

武蔵野音楽大学大学院
平成28年度学位（博士）論文

論文題目

(日本語)

H.ヴォルフの《ゲーテ詩集》研究—詩と音楽の配列の意味—

(外国語)

A Study on H.Wolf's *Gedichte von Goethe*

— the Meaning of His Arrangement of Poems and Music —

研究領域

音楽学

研究指導教員

寺本 まり子

博士論文指導教員

寺本 まり子

学籍番号

128-401

ふりがな

あかぎ うたこ

氏

名

赤木 詩子

武蔵野音楽大学大学院
学位（博士）論文要旨

学籍番号 1 2 8 - 4 0 1

研究領域 音 楽 学

氏 名 赤木 詩子

研究指導教員 寺本 まり子

博士論文指導教員 寺本 まり子

論文題目（日本語） H.ヴォルフの《ゲーテ詩集》研究—詩と音楽の配列の意味—

論文題目（外国語） A Study on H.Wolf's *Gedichte von Goethe*
— the Meaning of His Arrangement of Poems and Music —

要 旨

本論は、19世紀後半にオーストリアで活躍したフーゴー・フィリップ・ヤーコプ・ヴォルフ Hugo Philipp Jakob Wolf (1860–1903) の歌曲集《独唱とピアノのための J. W. v. ゲーテによる詩集 Gedichte von J. W. v. Goethe für eine Singstimme und Klavier》(1888–89年作曲、以下《ゲーテ詩集》) 全51曲を対象とした作品研究である。ヴォルフが一人の詩人の詩による大規模な歌曲集を「詩集 Gedichte」と名付けることで表現した音楽について、原点となるヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) の詩集との関連の考察、及び詩と音楽の配列を分けて論じる方法によって、ヴォルフ自身が意図を持って構成した「詩集」の意味を明らかにすることを試みた。

ヴォルフは、1888年以降4年間続いた爆発的な歌曲創作期において、アイヒェンドルフ、メーリケ、ゲーテという一人の詩人の詩を用いた大規模な歌曲集を3つ完成した。また、

歌曲創作の最初期からゲーテの詩を用いたヴォルフであったが、《ゲーテ詩集》を終着点とした。このような位置を占める《ゲーテ詩集》であるが、先行研究においては、同じ詩に付曲した他の作曲家との比較が大半を占め、作品の全体像を明らかにする研究は十分と云えない。

本論は全5章と結びから成るが、概要は以下の通りとなる。また、本論では「詩集」としてのフレームワークの存在を指摘しているが、この部分に焦点を当てた記述を行った。フレームワークとは、最初に享受すべき作品を冒頭に配列し、全体を締めくくべき作品を末尾に配列することである。

第1章では、《ゲーテ詩集》の概要と位置づけを確認した。

第2章では、創作に用いられた詩の出典を考察し、ヴォルフの作品は、ゲーテによる詩の区分を反映している点を指摘した。《ゲーテ詩集》における楽曲の区分及び配列は、ゲーテの詩集における詩の区分及び配列とヴォルフによる配列の組み合わせである。本論では、この区分に沿って詩と音楽を分析している。

第3章では、フレームワークを含まない G11-G48（以下、歌曲をゲーテのイニシャルを付した通し番号で表記）を考察した。G11-G13「バラード」の区分では、バラードとしての特徴が表れていると指摘した。続く G14-G31「様々な詩」の区分では、詩と音楽ともに2曲ずつの組み合わせの傾向が確認できた。G32-G48『西東詩集』の区分では、ヴォルフによる詩と音楽の配列が新たな音楽による物語を創出して、かつ『西東詩集』の主要テーマを前面に押し出している点を指摘した。

第4章では、小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の詩に付曲された10曲の考察を行った。「豎琴弾き」の詩と「ミニヨン」の詩はいずれも、苦悩を歌い、死と神的なものの存在を包含していることを指摘し、また、ヴォルフが組み替えた詩の配列には、豎琴弾きの近親相姦という「罪」の存在が関与していると考えた。G1-G3〈豎琴弾きの歌〉の音楽は、下行の半音階旋律の多用、ナポリの和音、ドイツの6の和音の手法を伴った、テンポの遅い短調の響きである。このような音楽的要素を一部共有しながら、G5-G7〈ミニヨンの歌〉は、テンポや調性においてより多様化している。この音楽的特徴の違いは、豎琴弾きの苦悩が罪に依拠する一方、ミニヨンの苦悩が不幸な生い立ちやヴィヘルムへの想いという複雑なものであるためと考える。また、ヴォルフによる配列の意図を示唆するのは、G1〈豎琴弾きの歌I〉とG5〈ミニヨンの歌I〉に用いられた同一の和音であると考えられる。この和音は、いずれも「苦悩」を象徴する言葉に用いられて強い関係性を示して

いるが、このようにして豎琴弾きの罪の存在に伏線を敷いていると捉えるからである。

第5章では、G49〈プロメテウス〉、G50〈ガニュメート〉、G51〈人間性の限界〉（以下「3部作」）を考察した。ヴォルフは、神話と神々を題材とした3部作を歌曲集の最後尾に配列している。筆者は、「豎琴弾き」と「プロメテウス」の間に「人間創造」という詩的内容の繋がりを見出した。3部作は、神と人間の対比を経て、「人間性の限界」にて、人間の個々の命である「小さな環」の連鎖が確立する人間の永遠性に帰結する。音楽では、音の高低や調性などにより、神と人間を表現し分けるとい手法が確認できる。そしてG51では、12音全てを下行の半音階に組み込んだ「小さな環」と詩の含意を描出する増三和音が、楽曲を締めくくる。

《ゲーテ詩集》全体として、まず、ヴォルフの詩の選択と配列が、個々の詩に新たな繋がりをもたらしていることが明らかである。その結果、詩の意味内容は、人間の罪に始まり、人間のあらゆる側面の描写を経て神々の世界に達し、命の連鎖による人間の永遠性という普遍的なテーマに帰着しているが、そこにはフレームワークが存在して、「詩集」としての意味を深めている。音楽は、多様性を示しながら、詩の配列がもたらす新たな繋がりを具現化している。このようにして、ヴォルフが編んだ「詩集」は、ゲーテの詩が持つ意味を変えるのではなく、個々の詩が内包するものをより鮮明にしているのである。

目 次

| | |
|---|----|
| 目 次..... | i |
| 凡 例..... | v |
| | |
| 序章：研究目的と方法 | |
| 第1節：本論の目的とその背景..... | 1 |
| 第2節：本論の構成と研究方法..... | 3 |
| | |
| 第1章：《ゲーテ詩集》の概要とヴォルフの歌曲創作における位置付け | |
| 第1節：先行研究概観..... | 6 |
| 第1項：評伝..... | 6 |
| 第2項：シューベルトの歌曲との比較研究..... | 10 |
| 第3項：書簡集..... | 13 |
| 第4項：批評文に関する文献..... | 13 |
| 第5項：その他..... | 14 |
| 第2節：ヴォルフの歌曲創作期の区分..... | 15 |
| 第1項：初期（1875－87年）..... | 16 |
| 第2項：中期（1888－91年）..... | 16 |
| 第3項：不作期（1892－95年）..... | 17 |
| 第4項：後期（1896－97年）..... | 17 |
| 第3節：《ゲーテ詩集》作曲当時のヴォルフ..... | 18 |
| 第4節：ヴォルフの歌曲創作概念..... | 19 |
| 第1項：歌曲集のタイトルの付け方..... | 19 |
| 第2項：大規模歌曲集に関するこだわり..... | 22 |
| 第3項：大規模歌曲集の構成方法の傾向..... | 23 |
| 第4項：ヴォルフにとっての「詩」..... | 26 |
| 第5項：第4節のまとめ..... | 30 |

| | |
|---------------------------------------|----|
| 第5節：《ゲーテ詩集》の自筆譜と作曲順 | 31 |
| 第1項：自筆譜に関する先行研究 | 31 |
| 第2項：《ゲーテ詩集》に関する自筆譜 | 32 |
| 第3項：第5節のまとめ | 37 |
| | |
| 第2章：《ゲーテ詩集》の詩の出典 | |
| 第1節：《ゲーテ詩集》における曲の区分と配列 | 38 |
| 第1項：楽譜からの資料の考察 | 38 |
| 第2項：詩の出典の表記と楽曲配列に関する書簡 | 43 |
| 第2節：ヴォルフが用いたゲーテの詩集 | 45 |
| 第1項：先行研究 | 45 |
| 第2項：ヴォルフの遺産目録 | 46 |
| 第3項：ヴォルフ生前のゲーテの詩集の出版状況 | 47 |
| 第3節：《ゲーテ詩集》とゲーテの詩集の区分の比較 | 50 |
| 第4節：19世紀のヴィーンにおけるゲーテ受容 | 53 |
| | |
| 第3章：《ゲーテ詩集》全曲の基本情報及びG11-G48の概観 | |
| 第1節：全51曲の音楽的基本情報 | 55 |
| 第2節：G11-G13バラード | 62 |
| 第1項：ドイツにおけるバラードの定義 | 62 |
| 第2項：ゲーテにとってのバラード | 62 |
| 第3項：詩と音楽の分析 | 63 |
| 第3節：G14-G31様々な詩 | 66 |
| 第1項：楽曲配列の傾向 | 66 |
| 第2項：詩と音楽の分析 | 66 |
| 第4節：G32-G48『西東詩集』 | 79 |
| 第1項：『西東詩集』の概要とヴォルフの詩の選択 | 79 |
| 第2項：G32-G33「歌びとの書」詩と音楽の分析 | 82 |
| 第3項：G34-G38「酒童子の書」詩と音楽の分析 | 85 |
| 第4項：G39-G48「ズライカの書」詩と音楽の分析 | 89 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| 第5項：第4節のまとめ..... | 96 |
| 第5節：第3章のまとめ..... | 98 |
| 第4章：詩と音楽の分析 | |
| ——G1—G10 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』への付曲 | |
| 第1節：『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』に含まれる詩..... | 102 |
| 第1項：『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の概要..... | 102 |
| 第2項：ヴォルフの選んだ詩について..... | 105 |
| 第2節：G1—G3〈豎琴弾きの歌〉詩と音楽の分析..... | 107 |
| 第1項：詩の構造と対訳..... | 107 |
| 第2項：詩の意味内容と構図..... | 111 |
| 第3項：G1〈豎琴弾きの歌Ⅰ〉楽曲分析..... | 113 |
| 第4項：G2〈豎琴弾きの歌Ⅱ〉楽曲分析..... | 118 |
| 第5項：G3〈豎琴弾きの歌Ⅲ〉楽曲分析..... | 122 |
| 第6項：第2節のまとめ..... | 126 |
| 第3節：G4〈当てこすりの歌〉詩と音楽の分析..... | 129 |
| 第1項：詩の構造と対訳..... | 129 |
| 第2項：詩の意味内容..... | 130 |
| 第3項：詩の出典とヴォルフによる言葉の変更..... | 131 |
| 第4項：楽曲分析..... | 132 |
| 第4節：G5—G7〈ミニヨンの歌〉詩と音楽の分析..... | 137 |
| 第1項：詩の構造と対訳..... | 137 |
| 第2項：詩の意味内容と構図..... | 141 |
| 第3項：G5〈ミニヨンの歌Ⅰ〉楽曲分析..... | 143 |
| 第4項：G6〈ミニヨンの歌Ⅱ〉楽曲分析..... | 148 |
| 第5項：G7〈ミニヨンの歌Ⅲ〉楽曲分析..... | 153 |
| 第6項：第4節のまとめ..... | 157 |
| 第5節：G8〈フィリーネ〉詩と音楽の分析..... | 158 |
| 第1項：詩の構造と対訳..... | 158 |
| 第2項：詩の意味内容..... | 161 |

| | |
|--|-----|
| 第3項：楽曲分析..... | 161 |
| 第6節：G9〈ミニヨン〉とG10〈うたびと〉詩と音楽の分析..... | 169 |
| 第1項：詩の構造と対訳..... | 169 |
| 第2項：詩の意味内容とバラードとしての特徴..... | 173 |
| 第3項：G9〈ミニヨン〉楽曲分析..... | 176 |
| 第4項：G10〈うたびと〉楽曲分析..... | 185 |
| 第5項：第6節のまとめ..... | 194 |
| 第7節：第4章のまとめ..... | 195 |
| | |
| 第5章：詩と音楽の分析 | |
| ——G49〈プロメテウス〉、G50〈ガニュメート〉、G51〈人間性の限界〉 | |
| 第1節：詩の分析..... | 200 |
| 第1項：詩の成立背景..... | 200 |
| 第2項：詩の対訳..... | 206 |
| 第3項：詩の意味内容と構造..... | 212 |
| 第4項：3編の詩の構図..... | 219 |
| 第2節：ヴォルフの書簡..... | 220 |
| 第1項：オペラ創作への意欲..... | 220 |
| 第2項：G50、G51に関する書簡..... | 222 |
| 第3節：楽曲分析..... | 223 |
| 第1項：G49〈プロメテウス〉楽曲分析..... | 223 |
| 第2項：G50〈ガニュメート〉楽曲分析..... | 232 |
| 第3項：G51〈人間性の限界〉楽曲分析..... | 239 |
| 第4節：第5章のまとめ..... | 253 |
| | |
| 結び..... | 257 |
| | |
| 参考文献表..... | 262 |
| | |
| 資料 《ゲーテ詩集》歌詞対訳..... | 272 |

凡 例

1. 括弧の用法

| | |
|------------|--------------------|
| 《 》 | 歌曲集名、オペラ作品名、ピアノ曲集名 |
| 〈 〉 | 歌曲名 |
| 『 』 | 文学作品名、書名 |
| 「 」 | 引用文、歌詞、詩の題名、強調 |
| () | 年号、引用文献、補足的な説明 |
| 【 】 | 譜例、表、図式 |
| “ ” | 欧文原語 |

2. 歌曲の通し番号

本論文の研究対象となるヴォルフの《ゲーテ詩集》に収録された全 51 曲は、「ゲーテ」の名からイニシャルをとり、冒頭に「G」をつけた通し番号を付して表記する。本文中は、便宜上、番号のみで曲名を示す場合もある。

3. 小節数の記し方

小節数を表す数字の前に「T」をつける。

例：第3小節は、「T 3」と記す。

4. 歌曲集のタイトル及び歌曲のタイトルの和訳

歌曲集のタイトルの和訳については、筆者による和訳を用いる。これは、一般に用いられるタイトルの和訳は、原語の情報を省略している場合があるためである。

歌曲のタイトルの和訳については、『ニューグローヴ世界音楽大事典』の和訳（サムズ 1994）に依拠する。

5. 外国語引用箇所のと訳及び歌詞対訳

本文中に引用する外国語のと訳及び歌詞対訳は、ことわりのない限り筆者によるものである。

序章：研究目的と方法

第1節：本論の目的とその背景

本論では、19世紀後半にオーストリアで活躍したフーゴー・フィリップ・ヤーコプ・ヴォルフ Hugo Philipp Jakob Wolf (1860–1903) の歌曲集《独唱とピアノのための J. W. v.ゲーテによる詩集 *Gedichte von J. W. v. Goethe für eine Singstimme und Klavier*》(1888–89年作曲、以下《ゲーテ詩集》) 全51曲を対象とした作品研究である。ヴォルフが一人の詩人の詩による大規模な歌曲集を「詩集 *Gedichte*¹」と名付けることで表現した音楽について、原点となるヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) の詩集との関連から考察する。特に詩と音楽をどのように配列したかという点に着目し、ヴォルフ自身が編んだ「詩集」の意味を明らかにすることが本論の目的となる。

ヴォルフは、15歳で最初のピアノ・ソナタを作曲するなど、早期から才能を発揮して音楽で身を立てようとしたものの自身の方向性を見いだせずにはいた。フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797–1828) やローベルト・シューマン Robert Alexander Schumann (1810–56) 等の歌曲や、崇拜したリヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813–83) の楽劇から多くを学んだヴォルフは、やがてオペラ作曲家になることを第一とするが、その志は果たされることなく1903年に43歳の短い生涯を閉じた。内面から湧き出る着想に導かれ作曲をするヴォルフは、時に筆が止まることもあった。しかしながら、1888年以降4年間続いた爆発的な歌曲創作期において、《独唱とピアノのためのエドゥアルト・メーリケによる詩集 *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*》(以下《メーリケ詩集》) 全53曲、《独唱とピアノのためのヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフによる詩集 *Gedichte von Joseph v. Eichendorff für eine Singstimme und Klavier*》(以下《アイヒェンドルフ詩集》) 全20曲、《ゲーテ詩集》全51曲、《独唱とピアノのためのハイゼとガイベルの訳詩によるスペインの歌の本 *Spanisches Liederbuch nach Heyse und Geibel für eine Singstimme und Klavier*》(以下《スペインの歌の本》) 全44曲²、《昔の歌、女声のためのゴットフリート・ケラーの6つの詩 *Alte*

¹ “Gedichte” の訳は「詩集」または「詩の複数形」である。作曲家達は歌曲集のタイトルにこの用語を用いているが、多くの場合「詩の複数形」と捉えることが適切である。しかし、本論では、研究対象とする歌曲集に「詩集」としての特徴が確認できることからこの訳語を用いる。

² 「宗教的なリート *Geistliche Lieder*」10曲と「世俗的なリート *Weltliche Lieder*」34曲の計44曲。

Weisen, sechs Gedichte von Gottfried Keller für eine Frauenstimme) (以下《昔の歌》) 全6曲、《独唱とピアノのためのパウル・ハイゼの訳詩によるイタリアの歌の本 第1部 *Italienisches Liederbuch nach Paul Hayse für eine Singstimme und Klavier*》(以下《イタリアの歌の本 第1部》) 全22曲という主要な歌曲集を生み出し、歌曲作曲家としての確固たる地位を確立した。この時期の初めには、一人の詩人の詩による大規模な歌曲集が《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》、《ゲーテ詩集》と3作連続したことが特徴的であり、このような創作の最後に位置する《ゲーテ詩集》はひとつの頂点を成している。それは、《ゲーテ詩集》以降、歌曲集の構成とタイトルの付け方が変わっていることから裏付けされる。この点については、第1章にて詳述する。

ヴォルフは、1889年2月12日、G27〈改宗した女 *Die Bekehrte*〉の完成で暫定的に終了した《ゲーテ詩集》の創作³の後、《メーリケ詩集》(1889年3月出版)、《アイヒェンドルフ詩集》(1889年9月出版)、《ゲーテ詩集》(1889年12月出版)の出版の準備に時間を割いたため、歌曲の創作はこの時期に停滞した。出版の準備に並行して作曲されたのは、5月にアウグスト・グラーフ・フォン・プラーテン＝ハラームント August Graf von Platen-Hallermund (1796–1835) の詩による合唱曲《降誕祭前夜 *Christnacht*》、同じく5月にウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564–1616) の喜劇『真夏の夜の夢 *A Midsummer Night's Dream*』による《妖精の歌 *Elfenlied*》と〈ろばになったボトムの歌 *Lied des transferierten Zettel*〉⁴、8月にローベルト・ライニク Robert Reinick (1805–1852) の詩を用いた〈宴席の歌 *Skolie*〉⁵である。同年11月になると《スペインの歌の本》の作曲が開始されるが、一人の詩人の詩を用いた大規模な歌曲集の作曲は《ゲーテ詩集》以降に行われていない。現代のヴォルフ研究における第一人者であるレオポルト・シュピッツァー Leopold Spitzer (1942–)⁶は、このような状況から、「《ゲーテ詩集》をもってして、ヴォルフは作曲に能うるドイツの文学作品を汲み尽したようである」としている (Spitzer 2003: 98-99)。

³ 1889年10月21日、G26〈つれない娘 *Die Spröde*〉の作曲をもって《ゲーテ詩集》は完成する。

⁴ 《妖精の歌》は第2幕第2場、〈ろばになったボトムの歌〉は第3幕第1場からとられている。前者は、オーケストラ伴奏付きの合唱曲となり、後者は、1897年出版 *Vier Gedichte nach H.Heine, Shakspeare und Lord Byron für eine Singstimme und Klavier* に収録された。

⁵ 1897年出版 *Drei Gedichte von Rob. Reinick für eine Tenorstimme und Klavier* に収録された。

⁶ Leopold Spitzer: 1978年より、ウィーン国立音楽大学 Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien の声楽教授。1988年よりウィーン国際フーゴ・ヴォルフ協会 Internationalen Hugo Wolf – Gesellschaft in Wien の会長。1991年に、ハンス・ヤンチック Hans Jancik より、ヴォルフ全集の編集を引き継ぐ。

また、ゲーテの詩にはゲーテと同時代より多くの作曲家が作曲してきたが、彼らと同様に、ヴォルフもゲーテの詩に魅了されていたことはまぎれもない事実である。自身の作曲活動の最初期である 1875 年から 1889 年に完成した《ゲーテ詩集》まで、ヴォルフは断続的にゲーテの詩に作曲しており、その数は計 58 曲となる。ゲーテ同様、大規模歌曲集を創作したメーリケの詩に関して、ヴォルフは 1880 年から 1888 年に完成した《メーリケ詩集》まで、生涯に計 57 曲を作曲している。両者は数の上で差がないものと判断できるが、ヴォルフが、その創作活動において、最も長きにわたり最も多くの詩を用いた詩人はゲーテである。また、《ゲーテ詩集》以降、ゲーテの詩を用いた曲が存在しないことも、この歌曲集の意味を深めている（赤木 2011: 13-14）。すなわち、ゲーテという一人の詩人に対する創作活動においても、《ゲーテ詩集》が終着点となっているのである。尚、《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》についても同様であり、歌曲集完成後にこれらの詩人の詩を用いることはなかった。

ゲーテの詩による歌曲集という観点でドイツの歌曲史を見渡すと、予めの構想に基づき 51 という多くの詩による歌曲集を編纂したのはヴォルフのみであり、他に例をみない。例えば、ゲーテの知己を得て作曲活動を行ったヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) は、1809-1811 年に《ゲーテのリート、頌詩、バラード、ロマンス *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*》を出版しており、全 142 曲が収録されている。収録数の上では大変規模の大きなものであるが、同時代に生きる詩人が次々と生み出す詩に作曲して歌曲集に纏めるライヒャルトの構成方法は、詩人の死後にその作品の全体像を見渡しながら詩を選び歌曲集に編纂したヴォルフのそれと意味合いが異なる。この点については、スーザン・ユエンス Susan Youens (1947-) も指摘している（Youens 2000: 15）。

以上のように、《ゲーテ詩集》がヴォルフの歌曲創作において非常に重要な作品でありながら、この作品の全体像を明らかにする研究は十分になされていない。本論における包括的な研究は、《ゲーテ詩集》研究に新たな視座を与えることに繋がるであろう。

第 2 節：本論の構成と研究方法

本論においては、《ゲーテ詩集》における楽曲の区分及び配列に依拠して詩と音楽の分析を進めるが、特に、冒頭に置かれた『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 *Wilhelm*

『*Meisters Lehrjahre*』(以下、『修業時代』)への付曲 10 曲 (G1-G10) と末尾に置かれた G49 (プロメテウス Prometheus)、G50 (ガニユメート Ganymed)、G51 (人間性の限界 Grenzen der Menschheit) の 3 曲、合計 13 曲について詳細に論ずることとする。その理由は次の通りである。

第一に、『ゲーテ詩集』の冒頭 (G1-G10) と末尾 (G49-G51) はフレームワークを形成していると考えられるからである。G1-G3 の豎琴弾きの詩と G49 のプロメテウスの詩には、神による人間創造という内容の共通項があるが、この詩の内容の関連性は、音楽の在り方にも作用している。第二に、G3 の詩で示される豎琴弾きが犯した罪の存在が、G1-G10 の楽曲の配列に作用し、また G49 との関連性を示していると考えられるからである。筆者は、このような構造が「詩集」として重要であると捉えて、紙面を多く割いている。

中間部⁷となる G11-G48 は、多様性に富んだ詩と音楽が配列されているため、分析の焦点を絞る意図からも概略的な考察に留める。

本論は、全 5 章と結びから成る。

第 1 章では、『ゲーテ詩集』の概要と位置づけを確認する。まず、『ゲーテ詩集』に関する研究を中心に先行研究を概観する。また、先行研究に基づきヴォルフの歌曲創作期の区分を行い、『ゲーテ詩集』の位置づけを確認する。本論では、歌曲集を考察対象とするため、ヴォルフの歌曲集創作に対する概念についても考察を行う。特に歌曲集のタイトルに用いられる“Gedichte”という用語に着目して歌曲集全体の様式を確認するとともに、「詩」そのものに対するヴォルフの基本的な考え方について書簡を主な資料として考察する。自筆譜と作曲順についても考察を行い、作曲の作業過程から明らかとなるものを示す。

第 2 章では、『ゲーテ詩集』創作に用いられた詩の出典を考察する。ヴォルフ生前のゲーテの詩集の出版状況を概観して、詩集がどのように編纂されていたかを確認すると共にヴォルフが用いたであろう詩集を特定する。また、『ゲーテ詩集』における楽曲の区分及び配列と、ゲーテの詩集における詩の区分及び配列との比較を行い、ヴォルフがいかにゲーテの編纂した詩集の在り方を踏襲しているかについて確認する。

第 3 章においては、全 51 曲の基本情報を示し、かつ楽曲の区分にしたがって G11-G48 の個々の歌曲とそれらの配列について、詩と音楽の面から考察を行う。第 3 章は歌曲集全体像の把握の第一段階となる。

第 4 章においては、G1-G10『修業時代』への付曲について、詩と音楽の分析を詳細に

⁷ G1-G10 を冒頭部分、G49-G51 を末尾部分とした場合の便宜的な捉え方である。

行う。これら 10 曲の詩は、小説に含まれるものであり、先行研究においても小説に依拠した詩の考察が行われてきている。筆者は、ヴォルフが詩集の編纂方法を踏襲していることから、小説から切り離した個々の詩としての考察を加え、詩と音楽との関係を導き出す。

第 5 章では、歌曲集の最後に配列された G49–G51 について、詩と音楽の分析を詳細に行う。特に、詩については成立背景と内容に関する文学的な考察を多く取り込み、歌曲集全体を締めくくる詩と音楽の分析に反映する。

本論における詩の分析について、自由韻律の詩を除き、全ての詩の韻律について目安としての情報を記載する⁸。必要に応じて、音楽における韻律の処理方法を論ずる。また、楽曲分析においては、音楽の全体像を見極めるため、和声、リズム、旋律、デュナーミクなどの様々な音楽的要素を組み合わせた包括的な考察を行う。

⁸ 詩の韻律の捉え方は読み手によって異なるため、本論においては詩節にとって中心的な韻律を目安として掲載する。

第1章：《ゲーテ詩集》の概要とヴォルフの歌曲創作における位置付け

第1章では、先行研究の概観から《ゲーテ詩集》研究の現状を把握するとともに、《ゲーテ詩集》の概要とヴォルフの歌曲創作における《ゲーテ詩集》の位置づけを確認する。

第1節：先行研究概観

第1項：評伝

本項では、ヴォルフの評伝に関する代表的なものを概観する。その中で、各著書における《ゲーテ詩集》に関する記述についても触れる。

最初期の評伝として、まず、エルンスト・デチャイ Ernst Decsey (1870–1941) の『フーゴー・ヴォルフ *Hugo Wolf*』（1903–1906）がある。著者は、オーストリアの音楽批評家兼台本作家であり、1920–38年『新ウィーン新聞 *Neues Wiener Tagesblatt*』にて批評を書いている。また、ウィーンの音楽学校で音楽史や美学の講義も行っている。ヴォルフの没年に出版されたこの著書は、ヴォルフの友人、知人へのインタビューも参考にして書かれている。原書は4巻からなる大著であるが、1921年に1巻に纏められ、日本語にも訳されている¹。1921年の著書は、「第1部 生涯」、「第2部 歌曲」、「第3部 ヴォルフの本質」の3つの部で簡潔に纏められている。第1部の「生涯」においては、多くの会話が引用されリアリティを増しているが、その出典が必ずしも明示されているわけではない。第2部の「歌曲」においては、楽曲の分析と著者の解釈を交え、各歌曲集とオペラ《お代官様 *Der Corregidor*》²について記述されているが、具体的な説明が不足している。第3部の「ヴォルフの本質」において、様々な人間関係に基づきヴォルフの人柄について記述されている点は、原著に固有のものであろう。著者は、《ゲーテ詩集》について以下のように書いている。

叙情詩人ゲーテのすべてを、子供の歌から思想詩にまで（レーヴェの場合に似ている）涉猟した《ゲーテ歌曲集》を際立たせているのは、表現の高貴である。ヴォルフが作り出したものは、もっとも高貴な音で、詩人にたいする特別な注意力が感ぜられ

¹ エルンスト・デチャイ 1966 『フーゴー・ヴォルフ 生涯と歌曲』 猿田恵／小名木栄三郎訳 東京：音楽之友社。

² 4幕から成るオペラ。台本は、ローザ・マイレーダー Rosa Mayreder (1858–1938)による。原作は、ペドロ・デ・アラルコン Pedro de Alarcón (1833–91) の小説『三角帽子 *El sombrero de tres picos*』。原作は、スペインの民話に基づいた、粉屋の美しい女房に横恋慕した好色な代官の物語。

る (デチャイ 1966: 235)。

続く代表的な評伝として、英語で書かれたアーネスト・ニューマン Ernest Newman³ (1868–1959) による『フーゴ・ヴォルフ *Hugo Wolf*』(1907) が挙げられる。著者は、イギリスのランカシャー出身の音楽批評家である。銀行員を職業とする一方で音楽に関する知識を深め、後に『マンチェスター・ガーディアン紙 *Manchester Guardian*』や『バーミンガム・デイリー・ポスト紙 *Birmingham Daily Post*』等に批評文を掲載するようになった。本著は、「第1部 生涯」、「第2部 作品」という2つの部から成る。第2部の「作品」は、譜例を用いた分析や脚注により、分かりやすく記述されている。また、歌曲については、同じ詩に付曲した他の作曲家の作品との比較が、しばしば行われている。《ゲーテ詩集》に関する箇所では、言葉と音楽の関係から、〈プロメテウス〉と〈ガニユメート〉に関してヴォルフとシューベルトの歌曲を比較している。しかし、部分的な比較に留まっており、論旨の展開が不十分である。

その後の評伝として注目すべきものは、フランク・ウォーカー Frank Walker (1907–62) の『フーゴ・ヴォルフ 生涯 *Hugo Wolf: a biography*』である。初版は1951年に出された。1968年の第2版では、初版で除外されたメラニー・ケッヒェルト Melanie Köchert (1858–1906)⁴に関する章などが盛り込まれた。著者は、イギリスの音楽学者である。通信会社に勤める一方、独学で音楽学の知識を得て研究を行った。ドイツ語とイタリア語に長けており、ヴォルフに関する研究の他、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813–1901)の研究も行い、評伝『ヴェルディ その人物 *The Man Verdi*』(1962) 他を出版している。本著は、全体が15の部分からなる。生涯を追いつつ、その時々作品について言及する形をとっている。細かな考察内容は、後の研究者によってしばしば参考にされている。しかしながら、論拠が曖昧な点もみられるため、その引用については慎重に対処する必要がある。《ゲーテ詩集》について述べている冒頭部分で、ウォーカーは、ヴォルフの詩の選択と曲集における曲の配列について言及している。それは、この歌曲集の冒頭では、ゲーテの『修業時代』から選んだ10編の詩による歌曲を配列しており、これらの詩にはシューベルトやシューマンも付曲しているという点、シューベルトも同じ詩に付曲している〈プロメテウス〉、〈ガニユメート〉、〈人間性の限界〉を最後に配列してい

³ Ernest Newman はペンネームであり、本名は William Roberts.

⁴ 第1章第3節にて詳述する。

る点の2点である。これらのことに対してウォーカーは、「これらの詩へのヴォルフ自身の付曲は、(中略) 批判と挑戦」と述べている (Walker 1968: 242)。また、《ゲーテ詩集》については、同じ詩に付曲したシューベルトの作品との比較も、多く記述されている。

1971年になると、歌曲伴奏ピアニストでもあったエリック・ヴェルバ Erik Werba (1918-92) による評伝『フーゴー・ヴォルフ 怒れるロマン主義者 *Hugo Wolf oder Der zornige Romantiker*』が出版された。著者は、ウィーンでピアニストとして活躍し後進の指導にあたる一方で、音楽に関する著述も行った。本学においても指導を行っている。1952年からは『オーストリア音楽雑誌 *Österreichische Musikzeitschrift*』のスタッフとなり多くの記事を執筆した。主な研究対象は、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) とヴォルフである。本著は、1979年に日本語に訳されており⁵、デチャイの著書に続く代表的な日本語の評伝となった。内容は、生涯と作品の解説を一つに纏め、時系列に記述したものとなっている。書簡からの引用が多く用いられている点が、特徴的である。全体は、25の章と妹宛の書簡を纏めた章から構成されているが、各章にはその時代の代表的な作品からとったタイトルがつけられている。また、《イタリアの歌の本》の演奏曲順等、演奏者としての視点も多く含まれている。《ゲーテ詩集》の章においては、作曲当時の出来事や曲の解説に留まらず、出版に際しての指示が書かれたヴォルフの書簡を引用している。また、先の評伝作者達が、ヴォルフとシューベルトの〈プロメテウス〉、〈ガニュメート〉、〈人間性の限界〉を比較していることに対して、以下のように批判している。

ヴォルフの伝記作者たちは、ゲーテのこの三篇の大きな詩につけたシューベルトとヴォルフの曲のスタイル、気分、表現法の違いを何頁にもわたって論ずる。私見では、両者の間には音楽的比較基盤はない。フーゴー・ヴォルフは音楽的幻想をさまよわせているのである (ヴェルバ 1979: 231-232)。

書簡やヴォルフの死後に出版された回想録からの様々な引用を中心として纏められた評伝としては、1985年にロコロ伝記叢書として出版されたアンドレアス・ドルシエル

⁵ 次の翻訳書が出版されている。エリック・ヴェルバ 1979 『フーゴー・ヴォルフ評伝—怒れるロマン主義者』 佐藤牧夫／朝妻令子訳 東京：音楽之友社。

Andreas Dorschel (1962-) の著書『フーゴー・ヴォルフ *Hugo Wolf*』⁶が挙げられる。著者は、フランクフルトのヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ大学にて音楽学、哲学及び古代史を学び、その後は音楽批評家として活躍している。本著は全体が5章、約120頁から成り、生涯と作品が一つに纏められ、多くの引用を交えながらも、非常に簡潔に論が進められている。しかしながら、引用箇所を取捨選択と引用の意図に筆者の主観が大きく反映されている感が否めない。原本の巻末に記載された参考文献と引用の出典は、1998年出版の日本語訳において、削除されている。しかし、《ゲーテ詩集》の記述においては、G2〈豎琴弾きの歌Ⅱ HarfenspielerⅡ〉とG3〈豎琴弾きの歌Ⅲ HarfenspielerⅢ〉との間、G41〈わたしがユーフラテス川を渡ったとき *Als ich auf dem Euphrat schiffte*〉とG42〈その意味を説いてあげよう *Dies zu deuten, bin erbötig*〉との間のモチーフの関連性を示すなど要点がおさえられている。

近年の評伝の中では、2003年に出版されたディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) による『フーゴー・ヴォルフ 生涯と作品 *Hugo Wolf Leben und Werk*』が挙げられる。著者は、世界的な歌手として活躍する一方、指導者、指揮者、著述家等として活動を行った。ヴォルフ以外の作曲家の研究書については、『シューベルトの歌曲をたどって：生成－本質－影響 *Auf den Spuren der Schubert-Lieder : Werden-Wesen-Wirkung*』⁷ (1971)、『ロベルト・シューマン、言葉と音楽、声楽作品 *Robert Schumann, Wort und Musik, Das Vokalwerk*』⁸ (1981) などがある。本著は、2部から成り、第1部で生涯、第2部で代表的な歌曲集について記述している。《ゲーテ詩集》の節では、著者は、端的ではあるが全曲について解説している。また、シューベルトとの比較も行い、〈プロメテウス〉、〈ガニユメート〉、〈人間性の限界〉を歌曲集の最後に纏めて配列していることは、シューベルトへの挑戦を意味すると述べている。参考文献には、上述の代表的な評伝が用いられているため、従来の研究内容を取りまとめた一冊として評価できよう。

同じく2003年に、シュピッツァーによる評伝『フーゴー・ヴォルフ 作品－生涯 *Hugo Wolf sein Werk – sein Leben*』が出版された。書簡集や楽譜の全集の編纂にも携わり、現

⁶ 次の翻訳書が出版されている。アンドレアス・ドルシエル 1998 『〈大作曲家〉 ヴォルフ』 樋口大介訳 東京：音楽之友社。

⁷ 次の翻訳書が出版されている。ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ 1976 『シューベルトの歌曲をたどって』 原田茂生訳 東京：白水社。

⁸ 次の翻訳書が出版されている。ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ 1997 『シューマンの歌曲をたどって』 原田茂生／吉田文子訳 東京：白水社。

代のヴォルフ研究の第一人者である著者の評伝は、言説を多く用いた上で、専門的な見地に基づく独自の視点を添えた簡潔な一冊となっている。《ゲーテ詩集》の項目では、《メーリケ詩集》及び《アイヒェンドルフ詩集》と《ゲーテ詩集》の違いにも言及している。それらは、例えば、《ゲーテ詩集》における構成の多様性、G1〈竖琴弾きの歌 I Harfenspieler I〉のように前奏のモチーフを歌唱パートにて引き継ぐ手法、ズライカが歌う G40〈あなたの恋が幸せであるように Hoch beglückt in deiner Liebe〉のような劇的な内容の歌曲における長い後奏などである。

第2項：シューベルトの歌曲との比較研究

評伝においても言及されたように、同じゲーテの詩を用いたシューベルトとヴォルフの歌曲を比較考察する研究は、多数存在する。以下にその事例をいくつか紹介する。

1. 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の詩への付曲を扱った研究

ヴォルフのスケッチについても研究を行ったハンス・エップシュタイン Hans Eppstein (1911–2008) は、以下の論考においてミニヨンの〈この装いをお許してください So lasst mich scheinen〉に関して述べている。

Eppstein, Hans. 1986. “Schütz – Schubert – Hugo Wolf”. *Schütz – Jahrbuch*. 1985/86. 7./8.Jg. : 62-68.

著者は、ドイツ出身でスウェーデンにて活躍したピアニスト、音楽学者である。1934年、ベルン大学においてニコラ・ゴンベール Nicolas Gombert (1490頃–1556頃)のモテットに関するテーマで学位を取得、1966年にはウプサラ大学にて独奏楽器とハーブシコードのためのヨハン・セバスチャン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685–1750)のソナタに関するテーマで2度目の学位を取得した。音楽事典等の編纂、後進の指導にて活躍した。

この論考においてエップシュタインは、シューベルトの作品と同様、ヴォルフの作品においてもピアノ・パートが楽曲の中心点であると論じている。同時に、シューベルトの作品は、ゲーテにとって典型的となる簡素な書法で書かれており、詩を歌唱旋律に変化させているとしている。一方、ヴォルフの作品では、歌唱声部がピアノ・パートの下位に置かれており、詩が語られているとしている。著者がピアニストでもあるため、本論では、楽曲分析の焦点がピアノにあてられている。楽曲におけるピアノの重要性は認められるが、ヴォルフの歌曲に対する「歌唱声部がピアノ・パートの下位に置かれている」という旨の

記述は、歌唱声部の考察が不十分であることに起因している。

シューベルトの歌曲についても造詣の深いローレンス・クレイマー Lawrence Kramer (1946-) は、以下の論考において、豎琴弾きの詩「さびしさに身をゆだねるものは *Wer sich der Einsamkeit ergibt*」、「涙とともにパンを食べたことのないものは *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*」、「戸ごとにわたしはそっと歩みより *An die Türen will ich schleichen*」とミニヨンの詩「ただあこがれを知るものだけが *Nur wer die Sehnsucht kennt*」を用いた合計4曲を考察対象として論述している。

Kramer, Lawrence. 1987. "Decadence and Desire: the Wilhelm Meister songs of Hugo Wolf and Schubert", *19th Century Music*, Vol.X, number 3, Spring : 229-242.

著者は、18-20世紀の音楽、新音楽学など幅広い研究を行い、シューベルトの歌曲に関する書をはじめ、多くの著書をカリフォルニア大学出版局から出している。

この論考でクレイマーは、ヴォルフの生きた19世紀末のヴィーンにおける一般的な芸術観や思想と、精緻な和声分析から読み取れる楽曲の特徴を関連づけるという新しい視点を加えて論じている。また、クレイマー以前の研究における主な論調「ヴォルフは、シューベルトより良くゲーテを理解し、彼の作品には、シューベルトには欠けていた心理的洞察力や感情的強さが見られる」に対する問題提起を行っている (Kramer 1987: 230)。クレイマーの論点は次の3点に纏められている。

- ① 作曲家は、詩を私用して曲を作るので、その結果は、詩人にとっての「真実」である必要はなく、ただ、作曲家の言葉によって人々を納得させればよい。
- ② ヴォルフによるヴィルヘルム・マイスターの歌曲は、シューベルトが書いたものを改訂し作曲しなおす試みである。
- ③ ヴォルフの書き直しは、シューベルトとは異なる、文化的に向上する人間としてのモデルへの執着による。

楽曲分析からは、シューベルトとヴォルフの詩の解釈と表現方法が異なる点が浮彫りとなっており、クレイマーの問題提起は妥当である。また、同一の詩を用いたシューベルトとヴォルフの作品に類似するモチーフが確認できることから、上記②の判断根拠が存在する点も事実である。しかしながら筆者は、ヴォルフの作品には、シューベルトの書き直し以上の意味が付加されていると考える。それは本論の研究内容に関連するものである。

2. 〈プロメテウス〉、〈ガニユメート〉、〈人間性の限界〉に関する比較研究

カール・コンウェイ・モーマン Carl Conway Jr. Moman (生没年不明) は、以下の論文によって、1980年にワシントン大学にて学位を取得した。

Moman, Carl Conway Jr. 1980. *A study of the musical setting by Franz Schubert and Hugo Wolf for Goethe's "Prometheus", "Ganymed", and "Grenzen der Menschheit"*. Ph. D. diss., Washington University.

当該論文以外にモーマンが出版した論考は見当たらない。

著者は、リズム的モチーフを中心とした比較、モチーフの表現するものを解釈するという方法、及びキーワードの音楽的な処理を比較するという方法を中心として、考察を行っている。例えば、〈プロメテウス〉の付曲については、詩の最後の節において強調されている言葉を比較考察している。著者は、ゲーテの音楽観や文学史的な背景も加味した上で、怒りや恨みを伴わない表現によるシューベルトの詩の解釈のほうがゲーテ自身の意味するものに近いとしながらも、怒りを露わにしたヴォルフの付曲が詩の意味をゆがめたのではなく、むしろ、「シュトゥルム・ウント・ドラング」の精神を反映したのであろうとしている (Moman 1980: 80)。

1961年にニューヨークの International Music Co.から出版されたシューベルトの歌曲の楽譜の編集に携わったジェラード・マックウォース＝ヤング Gerard Mackworth-Young (生没年不明) は、1952年3月1日に開催された英国音楽学会英国音楽学会にて〈プロメテウス〉に関する研究を発表しているが、その内容が以下の報告書に纏められている。

Mackworth-Young, Gerard. 1952. "Goethe's "Prometheus" and its settings by Schubert and Wolf". *Proceedings of The Royal Musical Association*, Lxxviii(1951-52). : 53-65.

マックウォース＝ヤングは、詩の最後の第7節が頂点であるとし、著者自身の詩の解釈を踏まえ、言葉と音楽の関係を中心に、それぞれの作品を分析している。ヴォルフの歌曲においては、詩の第5-6節にて音楽が頂点に達してしまっている点を指摘し、また、最後の節におけるヴォルフの言葉の処理には詩の解釈の誤解があるとしている。

本論で取り上げるものはごく一部であるが、ヴォルフの《ゲーテ詩集》に関する先行研究においては、同じ詩に付曲したシューベルトとヴォルフの歌曲の比較が長い年月をかけて行われてきた。これらの先行研究においては、モチーフの比較や、同一の言葉に対して用いられた音楽的手法の比較という方法が、主流をなしている。その結論は、作品の優

劣をつけるもの、各々の作品の在り方を客観的に提示するものなど、様々である。シューベルトとヴォルフの歌曲を比較する考察は、各作曲家の様式的特徴を指摘する上では有効である。また、強調されている言葉や音楽の頂点を分析すると、各作曲家がどのように詩を解釈しているかを推し量ることが出来よう。しかしながら、それらは、「比較」することで浮かび上がる側面に留まるものであり、ヴォルフが《ゲーテ詩集》において何を表現しようとしたのかという本質的な問題が考察されていない。

第3項：書簡集

ヴォルフの書簡集は、宛先毎に纏められたものが主体となっていたが、2010-11年に全ての書簡が時系列に纏められた以下の書簡集が出版された。

Spitzer, Leopold (ed.). 2010-11. *Hugo Wolf Briefe 1873-1901*. Band 1-4.

Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.

この書簡集は、ヴォルフが、1873-1901年に書いた書簡とハガキ、全2217通を時系列に編集したものである。全4巻から成り、第1-3巻には書簡とハガキ、第4巻には書簡別の注釈が纏められている。当該書簡集の出版は、ヴォルフの言説研究に大きく貢献するものである。

第4項：批評文に関する文献

1884年1月から1887年4月まで、ヴォルフは当時のヴィーンの上流階級向けに発行された週刊紙『ヴィーナー・ザローンブラット *Wiener Salonblatt*』における音楽批評文を執筆した。経済的な困窮を解消するために紹介された仕事ではあったが、これらの批評文は、ヴォルフの様々な見解をヴォルフ自身の言葉で知り得る貴重な資料となる。批評文の研究においては、1911年に出版されたリヒャルト・バトカ Richard Batka (1868-1922) とハインリヒ・ヴェルナー Heinrich Werner (1873-1927) の編集による『フーゴー・ヴォルフの音楽批評文 *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*』が最初の文献である。これは、1978年に英訳されている。

2000年代に入ってようやく、先述の書簡集を編集したシュピッツァーが、全ての批評文と解説からなる以下の文献を出版した。

Spitzer, Leopold (ed.). 2002. *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*. Band

1-2. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.

この文献には、『ヴィーナー・ザローンブラット』に寄稿した 112 の批評文が掲載されている。また、解説にはヴォルフが批評した演奏会のプログラムの内容が含まれており、当時の演奏会の実態をも把握できる。加えて、ヴォルフの生涯についての記述、遺産目録など批評文以外の情報も盛り込まれ、批評研究以外にも利便性の高い文献である。

第5項：その他

ヴォルフという一人の作曲家に視点を置いた《ゲーテ詩集》の代表的な研究に、1969年、カンザス大学で学位を取得したハリー E. ゼーリッヒ Harry E. Seelig (1937-) による以下の論文がある。

Seelig, Harry E. 1969. *Goethe's "Buch Suleika" and Hugo Wolf: A musical-literary study*. Ph.D. diss., University of Kansas.

近代言語学を専門とする筆者は、当該論文において、《ゲーテ詩集》における『西東詩集』から「ズライカの書」の詩を用いた曲を考察対象として、言語学と音楽学の見地を融合して論旨を展開している。

『ニューグローヴ世界音楽大事典』においてヴォルフの項目を執筆しているイギリスの音楽学者エリック・サムズ Eric Sams (1926-2004)は、生前に出版された全ての歌曲を分析した『フーゴー・ヴォルフの歌曲 *The songs of Hugo Wolf*』を出版している。初版は1961年に出されたが、改訂を経て、2008年の第4版が最新のものである。第4版では、分析対象曲が245曲となっている。言語学も学んだサムズは、言語と音楽との関係に興味を持ち、シューマン、ブラームス、ヴォルフの歌曲の研究を中心に行ってきた⁹。本書においては、そのようなサムズの研究成果として、独自の視点による40種類ものモチーフを例示して分析を行っている点、必要に応じて他の作曲家との比較についても述べている点が特徴的である。特にモチーフの例示は、全245曲から抽出されたヴォルフの音楽の型を示すものであり、楽曲分析の一助となる。

日本におけるヴォルフ研究の第一人者として、お茶の水女子大学にて学位を取得した梅林郁子があげられる。学位論文は以下の通りである。

梅林郁子 2002 『フーゴー・ヴォルフのリートにおける朗唱性に関する研究—歌唱旋律における同音反復を中心に』 東京：雄松堂出版日本博士論文登録機構

⁹ 主な著書に *The Songs of Robert Schumann* (1969)、*Brahms Songs* (1972)がある。

(2001 (平成 12 年度) お茶の水女子大学大学院人間文化研究科博士論文)。

梅林は、歌唱旋律における同音反復が朗唱性にどのように機能するかという点について、全歌曲を対象とした統計的考察を行っている。同音反復という一つの音楽的手法に様々な角度からアプローチして詳細に論じた、他に例をみない研究である。

ヴァーグナーの《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》の研究で東京芸術大学の学位を取得した稲田隆之は、ヴォルフに関しても示唆に富む研究を発表しているが、その例として以下の論考がある。

稲田隆之 2008 「フーゴ・ヴォルフの《メーリケ詩集》におけるリート作曲技法—詩の韻律と歌唱旋律の関係の分析—」『音楽学』第 53 巻 3 号 : 145-157。

稲田は、ドイツ詩における音楽的要素が歌曲の歌唱旋律においてどのように生かされ、言葉と音楽にはどのような矛盾が生じているのかを分析して、詩と歌唱旋律の関係を明らかにしている。

両者の研究は、優れた朗唱性が指摘されたヴォルフの歌曲の根源を切り開くものであり、また、概念的に論じられる傾向にあった朗唱性に具体的な方法論を呈示するものとして、ヴォルフ研究に一石を投じている。

しかしながら、先行研究を概観して気づくのは、《ゲーテ詩集》に関して、全体を包括的に捉える研究が行われていないことである。このようなことから、本論において歌曲集の形態をなす作品を研究対象とするにあたり、全体像を捉える作業の必要性が裏付けされるものとする。

第 2 節：ヴォルフの歌曲創作期の区分

本論においては、初めて歌曲を作曲した 1875 年から最後の歌曲を作曲した 1897 年までを対象として、歌曲の創作期を区分する。ヴォルフは、音楽の着想が湧くと集中的に作曲を行う性質であり、歌曲の作曲が途絶える時期もあった。また、歌曲の多くが歌曲集として纏められている。ヴォルフの歌曲全体を精緻に分析した梅林 2002 では、このような作曲傾向も反映して歌曲創作期を区分しているため、本論では当該論文を参照して創作期の区分を行う。

第1項：初期（1875－87年）

ヴォルフが最初の歌曲を作曲した 1875 年から《メーリケ詩集》他の大規模な歌曲集の創作が開始されるまでの 1887 年を初期とする。この期間に 87 曲の歌曲が作曲された。

1875 年 9 月に初めて作曲されたヴォルフの歌曲は、〈夜と墓場 *Nacht und Grab*〉（チョック¹⁰詩）、〈あこがれ *Sehnsucht*〉（ゲーテ詩）、〈漁夫 *Der Fischer*〉（ゲーテ詩）、〈湖上にて *Auf dem See*〉（ゲーテ詩）の 4 曲である。ウィーン楽友協会音楽院に入学した頃、すなわち、本格的な音楽の勉強がなされていない頃の作品である。音楽の勉強を開始したヴォルフは、1875－77 年に 25 曲、続く 1878 年には 27 曲もの歌曲を作曲している。

また初期においてヴォルフは、ハイネなどの叙情詩を介してシューベルトとシューマンの作品を研究している。例えば、1876 年 12 月 18 日作曲〈君は花のよう *Du bist wie eine Blume*〉（ハイネ詩）は、シューマン作曲〈君は花のよう¹¹〉と、詩行の冒頭がアウフタクトで始まる歌唱パートの旋律や、細かな和音進行を中心とするピアノ・パートの構造の点で、大変類似している。その直後、同年 12 月 21 日作曲の〈君のひとみを見つめると *Wenn ich in deine Augen seh*〉（ハイネ詩）のピアノ・パートは、シューベルトの《即興曲集 *Impromptus*》から引用¹²されている。

先述の通り、1884－87 年、ヴォルフは『ヴィーナー・ザローンブラット』の音楽批評文を執筆している。多岐にわたる音楽を批評したこの活動は、ヴォルフの音楽の勉強にも役立ったに違いないが、この間の歌曲の作曲はわずか 9 曲であった。

1887 年には《アイヒェンドルフ詩集》に収録された曲の一部を書いており、ヴォルフが自身の才能に自信を持っていた時期であったが、同年 5 月 9 日に父を亡くした悲しみにより作曲活動が停止した。

第2項：中期（1888－91年）

この期間に 196 曲もの歌曲が作曲された。

1888 年は、爆発的な歌曲の創作年となる。ヴォルフ自身も「私の本来の創作期は 1888 年に始まる」と強調している（ドルシエル 1998: 10-11）。この年には、《メーリケ詩集》全 53 曲、《アイヒェンドルフ詩集》全 20 曲中の 13 曲、《ゲーテ詩集》全 51 曲中の 25 曲

¹⁰ ハインリヒ・ダニエル・チョック *Heinrich Daniel Zschokke* (1771－1848)。ドイツの小説家、劇作家。裕福な織物業者の家に生まれ、政治活動も行った。

¹¹ 《ミルテの花 *Myrthen*》 op.25 の第 24 曲。

¹² 《即興曲集 *Impromptus*》 op.142, D935 より、3. B dur, Var. I の右手パートが用いられている。

を中心に 94 曲の歌曲が作曲された。

1889 年には、《ゲーテ詩集》の残り 26 曲、《スペインの歌の本 宗教的なリート》全 10 曲中の 8 曲、《スペインの歌の本 世俗的なリート》全 34 曲中の 18 曲を中心に 54 曲を作曲した。翌 1890 年には、《スペインの歌の本 宗教的なリート》の残り 2 曲と、《スペインの歌の本 世俗的なリート》の残り 16 曲を作曲して、《スペインの歌の本》が完成した。また、《昔の歌》全 6 曲、《イタリアの歌の本 第 1 部》全 22 曲中の 7 曲を作曲するなど、1 年で 33 曲の歌曲を作曲した。

1891 年には、創作意欲が薄れたが、11 月末からの約 1 カ月で《イタリアの歌の本 第 1 部》の残り 15 曲を作曲し、歌曲集を完成した。

また、1889 年以降は、それまでに作曲した歌曲の中からいくつかを選び、オーケストラ伴奏の歌曲に編曲している。このように、1897 年までに合計 24 曲がオーケストラ伴奏の歌曲に、2 曲がオーケストラ伴奏の合唱曲に編曲された。

第 3 項：不作期（1892—95 年）

1892 年以降、ヴォルフは全般的にスランプに陥った。1892—95 年は、〈ミニヨン Mignon〉など、いくつかの歌曲をオーケストラ伴奏に編曲するに留まった。しかし、1894 年 12 月にヴィーン楽友協会主催のコンサートが成功を収めたことにより、ヴォルフ自身が世に認められたという実感を得たことから、創作意欲が戻ってきた。この時の演目は、〈妖精の歌 *Elfenlied*〉と〈火の騎士 *Der Feuerreiter*〉の合唱版であった。また、エンゲルベルト・フンパーディンク Engelbert Humperdinck (1854—1921)¹³のオペラ《ヘンゼルとグレーテル *Hänsel und Gretel*》を観たことを機に、「ヴァーグナーと無縁な題材のオペラを作曲しても問題がないと確信」（ヴェルバ 1979: 342）したヴォルフは、オペラ熱が高まり、1895 年の 1 年間をかけて喜歌劇《お代官様 *Der Corregidor*》を作曲した。初演は、翌年にマンハイム国民歌劇場で行われた。

第 4 項：後期（1896—97 年）

この期間に作曲された歌曲は、31 曲である。

1896 年、再びヴォルフに集中的な歌曲の作曲期が訪れたが、これは 3 月から 4 月にかけて

¹³ Engelbert Humperdinck : 1888 年にショット社の顧問となり、ヴォルフとショット社との契約に関与した。

た2カ月間の短いものであった。この期間に《イタリアの歌の本 第2部》全24曲が完成した。また、他に4曲の歌曲を作曲し、合計28曲の作品を残した。

1897年3月、最後の歌曲となる《バス独唱とピアノのためのミケランジェロの3つの詩 *Drei Gedichte von Michelangelo für eine Baßstimme und Klavier*》全3曲を作曲¹⁴した。これは、また、ヴォルフの全ジャンルにおける最後の作曲となった。

第3節：《ゲーテ詩集》作曲当時のヴォルフ

1880年頃、ヴォルフは生活費を稼ぐためにウィーンでピアノやヴァイオリンなどの個人レッスンをしていたが、その弟子の中にウィーンの宝石商の妻、メラニーエ・ケッヘルトがいた。1884年、ヴォルフとメラニーエは、互いの気持ちを打ち明け、以来9年間、二人の恋愛は続いた。彼女は、ヴォルフが亡くなるまで様々な援助を行い、ヴォルフの音楽の良き理解者ともなった。ヴォルフが最後に精神病院に入院した際、毎週3回、長女と一緒に彼を見舞い続けたという事実からも、メラニーエの愛情の深さが推し量れる。

《ゲーテ詩集》が作曲された時期は、メラニーエとの恋愛期間と重なっている。作品の多くが作曲されたデープリング Döbling は、ウィーンの郊外に位置し、そこにはケッヘルト家の別荘があった。メラニーエの援助により、ヴォルフは、《ゲーテ詩集》の作曲時期にもしばしばここで仕事をしたようである。そしてヴォルフは、日々の出来事から音楽に関することまで様々な内容をメラニーエ宛の手紙にしたためている。残念ながら、親密な内容の手紙は本人達の意志により焼却されたが、ヴォルフからメラニーエに宛てた245通もの手紙が公けに残された。この恋愛により、ヴォルフは、「この女性によって新しい世界が開かれた」(Fischer-Dieskau 2003: 173) と受け取られるほどの影響を受けたのであった。ヴォルフが、自身の手稿譜の多くをメラニーエに贈った際に添えた次の一文には、二人の信頼関係がうかがえる。

An Frau Melanie

Von allen, die der Tonkunst Zauber tief empfanden,

Hat niemand mich so ganz wie Du verstanden. (Langberg 1991: 62)

¹⁴ 本来は4曲の歌曲が作曲されていたが、後に、ヴォルフ本人が、出来栄を不完全として4曲目の歌曲を破棄した (Jestremski 2011: 578)。

メラーニエさんへ

音楽の魔法を深く感じるすべての人たちの中で

貴女ほど完全に私を理解してくださった人はいません (川村 1981, 1: 215)

ヴォルフの歌曲は、《ゲーテ詩集》を作曲し始めた頃に世間の評価を受け始めていた。1888年11月8日に開催された演奏会で、メーリケの詩に作曲した歌曲を聴いた歌手のフェルディナント・イエーガー Ferdinand Jäger (1838-1902) は、ヴォルフの才能に感激し、彼の作品を演奏会で歌い、普及に尽力するようになった。同年12月15日の演奏会でイエーガーはヴォルフの歌曲を9曲歌ったが、聴衆はこれに熱狂したという。

このように、《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》に続く《ゲーテ詩集》の創作は、創作活動、演奏活動、そして私生活の面においても充実した期間に行われた。

第4節：ヴォルフの歌曲集創作概念

第1項：歌曲集のタイトルの付け方

ヴォルフは、作曲期の初期から、歌曲集に詳細なタイトル表記を施してきた。これはヴォルフと詩の関係性、あるいは歌曲集の様式を示す重要な要素の一つと判断し、ここで、歌曲集のタイトルを概観する。

以下は、ヴォルフ自身が歌曲集として構想し、かつ出版された歌曲集の作曲年による一覧である。《ゲーテ詩集》を含めた比較検討のため独唱用の作品を対象としている。タイトルの表記方法は、自筆譜あるいは初版出版時のタイトルに依拠している。ヴォルフ自身が付したタイトルであることが重要となるため、死後出版の歌曲集については自筆譜に付したタイトルを用いており、生前出版の歌曲集については初版のタイトルを用いている。大文字と小文字の表記、綴りについては、それぞれのタイトルに書かれた内容に依拠している。

【表1】ヴォルフの編纂により出版された歌曲集のタイトル

| | 歌曲集タイトル | 作曲年 / 初版出版年 | 作曲期 区分 |
|---|--|----------------|-----------|
| ① | Liederstrauß / Sieben Gedichte aus dem Buche der Lieder / von Heinrich Heine / für eine Singstimme mit Pianoforte / componirt / von Hugo Wolf / 1.Heft / Sommer 878. | 1878 / 1927 | 初期 |

| | | | |
|---|---|-------------------------|---------|
| ② | Meiner lieben Mutter. ¹⁵ / Sechs Lieder / für / eine Frauenstimme / mit Begleitung des Pianoforte / componirt von / Hugo Wolf. | 1877-1882 / 1888 | 初期 |
| ③ | Sechs Lieder von Rob. Reinick / componirt von Hugo Wolf. | 1882-1883 / 1936 | 初期 |
| ④ | Dem Andenken / meines theuren Vaters. ¹⁶ / Sechs Gedichte / von SCHEFFEL, MÖRIKE, GOETHE und JUST. KERNER / für eine Singstimme / mit Begleitung des Pianoforte / componirt von HUGO WOLF. | 1883-1887 / 1888 | 初期 |
| ⑤ | GEDICHTE / von / Eduard Mörike / für eine Singstimme und Klavier / componirt(1888) von / HUGO WOLF. | 1888 / 1889 | 中期 |
| ⑥ | Gedichte / von Eichendorff / für / eine Singstimme und Klavier / componirt / von / Hugo Wolf. | 1880, 1886-1888 / 1889 | 中期 |
| ⑦ | Gedichte von Goethe / für eine Singstimme und Clavier / componirt 1888-1889 / von / Hugo Wolf. | 1888-1889 / 1889 | 中期 |
| ⑧ | Alte Weisen. / SECHS GEDICHTE / VON / GOTTFRIED KELLER / für eine Frauenstimme und Klavier / componirt (1890.) von / Hugo Wolf | 1890 / 1891 | 中期 |
| ⑨ | SPANISCHES LIEDERBUCH / nach Heyse und Geibel / für eine Singstimme und Klavier / componirt 1889-1890 von / Hugo Wolf. | 1889-1890 / 1891 | 中期 |
| ⑩ | ITALIENISCHES LIEDERBUCH / nach Paul Hayse / für / eine Singstimme und Klavier / componirt 1889 - 1890(sic) / von / HUGO WOLF / I. Band | 1890-1891 / 1892 | 中期 |
| ⑪ | ITALIENISCHES LIEDERBUCH / nach Paul Hayse / für / eine Singstimme und Klavier / componirt 1889-1890 / von / HUGO WOLF I. Band (comp. 1890-1891) / II. Band (comp. 1896) ¹⁷ | 1896 / 1896 | 後期 |
| ⑫ | DREI GESÄNGE / aus H. Ibsens "Das Fest auf Solhaug" / für eine Singstimme und Klavier / in Musik gesetzt / von / HUGO WOLF. | 1891, 1896 / 1897 | 後期 |
| ⑬ | Ferdinand Jäger / zugeeignet. / DREI GEDICHTE von Rob. Reinick / für eine Tenorstimme und Klavier / in Musik gesetzt / von / HUGO WOLF | 1888, 1889, 1896 / 1897 | 中期 - 後期 |
| ⑭ | VIER GEDICHTE / nach H. Heine, Shakspeare und Lord Byron / für eine Singstimme und Klavier / in Musik gesetzt / von / HUGO WOLF | 1888, 1889, 1896 / 1897 | 中期 - 後期 |
| ⑮ | DREI GEDICHTE / von Michelangelo / für eine Baßstimme und Klavier / componirt (1897) / von / HUGO WOLF. | 1897 / 1898 | 後期 |

(筆者による作表)

表中①のサブタイトルに見られるように、ヴォルフは、歌曲作曲の初期からタイトルに「詩集（または詩の複数形） Gedichte」という用語を用いている。②、③に「リーダー Lieder」の用語が用いられているものの、④以下、1883年以降作曲の歌曲集においては、「Gedichte」とのタイトル付けが主体となっている。MGGにて「すでに Gedichte という

¹⁵ 1887年5月9日に父を亡くした悲しみにより作曲活動が停止した。活動停止期間に、ヴォルフはそれまでに書きためた手稿譜から選んだ曲を母と父に捧げるために出版した。

¹⁶ 脚注15を参照。

¹⁷ 第1巻のタイトルにて間違った作曲年を記載しており、そのまま第2巻のタイトルに流用。第2巻のタイトルの下方にある巻数の表記後に正しい作曲年を記載した。

タイトル付けは、シューマンを手本としている」(Jost 2007, Personenteil 17: 1095) と指摘されている。確かに、シューマンの Op.29 のタイトル *Drei Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann*. を一例とすると、タイトル付けにおけるシューマンへの追従が確認できる。なお、①は、ヴォルフが初めて一人の詩人の詩に作曲した作品を歌曲集として纏めたものである。詩はハインリッヒ・ハイネ Heinrich Heine (1797–1856) の『歌の本 *Buch der Lieder*』から採られているが、詩人と詩集の選択からも、シューマンへの追従が確認できる。

ヴォルフのタイトル付けには、更に特徴がみられる。④から⑧の歌曲集については、いずれも“Gedichte”の用語によるタイトル付けであるが、例えば、④にて「ピアノフォルテに伴われた独唱のための *für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*」と表記している一方、中期以降の歌曲集では「独唱とクラヴィーアのための *für eine Singstimme und Klavier*」等の表記となっている。前者では歌唱パートが優位であり、後者では歌唱パートとピアノが同等であることが読み取れる。すなわち、タイトルは音楽の様式も示しているということになる。これらの点について、シュピッツァーは次のように指摘している。「若き頃のリートでは、“ピアノフォルテ”に伴われた歌唱パートが優位であり、2つのパート間には、ひとつのモチーフ的なくくりが求められることはなかった。それに反して、“Gedichte”においては、歌とピアノのパートによるモチーフ的な結びつきがゆっくりと発展していった」(Spitzer 2002, 2: 21)。尚、タイトルに“Gedichte”の用語が用いられた《ゲーテ詩集》における、歌とピアノのパートにおけるモチーフ的な結びつきについては、第4章にて詳述する。

1889年以降作曲の *Spanisches Liederbuch*、*Italienisches Liederbuch* は“Gedichte”の用語を用いていないタイトルであるが、これは、テキストの原本となる詩集のタイトルを歌曲集のタイトルに用いたことに拠る。

*Drei Gesänge aus H. Ibsens “Das Fest auf Solhaug”*は、ヘンリク・ヨハン・イブセン Henrik Johan Ibsen (1828–1906) の戯曲『ゾルハウグの祭り *Das Fest auf Solhaug*』から歌をとったものであり、詩集から詩を選択して構成した歌曲集とは性質と異にする。したがって、“Gedichte”にはあたらない。

第2項：大規模歌曲集に関するこだわり

【表1】からわかるように、初期の歌曲集は数編の詩を用いた小規模なものであり、タイトルに曲数がわかる数字が記載されている。先述の通り、初期の歌曲創作においてシューベルトやシューマンから学ぶものが多かったヴォルフは、詩人の選び方、歌曲集のタイトル付けや構成についても先達を手本としていたことは想像に難くない。これらは、ヴォルフが出版に際して、歌曲集を意識せずに作曲した歌曲から選択してまとめたもの（梅林2002: 22-23）となるが、ここに先達の方法が反映されているのである。中期の《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》、《ゲーテ詩集》等には数字の記載がない。これは、歌曲集の規模が大きくなっていることが一つの要因であると考えられる。すなわち、1840年にシューマンがクララ Clara Josephine Schumann (1819-96) に贈った26曲からなる歌曲集《ミルテの花》のように、従来の数曲の歌曲を収録した歌曲集の形態から、収録曲数も格段に増え歌曲集としての意義も大きく変化した作品が誕生していると考えられるのである。シューマンの場合、純潔の象徴であるミルテを花嫁クララに贈る歌曲集のタイトルに用いたことにより、収録された個々の歌曲に一つの有機的な繋がりを生じている。上述の3つのヴォルフの歌曲集は、予めの構想に基づいて詩が選ばれ作曲され、一冊の歌曲集に編纂されている。タイトルに用いられた“Gedichte”はまさに「詩集」と呼ぶにふさわしい歌曲集の体裁を意味しており、収録された個々の歌曲は詩集に収録された個々の詩に等しいと考えられる。興味深い事例は、《メーリケ詩集》作曲時の自筆譜の束“Erste zusammenhängende Niederschrift im Konvolut”のタイトル冒頭に“Mörikeana”と記していることである¹⁸。これは「メーリケ集成」との意味があり、まさにヴォルフによって纏め上げられたメーリケの詩の集大成とも受け取れる。このような歌曲集の在り方について、ドルシエルは「メーリケとゲーテの歌曲集を彼は詩人の包括的解釈と理解しており、歌曲の全体は詩人の本質について十分な像を提供すべきものであった」と述べている（ドルシエル 1998: 105）。

ヴォルフは大規模な歌曲集を創作する際に、収録される曲の数（すなわち詩の数）に執着する傾向もみられた。これは、書簡に記された数から読み取れる。全53曲から成る《メーリケ詩集》に関しては、作曲中であった1888年10月8日付フリードリヒ・エックシュ

¹⁸ 自筆譜はオーストリア国立図書館所蔵。資料番号 Mus.Hs.19581.
(<http://data.onb.ac.at/rec/AL00158989> 2016年12月20日閲覧)

ティン Friedrich Eckstein (1861–1939)¹⁹宛の書簡で「50」という数字を示している。全44曲から成る《スペインの歌の本》に関しては、作曲中の1889年11月12日付妹のケーテ Käthe Wolf (1865–1944) 宛の書簡で「44」という数字を示しており、作曲が終わった1890年5月2日付ヨゼフ・シャルク Joseph Schalk (1857–1900)²⁰宛の書簡においても「美しい数字44」と記している。創作活動が停滞していた《イタリアの歌の本》に関しては、1891年12月2日付けケッヒェルト宛書簡で突如脳裏に浮かんだ「33」という計画を示したものの、長引く不振によりやむを得ず22曲のみで第1巻の出版を行った。

《ゲーテ詩集》についても、《メーリケ詩集》同様に自筆譜の束があるが、そのタイトルには“Gedichte von / Goethe”と記されている。尚、この自筆譜の束については第2章にて詳述する。また、収録される曲の数については、予め書簡等で言及している事例が確認できない。

第3項：大規模歌曲集の構成方法の傾向

詩人が詩集を編む際にどのような順番で詩を配列するか考えるのと同様、ヴォルフも歌曲集にどのような順番で曲を配列するかという構成を練っている。しかしながら、この点に関しては、言説等の証拠が存在しない。先行研究においては、《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》、《ゲーテ詩集》等の大規模歌曲集について、次に挙げるような何等かの区分による構成が指摘されている。

サムズは、《ゲーテ詩集》について、タイトルを付して詩を区分したゲーテ自身による詩集の編纂に一致する歌曲の区分を指摘している (Sams 2008: 178-179)。また、マンフレッド・オステン Manfred Osten (1938–)も《ゲーテ詩集》における楽曲の区分に沿った概略的な考察を行っている (Osten 2008: 67-70)。

《メーリケ詩集》については、シュピッツァーが概略的に考察している。彼は、最後の曲〈あばよ Abschied〉の詩がメーリケの詩集の最後に配列されていることから、詩人と作曲家の配列の一致を指摘する他に、宗教的なものや愛を表現するもの等の詩の主題に依拠した区分を指摘している (Spitzer 2003: 125)。

梅林は、《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》、《ゲーテ詩集》、《スペインの歌の

¹⁹ Friedrich Eckstein : オーストリアの化学工場の工場主、ブルックナーの弟子。ヴォルフの支援者の一人。

²⁰ Joseph Schalk : オーストリアのピアニスト。指揮者として活躍した弟 Franz Schalk (1863–1931) と共にヴォルフの創作や演奏活動に関与。

本》、《イタリアの歌の本》の5つの歌曲集をとりあげてそれらの構成方法を概観しているが、《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》、《ゲーテ詩集》については、詩の内容や出典によって数曲ごとにまとまりを作る方法を取り、《スペインの歌の本》と《イタリアの歌の本》では、詩の題材を一つにまとめる形をとっていると述べている(梅林 2002: 26-29)。

このように、大規模歌曲集の構成方法については、詳細にわたっての考察が行われていない。これは、先にも述べた通り、ヴォルフの言説やスケッチの類から客観的な根拠を見出すことができないという問題が起因しているものと考えられる。《ゲーテ詩集》研究の一貫として、本論においては、ゲーテ自身の詩集の編纂方法がヴォルフの曲の配列と関連性を持っているという事実をより詳細に考察する。

尚、歌曲集における楽曲の区分を付記した《ゲーテ詩集》作品一覧は、【表2】の通りである。G49-G51の3曲については、成立年代の近い神話あるいは神々を主題としたゲーテの詩が並んで配列されていること等から、しばしば3部作と呼ばれる。本論においても便宜上この呼び名を採用する。また、先行研究において、シューベルトとの比較が多く行われてきたことから、同じ詩にシューベルトが付曲していることを示す記号も付している。

【表2】《ゲーテ詩集》作品一覧

| 番号 | 曲名 | | 調性 | 拍子 | 作曲年月日 | 作曲場所 |
|--------------------------------------|--------------------------|-----------------------------------|--------------|------|-------------|----------------|
| | 邦題 | 原題 | | | | |
| 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』からの詩 | | | | | | |
| G1 ★ | 堅琴弾きの歌 I | Harfenspieler I | g moll | 4/4 | 1888年10月27日 | Wien |
| G2 ★ | 堅琴弾きの歌 II | Harfenspieler II | c moll | 4/4 | 1888年10月29日 | Wien |
| G3 ★ | 堅琴弾きの歌 III | Harfenspieler III | f moll | 4/4 | 1888年10月30日 | Wien |
| G4 | 当てこすりの歌 | Spottlied aus Wilhelm Meister | F dur | 4/4 | 1888年11月2日 | Wien |
| G5 ★ | ミニヨンの歌 I | Mignon I | F dur | 4/4 | 1888年12月19日 | Döbling |
| G6 ★ | ミニヨンの歌 II | Mignon II | g moll | 6/8 | 1888年12月18日 | Döbling |
| G7 ★ | ミニヨンの歌 III | Mignon III | a moll | 4/4 | 1888年12月22日 | Döbling |
| G8 | フィリーネ | Philine | A dur | 4/8 | 1888年10月30日 | Wien |
| バラード | | | | | | |
| G9 ★ | ミニヨン | Mignon | Ges dur | 3/4 | 1888年12月17日 | Döbling |
| G10★ | うたびと | Der Sänger | E dur | 9/8 | 1888年12月14日 | Döbling |
| G11★ | ねずみ捕りの男 | Der Rattenfänger | a moll | 6/8 | 1888年11月6日 | Wien |
| G12 | 騎士クルトの嫁取り道中 | Ritter Kurt's Brautfahrt | F dur | 4/4 | 1888年12月9日 | Döbling |
| G13 | 人のよい夫婦 | Gutmann und Gutweib | D dur | 4/4 | 1888年11月28日 | Wien |
| 様々な詩 | | | | | | |
| G14 | コフタの歌 I | Coptisches Lied I | As dur | 4/4 | 1888年12月28日 | Döbling |
| G15 | コフタの歌 II | Coptisches Lied II | d moll/D dur | 4/4 | 1888年12月28日 | Döbling |
| G16 | 大胆に、そして陽気に I | Frech und froh I | F dur | 4/4 | 1888年11月14日 | Wien |
| G17★ | 大胆に、そして陽気に II | Frech und froh II | f moll/F dur | 4/4 | 1889年2月2日 | Döbling |
| G18 | 銘記 | Beherzigung | a moll/A dur | 4/4 | 1888年12月30日 | Döbling |
| G19 | 公現祭 | Epiphantias | G dur | 4/4 | 1888年12月27日 | Döbling |
| G20 | 聖ネボムク祭前夜 | St. Nepomuks Vorabend | G dur | 6/4 | 1888年11月15日 | Wien |
| G21 | 天才気取り | Genialisch Treiben | a moll | 6/8 | 1889年2月10日 | Döbling |
| G22 | 羊飼 | Der Schäfer | c moll | 4/8 | 1888年11月4日 | Wien |
| G23 | 新しいアマディス | Der neue Amadis | g moll | 2/4 | 1889年2月5日 | Döbling |
| G24 | 花の言づて | Blumengruss | F dur | 4/4 | 1888年12月31日 | Döbling |
| G25 | 似たもの | Gleich und Gleich | E dur | 4/8 | 1888年11月6日 | Wien |
| G26 | つれない娘 | Die Spröde | E dur | 6/8 | 1889年10月21日 | Perchtoldsdorf |
| G27 | 改宗した女 | Die Bekehrte | a moll | 3/8 | 1889年2月12日 | Döbling |
| G28 | 移ろわぬ春 | Frühling übers Jahr | A dur | 4/8 | 1888年12月21日 | Döbling |
| G29 | アナクレオンの墓 | Anakreons Grab | D dur | 12/8 | 1888年11月4日 | Wien |
| G30 | パリアの感謝 | Dank des Paria | As dur | 4/2 | 1888年11月9日 | Wien |
| G31 | 王者の祈り | Königlich Gebet | C dur | 4/4 | 1889年1月7日 | Döbling |
| 『西東詩集』からの詩 | | | | | | |
| G32 | 自然の現象 | Phänomen | A dur | 4/4 | 1889年1月19日 | Döbling |
| G33 | 創造と生命を与えること | Erschaffen und Beleben | e moll/E dur | 4/4 | 1889年1月21日 | Döbling |
| G34 | コーランは永遠のものなのだろうか | Ob der Koran von Ewigkeit sei? | a moll/A dur | 6/8 | 1889年1月17日 | Döbling |
| G35 | 酒を飲んで酔うことが肝心 | Trunken müssen wir alle sein! | fis moll | 6/8 | 1889年1月18日 | Döbling |
| G36 | しらふでいる間は | So lang man nüchtern ist. | a moll | 2/4 | 1889年1月16日 | Döbling |
| G37 | 酔っ払うからといって | Sie haben wegen der Trunkenheit. | g moll | 12/8 | 1889年1月18日 | Döbling |
| G38 | 酒場で夜明けになんという騒ぎだ | Was in der Schenke waren heute. | d moll | 6/8 | 1889年1月16日 | Döbling |
| G39 | 盗みは出来心というがそうではない | Nicht Gelegenheit macht Diebe. | F dur | 4/4 | 1889年1月21日 | Döbling |
| G40 | あなたの恋が幸せであるように | Hoch beglückt in deiner Liebe. | B dur | 4/4 | 1889年1月23日 | Döbling |
| G41 | わたしがユーフラテス川を渡ったとき | Als ich auf dem Euphrat schiffte. | A dur | 12/8 | 1889年1月24日 | Döbling |
| G42 | その意味を説いてあげよう | Dies zu deuten, bin erbötig! | A dur | 4/4 | 1889年1月24日 | Döbling |
| G43 | ためらうことなどあろうか | Hätt' ich irgend wohl Bedenken. | A dur | 4/4 | 1889年1月26日 | Döbling |
| G44 | さあ、いとしい人よ、おいで | Komm, Liebchen, komm! | As dur | 6/8 | 1889年1月25日 | Döbling |
| G45 | どうして明るい気持ちでいられよう | Wie sollt' ich heiter bleiben. | f moll | 6/8 | 1889年1月23日 | Döbling |
| G46 | あなたのことを思っていると | Wenn ich dein gedenke. | f moll | 6/8 | 1889年1月25日 | Döbling |
| G47 | ふさふさとした髪よ、わたしを包んで おくれ | Locken, haltet mich gefangen. | A dur | 4/4 | 1889年1月29日 | Döbling |
| G48 | 決してあなたを失うまい | Nimmer will ich dich verlieren! | A dur | 4/4 | 1889年1月30日 | Döbling |
| 3部作「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」 | | | | | | |
| G49★ | プロメテウス | Prometheus | d moll | 4/4 | 1889年1月2日 | Döbling |
| G50★ | ガニュメート | Ganymed | D dur | 4/4 | 1889年1月11日 | Döbling |
| G51★ | 人間性の限界 | Grenzen der Menschheit | a moll | 2/2 | 1889年1月9日 | Döbling |

注： 番号項目における★印は、同じ詩にシューベルトが付曲していることを示す。

(筆者による作表)

第4項：ヴォルフにとっての「詩」

先述の通り、ヴォルフは、中期の集中的な歌曲創作期直前から「詩集 Gedichte」という用語を用いるようになった。この「詩集」あるいは「詩 Gedicht」をキーワードとして様々な資料を精読すると、単なる用語にとらわれず「ヴォルフにおける詩と音楽の関係性」、あるいは「ヴォルフにとっての詩や詩人とは何か」を広義にとらえた論述が確認できた。以下に主要なものを紹介する。

1. ヴォルフの書簡

ヴォルフの書簡における「詩」に関する記述には、以下の事例がある。

①1890年5月6日付 オスカー・グローエ Oskar Grohe (1859–1920) ²¹ 宛書簡

Auf Ihre Frage: ob ich ein Dichter sei? Kann ich nur seufzend antworten: wär' ich's doch! [...] Sie haben in punkto der Dichtkunst höchstens einen "desparaten Wicht", so eine Art Vetter Christel, vor sich. Ja, wenn's derlei Gelichter täte! Ich habe von der Dichtkunst einen zu großen Respekt, um ihr ins Handwerk zu pfuschen. Ich versichere Sie, Odysseus kann nicht sehnsüchtiger nach seinen heimatlichen Gestaden geblickt haben, als ich nach einem dramatischen Dichter ausluge. Ach, wird sich der jemals für mich finden? (Spitzer 2010, 1: 353)

私が詩人なのか？というあなたの問いに、私はため息まじりにしか答えられません。そうならばいいのに！と。(中略) あなたは、詩作については、いとこのクリステル²²のようなやり方で、私のことをせいぜいが「絶望的な奴」だと思っておいでです。そうです、そのような無頼の徒がするようなことであればいいのに！私は、詩作に対してあまりに多くの敬意を払いすぎていて、その縄張りを荒らすことが出来ないのです。私はあなたにこう断言します。オデッセウス²³は、私が劇的な詩人を眺めやることより、一層の憧れをもって故国の岸边を見やることはできません。ああ、いつか私は詩

²¹ Oskar Grohe：ドイツの法律家。1890年にヴォルフと知り合う。

²² 《メーリケ詩集》第50曲〈ことづて Auftrag〉に出てくる、いとこのクリステルを指す。自称詩人である主人公が、恋人がつかない理由を教えてくださいと、いとこのクリステルに手紙を書くという内容。詩人の自暴自棄な様子をコミカルに描いている。

²³ ホメロスの叙事詩『オデュッセイア *Odyseia*』の主人公として名高いギリシア神話の英雄。この叙事詩は、主人公がトロイ戦争遠征のち、10年という長い年月をかけて故国に帰り着いたという冒険譚。

人になれるのでしょうか？

この書簡からは、ヴォルフが、詩人を強く敬愛し、かつ、詩作は踏み入れることのできない高尚な芸術であるにとらえている様子が窺える。ヴォルフは 1882 年頃に滑稽な内容の詩をわずかに書いている²⁴が、グスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860–1911) のように、自作の詩に曲をつけることはなかった。

自らの詩作能力について、ヴォルフは次のように書簡に書いている。

②1890 年 6 月 3 日付　グスタフ・シュール Gustav Schur (生没年不詳)²⁵宛書簡

Ich selbst, lieber Freund, habe einige dichterische Versuche gewagt, aber –“Es will halt nicht gehen”. Ich denke nur mit dem Kopfe(sic.) und da wird nie was Rechtes draus. (Spitzer 2010, 1: 365)

親愛なる友よ、私自身、いくつかの詩作を思い切ってやってみたが、「とにかくうまくいかなそうだ。」私は、ただ頭で考え出していて、本当のものは何も生まれない。

この一文からは、詩作の本質は頭で考えることではないという点において、率直に自分の能力の不足を認めている一面が窺える。

詩という芸術を高みに置いていたヴォルフであるが、そこに作曲するにはどう考えていたのであろうか。それを示唆する書簡の一例が以下のものである。

③1891 年 3 月 12 日付　フンパーディンク宛書簡

Vergi nicht hervorzuheben, dass jeder Band seine besondere Physiognomie trägt, wie dies ja schon durch die Natur der poetischen Unterlage bedingt ist. Bei Eichendorff z. B. magst Du ein Gewicht darauf legen, wie, übereinstimmend mit unserer mehr realistischen Kunstauffassung, das romantische Element in meinen

²⁴ 例えば、1882 年に「ベルタおばさんのよみがえり Tante Berthas Auferstehung」という滑稽な内容のバラードを書いている (Hilmar 2007: 137)。

²⁵ Gustav Schur : ヴィーンの銀行員でアマチュアの詩人。

Eichendorffliedern fast ganz zurücktritt, hingegen der Komponist mit Vorliebe der keck humoristischen, derb sinnlichen Seite des Dichters, als solche so ziemlich unbekannt, sich zuwendet und ihr einige Züge abgelauscht. [...] Stelle mich als einen objektiven Lyriker hin, der aus allen Tonarten pfeifen kann, der sich mit der abgeschiedenen Vielfraßweis' eben so gut abzufinden versteht wie mit der Regenbogen- und Nachtigallenweis'. (Spitzer 2010, 1: 517-518)

(下線はヴォルフによるもの)

詩的な土台の本質によって既に生み出されているような、どの巻にも特別な特徴があるということを強調するのを忘れないで欲しい。例えばアイヒェンドルフの場合、あなたは、我々のより現実的な芸術解釈と調和しつつ、以下のことを重視したいのだろう。それは、私のアイヒェンドルフのリーダーでは、いかにロマン主義的な要素はほとんど全く影が薄れているかということ、それに反して、そうとは認識されていないが、作曲家は、詩人の向こう見ずなユーモアのある側面や詩人の粗野な感覚的な側面への鼻屑でもって、詩に取り組んでおり、詩人のいくらかの心の動きを聞きとっているかということである。(中略) 私は、あらゆる声色で口笛が吹け、虹や夜啼き鶯の歌ばかりか死んだ大食漢の歌とも大いに折り合える 客観的な叙情詩人であると自称する。

この書簡では、まず、各歌曲集は固有の特徴を持つが、それは詩の本質に拠るものであると明示している。そして、下線で強調された「客観的な叙情詩人 objektiven Lyriker」という言葉を用いているが、この意味には矛盾がある。叙情詩は作者の感情や情緒を表現した詩であり、主観的だからである。しかしここでは、様々な手法を用いてあらゆる事象を音楽で客観的に表現できるというヴォルフの自負と、“Lyriker”と自称する²⁶ことで“Dichter”と自らを区別している点が重要である。

①-③の書簡を通して読み取れることは、ヴォルフが同じ「詩人」であっても“Dichter”を高みに置いているという点であろう。

²⁶ Lyrik の語源は「リラに合わせて歌うのに適した詩」であることから、Lyriker の用語は、作曲家であるヴォルフ自身を意識したものと考えられる。

2. 先行研究

シュピッツァーは、評伝 *Hugo Wolf sein Werk – sein Leben* において以下の通り記述している。

Wolfs Aussage ist klar bis auf das Wort *objektiv*. Doch der nachfolgende Relativsatz klärt auf, was er darunter meinte. Er wollte offensichtlich auf die Vielfältigkeit seiner Ausdrucksmittel hinweisen, die es ihm erlaubte, für Gedichte unterschiedlichen Charakters die entsprechende “Weise” zu finden. Nicht er als Subjekt gab den Ton vor, sondern das Objekt Dichtung. Die *Poesie* ist die *eigentliche Urheberin meiner musikalischen Sprache*, betonte Wolf gegenüber Engelbert Humperdink. Seine Kompositionen heißen bekanntlich nun nicht mehr “Lieder” oder “Gesänge”, sondern schlicht und einfach z. B. “Gedichte von Eduard Mörike, komponiert von Hugo Wolf”. Nur für das “Spanische” und “Italienische Liederbuch” beließ er den ursprünglichen Titel der Gedichtsammlungen, wobei zu vermuten ist, das er im Begriff “Lieder” ein Synonym für “Gedichte” sah. (Spitzer 2003: 103-104)

ヴォルフの言説は、単語に至るまで明らかに客観的である。しかし、次の関係文は、ヴォルフがその下で何を考えているかを解明している。つまり彼は、異なる性質の詩に相応しい旋律を見つけるのを可能にしている、彼自身の表現方法の多様さを明らかに指摘しようとしている。主体としての彼ではなく、客体としての詞芸²⁷が音を定めているのである。「詩情」は「私の音楽的な発語の本来の生みの母」である²⁸と、ヴォルフはエンゲルベルト・フンパーディンクに対して力説した。彼の作品は、周知のとおり、もはや“Lieder”や“Gesänge”ではなく、例えば《フーゴー・ヴォルフによって作曲された、エードゥアルド・メーリケの詩集》という率直で明白なタイトルがついている。彼は、《スペインの歌の本》と《イタリアの歌の本》には、詩集本来のタイトルを残しているが、このことで、彼が“Lieder”のコンセプトにおいて“Gedichte”に対する同義語を見て取っていることが推測される。

²⁷ “Dichtung”には「詩を書く」という行為が含まれるものとして、ここでは「詞芸」と訳出する。

²⁸ ヴォルフは、1890年11月15日付のフンパーディンク宛書簡にてこのように述べている。

ヴォルフの楽譜と批評文出版の編集にも携わった幅広い専門知識を有するシュピッツアー²⁹は、書簡と歌曲集のタイトルに用いられた用語に基づき、“Gedichte”という言葉とヴォルフの関係性を考察している。そして、書簡に書かれた一文を具体的に読み解いている。また、シュピッツアーの指摘する「彼自身の表現方法の多様性」は、先に引用した 1891 年 3 月 12 日付フンパーディンク宛書簡に書かれた「あらゆる声色で口笛が吹け」というヴォルフの表現方法の多様性と通ずる。ここでは、歌曲集のタイトルに用いられた用語についても、厳密に検討されている。“Lieder”は広義には「歌」を意味しており、“Gesänge”と同義となる。この点において、ヴォルフが「詩集 Gedichte」という用語をタイトルに用いたことは、詩を意識していることの当然の現れである。しかし、《スペインの歌の本》と《イタリアの歌の本》では“Liederbuch”という用語が用いられており、このタイトルの付け方は矛盾を生ずる。既述の通り、筆者はこれを原本となる詩集のタイトルを生かしたものであるという判断にとどめた。しかしながら、“Lied”が狭義に「歌うことのできる小形式の叙情詩」を意味していることから、シュピッツアーは上述のように“Lieder”のコンセプトにおける“Gedichte”に対する同義語を指摘したものであると思われる。このような一歩踏み込んだシュピッツアーの考察は、研究の可能性を広げるものとして評価できよう。

第5項：第4節のまとめ

ヴォルフが歌曲集に付したタイトルと様々な書簡の考察から、ヴォルフが「詩」や「詩集」に対してどのように対峙していたか、その真摯な姿勢が浮かび上がる。

筆者が重要とみなす点は、各々の歌曲集のタイトルは、音楽の様式を含めたヴォルフの意図を明示していること、そして、ヴォルフの歌曲集のほとんどが“Gedichte”であることである。特に詩人の名を冠した《メーリケ詩集》、《アイヒェンドルフ詩集》、《ゲーテ詩集》については、歌曲集編纂の方法やヴォルフの言説を考慮すると、タイトルに付した“Gedichte”は、「詩の原作者である詩人」によるものであり、かつ、詩を客観的に音楽で表現した作曲家であるヴォルフ、すなわち自称「客観的叙情詩人」によるものであるという、二重の意味を強く示していると考えている。

²⁹ シュピッツアーは、2010-11年に出版された書簡集の編纂にも携わっている。また、本論第1章第4節第1項で既述の通り、シュピッツアーは、歌曲集タイトルに用いられた“Gedichte”の用語と歌曲様式の変遷の関係性についても考察している。

第5節：《ゲーテ詩集》の自筆譜と作曲順

作曲家の自筆譜からは様々な情報を得ることができるが、本論においても《ゲーテ詩集》に関する自筆譜を検証することで、歌曲集の構成や曲の配列に関する情報を確認する。

第1項：自筆譜に関する先行研究

先述のニューマンは、評伝の歌曲に関する項目において、ヴォルフが詩を読み、そこに書かれている情景を思い描いて一気に曲を書き上げる様子を描写しており、「ヴォルフはスケッチをしなかった；最初の書き下ろしは、最後の書き下ろしである。」(Newman 1907: 182)と述べている。ヴォルフの自筆譜に関する代表的な研究は20世紀後半になってようやく確認できるが、これにより自筆譜の研究が十分でない時代におけるニューマンの指摘は、とりわけ歌曲の創作過程において適切であったことが判明する。ここに、自筆譜に関する主な資料として次の3件を紹介する。

①Eppstein, Hans. 1984. “Zu Hugo Wolfs Liedskizzen”. *Österreichische Musik Zeitschrift*, Jg. 39/12 : 645-656.

②Wolf, Hugo. *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Fragmente und Skizzen*. Band 19. I, II. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992–1994.

③Jestremski, Margret. 2002. *Hugo Wolf—Skizzen und Fragmente— Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag.

①は《ゲーテ詩集》のG9〈ミニヨン〉、G15〈コフタの歌Ⅱ〉を含む歌曲数曲のスケッチに関する考察である。②は、ヴォルフの批判校訂版全集における自筆譜のファクシミリを纏めた巻である。19巻I部は、Österreichische Nationalbibliothekの所蔵する自筆譜のファクシミリを収録しており、II部はWiener Stadt- und Landesbibliothek³⁰の所蔵する自筆譜のファクシミリを収録している。③では、ヴォルフの全作品のスケッチあるいは断片といった自筆譜をリスト化しており、ヴォルフの創作方法に関する精緻な考察を行っている。また、②に掲載のない自筆譜についても検証を行っており(Jestremski 2002: 70)、現時点での《ゲーテ詩集》の自筆譜研究では最も多くの情報を網羅したものとなっている。このため、本論においては主に③の資料に依拠して考察を行うこととする。

³⁰ 2006年にWienbibliothek im Rathausに名称を変更。

第2項：《ゲーテ詩集》に関する自筆譜

上記のマルグレット・イエストレムスキィ Margret Jestremski (1964-) の研究に基づき《ゲーテ詩集》に関する自筆譜を大きく分類すると、以下の表の通りとなる。

【表3】《ゲーテ詩集》の自筆譜

| | |
|--|--|
| スケッチ Skizze | 五線譜にランダムに書かれた数小節のメモ。調号、拍子などを省略した簡略化した書き方。鉛筆書き。 |
| 構想の書き下ろし Entwurfsniederschrift | 通常の記譜法で2～3段記録。タイトルと日付が書かれていない。鉛筆書き。 |
| 最初の纏まりのある書き下ろし Erste zusammenhängende Niederschrift | 作曲の日付、作品タイトルを付す。 大譜表で厳密に書かれており、完全な詩のテキストが書き込まれている。鉛筆書き。 |

(筆者による作表)

なお、《ゲーテ詩集》については、「最初の纏まりのある書き下ろし Erste zusammenhängende Niederschrift」(以下、Niederschrift とする) が、実質的な自筆譜の最終稿となる。資料の詳細については後述する。作曲した日付が付された全 51 曲の Niederschrift が残されているため、これを作曲順に並べ替えると【表4】の通りとなる。また、表では、スケッチや構想の書き下ろしの有無を一覧できるように「スケッチ等の有無」として付記している。本論において、「スケッチ」や「構想の書き下ろし」は、基本的に Niederschrift 以外の五線紙に書かれたものを指しているが、ヴォルフは、時折 Niederschrift の余白にスケッチを描いたり、Niederschrift に修正を加えたりしているため、これらを含めて「スケッチ等の有無」に○印を記入している。「スケッチ等の有無」の項目において「○(N)」と記載している場合は、Niederschrift の五線紙に書かれたスケッチや修正があることを意味する。

【表4】《ゲーテ詩集》 Erste zusammenhängende Niederschrift 一覧

| 曲番 | 曲名(原題) | 作曲年月日 ³¹ | 詩の出典 | スケッチ等の有無 |
|----|------------------|---------------------|---------------------|----------|
| G1 | Harfenspieler I | 1888年10月27日 | 『ウィルヘルム・マイスターの修業時代』 | |
| G2 | Harfenspieler II | 1888年10月29日 | ↓ | ○ |

³¹ Niederschrift に記載の日付け。作曲が完成した年月日を示す。

| | | | | |
|-----|---------------------------------------|--------------------------------|--------------------|-----------------|
| G3 | Harfenspieler III | 1888年10月30日 | 『ウイヘルム・マイスターの修業時代』 | ○ |
| G8 | Philine | 1888年10月30日 | | ○ |
| G4 | Spottlied aus Wilhelm Meister | 1888年11月2日 | | ○ |
| G29 | Anakreons Grab | 1888年11月4日 | | ○ |
| G22 | Der Schäfer | 1888年11月4日 | | |
| G11 | Der Rattenfänger | 1888年11月6日 | バラード | ○(N) |
| G25 | Gleich und Gleich | 1888年11月6日 | | |
| G30 | Dank des Paria | 1888年11月9日 | | |
| G16 | Frech und froh I | 1888年11月14日 | | |
| G20 | St. Nepomuks Vorabend | 1888年11月15日 | | |
| G13 | Gutmann und Gutweib | 1888年11月28日 | バラード | ○ |
| G12 | Ritter Kurt's Brautfahrt | 1888年12月9日 | | ○(N) |
| G10 | Der Sänger | 1888年12月14日 | 『ウイヘルム・マイスターの修業時代』 | ○(N) |
| G9 | Mignon | 1888年12月17日 | | ○ ³² |
| G6 | Mignon II | 1888年12月18日 | | |
| G5 | Mignon I | 1888年12月19日 | | |
| G28 | Frühling übers Jahr | 1888年12月21日 | | |
| G7 | Mignon III | 1888年12月22日 | 『ウイヘルム・マイスターの修業時代』 | |
| G19 | Epiphantias | 1888年12月27日 | | ○ |
| G14 | Cophtisches Lied I | 1888年12月28日 | | |
| G15 | Cophtisches Lied II | 1888年12月28日 | | ○ |
| G18 | Beherrigung | 1888年12月30日 | | ○ |
| G24 | Blumengruss | 1888年12月31日 | | ○ |
| G49 | Prometheus | 1889年1月2日 | 3部作 | ○ |
| G31 | Königlich Gebet | 1889年1月7日 | | |
| G51 | Grenzen der Menschheit | 1889年1月9日 | 3部作 | ○ ³³ |
| G50 | Ganymed | 1889年1月11日 | 3部作 | |
| G38 | Was in der Schenke waren heute heute. | 1889年1月16日 午後 ³⁴ | 『西東詩集』 「酌童子の書」 | |
| G36 | So lang man nüchtern ist. | 1889年1月16日 晩 | | |
| G34 | Ob der Koran von Ewigkeit sei? | 1889年1月17日 | | |

³² G9は、第2版出版に際して大きな修正が行われている。これについては、第4章楽曲の分析にて考察する。

³³ G51は、第2版出版に際して大きな修正が行われている。これについては、第5章楽曲の分析にて考察する。

³⁴ ヴォルフは、自筆譜に作品完成の時間帯を書き記すことがあるが、G38のNiederschrift 1頁め右上の日付の下に“Nachmittag”と記している。以下、Niederschriftに作曲の時間帯の付記がある場合は、同様に、表の作曲年月日の項目に記入する。“Abends”の場合は、「晩」と記入する。

| | | | | |
|-----|--|------------------|-----------------|------|
| G37 | Sie haben wegen der Trunkenheit. | 1889年1月18日 午後 | 『西東詩集』 「酌童子の書」 | ○(N) |
| G35 | Trunken müssen wir alle sein! | 1889年1月18日 晩 | ↓ | |
| G32 | Phänomen | 1889年1月19日 | 『西東詩集』 「歌びとの書」 | |
| G33 | Erschaffen und Beleben | 1889年1月21日 午後 | ↓ | |
| G39 | Nicht Gelegenheit macht Diebe. | 1889年1月21日 晩 | 『西東詩集』 「ズライカの書」 | |
| G40 | Hoch beglückt in deiner Liebe. | 1889年1月23日 午後 | | |
| G45 | Wie sollt' ich heiter bleiben. | 1889年1月23日 晩 | | |
| G41 | Als ich auf dem Euphrat schiffte schiffte. | 1889年1月24日 午後 | | |
| G42 | Dies zu deuten, bin erbötig! | 1889年1月24日 晩 | | |
| G46 | Wenn ich dein gedenke. | 1889年1月25日 午後 | | |
| G44 | Komm, Liebchen, komm! | 1889年1月25日 晩 | | ○(N) |
| G43 | Hätt' ich irgend wohl Bedenken. | 1889年1月26日 | ↓ | |
| G47 | Locken, haltet mich gefangen. | 1889年1月29日 | | |
| G48 | Nimmer will ich dich verlieren! | 1889年1月30日 | ↓ | |
| G17 | Frech und froh II | 1889年2月2日 | | |
| G23 | Der neue Amadis | 1889年2月5日 | | |
| G21 | Genialisch Treiben | 1889年2月10日 | | ○(N) |
| G27 | Die Bekehrte | 1889年2月12日 | | |
| G26 | Die Spröde | 1889年10月21日 | | ○ |

(筆者による作表)

1. スケッチと構想の書き下ろし

スケッチや構想の書き下ろしは、《ゲーテ詩集》に取り掛かった当初 1888 年 10 月末から 11 月始めにかけて作曲された作品、1888 年内に作曲されたバラード、1888 年年末から 1889 年年始に作曲された作品に確認できる。しかし、1889 年 1 月、『西東詩集』の詩を用いた 17 曲は、ほぼ一気に書き上げている様子がわかる。その一方、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の詩を用いた 10 曲については、7 曲もスケッチや構想の書き下ろしが

ある。これは、これらの曲が《ゲーテ詩集》冒頭に配列される曲であり、より綿密な作業を行ったためと考えられる。

スケッチにおいては、数小節の歌唱旋律のみ、あるいは、ピアノ・パートのみを調号や拍子を付さずに書いている。構想の書き下ろしにおいては、詩の1節分程度が大譜表で書かれている。いずれにおいても、特定の部分を何度も書き直すという作業は、ほとんど確認できない。また、曲の配列に関するメモなど、筆者が求める歌曲集構成に直接関連する情報は確認できない。

2. Niederschrift

2-1. 資料の情報

《ゲーテ詩集》については、全 51 曲を作曲順に纏めた束状の自筆譜があり、イエストレムスキはこれを「最初の纏まりのある書き下ろし *Erste zusammenhängende Niederschrift*」と位置づけている。また、これらの自筆譜は、今日の批判校訂版全集 (Jancik 1978、Spitzer 1996) 編纂の底本のひとつとなっている。資料の情報は以下の通りとなる。

Wolf, Hugo. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*. Autograph, 117Bl. 1888–1889. [所蔵：Österreichische Nationalbibliothek, 資料番号：Mus.Hs.19587 Mus]

(Österreichische Nationalbibliothek の OPAC <http://data.onb.ac.at/rec/AL00465538>
2016年12月20日閲覧)

①五線紙 (全 117Bl.) の大きさ³⁵

Bl.1 und 117 32.3 x 26.5 cm、Bl.2-3 32.3 x 25.3 cm、Bl.4-116 32 x 24.8 cm

②筆記具

Bl. 1^r タイトル (*Gedichte von Goethe*) は黒インク

Bl.2^r-116^v 楽譜 (タイトル、日付、書き込みを含む) は鉛筆

Bl.1^r-117^v 右上端の図書館による頁付は赤インク

③各楽曲の1頁目の中央上には楽曲のタイトル、右上には作曲の場所と年月日の記入。

³⁵ 五線紙の大きさに関する情報は、Österreichische Nationalbibliothek の OPAC より閲覧した <http://data.onb.ac.at/rec/AL00465538> に依拠している。

④余白の五線への旋律の書き込み (G10、G12)、音符や発想標記の修正 (G11、G37、G44) がある。

2-2. Niederschrift における楽曲のタイトル表記

本論においては、詩の出典が楽曲のタイトル表記に示されていることに着目して考察を行っていくが、詳細については第2章にて考察する。ここでは、Niederschrift における楽曲のタイトル表記の概略に触れておく。

Niederschrift において、詩の出典を楽曲のタイトルに明記しているのは、『西東詩集』からの詩への付曲においてのみである。また「酌童子の書」からの詩への付曲 (G34-G38 の5曲) には、楽曲タイトルに「1」から「5」の番号が書かれている。なお、これらの番号は、ゲーテによるテキスト原本には書かれていない。また、これらの番号の順番は、歌曲集に配列された曲の順番と一致する。しかしながら、初版出版時には、これらの番号は外されている。

2-3. Niederschrift に付された作曲年月日

Niederschrift に記入された作曲年月日から楽曲の作曲順が明らかとなるが、これについて、シュピッツァーは次のように指摘している。「《ゲーテ詩集》にとりかかった時、彼は明らかに何かしらの計画を思い浮かべていたようである。なぜならば、彼は最初に『ヴィルヘルム・マイスター』からの5曲を作曲したからである。」(Spitzer 1996: V)

作曲年月日について更に詳細に考察すると、歌曲集の構成が予め決められており、何等かの区分や曲の配列にそって作曲が進められたことを推測させる点がある。それは、まず、シュピッツァーも指摘するように、歌曲集の冒頭に配列された『修業時代』から「豎琴弾き」の3曲を、その配列と同じ順番で作曲することで、《ゲーテ詩集》に着手したことである。「ミニヨン」の曲は、配列と作曲順は異なるものの、ほぼ連続して作曲しており、一つの楽曲の纏まりが意識されている。これについては、1888年12月19日付、ルドルフ・ラリッシュ Rudolf Larisch (1856-1934)³⁶宛書簡にて、ミニヨンの4曲を続けて書こうとしている旨をヴォルフが伝えている。《ゲーテ詩集》の後半に配列された『西東詩集』への付曲に関しては、連続して全17曲を完成しており、これらは《ゲーテ詩集》作曲期間の後半に着手されている。

³⁶ Rudolf Larisch : オーストリアの著述家、行政官。

第3項：第5節のまとめ

既述の通り、本論における自筆譜の検証は、歌曲集の構成や曲の配列に関する情報を確認するためである。スケッチや構想の書き下ろしからは、筆者の目的にかなう情報を得ることは出来なかった。しかしながら、Niederschrift に付された作曲年月日と一部の楽曲のタイトル表記から、ヴォルフが《ゲーテ詩集》を詩の出典に依拠した区分で構成しており、この構成と曲の配列を意識して作曲を進めているという側面が確認できた。

このようなヴォルフの作曲の進め方は、《ゲーテ詩集》を「詩集」とみなす重要な根拠の一つとなる。歌曲集冒頭に配列した3曲から着手したという事実もまた、「詩集」の冒頭に収録される作品が詩集全体を規定する³⁷重要なものであることに関連しており、作曲の作業においても「詩集」であることが意識されていると考える。本論においては、これらの事実を踏まえ、詩と音楽の配列に特に着目して「詩集」としての歌曲集の意味を探る。

³⁷ 例えば、ゲーテの『西東詩集』にて顕著であるが、冒頭に収録された「遁走」と題する詩が、詩集全体の意味と意図を示している。詳細は、本論第3章第4節第2項を参照。

第2章：《ゲーテ詩集》の詩の出典

第2章では、《ゲーテ詩集》に収録されている楽曲の区分と配列について、ヴォルフの言説を交えて考察を行うと共に、ゲーテの詩集との関連を考察する。

第1節：《ゲーテ詩集》における曲の区分と配列

第1項：楽譜からの資料の考察

《ゲーテ詩集》全51曲を一覧でき、曲の区分と配列を確認できる資料として、初版出版前に掲載された《メーリケ詩集》における広告、初版と第2版における楽曲一覧または目次が挙げられる。これらは全て、ヴォルフの生前に出版されたものである。尚、本論にて検証する資料は、以下の表の通りである。

【表5】《ゲーテ詩集》楽曲一覧のための資料

| 資料 | 出版年月 | 出版社 |
|---|-----------------------|---------------|
| 【資料1】《メーリケ詩集》初版分冊出版における広告頁 ¹ | 1889年3月頃 ² | E. M. Wetzler |
| 【資料2】《ゲーテ詩集》初版全1巻出版における目次 | 1889年12月 | C. Lacom |
| 【資料3】《ゲーテ詩集》第2版全1巻出版におけるタイトル頁 | 1898年3月頃 ³ | K. F. Heckel |

(筆者による作表)

【資料1】は、現在、市役所内ヴィーン市立図書館 Wienbibliothek im Rathaus が所蔵している。当該広告においては、《ゲーテ詩集》全12冊の分冊としての楽曲一覧が掲載されているが、第1、2冊に『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』を出典とする表記

”Aus »Wilhelm Meister«”があり、第3、4冊には“Balladen”というタイトルが付され、第9、10、11、12冊には、例えば第9冊の“Aus dem Schenkenbuch des west-östlichen Divans”のような『西東詩集』を出典とする表記がある。

¹ 《メーリケ詩集》は、1889年3月に初版全1巻が出版されているが、広告が掲載されたのは、初版分冊出版全10冊となる。

² 出版月は Jestremski 2011: 222-223 に依拠する。

³ 出版年は楽譜に記載がなく研究者によって見解が異なるため、本論では Jestremski 2011: 297 に依拠する。

この広告頁が掲載された《メーリケ詩集》初版は、《ゲーテ詩集》初版の出版準備作業が開始されたであろう 1889 年 3 月頃に出版されている。したがって、1889 年 10 月に作曲された G26 〈つれない娘 Die Spröde〉は含まれていない。また、広告の曲順においては、《ゲーテ詩集》初版の 20 曲目となる〈聖ネポムク祭前夜 St. Nepomuks Vorabend〉が、27 曲目として配置されている。広告の曲順において、この〈聖ネポムク祭前夜〉を 19 曲目〈公現祭 Epiphanius〉と 20 曲目〈天才気取り Genialisch Treiben〉の間に置き換えると、全体が《ゲーテ詩集》初版の曲順と一致する。すなわち、ヴォルフは《ゲーテ詩集》初版の出版準備作業中においても楽曲の配列を検討していたこととなる。

【資料 2】においても、【資料 1】と同様に詩の出典の明記と“Balladen”というタイトルの付記がなされ、更には行間を空けて楽曲の区分が行われている。この初版は、現在、オーストリア国立図書館 Österreichische Nationalbibliothek が所蔵している。G32 と G33 は、『西東詩集』の「歌びとの書」の詩を用いたものであるが、目次ではそれが明記されていない。

また、【資料 3】においても、同様に、詩の出典の明記と“Balladen”というタイトルが付され、行間を空けた楽曲の区分が行われている。曲の配列は、【資料 2】と同一である。G32 と G33 の前には、“Westöstlicher Divan/Aus dem „Buch des Sängers””の詩の出典が明記されている。また、G49 の前で行間を空けた区分を行っている。

3 者とも同様の表記内容となっているが、より厳密にタイトル付けと行間を空けた区分がなされている【資料 3】に基づき、以下に簡略な楽曲の区分を示す。

G1 – G8 : 『ヴィルヘルム・マイスター』より

G9 – G13 : バラード

G14 – G23 : タイトルなしの 1 つのグループ

G24 – G31 : タイトルなしの 1 つのグループ

| | | |
|--------------------|---|------------------------|
| G32 – G48 : 『西東詩集』 | } | G32 – G33 : 「歌びとの書」より |
| | | G34 – G38 : 「酌童の書」より |
| | | G39 – G48 : 「ズライカの書」より |

G49 – G51 : タイトルなしの 1 つのグループ

Von HUGO WOLF sind bisher erschienen:

Sechs Lieder für eine Frauenstimme und Klavier.

- | | | |
|-----------------|--------------------------|---------------------------|
| 1. Morgenthau. | 3. Die Spinnerin. | 5. Wiegenlied im Winter. |
| 2. Das Vöglein. | 4. Wiegenlied im Sommer. | 6. Mausfallen-Sprüchlein. |

Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Just. Kerner,
für eine Singstimme und Klavier.

- | | |
|----------------------------------|------------------------|
| 1. Wächterlied auf der Wartburg. | 4. Beherzigung. |
| 2. Der König bei der Krönung. | 5. Wanderers Nachtlid. |
| 3. Biterolf. | 6. Zur Ruh'. |

Von demselben erscheinen demnächst:

Gedichte von J. von Eichendorff
für eine Singstimme und Klavier.

- | | | |
|--|---|---|
| Heft I. 1. Der Freund. 2. Der Musikant. 3. Verschwigene Liebe. 4. Das Ständchen. | Heft II. 5. Der Soldat, No. 1. 6. Der Soldat, No. 2. 7. Erwartung. 8. Die Nacht. | Heft III. 9. Die Zigeunerin. 10. Nachtzauber. 11. Waldmädchen. |
| Heft IV. 12. Der Schreckenberger. 13. Der Glücksritter. 14. Lieber Alles. 15. Heimweh. | Heft V. 16. Der Scholar. 17. Der verzweifelte Liebhaber. 18. Unfall. 19. Liebesglück. 20. Seemanns Abschied. | |

Ferner:

Gedichte von Goethe
für eine Singstimme und Klavier.

- | | | |
|--|--|--|
| Heft I. Aus »Wilhelm Meisters. 1. Harfenspieler I. 2. Harfenspieler II. 3. Harfenspieler III. 4. Spottlied. | Heft VI. 19. Epiphania. 20. Genialisch Treiben. 21. Der Schäfer. 22. Der neue Amadis. | 36. „Sie haben wegen der Trunkenheit.“ 37. „Was in der Schenke waren heute.“ |
| Heft II. Aus »Wilhelm Meisters. 5. Mignon I. 6. Mignon II. 7. Mignon III. 8. Philine. | Heft VII. 23. Blumengruss. 24. Gleich und Gleich. 25. Die Bekehrte. 26. Frühling übers Jahr. 27. St. Nepomucks Vorabend. | Heft X. Aus dem Buch Suleika des west-östlichen Divans. 38. (Hatem) „Nicht Gelegenheit macht Diebe.“ 39. (Suleika) „Hochbeglückt in deiner Liebe.“ 40. (Suleika) „Als ich auf dem Euphrat schiffte.“ 41. (Hatem) „Dies zu deuten bin erbötig.“ 42. (Hatem) „Hätt ich irgend wohl Bedenken.“ |
| Heft III. (Balladen). 9. Mignon. („Kennst Du das Land.“) 10. Der Sänger. 11. Der Rattenfänger. | Heft VIII. 28. Anacreons Grab. 29. Dank des Paria. 30. Königliches Gebet. 31. Phänomen. 32. Beleben und Erschaffen. | Heft XI. Aus dem Buch Suleika des west-östlichen Divans. 43. (Hatem) „Komm Liebchen komm!“ 44. (Hatem) „Wie soll ich heiter bleiben.“ 45. (Hatem) „Wenn ich dein gedénke.“ 46. (Hatem) „Locken, haltet mich gefangen.“ 47. (Suleika) „Nimmer will ich dich verlieren.“ |
| Heft IV. (Balladen). 12. Ritter Curt's Brautfahrt. 13. Gutmann und Gutweib. | Heft IX. Aus dem Schenkenbuch des west-östlichen Divans. 33. „Ob der Koran von Ewigkeit sei.“ 34. „Trunken müssen wir alle sein.“ 35. „So lang man nüchtern ist.“ | Heft XII. 48. Prometheus. 49. Ganymed. 50. Grenzen der Menschheit. |
| Heft V. 14. Coptisches Lied I. 15. Coptisches Lied II. 16. Frech und Froh I. 17. Frech und Froh II. 18. Beherzigung. | | |

Oscar Brandstetter, Leipzig.

市役所内ヴィーン市立図書館 Wienbibliothek im Rathaus 所蔵

資料番号 : Mc 15556

【資料 2】《ゲーテ詩集》初版全 1 巻出版における目次

Inhaltsverzeichnis.

| | Pag. | | Pag. |
|--|------|---|------|
| Aus „Wilhelm Meister“. | | | |
| 1. Harfenspieler I. | 5 | 27. Die Bekehrte | 114 |
| 2. Harfenspieler II. | 8 | 28. Frühling übers Jahr | 118 |
| 3. Harfenspieler III. | 10 | 29. Anakreons Grab | 122 |
| 4. Spottlied | 12 | 30. Dank des Paria | 124 |
| 5. Mignon I. | 16 | 31. Königlich Gebet | 127 |
| 6. Mignon II. | 18 | 32. Phänomen | 129 |
| 7. Mignon III. | 21 | 33. Erschaffen und Beleben | 131 |
| 8. Philine | 24 | Aus dem „Schenkenbuch“ des west- östlichen Divans. | |
| Balladen. | | | |
| 9. Mignon | 29 | 34. „Ob der Koran von Ewigkeit sei.“ | 135 |
| („Kennst du das Land.“) | | 35. „Trunken müssen wir alle sein.“ | 137 |
| 10. Der Sänger | 36 | 36. „So lang man nüchtern ist.“ | 141 |
| 11. Der Rattenfänger | 43 | 37. „Sie haben wegen der Trunkenheit.“ | 144 |
| 12. Ritter Kurt's Brautfahrt | 52 | 38. „Was in der Schenke waren heute.“ | 147 |
| 13. Gutmann und Gutweib | 63 | Aus dem „Buch Suleika“ des west- östlichen Divans. | |
| 14. Coptisches Lied I | 74 | 39. (Hatem) „Nicht Gelegenheit macht Diebe.“ | 151 |
| 15. Coptisches Lied II | 78 | 40. (Suleika) „Hochbeglückt in deiner Liebe.“ | 153 |
| 16. Frech und Froh I | 80 | 41. (Suleika) „Als ich auf dem Euphrat schiffte.“ | 158 |
| 17. Frech und Froh II | 84 | 42. (Hatem) „Dies zu deuten bin erbötig.“ | 160 |
| 18. Beherzigung | 86 | 43. (Hatem) „Hätt ich irgend wohl Bedenken.“ | 163 |
| 19. Epiphania | 89 | 44. (Hatem) „Komm Liebchen komm!“ | 165 |
| 20. St. Nepomuks Vorabend | 95 | 45. (Hatem) „Wie soll ich heiter bleiben.“ | 169 |
| 21. Genialisch Treiben | 97 | 46. (Hatem) „Wenn ich dein gedenke.“ | 171 |
| 22. Der Schäfer | 100 | 47. (Hatem) „Locken, haltet mich gefangen.“ | 173 |
| 23. Der neue Amadis | 102 | 48. (Suleika) „Nimmer will ich dich verlieren.“ | 178 |
| 24. Blumengruss | 107 | 49. Prometheus | 181 |
| 25. Gleich und Gleich | 108 | 50. Ganymed | 191 |
| 26. Die Spröde | 109 | 51. Grenzen der Menschheit | 196 |

オーストリア国立図書館 Österreichische Nationalbibliothek 所蔵

資料番号 : MS 112816-4⁰

【資料3】《ゲーテ詩集》第2版全1巻出版におけるタイトル頁



オーストリア国立図書館 Österreichische Nationalbibliothek 所蔵

資料番号 : MS 73962-4⁰

第2項：詩の出典の表記と楽曲配列に関する書簡

第1項にて記述した、楽曲名における詩の出典の表記については、ヴォルフ自身の指示によるものであることを示す書簡がある。それは、《ゲーテ詩集》出版に向けた準備作業期間に書かれたもので、1889年7月15日付ヨゼフ・シャルク宛書簡、1889年8月8日付フランツ・シャルク Franz Schalk (1863-1931)⁴宛書簡である。ヴォルフは、これらの書簡において、『西東詩集』からの詩への付曲について、詩集のタイトルや詩中の登場人物の名前を付すことに関する指示を詳細に行っている (Spitzer 2010, 1: 306, 309)。

シャルク兄弟は、ヴォルフに対して《ゲーテ詩集》の作曲と出版に向けた様々な提言を行っており、しばしばヴォルフとの意見の対立もみられた。歌曲集に収める楽曲や曲の配列についてはヴォルフが自身の意志を貫いており、その様子が以下の書簡から読み取れる。

①1889年8月8日付 フランツ・シャルク宛書簡

Die Reihenfolge ist bereits festgestellt u. z. auf dem letzten Blatte(sic) der Mörrike-Ausgabe. Schon aus diesem Grunde könnte ich den “Prometheus” u. “Sänger” nicht weglassen. Außerdem aber finde ich keine Veranlassung dazu u. da Du Deinen Vorschlag mit keinerlei Gründen unterstützest, kann ich demselben erst recht nicht beipflichten. “Deine Gründe, mein Junge?” (Spitzer 2010, 1: 309)

順序は、既に固定されています、しかもメーリケの版の最後の頁に。既にこのような理由で、私は〈プロメテウス〉と〈うたびと〉を省略することはできないでしょう。しかし、それに加えて、私はそのための動機が見つからないし、あなたは、十分な理由をもってご自分の提案を支持していないので、私は、ますますもってそれに賛成するとは言えません。「あなた、ではその理由は？」

当該書簡における「メーリケの版の最後の頁」とは、第1項にて検証した【資料1】である。先に行われたフランツ・シャルクからヴォルフに対する提案については、それを記した書簡等が存在しない⁵ため確認はできない。しかし、文面から〈プロメテウス〉と〈う

⁴ Franz Schalk : Joseph Schalk の弟。ウィーンの指揮者。R.シュトラウスと共にウィーン国立歌劇場総監督を務めた。

⁵ ヴォルフに宛てられた書簡の多くが消失したとみなされており (Spitzer 2011, 4: LXXXII)、往復書簡としての研究は難しい。

たびと〉を歌曲集から外すよう提案したことは明らかである。当該書簡に関連して、フランツ・シャルクとヨゼフ・シャルクの兄弟間で交わされた自筆書簡がオーストリア国立図書館に所蔵されている。以下に該当箇所を引用して、その内容を確認する。

②1889年8月10日付フランツ・シャルクからヨゼフ・シャルクに宛てた書簡

Der 2^{te} Brief Wölfling's enthält ausser einer nochmaligen Einladung nach M. eine drollige Ablehnung meines Vorschlages : er solle "Prometheus" u. "Sänger" lieber ungedruckt lassen. "Deine Gründe, mein Junge?" — Ich habe ihm solche freilich nicht angegeben u., werde mich auch ferner wol hüten es zu thun. Hört er die Warnung, so ist auch jede weitere Auseinandersetzung unfruchtbar. Überdies kann er sich schon einmal ein paar Schwachgeburten, erlauben. Zudem durfte er sich vielleicht mit dem Brudern Brandstetter gewinnen. —

オーストリア国立図書館所蔵、資料番号 : F18 Schalk 158/10/27

(下線は、原文のまま)

ヴォルフの2通目の手紙には、M⁶への再度の招きの他に、〈プロメテウス〉と〈うたたびと〉をむしろ印刷しないでおくべきなのだという、私の提案への奇妙な拒否が含まれています。彼は「あなた、ではその理由は？」と書いてきました。—私は、彼にその理由をむろん告げないでいたのですが、そして、今後も、それをしないように用心します。仮に彼がその忠告を聞いても、これ以上の意見交換はどれも実りのないものです。いずれにしろ、彼は、既に一度、いくつか不出来な産物を勝手に作りました。その上、ひょっとしたら彼は、ブランドシュテッター社⁷とうまく仕事をするかもしれないのです。—

フランツ・シャルクは、ヴォルフが彼の提案を拒否してきたことを兄ヨゼフ・シャルクに報告し、当該案件に関する更なるヴォルフとの交渉は行わない意志を示している。それは、他者の提案にかかわらず、ヴォルフは印刷所で楽譜を印刷してしまうのだろうという

⁶ 8月8日付フランツ・シャルクに宛てたヴォルフの書簡において、オーストリアの避暑地であるムーラウ Murau へ行くことを勧めている。

⁷ 《ゲーテ詩集》の印刷所である Oscar Brandstetter を指す。

理由からである。ここで、〈プロメテウス〉と〈うたびと〉を外す根拠は明らかにされていないが、文面から、フランツ・シャルクの評価が低い作品が他にも存在することがわかる。

第2節：ヴォルフが用いたゲーテの詩集

第1項：先行研究

第1節にて考察した《ゲーテ詩集》における楽曲の区分については、サムズの先行研究においても次のように指摘されている。「ヴォルフは、上等の詩選集のように、ゲーテ自身の編集に一致して構成されたグループにおいて自身の作品を示すことによって、彼の詩人の理想のため尽くそうと努力している」(Sams 2008: 178)。ここに記されている「ゲーテ自身の編集」とは、ゲーテの意向に基づき編纂された詩集における詩の選択と配列、さらには『修業時代』、『西東詩集』を指すと考えられる。

サムズは、更に『修業時代』からの詩に付曲された10曲(G1-G10)に着目し、「これらの詩の7つ⁸は、ゲーテによって詩の巻の‘Aus Wilhelm Meister’という独立した区分に含められた」と指摘している。さらに、G9とG10の詩については、ゲーテ詩集におけるバラードの区分に属するものである点、G4〈当てこすりの歌〉はゲーテ詩集に含まれていない点を指摘している。G4の詩の出典を考慮して、サムズは、『修業時代』に関連する詩については小説を用いたものと判断している。

このようなサムズの考察の背景には、ゲーテ自身が、生前出版の全集における詩集の巻に『修業時代』からの詩を組み入れている点、タイトル付けした区分を用いている点がある。また、サムズは、G27〈改宗した女〉の歌詞の表記方法は1861年のコッタ社の版に拠る⁹との考察(Sams 2008: 216)から、ヴォルフの用いたテキスト原本をこの版と判断している。サムズの研究には記載がないが、該当する詩集の書誌情報は次の通りとなる。

Goethe, Johann Wolfgang von. 1861. *Goethe's Gedichte*. Neue Ausgabe. Stuttgart : J. G. Cotta.

⁸ G1-G3、G5-G8の7曲の詩。

⁹ ヴォルフが用いている第1節“Glanz”、第2節“und er zog mich zu sich nieder”、第3節“Ruh”, “hör”の表記を根拠としている。筆者が確認できた当該表記によるゲーテ詩集は、Goethe, Johann Wolfgang von. 1857. *Goethe's Gedichte*. Neue Ausgabe. Stuttgart und Augsburg : J.G.Cottaのみである。当時、ゲーテの詩集については毎年のように出版が行われていたようであり、1860年前後に同じ表記方法の詩集が出版されている可能性は大きい。その他の年代のゲーテ全集や詩集において、これらは、“Glanze”, “und zog mich, ach, an sich nieder”, “Ruhe”, “höre”と表記されている。検証に際しては、Internet Archive Search Engineも活用した(<https://archive.org/details/> 2015年5月30日閲覧)。

《ゲーテ詩集》のテキスト原本については、イエストレムスキ編『ヴォルフ作品目録』においても言及されている。イエストレムスキは、ヴォルフの蔵書に『ゲーテ全集』が存在しないことを指摘した上で、正書法、文字配列、楽譜に付されたタイトルを判断材料とし、1875年のコッタ社の版をテキスト原本の主要な一つであると推測している (Jestremski 2011: 292)。記載されている書誌情報は次の通りとなる。

Goethe, Johann Wolfgang von. 1875. *Goethes Sämmtliche(sic) Werke*. Erster Band. Vollständige Ausgabe in 10 Bänden. Mit Einleitungen von Karl Goedeke. Stuttgart : J. G. Cotta.

第2項：ヴォルフの遺産目録

第1項で言及したように、ヴォルフが用いたテキスト原本に関する見解は、研究者によって異なる。これは、ヴォルフが用いたゲーテの詩集が遺産として残されていないことが一因であると考えられるため、ここで、ヴォルフの遺産目録について確認しておく。

ヴォルフの遺産目録は、出版された資料として以下の2点が存在する。

①Werner, Heinrich. 1926. “Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner=Verein”, *Deutsche Musikbücherei*. Band 60 : 145-156.

②Spitzer, Leopold (ed.). 2002. *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*. Band 2. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag. 125-132.

ヴォルフの遺品は、元来、ウィーンのフーゴー・ヴォルフ協会 Hugo Wolf Verein に所蔵されていたが、1905年の解散により、ヴァーグナー協会 Wiener akademische Wagner Verein に移された。しかし、1939年のこの協会の解散に伴い、ヴォルフの遺産は Wiener Stadt- und Landesbibliothek¹⁰ に渡された。上記①は、ヴァーグナー協会が受け入れた遺品を目録化したものである。上記②は、Wiener Stadt- und Landesbibliothek の一覧に基づき、かつ①と内容を比較して作成されたものである (Spitzer 2002, 2: 125)。

残念ながら、上記①と②のいずれにおいても、《ゲーテ詩集》創作に用いたであろう『修業時代』やゲーテの詩集は記載されていない。ヴォルフは、経済的な理由と生活環境の問題から、楽譜や書籍を買うことが難しくしばしば知人の蔵書を利用していた。また、頻繁な引っ越しの際には、最も必要なものしか携帯しなかった (Spitzer 2002, 2: 19)。このような状況から、ヴォルフが用いたテキスト原本は、紛失したか所有していなかった可能性

¹⁰ 2006年に Wienbibliothek im Rathaus に名称を変更。

もあり、限定することは難しい。

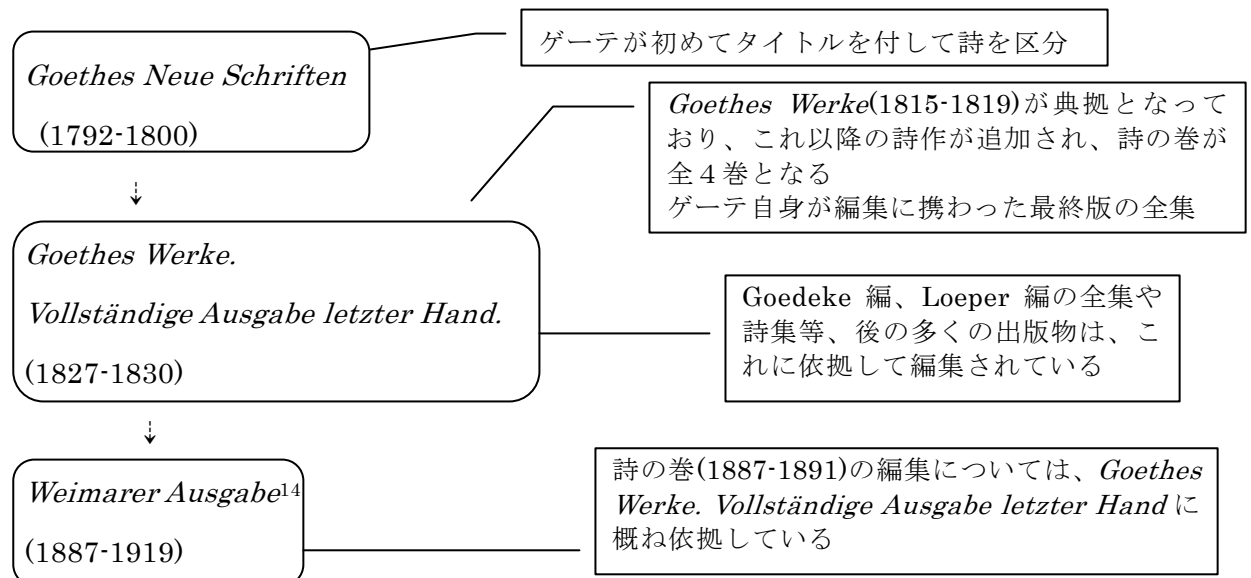
第3項：ヴォルフ生前のゲーテの詩集の出版状況

遺品目録からテキスト原本が確認できないこと、先行研究における指摘が異なることから、ヴォルフが《ゲーテ詩集》作曲までに手に取ることができた、ゲーテ全集及び詩集の出版状況を概観し、その内容を確認する。詳細は、次頁の【表6】を参照。尚、考察にあたっては、ゲーテ生前に出版された権威ある全集や詩集の内容をあわせて確認した。

作業方法としては、1787年から1842年までのゲーテ生前出版の全集と詩集の内容¹¹と、ヴォルフが《ゲーテ詩集》作曲時に参照したであろう1850年¹²から1890年までに出版されたゲーテの全集や詩集の内容について、Internet Archive Search Engine¹³、国内外の大学図書館のOPAC等を活用して目次の頁を比較検証した。編集方針の記載がある場合は、それを参照した。

注目すべき版と編集内容は、次の図式の通りである。

【図式1】 主要なゲーテ全集



(筆者による作成)

¹¹ 1832-42年に出版された *Goethe's Nachgelassene Werke* (【表6】の項目6)は、【表6】の項目5に続く巻として発行されているため、本論においてはゲーテ生前出版の全集に含めて扱う。

¹² ヴォルフの遺産目録に含まれる文学の文献については、1860年代以降に出版されたものが大多数を占めることを考慮し、それよりやや長い年代を設定して検証。

¹³ <https://archive.org/details/> 2015年5月30日閲覧。

¹⁴【表6】の項目10に記載の”*Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen.*”を以下 *Weimarer Ausgabe* とする。

【表6】1890年までのゲーテ全集及び詩集の主な出版状況

| | タイトル | 編者 | 巻数 | 出版年 | 出版地 | 出版社 | 備考 |
|----|---|---|-----|-----------|--------------------------|--------------|--|
| 1 | Goethes Schriften | Goethe | 8 | 1787-1790 | Leipzig | G.J.Götschen | 詩は第8巻(1789) 詩には、Vermischte Gedichteのタイトル付 |
| 2 | Goethes Neue Schriften | Goethe | 7 | 1792-1800 | Berlin | J.F.Unger | 詩は第7巻(1800) Lieder、Balladen等のタイトルを付けて詩を区分 |
| 3 | Goethes Werke | Goethe | 13 | 1806-1810 | Tübingen | J.G.Cotta | 詩は第1巻(1806) |
| 4 | Goethes Werke | Goethe | 20 | 1815-1819 | Stuttgart u. Tübingen | J.G.Cotta | 詩は第1-2巻(1815) 第2巻にAus Wilhelm Meisterの区分が入る |
| 5 | Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. | Goethe | 40 | 1827-1830 | Stuttgart u. Tübingen | J.G.Cotta | 詩は第1-4巻(1827) Paria 3部作を第3巻Lyrischesに区分 『西東詩集』は第5巻に固有の巻として編集(1827) |
| 6 | Goethe's Nachgelassene Werke | Eckermann u. Riemer | 20 | 1832-1842 | Stuttgart u. Tübingen | J.G.Cotta | 5の第41-60巻として刊行 詩は第47巻(1833)と第56巻(1842) |
| 7 | Goethe's Gedichte. Neue Ausgabe. | (記載なし) | 1 | 1857 | Stuttgart u. Augsburg | J.G.Cotta | Die Bekehrteの歌詞表記がヴォルフの歌曲の歌詞表記に一致 |
| 8 | Goethe's Sämmtliche Werke. Vollständige Ausgabe | K.Goedeke | 10 | 1875 | Stuttgart | J.G.Cotta | 詩は第1巻 Paria 3部作をBalladenに区分 第1巻に『西東詩集』を含む |
| 9 | Goethe's Gedichte. | G.v.Loeper | 3 | 1882-1884 | Berlin | G.Hempel | Paria 3部作をBalladenに区分 |
| 10 | Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. (Weimarer Ausgabe) | 第1-4巻： G.v.Loeper 第6巻： K.Burdach | 133 | 1887-1919 | Weimar | H. Böhlau | 著作、自然科学論文、日記、手紙の4部構成 詩は第1巻(1887)、第2巻(1888)、第3巻(1890)、第4巻 (1891) Paria 3部作を第3巻Lyrischesに区分 『西東詩集』は第6巻(1888) |

(筆者による作表)

【図式1】や【表6】から、ヴォルフが用いたテキスト原本の考察として重要な点を以下に纏める。

①詩集におけるタイトル付と区分

ゲーテは、『ゲーテ新著作集 *Goethe's Neue Schriften*』の詩の巻（第7巻、1800年出版）において、初めて「リーダー Lieder」や「バラード Balladen」といったタイトルを付し、詩を区分して配列（Goethe 2007: 1080）。これは、編集者や出版社がかわっても継承されている。サムズが指摘するように、このような詩の区分と配列の方法が、ヴォルフの《ゲーテ詩集》に反映されている。

②1890年までに出版されたゲーテ全集

『最終決定版 *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand.*』（1827–1830、Cotta）（【表6】の項目5）が、ゲーテの意志を反映して出版された最終的な全集となる。これに依拠して、コッタ社からの普及版の出版（【表6】の項目7–8）、他社による普及版等の出版が数多く行われた。また、詩集としての単独の出版も行われた。

『ヴァイマル版 *Weimarer Ausgabe*』（1887–1919、Böhlau）（【表6】の項目10）は、ヴォルフが《ゲーテ詩集》作曲時に手にすることが出来たと考えられる最後の権威ある全集となる。

③筆者が確認したゲーテ全集や詩集において、《ゲーテ詩集》全51曲の詩を全て掲載しているか、詩集における区分表記と《ゲーテ詩集》における区分表記が一致するか、詩集における言葉の表記と楽譜における歌詞の表記は一致するかという全ての条件を満たす詩集は存在しない。したがって、ヴォルフは複数の詩集を参照して、作曲を行っていたこととなる。具体的には、【表6】中の項目4–10までの全集及び詩集は、ヴォルフが参照した可能性があるものと捉えることができる。特にイエストレムスキが指摘する1875年出版 *Goethes Sämmtliche(sic) Werke. Erster Band.*（以下、Goethe 1875, 1）は、『西東詩集』も収めており、ヴォルフにとって利便性の高い1冊であった。

以上のことから、本論においては、Goethe 1875, 1をテキスト原本として用い¹⁵、楽譜との差異は必要に応じて説明を加えることとする。

¹⁵ 筆者は、東京大学駒場図書館の蔵書（請求番号 IV:C:75）、及び HATHI TRUST Digital Library (<https://babel.hathitrust.org> 2016年7月15日閲覧)を参照して、テキストを確認している。

第3節：《ゲーテ詩集》とゲーテの詩集の区分の比較

【資料3】に示した《ゲーテ詩集》の区分と Goethe 1875, 1 において用いられている詩の区分を並記したものを一覧表にすると、次頁に示す通りとなる。この【表7】から、ヴォルフが詩集に記載された区分のタイトルを意識していることが明らかである。

また、この表から、《ゲーテ詩集》における区分と Goethe 1875, 1 において用いられている区分が一致する箇所、詩作の年代や様式に依拠して、本論における《ゲーテ詩集》の区分を次の通りとする。

G1 - G8 : 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』より

G9 - G13 : バラード

G14 - G31 : 様々な詩

G32 - G48 : 『西東詩集』

| | |
|---|------------------------|
| { | G32 - G33 : 「歌びとの書」より |
| | G34 - G38 : 「酌童の書」より |
| | G39 - G48 : 「ズライカの書」より |

G49 - G51 : 3部作「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」

なお、詩の成立時代や様式など詩に関する情報については、第3章以降、詩と楽曲を分析する際に必要に応じて論ずることとする。

【表7】《ゲーテ詩集》とゲーテの詩集のタイトル区分比較一覧

| 番号 | 曲名 | 《ゲーテ詩集》におけるタイトル区分 | 詩集Goethe 1875, 1におけるタイトル区分 |
|-----|-------------------------------|----------------------|-----------------------------------|
| G1 | Harfenspieler I | Aus Wilhelm Meister. | Aus Wilhelm Meister. |
| G2 | Harfenspieler II | | ↓ |
| G3 | Harfenspieler III | | |
| G4 | Spottlied aus Wilhelm Meister | | —(詩集に記載なし) |
| G5 | Mignon I | | Aus Wilhelm Meister. |
| G6 | Mignon II | | |
| G7 | Mignon III | | |
| G8 | Philine | ↓ | ↓ |
| G9 | Mignon | Balladen. | Balladen. |
| G10 | Der Sänger | | |
| G11 | Der Rattenfänger | | |
| G12 | Ritter Kurt's Brautfahrt | | |
| G13 | Gutmann und Gutweib | ↓ | ↓ |
| G14 | Coptisches Lied I | タイトルなし | Gesellige Lieder. |
| G15 | Coptisches Lied II | | |
| G16 | Frech und froh I | | ↓ |
| G17 | Frech und froh II | | Epigrammatisch. |
| G18 | Beherzigung | | Lieder. |
| G19 | Epiphanias | | Gesellige Lieder. |
| G20 | St. Nepomuks Vorabend | | Vermischte Gedichte. |
| G21 | Genialisch Treiben | | Epigrammatisch. |
| G22 | Der Schäfer | | Lieder. |
| G23 | Der neue Amadis | | |
| G24 | Blumengruss | | |
| G25 | Gleich und Gleich | | |
| G26 | Die Spröde | | |
| G27 | Die Bekehrte | | |
| G28 | Frühling übers Jahr | | |
| G29 | Anakreons Grab | | ↓ |
| G30 | Dank des Paria | | Antiker Form sich nähernd. |
| G31 | Königlich Gebet | ↓ | Balladen. Vermischte Gedichte. |

| 番号 | 曲名 | 《ゲーテ詩集》におけるタイトル付区分 West-östlicher Divan. Aus dem "Buch des Sängers" | 詩集Goethe 1875, 1におけるタイトル付区分 West-östlicher Divan. |
|-----|-----------------------------------|--|--|
| G32 | Phänomen | | Buch des Sängers. |
| G33 | Erschaffen und Beleben | ↓ Aus dem "Schenkenbuch" | ↓ Das Schenkenbuch. |
| G34 | Ob der Koran von Ewigkeit sei? | | |
| G35 | Trunken müssen wir alle sein! | | |
| G36 | So lang man nüchtern ist. | | |
| G37 | Sie haben wegen der Trunkenheit. | | |
| G38 | Was in der Schenke waren heute. | ↓ Aus dem "Buch Suleika" | ↓ Buch Suleika. |
| G39 | Nicht Gelegenheit macht Diebe. | | |
| G40 | Hoch beglückt in deiner Liebe. | | |
| G41 | Als ich auf dem Euphrat schiffte. | | |
| G42 | Dies zu deuten, bin erbötig! | | |
| G43 | Hätt' ich irgend wohl Bedenken. | | |
| G44 | Komm, Liebchen, komm! | | |
| G45 | Wie sollt' ich heiter bleiben. | | |
| G46 | Wenn ich dein gedenke. | | |
| G47 | Locken, haltet mich gefangen. | | |
| G48 | Nimmer will ich dich verlieren! | ↓ タイトルなし | ↓ Vermischte Gedichte. |
| G49 | Prometheus | | |
| G50 | Ganymed | | |
| G51 | Grenzen der Menschheit | ↓ | ↓ (筆者による作表) |

第4節：19世紀のヴィーンにおけるゲーテ受容

本論において、ゲーテの作品に特化した考察を行うのは第2章のみとなるため、ここで、ゲーテの没後から19世紀末までのヴィーンにおけるゲーテの受容について概観する。これは、ヴォルフの創作活動がヴィーンあるいはヴィーン近郊を中心に行われていたためである。

ゲーテは、一度もヴィーンを訪れたことがなかったが、1791-1817年にヴァイマル宮廷劇場の総監督を務めた際にヴィーンの劇場とのかかわりを持ち、また、モーツァルトやシューベルトをはじめとする音楽家によって間接的にヴィーンとの繋がりを持っていた。

1848年3月にドイツ各地で起こった市民革命である「三月革命」前後の政治情勢が背景となり、当時は、ゲーテの文学の価値判断が政治的な見地から行われる傾向にあった。三月革命に参加したオットー・フォルガー Otto Volger (1822-97) は、ドイツ国民の精神的な力を集結して政治的な統一を図るため、1859年、フランクフルト・アム・マインに文化研究所の一つであるフライエス・ドイチェス・ホーホシュティフト Freies Deutsches Hochstift を創設して、多くの学者や芸術家を招集した。1863年にフォルガーがゲーテの生家を買ったことは、象徴的な出来事であろう。

このような政治的活動の一方で、ゲーテの影響は、著作そのものよりもヨハン・ペーター・エッカーマン Johann Peter Eckermann (1792-1854) の『ゲーテとの対話 *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*』(全3部、1836-48年)¹⁶によってドイツ語圏の人々の間に浸透した。原題にある通り、ゲーテ最晩年にエッカーマンが詩人本人から直接聞いた話を纏めた著書であり、ヴォルフの蔵書にも含まれている。

人々の間に浸透していったゲーテのイメージは、ドイツ各地に於けるゲーテ記念碑建立へと繋がった。フランクフルト(1844年)、ヴァイマル(1857年)、ミュンヘン(1869年)、ベルリン(1880年)のように、19世紀後半にはドイツの諸都市においてゲーテ記念像が建てられた。ヴィーンに於いては、1900年にリングシュトラッセの一角、王宮公園入口近くに老ゲーテの座像が設置された。これに先立って1876年には、通りを一つ隔てた美術アカデミー前に若いシラー Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805) の立像も置かれており、ドイツの国民的詩人である二人の像が並ぶこととなった。

¹⁶ 原著は「第1部 1823-1827年」、「第2部 1828-1832年」、「第3部続編 1822-1832年、ソレの稿を含む」の3部に分かれている。ヤーコプ・フレデリック・ソレ Jacob Frédéric Soret (1795-1865)は、1822年に公子殿下の傳育のためヴァイマルに招聘されて以降、ゲーテとの親交を深めた。ソレは、自身がしたためたゲーテとの接触に関する日記をエッカーマンに手渡し、著書への組み入れを承諾した。

ゲーテ記念像の制作基金を集めることを主目的として、1878年に世界最初のゲーテ協会がヴィーンに創設された。ゲーテゆかりの地であるヴァイマルのゲーテ協会設立の7年前の出来事であった。協会設立と運営には、ヴィーン工科大学の教授であったカール・ユリウス・シュレーアー Karl Julius Schröar (1825-1900) が貢献している。彼は、当時のドイツ語圏におけるシラーの人気を指摘しつつも、ドイツ語圏を超えたイギリスやフランスにおけるゲーテの影響の深さを例にあげ、また、シラーがゲーテに対して抱いていた尊敬の念をも交えて、ゲーテの偉大さを熱心に説いた。そして、ゲーテがドイツ語圏の人々全体の精神的象徴であり、ヴィーンがゲーテ受容の中心であると考えていた。協会活動の一環として、ゲーテのリーダーアーベントやゲーテ学者による講演も開催され、19世紀末のヴィーンでは本格的なゲーテ研究が行われつつあった。

以上のように、1875年に始まったヴォルフの歌曲創作の初期の頃から1897年の後期の終わりまで、ヴィーンでは、ゲーテ記念像建立に向けた積極的なゲーテの普及活動を中心として、ゲーテに関する行事や資料に接する環境が整っていたことが確認できた。

第3章：《ゲーテ詩集》全曲の基本情報及びG11—G48の概観

序章にて既述の通り、第3章は《ゲーテ詩集》の全体像を把握する第一段階となる。したがって、まずは全51曲の基本情報を示す必要がある。また、本論では、大規模な《ゲーテ詩集》の分析に際して、冒頭と末尾の詩と音楽について詳細に考察して論点を絞ることを目指している。よって、《ゲーテ詩集》の中間部にあたるG11—G48については、概略的な考察に留めることとする。

尚、本論における楽曲分析にあたっては以下の全集版の楽譜を用いている。また、出版社の許可を得て、以下の楽譜より譜例として必要箇所を引用する。

Wolf, Hugo. *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Gedichte von J. W. v. Goethe für eine Singstimme und Klavier*. Band 3. 2., revidierte Auflage vorgelegt von Leopold Spitzer. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996.

当該全集版は、次の3種類の資料に依拠して編集されている（Wolf 1996, 3: 225）。

- ①オーストリア国立図書館所蔵の Niederschrift（資料番号 Mus. Hs. 19587）
- ②《ゲーテ詩集》初版（1889年、ウィーンのC.ラーコム社より出版）
- ③《ゲーテ詩集》第2版（1898年3月頃、マンハイムのK.F.ヘッケル社より出版）

《ゲーテ詩集》の作曲過程においては、既に第1章第5節で述べた通り、スケッチが少ないため、上記①のオーストリア国立図書館所蔵の Niederschrift（資料番号 Mus. Hs. 19587）が自筆譜としての主要資料となる。また、初版出版に際しては、Niederschriftからの大きな変更点が少なく、第2版出版に際しても第1版からの大きな変更点は少ない。したがって、本論においては上記の全集を用いて楽曲分析を行い、必要に応じて修正箇所に触れる。

第1節：全51曲の音楽的基本情報

第3章の考察は、全51曲の基本情報に依拠して行う。この基本情報は、【表8】に示す通り、「番号」、「曲名」、「主調」、「開始の和音」、「最後の和音」、「拍子」、「発想標記」、「形式区分」、「詩の構造」、「詩の題材、内容」の項目からなる。

主調は、楽曲冒頭に示される調号に依拠する。しかし、楽曲最後の調性が楽曲冒頭と異なる場合はこの調性も併せて記載する。尚、開始の和音は、多様に解釈できるため一つの目安とする。主調、開始の和音、最後の和音は、調性による楽曲と楽曲の関連性、または

楽曲の特徴を示す重要な情報となる。例えば、サムズは、しばしば用いられる曲の最後の属和音について、詩が疑問形である場合には疑問のモチーフであるとしている。これは、ヴォルフの全ての歌曲を分析した結果に基づいて、「詩の疑問形が音楽のドミナントを喚起する」との観点で定義したものである (Sams 2008: 32)。確かに、《ゲーテ詩集》においても詩の最後が疑問形で終わる G23 と G41 は、【表 8】にあるように曲の最後が属和音となっている。しかしながら、その他にも最後が属和音となる曲がある。ヴォルフが、文体に関係なく詩の意味内容からも疑問を読み取っているのか、あるいは属和音にその他の効果を持たせているのか、楽曲分析における貴重な情報となる。

ヴォルフは、発想標記を細かく指定する傾向にあり、この内容が楽曲の特徴を如実に表している。例えば、G1-G3 の〈豎琴弾きの歌〉の発想標記は、【表 8】にあるように、いずれもゆっくりとした曲想を示している。しかし、それぞれに意味合いの異なるテンポの遅さであり、詩の内容と関連して詳細に記されているものと考えられる。詳細は、第 4 章にて記述する。

「形式区分」は、基本的にピアノ・パートの構造に依拠しており、詩の 1 節を一つの形式区分として捉えて、A、B、C…の記号にて示す。ピアノ・パートの構造に依拠する理由は、ヴォルフの歌曲においては、歌唱パートが詩の朗唱を担い、ピアノ・パートが音楽の構造を支配しているためである。詩が全 1 節にて構成される場合は、共通の特徴を有する詩行により形式を区分する。尚、前奏、間奏、後奏は A、B、C…の形式区分には含めていない。略語については、Vs は前奏、Zs は間奏、Ns は後奏、Ref はリフレインを意味する。

「詩の構造」において韻律を示しているが、これは詩節にとって中心的な韻律を目安として記載するものである。尚、本論では、韻律分析が煩雑になることを避けるために、Jambus (弱強格)、Trochäus (強弱格)、Daktylus (強弱弱格)、Anapäst (弱弱強格) を基本として分析する。

【表8】《ゲーテ詩集》全51曲の基本情報一覧

| 番号 | 曲名 | 主調 | 開始の和音 | 最後の和音 | 拍子 | 発想標記 | 形式区分 | 詩の構造 | 詩の題材、内容 |
|---------------------------------|----------------------------------|---------|--------|--------|-----|---|---|--|-------------------------------|
| 『ヴァイルヘルム・マイスターの修業時代』からの詩 | | | | | | | | | |
| G1 | Harfenspieler I | g moll | g: I | g: V | 4/4 | Sehr getragen, schweremütig. | Vs(=Ref)-A-B -Ns(=Ref) | 1節8行、全2節 Jambus 交差韻、一対韻 | 竖琴弾きの苦悩 |
| G2 | Harfenspieler II | c moll | c: I | c: +I | 4/4 | Langsam, aber nicht zu schleppend. | Vs(=Ref)-A- Zs(=Ref)-B- Ns(=Ref) | 8行全1節 Trochäus 交差韻 | 竖琴弾きの苦悩 |
| G3 | Harfenspieler III | f moll | f: I | f: I | 4/4 | Langsam und mit tief klagendem Ausdruck. | Vs(=Ref)-A- Zs(=Ref)-B- Ns(=Ref) | 1節4行、全2節 Jambus 交差韻 | 竖琴弾きの苦悩 |
| G4 | Spottlied aus Wilhelm Meister | F dur | F: I | F: I | 4/4 | Mäßig. | Vs(=Ref)-A- Zs(=Ref)-B- Zs(=Ref)-A'- Ns(=Ref) | 第1、2節6行、 第3節8行、全3節 Jambus 交差韻、一対韻 | 匿名の人物による 男爵への当てこすり |
| G5 | Mignon I | F dur | F: ♯IV | F: I | 4/4 | Sehr getragen. | Vs(=Ref)-A-B -Zs-A'-Ns (=Ref) | 1節4行、全3節 Jambus 交差韻 | ミニヨンの苦悩 |
| G6 | Mignon II | g moll | As: I | g: V | 6/8 | Etwas bewegt. | Vs(=Ref)-A-B -Zs-C(=Ref)- Zs-A'-Ns | 12行、全1節 Jambus 交差韻 | ミニヨンの苦悩 |
| G7 | Mignon III | a moll | a: I | a: I | 4/4 | Sehr langsam und zart. | A(=Ref)-B- A'(=Ref)-B'- Ns(=Ref) | 1節4行、全4節 Jambus 交差韻 | ミニヨンの苦悩 |
| G8 | Philine | A dur | A: IV | A: I | 4/8 | Leicht und grazios. | Vs(=Ref)-A- Zs(=Ref)-B-Zs- A'-Zs(=Ref)-B'- C-D-Zs-A'- Zs(=Ref)-E- Ns(=Ref) | 1節4行、全8節 Trochäus 交差韻 | フィリーネの享乐的な人生 観 |
| パレード | | | | | | | | | |
| G9 | Mignon | Ges dur | Ges: I | Ges: I | 3/4 | Langsam und sehr ausdrucksvoll. | Vs(=Ref)-A- Zs(=Ref)-A'- Zs(=Ref)-A'- Ns(=Ref) | 1節6行、全3節 Jambus 一対韻 | ミニヨンのイリアスへの郷愁と ヴァイルヘルムへの想い |

| | | | | | | | | | | |
|-------------|--------------------------|-------------------|--------------|-------|-----|---|---|---|---------------------------------------|--|
| G10 | Der Sänger | E dur | E: I | E: I | 9/8 | Mabig. | A-Zs-B-Zs-A'-C-Zs-A''-Zs-A'''-Ns | 1 節7行、全6節 Jambus 交差韻、一対韻 | 王様に対する教訓 | |
| G11 | Der Rattenfänger | a moll | a: II7 | a: I | 6/8 | Sehr lebhaft. | Vs(=Ref)-A-Zs(=Ref)-A'-Zs(=Ref)-A''-Zs(=Ref)-A-Ns(=Ref) | 1 節8行、全3節 Jambus 一対韻 | ハーメルンの笛吹きに由来するねずみ捕りの物語 | |
| G12 | Ritter Kurt's Brautfahrt | F dur | F: V | F: I | 4/4 | Gemessen. | Vs-A-Zs-B-Zs-C-Zs-D-Zs-E-Ns | 1 節8行、全5節 Trochäus 交差韻 | 騎士クルトの嫁取道中の出来事 | |
| G13 | Gutmann und Gutweib | D dur | D: (V→) I | D: I | 4/4 | Breit und gehalten. | A-Zs-B-C-Zs-B'-Zs-D-Zs-E-Zs-F-Zs-D'-Zs-D''-G-H-Ns | 1 節4行、全11節 Jambus 第2行末と第4行末が押韻 | ある夫婦の出来事 | |
| 様々な詩 | | | | | | | | | | |
| G14 | Cophtisches Lied I | As dur | As: I | As: I | 4/4 | Sehr gemessen, doch nicht schleppend. | A-Zs(=Ref)-A'-Zs(=Ref)-A''-Ns(=Ref) | 第1節7行、 第2-3節6行、全3節 Daktylus 交差韻、彷徨韻 | 出典：喜劇『大コフタ』 教訓的な内容 | |
| G15 | Cophtisches Lied II | d moll / D dur | d: I | D: I | 4/4 | Gemessen. | A-Zs-B-Ns | 10行全1節 Trochäus 交差韻、一対韻 | 出典：喜劇『大コフタ』 教訓的な内容 | |
| G16 | Frech und froh I | F dur | F: (V→) I | F: I | 4/4 | Sehr schnell. | A-A'-A''-A'''-Zs-A''''-Ns | 1 節4行、全5節 Jambus 一対韻 | 題材：日常的 生きる知恵 | |
| G17 | Frech und froh II | f moll / F dur | f: I | F: I | 4/4 | Lebhaft. | A-B-Ns | 8行全1節 Trochäus 一対韻 | 題材：日常的 恋愛の苦しみ | |
| G18 | Beherzigung | a moll / A dur | 無調的 増三和音 | A: I | 4/4 | Ziemlich gemessen, jedoch mit starker innerlicher Erregung. /Sehr gemessen, ohne zu schleppen. | A-Zs-A'-Zs-B-Ns | 1 節4行、全3節 Trochäus 交差韻 (第1, 2節) 抱擁韻 (第3節) | 題材：宗教 新約聖書「コリント人への手紙」 人間の生き方を説く | |
| G19 | Epiphania | G dur | G: (V→) I | G: I | 4/4 | Sehr gemessen. | A-B-Zs-C-D-E-Zs-A'-B'-Zs-A''-Ns | 1 節4行、全8節 Jambus 通し韻、一対韻 | 題材：宗教 東方三博士の物語 | |

| | | | | | | | | | |
|-----|-----------------------|--------|--|-------|------|--|--|-----------------------------------|----------------------------------|
| G20 | St. Nepomuks Vorabend | G dur | G: V ₇ | G: I | 6/4 | Langsam und durchweg mit äußerster Zartheit. | Vs-A-Zs-A'-Zs-A''-Ns | 1節4行、全3節 Trochäus 交差韻 | 題材: 歴史上の人物 聖人ネポムクの伝説 |
| G21 | Genialisch Treiben | a moll | a: VII | a: V | 6/8 | Sehr rasch. | A-Zs-B-Zs-C -Zs-A-Ns | 8行全1節 Jambus 通し韻 | 題材: 歴史上の人物 哲学者デイオゲネスの 生きざま |
| G22 | Der Schäfer | c moll | c: vV ₇ 第5章下方変位 第1転回形 | c: I | 4/8 | Träge und schleppend. | Vs-A-Zs-B- Zs-C-Zs-D- Ns | 1節3行、全4節 Jambus 彷徨韻 | 題材: 恋愛 怠惰な羊飼いの恋愛 |
| G23 | Der neue Amadis | g moll | g: I | g: V | 2/4 | Mäßig, nicht schleppend. | Vs-A-Zs-A'-Zs- -B-Zs-A''-A''' -Zs-A''''-Ns | 1節5行、全6節 Trochäus 交差韻 | 題材: 恋愛 騎士アマデイスの恋愛 |
| G24 | Blumengruss | F dur | F: I | F: I | 4/4 | Langsam und innig. | A-A'-A''-A'''- A''''-A''''-Ns | 6行全1節 Jambus 交差韻、同語韻 | 題材: 恋愛 花束に込めた想い |
| G25 | Gleich und Gleich | E dur | E: I | E: I | 4/8 | Mäßig, zart. | Vs-A-B-C- Ns | 8行全1節 Jambus abcdadfd | 題材: 恋愛 花と蜜蜂に例えた恋愛 |
| G26 | Die Spröde | E dur | fis: V | E: I | 6/8 | Leicht bewegt. | Vs-A-B-Zs- A' | 1節5行、全3節 Trochäus 交差韻 | 題材: 恋愛 羊飼いの娘をめぐる 恋のかけひき |
| G27 | Die Bekehrte | a moll | a: I | a: I | 3/8 | Leicht bewegt, nicht schleppend. | Vs-A-B-Zs- A' | 1節5行、全3節 Trochäus 交差韻 | 題材: 恋愛 ある娘のデーモンへの恋 |
| G28 | Frühling übers Jahr | A dur | A: V上のII ₇ | A: I | 4/8 | Sehr zart und anmutig. | Vs-A-Zs-A'- Ns | 1節16行、全2節 Jambus 偶数行末の押韻 | 題材: 四季 春の描写と恋人への想い |
| G29 | Anakreons Grab | D dur | G: ドイツの6 第5音省略 | D: I | 12/8 | Sehr langsam und ruhig. | Vs-A-B-Zs- A'-Ns | 二行詩節、全3節 悲歌形式 | 題材: 四季 詩人への想いと四季の 描写 |
| G30 | Dank des Paria | As dur | As: I | As: I | 4/2 | Breit, feierlich, gemessen. | A-B-Zs-A'- Ns | 1節4行、全3節 Trochäus 交差韻 | 題材: 支配者の賛美 ブラーマに対する賛美と 感謝 |
| G31 | Königlich Gebet | C dur | C: I | C: I | 4/4 | Feierlich gemessen und breit. | A-Zs-A'-Zs- B-Ns | 6行全1節 Trochäus, Jambus 押韻なし | 題材: 支配者の賛美 王の賛美と祈り |

『西東詩集』からの詩

| 「歌びとの書」 | | 「酌童子の書」 | | 「ズライカの書」 | | | | | |
|---------|-----------------------------------|-------------------|-------------------|----------|------|--|--|---------------------------------------|---------------------------|
| G32 | Phänomen | A dur | A: I | A: V | 4/4 | Sehr langsam. | A-Zs-B-Zs-C-Ns | 1節4行、全3節 Daktylus, Trochäus 交差韻 | 白い虹と老詩人の恋の予兆 |
| G33 | Erschaffen und Beleben | e moll / E dur | e: I | E: I | 4/4 | Etwas gemessen, nicht schleppend. | Vs-A-A'-Zs-A' A''-Zs-A'''-Zs-A''''-Ns | 1節4行、全5節 Jambus 交差韻 | 『旧約聖書』「創世の書」から人類創造 |
| G34 | Ob der Koran von Ewigkeit sei? | a moll / A dur | a: I | A: I | 6/8 | Mäßig. | A-B-C-Ns | 12行全1節 Trochäus, Daktylus 交差韻 | 飲酒の賛美 |
| G35 | Trunken müssen wir alle sein! | fis moll | fis: I | fis: I | 6/8 | Bacchantisch. | A-Zs-B-Zs-A'-Ns | 1節6行、全2節 Trochäus 一対韻 | 飲酒の賛美 |
| G36 | So lang man nüchtern ist. | a moll | a: I | D: I | 2/4 | Sehr gemessen. | A-Zs(=Ref)-A'-Ns(=Ref) | 1節8行、全2節 Jambus 断続韻 | 飲酒の賛美 |
| G37 | Sie haben wegen der Trunkenheit. | g moll | g: 半音階 | g: I | 12/8 | Ziemlich gedehnt. | Vs-A-B-Ns | 20行全1節 Jambus 交差韻 | 酔酩状態の描写 |
| G38 | Was in der Schenke waren heute. | d moll | d: I 属音保持 | d: I | 6/8 | Äußerst rasch und wirbelnd. | Vs-A-Zs-B-Ns | 第1節8行、第2節4行 全2節 Jambus 交差韻 | 第1節は酒場の騒ぎ 第2節は詩人の人生訓 |
| G39 | Nicht Gelegenheit macht Diebe. | F dur | F: I | F: I | 4/4 | Ziemlich bewegt und sehr innig. | Vs-A-Zs-B-Zs-A'-Ns | 1節4行、全3節 Trochäus 交差韻 | ハーテムによる語り ズライカに対する愛の認識 |
| G40 | Hoch beglückt in deiner Liebe. | B dur | B: V ₇ | B: I | 4/4 | Äußerst leidenschaftlich und sehr lebhaft. | Vs-A-Zs-B-B'-Ns Zs-A'-Zs-B'-Ns | 1節4行、全4節 Trochäus 交差韻 | ズライカによる語り ハーテムからの愛の享受 |
| G41 | Als ich auf dem Euphrat schiffte. | A dur | A: I | fis: V | 12/8 | Sanft fließend. | A-B | 1節4行、全2節 Trochäus 交差韻 | ズライカによる語り 不穏な夢の意味の問い |
| G42 | Dies zu deuten, bin erbötig! | A dur | A: I | A: I | 4/4 | Ziemlich lebhaft. | A-Zs-B-Zs-A'-Zs-B'-Ns | 1節4行、全4節 Trochäus 交差韻 | ハーテムによる語り 夢占いの答え |

| | | | | | | | | | |
|--------------------------------------|---------------------------------|--------|-------------|-------|-----|--|---|-----------------------------|---------------------------------|
| G43 | Hätt' ich irgend wohl Bedenken. | A dur | A: V7 | A: I | 4/4 | Ziemlich lebhaft. | Vs-A'-Zs-A'-Zs-A''-Ns | 1節4行、全3節 Trochäus 交差韻 | ハーテムによる語り 王様と自身の対比 |
| G44 | Komm, Liebchen, komm! | As dur | As: I | As: I | 6/8 | Lebhaft und innig. | A-Zs-B-Zs-B'-Zs-A'-Ns | 1節4行、全4節 Jambus 交差韻 | ハーテムによる語り 王様と自身の対比 |
| G45 | Wie sollt' ich heiter bleiben. | f moll | f: I | f: I | 6/8 | Mäßig bewegt, traumhaft. | Vs-A-A'-A'-A''-Ns | 1節4行、全3節節 Jambus 交差韻 | ハーテムによる語り ズライカに対する気持ちの 独白 |
| G46 | Wenn ich dein gedenke. | f moll | f: II7 | f: +I | 6/8 | Mäßig bewegt, traumhaft. | A-A' | 1節6行、全2節 Trochäus 彷徨韻 | ハーテムによる語り 酌童との対話 |
| G47 | Locken, haltet mich gefangen. | A dur | H: ドミナント | A: I | 4/4 | Rasch und feurig. | A-Zs-B-Zs-A'-Zs-B'-Ns | 1節4行、全4節 Trochäus 交差韻 | ハーテムによる語り ズライカに対する愛の表現 |
| G48 | Nimmer will ich dich verlieren! | A dur | A: V | A: I | 4/4 | Sehr lebhaft und leidenschaftlich. | A-Zs-B-Ns | 8行全1節 Trochäus 交差韻 | ズライカによる語り ハーテムに対する愛の表現 |
| 3部作「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」 | | | | | | | | | |
| G49 | Prometheus | d moll | d: I | d: I | 4/4 | Groß, kraftvoll und gemessen. | Vs-A-A'-Zs-B-Zs-B'-Zs-A''-Zs-A''-C-C'-A'''' | 全7節 自由韻律 | プロメテウスの神話 |
| G50 | Ganymed | D dur | D: I | D: I | 4/4 | Sehr gleichmäßige und ruhige Bewegung. | Vs-A-A'-A'-Zs-B-Zs-A''-Ns=A'' | 全5節 自由韻律 | ガニュメートの神話 |
| G51 | Grenzen der Menschheit | a moll | a: I | d: I | 2/2 | Sehr gehalten. | Vs-A-A'-Zs-B-Zs-C-Zs-B'-Zs-A''-Ns=A'' | 全5節 自由韻律 | 神々と人間の境界の存在 |

(筆者による作表)

第2節：G11-G13 バラード

第1項：ドイツにおけるバラードの定義

バラードは、文学と音楽において、国と時代によって様々に発展してきた。その定義は複雑となるため、本論では、事典項目を引用して簡潔に確認する。

ドイツにおける文学と音楽におけるバラードを *The new Harvard dictionary of music* の項目を参照すると次のように定義できる。「ドイツ語で書かれた物語詩または物語形式の音楽、または物語詩に関連する器楽作品である。(中略) ドイツのバラードは、18世紀最後の25年間と19世紀前半に文学と音楽のジャンルとして栄えた。題材は、通常、通俗的な(しばしば中世の)歴史と伝説からとっており、主にシリアスで、悲劇的でもあり(しかし時に軽くあるいは喜劇的でもある)、しばしば超自然的な要素を伴う。」(Hallmark 1986: 68)。

第2項：ゲーテにとってのバラード

1794年からシラーが没する1805年までの約10年間、ゲーテとシラーの交友において多くの文学論が交わされたが、その一つにバラードの本質を問うものがあった。その結果、1797-98年はバラードの年として両詩人はともに多くの名作を生んだ。エーミール・シュタイガー Emil Staiger (1908-87)¹のゲーテに関する研究では、シラーとの議論、ゲーテの書簡やバラードに関する小論²をもとにバラードについて論じているが、そこで記述されるバラードの特徴には以下の内容が含まれている(シュタイガー 1981, 中: 254-267)。

- ①バラード特有の調子と気分は保持するが、素材は、幅広く選ぶ。
- ②古来、バラードは押韻と詩節によってつくられる。
- ③バラードの題材としては、奇異なもの、不可思議なもの、謎めいたもの、意外性のあるものがふさわしい。
- ④文学の3つの根本様式(叙情的、叙事的、劇の様式)全部を使って表現する。
- ⑤リフレインが、つまり詩的末尾における同じ響きの反復が、この形式に決定的な叙情的性格を付与する。

¹ Emil Staiger: スイスの文芸学者。チューリッヒ大学ドイツ文学教授。主著『詩学の根本概念』(1946)、『ゲーテ』(1952-59)。『ゲーテ』では、多くの言説を基に明確な論旨が展開されている。

² *Ballade. Betrachtung und Auslegung* と題したバラードに関する小論。

第3項：詩と音楽の分析

《ゲーテ詩集》において、バラードは G9–G13 となるが、先述の通り、G9 〈ミニヨン〉と G10 〈うたびと〉は、その詩が『修業時代』に含まれるものであるため、第4章にて詳細に考察する。ここでは、G11 〈ねずみ捕りの男〉、G12 〈騎士クルトの嫁取り道中〉、G13 〈人のよい夫婦〉の3曲について概観する。

Goethe 1875, 1における詩の配列と《ゲーテ詩集》における楽曲の配列が一致するのは、G9 と G10 のみとなっている。

1. G11 〈ねずみ捕りの男〉

詩の内容は、ハーメルンの笛吹き伝説に由来するねずみ捕りの男の物語である。詩は1節8行、全3節からなるが、ゲーテは第1節の言葉を変更することなく最後に繰り返している。一貫して Jambus で書かれている。押韻は一對韻である。各節の第1–2行末は“…änger”の押韻、各節の第5–6行冒頭は“Und wären”という同じ言葉で開始される。形式的に整った詩の構造である。

「とても快活に *Sehr lebhaft*」の発想標記にある通り、全体を通して6/8拍子のリズムによって軽快に歌われる。Jambus は、概ね歌唱パートのアウトタクトで処理されており、速いテンポにおける言葉の処理が容易となっている。T37の第2節冒頭、T67の第3節冒頭のように、転置強音³で読みだされている箇所もあり、一貫した Jambus における言葉のリズムに変化が加えられている。音楽の形式区分は Vs(=Ref)–A–Zs(=Ref)–A'–Zs(=Ref)–A'–Zs(=Ref)–A–Ns(=Ref)であり、Aの区分が基本となった変化有節的な構造となる。最後に詩の第1節が繰り返される部分の音楽は、第1節と同一である。8小節からなる前奏は、リフレインとして各節の間に間奏として用いられ、後奏では、このリフレインが拡大した形で用いられる。a moll を主調とするが、詩の言葉に合わせて多様に変化する。変化した調性は、間奏のリフレインで必ず a moll に回帰する。

2. G12 〈騎士クルトの嫁取り道中〉

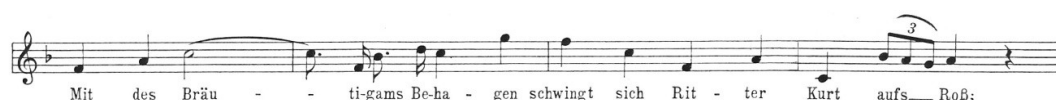
詩は、騎士クルトが花嫁を迎えに行く道中で起こる様々な事件を扱った、喜劇的要素を含む物語である。1節8行、全5節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は、一貫し

³ 転置強音とは、「jambisch な詩の行頭に関する限り強音を転換し得ること、つまり jambisch (˘…) の代わりに daktylisch (˘˘…) で始まることが許されること」を指す (山口 1980: 105)。

て交差韻である。

物語形式の音楽である。冒頭では「落ち着いて **Gemessen**」との発想標記があるが、緊迫した場面ではテンポを速くするなど、曲想は詩の内容に合わせて変化する。複数の人物が登場し、様々な出来事が起きるため、音楽においても登場人物や出来事を個々に象徴する旋律やリズムのモチーフが使われる。T14-17、第1節冒頭で騎士クルトが登場する場面では、騎士クルトを象徴するモチーフが歌唱旋律に現れる（【譜例1】）。

【譜例1】 G12 T14-17



この旋律は、主調 F dur I-V₉-I-V₇-I の簡素な和声進行で書かれており、第4節、第5節のピアノ・パート右手、及び後奏にて再現される。これは、騎士クルトが妻となる姫君に想いを馳せる様を描写するモチーフである。第4節では詩に姫君が描写されているため直接的にそれを表現する。第5節の詩には姫君の描写はないため、この部分と後奏ではそれを暗示して曲全体を締めくくっていると考えられる。また、第2節第5-8行と第3節では女性が登場するが、一貫して女性を象徴すると思われる同一の旋律がピアノ・パートに用いられる。形式区分は Vs-A-Zs-B-Zs-C-Zs-D-Zs-E-Ns となり、物語に沿って音楽が叙述的に書かれていることがわかる。

一貫した Trochäus による規則的な韻律は様々な処理され、行頭の言葉の強格が 4/4 拍子の強拍に一致しない場合が多い。デュナーミク、リズム、音価など他の音楽的要素との相乗効果で、韻律としてのリズムより、語られる言葉のアクセント、情景描写、心理描写が優先されている。

3. G13 〈人のよい夫婦〉

詩は、聖マルティン⁴の祝日前夜に、ある夫婦に起きた出来ごとを扱っている。詩は、1節4行、全11節からなり、Jambus が支配的である。各節第2行末と第4行末が押韻する。

発想標記が「ゆったりとそして音を一樣に保って **Breit und gehalten**」とあるが、これはアウフタクトを含む T1-2 に用いられる聖マルティンのモチーフ (Sams 2008: 199) (【譜例2】) に対する指示であると考えられる。

⁴ 聖マルティン (316頃-397) は、ローマの軍人で後に守護聖人となった。貧者に自分のマントを半分切り裂いて施したことで有名。祝日は11月11日。

【譜例 2】 G13 T1-2

Breit und gehalten.

Und mor-gen fällt Sankt Martins Fest,

T115-116、後奏の冒頭にてこのモチーフが再現されるが、ここで同じ発想標記が示されているからである。また、このモチーフは、第1節、第7節においても変化して反復される。全体的な曲想は、T5に示された「かなり活発に Ziemlich lebhaft」が支配的であり、物語をテンポよく次々に展開する。

全体は物語形式の音楽である。複数の人物が登場し、様々な出来事が起きるため、音楽においても登場人物や出来事を個々に象徴する旋律やリズムのモチーフが使われる。形式区分は、A-Zs-B-C-Zs-B'-Zs-D-Zs-E-Zs-F-Zs-D'-Zs-D''-G-H-Ns となり、G12同様、物語に沿って音楽が叙述的に書かれていることがわかる。後奏では、モチーフの数々が断片的に再現され、長い物語を足早に回想して音楽を集約する。

4. まとめ

バラードに含まれる G11-G13 の詩は、出典においても内容においても独立したものとなっている。したがって、音楽においてもそれぞれに独立したものであり、配列における前後の関係性はなく、個々の作品としての享受⁵がふさわしいと考える。

音楽の形式区分を検証すると、G11-G13 は大きく2つの形式に分けることができる。G11 は同じ形式区分が変化して繰り返される変化有節的な形式である。また、前奏、間奏、後奏がリフレインとなり、全体として整った構造となっている。これは、各節に韻を踏む共通の言葉が用いられるという詩の押韻形式を意識した結果である。すなわち、詩において各詩節の内容は変化するが構造における共通点を有することを、音楽で表現しているのである。そして、詩の意味内容の変化を調性の変化で表現しているが、音楽は全体として統一された気分である。G12 と G13 は各節の音楽が変化していく通作的な形式である。詩

⁵ 本論の考察において「享受」の用語を用いる場合、「受け入れて、味わい楽しむこと」という語意を重視している。そして、詩集に収録された詩を読むかのごとく、一つ一つの作品を味わい楽しむこと、前後の作品との繋がりにおいて味わい楽しむことなど多様な享受の在り方を想定している。

は、G12 にて一貫した交差韻、G13 にて第2行末と第4行末が押韻という構造を持つ。G11 とは異なり、G12 と G13 における韻を踏む言葉は多種多様なものである。この言葉そのものの多様性が作用して、通作的な形式をとったものと考えられる。また、これら2曲では、次々と場面が展開する詩の内容にそって多くのモチーフが使用され、叙述的に音楽が書かれている。

第3節：G14—G31 様々な詩

第1項：楽曲配列の傾向

【表8】からもわかるように、G14—G31 は、詩の題材や内容によって2曲ずつの組み合わせと捉えることが可能である。これに着目し、本論においては2曲ずつの組み合わせにおいて詩や音楽の特徴について概観する。

詩はゲーテの詩集における様々な区分から選ばれて、ヴォルフによって配列された。Goethe 1875, 1 における詩の配列と《ゲーテ詩集》における楽曲の配列が一致するのは、G14 と G15、G26 と G27 のみである。

第2項：詩と音楽の分析

1. G14 〈コフタの歌Ⅰ〉と G15 〈コフタの歌Ⅱ〉

詩は、いずれも喜劇『大コフタ』からとられたもので教訓的な内容である。ゲーテの詩集においては、G14 の詩に“Kopftisches Lied”、G15 の詩に“Ein anderes.”のタイトルが付され並んで配列されている (Goethe 1875, 1: 48-49)。調性における関連性はない。G14 と G15 の発想標記は共に“gemessen”の言葉を含み、落ち着いた曲想が要求されているが、G14 は「非常に落ち着いて、しかし引きずりすぎずに *Sehr gemessen, doch nicht schleppend*」とより詳細に指定されている。

G14 の詩は、学識者に対する皮肉まじりの教訓的な内容である。全3節からなる詩であるが、各節ともに最後の3行が詩のリフレインとなっている。押韻は第1節が *ababcc*、第2節が *eedcc*、第3節が *ffdcc* であり、交差韻と彷徨韻の組み合わせととれる。Daktylus が支配的であるが、これは、歌唱パートで保持される4/4拍子における4分音符と2つの8分音符の組み合わせで規則的に処理されている。ピアノ・パートも同じリズムによる和音進行を保持する。各節の押韻は、音楽におけるリズムや音型で韻を踏む傾向にある。

詩のリフレインは、各節の音楽においても同じリズムと類似する旋律線で書かれているが、調性が異なっている。各節の最後の言葉では、ピアノ・パートと歌唱パート共に主調 *As dur* の同じ音型が用いられることで、楽曲の途中で様々に変化した調性は主調に回帰する。このように、G14 は形式が統一されており、音楽のリフレインとしての間奏と後奏を有する変化有節的な構造となっている。

G15 の詩は若者に賢い生き方を説く内容であるが、10 行からなる全 1 節の構造となる。Trochäus で書かれている。押韻は *abcba+eec* であり、前半 5 行には交差韻、後半 5 行には一対韻ととれる押韻を含む。詩では、第 6 行「おまえは浮き上るか沈むかに違いなく、*Du mußt steigen oder sinken,*」のように相反する言葉を用いた表現法が第 6 – 10 行に確認できる。音楽は詩の表現法の違いが作用して、第 1 – 5 行が A の形式区分、第 6 – 10 行が B の形式区分となる。A の形式区分では、ピアノ・パートの 4 分音符や 2 分音符の和音進行に支えられ、歌唱パートは自在に変化しており、レチタティーヴォのようである。小節冒頭に置かれた休符などで、行の冒頭の Trochäus と音楽の強弱は一致しない。B の形式区分では、ピアノ・パートが 4 分音符と中心とした和音進行となり、歌唱パートはピアノ・パートの旋律やリズムを共有するようになる。後奏では、詩の最後の「ハンマー Hammer」の言葉を象徴するかのようになり、一音一音にアクセントが付され、楽曲開始の *d moll* の I に対し、*D dur* の I⁶ で高らかに終わる。

G14 と G15 は、詩の出典や内容において 2 つを組み合わせたものであることが明確だが、音楽では、変化有節的な構造 (G14) と 2 部形式 (G15) の違い、*As dur* (G14) と *d moll/D dur* (G15) の違いが際立つものとなっている。

2. G16 〈大胆に、そして陽気に I〉と G17 〈大胆に、そして陽気に II〉

詩は、いずれも男性によって語られており、身近な題材を扱う。ゲーテの詩集においては、いずれも同じ“*Frech und froh.*”のタイトルが付されているが、G16 の詩は「仲間と歌い楽しむ歌 *Gesellige Lieder*」の区分に配置され (Goethe 1875, 1: 50)、G17 の詩は「警句風の詩 *Epigrammatisch*」の区分に配置されている (Goethe 1875, 1: 292)。G16 の発想標記は“*Sehr schnell*”、G17 の発想標記は“*Lebhaft.*”とあり、いずれも快活なテンポを要求している。G16 が *F dur*、G17 が *f moll* と *Fdur* で書かれており、調性における関連性も明確となっている。

⁶ 楽譜の調号は *G dur* であり、最後の和音は *G dur* の V で書かれているが、これは *D dur* の I となる。

G16 の詩は、生きる知恵を説くものである。1 節が 4 行、全 5 節からなり、Jambus で書かれている。各節ともに一対韻であるが、第 5 節の第 3、4 行は韻を踏まない。歌唱パートは、アウフタクトでの開始や小節冒頭に休符を置いた開始により Jambus を処理しており、速いテンポにおける言葉さばきが、自然に行われる。T1 のアウフタクトから T2 のピアノ・パート（【譜例 3】）と T5-6 のピアノ・パート（【譜例 4】）は、G16 を通して反復されるモチーフとなる。いずれも 8 分音符による和音進行を保持しており、4 / 4 拍子における細かなリズムの刻みを強調している。このモチーフの活用により、G16 は変化有節的な形式となる。

【譜例 3】 G16 T1-2



【譜例 4】 G16 T5-6



ヴォルフにおいては稀な手法であるが、詩の最後に置かれた重要な言葉「すばらしいものは Dies goldne ABC.」は歌唱パートにおける繰り返りで強調されている。

G17 の詩は、恋愛の苦しみを扱う。8 行全 1 節で書かれ、Trochäus が支配的で、一対韻を踏む構造となる。T1-6 の第 1-2 行は f moll、T7 の第 3 行以降は F dur となり、気分が変わる。詩においては、第 3 行以降に自らを鼓舞するような力強い言葉が並ぶようになる。ピアノ・パートの音楽は、T7 以降、左右が同じリズムを奏することでより軽快になる。このようにして楽曲は A と B の形式に分けることができる。全体として、4 分音符、付点 8 分音符と 16 分音符の組み合わせのリズムが中心となり、4 / 4 拍子の拍節感が明確である。歌唱パートは、小節の 3 拍目からの開始、あるいは小節冒頭からの開始で Trochäus を処理している。詩の最後の言葉「あらゆる快樂 alle Lust」の“alle” は 3 小節分に及ぶ長い音価という極端な方法で強調されており、あらゆる快樂を重要とする詩の内容を纏め上げている。ピアノ・パートでは、一貫してオクターヴを含む和音進行が用いられることと、拍節的なリズムとの組み合わせで力強さを感じさせる。

G16 と G17 は、ヴォルフが同じタイトルの詩を組み合わせで配列したものとなるが、いずれも深刻になりすぎない身近な題材を用いた内容である。G14 と G15 と同様、音楽では構造の違いが際立つ作品となっているが、調性や最後の言葉の強調という共通の手法によって関連性が確認できる。

3. G18〈銘記〉と G19〈公現祭〉

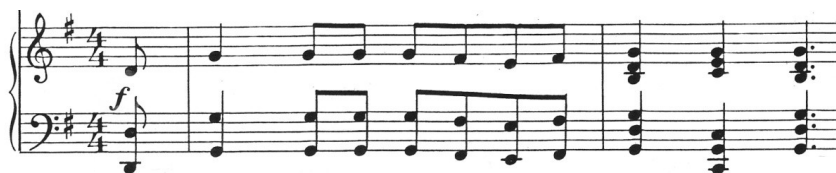
詩は、いずれも宗教的なものを題材としている。調性における関連性はない。G18 と G19 の発想標記は共に “gemessen” の言葉を含み、落ち着いた曲想が要求されているが、G18 は「かなり落ち着いて、しかし強く内面的な興奮を伴って *Ziemlich gemessen, jedoch mit starker innerlicher Erregung*」とより詳細に指定されている。

G18 の詩は、新約聖書「コリント人への手紙」第 1 書第 5 節によるもので (Sams 2008: 204)、人間の生き方を説いている。1 節が 4 行、全 3 節からなり、一貫して *Trochäus* で書かれている。押韻は、第 1、2 節が交差韻、第 3 節は抱擁韻である。歌唱パートでは、3 拍めからの開始、あるいは休符を挟んだ開始で *Trochäus* を処理しており、言葉の強弱格と音楽の強弱のずれが頻繁に生じている。しかしながら、重要な言葉は、音高、音価、アクセント記号等で強調されている。このようにして、音楽の拍節的強弱にとらわれない自由な語り口調を重視している。ピアノ・パートの第 1 – 2 節では、T1 のモチーフが反復され、第 3 節では、T22–23 のモチーフが反復されるという構造となっている。第 1 – 2 節は a moll の調号だが、T1 の 3 – 4 拍めに用いられる des–f–a の増三和音に象徴されるように調性が曖昧な状態で進行する。第 3 節直前となる T22 から a moll のドミナントが明確となり、T25 から始まる第 3 節で A dur へと変わるが、以降、調性が明確となっている。これは、詩の第 1、2 節では疑問形の文体が多いが、第 3 節になると命令形が用いられることによるものと考えられる。

G19 は、ヴォルフが、密かな恋愛関係にあったメラニーエ・ケッヘルトの誕生日祝いとして作曲したもので、公現祭⁷の日にケッヘルトの娘 3 人が演技を付けて演奏した。詩は、東方の三博士のベツレヘム訪問を題材としている。1 節が 4 行、全 8 節からなり、*Jambus* が支配的な構造である。押韻は、第 1 節が通し韻、第 2 節以降は一对韻となっている。ピアノ・パートの T1 のアウフタクトから T2 までがモチーフ (【譜例 5】) となるが、サムズはこれを三博士のテーマとしている (Sams 2008: 206-207)。このモチーフは、3 人の博士がそろそろ場面において繰り返し用いられている。

⁷ キリスト誕生の際に、東方の三博士がベツレヘムを訪れたことを記念する 1 月 6 日の祭日。

【譜例 5】 G19 T1-2



歌唱パートは、8分音符や4分音符を中心とした拍節的で簡素なリズムを用いており、また、弱格で始まる言葉をアウフタクトで処理するなど、言葉を語りやすく書かれている。東方の三博士の特徴が個々に描かれる第3、4、5節では、その特徴に合わせて調性や音楽が様々に変わっている。長い後奏において三博士の個々の音楽が再現されるが、そこに演技を指定するト書きが付されている。

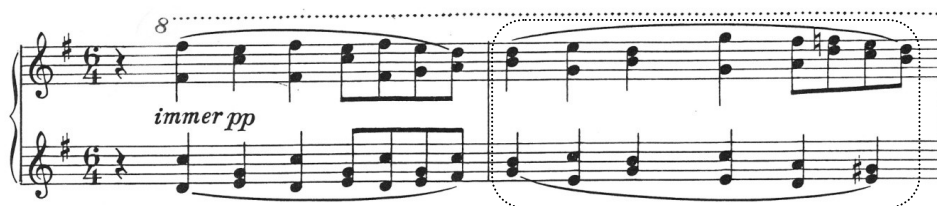
G18とG19は、宗教的な題材という共通点があるものの、扱う内容は全く異なっている。音楽においても異なる特徴を示しているが、どちらもピアノ・パートにてモチーフを反復する構造であり、楽曲の統一感が明確である。

4. G20〈聖ネポムク祭前夜〉とG21〈天才気取り〉

詩は、いずれも歴史上の人物を題材としている。調性における関連性はない。G20の発想標記は「ゆっくりと、そして一貫して非常に繊細に *Langsam und durchweg mit äußerster Zartheit*」であり、G21のそれは「非常に速く *Sehr rasch*」と対照的である。

G20の詩は、女王の告解の秘密を守りとおして殉教した、聖人ネポムクにまつわる祭を題材としている。モルダウ河を漂う彼の身体の周りで星が輝いたとされる15世紀の伝説を模して、聖人祭の儀式では灯りをともしたキャンドルが河に浮かべられる (Sams 2008: 208)。1節が4行、全3節からなり、Trochäusで書かれている。押韻は交差韻となっている。T1、主調G durのV7の和音を前奏として始まる楽曲は、T2の歌い出しの部分でピアノ・パートにモチーフ(【譜例6】囲み部分)が用いられる。このモチーフは、楽曲を通して反復されるが、その都度、調性が移ろう。

【譜例 6】 G20 T1-2



歌唱パートは、各節の冒頭の言葉“Lichtlein schwim(-men)⁸”において、必ずモチーフ冒頭の最上声部の3つの音を共有している。このようにして、詩の中心となる「ともしび Lichtlein」が漂う様あるいは消える様を表す、各節冒頭に置かれた同じ言葉が強調される。

G21は、キュニコス派⁹の代表的存在でギリシャの哲学者、ディオゲネス Diogenēs（前412頃—前324頃）を題材としている。清貧をむねとして樽の中に住んだことで有名であるが、詩ではその様子を描写している。詩は、1節4行、全2節からなり、Jambusで書かれている。押韻は通し韻である。第3行、第4行、第5行冒頭の“bald”の言葉は、Jambusの弱格にあたるが、音楽では小節の冒頭に置かれて転置強音で読まれている。ピアノ・パートには、一貫して6/8拍子を刻む8分音符が連なり、詩に書かれている樽を転がす様子を描写している。詩のリフレインにあたる第1節第1—2行と第2節7—8行は同じ音楽となっているが、ここで用いられる「ディオゲネス Diogenes」の名前と「樽 Faß」は歌唱パートにおける極端に長い音価で強調され、詩の中心となる言葉が明確になっている。

G20とG21は、歴史上の人物を題材としているが、その内容は全く異なっている。曲想も対照的である。しかし、どちらも歌唱パートにおいて、同じ言葉を同じ音楽的手法で強調している。また、ピアノ・パートにて一貫して用いられるモチーフ、あるいはリズムがあり、楽曲の統一感が明確である。

5. G22〈羊飼い〉とG23〈新しいアマデイス〉

詩は、いずれも男性による恋愛を扱っている。調性は、G22のc mollからG23のg mollへと近親調となっている。G22の発想標記は「怠惰に、そして引きずりながら Träge und schleppend」であり、G23のそれは「ほどよく、引きずらずに Mäßig, nicht schleppend」と対照的である。

G22の詩は、怠惰な羊飼いが恋をして嫁をもらう物語であるが、発想標記が羊飼いの様子を如実に示している。1節が3行、全4節からなり、Jambusで書かれている。押韻は、彷徨韻である。歌唱パートは、アウフタクトで始めることでJambusを処理しているが、

⁸ 第1節は“Lichtlein schwimmen”、第2節は“Lichtlein schwinden”、第3節は“Lichtlein, schwimmt!”で始まる。

⁹ ソクラテスの弟子アンティステネス Antisthenēs（前455頃—前365頃）の創唱した古代ギリシア哲学の一派。社会規範を軽蔑し、自然に与えられたものだけで満足して生きる犬のような人生を理想とした。また、無欲、無所有こそ幸福の要件であると考えた。

第4節第3行のみ、行頭を小節の1拍めに置き転置強音で読んでいる。歌唱パートは第1-2節が、第3-4節にて変化して再現されるという構造となる。ピアノ・パートは、節毎に異なる音楽となっている。また、アウフタクトを含む T1 は前奏におけるモチーフとなり、しばしば反復されている。このモチーフは、7度の大きな跳躍で始まる下行する旋律であり、トリルが付されるが、羊飼いの怠惰な様子を表すものである。前奏、羊飼いの怠惰な様子を描いた第1節、そして嫁をもらった羊飼いが元の怠惰な生活に戻る様を象徴するかのように後奏で用いられる。また、g の音で開始されるこのモチーフが反復されることなどにより、前奏では c moll の属音が保持され、歌唱パートの始まりと同時にようやく c moll の I へと進む。このような和声進行も、怠惰な羊飼いの描写に貢献しているものと考えられる。

G23 のアマデイスとは、16 世紀にスペインで流行した騎士道物語の主人公の名前であり、詩は、アマデイスの恋を中心とする武勇伝である。1 節が 5 行、全 6 節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は交差韻が支配的である。言葉の強弱格はしばしば 2 / 4 拍子における音楽の強弱とずれを生じ、自在に歌われる。ピアノ・パートの T1-4 (【譜例 7】) と T9-10 (【譜例 8】) はモチーフとなり、第 3 節を除き楽曲を通して反復される。

【譜例 7】 G23 T1-4



【譜例 8】 G23 T9-10



いずれのモチーフも、2 / 4 拍子を小気味よく進めるリズムであり、また、反進行の旋律を含むという関連性がある (【譜例 7】と【譜例 8】の矢印部分)。詩は次々に場面が展開する物語であるが、このような軽快に前進する騎士を表すピアノ・パートのモチーフにより、楽曲が統一されている。主調 g moll の V で終止するが、これは詩の最後が疑問形で終わっていることに拠る。

G22 と G23 では、男性による恋愛を扱っているが、性格が対照的な主人公が登場している。必然的に曲想も対照的である。どちらもピアノ・パートにてモチーフが活用されるが、その用法は異なり、詩の意味内容を効果的に表現している。

6. G24 〈花の言つて〉と G25 〈相似たもの〉

詩は、いずれも自然を素材として恋愛を歌う内容である。調性には関連性がない。発想標記は、G24 が「ゆっくりそして親密に *Langsam und innig*」であり、G25 が「程よく、柔らかく *Mäßig, zart*」と、テンポはやや異なるものの穏やかな曲想が指定されている。

G24 の詩は、自分が編んだ花束に愛しい人への想いを込める恋愛の歌である。6行全1節の小規模な詩で、Jambus が支配的である。押韻は交差韻であり、偶数行末は「何千回も *tausendmal*」という同じ言葉で韻を踏む。歌唱パートは、行の冒頭に8分休符や4分休符を置くことで Jambus を処理しており、音型、リズム、音価などで押韻を表現している。ピアノ・パートの T1 がモチーフとなり、楽曲を通して反復される。このモチーフは F dur の I と V の和音を繰り返すものであるが、左右の和音が離れた状態から近寄る短い反進行となっており（【譜例9】）、楽曲冒頭の“*sehr zart*”の指示を伴って穏やかな曲想を保持している。

【譜例9】G24 T1



ヴォルフは、“*tausendmal*”で韻を踏む詩の第6行を繰り返して、愛しい人への想いを強調している。様々に移ろう調性は、後奏において F dur の I と V の和音の繰り返しに回帰する。

G25 の詩は、花をつけたつりがね草と蜜を吸う蜜蜂を描くものであるが、サムズはこれを恋愛の象徴であると指摘している (Sams 2008: 213)。8行全1節、2詩脚の Jambus で書かれた小規模な詩である。押韻は、交差韻を踏む部分を含む *abcbadfd* となる。歌唱パートは、概ね行頭をアウフタクトから開始することで Jambus を処理している。また歌唱パートは、T15 と T19-20 にて詩の押韻を同じリズムや類似する旋律で処理しており、T6 と T10 にて韻を踏まない行末に同じリズムと旋律を用いている。このように、入り組

んだ押韻をさらに複雑にする音楽が付されている。楽曲冒頭のピアノ・パートに“*immer pp*”と指定があること、左手はト音記号で書かれて全体として音が高くなっており、繊細な音楽となっている。ピアノ・パートのアウトタクトを含む T1 と T2 がそれぞれモチーフとなり、適宜組み合わせられ、または個別に、楽曲を通して反復されている。

G24 と G25 では、いずれも穏やかな曲想で恋愛が歌われるが、G24 では人間が主体となる直接的な恋愛の描写であり、G25 では花と蜜蜂が主体となる間接的な恋愛の描写となる。ピアノ・パートにてモチーフが活用されるが、その用法は異なっている。また、どちらも節のない詩の構造と押韻を活用している。

7. G26 〈つれない娘〉と G27 〈改宗した女〉

詩は、いずれも娘が主体となる思春期の恋愛を扱っている。G26 の詩は、羊飼いの娘が言い寄る男たちをあしらう様を描いている。G27 の詩は、デーモンに出会った娘が彼に心を奪われた様子を描いている。先述の通り、G26 と G27 は、ゲーテの詩集における詩の配列とヴォルフの歌曲集における曲の配列が一致している。ゲーテの詩集において詩が並んで配列されている理由は、内容の関連性と構造の一致に拠るものと考えられる。いずれの詩も、1 節が 4 行、全 3 節からなり、各節の 4 行めは“*la la...*”という娘が歌を歌う様を描いたリフレインとなっている。韻律は Trochäus が支配的である。G27 では各節 1 行めに Daktylus が挟まれている。押韻は交差韻である。発想標記は、G26 が「軽やかに動いて *Leicht bewegt*」、G27 が「軽やかに動いて、引きずらずに *Leicht bewegt, nicht schleppend*」であり、ほぼ同じ曲想が指定されている。

G26 と G27 は、以下に述べる作曲の経緯から、2 曲を組み合わせたものとして書かれたことが判断できる。G27 は 1889 年 2 月 12 日に完成され、翌日 2 月 13 日付と翌々日 2 月 14 日付でヴォルフは G26 の自筆譜を残している¹⁰。13 日付の自筆譜では、G26 の前奏部分を含む 10 小節が G27 と同じ 3 / 8 拍子で書かれている。しかし、曲は完成されることはなかった。同じ五線紙の 10 段目には、6 / 8 拍子で書かれた 6 小節分のスケッチがあり、

¹⁰ これらの自筆譜は、オーストリア国立図書館に資料番号 Mus.Hs.19558 にて所蔵されている全 2 葉からなるものである。資料の詳細情報は次の通り。

- a) Datierung: 1^r r.o. *Döbling, 13. Februar 889* / fol. 1, (25 x 32.2), 1 beschr. S., verso-Seite leer, 10 zeilig; Bleistift
b) Datierung: 1^r r.o. *Döbling, 14. Februar 889* / fol. 2, (24.9 x 12.8), 1 beschr. S., verso-Seite leer, Bleistift

詩のリフレイン部分の歌詞“le rallala”を伴っている。イエストレムスキィは「このスケッチは先に作曲された〈改宗した女〉(G27)のリフレインに関するモチーフ的な要素から引き出されているように思われる」(Jestremski 2002: 236)と指摘している。G26は、最終的に《ゲーテ詩集》の出版準備作業が行われていた1889年10月21日に完成した。

音楽においては、共通する要素がいくつか確認できる。いずれも形式区分は、Vs-A-B-Zs-A'となる。Zsは、Vsが変化したものとなっている。また、いずれも前奏の左手において空虚5度が用いられている。歌唱パートの歌いだしには、類似する旋律が用いられている(【譜例10】と【譜例11】)。

【譜例10】 G26 T1-4

Leicht bewegt

An dem rein - sten Früh - lings - mor - gen

【譜例11】 G27 T1-8

Leicht bewegt, nicht schleppend

Bei dem Glanz der A - bend - rö - te

G26とG27の音楽については、サムズとイエストレムスキィが2曲間のテーマの関連性を指摘している(Sams 2008: 215、Jestremski 2002: 236)が、具体的に把握しにくい。以上の考察によって、これら2曲は、詩においても音楽においても2つが対となっていることが具体的に明らかとなった。

8. G28〈移ろわぬ春〉とG29〈アナクレオンの墓〉

詩は、いずれも四季を素材としている。調性は、G28のA durからG29のD durへと近親調に移る。発想標記は、G28が「とても繊細にそして優美に *Sehr zart und anmutig*」であり、G29が「とてもゆっくりとそして静かに *Sehr langsam und ruhig*」となる。

G28 の詩の内容は、春の描写と恋人への想いとなる。1 節が 16 行、全 2 節からなるが、2 詩脚で書かれているため 1 行あたりは短い。Jambus が支配的であり、Trochäus で読み始める詩行も挟まれていると考えられる。4 行を一区切りと捉えて、偶数行の末尾が押韻している。詩の押韻は、音楽における長めの音価で押韻する傾向にある。前奏は主調 A dur の V 上の II₇ で開始され、T5 の歌いだしにて I となる。T1 にて “*immer pp*” の指示があり、楽曲を通して繊細な表現が要求されている。T1 のピアノ・パートは、楽曲を通して反復されるモチーフとなる。16 分音符の細かなリズムによる分散和音や一貫したスタカートで構成されたモチーフの反復は、楽曲に軽やかな雰囲気を与える。第 1 節の春を描写した箇所と第 2 節第 13–16 行の夏を描写した箇所は、ピアノ・パートの左手がト音記号で書かれて高くなっている。このように自然の描写において高い音を使用する手法は、G25 と同じである。

G29 の詩は、ギリシャの抒情詩人アナクレオン *Anakreōn* (前 570 頃–没年不明) の墓前にて詩人に想いを馳せる内容となっている。移り変わる四季を回想し、今、冬を迎えようとする情景が描かれている。二行詩節を 3 つ連ねており、古代ギリシャ・ローマの「悲歌 *Elegie*¹¹」の形式を模したものと考えられる。ゲーテの詩集においては「古代調に近づきつつ¹² *Antiker Form sich nähernd*」の区分に配置されている (Goethe 1875, 1: 107)。歌唱パートでは、概ね、詩の行頭の強格を小節の冒頭に置き、12/8 拍子のリズムにのせて言葉の韻律を自然に処理している。Vs(=Ref)–A–B–Zs(=Ref)–A'–Ns の構造となる。ピアノ・パートと歌唱パート共に緩やかな曲線を描く旋律が支配的となっており、叙情的な雰囲気に満ちている。D dur を主調とするが、開始の和音は、第 5 音が省略された G dur のドイツの 6 ととれる。この減三和音¹³の響きによる開始は、T1 の 2 つめの和音で G dur の V、すなわち D dur の I へと解決される。このように、借用和音による音色と明確な主調の音色を織り交ぜた手法は、楽曲を通して活用され気分を支配する。

G28 と G29 では、いずれも穏やかな曲想で自然の描写が行われるが、G28 では愛しい人への想い、G29 では過去の詩人への想いを合わせて描写している。どちらもピアノ・パ

11 ヘクサーメーター詩行とペンターメーター詩行各 1 行からなる二行詩節ディスティヒョンを連ねて用いたもの (山口 1980: 65-66)。ヘクサーメーターとは、1 行 6 ヘービッヒ (詩脚) で各ヘーブング (強格) 間が 1~2 個のゼンクング (弱格) で埋められている詩行 (山口 1980: 26)。ペンターメーターとは、ヘクサーメーターと構造的には大体同じで、第 3 ヘーブングと第 6 ヘーブングの後にゼンクングを欠いたもの (山口 1980: 29)。

12 片山敏彦の訳による (片山/竹山 1996, 3: 7)

13 $b-g^1-cis^2$ の和音を $g-b-cis(des)$ の音で構成される和音に読み替える。

一トの開始の和声が主調の I から離れており、変化に富む曲の開始となっている。G28 では軽やかさ、G29 では旋律の美しさという異なる特徴を示している。

9. G30 〈パーリアの感謝〉と G31 〈王者の祈り〉

詩は、いずれも支配者を賛美する内容となっている。調性における関連性はない。発想標記は、G30 が「幅広く、厳粛に、落ち着いて *Breit, feierlich, gemessen.*」、G31 が「厳粛に落ち着いてそして幅広く *Feierlich gemessen und breit*」と、同様の内容となっている。

G30 の詩は、「パーリア *Paria*」のタイトルのもと、「パーリアの祈り *Des Paria Gebet*」、「聖人伝 *Legende*」、「パーリアの感謝 *Dank des Paria*」の 3 つの詩で構成された 3 部作の一つである。Goethe 1875, 1 において“*Balladen*”の区分に置かれている (Goethe 1875, 1: 100-104)。第 2 章の【表 6】に記載の通り、ゲーテは、1827 年出版 *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand* 編集の際に、このパーリア 3 部作を“*Lyrisches*”に区分した。この区分方法は、*Weimarer Ausgabe* においても継承されている。しかしながら、ヴォルフ生前に流布していたカール・ゲーデケ *Karl Goedeke* (1814–87) 編及びグスタフ・フォン・レーパー *Gustav von Loeper* (1822–91) 編の全集や詩集においては、この 3 部作を“*Balladen*”の区分に入れている。ヴォルフは、《ゲーテ詩集》において、G30 を「バラード」ではなく「様々な詩」の最後から 2 つめに配列した。この理由は、当時手にすることが出来た詩集のうち、ゲーテの編集方針が反映されているものに従ったこと、そして、3 部作から 1 つの詩を選択しているため、独立した叙情詩的な作品として詩を受用したという、2 つが考えられる。

詩は、インドのカーストにおいて禁を犯して不可触民となったパーリアが、苦難の生き方を通じて女神に昇華し、創造主ブラーマを賛美し感謝を捧げるという内容である。1 節が 4 行、全 3 節からなり、*Trochäus* で書かれている。押韻は交差韻である。歌唱パートでは、しばしば、行頭に置かれた 4 分休符によって生じた言葉の強格と音楽の強拍のずれが、言葉を強調している。A–B–Zs–A’–Ns の形式区分であり、T1–4 の *f* で奏される全音符の和音進行で支えられた歌唱パートでは、主に 2 分音符で一音一音が宣誓のように歌われる。この重厚な音楽は、ブラーマを賛美する箇所であるが、第 3 節においても同様の音楽を再現する。ピアノ・パートは、和音進行による拍節的な動きが中心となっており、厳粛な雰囲気を持している。

G31 の詩は、支配者たる王が自らの立場を認識しつつ、その地位におごり高ぶることがないように祈る内容である。6 行全 1 節で書かれ、概ね、奇数行は *Trochäus* で 5 詩脚、偶

数行は Jambus で 3～4 詩脚となっている。頭韻、韻律、歌詞内容において、第 1－2 行と第 3－4 行は対をなしている。この詩の構造は、音楽においても対をなすものとして書かれている。したがって、形式区分は A-Zs-A'-Zs-B-Ns となる。T1-2 の第 1 行冒頭と T9-10 の第 3 行冒頭は“Ha,”の間投詞で始まるが、いずれも歌唱パートの小節冒頭に 4 分休符が置かれ、言葉の強格と音楽の強拍のずれで強調される。また、ここで、ピアノ・パート右手のオクターヴの下行跳躍旋律を歌唱パートが後追いするように繰り返す。こうしてピアノと歌で明確になぞられた旋律は、支配者の存在を明らかとする。また、ピアノ・パートでは、T2-3、T7 のように左右にて反進行する旋律的な動きが確認できるが、オクターヴを含む和音を用いた重厚なものであり、支配者の威厳を表現する。

G30 と G31 は、同じ重厚な曲想である。しかし、G30 では身分の低いものが声高らかに歌い、G31 では支配者が声高らかに歌うという内容の対比がある。ピアノ・パートにおいては、G30 が和音進行を中心とする一方、G31 が旋律的動きを中心としている。

10. まとめ

詩の内容や題材に依拠して捉えた 2 曲ずつの組み合わせは、発想標記によっても概ね 2 曲ずつの纏まりを示している。しかし、詩の内容は細部において対照的であり、異なる様相を示している。詩と同様に音楽も、発想標記が類似するものの、細部において対照的であり、異なる様相を示している。どの組み合わせにおいても、2 曲を関連性のある作品として享受した場合には、詩と音楽の両方において互いを補完しあうと考えられる。一方、それぞれに特徴がある楽曲は、完結した単独の作品として享受することにおいても価値がある。

G14 と G15、G16 と G17 は、詩のタイトルから 2 曲ずつの組み合わせを意識したことが明確である。いずれも、1 曲目は複数の節で構成された詩、2 曲目は全 1 節の詩を用いている。音楽においても、1 曲目は長調、2 曲目は短調と長調の組み合わせであり、1 曲目は変化有節的な形式、2 曲目は A-B の 2 部形式となる。このような共通点をもつ 2 組の楽曲が続く配列からは、纏まりが感じられる。G26 と G27 のようにモチーフによる関連性が明確な組み合わせは、当然のことながら、2 曲を一組として享受することにおいて詩と音楽の意義がより深まる。

ここで 2 曲一組を個々の纏まりと仮定して G14-G31 を俯瞰すると、関連性を示すのは上述の G14-G15 と G16-G17 のみであり、それ以外は、詩の配列においても音楽の配列

においても物語性や関連性を持たない。すなわち、2曲一組の各纏まりは、極めて多種多様であり、各々が独立したものとして配列されているのである。

本論において重視したいのは、ヴォルフがゲーテの詩集から任意に詩を選び音楽を付けて《ゲーテ詩集》に配列した結果、個々の詩は2編一組として作品間の新しい繋がりを持ち、音楽によってそれらの新しい繋がりが明確になったということである。

第4節：G32-G48『西東詩集』

第1項：『西東詩集』の概要とヴォルフの詩の選択

1. 『西東詩集』成立時期

『西東詩集 *West-östlicher Divan*』は、ゲーテが晩年に創作した代表的な詩集であり、初版は、ゲーテが70歳の1819年に、シュトゥットガルトのコッタ社より刊行された。詩作活動は、ゲーテが65-66歳にかけての1814-15年が中心となっている。

1800年代初頭のヨーロッパは、1804年に帝位についたナポレオン1世 Napoléon I (1769-1821)によるヨーロッパ侵略戦争で混乱をきたしていた。このような時代を反映して、『西東詩集』の冒頭に置かれた詩「遁走^{ヘジラ}」(1814年12月24日成立)は、戦乱から遁れようとする詩人の心情の吐露で始まる。

2. 『西東詩集』成立の2つの背景

『西東詩集』とは「西の詩人による東方的な詩」を意味する。西の詩人とは、ゲーテ自身を指す。また、原題にある“Divan”は、「(東洋の)詩集」を意味する“Diwan”をゲーテがこのように綴ったものである(高橋 1990: 23)¹⁴。

ゲーテは、『西東詩集』執筆の直前である1814年6月、14世紀のペルシアにおける最大の叙情詩人といわれるハーフィス Hāfiz¹⁵(1326頃-90)の作品『ハーフィス詩集』¹⁶をコッタ社から贈られた。戦争の重圧から解放され、自叙伝『詩と真実』の大部分を刊行し終えた¹⁷後のゲーテにとって、自由奔放に生活を楽しみ、愛を歌い、酒を讃えるハーフ

¹⁴ ペルシア語で「詩集」を意味する言葉は、音訳して現代音表記すると、“divān”となる。

¹⁵ ハーフィスは雅号であり、「コーランの暗記者」を意味する。本名は、シェムスエディン・モハメッド Shams al-Dīn Muhammad。

¹⁶ オーストリアの外交官、ウィーンの宮廷通訳官であったハマー＝ブルクシュタル男爵 Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall (1778-1856)のドイツ語訳による詩集。1812年刊行。

¹⁷ 『詩と真実』は全4部から成る。第1部は1811年、第2部は1812年、第3部は1814年、第4部は

イスの詩との出会いは、新たな創造意欲をかきたてるものであり、『西東詩集』の構想が生まれた。

『西東詩集』の成立には、もう一つ重要な背景がある。それは、マリアンネ・フォン・ヴィレマー Marianne von Willemer (1784–1860) との精神的恋愛である。マリアンネは、ゲーテの友人である銀行家ヨハン・ヤーコプ・ヴィレマー Johann Jakob von Willemer (1760–1838) の妻となったオーストリア生まれの元舞姫で、ゲーテより 35 歳年下だった。1814 年の夏、ヴィレマー家別荘で出会った二人は互いに魅かれあい、自作の詩を交わし合うまでになった。同年 9 月 12 日に「ズライカの書」の最初の相聞歌¹⁸である「盗みは出来心というがそうではない Nicht Gelegenheit macht Diebe」(ゲーテ作)、「あなたの恋が幸せであるように Hochbeglückt in deiner Liebe」(マリアンネ作) が作られた。これがきっかけとなり、後に多くの相聞歌が生まれ、「ズライカの書」の素地が形成された。

3. 『西東詩集』の構成

詩は 12 の書から構成され、その後に「注解と論考 西東詩集のよりよき理解のために Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlicher Divans」が置かれている。12 の書のタイトルと含まれる詩の数を以下に記す。詩の数については、学者により見解が異なる¹⁹。

「歌びとの書 Buch des Sängers」(短い序詩と 18 編の詩)

「ハーフィスの書 Buch Hafis」(短い序詩と 10 編の詩)

「愛の書 Buch der Liebe」(短い序詩と 15 編の詩)

「考察の書 Buch der Betrachtungen」(26 編の詩)

「不快の書 Buch des Unmuts」(16 編の詩)

「箴言の書 Buch der Sprüche」(56 の短詩)²⁰

「ティムールの書 Buch des Timur」(2 編の詩)

「ズライカの書 Buch Suleika」(短い序詩と 47 編の詩)

「酌童子の書 Das Schenkenbuch」(22 編の詩)

ゲーテの死後 1833 年に刊行。

¹⁸ 本論においては、相聞歌を、恋人間で詠み交わされる恋愛の歌の意味として用いている。

¹⁹ 以下の詩の数値は、高橋 1990: 50-51 によるものである。

²⁰ 「箴言の書」は、1 編が 2 行または 4 行といった短い箴言から構成されるため、含まれる詩の数が多くなっていると考えられる。

「寓意の書 Buch der Parabeln」(10 編の詩)

「パールサびとの書 Buch des Parsen」(2 編の詩)

「楽園の書 Buch des Paradieses」(11 編の詩)

4. ヴォルフの選んだ詩について

以下に、《ゲーテ詩集》における楽曲の配列とゲーテの『西東詩集』における詩の配列を対比した表を示す。

【表 9】 ヴォルフの曲の順序とゲーテ『西東詩集』原文中の詩の順序

| ヴォルフの曲の順序 | ゲーテ『西東詩集』原文中の順序 | 相聞歌 |
|---------------------------------------|-----------------|-----|
| 「歌びとの書」 | I | |
| G32 Phänomen | 2 | |
| G33 Erschaffen und Beleben | 1 | |
| 「酌童子の書」 | III | |
| G34 Ob der Koran von Ewigkeit sei? | 1 | |
| G35 Trunken müssen wir alle sein! | 2 | |
| G36 So lang man nüchtern ist. | 3 | |
| G37 Sie haben wegen der Trunkenheit. | 4 | |
| G38 Was in der Schenke waren heute. | 5 | |
| 「ズライカの書」 | II | |
| G39 Nicht Gelegenheit macht Diebe. | 1 | ◎ |
| G40 Hoch beglückt in deiner Liebe. | 2 | ◎ |
| G41 Als ich auf dem Euphrat schiffte. | 3 | ★ |
| G42 Dies zu deuten, bin erbötig! | 4 | ★ |
| G43 Hätt' ich irgend wohl Bedenken. | 6 | |
| G44 Komm, Liebchen, komm! | 5 | |
| G45 Wie sollt' ich heiter bleiben. | 9 | |
| G46 Wenn ich dein gedenke. | 10 | |
| G47 Locken, haltet mich gefangen. | 7 | ◆ |
| G48 Nimmer will ich dich verlieren! | 8 | ◆ |

(筆者による作表)

「ゲーテ『西東詩集』原文中の順序」における表記のうち、大文字のローマ数字は「書」の順序を示し、算用数字は各書において詩が出てくる順序を示す。詩はヴォルフが任意に選んで配列しているため、1、2、3、4、5…にて示す詩の順序は、ゲーテの詩集において必ずしも前後して配列されていることを意味するものではない。「相聞歌」における記

号◎、★、◆は、同じ記号の組合せが相聞歌であることを示す。

ヴォルフは全 12 の書から「歌びとの書」、「ズライカの書」、「酌童子の書」の 3 つの書を選択している。これらの配列は原文と異なり、「歌びとの書」、「酌童子の書」、「ズライカの書」の順で歌曲集に収録されている。「歌びとの書」から選択した 2 編は、その配列を変えており、「酌童子の書」から選択した 5 編の詩は、その配列の入れ替えがない。「ズライカの書」から選択した 10 編の詩の配列は、全体として入れ替えがなされている。

第 2 項 : G32—G33 「歌びとの書」詩と音楽の分析

1. 「歌びとの書」の概要

『西東詩集』の「注解と論考」では、「歌びとの書」について「ごらんの通りここでは、感覚や心にさまざまな物事や現象の与える印象が情熱をこめて表現され、そしてオリエントに対する詩人のなみなみならぬ関係が暗示されるのである」（平井 1989: 296）と記されている。

先述の通り、「歌びとの書」では、冒頭に「遁走」と題する詩が置かれている。ゲーテは、『西東詩集』の刊行に先立ち、1816 年の『モルゲンブラット *Morgenblatt*』²¹に「予告」の記事を寄せているが、ここにおいて「遁走と題された最初の詩が、詩集全体の意味と意図について直ちに十分な教示を与えてくれる」として、「遁走」の第 1 節を引用した（平井 1989: 360）。以下に「遁走」の第 1 節を引用し、その意味を確認しておく。

| | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| Nord und West und Süd zersplittern, | 北も西も南も崩壊する |
| Throne bersten, Reiche zittern, | 王座はくつがえるし国は割れる |
| Flüchte du! im reinen Osten | 清い東方へ遁走しよう |
| Patriarchenluft zu kosten. | 族長国の空気をば味わい |
| Unter Lieben, Trinken, Singen | 愛と酒と歌のなかに生き |
| Soll dich Chisers Quell verjüngen. | キーゼル ²² の泉で若返るとしよう |

（平井 1989: 2）

²¹ ゲーテ作品の出版社であるコッタ社が発行していた『教養ある階級のためのモルゲンブラット *Morgenblatt für gebildete Stände*』を指す。1807 年以来、ゲーテは折にふれ小論文を寄稿していた（Goethe 1958, 2: 592）。19 世紀初頭から、新しい定期刊行物タイプとしてコッタ社が始めたもので、芸術を記事にした。

²² キーゼルとは、生命の泉を発見して永遠の若者となり、その泉の守護者となったとされるオリエントの伝承上の人物（平井 1989: 361）。

冒頭の2行は、先述の通り、ナポレオン戦争によるヨーロッパ諸国の混乱を示している。詩人はその混乱から遁れ、東方へと旅立ち、東方の風俗習慣、事象や思想などの全てを楽しむ。そして、詩人は「愛」、「歌」、「酒」を賛美し、「若返り」を図るというのである。「キーゼルの泉で若返る」という語句からも、詩人は老齢であることが明白である。「遁走」は全7節から成る詩であるが、ゲーテが『モルゲンブラット』紙に引用したことから、第1節は『西東詩集』の意図を端的に示していると捉えることができる。

【表9】に示す通り、ヴォルフは、この書から「自然の現象 *Phänomen*」と「創造と生命を与えること *Erschaffen und Beleben*」の2編を選択し、ゲーテの原文とは順序を逆にして歌曲集に配列した。

2. G32 〈自然の現象〉

詩の内容は、色彩のない白い虹²³という自然現象に託して、老詩人の恋の予兆を歌ったものであるが、虹の白さと老人の髪の色が次のように対として書かれている。

| | | |
|----------|-----------------------------|-------------|
| 第2節第3－4行 | Zwar ist der Bogen weiß, | 弓は白いが |
| | Doch Himmelsbogen. | それでも天の弓なのだ |
| 第3節第3－4行 | Sind gleich die Haare weiß, | 同じように髪は白くても |
| | Doch wirst du lieben. | それでも恋をするだろう |

詩は、1節4行、全3節からなる。Daktylus と Trochäus の組み合わせを中心としたやや不規則な韻律となっているが、第3節は Jambus で統一されている。押韻は一貫して交差韻である。

「非常にゆっくりと *Sehr langsam*」の発想標記、T5の「控えめに *zart*」、T6の「神秘的に *geheimnisvoll*」、T11の「非常に親密に *sehr innig*」などの指示と、*p*、*pp* を中心としたデュナーミクにより、穏やかな曲想が保持されている。

形式区分は A-Zs-B-Zs-C-Ns となり、通作的である。

主調である A dur は T1-2 と最後の T16 にて確認できるが、曲中においては、主に異名同音による転調で、b系と#系の調性の間、及び長調と短調の間を多様に変化する。一例として、以下に T1-4、詩の第1節の和声分析を示す。上段と下段の2つの和声解釈か

²³ 光の三原色である赤・緑・青が全て混ざり虹が白くなるという、稀に起こる現象。

1 節が 4 行、全 5 節からなり、**Jambus** が支配的である。押韻は一貫して交差韻となる。**Jambus** は、概ね歌唱パートをアウフタクトで開始することで処理されているが、T7 の第 1 節第 3 行冒頭や T16 の第 2 節第 3 行冒頭のように、**Daktylus** で読み出している詩行もある。

ピアノ・パートでは、4 / 4 拍子を拍節的になぞりながら、オクターヴを含む和音が左右交互に打鍵されるという構造が保持される。このような一定のリズムと左右交互の音の運びが、楽曲の滑稽な気分の土台となっている。T19-23 の間奏においては、右手の和音に前打音が付けられているが、これは第 2 節第 4 行にある「くしゃみを始めた。er fing an zu niesen.」を表現している。T49 から始まる第 5 節以降は、このような和音にアルペッジョが付くが、これは、第 3 行の「杯の響き der Gläser Klang」を表現しているものとされる (Sams 2008: 223)。このようにして、一貫したリズムを持つピアノ・パートには、詩の内容にそった変化がつけられている。したがって、形式区分は、Vs-A-A'-Zs-A''-Zs-A'''-Zs-A''''-Ns と捉えることができる。

調性は様々に推移している。しかし、各節の末尾が I²-V₇-I にて明確な終止を示す傾向にあり、楽曲の統一感をもたらす。例えば、第 1 節は前奏における e moll の I の和音に誘導されて始まるが、T9-10 において F dur の I²-V₇-I で全終止する。第 2 節は、Ges dur の V₇ (T12)、F dur の V₇ (T13)、Ces dur の V₇ (T14)、F dur の V₇ (T15)、e moll の V₇ (T16) のように、小節毎に遠隔調へと移行し、T18-19 において G dur の I²-V₇-I で全終止する。しかしながら、13 小節からなる長い後奏においては E dur を保持しており、前奏の e moll から後奏の E dur への調性の関係性を明示している。

第 3 項 : G34-G38 「酒童子の書」 詩と音楽の分析

1. 「酌童子の書」 概要

『西東詩集』の「注解と論考」では、この書について「半ば禁制の酒に対する際限のない愛着や、長じてゆく少年の美へのこまやかな感情も『ディーヴァン』には欠かせぬものであった」(平井 1989: 303) とある。ヴォルフの選んだ 5 編の詩は、いずれも飲酒を賛美するものであり、教訓的な内容も含まれる。ヴォルフは、この「書」の比較的冒頭部分から連続して詩を選択しているが、それらは、酌童子や給仕等との対話的な詩ではなく、独自の個々の詩がそれ自体で完結する内容となっている。また、本来は酌童子への愛情も扱われる書であるが、ここでヴォルフが選択した詩には、酌童子が登場しない。

2. G34 〈コーランは永遠のものなのだろうか〉

詩は、かつて回教徒の間で行われたコーランに関連する論争²⁴にかけて、飲酒を賛美するという内容である。12行全1節で書かれている。韻律は Trochäus と Daktylus が混在していると考えられるが、押韻は一貫して abab の交差韻となる。

形式区分は、詩の4行毎に音楽が変わるため、A-B-C-Ns と捉える。

詩の冒頭は「コーランは永遠だろうか？ Ob der Koran von Ewigkeit sei?」という疑問形の文章で始まる。この一文は、T1-2において歌唱パート、ピアノ・パートの全てにおいてオクターヴによる順次進行の旋律でなぞられる。T6-7、第3行にて再度問われる「コーランは人間のつくったものなのか？ Ob der Koran geschaffen sei?」の箇所も同様の手法である。このように歌唱パートとピアノ・パートで旋律を共有する手法は、G13〈人のよい夫婦〉、G19〈公現祭〉の冒頭でも用いられているが、サムズはこれを簡素、率直さのモチーフとしており、民話や妖精物語においては典型的な物語の始まりであるとしている (Sams 2008: 32, 224)。この意味において、冒頭の音楽は、5曲連なる「酒童の書」の開始部分としてふさわしいものである。また、T2では a moll の第5音を多用することでドミナントの和音を感じさせており、テキストにおける疑問形を備えている (Sams 2008: 224)。

T18の第9行以降、ピアノ・パート左右の和音にオクターヴの音が用いられる手法が増え、和音における旋律の輪郭が明確となる。

a moll で開始された調性は様々に推移するが、第12行である T25の“Gott”にて A dur となり、後奏まで保持される。歌詞は、「酒を飲むものは、(中略)よりはつらつとして神と向かい合う。 Der Trinkende, … blickt Gott frischer ins Angesicht.」と飲酒を賛美する内容である。後奏のピアノ・パート左手におけるシンコペーションは酔いの不安定さを示す (Sams 2008: 224-225)。

3. G35 〈酒を飲んで酔うことが肝心〉

詩は、一貫して飲酒賛美の内容である。ここでは、第1節第3行「老齡は酔って青春にもどる。 trinkt sich das Alter wieder zu Jugend,」の一文が含まれる点に注目したい。これは、G32の詩にて扱われている老人の恋の予兆とも関連して、「老年の若返り」とい

²⁴ コーランは神によって創造されたものか、あるいは創造されることなく永遠の昔から存在するのかわという点に関する論争 (平井 1989: 405)。

う意味において重要な内容であると考えられる。1節6行、全2節からなり、Trochäusが支配的である。押韻は一対韻である。

G35においても、G34同様、ピアノ・パート左右の和音にオクターヴの音型が多く含まれ、旋律の輪郭が明確である。G34では、オクターヴの音型が同音連打に多く用いられている一方、G35では、オクターヴの音型が反進行に多く用いられている。この反進行による響きのうねりは、「羽目をはずして Bacchantisch」の発想標記で指定された曲想と相まって、飲酒賛美の詩の内容を効果的に表現している。

第1節第1行の歌詞「酒を飲んで酔うことが肝心！ Trunken müssen wir alle sein!」が、最後に冒頭とほぼ同じ音楽にて反復され、かつ、“Trunken”のみ更に2回反復され、歌詞の強調の意図が明確に読み取れる。このような繰り返しを反映して、形式区分は、A-Zs-B-Zs-A'-Nsとなる。

4. G36〈しらふでいる間は〉

詩の第1節においては、飲酒を勧めるが飲みすぎを咎める。第2節においては、飲めない男など愛する資格はないが、愛せない男は飲む資格がないと歌う。このように、相反する内容を並べる矛盾語法的な表現で飲酒を賛美していると考えられる。

1節8行、全2節からなる。Jambusが支配的であるととれるが、歌唱パートでは、第1節第5行と第7行、第2節第1行、第3行、第5行、第7行、第8行がDaktylusにて読み出されている。押韻はabcdbefeと断続韻になっている。

ピアノ・パートに32分休符や16分休符を挟んだ複雑なリズムが一貫して用いられ、詩の雰囲気を作り出している。このリズムの違いによって各節を4行ずつの纏まりに分けることができるが、1節を一つの区分として捉えるとA-Zs(=Ref)-A'-Ns(=Ref)の整った形式区分となる。一方、歌唱パートは、8分音符、4分音符を中心とした簡素なリズムであり、リズム面でピアノ・パートと歌唱パートが相反するものとなっている。

第1節はa mollで始まりD durのV-Iで終止しており、第2節はe mollで始まりD durでのV-Iで終止する。また、リフレインもD durのV-Iで終止する。このような安定した終止の繰り返しが、詩に肯定的な意味合いを加えている。

5. G37〈酔っ払うからといって〉

詩は、酩酊状態を描写しつつ、飲酒を賛美している。また、第17行にて愛、歌、酒へ

の陶酔を扱っているが、これは先述の「遁走」の第5行「愛と酒と歌のなかに生き」という一文に通じる内容である。20行全1節からなり、Jambus が支配的である。11行末を除き、押韻は一貫して abab の交差韻である。Jambus は概ね歌唱パートにおけるアウフタクトの歌いだしで処理されている。

「かなり音をひきのばして *Ziemlich gedehnt*」との発想標記で遅いテンポが指定される。T1-2 のピアノ・パートでは、左手のオクターヴの和音で、b-a-as-g-fis-f-e-es と8つの音が続く下行の半音階旋律が奏される。半音階の旋律は楽曲にてしばしば用いられ、調性感を曖昧にしている。遅いテンポと半音階旋律によって、G37はそれまでの「酌童子の書」の楽曲とは異なる、陰鬱な雰囲気醸し出している。

リズム的な特徴においては、T1にて提示される ♩ のリズムが、楽曲の前半となる第1-10行のピアノ・パートと全曲を通じた歌唱パートに用いられる。歌詞においては第11行末を除き奇数行は「酔うこと *Trunkenheit*」で終わるが、ほとんどにおいて、この言葉が持つ強弱強のリズムに ♩ のリズムを用いている。このようにして、言葉による規則的なリズムを音楽においても規則的に処理している。T13以降の楽曲の後半、第11-20行では、ピアノ・パート左手においてはシンコペーションが、右手においては拍節的な付点4分音符が中心的リズムとなる。このようなリズムの傾向に基づき、形式区分は Vs-A-B-Ns となる。

6. G38 〈酒場で夜明けになんという騒ぎだ〉

詩は、第1節で酒場の賑やかさを具体的に描写し、第2節において詩人の人生教訓を扱っている。第1節が8行、第2節が4行からなり、Jambus で書かれている。押韻は交差韻となる。Jambus は、歌唱パートのアウフタクトや6/8拍子の弱拍からの歌いだしで処理されているが、第1節第1行と第8行冒頭、第2節第1-3行冒頭のように Daktylus で歌いだされる箇所がある。

G38は「酌童子の書」を締めくくる曲となる。前奏では、短2度の順次進行を反復する旋律がピアノ・パートの左右で奏される。短2度の動きは楽曲を通して反復され、楽曲に緊張感を与えている。また、ピアノ・パートでは8分音符で和音を連打する手法が支配的であり、「非常に速くそして旋回して *Äußerst rasch und wirbelnd*」の発想標記との効果で、緊張感を増している。形式区分は、Vs-A-Zs-B-Ns である。第1節、Aの形式区分ではピアノ・パートにおける左右の和音進行で酒場の騒ぎを表現しており、第2節、B

の形式区分では右手の和音進行で酒場の騒ぎを継続しながら、左手の旋律的な動きで詩人の人生訓を表現している。

歌唱パートでは強調したい言葉に長めの音価をあて、速いテンポにおいても言葉をさばきやすく書いてある。

後奏は第1節冒頭と同じ酒場の騒ぎを表す和音で始まり、T77では「速度を増して *beschleunigend*」の指定を得て、駆け抜けるように音楽が終わる。

第4項：G39—G48「ズライカの書」詩と音楽の分析

1. 「ズライカの書」概要

『西東詩集』の「注解と論考」においては、「この書はもともとこの詩集全体のうちでもっとも大部なものであり、すでに完結していると思なすことが出来よう。」（平井 1989: 302）とされている。このように「ズライカの書」は『西東詩集』の中心をなすことが明らかであるが、ヴォルフはそこから最も多い10編という詩を選択しており、歌曲集においても「ズライカの書」が中心的構造となっている。

「ズライカの書」には、「ハーテム」と名乗る詩人、その恋人である「ズライカ」が登場し、大部分の詩が二人によって語られる²⁵。ゲーテは、「与えることを惜しまぬ豊かな心の詩人」という意味で詩人を「ハーテム」と名付け、創世記とコーランの伝承において名高い「ズライカ」の名前を恋人に付した。そして、もう一人の重要な人物として、「酌童子」が登場する。

2. G39—G48の配列の傾向と分析方法

既に【表9】に示した通り、歌曲集における「ズライカの書」では、ゲーテとマリアンネとの間で交わされた相聞歌が3組含まれる点、ヴォルフによる配列が原文とは異なっている点が特徴である。

「相聞歌」として詩が強い関連性を持つ組合せでは、音楽においては主にモチーフによって関連性が示されている。また、相聞歌にあたらぬG45とG46においてもモチーフによる関連性が示されており、当該区分の全10曲は、概ね2曲ずつの組合せにて構成されている。この項目においては、このような背景を鑑みて、共有されるモチーフとその他の関連性を示す音楽的要素を中心に概観する。

²⁵ 対訳において、タイトルに、() 付で *Suleika* または *Hatem* という語り手を添えている。

3. G39 〈盗みは出来心というがそうではない〉と G40 〈あなたの恋が幸せであるように〉

G39 と G40 の詩は、「ズライカの書」に最初に出てくる「ハーテム」と「ズライカ」の相聞歌である。物語の最初にふさわしく、二人の出会いと恋の始まりが歌われている。

G39 の詩は、1 節が 4 行、全 3 節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は交差韻となる。G40 の詩は、1 節が 4 行、全 4 節からなり、同じく Trochäus で書かれている。押韻は交差韻となる。

G39 と G40 は、以下の 2 つの譜例に示す通り、「G39 モティーフ T3-4」(【譜例 13】の囲み部分) の下行の旋律によって明確に関連づけられている。

【譜例 13】 G39 T1-4

G39 モティーフ T3-4

【譜例 14】 G40 T1-2

G40 における「G39 モティーフ T3-4」の再現の例 (T1-2)

G39 の前奏では、左手による F dur の I と V₇ の和音進行に支えられ、右手に「c¹→h→b」という短い下行半音階進行が用いられる。ゼーリッヒがこの半音階進行を歌唱旋律に重要なものにとらえている (Seelig 1969: 85) ように、筆者はこれら 3 つの音を「G39 モティーフ T3-4」の予示であるにとらえ、T3-4 の歌唱旋律において初めてモティーフの全貌が現れるものとする。このモティーフは、G39 を通じて、ピアノ・パートまたは歌唱パートに一貫して用いられている。前奏にて予示された「c¹→h→b」の旋律は、後奏においても右手で反復され、象徴的に用いられている。

G40 の前奏は、左手で F の音を反復する B dur の V₇ で始まり、右手最上声部は「c¹→h→b」を含む「G39 モティーフ T3-4」がやや変化した旋律となる (【譜例 14】囲み部分)。F dur のトニックを想起させる和音と G39 と同じモティーフによる開始は、明確に

これら2曲の関連性を示している。このモチーフは、G40 おいてもピアノ・パートと歌唱パートにおいて一貫して用いられている。

このようなモチーフの共有は、G39 の詩で、ハーテムがズライカに出会って恋に落ちたと歌うことを受けて、G40 の詩で、ズライカがその愛を受け入れるという詩的内容の関連に依拠していることが明らかである。これら2曲は、G39 が F dur、G40 が B dur と近親調の関係にあること、G40 が F dur の I と同じ構成音となる B dur の V₇ から始まることでも関連性を示している。

4. G41 〈わたしがユーフラテス川を渡ったとき〉と G42 〈その意味を説いてあげよう〉

続く G41 と G42 の詩も相聞歌であり、不穏な夢を見たズライカ (G41 の詩) とその夢占いをするハーテム (G42 の詩) のやり取りである。

G41 の詩は、1 節 4 行、全 2 節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は交差韻となる。G42 の詩は、1 節 4 行、全 4 節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は交差韻となる。

どちらの曲も、ピアノ・パートの右手は和音的進行あるいは和音進行として和声をつかさどり、左手が旋律を担うという構造が一貫している。G41 では、T1-4 のピアノ・パート左手に長い旋律が用いられているが、これを「G41 モチーフ T1-4」とする (【譜例 15】 囲み部分)。歌詞は第 1 節第 1-2 行「わたしがユーフラテス川を渡ったとき、／金の指輪がはずれ Als ich auf dem Euphrat schiffte, / Streifte sich der goldne Ring」となり、ズライカが見た不穏な夢の内容を示している。このモチーフは、ほぼ楽曲を通して反復される。

【譜例 15】 G41 モチーフ T1-4

The image shows a musical score for G41 Motif T1-4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a circled section in the left hand. The lyrics are: "Als ich auf dem Euphrat schiffte, streifte sich der goldne Ring fin".

G42 のピアノ・パート左手、T13-16 に現れる「G42 モチーフ T13-16」は、「G41 モチーフ T1-4」に類似している (【譜例 16】 囲み部分)。

【譜例 16】 G42 モティーフ T13-16

このモチーフは第2節、第4節及び後奏にて用いられているが、初出する T13-16 の歌詞「それと同じようにおまえの指から／指輪がユーフラテス川に落ちた So von deinen Fingergliedern／fiel der Ring dem Euphrat zu.」は、G41 にてズライカが語る夢の内容であり、詩の上でも直接的な関連性を示している。すなわち、詩と音楽が同時に G41 と G42 の関連性を示している重要な箇所となっているのである。後奏においてもこのモチーフを再現するため、よりいっそう2つの曲の関連性が明らかとなる。

G41 と G42 においては、調性の扱いにおいても繋がりを示している。どちらも A dur で書かれている。G41 においては、歌詞の内容が夢と現実を行き来するものとなっているが、それに合わせるかのように調性が A dur と As dur の間を行き来する。そして、A dur の平行短調である fis moll のドミナントで終止する。歌詞は、「この夢は何を意味するのですか？ Was bedeutet dieser Traum?」という疑問形である。ドミナントは疑問を示すモチーフであるとする一例である。続く G42 は、A dur の I の和音で開始され、様々に調性が変化するものの、終止も A dur の I である。すなわち、G41 ではズライカが見た夢に対する不安や疑問を示すかのように主調と異なる短調、かつドミナントで終止し、G42 ではハーテムの自信に満ちた答えを示すかのように主調を維持して終わるといふ、歌詞内容に沿った調性の使い方がなされている。

5. G43 〈ためらうことなどあろうか〉と G44 〈さあ、いとしい人よ、おいで〉

ハーテムによって語られる G43 と G44 の詩は、王様を引き合いに出しハーテムの幸せを歌うものである。原文とは順序が逆になっているが、ヴォルフの曲順は、引き合いにされる対象が「王様」(G43 の詩) から「王様のターバン」(G44 の詩) へと移り変わるもので、焦点が、人物全体から身につけているものに絞られていく構成となっている。

G43 の詩は、1節4行、全3節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は交差韻と

なる。G44 の詩は、1 節 4 行、全 4 節からなり、Jambus で書かれている。押韻は交差韻となる。

G43 では、G41 と G42 同様、ピアノ・パートの右手は和音進行として和声をつかさどり、左手が旋律を担うという構造となっている。この左手の旋律「G43 モティーフ T2-5」は、以下の譜例の通りであるが（【譜例 17】囲み部分）、順次下行で開始され 3 連符を含む旋律であることにおいて、G41 と G42 に共通したモティーフとの類似点を確認できる。

【譜例 17】 G43 モティーフ T2-5

この旋律は、楽曲を通して一貫して用いられ、かつ後奏においても変化して反復される。また、T2-5 の歌唱パートの旋律もこのモティーフが変化して用いられたものである。

G44 は、A-Zs-B-Zs-B'-Zs-A'-Ns という形式区分となっている。A にあたる第 1 節と A' にあたる第 4 節は、G41-G43 と同様、ピアノ・パートの右手は和音進行として和声をつかさどり、左手が旋律を担うという構造となっている。しかしながら、左手は空虚 5 度の和音の上に「G44 モティーフ T1-2」の旋律（【譜例 18】囲み部分）を奏する形であり、多声的な構造になる。このモティーフは、ピアノ・パートの A と A' の区分、及び後奏にて反復される。また、歌唱パートにおいては、T2-3 においてのみこのモティーフを用いている。

【譜例 18】 G44 T1-3

G44 のピアノ・パート右手では、6 / 8 拍子を拍節的に刻む 8 分音符の連打が行われている。これは、拍子は異なるものの、G43 の 4 / 4 拍子における 8 分音符による 3 連符の連打とリズム面で共通点を示している。

6. G45 〈どうして明るい気持ちでいられよう〉と G46 〈あなたのことを思っていると〉

G45 と G46 の詩は、酌童子が登場するもので、順序が原文通りである。ハーテムは、G45 にて酌童子を傍らに置きズライカへの想いを独白し、G46 にて酌童子と対話するという物語の流れとなる。G45 は、1 節 4 行、全 3 節からなり、Jambus で書かれている。押韻は交差韻である。G46 は、1 節 6 行、全 2 節からなり、Trochäus で書かれている。押韻は彷徨韻となる。

G45 と G46 は、以下の 2 つの譜例に示すとおり、リズム面で明確な共通点を示している。どちらの曲も、ピアノ・パートの両手に ♩ のリズムが一貫して用いられているのである。また、これら 2 曲のいずれも、モチーフの旋律に短 2 度の順次進行の反復を含み、この旋律が一貫して用いられている点が共通している（【譜例 19】と【譜例 20】）。

【譜例 19】 G45 モチーフ T1-2

【譜例 20】 G46 モチーフ T1-2

G45 と G46 は、調性においても明確な関連性を示している。どちらの曲も f moll で開始され、途中様々に調性が変化するものの、F dur の I で終止する。終止の和音の配置も同一となっている。

7. G47 〈ふさふさとした髪よ、わたしを包んでおくれ〉と

G48 〈決してあなたを失うまい〉

G47 と G48 の詩は、ヴォルフの付曲における 3 つめの相聞歌である。原文では、先の酌童子が登場する 2 つの詩より前に置かれているものだが、ヴォルフは、この相聞歌を歌曲集における『西東詩集』の最後に置いた。G47 と G48 の詩の順序は、原文通りである。

G47にて、ハーテムは恋による精神的若返りとズライカへの熱い想いを歌い、G48にて、ズライカはそれに答え、「愛」、「命」と「精神」について歌う。G48の詩の最後は、これら三つの言葉の連鎖によって「なぜなら命とは愛であり／命の命とは精神なのですから Denn das Leben ist die Liebe, /Und des Lebens Leben Geist」という『西東詩集』の本質を示すとされる2行で終わる (Seelig 1969: 228)。ゼーリッヒはまた、「『西東詩集』の中心となっている2つのドイツ語の言葉、それは精神と愛である。」(Seelig 1969: 77)と述べている。すなわち、ヴォルフは一連の付曲の最後に、『西東詩集』の中心的言葉や本質が現れるように歌曲集を構成しているのである。G47の詩は、1節4行、全4節からなり、Trochäusで書かれている。押韻は交差韻である。G48の詩は、8行全1節からなり、Trochäusで書かれている。押韻は交差韻である。

G47は「急いでそして熱く Rasch und feurig」、G48は「非常に快活にそして情熱的に Sehr lebhaft und leidenschaftlich」という類似する発想標記を持つ。それぞれの曲は、以下の譜例に示す通り、順次進行で駆け上がる類似した旋律で始まる。

【譜例 21】 G47 モティーフ T1

【譜例 22】 G48 モティーフ T1

この旋律は、いずれの楽曲もAの区分と後奏にて反復されるという構造的な共通点を持つ。楽曲に一貫して同一のモチーフを反復する手法と異なり、G47とG48では、楽曲の冒頭と末尾にて同一モチーフを用いることで、楽曲の多様性を高めつつも明確にモチーフを印象付けるという効果をもたらしている。いずれもA durを主調とするが、G47のT1の冒頭ではH durのスケールを確認することができる。歌唱パートがH durの属音fis²で開始されることも相まって、ドミナントの機能が強まっているが、T1の4拍目でH durのIに解決する。G48のT1冒頭のスケールはA durのVであり、G47と同様にドミナント機能による開始となっている。これら2曲では、モチーフによる関連性が示される一方で、G47冒頭の遠隔調による違いも示されている。これは、ハーテムとズライカという人物を描き分けているためであろう。

ハーテムによって歌われる G47 では、ピアノ・パートにおいて旋律の反進行が多用されている。この反進行は、老年の恋の結実を情熱的に表現することにおいて非常に効果的である。

ズライカによって歌われる G48 では、詩の最後の 2 行にある「愛 Liebe」、「命 Leben」、「精神 Geist」という 3 つの言葉が歌唱パートの長い音価にて強調される。最後の言葉となる“Geist”には、主調 A dur の主音が充てられ、また、調性もここで A dur に回帰するため、安定した響きが強調される。このようにして、『西東詩集』全体のチクルスは、中心となる言葉を前面に押し出した音楽にて締めくくられる。

第 5 項：第 4 節のまとめ

『西東詩集』への付曲は、「歌びとの書」へ付した 2 曲、「酌童子の書」へ付した 5 曲、「ズライカの書」へ付した 10 曲、合計 17 曲からなるが、それぞれの「書」への付曲が小さなチクルスとなっており、これら 3 つのチクルスが結合して『西東詩集』の全 17 曲がひとつの大きなチクルスを構成している。

まず、『西東詩集』の開始にあたる G32–G33 の「歌びとの書」へ付した 2 曲を纏める。詩は、G32 にて老詩人の恋の予感を歌い、G33 にて『西東詩集』の詩作の開始を宣言する。ヴォルフは、G32 の詩を冒頭に置くことで「老詩人の恋」というテーマを最も前面に押し出した。G32 の音楽は虹という自然現象を調性の移ろいで表現しており、G33 の音楽は一定のリズムにのせて人類創造物語の各場面を叙述的に表現するものとなっている。このように、音楽の特徴は、各々の詩の意味内容を端的に表現するものである。

次に G34–38 の「酌童子の書」への付曲について纏める。詩は、G34 にてコーランと酒について問い、G35 ではコーランで禁じられている飲酒を勧める。すなわち、ヴォルフは、この書を『西東詩集』の根源となる東洋的素材「コーラン」をもってして開始しているのである。そして、飲み過ぎを否定しつつも飲酒を賛美する G36 と愛と歌と酒の酩酊を歌う G37 が続く。G37 では夜中の酩酊状態が強調され、G38 では夜明け前の酒場の騒ぎを描写するという時間の進行が確認できる。このように、詩の内容は多種多様であるが、ヴォルフが詩の配列順を原文と一致させているため、必然的に一連の物語となっている。また、ヴォルフはこの書における「酌童子」の素材を排除して詩を選んでいるが、これは飲酒賛美の精神が物語の中心となることに貢献している。音楽的には全 5 曲に共通する要素は見いだされず、変化に富む。これは、飲酒を賛美する個々の詩の内容が多種多様であ

ることによる。また、G34とG38の単旋律による開始という共通性は、「酌童子の書」という一つの区分の冒頭と末尾を明確に枠づける効果をもたらしている。

最後にG39–G48の「ズライカの書」への付曲について纏める。ヴォルフはこの書から採った詩の順番を原文とは異なるもので配列している。これにより、「起：恋の始まり（G39とG40）、承：恋の発展（G41とG42）、転：ハーテムと王様（G43とG44）及びハーテムと酌童子（G45とG46）、結：恋の結実（G47とG48）」という起承転結と捉えることのできる物語が再構築された。先に考察した2曲ずつに用いられるモチーフや音楽的共通点は、ヴォルフによる楽曲の配列意図、すなわちヴォルフが再構築した「ズライカの書」の物語を叙述的に表現するものであると考える。それは、例えば、G39とG40の恋の始まりにおいて下行の旋律を持つこと、一方、「ズライカの書」を締めくくるG47とG48の恋の結実において上行の旋律を持つといったことである。

ゼーリッヒは、ヴォルフの詩の選択と付曲について以下のように述べている（Seelig 1969: 68）。

ヴォルフは、この書の前半24編から10編の詩を選び、一連の音楽的な文脈において付曲することにより、「ズライカの書」の中心となるテーマの集まりを、予想して押し広げ、抜粋して集約した。更には、ズライカの詩全体の1/4より少ないヴォルフの選択は、広範囲にわたる文学的因果関係によるものである。個々の音楽的付曲は、それぞれの詩のテーマ、モチーフとイメージを探るばかりでなく、数を減らすことと全体における順序の変更は、複合体全体を見渡すための新しい焦点をもたらす。

『西東詩集』全体を概観した場合、チクルスとしてどのように構築されているかを確認したい。まず、詩の内容に関しては、冒頭G32において老詩人ハーテムの恋の予感を呈示し、様々な場面を経て、最後のG47とG48の組合せにて、ハーテムと若きズライカの情熱的な恋の結実を歌うという明確な物語の展開が確認できる。したがって、G32のA durのVによる終止はG47とG48のA durに繋り、ハーテムとズライカの恋の結実がA durのIによる終止で表現されていると捉えることも可能である。このように、調性においても一連の詩の内容にそった関連性を示しているのである。

詩と音楽の概観からわかるように、ゲーテ自身が「遁走」にて歌った「愛」、「歌」、「酒」の賛美は、ヴォルフが詩を選び付曲して配列した『西東詩集』においても端的に行われて

いる。また、詩では、「老年の恋」という素材がチクルスを通して内在しており、その結実で終わることにも注目したい。それは、「歌びとの書」における G32 で老年の恋の予感を呈示し、「酌童子の書」における G35 で酔いによる老年の若返りを歌い、「ズライカの書」の最後の相聞歌 G47（ハーテム）と G48（ズライカ）で老年の恋の結実を歌うという流れである。音楽においては、G32、G35、G47 において、旋律の反進行が多用されているという共通点が確認できる。

このようにしてヴォルフは、筆者が『西東詩集』の中心テーマとして纏めた「老年に若返りを、青年に成熟をもたらして、愛を豊かにする精神²⁶」（赤木 2011: 55-56）を自身の詩の選択と配列と音楽により明示している。ゼーリッヒが「ズライカの書」の研究で結論づけたように、ヴォルフは『西東詩集』全体においても「中心となるテーマの集まりを、予想して押し広げ、抜粋して集約」しているのである。

第5節：第3章のまとめ

1. 詩と音楽の特徴と配列のまとめ

第2節で論じた G11-G13「バラード」の詩は、ゲーテの詩集における「バラード」の区分から任意に選ばれて配列されている。詩としても音楽としても個々の作品として享受することにおいて、存分にその価値を認め得る。一方で、ヴォルフによるバラードの付曲には、G11のような変化有節的な形式と G12 と G13 のような通作的な形式があり、それぞれの形式による表現方法の違いを認識することも可能である。

第3節で論じた G14-G31「様々な詩」の詩は、ゲーテの詩集の広範囲から任意に選ばれている。しかしながら、詩の内容と題材に依拠した2曲ずつの組み合わせによる配列という傾向が確認できる。その結果、G30〈パーリアの感謝〉はゲーテの詩集において「バラード」の区分に含まれる詩を用いているが、G31〈王の祈り〉との組み合わせと捉えることで、第2節で論じたバラードとは異なる享受が可能となっている。既述の通り、詩も音楽も、大きく捉えた場合には2曲共通であるが細部は異なるという特徴がある。これにより、2曲を関連性のある作品として享受した場合には詩と音楽の両方において互いを補完しあう一方、それぞれに特徴がある楽曲は、個々の作品として享受することにおいても、

²⁶ ゲーテが「ズライカの書」に関する「注解と論考」にて説明した『西東詩集』の本質、及びゼーリッヒの考察をふまえて、筆者が纏めたものである。

詩の意味内容を掘り下げることが可能となる。

第4節にて論じた G32-G48『西東詩集』の詩と音楽は、G11-G31と様相が異なる。ヴォルフは、詩の選択と配列と作曲を行い、音楽によって『西東詩集』を再編している。筆者は特に、ヴォルフによる詩の配列が『西東詩集』に含意されるテーマを前面に押し出しており、音楽がこのテーマをより分かりやすく具体的に示している。また、一連の楽曲は、全体を俯瞰した場合に明らかとなる『西東詩集』のテーマの呈示、展開、結論の流れを含んでいる点が重要なのである。

2. 詩と音楽の特徴と配列の図式化

第3章全体の考察に基づき、G11-G48の詩と音楽の主な関係性を図式化すると次頁のようになる。

なお、図における \longrightarrow は、強い指向性²⁷を示す。 $\longleftarrow \cdots \longrightarrow$ は双方に共通する要素があることを示す。

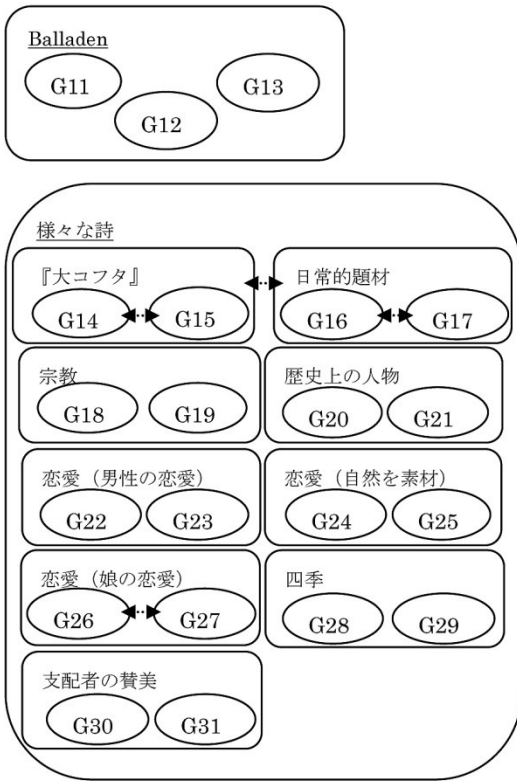
【図式3】における \bigcirc に付した左のアルファベットは、調性（大文字：長調、小文字：短調）を示し、右の「緩、中庸、急」はテンポの緩、中庸、急を示す。「様々な詩」の囲みにおいては、様式や形式区分が楽曲の特徴を分かりやすくする一助となるため、調性の下に示している。G19の「通作的」とは ABCDEA'B'A'²⁸を指し、G23の「変化有節的」とは AA'BA''A'''A''''²⁹を指す。簡略化するため、図式では Vs、Zs、Ns を除いて表記している。その他の特徴については、文字で付記している。

²⁷ 筆者は「指向性」という用語を「詩や楽曲の配列が作用して作品間の関係性を示す」という意味において用いている。

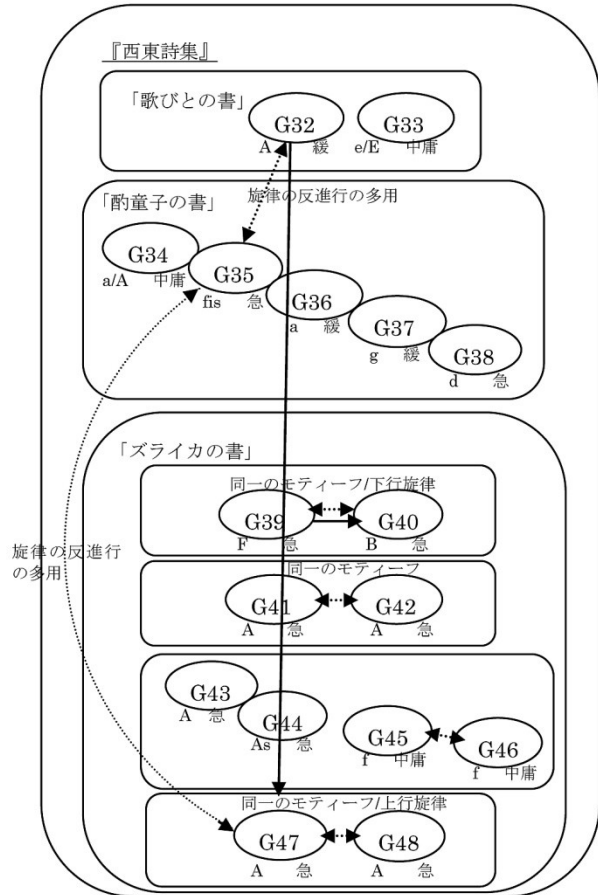
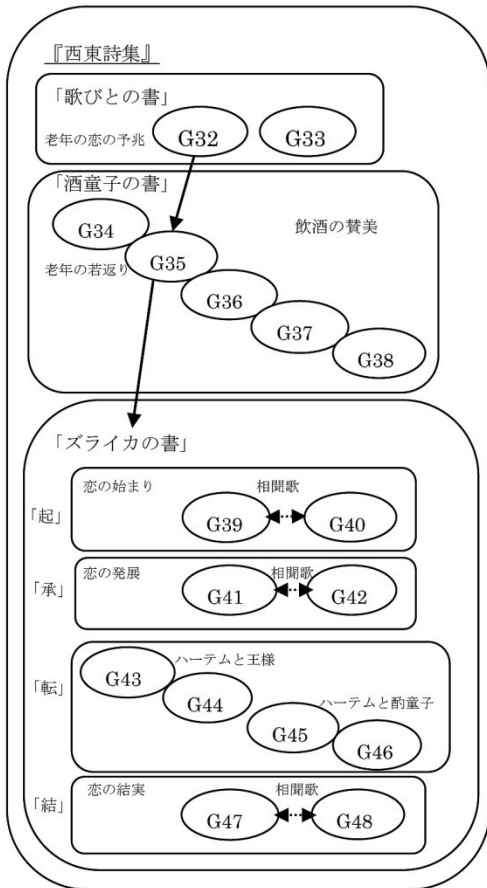
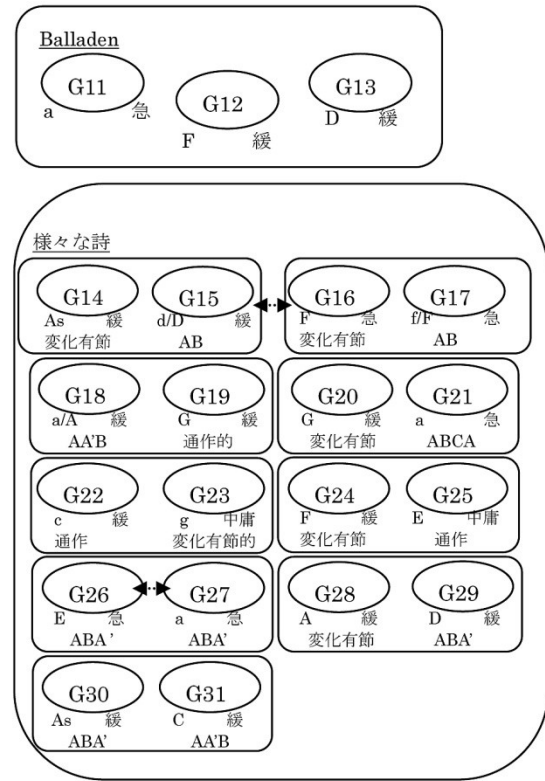
²⁸ Vs、Zs、Ns を省略した形式区分の表示。

²⁹ Vs、Zs、Ns を省略した形式区分の表示。

【図式 2】 G11-G48 詩の図式化



【図式 3】 G11-G48 音楽の図式化



Balladen の囲みにおいては、詩も音楽も独立したものであることが明らかである。

様々な詩の囲みにおいては、詩も音楽も 2 つずつの組み合わせが独立したものとなり、かつ、その内容は多様性を示していることがわかる。その中で、先述の通り、G14 と G15 は詩の出典が同一であり、G16 と G17 は詩に同じタイトルが付されているため、【図式 2】において ◀…▶ にて示している。これら 2 組は、【図式 3】の音楽においても調性と楽曲の様式などにおいて共通する要素を持つことが明らかである。G26 と G27 は同じ詩の構造を持つことから、音楽も同じ構造となっていることが明らかである。

【図式 3】の『西東詩集』の囲みにおける G32 から G47-G48 に向かう → は、先述した G32 の A dur の V による半終止が G47 と G48 の A dur へと繋がるという指向性を示している。『西東詩集』では、各々の「書」における詩の特徴と「書」を超えた老年の恋にまつわる詩に内包される要素が、音楽においても概ね反映されていることが明らかである。

全体的に詩の図式と音楽の図式は一致する傾向にあり、『西東詩集』においては音楽が詩の在り方をより強調していると考えられる。

第4章：詩と音楽の分析

——G1-G10『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』への付曲

第4章では、ヴォルフが選択して付曲した小説『修業時代』に含まれる詩とその音楽について考察する。第2章第3節で示した本論における区分にて、G1-G8を「『ヴィルヘルム・マイスター』より」、G9-G13を「バラード」としているが、G9とG10の詩は小説『修業時代』に含まれるものであるため、一括して考察する。なお、この章は、詩集としてのフレームワークを形成する部分であり、かつ、先述の通り、詩集において重要な作品を配列したと考えられる冒頭部分への考察となる。

第1節：『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』に含まれる詩

第1項：『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の概要

1. 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』成立

『修業時代』は、1796年に全8巻からなる教養小説として完成したが、この小説は、1777年に着手した『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命 *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*』（以下、『演劇的使命』）が初稿となっている。『演劇的使命』は、演劇の世界に身を投ずる市民階級出身の青年ヴィルヘルムを主人公とし、彼の幼少期から俳優として舞台を踏むまでの演劇的体験を物語る内容として構想された。しかし、1785年に第6巻まで書きあげたところで、執筆は中断された¹。これは、ゲーテのイタリア旅行が原因であると言われている。1794年、ゲーテは執筆を再開したが、初稿の内容は、主人公が教養を積み人間形成の過程をたどる教養小説へと変化した。既成の『演劇的使命』の全8巻は、『修業時代』の第1-4巻へ圧縮され書き直され、更に第5-8巻が書き加えられた。こうして『修業時代』は、初稿着手から約20年もの年月を要して完成された。

2. 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の構成

全8巻。各巻は章から構成されている。各巻の主な登場人物と出来事は概ね次の表の通りとなる。尚、表では、ヴォルフが付曲した詩に関連する内容を中心に記している。劇中

¹ 『演劇的使命』中断の年については研究者によって見解が異なるが、本論においては1786年にイタリア旅行に出発したことを勘案し、清水（1996: 104）の説を採用する。尚、第一次イタリア旅行は1786-88年、第二次イタリア旅行は1790年であり、『修業時代』の執筆を再開したのは、帰国してから何年もたってからのことである。これは、旅行以外に、1789年のフランス革命勃発の影響による出陣や、1790年に脱稿した『植物変態論』、同年に着手した『色彩論』にみられるように自然科学の研究に没頭したことによる。

詩²の表記はヴォルフの歌曲の番号を適用し、小説中に出てくる順番に依拠している。

【表 10】『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の概要

| 巻・章 | 主要な登場人物 | 主要な出来事 | 劇中詩 |
|-------------|---------------------------------|---|-----------|
| 第1巻 全17章 | ヴィルヘルム 女優マリアーネ ³ | ヴィルヘルムとマリアーネの恋愛と破局。 | |
| 第2巻 全14章 | ヴィルヘルム ミニヨン フィリーネ 豎琴弾き | ヴィルヘルムは商用の旅に出る。 ヴィルヘルムと、ミニヨン、フィリーネ、 豎琴弾きとの出会い。 | G10、G3、G1 |
| 第3巻 全12章 | ヴィルヘルム ミニヨン 豎琴弾き フィリーネ | ヴィルヘルム、ミニヨン、豎琴弾きは劇 団メリーナー座 ⁴ に同行。 ヴィルヘルムは戯曲を作成し、その上演 は成功を収める。 | G9、G4 |
| 第4巻 全20章 | ヴィルヘルム ミニヨン 豎琴弾き フィリーネ | メリーナー座が強盗に襲撃される。 | G6 |
| 第5巻 全16章 | ヴィルヘルム ミニヨン 豎琴弾き フィリーネ | ヴィルヘルムは『ハムレット』を上演。 ヴィルヘルムの家の失火事件。 豎琴弾きに狂気の兆候。 フィリーネがゼルロー座 ⁵ から消え去る。 | G8、G2、G5 |
| 第6巻 | — | 「美しき魂の告白」 ゲーテの母の友人クレッテンベルク夫 人の手記であるといわれる挿話。ある女 性の教養と宗教的な体験が語られてい る。 | |
| 第7巻 全9章 | ヴィルヘルム ミニヨン 豎琴弾き フィリーネ | マリアーネの死亡の知らせ。 ヴィルヘルムは知り合いの婦人に病氣 のミニヨンを預ける。 ヴィルヘルムは演劇界と別離し、「塔の 結社 ⁶ 」にて「修業証書 ⁷ 」を受理して結 社の一員となる。 | |
| 第8巻 全10章 | ヴィルヘルム ミニヨン 豎琴弾き | ミニヨンが天使の衣装を身にまとう。 ヴィルヘルムとミニヨンの再会。 ミニヨンの心臓発作による死。 豎琴弾きの自殺。 ヴィルヘルムとナターリエ ⁸ の結婚。 | G7 |

(筆者による作表)

² 本論においては、小説中に用いられる詩を示す。

³ 良家出身であるが一家の没落により、旅芝居の一座で女優となる。不自由なく育った環境が原因で、自立心を欠き他者依存で生きている。経済的にはパトロンに支えられている。

⁴ 裁判官の息子で俳優をしていたメリーナは、ヴィルヘルムの助力も得て、駆け落ちした娘と結婚する。後にこの夫妻が立ちあげたのがメリーナー座である。

⁵ 強盗に襲撃され破綻したメリーナー座は、ヴィルヘルムの友人ゼルロが主宰するゼルロー座に雇われるようになっていた。

⁶ この結社は理性を重視し、青少年の成長を見守り、影から支援するという社会的、教育的な活動を行っている。

⁷ 結社の一員として十分な教養を身につけた人物であることを証明し、かつ真の教養人としての有り方を説くものもの。

⁸ ヴィルヘルムの知人で塔の結社の一員であるロターリオの妹。

3. 『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の登場人物

『修業時代』では、主人公ヴィルヘルムに関わる多くの人物が登場するが、本論では、ヴォルフの選んだ詩における登場人物について、その出生や特徴を確認する。

3-1. 豎琴弾き

G1-G3 及び G10 に関連する豎琴弾きの老人はイタリアの貴族の出身であるが、かつて幼くして生き分かれた妹と知らずに愛し合い、子供が出来た。その子供がミニヨンである。近親相姦の罪の意識にさいなまれた彼は、豎琴弾きとして放浪の旅に出るが、やがてヴィルヘルムとミニヨンに出会い親しくなる。彼の悲哀に満ちた歌がヴィルヘルムの心をつかみ、その後は、ヴィルヘルムやミニヨンと行動を共にするようになる。しかし、豎琴弾きは、ミニヨンが自分の子供であることを知らぬまま生きていく。いつしか狂気に陥り運命に翻弄された彼は、自らの命を絶つ。

3-2. ミニヨン

G5-G7 及び G9 に関連するミニヨンは、幼少の頃人さらいにさらわれた後、軽業一座の一員となった少女である。座長に虐待を受けていたところをヴィルヘルムに救われ、それ以降は彼と旅をする。12、13 歳くらいで、男女の判別がしがたいが、人目をひく神秘的な美しさを具えた子供として描かれている。恩人のヴィルヘルムを父親のように慕う彼女の気持ちは、いつしか恋愛感情へと変化する。だが、病弱なミニヨンは、自分の出生もわからないままに、若くして死んでしまう。

3-3. フィリーネ

G8 の歌に関連するフィリーネは、旅芝居の一座の女優で、享樂のためにはお金を惜しまず、常に新しい刺激と楽しみを求める女性として描かれている。ヴィルヘルムにも想いを寄せるが、最後にはヴィルヘルムの友人と結ばれ子を身ごもる。否定的に評価される刹那的、享樂的な生き方の一方、フィリーネは、無私無欲であり施すことをいとわない人物であるという側面も持ち合わせる。ヴィルヘルムへの想いは、このようなフィリーネの与える愛であった。文学理論家で哲学者であるジェルジ・ルカーチ György Lukács (1885-1971) は「フィリーネはこの小説の中で自発的な、自然なままの人間性と人間的な調和をもった唯一の人物である。ゲーテは深いリアリズムによって、彼女に平民的な狡さ、如才なさ、適応能力といったものを与えている。しかし、この楽天的な狡猾さはフィリーネの

場合にはいつも飾り気の無い、確かな、人間的な本能と結びついている。」(清水 1996: 53)と特徴づけている。

第2項：ヴォルフの選んだ詩について

『修業時代』には、いくつかの劇中詩が用いられており、ヴォルフの他、多くの作曲家達がこれらの詩に作曲した。以下は、ヴォルフの選んだ詩の一覧をゲーテの詩集 Goethe 1875, 1における順番とヴォルフの歌曲集における順番を対比して示した表である。

【表 11】《ゲーテ詩集》G1-G10の楽曲の配列

| | 曲のタイトル | 語り手 | Goethe 1875,1 における有無 (○=有り、×=無) Goethe 1875,1 におけるタイトル区分 | Goethe 1875,1 における記載順 | 小説における記載箇所 (巻と章) |
|-----|------------|-------|---|-----------------------|------------------|
| | | | | | 小説における記載順 |
| G1 | 豎琴弾きの歌 I | 豎琴弾き | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 4 | 第 2 巻第 13 章 |
| | | | | | 3 |
| G2 | 豎琴弾きの歌 II | 豎琴弾き | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 5 | 第 5 巻第 14 章 |
| | | | | | 8 |
| G3 | 豎琴弾きの歌 III | 豎琴弾き | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 6 | 第 2 巻第 13 章 |
| | | | | | 2 |
| G4 | 当てこすりの歌 | 不明 | × | — | 第 3 巻第 9 章 |
| | | | | | 5 |
| G5 | ミニヨンの歌 I | ミニヨン | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 1 | 第 5 巻第 16 章 9 |
| G6 | ミニヨンの歌 II | ミニヨン | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 2 | 第 4 巻第 11 章 |
| | | | | | 6 |
| G7 | ミニヨンの歌 III | ミニヨン | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 3 | 第 8 巻第 2 章 |
| | | | | | 10 |
| G8 | フィリーネ | フィリーネ | ○ "Aus Wilhelm Meister" | 7 | 第 5 巻第 10 章 |
| | | | | | 7 |
| G9 | ミニヨン | ミニヨン | ○ "Balladen" | 8 | 第 3 巻第 1 章 |
| | | | | | 4 |
| G10 | うたびと | 豎琴弾き | ○ "Balladen" | 9 | 第 2 巻第 11 章 |
| | | | | | 1 |

(筆者による作表)

表からも分かるように、小説における詩の配列と Goethe 1875, 1 の配列は一致しない。Goethe 1875, 1 の配列は、本論第 2 章第 2 節で既述の通り、ゲーテ自身によるものである。

曲の配列は、語り手別にみた詩集における配列と関連している。すなわち、G1 (豎琴弾きの歌 I)、G2 (豎琴弾きの歌 II)、G3 (豎琴弾きの歌 III) は、詩集における順番が歌曲

集における順番と一致しており、G5〈ミニヨンの歌Ⅰ〉、G6〈ミニヨンの歌Ⅱ〉、G7〈ミニヨンの歌Ⅲ〉も同様である。全体としては、ヴォルフによる詩の配列の組み替えが行われており、かつG4には、ゲーテの詩集にはない詩が挿入されている。

『修業時代』において劇中詩を与えられている登場人物は、豎琴弾きとミニヨンが中心である。豎琴弾きには、ヴォルフが作曲した4編以外にも、例えば、第4巻第1章にて4行程度の断片的な詩⁹が与えられる場面がある。ミニヨンには、ヴォルフが作曲した4編の詩のみが与えられている。フィリーネも女優という役柄から歌を歌う場面がいくつかあるものの、詩が与えられているのはG8の詩1編のみである。ゲーテは、これらの主要な詩を詩集にて再編したが、その配列は小説の筋書きとは無関係である。本論第2章で詳述したように、ゲーテは、タイトルを付した区分によって詩集を構成した。この際にゲーテは、詩の成立背景から離れると同時に、他の詩との調和においてさらに追加される、普遍的な意味を受け入れたに違いないと指摘されている(Otto und Witte 2004, 1: 154)。すなわち、劇中詩の詩集への再編は、これらの個々の詩が、小説の筋書きを排除し配列を組み替えても変わらぬ意味を持つ作品であることの証である。また、配列の組み替えが一連の詩に新しい関係性を付加するが、その関係性は個々の詩が持つ本来の意味を変えることはない。

ヴォルフの先達が豎琴弾きとミニヨンの詩に作曲しチクルスとしているが、例えばシューベルトやシューマンの作品では、曲の配列は作曲家の任意である。

シューベルトは、1822年出版 *Gesänge des Harfners aus "Wilhelm Meister"* op.12にて、豎琴弾きの3編の詩を Nr.1: "Wer sich der Einsamkeit ergibt"、Nr.2: "Wer nie sein Brot mit Tränen aß"、Nr.3: "An die Türen will ich schleichen" の順番で配列している。この順番は、ゲーテの詩集及び小説とは異なるものである。これらの順番について、シューベルトは、1816年の第1稿においては、詩集に沿うものとしていたが、次に小説に沿う順番に変更した後、更にシューベルト独自の順番となるものに変更した(Deutsch 1978: 282-284)。

また、1826年作曲 *Gesänge aus "Wilhelm Meister"* op.62では、ミニヨンに関連する詩を用いた4曲を収めているが、その順番は、Nr.1: "Nur wer die Sehnsucht kennt," (ミニヨンと豎琴弾きの重唱)、Nr.2: "Heiß mich nicht reden," (ミニヨン独唱)、Nr.3: "So laßt mich scheinen," (ミニヨン独唱)、Nr.4: "Nur wer die Sehnsucht kennt," (ミニヨン独唱)となっている(Deutsch 1978: 552-553)。Nr.1-Nr.3の順番は小説に沿うも

⁹ 豎琴弾きが、清らかな朝の光と自らの罪を対比して罪の深さを歌うもの。これを立ち聞きしたヴィルヘルムは、哀れな豎琴弾きと行動を共にして慰めようとした。

のであり、かつ Nr.1 がミニヨンと豎琴弾きの重唱である点も小説の記述通りである。しかし、Nr.4 にミニヨン独唱の “Nur wer die Sehnsucht kennt,” を配列した点は、シューベルト独自のチクルスの構成である。

シューマンは、1849 年作曲 *Lieder, Gesänge und Requiem aus Goethes Wilhelm Meistes Lehrjahre*¹⁰ の第 1 部 *Die Lieder Mignons, des Harfners und Philinens* op.98a にて、9 編の詩に付けた曲を収めている。順番は、Nr.1: “Kennst du das Land? ”、Nr.2: Ballade des Harfners “Was hör’ ich draussen vor dem Thor,”、Nr.3: “Nur wer die Sehnsucht kennt,”、Nr.4: “Wer nie sein Brot mit Tränen aß”、Nr.5: “Heiß mich nicht reden,”、Nr.6: “Wer sich der Einsamkeit ergibt”、Nr.7: “Singet nicht in Trauertönen”、Nr.8: “An die Türen will ich schleichen”、Nr.9: “So laßt mich scheinen,” となっている (McCorkle 2003: 420-424)。これは詩集とも小説とも異なる順番によるチクルスの構成である。

一方、ヴォルフは、歌曲集の冒頭に豎琴弾きの歌を配列したものの、豎琴弾きとミニヨンの各 3 曲の順番は詩集 Goethe 1875, 1 に依拠し、詩集 Goethe 1875, 1 においてバラードに属するものは歌曲集においてもバラードに区分している。これらは、歌曲集構成にあたり、明らかに詩集を意識していることの根拠となる。

第 2 節 : G1—G3 〈豎琴弾きの歌〉 詩と音楽の分析

第 1 項 : 詩の構造と対訳

1. G1 〈豎琴弾きの歌 I〉

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。第 2 章第 2 節で述べた通り、テキスト原本は複数存在すると判断できるが、本論では Goethe 1875, 1 に依拠することとした。したがって、歌詞対訳と詩の分析においては、詩の表記における単語の書法、大文字小文字の区別、カンマ、アポストロフィー、コロン等の使用は Goethe 1875, 1 に依拠する。先行研究にて Goethe 1875, 1 と異なるテキスト原本を用いたと指摘のある部分や、ヴォルフによる変更がなされている部分等については、《ゲーテ詩集》に記載のテキストを歌詞対訳に掲載し、必要に応じて本文または脚注にて相違点を明記する。尚、楽曲分析においては、譜例と一

¹⁰ *Lieder-Album für die Jugend* op.79 の第 28 曲は、“Kennst du das Land?” の詩による 〈Mignon〉であり、この曲が op.98a の第 1 曲に組み込まれている。op.98b ではミニヨンに特化しており、タイトルが *Requiem für Mignon* となっている。

致させるために楽譜に記載されたテキストを本文に記載する。

表における「テキスト原文」の項目にて、各行の冒頭に付した①、②…の数字は詩行の数を示す。「韻律」の項目にて、「Jam」は Jambus、「Tro」は Trochäus、「Dak」は Daktylus、「Ana」は Anapäst を示す。また、「詩脚数」と「韻律」の項目は、基本となるリズムを機械的に示すものであり、詩行分析の目安として用いる。変化が生じている部分については、二重下線を付して別途説明を加える。

【表 12】 G1 (竖琴弾きの歌 I) 詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|---|----------|-------------------|----|----------------------|
| 〔第 1 節〕 | | | | |
| ① Wer sich der Einsamkeit ergibt, | 4 | Jam | a | 孤独に身をゆだねる者は、 |
| ② Ach! der ist bald allein; | 3 | Jam | b | ああ！じきに一人になる。 |
| ③ Ein jeder lebt, ein jeder liebt ¹¹ | 4 | Jam | a | 誰もがこの世に生き、誰もが恋をする |
| ④ Und läßt ihn seiner Pein. | 3 | Jam | b | そして孤独な者には悲しみを残していく。 |
| ⑤ Ja! laßt mich meiner Qual! | 3 | Jam | c | さあ！私を苦しむままにするが良い！ |
| ⑥ Und kann ich nur einmal | 3 | Jam ¹² | c | そして私がいつか |
| ⑦ Recht einsam sein, | <u>2</u> | Jam | b | 本当に孤独になれば、 |
| ⑧ Dann bin ich nicht allein. | 3 | Jam | b | 私は一人ではない。 |
| 〔第 2 節〕 | | | | |
| ① Es schleicht ein Liebender lauschend sacht, | 4 | <u>Jam</u> | e | 恋をする者はそっと歩く、 |
| ② Ob seine Freundin allein? | 3 | <u>Jam</u> | b | 自分の恋人は一人かと聞き耳をたてながら。 |
| ③ So überschleicht bei Tag und Nacht | 4 | Jam | e | そうして昼も夜も忍び寄るのだ |
| ④ Mich Einsamen die Pein, | 3 | Jam | b | 孤独な私に悲しみが、 |
| ⑤ Mich Einsamen die Qual. | 3 | Jam | c | 孤独な私に苦しみが。 |
| ⑥ Ach, werd' ich erst einmal | 3 | Jam ¹³ | c | ああ、私がいつか |
| ⑦ Einsam im Grabe sein, | 3 | <u>Jam</u> | b | 墓の中で孤独になりさえすれば、 |
| ⑧ Da läßt sie mich allein! | 3 | Jam | b | 苦しみは私を一人にしてくれる！ |

(筆者による作表)

¹¹ 第 3 行にある“jeder”は、Goethe 1875, 1 にて“Jeder”と頭文字が大文字になっている。

¹² 行末“einmal”の言葉のアクセントより、詩の韻律における Jambus の連なりを優先する。

¹³ 脚注 12 同様、行末“einmal”の言葉のアクセントより、詩の韻律における Jambus の連なりを優先する。

詩は、1 節が 8 行から成り、全 2 節の構成である (Goethe 1875, 1: 60)。

赤井 1972 によれば、詩は **Jambus** を基調としていると考えられる。本論においても韻律分析の煩雑さを避けるため、赤井に沿って分析を行う¹⁴。各節とも、前半 4 行では、詩脚数が 4 と 3 の交互となり押韻は交差韻であり、後半 4 行では、詩脚数は 3 を基本としており **ccb** の一対韻である。また、各節とも、第 2 行末は “**allein**”、第 4 行末は “**Pein**”、第 5 行末は “**Qual**”、第 6 行末は “**einmal**”、第 7 行末は “**sein**”、第 8 行末は “**allein**” と同じ語を用いている。赤井は、「明らかに 2 つの 8 行節は一致しており、そこでは第 2 節の最後の 3 行は第 1 節の最後の 3 行の変形にすぎなく」(赤井 1972: 81) と捉えている。このように、これら 2 つの節は基本的に一致する構造となっている。また、この詩の内容を支配する言葉に含まれると考えられる「悲しみ **Pein**」、「苦しみ **Qual**」が、行末にて強調されている点も特徴的である。

しかしながら、次にあげる部分的な変化により、詩に動きを与えていることも特徴的である。第 1 節第 7 行は、詩脚数が 2 と変則的となっている。第 2 節では、第 1 – 2 行第 3 脚が **Anapäst** となることで 1 音節増えて、変化が生じている。第 2 節第 7 行では、冒頭に “**einsam**” の語が用いられることで転置強音が生じ、**Trochäus** で開始され **Jambus** が続く構造となる。

2. G2 〈竖琴弾きの歌 II〉

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 13】 G2 〈竖琴弾きの歌 II〉 詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|--------------------------------------|-----|-----|----|-------------------------|
| [第 1 節] | | | | |
| ①An die Thüren will ich schleichen, | 4 | Tro | a | 私は家々の戸にそっと歩みより、 |
| ②Still und sittsam will ich stehn; | 4 | Tro | b | 静かにそしてつつましやかに立っよう。 |
| ③Fromme Hand wird Nahrung reichen, | 4 | Tro | a | 信心深い人の手が私に食べ物を恵んでくれる、 |
| ④Und ich werde weitergehn. | 4 | Tro | b | そうすれば私はさらに歩いて行こう。 |
| ⑤Jeder wird sich glücklich scheinen, | 4 | Tro | c | 誰もが自分自身の幸せそうな様子を思い浮かべる、 |
| ⑥Wenn mein Bild vor ihm erscheint, | 4 | Tro | d | 私がそんな人の前に姿を現すと、 |

¹⁴ 例えば、韻律論者の **Andreas Heusler** (1865–1940) は、第 1 節第 2 行と第 8 行、第 2 節第 6 – 8 行を強格で読みだす分析を示している (Heusler 1969: 481)。しかし、**Heusler** の分析方法は、強音の段階分けや間を用いる複雑なものであるため、本論においては参考とするに留める。

| | | | | |
|------------------------------------|---|-----|---|-------------------------------|
| ⑦Eine Thräne wird er weinen, | 4 | Tro | c | 一粒の涙を流して泣くだろう、 |
| ⑧Und ich weiß nicht, was er weint. | 4 | Tro | d | でも私には分からない、 なぜその人が泣いているのか。 |

(筆者による作表)

詩は、全1節、8行から成る。一貫して Trochäus が用いられており、詩脚の数も4つで統一されている。押韻は交差韻で統一され、偶数行の行末は、いずれも強格で終わる男性韻となっている。赤井は、「この詩は abab cdcd と韻を踏む8行のうちの6行が ei という脚韻を持って訴える調子を出しており、第1の詩¹⁵の allein、Pein、sein という押韻語の繰り返しに似ている。」(赤井 1972: 81) と指摘している。

この詩では、G1のような悲しみ、苦悩というキーワードは存在しないが、第7-8行の「涙 Thräne」、「泣く weinen, weint」が悲しみや苦悩を具体的事象で示している。

“weinen”、“weint”は、韻を踏む言葉としても用いられている。また、この詩では、1人称を主語とする文章に“will”の助動詞を用いて意志を表現し、3人称を主語とする文章に“wird”の助動詞を用いて推量を示している点が、G1とG3の詩にはない特徴である。

3. G3〈豎琴弾きの歌Ⅲ〉

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表14】G3〈豎琴弾きの歌Ⅲ〉詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|---|-----|------------|----|----------------------|
| 〔第1節〕 | | | | |
| ①Wer nie sein Brot mit Thränen aß, | 4 | Jam | a | 涙とともにパンを食べたことのない者は、 |
| ②Wer nie die kummervollen Nächte | 4 | Jam | b | 毎夜悲しみに満ちて |
| ③Auf seinem Bette weinend saß, | 4 | Jam | a | 泣きながら床に座っていたことのない者は、 |
| ④Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte ¹⁶ . | 4 | <u>Jam</u> | b | あなたを知らない、天なる力よ。 |
| 〔第2節〕 | | | | |
| ①Ihr führt ins Leben uns hinein, | 4 | Jam | c | あなたは私達を生きることに導きいれ、 |
| ②Ihr laßt den Armen schuldig werden, | 4 | Jam | d | あなたは哀れな者に罪を犯させ、 |

¹⁵ 第1行が“Wer sich der Einsamkeit ergibt,”の詩、つまりG1〈豎琴弾きの歌Ⅰ〉の詩を指す。

¹⁶ “himmlischen Mächte”について、文字通りに「天なる力」と訳出しているが、その意味においては、文脈から天と地の対比、神と人間の対比を読み取り、神的な力であると解釈する。

| | | | | |
|---|---|-----|---|------------------------------|
| ③Dann überlaßt ihr ihn der Pein: | 4 | Jam | c | そうしてあなたは哀れな者に苦しみを与える。 |
| ④Denn alle Schuld rächt sich auf Erden. | 4 | Jam | d | なぜならすべての罪にこの世で報いが 来るのだから。 |

(筆者による作表)

詩は、1節が4行から成り全2節の構成である。一か所を除き Jambus が用いられ、詩脚の数は4で統一されている。第1節第4行では、“himmlischen”によって音節が1つ増え Anapäst が生じている。また余り脚¹⁷である。韻律は以下の通りとなる。

“Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.”

この詩行ではカンマによって間が生じるため、Anapäst を含む “ihr himmlischen Mächte” という呼びかけの言葉が、より自由に語られている。押韻は交差韻で統一され、各節の奇数行行末が強格で終わる男性韻となっている。

G1、G2 において指摘したキーワード同様、G3 においても第1節第1行に“Thränen”、第2節第3行に“Pein”のキーワードが確認できる。“Pein”は第2節において韻を踏む言葉として用いられている。

3つの詩に共通する構造的特徴として、形式が明確であること、ほぼ一貫して交差韻を用いていることが確認できる。詩脚の数も、3あるいは4であるため、各詩行の長さが大きく異なることはない。いずれも詩の内容が人間の苦悩を扱うものであり、それに関連するキーワードは、韻を踏む箇所に用いられるなどの方法で強調される傾向にある。

第2項：詩の意味内容と構図

【表10】に示す通り、第2巻第13章冒頭にて、G1の詩 “Wer sich der Einsamkeit ergibt,”¹⁸と G3の詩 “Wer nie sein Brot mit Thränen aß,” が連続して配置されている。だが、小説においては、G3の詩、G1の詩の順となる。気持ちのいらだったヴィルヘルムが、堅琴弾きの歌で気分をはらそうと住まいを訪ねた折に、戸口の外で “Wer nie sein Brot mit Thränen aß,” の歌を聞く。「それは、心をゆり動かすような嘆きのひびきで、それに合わせて老人は、不安にみちた悲しげな歌をうたっていた。」(高橋 1970: 225) とある。この嘆きの歌は、ヴィルヘルムの心を和ませ涙を誘った。その後、思わず戸口をあげ、続

¹⁷ Anapäst においては弱-弱-強の音節の配列秩序、Jambus においては弱-強の音節の配列秩序となるが、詩行の最後が弱音節で終わる場合には、1つ余分な音節があると捉え、これを余り脚と呼ぶ。

¹⁸ 本論において堅琴弾きとミニヨンの詩を示す際は、詩の冒頭部分に “ ” を付して呈示し作品を特定できるように表記する。

けて歌を聞きたいと懇願するヴィルヘルムに対して歌われるのが、“*Wer sich der Einsamkeit ergibt,*”である。

G3の詩は、天なる力、すなわち神への呼びかけとなっている。第1節では、悲しみを知らない者は神を知らないと歌う。第2節では、神によって人間は命を与えられ、神が「哀れな者」に罪を犯させ苦悩を与えると嘆く。「哀れな者」とは、すなわち豎琴弾きを指し、また、神によって命を与えられた人間の一人を指すのである。第2節第4行では、哀れな者に与えられる苦悩の理由が「なぜならすべての罪にこの世で報いが来るのだから *Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.*」と解き明かされる。

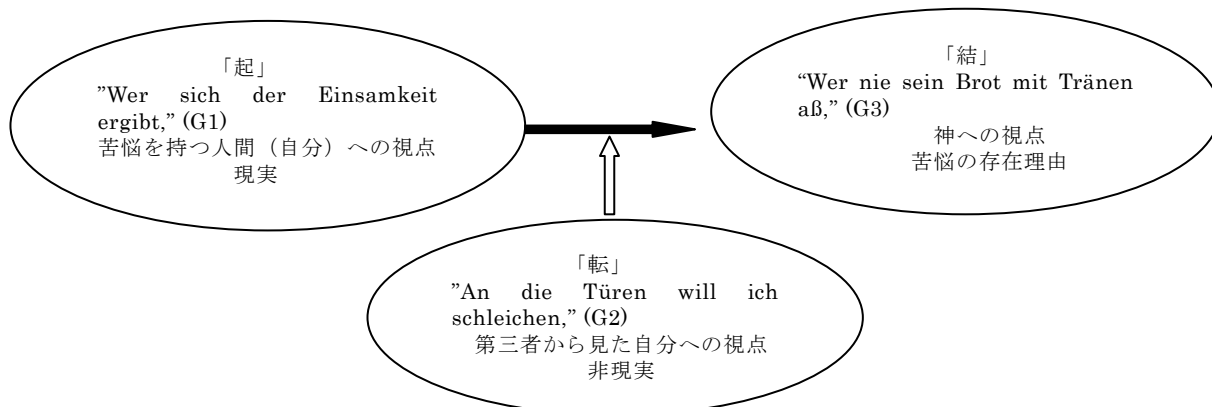
G1の詩は、この世に生きる人間、つまり豎琴弾き自身に視点が向けられた「孤独 *Einsamkeit*」、孤独がもたらす「悲しみ *Pein*」、「苦しみ *Qual*」を歌う。第1節第3-4行にて、この世に生きる者として避けられない恋と悲しみを歌う。第2節第1-2行では、この内容を受けて恋する者の行動を描く。しかしながら、その行動によってますます孤独が増すのである。孤独がテーマとなる詩ではあるが、第1節第6-8行では「孤独になれば一人ではない」と歌い、第2節第6-8行では「孤独になれば一人になれる」という主旨を歌う。矛盾した内容ととれるが、後者には「墓の中での孤独」、すなわち「死」が条件である。すなわち、生きる人間としての孤独は死をもって解決されると結んでいるのである。

G2の詩は、第5巻第14章に用いられている“*An die Thüren will ich schleichen,*”（第1行）である。小説では、とある失火事件の後に姿を消した豎琴弾きの身を案ずるヴィルヘルムが庭で聞いた歌となっている。この場面では、豎琴が焼失しているが、この点が音楽に反映されていると考えられる。詳細は楽曲分析にて後述する。この歌に関しては小説中で、「それには、いまにも気が狂いそうな不幸な男の慰めがうたわれていた。」（高橋 1970: 393-394）とある。歌詞は、施しを求めて家々を回って歩く豎琴弾きの姿を描き、「私に施しを与える人は私の哀れな姿に涙を流すが、私にはその理由が分からない」という主旨となる。視点は、自分に情けをかける他者へと移る。他者から見た自分（豎琴弾き）への情けを理解できない精神状態を扱う詩の内容は、自失や狂気の様を表現している。

先行研究では小説における文脈を前提とした解釈が主流であり、ゲーテが詩集にこれらの詩を配列したことに関する詳細の論考は見当たらない。筆者は、豎琴弾きの詩を小説から切り離した結果、小説の背景にある近親相姦の罪という豎琴弾き固有の事情が削除され、

この世に生きる人間としての苦悩の表現という普遍性をもたらしたと考えている。また、小説と切り離れた順での配列は、次のような新しい構図を示していると捉えている。

【図式4】 竖琴弾き3つの詩による構図



加えて、筆者は、3つの詩を漢詩の「起承転結」において「承」が省略された形と捉えることが可能と考える。G1の詩で歌われる「苦悩」は、この世に生きる人間誰にでも起こり得る現実の事象である。この内容が、「起」として一連の詩を開始する。その苦悩の存在理由は、先述の通り、G3の詩において「すべての罪にこの世で報いが来る」と明らかにされている。すなわち、この詩は、現実の事象の根源にあるものを示している。このようにして、G1とG3の詩の直接的な関係性が見いだされ、G3の詩は「結」として一連の詩を締めくくる。G2の詩は、狂気、自失という状況において、非現実的であると捉えることが可能である。また、先に指摘した助動詞の使用によってもたらされる詩の雰囲気は、非現実性に繋がる。このような異なる要素が加わることで、複雑な文脈が構築され物語性の深みを増す。この意味において、G2の詩を「転」として捉え得る。

第3項：G1〈竖琴弾きの歌I〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表15】 G1〈竖琴弾きの歌I〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 ¹⁹ |
|--------|-----|--|------|---|
| g moll | 4/4 | Sehr getragen, Schwermütig 非常に音を保って、憂鬱に | 39 | Vs=Ref (5)–A (12)–B (17) –Ns=Ref (5) |

(筆者による作表)

¹⁹ 小節数は基本的にピアノ・パートの構造に依拠してカウントする。()を付した数字が小節数。必要に応じて小節数を重複してカウントするため、()の数値の合計と全小節数は一致しない場合がある。

先述の通り、詩は1節が8行からなり、全2節の構成である。第1節はA区分、第2節はB区分に相当し、前奏と後奏がリフレインとなっている。詩の分析では、第1節と第2節が一致する構造となっていることを確認したが、音楽では、B区分が2小節分長くなっている。これは、主に、強調したい言葉や行末の言葉に長めの音価が用いられていることによる。

2. 前奏

多くの先行研究において、冒頭の半音階下行を含む旋律がモチーフとして指摘されているが、当該楽曲においては重要な音楽的要素となるため、本論においても詳述する。

筆者は、T1におけるピアノ・パート右手最上声部を「G1 モチーフ T1」(【譜例 23】)とする。これは、 $b^1-as^1-g^1-fis^1$ という半音階を含む下行の旋律となっている。

【譜例 23】 G1 T1-5

G1 モチーフ T1

この旋律は、楽曲を通してピアノ・パート最上声部他においてヴァリエーションとして反復される。また、和音は g $moll$ の機能 and 声進行 T-S-D となっているが、第2拍では、ナポリの和音が用いられ (【譜例 23】 T1 の囲み部分)、非和声音の響きと、和声進行上で生じる右手最上声部の as^1 から fis^1 への減3度²⁰が特徴的となる。T4 においてはこのモチーフが変形して用いられるが、この小節の和音は c $moll$ のドイツの6となる (【譜例 23】 T4 の囲み部分)。この和音は As を根音とする属七の響きであり、和声進行上で生じる T4-5 の左手バスラインの As から Fis への減3度が特徴的となる。前奏におけるこれらの和音の響きと旋律線の特徴は、当該楽曲の気分を作り出していると考えられる。また、これらの和音の使用についてはクレイマーも指摘しているが (Kramer 1987: 235)、楽曲におけるキーワードと結びつき、重要な役割を果たすこととなる。

このモチーフには、付点を含むリズムが用いられている点も特徴的である。ピアノ・

²⁰ T1、2拍目の g^1 は装飾的な音と捉える。

パートにて執拗に反復されるこのリズムは、必ず下行旋律と結びついて用いられる。このようにして、旋律とリズムの反復が曲想に統一感をもたらしている。

T1 では、T-S-D の和声進行を示す第 1、2、3 拍の和音がアルペッジョとなり、強調されている。前奏と後奏の冒頭や第 1 節冒頭など、フレーズの開始部分で「G1 モティーフ T1」が象徴的に用いられる箇所において、同様にアルペッジョが用いられている。

これらのように、前奏では、当該楽曲における主要な音楽的特徴が呈示される。

3. 第 1 節

まず、詩の構造と音楽の在り方を確認する。詩は Jambus を基調とするが、歌唱パートの各フレーズの冒頭に 8 分休符を置くことで、言葉と音楽の強弱が一致するよう処理されている。第 2 行冒頭の“ach!” (T7)、第 5 行冒頭の“Ja,” (T13) のような感嘆詞は、韻律の上では弱格となり、音楽の上でも強拍を避けている。しかし、歌唱パートの旋律において前後に休符を置き音楽の流れを区切ることで、言葉が浮き立つように処理されており、感嘆符としての働きを生かした付曲がされている。詩は、交差韻と対韻を踏んでいる。このような詩作における押韻の規則性は、音楽に反映されていない。すなわち、同じ韻を踏む言葉に同じ音楽的要素を用いるという手法を用いず、詩の意味内容に沿って音楽が自由に付されている。詩の分析において、第 7 行の詩脚数が 2 つに変化している点を指摘したが、音楽においては、第 6 - 7 行を 1 つの文章として 1 つのフレーズに収めつつ、基本的に 1 つのシラブルに 8 分音符が充てられている。その中において、「孤独に einsam」に 4 分音符を充てて音価によるアクセントを付けている。このようにして、豎琴弾きの苦悩を表現するキーワードを強調する一方で、部分的な詩脚の数の少なさを感じさせない音楽の流れを生み出している。

次にモティーフや和音など音楽的要素にそって考察する。

T6-7 のピアノ・パート右手最上声部では、「G1 モティーフ T1」が再現されているが、リズムが引き延ばされたものとなっている（【譜例 24】）。T14 も同様である。また、歌唱パートにおいても第 1 節冒頭にあたる T6-7 において、b¹-a¹-as¹-g¹-fis¹ という「G1 モティーフ T1」のヴァリエーションが用いられている。その他の箇所においても、ピアノ・パート右手の最上声部にてこのモティーフが頻繁に反復される。

【譜例 24】 G1 T6-7

【譜例 25】 G1 T11-12

当該モチーフが反復される中で、「孤独 Einsamkeit」(T6)、「苦悩 Qual」(T14)の言葉にナポリの和音が当てはめられている。これらの言葉は、豎琴弾きの苦悩を表現するキーワードであるが、韻を踏む「悲しみ Pein」もキーワードの一つである。第1節では、T12の“Pein”の語が歌唱パートの es¹の音高と *f* の音強で強調されている。“Pein”に向かう T11-12 のピアノ・パートには、前奏 T4 と同じ c moll のドイツの6の和音が用いられている(【譜例 25】囲み部分)。このように第1節では、前奏で呈示されているナポリの和音、あるいはドイツの6の和音がキーワードに当てはめられていることが確認できる。ナポリの和音は短2度上の長調の主和音²¹であり、ドイツの6の和音は短2度上の長調の属七の和音²²となるため、これらの和音をキーワードに用いることで響きに変化がもたらされている。

4. 第2節

第1節同様、Jambus を基調とする詩は、歌唱パートの各フレーズの冒頭に8分休符または4分休符を置くことで、言葉と音楽の強弱が一致するよう処理されている。また、交差韻と対韻の押韻が音楽的に韻を踏んでいるという処理もない。第1行“Liebender”によって生じた Anapäst における弱弱の2つの音節は、4/4拍子の2拍目に置かれた8分音符2つで処理され、音楽的強弱と言葉の強弱が一致している。第7行冒頭の Trochäus で始まる“einsam”の強格“ein-”は、4分音符で第2拍に充てられているものの、次の8分音符とタイで繋がることで強さが表現され、かつ、続く弱格“-sam”が音楽の強拍から外れるという処理がなされている。

第2節の冒頭 T18 では、それまでになかったデュナーミク *ppp* で緊張感を伴い、D dur の I の和音が用いられる。ピアノ・パートのリズムは、右手がタイで繋がれた3連符、左手が4分音符となり、拍節感が強まる。これは、歌詞「恋をする者はそっと歩く、」の動作

²¹ T6、g moll のナポリの和音は、As dur の I と読みかえられる。

²² T11-12、c moll のドイツの6の和音は、Des dur の属七と読みかえられる。

を表現したものとなる。

詩の第1行から第5行まで、「G1 モティーフ T1」は現れない。その理由について、筆者は詩の内容に依拠して次のように考える。第1節で堅琴弾きの孤独感は、自身の内面に集約される。それは第1-2行「孤独に身をゆだねる者は、／ああ！じきに一人になる。」で象徴的に示されている。一方、第2節になると、堅琴弾きの孤独感は、「恋人 *Freundin*」の存在が対比されることによるものへと変わる。それは第1-2行「恋をする者はそっと歩く、／自分の恋人は一人かと聞き耳をたてながら。」で象徴的に示されているが、このような第1節と第2節の「孤独感」の在り方の違いが、音楽に反映されている。

第2節にも堅琴弾きの苦悩を表現するキーワードとして“*Pein*” (T26)、“*Qual*” (T28) が用いられているが、これらの語の音楽について確認する。“*Pein*” (T26) は、歌唱パートにおいて最高音 f^1 が用いられており、ピアノ・パートの和音は、*a moll* の - II となる。“*Qual*” (T28) は、歌唱パートにおいては2分音符で gis^1 から a^1 へと推移することで、音価と旋律の半音上行にて強調される。ピアノ・パートでは *d moll* のドイツの6の和音となる。

第2節第6-8行は、詩の分析で指摘したように、第1節第6-8行の変形であり、内容も堅琴弾きの孤独感が自身の内面へと向けられるものとなっている。その結果、音楽では、T30以降「G1 モティーフ T1」がピアノ・パートと歌唱パートに回帰する。しかし、第2節では「墓の中で孤独になりさえすれば、*einsam im Grabe sein*」と、「死」を意識した孤独感であることが明らかにされる。T32の歌唱パートでは、「墓 *Grabe*」に $d-as$ への減5度の上行跳躍を用いて言葉の意味を強調している。詩の最終行にあたる T33-34の歌唱パート「苦しみは私を一人にしてくれる *da läßt sie mich allein!*」では、「G1 モティーフ T1」の旋律 $b-as-g-fis$ が用いられている。ヴォルフはここで「絶え入りそうに *ersterbend*」の指示を出し、反復されるモティーフの表現に変化を与えている。また、T33の3-4拍目には *g moll* のナポリの和音が用いられている。すなわち、当該楽曲冒頭にて呈示され、繰り返し用いられたモティーフとナポリの和音の響きが、「死」を意識した最後の文章において改めて用いられるという構造が確認できる。詩の最後の言葉「ひとり *allein*」は T35、後奏の冒頭部分で I の和音に解決される。

5. 後奏

後奏では、上述のモティーフとナポリの和音の響きに続いて、前奏 T1-5 がヴァリアン

テとして再現される。このようにして、同一の音楽的手法により明確に縁取られた楽曲は *g moll* の V で終止しており、和声的解決がなされない。また、長三和音の明るい音色が印象に残る。G1 の最後において、歌詞は「！」が付された意味の強い肯定形であり、「死を迎えてこそ苦悩は私を一人にしてくれる」という意味である。サムズによるドミナント終止を疑問のモチーフとする定義に沿うのであれば、このドミナント終止によって、ヴォルフは詩から読み取った何らかの疑問を表現していることとなる。詩の意味内容から、それは、生きている限り知り得ることが出来ない「死」への疑問と捉え得る。また、長三和音の音色は、「死」によって解決される心の安息を隠喩しているのである。

第4項：G2〈竖琴弾きの歌Ⅱ〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 16】G2〈竖琴弾きの歌Ⅱ〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 |
|---------------|-----|--|------|--|
| <i>c moll</i> | 4/4 | Langsam, aber nicht zu schleppend ゆっくりと、しかし引きずりすぎずに | 31 | Vs=Ref (4) – A (8) – Zs=Ref (4) – B (9) – Ns=Ref (6) |

(筆者による作表)

先述の通り、詩は1節が8行からなり、全1節の構成である。音楽は、リフレインとなっている前奏、間奏、後奏を伴い、詩の前半4行がA区分、後半4行がB区分となっている。詩は、第4行と第8行の末尾のみにピリオドが打たれていること、前半4行は歩く動作、後半4行は泣く動作を中心に書かれていることから、4行ずつ2つの区分に分けて捉えることは容易である。小節数からみる楽曲の構造は極めて規則的であり、4分音符を主体とした拍節的なリズムに *Trochäus* で1行が4詩脚から成る言葉をあてはめている。後半部分のBが前半部分のAより1小節長いのは、末尾の言葉の音価を1拍分長くしているためである。後奏が、前奏と間奏より2小節分長いのは、最後の和音の音価が長いからである。

2. 前奏

G1〈豎琴弾きの歌 I〉同様、多くの先行研究において指摘される半音階下行を含む旋律が、モチーフとして冒頭に用いられる。本論では、T1におけるピアノ・パート右手を「G2モチーフ T1」とする（【譜例 26】）。これは、 $d^2-des^2-c^2$ の3つの音から成る下行の半音階旋律を含む。また、T3-4においては、ピアノ・パート右手における下行の半音階旋律が拡大され、 $h^1-b^1-a^1-as^1-g^1$ となる。T1-3のピアノ・パート左手においても、2つの音から成る和音の上下各々の音が、下行の半音階旋律となっている。このように同時に用いられる複数の下行の半音階旋律は調性感を曖昧としているが、連続する減三和音も形成しており、T1にある“*dolente*”の指定を受けて、えも言われぬ悲愴感を醸し出す。前奏は、リフレインとして間奏と後奏で反復され、楽曲の特徴を印象づけている。

【譜例 26】 G2 T1-4

The musical score for Example 26, G2 T1-4, is presented in a piano introduction. It is in 4/4 time and has a key signature of two flats. The right hand part features a descending half-step melodic line, starting with G2, which is identified as the 'G2 Motif T1'. The left hand part provides harmonic support with dyads. The piece is marked 'p (dolente)'. Roman numerals 'c:I' and 'IV V' are indicated below the staff.

G2においては、リズムも重要な音楽的要素となる。前奏では、4分音符を中心とした拍節的なリズムが用いられている。しかし、T1ピアノ・パート右手の2-3拍目のタイ、T1ピアノ・パート左手4拍目とT2の1拍目のタイのように、拍節感の中に部分的な変化がもたらされている。

このように、前奏で呈示される拍節的なリズムは、詩に描かれる豎琴弾きの歩みを象徴するものである。そして、拍節感における部分的なリズムの変化は、歩みが規則的ではないことを暗示している。

3. 第1-4行

既に述べたように、Trochäusで統一された詩は、4/4拍子を4分音符で刻む拍節的な歌唱パートにて歌われ、詩の強弱のリズムと音楽の強弱が一致している。T6の第1拍の3連符、T11第4拍の8分音符、T12第2拍の付点リズムにて変化がもたらされているが、これによって言葉と音楽の強弱がずれることはない。歌唱旋律も順次進行や2、3の音か

らなる同音反復で構成されており、なだらかな曲線で推移している。

ピアノ・パートでも4分音符が中心となっているが、各小節の冒頭に8分休符が置かれシンコペーションとなる。これにより、歌唱パートの規則的なリズムに変化を与える。しかし、ピアノ・パートも4分音符中心の一定したリズムであり、歌唱パートの後を追うかのように進行し、この結果、歌唱パートとピアノ・パートが独立して聞えるようになる。このように、前奏の拍節的なリズムを引き継いだ第1－4行では、豎琴弾きの足取りが、歌唱パートとピアノ・パートにて二重に表現されることで、より前面に押し出されている。これは詩において豎琴弾きの歩みが歌われるためであるが、拍のずれた二重の足取りの表現には、単なる強調表現にとどまらない不自然さがある。すなわち、この足取りは、詩の考察で示した豎琴弾きの自失あるいは狂気の状態の現れであると言えよう。

調性面では、T9 アウフタクトから *g moll* が確認できるものの、T12 で *c moll* の I²-V₇-I にて終止しており、*c moll* を中心とした安定した和声進行となっている。

4. 間奏

前奏のリフレインである。しかし、T13 にて左手の冒頭に8分休符が置かれることにより、シンコペーションとなっている。第1－4行の音楽同様、シンコペーションにより、かえって右手と左手の音楽が独立して聞える。

間奏の最後となる T16 は *c moll* の IV で終わり、T17 にて *C dur* の I へと進む。当該楽曲では、T16 の最後の和音のみがアルペッジョとなっている。豎琴弾きが詩の主体となる G1-G3 〈豎琴弾きの歌〉と G10 〈うたびと〉では、全てアルペッジョが用いられている。これは豎琴を象徴するものである。しかしながら、アルペッジョの使用頻度は、他の曲において頻繁である一方、当該楽曲では1回のみと極端に少ない。また、デュナーミクが *p* であることから、その効果はほとんど感じられない。

5. 第5－8行

第1－4行と同様、Trochäus で統一された詩は、4/4 拍子を4分音符で刻む拍節的な歌唱パートにて歌われ、詩の強弱のリズムと音楽の強弱が一致している。また、部分的に付点や8分音符を用いることで、リズムに変化がもたらされるが、これによって言葉と音楽の強弱がずれることはない。歌唱旋律も順次進行や2、3の音からなる同音反復で構成されており、なだらかな曲線で推移している。

T17-18、詩の第5行「誰もが自分自身の幸せそうな様子を思い浮かべる、 *Jeder wird sich glücklich scheinen,*」の部分は、歌唱パートの *g* で始まるが、C dur の I の明るい響きを伴っている。歌唱パートは、T19-20 の半音階上行を経て、T21 の「涙 *Träne*」で *des¹* に達し頂点となる。ここで、ピアノ・パートの音も同様に高くなり、デュナーミクも *f* となって言葉が強調される。T21-22、「一粒の涙を流して泣くだろう、 *eine Träne wird er weinen,*」の部分は、歌詞内容に合わせて短調 (*es moll*) で始まる。しかし、“*Träne*” のキーワードでは *f moll* のナポリの和音が用いられ、長三和音の明るい響きが際立つ(【譜例 27】 囲み部分)。

【譜例 27】 G2 T21-22

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line in bass clef, with the lyrics "ei - ne Trä - ne wird er wei - nen,". The bottom staff is the piano accompaniment in treble and bass clefs. A dynamic marking *f* is present in the piano part. A dashed box highlights a specific chord progression in the right hand of the piano part, which corresponds to the circled section mentioned in the text.

歌唱パートの旋律は、T22 から徐々に下行し、T24-25 の *g* で終わる。すなわち、歌唱パートは、*g*→*des¹*→*g* という三全音の音域を経過したことになり、良からぬ意味合いを感じさせる。第8行「でも私にはわからない、なぜその人が泣いているのか。 *und ich weiß nicht, was er weint.*」は、C dur (T24) を含む長調である。第5-8行では、「幸せそうな *glücklich*」や“*Träne*”という言葉の意味に沿って調性の長短が細かく揺れ動く。しかし、“*Träne*” のナポリの和音や、第8行に長調が充てられることは、言葉と音楽の音色との矛盾を感じさせるものであり、豎琴弾きの現実を理解できない狂気の様をかえって強調する。

ピアノ・パートのリズムは、左手のベース部分が2分音符を保持して、右手と左手の上声部が ♩ のリズムをシンコペーションにて反復するものとなる(【譜例 27】 ピアノ・パート参照)。第1節第1-4行のピアノ・パートとリズムが異なるのは、歌詞において豎琴弾きの歩みが歌われないからである。

6. 後奏

前奏のリフレインであり、再び豎琴弾きが歩み出す様が描かれている。c moll のピカル

ディ終止が用いられているが、オステンはこれについて「無気味に空虚さの中に向かっていく長調の終止」と指摘している (Osten 2008: 69)。既述の通り、C dur は、詩の第 5 行 (T17-18) にて幸福な他人を表現した調性でもあり、詩の第 8 行 (T24) にて幸福な他人が自分 (豎琴弾き) を見て涙する理由がわからないと表現した調性でもある。こうして、ピカルディの和音は、幸せな他人と不幸な豎琴弾きの対比を想起させるとともに、自分の不幸が理解できない豎琴弾きの空しさを強調している。オステンの指摘は、豎琴弾きの空しい様を端的に読み解いたものである。

第 5 項 : G3 〈豎琴弾きの歌Ⅲ〉 楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 17】 G3 〈豎琴弾きの歌Ⅲ〉 楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 |
|--------|-----|---|------|---|
| f moll | 4/4 | Langsam und mit tief klagendem Ausdruck ゆっくりとそして深く嘆いた表現で | 29 | Vs=Ref (4) - A (8) - Zs=Ref (4) - B (9) - Ns=Ref (5 ²³) |

(筆者による作表)

先述の通り、詩は 1 節が 4 行からなり、全 2 節の構成である。音楽は、リフレインとなっている前奏、間奏、後奏を伴い、詩の第 1 節が A 区分、第 2 節が B 区分となっている。小節数からみる楽曲の構造はおおむね規則的である。第 2 節が第 1 節より 1 小節分長いのは、詩の最後の言葉の音価が引き延ばされていることによる。後奏が前奏と間奏より 1 小節分長いのは、右手のフレーズが反復されているためである。

詩は交差韻を踏むが、同じ音楽的要素で押韻を処理することはなく、後述するようにキーワードとなる言葉が音楽的に強調されている。

2. 前奏

G1、G2 同様、G3 〈豎琴弾きの歌Ⅲ〉においても、楽曲の冒頭で下行の半音階旋律を含むモチーフが確認できる。本論では、T1 におけるピアノ・パート右手を「G3 モティ

²³ T25 は、B 区分の最後の小節であり、かつ後奏の最初の小節となるため、重複してカウントする。

ーフ T1」とする（【譜例 28】）。これは、c-h-b-a（オクターヴで奏される）から成る下行の半音階旋律である。

【譜例 28】 G3 T1-4

G3 モティーフ T1

f I IV b: V₂₇ f IV V₂₇ I V

続く T2-4 のピアノ・パート右手では、des-c-b-a-as-g-ges-f-e（オクターヴで奏される）と、c-b 以外は半音階となる息の長い下行の旋律が用いられる。また、T1-3 のピアノ・パート左手における 2 つの音から成る和音の上下各々の音が、下行の半音階旋律となっている。前奏では、調性が f moll と近親調の b moll との間で揺れ動いていることが確認できるが、層をなす半音階進行により調性感は曖昧となる。また、T4 においては、明確な f moll の V₂₇-I-V の進行に繋がる。このような解決が先送りされた響きによって、発想表記にある嘆きの表現を印象づけている。詩の考察にて既述の通り、小説においては、主人公ヴィルヘルムがこの歌を聴く様が「それは、心をゆり動かすような嘆きのひびきで、それに合わせて老人は、不安にみちた悲しげな歌をうたっていた。」とある。このような詩の根底にある嘆きの要素が、前奏にて呈示されているのである。

G2 と同様、同時に、かつ隣接して用いられる下行の半音階旋律は、前奏、間奏、後奏でリフレインとして反復され、楽曲の特徴を強調している。

T1 の冒頭右手のリズムがシンコペーションとなっている点も、当該楽曲にて多用されるリズム的特徴の一つである。

豎琴弾きを象徴するアルペッジョは、当該楽曲においても用いられる。4 分音符や 2 分音符で拍節的に動き、和声機能を確定する和音がアルペッジョとなっており、前奏では T4 にて用いられている。

3. 第 1 節

Jambus で統一された詩であるが、例えば第 1 行 “Wer nie sein Brot mit Tränen aß”

の強格になる2つ目のシラブル“nie”をシンコペーションで4/4拍子の拍節からずらすことで強調し、強格としての処理を行っている（【譜例 29】）。G3においては、このように歌唱パートにシンコペーションを用いることで、言葉と音楽の強弱の一致を処理している例が多い。

【譜例 29】 G3 T5-6

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "Wer nie sein Brot mit Tränen aß,". The word "nie" is syncopated, starting on the second half of the first beat. The bottom two staves are the piano accompaniment, showing chords and moving lines in both hands.

歌唱パートは、同音反復や順次進行によるなだらかな旋律線が支配的である。しかし、第4行末「天なる力よ！ ihr himmlischen Mächte!」の“ihr”に向けた6度の上行跳躍や、“him-”のシラブルに2拍分の音価と c^1 を充てることで、音長と音高にて言葉を強調している。詩の考察で既述の通り、“himmlischen”によって生じた Anapäst が差し挟まれ、詩の韻律においても変則的となっている部分である。G1-G3 の3編の詩において、「天」が言及されるのはこの1箇所のみであり、音楽においても言葉を意識したものとなっている。和声面では、T11の1拍目において *f moll* のナポリの和音が用いられ、明るい響きが際立つ。その後、*f moll* の I^2-V と進行するが、解決すると解釈できるのは、T13 アウフタクトからの間奏においてである。

調性は、前奏と同様、小節毎に頻繁に推移している (Glauert 1999: 114)。

豎琴弾きを象徴するアルペッジョは、第1節においても、主に、和声機能を確定したり、特徴的な音色を示す4分音符や2分音符による和音の箇所を中心に用いられる。

4. 間奏

前奏のリフレインである。前奏と異なるのは、T16において主調 *f moll* に戻らずに *b moll* の V で終わり、T17の第2節の歌いだしへと繋がる点である。

5. 第2節

詩は、第1節同様 Jambus で統一されているが、音楽の在り方が異なってくる。

詩行冒頭における **Jambus** の弱格を歌唱パートのシンコペーションで処理する方法は、第1節と同じであるが、第3行冒頭の「そして dann」の弱格は、T21において1拍目の強拍に置かれている。これは、“dann”が、天の力が人間を「生きることに導き入れ」、天の力が人間に「罪を犯させ」、天の力は人間に「苦しみを与える」という文脈を繋ぐ強い意味をもつ副詞となるからである。

詩の第1行にあたる T17-18 と第2行にあたる T19-20 の音楽は、対をなすものとなっている。T17の歌唱パートとT18のピアノ・パート右手が同じリズムであり（【譜例30】①の囲み部分）、T19の歌唱パートとT20のピアノ・パート右手が同じリズムである（【譜例30】②の囲み部分）が、いずれもT1のリズム的モチーフ（【譜例28】におけるピアノ・パートの右手のリズム）のヴァリエーションとなっている。歌唱旋律は同音反復が支配的である。これら2行が対をなす音楽となっているのは、詩の内容がいずれも天の力が人間になした行為を示すものだからである。そして、当該楽曲における重要なリズムを充てているのは、これらの詩の内容が人間の苦しみの原因となっているからである。

【譜例30】 G3 T17-20

The image shows a musical score for Example 30, measures 17-20. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ihr führt ins Le-ben uns hin ein, ihr laßt den Ar-men schuldig wer-den,". There are two circled annotations: ① highlights the vocal line in measures 17-18 and the piano accompaniment in measures 17-18. ② highlights the vocal line in measures 19-20 and the piano accompaniment in measures 19-20. The piano part includes dynamics like *mp* and *cresc.*

詩の第3行にあたる T21-22 のピアノ・パート右手ではシンコペーションのリズムが反復される。これまでシンコペーションは **Jambus** の言葉の処理に用いられていたが、ここでは言葉のリズムとは無関係となり、ピアノ・パートで強調される。すなわち、このシンコペーションは、音楽の推進力の一部を担っていると捉えることができる。第3行末の「苦しみ **Pein**」というキーワードは、e¹の最高音、3拍という長めの音価、デューナーミクにおける *ff* という音高、音長、音強の3つの要素で強調される。ここで和音は e moll (Glauert 1999: 115) の I となるが、T21がフラット系の和音であったことに対し、そのフラットがとれることで音色の違いが際立つ。しかし、ここで留意しておきたいのは、“**Pein**”のキーワードに e を根音とする短三和音が充てられていることである。G1 と G2 でキーワードに充てられてきたナポリの長三和音とは異なる音色を用いているのである。

詩の第4行「なぜならすべての罪にこの世で報いが来るのだから。denn alle Schuld

rächt sich auf Erden.」は、G1 と G3 の詩で扱われる“Pein”の理由ともとれる内容である。デュナーミクは *ff* からさらにクレッシェンドされて T23 で *fff* に至る。これは、G1 - G3 の中で最も強い音であり、3 曲を通してようやく音強面での音楽の激化が確認されることとなる。T23 は、*f moll* にて進行するが、4 拍目「報いが来る rächt」以降、3 拍にわたる音価の長いナポリの和音が用いられる。G1 にて確認されたキーワードにおけるナポリの和音の活用が、3 編の詩の終結部においても同様に生かされるのである。

6. 後奏

前奏のリフレインである。T26 にて右手のフレーズが反復されるなどのヴァリエーションとなっている。T25 のアウフタクトの *f moll* の V²、T25 の 1 拍目の *f moll* の VI と明確な和声進行を伴って始まる。

T29 の終止にて、曲は *f moll* の V₇ から I へと解決する。しかし、最後は *pp* のデュナーミクにおいて単音の F₁ を用いていることから、非常に微かな響きとなる。こうして、3 編の詩を通して最後に激化した音楽は、G1、G2 と同様、弱いデュナーミクにて終わる。

第 6 項：第 2 節のまとめ

1. 詩と音楽の構造

詩の構造は、G1 の詩脚がやや変則的であるものの、3 編を通して全体的に規則的なものとなっている。

G2 は全 1 節 8 行の詩であるが、4 行目と 8 行目の末尾のみがピリオドになっていることと、前半が歩く動作、後半が泣く動作を中心に書かれている詩の内容からも 4 行が 2 区分ある構造ととらえることが可能である。詩が 2 節から構成されている、あるいは内容により 2 つに区分できるという構造を反映して、G1 - G3 の音楽における形式区分は A - B を基本としている。

また、これら 3 曲においては、前奏に用いられる音楽がリフレインとなり、間奏、あるいは後奏において反復される点も共通している。

2. 詩の韻律と音楽

G1 では、Jambus を音楽のフレーズ冒頭に置かれた休符にて処理する傾向にあり、G2 では、Trochäus を 4 / 4 拍子の強弱と一致するよう処理している。G3 では、シンコペー

ションを活用して、Jambus と音楽の強弱格のずれを効果的に処理していることが確認できる。

3. テンポと曲想

曲のテンポが全てゆったりとしているが、同じテンポ感であっても、発想表記からは各々の曲によって求められる表現が異なることがわかる。ヴォルフは、表現を細かく指定する傾向にあるため、注視する必要がある。G1「非常に音を保って、憂鬱に」という発想表記からは、豎琴弾きの苦悩が鬱々としみ出る様子が読み取れる。G2「ゆっくりと、しかし引きずりすぎずに」という発想表記からは、狂気のうちにある豎琴弾きの歩みの表現が読み取れる。苦悩を抱えている豎琴弾きではあるが、正気な状態の苦悩とは表現が異なるのである。G3「ゆっくりとそして深く嘆いた表現で」という発想表記では、表現がより内面的になる。

4. 調性

G1-G3 の 3 曲は、g moll、c moll、f moll と下屬調を推移しており、調性面での関連性が強く示されている一方で、各曲の終止の和音や開始の音によって変化がもたらされている。

G1 の冒頭は、g moll の I の和音で開始されるが、g moll の V の和音で終止している。先述の通りサムズによって「疑問のモチーフ」と定義されたこの手法は、次に続く曲の冒頭で同じ調性の I の和音に解決される場合がある²⁴。しかし、G2 では、主調が G1 とは異なる c moll となり、また、冒頭が c² の単音で開始されるため、調性や和声進行の方向性がこの一つの音では確定できない。すなわち、G1 のドミナント終止は、調性の異なる G2 の曖昧な開始音に引き継がれ、すぐには疑問が解決されない状態である。また、G1 の長三和音の明るい音色による終止は、短調の曲の連なりにおいて異彩を放つ。

G2 における c moll のピカルディ終止の和音は、G3 の f moll のドミナントと読みかえることも可能であり (Glauert 1999: 106)、曲と曲の強い関連性を示している。

G3 は c² と c³ のオクターヴの和音で開始される。これは、G2 の冒頭に共通する手法であり、冒頭の音では調性や機能を確定できない曖昧な開始となっている。

²⁴ 例えば、G41 〈Als ich auf dem Euphrat schiffte〉の A dur におけるドミナント終止と G42 〈Dies zu deuten, bin erbötig〉の冒頭 A dur の I の和音の関係を指す (赤木 2011: 75-78)。

5. 半音階的モチーフ

「豎琴弾きの歌3曲全ては、苦痛と苦悩を表現する伝統的な方法としての冒頭の半音階的に下行するため息のモチーフ (Seufzer-Motiv) によって、互いに関連づけられている」(Jost und Jestremski 2007, Personenteil 17: 1095)、「ピアノにおける半音階的な嘆きのモチーフ (Klagemotiv) と1つの長調の終止にて関連づけられている」(Osten 2008: 69)のように、先行研究においては、半音階下行を含むモチーフについてしばしば指摘されてきた。しかしながら、その指摘内容は、旋律の類似のみを指摘した表面的な考察に留まっていた。本論において精査の結果、半音階下行の旋律は次のような多様な特徴を示すことが確認できた。G1では、半音階的な旋律とナポリの和音との複合あるいはドイツの6の和音との複合が、キーワードと結びつき重要な役割を果たすことが確認できた。G2では、前奏における複数の半音階旋律が減三和音を形成して、楽曲の気分を規定している。G3では、複数の半音階旋律が先送りされた解決によって集約する点に特徴がある。

6. キーワードへの音付け

G1では、“Einsamkeit”、“Pein”、“Qual”といったキーワードにナポリの和音あるいはドイツの6の和音が用いられている。G2では、キーワード“Träne”にナポリの和音が用いられている。G3では、G1と共通するキーワード“Pein”にナポリの和音ではなく、短三和音が用いられている。このように、キーワードの音付けの方法がG3では変化しているが、詩の最も重要な内容を示す最後の行においてナポリの和音を用いている。ここで、3曲を通して最大のデュナーミクである *fff* を用いており、かつ長い音価をナポリの和音に与えていることは、上述の様々なキーワードが、G3の最後の行に集約されているという方向性を示すものととれる。詩の考察にて触れたように、G3の最後の行は、苦悩という現実的な事象の存在理由を示す箇所であり、そこでナポリの和音が用いられているのである。

G1の楽曲分析において、Vによる半終止は「疑問のモチーフ」であり「死」への疑問を意味するという筆者の考えを示した。キーワードへの音楽付けから導きだした結果を考慮するならば、G1で投げかけられた疑問は、G3にてようやく明らかにされる苦悩の存在理由に対する疑問でもあると言えよう。

7. アルペッジョ

G1-G3の3曲には、共通してピアノ・パートにアルペッジョが用いられている。

サムズは、これらのアルペッジョを「堅琴」を象徴するものとして捉えている（Sams 2008: 180, 182, 183）。G1とG3においては、フレーズの冒頭と和音の機能が明確な箇所などでアルペッジョが用いられ、堅琴弾きの歌であることを強調しているが、G2においてはアルペッジョが無いに等しい。この理由について、サムズは、この詩が用いられる小説の前後の文脈において、堅琴についての言及がないためであるとしている（Sams 2008: 182）。実際、この詩が歌われる小説の場面は、火事で堅琴が焼失してしまった後である。しかしながら、G2において1回のみとはいえアルペッジョが用いられている事実は、ヴォルフが、小説における筋の運びも音楽に反映しつつも、「堅琴」は堅琴弾きの存在と切り離せないものと解釈していることを示している。すなわち、ヴォルフは、ゲーテの詩集に抜き出された「堅琴弾き」の3編の詩であることも尊重しているのである。

第3節：G4〈当てこすりの歌〉詩と音楽の分析

第1項：詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表18】G4〈当てこすりの歌〉詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|---------------------------------------|-----|-----|----|--------------------|
| 〔第1節〕 | | | | |
| ①Ich armer Teufel, Herr Baron, | 4 | Jam | a | あわれなわたくしめは、男爵様、 |
| ②Beneide Sie um Ihren Stand, | 4 | Jam | b | あなたのご身分がうらやましい。 |
| ③Um Ihren Platz so nah dem Thron | 4 | Jam | a | たいそう王座に近いあなたのお席、 |
| ④Und um manch schön Stück Acker Land, | 4 | Jam | b | 広々のご立派な農地、 |
| ⑤Um Ihres Vaters festes Schloß, | 4 | Jam | c | お父上様の頑丈なお城、 |
| ⑥Um seine Wildbahn und Geschoß. | 4 | Jam | c | その狩場と飛び道具がうらやましい。 |
| 〔第2節〕 | | | | |
| ①Mich armen Teufel, Herr Baron, | 4 | Jam | a | あわれなわたくしめを、男爵様、 |
| ②Beneiden Sie, so wie es scheint, | 4 | Jam | d | どうやらねたんでいらっしゃる。 |
| ③Weil die Natur vom Knaben schon | 4 | Jam | a | というのも、自然が子供の頃からすでに |

| | | | | |
|--|---|------------|---|------------------------------|
| ④Mit mir es mütterlich gemeint. | 4 | Jam | d | わたくしめを 母親のように気にかけてくれたから。 |
| ⑤Ich ward mit leichtem Muth und Kopf, | 4 | Jam | e | わたくしめは、軽やかな心持で、 |
| ⑥Zwar arm, doch nicht ein armer Tropf. | 4 | Jam | e | 貧しくはあるけれど、 うすのろではありませぬ。 |
| 〔第3節〕 | | | | |
| ①Nun dächt' ich, lieber Herr Baron, | 4 | Jam | a | さてわたくしめはこう思うのです、 親愛なる男爵様、 |
| ②Wir liessen's bleiben wie wir sind: | 4 | Jam | f | お互いこのままでおきましょうと。 |
| ③Sie blieben des Herrn Vaters Sohn, | 4 | Jam | a | あなた様は身分の高いお父上様のご子息、 |
| ④Und ich blieb' meiner Mutter Kind. | 4 | Jam | f | わたくしめは母なる大自然の子のままで。 |
| ⑤Wir leben ohne Neid und Haß, | 4 | Jam | g | お互いにねたんだり憎んだりせず、 |
| ⑥Begehren nicht des Andern Titel, | 4 | <u>Jam</u> | h | 他人の肩書を欲しがったりせず、 |
| ⑦Sie keinen Platz auf dem Parnaß | 4 | Jam | g | あなた様はパルナッソスに、 |
| ⑧Und keinen ich in dem Kapitel. | 4 | <u>Jam</u> | h | わたくしめはカピテルに席を求めず。 |

(筆者による作表)

詩は、1節と2節が6行、第3節が8行から成り、全3節の構成である。Jambus を基調としており、詩脚数は4で統一されている。押韻は交差韻が基調であるが、第1節と第2節の第5、6行末は一对韻である。全詩節ともに、“-on” の a の押韻が第1行末と第3行末に用いられていること、“Herr Baron,” の言葉が第1行末に用いられていることという共通性を持つ。特に、第1節第1行“*Ich armer Teufel, Herr Baron,*”と第2節第1行“*Mich armen Teufel, Herr Baron,*”は、行頭の1語を除き全て同じ言葉で書かれている。また、第3節第6行と第8行は以下の通り4詩脚のJambus 余り脚となっている。

第3節第6行 $\overset{\cup}{\text{B}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{g}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{h}}\overset{-}{\text{r}}\overset{\cup}{\text{e}}\overset{-}{\text{n}}\overset{\cup}{\text{t}}\overset{-}{\text{d}}\overset{\cup}{\text{e}}\overset{-}{\text{s}}\overset{\cup}{\text{A}}\overset{-}{\text{n}}\overset{\cup}{\text{d}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{r}}\overset{-}{\text{n}}\overset{\cup}{\text{T}}\overset{-}{\text{i}}\overset{\cup}{\text{t}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{l}},$

第3節第8行 $\overset{\cup}{\text{U}}\overset{-}{\text{n}}\overset{\cup}{\text{d}}\overset{-}{\text{k}}\overset{\cup}{\text{e}}\overset{-}{\text{i}}\overset{\cup}{\text{n}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{n}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{n}}\overset{-}{\text{i}}\overset{\cup}{\text{c}}\overset{-}{\text{h}}\overset{\cup}{\text{i}}\overset{-}{\text{n}}\overset{\cup}{\text{d}}\overset{-}{\text{e}}\overset{\cup}{\text{m}}\overset{-}{\text{K}}\overset{\cup}{\text{a}}\overset{-}{\text{p}}\overset{\cup}{\text{i}}\overset{-}{\text{t}}\overset{\cup}{\text{e}}\overset{-}{\text{l}}.$

第2項：詩の意味内容

小説の第3巻第9章に用いられる匿名の詩である。身分の高い男爵とそうではない作者不明の語り手との境遇の違いを指摘しつつも、互いに干渉はよそうと、人間社会の一面を扱う内容である。第1節で、男爵の財産や所有物を引き合いに出して、語り手の男爵に対

する羨みを歌う。第2節では、反対に男爵の語り手に対する妬みを歌う。しかし、貧しく財産もない語り手の側では、生い立ちや心持ちが引き合いに出される。第3節第7行「パルナツス Parnaß」は、詩の女神達の住まいとされた場所であり、転じて「文学界」を意味する。同第8行「カピテル Kapitel」は、貴族社会を指す（高橋 1970: 266）。このようにして、語り手の属する「文学界」と男爵の属する「貴族社会」を対比して、互いの属する場所への干渉をよそうと歌って、詩を締めくくっている。

ここで小説の筋を補足しておく。これは、小説では第3巻第9章に置かれている詩であるが、演劇一座の俳優を依怙最負する男爵がゴシップの種にされていたこと、自称脚本家とおぼしき男爵の脚本が上演されること、それに対する俳優達の反発などの諸事情が背景にある。この詩は、これらの様々なゴシップが飛び交う中に投じられ、人々の興味本位の気持ちをかきたてた。このような小説の筋を踏まえると、詩の最後で語り手の属する場所を「文学界」として明言することにより、そこに首を突っ込む男爵の言動を辛辣に当てこすっていることがより明らかである。小説から切り離すことで様々な状況設定が不明となるが、単独の詩作品として読んだ場合でも、皮肉に満ちた詩の面白さは十分に伝わる。

第3項：詩の出典とヴォルフによる言葉の変更

イエストレムスキは、この詩は同時代のゲーテの詩集に記載がなく、また、この詩が詩集に初めて配置されたのは、以下の版であることから、ヴォルフが小説から詩を採ったと考えている（Jestremski 2011: 292, 301）。

Goethe, Johan Wolfgang von. 1893. *Goethes Werke. Gedichte aus dem Nachlass*.
Bd.5. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar:
Hermann Böhlau

また、イエストレムスキは、音楽的な条件によりヴォルフが詩の言葉を2箇所変更していると指摘している（Jestremski 2011: 301）。筆者は、本論における主なテキスト原本として Goethe 1875, 1 を用いていることから、テキスト原本の版の統一をはかるため、同全集の『修業時代』（第4巻）に含まれる詩の表記方法と楽譜における詩の表記方法を比較検証した。イエストレムスキの指摘をふまえ、変更点は次の通りとなる。

①第1節第3行：原文“nah am Thron”→ヴォルフによる変更“nah dem Thron”

②第3節第2行：原文“ließen’s Beide(sic),”→ヴォルフによる変更“liessen’s bleiben”

①の形容詞「近い nah」は、3格の名詞または“an”や“bei”の前置詞をとることができるがいずれも同じ意味となる。ヴォルフは意味を変えずに、前置詞を用いた“am”を男性名詞の定冠詞3格“dem”に変えている。

②については、テキスト原文とヴォルフによる変更文を文章として比較してみる。

第3節第2行原文： Wir ließen’s Beide, wie wir sind,

第3節第2行変更文： wir liessen’s bleiben wie wir sind:

いずれも「お互いこのままでおきましょうと。」という意味であるが、原文では、“Beide (sic)”と不定代名詞が用いられ、その後にカンマが置かれることで間が生じる。ヴォルフは、“bleiben”の動詞を用いてカンマをなくしたが、語尾の“n”の子音によっても次の言葉との間が埋められている。このようにして、ヴォルフが言葉の途切れない流れを重視していることがわかる。これらが、音楽でどのように書かれているかは楽曲分析にて考察する。また、“bleiben”は、続く第3行と第4行にも用いられている動詞であり、ヴォルフの変更により詩作上の技巧が生じている。

第4項：楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表19】G4〈当てこすりの歌〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 |
|-------|-----|---------------|------|--|
| F dur | 4/4 | Mäßig ほどよく | 56 | Vs=Ref(4+AT ²⁵)-A(12+AT)-Zs=Ref(4+AT)-B(12+AT) -Zs=Ref(4+AT)-A'(16+AT)-Ns=Ref(4+AT) |

(筆者による作表)

先述の通り、詩は1節と2節が6行、第3節が8行から成る全3節の構成である。第1節はA区分、第2節はB区分、第3節はA'区分に相当し、前奏、間奏、後奏がリフレインとなっている。詩の分析で指摘の通り、詩脚数が4、Jambusを基調とする規則的な詩の構造であるが、歌唱パートでは1つのシラブルに4分音符を充てる方法が支配的である

²⁵ ATはアウフタクトを示す。4+ATは、4小節とアウフタクトの意味となる。

ため、第1節と第2節の小節数が 12+AT で一致している。第3節は、8行から成ること、韻律に Jambus 以外を含むことなどの理由で小節数が 16+AT となる。詳細は後述する。

2. 前奏

前奏は、リフレインとして間奏と後奏にて反復される。

筆者は、T1 アウフタクトにおけるピアノ・パート左手を「G4 モティーフ T1+AT」【譜例 31】とする。このモティーフにおける旋律的要素として、冒頭の c^1-a^1 への6度の上行跳躍、そこから続く $a^1-as^1-g^1-fis^1-f^1-e^1-d^1-des^1$ の半音階が支配的な下行旋律が確認できる。また、リズム的要素として、付点8分休符の後に開始される16分音符、小節線をまたぐスラーで繋がれた16分音符と付点リズム、3連符という多様で変則的なリズムがある。これらの要素は、リフレイン以外でも反復され、詩の持つ皮肉に満ちた面白おかしい気分を表現する。

【譜例 31】 G4 モティーフ T1+AT



前奏は、T4にて F dur の I^2-V_7-I の明確なカデンツで終わる（【譜例 32】）。

3. 第1節と間奏

Jambus を基調とする規則的な詩の構造であるが、歌唱パートではアウフタクトにて弱格を先取りし、先述の通り、1つのシラブルに4分音符を充てる方法が支配的である。冒頭の歌唱パートの旋律は、T5 アウフタクトから、 $c^2-h^1-b^1-a^1-as^1-g^1$ と半音階下行する。ピアノ・パートは、右手が付点のリズムを保持して、旋律は6度の跳躍を反復し続ける。この時の上声部は $a^1-gis^1-g^1-fis^1-f^1-e^1-es^1-d^1$ と半音階下行する。また、下声部は、 $c^1-h-b-a-as-g-fis$ と半音階下行する（【譜例 32】）。このようにして、前奏のモティーフで呈示された複数の旋律的要素とリズム的要素の反復で、歌は開始される。このような手法は、変化しつつ T12 まで用いられる。

【譜例 32】 G4 T4-6

The musical score shows three measures. The vocal line (top staff) has lyrics: "Ich ar - mer Teu - fel, Herr Ba - ron, be -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a triplet of eighth notes in the right hand, with dynamics *f* and *p* indicated. The key signature has one flat (B-flat).

ここで、T5 アウフタクトから T6 にかけて半音階下行した歌唱パートの旋律が、T6 “Herr Baron,” にて $g^1-a^1-b^1$ と短く上行する点も特徴的である。この下行と上行の旋律の動きは、再度反復され、音楽的な気分を規定している。

なお、ピアノ・パートの左手では、T12、詩の第4行末まで F dur の属音を4分音符で保持するが、これは、歌唱パートとピアノ・パートにおける層をなす半音階進行で調性感が曖昧となる一方で、和声的な安定感を与えている。

第1-4行における詩の交差韻には、音楽的に韻を踏むような手法は用いられていない。

第3行では、ヴォルフがテキストを変更したとされる “nah dem Thron” が用いられる。それは T10 にあたるが、前述の通り、歌唱パートでは、1つのシラブルに4分音符を充てる方法が保持されている。原文の “am” という “a” の母音で始まるシラブルを “dem” という子音で始まるシラブルに変更することで、“nah” の発音に続く4分音符が、より明瞭となり、それまでの音楽の在り方を維持していると考えられる。

詩の第5-6行は T12-16 に相当するが、歌唱パートにおける行頭の言葉の弱格は、8分休符が置かれた後の8分音符によるアウフタクトとなる。これにより、4分音符が支配的な歌唱旋律において、音楽に間と軽やかさが加えられる。ピアノ・パートは、左右において付点のリズムが保持される。また、左右ともに順次進行、3度の跳躍などの旋律的な動きとなる。詩は、第5行末と第6行末が対韻となっているが、音楽で韻を踏むという手法は用いずに、一連の旋律の流れとなっている。T14からのピアノ・パート左右の反進行で動きをみせた旋律は、T16における F dur の I^2-V_7-I のカデンツに向かっている。カデンツでは、歌唱パートの旋律が順次上行、ピアノ・パートは8分音符と8分休符の組み合わせとなり、重くなりすぎず決然と第1節を終える。

続く間奏は、前奏が変化なく再現されるリフレインとなっており、先の音楽をリセットして次に繋いでいる。

4. 第2節と間奏

f moll で開始され、間奏における F dur との音色の違いが際立っている。

第1—4行において、歌唱パートのリズミ的な言葉の処理と、付点が支配的なピアノ・パートのリズムは第1節に同じである。しかし、ピアノ・パートの右手では、跳躍が5〜7度と多様になり、層をなす半音階進行は用いられないことから、第1節との違いが明らかである。歌唱パートは、順次進行や3度の跳躍を中心とした上下に動く旋律となる。筆者はこのような変化をとらえ、第2節をBの形式区分とする。

第1節とは変わり、歌唱パートにおいて、交差韻を踏む言葉を同じ音で処理している手法が確認できる。それは、T22の第1行末“Herr Baron”とT26の第3行末“Knabenschon”の $e^1-fis^1-g^1$ である。同じようにT24の第2行末“wie es scheint,”とT28の第4行末“(mütter)-lich ge meint.”については、T24では $g^1-h^1-c^2$ 、T28では $a^1-h^1-c^2$ と類似する旋律を用いている。

歌唱パートは、T31において、第6行“zwar arm,”のカンマを4分休符と8分休符という長い休符で表現している。T31—32「うすのろではありませぬ。doch nicht ein armer Trop.」をコーロン Kolon²⁶として読み、下行する旋律において、主に8分音符を用いて素早く言葉をさばいている。この時、“armer”には前打音とアクセントによる強調がなされている。このように、第5—6行の歌唱パートの音楽は、変則的となる。

ピアノ・パートは、第1節T12—14が変化してT28—30に再現されるが、ここでは第1節で付点リズムであった箇所に16分休符を挟むことで気分を変えている。第1節同様、T31—32でF durの I^2-V_7-I のカデンツが用いられ安定した響きで終わる。

続く間奏は、前奏が変化なく再現されるリフレインとなっており、先の音楽をリセットして次に繋いでいる。

5. 第3節

第1—4行において、歌唱パートとピアノ・パートともに第1節に同じであることから、第3節をA'の形式区分とする。

第2行は、ヴォルフがテキストを変更したとされる“liessen's bleiben”が用いられた文章となる。それはT39アウフタクトからT40にあたるが、第1節、T5アウフタクトからT6で指摘した歌唱パートにおける下行と上行による一連の旋律と同じ動きとなっている

²⁶ 詩を読む場合、詩の脚などに関係なく、文意に沿って何語かをつらねて一団として読む。こうした語のグループをコーロンと呼ぶ(山口 1984: 24)。

【譜例 33】 囲み部分)。

【譜例 33】 G4 T38-40

先述の通り、ヴォルフはテキストの変更により言葉の流れが途切れないように配慮し、第1節と第3節の冒頭の歌唱パートの旋律が、言葉の流れも含めて一致するようにしたものと考えられる。

第5-6行のピアノ・パートは、第2節の変化したものとなる。第6行「他人の（肩書を）欲しがったりせず (be)-gehren nicht des andern (Titel)」が歌われる T47 では、ピアノ・パートが唯一の2分音符となり、レチタティーヴォのように音楽が停止する。先述の通り、歌詞は4詩脚の Jambus 余り脚となる。言葉は、主に1つのシラブルに8分音符を充てることで処理されているが、その中で“nicht”を長い音価で強調している。T48にて“Titel”に4分音符2つを充てることで、8分音符との対比で音価のアクセントをつけており、ピアノ・パートは上行する和音で高揚感をもたらしている。

第3節第7-8行は、「あなた様はパルナツスに、／わたくしめはカピテルに席を求めず。Sie keinen Platz auf dem Parnaß／und keinen ich in dem Kapitel.」という詩の締め括りである。音楽は、T49-52の第7行の箇所 で新しい要素を呈示する（【譜例 34】）。

【譜例 34】 G4 T49-52

まず、歌唱パート、ピアノ・パートともに同音反復が用いられる。歌唱パートは、Jambusのリズムと音楽の強弱が T49 冒頭にて一致しない。ヴォルフは行頭の“Sie”を4分音符で小節の強拍に置くことで強調しており、かつ続く言葉の強弱格には付点リズムを充てて自然に発音させている。一方、T49 では非和声音の es^2 に全てアクセントを付け、音色の

面で一連の言葉を強調している。T50 は、“(Par)-naß” の 2 つめの強格のシラブルを 2 分音符で強調している。このようにして、呼びかけの対象である男爵を指す“Sie”が強調され、同時に行全体が等しく強調されている。

T51 においても、Jambus のリズムと音楽の強弱が一致しない。“und keinen ich” は弱-強-弱-強という Jambus の連なりであるが、T51 の 2 拍目で弱格の“-nen”がアクセントを伴って f² へと跳躍上行しているため、音強と音高のアクセントが付いたものとなる。また、“keinen” は 4 分音符、続く言葉は付点 8 分音符が用いられていることと、詩の意味内容からも、“keinen” という言葉全体が強調されていることがわかる。更には、T51 のピアノ・パートでは、1 拍目の和音の後が休符であることから、語られる言葉のみが浮き立っている。

このようにして、第 7-8 行は、「文学界 Parnaß」と「貴族社会 Kapitel」を対比する意味内容であるが、音楽では全く異なる手法によって各々の詩行を強調している。しかしながら、第 3 節の最後となる T51-52 は、これまで繰り返し用いられてきた F dur の I²-V⁷-I のカデンツとなっており、楽曲としての統一感をもたらしている。

6. 後奏

前奏が変化なく再現されるリフレインとなっており、楽曲全体に統一感をもたらす。こうして、楽曲は皮肉に満ちた面白おかしい気分のうちに締めくくられる。

第 4 節：G5-G7 〈ミニヨンの歌〉 詩と音楽の分析

第 1 項：詩の構造と対訳

1. G5 〈ミニヨンの歌 I〉 詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 20】 G5 〈ミニヨンの歌 I〉 詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|--|----------|-----|----|-------------------------|
| [第 1 節] | | | | |
| ①Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen, | 4 | Jam | a | 語らなくてよい、黙っていてよいと命じて下さい、 |
| ②Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht; | 4 | Jam | b | 私の秘密を守ることが私にとっての義務ですから。 |
| ③Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen, | <u>5</u> | Jam | a | あなたに心の内の全てをお示ししたいの、 |

| | | | | |
|---|---|-----|---|---------------------------------|
| ④Allein das Schicksal will es nicht. | 4 | Jam | b | でも運命がそれを許してはくれません。 |
| 〔第2節〕 | | | | |
| ①Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf | 5 | Jam | c | 時が来れば陽が昇って暗い夜を追い払うように、 |
| ②Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen; | 5 | Jam | d | 夜は明るくならざるを得ません。 |
| ③Der harte Fels schließt seinen Busen auf, | 5 | Jam | c | 堅い岩はその胸のうちを開き、 |
| ④Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen. | 6 | Jam | d | 大地に深く秘められた泉を与えようとしています。 |
| 〔第3節〕 | | | | |
| ①Ein jeder ²⁷ sucht im Arm des Freundes Ruh, | 5 | Jam | e | 誰もが友の腕の中に安らぎを求めます |
| ②Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen; | 5 | Jam | f | そこでは嘆き悲しむ心が想いを打ち明けることが できます。 |
| ③Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu, | 5 | Jam | e | でもひとつの誓いが私の唇を閉ざします、 |
| ④Und nur ein Gott ²⁸ vermag sie aufzuschließen. | 5 | Jam | f | そして神のみがそれを開けることができるのです。 |

(筆者による作表)

詩は、1節が4行、全3節で構成されており、Jambusを基調としている。第1節では、第3行が5詩脚となるが、他は4詩脚で統一されている。第2節と第3節では、第2節第4行が6詩脚となるが、他は5詩脚で統一されている(赤井 1972: 73)。押韻は一貫して交差韻であるが、abab, cdcd, efefとなり、詩節をまたがり同じ押韻が用いられることはない。また、同じ言葉の反復や、同じ言葉による押韻などによる言葉の強調はない。

2. G6〈ミニヨンの歌Ⅱ〉詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 21】 G6〈ミニヨンの歌Ⅱ〉詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|-------------------------------|-----|-----|----|----------------|
| 〔第1節〕 | | | | |
| ①Nur wer die Sehnsucht kennt, | 3 | Jam | a | ただあこがれを知る人だけが、 |

²⁷ Goethe 1875, 1にて、“Jeder”と頭文字が大文字となっている。

²⁸ 通常“Gott”は無冠詞で用いられるが、ここでは“ein”が添えられている。筆者は“ein Gott”を「神」と訳出するが、“ein”には「ある…／一人の…」、「ある種の…」、「…のような性格の人」などの意味があるため、「神」は特定の神を想定するものではない。文脈から広義に捉え、「人間を超越した神のようなもの」とであると解釈する。

| | | | | |
|---------------------------------|---|-----|-----|-----------------------|
| ②Weiß, was ich leide! | 2 | Jam | b | 私の悩みをわかってくれます。 |
| ③Allein und abgetrennt | 3 | Jam | a | ただひとりそして |
| ④Von aller <u>Freude</u> , | 2 | Jam | (b) | あらゆる喜びから隔てられて、 |
| ⑤Seh' ich ans Firmament | 3 | Jam | a | 私は大空の |
| ⑥Nach jener Seite. | 2 | Jam | c | 遠い彼方を見えています。 |
| ⑦Ach! der mich liebt und kennt, | 3 | Jam | a | ああ！私を愛してそしてわかってくれる人は、 |
| ⑧Ist in der Weite. | 2 | Jam | c | 遠いところにいます。 |
| ⑨Es schwindelt mir, es brennt | 3 | Jam | a | 私はめまいがして、はらわたが |
| ⑩Mein Eingeweide. | 2 | Jam | b | 燃えるように痛みます。 |
| ⑪Nur wer die Sehnsucht kennt, | 3 | Jam | a | ただあこがれを知る人だけが、 |
| ⑫Weiß, was ich leide! | 2 | Jam | b | 私の悩みをわかってくれます。 |

(筆者による作表)

詩は、全1節が12行で構成され、Jambusを基調としている(赤井 1972: 75、山口 1984: 8, 75)。奇数行は3脚のJambusで-enntに終わり、偶数行は2脚のJambusで-eideまたは-eiteに終わるというリズムが、全体として6回繰り返される。第4行末“Freude”は第2行末の“leide”と類似する発音であることから、言葉のリズムを大きく損なうものではないと考えられる。第1-2行は第11-12行にて再現され、枠構造をとっている。また、この詩においては、奇数行の行末は文末と一致せず、詩行が次行にまたがるアンジャンブマンであるが、偶数行の行末は文末と一致している(山口 1984: 9)。

山口は、このような規則的な詩の韻律と詩の実際のリズムが一致しない点について指摘しているが、第1、2、5、7、8、11、12行、そしておそらく第6行も、「冒頭は転置強音ないしは均衡強音²⁹で読むべきであろう」としている。その結果、「詩の実際のリズムは、G.Storz³⁰もいうように、基本的には、

$$\begin{array}{c} \acute{X} X X | \acute{X} X | \acute{X} \wedge^{31} \\ \acute{X} X X | \acute{X} X | \end{array}$$

が主ということ」としている(山口 1984: 75)。

²⁹ 均衡強音とは、本来強音をもたない音節が本来強音をもつ音節を犠牲にして韻律上の強音をもつ「強音の曲げ」によって生じた、文法理論上と韻律論上の強音の対立や矛盾を、大体同じ強さで読むことでバランスをとること(山口 1984: 41)。

³⁰ 山口によれば、原著は、G.Storz: *Der Vers in der neueren deutschen Dichtung*. Stuttgart 1970 (Reclam), S.145. (山口 1984: 173)

³¹ ∧は、間(Pause)を示す記号。

山口の示す実際の読みにおけるリズムを、á é í ó ú のように母音にアクセントを付して表記すると以下の通りとなる。このような実際の読み方におけるリズムが音楽に反映されているが、詳細は後述する。

- ①Núr wer die Séhnsucht kénnt,
- ②Wéi, was ich léide!
- ③Alléin und ábgetrént
- ④Von áller Fréude,
- ⑤Séh' ich ans Fírmamént
- ⑥Nach jéner Séite.
- ⑦Ách! der mich liebt und kénnt,
- ⑧Íst in der Wéite.
- ⑨Es schwíndelt mír, es brénnt
- ⑩Mein Éingewéide.
- ⑪Núr wer die Séhnsucht kénnt,
- ⑫Wéi, was ich léide!

3. G7 〈ミニヨンの歌Ⅲ〉 詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 22】 G7 〈ミニヨンの歌Ⅲ〉 詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|--|-----|-----|----|-----------------------------|
| 〔第 1 節〕 | | | | |
| ①So laßt mich scheinen, bis ich werde; | 4 | Jam | a | 私があちらに行くまで、このままの姿をお許してください。 |
| ②Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! | 4 | Jam | b | この白い服を脱がせないでください! |
| ③Ich eile von der schönen Erde | 4 | Jam | a | 私は美しいこの世から |
| ④Hinab in jenes feste Haus. | 4 | Jam | b | あちらの揺らがない家へと急ぎます。 |
| 〔第 2 節〕 | | | | |
| ①Dort ruh' ich eine kleine Stille, | 4 | Jam | c | そこで私はしばらく憩います、 |
| ②Dann öffnet sich der frische Blick; | 4 | Jam | d | そうすれば目が新たに開きます、 |
| ③Ich lasse dann die reine Hlle, | 4 | Jam | c | そして私はきれいな衣服も、 |
| ④Den Gürtel und den Kranz zurück. | 4 | Jam | d | ベルトもそして冠も置いていきます。 |
| 〔第 3 節〕 | | | | |
| ①Und jene himmlischen Gestalten, | 4 | Jam | e | そしてあちらの天の人々は |

| | | | | |
|--|---|-----|---|-----------------------|
| ②Sie fragen nicht nach Mann und Weib, | 4 | Jam | f | 男女を問いません、 |
| ③Und keine Kleider, keine Falten | 4 | Jam | e | そして衣服も、ひだのあるものも |
| ④Umgeben den verklärten Leib. | 4 | Jam | f | 清められた身体を包むことはありません。 |
| [第4節] | | | | |
| ①Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe, | 4 | Jam | g | 私は不安も苦勞もなく生きてきましたが、 |
| ②Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug. | 4 | Jam | h | 深い苦しみは十分に知りました。 |
| ③Vor Kummer altert' ich zu frühe; | 4 | Jam | g | 心勞のあまり私は早すぎるほどに老けました。 |
| ④Macht mich auf ewig wieder jung! | 4 | Jam | h | 今ひとたび私に永遠の若さをお与えください！ |

(筆者による作表)

詩は、1節が4行、全4節で構成され、Jambusを基調としており(赤井 1972: 77)、詩脚は4で統一されている。押韻は一貫して交差韻であるが、abab, cdcd, efef…となり、詩節をまたがり同じ押韻が用いられることはない。同じ言葉の反復や、同じ言葉の押韻による言葉の強調はない。

第2項：詩の意味内容と構図

【表11】から分かるように、G5の詩“*Heiß mich nicht reden,*”は、小説において第5巻第16章の最後に置かれている。ヴィルヘルムが、ゼルロー座の元を離れ旅立つ場面、すなわちミニヨンと離れる場面で用いられる。秘密を持ち沈黙することの苦しみ、その苦しみから逃れる解放感を知っているミニヨンであるが、全ては神の御心に委ねられていると結んでいる。小説の中では、「これはミニヨンが切なる思いをこめて幾度となく歌ったものであるが、いろいろと不思議な出来事が輻輳してきて、いままでお見せできなかったのである」(高橋 1970: 411-412)とある。詩が初めて明らかにされたのは物語全体の後半ではあるものの、この詩に歌われるミニヨンの心境は、場面を問わずして常に存在してきたのであろう。ここに歌われるミニヨンの秘密とは、別れの場面でようやく示されたヴィルヘルムへの想いであると考えられる。

この詩の第1節にて「秘密を守ることは義務」とするミニヨンの苦悩は、第2節において、朝が来れば明るくならざるを得ない夜と、秘めた泉を与えようとする堅い岩になぞらえて、より具体的となる。ここには、ミニヨンの秘密は、本来、打ち明けざるを得ないものであるがそれが出来ないという背景が読み取れる。第3節では、誰しもが友に想いを打ち明けることができる一方、ミニヨンにはそれが出来ない。唯一、神(あるいは神的なもの)

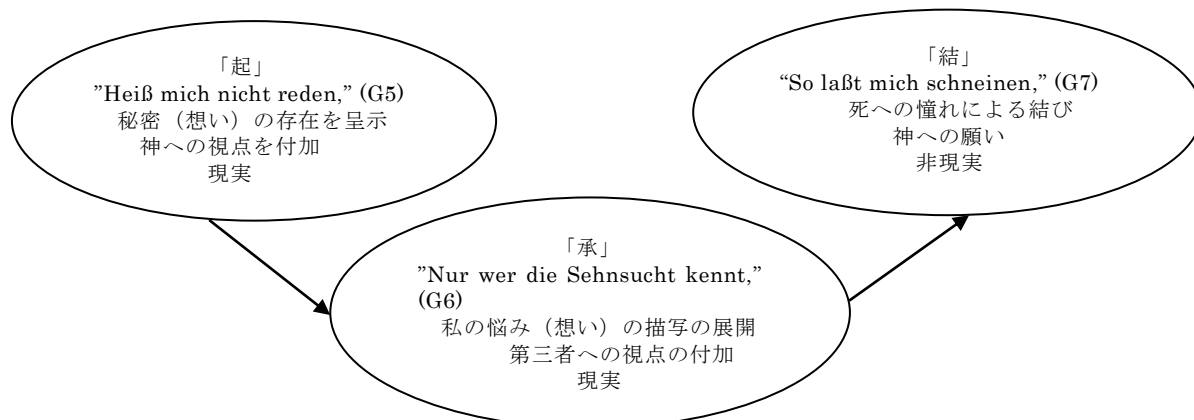
の) がミニヨンの閉ざされた唇を開けることができると歌っており、詩の最後において視点が神に向けられている点が特徴的である。

G6の詩“Nur wer die Sehnsucht kennt”は、小説の第4巻第11章に用いられる。小説においては、豎琴弾きとミニヨンの二重唱の詩となっており、メリーナー座が強盗に襲撃された事件の後、ヴィルヘルムらを助けた身元の分からない騎士団の麗人への憧れにふけるヴィルヘルムの傍らで歌われる。「ただあこがれを知る人だけが、私の悩みをわかってくれます」と始まるこの詩では、愛しい人に想いを馳せる苦しさ、その人から離れている孤独感が歌われる。小説の筋から判断すると、ミニヨンにとっての「あこがれを知る人」はヴィルヘルムを指している。豎琴弾きとミニヨンはそれぞれ、ヴィルヘルムの様子に自らの気持ちを重ね合わせて歌っているのである。

G7の詩は、第8巻第2章にて用いられている。ミニヨンが、塔の結社の一員である女性の保護のもとで生活しているある日に歌われる。女性が教育する他の子供の誕生日に、ミニヨンが天使の衣装を身にまとい贈り物を渡すという計画が実行された折、ミニヨンは天使の衣装を脱ぐことを拒み、“So laßt mich scheinen,”を歌いだす。小説において「なんともいえないやさしい調子で歌をうたいました」(高橋 1970: 550)との状況設定を伴うこの詩では、地上の苦しみから逃れ天使として生まれ変わろうと願うミニヨンの死への憧れが歌われる。

これらのミニヨンの詩は、小説から切り離されることで様々な場面設定が削除され、ミニヨンのヴィルヘルムへの想いと死への憧れに焦点が絞られる。特に二重唱としての“Nur wer die Sehnsucht kennt”は、詩集において“Mignon”のタイトルの下に組み込まれることから、豎琴弾きの存在が削除されていることは明らかである。また、小説と切り離れた順での配列は、次のような新しい構図を示していると考えられる。また、これら3つの詩は、漢詩の「起承転結」の「転」が省略されたものとして捉えることも可能である。

【図式5】ミニヨン3つの詩による構図



G5の詩では、ミニヨンの内に「秘密」、すなわちヴィルヘルムへの「想い」が存在することを示している。この意味において、G5は「起」として一連の詩による物語を開始している。G6の詩において、「あこがれを知る人」という第三者へ視点を向けることで、想いの描写を展開している。また、G5とG6の詩ではともに、ヴィルヘルムへの想いを歌っているのだが、G6の詩においてより強く想いが表出されている。このような物語の進行により、G6を「承」と捉える。いずれの詩も、「想い」に悩み苦しむミニヨンの現実の世界を表現しているものである。G7の詩では、一転して「あちらの揺らがない家」、「あちらの天の人々」、「清められた身体」などの「死」を示す言葉を用いて具体的に死後の世界を描写しており、その内容は非現実的である。そして、第4節第4行にて「永遠の若さをお与えください！」と願って結ばれる。願う対象は明示されていないが、文脈から神であると考えられ、永遠の若さを与えることは、すなわち死を意味していると考えられる。このようにして、ミニヨンの3つの詩は、死への憧れをもって「想い」に苦しみ悩むミニヨンの精神的解放を描いて終結しているものと考え、G6を「結」と捉える。

先の豎琴弾きの詩の考察では、G2の詩における第三者の視点を指摘したが、これは、「第三者から自分（豎琴ひき）に向けられる視点」である。G6のミニヨンの詩で指摘している第三者の視点は「自分（ミニヨン）から第三者へ向けられる視点」であり、G2のそれとは方向性が異なっている。このような意味からも、筆者はG6の詩を「承」として捉えている。

第3項：G5〈ミニヨンの歌I〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 23】 G5〈ミニヨンの歌I〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 |
|-------|-----|----------------------------|------|--|
| F dur | 4/4 | Sehr getragen. 非常に音を保って | 32 | Vs=Ref (2)–A (8)–B (8)–Zs(2) –A' (8)–Ns=Ref (4) |

(筆者による作表)

先述の通り、詩は、1節が4行からなり全3節の構成である。第1節はA区分、第2節はB区分、第3節はA'区分となり、各節とも8小節と均一の構造である。前奏と後奏がリフレインとなっている。

2. 前奏

主調は F dur である。しかし、以下に示す【譜例 35】の通り、前奏は *f* による \circ IV で始まり短調の響きが強調される。

【譜例 35】 G5 T1-4

Sehr getragen. *p*
Heiß mich nicht re-den, heiß mich schwei-gen,
f → *p* *pp*

F: \circ IV \circ II₇ V₇ I V

T1 冒頭に 4 分休符が置かれ、詩において一貫して用いられる Jambus を象徴するかのようでもある。休符後の F dur の \circ IV の和音は、4 / 4 拍子における弱拍で開始されるにもかかわらず、*f* による音強、2 分音符による音価にて強調されている点が特徴的である。この和音の配置は、G1 〈豎琴弾きの歌 I〉の冒頭の和音と同じ配置であり（【譜例 23】）、第 3 音を重複した重厚な響きによる開始という手法が一致する。このようにして、楽曲冒頭にて〈豎琴弾きの歌〉と〈ミニヨンの歌〉の関連性が暗示されている。

明確なアクセントを伴った冒頭の和音は、1 オクターヴほどの大きな跳躍で下行した後、ピアノ・パート右手の上声部に $\text{des}^1\text{-c}^1\text{-b}$ と順次下行する旋律線を示しながら、T3 冒頭の a の音へと集約している。デュナーミクは、*p* となり、更にデクレッシェンドして、旋律線と同様に T3 の *pp* へと集約する。このように、長調を主調とする楽曲における短調的な響きによる開始と、様々な音楽的な強調の手法は、不穏な雰囲気を与えている。

3. 第 1 節

詩は Jambus で統一されているが、T3 の歌唱パートでは“*Heiß mich*”にシンコペーションを用いることで、強格となる“*mich*”を 1 拍目に引き寄せている。T4 では冒頭に 8 分休符を置いてカンマによる間を表現しており、同時に T3 と同様にシンコペーションの効果を用いて言葉の強格を強調している（【譜例 35】）。このようにして、当該楽曲においては、シンコペーションと歌唱パートのフレーズ冒頭に置かれた休符によって、Jambus

を処理する方法が支配的である。第3行が5詩脚になっているが、8分音符を効果的に用いて小節数が増えないよう処理されている。

尚、詩は全体を通して交差韻となるが、音楽で押韻を処理する手法はみられない。

第1節の歌唱パートでは、T3でa¹が反復されているように同音反復も多用される。発想標記“Sehr getragen.”の効果も相まって、音高アクセントがない旋律線で歌われる言葉には、抑圧された雰囲気漂う。

T3から主調F durになるものの、T3の3拍目からT4の1拍目にかけて歌唱パートとピアノ・パートに用いられるユニゾンで強調されたa¹-gis¹-g¹の半音階下行の旋律は、短調的陰影を与える効果がある。また、調性も頻繁に変化するが、T7のes moll、T9のb mollなど短調における推移が支配的となる。このような調性の推移は、ピアノ・パートの和音進行で司られている。

詩において反復や押韻にて強調される言葉がない点を指摘したが、音楽において強調されている言葉がある。それは、T6の「義務 Pflicht」である。サムズは、この和音がG1のT12“Pein”と同じ和音であることを指摘し、これを「苦悩を表すモチーフ」であるとしている（Sams 2008: 33, 185）。以下に、2つの譜例を並記して検証する。

【譜例 36】 G5 T6

【譜例 37】 G1 T12

詩は、「私の秘密を守ることが私にとっての義務ですから。 Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;」となるが、ヴォルフは、文脈から“Pflicht”に込められたミニヨンの苦悩を読み取っていることが明らかである。

G1において指摘したナポリの和音の用法は、当該楽曲においても確認できる。詩の内容を反映して効果的にナポリの和音を用いていると考えられるのは、T9-10、詩の第4行「でも運命がそれを許してはくれません。 allein das Schicksal will es nicht.」の部分である。ここで調性はb mollにて - II¹から I²-V₇-+Iへと進行する（【譜例 38】）。

【譜例 38】 G5 T9-10

b: -II¹ I² V₇ +I

歌唱パートにおける“allein”は、16分音符と4分音符の組み合わせによる言葉の弱強格の対比の強調と続く8分休符によって、浮き立っている。ここで、和音はb mollの-II¹となり、音色においても言葉を強調する。続く“das Schicksal will es nicht.”では、歌唱パートが半音階を含む下行旋律となるが、これをb mollのI²-V₇+Iが支えているのである。b mollに-II¹や+Iを用いることで生じる音色の明暗は、ミニヨンの複雑な感情を描写している。ピアノ・パートのリズムは、それまで4分音符と8分音符の組み合わせが支配的であったものから変わり、付点4分音符と8分音符の組み合わせとなる。デュナーミクも*f*から*pp*へと向かい、第1節を集約する。このように様々な音楽的要素を用いて全体が強調された第4行は、ヴォルフがこの節において重要と捉えた箇所である。すなわち、先に音楽的に強調された「秘密を守る義務」はミニヨンにとっての苦悩であるが、その秘密を明かすことは「運命が許さない」という答えが第4行に示されているのである。

4. 第2節と間奏

ピアノ・パートは、T11-16にて上行する旋律をオクターヴの和音で反復する。第1節とは異なる音楽となるため、形式区分をBとする。T11-T14は、詩の第1-2行にあたるが、g mollからh mollに推移する短調において、上行する旋律が減七の和音を構成している（【譜例 39】）。T11におけるgの音は経過音とみなす。

【譜例 39】 G5 T11-14

行頭が同じ“allein”という同一の接続詞で始まること、“Schwur”と“Schicksal”にて“Sch-”の子音が用いられていること、歌詞はどちらも「秘密を話せない」という内容であることから、ヴォルフが対となる行として捉えたものと考えられる。ここで、ピアノ・パートは、第1節とは異なり、g mollのVからIへ推移するものとなっている。

第3節第4行では、視点が「神 Gott」に向けられ、詩が締めくくられる。“Gott”の語は、T27にて様々な音楽的要素で強調されており、ヴォルフが意識していることがわかる。まず、T27にてg mollからF durへ移行するが、1-2拍目はGes上の長三和音を用いている。このようにg mollとF durからも遠い調性感を示す和音で、一度、音楽を切り替えている。3拍目の“Gott”の語にてF durのI²となるが、F durの安定した響きに移ることで、再度音楽の切り替えを行っている。ピアノ・パートのバスラインは、GesからCへと減5度下行している。さらには、*ff*の音強、歌唱パートのf²の音高によっても強調されている（【譜例40】）。T28、歌唱パートの最後は、“Gott”からのカデンツの流れでF durのV₇で終わる。

6. 後奏

前奏がリフレインとして変化して再現される。第3節の最後で解決されなかったF durのV₇は、^oIVから開始される後奏によりさらに解決が先送りされる。T30にてようやくF durのV₇、T31にてIに解決する。ここで*pp*にて微かに奏される主音F₁が、ミニヨンの陰りのある雰囲気を描写している。

第4項：G6〈ミニヨンの歌Ⅱ〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表24】G6〈ミニヨンの歌Ⅱ〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 |
|--------|-----|--------------------------|------|
| g moll | 6/8 | Etwas bewegt. いくぶん動きの激しい | 57 |

先述の通り、詩は全1節が16行で構成されている。形式区分を行に沿って表すと次の表の通りとなる。

変化を伴う³²。

3. 第1－2行

前奏の最後でテンポが遅くなった音楽は、T9にて“Erstes Zeitmaß”と元のテンポに戻る。このように、歌の主要な開始において、変化の激しいテンポが元に戻されている。

歌唱パートは、「G6 モティーフ T1」の旋律にて開始される。このモチーフは、半音階を含む息の長い下行の旋律へと引き延ばされる。この下行の旋律は、ピアノ・パートによってもなぞられており、*pp*の効果も相まって、詩の第1－2行で歌われるミニヨンの苦悩の気分を表現していると考えられる。また、T11の歌唱パートにおいては、カンマを8分休符で表現しているが、これにより中断されたリズムと旋律がそれぞれの言葉を強調している（【譜例42】囲み部分）。

【譜例42】G6 T9－12

Erstes Zeitmaß.

(innig)
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!

pp

先述の通り、詩は一貫して Jambus であるが実際の読みのリズムが韻律と異なる。【譜例42】において読みのアクセント記号「/」を記載しているが、6/8拍子の1拍目、または4拍目に読みのアクセントが置かれていることがわかる。このようにして、ヴォルフは実際に読まれる言葉のリズムを実現している。このような方法は、第7行の冒頭を除いて、一貫して用いられている。

4. 第3－6行と間奏

ここで、「G6 モティーフ T1」は用いられることがない。その理由は、この部分で「あこがれを知る人 *wer die Sehnsucht kennt*」が描写されないためであると考えられる。

T13、第3行冒頭には“*immer gesteigerter*”の表記があり、音楽の高まりが要求され

³² 1888年12月18日付 Niederschrift では、T4に“*rit*”、T5に“*etwas zurückhaltend*”、T7に“*beschleunigend*”、T8に“*rit*”が書かれている。初版出版時に、本文に記載のテンポ指定に変更された。

る。ここから第4行末「あらゆる喜び *aller Freude*」に向けて、歌唱パートもピアノ・パートも音が徐々に高くなり、クレッシェンドとなる。そして、行末の言葉は長い音価と *f* の音強で強調される。T18、第5行冒頭には“*immer belebter*”の表記があり、音楽の活気が要求される。ここから第6行末「遠い彼方 *jener Seite*」に向けて、歌唱パートもピアノ・パートも音が徐々に高くなり、クレッシェンドとなる。そして、行末の言葉は長い音価と *f* の音強で強調される。このようにして、ここでは詩の2行を1つの纏まりとして、類似する手法にて音楽的頂点を2回繰り返している。

2回目の頂点の後は、T22-25の間奏にて *pp* に向かい音楽が集約する。

5. 第7-10行と間奏

T26-33のピアノ・パートは、T1-8のリフレインとなっているため、ピアノ・パートにおいては、「G6 モティーフ T1」が反復される。しかし、歌唱パートにはモティーフが用いられることはない。ここは、詩の第7-8行「ああ！私を愛してそしてわかってくれる人は、／遠いところにいます。 *Ach! der mich liebt und kennt, / Ist in der Weite.*」にあたる。先述の通り、このモティーフは「あこがれを知る人」と関連して用いられていると考えられるため、ヴォルフは「私を愛してそしてわかってくれる人」を同義的に表現しているのである。

T26、第7行の冒頭の歌唱パートでは、8分休符が置かれることにより6／8拍子の弱拍に“*Ach!*”の感嘆符が充てられている。実際の読みのアクセントは“*Ach!*”にあるため、読みのアクセントと音楽の強拍がずれていることになる。しかし、8分休符に続く4分音符というシンクペーションによって“*Ach!*”は1拍目に引き寄せられる。また、*p* による *es*¹ という弱くて低い音で緊張感を伴っており、嘆きを示す感嘆符として強調されている。

T32-36、詩の第9-10行「私はめまいがして、はらわたが／燃えるように痛みます。 *Es schwindelt mir, es brennt / mein Eingeweide.*」はアンジャンプマンであるが、2つの同格の文章が並んでいる。ヴォルフはここで、カンマによって区切られた2つの文章を4分休符で明確に区切ることで文章を独立させ、それぞれを際立たせている（【譜例 43】）。

【譜例 43】 G6 T32-36

sehr belebt.

Es schwin-delt mir, es brennt mein Ein - ge - wei - de.

p *mf* *f*

T33 “schwindelt mir.” の箇所に短 6 度の下行跳躍、T36 “(Ein-ge-)weide” の箇所に同じく短 6 度の下行跳躍を用いていることも特徴的である。ピアノ・パートは、T33 と T36 の 3 拍目までが、ともに増三和音である。歌唱パートの fis^1 を ges^1 と読みかえれば、歌唱パートにおいても増三和音の構成音にて下行跳躍をしていることとなる。このような不安定な音程と和音の響きによって「めまいがする」、「はらわた」という肉体的な苦痛を表現する言葉が強調されているのである。

ピアノ・パートの構造により T36 からを間奏とするが、ここでは T48 までの長い間奏となっている。先の歌唱パートに引き続き、T40、T42、T44 に短 6 度の下行跳躍が反復して用いられるため、不安定な響きが活用される。T45 からは、4 小節にわたり “noch langsamer” の指定があり、*pp* の効果と相まって消え入るような音楽となる。

6. 第 11-12 行

詩の第 1-2 行にあたる T9-12 が再現され、“I. Zeitmaß” の指定でテンポが元に戻される。先述のように、詩の枠構造として用いられている “Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!” を、音楽においても同じように枠構造で処理している。歌唱パートは、T49 から半音階下行の旋律で始まるが、T51、第 12 行末 “was ich” にて f^1 から b^1 に上行跳躍してから “leide” にて半音下行するという旋律線を描き、最後の言葉を強調して終わる。

当該楽曲では、歌唱パートにおいて、類似する発音で終わる言葉を類似する音で処理する方法が用いられている (Sams 2008: 187)。サムズの指摘を具体的に検証すると次の通りとなる。T51 にて半音下行となっている “leide” は、T12 の第 2 行末 “leide”、T21 の第 6 行末 “Seite” と同じ発音、あるいは類似する発音であるが、いずれも半音下行する旋律となっている。また、T16 の第 4 行末 “Freude” と T29 の第 8 行末 “Weite” の類似す

る発音の言葉は、f²-as¹の同じ下行跳躍が用いられている。これらにより、詩における技巧が音楽においても聴きとれるようになっている。

7. 後奏

T53 からを後奏とする。右手最上声部に「G6 モティーフ T1」が変化して再現され、楽曲の統一感をもたらす。また、g moll の V で始まる後奏では、左手が属音を保持することにより g moll が色濃く現れてくる。曲は解決することなく、ドミナント終止をする。このような音楽の在り方について、クレイマーは、「すぐに理想化され、くじかれてしまう願望というものを求める人間としての存在（自我）の崩壊を示している」と指摘している（Kramer 1897: 241）。

小説においては豎琴弾きとミニヨンの二重唱となっているが、先の第 2 項にて指摘した通り、詩集において豎琴弾きとミニヨンの二重唱という設定は削除されている。G1-G3 の豎琴弾きの歌にアルペッジョが用いられていたことを考慮すれば、当該楽曲においてアルペッジョを用いていない理由は、二重唱の設定が既に削除されているためと読み取れる。

第 5 項 : G7 〈ミニヨンの歌Ⅲ〉 楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 26】 G7 〈ミニヨンの歌Ⅲ〉 楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 |
|--------|-----|---|------|--|
| a moll | 4/4 | Sehr langsam und zart. 非常にゆっくりとそして控えめな | 39 | A=Ref (9+AT)–B (8)– A'=Ref (8+AT)–B' (9)– Ns=Ref (5) |

(筆者による作表)

先述の通り、詩は 1 節が 4 行、全 4 節で構成されている。第 1 節が A、第 2 節が B、第 3 節が A'、第 4 節が B' の形式区分となっている。前奏はないが、第 1 節 A の形式区分にリフレインとなる音楽が用いられており、これが A' と後奏にて反復される。基本的に 1 節が 8 小節で書かれているが、A と B' の形式区分では、最後の言葉の音価を長くするなどの理由から、9 小節となっている。

2. 第1節

アウフタクトで始まる T1 から T6 のピアノ・パートは、リフレインとして第3節及び後奏にて反復される（【譜例 44】）。尚、後奏では、縮小などの変化した形で用いられている。

【譜例 44】 G7 T1-6

The image shows a musical score for a piano and voice. The tempo and mood are marked "Sehr langsam und zart." (Very slow and tender). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "So laßt mich schei - nen, bis ich wer - de; zieht mir das wei - ße Kleid nicht aus! Ich ei - le von der schö - nen Er - de". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The piece ends with a fermata over the final chord.

このリフレインは、T1-2 が変化して 2 回繰り返され、T5 が変化して 2 回繰り返される構成となっている。右手は和音による旋律的な動きを担い、左手がシンコペーションにて和音進行をするが、右手の旋律的な動きと左手のシンコペーションという構造は一貫して楽曲に用いられている。ここで右手の旋律は下行を繰り返しており、シンコペーションと発想標記“Sehr langsam und zart.”の効果と相まって物憂げな雰囲気醸し出す。リフレインにおいて、左手の最低音は a moll の主音を保持しており、この上で和声は I と V を行き来している。このような揺らいだ響きは、T6 の第 3-4 拍にて a moll の - II を B dur の I として転調をするが、この後は頻繁に調性が変化する。

詩は Jambus で統一されているが、当該楽曲では、T1、T5 のように行頭の言葉の弱格を 8 分休符によって音楽の強拍からずらす傾向にある（【譜例 43】）。例外として、T3 では、“zieht”の弱格が 3 拍目に置かれており、音楽上のアクセントを持っている。詩行は「この白い服を脱がせないでください！ Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!」となり、「脱がす ausziehen」の分離動詞を強めようとしたものと考えられる。

詩の第 3-4 行では、「私は美しいこの世から／あちらの揺らがない家へと急ぎます。Ich eile von der schönen Erde／Hinab in jenes feste Haus.」とミニヨンの死に対する憧れが示される。「死」を暗示する第 4 行、T7-9 のピアノ・パート右手には、半音階下行の旋律が用いられている。T7 で e²-es²-d²、es²-d²-cis² と 3 つの音からなる下行の半音階旋律が反復された後、T8-9 における息の長い下行の半音階旋律が連なっている（【譜例 45】）。

【譜例 45】 G7 T7-9

The image shows a musical score for Example 45. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in G major and features a long note on the word 'Haus'. The piano accompaniment is written in G major and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are 'hinab in je - nes fe - ste Haus.'.

歌唱パートでは、「死」の世界を示す“feste Haus”に4分音符とタイで3拍分に引き延ばされた音価が充てられて、言葉が強調されている。しかし、楽曲冒頭から維持されている *pp* と“Haus”に充てられた *gis*¹ という低めの音高から、抑制された表現となっている（【譜例 45】）。

3. 第2節

デュナーミクが *p* へと変化して維持される。

ピアノ・パートでは、右手が旋律進行とオクターヴの和音の組み合わせとなり、かつ、シンコペーションとなるため、左手のシンコペーションと一致してリズムが強調される。

T10-14、第1-2行の歌唱パートでは、同音反復を多用しつつ、全体として緩やかに上行する旋律が特徴的である。第2行「そうすれば目が新たに開きます、Dann öffnet sich der frische Blick;」では、行頭“dann”の弱格を T12 の1拍目に置いているが、続く“öff(-net)”の強格をシンコペーションで1拍目に引き寄せることで処理している。また、“öff(-net)”にはタイで引き延ばされた2拍分の音価が充てられ強調されている。T13、第2行末の“Blick”には、B dur *V*₇の和音上に2分音符の *es*² が用いられ、上行旋律の頂点として音高と音価による強調がなされている。B dur は、主調 a moll の遠隔調でもあり、調性の対比によっても言葉の強調が暗示されている。このような音楽の高揚が、第2節の特徴的な箇所となっている。

4. 第3節

アウフタクトを含む T1-6 が、T18 のアウフタクトからリフレインとして再現される。デュナーミクも楽曲冒頭と同じ *pp* となる。ここでヴォルフは、“*sehr leise*”の指定を加え、第1節より微かな音を要求している。詩の内容は、第1節がこの世にいるミニヨンの姿を示す一方、第3節では「あちらの天の人々 jene himmlischen Gestalten」の様子を示

している。このようにして、「天」の様子を凝縮した音楽で表現していると考えられる。

アウフタクトを含む T24-25、第4行「清められたからだを包む *umgeben den verkärten Leib.*」には、B dur が用いられる。「包む *umgeben*」の言葉の強格“-ge-”には、 d^2 にてタイで繋がれた2分音符と8分音符が充てられている。このようにして言葉が強調されているが、ピアノ・パートに“*zart*”という指定があることで、抑制された表現となっている。

5. 第4節

第2節同様、ピアノ・パートの右手は、シンコペーションのリズムにおいて、旋律進行と他の要素が組み合わされたものとなる。T26-29の右手では、旋律進行とオクターヴの跳躍旋律の組み合わせとなり、T30-35では旋律進行とオクターヴの和音の組み合わせへと変わる。第4節の歌唱パートでは、全体的に同音反復が多用されつつ、T32まで旋律線が徐々に上行する。このように第2節と類似する音楽的要素が用いられているが、T26に“*mit immer gesteigertem Ausdruck.*”の指定が加えられ、第2節とは異なる「常に高まる表現」が要求される。

T32-34、第4行の部分は当該楽曲全体としての頂点となっている。「今ひとたび私に永遠の若さをお与え下さい！ *Macht mich auf ewig wieder jung!*」と神へ懇願することにより、ミニオンがあらゆる苦悩から解放される箇所である。T30からクレッシェンドで強められたデュナーミクは、T32で *f* に達する。これは、一貫して弱いデュナーミクが用いられてきた当該楽曲において最も強いものである。また、T32、第1-2拍の歌唱パートは最高音の ges^2 に達する。“*ewig*”と“*jung*”の言葉は、タイで引き延ばされた長い音価とオクターヴの跳躍によって強調され、「永遠の若さ」が浮き立っている。デュナーミクは、T33にてデクレッシェンドから *p* へと変わる。このようなデュナーミクの変化により、最後の言葉となる“*jung*”は緊張感を伴って歌われる（【譜例46】）。

【譜例46】 G7 T32-34

The musical score for Example 46, measures 32-34, is presented in G major and 2/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "macht mich auf ewig wieder jung!" and features a dynamic marking of *f* at the start, followed by *abnehmend p* (diminuendo piano) as the phrase progresses. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *f* and transitions to *p* later in the measures. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

このような歌唱パートの在り方について、サムズも「特に注目すべきは、最後の歌唱旋律であり、そこでは大きなオクターヴの下行跳躍があり、次第に音が小さくなり、そして最後の言葉“jung”において A dur で再び明るく上行する。」(Sams 2008: 188) と指摘している。調性は B dur から A dur へと推移して、長調の響きが支配しているが、T34 において A dur の V₇ は主調 a moll の V₇ へと読みかえられ、後奏へと繋がる。

6. 後奏

楽曲冒頭のリフレインが縮小された形で再現され楽曲を統一しつつ、*ppp* から更にデクレッシェンドされて微かな音で終わる。

第6項：第4節のまとめ

1. 詩と音楽の構造

詩の構造は、3編を通して全体的に規則的なものとなっている。

G6 は全1節 12 行の詩であるが、第1－2行と第11－12行が同じ言葉で書かれた枠構造をとっている。この構造が音楽においても踏襲されている。

いずれの曲においても、前奏あるいは冒頭の音楽がリフレインとなり反復され、楽曲に構造的な規則性と統一感をもたらしている。

2. 詩の韻律と音楽

詩の韻律は、音楽における強弱拍に一致する傾向にある。G5 冒頭に見られるように、Jambus と音楽の強弱拍のずれをシンコペーションのリズムによって効果的に処理する例も確認できる。G7 では、Jambus の行頭の言葉を音楽における休符によって処理する傾向にある。

G6 は、詩の実際の読みにおけるリズムが音楽に反映されている点において特徴的である。本論においては、第3者による読みのリズムの分析とヴォルフの音楽の在り方を比較検証する一例として G6 を取り上げるにとどめる。

3. テンポと曲想

G5 と G7 は遅いテンポが指定されている。G6 の発想標記「いくぶん動きの激しい」は、楽曲を通してテンポや曲想の変化が頻繁に指定されていることに関連すると思われる。G5

と G7 と比較した場合に明らかに速いテンポではあるが、テンポや曲想の変化が激しく緩急で捉えることが難しいため、本論の図式においては便宜的に中庸と表記する。また、G7 では「非常にゆっくりとそして控えめな」という抑圧された表現が求められ、楽曲の最後となる第4節第4行になってようやく感情の激化が見られる。しかし、その激化もすぐに抑えられてしまうのである。

4. 調性

G5—G7 の3曲の主調は F dur、g moll、a moll と推移しており、その主音が順次上行しているが、調性面での関連性は確認できない。また、G5 は準固有和音による開始、G6 は As dur の I による開始と g moll のドミナント終止であり、多様性を示している。G7 のみ、開始と終止において安定した a moll の響きを保持している。

G6 の g moll におけるドミナント終止と、続く G7 における a moll の I の安定した開始との関連性は確認できない。先述の G6 を「すぐに理想化され、くじかれてしまう願望というものを求める人間としての存在（自我）の崩壊を示している」とするクレイマーの考察は、ドミナント終止を疑問のモチーフとするサムズの考えに一石を投じている。すなわち、このドミナント終止は、G6 に歌われるミニヨンの願望が実現することはないという暗示ともとれ、ドミナント終止の多義性を示すものと言えよう。

5. その他

楽曲を通してモチーフを多用しているのは、G6 のみである。

3曲を通して、類似する音楽的手法を施していることはない。しかしながら、G5 にて G1 と同じ和音が用いられている点、及び G1—G3 のようにナポリの和音を効果的に用いている点は、詩の配列や語り手の違いを超えた繋がりを示すものである。

G5—G7 の曲は全体的として多様性が確認でき、それぞれの楽曲の個性が際立つものとなっている。

第5節：G8〈フィリーネ〉詩と音楽の分析

第1項：詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 27】 G8 〈フィリーネ〉 詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|-----------------------------------|-----|-----|----|---------------------------------|
| 〔第 1 節〕 | | | | |
| ①Singet nicht in Trauertönen, | 4 | Tro | a | 夜はさびしいからと |
| ②Von der Einsamkeit der Nacht; | 4 | Tro | b | 悲しい調子で歌わないで。 |
| ③Nein, sie ist, o holde Schönen, | 4 | Tro | a | いいえ、しとやかで美しい皆様方、夜って、 |
| ④Zur Geselligkeit gemacht. | 4 | Tro | b | 楽しく集まるためにあるのよ。 |
| 〔第 2 節〕 | | | | |
| ①Wie das Weib dem Mann gegeben | 4 | Tro | c | 女は男の |
| ②Als die schönste Hälfte war, | 4 | Tro | d | 最も素敵な半分となるように、 |
| ③Ist die Nacht das halbe Leben, | 4 | Tro | c | 夜は人生の半分を占めていて |
| ④Und die schönste Hälfte zwar. | 4 | Tro | d | しかも、最も素晴らしいものでしょ。 |
| 〔第 3 節〕 | | | | |
| ①Könnt ihr euch des Tages freuen, | 4 | Tro | e | お楽しみを邪魔するだけの昼間が |
| ②Der nur Freuden unterbricht? | 4 | Tro | f | どうしていいのかしら？ |
| ③Er ist gut, sich zu zerstreuen; | 4 | Tro | e | 気晴らしをするには、昼もいいけど、 |
| ④Zu was anderm taugt er nicht. | 4 | Tro | f | あのことには役に立たないの。 |
| 〔第 4 節〕 | | | | |
| ①Aber wenn in nächt'ger Stunde | 4 | Tro | g | でも夜になったら |
| ②Süßer Lampe Dämmerung fließt, | 4 | Tro | h | やさしいランプの薄明かりがとまり、 |
| ③Und vom Mund zum nahen Munde | 4 | Tro | g | 口を寄せ合い |
| ④Schertz und Liebe sich ergießt; | 4 | Tro | h | おふざけや愛をささやくの。 |
| 〔第 5 節〕 | | | | |
| ①Wenn der rasche lose Knabe, | 4 | Tro | i | すぐにかっとなってせかせかする |
| ②Der sonst wild und feurig eilt, | 4 | Tro | j | すばしこくてだらしないキューピッド ³³ |
| ③Oft bei einer kleinen Gabe | 4 | Tro | i | 時々ちょっとしたプレゼントで |
| ④Unter leichten Spielen weilt; | 4 | Tro | j | のん気に遊ぶこともある。 |

³³ 本論においては、詩の享樂的な雰囲気を生かすため、“Knabe”を“Amor”と捉え「キューピッド」と訳出する。例えば、山口は「恋の童神アーモル」と訳出している（山口他訳 1979: 242）。

| | | | | |
|------------------------------------|---|-----|---|-------------------|
| 〔第6節〕 | | | | |
| ①Wenn die Nachtigall Verliebten | 4 | Tro | k | ナイチンゲールが恋をしている人に |
| ②Liebevoll ein Liedchen singt, | 4 | Tro | l | 心をこめて歌を歌うと、 |
| ③Das Gefang'nen und Betrübten | 4 | Tro | k | 囚人と悲しみに沈んだ人には |
| ④Nur wie Ach und Wehe klingt: | 4 | Tro | l | 悲鳴にしか聞こえない。 |
| 〔第7節〕 | | | | |
| ①Mit wie leichtem Herzensregen | 4 | Tro | m | 心がわくわくしていると |
| ②Horchet ihr der Glocke nicht, | 4 | Tro | n | 鐘の音なんて聞こえてこないのよ。 |
| ③Die mit zwölf bedächtgen Schlägen | 4 | Tro | m | それがゆっくりと 12 時を打って |
| ④Ruh und Sicherheit verspricht! | 4 | Tro | n | 安らかな眠りを告げていてもね。 |
| 〔第8節〕 | | | | |
| ①Darum an dem langen Tage | 4 | Tro | o | だから長い昼の間には |
| ②Merke dir es, liebe Brust: | 4 | Tro | p | 覚えておいてね、愛しいあなた。 |
| ③Jeder Tag hat seine Plage, | 4 | Tro | o | どんな昼にもやっかいごとがあつて、 |
| ④Und die Nacht hat ihre Lust. | 4 | Tro | p | 夜にはお楽しみがあるってことを。 |

(筆者による作表)

詩は、1 節が 4 行から成り、全 8 節の構成である。全ての節に一貫して Trochäus が用いられ、詩脚数も 4 で統一されている。押韻は交差韻であるが、abab, cdcd, efef…のように詩節をまたがり同一の交差韻が用いられることはない。このような押韻の言葉の変化は、詩の内容が次々と異なる場面に転換していることと関連して、詩に推進力を与えていると考えられる。

第 1 節には、発音が類似するが意味が相反する言葉を用いた言葉遊びのような手法が確認できる。それは、第 1 節第 1 行「悲しい調子 Trauertönen」と第 3 行「しとやかで美しい皆様方 holde Schönen」の意味の対比と押韻による発音の一致であり、第 2 行「Einsamkeit さびしさ」と第 4 行「楽しい集い Geselligkeit」の意味の対比と“-keit”による語尾の発音の一致である。この手法は、第 1 節のみに確認出来るものである。しかしながら、この手法は、男女の対比や昼夜の対比といった対をなす事柄の対比で詩の内容全体が構成されているという、全体に繋がる導入部分としての役割を果たしていると考えられる。

第 2 節では、第 2 行 “als die schönste Hälfte war,” と第 4 行 “und die schönste Hälfte

zwar.”において、下線部（筆者による）のように同じ言葉を用いている点が技巧的であり、また、行末で押韻しているため行の大部分が同じ発音となる。第2行は男女の間柄について、第4行は昼と夜の在り方について述べている一文であるが、それぞれの対比を同じ言葉で処理するという言葉遊びのような手法である。この手法は、第1節同様、詩の内容全体へ繋がるものとして効果的である。

しかしながら、このような言葉遊びの手法は、詩の全体で確認できるものではない。この詩の特徴は、全体において詩脚数、韻律、押韻の一貫した形式を用いる一方で、部分的に技巧を凝らしていることにある。

第2項：詩の意味内容

詩は、小説の第5巻第10章で用いられている。知り合いのゼルロが主宰する劇団に身を寄せたヴィルヘルムは、『ハムレット』を上演する運びとなり、準備にいそしむ。上演前夜、劇団員が集い、本番に向けて交わっていた議論がお開きになろうとする時に、フィリーネが「非常にかわいらしい、感じのよいメロディーで、歌をうたいだした」（高橋 1970: 379）のが“Singet nicht in Trauertönen”である。男女の愛と、夜を楽しもうという享乐的な側面が直接的に描かれており、先述のルカーチが指摘するフィリーネの特徴が端的に表現されている詩といえよう。

内容を各節毎に箇条書きすると、第1節「夜の享樂の肯定」、第2節「夜の享樂の肯定」、第3節「昼の否定」、第4節「夜の享樂の肯定」、第5節「キューピッドで愛を例示」、第6節「ナイチンゲールで愛を例示」、第7節「夜の享樂の肯定」、第8節「夜の享樂の肯定」となる。

第3項：楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 28】 G 8 〈フィリーネ〉 楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 |
|-------|-----|--------------------------------|------|
| A dur | 4/8 | Leicht und graziös 軽快にそして愛くるしく | 92 |

詩は1節4行からなり、全8節の構成である。形式区分と小節数を詩節にそって表すと、次の表の通りとなる。

【表 29】 G8 〈フィリーネ〉 形式区分

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|---|-----|---|------------------|----|-----|----|---|---|------------------|-----|-----|---|-----|
| 詩節 | — | 1 | — | 2 | — | 3 | — | 4 | 5 | 6 | — | 7 | — | 8 | — |
| 形式 | Vs= | A | Zs= | B | Zs ³⁴ | A' | Zs= | B' | C | D | Zs ³⁵ | A'' | Zs= | E | Ns= |
| 区分 | Ref | | Ref | | | | Ref | | | | | | Ref | | Ref |
| 小節数 | 4 | 9 | 4 | 9 | 2 | 9 | 4 | 9 | 8 | 9 | 2 | 9 | 4 | 8 | 4 |

(筆者による作表)

詩節毎に形式区分が変化しているが、第1節のA区分は変化して反復され合計3回用いられ、第2節のB区分は変化して反復され合計2回用いられている。反復して用いられるAとBの区分では、詩の意味内容が夜の享樂を肯定する、あるいは昼を否定するものとなる。第8節のEにおいても夜の享樂を肯定しているが、全体を締めくくるものとして他とは異なる音楽を用いたと考えられる。4小節の前奏は、変化することなく間奏と後奏にリフレインとして反復される。各詩節は、概ね9小節で書かれている。

2. 前奏

T1に用いられる旋律、リズムの特徴が続く楽曲においても反復して用いられていることが確認できるため、この小節を「G8 モティーフ T1」(【譜例 47】 囲み部分)とする。右手の旋律は、3度の上行跳躍の後に、オクターヴの大きな下行跳躍を経て上行の順次進行へと繋がっている。この旋律は、冒頭2つの8分音符に付されたスタカートと、4拍目の16分音符による3連符のリズムを伴い、軽快な音楽の曲想を規定する。右手と左手の旋律は、短い反進行を繰り返しており、音楽に動きを与えている。また、T1のモティーフは、T2においても変化して用いられている。

【譜例 47】 G8 T1-9

Leicht und grazios.

G8 モティーフ T1

Sin-get nicht in Trau - - er - tö - nen von der Ein - sam - keit der Nacht, immer staccato

A: IV III II I¹ II V I

³⁴ T26-27のピアノ・パート右手の下行旋律は、第2節のピアノ・パートとは異なる旋律が用いられているため、この部分をZsとする。尚、歌唱パートはT26で終わるため、T26を形式区分Bと続くZsとして重複してカウントする。

³⁵ T66-67は、T26-27と同じ理由によりZsとしており、T66を重複してカウントする。

前奏は、主調 A dur の IV の和音で始まる。V-I の進行で解決するのは T4 においてであるが、ここでアルペッジョを用いて和音を強調する。V の和音には *sf*、V の和音より高い音域に配置された I の和音には *p* を付して、強弱の変化を伴った軽やかな音で終わる。このようなことから「軽快にそして愛くるしく」という発想標記にそった音楽が実現されている。

3. 第1節

本章第5節における詩の考察で述べたように、詩は一貫して Trochäus が用いられ、詩脚数も4で統一されている。音楽は、T5にて歌詞冒頭“Singet”の2つのシラブルに2/8拍子1小節を充てている。この結果、続くT6の4/8拍子1拍目に“nicht”が置かれる。かつ、この言葉に付点8分音符を用いることで、強調している。詩の構造において言葉遊びの一つと捉えた“Trauertönen”の言葉は、T6にて“Trau-”に4分音符の長い音価を与え、更にタイによりT7の1拍目まで延ばすこと、5度の上行跳躍という手法で強調されている（【譜例47】）。このようにして、楽曲は、「悲しい Trauer」という言葉を明確に「否定 nicht」することから始まっている。

歌唱パートでは、楽曲を通して、基本的に1つのシラブルに8分音符を充てるという言葉の処理がなされている。ピアノ・パートは、右手が16分音符4つを纏まりとした旋律、左手が8分音符による跳躍が多い旋律となっている。この右左の旋律では反進行の多用が確認できる。T6にて「常にスタカートで *immer staccato*」の指示が加わり、ピアノ・パートは常に軽やかに奏される。このような歌唱パートとピアノ・パートにおける様々な効果により、音楽は、前奏に引き続き軽快に進行する。T5-6の歌唱パートの旋律は、3度の上行跳躍の後に7度の大きな下行跳躍をする点において、「G8 モティーフ T1」の一部を変化して用いた形となっており、前奏からのモティーフによる関連も確認できる。

調性は、詩の第1-2行において A dur を保持するが、第3-4行では e moll、cis moll へと推移する。詩の第4行「楽しく集まるためにあるのよ。zur Geselligkeit gemacht.」は T12-13 にあたるが、ここで和声は cis moll にて IV-I²-V₇-I のカデンツとなる。詩の特徴にて指摘した第2行の「さびしさ Einsamkeit」は T8-9 にて A dur であるが、第4行の「楽しい集い Geselligkeit」は、cis moll である。言葉の意味と調性の長短は相反するものと捉えることができるが、この矛盾がむしろ夜の魅惑的で楽しい集いの表現を効果的にしている。

4. 間奏

T14-17 は、前奏を変化なく再現したリフレインである。第1節の最後に用いられた *cis moll* から *A dur* の安定した和声進行に戻り、音楽をリセットした状態にしている。

5. 第2節

第1節同様、T18にて歌詞冒頭の“Wie das”の2つのシラブルに2/8拍子1小節が充てられている。ここでは、ピアノ・パートが全休符であり、歌唱パートは h^1 の同音反復で始まるため、和声が曖昧となる。前の間奏でリセットされた音楽が、新しい方向性に向かうための1小節と考えらる。また、冒頭の2つのシラブルが別の小節に充てられた結果、“Weib”の言葉がT19の4/8拍子の1拍目に置かれ、かつ、この言葉に付点8分音符が用いられることで強調される。このようにして、第2節は「女 Weib」を重視して始まる。ピアノ・パートは、第1節とは変わり、和音や音の跳躍、休符を挟んだ断片的なものが支配的となる。

ここで、詩の考察で述べた第2行と第4行で用いられている対をなす同じ言葉は、どのように音楽がつけられているのかについて、【譜例48】を用いて確認する。

【譜例48】 G8 T19-27

C: II C: V IV V₇ A: I² v/V₇ V₉

T21-22、詩の第2行“schönste Hälfte war,”では、歌唱パートにおいて“schönste”が付点リズムによって強調され、“Hälfte”がタイで引き延ばされた音価によって強調されている。また、“Hälfte”は、当該楽曲ではまれな8分音符による3連符が充てられていることも特徴的であり、続く“war”の8分音符の連なりとのリズムの違いによっても、浮き立っている。3連符は前奏にて指摘した「G8 モティーフ T1」にも含まれるリズムであり、軽快な曲想を規定してフィリーネの性格描写を担っている。ここの“schönste Hälfte”は広く女性を指すが、3連符によってフィリーネのような女性像が指定されている。ピアノ・パートは、8分音符による拍節的な和音の進行である。ここで、右手の上声

部は $d^2-e^2-f^2-fis^2-g^2-a^2-b^2-h^2$ と半音階を交えつつ順次上行して、高揚感を示している。しかし、T22 でディミニユエンドの表記があるため、上行の旋律は軽やかに終わる。和声は、T21 における C dur の II から T22 の C dur の V-IV-V₇ へと進行するが、和音としての解決はなく、T23 冒頭にて、歌唱パートの e^2 に繋がる。このようにして、第 2 行の “schönste Hälfte war,” には、リズムと旋律を中心とした音楽的特徴がみられる（【譜例 48】 囲み部分①）。

T25-26、詩の第 4 行 “schönste Hälfte zwar,” では、歌唱パートにおいて “schönste” が付点リズムによって強調されている点は、第 2 行の手法と同じである。“Hälfte” は 8 分音符が充てられ、音価とリズムでは強調されることがない。下行の順次進行の旋律で書かれており、音高の強調もされていない。和声は、A dur の I²-v/V₇-V₉ のスムーズな進行であるが、“Hälfte” に充てられた v/V₇ が音色の変化をもたらす。ここで、「テンポを抑えて zurückhaltend」とその直後の “a tempo” のテンポの変化も表現を豊かにしている。筆者が間奏と捉えている T26 の fis^3 から始まる下行旋律が、“Hälfte zwar,” の言葉に *f* で重なってくるため、T22 の軽やかな終わり方と相対的である。このようにして、第 4 行の “schönste Hälfte zwar,” には、テンポとデユナーミクを中心とした音楽的特徴がみられる（【譜例 48】 囲み部分②）。

詩の特徴として取り上げた同じ言葉の使用は、異なる音楽的手法で処理されていることが確認された。このことから、ヴォルフは、詩における同一の言葉にとらわれることなく、詩の意味内容を捉えて音楽における表現を変えていると言えよう。それは、詩の第 2 行の “schönste Hälfte” は男女の間柄におけるものであり、第 4 行のそれは昼と夜の対比におけるものであり、同じ言葉の持つ意味が異なっているからである。

6. 間奏

T26-27 は、ピアノ・パート右手の下行の旋律を中心とした間奏となっている。前奏のリフレインとは異なり、次の詩節への短い移行となっている。

7. 第 3 節

第 1 節と基本的に同じ音楽であるが、若干の変化があるため A' の形式区分とする。

歌唱パートにおいて強調される言葉は、T29-30 で 4 分音符とタイで音価の引き延ばされた “Tages”、T33-34 で 4 分音符とタイで音価の引き延ばされた “gut” である。“Tages”

は5度の上行跳躍で cis^2 に達することでも強調され、“gut” は7度の下行跳躍で e^1 に達することでも強調される。“Tages” に対して低い “gut” の音程は、「昼 Tages」は気晴らしにはいいが、お楽しみには「良く gut」ないという詩の内容を誇張していると考えられる。T35 の歌唱パート “anderm” の2つのシラブルには、“an-” に付点8分音符、“-derm” に2つの16分音符が充てられ、音価とリズムの変化による言葉の強調がある。「あのこと anderm」とは夜のお楽しみを意味する。このように、第1節同様、第3節においても夜の楽しさの表現が中心である。

8. 間奏

T37-40 の間奏は、前奏を変化なく再現したリフレインである。第3節の最後に用いられた $cis\ moll$ から $A\ dur$ の安定した和声進行に戻り、音楽をリセットした状態にしている。

9. 第4節

第2節と基本的に同じ音楽であるが、若干の変化があるため B' の形式区分とする。

T44-45 では、第2節第2行の T21-22 と同じ音楽が用いられる。ここで強調されるのは「ランプの薄明かりがともり、Lampe Dämmerung fließt,」の言葉であり、夜の情景描写となっている。

第4節第4行は第2節第4行と異なり、ピアノ・パートにおいて、右手はオクターヴの上行跳躍の旋律、左手は4分音符で和音を奏するものとなっている。T47 から調性が b 系の $F\ dur$ 、 $B\ dur$ へと推移して、音色を変えている。

10. 第5節

第4節から第5節は、間奏を挟まずに進行する。詩節冒頭の2つのシラブルに充てられる2/8拍子の小節も用いられない。第4節第4行にて $B\ dur$ となった調性は、第5節にて平行調の $g\ moll$ へと移る。従来にないピアノ・パートの構造から、形式区分を C とする。ピアノ・パートは、跳躍する16分音符のスタカート付の単音が散りばめられ、より軽やかな音楽となっている。

T54-57 の歌唱パートでは、前打音の装飾が付された16分音符の連なりが反復されており（【譜例 49】 囲み部分）、第5節の特徴となっている。16分音符の連なりには1つのシラブルしか充てられていないため、“e” という母音が滑稽な雰囲気でも強調される。ここ

で、調性は主調 A dur に戻る。

【譜例 49】 G 8 T54-57

The image shows a musical score for Example 49, G 8 T54-57. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "oft bei ei - ner klei - nen Ga - be un - ter leich - ten. Spie - len weilt;". The piano accompaniment is in treble clef with the same key signature. It features a 16-note triplet pattern in the right hand, marked "pp". The triplet pattern consists of 16 notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3. The notes are grouped into four groups of four notes each, with a dotted line above the first two groups and a dashed line above the last two groups.

この部分の言葉を確認すると、T54は“(ei)-ner”、T55は“(klei)-nen”、T56は“(leich)-ten”、T57は“(Spie)-len”であり、類似する発音となっているが、言葉の意味における共通点や関連性はない。詩は「時々ちょっとしたプレゼントで／のん気に遊ぶこともある oft bei einer kleinen Gabe／unter leichten Spielen weilt;」とあり、この「のん気な遊び」の気分をこのような手法で示している。

11. 第6節

第5節から第6節も間奏を挟まずに進行し、調性は、第5節からの A dur を保持している。詩節冒頭の2つのシラブルに充てられる2／8拍子の小節も用いられない。第6節のピアノ・パートでは、第5節の特徴を引き継ぐ一方で、新しい音型として T60-61 の右手に16分音符による3連符の連なりがあることから、形式区分を D とする。

歌唱パートにおける特徴的な音楽は、T60-61「心をこめて歌を歌うと liebevoll ein Liedchen singt,」での $cis^2-e^2-dis^2-d^2-cis^2$ という半音階を含む旋律が2回繰り返される箇所である。ここでは、第5節のように1つのシラブルを2つの16分音符で運ぶ手法が用いられて母音が強調されるが、半音階の進行と相まって1本の旋律線の流れが滑らかになっている。上述のピアノ・パートにおける3連符の連なりも旋律の滑らかさを増幅しており、「心をこめて歌を歌う」雰囲気効果的に表現している。

T64-66、詩の最後の行「悲鳴にしか聞こえない nur wie Ach und Wehe klingt:」では、“Ach”と“Wehe”という悲嘆の声が並記されているが、2つの言葉に同じ付点のリズムを用いることと“rit.”を付すことで強調している。ここで歌唱パートの旋律は“klingt”に向けて上行し、T65-66にて“klingt”はタイによって引き延ばされ、楽曲中最も長い音価を持つ。恋をしている人に心をこめて歌われた歌が、囚人や悲しみに沈んだ人には悲鳴となって聞えるという詩の皮肉は、“klingt”の言葉の強調によって示されている。

12. 間奏

T66-67 は、T26-27 と同様、ピアノ・パート右手の下行の旋律を中心とした間奏となっている。前奏のリフレインとは異なり、次の詩節への短い移行となっている。

13. 第7節

第1、3節と基本的に同じ音楽であるが、若干の変化があるためA”の形式区分とする。

歌詞冒頭の2つのシラブルは、2/8拍子の小節に充てられている。T69-70において、第1行の“leichtem”に付点リズムを用いて、“Herzensregen”の“Her-”を5度の上行跳躍とタイで音価を引き延ばしている。このような手法は、第1節の冒頭と同じである。こうして第7節は、「心がわくわくしている leichtem Herzensregen」様を強調して始まる。

14. 間奏

T77-79 は、前奏を変化なく再現したリフレインである。これまでのリフレイン同様、第7節の最後に用いられた cis moll から A dur の安定した和声進行に戻り、音楽をリセットした状態にしている。

15. 第8節

ピアノ・パートは、右手が16分音符による旋律、左手が和音の進行という、これまでにない構造となるため、形式区分をEとする。

冒頭に2/8拍子の挿入はなく、詩の1行4詩脚が4/8拍子2小節分に充てられた規則的な構造である。しかし、頻繁に書かれたテンポ指定により、変化のある音楽となっている。T81では“etwas langsamer”、T83では“immer zurückhaltender”とテンポを遅くしているが、これは付点リズムで強調されているT84の第2行「愛しいあなた liebe Brust:」という呼びかけを効果的に表現するものである。呼びかけの直後、T85では、“Erstes Zeitmaß”と最初の軽快なテンポに戻る。しかし、付点リズムで強調されたT86の「やっかいごと Plage」には、“rit.”とある。続くT87で“a tempo”となり、揺れ動くテンポがようやく安定する。

詩は、全体として夜を賛美するものであり、第4行「夜にはお楽しみがあるってことを。

und die Nacht hat ihre Lust.」と、夜の楽しみを愛しい人に呼びかけて終わる。T87 では、e² で歌われる “Nacht” の言葉に楽曲唯一のフェルマータが付されて、音楽が止まる。主調 A dur の I の和音で安定した響きであるが、アルペッジョと *p* のデュナーミクで軽やかな印象を与える。ここで 16 分休符を挟むことで音楽を切り替え、続く 4 拍目の “hat” に 32 分音符を充てている。この音価の長短による対比によっても “Nacht” が強調され、また、軽快な音楽を実現している。

16. 後奏

前奏がリフレインとして変化することなく再現される。楽曲中、何度も反復されてきたリフレインは、全 8 節から成る詩に統一感を与えて曲を締めくくる。

第 6 節 : G9 〈ミニヨン〉 と G10 〈うたびと〉 詩と音楽の分析

第 1 項 : 詩の構造と対訳

1. G9 〈ミニヨン〉 詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 30】 G9 〈ミニヨン〉 詩の構造と対訳】

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|---|----------|-----|----|--------------------------|
| [第 1 節] | | | | |
| ① Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, | 5 | Jam | a | あの国をご存じですか? レモンの花が咲き誇り、 |
| ② Im dunkeln Laub die Gold=Orangen glühn, | 5 | Jam | a | 暗い木の葉の間には黄金色のオレンジが燃え、 |
| ③ Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, | 5 | Jam | b | 柔らかな風が青い空から吹いてきて、 |
| ④ Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? | 5 | Jam | b | ミルテが静かにたたずみ月桂樹が気高くそびえる、 |
| ⑤ Kennst du es wohl? | <u>2</u> | Jam | | あの国をご存じですか? |
| Dahin! Dahin | <u>2</u> | Jam | c | あそこへ! あそこへ |
| ⑥ Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. | 5 | Jam | c | あなたと行きたいのです、ああ私の愛しい人! |
| [第 2 節] | | | | |
| ① Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach, | 5 | Jam | d | あの家をご存じですか? 丸い柱の上に屋根が憩い、 |
| ② Es glänzt der Saal, es schimmert das | 5 | Jam | d | 広間がきらめき、部屋がほのかに光る、 |

| | | | | |
|--|----------|-----|---|------------------------------|
| Gemach, | | | | |
| ③Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: | 5 | Jam | e | そして大理石の像が立ち並び私を見つめるあの家を。 |
| ④Was hat man dir, du armes Kind, gethan? | 5 | Jam | e | おまえは何をされたというのだ？哀れな児よ。 |
| ⑤Kennst du es wohl? | <u>2</u> | Jam | | あの家をご存じですか？ |
| Dahin! Dahin | <u>2</u> | Jam | c | あそこへ！あそこへ |
| ⑥Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn! | 5 | Jam | c | あなたと行きたいのです、ああ私を守ってくれる方！ |
| [第3節] | | | | |
| ①Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? | 5 | Jam | f | あの山とそこにかかる小さな雲の橋をご存じ ですか？ |
| ②Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg; | 5 | Jam | f | ラバは霧の中に道を探し、 |
| ③In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut; | 5 | Jam | g | 洞穴には昔から竜のやからが住みつき、 |
| ④Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth. | 5 | Jam | g | 岩が落ちそしてその上に豊かに水が流れている、 |
| ⑤Kennst du ihn wohl? | <u>2</u> | Jam | | あの山をご存じですか？ |
| Dahin! Dahin | <u>2</u> | Jam | c | あそこへ！あそこへ |
| ⑥Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn! | 5 | Jam | c | 私達の道は続き、導いてくれます、ああ父なる人！ |

(筆者による作表)

詩は、1節が6行、全3節で構成されており、Jambus を基調としている。第5－6行はリフレインである。各節第5行の“Kennst du es wohl?” は次の“Dahin! Dahin”へと続き1行となる(山口 1984: 72)。第5行を改行する表記方法は、Goethe 1875, 1 に依拠するものである。これにより、第5行は2詩脚の後に間を置き2詩脚が続くという形になるが、第5行の4詩脚以外は、各行5詩脚で統一されている。一貫して対韻を踏んでいる。また、各節ともに、“Kennst du～”という同一の言葉で開始され構造上の一致を示している。

山口は、この詩の各節冒頭の疑問文“Kennst du～”の箇所と、各節第5行冒頭の疑問文“Kennst du～”の箇所は、転置強音で「X X X」と Daktylus にて読み出すことを指摘している(山口 1984: 72)。

2. G10〈うたびと〉詩の構造と対訳

詩の構造と歌詞対訳は以下の通りとなる。

【表 31】 G10 〈うたびと〉 詩の構造と対訳

| テキスト原文 | 詩脚数 | 韻律 | 押韻 | 対訳 |
|---|-----|------------|----|-------------------------------|
| 〔第 1 節〕 | | | | |
| ① Was hör' ich draußen vor dem Thor, | 4 | Jam | a | 城門の外で鳴り響く音は何か？ |
| ② Was auf der Brücke schallen? | 3 | Jam | b | 橋の上で鳴り響く音は何か？ |
| ③ Laß den Gesang vor unserm Ohr | 4 | Jam | a | あの歌をわれわれの目の前で |
| ④ Im Saale widerhallen! | 3 | Jam | b | 広間で響かせたいものだ！ |
| ⑤ Der König sprach's, der Page lief; | 4 | Jam | c | 王がそう言うと、小姓は走り出た、 |
| ⑥ Der Knabe kam, der König rief: | 4 | Jam | c | 少年が戻ってくると、王は大声で言った。 |
| ⑦ Laßt mir herein den Alten! | 3 | Jam | d | その老人をここへ通しなさい！ |
| 〔第 2 節〕 | | | | |
| ① Begrüßet seid mir, edle Herrn, | 4 | Jam | e | ようこそお招き下さいました、高貴な殿方！ |
| ② Begrüßt ihr, schöne Damen! | 3 | Jam | f | ようこそお招き下さいました、お美しいご婦人方！ |
| ③ Welch reicher Himmel! Stern bei Stern! | 4 | Jam | e | 何とおびただしい天の星々のような 方々なのでしょう！ |
| ④ Wer kennet ihre Namen? | 3 | Jam | f | 誰がお名前を存じあげましょう？ |
| ⑤ Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit | 4 | Jam | g | この世にもきらびやかな広間において |
| ⑥ Schließt, Augen, euch; hier ist nicht Zeit, | 4 | Jam | g | 目を閉じましょう、ここでは |
| ⑦ Sich staunend zu ergötzen. | 3 | Jam | d | 驚いて楽しんでいる場合ではありません。 |
| 〔第 3 節〕 | | | | |
| ① Der Sänger drückt' die Augen ein | 4 | Jam | h | 歌びとは目をしっかりと閉じ、 |
| ② Und schlug in vollen Tönen; | 3 | Jam | i | そして声たからかに歌った。 |
| ③ Die Ritter schauten muthig drein, | 4 | Jam | h | 騎士達は勇気ある様子を見せ、 |
| ④ Und in den Schoß die Schönen. | 3 | Jam | i | 美しい婦人達は心に沁みいる様子であった。 |
| ⑤ Der König, dem das Lied gefiel, | 4 | Jam | j | 王は、その歌が気に入って、 |
| ⑥ Ließ, ihn zu ehren für sein Spiel, | 4 | Jam | j | 彼の演奏に敬意を表して、 |
| ⑦ Eine goldne Kette reichen. | 4 | <u>Tro</u> | k | 金の鎖を与えさせた。 |
| 〔第 4 節〕 | | | | |
| ① Die goldne Kette gieb mir nicht, | 4 | Jam | l | 私に金の鎖をお与えなさらぬように、 |
| ② Die Kette gieb den Rittern, | 3 | Jam | m | その鎖は騎士の皆様にお与え下さい。 |

| | | | | |
|---|---|-----|---|-------------------------------|
| ③Vor deren kühnem Angesicht | 4 | Jam | l | その勇敢な顔つきの前では |
| ④Der Feinde Lanzen splittern. | 3 | Jam | m | 敵の槍も折れてしまうのです。 |
| ⑤Gieb sie dem Kanzler, den du hast, | 4 | Jam | n | その鎖を大臣にお与え下さい、あなた様の大臣に、 |
| ⑥Und laß ihn noch die goldne Last | 4 | Jam | n | そして彼にさらに他の重荷に加えて |
| ⑦Zu andern Lasten tragen. | 3 | Jam | d | 金の重荷を担わせて下さい。 |
| 〔第5節〕 | | | | |
| ①Ich singe, wie der Vogel singt, | 4 | Jam | o | 私は小鳥が歌うように歌います、 |
| ②Der in den Zweigen wohnt; | 3 | Jam | p | 枝に住みつく小鳥のように。 |
| ③Das Lied, das aus der Kehle dringt, | 4 | Jam | o | のどからほとぼり出る歌は、 |
| ④Ist Lohn, der reichlich lohnet. | 3 | Jam | p | 十分に価値のある報酬なのです。 |
| ⑤Doch, darf ich bitten, bitt' ich Eins: | 4 | Jam | q | しかし願うことが許されるならば、一つお願い したい。 |
| ⑥Laß mir den besten Becher Weins | 4 | Jam | q | 私に最高の、純金の杯に注いだ |
| ⑦In purem Golde reichen. | 3 | Jam | k | ぶどう酒をお与え下さい。 |
| 〔第6節〕 | | | | |
| ①Er setzt' ihn an, er trank ihn aus: | 4 | Jam | r | 彼は杯を口にして、それを飲みほした。 |
| ②O Trank voll süßer Labe! | 3 | Jam | s | ああ、甘くさわやかに満ちた美酒！ |
| ③O wohl dem hochbeglückten Haus, | 4 | Jam | r | ああ、繁栄する王家に幸いあれ、 |
| ④Wo das ist kleine Gabe! | 3 | Jam | s | ささやかな施し物を与える王家に。 |
| ⑤Ergeht's euch wohl, so denkt an mich, | 4 | Jam | t | あなた様が幸いなときに、私のことを思い |
| ⑥Und danket Gott so warm, als ich | 4 | Jam | t | 神に心からの感謝を捧げて下さい、 |
| ⑦Für diesen Trunk euch danke. | 3 | Jam | + | 私がこのひと飲みのためにあなた様に感謝 したように。 |

(筆者による作表)

詩は、1節が7行、全6節で構成されており、**Jambus** を基調としている。詩脚数は、各節4、3、4、3、4、4、3で統一されている。例外として、第3節第7行は **Trochäus** の4詩脚で書かれている。また、押韻も各節において第1－4行が「abab」、第5－7行が「ccd」という交差韻と対韻の組み合わせで統一されているが、交差韻と対韻は節をまたがり同じ言葉が用いられることはない。第6節を除き、各節の第7行末は“…en”にて語尾が統一されているため、便宜上の押韻を「d」とした。また、第3節と第5節の第7行

末は、いずれも“reichen”の言葉となっている。

第1節第7行冒頭“Laßt mir～”、第3節第6行冒頭“Ließ, ihn～”、第4節第5行冒頭“Gib sie～”などのように、転置強音で「X X X」と Daktylus にて読み出すことができる箇所が点在している。

第2項：詩の意味内容とバラードとしての特徴

1. G9〈ミニヨン〉

詩集では、バラードとしての区分に入るものであるが、小説では第3巻第1章の冒頭で、ミニヨンが歌う。ヴィルヘルムに引きとられ一緒に生活していたミニヨンの胸には、彼を慕う気持ちが募っていた。ある晩、心臓発作をおこしたミニヨンを抱きしめながらヴィルヘルムは、「お前はぼくの子供なんだよ。ぼくの子供なんだ。ぼくは、お前を手放したり、捨てたりしやしない」（高橋 1970: 232）と言う。ミニヨンはその言葉を受けて、ヴィルヘルムを「わたしのパパ」と呼ぶ。このやり取りが交わされた翌朝に、ミニヨンがこのバラードを歌うという筋書きである。小説においては、ミニヨンがこの歌を歌う様子が以下のように具体的に描写されている。

彼女は、行のはじめごとに、何かある特別なことに注意をうながそう、何かある重要なことを言いだそうとでもするかのような荘重で華麗な口調になり、3行目は、押し殺した、陰気な声でうたった。「君知るや、かの国を」という文句は、神秘的な、物思いに沈んだような調子だったし、「ともに行かまし」という文句には、抑えがたい憧憬がこめられていた。そして、「恋人よ、いざかの国へ」の句は、繰り返えしのたびごとに、彼女のうたい方に応じて、ある時は哀願し無理にせがむような、またある時は、明るい未来に向かってせきたてるような調子を帯びていた。（高橋 1970: 234）

詩は、ミニヨンの故郷でもあるイタリアへの郷愁とヴィルヘルムへの想いを歌う。イタリアへの郷愁として、第1節では自然、第2節では建物、第3節では山を描写している。また、ヴィルヘルムへの想いを象徴する言葉は、各節リフレインの最後に置かれた呼びかけにおいて顕著であるが、第1節「愛しい人 Geliebter」、第2節「守ってくれる人 Beschützer」、第3節「父なる人 Vater」と変化する。このように、各節のイタリアの描

写とヴィルヘルムへの呼びかけが連鎖して、整った詩の形式の一方で、意味内容では節毎に異なる情景が表現されている。

第1節では、レモンやオレンジなど具体的な植物の名前が用いられて、明るく爽やかなイタリアの自然が目の前に広がる。この自然描写が効果的に働き、“Geliebter”という呼びかけに込められた愛しさが強く表現されている。

第2節ではイタリアの建物が描写されているが、建物によって人は風雨から身を守り、そこに憩うという設定がなされる。さらに、第3行「おまえは何をされたというのだ？哀れな児よ。Was hat man dir, du armes Kind, getan?」と、ミニヨンが幼い頃に誘拐されたことを暗示する一文が差し挟まれる³⁶。詩では小説の背景が削除されるが、この謎めいた問いかけが効果的に働き、不幸な過去を持つミニヨンの影のある様子を十分に表現している。このような詩の内容と第2節最後の“Beschützer”との呼びかけが密接に繋がり、「自分を守ってくれる人」としての想いが強調されている。

第3節では、洞窟に住む竜や崩れ落ちた岩に流れる水などで奥深い山の様子が神秘的に描かれているが、これらの詩の素材によって不気味さも加わっている。このような山奥へ共に向かおうとする“Vater”という呼びかけには、唯一無二の存在に対する強い想いが込められており、詩の全体の内容がこの呼びかけに集約されている。

最後に、第3章にて既述したバラードの特徴に依拠して詩を検証する。

詩は、詩節によって構成されており、一貫して規則的な押韻を持つ。この点で従来からのバラードの構造を保っている。ミニヨンのイタリアへの郷愁とヴィルヘルムへの想いを扱う詩は、様々な出来事が繰り広げられる物語形式ではないが、第2節の謎めいた問いかけ、第3節の竜という怪奇じみた素材が用いられる点、各節の末尾にリフレインを持っている点においても、バラードの特徴に合致する。

2. G10 〈うたびと〉

詩集ではバラードの区分に入るものであるが、小説においては第2巻第11章で豎琴弾きによって歌われる。豎琴弾きは、この場面で初めて登場する。小説では、長く白い髭をたくわえ、全身を覆う褐色の服を着た風変わりな豎琴弾きの風貌の描写から始まり、人々を前に披露されるいくつかの歌の様子が示されている。豎琴弾きの歌に魅せられたヴィル

³⁶ 例えば、山口による第2節第3－4行の訳出「立ち並ぶ大理石像まなざし深く／あわれの子 ひと汝に辛きやと問う」（山口他訳 1979: 80）のように、大理石がミニヨンに問いかけると解釈する場合もある。この場合、大理石による問いかけという不可思議な設定がバラードの特徴に合致する。

ヘルムは、次のように呼びかける。「どうか、ぼくの尊敬と感謝を受け取ってもらいたい。ぼくたちはみな、君の歌に感心してしまっている。何かほしいものがあつたら、遠慮なくぼくたちにいつてくれたまえ。」(高橋 1970: 219) そして歌われたのが〈うたびと〉であり、歌うことの本質と歌への対価が扱われている。歌への対価という点で、ヴィルヘルムの呼びかけと詩の内容に共通性がある。

詩の内容は、物的対価を与えようとする者への教訓的な要素が強く、G1-G3 の豎琴弾きの詩に描かれた苦悩や孤独は、扱われない。また、小説の筋が削除されたことと詩のタイトルが“Der Sänger”となっていることから、詩のみにおいて「豎琴弾き」と「歌びと」が同一の人物であるか否かは判断が難しい。

多くの登場人物を交えながら場面が次々と展開する物語形式で書かれた詩では、人々の動作、会話の内容、歌う様子などが具体的に描かれている。また、第1節では王様の台詞が主体で書かれ、第2、4、5、6節では歌びとの台詞が主体となって書かれており、面前で芝居が繰り広げられているかのようでもある。特に第5、6節で扱われる教訓的な内容は、歌びとの台詞によって生き生きと伝わってくる。

各節ともに、第1-4行と第5-7行にて押韻形式が異なっているが、詩の内容も同じ箇所区切って捉えてみると次の通りとなる。第1節第1-4行は歌びとの歌を目の前で聞きたいという王様の要望であり、第5-7行は、その要望に応じて動く小姓の少年、更なる王様の命令となる。第2節第1-4行は招かれた歌びとの挨拶であり、第5-7行は平静を保とうと自己に集中する歌びとの描写となる。第3節第1-4行は、歌を披露する歌びととそれに聞き入る紳士淑女の描写であり、第5-7行は歌びとに褒美を与えようとする王様の描写となる。第4節第1-4行はその褒美を断る歌びとの描写であり、第5-7行はむしろ褒美という重荷を大臣に与えよという歌びとの言葉となる。第5節第1-4行は歌そのものが自分への報酬であると説く歌びとの言葉であり、第5-7行は一杯のぶどう酒を求める歌びとの言葉となる。第6節第1-4行は歌びとの王家への感謝の言葉であり、第5-7行は神に感謝を捧げるようにと説く歌びとの言葉となる。

最後に、バラードとしての特徴を検証する。

詩は、詩節によって構成されており、一貫して規則的な押韻を持つ点で、従来からのバラードの構造を保っている。また、物語形式をとっている。台詞が多いことから、表現様式における劇的なものが中心ではあるが、第1節の少年の動作の描写、第3節の歌に聞き入る人々の描写において叙事的であり、第6節の美酒を賛美する言葉において叙情的であ

るという例が確認できる。このようにして、叙事的、叙情的、劇的な全ての様式を用いて表現がなされている点は、バラードの特徴の一つである。

第3項：G9〈ミニヨン〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 32】 G9 〈ミニヨン〉 楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分と小節数 |
|---------|--------------------------------|---|------|--|
| Ges dur | 3/4, 詩のリフレイ イン部分は 9/8 | Langsam und sehr ausdrucksvoll ゆっくりと そしてとても表現豊かに | 122 | Vs=Ref(4)–A(33)– Zs=Ref(4)–A'(34)– Zs=Ref(4)–A''(43)– Ns=Ref(8) |

(筆者による作表)

先述の通り、詩は1節が6行、全3節で構成されているが、各節第5–6行がリフレイ
ンとなっている。音楽においても詩の構造が反映されている。詩のリフレインにあたる箇
所では同一の音楽が用いられ、拍子はそれまでの3/4から9/8に変わる。1つの節を
1つの形式区分として大きく捉えると、第1節がA、第2節がA'、第3節がA''となる。こ
れは、各節ともに同一のモチーフを用いていることに依拠している。

第3節においては、詩のリフレイン開始前に4小節分の間奏が置かれるなどの変化によ
り、小節数が増えている。各節ともに、歌唱パートと間奏あるいは後奏が重なっているこ
とから、重複してカウントする小節がある。第3節では、最後の言葉が後奏において反復
されることから、重複してカウントする小節が6小節にも及ぶ。

2. 前奏

楽曲の冒頭 T1–2 において、ピアノ・パートの右手にオクターヴで「G9 モチーフ
T1–2」が呈示される（【譜例 50】 囲み部分）。これは、b–ces–b の半音階からなる山型
の旋律で、そのままの旋律やヴァリエーションとして楽曲を通じて反復される。

【譜例 50】 G9 T1-4

Langsam und sehr ausdrucksvoll.

Ges: I °IV I °IV+6 I V₇

発想標記にあるゆったりとしたテンポにて、右手は旋律的な動き、左手はシンコペーションによる和音進行を保持する。和声は、主調 Ges dur における T-S の機能を反復して属和音 V₇ へと進む安定した進行を示すが、準固有和音による音色の変化は、ミニヨンの複雑な感情を象徴するかのようである。このような前奏は、リフレインとして間奏と後奏にて反復される。

3. 第1節第1-4行

「G9 モティーフ T1-2」は、各節の冒頭、ピアノ・パートにて必ず再現されるのが特徴であるが、第1節冒頭では、次の譜例のように、歌唱パートとピアノ・パートの両方において再現されている（【譜例 51】 囲み部分）。ピアノ・パートのモチーフは、歌唱パートの3度上で旋律をなぞっており、歌唱パートの旋律との重なりで響きを豊かにしている（【譜例 51】）。

【譜例 51】 G9 T5-6³⁷

Kennst du das Land, wo die Zi -
(hervortretend)

pp

Daktylus で読み出すことが可能な“Kennst du～”の言葉は、前奏から反復されているシンコペーションのリズムで処理されている（【譜例 51】）。これにより“du”が前に引き寄せられ、この言葉にも重さが加わる。このようにしてヴォルフは、Jambus とも解釈できる冒頭の韻律の曖昧さを音楽に反映している。このシンコペーションは、各節第1行冒

³⁷ T5 のピアノ・パート内声部に置かれた 8 分休符の前の音符は、自筆譜（Wolf 1888-1889: Bl. 43r）、初版（Wolf 1889: 29）、第2版（Wolf 1898: 29）では 8 分音符となっている。

頭及び各節第5行冒頭の“Kennst du～”の言葉にも用いられており、ヴォルフが読み取った韻律の曖昧さが楽曲の気分を支配している。

詩は一對韻を踏んでいるが、音楽において押韻を意識した処理がなされる箇所がある。T8-9の第1行末“blühn”は4拍分、T12の第2行末“glühn”は3拍分と長めの音価にて押韻を表現している。“ü”の発音、音価、ゆっくりとしたテンポが効果的に作用し、押韻の箇所では豊かな響きが聞こえてくる。

歌唱パートは、しばしば、アクセントのついたシラブルの前後で大きな跳躍をする。これにより、間の実現や言葉の強調がなされ、また、音楽の躍動感が増している。例えば、T6、“Land,”の後は6度の下行跳躍となるが、これにより、カンマによる間が実現されている。T10-11、“die Goldorangen”では、“Gold-”の前の6度の上行跳躍、後の8度の下行跳躍で“Gold-”のシラブルのみを浮き立たせている。また、“Gold-”に2拍半の長めの音価を用いることで、強調が行われている。このような変化に富む旋律線は、ゆっくりとしたテンポ、主調 Ges dur を保持する安定した響きのもとで、豊かに歌われる。

詩の第1-4行では、歌唱パートの旋律が変化に富む一方、ピアノ・パートは緩やかな旋律線とシンクペーションの和音進行で書かれている。T7-12右手にて、“*sehr ausdrucksvoll poco a poco cresc.*”の指定を伴った、長い半音階的上行旋律が現れる（【譜例52】囲み部分）。このような緩やかな旋律の上行、表現の豊かさの追求、徐々に盛り上がるデュナーミクによって、音楽の雄大さが強調されている。

【譜例52】 G9 T7-12

校訂報告によれば、譜例のピアノ・パート右手において小さな音符で記されている旋律は、1893年10月31日のオーケストラ編曲第2版からとられたもので、《ゲーテ詩集》第2版にて初めて記されたものである。また、オーケストラにおいてはこの旋律をフルートが奏する（Wolf 1996, 3: 227）。これは第1節のみに書かれている旋律であり、オブリガートとしての役割を果たすものである。

このようにして、各節とも冒頭に「G9 モティーフ T1-2」が再現された後、ピアノ・パート右手において、低音域から半音階的に上行する息の長い旋律が用いられている。

調性は、第1－2行にて *Ges dur* を保持する一方、第3－4行の *Es dur* の調号の箇所では長調において頻繁に推移する。このようにして、詩の第3－4行では和声的な響きの変化が活用されている。

4. 第1節第5－6行

詩のリフレインにあたるが、拍子は9／8拍子、調性は *f moll*、デュナーミクは *f* に一変する。概ね詩のリフレインでは、デュナーミクの変化が激しく、また、ピアノ・パートのリズムも変化に富み、歌唱パートの音域も高めで、非常に劇的な表現がなされている。

詩の第5行にあたる箇所は、ピアノ・パートの右手が旋律を担い、左手が8分音符の和音でリズムを刻むという構造になっている。T21にて“*Belebt*”と“*leidenschaftlich*”の指示を伴い、情熱的に勢いよく音楽は始まる。しかし、直後にデクレッシェンドがあり、T23－24の“*Kennst du es wohl?*”と歌われる箇所では、“*Ruhiger*”の指示と *p* のデュナーミク、歌唱パートとピアノ・パート右手の旋律の *des* の音に向かう反進行により、直前の音楽との対比も相まって音楽が凝縮する（【譜例 53】）。

【譜例 53】 G9 T21－24

T23の歌唱パートでは、既述の通り、節の冒頭と同様“*Kennst du ~*”にシンコペーションを用いて処理している。T24の“*molto cresc.*”と、ピアノ・パート右手の c^4 から下行するオクターヴの和音の高く鋭い音色で再び盛り上がった音楽は、T27－28にて“*Kennst du es wohl?*”を繰り返す。この繰り返しは原詩にないものであり、詩を変更することがほとんどないヴォルフにおいて、稀なケースである。これにより、詩の中心テーマであるミニヨンのヴィルヘルムに対する気持ちが、より前面に押し出されているのである。1回目の“*Kennst du es wohl?*”は、 $f^2-es^2-des^2-c^2$ と高めの音域で順次下行の旋律を描くが、2回目のそれは、 $c^2-b^1-f^1-as^1-g^1$ と4度低い音から開始され、跳躍を伴った旋律に変わる。このようにして、繰り返しの都度、表現を変えているのである。和声

は f moll の IV₇、II₇、V₇を推移して解決されることはなく、不安定な響きの中で言葉が繰り返される。

T31 にて消え入るように静まった音楽は、T32 にて再び動き出す。ここで、詩の分析で示した第 5 行における“Kennst du es wohl?” 後の間が、音楽においても明確に示される。ここで、調性は b moll へと音色を変え、「我を忘れて情熱的に *leidenschaftlich hingebend*」のの指示を伴った激しい音楽が新たに展開されるのである。ピアノ・パートは、8 分音符が左右交互に奏される和音の連なりで上行旋律を反復し、そのデユナーミクは *p* から *f* への変化を繰り返す。歌唱パートは、第 6 行冒頭“möcht”に充てられた最高音 as²に向かって“Dahin”の繰り返しの都度音が高くなり、音楽が高揚する（【譜例 54-a】）。

【譜例 54-a】 G9 T32-34

Im Hauptzeitmaß (♩.-♩).
(leidenschaftlich hingebend.)

Da - hin! da - hin möcht' ich mit

歌唱パートはシンコペーションとなり、Jambus として分析した言葉の強格と音楽の強拍にずれが生じている。シンコペーション、“Dahin”に付記されたクレッシェンド、フレーズ毎に高くなる音の効果によって、音楽においては“Dahin! dahin”と“möcht' ich”の各々のシラブルが等しく強調されている。

詩の第 6 行ではミニヨンのヴィルヘルムに対する呼びかけがなされるが、各節の歌唱パートの旋律を比較検討するため、この部分は後述する。T35-37 の呼びかけの箇所では、ピアノ・パートが短い和音を奏するにとどまり、歌はレチタティーヴォ的となる。和音は Ges dur の I²-V-I のカデンツで終止して、間奏へと繋がる。

ヴォルフは、先述の第 2 版出版時にいくつか修正を行っている箇所があるが、特筆すべきは、T32-34 の修正である。以下に、初版と第 2 版の該当箇所の譜例³⁸を示す。

³⁸ 譜例は以下の初版と第 2 版から引用している。

Wolf, Hugo. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Clavier componirt 1888-1889 von Hugo Wolf*. Erstdruck, Bandausgabe. Wien : C.Lacom, 1889.

Wolf, Hugo. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Clavier componirt 1888-1889 von Hugo Wolf*. Zweite Gesamtausgabe, Bandausgabe. Mannheim : K. Fred. Heckel, (ca.1898).

【譜例 54-b】 G9 初版 T32-34

【譜例 54-c】 G9 第2版 T32-34

本論で使用している楽譜【譜例 54-a】は、第2版【譜例 54-c】と同じ内容である。

第2版出版時における修正点は、以下の通りとなる。

- ① T32 の発想表記を「我を忘れて *hingebend*」から「我を忘れて情熱的に *leidenschaftlich hingebend*」に変更。第2版では、より激しい感情表現が要求されている。
- ② T32、歌唱パートの“Dahin”は、第2版において8分休符1つ分短く変更。これにより、繰り返される“Dahin”の表現に変化が生じる。
- ③ ピアノ・パートの構造は、駆け上がる16分音符の旋律の反復から、右手は8分音符の和音の連続、左手は8分音符による上行旋律の反復と旋律的な動きの組み合わせに変更。また、第2版右手の和音の連続は、全体として上行旋律となっている。これにより、第2版の音楽が変化に富むものとなっている。
- ④ デュナーミクは、*p* 中心としたものから、*p* から *f* へ向かうものの反復に変更。
- ③と④の変更の結果、音楽はより重厚で変化に富むものとなっている。
- ⑤ T34 にて、初版で指示されている“*poco rit.*”を第2版で削除。これにより、音楽が弛緩することなく緊張感を持ったまま、次へと繋がる。
- ⑥ T34 にて、“ich”の言葉は9/8拍子8拍目から、6拍目へと変更。これにより、

“ich” が強調されている。

このようにして、第2版では全体として変化に富む音楽となり、音楽の向かう方向性を明確に示しつつ、より激しい感情表現を実現している。

5. 間奏

前奏がリフレインとして再現され、音楽を元に戻す。しかし、左手のリズムは、3連符と8分音符の組み合わせ、及び3連符とシンコペーションの組み合わせに変化している。

6. 第2節第1－4行

「G9 モティーフ T1-2」は、ピアノ・パート右手のみに再現される（【譜例 55】囲み部分）。

【譜例 55】 G9 T41-42

The image shows a musical score for Example 55, G9 T41-42. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and has the lyrics "Kennst du das Haus? auf ausdrucksvoll". The piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The right hand of the piano part features a triplet of eighth notes, and the left hand also features a triplet of eighth notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked "p" (piano).

既述の通り、“Kennst du～”の言葉には、シンコペーションを用いている。第2節第1－4行の歌唱パートの旋律は、第1節第1－4行のそれと類似しており、一対韻の処理方法も同様となっている。すなわち、T44-45の第1行末“Dach”は4拍分、T48の第2行末“(Ge-)mach”は4拍分と長めの音価で押韻を表現している。

第2節では、第1節同様、ピアノ・パートの右手が旋律的動きを担い、主に左手がリズムと和音進行を担っている。注目すべきは、ピアノ・パートの和音を刻むリズムが第1節とは異なってくる点であるが、これにより詩の内容の変化を表現している。第2節では、間奏にて用いられた3連符とシンコペーションのリズムの組み合わせが支配的となり、リズムが複雑化する。また、3連符にて和音が細かく刻まれることで、一貫してシンコペーションが用いられた第1節より音楽に硬さが加わる。これは、第1節におけるイタリアの美しい自然の描写から、第2節における建物や彫像の描写への内容の変化に沿ったものと考えられる。

第4行「おまえは何をされたというのだ？哀れな児よ。 Was hat man dir, du armes Kind, getan?」は、既述の通り、ミニヨンが幼い頃にさらわれた経験を暗示しているが、詩の言葉のみにおいても暗い過去が読み取れる。第1節同様に長調で推移してきた調性は、T55-57、「du armes Kind, getan?」の箇所では減七の和音を用いることにより緊張感を高めている。

7. 第2節第5-6行と間奏

第1節第5-6行の音楽が再現されている。詩の第6行におけるミニヨンのヴィルヘルムに対する呼びかけの箇所は後述する。

続く間奏では、第1節の後の間奏が変化なく再現され、音楽を元に戻している。

8. 第3節第1-4行

第1-2節と異なり *fis moll* で開始され、ピアノ・パートにおけるトレモロの保持の効果と相まって、曲想が一変する。

「G9 モティーフ T1-2」は、ピアノ・パート右手のみに再現される（【譜例 56】囲み部分）。第1-2節と異なり、このモティーフの後の T79 にて歌唱パートが開始され、かつ、シンコペーションは小節冒頭に休符を置いたものとなる（【譜例 56】）。第3節では、「Kennst du~」の言葉が *cis*¹ から始まり上行する旋律となる。第1-2節が *b*¹ の音で始まることと比較すると低い音である。小節冒頭に休符を置くことで、拍節における第1拍のアクセントとずれが生じて、低い音であっても言葉が聞こえてくる処理がなされている。

【譜例 56】 G9 T78-81

The image shows a musical score for the song 'Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent tremolo in the right hand. The vocal part begins with a rest, followed by the lyrics 'Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?' with the instruction '(ausdrucksvoll)'. The score is in G major and 3/4 time.

「Kennst du~」の言葉は、このようにして変化を伴った表現となり強調されている。第3節では、上述の低い音から始まる上行旋律や、T85の「道 Weg」に最低音 *ais* が充てられていることなどから、重々しい雰囲気支配的となる。歌唱パートの旋律は、第1-

2節同様、跳躍や長めの音価で強調される言葉を含む。第1行末と第2行末の一对韻には、2分音符を充てて音楽でも押韻を示している。第3－4行は、全体として徐々に上行する旋律を描いており、第3行末「満々たる水 Flut」にて *ff* の eis² に達して頂点を極め、詩のリフレインへと繋がる。

第3節では、ピアノ・パートのトレモロの効果が絶大である。トレモロの保持により常に音の鳴り響く状態は、霧に包まれた山奥、薄暗い洞窟のような視界の悪さの表現や、絶え間ない水の流れの表現に繋がっている。

9. 第3節第5－6行

第2節同様、第1節第5－6行の音楽が再現されている。詩の第6行におけるミニヨンのヴィルヘルムに対する呼びかけの箇所は後述する。

10. 各節第6行末の比較

小説では、詩のリフレインの最後の一行、すなわちミニヨンのヴィルヘルムに対する呼びかけはくり返すたびごとに変化をつけたとあるが、この点は、ヴォルフの音楽においても反映されている。これらについては、サムズも指摘している (Sams 2008: 190-193)。各節の呼びかけ部分の歌唱パートは、次のようになっている。

【譜例 57-a】 G9 T35-37

第1節の呼びかけ “o mein Geliebter, ziehn.”

(♩ wie vorher ♩)



dir, o mein Ge-lieb - - ter, ziehn.

【譜例 57-b】 G9 T72-74

第2節の呼びかけ “o mein Beschützer, ziehn.”

(♩ wie vorher ♩)



dir, o mein Be-schüt - - zer, ziehn.

【譜例 57-c】 G9 T113-120

第3節の呼びかけ “o Vater, laß uns ziehn!”

(♩ wie vorher ♩)



Weg! O Va - ter, laß uns ziehn!_____

laß uns ziehn!_____

第1節と第2節は、フレーズ最後の d の音が上がっているか下がっているかの違いとなる。第1節では d^2 に上がることで “Geliebter” への想いを、第2節では d^1 に下がることで “Beschützer” への想いを、それぞれ区別して表現している。いずれの呼びかけの言葉も、長い音価で強調されている。

第3節の呼びかけの言葉 “Vater” は、先の “Geliebter”、“Beschützer” と異なるリズムで書かれており、また、音価も短くなる。しかし、前に置かれた “Weg!” のフェルマータによる間と後ろに置かれた4分休符により浮き立ってくる。このように第1-2節とは異なる手法にて表現することで、“Vater” への呼びかけを特別なものとして扱っている。 f のデュナーミクによって高揚した “Vater” の呼びかけは、続く p による “laß uns ziehn!” との対比でも効果的に表現されている。“laß uns ziehn!” の言葉は、後奏に重ねて T118-120 において pp で繰り返される。原詩にはない繰り返しであり、ヴォルフにおいては稀な言葉の繰り返しとして強調されている。音高も T115-116 の d^2 から T118 の d^1 へと低くなっている。このようにして、直前のリフレイン部分の高揚した音楽と抑制された音楽との対比が特に目立つ手法をとっている。

11. 後奏

T115 から、歌唱パートの最後の言葉と重なって後奏が始まる。前奏の再現であるが、間奏における再現とは異なり、左手のリズムがシンコペーションに戻る。T119-121 の右手にて「G9 モティーフ T1-2」の旋律が2回繰り返され、曲の統一感をもたらす。主調 Ges dur の I の和音が ppp にて微かに奏されて終止する。

第4項：G10〈うたびと〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 33】G10〈うたびと〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 |
|-------|-----|------------|------|
| E dur | 9/8 | Mässig 中庸に | 112 |

先述の通り、詩は1節が7行からなり、全6節の構成である。形式区分と小節数を詩節にそって表すと、次の表の通りとなる。

【表 34】 G10 〈うたびと〉 形式区分

| | | | | | | | | | | | |
|------|-------|----|----|----|----|----|------|-------|------------------|------|------------------|
| 詩節 | 1 | — | 2 | — | 3 | 4 | — | 5 | — | 6 | — |
| 形式区分 | A | Zs | B | Zs | A' | C | Zs | A'' | Zs ³⁹ | A''' | Ns ⁴⁰ |
| 小節数 | 14+AT | 5 | 18 | 7 | 14 | 15 | 2+AT | 14+AT | 4 | 14 | 6 |

(筆者による作表)

詩の 1 節を一つの形式区分として捉える。各節とも概ね 14 小節にて書かれているが、第 2 節の小節数が 18 小節と多くなっているのは、第 4 行と第 5 行の間に 3 小節の間奏が置かれていることが主な要因である。

形式区分は、同一のモチーフの使用が確認できる第 1、3、5、6 節をそれぞれ A、A'、A''、A''' としている。

2. 第 1 節

冒頭のピアノ・パート内声にて「G10 モチーフ T1-4」が呈示される（【譜例 58】 囲み部分）。これにより、第 1 節を A の形式区分とする。この旋律は、ヴォルフが、1888 年 12 月 14 日に書いた〈うたびと〉の Niederschrift にて、大譜表の余白となる五線紙の 10 段目にスケッチしたものである（Jestremski 2011: 307）。スケッチ冒頭のアウフタクトからの 4 小節分が、当該モチーフに相当する（【譜例 59】 囲み部分①）。【譜例 58】と【譜例 59】 囲み部分①を比較すると、完成した旋律の後半は、スケッチよりやや簡素化されており、ゆったりと揺蕩う音楽となっている。これにより、城門の外から聞こえてくる音楽の距離感が感じられる。

第 1 章にて考察の通り、ヴォルフは、概ねスケッチなしで一気に作品を書き上げる傾向にあり、このように明確な旋律線をスケッチとして書き記すことは稀である。したがって、スケッチと完成された旋律に違いがあるものの、余白にスケッチを書き記したことは、この旋律が重要であることを意味していると言えよう。また、楽曲冒頭には“*ausdrucksvoll*”との指定があり、旋律の豊かな表現を重視していることが読み取れる。

³⁹ T90 は、間奏に特有の音型が用いられているため、歌唱パートと重複してカウントする。

⁴⁰ T107 は、後奏における旋律が開始されているため、歌唱パートと重複してカウントする。

【譜例 58】 G10 T1-4

Mäßig.

”Was hör' ich drau - Ben vor dem Tor, was auf der Brük - ke schal - len?”

(ausdrucksvoll) p

【譜例 59】 G10 旋律のスケッチ⁴¹

この旋律は、「城門の外で鳴り響く音は何か？／橋の上で鳴り響く音は何か？ Was hör' ich draußen vor dem Tor,／Was auf der Brücke schallen?」と歌われる部分で用いられている。姿は見えないが、歌びとが奏でる歌が王様の耳に届いている場面である。

T2 のアウフタクトで始まる歌唱パートでは、Jambus で書かれた言葉の強弱格が、概ね 9 / 8 拍子の強弱にそって歌われる。T3 の第 2 行冒頭 “was auf der”、T5 の第 3 行冒頭 “Laß den Ge-(sang)” は、転置強音で Daktylus にて読み出していると考えられるが、いずれも 4 拍目から歌われるため、強格がいく分弱められている。T13 の第 7 行冒頭 “Laßt mir her-(ein)” も転置強音で Daktylus にて読み出していると考えられるが、1 拍目から歌われるため、強格が明確となる。これらのような転置強音の処理は、楽曲を通して行われている。また、楽曲を通して、詩における「間」には休符が充てられる傾向にあり、歌唱パートが断片的になる箇所も点在する。押韻を音楽で処理する方法は、楽曲を通して確認できない。

詩の第 1 - 4 行は王様の台詞となっているが、この箇所に相当する T1-8 のピアノ・パートは、歌びとの持つ竖琴を象徴するアルペッジョの和音に囲まれて、内声に旋律が描かれる構造となっている（【譜例 58】）。歌唱パートにおいても、同音反復を交えた緩やかな曲線の旋律が描かれている。特に、T1-4 の「G10 モティーフ T1-4」が用いられる箇所では、主調 E dur の安定した響きに支えられ、歌唱パートとピアノ・パートにおける 2 つの旋律が重なり合う点が特徴的である。このようにして、モティーフ、アルペッジョの和音、調性にて、歌びとの歌を表現しているものと考えられる。

⁴¹ Niederschrift に書かれたスケッチを楽譜に起こしたもの (Wolf 1996, 3: 228)。音部記号、調号、拍子の記載はないが、高音部譜表に 9 / 8 拍子で書かれたものと判断できる。

第5－7行では、王様の命令、それに従って動き回る「小姓 Page」と「少年 Knabe」が扱われる。ピアノ・パートの右手は8分音符の連打となるが、左手がそれぞれの素材を象徴する音楽となっている。T9は「王がそう言うと、Der König sprach's,」と王様の命令の箇所であるが、ピアノ・パート左手は、オクターヴで5度跳躍下行する和音となる（【譜例60】囲み部分）。サムズは、これを権力を行使する人のモチーフとしている（Sams 2008: 32、195）。この音型は、当該楽曲にて王様に関連する場面で反復されることとなる。

【譜例 60】 G10 T9



T10 に登場する“Page”には 16 分音符による 3 連符で上行する旋律が用いられ、T11 に登場する“Knabe”には 32 分音符も加わりさらに細かくなったリズムで下行する旋律が用いられ、落ち着きのない動作を表現している。T12 の「王は大声で言った。der König rief:」は、T9 に類似する音楽となり、オクターヴで 6 度跳躍下行する和音が用いられる。T9 以降、歌びとに関する描写がなくなると、アルペッジョも用いられなくなっていたが、T14 にて「老人 Alten」と歌びとを指す言葉が歌われると、直後にアルペッジョが用いられている。

このように、詩の第1－4行と第5－7行に音楽的な違いが確認できるが、いずれも詩の登場人物を叙述的に描写するものとなっている。また、このような音楽の構造は各節において確認でき、第1－4行と第5－7行にて違いのある詩の内容に沿ったものである。

3. 間奏

T15 の全休符により音楽が中断された後、アルペッジョにて歌びとの登場を象徴するかのような和音が奏される。拍子は 3 / 4、調性は G dur に変わり、音楽が一新する。

4. 第2節

詩は、歌びとがきらびやかな広間に登場し、大勢の紳士淑女を前に挨拶をする場面となり、全て歌びとの台詞で書かれている。詩の Jambus は、主に小節冒頭の休符やアウフタ

クトにて処理されている。歌唱パートは、台詞としての生き生きとした言葉を実現するために、様々な旋律線とリズムが用いられる。また、T19、T24-27のような音価の長い和音やT31、T33のような短い和音と休符の組み合わせという、レチタティーヴォ的なピアノ・パートの構造が、これらの言葉を支えている。

音楽は、歌詞内容に合わせて様々に変化する。詩の第1-4行、歌びとの挨拶の言葉は3/4拍子が保持される。T20-21は男性への挨拶の箇所であるが、G durのIの安定した響きで始まる和音進行が中心となる。ここで、歌唱パートは、同音反復の後に下行旋律となる。続くT22-23は女性への挨拶の箇所となる。ピアノ・パートは、左右にて旋律的な動きが中心となり、歌唱パートは5-8度の上下の跳躍を含む旋律となる。このようにして、男女に対する台詞の違いを表現している。

詩の第4行の後、T28-30は間奏となるが、ここで調性はE durに戻る。右手には息の長い下行するオクターヴの和音が用いられ、デュナーミクは*p*からクレッシェンドとデクレッシェンドを経て*pp*へと向かう。このようにして、きらびやかな広間の描写から、歌びとが目を閉じ平静を取り戻そうとする場面への橋渡しをしている。

歌びとが気持ちを静めて自らに声をかける第5-7行は、4/4拍子に変わる。T32とT34では、ピアノ・パートにて上行する和音が用いられるが、T32の付点リズム、T34の左右交互の打鍵という効果も相まって、歌びとが自己に集中しようと意志を強く持つ様が描写される。T33-34の歌唱パートでは、第6行「目を閉じましょう、Schließt, Augen, euch;」の言葉が休符を挟んで断片的に歌われる。T33では、“Schließt,”のd¹から“Augen”のcisへの下行跳躍にて、目を閉じる行為を際立たせている。

第2節では、「G10 モティーフ T1-4」が用いられない。全体として、台詞を生かし、かつ場面の情景や歌びとの心理状態を示すような音楽の多様性が確認できる。また、詩の意味内容が異なる第1-4行と、第5-7行の間に間奏を置くことで、場面の切り替えを図っている。

5. 間奏

T38にてE durのV₇の和音を2回アルペッジョで奏することで、豎琴を象徴して始まる。この属和音は間奏にて保持され、第3節の冒頭にて解決されるという和声進行となる。T39以降は、左手に分散和音が用いられており、右手のアルペッジョの和音との相乗効果により、豎琴を強く表現しているかのようである。このようにして、間奏は、第3節冒頭

で歌びとが歌を歌う場面の導入部分となる。

6. 第3節

音楽の特徴は、第1節と同様である。

詩の第1－2行「歌びとは目をしっかりと閉じ、／そして声たからかに歌った。Der Sänger drückt' die Augen ein／Und schlug in vollen Tönen;」に当たる T46 アウフタクトから T49 までには、「G10 モティーフ T1－4」が再現される。ピアノ・パートは、T1 アウフタクトから T4 までと同一である。ここは、歌びとが人々の前で歌を歌う場面となっている。

詩の第1－4行の箇所では、歌唱パートの曲線を描く旋律とピアノ・パートの曲線を描く旋律にて、歌びとが声たからかに歌う様とそれに聴き入る人々が描写される。第5－7行は、王様の行動を示す内容となるが、ここでピアノ・パート左手には、オクターヴで5度跳躍下行する和音が用いられる。これは、先述したサムズによる権力を行使する人のモティーフに該当するものである。

7. 第4節

T60 のピアノ・パート右手では、a moll の主音が8分音符で連打され、a moll への導入となる。右手は、第4節を通して8分音符のリズムを刻みながら和音を連打する。

T61 アウフタクトから T64 までの左手には、順次下行で始まる緩やかな曲線を描く旋律が用いられ“*ausdrucksvoll*”との指定がある。第1節冒頭における指定と同様であり、ヴォルフが旋律線の表現を重視していることが読み取れる。この旋律は「G10 モティーフ T1－4」とは異なり第4節のみに用いられるもので、変化した形で再度繰り返され、詩の第1－4行における主要な音楽的要素となる。第1節同様、歌唱パートにも緩やかな曲線を描く旋律が用いられており、歌唱パートとピアノ・パートの旋律の重なりが特徴的となる。ここで調性は、「私に金の鎖をお与えなさらぬように、Die goldne Kette gib mir nicht,」と始まる否定の内容を受けて、短調が維持される。

T69－74、詩の第5－7行の箇所は、引き続きピアノ・パート左手が旋律的に動くが、付点2分音符を含む小節と8分音符で動く小節のリズムの対比が効果的となる。詩は、「そして彼ら（大臣ら）に他の重荷に加えて／金の重荷を担わせて下さい Und laß ihn noch die goldne Last／Zu andern Lasten tragen」という皮肉交じりで進言するものとなる。

T70-71 では“lass”という使役動詞が、歌唱パートの c の音高、8 拍の長い音価、*f* の音強で強調される。T72-73 では重荷を強調する“andern”という言葉が、歌唱パートの es¹ の音高、オクターヴの下行跳躍、9 拍の長い音価、*ff* の音強にて強調される。このようにして、皮肉さを示すものとして類似する手法で強調された言葉は、いずれも行頭の Jambus における強格にあたり、言葉の規則的なリズムも生かしている。

第 4 節では、アルペッジョが用いられない。これは歌びとの歌に関する言及がないためである。

8. 間奏

T75 のアウフタクトから T76 までは、間奏となる。第 4 節のピアノ・パートにおける右手は 8 分音符による和音進行、左手が旋律的な動きという構造を引き継いでいる。

9. 第 5 節

T77 のアウフタクトから T80 まで、詩の第 1-2 行「私は小鳥が歌うように歌います、／枝に住みつく小鳥のように。 Ich singe, wie der Vogel singt, / Der in den Zweigen wohnt;」の箇所には、「G10 モティーフ T1-4」が変化して再現される。これは、歌びとが歌うことに言及しているからである。

T81-84 の歌唱パートの旋律は、Niederschrift にて大譜表の余白に書かれたスケッチの 5 小節目から 8 小節目にあたる（【譜例 59】囲み部分②及び【譜例 61】囲み部分）。

【譜例 61】 G10 T81-84

スケッチと完成した旋律はフレーズの末尾を除いて同一である。この旋律は、詩の第 3-4 行「のどからほとばしり出る歌は、／十分に価値のある報酬なのです。 Das Lied, das aus der Kehle dringt, / Ist Lohn, der reichlich lohnet.」に当たり、歌びとにとっての歌の重要性を王様に説く内容となる。T82-83 の“Lohn”は、歌唱パートにて eis¹ の音高と 8 拍の長い音価にて強調され、T84 の“lohnet”は eis¹-dis¹-cis¹ の音高と 9 拍の長い音価にて強調される。これにより、「歌そのものを報酬」とする歌びとの価値観が明確に示

されている。

ここで、ピアノ・パートは、右手が分散和音、左手が強拍にアルペッジョの和音を用いた4分音符と8分音符の組み合わせのリズムという構造となる。ピアノ・パートにて主調 E dur の I から始まる和声進行と拍節的なリズム、豎琴を象徴するアルペッジョを担い、一貫して歌唱パートの安定した支えとなっている。

T85-90、詩の第5-7行になると、ピアノ・パートは8分音符による和音進行のみの構造に変わる。T85-87では小節毎に同じ和音が連打され、それまでの分散和音による旋律的な要素から一変する。

T88-89、「純金の杯に注いだ in purem Golde」の箇所では、歌唱パートにて“Golde”の言葉が e¹ から H への大きな下行跳躍と6拍の音価、*f* の音強で強調されている。これは、歌が報酬である歌びとにとって“Golde”が否定的な意味を示すからであろう。

10. 間奏

T90にて、第5節の歌唱パートの最後に重複して間奏が始まる。ここで、ピアノ・パート左手には、王様の命令を象徴するオクターヴで5度跳躍下行する和音が用いられる。この音型が、続く T91 では6度跳躍上行する和音、T92 ではオクターヴ跳躍上行する和音と変わる。いずれも16分音符と付点4分音符の組み合わせという同じリズムであり、同義の一連の音楽的要素ととれる。サムズはこの間奏について「ゲーテは省略しているが、王様はさらに傲慢な身振りで必要な命令を下している。」(Sams 2008: 194) と捉えている。音楽の在り方と第6節冒頭で歌びとがぶどう酒を飲み干すことから、ここで、ぶどう酒を与えるようにという王様の命令を音楽で補っているとするサムズの指摘は適切である。ヴォルフは音楽で場面描写を補うことで、本来叙述的に書かれている詩の物語の展開をより明確化しているのである。

11. 第6節

T94-97、詩の第1-2行のピアノ・パート内声にて「G10 モティーフ T1-4」が再現される。ここは、歌びとがぶどう酒を飲み干す場面であり、それまで歌と関連してモティーフが再現された方法とは異なっている。しかし、ぶどう酒は歌に対する施し物であり、間接的に歌の存在が示されているものと捉え得る。続く T98-101、詩の第3-4行の歌唱パートには、Niederschrift にスケッチされた2つめの旋律が歌唱パートに再現される。

ここは、歌びとが王家に感謝をする場面となる。第5節と同様の手法で強調される言葉があるが、それらは T99-100 の “das” と T101 の “Gabe” となる。前者は王家を指す関係代名詞であり、後者は「施し物」を意味する。このようにして、第5節では「歌そのものが報酬」、第6節では「王家の与えた施し物」という、いずれも歌びとに対する報酬が強調されている。これらの旋律の使い方から、第5節と第6節の第1-4行は対の構造となっていることがわかる。

T102-107、詩の第5-7行のピアノ・パートは、8分音符による和音の連打に変わる。これは第5節と類似する手法である。歌唱パートには、緩やかな曲線を描く旋律が維持される。T103-105、詩の第6行「神に心からの感謝を捧げて下さい、 Und danket Gott so warm,」の箇所は、王様に対する直接的な教訓となる。歌唱パートは a の音から順次上行する旋律で始まるが、クレッシェンドを伴い T104 の “warm” にて *f* で d¹ の頂点に達する。また、“danket” に6拍、“warm” に5拍の音価を充てることで、「心からの感謝」を強調している。第7行の最後は、詩の分析で指摘した通り、それまでの “...en” と終わる言葉と異なり “danke” となる。これらの部分の歌唱パートは、T14 における第1節末 “Alten” の b から cis へ跳躍下行、T59 における第3節末 “reichen” d¹ から A への跳躍下行のように、大きな跳躍が用いられる場合もあったが、一貫した手法は確認できない。T106-107、第6節末 “Trunk euch danke” では、E dur の I²-V-I のカデンツに支えられ、歌唱パートがデクレッシェンドにて *p* に向かい、“danke” の言葉で gis-fis-e と順次下行する。詩は、このような安定した音楽によって神への感謝の念を説いて終わる。

12. 後奏

T107 から始まる後奏は、*mf* で新たに音楽が始まる。右手は8分音符の和音の連打となるが、左手はオクターヴの和音による旋律的な動きとなる。左手は *f* で始まるシンコペーションの下行旋律を奏する。このシンコペーションについてサムズは、ぶどう酒を賛美する意味において、『西東詩集』の詩を用いた曲に通じる酔いの不安定な状態を示すモチーフとしている (Sams 2008: 34,195)。これは、詩の最後で飲まれたぶどう酒を象徴したりズムであるが、物語の最後に行われた歌びとの行為を音楽で描写することで、詩の劇性がより生き生きと伝わってくる。

曲は、アルペッジョによる E dur の I の和音を微かに奏した後、1小節分の全休符で表現された余韻をもって終止する。

第5項：第6節のまとめ

G9、G10のどちらの詩もバラードとしての特徴を兼ね備えているが、異なる側面を示している。顕著な特徴は、G9は物語形式ではないがG10は物語形式であること、G9は各節末にリフレインを持つがG10はリフレインを持たないことである。この特徴は、如実に音楽に現れている。

G9では、同一のモチーフ「G9 モチーフ T1-2」が全3節に用いられ、詩のリフレインには同一の音楽が用いられる。このような各節は、音楽のリフレインである前奏、間奏、後奏にとり囲まれ、音楽における規則性、統一性が明確である。

各節の詩の内容はそれぞれに異なるが、音楽においてはモチーフを共有しつつ、詩の内容に合わせて細やかに変化するものとなっている。調性の変化、リズムの変化、様々な手法で強調される言葉など、多様な音楽的要素によって各節の表現を変えている。各節末尾のヴィルヘルムへの呼びかけの言葉は、他と異なった音楽的表現による第3節末尾の“Vater”が最も主張したい言葉であり、この呼びかけの後に繰り返される“laß uns ziehn!”の言葉もまた重要である。曲は主調 Ges dur の I で静かに終わるが、この終止の方法は、詩を完結する役割を担う。

このようにして、G9は、バラードとしての詩の構造が明確に現れた楽曲となっている。

G10は、多くの登場人物の行動を象徴する音型や場면을象徴する調性の使用、台詞を意識した歌唱パートなど、多様な音楽を用いて叙述的に書かれている。これは、物語形式としての詩の在り方に沿っているためである。

特に「G10 モチーフ T1-4」は、歌びとの歌の存在を象徴するものとして、以下のように用いられている。

①T1-4 ピアノ・パート：第1節冒頭、モチーフの呈示。

姿は見えないが、歌びとが奏でる歌が王様の耳に届いている場面。

②T46-49 ピアノ・パート：第3節冒頭、モチーフのヴァリエーション。

豎琴弾きの歌が実際に歌われる箇所となる。

③T77-80 歌唱パート：第5節冒頭、モチーフのヴァリエーション。

豎琴弾きが自らの歌について語る箇所となる。

④T94-97 ピアノ・パート：第6節冒頭、モチーフのヴァリエーション。

直接的には豎琴弾きの歌が示されていない歌詞であるが、一杯の酒は豎琴弾きの歌に対する褒美であり、歌の存在が含意されている箇所となる。

「G10 モティーフ T1-4」は緩やかな曲線を描く旋律であるが、このモチーフが反復されること、その他にも類似する緩やかな曲線の旋律が多用されること、これらの旋律には“*ausdruckvoll*”の指定がなされることから、当該楽曲においては旋律が重要な音楽的要素となっており、叙情性を豊かにしている。

詩は第1-4行と第5-7行にて押韻方法が異なるという構造であるが、詩の内容も同じように区切ることが可能である。音楽による押韻の表現を行っていないが、詩の意味内容に沿って音楽を変えており、その結果、各節ともに第1-4行と第5-7行にて異なる音楽となっている。曲は主調 E dur の I で静かに終わるが、この終止の方法は、詩を完結する役割を担う。

このようにして、G10 は、物語形式としての詩の内容が全面に押し出された楽曲となっている。

G9 と G10 の詩は、ゲーテの詩集において“Balladen”の区分に置かれ、小説とは切り離された状態となっている。“aus Wilhelm Meister”の区分にある竖琴弾きとミニヨンの詩とは、扱う内容において関連性がなく、小説の背景が削除された状態でも、一つの完結した作品として鑑賞できるものである。既述の通り、これらの詩はそれぞれの形式と内容において異なるものとなっており、その結果として、音楽の特徴も異なっている。G9 と G10 は独立した楽曲として個々の特徴を十分に認め得るものであり、また並んで配列されることで、それぞれの違いが引き立つという効果もある。

第7節：第4章のまとめ

1. 詩の特徴と配列

G1-G3 の詩の意味内容は、いずれも竖琴弾きの孤独や苦悩である。近親相姦の罪が背景にあるが、詩からそれを読み取ることは不可能であり、一連の詩に常に暗い陰がつきまわっている。G1 の詩では「死」をもって生きる人間としての孤独から解放されることが歌われ、G3 の詩にて神が生きる人間に苦悩を与えたという苦悩の存在理由が明かされている。筆者はこのような流れから、第2節で述べた通り、起 (G1) → 転 (G2) → 結 (G3) の構図を読み取った。

G4 の詩の意味内容は、その他の一連の詩とは異なり、人間のそねみを扱った社会的で皮肉に満ちたものとなっている。G1-G3 からの流れにおいては、語り手が男性であると

いう共通項を持つものの、人間の苦悩や孤独を扱う3編の詩との内容の対比が際立っている。この対比により、それぞれの詩の意味内容がより明確となる。

G5-G7の詩の意味内容は、いずれもミニヨンの苦悩である。ヴィルヘルムへの想いや衰れな生い立ちが背景にあるが、詩からはそれを具体的に読み取ることは不可能である。G1-G3の詩と同様に、一連の詩には暗い陰がつきまとっている。ミニヨンの歌では、G5の詩にて神の存在が意識され、G7の詩で「死」による苦悩からの解放が歌われる。「死」と「神」という要素において、豎琴弾きの歌とは、その配列が逆になっている。G6の詩では具体的な対象人物は不明であるが、その人物への強い想いを感じることができる。筆者はこのような流れから第4節で述べた通り、起(G5)→承(G6)→結(G7)の構図を読み取った。

G8の詩の意味内容は、その他の一連の詩とは異なり、フィリーネの享乐的な人生観を直接的に表現している。G5-G7からの流れにおいては、語り手が女性であるという共通項を持つものの、人間の苦悩を扱う3編の詩との内容の対比が際立っている。この点では、G5-G7とG8の関係性はG1-G3とG4の関係性と同じである。

G4を除くG1-G8の詩は、ゲーテの詩集における“*Aus Wilhelm Meister*”の区分に配列されているものであるが、G1-G3とG5-G7の詩が人間の苦悩を扱う精神的な意味合いが強い一方、G4とG8の詩は現実社会や実生活における人間の本性を扱っている。G4とG8の詩が加わることで、それぞれの詩、あるいは詩の纏まりが交互に配列された結果生じる特徴の対比がより鮮明となっている。

G9とG10の詩は、“*Balladen*”の区分に配列されているが、小説『修業時代』の挿入歌でもある。G9の詩は、ヴィルヘルムへの強い想いを扱っている点でG6の詩との関連性を示している。一方、G10の詩は、そのタイトルが“*Der Sänger*”となることと意味内容が教訓的なものになることから、豎琴弾きの一連の詩との関係性は見出されない。

2. 音楽の特徴と配列

G1-G3においては、ゆっくりとした曲想を指定する発想標記、リフレインを持つ音楽形式、下行する半音階の旋律、アルペッジョという点において共通性が見いだされる。しかし、下行する半音階の旋律は、その他の音楽的要素と複合され、個々の特徴を示している。調性においては、全てが短調によって苦悩を扱う詩の内容を端的に表しており、かつ近親調で推移するため関連性も強く示されている。また、苦悩を表す言葉にはナポリの和

音やドイツの6の和音を用いており、その音色の効果で言葉を強調するという手法も確認できた。特にナポリの和音の用法は、G3の「苦悩の存在理由」を示す言葉に向かって集約しているという点を確認した。

G4は、軽やかなリズムと小気味よいテンポ感で、皮肉に満ちた詩の内容を端的に表現している。前奏、節毎の間奏、後奏にて反復されるリフレインは、変化に富む旋律とリズムから成り、楽曲の面白おかしい気分を支配している。また、G1-G3の一連の楽曲とは、曲想において対照的である。このような配列により互いの楽曲の特性が際立つ効果が得られる。

G5-G7においては、明確な共通性は確認できない。テンポは、緩(G5)―中庸(G6)―緩(G7)である。主調も長調(G5)―短調(G6)―短調(G7)であり、かつ遠隔調を推移している。しかし、G5が準固有和音で始まること、G6が長調で始まることから、主調から離れた多様な響きが用いられていることが分かる。G6においては、楽曲を通して反復される下行の旋律がモチーフとなって楽曲の気分を統一しているが、G5とG7にはそのような特徴は確認できない。G7では、ピアノ・パート左手が同じリズム・モチーフで統一されているという特徴がある。これらのように、G5-G7は多様性に富んだ音楽となっている。

G8は、軽やかなリズムと小気味よいテンポ感で、享乐的な詩の内容を端的に表現している。また、前奏、間奏、後奏にて反復されるリフレインは、細かなリズムと変化に富む旋律から成り、楽曲に華やかさと統一感を与えている。これらの特徴は、G4と類似するものである。また、多様性を示すG5-G7と統一感を示すG8は対照的である。G1-G3とG4との配列における効果と同様、このような配列により互いの楽曲の特性が際立つ効果が得られる。

G1-G8は、ヴォルフが“*Aus Wilhelm Meister*”の区分に配列したものである。G1-G3では音楽による明確な関連性が読み取れるが、G5-G7では音楽の多様性が強い。しかし、G4とG8の明るく軽快な音楽が間に配置されることで対比が生まれ、G1-G3、G5-G7の纏まりが浮き彫りにされている。

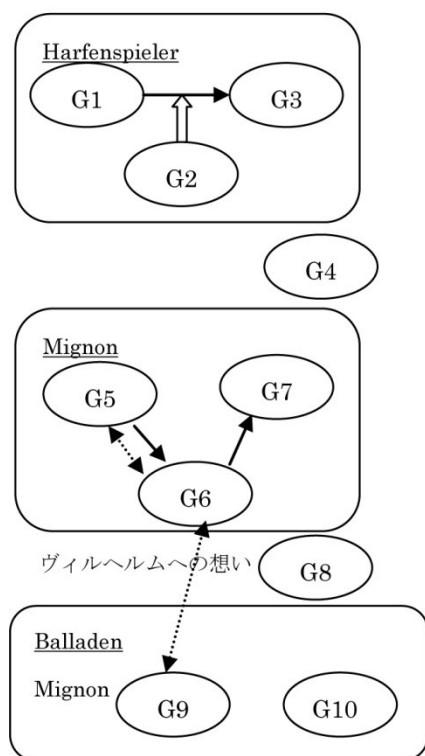
G9とG10は、バラードとしての詩の構造と内容を端的に表すものとなっている。しかし、G9のミニヨンの曲は、楽曲を通して反復されるモチーフを用いるという手法において、G6と共通である。これは、G9とG6の詩において、ヴィルヘルムへの強い思いが歌われているという詩的内容の共通性が一つの要因でもある。一連のミニヨンの付曲にお

いて、ヴォルフが、G9、G6 の順で立て続けに作曲しているという事実からも、詩的内容の共通性、音楽的手法の共通性を意識していることが読み取れる。

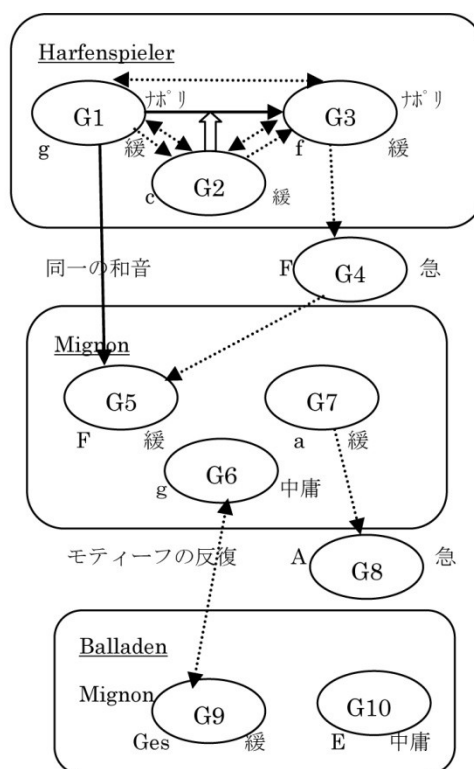
3. 詩と音楽の特徴と配列の図式化

第4章全体の考察に基づき、G1-G10の詩と音楽の主な関係性を図式化すると以下のようになる。

【図式6】 G1-G10 詩の図式化



【図式7】 G1-G10 音楽の図式化



先述の通り、図における \longrightarrow は、強い指向性を示し、 $\cdots\cdots\longrightarrow$ は、緩やかな指向性を示す。 $\longleftarrow\cdots\cdots\longrightarrow$ は双方に共通する要素があることを示す。 \Uparrow は「起承転結」の「転」のように異なる素材が加わることで \longrightarrow の指向性が発展することを示す。また、【図式7】における \bigcirc に付した左のアルファベットは、調性（大文字：長調、小文字：短調）を示し、右の「緩、中庸、急」はテンポの緩、中庸、急を示す。その他の特徴については、文字で付記している。

【図式6】の Harfenspieler の囲みにおいては、先述の通り、「G1=起」、「G2=転」、「G3=結」の関係を示している。Mignon の囲みにおいては、先述の通り、「G5=起」、「G6=承」、「G7=結」の関係を示している。G5、G6、G9 を繋ぐ $\longleftarrow\cdots\cdots\longrightarrow$ は、いずれもヴィル

ヘルムへの想いが詩に包含されていることを示している。

【図式7】の Harfenspieler の囲みにおいて、G1 は、豎琴弾きの苦悩を象徴する言葉にナポリの和音を用いた手法によって G3 への強い指向性を示していると考えられる。一方で、近親調にて推移する調性は、G1→G2→G3 への指向性も示しているが、各楽曲の様々な音楽的特徴の違いを勘案すると緩やかなものであると判断した。また、G1-G3 には、共通する音楽的要素も確認できる。

G4 は、詩の語り手と意味内容において独立したものであり、必然的に音楽的特徴においても独立した楽曲となる。調性面で G3 の f moll から、G4 の F dur への繋がり、さらには G5 の F dur への繋がりを読み取れる。しかしながら、主な楽曲の特徴は G3、G5 とは対比的である。このようにして、G4 は、G1-G3 と G5-G7 の移行部としての位置づけになっている。

Mignon の囲みにおいては、その異なる特徴から、個々に独立した楽曲が並ぶと捉えることが出来る。G1 と G5 には、G1 の “Pein” と G5 の “Pflicht” の言葉に同じ和音を用いた強い指向性が確認できる。

G8 は、詩の語り手と意味内容において独立したものであり、必然的に音楽的特徴においても独立した楽曲であるが、調性面で G7 の a moll から、G8 の A dur への繋がり確認できる。しかしながら、主な楽曲の特徴は、G7、G9 とは対比的である。このようにして、G8 は、G5-G7 と G9-G10 の移行部としての位置づけになっている。

G6 と G9 は、Mignon の語りとなる詩であるが、いずれもモチーフを反復する手法がとられている。詩におけるテーマの共通点と併せて音楽における共通点も確認できる。

G9 と G10 は、バラードとしての特性を持ちながらも、各楽曲の細部の特徴は個別のものであり、個々に独立した位置づけである。

全体として、G1-G10 の音楽の関係は詩のそれよりも複雑化しており、また、詩にはなかった指向性も付加されている。

第5章：詩と音楽の分析

——G49〈プロメテウス〉、G50〈ガニュメート〉、G51〈人間性の限界〉

第5章では、《ゲーテ詩集》の最後に配列された G49〈プロメテウス〉、G50〈ガニュメート〉、G51〈人間性の限界〉の3曲について、詩と音楽について考察する。序章で述べたように、《ゲーテ詩集》以降、ヴォルフはゲーテの詩を用いることがなかった。すなわち、これら3曲は、ヴォルフの歌曲創作におけるゲーテとの対峙を締めくくる位置づけをも担っている。また、詩集としてのフレームワークを形成する重要な箇所でもある。

第1節：詩の分析

第1項：詩の成立背景

1. 「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」3編の詩の成立背景

讃歌¹としての「プロメテウス」は、1773年秋から1775年の始めに書かれ、1778年の『最初のヴァイマル詩集 *Die Erste Weimarer Gedichtsammlung*』²にて、「馭者クロノスに An Schwager Kronos」と「ガニュメート」の間に収められた (Otto und Witte 2004, 1: 107)。「ガニュメート」は、1774年春の作とされており、「プロメテウス」と同様に1778年の『最初のヴァイマル詩集』に収められた (Otto und Witte 2004, 1: 115-116)。少し遅れて、「人間性の限界」が1779年から1781年の間に書かれたが、これは、1789年出版の『ゲーテ著作集 *Goethes Schriften*』第8巻に収められた。この時に、「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」の順で配置された (Otto und Witte 2004, 1: 198)³。

ドイツ文学史上の区分では、1770年から1780年代後半に文学運動「シュトゥルム・ウント・ドラング *Sturm und Drang*」が起きたとされているが⁴、ゲーテにおけるこの文学

1 「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」を「讃歌 *Hymne*」または「頌詩 *Ode*」のいずれに区分するかについては、諸説が混在しているが、本論においては、多くの先行研究を検証している *Metzler Goethe Lexikon*, 2004 に依拠して「プロメテウス」と「ガニュメート」を「讃歌」、「人間性の限界」を「頌詩」とする (Jeßing 2004: 131-132, 320-321)。

2 ゲーテの手書きによる詩集。23葉から成り、全28編の詩が収められている。献呈先を書いたと推測される最初の頁が切り取られているため確かな証拠はないが、友人 Charlotte von Stein (1742-1827) に宛てたものと考えられている (Otto und Witte 2004, 1: 155-158)。

3 これらの詩の成立時期は研究者によって異なっているが、本論においては、*Goethe Handbuch, Gedichte*, Band 1, 2004 の情報に依拠することとする。当該資料は、1827-30年に出版されたゲーテ全集の最終決定版 *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand* をはじめ、それ以降に出版された権威ある各ゲーテ全集、現代のゲーテ研究に至るまでの多くの資料に依拠して編纂されており、ゲーテ研究の歴史全体を網羅する資料の一つであると判断できる。

4 文学史におけるシュトゥルム・ウント・ドラングの期間については諸説あるが、本論においては *Metzler Goethe Lexikon*, 2004 に依拠する (Jeßing 2004: 415)。

運動の期間は、ヴァイマールに移る前の 1770–75 年とされ (Otto und Witte 2004, 1: 54-77、Jeßing 2004: 415)、文学史上より短くなっている。したがって、「プロメテウス」と「ガニユメート」はシュトゥルム・ウント・ドラングに属するが、「人間性の限界」は、それ以降の作品となる。従来の理性や秩序に基づく文学に反して、感情による震撼や個性の尊重を前面に押し出すシュトゥルム・ウント・ドラングは、ゲーテの戯曲『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン *Götz von Berlichingen*』(1773 年) や小説『若きヴェルテルの悩み *Die Leiden des jungen Werthers*』(1774 年) によって牽引されたが、「プロメテウス」と「ガニユメート」も、この運動の特色を明示している。

ここで改めて、1770–80 年代のゲーテの創作期を確認しておく。

ゲーテの創作期は、1770 年のシュトラスブルグにおけるヨハン・ゴットフリート・ヘルダー Johann Gottfried Herder (1744–1803)⁵との出会いから、1775 年のヴァイマール移住までの 5 年を一区切りとして捉えられることが多いが、この時期にシュトゥルム・ウント・ドラングの特色を色濃く反映した叙情詩も数多く生まれた。ゲーテと出会った頃のヘルダーは、『近代ドイツ文学に関する断章 *Über die neuere Deutsche Literatur. Fragmente*』(1767–68 年) にて、既に、当時主流であった従属文が連なる冗長な文章構文に対する批判を行い、詩人は感情を表現すべきであると説いていた。また、ヘルダーは、『民謡集 *Volkslieder*』(1778–79 年) にみられるように諸民族の詩歌や民謡の世界についても造詣が深かった。このようなヘルダーから示唆を得て、この時期のゲーテの詩作様式には変化が表れている。それは、恋愛叙情詩、民謡、頌詩など詩作ジャンルの多様化、韻律や押韻などの規則からの解放、集中的な感情の表出という方向性への転換である。また、配語法も変化をみせている。具体的には、冗長な言語の連なりを避け、言葉の倒置や省略、アポストロフィや感嘆符の使用によって、言葉の自然なあり方に近づいた。

ゲーテは、晩年、自伝『詩と真実 *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*』(第 1–3 部 1811–14 年、第 4 部 1833 年) 第 3 部第 12 章において、同時期に交流を深めた詩人達の文学的精神について次のように書いているが、これは、ゲーテ自身の文学的精神のあり方を含めたシュトゥルム・ウント・ドラングの一側面を特徴づけるものである。

その精神を独立不羈の要求と呼ぶことができるであろう。それは平和な時に、そし

⁵ Johann Gottfried Herder : ドイツの哲学者、美学者、批評家。主著に『言語起源論 *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*』(1772)、『人類の歴史哲学考 *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*』(1784–91) 等。シュトゥルム・ウント・ドラング運動のリーダー的存在とみなされた。

てほんらい何かに依存していない時にまさに生ずるのである。戦時において、人間はむきだしの暴力にできるだけ耐える。身体的、経済的に傷つけられたと感じても、精神的にはそう思わないのである。(中略) これに反し平和時においては、人間の自由精神はますます現われてくる。自由であればあるほど、それだけ一層自由であろうとし、何ものにも支配されることを欲しないのである。われわれは束縛されることを欲せず、何人もわれわれを束縛してはならない。この繊細な病的でさえある感情は、美しい魂の人々において正義の形のもとに現われる(木村 2005: 135)⁶。

1776-86年、ゲーテは枢密院公使参事官としてヴァイマールに滞在したが、職務のために文筆活動が停滞した。この期間は、「ヴァイマール最初の10年」として、一区切りをつけることができる。この期間に、小説『ヴィルヘルム・マイスター』や戯曲『ファウスト *Faust*』が着手されたものの断章にとどまった。しかし、詩作品には、ゲーテの代表作の数々が含まれている。それらは、「人間性の限界」、「さすらい人の夜の歌 *Wandrer's Nachtlid*」(1789年、『ゲーテ著作集』に収録)、「魔王 *Erlkönig*」(1789年、『ゲーテ著作集』に収録)などである。シュトゥルム・ウント・ドラングに確認できた自由韻律⁷、言葉の倒置などの詩の様式は継続されている。しかしながら、多忙な政治的、経済的、社会的活動における空しい経験から、安らぎや確実さ、あるいは普遍的なものを求めるようになったゲーテの詩作には、先に見られた精神的高揚は消えている。

以上のように、「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」は、その成立時期にかい離があるものの、以下に述べる特徴や関係性が確認でき、これらの点が、本論においてはより重要となる。

まず、「ギリシア神話」あるいは最高神ゼウスをはじめとする神々に題材をとっている点が共通する。「プロメテウス」では、人間を創造したティターン族とプロメテウスの神話、「ガニュメート」では、ゼウスに寵愛され、最高神へと帰依し不死を与えられた美青年ガニュメートの神話、「人間性の限界」では、ゼウス、または他の神々と人間との絶対的な境界を題材としている。

また、神々と人間、あるいは神以外の存在が対比されている点も共通する。「プロメテウス」では、ゼウスとプロメテウスの対立が中核をなすが、その前提にはプロメテウスに

⁶ 原文は、*Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd.9, 1957, S.534.

⁷ 自由韻律 *Freie Rhythmen* と呼ばれる詩は、フリードリヒ・ゴットリープ・クロップシュトック *Friedrich Gootlieb Klopstock* (1724-1803) によって創設され、ゲーテによってドイツ文学に確固たる地歩を占めた(山口 1984: 161)。

よる人間創造がある。「ガニュメート」では、ゼウスと人間であるガニュメートのみが登場する。「人間性の限界」では、ゼウスをはじめとする神々と人間の対比が扱われている。

これらの共通点は、「生」と「死」、「神々」と「人間」という相対する要素によって関連づけられていると読み取ることも可能である。すなわち、「プロメテウス」は人間に「生」を与え、「ガニュメート」は「死」を逃れ得ない人間であったにもかかわらず、神によって「不死」を与えられている。そして、「人間性の限界」では、「死」を逃れ得ない人間の運命が指摘されるが、個々の命を繋ぐことによる永遠の存在を訴える。

ゲーテが成立期の異なる作品をあえて並べて詩集に配列したことは、これらの特徴からも意義あることであり、ヴォルフがこの配列を生かして《ゲーテ詩集》の最後に付曲を収めたことも、同様に意義がある。

2. 「プロメテウス」の成立背景

1773年に神話「プロメテウス⁸」に基づいた戯曲（2幕）が執筆されたが、未完に終わり、断片が残っているのみである。1775年までに、戯曲の主題となっていたプロメテウスのゼウスへの反抗と人間の創造に焦点を絞った讃歌「プロメテウス」が完成した。ゲーテは、これによって戯曲を完結するアイデアを諦めたとされているが、その理由は未詳である。唯一明白に捉えられているのは、戯曲より詩のほうが情熱のままに筆が進んでいるということである。この点を反映した見解の一例として、「舞台空間に行為（演技）と言語（台詞）で虚構の現実を作り出す劇は、作者にとって、必ずしも、自己の感動や心情を直観的に表現するのに適した形式ではない。これに対し抒情詩は、時間や空間、因果律に拘束されることなく、自己の感動、心情を直接表現するものであり、作者自身の自己主張と自意識の発露を基本とするまさに自己中心的様式である。」（矢内 1987: 108）がある。ここで筆者が重視したいのは、表現形式として詩が用いられたことは、ゲーテの主張の表現に適していたのみならず、後にライヒャルト、シューベルトなどの音楽家達に受容され付曲されることに繋がったという事実である。

ゲーテは、自伝『詩と真実』第3部第15章において、「プロメテウス」の創作について、次のように記述している（引用文の下線は筆者によるもの）。

⁸ ギリシア神話における巨人族ティターンの英雄「プロメテウス」にまつわる物語。名前は「先見の明の持ち主」の意味。プロメテウスは、粘土と雨水から人間を創造し、その人間達に火を与えた。この罰として、彼はゼウスによってコーカサス山頂の岩に縛り付けられた。そして、ゼウスの命により、大鷲が彼の肝臓をついばんだが、不死のプロメテウスの食いちぎられた肝臓は、夜間に再生した。このようにして、肝臓がついばまれ、再生するという罰が延々と続けられた。

プロメテウスの寓話は、私の心のなかで生き生きとした姿となってきた。昔の巨人の服装を私は身の丈に従って裁断し、それ以上よく考えたりしないで作品を書き始めた。ここにはプロメテウスが自分の手で人間を創造し、ミネルヴァ⁹の好意で人間に生命を吹き込み、第三の王朝¹⁰を築いたことによって、ゼウスや新しい神々と抗争におちいる葛藤が描かれている（河原／山崎 1980, 10: 192）。

しかし、巨人的かつ反抗的な、天に向かって突進しようとする精神は、私の詩作になんら素材を提供してはくれなかった。むしろ私には、主権の存在を認めながらもなおこれと対等になろうとする、あの平和な彫塑的な、いずれにしても忍耐づよい反抗を描くことがふさわしかった（河原／山崎 1980, 10: 193）。

讃歌「プロメテウス」は、一般的に、理性や秩序への反発というシュトゥルム・ウント・ドラングの主義を反映して「プロメテウスのゼウスや神々への強い反抗」を表現していると解釈される。また、この詩は語り手がプロメテウスの偉業を讃える形式ではなく、プロメテウス自身の独白で書かれた配役詩 *Rollengedichte*¹¹であること、ゼウスに対する命令形や疑問形の文章が用いられていることから、劇性と感情の高揚が強く感じ取れる。しかし、『詩と真実』の記述からは、短絡的な感情による「反抗」ではなく、従来のゼウスや神々との関係を認識しつつも、自らの信念を貫こうとする強い意志に裏付けられた「反抗」であることが読み取れる。

3. 「ガニューメート」の成立背景

先述の通り、1774年春の作とされる讃歌「ガニューメート」は、「プロメテウス」と同様に1778年の『最初のヴァイマル詩集』に収められた。この時、「プロメテウス」、「ガニューメート」の順で配列されたが、以降、全ての作品集でこの配列が維持されている。この配列の理由として多くの研究者が指摘しているのは、これら2つの詩が互いに補完しあう側面を有しているという点である。「プロメテウス」において、プロメテウスはゼウスから

⁹ 神話における、知恵、工芸、戦争の女神。

¹⁰ 神々のもの、巨人のものに次ぐ第三の王朝。

¹¹ 自我の独白的表現として現れる抒情詩において、詩人は、抒情的表現を自分自身の自我の表現とするか、あるいは或る不特定の“自我”の表現とするか、それともそれを或る特定の人物の口を借りて語らせるか、いずれかの決定をする。特定の人物の表現として現れる詩は、独白体の詩もしくは配役詩（*Rollengedichte*）と呼ばれる（カイザー 2006: 279）。

分離して地上にあり、ゼウスに対する反抗を示し、神々から独立したプロメテウスと同じ種族である人間を創造した。一方、「ガニュメート」では、ゼウスに向かい合一を求めるガニュメートが描かれている。これらは、例えば「離脱」と「志向」という関係性でも表現できるが、このようなあり方については、『詩と真実』第2部第8章の最後における次の記述が、大きく関与してくる。

しかも神の意図の実現は、私たち人間が一方において自我を固執するように強いられながらも、他方において規則的な脈動において自我を脱却することを怠らぬことによって果たされるのである（河原／山崎 1979, 9: 313-314）。¹²

この文章は、直接的に「プロメテウス」と「ガニュメート」を指し示してはいないが、若きゲーテを回想する箇所で書かれたものであるため、「自我を固執する *verselbsten*」のはプロメテウスであり、「自我を脱却する *entselbstigen*」するのがガニュメートであると解釈されている（Otto und Witte 2004: 116）。このように、ゲーテの言説との関連からも、これらの2つの詩が互いに補完しあう関係にあることが明確である。

詩は、ゼウスにさらわれてオリンポスに連れて行かれたというギリシア神話の美少年を題材にとり、「プロメテウス」同様、ガニュメート自身の独白で書かれた配役詩の形をとっている。この讃歌では「春」が設定されており、ガニュメートの内面的感情が迸り出る様、花々が咲き出で鳥のさえずる生命力の豊かな自然界の様子が効果的に表現されている。

4. 「人間性の限界」成立背景

先述の通り、「人間性の限界」が1778年から1781年の間に成立した後、1789年出版の『ゲーテ著作集』第8巻に「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」の順で配列された。この詩では、先に成立した「プロメテウス」、「ガニュメート」に見られた激しい感情の表出は行われていない。

ゲーテがこの詩を書いた時期は、ヴァイマルにて様々な公務に携わる生活を数年経ていたころとなる。先に引用した『詩と真実』第3部第12章の記述にある人間の自由精神

¹² 特殊な用語が用いられた箇所であるため、以下に原文を示す。

und Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genötigt sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen. (Goethe 1957, 9: 353)

が現れる平和時とは様相が異なり、政治的・社会的活動の中にあつて空しい経験を重ね、諦念や絶望にも襲われていたため、精神的高揚は麻痺せざるを得なかった。コンラーディ Karl Otto Conrady (1926-) は、このような時期にあつた詩作の背景を次のように的確に指摘している。「彼の感じる制限をうまく処理するために、幻滅や迫り来る諦念をなおもしっかり受け止めるために、彼は人間の限界を動かしようのない適法として自分にも他人にも告知したのである。それは一つの適応行為であつた」(コンラーディ 2012: 492)。

第2項：詩の対訳

「プロメテウス」、「ガニュメート」、「人間性の限界」は各節の行数、韻律、押韻、脚の数に統一性のない自由韻律となっているため、以下に対訳を示すのみとする。詩の構造については、後述の第3項において部分的に考察する。

1. G49 〈プロメテウス〉詩の対訳

詩の対訳は以下の通りとなる。

【表 35】 G49 〈プロメテウス〉詩の対訳

| テキスト原文 | 対訳 |
|--|---|
| 〔第1節〕 ①Bedecke deinen Himmel, Zeus, ②Mit Wolkendunst ③Und übe, dem Knaben gleich, ④Der Disteln köpft, ⑤An Eichen dich und Bergeshöhn; ⑥Mußt mir meine Erde ⑦Doch lassen stehn ⑧Und meine Hütte, die du nicht gebaut, ⑨Und meinen Herd, ⑩Um dessen Gluth ⑪Du mich beneidest. | おまえの天空をおおえ、ゼウスよ、 雲のように濃い霧で そしてアザミの花をむしる 少年のように、鍛えよ、 カシワの木や山の頂きで。 しかしおれの大地を おまえはおれに放っておかせるはずもなく おれの小屋、それはおまえが建てたのではなく、 おれのいろり、 その赤々と燃える火に おまえはおれをうらやむ。 |
| 〔第2節〕 ①Ich kenne nichts Aermers ②Unter der Sonn', als euch, Götter! | おれはおまえ達ほど哀れな者を知らない この世において、神々よ！ |

| | |
|--|--|
| <p>③Ihr nähret kümmerlich ④Von Opfersteuern ⑤Und Gebetshauch ⑥Eure Majestät, ⑦Und darbtet, wären ⑧Nicht Kinder und Bettler ⑨Hoffnungsvolle Thoren.</p> | <p>おまえ達はかろうじて かけがえのない供物や 祈りの吐息で おまえ達の威厳を保つ そしておまえ達は飢えに苦しむのだ 子供達や乞食達が 希望に満ちた愚か者でなければ。</p> |
| <p>〔第3節〕 ①Da ich ein Kind war, ②Nicht wußte, wo aus noch ein, ③Kehrt' ich mein verirrttes Auge ④Zur Sonne, als wenn drüber wär' ⑤Ein Ohr, zu hören meine Klage, ⑥Ein Herz, wie mein's, ⑦Sich des Bedrängten zu erbarmen.</p> | <p>おれが子供で 右も左もわからなかったころ、 おれはさまよえる眼差しを 太陽に向けた、そこには おれの嘆きを聞いてくれる耳があり、 悩める者をあわれむ おれの心に似た心があるかのように。</p> |
| <p>〔第4節〕 ①Wer half mir ②Wider der Titanen Uebermuth? ③Wer rettete vom Tode mich, ④Von Sklaverei? ⑤Hast du nicht Alles selbst vollendet, ⑥Heilig glühend Herz? ⑦Und glühtest jung und gut, ⑧Betrogen, Rettungsdank ⑨Dem Schlafenden da droben?</p> | <p>誰がおれを助けたのか？ ティターン族の傲慢に対して 誰がおれを救いだしたのか？ 死から、奴隷の身分から。 おまえはすべてを自ら成し遂げたのではないか？ 聖なる赤々と燃える心よ。 そしておまえは 未熟でお人よしな様で燃えていたのか？ だまされつつも。救いの感謝を 天空にある眠れる者たちへと捧げて。</p> |
| <p>〔第5節〕 ①Ich dich ehren? Wofür? ②Hast du die Schmerzen gelindert</p> | <p>おれがおまえに敬意を表するだと？ 何のために？ おまえは苦しみを和らげたことがあるのか？</p> |

| | |
|--|--|
| <p>③Je des Beladenen? ④Hast du die Thränen gestillet ⑤Je des Geängsteten? ⑥Hat nicht mich zum Manne geschmiedet ⑦Die allmächtige Zeit ⑧Und das ewige Schicksal, ⑨Meine Herrn und deine?</p> | <p>かつて重荷を負ったもの達の苦しみを。 おまえは涙を静めたことがあるのか？ かつて不安にさいなまれたもの達の涙を。 おれを男に鍛えあげたのは おれの主でありおまえの主である 全能の時と 永遠の運命ではなかったか？</p> |
| <p>〔第6節〕 ①Wähntest du etwa, ②Ich sollte das Leben hassen, ③In Wüsten fliehen, ④Weil nicht alle ⑤Blüthenträume reiften?</p> | <p>おまえは思い込んでいるのか？ おれが人生を恨み、 荒れ野に逃れるとでも、 輝かしい夢が まったく叶わないからと。</p> |
| <p>〔第7節〕 ①Hier sitz' ich, forme Menschen ②Nach meinem Bilde, ③Ein Geschlecht, das mir gleich sei, ④Zu leiden, zu weinen, ⑤Zu genießen und zu freuen sich ⑥Und dein nicht zu achten, ⑦Wie ich!</p> | <p>おれはここに座して、おれの姿のごとき 人間を形づくる、 おれに等しい種族を、 苦しむことも、泣くことも、 楽しむこともそして喜ぶことも そしておまえを崇めぬことも、 おれと同じ種族を！</p> |

2. G50 〈ガニュメート〉詩の対訳

詩の対訳は以下の通りとなる。

【表 36】 G50 〈ガニュメート〉詩の対訳

| テキスト原文 | 対訳 |
|---|---|
| <p>〔第1節〕 ①Wie im Morgenglanze ②Du rings mich anglühst, ③Frühling, Geliebter!</p> | <p>朝の光に包まれるように あなたは私のまわりを燃えるように照らす、 春よ、愛しい人よ！</p> |

| | |
|--|---|
| <p>④Mit tausendfacher Liebeswonne ⑤Sich an mein Herz drängt ⑥Deiner ewigen Wärme ⑦Heilig Gefühl, ⑧Unendliche Schöne!</p> | <p>この上ない愛の歓びとともに 私の心に迫りくる あなたの永遠の暖かさの 聖なる感情、 限りない美しさよ！</p> |
| <p>〔第2節〕 ①Daß ich dich fassen möcht' ②In diesen Arm!</p> | <p>あなたを抱きしめられたらいいのに この腕の中に！</p> |
| <p>〔第3節〕 ①Ach, an deinem Busen ②Lieg' ich, schmachte, ③Und deine Blumen, dein Gras ④Drängen sich an mein Herz. ⑤Du kühlst den brennenden ⑥Durst meines Busens, ⑦Lieblicher Morgenwind, ⑧Ruft drein die Nachtigall ⑨Liebend nach mir aus dem Nebelthal. ⑩Ich komm', ich komme! ⑪Wohin? Ach, wohin?</p> | <p>ああ、私はあなたの胸に 抱かれて、思いこがれる、 そしてあなたの花、あなたの草が 私の心に迫りくる。 あなたは私の胸の 燃える渴きを静めてくれる 愛らしい朝の風よ、 その中で小夜啼鳥が 霧の谷から私を愛しげに呼ぶ 行くんだ、行くんだ！ どこへ？ ああ、どこへ？</p> |
| <p>〔第4節〕 ①Hinauf! Hinauf strebt's. ②Es schweben die Wolken ③Abwärts, die Wolken ④Neigen sich der sehnenden Liebe. ⑤Mir! Mir! ⑥In eurem Schooße¹³ ⑦Aufwärts! ⑧Umfangend umfangen!</p> | <p>上へ！ ひたすらに上へ。 雲が漂い 下へと降りてきて、雲は 思い焦がれた愛に近づく。 私のところへ！ 私のところへ！ あなた達のふところに 上へ！ 抱きつつ抱かれている！</p> |

¹³ Goethe 1875, 1 では“Schooße”と綴られている。

| | |
|--|-----------------------|
| ⑨Aufwärts an deinen Busen, ⑩Allliebender Vater! | 上へあなたの胸へ 万物を愛する父よ！ |
|--|-----------------------|

3. G51 〈人間性の限界〉詩の対訳

詩の対訳は以下の通りとなる。

【表 37】 G51 〈人間性の限界〉詩の対訳

| テキスト原文 | 対訳 |
|--|---|
| 〔第1節〕 ①Wenn der uralte, ②Heilige Vater ③Mit gelassener Hand ④Aus rollenden Wolken ⑤Segnende Blitze ⑥Ueber die Erde sät, ⑦Küss' ich den letzten ⑧Saum seines Kleides, ⑨Kindliche Schauer ⑩Treu in der Brust. | 太古の 聖なる父が 悠然たる手つきで とどろく雲間から 祝福を与える稲妻を 大地に走らせると、 私は口づけするのだ 父の衣のまさにその裾に、 子としての畏敬の念を 忠実に胸に抱いて |
| 〔第2節〕 ①Denn mit Göttern ②Soll sich nicht messen ③Irgend ein Mensch. ④Hebt er sich aufwärts ⑤Und berührt ⑥Mit dem Scheitel die Sterne, ⑦Nirgends haften dann ⑧Die unsichern Sohlen, ⑨Und mit ihm spielen ⑩Wolken und Winde. | なぜなら神々と 人間が比べられるなど あろうはずもないからだ。 人間が自ら高きところへ上がり 頭のとっぺんが星々に 触れると、 不安定な足の置き場が どこにもなく、 雲と風に もてあそばれる。 |

| | |
|---|---|
| <p>〔第3節〕</p> <p>①Steht er mit festen, ②Markigen Knochen ③Auf der wohlgegründeten, ④Dauernden Erde: ⑤Reicht er nicht auf, ⑥Nur mit der Eiche ⑦Oder der Rebe ⑧Sich zu vergleichen.</p> | <p>もし人間が堅く、 頑丈な骨をもって 揺らぐことのない、 果てしなく続く大地に立つのならば、 それでもカシの木や ブドウの木とさえ 比べるところまで 及ぶことはない。</p> |
| <p>〔第4節〕</p> <p>①Was unterscheidet ②Götter von Menschen? ③Daß viele Wellen ④Vor jenen wandeln, ⑤Ein ewiger Strom: ⑥Uns hebt die Welle, ⑦Verschlingt die Welle, ⑧Und wir versinken.</p> | <p>神々と人間を 何が区別するのか? 押し寄せる波は 神々にとっては逍遥であり 永遠の流れでもある。 波が私達を持ちあげ、 波が私達を一息に飲み込み、 すると私達は沈んでしまう。</p> |
| <p>〔第5節〕</p> <p>①Ein kleiner Ring ②Begrenzt¹⁴ unser Leben, ③Und viele Geschlechter ④Reihen sich dauernd ⑤An ihres Daseins ⑥Unendliche Kette.</p> | <p>ひとつの小さな環が 私達の生き方に限界を与える。 そして世代から世代へ 人間の存在の¹⁵ 終わりなき鎖が 絶え間なく続いていく。</p> |

¹⁴ Gothe 1875, 1 では、“Begränzt” と綴られている。

¹⁵ 第5節第5行“An ihres Daseins”については、“ihres Daseins”を「神々の存在」と訳すもの（平野 2014: 24）、「人間存在」と訳すもの（小塩 2012: 138）、「その存在」と訳すもの（高橋 1998: 95）とある。筆者は、“ihres”が“Geschlechter”を指すものとし、文脈から“Geschlechter”は人間の世代を意味するものとして「人間の存在」と訳出する。

第3項：詩の意味内容と構造

1. G49 〈プロメテウス〉詩の意味内容と構造

1-1. 第1節

先述の通り、この讃歌は神話「プロメテウス」に題材をとっている。しかし、プロメテウスが受けた罰に関する具体的な描写はなく、詩は一貫してプロメテウスの内面的な独白となっている。

筆者による第1-5行の韻律の解釈と対訳は以下の通りとなる。

Bēdeckē deinēn Himmēl, Zēus, おまえの天空をおおえ、ゼウスよ、
Mit Wōlkēndūnst 雲のように濃い霧で
Ūnd ūbe, dem Knāben glēich, そしてアザミの花をむしる
Der Dīsteln kōpft, 少年のように、鍛えよ、
An Eichen dīch und Bergeshōhn; カシワの木や山の頂きで。

第1行“Bedecke”と第3行“übe”は、ともにゼウスに対する命令形である。これにより、プロメテウスのゼウスに対する挑戦的な態度が示唆され、詩句全体の印象を確立している。詩は、韻を踏まず、詩脚数も不統一な自由韻律となっているが、Jambus が支配的であるため、言葉のリズムの繰り返しによる推進力がある。また、頻繁に使用されるカンマによって文章が断片的となり、語気が固くなっている。これらの特徴は、ヘルダーと出会った後にゲーテの詩作様式に現れた変化を色濃く反映したものであり、シュトゥルム・ウント・ドラングにおける若きゲーテの象徴的文体とも言えよう。詩からは、ゼウスとプロメテウスの対等な関係性も読み取ることができる。それは、第1行にて「おまえの天空 *deinen Himmel*」、第6行にて「おれの大地 *meine Erde*」とあるように、各々が支配するものを対比して示しているからである。

第1節は11行からなるが、内容は前後で区分される。前半の第1-5行にて、プロメテウスはゼウスに、天空を霧でおおうことと山の頂きで鍛えることを命令する。ここでは「天」が空間として指定される。後半の第6-11行では、プロメテウスが人間創造とそれに連鎖する事象を語り、人間に火を与えたことを示唆する第9-11行「おれのいろり、／その赤々と燃える火に／おまえはおれをうやらむ。 *meinen Herd, / Um dessen Gluth / Du mich beneidest.*」で第1節を締めくくる。ここでは「大地」が空間として指定される。このように、ゼウスとプロメテウスの存在空間は「天と地」で対比されている。しかし、プロメテウスは、ゼウスが自分をうらやむという挑戦的な態度を前面に押し出し、精

神的な対等性を誇示するのである。

1 - 2. 第2節

第1 - 2行「おれはおまえ達ほど哀れな者を知らない／この世において、神々よ！

Ich kenne nichts Aermers／Unter der Sonn', als euch, Götter!」と反語的な表現で始まり、第1節の正面から立ち向かう挑戦的な態度は一変する。第2節でプロメテウスは、終始、嘲笑のような冷ややかな態度で語る。

第2節では、若きゲーテに特徴的な語法とされる複合語 *Kompositum* が用いられる。それは、第4行「かけがえのない供物 *Opfersteuern*」、第5行「祈りの吐息 *Gebetshauch*」というように2つの語が合成されたものであり、斬新な印象を与え、微妙なニュアンスを効果的に表現できる。これらについては、エーリヒ・トゥルンツ *Erich Trunz* (1905-2001) の研究にて「この種のもので、最も大胆な語を含んでいるのがプロメトイスであり」(三木 2013: 112) と指摘されている。また、複合語の使用により語句の切れ目が少なくなり、第2節ではフレーズの長い文章が構築されている。

1 - 3. 第3節

第1 - 2節では文章が現在形で書かれていたが、第3節では過去形となり、プロメテウス自身の子供時代の経験が語られる。嘆きを聞き入れてくれる耳、悩める者をあわれんでくれる心を求めて天を見上げた子供は、そこに救いがないことに幻滅を感じたと考えられる。抑圧された怒りを表現するかのように、文章はアポストロフィで中断されている。

1 - 4. 第4節

第3節にて幻滅を感じたプロメテウスは、第1行「誰がおれを助けたのか？ *Wer half mir* (後略)？」、第3行「誰がおれを救いだしたのか？ *Wer rettete* (後略)？」と、怒りの問いを投げかける。その問を受けるのは、第6行の「聖なる赤々と燃える心 *heilig glühend Herz*」である。文脈から、この心はプロメテウスの心と解釈できる。ここで、二人称「おまえ *du*」の指す対象が、ゼウスからプロメテウスの心へ変化している結果、詩の内容は、これまでの文脈から外れたように感じられる。しかし、第4節では、人間を創造し彼らに火を与えたプロメテウスの心の内側へと視点を集中することで、常に外に向かって感情を独白する詩の形態に変化をもたらしている。

文章はほとんど疑問形で書かれており、力強い感情が吐露されている。

1 - 5. 第5節

第5節は、「おれがおまえに敬意を表するだと？何のために？ Ich dich ehren? Wofür?」という短い疑問文にて、感情を爆発させて始まる。ここで、二人称「おまえに dich」は、ゼウスを指す。

この後、以下の3つの問いが念を押すように語られる。

* 第1の問い

| | |
|----------------------|---------------------------------|
| おまえは苦しみを和らげたことがあるのか？ | Hast du die Schmerzen gelindert |
| かつて重荷を負ったもの達の苦しみを。 | Je des Beladenen? |

* 第2の問い

| | |
|-------------------|-------------------------------|
| おまえは涙を静めたことがあるのか？ | Hast du die Thränen gestillet |
| 不安にさいなまれたもの達の涙を。 | Je des Geängsteten? |

* 第3の問い

| | |
|-----------------|--------------------------------------|
| おれを男に鍛えあげたのは | Hat nicht mich zum Manne geschmiedet |
| おれの主でありおまえの主である | Die allmächtige Zeit |
| 全能の時と | Und das ewige Schicksal, |
| 永遠の運命ではなかったか？ | Meine Herrn und deine? |

第1と第2の問いは、ゼウスの行いに対する非難であり、“Hast du ~ Je ~?“の同一の文章構造を持ち並列する。第3の問いは、「全能の時 die allmächtige Zeit」と「永遠の運命 das ewige Schicksal」によってプロメテウスが男として成長しえたという、ゼウスとプロメテウスの共通認識をもたらす内容である。ここで、「おれの主でありおまえの主である meine Herrn und deine」の語から、ゼウスとプロメテウスの対等な関係性が明示される。すなわち、筆者が先に引用した『詩と真実』の記述、「主権の存在を認めながらもなおこれと対等になろうとする、あの平和な彫塑的な、いずれにしても忍耐強い反抗を描くことがふさわしかった」という詩のあり方が、顕現化されている部分である。

1 - 6. 第6節

プロメテウスの「忍耐強い反抗」は、続く。第6節においても、プロメテウスはゼウスに対し問いを投げかける。これは、プロメテウスが自身の運命を嘆くことはないという内容を反語的に問うものとなっている。

1-7. 第7節

プロメテウスは、自身と同じ種族としての人間創造を宣言する。まず、「苦しむこと zu leiden」、「泣くこと zu weinen」、「楽しむこと zu genießen」、「喜ぶこと zu freuen sich」と感情行為においてプロメテウスと人間が同じ種族であることが列挙される。結語「そしておまえを崇めぬことも、／おれと同じ種族を！ Und dein nicht zu achten, /Wie ich!」にて、プロメテウスのゼウスに対する反抗が最大限に強調されている。

2. G50 〈ガニュメート〉詩の意味内容と構造

2-1. 第1節

8行から成る詩節が、感嘆符で終わる2つの文章で構成されており、感情の高まりを予感させる。1つ目の文章は、第1-3行である。第2行の二人称「あなた Du」はゼウスを指し、第3行にて「春よ、 Frühling,」、「愛しい人よ！ Geliebter!」という感嘆符を伴った愛する者への呼びかけの言葉に置換される。2つ目の文章は、第4-8行である。第4行「この上ない愛の歓びとともに／私の心に迫りくる Mit tausendfacher Liebeswonne /Sich an mein Herz drängt」にあるように、感情は既に高揚している。第8行「限りない美しさよ！ Unendliche Schöne!」もまた、感嘆符を伴った呼びかけである。

第1節では、第1-2行「朝の光に包まれるように／あなたは私のまわりを燃えるように照らす、 Wie im Morgenglanze /Du rings mich anglühst,」にあるように、天空にあるゼウスが下に向かってガニュメートを照らし、ガニュメートがゼウスを見上げているという、空間における方向性も読み取ることができる。

2-2. 第2節

ガニュメートがゼウスを抱擁したいという願望、すなわち神との合一の願望を直接的に表現している、2行から成る短い文章である。「この腕の中に！ in diesen Arm!」の語は、付曲の際にヴォルフによる繰り返しで強調されている。

2-3. 第3節

第2節の抱擁への願望が、第3節でより高まっていく。特に第1-3行においては、カンマで文章が頻繁に中断されることと言葉の倒置により、第1行「ああ、 Ach,」で始ま

る感情の激しさが維持される。

この節では、このような感情の高まりを第3行「花 Blumen」、第3行「草 Gras」、第7行「朝の風 Morgenwind」、第8行「小夜啼鳥 Nachtigall」、第9行「霧の谷 Nebeltal」という自然現象と結び付けて表現している点が特徴的である。

この節においても、第1節同様、空間的な方向性を読み取ることができる。それは、第3-4行「そしてあなたの花、あなたの草が／私の心に迫りくる。 Und deine Blumen, dein Gras／Drängen sich an mein Herz.」に確認できる、ゼウスの存在する天空から下への方向性とそれを受け入れるガニュメートの天空を見上げる方向性である。また、第7行「朝の風」、第9行「霧の谷」という自然現象からも、上方と下方という空間的要素を読み取ることができる。

第10-11行にて感極まったガニュメートの様子が、同語反復により情熱的に表現されている。言葉は短く、向かうべき方向を探し求めるガニュメートの興奮した状態が巧みに描かれている。

2-4. 第4節

ガニュメートがどこに向かうのか、その答えが第1行「上へ！ Hinauf!」で示される。節をまたいで答えを示すことで単調な激情表現が解消され、次の詩節を新たに開始することが可能となっている。

第3節同様、この節においても第1行「上へ」の反復、第5行「私のところへ！ Mir!」の反復のように同語反復が用いられており、感情の高まりが強調されている。

第4節においては、第3行「下へ Abwärts」と第7、9行「上へ Aufwärts」の相反する意味の対比、第8行「抱きつつ抱かれている！ Umfangend umfangen!」の能動（現在分詞形）と受動（過去分詞形）の動詞の対比のように、発音は近いが意味の異なる言葉を対比させるという技巧も用いられている。

また、第1行では上への方向性が示されているが、第2-5行ではガニュメートに向かって雲が降りてくる様が描かれ、下への方向性が示されている。第1節と第3節同様、空間的な方向性が描かれているのだが、それは第5節においては方向を示す副詞（第1行「上へ Hinauf」、第3行「下へ Abwärts」）を用いるなど、より明確である。この2つの方向性は、第4節の最後で「上へ Aufwärts」の方向性に統一される。このようにして、詩はガニュメートとゼウスとの合一に集約された後、終結において初めて「万物を愛する父よ！

Allliebender Vater!」とゼウスを示す具体的な呼びかけが用いられる。

3. G51 〈人間性の限界〉詩の内容と構造

3-1. 第1節

詩の第1-2行「太古の／聖なる父 **der uralte／Heilige Vater**」にて、この詩における最高神ゼウスの存在が確定され、また、「太古の」という語は、人間にはない永続性を象徴する。第5行「祝福を与える稲妻 **Segnende Blitze**」に見られる「稲妻」はゼウスの威力を強調する役割を担う。こうして、第7行「私 **ich**」はゼウスの威力の前にあって、最大の畏敬の念をもってひれ伏すのみである。

第1節では、主神ゼウスと人間である「私」の対比が、天上の神と大地にある人間という上下の空間的位置関係も含めて、明確に描かれている。

このような詩の内容は、以下のように韻を踏まない2詩脚を中心とした短い詩行によって書かれている。また、全体的に **Daktylus** と **Trochäus** の組み合わせが中心となっている。

| | |
|-----------------------|--------------|
| Wenn der uralte, | 太古の |
| Heilige Vater | 聖なる父が |
| Mit gelassener Hand | 悠然たる手つきで |
| Aus rollenden Wolken | とどろく雲間から |
| Segnende Blitze | 祝福を与える稲妻を |
| Über die Erde sät, | 大地に走らせると、 |
| Küss' ich den letzten | 私は口づけするのだ |
| Saum seines Kleides, | 父の衣のまさにその裾に、 |
| Kindliche Schauer | 子としての畏敬の念を |
| Treu in der Brust. | 忠実に胸に抱いて |

3-2. 第2節

第1-3行「なぜなら神々と／人間が比べられるなど／あろうはずもないからだ **Denn mit Göttern／Soll sich nicht messen／Irgend ein Mensch.**」として、第1節に対する理由が述べられる。これにより、第1節で提示された神と人間の間には、明らかな境界線が引かれる。また、第1節では、最高神ゼウスのみを“Vater”の語で表現しているが、第2節では、神が複数形となり“Götter”の語で表記される。シュタイガーは「日記の中でも手紙の中でも、神についてゲーテは色々な呼び名を用いている。(中略)複数形を使っ

ているのは、さしあたりキリスト教的な観念を排除しているにすぎず、また次のようなこと、つまり人間は確かにより高い神的な力を感じとりそれを尊敬せざるをえないが、しかしそれについては何も語ることはできないのだということを暗に示しているのである。」(シュタイガー 1981, 上: 303) 筆者は、ここでは、シュタイガーの指摘するように宗教的な観念を排除し、「人間と対比される存在」としての“Vater”や“Götter”であることが第一義と捉えている。

にもかかわらず、第2節では、人間が自らの力で神々のいる高さところへと飛翔する様子が描かれる。その頂点は星々であり、星々の下で雲と風という自然現象が生じている構図となる。飛翔した人間の足元は、雲が浮かび風の吹く空間であり、いかに不安定であるかを思い知らされる。詩節は自由韻律で書かれているが、全体的に Daktylus と Trochäus の組み合わせの傾向が強い。ここでは詩の韻律も以下のように変則的となり、言葉のリズム面からも不安定さを強調している。

| | |
|----------------------------|------------|
| N̄irgends h̄aft̄en d̄ann | 不安定な足の置き場が |
| D̄ie ūns̄ich̄ern S̄ohl̄en, | どこにもなく、 |
| Ūnd m̄it ihm sp̄īeln | 雲と風に |
| W̄olken ūnd W̄ind̄e. | もてあそばれる |

3-3. 第3節

第2節とは対照的に、地上にある人間の安定感を「堅く、／頑丈な骨 *festen, / markigen Knochen*」という身体性から強調している。しかし、ここでは、地上の自然を具体的に示す「カシの木 *Eiche*」や「ブドウの木 *Rebe*」が引き合いに出され、根を地中深くに伸ばした木々ほどに人間は安定していないということを論ず¹⁶。

この節においても、Daktylus と Trochäus の組み合わせが中心であり、言葉のリズムにおいても第3節は安定感を示している。

3-4. 第4節

第1-2行「神々と人間を／何が区別するのか？ *Was unterscheidet / Götter von Menschen?*」は、第2節第1-3行と呼応する詩行である。第2節において明示された神々

¹⁶ シュタイガーは、第2節と第3節について「人間は上に昇れば足もとの大地を忘れるわけだし、またもし大地にしっかりと立っているなら、低き被造物として存在することになる。」(シュタイガー 1981, 上: 304) としている。このような解釈に依拠した場合、第3節では、人間が地上に立ったとしても木々の高さには及ばないという内容となる。

と人間との超えられない境界線、すなわち、神々と人間との根源的な差異に対する疑問を投げかけている。

これに対する答えとして、「波 **Wellen**」という自然現象を神々と人間の両面から捉えて示している。それは、神々の側面として「押し寄せる波は／神々にとっては逍遥であり／永遠の流れでもある。 **Daß viele Wellen／Vor jenen wandeln, ／Ein ewiger Strom:**」、人間の側面として「波が私達を持ち上げ、波が私達を一息に飲み込み、すると私達は沈んでしまう。 **Uns hebt die Welle, ／Verschlingt die Welle, ／Und wir versinken.**」という詩行である。押し寄せ浮き上がる波は、神々にとっては存在を揺るがすこともない永遠の流れであるのに対して、人間にとっては存在を沈めてしまうほどの脅威である。

3-5. 第5節

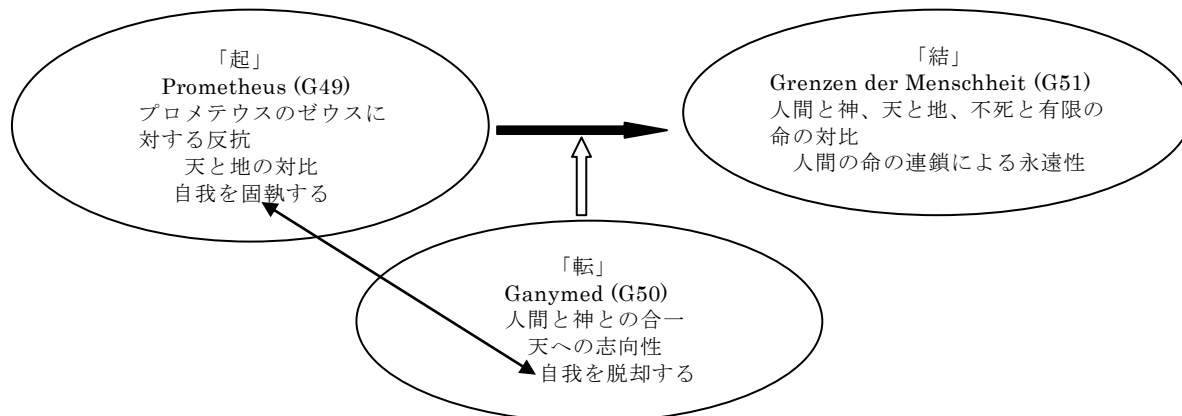
終結部として、それまで用いてきた自然現象による具体的表現から概念的表現へと変わり、詩行は6行に凝縮される。

ここで、新たに第4節冒頭の問いに対する答えが示されていると筆者は考えている。それは、「ひとつの小さな環が／私達の生き方に限界を与える。 **Ein kleiner Ring／Begrenzt unser Leben,**」である。「小さな環」はすなわち「人間の命」であり、これによって人間は「死」を必然とし、限界が与えられることになる。不死の神々との根源的な差異はここにある。しかし、個々の命が次世代につながることにより、人間は永遠に存在することが可能であると結んでいる。

第4項：3編の詩の構図

詩の意味内容の考察をふまえ、筆者は「プロメテウス」、「ガニユメート」、「人間性の限界」の3編の詩は次のような構図を示していると捉えている。

【図式8】「プロメテウス」、「ガニユメート」、「人間性の限界」3編の詩による構図



G49 の詩では、プロメテウスのゼウスに対する反抗の描写に関連して、天と地という空間の対比が明確となっている。地は、すなわち人間世界を意味するものでもあり、人間と神の対比も内包されている。このような内容は、直接的に G51 の詩の内容に繋がり、人間と神、天と地、神の不死と人間の有限の命の対比が明確に示される。

G50 の詩は、G49 と G51 とは異なる「人間と神との合一」を扱い、他の 2 つの詩が天と地を相いれない空間として対比する一方で、もっぱら天への指向性を示している。この意味において、G50 は漢詩の「起承転結」の「転」の役割と担うものと考えられる。このような流れを経て、一連の詩は、G51 にて「限りある人間の命の連鎖による永遠性」へと帰着している。また、それぞれの詩の意味内容から、この構図を「起承転結」の「承」が省略されたものとして捉えることが可能である。

一方で、先述の通り、G49 と G50 には「自我を固執する」と「自我を脱却する」という相反する側面による関係性が確認できる。

第 2 節：ヴォルフの書簡

第 1 項：オペラ創作への意欲

第 1 章第 4 節で述べたように 1888 年 10 月 27 日に G1 〈豎琴弾きの歌 I〉の作曲で開始された《ゲーテ詩集》への取り組みであるが、同年 12 月末までに全 51 曲のうちの 25 曲が完成していた。このような集中的な歌曲作曲期の最中、12 月 30 日にヴォルフは母親宛てに以下の書簡を書いている。

①1888 年 12 月 30 日付 母親宛書簡

Es war das fruchtbarste und deshalb auch glücklichste Jahr meines Lebens. In diesem Jahre komponierte ich bis auf den heutigen Tag nicht weniger als 92 Lieder und Balladen, u. z. ist mir unter diesen 92 Liedern nicht ein einziges mißlungen. Ich denke, ich darf mit dem Jahre 1888 zufrieden sein. Was wird das Jahr 1889 bringen? In diesem Jahre muß die Oper, an deren Ausführung ich in den nächsten Tagen zu schreiten gedenke, fertig sein. (Spitzer 2010, 1: 284)

私の生涯で最も実り豊かで、そういうわけで最も幸せな年でした。今年は、今日までに 92 曲を下らない歌曲とバラードを作曲しました。しかも、これら 92 曲には 1 つも失敗がありません。1888 年に満足してよいと思っています。1889 年には何が起こるでしょう？この年には、近日中にとりかかろうと考えているオペラが完成するに違いありません。

充実した歌曲創作活動と並行して、ヴォルフはオペラ創作への意欲を示している。書簡で宣言した通り、1889 年、ヴォルフはシェイクスピアの『真夏の夜の夢』がオペラの題材に適すると考え、同年 5 月 11 日にこの文学作品による〈妖精の歌〉と〈ろばになったボトムの子〉の 2 曲の声楽曲を作曲している。この他、筋の骨組みのメモと 3 幕からなるオペラのシナリオ等を書いているが (Jestremski 2011: 627)、この計画は放棄された。ヴォルフは、引き続きオペラへの情熱を示して台本作家を探したが、意にかなう人物には容易に巡り合えなかった。それは、ヴォルフが台本作家に「詩人」としての素質を求めたからであるとされている。例えば、友人グローエ宛の書簡において「オペラ台本詩人 Operntextdichter」という言葉を用いているが (Spitzer 2010, 1: 387)、台本作家を「詩人 Dichter」と表現していることからヴォルフのこだわりが明らかであろう。何年も台本を書く詩人を探し求めたヴォルフは、グローエに宛てた 1892 年 4 月 20 日付書簡で、自身のこだわりについて次のように書いている。

②1892 年 4 月 20 日付 オスカー・グローエ宛書簡

Sie wissen, daß ich einen heikeln Geschmack in Bezug auf Operntexte habe, vielleicht nur einen zu heikeln. (Spitzer 2010, 2: 73)

私はオペラ台本に関しては気難しく、もしかしたら気難しすぎるかもしれない好みの持ち主であるということをあなたはご存知です。

「ヴォルフは、質的にゲーテやメーリケの抒情詩の水準にあるオペラ台本を求めていたかのように見える。」(ドルシエル 1998: 145) とあるように、1888 年から始まったヴォルフの集中的な歌曲創作は、メーリケ、アイヒェンドルフ、ゲーテという詩人らの作品を深

く読み込み音楽化する作業によって、オペラ創作への道筋を確実にたどっていた。書簡から読み取れる「台本は妥協しない」というヴォルフの姿勢には、質の高い詩と真摯に対峙したことが少なからず影響していると推測するからである。

第2項：G50、G51に関する書簡

自己評価も高く、オペラ創作に向けた飛躍を誓った新年の出初めとして1月2日にヴォルフが完成したのが、G49〈プロメテウス〉であった。しかし、少し日を空けた1月11日の書簡にて、ヴォルフはG50とG51の作曲の難しさを次のように認めている。

1889年1月11日付 ヨゼフ・シャルク宛書簡

Ich war gestern so sehr unwohl, daß ich bei dem besten Willen nicht im Stande war das Zimmer zu verlassen. Heute geht es mir schon um Vieles besser u. ich hoffe endlich den verfluchten “Ganymed” unterzubringen. “Grenzen der Menschheit” sind, trotzdem mich die Schlußverse “ein kleiner Ring” etc. lange genarrt, auch schon fertig. (Spitzer 2010, 1: 289)

私は、昨日あまり気分がすぐれなかったので、いくら努力しても部屋を離れる状態にはありませんでした。今日は、もうかなり気分が良くて、私はやっといまいますい〈ガニユメート〉を片づけられると望んでいます。〈人間性の限界〉は、最後の詩句「小さな環」などが、長い間、私をばかにしてきたけれども、既に完成しています。

(筆者による下線)

1889年の年が明けてから、1月2日にG49〈プロメテウス〉、9日にG51〈人間性の限界〉を立て続けに完成したヴォルフは、その勢いを失うことなくG50〈ガニユメート〉の創作に取り組んでいた。ヨゼフ・シャルクに宛てたこの書簡が書かれた1月11日、ヴォルフはG50を完成した。当該書簡にある「私はやっといまいますい〈ガニユメート〉を片づけられると望んでいます。」という一文から、困難を伴う作曲であったことが推し量れる。しかしながら、ヴォルフの言説や評伝では、G50作曲に関する経緯を確認することが出来

ない。また、スケッチはなく、作曲日を付記した **Niederschrift** が現存するのみ¹⁷であり、自筆譜からも作曲経緯を明らかにすることはできない。また、**G51** については、「〈人間性の限界〉は、最後の詩句「小さな環」などが、長い間、私をばかにしてきた」とあるように、「小さな環」の言葉がどのように付曲されたかを検証することが楽曲を読み解く大きな手掛かりとなるが、前述のように **G51** 作曲当初のスケッチはなく、**Niederschrift** が現存するのみであり、自筆譜からも作曲経緯を明らかにすることはできない¹⁸。

第3節：楽曲分析

第1項：G49〈プロメテウス〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 38】G49〈プロメテウス〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 |
|--------|-----|---|------|
| d moll | 4/4 | Groß, kraftvoll und gemessen 気高く ¹⁹ 、力強くそして悠然と | 174 |

先述の通り、自由韻律の詩であり1節の行数は不均衡であるが、全7節の構成である。形式区分と小節数を詩節にそって表すと、次の表の通りとなる。

【表 39】G49〈プロメテウス〉形式区分

| 詩節 | — | 1 | — | 2 | — | 3 | — | 4 | — | 5 (第1行) | 5 (第2-9行) | 6 | 7 |
|------|----------|----|----|-----------|----|----|----|-----|----|------------|--------------|----|-----------|
| 形式区分 | Vs =A | A' | Zs | B | Zs | B' | Zs | A'' | Zs | A''' | C | C' | A'''' |
| | A | A' | | B | | | | A'' | | | C | | A''' |
| 小節数 | 21 | 29 | 5 | 17 +AT | 2 | 20 | 7 | 28 | 4 | 4 +AT | 16 | 8 | 14 +AT |

(筆者による作表)

ピアノ・パートに依拠した形式区分は概ね詩節毎に変遷しているが、第5節第1行のよ

¹⁷ 本論第1章第5節の自筆譜に関する記述を参照。

¹⁸ **G51** は、《ゲーテ詩集》第2版出版に際して様々に修正が行われているが、それについては第3項の楽曲分析において後述する。

¹⁹ 詩の意味内容や曲の在り方を考慮して、“Groß”にはこの訳を用いた。

うに第4節と同じ特徴を示している箇所もある。詳細については後述する。形式区分の上段は、これまでの楽曲分析にならって1節を1つの区分として捉えたものである。また、間奏の音楽的特徴を考慮に入れて、詩節を超えて全体を大きく捉えた形式区分を下段にA-A'-B-A''-C-A'''として示す。

2. 前奏

モーマンやサムズの先行研究でも指摘されているように、前奏において当該歌曲の主要なモチーフが提示される。これらのモチーフは、ヴォルフの詩の解釈を表すものとして重要であり、楽曲の中で反復される。モーマンは前奏における4つのモチーフを指摘している (Moman 1980: 88-90) が、本論においてはこれを参照し、より詳細にモチーフを考察する。

歌曲は、*p* から *ff* へと音量を増すトレモロ付き2分音符の和音にて開始されるが、これが最初のモチーフとなる。これを「G49 モチーフ T1-4」とする (【譜例 62】 囲み部分①)。

【譜例 62】 G49 T1-5

Groß, kraftvoll und gemessen.

①

②

d: I I³₇ I² v/V¹₉ 根省
a: IV³₇ II₇ IV² V₉ 根省

2分音符のみの簡素なリズムではあるが、デュナーミクの変化、トレモロ、左右の旋律線の反進行の効果で、プロメテウスの成した業を暗示するような内面から湧き上がる激しい音楽となっている。トレモロは、当該歌曲において反復される重要な手法の1つである。右手の和音は、T1-3まで *d moll* の I の和音を転回形によって維持している。一方、左手の和音では、オクターヴとなっている外声の旋律が半音階下行であり、右手の和音に彩の豊かさを添えている。その結果、T1-3の調性には、*d moll* と *a moll* が確認できる。

続く T4-5 の右手に付点を伴った第2のモチーフが現れる。これを「G49 モチーフ T4-5」とする (【譜例 62】 囲み部分②)。

リズムは付点により鋭さが加わり、4分音符に付されたアクセントが鋭さをさらに強調している。付点リズムもまた、当該歌曲で反復される重要な手法の一つである。和音は6度の上行跳躍から6度の下行跳躍へと繋がり、音楽的な激しさも付加されている。

左手は冒頭からの2分音符のトレモロが保持されている。ここから調性は **d moll** の根音省略の v/V_9 (あるいは **a moll** の根音省略の V_9) となる。

T8-10 ではトリルを含む第3のモチーフが現れるが、これを「G49 モチーフ T8-10」とする (【譜例 63】)。

【譜例 63】 G49 モチーフ T8-10



左右がオクターヴの半音階進行による旋律で、2つの複付点4分音符にはトリルが付されている。この半音階の旋律の響きとトリルが、*ff*によって明確に聞こえてくる。この旋律の最後となる T10 は、8分休符による一瞬の間を経て *sf* で強調された **d moll** の根音省略の v/V_9 (あるいは **a moll** の根音省略の V_9) の和音で締めくくられている。T10-12 にて同じモチーフが変化して反復されるが、ここで和音は **d moll** の根音省略の V_9 となり、この和音が保持されることとなる。

前奏における最後のモチーフは T16-17 の左手に現れるが、これを「G49 モチーフ T16-17」とする (【譜例 64】 囲み部分)。

【譜例 64】 G49 T16-17



左手はオクターヴにて旋律を奏でるが、「G49 モチーフ T4-5」のように付点を用いることが特徴的であり、これにより音楽に動きと鋭さを加えている。右手は、4分音符による同じ和音の反復で、和声感と拍節感を強調している。ここでも安定した **d moll** の根音省略の V_9 が保持されている。

これらの前奏におけるモチーフの特徴を纏めると、旋律的要素においては半音階進行

の活用が確認できるが、一方で、安定した和声を保持する傾向にあり、主調 **d moll** と属調 **a moll** が中心的となっている。また、オクターヴを多用することで旋律線を強化している点も特徴的である。リズムにおいては、トレモロやトリルの使用で激しさが加わり、付点の効果的な使用で鋭さが増している。ヴォルフはこのようにして主人公プロメテウスを規定し、楽曲を開始しているのである。

3. 第1節と間奏

音楽は、詩の第1－5行（**T22－38**）と第6－10行（**T39－54**）の2つに区分できる。これは詩の内容が前者と後者で異なることに起因している。

詩の考察で記述の通り、第1節は、ゼウスに対する命令形で始まり、プロメテウスのゼウスに対する挑戦的な態度やゼウスとプロメテウスの対等な関係性を示し、詩句全体の印象を確立する重要な箇所である。**T22－38** のピアノ・パートは前奏 **T1－18** とほぼ等しいことから、第1節の形式区分を **A'** としている。前奏で呈示された4つのモチーフがテキストを伴った状態で再認識される。先述の通り、テキストは、カンマにより断片的となり、語気が強い。また、自由韻律ではあるが、**Jambus** が中心的であるため同じ抑揚が繰り返されることによる推進力も感じられる。ヴォルフは、歌唱パートにおいて、カンマ毎、詩句の意味的纏まり毎に休符を挟むことでこのようなテキストの特性を処理している。休符の長さは不統一であるため、規則性から解放されたテキストが生き生きとした語りとして聞こえてくる。歌唱旋律は、同音反復によってテキストの語りの要素を強化しており、また、**T26** 「雲のように濃い霧 **Wolkendunst**」や **T31** 「少年のように **Knaben gleich,**」の箇所に見られるように、6～8度という跳躍旋律を用いることで言葉の強調を行い、音楽にも激しさを付加している。このように、ヴォルフは、シュトゥルム・ウント・ドラング期に特徴的なゲーテの文体の特性を損なうことなく、音楽を開始している。

先述の通り、第1節の詩の内容では、第1行「おまえの天空」、第6行「おれの大地」とあるように、ゼウスとプロメテウスの存在空間が「天と地」で対比されている点が特徴的である。**T23－29** は、詩の第1－2行「おまえの天空をおおえ、ゼウスよ、／雲のように濃い霧で」に相当するが、ピアノ・パートの右手において前奏より1オクターヴ高い音域が指定され、「天空」を表現している。**T39－50** は、プロメテウスが地上で行った業を示す詩の第6－11行に相当する。**T39－40** は、前奏で用いられた4つのモチーフに含まれるリズム的要素である2分音符と付点が組み合わされたモチーフとなる。これを「**G49**

モチーフ T39-40」とする（【譜例 65】）。

【譜例 65】 G49 モチーフ T39-40



このモチーフが詩行やカンマ毎に反復されているが、緩やかに旋律線が上昇するにとどまっている。同じリズムの反復による安定感と、第1節の最後となる T50 にて e² までしか達しない²⁰ピアノ・パート右手の低めの旋律が、詩に歌われる「大地」を連想させる。

第6-11行の歌唱パートは、第1-5行と比較すると、同音反復が減り半音階進行の旋律が増えて詠唱的になる。具体的には、T39-42では、前2小節が半音階を含む下行旋律となり、後ろ2小節が半音階の上行旋律となっているが、この旋律が T43-46 にてゼクエント的に繰り返されているのである。このような歌唱パートの違いについて、モーマンはレチタティーヴォに対してアリオソとして区別している（Moman 1980: 92）。筆者は、この歌唱パートの違いについて、第1-5行はゼウスに対する命令形を用いた語気の強い文体であるのに対して、第6-11行はプロメテウスの業を語る叙述的な文体で書かれている詩の特徴が作用しているものと考えている。

T51 のアウフタクトから T54 は間奏となっているが、右手の和音が8度の下行跳躍を繰り返すこと、左手では付点のリズムが用いられることなど、前奏で呈示されたモチーフに関連する要素が確認できる。

4. 第2節

挑戦的な詩の内容は一変して、プロメテウスはゼウスの状態を嘲笑的に語りだす。これは第1-2行「おれはおまえ達ほど哀れな者を知らない／この世において、神々よ！」の反語的な文章に象徴されている。ここで、音楽も一変して新しいモチーフが呈示されるが、これを「G49 モチーフ T55」とする（【譜例 66】）。

²⁰ T50、4拍目の和音は、間奏のアウフタクトとして捉える。

【譜例 66】 G49 モティーフ T55



このモチーフは、前奏にて呈示されたモチーフに比べると、拍節的で簡素なリズムの反復となっている。一方、オクターヴの多用はこれまでのモチーフと同様の手法である。

T55-58 は詩の第 1-2 行に相当するが、歌唱パートとピアノ・パートの左手に下行の半音階進行が確認できる。これは上述の詩の内容を強調しようとしたものと考えられる。詩の第 3-6 行に相当する T59-65 では旋律線の在り方が変化しており、歌唱パートにおける同音反復の多用 (T59-62) と上行旋律 (T63-65)、ピアノ・パートの左手における上行する半音階の旋律線に変化する。詩は「おまえ達はかろうじて／かけがえのない供物や／祈りの吐息で／おまえ達の威厳を保つ Ihr nähret kümmerlich / von Opferstreuern / und Gebetshauch / eure Majestät」である。詩の考察で述べた“Opferstreuern”と“Gebetshauch”の複合語は、概ね歌唱パートの同音反復でスムーズな語りのうちに処理されている。歌唱パートとピアノ・パートの左手の旋律は共に、T64-65 の「威厳 Majestät」で頂点に達するように上行している。これに合わせてデュナーミクも、*cresc.*となり *f* に達する。

T59 では、T55 のモチーフの変形ととらえることが出来るモチーフが呈示されるが、これを「G49 モティーフ T59」とする (【譜例 67】)。

【譜例 67】 G49 モティーフ T59



T55 のモチーフに比べると、右手の和音が複雑化しているが、拍節的で簡素なリズム、オクターヴの多用という構造は維持されている。第 2 節で呈示された「G49 モティーフ T55」と「G49 モティーフ T59」が用いられる箇所を形式区分において B としている。

5. 第3節

第2節で用いられたモチーフが引き続き用いられるため、形式区分を B としている。歌唱パートは、2分音符と4分音符と中心とした簡素なリズムで、同音反復を交えながら淡々と語り続ける。第3節では、第2節よりテキストにカンマが多く用いられているため、カンマ毎に置かれた歌唱パートの休符が語りを断片的にしている。

また、T82-83 に付記された発想表記「いっそう強まる表現で *mit immer gesteigerterm Ausdruck*」と T81-90 にわたる息の長いクレッシェンドにより、音楽は徐々に高揚していく。この高揚感は、同じモチーフによる T94-99 の間奏にて *fff* で最高潮に達するが、T100 の全休符で遮られる。

6. 第4節

先述の通り、第1行「誰がおれを助けたのか?」、第3行「誰がおれを救いだしたのか?」という怒りの問いが投げかけられ、プロメテウスは再び挑戦的な態度を示す。音楽では、第1節 T22-29 がそのままの形で T101-107 に、*es moll* に転調して T108-114 に用いられることで、冒頭の印象が蘇る。これにより、形式区分を A” とする。しかしながら、この間を受けているのは、ゼウスではなく、第6行「聖なる赤々と燃える心」、すなわちプロメテウスの心である。詩の第1節で、プロメテウスの視線がゼウスに向かっていたことに対し、第4節では視線がプロメテウス自身の内面へと向けられるのであるが、これに合わせて、音楽も前奏のモチーフを活用しつつ変化を遂げている。具体的には、T115-128 のピアノ・パートは前奏のモチーフに含まれていた2分音符やトレモロを織り交ぜて構成されるが、例えば T120-121 のピアノ・パート右手に確認できる $h^1-a^1-gis^1$ のような3つの音から成る短い旋律線を繰り返し用いることで、和音的な響きの中に旋律線の動きが付加されるという変化が見られる。

7. 第5節

先述の通り、詩は、第1行「おれがおまえに敬意を表するだと? 何のために?」というプロメテウスのゼウスに対する問いで始まる。この感情の爆発した問いの T133-136 では、前奏におけるトリルを伴った「G49 モチーフ T8-10」が用いられる。歌唱パートは、短いながらも同音反復が中心である。また、「おれがおまえに敬意を表するだと?」の一文において、“Ich” と “dich ehren?” 間に8分休符を挟み、かつ続けざまの2つの問いの間

にも休符を挟むため、非常に断片的で語気が強い語りとなっている。前奏にて呈示されたモチーフとの関連性と、第4節とのモチーフの関連性から、筆者はこの部分の形式区分をA”としている。

しかしながら、第2－8行の箇所の音楽は新たなモチーフ（【譜例68】）により音楽が一変するため、筆者はここから形式区分のCとしている。この新しいモチーフを「G49モチーフ T137」とするが、これは、オクターヴによる簡素な音の構成と3連符の連打という簡素なリズムから構成されている。

【譜例68】 G49 モチーフ T137



T137－152 にわたって、右手は3連符を連打し続ける。T137－144 にて、右手の最上声部の旋律線は、同音反復を交えながら $d^1 - dis^1 - e^1 - f^1 - fis^1 - g^1$ と半音階で上行する。T137－139 と T141－143 にて、左手の旋律線にも半音階の上行が確認できる。このように、左右にて上行のタイミングが異なる半音階進行が用いられることと、右手は息の長い半音階進行であること、そして同じリズムの維持が音楽の緊張感を高めている。

詩の第5節は、全て疑問文から成り立っている。上述の第1行の問い以降、詩の考察にて触れたように3つの問いが続く。第1と第2の問いは、ゼウスの行いに対する非難という同じ内容を持つ。音楽は詩の内容を反映して同じフレーズが反復されており、第1の問いはT137－140のd mollが支配的な箇所となり、第2の問いは、T141－144のf mollが支配的な箇所となる。第3の問いは、プロメテウスとゼウスの共通認識や対等な関係性が示される内容となる。T145－152が第3の問いに相当するが、ピアノ・パートでは、右手の和音の構成音が増え、また、右手の最上声部の旋律線は半音階進行を含むものの、より多様な動きを見せる。このような音楽の変化により、第3の問いの背景にある感情の動きを示している。第3の問いは、第9行末の「おまえ deine」（ゼウスを示す）に向けて、徐々に音程が上がり、デュナーミクも強くなる。T152の“deine”は、この節において、プロメテウスとゼウスの対等な関係を象徴する重要な言葉であり、*fff*の音強、歌唱パート e^1 の音高、2分音符の音価で強調されている。

8. 第6節

ピアノ・パートでは、第5節に用いられた新たなモチーフと同じモチーフが活用さ

れている。これは、第5節同様、プロメテウスのゼウスに対する問いが続いているためである。

ピアノ・パート左手において、第5節で用いられていた16分音符と付点8分音符のリズムの組み合わせが、第6節では8分音符のみが連続するリズムに変わっている。詩の意味内容において、第5節ではゼウスの行いを非難することが中心であったのに対し、第6節ではプロメテウス自身について描写するものになったことが、このリズムの変化をもたらした。

9. 第7節

先述の通り、プロメテウスは人間創造を宣言し、ゼウスに対する最大限の反抗心を露わにする。この節では、前奏における2つ目のモチーフ「G49 モチーフ T4-5」がT161のアウフタクトからT163、T171-172にて変化して活用されている。また、T171-172のピアノ・パート左手にてトレモロが用いられ、前奏の冒頭を一瞬想起させる。これらのことから、第7節を形式区分のA”としている。前奏と同じモチーフを最後の節で再現することで、これらが当該歌曲にて中心的であり、詩の内容と相まってプロメテウスの反抗心に通じるものであることが明らかとなる。しかし、モチーフは非常に断片的に用いられている。

調性面においては、T162-166、プロメテウスが人間創造を宣言する冒頭の部分となる詩の第1-3行はC durとG durが用いられ、宣言としての言葉を特徴づけている。しかし、T167以降は、「苦しむこと zu leiden」、「泣くこと zu weinen」という言葉の意味に沿ってa mollに移る。主調d mollに回帰するのはT170からであり、主調は楽曲の終わりまで保持される。

詩では「苦しむこと」、「泣くこと」、「楽しむこと」、「喜ぶこと」という感情行為が列挙されるが、歌唱パートにおいてこれらの行為は、言葉の強格に付点を用いるという類似したリズムで書かれ、それぞれが休符を挟み独立して歌われる。第6行「そしておまえを崇めぬことも、」における“dein”は、ゼウスを指すが、歌唱パートはアクセントのついたf¹の最高音でこれを強調し、最大限の反抗心を露わとする。

T173-174、詩の最後となる「おれと同じ種族を！」の“Wie ich!”の言葉は、シラブル毎にアクセントのついた4分音符が割り当てられ、念を押すように歌われる。歌唱パートは、a¹とdの音でd mollのV→Iという進行を示しているが、最後の小節T174にて、

ピアノ・パートの d moll の V→I の和音進行が *ff* で反復され、強い意志を示すような表現で締めくくられている。

第2項：G50〈ガニュメート〉楽曲分析

1. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 40】G50〈ガニュメート〉楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 | 形式区分 |
|-------|-----|---|------|--|
| D dur | 4/4 | Sehr gleichmäßige und ruhige Bewegung 非常に一様に、落ち着いた動きで | 66 | Vs(1) – A(14) – A'(5) – Zs(3) – B(18) – Zs(1) – A''(20) – Ns=A'''(6) |

(筆者による作表)

先述の通り、自由韻律の詩であり1節の行数は不均衡であるが、全4節の構成である。第1節に用いられるモチーフが第4節冒頭に、第2節に用いられる第1節のモチーフの変形が第4節の後半と後奏に再現されていることを重視して、第1 – 2節及び第4節 – 後奏を形式区分Aとして捉えている。詳細は後述する。

2. 前奏

ピアノ・パート左手にて、主調 D dur の I の和音が転回しながら1小節提示される(【譜例 69】)。ここでは4分音符のみで4/4拍子の拍節的なリズムを刻むが、4分音符を主体としたリズムは第3節半ばまで保持される。以降、左手のリズムは複雑化するものの、おおむね4/4拍子の拍節感を残している。このようにして、1小節のみの前奏が、当該楽曲の基礎となる和声とリズムを規定する。

3. 第1節

前奏を受け、ピアノ・パート左手は、D dur の I の和音を保持するが、第1転回形によるやや重厚な響きとなる²¹。この第1転回形を保持する手法は、T5 – 7における Fis dur の I¹、T8 – 10の B dur の I¹のように引き続き用いられる。

T2 – 4 のピアノ・パート右手に「G50 モチーフ T2 – 4」(【譜例 69】囲み部分)が

²¹ 第1転回形を用いた場合、fisを基音とする倍音が fis¹ – cis² – fis² – ais² – cis³ となるため、和音構成音 fis – a – d¹ との違いにより、濁った重めの響きとなる。

用いられ、これが楽曲を通じて反復される。

【譜例 69】 G50 T1-4

Sehr gleichmäßige und ruhige Bewegung.

Wie im Morgenglan - ze du rings mich an - glühst,

pp *(sehr zart)*

このモチーフでは、D dur の I の和音とその経過音で構成された下行から上行へと推移する旋律が確認できる。また、8分音符による一定のリズムが保持されている。この旋律の音域は広く、2オクターヴに達する。旋律の下行と上行は、先述の通り、第1-2行「朝の光につつまれるように／あなたは私のまわりを燃えるように照らす、**Wie im Morgenglanze／du rings mich anglühst,**」から読み取れる、天空にあるゼウスが下に向かってガニュメートを照らし、それを受けてガニュメートがゼウスを見上げているという、空間における方向性を現しているかのようである。このような、旋律の動きと詩の内容から読み取れる空間における方向性の一致は、楽曲を通してしばしば確認できる。歌唱パートの旋律も D dur の I の構成音から成り、調性が明確である。このモチーフは、先に述べた T5-7 の Fis dur (読みかえて Ges dur)、T8-10 の B dur という長3度ずつ上昇する調性の推移において、反復される。

T2に確認できるように、歌唱パートの冒頭に休符が用いられ、シンコペーションとなっている点も特徴的である。このような手法は、楽曲全体を通して歌唱パートにしばしば用いられるが、この第1節冒頭が最も顕著な例である。これにより、言葉のアクセントが音楽のアクセントとずれを生じる場合、逆に言葉のアクセントと音楽のアクセントが一致する場合がある。以下に詩の第1-2行の箇所を一例として示す。歌詞の下に言葉の強(ー)弱(ゝ)を記号にて付記している。

【譜例 70】 G50 T2-4 歌唱パート

Wie im Morgenglan - ze du rings mich an - glühst,

— ゝ — ゝ — ゝ — ゝ — ゝ

T2では冒頭に8分休符が入ることで、“Wie”の言葉の強格が音楽の強拍とずれを生じ

ている。しかし、すぐ後の「朝の光 Morgenglanze」の“Mor -”のシラブルの強格は、T2の3拍目に8分音符で充てられることで、言葉の強格と音楽の強拍が一致する。この言葉の2つ目の強格となる“-glan-”は、音楽の弱拍にあたるがタイで引き延ばされて強調される。T3ではシンコペーションが保持されるため、言葉のリズムと音楽の強弱拍は一致しない。T4においては、「燃えるように照らす anglühst」の“an -”のシラブルの強格が小節の1拍目に4分音符で充てられ、言葉の強格と音楽の強拍の一致が明確である。このような歌唱パートのシンコペーションの在り方について、ヴォルフの歌曲におけるシンコペーションと話す言葉のリズムを考察したヨナタン・マリン Yonatan Malin(1967-) は、次のように述べている。

ヴォルフの付曲は「自然な」詩行のデクラメーションとは一致していない。詩を読むことにおいては、人は“glanze”または“du rings mich”をこの程度まで延ばさないであろう。しかしながら、シンコペーションされたリズムは、詩的リズムと意味の特徴との関係において理解され得る。第1行のエネルギーは、第2の強調点としての“glanze”を伴った“Morgen”に向かって動いている。ヴォルフの旋律において、私が記述したように、“Morgen”は3拍目で到達し、“glanze”は下拍を超えて引き延ばされている。それぞれは、音楽的強調の独自の形を受け取っている。第2行の意味は“anglühst”という動詞を伴った最後の部分において明らかとなる。そして、ヴォルフのシンコペーションは我々をこの瞬間へと導く (Malin 2010: 182)。

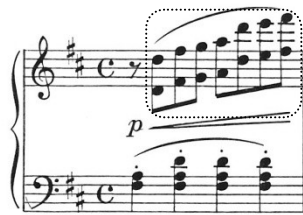
すなわち、ヴォルフの付曲は、必ずしも話す言葉のデクラメーションとは一致しないが、シンコペーションのリズムによる旋律の推進力、音楽における強拍と強調したい言葉との一致など、様々な音楽の作用と言葉の意味が統合されて、詩行全体としての付曲が完成しているということである。

このような手法がもたらす最も重要な効果は、シュトゥルム・ウント・ドラング期に特徴的な感情の高まりを表現するべく自由韻律で書かれた詩の意図に沿って、音楽における言葉を多様に処理して表現を豊かにする点にある。第1節では、先述したピアノ・パートの規則的なリズムを土台としている点も特徴的である。シンコペーションのもたらす効果については、モーマンも「ヴォルフの考える劇的な方法 (dramatic way) で語られるテキストの概念」に沿うものの1つとして指摘している (Moman 1980: 97)。

4. 第2節と間奏

T16 と T18 にて、ピアノ・パート左手が D dur の I¹ の和音を4分音符のみで刻む。右手は、D dur の I の和音の構成音と経過音からなる上行の旋律をオクターヴで奏する。これは、先の「G50 モティーフ T2-4」における旋律の上行部分の最後 fis²-g²-a²-d³-e³-fis³が切り取られ変化したものと言えよう。これを「G49 モティーフ T16」とする（【譜例 71】囲み部分）。

【譜例 71】 G50 T16



ピアノ・パート左右は、前奏及び第1節と同じ手法である。上行の旋律線のみになっているのは、「あなたを抱きしめられたらいいのに／この腕の中に、 Daß ich dich fassen möcht'／in diesen Arm」という歌詞に確認できる、ガニュメートがゼウスへ向かって腕を差し出す上への方向性を象徴するからである。

T19 と T20 の歌唱パートには付点のリズムを含む上方に跳躍する旋律が用いられるが、これは T19-22 のピアノ・パートでも反復される。これを「G50 モティーフ T19」（【譜例 72】囲み部分①）とする。

【譜例 72】 G50 T19-22

ここで、第1節には用いられなかった付点のリズムが集中的に用いられることにより、音楽に躍動感が加わる。これにより、ゼウスを抱擁することへの願望、すなわち神との合一の願望を強く吐露するガニュメートの姿が強調される。

T19-20 にて「この腕の中に in diesen Arm」という言葉が2回繰り返されるが、先述の通り、この繰り返しは詩の原文にはなくヴォルフによるものである。詩の第2節は、第

4 節と同様に 2 行から成る挿入句的なものである。第 4 節では、「行くんだ Ich komm」、
「どこへ? Wohin?」という言葉がいずれも 2 回繰り返されており、ヴォルフによる言葉
の繰り返しの結果、第 2 節と第 3 節第 10–11 行における同語反復の手法が合致すること
となる。第 2 節の歌唱パートでは、言葉の繰り返しを同じリズムで処理し、T20–21、2
回目の「この腕の中に」の音程を T19 の 1 回目より高くしている。

第 2 節を通して歌唱パートは徐々に音程が高くなり、ピアノ・パートも T20–22 の間奏
を含めて音程が高くなっていく様は、空間的な上方への指向性と感情の高まりを如実に示
している。

1894 年 3 月 3 日、ヴォルフは、当時の恋人で歌手のフリーダ・ツェルニー Frieda Zerny
(1864–1917) に宛てた恋愛感情のほとばしり出る書簡の最後に、G50 の一節を譜例付き
で引用した。それは、T17–19 の第 2 節第 1–2 行「あなたを抱きしめたい／この腕の中
に、」に相当する歌唱パートとピアノ・パートの旋律である。ヴォルフは、この書簡におい
て次のように書いている。

Man merkt dem Poem sofort an, daß es nicht nur gedichtet, sondern auch erlebt ist,
also keine Lüge, wie so manches gute Gedicht. (Spitzer 2010, 2: 327)

その詩節がただ書かれただけでなく、身をもって知ったことであると、そしてたくさ
んの素晴らしい詩のようにいつわりのないものであることを、すぐに気づくものです。


G50 から書簡に引用された一節は、まさにヴォルフが我が身をもって、真実として受け
止めた音楽と詩句であつたに違いない。これは、作曲後のエピソードではあるが、ガニュ
メートとゼウス、ヴォルフとツェルニーという関係性は異なるものの、音楽と詩句に内包
される感情は同じであろう。


5. 第 3 節と間奏

ピアノ・パートは、D dur の IV¹ の和音で始まる。歌唱パートも同じ和音の構成音であり、
調性感が明確に提示されている。

第 3 節は、ピアノ・パート左手の構造に拠り 2 つに区分される。分かれ目は、T30 と T31
の間、すなわち、第 5 行「あなたは燃える渴きを静めてくれる Du kühlst den brennenden

Durst』という文章の“den”と“brennenden”の間となっており、非常に変則的である。左手のリズムは、T30まで4分音符による拍節的なものであるが、T31以降は、16分音符による上行の分散和音となる。サムズは、朝の風が胸の渇きを静めてくれるという詩の内容を勘案し、T31以降を「朝の風」の表現と捉えている (Sams 2008: 244)。このような音楽の変化のタイミングは、自由韻律で書かれた詩に影響された、詩行の在り方にとらわれない発想によるものと捉え得る。

第3節では、ピアノ・パート右手にてシンコペーションが多用されるようになり、旋律は、高音域をたゆたうように書かれている。また、T31-36、ピアノ・パート左手の連続する16分音符は、のようにタイで繋がれたリズムを含み変化がもたらされている。同じリズムを反復しながら、旋律は約2オクターヴに至る音域を執拗に上行する。このように複雑化したピアノ・パートのテクスチュアは、ガニュメートの感情の高まりを第1-2節とは大きく異なる気分で表現している。

詩には、花、草、朝の風、小夜啼鳥、霧の谷といった自然現象を扱う言葉が多く確認できる。特に、T33「朝の風 Morgenwind」、T35「小夜啼鳥 Nachtigal」、T36「霧の谷 Nebeltal」という強弱強のリズムを持つ言葉は、の付点リズムで処理されている。全体的に不規則なリズムで書かれた歌唱パートにおいて同一のリズムを用いている点には、これらの言葉を強調する意図がある。

主調 D dur から始まった第3節は、#系の調を様々に推移して、T37の第10行冒頭にて As dur に転じ、その音色を新たにする。ピアノ・パートでは、左手の連続する16分音符からタイで繋がれた音が除かれ、全ての音を刻むようになる。

「行くんだ Ich komm'」、「どこへ? Wohin?」はそれぞれ同語反復となっているが、同じ旋律や同じリズムが用いられることはない。“Ich”と“wo”の言葉の弱格に16分音符など短い音符が充てられ、続く“komm”と“-hin”の強格に長い音価が充てられている。また、これら連続する2つのシラブルに同じ音が用いられている。このような手法により、語り口調が効果的に表現され、ガニュメートの興奮した状態が浮き彫りにされている。ここで、ガニュメートの向かうべき方向は、言葉によって示されていない。しかし、この部分の音楽、すなわち、ピアノ・パート左手の上行する旋律の反復や歌唱パート全体を通じた音程の上行は、向かうべき方向を如実に示している。

T41の間奏にて、和声は D dur のドミナントへと移り、第4節へと向かう。

6. 第4節

T41 と T42 の間の小節線上に書かれたフェルマータが音楽を遮断し、新たに音楽が始まる。楽曲冒頭と同じ主調 **D dur** の **I** が転回しながら用いられることで、響きの濃淡が生じて揺らぎを感じさせる音楽となる。ここで、ピアノ・パート右手に第1節の「**G50** モティーフ **T2-4**」が回帰する。第1節と大きく異なる点は、ピアノ・パート左手がトレモロを保持することである。詩は、断片的となり、同語反復や感嘆符も多用され、抑えきれない感情があふれ出る。この感情的なクライマックスは、響きが減衰することのないトレモロに象徴されている。第3節末の問い「どこへ？」を受け、ガニュメートはゼウスの存在する天空をひたすらに求める。一方、天空の雲がガニュメートのもとへ降りてくるという様は、空間における上下の2つの方向性を示しており、この様が、第1節と同じ下行と上行の旋律からなる「**G50** モティーフ **T2-4**」の回帰に象徴されている。また、このような詩の意味内容は、上述の和音の転回形がもたらす揺らぎによっても効果的に表現されている。

詩は最後の2行「上へあなたの胸へ／万物を愛する父よ！ **Aufwärts an deinen Busen, / allliebender Vater!**」において、上への方向性に統一され、父なるゼウスへの呼びかけへと繋がる。音楽では、**T56**以降、第2節の **T16** と同じ「**G50** モティーフ **T16**」と **T19** の付点リズムを伴ったモティーフ「**G50** モティーフ **T19**」が何度も反復され、上方への希求を表現する。ここで反復されるモティーフは、先述の 1894年3月3日にツェルニーに宛てた書簡で引用した一節にも含まれているものであり、当該歌曲の中心的な音楽となっている。

強弱記号は *f* と *p* の間を行きつ戻りつするものの、楽曲全体としては音強を抑えた表現が支配的である。第4節においても、詩の意味内容が情熱的になる一方、音強は抑えられている。例えば、詩の最後の言葉“**allliebender Vater!**”は **T59** 冒頭の一瞬の *f* の後に *p* へと移り、そのまま *p* とクレッシェンドの短いサイクルを繰り返して **T61** の *più p* に向かう。歌唱パートは最後の“**Vater**”の言葉にて **d**² から **fis**² へと上行するが、デュナーミクはデクレッシェンドから *p* へと向かい、また、音価の引き延ばしを伴うことで *p* が強調されて終わる。

7. 後奏

第4節の最後の音楽を引き継ぎ、「**G50** モティーフ **T16**」と「**G50** モティーフ **G19**」

ー20」が反復される。デュナーミクは *pp* となり、表現の繊細さを増す。感情の吐露は緊張感をもった弱音に集約されるかのように、T65-66 にて D dur の I の和音が *ppp* にて 3 回鳴らされ、曲は締めくくられる。

第 3 項 : G51 〈人間性の限界〉 楽曲分析

1. 初版と第 2 版の違い

G51 〈人間性の限界〉は 1889 年 1 月 9 日にデブリングで作曲され、《ゲーテ詩集》の終曲として配置された。当該楽曲は、第 2 版出版時にいくつかの大きな変更が行われているため、本論においてその詳細を確認する。イエストレムスキ編『ヴォルフ作品目録』に拠れば、変更にあたっては、1897 年 4 月にへ音記号で書かれた T44 以降と T100 以降に関する自筆譜を残しており²²、また、知人ら 3 人に宛てて修正に関する書簡を書いている。それらは、1897 年 4 月 28 日付フーゴー・ファイスト Hugo Faisst (1862-1914)²³ に宛てた書簡、同年 5 月 4 日付パウル・ミュラー Paul Müller (1848-1917)²⁴ に宛てた書簡、同年 5 月 8 日付エーミール・カウフマン Emil Kauffmann (1836-1909)²⁵ に宛てた書簡である。

①1897 年 4 月 28 日付 フーゴー・ファイスト宛書簡

Möchtest Du dann nicht die Gränzen(sic) der Menschheit in Dein Programm aufnehmen? Da jetzt eine neue Auflage (Einzelausgabe) meiner Goethelieder erscheint, habe ich das besagte Stück für Bassstimme eingerichtet so daß Dir die bisher höher gelegenen Stellen keine Schwierigkeiten machen dürften. Das Stück wird auch im Bassschlüssel gesetzt werden. (Spitzer 2010, 3: 390)

その時に、あなたのプログラムに〈人間性の限界〉を入れたくないですか？ようやく私のゲーテ歌曲の新しい版（分冊版）が出版されますが、先に述べた楽曲をバス声部

²² 自筆譜は、Marbach の Deutsches Literaturarchiv 所蔵。全 1 葉の 1 頁にインク書き。6 段、サイズ 25.1cm×16.6cm。“Varianten zu Gränzen(sic) der Menschheit” のタイトルあり。内容は、T44 以降 8 小節の修正（テキスト付の旋律）、T100 以降 12 小節の修正（歌唱パートとピアノ）(Jestremski 2011: 348)。

²³ Hugo Faisst : 弁護士、アマチュアのバリトン歌手。しばしば、ヴォルフの歌曲を演奏した。

²⁴ Paul Müller : 教師、ピアニスト。1895 年にベルリン・フーゴー・ヴォルフ協会を設立。この協会の催し物でしばしばピアノの伴奏をした。

²⁵ Emil Kauffmann : 教師、指揮者、作曲家。

用に手直ししましたので、これまでより高く書かれていた部分はあなたを手こずらせることがないでしょう。この作品は、へ音記号で書かれるでしょう。

②1897年5月4日付 パウル・ミュラー宛書簡

Die Stellen “Nirgends haften dann die unsichren Sohlen” “und viele Geschlechter”, werden zum Theil um eine Terz tiefer gesetzt, doch nicht durchgängig. Die Composition hat durch die neue Bearbeitung sicher nur gewonnen und ausserdem dürfte sie als “Paradestück” für tiefen Bass und Alt jetzt einer grösseren Popularität entgegensehn. (Spitzer 2010, 3: 391-392)

「不安定な足の置き場がどこにもなく」、「そして世代から世代へ」の箇所は、部分的に3度低くしましたが、一貫してはそうはしていません。この作品は、新しい改訂によって間違いなく良くなっただけでなく、低いバスとアルトのための「とっておきの曲」として今や大人気となるでしょう。

③1897年5月8日付 エーミール・カウフマン宛書簡

Grenzen der Menschheit z. B. wird in der neuen Ausgabe im Bassschlüssel notirt sein, zu welchem Behufe mehrfache Aenderungen in der Singstimme vorzunehmen waren. (Spitzer 2010, 3: 394)

例えば〈人間性の限界〉は新しい版ではへ音記号で記譜され、このために、歌唱パートでいくつもの変更がなされることになりました。

書簡からも分かるように、G51は低声用の楽曲に書き直されたことが最も重要であると考えられる。本論においては、以下に挙げる初版と第2版を比較することで最終的な変更点を確認する。

①第2版において、歌唱パートの表記をへ音記号に変更（1オクターヴ下げた旋律）。

②第2版において、T26のピアノ・パートに *p* を追加。

- ③第2版において、T30-34の歌唱パートに強弱記号を追加、T30-31のピアノ・パートにクレッシェンドを追加、T32のピアノ・パートの *mf* を *f* に変更（【譜例 73-a】、【譜例 73-b】）。
- ④歌唱パートが1オクターヴ下がった第2版において、T44-51の歌唱パートの旋律を第1版より3度程度下げ、詩の行末（“Sohlen” と “Winde”）の旋律を下行型から山型に変更（【譜例 74-a】、【譜例 74-b】）。
- ⑤第2版において、T101-104のピアノ・パートの右手和音を変更。第2版において、T103のピアノ・パートの左手の和音を異名同音に書き換え（【譜例 75-a】、【譜例 75-b】）。
- ⑥歌唱パートが1オクターヴ下がった第2版において、T101-105の歌唱パートを3度下げ、1オクターヴ以上の跳躍を含む旋律に変更（【譜例 76-a】、【譜例 76-b】）。
- ⑦第2版において、歌唱パート最後の言葉「鎖 Kette」を2小節分の長い旋律から4分音符2拍の短い旋律に変更（【譜例 77-a】、【譜例 77-b】）。
- ⑧第2版において、T110以降楽曲の終わりまで、ピアノ・パートの強弱記号の追加と変更（【譜例 78-a】、【譜例 78-b】）。

尚、本論においては、第2版における修正が生かされた楽譜²⁶を用いて分析を行う。変更箇所がもたらした意味については、後述の楽曲分析において適宜考察する。

【譜例 73-a】 G51 初版 T30-34

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a vocal line with the lyrics: "soll sich nicht mes - sen ir - - gend ein Mensch." Below the vocal line is the piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). The piano part features chords and dynamics markings: *mf*, *p*, and *pp*. The score is on aged paper with some discoloration.

²⁶ Wolf, Hugo. *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Gedichte von J.W. v. Goethe für eine Singstimme und Klavier*. Band 3. 2., revidierte Auflage vorgelegt von Leopold Spitzer. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996.

【譜例 73-b】 G51 第2版 T30-34

soll sich nicht mes - sen ir - - gend ein Mensch...

【譜例 74-a】 G51 初版 T44-51

nir - gends haf - ten dann die un - si - chern Soh - len, und mit ihm spie - len Wol - ken und Win - de.

【譜例 74-b】 G51 第2版 T44-51

nir-gends haf - ten dann die un-si - chern Soh - len, und mit ihm spielen Wol - ken und Win - de.

【譜例 75-a】

G51 初版 T101-104 ピアノ・パート

【譜例 75-b】

G51 第2版 T101-104 ピアノ・パート

【譜例 76-a】 G51 初版 T101-105 歌唱パート

vie - le Ge - schlech - ter rei - hen sich dau - ernd an ih - res

【譜例 76-b】 G51 第2版 T101-105 歌唱パート

vie - le Ge - schlech - ter rei - hen sich dau - ernd an ih - res

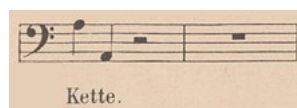
【譜例 77-a】

G51 初版 T110-111 歌唱パート



【譜例 77-b】

G51 第2版 T110-111 歌唱パート



【譜例 78-a】 G51 初版 T106-126 ピアノ・パート

【譜例 78-b】 G51 第2版 T106-126 ピアノ・パート

2. 楽曲の概要

楽曲の基本情報は以下の表の通りとなる。

【表 41】 G51 〈人間性の限界〉 楽曲基本情報

| 調性 | 拍子 | 発想表記 | 全小節数 |
|--------|-----|------------------------|------|
| a moll | 2/2 | Sehr gehalten 非常に音を保って | 126 |

(筆者による作表)

先述の通り、自由韻律の詩であり1節の行数は不均衡であるが、全5節の構成である。形式区分と小節数を詩節に沿って表すと、次の表の通りとなる。また、間奏の音楽的特徴を考慮に入れて、全体を大きく捉えた形式区分を下段にA-A'-B-C-B'-A''-A'''として示す。

【表 42】 G51 〈人間性の限界〉 形式区分

| | | | | | | | | | | | |
|-----|------|-------|----|----|----|----|----|----|----|-----|---------|
| 詩節 | — | 1 | — | 2 | — | 3 | — | 4 | — | 5 | — |
| 形式 | Vs=A | A' | Zs | B | Zs | C | Zs | B' | Zs | A'' | Ns=A''' |
| 区分 | A | A' | | B | | C | | B' | | A'' | A''' |
| 小節数 | 6 | 19+AT | 2 | 24 | 3 | 16 | 3 | 20 | 2 | 15 | 16 |

(筆者による作表)

当該楽曲においては、第3節を除き、ピアノ・パートの左右のリズムが同一となっていることも特徴の一つである。サムズも、「ピアノ・パートにおけるリズムの構造的な使用」に着目し、リズムと詩の観念と対比しながら論じている (Sams 2008: 246-247)。

3. 前奏と第1節

前奏のAと第1節のA'の形式区分は、2分音符を保持することにより、発想表記にある「非常に音を保って *Sehr gehalten*」を象徴するかのよう始まる。詩は、この世を創造したゼウスへの畏れともとれる感情を示しているが、聖歌にしばしば確認できるような2分音符によるゆったりしたリズムが、詩の内容を効果的に表現している。また、このリズムは、第5節と後奏においても用いられ、楽曲に統一感をもたらす。

前奏4小節 T1-4 の和声進行は、a moll にて I → IV → I → -VI → I → -II → V → VI と「I」と他の機能が交互に置かれたものである (【譜例 79】)。類似する和声進行は、後奏 T112-118 の d moll にて確認できる。

【譜例 79】 G51 T1-6

a: I IV I -VI I -II V VI v/V₇ V

また、T1-4 の和音は第1節冒頭 T7-10 にて、T1-2 の和音は T11-12 にて、ほぼ同

じ形で用いられ、楽曲の冒頭で和声進行のもたらず響きを強調する。

T1-4 では、ピアノ・パート左右の旋律における 1 拍ごとの反進行が際立っている点にも着目したい。この反進行は、第 2 節の T44-54 にも確認できるように、楽曲の中でしばしば用いられる手法であり、響きに揺れを付加する。

調性面では、主調 a moll が前奏と第 1 節冒頭にて保持されるが、T12 以降様々に推移して、T20 から第 1 節後の間奏 T27 までは、Cis dur が保持される。このことから、当該箇所では、a moll から Cis dur という遠隔調への移行が確認できる。調性が主調から離れていく T12 以降は、歌詞が神の行いを示す内容となり、T20 からの Cis dur の箇所では、人間が神の衣の裾に畏敬の念をもってくちづけをするという歌詞内容となる。

4. 第 2 節

第 2 節は形式区分の B にあたる。T28-35 のピアノ・パートに 4 分音符 2 つと 2 分音符 1 つを組み合わせたリズムが特徴的に用いられ、先の 2 分音符を保持したリズムに比べ動的となる。詩は、「なぜなら、神々と／人間が比べるなど／あろうはずもないからだ。 Denn mit Göttern／soll sich nicht messen／irgend ein Mensch.」という神々と人間を比較する内容となっている。

T28-30 の調性は B dur であるが、ピアノ・パートには借用和音が多く用いられている。そのような和声を土台として、T29 の歌唱パート「神々 Göttern」には、B dur の主音である b の音が充てられていること、この b の音が c の音からの大きな跳躍となっていることにより、言葉を際立たせている。また、先述の通り、第 2 版において、T30-34 の歌唱パートに強弱記号を追加、T30-31 のピアノ・パートにクレッシェンドを追加、T32 のピアノ・パートの *mf* を *f* に変更した結果、“irgend” の言葉が強調されている。これは、人間と神々の比較はありえないという否定の意味内容を強調する副詞である。

T36-43 のピアノ・パートでは、【譜例 80】に確認できる 4 分音符による 3 + 3 + 2 のリズムを用いているが、上行する旋律の分割もこれに一致している。

【譜例 80】 G51 T36-37

歌詞は、「人間が自ら高きところへ上がり／頭のとっぺんが星々に／触れると、 **Hebt er sich aufwärts**／und berührt／mit dem Scheitel die Sterne,」である。3 + 3 + 2のリズムに合わせて繰り返し上昇する音型は、人間の高きところへの上昇を表現するものである。そして、歌唱パートでは、「星々 **Sterne**」に最高音 es^1 が充てられている。

T44 から間奏の T54 まで、ピアノ・パート左右の旋律には、反進行が多く確認できる。またここでは、各小節の1拍目に増三和音が用いられ、続く旋律はこの和音の構成音になる（【譜例 81】）。増三和音と反進行によって不安定さが強調される音楽は、人間が神々の存在する高みへと達したと仮定して「不安定な足の置き場が／どこにもなく、 **nirgends haften dann**／die unsichern Sohlen,」と歌われる詩の内容を象徴している。

【譜例 81】 G51 T44-47

先述の通り、第2版において、T44-51の歌唱パートを第1版より3度程度下げ、詩の行末の旋律を下行型から山型に変更した。これは、1897年5月4日付ミュラー宛の書簡においても触れられている。変更の結果、T44にて歌唱パートが c^1 の同音反復で始まることで、この箇所を用いられている $c-e-gis$ の増三和音の輪郭がはっきりとした。同様に、T48にて歌唱パートが b の同音反復によって始まることで、この箇所を用いられている $b-d-fis$ の増三和音の輪郭がはっきりとした。このようにして、増三和音の不安定な響きの効果を高めている。また、行末の旋律は、T47にて $h-c^1-h$ の短2度の山型となり、同様に T51にて $a-b-a$ の短2度の山型となった。行末毎に用いられる短2度の不安定な

響きもまた、詩の意味内容にある不安定さを象徴している。

5. 第3節

Cの形式区分である第3節は、その他の節とは異なり、ピアノ・パートの左右で異なるリズムが用いられる。また、それらは他の節に比べるとやや複雑で変化に富んでいる。【譜例 82】と【譜例 83】に示すように、右手のリズムは、T55-62では付点を含むが、T63-73では付点がなく、左手同様の8分音符を含むリズムへと変化している。

【譜例 82】 G51 T55-56

Steht er mit fe - sten,

f

(Bässe schwer und gehalten)

【譜例 83】 G51 T63-64

reicht er nicht auf, —

ff

詩の内容は、前者が「大地に安定して立つ人間」、後者が「人間とかしの木やぶどうの木との比較」となっている。左右のリズムが異なる前者では、大地に安定して立っているような人間でもどこか揺らぐ部分があることを示し、左右のリズムが一致する部分を含む後者では、大地に根をおろす木々の安定感の強さを示している。

第3節に入ると、T55-59にて d moll の I - V₇ - I - V₇ - I の和声進行となる。また、ここでは a の音が歌唱パートとピアノ・パートの右手最上声部で保持される(【譜例 82】)。a の音は、I の和音の第5音であり、V₇ の和音の根音である。また、主調 a moll の主音でもあり、当該楽曲の中心的な音となる。そして、ここではオクターヴで低音を奏でるピアノ・パートが、響きに重厚感を付加している。これらの和声、和音、旋律が示す特徴は、付点リズムが示す揺らぎと対照的に、「人間は堅く、／頑丈な骨をもって／揺らぐことのない、／果てしなく続く大地に立っているのだが、 Steht er mit festen, / markigen Knochen / auf der wohlgegründeten, / dauernden Erde,」の歌詞に表現されている、揺らがない大地と頑丈な骨を持った人間のあり様を象徴している。

6. 第4節

第4節の冒頭 T74-77 では、第2節冒頭 T28-32 が再現されている（【譜例 84】）。

【譜例 84】 G51 T74-77

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "Was un-ter - schei-det Göt - ter von Men - schen?". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Dynamics include *pp* and *rit.*. Performance instructions include *etwas zurückhaltend* and *rit.*.

歌詞は「神々と人間を／何が区別するのか？ Was unterscheidet／Götter von Menschen?」となっており、第2節冒頭と同じく、神々と人間の比較を示す内容である。

リズムは、先述の通り、4分音符と2分音符を組み合わせたものとなっている。サムズは、「均一な2分音符のリズムは、神々や永遠性と関連づけられ、均一な4分音符のリズムはやがては死すべき運命にある人間と関連づけられているようである」と指摘している（Sams 2008: 246）。G51においては、この指摘のように、4分音符と2分音符が詩の内容と密接に関連している箇所を確認できる。具体的には、ゼウスの描写が中心となる第1節のピアノ・パートに2分音符が多用されていることであり、第2節の人間を描写する部分のピアノ・パートに連続する4分音符が用られていることである。したがって、サムズの指摘は妥当であり、第4節冒頭の4分音符と2分音符を組合せたリズムは、詩に歌われる人間と神々との対比を表現するものとなる。ここで特筆すべき点は、4分音符と2分音符の組み合わせは、ピアノ・パートにて *Anapäst* となっているが、T74 と T76 の歌唱パートでは *Daktylus* のリズムに沿っていることである（【譜例 84】歌唱パートにおける言葉の強弱の付記を参照²⁷⁾）。同一の箇所において、4分音符と2分音符のリズムは、詩に内包される意味を示しつつ、言葉のリズムをも処理しているのである。

また、この部分では *B dur* の借用和音を含む進行が中心となっているが、音が解決されないことにより、神々と人間の比較が不可能である様を象徴するかのようである。T74-77 の歌唱パートは概ね T28-31 と同じ旋律となっている。特筆すべき点は、神々と人間を対比する第2節冒頭と第4節冒頭にて、いずれも、旋律は *c* の音から7度の大きな跳躍

²⁷⁾ T75 の“-scheidet”と T77 の“Menschen”の語は、音価を考慮するといずれも「—」の強弱記号となる。しかしながら、拍節を考慮するといずれも「—」となる。音高も考慮すると T75 は「—」、T77 は「—」と捉えることも可能である。様々な捉え方が可能であるため、ここでは便宜的に言葉の強弱の流れがある「—」にて統一する。

で「神々 Götter」の b の音に達しており、「人間 Menschen」には神々より低い音を用いていることである。すなわち、神が高みにあり人間が地上にあるという比較を、歌唱パートの旋律において具現化しているのである。

第4節とその後の間奏である T78-95 のピアノ・パートでは、【譜例 85】に確認できるように、8分音符のリズムがスラーによって 3 + 5 に分割でき、上行旋律によって 3 + 3 + 2 に分割できる構造となっている。

【譜例 85】 G51 T78-79

3 + 3 + 2 というリズムの特徴は第2節でも言及したが、詩の内容は、第2節が上昇するのびあがりの様子を示し、第4節は神々にとっての流転である波を示すものと状況が異なっている。いずれにおいても、空間における不安定な様を不規則なリズムで表現しているのである。ここでは、T78 の b-d-fis のように増三和音がしばしば用いられている。これにより、響きにおいても波の不安定さを表現している。

7. 第5節

ヴォルフが 1889 年 1 月 11 月付ヨゼフ・シャルク宛書簡にて言及した「小さな環」については、第5節がカギを握る。第5節第1-2行「ひとつの小さな環が／私達の生き方に限界を与える。 Ein kleiner Ring／begrenzt unser Leben」は T96-99 にあたる。ここでピアノ・パートは、全音符による和音進行となっているが、これは歌詞を伴う箇所において、ここにのみ用いられる手法である。また、T97-100 のピアノ・パートの和音では、右手の上声部と下声部がそれぞれ半音階下行をしている。歌唱パートにおいても、c¹-h-b-a と半音階下行が用いられている（【譜例 86-a】）。

【譜例 86-a】 G51 T96-100²⁸

T96-100 について、各小節第 1 拍のピアノ・パートと歌唱パートの構成音を三和音で示すと以下の通りとなる。T96 を除き、これらは全て増三和音であり、非常に不安定な響きとなっていることがわかる。

【譜例 86-b】²⁹ G51 T96-T100 ピアノと歌唱パートの構成音

T96 T97 T98 T99 T100

また、T97-100 のピアノ・パートの和音では、右手の上声部と下声部がそれぞれ半音階下行をしている。T96-99 の歌唱パートにおいても、c¹-h-b-a と半音階下行が用いられている。このような半音階下行は T96-100 において層をなして確認できるため、便宜的に密集した音の配置に纏めてみると以下の通りとなる。

【譜例 86-c】 G51 T96-T100 半音階下行の重なり

T96 T97 T98 T99 T100

ここで気づくのは、【譜例 86-c】において、最上声部、中間部、最下声部のいずれの音も、半音階下行をし、かつ T97-100 の 4 小節で音階構成音 12 を全て用いている点である。音楽における 12 の音をひとつひとつの「小さな環」とすれば、それらが半音階下行

²⁸ T101 以降、ピアノ・パートの左手はヘ音記号の記譜となり、T96-T100 との音程差が広がる。T100 でリズムが変わり歌詞も第 3 行へと進むものの、ピアノ・パートの旋律の動きが前の部分から繋がっていることが明白であるため、T96-T100 を譜例として取り上げ考察する。

²⁹ 【譜例 86-b】と【譜例 86-c】は筆者による作成。

という繋がりの中で互いに関連しあい、かつ循環しながら³⁰全体を構成している。

詩は T100-110 にて「そして世代から世代へ／人間の存在の／終わりなき鎖が／絶え間なく続いていく」と続く。この詩的意味の繋がりを勘案すると、T96-100 の音楽において、12 の音は「小さな環」である個々の人間の命を示し、それらが全て繋がることによって「終わりなき鎖」、つまり、人間の永遠の存在を象徴しているのではないかと考えられる。

先述の通り、T100 以降後奏に至るまで、ピアノ・パートには前奏と第 1 節にて保持されていた 2 分音符のリズムが回帰する。これにより、楽曲の最後では、ゆったりとした曲想において厳かに音楽が進行する。

第 5 節第 3-6 行にあたる T100-110 では、歌唱パートの旋律が、最大 10 度にも及ぶ大きな跳躍を含む。また、T101-104 では、跳躍を含みながら半音階下行の旋律を描いている（【譜例 87】）。この部分の歌詞は「そして世代から世代へ／人間の存在の／終わりなき鎖が／絶え間なく続いていく und viele Geschlechter／reihen sich dauernd／an ihres Daseins／unendliche Kette.」という人間の存在の永遠性を歌うものとなっている。

【譜例 87】 G51 T101-110

この跳躍は、高い音から低い音への跳躍、低い音から高い音への跳躍の 2 つの方向性があり、変化に富む。また、跳躍で到達する低い音は、重厚な響きを付加している。このような旋律の動きは、歌詞にある永遠性への道のりが平坦ではない様を想起させる。

T102、T103、T104 それぞれの小節における大きな跳躍の高音と低音も、h-b-a、G-Ges-F のように半音ずつ下行している。歌唱パートにて多様に用いられる半音階の下行の旋律は、最終的に T110 「鎖 Kette」、すなわち個々の人間の繋がりを意味する語において a-A の下行跳躍で第 5 節を締めくくる。調性は d moll であり、a の音はその第 5 音である。この和声的な特徴は、第 3 節 T55-59 にて確認された d moll の第 5 音が保持されていた点と共通する手法である。ここで歌詞内容を勘案すると、いずれも d moll と a の音の組み合わせは「人間」を象徴していることが確認できる。

³⁰ T97 最上声部の g の音に始まり、最上声部、中間部、最下声部の各旋律を半音階下行して T100 最下声部の gis に終わる。再び、T97 最上声部の g の音に戻り循環することができる。

先述の通り、第2版において、T101-104のピアノ・パートの右手の和音を変更し、T103のピアノ・パートの左手の和音を異名同音に書き換えている。初版と第2版ともに増三和音を保持しながら、右手の和音の外声部は半音階下行の旋律となっている。この外声部の旋律が、第2版では3度高くなっている。これにより、へ音記号に変更された歌唱パートとの音高の対比がより強調されることとなる。一方、第2版では、T101-105の歌唱パートを3度下げ、1オクターヴ以上の跳躍を含む旋律に変更している。1897年5月4日付ミュラー宛の書簡で触れている箇所である。この結果、T101で歌唱パートのc¹の音がc-e-gisの増三和音の輪郭を際立たせている。これは、T44と同じ手法である。また、T102、T103、T104、T105の歌唱パートに新たに用いられた大きな跳躍は、上述の通り、音楽に変化を与えると同時に歌詞の意味内容に洞察を加えた。

第2版において、歌唱パート最後の言葉“Kette”は、2小節分の長い旋律から4分音符2拍の短い旋律に変わっている。どちらも下行の跳躍旋律となっている。2分音符や全音符を用いた歌唱パートのリズムの最後にあって、4分音符で短く歌い切ってしまうことは、かえって言葉を効果的に強調する。また、この歌い切り方により、ピアノ・パートで保持されている2分音符のリズムが速やかに浮き立って、後奏へのスムーズな移行がなされている。

8. 後奏

後奏のT112-118のD durにて、前奏4小節T1-4と類似する和声進行が確認できる。それは「I」と他の機能が交互に置かれたものであり、「I → °-ii/V₇ → I → °V₉ → I → °II₇ → I → V₇…」といった進行である。モーマンもこの点を指摘しているが（Moman 1980: 119）、和声進行の意義については言及がないため本論にて考察を行う。1拍おきに、かつ強拍に「I」を置き、それが直ぐに機能的にD→Tへと進行しない響きは、規則的な揺れのようにもあり、第5節にある「無限の鎖 unendliche Kette」を象徴している。すなわち「I」が鎖のつなぎ目であり、それ以外の様々な和音が揺れを示すことで、直線あるいは平面にはなり得ない、繋がった鎖の形状を象徴しているのである。

T121からは、明確なd mollのS-D-Tの和声進行となる。T124-126にてIの和音を長く保持し、T126にD₁が4分音符で微かに奏されて、全51曲の《ゲーテ詩集》は終結する。

尚、第2版において、T110以降楽曲の終わりまで、ピアノ・パートの強弱記号の追加

と変更が行われた。この結果、デュナーミクは和声の変化に伴って頻繁に変化をしており、音色と音強の両面で音楽における揺れを強調し、繋がった鎖の形状をより鮮明に表現している。

第4節：第5章のまとめ

1. 詩と音楽の構造

3編の詩は、全て自由韻律によるものであり、構造に共通性や規則性はない。

楽曲の形式区分においては、3曲ともに楽曲冒頭のAが楽曲の最後において回帰する構造となっている。いずれの曲においても、Aの区分にて呈示されるモチーフや音楽的特徴が、その楽曲の気分を支配しており、あるいは、詩の中心的な意味内容に関連しているという役割を担っている。自由な構造の詩は、構築された音楽と融合することにより、その中心的な意味内容をより前面に押し出しているのである。

2. 詩の韻律と音楽

自由韻律の詩であることから、韻律と音楽の関係性は本論で扱うことが難しい大きなテーマである。しかしながら、G50の冒頭について先行研究を引用しながら部分的に考察を行った。ヴォルフの付曲は、必ずしも書かれた詩の言葉の強弱や話す言葉のデクラメーションとは一致しないが、音楽の作用と言葉の意味が様々に関わり合い、表現が豊かになっているという側面を確認した。これは、特にシュトゥルム・ウント・ドラング期に特徴的な感情の高まりを表現するべく自由韻律で書かれた詩の意図に沿っていると言えよう。

3. テンポと曲想

いずれの曲も緩やかなテンポであるが、それぞれの詩の意味内容に合わせた発想標記が添えられている。G49では、プロメテウスの反抗精神を示すべく、気高さや力強さが求められ、G50では、ガニュメートによる神との合一への希求が落ち着いた動きの中で表現されている。G51においては、人間と神との対比が、聖歌を想起させるような厳かな気分において開始される。

4. 調性

G49はd mollで開始されd mollにて終止する。しかし、先述の通り主調d mollと属調a mollが中心的な調性となっている。G51は、a mollで開始されd mollで終止するため、G49との繋がりを想起させる。一方、G50はD durであり、G49の主調とG51の終結の調性であるd mollとの関係性を示すが、3曲の並びにおいて長調の持つ音色が突出している。

5. その他

それぞれの楽曲における、その他の主なピアノ・パートの特徴をまとめると以下のようになる。

G49では、プロメテウスの反抗精神を象徴する歌詞内容の箇所において、トレモロを付した2分音符、トリルを付した付点リズムを使用してリズムに激しさを加える一方、状況を語る歌詞内容の箇所において、8分音符の簡素なリズムを使用している。このリズムの対比は、プロメテウスの反抗精神の表現をより効果的にしている。また、天の神と地上のプロメテウスという空間の対比については、天を高い音、地上を低い音で表現している。

G50では、4分音符や8分音符の保持といった拍節的なリズムでの開始が特徴的である。しかし、空間の不安定さを示す歌詞内容の箇所では、シンコペーションなど不規則なリズムを用いている。また、上方を希求するガニュメートを象徴する上行の旋律が多用されている。

G51は、2分音符の保持で動きの少ないリズムで開始され、また、終止する。一部、付点のリズムが用いられるものの、全体としても動きの少ないリズムを用いる傾向にある。しかし、不安定な空間を表現する箇所では、3 + 3 + 2という特殊なリズムが用いられている。また、あわせて増三和音を多用することで、不安定さの表現を強調している点も特徴的である。増三和音の使用は第5節でも確認できるが、その音色は、人間の命の連鎖による永遠性が陰しい道のりであることを暗示するかのようである。

G51にて特筆すべきは、「神」と「人間」という言葉に着目してみると、「神」にはbの音、あるいはB durがあてはめられ、「人間」にはaの音、あるいはd mollがあてはめられていることである。これは、ピアノ・パートと歌唱パートの両方において行われている。また、d mollはG49の主調でもある。G49の詩の中心テーマはプロメテウスのゼウスへの反抗と人間創造であり、ここにおいてもd mollは「人間」と関連すると読み取ることが

できる。

いずれの曲も、リズムが楽曲構造の土台となり重要な役割を果たしているが、G49 と G51 では、2分音符のリズムで始まる共通性が確認できる。G49 ではトレモロによってリズムに激しさが加わっているが、短調の響きと動きの少ないリズムによる開始は、この2曲に類似する印象を与える。

先述の通り、G51 の歌唱パートは、第2版においてへ音記号に改められた。これにより、G49、G50、G51 の3曲の並びにおいて、G49 と G51 の歌唱パートはへ音記号、G50 の歌唱パートがト音記号となり、それぞれの音高の対比が明確となると共に G49 と G51 の関連性ももたらされた。

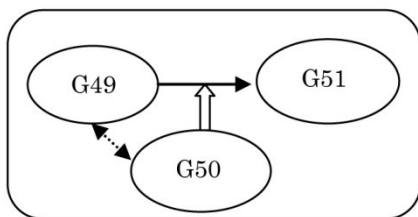
以上のように、詩の分析にて述べた G49 から G51 への繋がりに一致する音楽の関係性が確認できる。

6. 詩と音楽の特徴と配列の図式化

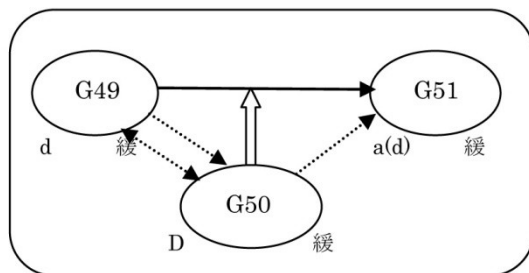
第5章第1節第4項で示した通り、詩の特徴と配列を漢詩の「起承転結」に例えると、G49 は「起」、G50 は「転」、G51 は「結」と捉えることができる。音楽の特徴と配列は、先述の通り、G49 から G51 への指向性が強く、G50 はこれら2つの曲とは異なる側面を付加している。漢詩の「起承転結」に例えるのであれば、G49 は「起」、G50 は「転」、G51 は「結」の役割を担うものと考えられる。

このような詩と音楽の在り方を図式化すると、以下の通りとなる。

【図式 9】 G49-G51 詩の図式



【図式 10】 G49-G51 音楽の図式



図における \longrightarrow は、強い指向性を示し、 $\cdots\cdots\longrightarrow$ は、緩やかな指向性を示す。 $\longleftarrow\cdots\cdots\longrightarrow$ は双方に共通する、あるいは関連する要素があることを示す。 \Uparrow は「起承転結」の「転」のように異なる素材が加わることで \longrightarrow の関連性が発展することを示す。

【図式 10】における \bigcirc に付した左のアルファベットは、調性（大文字：長調、小

文字：短調)を示すが、G51の(d)は終わりの調性がd mollであることを示す。右の「緩」はテンポの緩を示す。

【図式9】においては、先述の通り、「G49=起」、「G50=転」、「G51=結」の関係性を示している。G49とG50を繋ぐ◀……▶は、G49の「自我の固執」とG50の「自我の脱却」の関係性を示している。

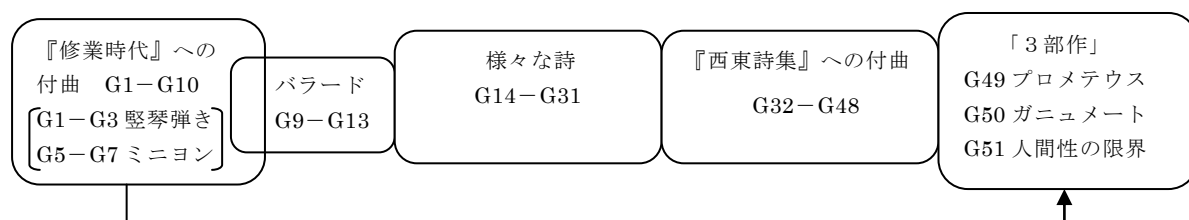
【図式10】において、G49は、共通する音楽的要素や調性においてG51への強い指向性を示していると考えられる。一方で、先述の通り、調性面ではG49→G50→G51への指向性も示している。しかし、各楽曲の様々な音楽的特徴の違いを勘案するとこれは緩やかなものであると判断した。G49とG50が同主調の関係にあることは、【図式9】の詩の関係性を示すものとも考えられ、◀……▶にて表記した。

このように、G49-G51の詩と音楽の配列は、類似する図式を示していることがわかる。

結び

序章でも述べたように、本論の目的は、《ゲーテ詩集》全 51 曲を対象として、詩と音楽の配列に着目した考察を行い、ヴォルフ自身が編んだ「詩集」の意味を明らかにすることである。ここで、全 51 曲を改めて俯瞰し、その全容を明らかにしたい。そのため、再度、歌曲集の構成に関する簡略な図式を以下に示しておく。

【図式 11】《ゲーテ詩集》の構成



【図式 11】は、《ゲーテ詩集》が詩の出典に依拠した区分にて構成されていることを示すものである。「『修業時代』への付曲 G1-G10」と「バラード G9-G13」の重なりは、G9とG10が『修業時代』と「バラード」の両方に関与することを意味する。G1-G10の囲みからG49-G51の囲みへの矢印は、フレームワークが存在することを意味するが、詳細は後述する。本論では、各区分に沿って論を進めたが、まず、詩を分析してその配列を考察した。続く音楽の分析は、詩と音楽の配列の意味をより明確にする作業となった。

『修業時代』の詩について、筆者は、「竖琴弾き」の詩と「ミニヨン」の詩はいずれも、なんらかの苦悩を歌っていることと、死と神の存在を包含していることを指摘した。また、「竖琴弾き」と「ミニヨン」の各3編の詩の配列は、ゲーテの詩集に依拠しており、全10編の詩は、小説から独立した配列としての構図を示していると考察した。しかし、ゲーテが詩集において「ミニヨン」3編の後に「竖琴弾き」3編を配列している一方、ヴォルフは順番を変え、「竖琴弾き」3編を「ミニヨン」3編より前に配列している。この理由を改めて考えると、G3の詩で示される竖琴弾きの「罪」の存在が、ミニヨンより先に呈示される必要があったからではないだろうか。この「罪」とは、小説で明らかにされている近親相姦に他ならないが、竖琴弾きが犯した「罪」ゆえにミニヨンがこの世に存在するという繋がりがある。ヴォルフは、この点を詩の配列で示しているのではないかと考える。加えて、「竖琴弾き」の後に、小説から採った人間の妬みを扱う当てこすりの詩(G4)を置き、「ミニヨン」の後にフィリーネの享乐的な人生観を歌う詩(G8)を置くことで、対照的な詩の性質が浮彫りとなっている。このような配列によって、一連の詩は、ゲーテの詩

集にはない新しい繋がりを生じている。

G1-G3〈豎琴弾きの歌〉の音楽は、下行の半音階旋律の多用、ナポリの和音、ドイツの6の和音の手法を伴った、ゆったりとした短調の響きである。このようにして、《ゲーテ詩集》は、罪を背負って生きる豎琴弾きの苦悩を象徴して始まる。このような音楽的要素を一部共有しながら、G5-G7〈ミニヨンの歌〉は、テンポや調性においてより多様化している。それは、ミニヨンの苦悩が、豎琴弾きのそれと異なり、不幸な生い立ちやヴィルヘルムへの想いなどが入り混じった複雑なものだからであろう。ここで〈豎琴弾きの歌〉を前に配列したヴォルフの意図を示唆するのが、G1のT12とG5のT6に用いられた同一の和音¹であると考え。G3の詩で豎琴弾きの罪が顕現化することから離れて、〈豎琴弾きの歌〉3曲と〈ミニヨンの歌〉3曲の各楽曲群冒頭で、「苦悩」を象徴する言葉に同一の和音を用いて強い関係性を示しているのだが、このようにして豎琴弾きの罪の存在に伏線を敷いているのではないかと考えるのである。一方、G4〈当てこすりの歌〉とG8〈フィリーネ〉は、〈豎琴弾きの歌〉と〈ミニヨンの歌〉の音楽とは対照的な明るく軽快な音楽となっており、詩の配列同様にそれぞれの音楽の特性を浮彫りにしている。このようにして、『修業時代』における詩の数々は、音楽によって互いに作用して更に複合的な繋がりを生じている。

続く「バラード」と「様々な詩」では、恋愛、日常生活の一場面、教訓、自然、宗教、歴史など、人間にかかわるあらゆる事柄が詩の題材として扱われている。「様々な詩」では、詩の題材や出典による2編ずつの組み合わせという条件を持ちながら配列されていることも指摘した。また、全体を通した物語性はなく、ランダムに配列された個性的な作品群のようである。

G9〈ミニヨン〉とG10〈うたびと〉は、詩の成立背景として『修業時代』と関連するが、音楽においては、むしろ、バラードとしての詩の特徴をそれぞれに生かした楽曲であることを指摘した。また、楽曲の形式区分に着目してG9-G13の「バラード」を俯瞰すると、リフレインを持つ変化有節的な形式区分の楽曲とモチーフを活用して叙述的に書かれた通作的な形式区分の楽曲が、交互に配列されていることが確認できる。

G14-G31「様々な詩」の音楽は、2編ずつの詩の組み合わせを生かしつつ、一方で対照的な手法を用いるなど多様に書かれていることを確認した。これにより、詩と音楽の配列がもたらす意味よりも、個々の作品の個性、あるいは2つずつの組み合わせを楽しむ一

¹ 本論第4章第2節第3項、及び第4章第4節第3項参照。

区分という役割であるように思われる。

ゲーテ晩年の代表作『西東詩集』の詩は、歌曲集の後半に配列されている。『修業時代』に始まる一連の詩の並びにおいて、作品の成立年代や内容からも、しかるべき位置づけであろう。特に、ヴォルフによる詩の選択及び原作と異なる詩の配列によって、「老年の恋」をめぐる物語が明確に構成されていること、更には『西東詩集』に含意されるテーマが前面に押し出されていることは、重視しなければならない。

音楽において、「ズライカの書」に含まれる相聞歌を同一のモチーフによって関連付けている点は、誰もが指摘する明解な手法である。これは、詩の特性に依拠した必然的な手法ではあるが、多様な音楽的特徴を示す《ゲーテ詩集》においてはむしろ、その必然性や明解さが新鮮となる。また、「ズライカの書」では、「老年の恋」の結実を情熱的に歌い上げる場面で、『西東詩集』のテーマとなる言葉も強調されて歌われる。この手法は、ヴォルフによる詩の配列をより効果的に表現するものである。このように『西東詩集』は、詩の配列に依拠した物語の展開と音楽の効果によって、《ゲーテ詩集》における1つの部分的チクルスを構成している。

ヴォルフは、神話と神々を題材とした「3部作」を歌曲集の最後尾に配列している。歌曲集全体の俯瞰から、筆者は、《ゲーテ詩集》冒頭の「豎琴弾き」の3編の詩と「プロメテウス」(G49)との繋がりを見出した。先述の通り、G3の詩では、神的な力によって人間が命を与えられ、神的な力が人間に罪を犯させ苦悩を与えたと嘆く。また、〈豎琴弾きの歌〉3曲には、一貫して罪による苦悩が色濃く漂う。「プロメテウス」(G49)では、神であるプロメテウスが人間を創造したことが歌われる。ここに、神的な力、あるいは人間と対比される存在としての神による人間創造という繋がりが確認できる。そして、豎琴弾きは「罪」を犯した苦しみの中に、プロメテウスはゼウスに対する反抗という苦しみの中に生きるのである。

このようにして、「豎琴弾き」からの繋がりを持った「3部作」では、神と人間の対比、天と地の対比を経て、「人間性の限界」(G51)第5節へと詩の内容が集約される。すなわち、人間の命には限りがあるが、「小さな環」である個々の命が脈々と繋がることで人間の永遠性が確立するという点に集約されるのである。

しかしながら、音楽においてG1-G3〈豎琴弾きの歌〉とG49〈プロメテウス〉との間に関連性は確認できない。それは、「3部作」において、地上の人間と天の神という境界を越えられないからではないだろうか。G49-G51の音楽は、それぞれに詩の内容を厳密に

表現するものであり、神と人間、天と地を意識したものとなっている。例えば、G51にて、神には b の音または B dur、人間には a の音または d moll を用いていることが確認でき、これが G49 の d moll との関連性を示すことを指摘した。また、G51 は、主調 a moll ではなく下屬調の d moll で終止していることから、人間の描写で締めくくられていることが明らかである。G51 の「小さな環」には、人間一人一人の命を意味する 12 の音全てが下行の半音階の中で用いられているという手法が確認できた。加えて、増三和音の不安定な響きが詩に内包される意味を表出していると考えた。このような多様で象徴的な音楽をもって、ヴォルフは《ゲーテ詩集》全 51 曲を閉じた。

詩の成立年代に着目すると、ヴォルフがゲーテの全生涯に及ぶ詩作から詩を選んでいることが確認できる。大きく捉えれば、「プロメテウス」と「ガニユメート」という青年ゲーテのシュトゥルム・ウント・ドラング期の詩、壮年ゲーテの代表作である『修業時代』からの詩、そして晩年に書かれた『西東詩集』からの詩を用いているということである。しかしながら、これらの詩の配列は、詩の成立年代との関連性を持たない。『修業時代』から『西東詩集』への流れは、人間の生涯におけるあらゆる側面を描写するものであり、『西東詩集』で人生の最終場面を描いて終わっている。更に、歌曲集の最後尾に「3 部作」を配列し、命の連鎖による人間の永遠性というテーマを掲げることで、《ゲーテ詩集》全体が単なる人間描写から昇華されたものとなっている。

以上の考察を経て、筆者は次のように結論づけたい。《ゲーテ詩集》においては、まず、ヴォルフの詩の選択と配列が、個々の詩に新たな繋がりをもたらしている。そして、それらの詩に付された音楽は、時に詩が内包する意味までも具現化して、個々の詩を、すなわち個々の音楽をより複合的に繋いでいる。このように繋がれた詩と音楽は、人間の背負った罪に始まり、人間のあらゆる側面の描写を経て、命の連鎖による人間の永遠性という人間の存在の根源を示すテーマに帰着する。これが、ヴォルフが編んだ「詩集」の意味である。

加えて、ヴォルフが編んだ「詩集」には、ゲーテが編む詩集に確認できるようなフレームワークがあることを強調しておく。それは、詩の意味内容と音楽の在り方において、最初に享受すべき作品が冒頭に配列され、末尾に詩集全体を締めくくるべき作品が配列されているということである。例えば、ゲーテが『西東詩集』冒頭に置いた「遁走」の意味は

既に述べた通りであるが、末尾には「お休み」²と題された詩が置かれている。これは、詩人が筆をおくことを意味する詩であるが、「遁走」による詩集の開始と共にフレームワークを築いている。このような点からも、筆者は、ヴォルフの《ゲーテ詩集》が「詩集」としての意味を深めていると考えている。

先行研究ではほとんど行われなかった《ゲーテ詩集》全体にかかわる本研究は、当該歌曲集の在り方の土台を解き明かす研究と位置付けることができる。したがって、今後の《ゲーテ詩集》研究に様々な可能性をもたらすことであろう。一方で、本研究では、《ゲーテ詩集》を包括的に考察するために詩と音楽の分析を多面的に行い、1つの基準による掘り下げた分析は行っていない。これは、1つの基準による分析が全体像の把握を難しくする可能性があるかと懸念したためである。今後は、詩と調性の関係性、詩の韻律と音楽の関係性などの焦点を絞った研究が、より発展的な成果を導くものと考えている。

また、本論においては作品に集中した考察を行うにとどまり、時代背景や社会背景については、第2章第4節において19世紀のウィーンにおけるゲーテ受容をごく簡単に取り上げたのみである。この節で、まさにヴォルフが生きた19世紀後半のウィーンに、世界初のゲーテ協会が創設され活動を開始したことを確認したのだが、この事実が、ヴォルフの《ゲーテ詩集》創作への意欲を後押ししたであろうと推測される。また、当時のウィーンでは、世紀末の退廃的な思想が支配的となる一方、世紀末特有の文化や芸術の開花や技術の発展など目まぐるしい変化が生じている。《ゲーテ詩集》が帰着する命の連鎖による人間の永遠性というテーマは、複雑な世紀末の時代にあってこそ再認識されるべきものであったと思われる。このような点については、ヴォルフの音楽観や思想的な面の考察を交えて、今後より慎重に取り組んでいきたい。

² 1815年5月30日以前の成立。「楽園の書」に収録。『西東詩集』の開巻最初の詩「遁走」で「清い東方」への精神的旅立ちを宣言した詩人は、旅の途中で生まれた数々の歌を「わたしの同胞の胸に」委ねて、詩人みずからは楽園の中で「すべての時代の英雄たち」と団欒を共にしたいと願いつつ筆をおくという内容（平井 1989: 418-419）。

参 考 文 献 表

1. 欧文献

(1) 論文、機関誌、一般書

- Andresen, Matthies. 2012. *Die Charaktere aus Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre bei Anton Rubinstein und Hugo Wolf*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH.
- Anson-Cartwright, M. 2001. "Chasing Rainbows: Wolf's "Phänomen" and Ideas of Coherence". *Journal of music theory*, vol.45, No.2 : Yale university, 233-261.
- Baileyshea, Matthew. 2006. "The heaviest weight': Circularity and repetition in a song by Hugo Wolf". *Music analysis*. 25(3) : 289-314.
- Eppstein, Hans. 1984. "Zu Hugo Wolfs Liedskizzen". *Österreichische Musik Zeitschrift*, Jg. 39/12 : 645-656.
- . 1986. "Schütz—Schubert—Hugo Wolf". *Schütz—Jahrbuch*. 1985/86. 7./8.Jg. : 62-68.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 2003. *Hugo Wolf, Leben und Werk*. Berlin : Henschel Verlag.
- Geyer, Hans-Herwig. 1991. *Hugo Wolfs Mörrike-Vertonungen: Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration*, (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band XXXIX.) Kassel, Basel usw. : Bärenreiter.
- Glauert, Amanda. 1999. *Hugo Wolf and the Wagnerian inheritance*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1875. *Goethes Sämmtliche(sic) Werke*. Erster Band, Vollständige Ausgabe in 10 Bänden. Mit Einleitungen von Karl Goedeke, Stuttgart : Verlag der J. F. Cotta'schen Buchhandlung.
- . 1887-1910. *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd.1-7, Weimar : Hermann Böhlau.
- . 1908. *Die erste Weimarer Gedichtsammlung in Faksimile Wiedergabe*. Hg. von Bernhard Suphan und Julius Wahle. Weimar : Verlag der Goethe Gesellschaft.
- . 1957. *Goethes Werke, Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*. Bd.9, Hg. Von Erich Trunz. Hamburg : Christian Wegner Verlag.

- . 1958. *Goethes Werke, Gedichte und Epen*. Bd.1-2. Hg. von Erich Trunz. Hamburg : Christian Wegner Verlag.
- . 1960. *Goethes Werke, Naturwissenschaftliche Schriften*. Bd.14. Hg. von Dorothea Kuhn mit Beiträgen von Erich Trunz et al. Hamburg : Christian Wegner Verlag.
- . 1998. *Sämtliche Werke, West-östlicher Divan*. Bd. 11-1-2. Hg. von Karl Richter et al. München : Carl Hanser Verlag.
- . 2007. *Johann Wolfgang Goethe sämtliche Gedichte*. Mit einem Nachwort von Karl Eibel. Frankfurt am Main und Leipzig : Insel Verlag.
- Heusler, Andreas. 1969. *Kleine Schriften*. Bd.1. Hg. von Helga Reuschel. Berlin : Walter de Gruyter & Co.
- Jestremski, Margret. 2002. *Hugo Wolf—Skizzen und Fragmente—Untersuchungen zur Arbeitsweise*, Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag.
- Kramer, Lawrence. 1987. “Decadence and Desire: the Wilhelm Meister songs of Hugo Wolf and Schubert”, *19th Century Music*, Vol.X, number 3, Spring : 229-242.
- Mackworth-Young, Gerard. 1952. “Goethe’s “Prometheus” and its settings by Schubert and Wolf”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Lxxviii(1951-2) : 53-65.
- Malin, Yonatan. 2010. *Songs in motion : rhythm and meter in the German lied*. New York : Oxford University Press, Inc.
- McKinney, Timothy R. 1989. *Harmony in the songs of Hugo Wolf*. Ph. D. diss., University of North Texas.
- Moman, Carl Conway Jr. 1980. *A study of the musical setting by Franz Schubert and Hugo Wolf for Goethe’s “Prometheus“, “Ganymed“, and “Grenzen der Menschheit“*. Ph. D. diss., Washington University.
- Newman, Ernest. 1907. *Hugo Wolf*. London : Methuen & Co.
- Osten, Manfred. 2008. “Wahrheit bis zur Grausamkeit, Hugo Wolfs Goethe-Vertonungen oder der Komponist als Psychologe der Poesie”. *Musicologica Austriaca*, 26. Jg. 2007 : 65-70.
- Rozman, Jure. 2007. *The formation of a style: Selected early works by Hugo Wolf*.
A monograph, submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana

State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the School of Music, Louisiana State University.

Sams, Eric. 2008. *The songs of Hugo Wolf*. London : Faber and Faber Ltd.

Seelig, Harry E. 1969. *Goethe's "Buch Suleika" and Hugo Wolf: A musical-literary study*. Ph.D. diss., University of Kansas.

Spitzer, Leopold. 2003. *Hugo Wolf; sein Werk – sein Leben*. Wien : Holzhausen Verlag.

Stein, Deborah J. 1985. *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*. Michigan : UMI research press.

Stein, Deborah & Robert Spillan. 1996. *Poetry into song, Performance and analysis of Lieder*. New York, Oxford : Oxford University Press.

Youens, Susan. 1992. *Hugo Wolf : the vocal music*. Princeton, New Jersey : Princeton university press.

———. 2000. *Hugo Wolf and his Mörike songs*. Cambridge : Cambridge university press.

Walker, Frank. 1968. *Hugo Wolf ; a biography*. London : J. M. Dent & Sons Ltd.

Werner, Heinrich. 1926. "Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner=Verein", *Deutsche Musikbücherei*. Band 60 : 145-156.

(2) 書簡、批評文

Grasberger, Franz (ed.), 1991, *Hugo Wolf Letters to Melanie Köchert*, English edition and translation by Louise McClelland Urban, New York : Schirmer Books. A division of Macmillan, Inc.

Langberg, Dietmar (Hg.). 1991. *Hugo Wolf, Vom Sinn der Töne, Briefe und Kritiken*. Leipzig : Reclam-Verlag.

Schalk, Franz und Josef. 1889. *Briefe, Karte und Telegramm 1889*. Autograph. 47 Stk, 89 Blt., 1 Kuvert. [所蔵 : Österreichische Nationalbibliothek, 資料番号 : F18. Schalk 158/10 Mus.]

Spitzer, Leopold (Hg.). 2002. *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*. Bd. 1-2. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.

———. 2010-11. *Hugo Wolf Briefe 1873–1901*. Bd. 1-4. Wien : Musikwissenschaftlicher

Verlag.

2. 事典類

- Drabkin, William. 2001. "Motif" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol.17, Ed. by Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 227-228.
- Hallmark, Rufus. 1986. "Ballade. (2) [Ger.]" *The new Harvard dictionary of music*. Ed. by Don Michael Randel. London : The Belknap press of Harvard university press. 68-69.
- Heintz, Veslemöy. 2001. "Eppstein, Hans" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol.8, Ed. by Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 274.
- Hilmar, Ernst. 2007. *Hugo Wolf Enzyklopädie*. Tutzing : Hans Schneider.
- Jeßing, Benedikt (Hg.). 2004. *Metzler Goethe Lexikon*. Stuttgart : J.B.Metzler.
- Jost, Peter, und Margret Jestremski. 2007. "Wolf, Hugo (Philipp Jakob)" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 17. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel usw. : Bärenreiter. 1075-1102.
- King, Alec Hyatt. 2001. "Walker, Frank" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol.27, Ed. by Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 30-31
- Klein, Rudolf. 2001. "Werba, Erik" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol.27, Ed. by Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 285-286.
- Mann, William S. 2001 "Newman, Ernest" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol.17, Ed. by Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 805-806.
- Sams, Eric, and Susan Youens. 2001. "Wolf, Hugo (Filipp Jakob)" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol.27, Ed. by Stanley Sadie, London : Macmillan Publishers Limited, 463-501.
- Otto, Regine, und Bernd Witte (Hg.). 2004. *Goethe Handbuch, Gedichte*. Bd. 1.

Stuttgart, Weimar : Verlag J.B.Metzler.

Otto, Regine und Hans-Dietrich Dahnke (Hg.). 2004. *Goethe Handbuch, Person Sachen Begriffe L-Z*. Band 4/2. Stuttgart, Weimar : Verlag J.B.Metzler.

Vargyas, Lajos et al. 1994. "Ballade" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil 1. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Basel usw. : Bärenreiter. 1118-1157.

川村英司 1981 「ヴォルフ Hugo Philipp Jakob Wolf」 『音楽大事典』第1巻 東京 : 平凡社 214-224.

サムズ、エリック 1994 「ヴォルフ、フーゴ (・フィリップ・ヤーコプ)」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第3巻 井形ちづる訳 東京 : 講談社 48-71.

3. 和文献

赤井慧爾 1972 『ドイツの詩と音楽』 東京 : 南江堂。

赤木詩子 2011 「フーゴ・ヴォルフの《ゲーテ歌曲集》に関する一考察——ゲーテの『西東詩集』の「ズライカの書」に付曲した曲を中心に——」 平成22年度武蔵野音楽大学修士論文。

稲田隆之 2006 『R.ヴァーグナーの《ニーベルングの指環》研究—「ライトモチーフ」技法の様式的変遷』 東京 : BookPark (平成16年度東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文)。

—— 2007 「ドイツ詩における音楽的要素とドイツ・リートにおける歌唱旋律の関係—ヴォルフの〈エオリアン・ハーブに寄せて〉を例に—」 『香川大学教育学部研究報告』第I部 128 : 25-40。

—— 2008 「フーゴ・ヴォルフの《メーリケ詩集》におけるリート作曲技法—詩の韻律と歌唱旋律の関係の分析—」 『音楽学』 第53巻3号 : 145-157。

—— 2008 「〈グラールの語り〉における5脚のヤンブス詩行の問題—ヴァーグナーの《ローエン格林》における音楽とことばの関係—」 『香川大学教育学部研究報告』第I部 129 : 1-15。

—— 2016 「ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》における詩のメロディー—〈栄冠の歌〉における言葉と音楽の関係の分析—」 『武蔵野音楽大学研究紀要』 2015 XLVII : 1-23。

- 梅林郁子 2002 『フーゴ・ヴォルフのリートにおける朗唱性に関する研究—歌唱旋律における同音反復を中心に』 東京：雄松堂出版日本博士論文登録機構（2001（平成12年度）お茶の水女子大学大学院人間文化研究科博士論文）。
- 2011 「フーゴ・ヴォルフのピアノ曲とリートにおけるモチーフの反復」『公益財団法人日本ピアノ教育連盟紀要』 第27号：39-51。
- 2013 「フーゴ・ヴォルフの《イタリア歌曲集》研究—第I集と第II集のピアノ・パートにおける作曲技法の特徴と相違—」 2012年度採用研究レポート、ピティナ・ホームページ。
(http://www.piano.or.jp/report/04ess/ronbunreport/2013/07/19_15883.html 2014年4月20日閲覧)
- 2013 「フーゴ・ヴォルフのリートに対する考え方—音楽批評文の記述考察—」『お茶の水音楽論集』 第15号：83-89。
- ヴェルバ、エリック 1979 『フーゴ・ヴォルフ評伝—怒れるロマン主義者』 佐藤牧夫／朝妻令子訳 東京：音楽之友社。〔Werba, Erik. 1971. *Hugo Wolf oder Der zornige Romantiker*. Wien, München, Zürich : Molden.〕
- エッカーマン、ヨハン・ペーター 1979-80 『ゲーテとの対話』上・中・下巻 山下肇訳 東京：岩波書店。〔a) Eckermann, Joahn Peter. 1949. *Gespräche mit Goethe*. Nach dem ersten Druck, dem Originalmanuskript des dritten Teils und Eckermanns handschriftlichen Nachlaß neu hg. von Professor Dr. H. H. Houben. Wiesbaden : Eberhard Brockhaus. b) ——. 1963. *Gespräche mit Goethe*. Neue, abermals veränderte Dünndruckausgabe. Hg. von Fritz Bergemann. Frankfurt a. M. : Insel-Verlag.〕
- 大山定一訳 1978 『ゲーテ詩集』 東京：新潮社。
- 小塩節 2012 『旅人の夜の歌 ゲーテとワイマル』 東京：岩波書店。
- カイザー、ヴォルフガング 2006 『文芸学入門：文学作品の分析と解釈』 谷口伊兵衛訳 東京：而立書房。〔Kayser, Wolfgang Johannes. 1987-88. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*, Coimbra : Amado.〕
- 片山敏彦／竹山道雄訳 1996 『ゲーテ詩集』1－4巻 東京：岩波書店。
- 河原忠彦／山崎章甫訳 1979-80 『ゲーテ全集』9－10巻 東京：潮出版社。
- 木村直司 1993 『ドイツ精神の探求』 東京：南窓社。

- 2005 『ドイツ・ヒューマニズムの原点』 東京：南窓社。
- ゲオルギアーデス、トラシュブロス・G 1966 『音楽と言語 ミサ曲の作曲に示される西洋音楽のあゆみ』 木村敏訳 東京：音楽之友社。〔Georgiades, Thrasybulos G.. 1954. *Musik und Sprache—Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin, Göttingen, Heidelberg : Springer-Verlag.〕
- 子安ゆかり 2016 「付曲するとは、いかなる行為であるのか—Vertonen をめぐり—考察—」『武蔵野音楽大学研究紀要』 2015 XLVII : 47-65。
- コンラディ、カール・オットー 2012 『ゲーテ 生活と作品』上・下巻 三木正之他訳 東京：南窓社。〔Conrady, Karl Otto. 1994 *Goethe : Leben und Werk*. München und Zürich : Artemis & Winkler Verlag.〕
- 坂田正治 2005 『ゲーテと異文化』 福岡：(財)九州大学出版会。
- 清水純夫 1996 『『ヴィルヘルム・マイスター』研究』 東京：三修社。
- シュタイガー、エミール 1981-82 『ゲーテ』上・中・下巻 小松原千里他訳、京都：人文書院。〔Steiger, Emil. 1952-59. *Goethe*. Bd. I -III. Zürich : Atlantis Verlag.〕
- 高橋健二 1990 『ゲーテ相愛の詩人マリアンネ』 東京：岩波書店。
- 高橋健二訳 1998 『ゲーテ詩集』(新潮社) 東京：新潮社。
- 高橋義孝編 1970 『ゲーテ I』(新潮世界文学3巻) 高橋義孝／国松孝二／大山定一訳 東京：新潮社。
- デチャイ、エルンスト 1966 『フーゴー・ヴォルフ生涯と歌曲』 猿田恵／小名木栄三郎訳 東京：音楽之友社。〔Decsey, Ernst. 1921. *Hugo Wolf das Leben und das Lied*. Berlin : Schuster & Loeffler〕
- ドルシェル、アンドレアス 1998 『〈大作曲家〉ヴォルフ』 樋口大介訳 東京：音楽之友社。〔Dorschel, Andreas. 1985. *Hugo Wolf*. Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.〕
- ビー、オスカー 1979 『ドイツ・リート—詩と音楽—』 植村敏夫訳、東京：音楽之友社。〔Bie, Oscar. 1926. *Das deutsche Lied*. Berlin : Fischer.〕
- 檜山哲彦他 2010 『ウィーン—多民族文化のフーガ』 東京：大修館書店。
- 平井俊夫訳 1989 『ゲーテ 西東詩集—翻訳と注釈』 東京：郁文堂。〔Goethe, Johann Wolfgang von. 1965. *Goethe : West-östlicher Divan. Kritische Ausgabe der Gedichte mit textgeschichtlichem Kommentar von Hans Albert Maier*. Tübingen :

Max Niemeyer Verlag.]

平野篤司 2014 『ゲーテからツェラーンへ ドイツ文学における詩と批評』 東京：四月社。

藤本敦雄他 1977 『ドイツ文学史』 東京：東京大学出版会。

前田敬作／今村孝訳 1982 『ゲーテ全集』第7巻 東京：潮出版社。

三木正之 2013 『ゲーテ詩考』 東京：南窓社。

矢内満子 1987 「ゲーテの頌詩『プロメトイス』」、『近代ドイツ抒情詩の展開』 星野慎一博士喜寿記念論集刊行会編、東京：同学社 100-120。

山口四郎 1980 『ドイツ韻律論』 東京：三修社。

—— 1984 『ドイツ詩を読む人のために』 東京：郁文堂。

山口四郎他訳 1979 『ゲーテ全集』第1巻 東京：潮出版社。

渡邊護 1989 『ウィーン音楽文化史』上・下巻 東京：音楽之友社。

4. 作品目録

Deutsch, Otto Erich. 1978. *Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel, Basel usw. : Bärenreiter.

Jestremski, Margret. 2011. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke Hugo Wolfs (HWW)*. Kassel, Basel usw. : Bärenreiter.

McCorkle, Margit L. 2003. *Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Serie VIII, Supplemente Band 6. Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Tronto : Schott.

5. 出版譜

Wolf, Hugo. *GEDICHTE von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier componirt (1888) von HUGO WOLF*. Erstdruck, Ausgabe in 10 Heften. Wien : Wetzler, 1889. [Exemplare: Wienbibliothek im Rathaus, Mc 15556 (Heft I, IV, V, X).]

——. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Clavier componirt 1888—1889 von Hugo Wolf*. Erstdruck, Bandausgabe. Wien : C.Lacom, 1889. [Österreichische Nationalbibliothek, Ms112816—4⁰]

- . *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Clavier componirt 1888–1889 von Hugo Wolf*. Zweite Gesamtausgabe, Bandausgabe. Mannheim : K. Fred. Heckel, (ca.1898). [Österreichische Nationalbibliothek, Ms73962–4⁰]
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*. Bd. 1. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1963.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Gedichte von Joseph v. Eichendorff für eine Singstimme und Klavier*. Bd. 2. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1970.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Gedichte von J.W. v. Goethe für eine Singstimme und Klavier*. Bd. 3. I-II. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1978.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Spanisches Liederbuch*. Bd. 4. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Italienisches Liederbuch I u.II*. Bd. 5. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1972.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Lieder nach verschiedenen Dichtern für eine Singstimme und Klavier*. Bd. 6. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1981.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Nachgelassene Lieder für eine Singstimme und Klavier*. Bd. 7. I-IV. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1969-81.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Klavierkompositionen*. Bd. 18. I-II. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1974-97.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Fragmente und Skizzen*. Bd. 19. I, II. Vorgelegt von Hans Jancik. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992-94.
- . *Hugo Wolf sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Gedichte von J.W. v.*

Goethe für eine Singstimme und Klavier. Bd. 3. 2.,revidierte Auflage vorgelegt von Leopold Spitzer. Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996.

6. 自筆譜

Wolf, Hugo. *Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier*. Autograph, 117Bl., 1888-1889. [所蔵 : Österreichische Nationalbibliothek, 資料番号 : Mus.Hs.19587 Mus] (<http://data.onb.ac.at/rec/AL00465538> 2016年12月20日閲覧)

——. *Mörikeana : Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*. Autograph, 103 Bl., 1888. [所蔵 : Österreichische Nationalbibliothek, 資料番号 : Mus.Hs.19581 Mus] (<http://data.onb.ac.at/rec/AL00158989> 2016年12月20日閲覧)

資 料

《ゲーテ詩集》歌詞対訳

G1 : Harfenspieler I

Wer sich der Einsamkeit ergibt,
Ach! der ist bald allein;
Ein jeder lebt, ein jeder liebt¹
Und läßt ihn seiner Pein.
Ja! laßt mich meiner Qual!
Und kann ich nur einmal
Recht einsam sein,
Dann bin ich nicht allein.

Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,
Mich Einsamen die Qual.
Ach, werd' ich erst einmal
Einsam im Grabe sein,
Da läßt sie mich allein!

G2 : Harfenspieler II

An die Thüren will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn;
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weiter gehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Thräne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint.

豎琴弾きの歌 I

孤独に身をゆだねるものは、
ああ！じきに一人になる。
誰もがこの世に生き、誰もが恋をする
そして孤独な者には悲しみを残していく。
さあ！私を苦しむままにするが良い！
そして私がいつか
本当に孤独になれたら、
私は一人ではない。

恋をする者はそっと歩く、
自分の恋人は一人かと聞き耳をたてながら。
そうして昼も夜も忍び寄るのだ
孤独な私に悲しみが、
孤独な私に苦しみが。
ああ、私がいつか
墓の中で孤独になりさえすれば、
苦しみは私を一人にしてくれる！

豎琴弾きの歌 II

私は家々の戸にそっと歩みより、
静かにそしてつつましやかに立っとう。
信心深い人の手が私に食べ物を恵んでくれる、
そうすれば私はさらに歩いて行こう。
誰もが自分自身の幸せそうな様子を思い浮かべる、
私がそんな人の前に姿を現すと、
一粒の涙を流して泣くだろう、
でも私には分からない、なぜその人が泣いているのか。

¹ 第3行にある“jeder”は、Goethe 1875, 1にて“Jeder”と頭文字が大文字になっている。

G3 : Harfenspieler III

豎琴弾きの歌 III

Wer nie sein Brot mit Thränen aß,

涙とともにパンを食べたことのない者は、

Wer nie die kummervollen Nächte

毎夜悲しみに満ちて

Auf seinem Bette weinend saß,

泣きながら床に座っていたことのない者は、

Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte. あなたを知らない、天なる力よ。

Ihr führt ins Leben uns hinein,

あなたは私達を生きることに導きいれ、

Ihr laßt den Armen schuldig werden,

あなたは哀れな者に罪を犯させ、

Dann überlaßt ihr ihn der Pein;

そうしてあなたは哀れな者に苦しみを与える。

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

なぜならすべての罪にこの世で報いが来るのだから。

G4 : Spottlied

当てこすりの歌

Ich armer Teufel, Herr Baron,

あわれなわたくしめは、男爵様、

Beneide Sie um Ihren Stand,

あなたのご身分がうらやましい。

Um Ihren Platz so nah dem Thron²

たいそう王座に近いあなたのお席、

Und um manch schön Stück Acker Land,

広々のご立派な農地、

Um Ihres Vaters festes Schloß,

お父上様の頑丈なお城、

Um seine Wildbahn und Geschoß.

その狩場と飛び道具がうらやましい。

Mich armen Teufel, Herr Baron,

あわれなわたくしめを、男爵様、

Beneiden Sie, so wie es scheint,

どうやらねたんでいらっしゃる。

Weil die Natur vom Knaben schon

というのも、自然が子供の頃からすでに

Mit mir es mütterlich gemeint.

わたくしめを母親のように気にかけてくれたから。

Ich ward mit leichtem Muth und Kopf,

わたくしめは、軽やかな心持で、

Zwar arm, doch nicht ein armer Tropf.

貧しくはあるけれど、うすのろではありませぬ。

Nun dächt' ich, lieber Herr Baron,

さてわたくしめはこう思うのです、親愛なる男爵様、

Wir liessen's bleiben³ wie wir sind,

お互いこのままでおきましょうと。

Sie blieben des Herrn Vaters Sohn,

あなた様は身分の高いお父上様のご子息、

² Goethe 1875,1 では、“nah am Thron”。 “nah dem Thron” はヴォルフによる変更。

³ Goethe 1875,1 では、“ließen's Beide, ”。 “ liessen's bleiben” はヴォルフによる変更。

Und ich blieb' meiner Mutter Kind.
Wir leben ohne Neid und Haß,
Begehren nicht des Andern Titel,
Sie keinen Platz auf dem Parnaß⁴,
Und keinen ich in dem Kapitel⁵.

わたくしめは母なる大自然の子のままで。
お互いにねたんだり憎んだりせず、
他人の肩書を欲しがったりせず、
あなた様はパルナッソスに、
わたくしめはカピテルに席を求めず。

G5 : Mignon I

ミニヨンの歌 I

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen, 語らなくてよい、黙っていてよいと命じて下さい、
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht; 私の秘密を守ることが私にとっての義務ですから。
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen, あなたに心の内の全てをお示ししたいの、
Allein das Schicksal will es nicht. でも運命がそれを許してはくれません。

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf 時が来れば陽が昇って暗い夜を追い払うように、
Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen; 夜は明るくならざるを得ません。
Der harte Fels schließt seinen Busen auf, 堅い岩はその胸のうちを開き、
Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen. 大地に深く秘められた泉を与えようとしています。

Ein jeder⁶ sucht im Arm des Freundes Ruh, 誰もが友の腕の中に安らぎを求めます、
Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen; そこでは嘆き悲しむ心が想いを打ち明けることができます。
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu ともひとつの誓いが私の唇を閉ざします、
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen. そして神のみがそれを開けることができます。

G6 : Mignon II

ミニヨンの歌 II

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,

ただあこがれを知る人だけが、
私の悩みをわかってくれます。
ただひとりそして
あらゆる喜びから隔てられて、

⁴ Parnaß は、ギリシア中部にある山地。古代ギリシアでは詩の女神達の住まいとされたので、文学界の意味。

⁵ Kapitel は、貴族社会を指す（高橋 1970: 266）。

⁶ Goethe 1875, 1 にて“Jeder”と頭文字が大文字になっている。

Seh' ich ans Firmament
Nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!

私は大空の
遠い彼方を見えています。
ああ！私を愛してそしてわかってくれる人は、
遠いところにいます。
私はめまいがして、はらわたが
燃えるように痛みます。
ただあこがれを知る人だけが、
私の悩みをわかってくれます。

G7 : Mignon III

ミニヨンの歌 III

So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

私があちらに行くまで、このままの姿をお許してください。
この白い服を脱がせないでください！
私は美しいこの世から
あちらの揺らがない家へと急ぎます。

Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

そこで私はしばらく憩います、
そうすれば目が新たに開きます、
そして私はきれいな衣服も、
ベルトもそして冠も置いていきます。

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

そしてあちらの天の人々は
男女を問いません、
そして衣服も、ひだのあるものも
清められた身体を包むことはありません。

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

私は不安も苦労もなく生きてきましたが、
深い苦しみは十分に知りました。
心労のあまり私は早すぎるほどに老けました。
今ひとたび私に永遠の若さをお与えください！

G8 : Philine

Singet nicht in Trauertönen,
Von der Einsamkeit der Nacht;
Nein, sie ist, o holde Schönen,
Zur Geselligkeit gemacht.

Wie das Weib dem Mann gegeben
Als die schönste Hälfte war,
Ist die Nacht das halbe Leben,
Und die schönste Hälfte zwar.

Könnt ihr euch des Tages freuen,
Der nur Freuden unterbricht?
Er ist gut, sich zu zerstreuen;
Zu was anderm taugt er nicht.

Aber wenn in nächt'ger Stunde
Süßer Lampe Dämmerung fließt,
Und vom Mund zum nahen Munde
Scherz und Liebe sich ergießt;

Wenn der rasche lose Knabe,
Der sonst wild und feurig eilt,
Oft bei einer kleinen Gabe
Unter leichten Spielen weilt;

Wenn die Nachtigall Verliebten
Liebevoll ein Liedchen singt,
Das Gefang'nen und Betrübten
Nur wie Ach und Wehe klingt:

フィリーネ

夜はさびしいからと
悲しい調子で歌わないで。
いいえ、しとやかで美しい皆様方、夜って、
楽しく集まるためにあるのよ。

女は男の
最も素敵な半分となるように、
夜は人生の半分を占めていて
しかも、最も素晴らしいものでしょ。

お楽しみを邪魔するだけの昼間が
どうしていいのかしら？
気晴らしをするには、昼もいいけど、
あのことには役に立たないの。

でも夜になったら
やさしいランプの薄明かりがとまり、
口を寄せ合い
おふざけや愛をささやくの。

すぐにかっとなってせかせかする
すばしこくてだらしないキューピッド⁷でも、
時々ちょっとしたプレゼントで
のん気に遊ぶこともある。

ナイチンゲールが恋をしている人に
心をこめて歌を歌うと、
囚人と悲しみに沈んだ人には
悲鳴にしか聞こえない。

⁷本論においては、詩の享乐的な雰囲気を生かすため、“Knabe”を“Amor”と捉え「キューピッド」と訳出する。例えば、山口は「恋の童神アーモル」と訳出している（山口他訳 1979: 242）。

Mit wie leichtem Herzensregen
Horchet ihr der Glocke nicht,
Die mit zwölf bedächtgen Schlägen
Ruh und Sicherheit verspricht!

心がわくわくしていると
鐘の音なんて聞こえてこないのよ。
それがゆっくと 12 時を打って
安らかな眠りを告げていてもね。

Darum an dem langen Tage
Merke dir es, liebe Brust:
Jeder Tag hat seine Plage,
Und die Nacht hat ihre Lust.

だから長い昼の間には
覚えておいてね、愛しいあなた。
どんな昼にもやっかいごとがあつて、
夜にはお楽しみがあるってことを。

G9 : Mignon

ミニヨン

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold=Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?

あの国をご存じですか？レモンの花が咲き誇り、
暗い木の葉の間には黄金色のオレンジが燃え、
柔らかな風が青い空から吹いてきて、
ミルテが静かにたたずみ月桂樹が気高くそびえる、
あの国をご存じですか？

Dahin! Dahin

あそこへ！あそこへ

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

あなたと行きたいのです、ああ私の愛しい人！

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?

あの家をご存じですか？丸い柱の上に屋根が憩い、
広間がきらめき、部屋がほのかに光る、
そして大理石の像が立ち並び私を見つめるあの家を。
おまえは何をされたというのだ？哀れな児よ。
あの家をご存じですか？

Dahin! Dahin

あそこへ！あそこへ

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

あなたと行きたいのです、ああ私を守ってくれる方！

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg;
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth.
Kennst du ihn wohl?

あの山とそこにかかる小さな雲の橋をご存じですか？
ラバは霧の中に道を探し、
洞穴には昔から竜のやからが住みつき、
岩が落ちそしてその上に豊かに水が流れている、
あの山をご存じですか？

Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

あそこへ！あそこへ
私達の道は続き、導いてくれます、ああ父なる人！

G10 : Der Sänger

うたびと

Was hör' ich draußen vor dem Thor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen!
Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten!

城門の外で鳴り響く音は何か？
橋の上で鳴り響く音は何か？
あの歌をわれわれの目の前で
広間で響かせたいものだ！
王がそう言うと、小姓は走り出た、
少年が戻ってくると、王は大声で言った。
その老人をここへ通しなさい！

Gegrüßet seid mir, edle Herrn,
Gegrüßt ihr, schöne Damen!
Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch; hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.

ようこそお招き下さいました、高貴な殿方！
ようこそお招き下さいました、お美しいご婦人方！
何とおびただしい天の星々のような方々なのでしょう！
誰がお名前を存じあげましょう？
この世にもきらびやかな広間において。
目を閉じましょう、ここでは
驚いて楽しんでいる場合ではありません。

Der Sänger drückt' die Augen ein
Und schlug in vollen Tönen;
Die Ritter schauten muthig drein,
Und in den Schoß die Schönen.
Der König, dem das Lied gefiel,
Ließ, ihn zu ehren für sein Spiel,
Eine goldne Kette reichen.

歌びとは目をしっかりと閉じ、
そして声たからかに歌った。
騎士達は勇気ある様子を見せ、
美しい婦人達は心に沁みいる様子であった。
王は、その歌が気に入って、
彼の演奏に敬意を表して、
金の鎖を与えさせた。

Die goldne Kette gieb mir nicht,
Die Kette gieb den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splittern.

私に金の鎖をお与えなさらぬように、
その鎖は騎士の皆様にお与え下さい。
その勇敢な顔つきの前では
敵の槍も折れてしまうのです。

Gieb sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch, darf ich bitten, bitt' ich Eins:
Laß mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen.

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus:
O Trank voll süßer Labe!
O wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe!
Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke.

G11 : Der Rattenfänger

Ich bin der wohlbekannte Sänger,
Der vielgereiste Rattenfänger,
Den diese altberühmte Stadt
Gewiß besonders nötig hat.
Und wären's Ratten noch so viele,
Und wären Wiesel mit im Spiele:
Von allen säubr' ich diesen Ort,
Sie müssen mit einander fort.

Dann ist der gutgelaunte Sänger
Mitunter auch ein Kinderfänger,

その鎖を大臣にお与え下さい、あなた様の大臣に、
そして彼にさらに他の重荷に加えて
金の重荷を担わせて下さい。

私は小鳥が歌うように歌います、
枝に住みつく小鳥のように。
のどからほとぼしり出る歌は、
十分に価値のある報酬なのです。
しかし願うことが許されるならば、一つお願いしたい。
私に最高の、純金の杯に注いだ
ぶどう酒をお与え下さい。

彼は杯を口にして、それを飲みほした。
ああ、甘くさわやかさに満ちた美酒！
ああ、繁栄する王家に幸いあれ、
ささやかな施し物を与える王家に。
あなた様が幸いなときに、私のことを思い
神に心からの感謝を捧げて下さい、
私がこのひと飲みのためにあなた様に感謝したように。

ねずみ捕りの男

私こそはかの有名な歌うたい、
諸国遍歴のねずみ捕りでございます。
古くから知られたこの町は私めを
間違いなくとりわけご入用となりましょう。
どんなに多くのねずみがいようと、
イタチも一緒にさわごと、
私めがこの地から一匹残らずなくしましう。
ぞろぞろと出ていくに違いありませぬ。

さらには上機嫌のこの歌うたい、
時として人さらいにもなります。

Der selbst die wildesten bezwingt,
Wenn er die goldnen Märchen singt.
Und wären Knaben noch so trutzig,
Und wären Mädchen noch so stutzig,
In meine Saiten greif' ich ein,
Sie müssen alle hinter drein.

愉快なおとぎ話を歌ってやると、
町一番の暴れん坊たちも黙ります。
どんなにきかん気の男の子も、
どんなに意地っ張りの女の子も、
私めが弦をつま弾くと、
みんな後からついて来るに違いありません。

Dann ist der vielgewandte Sänger
Gelegentlich ein Madchenfanger;
In keinem Städtchen langt er an,
Wo er's nicht mancher angethan.
Und wären Mädchen noch so blöde,
Und wären Weiber noch so spröde,
Doch allen wird so liebebang
Bei Zaubersaiten und Gesang.

そんなわけで何事にも熟達したこの歌うたい、
時々娘を誘惑いたします。
小さな町に彼が来るたび、
あまたの娘が魅了されます。
どんなにはにかみ屋の娘でも、
どんなにすました娘でも、
魔法のような弦と歌で
それでもみんな恋に誘われましょう。

(Von Anfang) ⁸

(始めから繰り返す)

G12 : Ritter Kurt's Brautfahrt 騎士クルトの嫁取り道中

Mit des Bräutigams Behagen
Schwingt sich Ritter Kurt aufs Ro,
Zu der Trauung soll's ihn tragen
Auf der edlen Liebsten Schloß:
Als am öden Felsenorte
Drohend sich ein Gegner naht;
Ohne Zögern, ohne Worte
Schreiten sie zu rascher That.

花婿気分でうきうきと
騎士クルトは馬にまたがり、
気高き花嫁のいるお城へ
婚礼のために向かった。
人気のない岩山で
ひとりの敵が襲いかかってきた。
ためらいもなく、言葉もなく、
ふたりはすぐに戦った。

Lange schwankt des Kampfes Welle,
Bis sich Kurt im Siege freut;
Er entfernt sich von der Stelle,

勝負は一進一退で、
やっとクルトが勝利した。
青あざを作った勝利者は

⁸ Goethe 1875, 1 における表記。ここでヴォルフは、第1節を音楽的な変化なく繰り返している。

Ueberwinder und gebläut.
Aber was er bald gewahret
In des Busches Zitterschein!
Mit dem Säugling still gepaaret,
Schleicht ein Liebchen durch den Hain.

その場から立ち去ろうとした。
しかしふと彼が目にしたのは
藪の中にちらちら見えかくれするもの！
乳飲み子を抱いたなじみの女が
森の中からそっと出てきた。

Und sie winkt ihn auf das Plätzchen:
Lieber Herr, nicht so geschwind!
Habt Ihr nichts an Euer Schätzchen,
Habt Ihr nichts für Euer Kind?
Ihn durchglüheth süße Flamme,
Daß er nicht vorbei begehrt,
Und er findet nun die Amme,
Wie die Jungfrau, liebenswerth.

すると彼女は木陰に向かって目くばせして
「ねえあんた、そんなにせかせかしなさんな！
あんたの可愛い子ちゃんを全くお忘れかい？
あんたの赤ん坊を放りっぱなしにしておくのかい？」
甘い恋の炎が燃え上がり、
彼は通りすぎるのはばかられ、
今や子持ち女ではあるけれど、
愛らしいことは、生娘も同じだ。

Doch er hört die Diener blasen,
Denket nun der hohen Braut;
Und nun wird auf seinen Straßen
Jahresfest und Markt so laut,
Und er wählet in den Buden
Manches Pfand zu Lieb' und Huld;
Aber, ach! da kommen Juden
Mit dem Schein vertagter Schuld.

しかし従者が鳴らすラッパの音に、
ふと気高き花嫁を思い出した。
そしてまた道を進むと
年の祭と市場が大賑わいで、
彼は屋台をまわっては
あれこれ引き出物を物色した。
しかし、ああ！ユダヤ人が現れて
日延べされた借金の証書をつきつける。

Und nun halten die Gerichte
Den behenden Ritter auf.
O verteuflerte Geschichte!
Heldenhafter Lebenslauf!
Soll ich heute mich gedulden?
Die Verlegenheit ist groß.
Widersacher, Weiber, Schulden,
Ach! kein Ritter wird sie los.

かくなるうへは判事らが
すばしこく逃げる騎士を取り押さえた。
なんといまいましいことか！
英雄めいた経歴が何てことだ！
今日のところは我慢すべきか？
気まずいことこの上ない。
敵に、女に、借金に、
ああ！騎士はここから逃げられぬ。

G13 : Gutmann und Gutweib 人のよい夫婦

Und morgen fällt Sankt Martins Fest,
Gutweib liebt ihren Mann;
Da knetet sie ihm Puddings ein
Und bäckt sie in der Pfann’.

明日は聖マルティンの祝日だ、
ひとのよいおかみさんは亭主が好きで、
亭主のためにプディングを作り、
平なべで焼く。

Im Bette liegen Beide nun,
Da saust ein wilder West;
Und Gutmann spricht zur guten Frau:
“Du, riegelt die Thüre fest.”

さて、ふたりがベットに入ると、
ひどい西風がビュービューと吹いている。
すると、ひとのよい亭主はおかみさんに言う
「おまえさん、戸にしっかり門をかけておいで。」

“Bin kaum erholt und halb erwarmt,
Wie käm’ ich da zu Ruh;
Und klapperte sie einhundert Jahr,
Ich riegelte sie nicht zu.”

「やっと休まって、だんだん暖まってきて
眠くなってきたというのに。
たとえ戸が 100 年ガタガタいっても、
門をかけには行きませんよ。」

Drauf eine Wette schlossen sie
Ganz leise sich ins Ohr;
So wer das erste Wörtlein sprach’,
Der schöbe den Riegel vor.

それでふたりは賭けごとをしようと
耳元でひそひそと話した。
それで最初にちょっとでも喋ったほうが
門をかけに行くことになった。

Zwei Wanderer kommen um Mitternacht
Und wissen nicht, wo sie stehen,
Die Lampe losch, der Herd verglomm,
Zu hören ist nichts, zu sehn.

ふたりの旅人が真夜中にやってきた
それなのにどこにいるのかも分からない。
灯りは消え、炉の火も落ちている、
物音ひとつせず、何も見えない。

“Was ist das für ein Hexenort?
Da bricht uns die Geduld!”
Doch hörten sie kein Sterbenswort,
Deß war die Thüre Schuld.

「魔女の住家なんだろうか？
もう、堪忍袋の緒が切れた！」
それでも何も聞こえない。
それは門をかける賭けのせいだった。

Den weißen Pudding speisten sie,
Den schwarzen ganz vertraut;

そこで、二人は白いプディングを口にして、
黒いのはじっくりと味わった。

Und Gutweib sagte sich selber viel, そこでひとのいいおかみさんはあれこれ考えたが、
Doch keine Silbe laut. 一言も発しなかった。

Zu diesem sprach der Jene dann:⁹ すると、旅人の一人がもう一人に言った
“Wie trocken ist mir der Hals! 「のどがカラカラだ！
Der Schrank, der klafft, und geistig riecht’s, 開いている戸棚から酒の匂いがするぞ、
Da findet sich’s allenfalls. もしかしたらありつけるかもしれない。

“Ein Fläschchen Schnaps ergreif” ich da, ここにブランデーの小瓶があるぞ、
Das trifft sich doch geschickt! こりゃあちょうどいい！
Ich bring’ es dir, du bringst es mir, さしつさされつ、
Und bald sind wir erquickt.” そしたらすぐにいい気分さ。」

Doch Gutmann sprang so heftig auf ところがひとのいい亭主はがばっと飛び起き、
Und fuhr sie drohend an: 二人を思い切り怒鳴りつけた。
“Bezahlen soll mit theurem Geld, 「しっかりとお代を払ってもらうぞ、
Wer mir den Schnaps verthan!” おれのブランデーをがぶ飲みしたやつには！」

Und Gutweib sprang auch froh heran, するとひとのいいおかみさんは喜んで飛び起き、
Drei Sprünge, als wär’ sie reich: 金持ちになったかのようにはしゃいだ。
“Du, Gutmann, sprachst das erste Wort, 「ねえ、おまえさんが先にしゃべったよ、
Nun riegle die Thüre gleich!” さあ、すぐに戸に門をかけておいで！」

G14 : Cophtisches¹⁰ Lied I コフタの歌 I

Lasset Gelehrte sich zanken und streiten, 学者達には口論させて、争わせておけ、
Streng und bedächtig die Lehrer auch sein! 教師達も厳格で分別ありげにさせておけ、
Alle die Weisesten aller der Zeiten どの時代の最高の賢者達もみな、
Lächeln und winken und stimmen mit ein: ほほえみ、目くばせして、口をそろえて言う、

⁹ Goethe 1875, 1 では “Zum Andern sprach der Eine dann” の表記である。ヴォルフはこの部分のテキストについては、*Vollständige Ausgabe letzter Hand* の第 41–60 巻として刊行された *Goethe’s Nachgelassene Werke* の詩の巻 (Eckermann und Riemeier 1833, 47: 85) に由来する “Zu diesem sprach der Jene dann” を用いている (Jestremski 2011: 309)。

¹⁰ コフタとは、エジプトの秘密結社の首領 (高橋 1978: 236)。

Thöricht, auf Beßrung der Thoren zu harren! ばか者が賢くなるのを期待するのは愚かなことだ！
Kinder der Klugheit, o habet die Narren 才智が生んだ人達は、まあ、ばかをばかとして
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört! それにふさわしくさせておけばいい。

Merlin¹¹ der Alte, im leuchtenden Grabe, 老メルリンは、輝く墓所にいたのだが、
Wo ich als Jüngling gesprochen ihn habe, そこで私は若かりし頃に彼と話したことがある。
Hat mich mit ähnlicher Antwort belehrt: 彼は同じような答えで私を諭した。
Thöricht, auf Beßrung der Thoren zu harren! ばか者が賢くなるのを期待するのは愚かなことだ！
Kinder der Klugheit, o habet die Narren 才智が生んだ人達は、まあ、ばかをばかとして
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört! それにふさわしくさせておけばいい。

Und auf den Höhen der indischen Lüfte そしてインドの風が吹く丘の上で
Und in den Tiefen ägyptischer Gräfte そしてエジプトの墓所の奥底でも、
Hab' ich das heilige Wort nur gehört: 私はただ神聖なる言葉を聞くだけだった。
Thöricht, auf Beßrung der Thoren zu harren! ばか者が賢くなるのを期待するのは愚かなことだ！
Kinder der Klugheit, o habet die Narren 才智が生んだ人達は、まあ、ばかをばかとして
Eben zum Narren auch, wie sich's gehört! それにふさわしくさせておけばいい。

G15 : Cophtisches Lied II

コフタの歌 II

Geh! gehorche meinen Winken, 行け！私の合図に従い、
Nutze deine jungen Tage, 若き日々を利用して、
Lerne zeitig klüger sein. 早くもっと賢くなれ。
Auf des Glückes großer Wage 運命の大きなはかりの上では
Steht die Zunge selten ein. 針が静止することはめったにない。
Du mußt steigen oder sinken, おまえは浮き上がるか沈むかに違いなく、
Du mußt herrschen und gewinnen, 人を支配してもうけるか、
Oder dienen und verlieren, あるいは人に仕えて損をするか、
Leiden oder triumphieren, 苦しむか勝利を喜ぶか、
Amboß oder Hammer sein. 鉄床になるかハンマーになるかに違いはない。

¹¹ メルリンとは、魔法使い、預言者の意味。

G16 : Frech und froh I ¹²

大胆に、そして陽気に I

Mit Mädchen sich vertragen,
Mit Männern' rumgeschlagen,
Und mehr Kredit als Geld:
So kommt man durch die Welt.

娘たちとは仲良くして、
男どもとはほうぼうで争い、
お金よりは信用が大事で、
そうやってみんな世渡りをするのさ。

Mit vielem läßt sich schmausen,
Mit wenig läßt sich hausen;
Daß Wenig Vieles sei,
Schafft nur die Lust herbei.

少ない実入りでたくさんあるように、
食べるときは贅沢に、
暮らしはつつましくやかに、
そうするだけで楽しくなるものさ。

Will sie sich nicht bequemen,
So müßt ihr's eben nehmen;
Will einer nicht vom Ort,
So jagt ihn grade fort.

彼女がなびこうとしないなら、
なおさら彼女を手に入れずにはいられない。
誰かが横やりをいれようものなら、
直ぐに追い払ってやる。

Laßt Alle nur mißgönnen,
Was sie nicht nehmen können,
Und seid von Herzen froh:
Das ist das A und O.

誰も手にいれられない全てのものは
ただうらやましがらせておけ、
そして心から朗らかでいよう、
それが金科玉条というものさ。

So fahret fort zu dichten,
Euch nach der Welt zu richten;
Bedenkt in Wohl und Weh
Dies goldne ABC.

そうして詩を作り続けるのだ、
おまえ達を世の中へと向けるために。
幸せな時も悲しい時も、
このとびきりのいろはをよく考えるのだ。

G17 : Frech und froh II ¹³

大胆に、そして陽気に II

Liebesqual verschmäht mein Herz,

私の心は恋の苦しみをはねつける、

¹² Goethe 1875, 1 では、“Gesellige Lieder.” の区分に “Frech und froh” のタイトルで収められている。ヴォルフは、G17 の詩と組み合わせてタイトルに I と II を付加した。

¹³ Goethe 1875, 1 では、“Epigrammatisch.” の区分に “Frech und froh” のタイトルで収められている。

Sanften Jammer, süßen Schmerz;
Nur vom Tücht'gen will ich wissen,
Heißem Aeuglen, derben Küssen.
Sei ein armer Hund erfrischt
Von der Lust, mit Pein gemischt!
Mädchen, gib der frischen Brust
Nichts von Pein, und alle Lust.

おだやかな嘆き、甘き心の痛みもはねつける。
私はしたたかさだけを知らたいのだ、
熱き目くばせと、力強い口づけだけを知らたいのだ。
あわれなやつを元気つけてやれ、
快樂によって、苦痛も混ぜて！
娘たちよ、その若々しい心をくれてやれ、
まるっきり苦痛のない、あらゆる快樂をくれてやれ。

G18 : Beherzigung

銘記

Ach, was soll der Mensch verlangen?
Ist es besser, ruhig bleiben?
Klammernd fest sich anzuhängen?
Ist es besser, sich zu treiben?

ああ、人間は何を求めるべきか？
じっとしているのが良いのか？
自分にしっかりとしがみついているのが良いのか？
せかせか動きまわっているのが良いのか？

Soll er sich ein Häuschen bauen?
Soll er unter Zelten leben?
Soll er auf die Felsen trauen?
Selbst die festen Felsen beben.

人間は小さな家を建てるべきか？
天幕の下で暮らすべきか？
岩盤の上を信じるべきか？
頑丈な岩盤でさえも揺らぐというのに。

Eines schickt sich nicht für Alle.
Sehe jeder¹⁴, wie er's treibe;
Sehe jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, daß er nicht falle!

一つのことが万人にふさわしいなんてことはない。
人間がせかせか動きまわっている様を、確かめろ、
人間がとどまっているところを、確かめろ、
そしてしっかり立っている者は、転ぶことはないのだ！

G19 : Epiphantias

公現祭

Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern,
Sie essen, sie trinken, und bezahlen nicht gern;
Sie essen gern, sie trinken gern,

星を追ってやってきた三人の聖なる博士は、
食べたり、飲んだりしても、払いはしぶる。
食べるのも好き、飲むのも好き、

¹⁴ 次の行の“jeder”とともに、Goethe 1875, 1にて“Jeder”と頭文字が大文字になっている。

Sie essen, trinken, und bezahlen nicht egrn.

Die heil'gen drei König' sind kommen allhier,
Es sind ihrer drei und sind nicht ihrer vier;
Und wenn zu dreien der vierte wär',
So wär' ein heil'ger drei König' mehr.

Ich erster bin der weiß' und auch der schön',
Bei Tage solltet ihr erst mich sehn!
Doch ach, mit allen Spezerein
Werd' ich sein Tag kein Mädchen mehr erfreun.

Ich aber bin der braun' und bin der lang',
Bekannt bei Weibern wohl und bei Gesang.
Ich bringe Gold statt Spezerein,
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 wohlgesinnt,
Sie suchen die Mutter und 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 Herrn und Fraun,

食べて、飲んでも、払いはしぶる。

三人の聖なる博士がご当地にやってきた、
彼らは三人で、四人ではないのだ。
もし三人に加えて四人目がいたりしたら、
三人の聖なる博士が一人多くなっちゃう。

一人目の私は色白のうえハンサム、
まずは昼間に私を見なくてはなりません！
ああしかし、どんな香料をもってしても
私の人生でもはや娘たちを喜ばせることは
ないでしょう。

二人目の私は浅黒くて背が高く、
女性と歌で名を馳せております。
香料のかわりにお金を捧げ、
そこいらじゅうで歓迎されましょう。

三人目の私は色黒で背が低く、
一度大はしゃぎもしてみたいのです。
食べるのも好き、飲むのも好き、
食べて、飲んだら、お礼は申し上げます。

三人の聖なる博士は親切で、
聖母と幼な児を探している。
そこでは、夫ヨセフも信心深く傍らにすわり、
牛とロバがわらの上に横になっている。

私どもは没薬を捧げ、黄金を捧げます。
ご婦人方は乳香をお好みでございます。
そして上等なワインがあれば、
私ども三人は六人分たっぷり飲みましょう。

さて、ここにおわしますは麗しき紳士淑女、

Aber keine Ochsen und Esel schaun,
So sind wir nicht am rechten Ort
Und ziehen unseres Weges weiter fort.

しかし、牛とロバが見当たらないので、
私どもはおかど違いの場所にいるのです。
しからば、行くべき道を進みましょうぞ。

G20 : St. Nepomuks Vorabend¹⁵ 聖ネポムク祭前夜

Lichtlein schwimmen auf dem Strome,
Kinder singen auf der Brücken,
Glocke, Glöckchen fügt vom Dome
Sich der Andacht, dem Entzücken.

ともしびが川面を漂い、
子供たちが橋の上で歌っている、
大聖堂から鳴り響く大小の鐘の音に
敬虔な気持ちと、恍惚感が混ざり合う。

Lichtlein schwinden, Sterne schwinden!
Also löste sich die Seele
Unsres Heil'gen, nicht verkünden
Durf't er anvertraute Fehle.

ともしびは消え、星々も消える！
すると我らが聖人の魂も
溶けるように消えた、
懺悔の秘密を守りとおしたので。

Lichtlein, schwimmt! spielt, ihr Kinder!
Kinder=Chor, o. singe, singe!
Und verkündiget nicht minder,
Was den Stern zu Sternen bringe.

ともしびよ、漂え！ 子供たちよ、遊べ！
子供たちの合唱隊よ、さあ歌え、歌え！
そして高らかに告げるのだ、
その星が空の星々にもたらされたことを。

G21 : Genialisch Treiben

天才気取り

So wälz' ich ohne Unterlaß,
Wie Sankt Diogenes¹⁶, mein Faß.
Bald ist es Ernst, bald ist es Spaß;
Bald ist es Lieb', bald ist es Haß;

そのように私は絶えず転がします、
聖ディオゲネスのように、私の樽を。
ときにそれは真剣であり、ときにそれはおふざけであり、
ときにそれは愛であり、ときにそれは憎しみであり、

¹⁵ 聖人ネポムクのヨハネ(1345頃-1393)は、14世紀末にプラハで司祭を務めた殉教者。ボヘミア国王の拷問にも屈せず、王女の懺悔の秘密を守り通したことにより、モルダウ河に投げ込まれ殉教した。彼の身体がモルダウ河を漂っていると、星々がその周りで輝いたという伝説がある。毎年5月15日に行われる聖人祭の儀式の一つとして、この奇跡を模したキャンドルの灯りが河に浮かべられる (Sams 2008: 208)。

¹⁶ 聖ディオゲネス Sankt Diogenes (前412-前324?)は、ギリシアの哲学者。清貧をむねとして樽の中に住んでいたため、「樽のディオゲネス」として有名。

Bald ist es dies, bald ist es das¹⁷;
Es ist ein Nichts, und ist ein Was.
So wälz' ich ohne Unterlaß,
Wie Sankt Diogenes, mein Faß.

ときにそれはこちらへ、ときにそれはあちらへ、
取るに足りないことであり、またひとかどでもある。
そのように私は絶えず転がします、
聖ディオゲネスのように、私の樽を。

G22 : Der Schäfer

羊飼い

Es war ein fauler Schäfer,
Ein rechter Siebenschläfer,
Ihn kümmerte kein Schaf.

なまけものの羊飼いがおりました。
正真正銘のねぼすけで、
羊さえも彼をかまうことがありませんでした。

Ein Mädchen konnt' ihn fassen,
Da war der Tropf verlassen,
Fort Appetit und Schlaf!

ひとりの娘が彼の心をとらえることが出来ました。
するとこやつは寂しくて、
食欲も眠気も消えました！

Es trieb ihn in die Ferne,
Des Nachts zählt' er die Sterne,
Er klagt' und härt' sich brav.

遠くへと駆り立てられ、
夜の星を数えあげ、
嘆き悲しむことこの上なし。

Nun, da sie ihn genommen,
Ist Alles wieder kommen,
Durst, Appetit, und Schlaf.

さて、娘が羊飼いのお嫁さんになりました。
すると、すべては元通りで、
飲んだり、食べたり、ねぼうしたり。

G23 : Der neue Amadis¹⁸

新しいアマデイス

Als ich noch ein Knabe war,
Sperrte man mich ein;
Und so saß ich manches Jahr
Ueber mir allein,

私がまだ子供だったころ、
どこかに閉じ込められた。
そして何年もの間私は座っていた
たったひとりで、

¹⁷ Goethe 1875, 1 では、第5行の“dies”は“Dieß”、“das”は“Das”と綴られている。

¹⁸ アマデイスとは、1508年刊行、スペインの作家ガルシ・オールドーネス・デ・モンタルボが書いた騎士道物語の主人公の名前。物語は、騎士アマデイスの冒険、武勇伝で、奇想天外なフィクションの世界が繰り広げられる。

Wie im Mutterleib.

母の胎内にいるかのように。

Doch du warst mein Zeitvertreib,
Goldne Phantasie;
Und ich ward ein warmer Held,
Wie der Prinz Pipi,
Und durchzog die Welt.

でもおまえは私の気晴らしだった、
黄金の空想よ。
そして私はひとりの親切な騎士だった。
まるでピピ王子のように、
世界を遍歴していた。

Baute manch kristallen Schloß
Und zerstört' es auch,
Warf mein blinkendes Geschoß
Drachen durch den Bauch.
Ja, ich war ein Mann!

水晶の城をたくさん造って
そしてそれを壊しました、
私の光輝く槍を
竜のお腹に突き刺した。
そうさ、我こそが男の中の男！

Ritterlich befreut' ich dann
Die Prinzessin Fisch;
Sie war gar zu obligeant,
Führte mich zu Tisch,
Und ich war galant.

そして騎士らしい私は
フィッシュ王女を救い出した。
王女はとても親切に、
私を食事に招いてくれた、
そして私は礼儀正しく振舞った。

Und ihr Kuß war Götterbrot,
Glühend wie der Wein.
Ach! ich liebte fast mich tot!
Rings mit Sonnenschein
War sie emailliert.

そして王女のキスは神の食べ物のように、
ワインのように赤々と輝いていた。
ああ！死んでしまいそうに恋をした！
太陽の光を全身にあびて
王女はきらきらと輝いていた。

Ach! wer hat sie mir entführt?
Hielt kein Zauberband
Sie zurück vom schnellen Fliehn?
Sagt, wo ist ihr Land?
Wo der Weg dahin?

ああ！誰が王女を私のもとから連れ去ったのか？
どんな魔法の紐でも引き留められなかったのか？
王女が急に消えぬように。
教えてくれ、王女の治める国はどこなのか？
そこに通じる道はどこなのか？

G24 : Blumengruß

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn ans Herz gedrückt
Wie hunderttausendmal!

花の言づけ

わたしが摘んで編んだ花束よ、
何千回もあなたによろしくと伝えて！
わたしはいく度も身をかがめて花を摘んだ、
ああ、ほんとうに千回も、
そしてそれを胸に押しあてた
何十万回も！

G25 : Gleich und Gleich

Ein Blumenglößchen
Vom Boden hervor
War früh gesproset
In lieblichem Flor;
Da kam ein Bienchen
Und naschte fein: —
Die müssen wohl beide
Für einander sein.

相似たもの

一本の小さなつりがね草が
地面から芽を出して
はやくも愛らしい花を
咲かせていた。
そこに一匹の小さな蜜蜂がやってきて
ちょっと蜜を吸った。
このふたつはほんとうに
お互いのためにある。

G26 : Die Spröde

An dem reinsten Frühlingsmorgen
Ging die Schäferin und sang,
Jung und schön und ohne Sorgen,
Daß es durch die Felder klang,
So la la! le ralla!

つれない娘

このうえもなく空気の澄み渡った春の朝、
羊飼いの娘が通り過ぎ、そして歌った、
若々しく、美しく、そしてくったくなく、
歌声は野原じゅうに響き渡った、
ラ、ラ！ レ、ララ！ と。

Thyrsis¹⁹ bot ihr für ein Mäulchen
Zwei, drei, Schäfchen gleich am Ort,

ティルジスが彼女にキスさせてくれたら
二匹、三匹の子羊をこの場ですぐにあげようといった

¹⁹羊飼いの名。由来は、ギリシア神話の Thyrsus (ぶどうやベリーの実のからまる、デュオニソスやその従者が持った杖) と考えられる。

Schalkhaft blickte sie ein Weilchen;
Doch sie sang und lachte fort,
So la la! le ralla!

娘はちらりといたずらっぽい眼差しを向けた、
でも娘は歌い、そして笑いながら去って行った、
ラ、ラ！ レ、ララ！ と。

Und ein Andrer bot ihr Bänder,
Und der Dritte bot sein Herz;
Doch sie trieb mit Herz und Bändern
So wie mit den Lämmern Scherz,
Nur la la! le ralla!

すると、もう一人の男がリボンをあげようといった、
そして、三人目の男は心を捧げようといった、
でも娘はリボンも心も軽くあしらう、
まるで子羊達をあしらうように、
ただ ラ、ラ！ レ、ララ！ と。

G27 : Die Bekehrte²⁰

改宗した女

Bei dem Glanz der Abendröte
Ging ich still den Wald entlang,
Damon²¹ saß und blies die Flöte,
Daß es von den Felsen klang,
So la la!

夕焼けの照り輝く頃
私は黙って森の周りに沿って歩いていた、
ダーモンが腰をおろして笛を吹いた、
その音が岩山にこだまするように、
ラ、ラ！ と。

Und er zog mich zu sich nieder,
Küßte mich so hold, so süß.
Und ich sagte: Blase wieder!
Und der gute Junge blies,
So la la!

すると、彼は私をそばにすわらせ、
私にくちづけをした、とても優しく、とても甘く。
そして私は言った：「もう一度吹いて！」
すると人の良い若者は笛を吹いた、
ラ、ラ！ と。

Meine Ruh' ist nun verloren,
Meine Freude floh davon,
Und ich hör' vor meinen Ohren
Immer nur den alten Ton:

今や私の心の落ち着きは失われ、
私の陽気さもどこかへ消え去った、
そして私の耳にいつも聞えてくるのは
ただなつかしい響きだけ、

²⁰ 楽譜の歌詞表記と Goethe 1875, 1 の詩の表記との相違箇所は、次の通りとなる。第1節1行目“Glanz”は原文で“Glanze”、第2節1行目“Und er zog mich zu sich nieder”は原文で“Und er zog mich, ach! an sich nieder,”第3節1行目“Ruh’ ”は原文で“Ruhe”、第3節3行目“hör’ ”は原文で“höre”。しかし、コッタ社が1861年に発行した *Goethe's Gedichte. Neue Ausgabe.* の表記はヴォルフの楽譜における歌詞表記と一致する (Jestremski 2011: 324)。

²¹ ギリシア伝説の人物。Dionysius 王により、友人 Pythias が反逆の罪で死を宣告され家事の整理に帰った間、身代りに獄に入り彼を待ったというシチリア人。

So la la! le ralla!

ラ、ラ！ レ、ララ！と。

G28 : Frühling übers Jahr

移ろわぬ春

Das Beet, schon lockert
Sich's in die Höh,
Da wanken Glöckchen,
So weiß wie Schnee;
Safran entfaltet
Gewalt'ge Gluth,
Smaragden keimt es
Und keimt wie Blut.
Primeln stolzieren
So naseweis,
Schalkhafte Veilchen,
Versteckt mit Fleiß;
Was auch noch alles
Da regt und webt,
Genug, der Frühling,
Er wirkt und lebt.

花壇の土が早くもゆるんで
盛り上がっている、
そこでは雪のように白い
小さなつりがね草が揺れている。
サフランが燃えるように赤い
芽を伸ばしている、
エメラルドのような芽を出している、
血のように赤い芽を出している。
さくら草がたいそう小生意気に
いばりちらしていて、
お茶目なすみれは、
わざと身をひそめている。
他の全てのものまでも
そこで動かしているのは、
とにかく、春なのだ。
春が活動して生き生きとしているのだ。

Doch was im Garten
Am Reichsten blüht,
Das ist des Liebchens
Lieblich Gemüth.
Da glühen Blicke
Mir immerfort,
Erregend Liedchen,
Erheiternd Wort;
Ein immer offen,
Ein Blütenherz,
Im Ernste freundlich
Und rein im Scherz.

だが庭の中で
最も咲き誇っているのは、
愛しい人の
優しい気だてだ。
すると彼女のまなざしは
いつも私を熱く見つめる、
小さな歌を呼び起こしつつ、
言葉を沸き立たせつつ。
いつも花が咲いているような
開放的な気持ち、
深刻な時には親切で
おふざけの時にはそのまま。

Wenn Ros' und Lilie
Der Sommer bringt,
Er doch vergebens
Mit Liebchen ringt.

ばらとゆりを
夏が咲かせても、
愛しい人に
勝つことはない。

G29 : Anacreon's Grab アナクレオンの墓

Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lockt, wo sich das Grillchen ergötzt,

ここにバラが咲き誇り、ぶどうのつるが月桂樹にからまり、
小雉鳩が相手呼び寄せ、こおろぎが鳴くところ、

Welch ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anacreons Ruh.

すべての神々が命あるもので美しく飾り立てた
ここにある墓はいかなるものか?
それはアナクレオンの安息の場所である。

Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter;
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt.

春、夏、秋をその幸せな詩人は楽しんだ。
ついにその墓丘は彼を冬から守っていたのだ。

G30 : Dank des Paria パーリアの感謝

Großer Brahma! nun erkenn' ich,
Daß du Schöpfer bist der Welten!
Dich als meinen Herrscher nenn' ich,
Denn du lässest Alle gelten.

偉大なるブラーマよ！今、私ははっきりと知りました
あなたが世界の創造主であることを。
あなたを私の君主としてお呼びします。
なぜならあなたはすべてをお認めになりますから。

Und verschließest auch dem Letzten
Keines von den tausend Ohren;

そして最も卑しい身分の者にも
千ある耳のどれも閉じることはありません。

Uns, die tief Herabgesetzten,
Alle hast du neu geboren.

深くさげすまされた私たちを、
あなたはすべて新しく生み出しました。

Wendet euch zu dieser Frauen,
Die der Schmerz zur Göttin wandelt!
Nun beharr' ich, anzuschauen
Den, der einzig wirkt und handelt.

苦悩の生き方が女神へと変えた
この女たちの方を向いて下さい！
今こそ私はひたすらに見つめます
ただひとり活動し行動する方を。

G31 : Königlich Gebet

王者の祈り

Ha, ich bin der Herr der Welt! mich lieben
Die Edlen, die mir dienen.
Ha, ich bin der Herr der Welt! ich liebe
Die Edlen, denen ich gebiete.
O, gib mir, Gott im Himmel! daß ich mich
Der Höh' und Liebe nicht überhebe.

さあ、私こそがこの世の支配者である！ この私に
仕える貴族たちは、私を愛している。
さあ、私こそがこの世の支配者である！ この私が
支配する貴族たちを、私は愛している。
ああ、天なる神よ、願わくば
私が高みと愛におごることのなからんことを。

G32 : Phänomen

自然の現象

Wenn zu der Regenband
Phöbus sich gattet,
Gleich steht ein Bogenrand
Farbig beschattet.

雨の帯に
日の神様が交わると、
すぐさま弓の縁が現れる、
色とりどりの陰をおとしつつ

Im Nebel gleichen Kreis
Seh' ich gezogen;
Zwar ist der Bogen weiß,
Doch Himmelsbogen.

霧の中に同じような環が
描かれているのが見える。
その弓は白いが、
天の弓なのだ。

So sollst du, muntre Greis,
Dich nicht betrüben;
Sind gleich die Haare weiß,

だからおまえも、快活な老人よ、
悲しむことなかれ。
髪は同じように白くとも、

Doch wirst du lieben.

恋をするのだ。

G33 : Erschaffen und Beleben 創造と生命を与えること

Hans Adam war ein Erdenkloß,
Den Gott zum Menschen machte;
Doch bracht' er aus der Mutter Schoß
Noch vieles Ungeschlachte.

アダムはたんなる土塊だった、
それを神様が人間にしてやったが、
母親の胎から出てきたら
まだたいそう不格好だった。

Die Elohim zur Nas' hinein
Den besten Geist ihm bliesen;
Nun schien er schon was mehr zu sein,
Denn er fieng an zu niesen.

エロヒームがやつの鼻の中へ
いちばんの生気を吹き込んだら、
早くもましになったようで、
くしゃみをし始めた。

Doch mit Gebein und Glied und Kopf
Blieb er ein halber Klumpen,
Bis endlich Noah für den Tropf
Das Wahre fand, den Humpen.

だが両手、両足、頭がついても
半分はたんなる塊のまま。
とうとうノアがこのまぬけに
まことの、大きな杯をくれてやった。

Der Klumpe fühlt sogleich den Schwung,
Sobald er sich benetzt,
So wie der Teig durch Säuerung
Sich in Bewegung setzt.

酒でうるおうやいなや、
この塊は一気に意気軒高としてきた、
ねり粉が発酵して
動き出すみたいに。

So, Hafis, mag dein holder Sang,
Dein heliges Exempel
Uns führen bei der Gläser Klang
Zu unsres Schöpfers Tempel.

こうして、ハーフィズよ、あなたの優美な歌、
あなたの聖なる手本は我々を導いてくれるだろう、
杯の響きとともに、
我が創造主の神殿へ。

G34 : Ob der Koran von Ewigkeit sei? コーランは永遠のものなのだろうか

Ob der Koran von Ewigkeit sei?

コーランは永遠のものなのだろうか?

| | |
|--|----------------------|
| Darnach frag' ich nicht! | それについてわたしは問わない! |
| Ob der Koran geschaffen sei? | コーランは創造されたのか? |
| Das weiß ich nicht! | それをわたしは知らない! |
| Daß er das Buch der Bücher sei, | それが聖なる書であるということ、 |
| Glaub' ich aus Mosleminen=Pflicht. | わたしはイスラム教徒の義務により信ずる。 |
| Daß aber der Wein von Ewigkeit sei, | だが酒が永遠であるということ、 |
| Daran zweifl' ich nicht; | わたしは疑うことはない。 |
| Oder daß er von den Engeln geschaffen sei, | あるいはそれを天使が造ったということも、 |
| Ist vielleicht auch kein Gedicht. | おそらく作り話ではない。 |
| Der Trinkende, wie es auch immer sei, | 酒を飲むものは、それがどうであろうと、 |
| Blickt Gott frischer ins Angesicht. | よりはつらつとして神と向かい合う。 |

G35 : Trunken müssen wir alle sein 酒を飲んで酔うことが肝心

| | |
|---|-------------------|
| Trunken müssen wir Alle sein! | 酒を飲んで酔うことが肝心! |
| Jugend ist Trunkenheit ohne Wein; | 若さは酒のない陶酔だ。 |
| Trinkt sich das Alter wieder zu Jugend, | 老人は飲んで若返る、 |
| So ist es wundervolle Tugend. | それが素晴らしき効き目なのだ。 |
| Für Sorgen sorgt das liebe Leben, | 愛おしき人生は憂いをもたらす、 |
| Und Sorgenbrecher sind die Reben. | そして酒が憂いをはらうものなのだ。 |

| | |
|---------------------------------|-----------------|
| Da wird nicht mehr nachgefragt! | そのことはもはや問われまい! |
| Wein ist ernstlich untersagt. | 酒は厳に禁じられている。 |
| Soll denn doch getrunken sein, | それでも酔いたいというのなら、 |
| Trinke nur vom besten Wein: | 最高の酒だけを飲みなさい。 |
| Doppelt wärest du ein Ketzer | 安酒を飲んだりしたら天罰が下り |
| In Verdammniß um den Krätzer. | 二重に異端者扱いされよう。 |

G36 : So lang man nüchtern ist しらふでいる間は

| | |
|---------------------------|---------------|
| So lang man nüchtern ist, | しらふでいる間は、 |
| Gefällt das Schlechte; | よからぬことが気になるが、 |

Wie man getrunken hat,
Weiß man das Rechte;
Nur ist das Uebermaß
Auch gleich zu Handen:
Hafis, o lehre mich,
Wie du's verstanden!

酔っぱらってしまうと、
ものの道理をわかっている。
ただ飲み過ぎというのも
すぐに起きそうなこと。
ハーフィズよ、どうか教えてほしい、
どうやってあなたがその意味を知ったのか！

Denn meine Meinung ist
Nicht übertrieben:
Wenn man nicht trinken kann,
Soll man nicht lieben;
Doch sollt ihr Trinker euch
Nicht besser dünken:
Wenn man nicht lieben kann,
Soll man nicht trinken.

なぜなら私の考えは
大げさなものではないからだ。
飲めない男は、
愛するべきではない。
だが飲兵衛に
威張らせるつもりもない。
愛せない男は、
飲むべきではない。

G37 : Sie haben wegen der Trunkenheit 酔っ払うからといって

Sie haben wegen der Trunkenheit
Vielfältig uns verklagt
Und haben von unserer Trunkenheit
Lange nicht genug gesagt.
Gewöhnlich der Betrunkenheit
Erliegt man, bis es tagt;
Doch hat mich meine Betrunkenheit
In der Nacht umher gejagt.
Es ist die Liebestrunkenheit,
Die mich erbärmlich plagt,
Von Tag zu Nacht, von Nacht zu Tag
In meinem Herzen zagt.
Dem Herzen, das in Trunkenheit
Der Lieder schwillt und ragt,
Daß keine nüchterne Trunkenheit

酔っ払うからといってみんなは
私たちにいろいろ文句を言ってきた。
そして私たちの酔っ払う様を
まだまだ責め足りないと言ってきた。
飲んでしまえば普通は朝まで
酔いつぶれる。
だが私は酔っ払って
あの晩はずっとうろろうろしていた。
それは愛の陶酔なのだ、
それは私をひどく苦しめる、
朝から晩まで、晩から朝まで
心の中でびくびくしている。
歌の陶酔に
ふくらみ高まる気持ちに向かって
それなりの酔いが

| | |
|-------------------------------------|-------------------|
| Sich gleich zu heben wagt. | すぐに高めようとする。 |
| Lieb=, Lied=und Weines Trunkenheit, | 愛と歌と酒の陶醉は |
| Ob's nachtet oder tagt, | 夜であろうと昼であろうと、 |
| Die göttlichste Betrunkenheit, | 私をうっとりさせ、そして苦しめる、 |
| Die mich entzückt und plagt. | 神々しい酩酊なのだ。 |

G38 : Was in der Schenke waren heute 酒場で夜明けになんという騒ぎだ

| | |
|--|-------------------|
| Was in der Schenke waren heute, | 酒場で夜明けに |
| Am frühesten Morgen für Tumulte! ²² | なんという騒ぎだ！ |
| Der Wirth und Mädchen! Fackeln, Leute! | 主人や女中！ たいまつに人々！ |
| Was gab's für Händel, für Insulte! | なんという殴り合いにののしり合い！ |
| Die Flöte klang, die Trommel scholl! | 笛が鳴り、太鼓がとどろいた！ |
| Es war ein wüstes Wesen— | それはもうひどい騒ぎだった— |
| Doch bin ich, Lust und Liebe voll, | だが私も、うきうきとして、 |
| Auch selbst dabei gewesen. | その場にいたのだった。 |

| | |
|--|------------------|
| Daß ich von Sitte nichts gelernt, | 礼儀を知らないと、 |
| Darüber tadelt mich ein jeder; | みなが私を責めたてる。 |
| Doch bleib' ich weislich weit entfernt | だが私は流派や学閥のいさかいから |
| Vom Streit der Schulen und Katheder. | 賢く遠巻きでいられるのだ。 |

G39 : Nicht Gelegenheit macht Diebe (Hatem)

盗みは出来心というがそうではない

| | |
|------------------------------------|-----------------------|
| Nicht Gelegenheit macht Diebe, | 盗みは出来心というがそうではない、 |
| Sie ist selbst der größte Dieb; | 出来心そのものが一番やっかいな盗みなのだ。 |
| Denn sie stahl den Rest der Liebe, | なぜならそれがわたしの心の奥底にあった |
| Die mir noch im Herzen blieb. | 愛の残りを盗んだのだから。 |

²² Goethe 1875, 1 では、文末に “?” が付されている。

Dir hat sie ihn übergeben,
Meines Lebens Vollgewinn,
Daß ich nun, verarmt, mein Leben
Nur von dir gewärtig bin.

出来心は生涯かけて稼いだわたしの財産を、
おまえに持って行ってしまった。
今やわたしは貧乏になり、わたしの命は
ただおまえに頼るだけだ。

Doch ich fühle schon Erbarmen
Im Karfunkel deines Blicks
Und erfreu' in deinen Armen
Mich erneuerten Geschicks.

しかし既にわたしはあわれみを感じている
おまえの眼差しの紅玉の中に
そして おまえの腕の中で
わたしは生まれ変わった運命を享受する。

G40 : Hochbeglückt in deiner Liebe (Suleika)

あなたの恋が幸せであるように

Hochbeglückt in deiner Liebe,
Schelt' ich nicht Gelegenheit,
Ward sie auch an dir zum Diebe,
Wie mich solch ein Raub erfreut!

あなたの恋が幸せであるように、
わたしは出来心を非難しません、
出来心はあなたにとって泥棒だったけれど、
そのような盗みはどれほどわたしを喜ばせることでしょう！

Und wozu denn auch berauben?
Gib dich mir aus freier Wahl;
Gar zu gerne möcht' ich glauben:
Ja, ich bin's, die dich bestahl.

それに一体何のために盗みをするのですか？
意のままにお決めになりわたしに身を委ねてください。
わたしは甘んじて信じたいのです。
そうですとも、あなたから愛を盗んだのはこのわたしです。

Was so willig du gegeben,
Bringt dir herrlichen Gewinn;
Meine Ruh, mein reiches Leben
Geb' ich freudig, nimm es hin!

あなたがとても気持ちよくお与えになったものは、
あなたにすてきなご褒美をもたらします。
わたしの安らぎ、わたしの豊かな命を
わたしは喜んで差し上げます、受け取って下さい！

Scherze nicht! Nichts von Verarmen!
Macht uns nicht die Liebe reich?
Halt' ich dich in meinen Armen,
Jedem Glück ist meines gleich.

冗談はおやめください！少しも貧しくなることはありません！
愛はわたしたちを豊かにするのではないかしら？
わたしの腕の中にあなたを抱きしめると、
わたしの幸せはどんな幸せより素晴らしいのです。

G41 : Als ich auf dem Euphrat schiffte (Suleika)

わたしがユーフラテス川を渡ったとき

Als ich auf dem Euphrat schiffte,
Streifte sich der goldne Ring
Fingerab, in Wasserklüfte,
Den ich jüngst von dir empfieng.

わたしがユーフラテス川を渡ったとき、
金の指輪が指からはずれ
深い波間に落ちました、
その指輪はつい先頃あなたから頂いたものなのです。

Also träumt ich. Morgenröthe
Blitzt' ins Auge durch den Baum.
Sag, Poete, sag, Prophete!
Was bedeutet dieser Traum?

こんなふうにはわたしは夢をみました。朝焼けに
光が木の間を通りぬけ目にまぶしく差し込みました。
教えて下さい、詩人よ、教えて下さい、預言者よ！
この夢は何を意味するのですか？

G42 : Dies zu deuten bin erbötig! (Hatem) その意味を説いてあげよう

Dies zu deuten, bin erbötig!
Hab' ich dir nicht oft erzählt,
Wie der Doge von Venedig
Mit dem Meere sich vermählt?

その意味を説いてあげよう！
わたしはおまえに幾度となく話さなかつただろうか、
どんなふうにはヴェネツィアの総督が
海との契りを交わすかを。

So von deinen Fingergliedern
Fiel der Ring dem Euphrat zu.
Ach, zu tausend Himmelsliedern,
Süßer Traum, begeisterst du!

それと同じようにはおまえの指から
指輪がユーフラテス河に落ちた。
ああ、たくさんの天の歌に向かって、
甘き夢よ、おまえは靈感を吹き込むのだ！

Mich, der von den Indostanen
Streifte bis Damaskus hin,
Um mit neuen Karawanen
Bis ans rothe Meer zu ziehn,

北インドからダマスカスまで
さまよったわたしは、
新しい隊商とともに
紅海まで向かうために出かけるのだ。

Mich vermählst du deinem Flusse,
Der Terrasse, diesem Hain;
Hier soll bis zum letzten Kusse

おまえはわたしとおまえの河に、
台地に森に契りを交わさせる。
ここで最後の口づけまで

Dir mein Geist gewidmet sein.

わたしの心がおまえに捧げられている。

G43 : Hätt' ich irgend wohl Bedenken (Hatem)

ためらうことなどあろうか

Hätt' ich irgend wohl Bedenken,
Balch, Bokhara, Samarkand,
Süßes Liebchen, dir zu schenken,
Dieser Städte Rausch und Tand?

ためらうことなどあろうか、
バルヒとボハラとサマルカンドを、
愛しいおまえにあげることを、
浮かれて無価値なこれらの町々を。

Aber frag einmal den Kaiser,
Ob er dir die Städte gibt?
Er ist herrlicher und weiser;
Doch er weiß nicht, wie man liebt.

でも一度王様にたずねてごらん、
おまえにこれらの町をくださるかどうかを。
王様はより威厳がありより賢いのだ。
だが彼は恋のしかたを知らない。

Herrscher, zu dergleichen Gaben
Nimmermehr bestimmst du dich!
Solch ein Mädchen muß man haben
Und ein Bettler sein, wie ich.

君主様、そのような贈り物をなさる気など
あなた様にはないでしょう！
贈り物をするには素敵な恋人がいなければ
そしてわたしのように文無しでなければ。

G44 : Komm, Liebchen, komm! (Hatem) さあ、いとしい人よ、おいで

Komm, Liebchen, komm! umwinde mir die Mütze!

さあ、いとしい人よ、おいで！丸頭巾の周りに巻いておくれ！

Aus deiner Hand nur ist der Tulbend schön.

おまえの手で巻かれるターバンだけが美しい。

Hat Abbas doch, auf Irans höchstem Sitze,

イランの最も高い地位にあったアバスの王でさえ、

Sein Haupt nicht zierlicher umwinden sehn!

彼の頭をより優美に巻いているのを見たことはない！

Ein Tulbend war das Band, das Alexandern
In Schleifen schön vom Haupte fiel
Und allen Folgeherrschern, jenen andern,
Als Königszierde wohlgefiel.

アレクサンドロス大王が美しい蝶結びにして
頭から垂らしていたリボンがターバンだった
そして後に続くすべての君主らもかつての君主らも、
王の飾りとしてターバンがお気に入りだった。

Ein Turband ist's, der unsern Kaiser schmücket, わたしたちの王様を飾るのもターバンド、
Sie nennen's Krone. Name geht wohl hin! 人はそれを王冠と呼ぶ。名前はいつでもよい！
Juwel und Perle! sei das Aug entzucket! 宝石と真珠に眼はうっとりとするだろう！
Der schönste Schmuck ist stets der Musselin. しかし最も美しい装いはモスリンだ。

Und diesen hier, ganz rein und silberstreifig, そして清潔で銀の縞のあるモスリンをここに、
Umwinde, Liebchen, um die Stirn umher. いとしい人よ額にぐるっと巻きつけておくれ。
Was ist denn Hoheit? Mir ist sie geläufig! 君主とは一体何なのか？私はよく知っている！
Du schaust mich an, ich bin so groß als Er. おまえがわたしを見つめる、
だからわたしは王のように偉大なのだ。

G45 : Wie sollt' ich heiter bleiben (Hatem)

どうして明るい気持ちでいられよう

Wie sollt' ich heiter bleiben,
Entfernt von Tag und Licht?
Nun aber will ich schreiben,
Und trinken mag ich nicht.

どうして明るい気持ちでいられよう、
昼間と光から離れては。
だからわたしは手紙を書こう、
酒を飲む気にはなれないので。

Wenn sie mich an sich lockte,
War Rede nicht im Brauch,
Und wie die Zunge stockte,
So stockt die Feder auch.

あの方がそばにわたしを誘い寄せた時、
おしゃべりは必要ではなかった、
そして舌が止まったかのように、
ペンも止まるのだ。

Nur zu! geliebter Schenke,
Den Becher fülle still!
Ich sage nur: Gedenke!
Schon weiß man, was ich will.

さあ！親愛なる酌童子よ、
黙って杯を満たすのだ！
わたしはこれだけ言おう。思い出してくれ！
それだけでどうしたいか分かるのだ。

G46 : Wenn ich dein gedenke (Hatem) あなたのことを思っていると

Wenn ich dein gedenke,
Fragt mich gleich der Schenke:
Herr, warum so still?
Da von deinen Lehren
Immer weiter hören
Saki gerne will.

あなたのことを思っていると、
すぐに酌童子がわたしにこう聞くのだ。
ご主人様、なぜそのようにお黙りなのですか？
あなた様のお教えに
もっと先まで
サーキーは耳を傾けていたいのに。

Wenn ich mich vergesse
Unter der Cypresse,
Hält er nichts davon;
Und im stillen Kreise
Bin ich doch so weise,
Klug wie Salomon.

わたしが糸杉の下で
我を忘れていて、
それがあの子にはつまらないのだ。
だが黙って座っていると
わたしはたいそう賢いのだ、
まるでソロモンのように。

G47 : Locken, haltet mich gefangen (Hatem) ふさふさとした髪よ、わたしを包んでおくれ

Locken, haltet mich gefangen
In dem Kreise des Gesichts!
Euch geliebten braunen Schlangen
Zu erwidern hab' ich nichts.

ふさふさとした髪よ、わたしを包んでおくれ
顔にくるくると垂れかかるままで！
愛しい褐色の毛髪のへび達よ
おまえ達にお返しをしようにもわたしには何もない。

Nur dies Herz, es ist von Dauer,
Schwillt in jugendlichstem Flor;
Unter Schnee und Nebelschauer
Rast ein Aetna dir hervor.

この胸だけは変わらないのだ、
いちばんの花盛りの時のようにときめいている。
雪と霧雨の下でおまえに対して
エトナのような火山が大噴火している。

Du beschämst wie Morgenröthe
Jener Gipfel ernste Wand,
Und noch einmal fühlet Hatem
Frühlingshauch und Sommerbrand.

おまえは朝焼けのように
あの峰々の重々しい壁を赤く照らす、
そして今いちどハーテムは感じるのだ
春の息吹と夏の焼けつくような暑さを。

Schenke her! Noch eine Flasche!
Diesen Becher bring' ich Ihr!
Findet sie ein Häufchen Asche,
Sagt sie: Der verbrannte mir.

酌童子よさあ！もう一本たのむ！
この杯は愛しいズライカに捧げよう！
あの人は一握りの灰を見つけたらこう言うだろう、
ハーテムはわたしを想って燃え尽きました。

G48 : Nimmer will ich dich verlieren (Suleika) 決してあなたを失うまい

Nimmer will ich dich verlieren!
Liebe gibt der Liebe Kraft.
Magst du meine Jugend zieren
Mit gewaltiger Leidenschaft.
Ach! wie schmeichelt's meinem Triebe,
Wenn man meinen Dichter preist:
Denn das Leben ist die Liebe,
Und des Lebens Leben Geist.

決してあなたを失うまい！
愛は愛に力をあたえます。
あなたは激しい情熱で
わたしの若さを飾ってくださいます。
ああ！どれほどうれしくなるのでしょうか、
わたしの詩人が讃えられていると。
なぜなら命とは愛であり、
命の命とは精神なのですから。

G49 : Prometheus

プロメテウス

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Gluth
Du mich beneidest.

おまえの天空をおおえ、ゼウスよ、
雲のように濃い霧で
そしてアザミの花をむしる
少年のように、鍛えよ、
カシワの木や山の頂きで。
しかしおれの大地を
おまえはおれに放っておかせるはずもなく
おれの小屋、それはおまえが建てたのではなく、
おれのいろり、
その赤々と燃える火に
おまえはおれをうらやむ。

Ich kenne nichts Aermers
Unter der Sonn', als euch, Götter!

おれはおまえ達ほど哀れな者を知らない
この世において、神々よ！

Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät,
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Thoren.

おまえ達はかろうじて
かけがえのない供物や
祈りの吐息で
おまえ達の威厳を保つ
そしておまえ達は飢えに苦しむのだ
子供達や乞食達が
希望に満ちた愚か者でなければ。

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrttes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr, zu hören meine Klage,
Ein Herz, wie mein's,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

おれが子供で
右も左もわからなかったころ、
おれはさまよえる眼差しを
太陽に向けた、そこには
おれの嘆きを聞いてくれる耳があり、
悩める者をあわれむ
おれの心に似た心があるかのように。

Wer half mir
Wider der Titanen Uebermuth?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht Alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

誰がおれを助けたのか？
ティターン族の傲慢に対して
誰がおれを救いだしたのか？
死から、奴隷の身分から。
おまえはすべてを自ら成し遂げたのではないか？
聖なる赤々と燃える心よ。
そしておまえは未熟でお人よしな様で燃えていたのか？
だまされつつも。救いの感謝を
天空にある眠れる者たちへと捧げて。

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,

おれがおまえに敬意を表するだと？何のために？
おまえは苦しみを和らげたことがあるのか？
かつて重荷を負ったもの達の苦しみを。
おまえは涙を静めたことがあるのか？
かつて不安にさいなまれたもの達の涙を。
おれを男に鍛えあげたのは
おれの主でありおまえの主である
全能の時と

Meine Herrn und deine?

永遠の運命ではなかったか？

Wähtest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,
In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blüthenträume reiften?

おまえは思い込んでいるのか？
おれが人生を恨み、
荒れ野に逃れるとでも、
輝かしい夢が
まったく叶わないからと。

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

おれはここに座して、おれの姿のごとき
人間を形づくる、
おれに等しい種族を、
苦しむことも、泣くことも、
楽しむこともそして喜ぶことも
そしておまえを崇めぬことも、
おれと同じ種族を！

G50 : Ganymed

ガニユメート

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

朝の光につつまれるように
あなたは私のまわりを燃えるように照らす、
春よ、愛しい人よ！
この上ない愛の歓びとともに
私の心に迫りくる
あなたの永遠の暖かさの
聖なる感情、
限りない美しさよ！

Daß ich dich fassen möcht'
In diesen Arm!

あなたを抱きしめられたらいいのに
この腕の中に！

Ach, an deinem Busen
Lieg' ich, schmachte,
Und deine Blumen, dein Gras

ああ、私はあなたの胸に
抱かれて、思いこがれる、
そしてあなたの花、あなたの草が

Drängen sich an mein Herz.
Du kühlst den brennenden
Durst meines Busens,
Lieblicher Morgenwind,
Ruft drein die Nachtigall
Liebend nach mir aus dem Nebelthal.
Ich komm', ich komme!
Wohin? Ach, wohin?

私の心に迫りくる。
あなたは私の胸の
燃える渴きを静めてくれる
愛らしい朝の風よ、
その中で小夜啼鳥が
霧の谷から私を愛しげに呼ぶ
行くんだ、行くんだ！
どこへ？ ああ、どこへ？

Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenenden Liebe.
Mir! Mir!
In eurem Schooße²³
Aufwärts!
Umfangend umfängen!
Aufwärts an deinen Busen,
Allliebender Vater!

上へ！ ひたすらに上へ。
雲が漂い
下へと降りてきて、雲は
思い焦がれた愛に近づく。
私のところへ！ 私のところへ！
あなた達のふところに
上へ！
抱きつつ抱かれている！
上へあなたの胸へ
万物を愛する父よ！

G51 : Grenzen der Menschheit 人間性の限界

Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sät,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

太古の
聖なる父が
悠然たる手つきで
とどろく雲間から
祝福を与える稲妻を
大地に走らせると、
私は口づけするのだ
父の衣のまさにその裾に、
子としての畏敬の念を
忠実に胸に抱いて

²³ Goethe 1875, 1 では、“Schooße” と綴られている。

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.

なぜなら神々と
人間が比べられるなど
あろうはずもないからだ。
人間が自ら高きところへ上がり
頭のでっぺんが星々に
触れると、
不安定な足の置き場が
どこにもなく、
雲と風に
もてあそばれる。

Steht er mit festen,
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten,
Dauernden Erde:
Reicht er nicht auf,
Nur mit der Eiche
Oder der Rebe
Sich zu vergleichen.

もし人間が堅く、
頑丈な骨をもって
揺らぐことのない、
果てしなく続く大地に立つのならば、
それでもカシの木や
ブドウの木とさえ
比べるところまで
及ぶことはない。

Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Daß viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

神々と人間を
何が区別するのか?
押し寄せる波は
神々にとっては逍遥であり
永遠の流れでもある。
波が私達を持ちあげ、
波が私達を一息に飲み込み、
すると私達は沈んでしまう。

Ein kleiner Ring
Begrenzt²⁴ unser Leben,

ひとつの小さな環が
私達の生き方に限界を与える。

²⁴ Gothe 1875, 1 では、“Begränzt” と綴られている。

Und viele Geschlechter
Reihen sich dauernd
An ihres Daseins
Unendliche Kette.

そして世代から世代へ
人間の存在の
終わりなき鎖が
絶え間なく続いていく。

謝 辞

ゲーテを博士論文の研究テーマにすること、これは筆者の研究の集大成として必然であったと思います。かつて上智大学でドイツ文学を学んだこと、後に武蔵野音楽大学にてリートを学んだこと、これらにおいて常に中心にあるのはゲーテの作品でした。その結果として、筆者は、H.ヴォルフの《ゲーテ詩集》との出会いに大きな喜びを感じ、研究対象としました。しかしながら、未熟な筆者にとっては困難な研究であり、多くの方々のご指導とご協力を得て、ようやく論文としてまとめあげました。ここにお世話になりました全ての皆様、そして長年支えてくれた家族への感謝の気持ちを表します。

まず、武蔵野音楽大学大学院博士前期課程から筆者の指導教官であった寺本まり子特任教授に、心より感謝申し上げます。漠然とした構想から研究の方向性を導き出して下さった寺本先生なくしては、学位は取得出来ませんでした。和声分析については、作曲の坂幸也先生に細かくご指導頂き御礼申し上げます。和声分析から読み取れるヴォルフの詩の解釈に驚きすら覚えました。また、論文を審査下さった檜崎洋子先生、稲田隆之先生、子安ゆかり先生、福田弥先生には、ご専門の見地から多くのご意見を頂き、心より御礼申し上げます。貴重なご意見を今後に生かしてまいりたいと思います。

インスブルック大学 R.ジャコムツィ先生には、シャルク兄弟の自筆書簡解説にあたり大変お世話になりました。見ず知らずの学生のためにお力添え下さり、感謝の言葉もありません。また、R.ジャコムツィ先生ご紹介の労を取って下さいました一橋大学田辺秀樹名誉教授にも、心より御礼申し上げます。

武蔵野音楽大学声楽コースの先生方にも、大変お世話になりました。特に、入学当初よりご指導頂きました岡崎雅明先生に心より感謝申し上げます。岡崎先生に音楽の本質を教えて頂いたことで、音楽学の研究、演奏すること、聴くことという全ての音楽の場を融合することが出来ました。

2018年4月13日

赤木 詩子