監督の称号を与えられ、1861年まで恩給生活を過ごした。

このように概観すると、マルシュナーの生涯は、諸都市の劇場で得た音楽監督や宮廷楽長などの公職に就くことで重ねていった音楽家としてのキャリアと、その間にも継続して行われたオペラ創作によって特徴づけられるだろう（【表1】マルシュナーの生涯年表 別冊付録 p. 16 参照）。歌曲の分野においても、マルシュナーはその生涯を通じて op. 1¹から op. 192²まで 430 曲以上の作品を創作したほか、彼の合唱曲や重唱曲も 1820 年代から 1860 年頃まで作曲され続けた（Waidelich 2004, Sp. 1139-41, 1145）。このことから、オペラ作曲家や指揮者としての劇場での活動とともに、歌曲創作もまた彼の音楽人生の中に深く根付いていたことが理解されうるだろう。

器楽創作については、ピアノ・ソナタが 1815 年から 1832 年頃までに 10 曲作曲されているほか、幻想曲や変奏曲、ロンドなども、主に彼がオペラ作曲家として大成する 1830 年代、すなわちライプツィヒ時代までに取り組みられている。室内楽は 1840 年から積極的に取り組みられ、彼の全 7 曲のうち 6 曲のピアノ三重奏曲が 1855 年までに創作されており、ハノーファー時代以降に集中している。管弦楽曲としては、協奏曲や前奏曲が 1830 年代までに作曲されているが、3 つの交響曲はいずれも自筆譜の断片しか見つかっていない（Waidelich 2004, Sp. 1142）。

このようにして、マルシュナーはまずは伯爵付きの音楽教師として音楽家の経歴を開始させ、その後、ドレスデンおよびダンツィヒでの音楽監督を経験し、最終的にはハノーファー王

¹ 出版年不明。

² 1860 年代に出版。自筆譜のみ現存。

立宮廷劇場で宮廷楽長を約 30 年間務めた。複数の劇場で現場経験を積んだマルシュナーだが、彼が関わった当時のドイツの劇場とはどのようなものだったのだろうか。

次節では、宮廷楽長として、マルシュナーがその生涯に最も長く務めたハノーファー王立宮廷劇場での当時のオペラの上演状況を概観し、それらの作品や同時代のオペラ作曲家に対し、マルシュナーがどのような評価を下し、当時の劇場が置かれていた状況にどのような見解を示していたのかを考察する。その後、オペラ作曲家としてマルシュナーが自身のオペラ創作に際して抱いていたオペラ観を検証する。

第2節 マルシュナーの書簡とオペラ観

本節では、まず宮廷楽長としてマルシュナーが務めていた劇場でのオペラの初演目録およびマルシュナーの言説を確認し、ハノーファーを一例として、19世紀当時のドイツの劇場が置かれていた状況の一面を理解する。そこから、マルシュナー自身がそのような状況を背景としたオペラ創作に際して、いかなる理念を抱いていたのかを検証しよう。

第1項 宮廷楽長マルシュナーとオペラの上演状況

以下の表は、『ハインリヒ・マルシュナー——ハノーファー王立宮廷楽長—— *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*』に記載の「マルシュナーの任期期間におけるオペラの初演目録 *Verzeichnis der Opern-Premieren in der Dienstzeit von Heinrich Marschner*」の内、1850年までをまとめ直したものである（Weber 1995, 64f）。

【表1】マルシュナーの任期中、1850年までにハノーファー宮廷劇場で初演されたオペラ一覧

* 括弧内の数字は、1865年までの上演回数の合計を示している。

* 以下の上演は全て、マルシュナー自身が指揮をしている。

1831	マルシュナー《聖堂騎士とユダヤ女 <i>Der Templer und die Jüdin</i> 》（61）、オーベール《フラ・ディアヴォロ <i>Fra Diavolo</i> 》（54）、シュポーア《イエソнда <i>Jessonda</i> 》（21）、イズアール ¹ 《金持ちのランデヴー <i>Alle fürchten sich</i> ² 》（9）
1832	オーベール《媚薬 <i>Der Liebestrank</i> ³ 》（2）、マルシュナー《鷹匠の花嫁 <i>Des Falkners Braut</i> 》（4）、ベッリーニ《海賊 <i>Il pirata</i> 》（3）、タウベルト ⁴ 《教会開基祭 <i>Die Kirmes</i> 》（2）

¹ Nicolò Isouard (1775-1818)

² おそらく、オペラ・コミック《金持ちのランデヴー *Les rendez-vous bourgeois*》（1803）のドイツ語翻訳で上演されたと推定される。1808年にヴィーンで出版された台本と、1810年頃にベルリンで出版された台本では、登場人物の名前や台詞が大きく異なっている（Hoffmann 1808）（Hoffmann ca.1810）。

³ おそらく、オペラ・コミック《媚薬 *Le Philtre*》（1831）のことと考えられる。

⁴ Carl Gottfried Wilhelm Taubert (1811-1891)

1833	マイヤベアー《悪魔のロベール <i>Robert le Diable</i> 》(70)、エロール《ザンパ <i>Zampa</i> 》(38)、ヴォルフラム ⁵ 《山の僧侶 <i>Der Bergmönch</i> 》(8)、マルシュナー《ハンス・ハイリング <i>Hans Heiling</i> 》(50)、ベッリーニ《異国の女 <i>La straniera</i> 》(23)
1834	ヴォルフラム《カンドラ城 <i>Schloß Candra</i> 》(4)、シュミット ⁶ 《ヴァレリア <i>Valeria</i> 》(1)、グレーザー ⁷ 《鷹の巣 <i>Des Adlers Horst</i> 》(6)、ベッリーニ《ノルマ <i>Norma</i> 》(66)
1835	オーベール《レストック <i>Lestocq</i> 》(5)、ベッリーニ《カプレーティとモンテッキ <i>I Capuleti e i Montecchi</i> 》(49)
1836	アレヴィ《ユダヤの女 <i>La Juive</i> 》(34)、ベッリーニ《夢遊病の女 <i>La Sonnambula</i> 》(68)、マルシュナー《エトナの城 <i>Das Schloß am Aethna</i> 》(6)、ドニゼッティ《アンナ・ボレーナ <i>Anna Bolena</i> 》(3)、リントポイントナー ⁸ 《歌の力 <i>Die Macht des Liedes</i> 》(6)
1837	オーベール《ギュスターヴ3世、または仮面舞踏会 <i>Gustave III, ou Le bal masqué</i> 》(24)、アダン《ロンジュモーの御者 <i>Le postillon de Lonjumeau</i> 》(46)
1838	ベッリーニ《清教徒 <i>I Puritani</i> 》(24)、マルシュナー《バブ <i>Der Bäbu</i> 》(5)、クロイツァー《グラナダの夜営 <i>Das Nachtlager in Granada</i> 》(54)、オーベール《女大使 <i>L'ambassadrice</i> 》(3)、マイヤベアー《ユグノー教徒 <i>Les Huguenots</i> 》(86)
1839	アダン ⁹ 《黒いドミノ <i>Le domino noir</i> 》(14)、ドニゼッティ《愛の妙薬 <i>L'elisir d'amore</i> 》(33)、アダン《プレストンの醸造者 <i>Le Brasseur de Preston</i> 》(7)、トマ ¹⁰ 《二重梯子 <i>La double échelle</i> 》(2)
1840	マイヤベアー《エジプトの十字軍 <i>Il Crociato in Egitto</i> 》(1)、ロルツィング《ロシア皇帝と船大工 <i>Czar und Zimmermann</i> 》(45)、ドニゼッティ《ランメルモールのルチア <i>Lucia di Lammermoor</i> 》(47)
1841	ドニゼッティ《ルクレツィア・ボルジア <i>Lucrezia Borgia</i> 》(58)

⁵ Joseph Wolfram (1789-1839)

⁶ Aloys Schmitt (1788-1866)

⁷ Franz Joseph Gläser (1798-1861)

⁸ Peter Josef von Lindpaintner (1791-1856)

⁹ 原文ママ。Auber の誤りと思われる。

¹⁰ Charles Louis Ambroise Thomas (1811-1896)

1842	アダマン 《誠実な羊飼ひ <i>Le fidèle berger</i> 》 (3)
1843	ブルム ¹¹ 《マリー、マックスそしてミシェル <i>Mary, Max und Michel</i> 》 (1)、ロッシェニ 《コリントの包圍 <i>Le siège de Corinthe</i> 》 (8)、ドニゼッティ 《連隊の娘 <i>La Fille du régiment</i> 》 (44)、ロルツィング 《密猟者 <i>Der Wildschütz</i> 》 (10)、ドニゼッティ 《ラ・ファヴォリート <i>La Favorite</i> 》 (2)
1844	エッサー ¹² 《トーマス・リキキ <i>Thomas Riquiqui</i> 》 (1)、オーベール 《悪魔の分け前 <i>La part du diable</i> 》 (20)、ドニゼッティ 《ドン・パスクアーレ <i>Don Pasquale</i> 》 (2)
1845	ライシガー ¹³ 《アデル・ド・フォワ <i>Adele de Foix</i> 》 (3)、ドニゼッティ 《シャモニーのリンダ <i>Linda di Charmounix</i> 》 (4)、オーベール 《ラ・シレーヌ <i>La Sirène</i> 》 (3)、フロトー 《アレッサンドロ・ストラデッラ <i>Alessandro Stradella</i> 》 (48)、ドニゼッティ 《ドン・セバスティアン <i>Don Sébastien</i> 》 (6)
1846	オーベール 《誓い、または贋金づくり <i>Le Serment ou les Faux-monnayeurs</i> 》 (1)、オーベール 《王冠のダイヤモンド <i>Les Diamants de la couronne</i> 》 (6)、ヴェルディ 《ナブッコ <i>Nebucadnezar</i> 》 (16)、ロルツィング 《刀鍛冶 <i>Der Waffenschmied</i> 》 (8)
1847	ヴェルディ 《エルナーニ <i>Hernani</i> 》 (26)、ドニゼッティ 《ロアン家のマリア <i>Maria di Rohan</i> 》 (4)、バルフ ¹⁴ 《エーモンの4人の息子 <i>Die vier Haimondskinder</i> ¹⁵ 》 (2)、エロール 《決闘 <i>Der Zweikampf</i> ¹⁶ 》 (2)
1848	オーベール 《神とバヤデレ <i>Le Dieu et la Bayadère</i> 》 (3)、ラハナー ¹⁷ 《カタリーナ・コルナーロ <i>Catharina Cornaro</i> 》 (6)、ドニゼッティ 《マリーノ・ファリエーロ <i>Marino Faliero</i> 》 (5)、シュミット ¹⁸ 《オイゲン公 <i>Prinz Eugen</i> 》 (5)、ドニゼッティ 《ベリザーリオ <i>Belisario</i> 》 (9)

¹¹ Carl Blum (1786-1844)

¹² Heinrich Esser (1818-1872)

¹³ Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859)

¹⁴ Michael William Balfe (1808-1870)

¹⁵ おそらく、オペラ・コミック 《エーモンの4人の息子 *Les Quatre fils Aymon*》 (1844) のドイツ語版と思われる。

¹⁶ おそらく、オペラ・コミック 《プレ・オ・クレール *Pré-aux-Clercs*》 (1832) のドイツ語翻訳と思われる。

¹⁷ Franz Lachner (1803-1890)

¹⁸ Gustav Schmidt (1816-1882)

1849	ヒレ ¹⁹ 《新米大佐 <i>Der neue Obrist</i> 》 (2)、アレヴィ 《ギドとジネヴラ <i>Guido et Ginevra</i> 》 (3)、フロトー 《マルタ <i>Martha</i> 》 (47)
1850	オーベール 《エイデ <i>Haydée</i> 》 (2)、ヴェルディ 《マクベス <i>Macbeth</i> 》 (4)

この一覧表からは、1831-50年の約20年間でマルシュナーのオペラ以外に、クロイツァー、シュポーア、マイヤベーア Giacomo Meyerbeer (1791-1864)、ロルツィング、フロトー Friedrich von Flotow (1812-1883) といったドイツ人作曲家の作品の他、ベッリーニ Vincenzo Bellini (1801-1835)、ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) やヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) などのイタリア人作曲家、ならびにオーベール Daniel Auber (1782-1871)、エロール Ferdinand Hérold (1791-1833)、アダン Adolphe Adam (1803-1856) などのフランス人作曲家による作品も非常に好まれていたことが分かる。

作品のジャンルに注目すると、マルシュナーの代表作とされるロマン派オペラ《聖堂騎士とユダヤ女》および《ハンス・ハイリング》が、長年人気を誇っていたことが見えてくる。その一方で、同じロマン派オペラである《エトナの城 *Das Schloß am Ätna*》(1836年、ライプツィヒ) や、彼の喜劇オペラ《鷹匠の花嫁 *Des Falkners Braut*》(1832年、ライプツィヒ) および《ベブ *Der Bäbu*》(1838年、ハノーファー) の上演回数は、1865年までの34年間で10回にも満たない。また、オーベールの《フラ・ディアヴォロ *Fra Diavolo*》や、エロールの《ザンパ *Zamba*》、アダンの《ロンジュモーの御者 *Le postillon de Lonjumeau*》などのオペラ・コミックや、マイヤベーアの《悪魔のロベール *Robert le Diable*》および《ユグノー教徒 *Les Huguenots*》、アレヴィ Jacques Halévy (1799-1862) 《ユダヤの女 *La Juive*》といったグランド・オペラも、長期的な人気を博していたことが読み取れる。

ここで、ハノーファー宮廷劇場における上演レパートリーに対して、マルシュナーが抱いていた思いを知ることができる資料を提示したい。以下は、マルシュナーが1840年にメンデルスゾーンに宛てた書簡からの引用である。

私達の宮廷は、ただイタリア語でのみ自身を崇拝させる、非常に強力で熱心な神なのです。それに賛成できない者は、神に齒向かうこととなります。宮廷劇場は神の意志の、最も謙虚で従順な女奴隷であり、彼のために、好きなだけ聴衆の鼻を小突いてたしなめ

¹⁹ Eduard Hille (1822-1891)

てよいのです。レパートリーは至高の神の管理の支配下にあるので、モーツァルト、ベートーヴェン、ケルビーニ、シュポア等の作品によって退屈にされるなんてことは不可能なのです。ロッシーニ、ベッリーニそしてドニゼッティというのが、ハノーファーの音楽的三位一体の名前であり、何人もこれを破ってはなりません。完全に怒りを買って処罰されます。聴衆は無能で押し黙っていないといけません、何故なら、拍手喝采以外のものを白日の下にさらすとひどく罰されるからです。

(Behrendt 1995, 112)

当該の書簡から確認できるのは、ハノーファー宮廷がイタリア・オペラを偏重していたために、宮廷劇場ではモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) やベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)、ケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842)、シュポアの作品が忌避されている一方で、ロッシーニ Gioacchino Rossini (1792-1868)、ベッリーニ、ドニゼッティが宮廷によって崇拝されている様子である。マルシュナーは、これら3人のイタリア人作曲家の絶対的な存在感を「ハノーファーの音楽的三位一体 die hannöversche musikalische Dreieinigkeit」という言葉で表現している。

先に提示した、ハノーファー宮廷劇場におけるオペラの初演一覧（上記【表1】）から明らかのように、当該の劇場ではドイツ、フランス人作曲家による作品も上演されており、1865年までの上演回数を見ても、これらの作品の人气がイタリアの作品より劣っていたとは言い難い。しかしながら、この書簡が執筆された1840年までの数年間の初演作品を概観すると、1834年に初演されたベッリーニの《ノルマ *Norma*》を筆頭に、翌35年に初演された同作曲家の《カプレーティとモンテッキ *I Capuleti e i Montecchi*》、翌々年初演の《夢遊病の女 *La Sonnambula*》、40年初演のドニゼッティの《ランメルモールのルチア *Lucia di Lammermoor*》は、同じ年に初演された他の作品と比較して、1865年までに圧倒的な上演数を重ねていることもまた事実である。これらの作品が博した大きな人气がマルシュナーに強く印象付けられた結果、上記の書簡に表れているような認識に至ったのであろう。

宮廷の趣味についてこのような不満を抱くかたわら、マルシュナー自身は1840年の論説で、以下のようにハノーファー人の趣味に言及している。そこには、「音楽的三位一体」と称されたイタリア人作曲家の他にも、上記のオペラ初演一覧に見られた人気作曲家の何人かの名が挙げられていた。

多くの他の点と同様にここでも、ハノーファー人はイングランド人に似て、享楽において堅実なものを手放したがる。ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェンは彼らの太陽であり、ヴェーバー、マルシュナー、メンデルスゾーン、シュポア、ケルビーニ、マイヤベーア、ボワエルデュー、スポンティーニ等は彼らの月である。一方で、オーベール、ベッリーニ、ドニゼッティとロッシーニ（上流階級の神々）すらも、ハノーファー人にとってはせいぜい彗星としてしか思われず、彼らは東の間の興味をそれらの作曲家に向け、あるいは全く甘いひと時の中で一瞬だけ色目を使うのだ。折り紙付きの才能と、彼らの太陽と月達の天才的な、精神を強くする光の放射は、いかなるフランスとロマンス語圏の狐のしっぽもきらめきを引き出すことが出来ない、彼ら[ハノーファー人]の真にドイツ的な、健康な性格に大抵は訴えかけるのである。

(Fischer 1918, 155)

ここに挙げられた作曲家たちの、マルシュナーによる評価が当時のハノーファー人の趣味と一致しているかは、疑問の余地が残るところである。これがマルシュナーによる個人的な評価であるとするならば、彼はケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842)、スポンティーニ Gaspard Luigi Pacifico Spontini (1774-1851)、ボワエルデュー François-Adrien Boieldieu (1775-1834) を、自身や他のドイツ人作曲家と同列に見なす一方で、それ以外のイタリア人およびフランス人作曲家をあまり高く評価していなかったということになる。この評価の差異は、彼らのオペラ作曲家としての活動時期を手掛かりとして、次のように推察されうるだろう【表 2】。

【表 2】各作曲家のオペラ作曲家としての活動時期

作曲家（生没年）	活動時期 ²⁰
Cherubini (1760-1842)	1773-1833
Spontini (1774-1851)	1796-1837
Boieldieu (1775-1834)	1793-1831
Marschner (1795-1861)	1816-1858
Auber (1782-1871)	1805-1869
Rossini (1792-1868)	1812-1829
Donizetti (1797-1848)	1818-1844
Bellini (1801-1835)	1825-1835

（Grove Music Online をもとに筆者作成）

ケルビーニのオペラ作曲家としての活動は 1773-1833 年の期間に広がっており、スポンティーニの活動期間は 1796-1837 年、ボワエルデューは 1793-1831 年である。これら 3 人の作曲家もまたマルシュナーの同時代人ではあるが、より厳密に見れば、彼らの活動時期は、オーベール、ベッリーニ、ドニゼッティならびにロッシーニのそれよりも早いことが分かる。

そこから推察されるのは、マルシュナーが青少年期に彼らのオペラ作品に感銘を受け、自身のオペラに対する音楽的趣味や美学的感覚が、これらの先駆者たちによって強く影響されているということである。そして、マルシュナーが上記の論説で高く評価したケルビーニを始めとする、18 世紀末期から活動を開始した作曲家たちと、マルシュナーと同時期、あるいはマルシュナーより後にオペラ創作を開始したオーベールたちの間に存在する時代的な隔たりが、彼らの作曲技法や音楽的な趣味に違いを生み出し、そこにマルシュナーの評価の差が現れているのではないだろうか。

マルシュナーのイタリア、フランス・オペラに対する公的な発言は、オペラ作曲家として成功する前からすでに始まっていた。《吸血鬼》を創作し始める以前の 1827 年 1 月の新聞広告においても、外国の作品を偏重するドイツの劇場や、ドイツ作曲家の作品を理解しない聴衆に警鐘を鳴らす文脈の中で、マルシュナーはロッシーニやオーベールの名を挙げている。

²⁰ここでは、各作曲家の存命中に初演されたオペラのうち、最初の作品と最後の作品の初演年をオペラ作曲家としての活動時期と見なす。

それは、ドイツの舞台監督たちが、多くの外国の並のものによって、祖国の真の芸術作品に対して、理解され、正当に評価されることをほとんど不可能にしているという、すでにしばしば公衆の新聞において歌い出されている、ドイツの作曲家と芸術愛好家たちの古い嘆きの歌である。ロッシーニ、メルカダンテ、オーベールの音楽に当てはめることに人々が慣れている基準は、もちろんもはや十分ではない。群衆はすぐに忍耐を失い、何ともあっさり判断するのだ。すなわち、たしかに学術的だが、非旋律的で頭の混乱した代物だ、と。これは、頑固な粘り強さによって、外国の流行を身に付けると同様に、生得の考えを固持するという、ドイツ人に特有の性格である。

(Fischer 1918, 46)

ここには、イタリアやフランスのオペラばかりが上演される、当時のドイツの劇場の状況が示されていると同時に、聴衆もまた気楽に鑑賞できる娯楽として、そのようなオペラを受容することに慣れてしまっていたために、同じ態度でドイツ・オペラを観たときに、その芸術作品としての格調高さに耐え切れず、「非旋律的で頭の混乱した代物」と評価する事に対する、マルシュナーの憤りが表れている。そして、耳馴染みが良く、内容の薄い作品の作曲家として、ロッシーニたちの名前が挙げられているのである。

19世紀前半のドイツ人オペラ作曲家にとって、イタリア・オペラやフランス・オペラの台頭、とりわけロッシーニの存在の大きさは悩ましく、自国のオペラの確立および発展は喫緊の課題であっただろう。ここからは、そのような状況を背景にドイツ・ロマン派オペラを世に出し、人気を博していったマルシュナーが、自身のオペラ創作に際して、実際にいかなる理念を抱いていたのか、そのオペラ観を考察する。

第2項 書簡から見るマルシュナーのオペラ観——《ハンス・ハイリング》の成立を中心に——

マルシュナーのオペラ観を知るにあたり、彼が遺した書簡は非常に有効な情報源であろう。マルシュナーが書いた書簡に関する、網羅的な研究はこれまでなされていない。【表3】マルシュナーが書いた書簡一覧（別冊付録 p. 19-26 参照）が示しているように、現在、筆者が確認

しているマルシュナーの書簡は、12 通の重複を除いて計 90 通あり、これらの執筆時期は 1816 年から晩年の 1860 年まで約 40 年間に渡り、その相手はオペラ《ハンス・ハイリング》の台本作家であるデフリエント Philipp Eduard Devrient (1801-1877) と、マルシュナーの妻マリアンネが多数を占めている。

マルシュナーの書簡研究は、20 世紀初頭に集中して発表された。これは、1911 年がマルシュナーの没後 50 年であったため、一時代前の大作曲家の知られざる姿を明らかにしようとする動きが、この時期に生まれたことに起因すると推察される。20 世紀初頭のこの運動に先駆けて 1879 年に発表された、キュルシュナー Joseph Kürschner の書簡研究を皮切りに、『ドイツの展望 *Deutsche Rundschau*』（1874-1964）や『新音楽新聞 *Neue Musik-Zeitung*』（1880-1928）、『音楽 *Die Musik*』（1901-15/1922-43）、『月刊南ドイツ *Süddeutsche Monatshefte*』（1904-1936）などの複数の雑誌や新聞にマルシュナーの書簡が掲載された。その他、フィッシャー Georg Fischer は 1918 年に『マルシュナーの回想 *Marschner=Erinnerungen*』を出版し、この文献はその後のマルシュナー研究において、作曲家の言説を引用するために頻繁に用いられている。

自筆の書簡としては、オーストリア国立図書館 Österreichische Nationalbibliothek（表中の表記は ÖNB）所蔵の自筆の書簡や、ベルリン国立図書館 Staatsbibliothek zu Berlin（表中の表記は SBB）所蔵の自筆の書簡のコピーの存在が確認されている。

マルシュナーに宛てて書かれた書簡については、筆者は現在 17 通確認している（【表 4】マルシュナー宛の書簡一覧 別冊付録 p. 27 参照）。これらの執筆者はデフリエントやマリアンネの他、マリアンネの兄ヴィルヘルム・ヴォールブリュック Wilhelm August Wohlbrück (1795-1848²¹) など、書簡は『月刊南ドイツ』や『音楽』などの雑誌に掲載された。

マルシュナーが遺した書簡の中で、彼は家族や他の作曲家、自身の作品の上演や出版など、様々な話題に触れている。その中でも、オペラ作曲家としてのマルシュナーを理解するための貴重な資料としては、台本作家デフリエントとの、オペラ《ハンス・ハイリング》の成立に関する書簡が挙げられる。これらの書簡には、オペラの成立に至るまでに作曲家と台本作家の間

²¹ Carl Maria von Weber Gesamtausgabe のオンライン・サイトによると、生まれ年は 1795 年とされている (anon. 2019 オンライン)。

で交わされたやりとりが記されているため、一つの作品がどのように彫琢されていったかを確認しながら、作曲家のオペラ観を検証することができるだろう。

ここでオペラ《ハンス・ハイリング》のあらすじと幕構成を確認されたい（【あらすじ1】オペラ《ハンス・ハイリング》の幕構成とあらすじ 別冊資料 p. 108-110 参照）。

考察対象となる資料は、キュルシュナーが1879年に雑誌『ドイツの展望』に投稿した論文「エドゥアルト・デフリエントの遺品から——エドゥアルト・デフリエントに宛てた、ハインリヒ・マルシュナーの書簡 Aus Eduard Devrient's Nachlaß. Briefe von Heinrich Marschner an Eduard Devrient」と、イステル Edgar Istel が1910年に『月刊南ドイツ』において出版した論文「マルシュナーの最も創造的な時代から——作曲家と彼の作家 E. デフリエントの書簡 Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit. Briefe des Komponisten und seines Dichters E. Devrient」の二つである。

イステルが取り上げた23通の書簡の内12通は、キュルシュナーが取り上げた全12通と共通している。イステルによると、キュルシュナーは「マルシュナーがデフリエントに宛てた30通の書簡の内12通を、抜粋の形で伝記的な尊敬すべき寸評と共に出版」した(Istel 1910, 777)。しかし、「元の書簡と比較すると、これらはキュルシュナーによってただ非常に表面的に読まれただけでなく、また彼にはその重要性に対する理解が明らかに欠けていた為に、音楽的に最も重要な書簡の省略の結果、恣意的に変更され歪められて」いた(Istel 1910, 777)。

そのため、本研究では、書簡の日本語訳を作るにあたり、キュルシュナーとイステルの論文を比較し、2人が共通して取り上げた書簡の内、キュルシュナー版で省略・変更がなされている箇所は、キュルシュナー版にイステル版の注や本文を挿入する形で補足している。また、イステルのみが取り上げている書簡の内、《ハンス・ハイリング》の成立に関係するものも訳し、書簡の日付に従ってキュルシュナー版の訳に挿入している。

ここからは筆者が作成した、マルシュナーとデフリエントの間で交わされた書簡の一覧表（【表5】マルシュナー、デフリエント間の書簡一覧 別冊付録 p. 28-31 参照）を元に、その概要を考察する。上述の1910年の論文の他にも、イステルは1914年に雑誌『メルカー *Der Merker*』にマルシュナー、デフリエント間の書簡を発表しており、それらを加えると現時点で36通確認されている。この表はそれらを日付順に並べて番号を付けたものである。ただしこの結果は、あくまで現在確認している書簡から得られるものである。実際に、書簡 No. 36 (1859

年1月14日)においてマルシュナーは、「君(デフリエント)の手紙の日付を入念に見たところ、それは58年12月15日に既に書かれていた！」(Istel 1914, 411)と述べており、デフリエントからマルシュナーに宛てられた未発見の書簡の存在が十分に考えられる。また、書簡の送り主に注目すると、マルシュナーからデフリエントに送られたものが大部分を占め、デフリエントからマルシュナーに送られたものは36通中5通のみである。

2人の書簡のやり取りは、マルシュナーが匿名の台本『ハンス・ハイリング』を受け取り、その作者がデフリエントであると知らされ、初めてデフリエント宛てに手紙を送る1831年7月8日から1859年1月14日までの約30年間に渡っている。オペラ《ハンス・ハイリング》の成立期間である1831年には7通、32年と33年には11通ずつの書簡が交わされている。しかし、ベルリンでのオペラ初演(1833年5月24日)以降その頻度は激減する。翌年34年にはたった2通となり、39年から50年までは11年間、50年から58年までは8年間の空白がある。無論、二人の間の話は《ハンス・ハイリング》に関するだけではない。例えば、デフリエントからマルシュナーに宛てられた1831年7月13日付けの書簡No. 2からは、デフリエントが当時のプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム3世の誕生日に、マルシュナーの《聖堂騎士とユダヤ女》の上演を計画していることや、そのために、オペラの場面や音楽の省略の許可をマルシュナーに依頼していることが分かる。また、《ハンス・ハイリング》のベルリン初演から17年が過ぎた、1850年12月23日にマルシュナーからデフリエントに宛てられた書簡No. 34では、マルシュナーが2人の息子を亡くしたことや、ここ11週間、生死の境をさまよっていた義理の息子が一命を取りとめたことなどが報告されている。

これら36通の内、《ハンス・ハイリング》に関わる内容の書簡は、**書簡 No. 1、4、6、7、8、9、10、11、14、15、17、22、23**の計13通であり、本研究ではこれらを全訳した(【訳文1】(別冊付録 p. 34-68 参照))。

先に確認した書簡13通の中で、頻りに現れる話題を「1. 序曲」、「2. 「ドイツらしさ」との距離」、「3. ハイリングの人物描写」、「4. 各曲」という4つのカテゴリーに区分した。そして、マルシュナーとデフリエントがその話題について言及する箇所を数えたところ、以下の結果となった。

1. 序曲… 3 箇所
2. 「ドイツらしさ」との距離… 8 箇所
 (合唱の規模… 3 箇所、メロドラマ… 4 箇所、第 3 幕 17 番教会の合唱… 1 箇所)
3. ハイリングの人物描写… 4 箇所
4. 各曲… 26 箇所 (内訳は以下の通り)
 - 序幕… 3 箇所
 - 第 1 幕導入… 2 箇所
 - 第 1 幕第 1 場… 3 箇所
 - 第 1 幕第 2 場… 1 箇所
 - 第 1 幕フィナーレ… 5 箇所
 - 第 2 幕… 1 箇所
 - 第 3 幕冒頭… 1 箇所
 - 第 3 幕第 16 番のシュテファンのリート… 5 箇所
 - 第 3 幕乙女の合唱… 4 箇所
 - 第 3 幕フィナーレ… 1 箇所

この序曲を独立して取り扱い、「4. 各曲」カテゴリーに分類しなかったのは、序曲が置かれる位置や序幕との繋ぎ方について、マルシュナーとデフリエントが議論を交わしている様子から、作曲家と台本作家にとって、この序幕と序曲の順序が特別な意味を持っていたと推察されるためである。一方で、序幕自体についての言及では主にその音楽に焦点が当たっていたため、オペラ内の他の曲と同様に「4. 各曲」カテゴリーに分類している。

また、「2. 「ドイツらしさ」との距離」に含まれるのは、当時のドイツ人オペラ作曲家としてのマルシュナーの、ドイツ・オペラの特徴的な要素に対する姿勢や意識が確認できる言及である。具体的には、合唱の規模、メロドラマへの言及等をこのカテゴリーに分類した。

ここからは、上記 4 つのカテゴリー毎に、《ハンス・ハイリング》成立に関するマルシュナーの言及を【訳文 1】から引用しながら、彼のオペラに対する要望や提案を明らかにしていく。また、デフリエントとのこれらのやり取りによって、オペラにどのような変更が加えられたかを、

必要に応じて楽譜を参照しながら考察する。本考察における引用は、【訳文1】からのものを含め全て筆者の訳であるため、個々の引用に対する明記は省略する。

序曲について

まず、序曲についての言及箇所を確認しよう。マルシュナーは《ハンス・ハイリング》の序曲について、創作初期からデフリエントと意見を異にしていた。

書簡 No. 1 (1831年7月8日)

私の意見では、序曲は序幕に先んじる事は出来ないので、私は序曲を後続させ、いわば最後の合唱から流れ出させる（何故なら、序幕と序曲の間の пауゼは無意識に、前者を一つの幕へと変形させる²²かも知れないので）。

(Kürschner 1879, 89)

デフリエントは最初、「序曲、序幕」の順で台本を書いていたが、マルシュナーはその順序を逆にする事を提案している。書簡 No. 1 で彼は、「序曲は序幕に先んじる事は出来ない」として、序幕における最後の合唱から、流れるように序曲に移行する構想を提案している。実際の楽譜上では、序幕の後に終止線が引かれ、序幕と序曲は別物として扱われている一方で、フル・スコア版の序幕の終止線部分には、「最長2分の пауゼの後、序曲が続く **Pause von höchstens 2 Minuten, dann folgt die Ouvertüre.**」と書かれている。そのため、マルシュナーの提案が部分的に取り入れられた可能性が指摘されうるだろう。しかし、現段階で初版譜や自筆譜の確認が取れていないため、最初期の段階の資料で、彼の提案がどう扱われていたかについての検証は、今後の課題となる。

以下に引用する書簡 No. 8 および No. 15 でも、マルシュナーは序曲が序幕のあとに奏されることに固執している。No. 15 から読み取れるのは、オペラの作曲を開始して1年以上が過ぎた1832年9月の時点でも、作曲家と台本作家が、序曲と序幕の順序について未だに譲歩していない状況である。「貴方はそのラルゴをむしろ序幕に先行させ、序曲全体に序幕を飛び越えさせたがっている」というマルシュナーの言葉から、デフリエントが未だ「序曲、序幕」の順番に拘

²² イステル版では「形作る」

っている様子が窺える。そして、マルシュナーは「序曲はオペラの一部であって、序幕の一部ではない」という根拠から、ここでもまた「序幕、序曲」の順になることに固執しているのである。

さらに、同書簡2通において、マルシュナーは序曲の楽曲構造や、オペラに対して持つ機能についても、以下のように述べている。

書簡 No. 8 (1832年1月8日)

序幕の後に音楽はすぐに序曲に移行し、それは今や既に完成しているので、私はもう一度あくまでそれに固執する。序曲は独立し、むしろ登場人物の描写である、すなわち、それはオペラの様々な音楽作品の様々なモチーフから構成されている訳ではない。それは私の最高の序曲だと思う。勿論多くを言うつもりはないが、しかしそれは一般的に、オペラにとって良い兆候である。

(Kürschner 1879, 98)

書簡 No. 15 (1832年9月31日)

私は今や序曲に着手しているが、貴方はそのラルゴをむしろ序幕に先行させ、序曲全体に序幕を飛び越えさせたがっている。それにしたがついていたら、私は勿論全てを無駄に作ることになっただろうし、また特に多くのことを考えなかつただろう。しかし、事情はそうではない、少なくとも全てがそうという訳ではない。現状の序幕はオペラから隔てられており、そうあらなければならない。それについて我々は既に以前に同意見だったし、私は余計な事を言うのを控えている。さて、もしそれが正しいのであれば、私は全く納得しない、何故、序曲が私によって定められた場所に置かれず、あるいは完全に削除された方が良いのか？——貴方はそれ（序曲）が置かれている場所の他に、序曲について何も新しい事はなく、序曲もまた、オペラと必要不可欠な関係にない様に見えるという意見だ。これは私には小さな思い違いの様に見える。もし貴方が、序曲が最新の人気のあるやり方に従って、オペラからの如何なるモチーフも含まない事を言っているのなら、貴方の言う通りだ。その様な序曲は、確かに極めて機知に富み、大衆にとって非常に分かりやすい。つまり、2度目または3度目に。何故なら1度目の時には、聴衆はその様な序曲を、目次が無いのと全く同様に、オペラ全体のあらかじめの知識無しに受け入れるからだ。しかし、序曲はその中で支配的な精神によって、例えただ漠然と

したイメージであったとしても、聴衆の心の中に呼び覚まし、その事は私の最新作に正しく作用するだろう。しかも、作品全体を支配している感情や情熱と矛盾することなく、だ。私はただ、ハイリング、アンナそしてコンラートの心の状態を題材として用いた。私は外観と偶然性を、まあともかく一つの序曲の中で永遠に分かりにくく、気付かれず、そして暗示されない様にしておいた。つまり、私はまた、見出しの代わりにむしろ前口上を聞く聴衆を満足させようとしたのだ。そして私はこの心の描写を完全に達成した。要するに、序曲はオペラの一部であって、序幕の一部ではないので、それはたしかにその場所に置かれるのだ。ドイツ人として、それを完全に削除する勇気が私には無いし、それは少なくともまた、不必要な、あるいは醜い延長とはみなされ得ない。何故なら、良い音楽作品（私はこの序曲を、あらゆる教養も無しにそう見なすのだが）を聞く事は、全く何も聞かない事よりも少なくとも良いからだ。

(Istel 1910, 808-809)

書簡 No. 8 において、マルシュナーは、序曲が登場人物の描写という機能を有していること、そして、オペラ内の曲のモチーフで構成されないことを主張しており、書簡 No. 15 において、このことは更に詳細に叙述されている。マルシュナーにとって《ハンス・ハイリング》の序曲とは、「オペラからの如何なるモチーフも含ま」ず、独立して、登場人物の描写をするものである事、また、その中ではハイリング、アンナそしてコンラートの心の状態が題材として用いられている事が読み取れる。また、その様な、オペラ内の動機を用いず序曲を作曲する方法が「最新の人気のあるやり方」であるとマルシュナーが述べている点は興味深い。

動機を用いて作曲された序曲は、「極めて機知に富み、大衆にとって非常に分かりやすい」し、「オペラ全体のあらかじめの知識無しに受け入れ」させる。一方で、マルシュナーが作曲した《ハンス・ハイリング》の序曲は、その曲中を支配している精神によって、聴衆の魂の中に漠然としたイメージを呼び覚ますことができる、というのである。つまり、彼にとっての序曲とは、オペラの全容を観客に概観させる「見出し Index」としてではなく、オペラの内容には触れずにこれから始まる作品へと観客を誘う「前口上 praefatio」として機能するものなのである。

楽譜から当該の序曲を確認すると、f-Moll が支配的な序曲の中で、As-Dur や F-Dur へ転調した際に現れる、レガートな下行音型が特徴的な和やかな音楽は、人間側の、すなわちアンナやコンラートの心の状態を描き出したものであると解釈できるだろう。しかし、序曲の冒頭 23

小節は、オペラの第3幕冒頭におけるハイリングのメロドラマの前奏部分となる、全23小節と殆ど一致している。このように、序曲の冒頭については、序曲の中に「永遠に分かりにくく、気付かれず、そして暗示されていない様に」作られたと言うには、あまりにも第3幕冒頭の音楽と近似しすぎているものの、その他の部分においては、作曲家の意図のとおり、オペラ作品全体の「漠然としたイメージ」を聴衆に届けることに成功していると言えるだろう。

「ドイツらしさ」との距離について

次に、「ドイツらしさ」との距離に関して言及している書簡の該当箇所を確認しよう。まずは、オペラにおける合唱が話題となっている、以下の書簡である。

書簡 No. 1 (1831年7月8日)

小人の合唱を大抵の劇場で作らせる事を、私は恐れている。何故なら、我々の合唱隊の女性達は技術において小人でもあるからだ。しかも、彼女達はしかしその様な物として目に映る訳でもないし、子供達のバレエは至る所に存在する訳ではない。

(Kürschner 1879, 90)

貴方は最後の幕において考えなかったのだと思うのだが、ベルリンとヴィーン以外に、地霊、射手などによる異なる合唱をふさわしく置く事が出来る様な、そんなに大きな合唱は存在しない。

(Kürschner 1879, 90)

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

更に最後に、もう一度だけ第 21 番フィナーレに関する所見、その中で群衆が非常に増えているので、私は至る所で彼らが見つかるという可能性に怖くなる。私が言及しているのは、同じ時に視界に入って、筋に干渉している農民、狩人そして霊の合唱達の事である。

(Kürschner 1879, 94) ²³

書簡 No. 1 のマルシュナーの言葉から、デフリエントが小人の合唱を女性の合唱隊に、小人の演技を子供のバレエに担わせようとしていた事が窺える。しかし、マルシュナーの意見は、女声合唱は技術が乏しく見た目も小人には見えないし、子供のバレエはどの都市の歌劇場にもある訳ではない、というものである。さらに、書簡 No. 1 および 6 において確認できるのは、デフリエントが第 3 幕フィナーレに登場する人物を多く設定したものの、それが一部の大都市でしか再現出来ない事をマルシュナーが懸念している様子であった。このことから、マルシュナーが当時の様々な歌劇場の現状を把握していた事が理解されうるだろう。ヴェーバーの《魔弾の射手》における狩人の合唱に代表されるように、ドイツ・オペラにおいて合唱の場面は、民族的要素を効果的に打ち出していた。合唱のそうした使用を、デフリエントが念頭に置いていたことが考えられるだろう。

次に、メロドラマについて言及している以下の書簡を見ていこう。

書簡 No. 1 (1831年7月8日)

私はオペラにおけるメロドラマが好きではないという事を白状する。そしてそれ故、第 3 幕第 1 場を別の物に変更する事を貴方に頼みたい。

(Kürschner 1879, 90)

書簡 No. 1 の時点で、既にマルシュナーは「オペラにおけるメロドラマが好きではない」と述べており、その為に第 3 幕第 1 場のハイリングのメロドラマを別の物に変える事を提案している。これは、オペラにおいて音楽の中で歌わずに喋るという行為についての、マルシュナーの

²³ フィナーレは実際の楽譜上では第 19 番であるが、Istel はこの番号の相違に関する言及はしていない。

立場が明らかになった言及である。第3幕第1場のこのメロドラマは、その後の書簡でも頻繁に話題に上がっていた。

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

もし私がオペラにおけるメロドラマについて話すならば、私はそれに関して、貴方が本当に見事に成功した、第13番 [現在の第12番] には言及しない。私はそれに関して、貴方が(注の後で)メロドラマとして扱って欲しがっている、第3幕第1場に言及する。私はなおそれに激しく抵抗する。この場面が正に非常に私を刺激するという事、そこから私は、音楽的にもそれは成功するだろうと推論するという事以外に、ここで挙げるべき更なる根拠は無い。

(Kürschner 1879, 94)

書簡 No. 10 (1832年7月17日)

さて、第3幕で既に何が起きているかを聴いて欲しい。合唱を伴ったハイリングの第1場は、完全に骨組みが作られ、ただ肉付け(管弦楽法)はまだ全く出来ていない。冒頭から、彼がレチタティーヴォ的に歌う「ああ、母よ、貴方を信じていたら… O Mutter, hätt' ich dir geglaubt」という言葉まで、私は貴方の要望に従って、メロドラマ的に保った。「地霊達よ、来い Herauf Ihr Geister」という言葉とともに、秩序立てられた曲が始まる(f-moll 3/4 哀れに)。この重唱の終わり「復讐が近付く Es mahnt²⁴ die Rache」は6/4拍子である。

(Kürschner 1879, 100)

書簡 No. 6では、その場面が作曲意欲を掻き立てる物であり、音楽的にも上手くいくと予想される事を理由に、引き続き第3幕第1場をメロドラマにする事に反対している。しかし、現存する楽譜には21小節に渡るメロドラマが残っており、その後、レチタティーヴォとしての13小節、合唱の前奏としての13小節と続いていく。これについては、書簡 No. 10において、マルシュナーが、デフリエントの要望に従った事を述べており、その内容と楽譜は一致している(【譜例1】)。

²⁴ イステル版では“nahet“。

【譜例 1】《ハンス・ハイリング》第 3 幕第 14 番 第 24-27 小節

Heiling. *Ich bin am Ziel. Hier ruht ihr müden Glieder, zu Ende ist nun eure Erdenfahrt.* Ob. *O rasende Verblendung, die mich trieb das Glück der Erde neidenswerth zu finden.*

Der Mensch allein kann Erdenglück geniessen, weil dem beschränkten Stumpsinn es genügt. Des

in Tempo

Horn. *p*

(Marschner n.d. f, 138)

さて、書簡 No. 6 で同様に言及され、「本当に見事に成功したメロドラマ」と表現されている第 12 番のメロドラマ、すなわち、第 2 幕第 12 番ゲルトルーデのメロドラマ（【譜例 2】別冊付録 p. 70-72 参照）について、マルシュナーはその後の書簡で以下のように述べていた。

書簡 No. 14 (1832 年 9 月 24 日)

第 12 番、メロドラマとリートについて、私にはこれ以外に何と云っていいか分からない。それは忌々しい課題だった、そして——人々はそれを劇場から、管弦楽付きで聞かなければならない。後者を強すぎると思うだろうか？——そうではない。もし貴方が、指示された弱音器付きの楽器が控え目に、全体の意味において行われる事を思い浮かべるなら、効果は恐らく欠ける事はないだろう。勿論、あらゆる場所においてと同じく、重要な事は女性歌手と女優に委ねられている。それにも関わらず、私は冷淡にも、この緊張の中において、その様な夜に、その様な迷信（それはしかし、霊達がまだ目に見えて巢食っている時代においては支配的である）に際しているゲルトルーテを、観客がその状況、言葉あるいは音楽によって感動させられないのと同じ位、一度も思い浮かべなかった。

(Istel 1910, 802)

書簡 No. 6 では「本当に見事に成功したメロドラマ」と表現した同曲について、マルシュナーはここでは「忌々しい課題だった」と述べている。しかし、これはメロドラマと組になって

いる、リートの方に対する不満の表れであることが文脈から読み取れる。マルシュナーは、リートを伴奏するオーケストラが強く響き過ぎるのではないか、という懸念から、この場面に観客が感動することに懐疑的である。ここで「勿論、あらゆる場所においてと同じく、重要な事は女性歌手と女優に委ねられている」とマルシュナーが述べていることから、この曲において作曲家の意図する効果が発揮されるかどうかは、弱音器付きの控えめな伴奏とともに、女性歌手にかかっているようである。歌手に対するマルシュナーの態度、すなわち、良い音楽表現に至るかどうかの重要な部分は、歌手の裁量に委ねられているという彼の考えが、この言葉から確認できる。このような、歌手に対する彼の言及については、次節で再び考察することとなる。

最後に、第3幕の「教会の合唱」が話題になっている書簡 No. 14 の該当箇所を確認しよう。ここでは、合唱が歌っている中でハイリングも歌わせるかどうか論点になっている。

書簡 No. 14 (1832年9月24日)

教会の合唱の為に、更にハイリングの声部を付け加える事は確かに簡単だが、舞台裏の合唱の中での歌唱が、ハイリングにとってどんなに妨げになり、邪魔になるか、そして頂点に置かれた全体がどんなに台無しにされ得るかをよく考えて欲しい。彼が歌うや否や、彼の動きは妨げられ、彼はリズムと、更に悪い事に合唱、つまり、100人の奴によって妨げられ、それ自体自由に作用し得ない、ごちゃまぜ[eines mixtum compositum]の奴隷である。それから、散発的な声がオーケストラ等も無しに、非常に本格的に突然、完全に奇妙な合唱の中に入って歌うのを聞く、という事がうまくいくと貴方は思い浮かべられるだろうか？——彼が丁度良い時に喋り始め、この台詞によって賢く能率化し、それと同時に、タイミング良く歌い始められる為に、彼は丁度良い時にそれを止めるという事を、彼はどの様に気を付けなければならないか？どんなに簡単に、何か予期せぬ出来事によって彼が遅れ得るか、あるいは早く来すぎるか等々。そして最後に、何に向かって、最初に喋りそれから歌うのか？それは既に以前から存在しているのではないのか？オペラにおいて、私はそもそも全ての喋る事やその様な物に完全に反対している。しかし、その成功はあまりにも多くの事情に依存しているので、この場面が置かれている様に、彼も全く歌ってはならない。歌う事に対する全てのこの根拠への確信を、上演に際してきつと貴方も抱く事だろう。遅すぎるよりは早すぎる方がいい。

(Istel 1910, 806f)

マルシュナーは、同場面でハイリングが歌う事によって、彼がリズムと合唱に従わざるを得なくなり、動きも妨げられてしまう事を危惧している。また、台詞と歌が切り替わるタイミングが偶発的な出来事によって、合わなくなってしまう可能性にも触れている。この話題の中でマルシュナーは「オペラにおいて、私はそもそも全ての喋る事やその様な物に完全に反対している」と述べ、書簡 No. 1 の「メロドラマが好きではない」という発言を強調する形になった。しかしながら、マルシュナーは「全ての喋る事に完全に反対」してはいるものの、この場面ではその方が上手くいくという判断を下している。

この場面に関して、フル・スコアの第 3 幕 16 番「合唱付きリート」の最後を見ると、同曲の演奏指示と共に、次の 17 番「教会の歌」までの演出が書かれており、そこには「ハイリングが登場し、教会の歌の間に喋る」と書かれている（下記【図版 1】）。この事から、この場面は最終的にマルシュナーの意見が反映されており、ハイリングは歌わずに、舞台裏から聞こえる合唱に対して独白をするのみである。

【図版 1】

NB. Nach dem 2^{ten} Vers bricht die Musik hier ab, weil Reden einfallen; den 3^{ten} Vers fängt Stephan dann schnell ohne Vorspiel an.

Nach diesem beginnt der Zug in die Kirche, unter vorhergehendem Marsch N^o 15. während welchem auch das Glöcklein in der Kapelle geläutet wird.

Nachdem der Tumult vorüber und der Zug in der Kirche angekommen ist, tritt Heiling auf und spricht während des Gesanges in der Kirche,

wie folgt: ハイリングの台詞

Hier ist der Platz, hier will ich ihrer warten,
Ein unwillkommner, finst'rer Hochzeitsgast,
Ein schlimmer Führer in das Brautgemach.
Du schmucker, feiner, lust'ger Bräutigam,
Die Brautnacht bricht herein, nimm dich in Acht!
Sie wird mit tiefen Schatten dich bedecken.

(aus der Kapelle tönt sanfter Gesang.)

(kleine Pause)

Vergebens fleht ihr. Der ew'ge Rächer ist mit mir.
Wende dein Angesicht, richtender Gott!
Lass meine Rache frei, hemme sie nicht. —
Willst du mich bethören, süsster Friedensklang?
Will dich nicht hören, frei sei der Rache Drang.

(Er stürzt dann zur Seite ab.)

(Marschner n.d. e, 249)

さて、ここで、《ハンス・ハイリング》成立に関わる言及がないために取り上げなかった書簡 No. 24 を差し挟みたい。当該の書簡からは、オペラの上演を巡ってマルシュナーが置かれていた状況を読み取ることができる他、マルシュナーが自身の事を「折衷主義」と言い表していることが分かる。この「折衷主義」という言葉は、彼の音楽観を表す重要なキーワードであると考えられるため、該当部分を以下に引用しよう。

【訳文 2】 書簡 No. 24 からの抜粋 (1833 年 4 月 18 日)

かつて、私が何も役に立つ物を作れなかったと思っていた時、誰もそれを気に掛けよう

としなかったという事はしばしば本当に深く私の気持ちを傷つけ、ドイツ人の芸術センスの無さを嘆いた。しかし、私の《吸血鬼》が私に名声とふさわしい自覚をもたらして以来、その作品は自分の道をドイツだけで切り拓いたのではなく、イギリスと、その上、モスクワにおける幸運な受け入れをも見つけた——ドイツですらなく、ましてや世界でもない、他人を寄せ付けないベルリンの事で私は自分を慰めた。人々は私を様々な言葉で、ある時は天国へ連れて行き、ある時は最低に誹謗した。しかし私が落ち着いた熟慮において、前者よりも後者によってドイツの不滅が更に栄えた事に気付いて以来、私は折衷主義 [juste milieu] へと入り込み、そこで安らぎを見つけたのである。その安らぎは、邪魔されない喜びを伴って、永遠に明るく、素晴らしく光り輝く芸術を私に称賛させ、しかしまた、冷静沈着な無関心さを伴って、浅ましい浮世の芸術活動を軽蔑させるのだ。そう、そしてこの安らぎと共に、私は同様にレーデルン伯爵に手紙を書き、私が今や断固たる態度で、5月の間に《ハイリング》を練習して上演する事をもはや何も邪魔しないよう、彼の高貴な言葉の実現を当てにしている、という事を伝えた。だから、それより後に行われる上演に対して、私は厳粛に抗議しよう。手元にあるこの切り札は、全ての嫌がらせのカードを一時的に切ってしまうのに、十分強いと思う。しかし、それでも、もし（私が殆ど期待していない様に）それが何の役にも立たないのならば、更なる措置を取るかどうかは、まだ我々の自由である。

(Kürschner 1879, 104-105)

この書簡に現れるレーデルン伯爵とは、ベルリン王立歌劇場の当時の支配人である。マルシュナーは自身の新作である喜劇オペラ《鷹匠の花嫁 *Des Falkners Braut*》(1832年にライプツィヒ初演)をベルリンで上演しようと試みていたが、伯爵によって禁止された。その為、マルシュナーは伯爵に手紙を書き、《鷹匠の花嫁》と共に、彼の1作前のオペラ《聖堂騎士とユダヤ女》(1829年にライプツィヒ初演)も上演する事、そしてそれにふさわしい報酬を与える事を頼んだ。しかし、伯爵からは「《聖堂騎士》を先にベルリンで上演し、それが成功した暁には《鷹匠の花嫁》を上演してよい」という条件付きの返事が返って来た。その為、マルシュナーは先に《聖堂騎士》をベルリンで上演し、それは彼の予想通り成功を収めた。それにも関わらず、その後《鷹匠の花嫁》上演の話は進まず、マルシュナーはデフリエントへの書簡にも度々その話題を出し、レーデルンにとりなす様に頼んでいた、という経緯がある。

また、《ハンス・ハイリング》の初演にあたっては、ベルリン王立歌劇場で権力を握っていたスポンティーニ Gaspare Spontini (1774-1851) によって妨害され、オペラの最初の完成(1832年8月14日)から初演(1833年5月24日)までに約9ヵ月かかっている。

この書簡には、オペラ《吸血鬼》の成功以降のマルシュナーの作曲姿勢、並びに自身に向けられた批評に対する姿勢が書かれている。《吸血鬼》がドイツだけでなく、イギリスやロシアでも受け入れられた事から、マルシュナーはベルリンで受け入れられなかった事について自身を慰めた。そして、作品に対する賛美や誹謗などの様々な評価の中で熟慮した結果、むしろ誹謗によってドイツがこれまで栄えてきた事に気付き、そこから自身は「折衷主義 *juste milieu*」に至ったと述べている。それによって、前述した様な妨害に遭っている現実を気にせず、「永遠に明るく素晴らしく光り輝く芸術」に没頭する事で安らぎを得ようとするマルシュナーの姿が表れている。

この書簡でマルシュナー自身によって述べられている「折衷主義」が何を指しているかは明言されていないが、《吸血鬼》が他国でも受け入れられて自信に繋がった事や、その後の周囲からの賛否両論な評価について述べている事から、オペラの作曲技法あるいはそれを用いる作曲姿勢を指していると推測できる。そうであれば、「折衷」とは、それまでドイツ・オペラに用いられなかった、シェーナ、アリオーソ、カヴァティーナ、フランス・オペラ的なレシタティブ等の、イタリアやフランス等の他国のオペラ特有の要素を、ドイツ・オペラに取り入れる事を指しているのではないだろうか。

そして、ここでまた《ハンス・ハイリング》を巡る書簡に視点を戻してみると、当時のドイツ・オペラの特徴の一つであった「オペラにおいて喋る事」をマルシュナーが否定していた事も、折衷主義の表れなのではないだろうか。未だイタリア・オペラが優勢であり、各地の宮廷のイタリア趣味も根強かった19世紀前半当時、イタリア・オペラからの脱却、そしてドイツ・オペラの独自性の確立を試みたドイツ人作曲家達の中で、マルシュナーはドイツ・オペラの特徴の一つを否定したのである。しかし、それはイタリア趣味におもねるという事ではなく、実際に彼は合唱の活用、リートやロマンツェの使用といったドイツ・オペラの特徴を十分に用いて、ドイツ・ロマン的な題材の《吸血鬼》、《聖堂騎士とユダヤ女》そして《ハンス・ハイリング》を成功させた。マルシュナーは、彼にとって魅力的だったイタリア・オペラの要素をドイツ・オペラに取り入れようとしたのであり、「喋る事の廃止」は彼の力では実現には至らなかったものの、後にヴァーグナーが楽劇という形で完成させる事となる未来のドイツ・オペラ像を、マルシュナーなりにこの時点で描いていたのかも知れない。

ハイリングの性格描写について

ここからは、ハイリングの性格描写について言及している書簡の該当箇所を概観しよう。マルシュナーは、主人公であるハイリングの無口な性格を音楽的に表現することの困難さを懸念し、たびたびこの話題について言及している。

書簡 No. 6 (1831 年 9 月 21 日)

第 5 番において、私はハンス（実際は彼の肖像画）の性格を上手くとらえたと思う。彼の超人的な、憎しみの様な愛の激情、無愛想さと忙しなさ等を、私はあえて音の中で更に表現しない。

(Kürschner 1879, 93) ²⁵

第 1 幕第 2 [第 1] 場、この様に書かれている。彼は花嫁を情熱的な抱擁で迎える。良い。しかし、私は恐らく、彼がそれを言葉にするのが良いかと思う。

(Kürschner 1879, 94)

書簡 No. 7 (1831 年 10 月 18 日)

——貴方は、ハイリングが至る所で無愛想で、殆ど口数が少なく、同じ事を何度も言わない事を望んでいる。彼が自分自身について長々と喋らないので、彼は言うべき事をただぎこちなく言う。何処であっても、それは彼の感情の爆発に至らない。さて、よし。上述の事の貴方の厳しい要求が、音楽を奇妙でわざとらしくさせるに違いないという事は別として、どうして音楽（感情と情熱の言語）が感情を抑圧して表現しなければならないのか（この方法の音楽的な取り扱いにおいて生じる、単調について黙っているとしても）を私は上手く想像できない。しかし、人物についての貴方自身の解説において、後に私の手に入った貴方のアイディアの非常に少なからぬ否定が、それについて見つけられざるを得ないのだが。

(Kürschner 1879, 96)

²⁵ Istel は注を入れていないが、現存する楽譜の第 5 番は「農民の合唱」であるため、ここでの第 5 番は現在の第 3 番「ハイリングのアリア」を指していると思われる。

——主人公への興味を呼び覚ます事は、各々の劇作家の課題である。しかし、風変わりな興味を持ったある種の劇作家はその関心を冷ましてしまう。もしハイリングが始めから同様に冷淡で、短気で陰湿ならば（それによって、ハイリングに対するアンナの嫌悪とコンラートに対する彼女の好意が、ホメオパシー的な「毒をもって毒を制す」の理由づけをしている）、観客は確かにアンナの嫌悪を当然と思うだろうが、まだ彼に魅了されるまで至っていない。何故なら彼は自ら地霊達から力を強奪し、無愛想で不親切な奴以外の何者でもなく、アンナに対する彼の愛の中で、そして彼の態度の中で、地霊の領主として、人間ほど情熱的でもヒステリックでもなく無関心のままであり、ままでなければならぬ。もし彼が、当たり前のように、その後断られるなら、彼自身が彼の地霊の支配を彼女に捧げたにも関わらず、彼は同情すらされない。それ故、人々は彼の事をせいぜい愚かな悪魔と見なすだろう。聴衆は所詮、作家によって感情を刺激されたいと思うものだ。もし、ハイリングの愛が彼の発言においても非常に情熱的、魅力的そして抗いがたく描写されているなら、彼の犠牲は非常に重要であり、彼の不幸、彼の拒絶は、彼のより高位な立場と没落に益々ふさわしい様に、関心と同情のその様な絶頂を呼び覚ます。だから私には、劇のより高い目的とより大きな称賛は、登場人物の誰かの単なる奇妙さによるよりも、更に良くそこに到達する様に思われる。

(Kürschner 1879, 96)

これらの書簡からは、デフリエントがハイリングを無口で無愛想な男にしたがっていた事、そしてその一方で、マルシュナーにとっては、それを音楽的に表現する事は困難であった事が分かる。特に、言葉が少なければそれだけ歌わせる事も出来なくなるのだから、主人公の性格描写をする機会が少ないことを、作曲家が気に掛けるのも当然であろう。

書簡 No. 7 では、「音楽は感情と情熱の言語であるのに、感情の抑圧を単調にならずに音楽で表現する上手い方法が想像できない」というマルシュナーの音楽観が表れているとともに、「主人公を魅力的にするのは劇作家の仕事である」というマルシュナーの演劇観も表れている。ハイリングが徹頭徹尾、冷淡で無愛想ならば、観客は彼の不幸や犠牲に対して同情の念を抱かないが、彼の愛が情熱的、魅力的に描写されていれば、彼の不幸・犠牲・没落は観客の関心と同情を最高潮に呼び起こすだろう。より高い目的に劇を到達させ、大きな称賛を得る為には、登場人物の誰かを奇妙に描くのではなく、その様にする方が良いというのが、ここでのマルシュナーの主張である。

上記の書簡2通は1831年9、10月に書かれたものであったが、ハイリングの性格描写に言及したこれらの書簡から約1年経った頃、マルシュナーは再びこの話題を持ち出している。

書簡 No. 14 (1832年9月24日)

ハイリングが、冗舌に思われる事なく、更に幾つかの台詞を言う事が出来ていたら。音楽は、その様な場の為には決して長すぎる事はない様に思われ、旋律の流れと非常に複雑に絡み合った全楽節の構成を邪魔し、終結させる事なしに、私はその場を切って短くする事は出来ない。

(Kürschner 1879, 102f)

ここで述べられているのは、第1幕フィナーレにおけるハイリングの描写についてであり、無口という性格を保ったままハイリングの台詞を増やすことを、マルシュナーは望んでいる。音楽を短くするのではなく、この時点で作曲されている音楽の長さに合わせて、ハイリングが更に台詞を言う方がよいという意見である。この引用部分に続いて、マルシュナーは第1幕フィナーレについて自らのアイデアを提案しているが、それについては後述したい。この書簡以降、マルシュナーがハイリングの性格描写や口数の少なさについて言及することはなかった。

各曲について

最後に、オペラ内の各曲についての言及を確認しよう。まずは、先に検証した序曲と関連して話題に上っていた、序幕についてである。オペラに序幕が設けられていることは、《ハンス・ハイリング》の大きな特徴の一つになっている。

書簡 No. 1 (1831年7月8日)

そして最後に、もし幾つかの声楽曲が、特に対話がなお幾分短く保たれるならば、それは効果を害しはしないだろう、と私は思う。すなわち、特に序幕における母と息子の問答対話である。序幕は完全に音楽的（朗誦的）でなく保たれる事は出来るだろうか？

(Kürschner 1879, 90)

序幕におけるハイリングと女王の対話について、マルシュナーは書簡 No. 1 では、もっと短

く、歌わない台詞に変えたがっている。この書簡から約2か月半後、彼はその理由について以下のように述べている。

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

第2番「微かに光るダイヤモンド Schimmernde Demanten」は完成し、私はそれを捨てたくないが、貴方が新しい改訂に固執するならば、私は捨てなければならないかも知れない。この曲において、我々が女性歌手の故に注意を払わなければならない女王は、更に僅かにしか現れない。女王は元々僅かにしか働いていないだろうし、それ故に少し埋め合わせをしなければならないだろう。私が貴方に始めに書いた時、私は序幕において何か変更される事を願っており、それと共に、1と2の間の対話を指して言った。私がレチタティーヴォ的に保ちたかったが拍節が幾らか妨げになった、「十分です Es ist genug」から「母の愛の最後の贈物です Es ist der Mutterliebe letzte Gabe」までの箇所だ。しかしながら、今私の頭の中に思い浮かんでいる様に、この困難を克服する事を望んでおり、それはきっと上手く行く見込みだ。私の《吸血鬼》の第2幕における大きな場面をご存じだろうか、第2幕の吸血鬼の物語だ。——言葉と状況に相応しいのは自明のことであると私には思われるこのやり方で、この場面も保つ事を考えている。

(Kürschner 1879, 93)

書簡 No. 6 では、序幕における対話部分を朗誦的にしたくない理由が「拍節が邪魔でレチタティーヴォに出来ないと思ったから」である事が分かる。しかし同書簡からは、自身のオペラ《吸血鬼》において用いた手法を転用する事で、その問題を克服できそうであると述べており、実際の楽譜上でも、書簡内で具体的に言及されている箇所を含めた序幕の対話は全てレチタティーヴォ的に作曲されている(【譜例3】別冊付録 p. 73-76 参照)。現存する楽譜には「Es ist genug.」ではなく「Genug」という歌詞があるため、この書簡の執筆時から台本に多少の変更が生じたか、あるいはマルシュナーが歌詞を厳密に書かなかった事が考えられるが、同書簡内で女王が歌う「微かに光るダイヤモンド」が2番とされ、問題の対話の箇所が「1と2の間」と述べられている事から、序幕冒頭の合唱が終わってから「微かに光るダイヤモンド」までの部分を指していると推察できる。

さらに、デフリエントからマルシュナーに宛てられた以下の書簡からは、作曲家の意見を受けて、台本作家が序幕の構成を変更しようとする提案している様子が確認できる。

書簡 No. 4 (1831年8月13日 デフリエントからマルシュナー宛)

私はこの手紙を更に、《ハンス・ハイリング》の序幕に対する変更の提案を貴方に送る為に使おう。新しい構成が貴方の気に入るとよいのだが。それは序幕全体を1つの、長すぎない音楽作品へと完全に仕上げ、前述の事が十分明確に際立つ様にさせている。私の心には、グルックのオペラのレシタティフが浮かんでおり、それは弦楽器の保持された音によって伴奏され、レチタティーヴォとカンタービレの間の漂泊を妨げない。これは時々、そしてこの序幕に用いられるべきではないだろうか？

(Istel 1910, 787)

この書簡においてデフリエントは、序幕のアイデアとしてグルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787)²⁶ のオペラのレシタティフを例に出し、レチタティーヴォとカンタービレが自由に行き来する様な作曲法によって、序幕全体を一つの音楽作品に仕上げる事を提案している。ところで、グルックのオペラについては、マルシュナーが妻マリアンネに宛てた書簡 (1838年3月21日) の中でも言及しており、当時のドイツ人オペラ作曲家やオペラ歌手のグルックに対する評価の一つが理解されうるだろう。以下に、マルシュナーが妻に宛てた書簡から、該当部分を引用する。

【訳文3】グルックのオペラに対するマルシュナーの評価

(前略) 私と、満員のオペラ・ハウスにパパ・グルックが彼の《アルチェステ》によってもたらした、この祝祭の夜の素晴らしく、極めて荘厳な享楽に、君も参加する事が出来ていたら良かったのに。なんという感情の崇高さ、なんという荘厳な憩いと明澄さのある表現だろう！ああ、本当にそうだ。それを成し遂げられるのは、その様に考えたのではなく、ただその様に書く事が出来、書こうと思う者だけなのだ。その様に芸術は、高尚に荘厳に人の心を打ちながら現れる。何故なら、もっとも素晴らしく、もっとも高尚で、もっとも純粋な感覚だけがここで、魅了し、高貴にし、浄化しながら、憐れで偏狭な人生の残滓によって描写されているからだ！偉大なる神よ！何と自分がちっぽけでけち臭く思われることだろう。何か——ちっぽけなものを成し遂げるために、我々

²⁶ボヘミアの作曲家。《オルフェオとエウリディーチェ *Orfeo ed Euridice*》(1762) や《アルチェステ》(1767) 等の「改革オペラ」において独自の様式を確立し、その中で歌手の自由な装飾やコロラトゥーラを控えさせ、レチタティーヴォ・アッコンパニヤートをを用いてレチタティーヴォとアリアの対比を和らげ、劇の進行を淀みなくした。

のような他の作曲家たちは、なんと多くのこせこせした手段を尽くさなければならない事か！ほんの少しの棍棒の打撃によって、あの高尚な老人は大勝利を獲得しているのに、馬鹿な聴衆の広い猫背の上でただ幾ばくかの印象を生み出し、その後でまだ、聴衆が以前と同じくらい愚かに走り続けて、新しく非常にちっぽけな処刑に向かって走ってくるのを見るために、なんと多くの小さな棒と杖を我々は必要としていることだろうか。(後略)

(Istel 1911, 336-337)

上記の引用から、グルックのオペラに対するマルシュナーの非常に好意的な姿勢を知ることができる。マルシュナーはグルックの《アルチェステ *Alceste*》(1767)について、「素晴らしく、極めて荘厳な享樂」、「なんという感情の崇高さ、なんという荘厳な憩いと明澄さのある表現」と称賛している。グルックが難なく大成功を収めている一方で、自分を始めとした他の作曲家たちは、どれほど苦勞しても聴衆にわずかな印象を与えることしかできず、それすらも正しく理解されないために、巨匠とその偉大な音楽の前で、自身がいかに小さな人間なのか思い知らされると述べている。グルックのオペラ改革はオペラ史上非常に重要な出来事であり、その音楽や様式が、彼の死後に生まれ育ったマルシュナーやデブリエントにも高く評価されている事が、これらの言説から理解されうるだろう。

第1幕以降について

続いて、《ハンス・ハイリング》の第1幕以降の各曲について言及しているマルシュナーの書簡を確認していこう。まずは、第1幕の導入について言及している、以下の部分を引用する。

書簡 No. 9 (1832年復活祭第1日)

しかし、さらに私は貴方に、第1幕の導入から序幕の中に拝借した、ある着想について知らせなければならない。すなわち私は、ハイリングが地底内部から地上に戻って来る間の短いリトルネッロにおいて、舞台裏の合唱によって非常に微かに「ああ、ここに留まってください、地霊達は貴方の為に、喜んで尽くします *O bleib' bei uns, die Geister dienen auf Wort und Mienen willig dir.*」という序幕からの懇願が響きわたらせている。自明の事であるが、全てはかなり簡潔で、留まっていない。私には重要な事に思われる

この着想を、私は心から喜び、貴方がそれについて何と云うかに強い関心がある。

(Kürschner 1879, 99)

書簡 No. 11 (1832 年 8 月 7 日)

貴方もお分かりだろうが、第 1 幕の導入における変更を私はやり遂げた。私によって述べられた頼み (序幕から飛び出して鳴っている等の)「ああ、ここに留まってください…

O bleibe hier und so weiter」が貴方の気に入る事を願う。

(Istel 1910, 801)

第 1 幕の導入で、序幕からの合唱が序曲を飛び越えて聴こえて来るという構想(【譜例 4】)は、序曲によって地底 (序幕) と地上 (第 1 幕) を完全に隔てる事なく、話の繋がりを保っている。

【譜例 4】《ハンス・ハイリング》第 1 幕第 1 番 第 1-17 小節

Königin
und
Chor
der
Erdgeister
hinters der
舞台裏で
Scene.
Violoncello
e Basso.

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Vello. *p dolce*
Basso. *p*

unjs. *pp*

目に見えない (unsichtbar)
O bleiß bei mir!

目に見えない (Geisterchor unsichtbar)
O bleiß bei

Königin.
Erdgeister.

O bleiß bei mir!
O bleiß bei mir, bei mir!

O bleiß bei uns, die Gei-ster die-nen auf Wort und Mie-nen wil-lig dir!
auf Wort und Mie-nen wil-lig dir!

(Marschner n.d. e, 69f)

次に、第1幕の導入から続く第1場についての言及を見ていこう。

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

こういうのはどうだろうか。ハイリングが同様の情熱で（彼の後のアリアの様に）彼女に向かって荒れ狂う時、別離の間の彼女に対する彼の憧れと、今や再び、そして永遠に彼女を所有できる幸運を彼の力強く無愛想な流儀で彼女に語り、そして彼女は……しかし情熱もなくそれに返事する等々。

(Kürschner 1879, 94)

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

今や、第5番 a の小さな3重唱についてだが、あれは短すぎる。というのも、ハイリングの言葉の中にも多くの感情が置かれ得るなら、私の意見では、アンナとゲルトルート感情と同様に、それを繰り返すのは良くない。それから、3重唱はしかし音楽作品として（長い対話の後で）短すぎて目立たない状態でポンと現れる。もし音楽が第6番の中に移行するなら、それに先行する物は、後続する物の導入としては考えられない。そこには如何なる結び付きもない。

(Kürschner 1879, 94)

書簡 No. 8 (1832年1月8日)

最初の3つの三重唱を区別する事は容易ではなかったが、まずまず出来たと私は思う。本とその文字を見る所で、私はアンナを大変に切迫した不安に陥らせ、ハイリングの登場の後、彼女に常に激しくそれらの破壊を懇願させた。私がハイリングとアンナを（貴方の様にではなく）一緒に歌わせた事によって、彼女が最初は激しく、しかしそれから気の毒なほどに、いわば全ての手段を試みながら嘆願する事が出来る、というニュアンスを私は得た。ハイリングがその本を炎の中に投げた後、手短な、しかし激しい感謝。彼女の全ての不安が心から取り除かれた所から、私はアンナを再び落ち着かせ、（終わりの故に）舞台の上では動きが無い訳ではないにも関わらず、歌によってアンナの以前の穏やかな親しみへと至らせた。もし、ハイリングがその本を炎の中に投げ入れ、彼自身が驚愕し振り返る瞬間に、サラマンダーが炎の上がる暖炉から姿を現し、本を救いながら煙の中に消えるならば、それは劇場における良い効果をもたらさないと、貴方はお思

いにならないだろうか？！

(Kürschner 1879, 98)

ここでは、第1幕第1、2、4番のハイリング、アンナ、ゲルトルート²⁷の3重唱が話題になっている。この場面で3人の関係性や性格を観客に理解させる必要がある為、マルシュナーは音楽だけでなく演出にも立ち入って意見を述べている。ハイリングが無愛想に激しく愛を語るのに対して、アンナには同じ情熱が無いという状況が冒頭から観客に伝わる様な演出を、マルシュナーは提案している。また、書簡 No. 8 では、第2番のハイリングが自身の魔力の源である本を暖炉に投げ入れる場面で、サラマンダー²⁷が炎の中から現れて煙と共に消える、という観客の興味を引きそうなスペクタクルな演出を提案している。しかし、この演出は採用されなかった様で、現存する楽譜にはその様な指示は全くない。

続いて、第1幕第2場から第1幕フィナーレまでに關する言及を確認しよう。

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

——第7番のリートは同様に、失敗しなかったと私は思う。ただ私は、その為^に不可欠なユーモアと演奏を伴った、第1級のテノールにそれが多くを^を与える訳ではないと思う！——

(Kürschner 1879, 93)

この引用箇所^で触れられている「第7番のリート」とは、コンラートの合唱付きリートを指し、現存する楽譜では第6番となっている。作曲自体は首尾よく行ったものの、この曲を相応しく歌うことのできるような力量のあるテノール歌手にとって、この曲がもたらす効果が十分ではないことが述べられている。当該の曲は、マルシュナーのオペラにおける物語り歌の一つであるため、本論文第3章第2節以降で詳述する。

²⁷ 火蛇 (火の精とされる)。

次に、第1幕フィナーレへの言及を5箇所引用する。

書簡 No. 8 (1832年1月8日)

第1幕のフィナーレにはどのようなテンポ（リズム）を望むか、私に言って欲しい。どのようなダンスを農夫達が踊るべきだろうか、ワルツ等々？

(Kürschner 1879, 98)

書簡 No. 11 (1832年8月7日)

貴方と一派が拒否している、第1幕のフィナーレにおける「いいえ、忘れましょう *Nein laßt es vergessen sein*」等々の箇所に関して言えば、貴方達のところで非常に発言力のある別の批評家が良いと見なしている——だから私は後者の意見であり、それを置かせた。アンナが、彼女の愛していない花婿の無愛想で比類の無い本性に答える事は全く多すぎる事はないし、無愛想にならない事、そして役の根本的な性格の正しい姿を見せる事は、毎回アンナ次第である。いずれにしろ、音楽は大部分その様な箇所の上辺を飾り、それによって常に何か無愛想すぎる物は和らげられる。つまり——我々はそれを元通りにしよう。

(Istel 1910, 801)

書簡 No. 14 (1832年9月24日)

ともかく、以下の提案を聞いて、それに答えてくれ。つまり、もし、ハイリングがコンラートの「待て！ *Halt!*」という台詞の後にただ一瞥だけして、脅かす様に彼に向かって「脅すのか？ *Wagt Ihr?*」と怒鳴り、それからしかし、彼と彼の脅しに全く注意を払わずに、ただアンナと彼女のその後の行動に注目し、2回目と3回目の「脅すのか？」という台詞の代わりに、彼女に決心させる為に、未だに干渉する様に「アンナ！」と大声で呼ぶのは、上手くいくと私は思う。コンラートは、彼の全ての力で彼に立ち向かうには、彼にとっての恋敵として、敵としての様にまだ十分重要ではない。このやり方で、彼の地霊の力と支配力が、人間の脅しと危険の完全な無視において更に明らかになる。並びにまた、この支配力に対するコンラートの無駄な抵抗。そしてその支配力を、彼は最後まで自身の力では制圧できず、ただ女王の度量の大きさによってのみ彼の願望の成就へと至る。——それによってアンナの答えもまた、特に、コンラートへの愛がまだ芽

生えていないので、貴方に以前心配された偽善と不実を失い、更に彼女の花婿に対する同情と思いやりの色を得るだろう。

(Kürschner 1879, 103)

書簡 No. 14 (1832年9月24日)

——特に舞台裏で、普通はひどい和音を発する様な物をオーケストラも演奏しなければならないならば、それは劇場の全ての演奏にとって困難である。その困難は、彼らが演奏しながら舞台上を歩き、それから舞台装置の後ろに到達しなければならないという事によって、更に増やされるだろう。殆どの場合、それは失敗するかも知れない。——私は、同じく存在している音楽家達を思い浮かべたし、舞台装置は例えばこんな感じだ。背景には、高台の上の、居酒屋の隣に大きな脱穀機があつて、そこで音楽隊が演奏をし、何人かが踊っている。これら全てが背景で起こる事によって、その前方の舞台は妨げられないだろう。指揮者と音楽隊はお互いを念頭に置いている（最重要事項！）——コンラートとアンナはハイリングのもとに行き、聴衆に見失われる事もなく、ハイリングは更に演技を増し、この場面全体は活気を増す。そして楽しい劇的場面 [Tableau] をもたらすのだ。——これが私の見解と弁護だ。この件は、少なくとも私には効果的で上演に適しており、貴方の美しい作品の何か本質的な物を壊してもいない様に思える。

(Istel 1910, 805)

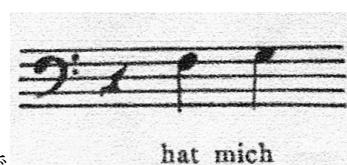
書簡 No. 17 (1832年11月1日)

2つの変更を同封した、それは貴方の望みに沿っているはずだ。つまり、第1幕のフィナーレにおいて、私は例の非難された18小節を、同封した音型の様子が示す様に、10小節にまで要約した。終わりに沿ってずっと、さらに第267、268、269、270小節を弦で奏する様、お願いしたい。第271小節は、最初の4分音符と共にフルートの as 音が出

て来る。つまりこんな感じだ。



そして歌唱声部は、第271小節で



等となっている。

(Istel 1910, 809-810)

以上が、第1幕フィナーレについての言及である。書簡 No. 14 においてマルシュナーは、ハイリング、アンナそしてコンラートの関係性を描くための提案をしている。コンラートの言葉をハイリングは全く意に介さず、アンナにだけ注目させる事によって、ハイリングにとってコンラートがこの時点では大した敵ではない事を示す。つまり、コンラートの「待て！」という言葉に対し、ハイリングは「脅すのか？」と一言だけ答え、その後この2人のやりとりはない(【**譜例 5**】)。また、この場面ではまだコンラートに対するアンナの愛が芽生えていないので、ハイリングに対するアンナの「貴方も行くでしょう？ nicht wahr, Ihr kommt mit hinein?」(【**譜例 6**】) という台詞から、自分の花婿に対する彼女の同情と思いやりが表現され、デフリエントが危惧していた、アンナが偽善的で不実であるという印象を観客に与えずに済む、としている。

また、第1幕フィナーレでは主要人物だけでなく農民達の合唱も登場している為、舞台上にいる人数が多くなっている。その状態でのデフリエントの演出に対して、マルシュナーは懸念を示し別の案を出している。書簡 No. 17 において、マルシュナーは第1幕フィナーレについて、譜例を同封して具体的に変更箇所をデフリエントに伝えている。

【**譜例 5**】《ハンス・ハイリング》第1幕フィナーレ 第165-172小節

Gertrude. Kind, ich bit - te Halt! ver - le - tzet nicht die Sit - te! Heiling. (wütend) Wagst Ihr?

Konrad. (diese Bewegung missverstehend.)

An - na!

ハイリング

Konrad

(Marschner n.d. f, 83)

【譜例 6】《ハンス・ハイリング》第 1 幕フィナーレ 第 231-240 小節

tend.) (rasch mit Gertrude und Konrad ab.)
Nicht wahr, nicht wahr, Ihr kommt mit hin - ein?
Più Allegro.

(Marschner n.d. f, 84)

第 2、第 3 幕について

続いて、第 2、3 幕に関する言及を見ていこう。第 2 幕については、前述のようにゲルトルーデのメロドラマへの言及が比較的多く見られたものの、それ以外の曲については、以下の 1 箇所が確認されたのみである。

書簡 No. 6 (1831 年 9 月 21 日)

第 9 番においては、貴方が更によく言っている様に、もし祈りと共に終わらなければ、
良い。

(Kürschner 1879, 94)

ここで言及されている第 9 番がどの曲を指しているのかは明らかではない。現存する楽譜では、地霊の女王と地霊たちによる「アンサンブルと合唱付きアリア Ensemble und Arie mit Chor」となっているが、当時の書簡において、曲の番号が現在の番号と一致しない例が他にも確認できることから、前後の曲を指していた可能性は十分に考えられる。そうであるならば、現在では第 8 番となっている、アンナのシェーナとアリアであったのではないだろうか。

第 8 番のシェーナとアリアは、ヒロインであるアンナの唯一の独唱曲である。婚約したハイリングと、愛するコンラートの間で葛藤する自身の心の状態が、暗い森で迷っている自身の状況と重なり、「私はどこに向かっているの？ 行く末はどうなるのだろうか？ Wohin mich wenden,/ wie soll das enden?」と不安を吐露し、救いを求めるアリアである。このアリアが、

マルシュナーのオペラに見られる〈祈り Preghiera〉²⁸のように神への祈りで終わることを、マルシュナーは望んでおらず、デフリエントもまた同意見であったことが、この書簡から読み取ることができる。

ここからは、第3幕についての言及を確認しよう。まずは、第3幕冒頭に置かれたハイリングのメロドラマに続く、シェーナ部分についてである。

書簡 No. 11 (1832年8月7日)

「さあ急げ、女王のもとへ Nun eilig hin, zur Königin」という言葉を、貴方が頭の中から追い払おうとしている事を、また貴方の根拠の列举に従って判断すれば、私は理解できない。その場面はそれによって幾らか動きを増すのだ。この霊達は女王の全能の意志に仕える者であり、女王はしかし全知ではなく、彼女の計画の全ての成功を確信している。更に彼女はそれについて全く心配する必要はなかった。いやいや、この小さな一団は誰にも奇異な感じを抱かせないだろうし、その発言は我々の作品を、完璧さと全ての欠点からの解放により近付ける事はないだろう、さもなければ、それはきっと良くないだろう。

(Istel 1910, 802)

ここで話題に上っている「さあ急げ、女王のもとへ Nun eilig hin, zur Königin」という歌詞は、第3幕冒頭のメロドラマと、合唱付きアリアの間に置かれたシェーナ部分で、地霊の合唱によって歌われるものである（【譜例7】）。人間となってアンナと結ばれるために、ハイリングは彼の王座や財宝、魔力を全て失っており、この場面では、アンナに裏切られたと絶望するハイリングのもとに地霊が現れ、再び彼らの王となることを条件に、地霊を使役するための王笏を返す。

²⁸ 《聖堂騎士とユダヤ女》第3幕および《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第2幕において、ヒロインによって歌われている。

【譜例 7】 第 3 幕第 14 番 第 75-82 小節

un - ser auf im - - mer - dar! (zu den Zwergen) (Die Zwerge (Soprano und Alto) huschen fort.)
un - ser auf im - - mer - dar! Jetzt ei - lig hin, ei - lig hin zur Kö - - ni - gin!

Edition Peters. 7682 *ff*

(Marschner n.d. e, 234)

この書簡から分かることは、デフリエントが該当箇所を削除したがっていた事、そしてその根拠を聞いても、マルシュナーは同意できないでいた事である。「その場面はそれによって幾らか動きを増すのだ」と述べているように、現存する楽譜を確認すると、この地霊たちの歌詞に合わせて、地霊のソプラノとアルトが走り去るという指示（「Die Zwerge (Soprano und Alto) huschen fort.」）が記されている。舞台中央にハイリングと地霊が留まり続けて、舞台上の動きが停滞することをマルシュナーが案じた結果、この歌詞と演者の動きは残されたようである。

次に、本論文でオペラにおける物語り歌として後述することとなる、第3幕のシュテファンのリートについて述べている部分を以下に引用する。

書簡 No. 7 (1831年10月18日)

ただ一つだけ、シュテファンのリート「結婚しようとしていた狩人は Es wollte vor Zeiten ein Jäger frei'n」は確かにとても民族的だが、表現においてしばしばどっしりし過ぎていて私には思われる。何か別の物と交換する事は不可能だろうか？

(Kürschner 1879, 97)

書簡 No. 10 (1832年7月17日)

したがって、まだ作曲が残っているのは、シュテファンのリートとフィナーレである。——リートに対して、私は今までまだ楽しみを見出せておらず、私には、そう私には明らかなのだが、この歌はただ話の筋を妨げるだけの様に思われる。シュテファンが、オペラ全体を通して、それ以外に歌う物は何もなく、このリートだけでは、バス歌手にとってシュテファンを良い役と見なすには足りないだろう。その上、シュテファンは台詞

を持っており、それは私が知っているバス歌手の口によって、然るべき光の中に立ち入らないだろう。その役を役者によって演じ、その歌をむしろ完全に取り去るという事の方が、良くはないだろうか？

(Kürschner 1879, 100)

書簡 No. 11 (1832 年 8 月 7 日)

私が強情でも暴君でもない事を貴方に納得させる為に、私はシュテファンのリートを作曲した。それを彼は、貴方がフィナーレの始まりを非常にうまく変え、(最初のアイディアは《吸血鬼》における同様の物を殆ど思い出させる) そのままでも良いにも関わらず、歌ってもよい。ただ漠然とした概念を形成しただけだとしても、貴方があらかじめ知っていた物と、この私の音楽がかなりの部分で異なっているにも関わらず、私が着想の際に、勤勉に貴方の願望、暗示等々を念頭に置いていたという事に貴方は気付くだろう。しかし、それがまた、各々のとにかく誰か別の作曲家と共に、貴方の身に起こっているかも知れない。

(Istel 1910, 801)

書簡 No. 11 (1832 年 8 月 7 日)

さて、まだシュテファンのリートについて一言。しっぽとそこから作られる牛革の鞭が(シュテファンが口にするのでさえ) 強すぎるという事、それから角に向かって暗示が使い果たされている事を貴方は思わないだろうか？——私にはその様に思え、それ故、それ以外は全く当を射ていない、リートの作曲に対する私の嫌悪は、オペラに飾りをもたらす事が出来る。さて、もし作品が貴方の気に入り、その維持を貴方が望むなら、私はまた、更に1つか2つの点が貴方の心に浮かぶだろうと確信している。

(Istel 1910, 802)

書簡 No. 17 (1832年11月1日)

貴方がテノールによって歌わせたがっている第 16 番のリートを、私は貴方と同様に仕立て上げた。しかし、私がそれをバスの為に不格好でなく印刷させているという抗議と共に、劇場で複写し、任意の選択の為に送られるだろう。ここで例えば、私は瘦せたシュテファンを持っておらず、バス・ブッフォがそれを歌わなければならない。

(Istel 1910, 810)

現存する楽譜では第 3 幕第 16 番に位置する、シュテファンの合唱付きリートを、マルシュナーは約 1 年に渡って話題に上らせていた。当該の曲への言及が最初に確認できる書簡 No. 7 において、彼はシュテファンのリートを別の曲と取り換えたがっており、書簡 No. 10 では、シュテファンのリートを削除したいとまで提案している。その根拠として、話の筋に関係ない事、シュテファンがその場面でしか歌わない為、歌を無くしてしまっただけで役者に演技させる方が良い事を挙げている。また、書簡 No. 17 では、シュテファンのリートをバスにするかテノールにするかについてデフリエントと意見が異なっている様子である。デフリエントはテノールを希望し、マルシュナーはそれに従って作曲したものの、バス・ブッフォによって歌われる事を期待している様子が窺える。

現存する楽譜ではシュテファンのリートは残っているが、フル・スコアでは低音部譜表で記譜されている（【譜例 8】）のに対し、イステルの注に「現在（1910 年頃）、常にテノールによって歌われる」（Istel 1910, 810）とされている様に、ピアノ編曲版では高音部譜表で記譜されている（【譜例 9】）。この楽譜には「作曲者による完全なピアノ編曲版」と書かれている事から、書簡 No. 17 でマルシュナー自身が述べている様に、デフリエントの意見に従ってテノール用に記譜したのがピアノ編曲版であり、一方、「任意の選択」が出来る様にバス用に記譜したものがフル・スコア版として残っている事が考えられる。

【譜例 8】《ハンス・ハイリング》第 3 幕第 16 番 第 9-17 小節

(Marschner n.d. e, 246)

【譜例 9】《ハンス・ハイリング》第 3 幕第 16 番 第 1-20 小節

№ 16. LIED mit CHOR.

Vivo.
Hörn. u. Tromp. Holzbl. Quart. Holzbl.

f *ff* *fz* *p*

Stephan.

1. Es woll - te vor Zei ten ein
2. Der Jä - ger zu - erst zu dem
3. Der Jä - ger trieb auch ei - nen
Quart.

Blechbl.

fz *p* *fz* *p*

fz *p*

fz *p*

Jä - ger frein, er zog in den grü - nen Wald hin - ein.
Bä - ren trat, du zot - ti - ger Petz gieb mir gu - ten Rath! } Bau, bau, bau
Dachs aus dem Bau, wie leb' ich zu - frie - den mit mei - ner Frau? }

(Marschner n.d. f, 154)

次に、第3幕における乙女の合唱についての言及を確認しよう。マルシュナーは、たびたび他の曲と併せて、この合唱曲について述べていた。

書簡 No. 6 (1831年9月21日)

第17番を貴方は変更して、狩人の歌の代わりに別の物を入れたいとの事だが、私は完全に同意する。状況と形式におけるあらゆる類似性は回避されなければならない。さて、花嫁の乙女もまた、そこに加わらない方が良いだろうか？——もしそのやり方もまた、それらが上演されている様に、全く異なっているなら、そして《魔弾の射手》における様に、彼らはまた歌うべき全く別の物を持っているかも知れないならば、コピーか類似品を見つけようとしている馬鹿と悪意のある者達に、それはしかし十分に与えるだろう。

(Kürschner 1879, 94)

この書簡からは、マルシュナー自身が《魔弾の射手》を意識していた事がはっきりと読み取れる。すなわち、彼は、もし狩人と乙女達がそれぞれ別の合唱曲を持てば、《魔弾の射手》と類似してしまうという事を危惧していたのである。さらに、当時の観客や批評家が、少しでも《魔弾の射手》に似ている部分を見つけ出しては「模倣だ」と非難していた状況をこの言及からうかがい知ることができ、後世のドイツ人オペラ作曲家への《魔弾の射手》の影響力がいかに大きなものであったのかが理解されうるだろう。

その後、マルシュナーは乙女の合唱に約1年後の書簡で再び触れ、オペラ初演の1、2ヵ月前に書かれた書簡である No. 22 と 23 においても、この曲について述べている。

書簡 No. 11 (1832年8月7日)

ところで、最後のフィナーレの始めの花嫁の花冠に対する懸念された記憶に関して、落ち着いて欲しい。まず最初に、私は後者が嫌いである。第2にまた、アンナの遊び友達と女友達、彼女よりはるかに高貴な性格なので私は彼女も同じ様に保った。

(Istel 1910, 801-802)

書簡 No. 22 (1833年3月15日)

2つの後奏（コンラートのアリアといわゆる花嫁の乙女の合唱に対して）のために、私は恐らく貴方の願望に従うだろう、しかしそれは貴方の以前立てた原則に、どの様に合

うのか？ねえ？——勿論それは重要ではない要求であるが、「ダ・カーポと叫ぶ」事を予期され得ないのに、運命づけられるので、それだけ一層、まさしくそれらは省略された方がいい。コンラートのリートはきっと、乙女の合唱よりもむしろ、反復を求められるだろう。

(Istel 1910, 815)

書簡 No. 23 (1833年4月10日)

可能な限り全ての貴方の願いを実現する為に、私はコンラートのアリアと花嫁の乙女の合唱に対して、しっぽを作った。それをこの手紙でもって、任意の応用の為に貴方に送っている。あらかじめ貴方に言ったが、これにも関わらず、もし乙女の歌がダ・カーポを要求されなかったら私は死ぬほど笑うだろう。コンラートとシュテファンのリートは、むしろ何か反復的な物をそれ自体が持っている。

(Istel 1910, 816)

マルシュナーはデフリエントの要望に応じて、コンラートのアリア（第2幕）と花嫁の乙女の合唱（第3幕）に、後奏を加えたと話している。しかし、特に合唱の方に対してマルシュナー自身は納得していない様子で、「後奏を作ったはいいが、これで本番に観客から繰り返しを要求されなかったら笑ってしまう」とまで述べている。後奏がある事で、観客の反応を見ながら曲を繰り返したり、そのまま次の場面へ移行したり出来るという事であろう（【譜例 10】）。

【譜例 10】《ハンス・ハイリング》第 3 幕フィナーレ 第 45-57 小節

46 (Die Mädchen führen Anna im Kreise herum.)
weiss man schon zu finden . Fl.

後奏

G. Orch.

53 Fl.

(Sie streckt die Hand aus. Heiling tritt vor und ergreift sie.
Die Mädchen schreien laut auf und laufen erschrocken davon.)

Nun führt mich! Was soll das Schrein? Ihr tollen Mädchen, lasst die
(Die Mädchen) Ha!

(Marschner n.d. f, 166)

最後に、第 3 幕フィナーレについての以下の言及を見ていこう。

書簡 No. 14 (1832 年 9 月 24 日)

しかし、世の中のあらゆる事を、「短すぎる」事についての非難として、私がもっと早くに思っていたならばなあ。これはアンナの「神よ、貴方の掌に In Deine Hände Gott」という台詞の瞬間に関することである。——ここで、女性歌手は核心のための全てをしなければならない。この場の全ての成功は彼女と、彼女の演技のやり方にかかっている。伴奏はただ、うねり、不安、絶望等だけを表現する。さらに長く、広くなるなんてとんでもない。コンラートは先立って急ぎ、ハイリングに強く迫りながら、最初に一人でやって来て、合唱が大急ぎで追いかける。ここは十分に簡潔に進行出来ない。ここは私の好きな様にやらせて欲しい。そして、私は喜んで貴方の前者の異論を認めて変更した。何故なら私は自身の誤りに納得し、この曲の有効性と正当性を強く確信しているからである。

(Kürschner 1879, 103)

第3幕フィナーレにおいて、復讐のために再び地上に現れたハイリングに捕らえられたアンナは、「貴方の掌に、神よ、ゆだねます！ In deine Hände, Gott, befehl' ich mich!」と歌う。その直後、コンラートを始めとした人間たちと、ハイリングに召喚された地霊たちが対峙する一触即発の場面に、ハイリングの母である地霊の女王が姿を現し、ハイリングの心を鎮めて共に地底の世界に帰っていく。このとき、地霊の女王はデウス・エクス・マキナとして、つまり、錯綜した話の筋を無条件で大団円に至らしめる神的存在として機能しており、上述のアンナの言葉が、地霊の女王が現れる兆しとなっている。その重要性のために、当該の書簡でマルシュナーは「この場の全ての成功は彼女と、彼女の演技のやり方にかかっている」と述べていることが推察できる。

以上のように、マルシュナーとデフリエントの間で交わされた13通の書簡には、《ハンス・ハイリング》成立を巡って様々な提案や意見が書かれており、その中には、作品についてのみではなく、当時のオペラを取り巻く状況や、ドイツのオペラ作曲家として、オペラに携わる者としての生々しい意見もあった。それらの言葉から浮かび上がるマルシュナーの音楽観・演劇観、つまりオペラ観は、以下の2点に集約することが出来るだろう。

まずは、総合芸術としてのオペラに対する意識である。台本に音楽を付与する作曲家として、マルシュナーが自身の作曲のしやすさの為に述べたと思われる意見も見られたが、それだけではなく、観客についての持論を展開し、観客に感情移入される様な魅力的な主人公にするためには、話の筋の中でどの様な描写を行うべきかについても述べていた。また、第1幕でハイリングが本を暖炉に投げ入れる場面で、サラマンダーが現れるアイディアを提案するなど、観客を惹きつけるための演出にも積極的に関わろうとする姿勢が明らかになった。

次に、メロドラマや、オペラの中で喋る事に対する否定的な言葉などから確認された、ドイツ・オペラの特徴である楽曲ジャンルの作曲に対するマルシュナーの消極的な姿勢である。ドイツ独自の音楽を模索していた19世紀前半のドイツ・ロマン派において、ある時はその特徴を否定しながらも、マルシュナーは最終的に完成した作品にはメロドラマやリートを残していた。他方、序幕ではレチタティーヴォによって語らせるなど、様々な要素の融合によって、マルシュナーはヴェーバーの系譜に連なって、ドイツ・オペラのさらなる発展を目指していた。

ロッシーニを始めとするイタリア人オペラ作曲家の作品の絶大な人気の中で、ドイツ人作曲家たちが自国のオペラの確立と発展に力を注いでいた同じ時代、歌曲の分野においても、ドイツの音楽は発展の道を進んでいた。マルシュナーもまた多くの歌曲作品を遺しており、彼の音楽創作全体の中で最も多い割合を占めていることは序論で触れたとおりである。次節では、歌曲作曲家としてのマルシュナーがいかなる歌曲観を抱いていたのかを、彼が執筆した批評記事、書簡および序文から検証する。

第3節 マルシュナーの批評、書簡、序文と歌曲観

本節では、まず歌曲作曲家としてのマルシュナーがいかなる考えを抱いていたのか、その歌曲観を検証する。彼のオペラ観を検証するための資料と比較して、その数は限られるものの、彼の歌曲についての考えが明らかになっている資料として、マルシュナーが執筆した批評、書簡および序文が挙げられるだろう。

第1項 マルシュナーの批評と歌曲観

まずは、マルシュナーの批評活動を概観しよう。1995年にツィッタウで開催されたマルシュナー・シンポジウムの研究報告『ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー——ツィッタウのマルシュナー・シンポジウムについての報告—— *Heinrich August Marschner: Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*』（1998）に収録された参考文献表によると、マルシュナーが雑誌に投稿した記事は少なくとも14本存在しており（Streitenberg 1998, 220f）、それらは『ベルリン一般音楽新聞 *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*』と『一般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』の2紙に掲載されている（【表1】別冊付録 p. 32-33 参照）。掲載年は『ベルリン一般音楽新聞』が1827-28年、『一般音楽新聞』が1821年および1834年のみと、非常に限定されている。

このことから推察すると、マルシュナーの批評が世に現れ始めたのが1827年3月という事になり、この年は、1828年3月29日にライプツィヒで初演を迎え、大成功を収めることとなる《吸血鬼》の作曲時期にあたる。翌年1828年までマルシュナーは批評を掲載し続けるが、その後、1834年までの批評記事は見つかっていない。これは、彼が作曲家として成功し、多忙になったことに起因すると考えられるだろう。《吸血鬼》の後、マルシュナーは立て続けに《聖堂騎士とユダヤ女》を書き、2度の成功を収める。その後、喜劇オペラ《鷹匠の花嫁 *Des Falkners Braut*》（1832年ライプツィヒ初演）を挟んで、1833年初演のロマン派オペラ《ハンス・ハイリング》によって、オペラ作曲家としての地位を確立する事になるのだが、その間にハノーファー宮廷劇場の指揮者という安定した職に就いており、それに伴う様々な仕事を抱えたため、批評活動に割く労力や時間的余裕が無くなったと推察できるだろう。

ここからは、1828年3月19日の『ベルリン一般音楽新聞』に掲載されたマルシュナーの批

評記事から、歌曲に対する彼の考え方を考察する。この記事では、シューベルトのイタリア歌曲集『メタスタージオ¹の3つの詩 *Drei Gedichte von Metastasio*』 op. 83、D902（1827年作曲）を対象としており、《瞳の魔力 *L'incanto degli occhi*》（【譜例1】別冊付録 p. 77-80 参照、【対訳1】別冊付録 p. 119 参照）、《欺かれた裏切り者 *il traditor deluso*》（【譜例2】別冊付録 p. 81-87 参照、【対訳2】別冊付録 p. 119-120 参照）、《妻を得る方法 *il modo di prender moglie*》（【譜例3】別冊付録 p. 88-94 参照、【対訳3】別冊付録 p. 120-121 参照）の3曲が批評されている。この批評で取り上げられているのは、ドイツ人作曲家によるイタリア歌曲、という特殊な作品ではあるものの、マルシュナーの歌曲観を知ることができる数少ない資料であるため、本論文で取り上げる。

【訳文1】シューベルトの『メタスタージオの3つの詩』に対するマルシュナーの批評（別冊付録 p. 69 参照）。

この批評の内容を要約すると、以下のようになる。

まず、イタリア人作曲家とドイツ人作曲家の声楽作品の違いとして、マルシュナーは、イタリア人作曲家が、言葉捌きなどの朗唱的表現は歌手による補完に委ねる一方で、ドイツ人作曲家はそれほど歌手を信頼していないので、歌詞の一つ一つを音によって説明する様に作曲し、更にそれを伴奏によって強調しようとする、と述べている。

そして、シューベルトの作品をイタリア的立場に立って批評しており、それらの曲が伴奏過多である事、旋律がバラバラで、伴奏に圧倒されている事、そして、ドイツの歌手達なら馴染むだろうが、今（当時）のイタリア人達が要求する様なものではない事を指摘している。更には、3曲目は《セヴィリアの理髪師》の最初のアリアの模倣である、と評している。この「最初のアリア」とは、恐らく第1幕でフィガロが歌うカヴァティーナ〈俺は町の何でも屋 *Largo al factotum della citta*〉の事であろう。マルシュナーは、シューベルトのこの歌曲が、軽さ、情熱、効果、その上、独創性において、このフィガロのカヴァティーナに劣っていると述べている。

¹ Pietro Metastasio (1698-1782) イタリアの詩人、台本作家。1730年よりオーストリア皇室詩人としてウィーンに定住。代表作に『セミラーミデ』、『アルタセルセ』、『皇帝ティートの慈悲』などがある。

最後に、マルシュナーは「ドイツとイタリアの音楽の間の、望まれるべき結び付き *eine wohl zu wünschende Alliance zwischen deutscher und italienischer Musik*」を、シューベルトがまだ成し遂げていないと評している。マルシュナーやシューベルトの生きたドイツ・ロマン派前半の時代は、ドイツ独自の音楽を確立させる気運が高まっていった時代である。それまでイタリア音楽やフランス音楽の模倣をしていたドイツ音楽が、声楽の分野においても、独自のドイツ国民オペラやドイツ歌曲を作り上げていこうとしていた時代に、シューベルトによって、ロッシーニに寄せたイタリア語の歌曲作りが試みられていたことは興味深い。そして、少なくとも当該の作品において、シューベルトのその試みは不首尾であったことを指摘しているマルシュナーもまた、その約4年および17年後にイタリア語の詩に付曲した歌曲を創作している²。

第2項 マルシュナーの書簡と歌曲観

次に、マルシュナーの書簡から彼の歌曲観を考察しよう。この書簡は、アドルフ・エリッセン Georg Anton Adolf Ellissen (1815-1872) に宛てて1840年6月2日付けで書かれたものである。エリッセンは、当時まだ殆ど整理されていなかった分野であるビザンチン文学および言語学に携わった人物とされる (Borsche 1959, 458f)。この書簡においてマルシュナーはエリッセンの詩に感動し、彼の詩のみによる歌曲集の出版を希望している。そのために、さらにエリッセンの詩を送付することを依頼しながら、マルシュナーは歌曲に対する自身の好みについて以下のように述べている。

【訳文2】歌曲創作を計画するマルシュナーの書簡

(前略) また、私が貴方にさらに言わなければならないのは、私が特別なもの、風変りなもの、あるいは強いものを取りわけ好んで作曲するということです。それについて貴方は私の作品をご存知かも知れませんが、例えば、バイロンの《イスラエル民族の歌》、シュティーングリッツの《東方の情景》のようになります。感傷的で心酔した愛は恐らく、もはやわずかにしか新しい側面を見せないでしょう。(中略) 私は、「詩人にどこまでも付

² 《アルト声部のための、イタリア語の3つのアリエッタ *Tre Ariette italiane per voce sola d'Alto coll' Accompagnamento di Pianoforte*》 op. 70、《ピアノ伴奏付き、イタリア語とドイツ語の3つのアリエッタ *Tre Ariette italiane e tedesche coll' Accompagnamento di Pianoforte*》 op. 72。

いていき、彼の道に花を撒く」という歌曲作曲家の使命をあまりにも知りすぎており、あえてそれを不遜にも犯すには、物事の本質の中に深く根ざしすぎていると思っているのです。ただの願望はどこまで行っても願望以外の何物でもありません。それらは実現されうるし、あるいはまたされ得ないのです。齢四十のコスモポリタンとして、私はとうの昔に、後者に慣れることを学びました。(後略)

(Behrendt 1995, 93-95)

実際には、少なくとも作品番号を与えられて出版されたマルシュナーの作品の中に、エリッセン博士の詩による歌曲は含まれていない (Behrendt 1995, 95) ものの、作曲する詩についての好みや、歌曲作曲家の使命に彼が言及している点は興味深い。自身が特に好んで作曲する題材として「特別なもの、風変りなもの、あるいは強いもの *das Besondere, Eigentümliche und Starke*」と述べ、例として自身の《イスラエルの歌 *Die israelitischen Gesänge*》op. 100 および《東方の情景 *Die Bilder des Orients*》op. 90 (同名の歌曲作品に op. 140 も存在するが、1840年の時点では未出版である) を挙げていることから、当該のエリッセンの詩もまた異国的な題材の詩であったことが推察される。《イスラエルの歌》および《東方の情景》は第4章第3節で取り上げる物語り歌であるため、詳細は後述することとなるが、マルシュナーが歌曲創作に際し、強い印象を与えたり、特別な雰囲気をもつような題材に惹かれる一方で、「感傷的で心酔した愛 *Die sentimentale, schwärmerische Liebe*」という、叙情的要素の強い題材に真新しさを見い出せない様子がここに映し出されている。

また、マルシュナーは「詩人にどこまでも付いていき、彼の道に花を撒く „Dem Dichter überall hin zu folgen und uns seinen Weg mit Blumen zu bestreuen“」ことが、歌曲作曲家の本質的な使命であると述べている。このことは、前項で彼の批評から確認することができた、詩の作曲に対する彼の考えを別の角度から映し出していると言えるだろう。すなわち、批評においては、歌手に対する信用の有無による声楽書法の違いが話題の中心となっていたが、当該の書簡においては、詩と音楽の関係性に焦点が当てられ、詩が優位に立ち、音楽は詩を引き立てる役割であるということが主張されている。

この書簡におけるマルシュナーの「願望」とは、エリッセン博士の詩のみによって歌曲集を出版するために、より多くの詩を送ってほしい、というものであるが、この文脈の中で、自身を「コスモポリタン *Weltbürger*」と称している点は注目される。シューベルトのイタリア歌曲に対する批評の中で、マルシュナーがイタリア人作曲家の立場に立って、ドイツ人作曲家の

傾向を批判していたことや、前節で引用した書簡に見られた、「折衷主義」という彼の言葉とも結びつくだろう。民族主義の機運が盛り上がるドイツにおいて、彼の言葉からはたびたび、真逆と言えるコスモポリタニズムが表れている。

第3項 曲集『ポリヒムニア』序文

本節の最後に、曲集『ポリヒムニア *Polyhymnia*』（1829）の序文を取り上げよう。『ポリヒムニア』には、歌曲も収録されているものの、彼の喜劇オペラ《材木どろぼう *Der Holzdieb*》（1825年、ドレスデン初演）のピアノ編曲版やピアノ曲も収められた、作曲家自身の編集による曲集である。この資料からは、マルシュナーの音楽がどのような社会層に受容されて楽しまれていたか読み取ることができるだろう。

【訳文3】曲集《ポリヒムニア》の序文

今や非常に増加している、歌に対する、とりわけオペラの歌に対する特別な関心に際して、このポケット・ブックの編集者は、私的な演劇団体の数多くの友人達に対して、少なくとも毎年、彼らの力量と手段に相応しいオペレッタを、上演や団樂の楽しみの為の新年の贈物として捧げる、というアイディアを抱いた。宮廷顧問官フリードリヒ・キント殿はこのアイディアに興味を持ち、彼のよく知られた才能によって完成させた、その為の台本を提供すると約束した。——ピアノの為の、簡単に演奏できる作品と、喜劇的な（少なくとも明るい）歌を付録として加える事は、編集者の計画において遥かに合っていた。そして、我々の今日の音楽は、全体的にあまりにも陰鬱さに傾き過ぎている様に見えるし、喜劇的な物に対して下らないとは言えないので、それに際して全ての真面目な物を避けるという事がなされている（後略）。

(Marschner 1829)

この序文の内容を要約すると、以下のようになるだろう。

まず、マルシュナーはこの曲集を出版するに至ったきっかけとして、「私的な演劇団体の数多くの友人達 *den zahlreichen Freunden theatralischer Privatvereine*」、すなわちアマチュアの劇団のために、簡単に上演、演奏出来るオペレッタを作る事を思いついた事を述べ、《材木ど

ろぼう》のピアノ編曲版だけでなく、付録に簡単なピアノ曲と「喜劇的な(少なくとも明るい)歌 komische (wenigstens heitre) Gesänge」も加えた事を書き添えている。喜劇的な歌を加えた理由については、今(マルシュナーの時代)の音楽は全体的に「陰鬱さに傾いている sich zum Düstern zu neigen」が、喜劇的な物が必ずしも劣るわけではないことから、真面目な物を避けたと述べている。

この曲集が出版された1829年という年は、マルシュナーがオペラ《吸血鬼》を成功させた翌年であり、次のオペラ《聖堂騎士とユダヤ女》の作曲・初演年でもある。どちらのオペラも「大ロマン的オペラ Die große romantische Oper」の名称を付けられており、決して「喜劇的オペラ Die komische Oper」ではない。特に《吸血鬼》は、序文でマルシュナーが述べている様な、正に「陰鬱さに傾いて」いる内容の作品だと言える。しかし、彼自身はその様な作品が世の中に多く出過ぎているという意見であり、喜劇や明るい歌曲、また、愛好家でも気軽に上演できるような作品を作曲する事に積極的な姿勢を見せている。

この序文は、彼と彼の作品がいかなる社会層に受容されていたかを示す資料である。すなわち、宮廷劇場で上演されるような大規模な作品を上演する、職業音楽家たちのみならず、私的な団体や家庭の団欒の場で、余興として気楽に音楽を楽しむ市民たちもまた、彼の作品の受容者であった。

19世紀前半のドイツにおいて、市民階級の置かれている状況は単純なものではなかった。1794年に制定された「プロイセン一般ラント法 Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten」では、その生まれによって貴族にも農民にも含まれない者が都市市民という身分に属し、その中でも公務員や学者、芸術家、商人などの「高次」の市民と、中小企業家、手工業者などの「低次」の市民に分けられていた(玉川 1991, 107)。産業革命による急速な社会の発展によって、この「市民」と呼ばれる階級の中に貧富の差が広がっていく中で、自身の市民としてのアイデンティティを示すものとして、ピアノは象徴的な役割を果たしていた。生活様式に音楽が密接に関わり、ピアノを所有していることが経済力や教養の証明となっていた当時の社会では、居間のピアノを囲んで家族で団欒することが、市民生活の理想的情景であった。このように家庭音楽が重視された市民社会において、マルシュナーがオペラのピアノ編曲版、ピアノ曲、歌曲を一冊に収めた楽譜を自身の編集によって出版していることから、彼が幅広い市民階級の需要に応え、市民の素朴で豊かな音楽生活に貢献していたことが理解されるだろう。

ところで、1889年にハノーファーに創業し、「ライプニッツ・クッキー Leibniz-Kekse」な

どで現在も知られているパールゼン Bahlzen 社が、1912年にマルシュナーの名を冠したクッキーを発売していた（Engel 1995, 152）ことも、マルシュナーが市民に親しまれた作曲家であったことを示しているだろう。

以上3つの言説を考察した結果、「ドイツ音楽とイタリア音楽」、「プロフェッショナルとアマチュア」、あるいは「陰鬱さと陽気さ」といった相対する要素をバランス良く取り入れて、作品として提供しようとするマルシュナーの作曲家としてのあり方や、詩の付曲に際して、強い印象を与えるような、特別な題材を好み、そして、音楽によって詩を引き立てることを、歌曲作曲家の本質的な使命と見なしていた姿が明らかになった。

本章で検証した当時の歴史的背景や、マルシュナー自身の経歴を通して培ったオペラ観と歌曲観が、彼の実際の作品においてどのように表れているかは、第3、4章で物語り歌を通して検証することとなる。

次章では、本研究において独自に用いる「物語り歌」という名称をより深く理解するため、物語り歌に対して用いられることの多い「バラード」および「ロマンツェ」という名称に着目する。19世紀前半における、これらの名称の定義や、これらの名称のもとに解釈された作品を確認することにより、本論文の研究対象であるマルシュナーの物語り歌が、19世紀前半のドイツという歴史的・美学的文脈にどのように位置付けられていたかを明らかにする。

第2章 ドイツ・ロマン派前半における物語り歌とその実際

「物語り歌」という名称は、ドイツ詩学において用いられる「物語り詩」という名称から着想を得て、本研究で独自に用いるものであることはすでに述べたとおりである。この、物語り歌という名称が指し示すものは、物語り的内容の詩に付曲した声楽作品であり、それらは19世紀前半のドイツにおいて、様々な名称で呼ばれていた。

例えば、ハイネ Heinrich Heine (1797-1856) が1830年に詩作した、「あるところに、一人の年老いた王がいた *Es war ein alter König*」から始まる詩は、マルシュナーを始め、多くの作曲家によって付曲された。その際の歌曲のタイトルは、詩の第1節第1行をそのまま転用したもののほか、〈年老いた王の歌 *Das Lied vom alten König*〉 op. 82-2 (マルシュナー)、〈歌 *Lied*〉 op. 32-4 (アントン・ルビンシテイン¹)、〈バラード *Ballade*〉 (リヒャルト・ポール²、マックス・ツェンガー³) など様々である。

さらに、物語り歌は歌曲の分野のみならず、同時代のオペラにおいても様々な作曲家によって創作され、バラード、ロマンツェ、リートなど、やはりその名称は一定ではなかった。これに関連して特筆すべきは、この時代のドイツ・オペラにおいて、「ロマンツェ」というタイトルを冠した曲が多数創作されている一方で、「バラード」と名付けられた曲は圧倒的に少ない、という点である。例えば、シュポーア、ヴェーバー、レーヴェ、シューベルト、ヴァーグナーのジングシュピールおよびオペラ作品のうち、曲名がバラードであったのは、ヴェーバーの《ペーター・シュモル *Peter Schmoll*》(推定1803年初演) 第1幕第3番と、ヴァーグナーの《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(1843年初演) 第2幕第4番のみであった。その一方で、ロマンツェは各作曲家によって、少なくとも1曲、多い場合で5曲作曲されていた。しかし、ここで注意しておきたいのは、バラードと題した上記の2曲がともに物語り歌であったにも拘らず、ロマンツェと題した曲は、必ずしも物語り歌ではなく、物語り的要素の少ない、叙情的な劇中歌としてロマンツェ、リートと名付けられている場合もあった。

このように、19世紀前半のドイツにおいて、物語り歌を表す名称が様々な混在していた状況を踏まえ、本章では、とりわけ物語り歌に用いられた代表的な名称として、「バラード」および

¹ Anton Grigoryevich Rubinstein (1829-1894)

² Richard Pohl (1826-1896)

³ Max Zenger (1837-1911)

「ロマンツェ」を取り上げたい。これらの用語を術語学的に検証することで、どのような題材や詩的・音楽的形式がバラードおよびロマンツェと見なされていたかを理解することができるだろう。

第1節 バラード

本節では、19世紀当時のドイツにおいて、バラードがどのように語られていたかを、18世紀後半から19世紀にかけて出版された複数の事典項目や、美学者の言及部分を手掛かりに考察する。また、当時どのようなバラード作品が批評記事のなかで取り上げられ、どのような評価を受けたかを探るため、『音楽用語便覧 *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*』（以下、*HmT*）の事典項目「バラード」（Frobenius 1987）において引用されている批評を概観する。

第1項 19世紀の事典に論じられるバラード

バラードという言葉は時代や国、分野によって、様々な意味や背景をもつ。ドイツの西洋音楽史的な視点からみれば、バラードとは物語り詩に付曲した声楽作品を指し、その起源は文学にある。*NG*の事典項目「バラード *Ballad*」（Johnson 2001 Online）によると、ドイツ文学におけるバラードは、流しの歌うたいによって歌われた物語形式の単純な詩にその形式を由来し、18世紀中頃には、グライム Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) やヘルティ Ludwig Hölty (1748-1776)、ビュルガー Gottfried August Bürger (1747-1794) などによって、啓蒙主義に代わるものとして、当時の文学作品において、大衆的なバラード口調が採用された。また、イギリス文学におけるバラードもドイツのバラードに影響を及ぼしており、1779年にはドイツの詩人ヘルダー Johann Gottfried Herder (1744-1803) が、『民衆の声 *Stimmen der Völker*』の中でゲーテの「漁師 *Der Fischer*」や「野ばら *Heidenröslein*」と並んで、イギリスの詩人トマス・パーシー Thomas Percy (1729-1811) の24作品を翻訳出版している。ドイツの伝統とイギリスの文学という二つの流れを汲み、ビュルガーやゲーテ、シラーなどによって様式や詩の形式が芸術的に高められ、古代ギリシャや中世の伝説などの題材が道徳的あるいは教訓的な口調で語られた詩が、文学におけるドイツ・バラードであった。

現代においてドイツ・バラードとは、上述の流れを汲む詩にツムシュテーク Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) やレーヴェ、シューベルトに始まる諸作曲家達が付曲した18世紀後期か

ら 19 世紀の作品であると理解されうるだろう。

では、19 世紀当時は、一体どのようにバラードが理解され、語られていたのだろうか。この問題について考察するため、本項では以下の資料を取り上げたい。

- I. コッホ Heinrich Christoph Koch の『音楽事典 *Musikalisches Lexikon*』より事典項目「バラード Ballade」（1802 年出版、Sp.212f）、
- II. ヤイテレス Ignaz Jeitteles の『美学事典 *Aesthetisches Lexikon*』より事典項目「バラード Ballade」（1835 年、第 1 巻、p.77f）、
- III. ヘーゲル Georg Wilhelm Friedrich Hegel の『美学についての講義 *Vorlesungen über die Ästhetik*』よりバラードの名称が現れる箇所（推定 1835-38 年出版、p.1246, 1280f, 1301）
- IV. シリング Gustav Schilling の『音楽万有事典 *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*』より事典項目「バラード Ballade」（1840 年出版、第 1 巻、p.413）、
- V. ハント Ferdinand Hand の『音楽美学 *Aesthetik der Tonkunst*』より小項目「バラード Ballade」（1847 年出版、p.542-547）、

これらの文献は、*MGG* と *HmT* の事典項目「バラード Ballade」において引用されていたものであるが、原典にあたることで 19 世紀当時のバラードをとりまく思想や定義付けの試行錯誤を、より深く理解できるため、各文献の該当項目やバラードが話題になっている箇所を概観した。出版年の時系列に沿って概観した結果、複数の文献に共通する言及と、時代あるいは著者の違いによって解釈の差異が生じている言及が見られた。

I. コッホの『音楽事典』（1802）

複数の節からなるある詩についての歌の一種で、その主な内容は愛である。元々は踊りながら歌われたために、それにふさわしい韻文の動きを持っていた。バラードはイタリアに起源を持ち、バッロ（舞踏）から名前を得ており、イタリアでは 12 世紀にはすでに一般的だった。

我々の現代のバラードは、ロマンツェから著しく異なっておらず、今日ではただ歌のためと定められているので、叙情的な類の詩を必要としている。詩の内容によってそ

の性格が決定されるバラードの旋律は、特別な形式とも特別な拍子とも結びついていない。しばらく前からバラードは、歌曲のように、歌詞の各節によって繰り返すのではなく、歌詞を完全に通作することが始められた。

(Koch 1802, Sp.212)

この文献からは、「バラード」という言葉の起源がイタリア語の「ballo」にあったことが分かる。ソナタという言葉が生まれたように、「踊る ballare」という言葉から「踊られるもの ballata」という言葉が生まれ、それは13世紀後期から15世紀のイタリアにおいて、詩的形式と世俗音楽形式の一つを指すこととなった。しかし、この中世イタリアのバッラータが物語的な詩に付曲した作品だったわけではなく、また19世紀ドイツのバラードの詩構造が、イタリアのバッラータを踏襲したものではないため、ここではただ名称の由来にのみ言及されたと理解してよいだろう。何がドイツのバラードに内容的に影響を与えたかについては、次の文献で語られるだろう。

また、このコッホの記述から理解されうるのは、1802年の時点ではバラードは叙情的な詩であり、通作され始めていたということ、そしてバラードとロマンツェの区別がすでに難しかったということである。

II. ヤイテレスの『美学事典』(1835)

バラードは元来、イタリアの愛の小唄で、踊りながら歌われるゆえに、バッラータと呼ばれていた。この意味において、フランスのバラードも見出される。民謡様式の物語り詩の、独特で真面目なその性格を、バラードはイギリスとスコットランドで身につけたが、すでに最も古い時代には、古ドイツ語そして同族のデンマーク語の英雄歌において定着していた。現在ではバラードは叙事的な題材をもった叙情的な詩にしたがった形式の一つであり、通例は、身の毛のよだつ民間伝説に由来する、ロマン的な出来事の詩的物語である。しかし、まさに叙情的なものと同叙事的なものがこの詩の種類の中で密に融合しているので、筋書きは冗漫ではなく、簡単なあらすじの中で略述されていなければならない。叙情的な意匠は適度であり、躍動に溢れ熱狂的であるよりは、明瞭でゆったりとしていなければならない。(略) シラーが熱狂にその身を過度に任せながらこの領域を

しばしば超えていた一方で、ビュルガーは、民族の詩に属しているというこの精神において詩作した。これについてティークは辛辣に、そして的確に述べている。「あれほど多くの者が、ビュルガーのバラードとロマンツェに対して正当に批判を開陳できるが、その分だけ意図的に、その者たちはしばしば古く簡素な音色を、ゲーテという最も偉大な巨匠がその中にいる、わずかなものの中で、沈黙の中で多くを語るというあの秘密を避けたし、見つけることが出来なかったのだ。それゆえ私は、ビュルガーのバラードが我々のもとで、(わずかな例を別にして)あの静かな簡素さをよりいっそう傷つけたシラーのそれよりも、長く生きることを確信している。」

(略) 歴史的歌曲とバラードは最も似通っており、また、元々その語で詩作された、スペイン語の母であるロマン的な言語(ロマンス語)からその名前を授かった、ロマンツェと同義に用いられている。しかし、詳しく考察すると、両者はそれぞれの故郷の色を纏っており、それゆえにバラードはむしろ北欧の、ロマンツェは南の性格を有している。心をとらえるのは、とりわけ古英語とスコットランド語のバラードにおける、冥府の慄きによって満たされた恐ろしい幻想風景であるし、高尚で陽気なのは、スペインのロマンツェにおける、甘い愛の戯れあるいは勇敢な英雄の行進の描写である。それゆえ、バラードにおいてはまた、叙事的なもの、ロマンツェにおいては叙情的なものが支配的である。何故なら、バラードにおいては、話の筋が際立つ感情をともなって、ロマンツェにおいては、感情が話の筋によって叙述されるからだ。しかし、バラードとロマンツェの相違は常に曖昧にしか示されない。何故なら、境界線がそれほど厳密に引かれ得ず、叙情的なもの、叙事的なもの、その真の割合は、同じ位わずかにしか、詳細に突き止められ得ないからである。バラードとロマンツェの詩行作法を全て数えあげるとは、まさにその多様性のゆえに不可能である。それゆえに、誰かが音節の長短の選択に困ることはおそらくそう簡単には起こらないだろう。しかしながら、バラードがヘクサメトロス(六歩格)で歌われないということは、自明のことである。

(Jeitteles 1835, 77f)

この文献からは、1835年の時点でバラードは「叙事的な題材をもった抒情詩」、そして「身の毛のよだつ民間伝説に由来する、ロマン的な出来事の詩的物語」と解釈されていたことが分かる。叙事的な要素と叙情的な要素が詩の中で融合することによって、叙事詩のような筋書きの冗漫さがなく、抒情詩よりも明瞭でゆったりとした情感が内包されていなければならないのが

バラードであると説明されている。

ここでもまた、バラードとロマンツェが同義語と捉えられていた当時の様子が見えてくるが、ヤイテレスはバラードに北欧の、ロマンツェに南の性格を見出すことで区別を試みている。ドイツにおけるバラードはイギリス文学の影響を受けているため、心を打つバラードとして「とりわけ古英語とスコットランド語のバラードにおける、冥府の慄きによって満たされた恐ろしい幻想風景である」とした。さらに、バラードが、叙事的・叙情的要素の融合であると述べつつも、バラードにおいて支配的なのは叙事的要素であり、ロマンツェはその逆であると述べている。つまり、バラードにおいては話の筋が比較的重要であり、感情描写によって物語が際立っており、ロマンツェの場合は、感情描写が重要であり、それを叙述するための物語であるということである。二つのジャンルの定義付けを試みたヤイテレスだが、やはり最後には、バラードとロマンツェの相違は常に曖昧にしか示されないと結論付けている。

この引用の中に現れるビュルガーと彼の作品『レノーレ *Lenore*』は、ドイツのバラードについて語る上で必ずと言ってよいほど取り上げられているため、ここでこの詩人とその作品について概観する。ビュルガーは、シュトゥルム・ウント・ドラング期の詩人であり、『レノーレ』は 1774 年に彼によって執筆された 32 節からなる 8 行詩であり、その不気味さと流神への警告という内容から今日でも非常に知られた怪談バラード (*Schauerballade*) である。その物語は次のように要約される。

七年戦争におけるプロイセン・オーストリア間の、1757 年 5 月 6 日のプラハの戦いに出征した恋人・ヴィルヘルムの帰りを、レノーレは毎日待っているが、いまだ便りはない。彼女は神を恨み始め、神が自分に一つとしてよいことをしてくれなかったと言う。レノーレの母は、流神の念を抱く娘が地獄に落ちないように神に許しを乞う。ついにヴィルヘルムが亡霊となって現れ、レノーレを夜の遠乗りへと誘い出し、そこで彼らは他の亡霊たちや「ならず者 *Gesinde*」たちに出会う。最後には、ヴィルヘルムはレノーレを彼の棺の中へと入れ、黄泉の国へと連れて行ってしまふ。

詩の構造は *ababccdd* の交差韻と対韻からなり、*a* および *c* の行は常に 4 詩脚のヤンブスと男性的カデンツ⁴で、*b* および *d* の行は常に 3 詩脚のヤンブスと女性的カデンツ⁵で書かれている。ドイツのバラードの詩構造の特徴の一つとして挙げられるのが、ヤンブス、とりわけ 4 詩脚のヤンブスという韻律が用いられることが非常に多いという点であり、この『レノーレ』も実際

⁴ 詩行の最後の言葉がアクセントを持つ音節で終わること (*männliche Kadenz*)。

⁵ 詩行の最後の言葉がアクセントを持たない音節で終わること (*weibliche Kadenz*)。

に男性的カデンツを伴う 4 詩脚のヤンブスと女性的カデンツを伴う 3 詩脚のヤンブスの組み合わせによって書かれた、典型的なバラードであると言えるだろう。

III. ヘーゲルの『美学についての講義』（推定 1835-38 年）

ヘーゲルの『美学についての講義』において、バラードが言及される箇所は多いが、とりわけ「叙事詩 *Epische Poesie*」という小項目の下で語られるバラードに注目する。

確たるジャンルの違いはないが、さらに詩的なのは勿論、ロマンツェとバラードである。中世と近代の産物、内容によると部分的には叙事的だが、その処理の仕方によると、大抵叙情的であるので、人は時に同一の、時に別々のジャンルとして分類したがるのだ。

(Hegel 1835-38, 1246)

我々が叙事詩の中に、表現の叙情的な音調の方向へ傾いた複数種を見つけたように、いまや抒情詩もまたその対象と形式に対して、内容と見かけによると叙事的な出来事を取り、それゆえに叙事的なものに近付いている。例えば、英雄歌、ロマンツェ、バラードがこれに属している。これらの種類の全体的な形式は一方では、ある状況や出来事、民族の運命の変化等の、なりゆきや経過が伝えられるという方法で、物語りのである。しかし他方では、根本的な音調は全く叙情的なままである。何故なら、現実の出来事の主観を欠いた叙述や具体的な描写ではなく、逆に、主体の物の見方や感情、全体をとおして響き渡る、喜ばしい、あるいは嘆いている、勇敢な、あるいは意気消沈した雰囲気 が最も重要なことであり、同様に、その効果は全く叙情的な領域に属し、その効果のためにその様な作品が詩作されるのだ。つまり、詩人が聴衆の中に生み出そうと意図しているのは、同じ感情の状態であり、物語られる出来事は聴衆をその状態に引き込み、それゆえに詩人はこの感情の状態を表現の中にこめたのだ。彼は自身の憂鬱、悲しみ、陽気さ、彼の愛国主義の激情などを、出来事自体ではなくその中で反映される感情の状態が核心を成す、ある類似した出来事の中で表現する。それゆえ、詩人は、彼の内なる動きと共鳴し合い、それが最も生き生きと表現されるかぎりでは、同様の感情を聴衆の中にも引き起こす能力の最もある心の動きだけを好んで際立たせ、感情豊かに叙述するのだ。

(Hegel 1835-38, 1280)

それに対してバラードは、本来の叙事詩よりも小規模であったとしても、大抵、その中で完結している出来事の全体性を含んでおり、もちろん最も際立っている瞬間においてのみ印象的に描写し、同時に、それと完全に絡み合っている心の深部と、嘆き、憂鬱、悲しみ、喜びなどの感情の音調を、より豊かに、しかしより集中させて切なく、ほとぼしらせる。イギリス人は特に、彼らの詩芸術の古く原始的な時代から、そのような詩を多く所有している。身の毛もよだつ、恐怖で胸を苦しめ、息が詰まるような感情の音調で、大抵不幸な物語や衝突を物語るような、民衆詩を一般的に好む。しかし、比較的新しい時代においても、我々のところではビュルガー、そしてとりわけゲーテとシラーがこの分野において至芸を手に入れた。すなわち、ビュルガーはその心地よい素朴さによって、ゲーテはあらゆる具象的な明確さにも拘らず、全体を叙情的に貫いている、より心のこもった魂によって、そして他方、シラーは聴衆の心を、感情と考察という同じく叙情的な動きの中に引き込むために、ある出来事という形式の中でそれでもなお一貫して叙情的に表現しようとしている、根本思想に対する、素晴らしい高揚と感情によって。

(Hegel 1835-38, 1281f)

これに対する最も明白な例をもたらすのは、ロマンツェとバラードである。前述のように、これらは叙情的であればあるほど、伝えられる出来事から、内なる魂の状態に相応しいものだけを際立たせ、その中で詩人は物語り、我々に出来事の経過全体を、この雰囲気自体が我々に生き生きと響き返ってくるような方法で提供するのである。

(Hegel 1835-38, 1301)

ヘーゲルのこの文献は 1830 年代の出版物であるが、彼が実際に講義を行ったのは 1820-29 年である。バラードとロマンツェの両ジャンルを、「内容によると部分的には叙事的だが、その処理の仕方によると、大抵叙情的である」と表現し、それ故にある時は同義語として用いられ、ある時は区別を試みられるのだとしている。叙事詩・抒情詩という二つのジャンルがお互いに近似しつつある傾向を指摘し、その例としてバラードとロマンツェも挙げられている。

ヤイテレスが行った、「バラードとは感情表現によって際立った物語」、「ロマンツェとは物語によって際立った感情表現」という区別とは異なり、ヘーゲルはバラードとロマンツェを詳しく区別することはせず、全体的な形式はどちらも、「ある状況や出来事、民族の運命の変化等の、

なりゆきや経過が伝えられるという方法で、物語りのである。しかし他方では、根本的な音調は全く叙情的なままである」と述べている。詩人が聴衆にもたらそうと意図するのは、自身と同じ感情の状態であり、それは物語自体を通して聴衆によって共感されるのではなく、反映される感情が物語の中で核心を成すような、そのような物語を叙述するということである。つまり、ヤイテレスの言うロマンツェの特徴を、ヘーゲルはここでバラードとロマンツェの両方に見出していることが分かる。

ヘーゲルはさらに、叙事詩と比較してバラードは小規模ではあるが、完結する出来事全体を含んでおり、最も際立つ瞬間を印象的に描写し、その瞬間と結びついている感情と心の動きを集中的に表現すると述べている。そのような詩を多く持つ者としてイギリス人を挙げ、彼らが「身の毛もよだつ、恐怖で胸を苦しめ、息が詰まるような感情の音調で、大抵不幸な物語や衝突を語るような、民衆詩を一般的に好む」としている。この言及からは、前述のように、ドイツにおけるバラードがイギリスのバラードの影響を色濃く受けていたことがうかがえる。何故なら実際に、19世紀前半のドイツにおいて典型的なバラード楽曲とみなされ、あるいはバラードと題された作品の多く（とりわけオペラにおけるバラード）が、上記の「身の毛もよだつ…」というイギリス・バラードの特徴を持っているからである。

ヤイテレスと同様に、ヘーゲルもまたドイツのバラード詩人としてビュルガー、ゲーテ、シラーの名前を挙げている。

IV. シリングの『音楽万有事典』（1840）

ドイツ人はそこから舞踏を完全に遠ざけ、「バラード」という名称を単に歌作品のためだけに維持した。ドイツのバラードは、とりわけビュルガー以来、叙情的なものよりも戯曲的なものに近付いているので、時折、それを舞台にかけることすらできた。これは、しかしながら、バラードに最もマイナスな影響を及ぼしたように見える。何故なら、比較的新しい時代においては、非常に稀にしか真のバラードが現れないからである。ここで我々に特に関わっている、音楽的な作曲それ自体は、概して何も独自のものを持っていない。あらゆる声楽のように、バラードは詩に完全に相応しくなければならない。しかし、あらゆる詩節、少なくとも大部分の詩節の下に、特別な音楽が敷かれなければならない、と理解していたバラード作曲家たちには、我々がバラードを、今やほとんど完全

にわきへ追いやってしまった事の責任が特にある。…そして、最も新しいバラード作曲家の中ではまた、レーヴェだけが、趣のあるこの様式において書くことを知っている、唯一の存在である。

(Schilling 1840, 413)

シリングのこの文献からは、ヘーゲルの時代に至るまで叙事的・叙情的という二極的な性格によって測られてきたバラードの詩的要素に、戯曲的という新たな面が見出されたことがうかがえる。ここで、目を向けたいのがゲーテの『「バラード」考察と解釈 »Ballade« Betrachtung und Auslegung』である。この著作の中でゲーテは、歌手がどのようにバラードを歌うべきかについて、叙情的・叙事的・戯曲的という詩の全3つの根本的方法を用いることに言及しており、また、どのような詩が演奏されうるかについて、「命を持った原始の卵 (Ur-Ei) の中のように一緒になっていて、最も素晴らしい現象として、黄金の翼の上で空中に舞い上がるために、卵はただ孵化される」ので、どのようなバラードもよく演奏されうると述べている。つまり、バラードとは叙事的・叙情的・戯曲的要素全てを内包するものであるという考察をゲーテはすでに行っており、1840年に出版されたシリングのこの文献で、バラードの第三の要素である戯曲的な性格が他の理論家によっても言及されたということになる。

しかしながら、シリングはここで、ビュルガー以来バラードが戯曲に接近し続けたために悪影響が生じており、最近では「真のバラード」が非常に少ないことを嘆いている。特にバラード作曲に関して、「他のあらゆる声楽作品のように、音楽はバラードの詩に完全に合致していなければならない」という原則を過度に捉えた作曲家たちが、詩節ごとに特別な音楽的变化をもたらし、それはおそらくシリングにとってはもはやバラードと見なしがたいものだったのであろう。その中で、本来の「古き良き」様式でバラードを作曲することができる最新の作曲家として、レーヴェの名前を挙げている。

V. ハントの『音楽美学』(1847)

ハントの『音楽美学』は事典ではないものの、当時の音楽全般に対するハントの美学的思考が様々な角度から語られる大著である。この中で、第4巻『特別な芸術形式について *Von den besonderen Kunstformen*』、第3章「声楽作品 *Werke der Vocalmusik*」、「歌曲 *Lied*」という見出しのもとで、バラードは語られている。

バラードとロマンツェ（宗教的な伝説の場合の聖人伝）という名称のもとで、我々はあ
る叙事的な題材の叙情的な表現、あるいは歌曲形式の物語を理解している。時折、それ
ばかりでなく、戯曲的なものも登場人物たちの発言によって付け加わるので、スコット
ランドのバラードのように、詩的な3要素全てが一つに溶け合うのである。…大抵、基
本的な性格は感傷的だが、しかし最後には道徳的あるいは教条主義的な結果が生じる。
優美なもの他に、悲劇的なもの、奇跡的なもの、身の毛もよだつものも見かけ、つまり
それは、明るい光の中へ溶けるか、人生の真面目な側面の描写を強める、薄明かり全体
を漂うように用いられるのだ。現実だけではなく、神話やロマン的な魔法世界も有用な
素材を提供した。他方、バラードは滑稽なものや喜劇的なものを取り入れた。

(Hand 1847, 542)

アンドレ父 [André der Vater (Johann André) (1741-1799)] は、ビュルガーの『レオノーレ』
の作曲において、詩全体のために通作伴奏を選んだ、最初の人物であった。ツムシュテ
ークが彼に続いた。その他の作曲家たちの個々の試みの後、特徴的な描写へと作り変え、
荘重な意義を際立たせることによって、レーヴェがこの芸術形式を完全体に近づけた。
一般的には、バラードの課題を解きたいと望む音楽家は、2つの要素がこれらの芸術の
産物の中で一つになり、叙事的・叙情的なもの両方が、付け加わる音楽の中でも、保た
れなければならない、という事をおそらく考慮しなければならない。純粋に客観的な描
写の中でのみ語り、情緒の関与を明るみに出すことなく、外見上の現象の中にのみとど
まり、登場人物たちの内なる状態の描写に立ち入ることのないそのバラードは、それ自
体は役に立たず、音楽的な取り扱いの役にはさらに立たない。物語はいわば、情緒を通
り抜けなければならない、目が見たもの、理性が考えた事は、それを通じて、直接歌へと変
化させられなければならないので、参加している証人である歌手は、出来事が彼に与え
た印象を知らせるのだ。

(Hand 1847, 544)

ツムシュテークはこの芸術形式の発達において、特徴的な描写に理解を示し、まさに立
派な真実と具体性の精神を証明することによって、少なからぬ収入を得た。しかしなが
ら、彼は、場面連続のみを組み合わせ、それらは聴衆の楽しみとして用い

られるものの、情緒の中に深く入り込みはしない。そのようにして彼は、状況を魂の前へと直接歩ませるよりもむしろ描写しており、詩人と作曲家が出来事を自らへと引き寄せ、彼の情緒に与えられた印象と融合して再現するための技術を、意のままにしているわけではなかった。これに到達しようと、シューベルト、レーヴェ、クロイツァーは最も称賛すべき方法で努力した。レーヴェのバラードの多くは、純粹に保たれた真実、完全に重要な意義深さ、美しい形式における伝記である。

(Hand 1847, 545)

そこでこの作曲家〔ここではレーヴェを指す〕は二重の義務を負っているのだ。彼は戯曲的な設計者として直接、感情、情熱、意志、そしてその他に登場人物を突き動かすものを表現しなければならず、同時にしかしまた、彼の芸術の手段を通じて、個々の部分を具体的な全体へと組み合わせるものを、聴衆に見つけさせねばならない。それには、わずかな和音か移行する短いパッセージのみが、しばしば貢献している。そしてこの中にレーヴェは、彼の意のままである方法を、節度をもって支配する限りでは、巨匠として現れている。何故なら、彼が絵の具を力いっぱいに掴み、塗り付けが強すぎたり、あるいは無理やりな効果を狙ったり、繊細なものや敏感なものにすら、人工的なやり方で到達しようと励むならば、明白に彼はしくじるからだ。しばしば彼は、間奏において冗漫に陥るという危険から逃れられていなかった。…いかに多くの美しい物を魔王の詩の付曲たちは含んでいないことか。その中でも、クラインの未印刷の作品は上位に位置しているように見える。怪奇ロマン派を日常化させた誤解は、多くの人々を、間違った目的のための高尚な手段の乱用へとそそのかした。

(Hand 1847, 546)

この文献でもまた、バラードの叙事的・叙情的・戯曲的要素についての言及が見られる。「叙事的な題材の叙情的な表現」あるいは「歌曲形式の物語」であるバラードに、登場人物たちの発言が加わることで、戯曲的要素がもたらされ、詩的な3要素全てが一つに溶け合うのである。そして、作曲家たちの留意点として、叙事的・叙情的両要素が、音楽の中で保たれることを指摘している。バラードにおいて語られる物語は、情緒的表現を通じて伝えられ、物語の中で語られる感覚や思考は、そのように表現される物語を通じて歌になるのである。そのようなバラードの表現に到達しようと努力した作曲家として、シューベルト、レーヴェ、クロイツァーの

名がここで挙げられている。

ビュルガーの『レノーレ』（文中では『レオノーレ』となっている）にはハントも言及しており、バラードを通作するという芸術形式を完成させた人物として、レーヴェの名もまたここで挙げられている。そのレーヴェは、感情や意志などの登場人物の描写を音楽的に行うと同時に、それら個々の動機が散在するのではなく、和音や短いパッセージなどによる主題労作を、通作されたバラード全体の中で行い、それが過度でない限りは巨匠とみなされるというのがハントの見解であった。

興味深いのが、怪奇ロマン派についてハントが言及している点である。19世紀ドイツ・ロマン派の一面として、この怪奇ロマン派という潮流があり、これもまた、元はイギリス文学から影響を受けたのであるが、この『音楽美学』が出版された1847年にはこの怪奇ロマン派はすでに日常化・陳腐化しているというのである。19世紀という、あらゆる分野において目覚ましい変化・発展が生じた時代において、現代まで影響を与え続ける価値観や趣味が生まれた一方で、刹那的な隆盛によってすぐに古いもの、悪趣味なものとなされたり、忘れ去られていった流行などがあったことが、この一文からも読み取れるだろう。

以上、5つの文献から引用されたバラードの解釈を概観したところ、全ての文献において共通する言及と、時代あるいは著者の違いによって解釈の差異が生じている言及が以下のように確認された。

まず、ヤイテレス（II.）、ヘーゲル（III.）、ハント（V.）の文献において、バラードは題材・内容的には叙事的だが、形式・処理・表現の方法は叙情的であると説明されている。さらに、シリング（IV.）、ハント（V.）の文献では、戯曲的な要素への言及もあるが、シリングがバラードの戯曲への接近に対して、真のバラードが現れなくなったことを根拠に否定的な姿勢を示している一方で、ハントは「詩的3要素の融合」という、ゲーテと同様の考えを示しており、時代による解釈の差異というよりも、理論家ごとの解釈や評価の差異が見受けられた。

次に、『レノーレ』への言及が焦点となった。前述のように、ビュルガーと彼の代表作『レノーレ』は、ドイツ文学におけるバラード史を語る上で必ずといってよいほど言及される作品である。今回取り上げた5つの文献の内、実際にヤイテレス（II.）、ヘーゲル（III.）、シリング（IV.）、ハント（V.）において、ビュルガー、あるいは『レノーレ（レオノーレ）』の名が挙げられていた。

最後に作曲家への言及に着目すると、19世紀の作曲家としては、ハント（V.）の文献にレーヴェ、シューベルト、クロイツァーが挙げられている。この内、レーヴェのみが、その作曲法にまで言及が及んでいる。シリング（IV.）の文献でも同様にレーヴェが言及されており、当時最新のバラード作曲家の中では、彼だけが趣のある様式で作曲している、という評価を受けている。このことから分かるのは、シリングとハントが当該の文献を出版した1840年代になって、「レーヴェこそバラード作曲家だ」という認識がこの二人の理論家たちの間に生まれてくるという点である。シリングやハントの時代になった時に、シューベルトはすでに過去の作曲家、レーヴェは当世の、同時代のバラード作曲家として見なされているのだ。

それ以前の時代、つまりコッホ（I.）、ヤイテレス（II.）、ヘーゲル（III.）の文献では、レーヴェに関する言及は一つも見られないが、レーヴェの初期バラード創作時期が1820年代であったことを考慮すれば、この時代に彼のバラードが語られていないことは当然であろう。

第2項 19世紀の批評に現れたバラード作品

前項では、バラードが19世紀当時に、様々な角度から理論的に考察されていたことが明らかになったが、本項では、19世紀の批評に現れたバラード作品を概観し、これらがどのように受容され、評価されたのかを、いくつかの例から考察していく。19世紀当時の全てのバラード批評をここで網羅することは不可能であるため、ここでは、*HmT*において引用されている批評の対象となったバラード作品のうち、現在楽譜が入手可能な以下の作品を挙げる。

- I. ツムシュテークの《タウベンハインの牧師の娘 *Des Pfarrers Tochter in Taubenhain*》（1791年の批評）
- II. トマーシェクの《レノーレ *Lenore*》（1813年の批評）
- III. ツムシュテークの《レノーレ》（1799年の批評）
- IV. レーヴェの《ピアノ伴奏付きの一声の為の、ヘルダーとウーラントの3つのバラード》op. 3（1827年の批評）
- V. レーヴェの《3つのバラード》op. 68と《小さな家庭 *Kleiner Haushalt*》op. 71（1840の批評）
- VI. レーヴェの《忘れられた歌 *Das vergessene Lied*》（1839の批評）

上記の作品に加え、その内容自体に当時のバラード受容に関する重要な言及が見られることを考えて、楽譜が確認できない作品に対する批評も同様にここで確認したい。その際、上記の作品に関する項目にのみ、その小見出しにローマ数字で番号を振ることで、実際の作品を確認できないこれらの批評と区別している。

I. ツムシュテークの《タウベンハインの牧師の娘 *Des Pfarrers Tochter in Taubenhain*》(1791年の批評)

HmT 記載の以下の批評で取り上げられている《タウベンハインの牧師の娘》は、4詩脚および3詩脚のヤンブスからなる5行38節のビュルガーの同名の詩に、ツムシュテークが付曲したバラードであり、上演に20分程かかる長大な作品である。各節の第2－5行が *abba* の抱擁韻を踏んでおり、第1行は他の節の第1行と半韻を踏んでいる。a韻は常に女性的、b韻と第1行は常に男性的カデンツで書かれている。

J. R. ツムシュテークの《タウベンハインの牧師の娘》についての批評(1791年の音楽週刊紙)——本来のロマンツェの性格が、個々の詩節の特別な加工によって失われ、それ故に、それが詩節の大きな違いと詩の劇的な動きをとにかく許そうとした限りでは、幾つかの詩節は最初に決められた旋律と、同様に再び幾つかのはっきりと異なる間の旋律で歌われるという事を、Z氏は感じ、理解した。完全に特別な旋律において、幾つかの詩行はより正しく朗唱され、幾つかの切れ目、つまり幾つかの句読点はより厳密に遵守されたという事は否定できず、しかしまとまりのある全体は、旋律のロマンツェ的な繰り返しによって、疑問の余地なく勝利したが、より大きな歌曲の場合は、それはとりわけ遵守されなければならない物である。落ち着いた心で享受され、一目で把握され見渡される、比較的小さな歌曲の場合は、それに対して最も完璧な真実と正確さが必要不可欠である(J. Fr. ライヒャルトの『音楽に関する手紙』による。Gr. ヘーヴェと W. ジークムント-シュルツェ編、Lpz. 1976、182)。

(Frobenius 1987, 13)

上記批評文は、1791年当時、音楽週刊誌に掲載されたものが直接引用されたのではなく、1976年に出版されたライヒャルトの『音楽に関する手紙』に引用された批評が、さらに *HmT* に引

用されたものである。それによれば、ツムシュテークのこの曲は、「幾つかの詩節は最初に決められた旋律と、同様に再び幾つかのはっきりと異なる間の旋律で歌われる」ということである。そのように個々の節を特別に加工することで、「ロマンツェの性格」が失われた、とここで評されている点は非常に興味深い。つまり、少なくとも 18 世紀後期において、有節形式がロマンツェ的特徴の一つとして見なされていたということである。しかしながら、1810 年頃に出版された、ギターとフルート伴奏付きに編曲された同曲の楽譜には、『ツムシュテークのバラード／タウベンハインの牧師の娘 *Zumstegs Ballade/ Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn*』というタイトルが付いており、さらには、上記の *HmT* から引用した批評それ自体は「バラード」の項目に掲載されていることから、この作品のジャンルが当時から現代にいたるまで不変のものではなく、移り変わっていったことも読み取れる。

ツムシュテークはこの詩に対し、第 1－3 節は通作形式、第 4－10 節は有節形式、第 11 節はそれまでの節の作曲形式とは異なって独立して作曲されており、第 12－13 節は有節形式というふうに、歌詞に合わせて調や拍子を変化させて作曲している。それに関して上記の批評では、「完全に特別な旋律」、つまり通作的に作曲された部分において、言葉は正しく朗唱され、句読点はより厳密に遵守されたと肯定的に評価する一方で、この作品のような大きな歌曲の場合、旋律の繰り返しによって得られる全体のまとまりが、とりわけ遵守されなければならなかったとしている。

II. トマーシェクの《レノーレ》(1813 年の批評)

*HmT*によると、以下の批評は 1813 年の「一般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*」XV 号に掲載された、トマーシェク W. Tomaschek (1774-1850) の《レノーレ》に関するものである。批評家の正体は明らかにされていないが、この人物は批評の中で、バラードの作曲法についての歴史的な概観をもたらし、バラードという用語と同じものを意味に即して述べている。また、その対極に位置するものとして、各節が独自の音楽を持っている「カンタータ」を挙げている。

まず最初にキルンベルガーはレノーレを我が物とした。そして分別をもって、厳密に首尾一貫し、しかしまた彼自身がそうであるように冷静にそっけなく、レノーレの中に単にバラードを――単にジャンルと表面的な形式を見たのである。彼はそれ故、詩の全ての節にただ一つの旋律を付けた（略）。他の、分別のある作曲家（クンツェン）は（略）

バラードの概念と全く不和を起こす事なく、この極めて退屈な単調さを除去しようとし、とりわけ吟遊詩人（本来の語り）を、様々に喋りながら挿入される人物達と区別した。つまり、彼が前者に単に話させ、後者にはしかし、おのおのの性格の中で歌わせたという事である。（略）ライヒャルトは（略）前者の作曲家の意図に忠実であり続けながら、しかし吟遊詩人を同様に歌わせなければならないと信じていた。（略）彼はそこで4つか5つの節に対して音楽を書いた。（略）一方では、より朗唱的な音楽の元で、詩人が彼の登場人物を通じて語っている事が、全てまとめられていた。その他の音楽は、喋りながら挿入される登場人物のためのものだった（略）。アンドレ父は、バラードという概念と、この概念から音楽的処理のために従わなければならなかった全ての物を完全に断念した。ちょうど今流行になっている、いわゆる通作という方法を詩に適用し、あの意味において全体を手放しながら、各節が固有の音楽を保っていたカンタータのやり方を、個々のものから形成した。その固有の音楽は、言葉自体もまた多かれ少なかれ類似性をお互いに得ていたならば、他の音楽と多かれ少なかれ類似性を得ていた。そこでは語りの絵画的なものも、ある程度、しかし慎重に音楽的に模写され、総じて音楽がテキストの個々の部分に非常に接近させられた（674-76）。

(Frobenius 1987, 13)

トマーシェクの《レノーレ》についての批評であるとして引用されているが、*HmT*に掲載されている上記の全文からは、キルンベルガー Kirnberger (1721-1783)、クンツェン Kunzen (1720-1781)、ライヒャルト Reichardt (1752-1814)、アンドレ父（ヨハン・アンドレ）の《レノーレ》についての歴史的概観は確かに読み取れたものの、肝心のトマーシェク自身の作品についての言及が見られない。

この批評から分かる各作曲家の《レノーレ》の作曲法の違いとしては、まずキルンベルガーがこの32節からなる長大な詩を、たった一つの旋律によって有節形式で作曲したということである。上記批評では彼がそのような作曲法を用いたことを、分別があり、厳密に首尾一貫し、冷静にそっけなく、「レノーレの中に単にバラードを——単にジャンルと表面的な形式を見た」ためであると指摘されている。つまり、ビュルガーの『レノーレ』という詩を、4詩脚と3詩脚のヤンプスからなる典型的な形式の、バラードというジャンル以上の何物でもないと見なし、当時バラード作曲に概して用いられていた有節形式によって作曲したということであろう。実際にキルンベルガーの《レノーレ》を見てみると、A-Dur、4分の2拍子のこの曲は、上記の批

評の通り、有節形式で書かれている。歌唱旋律を見ると、詩の2行に4小節が当てられ、各節の第1-2行と第3-4行の音楽は繰り返し記号によって完全に一致しており、各節の後半にあたる第5-8行には8小節が当てられている。前奏や後奏はなく、ピアノ伴奏は高音部でシラビクな歌唱旋律をなぞり、低音部では16分音符によるアルベルティ・バスの音型の中で持続音 e¹ 音が最後の4小節を除いて常に響いている。

続くクンツェンについては、有節歌曲の単調さを回避するために、語り手の部分には語らせ、各登場人物の部分はそれぞれに旋律を変えて歌わせた、と指摘されている。彼の《レノーレ》は、d-Moll、4分の4拍子で開始される。詩の第1節第1-2行「Lenore fuhr um's Morgenroth / empor aus schweren Träumen:」は、タイトルの下にテキストのみ記されており、ピアノによる前奏の後、第27小節のアウフタクトで加わる歌唱旋律の歌詞は、第1節第3行「Bist untreu, Wilhelm, oder todt?」である。その後、第1節第5-8行はメロドラマ的に、すなわちピアノ伴奏に合わせて語るように記されており、当該の行のテキストは語り手による状況描写となっている。このように、クンツェンの《レノーレ》においては、詩の内容が語り手による描写であるか、登場人物による台詞であるかによって、音楽的表現が徹底的に区別されていることが明らかである。

また、この曲の第54小節の後には終止線が引かれ、五線譜下部の余白に詩の第2節のテキストのみが記された後、「行進曲 Marsch」と付記された78小節の間奏がG-Dur、4分の4拍子で開始される。行進曲が終わると、第2節と同様に、詩の第3節第1-6行のテキストのみが楽譜下の余白に記されている。その後は、「Allegro ma non troppo」と付された、G-Dur、4分の4拍子の音楽が始まるが、第15小節のアウフタクトから第3節第7行「Ach! aber für Lenoren」がメロドラマ的に語られると、g-Mollに転調する。このように、調、拍子、テンポ、音型の変化に富んだこの曲は、前述の批評が指摘するように、有節形式による「この極めて退屈な単調さを除去」しようと試みたことが理解されうるだろう。

ライヒャルトはこの詩を幾つかの節ごとに分けて有節形式で作曲している。つまり、第1-3節、第4-第12節、第13-第24節、第25-最終節の第32節と4つのセクションに分け、それぞれ有節形式で作曲しており、これは上記批評の言及とも一致している。ここでクンツェンとの比較として「ライヒャルトは（略）吟遊詩人を同様に歌わせなければならないと信じていた」と書かれているとおり、彼の《レノーレ》では語り手・登場人物の別なく、全て旋律を歌っている。また、批評の中にはさらに、より朗誦的な音楽の元で語り手が歌い、登場人物のためにはそれ以外の音楽が与えられていた、という指摘があるが、具体的にどのセクションが語り手のために朗誦的に作曲されたのかは明らかではない。4つのセクションの中で音楽的に異

なる点は、第 25-第 32 節からなる第 4 セクションの歌唱旋律のみが、8 分の 6 拍子の二分音符と八分音符による一貫した付点のリズムで書かれていたそれまでの 3 つのセクションとは異なり、16 分音符による細かい同音反復や順次進行の音型によって書かれているという点である。これにより第 4 セクションのみが、より朗誦的な音楽になっていると言えるだろう。

最後にヨハン・アンドレの《レノーレ》作曲については、「バラードという概念と、この概念から音楽的処理のために従わなければならなかった全ての物を完全に断念し」、「ちょうど今流行になっている、いわゆる通作という方法」を用いたと述べられている。有節形式によって得られる、まとまりのある全体を手放し、カンタータのやり方で各節に固有の音楽を与えたというのである。実際に彼の《レノーレ》を分析してみると、確かにライヒャルトの有節的作曲と比較して、より自由な通作形式に接近していることが分かるが、繰り返し記号を用いて、2 節を同じ音楽で作曲している箇所も多く、現代の意味における「通作」とはいいがたい。この批評が書かれた 1813 年には、「ちょうど流行っている」という表現のように、通作作曲は起こり始めたばかりだったという歴史的背景が垣間見える言及である。しかしながら、この曲のその他の箇所を見れば、節ごとに拍子・調・歌唱ならびに伴奏音型は明確に変化しており、批評にもあるように音画的な書法や言葉の意味に合わせた音型の選択という点から見ても、ライヒャルトによるセクションを分けた有節作曲法からの大きな発展が見られる。

III. ツムシュテークの《レノーレ》

次の批評は、1799 年の「一般音楽新聞」に掲載された、ツムシュテークの《レノーレ》に関する批評記事である。

J. R. ツムシュテークの《レノーレ》についての批評 (*AmZ* II, 1799) —— 後者 [すなわち、戯曲的な書法] を伴うこのバラードの作曲が、同種の共通点を持っているということは、いかなる疑いも被らないだろう。そしてこのバラードはすでに特有の難点を抱えている。すなわち、《レノーレ》は同じくらい難点と戯曲的書法が形成する特徴を抱えており、少なからぬ考慮においては、さらに大きな難点と特徴を抱えている。例えば、戯曲の場合、作曲家には韻律の多様性がある。それに対し、バラードの場合は、長短韻律に縛られている (略)。転調における変化を考慮に入れても、戯曲の作曲家はバラードの作曲家よりも簡単に成し遂げるのだ (略)。戯曲の作曲家は、彼の音画を表出するために (略)、器楽

という広い分野全体をまだ残している（略）。それに対して、バラードの作曲家は、彼のフォルテピアノが可能にすることにただ制限されているだけである。（537 f.）

（Frobenius 1987, 14）

ツムシュテークは《レノーレ》を通作形式で作曲しており、場面転換に合わせて調・テンポ・音型を変えて作曲しているため、まったく単調にはならない。g-Moll、4分の4拍子、*Langsam* で始まったバラードは、2小節の前奏の後でテンポを「適度に素早く *Mäßig geschwind*」に変える。第1・2節間の間奏でG-Durに転調し、「行進曲のように *Marschenmäßig*」という発想標語とともに、「王と女帝は長い争いに疲れ、頑なな意志を軟化させ、ついに平和を成した」という歌詞に相応しい軽快な付点の音型によって、軍隊の行進と戦争が終結し平和が戻った喜びを音楽的に表現している。

このように詩節の間には間奏を入れ、歌詞や場面転換に合わせて音楽を様々に変化させているこの通作歌曲を、上記の批評では「戯曲的な書法を伴うバラード」と呼び、この曲に限らずバラード全体について、「戯曲と比較して韻律の多様性に欠け、一つの韻律に囚われている」と評している。また、戯曲よりもバラード作曲のほうが難しく、使用する楽器もピアノに制限されていることを挙げ、それらがこの曲のもつ、バラード特有の難点であるとしている。確かにこの詩はヤンブスのみで書かれているため、作曲した場合、フレーズの開始は常にアウフタクトになり、韻律の点で多様性に欠けると言えるだろう。しかしながら、物語の進行と登場人物の台詞、その詩がもつ世界観の表現が一人の歌手に全てゆだねられている、バラードという形式においては、複数の人物が各登場人物を演じる戯曲とは異なり、一人の語り手によって一つの韻律で語られることで生じる「作品のまとまり」が重要であろう。その統一感があってこそ、作曲家がもたらす音楽的变化や歌手が用いるデク라마ツィオンによって、戯曲的要素が際立つのである。この「まとまりのある全体 *das Ganze*」の重要性は、前述の《タウベンハインの牧師の娘》の批評においても言及されていたとおりである。

IV. レーヴェの《ピアノ伴奏付きの一声の為の、ヘルダーとウーラントの3つのバラード》op. 3 (1827年の批評)

この批評で言及されている「最初の曲」というのは、〈別れ *Abschied*〉op.3-1であろう。レーヴェ全集である『独唱のためのバラード、レゲンデ、リートと歌曲全集 *Gesamtausgabe der*

Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme』の第10巻「B. 市民と田舎の生活からのバラードと光景 *Balladen und Bilder aus bürgerlichem und ländlichem Leben*」に収録されているこのバラードは、詩人ウーラント Uhland が1805年に創作した詩にレーヴェが作曲し、「コミタート Comitāt」という副題を付けた作品である。この詩で描写されているコミタートとは1850年代まで存在した学生の慣習であり、母校の大学を去るときに在校生たちが街の門まで同伴し、別れの杯を飲み交わすというものであり、この大名行列のような送迎を受けられることは学生にとって最高の榮譽であった。

C. レーヴェの《ピアノ伴奏付きの一声の為の、ヘルダーとウーラントの3つのバラード》op. 3 についての批評 (AmZ XXIX, 1827) ——この歌の最初の曲(略)は、世間でよく言われているように、通作されているが、バラードの真の本質に完全に従っており、容易に理解できて、非常に相応しい旋律を伴っている。その旋律は、幾つかの断片の若干の旋律的な変化を伴って、全ての節を通じて一定に保たれているが、その断片では、しかしながら、それ自体の為だけにその優雅さを守り抜いている、良い内声部と同様に、変化が第一声部の主要旋律から選ばれているという事は、必要不可欠だった (790)。

(Frobenius 1987, 14)

ウーラントの詩『別れ』は、4詩脚と3詩脚のヤンブスによる4行9節で構成されており、各節の前半2行が4詩脚、後半2行が3詩脚である。脚韻は aabb の対韻を踏んでおり、a 韻は男性的カデンツ、b 韻は女性的カデンツを持っているため、ヤンブスであるという以外に、各節の前半と後半では韻律的に大きく異なっていると言えるだろう。

上記の批評において興味深いのは、レーヴェはこの詩を、変奏有節形式で作曲しているにも関わらず、上述の批評では「通作されている *durchcomponirt*」と見なされていることである。8分の6拍子のこのバラードでは、ピアノ伴奏はまず二分音符と八分音符による軽快な跳躍上下行の動機を前奏で提示する。この動機は曲中、歌唱声部にも現れ続け、伴奏は歌唱声部をなぞりながらも、ディナーミクやアゴーギクの変化、装飾音符の付加によって、歌詞の内容や場面を描写している。それにより、9節からなる歌曲は単調になることはない。また、コミタートの様子を描写する叙事性、その出来事の中で起きている登場人物の感情を描写する叙情性、そして登場人物の対話による戯曲性という詩の3要素が存在することが、この曲が「バラード」と見なされている一つの根拠になるだろう。また、この曲の市民的な題材はドイツ・ロマン的

というよりも、むしろビーダーマイヤー的であると言え、当時「バラード」と呼ばれたジャンルの広範さがレーヴェの様々なバラードから理解されうるだろう。

A. キールの《敬虔な騎士 *Der fromme Ritter*》op. 4 と《北方のジプシー少年 *Der Zigeunerknabe im Norden*》op. 5 (1841 の批評)

O. ロレンツ [批評者]、A. キールの《敬虔な騎士 *Der fromme Ritter*》op. 4 と《北方のジプシー少年 *Der Zigeunerknabe im Norden*》op. 5 についての批評 (NZfM XIV, 1841) ——しかし、ジプシー少年に際して、広範なバラード的形式は非難されなければならない。いわゆる通作にも拘らず、取り扱いにおいて、リート的な要素がもっと固持されていなければならなかった。(138)

(Frobenius 1987, 14)

アウグスト・キール Clemens August Kiel (1813-1871) は 1831 年、当時カッセルにいたシュポアのもとでヴァイオリンと作曲を学び、リッペ＝デトモルト侯国のオーボエ団の一員となった後、1836 年には臨時雇用の指揮者として、1837 年からは常勤の指揮者として宮廷楽団に勤め、1845 年には宮廷楽長としてオペラの指揮も行った。キールは交響曲、協奏曲、室内楽曲、合唱曲、歌曲、行進曲、ワルツと非常に多岐にわたるジャンルを作曲している作曲家である。

上記批評で研究されているのは、1840 年に出版された《北方のジプシー少年》に対する批評であると推察できるが、現時点で楽譜は入手できていないため、実際の作品がどのように作曲されていたのかを確認することはできない。批評者の姿勢は否定的で、広範なバラード的形式と歌曲らしさの欠如が指摘されている。

V. レーヴェの《3つのバラード》op. 68 と《小さな家庭 *Kleiner Haushalt*》op. 71 (1840 の批評)

同人物 [批評者]、C. レーヴェの《3つのバラード *Drei Balladen*》op. 68 と《小さな家庭 *Kleiner Haushalt*》op. 71 についての批評 (NZfM XII, 1840) ——これが、バラードの変種、あるいはむしろ、喜劇的で楽しく陽気な効果のための、広範でしなやかな形式と豊かな

手段の特別な利用法である (14f)。

(Frobenius 1987, 14)

この批評で言及されているのは、フライリヒラート Ferdinand Freiligrath (1810-1876) の詩に付曲した〈ツバメのおとぎ話 *Schwalbenmärchen*〉、〈ハヤブサ *Der Edelfalk*〉、〈花の復讐 *Der Blumen Rache*〉を収録する《3つのバラード》op. 68 (1839年出版)と、リュッケルト Friedrich Rückert (1788-1866)の詩に付曲した《小さな家庭》op. 71 (1840年出版)である。前者に収録されている3曲には語り手の他にそれぞれツバメ、鷹そして花々が物語の主体として登場する。後者の作品は、物語の主体である Ich のみが登場し、自身の建てた小さな家について物語る。

これら4曲が上記の批評では「バラードの変種 *eine Abart der Ballade*」と呼ばれ、喜劇的でなごやかな効果をもたらす、その形式の幅広さと豊かな方法が体现されたものとして評価されている。「広範でしなやかな形式と豊かな手段 *ihrer breiten, nachgiebigen Formen und reichen Mittel*」という評価については、以下に分析したように、挙げられた4曲それぞれの形式と作曲書法が多彩であることを示している。しかし、「喜劇的で楽しく陽気な効果 *einer komischen und gemütlich heiteren Wirkung*」という評価については、詩の内容的観点から《3つのバラード》に収録されている第3曲〈花の復讐〉は当てはまらないだろう。音楽的な観点から見ても、全体として静かで穏やかな曲調であり、レーヴェの《魔王 *Erlkönig*》op.1-3 や《オールフ殿 *Herr Oluf*》op.2-2 のような劇的な曲調による悲劇的表現は比較的少ないながら、Moll を基調とした音楽に「喜劇的」な効果は見られない。

〈ツバメのおとぎ話〉op. 68-1 の詩は8行5節と5行1節からなり、第3節第2行までは語り手による場面描写があり、その後はツバメたちによる台詞が最後まで続く。全ての行が女性的カデンツをもつ4詩脚のトロヘウスで書かれ、全ての節で *ababcdcd* の交差韻が踏まれている。詩の内容は、越冬のためにアラブの国に旅に出ていたツバメたちが春の訪れとともに戻って来て、ヒキガエルの女王に旅で見たものを語り、ナイルのクロコダイルからことづかった挨拶を伝えるというものである。

通作形式で作曲された A-Dur のこのバラードの歌唱旋律は殆ど常にシラビックで、第1節では8分音符で順次進行で上下行する細かい音型が繰り返される。春の訪れとともに越冬していたツバメが帰って来る第2節からは、レガートなメリスマ音型がやや増え、歌唱旋律にも跳躍音型が見られる。さらに、音価が倍の4分音符になることで、場面の移り変わりが音楽的にも

明確に表現されている。第3節からは再び8分音符の細かい順次上下行が戻り、第4、5節も、一行を除いてこの細かな8分音符の音型が続く。最終節では、第2節で用いられたレガートな音楽が4小節だけ現れ、その後は第3節冒頭の音型が戻ってくる。

旅先での見聞を語り伝えるという行為は、バラードの由来である流しの歌うたいや吟遊詩人の歌を連想させ、またアフリカの風景や人々の異国的な様子がツバメによって語られているという点も、この作品がドイツ・ロマン主義のバラードの特徴の一種を有していることを示している。

2曲目の〈ハヤブサ〉op.68-2の詩は8行5節からなり、第1節第5行から第3節までがハヤブサの台詞、それ以外が語り手による場面・人物描写である。一つの物語が語り手によって語られる中に、ハヤブサの台詞が挿入されているという構成である。全ての行が3詩脚のヤンプスで書かれており、全5節で踏まれているababcdcdの交差韻に合わせて、カデンツも交替している。詩の内容は、狩りに向かう侯爵夫人一行を若いハヤブサを見つけ、恋に落ち、自ら捕まわって侯爵夫人の鷹狩りに加わる、というものである。

変奏有節形式で作曲されたF-Durのこのバラードは、同じ歌曲集に収録された他2曲と比較して、音楽的な場面描写やテンポの変化は少なく、節ごとに調・音型が変わることもない。歌唱声部および伴奏声部の8分の6拍子における付点のリズムがこの曲全体を特徴づけ、ハヤブサが眺める侯爵夫人一行の騎馬による歩みが曲中続いている。また、詩の2行毎に挿入される歌唱声部の1小節の休止の際には、ピアノ伴奏のみに3連符と4分音符による音型、あるいは32分音符と4分音符による同音反復の音型が現れ、狩りに赴く侯爵夫人一行から聞こえる角笛の音が表現されている。

3曲目の〈花の復讐〉op.68-3の詩は4行20節からなり、第13節—第16節までが花たちの台詞、それ以外の節が語り手による場面描写である。2曲目の〈ハヤブサ〉と同様に、語り手によって語られる物語の中に、登場人物としての花たちの台詞が挿入されるという構造である。全ての行が4詩脚のトロハウスで書かれ、全20節でababの交差韻が踏まれている。カデンツは殆どの行で女性的カデンツだが、第6節第2行・第4行のみ男性的カデンツである(Frau/Tau)。詩の内容は、室内で昼寝をしている少女の前に、彼女によって摘まれてゴブレットに差された花たちの亡霊が現れ、復讐として少女の命を奪うというものである。

20節からなる長大な作品ではあるが、音楽は通作形式により非常に変化に富み、拍子やアゴ

一ギク、音型の変化は物語の展開のありありとした音楽的描写に大きく貢献し、決して冗長になることはない。物語の冒頭部分として場面描写が行われる第4節第1行までは、**a-Moll** で8分の6拍子の付点のリズムが基本となり、ゴブレットに差された花たちが描写される第2節では **F-Dur** に転調し、歌唱声部で3連符が多用されメリスマ的に装飾された旋律が花たちの可憐さや優美さを印象付ける。花たちの復讐が始まる第4節第2行からは、**a-Moll** から半音階的に転調していき、拍子も8分の4拍子、4分の3拍子へと変化する。とりわけ摘まれた花の一輪一輪が亡霊となって現れる第6節—第11節は、8小節毎に花の種類に合わせて変化する歌唱旋律および伴奏音型によって、それぞれの亡霊の様子が音楽的に雄弁に描かれている。花たちの台詞が始まる第13節からは再び、楽曲冒頭の8分の6拍子における付点のリズムが戻って来るが、調は **F-Dur** である。“*Dolce, moderato con pietá*”という発想記号と *p* によって静かに始まる花の台詞は、摘まれるまで花が過ごしてきた美しい自然の中の生活と、娘に摘まれたことで死んでいく自らの運命について語っており、内容とそぐわない穏やかな音楽はいっそう恐ろしく響く。花の恨みの感情が表出していくにしたがい音楽もテンポを速め、台詞の最後の言葉「復讐 **Rache**」が d^2 音で歌われるときには **d-Moll** に転調している。その後、花の亡霊が姿を消して、部屋に太陽の光が差し込む場面では、第2節で用いられた3連符の多用によるメリスマ的な旋律が再び戻って来る。娘が死んだことが明らかとなる最終節では、冒頭の8分の6拍子の付点のリズムと旋律が戻って来る。第1節では眠っていた少女が、同じように見えて最終節ではこと切れているという状況の変化が、同じ音楽で歌われることでいっそう際立っている。

《小さな家庭》op. 71 は17節からなり、1節は4行で構成されていることが多いが2、5、6、8行による節もある。脚韻は様々で対韻・交差韻・抱擁韻・3連韻が用いられている。カデンツは節内で統一されていることもあれば、女性・男性的カデンツが混在している節もある。前述のように、この作品には物語の主体である *Ich* のみが登場し、自身の建てた小さな家について物語る。家の建設から内装や家具に至るまで、虫や動物たちが全てやってくれたと語られるその内容は、童話の世界さながらである。

この詩には明確な時間の経過や物語の進行が見られないものの、レーヴェはこの詩の節の区切りに合わせて音楽を変化させて作曲している。2行からなる第4節 (“*o wie rüstig in dem Haus/ geht die Wirtschaft ein und aus.*“)、第9節 (“*Doch im ganzen Haus das beste/ schläft noch feste.*“)、第13節 (“*Wenn die Liebe wachtet auf/ geht das Leben raschen Lauf.*“) は、それまでの節のまとめのように、同じ旋律で作曲しており、歌詞は異なるものの音楽的にリフレインとして機能して

いる。前述の〈花の復讐〉op.68-3と同様に、変化に富んだ様々な音型、複数の調、拍子の使用によって、冗長な印象を全く与えず、切り替わる場面の音楽的描写に成功している。

ティトルの《漁師》op. 12と《4つの歌》op. 17 (1841の批評)

同人物 [批評者]、A. E. ティトルの《漁師 *Der Fischer*》op. 12と《4つの歌 *4 Gesänge*》op. 17等についての批評 (NZfM XIV, 1841) ——そのバラードは、解釈と形式上の構想において、ある時は戯曲的な取り扱いに対する物、ある時は詳細な言葉の絵画に対する物と、詩の表現法に対してあまりに不親切に閉じこもっている、歌曲の様な素朴さへの固執との適切な平均を保っている (151a)。

(Frobenius 1987, 14)

アントン・エーミール・ティトル Anton Emil Titl (1809-1882) は、数多くの歌曲の他、ウィーンのヨーゼフシュタット劇場やブルク劇場のために舞台作品を執筆したオーストリアの作曲家である。彼の最も大きな成功を収めた作品として、《魔法のベール *Der Zauberschleier*》(1842年初演) が挙げられる。現時点でこの作品の楽譜は入手できていないため、実際の作品がどのように作曲されていたのかを確認することはできない。

VI. レーヴェの《忘れられた歌》(1839の批評)

以下の批評は、1839年の『新音楽時報 *Neue Zeitschrift für Musik*』に掲載された、レーヴェの複数の歌曲作品に対するものである。しかし、*HmT*において引用されている部分は、〈忘れられた歌曲 *das vergessene Lied*〉op. 65-1に対するもののみであり、〈カール大帝とヴィッテキント *Karl der Grosse und Wittekind*〉op.65-3と〈シュパイアーの鐘 *Die Glocke zu Speier*〉op.67-2がその比較対象としてわずかに言及されているのみにとどまっている。〈忘れられた歌〉は前述の〈別れ〉op.3-1と同様、『独唱のためのバラード、レグンデ、リートと歌曲全集』の第10巻「B. 市民と田舎の生活からのバラードと光景」に収録されている。

ロレンツ [批評者]、C. レーヴェの op. 37、62、64、65、67 についての批評 (NZfM X,

1839) ——その作曲家は、我々が思うに、素朴さを得ようとする努力においてやり過ぎである。例を挙げるとすれば、彼はバラード〈忘れられた歌曲〉の中で、豎琴に合わせて歌っているマリアの言葉、「その純粹な響きと別の響きが／混ざり合おうとしたかのよう」における、詞の表現法を未使用のままにしている。単に可能なのではなく、詞によってここで提供されているのは、新しい、あるいは以前にただ暗示された旋律の利用であり、それは単に伴奏声部か、後にまた歌唱声部において、「彼女は泣きながら静かに歌う／かつて彼女の子守唄だった旋律を」という言葉に際してである。その様な効果の手段を拒絶することは、矛盾しているようにも思われる。何故ならその作曲家は、バラード〈ヴィッテキント〉の中の伴奏声部における、アンブロシウス⁶聖歌の利用と、…そして歴史的バラードの2番目における、模倣された鐘の音が証明している様に、この様な効果の手段を他の曲では撥ねつけていないからである (61f)。

(Frobenius 1987, 15)

批評の中で言及されている「〈ヴィッテキント〉の中の(略)アンブロシウス聖歌の利用」とは、〈カール大帝とヴィッテキント〉の第10-12節において、ピアノ伴奏声部に現れる賛美歌を指していると思われる。実際に、レーヴェ全集『独唱のためのバラード、レゲンデ、リートと歌曲全集』の第4巻、「C. ドイツ皇帝のバラード Die deutschen Kaiserballaden」、「a. カロリング王朝時代 Karolingserzeit」に収録された同作の楽譜を見ると、第9節が終わった次の小節からピアノ伴奏声部のみが2分の4拍子に変わり、2分音符の分散和音を奏でる。さらに、バラードを歌い進める歌唱声部とは別に、伴奏声部に歌詞が書かれており、この伴奏の和音が既存の聖歌を奏でているものと分かる。これについて、同楽譜の聖歌が始まる箇所には以下の注釈が付いている——「カントゥス・アンブロシアヌス (テ・デウム)。この歌詞は歌われるのではなく、伴奏の説明のためにだけ用いられる。作曲家による注釈」。聖歌がピアノによって奏でられている間、歌唱声部によって歌われているのは、「豎琴弾きが豎琴を弾き、祈りを捧げる人の合唱が歌われ、この世のものとも思えぬほど美しい、その音の海がヴィッテキントを満たし、剣を握む彼の手がしだいにほどけていく」という場面である。

⁶ アンブロシウス Ambrosius (340頃-397) - ミラノの司教で、司牧・護教・教会聖歌の革新に功績を残した。

上記批評で挙げられているもう一つの作品、「歴史的バラードの2番目」とは、《3つの歴史的バラード 3 *historische Balladen*》 op. 67 の第2曲〈シュパイアーの鐘〉である。作曲されているのは、マクシミリアン・ヨーゼフ・フォン・オーア男爵 Maximilian Joseph Freiherr von Oer (1806-1846) の同名の詩で、全ての行が4詩脚のヤンブスからなる4行8節のこの詩は、全て男性的カデンツを持つ aabb の対韻で構成されている。詩の前半で語られる翁とは、1106年8月7日にリエージュに没したハインリヒ4世のことを指しておいる。人知れず亡くなった彼の死の瞬間、皇帝の鐘が吊いのために鳴り響くのに対し、1125年3月23日に帝都シュパイアーで召使たちに看取られながら亡くなったハインリヒ5世の死に際しては、死刑囚の鐘だけが鳴り響くという皮肉が込められている。

レーヴェの〈シュパイアーの鐘〉では、「皇帝の鐘 *die Kaiserglocke*」の音色が帝都シュパイアーで鳴り始める場面が描かれている第2節で、ピアノ伴奏の低音部でG₁音のドローンが鳴り続け、「大小さまざまな全ての鐘が／響きの限りにそこに加わる。 *und alle Glocken groß und klein/ mit vollem Klang fallen ein.*」という歌詞の第2節第3行から第4節までは、オクターブ上のG音も加わる。そして、小さな死刑囚の鐘が同じくシュパイアーで鳴り始める場面が描写されている第6節第3行からは、ピアノ伴奏の高音部で四分音符と付点二分音符のfis²音が連続で鳴り続ける。しかし、「他の鐘は一つも加わず、その鐘だけが鳴り続けている。 *und keine Glocke stimmt ein,/ sie klinget fort und fort allein.*」という歌詞のとおり、他の音がこのfis²音に加わることはない。

このように、レーヴェは〈カール大帝とヴィッテキント〉および〈シュパイアーの鐘〉という二つのバラード作曲に際し、物語の中で音楽や音が響いている場面では、伴奏において賛美歌の使用や鐘の音の模倣によって音楽的な場面描写に大きく貢献している。その一方で《忘れられた歌》に際しては、第4節と第7節において言及される「忘れられた歌」つまり子守歌を、回想動機的に表現することを放棄し、素朴さを保つことを優先したというのが、この批評の指摘する問題点である。

ハーガーの《3つのバラード》 op. 24 と 《3つのバラード》 op. 28 (1867の批評)

匿名 [批評者]、J. ハーガーの《3つのバラード *Drei Balladen*》 op. 24 と 《3つのバラード

ド *Drei Balladen*》 op. 28 についての批評 (Leipziger AmZ I, 1867) ——我々が思うに、この作品 [op. 24 から〈ファラオ *Pharao*〉] において、もし何らかの変化があったとしても、いつまでも変わらない動機によって上述の対立が表現され得ない。そして、特に「イスラエルの悲しみの魂 *bekümmerte Seel‘ Israel*」と「段々と荒れ狂うファラオ *heranbrausende Pharao*」が同一のテーマで特徴づけられてはならない。そのような態度は、有節歌曲に委ねられる (それ故にこれが憂慮すべき面をすでに有しているにも関わらず)。バラードにおいて、詩的な表現は徹頭徹尾そのような抑圧からの解放を必要としている (264b)。バラードの要である対立は、つまりこの作品と先ほどの作品 [op. 28,1 と 2] において全体の美しい統一を義務付けられている。

(Frobenius 1987, 15)

ヨハネス・ハーガー Johannes Hager (1822-1898) は、本名をヨハン・ハスリンガー・フォン・ハッシンゲン Johann Hasslinger von Hassingen といい、オーストリア帝国外務省の宮廷顧問官である。作曲家としては常に偽名を用い、彼の作品にはオペラ《イオランテ *Iolante*》と《マルファ *Marffa*》、オラトリオ《洗礼者ヨハネス *Johannes der Täufer*》、ミサ曲や弦楽四重奏曲などがある。現時点でこの作品の楽譜が入手できていないため、実際の作品がどのように作曲されていたのかを確認することはできない。

ヘッチュの《騎手とボーデン湖 *Der Reiter u. d. Bodensee*》 op. 12 (1848 の批評)

E. クリッチュ [批評者]、L. ヘッチュの《騎手とボーデン湖 *Der Reiter u. d. Bodensee*》 op. 12 についての批評 (NZfM XXVIII, 1848) ——バラードの基調はよく捉えられている。全体においてある種の単調さが現れている時、特に、戯曲的な有機性とその地位を獲得すべきである様な箇所、更に豊かな多様性が様々な音楽的描写形式において望まれる。(241a)。

(Frobenius 1987, 15)

ルートヴィヒ・ヘッチュ Carl Ludwig (Louis) Friedrich Hetsch (1806-1872) はドイツの作曲家で、上述の批評で取り上げられている《騎手とボーデン湖》はグスタフ・シュヴァープ Gustav

Schwab (1792-1850) の詩にヘッチュが付曲したバラードである。原詩は 4 詩脚のヤンブスからなる 2 行 31 節で構成されており、全ての節が男性的カデンツを伴う対韻を踏んでいる。以下が、詩の内容である。一人の騎手が馬に乗り、夜までにボーデン湖の向こう岸を目指して雪原を走っている。人里は遙か後ろに消え、木々ももはや見えない。鳥の鳴き声や羽ばたき以外に何の音もせず、正しい道も分からないうちに夜がやってくる。遠くに灯火の明かりが見え、霧の中から木や丘も現れる。騎手は見つけた村に入り、娘にボーデン湖まではあとどれくらいかを聞くと娘は驚いて、湖は騎手の後ろだと答える。騎手は深淵の中で湖の上を走っていたことを知り、ぞっとする。溜息をついて馬から下りた騎手はそのまま息絶える。

登場人物の身に超自然的な出来事が起き、最後にはその命を落としてしまうという物語の構造は典型的な怪談バラードのそれだが、他作品と比較して特徴的なのは、その不可思議な現象が起きている場面で、登場人物がそのことに気付いておらず、怪奇な様子も特別描写されていないという点、またその出来事や死という結末を引き起こす明確な存在が語られていない点である。ゲーテの『魔王』を例に挙げれば、息子が魔王に誘われている場面は、詩の表現の中でいわば「リアルタイム」に描かれている。しかしこの『騎手とボーデン湖』では、怪奇現象は登場人物にも読み手にも気付かれないうちに起こっており、娘の指摘によって初めて、その「何も起こっていない」状態が異様だったということが認識され、登場人物と読み手をぞっとさせるのである。

前述の批評は *HmT* から引用したものであるが、引用元である 1848 年 5 月 20 日付の『新音楽時報』41 号掲載の当該の記事を見ると、引用文の前後に文が省略されていることが分かった。すなわち、「我々はこの作品を、この種のさらに良いものの一つに数える」、「その精神はしかし、特別で特徴的な着想によるものでないとしても、さらなる高みへ導こうと努める高貴な精神である」。批評者であるクリッチュはこの曲を、バラードの中でもより良い作品であると見なしている。また、全体的に単調で、戯曲的な場面では生き生きとした音楽表現が欠けていたと評価する一方で、それでもその精神はより良い音楽を求める気高いものであると理解を示している。

現在、この作品の楽譜を入手することができないため、実際にヘッチュがどのように付曲したのかは推察する以外にないが、全体における単調さが指摘されていることから、有節的に作曲したか、通作であったとしても調や音型に変化の乏しい付曲であった可能性がある。しかしながら、批評記事冒頭では「バラードの基調」がよく捉えられているという肯定的な評価がなされ、批評の最後には「さらなる高みへ導こうと努める、高貴な精神である」と言わしめている。つまり、これまでの批評記事において述べられてきた、バラードに求められる典型と同一

であるならば、当該の曲にはまとまりのある全体、簡素さ、言葉の朗唱などが見られるということであろう。ドイツ・リートという分野においても主題労作や転調がより頻繁に行われ、ますます芸術歌曲の作曲技法が複雑化してゆく 1848 年という盛期ロマン派の時代になお、有節的な全体の統一、素朴さ、デク라마ツィオーンの優位が模範として求められる、バラードというアンビヴァレントなジャンルの特別な存在感が理解されうるだろう。

ケンプフェの《ベルシャザール》 op. 17 (1863 の批評)

匿名 [批評者]、J. ケンプフェの《ベルシャザール》 op. 17 についての批評 (AmZ N. F. I, 1863) ——ケンプフェのバラードは、ほとんど自身のものではない着想の他に、最も一般に用いられているバラードのフレーズによる、まったく成功した詩歌選を提供している。それゆえに、雰囲気はいくらか叙事的ではあるが、特徴的なものは僅かなので、人々は恐らく音楽的な着想に少しも乱暴することなく、まったく別の歌詞をそれに対して思い浮かべることができるかも知れない。バラードの中であるいはどこか他の場所よりも多くの意味を持っている伴奏は、ここでは状況の描写、歌詞の示唆的な解釈を全く含んでおらず、我々がシューベルト、シューマン、レーヴェに際してそれに慣れている様な、自立した発達にすら至らないのだ (8)。

(Frobenius 1987, 15)

ユリウス・ケンプフェ Julius Kämpfe (生没年不明) の《ベルシャザール *Belsazar*》 op. 17 は、オーストリア国立図書館 Österreichische Nationalbibliothek に楽譜が所蔵されているが、現時点で入手できていないため考察の対象外とし、ここで批評の内容を紹介するのみに留める。

マイナルドゥスの《ロマンツェとバラード》 op. 3 (1852 年の批評)

クリツチュ [批評者]、L. マイナルドゥスの《ロマンツェとバラード *Romanzen u. Balladen*》 op. 3 についての批評 (NZfM XXXVII, 1852) ——その点で称賛されなければならない他ならぬそれは、とりわけバラード口調の正確な把握と、その徹底した実行の中

にある（略）。しかし、（私が作品の欠点と呼ばなければならないのは、）特徴的な要素があまりにも優位を譲らず、それに対して純粋に音楽的なものが、ちょっと表舞台から退き過ぎているという、更に詳細な批判に言及せずにはいられない（16a）。

（Frobenius 1987, 15）

ルートヴィヒ・ジークフリート・マイナルドゥス Ludwig Siegfried Meinardus (1827-1896) はドイツ人作家、音楽著述家である。作曲を学んでいた初期の頃、1843年に創設されたライプツィヒ音楽大学に入学するようシューマンに激励されている。1851年にベルリンに移った後は、シューマン等の同時代人の音楽作品の普及に尽力していた、「バンデ・ボブ *Bande Bob*」という若い芸術家たちのサークルに加わったほか、『新音楽時報』に寄稿もした。

上記批評で取り上げられている op.3 は『ロマンツェとバラード』の第1巻として出版されており、ハイネの3つの詩「窓辺に母が立っていた *Am Fenster stand die Mutter*」「ケヴラーの聖母マリア *Die Muttergottes zu Kevlaar*」「病の息子と母親 *Der kranke Sohn und die Mutter*」からなる『ケヴラーへの巡礼 *Die Wallfahrt nach Kevlaar*』に、マイナルドゥスが作曲した作品が収録されている。これらの3つの詩は一つの連続した物語になっているため、連作歌曲のバラードであるといえる。物語の内容は次のようなものである。

思いを寄せていた娘が死んで心を病んだ息子とその母親が、ケーヴェラー⁷へ巡礼の旅に出てマリアに祈りを捧げる。すると母親の夢枕にマリアが立ち、息子の心臓に手を置いて消える。翌朝、母親が目覚めると息子は死んでいた。母親は手を合わせマリアに祈りの歌を捧げる。

現在、この作品の楽譜を入手することができないため、実際にヘッチュがどのように作曲したのか明らかでないが、批評における指摘から推察できるのは、まず「バラード口調の正確な把握」、つまりデクラマツィオンによる語り口調が保持されているという事と、「それ自体の徹底的な通し演奏」、つまり完全な通作形式であるという事である。これら2点は肯定的に評価されているが、一方で「特徴的な要素が優位を失わないでいて、それに対して純粋に音楽的な何かが表舞台から退いている」という事に対しては否定的な態度が取られている。これは恐らく、何らかの特徴的な要素（例えば、転調や不協和音、回想動機の使用など）が歌曲の中で際立ちすぎるあまり、純粋な音楽としての魅力が失われているという意味ではないだろうか。

バイエルン国立図書館 *Bayerische Staatsbibliothek* が、マイナルドゥスのオラトリオや宗教曲

⁷ ノルトライン・ヴェストファーレンの北西に位置する街。

の楽譜を閲覧可能な状態で幾つか所蔵しているが、上記の《ロマンツェとバラード》の楽譜は入手できていないため、ここでは考察の対象外とし批評の内容のみを紹介した。

ラインスドルフの《Das Waldweib》 op. 16 (1872年の批評)

同 [批評者]、O. ラインスドルフの《森の女 *Das Waldweib*》 op. 16 についての批評 (NZ fM LVIII, 1872) ——より特徴的な面へ向かって、このバラードは価値を要求していると言ってよいだろう。それは、歌唱声部<> [原文ママ] よりむしろ伴奏の中に価値を置く、自由に逍遥する幻想曲にむしろ似ている。それゆえ、このバラードはどちらかという、詩の音楽的なイラストレーションと呼ばれるだろう (351a)。

(Frobenius 1987, 15)

オットー・ラインスドルフ Otto Reinsdorf (1848-1890) の作品は、楽譜、音源ともに入手できていないため考察の対象外とし、ここでは批評の内容を紹介するのみに留める。

VII. レーヴェの《ウーラントとタルヴィの2つのバラード》 op. 8 (1830年の批評)

G. ナウエンブルク [批評者]、C. レーヴェの《ウーラントとタルヴィの2つのバラード *Zwey Balladen von Uhland und Telyj* [原文ママ]》 op. 8 についての批評 (AmZ XXXII, 1830) ——音楽は純粋に病的な性質であり、それ故に、ただ抒情詩とのみ結び付きうるかも知れないと、普通は言われている。しかし、バラードにおいてしばしば支配的である叙事詩は、全く作曲できないようだ。しかし忘れられてしまったのは、まさしく叙事詩においては、思考の中にある感情ではなく、朗唱している者が存在する雰囲気作曲されうるとのことだ。この観点から、バラードとロマンツェは勿論、音楽作品に対して豊富な素材を供給する事が出来る。その限りでは、叙事詩も勿論、病的な性質である (247a)。

(Frobenius 1987, 15)

上記の批評で言及されている歌曲集には、ウーラントの詩にレーヴェが付曲した〈金細工師の

娘 *Goldschmieds Töchterlein*) と、テレーゼ・アルベルティーネ・ルイーゼ・フォン・ヤコブ・ロビンソン *Therese Albertine Luise von Jakob Robinson (1797-1870)* の詩に作曲した〈母の亡霊 *Der Mutter Geist*〉が収録されている。

5行13節からなる〈金細工師の娘〉の韻律は、4詩脚と3詩脚のヤンブスによって構成されている。脚韻は *abaxb* の断続韻であり、節内で韻を踏まない第4行は、他の節の第4行と半韻を踏んでいる(例 *Helene / Kränzchen / alleine / Rosen*)。この半韻を踏んでいる第4行は常に女性的カデンツを、それ以外の全ての行は男性的カデンツを持っている。以下が詩の内容である。ヘレーネという一人の娘をもつある金細工師のもとに騎士がやってきて、自分の花嫁のための冠と指輪を作らせる。密かに騎士に想いを寄せているヘレーネは、騎士の花嫁を羨ましく思い、「騎士から自分にバラの花輪や、その巻き髪の一房が贈られたならそれだけで幸せだ」と想いを馳せる。そこへ騎士がやってきて、出来上がった花嫁飾りが花嫁に似合うかどうか知りたいので、試しに着けてくれるようにヘレーネに頼む。日曜の朝、一張羅を着て、ヘレーネは教会へ向かい、恥を忍んで騎士の前に立つ。騎士は黄金の冠を彼女の頭に載せ、ダイヤの指輪を彼女の指にはめると、「戯れはここまでだ」と言い、冠と指輪を注文したのはヘレーネのためだったと明かす。そして、ヘレーネが金細工師の父のもとで真珠や宝石に囲まれて育ったことは、こうして騎士とともに荣誉ある身分になることの兆しだったのだと告げる。

この物語には語り手の存在の他に、金細工師、ヘレーネ、騎士が登場し、彼らはそれぞれ台詞を持っている。その中でもヘレーネの台詞は彼女の人知れず隠された感情を吐露するもので、非常に叙情的である。前項で指摘したバラードの特徴の一つである、「叙事的・叙情的・戯曲的要素の融合」が、この作品でも見て取れるだろう。

レーヴェはこの詩の作曲に際し、転調、人物の動機を含む音型の変化、アゴーギクの明確な変化を用いて、物語の内容を音楽的に表現している。*C-Dur, un poco vivace* で始まったのち、騎士が店を訪れる第2節から *G-Dur* に転調し、以後、騎士が現れる場面では付点の音型が用いられ、これは活力と魅力にあふれた若い騎士を表す動機として作用している。出来上がった冠や指輪を見つめる第3節および第6節のヘレーネの場面では *a-Moll, un poco adagio* に、続く第4節・第7節のモノローグを語る内的描写の場面では *F-Dur* に転調し、ヘレーネの花嫁を羨む気持ちや、騎士への愛が動機として現れたのち、再び第3、第6節の終わりと同様の下行音型が現れ、*a-Moll* に戻る。場面転換のきっかけを作る第9節では、騎士がヘレーネに花嫁の飾りを試すよう頼む台詞が *G-Dur* で表現される。「彼女は君のようにとっても美しいのだ。 *Sie ist so schön wie du.*」という行が繰り返され、リタルダントとフェルマータ、装飾音符によってことさら叙

情的に付曲されていることで、騎士の本当の気持ちが表れており、物語の展開が暗示される。場面転換する第 10 節の前に 4 小節の間奏が入り、時間的経過と場面転換が音楽的に表現される。第 10 節は C-Dur に戻り、ヘレーネが教会で騎士の前に立ち、冠と指輪を身に着ける第 11 節は、第 4、第 7 節と同様の F-Dur のヘレーネの動機が現れる。第 11 節第 5 行、騎士がヘレーネの手をとる場面で突然、音楽は *Vivace* になり、C-Dur の属七の和音によって、躍動する騎士の動機が現れる。そのまま第 12、13 節は C-Dur になり、*Allegro vivacissimo* の勢いによって騎士の企てが明かされる。本来の詩は第 13 節で終わりだが、レーヴェの付曲ではさらに第 12 節第 1 行の「可愛いヘレーネ、愛しいヘレーネ！ Helene süß, Helene traut!」と第 4 行の「君は最高に美しい花嫁だ Du bist die allerschönste Braut」という言葉が繰り返され、*con affetto*、*crescendo* によって騎士の愛が最後に力強く歌い上げられ、アリアを思わせるような終曲である。

レーヴェが「タルヴィによる古スコットランド物から」と名付けた〈母の亡霊〉は、本来デンマーク語で書かれた詩であり、テレーゼ・ロビンソンによってドイツ語に訳され、レーヴェによって付曲された。テレーゼ・ロビンソンは「タルヴィ」というペンネームを用い文学作品を出版した、ドイツ人女流作家、民謡研究科、スラヴ学者である。

この詩が元々どのように構成されているのか定かではないが、ドイツ語訳された詩は 4 行 15 節と 6 行 1 節からなり、全 66 行が例外なく対韻を踏んでおり、多くの行が 4 ないし 5 詩脚のヤンブスで書かれているが、トロハウスも用いられている。この詩が訳詩であるために、これまで取り上げた作品と比較しても韻律に統一が見られないのだろう。

レーヴェはこの物語の付曲に際し、場面の転換に合わせて音楽にも変化をもたらしており、それは第 1 節—第 4 節、第 5 節—第 7 節、第 8 節—第 13 節第 2 行、第 13 節第 3 行—第 16 節というセクションに大きく分けることができる。ディリング卿が第 2 の妻を見つける物語の冒頭から、死んだ母が虐待されるわが子の泣き声を墓の中で耳にするまでの第 1 セクション、神に乞うて墓からはい出し、長女に会うまでの第 2 セクション、長女との問答の後、幼い子どもたちの世話をし、夫を呼び寄せるまでの第 3 セクション、そして自分だけが良い暮らしをし、子どもにひもじい思いをさせていた夫への怒りをあらわにし、それ以降、人々は恐れて子どもに食事を与えるようになったという第 4 セクションである。

第 5 節および第 13—第 16 節では、歌唱声部における同音反復が特に支配的で、伴奏も和音の連打や順次上下行の繰り返しが続く。これによって言葉の意味を音楽によって模倣するのではなく、言葉の抑揚に即した音程を付けるのでもなく、上記の批評で指摘されているように、

まさに物語のおどろおどろしい「雰囲気」が音楽的に表現されていると言えるだろう。この作品においてはピアノ伴奏が非常に目立っており、歌唱旋律とぶつかる音も多用されている。これは、本項目でこれまで取り上げて来たバラード作品のいくつかにおいて見られたような、物語を語る歌詞に即して場面をありありと表現するための多様な音型・調の使用とは異なり、歌唱旋律を補助するだけでなく、ピアノ声部も物語の雰囲気を表現する独立した役割を担っているということである。

上記の 1830 年に書かれた批評によれば、音楽とは「病的な性質 *pathologische Natur*」であるから抒情詩とは結び付きうるが、叙事詩は作曲できないと言われていた。しかし、叙事詩における「物語の語り手が存在する雰囲気」は音楽的に表現が可能であるので、その限りではバラードやロマンツェは多くが作曲の対象になりうるし、その点では叙事詩も病的な性質であると言える、ということであった。この批評者の指す病的な性質というものが、感性や情緒から生み出されるものであるならば、叙事詩のもつ雰囲気のみを限定的に作曲の対象とせずとも、叙事的、叙情的そして戯曲的性質を内包するバラードは病的な性質を持っているし、これらが作曲可能であることは明白と言えるだろう。つまり、批評において指摘されている様に、仮に叙事詩が「バラードにおいてしばしば支配的」であったとしても、叙情性・戯曲性というその他の要素をバラードは持っているのだから、バラードにおいては、必ずしも物語の雰囲気だけが作曲されているわけではないだろう。例えば、〈金細工師の娘〉には、すでに詩としてのバラードの中に登場人物の情緒が現れている台詞があり、その部分に対してレーヴェが、物語の進展を叙述する叙事的な部分とは異なって作曲していることが読み取れる。19 世紀半ばに書かれたこの批評において、バラードの詩的 3 要素の混在が認められておらず、あくまで叙事詩が支配的であると見なされている点は、前項で取り上げたいくつかの当時のバラード観とは異なるものであり、バラードの概念の曖昧さが垣間見える興味深い記事である。

J. ハーガーの《3つのバラード *Drei Balladen*》 op. 24 と《3つのバラード *Drei Balladen*》 op. 28 についての批評（前述の 1867 年の批評の続き）

匿名 [批評者]、J. ハーガーについての批評（前述）——バラードの本質は、個々の要因の比較的大きな、あるいは比較的僅かな多面性についての経過の物語として、確かに始めから多少は、概ね叙情的な芸術としての音楽の本質と相いれない。しかし、天才的な

音楽家達は、民族的なリズムと分かりやすく美しい旋律によって、歌詞に対して最も自然な物のように思われるレチタティーヴォの束縛から、語り口調を解放することで、語り口調に叙情的要素を植え付ける方策を見つけた（略）。我々の第一の要求のために、すなわち音楽的思考の要求のために、バラードは（略）何の障害ももたらさない。天才的な作曲家は逆に、彼の発明力の多くを放棄することにつながる既存の多数のイメージによって、非常に様々な形態の楽曲作法のきっかけを与えられたように感じるだろう。さらに難しいのは、その他の要求の実現である。すなわち、音楽的に矛盾のない仕上げ、多種多様における統一の実現である（略）。統一を作り出すというあの前述の難しさを、最も偉大な音楽家たちはいつもコントロールできているわけではなく、正しい基調を彼らが見つけた時だけであった。その基調とは、全体を通じて、あるいは何らかの方法で全体の内の大部分を通じて、動きあるいは拍子において、ときおり反復される旋律的な動機において、しっかりと保たれることが出来た（263）。

(Frobenius 1987, 15f)

前述のように、ハーガーの作品は現在確認することができないため、ここでは考察の対象外とし、当時のバラードの実態を理解する一助として批評を掲載するのみとする。

以上、*HmT*において引用された7つの批評を概観した結果、当時のバラード作品が持つ共通点や、バラードに対して求められたものが以下のように明らかになった。

まず、詩の韻律構造に着目すると、7つの批評に現れた12編の詩を概観したところ、うち8編（『レノーレ』、『タウベンハインの牧師の娘』、『別れ』、『ハヤブサ』、『忘れられた歌』、『カール大帝とヴィッテキント』、『シュパイアーの鐘』、『金細工師の娘』）がヤンプスの詩脚、3編（『ツバメのおとぎ話』、『花の復讐』、『小さな家庭』）がトロヘウスの詩脚で書かれていた（デンマーク語の詩のドイツ語訳である『母の亡霊』は、ヤンプスとトロヘウスの両方を含んでいるため、どちらにも分類されない）。さらに、ヤンプスで書かれた8編の詩のうち、『ヴィッテキント』以外の7編の韻律が、4ないし3詩脚のヤンプスであった。ドイツ語では、理路整然とした落ち着いた話し方の文章は主にアクセントのない音節から始まるために、ヤンプスの詩はとりわけ物語る詩に適している（Frank 1993, 26）ことから、今回取り上げたバラードの大半がヤンプスの韻律で書かれていることにも納得がいくだろう。

一方、トロヘウスで書かれた3編の詩はいずれも4詩脚からなり、ロマン主義とともに4詩脚のトロヘウスは「スペインのロマンツェ詩」として歌曲やバラードのための最も人気のある韻律となった（Frank 1993, 110）ことを考えると、4詩脚のトロヘウスで書かれた3編の詩もまた、典型的なバラードの韻律をもっていると言えるだろう。

次に、これらのバラード作品の題材に着目すると、歴史的、民話的、怪談的、市民的題材が共通して確認された。

歴史的題材を持つ作品は、『忘れられた歌』、『カール大帝とヴィッテキント』、『シュパイアーの鐘』である。『ヴィッテキント』と『シュパイアーの鐘』には、実在するドイツ皇帝が登場し、実際の出来事をもとにした物語が描かれている。『忘れられた歌』に登場するのは聖母マリアであり、処女懐胎前の姿とその心情が描かれている。聖母マリアとしての慈悲深さや神聖性というよりも、かつて自分の子守歌であった旋律を、自分の子のために歌うという、一人の女性としてのマリアの様子や心の動きに焦点が当てられている。

民話的題材を持つ作品は、『ツバメのおとぎ話』、『ハヤブサ』、『小さな家庭』、『金細工師の娘』の4編であり、これらのうち3作品には擬人化された動物たちが登場する。人間の言葉を話し、人間のように物を考え、行動する動物たちは非現実的な存在でありながら、その姿を通じて当時の人々が抱いていた憧れが映し出されているようである。『金細工師の娘』には擬人化された動物こそ登場しないが、清らかな心をもつ美しい庶民の娘の秘められた恋の物語を基盤に、当時の人々が好んだ騎士という動機が加わり、「清貧な者が最後には幸福を得る」というおとぎ話の典型を示す作品である。

そして、怪談的題材を持つ作品は『タウベンハインの牧師の娘』、『レノーレ』、『花の復讐』、『母の亡霊』である。『タウベンハインの牧師の娘』と『レノーレ』はどちらも、ビュルガーの最も有名なバラード作品に数えられる作品であり、前者は1782年、後者は1773年に作詩されている。『タウベンハイン』の詩で題材となっているのは、貴族によってかどわかされ身ごもった身分の低い娘が、親から暴行を受けたうえに家から追い出され、貴族からも見捨てられ、心神喪失の中で産んだばかりの嬰兒を殺してしまう、という子殺しの物語である。それだけであれば道徳的・社会的なテーマとも言えるが、死んだ赤子が埋められた場所には草も生えず雨に濡れることもなく、絞首刑になった娘の亡霊が毎夜現れてはさめざめと泣いている、という最後の3節の描写によって、バラードに見られる典型的な題材の一つである、怪談の要素を含んでいる。『レノーレ』はプラハの戦いという歴史的出来事を物語の前提として持ちつつも、焦点

が当てられているのは、流神の結果として、亡霊となった恋人に連れられ地獄に落ちるレノーレの姿であろう。『花の復讐』もまた、「花が意志を持ち、人の姿をして現れる」という擬人化表現によっておとぎ話的要素を有しているが、「花が復讐によって娘の命を奪う」という結末が物語のクライマックスであるため、怪談的題材として捉えるのが適切であろう。『母の亡霊』は、死んだ母がよみがえるという物語であるが、これまでの3作との大きな違いは、亡霊が生きている人間の命を奪わないという点である。よみがえった母は、虐待されているわが子の世話をし、夫を呼び付けて「頻繁に現れてやるぞ」と脅し、恐怖を与えこそするものの、命を奪おうとはしない。母の亡霊の出現によって、それ以降は子供にまともに食事が与えられるようになるという、いわばハッピーエンドの結末を見ても、怪談的題材を持つ他作品とは一線を画していると言えるだろう。これらの4編の物語にさらに共通して、「道徳的教訓」が読み取れる点は興味深い。つまり、『タウベンハイン』ならば「愛を誓う言葉に安易に騙されるな」、『レノーレ』ならば「いかなるときも神を信じよ」、『花の復讐』ならば「因果応報」、『母の亡霊』ならば「後妻を貰っても前妻との子どもは大切にせよ」、という教訓が物語を通じて示唆されているのである。身の毛もよだつような物語をいわば悪い例として語り、「こうなりたくなければ、正しく振る舞いなさい」と人々に道徳的教えを伝えるために、怪談的題材を持つバラードは効果的な手段だったのではないだろうか。

最後に、市民的題材を持つ作品は『別れ』である。この詩では、コミタートという当時の学生の慣習が題材となっていることは先に述べたとおりである。聖人や皇帝、擬人化された動物が登場するわけではなく、一般市民の生活が生き生きと描かれている様子は、当時の市民的趣味と合致していると言えるだろう。

これらのバラードに対する各批評では、有節形式、変奏有節形式、通作形式といったそれぞれの形式に対する長所と短所が指摘されていた。最も古い形式である有節形式によって作曲されたバラードは、容易に理解され、全体のまとまりを保持することが出来るが、作品が長くなればそれだけ単調さが際立ち、歌詞の内容やデク라마ツィオンを考慮した作曲が難しい。その問題を解決する形式である変奏有節形式や通作形式では、言葉と音楽の結びつきをより強く表現することができる一方で、節ごとに音楽が変わることにより、作品全体のまとまりに欠ける。

19世紀前半には既に、現在の概念とは異なるものの、「通作」形式が流行しており、変奏有節形式によって歌詞の内容を音楽的に表現するという試みが、複数の作曲家によって行われてい

た。批評家たちは、簡素で有節的に作曲された本来のバラードの姿をバラードの本質とみなす一方で、作曲家たちが変奏有節形式、通作形式へ手を伸ばし、より自由で言葉に忠実な音楽表現を得ていったことを否定することはなく、ドイツ歌曲史における有節、変奏有節、通作という歌曲形式の発展が、バラードというジャンルにおいても認められた。

本項では、*HmT*において引用されている批評の対象となったバラード作品のうち、現時点で楽譜が入手可能なものに限定して取り上げたが、実際に当時の批評に現れていたバラード作曲家の多くが、現在ではわずかにしか知られていない人物であった。つまり、当時と現代では、バラードというジャンルに対する理解にも、その創作の担い手である作曲家たちの認識にも、相違があるということである。どの作品をバラードと見なすかという問題については、20世紀初頭に発表された、マルシュナーのバラードに関するヒルシュベルク Hirschberg の先行研究においても明確に現れており、これについては本論文第4章第2節で言及したい。

第2節 ロマンツェ

本節では第1節と同様に、18世紀後半から19世紀にかけて出版された複数の事典項目や、美学者の言及部分を手掛かりに、物語り歌に多く与えられた、もう一つの名称である「ロマンツェ」が、19世紀当時どのように語られていたかを考察する。

第1項 19世紀の事典に論じられるロマンツェ

バラードと同じく、ロマンツェもまた時代や国によって様々な意味や背景をもっている。本章第1節と同様に、NGの事典項目「ロマンス Romance」(Sage 2001 Online)をもとに、現在、ドイツにおけるロマンツェの歴史がどのように捉えられているかを概観することから、本項の考察を始めることにする。

ドイツのロマンツェは、フランスのロマンスから影響を受けた18世紀から語られ始める。最も古い例では、有節形式、素朴な旋律やフレーズ構成、和音をもつ当時のフランスのロマンスの特徴を模倣していたが、民謡の要素も取り込まれ、ロマンツェにドイツ特有の性格を与えることとなった。

当該の事典項目の第1項として、最初にスペインに言及されているものの、ドイツのロマンツェやフランスのロマンスの起源がスペインのロマンスであったと断定することは困難である。スペインのロマンスがヨーロッパの物語詩の中でも独特であり、長い叙事詩の断片として起こり、口承伝統によってヴァリエーションを増やしながらも、他国の物語詩よりも長く維持され、元の詩に忠実であった、というスペイン起源説が紹介されている一方で、ロマンスを生み出したとされるスペインの叙事詩が、ロマンスより先に起こったという証拠も、この叙事詩が他の叙事詩の類よりも早期に発生したという証拠もないとする反論があることも指摘されている。

15世紀からスペインのロマンスとイタリアのロマンツァは、殆どバラードと同義で物語詩を意味しており、ロマンスはスペイン語圏において、最も人気のある歌の一種であった。フランスとドイツにおいては、この用語は韻文あるいは散文による、突飛、感傷的、あるいはロマン的な物語を指すようになり、18世紀以降、ロマンスと名付けられた声楽・器楽作品は、このロマン的な、そして叙情的な特性を表現し続けた。

「ロマンツェ」という名称がドイツで紹介されたのは1756年、グライムの3つの詩の出版に際してであったことが、この項目では指摘されている。ところで、この3つの詩とは「恥ずべ

き嫉妬の痛ましく悲しい結果 Traurige und betrübte Folgen der schändlichen Eifersucht)、「デーモンとイスメーネの優しく誠実な愛 Dämons und Ismenens zärtliche und getreue Liebe)、「素晴らしくも真実の冒険 Wundervolle doch Wahrhafte Abenteuer」を指しており、これらの詩が収められている詩集そのもののタイトルが『ロマンツェ』なのである。さらにこの『ロマンツェ』の中でグライムは、ロマンツェの起源についてこう述べている。

ロマンツェを最初に生み出したのは、おそらくスペイン人である。何故なら、彼らにとって嫉妬や騎士(カヴァレリア)は、別の民族にとってよりも、更に悲劇的な出来事を引き起こしうるからである。別の民族のところでは、美しい女たちはより高潔で、男達はより宥和的であり、騎士道にかなった行いは、恋人のいかなる特性でもないのだ。上述の物語を語るなかで、かつてスペイン人のところで、そして新たにフランス人のところでロマンツェ的な歌曲に用いられた書法が、ドイツ人にも気に入られうるかどうか、人々は試したがった。この試みが、権力を握っている名誉あるヴィルトゥオーズ達によって、これから頻繁に歌われれば歌われるほど、執筆者は、自身がこの詩体の正しい言語をうまく捕えたと思うだろう。

(Gleim 1756)

グライムは、恋愛や騎士道を題材とするロマンツェの内容から、その由来はスペイン人であると考えている。そしてこれらの物語を叙述する際に用いられた書法は、後にフランス人によってもロマンツェ歌曲に用いられ、18世紀半ばのグライムの時代において、ドイツの詩人たちはこの書法の扱いについていわば手探りの状態でいることが分かる。自身の作品が、高名で実力のある歌手達によって歌われるようになって初めて、自身のドイツ語によるロマンツェ書法に確信が持てるだろうというグライムの言葉は、ロマンツェがドイツにもたらされたばかりで、いまだ定着していなかった、当時のドイツの詩人の試行錯誤をうかがうことができる興味深い記述である。

さて、このNGの項目では、18世紀のロマンツェ作曲家として、他にヨハン・アンドレ、グルーバー Georg Wilhelm Gruber (1729-1796)、ヴァイズ F. W. Weis (生没年不明)、ネーフェ Christian Gottlob Neefe (1748-1798) やラング Ernst Johann Benedikt Lang (1749-1785) などが挙げられている。ロマンツェの持つ民衆的な性質は素朴な情緒を表現するには理想的であったため、当時並外れた人気を博したヒラー Johann Adam Hiller (1728-1804) の《狩り Die Jagd》(1770)

における〈私が漂白場で糸を浸けていると *Als ich auf meiner Bleiche*〉¹のように、間もなくジングシュピールに見られる標準的な曲目となった。1770年以後、ドイツの多くの喜劇オペラは数曲のロマンツェを有し、その歌詞はしばしば古代や異国の地を連想させるものであった。例えば、モーツァルトは《後宮からの逃走 *Die Entführung aus dem Serail*》のペドリロのロマンツェ〈ムーア人の国に、かわいい少女が囚われていた *In Mohrenland gefangen war*〉において、特徴的な音階やスペインのギターを連想させるピッツィカート伴奏によって異国的な要素を表現した。ヘルダー、ゲーテ、シラーやティーク Ludwig Tieck (1773-1853) のような、多くの著名なドイツ詩人達がロマンツェを詩作し、ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) の《ゲーテの歌曲、頌詩、バラード、ロマンツェ *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*》(1809) やグレンラント Peter Grönland (1761-1825)²の《ゲーテの歌曲、バラード、ロマンツェ *Lieder, Balladen und Romanzen von Goethe*》(1817) のような曲集においても、付曲されたロマンツェが出版された。

「ロマンツェ」と「バラード」という名称はしばしば混同され、当時の理論家たちですら、これらの区別に困難を抱えていた。事典に挙げられた定義付けの一つは、物語が必要不可欠な特徴であるためにバラードは叙事的性格を維持し、ロマンツェは、リートよりも戯曲的・叙情的でないにも関わらず、音楽的要素、とりわけ歌唱旋律をより重視している、というものである。当時様々な理論家たちが定義付けを試み、バラードにおいて叙事的要素、ロマンツェにおいて叙情的要素の優位を見出す説があったことは、前節第1項でも確認した通りであるが、ここで指摘されているのは、バラードの叙事的要素と相対するロマンツェの叙情的要素ではなく、音楽的要素という、詩的要素とは異なるベクトルの優位である。

19世紀にかけて、フランス語の歌詞を伴った「ロマンス」やフランス語とドイツ語両方の歌詞をもつロマンツェの付曲は散発的に見られた。これらの名称をもつ作品として、この項目では、ベートーヴェンの《私にとって一日はなんとゆっくりと *Que le temps me dure*》WoO. 116 (詩・ルソー)、シューベルトの《童はみたり *Sah' ein Knab*》op. 3-3, D922 (詩・ゲーテ)³や《水はさざめき *Das Wasser rauscht*》op. 5-3, D225 (詩・ゲーテ)⁴、ヴァーグナーの《愛しい人よ、さあ、

¹ 18世紀後半に出版されたピアノ編曲版には、*Romanze* ではなく *Lied* というタイトルが付けられている。

² デンマークの作曲家、音楽批評家、民謡収集家、法律家。デンマークにおける J. S. バッハやヘンデルの作品の普及に尽力し、スカンジナビアの民謡の収集に携わった。

³ 《野ばら *Heidenröslein*》。NGの事典項目に記載されている表記に準拠。

⁴ 《漁師 *Der Fischer*》。同上。

バラを見に行こう *Mignonne, allons voir*》WWV 57(詩・ロンサール Pierre de Ronsard(1524-1585))
や《マリー・スチュアートの別れ *Adieux de Marie Stuart*》WWV 61(詩・ベランジェ Pierre-Jean de Béranger(1780-1857))が挙げられているが、これらの原詩や作曲された作品にロマンスあるいはロマンツェというタイトルが必ずしもついていないため、これらの作品がロマンツェとして取り上げられた判断基準は明らかではない。また、本章第1節第1項で参照した、同事典の事典項目「バラード」にも、上記のゲーテによる詩「野ばら」と「漁師」が挙げられており、このように一つの詩や歌曲が見る者によって異なるジャンルに分類されていることは、現代においてもバラードとロマンツェの境界が引かれ得ないことをまさに証明し、これらのジャンルを巡る問題を顕著に表すものである。

歌曲だけでなく19世紀の舞台作品もまた、その多くが数曲のロマンツェを含んでおり、これらに見られた共通の特徴としては、シューベルトのオペラ《ロザムンデ *Rosamunde*》(1813)の〈満月は輝き *Der Vollmond strahlt*〉のように、DurとMollの入れ替わりがある。ぞっとするような歌詞(リントポイントナーの《吸血鬼》における〈吸血鬼はあらゆる人間の姿に化ける *Ein Vampyr nimmt wohl die Gestalt von jedem Menschen auf*〉)や、オーケストレーションの効果的な使用(ヴェーバーの《魔弾の射手》における〈番犬のネロだった *Nero, dem Kettenhund*〉)もまた、オペラにおけるロマンツェのよく見られる特徴となった。フランスの「ロマンス」と同様に、「ロマンツェ」という名称は、19世紀においていかなる明確な形式的意味も失い、有節形式、ロンド形式、ABA形式、通作形式はすべて一般的だった。

以上、NGの事典項目「ロマンス」をもとに、ドイツのロマンツェの歴史や詩的特徴、様式が現代においてどのように理解されているかを概観した。では次に、19世紀当時の理論家たちがロマンツェをどのように理解し、語っていたかを一次資料から考察するため、以下の文献を取り上げる。

- I. ズルツァー Johann George Sulzer の『芸術の一般理論 *Allgemeine Theorie der schöne Künste*』
「Romanze」(1794年出版、第4巻、p.110-120)
- II. コッホの『音楽事典』より事典項目「ロマンツェ *Romanze*」(1802年出版、Sp.1271)、
- III. ヤイテレスの『美学事典』より事典項目「ロマンツェ *Romanze*」(1837年、第2巻、p.271)、
- IV. ヘーゲルの『美学についての講義』よりロマンツェの名称が現れる箇所(1835-38年出版?)、

1259, 1261, 1281)

V. シリングの『音楽万有事典』より事典項目「ロマンツェ Romanze」（1838年出版、第6巻、p.37）、

これらの文献は、*MGG* と *HmT* の事典項目「ロマンツェ Romanze」において引用されていたものであるが、原典にあたることで19世紀当時のロマンツェをとりまく思想や、名称の定義付けに対する試行錯誤をより深く理解できるため、各文献の該当項目やロマンツェが話題になっている箇所を概観した。

I. ズルツァーの『芸術の一般理論』（1794年出版）

この文献には、バラードという見出し語はなく、Bの項目は *Balkon* から始まり、次は *Ballet* に飛んでいる。そのため、本章第1節ではズルツァーの『芸術の一般理論』は取り上げていない。それに対して、18世紀末に出版されたこの文献にはロマンツェの項目が掲載されており、その中では、しかしロマンツェの言葉の定義付けが試みられているわけではなく、「スペイン人よりもロマンツェという名前を持つ詩が多い民族はない」（Sulzer 1794: 113）、「イタリア人たちのところでは、ロマンスという言葉は維持されたが、韻文における比較的大規模な叙事詩の作風、とりわけ、騎士の世界の行い、冒険を描写した詩の名称として用いられている」（Sulzer 1794: 113）、「思っていたとおり、フランス人たちにとっては、この作風は最初、ロマンツェという題名のもとでは知られていなかった。」（Sulzer 1794: 116）というように、それぞれの民族のもとのロマンツェの題材や具体例が提示されており、起源を決定することは困難だと指摘されている。また、ズルツァーの論述の一つとして、「彼ら [スペイン人] のところでのロマンツェの起源については多く書かれており、アラブ人はここでも [中略] 合言葉だった。」（Sulzer 1794: 113）といった、後述するその他の理論家たちによるロマンツェへの記述には見られない「アラブ人のスペイン人への影響」への言及は特徴的である。

元来、この言葉が意味していたのは、現在我々が「小説 *Roman*」を通して理解しているものである。ロマンス語あるいは廃れてしまったラテン語に由来し、これらの言語でプロヴァンスの叙情詩人たちが最初にロマンツェを書いた。彼らは確かに、スペイン、イギリス、そしてその他の国々においてこれらの詩人よりも前からすでに知られていたロ

マンツェの発明者ではなく、この事柄の名称のきっかけを作ったにすぎなかった。

(Sulzer 1794: 110)

現在、ロマンツェという名称は、韻を踏んだ古いロマンツェの、極めて素朴でちょっと古風な音調をもつ、小さな物語り歌に与えられている。内容自体は情熱的、悲劇的、恋愛の、あるいはまた単純に面白おかしい内容の語りである。ロマンツェは歌う為に作られているので、詩の種類は叙情的、しかし極めて単純で、かつての時代におしなべてそうだったように、単調な音節の長短と短い韻文で出来ていた。思想と表現は極めて単純で非常に簡素でなければならず、その際には、最も一般的な、また場合によっては非常にわずかな人間しか簡単には分からないような、ちょっと時代遅れの表現と言葉の組み合わせが用いられた。(中略)

我々の詩人たちは習慣的に、ロマンツェに滑稽な音調を与え、皮肉的にしていた。これは、ロマンツェの本当の性格にまさに反しているように思われる。叙情的な文体における滑稽な物語では、まだロマンツェではない。

ロマンツェの歌唱について、ルソーは、作曲家に言えることを全て言った。それ故、私には彼の言葉を訳す以上のことはできない。

「ロマンツェが、単純で心を打つ書法で書かれ、何らかの威厳のある趣味をもっていなければならないので、歌もまたこの性格を有していなければならない。装飾によってではなく、手法によってではなく、演奏の技術がなくとも、それ自体によって効果を発揮する、感じが良くて、自然で田舎風の旋律。歌がただ素朴で、言葉を不明瞭にせず、非常に聞き取りやすく演奏し、広い声域を要求しないならば、歌は目立ってはいけない。」

「適切なロマンツェは、すぐに刺激を与えるような卓越したものを何も持っていないので、そう簡単には感動させない。しかし、各節は先行する節の印象を強調し、興味は知らず知らずに増し、そして、その力がどこにあるのかを言うことができずとも、時々、人々の涙を誘うのだ。これが、歌を伴奏するあらゆる楽器がこの効果を弱めるという、ある種の体験である。」

(Sulzer 1794, 111-112)

(中略) もしかしたら、むしろ詩の内容である。つまり、おそらく、導入されたキリスト教に際して、宗教歌はラテン語であり、そして当時の文化の状況に際して、物語詩は

もっとも人気があり、最も広まっていた（あるいは唯一であった）言語だったということで、これらにとりわけ、あの名前を割り当てられたということだろう。しかし、物語詩のどのジャンルが、詩的か散文的、あるいは同じ時に両方で書かれたのか、そして優しいあるいは英雄的な内容が、最初ロマンスのタイトルを持っていたのかどうかは、非常にわずかにしか確信して確認されえないように思われる。つまり、一つ以上の民族のもとで、共通の国語がロマンスと称し、それぞれの民族が自身の文化とこれに応じた自身の文学の作風を持っているので、同じ時代に、ある民族のもとでは愛のいさかいの物語が、別の民族のもとでは英雄の行いが、元来はロマンスという名称で呼ばれていたのかかもしれない、ということは非常に容易に考えられるだろう。つまり、より後の時代において初めて、つまりフランスにおいてロマンとロマンツェが区別された。その地では長い間、後者の名称を僅かな、あるいはいかなる詩も持っておらず、前者の名称のもとに人々は、散文の、とりわけ愛の出来事を描いた文学作品を理解していた。そして、フランス文学がとりわけ我々の文学に与えた影響に際して、起源、時代、歴史についての様々な思い違い、そしてそれどころかロマン理論における思い違いが生じた。仮のタイトルから、表題から、この作風のための原則が抽象されたのである！—

(Sulzer 1794, 113)

上記引用の冒頭では、詩としてのロマンツェの起源について述べられている。つまり、プロヴァンス、つまりフランスの叙情詩人が最初にロマンツェを書いたが、ロマンツェという名称のもとで語られる内容は、すでに以前からその他の国々でも知られていたために、彼らはロマンツェを発明したわけではなく、単にロマンツェという名称の使用の発端となったことが言及されている。

18世紀末当時、ロマンツェという詩の種類の研究は少なかったようで、ズルツァーはその名称の起源をさらに考察している。ロマンス語で書かれた詩作品が「ロマンス」というタイトルを持つようになったが、どの民族が最初にロマンスという名称を詩に用いたかは殆ど決定できないとした後、彼は引用のとおり、詩の内容に着目し、キリスト教が普及し、宗教曲がラテン語で書かれた一方で、物語詩はもともと普及していた民衆の言語であるロマンス語で書かれ、その詩がロマンスと名付けられたのではないかと推察する。そして、後にドイツ文学がフランス文学の影響を受けた際、ロマン民族でないドイツ人はその起源や歴史を誤解し、ロマンツェという表題が、ロマンツェの作風を決定付けていると理解したというのである。つま

り、ロマンツェの歴史をもたなかったからこそ、ドイツは他国から輸入した多種多様なロマンツェから、様々な題材の物語り詩を理解し、ドイツのロマンツェを作り出していったのである。

歌曲としてのロマンツェは、ズルツァーがこの文献を出版した18世紀末においては「韻を踏んだ古いロマンツェの、極めて素朴でちょっと古風な音調をもつ、小さな物語り歌」として理解されている。語られる内容は情熱的、悲劇的、恋愛、喜劇的と多様でありながら、その思想と表現は極めて単純で簡素でなければならず、作曲される事を想定して作詩されるために、単調な韻律の短い韻文で構成された叙情的な詩であるという。ここで見過ごしてはならないのは、ズルツァーがロマンツェの題材の一つとして「面白おかしい内容 *belustigender Inhalt*」を挙げている一方で、別の段落では、ドイツの詩人たちがロマンツェに「滑稽な音調 *einen scherzhaften Ton*」を与え「皮肉的 *ironisch*」にすることに対して、ロマンツェの本質にそぐわないとして否定している点である。これらの言述が矛盾していないとすれば、ズルツァーが述べている「面白おかしい」と「滑稽な」ことはまったくの別物であるか、あるいは一般的にロマンツェの題材の一つとして「面白おかしい」内容が認められているが、ズルツァー自身はそれを受け入れないという解釈ができるだろう。

そして、ズルツァーが引用したルソーの言葉⁵によると、詩としてのロマンツェがその様に書かれているので、歌曲としてのロマンツェもまた、素朴で心を打つものでなければならず、装飾や技法、演奏技術によってではなく、旋律自体がこちよく自然であり、中音域の中で言葉が聞き取りやすく歌唱されるものでなければならなかった。そのようにして適切に作詩・作曲されたロマンツェは、聴衆に即座に感動を与えるような卓越性は備えていないものの、節が進むごとに印象は強められ、聴衆の興味は知らず知らずに増すので、作品の魅力がどこにあるのか分からないまま、感動に至るというのである。

⁵ 引用元であるズルツァーの事典項目には、ルソー *Jean-Jacques Rousseau* の『音楽事典 *Dictionnaire de Musique*』の項目「ロマンス *Romance*」が脚注に記載されているが、いずれの版を参照したかは不明。

II. コッホの『音楽事典』(1802)

(ロマンス)は元々、叙情的な種類の詩の中で、ある悲劇的あるいは恋愛の出来事の物語を含む歌曲であり、極めて素朴で簡素な様式で表現されている。その様な歌曲に対する旋律は、同様にわざとらしさがなく、しかし素朴で心を打つような歌唱によって構成されねばならず、しかしその歌は、実は単に節構造の性質に倣っていたに過ぎないような、完全に定められた形式は元来持っていない。悲劇的あるいは恋愛に関連する感情の、わざとらしさがなく素朴な表現が、物語の音調の中で現れ、非常に適切にロンド形式へと曲げられ得る限りは、わざとらしさがなく素朴な書法の中に置かれ、ロンド形式、あるいはわずかにしか異ならない、ある形式の中で表現されている、ゆっくりとした動きやふさわしい性格のあれらの器楽曲を、人々は習慣的にロマンツェと呼んでいる。

(Koch 1802, Sp.1271)

コッホの文献においてもまた、ロマンツェが抒情的な詩であること、その中で物語が歌われること、そして様式が極めて素朴で簡素であることが指摘されている。前述のズルツァーと異なる点は、ロマンツェの題材として滑稽な物語が言及されておらず、悲劇と恋愛の2種類しか挙げられていないことだ。一方でコッホは、歌としてのロマンツェの形式が定まっていない点や、器楽曲としてのロマンツェについても言及している。

III. ヤイテレスの『美学事典』(1835)

有節的に歌われる、同名の詩に付曲された旋律で、装飾はなく、いくぶん古めかしく、歌手には、その注意の大部分を歌詞に向け、詩的にありありと描写された出来事を、巧妙かつ適切に演奏することが許される性質でなければならない。簡素さ、素朴さ、広い声域を要求しない、よどみなく特徴的な歌唱は、したがってロマンツェ作曲の主な特性である。旋律それ自体は、大抵魅力的なものも際立つものもないが、各節とともに関心は増し、全体的な印象はしばしば非常に強い。ロマンツェの性質を持つ、つまり簡素な性格で、しばしば程よくゆっくりとした動きで演奏されうる、器楽のための作品をロマンツェとも呼ぶ。そのため、ロマンツェはときおり、協奏曲のアンダンテ楽章の代役を務

め、ベートーヴェンは、オーケストラ伴奏によるヴァイオリンのための素晴らしいロマンツェを2曲書いた。

(Jeitteles 1835, 271)

前節第1項でヤイテレスの同事典から引用したバラードの項目と比較すると、ロマンツェへの言及は明らかに少ない。ロマンツェとは、有節的、簡素そして古風に作曲され、歌唱旋律の音域は広くなくデクラマツィオンが重視されるという指摘は、前述のズルツァー、コッホの考察にも通じている。コッホに続いてヤイテレスもまた、簡素で程よくゆっくりとした動きのロマンツェの性質をもつ、器楽曲としてのロマンツェにも言及し、具体例として、ベートーヴェンのヴァイオリンと管弦楽のためのロマンツェを挙げている。

IV. ヘーゲルの『美学についての講義』(1835-38?)

同文献のロマンツェとバラード両方について語っている部分は、前節第1項で引用文として挙げているため、本項ではロマンツェのみについて言及している箇所を考察する。

「I. 叙事詩／3. 叙事詩の発展史／c. ロマン的な叙事詩」

私が手短かに言及したい第一のことは、それらが、内容に従って、正真正銘、民族的で中世的な興味、行動そして性格をもつ、真に叙事的な題材であるということだ。この点で、とりわけ『シド Cid』の名が挙げられ得る。この、民族的・中世的な英雄精神の神髄をスペイン人にもたらしたものを、彼らは詩『シド』の中で叙事的に、そしてその後、ヘルダーがドイツで紹介した物語りロマンツェのシリーズにおいて、より愛らしい素晴らしさによって示した。それは紐に通された真珠であり、個々の描写がそれらの中にしっかりと丸められ、しかしながら全てがお互いに調和しているので、全体として並ぶのだ。まったく騎士道精神とその感覚において、しかし同時に民族的、スペイン的である。

(Hegel 1835-1838, 1259)

それ故に、この内容がまた様々に叙事的な表現を誘発したように、そのような題材に由来する、状況、心的葛藤そして紛糾という冒険的なことは、一方では、よりロマンツェのような取り扱いに行きついたので、多くの個々の冒険はより厳密な統一へとまとまるこ

とはなく、他方では小説風のものへと行きついたが、それは、詩的でない世の成り行きや、しっかりと整えられた市民の秩序に基づいて未だここへは至っていない。しかしながら、その他の現実の全くの外側で、騎士道にかなった英雄の姿や冒険をでっち上げることに、幻想は甘んじてはおらず、その英雄の行いを偉大で伝説的な中心人物、傑出した歴史的人物、その時代の徹底的な戦いに結び付け、これによって大体は、少なくとも叙事詩に必要な不可欠な基礎を得るのである。

(Hegel 1835-1838: 1261)

「II. 抒情詩／1. 抒情詩の一般的な性格／b. 叙情的な芸術作品の形式」

同様の方法で、次に抒情詩は叙述する物語にも広がった。ロマンツェがある出来事の様々な場面を個別化し、それからそれぞれを叙述という同情に満ちて、簡潔な主要特徴において即座に進行しながら表現する限りにおいて、私はこの範囲の中でロマンツェだけを、最も近く最も簡素な形式として挙げたい。この、ある状況という本当は特徴的であるものの確固とした明確な解釈や、完全な主観的共感に際する鋭い強調は、とりわけスペイン人の高潔なやり方に現れ、彼らの物語りロマンツェに大きな効果を与えている。この叙情的な描写を越えて、深い情緒よりも、明確に分離している直観の正確さの一部である、ある種の明るさが広まっている。

(Hegel 1835-1838, 1281)

ズルツァーが、ドイツのロマンツェに影響を及ぼしたのはフランスのロマンツェだったとした一方で、ヘーゲルはここで、スペインのロマンツェにその起源を見出していることが分かる。つまり、スペインのロマンツェにおける本質は「民族的・中世的な英雄精神 *nationalen mittelalterlichen Heldentum*」や「ある種の明るさ」であり、スペインの英雄叙事詩『わがシドの歌 *Cantar de mio Cid*』⁶や、それをドイツ語に訳したヘルダーの物語りロマンツェ『シド *Der Cid*』は、その本質を内包していたと述べている。

上記の引用において繰り返し言及されているロマンツェの特徴が、「ある出来事の様々な場面

⁶ 11世紀後半のレコンキスタで活躍した、実在するスペインの騎士、ロドリゴ・ディアス・デ・ヴィヴァール Rodrigo Díaz de Vivar (1045~1050-1099)を題材にした中世スペインの叙事詩。

の個別化」である。紐に通された真珠のように、それぞれの場面が個々に描写されているが、全体としては調和している、という表現を聞いて浮かぶのは、連作歌曲集ではないだろうか。マルシュナーの物語り歌の中に、ハインリヒ・シュティエグリッツ Heinrich Wilhelm Stieglitz (1801-1849) の詩に作曲したツィクルス《東洋の情景 *Bilder des Orients*》op. 90、140 があるが、これらの歌曲集に収録されている個々の曲は、異なる登場人物や場面を描写しており、1 曲の中に話の筋が存在しないこともある。しかし、全曲が通して演奏されることによって、異国の情景全体がパノラマのように浮かびあがり、当時非常に人気のあった、エキゾチックでロマン的な印象を与えるのである。このような連作的構造の中で書かれることが詩としてのロマンツェの特徴であるという考察は、これまでその言説を見てきたズルツァー、コッホ、ヤイテレスは行っていない。

上記の引用箇所から明らかなように、ヘーゲルは叙事詩・抒情詩両方の見出しのもとでロマンツェに言及している。前節第 1 項ですでに見たように、ヘーゲルは叙事詩と抒情詩がお互いに近似しつつある傾向を指摘しており、その例としてバラードとロマンツェを挙げている。同様の認識がここでも確認できたことになり、さらにバラードやロマンツェが特別に叙事的・抒情的要素を併せ持ったジャンルだったというよりも、叙事詩・抒情詩がその境界を広げ、お互いに近接していく過程で、バラードやロマンツェに行きついたという歴史的な流れが理解できるだろう。

V. シリングの『音楽万有事典』(1838)

ロマンツェは、結局のところバラードと区別することが困難である。バラードのように、ロマンツェはある出来事の叙情的な語りであり、しかし、形式と内容において純粋にロマン的であり、脚韻と半韻、完全韻の輪と怪奇的なテーマの魔法の園を通過して弧を描いている。それ故に、この名称なのだ。恐ろしいものから、愛の最も甘い魔法劇まで、全てがこの衣に身を包んでいる。ロマンツェは広義では叙事的であるが、北欧の伝説劇とちょうど同じ位、英雄詩から遠く隔たっている。前者に対してロマンツェは、長編小説に対する短編小説のような状態であり、後者のことはしかし再び簡素なもの、敏捷なものを見なしており、ロマンツェはロマン的な形成という個性にまったく由来していた。軽快さ、簡素さ、多様性、そして更に、南方の美しくふくらむ光が広めた全てのものが、ロ

マンツェの主な性質である。その様な叙情的な物語の旋律のために、同様にロマンツェと名乗る最高の理論をそこから引き出しうると、我々は信じている。それは有節的に歌い通され、飾りのない、ちょっと古風で、歌手に対してその注意の大部分を歌詞に向け、詩情をもって具体的に描写された出来事を見事に、そしてふさわしく演奏することを許す性質をもっていなければならない。質素さ、無邪気さ、広い音域を要求しない、よどみのない特徴的な歌唱は、ロマンツェ作曲の主な性質である。旋律それ自体は、大抵何も魅力的なものや際立つものは持っていないが、節ごとに興味はいや増し、全体的な印象はしばしば非常に大きい。特にフランス人たちはかつてロマンツェ作曲において非常に恵まれていた。そして最近ではパンセロンがこの点において特に異彩を放っている。比較的最近のドイツ人の中では、シュヴァープとウーラントが最も素晴らしいロマンツェを詩作したように、レーヴェ、ライシガー、リントポイントナー、クルシュマン、レーマン、メトフェッセルなどが特に挙げられる。ロマンツェのような、つまり簡素な性格をもち、大抵は程よくゆっくりとした動きで演奏される、単なる器楽のための音楽作品もまた、ロマンツェと呼ばれた。模範とされているのは、ベートーヴェンがオーケストラ伴奏とともに我々に残した、ヴァイオリンのための2曲のロマンツェである。そのような器楽のロマンツェが協奏曲や、ソロ・パートを演奏している四重奏などのアンダンテ楽章、あるいは概して第2楽章の代わりに置かれることは珍しくない。

(Schilling 1838, 37)

やはりここでも、ロマンツェとバラードの区別の困難さが指摘されている。ロマンツェとは「ある出来事の叙情的な語り」であり、「広義では叙事的」であるものの、北欧の伝説劇や英雄詩とは異なり、前者よりも短く、後者よりも複雑で、多面的なロマン的性質によって構成されていると解釈できる。そしてロマンツェの作曲に際しては、完全な有節形式で、素朴に古風に作曲され、歌手が歌詞に最も注意して演奏できるような性質でなければならない。その歌唱は質素で、中音域に留まり、よどみなく流れなければならない。旋律は何も特別ではないが、完全有節形式によって繰り返されるたびにその魅力は増していき、最後には強く印象付けられている。題材については、「恐ろしいものから、愛の最も甘い魔法劇まで」という表現から分かるように、19世紀初頭に「ある悲劇的あるいは恋愛の出来事の物語」とコッホが理解したロマンツェの題材から大きな変化は見られない。

前節第1項で引用したシリングの同事典のバラードについての言及と比較すると、以下の興

味深い相違点が見られた。まず、ビュルガー以降のドイツのバラードに対して指摘された「戯曲的要素」は、ロマンツェに対しては指摘されていない。シリングは、ロマンツェとバラードの区別は困難であるという前提に立ちながらも、ロマンツェには戯曲的要素を見出していない。また、バラードの戯曲的要素について語る際に苦言を呈していた、「戯曲への過度な接近」についても、ここでは一切触れられていない。そして、本引用文に見られる「ロマン的 *romantisch*」という言葉は、バラードの項目には一切現れない。「ロマン的だからこそ、ロマンツェという名前なのだ」というシリングの言葉からも読み取れるように、「*Romanze*」という言葉は「ロマン的 *romantisch*」という言葉と似ていることから、ドイツでは非常に強く結びつけて理解された。そのため、ロマンツェにおいては「形式と内容において純粋にロマン的」であることが重要視されていたのである。つまり、ロマンツェにはバラードのように模範となるべき歴史的作品がなく、19世紀当時流行であった「ロマン的」という観念に照らして評価されているために、バラードのように「真のロマンツェ」、「古き良き形式」といった過去の作品との比較が行われていないのである。しかしながら忘れてはならないのは、あくまでも質素さ、素朴さ、古風さがロマンツェの性質として理解されているという点である。過去の作品との比較はされないまでも、19世紀ロマン派における最新流行の技法をロマンツェ作曲に際してふんだんに用いるのではなく、この時代において理解された範囲での「質素さ、素朴さ、古風さ」などの要素がロマンツェに求められていたことは明らかである。

シリングによって挙げられたロマンツェ作曲家のうち、歌曲作曲家として知られているのはレーヴェのみと言っても過言ではないだろう。ライシガー Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859) やリントパイントナー Peter Joseph von Lindpaintner (1791-1856) は、とりわけオペラなどの大規模作品の創作や、ドレスデン、シュトゥットガルトの宮廷楽長という肩書こそ知られているものの、彼らの歌曲作品が広く歌われているとは言いがたい。そしてその他の3人に関しては、歴史の波に消えてしまった作曲家と表現して差し支えないだろう。とりわけレーマンは、*MGG* にすら事典項目が掲載されていない人物であるため、その素性や作品は明らかではない。

クルシュマン Karl Friedrich Curschmann (1805-1841) は、19世紀当時人気のあった歌曲作曲家で、とくにベルリンと北ドイツ圏において非常に愛好されていた。その理由として、歌いやすさ、心地よい中音域の多用、素朴さと美しさに気を配った旋律の扱い方があり、器楽による上声部の独自性は、分かりやすく純粋に器乐的に演奏可能な、18世紀のピアノ伴奏歌曲を思わせる。この伝統との結びつきに合致するのが、彼の形式づくりの明快さと、素朴で優雅な性質を好む傾向であり、これによってクルシュマンは多数の歌曲作曲家の中で際立っているのである。

メトフェッセル Albert (Johann Albrecht) Gottlieb Methfessel (1785-1869) は、当時最も名声のあるドイツ人テノール歌手、ギタリストそしてピアニストであっただけでなく、19世紀の最も人気のある歌曲作曲家の一人であった。彼の最も有名な歌曲は、数多くの歌曲集に収録され現在に至るまで伝えられている。独唱ならびに合唱曲と『一般的な酒宴と歌曲の本 *Allgemeinen Commers- und Liederbuch*』によって、メトフェッセルは大衆的・学生の歌の新たな傾向の草分け的存在となった。1814年2月21日、志願兵たちの出陣時に、彼は自身の歌曲《遠方へ向かって *Hinaus in die Ferne*》を歌いながら義勇軍の先頭に立って行進し、この出来事をきっかけにメトフェッセルの愛国的な歌曲歌手兼作曲家としての受容と、彼の19世紀における人気を促した。彼の数多くの愛国的な歌曲と体操歌曲 (Turnerlieder) は熱狂とともに受け入れられた。彼の歌曲創作はドイツの学生組合の目的に合致し、彼の作品は、のちの学生歌集に模範として取り上げられた。歌曲と合唱の分野において彼が担った主導的な役割は、数多くの同時代人たちによって指摘されることとなる。彼の歴史的な価値は、音楽的創作においてのみ築かれているのではなく、政治的な観点も含んでいるため、十分に評価することが困難である。

コッホ、ヤイテレスと同様に、シリングも器楽曲としてのロマンツェに言及しており、その規範としてベートーヴェンの、ヴァイオリンのための2曲のロマンツェを挙げている点も、ヤイテレスと全く同じである。

以上、5つの文献から引用されたロマンツェの解釈を概観した結果、当時のロマンツェについて解釈の差異や共通認識が見られたので、以下に総括しよう。

ロマンツェの起源

ロマンツェ (ロマンス、ロマンツァ) は、スペイン、イタリア、フランスなどのロマンス語圏において生まれたため、その起源を特定することが困難であることが、当時の理論家たちの言及からも読み取れる。また、多発的に生まれたロマンツェの内容が民族によって異なっていたことは十分に考えられ、それによって、後にドイツにおいてロマンツェとして理解されたものの題材が多岐にわたった、というズルツァー (I.) の指摘には納得がいく。また、ロマンス語圏の影響を受けたとされるドイツのロマンツェの起源についても、ズルツァー (I.) のようにフランスとする者、ヘーゲル (IV.) のようにスペインとする者に分かれていた。

ロマンツェの詩的要素と様式

ヘーゲル (IV.) が叙事詩、抒情詩の見出しのもとでロマンツェに言及しているように、ロマンツェに叙情的・叙事的という両詩的要素を見出した理論家は、ズルツァー (I.) (「小さな物語り歌」、「詩の種類は叙情的」)、コッホ (II.) (「叙情的な種類の詩の中で、ある悲劇的あるいは恋愛の出来事の物語を含む」)、シリング (V.) (「ある出来事の叙情的な語り」) であった。

ヤイテレス (III.) は詩としてのロマンツェには殆ど言及しておらず、それゆえにロマンツェの題材や詩的要素に関する彼の見解を知ることは出来なかったが、歌曲としてのロマンツェについては、他の理論家たちと通じる様式観を示している。すなわち、「簡素さ・素朴さ」(ズルツァー、コッホ、シリング)、「古風さ」(シリング)、「歌唱に際するデクラマツィオンへの配慮」(ズルツァー、コッホ、シリング)、「中音域」(シリング) である。形式については、ヤイテレスとシリングはともに、ロマンツェの音楽形式について「有節的」と限定しているが、実際には 19 世紀においてロマンツェという名称は形式的意味を持たず、通作形式、ABA 形式なども用いられている。

バラードとの相違点

前節 1 項でも明らかになったように、殆どの理論家たちがロマンツェとバラードの区別が困難であるという前提に立ちながらも、2 つのジャンルの違いをどうにか見出そうと試みていた。本項において、これら理論家たちのロマンツェへの言説を読み解いていく中で、バラードについての記述にはなかった、以下の表現が見られた。

ヘーゲル (IV.) はロマン的な叙事詩について語る中で、ヘルダーがドイツ語に訳したロマンツェ『シド』について、「様々な場面の個別的描写と全体的な調和」という表現で賛美し、また、抒情詩について語る文脈では、ロマンツェが「ある出来事の様々な場面を個別化」していると述べていた。ある一つの出来事を、視点を一つに定めて描写するのがバラードであるとしたら、ロマンツェは出来事を多面的に捉え、場合によっては群像劇的に描写することが出来たのではないだろうか。

シリング (V.) はロマンツェの形式と内容を「ロマン的」とであると表現し、ロマン的な形態がロマンツェの個性であると述べている。本項で取り上げた 5 人の理論家たちの言及の中で、シリングだけがこの「ロマン的」という言葉によってロマンツェを説明しており、18 世紀末のズルツァーや 19 世紀初頭のコッホはおろか、近い時代に出版されたヘーゲルの文献にすら、ロマンツェと「ロマン的」の連関は見られない。しかしながら、この「ロマン的」という形容詞こそ

が、ロマンツェとバラードの大きな違いを表しているのである。19世紀のドイツ・ロマン派においてロマン的であるということは、最新流行であるということであり、ロマンツェがロマン的であるということは、すなわちロマンツェが当時流行りのジャンルであったことに他ならない。実際に、ドイツ・ロマン派におけるオペラ作品には、バラードよりもロマンツェが多く現れており、当時この名称が非常に好まれていたことを表している。当時の時代精神を体現するロマンツェは、その強い時代性のゆえに栄華もまた一過性であったため、最終的にはより普遍的なジャンルとして確立したバラードにその座を明け渡し、20世紀初頭にはすでに、マルシュナーのオペラ《吸血鬼》における〈エミーのロマンツェ〉に対する考察に際して、「ここでは、オペラの中でこの作品が称しているようなロマンツェのことではなく、そのあらゆる特徴をともなった本物の、真のバラードである。」(Hirschberg 1911, 272)などという言述も見られるほど、その言葉の持つ意義を失ってしまった。

19世紀のロマンツェ作曲家たち

19世紀当時に言及されていたバラード作曲家たちの多くが、現在ではわずかにしか知られていないことは前節で確認したとおりであるが、今日と19世紀当時では、ロマンツェ作曲家の代表として名を挙げられた者たちにも差異があることが明らかになった。ここでも、上述したロマンツェの時代性が大きく関わっていることが考えられる。つまり、ロマンツェというジャンルの流行が刹那的であったために、当時代表的なロマンツェ作曲家として挙げられた人物もまた、そのジャンルの退廃とともに忘れ去られていったのだろう。

器楽としてのロマンツェ

コッホ (II.) 以降、ロマンツェについて語る際に、器楽としてのロマンツェにも触れられるようになり、ヤイテレス (III.)、シリング (V.) においてはさらに、ベートーヴェンのヴァイオリンのためのロマンツェ2曲が、模範例として挙げられている。

第2項 19世紀の批評に現れたロマンツェ作品

ここまで、19世紀当時にロマンツェが様々な観点から論じられていたことを確認したが、本項では当時の批評に現れたロマンツェ作品を概観し、これらがどのように受容・評価されたのかを考察したい。前節第2項と同様に、*HmT* において引用されている批評の対象となったロマ

ンツェ作品を挙げる他、本項では、ロマンツェと題されていない作品あるいはロマンツェと見なされていない作品であっても、「ロマンツェ口調 Im Romanzenton」という表現によって語られることがあった現象に着目し、その語法について考察を行う。

1. アリのロマンツェ 〈ヤシの木の下で眠りに落ちると *Unter Palmen schlief ich ein*〉

以下の引用文は、1819年に発行された『一般音楽新聞』第21号に掲載された、シュポーアのオペラ《ゼミーレとアゾール *Zemire und Azor*》(1819)についての批評記事のうち、ロマンツェについて言及している部分が切り取られ、*HmT*に引用されたものである。この作品は、ジャン・フランソワ・マルモンテル *Jean-François Marmontel* (1723-1799)の底本をもとにしたイーレー *Johann Jakob Ihlée* (1762-1827)のドイツ語台本にシュポーアが付曲した、2幕のロマン的オペラである。1819年、フランクフルト・アム・マインでの初演に際して現地からの報告として掲載されたこの批評全体は、序曲からフィナーレに至るまでの全ての曲に対して詳細に論評している。

執筆者不明、「ニュース」(*AmZ XXI*, 1819) — 第13番〈アリのロマンツェ〉。この歌曲作品の編曲において、私には以下の様な理念が根本にある様に見える。我々にはペルシャ音楽は未知のものであり、たとえ我々がそれを知っていても、それを真似なければならぬとは殆ど思わないだろうから、弦楽器のピチカートとオブリガートのギターのみによって伴奏されている、このロマンツェを、作曲家はスペイン的なあるいはムーア的な歌曲の特性において作曲している。世界のあらゆる地域で商店を営んでいる商人の召使は、あるムーア人から旋律と伴奏を簡単に習得したかもしれず、この観点から考察するに、この歌曲が作曲家によって取り扱われた様なやり方で、何か不自然な物を見つける事は誰にも出来ないだろう。今日のロマンツェの様に、この曲は身の毛もよだつ、異質な性格をもち、同時に歌詞に適合している。独創性という観点では、この作品と同列に置かれなければならない作品は、僅かしか存在しないだろう (355)。

(Gstrein 1987: 13)

上記批評において言及されている第13曲は、ヒロイン・ゼミーレの父であるザンダーというペルシャ人の商人に仕える、アリという人物によって第2幕において歌われる。匿名の批評家に

よって指摘されているように、弦楽器のピチカートとギターによる伴奏が特徴的な作品であり、これによって、本来のペルシャ音楽の模倣では全くないとしても、異国の雰囲気表現している。

1825年にフランクフルト・アム・マインで出版された同オペラの台本から歌詞の構成を確認すると、18行からなり、行間が空いていないことから1節の詩であることが分かる。しかしながら韻律の観点から分析してみると、交差韻2つと対韻1つ(ababcc)が3回繰り返されており、カデンツの種類もこれと一致、つまり、aとc行は必ず男性的カデンツ、b行は必ず女性的カデンツで書かれているため、行間による節の区切りは見られないものの、6行3節の詩ととらえることが出来るだろう。1821年頃に出版されたピアノ編曲版の楽譜を手掛かりに詩的構成を分析すると、第1節と第2節と推定される小節間に5小節の間奏が入り、歌唱声部は大きく異なっている。そして第2節・第3節間は1小節しか空いていないものの、伴奏音型と歌唱旋律から第1節の変奏であることが分かり、実際にこのロマンツェがシュポーアによって3節構成と捉えられ、音楽的にはABA'形式で書かれたことが読み取れる。

歌詞の内容に着目すると、当該の批評において指摘されているような「身の毛もよだつ schauerlich」性格をこのロマンツェが有しているとは思われず、音楽的にも、ことさら聴衆の不安や緊張感を煽るような付曲がされているとは言いがたい。詩の中では、アリが夢の中で見た不思議な光景が叙述されており、その内容はオペラのその後の筋を示唆する重要なものである。オペラにおけるロマンツェが、しばしばオペラ自体の物語の展開や結末を暗示する役割を担っていたことは、本論文第3章「マルシュナーのオペラと物語り歌」で後述することになるが、このロマンツェもまた、アゾールの真の姿が美しい青年であることと、ゼミーレの人徳に溢れた行いが、最後には愛と玉座によって報われるというオペラの結末を暗示している。

前述の楽譜から付曲された音楽をさらに考察しよう。1821年頃に出版されたピアノ編曲版の楽譜を見ると、g-Moll、4分の3拍子で始まるこのロマンツェの伴奏には「つねにスタッカート *sempre staccato*」と演奏指示があり、批評において言及されているように、弦楽器のピチカートとオブリガートのギターがこの曲の性格を強く形成していることが分かる。歌唱旋律は主に順次進行で、中音域から出ることはなく、アリの語る夢の内容や言葉の意味が音型によって補足的に表現されたり、大きな跳躍音型によってデク라마ツィオンが妨げられたりすることもない。第1節の最後2行（「その眼差しには愛と喜びが灯り！胸には一輪のバラを挿して。 *in dem Blicke Lieb und Lust! Eine Rose an der Brust.*」）で同主調のG-Durに転調した後、間奏で再びg-Mollに戻り、第2節はそのままMollに留まっている。第3節の最後2行（「愛と君主の玉座が

純粋な美德の報いなのだ。 Liebe und ein Herrscher-Thron sind der reinen Tugend Lohn.」) で再び第1節と同様に G-Dur に転調するが、歌詞が繰り返される際には元の g-Moll に戻り、更に後奏で再び G-Dur に転調して終わる。

オペラにおけるロマンツェでは、物語を聴衆に明確に聞かせるというその曲の意義から、概して歌唱音域の制限や伴奏の簡素さが見られる。また、シューベルトの《ロザムンデ》におけるロマンツェもそうであるように、広く音楽全般に見られる平行調や同主調などの近親調における長調・短調間の転調が、オペラに現れるロマンツェにも、特徴の一つとして見なされるが、上記の分析によって、アリのロマンツェもまた、その典型的な音楽的特徴を示していることが確認された。

そして、ここでもまた名称の問題に直面することになるのだが、この第13曲に与えられた名称は、資料によって異なっている。つまり、初演に際して寄稿された本批評においては、「ロマンツェ」として扱われており、上述の音楽的分析に用いた1821年頃に出版されたピアノ編曲版には「ロマンツェ」と書かれているものの、詩的分析に用いた1825年出版の台本には「アリア」と記載されているのである。

2. 『一般音楽新聞』に見られる、「ロマンツェ口調」という文言で批評される作品

本項冒頭で述べたように、19世紀当時、ロマンツェと題されていない作品あるいはロマンツェと見なされていない作品であっても、「ロマンツェ口調で Im Romanzenton」という表現によって語られることがあった。ここでは、その文脈の中で *HmT* において参照されている批評記事の該当箇所を、原本『一般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』に当たって確認し、その語法について考察を行う。

まずは、*HmT* において「ロマンツェ口調」という表現が言及されている箇所を引用する。

(3) 「ロマンツェ口調で」という文言は19世紀初期のドイツにおいて、「物語っている音楽的な作曲方法あるいは演奏方法」として時々用いられた。

それは幾つかのケースにおいて、作曲あるいは演奏の、物語る、すなわちただらと話すやり方を指し示すために使用された。これに関する根拠は、同時代のバラードあるいはロマンツェ理論に存在し、その理論はこれらの詩の中に叙事・叙情的混合形式を、つまり物語り詩を見ていた(上記、II.(3)(b)を参照せよ)。フランスのロマンスの口調、あ

るいは物語るロマンスの口調が意味されているのかどうかは、しばしば確かめられえない。しかし、とりわけロマンツェあるいはロマンツェ口調という言葉に、語っている[筆者注・*erzählend*]という付加語が貼り付けられるならば、時として理解されうる。「ロマンツェのやり方に従って語りながら」(AmZ XII、1809/10、814) や、「ちょっとした前奏の後に、全く簡素な語りのロマンツェ口調で歌が始まる」(AmZ XX、1818、354f.) の様な言い回しは存在する。「ロマンツェ口調で」という言い回しは 1800 年頃、演奏指示としても散発的に現れている。C. Fr. ツェルターの《神とバヤデレ》(シラー ミューズ年鑑 1798 年 音楽付録)、もしくは J. Fr. ライヒャルトの上記の『ゲーテの歌曲、頌歌…』より《水車小屋の娘の裏切り》においてそうである。まず間違いなく、調和がとれていて、戯曲的・叙情的な要素を放棄した、詩を前面に押し出した演奏を意味している。J. E. ホイザーは彼の事典の中で、「ロマンツェ口調で」という言い回しに更に詳しく理解を示した(後略)。

(Gstrein 1987: 15)

上記の引用では、「ロマンツェ口調で」と指示書きされた、あるいは形容された歌唱作品には共通して、「調和がとれていて、戯曲的・叙情的な要素を放棄した、詩を前面に押し出した演奏を意味している」という特徴が見られると述べられている。しかしながら、ここで留意しなければならないのは、「ロマンツェ口調で」という表現は、あくまでも演奏方法に対して用いられている点である。本来の詩がいかにも物語を語っているかは度外視し、あくまでもその付曲された音楽作品を、実際にどう演奏するかに焦点が当てられているのだ。

では次に、上記の引用の中で挙げられた批評記事を、『一般音楽新聞』より直接引用することによって、「ロマンツェ口調で」という指示が具体的にどのような演奏を指していたのかを、実際の作品から考察しよう。

I. 「ロマンツェのやり方に従って語りながら」(AmZ XII、1809/10、814)

この批評記事は、ヴァイグル Joseph Weigl (1766-1846) のジングシュピール《孤児院 *Das Waisenhaus*》(1808) のピアノ編曲版楽譜⁷に対して寄稿されたものである。

⁷ *Das Waisenhaus, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl. Klavier-Auszug. — Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.*

テレゼのアリア第4番、ロマンツェのやり方に従って語りながら、は表現と感情に満ちている。感じているのではなく、自身の歌唱能力を示すことだけを心掛けている女性歌手に対し、多くの休憩箇所 [Ruhepunkte] は (残念ながら非常に頻繁に起こるケースだが)、装飾音をつけ大げさに演奏する機会をたびたび与えている。

(anon. 1810, 814)

台本から言及されているテレゼのアリアとは、第1幕第5場で歌われる、第4曲〈心からの願いとともに *Mir bot mit innigem Verlangen*〉と推察できるが、現在、このアリアやジングシュピール全体の楽譜を確認することができないため、実際に付曲された音楽の分析・考察は不可能である。

II. 「ちょっとした前奏の後に、全く簡素な語りのロマンツェ口調で歌が始まる」(AmZ XX、1818、354f.)

この批評記事は、シラーのバラード詩にロンベルク Andreas Romberg (1767-1821)⁸が付曲した歌曲《ハプスブルク伯爵 *Der Graf von Habsburg*》op. 43 (ca. 1817) の、オーケストラ用パート譜とピアノ編曲譜に対して寄稿されたものである。

R氏から我々はまたここに、ありがたい、非常に有用なコンサート用の作品を手に入れ、そこでは、感銘を与えることや抜きんでることよりも、比較的静かで、しかし一般的な喜びが目指されている。単にピアノの傍らで演奏され、ある程度の関心を引き、心地よく保たれる作品でもある。シラーがこの詩を、あまりにも厳格に、後期の詩集に収録しなかったのは、おそらく彼にとって、この詩は一遍のバラードとして、物語自体において十分に明るくも豊かにもならなかったからである。まさにそれによって、この詩は音楽にとってはいっそう有用になった。(中略) 短い導入の後、非常に簡素に物語るロマン

⁸ ドイツのヴァイオリニスト、作曲家、指揮者。ミュンスターに生まれ、ハンブルクのドイツ劇場オーケストラで楽器奏者や、ゴータ宮廷楽団のコンサートマスターを務めた。1809年1月にシラーの詩に付曲した歌曲《鐘の歌 *Das Lied von der Glocke*》が初演されると、声楽作品の作曲家として名声を高めた。

ツェロ調で、歌が始まる。すなわち「皇帝の華やかさに満ちたアーヘンの」[第1節第1行の歌詞] 一伴奏も同様に非常に簡素である。しかし旋律は興味深く、完璧に合っている。(中略)

歌と器楽の全てが非常に、非常に軽やかに演奏されなければならない。しかし歌手が、自分が何を歌っているのかを知り、感じている必要があるということは、自ずから理解される。

(anon 1818, 354f)

原詩『ハプスブルク伯爵』は、シラーが1803年にバラードの副題を付けて執筆したもので、10行12節からなる長大な作品である。ある歌い手が神聖ローマ帝国の皇帝となったルドルフ1世(1218-1291)の前で歌うという一つの筋の中に、その歌い手によって歌われる、伯爵だったころのルドルフ1世の逸話が組み込まれており、二つの物語が二重構造になっている点がこの詩の特徴である。4詩脚と3詩脚のヤンブスで書かれ、交差韻、対韻、抱擁韻(ababccdeed)を踏み、a、c、d行は常に男性的カデンツ、b、e行は常に女性的カデンツを持つ。

「ロマンツェロ調で」という表現が批評記事内に現れるのは、歌い出し部分に関する言及においてである。この批評の対象の一つとなっているピアノ編曲版の楽譜を見ると、7小節の前奏の後に始まる歌唱旋律は、最初の1小節目こそb¹音の同音反復だが、そのあとは5、6度の跳躍もあり、作品全体を見ても、確かにシラビックな付曲が目立っているものの、歌唱音域はc¹-as²と広い。この点だけに注目すれば、特別簡素に付曲されたとは言い難い。伴奏についても、歌唱旋律をなぞるだけの単純な伴奏声部というわけでもなく、複雑な音型は見られないにせよ「非常に簡素」とまで言えない。この物語の導入で歌われているのは、華やかな戴冠式の饗宴の場面であるため、アッラ・ブレーヴェやスタッカート音型、そして付点リズムによって、むしろ祝祭的な喜ばしい雰囲気と王の威厳が音楽的によく表現されていると言えるだろう。

批評者のこの判断についてさらに考察するために、上記の批評の冒頭においてこの歌曲が「コンサート用の作品」と評されている点に着目したい。聴衆に感銘を与え、ヴィルトゥオーズ的な華やかさをもつ他のコンサート用作品と比較されたのであれば、この作品の歌唱旋律や伴奏声部が「非常に簡素」と見なされたことにも納得がいくだろう。ハプスブルク家の栄光という題材を取り上げ、熱狂よりも、静かで心地よい喜びを聴衆に与える作品として、この歌曲が好意的に評価されている点は、19世紀前半における演奏会の実際や、当時の好みの一側面がうかがえる記述として興味深い。

さらに、楽譜にして 22 ページからなるこの歌曲全体を眺めると、歌唱声部において比較的同意反復が多く、伴奏声部にも通奏低音のように非常に簡素な伴奏音型が見られるレチタティーヴォ的な部分と、これとは対照的に、歌唱声部に比較的大きな跳躍、 g^2 や as^2 などの高音、メリスマ的で細かいフレーズが現れ、伴奏音型も比較的細かく動く部分、いわばアリア的な部分によって、この作品がカンタータのように構成されていることが確認できる。曲中の転調についても、多くは詩節の変わり目において、音楽的フレーズが和声的に終止した後に、場面転換をするかのように行われるので、物語が冗長になることなく語り進められていくのである。

先に述べたように、この《ハプスブルク伯爵》はロマンツェとして作詩・作曲されたわけではなく、シラーはこの詩に「バラード」という副題をつけている。それにも関わらず、批評者がこの歌曲に対して「ロマンツェ口調」という表現を用いていることからうかがえるのは、前項でも指摘したように、「ロマンツェ」という言葉が当時の人々に、「バラード」という言葉からは不十分な、何らかの特別な印象をもたらしたという可能性である。前述の *HmT* からの引用では、「ロマンツェ口調で」という言い回しが意味するものとして、「調和がとれていて、戯曲的・叙情的な要素を放棄した、詩を前面に押し出した演奏」と指摘されている。つまり、ロマンツェのように演奏するということは、音楽的な誇張表現や過度に叙情的な表現を排除し、歌詞を伝えることを第一とする演奏方法を指しているのだ。

3. 音楽批評に現れるロマンツェとロマンツェ口調

本項で実際に作品を確認できた、シュポーアによるオペラ《ゼミーレとアゾール》におけるアリのロマンツェと、ロンベルクによる歌曲《ハプスブルク伯爵》には、以下の共通点・相違点を確認できた。

まず、どちらの曲も物語詩に作曲しているという共通点がある。アリのロマンツェでは、オペラの登場人物、アリが見た夢の物語が語られ、《ハプスブルク伯爵》では、神聖ローマ皇帝ルドルフ 1 世が戴冠した際に、ある歌い手が、伯爵だったころの皇帝の逸話を歌うという物語が語られている。しかし、それぞれの物語が語られる視点は異なっており、アリのロマンツェでは、アリが一人称「Ich」として登場し、彼自身が夢の中で見たものを語る一方で、《ハプスブルク伯爵》では、第三者である語り手によって客観的に物語が語られ、一人称「Ich」が用いられるのは、専ら登場人物による台詞においてである。

この相違点は、実際に歌手がこれらの曲を歌う際の姿勢として明確に現れるだろう。アリの

ロマンツェを歌う場合、歌手はオペラ全体の物語がコンテクストとして存在する中で、登場人物アリを演じながら歌わなければならない。さらに、オペラにおいて物語が歌われる場合、舞台上で登場人物によって独白として歌われるか、あるいは他の登場人物たちに聞かせるように歌われるかであるが、《ハプスブルク伯爵》のような歌曲としてのロマンツェは、それ自体が独立した一つの音楽作品であるため、コンテクストは存在せず、歌手は歌手自身として振る舞い、聴衆に対して自ずから語り手となって物語を語るののである。

以上の共通点・相違点は、個々の作品レベルで考察したことで確認されたものであるが、「ロマンツェ」と「ロマンツェ口調」の本質的な違いは、作品のどの部分に重きが置かれているか、という点にある。ある歌曲がどのような作品であるかを決定する要素は、詩と音楽だけではなく、歌手による表現方法も含まれているという前提に立って考えるならば、「ロマンツェ」という名称は詩と音楽にまたがって、それらの特徴を表わしている。そしてその特徴とは、物語詩であること、その物語を語るために、デク라마ツィオンを優先した歌唱旋律や伴奏、比較的簡素な和音や音型が用いられ、しばしば近親調における Dur-Moll 間の転調が含まれるということである。一方、ある作品に「ロマンツェ口調で」という発想標語が付けられたとき、それは作品を構成する詩的・音楽的特徴を指しているのではなく、「歌手による表現方法」という第3の観点が重要なのであり、自らの技巧を誇示し朗々と歌うのでもなく、感傷的な誇張を加えるのでもなく、「ロマンツェを語るように演奏する」という表現様態にその重点が置かれているのである。

本章では、19世紀前半ドイツにおいて、物語り歌のための名称が混在していたことから、物語り歌に対してとりわけ用いられていた二つの名称である、バラードおよびロマンツェの術語学的な検証を行った。その結果として、以下のことが言えるだろう。

二つの言葉の成り立ちは全く異なるものの、18世紀末から19世紀にかけての文献からは、当時の理論家や美学者たちが、バラードとロマンツェの定義付けを様々な角度から試みながらも、二つの名称の区別が困難であるという結論に至っていた。

そのような言説の中でも、ここであえて二つの名称の相違点として指摘されたことを強調するとすれば、バラードのもつ規範性とロマンツェのもつ時代性、ということになるだろう。ロマンツェという名称は、19世紀において「ロマン的 romantisch」という言葉と関連付けられたことで、古代や異国などの様々なロマン的題材を持った作品に対して広範に用いられ、当時の

流行と深く結びついた。そのため、19世紀のドイツ・オペラにおいては、ロマンツェと名付けられた曲がバラードよりも多く見られたうえ、それらは何らかのロマンの要素を有していればロマンツェたり得たことから、その内容は必ずしも物語り歌ではなかった。そして、時代の経過とともに次第に用いられなくなったロマンツェとは対照的に、バラードは『レノーレ』のような規範となるべき歴史的作品をもち、現代にいたるまで詩的・音楽的ジャンルの一つとして認識され続けている。

しかしながら、その定義は現代においてもやはり曖昧なままであり、この事は NG の事典項目「バラード」、「ロマンツェ」に同一の作品が挙げられている例などから確認されている。

このように、19世紀当時のドイツ・ロマン派において、物語り詩に付曲した声楽作品は様々な呼称され、それを整理しようとする動きも生まれた。しかし結果として、多様な題材、内容、詩的・音楽的形式のゆえに、これらを区別することはできなかった。このような多彩な姿を持つ作品を、「物語を歌う」という共通点から一つに集約することを可能とするのが、本研究で用いる「物語り歌」という名称なのである。

本章では、バラードとロマンツェという名称の検証を通して、オペラと歌曲という二つの異なる分野を横断して現れている物語り歌が、ドイツ・ロマン派前半においてどのように解釈され、実際にどのような作品が創作されていたのかを明らかにした。ここで明らかになった歴史的・美学的背景を踏まえ、次章からはマルシュナーの実際の物語り歌を、オペラと歌曲両分野から分析、考察していこう。

第3章 マルシュナーのオペラと物語り歌

本章では、まず彼のオペラ作品の全体像や創作における題材選択の傾向を確認したのち、マルシュナーのオペラ作品に関する先行研究を概観する。次に、オペラに物語り歌が現れる現象がマルシュナーの作品に留まるものではなく、国を越えて普及した時代的な広がりであったことを確認するため、マルシュナーの同時代人である、他作曲家のオペラ作品から物語り歌を概観する。最後に、マルシュナーのオペラ作品に現れる物語り歌を詩的・音楽的・作劇法的観点から分析し、オペラという一つの大きな物語の中に組み込まれた物語り歌が、どのような特徴を持ち、どのように機能していたかを検証する。

第1節 マルシュナーのオペラ創作

MGGの事典項目に記載されているマルシュナーのオペラ作品一覧によると、1816年に作曲された未完のオペラ《ティトゥス *Titus*》以降、作曲家の死後1863年に初演された《歌王ヒアルネあるいはティルヴィングの剣 *Sangeskönig Hiarne oder Das Tyrfingschwert*》まで、マルシュナーはその生涯に16作のオペラ作品を創作したとされている(Waidelich 2004, Sp. 1141)。しかし、当該の一覧に含まれている《物言わぬ人々 *Das stille Volk*》は、「魔法劇 *Zauberspiel*」という表記になっているうえ、1818年に作曲が計画されたということしか明らかになっていないため、この作品をマルシュナーのオペラ作品の一つと見なしうるかどうかは、議論の余地があるだろう。

これら16作には、「(大) ロマン的オペラ *große romantische Oper*」が7作、「喜劇オペラ *komische Oper*」が4作、「大オペラ *große (ernsthafte) Oper*」ならびに「大オペラ・セリア *große ernsthafte Oper*」が3作含まれており、様々なジャンルの題材に柔軟に取り組みつつも、19世紀ドイツの作曲家として、やはり、吸血鬼や地霊の王などの超自然的存在を主人公としたり、中世などの古い時代を舞台としたロマン的題材のオペラ創作に最も注力していたマルシュナーの姿勢が確認できるだろう。

台本作家に着目すると、マルシュナーの義兄ヴィルヘルム・ヴォールブリュックとの共作が

最も多く、ヴォールブリュックは大ロマン的オペラ《吸血鬼》(1828年初演)と《聖堂騎士とユダヤ女》(1829年初演)、喜劇オペラ《鷹匠の花嫁 *Des Falkners Braut*》(1832年初演)と《ベブ *Der Bäbu*》(1838年初演)の4作のオペラ台本を手掛けている。またマルシュナーのオペラ創作の初期には、ホルンボステル August Gottlieb Hornbostel (1786-1838)の台本に、上記の《物言わぬ人々》のものを含めるならば、3作作曲している¹が、それ以外の作品は全て異なる作家の台本が採用されており、《アウスティン *Austin*》(1852年初演)は、マルシュナーの当時の妻であり、前述のヴォールブリュックの妹であるマリアンネの台本によるものであった。

マルシュナーのオペラに関する先行研究

ここからは、マルシュナーのオペラに関する研究の状況を概観していこう。

第1章第2節でも確認したように、最も早く始められたマルシュナー研究が、ノイマンやミュンツァーによる伝記であった。また、ミュンツァーは1904年にも、『新音楽時報 *Neue Zeitschrift für Musik*』に論文「マルシュネリアーナ *Marschneriana*」(Münzer 1904)を寄稿しており、これらの研究において、マルシュナーは主にオペラ作曲家として認識・評価されている。また、前述のミュンツァーの『ハインリヒ・マルシュナー』の章立てから明らかなように、ロマン派オペラ《吸血鬼》、《聖堂騎士とユダヤ女》、《ハンス・ハイリング》の3作品が彼の最も成功した作品と見なされた。

第二次世界大戦後のドイツにおける、マルシュナー研究の様相が表れている例として、ケーラー Volkmar Köhler (1930-2012)の研究が挙げられるだろう。ケーラーはハノーファー出身で、ヴォルフスブルク市長やドイツ連邦経済開発協力省の政務次官を務めたドイツ人政治家であるが、1955年にゲオルグ・アウグスト大学ゲッティンゲンにて、博士論文「ハインリヒ・マルシュナーの舞台作品と、マルシュナーの没年 1861年までに出版された作曲家の作品目録 *Heinrich Marschners Bühnenwerke und Verzeichnis der bis zu Marschners Tod 1861 im Druck erschienenen Werke des Komponisten*」で博士号を取得している。この論文は、マルシュナーのオペラを含む舞台作品を年代順で概観する前半と、マルシュナーが用いたオーケストレーション

¹ 《ハインリヒ 4世とドービニエ *Heinrich IV und d'Aubigné*》(1820年初演)、《ザイダーとズリマあるいは愛と寛容 *Saidar und Zulima oder Liebe und Großmut*》(1818年初演)。

ン、歌唱ジャンル、作曲技法的な細目について体系的に考察する後半による2部構成となっている。

また、1970年にボンで開かれた国際音楽学会大会での彼の発表「ハインリヒ・マルシュナーのオペラにおけるレチタティーヴォ、シェーナ、メロドラマ *Rezitativ, Szene und Melodram in Heinrich Marschners Opern*」は、報告書『1970年ボンの国際音楽学会大会についての報告 *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*』（1971年出版）に掲載されている。この論文は、マルシュナーが彼の様々なオペラで用いているレチタティーヴォ、シェーナ、メロドラマの3つの声楽書法に着目し、それらが登場人物の心理描写を可能にしたこと、台詞の朗読と叙情的な歌唱の中間的なジャンルとしてのアリオソ的朗唱をマルシュナーが作り出し、それによって、ヴァーグナーの楽劇的技術の重要な先駆者の一人であったことを結論付けている。

このように、20世紀初頭のミュンツァーの研究と比較して、ケーラーはマルシュナーの舞台作品の全体像を確認することや、諸作品に現れる歌唱ジャンルからマルシュナーの作曲的特徴を考察することに主眼を置いており、それによってマルシュナーの作曲技法の発展過程が明らかになり、ヴァーグナーの楽劇によって頂点へと至るドイツ・オペラ史への、マルシュナーの貢献が評価されている。

マルシュナーの生誕200年であった1995年には、彼の故郷ツィッタウで「マルシュナーフェスト *Marschnerfest Zittau 1995*」が開催され、3日間にわたって「マルシュナー・シンポジウム」が行われた。そこで発表された研究報告を1998年に書籍化した、『ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー——ツィッタウのマルシュナー・シンポジウムに関する報告——』には、12本のモノグラフが掲載されているが、そのうち《吸血鬼》や《ハンス・ハイリング》といったオペラに関する論文が7本を占めている。このことから、マルシュナーの器楽曲や歌曲と比較して、彼のオペラ作品を対象とした研究は、今日に至るまで継続的に進められてきた一方で、具体的な研究対象は引き続き限定的であったことが理解されうるだろう。

例えば、《吸血鬼》についての研究は、シュトルベルク Arne Stollberg による1997年の寄稿論文「ハインリヒ・アウグスト・マルシュナーの《吸血鬼》——流行と神話という緊張の場におけるロマン的オペラ—— *Heinrich August Marschners Der Vampyr. Eine romantische Oper im Spannungsfeld zwischen Mode und Mythos*」がある。1884年の《吸血鬼》のウィーン初演の際の

エドゥアルト・ハンスリックの言説を引用し、このオペラのタイトル・ロールが悪魔的な誘惑者のカリスマを有し、彼に内在する矛盾と悲劇性が、単なる悪党の役としての範疇を遥かに超えていることや、その他の登場人物を取り巻く善悪の二元性が曖昧になっていることを、シュトルベルクは指摘する。そして、それらを当時の流行に忠実に振る舞った結果と判断するのはいささか表面的である、という批判から出発する。まずは、吸血鬼伝説が19世紀のドイツにおいて吸血鬼文学として流行するまでの歴史的な背景を概観し、マルシュナーのオペラの台本の成立過程を追ったのち、原作となった複数の物語との相違点と、それによって強められたタイトル・ロールの詳細な性格描写が、音楽的・作劇法的観点から論及される。さらに、それとは対照的に、意図的に一元的に作られたヒロインのマルヴィーナが、ヴェーバーの《魔弾の射手》のアガーテに近似している点や、ヴァーグナーの《さまよえるオランダ人》が音楽的・作劇法的観点において《吸血鬼》に近似している点が指摘される。そして、これまでマルシュナーが「ヴェーバーからヴァーグナーへの過渡期のオペラ作曲家」と位置付けられ、その音楽が仲介的な役割に限定されることで、彼の音楽の独自性が否定されてきたが、彼の《吸血鬼》が二人の巨匠との比較という枠を超えて、ドイツ・ロマン派オペラ史の枠組みの中で、傑出した作品として評価されるべきであることを結論付けている。

《ハンス・ハイリング》の研究としては、1998年に『ケンブリッジ・オペラ・ジャーナル *Cambridge opera journal*』に投稿された、ヒューズ Derek Hughes の寄稿論文「『ハンス・ハイリングのように』—ヴェーバー、マルシュナー、そしてトーマス・マンのファウスト博士— ‘Wie die Hans Heilings’: Weber, Marschner, and Thomas Mann’s Doktor Faustus」が挙げられるだろう。トーマス・マンの小説『ファウスト博士』に現れる《魔弾の射手》への言及が、小説の中で引喩として作用している点を考察の出発点とし、悪魔との契約という共通のテーマから、マルシュナーの《吸血鬼》が引き合いに出される。著者は、E. T. A. ホフマンの《ウンディーネ *Undine*》(1816年初演)や、ロルツィングの同名のオペラ(1845年初演)、マルシュナーの《ハンス・ハイリング》などが、『ファウスト博士』のモチーフ的な下敷きとして用いられていることを指摘している。《吸血鬼》と《ハンス・ハイリング》の音楽的および作劇法的分析によって、《魔弾の射手》や《さまよえるオランダ人》との比較における、マルシュナーのオペラ2作の独自性を論じ、魂のない存在と文明の対立による人間性の拒絶が、マンにとって啓蒙運動の敗北やドイツ文化の退廃の象徴となっているものへの賛同を示すものであったことを結論付けている。

また、後述するマルシュナー研究者、ファールホルツ Merle Fahrholz が 2011 年に『ストーリーディア・ムジコロジカ *Studia Musicologica*』に寄稿した論文『『不幸な二重存在』——ドイツ・オペラに対する討論における、ハインリヒ・アウグスト・マルシュナーの《ハンス・ハイリング》—— ‘Ein unglücklichselig Doppelwesen’: Heinrich August Marschners *Hans Heiling* in der Debatte zur deutschen Oper』(Fahrholz 2011, 323-339) もまた、《ハンス・ハイリング》を対象とした研究である。まずはオペラ《ハンス・ハイリング》の成立史や、示導動機の使用などによる音楽的特徴を概観し、ドイツ・ロマン派オペラに対する論説の中で頻繁に言及される、マルシュナーとヴェーバーやヴァーグナーとの個人的な関係を振り返る。そして、18 世紀以降 20 世紀までの政治的・社会的背景と、その中でオペラが果たした役割を考察する。最後に、《ハンス・ハイリング》やマルシュナーに対する評価が、歴史の中でどのように変遷してきたかを、前述したマルシュナーの伝記『近代の作曲家たち』の執筆者であるノイマン (Fahrholz 2011, 333) や、プフィッツナー (Fahrholz 2011, 335) などの様々な言説を引用しながら考察する。そして、「19 世紀の流れの中でこの作品は、ヴェーバーやヴァーグナーのオペラとの、たいてい否定的な比較と、ドイツ的な性格の中に深く根付かせた民族の作品へとこの作品をならしめた、過度な国民様式化の間で消耗された」(Fahrholz 2011, 338) ことを指摘する。ファールホルツは、《ハンス・ハイリング》やマルシュナーが陥ったこの状況を、オペラにおいて地霊の女王が、地霊と人間の子である自身の息子に対して言った言葉であり、論文の題目でもある「二重存在 Doppelwesen」という言葉と結び付けている。

最後にファールホルツは、20 世紀後半にその反動として、ドイツ・オペラへのフランスからの影響が強調されたことを挙げ、マルシュナーのオペラの客観的な評価のためだけではなく、ドイツ・ロマン派オペラ全般に対する関心から、マルシュナーおよび彼の作品の、フランス、イタリア音楽への関係を調査する重要性を主張している。同時に、隣国の作品に対して設定された、ドイツ・ロマン派オペラの思想的な境界が置かれている精神史的・社会史的コンテクストが、それによって正当に評価されないという危険性を提示する。そして、「《ハンス・ハイリング》およびマルシュナーはいかに『ドイツ的』なのか？」という問題提起によって、締めくくっている。

ヴァイデリッヒは 1996 年に『《ルクレツィア》から《吸血鬼》へ——マルシュナーについての新たな資料——《ルクレツィア》の成立と受容についてのドキュメント、1826 年から 1828

年までの旅行日記の完全版、マルシュナーのジャーナリスティックな活動についての注釈 *Von der Lucretia zum Vampyr: Neue Quellen zu Marschner. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia; Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828; Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken.*』にて、オペラ《ルクレツィア *Lucrezia*》の成立過程ならびに受容を明らかにし、その時期にあたる1826–1828年の2年間に及ぶマルシュナーの旅行日記を完全な状態で出版している。ヴァイデリッヒはさらに、2004年にMGGのPersonenteilにて、「マルシュナー *Marschner, Heinrich August*」の項目を執筆している。

これらに代表される様々な優れた研究が、マルシュナーのオペラ作品に対して今日まで積み重ねられ、2009年にはデンクメラー『ドイツ音楽の遺産 *Das Erbe deutscher Musik*』のシリーズにおいて《吸血鬼》のフルスコアが出版されている。

このようにして、ドイツの代表的なオペラ作曲家としての名声によって、存命中から伝記による作曲家研究は始められ、個々のオペラに関しては、とりわけ《吸血鬼》や《ハンス・ハイリング》に集中する優れた論考によって、今日まで研究が進められてきたのがマルシュナーである。また、これらの作品研究においても、一度は「時代遅れ」や「ヴェーバーの模倣」などと軽視され、「ヴェーバーとヴァーグナーの橋渡し役」と見なされた、ドイツ・オペラ史における彼の立ち位置を再考する姿勢が多い。

ここまで、マルシュナーのオペラ研究が進捗してきた歴史を概観してきたが、ここからは本研究に関連して、以下の3つの研究に特に言及しておきたい。

1) パルマーの「ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー (1795-1861) 彼の生涯と舞台作品」(1980年)

パルマーが1978年にカリフォルニア大学に提出した博士論文「ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー (1795-1861) ——彼の生涯と舞台作品——」は、マルシュナーの大規模な伝記的研究としては最新のものであり、本研究で参考文献として参照しているのは、1980年に書籍化されたものである。

この研究では、マルシュナーの生涯とともに、オペラを始めとした彼の舞台作品の成立史に主に焦点が当てられている。第1章では作曲家の少年時代を概観し、その後はマルシュナーが移り住んだ街ごとに章を分け、第6章ではマルシュナーの親族や末裔への所見を述べ、最終章の第7章では、マルシュナーの作曲様式の概観を行うとともに、オペラ史に対する彼の貢献に

論及している。

より詳細に述べると、第2章ではジチー伯爵の音楽の家庭教師として、プレスブルクに移り住んだ1816年以降を、第3章では、プレスブルクの文化的な生活への不満から、二人目の妻とドレスデンに移り住んだ1821年以降を、第4章では、ヴェーバーの死後、彼のドレスデン宮廷楽長の座に就けなかったことから、三人目の妻マリアンネとともにダンツィヒに移った1826年以降を、第5章では、《吸血鬼》と《聖堂騎士》で成功を取めながらも、一定の収入を必要としたマルシュナーが宮廷楽長の座のために、ハノーファーに移った1831年前後からが取り上げられている。

パルマーは、巻末の膨大な付録において、各舞台作品についての諸先行研究の言及箇所をまとめ、楽譜、台本などの出版目録およびレコード音源目録を掲載している。また、マルシュナーの歌曲、合唱、器楽曲についての批評記事やモノグラフの一覧表、書簡一覧表、各国の図書館、博物館、資料館が所蔵するマルシュナーに関する諸資料の一覧表などの研究成果を掲載している。

2) フェールホルツの「ドイツ・オペラの発展という文脈における、ハインリヒ・アウグスト・マルシュナーの《聖堂騎士とユダヤ女》」(2015年)

フェールホルツが2015年にチューリッヒ大学に提出した博士論文「ドイツ・オペラの発展という文脈における、ハインリヒ・アウグスト・マルシュナーの《聖堂騎士とユダヤ女》*Heinrich August Marschners Der Templer und die Jüdin im Kontext der Entwicklung der deutschen Oper*」は、タイトルのとおり、マルシュナーのオペラ《聖堂騎士とユダヤ女》を対象とした研究である。これまでのマルシュナーのオペラ研究史において、成功作の一つと見なされながらも、《吸血鬼》や《ハンス・ハイリング》と比較して、研究対象に据えられることが少なかった中で、本オペラを考察の中心にとらえた数少ない研究と言えるだろう。

この論文では、オペラの原作であるウォルター・スコットの長編小説『アイヴァンホー』からオペラ《聖堂騎士とユダヤ女》がいかんして生まれたかを確認し、台本作家ヴォールブリュックと作曲家マルシュナーが、小説の素材を台本と音楽の両面から解釈し直した結果、作品の中にどのような独自性が表れているかを考察している。例えば、原作の小説では、聖堂騎士にとってのキャッチフレーズがその世界での出来事や名声への渴望である一方で、オペラにおけ

る彼の重要なキャッチフレーズは、「愛や故郷、家族」(Fahrholz 2015, 270f) であり、タイトル・ロールにして悪役のギルベールに対し、性格描写のための長い場面を用意し、この人物に対する観客の関心を呼び起こすことが意図されていた (Fahrholz 2015, 275)。そして《聖堂騎士とユダヤ女》が、前作の《吸血鬼》と同様に「人間の在り方 Mensch-sein」を中心的なテーマとし、聖堂騎士でありながら、異教徒の娘に恋をし誘拐してしまうギルベールと、社会から非人間的な魔女とみなされるユダヤ人のレベッカという対比、すなわち「2つの世界の衝突」というロマン主義的モチーフを通して、「人間らしさ・非人間らしさ」の境界はどこに引かれるのか、という問題提起がこの作品の中でなされており、それはこの時代のテーマであったことが指摘されている。

また、彼女によって 2011 年に発表された、《ハンス・ハイリング》についての論文『『不幸な二重存在』——ドイツ・オペラに対する討論における、ハインリヒ・アウグスト・マルシュナーの《ハンス・ハイリング》——』において問題提起された、オペラ作品と 19 世紀初期の社会的・政治的背景との関連や、ドイツ・ロマン的オペラへのフランスの影響がここでも論及されており、2011 年の研究からの有機的な繋がりがこの博士論文に見出される。

ファールホルツはまた、2018 年にベルリン国立歌劇場で開かれたシンポジウムにおいてマルシュナーの書簡研究を発表するなど、この論文で博士号を取得した後もマルシュナー研究に取り組み続けている、現代における重要なマルシュナー研究者の一人である。

3) ポスピシルの「マルシュナーのオペラ・バラード (《吸血鬼》、《ハンス・ハイリング》)」 (1998 年)

物語り歌を考察対象とする本研究にとって、マルシュナーのオペラにおける物語り歌に焦点を当てた先行研究は、非常に示唆に富むものである。それが前述の、1995 年に開催されたマルシュナー・シンポジウムの研究報告『ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー——ツィッタウのマルシュナー・シンポジウムに関する報告——』に収録された、ポスピシル Milan Pospíšil による寄稿論文「マルシュナーのオペラ・バラード (《吸血鬼》、《ハンス・ハイリング》) Marschners Opernballaden (*Der Vampyr, Hans Heinling*)」である。

この論文では、オペラにおけるバラードを、「大抵は彼ら自身の経験の外にある何かについて、舞台上の人物達に伝え」(Pospíšil 1998, 67)、「語りの内容と形式が演奏している人物に依

存せず、架空の民謡や民族的な詩として存在する」(Pospíšil 1998, 67) 曲目と定義し、《吸血鬼》からエミーのロマンツェを、《ハンス・ハイリング》からゲルトルーデのメロドラマとリートを取り上げ、その作劇法的機能の考察を行っている。著者は、これら2曲の作劇法的機能の研究が、広範なコンテクストを作劇法的分析の前提に持つことを指摘しながらも、それについては詳細に論じていない。

「物語 [Erzählung] は、現在との関係の中に過去を置き、それによって、演じられない筋の構成要素となる。語りの作劇法的機能はそこに基づいている」(Pospíšil 1998, 67) とし、バラードは神秘的な雰囲気や緊張などを惹起する、叙情的な要素を強調することによって、物語に対して優位性を得ることができると指摘している。これについては、本博士論文においても、オペラにおける物語り歌の作劇法的機能の一つとして提唱することになる。

また、バラードは有節形式、二部あるいは三部形式、有節形式の変奏としてのロンドなどの形式的特徴を有しており、そのリートの性格によって、モノログからアリアの間に置かれることができ、形式の段階的な変化を可能にしている (Pospíšil 1998, 667)。

《吸血鬼》におけるエミーのロマンツェ (著者はバラードと呼んでいる) がオペラの後半に登場することから、オペラの前史を物語るがこの曲の目的なのではなく、この物語を歌っている人物自身が抗いがたく向かっていく運命を、その歌詞から示唆することにある、と考察する。そして、架空の民謡として遠い過去の出来事を物語るだけではなく、舞台上ですでに起こった1人目の犠牲者の事件を思い出させ、これから起こるエミー自身の事件、そしてヒロインであるマルヴィーナに降りかかるであろう運命を、つまり過去から現在、未来までをこの曲によって関連付けることで、オペラ作品の核となる観念を象徴していることを明らかにしている。

《ハンス・ハイリング》におけるゲルトルーデのメロドラマとリートについては、「バラードの物語は、オペラの筋と実質的な繋がりを持っていない」(Pospíšil 1998, 70) としながらも、虫の知らせとして未来を示唆するものであると指摘している。つまり、《吸血鬼》のエミーのロマンツェとは異なり、主人公の正体についてあえて具体的な示唆を避けることで、正体の暴露がその幕のフィナーレまで延期されるために、劇的緊張を保つことに貢献しているということである。また、この曲がゲルトルーデの不安を描き出すのみならず、後の場面のための準備を可能としていることに言及し、この曲によって、後に登場するアンナの精神状態を音楽的に描写したり、アンナの身に何が起きたかを対話の中で振り返ったりする必要がなくなって

いると主張している。

これらの考察を経た結論として、著者は《ハンス・ハイリング》のゲルトルーデのメロドラマとリートと、ベルクの《ヴォツェック》の聖書の場面の類似性を指摘することで、ロマン的オペラにおけるマルシュナーの立場に、「20世紀の作品へと結ぶ線」(Pospíšil 1998, 72)を見出ししている。

オペラ・バラードの定義と、その作劇法的機能をマルシュナーのオペラにおける2曲から考察した当該の論文は、本研究において、オペラにおける物語り歌の作劇法的機能による分類法に影響を与えるものである。一方で、研究対象として挙げられている、《吸血鬼》のエミーのロマンツェをバラードと見なし、その特徴によってロマンツェとの区別を以下のように試みている点は、著者本人が当該の曲目をロマンツェと認識している (Pospíšil 1998, 68. Fußnote 5.) だけに、一層説得力に欠け、作品の持つ名称を自身の研究が計画する着地点に向かって、恣意的に歪曲していると言わざるを得ないだろう。

語っている人物自身の過去の体験をありありと思い浮かべさせる、他の完結した叙事的な部分——フランス、ドイツ・オペラにおけるロマンツェの様な——に対して、バラードにとって決定的なのは、語りの内容としばしばバラード風の雰囲気、バラードの様な「口調」である。

(Pospíšil 1998, 68)

また、ゲルトルーデのメロドラマとリートについて、近づいてくる災いを予感させる作劇法的機能と、《吸血鬼》におけるエミーのロマンツェの、物語っている人物が向かう不可避な運命を示唆する作劇法的機能との比較を行っているが、《ハンス・ハイリング》には他にも、まさに主人公の正体を示唆し、物語の展開を暗示するコンラートの合唱付きリートが存在する。「オペラ・バラード」と題したこの論文で取り扱うことが出来なかった可能性は考えられるが、この曲の作劇法的機能についての明確な言及がなされなかった点には異論の余地があるだろう。

第2節 ロマン派のオペラにおける物語り歌

第1項 ロマン派のオペラにおける物語り歌の実例

オペラにおいて物語り歌が歌われる現象は、マルシュナーに限ったことではなく、同時代のドイツの作品のみならず、18世紀から19世紀のイタリア、フランス・オペラ作品にも見られる。オペラにおける物語り歌の時代的な広がりについては、アベート Abbate がその著書『歌われない声 *Unsung voices*』（1991）において、以下のように述べている。

歴史的に、古典派と19世紀のオペラにおける語り [narration] には、伝統的、音楽的に異なる2つの表現方法があった。すなわち、レチタティーヴォと、物語を伝える挿入歌、つまり、通例、「バラード」、「ロマンツェ」、「リート」あるいは「カンツォーネ」と呼ばれる、反復する節における歌である。《後宮からの誘拐》におけるペドリロのロマンツェから、《ドン・カルロ》におけるヴェールの歌、あるいは《ラクメ》における鐘の歌まで、そしてそれ以降も、物語り歌は多くの言語のオペラに現れた。（中略）物語り歌は、その外見上の音楽的な簡素さにも関わらず、このようにオペラの最も精巧な緊張の山場の一つを描いているのである。

(Abbate 1991, 69)

アベートが挙げている作品以外にも、例えばドニゼッティの《ランメルモールのルチア *Lucia di Lammermoor*》（1835）の第1幕において主人公のルチアが歌う〈あたりは静けさに包まれ *Regnava nel Silenzio*〉が一例として指摘できるだろう。この場面では、嫉妬の末に恋人によって殺された女性が沈むという伝説の残る泉で、その幽霊を見たルチアが従者のアリサに物語る。それを聞いたアリサは、不吉な前兆を感じるので、エドガルドへの愛を諦めるようにルチアに言うのである。

ロッシーニの《オテロ *Otello*》（1816年初演）において第3幕で、ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901) の同名のオペラ（1887年初演）において第4幕で、デズデモーナが自身の死を予感しながら歌う〈柳の歌 *Canzone del Salce*〉もまた、この歌唱ジャンルに属している。この曲では、愛によって傷つき嘆きながら、柳の木の下で死ぬ女性の物語が歌われている。このように、オペラにおける物語り歌は時代的な現象として、それぞれの国の作品で様々な形で

確認することができる。

また、上記の引用では、本論文第2章で確認したように、19世紀のオペラにおいて物語り歌にバラードやロマンツェなどの様々な名称が付されていたことがアベートによっても指摘されていることが分かるだろう。

さらにアベートは、19世紀のオペラにおける、緊張の場を作り出す物語り歌として、具体的に以下の作品を挙げている。

ヴァーグナーの《さまよえるオランダ人》は、オペラの物語り歌の中で最も有名なものを含んでおり（〈ゼンタのバラード〉）、同様に有節的な物語り歌はマルシュナーの《吸血鬼》、マイヤベーアの《悪魔のロベール》やボワエルデュの《白衣の婦人》にも登場する。この特別なグループはとりわけ優れている、なにしろ、これら4作のオペラは作劇法的な独特な言い回しを共有しているのだから。それら全てが、ある広く知られたロマン的な比喩を援用している。すなわち、超自然的なものの典型が、人間らしさを侵害しているのである。19世紀の台本作家や劇作家は、神話なるものに様々な形式を与えている。もしマルシュナーの《吸血鬼》（その主人公は霊界の領域よりも、煽情的三文小説に精通しているように見える）において、文字通り解釈されたことによって神話なるものが品位を落としたとするのならば、『海の夫人』のような作品において高められ、作り直されたと言える。

(Abbate 1991, 70)

このように、アベートは19世紀のオペラにおいて、ヴァーグナーの《さまよえるオランダ人》の中のゼンタのバラードを「オペラの物語り歌の中で最も有名なもの」を見なし、他にもマルシュナーの《吸血鬼》、マイヤベーアの《悪魔ロベール》、ボワエルデュの《白衣の婦人 *La Dame blanche*》（1825年初演）を挙げ、「作劇法的な独特な言い回しを共有している share a dramaturgical conceit」点で優れていると述べた。

ルーンケ Ruhnke もまた、1976年の寄稿論文「1800年から1840年までの時代のオペラにおける挿入歌 *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840*」において、とりわけドイツのジングシュピールとフランスのオペラ・コミックにおける挿入歌について、以下のように考

察している。

1800年頃、オペラ劇場の歌曲には、もはやいかなる未来もなかった。しかし、世紀の変わり目の後、新世紀から新たな価値を得た。もしそれが、挿入曲として偽装されるのであれば、歌曲を正当化し、同時に再びオペラに相応しくする可能性が生じた。そのような挿入歌は—ジングシュピール歌曲やオペラ・コミークのクープレのように、しかしまたアリアのように—それを歌う者の感情を直接的に表現せず、特定の状況にも関連付けられていない。アリアが、瞬間に形を与えるために留まらせる一方で、挿入歌は話の筋を中断しているのである。

(Ruhnke 1976, 78)

ドイツのジングシュピールとフランスのオペラ・コミークは1800年頃、要求の高いイタリア・オペラの様式に適應しようとしたようだった。歌曲が挿入曲として偽装したとき、歌曲をオペラ劇場のためだけに救うのではなく、それに新たな可能性を開く好機が現れた。まだ《魔笛》において、とりわけ自然人のパパゲーノが、しかしまた、威厳があつて高貴なザラストロも歌曲において現れることができたが、1800年以降のオペラ作曲家は、挿入歌曲を最も多様な機能において使用し、それによって非常に様々な状況と人物を特徴づけた。

(Ruhnke 1976, 97)

では、ここで言及されたような、当時のオペラに現れる物語り歌がどのようなものであったかを、以下に概観しよう。

《白衣の婦人》

《白衣の婦人》はボワエルデューの作曲による3幕のオペラ・コミークである。ウォルター・スコットの小説に基づく、A. スクリープ Augustin Eugène Scribe (1791-1861) のフランス語台本に付曲したもので、1825年にパリで初演を迎えた。スコットランドの古城に守護霊として住む、白衣の婦人の伝説という、怪談的・歴史的要素や地方色が強く表れた題材が用いられている。

このオペラの中の第1幕で歌われるジェニーの合唱付きバラードは、まさにこの白衣の婦人の伝説を、農民たちや、とりわけ、この伝説を知らないジョルジュと名乗る男に向けて語ったものである。曲中、ジェニーの夫であるディクソンや農民たちの合唱が加わるものの、ジョルジュはこの物語を信じず、ただのおとぎ話と見なしているため、彼が歌に加わることはない。この物語り歌で伝説として語られている白衣の婦人は、オペラの中で後に登場することとなり、最後にはその正体がアンナという娘であることが明らかになる。この物語り歌が第1幕で歌われることによって、その聴き手であるジョルジュが白衣の婦人の存在に懐疑的であるからこそ一層、後にオペラの中で彼が実際に白衣の婦人に出会うことが強く暗示されるのである。

《フラ・ディアヴォロ》

同時代のフランス・オペラに見られる物語り歌の、もう一つの例をここで提示したい。それは、オーベールの作曲による、3幕のオペラ・コミック《フラ・ディアヴォロ》(1830年初演)に現れる、ツェルリーナのロマンツェである。このオペラは、スクリーブのフランス語台本によるもので、実在する盗賊フラ・ディアヴォロ(悪魔の兄弟の意)が主人公である。

このオペラに現れるツェルリーナのロマンツェは、ツェルリーナが住むイタリアのテッラチーナ境界に出没する盗賊、フラ・ディアヴォロの逸話を語るものである。舞台の上では、フラ・ディアヴォロが変装したサン・マルコ侯爵、マッテオ、コックバーン卿と彼の妻パメラが、ツェルリーナの物語り歌に耳を傾けている。ツェルリーナのロマンツェが始まると、フラ・ディアヴォロの存在を知らない芝居を打っているはずの侯爵が、第3節を歌い始める。これはもちろん、「恐ろしい盗賊だが、女には礼儀正しく女たらしである」と自分のことを歌われ、調子に乗ったフラ・ディアヴォロ本人が、正体がばれないのをいいことに、戯れに参加しているのである。

第2項 《妖精》と《さまよえるオランダ人》

ここからは、19世紀前半のドイツ・オペラにおける物語り歌を、ヴァーグナーの作品を例に観察しよう。前述のアベートからの引用では、《さまよえるオランダ人》のゼンタのバラードが、オペラの物語り歌の中で最も有名なものとして挙げられていたが、ここではまず、ヴァーグナーが最初に完成させたオペラである、《妖精 *Die Feen*》(1833作曲)に見られる物語り歌から見

ていきたい。というのも、この《妖精》の物語り歌において、すでにヴァーグナーはライトモチーフ的作曲技法の萌芽を見せており、この物語り歌をオペラ全体に関連する重要な曲として見なしうるからである。

《妖精》

《妖精》は、ヴァーグナーが完成させた最初のオペラである。ゴッツィの『蛇女 *La donna serpente*』（1762年初演）を原作として、ヴァーグナー自身が台本を執筆したが、ヴァーグナーがこの作品への興味を失ったことから、作曲家の死後、1888年ようやく初演を迎えることとなる。

本章第1節で紹介した、マルシュナー研究者のファールホルツは、寄稿論文「不幸な二重存在」において、ヴァーグナーが「存命中に公表された彼のマルシュナーに対する発言において、他の作品と比較して、《ハンス・ハイリング》への言及を避けている様に見えた」

（Fahrholz 2011, 328f）とし、それが確認できるものとして、オペラ《妖精》の台本執筆に際してヴァーグナーが影響を受けたものについて自身が語っている、自伝『友人たちへの伝言 *Eine Mitteilung an meine Freunde*』（1851出版）の以下の箇所を引用している。

ゴッツィの童話の翻案で、私はオペラ台本『妖精』を創作した。それは当時支配的だった、ヴェーバーの「ロマン的」オペラと、また丁度私の滞在地であるライプツィヒに、あの当時新たに登場したマルシュナーのオペラが、私を模倣する気にさせた。私が制作したのは、私がまさしく望んだもの以外の何物でもなかった。すなわちオペラ台本である。私に与えられたベートーヴェン、ヴェーバーそしてマルシュナーの印象に従って、私はオペラ台本に作曲した。

（Wagner 1912, 14: 252）

このようにして、当時のドイツ・ロマン派オペラの影響を受けたとされる《妖精》だが、その中には、ライトモチーフの萌芽として「魔女の動機」が用いられており、その動機が現れるのが、第1幕で歌われる物語り歌、ゲルノートのロマンツェにおいてなのである。このロマンツェは、王子アリンダルにアーダへの想いを諦めさせるために、従者ゲルノートが魔女ディルノヴァッツの伝説を歌って聞かせるものである。その後、アリンダルが試練の中でアーダに

対して疑いを抱き始めると、この魔女の動機が複数回現れ、「アーダが悪い魔女なのではないか」というアリンダルの猜疑心が効果的に表現されている。

このように、オペラ全体において用いられる動機を有し、オペラの本筋の展開に影響を与えている、物語り歌の重要性は《さまよえるオランダ人》において、更に強化されることとなる。

《さまよえるオランダ人》

《さまよえるオランダ人》は、ハインリヒ・ハイネの『フォン・シュナーベレヴォプスキー氏の回想記から *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski oder Ein Pikaro am Jungfernstieg*』（1832年出版）を原作とする、3幕からなるロマン的オペラである。船乗りたちによって語り継がれた伝説を基に書かれたハイネの作品に、ヴァーグナーは「女性による救済」という彼の生涯のテーマを加え、「このテーマの演出のために、ヴァーグナーは声楽による舞台音楽というジャンル内で、ゼンタによって演奏されるバラードの中に可能性を見つけた」（Breig 1982, 163）のである。このオペラの創作に当たって、1840年5月から6月の間に最初に手掛けられたのは、ゼンタのバラードと、水夫たちの合唱であった。まずは散文の歌詞に付曲され、その後、1841年5月に韻文で作詩、同年夏に残りの曲が、11月に序曲が作曲された。当初、ヴァーグナーは、バレエの開幕劇のため的一幕物として、この作品を構想していたが、パリ・オペラ座から拒否されたことで、3幕物へと変更している。

この物語り歌の詩は3節からなる（Wagner ca. 1843, 17f）。第1節はゼンタのみによって歌われるが、第2節では第11–13行「ああ、青白い船乗りよ、貴方が見つけられますように！／天に祈りましょう、間もなく／一人の女が彼に操を立てることを！ Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden! / Betet zum Himmel, dass bald/ ein Weib Treue ihm halt'!」に娘たちの合唱が加わり、第3節では、ゼンタが歌うことを止めるために、第9–10行「ああ！神の使いがいつか貴方に遣わす、彼女はどこにいるのか？／死の時まで貴方に誠実であり続ける、彼女に貴方はどこで出会うのか？ Ach! Wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen? / Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treu eigen?」が合唱のみによって歌われる。

その後、第11–13行「貴方を誠実さで救うのは私よ！／神の使いが私を貴方に示しますよう！／私によって貴方は救われるべきなのよ！ Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse! / Mög

Gottes Engel mich dir zeigen!/ Durch mich sollst du das Heil erreichen!」は、再びゼンター人によって歌われる。

歌われる物語の内容は、嵐の中で岬を回ろうとした船乗りが呪われ、7年毎に上陸しては、自らを救済する誠実な女を求めて結婚するが、いまだに彼を救うことのできる妻は現れない、というものである。物語は基本的に客観的な視点によって語られているものの、第1節第1行「貴方たち、海であの船に会ったことがある? Traft ihr das Schiff im Meere an,」は、この物語に耳を傾ける周囲の人間に向けられた言葉であり、第11行「ああ! 青白い船乗りよ、貴方はいつになったら妻を見つけるの?」は、青白い男に対する語りかけである。さらに、続く第12行「天に祈りましょう」も、物語の聴衆に対する呼びかけになっており、物語の語り手としての立場と、ゼンタ自身としての立場の境界が曖昧になっていることが分かる。それによって、次第に忘我の境に入るゼンタは、もはや物語を語らず、自身の決意を絶叫する第3節第11-13行まで、自然な流れとして描写されるのである。

ゼンタのバラードの音楽は、4つの部分から構成されている。すなわち、I. 「ヨホホへ Johohohe」(第12小節以降)、II. 「貴方たち、海であの船に会ったことがある Traft ihr das Schiff im Meere an,」(第16小節以降)、III. 「フイ! 風のなんと唸ること! Hui! Wie saust der Wind! Jo ho he!」(第24小節以降)、そしてIV. 「それでも、その青白い男にいつかは救済がもたらされるだろう Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden」(第39小節以降)である(Breig 1982, 174)。

「半音階的にさらに延びていく嵐の動機と、オランダ人の動機は、[ゼンタの]バラードの動機的要素 Das Sturm-Motiv mit seiner chromatischen Weiterführung und das Holländer-Motiv sind diejenigen motivischen Elemente der Ballade」(Breig 1982, 169)と指摘されるように、このバラードは、オペラの冒頭から頻繁に現れる、嵐の動機とオランダ人の動機という2つの動機を中心に構成されている。バラードの前奏に既に2小節で現れる、空虚5度によるオランダ人の動機は、I部分において「ヨホホ Johohoe!」という間投詞を伴って歌われる。また、嵐を音画的に模倣する、半音階的上下行による嵐の動機は、第1幕の導入に既に用いられているが、ゼンタのバラードにおいては、第24小節以降のIII部のオーケストラ伴奏に現れる。

IV部分もまた、救済の動機によって構成され、「天に祈りましょう、間もなく一人の女が彼に操を立てることを!」という歌詞のリフレインを含んでいる。第3節では、もはやゼンタ

が歌わないため合唱によって引き継がれた後、オランダ人を救おうとするゼンタの決意がコーダとして歌われる。

このように、このバラードはオペラの別の個所からの動機によって作られており、「一つの小さな舞台となって、その上では主題たちがドラマの人物のように振る舞っている」(Breig 1982, 175) のである。

ゼンタのバラードは、オペラの第2幕第1場において、海に出ている恋人たちの帰りを待ちながら糸紡ぎに精を出す娘たちの前で歌われる。ゼンタは肘掛け椅子に座って物思いに耽り、壁に掛かる青白い顔の男の肖像画に見入っているため、乳母のマリーに仕事をしないことを叱られる。ゼンタがマリーにオランダ人の伝説を歌うようせがむが、断られるので、ゼンタは自ら歌い始め、娘たちはゼンタの周りに集まって、聞き入る。始めはオランダ人の伝説を語っていたゼンタだが、ついには興奮して「私によって貴方は救われるべきなのよ！」と絶叫する。

この物語り歌が作劇法的に、オペラ全体に対してどのように作用しているか、という点について、例として以下に挙げるように、数多くの研究において考察されている。

話の筋の進展からして、それ [筆者注・ゼンタのバラード] は「挿入歌」として動機づけられている (少なくとも、そのようなものとして挿入されている)。作劇法的には、提示部の一部を後から持って来ているのである。すなわち、聴衆が第1幕におけるオランダ人のモノローグから得た寓話に関する知識を、オランダ人の宿命の原因と、彼の救済の希望について知らせることによって、それ [筆者注・ゼンタのバラード] は補っている。

(Breig 1982, 163)

第1幕で提示されたドラマの前提となる人物や出来事を、ゼンタのバラードは第2幕で補足的に説明している。ダールハウスもまた、この提示部としての機能について、以下のように言及している。

ゼンタのバラードは、筋の歩みにはめ込まれて統合されてはいるものの、一つの提示部である。一方ではこのバラードは、歌による物語りとして挿入部の性格を有する。つま

りその言語が全て歌となるオペラのなかの一つの歌である。他方でこの歌は、オランダ人が待望する犠牲となろうとするゼンタの決断を呼び起こす要因である。しかしこれは、行動する者の自律性から生ずる決心という意味での決断とは言えない。ここで生ずるのは、不意に襲いかかってくる使命の自覚であり、ゼンタは自分に課せられた使命に、魔法によって目隠しされたように従うのである。ほとんど、彼女が歌ったバラードの方が彼女を我がものとしてしまったと言ってよいくらいである。

(Dahlhaus 1985, 25-26)

ここでダールハウスは、この物語り歌が、全てが歌われる劇であるオペラの中に「一つの歌」として挿入されている点に言及し、さらにこの歌が、オペラのその後の展開にとって必要不可欠となる、オランダ人を救済するというゼンタの決意を引き起こしていることを指摘している。しかも、その決意は自発的に起こるのではなく、物語り歌によって、いわば靈感のように不意にもたらされ、物語り歌がゼンタを飲み込んでしまったかのように、彼女は自らの使命へと突き動かされるのである。

この曲なくしてはオペラ自体が成立しないほどに、オペラ全体の話の筋に大きく関わっているこの物語り歌は、「『主題の種子』あるいは作品全体の観念上の核」(Millington 2006, 295)と見なされている。ヴァーグナー自身が、《さまよえるオランダ人》を「劇(ドラマ)的バラード」と呼んだことから、オペラという大きな物語り歌の中で、核として機能する小さな物語り歌が、このゼンタのバラードなのである。

前節でも確認したように、ゼンタのバラードと、マルシュナーの《吸血鬼》におけるエミーのロマンツェとの近似は、様々な文献において指摘されている。例えば、アベートは以下のよう考察している。

《さまよえるオランダ人》におけるゼンタのバラードは常に、エミーの歌の近親関係にあるように見える。ヴァーグナーには、マルシュナーのオペラとの個人的な繋がりがあ。すなわち、彼はヴェルツブルクで1833年に《吸血鬼》を指揮し、その際に第2幕のオーブリーのアリアを改訂した(そして部分的に歌詞を書き直した)。《吸血鬼》において、エミーのロマンツェは、少し後で登場する吸血鬼自身を魔法で呼び出しているよ

うに見える。この劇的な、独特な言い回しは、ヴァーグナーによって《オランダ人》の中で模倣された。

(Abbate 1991, 85)

また、ゼンタのバラードを研究対象としたブライクの論文では、エミーのロマンツェとの類似点と相違点を、以下のように指摘している。

劇の進展の中にバラードを挿入するという示唆は、まず間違いなく――すでにしばしば指摘されていることだが――、タイトル・ロールの未来の犠牲者であるエミーが、第2幕で「感情のない眼差しの青白い男」についてのロマンツェを披露する、ハインリヒ・マルシュナーの《吸血鬼》のお陰である。両作品の類似性は、その状況と幽霊のような題材のみには限定されず、音楽的な構成の細部も関わっている。マルシュナーのロマンツェにおいては、中間部（「すでに若く美しい多くの娘が／彼の瞳の奥深くを見てしまった」）が半音階的に転調する和声によって、外側の部分に対して対照を成しており、リフレインは合唱によって取り入れられる。

エミーのロマンツェとゼンタのバラードの比較は、もちろん異なった基本構想も認識させる。マルシュナーの作品は疑う余地もなく、リートじみている。つまり、その曲はあらかじめ定められた有節的な歌詞の付曲であり、その歌詞を――その内容的な区分を考慮に入れたとしても――閉じた音楽形式の中にもたらしめている（そのための分析的な証拠は、この研究の枠を越えている）。その音楽的着想の出発点は、その作品自身の中にある。すなわち、その作品は、ロマンツェの歌詞以外のいかなる前提も持っていないのだ。

他方、ヴァーグナーのバラードはこうである。バラードは、それぞれ固有の起源のいくつかの着想単位に起因しており、制限された歌曲形式の中に、いわば外から持ち込まれ、互いに関連付けられている。このバラードの音楽的着想は、中心からではなく、周辺部の様々な点から生じている。バラードは、統一的な基本的イメージを細分化するのではなく、異質なものの調和をはかっているのである。

(Breig 1982, 163f)

ブライクが指摘しているのは、ゼンタのバラードの構成部分として嵐の動機やオランダ人の動機が用いられ、バラードの外から持ち込まれたそれらの音楽的着想によって、ゼンタのバラードが形成されている一方で、エミーのロマンツェの場合は、オペラ内の別の動機を用いたこのような作法は見られず、有節形式という閉じた音楽形式の意味においてだけでなく、オペラ全体との動機的繋がりも持たないために、ロマンツェだけで完結しているということである。

では、このエミーのロマンツェを始めとしたマルシュナーの物語り歌は、実際にはどのように作曲されているのだろうか。また、それらはオペラにおいて、どのような役割を果たすことになるだろうか？次節では、マルシュナーのオペラにおける物語り歌を詩的、音楽的、作劇法的観点から分析し、その特徴やオペラにおける役割を考察していこう。

第3節 マルシュナーのオペラにおける物語り歌

ヒルシュベルクは、1911年の寄稿論文「ハインリヒ・マルシュナーのパラード」において、バラードおよびそれに類するものとして、オペラあるいは劇付随音楽から以下の14曲を挙げている。ヒルシュベルクの当該の研究については、第4章で詳しく述べることにする。

- op. 27-1 〈妖精 *Der Nix*〉(民衆劇《美しきエラ *Schön Ella*》よりリート)
- op. 27-4 〈不実な花嫁 *Die untreue Braut*〉(同上作品よりロマンツェ)
- op. 27-7 〈レノーレ *Lenore*〉(同上作品よりリート)
- op. 42-12 〈吸血鬼のパラード *Die Ballade vom Vampyr*〉(オペラ《吸血鬼》よりエミーのロマンツェ)
- op. 44-4 リート(オペレッタ《信託の言葉 *Der Orakulspruch*》より)
- op. 60-3 〈トゥック道士のリート *Lied des Bruder Tuck*〉(オペラ《聖堂騎士とユダヤ女》より)
- op. 60-14 〈獅子心王リチャードのロマンツェ *Romanze vom Richard Löwenherz*〉(同上作品より)
- op. 80-6 〈コボルトの花嫁 *Die Koboldbraut*〉(オペラ《ハンス・ハイリング》よりコンラートの合唱付きリート)
- op. 80-12 〈荒野の炎 *Das Flämmchen auf der Haide*〉(同上作品よりメロドラマとリート)
- op. 80-16 〈結婚しようとした狩人 *Der freieste Jäger*〉(同上作品よりシュテファンの合唱付きリート)
- op. 89-6 〈呪われた女門番 *Die verwünschte Schließerin*〉(オペラ《キフホイザー山》より女門番のリート)
- op. 95-7 〈マルケーゼ・デ・ロルコのロマンツェ *Romanze des Marchese del Orco*〉(オペラ《エトナの城 *Das Schloss am Ätna*》より〈マルケーゼ・デ・ロルコのセレナーデ〉)
- op. 98-4 〈ディラフローゼのロマンツェ *Romanze der Dilafröse*〉(オペラ《ベブ》より)
- op. 130-6 〈イマーギナのロマンツェ *Romanze der Imagina*〉(オペラ《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》より)

この一覧に並ぶ曲のほとんどが、リートやロマンツェと呼ばれていることが理解されうるだろう。19世紀のドイツにおいて、物語り歌に様々な名称が与えられていたことは、前章で検証したとおりであり、マルシュナーのオペラにおける物語り歌も例外ではない。しかしながら、上記の14曲全てが物語り歌というわけではない。

例えば、《聖堂騎士とユダヤ女》から〈獅子心王リチャードのロマンツェ〉が挙げられている。本章第

1 節で触れたように、このオペラは、ウォルター・スコットの長編小説『アイヴァンホー』を原作に、マルシュナーが義兄ヴォールブリュックと共作した 2 作目のオペラである。オペラにおける主人公はアイヴァンホーではなく、悪役のギルベールに変更されており、聖堂騎士という身分と、異教徒であるユダヤ人の娘への愛の狭間で葛藤するその姿は、《吸血鬼》や《ハンス・ハイリング》のタイトル・ロールと同様に、分裂する主人公として描き出されている。非常に興味深いオペラではあるが、当該のロマンツェは、獅子心王リチャードを讃える内容であるため、物語り歌ではないと判断する。

さらに、歌曲における物語り歌とは異なり、オペラにおける物語り歌を研究する上で肝要なのが、詩的・音楽的分析に加え、その物語り歌がオペラ全体においてどのような機能を持っているか、という作劇法的観点からの分析である。しかしながら、マルシュナーのオペラ研究を最も困難にしている原因として、楽譜が消失している点があり、オペラの筋や曲の構成すら確認できない作品もある¹。現在遺されている彼のオペラ作品の楽譜の多くは手稿譜（自筆譜かどうか不明の場合もあり）、あるいは印刷譜であればピアノ編曲版であり、印刷されたフルスコアが確認できるのは《吸血鬼》と《ハンス・ハイリング》のみである。本研究での物語り歌の選出は、これらの遺された楽譜からオペラ全体を確認することができる作品から行い、その結果、本研究で考察対象とするオペラにおける物語り歌を、以下のよう

1. 女門番のリート（《キフホイザー山》より）
2. エミーのロマンツェ（《吸血鬼》より）
3. コンラートの合唱付きリート（《ハンス・ハイリング》より）
4. ゲルトルーデのメロドラマとリート（同上）
5. シュテファンの合唱付きリート（同上）
6. イマーギナのロマンツェ（《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》より）

4 作のオペラ《キフホイザー山》、《吸血鬼》、《ハンス・ハイリング》、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》から、上記 6 曲の物語り歌を取り上げることとする。

本節の音楽的分析に際しては、マルシュナーのオペラのうち唯一、『ドイツ音楽の遺産 *Das Erbe deutscher Musik*』の第 120 巻として出版されている《吸血鬼》(Marschner 2009) はフルスコアを用いる。

¹ 《ティトゥス》、《ザイダーとズリマあるいは愛と寛容 *Saidar und Zulima oder Liebe und Großmut*》(1818)、《物言わぬ人々》。

《ハンス・ハイリング》については、印刷されたピアノ編曲版 (Marschner n.d. f) (Marschner n.d. g) を中心に用い、必要があれば、適宜フルスコア (Marschner n.d. e) を参照する。

《キフホイザー山》は印刷されたピアノ編曲版 (Marschner 1834b) を用いる。

《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》は、印刷されたピアノ編曲版 (Marschner 1845) を中心に用い、必要に応じてフルスコアの手稿譜 (Marschner n.d. k [um 1844]) を参照する。

第1項 《キフホイザー山 *Der Kyffhäuser Berg*》

《キフホイザー山》op. 89 は1幕の喜劇オペラで、ハルツ山脈の同名の山を題材としたテューリングェンの民間伝承を元に、コッツェブー August von Kotzebue (1761-1819) が執筆・出版した台本による。コッツェブーは1761年にヴァイマルで生まれ、1819年にマンハイムに没したドイツの劇作家、著述家、台本作家である。法学を学んだ後、1781年にロシアに渡り、公職に就いた。1789年から劇作品の執筆を始め、1790年にロシアを去った後は、ベルリンで文筆活動に従事した。1813-1819年、ケーニヒスベルクでロシアの枢密顧問官と総領事を務めたが、国内の自由主義的熱狂を揶揄したため、ロシアのスパイの疑いをかけられて暗殺された。

マルシュナーはプレスブルクでの職務を始めて間もない1816年に、わずか14日間でオペラを完成させた (Palmer 1980, 15)。その後、内輪での上演は複数回行われていたが (Palmer 1980, 15)、上演日の明らかな公演としては、1822年1月2日にマルシュナーの故郷ツィッタウで行われた上演が最も早いものになるだろう。MGGのマルシュナーの項目では、《キフホイザー山》は喜劇オペラと見なされている。しかし、1834年に出版された、作曲家の手によるピアノ編曲版の楽譜のタイトルには「ロマン的オペラ」と記載されており、ミュンツァーの先行研究においては、ジングシュピールとして扱われている (Münzer 1901, 13) ように、《キフホイザー山》のジャンルは様々に理解されている。

コッツェブーの当該の台本には、マルシュナーの他にも5人の作曲家²が付曲しており、この題材が当時いかに人気であったかが推察されうるだろう。上述の通り、この台本はキフホイザー山という実在する山にまつわる伝説を題材として書かれているのだが、ここではまず、何世紀にもわたってその山が舞台となった伝説を紹介しておこう。それは、バルバロッサと呼ばれる、皇帝フリードリヒ1世 (1122頃-1190) が、キフホイザー山の洞窟の中で従者とともに眠っており、いつの日か、帝国を救い、新たな栄華へと再び導くために目覚める、というものである。この伝説において語られる人物

² M. Frey (1780-1832), Heinrich Alois Praeger (1783-1854), Johann Philipp Schmidt (1779-1853), Friedrich Stein (1784-1809), Rueckbeil (?-?; fl. 1864) (Palmer 1980, 12).

は、カール大帝（747~748頃-814）やフリードリヒ2世（1194-1250）となることもあった。さらに、このように山の中で人間が姿を消し、その人物が死ぬこともなく、冥界で生き続けるという、神隠しのような伝説のモチーフは、ドイツに限らず、ヨーロッパ文化の中に様々な形で存在してきたのであった。

では、ここでオペラ《キフホイザー山》の配役とあらすじを確認されたい（【あらすじ2】別冊付録 p. 111-112 参照）。当該の物語り歌は、トビアスの農民の部屋が舞台となる第5場から、キフホイザー山の麓に場面転換された直後の第6場で、女門番の幽霊によって歌われる。第6場の描写は、1817年に出版された台本では次のように書かれている。「第6場。キフホイザー山のふもとの荒れた地帯。身の毛のよだつ音楽。古ドイツ風の民族衣装に身を包んだ、女門番が石窟の貯蔵庫の前に座っている」（Kotzebue 1816, 82）。場面転換の後は女門番だけが舞台上におり、モノログなどの台詞もなく、いきなり歌い出されるのがこの物語り歌である。

詩的分析

女門番のリートの歌詞は、4詩脚のヤンブスで書かれた12行1節からなる。脚韻は対韻と交差韻（aabbcdcdedef）で、男性的、女性的カデンツの両方を有している（下記【対訳1】）。

憐れで年老いた女門番が、300年の間、ある少女による救いを待ちながら、地下貯蔵庫の前に座っている、という内容の歌詞である。この物語り歌が、オペラ内でそれを歌う人物を描写していることは明白であるが、女門番はこの曲の中で“ich”ではなく“sie”、つまり三人称を用いて、客観的な出来事として自身の身の上を描写している。すなわち、この女門番が300年前から存在する幽霊であるため、これまでキフホイザー山に立ち入って怪奇現象を経験した人間たちの間で、怪談となって語り継がれている可能性は十分にあるだろう。ある時、女門番自身もその歌の存在を知り、自身を慰めるようにその歌を口ずさんでいる場面だと考えることができるかも知れない。実際に、この場面の後で、主人公のリースヒェンは宴の席でせがまれて、ある怪談を披露するのだが、その物語は、明確にこの女門番と結び付けられることはないにせよ、女門番の生前の姿や、300年間も山に幽霊として留まることになった出来事を、説得力のある前史として提示しているように思われる。このことについては、作劇法的分析と絡めてさらに詳細に後述する。

【対訳 1】

Lied der Schließerin

女門番のリート

op. 89-6

A. v. Kotzebue

Dreihundert Jahre sind veronnen,
Erlösung ist noch nicht gekommen.
Die Eule schreit, der Uhu krächzt,
die arme Seele weint und ächzt.
Wann wird ein Mägdlein sie erlösen,
die mit dem Buhlen einsam geht,
und der Gelegenheit zum Bösen,
trotz ihrem Herzen widersteht?
Es wird im Osten noch nicht heller,
es blüht und welkt der Rosmarin,
und immer sitzt vor ihrem Keller
die arme alte Schließerin.

300 年が過ぎ去ったが
いまだ救いはやって来ない。
ふくろうが鳴き、鷲ミミズクがガアガアと鳴く。
憐れな魂は涙を流し、うめく。
少女がその魂を救うのはいつなのか？
恋人と共に寂しく行き、
心に逆らい
悪事の機会に負けない少女が。
東の空はまだ暗く
ローズマリーが花開き、枯れる
そしてその地下室の前には
憐れで年老いた女門番がいつも座っている。

音楽的分析

ここからは、女門番のリートで語られる物語り歌が、どのように作曲されているかを分析する。マルシュナーはこの物語り歌を a-Moll、8 分の 6 拍子、ABA' 形式で作曲した（下記、【譜例 1】）。

7 小節の前奏の後、2 行を 1 フレーズとして、第 1・2 行と第 3・4 行で同じ旋律が繰り返される（A 部分）。第 12 小節の第 1 拍、すなわち 1 回目のフレーズの最後の言葉「**gekommen**」の箇所にはフェルマータが付され、2 つ目のフレーズに速やかに繋がらない。これにより、この物語り歌を歌っている女門番が「300 年が過ぎ去ったが、いまだ救いはやって来ない」という歌詞を歌いながら、改めて自身の身の上に思いを馳せた結果としての、諦念や絶望、自己憐憫などの心の機微を表現することができるだろう。ピアノ伴奏は、左手が 16 分音符によるオクターブの分散和音の連打を、右手は和音による歌唱旋律の補強を行っている。

B 部分では、第 5 - 7 行の途中「少女がその魂を救うのはいつなのか？ / 恋人と共に寂しく歩み、 / 機会に Wann wird ein Mägdlein sie erlösen, / die mit dem Buhlen einsam geht, / und der Gelegenheit zum」まで C-Dur に転調し、ピアノ伴奏の左手はアルペジオにその音型を変える。右手は g^2 から f^3 あるいは g^3 に

跳躍し順次下行する音型によって、歌唱旋律との掛け合いを2回行った後は歌唱旋律をなぞる。第22小節の「悪事の Bösen」という言葉から再び a-Moll に戻り、A´ 部分に至る。

第26小節からの A´ 部分では、最初の4小節間は A 部分と同様の旋律で始まり、伴奏も全く同じだが、第30小節からはコーダとなり、第11、12行が2回繰り返された後、8小節の後奏で終了する。

全てのフレーズがアウトタクトで始まることにより、各行末の言葉が音楽の1-3拍目に置かれ、この歌詞の脚韻が強調されている。一方で、この曲の歌唱旋律が最高音 g^2 に到達するのは、B 部分の「Gelegenheit」という言葉に対してであるが、1オクターブの上行から順次下行する音型が、第5行から一音ずつ上がっていった結果としての g^2 に到達している。

【譜例1】《キフホイザー山》第1幕第6番

26

Andantino.

Die Schliesserin.

Pianoforte

Nº 6. LIED.

a-Moll

Dreihun - dert Jah.re sind ver .. rennen, Er.lö . sung ist noch nicht ge . kommen. Die Ea. . . le

schreit, der U . hn krächzt, die ar. me See. le weint und ächt. Wann wird ein Mägdelein sie er. lö . send mit dem Böhlen ein. sam geht, und der Ge.

Ped. **C-Dur**

le - genheit zum Bö - sen, trotz ihrem Horzen wi - der - steht ?
 Es wird in O - sten noch nicht heller, es blüht und

a-Moll
 welkter Rosma - rin, und immer sitzt vor ihrem Keller die ar - me al - te Schliesserin, und immer sitzt vor ihrem Keller die ar - me al - te Schliesser.

Coda
 in .

(1834, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 71965)

作劇法的分析

この物語り歌が第6場で歌われることは既に述べたとおりであるが、これは全12場12曲で構成されているオペラ全体の中で、ちょうど中心に位置していることになる。また、オペラの始まりから第5場までは常にトビアスの部屋が舞台になっており、そこで歌われる第1曲から第5曲までは全てDurである³のに対して、この物語り歌は、初めてキフホイザー山の麓に舞台が変わった第6場で、初めてMollで歌われるのである。この物語り歌とそれが歌われる場面は、作品のタイトルでもある、オペラの物語の核心部分を提示し、ドラマに大きな動きを与えているのである。

この物語り歌を歌う人物である女門番もまた、ドラマの中で重要な役割を果たしている。というのも、彼女に分け隔てない優しさと純真さを示したリースヒェンに対し、女門番はワインを分け与えただけでなく、20年前にキフホイザー山で行方不明になった、リースヒェンの実父ハンスを送り返すことを約束するのである。その後、第11場において、ハンスはリースヒェンたちの前に登場し、オペラの筋は佳境を迎えることとなる。

このように、物語の重要な人物であるにも関わらず、女門番は当該の物語り歌しか歌わず、人物描写はほとんどなされない。第6場で物語り歌が歌われた後、第7場では、リースヒェンと会話を交わすものの、その際に女門番の境遇などが説明されることはなく、それ以降に再び女門番が登場する場面もない。そのため、女門番の人物描写はこの物語り歌によってのみ行われることになる。

この点について、ともすれば台本の不首尾が指摘されうるかも知れないが、ここで一つの可能性が提示されうるだろう。すなわち、当時の聴衆にとってこの女門番の存在は、とりわけ詳細に説明される必要がなかったという可能性である。本項の冒頭で確認したように、当時のドイツにおいて、キフホイザー山にまつわる伝説が一般に普及しており、コッツェブーの台本がマルシュナーを含め6人の作曲家によって作曲されていることから明らかのように、この題材は当時人気であった。そのような背景から、当時の観客にとっては、この女門番の幽霊の存在は容易に受け入れられるものであり、彼女の過去は詳細に語られる必要がなかったのだろう。

ちなみに、《キフホイザー山》の台本においては、女門番からワインを受け取ったリースヒェンとトエップフェルが、再びトビアス達のもとに戻った後の第10場で、リースヒェンがトビアスに幽霊話を話すように頼まれて、この伝説を以下のように披露している。

³ 第1曲：アリエッテ *Ariette* (A-Dur)、第2曲：小二重唱 *Duettino* (C-Dur)、第3曲：小三重唱 *Terzettino* (Es-Dur)、第4曲：アリア *Arie* (F-Dur)、第5曲：合唱付き酒宴歌 *Trinklied mit Chor* (C-Dur)。

昔々、キフホイザー山の上に立つ城に住む、一人の若い女がおりました。ある晩、彼女はバルコニーの上に立ち、花咲く茂みを見下ろして、横柄で自惚れが強いののでこう思いました。私はもっと美しく花咲いているわ、と。そこに、ずだ袋を持った、髭の長い一人の老人がバルコニーの下にやっついて、悲しげな歌を歌い、施しを乞いました。そこで女は布切れを一枚手に取り、その中に何かを包んで下に投げ落としました。老人は礼を言って、それを拾い上げました。しかし、彼が布を開いてみると、何とそこには石ころが一つ入っており、女は大きな笑い声をあげました。老人は非難するような眼差しで見上げ、その石を岩山の遥か向こうに投げながら言いました。お前がこの石を再び見つけるまで、お前に安らぎはないぞ、と。この言葉とともに老人は姿を消し、女はひどい恐怖に襲われました。朝早く、女はあらゆる岩の隙間を探しましたが、無駄でした。夏は暑く、秋は嵐が吹き荒れ、冬は寒かったが、女は毎朝、石を探しては徒労に終わるのでした。絶え間ない恐怖に苦しめられ、次第に生气を失って、息絶えるまで。それから既に400年が過ぎましたが、今でも深夜になると、女が岩山の間を彷徨っているのが見えるそうです。女は再び石を見つけられず、呻いているのです。

(Kotzebue 1816, 93f)

この山の怪談にも、死してなお、山の中を彷徨う女の幽霊が登場するが、女門番とは別の伝説のように思われる。いずれにせよ、キフホイザー山にまつわるこのような伝説は、19世紀前半当時に様々な形で語られ、人々の好奇心を刺激する物語であったようである。上記の伝説は、台本を見ても台詞として扱われており、実際にマルシュナーのオペラ創作に際しても付曲されていないため、物語り歌とはならなかった。

第2項 《吸血鬼 *Der Vampyr*》

続いて、オペラ《吸血鬼》の成立史とあらすじを概観しよう。

《吸血鬼》op. 42は1828年にライプツィヒで初演された、2幕構成の「大ロマン的オペラ *große romantische Oper*」(Waidelich 2004, 1141)である。マルシュナーは、3人目の妻マリアンネの兄であるヴォールブリュックとともに、当時流行していた「怪奇ロマン主義 *Schauerromantik*」の流れに乗って、吸血鬼を題材としたこのオペラを作ることを計画し、1827年の春から12月にかけて創作した。リントポイントナーによる同名のオペラが、マルシュナーの《吸血鬼》の初演年と同じ1828年にシュトゥットガルトで初演を迎えたことから、このような題材がドイツにおいていかに流行していたかが窺えるだろう。

文学における吸血鬼物語として、ポリドーリ John Polidori (1795-1821) の小説『吸血鬼 ある物語 *The Vampyre: A Tale*』はこの流行に強い影響を与えたとされている。「バイロン卿」として知られる、第6代バイロン男爵ジョージ・ゴードン・バイロン George Gordon Byron, 6th Baron Byron (1788-1824) の専属医兼旅の同伴者であったポリドーリは、1816年の夏にレマン湖に滞在していた。バイロン卿は、メアリー・ウルストンクラフト・ゴドウィン・シェリー Mary Wollstonecraft Godwin Shelley (1797-1851)、パーシー・ビッシュ・シェリー Percy Bysshe Shelley (1792-1822) とともに、戯れに新しい怪談を創作し、そこでバイロン卿によって創作された断片をもとに、ポリドーリは『吸血鬼』を創作、1819年に発表したのである。ポリドーリのこの小説は、ゴシック小説⁴として当時のイギリスにおける時流に乗り、大きな反響を呼んだ。例えば、リッター Heinrich Ludwig Ritter (生没年不明) はポリドーリのこの小説を改作しており、彼の戯曲『吸血鬼あるいは死んだ花嫁 *Der Vampir oder Die Totenbraut*』(1821)を通じて、吸血鬼の題材はドイツにおいても広く知られるようになった⁵。

ヴォールブリュックはオペラ《吸血鬼》のための台本の底本として、ポリドーリの『吸血鬼』を始め、シャルル・ノディエ Jean Charles Emmanuel Nodier (1780-1844) によってフランスの舞台のために翻案されたメロドラマ『吸血鬼 *Le Vmapire*』(1820) や、プランシェ James Robinson Planché (1796-1880) による翻案『吸血鬼 あるいは島の花嫁 *The Vampire; or The Bride of the Isles*』、リッターの上述の戯曲を取り入れた (Palmer 1980, 87f)。彼は自身の台本に、リッターの戯曲では3人だった使用人の

⁴ 18世紀後半から19世紀初頭にかけて英国で流行した一群の小説。ゴシック風の古城・寺院などを舞台に、超自然的な怪奇を描いた恐怖小説。

⁵ 1816年のレマン湖での、この作家たちの集いの際にメアリー・W・シェリーによって作られたのが、フランケンシュタインの物語であり、後に『フランケンシュタインあるいは現代のプロメテウス *Frankenstein or The Modern Prometheus*』(1818) というタイトルで、長編小説が出版されている。

役を一人追加することによって、悲劇の中の喜劇的な息抜きとして、酒宴歌を歌う男声四重唱の場面を作り出した。その一方で、ハイゲル Cäser Max Heigel (1783-1847) によって執筆された、リントパイントナーの《吸血鬼》の台本とは異なり、ヴォールブリュックは2人の乙女が無残に殺害される場面を残したため、マルシュナーの《吸血鬼》では、悲劇と喜劇というオペラの両側面が調和の中で描き出されている (Palmer 1980, 88)。

ここで、マルシュナーのオペラ《吸血鬼》の配役とあらすじを確認されたい (【あらすじ3】別冊付録 p. 1113-115 参照)。このオペラでマルシュナーは、「ヴェーバーまでは通例2人の個別の人物として描かれてきたものを、1人の人物に結合する技法」(Köhler 1994, 491) を用い、「心理的に自己分裂している主人公を創造」(Köhler 1994, 491) した。そして、善悪という一義的な基準では測ることのできない、深みのある性格を主人公に与え、その人物描写を大シェーナという場面で丹念に行っている。この場面については、本章第1節第1項で紹介したケーラーの先行研究において、以下のように指摘されている。

ただ、第14番の吸血鬼の語りは、独立した独唱場面として強調されうる。それは、この作品の劇的な重要点を形成している。レチタティーヴォ・アッコムパニヤートに基づき、マルシュナーはここで、あらゆる彼の表現方法を統合して、ライトモチーフ的に形成したオーケストラ言語を伴うアリオソ的朗唱という中間ジャンルをレチタティーヴォとシェーナから創り出し、それによってヴァーグナーの楽劇の決定的な基盤を創った。

(Köhler 1971, 462)

マルシュナーは《吸血鬼》において、オペラの主人公の人物描写を最も劇的に行う場で、アリオソ的朗唱という音楽的手段を用いていた。このことは、本論文第1章第2節で明らかにしたように、彼がオペラ《ハンス・ハイリング》の作曲に際し、「オペラにおいて、私はそもそも全ての喋る事やその様な物に完全に反対している」(Istel 1910, 806f) と述べていたことと繋がるだろう。

このオペラに現れる物語り歌、エミーのロマンツェは、第2幕第12番でエミーという少女によって歌われる。一人目の犠牲者であるヤンテの話が農民たちの間で話題になった後、エミーが「亡くなった祖母が、吸血鬼についての古いおとぎ話をよく聞かせてくれたわ」と言う。周りの人々が聞きたがると、エミーは「でも、もう真っ暗だわ」と拒むが、スクロップが「だからいいんじゃないか！そう

いった物語は、暗闇の中で一番良く聞こえるのさ。」と促すと、エミーはこのロマンツェを歌い始めるのである (Wohlbrück n.d., 61-66)。

詩的分析

ここからは、エミーのロマンツェを詩の構造や内容という観点から分析してみよう。

まず、この詩は4および3詩脚のヤンプスの韻律による13行5節からなり、節の前半では、bがaを抱擁する抱擁韻を含む3連韻(abaab)を、後半では対韻を踏んでおり(ccddeeff)、第8-9、12-13行のみアクセントを持たない女性的カデンツ、他の行は全て、アクセントをもつ男性的カデンツである(下記【対訳2】)。

詩に登場する人物は、娘、母、青白い男(吸血鬼)である。母親の警告を聞かずに吸血鬼に魅了され、最後には少女自身も吸血鬼になってしまう、という物語で、第1-4節は娘と母の対話形式で物語が進展していく。各節の冒頭2行は、母に青白い男の話をする娘の台詞であり、わずか2行の台詞ではあるが、節を追うごとに吸血鬼に魅了されていく娘の様子が明確に描写されている。第3行以下は、娘の台詞に反応して、危機感を抱き警告する母の台詞である。その中でも、第12-13行「神よ、地上の我らをお守りください/いつか彼と(彼女と)同じ目に遭わないように。 *Bewahr' uns Gott auf Erden / ihm (ihr) jemals gleich zu werden*」は、全ての節に現れるリフレインとなっている。

第5節は幾つかの点で、それまでの節とは異なっている。まず、この最終節では、娘はとうとう吸血鬼の犠牲者となってしまうのだが、その物語の結末は語り手の視点から客観的に語られるのである。また、それまでの節では、娘と母によって語り進められていた現在形の時制とは異なり、第5節では過去形が用いられ、娘が吸血鬼に惹かれ、殺されるという出来事が、すでに起こってしまった過去の出来事として扱われている。

また、第10-11行で語られる、「今や彼女自身が吸血鬼となって彷徨っている」という、この怪談のクライマックスに対して、「私を信じて *glaub' es mir*」という言葉が挿入されている点は、オペラにおける物語り歌ならではの二重構造を作り出しており、非常に特徴的である。この「私」とは、それまで一人称を用いていた娘や母ではなく、この物語り歌を歌っているエミー自身である。第1-4節では娘と母を演じていたエミーが、第5節では語り手の立場から物語を締めくくろうとするのだが、最終的にはエミーとしての自我が前面に出てくるのである。こうすることによって、5節からなる、この比較的長い物語り歌が、単なる挿入歌としてオペラの本筋から完全に切り離されることなく、曲の終わりに、「この吸血鬼の怪談を歌っているのが誰なのか」を観客に今一度思い出させ、よどみなく本筋に戻らせることを可能にしている。つまり、オペラにおける前提として、歌手は歌手自身として舞台上にいるのでは

なく、登場人物を演じている。その状態から、さらにオペラの中で物語り歌を歌うことによって、その登場人物が「物語り歌の中の登場人物」を演じる、というペルソナの二重構造が生まれるが、この曲の場合、第5節で敢えて「私を信じて」という一言を挿入することで、物語り歌を歌っている「私」が誰かという点に焦点が移り変わる。それにより、歌われている物語の内容と、それを歌っている人物の関係性が強く印象付けられるのである。

さらに、第5節のみに見られる点として、上述のリフレインに関しても言及したい。第1－4節では「いつか彼と同じ目に遭わないように」だった第13行目の歌詞が、第5節のみ「いつか彼女と同じ目に遭わないように」となっていることで、第4節までは忌まわしい存在として恐れられていたのは吸血鬼であったが、最後の第5節には、その犠牲となり吸血鬼となった娘が、恐怖の新たな対象として引き合いに出されており、吸血鬼の犠牲者が伝染するように増えていくものであることが示されている。一般の人間が吸血鬼になるというこの物語は、この物語り歌の後の第14番「大シェーナ」において明らかとなる、ルスヴン卿の過去をも暗示している。

【対訳2】

Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann

Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann
mit seelenlosem Blick.
Kind, sieh den bleichen Mann nicht an,
sonst ist es bald um dich getan,
weich' schnell von ihm zurück!
Schon manches Mägdlein jung und schön
tät ihm zu tief in's Auge seh'n,
mußt' es mit bitterm Qualen
und seinem Blut bezahlen,
denn still und heimlich sag' ich's dir:
der bleiche Mann ist ein Vampyr!
Bewahr' uns Gott auf Erden,
ihm jemals gleich zu werden.

見て、お母さん、あその青白い男を

op. 42-12 Wohlbrück

見て、お母さん、あその青白い男を
魂の抜けた眼差しの。
おまえ、その青白い男を見てはいけないよ、
さもないと、まもなくお前に災いが起こる、
あいつから速く離れなさい！
既に、若く美しい何人もの乙女たちが
あの男の瞳の深くを見てしまい、
むごい苦痛と血によって
贖わなければならなかった、
お前にそっと密かに教えましょう。
その青白い男は吸血鬼なのよ！
神よ、地上の我らをお守りください、
いつか同じ目に遭わないように。

Was, Mutter, tat der bleiche Mann?
Mir graust vor seinem Blick!
Kind, sieh den bleichen Mann nicht an,
viel Böses hat er schon getan,
drum traf ihn solch Geschick!
Und ob er längst gestorben nun,
kann er im Grabe doch nicht ruh'n,
er geht herum als bleiche,
lebend'ge grause Leiche,
denn still und heimlich sag' ich's dir:
der bleiche Mann ist ein Vampyr!
Bewahr' uns Gott auf Erden,
ihm jemals gleich zu werden.

Wie dauert mich der bleiche Mann,
wie traurig ist sein Blick!
Kind, sieh den bleichen Mann nicht an,
sonst ist es bald um dich getan,
weich' schnell von ihm zurück!
Er geht herum von Haus zu Haus,
sucht sich die schönsten Bräute aus,
zeigt eine sich gewogen,
so wird sie ausgesogen;
denn still und heimlich sag' ich's dir:
der bleiche Mann ist ein Vampyr!
Bewahr' uns Gott auf Erden,
ihm jemals gleich zu werden.

Er lacht mich an, der bleiche Mann
Und heitrer wird sein Blick.

お母さん、あの青白い男は何をしたの？
彼の眼差しはとても怖いわ！
おまえ、その青白い男を見てはいけないよ、
あいつは既に沢山の悪事をはたらいた、
それでそんな運命に見舞われた！
あいつはとっくに死んでいるのよ、
あいつは墓の中で憩う事も出来ず、
青白く恐ろしい、
生ける屍として歩き回っている、
お前にそっと密かに教えましょう。
その青白い男は吸血鬼なのよ！
神よ、地上の我らをお守りください、
いつか同じ目に遭わないように。

あの青白い男が何と可哀想なこと、
彼の眼差しの何と悲しげなこと！
おまえ、その青白い男を見てはいけないよ、
さもないと、まもなくお前に災いが起こる、
あいつから速く離れなさい！
あいつは家から家へ歩き回り、
最も美しい花嫁達を選び出す、
もし彼女が好意を示したなら、
吸い尽くされるのよ。
お前にそっと密かに教えましょう。
その青白い男は吸血鬼なのよ！
神よ、地上の我らをお守りください、
いつか同じ目に遭わないように。

あの青白い男は私に笑いかけている
そして彼の眼差しは明るいわ！

Kind, siehst du ihn noch immer an?
Weh mir! Es ist um dich getan!
Weich' schnell von ihm zurück!
Sein erster Blick, mit Todesschmerz
Durchzuckte er dein frommes Herz,
ach! Laß dadurch dich warnen,
sonst wird er dich umgarnen;
denn still und heimlich sag' ich's dir:
der bleiche Mann ist ein Vampyr!
Bewahr' uns Gott auf Erden,
ihm niemals gleich zu werden.

Das Mägdlein folgt dem bleichen Mann,
es lockte sie sein Blick,
hört nicht der Mutter Warnen an,
und bald war es um sie getan,
nie kehrte sie zurück;
ein Opfer ward sie seiner Lust;
mit blut'ger Spur an Hals und Brust
fand man den Leichnam wieder;
sie fuhr zur Hölle nieder!
nun geht sie selber, glaub' es mir,
herum als grausiger Vampyr!
Bewahr' uns Gott auf Erden,
ihr niemals gleich zu werden.

おまえ、まだあいつを見ているのかい？
おお悲しや！お前に災いが起こる！
あいつから早く離れなさい！
死の苦しみを孕んだあいつの最初の眼差しは、
お前の誠実な心を貫いた、
ああ！あれに用心なさい、
さもなければあいつはお前をたらし込むよ。
お前にそっと密かに教えましょう。
その青白い男は吸血鬼なのよ！
神よ、地上の我らをお守りください、
いつか同じ目に遭わないように。

乙女はその青白い男についていき、
彼の眼差しは彼女を惹きつけた、
母の警告に耳を傾けず、
まもなく彼女にそれは起こってしまった
そして彼女は二度と帰らなかった。
彼女は彼の快樂の犠牲となった。
首と胸に血の痕をつけて
その亡き骸は見つかった
彼女は地獄に落ちてしまった！
今や彼女自身が、私を信じて欲しいのだけど、
身の毛もよだつ吸血鬼として彷徨っている！
神よ、地上の我らをお守りください、
いつか同じ目に遭わないように。

音楽的分析

ここからは、エミーのロマンツェで語られる物語り歌が、どのように作曲されているかを分析する。

f-Moll、4分の4拍子、*Andante*、有節形式で作曲されている (Marschner 2009)。平行調 As-Dur への一時的な転調を含んでおり、物語の進行と曲中の調の変化は対応している。すなわち、陰鬱で残酷な物語は基本的に f-Moll で進行し、es-Moll, e-Moll, f-Moll, ges-Moll と半音階的に上昇する転調の中で (【譜例 2】)、テンポとディナーミクとともに次第に高められた緊張が、「あの青白い男は吸血鬼なのよ！ der bleiche Mann ist ein Vampyr!」という言葉で爆発する (【譜例 3】)。

【譜例 2】《吸血鬼》第 2 幕第 12 番 第 15-19 小節

Emmi
ihm zu tief in's Au - ge seh'n, muß' es mit bit - tern Quaa - len und sei - nem Blut be -
er im Gra - be doch nicht ruh'n; er geht her - um als blei - che, le - ben - dig grau - se
sich die schön - sten Bräu - te aus, zeigt ei - ne sich ge - wo - gen, so wird sie aus - ge -
- zuck - te er dein from - mes Herz. Ach, laß da - durch dich war - nen, sonst wird er dich um -
blut' - ger Spur an Hals und Brust fand man den Leich - nam wie - der, sie fuhr zur Höl - le

Chor
S
A
T
B

Vc.
Cb.

es-Moll e-Moll f-Moll

[arco] pp pizz.

(Marschner 2009, 61)

【譜例 3】《吸血鬼》第 2 幕第 12 番 第 20-24 小節

Emmi
- zah - len; denn still und heim - lich sag' ich's dir, der blei - che Mann ist ein Vam - pyr! Be -
Lei - che; denn still und heim - lich sag' ich's dir, der blei - che Mann ist ein Vam - pyr! Be -
- so - gen; denn still und heim - lich sag' ich's dir, der blei - che Mann ist ein Vam - pyr! Be -
- gar - nen; denn still und heim - lich sag' ich's dir, der blei - che Mann ist ein Vam - pyr! Be -
nie - der. Nun geht sie sel - ber, glaubt es mir. her - um als grau - - si - ger Vam - pyr! Be -

Chor
S
A
T
B

Vc.
Cb.

ges-Moll

[pp] arco f

(Marschner 2009, 62)

その後、祈りの言葉に際して音楽は2小節間のみ As-Dur に転じるのである。この祈りの言葉「神よ、地上の我らをお守りください／いつか彼と（彼女と）同じ目に遭わないように」の後に、調は再び f-Moll に戻り、合唱がこの祈りを繰り返す（【譜例4】）。

【譜例4】《吸血鬼》第2幕第12番 第25-29小節

25 *f* *p*

Emmv
- wahr' uns Gott auf Er - den, ihm* je - mals gleich zu wer - - - den."

Chor
S A
T B
V. 1.-4. Denn still und
V. 5. Nun geht sie
V. 1.-4. Denn still und heim-lich sag' ich's
V. 5. Nun geht sie sel-ber, glaubt es

Vc.
f **As-Dur** *p* [*p*] *pp* **f-Moll**

Cb.
f *p* [*p*]

* in V. 5: ihr 57 310

(Marschner 2009, 63)

この祈りの言葉は、前述の詩的分析で確認したようにリフレインであるため、第1－5節まで、エミーと合唱によって繰り返し歌われることになるのだが、物語り詩とリフレインの関係については、フランク Horst Joachim Frank が1993年の彼の著書『どのように詩を解釈するか？ *Wie interpretiere ich ein Gedicht?*』において、以下の様に述べている。

(リフレインが) 物語り民謡を起源とするのは明白である。合唱の先唱者が新しい詩行を手本として歌い、合唱はその都度、不変のリフレインによって応える。芸術歌曲においても、リフレインは結びつきながら不変でありつづけるものを表現する、つまり作品を貫く根本思想と根本感情である。

(Frank 1993, 35)

この引用はエミーのロマンツェに合致し、この物語り歌では各節においてリフレインが合唱によって歌われることで、道徳的な結論 (moralisches Fazit) として機能している。つまり、人の道から外れた吸血

鬼の陰惨な伝承を伝えた後に、「その様な存在にならないよう、神よ、お守りください」という、このオペラの結末にも通じる願いが歌われているのである。

作劇法的分析

この物語り歌は、エミーによって第2幕第12番で歌われ、この歌を歌った後、エミーはルスヴン卿によって誘惑され彼の2人目の犠牲者となる。エミーがこのロマンツェを歌っている時点で、観客はすでに吸血鬼の最初の犯行を目撃しており、この物語を歌う少女に、最初の犠牲者ヤンテのように、無惨な死が運命づけられていることを予感するのである。

上述の詩的分析の際にも指摘したように、当該のロマンツェにおいて、エミーが「私を信じて」と発言した瞬間に、物語られている怪談の世界から、「現実」であるオペラの世界へと観客を引き戻すメタフィクショナルな効果が生まれる。つまり、語り手エミーと語られる物語の関係性は完全には切り離されず、物語り歌の最終節に観客を「この吸血鬼の歌を歌っているのは、エミーという娘である」という認識に今一度、立ち戻らせるのである。そして物語の顛末を知ったとき、観客は「この物語と語り手は関連しているのではないか」、「この物語は語り手の運命を暗示しているのではないか」と勘付く。それ故に、この歌の後に吸血鬼であるルスヴン卿が舞台に登場すると、観客は「ああ、やはり次はこの娘が犠牲者になるのか」という確信を抱き、期待にも似た緊張感とともに「語り手の死」というこの歌の終着点を見守るのだ。

このオペラに登場し、ルスヴン卿に狙われる3人の少女のうち、エミーのエピソードにおいて、最も詳細に吸血鬼の犯行の手口が描かれている。すなわち、第13番のルスヴン、エミー、ジョージの三重唱および第16番のルスヴン、エミーの二重唱において、ルスヴンが標的となったエミーを呼び出して独りにさせ、言葉巧みに誘惑、懐柔し、犯行現場に連れて行くまでの様子が明らかになるのである。しかし、このような吸血鬼の行動が詳細に描かれている一方で、前述の通り、彼は単なる悪役としては描かれていない。エミーのロマンツェが歌われ、彼女の運命が示唆された後、第14番大シェーナでは、ルスヴンが生まれながらの吸血鬼ではなく、誓いを破ったことで吸血鬼となり、愛する家族をも手にかけてしまった過去が語られる。それにより、彼もまた運命に翻弄された憐れな存在であることが観客に強く印象付けられることとなる。それとは対照的に、上述のとおり、その前後に置かれた第13番の三重唱や第14番の二重唱で、花婿からルスヴンへと移っていくエミーの気持ちが描かれていく。第12番の物語り歌までに描写されていた、この少女の誠実さや「神よ、お守りください」と歌った敬虔さは損なわれ、死という形で待ち受ける彼女の運命は、その悲劇性よりも官能性が強調されるのである。

当該のエミーのロマンツェに代表されるように、オペラにおける物語り歌に見られる特徴の一つとして、音楽的に簡素である様に意図的に作曲されているという点が指摘されうる。オペラの本筋の中に突然現れる物語り歌は、多くが「既存・既知の歌」として歌われるため、当時の農民が口ずさむに相応しい、簡素・素朴なものでなければならない。登場人物の感情の高まりの結果として自ずから発生したアリアや重唱、あるいは独白や登場人物同士の会話であるレチタティーヴォと同じ様に作曲しては、「物語り歌」としてのリアリティに欠けてしまう。その為、有節歌曲として作曲される事が多いオペラにおける物語り歌では、音画技法や動機労作、言葉に合わせた歌唱・伴奏声部の音型の変化などはほとんど見られないのである。

第3項 《ハンス・ハイリング *Hans Heiling*》

《ハンス・ハイリング》op. 80 は、序幕付きの3幕からなるロマン的オペラで、台本作家はデフリエントである。マルシュナーがハノーファーの宮廷楽長としての職務を開始した約7か月後の1831年7月、『ハンス・ハイリング』というタイトルの台本が匿名で彼の下に届けられる。その4年前には既に台本は完成しており、デフリエントは元々、友人であったメンデルスゾーンに台本を提供する予定であった。しかし、作曲家が創作意欲を示さなかったため、匿名でマルシュナーに送ったという経緯がある。ヴォールブリュック家と同様、デフリエント家は、ソプラノ歌手ヴィルヘルミーネ・シュレーダー・デフリエント *Wilhelmine Schröder-Devrient* (1804-1860) に代表されるように、演劇的才能をもつ人物を多数輩出した家系であり、エドゥアルト・デフリエントはバリトン歌手としてツェルターのもとで学び、1819年にベルリン宮廷オペラに就職している。

デフリエントのオペラ台本の原典について考察してみよう。ボヘミアには元来、『ハンス・ハイリング』民間伝承があり、今日でもカールスバート⁶の南、アイヒとエルボーゲンの間にあるエーガー溪谷には、伝説の登場人物であるハンス・ハイリングの名を由来とした、「ハンス・ハイリング岩 *Hans Heilings Felsen*」と呼ばれる岩層がある。カールスバートはその土地柄、多くの作家や芸術家も訪れており、この地で療養している際に、ハンス・ハイリング伝説を知った者は多かつただろう。ハンス・ハイリングにまつわる伝説を執筆している代表的な作家としては、C. H. シュピース *Christian Heinrich Spieß* (1755-1799)、グリム兄弟 *Jacob Grimm* (1785-1863)、*Wilhelm Grimm* (1786-1859)、T. ケルナー *Theodor Körner* (1791-1813)、L. ベヒシュタイン *Ludwig Bechstein* (1801-1860) などが挙げられるが、

⁶ チェコ・ボヘミア西部にある、世界的に有名な温泉地。チェコ名は、カルロヴィ・ヴァリ。

デフリエントの台本が1827年には完成していた事を考えると、原典の可能性としてはベヒシュタインの『ハンス・ハイリング岩 *Hans Heilings Felsen*』(1853)のみが除外される(由上 2013, 22)。

Palmerの先行研究では、数少ない資料と題材から可能な限り、デフリエントの台本の原典の立証が試みられ、ハンス・ハイリングにまつわる様々な伝説や文学的記述が、内容によって3つのグループに分類された結果、デフリエントがいくつかのハイリング伝説から最も劇的に機能する要素を取り出し、一つの物語に練り上げたと推測している(Palmer 1980, 136)。筆者の修士論文においては、上記の諸伝説の中で、デフリエントの『ハンス・ハイリング』と基本構想に最も共通点がある、ケルナーの『ハンス・ハイリング岩』を比較検証し、デフリエントの作劇法の特徴を明らかにした(由上 2013, 33-40)。

台本をマルシュナーに送った後も、作曲家とデフリエントは書簡で密に意見を交わし、マルシュナーは1831-32年にオペラ《ハンス・ハイリング》を作曲し、1833年にベルリンの王立歌劇場にて初演を迎えた。その際にタイトル・ロールを演じたのは台本作家自身であった。

《ハンス・ハイリング》の配役とあらすじについては、第1章第2節で既に示しているためここでは省略する。《ハンス・ハイリング》における3曲の物語り歌は、序幕を除く第1-3幕でそれぞれ1曲ずつ歌われる。

第1幕では、コンラートが村祭りの際に、農民たちの前で実話として歌う、合唱付きリートである。物語り歌の内容は、一人の娘がある伯爵と結婚するものの、後になって彼がコボルト⁷だったという秘密に気付く、というものである。

第2幕では、娘アンナの遅い帰りを自宅で待つ、ゲルトルーデが歌うメロドラマとリートである。物語り歌の内容は、食欲で冷酷なある一人の男が、夜の荒野に宝を掘り返しにやってきて、死者に絞殺されてしまう、というものである。

第3幕では、アンナとコンラートの結婚式の前に、村の鍛冶屋シュテファンが歌う、合唱付きリートである。物語り歌の内容は、結婚したい狩人が動物たちに、夫として妻とどう上手く付き合っていくべきか教を乞う、というものである。

詩的分析：コンラートの合唱付きリート

序幕付きの3幕からなるオペラ《ハンス・ハイリング》において、この物語り歌は、第1幕第7場という物語全体の前半で、アンナに想いを寄せるコンラートによって、農民たちの前で歌われる。

村祭りにやってきたコンラートは、シュテファン、ニクラスと乾杯する。シュテファンが、何か話し

⁷ Kobold・ドイツの民間信仰上のいたずら好きな小妖精。

てくれとニクラスに頼むと、ニクラスは「この間みたいに、小人とコボルトについて話そう」と答える。シュテファンが「夢に出てくるからやめろ」と言うと、コンラートは「地霊たちの何がそんなに怖いんだ？ あいつらは全く人間を嫌っていないよ、特にあいつらの雌たちは、すでに多くの人間をその愛で魅惑しているらしい」、「そうして生まれた子供は半分精霊で、半分人間なのだ」と話す。最後に、「十分に用心しきれないのも、本当のところだ。ゼッフアという女の身に起きたようにね。」と言うと、コンラートはこの物語り歌を歌い始めるのである。

第1幕第6番でコンラートが歌う合唱付きリートは、4詩脚のヤンプスによる8行3節からなり、脚韻は無韻の詩行を含み、対韻と、間投詞による半韻を含む3連韻を踏んでいる (aaxbbcc) が、第1節のみ、第3行の「aus」が第7-8行の「blau / Frau」と半韻を踏んでいる。行末のカデンツは全てアクセントを伴う男性的である (下記【対訳3】)。

詩に登場する人物は、娘、伯爵、求婚者たちである。すました愛らしい娘は求婚者たちのプロポーズを笑い飛ばすが、背の低い粹な伯爵が現れると、彼とすぐに結婚する。毎週金曜日になると、伯爵が自分の部屋に閉じこもることを不審に思った娘は、ある日鍵穴から部屋を覗く。すると、2指尺(約40センチメートル)の大きさの伯爵が、別の小人と踊っているのが見え、伯爵の正体がコボルトだったことが分かる。

各節は基本的に語り手の視点で物語が進められ、第1節と第2節の一部に娘の台詞を含む。各節の第6行には必ず「ヤッホー juchheisa」や「おやまあ oho」などの間投詞が挿入される。

【対訳3】

<p>Ein sprödes, allerliebste Kind</p> <p>Ein sprödes, allerliebste Kind Schlug jeden Antrag in den Wind, lacht' ihre Freier aus. Doch als ein schmuckes Gräflein kam, sie flugs sich ihn zum Manne nahm, juchheisa, hopsasa! Ihr Bursche bost⁸ euch grün und blau,</p>	<p>すました愛らしい娘は</p> <p>すました愛らしい娘は 全てのプロポーズを聞き流し、 彼女の求婚者を笑い飛ばす。 しかし粹で小さな伯爵が来た時、 彼女はすぐに彼を夫にした、 やあやあ、それぞれ！ 彼女の若者は君達に徹底的に気取って見せる、</p>	<p>op. 80-6</p> <p>Devrient</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------

⁸ bosen→posen→posieren と推察。

ich werde gnäd'ge Frau!

私は慈悲深い妻になるわ！

Da leckt sie denn und scharmuzirt,

そこで彼女はめかしこんで、色目を使い、

und brüstet sich und curtesirt,

気取って、言い寄り、

und putzt sich wie ein Pfau.

クジャクのように化粧をした。

Doch Freitags schliesst das Gräfelein

しかし小さな伯爵は毎週金曜、

Sich fest in seine Kammer ein,

自分の部屋に閉じこもった。

oho, oho, ei, ei!

おやおや、あれあれ！

Sie denkt: ei das ist doch curios,

彼女は思う。これはおかしいわ、

hier ist der Teufel los!

ここでは何かが起こっている！

Da guckt sie einst durch's Schlüsselloch,

そこで彼女は鍵穴からちょっと覗いたら、

sieht wie ihr Mann zwei Spannen hoch

2指尺の高さの彼女の夫が、

mit andern Zwergen tanzt.

別の小人と踊っているのを見た。

Mit kurzen Beinen, dickem Kopf,

短い脚、膨れた頭で、

springt der Herr Graf, der arme Tropf,

伯爵殿は飛び跳ねる、可哀想なやつ、

hophop, heisa, hophop!

ほいほい、さっさ、ほいほい！

Schlägt Burzelbäume⁹ flink voran,

急いでとんぼ返りした、

ein Kobold war ihr Mann!

コボルトが彼女の夫だったのだ！

音楽的分析：コンラートの合唱付きリート

この物語り歌は G-Dur、4分の4拍子、*Allegretto* で作曲された有節歌曲で、第1節にはアインザッツが2回設けられているのが特徴的である。すなわち、1回目のアインザッツは、2小節の短い前奏の後に来るが、農民たちが騒がしくしているために、中断される（【譜例5】）。その後、台詞役のニクラスが農民たちを黙らせて仕切り直すと、今度は5小節の前奏の後に2回目のアインザッツとなる。

⁹ ɾ Purzelbaum-とんぼ返り (einen Purzelbaum schlagen/ machen/ schießen-とんぼ返りをする)

【譜例5】《ハンス・ハイリング》第2幕第6番 第1-6小節

Allegretto. (♩ = 100) Konrad.

Konr. Ein sprö-des, al-ler-

Konr. (Die Bauern sind unruhig.) (Spricht) Ja, wenn Ihr nicht ruhig zuhören wollt—
lieb-stes Kind— (Niklas reckt sich in die Höh.)
Seid doch still da hinten,
hier giebt's was zu hören.

← 中断されるアインザッツ

(gleich weiter) *f a tempo*

(Marschner n.d. g, 81)

歌唱旋律の音型は、第1-2行では1オクターブの下行と半音階的上行からなり (【譜例6】)、第3-4行はこの音型の変形となる。

【譜例6】《ハンス・ハイリング》第2幕第6番 第10-15小節

10 Konrad.

1. Ein sprö-des, al-ler- lieb-stes Kind schling
2. Da leckt sie denn und schar-mu-zirt, und
3. Da guckt sie einst durch's Schlüs-sel-loch, sieht

13
j: - den An - trag in den Wind, lacht' ih - re Frei - er
brü - stet sich und eur - te - sirt, und putzt sich wie ein
wie ihr Mann zwei Span - nen hoch mit an - dern Zwer - gen

7681

(Marschner n.d. g, 81)

第5－8行は軽快に跳躍する非常にシラビックな8分音符の音型（【譜例7】）で、独唱のフレーズの終わりに重なるように、合唱による第6－8行の反復が始まり、第8行が倍の音価でさらに2回繰り返されるとき、独唱声部が8分音符の同音反復で第7－8行を重ねて歌う（【譜例8】）。

【譜例7】《ハンス・ハイリング》第2幕第6番 第20-25小節

20 Konrad.
Gräfleinkam, sie flugs sich ihn zum Män-ne nahm, juch-hei-sa hop-sa-sa! Ihr Bar-sche,
Grä-fe-lein sich fest in sei-ne Kammer ein, o - ho, o - ho, ei, ei, sie denkt ei
dickem Kopf, springt der Herr Graf, der ar-me Tropf, hop-hop, hei-sa, hophop! schlägt Bar-zel-

23 Konrad.
bost euch grün und blau, ich wer-de gnäd'-ge Frau, ja, ja, ich wer-de gnäd'-ge
das ist doch eu-rios, hier ist der Teu-fel los, ei, ei, hier ist der Teu-fel
bäu-me flink vor-an, ein Ko-bold war ihr Mann, ja, ja, ein Ko-bold war ihr

ev - - - seen - - - do fp

(Marschner n.d. g, 82)

【譜例8】《ハンス・ハイリング》第2幕第6番 第29-30小節

29 Konrad.
1. Ihr Bar-sche, bost euch grün und blau, ich wer-de gnäd'-ge, gnäd'-ge
2. O - ho, sie denkt ei, das ist doch eu-rios, hier ist der Teu-fel
3. Hop-hop, schlägt Bar-zel-bäu-me flink vor-an, ein Ko-bold war ihr

1. wer - de gnäd' - ge Frau, ja gnäd' - ge
2. ist der Teu - fel los, der Teu - fel
3. Ko - bold, ja ein Ko - bold war ihr

f f f f

(Marschner n.d. g, 83)

その後、前奏と全く同じ音楽で後奏が奏でられる。この物語り歌の伴奏は歌唱声部を和音で下支えするのみならず、歌唱旋律の休符を短い間奏で埋め、歌唱声部の最後の3小節である第29-31小節以外は、休みなく演奏されている。

作劇法的分析：コンラートの合唱付きリート

この物語り歌の前に台詞によって語られた地霊についての噂話や、この物語り歌の内容が、まさにハンス・ハイリングの正体を指していることは、序幕からオペラを観ている観客にとっては自明の理である。しかし、コンラート自身はこの時点ではハイリングの正体を知る由もなく、オペラの中で後に、ハイリングの正体が明かされ、波乱が待ち受けていることを、無自覚に暗示するのである。この物語り歌の音楽は、その語られる内容が暗示するものを Dur で描き出している。

この歌の後、ハイリング、アンナ、ゲルトルーデの3人が舞台上に登場し、コンラートとアンナの親しげな様子にハイリングが嫉妬したことをきっかけに、第1幕のフィナーレではハイリングとアンナの不和が明確に描き出される。当該の物語り歌を境に、ドラマはハイリングの絶望と挫折に向かって進展していくのである。

詩的分析：ゲルトルーデのメロドラマとリート

この物語り歌は、オペラの第2幕第12番で、森からゲルトルーデの小屋の居室に場面転換した直後に、ゲルトルーデによって独りで歌われるメロドラマとリートである（下記【対訳4】）。外が暗くなっても戻ってこない娘アンナの帰りを待つ、ゲルトルーデの不安が表現されているのだが、舞台上に聴者は存在しないため、聴き手の存在しない物語の叙述がここで行われているのである。ポスピシルが指摘するのは、ゲルトルーデが「虚構の相手との対話を想像の中で行うのではなく、特定の個人ではない相手役としてのバラードと対話を行う *ein Zwiegespräch mit einem fiktiven Partner nicht in ihrer Vorstellung, sondern mit der Ballade als einem unpersönlichen Gegenspieler führt.*」（Pospíšil 1998, 70）という点である。つまり、アンナの身にどんな災いが起こるだろうか、という彼女の不安がメロドラマ部分で述べられると、物語り歌自体が相手役として応じ、その不安に物語としての形を与えるのである。

【対訳 4】

Des Nachts wohl auf der Heide

真夜中の荒野には

op. 80-12

Devrient

Wo nur Annchen bleibt,
Es ist finstre Nacht,
und der Wind heult kalt über die Heide.
Wüßt' ich nicht, dass sie die Wege kennt,
mir wäre bange um sie.
Es ist auch kein Sternchen am Himmel,
Heihei! Das stürmt ja,
als wäre das wilde Heer los.
Wäre nur Anna erst da!
Ich sagte es gleich, es wäre heute
schon zu spät zur Base zu geh'n
der Weg ist zu weit.
Es hätte ja morgen sein können.
Des Nachts wohl auf der Heide
da brennt ein Flämmchen blau.
Wenn sie nur ohne Anfechtung
durch den Wald gekommen ist.
Ein geiziger, hartherziger Mann,
den Schatz zu heben kommt er an;
des Nachts wohl auf der Heide
da brennt ein Flämmchen blau.
Wie die Hunde in den Sturm heulen,
's ist schaurig kalt.
Und wie er gräbt, da steigt empor
ein bleiches Todtengeripp!
Still, raschelt es nicht an der Thür?
Nein, sie ist es noch nicht!

アンナはどこにいるの
もう夜も更けた
冷たい風が荒野に唸る。
帰り路を知っているのかしら
あの子を思うと不安でたまらない。
空にも星ひとつ見えず
まあ！嵐だわ
まるで死霊の群れのように
アンナ、帰って来て！
あれほど言ったのに
これから出歩くには遅すぎると
道のりは遠い。
明日でも良かったのに。
真夜中の荒野には
小さき炎が青白く燃える。
何事もなく
森を過ぎればよいのだけれど
ケチで冷酷な男が
宝を掘り起こしにやって来る、
真夜中の荒野には
小さき炎が青白く燃える。
犬の群れが嵐に吠え
身の毛もよだつ寒さ。
土を掘るとそこに
白骨が現れる！
静かに、扉の外で音がした？
違う、アンナじゃない！

Auf der Haide,
da brennt ein Flämmchen blau.
Du hörst nicht auf der Armen Noth,
drum würge ich dich jetzt zu Tod.
Des Nachts wohl auf der Haide,
da brennt ein Flämmchen.

荒野には
小さな炎が青白く燃える。
哀れな者の苦しみに耳を傾けぬなら
その首を絞めて死をもたらそう
真夜中の荒野には
小さき炎が燃える。

(広瀬大介 2013, 13)

この曲では、独白からよどみなくリートに移行し、数行歌われた後に再び独白によって中断されるなど、メロドラマ部分とリート部分が一つの曲として融合している。そのため、物語り歌であるリート部分のみを以下のように抽出した。

(summen)-----

Des Nachts wohl auf der Haide
da brennt ein Flämmchen blau.

Ein geiziger, hartherziger Mann,
den Schatz zu heben kommt er an;
des Nachts wohl auf der Haide
da brennt ein Flämmchen blau.

Und wie er gräbt, da steigt empor
ein bleiches Todtengeripp!
----- Auf der Haide,
da brennt ein Flämmchen blau.

Du hörst nicht auf der Armen Noth,
drum würge ich dich jetzt zu Tod.

Des Nachts wohl auf der Haide,
da brennt ein Flämmchen----

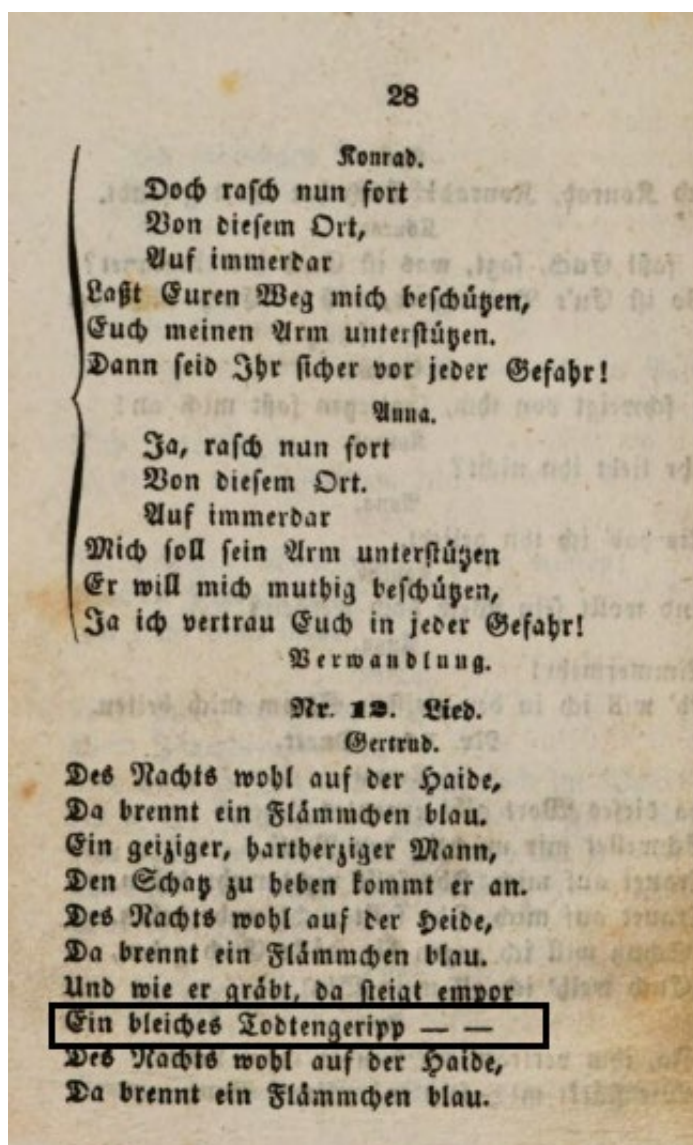
このように抽出すると、この物語り歌は4行4節からなるように見え、第1節に見える部分の冒頭2行はハミングによって歌われ、どのような歌詞が想定されるかは不明である。次の節の歌詞が物語の起点と見なしうることから、この最初のハミング部分の歌詞は、省略されていると考えるよりも、この歌がふと頭に浮かんだゲルトルーデが具体的な歌詞を思い出すことなく、まずは旋律のみをハミングで、いわば前奏として歌っていると考えられるだろう。そのため、この物語り歌の構成は4行3節であるといえる。

第2節第3行ならびに第3節第4行は、独白による中断のために歌われていないが、リフレイン部分であるため、歌詞は他の節の同行と同様に「Des Nachts wohl auf der Haide/ da brennt ein Flämmchen blau」であると推測される。韻律は4および3詩脚のヤンプスで、全く脚韻を踏まない第2節以外の脚韻は、aaxxの対韻と無韻からなる。ただし、1847年にフランツ社から出版された台本を見ると、この第2節第2行の「白骨¹⁰ Todtengeripp」という言葉の後にはダッシュが記されており、あたかも第1行の「empor」と韻を踏む単語が本来は設定されているのに、ゲルトルーデが絶句した結果、最後まで歌われなかったように演出するために、あえて無韻となっている演出が指摘できるだろう（下記、【図版1】）。当該の行の末尾の言葉が省略されていたとしても、いずれにせよ、各節の第1－2行は全てアクセントで終わる男性的カデンツを持っている。

詩に登場する人物は、一人の男と白骨の死者である。ケチで冷酷な男が、青白く燃える小さな炎が浮かぶ真夜中の荒野に、宝を掘り出しにやってくる。男が土を掘ると白骨の死者が現れ、男を絞殺してしまう。

¹⁰ この曲の歌詞の和訳は、広瀬大介に準じる。

【図版1】《ハンス・ハイリング》第2幕第12番



(1847, Bayerische Staatsbibliothek, L.eleg.m. 1060)

音楽的分析：ゲルトルーデのメロドラマとリート

cis-Moll、4分の4拍子、*Andante sostenuto*。リート部分は変奏有節形式である。コントラバスによる低音による半音階の下行音型から前奏が始まる（【譜例9】）。その後、チェロ、ファゴット、ヴィオラの順にこの半音階の音型が引き継がれ、陰鬱な11小節の前奏の後に、ゲルトルーデの9小節のメロドラマが始まる。

【譜例 9】《ハンス・ハイリング》第 2 幕第 12 番 第 1-6 小節

du was meinst; die Thür ist im Hintergrund. Gertrude sitzt mit dem Rocken in der Tiefe und spinnt.

Nº 12. Melodrama und Lied.
(Durch die ganze Nummer hört man den Wind saussen, aber nur an den bezeichneten Stellen stark.)

Andante sostenuto. ♩ = 52.

(Marschner n.d. e, 181)

第 22 小節でオーケストラによって物語り歌の旋律がチェロとファゴットによって先取りされた後、第 25 小節から歌唱声部によるリート部分が始まる。しかし、前述の詩的分析で確認したように、最初は歌詞ではなくハミングによって、この歌の特徴的な旋律である、3 度という狭い音域の順次上下行による単純な音型が歌われる（【譜例 10】）。その間にも 1 小節半のメロドラマが挿入され、独白部分と歌唱部分の細かい絡み合いによって、ゲルトルーデ自身の心に内生した不安が、彼女の記憶に眠っていたこの歌を徐々に引き出している様子が描かれている。

【譜例 10】《ハンス・ハイリング》第 2 幕第 12 番 第 23-26 小節

23 Ich sagte es ihr gleich, es wäre heut' schon zu spät zur Base zu gehn, der Weg ist zu weit!

(summend)
con bocca chiusa

„Es hätte ja Mor...

(Marschner n.d. e, 183)

第 31 小節のアウトタクトでようやく、第 3 - 4 行にあたるリフレインが歌詞で歌われる(【譜例 11】)。

【譜例 11】《ハンス・ハイリンク》第 2 幕第 12 番 第 28-32 小節

28 (summend)

Des Nachts wohl auf der Hal - - de, da brennt ein Flämmchen

(Marschner n.d. e, 183)

第 34 小節に再び 1 小節のメロドラマを挟み、第 35 小節から、この物語り歌の第 1 節第 1 行「ケチで冷酷な男が Ein geiziger, hartherziger Mann」が始まる。その後、第 1 節は中断されることなく、全 4 行が歌い進められ、犬の群れが嵐の中で吼えていることに反応する台詞によって、歌唱が 2 小節間中断された後、再び第 2 節第 1 行が歌い始められる。第 1 節の第 1 行とは異なり、ここでは第 1 行の行末の言葉に当てられた音が 8 分音符にとどまる。さらに、*cresc.*とともに第 2 行の言葉が休みなく続き、この曲の最高音 e^2 が置かれた「骸骨 Todtengeripp」という言葉に向かって上行するので、わずか 2 小節でこの曲のクライマックスが形成されるのである(【譜例 12】)。

【譜例 12】《ハンス・ハイリンク》第 2 幕第 12 番 第 42-44 小節

42 s'ist schaurig kalt' *cresc.*
 Und wie er gräbt, da steigt em-por ein blei - ches Tod-ten-ge-ripp!—

dim. *p* *cresc.* *fz* *fz* *fz*

(Marschner n.d. e, 185)

その後、2小節のメロドラマが挟まれ、第2節第3行と推測されるリフレインの途中「Auf der Haide, da brennt ein Flämmchen blau.」から再びリート部分が始まると、そのまま第3節が、リフレインの最後の言葉「blau」以外全て歌われる。これは、誰かがやってきた気配を感じたゲルトルーデが歌を中断し、メロドラマで「wer kommt da?」と台詞を言うためである。ここで、アンナに連れられたコンラートが登場し、この曲の最後の小節は、コンラートの台詞で終わるのである（【譜例 13】）。

【譜例 13】《ハンス・ハイリンク》第 2 幕第 12 番 第 56-59 小節

(Konrad trägt Anna herein.)
 G. kommt da? All' ihr Heiligen, was ist geschehn?
 Konrad. Erschreckt nicht, Mutter Gertrude, es ist ihr kein Leid geschehn.
 ↑コンラートの台詞で終曲となる。

f *dim.* *pp*

(Marschner n.d. g, 122)

作劇法的分析：ゲルトルーデのメロドラマとリート

この物語り歌は、場面の恐ろしい雰囲気と劇的緊張を次の場面まで効果的に引き延ばしている。というのも、この場面の前には、ハイリングの母である地霊の女王が森の中でアンナの前に姿を現し、ハイリングの出自についてアンナに明かしている。そのためアンナは、偶然通りがかったコンラートに介抱されるまで、大きな不安と恐怖に陥っている。そして、場面転換後にゲルトルーデによってこの物語り歌が歌われた直後、コンラートに連れられたアンナが帰宅して物語が進展する。そのため、アンナの姿が舞台上にない間も彼女の心情や置かれた状況が、彼女の母であるゲルトルーデによって、いわば第六感的に知覚され、この物語り歌を通してイメージされるのである。

本章第1節で取り上げたポスピシルの指摘のように、もしこの物語り歌が《吸血鬼》のエミーのロマンスのように、オペラの筋書きを具体的に暗示していたならば、むしろ、劇的緊張が弱められていただろう (Pospíšil 1998, 70)。オペラの筋と実質的な関連性を持たない物語り歌であるからこそ、その不確実性に観客の想像を掻き立てる余地を与えているのである。

また、この物語り歌と、それが結び付けられたメロドラマを通して、ゲルトルーデの人物描写が行われていることを付言しておきたい。《吸血鬼》におけると同様に、《ハンス・ハイリング》においても、地霊と人間の混血児である主人公ハイリングの葛藤が描かれているのだが、ゲルトルーデの唯一の独唱曲であるこの物語り歌によって、彼女の二面性もまた、ここで描き出されている。というのも、オペラの第1幕冒頭においてゲルトルーデは、ハイリングの財力に目がくらんで娘のアンナとの婚約を承諾した様子が描かれており、ハイリングを拒絶するアンナをたしなめ、事を収めようとしている打算的な姿が描かれている。しかし、当該の物語り歌とメロドラマからなる第2幕の第12番では、帰りの遅いアンナを心配し、骸骨や死といった不穏な言葉を用いて、アンナの置かれた状況を無意識に感じ取る母親の姿が描写されている。

詩的分析：シュテファンの合唱付きリート

第3幕第16番、シュテファンの合唱付きリートは、正体を暴かれて姿を消したハイリングの代わりに、コンラートとアンナの婚礼が行われようとしている場面で歌われる。シュテファンは教会に向かう参列を引き止め、コンラートに、「お前の古い狩りの歌に新しい歌詞を20番まで付けたんだ」と言って歌い聞かせるが、実際には3番までしか歌われない。

前述のコンラートの合唱付きリートと同様、この歌にも間投詞が挿入されているが、台本によってそ

の言葉自体や行数が異なる¹¹うえ、間投詞が他の行と韻を踏むなどの韻律上の意味を持っていない。そのため、ここでは、1827年のブライトコプフ&ヘルテル版¹²に依拠し、間投詞は1行とすることを断っておく。すると、この歌は4詩脚のヤンブスからなる7行3節で構成されていることになり、無韻の行を含む aaxbbcc の対韻を踏み、全ての行が男性的カデンツを持っている（下記【対訳5】）。一見すると、xXxxXxxXxX/ xXxxXxXxX といいこの詩の韻律はアウフタクト付きの4詩脚のダクテュルス（Xxx）にも似ているが、以下のようにフランクに依拠するならば、4詩脚のヤンブスと見なしうるだろう。

「その大衆性に相応しく、4詩脚のヤンブスは必ずしも厳格に1音節の弱音部ではなく、2音節の弱音部によっても時折満たされる（例えば、x X x x X x X x X *Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?* Goethe）。」

(Frank 1993, 111)

詩に登場する人物は、狩人、熊、アナグマである。結婚を計画している狩人が森に入り、動物たちを呼び寄せて、結婚生活での振る舞い方について相談する。熊は自らを夫としてのお手本だと言い、妻のそばでは鈍感でいて、年中ぶつぶつ言うことだ、と助言する。次に狩人は、どうやったら妻に満足して生活できるか、とアナグマに相談する。するとアナグマは、出来る限り長く、しっかり寝て、何も見聞きしなければ、妻の前で安らぎと平和を得られる、と答えるのである。

¹¹ 1827年のライブツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社版では、多くの言葉が削除され1～2行に省略されている（Devrient 1827, 511f）。1847年のミュンヘンのフランツ社版でも同様に、多くの言葉が削除され省略されている（Devrient 1847, 38f）。1895年のライブツィヒのレクラム社版では、歌われるとおりの間投詞が全て台本に記載されている。

¹² マルシュナーが匿名のデフリエントから台本を受け取ったのは、この台本の出版より後の1831年であり、デフリエントと書簡を交わしながら、このオペラを成立させたことは第1章第2節でも確認したとおりである。しかしながら、1827年のこの台本と、マルシュナーが作曲したオペラとしての《ハンス・ハイリング》の台本の内容に大きな変化がなかったことから、ここでは、1827年の台本を取り上げる。

【対訳 5】

Es wollte vor Zeiten ein Jäger frein

昔、結婚しようとした狩人が

op. 80-16

Devrient

Es wollte vor Zeiten ein Jäger frein,
er zog in den grünen Wald hinein.
Baubau! Baubau! Trara!
Er lockte das hohe und niedere Wild,
die Männchen und Weibchen im grünen Gefild,
„ihr lieben Gesellen, ach rathet mir fein,
wie muss mein Betragen im Ehestand sein?“

昔、結婚しようとした狩人が、
緑の森に入ってしまった。
バウバウ！バウバウ！トゥララ！
彼はどの獲物も呼び寄せた、
緑の野原の雄も雌も。
「愛しい君達よ、僕に勧めてくれ、
結婚生活で僕はどの振る舞うべきか？」

Der Jäger zuerst zu dem Bären trat,
„du zottiger Petz gieb mir guten Rath“!
Baubau! Baubau! Trara!
Da brummte der Bär: „siehe mich nur an,
bin ich nicht ein Muster als Ehemann?
Denn dickfellig muss man bei Weibern sein,
und brummen und brummen Jahr aus, Jahr ein.“

狩人は最初に熊のところに行った。
「君、毛むくじゃらの熊よ、僕にいい助言をくれ！」
バウバウ！バウバウ！トゥララ！
そこで熊はつぶやいた「僕を見る、
夫としてお手本じゃないかい？
妻のそばでは鈍感でなければならない、
そして毎年ぶつぶつ言うんだ。」

Der Jäger trieb auch einen Dachs aus dem Bau:
„Wie leb‘ ich zufrieden mit meiner Frau?
Baubau! Baubau! Trara!
Da gähnte der Dachs und strich sich den Wanst,
„ach schlafe so lang‘ und so fest du kannst,
denn nur wenn man weder hört noch sieht,
hat man vor Weibern Ruh‘ und Fried‘.“

狩人はアナグマも巣穴から追い出した、
「私はどうやったら妻に満足して生活できるか？」
バウバウ！バウバウ！トゥララ！
そこでアナグマは欠伸をし、太鼓腹を撫でた、
「ああ、出来る限り長くしっかり寝るんだ、
何故なら、見も聞きもしない時だけ、
妻の前で安らぎと平和を得られるからな。」

音楽的分析：シュテファンの合唱付きリート

Es-Dur、8分の6拍子、*Vivo*による、有節形式で作曲されている。ホルンとトランペットによって8分音符の分散和音による軽快な前奏が始まる（【譜例 14】）。

【譜例 14】《ハンス・ハイリング》第2幕第16番 第1-8小節

Nº 16. Lied mit Chor.

(Stichwort für den Dirigenten.)
1. Stephan: Halt dal Meinst du, wir hätten um nichts und wieder nichts hier gewartet?
2. Stephan: Ein paar Reime wenigstens, es kommen so hübsche Ansiehungen dria vor. Nun frisch!

Vivo.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corno I. II. in Es.

Corno III. IV. in Es.

Trombe in Es.

Trombone I. II. III.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Stephan.

Soprano ed Alto.

Tenore.

Basso.

CHOR.

Violoncello e Basso.

(Marschner n.d. e, 245)

木管楽器、弦楽器が交代して現れ、第 13 小節のアウフタクトから歌唱が始まると、伴奏は和音を 1 拍目、4 拍目でのみ奏する。第 20 小節からの間投詞による歌詞は、前奏に現れたような分散和音による跳躍音型で歌われ、オーケストラが和音で補強する中、フルートとクラリネットは歌唱旋律を木霊のように繰り返す（【譜例 15】）。

【譜例 15】《ハンス・ハイリング》第 2 幕第 16 番 第 19-27 小節

Wald hin-ein,
gu - ten Rath!
mel - ner Frau!

Bau, bau, bau, hallo, tra - ra, bau, bau, hetz, hetz, hal-lo, tra - ra, bau, bau, bau, bau, bau!

Er lock-te das ho-he und nied - re
Da brumnte der Bär, sieh mich nur
Da gähnte der Dachs und strich sich den

Vcello, *fp*
Basso, *fp*

Edition Peters. 7682

(Marschner n.d. e, 246)

第 26 小節のアウトタクトで再び歌詞による歌唱が始まる。第 38 小節のアウトタクトで間投詞による歌詞が始まると、第 40 小節から農民の合唱がこれに加わる。シュテファンの独唱と合唱のバス声部が基本的に同一の旋律を歌うが、一部ポリフォニックな声部の構成が見られる。

作劇法的分析：シュテファンの合唱付きリート

第 3 幕の冒頭は、ハイリングのメロドラマ、シェーナと地霊の合唱付きの復讐の aria によって幕開けとなっており、場面転換して、農民の結婚行進曲が奏でられた後に、このシュテファンの物語り歌が歌われることになる。それまでの非常に重苦しく深刻な場面の強い印象を一旦打ち消し、その後の婚礼の喜ばしく、賑々しい場面へと滑らかに移行させるために、このシュテファンの滑稽な物語り歌によって、場面に流れる雰囲気転換が行われ、劇的なコントラストが作り出されている。

また、この物語り歌の第 2 節が歌われたあと、ゲルトルーデとシュテファンの短い会話が挿入される

ため、曲は中断される（【図版2】）。その後、すぐに第3節が前奏なしで歌われたところで、コンラートやゲルトルーデ達によって「もういいでしょう。神父様をあんまり長くお待たせできないから。」と、打ち切られる形で曲が終了する。この物語り歌をめぐる人物達のやりとりによって、バス・ブッフオとしてのシュテファンの性格が遺憾なく描写されることになる。

【図版2】《ハンス・ハイリング》第3幕第16番 第2節の歌唱の後に挿入される会話

Nach der 2. Strophe.

Gertrude. Nun, das sind mir saubre Lehren am Hochzeitstage.

Stephan. Beim sechsten Reime kommts noch besser.

[Konrad. Nun denn, nachher.

Stephan. Warum nicht gar!]

Jetzt folgt der dritte Vers ohne Vorspiel, darauf im Dialoge weiter.

(Marschner n.d. g, 165)

第4項 《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝 *Kaiser Adolph von Nassau*》

《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》op. 130は、ラウ Heribert Rau (1813-1876)の台本による、4幕からなる「大オペラ *große Oper*」である。ラウはフランクフルト・アム・マインに生まれ、ハイデルベルク大学で神学と宗教学を学んだ。1849年にシュトゥットガルトの説教者の職に任命され、マンハイムでも同様の職を得るが、彼の自由信仰的な著述が原因で解雇され、執筆業に専念するために故郷に戻った後は、オッフエンバッハ・アム・マインに没した。

マルシュナーは作曲に着手してから6か月後の1844年10月3日¹³ (Palmer 1980, 155)にオペラを完成させたが、ハノーファーで上演することが出来なかったため、依頼のあったドレスデンの王立宮廷歌劇場にて、1845年1月5日 (Münzer 1901, 60)に初演を迎えることとなった。その手配や指揮をしたのは当時宮廷楽長を務めていた、ヴァーグナーであったとされているが (Fischer 1918, 170)、Palmerは先行研究において「おそらく、当時、舞台監督長であったエドゥアルト・デフリエントのほうで、この件で尽力しただろう」 (Palmer 1980, 155)と推察している。ノイマンはこのオペラについて、「非常に価値が高く、効果の高い曲を多く有しているが、その台本は、わずかにしか興味を起こさせ

¹³ Neumannによると、1844年9月 (Neumann 1854, 36)。

ないものであった」(Neumann 1854, 37) と指摘している。このことについて、ミュンツァーもまた、「《エトナ城》よりもさらに貧弱な作品」と指摘しており、ドイツ人作家がオペラ台本を書く事ができない、とマルシュナー自身が嘆いていたにも関わらず、このような台本に作曲したことについて、奇妙と表現している (Münzer 1901, 61)。しかしながら、この時期のマルシュナーがフランスのグランド・オペラへの接近を視野に入れていたことが考えられ、英雄や歴史を題材とした高貴で優雅な作品を創作するために相応しい台本として、この『アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝』が選ばれたことが推察されるだろう。

また、初演年の 1845 年に出版された、作曲家自身による編曲のピアノ編曲版楽譜 (Marschner ca. 1845) を見ると、オペラ内のレチタティーヴォに分数による番号が振られている (【図版 3】)。ケーラーによって「その際に注目すべきは、分数を用いた番号付けによって徴候が現れている、朗読的な部分の独立である。」(Köhler 1971, 461) と指摘されているように、マルシュナーはこのオペラにおいて、レチタティーヴォを半ば独立した曲とみなし、伝統的な声楽作法の閉じられた形式を拡大させることで、通作オペラへの発展を目指した (Köhler 1971, 462) のである。

【図版 3】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》目次

2ter ACT.	
5.	Ave Maria. Chord der Nonnen. (Sopr. u. Alti.) Ave Maria.
5½ 6	Recit. u. N ^o 6. Romanze. (Sopran.) Einstens nach der Väter Schloss
6½ 7	Recit. u. N ^o 7. Cavatine. (Sopran.) O sage doch der Luft.
7½ 8	Recit. u. N ^o 8. Duett. (Sopr. u. Tenor.) Dem Schicksal musst Du dich.

(1845, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 111580, p. 1)

タイトル・ロールである、アドルフ・フォン・ナッサウ Adolph von Nassau (1250-1298) は、1277 年にナッサウ伯となり、王権の強化を嫌った選帝侯らの支持によって、1292 年に神聖ローマ皇帝に選ばれた。しかし、領地拡大を積極的に行ったアドルフはドイツ諸侯からの反発を招き、1298 年に廃位されたのち、同年ゲルハイムの戦いにおいて戦死している。

ここで、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》の配役とあらすじを確認されたい (【あらすじ 4】別冊付録 p. 116-118 参照)。

イマーギナによる物語り歌は第2幕第6番において歌われる。修道院に身を寄せている、皇帝の恋人イマーギナが、幼馴染である女子修道院長から「貴女は何故そんなに苦悩しているの」と聞かれ、皇帝に即位する以前のアドルフとの出会いについて語る場面で歌われる。アドルフが皇帝に選ばれた事により、イマーギナは政治的な理由から彼女の親類によって修道院に移され、更には他の男と婚約させられてしまう。物語り歌の内容は、叙情的自我「Ich」が、ある青年と出会って恋に落ちたが、彼が即位したことで離ればなれになってしまった、という内容である。

ミュンツァーは、イマーギナが第3幕で毒を塗られたバラの芳香によって狂い、第4幕でアドルフの傍らで命を落とすために、マイヤベーアのオペラ《アフリカの女》におけるセリカ¹⁴の先駆者と見なしうることに指摘している。(Münzer 1901, 61)

詩的分析

4および3詩脚のトロヘウスによって書かれた、8行3節の物語り歌である(下記【対訳6】)。脚韻は半韻を含む交差韻(ababcdcd)および半韻を含む抱擁韻と交差韻(abcabcdad)を踏み、各行が男性的カデンツで終わっている。

本論文で取り上げた、マルシュナーのオペラにおける物語り歌のうち、当該のロマンツェの韻律のみが、ヤンプスではないという点は特筆すべきである。ブラッカート Blackert は著書『ドイツ語の韻律の根本的特徴 *Grundzüge der deutschen Metrik*』の中で、トロヘウスの韻律の性格について以下のように述べている。

落ち着いた朗らかさ、真剣さ、そして憂鬱さがこの詩形を特徴づけている。(中略) 2詩脚のトロヘウスと3詩脚のトロヘウスは、落ち着いた、快活な動きを表現することに、非常に素晴らしく適している。これらの韻脚は不完全でも完全韻脚でもありうる。

(Blackert 1848, 29)

まさに、4および3詩脚のトロヘウスによって書かれているイマーギナのロマンツェは、落ち着いた朗らかさを表現している。既存のおとぎ話や怪談としてオペラの中で歌われた、エミーのロマンツェやゲ

¹⁴ マイヤベーアのオペラ《アフリカの女 *L'Africaine*》(1865年初演)のヒロイン。毒の芳香を放つマンスニールの花の香りを吸って自害する。

ルトルーデのリート等と異なり、イマーギナのロマンツェは自身の過去を語る物語り歌である。イマーギナ自身が高貴な家柄の出自であることから、素朴な民謡を連想させるヤンプスの韻律ではなく、この韻律が用いられていることが考えられる。これに加えて、フランクもまたトロヘウスの韻律がロマン派の時代において連想させたものについて述べている。

ロマン派の経過とともに、4詩脚のトロヘウスは、「スペインのロマンツェ詩」として、歌曲やバラードのための最も好まれた韻律の一つとなった、厳密に言うと、交差韻の（時折、単に半韻だけの）4行詩節において特に好まれた。

(Frank 1993, 110)

イマーギナのロマンツェは上述の引用のとおり、専ら交差韻によって構成されており、部分的に半韻も含んでいる。マルシュナーのオペラにおける他の物語り歌の多くが、ヤンプスの韻律によって書かれている一方で、このロマンツェのような韻律もまた、当時の物語詩の典型であったと言えるだろう。

詩の内容は、イマーギナの過去を物語っている。彼女が先祖の城の近くの森で狩りをしていた際に、お供とはぐれて迷子になったところを、一人の美しい狩人によって助けられる。イマーギナはその青年と一目で恋に落ちたが、天命によって二人の愛の絆は引き裂かれてしまう、というものである。物語の中で明確に説明されていないが、第3節第7－8行「王冠は私たちの愛の絆を／二つに割いた。 Eine Krone riss den Bund/ unsrer Liebe entzwei.」という表現から、その青年、すなわちアドルフが王位に就いたことによって、二人の関係が引き裂かれたことが理解できる。

【対訳6】

Imaginas Romanze

イマーギナのロマンツェ

op. 130 -6

Heribert Rau

Einstens nah der Väter Schloß,

昔、ご先祖様の城近くの

jagt ich in dem Hain,

林で私は狩りをしていた。

da, verirrt vom Jägertroß,

そこで、お供からはぐれてしまい

sah ich mich allein.

私は迷子になった事に気付いた。

Abend naht, von Angst erfasst

夜が近付き、不安に襲われて

sucht ich mir den Pfad

私は自分の道を探した

als ein schöner Jägersmann
plötzlich zu mir trat.

そこに、一人の美しい狩人が
突然私の方にやってきた。

Und der Jüngling ritterlich
leitet mich zurück,
fleht beim Scheiden minniglich
nur um einen Blick.

そしてその若者は、騎士道にかなった事に
元の場所へ導いてくれた。
別れに際して、焦がれる様に懇願した
ただ一目だけ、と。

Doch als Aug in Aug sich traf
war's um mich geschehn,
wachend sah ich wie im Schlaf
ihn nur vor mir stehn.

しかし、目と目が合った途端
私はすっかりおかしくなってしまった、
目を覚ましなが、夢の中にいる様に
私のすぐ目の前に立つ彼を見た。

Heiße Liebe flammte nun
mir durch Mark und Bein
senkte durch die Augen sich
tief ins Herz hinein.
Doch der Himmel wollte nicht,
dass ich glücklich sei.
Eine Krone riss den Bund
unsrer Lieb entzwei.

今や熱い愛が燃え上がり
私を心底から揺り動かす
その瞳を通じて
心の奥深くまで入り込んでいた。
しかし、天は望んでいなかった、
私が幸せになる事を。
王冠は私たちの愛の絆を
二つに割いた。

音楽的分析

Ges-Dur、8分の6拍子、*Andantino quasi Allegretto*。これまで検証した物語り歌との比較において、変奏有節形式という、単純な音楽の繰り返しから脱却し、歌詞の内容に応じて音楽が変化している点、歌唱音域が高声向きの fis^1 (ges^1) $-\text{b}^2$ である点、そして、メリスマ的な付曲が多く見られる点から、歌手に歌唱技術を要求するところが大きい曲であることが理解できる。

この曲の直前に置かれた、女子修道院長とのレチタティーヴォによる対話の最後の3小節で、Ges-Durのドミナントとトニックが奏され、それがロマンツェの前奏として機能している(【譜例16】、【譜例17】)。

【譜例 16】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第2場第5^{1/2}番 第14-17小節

14
klagt, das tödtlich andem Herz mir nagt.
Andante.
loco
Ges: V₇ Op. 200
I² V₇

(1845, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 111580, p. 69)

【譜例 17】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第2幕第6番 第1-4小節

No. 6. ROMANZE.
Andante quasi Allegretto.
Einstern, nah der Vierter Schloss jagt ich in dem
p.
Op.

(1845, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 111580, p. 70)

ロマンツェの第1節は、伴奏音型も単純であり、第6行までは歌唱旋律を和音で下支えするのみである。第7行「Als ein schöner Jägersmann」からは、第1、2ヴァイオリンとヴィオラの伴奏音型がトレモロに変化し、イマーギナとアドルフの出会いを回想した瞬間に感情が揺さぶられるイマーギナの心の動きが伴奏に現れている（【譜例 18】）。

【譜例 18】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第 2 幕第 6 番 第 12-17 小節

(n.d., Sächsische Landesbibliothek—Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.4838-F-505, p. 303)

第 2 節からは第 1 ヴァイオリンが 16 分音符の分散和音を奏で、ただの昔話として語り始めた第 1 節よりも、語っているイマーギナ的心情が入り込み、その心の動きが現れている（【譜例 19】）。

【譜例 19】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第 2 幕第 6 番 第 24-29 小節

(n.d., Sächsische Landesbibliothek—Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.4838-F-505, p. 305)

その後、2 回歌われる第 7 行「目を覚ましながら、夢の中のように Wachend sah ich wie im Schlaf」の歌唱旋律では、いずれも前打音による装飾が付されることで、彼女の軽やかな胸の高鳴りが表現されている（【譜例 20】）。

【譜例 20】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第 2 幕第 6 番 第 40-41 小節

(1845, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 111580, p. 71)

第 46 小節のアウトタクトで第 3 節第 1 行「今や熱い愛が燃え上がり Heiße Liebe flammte nun」が始まると、第 1、2 ヴァイオリンとヴィオラは再びトレモロを奏で、イマーギナの心の躍動がより強く描かれる（【譜例 21】）。

【譜例 21】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第 2 幕第 6 番 第 42-47 小節

(n.d., Sächsische Landesbibliothek—Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.4838-F-505, p. 308)

第 61 小節のアウトタクトからコーダとなり、第 3 節第 7－8 行「王冠は私たちの愛の絆を／二つに割いた。 Eine Krone riss den Bund/ unsrer Liebe entzwei.」が繰り返される。その際、第 63 小節および第 68 小節に現れる「Lieb 愛」という言葉に、それぞれ a^2 と as^2 が当てられ、フレーズの頂点を形成している。第 60 小節で響いている Ges-Dur のトニックの des 音は cis へと読み替えられ、第 61 小節の G-Dur のドミナントから、第 62 小節の Ges-Dur の主和音の第 2 転回形（譜面上は fis-ais-cis だが、ges-b-des と読み替え）、第 63 小節のドッペルドミナントの根音省略による減七（譜面上は c-dis-fis-a だが、c-es-ges-bes と読み替え）、第 64 小節の主和音の第 2 転回形（同上）へと続く。この和音進行の上で 1 回目の歌詞が

歌われているのであるが、トニックの響きは現れず、音楽は解決しないままである。そして、和声は第 65 小節の G-Dur のドミナントから、第 68 小節の Ges-Dur のサブドミナント、第 69 小節のドミナント、第 70 小節のトニックへと進行していき、2 回目の歌詞が歌われる。最後の言葉「entzwei」はアクセントに即して des^2 から ges^2 へと上行し、愛が二つに引き裂かれたことが最後に印象付けられる。この言葉が置かれた第 70 小節で I 度の和音が響き、第 60 小節から続いたコーダはようやく和声的に解決する。

第 62 小節の Ges-Dur の主和音の第 2 転回形から、第 69 小節のドミナントまで和声的機能が引き延ばされる中で、Ges-Dur と G-Dur の半音階的転調によって、調が細やかに揺れ動いている。このように、トニック、ドミナントといった機能と声の枠組みに収まりつつも、その中で半音階的な転調によって機能と声的調性に揺らぎをもたらす手法は、ロマン派前半の特徴的な和声進行であると言えるだろう（【**譜例 22**】）。

【譜例 22】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第 2 幕第 6 番 第 57-74 小節

57 **Coda**
 Him-mel woll - te nicht dass ich glück - - lich sei, ei - ne

61
 Kro - ne riss den Bund unsrer Lieb - ent - zwei, ei - ne

65
 Kro - ne riss den Bund un - srer Lieb'

69
 ent - zwei!

72

200

(1845, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 111580, p. 73)

作劇法的分析

イマーギナのロマンツェは、このオペラのヒロインであるイマーギナが、第2幕で初めて舞台上に登場し、女子修道院長とのレチタティーヴォによる対話の後に歌われる、彼女の最初の独唱曲である。このオペラが「大オペラ」と題されていることから推察できるように、この作品における対話は、全てレチタティーヴォによって歌い進められる。

この物語り歌で彼女が語るのは、自身の過去である。女子修道院長から苦悩の理由を問われたイマーギナは、皇帝に即位する以前のアドルフとの出会いについて語る。自身の過去を物語として語る手法は、《キフホイザー山》の女門番のリートでも見られたが、当該の物語り歌の場合は、一人称で歌われている。昔話として語り始めたものの、当時の感情を思い起こすにつれて、自身が置かれている現在の状況との差に心が揺れ動き、その悲痛な想いが溢れてしまう様子は、物語り歌の枠組みから溶け出し、自らの感情を歌い上げるアリア的なものへの接近を見せている。

さらにこの歌は、第3幕のフィナーレにおいても、イマーギナによって歌われることとなる。それは、ゲルハルトとゲロルセックが和解の証として偽って渡した、黄金のバラの毒の香りによって、イマーギナの気が触れた後のことである。アドルフ皇帝が現れ、最愛の人の変わり果てた様子を目にして驚き、嘆いていると、イマーギナはこの物語り歌を歌い始めるのである（【譜例 23】）。歌われるのは第1節の歌詞のみで、第2幕で歌われた時の様な歌詞の繰り返しは見られない。また、第3行「*da, verirrt vom Jägertross*」までは第2幕のロマンツェと同じ歌唱旋律だが、第4行「*sah ich mich allein.*」以降は第2節の旋律が用いられている。8分音符や16分音符の和音による途切れ途切れの伴奏や、*string.*、*ritard.*、*riten.*が2小節足らずで入れ替わる、極端なアゴーギクの変化によって、イマーギナの様子が尋常ではないことが音楽的に表現されている。

気が触れてもなお、イマーギナが思い出すものは、幸せだったころの二人の出会いの物語であった。第2幕で修道院に身を寄せているときも、第3幕フィナーレでアドルフの政敵の謀略に際しても、この物語り歌が歌われるとき彼女は常に不幸であり、ただ穏やかな幸せを望んだ彼女の健気さと、それが報われない悲劇的な運命のコントラストが、この物語り歌によって際立って描かれている。

【譜例 23】《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》第 3 幕フィナーレ 第 107-128 小節

107 *Andante.* Imagina. (wahnsinnig flüchtig.)

Einsteus — nah der Vü - ter Schloss, jagt' — ich in dem Hain, da, ver -

112 *string.*

irrt vom Jä - ger - tross sah — ich mich al - lein. Abend naht, von Angst er - fasst such' ich

118 *ritard. - - string. - - riten.*

Steg und Pfad, als ein junger, schöner Jä - gersmann, plötzlich plötzlich vor mich

124 Adolph.

Gerechter Gott, trat. Armes Kind! die hol - de See - le hüllt nun ein des Wahnsinns Nacht!

Tenori.

CHOR. Armes Kind! Armes Kind! die hol - de See - le hüllt nun ein des Wahnsinns, des Wahnsinns Nacht!

Bassi.

Armes Kind! Armes Kind! die hol - de See - le hüllt nun ein des Wahnsinns, des Wahnsinns Nacht!

pp

Ped.

200

(1845, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 111580, p. 186)

第4節 オペラにおける物語り歌

前節でマルシュナーの4作のオペラから6曲の物語り歌を、詩的、音楽的、作劇法的観点から分析した結果、それぞれの観点から以下の様な特徴が確認できた。

第1項 詩的特徴

1) 韻律

まず、詩的特徴として指摘できるのは、マルシュナーのオペラにおける物語り歌の詩の殆どが、4詩脚のヤンブスという韻律で書かれていたということである。例外は、4および3詩脚のトロヘウスの韻律で書かれた、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナのロマンツェのみだった。

【表1】マルシュナーの物語り歌の韻律

op.	曲名	オペラ（初演年）	支配的な韻律
89-6	Lied der Schließerin	<i>Der Kyffhäuser Berg</i> (1822)	4-hebiger Jambus
42-12	Emmys Romanze	<i>Der Vampyr</i> (1828)	4-hebiger Jambus
80-6	Konrads Lied mit Chor	<i>Hans Heiling</i> (1833)	4-hebiger Jambus
80-12	Gertrudes Melodram und Lied	dito	4-hebiger Jambus
80-16	Stephans Lied mit Chor	dito	4-hebiger Jambus
130-6	Imaginas Romanze	<i>Kaiser Adolph von Nassau</i> (1845)	4-sowie 3-hebiger Trochäus

(筆者作成)

以下にフランクが述べているように、4詩脚のヤンブスとは、バラードなどと呼ばれた物語り詩に多く見られる韻律であり、オペラにおける物語り歌の歌詞も、物語り詩として意図的にこの韻律を用いて書かれたと考えられるだろう。

ドイツ語による、まとまりのある、落ち着いた文体の文章は主に、アクセントのない単音節の語（冠詞、代名詞、接続詞、前置詞）で始まるので、ヤンブスの詩は特に、物語った

り観察したりする詩に適している。

(Frank 1993, 26)

このように、マルシュナーのオペラにおける多くの物語り歌が、主にヤンブスの詩脚で書かれていることは、物語り詩としての典型的な特徴であることが理解されうるだろう。

このヤンブスへの明確な傾向は、他の作曲家たちのオペラにおける物語り歌においても確認できた。この場合、マルシュナーのオペラと同一の言語、すなわちドイツ語で書かれている歌詞のみが、マルシュナーの物語り歌に用いられた韻律と正確に比較されうるため、本章第2節で取り上げた作品の中では、ヴァーグナーの《妖精》におけるゲルノートのロマンツェ、そして《さまよえるオランダ人》におけるゼンタのバラードが対象となるが、ゲルノートのロマンツェは4および3詩脚のヤンブスの韻律によって、ゼンタのバラードは各節の冒頭4行が4詩脚のヤンブスの韻律によって書かれていた。

同時代の他のドイツ・オペラに見られる物語り歌にも目を向けるならば、ヴェーバーの《魔弾の射手》におけるエンヒェンのロマンツェ〈昔、亡くなった伯母が *Einst träumte meiner sel'gen Base*〉の冒頭4行 (Kind 1822, 15) や、ロルツィングの《ウンディーネ》におけるキューレボルのロマンツェ〈ある貧しい漁師の夫婦が海辺に住んでいた *Es wohnt' am Seegestade*〉もまた、3および4詩脚のヤンブスの韻律で書かれている (Lortzing 1845, 22f)。

エンヒェンのロマンツェやゼンタのバラードにおいて、冒頭の韻律のみがヤンブスで書かれている理由として、いずれの人物も、物語を落ち着いて語っているのがこの部分のみであることが考えられる。エンヒェンのロマンツェの場合、アガーテの気を紛らわすために歌い始めた物語り歌であるため、冒頭4行は語り手として落ち着いた口調を保っているが、物語のクライマックスに向けて緊張感を増すために喘ぐように語る様子が、2詩脚のヤンブスで途切れ途切れに書かれた詩行からも理解できるだろう。ゼンタのバラードにおいても同様に、語っている物語に自身が次第に飲み込まれ、最後には「私によって貴方は救われるべきなのよ！」という決意に至っていることから、語り手として淡々と物語を語っているのは、各節の冒頭4行のみであることが分かる。

ここで、脚韻という観点から、マルシュナーの物語り歌に確認された傾向にも言及したい。それは、対韻の使用と、歌詞の内容に応じた脚韻の変化である。

マルシュナーの6曲の物語り歌のうち、対韻を用いて書かれているのは、《アドルフ・フォン・

ナッサウ皇帝》のイマーギナのロマンツェ以外の5曲であった。そのうち、《ハンス・ハイリング》における全3曲、すなわち、コンラートの合唱付きリート（無韻、半韻を含む）、ゲルトルーデのメロドラマとリート（無韻を含む）、そしてシュテファンの合唱付きリート（無韻）は対韻のみで書かれていた。

【表2】 マルシュナーの物語り歌の脚韻

op.	曲名	オペラ（初演年）	第1節の脚韻パターン
89-6	Lied der Schließerin	<i>Der Kyffhäuser Berg</i> (1822)	aabbcdcddefef
42-12	Emmys Romanze	<i>Der Vampyr</i> (1828)	abaabccddeeff
80-6	Konrads Lied mit Chor	<i>Hans Heiling</i> (1833)	aaxbb(b)cc
80-12	Gertrudes Melodram und Lied	dito	aaxx
80-16	Stephans Lied mit Chor	dito	aaxbbcc
130-6	Imaginas Romanze	<i>Kaiser Adolph von Nassau</i> (1845)	abab(c)d(c)d

（筆者作成）

このように概観すると、オペラにおける各曲の扱いと脚韻に一定の関連性が見えてくる。すなわち、最も簡単な脚韻のパターンである対韻が用いられている5曲は、オペラにおいて昔話、民謡、噂話などの伝承的内容をもつ物語として扱われており、唯一の例外であるイマーギナのロマンツェは、自身の過去を語る物語である、という差異が存在しているのだ。女門番のリートもまた、自身の境遇を語る物語り歌ではあるが、前節で考察したように、この人物が三人称を用いて歌っていることや、キフホイザー山の伝説の存在から鑑みて、民謡などの既存の歌として歌われているものと見なすことができるだろう。

その前提のもとに、さらに詳細に各曲の歌詞の内容と脚韻の関係を観察したところ、対韻とその他の脚韻の組み合わせによって構成されている、女門番のリートとエミーのロマンツェに、次のような共通点が見られた。

女門番のリートの場合、音楽的にはABA⁺形式のA部分にあたる、物語り歌の冒頭4行はaabbの対韻を踏んでおり、ここでは女門番が淡々と物語を語っている。しかし、歌い進めるうちに彼女の情緒が次第に動き、平行調のC-Durに転調する中間のB部分から脚韻はcdcdの交差韻とな

るのである。その後、物語り歌の冒頭と同様の旋律が再び現れ、調も a-Moll に戻るが（A´部分）、脚韻は efef の交差韻を保ったまま、コーダへと至る。

エミーのロマンツェの場合、各節の冒頭 5 行は抱擁韻を含む 3 連韻であり、この時の歌詞の内容は、青白い男に興味を示す娘と、それに対して警告をする母の対話となっている。脚韻が対韻に変化する第 6 行からは、「何故、青白い男を見てはいけないのか」という根拠として、母によって吸血鬼の逸話が説明される。女門番のリートにおける脚韻の順序とは異なり、変化のある脚韻が、冒頭に置かれた人物の会話部分に対して用いられ、より単純なパターンである対韻は、より語りの性格が強い後半部分に用いられていることになる。

この曲においても、脚韻のパターンの変化が音楽的な変化と関連している。第 5 行までは、弦楽器などの一部の楽器によって 8 分音符の和音が 1 拍目だけ奏されるという、極めて簡素な伴奏であるが、第 6 行からはフルートやクラリネットも加わり、オーケストラ伴奏の厚みが増すとともに、ヴァイオリンが歌唱旋律をなぞるなど、より旋律的な伴奏へと変化し、この曲の頂点へ向かって音楽的な盛り上がりを形成していく。つまり、より複雑な脚韻が用いられた冒頭の人物の台詞、いわば、感情を伴う言葉に対しては非常に簡素な伴奏が奏され、他方、吸血鬼のエピソードが対韻によって語られる部分は、音楽的に色彩を増し、劇的緊張感が高まっていく、という現象が起きていることが指摘されうるのである。

2) リフレイン

次に、物語り歌の歌詞とリフレインの関係に着目したい。《吸血鬼》におけるエミーのロマンツェは歌詞にリフレインを有しているが、これは物語り歌に対してどのように作用しているのだろうか。物語り詩とリフレインの関係について、フランクは以下の様に述べている。

（リフレインが）物語り民謡を起源とするのは明白である。合唱の先唱者が新しい詩行を手本として歌い、合唱はその都度、不変のリフレインによって応える。芸術歌曲においても、リフレインは結びつきながら不変でありつづけるものを表現する。つまり作品を貫く根本思想と根本感情である。

(Frank 1993, 35)

この言述からは、リフレインが物語的内容の詩をもつ民謡から発祥し、そこでは、節によって歌詞の異なる詩行を歌う先唱者と、リフレインによってそれに呼応する合唱がいたことが分かる。

このような詩の構造は、エミーのロマンツェにまさに合致しており、この物語り歌の各節でエミーによって、人の道から外れた吸血鬼の陰惨な物語が伝えられた後に、合唱によってリフレインが歌われている。そして、そのリフレインは「その様な存在にならないよう、神よ、お守りください」という、オペラの結末にも通じる願いが道徳的な結論を表現しているのである。

他の作曲家の物語り歌に敷衍するならば、《白衣の婦人》におけるジェニーのバラードや、《さまよえるオランダ人》におけるゼンタのバラードに、合唱によるリフレインの歌唱が確認できた。ジェニーのバラードの場合、10行3節で出来ている歌詞の各節の第8-10行「気をつけろ！気をつけろ！／白衣の婦人がお前たちを聞いているぞ、／白衣の婦人がお前たちを見ているぞ *gebt wohl Acht! gebt wohl Acht! / die weiße Dame kann euch hören, / die weiße Dame sieht euch an.*」がリフレインとなっており、ジェニーによって歌われた後、彼女の夫のディクソンと合唱が加わっている（*Boieldieu ca. 1890, 48f, 50f, 52f*）。

ゼンタのバラードの場合、第2節から合唱が加わり、祈りの動機が始まる第11行第2節「ああ、青白い船乗りよ、貴方が見つけられますように！ *Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden!*」は、第1節「ああ、青白い船乗りよ、貴方はいつになったら、見つけるの？ *Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, es finden?*」と歌詞がわずかに異なるため、厳密なリフレインは第12-13行「天に祈りましょう、間もなく／一人の女が彼に操を立てることを！ *Betet zum Himmel, dass bald / ein Weib Treue ihm halt'!*」のみであると判断できる。この歌詞こそが、Frankが述べたように、リフレインが示す「作品を貫く根本思想と根本感情」（Frank 1993, 35）であることに疑問の余地はなく、また、エミーのロマンツェと同様に、ここでもオペラ全体の結末に通じる願いが歌われているのである。

マルシュナーのオペラにおける、合唱のリフレインを伴う物語り歌としては、他に《ハンス・ハイリング》におけるシュテファンの合唱付きリートを挙げるができるが、エミーのロマンツェをはじめとした、上述の3曲におけるリフレインとは異なる様相を見せている。つまり、シュテファンの合唱付きリートの場合、リフレインは間投詞のみで構成されており、いかなる思想、結論も内包していないのである。また、《ハンス・ハイリング》におけるコンラートの合唱付きリートの場合、確かに合唱が各節で加わるものの、歌われる部分は各節の最後の2行の反復であるため、節によって歌詞が異なり、リフレインとは見なせない。

このように、物語り歌において合唱が加わる時、歌われる内容は様々であり、リフレインであった場合には、オペラ全体に関わる結論や願いが表現されている例も見られた。しかしなが

ら、オペラにおいて物語り歌に加わる存在は、必ずしも合唱ではないことを断っておく。これについては、独唱者以外の人物が物語り歌に加わるという現象自体が有する作劇法的な意図の検証と併せて、第3項「作劇法的特徴」で後述する。

第2項 音楽的特徴

ここからは、物語り歌の音楽的特徴について論じていく。前節で行った音楽的分析の結果を、調、拍子、作曲形式の項目から下表にまとめた。この表が示すように、画一的で明確な共通点は見られなかったものの、拍子に関しては4分の4拍子ならびに8分の6拍子が用いられる傾向が確認できた。

1) 作曲形式

作曲形式の点では、有節、変奏有節、ABA¹形式といった比較的素朴な形式が用いられ、通作形式の物語り歌は存在しなかった。有節形式で作曲されているのはエミーのロマンツェ、コンラートの合唱付きリート、シュテファン²の合唱付きリートの3曲である。

ゲルトルーデのメロドラマとリート、およびイマーギナのロマンツェは、変奏有節形式で作曲されている。ゲルトルーデの曲に関しては、物語り歌になっているリート部分のみを取り出して分析したところ、各節の歌唱旋律はほとんど同一である中で第2節のみ、「白骨¹ ein bleiches Totdengeripp」という言葉に対して、この歌曲における最高音 e²が当てられており、この歌唱旋律の上行によって、ゲルトルーデの不安と緊張が頂点に達したことが表現されている。

イマーギナのロマンツェは、3節からなる変奏有節歌曲であり、第1節で歌われた旋律から次第に変奏され逸脱していく事で、彼女の内に秘めていた想いが記憶とともに溢れていく様子が音楽的に表現されている。

¹ 広瀬大介訳に依拠する。

【表 3】 マルシュナーのオペラにおける物語り歌の調、拍子、作曲形式

op.	Titel	Oper (Uraufführung)	Tonart. Takt	Kompositorische Form
89-6	Lied (Die Schließerin)	Der Kyffhäuser Berg (1822)	a-Moll. 6/8	ABA'
42-12	Romanze (Emmy)	Der Vampyr (1828)	f-Moll. 4/4	Strophenlied
80-6	Lied mit Chor (Konrad)	Hans Heiling (1833)	G-Dur. 4/4	Strophenlied
80-12	Melodram und Lied (Gertrude)	dito	cis-Moll. 4/4	Variiertes Strophenlied
80-16	Lied mit Chor (Stephan)	dito	Es-Dur. 6/8	Strophenlied
130-6	Romanze (Imagina)	Kaiser Adolph von Nassau (1845)	Ges-Dur. 6/8	Variiertes Strophenlied

2) 歌唱音域

歌唱音域の点では、独唱曲を有する3人の人物、すなわち、《吸血鬼》のエミー、《ハンス・ハイリング》のコンラート、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナのうち、エミーとコンラートが歌う物語り歌に関しては、彼らの独唱曲と比較して、低い音域で作曲されていることが指摘できる。たとえば《吸血鬼》のエミーの場合、彼女が歌うアリエッテの最高音は a^2 であるが、ロマンツェでは f^2 に留まっている。《ハンス・ハイリング》のコンラートもまた、アリアにおいては g^2 と as^2 を何度も出しているが、合唱付きリートでは g^2 に至るのはわずか2回だけである。

また、多くの物語り歌がシラビックに、かつ比較的狭い音域の中で作曲されており、歌詞を明瞭に観客に語り伝えるという点に重点が置かれた声楽書法が用いられていることが分かる。

3) 調関係

オペラにおける物語り歌の音楽的特徴として、マルシュナーのみならず、他作曲家の作品においても、平行調や同主調への Dur-Moll 間の転調が確認できた。本章第2節で挙げた作品からは

4作全てが、マルシュナーの作品からは、《キフホイザー山》の女門番のリートと《吸血鬼》のエミーのロマンツェが該当していた。平行調や同主調などの近親調における長調・短調間の転調は、広く音楽全般に見られるものではあるが、第2章第2節でも言及したように、NGの「ロマンツェ」においても指摘されている特徴である。

《白衣の婦人》のジェニーのバラードでは、**b-Moll** から平行調 **Des-Dur** への転調と、リフレイン部分では **b-Moll** から同主調 **B-Dur** への転調が用いられていた。《フラ・ディアヴォロ》のツェルリーナのロマンツェでも、**G-Dur** から同主調 **g-Moll** への転調、《妖精》のゲルノートのロマンツェでは、**e-Moll** から平行調 **G-Dur** への転調、《さまよえるオランダ人》のゼンタのバラードでは、**g-Moll** から平行調 **B-Dur** への転調が確認できた。

マルシュナーの作品では、女門番のリートにおいて、**a-Moll** から **ABA'**形式に従って **B** 部分で平行調の **C-Dur** への転調が行われており、同時に歌詞もまた、憐れな魂を救う少女の出現に言及している。300年という長い年月の中で諦念や絶望を抱きながらも、自らを救う少女の存在への微かな希望が胸に蘇る、その一瞬の変化が音楽的に表現されていると考えることができるだろう。

また、エミーのロマンツェにおいても、エミーだけが歌う1回目の「神よ、地上の我らをお守りください」という祈りの言葉に際して **f-Moll** から平行調 **As-Dur** へと転調していた。これらの **Dur-Moll** 間の転調が、単に当時の作曲形式的な慣習に従って行われただけではなく、歌詞の内容や歌っている人物の感情の動きに反応するものであることが指摘できるだろう。このように、伝統的な近親調の範囲に留まる転調がありながらも、同曲において半音階的転調が見られる点もマルシュナーの音楽の特徴の一つである。

他方、転調を含まない物語り歌は、調が固定されることによって、オペラの特定の場にふさわしい雰囲気や明確に形成する、あるいは、音楽的なコントラストをもたらす機能を果たす場合がある。この機能については次項で詳述するが、例えば、《ハンス・ハイリング》のゲルトルーデのメロドラマとリートは常に **cis-Moll** に、同オペラのコンラートの合唱付きリートは **G-Dur**、同じくシュテファンの合唱付きリートも常に **Es-Dur** に留まっている。

前節で考察したように、コンラートのリートは、オペラの中で後に起こる波乱を暗示するものであるが、歌っている本人や合唱として加わる周りの農民たちは無自覚であるため、皮肉的に作用している。さらに、この曲の調が常に **Dur** に保たれていることによって、物語り歌が暗示するものと音楽の陽気な響きのコントラストが、より一層際立っているのである。

第3項 作劇法的特徴

最後に、マルシュナーのオペラにおける6曲の物語り歌を作劇法的観点から分析、考察した結果として、明らかになった作劇法的特徴について論及したい。

個々の作品を詳細に検証した結果、当該の物語り歌は、各オペラの様々な場面に置かれ、歌われる物語と歌う人物の関係、歌われる物語とオペラの筋書きの関係、歌う人物がオペラ全体の中で置かれている立場なども多様であることが明らかになった。まずは、「物語り歌とオペラの筋書きの関係」に着目し、当該の6曲の物語り歌がオペラ全体に及ぼす効果に論及する。その後、「物語り歌を歌う人物とオペラの筋書きの関係」に焦点を当て、オペラ全体における彼らの役割について考察しよう。その際に、他作曲家のオペラにおける物語り歌も都度、例として提示することで、マルシュナーのオペラにおける物語り歌との類似点あるいは相違点もまた明らかになるだろう。

1) 作劇法的機能

まずは、マルシュナーのオペラにおける6曲の物語り歌が、オペラ全体に及ぼす効果について、以下の3つの作劇法的機能に分類できることを指摘したい。

ドラマ的未来の暗示

「ドラマ的未来の暗示」の機能をもつ物語り歌は、登場人物によって、既存の歌やおとぎ話、噂話などとして歌われる。この人物は、自らが歌う歌の内容と、オペラの後の展開が分かちがたく結びついている事を知らず、舞台上で耳を傾ける人々に向かい、一人の語り手として物語り歌を披露する。オペラの観客だけがこの歌がもつ暗示に気付き、今後の展開を予感して、胸を躍らせるのである。このような物語り歌について、ルーンケは以下のように述べている。

しかしながら、19世紀において挿入歌は、インテルメッツォのように挿入されたとしても、常に話の筋と密接に結びついている。話の筋の進展の中で、ある含みの有りそうな意味を打ち明けるか、ライトモチーフ的に用いられるか、ある重大な展開を導くのである。

(Ruhnke 1976, 79)

マルシュナーの物語り歌6曲のうち、この機能をもつのは《吸血鬼》のエミーのロマンツェ、《ハンス・ハイリング》のコンラートの合唱付きリートであった。エミーのロマンツェでは、あ

る娘が吸血鬼によって魅了され、自身も吸血鬼になってしまう、という物語が歌われている。この歌を歌った後、エミーはルスヴン卿によって誘惑され彼の2人目の犠牲者となるため、自身の運命、つまりオペラの後の展開が、物語り歌の内容をなぞっていることになる。また、エミーがこのロマンツェを歌っている時点で、観客はすでに最初の犠牲者ヤンテが吸血鬼に殺される場面を前例として目撃しているため、より暗示の確実性が高められ、吸血鬼の物語を歌うエミーにも無惨な死が運命づけられていることを予感するのである。

コンラートの合唱付きリートの場合、歌われるのは、人間に化けた地霊の伯爵と結婚した女の物語であり、これもまたオペラの後の展開を暗示している。エミーのロマンツェとの相違点として指摘しうるのは、コンラートの歌う物語が、同様にオペラの後の展開を暗示する機能を有するものの、実際にはアンナとハイリングは結婚に至らず、ハイリングの正体が暴かれる、という物語の一部のみが現実のものとなっている点である。このコンラートの物語り歌においても、観客は序幕および第1幕においてハイリングの正体や、彼がアンナと婚約している状況を目にしているため、観客に提示される暗示の確実性は高められており、コンラートや聴衆の農民たちが無邪気にこの物語り歌を歌えば、それだけ一層、暗示されている未来と目の前の場面のコントラストが強められるのである。

ここで、ドラマ的未來の暗示の機能を有する、他作曲家の物語り歌に目を向けよう。本章第2節で挙げた作品に限定すれば、その全てがこの機能を有していた。すなわち、《白衣の婦人》のジェニーのバラード、《フラ・ディアヴォロ》のツェルリーナのロマンツェ、《妖精》のゲルノートのロマンツェ、そして《さまよえるオランダ人》のゼンタのバラードである。

第2節で言及したように、ジェニーのバラードはオペラの第1幕で、白衣の婦人の伝説を知らないジョルジュに向けて歌われる。後にジョルジュは実際に白衣の婦人と出会うことになるため、ここではオペラの後の筋が暗示されていることになる。

ツェルリーナのロマンツェもまた、オペラの第1幕で歌われる。こちらは、正体を隠し、フラ・ディアヴォロの存在を知らない振りをしているフラ・ディアヴォロ本人が、物語り歌に耳を傾けており、あまつさえ大胆にも歌に加わっている。これにより、今はうまく正体を隠し、ツェルリーナとともに戯れに物語り歌を歌っているフラ・ディアヴォロが、後に正体を暴かれることになるだろう、と観客に予感させるのである。

ヴァーグナーのオペラ《妖精》のゲルノートのロマンツェは、第1幕で王子アリンダルに対して歌われる。アリンダルのアダへの恋心を諦めさせるため、ゲルノートは魔女ディルノヴァッツ

の伝説を聞かせるのだが、後にアダへの猜疑心がアリンダルに芽生えた際に、この物語り歌における魔女の動機が現れる。これにより、魔女ディルノヴァッツの伝説とアダが、アリンダルの心の中で結び付けられていることが示されるのである。

《さまよえるオランダ人》のゼンタのバラードは、第2幕において歌われる。娘たちの前でオランダ人の伝説を語るゼンタだが、次第に忘我の境に入り、最後には「私によって貴方は救われるべきなのよ！」と決意を絶叫する。後に、自らの命を犠牲としてオランダ人の呪いを解くこととなるゼンタの運命が、この物語り歌によって暗示されている。

ヴァーグナーのオペラにおけるこれらの物語り歌は、いずれもオペラの筋をテキストの面から暗示するだけでなく、ライトモチーフ的な作法によって、音楽的にもオペラ全体に絡む重要な役割を担っていることは、第2節で述べたとおりである。

このようにして見ると、当時のオペラに物語り歌が挿入されるとき、作曲家は物語り歌をオペラの本筋に関連付け、伏線的に機能させることを慣習的に行っていたことが理解されうるだろう。

ドラマ的過去の説明

次に指摘する、物語り歌の作劇法的機能とは「ドラマ的過去の説明」である。この機能をもつ物語り歌は、過去に起きた出来事、しばしば自身が経験した事として、登場人物によって歌われる。この物語り歌を歌う人物は、オペラの筋書きの外、あるいは舞台の外で起こった前史や出来事を観客に伝えるのである。「後で何が起こるか」を示すことはない点で、「ドラマ的未来の暗示」の物語り歌とは異なっている。このような物語り歌について、ルーンケは以下のように述べている。

ある挿入歌の歌詞は聴衆に、ドラマの導入部を少しだけ伝えることができる。つまり、例えば濃縮された形での、前史や話の筋の理解のために必要な前提についてである。

(Ruhnke 1976, 82)

マルシュナーのオペラにおいて、この機能をもつ物語り歌は《キフホイザー山》の女門番のリート、そして《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナのロマンツェであった。

女門番のリートにおいて歌われる物語は、女門番自身の境遇である。歌唱の前に台詞は一切置かれておらず、場面転換の直後から歌い始められるため、この物語り歌が、オペラの筋書き

の外で起こった前史を説明しているほか、女門番の人物描写のために機能していることは明白である。その後、この人物の過去には言及されないままオペラの本筋が進んでいくこととなるが、当時一般に普及していた、キフホイザー山をめぐる伝説のために、当時のドイツの観客は、この物語り歌によって彼女の忌まわしい状況を十分に察することができたと考えられる。このことを考慮すれば、彼女の物語り歌が三人称を用いて客観的に歌われている点にもさらに説得力が増すだろう。つまり、キフホイザー山にまつわる神隠しのような伝説が、当時よく知られていたという現実の状況から勘案すれば、オペラの中の住人たちの間で、この女門番の伝説が昔から流布していたことは十分に考えられ、怪談となって語り継がれている自身についての物語り歌を、女門番自身が慰めに歌う場面として捉えることができるだろう。

イマーギナのロマンツェの場合は、オペラの中では語られない自身の過去が、一人称によって歌われる。有節形式が用いられることで、戻ることのできない幸せだった頃の過去の出来事を、昔話として懐かしんで語っている様子が表現されている一方で、節が進むごとに変奏されていく音楽によって、過去を思い出す過程で高まり、溢れ出るイマーギナの情緒が表れている。また、この物語り歌は第3幕のフィナーレにおいて、イマーギナによって再び歌われることとなるが、その際には回想動機的に機能しており、第2幕で歌っていた頃のイマーギナとのコントラストを強く打ち出し、彼女の健気で憐れな姿が印象付けられている。

「ドラマ的過去の説明」という機能をもつ、これら2曲の物語り歌に共通する点として、以下のことが挙げられる。すなわち、女門番のリートもイマーギナのロマンツェも、それぞれの人物が登場して最初に歌う独唱曲である点、そして、オペラの筋書き外で起きた、前史としての自身の過去を説明している点である。ここで語られる物語はオペラのドラマに時間的奥行きを与え、それを歌う人物の性格に奥行きをもたらすが、その物語がその後、オペラの本筋に大きく影響することはない。

この機能を持つ物語り歌の一例を、他作曲家のオペラから挙げるとすれば、ロルツィングのオペラ《ウンディーネ》におけるキューレボルンのロマンツェとなるだろう。第2幕のフィナーレで、漁師に育てられた主人公ウンディーネの身分の低さを貶める、ベルタルダという貴族の娘こそが実は漁師の子であることを、妖精の王キューレボルンが歌にして仄めかし、場面に劇的緊張感と混乱をもたらしている。しかし、当該のロマンツェは歌う人物の過去ではなく、別の人物の、しかも本人すら知らない過去を暴いており、それによってドラマ的なクライマックスが形成されている。この点で、このキューレボルンのロマンツェが、マルシュナーの同様の機能を有する

2曲と比較して、オペラの本筋により深く絡み、ドラマに大きな影響を与える物語り歌であると言えるだろう。

別の物語の挿入

最後に指摘する、物語り歌の持つ作劇法的機能とは、「別の物語の挿入」である。この機能をもつ物語り歌は、ある物語を挿入することで、その結果として、その場面に必要不可欠な何らかの雰囲気をもった時間が流れるのである。その際に、前述の2つの機能とは異なり、歌われる内容とオペラ自体の筋書きに関連性はない。例えば、ヴェーバーの《魔弾の射手》におけるエンヒェンのロマンツェがこれに該当するだろう。このような物語り歌について、ルーンケは以下のように述べている。

最後に、歌詞は必ずしも直接話の筋と関係している必要はないが、その雰囲気の中身はその状況に適している、という歌を役者がある状況において突然思い付く、という方法でも、挿入歌は挿入されうる。

(Ruhnke, 197691)

マルシュナーの作品の場合、《ハンス・ハイリング》のゲルトルーデのメロドラマとリートでは、娘の帰りを待つ母親によって陰鬱な物語り歌が歌われ、彼女が心に抱く孤独と不安が物語として描き出されている。さらに、この物語り歌は前後の場面の仲介役として作用し、アンナが森で不安や恐怖を抱く場面から、コンラートに連れられて帰宅するまでの、場面の恐ろしい雰囲気と劇的緊張を効果的に引き延ばしているのである。

また、同作のシュテファンの合唱付きリートは、コンラートとアンナの婚礼という、晴れやかで賑々しい場面で、シュテファンによって冗談めかして楽し気に歌われる。しかし、この場面に至る前の第3幕冒頭では、自身の正体を暴かれ、復讐を誓う主人公ハンス・ハイリングによる、メロドラマや合唱付きアリアが演奏されており、緊張感のある、真剣な雰囲気が場を支配している。そこから場面転換し、農民の結婚行進曲の後に、当該の物語り歌が奏されるのである。それによって、オペラの本筋とは関係のない別の物語が挿入され、場面転換前の暗く重苦しい雰囲気から、婚礼の場面にふさわしい雰囲気が作り出され、オペラ全体に大きなコントラストを生み出している。

このようにして、オペラにおける物語り歌を、作劇法的機能の観点から3種に分類することができた。他作曲家のオペラにおいては、物語り歌にドラマ的未来の暗示の機能を与える例が多く見られた一方で、マルシュナーの6曲の物語り歌は3つの機能に偏りなく分類することができた。このことから、彼が物語り歌に見出した作劇法的機能の在り方は多岐に渡っており、マルシュナーがオペラにおいて、物語り歌のもつ様々な作劇法的効果を作品や場面ごとに柔軟に活用していた実態が明らかになった。

オペラ作曲家マルシュナーは、オペラのドラマの核心部分を担っている未来を暗示し、ドラマに時間的奥行きを、そして人物描写に深みを与えるための過去を説明し、進行するドラマにコントラストによってメリハリを持たせるための手段の一つとして、物語り歌を用いていた。ライトモチーフ的な作曲技法によってではなく、ある物語の挿入によって彼はオペラのドラマと音楽を深く関わらせていたのである。

2) 物語り歌を歌う人物

ここからは、「物語り歌を歌う人物とオペラの筋書きの関係」に焦点を当て、物語り歌を歌う人物がオペラのドラマにおいて持つ、役割について論及しよう。マルシュナーのオペラにおいて、物語り歌を歌う人物は、オペラの本筋にどの程度関わってくるのだろうか。

オペラの本筋に深く関わり、物語り歌以外にもアリア等の独唱曲を有している人物は、《吸血鬼》のエミー、《ハンス・ハイリング》のコンラート、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナの3人であった。その中でも、その他の2人と比較して、エミーの存在はやや特殊であると言えるだろう。というのも、エミーはオペラにおける重要人物の一人であるにも関わらず、ルスヴン卿の2人目の犠牲者として、ドラマのフィナーレより前に殺害されてしまう。そのために、エミーはオペラのクライマックスやフィナーレ時に、舞台上に存在しないのである。この点は、《ハンス・ハイリング》の第3幕フィナーレで、ヒロインのアンナを守り、主人公ハイリングと対峙するコンラートや、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》の第4幕フィナーレで瀕死のアドルフの傍に現れ、ともに息絶えるイマーギナとは異なっている。しかし、これはむしろ逆説的に考えることができ、エミーの死を暗示する物語り歌と分かちがたく結び付けられた彼女の運命によって、結果的に、オペラにおける彼女の役割の重要性が高められているのである。

《ハンス・ハイリング》のコンラートおよび《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナもまた、オペラの本筋に必要な主要人物である。彼らが別の人物によって身体的に危害を加えられる場面は、オペラにおける大きなクライマックスを形成しているうえ、どちらの人物もオペラ全体のフィナーレでは舞台上に姿を現している（イマーギナはアドルフの前に姿を現した後、すぐに息絶える）。

その他の3人、すなわち、《キフホイザー山》の女門番、《ハンス・ハイリング》のゲルトルーデおよびシュテファンのうち、ゲルトルーデは物語り歌以外に独唱曲を持たないものの、三重唱や四重唱といったアンサンブルには加わっている。また、オペラの本筋を大きく動かす存在ではないものの、ハイリングとアンナの婚約に同意し強引に話を進めた人物として、オペラの前史部分に関わる人物である。

女門番とシュテファンは、重唱に加わる場面すらなく、彼らの物語り歌だけが唯一の音楽的な見せ場となっている。しかし、女門番は主人公のリースヒェンと関わることで、リースヒェンが幽霊と会話ができるほど純粋で、心根の優しい娘であるという人物描写に貢献するだけでなく、オペラ全体のクライマックスとなる、リースヒェンの真の父親ハンスの20年振りの帰還を引き起こしているため、オペラの本筋の鍵となる存在である。

一方、シュテファンの場合は、オペラの本筋に影響を与えることはなく、この唯一の独唱曲である物語り歌の意義すら、作曲家本人によって疑問視され、台本作家との書簡の応酬の中で、多く言及されていたことは第2章第1節で確認したとおりである。しかし、マルシュナー自身に「話の筋を妨げるだけ」（Kürschner 1879, 100）と言わしめた、この物語り歌が、まさに話の筋を妨げたことによって、作劇法的に機能している点は前述のとおりである。

このように、物語り歌を歌う6人の人物がオペラ全体において持つ役割は、一見して様々である。しかしながら、いずれの人物にも共通しているのは、彼らがタイトル・ロールや「プリモ・ウオモ *primo uomo*」ではないという点である。では、なゼルスヴン卿、ハンス・ハイリング、アドルフといったオペラのタイトル・ロールは、物語り歌を歌わないのだろうか。そこには、次のような理由が考えられるだろう。

第一に、オペラにおける物語り歌は、その多くが「既存の歌」、「古いおとぎ話」という設定で歌われるために、高まった感情を歌い上げるようなアリアとは、明確に異なって作曲される、という音楽的性質が挙げられる。すなわち、前述のように、物語り歌の音楽は基本的に素朴でなけ

ればならず、歌詞の内容を聞かせなくてはならないことから、歌唱旋律はシラビックで音域が狭められており、アリアのように技巧を凝らした、激しい情緒を吐露する楽曲ではないのである。そのため、プリモ・ウオモが心を揺り動かされた結果としてアリアを歌い、また、アリアを通して主人公の性格描写がなされるというオペラの伝統においては、主人公があえて物語り歌を歌うことで見込まれるような演奏効果が不十分だったのではないだろうか。

さらに、マルシュナーのオペラ創作における個人様式に着目するならば、彼は主人公の性格描写を行い、人物の境遇や過去を語らせるために、特別な歌唱ジャンルを用いていた。例えば、オペラ《吸血鬼》のルートフェン卿は「大シェーナ *große Szene*」と題された場面で、自身も生まれながらの吸血鬼ではなく、ある誓いを破ったことで人間から吸血鬼になってしまったことを歌い、オペラ全体の劇的な盛り上がりを作り出す。オペラ《ハンス・ハイリング》のタイトル・ロールもまた、序曲の前に置かれた序幕において、「自分が人間にも地霊にもなりきれない存在であること」や「人間の娘に恋をし、全てを捨てて地上に出て行くこと」をレチタティーヴォで語り、第3幕冒頭では、アンナに裏切られ、自らの正体を暴かれた絶望をメロドラマによって吐露している。

ここから言えるのは、マルシュナーが、主人公の生い立ちや背景などのドラマの核心部分を、主人公の朗誦的場面として描いていたということである。ケーラーが指摘するように、マルシュナーは、登場人物の心理描写を効果的に行うために、レチタティーヴォ、シェーナ、メロドラマという3種の声楽書法を活用し、上述の《吸血鬼》の大シェーナにおいては「ライトモチーフ的に形成したオーケストラ言語を伴うアリオソ的朗唱という中間ジャンル」(Köhler 1971, 462)を作り出し、《ハンス・ハイリング》の序幕においては、「シュプレヒゲザングという、的確に特徴的な着想と多面性の点での頂点へと到達」(Köhler 1971, 461f)している。それらの声楽的書法を実践する場として、主人公が自身の境遇や過去を語る場面が選ばれていたことが考えられる。

次に、オペラのタイトル・ロールが物語り歌を歌わない第二の理由として、オペラの本筋と不可分な主人公の立場が考えられる。つまり、オペラの本筋と主人公の運命は固く結びついているので、仮に主人公がドラマ的未来を暗示する機能をもつ物語り歌を歌った場合、それはより確実性の高い予言となってしまう、観客に対するネタばらしになってしまうだろう。「この後、オペラ内で何が起こるか」とは「この後、主人公に何が起こるか」と殆ど同義であり、そのような伏線は、主人公本人よりも、わずかにストーリーの中核から外れる人物によって無意識的に張られることによって、不確実性が残り、それによって劇的緊張感が保たれ、観客の期待を高めること

ができるのである。

最後に、オペラのタイトル・ロールが物語り歌を歌わない第三の理由として、単調さの回避の手段として用いられる、物語り歌の一側面が挙げられる。つまり、プリモ・ウオモ、プリマ・ドンナなどの主要人物のアリア、アンサンブル、農民の合唱が続くことで形成される、紋切り型の幕構成の中に、主人公以外の人物が歌う脈絡のない物語り歌が挿入されることによって、オペラに閑話的な場面を作り出し、ドラマの流れを一旦中断して、劇としての単調さを回避することができるのである。これは、前述した3つ作劇法的機能のうち、「別の物語の挿入」の機能をもつ物語り歌の場合に指摘されうることである。

物語り歌を歌う人物が「タイトル・ロールやプリモ・ウオモではない」ということは先に述べたとおりである。しかし、ここで付言しておきたいのは、プリモ・ウオモと同様にオペラにおいて重要な役を占めている「プリマ・ドンナ *prima donna*」は、これとは対照的に、物語り歌を歌うことがあるという点である。

その実例が、オーベールの《フラ・ディアヴォロ》のツェルリーナのロマンツェ、ヴァーグナーの《さまよえるオランダ人》のゼンタ、そしてマルシュナーの《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナである。《フラ・ディアヴォロ》の場合は、ツェルリーナがプリマ・ドンナであることに加え、途中から歌に加わるフラ・ディアヴォロがタイトル・ロールであるという点で特徴的であるが、これについての詳細は後述したい。

イマーギナとゼンタの二人の人物はどちらも、それぞれのオペラの第2幕において初めて登場し、最初の独唱曲として物語り歌を歌う。そこでは、イマーギナは自身の過去の中に愛する者の姿を思い出し、ゼンタは暗示された未来の中にまだ見ぬ愛する者の姿を求め、オペラの結末では、彼女達は愛する者のために命を落とし、死によって愛する者と結ばれるのである。このように、プリマ・ドンナというオペラの伝統的な配役の枠組みの中でも、イマーギナとゼンタがドラマにおいて担う役割はとりわけ似ており、運命に翻弄され、愛する者に誠を尽くすために犠牲となる、というドラマにおけるヒロインに求められた典型的な理想像を反映していると言えるだろう。

ところで、マルシュナーのオペラにおけるプリマ・ドンナは、このような典型的な女性像を必ずしも反映しておらず、イマーギナのような存在はむしろ例外的であると言えるだろう。一例を挙げるならば、《ハンス・ハイリング》におけるプリマ・ドンナのアンナは、「一度として他人の

ために自らの利己的な欲望を断念することはなかった」(Palmer 1980, 138)。一方で、タイトル・ロールのハイリングはこのオペラの中で唯一、他人のために自らの欲望を断念し、寛大さを示している。彼が単なる悪役ではなく、葛藤の中で苦悩するプリモ・ウオモとして描かれるためには、ハイリングと対立する自立したプリマ・ドンナの役割は必要不可欠であった。

さて、ここまでは、いわば持ち歌として、物語り歌を歌い始める人物とオペラの筋書きの関係に焦点を当ててきた。ここからは、物語り歌に別の人物や合唱が加わる現象について考察したい。

マルシュナーのオペラにおいて、合唱を伴う物語り歌は、エミーのロマンツェ、コンラートの合唱付きリート、およびシュテファンの合唱付きリートであった。繰り返しになるが、それぞれの物語り歌が歌われる場面や作劇法的機能について、以下に簡単に記しておく。

《吸血鬼》においてエミーは、亡くなったヤンテの話題が農民たちの間で出た後に、亡くなった祖母がよく聞かせてくれた、吸血鬼の古いおとぎ話を話すようせがまれて、このロマンツェを歌う。各節の最後には聴衆であった農民たちが加わり、「神よ、地上の我らをお守りください／いつか彼と（彼女と）同じ目に遭わないように。」という祈りをリフレインとして繰り返す。この物語り歌を歌った後、エミー自身が吸血鬼の二人目の犠牲者となるため、この物語り歌はドラマ的未来の暗示として機能していた。

《ハンス・ハイリング》のコンラートの合唱付きリートの場合は、コンラートが村の祭りに際し、農民たちに物語を話すように催促され、「これは本当の話だ」と物語り歌を歌い、各節の最後3行を農民が繰り返す。この物語り歌はドラマ的未来の暗示として機能する物語り歌であり、ハンス・ハイリングの正体を示唆する内容であるが、農民たちは物語の内容を全く真剣に受け止めておらず、面白可笑しく歌に加わるのである。

同オペラのシュテファンの合唱付きリートもまた、コンラートとアンナの婚礼に際し、シュテファンが農民たちの前で歌う物語り歌である。聴衆である農民たちは、間投詞のみからなる各節のリフレインで歌に加わっており、前述のように、この物語り歌が挿入されることで、この場面にふさわしい陽気な雰囲気の流れている。

合唱を伴うこれら3つの物語り歌を観察した結果として、以下の共通点が指摘されうる。舞台上の聴衆が、歌われる物語を追体験し、彼らに物語り歌を歌って聞かせている登場人物に同調、共感した場合に、彼らは合唱となって歌唱を引き継ぐか、歌唱に加わっているのである。エミーの物語り歌の場合は、吸血鬼のおとぎ話の不気味さが聞く者の興味を掻き立て、物語にのめり込

ませた結果、聴衆はいわばトランス状態へと至り、合唱となって歌唱を引き継いでいる。コンサートとシュテファンのお話り歌の場合もまた、お話の面白可笑しさが、聴衆となる農民たちの興味を引き、心を捕らえた結果、彼らに合唱として加わらせている。このように、時に陽気な滑稽さであり、時に仄暗い不気味さであるお話り歌の魅力が、舞台上の聴衆を話りに引き寄せ、歌唱に参加させてしまうのである。

このような合唱の付随は、マルシュナー以外の作曲家によるお話り歌においても、同様に確認することができた。

《白衣の婦人》におけるジェニーのバラードでは、各節の終盤で、まずはジェニーの夫ディクソンが、続いて合唱がお話り歌に加わっている。《さまよえるオランダ人》におけるゼンタのバラードでは、話を聞いていた娘たちが第2節から合唱として加わり、第3節ではゼンタが歌わなくなった歌詞も引き継いでいることから、話に興味をもち、引きこまれていく様子が描写されており、ここでも話あるいはそれを歌う人物に同調、共感した人々がお話り歌に加わる現象が見られる。

特殊な一例としては、《フラ・ディアヴォロ》のツェルリーナのロマンツェが挙げられる。この曲では、タイトル・ロールのフラ・ディアヴォロが、ツェルリーナからこのロマンツェを引き継いで第3節を歌っており、前述のように、他の作品においては、タイトル・ロールによるお話り歌の歌唱が見られなかった中で、特徴的であると言える。ただし、このお話り歌の場合は、フラ・ディアヴォロ自身が歌うことが肝要である。なぜなら、彼が歌に加わることで、うまく正体を隠して高を括っている彼の様子が明確に描写されており、その分、後に正体を暴かれることになるだろう、という予感を観客に抱かせるからである。

ここまで、お話り歌を歌う人物について考察を重ねてきたが、最後に、お話り歌に加わらない人物についても付言しておきたい。それは、《白衣の婦人》におけるジェニーのバラードを聞いているジョルジュと、《妖精》におけるゲルノートのロマンツェを聞いているアリンダルである。

ジェニーのバラードが歌われるとき、ジョルジュは他の人物とともに舞台上でジェニーのバラードを聞いている。しかし、彼は白衣の婦人の伝説を知らず、その話をただのおとぎ話だと見なしているため、歌には全く参加していない。ゲルノートのロマンツェの場合も同様である。アダへの想いを諦めさせようとしてゲルノートは悪い魔女の話を歌うが、聴者のアリンダル

は全く共感していないため、ロマンツェが終わるまで黙ったままである。彼らは物語り歌に加わらないことによって、物語られる内容に対する懐疑的な立場を表明しているのである。物語り歌に加わることを頑なに拒否する、この二人の人物は、しかし皮肉なことに、後にこの物語り歌の内容に最も関わる人物となる。すなわち、ジョルジュは白衣の婦人と出会い、城を守るための彼女の計画に助力することとなり、最後には白衣の婦人の正体であるヒロイン、アンナと結ばれる。アリンダルは、試練の中で非道な行いをするアダに対して、「悪い魔女なのではないか」と猜疑心を抱き、アダとの誓いを破って、彼女を呪ってしまうのである。

このように、ある人物が物語り歌に加わらないことで、語られる物語に対する否定的な立場が表されていると同時に、逆に、その人物が物語り歌の内容と密接に関わっていくことになる、という運命が皮肉的に描かれるのである。

以上の考察から分かるように物語り歌は、オペラにおいて様々な役割をもつ人物たちによって歌われ、その聴者である周囲の人物にも干渉し、歌に対する反応によって、例え歌唱に加わらなかったとしても、その人物の立場を表現することができる、という効果を発揮している。

本節では、マルシュナーや他作曲家のオペラにおける物語り歌を多角的に分析、考察した結果として、物語り歌の多様な在り方を解明した。歌われる内容に即して変化する韻律、調関係、ドラマの未来の暗示や過去の説明によってオペラに時間的広がりを与えたり、別の物語の挿入によって劇的コントラストを形成したりする作劇法的な機能、そして、それを歌う人物がオペラに占める役割という、詩的、音楽的、作劇法的な共通点を根底に持ちながらも、物語り歌は作曲家や作品によって様々な姿を見せている。とりわけ、マルシュナーは、物語り歌をプリマ・ドンナから端役に至るまで歌わせ、異なる作劇法的機能を満遍なく活用しており、様々な題材と柔軟に取り組む彼の作曲家としての姿勢が、オペラにおける物語り歌という角度からも確認することができた。

第4章 マルシュナーの歌曲と物語り歌

本章では、まずマルシュナーの歌曲作品をテーマとした先行研究を概観したのち、マルシュナーの歌曲創作における題材・詩人選択の傾向や作品の全体像を検証する。さらに、これらの作品から物語り歌を取り上げ、楽曲分析を通して、マルシュナーの物語り歌が、物語詩の世界をいかに音楽化しているのかを検証する。

序文でも述べたように、本論文において「歌曲」という語が意味するのは、広義の「リート Lied」あるいは「歌曲 Gesang」であり、必ずしも「ピアノ伴奏付き独唱叙情歌曲」を指していないため、本章で取り上げる作品には、重唱や合唱を含み、伴奏楽器などの編成をピアノに限定しない。

第1節 マルシュナーの歌曲創作

マルシュナーの歌曲作品が彼の音楽作品全体の中で最も多い割合を占めており、とりわけ、ピアノ伴奏付き独唱歌曲が430曲以上作曲されていることは、先行研究でも指摘されておりである(Lippert 1989, 6)。その一方で、これらの歌曲作品は作曲家の存命中からすでに、彼のオペラ作品との比較において、批評家たちによって批判されていた。さらには19世紀から20世紀という目まぐるしい時代の変化の中では、若い世代の批評家達には「年を取りつつある作曲家」(Lippert 1989, 7)の作風は、「保守主義」(Lippert 1989, 7)で「時代錯誤」(Lippert 1989, 7)な印象を与えたと述べられている。

第1項 マルシュナー歌曲に関する先行研究

マルシュナーの死後、やはり、まずは彼のオペラ作品が研究者たちの興味の対象となり、取り上げられてきた。その中でも、1904年発行の『新音楽時報』に掲載されたミュンツァーの寄稿論文「マルシュネリアーナ」において、歌曲作品にもわずかに焦点が当てられ、「素晴らしい陰鬱な性格描写の点で凌駕されることのないバラードの模範」(Münzer 1904, 261)として歌曲《月時計》が挙げられたほか、様々な作品にみられる「奔放さ、はしゃいだ様子、若者らしさ」(Münzer 1904, 261)などの多彩な性格や、「少なくとも彼の佳作においては、自身の音

樂的特徴が現れていた」(Münzer 1904, 261) ことが言及された。また、マルシュナー歌曲のこだわりの無さ、質の低さについては当時からしばしば以下のように批評されていた。

旋律と和声の運び、声と伴奏の扱いは最高に上手い。解釈は才能と如才なさに満ちているが、あまりにぞんざいに描写されている。感傷的な性格は、これらの歌曲で支配的である。その中で第4番〈教会の墓地は私の一番素敵な場所〉だけは全く除外される。それは他の全ての曲と釣り合うし、幸せな時の巨匠を見せてくれる。

(anon. 1835, 93)

[歌曲集の中のいくつかの曲に、ほとんど甘ったるさに近く、見せかけの感傷性を過度に助長する要素が干渉しており、] それは、マルシュナーがとても素早く構想し、また恐らく仕上げる気がなかったのも、作曲家から不注意で漏れ出ているのかも知れない。あるいは芸術の興味が求めるよりも、彼は順応を大事にしているのかも知れない。

(Klitzsch 1851, 234)

このような批判を引き起こしたマルシュナーの歌曲の特徴の背景として、カペルマイスターとして多忙な日々を送っていたにも関わらず、マルシュナーがオペラだけでなく数多くの歌曲、室内楽曲、男声合唱曲を創作し、これらの作品が、「決して休むことなく疲労困憊した精神」(Münzer 1904, 261) によって生み出されたことが示唆されている。

その後 1911 年、後述するヒルシュベルクの寄稿論文において、マルシュナーのバラード作品が紹介され、翌年には同著者によってマルシュナーのバラードやロマンツェを収録した楽譜が出版された。ケーラーやパルマーはヒルシュベルクの見解を踏襲し、マルシュナーの歌曲作品の中でも、バラードなどの価値の高いものについては同時代の著名な歌曲作曲家に比肩するという姿勢を取っている。

以下に挙げる文献は、マルシュナー歌曲を対象とした数少ない先行研究であり、彼の歌曲創作に際しての作曲技法や音楽的特徴、詩人の選択傾向とその背景を考察するものや、マルシュナーの歌曲作品の中でのその優越性から「バラード」に限定して作品を紹介するものである。

1) ヒルシュベルクの「ハインリヒ・マルシュナーのバラード」(1911年)

マルシュナーの歌曲を扱った研究として、まず、1911年に発表されたヒルシュベルクの「ハ

インリヒ・マルシュナーのバラード」が挙げられる。マルシュナー没後 50 年を記念して『音楽 *Die Musik*』に寄稿されたこの論文の序文からは、マルシュナーが 20 世紀初頭、すでに軽んじられていた当時の状況が読み取れる。彼の選曲集が死後出版されたものの、そこにはバラードは収録されていなかったため、マルシュナーがバラードの分野で成し遂げたものをここで初めてまとめることで、追悼の日を祝うというのが、著者ヒルシュベルクの目的であった。彼は、マルシュナーが「民族的な歌において最高の成果をもたらし」(Hirschberg 1911, 269) であり、バラードもまた民謡に由来することから、マルシュナーにはバラード創作の素質があったと見なしていた。ここで彼は、ルンツェ Maximilian Runze (1849-1931) によって出版されたレーヴェの全集に言及し、その作品区分(童話、伝説、寓話、叙情的な幻想など)を踏襲したと述べている。さらには、そのように題材を表面的に見てまとめる方法に対する非難を想定したうえで、マルシュナーのバラードを初めて一覧にすることが重要であると弁明している。

この論文には、著者が「真のバラード *echte Balladen*」、「バラード的性格の歌 *Gesänge balladischen Charakters*」と判断したマルシュナーの作品が二部構成で紹介されており、その中には、独唱歌曲だけでなく多声楽曲やオペラの中の曲も含まれている。第 1 部「真のバラード」では、さらに下位カテゴリーとして「バラード *Balladen*」と「伝説 *Legenden*」を設定し、「バラード」として 15 曲、「伝説」として 3 曲を挙げている。第 2 部「バラード的性格の歌」では、「ロマンツェと類似のもの *Romanzen und Verwandtes*」30 曲、「フモレスケ *Humoresken*」18 曲、「おとぎ話 *Fabellieder*」2 曲、「寓喩 *Allegorie*」1 曲、「民族的なもの *Volkstümliches*」6 曲、「異国的なもの *Exotisches*」50 曲を挙げている。

2) リッペルトの『ハインリヒ・マルシュナーのピアノ歌曲』(1989 年)

1989 年に出版されたリッペルトの『ハインリヒ・マルシュナーのピアノ歌曲 *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*』は、マルシュナーの歌曲についての最も包括的な歌曲研究を行っており、マルシュナーの歌曲創作時期を「歌曲作曲家マルシュナーの手本、教師と初期のバラード *Vorbilder und Lehrers des Liedkomponisten Marschner und die frühen Balladen*」、「マルシュナーの成功したオペラ時代の歌曲 *Die Lieder der erfolgreichen Opernjahre Marschners*」、「マルシュナーの中期の歌曲作品 *Marschners mittleres Liedwerk*」、「マルシュナーの後期の歌曲作品 *Marschners spätes Liedwerk*」の 4 つに分け、それぞれの時代における詩人の選択の傾向や作曲技法などを分析している。

この研究の背景として著者は、これまでのマルシュナー研究において、複数の研究者によってたびたび指摘されていた「マルシュナーの叙情歌との比較における、バラードの優越性」という学説の存在を挙げている。マルシュナーの歌曲の多くは、20世紀初頭においてすでに楽譜が散逸しており、それにも関わらず、従来のマルシュナー研究者たちは入手できる限られた範囲の作品のみを手掛かりに、バラードや一部の作品の優越性を説いていたことに疑問を呈した。そして、これまで考慮されてこなかった約300曲の歌曲作品を可能な限り分析することで、価値を認められてきた作品以外を再評価し、歌曲作曲家マルシュナーの正当な評価を初めて可能にすることが目的であった。

リップルトは、マルシュナーの芸術的興味は主に音楽劇に向けられていたことが彼の書簡から察せられる一方で、彼の歌曲の成立や演奏についてはまったく言及されておらず、歌曲集の出版方法や販売に際しての彼の利益配分が、出版社とのやり取りの中で論じられるにとどまっていたことを指摘している。また彼の歌曲作品が、「商売的な興味が音楽的着想や芸術的配慮より勝っていた」(Lippert 1989, 166) ため、「機械的に書き続けた結果」(Münzer 1904, 261) としての産物である、と評価されていることも先行研究から引用している。しかし、この評価が実は、マルシュナーの歌曲作品が同時代の他作曲家の作品よりも、著しく容易にグループやタイプに分類されうる事、つまりある種の作曲技法的な細部に関して、マルシュナーの歌曲は著しく均一に構成されている、という事実を証拠づけると主張している。

実際にマルシュナーの歌曲作品を分析・考察した結果として、リップルトは当該論文の要約で、上記の主張の通りに、マルシュナーの歌曲作品を分類している。「テンポと拍節において統一のある歌曲 Die in Tempo und Metrum einheitlichen Lieder」の多くが、その動きの性格に基づいていずれかのタイプに分類されるとして、以下の特徴が提示された。

1. 殆ど徹底したシラビックな付曲と、非常に明白に発展する周期的な形式をもった純粋な有節歌曲。
2. 伴奏声部における旋律的な16分音符の動き。
3. 生き生きとした分散和音。
4. 舞踏的・有頂天な陽気さをもたらす3連符の強調。
5. バスと高音部の和音による2連符の補完し合うリズム。
6. 明らかな舞曲のリズム（ワルツ、ボレロ、フリアン、ポルカ）。

また、シューベルトの《糸を紡ぐグレートヒェン *Gretchen am Spinnrade*》D118 とマルシュナーの《七人の求婚者 *Die sieben Freier*》op. 128-1 を比較し、その伴奏声部と歌唱声部におけるリズムの類似点とその中に現れる重要な相違点を示し、マルシュナーの典型的な声楽書法として、歌唱声部の比較的長い休みを避ける傾向を挙げたほか、既に同時代人にも知られていたマルシュナー独自の音の特徴が、力強い躍動と跳躍、とりわけ6度跳躍への偏愛にあることや、歌唱声部における半音階下行の放棄を指摘している。

次項で取り上げる別の先行研究のテーマとも一部重なるが、マルシュナーが自身の歌曲作品の購買層の需要をよく理解していたことが、彼の声楽書法の特徴からも証明されうることを、リップルトは以下のように叙述した。

批評家達によってもたびたび指摘された様に、マルシュナーは全く意図的に、歌唱声部が簡単に理解され、初見で歌える事を顧慮していた。ただしそれによって彼は、世紀半ばに進歩的で未来を指し示すと見なされた作曲技術との結びつきを失った。もっと正確に言う、大衆的で簡単に理解できる書法によって、アマチュア音楽家に彼の歌曲に対する興味を持たせるという意図は、彼を時々平凡さの近くに、しかし特にイタリアのカンツォーネに非常に似た様式へと導いた。

(Lippert 1989, 173f)

一方で、これまでの先行研究においてその優越性が指摘されていた、バラードの分野におけるマルシュナーの歌曲作品については、複数回移り変わる伴奏作法によって、話の筋の個々の段階を伴奏の動きの中で仕上げ、歌唱声部は韻律や言語の抑揚の細心の注意の下で、歌詞を圧倒的にシラビックに縁どることで、「極めてロマン的な歌曲のドイツ的理想 *Dem deutschen Ideal des hochromantischen Liedes*」(Lippert 1989, 174) に近付いていたことを認めた。叙情的な歌詞の場合と比較して、バラードの様に進展する話の筋が、マルシュナーの付曲においてかなり柔軟で型にはまらずに構成されたことに、マルシュナーがオペラ作曲家であったこととの関連を見出している。そして、オペラ作品と同様に「劇的で陰鬱な、しかし他方ではまた、大衆的で喜劇的で明るい雰囲気描写が、そしてまた、聴衆を感動させる事ができる静かで真面目な憂鬱の哀歌」(Lippert 1989, 175) など、歌曲の分野でも様々に創作したことを指摘して、結論付けている。

なお、巻末に収録されている、リップルトが作成したマルシュナー歌曲の楽譜を所蔵する図

書館の一覧は、今日まで唯一の有用な歌曲作品の作品目録であり続けている。

3) シュトライトンベルクの「淑女のための愛と紳士のための政治」(1995年)

1995年に、ハノーファーのニーダーザクセン国立劇場 Niedersächsische Staatstheater Hannover によって出版された『ハインリヒ・マルシュナー ハノーファー王立宮廷楽長 *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*』に寄稿された、シュトライトンベルクの「淑女のための愛と紳士のための政治 *Liebe für die Dame und Politik für den Herrn*」がある。シュトライトンベルクの寄稿論文では、1989年のリップルトの研究を踏まえたうえで、マルシュナーの歌曲作品の多くが、彼がハノーファーで活動していた1831年から1859年までの間に創作されていたことを明らかにした。そして、「マルシュナーの歌曲作品が、質的にそのジャンルの最高レベルに達していないことについては音楽学的にコンセンサスが存在するとしても、一方で彼が驚くほど正確に当時の聴衆の好みを知っていたことや、他方では彼の政治的関心の明確な表現に成功していた」(Streitenberg 1995, 118) ことが指摘されている。

シュトライトンベルクは、マルシュナーの歌曲作品の経済的な成功の理由として市民の好みに合った詩の選択を挙げており (Streitenberg 1995, 120)、マルシュナーが多く作曲した詩の作者を以下の様に列挙している。

詩人の統計において、作曲された詩の数では、ある作家が他を引き離して先頭に立っている。エマニュエル・ガイベルである。合計で32の歌曲を、マルシュナーは彼の詩から作曲し、その内3つは2回も作曲している。それに27曲のハインリヒ・シュティエグリッツ、フリードリヒ・ボーデンシュテット (26曲)、ヴォルフガング・ミュラー (24曲) そしてハインリヒ・ホフマン・フォン・ファラーズレーベン (21曲) が続く。ロベルト・ライニック (19曲)、ユリウス・フォン・ローデンベルク (20曲) やフリードリヒ・リュッケルト (18曲) の様な詩人は、同様にしっかり入っている。それに対しマルシュナーは、ゲーテからは7つの詩だけに作曲し、ニコラウス・レーナウとシラーからはたった2つであった。

(Streitenberg 1995, 120)

さらにこの統計結果に購買層が明らかに関係していることを、著者は以下の様に記している。

確かにゲーテとシラーの詩は知られていたが、それらは恐らく学校で読まれたのだろう。ベストセラーでは決してなかった。聴衆はむしろ、エマニュエル・ガイベルの様な人の、心の苦しみを描く抒情詩や、ホフマン・フォン・ファラースレーベンの様な人の愛国的な詩、ヴィルヘルム・ミュラーの様な人の、民謡から聞き取られた印象画、あるいはロベルト・ライニックの心温まるロマン主義に興味を持っていた。東方のテーマを扱ったのは、フリードリヒ・リュッケルト、ハインリヒ・シュティエグリッツやフリードリヒ・ボーデンシュテットであった。

(Streitenberg 1995, 121)

他方、マルシュナーの政治的関心が表れている例として、『ピアノ伴奏付きの、バリトンのための6つの歌と歌曲 *Sechs Gesänge und Lieder für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte*』 op. 154b¹を挙げている。この歌曲集では、様々なテーマを持つエマニュエル・ガイベルによる5編の詩と、マルシュナーの妻マリアンネによる1編の詩に付曲した歌曲がまとめられており、この歌曲集の意義について、シュトライテンベルクは以下のように指摘している。

最初の5つの詩はエマニュエル・ガイベルによるもので、6つ目はマルシュナーの妻マリアンネによる。ガイベルの詩は全て、1847年に出版された詩集『6月の歌 *Juniuslieder*』に由来しており、つまりそれらは、マルシュナーが付曲した1850年には、まだ3年しか経っていなかった。そのタイトルは男声という条件付けによって、マルシュナーの大抵の他の作品タイトルとは異なっている。――通例、マルシュナーは彼

¹ op. 154 は『ピアノ伴奏付きの、バリトンのための6つのドイツの歌と歌曲』（1850頃出版）と『ソプラノとバリトンのための3つの二重唱 *Drei Duette für Sopran und Bariton*』（1852年頃出版）の2冊存在する。リップルトの先行研究において、推定出版年の古い『バリトンのための6つのドイツの歌と歌曲』のほうを op. 154 bis としているため、本論文では Lippert の掲載順に準拠し、当該の歌曲集を便宜上、op. 154b と表記している。

の「客」を顧慮して、男声と女声が歌える様に、設定を明記させない。ここでは、差し当たってバリトンの声が意図されており、その声に作品が献呈されている。すなわち、カール・バッソンス大尉氏である。彼はその少し前にマルシュナーの娘トーニと結婚していた。もし詩の内容が更に付け加えられるならば、その献呈は二重の意味を持つだろう。その歌曲集は、あたかも両親のマルシュナーが既婚者達に、最高の願いに加えて、また政治的な方針をも持たせようとしたかの様な印象を得ている。

(Streitenberg 1995, 121f)

叙情的な詩やバラードと比較して、今日的なメッセージを含み、特別な状況を背景とする政治的な詩は、購買者の興味や共感を限られた時期しか得られないため、それまでほとんど作曲されてこなかったが、政治的テーマをはらんだ第2曲の《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインの為の抗議の歌 *Protestlied für Schleswig-Holstein*》(別冊付録 p. 219-220 参照) や第5曲の《髭の老人の歌 *Lied des Alten im Bart*》(別冊付録 p. 221 参照) を収録することによって、19世紀の愛国主義的運動が強く表れたシュレスヴィヒ＝ホルシュタイン問題や、1848年にフランクフルト・アム・マインのパウロ教会で開かれた、憲法制定ドイツ国会会議へのマルシュナーの政治的な関心が表れている。

また、1841年に詩作品『非政治的な歌 *Unpolitische Lieder*』を発表して以来、ハノーファー州を始めとするその他の州でも発禁となり、自身もハノーファー王ならびにプロイセン王によって反逆者と見なされた詩人、ファラーズレーベン *Heinrich Hoffmann von Fallersleben* (1798-1874) の作品に、マルシュナーは王室に使える身でありながら、作曲している (Streitenberg 1995, 126)。

第2項 歌曲作曲家としてのマルシュナー

前項で挙げた、マルシュナーの歌曲作品を対象とした先行研究を概観すると、まずマルシュナーの歌曲研究はオペラ研究の後塵を拝してはいたものの、作曲家の没後43年経った1904年に、ミュンツァーのオペラ研究において歌曲にもわずかに眼差しが向けられ、19世紀当時から指摘されることのあったマルシュナーの歌曲作品の質について、彼のカペルマイスターとしての多忙な身分を顧慮した、擁護の姿勢がとられた。

その後、マルシュナーの没後50年となる1911年には、ヒルシュベルクによってマルシュナ

一のバラード作品の概観と再評価が試みられた。これは、ヒルシュベルクがマルシュナーの歌曲創作に関して、とりわけバラード創作における素質を見出していたことに起因する。このヒルシュベルクによるバラード優位な評価はその後、さまざまなマルシュナー研究において踏襲・引用されるが、1989年のリップルトによる研究において、バラード以外の叙情歌などを含めた全歌曲作品の網羅的な収集、考察と再評価が行われた。

1995年、シュトライテンベルクは、19世紀当時の市民階級における音楽作品への需要増加とその商業化という社会的背景を踏まえ、アマチュア音楽家による歌曲作品への需要をマルシュナーが理解していたことを指摘した。そして、市民の好みを把握していたことによる、彼の歌曲における経済的な成功の理由を詩の選択の中に見出し、リップルトの前述の歌曲研究を手掛かりに詩人の統計を行い、その結果に購買層が明らかに関係していることを指摘した。

これらを踏まえたうえで、筆者がさらに調査を進めたことについて以下にまとめ、歌曲作曲家としてのマルシュナーの現在の全体像を提示したい。

1) 作品一覧表

マルシュナーの歌曲作品の数に関して、前述のとおりリップルトの先行研究においては、ピアノ伴奏付き独唱歌曲は430曲以上あることが指摘されており、彼は独唱歌曲集に収録された合唱付き独唱歌曲も数に含めたうえでこの数字を提示している。リップルトが提示したこの曲数の根拠となる作品所在一覧については、論文が出版された1989年という時代がドイツの東西統一直前であったため、その影響がこの資料にも現れている。つまり、現在では「ベルリン国立図書館」に統一されているベルリンの図書館だが、当時は東（Deutsche Staatsbibliothek）と西（Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz）に分かれており、所蔵楽譜も分散していた。また、この所在調査の対象となっているのは公立図書館のみであるため、音楽大学などの大学図書館の所蔵に関しては一切言及されていない。

筆者が本研究において調査したところ、ピアノ伴奏付き独唱歌曲の数に関しては現時点で443曲を確認しており、独唱歌曲集に収録された合唱付き独唱歌曲も含めれば448曲となる。さらに伴奏楽器をピアノに限定しなければ、ギター伴奏付き歌曲も3曲確認されている。リップルトが考慮しなかった重唱・合唱曲は、本研究では現時点で124曲確認しているが、1912年のヒルシュベルクの先行研究「ハインリヒ・マルシュナーの合唱作品 Heinrich Marschners Chöre」では男声合唱曲だけで148曲が数え上げられている（Hirschberg 1912, 136）。

また、リップルトによって所在不明と見なされていた歌曲も発見されている。例を挙げる

と、『Ad. グラザーの小説『シャラー一族』からの歌曲 *Lieder und Gesänge aus dem Roman »Familie Schaller« von Ad. Glaser*』 op. 187 は、リップルトの作品所在一覧によると、自筆譜についてはオーストリア国立図書館が所有していることが判明していたものの、出版物としての所在は一切明らかでなかった。しかし、実際にはチューリッヒ中央図書館 Zentralbibliothek Zürich に第1 および第2 曲が存在し、さらにハノーファー音楽、演劇、メディア大学 Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover の図書館には、全4 曲を収録した完全な状態の出版譜が存在することが分かった。また、『変身——Rob. バーンズ原作の、Wilh. ベルンハルトによるスコットランド歌曲—— *Metamorphosen. Schottisches Lied nach Rob. Burns von Wilh. Bernhard.*』 WoO もまた、リップルトの一覧では所在不明とされていたが、ハノーファー市立図書館 *Stadtbibliothek Hannover* 内の音楽図書館が出版譜を所蔵していた。世界中の図書館で OPAC が確立した現代では、1980 年代当時には困難であった、より綿密な所在調査が行えるようになっており、これによってマルシュナーの作品一覧の更新は大きく進展したといえる。また、これらの所在調査に際し、リップルトの一覧では所在の記載があったものの、「戦争による消失 *Kriegsverlust*」によって実際には所蔵されていなかったり、カビの侵食によって閲覧不可となってしまう資料もあつたりした。本論文の別冊付録には、このような最新の資料状況や、リップルトによって所在不明とされた作品、あるいは彼の研究対象とならなかったオペラや合唱曲も含めた、資料の所在を調査し直した最新の作品表を掲載している。

2) 歌曲における詩人選択の傾向

シュトライテンベルクの研究においては、前述のとおり、マルシュナーが歌曲創作を行う際の詩人選択の傾向が考察されており、彼が付曲した数とともに詩人の名が列挙されているが、ここでまず注意したいのは、そこで挙げられた詩人たちが、マルシュナーが付曲した詩の作者の全体像では決してないということである。ここで挙げられていない詩人であっても、マルシュナーがその詩作品に多く付曲した人物は存在する。例えば、ロバート・バーンズ Robert Burns (1759-1796) の場合、原詩に対してではないものの、マルシュナーは訳詩を用いて15 曲作曲しており²、ディンゲルシュテット Franz Dingelstedt (1814-1881) の詩に対しても9 曲付曲している³。プファウ Ludwig Pfau (1821-1894) の場合は、独唱歌曲13 曲に加え、重唱曲4

² op. 103-1~7, op. 107-1~7, „Metamorphosen“ WoO.

³ op. 92-3, op. 94-2~5, op. 120-1, 2, op. 194-1 (Quartett), „Das Bild“ WoO.

曲が作曲されている⁴。ジーベル Abraham Peter Carl Siebel (1836-1868) の詩には、独唱歌曲だけでも 17 曲、重唱曲を含めれば 20 曲も付曲されている⁵。シューベルトの付曲でよく知られるヴィルヘルム・ミュラー Wilhelm Müller (1794-1827) の詩には、独唱歌曲が 16 曲、合唱曲が 2 曲付曲されている⁶。また、付曲数こそ少ないものの、同時代の歌曲作曲家たちが付曲したことで知られる詩人たち、例えば、ブレンターノ Clemens Brentano (1778-1842) (4 曲) やシャミッソー Adelbert von Chamisso (1781-1838) (3 曲)、アイヒェンドルフ Joseph von Eichendorff (1788-1857) (2 曲)、ハイネ Heinrich Heine (1797-1856) (4 曲) の詩作品も、マルシュナーによって取り上げられていることを付言したい。

さらに、マルシュナーの詩人の選択傾向について、シュトライテンベルクの統計をもとに詳細に考察したい。シュトライテンベルクはリップルトの研究を参照して作品数を提示しているが、この数には独唱歌曲しか含まれておらず、またリップルトの研究には、そもそも本来含まれるはずの独唱歌曲が含まれていない例もあるため、マルシュナーの詩人選択の本当の傾向を見ることはできていないと言えるだろう。以下の表【表 1】は、リップルトによって作成された詩人毎の一覧に記載された作品番号と、そこに含まれていない独唱歌曲や重唱、合唱曲の作品番号を記したものである。

ガイベル Emanuel Geibel (1815-1884) の詩に付曲した作品について、リップルトが 35 曲を挙げているのに対し、シュトライテンベルクはその内の 3 編が 2 回ずつ付曲されているという理由から、上記の 32 曲という数字を挙げている。これらの数字は独唱歌曲のみを表すものだが、マルシュナーはガイベルの詩を用いて女声三重唱 (op. 188-1, 3, 4, 5) や男声四重唱 (op. 195-6) も作曲しており、それらの作品もリップルトの提示する数に足せば 40 曲に上ることになる。ボーデンシュテット Friedrich Bodenstedt (1819-1892) についても、リップルトとシュトライテンベルクは op. 163-12 が合唱曲であるために除外しているが、この合唱曲を含めれば 27 曲になる。ヴォルフガング・ミュラー Wolfgang Müller von Königswinter (1816-1873) については、op. 115-5, 7 が独唱歌曲であるにも関わらずリップルトの一覧には含まれておらず、したがってシュトライテンベルクも同様に 24 曲としている。本来は独唱歌曲だけでも 26 曲あり、さらに重唱曲 (op. 117-5) も含めれば 27 曲となる。ファラーズレーベンは、リップルトとシュトライテンベルクによって挙げられている 24 曲の独唱歌曲の他に、合唱曲 (op. 108-1~5, op.

⁴ op. 184-4, op. I 192-1~6, op. II 192-1~6, op. 194-2, 3 (Quartett), op. 195-1, 4 (Quartett)

⁵ op. 186-1~6, op. 189-1~6, op. 191-1, 3~6, op. 195-2, 3, 5 (Quartett),

⁶ op. 47-3, 4, op. 61-1~4, op. 63-1~3, op. 66-2, 4 (Chor), op. 68-1~6, op. 73-6

172-2, 3, 5, 6) も含めれば 30 曲となり、ガイベルに次いで 2 番目に多く付曲されている作曲家となる。

【表 1】リッペルトの一覧に掲載された作品と除外された作品

詩人	リッペルトの研究に含まれている付曲作品	含まれていない作品
Geibel	133-1~6, 134-1~6, 136-1~4, 146-1~4, 154b-1~5, 177-1~3, op. 178, op. 179-1, 3, op. 180-1~3, 184- 6,	op. 188-1, 3~5 (weibliches Terzett), op. 195-6 (Quartett)
Stieglitz	op. I 90-1~7, op. II 90-1~7, op. 140-1~13	-
Bodenstedt	op. 163-1~14, op. 169-1~11, op. 185-2	op. 169-12 (Chor)
Wolfgang Müller	op. 118-1~6, op. 119, op. 123a-1~3, op. 126-1~6, op. 127-4, 5, op. 129-1~6	op. 115-5, 7 (Solo), op. 117-5 (mehrstimmig? Kriegsverlust),
Fallersleben	op. 86-1~6, op. 87-3, op. 137-3, op. 155-1~6, op. 162-1~6, op. 191-2	op. 108-1~5 (Chor), op. 172-2, 3, 5, 6 (Chor),
Reinick	op. 99-3~6, op. 101-1~5, op. 102-1~4, op. 114- 1~5, op. 156-4	op. 114-6 (Solo)
Rodenberg	op. 164, op. 168-1~6, op. 171, op. 173-1~6, op. 176-2, 3, 5, „Lied der walisischen Feen“ WoO, „Die Lerche“ WoO, „Ach, in der Nacht“ WoO	op. 175-1~6 (Quartett)
Rückert	op. 87-1, op. 106-1~6, op. 113-1~7, op. 115-2, 4, 6, op. 128-4	op. 112-1~6 (mehrstimmig), op. 139-1 (Chor)
Goethe	op. 47-6, op. 160-1, 4, “Der Schmachende” WoO, “Freibeuter” WoO, “Mailied” WoO, „Sehnsucht“ WoO	op. 41-4 (Chor), op. 75-3 (Chor), op. 166 (Terzett), op. 172-4 (Chor),
Lenau	op. 176-4, op. 182-1	-
Schiller	op. 3	op. 5-8 (Solo) ⁷

⁷ シュトライトンベルクは、op. 5-8 がリッペルトの一覧から漏れていることを把握しており、自身の論文ではシラーの詩からは 2 曲付曲されていることを指摘している。

リップルトの詩人毎の作品一覧では、ライニック Robert Reinick (1805-1852)の 19 曲の中に合唱付き独唱歌曲である op. 102-4 が含まれている一方で、ピアノ伴奏付き独唱歌曲である op. 114-6 は含まれていない。これら両方の曲を含めると、ライニックの詩に作曲した作品は 20 曲ということになるだろう。ローデンベルク Julius von Rodenberg (1831-1914) の場合も、四重唱 (op. 175-1~6) を含めれば、シュトライテンベルクの指摘する 20 曲ではなく 26 曲になる。重唱 (op. 112-1~6)、合唱 (op. 139-1) を含めれば、リュッケルト Friedrich Rückert (1788-1866) の詩が作曲された曲数も同様に、18 曲から 25 曲に上る。

ゲーテの場合も、合唱付き独唱歌曲である《メフィストフェレスの歌 *Lied des Mephistopheles*⁸⁾》 op. 47-6 を含む、独唱歌曲 7 曲が挙げられているが、合唱 (op. 41-4、op. 75-3、op. 172-4) や重唱 (op. 166) も含めれば、合計 11 曲になる。

以上のことから、シュトライテンベルクによって挙げられた詩人のみに限定して、重唱や合唱作品も含めた作曲数によって、マルシュナーによる詩人の選択の頻度をいまいちど確認すると、以下のような結果になった。

Geibel (1815-1884) 40 曲
Fallersleben (1798-1874) 30 曲
Stieglitz (1801-1849) 27 曲
Bodenstedt (1819-1892) 27 曲
Wolfgang Müller (1816-1873) 27 曲
Rodenberg (1831-1914) 26 曲
Rückert (1788-1866) 25 曲
Reinick (1805-1852) 20 曲
Goethe (1749-1832) 11 曲
Lenau (1802-1850) 2 曲
Schiller (1759-1805) 2 曲

ガイベルの詩が最も多く作曲されている点はシュトライテンベルクの統計と同じだが、2 番

⁸⁾ 実際の楽譜には《ゲーテのファウストより *Aus Göthe's Faust*》というタイトルが記されている (Marschner ca. 1830, 10)。

目に多かったのはシュティーングリッツではなくファラースレーベンとなる。その他の詩人は 20 曲代に集中し、その後に 11 曲のゲーテ、そして最後に変わずに 2 曲ずつのレーナウとシラーが位置する。

詩人選択とその創作時期

次に、それぞれの詩人が選択された創作時期を、作品番号を手掛かりに見ていこう。

最も多く選択されたガイベルの詩は、1846 年頃（推定）に出版された op. 133 を皮切りに比較的集中して作曲され続け、最後の作品はマルシュナーの最後の作品番号となる op. 195-6 である。ファラースレーベンの場合、創作時期はさらに広く、オペラ《ハンス・ハイリング》を成功させた後の 1835 年頃（推定）に出版された op. 86 から、晩年の 1860 年頃（推定）に出版された op. 191-2 まで長年にわたって選択され続けていることが分かる。リュッケルトの詩には、1835 年頃（推定）に出版された〈騙された悪魔 *Der betrogene Teufel*〉 op. 87-1 の後、マルシュナーは比較的継続して取り組んでいるものの、最後に付曲したのが合唱曲〈真実とワイン *Wahrheit und Wein*〉 op. 139-1 であるため、1850 年頃にはリュッケルトの詩への付曲を止めていることが分かる。

このように、マルシュナーが生涯を通して取り組んできた詩人たちがいる一方、非常に限られた時期に集中的に取り上げられている詩人たちもいる。顕著な例が、シュティーングリッツである。彼の詩のみで構成された『東方の情景』 op. 90 は 1835 年頃（推定）に出版された 2 冊からなる歌曲集でそれぞれ 7 曲収録されており、この時点で 14 曲作曲されていることになるが、さらに『東方の情景』の新シリーズとして 1850 年頃（推定）に出版された op. 140 には 13 曲が収録されているため、2 作品で 27 曲が作曲されたことになる。

ボーデンシュテットの場合も同様に、1853 年頃（推定）に出版された彼の 14 編の詩からなる歌曲集『フリードリヒ・ボーデンシュテットの歌 *Friedrich Bodenstedts Lieder*』 op. 163 が、1855 年頃（推定）に再び彼の 12 編の詩からなる『フリードリヒ・ボーデンシュテットの東方風歌選集 *Orientalischer Liederschatz von Friedrich Bodentstedt*』 op. 169 が出版され、最後に取り上げられたのは 1859 年出版の〈激励 *Ermuthigung*〉 op. 185-2 であったので、1850 年代という限られた時期に 27 曲が作曲されていることになる。

シュティーングリッツの『東方の情景』も、ボーデンシュテットの『フリードリヒ・ボーデンシュテットの歌』や『東方風歌選集』も共通して、一人の詩人の詩作品のみを収録した連作的な歌曲集であり、異国風の趣が色濃く打ち出されている。このことから、ドイツ・ロマン派

が発展してゆく最中の 1835～1855 年頃に、異国趣味が庶民に好まれていた状況が読み取れる。また、このようなテーマの作品は、複数の詩人による様々なテーマの詩からなる歌曲集に単独で収録されるよりも、1冊の歌曲集としてまとめて収録されることで、作曲家が全景的な風景を描き出して、一つの異国的世界観を構築することを可能にしている。

自身と同時代の詩人にこだわったり、作曲する作品を厳選したりする様子がマルシュナーにないことは、60歳になろうという熟年作曲家であった彼が、自身より35歳ほども若いローデンベルクのような詩人の作品であっても選択したということからもうかがう事ができ、どの創作時期においても市民の好みに適応した作品を創作しようと試みた彼の姿勢が理解されうるだろう。

3) マルシュナーの歌曲と音楽的特徴

ここで再び、前述したリップルトの研究に立ち返りたい。彼の研究の功績は、マルシュナーのピアノ伴奏付き独唱歌曲の数の調査や、楽譜の当時の所在状況を明らかにしたことのみならず、マルシュナーの歌曲を創作時期ごとに網羅的に分析したことにより、彼の歌曲作品に概して見られる様々な音楽的特徴を指摘したことにある。

リップルトによると、マルシュナーは「歌唱声部が簡単に理解でき、初見でも歌えること」(Lippert 1989, 173)を意図して作曲しており、それゆえに「[19]世紀半ばに進歩的で未来指向と見なされた、あの作曲技術との結びつきを彼は失った」(Lippert 1989, 173)。このことは以下のように批評家たちもたびたび察していた。

マルシュナーの音芸術の特徴が、かつてはそれによって素早く道を切り開いた、新しさ [Frische] の中にもはや姿を現さないとしても、彼の旋律の健全さと自然さ、そして一彼に何よりも特有の——大衆的なもの、簡素さ、そして即座に理解できるものは、依然として彼のもとにある。

(Klitzsch 1851, 234)

マルシュナーの音楽が、大衆にとっての親しみやすさ、簡素さという特徴を創作時期に関わらず保ち続けており、それは当世風の様式や最新の作曲技法とは相対するものであったことが、

19世紀当時の人々によっても理解されていたことが分かる。

マルシュナーの歌曲作品が「著しく簡単に、グループとタイプに分類されうる」(Lippert 1989, 166f) というリップルトの指摘が意味するのは、多くの歌曲作品が独特で複雑な伴奏音型を持たず、アマチュアでも初見で演奏できる簡素なものであったということであろう。「大衆的で簡単に理解できる書法によって、アマチュア音楽家に彼の歌曲に対する興味を持たせるという意図は、彼を(中略)特にイタリアのカンツォーネに非常に類似した様式へと導いた」(Lippert 1989, 174) ことは、彼の歌曲作品の網羅的分析の結果として明らかになった、マルシュナーの歌曲創作における様式的特徴の一つに対する、リップルトの重要な指摘である。

ここで、マルシュナーが単純な伴奏音型や、簡単に理解できる歌唱声部を作曲に際して意図的に用い、アマチュア音楽家を主なターゲット層に定めたことを根拠づける作品を、いくつか提示したい。

まず、彼の歌曲創作のうち15曲を占める、ギター伴奏付き歌曲である。マルシュナーが活動していた19世紀、ピアノは市民層にも普及し始めていたものの、庶民にとってはまだまだ手の届かない高価な楽器であり、所有している事自体がステータス・シンボルとなるような時代であった。そのような中で、庶民にとっての手軽な楽器はやはりギターであり、そのような市民の生活や社会的背景が反映されているのが、ピアノ伴奏の代わりに、あるいはピアノ伴奏と併せて、ギター伴奏譜が代替手段として記載された歌曲である。1814年に出版された『ギター伴奏付き12の歌曲 *Zwölf Lieder mit Begleitung der Gitarre*』op. 5に収録された12曲は、歌曲集のタイトルのとおり、ギターのみによって伴奏されている(【譜例1】)。

【譜例 1】《思い出の苦しみ *Qual der Erinnerung*》 op. 5-1

(1814, Österreichische Nationalbibliothek, MS14407-qu.4° MUS MAG, p. 3)

1829 年に出版された『ポリヒムニア』に収録された、ゲーテの詩に付曲した《苦しむ者 *Der Schmachende*》WoO、1835 年に出版された《五月の歌 *Mailed*》WoO、そして、1853 年にエッシェベルク滞在の思い出として作曲、1879 年に死後出版されたと推定される、バイエルンのホレンシュタイン伯爵の詩に付曲した《憧れ *Sehnsucht*》WoO には、ピアノ伴奏と併せてギター伴奏譜が書かれている。

次に、「簡単に理解でき、初見でも歌える」(Lippert 1989, 173) と見なされた、単純な歌唱旋律をもつ歌曲である。「民謡調で *Im Volkston*」と表題を付けられた《さすらいの歌 *Wanderlied*》op. 128-2 と《別れ *Trennung*》op. 184-4 の 2 曲の他に、リップルトは同様のタイプに 50 曲以上が分類可能だとしており、op. 165 から op. 184 (1855-59 年) の作曲期間は、このタイプに分類される作品は創作されていないと指摘している。題材は叙情歌だけでなく、ユモレスク、さすらいの歌、愛国歌など様々で、これらの「意図的に簡素に保たれている歌曲タイプ」(Lippert 1989, 168) に属する諸作品の特徴は、「ほとんど徹底的にシラビックに、そして非常に明確に展開する周期的な形式による純粹な有節形式」(Lippert 1989, 167) にある。また「ピアノ伴奏は、歌唱旋律のホモフォニックな和音の下支えに限定され、その際に上声部は大抵が歌唱声部に合わせ

て進行する」(同上)。ここではまずリップルトの以下の言及に依拠し、ルートヴィヒ・プファウ Ludwig Pfau (1821-1894) の詩による作品を提示したい。

様々な批評家達によって、またシューマンによっても認められた、「マルシュナーにいつも特有の瑞々しさ」はこのタイプの歌曲にとって、何度かとても好都合に役に立ったが、逆にその簡潔な形式を冗長さと過度の大仰さから守ったのであった。それ故にマルシュナーは、このタイプと叙情的な分野における、際立って上手い作曲に成功した。厳密に言うると、とりわけ彼の晩年のルートヴィヒ・プファウの歌曲の下で、である。これらの作品の簡素さはそれに加えて、マルシュナーの後期の作品に時として適用された「時代遅れの形式」という非難から作品を守った。

(Lippert 1989, 168)

まだマルシュナーが若かった 19 世紀初期ならば、彼の作曲技法や様式は流行に乗ったものであったかも知れないが、19 世紀半ばにおいては、ドイツ歌曲の簡素な様式は伝統的なものとなっていた。そのような中でも、彼の得意とする簡潔な形式は作品を冗長にすることも過度に仰々しくすることもなく、むしろ、ドイツ歌曲の簡潔な形式という伝統を守ることに貢献した。そして、そのようなタイプの代表例として、マルシュナーの最晩年に付曲が集中している、プファウの詩による作品が挙げられているのである。マルシュナーが彼の詩に付曲したのは、以下の 17 曲となる。

『中声のための 6 つの歌曲 *6 Lieder für Mittelstimme*』より、《別れ *Trennung*》 op. 184-4

『ルートヴィヒ・プファウの歌へのメロディー *Melodien zu Ludwig Pfaus Liedern*』 op. I 192-1~6, op. II 192-1~6 (未出版、自筆譜のみ現存)

『2 声のテノールと 2 声のバスのための 3 つの歌 *3 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen*』より、《騎士 *Der Reiter*》 op. 194-2、《御者の歌 *Lied des Kutschers*》 op. 194-3

『2 声のテノールと 2 声のバスのための 6 つの歌 *6 Gesänge für zwei Tenor- und zwei Bassstimmen*』より、《手工業職人の歌 *Handwerksburschenlied*》 op. 195-1、《新たな皇帝 *Der neue Kaiser*》 op. 195-4

《騎士》op. 194-2 は物語り歌として後述するため、ここでは取り上げないこととする。残った作品のうち3作品、すなわち op. 194-3 ならびに op. 195-1、4 は無伴奏の男声四重唱であり、ここで問題となっているマルシュナーの伴奏声部におけるピアノ作法について考察できないため、ここでは《別れ》op. 184-4 と、未出版で自筆譜と筆写譜がオーストリア国立図書館に存在する、『ルートヴィヒ・プファウの歌へのメロディー』より、リップルトの指摘する特徴が表れている〈最初で最後の望み *Erster und letzter Wunsch*〉op. 192-3 を取り上げる。

下記の【**譜例 2**】から明らかなように、マルシュナーは《別れ》において、プファウの詩を完全に有節的に作曲している。F-Dur、4分の3拍子のこの曲において、歌唱音域は f^1 から f^2 の1オクターヴしかなく、第9小節の3拍目に置かれた g^1 から e^2 の6度跳躍が最も大きな跳躍進行となる他は、基本的に順次進行で進んでいく。ピアノ伴奏は、リップルトの指摘のとおり、歌唱旋律を和音で支え、上声部は歌唱旋律をなぞっている。

この曲が収録されている歌曲集には他にも複数の作曲家の詩による5曲が載っているが、有節歌曲で書かれているのはこの《別れ》と、第6曲のガイベルの詩による《遍歴学生の歌 *Lied eines fahrenden Schülers*》(【**譜例 3**】)のみである。後者の歌唱旋律は跳躍進行がより多く、音域も b から es^2 と幅広い。ピアノ伴奏は、上声部に関しては《別れ》と同様に歌唱旋律をなぞっていると言えるが、低声部の動きは歌唱旋律のリズムから離れて、分散和音によって拍節を刻んでいる。このような伴奏音型もまた、マルシュナーの歌曲の典型である。

【譜例 2】《別れ》 op. 184-4

Trennung.
v. Pfau. *T. schon da*
(Im Volkston.)

H. Marschner Op. 184 N^o 4.

Andante.

GESANG.

O du lie-ber Schatz wir müssen schei-den, kei-ne Hoffnung ist auf Er-den
Sieh, das Bächlein rauscht zu dei-nen Fü-ssen, Schwäblein baut an deinem Fenster-
Mond und Son-ne will nach dir ich fra-gen, die dich se-hen überm fer-nen

PIANO.

mehr, drob zer-sprin-get schier das Herz uns Bei-den, liebster Schatz ach! wei-ne nicht so
lein, al-le dür-fen zärt-lich dich be-grü-ssen und von hin-nen muss ich nur al-
Meer, al-le Nacht will ich Gut-Nacht dir sa-gen als ob ich noch im-mer bei dir

schr. Gieb mir ei-nen Kuss eh ich dich las-sen muss, ach! wie trägt mein Herz an sei-ner
lein. Von der Ro-se brich noch den Strauss für mich, dass ich et-was hab von dir dar-
wär'. Gieb den letzten Kuss eh ich dich las-sen muss, bhüt dich Gott mein Schatz, ich seh dich

Lieb so schwer, ach! wie trägt mein Herz an sei-ner Lieb so schwer.
auf ich wein', dass ich et-was hab von dir dar-auf ich wein'.
nim-mer-mehr, bhüt dich Gott mein Schatz, ich seh dich nim-mer-mehr.

E. B. 86

(1863, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. 4322)

【譜例 3】《遍歴学生の歌》 op. 184-6

Lied eines fahrenden Schülers.

3

v. Geibel.

Lustig, in behaglicher Bewegung.

H. Marschner Op. 184 N^o 6.

GESANG.

1. Kein Tröpflein mehr im Be-cher, kein
zieh auf dür-rem We-ge, mein

PIANO.

f *p* *fz*

Ped.

Geld im Beu-tel mehr, da wird mir ar-men Ze-cher das Herze gar so schwer. Das
Rock ist arg be-staubt, weiss nicht wo hin ich le-ge in dieser Nacht mein Haupt. Mein

Wan-dern macht mir Pein, weiss nicht wo aus, noch ein; in's Klo-ster möcht' ich
Her-berg ist die Welt, mein Dach das Him-mels-zelt; das Bett, dar-auf ich

ge-hen, da liegt ein küh-ler Wein, in's Kloster möcht' ich ge-hen, da
schla-fe das ist das wei-te Feld, das Bett, dar-auf ich schlafe das

E. B. ss * Ped.

(1863, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. 4322, p. 3)

次にオーストリア国立図書館所蔵の、『ルートヴィヒ・プファウの歌へのメロディー』の自筆譜より第3曲〈最初で最後の望み Erster und letzter Wunsch〉を見ていこう（【譜例4】別冊付録 p. 95-97 参照）。

別冊付録に掲載した自筆譜から、リップルトが「意図的に簡素に保たれた歌曲」の特徴の一つとして指摘している、歌唱旋律を和音で支え、上声部は歌唱旋律をなぞるピアノ伴奏が確認できる。Es-Dur、4分の2拍子のこの歌曲はABA形式で構成されている。6度および7度跳躍も現れるものの、おおむね順次進行が多く簡素である。歌唱音域はes¹-f²と、前述の《別れ》のように1オクターヴ余りに収められている。

一方で、これらの単純な旋律線や伴奏音型とは異なり、マルシュナーがこの歌曲に対して用いている和音は決して単純なものとは言えない。Es-Dur で始まったのち、第55小節から平行調のc-Moll、第61小節からB-Dur、第65小節からはその平行調のg-Mollに転調し、第67小節の2拍目からEs-Durに戻るが、この間にもドッペルドミナントの借用和音や[♭]IVなどの準固有和音、減七の和音などを多用しており、マルシュナーの最晩年の1860年頃に作曲されたと推定できるこの歌曲には、形式や音型の簡素さの中に彼の円熟した和声感覚が現れている。

以上の作品はマルシュナーの膨大な数の歌曲のほんの一部ではあるが、多くの歌曲作品が独特で複雑な伴奏音型を持たず、アマチュアでも初見で演奏できる簡素なものであったことを理解させる、典型的な作品であるといえる。ただ、前述のとおり、簡潔な形式のなかにも、単純な和音だけではなく減七の和音の多用などが確認できる。

ここからは、他作曲家の同名の詩に作曲した作品との比較によって、マルシュナーの作曲的特徴を検証しよう。リップルトによって殆ど言及されていないその作品は、マルシュナーの『Fr. リュッケルトの春の愛 *Frühlingsliebe von Fr. Rückert*』第2巻（1842年出版）に収録された、《天は一粒の涙を流した *Der Himmel hat eine Träne geweint*》op. 113-4である。シューマンもまた、マルシュナーより1年早い1841年に同詩に作曲しており（op. 37-1）、これら2作品の比較によっても、マルシュナーの歌曲における典型的な特徴の一側面が明らかになるだろう。

【対訳 1】 《天は一粒の涙を流した》

Der Himmel hat eine Thräne geweint,	天は一粒の涙を流した
die hat sich in's Meer zu verlieren gemeint.	涙は自身が海の中に消えてしまうと思ったが
Die Muschel kam und schloß sie ein:	貝がやって来て、それを中に閉じ込めた
Du sollst nun meine Perle sein.	これで君は私の真珠になるのだ
Du sollst nicht vor den Wogen zagen,	大波を恐れる事はない
ich will hindurch dich ruhig tragen.	私はずっと君を安らかに抱いていよう。
O du mein Schmerz, du meine Lust,	ああ、君は私の苦しみ、私のよろこび
du Himmelsträn' in meiner Brust!	私の胸の中の天の涙よ！
Gieb, Himmel, daß ich in reinem Gemüthe	天よ、私が汚れなき心で
den reinsten deiner Tropfen hüte.	最も汚れなき貴方の雫を守る事を許したまえ。

(筆者訳)

【表 2】《天は一粒の涙を流した》2曲の楽曲情報

	マルシュナー	シューマン
拍子	4/4	4/4
調性	Es-Dur	As-Dur
曲想標語	Andantino espressivo	Einfach
小節数	56 小節	30 小節
歌唱声部の音域	d ¹ -as ²	d ¹ -f ²
小節数／行	2	2
言葉の繰り返し箇所	7、8行目を4回。9、10行目を1回ずつ。10行目は5小節の長さで。	10行目を1回、ほぼ4小節の長さで。

この表からはマルシュナー、シューマン共に4分の4拍子、フラットの調性、詩の1行に対して2小節をあてるといった共通点が見られる。しかし、小節数を見てみると、マルシュナーの56小節に対してシューマンは30小節と、26小節もの差がある。歌唱声部の音域は、2人とも

最低音は d^1 に設定しているが、最高音はマルシュナーの方が短2度高い as^2 である。

言葉の繰り返し箇所については、最後の行である第10行「最も汚れなき貴方の雫を守る事を許したまえ *den reinsten deiner Tropfen hüte*」を1回反復する点は一致しているが、シューマンの繰り返し箇所はそこだけであるのに対し、マルシュナーは第9行「天よ、私が汚れなき心で *Gieb, Himmel, daß ich in reinem Gemüthe*」も1回、第7-8行「ああ、君は私の苦しみ、私のよろこび／私の胸の中の天の涙よ！ *O du mein Schmerz, du meine Lust / du Himmelsträn' in meiner Brust!*」に至っては4回も繰り返している。

曲想標語の違いに着目しても、マルシュナーの「表現豊かに *espressivo*」とシューマンの「簡素に *einfach*」という曲想はまさに対照的であり、小節数、歌唱音域、言葉の繰り返しの多さと併せて見ても、同一の詩から二人の作曲家が全く異なる印象を与える歌曲を作り出したことが分かる。

シューマンの《天は一粒の涙を流した》分析

ここからは、まずはシューマンの《天は一粒の涙を流した》を分析する。この曲の伴奏音型は常にシンコペーションのリズムを刻んでおり、第6小節から右手が2分音符で和音を延ばす様になると、左手のリズムがシンコペーションを引き継ぎ、As-Dur から E-Dur (*es-ges-ces* の和音から *ces-fes-as* の和音への移行を、異名同音の *dis-fis-h* の和音から *h-e-gis* へ読み替え) へ転調する (【譜例5】)。

【譜例5】《天は一粒の涙を流した》 第1-8小節

The image shows a musical score for Schumann's 'A Tear from Heaven' (Op. 10, No. 1). The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a syncopated rhythm. A red arrow points to the syncopation in measure 2, and a red circle highlights the transition in measure 6. The lyrics are: 'Der Himmel hat eine Thräne geweint, die hat sich ins Meer verloren gemeint. Die Mäusel kam und schloss sie ein: Du sollst nun meine...'

(Schumann n.d., 2)

第 11 小節からは左右交互にシンコペーションが担われる。この曲におけるシンコペーションとは、音楽に生き生きとした躍動感や、先へ先へと気持ちを逸らせる切迫感を与えるというよりは、伴奏声部とは異なってシンコペーションを持たず、ゆったりと歌われる歌唱旋律の進行が重く停滞することを避けるために機能している。

第 15 小節から冒頭の旋律が戻って来るがディナーミクはメゾ・フォルテに変わっており、旋律の動きも上下にやや広がり、叙情的自我の「私」の気持ちの高まりが微かに表現される。第 19-20 小節で歌唱声部が半音階上行し溢れる気持ちを天に向かって伝える時、伴奏声部はシンコペーションを止め、2 分音符と全音符で歌唱声部を支える【譜例 6】。

【譜例 6】《天は一粒の涙を流した》 第 17-20 小節

The image shows a musical score for the song 'Ein Tropfen' by Robert Schumann. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are: 'Him - mels - thrän' in mei - ner Brust! Gieb, Him - mel, dass ich in rei - nem Ge - mü - the den'. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time. In measures 17-19, the piano part has a syncopated rhythm. A red box highlights measures 19-20, where the piano part changes to a regular 2/4 time signature, with the label 'シンコペーションを止める' (Stop syncopation) written in red above the staff.

(Schumann n.d., 3)

その後、シンコペーションは無くなり、第 24-25 小節で歌唱声部が「零 Tropfen」という言葉を延ばしている下で、伴奏声部が半音階で上行し、音楽を先へ進めるとともにその緊張を高めていく。第 26 小節からの後奏は、高音部における付点の下行音型によって、こぼれる雫が表現されている【譜例 7】。

【譜例 7】《天は一粒の涙を流した》 第 21-30 小節

(Schumann n.d., 3)

シューマンは、第 10 行を 1 回だけ繰り返し、その中で「最も汚れなき *reinsten*」が更に 1 回繰り返されている。その後、「雫 *Tropfen*」という言葉だけが 2 小節に引き延ばされている。シューマンにとって、この詩の中で強調されるべきは、「私」の感情を表す言葉ではなく、詩の核をなす最も美しい言葉「*reinsten Tropfen*」である事がわかる。歌唱旋律の音域も比較的狭いため、開放的に愛を高らかに歌うのではなく、穏やかな愛情を表現しようとするシューマンの意図が表れている。

マルシュナーの《天は一粒の涙を流した》分析

次に、マルシュナーの《天は一粒の涙を流した》を分析していこう。この曲の伴奏音型は基本的に右手が 16 分音符で分散和音を刻み、前奏が終わる第 4 小節からは左手が 4 分あるいは 2 分音符のオクターヴで進行する（【譜例 8】）。マルシュナーの付曲においても、ピアノ伴奏の右手に拍頭の休符によるシンコペーションが現れており、大きな跳躍を含む躍動的な歌唱旋律を、先へ先へと進展させる働きをしている。

【譜例 8】《天は一粒の涙を流した》 第 1-6 小節

N^o 4 „DER HIMMEL HAT EINE THRÄNE GEWEINT.“

Andantino espressivo.

PIANOFORTE

4

Der Him - mel hat ei - ne Thrä - ne ge - weint, die

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 13)

詩の第 3 行にあたる第 9 小節からは c-moll になるが、第 4 行にあたる第 11 小節からは B-dur に転調し（【譜例 9】）、第 7 行にあたる第 17 小節から更に転調して半音階上行していき、第 20 小節で es-moll に行き着く（【譜例 10】）。

【譜例 9】《天は一粒の涙を流した》 第 7-12 小節

7

hat sich in's Meer zu ver - lie - ren ge - meint. Die Mu - - - schel kam und

10

schloss sie ein, du sollst nun mei - - - ne Per - - - le sein. Du

c-Moll

B-Dur

887 D.

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 13)

【譜例 10】《天は一粒の涙を流した》 第 16-21 小節

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 14)

第 27 小節で 1 回目の最高音 as^2 が b^1 からの 7 度跳躍によって「天 Himmel」に置かれ、伴奏の右手とともに順次下行した後、 as^1 から f^2 への 6 度跳躍をする。es-moll の属七和音 b-d-f-as から Es-Dur に転調し、冒頭の旋律に戻って来る (【譜例 11】)。第 34-35 小節の間奏では、歌唱声部と同じ旋律がピアノによって繰り返される (【譜例 12】)。

【譜例 11】《天は一粒の涙を流した》 第 25-31 小節

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 15)

【譜例 12】《天は一粒の涙を流した》 第 32-37 小節

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 16)

第 38 小節で 2 回目の最高音 as^2 が現れ、「涙 Thrän'」という言葉が 2 拍半引き延ばされる【譜例 13】。第 7 - 8 行が 4 回繰り返されたのち、第 40 小節から 9 行目になる。

【譜例 13】《天は一粒の涙を流した》 第 38-40 小節

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 16)

第 46 小節から歌唱旋律が半音階で上行していき、第 10 行が 5 小節にまで引き延ばされる。後奏では再び歌唱旋律が伴奏声部の中に現れる【譜例 14】。

【譜例 14】《天は一粒の涙を流した》 第 42-56 小節

(1842, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. Pr. 2229#Beibd.4, p. 17)

以上の分析から、以下の事が言えるだろう。

マルシュナーは第 7 - 8 行「O du mein Schmerz, du meine Lust,/ du Himmelsträn' in meiner Brust!」を 4 回繰り返しており、曲全体の 4 割弱（21 小節）をこの 2 行が占めている事になる。同じ歌詞を何度も繰り返すことで強調される行が、詩の中で「私」の気持ちが最も高まっている部分である点からも、話者の感情表現が重視された曲であると言える。また、第 9 - 10 行も 1 回繰り返されており、第 10 行「den reinsten deiner Tropfen hüte。」は 5 小節の長さに引き延ばされている。これらは恐らく第 7 - 8 行の繰り返しで膨らんだ曲を、全体のバランスを保ちながら終結させる手段として行われたものであろう。さらに、最終行である第 10 行の引き延ばしは、それまでの言葉の繰り返しによって音楽に対して詰め込まれがちになってしまった言葉の音節的なバランスを整え、豊かな広がり的印象付けながら曲を終結させる役割も持っていると考えられるだろう。

このように、シューマンの付曲との比較において、マルシュナーの歌曲の作曲的特徴が明らかになったが、本作品ではリップルトが以下のように指摘している、その他のマルシュナー歌曲の典型的な特徴も確認された。

さらに、既に同時代人に気付かれていたマルシュナー「独自の音」の特徴は、彼の「力強い躍動と跳躍」であり、それはとりわけ、この作曲家の作品において並はずれて頻繁に登場する、6度の力強い跳躍音程への偏愛において証明され得る。

(Lippert 1989, 173)

マルシュナーの歌曲作品の大半が、それ自体リズム的に広範囲に及んで（しばしば、リタルダンドしている曲の終わりに向かうきっかけを歌手に与える、後奏の前の短い休符という例外を伴って）規則正しいピアノ声部を備えており、（中略）この連続する動きはマルシュナーの場合においても、分散和音か音階からなる、常に和声に基づくヴァリエーションによって繰り返される旋律法の形式においてか、あるいはリズム的に規則正しく繰り返される、和音の形式において現れる。

(Lippert 1989, 168)

歌唱旋律における6度跳躍上行を多用する彼の躍動的でダイナミックな声楽書法や、分散和音が支配的な伴奏音型が明確に表れていた《天は一粒の涙を流した》もまた、マルシュナーの歌曲の一つの典型を示す作品なのである。

以上、リップルトの先行研究を手掛かりに、マルシュナーの歌曲における作曲的特徴を検証したが、ここで取り上げた作品は全て叙情歌であった。では、マルシュナーの物語り歌はどのような特徴を有するのだろうか。前述のように、リップルトはバラードという名称を用いて、物語り歌について以下のように指摘している。

全体として確認され得るのは、バラードのように進展する話の筋はマルシュナーの付曲において、叙情的な歌詞の場合に比べ、著しく柔軟で、型にはまらずに構成されたという事である。この点でも、歌曲作品においてこのロマン派のオペラ作曲家は決して否定されることができない。彼の舞台作品におけるように、ここでもまた一方では劇的で陰

鬱な、しかし他方ではまた、大衆的で喜劇的で明るい雰囲気描写が、そしてまた、聴衆を感動させる事ができる静かで真面目な憂鬱の哀歌もある。

(Lippert 1989, 175)

リップルトが叙情歌との比較において指摘する、物語り歌の構成とはいかなるものであろうか。次節からは、具体的なマルシュナーの物語り歌を選定し、その実際を検証していこう。

第2節 マルシュナーの歌曲における物語り歌

第1項 ヒルシュベルクによるマルシュナー作品の分類方法

前節で紹介したヒルシュベルクの寄稿論文「ハインリヒ・マルシュナーのバラード」は、バラードを含むマルシュナーの物語り歌を研究対象とする本博士論文にとって、基盤となりうる重要な研究である。しかしながら、ヒルシュベルクによる作品の選出方法や区分方法は明確ではない。オペラ《吸血鬼》におけるエミーのロマンツェを「真のバラード」の категорияに区分し、「ここでは、オペラの中でこの作品が称しているようなロマンツェのことではなく、そのあらゆる特徴をともなった本物の、真のバラードである。」(Hirschberg 1911, 272) と述べるなど、作品の名称を恣意的に変え、ロマンツェという名称がはらんでいた当時の趣味や時代精神への顧慮をおろそかにしている向きも見られる。

このロマンツェの例に限らず、そもそも大区分として「真の *echte*」という主観的な判断基準を設定して作品を評価・分類したことは大きな危険性を持っていると言えるだろう。物語詩に付曲されていても「真のバラード」とは見なされず、「バラード的性格の歌」に分類されている作品もあることから、ヒルシュベルクにとってバラードとは単に物語詩に付曲した歌曲作品というだけでなく、何らかの要素を含むことが条件であったと推察される。

前節で述べたように、ヒルシュベルクは第1部「真のバラード」の下位カテゴリー「バラード」に15曲を挙げている¹¹。これらの作品は、本論文第2章第1節で検証した結果とも一致している。すなわち、ヒルシュベルクによってバラードと見なされたこれらの作品には、超自然的な現象が起きるか、そのような存在が登場する怪談的題材、あるいは中世の騎士物語が登場するような歴史的題材が多い。物語において死が予感されるか、登場人物の死が描かれる傾向が見られるが、そうでない作品もこのカテゴリーに分類されている。また、楽曲形式は一様ではなく、有節、変奏有節、通作と様々であったことも、先に検証したとおりである。

¹¹ 《船乗り *Der Schiffmann*》 op. 12-3、《レノーレ *Lenore*》 op. 27-7、《吸血鬼のバラード *Die Ballade vom Vampyr*》 [エミーのロマンツェ] op. 42-12、《リーキー夫人 *Frau Leakey*》 op. 47-5、《荒野の小さき炎 *Das Flämmchen auf der Haide*》 [ゲルトルーデのリート] op. 8-12、《年老いた王の歌 *Das Lied von alten König*》 op. 82-2、《呪われた女門番 *Die verwünschte Schließerin*》 [女門番のリート] op. 89-6、《月時計 *Die Monduhr*》 op. 102-2、《彼は愛し、そして去る *Er liebt und reitet fort*》 op. 116-2、《兵士 *Der Soldat*》 op. 137-1、《髭の老人の歌 *Lied des Alten im Bart*》 op. 154b-5、《トゥーレの王 *Der König von Thule*》 op. 160-1、《復讐 *Die Rache*》 op. 160-2、《誠実な騎士 *Der treue Ritter*》 op. 189-4、《騎士 *Der Reiter*》 op. 194-2

ここでもやはり問題なのは、このカテゴリーに分類されていない作品にも、同様の特徴が確認できるという点である。例えば、ヒルシュベルクによってカテゴリー「バラード的性格の歌—ロマンツェと類似のもの」に分類されている《海の上の漁師の少年 *Ein Fischerknabe auf der See*》 op. 5-8 や、《七人の求婚者 *Die sieben Freier*》 op. 128-1 では、超自然的な存在によって水底に引きずり込まれる少年や男達の物語が描かれている。また、カテゴリー「バラード的性格の歌—滑稽な話」に分類されている《不幸な愛 *Unglückliche Liebe*》 op. 190-2 や《騎士フーゴのバラード *Ballade vom Ritter Hugo*》 op. 190-3 では、登場人物である騎士あるいは兵士が、不実な恋人を刺殺するのである。

本論文の第2章において、19世紀前半のドイツにおける名称の混在が明らかになったように、20世紀初頭のヒルシュベルクの当該の論文においてもまた、「バラードとは何か」という問いに明確な答えは導き出されていない。「真の」という言葉を用いて、彼の抱くバラード像の、おそらく核心となる部分と、その周辺にあるものを区別しようと試みながらも、それについての説明はなされていない。

そうであっても、彼がバラードを中心としたこれらの作品に着目したという事自体は、言うまでもなくマルシュナー研究にとって大きな功績である。20世紀初頭に選曲集として再版されることがすでに決定していた一部の叙情歌とは反対に、歴史の波に飲まれかけていたマルシュナーのバラード作品を、ヒルシュベルクは再び世に示し、それらを肯定的に評価した。そのことは、ケーラーやパルマーなどの後のマルシュナー研究にも影響を与えており、多くの先行研究においては、マルシュナーの歌曲作品の中でもバラードなどは、同時代の著名な歌曲作曲家に比肩するという姿勢が取られている。

また、「真のバラード」および「バラード的性格の歌」という大区分のもとで彼が提示した、「伝説 *Legenden*」「フモレスケ *Humoresken*」、「寓話の歌 *Fabellieder*」、「アレゴリー *Allegorie*」などの小分類からは、様々な題材を持つ作品に対する当時の捉え方が表れており、それによって、19世紀ドイツ・ロマン派当時の価値観を追体験し、より正しい理解への一助となるだろう。本研究の対象となる物語り歌の多面的な特徴を示すためにも、ヒルシュベルクが提示したこれらのカテゴリーは有用である。

第2項 ヒルシュベルクの「バラード」と物語詩

本研究は、その着想を上述のヒルシュベルクの先行研究から得たところは大いにあるが、彼の提示したカテゴリーとは異なる「物語り歌」という概念を用いることで、彼とは別の枠組みの中にマルシュナーの声楽作品を入れることを試みる。

ヒルシュベルクが、バラードやロマンツェという概念を主観的な判断基準として用いたことは、本論文の第2章で提起したバラードやロマンツェ等の名称の問題と通じている。とりわけ、バラードとロマンツェという名称は、19世紀当時から様々に定義付けが試みられていたものの決定的な区別には至らず、一つの作品が時にバラードと呼ばれ、時にロマンツェと見なされることすらあったことは、第2章で既述したとおりである。ヒルシュベルクが、その根拠を明らかにしないまま、諸作品をバラードやロマンツェ、その他の小区分に分類したことから、彼の分類方法の本研究での踏襲が妥当でないことは、明白だろう。また、彼の研究では、「詩の内容が物語かどうか」という視点で研究対象を選出していないため、物語を含まない、つまり叙事的要素の少ない詩に付曲した作品であっても、ロマンツェなどのカテゴリー下で取り上げられており、物語り詩に付曲した作品が必ずしも取り上げられているわけではない。

本研究では「物語り歌」という概念を用いることで、当時作品に付けられた名称やヒルシュベルクによって分類に用いられたカテゴリーを判断基準とせず、あくまでも詩が物語性を有しているかどうかを焦点に研究対象を選出することで、ヒルシュベルクの研究において取り上げられなかった作品も考察に含めることが可能となる。

では、本研究において「物語り歌」の判断基準となる「物語詩 Erzählende Gedichte」とは、どのような詩を指すのか。

「物語 Erzählung」という文学ジャンルは本来、叙事詩 (Epik) に分類され、「詩 Gedicht」とは本来、抒情詩 (Lyrik) に分類される。そのため、「物語り詩」というジャンルは名称から見れば、叙事的な抒情詩ということになるだろう。これは、第2章で引用した、ハントの著書『音楽美学』における、バラードとロマンツェについての記述「叙事的な題材の叙情的な表現」(Hand 1847, 542) と一致することになる。

そして、物語詩を構成する根本的な要素として考えられるのが、「話の筋としての時間的経過をともなう出来事の発生」と「語り手の存在」である。物語の語り手が第三者の視点から過去の出来事を語ったり、あるいは登場人物として現れ、モノログや対話を通して現在進行す

る形で、出来事の発展が、ときに人物の情感表現とともに生き生きと描写されたりするのである。また、物語り歌の多くが節構造を持ち、韻文で書かれ、ヤンプスの詩脚が比較的多く用いられるなどの形式的特徴も見られる。これらの要素は、ゲーテがバラードの定義として用いた、叙事・叙情・戯曲的要素の融合という状態をまさに体現しており、出来事の発生と語り手の存在（叙事的）、人物の情感表現（叙情的）、登場人物の対話（戯曲的）などの諸要素が一つの作品の中に混在しているのが、物語詩であると言える。これら3要素の割合は、バラードとロマンツェの相違点についてヤイテレスが指摘しているのと同様に、物語詩においても、「叙情的なもの」と叙事的なものとの真の割合は、同じ位わずかにしか、詳細に突き止められ得ない」（Jeitteles 1835, 77f）。つまり、感情描写によって物語が際立つ作品も、物語によって感情描写が際立つ作品も、語り手によって物語が語り進められる作品も、登場人物の対話によって物語が進展していく作品も、物語詩という一つのジャンルに含まれるのである。

上記の特徴に加え、本論文の第2章で行ったバラード、ロマンツェ諸作品の考察において論及した題材的特徴も、物語り詩の内容の傾向を示す重要な例として挙げられるだろう。すなわち、《カール大帝とヴィッテキント》のような歴史的題材、《ツバメのおとぎ話》のようなおとぎ話的題材、《レノーレ》のような怪談的題材、《別れ》のようなビーダーマイヤー的題材である。その他にも、異国的、伝説的などの様々な題材が物語り詩には用いられている。これらの題材から読み取れるのは、当時の時代精神ともいえる、ロマン派的傾向である。つまり、ロマン派という潮流の根底に存在する「ここではないどこか」への憧れが、現実、現在との時間的・空間的隔たりを物語の題材に求め、その結果として、異国的、歴史的、伝説的、超自然的などの諸要素が好まれたのである。

また、このようなロマン派の傾向とは一見、対照的のようにも思われる市民的な題材が同時に好まれたことは、決して矛盾する現象ではない。1815年のウィーン会議から1848年3月の三月革命にいたるまでの、いわゆる三月前期の時代は、文化史・文学史上はビーダーマイヤー時代と呼ばれる。王政復古を目指すウィーン体制のもとで行われた厳しい検閲などによって閉塞的な社会となる中で、人々は諦念を抱きながら、自分の小さな世界に閉じこもり、身近な人々との交流や、日常的で簡素なものへと眼差しを向けることで形成された市民文化や様式が、ビーダーマイヤーである。本論文の第2章で考察した、レーヴェ作曲の歌曲《別れ》では、当時の学生の慣習であるコミタートが題材となっていたが、このように当時の一般市民の生活が生き生きと、ときに滑稽に描写されているのは、まさにこのビーダーマイヤー的趣味の

現れであると言えよう。

中には、題材こそロマン的であるものの、その詩自体は明確に物語を語らず、抒情的要素が支配的な作品も存在する。例えば、マルシュナーの連作歌曲《東方の情景 *Bilder des Orients*》op. 90、140 は、収録された全ての曲の中で明確な物語が語られているわけではなく、曲ごとに焦点の当たる登場人物の想いや場面が主として描写されることによって、抒情詩のような印象を与える作品が多くある。しかしながら、全曲を通して演奏することによって、東方の情景全体がパノラマのように浮かびあがり、読者・聴者に異国の群像劇のような印象を与えるのである。

同様に、マルシュナーの歌曲《妖精の懇願 *Der Fee Beschwörung*》op. 87-4 も、詩自体には話の筋がなく、登場人物である妖精によって自身の情緒が描写されている。《妖精の懇願》は、イギリス人の小説家、エドワード・ブルワー＝リットン Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton (1803-1873) の小説『ラインの巡礼者 *The Pilgrims of the Rhine*』(1834 年) の第 10 章「The Legend of Roland. – The Adventures of Nymphalin on the Island of Nonneworth. – Her Song. – The Decay of the Fairy Faith in England」において、妖精が歌う歌『妖精の非難 *The Fairy's Reproach*』のドイツ語訳²である(別冊付録 p. 153-154 参照)。この詩は小説の劇中歌ではあるものの、マルシュナーは小説全体に作曲しているわけではない。そのため、作曲された歌曲を独立した作品として、小説のコンテクストから切り離して考察する必要があるだろう。詩自体の内容には話の筋はなく、妖精の恋の苦悩が歌われていることのみを考慮すれば、この歌曲は物語り歌ではないという判断になるかもしれない。しかしながら、恋の苦悩という感情をただ表現する抒情詩なのであれば、叙情的自我は妖精である必要はない。超自然的存在である妖精が人間に成就しない恋をし、その苦しみを幻想的な表現によって描写している、というその状況自体が非常にロマン的であり、詩の裏に隠れた物語性を聴き手に想像させる、表現力を備えた作品であるといえるだろう。

このように、物語詩は多様な形式と題材を持ちうるジャンルであり、その境界を明確に打ち出すことは困難である。とはいえ、物語り歌とは先に述べたように、叙事・叙情・戯曲的要素の混合体であり、出来事の発生と語り手の存在(叙事的)、人物の情感表現(叙情的)、登場人物の対話(戯曲的)などの諸要素を備えたものを指す、ということができよう。次節で

² ラクス Louis Lax (生没年不明) による『Die Pilgrime am Rhein』

は、個々の物語り歌の歌詞を詳細に検証することで、多彩な物語り歌の全体像を帰納的に提示したい。

物語り歌にとって最も重要な歌詞の内容を以上のように定義した時、ヒルシュベルクの先行研究「ハインリヒ・マルシュナーのバラード」で取り上げられたマルシュナーの作品のうち、以下の作品が本研究の対象から外れる。

op. 87-2 《朝露 Morgentau》

op. 92-4 《ラインマール・デア・アルテ風に Nach „Reimar der Alte“》

op. 107-7 《さすらうウィリー Der wandernde Willie》

op. 146-4 《ローレイの下で Unter der Lorerei》

《朝露》op. 87-2 は、歌曲集『ピアノ伴奏付きの4つの歌曲 4 *Gesänge mit Begleitung des Pianoforte*』に収録されている作品で、A. ツェラー Albert Zeller (1804-1877) の詩に付曲されたものである。詩の内容を詳述すると、静かな夜に大地と人間が見つめ合い、星々が天から人間を眺めるために降りて来て、彼らの流す幸せの涙を、花々が朝露として夜明けの中で抱いている、というもので、大地や星、花が擬人化され、静かで美しい夜から夜明けの情景が描写されている（別冊付録 p. 152 参照）。

動物以外の擬人化という点では、前章第1節第2項で取り上げたレーヴェの《花の復讐》op. 68-3 と共通しているようにも思われるが、物語という観点から見れば、この作品には「話の筋としての時間的経過をとまなう出来事の発生」という要素が欠けていると言えるだろう。確かに、夜から夜明けまでの時間経過は描写されているが、そこに一回性の物語はなく、毎夜繰り返されうる再現性のある出来事、すなわち普遍的な自然の事象が、擬人化されることで詩的世界の住人に創りかえられているのである。

《ラインマール・デア・アルテ風に》op. 92-4（別冊付録 p. 166 参照）は、M. ヴィッテという人物による詩が付曲されたものである。曲のタイトルになっている、ラインマール・デア・アルテとは、別名をラインマール・フォン・ハーゲナウと称する、12世紀後半ドイツのミンネゼンガーであり、ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデ Walther von der

Vogelweide (1170～1230) の師として知られている。その正体は明らかになっていないが、彼の名によって多くのミンネザングが伝承されており、ミンネザングの最盛期を代表する一人に数えられている。この時期の詩形式は、異なる脚韻パターンを伴うカンツォーネ形式における、複数の詩節からなる歌曲によって特徴付けられる。

タイトルから、このラインマール・デア・アルテの詩に倣って詩作したと思われる、《ラインマール・デア・アルテ風に》だが、8行1節からなるヴィッテの詩の韻律は4詩脚のヤンプスで統一され、全ての行が規則的に交差韻を踏んでいるため、ミンネザングのカンツォーネ形式では書かれてはいない。つまり、ヴィッテはミンネゼンガーの詩的形式を模倣したわけではないことは明らかであろう。詩は中世の中高ドイツ語ではなく当時の標準ドイツ語によって書かれており、その内容は愛の苦悩をテーマとした抒情的なものである。

1835年頃に出版されたと推定されるこの歌曲集の収録曲に、中世のミンネゼンガーに着想を得た作品があることは、ラインマール研究が19世紀初頭に始まったことと無関係ではないだろう。1822年にはウーラント Ludwig Uhland (1787-1862) によって、ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデとの比較もなされ、ラインマールは「悲恋のスコラ学者 Scholastiker der unglücklichen Liebe」と呼ばれた (Kastein 1934, オンライン)。まさに、ドイツ・ロマン派の特徴の一つである、遠い過去への憧れがこの詩の存在自体から読み取れるのだが、前述のとおり、詩の内容は極めて叙情的であり、この詩の内容は普遍的な悲恋の苦しみの表白であって、その背後に隠れる中世の物語へ、読者・聴者を導くよう機能しているとはいいたい。

op. 107-7 は、『ロバート・バーンズの歌曲』に収められた1曲である。ロバート・バーンズ Robert Burns (1759-1796) はスコットランドの国民的詩人で、彼の母語であるスコットランド語で詩作したことで知られるが、この歌曲集には W. Ch. L. ゲルハルト Wilhelm Christoph Leonhard Gerhard (1780-1858) によって独訳された彼の詩が付曲されている。ヒルシュベルクは、その中でも第7曲《さすらうウィリー》(別冊付録 p. 177 参照) のみを彼の論文の小項目「異国的なもの」の中で取り上げているが、叙情的自我の「私」が放浪する恋人のウィリーに対し、夏の訪れとともに「私」のもとへ帰れと願う内容に明確な話の筋はなく、異国的、幻想的などのロマン的な風情も特段感じられない。

《ローレライの下で *Unter der Lorelei*》 op. 146-4（別冊付録 p. 215 参照）は、ガイベルの詩に作曲した歌曲である。ライン河のローレライは、その伝説とそれに基づく複数の詩人による詩で知られ、ロマン派の典型的な題材であるといえる。ガイベルもまた、この地をテーマにこの詩を創作しているが、精霊や伝説を直接想起させる内容ではなく、陽の光さえ届かないほど深いライン河の水底に、愛を沈めることで自らの恋愛と決別する、感情に焦点が当てられた叙情詩であると言える。

以上の4曲は、ヒルシュベルクの先行研究で取り上げられていたものの、その歌詞の内容から物語り歌ではないと判断し、本研究では対象外と見なす歌曲である。

さらに、研究対象から外す作品として、《花嫁 *Die Braut*》 op. 104-2 を挙げる。1840年頃に出版されたとされる歌曲集『男声のための6つの四重唱曲 *6 vierstimmige Lieder für Männerstimmen*』に収録されているこの曲を、ヒルシュベルクは小項目「民族的なもの」に分類しているが、楽譜の所在が現時点で不明であり、歌詞も判明していないため、詩的・音楽的分析が不可能であることから、本研究では考察の対象外としたい。

本研究の対象となる物語り歌

ここで改めて物語り歌を定義するならば、本研究で取り扱う歌曲における物語り歌として、以下の作品が選ばれることになるだろう。この内、ヒルシュベルクの研究では取り上げられなかった作品には、タイトルの前に記号☆を付している。

1. 《海の上の漁師の少年 *Ein Fischerknabe auf der See*》³ op. 5-8
2. 《歌手 *Der Sänger*》 op. 7
3. 《求婚者 *Der Freier*》 op. 8-3
4. 《女水夫とさすらい人 *Die Schifferin und der Wanderer*》 op. 12-1
5. 《私の船は海を行く *Mein Schiff geht auf der See*》 op. 12-2
6. 《船乗り *Der Schiffmann*》 op. 12-3

³ シラーの『ヴィルヘルム・テル *Wilhelm Tell*』冒頭でこの詩が登場するが、場面は湖であるため、「湖の上の *auf dem See*」の誤りと思われる。

7. 《狩人と女狩人 *Der Jäger und die Jägerin*》 op. 30-5
8. 《歌手の快復 *Sängers Genesung*》 op. 30-6
9. ☆ 《ついに君に再会する *Ich seh' dich endlich wieder*》 op. 35-6
10. 《リーキー夫人 *Frau Leykey*》 op. 47-5
11. 《ゲーテのファウストより *Aus Goethes Faust*》 op. 47-6⁴
12. ☆ 《幸福な女漁師 *Die glückliche Fischerin*》 op. 63-2
- 13-14. 《同胞愛 *Brüderschaft*》 op. 66-4, 68-5
15. 《アリ・ババ》よりジプシーの歌 op. 73-5
16. 《プラハの楽士 *Der Prager Musikant*》 op. 73-6
17. 《邪魔された幸せ *Das gestörte Glück*》 op. 82-1
18. 《年老いた王の歌 *Das Lied vom alten König*》 op. 82-2
19. 《騙された悪魔 *Der betrogene Teufel*》 op. 87-1
20. 《妖精の懇願 *Der Fee Beschwörung*》 op. 87-4 (『ライン川の巡礼者 *Die Pilgrime am Rhein*』の挿入詩)
- 21-47. 《東方の情景 *Bilder des Orients*》 op. 90I-1~7, op. 90II-1~7, op. 140-1~13 (連作的物語り歌)
- 48-53. 《バイロン卿のイスラエルの歌 *Israelische Gesänge von Lord Byron*》 op. 100-1~6 (連作歌曲的物語り歌)
54. 《コガネムシの歌 *Käferlied*》 op. 101-3
55. 《月時計 *Die Monduhr*》 op. 102-2
56. 《柵の下絵 *Zaunstudien*》 op. 102-4
57. 《インヴァネスの可愛い少女 *Die süße Dirn von Inverness*》 op. 103-1
- 58-62. 《東方からの響き *Klänge aus Osten*》 op. 109-1~5
63. 《魔法にかけられた少女 *Die verzauberte Jungfrau*》 op. 112-6
64. 《奇妙な物語 *Kuriose Geschichte*》 op. 114-1
65. 《盗み *Diebstahl*》 op. 114-2
66. ☆ 《愛しい人のもとへ *Zum Liebchen*》 op. 114-3

⁴ リッペルトの研究では《メフィストフェレスの歌 *Lied des Mephistopheles*》と呼称されている。

67. ☆ 《さらに素晴らしいものはない *Nichts Schöneres*》 op. 114-4
68. 《恋するコガネムシ *Der verliebte Maikäfer*》 op. 114-5
69. 《彼は愛し、そして去る *Er liebt und reitet fort*》 op. 116-2
70. 《妖精の国からの知らせ *Kunde aus dem Feenlande*》 op. 125-5
71. 《七人の求婚者 *Die sieben Freier*》 op. 128-1
72. 《ノアという奴が好きだ *Den Noah mag ich leiden*》 op. 128-7
73. 《兵士 *Der Soldat*》 op. 137-1
74. 《虜囚 *Der Gefangene*》 op. 141
75. 《賭け *Die Wette*》 op. 152-3
76. ☆ 《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌 *Protestlied für*》 op. 154b-2
77. 《髭の老人の歌 *Lied des Alten im Bart*》 op. 154b-5
78. 《トゥーレの王 *Der König von Thule*》 op. 160-1
79. 《復讐 *Die Rache*》 op. 160-2
80. 《ヴィレギス *Willegis*》 op. 160-3
81. 《ジプシー女は歌う *Die Zigeunerin singt*》 op. 163-1
82. 《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」 *Die Zigeunerin sing: „Alter Mann, grauser Mann“*》 op. 163-2
83. 《ハーフィズのガゼール *Gesel von Hafis*》 op. 163-6
84. 《ハーフィズの歌 *Lied von Hafis*》 op. 163-7
85. 《公現祭 *Epiphaniastag*》 op. 166
- 86-91. 《立ち寄り *Einkehr*》 op. 168-1～《別れ *Abschied*》 op. 168-6
92. 《ユスフの歌 *Jussufs Lied*》 op. 169-8
93. 《赤ひげのアリの歌 *Lied Alis des Rothbarts*》 op. 169-9
94. 《クルド人セリムの歌 *Selims des Kurden Lied*》 op. 169-10
95. 《戦士の臨終の歌 *Des Kriegers Sterbelied*》 op. 169-11
96. 《ジプシーの合唱 *Zigeunerchor*》 op. 169-12
97. 《城主の息女 *Die Burgfräulein*》 op. 171
98. 《ある遍歴学生の歌 *Lied eines fahrenden Schülers*》 op. 177-3
99. ☆ 《憐れなるくでなし *Der arme Taugenichts*》 op. 180-1

100. 《ある遍歴学生の歌 *Lied eines fahrenden Schülers*》 op. 184-6
101. 《廃墟がのぞき込んでいる *Es schauen die Ruinen*》 op. 186-3
102. 《ライン河のニンフ達 *Die Nymphen im Rhein*》 op. 188-2
103. ☆ 《コウノトリの到来 *Storch's Ankunft*》 op. 188-3
104. ☆ 《小さな女編み物職人 *Die kleine Strickerin*》 op. 188-4
105. 《ライン河の夜 *Nacht am Rheine*》 op. 189-2
106. 《誠実な騎士 *Der treue Ritter*》 op. 189-4
107. 《新聞を読む人々 *Die Zeitungsleser*》 op. 190-1
108. 《不幸な愛 *Unglückliche Liebe*》 op. 190-2
109. 《騎士フーゴのバラード *Ballade von Ritter Hugo*》 op. 190-3
110. 《騎士 *Der Reiter*》 op. 194-2
111. 《ジプシーの人生 *Zigeunerleben*》 op. 195-6
112. 《ウェールズの妖精の歌 *Lied der walisischen Feen*》 WoO.
113. 《海賊 *Freibeuter*》 WoO.

以上、計 113 曲の歌曲をマルシュナーの物語り歌として考察対象とする。作品番号のみを考慮しても、マルシュナーが弱冠 19 歳だった 1814 年に出版された op. 5 から、マルシュナーの op. 195⁵まで、生涯にわたって彼が物語り歌を手掛けていたことが、この一覧から理解されるだろう。

⁵残されていた楽譜を見ると、出版年は作曲家の死後の 1862 年となっている。

第3節 物語り歌の詩と音楽

ここからは、実際の物語り歌を、その詩人たちにも着目しながら、詩的・音楽的に分析する。上述の113曲がもつ多様な物語り歌を概観した結果、おおよそ以下のような題材の傾向が見られた。

- A. 陰鬱で怪奇な物語
- B. 異国的な物語
- C. 恋愛の物語
- D. 市民的・ビーダーマイヤー的な物語
- E. 伝説
- F. 民話
- G. 政治的・社会的な物語

以上の分類は、ヒルシュベルクが先行研究において用いたカテゴリーを一部借用しながら、筆者が独自に再考察したものである。ここからは、各カテゴリーに分類された物語り歌を詩的・音楽的に分析し、マルシュナーがそれぞれの物語をどのように音楽表現しているかを考察していこう。

A. 陰鬱で怪奇な物語

1. 《海の上の漁師の少年 *Ein Fischerknabe auf der See*》 op. 5-8
5. 《私の船は海を行く *Mein Schiff geht auf der See*》 op. 12-2
6. 《船乗り *Der Schiffmann*》 op. 12-3
10. 《リーキー夫人 *Frau Leykey*》 op. 47-5
55. 《月時計 *Die Monduhr*》 op. 102-2
71. 《七人の求婚者 *Die sieben Freier*》 op. 128-1
78. 《トゥーレの王 *Der König von Thule*》 op. 160-1
79. 《復讐 *Die Rache*》 op. 160-2

本カテゴリーにおいて見られるのは、陰鬱で怪奇的な物語り歌であり、これはドイツ・ロマン派に非常に典型的な世界観として、オペラと歌曲に共通して現れる。本論文第2章第1節「バラード」において確認したヤイテレスの著書『美学事典』からの引用によると、文学の分野において、このよう

な世界観を持つ作品は 19 世紀中頃のドイツではバラードと呼ばれ、「叙事的な題材をもった叙情的な詩にしたがった形式の一つであり、通例は、身の毛もよだつ民間伝説に由来する、ロマン的な出来事の詩的物語」(Jeitteles 1835, 77) として理解されていた。また、これらの作品が、イギリス文学の影響を受けている点も、第 1 章第 1 節において引用したヘーゲルの言及によって以下のように指摘されている。

イギリス人は特に、彼らの詩芸術の古く原始的な時代から、そのような詩 [バラード] を多く所有している。身の毛もよだつ、恐怖で胸を苦しめ、息が詰まるような感情の音調で、大抵不幸な物語や衝突を物語るような、民衆詩を一般的に好む。しかし、比較的新しい時代においても、我々のところではビュルガー、そしてとりわけゲーテとシラーがこの分野において至芸を手に入れた。

(Hegel 1835-38, 1281)

同様に、第 2 章第 2 節「ロマンツェ」においても、ズルツァーが「内容自体は (中略) 悲劇的 (後略)」(Sulzer 1794, 111)、コッホが「ある悲劇的あるいは恋愛の出来事の物語」(Koch 1802, Sp. 1271)、シリングが「[ロマンツェは] 恐ろしいものから、愛の最も甘い魔法劇まで、全てがこの衣に身を包んでいる。」(Schilling 1838) と述べていることを確認しているように、恐ろしい物語、悲劇的な物語はロマンツェと見なされることもあった。

本カテゴリー「陰鬱で怪奇的な物語」に属する作品の内の 5 曲¹が、ヒルシュベルクの寄稿論文「ハインリヒ・マルシュナーのバラード」において、大カテゴリー「真のバラード」の下の小カテゴリー「バラード」に、同じく 3 曲²が、大カテゴリー「バラード的性格の歌」の下の小カテゴリー「ロマンツェと類似のもの」に含まれている。

ドイツのバラードが影響を受けた 18 世紀末期のイギリス文学は、それ以前の時代の啓蒙主義的な理想の反動として、超自然的なものや、身の毛もよだつようなものに題材として取り組み、それは後に「ゴシック小説 Gothic Novel」、「ゴシック・ロマンス Gothic Romance」へと続いていくのである。E. T. A. ホフマンの『悪魔の霊液 *Die Elixiere des Teufels*』(1815) や『砂男 *Der Sandmann*』(1817)、前章で取り上げたマルシュナーのオペラ《吸血鬼》の原作となった、イギリス人作家ジョン・ポリドーリの

¹ 《船乗り》 op. 12-3、《リーキー夫人》 op. 47-5、《月時計》 op. 102-2、《トゥーレの王》 op. 160-1、《復讐 *Die Rache*》 op. 160-2。

² 《海の上の漁師の少年》 op. 5-8、《私の船は海を行く》 op. 12-2、《七人の求婚者》 op. 128-1。

『吸血鬼』(1819) など、イギリスの怪奇文学の流行が 19 世紀初頭のドイツにおいても「怪奇小説 Schauerroman」として影響を与えた例は、枚挙に暇がない。

このように、ドイツ文学において流行した「怪奇文学 Schauerliteratur」は、様々な作曲家によって作曲され、音楽の分野にも取り入れられていった。それはオペラだけではなく、歌曲の分野においてもまた顕著である。例えば、マルシュナーの同時代人であるレーヴェやシューベルトの作品を見れば、レーヴェの《魔王》(ゲーテ)、《エドワード》、《オルフ殿》(ヘルダー)、《ヴァルプルギスの夜》(アレクシス)、《3つの歌》(ウーラント) や、シューベルトの《潜水者》(シラー)、《漁師》(ゲーテ)、《小人》(コリン) などの作品が挙げられる。マルシュナーのみならず、この時代の様々な作曲家がこの陰鬱で怪奇的な世界に魅了され、音楽的靈感を得ていたことから、ドイツにおけるこのジャンルが、時代的な広がりを持って流行していたことが理解されうるだろう。

《月時計》 op. 102-2

ここからは、《月時計》 op. 102-2 を実際の作品例として見ていこう。作詩者のライニック は 1805 年にダンツィヒに生まれ、1852 年にドレスデンに没した、ドイツ人画家、詩人である。1825 年からベルリン芸術アカデミーで絵画を学び、1831 年までのベルリン滞在中にシャミッソーやアイヒェンドルフと交流したことから、文学にも取り組むようになり、シューマンのオペラ《ゲノフェーファ *Genoveva*》(1850 年初演) の台本を執筆するなど、音楽家との関わりも持つ人物であった。本章第 1 節第 2 項において、シュトライテンベルクの先行研究を手掛かりに、マルシュナーの歌曲創作における詩人選択の傾向を検証したように、ライニックの詩からマルシュナーは合計 20 曲を作曲している。

ライニックによるこの詩は、1844 年に詩集『歌曲 *Lieder*』の「ロマンツェとバラード *Romanzen und Balladen*」³において出版されたが、マルシュナーによる作曲はすでに 1840 年に出版された歌曲集『R. ライニックによる 4 つの歌曲 *Vier Lieder von R. Reinick*』に収録されていた。ライニックのこの詩集には他にも、シューマンの《詩人の快癒 *Dichters Genesung*》 op. 36-5 (1842 年出版) および《さらし女の夜の歌 *Der Bleicherin Nachtlied*》 op. 91-5 (1849 年出版)、ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の《愛の誠 *Liebestreu*》 op. 3-1 (1854 年出版) として作曲された詩などが収められている。

詩『月時計』は 4 詩脚のヤンブスによる 2 行 11 節からなり、それぞれの節の脚韻は、男性的カデンツの対韻である (下記【対訳 1】)。月の出る夜に密猟に出かけた父の帰りを、母と子供が家で待っている。子供は窓から指し込む月の光に怯えるが、母は月の光を見ないように諭し、目を閉じて眠るよ

³ 当時の小題は「ロマンツェと風景 *Romanzen und Bilder*」だった。

うに促す。月の光が刻々とその角度を変え、壁にかかった猟銃を輝かせると、子供は父のものではない銃声が森から聞こえたと呼ぶ。母はやはり月の光を見ないように言い、それはただの夢だと言い含める。さらに月の光が父親の肖像画を青白く照らすと、子供は父の顔が真っ青だと叫ぶ。母がまどろみから目を覚ますと、そこに、事切れた父が運び込まれるのであった。

【対訳 1】

Die Monduhr

月時計

op.102-2

R. Reinick

“Der Förster ging zu Fest und Schmaus!”

「森の番人が祭りと宴会に行ったぞ！」

Der Wildschütz zieht in den Wald hinaus.

猟師の男は森へと出掛けて行った。

Es schläft sein Weib mit dem Kind allein,
es scheint der Mond in's Kämmerlein.

彼の妻は子供と二人きりで寝ており、
その小さな部屋に月の光が入ってくる。

Und wie er scheint auf die weiße Wand,
da faßt das Kind der Mutter Hand.

そしてそれが白い壁を照らすと、
子供は母の手を掴んだ。

“Ach, Mutter, wie bleibt der Vater so lang,
mir wird so weh, mir wird so bang!”

「ああ、お母さん、こんなに長くお父さんが帰ってこないなんて、
悲しいよ、怖いよ！」

“Kind, sieh nicht in den Mondenschein,
schließ deine Augen und schlafe, schlafe ein!”

「坊や、月の光を見てはだめ、
目を閉じて眠りなさい！」

Der Mondschein zieht die Wand entlang,
er scheint wohl auf die Büchse blank.

月の光は壁沿いに伸びて、
猟銃をキラキラと輝かせた。

“Ach, Mutter! und hörst den Schuß du nicht?
das war des Vaters Büchse nicht!”

「ああ、お母さん！銃声が聞こえないの？
あれはお父さんの銃じゃなかった！」

“Kind, sieh nicht in den Mondenschein,

「坊や、月の光を見てはだめ、

das war ein Traum, schlaf ruhig, ruhig ein.”

Der Mond scheint tief in's Kämmerlein

auf des Vaters Bild mit blassem Schein.

それは夢だったのよ、大人しく寝なさい。」

月の光は、小さな部屋の奥にある

父の肖像画を青白い輝きで照らした。

“Herr Jesus Christus im Himmelreich!

O Mutter, der Vater ist totenbleich!”

「天の国のイエス・キリスト様！

ああ、お母さん、お父さんの顔が真っ青だよ！」

Und wie die Mutter vom Schlummer erwacht,

da haben sie tot ihm herein gebracht.

母がまどろみから目を覚ますと、

そこに息絶えた彼が運ばれてきた。

大人には知覚できない超自然的な存在を感じて怯える子供と、なすすべもなくなだめる親、そして、物語の最後には登場人物の死という形で、その妖しい力が本物であったことが証明される、というこの筋書きは、ゲーテの『魔王』の物語構造を想起させずにはいないだろう。リップルトは著書の中でこの点に関して、ライニックの詩について辛辣に批判している。

歌詞の作劇法的形式は、全くはっきりとゲーテの『魔王』の構想を真似て作られている。(中略) 詩的なクオリティーでは、もちろんライニックの歌詞はゲーテのバラード(もしくはヘルダーの『オルフ殿』)とは全く比肩しうるものではない。だじゃれ(「子供だけ *Kind allein*」 - 「小部屋 *Kämmerlein*」)や言葉の反復(「銃声が聞こえないの *hörst den Schuß du nicht*」 - 「猟銃じゃない *Büchse nicht*」)の様な、脚韻の技術上の欠陥は、韻律の違反同様、回避されなかった。語彙は、話し言葉の表現形式(「そこに息絶えた彼が運ばれてきた *da haben sie tot ihm herein gebracht*」)と同様に、気取った誇張(子供の叫びの様に。「天国のイエス・キリスト様 *Herr Jesus Christus im Himmelreich*」)を含んでいる。それによって、このバラードは古典主義のお手本の粗末なパロディに陥っている。

(Lippert 1900, 61f)

マルシュナーはこの詩を、c-Moll、4分の4拍子で作曲している。ピアノ低音部のトレモロが弱音ペダルを使用して弾かれる前奏から始まる。ヒルシュベルクが先行研究において「前奏の5小節は作品全体のライトモチーフを確定している。もしそれを名付けるとすれば、月時計の主題 [das Thema der

Monduhr] である。」(Hirschberg 1911, 275) と述べているように、第4小節のアウフタクトから、ピアノの高音部の最高音 g^2 が、 $e^2-c^2-g^1$ と下行した後、「嘆きの2度」と呼ばれる、 as^1 から g^1 へ短2度下行する月時計の動機が現れる。この旋律の下では、主音が保続され、そこに c-Moll の主和音の転回形と減七の和音が響いている (【譜例1】)。

第8小節のアウフタクトで歌唱旋律が始まると、第1節の各歌唱フレーズの終わりに、ピアノ高音部にこの月時計の動機が登場する。

【譜例1】《月時計》第1-6小節

The musical score is titled "Un poco moderato" and is in C minor, 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial rhythmic pattern in the bass clef and the first few notes of the melody in the treble clef. The second system continues the piece, with a boxed-in section in the treble clef showing the 'Moon Clock' motif (a descending half-note scale: G², E², C², G¹). The score includes dynamic markings such as *pp*, *una corda.*, and *p*, and chord symbols like *c: I*, *V₉*, and *I*.

語りによる状況描写である、第15小節から始まる第2節では、 $as-c-es$ の和音でこの動機がピアノの高音部で演奏され、「彼の妻は子供と二人きりで寝ており、Es schläft sein Weib mit dem Kind allein、その小さな部屋に月の光が入ってくる。es scheint der Mond ins Kämmerlein」と歌う歌唱旋律も、この動機をなぞっている (【譜例2】)。

【譜例 2】《月時計》 第 13-18 小節

13
Wald hin-aus! Es schläft sein Weib mitdem

16
Kind al-lein, es scheint der Mond in's Käm-mer-lein Und

As: I

その後、子供の 1 回目の台詞となる第 4 節では、あたかも不安な気持ちや恐れを強調するように、c-Moll の主音保続の上の属九の和音 f-as-h から主和音という和音進行や、第 25-26 小節の伴奏低音部の es から fis、a へ至る上行音型が用いられている（下記【譜例 3】）。またここで、「weh」、「bang」という言葉に対して、歌唱旋律が c^2 から g^2 に跳躍上行することで子供の心情を強調しながらも、デューナーミクを *pp* に抑えることで、か弱い子供の心細さも同時に表現している。

第 4 節第 2 行の歌唱フレーズが終わったと同時に、ピアノ伴奏の高音部に es-c-a-ges-es-des-c という月時計の動機が再び現れ、母の 1 回目の台詞である第 5 節では、同音反復などのあまり動きのない歌唱旋律の上で、ピアノ伴奏が月時計の動機を繰り返す（下記【譜例 4】）。この時、調は c-Moll のナポリ調である Des-Dur の、属七から 2 度の和音を経て主和音へと解決し、妖しくも美しい月の光の様子を描写している。

【譜例 3】《月時計》 第 22-26 小節

22

Mut - ter Hand. "Ach, Mut - ter, wie bleibt der

pp

ppp

c: V_9 I

24

Va - ter so lang? Mir wird so weh', - mir wird so

pp

V_9 I V_9 増 2 度上行

26

bang!"

ppz

【譜例 4】《月時計》 第 26-31 小節

26 *pp* bang!"

28 *p* (besänftigend.) Kind, sieh nicht in den

30 Mon - den-schein, schliess' dei - ne *dolce.*

Des: V7 II

その後、語りによる状況描写である第 6 節、子供の 2 回目の台詞である第 7 節の行末（「猟銃じゃない Büchse nicht」）から間奏にかけて、そして母の 2 回目の台詞である第 8 節において、月時計の動機はピアノ伴奏に現れ続ける。

状況描写の第 9 節の前半となる第 1 行「Der Mond scheint tief in's Kämmerlein」では、作品冒頭の第 2 節のように、歌唱旋律においても月時計の動機が現れるが、後半となる第 2 行では、ピアノの高音部は、これまでトレモロを続けてきたピアノの低音部とユニゾンで半音階の上下行を行い、「父の肖像画を青白い輝きで照らしている auf des Vaters Bild mit blassen Schein.」という歌詞に緊張感とおどろおどろ

しさを与える（【譜例 5】）。

【譜例 5】《月時計》 第 57-60 小節

57

Va - - ters Bild mit

59

blas - - sen Schein. Herr

pp *ff*

ここでは、月の光が父親の肖像へと延びる様子が、ただの自然現象としてではなく、まさに意志を持った超自然的な力が、父親の命を奪うために魔手を伸ばしているかのように描かれている。ヒルシュベルクはこの伴奏を、「卓越した着想なのは、終わりにかけての伴奏における、震えて喘ぐ独立した旋律運びである」（Hirschberg 1911, 276）と称賛している。

子供の最後の台詞となる第 10 節では、「天の国 Himmelreich」という歌詞に対し、歌唱旋律に b^2 音が与えられている（【譜例 6】）。

【譜例 6】《月時計》 第 61-62 小節

61

più Allegro.

f Je - sus Chri - stus im Him mel-reich! o

ff *f* *ff*

f: IV₇ *V₉*

マルシュナーの歌曲作品において、歌唱旋律に b^2 音が用いられることは極めてまれであり、更にはこの曲の最低音が c^1 音であることから、この曲の歌唱音域が非常に広く設定されているということが分かる。この点はリップルトによって、次のように指摘されている。

ヒルシュベルクが認めているように、この曲が「あらゆる観点において、歌手と伴奏者に最も高い要求を出している」（歌唱声部の音域は、何と言ってもほとんど2オクターヴに達しているのだ）ということは、この曲が、女性と子供の直接話法があるために本来は女声による演奏にのみ適しているという事実と同様に、確かに考慮されるべきではある。しかし、ソプラノ歌手とメゾ・ソプラノ歌手は、滅多にバラードの演奏というものに取り組むことはない。

(Lippert 1989, 63)

最終節である第 11 節では、語り手によって物語の悲劇的な結末が端的に描写されるのだが、マルシュナーは全音符や二分音符の使用によって伴奏の動きを止め、歌手がレチタティーヴォによって、歌詞を十分に語るができるように配慮している（【譜例 7】）。最後に再び月時計の動機が後奏に現れ、終曲となる。

【譜例 7】《月時計》 第 63-77 小節

63 *p* ritard. 3 tempo primo. *pp*
 Mut-ter, o Mut-ter, der Va-ter ist tod-ten - bleich!" Und wie die

69 *p* *pp* *fp* *pp*
 Mut-ter vom Schlum-mer er - wacht, da ha-ben sie todt ihn her - ein ge-bracht!

74 *pp* *morendo.*
 f: V₉ I¹ c: V₉

本章第 1 節第 1 項で引用したように、ミュンツァーは「素晴らしい陰鬱な性格描写の点で凌駕されることのないバラードの模範」(Münzer 1904, 261) と評し、パルマーは「バラードというジャンルにおける、最高の状態のマルシュナー」(Palmer 1980, 184) と称賛するなど、複数のマルシュナー研究者が、この作品に対して非常に好意的な評価を下しており、ヒルシュベルクもまた、マルシュナーの《月時計》をシューベルトの《魔王》、シューマンの《森の対話》、レーヴェの《オルフ殿》と同列に位置付け、彼のバラード創作の頂点と見なしている (Hirschberg 1911, 274)。

一方で、リップルトは「歌唱声部の、退屈な旋律法と殆ど簡にして要を得ることのないリズム法」(Lippert 1989, 63) を最も重要な問題ととらえている。シューベルトやレーヴェの《魔王》との比較において、この作品では、旋律的にもリズム的にも、母と子による会話部分における相互の区別、そして会話部分と語り部分の区別がなされていないと指摘している。

歌唱旋律の変化の乏しさへの、リップルトのこの論及に対しては、しかし次のようにも言えるだろう。リップルトが引き合いに出した 2 曲の《魔王》に登場する親子は、父子である。シューベルトも

レーヴェも、子を宥め、冷静を保とうと努める父の台詞は低音域から中音域に留め、怯えて興奮する子供に対しては中音域から高音域を当てることで、親子を音楽的に対比させている。

一方、マルシュナーの《月時計》に現れる親子は母子であり、怯える子供の台詞は常に高音域に置かれ、まどろみながら子供を宥める母の台詞は中音域から、子供の台詞ほどではないにせよ、高音域に置かれている。おそらく幼い子供をもつ女性の台詞への付曲に際して高音域を用いることは、当時の観点から見れば、自然な声楽書法であると言えるだろう。

また、作中で母は子供の訴えを夢うつつに聞いているのであるから、同音反復によってまどろみの中にいる母の様子が巧みに表現されていると考えられる。

会話部分と語り部分の区別がないという指摘に関しても、作品を通して歌唱声部を中音域から高音域に保つことで、漂泊するような、夢と現実のはざまにいるかのような浮遊感を曲全体にもたらし、逆に月時計の動機が歌唱声部に現れた際に、その跳躍下行音型を対照的に目立たせている。また、殆ど全ての歌唱フレーズの終わりに、悲しみ、溜息を表す2度下行が用いられていることから、この曲の冒頭から一貫して、最終的な悲劇の予感が示されており、作品全体が音域や音型によって統一されていると言えるだろう。

リップルトは歌唱声部の旋律とリズムに着目し、その問題点を指摘しているわけだが、調性の観点から考察すれば、子供の各台詞は **Moll** で付曲され、母の各台詞は子供の台詞を受けて **Moll** で始まり、子供の不安を和らげるために **Dur** に転調するという点から見ても、音楽による二者の区別が試みられていることは明白である。

リップルトはまた、「話の筋の時間経過の関係にも、マルシュナーは付曲において十分な注意を払っていなかった」(Lippert 1989, 63) と述べ、例として、第4節の子供の台詞と第5節の母の台詞の2節間に置かれた歌唱声部の休止(第26-28小節、【譜例4】)が、第5節と、語り手による状況描写による第6節の間に置かれた休止(第35-36小節)よりも長いことや、動機の繰り返しと反復進行の多さが物語の進行に反していることなどを挙げている。

つまり、「月の光が何らかの物体の上に降り注ぎ、子供がそれに反応して目を覚まし、母がそれを宥める」という一連の出来事を一つのエピソードとし、第1節から第5節までを第1エピソード(月の光が壁に延びる)、第6節から第8節までを第2エピソード(猟銃)、第9節から第11節までを第3エピソード(肖像画)とみなし、各エピソードの間には比較的長い間奏が挿入されて、それによって月の光が徐々に延びていく様子が描かれるべきであり、また、各エピソード内には大きな休止は無く、まとまっているべきである、というのがリップルトの主張である。そして、マルシュナーの付曲では、

月時計の動機の多用によって物語の進行が妨げられているというのである。

この指摘は全く当たらないだろう。何故なら、この作品においては歌唱旋律の長い休止と間奏によってではなく、まさに動機の反復によって時間経過が表現されているからである。月時計の動機が何度も響くことによって、月の光が継続的に降り注ぎ、かつては狂気の原因と見なされ「lunatic」という言葉の語源となった、その妖しい月の力が影響を及ぼしていく様が表現されているのである。これは、月時計の動機が語り部分の歌唱旋律や、母の台詞部分のピアノ伴奏声部に複数回現れる一方で、子供の台詞部分には、2回目の第7節末のピアノ伴奏を除いて見られないことから理解されうるだろう。子供だけが超自然的な存在に気付くものの、子供の周りの世界は静かに月の力に侵食されていき、子供の神への祈りも虚しく、父の死という悲劇的な結末がおとずれるのだ。

《復讐》 op. 160-2

次に、《復讐》 op. 160-2 について分析していこう。ウーラントの詩によるこの物語り歌は、1852年の出版とされる『4つの歌 4 *Gesänge*』 op. 160 に収録されており、この曲の他には、《トゥーレの王》、《ヴィレギス》、《豎琴弾きの嘆き *Des Harfners Klage*》が収録されている。《豎琴弾きの嘆き》以外の3曲は、ヒルシュベルクによって、「真のバラード」と見なされている。

2行6節からなる詩で、韻律は4詩脚のヤンプスである。前章で行った、オペラにおける物語り歌の分析で示された様に、この韻律は当時の物語り詩によく見られた典型的な特徴の一つである。カデンツは男性的で、脚韻は各節が2行から成るため、対韻である。4詩脚のヤンプスについては、本論文第3章でも引用したように、フランクが以下の様に述べている。

ドイツ語による、まとまりのある、落ち着いた文体の文章は主に、アクセントのない単音節の語（冠詞、代名詞、接続詞、前置詞）で始まるので、ヤンプスの詩は特に、物語ったり観察したりする詩に適している。

(Frank 1993, 26)

オペラにおける物語り歌と同じように、リートにおける物語り歌にも、ヤンプスの詩脚を持つ物語り詩が用いられる傾向がある事がわかる。

以下が詩の内容である。自らが騎士になりたかった使用人は、主人である騎士を殺害し、ライン河にその死体を沈める。主人の甲冑を身に纏い、主人の馬にまたがり疾駆していく。橋の上に来た時、

突然馬が驚いて後ろ足で立ち上がった。使用人が馬に拍車をかけると、馬は彼を下に振り落とす。川に落ちた使用人は必死にもがくが、甲冑の重みで川底へ沈んでいく。

【対訳 2】

Die Rache

復讐

op. 160-2

Uhland

Der Knecht hat erstochen den edlen Herrn,
der Knecht wär' selber ein Ritter gern.

召使が貴族の主を刺殺した
召使は騎士になりたがっていた。

Er hat ihn erstochen im dunklen Hain
und den Leib versenket im tiefen Rhein.

彼は暗い林の中で殺した
そしてライン河の底へその死体を沈めた。

Hat angelegt die Rüstung blank,
auf des Herrn Roß sich geschwungen frank.

ピカピカの甲冑を身に付けて、
主人の馬にひらりと跨った。

Und als er sprenget über die Brück',
da stuzet das Roß und bäumt sich zurück.

そして橋の上を疾駆した時、
馬は立ちすくみ、急に後ろ脚で突っ立って引き返した。

Und als er die güldnen Sporen ihm gab,
da schleudert's ihn wild in den Strom hinab.

そして彼が黄金の拍車を加えた時、
馬は彼を河の中に荒々しく投げ飛ばした。

Mit Arm, mit Fuß er rudert und ringt,
der schwere Panzer ihn nieder zwingt.

腕で足で、彼は水をかき奮闘したが、
重たい甲冑が彼を川底へと引きずり込んだ。

この詩が本カテゴリーに分類される根拠として特徴的なのが、物語の転換点である第4節「Und als er sprenget über die Brück',/ da stuzet das Roß und bäumt sich zurück」と物語の結末である第6節「Mit Arm, mit Fuß er rudert und ringt,/ der schwere Panzer ihn nieder zwingt.」である。第4節では、使用人の乗った馬が橋の上で突然驚いて、後ろ足で立ち上がる様が語られているが、「何に」馬が驚いたのかが描写されていない。第6節ではその結果として、使用人が川に落とされ沈んでいくのだが、使用人が殺めた主人の甲冑のせいで浮かぶ事ができず、主人と同じ様に川に沈んでいく。このような終わり方や、その

破滅のきっかけとなった「何か」が語られない事によって、一連の悲劇が超自然的、あるいは神秘的な力によって引き起こされた、因果応報の物語である事が読み取れるだろう。

アリストテレス曰く、悲劇とは怖れや憐みを呼び起こす出来事の模倣であり、悲劇に特有のこれらの感情が生じるのは、以下のような条件下である。

とりわけ出来事が予想に反する展開で、しかも相互に因果関係を持って起こるときである。…運良く偶然に起こった出来事においてですら、何らかの意図的な因果関係から生じたように見える場合、最も驚くべき出来事になると思われるからである。

(Aristoteles ca. 335 B.C., 76)

また、悲劇に際して惹起される感情の違いについて、アリストテレスは次のように述べている。

『憐み』とは、不幸になるにふさわしくないのに不幸になった〔優れた〕人物に対して起こるものであるし、『怖れ』とは、私たちと似たような人物が不幸になった場合に〔同じ不幸が自分を襲うかもしれないと感じて〕起こるものだからである。

(Aristoteles ca. 335 B.C., 92)

この詩の場合、呼び起こされる感情はどちらかと言えば怖れであろう。社会的立場が一般市民であった読者たちは、主人を殺害し、その財産までも我が物とする使用人の姿に、人間の醜く浅ましい面を見出し、また物語の結末に際し、「自分もこの様に振る舞えば、後にその報いを受けるだろう」という道徳的な教訓とともに、怖れの感情を抱くのではないだろうか。

マルシュナーはこの物語を、d-Moll、4分の4拍子で作曲している。基本的に1節2行につき4小節当てているが、第6節のみ、10小節の長さで作曲しており、そのうちの2小節を歌詞の反復に用いている。この詩がどの様に作曲されているかを、以下の表（【表1】）で示そう。

【表 1】《復讐》 op. 160-2 の楽曲構造

前奏 (T. 1 - 4)	—	—	d-Moll
第 1 節 (T. 5 -)	起	A	d-Moll
第 2 節 (T. 10 -)	起	A	d-Moll → a-Moll
第 3 節 (T. 15 -)	承	B	F-Dur
第 4 節 (T. 19 -)	転	C	d-Moll → g-Moll
第 5 節 (T. 24 -)	転	C	g-Moll → d-Moll: V
第 6 節 (T. 29 -)	結	A	d-Moll
後奏 (T. 38 -)	—	—	d-Moll

d-Moll のドッペルドミナントの減七の和音で始まる前奏 4 小節で、短 2 度上下行する付点 8 分音符の音型が騎馬の歩みとして提示される (【譜例 8】)。

【譜例 8】《復讐》 第 1-5 小節

Allegro moderato.

Singstimme.

Pianoforte.

Der Knecht hat er Schlagenden

(n.d. Universität der Künste Berlin, RA 4315, p. 6)

この音型は騎士の動機として、曲尾まで度々現れ、この物語の背後に常に潜んでいる、「殺された騎士の怨念」あるいは「使用人が犯した罪の深さ」が拭い去られる事なく付いて回っている事を、聴き手に否応なく理解させる。緊張感のある減七の和音で始まるこの曲では、歌唱声部の頂点には常にこの和音が効果的に用いられている。

第 1、2 節では、使用人が、自身が騎士に成り代わりたいがために、主である騎士を殺害しライン河に沈めた事が d-Moll で語られる。

第 3 節全体は F-Dur で付曲されている (【譜例 9】)。付点 8 分音符による特徴的な伴奏はここでも保たれているが、短 2 度の上下行を繰り返す騎士の動機は姿を消す。使用人が念願の騎士の鎧を身にまとい、馬に跨る満足げな様子が、この曲唯一の Dur への転調によって描かれている。

【譜例 9】《復讐》第 12-17 小節

Leib verfenket im tie-ken Rhein. Hat an-gelegt.... die Hüftung blank, auf des Herrn Kopf; sich ge-

fp *pp*

F-Dur

(n.d. Universität der Künste Berlin, RA 4315, p. 6)

しかしその後、第 4 節が始まる第 19 小節からすぐに d-Moll に戻り、低音から 4 小節かけて半音階上行していく伴奏声部と歌唱声部が、何調かを不明瞭にする事でミステリアスな雰囲気を作り、聞く者の緊張感を高め、待ち受ける悲劇を予感させる（【譜例 10】）。

【譜例 10】《復讐》第 18-22 小節

cresc. - - - - -

schwungen frank. Und als..... er sprengt ü-ber die Brück, da stu-tzet das Kopf; und bäumt sich zurück..

半音階上行

p *cresc.* - - - - - *f* *cresc.* - - - - - *ff*

d-Moll g-Moll: \forall_9 I¹

(n.d. Universität der Künste Berlin, RA 4315, p. 7)

第 24 小節のアウフタクトから始まる第 5 節では、第 4 節の第 21 小節から転調した g-Moll の I 度から VI 度の和音 (es-g-b) に続く。前半 2 小節において短 2 度上下行の動機が現れ、後半 2 小節では第 4 節の 3 小節目 (第 21 小節) に似た伴奏音型の上で、歌唱声部は減七の和音が鳴っている中でこの曲の最高音 e² に到達し、すぐにオクターヴ下に下りる。これによって、使用人が落馬し、川に落ちる様が音楽でも忠実に表現されている（【譜例 11】）。

【譜例 11】《復讐》第 23-28 小節

(n.d. Universität der Künste Berlin, RA 4315, p. 7)

第 29 小節のアウフタクトから始まる第 6 節では、最初の 4 小節の歌唱声部・伴奏声部ともに第 4、5 節に似ている。しかし、それまでの 5 節と大きく異なるのは、この第 6 節のみ歌詞の反復がある事と、それによって音楽的にも 6 小節多く与えられている。使用人が川の中でもがき苦しむ様が、4 小節に渡る半音階的上行によって生々しく描かれており、反復される第 31-32 小節では、伴奏声部が高音域と低音域に拡大され、その苦しみをピアノでも表現している（【譜例 12】）。

【譜例 12】《復讐》第 29-34 小節

(n.d. Universität der Künste Berlin, RA 4315, p. 7)

第 34 小節から歌唱声部および伴奏声部のユニゾンによって、d-Moll の下属和音である g-b-d の分散和音が下行し、使用人が甲冑の重みで川の底に沈んでいく様子が恐ろしげに描かれている。オクターヴの跳躍上行を用いる事で、「schwer」という言葉により重点を置き、更にその後の下行音型を際立たせて、最後は前奏と似通った騎士の動機による後奏で、この物語り歌は締めくくられる（【譜例 13】）。

【譜例 13】《復讐》第 35-42 小節

musical score for Example 13, measures 35-42. The score consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single system with the lyrics "Panzer ihn nie - - - der ringt." The piano accompaniment is in two systems. The first system includes a dynamic marking "d: IV" and a section of sixteenth-note chords highlighted in a box. The second system includes a dynamic marking "p".

(n.d. Universität der Künste Berlin, RA 4315, p. 7)

B. 異国的な物語

15. 《アリ・ババ》よりジプシーの歌 op. 73-5
- 21-47. 《東方の情景 *Bilder des Orients*》 op. 90 I-1~7, op. 90 II-1~7, op. 140-1~13
- 48-53. 《バイロン卿のイスラエルの歌 *Israelische Gesänge von Lord Byron*》 op. 100-1~6
57. 《インヴァネスの可愛い少女 *Die süße Dirn von Inverness*》 op. 103-1
- 58-62. 《東方からの響き *Klänge aus Osten*》 op. 109-1~5
81. 《ジプシー女は歌う *Die Zigeunerin singt*》 op. 163-1
82. 《ジプシー女は歌う : 「老いた男、残忍な男」 *Die Zigeunerin singt: „Alter Mann, grauser Mann“*》 op. 163-2
83. 《ハーフィズのガゼール *Gesel von Hafis*》 op. 163-6
84. 《ハーフィズの歌 *Lied von Hafis*》 op. 163-7
92. 《ユスフの歌 *Jussufs Lied*》 op. 169-8
93. 《赤ひげのアリの歌 *Lied Alis des Rothbarts*》 op. 169-9
94. 《クルド人セリムの歌 *Selims des Kurden Lied*》 op. 169-10
95. 《戦士の臨終の歌 *Des Kriegers Sterbelied*》 op. 169-11
96. 《ジプシーの合唱 *Zigeunerchor*》 op. 169-12
111. 《ジプシーの人生 *Zigeunerleben*》 op. 195-6
113. 《海賊 *Freibeuter*》 WoO.

本カテゴリーには、異国的な題材の物語り歌が分類される。異国的題材は、19世紀のドイツ・ロマン派において好まれ、歌曲の分野においても用いられていた。第三者視点の語り手によって語られることは少なく、一人称の「Ich」の視点から自身の体験や、現地の慣習や出来事などを物語として語る中に、異国的な人名や実在する具体的な地名、民族的な固有名詞などが頻繁に用いられるのが、このカテゴリーに分類される物語り歌の特徴の一つである。たとえその詩の中で、時間経過を伴う出来事による物語が語られず、愛や憎しみなどの普遍的な感情が強く描かれていたとしても、これらの異国的な物語り歌には、具体的な地名、人名、民族的な固有名詞などが多く現れることから、聴者に感情移入させることよりも、その詩のコンテクストとなる物語を想像させ、当時のドイツ人にとっての非日常、非現実であった異国に想いを馳せさせるものであったと考えられる。

また、異国的な題材としてジプシー¹がしばしば登場していることも、19世紀のヨーロッパにおけるジプシーへの関心の高まりと、ロマン的な憧れを以下のように裏付けている。

これら全ての文学と詩学において、ジプシーに対する著しい変遷が起きた。つまり、かつてジプシーは汚らしく醜いものと見なされていたが、今や、勿論まずは非常に慎重にはあったが、陶醉の中心へと持ち込まれたのである。ジプシー女は異国的で若々しく、美しい恋人として真の勝利を収め、ヨーロッパ文学の青白く、貞淑ぶって、化粧をした女性の典型の、待ちに待った敵対者として登場した。激しい気性と官能が、ロマン派のジプシー神話の主な対象となった。すなわち、肌の瑞々しさの中だけですでに美しさがある、抜け目のない、自由奔放で、褐色の素顔の娘が求められた。

(Angermüller 1976, 134)

《ジプシーの歌》 op. 73-5

《ジプシーの歌 *Zigeunerlied*》 op. 73-5 は、1856年に出版された歌曲集『6つの歌曲 *Sechs Lieder*』に収録された作品で、マルシュナーがテオドール・ヘル Theodor Hell (1775-1856)²の台本に作曲した、演劇《アリ・ババ *Ali baba*》(1822年頃初演)からの抜粋である。本研究で確認できている劇付随音楽《アリ・ババ》の楽譜は手稿譜 (Marschner 1823)のみであり、出版はなされていない (Palmer 1980, 42)。しかし、この劇作品から抜粋という形で歌曲集に収録された作品としては、他にも《ツェトゥルベのリート *Lied der Zetulbe*》 op. 30-7 (1820年頃出版)、《ツェトゥルベの合唱付きリート *Lied der Zetulbe mit Chor*》 op. 30-8 (同)、《リート *Lied*》 op. 44-2 (1830年頃出版)、《サディのアリア *Arie des Sadi*》 op. 73-4があり、《アリ・ババ》初演後もおおよそ30年かけて、これらの挿入歌が切り取られ出版されたことが分かる。

当該の《ジプシーの歌》は、演劇《アリ・ババ》の中で歌われる曲ではあるものの、本章第2節で例に挙げた《妖精の呪文》 op. 87-4のように、劇全体のコンテクストから切り離されて歌曲集に収録され、独立した歌として歌われていることから本章で取り扱うことを断っておく。

¹ 本論では、歴史的・文化的コンテクストを考慮し、「ジプシー」表記を用いる。

² 本名は、カール・ゴットリーブ・テオドール・ヴィンクラー Carl Gottlieb Theodor Winkler。ヴェーバーのオペラ《3人のピント》の台本作家としても知られる。

《アリ・ババ》の歌詞台本『アリ・ババあるいは40人の盗賊への歌と合唱 3幕の歌と踊り付き劇 *Gesänge und Chöre zu Ali-Baba oder die vierzig Räuber. Schauspiel mit Gesang und Tanz in drei Akten.*』(Hell n.d. 11-12)の第11-12ページを参照すると、この《ジプシーの歌》は、盗賊の一人で、ジプシーの「ヒルツァガール Hirzagar」という人物によって歌われる、第2幕の第2曲であることが分かる。

Palmerによる伝記『ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー』の付録では、当該の曲は「マース Massus [原文ママ]」という人物とジプシーの合唱によって歌われるとの記述があるが、Palmer自身は原稿あるいは印刷された状態で存在する可能性を指摘するに留まっている (Palmer 1980, 360)。

歌詞の内容からは、ヒルツァガールが、恐らく合唱の盗賊たちに捕らえられ、真実を教えることと引き換えに、解放を求めている場面であると推察される。歌詞の中には、異国的な人名や地名、固有名詞などの特徴的なキーワードこそ現れないが、『アリ・ババ』の物語を知っている市民たちにとっては、特定の場面を明確に想起させた歌なのかも知れない (【対訳1】)。

【対訳1】

Zigeunerlied aus: Ali Baba

《アリ・ババ》よりジプシーの歌 op. 73-5

Theodor Hell

Lasset mit Vertrauen

信頼とともに

Mich aus euren Händen

私をお前達の手から解放せよ

Das erzähl' ich euch!

それをお前達に語ろう!

Oft mit Lügenmunde

しばしば嘘つきの口で

Täuscht Vertrau'n man hier,

人々はここで信頼を裏切るが、

aber wahre Kunde gab ich stets von mir.

真実の知らせを私は常に与えてきた。

[Chor]

【合唱】

Aechte, wahre Kunde heut' erhalten wir.

正しく、真実の知らせを今日我々は得る。

Junge Mädchen werden

若い娘達は

Ihre Männer wissen,

彼女達の夫を知るだろう、

ob sie mit Beschwerden

苦勞してまだ長いこと

lang noch kämpfen müssen,

戦わなければならないかどうか、

Alles sag' ich euch!

全てをお前達に話そう！

aber wahre Kunde gab ich stets von mir.

しかし真実の知らせを私は常に与えてきた。

[Chor]

【合唱】

Aechte, wahre Kunde heut' erhalten wir.

正しく、真実の知らせを今日我々は得る。

Wegen Weibertreue

妻の貞節の故に

Kann ich Alles sagen,

私は全てを言う事が出来る、

auch ob wird auf's Neue

新しいものへの希望が

Hoffnung Früchte tragen,

実り豊かな成果をあげるかどうか、

Alles sag' ich euch!

全てをお前達に話そう！

aber wahre Kunde gab ich stets von mir.

しかし真実の知らせを私は常に与えた。

[Chor]

【合唱】

Aechte, wahre Kunde heut' erhalten wir.

正しく、真実の知らせを今日我々は得る。

マルシュナーが作曲した音楽に着目すると、素早いアルペジオの上行や装飾音符の多用によって、異国的要素の表現が試みられていることが分かる（【譜例 1】）。この曲は、後述する《東方からの響き》op. 109 の第 1 曲〈ジプシーの歌〉の原曲となっているようである。

【譜例 1】《ジプシーの歌》 第 1-8 小節

10

ZIGEUNERLIED AUS: ALI BABA.
Ged. von Th. Hell.

Con moto pathetic.

No. 5.

PIANOFORTE.

《ジプシー女は歌う》 op. 163-1

《ジプシー女は歌う *Die Zigeunerin singt*》 op. 163-1 は、1853 年に出版された歌曲集『フリードリヒ・ボーデンシュテットの歌 *Friedrich Bodenstedts Lieder*』の第 1 曲として収録され、歌曲集のタイトルのとおり、ボーデンシュテットの詩への付曲である。この作品の誕生のきっかけとして、「[ハノーファーに] 滞在中の作家との宮廷楽長 [マルシュナー] の個人的な出会い」(Lippert 1989, 99) があり、その際にマルシュナーが、自身が付曲したこれらの作品をボーデンシュテットに旅の思い出として渡していたことが、1853 年 2 月 9 日付けの詩人の書簡から読み取れる (Fischer 1918, 188)。本章第 1 節第 2 項において、シュトライトンベルクの先行研究「淑女のための愛と紳士のための政治」をもとに検証したように、マルシュナーはボーデンシュテットの詩に 27 曲³付曲しており、そのうち 14 曲が上述の歌曲集に、11 曲が『Fr. ボーデンシュテットの東方の歌曲集 *Orientalischer Liederschatz von Fr. Bodenstedt*』 op. 169 に収録されている。

ボーデンシュテットは、ゲッティンゲン大学で哲学と文献学を学んだ後、1840 年に教師として渡ったモスクワでロシア語を習得し、1843 年にティフリスへ渡り、アゼルバイジャンの詩人ミルザ・シャフィ・ヴァツェー Mirza Schaffy Wazeh (1796-1852) の教えを受け、コーカサス地方の言語を学んだ。ボーデンシュテットはドイツに帰国した後の 1851 年、『ミルザ・シャフィの歌 *Die Lieder des Mirza-Schaffy*』を出版し、複数のヨーロッパ言語に翻訳されるほどの大きな成功を収めているが、この詩集はミルザ・シャフィの翻訳に見せかけた、ボーデンシュテット自身の東方風の創作である。

原詩「ジプシー娘は歌う *Das Zigeunermädchen singt:*」は、『古今の詩 *Alte und neue Gedichte*』第 6 巻『インテルメッツォとしての民謡 *Volkswesen als Intermezzo*』の 3 番目に収録されている (Bodenstedt 1867, 139)。4 詩脚のトロヘウスによる 8 行 3 節の詩で、脚韻は対韻および抱擁韻による aabccbdd という構造である。この最後の 2 行「サラファンよ、乙女の飾りよ／おお、何と可愛らしく私にも似合う事か！ *Sarafan, der Mädchen Zier du, / o wie lieblich stehst auch mir du!*」は、3 節全てに現れるリフレインである。詩の内容は、以下のようなものである。ジプシーの少女が、母親に内緒で夜な夜なサラファン⁴を纏って踊りに出かけ、混雑する人の群れの中でサラファンが引きちぎれてしまう。母親は少女を叱り、間もなくの婚礼のために自分の手で繕うように告げる。かつては、小部屋に座ってじっとしていることが苦痛だ

³ 合唱曲である《ジプシーの合唱》 op. 169-12 を含む。

⁴ ロシアの主として女性の着用する代表的民族衣装。

った少女だが、婚礼の飾りのために、今では喜んで針仕事をしている。この詩はジプシーの少女自身の目線から、モノローグとして語り進められる（【対訳2】）。

【対訳2】

Die Zigeunerin singt

ジプシー女は歌う

op. 163-1

Friedrich Bodenstedt

Ohne Mütterchen zu fragen,
hatt' ich Abends umgeschlagen
meinen schmucken Sarafan,
ging zum Tanz in später Stunde,
hüpft' und sprang, hub in der Runde
wie ein Kind zu tanzen an.
Sarafan, der Mädchen Zier du,
o wie lieblich stehst auch mir du!

お母さんに聞きもせず、
私は夜な夜な
綺麗なサラファンを纏って、
遅い時間に踊りに行ったわ、
飛んだり跳ねたり、輪の中で
子供みたいに踊り始めた。
サラファンよ、乙女の飾りよ、
おお、何と可愛らしく私にも似合う事か！

Und zerrissen im Gedränge,
im Gezerr und Tanz der Menge
ward der schmucke Sarafan,
Mutter schalt; mit eig'nen Händen
Musst' ich bald zur Hochzeit wenden
Meinen schmucken Sarafan.
Sarafan, der Mädchen Zier du,
o wie lieblich stehst auch mir du!

押し合いへし合いの人ごみと
群衆の踊りの中で
引きちぎれた綺麗なサラファン、
母は叱った。自分の手で
間もなくの婚礼の為に向かわなければ、
綺麗なサラファンに。
サラファンよ、乙女の飾りよ、
おお、何と可愛らしく私にも似合う事か！

War mir sonst ein wahrer Jammer,
so zu sitzen in der Kammer,
schien mir stets zu viel gethan;
doch zum Hochzeitsschmuck behende
rühr' ich gerne meine Hände,
wende gern Sarafan.

ふだんは本当に嘆かわしい事だった
こうして小部屋に座っているなんて、
私はいつもうんざりだった。
でも婚礼の飾りのためなら喜んで
私は素早く手を動かすし、
喜んでサラファンに向かうわ。

Sarafan, der Mädchen Zier du,
o wie lieblich stehst auch mir du!

サラファンよ、乙女の飾りよ、
おお、何と可愛らしく私にも似合う事か！

原詩のタイトルが「ジプシー娘は歌う」である一方（【図版1】）、マルシュナーが作曲したこの物語り歌では、タイトルは《ジプシー女は歌う》に変更されている（【譜例2】）。

【図版1】原詩のタイトル〈ジプシー娘は歌う〉

3.

Das Zigeunermädchen singt:

Ohne Mütterchen zu fragen,
Satt' ich Abends umgeschlagen
Meinen schmucken Sarafan —
Ging zum Tanz in später Stunde,
Hüpfte und sprang, hub in der Runde
Wie ein Kind zu tanzen an.
Sarafan, der Mädchen Zier du,
O, wie lieblich stehst auch mir du!

(1867, National Central Library of Rome, Signatur 不明)

【譜例2】物語り歌のタイトル《ジプシー女は歌う》

The image shows a page from a music book. At the top, it reads "DIE ZIGEUNERIN SINGT:" followed by "Friedrich Bodenstedt's Lieder." and "Heinrich Marschner. Op. 163. Heft 1." Below this, it says "Tempo di Bolero." and "PIANO. P". The musical notation consists of a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble clef part has a series of chords and eighth notes, while the bass clef part has a simple melody with some rests.

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 2)

この変更後のタイトルは、ボーデンシュテットの上述の詩集『インテルメッツォとしての民謡』の2番目に収録されている詩「ジプシー女は歌う *Die Zigeunerin singt*」と、タイトルが重複してしまっている。さらに、マルシュナーはこの詩「ジプシー女は歌う」にも作曲しているため、マルシュナーの歌曲集において、同一のタイトルの歌曲2曲が並ぶことになってしまっ

た。そのため、詩「ジプシー女は歌う」に作曲した物語り歌のほうには、詩の第1行が副題として付され、《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」 Die Zigeunerin singt: „Alter Mann, grauser Mann》と記されている（【譜例3】）。この変更を表で表すと、以下のようになる（【表1】）。

【譜例3】 物語り歌のタイトル《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》



(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 5)

【表1】 歌曲〈ジプシー女は歌う〉および〈ジプシー女は歌う：「老いた男、残忍な男」〉と、その原詩のタイトル比較

op.	歌曲集のタイトル	原詩のタイトル
163-1	Die Zigeunerin singt:	„Das Zigeunermädchn singt:“ / <i>Alte und neue Gedichte. Bd. 6. Volksweisen als Intermezzo. Nr. 3</i>
163-2	Die Zigeunerin singt: „Alter Mann, grauser Mann“	„Die Zigeunerin singt:“ / <i>Alte und neue Gedichte. Bd. 6. Volksweisen als Intermezzo. Nr. 2</i>

マルシュナーはこの《ジプシー女は歌う》op. 163-1を、e-Moll、4分の3拍子の有節形式で作曲した。「ジプシー的な特色というよりも、むしろスペイン・ムーア的な特色を有しているように見える」（Lippert 1989, 99）この曲には、「Tempo di Bolero」の演奏指示が付されている（前記【譜例2】）。伴奏音型は8分音符と16分音符からなるボレロのリズムを刻み、歌唱旋

律は、歌詞が節ごとに異なる第9-24小節は、シラビックな同音反復が支配的である（【譜例4】）。

【譜例4】《ジプシー女は歌う》 第6-16小節

1. Oh - ne Müt - ter - chen zu
 2. Und zer - ri - ssen im Ge -
 3. War mir sonst ein wah - rer

fra - gen, hatt' ich A - bends um - ge - schla - gen mei - nen schmu - eken Sa - ra -
 drän - ge, im Ge - zerr und Tanz der Men - ge ward der schmu - ecke Sa - ra -
 Jam - mer, so zu sit - zen in der Kam - mer, schien mir stets zu viel ge -

fan, ging zum Tanz in spä - ter Stun - de,
 fan, Mut - ter schalt; mit eig' - nen Hän - den
 than; doch zum Hoch - zeits - schmuck he - hen - de

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 2)

リフレインが第25小節から始めると、伴奏音型は8分音符の3連符や16分音符の連打に変化し、調は同主調であるE-Durへと転調するが、その中でも第27小節や第30小節ではe-Mollの和音が響く（【譜例5】）。

リフレインの終わりとなる第 38 小節から調は再び e-Moll に戻り、5 小節の後奏の後、繰り返し記号によって、曲冒頭の歌唱旋律が始まる第 9 小節に戻る。

「サラファンよ、乙女の飾りよ、／おお、何と可愛らしく私にも似合うことか！」というリフレインの歌詞が、e-Moll から同主長調へと転調することによって、サラファンを愛おしく思う少女の感情が表現されている一方で、それ以外の歌詞は有節形式で作曲されているために、第 1、2 節と比較した第 3 節における少女の感情の変化、つまり、婚礼の飾りのために、今では喜んで針仕事をしている少女の喜びや婚礼への希望などの音楽的な描写がおざなりになっている。しかし、このことは、精緻な感情描写よりも異国的要素の描写が優先されるという、異国的題材の物語り歌の音楽的特徴の一つであると言える。ポレロのリズムと短調の響き、音程の変化が少ないシラビックな旋律線を維持することで、西ヨーロッパの伝統的なクラシック音楽の要素を覆い隠し、有節形式を用いることで異国の少女の素朴な世界を表現しているのだろう。

《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》 op. 163-2

この《ジプシー女は歌う》と同一の歌曲集に収録された《ジプシー女は歌う：「老いた男、残忍な男」》 op. 163-2 もまた、ボーデンシュテットの詩による物語り歌である。

詩は 2 詩脚のダクテュルスによる 4 行 5 節からなり、男性的カデンツの交差韻 xaxa をもつ。ジプシー女の視点から語られる詩の内容は、夫となる年老いた残忍な男に対する、強い憎しみに満ちた感情である。男は、ジプシー女の愛する若い男と敵対関係にあり、女は戦いの戦利品として、老いた男のもとに嫁がなければならない、という状況が読み取れるだろう（【対訳 3】）。

【対訳 3】

Die Zigeunerin singt:

„Alter Mann, grauser Mann“

Alter Mann, grauser Mann,
schneide mich, brenne mich!
Fest bin ich, fürchte nicht
Feuer und Messerstich.

Ja, ich hasse dich, Greis!
Bin zum Hohne dein Weib,
einen Andern lieb' ich
mit Seele und Leib!

Schneide mich, brenne mich,
soll mir kein Wort entfliehen,
alter Mann, grauser Mann!
Nimmer entdeckst du ihn!

Wie ein Sommertag heiss,
ist er frischer als Mai.
O, wie jung er und frisch!
Und wie lieb' ich ihn treu!

O, wie herzt' ich ihn wild
in der Stille der Nacht,
und wie haben wir da
über dich Greis gelacht!

ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」

op. 163-2

Friedrich Bodenstedt

老いた男、残忍な男、
私を斬れ、私を焼け！
私は力強く、
炎も刺傷も恐れない。

お前を憎むぞ、老いぼれ！
お前の妻であることをあざけり、
私の心と体は
別の人を愛している。

私を斬れ、私を焼け、
私は一言も発しない、
老いた男、残忍な男！
彼は決して見つからないさ！

夏の日のように暑く、
五月よりも爽やかな彼を。
おお、彼は何と若く瑞々しく、
何と誠実に私は彼を愛した事か！

おお、何と荒々しく抱きしめたか
彼を夜の静寂の中で、
そしてそこで我々は
お前という老いぼれを笑った事か！

本カテゴリーの冒頭でも述べたように、異国的題材をもつ物語り歌においては、時間的経過

を伴った出来事が語られず、この曲のように登場人物の感情が強く描かれていることがあり、一見すると叙情的要素が支配的であるかのようである。しかし、この歌曲において描かれている「戦いの戦利品として敵方に嫁ぐ」という女の状況やその感情は、当時のドイツ人が感情移入するには特異であるし、決して日常的なものではないだろう。異国の女が過酷な状況において抱く、相手の男に対する憎しみや、死を厭わず自らの恋人への愛を貫き、決して屈服しない誇り高さは、ドイツ人読者によって普遍的な美德や感情として理解されるのではなく、むしろ非日常的な世界への想像を掻き立て、文化の異なる遠い異国に想いを馳せさせるものであっただろう。

4分の2拍子のこの歌曲はf-Mollから始まり、2小節の前奏は、装飾音符が付いたc音が4分音符で連打される。第3小節から始まる第1節の歌唱旋律は付点のリズムによる音型が5回反復される。第1節の最後の言葉「Messerstich」（第10小節）の後、8分休符にフェルマータが付され、第2節から平行長調As-Durへ転調する前に、わずかに余韻を持たせ、次の音楽への変化が唐突にならないように工夫されている（【譜例7】）。

第2節はAs-Durに転調し、ピアノ伴奏の左手は和音の連打を行い、右手は、シンクペーションで伸びやかなフレーズに変化した歌唱旋律をなぞる。第3行「einen Andern lieb' ich」ではc-Mollに転調し、この曲の歌唱声部の最高音g²が、「別の人 Andern」、「愛している lieb'」という歌詞に当てられ、憎む相手の妻となりながらも、恋人への愛を固持している女の強い感情が表れている（【譜例8】）。第2節の終わりの小節には二重線が引かれ、第1節と第2節まで一つのまとまりになっているが、ここには第1、2節間に付されたフェルマータなどのアーティキュレーションの指示はない（【譜例9】）。

【譜例 7】《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》 第 1-10 小節

№ 2. Wild. Heinrich Marschner, Op. 163, Heft 1.

GESANG. Al - ter Mann, grau - ser Mann, schnei - de mich,
 bren - ne mich! Fest bin ich, fürch - te nicht Feu - er und Mes - ser - stich.

PIANO. *ff* *f* *f*

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 5)

【譜例 8】《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》 第 11-20 小節

Ja, ich ha - - sse dich, Greis! Bin zum Hoh - - ne dein Weib, ei - nen
 An - - dern lieb - - ich mit See - - le und Leib, mit

p *cres.*
red. **As-Dur** *red.* **c-Moll**

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 5)

【譜例 9】《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》 第 21-24 小節

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 6)

第 1 節の歌詞と同様に、第 23 小節からの第 3 節では「老いた男、残忍な男」に対する憎しみから、自らを殺せと女が命じており、音楽もまた、第 1 節と全く同じ音楽が付されており、調は再び f-Moll となる。第 4 節に至る前に、再び 8 分休符にフェルマータが付されることで、音楽の変化の前に余韻が与えられる。

第 4 節は As-Dur に転調し、c-Moll に転調する第 3 行「O, wie jung er und frisch!」までは第 2 節と殆ど同様の音楽が付されている。第 2 節では最高音 g^2 の前に c^2 音が置かれていたが、第 4 節では、歌詞が感嘆詞から始まることから、いきなり g^2 に跳躍する。第 4 行「Und wie lieb' ich ihn treu!」は、次の As-Dur への転調のために、第 2 節とは異なり、es-g-b-des の属七の和音で終わる（【譜例 10】）。

【譜例 10】《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》 第 41-46 小節

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 7)

第 5 節は As-Dur に転調し、これまでとは異なる音楽が始まる。「そしてそこで私たちは／お前という老いぼれを何と笑ったことか! und wie haben wir da/ über dich Greis gelacht!」という歌詞からは b-Moll を経て f-Moll へと転調し、歌唱旋律が「gelacht」という言葉をメリスマ的

に歌ったあと、第 55 小節でピカルディ終止となり、F-Dur に転調したまま終曲となる（【譜例 11】）。

【譜例 11】《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》 第 52-56 小節



(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 5352, p. 7)

リップルトもまたこの作品の「ABAB'C の流れ」（Lippert 1989, 100）からなる構成について、「第 1、3 節における、はっきりとしたリズムを付けた A 部が、暴力の行使の嘲笑的な挑発を明確にし、B 部と B' 部における流動的な旋律性が秘められた愛の幸せを描写し、しかし、第 5 部を伴った C 部はメリスマ的な嘲笑によって終わる」と考察している。

この曲には、前述の《ジプシー女は歌う》と同様に、短調の響きと狭い音域の中でシラビックに動く歌唱旋律が、長調へ転調した後により伸びやかで動きの大きいフレーズを持つという対比が見られる。また、前曲と異なり、ボレロのような明確な「異国的要素」を意図したリズムはないものの、前打音を伴う単音の連打による前奏は、簡素ながら、わずか 2 小節で効果的に異国的世界観を前面に押し出している。

《ハーフィズの歌》 op. 163-7

同歌曲集に収録の《ハーフィズの歌》 op. 163-7 もまた、一人称の視点で語られ、具体的な出来事の描写はないものの、シーラーズ⁵、ブハラ⁶、サマルカンド⁷などの実在する地名が多く登場する物語り歌である（別冊資料 p. 228-229 参照）。原詩は『オリエントの 1001 日 *Tausend und Ein Tag im Orient*』（1850）の第 2 巻第 12 章「ハーフィズ」に掲載されており、その説明文からは、この詩がボーデンシュテットによる、ハーフィズ Hafis (ca. 1327-90)⁸の詩のドイツ語訳であることが分かる（Bodenstedt n.d.）。この詩は、19 世紀当時のドイツ人にとっては、中世という遠い過去の、東方という遠い異国の詩人が、愛という普遍的な感情をいかに表現したかを伝えるものであり、このような地方色の強い詩によって、東方への憧れが喚起されたのだろう。この曲については、リップルトが以下のように指摘している。

2 編のハーフィズの詩のボーデンシュテットによる翻訳は、マルシュナーによって、最も簡素な和声法で、純粹な有節歌曲として音楽的に組み立てられた。恐らく、作曲家は古代ペルシャの抒情詩と中央ヨーロッパの音楽的なロマン派の間にある、越えがたい美学的な差異を感じ取り、それ故に様式的に特徴のない、いわば普遍的に通用する付曲を目指したのだろう。

(Lippert 1989, 100)

事実、マルシュナーは、この異国的な詩を G-Dur、8 分の 6 拍子、有節形式の素朴な音楽で作曲している。

《東方の情景》 op. 90、op. 140

このように、個々の曲で完結する物語り歌がある一方、本章第 2 節で触れたように、《東方の情景》 op. 90、140 や《東方からの響き》 op. 109 は、作品全体で連作的構造を形成している。すなわち、個々の曲目が通して演奏されることによって、異国の情景全体がパノラマのよ

⁵ 現イラン南西部の都市。18 世紀後半はザンド朝ペルシャの首都。

⁶ ウズベキスタンの都市。

⁷ 同上。

⁸ 14 世紀のペルシャの詩人。死後編纂された彼の詩集は、ヨーロッパにおいても影響を与えた。

うに浮かびあがり、聴衆に異国の群像劇のような印象を与えているのである。このような特徴はリップルトによっても、《東方の情景》に言及する中で以下のように指摘されている。

主要な人物の主體的な観点による、まとまりのある物語は、シューベルトの連作歌曲のようには追求されない。むしろ、個々の人物たちはその都度、特徴的な境遇において性格描写されて現れており、その際の関連性は、アラブの共通する地理的・文化的雰囲気だけにほとんど限定されるのである。

(Lippert 1989, 86)

このような連作的構造を持つ物語り歌は、後述のように、シューマンやメンデルスゾーンなどの作曲家をはじめ、同時代の人々に広く受け入れられていった。

《東方の情景》op. 90 は 1835 年頃にベルリンのボーテ&ボック社から出版され、1850 年頃に op. 140 がライプツィヒの Fr. キストナー社より出版された。原詩となるシュティエグリッツの作品は、詩集『東方の情景』において 1831-1833 年に 4 巻に分けて出版され、マルシュナーはそこから合計 27 編を抜粋、作曲した。

シュティエグリッツはドイツの哲学者、叙情詩人であり、裕福なユダヤ人の家庭に生まれた。1820 年からゲッティンゲン大学で学び、古代諸言語に興味を抱いた。勉学の場をライプツィヒやベルリンに移し、1826 年に博士号を取得した後は、王立図書館の司書として働きながら、創作活動に打ち込んだ。彼の約 130 の詩は様々な作曲家によって作曲され、なかでも『東方の情景』は非常に高い評価を受け、マルシュナー以外にも、レーヴェの作曲が知られている。

マルシュナーの歌曲集『東方の情景』op. 90 は 14 曲（別冊付録 p. 154-165 参照）、op. 140 は 13 曲（別冊付録 p. 199-212 参照）を収録しており、歌唱声部は全て高音部譜表で記されているが、その音域から、全曲が必ずしも高声用に作曲されたわけではないことが分かる。

op. 90 の第 1 巻に収録された 7 曲は全て、基本的に有節的に作曲されているが、繰り返し記号は一切用いられておらず、各節に異なる発想記号が付されるなど、詩の内容に応じたアーティキュレーションが指示されている。その中で、第 2 曲〈死の宿命 Das Todeslos〉は、その 4 行 3 節の詩の内の第 3 節のみが、全く異なる旋律によって作曲されている。第 1、2 節は属和音で終わり（【譜例 12】）、第 3 節がコーダのように展開されて、この小曲にクライマックスをもたらし、主和音で終わる（【譜例 13】）。

【譜例 12】 第 1 卷第 2 曲 〈死の宿命〉 第 1-21 小節

DAS TODESLOOS ユニゾン

Wild und kräftig, doch nicht zu rasch.

5

№ 2.
SINGSTIMME.

PIANO-FORTE.

Mit Pfeilen loosen die Hussei - ni - ten, wer Turans Mörder sich dürfte rühmen.

ユニゾン

Das Loos trifft Haschem, den hageren Räuber, wuthschnaubend greift er zur Todes - lanze. Wo er auch

第3節

(n.d., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 17533-1, p. 5)

【譜例 13】 第 1 卷第 2 曲 〈死の宿命〉 第 22-34 小節

wei - le, ich treffe Turan, dass kei - nen, kei - nen fer - ner sein Na - me schrecke."

(n.d., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 17533-1, p. 5)

第 7 曲 〈メレクの闘の声 Meleks Kampfgruss〉 もまた、4 行 2 節の詩のうち、第 2 節の最後の 2 行だけ歌詞が繰り返され、その際にそれまでと全く異なる音楽がコーダのように付されている（【譜例 14】）。この〈メレクの闘の声〉は、歌曲集第 1 巻における最後の曲であるため、単に有節的な繰り返しを経て終わるのではなく、音楽的な盛り上がりを考慮していたと考えられる。

【譜例 14】 第 1 巻第 7 曲 〈メレクの関の声〉 第 32-71 小節

(n.d., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 17533-1, p. 14)

op. 90 の第 2 巻に収録された 7 曲には、完全な有節形式で作曲されている作品、変奏有節形式の作品、そして通作的な作品が混在している。第 1 巻には無かった、繰り返し記号を用いた完全な有節形式が、第 1 曲 〈天幕の中のマイズナ Maisuna im Zelte〉、第 2 曲 〈群衆の宿営地 Hordenlager〉 に見られるほか、第 4 曲の 〈ハーフィズ Hafis〉 は、原詩が 8・4・8・4 行からなるため、マルシュナーによって 8 行と 4 行を一つのまとまりとして付曲されており、第 1 と第 3 節、第 2 節と第 4 節がそれぞれ同じ音楽を付与されたことで ABAB の構造を有している (【譜例 15】)。

【譜例 15】 第 2 巻第 4 曲 〈ハーフィズ〉 第 1-25 小節

第 1 節

Allegretto.

№ 4.

SINGSTIMME.

PIANO-FORTE.

Schäumen die Becher, schlürfe mit Hafis!

Locken dich Lippen, küsse mit Hafis! Duften dir Rosen, taumle mit Hafis! Tönen dir

第 2 節

Andante a tempo.

Lieder, lausche mit Hafis! Gelächert, getanzt, geküsst, getrunken, am Abend, am

B. u. B. 7. Ped.

(n. d., Sächsische Landesbibliothek– Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, 5 Mus. 2. 2217 Rara, p. 8)

その他の曲は、繰り返し記号を用いない有節形式で作曲されており、第 1 巻の作品と同様に、各節に異なる発想記号が付されたり、伴奏の和音や音型が変化されるなど、詩の内容や言葉に合わせた表現が指示されている。

第 2 巻における最後の曲である第 7 曲〈ヌシャベの天幕の手回しオルガン弾き Leiermann unter Nuschabe's Zelt⁹⁾〉は、4 行 4 節の詩が有節的に付曲されているが、第 1 巻の最後の曲〈メレクの関の声〉と同様に、最終節の最後の行の歌詞が繰り返され、伴奏声部・歌唱声部双方に、それまでとは異なる音楽がコーダのように付されている。この曲において常に 16 分音符で軽やかに高音を奏でていたピアノの高音部は、後奏の第 43 小節から低音部とともに、8 分音符でトニックとドミナントの和音を交互に響かせながら下行していく。ユーフラテスの泉の深淵から誘ってくる、それまで「フルートの様」であった「甘い声たち」が、「ならず者 das Gesindel」として静かに水底に消えていく様子が表れていると考えられ、歌曲集全体の終わ

⁹⁾ ベルリンのポータ&ボック社から出版された楽譜に記載のタイトルは、〈ヌシャベのバルコニーの下のオルガン弾き Leiermann unter Nuschabe's Balkon〉である。

りは pp から ppp へと変化するディナーミクによって静かに締めくくられる（【譜例 16】）。

【譜例 16】 第 2 巻第 7 曲 〈ヌシャベの天幕の手回しオルガン弾き〉 第 23-47 小節

第 4 節

Weg ist mir zu nass, und in der Fluthen segen ist eben auch kein Spass." Da lachte das Ge-
sindel in seinem Wasser schrein, ich aber nahm mein Bündel und ging und dachte dein, ich
ging und dachte dein, ich ging und dachte dein.

Ped B. et B. 7.

(n.d., Sächsische Landesbibliothek– Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, 5 Mus. 2. 2217 Rara, p. 16)

1830 年代に出版された《東方の情景》op. 90 の、おそらく第 1 巻について、シューマンは以下のような批評を残している。

ここで君が受け取る絵画は、親愛なる読者よ、——銀と金の額縁の中の絵画で、そこに君はバラとナイチンゲールの愛の物語や、ハーフィズの幸せそうな表情を見せる姿、移動するキャラバン、荒い息遣いのムーア人の馬たちを見ることができる。詩がすでに、東方の泉からパイナップルの果実をつたって流れ出るようで、歌い手は貴重な鉢の中に滔々たる液体を受け取った！皆がそのような音楽、そのような言語と音楽の中の二重生活を楽しむのだ。ここでは全てのものが生き、囁き、どのシラブル、どの音も感じるのだ。二人の巨匠が出会い、互いに理解しあった。最初の歌では、君は燃え上がる愛の期待をしてフィットネのテントの前に立っている。第 2 の歌では、「トゥランの殺害をおそ

らく自慢している」フサイン族が耳を澄ましている。第3の歌では、ユスフがトゥランの敵を討つ。それから、フィトネは斬殺された恋人を口づけでよみがえらせる。——なんと辛く、なんと誠実な歌だろうか。音色は零れ落ちる涙のようだ。第5の歌では、マイズナが泉の傍らに立ち、恋人を待ち焦がれている。——そして彼女が彼のものであると確信しているように、音楽もまたきっぱりとしていて、穏やかであり、つねに東方的な表現である。ページをめくるだけで、これらの歌の魅力、新鮮さ、独自性そして美しさが全てのページごとに高まるように思われるので、どの個々の曲が称賛にふさわしいのか、私には分からない。つまり、巨匠に敬意を！

(Schumann 1854, 135f)

上記の批評におけるシューマンの意図を、リップルトは、「これまでの重要な連作歌曲集との比較において完全に異なる、個々の歌曲の関係をお互いに際立たせること」(Lippert 1989, 86)であったと解釈している。シューベルトの連作歌曲のような、一つのまとまりとしての関連性が《東方の情景》の個々の曲には少なく、その分それぞれが際立っているということである。

さらに、ヒルシュベルクも先行研究「ハインリヒ・マルシュナーのバラード」において、《東方の情景》の全2冊の歌曲集について、好意的な眼差しとともに以下のように評価している。

マルシュナーの《東方の情景》は彼の最も美しい作品の一つである。何と多様な人物と場面が、我々の傍を通り過ぎていく事か、そして何と適切に全てが性格付けられている事か！ある時は戦と仇討の残酷さと野性がすぐに現れ(77, 78, 82, 90, 93, 94, 100)¹⁰、ある時はそれから荒涼さと恐怖をもった砂漠(81, 98, 99)¹¹、そして身の毛もよだつ夜の幻が幽霊の様にさっと通り過ぎて(84, 85)¹²、愛らしい牧歌が心地良い休息を与え

¹⁰ 〈死の運命〉 op. 90 I-2、〈ユスフ Jussuf〉 op. 90 I-3、〈メレクのとぎの聲〉 op. 90 I-7、〈結束 Der Bund〉 op. 140-1、〈トゥランの帰郷 Turans Heimkehr〉 op. 140-4、〈トゥランの天幕 Turans Zelt〉 op. 140-5、〈仇討ち Die Blutrache〉 op. 140-11。

¹¹ 〈苛まれる巡礼者 Der verschmachtende Pilger〉 op. 90 I-6、〈メレクのさすらいの歌 Meleks Wanderlied〉 op. 140-9、〈砂漠の獅子 Der Leu der Wüste〉 op. 140-10。

¹² 群衆の野営地〉 op. 90 II-2、〈目の前を行進する一団 Vorüberziehende Horden〉 op. 90 II-3。

る (97, 101) ¹³。東方のロマン主義のうっとりするほど官能的な響きが鳴り響く (88, 96) ¹⁴、そしてワインと愛が喜びと有頂天において称賛される (86, 87, 89) ¹⁵。しかし、とりわけ我々を捕えるのは、2人の女性の人物である。彼女達は我々に——幾つかの歌の中で性格付けられている——文字通り具体的に立ち向かうのだ。すなわち、憂鬱に嘆いている悲しいフィットネ (76, 79, 91, 95) ¹⁶と、穏やかで愛らしいマイズナ (80, 83, 102) ¹⁷である。

(Hirschberg 1911, 362)

実際に、この歌曲集における個々の曲の間には、一部を除いて、一貫した物語は明確には見られない。しかし、リップルトが「調の変化は(中略)作曲家が隣接する歌曲の、納得のゆく調関係に大きな価値を置いていた、という印象を呼び起こす」(Lippert 1989, 86)と指摘しているように、これらの曲には、曲間の繋がりを強くするための工夫が確認できる。それは、「各曲において支配的な調同士の、近親調などの関係性」という観点ではなく、「隣接する曲同士の、最後と最初の音の配置の関係性」という観点によって、より明らかになるのである。

以下は、《東方の情景》op. 90の全2巻に収録された曲の調と、それらの曲の内、最後あるいは最初の音の配置が、隣接する曲と近似あるいは同一であるものをまとめた表である(下記【表2】)。例えば、〈死の運命〉op. 90 I-2の最後に響く音は、両手で弾かれる H₁-H-h のユニゾンであり(前記【譜例13】)、続く〈ユスフ〉op. 90 I-3の最初に響く音は、両手で弾かれる Cis-cis-cis¹ のユニゾンである(【譜例17】)。つまり、演奏に際しては長2度のみ上行した状態となる。

¹³ 〈メレクの夕べの歌 Meleks Abendlied〉op. 140-8、〈オアシスの小鳥の歌 Lied eines Vögleins in der Oasis〉op. 140-12。

¹⁴ 〈挨拶に贈る花 Blumengruß〉op. 90 II-6、〈Vorklang 先触れ〉op. 140-7。

¹⁵ 〈ハーフィズ〉op. 90 II-4、〈ハーフィズの鞆 Hafisens Scheiden〉op. 90 II-5、〈ヌシャベのバルコニーの下の竖琴弾き Leiermann unter Nuschabes Balkon〉op. 90 II-7。

¹⁶ 〈フィットネの天幕の前で Vor Fitnes Zelt〉op. 90 I-1、〈フィットネの嘆き Fitnes Klage〉op. 90 I-4、〈フィットネの歌 Fitnes Gesang〉op. 140-2、〈フィットネの憧れ Fitnes Sehnen〉op. 140-6。

¹⁷ 〈井戸の側に立つマイズナ Maisuna am Brunnen〉op. 90 I-5、〈天幕の中のマイズナ〉op. 90 II-1、〈夜の歌 Nachtgesang〉op. 140-13。

【譜例 17】 第 1 卷第 3 曲 〈ユスフ〉 第 1-2 小節



(n.d., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 17533-1, p. 6)

さらに、この〈ユスフ〉において、伴奏の左手が最後に奏でる和音は fis-Moll の主和音 fis-a-cis¹ であり（【譜例 18】）、次の〈フィトネの嘆き〉は G-Dur の曲であるが、第 1 小節で伴奏の左手によって奏でられる最初の和音は、平行短調 e-Moll の主和音 e-gis-h となっている（【譜例 19】）。そのため、ここでも伴奏の左手は長 2 度下行させるだけなのである。このように、前の曲の最後の音と、次の曲の最初の音の音程関係が 2 度に、すなわち鍵盤上の隣り合う音に配置されることで、前後の曲の間に音楽的繋がりがもたらされる。その意味において、マルシュナーが「納得のいく調関係に大きな価値を置いていた」というリップルトの指摘は、理解されうるだろう。

【譜例 18】 第 1 卷第 3 曲 〈ユスフ〉 第 25-30 小節

(n.d., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 17533-1, p. 7)

【譜例 19】 第 1 卷第 4 曲 〈フィットネの嘆き〉 第 1 小節



(n.d., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 17533-1, p. 8)

このように、《東方の情景》op. 90 においては、全ての曲の間に一貫した物語を見出すことは困難であるが、曲間の音楽的な繋がりを強めるために、隣接する曲の調関係に配慮がなされていたことが指摘できるだろう。そして、このような音楽的繋がりの試みが見られる一方で、個々の曲の中での転調は見られず、「それぞれの『情景』をいわば固定して描写するために、重要な和声的転調は意図的に放棄されている」(Lippert 1989, 86) 点も、この作品の大きな特徴の一つであろう。それぞれの曲の中で、異なる登場人物による様々な場面が、いわば瞬間的に切り取られている様子が、音楽的にも裏付けられているのである。

【表 2】《東方の情景》op. 90 における、隣接する曲同士の最後と最初の音配置

op.	曲目	調	冒頭の音	終わりの音
90 I-1	Vor Fitne's Zelt	As-Dur		
90 I-2	Das Todesloos	h-Moll		H ₁ -H-h のユニゾン (両手)
90 I-3	Jussuf	fis-Moll	Cis-cis-cis ¹ のユニゾン (両手)	fis-a-cis ¹ (左手)
90 I-4	Fitne's Klage	G-Dur	e-gis-h (左手)	G-d-h (左手)
90 I-5	Maisuna am Brunnen	A-Dur	A-e-h (左手)	A ₁ -A のユニゾン (左手)
90 I-6	Der verschmachtende Pilger	a-Moll	A ₁ -A のユニゾン (左手)	
90 I-7	Meleks Kampfgruss	C-Dur		

90 II- 1	Maisuna im Zelte	h-Moll		
90 II- 2	Hordenlager	c-Moll		C-c (左手)、es-g-c ¹ (右手)
90 II- 3	Vorüberziehende Horden	G-Dur	D-d (左手)、fis-d ¹ (右手)	
90 II- 4	Hafis	C-Dur		
90 II- 5	Hafisens Scheiden	E-Dur		
90 II- 6	Blumengruß	F-Dur		f-c ¹ -f ¹ (左手)、a ² -a ³ (右手)
90 II- 7	Leiermann unter Nuschabe's Zelt	D-Dur	d ¹ -fis ¹ (左手)、a ² -a ³ - fi ³ -d ³ の分散和音 (右 手)	

さて、1850年頃に出版された《東方の情景》op. 140は、op. 90との比較において、マルシュナーの中期の歌曲作品の作曲的特徴を表すものとして、リップルトによって以下のように言及されている。

この発展〔作曲の質を均す傾向〕の原因は疑いようもなく、例えば《東洋の光景》の第2群と、シューマンによって批評された最初の歌曲集との比較において、極めて明白になる様に、マルシュナーによってこの時代に好まれた楽節技法の、ある種の限定である。控え目なレチタティーヴォ的技法は、op. 90の第2巻において、少なくとも2曲〔〈群衆の宿営地〉および〈列をなす群衆〉と推察〕の歌曲の中に用いられ、ここではユニゾンのパッセージとの交替によって、クルドの盗賊団の秘密の活動をうまく表現したが、op. 140の中に再び登場することはない。この第2の曲集〔op. 140〕の全体の歌曲は、実際に休みなく連続的な、ただし、リズムにおいては時々変化する動きを持っている。それによって、これらの作品の流れはある種の運動学を得ており、それは、歌唱声部も個々のフ

レーズのリズムにおいて、前作よりも変化に富んで作られていないだけに、いっそう強く作用するのである。作曲技法的ルーティーンへの、この顕著な後退はおそらく、op. 90の販売が成功したことで、出版社はこのシリーズの続編を望んだが、作曲家はシュティーングリツの詩から既に、彼にとって特に魅力的に映った歌詞は全て、op. 90の中で選んでいた、ということに特に起因するだろう。

(Lippert 1989, 96)

つまり、《東方の情景》op. 140においては、前作の〈群衆の宿营地〉op. 90 II-2や〈列をなす群衆〉op. 90 II-3に見られたような、狭い音域に限定されたレチタティーヴォ的な歌唱旋律や、伴奏声部におけるユニゾンのパッセージとの入れ替わりが現れないことが一例として挙げられ、マルシュナーの好んだ楽節技法が限定的になっていることが、ここで指摘されているのである。

実際には、op. 140に収録された14曲において、確かに分散和音（【譜例 20】）や和音の連打（【譜例 21】）によって一定のリズムを保つ伴奏音型が支配的であり、op. 90に見られたような、歌唱旋律をユニゾンでなぞる伴奏は多くないものの、〈血の復讐 Die Blutrache〉op. 140-11に、歌唱旋律をなぞるオクターヴの伴奏（【譜例 22】）が確認できるなど、14曲全てについてリップルトの指摘する「休みなく連続的な、ただし、リズムにおいては時々変化する動き」(Lippert 1989, 96)が見られたわけではない。しかしながら同時に、〈血の復讐〉における歌唱音域は〈群衆の野营地〉や〈列をなす群衆〉のそれと比較して、明らかに広く設定されており、「控え目なレチタティーヴォ的技法」(Lippert 1989, 86)とは言い難い。その点において、op. 90との声楽書法の相違点として認められるだろう。

【譜例 20】〈契り Der Bund〉 op. 140-1 第 9-12 小節



(n.d., Österreichische Nationalbibliothek, MS24232-4^o/1, p. 2)

【譜例 21】〈トゥランの天幕 Turan's Zelt〉 op. 140-5 第 1-2 小節

№ 5. ANDANTE.
Singsstimme.
Pianoforte.
V. 1. Im wei - ten Meer der
V. 2. Da weit die schö - ne
V. 3. Was from - met ih - rer
V. 4. Des Ta - ges rei - che
V. 5. Nicht um die Mut - ter

(n.d., Österreichische Nationalbibliothek, MS24232-4°/1, p. 16)

【譜例 22】〈血の復讐〉 op. 140-11 第 1-13 小節

№ 11. Bewegt und kräftig.
Singsstimme.
Pianoforte.
Nun auf! zum Mah - le, ihr
Zelt ge - nossen! denn laut - los liegt er, der Tu - ran schlug, Am Quell ge - .

(n.d., Österreichische Nationalbibliothek, MS24232-4°/2, p. 14)

一定のリズムを保つ伴奏音型が支配的な曲の増加、つまり、作曲技法のルーティーン化の原因が、作曲家自身の創作に対するモチベーションの低さにあるという、リップルトの指摘は興味深い。マルシュナーにとって、シュティーングリッツの詩による《東方の情景》は op. 90 で完結していたが、商業的な理由によって再び筆を執ったことが事実であるならば、マルシュナー研究者によってたびたび指摘されてきたように、自身の音楽的靈感よりも、購買層を意識した作曲を優先していた、彼の創作における態度を示す一例となるだろう。

《東方からの響き》 op. 109

ここからは、序曲と歌による《東方からの響き *Klänge aus Osten*》 op. 109 を取り上げよう。本作は物語り歌であるという点のみならず、当時のドイツの演奏会の状況に危機感を抱き、新たなジャンルの確立を目指したマルシュナーの試みや、同時代の作曲家たちによる受容について知ることができるという点においても、マルシュナー研究にとって貴重な作品であるため、歌曲というジャンルから外れるが、本章で取り上げてその作曲の実際を考察したい。

《東方からの響き》は、1839年11月23日の、ハノーファーにおける慈善演奏会で初演(Fischer 1899, 155) されたと推定され、1840年(Schering 1911, 488) にオーケストラ版の楽譜が出版されたとみられる。この作品は、当時のドイツにおける演奏会の慣習に対するマルシュナーの問題意識から、すなわち、イタリア様式のアリアの代替となるジャンルを確立するための試みとして創作されたものであった。本来はオーケストラ伴奏であったと推定されるが、本研究に際して入手できたのは1841年出版と推定されるピアノ編曲版の楽譜のみである。序曲、独唱、重唱そして合唱による作品の構成と個々の曲目について、オーケストラ版とピアノ編曲版で一致していることは、後述のシューマンの批評から窺えるだろう。

作品構成や個々の曲の編成、作曲家の書簡における言説を見ても、この《東方からの響き》が、カンタータのような小規模な劇作品であったことが推察でき、歌曲における物語り歌を対象とする本章においては、例外的に取り上げることとなる。リップルトは逆に、彼の博士論文において、ピアノ伴奏付き独唱歌曲を研究対象としたために《東方からの響き》については言及していない。

マルシュナーは、オペラのような通常、大規模なジャンルの作品を創作する際に、必ずしも、職業的音楽家のみによる上演を意図していたわけではなかった。このことは、本論文第1章第3節で検証したように、オペラ《材木泥棒》(1825 初演) のピアノ編曲版が収録された『ポリヒムニア』の序文において、この喜劇オペラをアマチュアが手軽に上演することを目的として作曲したと述べていることから明らかである(Marschner 1829, III-IV)。

このように、作曲家自身が「小さな音楽劇」(Fischer 1918, 150) と称した《東方からの響き》もまた、本来のオーケストラ編成によるコンサートホールでの上演とともに、市民による個人的な演奏を意図して、ピアノ編曲版の楽譜が翌年に出版されたと考えられる。

《東方からの響き》の作詞者は現時点で不明であり、後述の書簡よりマルシュナー自身の詩作である可能性が存在する。1840年にライプツィヒで『東方からの響き』という同名の詩集を出版した人物に、アムトール Eduard Gottlieb Amthor (1820-1884) がいるが、筆者が確認できた

当時の詩集には、マルシュナーの《東方からの響き》に収録されている作品の歌詞と一致するものはなかった。しかしながら、当該の歌曲集と関わりがない場合にも、アムトールという人物と詩集『東方からの響き』の出版は、東方に対する19世紀当時のドイツ人たちの関心の高さや、ドイツにおける東洋学の発展史を示唆するものであるため、以下に触れておこう。

アムトールは、フライシャー Heinrich Leberecht Fleischer (1801-1888)¹⁸のもと、ライプツィヒ大学で神学と東洋学を学び、1849年にヒルトブルクハウゼンに商業学校を開校し、1866年にはテューリンゲンの都市ゲラに出版社を設立した。一部を自ら執筆したアルプスの旅行記や学校地図帳の他、多くの文学作品を残している。

文学作品としての『東方からの響き』は、215ページに及ぶ「アラブ語とペルシャ語から翻訳された、ハマザーニー Badi' al-Zamān al-Hamadāni (969-1007)¹⁹の9編のマカーマ、フェルドウスィー Firdausi (934-1025)²⁰の『シャー・ナーメ』より2編の比較的小さなエピソード、詩、金言、格言」(Fleischer 1840, 470)から成り、アムトールがライプツィヒ大学在学中に、東洋学者として出版した初めての研究成果であるとされる (Fleischer 1840, 471)。

マルシュナーによる《東方からの響き》では、東方の恋愛の物語が題材となっており (別冊付録 p. 178-184 参照)、登場人物にアサト、マイズナ、マスール、ジプシー、盗賊がいる。ジプシーと盗賊はそれぞれ1曲の合唱曲を、アサトとマイズナは1曲ずつの独唱曲と二重唱をもつ。マスールは、第1曲のジプシーの歌で、合唱の前に14小節のみ登場するバリトンのソリスト役である。

序曲は、1841年出版のピアノ編曲版の楽譜によれば11ページ525小節からなる大作である。4分の3拍子、d-Mollで始まるが、第15小節からF-Durに転調する。第31小節からは調号はシャープ2つのD-Dur、拍子は4分の2拍子となり、この調号と拍子は曲尾まで変化しない。複数のリズム的、旋律的動機の展開と転調を繰り返しながら、最終的にはD-Durで締めくくられる。

異国的要素の音楽的表現と見なしうるような、和音や音型は確認できず、序曲の後に続く物

¹⁸ 1835年にライプツィヒ大学の東洋文献学の教授に任命され、数多くの著書や翻訳を出版した。彼の指揮のもとで、ライプツィヒの東洋学はドイツやヨーロッパにおける指標となった。最も重要な東洋学者の一人である、

¹⁹ ムスリムの詩人、著述家で、アラビアの古い即興詩形であるマカーマの創始者として知られる。

²⁰ サーマーン朝およびガズナ朝時代に活躍したペルシャ詩人。代表作は、ペルシャ歴代の王や英雄を題材とした大規模な民族叙事詩『シャー・ナーメ』。

語を示唆するような、第1－5曲に現れるフレーズの先行的な使用も見られない。このことは、本論文第2章で確認したように、オペラ《ハンス・ハイリング》の作曲に際して、台本作家デフリエントと交わした書簡において、作曲家本人が言及していることと一致する。つまり、この《東方からの響き》においても、序曲に本編からの動機を用いることなく、作品全体の中で「支配的な精神によって、聴衆の魂の中、例えただ漠然としたイメージであっても呼び覚ま」(Istel 1910, 809)すことを意図して、登場人物の「心の状態を素材として用い」(Istel 1910, 809)たのではないだろうか。

また、フルスコア版の入手が出来ていない現時点では、確かめることができないが、インドを舞台としたオペラ《ベブ *Der Bäbu*》の序曲に見られるように、例えば、シンバルの多用やピッコロによる素早いパッセージなどを目立たせるようなオーケストレーションによって、異国的要素の表現が試みられていたことも十分に考えられるだろう。

第1曲〈ジプシーの歌 *Zigeuner Gesang*〉は、g-Moll、4分の4拍子の曲で、男声ソロと2声の合唱からなる。全62小節のうち、独唱パートは14小節のみ、合唱パートは10小節のみであり、歌唱パートの前にはピアノによる28小節にも及ぶ前奏がある。とりわけ、ピアノ声部における装飾音符の多用や、半音階の多用、素早く上行するアルペジオや、2拍目にアクセントを置くシンコペーションの使用は、「ジプシー」という異国らしさを音楽的に表現する典型的な方法であると言えるだろう。この曲は、本カテゴリーの冒頭で挙げた《ジプシーの歌》op. 73-5と、ピアノ伴奏および歌唱旋律が大部分で重複しており、かつて劇付随音楽《アリ・ババ》のために作曲したジプシーの歌を、この《東方からの響き》に転用していることが分かる。

第2曲〈アサトの小夜曲 *Assat's Ständchen*〉は、アサトがマイズナの窓辺で歌っている小夜曲である。原詩による詩の構造は確認できないが、出版譜を手掛かりに詩の分析を行うと、第1行「おお、私の懇願を聞け！ O hör' mein Flehn!」から始まり、第2行「私の言葉を聞け、最も愛しい人、愛しい恋人よ、Höre mich Trauteste, süsse Geliebte,」から第5行「suchen nach dir, die so wehe mir that. かくも私を苦しめた君を探している。」までが abab の交差韻を踏んでいる。続く第6行「降りて来い、愛の懇願を聞け、Komm herab, hör' der Liebe Flehn,」から第13行「憧れが、灼熱が私を焼き尽くす定めなのか？ soll mich die Sehnsucht, die Gluth verzehren?」までが、ccddeeff の対韻を踏んでおり、ここまでが第1セクションに当たる。

第14行「この愛する心は、より良い報いに値した Bessern Lohn hat verdient diese liebende

Herz」から第 19 行「二度と君は今までのように聞かないだろう nimmermehr hörst du wie
bisher」までが gghhii の対韻を踏み、どの行とも韻を踏まない第 20 行「ああ！そう何度もアサ
トの歌を聞かないだろう。 ach! so oft Assad's Gesänge.」までが第 2 セクションに当たる。

第 21 行「君は決して逃亡者を悲しまないだろう Wirst du den Fliehenden niemals beklagen」
から第 26 行「そして私の懇願に許可を与えないというのか？ und meinem Flehen Gewährung
schenken?」までが jjkklI の対韻を踏み、第 3 セクションに当たる。

第 1 セクションと第 3 セクションの終わり、すなわち第 13 行と第 26 行の後に、それぞれリ
フレインとして第 2－5 行が繰り返され、曲の最後を、対韻 mm を踏む第 27－28 行「おお、
降りて来い！愛が叫ぶ。私のものになれ！／かくも臆病に愛の苦悩が憐みを求めている Komm
herab, o komm! Liebe ruft: sei mein! / Mitleid heischt so bange Liebespein」がコーダとなって締め
くくる。

【表 3】〈アサトの小夜曲〉の詩的構造

詩の構造	対応する詩行
第 1 セクション	第 1－13 行 (x ²¹ ababccddeeff)
リフレイン	第 2－5 行
第 2 セクション	第 14－20 行 (gghhii x)
第 3 セクション	第 21－26 行 (jjkklI)
リフレイン	第 2－5 行
コーダ	第 27－28 行 (mm)

音楽的分析を行うと、この曲は a-Moll、8 分の 6 拍子の独唱歌曲で、e¹-g² という歌唱音域か
ら、テノールによって歌われることを想定した作品であると推察できる。通作歌曲であり、A、
B、C の 3 つの部分と経過句、コーダによって構成されている。

歌詞の第 1 セクションは、アサトがマイズナに小夜曲を歌っていることから、歌唱声部、伴
奏声部ともに pp に抑えられている。タイで繋がれた付点 4 分音符と 8 分音符から、16 分音符
で素早く下行する音型が現れる歌唱声部と、リュートによる弾き歌いを表す、スタッカートに
よる分散和音の上行音型が現れる伴奏の高音部が特徴的な A 部（【譜例 23】）、伴奏が 16 分音符

²¹ 韻を踏まない行を示している。

で減七の和音を刻む経過句（【譜例 24】）、A 部と同様にタイで繋がれた付点 4 分音符と 8 分音符オクターヴが現れるが、16 分音符が用いられないことでより滑らかな旋律線を描く歌唱声部と、それをなぞりながら、上下行を繰り返す伴奏の右手が特徴的な B 部（【譜例 25】）、そして再び経過句（【譜例 26】）が現れる。その後、A 部と和音進行が異なる A' がリフレインとして続く。

【譜例 23】《東方からの響き》第 2 曲〈アサトの小夜曲〉 第 19-34 小節（A 部）

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 15)

【譜例 24】《東方からの響き》第 2 曲〈アサトの小夜曲〉 第 35-46 小節（A から B への経過句）

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 16)

【譜例 25】《東方からの響き》第 2 曲〈アサトの小夜曲〉 第 47-52 小節（B 部）

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 15)

【譜例 26】《東方からの響き》第 2 曲〈アサトの小夜曲〉 第 59-66 小節（B からリフレインへの経過句）

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 17)

歌詞の第 2 セクションは、自身の小夜曲に応えないマイズナに対し、アサトが「二度と君はアサトの歌を聞かないだろう」と告げ、そこから逃げることをほのめかす部分である。音楽は、16 分音符と 4 分音符によって前のめりに進む旋律の歌唱声部と、和音の連打が続く伴奏声部が特徴的な C 部（【譜例 27】）、そして第 102-105 小節の 4 小節だけ挿入された A 部分からなる。F-Dur、D-Moll、B-Dur と転調を重ね、最後には a-Moll に戻る。

【譜例 27】《東方からの響き》第 2 曲〈アサトの小夜曲〉 第 83-91 小節（C 部）

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 17)

歌詞の第 3 セクションは、これから自身が逃亡することで、マイズナは少なからず後悔するだろうと告げ、姿を見せるようアサトが懇願する部分であり、B 部と経過句からなる。その後、

リフレインである A 部、コーダへと続き、後奏へ至る。曲の最後には終止形の和音ではなく、d-fis-a-c の属七が響き（【譜例 28】）、後述のように、次の曲の冒頭の g-Moll の主和音へと繋がっていく。

【譜例 28】《東方からの響き》第 2 曲〈アサトの小夜曲〉 第 152-174 小節／第 3 曲〈マイズナの歌〉 第 1-8 小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 20)

【表 4】〈アサトの小夜曲〉の詩的・音楽的構造

詩的構造	対応する詩行	音楽的構造
—		前奏
第 1 セクション	第 1 – 13 行 (x ²² ababccddeeff)	A、経過句、B、経過句
リフレイン	第 2 – 5 行	A´
第 2 セクション	第 14 – 20 行 (gghhii x)	C、A
第 3 セクション	第 21 – 26 行 (jjkkl)	B、経過句
リフレイン	第 2 – 5 行	A´
コーダ	第 27 – 28 行 (mm)	コーダ
—		後奏

後述のように、シューマンは《東方からの響き》全体における〈アサトの小夜曲〉について「全ての曲目の中で最も東方的な色合いがあった」（Schumann 1854, 74）と述べている。具体的にどの部分を指しているかは言及されていないものの、ピアノ低音部の空虚五度やピアノ高音部の

²² 韻を踏まない行を示している。

アルペジオの伴奏が豎琴の響きを思わせるのではないだろうか。

第3曲〈マイズナの歌 Maisuna's Lied〉は G-Dur、4分の3拍子の独唱歌曲で、歌唱音域は d¹-g²である。対韻と抱擁韻からなる aabccb の脚韻を踏み、3詩脚のヤンブスによる6行3節からなる有節歌曲である。詩の内容から、アサトの小夜曲を聞いた後のマイズナの心情が描かれていることが分かる。

冒頭のピアノによる前奏は g-Moll の主和音から始まり、前曲から続けて演奏されることは明らかである（前記【譜例 28】）。15小節の前奏の後、G-Dur で歌唱が開始される。第1節では、アサトが歌ったとされる小夜曲の内容がマイズナによって繰り返され、第2節では「アサト、貴方は媚びながらそう歌った So Assad sangst du schmeichelnd」と始まり、マイズナ自身の心情に焦点が当たっていく。しかし、第1節の歌詞は第2曲〈アサトの小夜曲〉の歌詞とは全く異なるため、マイズナは厳密に歌詞を思い出しているわけではないことが推察できる。明るい太陽のもとに現れず、薄暗い月明かりの中だけで愛を語るアサトを信じるできないマイズナの心情と性格が、美しく滑らかで素朴な旋律と伴奏によって描かれている。前奏における半音階的上下行や、装飾音符、素早い6連符の使用（【譜例 29】）といった異国的要素の音楽的表現が見られるが、歌唱声部が加わってから後奏に至るまでに、同様の表現は見られない。

【譜例 29】《東方からの響き》第3曲〈マイズナの歌〉 第9-12小節

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 20)

第4曲〈盗賊の合唱 Räuberchor〉は、g-Moll、8分の6拍子、テノールとバスによる4声の男声合唱で、9行3節からなる有節歌曲である。30小節の前奏は低音から始まる。ピアノの右手が主音をオクターヴで連打した後、左手は減七の和音を付点2分音符で奏で、右手は半音階で狭い音域を上下行しながら、徐々に音高を上げていき（【譜例 30】）、闇夜にまぎれて暗躍する盗賊たちの妖しさや荒々しさがこの前奏によって作り出されている。

【譜例 30】《東方からの響き》第 4 曲 〈盗賊の合唱〉 第 12-29 小節

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 22)

第 31 小節において、バスから合唱が始まり、すぐにテノールが加わる。両声部はオクターヴの音程を保ったまま順次進行で上行していき、「復讐 Rache」という言葉で音型の頂点を作った後下行し、再び「復讐」という言葉で短 6 度の跳躍上行をする。第 44 小節からは B-Dur に転調し、ここから歌詞に「静かに still」という言葉の反復が目立ち始める。8 分音符で短く切るように「still」と歌われることで、伴奏のみならず歌唱声部によっても、音楽のリズムが強調されるのだが、伴奏とともに反復する「still」という発語によってリズムの強調がなされることで、復讐を企て、これから反乱を起こそうとする盗賊の歌としては軽快で深刻さに欠ける印象を与える（【譜例 31】）。その後、音楽は C-Dur、d-Moll に短く転調し、g-Moll に戻ってくる。

【譜例 31】《東方からの響き》第 4 曲 〈盗賊の合唱〉 第 42-49 小節

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 23)

シューマンはこの曲に対し、「そんなに全ての人には理解されていないように思われた。つまり、合唱は風変わりだった。」(Schumann 1854, 74f) という感想を残している。この言葉が具体的にどの部分を指しているのかは明らかではないが、前奏によって不穏な雰囲気を作り出された一方で、肝心の合唱が、歌詞の血生臭い内容とそぐわない印象を与えるからであろうか。マルシュナーのオペラにおける合唱、とりわけ農民の合唱などに表れる親しみやすさや軽快さが

この男声合唱にも表れており、復讐を企てる歌詞とのちぐはぐさがシューマンにこのような印象を与えたのかも知れない。

第5曲〈盗賊の戦い、マイズナの逃走と再会 Kampf der Räuber, Flucht Maisuna's und Wiederfinden〉は、97小節のピアノ独奏によって盗賊の戦いが描写された後、マイズナのレチタティーヴォと独唱による逃走の場面や、アサトの独唱による二人の邂逅の場面が描かれ、二人の再会の喜びが小二重唱によって歌われて終曲となる。盗賊の戦いの場面は g-Moll、8分の6拍子で演奏され（【譜例 32】）、4分の4拍子のマイズナのレチタティーヴォの間の短い間奏でも8分の6拍子が保持されている。

【譜例 32】《東方からの響き》第5曲〈盗賊の戦い、マイズナの逃走と再会〉 第1-8小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 25)

マイズナの独唱は、As-Dur、4分の3拍子、*Andantino con anima* で歌われ、ピアノ伴奏の右手の分散和音による上下行と歌唱声部の滑らかな旋律線が、それまでの緊迫した音楽との明確な対比を示している（【譜例 33】）。

【譜例 33】《東方からの響き》第5曲〈盗賊の戦い、マイズナの逃走と再会〉 第109-121小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 27)

シューマンはこの第5曲について述べた際に、次のように、当該のマイズナの独唱部分にのみ言及している。「最後の曲においては、とりわけ『アサト、どこにいるの』という言葉が美しい歌唱によって際立っていた。」(Schumann 1854, 75)。その後、マイズナのレチタティーヴォを経て、彼女を探すアサトの独唱が Ges-Dur、4分の2拍子で始まる (【譜例 34】)。

【譜例 34】《東方からの響き》第5曲〈盗賊の戦い、マイズナの逃走と再会〉 第161-163小節

Un poco con moto. *Ped.*
 ASSAD.
 Ach du Ge-lieb-te! glaubst du mich
pp una corda.

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 29)

右手は 16 分音符による分散和音の連打、左手は上行する分散和音の反復を奏でるピアノ伴奏と、 d^2 から g^2 への上行跳躍が特徴的な歌唱旋律によって、アサトの喜びと、マイズナを探して前へ前と進む力強さが表現されている。再会を果たした二人の二重唱からは Es-Dur、4分の2拍子となり、暗い夜が明けて太陽の光が照らす中で、二人の愛が目覚め、燃え上がる様子が歌われる (【譜例 35】)。

【譜例 35】《東方からの響き》第5曲〈盗賊の戦い、マイズナの逃走と再会〉 第219-227小節

hell wie am Him-mel die Son-ne strahlt, glüht im Her-zen der Lie-be All-ge-walt und durch Ge-
 hell wie am Him-mel die Son-ne strahlt, glüht im Her-zen der Lie-be All-ge-walt, und durch Ge-

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 32)

425 小節からなるこの第5曲は、ピアノ独奏による状況の描写から始まり、マイズナとアサトの不安や喜びなどの感情を吐露する独唱、想いの通じ合った二人による二重唱という、オペラの一場面のような構成になっている。

この《東方からの響き》における各曲にも、《東方の情景》 op. 90に見られたような、曲間の繋がりを強くするための調関係が確認できる。ここでも、やはりそれは、隣接する曲同士の最後と最初の和音という観点によって明らかになるのである。

つまり、各曲の調は第1曲 g-Moll、第2曲 a-Moll、第3曲 G-Dur、第4曲 g-Moll、第5曲 g-Moll→As-Dur→Ges-Dur→Es-Dur であり、これだけでは曲間の繋がりを確認するには不十分である。各曲の終わりと冒頭の和音を見てみると、第1曲〈ジプシーの歌〉の最後に響く g-Moll の主和音のピカルディ終止である G-d-d²-h²の響き（【譜例 36】）から、第2曲〈アサトの小夜曲〉の第1－2小節における d¹-g-(aの前打音としての)b-d という下行音型へと繋がる（【譜例 37】）。

【譜例 36】《東方からの響き》第1曲〈ジプシーの歌〉 第58-62小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 14)

【譜例 37】《東方からの響き》第2曲〈アサトの小夜曲〉 第1-2小節

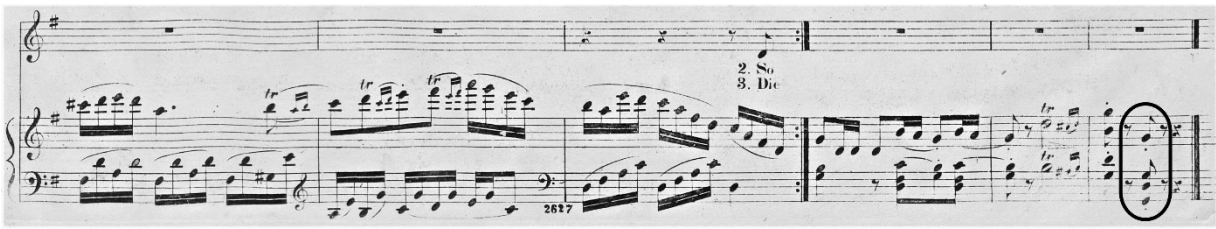


(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 15)

そして第2曲は a-Moll の曲であるが、伴奏の左手の最後の響きは d-fis-a-c¹ となり、第3曲〈マイズナの歌〉の冒頭の和音 G-d-b へと続く（上記【譜例 28】）。

第3曲は G-Dur で終了するが、最後の主和音は第3音が省略され、G-d-g-g¹ の空虚5度の響きとなる（【譜例 38】）。これが第4曲の冒頭の、伴奏の右手による g-g¹ のオクターヴの連打から始まる g-Moll へとよどみなく繋がっていく（【譜例 39】）。

【譜例 38】《東方からの響き》第 3 曲〈マイズナの歌〉 第 64-69 小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 21)

【譜例 39】《東方からの響き》第 4 曲〈盗賊の合唱〉 第 1-4 小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 22)

そして、第 4 曲が g-Moll の主和音 G-d-b-g¹ で終わると (【譜例 40】)、同じ調から始まる第 5 曲〈盗賊の戦い、マイズナの逃走と再会〉の b-d¹-g¹ の和音へと続く (上記【譜例 32】)。この時、伴奏の右手は第 4 曲の最後の和音と第 5 曲の最初の和音で全く同じ b¹-g を弾いており、これらの 2 曲がただ同じ調であるというだけではなく、復讐を企てて暗躍する盗賊の合唱から、戦闘の開始へと即座に繋がる様が音楽によって雄弁に描写されていると言えるだろう。

【譜例 40】《東方からの響き》第 4 曲〈盗賊の合唱〉 第 146-154 小節



(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 2011, p. 24)

このように、《東方から響き》の各曲が持つ音楽的連関が明らかになったが、この作品が演奏会において実際に全曲通して上演されていたことは、以下の作曲家自身の書簡や後述するシューマンの言説からも読み取ることができるだろう。

マルシュナーは、1840 年 11 月 23 日の慈善演奏会を準備していた頃の 11 月 19 日付の手紙で、この作品について次のような言葉を残している。

2年来、私は自身の演奏会によって聴衆の耳を汚さなかったのも、その分、数多くの人々がやって来ることを願っている。この演奏会を楽しいものにするために、あらゆる努力をした。当地でまだ聞かれていない、『エグモント』へのベートーヴェンの古典派の音楽は、Fr. モーゼンガイルによる朗誦的な伴奏（デフリエント氏・談）付きで第2部に入るだろう。第1部には、私は全く新しいジャンルの演奏会音楽を創作した。《東方からの響き》というタイトルのもとで聴衆は小さな音楽劇を享受し、聴衆の想像力はその内容を劇場ピラから察知できるのだ。

(Fischer 1918, 150)

また、《東方からの響き》が出版当時に高い評価を受け、同時代の作曲家に影響を与えたことが、1911年の Schering の著作『オラトリオの歴史 *Geschichte des Oratoriums*』において、以下のように言及されている。

その題材だけでなく——ある東方の愛のエピソードである——、作品の構想や彼 [マルシュナー] の音言語による異国的な音色においても、一般的にその新しさが称賛され、Rob. シューマンの作品《楽園とペーリ *Das Paradies und die Peri*》(1843年)に直接の影響を与え、メンデルスゾーンが既に1831年に作曲していたが、1842年に改作した《ヴァルブルギスの夜 *Die Walpurgisnacht*》(1843年)の出版にも、刺激を与えた。

(Schering 1911, 488)

実際にシューマンは、ライプツィヒでの1841年10月22日の第3回定期演奏会に出席した折に演奏された、この《東方からの響き》に対して、次のように述べている。

その晩の催しの最後には、我々はさらにH. マルシュナーの作品（未だ手稿譜だが）を聞いた。その作品はなにか全く新しいものを予告し、それは形式の中にもあった。それは《東方からの響き》と呼ばれ、序曲、歌曲そして合唱をもたらし、それらは中断なく互いに連なっていた。パリのベルリオーズが、彼の最近の交響曲において何か似た様なものを得ようと望んだようだが、ただ、彼は世界的に有名な戯曲（ロミオとジュリエット）をその作品の拠りどころとしたに過ぎなかった。マルシュナーの作品に対する詩

は、ある東方の恋愛関係に基づいているが、詩人によってかなり散文的、ありふれた感じに保たれている。恋人同士以外には、彼の冒頭の登場が後々、おそらく意味があると期待させた一人の予言者、そして民衆の合唱と盗賊の合唱が登場する。前述のとおり、リュッケルトのような人物がこの作品のために作曲家に手を貸していたならば、もう少し深い印象を与えるものが出来上がっていただろう。それでも我々は、その作曲家が勇気づけられたことを自覚したこの始まりを称賛しなければならないし、コンサートホールを新たなジャンルの音楽によって豊かにするために、他の人々はたださらに前進させさえすればよいのだ。この作品には非常に魅力的な部分があり、これは、全体的に短縮によって良くなるであろう序曲について詳細に言える。主要リズムは、とりわけ東方的な様子のためにすでに時折使い古されたものではある。しかし、一度ヴァイオリンのパッセージから通り抜けて現れたそれは、極めて美しいものに思われた。曲の最後はやかましすぎる。ジプシーの歌は、最後の上行する長3度が気に入った。そればかりか、小夜曲は、全ての曲目の中で最も東方的な色合いがあった。マイズナの歌もぎこちない詩に反して心を打った。盗賊の合唱は、そんなに全ての人には理解されていないように思われた。つまり、合唱は風変わりだった。最後の曲においては、とりわけ「アサト、どこにいるの」という歌詞が美しい歌唱によって際立っていた。我々が後にもう一度繰り返されることを望んだ全体は、盛んな拍手喝采を受けていた。

(Schumann 1854, 73-75)

メンデルスゾーンもまた、この作品を気に入り、ライプツィヒでの演奏を計画していたようである。このことは、マルシュナーの1840年9月13日付けの書簡において、メンデルスゾーンに返答する形で以下のように語られている。

私の親愛なる友よ！

ホーフマイスターが私に、《東方からの響き》が貴方の演奏会で上演されるのを拝見する、という私の望みに関して、貴方の好意的な返事について知らせてくれたので、私には多大なる感謝の義務があると公言しましょう。もし貴方が美しい声のテノールを得ることに成功しさえすれば、貴方の指揮のもとで小さな怪物が出てくるだろうし、そうに

違いありません。この演奏会音楽における私の意図は、かなり明確です。いつも決まって繰り返される、ロマンス語圏のアリアの高い音に対抗させる、何かを試したかったのです。そのアイデアが他の人々によっても用いられ、改善され、更に演奏されるならば、ドイツ人の耳により良く気に入られ、私たちのドイツの常設演奏会のような真にドイツ的な機関に、さらに相応しくなるでしょう。それに加えて私は、ドイツの作曲家たちに（もちろん、この作品、あるいはむしろこの試みがお気に召した、という場合においてのみですが）、新しく、少なくとも、ありきたりな演奏会用アリアが提供するよりも広がりのある分野を開拓したと思うのです。もちろん、私は飛び出してくる雄羊のように危険を冒していますし、殉教者として死ぬということは、いまだ単なる試みとも呼ぶべきものなので、前もって理解のようなものが伝えられないのです。

このことを貴方をお願いしたく、それ故にここで、いくら冗長にそれについて吐露しました。私にとっては、私の試みが獲得し、それどころか受けるに相応しいかも知れない拍手喝采よりも、このアイデアの好意的な受入れ（と後の実行）がより重要です。何故なら、それによって我々の演奏会の唯一の害悪が除去されるかも知れないからです。もちろんこの点で、次の演奏会で再演されなければならなかった、という一大事が起きました。そして、ザイデルマンが彼の演奏会で演奏したブレスラウでは、同様に非常に好意的に受け入れられました。しかし、それら全てが私にライプツィヒでの同様の希望を保証してくれるわけではありません。私は（リングルハルト氏の陰謀によって）ライプツィヒでは少々忘れ去られておりますので。私が唯一不安になるのは、貴方のところで印刷され、私自身の手によるテキストです。私を理解したであろうまあまあの韻文職人でさえない、私自身によって寄せ集めで作り上げられたからです。今、より良いテキストに期待しています。ディンゲルシュテットが当地におり、私にそれを約束してくれたのです。――要するに、私はこの作品を友人の手に委ねたのですから、信じたいのです！

重ねてお願いです。どうぞご辛抱ください！

(Behrendt 1995, 101)

この書簡からは、マルシュナーが当時の演奏会でしばしば慣習的に演奏されていた、高音を出すばかりの「ロマンス語圏の welsch」、つまり、とりわけイタリア様式のアリアに辟易し、「我々の演奏会の唯一の害悪」とまで呼んでいたこと、そしてその代わりとなる作品として、

この《東方からの響き》を作曲したことが明かされている。そして、この作品が好意的に受け入れられることで、他の作曲家たちによってこの新たな動きが発展していき、ドイツ人の聴衆に好まれ、ドイツの常設演奏会のレパートリーとなるような、新たなジャンルのための叩き台となることを望んでいたマルシュナーの思いも読み取れる。

さらには、この作品の作詞者がマルシュナー自身であったと読み取れる記述があり、この書簡を執筆した時点で歌詞の改良が計画されていたことが分かる。その改良の協力者として、ディンゲルシュテット Franz von Dingelstedt (1814-1881) の名がここで挙がっている点も非常に興味深い。ディンゲルシュテットはドイツの詩人、ジャーナリスト、劇場支配人であり、ウィーン宮廷歌劇場 Wiener Hofoper の初代劇場総監督 (1867-1870)、1870年から没年の1881年までブルク劇場 Wiener Hofburgtheater で支配人を務めた人物である。マルシュナーはディンゲルシュテットの複数の詩に作曲しており²³、この書簡は、長年の友人である詩人の彼に自ら詩作した歌詞の改良を依頼するという、マルシュナーの交友関係の一部をも示す貴重な資料である。

このようにして、《東方からの響き》は、ただ単に当時人気のあった異国的題材を用いた物語り歌というだけでなく、ドイツの演奏会のレパートリーに新たな選択肢を提示するマルシュナーの試みであり、それは同時代の作曲家たちによって好意的に受容された。このことは、聴衆の好みを意識して題材を選択したという、マルシュナーによる需要の把握の正確さを示している一方で、当時、慣習的に演奏会で歌われていたイタリアの演奏会アリアに代わる、「ドイツ人の耳によりよく気に入られ、(中略)真にドイツ的な機関に、さらに相応しくなりうる」(Behrendt 1995, 101) 新たなジャンルを創設し、音楽に「ドイツらしさ」を求め、ドイツ音楽の発展に貢献しようとした、ロマン主義作曲家の姿が現れていた。

本カテゴリーにおいては、異国的題材をもつ物語り歌を取り上げ、詩的・音楽的観点からの分析を通じて、これらの物語り歌の特徴を考察した。

まず、他カテゴリーに分類される物語り歌との比較において、異国的な物語り歌の詩的特徴の一つとして、明確に語られる物語は必ずしも見られず、むしろ叙情的な要素が支配的な作品

²³ 《どこ Wo?》 op. 92-3、《要求 Aufforderung》《小夜曲 Ständchen》《夜の歌 Nachtlied》《渡航 Überfahrt》 op. 94-2, 3, 4, 5、《風はかくも不気味に吹き Die Lüfte weh'n so schaurig》《蒸し暑い昼の後の晩に Spät nach dem Tag》 op. 120-1,2、《初恋 Erste Liebe》 op. 194-1、《写真 Das Bild》 WoO

も存在するという点が確認できた。これらの作品においては、本章第2節でも述べたように、人間の普遍的な感情に焦点が当てられていたとしても、その感情の吐露に伴って描写される、登場人物を取り巻く環境や、その言葉の中に現れる人名、地名、固有名詞などが、非・西欧的、つまり異国的要素を明確に示している。そして、そのような詩を通して、その裏に隠れた物語性を読者が想像するという形で、当時のロマン主義における異国への憧れが体现されているのである。

また、連作的構造を持つ《東方の情景》や《東方からの響き》においては、個々の曲の中で、それぞれ焦点の当たる登場人物の想いや場面が主として描写され、それらが通して演奏されることによって、異国の情景全体がパノラマのように浮かび上がり、読者・聴者に異国の群像劇のような印象を与えている。

これらの物語り歌の付曲に際し、マルシュナーは大部分の作品において、異国的要素の明確な音楽的表現は行わなかった。《ジプシー女は歌う》op. 163-1に見られたボレロのリズムや、《東方からの響き》の第1曲〈ジプシーの歌〉op. 109-1、およびその原曲となった《ジプシーの歌》op. 73-5の伴奏声部における、装飾音符や素早いパッセージは、比較的明確な音楽表現の一例として挙げられるだろう。また、マルシュナーの作品には比較的珍しく、《東方からの響き》の第1曲〈ジプシーの歌〉op. 109-1や、《ジプシー女は歌う「老いた男、残忍な男」》op. 163-2の歌唱声部の終わりには、ピカルディ終止が用いられていた。

異国の音楽を連想させる音型やリズムの使用による、模倣的な異国の表現の他にも、異国の人々の「素朴さ」を表すための有節形式の積極的な使用や、狭い音域の中をシラビックに動く歌唱旋律による、西ヨーロッパの伝統的なクラシック音楽の響きを前面に出さないような、いわば、消極的な異国的題材の音楽的表現方法が、マルシュナーの従来作曲技法や声楽書法によって試みられている様子が観察された。

マルシュナーは、全ての曲に対して異国的要素を音楽的に表現することに注力していたのではなく、とりわけ、連作的な構造を有する《東方の情景》の最初の2巻や《東方からの響き》においては、様々な作曲技法や声楽書法によって、時に叙情的に、時に劇的に、人々の普遍的な感情や異国ならではの情景を多面的に切り取り、描き出していた。

C. 恋愛の物語

3. 《求婚者 *Der Freier*》 op. 8-3
4. 《女水夫とさすらい人 *Die Schifferin und der Wanderer*》 op. 12-1
7. 《狩人と女狩人 *Der Jäger und die Jägerin*》 op. 30-5
9. ☆ 《ついに君に再会する *Ich seh' dich endlich wieder*》 op. 35-6
12. ☆ 《幸福な女漁師 *Die glückliche Fischerin*》 op. 63-2
18. 《年老いた王の歌 *Das Lied von alten König*》 op. 82-2
56. 《柵の習作 *Zaunstudien*》 op. 102-4
64. 《奇妙な物語 *Kurioise Geschichte*》 op. 114-1
65. 《盗み *Diebstahl*》 op. 114-2
66. ☆ 《愛しい人のもとへ *Zum Liebchen*》 op. 114-3
67. ☆ 《さらに素晴らしいものはない *Nichts Schöneres*》 op. 114-4
69. 《彼は愛し、そして去る *Er liebt und reitet fort*》 op. 116-2
97. 《城主の息女 *Die Burgfräulein*》 op. 171
106. 《誠実な騎士 *Der treue Ritter*》 op. 189-4
108. 《不幸な愛 *Unglückliche Liebe*》 op. 190-2
109. 《騎士フーゴのバラード *Ballade von Ritter Hugo*》 op. 190-3
110. 《騎士 *Der Reiter*》 op. 194-2

ここでは、様々な恋愛をテーマにした物語り歌を扱う。物語に現れる登場人物は、市民、中世の騎士、城主の息女と多岐にわたり、その結末も一様ではない。

例えば、《柵の習作》 op. 102-4 は「A. 陰鬱で怪奇な物語」で取り上げた《月時計》と共に、歌曲集『R. ライニックによる4つの歌曲』に収められたライニックの詩による作品である。一人の絵描きが柵の前に座って、7日間も絵の練習をしている。その絵には、ニワトコの木と隣人の柵、そして柵には大きな隙間があって、その奥には可愛らしい瞳が二つ描かれている。そこまで明らかになったところで、絵描きは柵を飛び越え、その可愛らしい瞳が見られることはなかった、という物語である。

《奇妙な物語》 op. 114-1、《盗み》 op. 114-2、《愛しい人のもとへ》 op. 114-3、《さらに素晴らしいものはない》 op. 114-4 の4曲もまた、ライニックの詩による物語り歌である。これらの作

品の他2曲を含んだ、ライニックの詩からなる op. 114 は、マルシュナー自身の歌曲集ではなく、テークリヒスベック Thomas Täglichsbeck (1799-1867)¹ による歌曲集『オルフェオン *Orpheon*』²の第1巻(1842年出版)から第2、3巻(1844年出版)に分散した形で収録されている。

《奇妙な物語》は、叙情的自我の「私」が、散歩に出かけた先の森で狩人と女漁師の逢引を見かけ、読者に向かって「あれは一体何なのか教えてくれ」と問いかけて終わるといふ物語である。《盗み》は、娘が運ぶ花かごから、少年が一輪の花を盗み取り、再び二人が出会ったとき、少年は娘に口づけして盗んだ花を差し出すと、娘はすっかり心を奪われ、二人は最後にはその場から立ち去ってしまった、という内容である。《愛しい人のもとへ》は、叙情的自我の「私」が、東屋にいる恋人の女性のもとに向かう途中、鳥や小川の波に、森の中やハンノキの下は涼しく美しい場所だから、留まるようにと誘われる。しかし「私」は最後には涼しい東屋で恋人の傍らに座り、鳥と波とともに「森の中やハンノキの下よりも、ここのほうが美しい」と歌う。

《さらに素晴らしいものはない》は、「私」が「君」と初めて会った時を思い返すところから始まり、その瞳を見つめることよりも素晴らしいものが存在するとは思ひもしなかったと語る。その後、花嫁となった「君」に飽きるほど口づけするよりも、素晴らしいものが存在するとは思わなかったと語る。そして最後には、妻となった「君」と、身も心も全て一体となることよりも素晴らしいことは何一つ存在しないと確信している、という内容である。

これらの素朴で庶民的な恋愛の物語がある一方で、《彼は愛し、そして去る》 op. 116-2 や《不幸な愛》 op. 190-2、《騎士》 op. 194-2 のような、裏切りによる失恋の物語も存在する。《彼は愛し、そして去る》では、中世の騎士がある伯爵の城を去る場面から物語が始まる。城壁の上からは若い娘がその様子を見て、騎士が娘に誠実を誓った言葉を守って、城に留まるようにと泣きながら騎士に懇願する。しかし、騎士はあざけるような調子で彼女に別れを告げ、楽しげに野山を馬で駆けながら「乙女たち、気を付けたまえ。若く上品な騎士は愛した後に去るのだ」と歌うのである。《騎士》は本章第1節において、リップルトが指摘するマルシュナーの歌曲における音楽的特徴を検証する際に言及した、プファウの詩による男声四重唱である。この物語り歌もまた中世の騎士の恋愛物語だが、この物語においては、騎士は誠実なままである。彼は

¹ ドイツのヴァイオリニストであり、ホーエンツォレルン＝ヘッヒンゲン侯の下でカペルマイスターを務めた。

² 表紙には『最も著名なドイツ人作曲家のオリジナル作品の、ピアノ付き声楽のためのアルバム *Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer*』と記され、第1巻の扉絵にはマルシュナーの肖像画が掲載されている。

長い旅を経て、再び恋人の家を訪ねるが、そこでは恋人の婚礼の宴が行われていた。招かれざる客である騎士が角笛を吹くと、娘は騎士の存在に気付いて、中から顔を覗かせる。その顔は青ざめ、瞳は涙に濡れていた。娘が倒れると、騎士はそのまま去っていき、その後、彼の姿を見た者はいなかったという。

一方、《不幸な愛》で語られているのは、祖国の恋人に裏切られた兵士の物語である。遠征の後に故郷に戻った男は恋人の家を訪ねるが、彼女にはすでに他の男がいた。悪びれる風もない女を、男は鞆から取り出したナイフで刺し殺す。物語の最後には語り手が、「盲目に誰かを愛することは確なことにならない」と教訓めかして語る。

このように、素朴な少年少女の物語から、殺人を犯すに至るほどの悲劇的な兵士の物語まで、恋愛を題材とした物語り歌の世界は、時代や登場人物の立場、その関係性や物語の結末に大きな広がりを見せている。

《ついに君に再会する》 op. 35-6

ここからは、ヒルシュベルクに顧慮されなかった物語り歌の一つである、《ついに君に再会する》 op. 35-6 を取り上げよう。

作詞者のマルサーノ Wilhelm von Marsano (1797-1871) はプラハに生まれ、イタリアのゴリツィアに没した、オーストリアの軍人 (Feldmarschall-Leutnant)、著述家である。

《ついに君に再会する》は、歌曲集『W. マルサーノの6つのさすらいの歌 6 *Wanderlieder von W. Marsano*』(1827年頃出版)の最終曲であり、失恋を機に故郷を離れ、放浪の末に帰郷した叙情的自我の「私」が、最愛の人の葬式に遭遇するという物語の、結末部分を歌う内容である(【対訳1】)。「私」が娘に恋をする第1曲から連作的に作曲されており、各曲の歌詞は叙情的要素が大きいものの、最終曲《ついに君に再会する》は単独の詩として見ても、時間的経過を伴う出来事の発生が明確に描かれている。さらに第1曲から一連の流れの中で歌われることで、この最終的な出来事に至るまでの経緯と、それに対する「私」の心情の変化が時系列的に描かれていることが分かる。この作品もまた、前項の「B. 異国的物語り歌」で言及した、連作的物語り歌の一種であると言える。

【対訳 1】

Ich seh‘ dich endlich wieder

ついに君に再会する

op. 35-6

W. Marsano

Ich seh‘ dich endlich wieder,
du süßes Heimathland,
du Hütte, still und nieder,
wo meine Wiege stand.

ついに君に再会する、
君、愛しい故郷よ、
君、静かで低い小屋よ、
そこに私の揺りかごがあった。

Kommt ihr mir denn entgegen,
ihr Leute allzumal?
Es drängt sich auf den Wegen
und unten wogt das Thal.

私を迎えに来るのかい、
君達みんな一緒に？
それは道々でひしめき
そして下の方で谷が波打つ。

Horch, Glockenklänge schlagen
so trauernd an mein Ohr,
die dumpfen Töne klagen,
daß wer was Lieb’s verlor.

聞け、鐘の音が鳴る
かくも悲し気に私の耳に届く、
その鈍い音は嘆く、
誰かが愛しい人を失った事を。

Und schwarze Träger wallen
den Mühlensteig heran,
und in dem Zug vor Allen
ein tief betrübter Mann.

そして黒い運び人達は静かに歩く
水車の小橋をこちらへ、
そして列の中にはとりわけ
深く悲しんだ男が。

O haltet ein, Gestalten,
die ihr die Leiche kennt,
laßt mich die Hüll‘ entfalten,
bevor ihr mir sie nennt.

おお、止まれ、人影よ、
その死体を知っているお前達よ
私にその覆いを広げさせてくれ、
お前達が私にその名を呼ぶ前に。

Die Tücher sind gewichen,
ob’s eine Ahnung war?

布はよけられた、
それは罰だったのだろうか？

O weh! Mein Lieb verblichen,
doch schön noch immerdar.

おお悲しや！私の恋人は死んでしまった、
それでも永遠に美しいままだ。

Setzt nur die Leiche nieder,
ist's hier auch nicht der Ort,
und hebt ihr auf sie wieder,
so tragt ihr Zweie fort.

さあ、その死体を下へおろせ、
ここはその場所ではない、
そして再びその上へ上げろ、
そうして二人を運び去れ。

Laß deine Hand mich fassen,
nun trennt uns kein Verbot:
Dich küssen und erblassen
giebt's einen schönern Tod?

お前の手で私を掴んでくれ、
これでいかなる禁令も私達を分かつたない。
お前に口づけし、死ぬということ。
これより美しい死があるだろうか？

この詩は3詩脚のヤンプスで書かれた4行8節からなり、脚韻は女性的カデンツと男性的カデンツが交互に現れる abab の交差韻である。第1曲《私は緑の野に出かけた *Ich ging hinaus ins grüne Feld*》から第5曲《私の周りの世界は何と美しいのか *Wie schön ist doch um mich die Welt*》まで全ての詩も同様に、4詩脚あるいは3詩脚のヤンプスの韻律を持ち、殆どが交差韻を踏んでいる。

マルシュナーはこの《ついに君に再会する》を通作的に作曲しており、物語の進展に対応して音楽を変化させている。Es-Dur、4分の3拍子のこの曲の全体は第1、2節からなるA部分（【譜例1】）、第3-6節からなるB部分（【譜例2】）、第7、8節からなるA'部分（【譜例3】）の3部形式で構成されている。中間部の始まる第3節では、ピアノ伴奏の右手が歌詞の「鐘の音 *Glockentöne*」という言葉にふさわしく、付点二分音符の和音を延ばす（上記【譜例2】）。

【譜例 1】《ついに君に再会する》 第 1-8 小節 (A 部分)

Nº 6. *Langsam und sehr gefühlvoll.*

SINGSTIMME.

PIANOFORTE.

Ich seh' dich end-lich wie - der, du sü - sses; sü - sses. Hei - math -
land, du Hüt - te, still und nie - der, wo mei - ne Wie - - ge stand. Kommt

Ped. ⊕

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 12)

【譜例 2】《ついに君に再会する》 第 14-26 小節 (B 部分)

We - - gen, und un - ten wogt das Thal. Horch, Glocken - tö - ne schla - gen so trauernd an mein

Ohr, die dumpfen Tö - ne kla - gen, dass wer was Lieb's ver - lor. Und schwarze Träger wal - ten den

Ped. ⊕

B部分

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 12)

【譜例3】《ついに君に再会する》 第50-60小節（A'部分）

Setz nur die Lei-che nie - der, ist's hier, ist's hier auch nicht der
Ort, und hebt ihr auf sie wie - der, so tragt ihr zwei - - - e fort. Lass

A'部分

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 14)

最愛の人と結婚した恋敵ともいえる男が、深く沈んだ面持ちで葬列の先頭を歩く姿を「私」が見つけた途端、伴奏は16分音符のシンコペーションに変わり、「私」の切迫した心情を表現する（【譜例4】）。

【譜例4】《ついに君に再会する》 第32-34小節

Mann. *p* *affrettando.* *erese.* *f* *dim.*
O haltet ein! o haltet ein Ge-stal-ten, die ihr die Lei-che

pp *erese.* *f* *dim.*

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 13)

第6節の第1、2行は視点が第三者の語り手に移り、「布はよけられた／それは罰だったのだろうか？ Die Tücher sind gewichen/ Ob's eine Ahndung war?」と、客観的に場面を描写する。その時、伴奏は付点二分音符を延ばし、歌手のレチタティーヴォ的な語りを妨げない（【譜例5】）。

【譜例5】《ついに君に再会する》 第39-43小節

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 13)

その後、棺の中に最愛の女性を見た「私」の叫びに対して、歌唱旋律には f が、ピアノ伴奏には減七の和音が当てられるが、「それでも美しいままだ *doch schön noch*」という歌詞に *As-Dur* の主和音が当てられ、「愛情をこめて *con affetto*」という演奏指示が書かれている（【譜例6】）。

【譜例6】《ついに君に再会する》 第44-49小節

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 13)

最愛の人の死という非情な現実直面した衝撃が音楽的に表現された直後に、死してなお美しい彼女に対する「私」の深い愛情が、わずか2小節の中で簡潔に表現されており、まだオペラ作曲家として成功する前であった創作初期にして、マルシュナーの作劇法的なセンスが現れている。

A 部分が始まる第7節の歌唱旋律は作品冒頭のA部分と一致し、第8節の最終行「これより美しい死があるだろうか? *giebt's einen schönern Tod?*」と、第3行の繰り返しである「お前に口づけし、死ぬということ *dich küssen, und erblassen*」だけが、新たな旋律を与えられ、曲の終わりに向かって半音階的に下行し、後奏へと繋がる。ピアノもまた半音階的に下行し、その後、*Es-Dur* の主和音が分散和音で es^3 音まで軽やかに駆け上がる音型は、「Ich」が最愛の女性の魂とともに天に昇るかのようである。これにより、6曲からなるこの物語全体が、後味の悪い、重苦しいものになることなく終幕するのである（【譜

例 7])。

【譜例 7】《ついに君に再会する》 第 67-76 小節

(n.d., Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4838.K.503, p. 14)

《騎士フーゴのバラード》 op. 190-3

次に、《騎士フーゴのバラード》 op. 190-3 を見ていこう。この曲は、『低声のための 3 つの喜劇的な歌 *Drei komische Gesänge für eine tiefere Singstimme*』(1860 年出版) に収録された、カリシュ Ludwig Kalisch (1814-1882) の詩による物語り歌である。

カリシュは現・ポーランドの都市であるレシュノで、ユダヤ人の両親のもとに生まれ、12 歳にして故郷を去り、放浪の旅を続けたのち、ハイデルベルクとミュンヘンの大学で、まず医学を、後に比較言語学と文化史を学ぶ。1843 年にマインツに滞在した後は、ユーモア、風刺作家として有名になり、1843-1846 年には、カリシュが唯一の執筆者であった謝肉祭新聞³ 『ナルハラ *Narrhalla*』を刊行した他、『愚かさの本 *Das Buch der Narrheit*』(1845 年)、『投影 *Schlagschatten*』(同年)、『詩的物語 *Poetische Erzählung*』(同年)などを出版した。1849 年の革命運動に参加したカリシュは、ドイツを去るほかなく、パリとロンドンに移り、最終的にパリに定住し、1882 年に同地で没した。

³ *Karnevalszeitung* - 謝肉祭の時に発行される新聞で、昨年の出来事、特に政府や役人たちの行いを痛烈に批判して、面白おかしく書いたもの。

《騎士フーゴのバラード》の原詩は、4詩脚のヤンプスと4詩脚のダクテュルス（強弱弱格）で書かれた4行4節からなり、脚韻は男性的カデンツを持つaaと女性的カデンツを持つbbの対韻である。マルシュナーは、付曲に際して最終節を削除している。

詩の内容は、騎士フーゴが不実な娘に怒り、娘とその恋人を槍で刺し殺した後、怒りとともに自害するというものである（【対訳2】）。この歌詞だけを見ると、愛の裏切りによる殺人と自殺をテーマとしたこの作品が、何故「喜劇的な歌」として歌曲集に収められているのか、という疑問が生じるかも知れない。しかし、マルシュナーによって付曲された物語り歌を聞いたとき、詩人そして作曲家の意図が鮮明になる。

【対訳2】

Ballade vom Ritter Hugo

騎士フーゴのバラード

op. 190-3

Ludwig Kalisch

Mit seinen wilden Knappen zwei
reitet der finstre Ritter Hugo;
er reitet dahin in heftigem Zorn
und stachelt die Mähr' mit spitzigen Sporen.

乱暴な2人の従者を連れて
不気味な騎士フーゴが馬で駆けてゆく。
彼は激しく怒りながら
鋭い拍車で馬を駆り立てる。

In heftigem Zorn dahin er reit't,
weil ihn betrogen die schändliche Maid,
die ihre Ehre gar sehr verloren;
drum reitet er hin in heftigem Zorn.

激しく怒りながら彼は駆けてゆく
恥ずべき娘が彼を騙したからだ
彼女の純潔は全く失われてしまった
だから彼は激しく怒りながら駆けてゆく。

Mit seinem langen, grossmächtigen Speer
ersticht er der Maid ihren Liebhaber;
ersticht er die Maid, die ihre Ehr' verloren,
ersticht er sich selbst in heftigem Zorn.

彼の長く、巨大な槍で
彼は娘の恋人を刺し殺す。
彼は、純潔を失った娘を刺し殺す。
彼は激しい怒りとともに、自身を刺し殺す。

Also verstarben diese drei-
da waren noch der Knappen zwei.
Und da sie sonst nichts mehr hier verloren,

さて、この3人が死に、
残ったのは2人の従者だった。
もはや失うものは他になかったので、

erstachen sie sich ganz ohne Zoren.

彼らは何の怒りもなく、自身を刺し殺した。

※マルシュナーは付曲に際して4節目を削除している。

e-Moll、8分の6拍子、変奏有節形式のこの作品は、「決然と、真剣に陰鬱に Entschlossen, ernst und düster」という発想標語を与えられている。4小節の前奏は、ピアノのユニゾンによる半音階上行から始まり、dis-fis-a-cの減七の和音が3回鳴らされてから、歌唱が始まる。この前奏ですでに、前述の 카테고리「A. 陰鬱で怪奇な物語」で概観したような、典型的なドイツのバラードの陰鬱な雰囲気が十分に形成されていることが確認できるだろう（【譜例8】）。

【譜例8】《騎士フーゴのバラード》 第1-5小節

Entschlossen, ernst und düster.
Bewegt.

Singstimme.

Pianoforte.

Mit sei-nen wilden

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 14)

しかし、ここからこの曲の滑稽さが、マルシュナーによって描き出されるのである。

2小節が当てられた歌詞の第1節第1行の歌唱旋律とピアノ伴奏は、続く第2行のそれと同一であり、それぞれの行の後に、やはり殆ど同一の間奏が2小節ある。このとき、第2行の行末の歌詞「Hugo」は、第1行の行末「zwo」と脚韻を踏んでいるのだが、本来「フーゴ」という人名のアクセントは第1音節に来るため、詩の時点ですでに、言葉のアクセントと韻律上のリズムが一致していないのである（【譜例9】）。

【譜例 9】《騎士フーゴのバラード》 第 6-12 小節

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 14)

つまり、第 1 行と脚韻を踏ませるため、詩人は以下のようなおかしなアクセントで読まれることを意図しているのである。

x X x X x X

„Mit seinen wilden Knappen zwo“

X x x X (x)x X x x X

„reitet der finst(e)re Ritter Hugo“

この詩人の意図をマルシュナーは汲み、「Hu」は 8 分音符で短く、「go」は 4 分音符で長い音を当てた上、ヒルシュベルクが「最初の笑いは、第 2 音節における愉快で間違った『フーゴ』の強調の際に生じる」(Hirschberg 1911, 359) と指摘するように、「go」の音節にわざわざアクセントを付けている。

第 13 小節のアウトタクトから始まる第 3 行からは、各行に 4 小節が当てられ、歌唱旋律はレガートになる。ここから歌詞の繰り返しが頻繁に見られ、第 3 行「彼は激しく怒りながら er reitet dahin in heftigem Zoren」が続けて 2 回（【譜例 10】）、第 21 小節のアウトタクトで始まる第 4 行「鋭い拍車で馬を駆り立てる。 und stachelt die Mähr' mit spitzigen Sporen.」も同様に 2 回歌われた後、第 1、2 行の歌唱旋律に現れた動機が、2 小節の間奏としてピアノ伴奏の高音部にも現れる。

【譜例 10】《騎士フーゴのバラード》 第 12-22 小節

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 14f)

この「歌詞の繰り返し」こそが、その他の物語り歌との比較における、この作品の特異点の一つとして指摘できるだろう。本章第1節第1項「3）マルシュナーの歌曲と音楽的特徴」における、シューマンの歌曲との比較によって明らかになったように、確かに《天は一粒の涙を流した》ではマルシュナーは歌詞の反復を多用している。しかし、それは特に叙情歌において見られる作曲的特徴であり、物語の筋を正確に伝えることが大前提となる物語り歌においては、このような歌詞の反復は、リフレインを除いてほとんど見られない。ヒルシュベルクもまた、この作品における言葉の反復に、次のように言及している。「全ての人物、つまりまず純潔を失った娘の『恋人』、そして娘、最後には彼自身が残忍な男によって刺殺され、それが何回も繰り返される」(Hirschberg 1911, 359)。このようにして、本来ならば陰惨なはずの物語が、何回も繰り返されることによって陳腐化し、最後には滑稽になっているのだ。音楽表現による悲劇的な内容の喜劇化、しかも明らかに喜劇と分かるような調、音型、和声によってではなく、悲劇性を誇張することによる喜劇化に成功しているのである。

第 32 小節のアウフタクトから始まる、第 2 節第 1、2 行には第 1 節と同様に各 2 小節が当てられているが、第 1 節で 2 小節あった第 1、2 行後の間奏は、歌詞の部分的な繰り返しによって 1 小節に短縮されている。さらに第 39 小節のアウフタクトから、第 2 行の「恥ずべき娘 die schändliche Maid」とい

う歌詞が繰り返される時、音高は約1オクターヴ上り、言葉が強調されて、緊迫感がもたらされる（【譜例11】）。

【譜例11】《騎士フーゴのバラード》 第29-39小節

The image displays a musical score for the song 'Die Schandliche Maid' from 'Der Hühnerfuss' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The first system (measures 29-33) shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'ren. In heftigem Zorn da - hin er reit, da -'. The second system (measures 34-39) continues the piece. The lyrics are: 'hin er reit, weil ihn betrogen die schändliche Maid, die schändliche Maid,'. The final measure of the second system is highlighted with a black box, indicating a dynamic change to 'f' and a melodic rise in the vocal line.

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 15)

その直後、音楽は *p* に弱められ、第42小節のアウフタクトから第3行「彼女の純潔は全く失われた die ihre Ehre gar sehr verloren」という歌詞が、ややレガートに歌われた後、突然 c^2 から c^1 へのオクターヴ下行から f^1 - a^1 - c^2 の分散和音の上行という長三和音の響きによって1回繰り返される（【譜例12】）。

【譜例 12】《騎士フーゴのバラード》 第 40-47 小節

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 16)

その後の第 50 小節から始まる第 4 行「だから彼は激しく怒りながら駆けてゆく drum reitet er hin in heftigem Zoren」は、crescendo を伴う c^2 と h^1 の繰り返しによる歌唱旋律と、e-Moll の減五短七の和音 fis-a-c-e および減七の和音 dis-fis-a-c の繰り返しによるピアノ伴奏によって、劇的緊張感が高められていくようにも思えるが、物語のクライマックスではない箇所に用いていることを考えると、ずいぶん誇張した音楽表現である（【譜例 13】）。

【譜例 13】《騎士フーゴのバラード》 第 52-57 小節

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 16)

緊張が最高潮に達した後、第 56 小節で 1 小節の休止を挟んでから、第 1、2 節の冒頭と同様の動機

によって第3節が始まる。この休止と変奏有節という形式によって、せっかくの劇的緊張感は保たれることなく、振り出しに戻ったかのような印象を受ける。

第60小節のアウトタクトから始まる第3節では、騎士フーゴーが不実な娘、その恋人、そして自分自身を刺すという最も劇的な展開が待ち受けている。しかし、第64小節のアウトタクトから第65小節にかけて描写される、娘の恋人を刺す場面、歌詞では第3行「彼は、純潔を失った娘を刺し殺す。 *ersticht er die Maid, die ihre Ehr' verloren.*」という部分だが、ここでは、これまでの節の冒頭と同様の動機を用いている（【譜例14】）。続いて第69小節のアウトタクトから始まる、娘を刺す場面では、ピアノ伴奏の低音部が分散和音に、そして歌唱声部も順次上行によってレガートな旋律運びに変化し、どちらも全く音楽的に盛り上がりせず、むしろ感傷的な音楽である。

【譜例14】《騎士フーゴーのバラード》 第63-67小節

The image shows a musical score for Example 14, measures 63-67. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line has a boxed section containing the lyrics: "mächtigen Speer er-sticht er der Maid ihren Lieb-haber, ihren Lieb-haber;". The piano accompaniment features chords and a bass line. A dynamic marking "p" is present at the end of the excerpt.

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 17)

第76小節から再度、第3行の歌詞が繰り返されると、b-Moll から半音階的転調をし、その途中であっさりと、この詩の最終行である第3節第4行「彼は激しい怒りとともに、自身を刺し殺す。 *ersticht er sich selbst in heftigem Zorn.*」を通過する（【譜例15】）。その後、第85小節から e-Moll に戻ると、第3節第1行からの歌詞が再び通して繰り返される。

【譜例 15】《騎士フーゴのバラード》 第 78-85 小節

Maid ———, die ih - re Ehr' ver - lo - ren, er - sticht er sich

selbst in hef - ti - gem Zo - ren. Mit sei - nem

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 18)

さらに、第 98 小節のアウフタクトから、第 3 節第 3 行が歌われ、第 101–113 小節で第 4 行が 3 回繰り返された後、1 小節の後奏で終了する。第 95 小節から終曲までの和声進行は、ドミナントとトニックが執拗に繰り返されており、この安直で過剰なフィナーレの盛り上がりは、やはり作曲家が滑稽さの音楽的表現を意図していることを、明らかに示している（【譜例 16】）。

【譜例 16】《騎士フーゴのバラード》 第 109-114 小節

sticht er sich selbst in hef-ti-gem Zo - ren.

(1860, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 46470, p. 19)

D. 市民的・ビーダーマイヤー的な物語

- 13-14. 《同胞愛 *Brüderschaft*》 op. 66-4, 68-5
16. 《プラハの楽士 *Der Prager Musikant*》 op. 73-6
17. 《邪魔された幸せ *Das gestörte Glück*》 op. 82-1
76. 《賭け *Die Wette*》 op. 152-3
85. 《公現祭 *Epiphaniastag*》 op. 166
86-91. 《立ち寄り *Einkehr*》 op. 168-1～《別れ *Abschied*》 op. 168-6
98. 《ある遍歴学生の歌 *Lied eines fahrenden Schülers*》 op. 177-3
99. ☆《憐れなるくでなし *Der arme Taugenichts*》 op. 180-1
100. 《ある遍歴学生の歌 *Lied eines fahrenden Schülers*》 op. 184-6
104. ☆《小さな女編み物職人 *Die kleine Strickerin*》 op. 188-4
105. 《ライン河の夜 *Nacht am Rheine*》 op. 189-2
107. 《新聞を読む人々 *Die Zeitungsleser*》 op. 190-1

本カテゴリー「市民的・ビーダーマイヤー的な物語」には、19世紀当時の市民の素朴な生活や慣習を題材とした物語り歌が分類される。ビーダーマイヤーとは、ドイツ語圏における、ウィーン会議から三月革命まで（1815-48、前三月革命期）を中心とする社会的・文化的傾向であり、1900年頃に時代の名称として定着した概念である。

名称の由来は、ヨーゼフ・ヴィクトール・フォン・シェッフエル *Joseph Victor von Scheffel* (1826-1886) が1848年に『ミュンヒナー・フリーゲンデ・ブレッター *Münchner Fliegende Blätter*』において発表した、『ビーダーマンの夕べの安らぎ *Biedermanns Abendgemütlichkeit*』と『ブンメルマイヤーの不満 *Bummelmaiers Klage*』というパロディー詩に遡る。ビーダーマイヤー様式は市民生活において、以下に指摘されるように様々な形で現れた。

家庭生活は新たな規模で教育される。人々は小さな範囲で社交を求める。私的なことは、書簡で交友範囲に伝えられるか、日記に打ち明けられる。過去、とりわけ古代と中世は模範的な性格を帯びている。ロマン派の影響下にある文学は、音楽と同様に小さな形式を求める。物語と短編小説ならびに家庭音楽と室内楽が最新流行である。民間伝承が初めて収集される。もはや立派ではなく、居心地がよく実用的な

室内装飾において、ビーダーマイヤー様式は、独自の特徴を得ている。明るい色のありのままの部屋は、朗らかで落ち着いた基調を与えている。簡素な優美さと職人仕事の高い品質の家具は、その光景を作り出している。

(Mende 2007, 54)

このような、いわゆる「良き市民」として小さな幸せを求めた当時の人々の生活が、このカテゴリーに分類される物語り歌において描かれているのである。例えば、《新聞を読む人々》op. 190-1では、ある主人が、家の料理人に食事を持って来るよう命令するが、料理人は新聞を読んでいるために食事を持って来ない。そこで、主人はボーイに料理人を呼びに行かせるが、彼もまた新聞を読んでしまい、料理人を呼んでこない。そうして、次々と使用人に用を言いつけるが、誰もかれもが新聞に夢中で言うことを聞かない。とうとう主人は、自宅で食事をするのを諦め、料理店へと足を運ぶが、結局、彼もまた料理店で新聞を読み、食事をしないのであった。

また、歌曲集『遍歴学生 *Der fahrende Schüler*』op. 168 に収録されている第1曲〈立ち寄り〉から第6曲〈別れ〉は、ある遍歴学生の一つの物語を描いている、連作的物語り歌である。ある若者が、遍歴の旅の途中で立ち寄ったある宿屋で一人の娘に恋をし、娘もまた若者に想いを寄せるが、彼女は村に残らなければならない。若者は、旅立ちの朝に村を見下ろし、娘に想いを馳せながら、都会での大学生活に戻っても、娘を思い出すことを心の中で告げる。

このように、市民的・ビーダーマイヤー的題材の物語り歌は、本章でこれまで見てきた物語り歌とは一見して対照的であるかのように思われ、ドイツ・ロマン派という潮流の根底にある「ここではないどこか」に対する憧れを具現化した、遠い過去や異界、異国といった世界観とは、一線を画しているようである。しかしながら、解放戦争の後、ドイツ統一も叶わず、民主的に開かれた社会にも行き着かず、王政復古へと進んでいった国において、政治に失望した結果として、市民たちは個人的なものへと引きこもり、「健全な世界」へ憧れを抱いたのである。「電光石火の勢いで成長する産業と、收拾がつかないほど成長する大都市に直面して、自身の時代に対する居心地の悪さへと至った不安感」(Mende 2007, 54) もまた、内なる世界へと向かわせたのかも知れない。

《プラハの楽士》 op. 73-6

《プラハの楽士》 op. 73-6 は、1834 年に出版された『6 つの歌 6 Lieder』に収録された作品である。ヴィルヘルム・ミュラーの詩による歌曲で、原詩は 1821 年に出版された『旅のヴァルトホルン吹き』の遺稿から 77 編の詩 *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*』の「旅の歌 *Reiselieder*」の中の 1 編として収録された。この詩集には、シューベルトの付曲で知られる『美しき水車小屋の娘 *Die schöne Müllerin*』も掲載されている。マルシュナーは、ミュラーの死後、彼の詩から独唱歌曲を 16 曲、合唱曲を 2 曲作曲しており、この《プラハの楽士》がミュラーの詩に付曲した最後の作品となる。シューベルトによる連作歌曲《美しき水車小屋の娘》D795 や《冬の旅 *Die Winterreise*》D 911 のようには、マルシュナーは原詩の順序やテーマ的連関には考慮せず、複数の詩集から個々の作品を選出している。

詩「プラハの楽士」は 4 詩脚のトロヘウスによる 4 行 12 節からなる詩で、脚韻は第 2、4 行のみが男性的カデンツを持つ交差韻を踏んでいる。プラハの楽士である「私」によって、恋人を残して遍歴の旅に出かけ、旅を終えて恋人と結婚する為に帰郷するという物語が語られる（下記、【対訳 1】）。

なお、本研究による調査の結果、リップルトの 1989 年の先行研究では、当時の西ベルリンにあったプロイセン文化国立図書館 *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*（現・ベルリン国立図書館）が所蔵しているとされた、1834 年版（Dresden: G. Thieme, Mus. O. 3228）の楽譜は戦争で消失していたため、本研究では、筆者が入手できた 1856 年出版の改訂新版（Leipzig: C. A. Klemm, DMS57335）を使用することを断っておく。

【対訳 1】

Der Prager Musikant

プラハの楽士

op. 73-6

Wilhelm Müller

Mit der Fiedel auf dem Rücken,
mit dem Kappel in der Hand,
ziehn wir Prager Musikanten
durch das weite Christenland.

背にはヴァイオリン、
手には帽子、
我らプラハの楽士達は
遙かキリスト教の国を移動する。

Unser Schutzpatron im Himmel
Heißt der heil'ge Nepomuk
Steht mit seinem Sternenkranz
Mitten auf der Prager Bruck.

天にまします我らの守護聖人
その名も聖ネポムーク
星の冠を被って
プラハの橋の真ん中に立っている。

Als ich da hinaus gewandert,
hab' ich Reverenz gemacht,
ein Gebet ihm aus dem Kopfe
recht bedächtig hergesagt.

遍歴へと出かける時、
私はお辞儀をし、
彼へのお祈りを暗記で
正に落ち着いて唱えた。

Steht also in keinem Büchel,
wie man's auf dem Herzen hat:
Wanderschaft mit leerem Beutel
Und ein Schätzel in der Stadt.

どんな本にも書いていない、
どんなに気に掛けるのかを。
空の袋を持った遍歴の旅
そして街の宝物。

Wenn das Mäd'el singen könnte,
wär's gezogen mit hinaus,
doch nun hat's 'ne heis're Kehle,
müßt' es las-sen drum zu Haus.

もし娘が歌う事が出来るなら、
一緒に外に出て行くだろう、
しかし今や熱い喉、
だから家にいるに違いない。

Ei, da gab es nasse Augen,
's war mir selbst nicht einerlei:

おや、そこには濡れた瞳があった、
それは私の気になった。

Sprach itzt: 's ist ja nicht für ewig,
schönstes Nannerl, laß mich frei!

Und ich schlüpft' aus ihren Armen,
aus der Pforte, aus dem Haus,
konnt' nicht wieder rückwärts schauen,
bis ich war zur Stadt hinaus.

Da hab' ich dies Lied gesungen,
hab' die Fiedel zu gespielt,
bis ich in den Morgenlüften
auf der Brust mich leicht gefühlt.

Manches Vöglein hat's vernommen,
Flög' nur eins an Liebchens Ohr,
säng' ihr, wenn sie weinen wollte,
dieses frische Liedel vor!

Wenn ich aus der Fremde komme,
spiel' ich auf aus anderm Ton,
Abends unter ihrem Fenster: Schätze!,
Schätzel, schläfst du schon?

Hoch geschwenkt den vollen Beutel,
das gibt eine Musika!
's Fenster klirrt, es rauscht der Laden,
heilige Cäcilia!

All' ihr Prager Musikanten, auf,
heraus mit Horn und Baß,

今や私は言った「永久ではない、
美しいナンネル、私を自由にしてくれ！」

そして彼女の瞳からするりと抜け出し、
門扉から、家から抜け出した、
私は再び振り返る事が出来なかった、
街の外に出るまで。

だから私はこの歌を歌い、
それに合わせてヴァイオリンを弾いた、
朝の空気の中で
私の胸が軽くなるまで。

何羽もの小鳥がそれを聞いていた、
その内の一羽が恋人の耳まで飛んでくれたら、
もし彼女が泣きそうなら、
この新鮮な歌を聞かせてやってくれたなら！

もし私が別の国から来たら、
私は違う調子で弾き始める、
夜に彼女の窓辺で。恋人よ！
恋人よ、もう寝ているのかい？

満杯の袋を高く振り回し、
音楽だ！
窓はカチャカチャ、よろい戸はうるさく音を立てる
聖チェチリアよ！

プラハの楽士よ、皆起きろ、
角笛と低音楽器を持って外にでろ、

spielt den schönsten Hochzeitsreigen!

最高に美しい結婚の輪舞を奏でろ！

Morgen leeren wir ein Faß.

明日、我らは樽を空にする。

歌曲《プラハの楽士》は G-Dur、8 分の 3 拍子の独唱歌曲である。この作品に、マルシュナーは「ワルツ Walzer」という発想標語を付している（【譜例 1】）が、後述のように、歌唱旋律が始まった後は、このワルツの拍子とテンポを保つことは不可能であろう。後述するように、この曲を通して見られる 3 拍子と 2 拍子を組み合わせた特徴的なリズムは、ボヘミアの民族舞踊フリアントを思わせる。

【譜例 1】《プラハの楽士》に付された「ワルツ」の発想標語



(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 12)

曲全体は ABA 形式からなり、それぞれのセクションの中に、abc の 3 つのフレーズが組み合わさって用いられている。フレーズ a は 3・2・3 拍子からなり、16 分音符の上行音型とゼクエンツ的な下行音型によって構成されている（【譜例 2】）。フレーズ a では、この 3・2・3 拍の計 8 拍からなる 3 小節が、歌詞 2 行分に当てられている。

【譜例 2】《プラハの楽士》 第 11-17 小節（フレーズ a の例）

Mit der Fie-del auf dem Rück-ken, mit dem
 Kap-pel in der Hand ziehn wir Pra-gur Mu-si-kan-ten durch das

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 12)

フレーズ b は 3 拍子のみで、2 拍目に付点 8 分音符が置かれる動機が特徴的である（【譜例 3】）。フレーズ a と同様に 3 小節が歌詞 2 行分に当たるが、こちらは 2 拍子の小節は含まないため 9 拍となる。また、このフレーズの際には、他の 2 種類のフレーズと異なり、ピアノ伴奏において歌唱旋律をなぞる音型は用いられていない、という特徴がある。

【譜例 3】《プラハの楽士》 第 25-28 小節（フレーズ b の例）

Als ich da hin - aus ge - wan - dert, hab' ich Re - ve - renz ge - macht, ein Ge - bet ihm

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 13)

フレーズ c は 3・2・3・3 拍子からなり、フレーズ a の変形とも言える。フレーズ a では、2 拍子に変わった際も前の小節からの 16 分音符の上行音型を繋げている一方で、フレーズ c では、2 拍子の時は 8 分音符 2 つに延ばすことで、行末の言葉が 2 拍子の小節内に収まり、次の行頭の言葉が 3 拍子に戻

った小節の1拍目に重なるようになる(【譜例4】)。この8分音符の使用によって、歌詞のために必要な小節数が増えるため、フレーズcでは4小節が2行分に当たる。

【譜例4】《プラハの楽士》 第46-49小節(フレーズcの例)

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 14)

これらのフレーズが、各セクションでは以下の表(【表1】)のように組み合わさって、曲全体が構成されている。

【表1】《プラハの楽士》の曲構造

セクション(小節番号)	対応する歌詞の節	フレーズの組み合わせ
序奏(T. 1-12)		
A(T. 13-37)	1-4	a+b
間奏(T. 38-45)		
B(T. 46-87)	5-9	b+c
間奏(T. 88-91)		
A'(T. 92-113)	10-12	a+b

ここからは、各セクションをより詳細に分析していこう。

歌詞の第1-4節が含まれているセクションAでは、まず順次進行あるいは同音反復による旋律線が特徴的なフレーズaのみが第1、2節に現れる(上記【譜例2】)。第3節はフレーズbのみで付曲され、8分音符を用いたピアノ伴奏と *ritard.*によって、これまでの軽快で忙しい音楽に一度落ち着きもた

らされる（上記【譜例3】）。

第4節からは再び *a tempo* となり、まずはフレーズ a が現れる。しかし、第35小節の1拍目で *ritard.* がかかり、2拍目から始まる4行目「und ein Schätzel in der Stadt.」は付点8分音符が特徴的なフレーズ b になるうえ、フェルマータで音楽が引き延ばされるため、セクション A の終わりにもう一度落ち着きをもたらされる（【譜例5】）。その後、前奏に現れたワルツの間奏が8小節入り、セクション B が始まる。

【譜例5】《プラハの楽士》第33-39小節

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 13f)

第5－9節を含むセクション B からは4度調の C-Dur に転調し、まず第5節の4行が3拍子、2拍子、3拍子、3拍子の11拍を一つのまとまりとしたフレーズ c によって歌われる（【譜例6】）。続く第6節はフレーズ b が用いられ、前半2行が平行短調の a-Moll、後半2行が再び C-Dur に転調し、*poco a poco rallent.* でリズムを緩ませる（【譜例7】）。ここでは、喉を傷めたために、ともに遍歴の旅に出られない恋人の濡れた瞳を見て、心が揺れながらも「永遠の別れではないから、行かせてくれ」と「私」が頼むので、この情緒的な場面に対し、マルシュナーが4小節だけ短調を用いている。

【譜例 6】《プラハの楽士》 第 46-49 小節

Wenn das Mä-del sin-gen könn-te wär's ge-zo-gen mit hin-aus,

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 14)

【譜例 7】《プラハの楽士》 第 51-63 小節

Kehle, musst es las-sen drum zu-Haus. Ei, da gab es nas-se Au-gen, 'war mir selbst nicht ei-ner-lei,
 sprach itzt: 'sist ja nicht für e-wig, schönstes Nannerl, lass mich frei. 'nd ich schlüpt' aus ih-ren Armen,

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 14)

第 7 節からは再び *a tempo* でフレーズ c が始まり、第 68-69 小節の第 4 行のみフレーズ b に変化する
 (【譜例 8】)。

【譜例 8】《プラハの楽士》 第 64-70 小節



(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 15)

これは第 7 節第 1 - 3 行の歌詞が「そして彼女の腕からすると抜け出し／門扉から、家から抜け出した／私は再び振り返ることが出来なかった」となり、街の外に向かって歩いていくまでの場面であり、第 4 行の歌詞が「街の外に出るまで bis ich war zur Stadt hinaus.」であることから、街の中と外をフレーズの変化によって表現しているのである。続く第 8 節以降にも、そのままフレーズ b が用いられていることで、街の外に出た後も、後ろ髪を引かれる思いで歩いていく「私」が、描かれている。

セクション B の最後の節である第 9 節は、第 1、2 行の前に 2 小節の間奏を挟み、最初の間奏 2 小節と第 1 行に当たる 2 小節の第 76-79 小節が H-Dur、2 回目の間奏 2 小節と第 2 行に当たる 2 小節の第 80-83 小節が h-Moll にそれぞれ転調する（【譜例 9】）。第 3 - 4 行は G-Dur に転調し、4 小節の間奏を経て、セクション A' に至る。

【譜例 9】《プラハの楽士》 第 76-83 小節



(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 15)

第 10-12 節を含むセクション A' では、まず第 10 節で曲の冒頭と同じフレーズ a が用いられる。しかし、第 4 行で、小節線をまたいだタイで繋がれた、8 分音符と 16 分音符による、フレーズ b の変形が現

れる（【譜例 10】）。

【譜例 10】《プラハの楽士》 第 92-99 小節

Wenn ich aus der Fremde komme, spiel ich auf aus andern Ton, Abends un-ter ih-rem Fenster: Schät-

un poco ritard. *a tempo*
- zel, Schätzel schläfst du schon?
fz *p* *cresc.*

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 16)

ここでは、*un poco ritard.*によってテンポを緩めることで、「恋人よ、もう寝ているのかい？ Schätzel, schläfst du schon?」という、甘い問いかけを情緒的に歌うことを可能にしている。

第 11 節からは再び軽快なフレーズ a に戻り、遍歴の旅を終え、故郷に戻っていく「私」が描かれている。音楽の守護聖人である聖チェチリアの名を呼ぶとき、歌唱声部に対する *pathetisch* という発想標語、伴奏声部に対する *colla parte* という演奏指示、そしてフェルマータの使用によって、遍歴の旅を終えた楽士である「私」の聖人への敬虔な祈りが音楽的に表現されている（【譜例 11】）。

【譜例 11】《プラハの楽士》 第 103-108 小節

(1856, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 57335, p. 16)

最終節である第 12 節の始まりとなる、第 107 小節からは再び *a tempo* となるが、「とても陽気に *sehr lustig*」という発想標語も加えられ、故郷プラハに到着し、恋人との結婚を明日に控えた「私」の有頂天な様子を表現するよう歌手に指示している（上記【譜例 11】）。第 111 小節の 2 拍目から始まる第 4 行は、これまでのフレーズ a からフレーズ b に変化し、*Andante* とフェルマータによって一度テンポが落ち着いてから、フレーズの終わりとなる。曲の最後は、前奏と同様のワルツの跳躍音型による後奏で終わる。

この《プラハの楽士》には、マルシュナーの作曲技法的な実験が見られる。まず、非常に特徴的なのが拍子の頻繁な変化である。8 分の 3 拍子の曲に 12 回、8 分の 2 拍子を 1 小節だけ挟むことで変拍子にし、8 拍あるいは 11 拍のフレーズを作り出している。

さらに、この 2 拍子を含んだフレーズ a および c と、3 拍子のみからなるフレーズ b は、歌詞の内容に即して明確に使い分けられている。つまり、楽士が旅へと向かう様子やその道中を物語るときはフレーズ a と c が用いられ、神に祈りを捧げるといった「私」の内面的な行動が描写される場面や、恋人を想って感情が揺さぶられる情緒的な場面では、常にフレーズ b が用いられており、ある種、ライトモチーフのような試みがなされていると言えるかも知れない。このことは、リップルトによっても以下のように指摘されている。

しかし、歌唱声部が始まるやいなや、その中に不規則な間隔で 4 分の 2 拍子が（ボヘミアのフリアントに相応して）現れるが、楽士が彼の遍歴の旅への出立について描写している詩節においてのみである。ネポムーク像の前での祈り（第 3 節）や、「最も美しきナンネル」との別れ（第 6 節）、そして、ピアノの間奏によって暗示されている、故郷に残した彼女を思いながら演奏する場面（第 8、9 節）など、個人的に心を動かすエピソードが物語の中に挿入されている箇所では、拍節は

規則的な4分の3拍子のままである。

(Lippert 1989, 38)

ボヘミア系の家系の出身であり、ツィッタウに生まれたマルシュナーにとって、ボヘミアの民族舞踊のリズムであるフリアントは、故郷を連想させるような、慣れ親しんだ素朴なものだったのだろう。この作品における、ワルツやフリアントの使用から、民族的なものを前景に置き、その地方の特色を楽しんだロマン派の一側面を見て取ることができる。

このように、ABA⁺という単純で閉じられた形式や、軽快でどこかユーモラスな旋律を用いる一方で、ワルツとフリアントという2つの舞曲を織り交ぜた使用、変化に富んだフレーズの入れ替わり、そしてその音楽のフレーズの、物語の内容に合わせた使用などによって、故郷を離れて遍歴の旅に出る楽士という市民的な題材を、素朴さと洒脱さをバランスよく保ちながら描いている。

《公現祭》 op. 166

ここからは、《公現祭》 op. 166 を見ていこう。4行8節から成るゲーテの詩による作品で、マルシュナーの他にもツェルター Carl Friedrich Zelter (1758-1832) やフーゴー・ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) などが作曲している (【対訳2】)。脚韻は全て対韻だが、第1節は一貫韻 (aaaa)、第2節からは bbcc などの2つ異なる対韻になっている。作品タイトルとなる「公現祭」とはキリスト教における祝日の一つで、イエス・キリスト誕生後に、東方の三賢者が来訪したことを記念する日である。

【対訳2】

Epiphaniastest

公現祭

op. 166

Goethe

Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern,
sie essen, sie trinken und bezahlen nicht gern,
sie essen gern, sie trinken gern,
sie essen, trinken und bezahlen nicht gern

星を携えた東方の三賢者、
彼らは飲み食いするが、払いたがらない、
彼らはよく食べ、よく飲む、
彼らは飲み食いするが、払いたがらない。

Die heil'gen drei König' sind kommen allhier,
es sind ihrer dreie und nicht ihrer vier,

東方の三賢者はまさにここに来た、
4人ではなく3人だった、

und wenn zu dreien der vierte wär',
so wär' ein heil'ger Dreikönig mehr.

Ich erster bin der Weiss' und auch der Schön',
bei Tage solltet ihr erst mich sehn!
Doch ach, mit allen Specerey'n,
werd' ich sein Tag kein Mädchen mehr erfreu'n.

Ich aber bin der Braun' und bin der Lang',
bekannt bei Weibern wohl und bei Gesang,
ich bringe Gold statt Specerey'n,
da werd' ich überall willkommen sein.

Ich endlich bin der Schwarz' und bin der Klein',
und mag auch wohl einmal recht lustig sein,
ich esse gern, ich trinke gern,
ich esse, trinke und bedanke mich gern.

Die heil'gen drei König' sind wohl gesinnt,
sie suchen die Mutter und auch das Kind,
der Joseph fromm sitzt auch dabei,
der Ochs und Esel liegen auf der Streu.

Wir bringen Myrrhen, wir bringen Gold,
dem Weihrauch sind die Damen hold,
und haben wir Wein von gutem Gewächs,
so trinken wir drei so gut als ihrer sechs.

Da wir nun hier, schöne Herr'n und Frau'n,
aber keine Ochsen und Esel schau'n,

そしてもし3人組に4人目がいたなら、
聖なる賢者はもう一人いただろう。

一人目の私は白人であり、美形でもある、
日の下で一度私を見たらよい！
でも、ああ、どんな異国の香辛料をもってしても、
もはや乙女を喜ばせないだろう。

私は褐色で、長身だ、
歌と同様に女たちにも知られている、
私は異国の香辛料の代わりに金をもたらすぞ、
だから至る所で歓迎されるのだ。

最後に私は黒人で、背が小さい、
そしてまたかなり陽気かもしれない、
食べるのも、飲むのも好きだ、
よく食べ、よく飲み、よく感謝するのだ。

東方の三賢者の気分は上々だ、
彼らは母と子を探している、
信心深いヨゼフという男が、その傍に座っている、
雄牛とロバが、藁の上に横たわっている。

没薬と金をもたらそう、
淑女たちは乳香が好きだ、
我らは良いワインを持っているから、
6人で飲むと同じように、3人で飲もう。

美しい紳士淑女よ、我らは今ここで、
雄牛もロバも見かけない、

so sind wir nicht am rechten Ort
und ziehen unseres Weges weiter fort.

そうすると、違う場所にいるらしい
さらに先へと歩みを進めよう。

マルシュナーは、この作品を「テノール、バリトン、バスのためのフモレスケ」として作曲し、1853年に出版している。語り手の立場から三人称「彼ら sie」によって語り進められる第1、2節はトゥッティで歌われるが、三賢者がそれぞれ自身のことを一人称「私 ich」で歌う第3-5節では、それぞれの歌手がソリストとして歌詞を歌い、それ以外の2声部はその都度オブリガートやハミングに徹する。その後、第6節から再びトゥッティで歌い進められ、第6節では第1、2節と同様に客観的な視点から「彼ら sie」と呼ばれていた登場人物が、第7、8章では「我ら wir」と自称する。

曲全体は変奏有節形式で作曲されているが、三賢者のソロパートとなる第3-5節には、それぞれ独立した異なる旋律が現れる。B-Dur、4分の3拍子のこの曲は *Allegretto* のテンポで開始され、3人の歌手によって第1、2節がトゥッティで歌われる。第1節で、B-Durの主和音の分散和音による上行音型から始まる前半のフレーズ（【譜例12】）と、平行調g-Mollのドミナントの和音（d-fis-a）から始まる後半のフレーズ（【譜例13】）が提示され、第3-5節を除いた各節において、これらのフレーズが拡大・変奏される。各節の間には、複縦線が引かれているが、フェルマータが置かれた第2、3節間と第5、6節間以外は、イン・テンポで次の節を歌うものと考えられる（【譜例14】）。

【譜例12】《公現祭》 第1-6小節

The image shows a musical score for the first six measures of Schubert's 'Die heiligen drei Könige'. It features four staves: Tenor, Baritone, Bass, and Piano. The tempo is 'Allegretto' and the dynamics are 'mf' for the vocal parts and 'f' for the piano. The lyrics are: 'Die heil-gen drei Kö-nig' mit ih - rem Stern, sie es - sen...'. The piano part consists of chords and a simple bass line.

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 3)

【譜例 13】《公現祭》 第 14-20 小節

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 4)

【譜例 14】《公現祭》 第 28-35 小節

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 4)

一人目の賢者をテノール歌手が独唱で歌う第 3 節からは Es-Dur に転調し、拍子も 4 分の 4 拍子に変化する (【譜例 15】)。それまでのテンポから、*Andante con moto* に落ち着き、ピアノ伴奏の左手で延ばされた二分音符や全音符、右手の上行する分散和音、バリトンとバス歌手のオブリガートによって、見目麗しい白人の賢者の穏やかに歌う様が音楽的に表現されている。

【譜例 15】《公現祭》 第 67-71 小節

Andante con moto.
(Mit komischer Koketterie.)
Solo.
Ich er-ster bin der Weiss' und auch der Schön', bei Ta-ge soll-tet ihr erst mich
p
con bocca chiusa.
p
con bocca chiusa.
p
Solo.

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 6)

第4節では平行短調のc-Mollに転調し、テンポは*Un poco più mosso*が指示される（【譜例16】）。「褐色で長身」な二人目の賢者をバス歌手が担い、第3節とは全く異なる、スタッカートでずっしりとした旋律が歌われ、テノールとバリトン歌手は、間投詞である「summ」やハミングによって合いの手を入れる。

【譜例 16】《公現祭》 第 87-90 小節

Un poco più mosso.
fren'u. Summ! Summ!
pp Summ! Summ!
..... summ, summ. Summ! Solo, (Derb.) ten. Summ!
..... summ, summ. Ich aber bin der Braun' und bin der Lang', bekannt bei Weibern wohl und
f
p

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 7)

第5節では「黒人で背が小さく、かなり陽気」な三人目の賢者を、バリトン歌手が独唱で歌う。ここでは、第4節からg-Mollに転調するが、バリトンの独唱旋律は第4節でバスに見られたスタッカートの音型と類似している。テノールとバス歌手は、間投詞「Uh」を合いの手のように入れたり、オプ

リガートのように延ばしたりする（【譜例 17】）。

第 6 節からは再び B-Dur、4 分の 3 拍子に戻り、3 人の歌手によるトゥッティが始まる。ここからは再び変奏有節形式となるため、旋律は第 1 節の変奏となる。ここから最終節の第 8 節までは休みなく音楽が続き、歌唱旋律の細かい動きの増加やフレーズの拡大によって変奏が著しくなっていく。

第 7 節では前半 2 行に当たる 12 小節までで複縦線を引き、同じ節内であるにも関わらず、後半 2 行と切り離している。その後、第 7 節第 3 行は、前半のフレーズの冒頭に似た、B-Dur の主和音による上行音型を用いて仕切り直される（【譜例 18】）。

【譜例 17】《公現祭》 第 96-107 小節

Solo, (Mit etwas Affection.)
Ich endlich bin der Schwarz und
sein, da werd ich ü-berall will - kom - men, will - kom - men sein.
bin der Klein, und mag auch wohl einmal recht lu - stig sein, ich es - se gern.

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 8)

【譜例 18】《公現祭》 第 149-152 小節

The image shows a musical score for three voices and piano. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Bass) with the lyrics "Da - - men hold, und ha - ben wir Wein von". The bottom two staves are piano accompaniment. A vertical oval highlights a specific moment in the music where the vocal lines and piano accompaniment converge. The piano part features dynamic markings *f* and *p*.

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 11)

これは、「我らは良いワインを持っている und haben wir Wein von gutem Gewächs」という歌詞に相応しい作曲であり、「ワイン」という言葉に向かって3声とも上行しているので、それまで何やら胡散臭かった三賢者が、いよいよ懐からワインを取り出した瞬間が、音楽の仕切り直しも相まって、より印象的に描写されているのである。そこからは上機嫌でワインを楽しみ、酩酊状態になっていき、「ここには雄牛もロバも見かけないので、違う場所にいるらしい」と言って、次の家へと向かう三賢者の様子が、8分音符の細かい旋律の動きや変奏の大きさによって、滑稽に描かれている（【譜例 19】）。

【譜例 19】《公現祭》 第 196-208 小節

Fraun, aber keine Ochsen und E - - sel schau, so sind wir nicht am rech - ten Ort, so sind wir nicht am rechten
 Ort und ziehen unsres We - ges wei - ter fort, wei - ter fort, wei - ter fort.....
 Ort und ziehen unsres We - ges wei - ter fort, wei - ter fort, wei - ter fort.....

(1853, Staatsbibliothek zu Berlin, MS 4293, p. 13)

《憐れなるくでなし》 op. 180-1

《憐れなるくでなし》 op. 180-1 は、1859 年に出版された『ピアノ伴奏付き一声のための 3 つの滑稽な歌 *Drei humoristische Gesänge für eine Sing-Stimme mit Begleitung des Pianoforte*』に収録された作品である。この歌曲集に収録された 3 曲の詩は全て、本章第 1 節において、マルシュナーが最もその作品を取り上げたことを指摘した、詩人ガイベルによるものである。前述のとおり、マルシュナーは 1846 年頃に出版されたと推定される op. 133 から、彼の最後の作品番号となる op. 195 まで、比較的集中してガイベルの詩作品に取り組んだ。

この物語り歌では、叙情的自我の「私」によって、現在起きていることとして出来事が語り進められていく。タイトルの「憐れなるくでなし *Der arme Taugenichts*」とは、「私」のことを指しており、物

語は、畑仕事をするときよりも軽快な足取りで居酒屋に向かうことや、村の太った牧師よりも水車小屋の娘が好きなのは、どうしようもないことだ、と開き直る、「私」がうだつの上がない男であることを説明する。村の連中や想いを寄せる娘にまでろくでなしだと思われ、鳥や虫にまで馬鹿にされ、ついに「私」はヴァイオリンを手に、村を出てさすらうことを選んだのである（別冊付録 p. 259 参照）。

詩は、4 詩脚のヤンプスで書かれた 8 行 3 節からなる。ababcdcd の交差韻を踏み、行末は全てアクセントをもつ男性的カデンツである。

マルシュナーはこの詩を、Es-Dur、4 分の 3 拍子、変奏有節形式で作曲している。歌唱パートは非常にシラビックで言葉が詰まっており、同音反復が数小節続く箇所（【譜例 20】）もあるが、曲全体では跳躍による上下行が多い歌唱旋律（【譜例 21】）であり、歌詞を聞かせるためには技術を要する作品である。音楽は軽快で、第 67 小節のフェルマータ（【譜例 22】）後の第 3 節第 7－8 行「だから、そこから大きな森を通過して移動し／家から家へとヴァイオリンを奏でるのだ。 Da zieh‘ ich davon durch den großen Wald/ und streiche die Fiedel von Haus zu Haus.」からは、歌唱旋律の音価が大きくなり、村から広い世界へと出ていく「私」の期待や、のびのびとした解放感が音楽的に描写されている。滑稽さの過剰表現は見られず、爽やかで生き生きとした音楽である。

【譜例 20】《隣れなろくでなし》 第 50-52 小節

50
bei sich zu drehn, dass vor Ärger und Liebe das Herz, das Herz mir bricht.

(1859, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 12511, p. 7)

【譜例 21】《憐れなろくでなし》第 4-11 小節

4
 Jeh kann wahrhaf = tig nichts dafür dass schief mir die Nas' im Ge=
 8
 sichte steht und dass sichs leich = ter zur Schenkenthür, als *p* hinter dem Pflug auf dem Fel = de

(1859, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 12511, p. 3)

【譜例 22】《憐れなろくでなし》第 65-70 小節

65
 kommts nicht bald, so halt iehs im Dor = fe nimmermehr aus; *p* Da
 68
 zieh' *esce.* ieh da = von - durch den gros = = = sen

(1859, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 12511, p. 8)

このように、市民たちが求めた素朴で健全な世界を描き出す詩に対して、マルシュナーは、単純な歌唱旋律、シラビックな声楽書法、そして単純な転調関係を用いて、簡素で軽快な音楽を与えている。その一方で、《プラハの楽士》に見られたような変拍子の使用や、《新聞を読む人々》および《憐れなろくでなし》のような、過度にシラビックな歌唱旋律によって、どことなく滑稽さも描かれている。

E. 伝説

2. 《歌手 *Der Sänger*》 op. 7
8. 《歌手の快復 *Sängers Genesung*》 op. 30-6
72. 《ノアという奴が好きだ *Den Noah mag ich leiden*》 op. 128-7
80. 《ヴィレギス *Willegis*》 op. 160-3

このカテゴリーのもとでは、聖書に現れる聖人やキリスト教にまつわる人物などが題材となっている《ノアという奴が好きだ》 op. 128-7 や《ヴィレギス》 op. 160-3、そして、12～14 世紀の宮廷歌人ミンネゼンガーや 15～16 世紀の職業音楽家マイスタージンガーなどの、中世の歌物語の世界をテーマとした作品である《歌手》 op. 7 や《歌手の快復》 op. 30-6 を扱う。

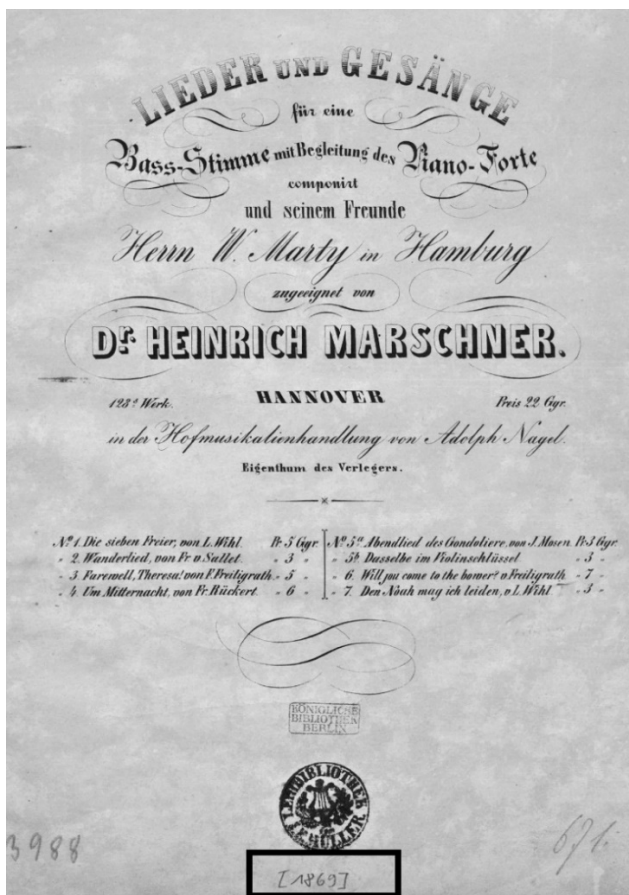
《ヴィレギス》 op. 160-3 では、940 年頃シェーニンゲンに生まれ、1011 年 2 月 23 日にマインツに没したとされる、マインツ司教区の司教で、ローマ・カトリック教会の聖人であるヴィレギスが題材とされている（別冊付録 p. 224-225 参照）。この詩で語られているのは、以下の逸話である。ヴィレギスが非貴族階級の車大工の息子であることを嫌った貴族たちが、ヴィレギスの居城の壁や扉にチョークで車輪を落書きするが、ヴィレギスは画家を呼び寄せて、赤地に白の車輪を描かせ、その絵の下に「ヴィレギス、ヴィレギス、お前の出自を考へろ。 *Willegis, Willegis, denk, woher du kommen bist.*」という韻文を書かせた。この車輪の様子は「マインツの車輪 *Das Mainzer Rad*」と呼ばれ、実際に都市マインツの紋章になっている。この逸話は、その他の中世の伝承と同様に、グリム兄弟の『ドイツの伝説 *Deutsche Sagen*』によって知られるようになり、1818 年に出版された第 2 巻に収録されている。

中世の歌物語を題材とする作品《歌手の快復》 op. 30-6 には「*Meister*」という歌詞が見られ、おそらくマイスタージンガーを指していると推測できる（別冊付録 p. 136 参照）。以下が、歌詞の内容である。かつては多くの人に耳を傾けられていた豎琴が、今や奏でられることもなく、ホールの壁に掛けられてある。持ち主であった歌人が病あるいは怪我から快復して戻って来るまで、豎琴は歌い続けようとする。そこへ、歌人がやって来て豎琴を抱え、再び楽しい音を奏で、人々はかつてのように耳を傾けるのだった。

《ノアという奴が好きだ》 op. 128-7

ここからは、まず《ノアという奴が好きだ》 op. 128-7 の詩と音楽を実際に分析してみよう。《ノアという奴が好きだ》は、ドイツ人文学者の L. ヴィール Ludwig Wihl (1807-1882) の詩によるバス歌手のための歌曲である。この作品が収録されている歌曲集『バス声部のためのピアノ伴奏付き歌曲 *Lieder und Gesänge für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Piano-Forte*』は、オーストリア国立図書館所蔵の版には出版年の記載がなく、インターネットサイトの Lieder.net¹上では 1844 年の出版という情報もある。しかし、ベルリン国立図書館所蔵の楽譜は、オーストリア国立図書館所蔵のものとは版が異なっており、その出版年は、マルシュナーの死後である 1869 年と推定されている（【図版 1】）。

【図版 1】 1869 年出版の『バス声部のためのピアノ伴奏付き歌曲』 op. 128



(1869, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. 13988)

ヴィールは教育熱心なユダヤ人の両親のもとに生まれ、ケルンの福音派ギムナジウムで学ぶ。そこ

¹ https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=59291

で大司教に目をかけられ、大学進学を世話してもらったことで、ボンとミュンヘンの大学にて学び、後者で文献学の博士号を取得している。

この詩は4行4節からなり、韻律は3詩脚のヤンブスを持ち、脚韻は女性的カデンツと男性的カデンツによる abab の交差韻を踏んでいる。詩の内容は、聖書に登場するノアに関するものである。ノアと言えば方舟の逸話が知られているが、この詩では、彼が丘陵状のブドウ畑の栽培者であることや、ワインによって裸で酔い潰れた逸話に基づき、『創世記』に現れる人物としてノアを神聖視するのではなく、「人類にワインをもたらした酒好きの男」として気安く扱っている（【対訳1】）。

【対訳1】

Den Noah mag ich leiden

ノアという奴が好きだ

op. 128-7

L. Wihl

Den Noah mag ich leiden,
der schenkte uns den Wein,
drum soll bei Lust und Freuden
er nicht vergessen sein!

ノアという奴が好きだ、
彼は我々にワインを贈った、
だから、喜びをもって
彼は忘れられないだろう！

Zur Flut sprach er: O rase,
du machst mir keine Noth,
so lang es mir im Glase
erstrahlt wie Abendroth!

洪水に向かって彼は言った。おね、荒れ狂え、
お前はどんな苦しみも私にもたらさない、
ガラスの中で私に
夕焼けの様に光を放つ限り。

Und trank und sang und lachte
und schlief beseligt ein,
und stand, las er erwachte,
bei Koblenz an dem Rhein.

そして、飲んで歌って笑って、
有頂天で眠りについた、
起き上がり、彼は目を覚まして読書をした。
ライン河畔のコーブレンツで。

Da pflanzte er die Reben
den lieben Strom entlang;
drum laßt aus Dank ihn leben
bei jedem Becherklang.

それで彼はブドウを植えた
愛すべき流れに沿って。
だから感謝から彼を生かせ
全てのグラスの触れ合う音に際して。

マルシュナーはこの詩を、C-Dur、4分の4拍子の有節歌曲として作曲している（【譜例1】）。

【譜例1】《ノアという奴が好きだ》 第1-6小節

N^o.7. DEN NOAH MAG ICH LEIDEN ,
 von L. WIHL .
 Mässig geschwind . Chor. Solo.

1, Den No-ah mag ich lei-den, lei-den, der schenkte uns den
 2, Flut-sprach er: o ra-se, o ra-se du machst mir keine
 3, trank u- sang und lachte und lachte und schlief bese- ligt
 4, pflanzte er die Re-ben, die Reben, den lie ben Strom-ent-

(1869, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.13988, p. 20)

キリスト教にまつわる人物がテーマとなっていながら、詩の内容と同様に、音楽は全く荘重でなく、ところどころに減七の和音等が用いられつつも、全体は軽快で素朴である。各節の終わりには「Kling」という擬音が連続して現れ、その5小節間のみ、演奏指示によると「グラスを鳴らしながら mit den Gläsern anstoßend」、4声の男声合唱が加わる。この曲が、市民の団らんの中で乾杯の際に歌われたことを想像させる付曲である（【譜例2】）。

【譜例2】《ノアという奴が好きだ》 第14-20小節

nicht vergessen sein . Kling, kling, + + + + + 2. Zur
 strahlt wie A-bend-roth . 3. Und
 Koblenz an dem Rhein. 4. Da
 jedem Becher - klang .

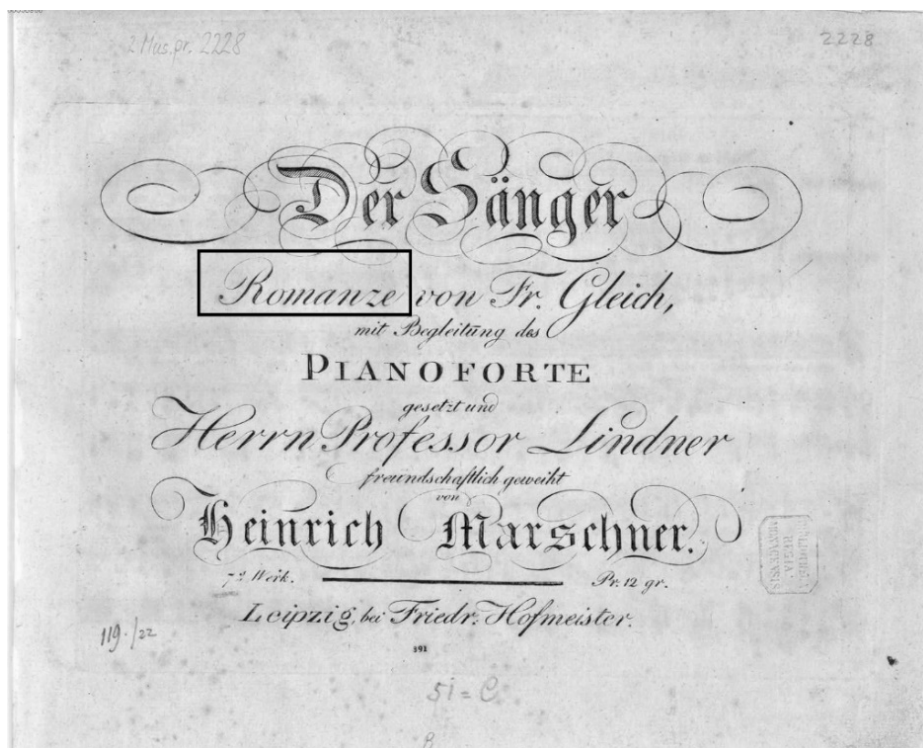
Chor.
 (mit den Gläsern anstoßend) Kling, kling, + + + + +

(1869, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.13988, p. 20)

《歌手》 op. 7

次に、中世のミンネゼンガーを題材にした《歌手》 op. 7 の詩と音楽を分析していこう。《歌手》は、Fr. グライヒ Friedrich Gleich (1782-1842) の詩による歌曲で、当時の楽譜のタイトルにはロマンツェと表記されている（【図版2】）。

【図版2】ロマンツェと表記された《歌手》の楽譜



(ca. 1816, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 2228)

1816年頃の出版と推定され、筆者が現在楽譜を入手しているマルシュナーの作品の中で、op. 5に次いで古い作品となる。作詞者のグライヒは、劇場監督、著述家、翻訳家である。

詩の構成は4詩脚のトロハウスによる4行16節、脚韻は女性的および男性的カデンツを伴う abab の交差韻か、女性的あるいは男性的カデンツのみによる aabb の対韻が用いられている。第3章で言及したように、4詩脚のトロハウスは、ロマンツェに用いられる韻律として特にロマン派の人々に好まれていた。

この詩は、語り手と登場人物「アストルフ Astolph」によって語られている。アストルフとは、中世のフランス武勲詩に登場する、シャルルマーニュ（カール大帝） Charlemagne (747~748-814) に仕える聖騎士たちの一人の名である。この詩において、彼は海を渡り、砂漠を越えてさすらっており、「オリーブの木陰 des Ölbaums Schatten」という言葉から、彼が最終的に地中海を旅したことが分かる。そこ

で彼は青空や野、森のざわめきやヒバリの歌に心を動かされ、これまでの旅で抱いた自身の悲嘆や苦悩を歌の旋律に入れて、他の者の憩いのために歌うことを決心する。豎琴の弦に手をかけ、愛の苦しみと幸福が表裏一体であることを歌いながら、倦まずたゆまず諸国を巡る。気が付くと彼は、自身の小さな我が家に戻って来ていた。そこで彼の命の支えであった豎琴を置き、ついに息絶えるのである（別冊付録 p. 123-125 参照）。

マルシュナーはこの詩を 10 ページ、229 小節にも及ぶ大作に仕上げた（【譜例 3】別冊付録 p. 98-107 参照）。G-Dur、4 分の 4 拍子で始まり、第 4 節が始まる第 32 小節から 4 分の 3 拍子に変化し、伴奏も分散和音になる。第 5 節では、レチタティーヴォでアストルフ自身の独白「高尚な十字架よ、永遠の歓喜の泉よ！ Hohes Kreuz, du ew'ger Freudenbrunnen!」が始まる。第 6 節は「イン・テンポ im Zeitmass」となり、ピアノ伴奏は 8 分音符の連打に変わる。第 7 節では、再びレチタティーヴォによるアストルフの独白「ある考えが！かつての時の観察者 Ein Gedanke! Jener Zeitenschauer」が始まり、第 8 節第 2 行より再び *im Zeitmass* で音楽が進行する。第 9 節は C-Dur に転調し、「熱狂は彼の波打つ心臓を捕らえた Da erfasste Begeist' rung sein klopfendes Herz」から始まる歌詞の内容に応じて、発想標語は「いくぶん生き活きとして Etwas lebhafter」が用いられ、ピアノ伴奏も右手は強拍を休符にすることでシンコペーションの切迫感を生み出している。第 10 節から第 13 節までは As-Dur、8 分の 12 拍子で、2 節ごとの完全有節形式となる。第 14 節は Es-Dur、4 分の 4 拍子に変わる。第 15-16 節は冒頭の G-Dur に戻り、伴奏に多少の変化は見られるが、歌唱旋律は第 1、2 節とほぼ同一である。中盤に完全有節形式を挟んだ長大な通作形式の曲頭と曲尾を、さらにロンドで包むという、一つの作品の中で様々な形式や音型を用いた、マルシュナーの創作初期の実験的で、非常に劇的な作品であると言えるだろう。

以上、本カテゴリーに分類される 4 作品の概観と、内 2 作品の分析の結果、以下のことが明らかになった。

マルシュナーの物語り歌において、キリスト教を題材とする作品は、その詩も音楽も神の偉大さや聖人たちの尊さを称賛するような宗教曲では決してなく、むしろキリスト教にまつわる人物や祝祭を茶化すことで庶民化し、音楽的にもより親しみやすく、市民の生活の中で歌われるように作られている。

他方、中世の騎士や宮廷歌人を題材とした作品では、中世という時代やその時代の人物たちがロマン派においては憧れの対象であったことから、シリアスに描かれている。前節で《ラインマール・デ

ア・アルテ風に》op. 92-4 を研究対象外の作品として挙げた際に、ラインマール研究が 19 世紀初頭に始まったことに言及したが、《歌手》、《歌手の快復》を見ても、当時のドイツ・ロマン派における中世への憧れの強さが理解されうるだろう。

F. 民話

11. 《ゲーテのファウストより *Aus Goethes Faust*》 op. 47-6
19. 《騙された悪魔 *Der betrogene Teufel*》 op. 87-1
20. 《妖精の懇願 *Der Fee Beschwörung*》 op. 87-4 (『ライン川の巡礼者 *Die Pilgrime am Rhein*』の挿入詩)
54. 《コガネムシの歌 *Käferlied*》 op. 101-3
63. 《魔法にかけられた乙女 *Die verzauberte Jungfrau*》 op. 112-6
68. 《恋するコガネムシ *Der verliebte Maikäfer*》 op. 114-5
70. 《妖精の国からの知らせ *Kunde aus dem Feenlande*》 op. 125-5
102. 《ライン河のニンフ達 *Die Nymphen im Rhein*》 op. 188-2
103. ☆ 《コウノトリの到来 *Storch's Ankunft*》 op. 188-3
112. 《ウェールズの妖精の歌 *Lied der walisischen Feen*》 WoO.

このカテゴリーに分類される作品は、妖精や悪魔が登場する民話的な題材の物語り歌で、その中には動物を擬人化した寓話的な物語も含まれている。19世紀の国民主義的運動の中で、人々が自らの民族としてのアイデンティティーを文化の中に求めた結果、それまで顧慮されなかった下層階級の生活に目が向けられ、童話や伝説、民謡が収集されるようになった。ケルダニー＝モーア Keldany-Mohr が指摘するように、大衆的なものに価値が見い出され、「この下層階級の音楽所産、つまり田舎の民俗音楽が、いわば『高尚な文化所産』として都会の音楽文化に吸収された」という意味において、音楽的な分野にとってこの事実は意味を持っていた (Keldany-Mohr 1977, 35) のであり、音楽の分野において見られたこれらの現象の一側面として、以下の物語り歌を捉えることができるだろう。

上述のとおり、本カテゴリーで取り上げるのは妖精や悪魔、擬人化された動物が登場する作品である。本節の別カテゴリー「A. 陰鬱で怪奇な物語」に分類された超自然的な存在を題材とした物語り歌と大きく異なるのは、本カテゴリーに分類された作品では、例外的に登場人物の死が予感されている作品もあるものの (《ゲーテのファウストより》op. 47-6)、概して、超自然的存在の幻想的な美しさを描写したり、動物の行動の滑稽さや誠実さを通して教訓を伝えたりすることに主眼が置かれている点である。

妖精を描いた《妖精の懇願》op. 87-4 (別冊付録 p. 153-154 参照)、《妖精の国からの知らせ》op. 125-5 (別冊付録 p. 194-195 参照)、《ライン河のニンフ達》op. 188-2 (別冊付録 p. 250-251 参照)、ならびに《ウ

ウェールズの妖精の歌》WoO（別冊付録 p. 262-264 参照）では、妖精たちの住む世界の情景描写が詳細になされ、聴く者をその幻想的な世界に引き込む表現力の豊かな作品である。また、これらの作品のうち3作が、リットンやマザーウェルなどのイギリスの詩人による詩や、ウェールズの民謡をドイツ語に翻訳したものである点は興味深く、その点を考慮すれば、これらの物語り歌は異国的な要素を有していると捉え、複数のカテゴリーに属する作品と見なすことができるかも知れない。

後に詳述する、コガネムシやコウノトリなどの動物を題材とした3作では、恋する若い男の盲目さや、コウノトリの番の穏やかな幸せが描かれ、彼らを通して人間の規範を見い出させるような、教訓的な内容である。

《魔法にかけられた乙女》 op. 112-6

《魔法にかけられた乙女》 op. 112-6 は、1842 年に出版された『男声のための合唱曲集 *Tafelgesänge für Männerstimmen*』の第6曲として出版された。歌曲集には「フモレスケ——Fr. リュッケルトによる、民謡調の滑稽な歌—— *Humoresken. Komische Lieder im Volkston von Fr. Rückert*」という副題が添えられており、リュッケルトの詩による男声四重唱曲である。

4 および 3 詩脚のヤンブスで書かれた 7 行 5 節からなり、脚韻は交差韻と抱擁韻を踏んでいる (ababccb)。詩の内容は、洞窟の奥で救済を待つ、魔法にかけられた乙女の物語である。勇気のある男が彼女に口づけをすれば彼女を救うことができるのだが、乙女は身の毛もよだつ姿に形を変えるため、これまで彼女を救う者は現れていない。ある日、一人の仕立て屋がやってきたので、乙女はその顔をドラゴンに変えた。男は驚きもせず、その大きな口に口づけをする。次に乙女は獅子やワニに姿を変えるが、男はやはり臆しもせずに、口づけをしようと近付いてくる。ついに彼女は雄山羊に姿を変えた。すると、男は乙女に悪魔が乗り移っていると行って、一目散に走り去った（【対訳 1】）。

【対訳 1】

Die verzauberte Jungfrau

魔法にかけられた乙女

op. 112-6

Fr. Rückert

Die Jungfrau, die verzaubert dort
sitzt in der Höhle Grunde,
hat auf Erlösung fort und fort
gewartet bis zur Stunde;
wer sich an die Erlösung wagt,
muss einen Kuss nur unverzagt
aufdrücken ihrem Munde.

あそこで魔法にかけられた乙女は、
洞穴の中の奥底に座っている、
その時までずっと、
救済を待っていた。
救済に身を賭す者は、
ただ一回の口づけを気後れせずに
彼女の唇に与えなければならない。

Allein beim Küssen ziert sie sich,
und gar nicht hold jungfräulich,
verwandelnd umgebiert sie sich
in viel Gestalten greulich,
dass nur ein unerschrockner Mann,
es ansehen und sie küssen kann,
wie sie sich stellt abscheulich.

口づけに際し、彼女は遠慮する、
そして全く愛らしくも純潔でもない、
彼女は身の毛もよだつ様々な姿に
すっかり形を変える、
恐れを知らない男だけが、
彼女が忌まわしい態度をとる様を
見据え、彼女に口づけできる。

Da war ein Schneider jung und keck,
der kühnste Mann auf Erden,
dem sass das Herz am rechten Fleck:
„Magst du dich nur geberden!
und was du thust, und was du sagst,
und wie du dich verwandeln magst,
du sollst erlöset werden.“

あるとき若く粋な仕立て屋がいた、
健全な考えをもった、
地上で最も勇敢な男だ。
「振る舞ったらいいさ！
君がする事をし、言う事を言い、
君が変化したい様にしたらいい、
君は救われる」

Die Jungfrau ward von Angesicht
Zum schrecklichsten der Drachen;

乙女はその顔を
最も恐ろしいドラゴンに変えた。

der tapfre Schneider zittert nicht,
und küsst die auf den Rachen;
die Jungfrau wird ein grimmer Leu,
schon will der Schneider auch nicht scheu
zum Kuss sich fertig machen.

勇敢な仕立て屋はわななきもせず、
大きな口の上に口づけをする。
乙女は怒れる獅子に姿を変える、
仕立て屋は既に臆しもせず
口づけをするつもりでいる。

Die Jungfrau wird zum Krokodill,
er will zum Kusse schreiten;
und wie sie sich verwandeln will,
er wird sie doch erstreiten;
zuletzt wird sie ein Ziegenbock,
da rennt er über Stock und Block:
Dich mag der Teufel reiten.

乙女はワニになる、
彼は口づけしようと歩み寄る。
そしてどれ程彼女が姿を変えようとも、
彼は彼女を勝ち取るつもりだ。
ついに彼女は雄山羊になる、
すると彼は一目散に走る。
悪魔がお前に乗り移っているに違いない。

Es-Dur、8分の6拍子で、「物語りながら、適度に動いて *Erzählend, in mäßiger Bewegung*」という発想標語が付されており、マルシュナーは有節形式で作曲している（【譜例1】）。ヒルシュベルクはこの曲を「詩人が意図的な韻文と言葉遊びによって、かくも下ごしらえをした時、作曲家は、ここでそうしているように、たっぷりのユーモアを発揮している。」（Hirschberg 1912, 362）と評価している。この面白おかしく作られた詩に対し、マルシュナーの付曲では、独唱よりも言葉を明瞭に伝えることがより困難となる男声四重唱ではあるものの、歌詞の内容が明確に伝えられるような簡素なリズムが用いられている。それとともに、歌唱声部には1オクターヴに及ぶ半音階上行音型（第1テノール）が見られ、その際の和声的動きはAs-Durからf-Mollまで転調を繰り返した後、Es-Durで終止する（【譜例2】）。

【譜例 1】《魔法にかけられた乙女》第 1 テノールのパート譜

6 TENORE 1^o

DIE VERZAUBERTE JUNGFAU.

Erzählend, in mässiger Bewegung

N^o 6.

V. 1. Die Jung-frau, die ver-zau-bert dort sitzt.
 V. 2. Al-lein beim Küss-en ziert sie sich, und
 V. 3. Da war ein Schneider jung und keck, der
 V. 4. Die Jung-frau ward von An-ge-sicht zum
 V. 5. Die Jung-frau wird zum Kro-ko-dill, er

1. in der Höh-le Grun-de, hat auf Er-lö-sung fort und fort ge-
 2. gar nicht hold jungfräu-lich, ver-wan-delnd um-ge-biert sie sich in
 3. kühn-ste Mann auf Er-den, dem sass das Herz am rechten Fleck, Magst
 4. schrecklich-sten der Drachen; der tapf-re Schneider zittert nicht, und
 5. will zum Küss-en schreiten, und wie sie sich ver-wandeln will, er

1. war-tet bis zur Stunde; wer sich an die Er-lö-sung wagt, muss
 2. viel Ge-stal-ten greulich, dass nur ein un-erschrockner Mann, es
 3. du dich nur ge-ber-den! und was du thust, und was du sagst, und
 4. küsst sie auf den Ra-chen; die Jungfrau wird ein grimmer Leu, schon
 5. wird sie doch er-strei-ten; zu-letzt wird sie ein Zie-gen-bock, da

1. ei-nen Kuss nur un-ver-zagt auf-drü-cken ih-rem Mun-de.
 2. an-sehn und sie küs-sen kann, wie sie sich stellt ab-scheu-lich.
 3. wie du dich ver-wan-deln magst, du sollst er-lö-set wer-den?
 4. will der Schneider auch nicht scheu zum Kuss sich fer-tig ma-chen.
 5. rennt er ü-ber Stock und Block: Dich mag der Teu-fel rei-ten.

Fine.

2820

(1842, Staatsbibliothek zu Berlin, O. 67393, p. 6)

【譜例 2】《魔法にかけられた乙女》第 8-16 小節

f-Moll: V_9 I
 =Es-Dur: V_9 II

《コガネムシの歌》 op. 101-3

《コガネムシの歌》 op. 101-3 は、4 および 3 詩脚のヤンプスで書かれた、5 行 6 節のライニックの詩に、マルシュナーが有節形式で作曲した物語り歌である。1840 年頃に出版された『R. ライニックによる 5 つの歌 *Fünf Lieder von R. Reinick*』に、第 3 曲として収録されている。一部、登場人物の台詞を伴うが、基本的に語り手による客観的な視点で物語が進められる。3 匹のコガネムシの少年が、一輪の美しい花に恋をして、彼女の周りを飛び回る。花は蜘蛛のおばさんに頼んで、自分の周りに蜘蛛の巣を張りめぐらせる。そのことに気付かないコガネムシたちは蜘蛛の巣に飛び込み、中で待ち構えて

いた蜘蛛に吸い尽くされてしまう。花は、コガネムシたちの自業自得だと笑う（【対訳2】）。

【対訳2】

Käferlied

コガネムシの歌

op. 101-3

R. Reinick

Es waren einmal drei Käferknaben,
Die thäten mit Gebrumm brumm brumm
In Thau ihr Schnäblein tunken,
Und wurden so betrunken,
Als wär's ein Faß mit Rum.

あるところに3匹のコガネムシがいた、
彼らはブンブン言いながら
露の中に口を浸した、
そしてラムの酒樽だったかの様に、
したたか酔酩した。

Da haben sie getroffen an
Eine wunderschöne Blum Blum Blum,
Da wurden die jungen Käfer
Alle drei verliebte Schäfer
Und flogen um sie herum.

その時、彼らは
1輪のそれは美しい花に出会った、
それで若いコガネムシたちは
3匹とも皆、恋する羊飼いになって
彼女の周りを飛んだ。

Die Blume, die sie kommen sah,
War g'rade auch nicht dumm dumm dumm.
Sie war von schlauem Sinne
Und rief die Base Spinne:
„Spinn' mir ein Netzlein um!“

彼らが来るのを見た花は、
愚かという訳ではなかった。
彼女は利口な性質だった
そして蜘蛛おばさんと呼んだ。
「私の周りに蜘蛛の巣を紡いで！」

Die Base Spinne kroch heran
Und macht' die Beine krumm krumm krumm;
Sie spann ein Netz so feine
Und setzte sich dareine,
Und saß da mäuschenstumm.

蜘蛛おばさんは這いよった
そしてその脚を曲げた；
彼女はたいへん細かく巣を紡ぎ
その中に腰を下ろし、
そこで子ネズミの様に静かにしていた。

Und als die Käfer kommen an
 Mit zärtlichem Gesumm summ summ,
 Sind sie hinein geflogen,
 Und wurden ausgesogen,
 Half ihnen kein Gebrumm.

そしてコガネムシたちが迫ってきた時
 優しくブンブン言いながら、
 彼らは中に飛び込んで、
 吸い尽くされた、
 どんな羽音も彼らの役には立たなかった。

Das Blümlein aber lachend sprach,
 Und kümmert sich nicht drum drum drum:
 So geht's, ihr lieben Käfer,
 So geht's, ihr lieben Schäfer,
 Trotz allem Summ und Brumm!

しかし花は笑いながら言い、
 彼らを気に掛けなかった。
 自業自得よ、可愛いコガネムシたち、
 自業自得よ、可愛い羊飼いたち、
 どんなにブンブン言ったって！

マルシュナーはこの詩を、Es-Dur、8分の6拍子、「とても静かに、素早く *Sehr leise und geschwind*」という発想標語を付して、完全な有節形式で作曲している。歌唱音域はb-g²とやや広く、各節に現れる「ブンブン *brumm brumm*」や「花、花 *Blum Blum*」「愚か、愚か *dumm dumm*」といった歌詞をb音で「静かにハミングしながら *leise summend*」歌うように付曲されており、虫のブンブンという羽音だけでなく、それに似た音調の言葉も擬音語のように歌唱される点が特徴的である（【譜例3】）。

【譜例3】《コガネムシの歌》 第8-13小節

leise summend.

1. Kä - fer - kna - ben die thä - ten mit Ge -
 2. trof - fen an ei - ne wun - der - schö - ne
 3. kom - men sah, war gra - de auch nicht
 4. kroch her - an und macht die Bei - ne

brum brum brum brum brum brum brum
 Blum Blum Blum Blum Blum Blum Blum
 dum dum dum, dum dum dum dum
 krum krum krum, krum krum krum krum

(1834, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 2229#Beibd.2, 12)

《恋するコガネムシ》 op. 114-5

《恋するコガネムシ》 op. 114-5 もまた、ライニックによる詩の物語り歌である。この曲を含む op. 114 は、その他のマルシュナーの歌曲作品のように、彼の作品のみによる歌曲集の形では出版されず、テークリヒスベック Thomas Täglichsbeck (1799-1867) 編集の『オルフェオン——最も有名なドイツ人作曲家たちのオリジナル作品によるピアノ伴奏付き歌曲のためのアルバム—— *Orpheon. Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer.*』に個別に掲載された。当該の曲が収められた『オルフェオン』の第2巻は、1844年に出版されている。

4 および3詩脚のヤンプスで書かれた、5行12節からなる比較的長い物語を、マルシュナーは殆ど完全な有節形式で作曲している。この詩もまた、基本的には語り手によって語り進められるが、登場人物の台詞を一部伴っている。美しいハエに恋する気取り屋のコガネムシが、ハエの住むチューリップの上に止まる。ハエは、あの手この手でコガネムシを追い払おうとするが、恋に盲目的なコガネムシは、ハエのすることを全て良い意味に受け取るので、まるで効果がない（別冊付録 p. 190-193 参照）。

B-Dur、8分の3拍子で「くつろいで、静かで滑稽な演奏で *Behaglich, mit leisem, humoristischem Vortrag*」という発想標語が付されている。伴奏音型は非常に単純で、ピアノ伴奏の左手は各拍をオクターヴで、右手はそれを補うように、裏拍で16分音符の和音を奏する（下記【譜例4】）。第1-11節は12小節で作曲され、音楽は繰り返し記号によって反復される。最終節の第12節のみ、繰り返し記号による反復ではなく、最終行の第5行「それは彼女をたいそう喜ばせるのさ！ *Es macht ihr tausend Freuden!*」を一度繰り返すために、26小節で作曲されている。

ヒルシュベルクは、レーヴェの同名の通作歌曲¹との比較において、以下のように述べており、リップルトもまたこの評価を踏襲している（Lippert 1989, 64）。

11回の反復は、しかしながら疲れさせるので、第12節の僅かな歪曲は印象に残らないままである。その上、マルシュナーの《コガネムシ》には、レーヴェの同名の作品の中に、どの観点においても遥かに優れているライバルがいる。

(Hirschberg 1911, 360)

¹ op. 64-1, 1838年出版

【譜例4】《恋するコガネムシ》 第1-4小節

Behaglich, mit leisem, humoristischem Vortrag.

G.

1. Glüh = würm-chen! sieh's La = tern-chen an! Ich
 2. Rai = kä = fer spricht's, der eit = le Geck; er
 3. gel = bem Stühl = chen saß da = heim schön
 4. Da leuch-ter's durch die ro = the Wand, sie
 5. Flie = ge denft: du al = ter Narr, du
 6. Nerm = sie sinkt in's tie = fe Gras, doch
 7. Flie = ge macht die Neug-lein zu, und
 8. Flie = ge denft: nun war = te, Nicht, ich
 9. Kä = fer stürzt her = ab, doch bald ver-
 10. wie = der summt und brummt es drauß, es
 11. bald er = holt er sich vom Schreck: nun

PF.

una corda

pp

Ped.

(1844, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 12)

これら2曲のコガネムシの物語り歌では、いずれもコガネムシは恋する男のメタファーであり、美しい花やハエに思いを寄せるものの、盲目的であるがゆえに相手の拒絶に気付かず、女性側の機転によって、恋の行方は失敗に終わる。マルシュナーはどちらの曲も、有節形式と単純な旋律法、和声法によって、その民話的で素朴な世界観にふさわしく作り上げている。

《騙された悪魔》 op. 87-1

《騙された悪魔》 op. 87-1 は、『Vier Gesänge mit Begleitung des Pianoforte』（1834年出版）の第1曲に収録された、リュッケルトによる詩による作品である。4詩脚のヤンブスで書かれた4行5節の詩で、脚韻は abab の交差韻を踏んでいる。

アラブ人たちが畑を耕していると悪魔がやって来て、世界の半分は自分のものだから、お前たちの収穫からも半分を寄越せと迫る。アラブ人たちが下半分を譲ることを申し出ると、悪魔は断わり、上半分を求める。そこで、アラブ人たちはカブを栽培し、実の部分自分たちの分け前にし、葉の部分悪魔に渡した。悪魔は翌年もやってきて、今回は下半分を寄越せと言う。そこでアラブ人たちは小麦と穀物を栽培し、収穫の際には穂を手に入れた。悪魔は実のない刈り株の部分を受け取り、それで地獄の釜を焚くのだった（【対訳3】）。

【対訳 3】

Der betrogene Teufel

Die Arabar hatten ihr Feld bestellt,
da kam der Teufel herbei in Eil;
er sprach: Mir gehört die halbe Welt,
ich will auch von eurer Ernte mein Teil.

Die Arabar aber sind Füchse von Haus,
sie sprachen: die untere Hälfte sei dein.
Der Teufel will allzeit oben hinaus;
nein, sprach er, es soll die obere sein.

Da bauten sie Rüben in Einem Strich;
und als es nun an die Teilung ging,
die Arabar nahmen die Wurzeln für sich,
der Teufel die gelben Blätter empfing.

Und als es wiederum ging ins Jahr,
da sprach der Teufel im hellen Zorn:
nun will ich die untere Hälfte fürwahr.
Da bauten die Arabar Weiz und Korn.

Und als es nun wieder zur Teilung kam,
die Arabar nahmen den Ähren schnitt.
Der Teufel die leeren Stoppeln nahm,
und heizte der Hölle Ofen damit.

だまされた悪魔

op. 87-1

F. Rückert

アラブ人達が畑を耕していると、
悪魔が急いでこちらへやって来た。
彼は言った。「世界の半分は俺のものだ、
お前達の収穫からも、俺の分け前をよこせ。」

しかし、アラブ人達は元来ずる賢いので
彼らは言った。「下の方の半分はあげましょう。」
悪魔は常に、更に上を欲するもので、
「いや、」彼は言った。「上の方を貰おう。」

そこで彼らは一区画でカブを栽培し、
分配しようという時に、
アラブ人達はそこから根っこの部分を取って、
悪魔は黄色い葉っぱを受け取った。

そして再び一年が経つと、
悪魔はたいそう怒って言った。
「では下の半분을よこせ。」
そこでアラブ人達は、小麦と穀物を栽培した。

そして、再び分配しようという時に、
アラブ人達は穂を刈り取った。
悪魔は実のない切り株を受け取り、
それで地獄の釜を焚いたのだった。

マルシュナーはこの詩を、a-Moll、アラ・ブレーヴェ、ABABA形式で作曲した。この曲に特徴的なのは、伴奏声部のオクターヴ進行である（【譜例5】）。

【譜例5】《騙された悪魔》 第1-12小節

2

Nº 1. DER BETROGENE TEUFEL v. F. Rückert.

Mässig.

SINGSTIMME.

sempre ben marcato.

PIANOFORTE.

Die A - ra - ber hat - ten ihr Feld be - stellt, da kam der

Teu - fel her - bei in Eil; er sprach: Mir ge - hört die hal - be Welt, ich will auch von

cresc

(1834, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 2228#Beibd.5, 2)

悪魔がやって来て、アラブ人たちと約束をするまでを物語る第1－2節は、音楽的に一つのまとまりとして作曲されており、その後、第2、3節間には3小節の間奏が置かれる。栽培したカブの葉の部分を悪魔に渡し、一年後に再び悪魔がやって来ると、アラブ人たちが今度は小麦と穀物を栽培するまでが描写されている第3－4節は、第1－2節と同様に、音楽的なまとまりを持って作曲されている。その後、再び4小節の間奏が置かれ、物語の結末となる第5節は第1、3節のA部分と第2、4節のB部分を合わせた旋律となっており、前半2行はA部分の旋律、後半2行はB部分の旋律が用いられている。その際、B部分に特徴的な同音反復はここでも見られるが、音高は第2、4節の冒頭部分に見られたc²ではなく、e²になっている（【譜例6】）。

【譜例 6】《騙された悪魔》 第 50-59 小節

(1834, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 2228#Beibd.5, 4)

ヒルシュベルクやリップルトが指摘している様に (Hirschberg 1911, 283、Lippert 1989, 52)、2回の間奏において伴奏の音高が1オクターヴ変化していることで、根が貴重であるカブの栽培よりも (【譜例 7】)、穂が貴重である小麦と穀物の栽培に対して、より高いオクターヴが用いられ (【譜例 8】)、それぞれの場面の違いが描写されている。

【譜例 7】《騙された悪魔》 第 23-27 小節

(1834, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 2228#Beibd.5, 3)

【譜例 8】《騙された悪魔》 第 45-54 小節

(1834, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus. pr. 2228#Beibd.5, 4)

さらに、2回目の間奏より前の、第45小節の第4節第3行「さあ、本当に下半分を貰うぞ。 nun will ich die untere Hälfte für wahr.」から、伴奏の右手の音高は既に1オクターヴ高められているため、一度騙された悪魔が今度は下半分を所望しているものの、また悪魔が望む結果とは反対になるだろう、という物語の結末が、音楽によっても暗示的に表現されている。

その一方でリップルトは、例えば第18小節のアウフタクトから第19小節にかけての、第2節第2行「下の半分は貴方の物です。 Die untere Hälfte sei dein.」という歌詞に対して、歌唱音域に f^2 や e^2 といった高音域が当てられていることから、歌唱旋律においては、歌詞に即した旋律法が見られないことを指摘し、伴奏におけるこのオクターヴの差異が聴者に与える印象についても懐疑的である (Lippert 1989, 52f)。しかしながら、当該の箇所直後の「上の方を貰おう。 es soll die obere sein.」という悪魔の言葉に対しては、 a^1 と gis^1 が当てられている (【譜例7】)。つまり、「下の半分」よりも低い音域で「上の半分」を作曲することで、2つの相反する言葉に、その意味とは反対の音程関係をもたらしていると指摘できるだろう。

《コウノトリの到来》 op. 188-3

ガイベル²の詩 (Lippert 1989, 196) による歌曲で、『女声3声のための5つのピアノ伴奏付き歌曲 *Fünf Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte*』(1895年頃出版³)の第3曲として収録されている。歌曲集のタイトルのおおりに、女声三重唱である。

5行3節の詩で、各節の第1行のみ強弱格の4詩脚のトロヘウスで、第2-第5行は4および3詩脚のヤンプスで書かれている。物語に登場するのはコウノトリと彼の妻で、語り手の視点によって進められるが、各節の第1行では二人称単数の存在に対して呼び掛けている(「ごらん Sieh」「ごらん Schau」「お聞き Horch」)。コウノトリと彼の妻が夏の間古巣に戻ってきたので、間もなく雛が生まれるだろう、という内容である (【対訳4】)。

² 楽譜には作詞者の明記がないため、リップルトの研究に依拠する。

³ Staatsbibliothek zu Berlin 所蔵の Biedermann 出版譜 (DMS 23282) 記載の推定出版年。

【対訳 4】

Storch's Ankunft

コウノトリの到来

op. 188-3

E. Geibel

Sieh, der Storch ist wieder hier!

ごらん、コウノトリがまたやって来た！

Was macht er denn hier oben?

彼はあの上で何をしているんだろう？

Er suchet sich sein altes Nest

彼は古巣を探している

Und setzt sich für den Sommer fest;

そして夏の間、定住するのだ。

Der Storch, der ist zu loben!

コウノトリに称えあれ！

Schau, dort fliegt auch seine Frau!

ごらん、あそこに彼の妻も飛んでいる！

Frau Störchin musst dich eilen!

コウノトリ夫人、急がないと！

Dem Männlein wird zu lang die Zeit,

旦那さんにとっては時間が長すぎる、

die Wohnung ist ihm viel zu weit,

住み家は彼には広すぎる、

du sollst sie mit ihm theilen.

貴方は彼と分け合った方がいい。

Horch, wie klappert jetzt der Storch!

お聞き、コウノトリが何とガタガタ音を立てる事か！

Das heisst bei ihm gesungen!

つまり、彼の所で歌っているのだ！

Die beiden sitzen warm und fest,

二羽は温かくしっかりと座っている、

noch ist für sie zu gross das Nest,

その巣はまだ彼らには大きすぎる、

bald kommen auch die Jungen.

間もなくヒナ達が生まれるだろう。

F-Dur、4分の2拍子、「活発に、しかし速すぎず *Hurtig, doch nicht zu rasch.*」と書かれ、有節形式で作曲された作品である。2声のソプラノと1声のアルトによって歌われる歌唱旋律は、殆どシラビックに付曲されており、曲中に2回現れる、アルトとソプラノに分かれた掛け合い（【譜例9】）や、曲の終わりに現れる、ソプラノIが $f^{\#}$ で音を延ばしている下でソプラノIIとアルトがシラビックに歌詞を歌う箇所（【譜例10】）以外は、3声によって常に同じ歌詞が歌われている。

【譜例 9】《コウノトリの到来》 第 23-29 小節

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 4)

【譜例 10】《コウノトリの到来》 第 83-89 小節

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 7)

1 節が 5 行からなる歌詞に対して、それぞれ 8 小節の前奏と後奏を除いても、歌唱部分のみで 81 小節が当てられていることから分かるように、歌詞の反復が非常に頻繁に行われており、とりわけ第 3 行以降の歌詞は、第 28 小節のアウトタクトから第 89 小節まで中断されながら繰り返される。つまり、第 9 小節から始まる第 1 行、第 19 小節のアウトタクトから始まる第 2 行はそれぞれ 1 回ずつ繰り返され、第 28 小節のアウトタクトから始まる第 3 行は、中断されながら 2 回反復される。その後、第 35 小節の

アウフタクトから第4行が1回歌われるが、第37小節のアウフタクトからまた第3行に戻り、そこから第3—4行が3回歌われる。第51小節のアウフタクトで第5行が始まるが、第61小節から再び第3—4行が2回通して繰り返され、第71—75小節で第4行が繰り返される際には、*p* から *f* への *cresc.* が指示されており、第76小節のアウフタクトから始まるコーダ部分への、音楽の盛り上がりが準備される。コーダでは第5行が中断されながら2回歌われて、後奏へと繋がる。

作曲形式や歌唱旋律の単純さと比較して、この曲は近親調への転調を繰り返すことにより、素朴な中にも和声の色合いの変化を伴っていると言えるだろう。F-Dur で始まった曲は、第19小節のアウフタクトから調の定まらない半音階的の Passage を経て、第23小節のアウフタクトで同主短調の f-Moll に転調する（【譜例11】）。

【譜例11】《コウノトリの到来》 第15-22小節

Sieh, sieh, sieh, der Storch ist wie-der hier! Was macht er denn hier o - - ben? Was
 Schau, schau, schau, dort fliegt auch sei-ne Frau! Frau Stör-chin musst dich ei - - len, Frau
 Horch, horch, horch, wie klappert jetzt der Storch! Das heisst bei ihm ge - sun - gen, das

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 4)

その後、第27小節から始まるアルトとソプラノによる1回目の掛け合いは、再び半音階的の Passage となり、第33小節のアウフタクトから F-Dur に戻る（【譜例12】）。

【譜例 12】《コウノトリの到来》 第 30-35 小節

1. al - tes Nest, er su - chet sich, er su - chet sich, er su - chet sich sein al - tes Nest und setzt sich für den
 2. lang die Zeit, dem Männlein wird zu lang die Zeit, dem Männlein wird zu lang die Zeit, die Wohnung ist ihm
 3. Die bei - den si - tzen warm und fest, die bei - den si - tzen warm und fest, noch ist für sie zu

11^{sh} F: II ♭₇¹ II V₇¹ I IV I I II ♭₇¹ II V₇¹

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 4)

第 41 小節のアウトタクトから平行短調 d-Moll に移り、第 46 小節から C-Dur を経て、第 51 小節から 4 小節間のみ F-Dur に転調する（【譜例 13】）。

しかし、第 55 小節からすぐに 3 小節間のみ f-Moll、第 58 小節の 2 拍目から As-Dur、第 65 小節の 2 拍目から f-Moll へと転調を繰り返す（【譜例 14】）、第 71 小節の 2 拍目からようやく主調 F-Dur に戻ると、コーダは F-Dur のドミナントとトニックを繰り返して終曲となる（【譜例 15】）。これらの一連の和声的な変化により、単調な印象を曲に与えることなく、形式の単純さや歌詞の過剰な繰り返しとのバランスを保っていると言えるだろう。

【譜例 13】《コウノトリの到来》 第 36-54 小節

5

Sommer fest, er sucht sich sein al - tes Nest und setzt sich für den Sommer fest, er sucht sich sein
 viel zu weit, dem Männlein wird zu lang die Zeit, die Wohnung ist ihm viel zu weit, dem Männlein wird zu
 gross das Nest, die beiden si - tzen warm und fest, noch ist für sie zu gross das Nest, die beiden si - tzen

d-Moll

al - tes Nest und setzt sich für den Sommer fest, ja für den Sommer fest, er sucht sich sein al - tes
 lang die Zeit, die Wohnung ist ihm viel zu weit, sie ist ihm viel zu weit, dem Männlein wird zu lang die
 warm und fest, noch ist für sie zu gross das Nest, für sie zu gross das Nest, die beiden sitzen warm und

C-Dur

Nest und setzt sich für den Sommer fest; der Storch , der Storch , der
 Zeit, die Wohnung ist ihm viel zu weit, du sollst , du sollst sie
 fest, noch ist für sie zu gross das Nest, bald kom - men, bald kom - - men

F-Dur

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 5)

【譜例 14】《コウノトリの到来》 第 55-68 小節

55
 Storch, der ist, ist zu lo - - ben! Er su - chet sich sein al - tes
 mit ihm thei - len, mit ihm thei - - len. Dem Männlein wird zu lang die
 auch die Jun - - gen, die Jun - - gen. Die bei - den si - tzen warm und

f-Moll As-Dur

63
 Nest und setzt sich für den Sommer fest, für den Som - mer fest, er su - chet sich sein al - tes
 Zeit, die Wohnung ist ihm viel zu weit, ist ihm viel zu weit, dem Männlein wird zu lang die
 fest, noch ist für sie zu gross das Nest, zu gross das Nest, die bei - den si - tzen warm und

fp f-Moll

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 6)

【譜例 15】《コウノトリの到来》 第 83-89 小節

1 Storch, der Storch, der Storch, der ist zu lo - - - ben!
 2. sollst, du sollst, 1. der Storch, der Storch, der ist zu lo - - - ben!
 3. bald, doch bald, 2. du sollst, du sollst mit ihm sie thei - - - len.
 3. ja, ja, bald kom - men auch die Jun - - - gen.

1. der Storch, der Storch, der Storch, der Storch, der ist zu lo - - - ben!
 2. du sollst, du sollst, du sollst, du sollst mit ihm sie thei - - - len.
 3. doch bald, doch bald, ja, ja, bald kom - men auch die Jun - - - gen.

f fp

(ca. 1895, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 23282, 7)

本カテゴリーで取り上げたこれまでの物語り歌と比較して、《コウノトリの到来》における話の筋はやや明確ではないが、このコウノトリに人間の営みが投影されていることは、言うまでもないだろう。巣作りから抱卵、子育てまで雌雄が共同で行うという、コウノトリの一夫一妻制の生態に、人間の仲睦まじく協力的な夫婦という理想像を見い出している、明確に比喩的な題材である。

G. 政治的・社会的な物語

- 73. 《兵士 *Der Soldat*》 op. 137-1
- 74. 《虜囚 *Der Gefangene*》 op. 141
- 76. ☆ 《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌 *Protestlied für Schleswig-Holstein*》 op. 154b-2
- 77. 《髭の老人の歌 *Lied des Alten im Bart*》 op. 154b-5
- 101. 《廢墟がのぞき込んでいる *Es schauen die Ruinen*》 op. 186-3

本カテゴリーに分類されるのは、政治的・社会的な題材による物語り歌である。19世紀における政治的運動と音楽の関わりについては、ケルダニー＝モーアが以下のように述べている。

民主主義的な運動と同様に、ヨーロッパ内の個々の国の国民主義的な流れにもまた、文化的発展にとって根本的な意味があった。個々の国の中の民主主義的な動きが、上位にある愛国的な統一の動きと重なったために、ドイツの政治はこれらの傾向によって、かなり錯綜した。これらの事象は全国民の日々の生活に表れたのである。革命的で国民主義的な流れは、はるか情緒の領域にまで入り込み、非常に様々な文化的表出の形式において、とりわけ音楽の分野においても明らかになった。

そのようにして、例えば歌は、革命と国民主義的運動の時代において多数生じた政治的な団体、学生組合、秘密結社や体操団体、その他の連合体の高められた意義と関連して、特別な重要性を得た。歌は、これらのグループに特に好まれた、内輪の連帯感を強調し、共通の目的を信仰告白のように表明するための手段だった。

(Keldany-Mohr 1977, 33)

音楽の発展に影響を与えた更なる分野は、軍隊であった。絶え間ない戦争と、軍隊を個人的な権力の道具として掌握するという君主たちの努力は、19世紀の軍事的領域全体に特に重きを置いた。(中略) この発展において重要な役割を担った軍楽は、19世紀の音楽的表出の形式の確固とした構成要素だった。莫大な数の、伝承された行進曲や、軍楽演奏会の人気についての数多くの報告等は、この分野が音楽生活において、いかに広い場

を占めていたかを示している。

(Keldany-Mohr 1977, 34f)

このように、民族としてのアイデンティティを希求し、国の統一を夢見た人々の国民主義的な運動は、19世紀のドイツを特徴づける重要な要素であった。そして、その運動が音楽と結びついた一つの形として、本カテゴリーで取り上げる、国や社会の在り方に異を唱えるための愛国的な歌が生まれたのである。

また、これまで兵役を免除されていた、上級市民層の教養のある人々が軍隊に入隊することが重要視され、「洗練された社会形態は、軍隊風の華やかさや振る舞い、心的態度と結び付いた」(Keldany-Mohr 1977, 35) ことにより、詩人や音楽家などの市民社会の教養層にとっても、兵士や軍隊といった存在が身近なものとなった。その結果として、戦争に関わる者たち、その犠牲者を題材と物語が選ばれたのではないだろうか。

どちらの題材にも共通するのは、19世紀当時において非常に今日的な、焦眉の話題であったという点である。

《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌》 op. 154b-2

例えば、《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌》op. 154b-2は、本章第1節第1項でシュトライテンベルクの言説を引用したように、マルシュナーが付曲によって、政治的な立場を表明した作品の一つであるとされる。この曲について、リップルトもまた以下のように指摘している。

彼は幾度か、自身の国民主義的で自由主義的、政治的な表明を、付曲した歌詞の選択においてもはっきりと示した。例えば、1846年に「公開状」において、シュレスヴィヒとホルシュタインのデンマーク王国への併合（二か国はこれまで、君主の同君連合においてのみデンマーク王国と結びついていた）を発表した、クリスティアン8世への反応として、エマニュエル・ガイベルによって書かれた「シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌」の作曲においてである。

(Lippert 1989, 72)

この詩が出版された 1847 年には、ガイベルの故郷であるリューベックで、ヤコブ・グリムのもと、「ゲルマニスト会議 Germanistentag」の 2 回目が開催されており、それはこの「シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン問題」を背景としたものであった。ガイベルは当時、後に「ユング・リューベック Jung-Lübeck」と呼ばれる、政治的な維新運動にも加わっていた。このことから、愛国的な政治的思想を持っていたガイベルが、シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン問題に強く反応したことも納得がいくだろう。

マルシュナーが作曲したこの歌曲は、1850 年頃に出版された『ピアノ伴奏付きの、バリトンのための 6 つのドイツの歌と歌曲』op. 154b¹の第 2 曲として収録された。マルシュナーの妻マリアンネの詩による第 6 曲《信じますか? *Glaubst du?*》以外の第 1 - 5 曲は全て、1847 年に出版されたガイベルの詩集『6 月の歌』に収録された詩に作曲したものである。

当該の《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌》の詩は、叙情的自我の「我ら wir」によって語り進められる。詩の内容は、このシュレスヴィヒ＝ホルシュタイン問題に直接的に言及し、「我ら」のドイツ人としてのアイデンティティーを強く示すことで、デンマークへの併合に対して明確に抗議するものである（別冊付録 p. 219-220 参照）。4 ならびに 3 詩脚のヤンブスで書かれた、8 行 5 節からなる詩の第 7 - 8 行は、「我らは自らをデンマーク人とは呼ばない、我らはドイツ人のままだ *wir wollen keine Dänen sein, / wir wollen Deutsche bleiben.*」という歌詞のリフレインである。

g-Moll、2 分の 2 拍子、*Kräftig und belebt* という発想標語が付されている。行進歌らしく、決然として単純な旋律線とそれをなぞる伴奏声部、そして和声運びであることから、誰もがすぐに演奏できるように、意図して単純に作曲されていることは明らかである。また、平行調 B-Dur に転調するリフレインでは合唱が加わることができるように、やや小さな音符の表記で声部が書き足されている。

¹ 作品番号の表記については、本章第 1 節を参照のこと。

《髭の老人の歌》 op. 154b-5

《髭の老人の歌》 op. 154b-5 もまた、本章の第1節第1項で引用したように、シュトライトンベルクによって政治的な作品の一例として挙げられていた作品である。この曲もまた、当時の社会情勢を映し出す、政治的・時事的なテーマを有している（別冊付録 p. 221 参照）。

4 および3詩脚のヤンプスで書かれた、4行4節からなる詩で、脚韻は abab の交差韻を踏んでいる。ドイツという国を「眠れる花嫁」へと擬人化させる第4節の表現や、本論文第3章第3節第1項でオペラ《キフホイザー山》の作劇法的分析を行った際に言及したような、当時のドイツに広く普及していた伝説を思わせる第3節の表現「何千という心が掻き立てられて、／私のように待ちわびている、／あらゆる山の上で彼らは監視している、日が赤く現れるかどうかを。 Viel tausend Herzen sind entfacht, / und harren wie das meine, / auf allen Bergen halten sie Wacht, / ob rot der Tag erscheine.」からも、ドイツ統一を望む現実のもの悲しさとの対比において、歴史的な郷愁や懐古の情が描写されていることが分かる。

音楽的には通作形式で作曲されており、『行進曲のテンポで、厳かに』と表記されているにも関わらず、この作品はかなり綿密な形態を証明している。すでに、e-Moll から G-Dur への入れ替わりを伴った導入は、陰鬱な現代と遙か遠い希望の間の緊張関係を暗示している」

(Lippert 1989, 72) ように、この物語り歌は、上述の《シュレスヴィヒ＝ホルシュタインのための抗議の歌》とは異なる様相を呈している。第1－4節まで通して独唱によって歌われた後に、第4節のみが合唱によって反復され、さらにその中で最終行「お前はいつ彼女を祖国に帰すのか、私の皇帝よ？ wann führst du sie heim, mein Kaiser?」はもう1度繰り返される。

《廃墟がのぞき込んでいる》 op. 186-3

《廃墟がのぞき込んでいる》 op. 186-3 もまた、「規則的な行進曲のリズムにおいて、政治的な闘争歌として理解されているようである」(Lippert 1989, 80)。ジーベルの詩による物語り歌で、『カール・ジーベルによる、ラインの歌曲集 *Ein Liederheft vom Rhein von Carl Siebel*』

(1860年出版)の第3曲として収録されている。歌曲集のタイトルが示すように、収録された6曲の歌詞は、全てライン河に関するものであるが、その中でも当該の曲のみが物語的内容を有している。叙情的自我の「私」はライン河の流れをのぞき込むように建つ廃墟を見ている。緑のキツタの葉が絡まるその朽ちた姿から、かつてそこに住まった僭主や過ぎ去った栄華

に想いを馳せ、そして力強く新しい時代を心の中に感じるのだ（【対訳 1】）。

【対訳 1】

Es schauen die Ruinen

廃墟がのぞき込んでいる

op. 186-3

Carl Siebel

Es schauen die Ruinen stumm

廃墟が静かにのぞき込んでいる

In den Strom hinein,

大河の中を、

es rauschet unter ihnen

その下で轟々と音を立てるのは

der alte, heil'ge Rhein.

古く、神聖なライン河だ。

Es schlingt um sie die Sage

廃墟には絡まっている

Ihr grünes Epheublatt.

緑のキツタの葉という伝説が。

Sie künden alte Tage,

彼らはかつての日々を物語る、

die Sturm vernichtet hat.

嵐が打ち壊した日々を。

Vom Rechte der Tyrannen,

暴君の法から、

von Fäusten, die verdorrt,

干からびた拳から、

trägt frei der Strom von dannen

大河はそこから運び去るのだ

ein sagenhaftes Wort.

伝説の様な言葉を。

Ich schau' im Geist die prächtige,

私は心の中に、煌びやかで

vergangne Herrlichkeit

過ぎ去った素晴らしさを見る

und schau' und fühl' die mächtige,

そして見て、感じるのだ

gewalt'ge neue Zeit.

堂々とした、力強い新しい時代を。

4行4節の詩は、D-Dur、4分の4拍子で、「行進曲のテンポで *Im Marsch-Tempo*」という発想標語が付されている。変奏有節形式で作曲されており、第3節からは第1－2節に見られた順次上行する旋律は現れず、h-Moll、A-Durに転調しながら新たな動機を提示する（【譜例 1】）。第4節は再びD-

Dur に戻って、冒頭で提示された音楽の変奏となる。全体を通して現れる、歌唱声部と伴奏声部の付点のリズムが、この曲の明るい軽やかさを保っている。

【譜例 1】《廃墟がのぞき込んでいる》第 1-12 小節

8

第 3.

„Es schauen die Ruinen“
 Carl Siebel. H. Marschner, 186. Werk.

Im Marsch-Tempo. **第 1 節**

SINGSTIMME. Es schauen die Ru-i - nen stumm

PIANOFORTE. *fp*

第 2 節

in den Strom hinein, es rau - schet un - ter ih - nen der al - te heil' - ge Rhein. Es

schlingt um sie die Sa - ge ihr grü - nes E - pheublatt. Sie kün - den al - te Ta - ge, die

第 3 節

Sturm vernich - tet hat. Vom Rech - te der Tyran - nen, von Fäu - stendie verdorrt, trägt

(1860, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus 4313, 8)

《兵士》 op. 137-1

《兵士》 op. 137-1 は、アンデルセン Hans Christen Andersen (1805-1875) が 1830 年に執筆したデンマーク語の詩「兵士 *Soldaten*」を、シャミッソー Adelbert von Chamisso (1781-1838) が詩集『歌曲と叙情的、叙事的な詩 *Lieder und lyrisch epische Gedichte*』の「アンデルセンのデンマーク語の詩の翻案で *Nach dem Dänischen von Andersen*」においてドイツ語に訳した「兵士 *Der Soldat*」ものに、マルシュナーが 1847 年頃 (Lippert 1989, 139) に作曲した独唱歌曲である。同詩には、シューマンも作曲している (op. 40、1842 年出版)。

この曲を含む op. 137 はテークリヒスベックの『オルフェオン』に個別に掲載され、《兵士》が収録された『オルフェオン』の第 8 巻は、1852 年に出版されている。

「兵士」の詩は、4 詩脚のヤンプスで書かれた 4 行 4 節からなり、各行の行末はアクセントを持つ男性的カデンツで、脚韻は aabb の対韻を踏んでいる。物語の内容は、次のようなものである。叙情的自我の「僕 Ich」が愛する「彼 er」は、銃殺刑に処されるために処刑場に向かう行進の中におり、「僕」もまたその行進の中にいる。処される間際、「彼」は天を仰ぎ、目隠しをされる。9 人の兵士が彼に照準を合わせて発砲したが、皆、震えていたために 8 つの弾丸が彼をかすめ、「僕」だけが彼の心臓を打ち抜いた
【対訳 2】。

【対訳 2】

Der Soldat

兵士

op. 137-1

Anderson / Chamisso

Es geht bei gedämpfter Trommel Klang
wie weit noch die Stätte! Der Weg, wie lang!
O wär er zur Ruh, und alles vorbei!
Ich glaub', es bricht mir das Herz entzwei!

Ich hab in der Welt nur ihn geliebt,
nur ihn, dem jetzt man den Tod doch gibt.
Bei klingendem Spiele wird paradiert,
dazu bin auch ich kommandiert.

弱められた太鼓の響きと共に進む。
かの地のいまだ何と遠い事か! 道の何と長い事か!
おお、彼が安らぎ、全てが終わってくれるなら!
僕の心は二つに裂けてしまいそうだ!

僕は世界中で彼だけを愛した、
その彼に、今や死が与えられる。
鳴り響く演奏と共に行進し、
それと共に僕も命令されている。

Nun schaut er auf zum letztenmal
in Gottes Sonne freud'gen Strahl,
nun binden sie ihm die Augen zu
dir schenke Gott die ewige Ruh.

今や彼は最後に
神の太陽の中に喜びの光を仰ぎ見、
今や彼の瞳は閉じる
神が君に永遠の安らぎを賜りますように。

Es haben die Neun wohl angelegt,
acht Kugeln haben vorbeigelegt,
sie zitterten alle vor Jammer und Schmerz,
ich, aber ich traf ihn mitten ins Herz.

9人が銃で照準を合わせた、
8つの弾丸がかすめて行った、
彼らはみな嘆きと苦しみに震えた、
僕はしかし、彼の心臓の真ん中を撃ち抜いた。

この作品について、二人のマルシュナー研究者ヒルシュベルクとリップルトが、ともにシューマンによる付曲との比較において、それぞれ異なる立場から考察している点は非常に興味深い。ここでは、音楽分析を行いながら、該当する箇所についてのそれぞれの研究者の見解を引用していきたい。

マルシュナーはこの物語り歌を e-Moll、4分の4拍子、*Moderato* の変奏有節形式で作曲した。ヒルシュベルクが、「この作品は著名なロベルト・シューマンとの比較を恐れる必要はない。マルシュナーも、軍隊のリズムを伴ったテーマを基礎に置いている。」(Hirschberg 1911, 277) と述べたように、シューマンの、5連符を用いた特徴的なピアノ伴奏とは異なる方法で、マルシュナーはピアノ伴奏に行進曲のリズムを重く刻ませている (【譜例2】)。

【譜例2】《兵士》 第1-4小節



(1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 14)

この伴奏について、リップルトはむしろシューマンの作品の描写に焦点を当て、次のような見解を示している。

表面上は友人の決定された処刑へと派遣された兵士の、内なる絶望を非常に強力に描写できる、かなり複雑で、5連符のリズムと休みなない和声の転調によって豊かにされたピアノ伴奏は、しかしながら、マルシュナー版においては同等の対をなすものを有していない。

(Lippert 1989, 139f)

第1節では、行進曲のリズムを刻む伴奏の上で、歌唱声部もまた跳躍の多い旋律で拍節的に動いている【譜例3】。その後、第2節第3行「鳴り響く演奏と共に進み、Bei klingendem Spiele wird paradiert」の2小節間のみ平行調 G-Dur が響き、「僕」の絶望的な状況とは無関係に、無情にも奏される行進曲が描写されている【譜例4】。

【譜例3】《兵士》 第5-12小節

The image shows a musical score for 'Der Soldat' (The Soldier) by Robert Schumann, measures 5-12. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a prominent five-note rhythmic pattern. The lyrics are: 'Es geht bei gedämpfter Trommelklang — wie weit noch die Städte! Der Weg wie lang! D wär' er zur Ruh, und Alles vor-bei! Ich glaub', es bricht mir das'.

(1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 14)

【譜例4】《兵士》 第17-21小節

(1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 15)

第26小節の第3節第2行「神の太陽の中に喜びの光を仰ぎ見、 in Gottes Sonne freud'gen Strahl,」では、全音符で伴奏の歩みが止まる（【譜例5】）。そのため、それまでの確固とした拍節から解放され、言葉の意味をより重視した言葉さばきが可能となり、「この箇所のデク라마ツィオンはシューマンのそれよりも戯曲的にずっと生き生きとしている」。 (Hirschberg 1911, 277f)。

【譜例5】《兵士》 第26-27小節

(1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 15)

その後、第34-37小節に置かれた第3、4節間の間奏では、属九の和音と低音のトリルによって、今まきに行われた処刑の情景が描写される（【譜例6】）。

【譜例 6】《兵士》 第 34-37 小節

(1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 15)

悲劇的な第 4 節に至る直前のこの間奏について、ヒルシュベルクは「最後とその前の節の間の、長い太鼓の連打で終わる拡大された間奏は、(中略) 効果的に心を打つ悲劇という結末に対する心構えをさせる。」(Hirschberg 1911, 278) と、その効果を認めている一方で、リップルトは「シューマンの作品において現れない、太鼓の連打と一斉射撃を伴う実際の処刑の、音画的な仕上げが相当な時間を占めている」(Lippert 1989, 140) とだけ言及している。

第 38 小節のアウフタクトから始まる第 4 節では、第 4 行「僕はしかし、彼の心臓の真ん中を撃ち抜いた。 ich, aber ich traf ihn mitten ins Herz.」の「僕は」という言葉が、1 回目は e^2 音で、2 回目は g^2 音で付点 2 分音符によって伸ばされている (【譜例 7】)。

【譜例 7】《兵士》 第 42-45 小節

(1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. O. 5423, 16)

この曲の終わり方について、ヒルシュベルクは以下のように評価している。

制限された音楽とレチタティーヴォを——短い時間のみだとしても——交代させるという、当然思い付く試みをマルシュナーは意図的に回避し、それによって、レチタティーヴォを「第二級の表現方法」(シュピッタ)として忌避している、バラード作曲の根本法則を、レチタティーヴォを用いたシューマンよりも顧慮している。

(Hirschberg 1911, 278)

実際に、マルシュナーの《兵士》では軍隊行進のリズムが常に曲を支配しており、第4節が始まる第38小節のアウトタクトに置かれたフェルマータを除いて、アゴーギクの変化もない。そのため、情感豊かに語る様なレチタティーヴォ的歌唱は困難である。

他方、リップルトはレチタティーヴォを用いたシューマンの付曲について、「不幸で罪を意識した者の心神喪失を極めて現実的に描写している」(Lippert 1989, 140)と擁護し、それ故にマルシュナーの後奏は、「先に起きた悲劇の不適切な瑣末化」(Lippert 1989, 140)であると述べている。しかし、単に作曲技法の優劣に帰結することなく、これらの相違が、シューマンとマルシュナーの付曲が目指したものの違いに起因することも指摘されており、「心理的に共感するシューマンの作品と、むしろ戯曲的に図解するマルシュナーのバラードは、それ故に殆ど比較できない」(Lippert 1989, 141)のである。

《虜囚 Der Gefangene》 op. 141

《虜囚 Der Gefangene》 op. 141 は、ロシア・ロマン派の詩人、ヴァシリー・アンドレーヴィチ・ジュコフスキー Vasily Andreyevich Zhukovsky (1783-1852) のロシア語の詩のドイツ語訳による歌曲で、1850年²に出版されている。

4詩脚と1詩脚のヤンプスで書かれた6行6節からなる詩で、脚韻は ababcc の交差韻と対韻によって構成され、行末は全てアクセントを持つ男性的カデンツである(下記【対訳3】)。詩の内容は、虜囚である叙情的自我「私」が、自身の捕らわれている牢獄の中から、窓の外の自由に焦がれるというもので、最終節の第6節のみ話者の転換によって、語り手の視点となる。そこでは、虜囚は「若者 Jüngling」と呼ばれ、それまでの5節で彼の状況や心情が主観的に描写されていたのに対し、彼の孤独と苦しみ、そして最後には彼が幻想を見ている様子が客観的に叙述される。リップルトは「恋人との再会という幻が、虜囚の悲痛な嘆きの後に続く」(Lippert 1989, 94)と指摘しているが、マルシュナ

² リップルトによれば、1849年 (Lippert 1989, 94)。

一は付曲に際し、第5節第5行「愛する者のためだけに、私の心臓は脈打っていた Für die Geliebte schlug mein Herz」を削除している。これにより、この詩から恋人の存在が完全に抹消され、この詩において描写される苦悩、憧れ、喜びなどの「私」のあらゆる感情が、恋愛という要素から切り離され、「私」が牢獄の外に焦がれるものとして、光り輝く自由な世界だけが叙述されている。

【対訳3】

Der Gefangene

虜囚

op. 141

Schukowsky

Es rauschen Tage immerfort
vorüber,
sie bringen nicht der Freiheit Hort
herüber;
nach Freiheit seufzt im bittren Schmerz
aus düstrer Kerkernacht mein Herz.

日々は絶えず騒がしく
過ぎていくが、
自由の砦は
もたらされない。
私の心は辛い痛みの中で自由に焦がれ
薄暗い牢獄の夜から嘆息する。

Zum Fenster fliegt mein scheuer Blick
mit Thränen,
ich denke an der Freiheit Glück
mit Sehnen.
Der Himmel glüht, ein ros'ger Kranz,
das ist der schönen Freiheit Glanz.

涙に濡れた私の怯えた眼差しが
窓へと移り、
私は焦がれながら
自由の幸福を想う。
天は燃えあがる、薔薇色の冠、
それは美しい自由の輝き。

Zephyre fächeln rings die Luft
mit Kosen,
es hauchen zarten, süssen Duft
die Rosen,
und Wolken ziehn auf Wolken hin,
o dass ich nicht bei ihnen bin!

愛撫する様な風が
辺りの空にそよぎ、
ほのかに甘い芳香を
薔薇が漂わせ、
雲は雲の上を流れていく、
おお、私がそこにはいないなんて！

So ziehn, den lichten Wolken gleich,
die Freuden
zum düstern dumpfen Schattenreich,
und scheiden!
O lasst mich weilen noch im Licht,
ach! ich genoss das Leben nicht!

さあ行け、あの明るい雲の様に、
喜びよ
薄暗く息苦しい影の王国へと、
そして去れ！
おお、まだ光の中に留まらせてくれ、
ああ！私は人生を謳歌できなかった！

Entreisst mich nicht dem schönen Traum,
dem süßen!
Des Lebens Frühling durft ich kaum
begrüssen.
Was ward mir? Nur der Sehnsucht Schmerz!

美しく、甘い夢から私を
引き戻すな！
私には人生の春を迎える事が
殆ど出来なかった。
私に何が起きた？ただ、憧れの苦しみだけだ！

So singt der Jüngling gramerfüllt
sein Leiden!
Er muss in Kerkernacht gehüllt
sie meiden!
Doch hin zu ihr, durch Zeit und Raum,
schwingt sich sein Herz im süßen Traum!

若者が悲嘆に暮れて、
苦しみを歌っている！
彼は牢獄の夜に包まれ、
苦しみを避けてはられない！
しかし、苦しみへと時間と空間を貫いて、
彼の心は甘い夢の中で揺れ動いている！

作曲的観点から見ると、この作品は非常に劇的に仕上げられた、ロンド的な変奏有節歌曲だと言えるだろう。9 ページ、124 小節という、歌曲としては大曲と言える規模で書かれ、歌唱音域は c^1 - as^2 と広く、ピアノ伴奏もその音型を様々に変化させて、詩の内容の音楽的表現に大きく貢献している。その規模の大きさは、まさにコンサート・アリアのようである。

この物語り歌には、大きく 3 部分からなる構造が確認できる。すなわち、f-Moll、4 分の 4 拍子の冒頭（第 1 節—第 2 節）（【譜例 8】）、As-Dur の中盤（第 3—4 節）（【譜例 9】）、そして c-Moll、b-Moll と転調し、最後には F-Dur、alla breve となる終盤（第 5—6 節）（【譜例 10】）である。

【譜例 8】《虜囚》 第 1-8 小節

ANDANTE CON MOTO.

Singstimme.

Pianoforte.

Es

5

rau - sehen Tage immer - fort vor - ü - ber, sie brin - gen nicht der Freiheit Hort her - ü - ber; nach

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 3)

【譜例 9】《虜囚》 第 28-30 小節 (枠内は第 3 節第 1 行)

28

Dolce.

Frei - heit Glanz Ze - phy - re fächeln rings die Luft mit Ro - sen, es

p

Dolce.

And.

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 4)

【譜例 10】《虜囚》 第 61-63 小節 (第 6 節第 1 行)

61

p *Ertrauig.*

So singt der Jüngling gram - er - füllt sein Lei - den! Er muss in Kerkernacht ge -

pp

pp

And.

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 7)

第1節から第2節までは変奏有節形式で書かれており、第1節第5、6行が1回繰り返されるが、第2節は反復されず、そのまま第3節から始まる中盤へ続く。

第3節では、それまでの f-Moll から平行調の As-Dur に転調し、新しい動機が現れる。この節もまた、歌詞が繰り返されることなく次の節に続いている。第4節の音楽も Dur のまま流れ、外界の美しさや喜びを歌う「私」の心情を音楽的に表現するが、第4行「去れ！ scheiden!」や第5行「おお、まだ光の中に留まらせてくれ O lasst mich weilen noch im Licht」という言葉に即して、音楽にも Moll の響きによる陰りが現れる。この節は第1－4行が通して1回繰り返された後、第5行のみ1回反復される。その際には、第1、3拍のみに置かれた和音による簡素な伴奏と、*ritenuto* の演奏指示によって、レチタティーヴォ的に歌われる。レチタティーヴォ的な歌唱は、続く第6行「ああ！私は人生を謳歌できなかった！ ach! ich genoss das Leben nicht!」まで至る（【譜例11】）。

【譜例11】《虜囚》 第46-52小節

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 6)

第5節からは「私」の嘆きの感情の高まりとともに c-Moll に転調する。第6行³「私に何が起きた？

³ 上述のとおり、第5行は削除されている。

ただ、憧れの苦しみだけだ！ Was ward mir? Nur der Sehnsucht Schmerz!」は、連続的な動きを止めた簡素な伴奏によって、再びレチタティーヴォ的に歌唱される（【譜例 12】）。ところで、上述の《兵士》については、マルシュナーがレチタティーヴォを回避したことで、バラード作曲の根本法則を順守していたと評価していたヒルシュベルクだが、この《虜囚》のレチタティーヴォ的歌唱を可能にする声楽書法については言及していない。

【譜例 12】《虜囚》 第 56-58 小節

The image shows a musical score for measures 56-58 of Schubert's 'The Prisoner'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'Was ward mir? Nur der Sehnsucht Schmerz!'. The piano part includes dynamics 'f' and 'p', and the instruction 'pp una corda.'.

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 7)

最終節である第 6 節において、初めて虜囚が客観的に描写される時、第 1 - 2 行の「若者が悲嘆に暮れて／苦しみを歌っている！ So singt der Jüngling gramerfüllt / sein Leiden!」という歌詞とともに、冒頭の音楽が繰り返される。それによって、美しい外の世界へ眼差しを向けていた夢想的な中盤の音楽から、冒頭に歌われた現実の状況へと聞く者を引き戻している。第 3 - 4 行「彼は牢獄の夜に包まれ、／苦しみを避けずにはいられない！ Er muss in Kerkernacht gehüllt / sie meiden!」が 1 回だけ繰り返され、その後、分散和音の連続による、調の定まらない 16 小節の間奏が *Allegro con brio* で始まる（【譜例 13】）。

【譜例 13】《虜囚》 第 68-72 小節

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 8)

間奏の後の第 6 節第 5 – 6 行「しかし、憧れへと時間と空間を貫いて、／彼の心は甘い夢の中で揺れ動いている！ Doch hin zu ihr, durch Zeit und Raum, / schwingt sich sein Herz im süßen Traum.」は F-Dur に転調しており、ここでは、マルシュナーの作曲的特徴として多く見られる、ピアノ伴奏の躍動感溢れる分散和音に乗って、歌唱旋律は生き生きと f^2 音やこの曲の最高音である a^2 音を延ばす（【譜例 14】）。

【譜例 14】《虜囚》 第 85-88 小節

(1850, Staatsbibliothek zu Berlin, DMS 40565, 9)

ヒルシュベルクが「この作品の、幻想的な終わりの素晴らしい幕切れの場面は、特に美しい」（Hirschberg 1911, 353）と評価するように、第 6 節第 4、5 行間に置かれた 16 小節の間奏によって、「若者」が現実から幻想へと引き込まれる様子が表現され、その後の F-Dur による力強く活力に満ちた歌唱旋律とピアノ伴奏によって、「若者」が惨い現実から離れて、甘い夢の中にいる様子が描き出さ

れているのである。

一方で、リップルトはこの終盤の音楽について、作劇法的観点からその確かな効果を疑問視している。

既に最初の *Allegro con brio* のフレーズにおいて、歌唱声部は最高音 a² に到達し、そのうえ、マルシュナーは個々の旋律の断片、和声の連続を、しかし、とりわけリズム型をあまりにも頻繁に繰り返している。(中略)「平凡さ」は、しばしば動機が(次の行の歌詞とともに)直接続いて繰り返される、慣習的で音階的な旋律法にあるとともに、非常に繊細さと想像力に欠けたりリズム法にその根拠がある。和声法は、確かに全く固定されているわけではないし、単純ではないが、終着点が定まらずに設定されている。《ハンス・ハイリング》における、作劇法的頂点の展開におけるマルシュナーの弱点に宛てた、ヴァーグナーの辛辣な批評は、このジュコフスキーの付曲において彼の完璧な立証を見るかもしれない。

(Lippert 1989, 95)

このようにリップルトは、間奏後の第 86 小節で即座に最高音 a² に到達(上記【譜例 14】参照)していることや、歌唱旋律、和声進行そしてリズムの反復を指摘し、その繰り返される旋律法とリズム法を「平凡さ」という言葉で表現している。和声法に関しても、単純ではないとしながらも、頂点に向かって進んでいく明確な方向性を見い出せないことが、ヴァーグナーによって指摘された、マルシュナーのオペラにおける弱点と一致していると述べている。リップルトが援用しているヴァーグナーの言及とは、序論で既述の以下のものと推測される。

それから、彼 [マルシュナー] はハノーヴァーに赴いた。彼がベルリンでまず上演したオペラ《ハンス・ハイリング》を、当時、私はヴェルツブルクで初めて知った。それは私に、不安定さの傾向と創作力の衰退を示したのである。

(Wagner 1911, 347)

しかしながら、この《虜囚》の間奏後の音楽は、長大なこの物語り歌に相応しい規模のフィナーレを形成しており、a² 音への 3 回の跳躍上行(そのうち 1 回は 1 と 1/4 拍伸ばしている)や、引き伸ばされた f² 音(1 回目は 3 拍、その直後に休符なしで 5 拍、3 回目は 4 と 1/4 拍伸ばしている)は、コンサ

ート・アリアのように歌手の歌唱技術を要求するものである。「若者」が夢の中で見ている、光り輝く自由な世界が生き生きと描かれ、牢獄で過ごす孤独な夜という現実との対比は、悲観的なものとして現れることなく、生きる希望を打ち出したまま終曲となる。

結論

本論文では、オペラと歌曲の両分野で多くの作品を残し、19世紀当時には、ドイツ・ロマン派の重要な作曲家の一人として認識されていたにも関わらず、後の時代には専らオペラ史において、ヴェーバーやヴァーグナーとの比較の文脈で語られるようになった、ハインリヒ・マルシュナーのオペラと歌曲を対象とした。これらの両面から再考するために、マルシュナーが両分野において作曲し、ドイツ・ロマン派の時代的な広がりの中にもあった物語り歌に着目し、その独自の視点から検証することで、マルシュナーのドイツ・ロマン派における創作の再評価を試みた。

本論文の第1章では、19世紀前半のドイツにおいて、マルシュナーがオペラ・歌曲作曲家としていかなる経歴を築いたのか、そしてその中でいかなる音楽観を抱くに至ったのかを検証した。マルシュナーは、様々な都市の劇場で音楽監督や宮廷楽長などの公職に就きながら、継続的にオペラや歌曲を創作し、その生涯において最も長く務めたハノーファー王立宮廷劇場では、宮廷楽長として、その在任期間の内の約20年間、全てのオペラ上演を自ら指揮していた。その中でも、一部の作曲家を除いたイタリア、フランス人作曲家、ならびに彼らの作品に対して、マルシュナーは否定的な姿勢を取っていたことは、当時のドイツ人オペラ作曲家が抱いていた、自国のオペラの確立および発展への使命感を共有していたことの証明であった。とりわけ、ドレスデン宮廷劇場でヴェーバーとともに、宮廷のイタリア・オペラ偏重を目の当たりにしていた1820年代の彼の言説には、強い危機感が表れていた。

彼が《ハンス・ハイリング》作曲に際し、台本作家デフリエントとの書簡のやり取りの中で示したのは、ただ台本に音楽を授けるだけでなく、観客に感情移入させるための魅力的な主人公の性格付けや、観客を楽しませるための演出にも積極的に気を配るという、総合芸術としてのオペラに対する実践的な意識である。また、ドイツ・オペラに特徴的なメロドラマや、オペラの中の台詞に否定的な態度を見せながらも、実際のオペラにはそれらを残していることから、時に台本作家の意見に耳を傾け、時に自らの主張を貫きながら、作品をより良くしようとする態度であった。

そして、彼が1828年に『ベルリン一般音楽新聞』に投稿した、シューベルトのイタリア歌曲集に対する批評では、ドイツ人作曲家が朗誦的な歌詞の表現を歌手に委ねず、歌詞の意味を音

で説明し、伴奏によってそれを強調しようとする傾向を指摘していた。また、シューベルトの作曲した、ドイツ人歌手には通例であろう旋律や伴奏書法について、イタリア的視点から批判したうえで、ドイツとイタリアの音楽が結び付くことを求めていることが明らかになった。この両面価値的な音楽観は、マルシュナーがドイツ・オペラだけでなく、イタリア部門の宮廷楽長に代わって、イタリア・オペラの上演にも多く携わっていた、ドレスデン時代とも深く関わりがあるだろう。また、歌手による自主的な音楽表現を尊重するというマルシュナーの姿勢は、《ハンス・ハイリング》作曲時の書簡においても確認されていたことから、声楽作品の作曲に際し、彼が常に抱いていた理念であったことがうかがえた。

さらに、マルシュナーがエリッセンに宛てた書簡からは、歌曲作曲家として、異国的な題材などの、強い印象を与えたり、特別な雰囲気を持つ詩に興味を持っている一方で、叙情的要素の強い詩に新しさを見い出せないでいる様子が見られた。また、歌曲作曲家の本質的な使命を、詩を優位に立たせ、音楽によって詩を引き立てることであると述べている点や、自身をコスモポリタンと称している点は、上述の批評において見られた、歌手に対する彼の姿勢や、両面価値的な音楽観とも共通していた。

最後に、自らが編集した楽譜の序文においては、当時流行していた「陰鬱さに傾いている」、すなわちドイツ・ロマン的なオペラ創作を行いつつも、アマチュア演奏家たちにも気軽に演奏できるような、明るい作品を提供しようとするマルシュナーの姿勢が見られた。

これらのことを総合して、導き出されるマルシュナーの音楽観とは、中立性、あるいは、マルシュナー自身の表現を借りるなら、折衷主義という言葉で説明できるだろう。この時代のドイツ人オペラ作曲家が概して抱いていた、イタリア・オペラ、フランス・オペラの台頭による危機感を共有しつつも、ドイツ・オペラを総合芸術としてより質の高いものにする目的のために外国のオペラの要素を取り入れようとする彼の柔軟な姿勢や、劇場の規模や観客の関心を引くための演出も考慮する実践的な観点は、ドイツとイタリア両方のオペラを指揮した、ドレスデンでの音楽監督としての、そしてハノーファーでの宮廷楽長としての数多くの現場経験によって培われたと考えられる。この折衷主義はまた、別の側面にも表れており、それは、流行している題材に偏って、職業演奏家しか上演できないような作品作りに集中するのではなく、アマチュア演奏家としての市民も考慮した、題材選びや出版活動であった。

第2章では、19世紀前半において、物語り歌に対して多く用いられていた名称である「バラード」および「ロマンツェ」について、当時の音楽事典、美学事典の事典項目や、当時の美学者

の講義内容を編集、出版した書籍などから該当箇所を引用し、物語り歌とは何か、19世紀当時のように解釈されていたかを考察した。また、当時どのようなバラード、ロマンツェ作品が批評記事の中で取り上げられ、どのような評価を受けたかを探ることで物語り歌の実際を知るため、*HmT*の事典項目「バラード」、「ロマンツェ」において引用されている批評を概観し、場合によっては、さらにその批評の原本である『一般音楽新聞』に当たった。

その結果、2つの言葉の全く異なる起源や歴史が確認されながらも、19世紀当時の理論家たちはその区別が困難であるという前提に立って、それぞれに定義付けを試みており、その差異は19世紀における各年代よりも、理論家ごとの解釈に起因していたことが明らかになった。すなわち、詩の題材や形式などの外的な構成要素の違いや、叙事的、叙情的、戯曲的といった内的要素の割合を、いかにしてバラードとロマンツェの特徴として見出すかは、理論家によって様々であった。例えば、シリングはロマンツェの形式と内容をロマン的であると表現しており、このことから、ロマンツェという名称が19世紀において、強い時代性を帯びていたことが考えられる。実際に当時のドイツ・オペラにおいて、バラードよりもロマンツェが多く現れていたことから、この推察が裏付けられた。同時に、その強い時代性ゆえにロマンツェは、普遍的なジャンルとして確立したバラードとの明暗を分けることとなり、20世紀初頭にはすでに、その名称の意義を声楽作品において失っていた。

また、19世紀当時にバラードあるいはロマンツェ作曲家として見なされていた人物の多くが、現在ではわずかにしか知られておらず、歴史的、民話的、怪談的、市民的と多岐に渡っていたバラード作品の題材についても、現在の認識との差異が確認された。

第3章では、まず、マルシュナーのオペラ研究史について確認した。その後、19世紀当時の他作曲家のオペラに見られる物語り歌を概観し、オペラにおいて物語り歌が用いられることに時代的な広がりがあったことを19世紀の他作曲家のオペラにおける物語り歌から確認した。その後、マルシュナーのオペラ作品4作から6曲の物語り歌の詩的・音楽的・作劇法的分析を行った。その結果、オペラにおける物語り歌に以下のような特徴が見られた。

詩的特徴としては、バラードなどと呼ばれた物語り詩に多く見られる、4詩脚のヤンプスという韻律で物語り歌が書かれる傾向が非常に強かった。これは、オペラにおける物語り歌が昔話やおとぎ話として歌われることから、物語り詩に多く用いられたこの韻律が意図的に選択されていたと考えられ、この傾向は、ヴェーバー、ロルツィング、ヴァーグナーなどの他の作曲家たちのドイツ・オペラにおける物語り歌にも同様に見られた。一方で、マルシュナーのオペ

ラ《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》におけるイマーギナのロマンツェは、アウフタクトを伴う4および3詩脚のトロヘウスという韻律が用いられていたが、この物語り歌を歌う人物が高貴な身分であり、物語っている内容が自身の過去であることから、素朴な印象を与えるヤンプスの韻律が選択されなかったことが考えられる。

また、脚韻の観点からも、交差韻のみを踏んでいるイマーギナのロマンツェを除いて、マルシュナーのオペラにおける物語り歌5曲には、最も簡単な脚韻パターンである対韻が用いられていた。その中でも、対韻と他の脚韻が組み合わさっている2曲においては、歌詞の内容に応じた脚韻パターンの変化が確認され、その変化は音楽的な変化のタイミングとも一致していた。

物語り歌がリフレインを持つとき、そこには合唱が加わっていた。これは、リフレインが物語的内容の詩をもつ民謡から発祥し、そこでは、節によって歌詞の異なる詩行を歌う先唱者と、リフレインによってそれに呼応する合唱がいたことに起因すると考えられる。リフレインによって、物語り歌の中で「作品を貫く根本思想と根本感情」が示され、それはオペラ全体の結末に通じる願いや道徳的な結論というメッセージ性を持っていた。

音楽的特徴として確認できたのは、有節形式、変奏有節形式、ABA形式といった形式の使用であり、通作形式の物語り歌は確認できなかった。韻律の問題と同様に、オペラにおいて昔話やおとぎ話として歌われる物語り歌に対し、上記のような素朴な形式が与えられることは自明であり、また変奏される場合には、語り手の感情の変化などの歌詞の内容に反応したものであった。声楽書法の点から指摘できたのは、アリアなどの独唱曲を持つ人物の場合、それらと比較して低い歌唱音域で書かれている点である。物語り歌以外の独唱曲を持たない人物に関しても、狭い歌唱音域の設定が確認でき、概して非常にシラビックに作曲されていた。これは、歌詞の内容を聴者に明瞭に伝えるための声楽書法であったと考えられる。調関係の観点からは、Dur-Moll間の転調が多く多くの物語り歌で確認できた一方で、転調を含まない物語り歌もあり、その場合、オペラの特定の場にふさわしい空気を作り出し、音楽的なコントラストをもたらす作用があった。

マルシュナーのオペラにおいて、物語り歌は各オペラの様々な場面に置かれ、歌われる物語りと歌う人物の関係、歌われる物語りとオペラの筋書きの関係、歌う人物のオペラ全体における役割なども多様であった。作劇法的特徴としては、3つの作劇法的機能を見い出すことができ、同時代の他作曲家の作品の場合、ドラマの核心部分を担う未来を暗示する機能を付与される傾向が比較的強かった一方で、マルシュナーはその他にも、ドラマに時間的奥行きと人物描写に深みを与えるためのドラマ的過去の説明という機能や、進行するドラマに劇的コントラストを

持たせるための別の物語の挿入という機能を物語り歌に与えていた。これらの機能を駆使することで、彼はドラマの過去・現在・未来を巧みに表現していることが明らかになった。

さらに、物語り歌を歌う人物とオペラの本筋の関係性は一見して様々だが、一部の例外を除いて、タイトル・ロールやプリモ・ウオモではないという共通点が明らかになった。その一方で、《アドルフ・フォン・ナッサウ皇帝》のイマーギナや、ヴァーグナーの《さまよえるオランダ人》のゼンタなどのプリマ・ドンナは物語り歌を歌うことがあった。どちらの人物も、物語り歌の中に愛する者の姿を見ており、オペラの最後に死によって愛するものと結ばれる、という運命に翻弄され、愛する者のために命を落とすヒロインの典型的な理想像を反映していた。

また、物語り歌は舞台上の聴者に干渉し、同調・共感させた結果、周囲の人々を歌唱に加わらせるといふ現象が確認できた。また、歌唱に加わらなかった場合にも、歌に対する反応によって、その人物の立場を表現する効果を発揮していた。

このように、マルシュナーのオペラにおける物語り歌は、韻律や音楽形式、歌う人物がオペラに占める立ち位置などの点で、幾つかの根本的な特徴を共有しており、それは他の作曲家のオペラにおいても確認できたことから、マルシュナーの物語り歌が時代的な広がりの中にあつたことが裏付けられた。その一方で、物語り歌は作曲家や作品によって様々な在り方を示しており、とりわけマルシュナーは、物語り歌を歌う人物や作劇法的機能の選択に幅を持たせており、様々な題材と柔軟に取り組む作曲家としての姿勢が、オペラにおける物語り歌という角度からも確認することができた。

第4章では、彼の歌曲研究史を概観したのち、彼の歌曲における物語り歌 113 曲をその詩の内容によって7つのカテゴリーに分類し、カテゴリー毎に作品を詩的・音楽的分析を行った。

カテゴリー「A. 陰鬱で怪奇な物語」には、カテゴリーの名称のとおり、陰鬱で怪奇な題材を持つ物語り歌が分類された。このドイツ・ロマン派に非常に典型的な世界観は、オペラと歌曲に共通して現れており、当時のドイツ文学における怪奇文学の流行が音楽の分野にも影響を与えていたことを裏付けている。その歌詞の内容は、このカテゴリーに独特な仄暗い雰囲気をもっており、概して登場人物の死が描かれるか、あるいは強く予感されているという点に加え、その物語の多くが、登場人物の死の原因として、幽霊や精霊などの超自然的な存在、あるいは、時として意思を持っているかのような大いなる自然の力を描き出している他、原因が明言されないことによって神秘的な出来事として表現されている例も見られた。このような物語は、マルシュナーによって単に Moll の音調で作曲されているというだけでなく、劇的緊張感を

もたらしための減七の和音の使用や、モチーフによる場面の描写によって物語が劇的に表現されていた。

カテゴリー「B. 異国的な物語」には、19世紀ドイツ・ロマン派において好まれ、歌曲の分野においても用いられていた、異国的な題材を持った物語り歌を分類した。これらの物語り歌が描く異国とは、東方の国や地域、とりわけイスラエルやペルシャ、クルディスタンなどのアラブ地域を指しているが、中にはロシア地方を想定していると推察される物語り歌もあった。さらに、登場人物としてジプシーが描かれることもあり、当時のヨーロッパにおけるジプシーに対する関心の高まりが表れていた。

多くの物語り歌が通例、第三者視点の語り手によって語られる一方で、これらの作品では、一人称の「私 Ich」の視点によって、自身の体験が現地の慣習や出来事と関連して語られることが多く、その場合には、その詩の中で時間経過を伴う出来事による物語が明確には語られず、愛や憎しみなどの普遍的な感情が強く描かれることとなる。しかしながら、これらの異国的な物語り歌は聴き手に感情移入させることよりも、その詩のコンテクストとなる物語を想像させ、当時のドイツ人にとっての非日常、非現実であった異国に想いを馳せさせるものであったと考えられる。特に目を引いたのは、《東方の情景》や《東方からの響き》において、個々の人物や場面が群像劇のように描写され、それらの連なりによって異国の情景全体がパノラマ的に描き出されていた、連作的構造であった。

マルシュナーはこれらの物語り歌に対し、一部にはボレロのリズムや装飾音符、素早いパッセージによって異国的要素の音楽的表現を行っていたが、大部分の作品においてそのような音楽表現は確認できなかった。その一方で、有節形式や狭い音域の中のシラビックな歌唱旋律の積極的な使用により、異国の人々の「素朴さ」を音楽的に際立てて表現したり、とりわけ、連作的物語り歌に対しては、様々な作曲技法や声楽書法によって、時に叙情的に、時に劇的に、人々の普遍的な感情や異国らしい情景を多面的に切り取り、描き出していた。

カテゴリー「C. 恋愛の物語」には、様々な恋愛模様を題材とした物語り歌を分類した。恋愛という普遍的な題材に相応しく、物語の時代設定や登場人物の身分、恋愛の結末は大きな広がりを見せており、他人の逢引を目撃した「私」が、あれは一体何なのか？と聴者に問いかける喜劇的な内容から、思いを寄せていた女性の葬式に、旅から帰郷した「私」が遭遇したり、同様に遠征から祖国に戻った男が、恋人の心変わりを知り、恋人を刺殺するといった悲劇的な内容

までであった。マルシュナーの音楽も同様に、作品によって有節形式から通作形式までの形式や Dur-Moll の調を使い分け、元の詩に意図された言葉遊びや喜劇性を忠実に汲み取って作曲した作品や、演奏会のための4つの場面からなる《城主の息女》op. 171 という長大な作品など様々な創作していた。

カテゴリー「D. 市民的・ビーダーマイヤー的物語」に含まれるのは、19世紀当時の市民の素朴な生活や慣習を題材とした物語り歌である。社会の閉塞感や政治への失望を背景に、当時の市民たちが求めた「健全な世界」がそこに描かれており、マルシュナーは単純でシラビックな歌唱旋律や単純な転調関係を用いて、簡素で軽快な音楽によってそのような世界を表現している一方で、一部の曲に対しては変拍子の使用や、過度にシラビックな歌唱旋律による言葉さばきによって、滑稽さも与えていた。

カテゴリー「E. 伝説」には、聖書に現れる人物やキリスト教にまつわる人物、およびミンネゼンガーやマイスタージンガーなどの中世の歌物語の世界を題材とした物語り歌を分類した。ドイツ・ロマン派における中世への憧れを裏付ける、中世の騎士や宮廷歌人を題材とした物語り歌が荘重に作曲されている。一方で、マルシュナーは、キリスト教的題材の物語り歌を作曲する際に、神の偉大さや聖人たちの尊さを称賛するような内容は取り上げず、むしろキリスト教にまつわる人物を茶化したり、素朴に表現することで、音楽的にもより親しみやすく、市民の団欒の中で歌われるように作っていた。

カテゴリー「F. 民話」には、妖精や悪魔が登場したり、動物が擬人化される民話的な題材の物語り歌を選び入れた。19世紀の国民主義的運動の中で、童話や伝説、民謡が収集されるようになったことで、このような題材が市民の興味の対象となったのである。これらの物語り歌は概して、妖精のような超自然的存在の住む世界の情景描写によって、聴く者をその美しい幻想に引き込むような作品や、動物の行動の滑稽さや誠実さを通して、教訓を伝えたりすることに主眼が置かれた作品であった。

カテゴリー「G. 政治的・社会的な物語」に分類したのは、政治的・社会的な題材を持った物語り歌である。これらの物語り歌もまた、19世紀の国民主義的運動と音楽が結びついた一つの形であり、自らが帰属するドイツという国やその政治に向けられた愛国的な歌が生まれたので

ある。また、詩人や音楽家などの教養のある上級市民層にとっても、兵士や軍隊といった存在が身近なものとなり、行進曲や軍楽が人気を博した反面、戦争の犠牲者や軍隊の中で処刑される者を描いた作品が生まれた。これらの題材に共通するのは、19世紀当時において非常に今日的な話題であったという点である。シュトライテンベルクやリップルトの先行研究において指摘されているように、マルシュナーはこれらの題材を選択することで、自らの国民主義的、自由主義的な政治的な立場を示していた。誰もがすぐに歌えるように、意図的に単純な旋律や伴奏が付された作品から、愛する者を処刑しなければならないという劇的な内容を、一貫した行進のリズムと変奏有節形式によって戯曲的に作曲した作品まで、マルシュナーの音楽表現は様々であるが、悲劇的な物語であっても、歌詞の一部に反応して **Dur** の音調をもたらしたり、合唱が加わることを想定したリフレイン部分を平行長調に転調させるなど、響きの色合いに工夫が見られた。

これら7つのカテゴリーに分類した物語り歌の考察から、以下の結論が導かれる。すなわち、マルシュナーが作曲した物語り歌は実に多彩な題材を有し、それらは当時の人々の趣味や流行、時代精神によって形成された、19世紀のドイツ・ロマン派という多面的な思潮を様々な角度から反映していた。それは同時に、作曲家が題材選択の際に、市民の需要を理解し敏感に反応していたことを意味する。

また、マルシュナーの作曲に際し、悲劇的な物語に対する **Moll** や減七の和音の使用や、異国的な物語に対する装飾音ならびにジプシー音楽的な素早いパッセージの使用、軍隊や兵士を題材とした物語に対する行進曲のリズムの使用などの、当時の一般的な作曲語法を除けば、何らかの題材の作曲に際してのみ用いられる特定の作曲形式、声楽書法、和声法といった、際立った作曲的傾向は確認できなかった。むしろ、いずれのカテゴリーに分類される物語り歌であっても、マルシュナーは固定化された、ステレオ・タイプの音楽という枠に詩を当てはめるのではなく、個々の題材や詩の内容に応じて柔軟に作曲していた。その一方で、一貫して確認できたのは、創作時期に関わらず、多くの物語り歌に使用された有節あるいは変奏有節形式であり、**ABA**形式や通作形式の作品は稀であった。オペラにおける物語り歌は、歌曲として理解されねばならないというコンテクストが存在するために、慣習的に原則として有節形式で作曲されていたが、マルシュナーの場合、歌曲における物語り歌においても有節形式への傾向が見られる結果となった。

以上4章からなる考察を通して、以下のことが解明された。

思想的な面では、マルシュナーが自身を折衷主義と評したように、彼は様々な意味で両面価値的な音楽観を持っていた。それは、音楽監督や宮廷楽長の実践経験によって裏打ちされた、イタリアならびにドイツの声乐作品が有する特徴に対する中立的な立場からの理解であった。そのような彼の音楽観は、イタリア、フランス・オペラの人気に危機感を抱きながらも、例えば《ハンス・ハイリング》の序幕における、レチタティーヴォ的に作曲された対話のように、その要素をドイツ・オペラに取り入れようとする姿勢として表れていた。また、1829年に出版された曲集『ポリヒムニア』にオペラ《材木どろぼう》のピアノ編曲版や歌曲を収録したように、職業演奏家による自身の作品の上演だけを目指すのではなく、家庭音楽を視野に入れた題材選びや創作活動が確認された。

実践的な面では、19世紀に入ってから新たにその意味を勝ち取った、オペラにおける挿入歌としての物語り歌が見せた、時代的な広がりの中にマルシュナーを位置づけることが出来る。その中でも、物語り歌のインザッツを中断させて歌い直させたり、メロドラマと組み合わせたり、あるいは、異なる状況下で再び同じ物語り歌を歌わせるなど、とりわけ作劇法的な面で物語り歌の効果を発展させるために、マルシュナーは様々な手法を柔軟に試みていた。

歌曲においては、様々な詩人の作品を取り上げるとともに、ドイツ・ロマン派の多面的な思潮が豊かに反映されている、物語り歌の多様な題材を満遍なく選択しており、このこともまた、マルシュナーがこの時代の多様性を映し出している姿を浮かび上がらせている。

マルシュナーは悲劇や喜劇といったジャンルの違い、プロフェッショナルやアマチュアといった演奏者の違い、詩の作者や、陰鬱さと陽気さといった題材の違いにもこだわらず、当時の市民の趣味、流行を把握し、その需要に柔軟に応じて作品を提供していた。その姿は、従来のロマン派研究において支配的な判断基準に照らされて、これまで否定的に捉えられてきた。しかし、「単純に、食卓に食事を置くための手段」(Palmer 2001 Online)として、こだわりのなさを指摘された彼の多くの歌曲作品や、「芸術的な興味が求めるより、多くの順応を大事にした」(Lippert 1989, 7)と評されていた彼の姿勢は、そのような固定観念に囚われるべきものではない。超人的な技巧や、夢想的な内的世界への没頭に至るのではなく、市民のための娯楽性と芸術性を彼は両立させていたのである。

オペラと歌曲における物語り歌という視点から見えたのは、19世紀前半のドイツが「物語る

時代」であったということである。それはドイツ語の「ロマン派 Romantik」という名称の由来である古フランス語の「romanz」が、民衆語であるロマンス語で書かれた物語を意味することにも通じている。

18世紀末から外国の文学が翻訳されドイツの市民社会にもたらされると、とりわけウォルター・スコットの歴史小説やバイロン卿の怪奇小説などのイギリス文学は、ドイツ文学に大きな影響を与えた。その影響は音楽にも及び、マルシュナーもまたこれらの文学作品を原作としたオペラを創作した作曲家の一人となった。無論、E. T. A. ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1882) やフーケ Friedrich la Motte Fouqué (1777-1843)、グリム兄弟らドイツ人作家の作品に代表される、19世紀のドイツ文学におけるロマン派も、音楽を始めとする諸芸術分野の発展へと続いていったことは議論を俟たない。

そのような時代にあつて、物語り歌とはオペラと歌曲の中で、過去、現在そして未来を物語っていた。その数分間の箱庭の世界に描き出されていたのは、当時の人々が憧れを抱いた、中世の世界や遠い異国であり、彼らが探求した民族のルーツとなる伝承や、その中に現れる超自然的な存在であり、彼らが生きる市民社会の中の慣習や社会的な出来事であり、愛憎入り混じった恋愛感情のように、理性という古典的規範の埒外に置かれた人間の強い感情である。それはまさに、19世紀前半のドイツの多面的な在り様、そのものであった。

つまり、物語り歌とはドイツ・ロマン派そのものであり、その概念を通じて、ドイツにおいて独自の発展を遂げていった、二つの分野の歴史が重なっている。外へと広がり、規模を拡大していった19世紀前半のドイツ・オペラ史と、そして対照的に内側へと、つまり、家庭音楽が普及した市民層へと方向づけられた、同時期のドイツ歌曲史である。一見すると全く別の理想を求めているかのような、これら二つの歴史が交わる場所で、マルシュナーは、ドイツ・ロマン派という時代が求めた「ここではないどこか」という非現実の世界を、「物語る」という行為そのものによって生き生きと映し出す、「物語る」作曲家だったのである。

同様にして、本論文の序文でその名を挙げた E. T. A. ホフマンを始めとする、マルシュナーの同時代人の研究にも広げていくことが可能になるだろう。彼らの作品を物語り歌という視点から再考することで、これまで顧慮されなかった作曲家の一面を明らかにし、彼らの作品がいかにしてドイツ・ロマン派の思潮を反映していたかを、新たな角度から解明することができるのである。

参考文献

※マルシュナーの楽譜資料については、出版年が「ca.」で表記されているものが少なくないが、本参考文献表では「ca.」は考慮せず扱うこととする（ca. 1840→1840年出版として扱う）。

- anon. 1810. „*Das Waisenhaus, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl*. Klavier-Auszug. – Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Rthlr.),“ *Allgemeine musikalische Zeitung*. XII, No. 51. p. 814. https://archive.org/details/bub_gb_0t0qAAAAYAAJ/page/n451/mode/2up (2022年1月5日閲覧)
- anon. 1818. „1. *Der Graf von Habsburg. Ballade von Schiller, in Musik gesetzt -- von Andreas Romberg*. Op. 43. 5tes Gesangstück. Bonn und Cöln, bey Simrock. Instrument-Stimmen. (Pr. 4 Fr. 50 C.s.) 2. *Dasselbe. Klavierauszug*. (Pr. 5 Fr. 50 C.s.),“ *Allgemeine musikalische Zeitung*. XX, No. 19. p. 354f. https://archive.org/details/bub_gb_vN0qAAAAYAAJ/page/n199/mode/2up (2022年1月5日閲覧)
- anon. 1835. “H. Marschner, Ostertage, 6 Geb., op. 86. Pr. 2/3 Rthlr. Elberfeld, Betzhold,“ *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 2, Bd. 2. p. 93.
- anon. 2019. „Wohlbrück, Wilhelm August,“ *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*. hrsg. v. Prof. Dr. Gerhard Allroggen. Digitale Edition. <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A0007E5.html> (2022年1月6日閲覧)
- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press.
- Amthor, Eduard. 1841. *Klänge aus Osten: enthaltend neun Makamen des Hamadani, zwei kleinere Episoden aus dem Schahname des Firdausi, Gedichte, Sentenzen, Sprüchwörter, aus dem Arabischen und Persischen*. Leipzig: Wilhelm Engelmann. https://www.nli.org.il/he/books/NNL_ALEPH002838066/NLI (2022年1月6日閲覧)
- Angermüller, Rudolph. 1976. „Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts,“ *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. p. 131-159.
- Aristoteles. ca. 335 B.C. *Die Poetik*. [三浦洋訳 2019 『詩学』 東京：光文社]
- Aschauer, Michael. 2017. “Ausgewählte Balladen von Joseph Netzer (1808-1864): *Erlkönig* und *Loreley* in dichterischen und musikalischen Neuschöpfungen,“ *Die vokale Ballade im 19. Jahrhundert*. hrsg. v. Andrea Harrandt. Wien: Hollitzer. p. 87- 107.

- Behrendt, Allmuth. 1989. “Der Opernkomponist und –kapellmeister Heinrich Marschner. Untersuchungen zu Entwicklungs- und Schaffenbedingugen unter besonderer Berücksichtigung seines Schrifttums,“ Diss. Leipzig.
- . 1995. „„Interessieren Euer Wohlgeboren diese Notizen...“ Briefe Heinrich Marschners aus dem Jahre 1840,“ *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. hrsg. v. Brigitta Weber. Hannover: Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH. p. 84-117.
- Behrendt, Allmuth / Vogt, Matthias Theodor (hrsg. v.). 1998. *Heinrich August Marschner: Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Blackert, Georg. 1848. *Grundzüge der deutschen Metrik*. Oldenburg: Gerhard Stalling.
- Bodenstedt, Friedrich. n.d. „Hafis,“ *Tausend und Ein Tag im Orient*. Zwölftes Kapitel. <https://www.projekt-gutenberg.org/bodenst/1001tag/vol02chap012.html> (2022 年 1 月 6 日 閲覧)
- . 1867. *Gesammelte Schriften. Gesamt-Ausgabe in zwölf Bänden*. Bd. 9. Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei (R. v. Decker). https://archive.org/details/bub_gb_1WqtZItX9_wC/page/n137/mode/1up(2022 年 1 月 6 日 閲覧)
- Borsche, Annemarie. 1959. "Ellissen, Adolf, " *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 4. 458f. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118688790.html#ndbcontent>
- Breig, Werner. 1982. “Das ‘verdichtete Bild des ganzen Dramas‘. Die Ursprünge von Wagners Holländer-Musik und die Senta-Ballade,“ *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*. p. 162- 178.
- Dahlhaus, Carl. 1985. *Richard Wagners Musikdramen*. Zürich: Orell Füssli Verlag. [ダールハウス、カール 1995 『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』 好村富士彦、小田智敏（訳） 東京：音楽之友社]
- Engel, Frauke. 1995. „Er bestellte sofort drei Dosen Marschner,“ *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. prinzenstraße Heft 5. pp. 152-157. Hannover: Niedersächsische Staatstheater, Theatermuseum und -archiv.
- Fahrholz, Merle. 2011. “ ‘Ein unglücklich Doppelpwesen’: Heinrich August Marschners *Hans Heiling* in der Debatte zur deutschen Oper,“ *Studia Musicologica*. 52(1-4): 323-339.
- . 2015. “‘Heinrich August Marschners *Der Templer und die Jüdin* im Kontext der Entwicklung der deutschen Oper.” Ph. D. diss. Universität Zürich.
- Fischer, Georg. 1899. *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*. Hannover, Leipzig:

Hahnsche Buchhandlung.

———. 1918. *Marschner=Erinnerungen*. Hannover, Leipzig: Hahnsche Buchhandlung.

Fleischer, Heinrich Leberecht. 1841. „Klänge aus Osten,“ *Literaturblatt des Orients. Berichte, Studien und Kritiken für jüdische Geschichte und Literatur*. No. 31 (31. Juli. 1841). p. 470-475. Leipzig: Fritzsche. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2366070> (2021年9月21日閲覧)

Frank, Horst Joachim. 1993. *Wie interpretiere ich ein Gedicht?* 2. Auflage. Tübingen, Basel: Franke.

Frobenius, Wolf. Eggebrecht, Hans Heinrich (hrsg. v.). 1987. „Ballade,“ *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Bd. 1. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Gier, Albert. 1998. *Das Libretto*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gleim, Johann Wilhelm Ludwig. 1756. *Romanzen*. [hrsg. v. Michael Holzinger. 2013. *Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte*. Berliner Ausgabe. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform] <http://www.zeno.org/Literatur/M/Gleim,+Johann+Wilhelm+Ludwig/Gedichte/Romanzen/Nachricht> (2021年2月14日閲覧)

Goethe, Johann Wolfgang. n. d. „»Ballade«. Betrachtung und Auslegung,“ [*Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Band 17. p. 1960ff.]

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/%C2%BBBallade%C2%AB.+Betrachtung+und+Auslegung> (2021年12月29日閲覧)

Gstrein, Rainer. 1987. „Romanze,“ *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht. Bd. 5. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

———. 1994. „Romanze,“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. 8: 527-530.

Hand, Ferdinand. 1847. „Ballade,“ *Aesthetik der Tonkunst*. Bd.2: 542-547. 2. Ausgabe. Leipzig: Eduard Eisenach.

Harrandt, Andrea (hrsg. v.). 2017. *Die vokale Ballade im 19. Jahrhundert*. Wien: Hollitzer.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1835-1838. *Vorlesungen über die Ästhetik*. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (2020年7月13日閲覧)

広瀬大介 2013 「マルシュナー 歌劇『ハンス・ハイリング』より ゲルトルトのモノローグ」『新日本フィルハーモニー交響楽団 2013年11月演奏会プログラム』: 13.

Hirschberg, Leopold. 1911. „Heinrich Marschners Balladen,“ *Die Musik*. Jg. XI: 269-84, 350-64.

———. 1912. „Heinrich Marschners Chöre,“ *Neue Musikzeitung*. Nr. 33. pp. 136-139, 193-195, 361f,

480f.

Hughes, Derek. 1998. "Wie die Hans Heilings': Weber, Marschner, and Thomas Mann's Doktor Faustus," *Cambridge opera journal*. 10, no.2: 179-204.

石井不二雄 1970 『歌曲大全集 (V)』の歌詞対訳、Deutsche Grammophon, F00G 29113-5。

Istel, Edgar (hrsg. v.). 1910. „Aus Heinrich Marschners produktivster Zeit. Briefe des Komponisten und seines Dichters E. Devrient,“ *Süddeutsche Monatshefte*. 7: 774-820.

—— (hrsg. v.). 1911. „Ungedruckte Briefe Marschners an seine Gattin Marianne,“ *Die Musik*. XI. 6: 2. Dezemberheft.

—— (hrsg. v.). 1914. „Zehn ungedruckte Briefe Marschners und E. Devrients (1833-59),“ *Der Merker*. 5. Jahrgang, 1. Aprilheft. pp. 241-247, 325-330, 408-412.

Jeitteles, Ignaz. 1835. „Ballade,“ *Aesthetisches Lexikon*. 1ster Band. p. 77-78. Wien: Carl Gerold.

——. 1837. „Romanze,“ *Aesthetisches Lexikon*. 2ter Band. p. 271. Wien: Carl Gerold.

Johnson, Graham/ Sams, Eric. 2001. „Ballad. II. The 19th- and 20th-century art form. 1. German songs,“ *Grove Music Online*. [updated and revised 25 July 2013.] <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879> (2020年8月15日閲覧)

Kastein, Josef. 1934. „Minne und Martyrium,“ *Süsskind von Trimberg*. Jerusalem: The Palestine Publishing Company. <https://www.projekt-gutenberg.org/kastein/trimberg/chap003.html> (2022年1月6日閲覧)

Keldany-Mohr, 1977. „Unterhaltungsmusik“ als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Kirnberger, Johann Philipp. *Gesänge am Clavier*. Berlin u. Leipzig: George Jacob Decker, 1780. pp. 18-21. https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/148948/1?tx_dlf%5Bpagegrid%5D=1&cHash=b4db56391c1bb332830d76c2e3d08615 (2023年3月23日閲覧)

Klitzsch, Emanuel. 1851. "H. Marschner, Op. 154. Sechs Gesänge und Lieder für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.—Magdeburg, Heinrichshofen. 2 Hefte, à 15 Sgr.," *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 18, Bd. 34. pp. 234f.

Koch, Heinrich Christoph. 1802. "Ballade," *Musikalisches Lexikon*. Sp.212-213. Frankfurt am Main: August Hermann dem Jüngern.

——. 1802. "Romanze," *Musikalisches Lexikon*. Sp.1271. Frankfurt am Main: August Hermann dem Jüngern.

- Köhler, Volkmar. 1955. *Heinrich Marschners Bühnenwerke und Verzeichnis der bis zu Marschners Tod 1861 im Druck erschienenen Werke des Komponisten*. Ph. D. Diss. Göttingen.
- . 1971. „Rezitativ, Szene und Melodram in Heinrich Marschners Opern,“ *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. hrsg. v. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx u.a. Kassel: Bärenreiter. p. 461- 463.
- . 1994. 「マルシュナー、ハインリヒ・アウグスト」 吉成順（訳） 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第 17 巻: 490-492。
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius. *Zerstreute Compositionen*. Copenhagen: S. Sönnichsen, n.d. pp. 64-92. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP508759-PMLP824596-Zerstreute_Compositionen_f%C3%BCr_Gesang_Kunzen_Friedrich_btv1b90819495.pdf (2023 年 3 月 23 日閲覧)
- Kürschner, Joseph (hrsg. v.). 1879. „Aus Eduard Devrient’s Nachlaß. Briefe von Heinrich Marschner an Eduard Devrient,“ *Deutsche Rundschau*. XIX. Mai: 87-106.
- Lippert, Thomas. 1989. *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Marschner, Heinrich August. 1828. „1) L'incanto degli occhi; il traditor deluso; il modo di prender moglie. Drei Gedichte von Metastasio. In Musik gesetzt für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte-von Fr. Schubert. 83s Werk. Wien bei Haslinger,“ *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*. 5ter Jahrgang. pp. 90-91.
- Mende, Jan. 2007. „Der Begriff Biedermeier,“ *Berliner Leben im Biedermeier*. Stiftung Stadtmuseum Berlin (hrsg.). Berlin: Druckhaus Berlin-Mitte. p. 53f.
- Meyer, Joseph. 1907. „Kalisch,“ *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6. Auflage. Bd. 10. Leipzig: Bibliographisches Institut. p. 473. <http://www.zeno.org/nid/20006857752> (2021 年 9 月 29 日閲覧)
- Millington, Barry. 1996. „Der fliegende Holländer,“ *The new Grove book of operas*. Stanley Sadie (hrsg.). [ミリントン、バリー 2006 「《さまよえるオランダ人》」 『新グローヴオペラ事典』スタンリー・セイディ編 中矢一義、土田英三郎（監修） 東京：白水社 p. 293-297.]
- Münzer, Georg. 1901. *Heinrich Marschner. Berühmte Musiker*. Bd. 7. Berlin: Harmonie.
- . 1904. “Marschneriana. Vergessenes und Halbvergessenes über Marschners Werke. Das Dämonische in der Oper,“ *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 71. pp. 243- 245. 259-261.
- Neumann, William. 1854. *Die Componisten der neueren Zeit Marschner*. Teil 15. Cassel: Ernst Balde.

- Nieder, Christoph. 1989. *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“: das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzersche Verlagsbuchhandlung.
- Palmer, Allen Dean. 1980. „Heinrich August Marschner (1795-1861) his life and stage works.“ Ph. D. diss. University of California, Los Angeles.
- . 2001. „Marschner, Heinrich August,“ *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17858> (2021年12月29日閲覧)
- Pospíšil, Milan. 1998. „Marschners Opernballaden (*Der Vampyr*, *Hans Heinling*)“, *Heinrich August Marschner: Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*. hrsg. v. Behrendt, Allmuth/ Vogt, Matthias Theodor. 67-72. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Ruhnke, Martin. 1976. „Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840,“ *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. p. 75-97.
- Sage, Jack/ Friedmann, Susana/ Hickman, Roger. 2001. „Romance,“ *New Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23725> (2021年1月26日閲覧)
- Sauer, Florian. 1994. „Ballade,“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. 1: 1138-47.
- Schering, Arnold. 1911. „b. Das weltliche Oratorium,“ *Geschichte des Oratoriums*. hrsg. v. Hermann Kretzschmar. *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*. Band. 3: p. 488-513. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://archive.org/details/geschichtedesora00sche/page/488/mode/2up> (2023年4月14日閲覧)
- Schilling, Gustav. 1838. „Romanze,“ *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 6ter Band. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler.
- . 1840. „Ballade,“ *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 1ter Band. p. 413. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler.
- Schnitzler, Günther. 2010. „Zu Goethes Liedästhetik,“ *Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk*. hrsg. v. Hee-Ju Kim unter redaktioneller Mitarbeit von Sebastian Kaufmann. Heidelberg: Winter Verlag. p. 57-76
- Schumann, Robert. 1854. „Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componiert von Heinrich Marschner. Werk 90.,“ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag. Bd. II. p. 135f. Digitale Volltext-Ausgabe bei Wikisource. [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker_Bd.2_\(1854\).pdf/135&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker_Bd.2_(1854).pdf/135&oldid=-) (2021

年 10 月 25 日 閲 覧)

- . 1854. „Drittes Abonnementconcert den 22. October,“ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 4. Leipzig: Georg Wigand's Verlag. pp. 73-75. [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AGesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker_Bd.4_\(1854\).pdf&page=73](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AGesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker_Bd.4_(1854).pdf&page=73) (2021 年 10 月 25 日 閲 覧)
- Sedivý, Dominik. 2017. “Balladenkompositionen von unbeachteten österreichischen und süddeutschen Komponisten der Biedermeierzeit,“ *Die vokale Ballade im 19. Jahrhundert*. hrsg. v. Andrea Harrandt. Wien: Hollitzer. p. 109-131.
- Stollberg, Arne. 2003. „Heinrich A. Marschners >>Der Vampyr<<. Eine romantische Oper im Spannungsfeld zwischen Mode und Mythos,“ *Draculas Wiederkehr*. hrsg. v. Thomas Le Blanc, Clemens Ruthner, Bettina Twrsnick. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar e. V. p. 148-179.
- Streitenberg, Verena. 1995. „Liebe für die Dame und Politik für den Herrn,“ *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. prinzenstraße Heft 5. pp. 118-129. Hannover: Niedersächsische Staatstheater, Theatermuseum und -archiv.
- . 1998. „Die Männerchöre Heinrich August Marschners im ästhetischen Kontext ihrer Entstehungszeit,“ *Heinrich August Marschner: Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*. hrsg. v. Behrendt, Almuth/ Vogt, Matthias Theodor. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. p. 91-95.
- . 1998. „Bibliographische Hinweise,“ *Heinrich August Marschner: Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium*. hrsg. v. Behrendt, Almuth/ Vogt, Matthias Theodor. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. p. 220-221.
- Sulzer, Johann George. 1794. „Romanze,“ *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung.
- 玉川裕子 1991 「ビーダーマイアー期における「市民」と音楽」 『ドイツ市民文化の光と影』 日本ドイツ学会編 p. 105-141 東京：成文堂。
- Wagner, Richard. 1911. „Zweiter Teil: 1842-1850,“ *Mein Leben von Richard Wagner*. Bd. 1. München: Bruckmann. A-G. p. 347. <https://archive.org/details/meinleben02wagngoog/page/346/mode/2up> (2023 年 4 月 14 日 閲 覧)
- . 1912. „Eine Mitteilung an meine Freunde,“ *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Aufl. 6., Bd. 4. Leipzig: Breitkopf& Härtel. p. 252. https://archive.org/details/3355805_4/page

/252/mode/2up?view=theater (2023年4月14日閲覧)

ヴァーグナー、リヒャルト 1986 「第2部 1842-1850年」『ヴァーグナー わが生涯』 山田ゆり (訳) p. 343 東京：勁草書房 [„Zweiter Teil: 1842-1850,“ *Mein Leben*. München: Paul List Verlag, 1963]。

Waidelich, Till Gerrit (hrsg. v.). 1996. *Von der Lucretia zum Vampyr: Neue Quellen zu Marschner. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia; Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828; Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken*. Tutzing: Hans Schneider.

———. 2001. ““Der Componist [...] dankte stumm mit abwehrender, beschneidner Handbewegung” – Weitere Dokumente zu Marschners Eigenpropaganda und seinem Kampf gegen den Vorwurf des Epigontums,“ *Musik und Szene*. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag.

———. 2004. “Marschner, Heinrich August,“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. 11: Sp. 1136-1147.

Warrack, John. 1993. 「オペラ IV. ドイツとオーストリア 4. ロマン派オペラ」 吉田泰輔 (訳) 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第3巻: 510-514。

渡辺護 2010 『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社。

Weber, Brigitta (hrsg.). 1995. „Verzeichnis der Opern-Premieren in der Dienstzeit von Heinrich Marschner“, *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover*. p.64-66.

Weber, Max Maria von. 1864. *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*. Leipzig: Ernst Keil.

吉田寛 2013 『民謡の発見と〈ドイツ〉の変貌 十八世紀』 東京：青弓社。

——— 2015 『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉 十九世紀』 東京：青弓社。

由上溪子 2013 「マルシュナーのオペラ《ハンス・ハイリンク》に関する研究」 平成24年度武蔵野音楽大学修士学位論文。

参考台本

Devrient, Eduard. 1827. *Hans Heiling/ romantische Oper in drei Akten,/ nebst einem/ Vorspiele./ Nach deutschböhmischen Volkssagen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://www.loc.gov/item/2010659730/> (2022年1月6日閲覧)

———. 1847. *Hans Heiling/ romantische Oper in drei Akten,/ nebst einem/ Vorspiele*. München: Franz.

<https://opacplus.bsb-muenchen.de/Vta2/bsb10577496/>

bsb:BV021640712?page=3 (2022年1月6日閲覧)

———. 1895. *Hans Heiling/ romantische Oper in drei Aufzügen/ und einem Vorspiel*. hrsg. v. Carl Friedrich Wittmann. Leipzig: Reclam.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Devrient,+Philipp+Eduard/Libretto/Hans+Heiling> (2022年1月6日閲覧)

Hell, Theodor. n.d. *Gesänge und Chöre zu Ali-Baba oder Die vierzig Räuber. Schauspiel mit Gesang und Tanz in drei Akten*. n.p. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.15373.0/?sp=3> (2021年12月21日閲覧)

Hoffmann, François Benoît. 1808. *Alle fürchten sich. Eine komische Operette in einem Aufzuge. Nach dem Französischen des Herrn Hoffmann, von Castelli*. Wien: Johann Baptist Wallishauser.

<https://www.loc.gov/item/2010660944/> (2022年3月14日閲覧)

———. ca. 1810. *Arien und Gesänge aus der komischen Oper: Das Stelldichein, oder: Alle fürchten sich. In einem Aufzuge*. Berlin: s.l. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00054319?page=,1> (2022年3月14日閲覧)

Kind, Johann Friedrich. 1822. *Der Freyschütze: romantische Oper in drey Aufzügen*. München:

Hübschmann. p. 15. [https://books.google.co.jp/books?id=7grkV-](https://books.google.co.jp/books?id=7grkV-78h3IC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

[78h3IC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.jp/books?id=7grkV-78h3IC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (2022年1月6日閲覧)

Kotzebue, August von. 1816¹. „Der Kiffhauer Berg,“ *Opern-Almanach für das Jahr 1817*. 2. Jahrg.

Leipzig: Paul Gotthelf Kummer. p. 59-106. <https://archive.org/details/opernalmanachf00kotch/page/n244/mode/1up>

(2021年11月30日閲覧)

Lortzing, Albert. 1845. *Undine: romantische Zauberoper in vier Aufzügen*. Leipzig:

Breitkopf & Härtel. p. 22-23. [https://books.google.co.jp/books?id=-](https://books.google.co.jp/books?id=-sx2wX305IoC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

[sx2wX305IoC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.jp/books?id=-sx2wX305IoC&printsec=frontcover&hl=ja&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (2022年1月6日閲覧)

Reinick, Robert. 1844. *Lieder*. Berlin: Reimarus. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/title](https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV008516623)

[/BV008516623](https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV008516623) (2022年1月8日閲覧)

¹ 題名の記載とは異なり、1816年に出版されている (Palmer 1980, 15)。

Wagner, Richard. ca. 1843. *Der fliegende Holländer*. Dresden: C. F. Meser. p. 17f.

Wohlbrück Wilhelm August. n.d. *Heinrich Marschner: Der Vampyr. Dichtung von Wilhelm August Wohlbrück*. Leipzig: Reclam. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Wohlbr%C3%BCck,+Wilhelm+August/Libretto/Der+Vampyr/3.+Akt/2.+Auftritt> (2022年1月7日閲覧)

参考楽譜

André, Johann. 1775. *Lenore*. Offenbach am Mayn: I. André. https://imslp.simssa.ca/files/imgnks/using/2/24/IMSLP599747-PMLP964741-johann_andre_Lenore_55351_BEms.pdf (2020年12月6日閲覧)

Auber, Daniel François. *Fra Diavolo oder Das Gasthaus in Terracina*. Leipzig: Schott's Söhne, ca. 1830. https://s9.imslp.org/files/imgnks/using/b/b6/IMSLP71482-PMLP27810-Auber_Fra_Diavolo_VS1.pdf (2022年1月9日閲覧)

Boieldieu, François Adrien. *Die weisse Dame (La Dame Blanche). Komische Oper von A. Boieldieu*. Klavierauszug. revidiert. v. Gustav Kogel. Leipzig: C. F. Peters, ca. 1890. https://s9.imslp.org/files/imgnks/using/1/1d/IMSLP92127-PMLP33729-Boieldieu_-_Die_wei%C3%9F_e_Dame_VSde_BYU.pdf (2022年1月9日閲覧)

Hiller, Johann Adam. n.d. *Die Jagd. Komische Oper in drei Acten*. hrsg. v. Richard Kleinmichel. Wien, Leipzig: Universal-Edition. https://ks4.imslp.net/files/imgnks/using/8/80/IMSLP600879-PMLP453315-hiller_die_jagd_vocal_score_422867381.pdf (2021年2月16日閲覧)

Loewe, Carl. 1899. „Der Mutter Geist,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band III. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. pp.10-20. https://s9.imslp.org/files/imgnks/using/c/cc/IMSLP121458-PMLP243211-Loewe_Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_3_02_Der_Mutter_Geist_Op_8_No_2_scan.pdf (2020年12月20日閲覧)

———. 1900. „Karl der Große und Wittekind,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band IV. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. pp. 2-13. https://s9.imslp.org/files/imgnks/using/4/49/IMSLP385781-PMLP623722-Loewe_Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_4_01_Op_65_No_3_scan.pdf (2020年12月8日閲覧)

- . 1900. „Die Glocken zu Speier,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band IV. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. p. 31-34. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP385952-PMLP185099-Loewe_Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_4_05_Op_67_No_2_scan.pdf (2020年12月9日閲覧)
- . 1900. „Schwalbenmärchen,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band IX. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. pp. 122-127. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP367842-PMLP594043-Loewe_Carl-Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_9_14_Op_68_No_1_scan.pdf (2020年12月31日閲覧)
- . 1900. „Der Edelfalk,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band IX. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. p. 128-133. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP367843-PMLP594043-Loewe_Carl-Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_9_15_Op_68_No_2_scan.pdf (2020年12月31日閲覧)
- . 1900. „Der Blumen Rache,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band IX. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. p. 134-145. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP367844-PMLP594043-Loewe_Carl-Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_9_16_Op_68_No_3_scan.pdf (2020年12月31日閲覧)
- . 1900. „Goldschmieds Töchterlein,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band X. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. p.6-15. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP345067-SIBLEY1802.8738.7cba-39087012054468score.pdf> (2020年12月20日閲覧)
- . 1900. „Abschied,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*. hrsg. v. Runze, Max. Band X. Leipzig, Brüssel, London, New York: Breitkopf & Härtel. pp.77-81. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP65095-PMLP132420-Teil_B.PDF (2020年12月14日閲覧)
- . 1900. „Das vergessene Lied,“ *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge*

für eine Singstimme. hrsg. v. Runze, Max. Band X. Leipzig, Brüssel, London, New York:

Breitkopf & Härtel. pp.111-115. <https://s9.imslp.org/files/imgnks/usimg/3/34/>

IMSLP65617-PMLP132420-Loewe_Werke_Breitkopf_Band_10_scan.pdf (2020年12月14日閲覧)

Lortzing, Albert. *Undine. Romantische Zauberoper in vier Aufzügen*. hrsg. F. L. Schubert. Leipzig:

Breitkopf & Härtel. n.d. p. 134-137. <https://s9.imslp.org/files/imgnks/usimg/7/7b>

/IMSLP610695-PMLP53023-ALortzing_Undine_vocal-score_first-edition.pdf

Marschner, Heinrich. *Lyra. Ein Liederkranz von Theod. Körner, Th. Hell, Voß und L. Brachmann am Pianoforte zu singen*. op. 8. Leipzig: C. F. Peters, n.d. a

———. *Sechs Wanderlieder von W. Marsano mit Begleitung des Pianoforte*. op. 35. Leipzig: Hofmeister, n.d. b

———. *Ernst und Scherz. Drey Lieder aus den Liedern eines reisenden Waldhornisten von W. Müller und Arie aus der Oper: der Kyiffhäuserberg für eine Baß- oder Barytonstimme mit Pianofortebegleitung*. op. 63. 2 Hefte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. c

———. *Sechs Gesänge von Wilhelm Müller für eine Bariton-Stimme mit Pianoforte-Begleitung*. op. 68. Leipzig: Fr. Kistner, n.d. d

———. *Hans Heiling : Romantische Oper in drei Akten nebst einem Vorspiel*. op. 80. In Partitur hrsg. v. Gustav F. Kogel. Leipzig: C. F. Peters, n.d. e

———. *Hans Heiling. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten*. op. 80. hrsg. v. Gustav F. Kogel. Leipzig: Friedrich Hofmeister, n.d. f

———. *Hans Heiling*. op. 80. Klavierauszug von Gustav F. Kogel. Leipzig: Peters, n.d. g

———. *Bilder des Orients von H. Stieglitz für eine Singstimme mit Begleitung des Piano Forte*. op. 90. 2Hefte. Berlin: Bote & Bock, n.d. h

———. *Hebrew Melodies. Israelische Gesänge von Lord Byron. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 100. Berlin: T. Trautwein, n.d. i

———. *Lieder und Gesänge für eine Bass-Stimme*. op. 128. Hannover: Adolph Nagel, n.d. j

———. *Kaiser Adolph von Nassau*. op. 130. fragliches Autograph. n.d. k [um 1844]. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/92349/1> (2022年3月30日閲覧)

———. *Bilder des Orients von H. Stieglitz für eine Singstimme mit Begleitung des Piano Forte*. op. 140. 2 Hefte. Leipzig: Fr. Kistner, n.d. l

- . *Vier Gesänge für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 160. Leipzig: Hofmeister, n.d. m
- . *Sechs Lieder von Carl Siebel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 189. 2 Hefte. Winterthur: J. Rieter-Biedermann, Leipzig: Hofmeister, n.d. n
- . *Melodien zu Ludwig Pfau's Liedern am Pianoforte zu singen*. op. 192. Autograph, n.d. o
- . *Zwölf Lieder mit Begleitung der Guitarre*. op. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1814.
- . *Der Sänger. Romanze von Fr. Gleich, mit Begleitung des Pianoforte*. op. 7. Leipzig: Friedr. Hofmeister, ca. 1816.
- . *Deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 30. Halberstadt: C. Brüggemann, 1820.
- . *Ali Baba oder Die 40 Räuber*. Handschrift. 1823. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/106102/1> (2022 年 1 月 6 日 閱覽)
- . *Polyhymnia. Ein Taschenbuch für Privatbühnen und Freunde des Gesanges*. 1ter Jahrgang. Leipzig: C. H. F. Hartmann, 1829.
- . *Sechs deutsche Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 47. Leipzig: Hofmeister, ca. 1830.
- . *Sechs Lieder für vier Männerstimmen*. op. 66. Leipzig: Kistner, 1831.
- . *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 82. Hannover: Adolph Nagel, 1834a.
- . *Der Kiffhäuser Berg. Romantische Oper in einem Acte von A. von Kotzebue. Clavier-Auszug vom Componisten*. op. 89. Hamburg: A. Cranz, 1834b.
- . *Vier Lieder von R. Reinick für Sopran oder Tenor*. op. 101. Hannover: Adolph Nagel, 1834c.
- . *Auswahl von Gesaengen mit Clavier oder Guitare Begleitung. Freibeuter. Text von Goethe*. WoO. Mainz, Antwerpen: B. Schott's Söhnen, 1837.
- . *Vier Lieder von R. Reinick für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 101. Hannover: Hofmeister, ca.1840.
- . *Vier Lieder von R. Reinick für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. op. 102. Leipzig: Hofmeister, 1840.
- . *Klänge aus Osten. Ouverture und Gesänge (zur Aufführung in Concerten)*. op. 109. Leipzig: Hofmeister, 1841.

- . *Tafelgesänge für Männerstimmen. Humoresken. Komische Lieder im Volkston von Fr. Rückert.* op. 112. Leipzig: Fr. Hofmeister, 1842a.
- . *Frühlingsliebe von Fr. Rückert. Sieben Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte.* Heft 2. op. 113. Hannover: Nagel, 1842b.
- . *Drei Gesänge für eine Bariton- oder Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.* op. 116. Leipzig: Fr. Kistner, 1842c.
- . „Diebstahl,“ „Zum Liebchen,“ *Orpheon. Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer.* Bd. 1. hrsg. v. Thomas Täglichsbeck. Stuttgart: Karl Göpel, 1842d.
- . „Der verliebte Maikäfer,“ „Blauer Montag,“ *Orpheon. Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer.* Bd. 2. hrsg. v. Thomas Täglichsbeck. Stuttgart: Karl Göpel, 1844a.
- . „Kuriose Geschichte,“ *Orpheon. Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer.* Bd. 3. hrsg. v. Thomas Täglichsbeck. Stuttgart: Karl Göpel, 1844b.
- . *Kaiser Adolph von Nassau: Grosse Oper in 4 Acten von Heribert Rau. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten.* op. 130. Hannover: C. Bachmann Hofmusikalienhandler, 1845.
- . „Kirmes,“ „Deine Augen,“ „Sehnsucht,“ *Orpheon. Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer.* Bd. 7. hrsg. v. Thomas Täglichsbeck. Stuttgart: Karl Göpel, 1849.
- . *Caledon. H. Motherwell's Lieder übersetzt von H. J. Heinze für Sopran oder Tenor und Piano.* op. 125. Hannover: Hofmusikalienhandlung von C. Bachmann, ca. 1850.
- . *Der Gefangene nach dem Russischen des Schkowsky für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* op. 141. Leipzig: Kistner, 1850.
- . *6 Gesänge und Lieder für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.* op. 154. Magdeburg: Heinrichshofen, ca. 1850.
- . „Der Soldat,“ „Ständchen,“ *Orpheon. Album für Gesang mit Pianoforte in Original-Compositionen der berühmtesten deutschen Tonsetzer.* Bd. 8. hrsg. v. Thomas Täglichsbeck. Stuttgart: Karl Göpel, 1852.
- . *Friedrich Bodenstedts Lieder für eine Sopran od. Tenorstimme am Piano zu singen.* op. 163.

Berlin: Bote & Bock, 1853a.

- . *Epiphaniastag von Göthe. Humoreske für eine Tenor-, eine Bariton- u. eine Baß-Stimme mit Begleitung des Pianoforte ad libitum.* op. 166. Leipzig: Bartholf Senff, 1853b.
- . *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* op. 73. Leipzig: C. A. Klemm, 1856a.
- . *Orientalischer Liederschatz von Friedrich Bodenstedt am Piano zu singen.* op. 169. 2 Hefte. Hamburg: Joh. Aug. Böhme, Aug. Cranz, 1856b.
- . *Burgfräulein. Grosse Gesangscene für's Concert von Jul. von Rodenberg componirt für eine Altstimme.* op. 171. Hamburg: Joh. Aug. Böhme, 1856c.
- . *Drei Lieder von Emanuel Geibel am Pianoforte zu singen.* op. 177. Wien: Gustav Lewy, 1856d.
- . „Lied der walisischen Feen,“ „Die Lerche,“ „Ach, in der Nacht,“ WoO. [Rodenberg, Julius. 1858. *Ein Herbst in Wales. Land und Leute, Märchen und Lieder.* Hannover: Carl Rümpler.] https://archive.org/details/bub_gb_nYIWAAAAYAAJ/page/n349/mode/2up (2022 年 1 月 7 日 閱覽)
- . *Drei humoristische Gesänge für eine Sing-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.* op. 180. Wien: F. Clöggel, Kunst- u. Musikalienhandlung, 1859.
- . *Ein Liederheft vom Rhein von Carl Siebel am Pianoforte zu singen.* op. 186. Leipzig: C. F. Peters, 1860a.
- . *Drei komische Gesänge für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* op. 190. Winterthur: J. Rieter-Biedermann, Leipzig: Fr. Hofmeister, 1860b.
- . *Drei Gesänge für 2 Tenor- und 2 Baßstimmen.* op. 194. Leipzig: C. F. W. Siegel, ca. 1862.
- . *6 Gesänge für zwei Tenor- & zwei Baßstimmen.* op. 195. 2 Hefte. Mainz: B. Schott's Söhnen, 1862.
- . *Lieder und Gesänge für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Piano-Forte.* op.128. Hannover: Adolph Nagel, 1869.
- . *Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen Quartett u. Chor.* op. 152. Leipzig: Bartholf Senff, ca. 1875a.
- . *Der fahrende Schüler. 6 Lieder aus dem Wanderbuch von Julius von Rodenberg. Für eine tiefe Stimme am Pianoforte zu singen.* op. 168. Leipzig: Aug. Cranz. Brüssel: A. Cranz. London: Cranz & Co, ca. 1875b.

- . *Fünf Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte*. op. 188. Leipzig: J. Rieter-Biedermann, ca. 1895.
- . *Balladen von Heinrich Marschner*. hrsg. v. Leopold Hirschberg. 2 Bde. Hildburghausen: Gadow, 1912.
- . *Der Vampyr*. hrsg. v. Egon Voss. *Das Erbe deutscher Musik*. Bd. 120a/b. Mainz: Schott, 2009.
- Reichardt, Johann Friedrich. *Leonora, A ballad, from the German of Bürger, translated by the author of the German Erato, etc.* Berlin: H. Froelich, 1800. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP89059-PMLP182512-Reichardt_leonora.pdf (2022 年 1 月 5 日 閱覽)
- Romberg, Andreas. *Der Graf von Habsburg. Ballade von Schiller*. Instrument-Stimmen. Bonn, Köln: N. Simrock, 1817. <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/titleinfo/4280245> (2022 年 1 月 5 日 閱覽)
- . *Der Graf von Habsburg. Ballade von Schiller*. Klavierauszug. Bonn, Köln: N. Simrock, n.d. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP94548-PMLP194807-romberg-graf_habsburg.pdf (2022 年 1 月 5 日 閱覽)
- Schubert, Franz. „L'incanto degli occhi,“ „Il traditor deluso,“ „Il modo di prender moglie,“ *Schubert. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Original-Ausgabe*. hrsg. v. Max Friedlaender. Bd. VI. Frankfurt, London, New York: C. F. Peters. n.d. p. 146-163.
- Schumann, Robert. „Der Himmel hat eine Träne geweint,“ *Robert Schumanns Werke. Serie XIII. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. hrsg. v. Clara Schumann. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel. n.d. p. 2f. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP270918-PMLP12740-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_13_Band_2_RS_126_Op_37_scan.pdf (2022 年 1 月 4 日 閱覽)
- Spohr, Louis. *Zemire und Azor. Romantische Oper in zwey Aufzügen*. hrsg. v. Johann Friedrich Schwencke. Hamburg: A. Cranz, ca. 1821. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP636347-PMLP119585-zemireundazorrom00spoh.pdf> (2021 年 2 月 19 日 閱覽)
- Spohr, Louis/ Ihlée, Johann Jakob. *Arien und Gesänge aus Zemire und Azor. Eine Oper in zwei Abtheilungen. (Neu bearbeitet)*. Frankfurt am Main, 1825. <https://daten.digitale-sammlungen.de/0005/bsb00054918/images/index.html?id=00054918&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=28> (2021 年 2 月 16 日 閱覽)

- Wagner, Richard. *Der fliegende Holländer*. Klavier-Auszug. hrsg. v. Gustav F. Kogel. Berlin: W/ Adolph Fürstner, 1909. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP162134-PMLP21289-Wagner_-_Der_Fliegende_Hollander_VS_IArchUNC.pdf (2021 年 12 月 22 日閲覧)
- Weigl, Joseph/ Treitschke, Georg Friedrich. *Das Waisenhaus: Ein Singspiel in zwey Akten*. s.l. 1809. https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21326729610003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,joseph%20weigl%20das%20waisenhaus&mode=basic (2021 年 2 月 16 日閲覧)
- . *Das Waisenhaus. Ein Singspiel in zwey Aufzügen*. 4. Auflage. Wien: Johann Baptist Wallishauser, 1811. https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21315351270003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE (2021 年 2 月 16 日閲覧)
- Zumsteeg, Johann Rudolf. *Lenore*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1809. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP632653-PMLP1015146-53228.pdf> (2020 年 12 月 12 日閲覧)
- . *Zumstegs Ballade. Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn mit Begleitung einer Guitarre und Flöte*. hrsg. v. Johann Carl Jusdorff. Braunschweig: Musikalische Magazine auf der Höhe. ca. 1810. <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037391164> (2020 年 12 月 3 日閲覧)

謝辞

本論文を執筆するにあたり、ご指導くださった稲田隆之教授、寺本まり子特任教授、石川亮子先生に心より感謝申し上げます。また、審査してくださった米田かおり先生、東京藝術大学の沼口隆准教授に、この場を借りて深くお礼申し上げます。

本研究の遂行は、多くのご支援とご協力によって実現いたしました。ドイツ学術交流会（DAAD）の研究奨学金（Bi-national betreute Promotion）を賜り、2017年から2年間、ドイツでの研究活動という大変貴重な機会を頂いた際には、フンボルト大学ベルリンのアルネ・シュトルベルク教授にご指導いただき、研究テーマや文献等について多くのご示唆を頂戴いたしました。

以下の図書館からは貴重な資料を多く頂き、それらは本研究の飛躍的な進展に繋がりました。多大なるご協力に心より感謝いたします。

British Library, Bayerische Staatsbibliothek, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Library of Congress, Theatermuseum und -archiv der Niedersächsischen, Staatstheater Hannover, 武蔵野音楽大学図書館, Newberry Library, Österreichische Nationalbibliothek, Phantastische Bibliothek Wetzlar, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek zu Berlin, Stadtbibliothek Hannover, Universitätsbibliothek der Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek in Goethe Universität Frankfurt am Main, Utrecht University Library, Wienbibliothek im Rathaus, Zentralbibliothek Zürich.

また、研究活動のためにご協力くださった以下の施設、団体に御礼申し上げます。

Stadttheater Neuburg, Vokalensemble Sakura.

最後に、私に研究の最初のきっかけを作ってください、興味の芽を伸ばしてくださった小林晴美先生、これまで支えてくださった皆様に深く感謝いたします。

2023年4月19日 由上溪子