

武蔵野音楽大学大学院
平成29年度学位（博士）論文

論文題目

(日本語) 《メーリケ歌曲集》におけるヴォルフの宗教的な歌曲の解釈について

(外国語) Die Interpretation der geistlichen Lieder
aus den “*Mörike Liedern*” von Hugo Wolf

研究領域	声楽
研究指導教員	小畑 朱実
博士論文指導教員	寺本 まり子
学籍番号	158-201
ふりがな	あさの ようすけ
氏名	浅野 洋介
付属資料	無

武蔵野音楽大学大学院
学位（博士）論文要旨

学籍番号 158-201

研究領域

声 楽

氏 名 浅野 洋介

研究指導教員 小畑 朱実

博士論文指導教員 寺本 まり子

論文題目（日本語）

《メーリケ歌曲集》におけるヴォルフの宗教的な歌曲の解釈について

論文題目（外国語）

Die Interpretation der geistlichen Lieder aus den *“Mörrike Liedern”* von Hugo Wolf

要 旨 [2000 字以内]

19 世紀後半の後期ロマン主義を代表する作曲家フーゴ・ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) は、MGG の「歌曲」の項目では「その抒情詩の選択を通じて詩人そのものを音楽的に描写しようとした」と評価されている。彼の代表作《声楽とピアノのためのエドゥアルト・メーリケの詩集》（メーリケ歌曲集）は、詩人の多様な主題を網羅し、無名であったメーリケの再評価に繋がった。しかし実際の《メーリケ歌曲集》に目を移すと、キリスト教の教義における「受難」を中心とした宗教的なペシミズムを描いた 10 曲の「宗教的」な歌曲が、

メーリケの『詩集』とは異なる配列で歌曲集の中心に集められている点が目に留まる。メーリケの宗教的な表現は、彼の自伝的小説『画家ノルテン』との関連を中心に彼の悲恋の恋愛体験と結びつき、性的な衝動が罪であり、死をもたらすという罪の意識である。詩人の考えによるのなら、恋愛の要素と関連しながら紡がれるべき「宗教的」な歌曲をヴォルフが「受難」の色合いを強めて打ち出しているのは何故であろうか。

ヴォルフの「宗教的 *geistlich*」という観点からは、初期の作品《アイヒェンドルフの詩による 6 つの歌曲》というアカペラの合唱曲が浮かび上がる。アイヒェンドルフは、「神的事柄を知覚し伝達する」という宗教文学に価値を置いた文豪である。ヴォルフは、彼の「宗教的な詩」から 6 編を選択し、合唱曲でありながらも「歌曲集 *Lieder*」と表題を付けた。そして、この歌曲集の創作過程では、ヴォルフの宗教的な概念が垣間見える。ヴォルフは、イースターの時期に書かれたヘンリエッテ宛の手紙において、「ふさわしくないものではない」という言葉を通じてキリスト教の教義における「救済」の概念を表し、ヴォルフは「神の現像をみることが聖なる芸術」という芸術家の使命として宗教的な表現を捉えている。そしてこの手紙では、ヴァーグナーに強い影響を与えたショーペンハウアーとの繋がりをも示されている。

この《アイヒェンドルフの詩による 6 つの歌曲》では、神の絶対的な權威が示されると共に、原罪を通じてその神の「導き」に対し「苦悩」する姿が描かれている。その「苦悩」は、第 4 曲〈最後の願い〉において「もはや、望むことも願うこともない」ほどに深まり、第 5 曲〈従順〉では罪びととしての裁きをうける「導き」となる。この思考は、ヴォルフの手紙に示されたショーペンハウアーとの繋がりを思い起こさせる。ヴァーグナーが「救済論」として読んだショーペンハウアーの著書では、宗教に対して否定的ではあるが、「苦悩」には「人を神聖にする力」があるとした上で、「苦悩」を通じて「諦念」へと達することが、「生と苦悩からの解脱」となり、それこそが「真の救い」として捉えていた。ヴォルフの宗教的な表現は、ショーペンハウアー的な「苦悩」の概念をキリスト教の教義における「原罪」の葛藤に結び付け、「神の現像」を表現するという芸術家としての使命によっていることが指摘できるのである。

このヴォルフの芸術的概念は、ヴォルフが《メーリケ歌曲集》の中心においた「宗教的」な歌曲に描かれている宗教的なペシミズムの表現を明らかにする。彼は、この曲群の中で、宗教画に基づく 2 つの作品において対比的に描かれている罪なき幼子イエスの姿とその運命の象徴としての十字架を通じて「受難」の色合いを打ち出す。そしてそれは、自然描写的

に作曲されることで宗教的な厳かさが保たれた〈受難週〉に引き継がれる。メーリケの「想像力の媒体」としての「日の出」を描いた〈明け方に〉は、「朝の鐘」というモチーフを通じて宗教性が見いだされ、《アイヒェンドルフの6つの詩による歌曲》において神の導きとしての光を描いていた **E-dur** によってそれは象徴される。しかし、この歌曲は、宗教的な「答え」として位置づけられずに、明朗な神の賛美である〈新年に〉と共に曲群の前半に置かれる。キリスト教的な苦悩は〈祈り〉から始まる。〈眠りに寄す〉では、《トリスタンとイゾルデ》のモチーフ、そして〈おやすみ、おやすみ〉と同一の転調方法を通じて、罪からの解放である「救済」としての「死」が描かれる。〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉では、初期の歌曲集に見られた、そして《メーリケ歌曲集》では音楽的にも結びつけられたペアとして、神の愛とそれに答えられない「苦悩」が対比される。この「苦悩」は、〈新しい愛〉において神の愛を知ったことの「甘い衝撃」と同じ **Ges** 音へと向かう、ヴァーグナーの「槍のモチーフ」によって音楽的に関連させながら描かれている。そして、この「苦悩」は、古い祈祷書に基づく〈ため息〉によってこの曲群の初めに予告されているのである。

ヴォルフの《メーリケ歌曲集》における「宗教的」な歌曲は、キリスト教の原罪に対するショーペンハウアー的な「苦悩」の表現であり、その解釈は、歌曲集の配列によって示されているのである。

目次

序論	1
第1節 本博士論文の対象と目的	
1-1. 本博士論文の目的	2
1-2. 「宗教的」という概念にて	5
第2節 先行研究の状況と課題	
2-1. 歌曲史における《メーリケ歌曲集》の立ち位置	7
2-2. 伝記的な研究	9
2-3. 朗唱・ピアノ・パートへの研究	10
2-4. ヴォルフのメーリケの詩への解釈と作曲に関する研究	11
2-5. 先行研究からの課題	13
第3節 研究方法と期待される成果	
3-1. 研究方法と対象となる楽曲	15
3-2. 期待される成果	17
第1章 ヴォルフとメーリケの生涯とその作品	
第1節 エドゥアルド・メーリケの生涯とその作風	18
1-1-1. メーリケの生涯	18
1-1-2. ビーダーマイヤー期におけるメーリケの詩作の特徴	22
第2節 ヴォルフの生涯と《メーリケ歌曲集》の成立	24
1-2-1. ヴォルフの生涯と作品	24
1-2-2. 《メーリケ歌曲集》の成立	28
第2章 ヴォルフの初期の作品における詩の選択とその解釈について	35
第1節 生前出版されていないメーリケの詩に対する作曲	35
2-1-1. 《ズースヒェンの小鳥 Suschens Vogel》	35
2-1-2. 《荒野の娘 Die Tochter der Heide》	41

第2節 《女声のための6つの歌曲》	49
2-2-1. 〈朝露 Morgentau〉	50
2-2-2. 〈小鳥 Das Vöglein〉	53
2-2-3. 〈糸紡ぎ娘 Die Spinnerin〉	58
2-2-4. 〈夏の子守唄 Wiegenlied im Sommer〉	64
2-2-5. 〈冬の子守唄 Wiegenlied im Winter〉	67
2-2-6. 〈ネズミ捕りのおまじない Mausfallen-Sprüchlein〉	71
第3節 《シェップェル、メーリケ、ゲーテ、ケルナーの詩による6つの詩》	74
2-3-1. 〈ヴァルトブルクの見張りの歌 Wächterlied auf der Wartburg〉	75
2-3-2. 〈戴冠式の王 Der König bei der Krönung〉	80
2-3-3. 〈ビーテロルフ Biterolf〉	83
2-3-4. 〈心にとめること Beherzigung〉	88
2-3-5. 〈さすらい人の夜の歌 Wanderers Nachtlid〉	92
2-3-6. 〈おやすみ、おやすみ Zur Ruh', zur Ruh'〉	96
第4節 総括	100
2-4-1 作風と主題の選択について	100
2-4-2 音楽的な特色	101
第3章 《メーリケ歌曲集》で扱われている主題とヴォルフの解釈について	104
第1節 メーリケの詩の受容と主題の多様性	104
3-1-1. 歌曲史におけるメーリケの詩の受容	104
3-1-2. メーリケの詩における主題の多様性	105
第2節 「日の出」を中心とした『自然』	108
3-2-1. 〈希望の傍の回復者 Der Genesene an die Hoffnung〉	109
3-2-2. 〈夜明け前のひと時に Ein Stüdlein wohl vor Tag〉	115
第2節 「ペレグリーナ体験」に基づく詩	119
3-3-1. 〈ペレグリーナ I Peregrina I〉	120
3-3-2. 〈ペレグリーナ II Peregrina II〉	124

第4章 宗教的な歌曲におけるヴォルフの解釈について	130
第1節 宗教的な歌曲の前例	131
4-1-1 宗教詩人としてのアイヒェンドルフ	131
4-1-2 《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》の成立	134
第2節 《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》	
4-2-1. 〈仰ぎ見ること Aufblick〉	138
4-2-2. 〈内省 Einkehr〉	140
4-2-3. 〈忍従 Resignation〉	144
4-2-4. 〈最後の願い Letzte Bitte〉	148
4-2-5. 〈従順 Ergebung〉	152
4-2-6. 〈高み Erhebung〉	154
第3節 《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲 I	
1888年2月から5月までに作曲された作品への考察	157
4-3-1. 〈ため息 Seufzer〉	158
4-3-2. 〈古画に寄す Auf ein altes Bild〉	162
4-3-3. 〈明け方に In der Frühe〉	165
4-3-4. 〈祈り Gebet〉	170
第4節 《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲 II	
1888年10月に作曲された宗教的な作品への考察	176
4-4-1. 〈眠れる幼子イエス Schlafendes Jesuskind〉	176
4-4-2. 〈受難週 Karwoche〉	180
4-4-3. 〈新年に Zum neuen Jahr〉	186
4-4-4. 〈眠りに寄す An den Schlaf〉	188
4-4-5. 〈新しい愛 Neue Liebe〉	193
4-4-6. 〈慰めはどこに? Wo find ich Trost〉	199
第5節 総括	206
結論	209
参考文献表	214

凡例

- 《 》 作品名、歌曲集名
- 〈 〉 歌曲集からの 1 曲
- 『 』 詩集名、書名、詩の主要な主題の要素
- 「 」 詩集からの 1 編、詩からの引用、文献からの引用、論文名、モチーフ、強調句
- () 付加内容

序論

19世紀末におけるドイツ語圏の音楽作品をロマン主義の集大成として概観した際、その代表的な作曲家としてグスタフ・マーラーGustav Mahler (1860–1911)らと共に挙げられる人物が、フーゴ・ヴォルフ Hugo Wolf (1860–1903)である。彼の主要な作品は、ドイツ・リートという小さなジャンルに限定されているにも関わらず、新ドイツ楽派の技法が結実された歌曲として今日注目されている。その主要な作品として、MGGの「歌曲 Lied」の項目において挙げられている歌曲集の一つが、《声楽とピアノのためのエドゥアルト・メーリケの詩集 Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier (以下、メーリケ歌曲集)》(1888)である¹。

エドゥアルト・メーリケ Eduard Mörike (1804–1875)は、南ドイツのシュトゥットガルト近郊にあるルートヴィヒスブルク Ludwigsburg 生まれで、今日ではビーダーマイヤー期におけるシュヴァーベンを代表する詩人の一人として数えられている。しかし、彼の評価は、彼の死後に高まった。彼がコッタ社から出版した最後の詩集である『詩集 Gedichte』第4版(1867)は、彼の生前までたった一度しか重刷されていない²。それにも関わらず、メーリケが今日その評価を得た大きな要因として、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》を通じて広まった点が文学史の観点においても挙げられている。歌曲が、詩のリズムから派生する音楽的要素をより深めることを目的とし、その歌曲を通じて、詩人の作品が本来得べき評価を獲得したのであるのなら、この《メーリケ歌曲集》は既に歌曲史において特筆すべき作品として価値が見出せるだろう。しかし、議論されるべき問題点は、この歌曲集では、『詩集』とは異なる配列により、10曲の意味深い宗教的な歌曲が歌曲集の中心(第22曲から第31曲)に置かれている点である。本論文は、この配列の相違と詩の音楽的な解釈との結びつきを明らかにし、10曲の宗教的な歌曲がヴォルフにとっていかなる意味を持ち、ドイツ歌曲史においてどのような価値があるかという点を、再評価することを目的とする。

¹ MGGの「歌曲 Lied」の項目では、ヴォルフの作品について「全てひっくるめて約300曲の歌曲を残しているヴォルフにおいてこのジャンルは完全に創作の中心に位置している。それらの中心部分(214曲)は5つの大きな歌曲集に属している」とし、《メーリケ歌曲集》をその一つに挙げている(Jost 1996: 1297)。

² 彼は、コッタ社より『詩集』の第1版を1838年、第2版を1847年、第3版を1856年に出版している。この『詩集』は、版を重ねるごとに改訂が行われており、第4版が最終的な版となった。その後、出版の権利は、ゲッセン社に移り、第5版は1872年に出版されている(森 2000: 280)。

第1節 本論文の対象と目的

1-1. 本論文の目的

ヴォルフの歌曲集に対する評価に再び目を向けると、MGGの「歌曲 Lied」の項目では、ペーター・ヨスト Peter Jost(1960-)によって「彼がきわめて高度な要求を持つ詩に作曲しようとしたばかりでなく、個々の詩を超えてその抒情詩の選択を通じて詩人そのものを音楽的に描写しようとしたことから、このこと（詩を重視する姿勢）が高められているということが見える。そこから、決まったグループが認識される歌曲の順番の配列全体は、大きな入念さを通じて際立っている」と述べられている(Jost 1996 : 1297)。また、モスコ・カーナー Mosco Carner (1904-1985)は、自身の著作において「この歌曲集の中間に占めている歌曲 (No.22~31) から判断すると、メーリケの宗教的な詩句はヴォルフにとって特別な意味合いをもっていたにちがいない」(カーナー1986 : 44) と考察している。これらの考察から、ヴォルフは、個々の詩を深く理解し、作曲しただけでなく、詩人の創作の全体像を表現する目的で歌曲集を編纂し、その歌曲集の配列は、作曲家が詩人の創作の全体像を表現する上で意味深い手法の一つであることが指摘されている。さらにこの観点を宗教的な歌曲に置き換えるのならば、宗教的な歌曲が歌曲集の中心にまとめられているという編纂方法は、作曲家が、宗教的な詩が詩人の創作の重要な要素であると捉えていたためと推察される。

メーリケは、プロテスタントの牧師であり、彼は様々な詩の中でキリスト教的な詩句を使用している。彼自身は、家族の度重なる死を受け止めきれず、牧師職を辞している経緯があるが、それでも、彼と生前に親交のあったテオドール・シュトルム Theodor Sturm (1817-1888) の証言によると、メーリケにとってキリスト教は生活の中心であった³。彼の詩集では、宗教的な詩句は、神の賛美だけに留まらず、詩的表現として様々な意味合いを持つ。宗教性を歌った主だった詩は、彼の自伝的小説『画家ノルテン Maler Nolten』(1832) と関連を持ちながら詩集の中に収められ、その点から理解することが出来る。しかし、ヴォルフの歌曲集の中心に集められた宗教的な歌曲を概観すると、詩集とは異なる配列で編纂されており、それらの詩の多くはキリスト教の教義における「受難」を扱っている点で、キリスト教的なペシミズムが描かれている (表1)。したがって、ヴォルフの宗教的な歌曲のグル

³ 詳細は、第1章第1節第2項にて言及する。

表1 ヴォルフの歌曲をメーリケの『詩集』に沿って並び替えた場合

詩集 ⁴	『詩集』第4版の配列	創作年 ⁵	歌曲集 ⁶
57	「少年と蜜蜂 Der Knabe und Immlin」	1837	2
6	「老婆の忠告 Rat einer Alten」	1833	41
7	「出会い Begegnung」	1829	8
8	「狩人 Der Jäger」	1828	40
9	「狩人の歌 Jägerlied」	1837	4
10	「夜明け前のひとときに Ein Stündlein wohl vor Tag」	1838	3
11	「こうのとりの使い Storchenbotschaft」	1838	48
15 ⁸	「明け方に In der Frühe」	1828	24
16	「春だ Er ist's」	1829	6
17	「春に Im Frühling」	1828	13
18	「少女の初めての恋歌 Erstes Liebeslied eines Mädchens」	1830	42
19	「散歩 Fußreise」	1828	10
21	「エオリアンハーブに寄す An einer Aeolsharfe」	1837	11
26	「問と答え Frage und Antwort」	1828	35
27	「さようなら Lebe wohl」		36
28	「郷愁 Heimweh」		37
33	「飽くなき恋 Nimmersatte Liebe」	1828	9
34	「庭師 Der Gärtner」	1837	17
36	「風の歌 Lied vom Winde」	1828	38
37	「捨てられた娘 Das verlassene Mädlein」	1829	7
38	「アグネス Agnes」	1831	14
39	「妖精の歌 Elfenlied」	1831	16
44	「炎の騎士 Der Feuerleiter」	1824	44
47	「ムンメル湖の妖精 Die Geister am Mummelsee」	1830	47
50	「ヴァイラの歌 Gesang Waylas」		46
82	「恋人の歌 Lied eines Verliebten」	1837	43
87	「隠遁 Verborgenheit」	1832	12

4 詩集は、メーリケの『詩集』第4版における順序。

5 創作年は、メーリケの『詩集』第4版に記載されている創作年（空欄は未記載）。

6 歌曲集は、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》における順序。

7 表の中の○、□、△は、ヴォルフの歌曲において音楽的関連性が認められる作品。

8 太字は、本論文の主対象の作品として取り上げられる宗教的な歌曲。

89	「受難週 Karwoche」	1832	26
90	「そう思え、魂よ Denk O Seele」	1855	39
91 ⁹	「ペレグリーナ I Peregrina I」	1824	33
91	「ペレグリーナIVPeregrinaIV」	1824	34
92	「真夜中に Um Mitternacht」	1827	19
94	「徒歩旅行にて Auf einer Wanderung」	1845	15
95	「希望の傍らの回復者 Der Genesene an die Hoffnung」	1838	1
124	「新年に Zum neuen Jahr」	1832	27
127	「古画に寄す Auf altes Bild」	1837	23
128	「眠れる幼子イエス Schlafendes Jesuskind」	1862	25
129 ¹⁰	「クリスマス・ローズに寄す I Auf eine Christblume I」	1841	20
129	「クリスマス・ローズに寄す II Auf eine Christblume II」	1841	21
135	「恋人に An die Geliebte」 ¹¹	1830	32
136	「新しい愛 Neue Liebe」		30
137	「眠りに寄す An den Schlaf」		29
138	「ため息 Seufzer」	1832	22
139	「慰めはどこに？ Wo find ich Trost？」	1827	31
140	「祈り Gebet」	1832	28
144	「人魚ビンゼフース Nixe Binsefuß」 ¹²	1828, 1837	45
190	「4月の山黄蝶 Zitronenfalter im April」	1860	18
204	「ことづて Auftrag」	1828	50
205	「鼓手 Der Tambour」	1837	5
211	「ある婚礼で Bei einer Trauung」		51
216	「告白 Selbstgeständnis」	1837	52
218	「いましめ Zur Warnung」	1836	49
228	「あばよ Abschied」	1838	53

9 『ペレグリーナ』は、連作詩のため一つの作品として詩集で扱われている。

10 『クリスマス・ローズに寄す』は、詩集の中では1つの詩として扱われている。

11 「恋人に」は、1830年の『1830年のソネット Sonetto um 1830』の中の第4番の詩。

12 「水の精ビンゼフース」は、『船乗りと人魚の童話 Schiffer- und Nixe- Märchen』の第2番の詩。

ープは、メーリケの詩集よりも、その重々しい雰囲気が一層強調されているのである。

以上のことから、一つの疑問が呼び起こされる。それは、ヴォルフは、メーリケの創作の全体像を表現するだけでなく、自分自身の宗教性、もしくは宗教哲学を描くために、宗教的な歌曲を歌曲集の中心に置いたのではという推論である。すなわち、ヴォルフは、詩人の作品を忠実に音楽化することに留まらず、19世紀末に見られる主題の傾向を反映した宗教性の表現をメーリケの作品の中に見出し、作曲家の強い意図を持って、その表現を打ち出したのではないだろうか。この仮説は、前述した「彼がきわめて高度な要求を持つ詩に作曲しよう」と決心したばかりでなく、個々の詩を超えてその抒情詩の選択を通じて詩人そのものを音楽的に描写しようとしたことから、このこと（詩を重視する姿勢）が高められているということが見える」というヴォルフの作曲姿勢に対するヨストの評価と幾らか矛盾する。ヨストの評価は、ヴォルフが詩のみならず詩人の創作全体を理解し、それを表現することに特化しており、詩や詩人を表現するにあたり、ヴォルフ自身の積極的な解釈や表現を肯定していないからである。すなわち、ヴォルフが、着想の媒体としてメーリケの『詩集』を選択したという観点に留まり、ヴォルフが、作曲家自身の芸術的な表現のために、メーリケの『詩集』を選択したという点に着目していない。したがって、ヨストの観点を通じては、ヴォルフの作風の議論についてのみが論じられることになり、このことは、たとえ歌曲という限定的なジャンルに功績を残した作曲家だとしても、19世紀末を代表するヴォルフの芸術家としての概念が論じられるまでには至らないのである。この点を論証するには、ヴォルフの芸術的観念がどのように現れているのか、自身の主体的な作曲への取り組みを立証した上で、この宗教的な歌曲のグループが、作曲者にとっていかに重要であったかを考察しなければならない。

本論文では、ビーダーマイヤー期の詩人メーリケの詩集とヴォルフの歌曲集との配列の相違を出発点とする。そして、これまでのヴォルフの作風への理解を再考した上で、ヴォルフが《メーリケ歌曲集》の中心にまとめた宗教的な歌曲のグループが、19世紀末の作曲家であるヴォルフにとって、いかなる意義があるかを論証することを目的とする。

1-2. 「宗教的」という概念について

まず、本論を進めるにあたって、たびたび必要となる「宗教的」という言葉の定義について、検討しなければならない。この言葉は、本論では宗教性が表出されている言葉や音楽に対して使用する。この「宗教的」という概念を使用しなければならない理由として、今回取

り上げる作品が、キリスト教的典礼のための作品や聖書を題材にしたオラトリオなどによる「宗教曲」に分類されるべきものではないからである。ここで取り上げる「宗教的」な歌曲は、文学における宗教詩に作曲された作品を指す。宗教詩とは、「宗教的テーマもしくはそれにかかわる内容を持つ詩歌」（大貫他 2002：181）と定義された作品である。この宗教詩は、近代において「正統信仰がしばしば単なる人道主義、自然崇拜、芸術宗教などへと瓦解する一方、人間と超越者をめぐる実存的問題、死・愛・性・近代文明の矛盾などが扱われる」（大貫他 2002：181）とその方向性が多様に広がっていることが指摘されている。

今回取り上げる宗教詩は、ドイツ語圏の作品となるが、ドイツ文学において、宗教詩は古くから扱われている重要な主題である¹³。そして、このジャンルでは、バロック時代に「私的な発言もまったく完全な宗教歌になる点に決定的な変化がある」（マルティーニ 1979：133）と宗教詩が個人的な宗教的価値観を描きながらも、その表現は普遍的な価値観として理解されていることが指摘されている。

さて、メーリケは、既に言及した通り、キリスト教が生活の中心である詩人であるが、詩作という観点においては、宗教的な詩句は特に恋愛詩（ペレグリーナ詩群）と結びついていることが今日指摘されている。本論文では、第 3 章において宮下のメーリケ文学の論考を通じて、この点について言及する。その一方で、『ペレグリーナ詩群』と関連したメーリケの小説『画家ノルテン』と『詩集』において、並べられることで関連付けられた、性的な衝動と罪について歌った二つの詩「ため息 Seufzer」と「慰めはどこに？ Wo find ich Trost?」は、ヴォルフの歌曲集においては、第 28 曲と第 31 曲に配置され、歌曲の配置という観点では関連付けられていない。しかし、その間に宗教的な歌曲がヴォルフによってまとめられ、このまとめにより、普遍的なキリスト教の教義における「受難」の印象が打ち出されているように見えるのである。前述したカーナーによる「メーリケの宗教的な詩句はヴォルフにとって特別な意味合いをもっていたにちがいない」という指摘は、ヴォルフの歌曲集における配列の印象に過ぎないが、メーリケの試作との関連においても、2 つの関連付けられた詩の間にまとめられた宗教的な歌曲のグループは、ヴォルフによる主体的な表現の一つとして捉えられる可能性を持つ。本稿では、メーリケの「宗教的」な詩の意図とヴォルフの解釈の相違に言及し、ヴォルフが歌曲集の中心にまとめた「宗教的」な歌曲の意図を明らかにする。

¹³ 宗教文学の歴史については、第 4 章第 1 節でアイヒェンドルフの論文を通じて概観する。

第2節 先行研究の状況と課題

2-1. 歌曲史における《メーリケ歌曲集》の立ち位置

ヴォルフの作曲の特徴は、ヨストが考察している「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という作曲姿勢にある。この姿勢は、まず歌曲集の表題において示されている。ヴォルフは、「歌曲集 *Lieder*」という言葉を用いずに、「詩集 *Gedichte von*〜」という言葉を表題で用いた。

フランツ・シューベルト *Franz Schubert* (1797–1828) 以降のロマン主義の歌曲史を振り返ると、文学と強い結びつきを持った作曲家としてロベルト・シューマン *Robert Schumann* (1810–1856) が特筆される。彼は、特にハインリヒ・ハイネ *Heinrich Heine* (1797–1856) との関係により同時代の詩人を中心に、詩作品を評価した。そして作曲家によってより文学的な価値が感じられる詩を選択し、歌曲集として編纂した。シューマンとヴォルフの異なる点は、まず詩の選択の多様性が挙げられる。シューマンの歌曲の中心では、あくまで作曲家の叙情的な趣向が強調されている。彼は、一人の詩人から多様な作風の詩を選択したのではなく、場合によっては、様々な詩人の作品を一つの歌曲集にまとめたり、あるいは、幾つかの詩を言葉の意味合いに繋がりを持たせて連作的に作曲したりした。ヴォルフの特徴は、シューマンとは異なり、一人の詩人の多様な作品に作曲したことにある。アンドレアス・ドルシェル *Andreas Dorschel* (1962–) は、「ヴォルフは、1887年以降自分を『客観的詩人』と見なした」ことを指摘し、「自分の私的感情を持ち込むのではなく、常に詩を音楽に変換する作曲家である」と考察している(ドルシェル 1998: 62)。さらに、彼は、詩人の若かりし頃の写真を歌曲集に載せることでも詩人に対する敬意を示すことで、自身の作曲姿勢を表現している¹⁴。

ヴォルフによるこの「詩集」という概念は、これまでの歌曲集と比較して、規模が大きいのも特徴である。通常、歌曲集は、例えばシューマンのハイネの詩による《リーダークライス *Liederkreis*》op.24 が9曲で、様々な詩人の詩による《ミルテの花 *Myrthen*》op.25 が26曲で構成されている。しかし、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》は、たった一人の詩人の詩を取り上げているにも関わらず、53曲で成る。また、ヴォルフは、この歌曲集を1冊の

¹⁴ 一般的に指摘されているこの点は、本論文の第1章第3節においても、ヴォルフの手紙から再確認を行っている。

版として出版することにこだわった¹⁵。それゆえ、同時代の批評家であるエドゥアルト・ハンスリック Eduard Hanslick(1825–1904)は、「フーゴ・ヴォルフは、ただ詩に作曲するばかりではなく、いわば詩人まるごと作曲する」と述べた（ドルシェル 1998 : 206）。彼のこうした詩人の創作全体が要約できるほどの大規模で多様な作風は、ドイツ歌曲史上においても特異であり、それゆえヴォルフにとって「詩集」という表題は重要であった。ドイツ歌曲の演奏において、最も著名な歌手の一人であるディートリヒ・フィッシャー・ディースカウ Dietrich Fischer-Dieskau(1925–2012)もまた、「ある人が、詩を評価することなく、彼の音楽を賞賛した場合、彼は理解されてないと感じた」とヴォルフの伝記的なエピソードを紹介し、また演奏の際には「演奏を披露しようとする前に、通例として聴き手に詩を声高に、そして訴えかけるように朗読した」というヴォルフの習慣から、彼の作曲姿勢に着目している（Fischer-Dieskau 2003 : 404）

このヴォルフの姿勢は、彼の歌曲を考察する上で重要な方向性を指し示しているが、本論が論証しようとしている詩集と歌曲集における相違を否定するものである。しかし、ヴォルフは、メーリケ自身と交流があったわけではない。メーリケの周辺の人物との交流という観点においては、メーリケの幼馴染でメーリケの詩に対して作曲を行っているエルンスト・フリードリヒ・カウフマン Ernst Friedrich Kauffmann（1803–1874）の息子で、作曲家のエミール・カウフマン Emil Kaufmann（1836–1909）との交流をヴォルフとの書簡を通じて見ることができる。カウフマンは、ヴォルフの作品を評価したようだが、彼らが出会った時には、既に《メーリケ歌曲集》は完成していた¹⁶。したがって、詩人と作曲家との間にはつながりはない。また、ヴォルフの作品を見てみるとリヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner（1813–1883）のモチーフの転用が今日の研究において認められている¹⁷。新ドイツ楽派という観点から作曲技法における繋がりはもとより、明確な音楽的な関連性さえも認められるが、主題の選択においても影響はなかったのだろうか。また、前述した歌曲集の配列は何を意味するのだろうか。続けて、今日までの先行研究の状況を概観したい。

¹⁵ 出版についても、本論文の第1章第3節において、ヴォルフの手紙から言及している。

¹⁶ ユーエンスは、ヴォルフとカウフマンが1890年頃交流を持ち始めたことを指摘している（Youens 2000 : 1）。

¹⁷ これは、《慰めはどこに？》の中に認められるもので、第4章にて詳細を論じる。

2-2. 伝記的な研究

ヴォルフの作品への基礎的な研究は、まず彼の言説からその作曲の姿勢を明らかにする方向と、その反対に、彼の音楽的な側面から、すなわち朗唱とピアノの扱いについて明らかにする方向の2つの側面によって始められた

ヴォルフの伝記的な研究において、まず重要な著作が、エルスト・デチャイ Ernst Decsey(1870-1941)の『フーゴ・ヴォルフ 生涯と歌曲 Hugo Wolf – Das Leben und das Lied』(1921)である。彼の伝記的な研究を通じて、ヴォルフの作曲の姿勢や当時の状況は、初めからある程度明瞭になった。続けて、挙げられる著作としては、フランク・ウォーカー Frank Walker (1907-1962) の *Hugo Wolf: a biography* (1951) であろう。彼は、現在の研究の基となるおおよその一次資料を考察し、それぞれの楽曲のヴォルフの意図を解釈し、また、ヴォルフとメラニー・ケッヒェルト Melanie Köchert (1854-1906) との特別な関係にまで着目した点が重要である。また、ヴォルフの演奏の第一人者も伝記的な著作を執筆し、それを通じて作品への理解が深められている。まず、初めに、エリック・ヴェルバ Erik Werba (1918-1992) の『フーゴ・ヴォルフ評伝-怒れるロマン主義者』(1970)が挙げられる。彼は、ドイツ・リート解釈において最も著名なピアニストの一人であり、同時にウィーン国立音楽大学のリート科にて教鞭をとり、数多くの国際的な知名度の高い演奏者を輩出した教育者である。彼はヴォルフについて演奏者としてのそれぞれの作品の印象を織り込みながら、ヴォルフの生涯と作品について執筆している。加えて、前述のようにフィッシャー・ディースカウも、比較的近年、ヴォルフの創作全体に対して考察している。

ドルシエルによる『フーゴ・ヴォルフ Hugo Wolf』(1985、樋口による日本語訳は1998)は、彼の言説研究を再度行っただけで、作品の考察のための重要な方向性を示している。この著作では、既にある程度明るみに出ているヴォルフの生涯を概観しながら、初期の作品やヴァーグナーとの関連性と、ヴォルフの主要な大規模な歌曲集との繋がりを示している。また、本論で考察する上で、「宗教的」という言葉を通じて興味深いドルシエルの記述として、ヴォルフが1881年に作曲した《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲 *Sechs geistliche Lieder nach Gedichten von Eichendorff*》に着目している点が挙げられる。この作品は、ロマン主義の文豪の一人であるヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ Joseph von Eichendorff (1788-1857) の『詩集 *Gedichte*』の「宗教的な詩 *Geistliche Gedichte*」に含まれている6つの詩に基づいて、ヴォルフがア・カペラの合唱曲として作曲した作品である。ドルシエルは、この作品について「生の闇の側面を、慰められず慰められ得ぬ者の諦

念を、死を前にして救いと癒しを求める罪びとの熱っぽい哀願を歌う」と考察した上で、「メーリケ歌曲集」における宗教的な歌曲である〈ため息 *Seufzer*〉、〈慰めはどこに？ *Wo find ich Trost*〉と結びつけ、「ヴォルフを一生にわたって魅了しつづけたモチーフである」と述べている（ドルシエル 1998：44）。あくまで、伝記的な概観とヴォルフの言説からの作品の考察であり、その音楽的な詳細については分析されていないが、ヴォルフにとって宗教的な詩がいかなる意味があるか、本論で論じるべき考察の出発点が示されている。

2-3. 朗唱・ピアノ・パートへの研究

さて、ここではヴォルフの作品を見るうえでのもう一つの方向性、すなわち音楽の構成要素において特筆すべき朗唱とピアノ・パートへの研究について概観したい。まず、朗唱であるが、これについては、稲田隆之が「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—詩の韻律と歌唱声部の関係の分析」（『音楽学』第 53 卷（2007））において、その変遷と概要を明らかにしている。

ヴォルフの朗唱的な作曲技法については、伝記的な著作においてもかなり早い段階で注目されてきたが、実際その問題を扱った代表的な著作として、稲田はリータ・エッガー *Rita Egger* (1923-) の *Deklamationsrhythmik Hugo Wolfs in historischer Sicht* (1963) を挙げている。彼女は、この著作において、「拍節に基づく朗唱」と「意味上のアクセントを認め、その言葉の *Hebung*（強音部）を拍の重点、ないしは副次重点に置く」の 2 つの方法に着目をしている。拍節に基づく朗唱とは、詩の韻律と楽曲構造における強拍との一致により、いわば韻律に「忠実」に作曲することを指す。しかし、ヴォルフの場合は、その点に留まらず、意味上において重要な言葉に対して、ヴォルフがリズム的に強調する作曲法をとっているという指摘である。この主張は、カール・ダールハウス *Carl Dahlhaus* (1928-1989) の著作によってより細分化されていることを踏まえ、稲田は「《メーリケ詩集》で見られる詩の律と拍子の関係に内包されるずれは、詩の内容、文章構造、リズムのすべてのバランスをとったことで生じたもの」と指摘している。

ピアノの役割という観点に対する考察としては、ハンス・エプシュタイン *Hans Eppstein* (1911-2008) による “Zum Problem von Hugo Wolfs Liedästhetik” (*Archiv für Musikwissenschaft* 1989 Jahrgang 46 Heft 1 pp.70-85) を挙げたい。この論文では、まずヴォルフの創作においては、「伝統的な歌曲」と、「音楽がより優勢な歌曲」もしくは「ピアノ

ノ歌曲」の2つが存在していることを指摘している¹⁸。ここでいう「伝統的な歌曲」とは、歌曲が構造的に複雑ではなく、韻律的、リズム的に基礎となる詩に適合した旋律で、ピアノ・パートは、原則的に歌唱声部に従うものを指す。一方、「音楽がより優勢な歌曲」もしくは「ピアノ歌曲」では、歌唱声部は旋律的というより朗唱的であり、ピアノは独立した自由な構造の歌曲を指す。そして、この「音楽がより優勢な歌曲」もしくは「ピアノ歌曲」は、歌曲集を追うごとに強く前面に出されるようになったことにエプシュタインは注目した。その理由として、音楽的な繊細さが伝統的な歌曲では、より少なくなることを指摘し、ヴォルフの楽曲構造を決定したのは、「個々の歌曲の性格と内容において関連し合うもの」と考察している。さらに、「ピアノ歌曲」の発展にヴァーグナーの影響を認めたものの、ヴォルフは歌曲を「通常連続した音楽劇的経過ではなく、形式的にまとまった抒情的統一」として捉えており、その音楽的統一は「ピアノ」によってまとめられていると考えて、実例を挙げ、論証している。

2-4. ヴォルフのメーリケの詩への解釈と作曲に関する研究

以上の研究は、一方がヴォルフの伝記的な観点による、他方がヴォルフの音楽に見られる原則に基づいた観点による考察である。これらを前提とした上で、詩に対するヴォルフの歌曲の解釈として論じている代表的な執筆者として、スーザン・ユーエンス Susan Youens (1947-)、ジークフリート・シュマルツリート Siegfriedt Schmalzriedt (1941-2008)、クリスティアン・トーラウ Christian Thorau が挙げられる。

まず、取り上げるべき著作は、ユーエンスの *Hugo Wolf and his Mörike Songs* (Cambridge University Press 2000) である。この著作で中心的に考察されている作品は、連作詩『ペレグリーナ *Peregrina*』への付曲、〈アグネス *Agnes*〉、〈ため息〉、〈慰めはどこに?〉、〈少女の初めての恋の歌 *Erstes Liebeslied eines Mädchens*〉、〈少年と蜜蜂 *Der Knabe und das Immelein*〉、〈夜明け前のひととき *Ein Stündlein wohl vor Tag*〉、〈庭師 *Der Gärtner*〉〈祈り *Gebet*〉、〈古画に寄す *Auf ein altes Bild*〉である。これらの考察は、本論の論証において重要な要素となるので、ここではその概要の紹介に留める。第2章から本格的にそれぞれの歌曲に対する考察が始められるのだが、まずユーエンスは、メーリケの詩作の中心として考えられている連作詩『ペレグリーナ』の2つの詩に対するヴォルフの作

¹⁸ この概念は、ヨストも先の MGG の「歌曲」の項目において引用しており、本論では、ヨストの記述が簡潔であるため、彼の記述を基にしている。

曲について論じている。

続けて、第3章の分析の対象となっているのが、〈アグネス〉、〈ため息〉、〈慰めはどこに?〉の3曲である。これは、いずれも『画家ノルテン』の中でアグネスによって歌われる詩であり、小説の中で、発狂し、自殺するアグネス像について考察している。また、〈慰めはどこに?〉においては、ヴァーグナーのモチーフの転用にも言及している。

第4章では、メーリケのビーダーマイヤー的な詩が、19世紀末の歌曲として作曲されることによっていかなる価値を持つかということ論じている。彼女は、性的なアイロニーが表現されている〈少女の初めての恋の歌〉、〈少年と蜜蜂〉、〈夜明け前のひととき〉、〈庭師の〉4つの歌曲を検討し、その音楽的リアリズムを検証している。最後の章では、宗教的な歌曲という項目で〈祈り〉、〈古画に寄す〉の2つの作品を考察している。『ニューグローブ世界音楽大事典』において、「ヴォルフ」の項目の著者である彼女の考察は、ヴォルフの作品を考察する上で、見過ごすことが出来ない。しかし、本書では、歌曲集全体の配列という観点が見られておらず、その結果、宗教的な歌曲に見られるペシミズムは、連作詩「ペレグリーナ」に見られる「不実な愛」がもたらす結末という考察に留まっている。

トラウによる“*In der Frühe* »Mörrikes Zeit« in Hugo Wolfs Musik“(Musik-Konzepte 75, 1970 pp.83–101)においては、〈明け方に *In der Frühe*〉について、自然詩のように見える詩に対して、モチーフからキリスト教的な意味合いを考察し、調性の象徴を通じてそれが音楽的に打ち出されていることを指摘している。

シュマルツリートによる“Hugo Wolfs Vertonung von Mörrikes Gedichte „Karwoche““(Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang 40, 2003 Heft 1 pp.42–53)は、ヴォルフの歌曲においても解釈が難しい〈受難週 Karwoche〉についての考察である。彼の考察では、描写的に描かれている受難週の象徴、すなわち、教会の鐘やたちこめる香煙と春の情景とのコントラストに着目する。これらを宗教的哀愁と世俗的な恋愛の対照としての表現として解釈し、連作詩『ペレグリーナ』に見られる「不実な愛」と「罪」との結びつきを指摘している。そして、その表現は、ヴォルフによって自然描写的な音楽とカンタービレな音楽との対比を通じて描かれていると考察している。

最後に、エリック・サムズ Eric Sams の著作 *The Songs of Hugo Wolf*(1992 London : Faber and Faber)に触れなければならないだろう。彼の著作は、出版された全ての作品に対して分析的考察を行っている。さらにその大きな特徴は、序章において示されている。ここでは、ヴォルフの歌唱声部の動きに着目し、それらをモチーフごとに分類し、意味付けを

行っているが、それぞれの歌曲における詩の解釈という点においては十分ではない。

2-5. 先行研究からの課題

さて、先行研究について概観してきたが、まず、これまでの研究はヴォルフの言説に基づく伝記的な研究、もしくは、朗唱やピアノ・パートに対する研究が主であり、それぞれの作品を考察する上で、基礎的な研究に留まっていることを指摘しなければならない。ヨストが指摘しているヴォルフが「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」作曲家であるのなら、こうした基礎的な研究からさらに発展し、詩集の全体像という観点を持った上で、詩の解釈と作曲を見ていく必要があるだろう。

しかし、反対にこれらの基礎的な研究は、ヴォルフの新ドイツ楽派的な音楽技法の複雑さを明らかにする術を十二分に与えているとも言える。朗唱の研究においては、韻律と歌唱声部の旋律の強拍の相違があることが、稲田によって指摘されている。すなわち、既にヴォルフは、単に詩を受動的に理解し、音楽化した作曲家ではないことが、この基礎的な研究を通じて明らかである。

エプシュタインによるピアノ・パートの発展に基づく楽曲構造への考察もまた、重要な観点となるだろう。ヴォルフの作品を見てみると、明らかにピアノが重要なモチーフを奏することによって、歌曲が構成されていることは多い。この点には、さらに踏み込んだ解釈が行われなければならない。すなわち、歌曲の音楽的な優位性をピアノに置く場合の意味付けである。歌曲の中心は、詩にあり、言い換えれば言葉にある。しかし、それぞれの歌曲の中で、詩の主人公がその言葉を発するということとは別に、詩の主人公がその言葉を発する上で基礎となる感情を意識的、もしくは無意識的に感じるという役割をピアノ・パートに担わせている。また、こうした構造の複雑さは、エプシュタインが考察する「抒情的統一」という観点において、歌唱声部においても詩の詩行の構造と歌唱声部の旋律の反復と変奏と結びつくだろう。つまり、詩の主人公がその言葉をどのように発するのかという点である。改めて、それぞれの作品の文学的な意味合いを考察することで、ヴォルフの解釈の意図が鮮明になるだろう。

上述した論文から発展した研究として、ヴォルフのメーリケの詩への解釈と作曲に関する前述の3つの著作では、楽曲の文学的な背景を検討した上で、韻律と旋律、ピアノの役割が詩の意味合いを通じて考察されている。しかし、ここでも一つの視点が欠けている。それが、ヨストが指摘している「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という観点、すな

わち、歌曲集における配列である。

ユーエンスの著作は、『ペレグリーナ』に対する作曲への考察から始めることで、これまで多くの研究が行われてきたメーリケの文学的な要素をヴォルフがいかに解釈し、作曲したかを論じている。しかし、歌曲集の配列に着目していないため、ヴォルフとメーリケの宗教性について言及されておらず、本論で取り上げるヴォルフの主体的な作曲姿勢や相違、さらには宗教性の意味合いを考察するには至っていない。

トーラウやシュマルツリートの論文において、それぞれの歌曲の考察は、詩の解釈と作曲という観点において、十二分に検討されている。したがって、それぞれの歌曲が歌曲集全体という観点を持った場合、どのような意味合いを持つのか検討することで、作品への理解はより深まる可能性はある。特に、トーラウの〈明け方に〉における宗教的なモチーフと調性との繋がり、《メーリケ歌曲集》における、他の作品と関連があるのか見当の余地がある。

第3節 研究方法と期待される成果

上述した先行研究の状況と課題を受け、次に今回テーマとしている宗教的な歌曲について、どのように論証していくか論じたい。

3-1. 研究方法と対象となる楽曲

まず、研究方法であるが、本論はヨストの以下の考察を出発点とする。

彼がきわめて高度な要求を持つ詩に作曲しようと決心したばかりでなく、個々の詩を超えてその抒情詩の選択を通じて詩人そのものを音楽的に描写しようとしたことから、このこと（詩を重視する姿勢）が高められているということが見える。そこから、決まったグループが認識される歌曲の順番の配列全体は、大きな入念さを通じて際立っている(Jost 1996 : 1297)。

言い換えるならば、詩の選択とその配列を通じて、詩人をどのように表現したかという点である。そして、本論は、序論の第1節の仮説に基づき、「詩を音楽に変換する作曲家」に留まらない、ヴォルフの主体的な芸術的表現に着目していく。その観点から、ヴォルフにおける宗教性の意味合いを考察し、詩人と作曲家との解釈の一致と相違を論証し、宗教性への作曲が作曲家にとってどのような意味合いを持つか考察する。

上述した《メーリケ歌曲集》に対する考察を始めるにあたって、まず、先行研究においてヴォルフの作曲の特徴として挙げられている作曲姿勢を、実際の解釈を通じても再考する必要がある。詩のみならず詩人そのものを表現しようということは、ヴォルフは詩を音楽に変換する作曲家という評価に留まるべきなのか。あるいは、より主体的な作曲を行ったのか、先行研究と仮説との間の矛盾を検証しなければならない。また、歌曲集の編纂のやり方についても《メーリケ歌曲集》以前の作品との比較を通じて、その特徴を本論において論じる。これは、ヨストらの考察において、観点の一つとして挙げられているにも関わらず、実際には論証されていないからである。以上の点から、初期の作品への考察を通じて、歌曲集の編纂方法という観点を持ちながら詩の選択と解釈について論じていきたい。

この考察の対象となる作品は、メーリケの詩への作曲の変遷をたどることを通じて明らかになっていくだろう。ヴォルフは、1878年頃にウィーンのサロンへの出入りを通じて文

学と出会い、芸術や哲学について論じあうことで、作曲家としての成長していった¹⁹。先行研究においては、この頃にメーリケの詩集を既に手にしていると推察されており、実際メーリケの詩への付曲は 1880 年に既に始まっている。1888 年の《メーリケ歌曲集》の創作の前に、ヴォルフは 4 つの歌曲を作曲しており、これらの歌曲を考察することがヴォルフの詩の選択とその解釈の変遷をたどる上で出発点となる。また、特筆すべきはこの中の 2 曲が、ヴォルフが《メーリケ歌曲集》以前に出版した 2 つの歌曲集の中に収められている点である。この 2 つの歌曲集は、それぞれ異なる詩人による 6 つの歌曲で構成されており、ヴォルフが歌曲創作を始めた 1878 年頃の作品から《メーリケ歌曲集》の創作の直前の作品までの多様な作品が収められている。したがって、ヴォルフの歌曲集の編纂方法と、詩の選択と解釈の変遷がこの 2 つの歌曲集への考察を通じて明らかになるだろう。

宗教的という観点において、ドルシエルが指摘している《アイヒェンドルフの詩による 6 つの宗教的な歌曲》も本論において論じていく。この作品は、合唱曲であるが、「歌曲 *Lieder*」という言葉が使われ、また「宗教的 *geistlich*」という言葉を表題に用いた作品は、初期にはこの歌曲集のみであり、それ以後は《スペイン歌曲集 *Spanisches Liederbuch*》(1891)まで使われることはないからである。

以上の点を踏まえ、本論では以下の段階によってヴォルフが作曲した宗教的な歌曲の意味合いについて論じていく。まず、第 1 章では、作曲家と詩人の生涯をこれまでの研究や、双方の言説を中心に振り返ることで、その作風的前提条件を明らかにする。そして、第 2 章では、ヴォルフの作風への再考と宗教性への関わり方という観点において題材の選択を中心に論じる目的で、前述した 4 曲と 2 つの歌曲集を考察する。

第 3 章から、《メーリケ歌曲集》の考察を始める。ここでは、まず、メーリケの言葉の表現について明らかにしなければならない。その目的のために、文学におけるメーリケ研究に基づき、彼の創作の中心としての「ペレグリーナ体験」に基づく作品と「日の出」を描いた自然詩を中心に、メーリケ文学の「宗教的」な意味合いに対するヴォルフの解釈を考察する。

第 4 章では、上述した仮説に基づき、メーリケの詩作とは異なるヴォルフの「宗教的」な歌曲に対する主体的な表現を論証したい。ドルシエルが指摘した《アイヒェンドルフの詩による 6 つの歌曲》への考察は、ヴォルフの宗教的な作曲を論じる上で出発点となるだろう。その上で、《メーリケ歌曲集》におけるヴォルフの宗教的な歌曲の解釈を考察すること

¹⁹ 詳細は、第 1 章第 2 節にて考察する。

で、ヴォルフにとって宗教的な作品はいかなる意味を持ち、19 世紀末の芸術においてどのような価値を持つのか論じたい。

3-2. 期待される成果

本論文は、ヴォルフが「詩を音楽に変換する」作曲家に留まらず、自らの芸術的表現のために、詩、もしくは詩人を選択し、宗教性はその重要な要素を成すという推論を論証することを目的とする。すなわち、ヴォルフと詩、及び詩人との関わり方において、その解釈の相違にまで言及することで、先行研究に見られなかったヴォルフの芸術概念を論じ、それが 19 世紀末の芸術観においてどのような価値をもつのかを考察する。そして、その芸術観がどのように音楽的に表現されているかを論じることで、ロマン主義の集大成としての方向性の一つが、明らかになることが期待される。

第1章 ヴォルフとメーリケの生涯とその作品

第1節 メーリケの生涯とその作風

ここでは、まずメーリケの生涯を概観しながら、作品との繋がりについて考察する。その後、彼の今日における文学的な評価を概観する。

1-1-1. メーリケの生涯

エドゥアルト・メーリケは、1804年9月8日に南ドイツにあるシュトゥットガルト近郊のルートヴィヒスブルクで、優秀な軍医であり、侯爵の侍医でもあったカール・フリードリヒ・メーリケ Karl Friedrich Mörike と牧師の娘であったシャルロッテ Charlotte の7番目の子どもとして生まれた²⁰。カールとシャルロッテの間には、13人の子どもが出来たが、6人が生後間もなく亡くなっている。メーリケは、兄弟の中でも特に繊細な子どもであり、とりわけ後にメーリケの詩にも作曲する兄のカール Karl (1787-1848)、姉のルイーゼ Luise (1798-1827)、弟のアウグスト Augst (1807-1824)、12歳下の妹クララ Klara (1816-1903) と仲が良かった。

1811年に、彼はラテン語学校に入学する。学業はあまり良くできなかったが、ベンニンゲンで牧師をしている叔父を訪ねることが当時の彼の楽しみであり、特にこの家では同い年の従妹クララ・ノイファー Klara Neuffer (1804-1837) と一緒に過ごした。彼女への想いは、彼にとって初恋であり、メーリケはこの頃のことと、彼女への思い出を『思い出 Erinnerung』(1822) という詩にしている²¹。また、姉のルイーゼから、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の戯曲『鉄手のゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン Götze von Berlichingen mit der eisernen Hand』(1773) を渡されたのもこの時期である。この作品は、16世紀の農民一揆において指導的な役割を果たしたフランケン騎士のゲッツの自伝に基づいたもので、ドイツ的正義感を強調したシュトルム・ウント・ドラングの風潮を持った作品である。メーリケは、この最初の文学との出会いに没頭した。そして、1815年にメーリケは、最初の文学的創造として、両親に対して

²⁰ このメーリケの生涯に関しては、森孝明の『メーリケ詩集』(2000)と宮下健三の『メーリケ研究 文学における多様性と調和とその成立過程』(1981)に基づく。

²¹ この詩は、1822年に創作されたが、版を重ねるごとに改訂された。

感謝の思いを詩にしている。この頃には、父親が卒中により半身不随になっていた。このことから両親への思いが極めて高まったことが、この創作に繋がった。1817年に父親は亡くなったが、メーリケは後にこのことを「このとき少年は、自分が成長しつつ向かっていた人生の厳かさを、そしてすべての人間的なもののはかなさを、身のおののくような真実として感じざるを得なかった」と述べている（森 2000 : 268）。

父親の死後、メーリケの家族は、シュトゥットガルトに移り、彼は最高法院判事の叔父エーベルハルト・フリードリヒ・フォン・ゲオルギーの家に取り込まれた。父の死による経済的な事情もあり、メーリケは官費で教育を受けられる神学校への入学を目指し、その準備として1年間ギムナジウムに通うこととなる。1818年にウーラッハの神学校に通い始めると、ここで、ヴィルヘルム・ハルトラウプ Wilhelm Hartlaub (1804–1885) や、ヴィルヘルム・ヴァイプリングー Wilhelm Waiblinger (1804–1830) と親交を深めた。後に牧師となるハルトラウプは、メーリケの生涯の親友となり、また彼が音楽に精通していたので、メーリケはモーツァルトを好んで聞くようになった。メーリケは、シュトゥットガルト宮廷劇場でモーツァルトの《後宮からの誘拐 Die Entführung aus dem Serail》(1781)、《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》(1787)、《ティートの仁慈 La clemenza di Tito》(1791) を観たりするようになり、この作曲家への特別な想いは、『プラハへの旅路のモーツァルト Mozart auf der Reise nach Prag』(1855) を創作したことにも表れている。一方、ヴァイプリングーは、文学的側面においてメーリケにとって重要であった。既に文学的な才能を發揮していたヴァイプリングーは、メーリケの隠れた才能を認め、ゲーテ、シェイクスピア、ノヴァーリス、ホフマン、ジャン・パウルらの文学をメーリケに教えた。

1822年にメーリケは、テュービンゲン大学神学部へ進学する。そして、彼は1823年にルートヴィヒスブルクにてマリア・マイヤー Maria Meyer (1802–1865) と出会った。彼女との関係にメーリケは夢中になるが、周囲の家族に反対され、彼にとって大きな痛手を負う失恋となった。このことは、「ペレグリーナ体験」と呼ばれ、メーリケの多くの作品に現れている²²。

1824年には、ヴァイプリングーを通じて、ルートヴィヒ・バウアー Ludwig Bauer (1803–1846) が紹介される。ヴァイプリングーを含めたこの3人は、しばしば集まり、精神的に病んでいたフリードリヒ・ヘルダーリン Friedrich Hölderlin (1770–1843) を度々訪ね

²² この「ペレグリーナ体験」は、メーリケの主要な作品に反映されている。本論文では、ヴォルフが作曲した《ペレグリーナ》に対する考察の際に、この体験の詳細を述べる。

たりした。しかし、ヴァイプリンガーとは、彼の激情的な性格によって後に絶交することとなる。1824年においてさらに特筆すべき出来事として挙げられるものは、弟のアウグストの死去であろう。メーリケと仲の良かった弟は、姉ルイーゼと共にモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》を觀に行つた数日後に突然亡くなってしまったのである²³。「ペレグリーナ体験」の失恋も含め、人生における苦しみを一度に体験したメーリケは、現実世界から逃避するかのようにパウアーと共に空想の島「オルプリット島 Orplid²⁴」の創作に没頭した。この国をモチーフにした詩は、数多く創作され、彼の代表作である『画家ノルテン』には、このモチーフによる「劇 *Zwischenspiel*」が挿入されている。

1826年に大学を卒業したメーリケは、オーバーボイヒンゲンの副牧師となる。しかし、翌年に姉のルイーゼが亡くなると、すぐに病氣療養を願ひ出て、副牧師の職を休職している。彼にとって度重なる家族の死は、耐えがたいものであり、療養期間は何度も延長され、1年ほど休職した。1829年5月に復職すると、プラッテンハルトに向かう。ここで、ルイーゼ・ラウ Luise Rau と出会った。彼女との関係は、マリア・マイヤーとは対照的で、とても良好であり、8月14日に2人は婚約する。しかし、メーリケがなかなか牧師になれなかったため、彼女の母親が2人の結婚をためらい、結局この婚約は1833年に解消されてしまった。『画家ノルテン』はこの頃に創作され、この小説においても詩の主人公の婚約者として描かれている「アグネス Agnes²⁵」による詩は、このラウに捧げられている。この『画家ノルテン』は、夢遊病や幻覚といったロマン主義的な素材が織り込まれながらも、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*』（1795-1796）を模範とした自伝的發展小説と今日見なされている。

1834年7月に、クレーフェルズルツバッハにて初めて牧師として勤め始める。この地では、母と妹クララと生活し、初めはとても心地よいものであった。しかし、2年後には、再び牧師の職を副牧師に任せ、自身は病氣休暇と療養願ひを毎年のように提出するようになる。一方で、この時期には、シュヴァーベン派の詩人ユスティヌス・ケルナー *Justinus Kerner* (1786-1862) やメーリケに文学的な助言を多く与えたヘルマン・クルツ *Hermann*

²³ メーリケは、後に「エオリアンハーブに寄す *An eine Äolsharfe*」という詩を創作し、この時のことを回想している。

²⁴ この空想の島であるオルプリット島は、ニュージーランドと南アメリカ大陸の間の静かな大洋に浮んでいるという具体的な地理的設定を持って描かれ、神々によって守られている。

²⁵ 1831年頃までに創作され、『画家ノルテン』に挿入された後、『詩集』では「捨てられた娘 *Das verlassene Mägdlein*」の次に置かれている（森 2000 : 224）。

Kurz (1813–1873) らと交流し、彼自身も多くの童話や詩を創作するなど文学的には実りの多い時期であった。1837年には、30編以上の詩を創作し、翌年にコッタ社より最初の『詩集 Gedichte』を出版する。この詩集は、友人のハルトラウプに献呈された。また、作曲家で指揮者のイグナツ・ラッハナー Ignaz Lachner (1807–1895) の依頼による『雨の兄弟 Die Regenbrüder』というオペラの台本の執筆、ギリシアとローマの詩に対する研究の成果である『古典詞華集』の編纂もこの時期である。

1841年に母親が亡くなると、メーリケはいよいよ無気力になり、この年以後は、妹のクララの支えによって生活するようになる。そして1843年に恩給退職願いが受理され、メーリケは牧師の職を辞した。

恩給生活を送り始めたメーリケは、クララと共にメルゲンハイムにて、既に兵役を退いていた陸軍中佐のシュペート氏の家を間借りし、生活を始める。そこで、彼の娘である当時27歳であったマルガレーテ Margarethe Speeth と出会う。彼女は、既に重い病床にあった父の世話を献身的に行っており、メーリケは彼女に惹かれ始める。シュペートが死去すると、メーリケは彼女との結婚を決意し、定職を探し、シュトゥットガルトのカタリーナ女学院の文学講師の職を得る。しかし、2人の結婚の障害となったのが、彼女がカトリックであったことである。プロテスタントの牧師であったメーリケと彼女との結婚について、親友で牧師であったハルトラウプは猛反対したが、メーリケは宗教局に問題がないことを確認すると、反対を押し切り結婚した。そして、2人は妹クララと共にシュトゥットガルトへ移る。

シュトゥットガルトでの生活は、活気もあり、彼は『詩集』第3版の編纂、及び長編小説『シュトゥットガルトのしわくちやおやじ Das Stuttgarter Hutzelmännlein』や『プラハの旅路のモーツァルト』を創作している。また、詩人としての名声も高まり、1852年にはテュービンゲン大学より名誉哲学博士号が贈られ、シラー協会より年金が受給される。その後には、『メーリケの思い出 Meine Erinnerungen an Eduard Mörike』(1876)を著作したシュトルムが訪ねてきたり、パウル・ハイゼ Paul Heyse (1830–1914)、フリードリヒ・ヘッベル Friedrich Hebbel (1813–1863) らとも交流を持ったりした。また、マルガレーテとの間に、ファニー Fanny とマリー Marie という2人の娘も授かった。

1866年にカタリーナ女学院の職務を退職すると、翌1867年に全226編から成る『詩集』第4版が出版された。この時期には、画家のモーリツ・フォン・シュヴィント Moritz von Schwind (1804–1871) と親交を深めた。彼は、メーリケの『美しいラウの物語』と『4つの小説集』のための挿絵を描いている。しかし、この平穏な生活は続かず、彼の家庭には少

しずつ不和が生じ始める。1873年には、長女のファニーがメーリケの意思とは反した婚約を結び、それをきっかけに妻であるマルガレーテと別居することとなる。メーリケは次女のマリーを連れて、シュトゥウトガルトを転々するが、1875年には彼はもはや起き上がることもすら出来なくなり、死を悟った彼は、マルガレーテと和解する。そして、その翌年の6月4日に生涯を終えたのである。

1-1-2. ビーダーマイヤー期におけるメーリケの詩作の特徴

メーリケの晩年に、彼を訪ねた作家のシュトルムは、彼のエッセイ『メーリケの思い出』の中で、メーリケは「詩作というものはただ自己の痕跡をのこすだけのものであるべきだ。しかし肝心な事は生活そのものなので、それを表現のために忘れてはいけません」と述べていたと記している（シュトルム 1993 : 63）。この言葉は、今日彼の作品が、一般的にはビーダーマイヤー的であるという評価と一致している。そもそも、ビーダーマイヤーの概念は、19世紀前半に台頭してきた中小市民階級の家で好まれた、簡素で実用的な家具調の様式を示すために20世紀初頭に用いられたものである。その後、ほほえましい家庭生活や自然の情景を描く絵画様式を指すものとなり、1930年頃から、文学においても転用されるようになった（藤本他 1995 : 166）。

政治的な動向には視点を置かず、前述した作風を持っていたビーダーマイヤー期の作家にとって、その重要なジャンルが、抒情詩であった²⁶。当時の教養人が自らの教養をひけらかす目的もあり、もともとこれらは芸術とは程遠いものが大半ではあったが、新聞には毎日のように詩が掲載されていた。また、外国の文学が関心を集め、その翻訳が流行したのもこの時代のもう一つの特徴である。

メーリケの詩作に視点を戻すと、フリッツ・マルティーニ Fritz Martini (1909–1991) は以下のように述べている。「観照や自然体験に見られる豊かさ、またその感性力にはゲーテをしのばすものがある」（マルティーニ 1979 : 324）。彼は、多くの自然詩やアイロニーを持った詩を書いたが、それらはメーリケの言葉を借りるならば「生活そのもの」であり、また、その中には彼の高い文学的素養を感じさせるものが見られている。彼の詩作が「生活そのもの」であったとするのなら、今回取り上げる「宗教的」な側面もシュトルムの回想によると「生活そのもの」であった。彼は次のように回想し、「新しい愛」の一節を彼の信仰心

²⁶ ゼングレは、『ビーダーマイヤー期』第2巻（1972）の中で「抒情詩はビーダーマイヤー時代の中心的なジャンルであった」と述べている（森 2000 : 141）。

の現れとして引用している。

もう一つ別なことが私をぎょっとさせたが、これは同じように心おきなく教えてもらう訳にはいかなかった。つまり、それはメーリケが食事の前に唱えた食前の祈りであった。私は黙ってこれは以前の牧師の生活の名残りなのか、あるいは多分シュヴァーベン一般の風習に過ぎないのかを考えあぐねざるを得なかった(シュトルム 1993: 59)。

しかし、メーリケの詩作においては、さらに別の一面もある。それは、一般的に「ペレグリーナ体験」と呼ばれる彼の青年期の悲恋に基づく詩作、並びにその体験を出発点とした『画家ノルテン』に見られる。これらの作品では、登場人物の綿密な描写が見られることに加え、「狂気」や「死」をも描くことで、ビーダーマイヤー期の作品には見られない「新しい分析的な心理学的リアリズム」(藤本他 1995: 166)が表れていると評価されている。マルティエーニは、ビーダーマイヤー的という枠に収まらない「激動する情熱」(マルティエーニ 1979: 324)を感じさせると考察している。

こうした二面性を持つメーリケの作品は、むしろヴォルフの付曲を通じて、ビーダーマイヤー期の作風の枠を超えた、「分析的な心理学的リアリズム」が表立つようになった。ディートマー・ゴルトシュニッグ Dietmar Goldschnig (1944-) は、「ヴォルフはメーリケの詩には、ビーダーマイヤー的な傾向から逸脱するような要素、すなわち分裂的でアンビヴァレントな要素や深遠でデモーニッシュな要素が潜んでいるのを発見し、メーリケの詩に新しい価値と生命を与えることに成功しました」(ゴルトシュニッグ 2005: 45)と考察している。今日におけるメーリケの評価とは、確かにビーダーマイヤー期の特徴である「生活そのもの」が彼の文学の中心的要素として認められるが、それとは対照的なリアリズム的要素、言い換えるならば「アンビヴァレントでデモーニッシュな要素」をも表出する 2 面性を持った詩人として捉えられている。

第2節 ヴォルフの生涯と《メーリケ歌曲集》の成立

ここでは、先行研究で取り上げた著作に基づき、ヴォルフの生涯を概観したい。その中心は、教育環境、支援の概略、ヴァーグナーとの出会いと影響、歌曲創作の始まり、「ヴァレリー」との恋愛関係である。続けて、《メーリケ歌曲集》の成立について、彼の手紙を中心に考察する。

1-2-1. ヴォルフの生涯と作品

フーゴ・ヴォルフは、1860年3月13日に現在のスロヴェニア領にあるヴィンディッシュグラーツ Windischgraz（現在は、スロヴェニイ・グラーツ Slovenj Gradec）にて、フィリップ・ヴォルフ Philipp とカタリーナ Katharina の間の4番目の息子として生まれた。父親は皮革を製造し、販売することで生計を立てていたが、最初の音楽的な教育を施したのもこの父親であった。彼は、ヴァオリンをヴォルフに買い与え、教えたのだが、音楽家になるためのものではなかった。続いて、村の音楽教師であるセバスチャン・ヴィンクスラー Sebastian Winxler が、ヴォルフに音楽教育を行った。

彼の教育において、実にユニークな点は、彼が1865年から1869年まで通ったヴィンディッシュグラーツの四年制教区小学校以外の学校は、全て中途退学していることである。この学校を卒業後、彼は南オーストリアの3つのギムナジウムに通ったが、全て卒業出来なかった。この頃には、ヴォルフはすでに音楽家になる夢を持っていたが、父親に反対されている。ヴォルフはひるまず皮肉をこめて父親に手紙を書いている。

「私にとって音楽は飲み食いと同じことです。けれどもあなたは、私が音楽家になる—あなたの見解にあるような楽師ではなく—のを望まれないのだから、言いつけに従い別の分野に専心することにしましょう。・・・私が音楽家になりたいというのであなたは私を哀れんでおられるが—私は、私がこの芸術に身をささげることがあなたが許容されないということで、あなたを哀れむのです」（ドルシェル 1998：20—22）。

結局、ヴォルフの主張は通り、1875年の秋にヴィーンの音楽愛好家協会の音楽院に入学することが出来た。しかし、ここでの指導教授であったフランツ・クレン Franz Krenn (1816

ー1897) は、規則的な課題を与え続けたので、嫌気がさし、結局 1877 年には退学処分となる。この点から、ヴォルフは十分な音楽教育を受けることが出来なかったという見方をすることが出来る。ドルシエルは、「ヴォルフが基本的には一度も、成熟期においてさえ、真に作曲技術をマスターしたことはないというのが、ハンス・フォン・ビューロー、リヒャルト・シュトラウス、ハンス・アイスラー、イーゴル・ストラヴィンスキーといった音楽家たちの共通の確信である」と述べている (ドルシエル 1998 : 22)。ヴォルフと同年でともにウィーンで学んだマーラーは、晩年に彼について「このささやかな湧き水はまもなく涸れるだろう。数年後には、このヴォルフが何者であったか、知る人はいないだろう」とさえ述べている (ドルシエル 1998 : 208)。

しかし、このウィーンでの音楽院の生活の中で、作曲家として特筆すべき出会いもあった。それが、ヴァーグナーである。ヴォルフが、ヴァーグナーと初めて出会ったのは、1875 年 11 月 17 日のことである。彼は、ヴァーグナーとの出会いについて、11 月 23 日に両親に宛てて以下のように述べている。

「リヒャルト・ヴァーグナーは、11 月 5 日からウィーンに、詳しく言うとホテル・インペリアルに宿泊しています。彼は、夫人とともに 7 つの部屋を借りているのです。彼がウィーンに来てからもうずいぶん経つのに、11 月 17 日 10 時 45 分に、しかも宮廷歌劇場の舞台入り口で彼に出会うまで、その幸運と喜びを得られなかったのです」 (梅林 2013 : 89)。

ヴォルフが、初めて触れたヴァーグナーの作品は、11 月 22 日の《タンホイザー Tannhäuser》(1845) であった。彼は、この作品を通じて「彼の素晴らしい音楽の洗礼を受け」 (ドルシエル 1998 : 28)、熱狂的なヴァグネリアンとなった。ヴォルフは、この時のことを「これは私に『圧倒的な』印象を与えた最初の曲である」と回想し、「タンホイザーという、最高の快楽と深刻極まる禁欲との間でよろめくミンネゼンガー」と作品について述べている (ドルシエル 1998 : 29)。

12 月 12 日には、ヴォルフは、ヴァーグナーが宿泊していたホテルに自分の作品を持って訪ねている。しかし、15 歳の少年に対して、確固たる国際的な名声をあげていた作曲家は当然全く相手にしなかった。この 3 日後に、ヴォルフはさらに《ローエングリン Lohengrin》(1850) を見たのだが、その「信奉心」は冷めるどころか、より一層強くなる

ばかりであった。

さて、音楽院を退学になったヴォルフにとって、いかに音楽を続けるかは死活問題であった。1877年3月から10月頃までヴォルフは一旦故郷に戻るが、11月には再びウィーンに滞在している。それは、ヴォルフの研究において特筆されている支援者を得たことによる。最初の支援は、ゴルトシュミット家によるものである。特にモーリッツ・フォン・ゴルトシュミット Moriz von Goldschmidt (1803–1888) の息子であり、ヴォルフの12歳年上の作曲家アーダルベルト・フォン・ゴルトシュミット Adalbert von Goldschmidt (1848–1906) とは、音楽院の時代から仲が良かったようである。彼の周りには優秀な音楽家が集まり、毎週日曜にサロンが行われた。また、アーダルベルト・フォン・ゴルトシュミットの作品のオーケストラ譜の校正も行った。彼は、オーストリアで人気を博したロベルト・ハマーリング Robert Hamerling (1830–1889) が書いた台本によるオラトリオ《七つの大罪 Die sieben Todsünde》(1876) を通じて、成功を収めた作曲家であった。ヴォルフは、レッスンのアルバイトの仕事もアーダルベルトからもらっている。また、彼が、メーリケの『詩集』を手にしたのもこの頃と考えられている²⁷。

ゴルトシュミット家の支援を通じ、ヴォルフは様々な教養を手に入れた。それは、ヴァーグナーが影響を受けた哲学者であるアルトゥール・ショーペンハウアー Arthur Schopenhauer (1788–1860) にまで及んでいることは注目すべき点である。こうした歌曲創作において基礎となる文学的教養は、1878年頃から始まる歌曲創作へ繋がった。この歌曲創作において、さらに重要な人物として、ヴァレンティーネ・フランク Valentine Frank が挙げられるだろう。ヴォルフの手紙の中で「ヴァレリー」と呼ばれている彼女は、ヴォルフより4歳年上で、知的で魅惑的であった。そして、シューマン同様にこの恋愛関係が、抒情詩への作曲の引き金の一つとして今日捉えられている。この1878年の作品は、本論文においても彼の作風の出発点として考察する。この年の作品に対するヴォルフの言説は、《メーリケ歌曲集》の作曲に没頭し始めた1888年2月22日の、ヴォルフの回想に見ることが出来る。「歌曲の中の私のローディは周知の通り、78年に存在し得た。その時は、私はほぼ毎日1つの、時として2つの良い曲を作曲した」(Spitzer 2010 : 258、執筆者訳)。

彼にとってこの時期は、歌曲作曲家として実りのある年となった。しかし、「ヴァレリー」との関係は、1881年に終わり、その頃に書かれた作品が《アイヒェンドルフの詩による6

²⁷ この『詩集』は、ゲッティンゲン社が出版した第4版の重刷である第6版である。

つの宗教的な歌曲》である。この作品については、第4章で言及する。

ウィーンにおける支援という観点では、さらに富裕な実業家であるフリードリヒ・エックシュタイン Friedrich Eckstein (1861–1939) が挙げられるだろう。彼は、楽譜出版の際にその仲介に入った人物としても重要であり、ヴァグネリアンでもあり、また彼の多くの蔵書がヴォルフにとって重要であった。また、ヘンリエッテ・ラング Henriette Lang とメラニー・ケッヒェルト Melanie Köchert (1854–1906) の姉妹に出会ったことも、ヴォルフにとって重要であろう。特に、メラニーは、ヴォルフの良き理解者であり、支援者となった。彼が1884年から1887年まで『ウィーン・サロン新聞 Wiener Salonblatt』にて音楽批評を行うことが出来たのは、彼女とその家族の紹介による。

さて、再びヴォルフが熱狂的に感動する作品と1882年に出会う。それが、ヴァーグナーの《パルジファル Parsifal》(1882)である。このオペラは、1882年7月26日にバイロイトで初演された「新作」であるが、ヴォルフは1882年8月13日にこの作品に触れ、この8月の上演の間に2回見ることが出来たようである。しかし、この上演の前に、ヴォルフはすでに、《パルジファル》のピアノ・スコアを手に入れ、特に第3幕の始めが気に入っていたことを7月28日にヘンリエッテ宛の手紙で述べている。「私にとってこれは、絶えず心を温かくします」(Spitzer 2010 : 151、執筆者訳)。この手紙には、ヴォルフによるピアノ譜の写しが添えられ、さらに彼は、自分が作曲した場合の1小節の「間奏」を考案している。これについては、第3章の〈希望の傍らの回復者 Der Genesene an die Hoffnung〉において関連づけて考察する。

1883年には、ヴォルフへの手紙を通じて、批評家であるハンスリックとのやりとりが見られ始める。ヴォルフは、どの作品を彼に送ったか不明だが、その返信として、作品に対する好意的な返信を受け取った。そして、この年は、ヴァーグナーが死去した年でもある。ヴォルフはひどく取り乱したが、アーダルベルトの計らいでフランツ・リスト Franz Liszt (1811–1886) と会うことが出来た。彼は、幾つかの歌曲を演奏したが、リストはこれらを好意的に感じ、より大きな作品を聞かせてほしいと述べたようである。

こうした経緯を経て、ヴォルフは1888年から始まる本格的な作曲のサイクルに入るのである。歌曲創作という点では、1878年に既に始まり、年を追うごとに成熟していく経緯が見られるが、この点は、第2章における考察を通じて明らかになるであろう。しかし、1888年の歌曲創作が、それ以前と大きく異なる点は、大規模な歌曲集の編纂である。彼は、《メーリケ歌曲集》に加え、20曲から成る《声楽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 von Eichendorff für eine Singstimme und Klavier*》(1880、1886–1888)、51 曲から成る《声楽とピアノのためのヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテによる詩集 *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe für eine Singstimme und Klavier*》(1888/89) を立て続けに作曲し、続けて 2 つの翻訳文学から成る歌曲集、すなわち、10 曲の〈宗教的歌曲集 *Geistliche Lieder*〉と 34 曲の〈世俗歌曲集 *Weltliche Lieder*〉で構成されている《パウル・ハイゼとエマニュエル・ガイベルによるスペイン歌曲集 *Spanisches Liederbuch nach Paul Heyse und Emanuel Geibel*》(1889/90) と 2 巻合わせて 46 曲から成る《パウル・ハイゼによるイタリア歌曲集 *Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse*》(1890/91) を創作した。わずか 4 年の間に、彼の創作の大半が創作されたのである。

この創作の後に彼が最も力を注いだ作品は、オペラ《お代官様 *Der Corregidor*》(1895/96) であった。この 4 幕から成るオペラは、スペインの民話に基づいたペドロ・アントニオ・アルコン *Pedro Antonio de Alarcón* (1833–1891) の『三角帽子 *El sombrero de tres picos*』を題材としている。この題材を、脚本にしたのがローザ・マイレーダー *Rosa Mayreder* (1858–1938) である。ヴォルフは、彼女の脚本について「この小説をきわめて効果的なオペラ台本に「変貌させ、芸術的にも詩人の水準を保つ、という離れ業をやったのけた」と評価している (ドルジェル 1998 : 176)。しかし、このオペラは、なかなか上演されず、ストラスブールでの初演は、1898 年 4 月 29 日のことであった。そして、晩年には精神疾患も見えたヴォルフは、《お代官様》の初演の 3 年後に亡くなった。

1-2-2. 《メーリケ歌曲集》の成立

ヴォルフは、恐らく 1878 年頃、彼の支援者の一人であったアーダルベルトの提案によって、ゲッセン社が出版したメーリケの『詩集』第 6 版 (メーリケによる最終版である第 4 版の重刷) を手に入れていたようである。ヴォルフは、この詩集に没頭した。1886 年にヘンリエッテ・ラングにこの詩を紹介した時も、彼女によると「彼はとにかくそこから離れることが出来なかった」ようである²⁸。

ヴォルフによるメーリケの詩への最初の作曲は、《ズースヒェンの小鳥 *Suschens Vogel*》

²⁸ ディートリヒ・フィッシャー・ディースカウ *Dietrich Fischer Dieskau* は、ヘンリエッテの証言を用いて、ヴォルフ詩集を彼女に貸すことが出来なかったことに後悔していたと述べている (Fischer-Dieskau 2003 : 402)

(1880年12月24日)である。その後、2年おきに1曲作曲し、4つの歌曲を1886年までに作曲したが、そのうち単独で作曲した2曲は彼の生前には出版されていない。集中的なメーリケの詩に対する作曲、すなわち《メーリケ歌曲集》の創作は、1888年2月16日に作曲した〈鼓手 *Der Tambour*〉から始まった。現在も特に男声の低音の歌手たちの重要なレパートリーとなっているこの歌曲に続けて、2月22日に作曲された〈少年と蜜蜂 *Der Knabe und Immlin*〉について、作曲した日のうちにヴォルフは、兄のエドムントに以下のような手紙を書き記し、作曲した詩を添えた。

たった今私は一つの新しい歌曲を書き記したところだ！神々の歌と私はあなたに伝えよう！全く神々しい、すばらしいものだ！神のもとの！私とともにそれは終わりへ向かっている。・・・どれほどのことを私はやり遂げるべきなのだろうか？そのことを考えるとぞっとする。・・・

私は今日、形式的に、全く滑稽なオペラをピアノで創造した。私が思うに、私はこの方法において本当に何かをもたらせると思う。でも私は辛勞を恐れている。私は一般的な作曲であるということに臆病すぎである。未来になお何を残すのか。この間は私を苦しめ、不安させ、起きている時にも眠っているときも忙しくさせる。私は使命を授かったものなのか？私は最後にそれどころか選ばれたものなのか？神は最後に守ってくれる。それこそが、私にとって素晴らしいプレゼントだろう (Spitzer 2000: 256、執筆者訳)。

《メーリケ歌曲集》の作曲への考察の際に必ず引用されるこの手紙では、ヴォルフがこの作品にいかにも熱狂していたか見ることが出来る。そして、「私はこの方法において本当に何かをもたらせると思う」ということから、まだ、始まったばかりの《メーリケ歌曲集》の作曲が、彼自身の評価を決定づけるほどの作品になるという確信を感じているようである。実際、この歌曲集は、詩に対する深長な解釈とそれに基づく創造力豊かな作曲、さらには、ヨストの言葉を借りるのなら「詩人そのものを描写しようとした」ヴォルフの作風によって、その音楽のみならず、当時無名であったメーリケが今日シュヴァーベンを代表する詩人とまでに評価されるほどに人々を惹きつけている。

さて、この《メーリケ歌曲集》への創作は、1888年5月18日の〈ムンメル湖の妖精 *Die Geister am Mummelsee*〉への作曲で一旦途絶える。夏の間、ヴォルフは歌曲を残しておら

ず、8月の終わりに《アイヒェンドルフ歌曲集》への作曲を通じて、創作活動を再開した。メーリケの詩による歌曲は、ヴォルフは既に43曲作曲していたが、10月4日から10月8日までにさらに7曲を作曲した。この作曲について、ヴォルフは、10月8日に書いた彼の支援者の一人であるエックシュタイン宛ての手紙で以下のように記している。

・・・私はもはや〈炎の騎士 *Feuerreiter*〉をここで作曲したいと思っているのに過ぎず、それによって50曲はいっぱいとなる。そう、愛すべきエックシュタイン！私は、この数日来再び熱心にメーリケを行った (*gemörikelt*)。すなわち、あなたがとりわけ崇拜する詩ばかりである。〈眠りに寄す *An den Schlaf*〉、〈新しい愛 *Neue Liebe*〉 (この二つは10月4日)、〈新年に *Zum neuen Jahr*〉 (10月5日)、〈眠れる幼子イエス *Schlafendes Jesuskind*〉、〈慰めはどこに？ *Wo find ich Trost?*〉 (この二つは10月6日)。今私はちょうど、〈受難週 *Karwoche*〉に取り掛かっている。これは、途方もなく壮大なものとなる。全ての歌曲は、全く感動しながら作曲した。私には、涙がほほを伝うのにはしばしば十分なものである。これらはメーリケのほかの作品より解釈の深みにおいて突出している。

神よ、私に〈炎の騎士〉を成功させたまえ。なぜなら、そうすればようやく50曲の集まりとなるからである (*Spitzer 2000 : 280*、執筆者訳)。

ヴォルフ自身が「涙がほほを伝うのにはしばしば十分なものである」とまで述べた、この10月に作曲した歌曲のほとんどは、現在においてもそれぞれの声種で重要なレパートリーとして好まれて演奏されている。そして、本論の主対象である10曲の宗教的な歌曲のうち6曲がこの時期に作曲されたことは注目すべきであろう。さらに、この手紙を書いた後、10月11日までにさらにメーリケの空想の島「オルプリット」を讃えた歌である〈ヴァイラの歌 *Gesang Weylas*〉とメーリケの婚約者であったルイーゼ・ラウの尊さを神々しく讃えたソネットである〈愛しい人に *An die Geliebte*〉を作曲した。そして、11月26日に〈クリスマス・ローズに寄す *I Auf eine Cristblume I*〉を作曲し、全53曲から成る《メーリケ歌曲集》が完成した。

さて、1888年の秋ごろにはエックシュタインの仲介によって、エマニュエル・ヴェッツ

ラー社 Verlag Emmanuel Wetzler²⁹と出版について本格的に話が進んでいた。先ほど述べたエックシュタイン宛の手紙においては、出版の仕方についてヴォルフの希望が述べられている。

あなたは詩を分冊するように進めているのか？あなたは詩集が一度役割を果たすように写しを作ってほしい。私は日夜を通じて働いていて、憩いが何であるか、もはや知らない。

私は前口上 (Vorrede) をつけて歌曲を発行したい。あなたはそれに対して何を仰いますか？加えてもう一つ。あなたは、メーリケの詩集の出版者に、彼が意識的な目的のために詩人の若き頃の挿絵をあなたに調達できるか、書いて下さい。しかし、早く、早く、早く！メーリケはクリスマス前に出版しなければならず、さもなければ私はあなたと私を殺します。

加えてもう一つ。ヴェッツラーは私の出版した歌曲集の著作権を放棄するべきです。彼にこのことを伝えてください。この詩集は私をすでに十分長く苦しめました。彼は利潤を受け、それで十分です (Spitzer 2000 : 280、執筆者訳)。

ヴェッツラー社に対するヴォルフの要望は、3点ある。第1に、《メーリケ歌曲集》を分けて出版せずに、一つの版として出版すること、第2に、前口上 (Vorrede) をつけること、第3は、着想を得た詩人の若い頃の絵を載せるということである。この3点のうち、本論で最も注目すべきは、《メーリケ歌曲集》を一つの版として出版することに固執した点である。ヨストが指摘している「決まったグループが認識される歌曲の順番の配列全体は大きな入念さを通じて際立っている」という観点は、ヴォルフが出版の際に一つの版に固執した点からも裏付けられる。そして、この配列は、今日では、原典版として扱われている Musikwissenschaftlicher Verlag が出版している版においても守られている³⁰。

そもそも、メーリケによる『詩集』も、メーリケは、クンツら友人たちに相談し、配列は慎重に検討された。『メーリケ詩集』の翻訳を行った森は、この『詩集』の配列について、

²⁹ デチャイは、この出版社について「ヴェッツラーもラッコムもヴィーンの小さな出版社で、そこで発行したものは発行されぬも同然だった」と述べている (デチャイ 1966 : 89)。

³⁰ オーストリア国立図書館に所蔵されているヴェッツラーが出版した《メーリケ歌曲集》を見ると、今日出版されている Musikwissenschaftlicher Verlag の版と歌曲の配列が同一であることが確認出来る (表 2)。

表2 ヴェッツラー社による《メーリケ歌曲集》の初版の目次
(オーストリア国立図書館所蔵)

Inhaltsverzeichnis.

	pages		pages
No. 1. Der Genesene an die Hoffnung	6	No. 28. Gebet	94
" 2. Der Knabe und das Immelein	9	" 29. An den Schlaf	96
" 3. Ein Stündlein wohl vor Tag	13	" 30. Neue Liebe	98
" 4. Jägerlied	15	" 31. Wo find ich Trost	101
" 5. Der Tambour	17	" 32. An die Geliebte	106
" 6. Er ist's	21	" 33. Peregrina I	109
" 7. Das verlassene Mägdlein	25	" 34. Peregrina II	111
" 8. Begegnung	27	" 35. Frage und Antwort	114
" 9. Nimmersatte Liebe	31	" 36. Lebewohl	116
" 10. Fussweise	34	" 37. Helmweh	118
" 11. An eine Ausharfe	39	" 38. Lied vom Winde	121
" 12. Verborgtheit	45	" 39. Denk' es o Seele	125
" 13. Im Frühling	47	" 40. Der Jäger	130
" 14. Agnes	53	" 41. Rath einer Alten	136
" 15. Auf einer Wanderung	56	" 42. Erstes Liebeslied eines Mädchens	140
" 16. Elfenlied	61	" 43. Lied eines Verliebten	145
" 17. Der Gärtner	65	" 44. Der Feuerreiter	150
" 18. Citronenfalter im April	67	" 45. Nixe Binsfuß	159
" 19. Um Mitternacht	69	" 46. Gesang Weyla's	165
" 20. Auf eine Christblume I	72	" 47. Die Geister am Mummelsee	167
" 21. Auf eine Christblume II	77	" 48. Storchensbotschaft	173
" 22. Seufzer	79	" 49. Zur Warnung	178
" 23. Auf ein altes Bild	81	" 50. Auftrag	182
" 24. In der Frühe	83	" 51. Bei einer Trauung	186
" 25. Schlafendes Jesuskind	85	" 52. Selbstgeständnis	188
" 26. Charwoche	87	" 53. Abschied	190
" 27. Zum neuen Jahr	91		

MS112931-4% Österreichische Nationalbibliothek.

「成立年代順やテーマ別にしないで、時間を軸にゆるやかな内的連関に基づいて、行い」と考察している（森 2000：280）。この考察は、2つの点において注目すべきである。第1にメーリケは、『詩集』においてテーマ別にしていないこと、第2に時間を軸にしていることである。メーリケの『詩集』では、連作詩を除いて、一つのテーマや題材によってまとめないことで強い主張を避けており、ビーダーマイヤー風の印象が与えられている。『画家ノルテン』に含まれている詩も、強い関連性を持った詩を除いて、『詩集』の中ではまとめられておらず、さらには改訂されているものもある。

森の考察における「時間の軸」という第2の観点について、ヴォルフは恐らく原本の『詩集』を参照した。このことは、「日の出」を描いた詩で始まり、『詩集』と同じく〈あばよ Abschied〉で終える点に見ることが出来る。ヴォルフが、自ら「詩集 Gedichte」と名付けたこの《メーリケ歌曲集》では、メーリケの『詩集』同様に朝から始まる時間的な流れや全体に繋がりを感じさせる。また、この歌曲集では、全体を支配する題材や共通する音楽的モチーフは見られないため連作歌曲としての要素は持っていない。

実際の出版に話を戻すと、結局、ヴェッツラー社では、一巻にまとめられた版と出版社の希望による小分けの版との両方が、1889年3月《GEDICHTE von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier componirt(1888) von HUGO WOLF》というタイトルで出版された。その後、この著作権はショット社 Schott Verlag に渡ったが、1895年には、カール・ヘッケル社 Verlag Karl Heckel に移っている。1896年には、ヴォルフは《メーリケ歌曲集》を改訂しているが、〈クリスマス・ローズに寄す II Auf Christblume II〉の冒頭以外は、主に細かなアーティキュレーションの変更に留めている（Spitzer1994:Vorwort）。これは、1897年に出版された。

さて、ヴォルフ自身による《メーリケ歌曲集》の言説を中心に、作曲と出版の経過を考察してきたが、改めて浮かび上がる点は、まず、ヴォルフが歌曲集を一つの作品のように考案した事実である。そして、その歌曲集の配列において、宗教的な歌曲が中心にまとめられているという点がメーリケの『詩集』との相違となる。また、この相違について、ヴォルフが1888年10月に作曲した、「涙がほほを伝うのにはしばしば十分なものである」と評価した歌曲の多くが、宗教的な歌曲であったという点を通じて、注目すべきである。

詩人の作品とヴォルフの作品とに相違があるという視点は、ヴォルフの研究を行う上で新しい方向性を示している。なぜなら、ヴォルフは、歌曲創作において作曲家としての芸術的表現を行うことよりも、前述したように自ら「客観的詩人」と名乗り、歌曲集を「詩集」

と名付けるほどに詩を重んじ、さらにはヨストが指摘している通り、詩人の全体像を表現することを目的として歌曲集を編纂した作曲家と評価されていたためである。では、この配列の相違は、何を意味するのだろうか。さらには、宗教性についてヴォルフはどのように捉えていたのだろうか。本論では、この点を論証するために、第 2 章においてヴォルフの初期の作品を通じて、彼の作風の再考と題材の選択の変遷、歌曲集の編纂方法の特徴の 3 点を中心に考察していき、彼の作曲姿勢を明らかにしたい。

なお、第 2 章以降のメーリケの詩への考察をする上で、その成立過程が重要になってくる。メーリケの『詩集』は 1867 年の第 4 版が最終版となっており、この版の目次にはそれぞれの詩の表題と共に年が記載されている。しかし、これは今日の研究において、創作を始めた年として考えられている。森の研究では、これらを踏まえて、それぞれの作品の改定を含めて創作過程について述べられており、本論文ではその記述に準拠する。

第2章 ヴォルフの初期の作品における詩の選択とその解釈

この章は、ヴォルフの作風を再考することを目的とし、彼が《メーリケ歌曲集》を作曲するまでにいかなる作風を持っていたか、その変遷を明らかにする。そのために、《メーリケ歌曲集》に含まれない1888年以前に作曲されたメーリケの詩に対する4つの歌曲、及びその中の2つの歌曲を含む《メーリケ歌曲集》の創作以前に出版された2つの歌曲集への考察を行う。これは、ヴォルフがメーリケの『詩集』と異なる配列により宗教的な歌曲を歌曲集の中心にまとめたという事実から、ヴォルフがヨストの指摘するような「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」ことに留まらず、ヴォルフ自身の主体的な表現として宗教的な歌曲を作曲したという仮説を論証するためである。

また、この変遷の中で、ヴォルフがいかなる主題を扱い、解釈し、作曲していたかを考察することで、「宗教的」な題材がヴォルフにとってどのような意味を持つのか、彼の作風と併せて論じていく。なお、それぞれの詩の対訳は筆者の訳である。

第1節 生前出版されていないメーリケの詩に対する作曲

ここでは、まず、メーリケの詩に対する最初の作曲である《ズースヒェンの小鳥 *Suschens Vogel*》と3番目の作曲である《荒野の娘 *Die Tochter der Heide*》について考察する。この2曲を通じて、まずヴォルフがメーリケのいかなる題材に関心を持ち、着想を得たかということが、明らかになる。

2-1-1. 《ズースヒェンの小鳥 *Suschens Vogel*》

Ich hatt ein Vöglein, ach wie fein! 私は小鳥を飼っていた、ああなんと可愛い。
Kein schöneres mag wohl nimmer sein: この鳥より美しい鳥はいないかもしれない。

「Hätt auf der Brust ein Herzlein rot, 胸のハートが赤くなったら、
Und sung und sung sich schier zu Tod.» 死ぬまで全く歌う。

Herzvogel mein, du Vogel schön, Nun sollt du mit zu Markte gehn!-	私の心の鳥、あなたは美しい。 さあ、市場と一緒にいこう。
Und als ich in das Städtlein kam, Er saß auf meiner Achsel zahm;	私が、この小さい町に来た時、 この鳥が私の肩に馴れたように座った。
Und als ich ging am Haus vorbei Des Knaben, dem ich brach die Treu,	私が、忠誠を破った少年の 家の前を通りすぎた時、
Der Knab just aus dem Fenster sah, Mit seinem Finger schnalzt er da:	少年はちょうど窓から見て パチンと指を鳴らした。
Wie horchet gleich mein Vogel auf! Zum Knaben fliegt er husch! Hinauf;	私の鳥はちょうどそば耳を立てていた！ そして少年に向かってさっと飛び上がる！
Der koset ihn so lieb und hold, Ich wußt nicht, was ich machen sollt,	少年は、愛しく、そして優しく鳥を愛撫する 私は、私が何をすべきか分からない。
Und stund, im Herzen so erschreckt, Mit Händen mein Gesichte deckt‘,	私はたったまま、心がドキッとし 顔を手で覆った
Und schlich davon und weinet sehr, Ich hört ihn rufen hinterher:	そして、そこからそっと立ち去り、大泣きしたら あとから彼が呼んだのが聞こえる
Du falsche Maid, behüt dich Gott, Ich hab doch wieder mein Herzlein rot	悪い娘、もうまっぴらだ でも僕の心はまた赤くなった。

1837年8月4日か5日に創作されたこの詩は、各節が2行から成り、11節で構成されている。それぞれの行は4つの詩脚を持つJambusで、脚韻は対韻の形をとっている。最後の行のみが強弱弱のリズムに変化している。

この詩は、少女と男の子の恋愛関係を小鳥がつなぐ光景を皮肉的に描いた作品である。最初の 3 節では、少女が、過去に飼っていた小鳥について語られる。少女にとってこの小鳥は、とても美しいだけでなく、「ハートが赤くなる *mein Herzlein rot*」と歌を歌うものとして描かれている。感情の高まりが連想させる「ハートが赤くなる」の意味合いは、詩の終わりに見られる少年の気持ちと結びつく。第 4 節から少女は小鳥を連れて、市場に行き、少女がこの町に初めて来た時に、小鳥が無邪気に彼女のもとにやってきたことを懐かしく回想する。

この詩の鍵となる少年は第 5 節から登場する。街に住む少年は、以前自分を裏切り、他の男性のもとへ行ってしまった少女と小鳥が見えたところで、指を鳴らし、小鳥を呼び寄せる。少年と小鳥の関係性は、詩の中では語られていないが、小鳥は、あたかも少女に別の男性へ行ってしまった頃のことを思い出させるかのように、無邪気に少年のもとに飛んでいき、少年に懐く。少女は、その光景を見て、「心がドキッとし/顔を手で覆う *im Herzen so erschreckt/Mit Händen mein Gesichte deckt*」。恐らく、少女は、この時これまでの自身の行動への自責の念か、少年を失ったことへの後悔の念を反射的に意識的、もしくは無意識的に感じ、「大泣きする *weinet sehr*」。すると、少年は、少女の前にやってきて、「自分の心が再び赤く *wieder mein Herzlein rot*」なり、未だなお少女に好意を寄せていることを告白する。

小鳥が無邪気に歌を歌うことと少年の告白における感情の高まりを「ハートが赤くなる *Herzlein rot*」という言葉で結びつけ、青少年期の男女の恋愛における衝動的な気持ちの動きがそれぞれに可愛らしくも皮肉的に描かれている作品である。最後の少年の告白は、前述した韻律の変化によっても強調されている。

ヴォルフのこの詩への作曲は、1880 年 12 月 24 日に行われた。全体は、42 小節で、A-B-A'の三部形式で構成されている。前奏は置かれず、最初の A 部分である少女が小鳥と一緒に市場へ向かう第 1 節から第 3 節までが、第 1 小節から第 14 小節まで、続く B 部分である第 4 節から第 7 節の街で少年の家の前を通り、小鳥が飛び立つまでの様子が、第 15 小節から第 23 小節まで描かれる。第 24 小節から、最初の音楽の変奏 (A'部分) によって最後の 4 節の少年、少女、小鳥のやりとりがそれぞれ描かれ、後奏は 2 小節置かれる。

調性は、調号を用いない最も単純な調性である C-dur で始まり、曲全体にも複雑な転調などはみられない。新ドイツ楽派的な複雑な和声構造を持つ作品がヴォルフの作風の印象を形作っているが、それがあくまでも作風の特徴の一つであり、それ以上に詩の内容や韻律、

雰囲気を重ねていることが、この作品のような簡素な作品を通じて垣間見ることが出来る。歌唱声部は、アウフタクトで第3音のe音から、和声構成音で下行する旋律で始まる（譜例2-1-1）。この曲の中心的な音楽は、最初の4小節で成り、第5小節からは4小節間その変奏が繰り返される。ピアノは、バス音が歌唱声部とは対照的に上行する旋律を中心に描かれ、右手は半拍遅れて和音を鳴り響かすことによる単調な伴奏音型で始まる。この最初の部分で注目すべき点が、歌唱声部に対応する短いフレーズがピアノの右手部分に断続的に現れることである。この部分は、後半のピアノの役割の伏線となる。第7小節でG-durへ転調した後、第9小節からの2小節は、a-moll、G-durと短い転調を繰り返す。「私の心の鳥、あなたは美しい Herzvogel mein, du Vogel schön」という小鳥への愛おしさを感じ嘆する部分は、前半の旋律とは対照的な短い朗唱風なフレーズによって描かれている。ピアノは、このフレーズを強調するために属7和音を2分音符で鳴らす。「さあ、市場に一緒に行こう Nun sollt du mit zu Markte gehn!」という旋律ではe-mollへ転調し、2小節の短い間奏が置かれる。この短い間奏では、トリルや刺繍音が多用され、バス音もオクターブの間を揺れ動くリズムにより舞曲調の民謡のような印象を与える。

譜例 2-1-1 《ズースヒェンの小鳥》 T.1-T.4

The image shows a musical score for the first four measures of Schubert's 'Der Zugschwan'. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ich hatt ein Vög-lein, ach wie fein! kein schö - ners mag wohl nim - mer sein:—'. The piano part has a simple accompaniment with a bass line that moves up and a right hand that plays chords and single notes.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第15小節からの中間部は、「快適な Gemächlich」という指示と共にG-durによって前半とは対照的な軽やかな音楽で描かれている。歌唱声部は8分音符によるリズムカルな音楽である。特徴的な点は、ヴォルフが強調したい言葉に装飾音もしくはアクセントが置かれている点である。それは、少女が小鳥を連れて訪れた「街 Städtlein」、少年の家の前を通るといふ文の文頭に置かれている「und」、少年という言葉の言い換えである「dem」、少年が少女と小鳥を見つけた時の偶然性を表す「ちょうど just」である。このうち「und」と「just」は詩の韻律上では、弱拍に置かれており、ヴォルフは、詩の物語の動きを強調することでさ

らに劇的性格を加えている。ピアノも、前半の伴奏的な音楽とは変わり、シンコペーションのリズムによる短いフレーズが繰り返され、徐々に上行していくことで、小鳥が飛び立とうとしている様子がほのめかされる。そして第 22 小節で小鳥が飛び立つ瞬間は、歌唱声部ではオクターブの跳躍で描かれ、さらにピアノでも 32 分音符によるオクターブ上行する旋律で描写されている。

第 8 節からの詩の核心となる少年、少女、小鳥のやりとりを描く第 24 小節からの音楽は、前半の音楽の繰り返しによって始まる。この部分は、一見するとシンプルな変奏のように見えるが、ヴォルフの作風の特徴が垣間見える。まず、歌唱声部はこれまでアウフタクトで始まっていたが、詩の韻律上弱拍で少年を表す関係代名詞「der」が、強拍に置かれることで始まる（譜例 2-1-2）。メーリケは、小鳥が少女の意思に関わらず少年のもとへと飛んでいくことへの皮肉に重点を置き、ここでは「der」という関係代名詞を用いることで、少年が可愛がることよりも、小鳥が可愛がられているということに重きを置いている。しかし、ヴォルフの作曲は、少年の主体性を強調する。この主体性は、少年もまた小鳥というものが純粹無垢であることを知っており、裏切りを見せた少女に見せつけるかのような皮肉さを感じさせる一方で、最後の行に対する伏線を形成する。さらにこの部分では、ピアノは前半の旋律を奏でることで、音楽的な主導権を持つ。歌唱声部は、前半ではピアノが担ったオブリガートのフレーズによって少女の気持ちを歌うことにより、少女が一時的に動揺していることを表現する。そして、再び歌唱声部が旋律を歌う第 29 小節では、少女が「心がドキッとし/顔を手で覆う so erschreckt/Mit Händen mein Gesichte deckt」という言葉によって、自分が無意識的に反応したことを自覚するのである。

譜例 2-1-2 《ズースヒェンの小鳥》 T.24-T.27

The image shows a musical score for the song 'Der Kuckuck' (The Cuckoo) by Franz Schubert, measures 24-27. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'der ko-setihn so lieb und hold, ich wußt nicht, was ich machen sollt, sehr zart'. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some syncopation. The vocal part has a simple melody with some syncopation.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

少年の行動により、衝動的な心の動きを感じた少女は第 33 小節で大泣きする。この部分の音楽は、調性において g と a を主音とする調性の間を揺れ動くことで不安定になり、少女の心理を描写する。しかし、この独特な不安定さは第 36 小節の不協和的な和音による短い間奏によって即座に打ち消され、冒頭の旋律によって少年の言葉が歌われる。少女をなじめる「君は悪い娘だ Du falsche Maid」にもアクセントが置かれ、少年の怒りは強調される。しかし、少年も少女に対して衝動的に恋心を思い出しており、それを告白する。この告白には、これまでの 4 度跳躍で始まる旋律に代わり、この曲で繰り返されている最高音 g 音に向かって順次上行するなだらかな旋律によって、少年の少女に対する愛おしさが繊細に描かれているのである（譜例 2-1-3）。

譜例 2-1-3 《ズースヒェンの小鳥》 T.36-T.40

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

ヴォルフが最初に作曲したこの詩は、男女の恋愛関係をユーモアとアイロニーを持ちながら描いた作品である。その詩の解釈において、ヴォルフは、確かにメーリケの詩の言葉を変えず、韻律を重んじて作曲している。しかし、第 8 節への作曲に見られるようにヴォルフは、少年の心理をより積極的に解釈するために、詩の韻律とは異なる言葉にアクセントを置いたり、少女の困惑を描くためにこの曲の中心的な旋律をピアノに移したりしている。詩人の意図とは異なるリズムに見られるヴォルフの詩の積極的な解釈とピアノにおける音楽的な心理描写が、この作品におけるヴォルフの作風の特徴である。

2-1-2. 《荒野の娘 Die Tochter der Heide》

Wasch dich, mein Schweterchen, wasch dich!	体を洗い、私の妹、洗いなさい！
Zu Robins Hochzeit gehn wir heut:	今日はロビンの結婚式に行くの。
Er hat die stolze Ruth gefeit.	彼はプライドの高いルツに求婚したわ。
Wir kommen ungebeten;	私たちは招かれていないのに行くの
Wir schmausen nicht, wir tanzen nicht	ご馳走も食わず、踊りもせず
Und nicht mit lachendem Gesicht	笑った顔も見せずに
Komm ich vor ihn zu treten.	彼の前に行くの。
Strähl dich, mein Schwesterchen, strähl dich!	髪をとかしなさい、妹よ！
Wir wollen ihm singen ein Rätsellied,	彼になぞなぞの歌を歌ってあげましょう。
Wir wollen ihm klingen ein böses Lied;	彼にひどい歌を鳴り響かせてあげましょう。
Die Ohren sollen ihm gellen.	彼の耳は嫌な響きで満たされるでしょ。
Ich will ihr schenken einen Kranz	彼女に私はイラクサとイバラだけで
Von Nesseln und von Dornen ganz:	出来上がった冠をプレゼントするわ。
Damit fährt sie zur Hölle!	それで地獄に落ちてしまえ！
Schick dich, mein Schwesterchen, schmück dich!	急いで、妹よ、着飾りなさい！
Derweil sie alle sind am Schmaus,	みながごちそうにありついている間に
Soll rot in Flammen stehn das Haus,	家を真っ赤な炎に包みこみましょう、
Die Gäste schreien und rennen.	客たちは叫んで、走り回るわ。
Zwei sollen sitzen unverwandt,	2人はじっと座り込むの
Zwei hat ein Sprüchlein festgebannt;	呪文が2人を動けなくするの
Zu Kohle müssen sie brennen.	焼いて炭にしなくちゃ

Lustig, mein Schwesterchen, lustig!	愉快だわ、妹よ
Das war ein alter Ammensang.	これは古い子守唄だったの
Den falschen Rob vergaß ich lang.	不実なロブなんて私はどうに忘れたわ
Er soll mich sehen lachen!	彼は私を見て、笑えばいい!
Hab ich doch einen andern Schatz,	でも、私には別の恋人がいるの。
Der mit mir tanzt auf dem Platz-	彼は広場で私と踊るのー
Sie werden Augen machen!	みな目を丸くするでしょう!

もう一つの例であるこの詩は、メーリケによる『詩集』の記載から、1861年頃創作されたと考えられている。すなわち、「ズースヒェンの小鳥」とは異なり、メーリケが比較的晩年に創作した作品にヴォルフは作曲していることとなる。また、メーリケは、1861年9月3日には親友ハルトラウプへ送った手紙で、この詩について以下のように回想している。「あるイギリスの銅版画を見て生まれた。それは小川のほとりの田舎の風景で、「朝の身づくろい」というタイトルがつけてあり、それ以外には元々何の意味もないのだが、しかし少女の個性的な顔が何かを語っていて、私にこの内容を思いつかせた。ミレジント王の詩³¹と一種の対を成しているが、半ば冗談的結語の用法は激しい嫉妬の刺を含んでいる」(森 2000 : 226)。

この詩は、詩の主人公である女性が、ロビンとルツが結婚するのに対し、招待されていないにも関わらず、彼女の妹と共に結婚式に参列し、その式を打ち壊そうと企んでいる様を描いている。招待されていないにも関わらず、式に参列しようとするという詩の主人公の企みは、メーリケの手紙に書かれているように既に「激しい嫉妬」を感じさせる。さらに詩の中では、参列するだけでは収まらない詩の主人公の嫉妬心が節を追うごとに増大していく様を、各節に見られる彼女の企みを通じて読取ることができる。

第1節では、まず、詩の主人公が自分の「妹 Schwesterchen」に「体を洗い *wasch dich*」と指示することから始まる。その目的は、「ロビンの結婚式 *Robins Hochzeit*」に参列することであり、「私たちは招かれていないのに行く *wir kommen ungebeten*」ことが明らかになっている。また、ロビンの相手の女性について、「プライドの高いルツ *die stolze Ruth*」と述べており、詩の主人公にとって彼女は、知り合いの一人であることがほのめかされ、詩

³¹ 1828年にメーリケが創作した『悲しい戴冠式 *Die traurige Krönung*』のことを指している。

全体を通じて感じる嫉妬の念から、詩の主人公にとって望ましくない結婚であることが明らかである。メーリケの詩作では、例えば『画家ノルテン』において、ノルテンがアグネスという婚約者がいるのにも関わらず、エリザベッタの誘惑に負けることに代表されるように、しばしば不実な男性像が描かれている。この詩の第4節においても「不実なロブなんて私はとうに忘れたわ **den falschen Rob vergaß ich lang**」と述べられている通り、ロビンも同様の男性として描かれており、詩の主人公にとってこの結婚は裏切りであり、そのため激しく嫉妬していることが推測される。

再び妹に「髪をとかしなさい **strahl dich**」と支度の命令から始まることで始まる第2節では、さらに詩の主人公は、不吉な歌でロビンを呪おうと企む。また、節の後半では、ルツに対しても、とげのあるイラクサとイバラの「冠 **Kranz**」を送りたいと詩の主人公は語っている。この冠には、単にとげがあるということに留まらず、象徴的な意味が見出される。イバラは、キリスト教的には、十字架につけられたキリストの頭に着けられ、血を流したことで受難の象徴の一つとしての意味を持つ。もう一つのイラクサにも、花言葉としては「残酷、中傷、悪意、あるいは私の心を破る³²」という意味があり、この2つの象徴を通じて、ルツに対しても詩の主人公が激しく嫉妬している様が明らかとなる。

「着飾りなさい **schmück dich!**」という妹への支度の指示から始まる第3節では、その宴の建物自体を燃やし、呪いによって結婚する「2人 **Zwei**」を縛り付け、「焼いて炭にしなくちゃ **zu Kohle müssen sie brennen**」と詩の主人公によって歌われる。詩の主人公の激しい嫉妬は、いよいよ殺意にまで達している。しかし、第4節では、この一連の歌が、「古い子守唄 **ein alter Ammensang**」であったことが突如明らかになる。詩の主人公は、さらに自分自身には他の恋人が存在し、その人のことを皆が知ったら「目を丸くする **Augen machen**」と歌う。強い嫉妬を描いたこの詩は、第4節の「どんでん返し」を通じて、すなわちメーリケの言葉を借りるならば「半ば冗談的結語」によって締めくくられている。

詩の構成に目を移すと、各節は7行で、4節で成る。脚韻は、第2行と第3行、第4行と第7行、第5行と第6行が韻を踏むさまよい韻の形をとり、加えて妹への語りかけである第1行も各節で脚韻を踏んでいる点で規則的である。一方、それぞれの行の韻律は3つか4つの詩脚を持つ **Jambus** を中心に描かれているが、不規則であり、ダクテュルスのリズムが挟められている。韻律の変化と言葉との繋がりを見てみると、第2節の第2行、第3行

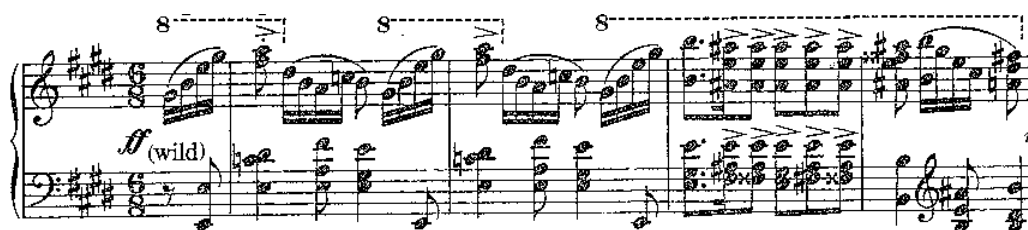
³² 平凡社世界大百科事典「イラクサ」の項参照。

はダクテュルスが支配的であり、このリズムの変化は「なぞなぞの歌 Rätzel Lied」と「ひどい歌 böse Lied」という歌が描かれている点で共通している。また、第3節の第5行と第6行は、詩の主人公の呪いの対象であるロビンとルツを指す「2人 Zwei」が、頭韻を踏むことで強調されている。

ヴォルフは、1884年6月11日にリンバッハ Rinnbach でこの詩に作曲した。全体は85小節から成り、変奏有節歌曲の形式で作曲されている。前奏は、4小節で、第1節は、第5小節から第20小節で成る。第2節は第25小節から第40小節、第3節は、第45小節から第60小節、第4節は65小節から第80小節までで、前奏と同じ音楽による間奏が各節の始まりに4小節間置かれている。後奏は6小節で構成されている。

調性はE-durである。ffで「荒々しく wild」という指示と共に6/8拍子で始まる前奏は、嵐を思わせるような分散和音によるアルペジオ風の旋律で始まり、半音階的な和声進行や、倚音の多用により不協和的な響きによって描かれている（譜例2-1-4）。一方で、第4節の第2行では「これは古い子守歌なの Das war ein alter Ammensang」と詩の主人公によって語られているが、これはヴォルフの作曲とは対照的な音楽的要素として詩から読みとることが出来る。筆者のこの翻訳だが、「Amme」とは、乳母のことで、「乳母の歌」が直訳となる。そこから子供を寝かす歌を連想し、ここでは「子守歌」と訳し、詩の中心的な要素である「激しい嫉妬」との強いコントラストを表現した。しかし、メーリケの詩の構成は、確かに、第1行の妹への語りかけで始まる点や脚韻は規則的であるが、詩脚の数もリズムも一定ではなく、この詩自体が「乳母の歌」、もしくは「子守歌」に見られるような規則性を持ち合わせてはいない。ヴォルフは、変奏有節形式を用い、楽曲に一定の規則的な要素を与えながらも、その音楽は、「激しい嫉妬」を前面に押し出すために、ドラマティックに作曲している。

譜例 2-1-4 《荒野の娘》 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

妹への命令で始まる歌唱声部は、第 5 小節から順次上行し 4 度下行する山なりの旋律で始まる。命令の繰り返しは 5 度跳躍によって強められている。ピアノは前奏の音楽を繰り返すが、第 5 小節の出だしの歌唱声部の音型は、第 6 小節のピアノの左手で短く模倣されている。続く第 2 行と第 3 行も山なりの旋律で描かれるが、第 2 行の「結婚式 Hochzeit」が 3 度跳躍するのに対して、対応する第 3 行の「プライドの高い stolze」が 5 度跳躍に変化することで、相手の女性であるルツに対する嫉妬心が際立たせられている。ピアノに視点移すと、この部分は、前奏の第 3 小節に対応している。前奏では、E-dur の属和音へ向かうドッペルドミナントによる和音の反復を通じて緊張感を与えられている作曲となっているが、ここでは、この第 3 小節がより幅広い音域を使いながら変奏され、拡大されることで詩の主人公の強い嫉妬心がピアノにおいてさらに強調されている。

続く、「私たちは招かれていないのに行くの」と歌う第 4 行は、2 回の 4 度跳躍による 7 度跳躍の旋律による独立したフレーズを形成し、「招かれていない ungebeten」という言葉に対してピアノでは減七の和音が使われ、詩の主人公の嫉妬から始まった全ての不吉さが描かれている。(譜例 2-1-5)

譜例 2-1-5 《荒野の娘》 T.11-T.12

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line has the lyrics 'Wir kommen un - ge - be - ten; wir se'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with dynamic markings: *sf*, *mf dim.*, and *f*.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 14 小節から歌われる「ご馳走も食わず、踊りもせず wir schmausen nicht, wir tanzen nicht」の言葉は、3 度の順次進行による短い旋律の反復によって、朗唱的に作曲される。そして、この第 1 節の最も大きな感情の高まりは、「彼の前に行くの komm ich, vor ihn zu treten」において、gis²へ跳躍する歌唱声部の旋律によってまず示される(譜例 2-1-6)。しかし、この感情の高まりは、歌唱声部が gis²音まで跳躍した後に、短い fis-moll の響きの中

で、a”を最高音とした主和音が鳴り響くピアノにおいて頂点が形成されている点に特徴がある。詩の主人公の強い嫉妬心はその言葉によって既に示されているが、ヴォルフは言葉の中にあるさらに強い感情の高まりを表現するために、その音楽的なまとまりの頂点はピアノに与えている。そして、この最後の行は、ヴォルフによって繰り返される。旋律はオクターブ以上低い E-dur の 2 度の構成音の cis 音へ pp で向かう his 音のアウフタクトで始まり、その対照的なニュアンスを通じて、詩の主人公の企てに対する不穏さがより一層強調されている。

譜例 2-1-6 《荒野の娘》 T.17–T.20

The image shows a musical score for the song 'Die Heide' (The Girl of the Heide) by Franz Schubert, measures 17-20. The score is in E major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are 'komm ich, vor ihn zu treten, komm ich, vor ihn zu treten.' The score includes markings such as '(beschleunigt)', 'p', 'mit der Singstimme', and '8-----'.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この最後の行は、韻律上の問題においても興味深い。メーリケの詩では「私 ich」、「彼の(前に)(vor) ihn」、「出る treten」という言葉が韻律を通じて強調されている。第1節を見ると、結婚式へ行くために妹を呼び、「私たち wir」がその式に参列するとそれまで述べていた。しかし、結婚式を打ち壊す行為としての「彼の前に行く」では、「私 ich」という言葉で表現していることで、彼女の主体性を強調している。韻律上も「wir」は弱拍に置かれているのに対し、「ich」は強拍に置かれているのである。しかし、ヴォルフは小節の頭に ich を置かず、タイでアウフタクトの「komm」と結びつけることで、「komm (vor) ihn (zu) treten 彼の前に出て行く」という彼女の行動そのものを強調し、その行為を印象づけることに音楽的な重きを置いた。この点が、メーリケの詩の韻律とヴォルフの作曲との相違点である。

変奏有節形式を用いることで、第2節は第1節と同じ音楽で始まる。ヴォルフは、第4行の「彼の耳は嫌な響きで満たされるでしょ die Ohren sollen ihm gellen」において E-dur

の半終止に向かって半音階的な動きによる借用和音の連続を用いることから、第 1 節との変化が見え始める。続く第 5 行からは、さらに半音階的な転調を繰り返し (A-dur - cis-moll - fis-moll)、「それで地獄に落ちてしまえ Damit fährt sie zur Hölle!」で長調である D-dur で歌われた後、この言葉のリフレインは、調号のない調性である C-dur で繰り返される。歌唱声部に着目すると、不吉な贈り物に関わる言葉である「贈る schenken」は倚音、「イラクサ Nessel(n)」は増 3 度音程、「イバラ und von Dornen」は半音下行によってそれぞれ印象付けられている。ピアノでは、さらに不協和的な響きと複付点のリズムによってこれらの言葉の背景にある詩の主人公の企みの不穏さを印象づけ、第 35 小節では、さらに第 34 小節で歌われた「冠 einen Kranz」のモチーフをアルト声部で反復している。

第 3 節における特徴的な音楽は、第 5 行と第 6 行のヴォルフの作曲に見られる。Jambus のリズムが支配的なこの詩において、強拍で始まり、頭韻を踏むことで印象付けられているこの行は、歌唱声部ではそれまでの動きのある旋律ではなく、h-moll の主和音の第 3 音の同音反復によって描かれる (譜例 2-1-7)。また、ピアノは、空虚 8 度による下行するフレーズが、両手で同じ動きを奏でる。h-moll は、ベートーヴェンが「不吉な調性 schwarze Tonart³³」と呼んだ調性であり、空虚 8 度もシューベルトの作品において多く見受けられる手法である。メーリケの詩においてリフレインされることで強調されており、「焼いて炭にしなくちゃ」という詩の主人公の殺意へ向かう「2 人 Zwei」という言葉から始まるこの 2 つの行は、古典的な音楽的な象徴によってその不穏さが印象付けられている。

譜例 2-1-7 《荒野の娘》 T.52-T.55

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Zwei sollen sit-zen un-verwandt, zwei... hat ein Sprüchlein fest gebannt'. The second system shows the piano accompaniment, with both hands in G major. It features dynamic markings: 'ff dim.' in the first measure, 'p' in the second, 'ff dim.' in the third, and 'p' in the fourth. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

³³ 調性については、第 4 章において総括的に検討する。

第 4 節は、第 1 節と類似した音楽で描かれている。内容的には「半ば冗談的結語」により、大きく変化するのだが、他の節に比べると韻律的にも特徴は少なく、ヴォルフの作曲も、その音楽もそのまとまりが優先されている。

ここでもまた、メーリケの詩の中でもユーモアとアイロニーを持った恋愛詩への作曲である。すなわち、本論文で取り上げる宗教的な歌曲は、ヴォルフにとってメーリケの詩において最初から強い関心を持っていたのではなく、作曲の着想を得た始まりでもない。ヴォルフにとってメーリケの詩は、この独特なユーモアとアイロニーに彩られた作品であり、《メーリケ歌曲集》の作曲においても、こうした作品から始められている。

作風という観点では、この 2 曲においては既にヴォルフの特徴も見て取れる。まず、第一に韻律に対する作曲である。《ブースヒェンの小鳥》においても同様だが、ヴォルフの作曲は、言葉のリズムにどのように作曲するかという点が重要である。ヴォルフは、原則的に詩本来の韻律を守るが、詩の内面的な感情を表現する上で重要だと判断した言葉に対しては、強調する言葉を変えて作曲しているのである。すなわち、詩同様、作曲においてもリズムが重要であり、それは、詩本来のリズムを守ることに留まらず、ヴォルフ自身の解釈を前面に押し出すために変更するという作風がヴォルフの特徴の一面である。そして、ピアノは、この曲においても、言葉を発する以上に詩の内面的な感情を表現する役割が与えられ、歌唱声部よりもドラマティックに作曲されている。また、この歌曲の考察において、h-moll の扱いと空虚 8 度という古典的な象徴的な作曲法を用いていることは注目すべきである。こうした作曲法が、《メーリケ歌曲集》においてどのように現れているかという点もまた、ヴォルフの詩の解釈を見る上で鍵となるだろう。

このヴォルフの作風の特徴を踏まえ、続く第 2 節よりメーリケの詩を含む 2 つの歌曲集への考察を通じて、歌曲集における配列、主題の選択を中心にその作風を考察し、《メーリケ歌曲集》の特徴を考察する上、その作曲へと向かう変遷と作風の変化をさらに明らかにしたい。

第2節 《女声のための6つの歌曲 *Sechs Lieder für Frauenstimme*》

1878年頃から歌曲創作を始めたヴォルフは、まず初めにハイネ、ファッラーズレーベン、ライニッラの詩に作曲した。ヴォルフは、以後継続的に歌曲を創作し、この節で考察する《女声のための6つの歌曲》が、ヴォルフが最初に出版することが出来た歌曲集である。《メーリケ歌曲集》の出版前に、出版することが出来た歌曲集は、この歌曲集と次節で考察する《シェッフエル、メーリケ、ゲーテ、そしてユスティヌス・ケルナーによる6つの詩 *Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Justinus Kerner*》(以下、《6つの詩》)のみである。

この出版には、ヴォルフはかなりの年月を要した。まず、歌曲集に含まれる作品は、1883年の初めに、異なる時期に作曲された歌曲の中から作曲者自身が選択し、編纂している

³⁴。そして、ヴォルフは、この歌曲集を1883年2月に、ショット社 *B. Schott's Söhne* に持って行き、出版の交渉を行った。しかし、無名の作曲家であったヴォルフと出版社との交渉は不調に終わり、原稿は返却されている。その後、ヴォルフは、彼の作品に好意的であった音楽批評家であるハンスリックに推薦状を書いてもらい、その推薦状を持って、ブライトコップ社 *Breitkopf & Härtel* にも依頼したが、これも出版には至らなかった。出版の転機となったのは、1887年のことになる。この年の秋に、かねてからヴォルフを支援していたエックシュタインが、後に《メーリケ歌曲集》の初版を出版することとなるヴェッツラー社とコンタクトを取る。そして、この出版に際しては、エックシュタインが出版にかかる費用を保障するという条件により、ヴォルフの最初の歌曲集が日の目を見ることとなった。この歌曲集は、遅くとも、1888年3月には店頭には並んだようである。

この歌曲集は、《メーリケ歌曲集》とは異なり、複数の詩人の作品によって編纂されている。彼がこの歌曲集において選択した詩人は、ヘッベル、リュッケルト、ライニック、そして、メーリケである。したがって、ヨストが言及しているヴォルフの作曲の特徴は、《メーリケ歌曲集》以降の作品に当てはまり、「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という作風はヴォルフが歌曲創作を継続していった中で見出した特徴的な手法となる。当然、この《女声のための6つの歌曲》の表題には、《メーリケ歌曲集》以降の作品に見られる「*Gedichte*」という言葉は用いられておらず、「*Lieder*」という言葉が使われている。

³⁴ この歌曲集の編纂と出版に関しては、ヴォルフの作品目録におけるマルグレーテ・イエストレムスキー *Margret Jestremski* の記述に依拠する (*Jestremski* 2011 : 126)。

「詩人を描写しようとした」という目的を持たないこの歌曲集を考察する上で、まず、この歌曲集が母親に献呈されたという事実が重要になる。この歌曲集は、既に表題にも示されているとおり、女声のための作品であり、全体を通じて一人の共通の人物像や物語性は見られないが、それぞれの詩において女性が連想される詩が選択されている。すなわち、ヴォルフは、「詩人を描写しようとした」という目的とは異なるが、作曲家としての表現として、「女性」という主題のもとで歌曲を選択し、一つの歌曲集として編纂しているのである。この節では、ヴォルフの詩の選択と作風の変化という観点を中心に、ヴォルフがどのように解釈し、いかなる意味合いをもって歌曲集を編纂しているかという点を考察していく。

2-2-1. 〈朝露 Morgentau〉

Der Frühhauch hat gefächelt	朝の息吹がそよぐ
Hinweg die Schwüle Nacht,	重苦しい夜を超えて
Die Flur holdselig lächelt	野原は優雅に微笑む
in ihrer Lenzespracht;	その春の壮麗さの中で
Mild singt vom dunklen Baume	暗い木から柔らかに歌う
Ein Vöglein in der Früh,	朝に小鳥が
Es singt noch halb im Traume	まだ夢の半ばで歌う
Gar süsse Melodie.	甘い旋律を
Die Rosenknospe hebet	バラのつぼみが、不安げに
Empor ihr Köpfechen bang	その頭を上を持ち上げる
Denn wundersam durchbebet	なぜなら驚くばかりにその甘い歌が
Hat sie der süsse Sang	全身を震えさせるからだ
Und mehr und mehr enthüllet	そして、ますますあらわになる
Sich ihrer Blätter Füll	葉の豊かさが
Und eine Träne quillet	そして一粒の涙が外側に
Hervor so heimlich still.	ひそやかに静かに流れる

この詩の成立に関する詳細は不明だが、楽譜のヴォルフ自身による記載によると古い詩集から抜粋したもののようである。2つ目の執筆稿ではアルベルト・ラインホルドという名前が付けられているため、この名前が、この詩の詩人であったと推測出来るが、清書ではヴォルフは線でこの名前を消し、「古い詩集の一冊より aus einem alten Liederbuche」と書き換えている³⁵。

構成は、8行による2節で成る。各行は、3つの詩脚を持つJambusで、脚韻は、交差韻の形をとっているが、印象的な響きが残る第2節の最後の言葉の「still」は、脚韻において対応する第6行の「Füll」とは異なる母音となっている。

詩の内容は、第1節では麗しい春が訪れたある朝に、小鳥が「まだ夢の半ばで歌う／甘い旋律を Es singt noch halb im Träume/ Gar süsse Melodie」という情景が描かれている。そして、第2節では、沈んでいたバラがその歌声を聞き、頭を上げることでその美しさが「あらわに enthüllet」なる。しかし、その「豊かさ Füll」とは対照的に朝露は「still 静かに」流れ出ている。詩の最後で描かれるバラの朝露の描写は、「涙が流れ出る eine Träne quillet hervor」と表現している点から、バラが一人の女性であることを連想させる。バラを女性に置き換えると、この女性は、第1節の第2行で語られる「重苦しい夜 schwüle Nacht」を経て、小鳥の歌に「全身を震えさせ durchbebet」、涙を流したのだが、その理由は語られない。

この曲は、1877年にヴォルフの生まれ故郷であるヴィンディッシュグラーツで作曲された。全体は、詩の展開に応じて4行ずつで区切られ、それぞれの詩のまとまりは、8小節で作曲されている。最初の3つのまとまりは、ほとんど同じ音楽で描かれ有節形式となっているが、第2節の後半の4行のみが、異なる音楽で描かれている。

D-durで始まるこの曲は、a音から詩の韻律に沿ってアウフタクトで始まる。歌唱声部の音域は、e音の一オクターブの音域のみしか使われず、その動きの大半はa音からe音までの5度の中にある（譜例2-2-1）。音楽的な要素を詩の中に見出すのならば、「小鳥の歌」を挙げる事が出来る。直接的な「小鳥の歌」の描写は見られないが、音域の狭い旋律やフレーズの短いまとまり、そして、それらを有節形式で繰り返すという簡潔な構成は、擬人化されたバラが涙を流す「小鳥の歌」による「甘い旋律」を印象付けている。ピアノは、右手が16分音符による伴奏的な形をとり、左手は最初の4小節では歌唱声部と3度関係の旋律で

³⁵ Jestremski 2011 : 130

譜例 2-2-1 〈朝露〉 T.1—T.3

Der Früh-hauch hat ge-fä-ehelt hin-weg die schwü-le

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

進む。続く 4 小節からは、左手は 4 分音符による和音を鳴り響かせる。

3 回繰り返される有節形式における音楽的なわずかな変化は、第 7 小節の「春の壮麗さ ihrer Lenzespracht」という言葉に対して見られる。この部分では、対応する第 15 小節と第 23 小節が D-dur に留まるのに対し、第 7 小節では、D-dur の属調である A-dur のドミナントから、その 2 度調である Fis-dur に向かう和声的な流れが印象付けられている。この転調による音色の変化は、「春の壮麗さ」に独特の色合いを加えている。

小鳥の甘い歌を聞いた「バラのつぼみ Rosenknospe」が、「その頭を上を持ち上げる Die hebet empor ihr Köpfcchen」ことにより、自然とあらわになった「葉の豊かさ ihrer Blätter Füll」に対しては、これまでの旋律とは異なって、転調を繰り返しながら cis⁴音へ向かって上行する旋律によって力強くその生命力が描かれている(譜例 2-2-2)。一方、対照的に小鳥の歌に感動したバラが一粒の涙を「流す quillet」という詩的な繊細さは、「だんだん遅く zurückhaltend」という指示と共に、倚音である e⁴音からのため息の音型と fis に向かう減 7 の和音で強く印象づけられている。この曲の終わりは、その涙の流れの静けさを示す「ひそやかに静かに heimlich still」の言葉と共に、主音である d⁴音に向かって pp で順次上行

譜例 2-2-2 〈朝露〉 T.24—T.27

Sang; und mehr und mehr ent-hül-let sich ih-rer Blät-ter

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

する旋律によって歌われ、ピアノは、歌唱声部が主音を延ばしている間、最初の音楽を繰り返す。

ヴォルフの歌曲創作は、第1章で述べたとおり「ヴァレリー」との恋愛体験から作曲したと考えられるが、この最初期の作品もまた、バラに例えられた女性の繊細さを主題とした作品となっている。その作曲は、詩の持つ抒情的な雰囲気を守りながら、簡素ながらもロマンティシズムを感じさせる作品となっている。

2-2-2. 〈小鳥 Das Vöglein〉

Vöglein vom Zweig	枝の小鳥が
Gaukelt hernieder;	こちらに羽ばたいてくる
Lustig sogleich	すぐに快活に
Schwingt es sich wieder.	再び舞い上がる
Jetzt dir so nah,	今や君は近くにいて
Jetzt sich versteckend;	そして身を隠す
Abermals da,	再びそこで
Scherzend und neckend.	からかい、ふざける
Tastest du zu,	手探りで
Bist du betrogen,	君は騙されているが
Spottend im Nu	その瞬間あざ笑うように
Ist es entfliegen	飛び立っていく
Still! Bis zur Hand	静かに！手に入れるまで
Wird's dir noch hüpfen,	君に向かって飛び跳ねる
Bist du gewandt,	君は向きを変えて
Kann's nicht entschlüpfen.	抜け出すことが出来ない

Ist's denn so schwer それは難しいのか
Das zu erwarten? それを求めることは?
Schau' um dich her: 君の周りを見ておくれ
Blühender Garten! 花が咲き乱れた庭じゃないか!

Ei, du verzagst? おや、君はひるむのか?
Laß es gewähren, しばらくほっておこう
Bis du's erjagst, 君がしとめるまで
Kannst du's entbehre. 君はそれなしで耐えられよう

Wird es auch dann たとえ、わずかなものしか
Wenig nur bringen, もってこられなくても
Aber es kann しかし、最も甘い歌を
Süßestes singen 歌えるのだ。

この詩は、フリードリヒ・ヘッベル Friedrich Hebbel (1813-1863) の 1857 年に出版された『詩集 Lieder』、もしくは 1867 年に出版された『ヘッベル全集 Hebbel's sämtliche Werke』からとられたものである。デンマークのホルシュタイン（現在はドイツ領）出身のヘッベルは、ドイツ文学史において主に劇作家として数多くの悲劇を創作し、リアリズムを完成させた一人と見なされているが、この詩は、その作風とは対照的なユニークな抒情詩となっている。

詩は、7 節で構成され、各節は 4 行で成る。それぞれの行は、2 つの詩脚を持つ Daktylus で書かれており、脚韻は、第 1 行と第 3 行（第 1 節以外）、第 2 行と第 4 行が韻を踏む交差韻の形をとっている。

この詩は、近づいたと思ったらすぐに飛び立ってしまう小鳥の様子が、ユーモアを持って描かれている。作曲の鍵となるのが、その小鳥の様子が描かれている第 1 節と第 2 節を経ての第 3 節への解釈であろう。第 3 節は、「手探りで *Tastest du zu*」という言葉で始まる。これまでの節で *du* が指すものは小鳥であるので、小鳥が手探りで何かを探していると捉えると、続く第 2 行では「君は騙されているが *Bist du betrogen*」という言葉は、小鳥の状態を示している。しかし、第 3、4 行が「その瞬間あざ笑うように/飛び立っていく *Spottend*

im Nu /ist es entfliegen」となっているので、一見すると騙されているのは詩の主人公でもあるようにも捉えられる。この観点を持って詩全体を見てみると、小鳥とそれを見ている詩の主人公との軽妙な駆け引きを描いているようにも見える。この駆け引きの要因となるものは、第 6 節の第 3、4 行の「君がしとめるまで/君はそれなしで耐えられよう Bis du's erjagst/kannst du's entbehre」という言葉から、小鳥が餌を求めていると解釈が出来、一方、詩の主人公が求めているものは、最後の行で語られる「最も甘い歌を歌えるのだ。es kann süßestes singen」である。表題から示されている「小鳥」とその「小鳥の歌」というモチーフは、前曲の〈朝露〉においても現れており、音楽的な繋がりは見られないが、詩的な関連性を指摘することが出来る。

さて、ヴォルフは、1878 年にウィーンでこの詩に作曲した。この詩は、シューマンや、メーリケの詩への作曲でも知られているハインリヒ・フォン・ヘルツォーゲンベルク Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) も作曲しているが、どちらも独唱曲ではない³⁶。

全体は、96 小節で成り、A-A'-B-A'-B'で構成されている。前奏は 4 小節で構成され、最初の A 部分となる第 1 節は第 5 小節から第 12 小節まで、4 小節の間奏を挟んで、第 2 節は第 17 小節から第 24 小節までで、これが A'部分と成る。再び 4 小節の間奏を挟み、第 3 節と第 4 節が B 部分として第 29 小節から第 45 小節まで歌われる。第 13 小節からの 4 小節と同じ音楽による間奏を挟み、第 5 節は A 部分と極めて類似した音楽による A'部分を構成する。第 25 小節からの 4 小節と対応した間奏を挟んだ後、第 6、7 節による B'部分が第 62 小節から第 77 小節まで歌われる。後奏は、19 小節という長い構成を持っており、まず第 25 小節からの 4 小節の音楽で始まり、続いて前奏と類似した 4 小節の音楽が 2 度繰り返され、短いコーダで終わる。

この曲は、詩の韻律に応じて 3/8 拍子で E-dur で始まる。前述した通りシューマンは、2 つのソプラノのための二重唱曲として作曲しているが、同じ拍子で近親調である D-dur で作曲している点がヴォルフの作品と類似している。また、歌唱声部の旋律に目を向けると、

³⁶ シューマンは、《若者のための歌曲集 Lieder für Jugend》Op.79 (1849) の中の第 16 曲目〈幸運 Das Glück〉という二重唱曲として、ヘルツォーゲンベルクは、《4 つの独唱のための 3 つの歌曲集 Drei Gesänge für 4 Solostimme》Op. 73-2 (1891) の中の第 2 曲〈小鳥 Das Vöglein〉という 4 重唱曲として作曲している。シューマンのタイトルが異なる理由としては、ヘッベル自身が 1842 年に出版した詩集の初版においてこの詩のタイトルを『幸運 Das Glück』としていることによるものと考えられる。

跳躍する旋律で始まる点、そして、その旋律が全体を通じて繰り返されることによって印象付けられる小鳥が近づいたり、飛びだったりする雰囲気が、共通している（譜例 2-2-3）。

しかし、詩の解釈においてシューマンは、この曲を二重唱曲として作曲したということによって、小鳥とその小鳥の歌声を自分のものにしようとしている詩の主人公との駆け引きを詩の言葉を分けることで表現していることに、ヴォルフとの解釈との相違がある。シューマンのこのやり方は、第 3 節の問題を、小鳥の声として描かれている第 2 ソプラノが「君は騙されているが *Bist du betrogen*」と歌うことで、詩の主人公が騙されているとし、また、第 6 節の第 1 行をこれまで先行してきた第 1 ソプラノより第 2 ソプラノが先に語ることによって、主人公と小鳥との駆け引きの要素を強め、演劇的な印象を深めている。そして、シューマンの作品では最後の言葉「歌う *singen*」を「持ってくる *bringen*」としているが、もし仮にこれがシューマンの意図によって変更されたとするなら、2 声で同時に歌われる第 7 節の詩の主人公が求める小鳥の歌声は、小鳥が求める餌との 2 重の意味を持ち、それぞれが自分の欲しいものを「持ってくる」ための駆け引きとして、巧妙に描写しているようにも捉えることが出来る。

譜例 2-2-3

シューマンによる 〈小鳥 *Das Vöglein*〉 T.1-T.4

Vöglein vom Zweig...
(Sopran II.)
...gaukelt her - nie - der;

Reprint with kind permission by Edition Peters Leipzig

ヴォルフによる 〈小鳥 *Das Vöglein*〉 T.1-T.6

Vög-lein vom Zweig-

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

一方で、ヴォルフの作品を考察すると、構成的には簡潔な形式により、あくまで **du** は小鳥であり、それを見る詩の主人公にのみ言葉を持たせている。ヴォルフのさらなる特徴は、ピアノにある。前奏のこの曲で繰り返される基本となるピアノのモチーフは、右手が付点のリズムによる半音階の下行と 5 度の跳躍、左手が単旋律による順次進行と和音による経過的な動きで構成されており、この音型が自由に変化することで、「騙されて **bist du betrogen**」みたり、詩の主人公を「あざ笑うように **spottend**」動いてみたりする小鳥の描写となっている。さらに詩の主人公の目的としての小鳥の歌は、第 3 小節と第 4 小節における **h** 音のトリルによって既に最初から描かれている。シューマンにおいては、彼の読み替えによって 2 声による対話となった詩に対し、ヴォルフは、音楽的な雰囲気の種類を感じさせるが、詩の解釈に余地があったとしても、詩の主人公の言葉として詩が構成されている点を尊重し、歌とピアノの対立的な構造の中にその駆け引きを表現している。

作曲の鍵としての第 3 節の心理的な印象に対して、ヴォルフはそれまでの主音の **e** 音に向かって跳躍する旋律から変化させ、**cis** から **fis** 音の間での同音反復を折り込みながら、さまようような旋律の動きと、16 分音符で上行または下行するピアノの音型による、いわば中間部を作ることによって表現している（譜例 2-2-4）。この部分におけるヴォルフの作曲で重要な点は、自由に飛び回る小鳥の様子を見ている詩の主人公が「静かに **still**」と呼びかける箇所が挙げられる。ドッペルドミナントの 7 の和音の中で主音である **e** 音で歌い、その後の 3 つの 8 分休符によって、その間(ま)が音楽的に再現されている。曲の終わりでは、小鳥の描写をピアノで行うことで、後奏にその構成の重きが置かれている。ここでは、**h** 音のトリルによって再現された小鳥のさえずりがさらに一オクターブ高くなり、詩の解釈の中心となっている小鳥の歌がより強調されている。

譜例 2-2-4 〈小鳥 **Das Vöglein**〉 T.29–T.36

The image shows a musical score for the song 'Das Vöglein' (T.29-T.36) by Franz Schubert. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line has the following lyrics: 'Ei, du ver-zagst? lass' es ge-wäh-ren, bis du'ser-jagst, kannst du's ent-beh-ren.' The piano accompaniment features a prominent eighth-note figure in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. There are markings for 'leicht' (light) and 'rit.' (ritardando) in the piano part.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この考察において重要な点は、シューマンとの類似点と相違点に集約することが出来るだろう。そもそも、初期のヴォルフの詩人の選択はシューマンと類似しており、ヴォルフはシューマンを模範として歌曲創作を始めていることが考えられる。音楽的に見てもこの歌曲における考察とも一致する。しかし、一方で、ヴォルフは言葉を変えず、シューマンよりも詩人の意図を重んじた解釈により作曲しようとしている点がこの歌曲の考察を通じても浮かび上がる。この観点が、後の《メーリケ歌曲集》に見られる「詩人を描写しようとした」とまで評価される作風へと繋がっている。

2-2-3. 〈糸紡ぎ娘 Die Spinnerin〉

O süße Mutter,	おお、愛らしい母よ
Ich kann nicht spinnen	私は糸をつむぐことが出来ない
Ich kann nicht sitzen	私は座ることが出来ない
Im Stübchen innen,	部屋の中で
Im engen Haus;	狭い家の中で
Es stockt das Rädchen	糸紡ぎの車輪がつまり
Es reißt das Fädchen,	糸が引き裂かれる
O süße Mutter,	おお、愛らしい母よ
Ich muß hinaus.	私は出ていかななくては
Der Frühling gucket	春がのぞく
Hell durch die Scheiben,	窓ガラスから明るく
wer kann nun sitzen,	誰がただ座り
wer kann nun bleiben	誰がただ留まり
und fleißig sein?	そして、熱心に働けようか
O laß mich gehen,	私が行くのを邪魔しないで欲しい
Und laß mich sehen,	私が見るのを邪魔しないでほしい
Ob ich kann fliegen	私が、もし鳥のように
Wie Vögelein.	飛ぶことが出来たととしても

O laß mich sehen,	私が見るのを邪魔しないでほしい
O laß mich lauschen	私が聞き耳を立てるのを邪魔しないでほしい
Wo Lüftlein wehen,	風が吹き
Wo Bächlein rauschen,	川がサラサラと音を立て
Wo Blümlein blüh'n.	花が咲くところで
Laß sie mich sie pflücken	私がそれを摘むのを邪魔しないでほしい
Und schön mir schmücken	そして美しく飾るのを邪魔しないでほしい
Die braunen Locken	茶色い巻き髪に
Mit buntem Grün.	色とりどりの草花で
Und kommen Knaben	そして少年たちが来る
In wilden Haufen	荒々しい群れで
So will ich traben	だから、私は急ぎたい
So will ich laufen	だから、私は走りたい
Nicht stille steh'n	静かに立ち止まらずに
Will hinter Hecken	藪の後ろに
Mich hier verstecken,	姿を隠したい
Bis sie mit Lärmen	彼らが騒々しく
Vorüber gehn	通り過ぎるまで
Bringt aber Blumen	しかし、もし誠実な少年が
Ein frommer Knabe	花を持ってくるのなら
Die ich zum Kranze	それはちょうど
Just nötig habe,	冠を作るのに必要なもの
Was soll ich tun?	私は何をすべきか？
Darf ich wohl nickend,	私はうなずき
Ihm freundlich blickend,	親しみをこめた眼差しを送るべきである。
O süße Mutter,	おお、愛らしい母よ
Zur Seit ihm ruh'n?	彼の傍で、休めるか？

この詩は、フリードリヒ・リュッケルト Friedrich Rückert (1788–1866) によるものである。リュッケルトは、博学な語学知識を持ち、東洋の作品を含め、多くの翻訳を残した文学者である。詩作の面においても、シューベルトやシューマンを始め、数多くの作品が作曲されている故に有名であるが、その本質は、マルティーニの言葉を借りるのなら、「あらゆる民族、あらゆる時代に共通して見られる「古き真実」を描こうとした文豪の一人であった (マルティーニ 1979 : 327)。

イエストレムスキの研究では、この詩は、1837年に出版されたリュッケルトの詩集に初めて現れたが、この詩集での詩の原本とヴォルフの歌曲では 2 つの言葉の相違が指摘されている。第一に、リュッケルトの詩では、第 1 節の第 4 行の「Stüblein」となっているが、ヴォルフの歌曲では「Stübchen」となっている点、第 2 に第 4 節の第 2 行の「im wilden Haufen」がヴォルフにおいては「in wilden Haufen」となっている点である。彼女の研究によると、後者は自筆稿ではヴォルフも「im wilden Haufen」としていたようで、その後変更されたようである。これについて、彼女はさらに、この 2 つのテキストの変更が、ヴォルフが『詩人の挨拶 エリーゼ・ポルコによって選ばれた新しいドイツの抒情詩 Dichtergrüße. Neuere deutsche Lyrik ausgewählt von Elise Polko』(1873) に掲載されている詩を参照したためと指摘している。すなわち、ヴォルフが詩の言葉を意図的に変えたものではない。しかし、詩のタイトルは、詩集では「おお、優しい母よ O süße Mutter」となっているが、ヴォルフによって「糸紡ぎ娘 Die Spinnerin」とされている (Jestremski 2011 : 134)。この変更は、詩の主人公である「少女」を前面に打ち出すためと捉えられる。

この詩は、5 節で形作られ、各節は 9 行で成る。各行は、2 つの強拍を持つ Jambus 調で、脚韻は、第 2 行と第 4 行、第 5 行と第 9 行、第 6 行と第 7 行が韻を踏んでいる。

ヴォルフが、〈糸紡ぎの少女 Die Spinnerin〉と名付けたこの詩は、糸紡ぎ車を動かしている少女が、美しい春の景色を見て、仕事を放り出して、その中で過ごしたいという願望を歌うものである。しかし、その少女の興味は第 2 節で彼女を「gucket 覗いた」「春 der Frühling」から「少年 der Knabe」に移り始める。第 4 節では、彼女の想像の中で、思春期の少女が持つ独特の男性への嫌悪と恐怖心がほのめかされるが、第 5 節では、「誠実な少年 ein frommer Knabe」とのめぐり逢いを夢見る。

この歌曲も 1878 年にウィーンで作曲されている。曲全体は、82 小節で、各 5 節に対して a-b-a'-c-a" の形をとっている。前奏なしで始まる第 1 節は、a の音楽によって第 1 小節から第 11 小節である。4 小節の間奏を挟み、第 2 節による b 部分は第 16 小節から第 23 小節

で、再び4小節の間奏を挟み、第3節によるa部分が第30小節から第40小節までである。異性への関心に移る第4節によるc部分は、3小節の間奏の後、第44小節から第53小節までで、その後10小節の間奏を挟む。第5節によって再び繰り返されるa部分は、第64小節から第73小節までで、後奏は、9小節で成る。

歌曲の構成をさらに考察すると、a-mollによるa部分が3度繰り返されているが、これは大きく、第1行から第5行までの音楽と、第6行から第9行までの音楽に分けられる(譜例2-2-5、2-2-6)。さらに後者の音楽は、b部分とc部分の第6行から第9行でも繰り返される。

譜例 2-2-5 〈糸紡ぎ娘 Die Spinnerin〉 T.1-T.2 (第1行)

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 2-2-6 〈糸紡ぎ娘 Die Spinnerin〉 T.8-T.9 (第6行)

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

音楽を形作る a-moll と属調 e-moll のそれぞれの属音の間を跳躍したり、揺らめいたりする歌唱声部の旋律は、糸紡ぎをやめて部屋の外に出たいという小さな願望に依拠する。それが、各節で繰り返されることで、少女の思いは音楽的にも発展していく。この発展は、詩に

においては、Jambus のリズムの中で、第 1 節と第 2 節では「Laß」の前に置かれた感嘆詞の「o」が、第 3 節の第 6 行では省かれ、第 4 節の対応する箇所では「will」という直接的な願望を示す言葉に代わり、第 5 節では「darf」という戸惑いへと発展することでも示されている。ヴォルフは、感嘆詞以外のそれらの意味を強調するために、韻律上弱拍に置かれているこれらの言葉を強拍に置き、7 度跳躍で印象づけている。

また、この部分の終結部では、第 1 節で「外へ hinaus」の言葉が、増 4 度音程で歌われる。三全音とも呼ばれる交じりえない特徴的な音程の印象は、今いる場所からの移動の願望を示す。そして、この音程は、「彼の傍らで休めるか？ ihm ruh'n?」で繰り返されることで思春期の少女が持つ恋愛への憧れへの思案に発展している（譜例 2-2-7）。ピアノにおいても、左手は、自由にその伴奏の形を変奏するが、右手の 16 分休符と倚音でより強調されたあちこちと動き回る 3 連符の音型は、少女が糸紡ぎに集中できない様子を印象付け、歌唱声部の旋律と共に曲全体を通じてほとんど同じ音で繰り返される。

a 部分の前半を構成する音楽は、属音 e 音から順次下行することで始まる。ピアノでは、右手は 16 分音符遅れて歌唱声部の旋律をなぞるが、左手は、歌唱声部とは反対の動きとなり、第 4 小節でようやく歌唱声部の 6 度下をなぞる。「私は糸をつむぐことが出来ない ich kann nicht spinnen」の旋律（第 2 小節）は、導音の gis 音と主音の a 音の間で揺らめく旋律で成る。このモチーフは、続く「私は座ることが出来ない Ich kann nicht sitzen」で、長 2 度上でゼクエンツされることで、緊張感を持つ。また、この旋律は、異性への緊張感を描いた c 部分を形作るモチーフとして使われる。

楽曲の中心となっているそれぞれの節の後に続く間奏も、また同一のモチーフの変奏で構成されている。それまでの短調の響きとは対照的な長調の響きのこの間奏も、ff で「熱く feurig」の指示と共にオクターブで下行する 3 連符による旋律と、反対に pp で「柔らかく weich」の指示と共に h 音を中心に揺らめく単旋律で構成されている部分に分けられる。少女の抑えきれない感情の高まりと、冷静に落ち着かせようとする内面の葛藤が印象付けられる間奏は、それぞれの節における感情の高まりによってその長さが変化する。この点は、異性を意識した第 4 節の後では、とりわけこの冷静さを呼び起こす後半の部分が 4 小節に引き延ばされることから考察することが出来る。ここでは、さらに 4 小節新しい音楽が付け加えられている。

フィッシャー＝ディスカウは、この曲について次のように述べている。

〈糸紡ぎ娘〉において初めて、ヴォルフが間もなく至芸の域へと高める芸術が、その試みの中に現れ出ている。すなわち、歌われる人物の複雑な内面性の表現である。シューベルトの《糸を紡ぐグレートヒェン》における借用なしに出発する音楽は、漂うように、そしてデクラマツィオンにおいて、糸紡ぎでの落ち着いたきのない少女の描写に高い効果がある（Fischer-Dieskau 2003 : 75、執筆者訳）。

フィッシャー=ディスカウのこの指摘は、さらにこの曲で印象的な言葉を話す間を考察している。それは、第 8-9 小節の 16 分休符によって、少女が紡ぐことに集中できない印象がまず示され、第 20-21 小節では、さらに「fleißig sein 熱心に働けようか」という言葉が、付点四分音符で延ばされることで、少女の自らの願望を思案している様子が描かれている。そして、第 5 節で見られる恋愛への憧れもまた、第 69 小節のピアノの h 音がフェルマータで延ばされ、その後「ihm ruhn」と少女が言葉を発した後に小節線に置かれたフェルマータによってその言葉の間が描かれている（譜例 2-2-7）。

譜例 2-2-7

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in treble clef with the lyrics "muß hin - aus." and a piano accompaniment in grand staff. The second system also has a vocal line with the lyrics "Seit ihm ruhn?" and a piano accompaniment. The piano part in the second system is marked with dynamics "p zögernd" and "pp zögernd".

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

3 番目の歌曲となるこの作品は、それまでの歌曲の簡素な印象とは異なり、同じ時期に作曲されているのにも関わらず成熟した作風を見ることが出来る。その作風は、詩を重んじながら、「人物の複雑な内面性の表現」に特徴があることがより一層強く打ち出されている。この作品に見られる少女の異性への憧れは、具体性という意味合いで、例えばファウストに会うことが出来ないグレートヒェンの「sein Kuss」のような回想とは対照的だが、ヴォルフの作曲を通じてリアリスティックに描かれている。

2-2-4. 〈夏の子守唄 *Wiegenlied im Sommer*〉

Vom Berg hinabgestiegen	山から下りると
Ist nun des Tages Rest;	その日の憩いがある。
Mein Kind liegt in der Wiegen,	私の子は、揺りかごで寝ており
Die Vöglein all' im Nest;	鳥たちもみな巣の中にいる
Nur ein ganz klein Singvögelein	とても小さな歌好きの小鳥だけが
Ruft weit daher im Dämmerchein:	薄明かりの中、遠方から呼ぶ
„Gut' Nacht! Gut' Nacht!	「おやすみ！おやすみ！
Lieb Kindlein, gute Nacht!“	愛する子よ、おやすみ！」
Das Spielzeug ruht im Schreine,	おもちゃは箱の中で休んでいる
Die Kleider auf der Bank,	ベンチの上に服がある
Ein Mäuschen ganz alleine	子ねずみがただ一匹いて
Er raschelt noch im Schrank,	たんすの中でガサガサと音を立てる
Und draußen steht der Abendstern	外では、宵の明星が輝き
Und winkt dem Kind aus weiter Fern‘:	遠方から、子供に目配せする
„Gut' Nacht! Gut' Nacht!	「おやすみ！おやすみ！
Lieb Kindlein, gute Nacht!“	愛する子よ、おやすみ！」
Die Wiege geht im Gleise,	揺りかごはその軌道の中で動き
Die Uhr pickt hin und her,	時計は、いったりきたりチクタクと音を立てる
Die Fliegen nur ganz leise	ハエたちはただ、非常にかすかだが
Sie summen noch daher.	まだ、そこからブーンという
Ihr Fliegen, laßt mein Kind in Ruh‘!	ハエたちよ、私の子を休ませておくれ
Was summt ihr ihm so heimlich zu?	なにをひそひそと音を立てているのか？
„Gut' Nacht! Gut' Nacht!	「おやすみ！おやすみ！
Lieb Kindlein, gute Nacht!“	愛する子よ、おやすみ！」

Der Vogel und die Sterne,	小鳥と星、
Und alle rings umher,	そして取り巻いているすべてのもの、
Sie haben mein Kind schon gerne,	それらは、既に私の子を好んだが、
Die Engel noch viel mehr.	天使は、なおいっそう好んだ
Sie decken's mit den Flügeln zu	彼らは、その翼で私の子を覆い
Und singen leise: „Schlaf in Ruh!	そして、ささやく様に歌う。「安らかに眠れ
Gut' Nacht! Gut' Nacht!	おやすみ！おやすみ！
Lieb Kindlein, gute Nacht!“	愛する子よ、おやすみ！」

1882年12月から4月まで、ヴォルフは、アイヒェンドルフの詩と共にロベルト・ライニック Robert Reinick (1805-1852) の8つの詩に作曲している。そのうちの2つの子守歌がこの歌曲集に含められ、残りの6つの歌曲は、《ロベルト・ライニックによる6つの歌曲集 Sechs Lieder von Robert Reinick》として構想していたようである (Jestremski 2011: 141)。ライニックは画家だが、ベルリンでカール・ヨーゼフ・ベガス Carl Joseph Begas (1794-1854) のもとで学んでいる頃にアデルベルト・シャミッソー Adelbert von Chamisso (1781-1838) やアイヒェンドルフらと交流を持ち、詩作に目覚めた。シューマンの友人の一人でもあり、シューマンは彼の詩に作曲していることに加え、ヘッベルの戯曲による歌劇《ゲノフェーファ Genoveva》(1849) の台本をライニックに依頼している。ライニックは、文学史においては重要な詩人であるといい難いが、その詩にはブラームスも作曲しており、またヴォルフは、後年にさらに4つの詩に作曲している³⁷。

この詩は、『ロベルト・ライニックによる詩集 Lieder von Robert Reinick』(1881) の「雰囲気と姿 Stimmungen und Gestalten」という項目の「4つの子守歌 Vier Wiegenlieder」に収められている。4節から成る詩で、上記には詩の原本の全体とその対訳を載せたが、ヴォルフは第2節には作曲していない。各節は、8行から成り、各行は3つの詩脚を基本としているが、第5行と第6行は4つの詩脚を持っている。脚韻は最初の4行が交差韻、後半の4行が対韻となっている。

³⁷ ヴォルフは、1888年に《職人の歌 Gesellenlied》、1889年に《宴席の歌 Skolie》、1896年に《朝の気分 Morgenstimmung》を作曲し、《ロベルト・ライニックによる3つの詩 Drei Gedichte von Robert Reinick》という歌曲集の構想があった。加えて、1890年に《楽しい便り Frohe Botschaft》という歌曲も作曲している。

詩は、夕暮れに山から下りてきた詩の主人公が、揺りかごで寝ている自分の子供を見て、歌う子守歌である。その子供の周りには、各節ごとに様々な自然に住む者たちが登場する。第1節は、「小鳥 Vöglein」、第2節では、「子ネズミ Mäuschen」と「宵の明星 Abendstern」、第3節では、「時計 Uhr」と「ハエ Fliegen」である。そして、第4節ではこれらの目に見えるものより、「天使 Engel」がより一層子供を愛して、子供に安らぎを与えていることを詩の主人公は喜んでいる。

ヴォルフは、1882年12月17日にウィーンでこの詩に作曲している。タイトルが示す通り、子守歌として有節形式で作曲している。全体は42小節で、前奏は、短く1小節置かれ、各節の最後には4小節の間奏、ないしは後奏が置かれている。第2節は、第2小節から第17小節まで歌われる第1節と繰り返しの記号によって同じ音楽で歌われ、第23小節から第38小節まで歌われる第3節もわずかな変化はあるが、ほとんど同じ音楽である。

「ゆったりと、そして全体を通じて静かに *Gämlich und durchweg leise*」という指示と共に **F-dur** で、8分音符で下行するピアノによってこの曲は始まる。ピアノの右手は、曲全体を通じて動きを止めないが、その音は、ほとんどが和声的な構成音で成り、印象的な倚音は、ピアノにおいて第3小節と第6小節、また、これに対応する第24小節と第27小節の *es* 音のみである（譜例 2-2-8）。左手も、4分音符による和声的な動きが中心で、とりわけ最低音で4小節間繰り返し鳴り響く主音である **F** 音が安らぎを与える。歌唱声部は、第2小節のアウトタクトから属音である *c* 音から下行する旋律で始まり、オクターブ下の *c* まで下行した後、*f* 音まで上行する大きな流れを見せている。音楽的な変化は、第5行と第6行への作曲である。ここでは、**g-moll** から **Es-dur** を経て **B-dur** で半終止する。短調から長調に変化するこの色合いは、「薄明かり *Dämmerchein*」を繊細に描いている。そして、リフレインされる「おやすみ！おやすみ！愛する子よ、おやすみ！*Gut' Nacht! Gut' Nacht! Lieb Kindlein, gute Nacht!*」では、ピアノの左手の揺りかごを思わせるシンコペーションのリズムの上に、歌唱声部は、付点二分音符で **F** 音まで上行し、その後 *d* 音まで下行する動きの大きい旋律で描かれ、属音で1小節延ばされる。後奏は、歌唱声部の旋律を変奏しながら緩やかに主音へと下行する。

「子守歌」という母性が連想される点を通じて、ヴォルフが自分の母親に献呈した歌曲集の構成においては、この曲は重要な役割を担っている。しかし、作曲の観点では前曲では、1878年には既に成熟した作風を持っていたことが示されたが、この作品では、特筆すべき点は見ることが出来ない。「歌曲の中の私のローディは周知の通り、78年に存在した」とい

うヴォルフの回想は、作曲における着想の豊かさという観点では確かな事実である。

譜例 2-2-8 〈夏の子守唄 *Wiegenlied im Sommer*〉 T.1—T.3

Vom Berg hinab ge - stie - gen ist
Wie - ge geht im Glei - se, die

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

2-2-5. 〈冬の子守唄 *Wiegenlied im Winter*〉

Schlaf' ein, mein süßes Kind,	眠りなさい、私のいとしい子よ
Da draußen geht der Wind.	外は風が吹いているのだから
Er pocht an's Fenster und schaut hinein,	風は窓をたたき、覗き込む
Und hört er wo ein Kindlein schrei'n,	そして、子供が叫ぶのを聞き、
Da schilt und summt und brummt er sehr,	ののしり、ブンブンなり、うなる
Holt gleich sein Bett voll Schnee daher,	直ちに、雪の布団を持ってきて
Und deckt es auf die Wiegen,	そして、揺りかごにかぶせる
Wenn's Kind nicht still will liegen.	子供が静かに寝ようとしないうちに

Schlaf' ein, mein süßes Kind,	眠りなさい、私のいとしい子よ
Da draußen geht der Wind,	外は風が吹いているのだから
Er rüttelt an dem Tannenbaum,	風はもみの木を揺らしている
Da fliegt heraus ein schöner Traum	美しい夢が飛び出そうとしている
Der fliegt durch Schnee und Nacht und Wind	雪や夜や風を通過して飛ぶ
Geschwind, geschwind zum lieben Kind	急げ、急げ、いとしい子へ
Und singt von Licht und Kränzen,	そして、光と冠に包まれて歌え
Die bald am Christbaum glänzen.	間もなく、クリスマスツリーが輝く

Schlaf' ein mein süßes Kind,	眠りなさい、私のいとしい子よ
Da draußen blast der Wind,	外は風が吹いているのだから
Doch ruft die Sonne: "Grüß euch Gott!"	しかし、太陽が呼ぶ、"こんにちは"
Bläst er dem Kind die Backen rot,	風は、子供のほほを赤くし
Und sagt der Frühling. "Guten Tag!"	そして、春は "こんにちは" という
Bläst er die ganze Erde wach,	春は、大地を目覚めさせ
Und was er still gelegen,	そして、静かに横たわるが
Springt lustig allerwegen.	至る所で愉快地に飛び跳ねる
Jetzt schlaf', mein süßes Kind,	今こそ眠れ、私のいとしい子よ
Da draußen blast der Wind	外は風が吹いているのだから

前曲と同じくこの詩も、ライニックの「4つの子守歌 Vier Wiegenlieder」から取られている。詩は、3節で構成され、第1節と第2節は8行で、第3節は10行で成る。それぞれの節の最初の2行はリフレインであり、また第3節の最後の2行も「Schlaf ein」が「Jetzt schlaf」に変更されているが、他の部分は同一である。リフレインの2行と第1節と第2節の終わりの2行、並びに第3節において、加えられているリフレインを含む最後の4行は、3つの詩脚を持つ Jambus 調である。その間に置かれている4行は、同じく Jambus の形を取るが、4つの詩脚を持っている。脚韻は、基本的には対韻だが、第3節の第5行と第6行は韻を踏んでいない。

前曲の詩が、既に眠っている子供に歌われているのに対し、この曲は、まだ眠っていない子供に対して歌われている。また、その内容の中心は、子供が寝なければ風がやってくるというもので、第1節では、音を立てて子供を怖がらせに、第2節ではもみの木を揺らして美しいクリスマスを運びに、第3節では春を運んでくるものとして描かれている。

ヴォルフは、前曲の2日後であり、クリスマス直前の1882年12月20日にウィーンで作曲した。ヴォルフ自身も、父親から靴のプレゼントを送ってもらい、この日に御礼の手紙を書いている。

この歌曲は、91小節で成る変奏有節形式で作曲されている。4小節間前奏が置かれ、第5小節のアウフタクトから第24小節が第1節、第2節は、再び4小節の間奏を挟み、第29小節のアウフタクトから第48小節である。第3節も4小節の間奏を経て、第53小節のアウフタクトから始まり、第8行までが第72小節まで歌われる。詩においてリフレインされ

る最後の2行は、ヴォルフもコーダのような扱いをしており、4小節の間奏を挟み第77小節から第88小節まで歌われ、最後は4小節間ピアノの独奏となる。

6/8拍子の緩やかな動きと共に、As-durのこの曲は、その属音のes'音から主音のas'音へ向かう短いフレーズで始まる（譜例2-2-9）。このフレーズは、刺繍音によって美しく彩られ、オクターブ上からもう一度反復した後、右手が属音es音から属和音の第5音のb音へ順次上行する一方で、左手は倚音であるd音から属音に向かって対照的に半音階下行する。第5小節から「眠れ Schlaf ein」という言葉がc音の周りを動く旋律で歌い始められる。子供を寝かしつけようとするこの言葉は、ヴォルフにおいては珍しく2回歌われ、さらに第1行全体も2回歌われる。ピアノでは、2度目に歌われる第1行が、Es-durへ転調しながら主音のes音に向かって順次上行し、その後に第2行は再び平行調のc-mollの属音に向かって下行し、半終止する。

譜例 2-2-9 〈冬の子守唄 *Wiegenlied im Winter*〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

前奏から続くこの曲の旋律の優雅さは、ヴォルフの他の作品とは異なる印象を与える。恐らくこの曲において、重要な旋律は、第5小節からピアノの右手に現れている動きと第13小節から右手と左手に交互に現れる16分音符の半音の動きであろう（譜例2-2-10）。前者は、「眠れ Schlaf ein」の言葉の下で、主音のas音から属音のes音に向かって順次下行し、さらに非和声音であるfes音で印象付けられている。この主音から属音に向かって、もしくは属音から主音へ順次下行したり、上行したりする旋律は、例えば第13小節からのピアノの左手など曲全体で見られ、「眠れ」という言葉の表現として描かれているものと捉えることが出来る。後者に挙げたもう一つの重要な旋律は、詩のモチーフとして登場する「風 Wind」の描写である。このモチーフもまた非和声音である倚音でより印象付けられてい

る。エリック・サムズは、As-dur と fes 音の組み合わせから、同じく眠りをモチーフにしたメーリケの詩による〈眠りに寄す An den Schlaf〉との類似性を指摘している³⁸。「眠れ」という意味合いから前者のモチーフを指しているが、この曲の fes 音は経過音であり、〈眠りに寄す〉の fes 音は倚音的であるため、その印象は異なる。詩の内容を見ても、この曲が純粋な子守歌である一方で、「眠り」を擬人化し、「眠り」と死との類似性について「眠り」に語りかける〈眠りに寄す〉とは本質的に異なる作品である。

序論において、サムズが、その著作の特徴として、序章においてヴォルフの歌曲全体のモチーフを分類していることに言及した。サムズは、ヴォルフの作品への考察という観点において、今日重要な研究者とされているため、序論において取り上げたが、この考察においても明らかな通り、ヴォルフが詩をどう捉えているかという観点が十分ではない。それゆえに、その論証はヴォルフの作曲を見る上で十分とは言えない。ヴォルフの作風は、他の作曲家よりも詩を尊重し、心理的な描写に重きが置かれた解釈にその特徴がある。さらにはヴォルフがどのように詩人を扱ったという観点が、ヴォルフの研究の発展に寄与することが、この考察を通じて垣間見ることが出来る。

譜例 2-2-10

T.4-5

Musical score for T.4-5. The vocal line is in G major (one flat) and contains the lyrics "Schlaf ein, schlaf". The piano accompaniment is in the same key and features a *pp* dynamic marking. A red circle highlights a specific note in the piano accompaniment.

T.13

Musical score for T.13. The piano accompaniment is in G major (one flat) and features a *sfp* dynamic marking.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

³⁸ エリック・サムズは「持続するフラットの6度 (As-durにおけるFes音)は、ここでは経過的な和声として使われている。別の歌曲、眠りを呼び起こす、メーリケの〈眠りに寄す An den Schlaf〉において、これは見事な調性構造の不可欠な部分である」と述べている (Sams1992 : 28)。

2-2-6. 〈ネズミ捕りのおまじない **Mausfallen-Sprüchlein**〉

Klein Gäste, kleines Haus.	小さなお客さん、小さなお家
Liebe Mäusin, oder Maus,	愛するねずみちゃん、愛するねずみくん
Stell dich nur kecklich ein	ずうずうしく出ておいで
Heut nacht bei Mondenschein!	月明かりの今日の夜に！
Mach aber die Tür fein hinter dir zu,	でも、君の後ろの扉は閉めてね
Hörst du?	聞いている？
Dabei hüte dein Schwänzchen!	君の尻尾ちゃんも注意してね
Nach Tische singen wir	食後に歌おう
Nach Tische springen wir	食後に飛び上がろう
Und machen ein Tänzchen:	そして、踊ろう
Witt witt!	ヴィット、ヴィット！
Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit.	私の年寄り猫もたぶん一緒に踊るよ

この詩は、メーリケが 1832 年に創作したものである。1 節から成る自由韻律の詩で、前半は 3 つないし 4 つの詩脚を持つ Trochäus 調が支配的である。8 行目からの 3 行は 2 つないし 3 つの Jambus 調に代わるが、「witt witt!」の呪文の後は、再び Trochäus 調となる。脚韻は最初の 6 行が対韻、続く 4 行が抱擁韻、最後の 2 行が再び対韻となっている。詩の内容は、ネズミ捕りをしかけた詩の主人公が、ネズミに対して気を付けるように歌うユーモアにあふれた詩である。

ヴォルフは、この詩に 1882 年 6 月 18 日にマイヤーリング Mayerling で作曲した。この歌曲は、作曲された当時から好んで演奏されたものである。自由韻律で書かれた詩に、ヴォルフは通作的に作曲して、音楽的なドラマのためにリフレインを多く使っている。また、第 3 行の「stell」と第 4 行の「heut」には、ヴォルフは語尾に e を加えているが、これは作曲の都合上として見ることが出来る。

ピアノの右手においてネズミを描写しているかのような、F-dur の属音である c 音の連打から経過音による装飾音を経て d 音に上行し、さらに g 音へ跳躍する旋律で始まるこの曲は、歌唱声部は 2/4 拍子のリズムの中で一拍遅れて始まる（譜例 2-2-11）。左手は、四分音符で半音階的な繊細な動きの中で主和音と属和音の間を揺らめく。

譜例 2-2-11 〈ネズミ捕りのおまじない〉 T.1—T.3

Musical score for Example 2-2-11, measures T.1-T.3. The score is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line (treble clef) has lyrics "Klei-ne Gä-ste, klei-nes Haus,". The piano accompaniment (grand staff) includes the instruction "<sehr zart>".

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

さらに印象的な音型は、4行目の「月明り Mondenschein」という言葉に対して、a-mollに転調した中で属音であるe音の周りを揺らめく作曲である（譜例 2-2-12）。この言葉をヴォルフは2度繰り返しているが、この旋律もまた、歌唱声部が歌う1小節前にピアノの左手に先取りされている。そして、歌唱声部が属音で4拍延ばしている間に、ピアノの右手は、月明りを描いているかのように主音であるa音をオクターブの間で連打する。加えて左手は、シンコペーションのリズムで、和声的に右手を補うが、2度目のその動きにおいて、第3音であるc音がcis音に代わることでより一層明るさが増す。

譜例 2-2-12 〈ネズミ捕りのおまじない〉 T.9—T.12

Musical score for Example 2-2-12, measures T.9-T.12. The score is in 2/4 time and B-flat major. The vocal line (treble clef) has lyrics "schein, Mon-den-schein, Mon-den-schein!". The piano accompaniment (grand staff) includes the instructions "dim." and "ppp".

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

続く「でも、君の後ろの扉は閉めてね Mach aber die Tür fein hinter dir zu」は、d音の同音反復によってレチタティーヴォ的に歌われる。第16小節のアウトタクトからヴォルフの解釈によって曲全体を通じて繰り返される「聞いている Hörst du?」の言葉は、5度下行の音型で2度歌われる。この音型もピアノで先取りされている。第18小節では、A-dur

へ転調し、朗唱的に歌われる「君の尻尾ちゃんも注意してね Dabei hüte dein Schwänzchen!」が属音の e 音で区切られた後、再び「聞いている Hörst du?」が E-dur で e 音から属音の h 音へ 4 度下行する音型で 2 度歌われる。続けて、同じ音型で「尻尾ちゃん dein Schwänzchen!」もユーモアたっぷりに短く歌われる。ピアノでは、冒頭のネズミの動きのような音型が不規則に挟められ、詩の主人公とネズミの駆け引きが描かれている。

第 23 小節と第 24 小節は、ピアノの短い間奏となるが、右手は一気に g 音まで跳躍し、オクターブ下まで順次下行する。続く 25 小節からの 4 小節間はピアノの右手は 2 オクターブ以上の音域を上行していく一方で、歌唱声部は勝ち誇ったように F-dur で 7 度跳躍を含むカンタービレな旋律で第 8 行からの 3 行を歌う。第 9 行のおまじないの言葉であろう「ヴィット、ヴィット！ witt witt!」は、「粗く Rauh!」低い倚音である des 音で繰り返され、強く印象付けられる。再び、レチタティーヴォ的な旋律で最後の行が歌われたのちに、ヴォルフによって加えられた最後の「聞いている Hörst du?」の音型は、曲全体において最も広い 7 度音程で歌われる。ここでようやくピアノが後から続くことで、詩の主人公の勝利がほめかされる。

この歌曲の考察は、序論において取り上げたエプシュタインの「ピアノ歌曲」という概念が思い起こさせる。詩が自由韻律で書かれているため、ヴォルフは、言葉のリズムの中に解釈の重点をおかず、それまでの歌曲とは異なり歌唱声部を台詞的に扱って作曲し、ピアノが楽曲構造全体をまとめる役割を担っている。また、この方法は、言葉の扱いと効果的なピアノのニュアンスを通じて、詩のユーモアをより一層引き立てており、それゆえ、ヴォルフも好んで演奏してきた作品となったと捉えられる。

《女声のための 6 つの歌曲》を個々の歌曲ごとに考察してきたが、それぞれの歌曲は、前半の 3 曲が 1878 年頃のメーリケの最初の重要な創作期に書かれ、後半の 3 曲が 1882 年に作曲された。異なる時期に作曲されているため、ヴォルフがそれぞれ独立的に作曲していることは明白だが、第 1 曲と第 2 曲に関しては、「小鳥の歌」というモチーフを通じて詩的な関連性を見ることが出来る。この 2 つの歌曲をモチーフや主題によって関連付けるという編纂方法は、《メーリケ歌曲集》においても現れており、宗教的な歌曲のグループを見る上でも重要な観点となる。また、歌曲集全体には、連作の要素は見られないが、第 1 曲が「朝の息吹」を描き、第 6 曲が「月明かりの今日の夜」に歌われることから一日の流れとして編纂され、その中で少女や母親など様々な女性像が描かれている。

第3節 《シェップフェル、メーリケ、ゲーテ、そしてユスティヌス・ケルナーによる

6つの詩 *Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Justinus Kener*》

《メーリケ歌曲集》より以前に出版されたもう一つの歌曲集であるこの《6つの詩》は、第2節で考察した《女声のための6つの歌曲》と共に、1887年の秋にエックシュタインが出版費用を保障する条件で、ヴェッツラー社によって出版された³⁹。《女声のための6つの歌曲》が母親に献呈されたのに対し、この歌曲集は、既に亡くなっていた父親に捧げられている。

この歌曲集も、《女声のための6つの歌曲》同様、シェップフェル、メーリケ、ゲーテ、ケルナーの4人の詩人の作品に対して作曲した歌曲が集められ、編纂されている。したがって、序論で述べたヨストが指摘する「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という彼の作風は、この歌曲集にも見出すことは出来ない。しかし、《女声のための6つの歌曲》とは異なり、表題には《メーリケ歌曲集》へとつながる作曲姿勢が現れている。その作曲姿勢とは、詩人の名前を表題に用いることと「詩集 *Gedichte von*」という言葉を使うことの2点である。序論では、ヨストが指摘した「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という作曲姿勢の表れとして、《メーリケ歌曲集》の表題において「詩集」という言葉を用いていることに言及した。この歌曲集では、まだ、「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という作風には至っていないが、《メーリケ歌曲集》と同じやり方による歌曲集の表題は、ヴォルフが作曲した詩人と詩を重んじていることの表現として捉えることが出来る。

また、この歌曲集のユニークな特徴として、異なる声種に作曲された作品が混在している点が上げられる。シェップフェルとメーリケの詩による最初の3曲はバリトンのために、続くゲーテの詩による2つの歌曲はテノールのため、そして、最後の歌曲はアルトのために作曲されている。したがって、この歌曲集も《女声のための6つの歌曲》同様に一つの連作歌曲集としては構想されておらず、それは各曲の考察を行う中で明らかになる詩の主題の多様さを通じて、より一層明白になるだろう。

³⁹ この項目もイェストレムキの記述に依拠する (Jestremski 2011 : 171)。

2-3-1. 〈ヴァルトブルクの見張りの歌 *Wächterlied auf der Wartburg*〉

(1200年の新年の夜の歌 *Neujahrsnacht des Jahres 1200*)

Schwingt euch auf, Posaunen-Chöre,	響き渡れ、ラッパの合奏
Daß in sternenklarer Nacht,	星の明るい夜に
Gott der Herr ein Loblied höre,	主なる神よ、賛歌を聞け
Von der Thürme hoher Wacht:	高い見張りの塔からの
Seine Hand führt die Planeten	あなたの手は惑星たちを導く
Sichern Laufs durch Raum und Zeit	空間と時間を通じてその軌道を守る
Führt die Seele nach den Fehden	魂を永遠への
Dieser Welt zur Ewigkeit.	この世界の戦いに導け
Ein Jahrhundert will zerrinnen	100年が流れ去り
Und ein neues hebt sich an,	新しい100年が始められる
Wohl dem, der mit reinen Sinnen	純粋な思案によって
Stetig wandelt seine Bahn!	その道を絶えず変化させるものに幸いあれ
Klirrt sie auch in Stahl und Eisen,	鋼と石で音をたて
Gold'ne Zeit folgt der von Erz,	黄金の時間が鉱石の時間に続く
Und zum Heil, das ihm verheißen,	約束された平安のために、
Dringt mit Kampf ein männlich' Herz.	男の心は、戦いによって押し進む
Rüstig mög drum jeder schaffen,	それゆえ人は誰でも、活発に生み出したい
Was sich ziemt nach Recht und Fug,	権利と権限にふさわしいものを
In der Kutte, in den Waffen,	修道服を着ても、武器を身に着けても
In der Werkstatt wie am Pflug:	仕事場でも、耕地でも、
Dazu, Herr, den Segen sende	加えて、主よ、祝福を与えよ
Deiner Burg, dem Berg, der Au'...	貴方の城に、山に、草地に
Netz' an des Jahrhunderts Wende	世紀の初めに
Sie mit deiner Saelde Tau.	その恩恵で露を濡らせよ

この詩は、ヨーゼフ・ヴィクトール・フォン・シェッフエル Joseph Victor von Scheffel (1826–1886) の作品で、『アヴァンチュール夫人／ヨーゼフ・ヴィクトール・シェッフエルによるハインリヒ・フォン・オフターディンゲンの時代による詩集 Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingen's Zeit von Joseph Victor Scheffel』の最初の詩のグループである「ヴァルトブルクの詩集 Wartburglieder」の中に「見張りの歌（1200年の新年の夜の歌）Wächterlied (Neujahrsnacht des Jahres 1200)」というタイトルで収められている。

詩の舞台となる「ヴァルトブルク城」は、中世の歌合戦の伝説である「タンホイザー伝承」の舞台で、ロマン派の文豪やヴァーグナーによってたびたび使われたモチーフである⁴⁰。詩集のタイトルに付けられた「アヴァンチュール夫人」は、中世宮廷詩人の詩神である。また、ロマン主義の象徴的な文豪の一人であるノヴァーリス Novalis (1772–1801) によって『青い花 Heinrich von Ofterdingen』(1802)の主人公として描かれていることでも有名な「ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン」も、中世ドイツ最大の叙情詩人であり、「ヴァルトブルク城」での歌合戦に登場している。シェッフエルは、そもそも10世紀を舞台にした『エッケハルト Ekkehard』などの小説を書いた作家で、中世への憧憬を内包するその作風は、革命後の現実には不満を持つ市民らによって受け入れられ、成功した（マルティニーニ 1979 : 182）。当時の作曲家も関心を持ち、多くの歌曲が生み出されたが、そのほとんどが既に忘れ去られている。

この詩は3節で構成され、各節は8行で成る。各行は、4つの詩脚を持つ Trochäus で、脚韻は、交差韻の形を取っている。第1節では、新しい世紀を祝うラッパの響きが見張りの塔から鳴り響く。このラッパの響きは、「主なる神 Gott der Herr」に対する「賛歌 ein Loblied」であり、神の導きの偉大さを歌う。第2節で、新しい世紀においても「純粋な思案によって / その道を絶えず変化させる mit reinen Sinnen/ Stetig wandelt seine Bahn!」ことを望み、その目的が、「約束された平安のため zum Heil, das ihm verheißen」の「戦い Kampf」であることが示される。この戦いは、第3節で、中世の十字軍のような戦いのみではなく、それぞれの「権利と権限にふさわしい sich ziemt nach Recht und Fug」人生における「戦い」

⁴⁰ ヴァーグナーは、ベヒシュタインの『テューリングゲン地方の伝説集』に描かれたタンホイザーに魅了され、ティークやハイネなどのロマン主義の文豪の同じ主題の作品に基づき《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦 Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg》(1842) を創作した（三宅他 2002 : 462）。

であることが示され、その「戦い」における神からの「祝福 Segen」が祈り求められている。

ヴォルフは、この詩に 1887 年 1 月 24 日にウィーンで作曲している。本論文は、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲の解釈を目的としているが、中世における新世紀の始まりに対する神への祈りという点でこの詩もまた宗教的である。したがって《メーリケ歌曲集》以前の歌曲集において、宗教的な題材が歌曲集の中で扱われている点は注目に値する。この詩に見られる宗教性は、神への感謝、新世紀における「約束された平安」への導き、そして、その道のりにおける祝福というキリスト教徒の祈りである。題材においてさらに注目すべきは、「中世」、「ヴァルトブルク」、「抒情詩人」といったこの作品のモチーフが、ヴァーグナーの《タンホイザー》の題材に類似している点である。《タンホイザー》は、ヴォルフが熱狂的なヴァグネリアンとなるきっかけとなった作品である。作曲という観点においては、新ドイツ楽派という点でヴァーグナーの影響は下記の考察を通じて明らかになるが、詩の選択の側面においても、ヴァーグナーの影響を見ることが出来る。

作曲に目を移すと、全体の構成は、75 小節で成る。前奏は置かれず、歌唱声部から始まるこの曲では、第 1 節が第 1 小節から第 17 小節まで歌われる。最初の歌唱声部の旋律によって構成されている 4 小節の間奏を挟み、第 2 節は第 22 小節から第 37 小節までで、その後、13 小節という長く構成されたピアノによる間奏が置かれる。第 3 節は第 51 小節から第 68 小節までで、後奏が 7 小節で成る。

この歌曲集の最初の 3 曲はバリトンのために書かれたため、歌唱声部には、へ音記号が用いられている。前奏が置かれずに歌唱声部から始まるこの曲は、「祝典的にゆったりと *Feierlich und gemessen*」の指示と共に、*Es-dur* で主音へ向かうファンファーレ的な旋律で始まる（譜例 2-3-1）。*Es-dur* は、フラットを 3 つ使うことから、三位一体の調性として教会音楽においてしばしば現れる調性である⁴¹。この観点は、キリスト教的な祈りを歌うこの歌曲の題材と一致する。ピアノは、3 拍目から「ラッパの合奏 *Posaunen-Chöre*」を連想させる重厚な和音による動きのみに留まり、第 8 小節では、歌唱声部において第 1 節の第 4 行の「高い見張りの *hoher Wacht*」が *es* 音で延ばされている間、和音の動きの下でトレモロが鳴り響き、「主なる神 *Gott der Herr*」に対する「賛歌 *Loblied*」としての荘厳さが増

⁴¹ 例えば、ベートーヴェンの友人で、リンツで教会音楽のカペルマイスターであったフランツ・クサーファー・グレッグル *Franz Xaver Glöggel* (1764–1839) は、『教会音楽の規則 *Kirchenmusik-Ordnung*』という著作の中で、*Es-dur* について、信仰、神との内的な対話、その三つのフラットを通じて三位一体を現す調性と記している (Steblich 2002 : 165)。

譜例 2-3-1 〈ヴァルトブルクの見張りの歌〉 T.1-T.2

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

し加えられる。

続く第1節の後半の4行は、第10小節から同主短調の *es-moll* に転調し、前半とは対照的に *pp* で主音である *es* 音へ順次上行していく旋律で内向的に描かれる。第13小節の「空間と時間 *Raum und Zeit*」という言葉で *c-moll* で半終止した後、「魂を戦いに導け *Führt die Seele nach den Fehden*」という神への祈りが、さらに *Des-dur* か *c-moll* への半音階的な転調の動きの中で、第5小節の「主なる神よ、賛歌を聞け *Gott der Herr ein Loblied höre*」と同じ旋律で歌われる（譜例 2-3-2）。そして、神の絶対的な力強さを示すかのように、「永遠 *Ewigkeit*」では *c-moll* からのピカルディ終止によって *C-dur* の主和音が鳴り響き、続けて第1小節と第2小節の旋律による間奏によって神への賛歌が高らかに描かれている。

譜例 2-3-2 〈ヴァルトブルクの見張りの歌〉 T.14-T.15

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第2節は、印象的な7度跳躍によって始められる。新しい世紀が、「純粋な思案 *reinen*

「Sinnen」によって進むことを祈る第2節の前半は、フラットに彩られることで内向的な雰囲気にも包まれるが、和声の読み替えによって主調より半音高い E-dur に向かっていく。そして、鍵となるこの言葉は、E-dur から半音下行し、この歌曲の主調である Es-dur で語られることで、「純粋な思案 reinen Sinnen」が神によって導かれることを望んでいることが転調による調性の象徴を通じて描かれている（譜例 2-3-3）。続く「その道を変化させよ wandelt seine Bahn!」は、さらに半音階的に転調し、Ges-dur の響きの中で付点のリズムによって力強く描かれた順次上行する旋律で歌われる。この旋律は、第 29 小節で、すぐにピアノで繰り返される。第 2 節の後半も、読み替えによって Des-dur へ進行するが、ここで重要な点は、「鋼と石で音を立て Klirrt sie auch in Stahl und Eisen」の音型である（譜例 2-3-4）。この音型は、第 37 小節からの長大なピアノの間奏のモチーフを構成する。また、この間奏の左手には、「その道を変化させよ」の音型が繰り返され、「約束された平安」への戦いに向かって、神の導きによって変化された道を「鋼と石で音を立て」て歩む様が、音楽的にもモチーフによって関連付けられ、半音階的な転調の色合いと共に力強く表現されている。

譜例 2-3-3 〈ヴァルトブルクの見張りの歌〉 T.26—T.29

belebter
- der mit rei - nen Sin - nen ste - tig wan - delt sei - ne Bahn!

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 2-3-4 〈ヴァルトブルクの見張りの歌〉 T.30—T.31

Klirrt sie auch in Stahl und Eisen,

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第3節の第1行と第2行では、さらに第1節の前半の旋律に類似した音楽と、ピアノの左手の「その道を変化させよ」で印象付けられた付点のリズムによって新しい世紀を「活発に rüstig」進もうとする様が描かれる。この音楽は、第3行と第4行の言葉で、3度上で繰り返される。一方、「内面的に innig」の指示によって対照的に歌われる第3節の後半は、第5行の「加えて、主よ、祝福を与えよ Dazu, Herr, den Segen spende」に作曲された旋律を E-dur に向かって転調しながら繰り返すことで構成される。しかし、第63小節で E-dur で半終止すると、再び読み替えによりこの曲の主調である Es-dur に戻り、「より幅広く breiter」という指示と共に神の「恩恵 Saelde」に与ることが出来ることへの感動が壮大に歌われる。後奏では、第1節の神を讃える旋律と「その道を変化せよ」の付点のリズムによって、神への賛歌を歌いながら進んでいくかのような情景が描かれている。

さて、歌曲全体を考察したが、ヴァーグナーの影響が詩の選択において既に認められたが、音楽的にも言葉と関連づけられたモチーフによって楽曲が構成される点や、音の読み替えによって半音階的に転調する点において、新ドイツ楽派的な作風としてヴァーグナーの影響が明らかとなっている。また、主調である Es-dur は、単に楽曲全体の新世紀の祈りと結びついているだけでなく、その転調の中で、神の導きとしての「純粋な思案」とその「恩恵」という言葉を象徴する役割を持っている。ヴォルフの作品では、《メーリケ歌曲集》においても《パルジファル》との関連性がこれまで指摘されてきたが、既に初期の作品にもその傾向を見ることが出来る。

2-3-2. 〈戴冠式の王 Der König bei der Krönung〉

Dir angetrauet am Altare,	祭壇の前で君と結婚する
O Vaterland, wie bin ich dein!	おお、祖国よ、私は君のもの
Laß für das Rechte mich und Wahre	私を正義と真実のために
Nun Priester oder Opfer sein!	司祭として、でなければ生贄とせよ

Geuß auf mein Haupt, Herr, deine Schale,	私の頭に、主よ、あなたの盆から
Ein köstlich Öl des Friedens, aus,	平和の貴い油を注げ
Daß ich wie eine Sonne strahle	私が、太陽のように
Dem Vaterland und meinem Haus!	祖国と私の家を輝かせるように

この詩は、メーリケが 1837 年に創作したもので、2 節で構成され、各節は 4 行で成る。それぞれの行の韻律は 4 つの詩脚を持つ Jambus で、脚韻は交差韻である。

戴冠式を迎える前の王の決意を歌ったこの詩は、印象的な「君と結婚する *dir angetrauet*」という言葉で始まる。その「*dir*」が指すものは、第 2 行で「祖国 *Vaterland*」と明記されている。そして、祖国の「正義と真実 *Recht und Wahre*」のために神に仕えるものとして「司祭 *Priester*」、もしくは「生贄 *Opfer*」となる覚悟が第 1 節で歌われる。第 2 節は、王となることへの期待が見える。彼は、「平和の貴い油 *Ein köstlich Öl des Friedens*」が「注がれる *ausgeuß*」ことを望み、その油によって「祖国と私の家 *Dem Vaterland und meinem Haus!*」を「私が、太陽のように輝かせるように *ich wie eine Sonne strahle*」と歌われる。最後の行における油によって輝かせる目的としての「祖国 *Dem Vaterland*」は、詩の冒頭の同じく「*Vaterland*」を指す「*dir*」と呼応している。この詩には、前曲とは異なりヴァーグナーの影響は見る事が出来ないが、第 2 節で明記されている油を注ぐというこの戴冠式の誓約のやり方は、キリスト教的であり、その誓約は神に対して行われる点で宗教的である。

メーリケのこの宗教的な詩に対して、ヴォルフは 1886 年 3 月 13 日にウィーンで作曲した。全体は、22 小節から成り、2 小節の前奏の後、第 1 節が第 3 小節から第 10 小節まで、第 2 節が第 11 小節から第 19 小節までで構成されている。第 19 小節で歌唱声部が最後の E 音を延ばしている下で始まる後奏は、4 小節で成る。

E-dur の主和音が 4 拍延ばされることで調性の響きが強調されることから始まるこの曲は、その和音進行の中で、最上声部は、属音の h 音から e 音に向かう。第 3 小節で、ピアノの右手が e 音に達し、再び E-dur の主和音を響かせるところで、歌唱声部は主音の e 音から属音 h 音に向かってなだらかに上行する。歌唱声部は第 4 小節で h 音に達すると、前奏のモチーフに類似した旋律で主音の e 音へさらに順次上行していく（譜例 2-3-5）。

この曲の特徴は、特に第 2 節への作曲に見られる。まず、第 11 小節では E-dur から半音階的な進行を通じて G-dur へ転調する中で、「私の頭に注げ *Geuß auf mein Haupt*」は、

譜例 2-3-5 〈戴冠式の王〉 T.1-T.4

Sehr getragen

Dir an-getrau-et am Al-ta-re,

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

G-dur の属音 d'音に向かって順次上行する旋律で歌われ、「主よ Herr」は同じ音で第 4 拍からタイによって延ばされることで強調されている。そして、この旋律は、1 小節遅れてピアノにおいて半音低い gis'音から反復される。さらに、第 15 小節においても「私が、太陽のように輝かせるように Daß ich wie eine Sonne strahle」の言葉で半音高い ais 音から繰り返されている。旋律が最初に提示された第 11 小節では、4 度の順次進行に留まったのに対し、第 15 小節の繰り返しは、和音の読み替えにより主調 E-dur の属調の H-dur から、「太陽 Sonne」の言葉で Es-dur の主和音へと進行し、さらに第 4 行の「祖国 dem Vaterland」において E-dur へ向かう経過の中で、fis'音に達する 6 度の順次進行へと拡大している。第 2 節に見られる半音の上行や旋律の拡大という点で発展的に繰り返されるこの旋律は、詩の「油が注がれる」という戴冠式の行為を通じて、王になったものが「祖国を輝かせる」という展開を印象付けている（譜例 2-3-6）。

後奏は、再び 2 分音符による和音的な進行によって構成され、最後の小節では、主音を最上声において E-dur の主和音が p で鳴り響くが、左手がトレモロを奏でることによって荘厳さをもって曲は閉じられる。

前曲が、新世紀の始まりに際しての神への賛歌と祈りであったのに対し、この作品においても油を注ぐ戴冠式という点でキリスト教的な題材への作曲が見ることが出来る。そして、その音楽は、再びモチーフの発展や和音の読み替えによる新ドイツ楽派的な作風によって作曲されているので、一見すると宗教的な題材への着想がヴァーグナーからの影響として捉えることが出来る。ヴォルフが、宗教的な題材をどのように捉えたかという点については、第 4 章において論じる。

譜例 2-3-6 〈戴冠式の王〉

T.11

T.15

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

2-3-3. 〈ピーテロルフ Biterolf〉

Kampfmüd' und sonn' verbrannt,
 Fern an der Heiden Strand,
 Waldgrünes Thüringland,
 Denk ich an dich.
 Mildklarer Sternenschein,
 Du sollst mir Bote sein,
 Geh, grüß die Heimat mein,
 Weit über Meer!

戦いに疲れ、太陽は追い払われ
 異邦人の浜から離れた
 森の緑に満ちたテューリングンの大地よ
 私は君を思う
 穏やかに輝く星の光よ、
 君は私の使いであろう
 行け、そして私の故郷に挨拶を伝えよ
 海を越えた遠くへ

Feinden von allerwärts,
 Trotz meiner Waffen Erz;
 Wider der Sehnsucht Schmerz
 Schirmt mich kein Schild.
 Doch wie das Herz auch klagt,
 Ausharr' ich unverzagt:
 Wer Gottes Fahrt gewagt,
 Trägt still sein Kreuz.

あらゆるところの敵
 私の青銅の武器にも関わらず
 憧れの痛みに反して
 私を守る盾はない
 心が嘆くように
 私はひるまず待ち続ける
 神の待降に賭けるものは
 その十字架を静かに背負う

Drüben am Belusbach	ベルー川の向こう側で
Ist schon die Vorhut wach;	前衛隊は既に目覚めている
Heut noch klingt Speereskrach	今日は、やりがぶつかる音がまだ鳴り響く
Durch Kisons Flur.	キスオンの野で
Horch, wie die Hähne krähn!	鶏がどのように鳴くか、聞け
Heut bleibt das Frühmal stehn,	朝食は忘れられ
Heut, werter Sarazen,	今日は、親愛なるサラセン人よ
Hau'n wir uns statt!	私たちは叩きのめすのだ

このシェップェルによる詩もまた、中世の叙事詩に登場する英雄を描いた作品である。この詩には、さらに「1190年、アッコ⁴²の陣営 im Lager von Akkon 1190」という副題が付けられている。ビーテロルフという名前は、『ビーテロルフとディートライプ Biterolf und Dietleib』という13世紀中葉の王であるビーテロルフとその息子ディートライプの伝説に基づく叙事詩に由来する。シェップェルは、この叙事詩を題材に、詩を創作し、この歌曲集の第1曲と同様に、『アヴァンチュール夫人／ヨーゼフ・ヴィクトール・シェップェルによるハインリヒ・フォン・オプターディンゲンの時代からの詩集』の最初の詩のグループである「ヴァルトブルクの詩集 Wartburglieder」に収めた。

詩は3節で成り、各節は8行で構成されている。ヴォルフは第3節を作曲していない。韻律は、2つの詩脚を持つ Daktylus で、脚韻は、第1行から第3行が韻を踏んでいる。さらに、第1-2節では第5行から第7行も韻を踏んでいる。

この詩におけるビーテロルフは、第1節を見てみると、既に「戦いに疲れ Kampf müd」であり、故郷である「森の緑に満ちたテューリンゲンの大地 Waldgrünes Thüringland」を「思う denk」ことで詩は始まる。そして、「海を越えた遠く Weit über Meer!」にある「故郷 Heimat」への思いをビーテロルフは、「穏やかに輝く星の光 Mildklarer Sternenschein」に託す。

第2節からは、ビーテロルフの葛藤が描かれている。彼の葛藤は、「憧れの痛み der Sehnsucht Schmerz」に対するものであり、それは戦いの中で彼を守ってくれる「青銅の武器 Waffen Erz」も「守る Schirmt」ことは出来ない。この「憧れの痛み」における「憧れ」

⁴² イスラエルの港都市である。

が指すものは、第 8 行で「その十字架を静かに背負う **Trägt still sein Kreuz**」と書かれていることから、「受難」を指していると捉えることが出来る。「受難」とは、キリストが、人々の罪を背負い、十字架にかかり、死んだというキリスト教において最も重要な教義の一つである。そして、この受難を通じて、人々は許しが得られることから、救いの象徴でもある。

詩の主人公は、第 5 行で「神の待降に賭けるもの **Wer Gottes Fahrt gewagt**」とキリスト教徒であることを明確にし、この「憧れの痛み」を耐えることを決意する。ここでの「神の待降」とは神の再臨を指している。「使徒言行録」第 1 章第 11 節では、「あなたがたを離れて天にあげられたイエスは、天に行かれるのをあなたがたが見たのと同じ有様で、またおいでになる」と書かれている。第 1 曲では「約束された平安」という言葉が使われたが、これも同じ意味である。最初の 2 曲では、それぞれの節目による神への祈りであったが、この詩では「十字架」を背負いながら、「神の待降」を待つキリスト教徒の姿を見ることが出来る。

ヴォルフが作曲しなかった第 3 節では、生々しい戦いの情景が「やりがぶつかる音 **Speereskrach**」を通じて描かれている。戦いの相手は、第 3 節でようやく「親愛なるサラセン人 **werner Sarazen**⁴³」であることが示され、「私たちは叩きのめす **Hau'n wir uns statt!**」とビーテロルフは雄々しく宣言する。

ヴォルフが、この詩に作曲したのは、1886 年 12 月 26 日である。歌曲の構成は、全体が 44 小節で成り、6 小節の前奏の後、第 1 節が第 7 小節から第 22 小節までである。第 2 節は、2 小節の間奏の後に、第 25 小節から第 40 小節まで歌われ、最後に 4 小節の後奏が置かれている。

この曲の 6 小節の前奏は、極めて独特な響きによって成る。2/3 拍子のアウフタクトで「かなり保持して **Ziemlich gehalten**」と f の指示によって長く強く響かされる最初の和音は、この曲の主調である **F-dur/f-moll** のドミナントの四六の和音であるが、同時に主音である f 音も倚音として鳴り響く。第 1 小節の第 2 拍でアウフタクトからタイによって延ばされているバスの g 音と c 音は、アルトの b 音と共に、ソプラノとテノールが e 音と g 音へディミニエンドしながら解決することで、その和音の性格は明確になる。さらにこの最初の和音の特徴は、ドミナントとしての性質よりも、和音の音と音の間の音程が完全音程によって構成されているということの「響き」にある（譜例 2-3-7）。

この音型は、第 1 小節の第 3 拍から繰り返され、さらに第 2 小節の第 3 拍では **ges-b-des**

⁴³ イスラム人のことである。

譜例 2-3-7 〈ビーテロルフ〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

という和音が一層強調されながら鳴り響く。F-dur の調性から見るのなら、同主音による短調の f-moll のナポリの和音であるが、極めて異質な印象を与え、さらにソプラノの跳躍を異名同音の観点で見ると、三全音の関係にある。この和音は、3回 f とアクセントによって力強く響かされた後、ディミヌエンドしながら4度目が鳴る。第5小節において、pp で続けられる和音は、f-moll のⅢの7の和音であるが、第5音が半音上行した e 音となることで増3和音を基礎としている。そして、第6小節で f-moll の属七の和音が鳴り、f-moll で第1節が歌われ始める。この前奏の和音の意図を詩の言葉から探すとすれば、その完全音程による和音やナポリの和音「神の待降に賭けるもの」としての宗教的な決意が連想される一方で、第5小節のⅢの和音からは、その不協和的な響きから「憧れの痛み」として見ることが出来る。

第1節が歌われる第7小節では、まずオクターブでアルトとテノール声部に des から b 音へ半音階下行する旋律が現れる。続いて印象的な響きとしては、第10小節の「異邦人 Heiden」という言葉で ges 音が前の小節の最後の音の g 音から f 音へ向かう半音階下行の経過の中で、強拍に置かれることで倚音として強調されている。そして、この ges 音はアルトの c 音と減5度(三全音)の関係にあり、故郷から遠く離れた異郷に対する不穏さがこの響きを通じて印象付けられる。一方続く「森の緑に満ちたテューリンゲンの大地」は、歌唱声部だけを見ると f-moll から F-dur への同主音の長調への交代によって明るく描かれている。その下で、ピアノでは第11小節で f-moll の6度の和音の上で、右手には f-moll/F-dur の属音である c 音に向かう h 音が倚音的に3度オクターブで繰り返される。ソプラノ声部だけに注目すると、この音も前の f 音から三全音の関係にあり、「遠く離れた異邦人の涙」と故郷の「テューリンゲンの大地」との隔たりを表現として捉えることが出来る(譜例 2-3-8)。

譜例 2-3-8 〈ビーテロルフ〉 T.10—T.12

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

f-moll の重々しい雰囲気で行われた第 1 節の前半の 4 行とは対照的に、後半の 4 行は F-dur の響きの中で故郷への想いを「穏やかに輝く星の光」に託すビーテロルフの心境が描かれている。第 15 小節で歌われるこの「穏やかに輝く星の光」は、ピアノにおいて、「柔らかく zart」の指示と共に長調の響きや 3 度関係の重音による柔らかな響きと共に、c 音から f 音に向かって 3 度ずつ下行する音型で表現される。これは、第 17 小節では、第 15 小節の歌唱声部のその言葉を歌った旋律の反復と同時に奏でられ、第 19 小節においても類似した音型で変奏されることで印象づけられる（譜例 2-3-9）。しかし、この穏やかな雰囲気は、故郷への距離を示す言葉の「海を越えた遠くへ weit über Meer」が des 音で歌われることで打ち消され、f-moll の響きと共に第 1 節の重々しさが回帰する。第 23 小節からの 2 小節の間奏は、第 1 小節と同じ音楽である。

譜例 2-3-9 〈ビーテロルフ〉 T.15—T.16

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 25 小節からの後半は、前半が F 音を主音とした長調と短調が支配的であったのに対し、c-moll が支配的ではあるが、ほとんど主和音を鳴り響かすことなく、転調を繰り返す。

戦いへの雄々しい決意を歌う第 2 節は、歌唱声部の旋律においても第 25 小節や第 33 小節で 4 度跳躍が使われることで力強い旋律となっている。それとは対照的に、この詩の重要な言葉である「憧れの痛み」は、歌唱声部とピアノの右手の旋律において、半音階下行によってユニゾンで表現されている。後奏は、再びこの曲の主調である F-dur の中で、p から f へクレッシェンドしながら右手が f 音に向かって順次上行した後、第 43 小節では pp で F-dur のカデンツァが静かに鳴り響く。

3 つ目の宗教的な詩は、それまでの宗教的な詩とは異なり、キリスト教徒としての葛藤が描かれている点が特徴である。そして、その表現の特徴は、まず前奏の「響き」に示されている。調性の枠組みよりも和音的な響きを優先するこの方法は、《メーリケ歌曲集》の〈ため息〉において見られる手法に類似している。もう一つの特徴は、三全音である。これは、《女声のための 6 つの歌曲》の第 3 曲〈糸つむぎ娘〉においても見られたが、ヴォルフが好んで使用した「隔たり」を示す音楽的象徴としてこの作品においても使用されている。

2-3-4. 〈心にとめること *Beherzigung*〉

Feiger Gedanken	臆病な考え、
Bängliches Schwanken,	不安な揺らぎ、
Weibisches Zagen,	女性的な臆病さ、
Ängstliches Klagen	不安の嘆きは、
Wendet kein Elend,	悲惨さが向きを変えないのなら
Macht dich nicht frei	君を自由にしない
Allen Gewalten	反抗への全ての力を
Zum Trutz sich erhalten,	持ち続け
nimmer sich beugen,	決して身をかがめず
kräftig sich zeigen,	力強さを示し
rufet die Arme	神々の腕を
der Götter herbei!	呼び寄せる

この詩は、ゲーテが 1777 年に創作した少女の恋愛の苦悩を描いたジングシュピール『リラ Lila』の中に収められた詩である。この頃のゲーテは、既にシュトルム・ウント・ドラングの象徴となる小説『若きヴェルテルの悩み Die Leiden des jungen Werthers』(1774) を発表し、成功を収めていた他、詩作の面でも『プロメテウス Prometheus』や『ガニメート Ganymeth』などの傑作を生みだしていた(岡田 2000: 35)。しかし、1775 年にカール・アウグスト公 Karl August (1757-1828) に招かれると、その使命感からヴァイマルの宮廷にて政務を行うようになり、1782 年には貴族の称号を得ている(マルティニーニ 1979: 218)。この作品は、このヴァイマル時代に書かれたものである。

詩は、2 節で構成され、各節は 6 行で成る。各行は、2 つの詩脚を持つ Daktylus で、脚韻は第 1 行と第 2 行、第 3 行と第 4 行が韻を踏む対韻の形を取っている。詩の内容は、第 1 節では、人が様々な場面で感じる不安さなどは、結局「悲惨さ Elend」が向きを変えず、その結果「自由 frei」を得るものではないと歌われる。第 2 節ではそうした思いを捨てて「全ての力 Allen Gewalten」を「反抗 Zum Trotz」に向けることで、幸運としての「神々の腕 die Arme der Götter」を引き寄せようという教訓的なものである。簡潔な詩だが、脚韻が厳密に一致しているという美しさを持っているのに加え、第 2 節の第 2 行と第 6 行の頭に加えられた弱拍が、詩全体に躍動感を与えている。

ヴォルフは、この詩をゲーテ詩集の全集版で見つけ、1887 年 3 月 1 日に作曲した。ヴォルフより前のこの詩に対する作品としては、フリードリヒ・ライヒャルト Friedrich Reichardt (1752-1814) の歌曲が挙げられる。曲全体は、36 小節で構成され、2 小節の前奏の後、第 1 節が、第 3 小節から第 11 小節までである。第 2 節は、第 14 小節から第 28 小節までだが、韻律の均整さに対して第 2 節のほうが第 1 節より長いのは、第 5 行と第 6 行を 3 度繰り返すことによる。後奏は、8 小節で成る。

前奏は、右手が g-moll の VI の和音からため息の音型によって半音階的に下行し、それに対し左手は、対照的に上行する音型によって始まる(譜例 2-3-10)。第 3 小節で、歌唱声部が入ると、2 小節で一つの音楽的なまとまりを構成する。歌唱声部は、es⁴音から d⁴音というオクターブ内で最も遠い音程へ上行したのち、弧を描くように揺らめく旋律で、不安さからくる「揺らぎ Schwanken」を象徴する。ピアノは、前半のため息の音型の印象を受け継ぐが、第 1 小節の第 3 拍の左手の音型が、第 3 小節では右手に現れるなど、自由な動きとなっている。

譜例 2-3-10 〈心にとめること〉 T.1—T.3

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この第3小節と第4小節のまとまりは、第5小節と第6小節で全音高く繰り返される。第7小節で歌われる「悲惨さが向きを変えないのなら *wendet kein Elend*」は、これまでのゆらめくような旋律とは対照的に、*f*でE-durで属音のh音から主音のE音に向かって順次上行する旋律で歌われる。ピアノは、右手がa音からオクターブ上のa音に向かって跳躍する一方で、左手は半音階的に下行する。続く第8小節は、半音階下行により、C-durへ転調し、第7小節の右手に現れた音型と類似した旋律を左手が奏で、対照的に右手は下行する。

前半部分のさらなる印象的な音楽としては、「君を自由にしない *Macht dich nicht frei*」を歌う第9小節が挙げられる。ここでは、まず調性においてC-durから三全音の関係にあるFis-durへ転調し、さらにリズムにおいてもDaktylusとなる。このリズムは、シューベルトにおいては死を暗示するものとして扱われているが（浅野 2008 : 124）、ここでも調の移り変わりと共に不穏な印象を与える（譜例 2-3-11）。この音型は、第11小節で3度低い調性であるD-durで繰り返され、半終止で前半部分が区切られる。

譜例 2-3-11 〈心にとめること〉 T.9—T.10

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 13 小節から始まる後半部分は、同主音の長調の G-dur に転調する。調性の扱いを見ても、前半部分が 1 小節ごとに異なる調性へと転調していったのに対し、後半部分は 2 小節ごとに一つの調性に留まり、明瞭な調性構造を持つ。旋律の動き方もまた、前半部分がため息のモチーフであったり、揺れ動くような動きであったりしたのに対し、「まっすぐな stramm」の指示と共に和声構成音を跳躍していく旋律に変化する（譜例 2-3-12）。これは第 13 小節でピアノにおいてまず提示され、その後第 14 小節の歌唱声部に引き継がれる。この 2 小節のまとまりは前半と同じように 2 度上で繰り返される。

譜例 2-3-12 〈心にとめること〉 T.13—T.14

The image shows a musical score for two measures, T.13 and T.14. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has the lyrics "Al - len Gewal - ten". The piano part has dynamic markings: "stramm" above the first measure, "f" below the first measure, and "mf" below the second measure. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

前半と比較して、シンプルな構造の後半であるが、調性の象徴を使った進行が、ヴォルフによって 3 度繰り返される「神々の腕を呼び寄せる rufet die Arme der Götter..... herbei!」の転調でみることが出来る。それは、まず第 20 小節のアウフタクトでは、この部分は、後半において G-A-H と転調してきた流れから、H-dur の下屬調である E-dur で始められ、Fis-dur を経て、2 回目で和音の読み替えから Es-dur へ転調し、3 回目で G-dur に戻る点にある。2 回目の調性として挟まれているフラット系の Es-dur は、第 1 曲においても考察したが、三位一体の調性として宗教的な意味合いを持ち、詩の主人公がまさしく「神々の腕」を「呼び寄せる rufet herbei」情景が、この転調を通じて描かれていると考察することが出来る。そして、第 13 小節の音型からの発展によって構成されている後奏は、ヴィルトゥオーズの華やかさを持ち、第 35 小節でもう一度第 13 小節の音型が fff で繰り返され、曲を閉じる。

この詩も、「神々の腕」という宗教的な修辭句が使われているが、ヴォルフは再び象徴的な意味合いを持つ音型と調性を用いた作曲を行っている。

2-3-5. 〈さすらい人の夜の歌 Wanderers Nachtlied〉

Der du von dem Himmel bist	天にいます主が
Alles Leid und Schmerzen stillest,	全ての苦悩と痛みを静め
Den, der doppelt elend ist,	二重に惨めなものを
Doppelt mit Erquickung fülleest,	二重に元気づける
Ach! Ich bin des Treibens müde!	ああ、私は行いによって疲れた
Was soll all der Schmerz und Lust?	何が全ての痛みと喜びとなるのか?
Süßer Friede,	甘い安らぎよ
Komm, ach komm in meine Brust!	来い、ああ、私の胸に来い

ゲーテの詩作においても最も有名な作品の一つであるこの詩は、1776年2月16日にヴァイマルの近くのエッタースベルクで創作された(赤井 1995 : 92)。

詩の構成は、8行である。韻律について、赤井は、マドリガルを基礎においた3つの詩脚を持つ Anapäst と Jambus で、第7行のみ2つの詩脚を持つ Trochäus と考察しているが、第7行を除いて詩脚の数が整っている点、Jambus の要素が薄い点から、4つの詩脚を持つ Trochäus としても見ることが出来る。いずれにしても第6行の呼びかけのみが、2つの詩脚によって強調されている。脚韻は、交差韻の形を取っている。

「天にいます主が Der du von dem Himmel bist」という呼びかけによる祈りとして始まるこの詩は、最初の4行で、「全ての苦悩と痛みを静め Alles Leid und Schmerzen stillest」することで、詩の主人公を「元気づける Erquickung fülleest」ことを神に願う。しかし、後半の4行では、「何が全ての痛みと喜びとなるのか? Was soll all der Schmerz und Lust?」という問いかけを持つことで、宗教的な祈りから離れ「甘い安らぎよ Süßer Friede」を求める私的な願望が歌われる。

シューベルトの付曲においても有名なこの詩に、ヴォルフは1887年1月30日に作曲した。ゲーテの詩に対する2番目の作品である。歌曲全体は32小節で成る。4小節で構成されている前奏は、この曲の中心的な旋律を最初に提示する(譜例 2-3-13)。それは、「非常にゆっくりと穏やかに Sehr langsam und ruhig」の指示と共に、シューベルトの作品と同じ調性の Ges-dur の主音 Ges から Ces に向かって順次上行する旋律である。

譜例 2-3-13 〈さすらい人の夜の歌〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この旋律は第3小節から属調の Ces-dur で変奏される。この Ces-dur への転調は、後半に見られる異名同音の調性の H-dur への転調の橋渡しの役目を持つ。第5小節から歌唱声部は、前奏の旋律の変奏によって第1行と第2行が歌われ、調性も再び Ges-dur に戻る。韻律と歌唱声部の関係を見ると、4/4 拍子で強拍から第1行を始めていることから、ヴォルフは Trochäus の韻律として詩を読んでいることは明確である（譜例 2-3-14）。ピアノは、5度ないし6度の和音によるシンコペーションの伴奏形となる。

譜例 2-3-14 〈さすらい人の夜の歌〉 T.5-T.6



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

祈りの後半となる第3行と第4行が歌われる第9小節からの4小節では、ピアノは、リズムをほとんど変えないが、右手はオクターブの和音となり、b音からオクターブ上のb音に向かつて半音階的に上行する。左手も、テノールは右手と6度の関係を保ちながら前半と同じく5度ないし6度の和音として半音階的に上行する。歌唱声部に目を移すと、フラットで半音下げられたことによって暗く作曲された fes 音の連続から始まるが、第11小節の「元気 Erquickung」を強める「2重に doppelt」という言葉で半音高い f 音へ上行することで対照的に明るい印象が加えられる（譜例 2-3-15）。この旋律は、f音から es音へ長2度下行した後、5度低い as-ges の音型へ下がることによって旋律が途切れ、ため息の音型として強調されている。これは、さらに第13小節からピアノにおいて揺らめくように変奏され

るモチーフへと発展し、祈りから第 6 行の内面的な問いかけへの変化における心理的な不安定さをあらかじめピアノで表現している。

譜例 2-3-15 〈さすらい人の夜の歌〉 T.9—T.12



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 13 小節からの第 5 行と第 6 行の歌唱声部の旋律は、詩の韻律における強拍をより強調するリズムを用いることで朗唱的に作曲されている。まず、感嘆詞の *ach* が休符によって隔てられ、第 4 拍に置かれることでアウフタクトとなる。続く「*ich bin des Treibens müde*」では、「行い *Treibens*」と「疲れ *müde*」がそれぞれ強拍に置かれ、さらに「*müde*」は半音下げられた *fes* 音によって一層強調される。さらに問いかけとしての第 6 行は、「痛み *Schmerz*」と「喜び *Lust*」のみが強拍に置かれ、*Trochäus* として韻律を捉えた場合において強拍となる言葉は、シンコペーションのリズムに変えられることで、重きを置いている言葉を明確にしなが、語りとしての自由さが強められている（譜例 2-3-16）。

譜例 2-3-16 〈さすらい人の夜の歌〉 T.16—T.18



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

シンプルな *Trochäus* のリズムにおいて、言葉の意味とその解釈の重きに応じて、シンコペーションのリズムや臨時記号による半音下行によってアクセントの強さに変化をもたらすこのやり方に加え、ヴォルフは、問いかけの途中で、既に前奏で示した *Ces-dur* から *H-dur* へ異名同音的な転調を行っている。この転調もまた、先にも述べたピアノの 2 度の音型同様に、詩の主人公がその言葉を話す前に変化を与えることで、その言葉の行く先である「甘い安らぎ *Süßer Friede*」を語り手である歌い手の思考の中に浮かび上がらせることに成功している。そして「甘い安らぎ」が歌われる箇所においても、第 19 小節でピアノが冒

頭の旋律を奏で始めた後に追いかけるように歌われることで、詩の主人公がその内面的に感じていることに気づいていくという様子が描かれている（譜例 2-3-17）。

譜例 2-3-17 〈さすらい人の夜の歌〉 T.19–T.22

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'Süßes Friede, süßes'. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a piano dynamic marking 'p' and the instruction '(sehr weich und ausdrucksvoll)'. The bottom staff is the bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is in a minor mode.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この「甘い安らぎ」という言葉は、ヴォルフによって繰り返される。そして、その作曲によってより一層強調された詩の主人公の想いは、第 25 小節で「私の **meine**」の言葉で歌唱声部とピアノにおいて半音下げられた **g** 音を奏でることによって、減三和音を形成し強調される。さらにピアノのモチーフに目を向けると、「二重に元気づける **Dopplet mit Erquickung**」で歌われた旋律が現れ、その「安らぎ」によって自分が回復したいという願望がピアノにおいて暗示される。そして、「胸 **Brust**」に向かってクレッシェンドした後、後奏では、その **H-dur** の響きの中で **pp** に向かって静かに消えていく。

宗教的な祈りから私的な願望へと変わるこの詩に対して、ヴォルフは、**Ges-dur** と **H-dur** の交替によって描き分けている。そして、その作風の特徴は、ピアノにおいてモチーフが先行して奏でられることで、詩の主人公がその言葉を発するまでに感じる内的な感情の高まりが表現されており、心理的な描写というヴォルフの作風が表れた作品と言える。また、第 4 曲と第 5 曲に見られるゲーテの詩における宗教的な言葉は、それぞれの詩において、人間的な感情との対比のために使われている点で興味深い。序論において「宗教的」とは、キリスト教的と同義語であり、詩において語られる内容の対象は、神であるとしたが、ゲーテの詩に見られる「宗教的」な言葉の多様な使用を通じて、その言葉の定義をさらに明確にする必要がある。この点については、第 4 章において再考したい。

2-3-6. 〈おやすみ、おやすみ Zur Ruh', zur Ruh'〉

Zur Ruh', zur Ruh'	おやすみ、おやすみ
Ihr müden Glieder!	疲れた体よ！
Schließt fest euch zu,	堅く閉じよ
Ihr Augenlider	まぶたを
Ich bin allein,	私は孤独で、
Fort ist die Erde;	大地は去り
Nacht muß sein,	夜は私の光と
Daß Licht mir werde;	ならなければならない
O führt mich ganz,	私の全てを導け
Ihr innern Mächte!	内なる力よ！
Hin zu dem Glanz	輝きに向かって
Der tiefsten Nächte.	最も深い夜に
Fort aus dem Raum	天から出た
Der Erdschmerzen	大地の痛みは
Durch Nacht und Traum	夜と夢を経て
Zum Mutterherzen!	母ごころに向かって

この詩は、ユスティヌス・ケルナー **Justinus Kerner** (1786–1862) による詩である。彼は、医者であったが、ルートヴィヒ・ウーラント **Ludwig Uhland** (1787–1862) と並ぶシュヴァーベンを代表するロマン派の詩人であり、さらに 1822 年には「ケルナーの家」を建て、メーリケら多くの詩人らと交流をもった (岡田 2000 : 157)。その詩作は、主にバラードの分野で文学的な功績を残したウーラントよりも、「より空想力を富み、心的にもはるかに繊細なものを持ったと評されている」 (マルティーニ 1979 : 323)。

この詩は、4 節で成り、各節は 4 行で構成されている。各行は 2 つの詩脚を持つ **Jambus** が支配的であり、脚韻は交差韻である。

「おやすみ、おやすみ Zur Ruh', zur Ruh'」という印象的な呼びかけでこの詩は始まるが、その呼びかけの対象は、「疲れた体 ihr müden Glieder!」である。第2節では、詩の主人公が、「孤独 allein」で、「夜は私の光とならなければならない Nacht muß sein, daß Licht mir werde」と夜に対して救いを求めるような印象を与え、第3節で、その救いを求めて「最も深い夜 tiefsten Nächten」にある「輝き Glanz」に向かっていこうとする。

詩的な繊細さをもって書かれた第4節では、孤独な詩の主人公の苦しみとして描かれた「大地の痛み Der Erdschmerzen」が、憩いとしての「夜と夢 Nacht und Traum」を経て、詩の主人公の根源的な場所としての「母ごころ Mutterherzen」へ向かっていく。しかし、詩を通じて深い意味合いを持つ憩いや救いの場所として描かれている「最も深い夜」や「母ごころ」が、日の終わりとしてなのか、あるいは人生の終わりとして死の意味合いを持つかという点においては、明確な言葉が避けられている。

ヴォルフは、この詩に1883年6月16日にウィーンでアルトのための歌曲として作曲した。この歌曲全体は、40小節から成り、第1節は第1小節から第8小節、第2節は、第9小節から第16小節で、前半部分を形作る。後半は、第3節がE-durに転調する第17小節から第24小節まで、続けて第4節が第25小節から第34小節まで歌われ、さらに6小節の後奏で成る。

As-durで始まるこの曲の中心的なモチーフは、曲の始まりに提示される第1小節から第3小節までのピアノの右手において主音のas音から属音e音に半音下行する音型である(譜例2-3-18)。この音型は第1小節第4拍のテノール声部の減4度の跳躍によって、陰影がさらに与えられている。歌唱声部は、冒頭のモチーフにおいて第2小節のアウフタクトからf音へ向かう経過音として現れるGes音によって歌い始められる。深い眠りを描いているかのようなピアノの冒頭のモチーフは、第4小節から繰り返されるが、歌唱声部

譜例 2-3-18 〈おやすみ、おやすみ〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

ではこの音型が歌われることはない。詩においてケルナーは、憩いの意味合いを明確な言葉を避けて描いたが、ヴォルフもまたピアノにおいてのみその表現を与えている。

第9小節で歌唱声部は、「私は孤独で *ich bin allein*」を、第1節の冒頭の呼びかけと同じく *ges* 音から *f* 音への半音下行によって歌うが、ピアノは、既にその前の第8小節から始まっている新たな上行するモチーフを奏でている。このモチーフは、続く第10小節からと第12小節から、一音ずつ低く繰り返される。

第16小節で歌唱声部が主音で第2節を歌い終わった後、ピアノでは、その主音をオクターブで3回繰り返し、異名同音の読み替えにより *E-dur* へ転調する（譜例 2-3-19）。後半の始まりとして「最も深い夜 *tiefsten Nächte*」にある「輝き *Glanz*」に向かって、詩の主人公の「内なる力 *innern Mächte*」へ呼びかけるこの第3節は、前半とは対照的に歌唱声部に音楽的な中心が置かれている。「わずかに生き生きと *ein wenig (sic) belebter*」、「内面的に *innig*」という指示と共に始まる歌唱声部は、*E-dur* の第3音の *gis* 音から半音階的に下行し、4度跳躍した後始まりの音である *gis* 音へ再び下行する旋律で歌われる。この4度跳躍が、音楽全体に躍動感を与えているのだが、ピアノにおいても前半とは対照的にこの歌唱声部をなぞることで一層強調されている。

譜例 2-3-19 〈おやすみ、おやすみ〉 T.16—T.18



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第25小節から歌われる第4節は、第27小節で再び *As-dur* で歌われる。歌唱声部は、これまでの旋律が下行する動きが主体的であったのに対し、「夢 *Traum*」という言葉の *as* 音へ向かって上行していく。ピアノも、歌唱声部をなぞりながら上行していくが、さらに第31小節の *c* 音に向かつて歌唱声部よりもいっそう高い音へ向かう。そして、根源的な憩いの場として描かれている「母ごころ *Mutterherzen*」は、歌唱声部では、冒頭の音型を思わせるような *des* 音から *as* 音への半音階下行によって歌われるのだが、特に第33小節の「心 *herzen*」が、*b* 音に向かう経過音である *ces* で歌われることでその陰影が耳に残る（譜例 2-

3-20)。ピアノは、as 音のオクターブ跳躍による和音進行となるが、この音型は、第 14 小節の「光 Licht」の言葉で奏でられたものの反復である。詩において憩いを示すこの 2 つの言葉は、ピアノの音型によって結びつけられている。

譜例 2-3-20 〈おやすみ、おやすみ〉 T.31-T.34

The image shows a musical score for the piece 'zum Mutterherzen!'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics 'zum Mut - ter - her - zen!'. The piano accompaniment features a prominent octatonic pattern in the right hand, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The left hand provides a more complex accompaniment with various chords and intervals.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

後奏は、冒頭のもティーフの変奏によって構成されているが、ここでは、前半部分が属音への半音階下行であったのに対し、さらに低い主音へ向かってオクターブの半音階下行となる。第 36 小節では、さらに左手のテノール声部において三全音の跳躍が現れることで、詩の「憩い」の意味に深い陰影が与えられ、第 38 小節で右手が主音へ到達した後に、テノール声部でもう一度冒頭の音型が繰り返されている。

メーリケ歌曲集の〈眠りに寄す〉に類似したような、死が連想させられる憩いを描いたこの曲は、〈眠りに寄す〉と調性の構造、転調の仕方が同一であり、また、後半部分の旋律の動きも類似している。シュヴァーベン の 2 人の詩人に共通したこの主題を、ヴォルフが選択し、同じ作曲を行っている点は、ヴォルフが、この主題に対して詩人の枠を超えた関心としてみる事が出来る。

さて、《6 つの詩》を考察したが、この歌曲集は 3 つのグループに分けることが出来、それは選択された声種によって明確にされている。最初のグループは、バリトンのために書かれた 3 つの歌曲で、宗教的な題材が歌われる。これらの歌曲で歌われる宗教性は、新世紀の始まりと戴冠式における神の導きに対する祈りと神の再臨までのキリスト教徒としての葛藤である。続くテノールのために作曲されたゲーテの詩による歌曲では、人の内面的な葛藤と安らぎを求める願望が歌われているが、宗教的な要素はその人間的な感情との対比として使われている。アルトのために書かれた終曲では、死が連想される「憩い」を求める詩の

主人公の孤独が描かれている。宗教性、孤独、安らぎ、死という主題は普遍的であり、亡くなった父親へのオマージュであると言う点を踏まえても、人が死に向かってどのように進んでいくかがこの歌曲集の主題となっている。

第4節 総括

第2章では《メーリケ歌曲集》より以前に作曲されたメーリケの4つの歌曲とその中の2つの歌曲が含まれている2つの歌曲集を考察することで、《メーリケ歌曲集》以前のヴォルフの作風を再考し、その主題の選択の変遷をたどった。ここでは、その点について総括したい。

2-4-1. 作風と主題の選択について

第1節では、歌曲集に含まれないメーリケの詩に対する2つの付曲を考察したが、まずそこで明らかになったのは、その作曲の着想が、メーリケの詩に見られるユーモアとアイロニーにある点である。最初のメーリケの詩による歌曲である《ズースヒェンの小鳥》は、男女の恋愛における衝動を小鳥の無邪気な動きを通じて描いた作品であり、その描写は、機知に富みながらも皮肉的である。《荒野の娘》に見られる詩の主人公の嫉妬もまた、第4節における「半ば冗談的な結語」が用いられているが、嫉妬心から生み出された詩の主人公の企ては、ロビンとルツに対する当てつけである。第3章において、《メーリケ歌曲集》の作曲の始まりについて言及するが、その着想を生み出した詩は、類似している。

第2節以降に考察した2つの歌曲集を通じては、ヨストが考察している「個々の詩を超えてその抒情詩の選択を通じて詩人そのものを音楽的に描写しようとしたことから、このこと（詩を重視する姿勢）が高められている」というヴォルフの作風を再考する上で、その変遷が明らかになっている。まず、この2つの歌曲集は複数の詩人の詩によって作曲されていることから、「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という《メーリケ歌曲集》以降の作品の作風は当てはまらない。しかし、その変遷という意味合いでは、1883年から出版を目論んでいた《女声のための6つの歌曲》が「歌曲集 Lieder」という言葉を表題に用いているのに対して、《6つの詩》では「詩集 Gedichte von」という言葉を用いることで、《メーリケ歌曲集》につながる詩を重んじる姿勢を見ることができる。

また、この考察において、ヴォルフは複数の詩人の詩を用いながらも、それぞれの歌曲集において共通する主題に基づき歌曲集を編纂している点が重要である。《女声のための6つの歌曲》では、恋愛と母性という女性の2つの側面が描かれている。恋愛という観点では、第1曲と第3曲が当てはまり、母性という観点では、ライニックの詩による2つの歌曲が当てはまる。その中で、2つのユーモアのある歌曲が挟まれている。第2曲の〈小鳥〉は、第1曲で甘い旋律を歌うものとして登場している点から、詩的な「ペア」として関連しており、夜におけるねずみとの駆け引きを描いた第6曲の〈ねずみ捕りのおまじない〉は、この歌曲集が朝から始まることから、一日の流れの終わりとして歌曲集の終わりに配置されている。

《6つの詩》では、終曲における「憩い」にむかっていく中で、宗教性と人間的な葛藤が対比的に描かれており、それらは選択された声種によってグループ分けされている。最初の3曲では、その題材の選択においてヴァーグナーの影響を感じさせるシェップフェルとメーリケの詩による歌曲を通して、キリスト教徒としての神の導きを求める姿が描かれ、ゲーテの詩に対する付曲では、いわば普遍的な人間性とも言うべき、倫理的な理想に対する内面的な葛藤が歌われている。このゲーテの詩による歌曲では、宗教性はその人間性の対照として描かれている点もまた重要である。

2つの歌曲集は、《女声のための6つの歌曲》が母親に献呈され、《6つの詩》が父親へのオマージュとして創作されていることからその主題はより明らかである。《メーリケ歌曲集》以前に編纂された2つの歌曲集は、ヴォルフが、これまで作曲した歌曲を、ヴォルフが表現したい主題に沿って集め、歌曲集の中でそれぞれペアやグループを形成しながら関連付けられている。この編纂方法がヴォルフの表現の一つとして捉えることが出来るのである。

2-4-2. 音楽的な特色

歌曲集の編纂のやり方を通じてヴォルフの表現を考察したが、さらに個々の歌曲を見ると、ヴォルフが詩を重んじながらも、どのように自身の解釈を前面に打ち出して作曲していたかという点が明瞭になった。その解釈は、主として韻律や詩の形式の扱いとピアノの役割に特徴がある。

まず、韻律の扱いは、《ズースヒェンの小鳥》と《荒野の娘》において明らかになった。ヴォルフは、どの作品においても、それぞれの詩の韻律を尊重し、そのリズムにおいて重き

が置かれている言葉をどのように作曲するかという点を通じて、いわば「詩を重視する姿勢」を見せている。しかし、メーリケの詩に対するこの2つの歌曲においては、詩人の意図とは異なる言葉に強拍を移し、そのことにより詩から読み取れるアイロニーをより強調する作風を見せている。

また、ヴォルフの歌曲においては、旋律がどのように反復されたり、変奏されたりしているかという点も重要である。例えば、〈糸紡ぎ娘〉では、春から少年へと節を追うごとに変化する少女の関心を、詩の形式に沿って同じ旋律を反復させることで、その変化を関連付けた。そして、その関心の変化に応じて、言葉と言葉の間の長さを変えることで、少女の心理的な動きを表現している。

この心理的な動きの表現において、ヴォルフの作品ではピアノに重要な役割が認められる。これは、例えば〈ズースヒェンの小鳥〉では、第8節での作曲において、ピアノに音楽的な主導権を移すことで、少女が「大泣き」するほどの内面的な動揺が表現され、〈さすらい人の夜の歌〉においては、歌唱声部の旋律をピアノで先取りする方法に見ることが出来る。この方法を通じて、詩の主人公がその言葉を発するに至るまでの感情の変化とその高まりがピアノによって描かれている点に見ることが出来る。

また、こうした表現において、特に《6つの詩》において、調性と三全音による象徴的な意味合いを持つ作曲が見られたことも重要である。特に調性は、19世紀前半の歌曲創作において重要な手法であった⁴⁴。その手法が、後期ロマン派において言葉とより繊細に結びつくために転調の中で見出されている点に、音楽史的な発展を見ることが出来る。また、ヴォルフの調性の扱いについてドルシェルは、ヴォルフ自身が「和声学のこの上なく厳格な規則に従って、私のどんな大胆な不協和音もみな正当化しうることを証明できる」と述べていたことに触れ、「ヴォルフの調性意識がどんなに傷つき易いものであったか」と考察している（ドルシェル 1998 : 111）。また、調の特徴を重んじていた故に移調を拒んだ例として「ク

⁴⁴ 筆者は、シューベルトの調性の扱いの考察の目的で、シューベルトに影響を及ぼした作曲家の調性の扱いについて調査を行っている。その結果、シューベルトを指導したアントニオ・サリエリ Antonio Salieri (1750–1825) は、声楽曲の作曲において、「私の最初の一步は、私の先生がしたように、それぞれの曲の性格を満足させる調性を決定することで」と述べ、また、ベートーヴェンは、彼の伝記作家であるアントン・シントラー Anton Schindler (1864–1864) により「ベートーヴェンは、テキストに作曲する前に彼は最も適した調性を熟考するということを明言することをためらわなかった」という作曲姿勢が明らかになっている（浅野 2008 : 77）。調性については、シューマンも論じている。

ラウスはグードムンの第二の歌『わたしは河をこえて』を移調してしか歌うつもりがなく、その結果、私は彼との共演を断念した」ことを挙げている（ドルジェル 1998 : 111）。

調性と三全音が、ヴォルフの詩の解釈の象徴として表れている例としては、〈ヴァルトブルクの見張りの歌〉が挙げられる。ここでは、三位一体の調性である **Es-dur** が使われており、これは新世紀の始まりに神を讃えるというこの歌曲の主題と結びついているだけでなく、神の導きを意味する「純粹な思案」や「恩恵」という言葉で **Es-dur** に転調するという方法においても使用されている。同じ例は、〈心にとめること〉においても認められる。また、三全音は、〈ビーテロルフ〉において、「遠く離れた異邦人の浜」と故郷の「テューリングゲンの大地」との隔たりの表現を象徴し、同じ手法は既に〈糸紡ぎ娘〉においても見られている。また、〈おやすみ、おやすみ〉における **E-dur** への転調は、第 4 章で論じるが、〈眠りに寄す〉と同じ方法であり、その意味合いをさらに考察するべきである。同じく **E-dur** を使用している〈戴冠式の王 *Der König bei der Krönung*〉の意味合いも、第 3 章と第 4 章の考察を通じて象徴的な意味合いが見出されるだろう。

第 2 章では、ヴォルフの表現としての歌曲集の編纂方法、詩を重んじる姿勢、さらには、特に心理的な表現に重きを置いた詩の解釈を打ち出す作曲方法というヴォルフの作風を考察した。また、その表現の中に、既に宗教的な題材が現れており、主題の選択においても、また、音楽的な側面においてもヴァーグナーの影響を見ることが出来る点は注目すべきである。この第 2 章のヴォルフの作風の変遷を踏まえ、第 3 章では、「詩人そのものを表現しようとした」という作風が現れている最初の作品となる《メーリケ歌曲集》の考察を行う。ここでは、メーリケの詩に重点を置き、メーリケの詩作における意図に対するヴォルフの解釈を考察したい。

第3章 《メーリケ歌曲集》で扱われている主要な主題とヴォルフの解釈について

第1節 メーリケの詩の受容と主題の多様性

第3章では、本論の主対象である《メーリケ歌曲集》の宗教的な歌曲を考察する前に、《メーリケ歌曲集》に見られる、メーリケの詩における主要な主題と詩作に対するヴォルフの選択と解釈を論じる。これは、第2章の作風に対する考察によってより明らかになった、《メーリケ歌曲集》以後の作品にのみ当てはまるヨストの「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という評価について論じるためである。その上で、第2章に見られたような詩人の意図とヴォルフの解釈の相違、並びに詩の選択と歌曲集の編纂によるヴォルフの表現が、この《メーリケ歌曲集》においても存在するのか考察したい。

3-1-1. 歌曲史におけるメーリケの詩の受容

序論において、メーリケはヴォルフの作品を通じて、死後にその評価を確立したことに言及した。ここではまず、ヴォルフが作曲する以前にメーリケのどのような詩が取り上げられていたか、ハンス・ヨアヒム・エルヴェ Hans-Joachim Erwe (1956–2014) の調査⁴⁵に基づいて概観する。

エルヴェによると、メーリケの詩において今日まで最も作曲された詩は、「捨てられた花嫁 Das Verlassene Mägdlein」と「祈り Gebet」で、それぞれ133回作曲されている。前者にはシューマンが、後者にはヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833–1897) も作曲しており、ヴォルフにも作品がある。「捨てられた花嫁」は、男性に裏切られた女性の苦悩を描いた詩である。同じような女性像が描かれた『画家ノルテン』においても、悲劇的な結末を迎える「アグネス Agnes」がやはり76回も作曲されている。これは、ゲーテの作品におけるグレートヒェンやミニヨンといった女性像の前例があったため、読み手には理解し易かったと考えることが出来る。また、宗教的な歌曲のグループに入っている「祈り Gebet」では⁴⁶、ヴォルフの作品が最も有名である。この「祈り」は、今日ではキリスト教の教義の観点から、逃避的な印象を持つ作品と解釈されることがある。宮下は、「隠遁 Verborgenheit」

⁴⁵ Hans-Joachim Erwe 1987 *Musik nach Eduard Mörike* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd.35)

⁴⁶ 「祈り」については、第4章において詳細に考察する。

を例に挙げ、メーリケの生涯と結びつけた「逃避的牧歌詩人というイメージは誤解であり」（宮下 1981:5）と述べているが、「祈り」が多く作曲されていることもまた、メーリケが深く理解されてこなかったという事実として見る事が出来る。ヴォルフ以後に、メーリケへの作曲で著名になったオトマール・シェック Othmar Schoeck（1886-1957）を除くと、ヘルツォーゲンベルクの《ヴァイオリンとオルガンの伴奏によるソプラノのための宗教的な歌曲 Geistliche Gesänge für eine hohe Singstimme mit Violine und Orgel》op.89 が〈祈り〉への作曲として挙げられるべきである。しかし、その作品の美しさともかかわらず、残念ながら今日ほとんど演奏されない。

メーリケの主題に多く見られる自然詩への付曲では、最も作曲されている作品には「春が来た Er ist's」が挙げられる。これには、シューマンもヴォルフも作曲しているが、この主題も、ドイツ文学において再三繰り返されているモチーフである。

その一方で、既に序論で述べたメーリケの詩作の中心としての連作詩『ペレグリーナ』は、ヴォルフは第1編と第4編のみしか作曲していない。しかし、ヴォルフ以外には2回しか作曲されていないため、貴重な例として捉える事が出来る。また、本論の主目的である宗教的な作品において、キリスト教的なペシミズムを描いた〈慰めはどこに？ Wo find ich Trost?〉は、3回しか作曲されていない。以上の例から、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》が、それまでの作曲家が行ってきたメーリケの詩への扱いと比較しても、メーリケの詩作の新たな一面を浮かび上がらせていると言える。

3-1-2. メーリケの詩における主題の多様性

メーリケの詩について、第1章では、シュトルムの証言、マルティーニとゴルトシュニツグの考察に基づき、彼の詩作の特徴として、「生活そのもの」を出発とするビーダーマイヤー的な要素とアンビヴァレントでデモーニッシュな要素の2つの側面について言及した。上述したメーリケの受容という観点でも、《メーリケ歌曲集》におけるヴォルフの詩の選択の多様性が垣間見られたが、ここでは、さらにメーリケが扱っている主題について、その多様性を概観する。

メーリケ文学の主題について、ビーダーマイヤー期の文学全体を考察したフリードリヒ・ゼングレ Friedrich Sengle やメーリケ文学の研究者の一人であるベンノ・フォン・ヴィーゼ Bennno von Wiese らの著作を踏まえ、日本においてメーリケ研究の第一人者の一人である宮下が、その主題の多様性について考察している。ここでは彼の主著に基づき、メーリ

ケの主題について考察する⁴⁷。宮下は、メーリケの詩の主題を『自然』、『愛』、『運命』、『神話・童話性』、『牧歌性』、『フモール』、『芸術』の7つの要素に分類し、メーリケの創作全体における発展について考察している。彼のこの考察をさらに見てみると、まず『自然』では、メーリケの着想が多く生み出された「日の出」を中心に、メーリケの自然に対する感受性と抒情詩との結びつきについて論じられている。メーリケ文学において最も論じられている「ペレグリーナ体験」に基づく詩は、『運命』において「罪から離れられぬ、絶望的な愛」（宮下 1981 : 81）として特筆され、一方『愛』の項目では、主としてルイーゼ・ラウとの恋愛関係から生み出された明るい恋愛詩から究極の愛の形として宗教的な「新しい愛」までが考察されている。『神話・童話性』では、「オルプリット」に関連した作品を中心に、メーリケの多様な創造性について言及されている。ビーダーマイヤー的な特質としても考えることができ、自然詩を中心にメーリケの多くの作品に見られる『牧歌性』については、ゼングレの「現実と平衡をとるもの」という定義、さらには「生活と文学における調和、和解」（宮下 1881 : 151）という考察に基づいて論じられている。メーリケ文学の多くに見られる『フモール』については、ヴィーゼらの考察を踏まえながら、「悲壮でありながら、空疎なもの、不自然で不遜、かつ高慢ちきなものに対する嘲笑、さらに笑うべきものを自身の中に見出す寛容さを持ち、不完全な人間の愚かしさをふくめて全体を愛の中に取り込んで承認する精神」（宮下 1981 : 191）と述べ、メーリケ文学に感じられるユーモアとアイロニーの本質について具体的に考察している。最後の『芸術』では、主題というよりはメーリケ文学の多様な詩形、古典詩からの影響と翻訳詩、モーツァルトとの結びつきについて、論述されている。そして、宮下はこれらの7つの要素が互いに混在している点に注目している。

ヴォルフによる《メーリケ歌曲集》は、文学史の観点からも「彼のこの多様な詩の世界は、そのままの多様さでフーゴー・ヴォルフにより五十数曲のリートに作曲され、広く世界の人々にしたしまれることとなった」（藤本他 1995 : 168）と述べられるほど、メーリケの様々な詩を扱っていると評価されている。さらにこの7つの主題という観点においても、《メーリケ歌曲集》は全ての重要な主題を網羅している。『自然』では、その中心的なモチーフである「日の出」を扱った〈明け方に〉や〈希望の傍の回復者〉に作曲しているのみならず、旧約聖書において樂園を追い出されたアダムへの語りかけという独特なユーモアとアイロニーを感じさせる〈散歩〉や夕暮れ時の街の風景を幻想的に描いた〈徒歩旅行にて〉など多

⁴⁷ ここでの記述は、宮下の主著である『メーリケ研究 文学における多様性の調和とその成立過程』（1981）に基づく。

様な詩を扱い、『愛』や『運命』では、ルイーゼ・ラウへのソネットである〈愛する人に〉や「ペレグリーナ体験」に基づく様々な詩に作曲している。すでに第2章で考察した《ズースヒェンの小鳥》、《荒野の娘》には、この『愛』と『フモール』の要素の混在が認められ、それは、《メーリケ歌曲集》においても〈少年と蜜蜂〉や〈飽くなき恋〉など数多くの例を見ることが出来る。さらに『フモール』の要素だけに絞ったとしても、同じく第2章で考察した〈ねずみとりのおまじない〉や《メーリケ歌曲集の》の最初の作品である〈鼓手〉、歌曲集の終曲である〈さらば〉などにも作曲している。『牧歌性』は、「生活と文学における調和、和解」と明確に定義づけるのであるのなら、この主題はビーダーマイヤー的、すなわち「生活そのもの」を出発点とする《メーリケ歌曲集》の多くの作品に見出すことが出来る。『神話・童話性』については、「オルプリット」に関連した詩のみならず、〈炎の騎士〉などの作品をその例として挙げる事が出来るだろう。主題の選択という観点からヨストの「詩人そのものを描こうとした」という評価を考察した場合、この評価は揺るぎようがない。

では、本論で取り上げる宗教的な詩は、メーリケの詩作においてどのような位置づけなのだろうか。宮下の著作では、メーリケの宗教的な詩は、『自然』における「日の出」、『愛』、『運命』と関連してのみ言及されており、宗教性がメーリケの詩作の重要な要素として捉えられていないことは注目すべきである。特に、『運命』について「罪から離れられぬ、絶望的な愛」と考察している通り、宗教的なペシミズムを感じさせるメーリケの幾つかの詩は、ヴォルフの悲恋の体験である「ペレグリーナ体験」との関連性においてのみ論じられているのである。

以上の点を踏まえると、《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲を考察する上で、宗教的な詩と関連性を持つメーリケの主要な要素がどのような意味合いを持っているかさらに論じ、メーリケの意図を明らかにしなければならない。そして、それらの詩に対するヴォルフの解釈を見ることで、メーリケの意図との相違と、《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲の位置づけを明確にしたい。したがって、ここでは特に宗教的な題材と関連がある『自然』と、宮下が『運命』において考察している連作詩『ペレグリーナ』との2つの主題に限定し、それぞれの代表的な歌曲を考察する⁴⁸。

⁴⁸ 宮下の著作で『愛』の項目で扱われている「新しい愛」は、本稿では宗教的な歌曲として扱っているため、第4章にて考察する。

第2節 「日の出」を中心とした『自然』

メーリケの詩作の主題の中で、『自然』がヴォルフを魅了したということは、ヴォルフの言説からも明らかになっている⁴⁹。この『自然』という主要な要素において、最も重要なモチーフの一つに挙げられるのが「日の出」である。メーリケにおいて、「日の出」は特別な時間であり、多くの詩においてこの時間を描いている。その最も有名な例が、メーリケ詩集の最初の詩として置かれた「冬の朝、日の出前に *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*」である。この詩について、宮下氏は、「詩人の想像力の触媒」であり、「この夜と昼、明と暗、夢と現実の狭間に揺れる時間の敷居こそが、初期メーリケの抒情性の最愛の母胎」と考察している（宮下 1981 : 23）。

《メーリケ歌曲集》において、この「日の出」が主題として描かれている作品として、第1曲〈希望の傍らの回復者〉、第3曲〈日が昇る前の時間〉、第24曲〈明け方に〉が挙げられる。この中で〈明け方に〉は、本論の主対象である宗教的な歌曲のグループに属している。本稿が着目している歌曲集の配列の意味合いを通じて、ヴォルフは「日の出」を扱っている詩の中で、〈明け方に〉においては宗教的な意味合いを見出していることが推察される。ここでは、まず、〈希望の傍らの回復者〉と〈日が昇る前の時間〉について考察し、メーリケのこのモチーフの扱いにおける多様性について考察すると共に、それに対するヴォルフの解釈を明らかにする。

⁴⁹ ヴォルフは、ラング宛の手紙において自然詩に基づく歌曲である〈散歩 *Fußreise*〉について以下の通りに述べている。「〈乙女の初恋の歌 (*Erstes Liebeslied eines Mädchens*)〉が私の最上の歌曲だと申し上げた前言を取り消します。というのは、今日の午前中に書いた〈散歩 *Fußreise*〉は数億倍も優れているからです」（ヴェルバ 1979 : 188）。

3-2-1. 〈希望の傍の回復者 Der Genesene an die Hoffnung〉

Tödlich graute mir der Morgen;	死ぬように恐れを抱いていた朝が明けた。
Doch schon lag mein Haupt, wie süß!	しかし、私の頭は既になんと心地よいことか！
Hoffnung, dir im Schoß verborgen,	希望よ、君に膝で隠されていたのだ
Bis der Sieg gewonnen hieß.	戦いに勝利が告げられるまで
Opfer bracht ich allen Göttern,	犠牲を私は全ての神々に捧げた
Doch vergessen warest du;	しかし、君は忘れられていた
Seitwärts von den ew'gen Rettern	永遠の救い主の傍らで
Sahest du dem Feste zu.	君はその祝宴を傍観している。
O vergib, du Vielgetreue!	おお許して欲しい、とても忠実な君よ
Tritt aus deinem Dämmerlicht	薄明りから出てきて欲しい
Daß ich dir ins ewig neue,	私は君の永遠に新しい
Mondenhelle Angesicht	月のような明るい顔を
<i>Einmal</i> schaue, recht von Herzen,	一目見たい、本当に心から
Wie ein Kind und sonder Harm;	子供のように、苦痛なしに
Ach, nur <i>einmal</i> ohne Schmerzen	ああ、ただ一度痛みなしに
Schließe mich in deinem Arm!	私を抱きしめて欲しい！

この詩は、1838年に創作され、『詩集』にて発表された。この頃のメーリケは、ルイーゼ・ラウとの婚約を解消し、副牧師としてクレーフェルズルツバッハに赴任し、母親と妹クララと平穏に暮らしていた。作家としては、一時は途絶えていた期間もあったが、1836年頃から多くの童話や小説を創作し、また、古代ギリシアやローマの詩に関心を深め、それを詩に反映させていた実りの多い時期であった。

各節は6行から成り、2節で構成されている。それぞれの行は4つの詩脚を持つ Trochäus の韻律で、脚韻は交差韻の形を取っている。なお、第2節の5行目と7行目の「*einmal*」はイタリックで表記されており、視覚的に強調されている。

「日の出」を描いたこの詩で、まず注目すべき点は、「日の出」が肯定的な意味合いを持つものではなく、「日の出」に対して詩の主人公が「死ぬように恐れを抱いていた *tödlich*

graute」ことが挙げられる。「grauen」の過去形である「graute」は、ここでは「恐れを抱いていた」と「朝が明けた」という 2 つの意味を持っている (ゴルトシュニッグ 2006: 48)。

「日の出」を恐れる理由は、最後まで明白にはされないが、第 2 行では、死ぬような状態から既に「なんと心地よい wie süß!」解放されていることが告げられる。そして、第 3 行で主人公を解放したものが「希望 Hoffnung」であることが明らかになる。この「希望」は、第 5、6 行において他の神々と同格に置かれていることから、この詩の中では神として擬人化され、女性的な性格を持って描かれている。

これについて、メーリケ詩集の全訳を行った森氏は、「希望は古代に女神として尊重された」ことを指摘し、メーリケが古代ギリシア的なモチーフとして取り入れたと考察している (森 2000: 239)。つまり、この 3 行では、詩の主人公にとっては、朝を迎えることは、宮下がメーリケの「日の出」のモチーフに対して指摘しているような「詩人の想像力の触媒」ではなく、「死ぬように恐れを抱いていた」ものであり、しかし、女神としての「希望」が寄り添ってくれたことで主人公は癒され、朝と共にその姿が明らかになったことが描かれている。そして、希望によって回復された詩の主人公に、戦いへの勝利が告げられるのである。

この「希望」は、第 2 節において夜明けと共に主人公の傍から消える。それに対し、詩の主人公は「ただ一度だけ nur einmal」で良いからもう一度その月明りのような顔を見せて欲しいと訴える。この点において、ゴルトシュニッグは、その恐怖が過去形である点に着目することで、「死への恐怖がすでに過去のものとなり克服されていることを示唆しています。しかし、この死への恐怖はただ一瞬の間だけ延期されたのに過ぎないのです。このことは原文でイタリック体になって 2 回現れる einmal (「ただ一度だけ」という言葉が示しています」と考察している (ゴルトシュニッグ 2005: 23)。しかし、さらに注目すべきは、その「希望」との再会に際して、主人公が何かの「苦しみ Harm」、もしくは「痛み Schmerzen」なしでと懇願している点である。「希望」は、日の出と共に訪れる「死ぬように恐れを抱いていた」ものから克服させてくれたが、その再会には「痛み」を伴うのである。その点を踏まえると、この詩で描かれている「日の出」への恐れは、詩人としての作品を生み出す力を持つことが出来ない日常、すなわち詩人としての「死」であり、「痛み」は創作することの苦しみとして捉えることが出来る。

歌曲に視点を移すと、曲全体は 43 小節から成る。第 1 節は第 5 小節のアウフタクトから第 25 小節まで、第 2 節は第 28 小節から第 39 小節までである。

この曲は、ピアノ・パートにおいて低い音域で、両手が平行 8 度の進行（空虚 8 度）による 2 小節のモチーフを奏でることから始まる（譜例 3-2-1）。調性は、調号上は fis-moll ないしは A-dur であるが、このモチーフは、2 番目の音がシャープによって半音上げられていることにより cis-moll の響きが印象づけられている。そして、フレーズが終わる第 2 小節の第 3 拍では、減七の和音が鳴り響く。前奏を支配するこのモチーフ、空虚 8 度の響き、減七の和音は、詩の最初の言葉である「死ぬように恐れを抱いていた」という詩の主人公の心理を強く印象付ける。このモチーフは、第 3 小節で全音高く繰り返される。ここでは、調性は、fis-moll がまず連想されるが、最後の減七の和音では Cis 音が半音下げられるので g-moll の減七となる。続く第 5 小節でも再度このモチーフは、さらに 3 度高い a-moll で続けられ、その最後の和音でようやく主和音が鳴り響く。

譜例 3-2-1 〈希望の傍の回復者〉 T.1-T.4

Langsam und schwer.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

歌唱声部は、5 小節目のアウフタクトから第 3、4 小節において支配的な響きである fis-moll の主音で歌われ始める。最初の言葉である「tödlich」は、韻律上では強拍になるが、「graute」を形容する副詞であるため、アクセントを持つ拍には置かれていない。第 6 小節では、「mir der Morgen」が、ピアノ・パートと長 6 度の関係を保ちながら、前奏のモチーフによって歌われる。しかし、第 7 小節で音楽的雰囲気は、ピアノにおいて左手で保持される 8 度関係の c 音とぶつかりながらも、明瞭に E-dur へ進行することで、詩的な内容と共に即座に一新される。そして、冒頭の「tödlich」とは対比的に際立っている言葉であり、メーリケの独特な柔らかい表現である第 2 行の「なんと心地よい wie süß!」に対しては、「süß」が 2 分音符で延ばされ、また、前打音的に扱われている 16 分音符の「wie」にもアクセントが置かれることで音楽的に一層強調されている。ピアノは、ソプラノが 5 度跳躍、

続けてアルトとテノールが全音上行する旋律を 2 度繰り返した後、さらに徐々に音を増やしながら「戦いに勝利が告げられるまで **Bis der Sieg gewonnen hieß**」のファンファーレ的な音楽に向かってさらに順次上行していく。そして、この言葉は、歌唱声部においてこの曲での最高音である **gis** 音で高らかに宣言される（譜例 3-2-2）。

譜例 3-2-2 〈希望の傍の回復者〉 T.13—T.14



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

「最初のテンポで **Erstes Zeitmaß**」の指示と共に始められる第 17 小節からの第 1 節の残りの 4 行は、第 2 節に向かって経過的に扱われる。調性は、**E-dur** から異名同音的な転調により **Ges-dur** へ進行し、前奏の不明瞭な調性とは対照的に、ピアノでは旋律的な動きは最小限に抑えられ、8 分音符による和音の連打を通じて明瞭な響きが奏でられる。この部分で印象付けられているモチーフは、半音上行し、4 度下行した後、**ges** 音と **as** 音を半音上行させることにより **B-dur** へ進行する旋律によって歌われる「君はその祝祭を傍観している **sahest du dem Feste zu**」である（譜例 3-2-3）。このモチーフは、第 25 小節からのピアノの短い間奏において、アルト声部で繰り返される。また、ソプラノ声部では 16 分音符が印象的な半音下行の短い旋律が、そのモチーフに対応する旋律として置かれている。

「きわめて内面的な感覚で **Mit innigster Empfindung**」の指示と共に「希望」への許しを請う呼びかけによって始まる第 2 節の最初の 2 行は、その呼びかけごとに半音下行を中心とした旋律によって区切られている。ピアノは、間奏のモチーフを 2 回模倣するが、その下行の幅は大きくなっていく。続く第 32 小節では、歌曲の前半で「**Sieg**」を歌った最高音の異名同音である **as** 音に向かって上行する旋律で、「永遠に新しい月のように明るい顔 **ewig neue, mondenhelle Angesicht**」が歌われる。さらに、**as** 音が配置されている

「mondenhelle」と同様に韻律においても意味上においても強調されるべき「ewig」、「neue」、「Angesicht」の3つの言葉は、付点のリズムによって際立たされている（譜例 3-2-4）。

譜例 3-2-3 〈希望の傍の回復者〉 T.24–T.25

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 3-2-4 〈希望の傍の回復者〉 T.32–T.33

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この付点のリズムについて、《パルジファル》の初演を見る前にヴォルフが書いた手紙が、興味深く参照されるべきであろう。ここでは、《パルジファル》の第3幕の初めでグルネマンツによって「起きろ！クンドリーAuf! Kundry!」と歌われる前の小節に対して、ヴォルフが作曲し、それを1882年7月28日にヘンリエッテ・ラングに宛てた手紙の中で次のように記している。

「終わりを始まりと結びつけるこの小節は、私によって付け加えられました。そして、この方法により、この旋律のいわば無窮動（perpetuum mobile）を可能にします。この旋律は、ピアノ譜において一度しかひらめかず、第8小節で永久に消えます。しかし、この旋律は、より頻繁に繰り返されるほど魅了します」。(譜例 3-2-5) (Spitzer 2010 : 153) (執筆者訳)

ここで述べられているピアノ譜における第8小節とは、《パルジファル》の第3幕の序奏において1度だけ奏でられる付点のリズムの音型のことを指している。この音型を、第3幕

譜例 3-2-5 「ヘンリエッテ・ラング宛のヴォルフの手紙」より



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

のグルネマンツが、クンドリーに対して「春 Lenz」が来たことを語りかける前にヴォルフは繰り返すべきと考えていた。これは、「春」の訪れへの躍動感としての表現として、さらにはその躍動感が「無窮動」によって続けられるべきだとヴォルフは考えていた。この点を踏まえて、「永遠に新しい ewig, neue」の旋律に象徴的意味合いを結びつけると、ここでも、擬人化された「希望」に再度、そして今度は「無窮動」に共にいて欲しいという願望として見る事が出来る。そして、この強い懇願は、メーリケによって視覚的にも、また繰り返しのよっても強調されている「ああ、ただ一度だけ Ach nur einmal」に見られる切実さへと結びつく。ヴォルフはこの言葉に対して、一度目の「einmal」の倍の音価による 7 度跳躍の旋律によって壮大に描き、最後の「君の腕の中 in deinem Arm」では、低い b 音へと下行することでその願望を内省的に締めくくっている。

メーリケの『自然』の要素における中心的な「日の出」は、この詩においては「詩人の想像力の触媒」としてではなく、「死ぬように恐れを抱いていた」ものとして描かれている。これは、芸術の創作の着想に置き換えることが出来、詩の中では「希望」がそばにいてその恐怖に打ち勝っている。ヴォルフがこの歌曲を歌曲集の最初に配置したことは、今日ではメーリケの詩と出会うことで芸術家として「回復」したことの表現として捉えられている。そして、その恐怖に打ち勝つまで共にいた「希望」との再会への願望は、ヴォルフによって《パルジファル》の音型と結びつき、象徴的に描かれている。

3-2-2. 〈夜明け前のひと時に **Ein Stündlein wohl vor Tag**〉

Derweil ich schlafend lag,	私が横になって眠っている間、
Ein Stündlein wohl vor Tag,	夜明け前のひと時に、
Sang vor dem Fenster auf dem Baum	つばめが窓の前の木で歌ったが
Ein Schwälblein mir, ich hört es kaum,	私には何も聞こえなかった
Ein Stündlein wohl vor Tag:	夜明け前のひと時に
„Hör an, was ich dir sag‘,	私が君に歌ったものをよく聞いて
Dein Schätzlein ich verklag‘:	君の恋人を嘆いているの
Derweil ich dieses singen thu‘,	私がこれを歌っている間に
Herzt er ein Lieb in guter Ruh‘,	彼は恋人を抱きしめながら眠っている
Ein Stündlein wohl vor Tag.“	夜明け前のひと時に
O weh! Nicht weiter sag‘!	おお、なんと！それ以上歌わないでくれ！
O still! nichts hören mag!	おお、静かに！もう何も聴きたくない！
Flieg‘ ab, flieg‘ ab von meinem Baum!	飛んでいけ！私の木から飛んでいけ！
—Ach, Lieb‘ und Treu‘ ist wie ein Traum	—ああ、愛と誠実は夢のようだ
Ein Stündlein wohl vor Tag.	夜明け前のひと時に

この詩は、1837年頃6月19日までに創作された。各節は5行で成り、3節で構成されている。脚韻は、各節の第1行と第2行、第5行が全て「-ag」の韻を踏み、また、その間に置かれている第3行と第4行は対韻の形を取っている。また、この詩の表題は、この詩の第1節第2行でまず現れ、各節の最後に反復されることで強調されている。

詩の内容に目を向けると、その「夜明け」に、「ツバメ Schwälblein」が少女の前にやってきて、恋人の不実が告げられる。まどろみの中にいる少女は、初め耳を傾けようとしなかったが、何度もツバメが語りかけてきたので、憤り、ツバメを追い払う。宮下は、メーリケの主題の要素が混在していることに着目していたが、この詩はその一例として見る事が出来る。この詩では、『自然』の中心的な「日の出」がまず詩の背景として設定され、その中で恋愛における『フモール』が描かれている。ツバメが語る不実な男性像も既に《荒野の

娘》においても見られたようにメーリケの詩作に多く見られるモチーフである。

歌曲集の配列という観点からヴォルフの解釈を考察すると、まずヴォルフは第 2 章においてもその編纂方法の特徴として挙げた「ペア」の歌曲として、同じ日に作曲した〈少年と蜜蜂〉と関連づけており、メーリケの意図と異なる。そして、この 2 曲の関連性は、《女声のための 6 つの歌曲》では、詩のモチーフによって結び付けられていたが、ここでは歌い始められる旋律によって関連付けられている点が大きな特徴である（譜例 3-2-6、譜例 3-2-7)。

譜例 3-2-6 〈夜明け前のひと時に〉 T.5-T.6

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 3-2-7 〈少年と蜜蜂〉 T1-T.2

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

〈少年と蜜蜂〉は、少年の少女への性的な関心が蜜蜂との対話によって語られる作品であり、この〈夜明け前のひと時に〉とは対照的な作品である。メーリケの『詩集』では、「夜明け前のひと時に」の後には、「こうのとりの使い Storchbotschaft」が置かれている。伝統的に「新しい命の知らせ」を運ぶ「鳥」というモチーフの繋がりを、メーリケの『詩集』の配列を通じて見る事が出来る。一方で、「少年と蜜蜂」との詩的な関連性は、「つばめ」と「蜜蜂」という空想的な擬人化という点においてのみしか共通しておらず、時間の観点で

は、「夜明け前」と「日中」という点で対照的である。

この2つの歌曲の関係性についてユーエンスは、「ヴォルフは、連作歌曲、もしくはペアとしてこの2つの歌曲を呼ぶことを避けた」としたが、「ヴォルフが、詩人が別々に考えた2つの詩を同時に置いた時、彼はこの2つの歌曲を原因と結果として見なした」と考察している (Youens 2000 : 128)。この考察をさらに具体的に2つの歌曲に置き換えると、どの少年も性的な衝動を持って少女に近づき、どの少女も、少年の本質的な性的な衝動ゆえに「愛における不実」に直面するという関連性が浮かび上がる。この2曲の関連性は、メーリケの意図とは異なりながらも、ヴォルフの解釈を通じて、音楽的にも強く関連付けられ、青少年期の男女の恋愛の衝動に対する『フモール』の表現を対比的に描いている。

さて、《夜明け前のひと時に》の全体の構成に視点を戻すと、ヴォルフは、39小節の歌曲として作曲した。この歌曲では、前奏が4小節置かれ、第1節は第5小節のアウトタクトから第14小節まで、2小節の間奏を挟み、第2節は第17小節のアウトタクトから第26小節までである。再び2小節の間奏を挟み、第28小節から第37小節まで第3節が歌われた後、後奏が2小節間続けられる。

この歌曲は、前述した〈少年と蜜蜂〉と共通するモチーフの変奏によって構成されている。前奏の4小節は、〈少年と蜜蜂〉の第2小節においてピアノの左手に現れる音型によって構成され、第5小節から、2曲を結びつけている主旋律によって第1節が歌われる。印象的な主旋律に続いて、第9小節のアウトタクトから第14小節までの旋律は、主調である g-moll から f-moll に転調し、平行調の同主短調の as-moll へ転調することで、次の節の開始の調性へと進行する。ヴォルフは、この第1節の音楽を、それぞれの節で、半音ずつ調性を上げながら、繰り返している。エプシュタインは「ヴォルフが詩の内面的な劇的性格を、彼がそれぞれの続く節を半音高くしたことを通じて強調する時、このまともはそれだけ一層より注目すべきである」と考察し、転調することで内面的に高揚しながらも、厳密に反復される有節形式に着目している (Epstein 1989 : 76)。

この音楽的な構成は、詩の構成の反映として注目すべきである。第9小節から歌われる第3行と第4行の「つばめが窓の前の木で歌ったが/私には何も聞こえなかった Sang vor dem Fenster auf dem Baum/Ein Schwälblein mir, ich hört es kaum」は、この歌曲のために作曲された短く転調していく旋律によって歌われる (譜例 3-2-8)。そして、同じ旋律が半音高い調性において、第2節の対応する行、すなわち「私がこれを歌っている間に/彼は恋人を抱きしめながら眠っている Derweil ich dieses singen thu'/Herzt er ein Lieb in guter

Ruh'」が歌われることで、第1節で少女が聞かなかった「ツバメ」の歌が、より強い口調によって繰り返されることで少女の耳に届くのである。そして、少女が、現実から目を背けるために「ツバメ」を追い払う時、もはや同じ旋律は必要とせず、第3節のみ音楽的に変化がある変奏有節形式を通じて、劇的に描かれている。そして、後奏においては、「ツバメ」を追い払っても拭うことの出来ない不安を示すかのように、半終止によって曲は閉じられるのである。

譜例 3-2-8 〈夜明け前のひと時に〉

第1節第3、4行



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第2節第3、4行



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

メーリケの「日の出」の要素が用いられた代表作だが、ヴォルフは混在する主題の要素の中で『フモール』に着目し、〈少年と蜜蜂〉との音楽による関連性を通じて青少年の性的な衝動の結果としての位置づけを与え、不実な男性に裏切られる少女の姿の表現に重きを置いている。そして、その少女の不安は、2曲を結びつける印象的な旋律に加え、詩的構造と結びついた変奏有節形式によるモチーフの反復と転調によって一層高まっていく。第2章の考察においても明らかになっているヴォルフが重きを置いていた心理描写が、配列による関連性を含めたこの作品の作曲に見ることが出来る。

メーリケの「日の出」を扱った代表的な詩に対するヴォルフの作曲を考察したが、まず、メーリケの詩における「日の出」の多様性が明らかとなった。〈希望の傍らの回復者〉では、「日の出」は、詩の主人公が恐れるものとして描かれ、〈夜明け前のひと時〉においては、「ツバメ」によって少女に伝えられた「恋人の不実」を通じて、少女の不安が一層高まる時間として重要であった。そして、これらの歌曲に共通する点が、ヴォルフによる歌曲集の配

列を通じて、その主題に対する解釈が明瞭となっている。〈希望の傍らの回復者〉では、《メーリケ歌曲集》の第1曲に置かれることで、ヴォルフがメーリケの詩と出会ったことにより作曲家としての「死」を克服したという表現が与えられた。メーリケの『詩集』では、「冬の朝、日の出前」が最初の詩として置かれており、メーリケの詩作における「想像力の触媒」としての意味合いが与えられたが、同じ「日の出」を描いたこの〈希望の傍らの回復者〉とはその意味合いが異なる。また、〈夜明け前のひと時〉は、同じ日に作曲された〈少年と蜜蜂〉とヴォルフの音楽を通じてのみ関連性もたされ、男性の性的な衝動を通じて悩まされる少女の不安という「原因と結果」として描かれている。

歌曲集の配列は、第2節で考察した2つの歌曲集において、ヴォルフの解釈を見る上で重要な意味合いを見出すことが出来たが、ヨストが「詩人そのものを音楽的に描こうとした」と評価した作品の一つであるこの《メーリケ歌曲集》においても、詩人の意図とは異なるヴォルフの解釈を考察する上で、重要な意味合いを持っている。さらに、《メーリケ歌曲集》において、その配列を通じて表現されているヴォルフの解釈は、音楽的にも関連付けて作曲されているという特徴を持っている。

第3節 「ペレグリーナ体験」に基づく詩

今日までメーリケの詩において最も重きを置いて考察されてきた作品の一つが、連作詩『ペレグリーナ』であり、それは、宮下がこの主題の要素を『運命』とし、『愛』に見られる恋愛詩と分け、特筆していることから明らかである。そして、この連作詩は、「ペレグリーナ体験」と呼ばれる1823年にメーリケが経験した悲恋を出発としている。

「ペレグリーナ体験」は、メーリケが故郷のルートヴィヒスブルクにある「オランダ館」という料理店でマリア・マイヤーと出会ったことから始まる。彼女は、その店の給仕役であったのだが、2歳上のスイス人で、美貌で文学的な教養のある魅力的な女性であり、メーリケは彼女に対して思いを募らせていった。2人の関係は、文通によって始まったが、次第にその関係は肉体的な関係にまで深まった。しかし、彼女は、行く先々で問題をおこす人物で、夢遊病的であり、また放浪癖がある女性であった⁵⁰。姉ルーゼは、かねてから彼女につい

⁵⁰ 宮下氏によると、マリア・マイヤーは15歳の時巡回説教師であったクリューデナー男爵夫人のお供であったが、「肉体的道徳的墮落」のため感化院にしばらく入っていた。そ

てメーリケに注意を促していたが、ついに 1824 年にメーリケは彼女との関係を断ち、精神的に錯乱した彼は、家族のいるシュトゥットガルトへ帰郷したのである。

その後、メーリケはこの体験に基づいて 5 つの詩からなる連作詩を創作するのだが、その成立については、詩群の第 3 編が 1824 年に書かれていたということがメーリケの友人ハルトラウプのメモで明らかになっているだけで、それ以外の 4 編については 1828 年以前に書かれていたであろうという推測が現在のメーリケ研究では一般的である(岩元 2006:19)。また、この詩群は、最初から 5 編の詩によるものとして構成されていたのではなく、最終稿の第 4 編にあたる詩が省かれた 4 編からなる詩として構想され、『画家ノルテン』の初稿に収録された。また、この小説に登場するエリザベッタは、このマリア・マイヤーをモデルとしている。その後、第 4 編が詩集の初稿で加えられ、現在と同じ形の 5 編からなる詩群として成立している。そして、詩集の第 4 版で詩群のタイトルに「画家ノルテンより」と付け加えられた(岩元 2006:19)。ヴォルフは、この詩群の第 1 編と第 4 編を選択し、第 1 編による《ペレグリーナ I》を 1888 年 4 月 28 日に、第 4 編による《ペレグリーナ II》を同年の 4 月 30 日に作曲した。この詩は、タイトルからも明白ではあるが、対となる歌曲として関連づけて作曲されている。

3-3-1. 〈ペレグリーナ I Peregrina I〉

Der Spiegel dieser treuen, braunen Augen
Ist wie von innerm Gold ein Widerschein;
Tief aus dem Busen scheint er's anzusaugen,
Dort mag solch Gold in heiligem Gram gedeihn
In diese Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwissend Kind, du selber lädst mich ein -
Willst, ich soll kecklich mich und dich entzünden,
Reichst lächelnd mir den Tod im Klech der Sünden!

の後健康を害して故郷に帰るが、姿を消し、1823 年頃からヴェルテンベルク、ハイデルベルク、テュービンゲンに突如姿を現しては、再び放浪を繰り返していたようである(宮下 1981:93)。

この忠実で茶色の眼の鏡は
内面の黄金からの反映のようである。
この鏡は、胸の奥深いところから黄金を吸い上げているように見える
この黄金は聖なる心痛の中で成長し
まなざしのこの暗闇に自分の姿を沈め
無知な子よ、君自身が私を招いているのだ。
そして、私が無鉄砲に私と君を燃え立たせたいのか、
微笑みながら罪の杯の中に死を差し出すのか！

この詩は、8行1節から成り、各行は5つの詩脚を持つ Jambus の形による Stanze⁵¹ という詩形を取っている。脚韻は、4行目までは交差韻を取っているが、5、6行は韻を踏んでいない(ababxb)。最後の2行は通例通り対韻となっている。

最初の4行では、詩の主人公が愛する女性として描かれているペレグリーナの肉面的な美しさが、「黄金 Gold」という何よりも華やかなもので表現されている。そして、その「黄金」は、直接見えるものではなく、まるで「鏡 Spiegel」のように眼の中で「反射 Widerschein」して見えるものとして捉えられている。この点について、ゴルトシュニッグは「ここでは愛の真実性が問題になっているのではありません。そうではなく、愛のたんなる「仮象 Schein」、あるいは、愛の「反映 Widerschein」が問題になっているのです。その「仮象」のもとには、二重の錯覚が隠されています。愛されている「お前」のまなざしは、詩的主体である愛する「私」を欺き、惑わすのです」と指摘している（ゴルトシュニッグ 2005: 49）。

この肉面的な美しさの象徴としての黄金は、「聖なる痛み heiligen Gram」の中で成長している。第5、6行では、その美しさに惹かれる主人公は、自分自身の意思のみではなく、ペレグリーナによってそうなっていることが明確に記されている。しかし、注目すべきはこのペレグリーナは「無知な子 unwissend Kind」である点である。彼女がメーリケを誘惑しているわけではなく、その存在自体がメーリケにとって既に魅力的なのである。そして、その結末として予想される破滅が「Kelch der Sünden 罪の杯」という言葉で表現されている。この言葉は、ゲーテの『若きヴェルテルの悩み』の中で「ロッセは、自分でみてもないし、

⁵¹ Stanze は、イタリアに由来する詩形である。ドイツでは男性女性の終結部を交互におく5詩脚の Jambus の形の詩として考えられ、通常は6行の詩脚は交差韻で構成され、最後の2行は対韻の形をとる。

感じてもないが、自分もぼくも破滅させる毒薬を調合している。そしてぼくはこの身を亡ぼす盃を彼女から差し出されるままに喜んで夢中になって飲み干すのだ」という一節から由来していると森は指摘している（森 2000 : 237）。メーリケは、彼女に惹かれ、恐らくその肉体関係ゆえに罪の自覚を感じるのだが、それら全ては自分自身から出た罪と捉えている。そして、詩において、メーリケ自身が惹かれる彼女の内面から出る美しさを黄金と表現し、しかし、その彼女の意思とは別に、自分自身を墮落に落としていくその有様を「罪の杯」として宗教的な詩句によって描いている。

曲全体は、20 小節から成る。Es-dur の主和音で始まるこの曲では、前奏は置かれず、ピアノの右手は、2 拍ごとに 4 度ずつ上行する。歌唱声部は、それとは対照的に半音階的に下行する旋律によって始まる（譜例 3-3-1）。このピアノと歌唱声部の対照的な関係性によって表現されている最初の行において重要な「鏡 Spiegel」は、歌唱声部の旋律のみに観点を移しても、付点 4 分音符で延ばされることで強調されている。また、詩の主人公が愛する女性を唯一具体的に示す「茶色の目 braunen Augen」は、付点のリズムによる 4 度跳躍とシンコペーションによって印象付けられている。その言葉をさらに修飾している「忠実で treuen」においては、ピアノにおいて減三和音が鳴り響くことで、その意味とは反対の陰影を与えている。第 3 小節まで 4 度ずつ上行してきたピアノの音型は、主音の Es 音までに達した後、冒頭と同じように、しかし今回はオクターヴで重ねられ、第 5 小節に向かって再び g⁴音から b⁴音まで 4 度ずつ上行する。歌唱声部は、最初の 2 小節とは対照的に順次上行する明瞭な旋律となるが、女性の内面性の象徴である「黄金」は、6 度下行によって強調される。

譜例 3-3-1 〈ペレグリーナ I〉 T.1-T.2

Sehr getragen.
(innig)

Der Spie - gel die-ser treu - en, braunen Au - gen

p *cresc.*

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

最初の言葉である「鏡 Spiegel」の言い換えである「反映 Widerschein」もまた、4度跳躍と5度下行による音価の長い旋律によって、前半の4小節で最も際立たされている。ユーエンスは、この旋律を第1小節から始まるピアノの音型の模倣と捉えている⁵²。

続く第5小節では、ピアノの右手がこの曲の最高音であるb音に達したところでGes-durへ転調する。この遠い関係にある調性への転調による響きの中で、第3行の韻律上弱拍ではあるが意味上ではその女性の内面的な崇高さを表現する「深い tief」は、歌唱声部の旋律のリズムとして強拍は避けられているものの、des音の音色、そしてアウフタクトとタイによるリズムで短いが際立たされている。ピアノの右手は下行する音型へと変わり、このモチーフは第6小節で、そして第7小節では6度下で繰り返される。この部分におけるさらなる旋律の特徴としては、第6小節の「吸い上げる anzusaugen」が挙げられる。女性の内面的な美しさ、純粹さを描いた「黄金」が、その女性の心の奥深くに源があるということをメーリケは「胸の奥深いところから黄金を吸い上げているよう」という独特な表現で描いている。そしてその「吸い上げる」の部分では、オクターヴの間を揺らめくような旋律に加えて、フレーズの最後の音であるb音に向かうa音が置かれていることでより幻想的に描かれている（譜例3-3-2）。こうした半音の動きによる言葉の印象づけは、第8小節の「聖なる痛み heil'gen Gram」でf音に向かう、倚音的なges音が現れることでも行われている。

譜例 3-3-2 〈ペレグリーナ I〉 T.6

The image shows a musical score for the word 'ansaugen'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'an - zu - sau - gen,' are written below the notes. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing chords and melodic lines. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing chords and a bass line. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第13小節に向けて、経過的に扱われている第9小節から第12小節は、前半はピアノの

⁵² ユーエンスはこの部分について「第1-2小節の右手の中のG-C-Fの上行する4つの和音は第3-4小節の中で繰り返され、歌唱声部の中で、「ein Widerschein」という言葉で反映される」と指摘している（Youens 2000 : 54）。

バス音の半音階下行を中心とした繊細な音楽となっている一方で、後半は冒頭を思わせるような上行する旋律となり、Des-dur から B-dur へ転調する。この詩の一つのキーワードである「無知な子 unwissend Kind」の un-は、第 1 拍に置かれることで、それまでの詩の韻律の流れよりも言葉の意味が一層強調されている。そして、内向的で幻想的な音楽は、第 13 小節から躍動感を持った劇的な音楽へと移り変わる。女性の願望を示す「willst」は、再び第 1 拍に置かれることで強調され、歌唱声部は、「情熱的に生き生きと leidenschaftlich belebt」という演奏指示と共にこの曲の最高音である Ges 音に向かって高揚していく。ピアノは、右手が 3 連符による半音階的下行のモチーフで、左手がシンコペーションのリズムによる跳躍する和声的な伴奏音型によってドラマティックに描かれている。この音楽は、第 15 小節の「差し出す Reichst」の言葉で頂点を作るが、しかし、その後は「次第に弱まって nachlassend」の指示と共にピアノの右手において旋律の向きが定まらなくなる。

この詩の「黄金 Gold」と対照的に置かれている「罪の杯の中に死を Tod im Kelch der Sünde」は、曲の冒頭の「鏡 Der Spiegel」の、b 音から Ges 音に向かう半音階の模倣となる。さらに、この旋律について、ユーエンスは「「死 Tod」と「罪 Sünden」という言葉は、その最初の出現で強調されていることに気づく。「死」は、小節をまたいで維持され、第 16 小節のバスの強拍の Ces 音と共に耳障りに調和せず、「罪」の最初の強い音節は G 音から Ges 音へ沈む暗さによって調子を変える」と考察している (Youens2000 : 49)。黄金を映し出していた「鏡」のような瞳が、「罪の杯」と同じ旋律で描かれることで、主人公が一方的に惹かれた女性との破滅を皮肉に描いているのである。そして、このモチーフは、後奏で 2 度反復され、〈ペレグリーナ II〉へと受け継がれる。

3-3-2. 〈ペレグリーナ II Peregrina II〉

Warum, Geliebte, denk ich dein
Auf einmal nun mit tausend Tränen,
Und kann gar nicht zufrieden sein,
Und will die Brust in alle Weite dehnen?

Ach, gestern in den hellen Kindersaal,
Beim Flimmer zierlich aufgesteckter Kerzen,
Wo ich mein selbst vergaß in Lärm und Scherzen,
Tratst du, o Bildnis mitleidschöner Qual;

Es war dein Geist, er setzte sich ans Mahl,
Fremd saßen wir mit stumm verhaltenen Schmerzen;
Zuletzt brach ich in lautes Schluchzen aus,
Und Hand in Hand verließen wir das Haus.

なぜ、愛する人よ、私は君を想っている
今突然、無数の涙と共に
全く満足出来ず、
この胸をあらゆる遠方へ広げたいのか？

ああ、昨日、明るい子供部屋で
小ざれいに並べられたろうそくの揺らめきの傍らで
私は騒ぎおどけながら、私自身を忘れていたとき
君が入ってきたのだ、おお憐み深く美しい痛みを秘めた肖像よ。

それはお前の霊であって、宴に加わり
沈黙し、痛みを抱えながら私たちはよそよそしく座っていた。
しかし、とうとう私は声を上げてむせび泣き
手を取り合って私たちは家を出た。

詩の構成は、各節 4 行で 3 節から成る。それぞれの行は Jambus の形をとり、最初の 3 行のみ 4 つの詩脚、残りの行は 5 つの詩脚を持つ。脚韻は、第 1 節は交差韻、第 2 節は抱擁韻となっているのに対して、第 3 節は、詩の主人公が自分の罪の苦しみに耐え切れずに

むせび泣くところを強調するかのように最後の2行が対韻で構成されているのみである。

この詩には、『画家ノルテン』の後に作成された『緑のノート *Grünes Heft*』というドールヘン・メーリケ⁵³のための肉筆詩稿帳に記されている構想では、「アグネスの追想」という副題がつけられている（宮下 1981 : 97）。第1節では、『緑のノート』に記された通り、詩群の第3編で愛する人との別れを決意した詩の主人公が、その断ち切れない思いと共に彼女を回想している。メーリケにおける「ペレグリーナ体験」は、あくまでメーリケ自身が家族の勧めによって別れを決意したものであったが、それはメーリケ自身にとって大きな苦痛となった。その苦しみは、第2節で「昨日 *Gestern*」という現実的な日時で表されることによって、その消すことが出来ない痛みを詩の中でより具体化しているように見える。

再会の場所である「子供部屋 *Kindersaal*」は、〈ペレグリーナ I〉において、女性の純粋さの象徴として語られた「無知な子よ *unwissend Kind*」という言葉が再び連想させ、彼女からの愛が純粋なものであったような印象を持つ。岩元は、この詩における主人公が悩まされる苦悩の要因として「庇護を必要とする「子供」を、時効とすべき過ちをとらえて、「かなた灰色の世界」へと追放した罪」と考察しているが（岩元 2006 : 28）、その女性の姿は、「憐み深く美しい痛みを秘めた肖像 *Bildnis mitleidschöner Qual*」のようであり、それゆえに再び主人公は、心を痛めるのである。そして、第3節でその再会が極めて空想的であることが、彼女が「霊 *Geist*」であることで示されるが、しかし、主人公は耐え切れずに「むせび泣き *Schluchzen*」、彼自身の中であったであろう彼のもう一つの解決策を示すかのように「手を取り合って家を出る」のである。

エプシュタインは、ヴォルフの歌曲の一部における一つの特徴として、「〈春に〉、〈旅路で〉あるいは〈ペレグリーナ II〉の大きな思想詩は、その音楽的な形が優勢であったり、あるいは純粋にピアノ曲の形であったりとして見出される」（Eppstein 1984 : 71）と考察しているが、この〈ペレグリーナ II〉は、まさしく純粋なピアノ曲のようにさえ見えることは間違いない。曲全体は、45小節で構成されているが、歌唱声部は、モチーフ的な関連性をほとんど持たず、感情を込めて詩を朗読しているかのような小さいフレーズのまとまりが多用されている。音楽的には一見すると原則としてピアノが、ペレグリーナ I の「罪の杯の中の死」、あるいは後奏のモチーフを変奏することのみで成り立っているように見える。

しかし、この変奏が、A-B-A形式で構成されている点が重要である。この点についてユー

⁵³ ドールヘン・メーリケ *Dorchen Mörike* は、メーリケと兄弟仲が良かった兄カール *Karl Mörike* の妻である。

エンスは、ヴォルフが詩から得た着想と捉え、「A の部分は「よそよそしく座っていた Fremd saßen wir」の言葉で戻ってくる。これは最初の A の部分/最初の節の第 1-4 行の質問への答えである」と考察している (Youens 2000 : 54)。通常、歌曲では、こうした 3 部形式は、節に応じて形式が変わる。しかし、ヴォルフは第 1 節と間奏の音楽を第 3 節の第 2 行から完全に再現させている。第 1 節の女性がいなくなったことへの問いかけとして、彼女自身も痛みを持ち、沈黙しているということを音楽的に表現しているために、詩節は崩されて作曲されているのである。

前奏に目を向けると、この曲は、Ges-dur の調号で書かれているが、Es-dur の響きで始まる。特徴的な点は、第 2 拍に置かれた b 音がタイで延ばされていることで、前曲のモチーフを印象付けていた第 1 小節と第 3 小節の第 3 拍の拍点が、失われていることである (譜例 3-3-3)。これにより、時間的な間延びが生まれ、詩の主人公が何かを失って茫然としているかのような印象を与える。第 5 小節からは、調号通り Ges-dur に戻る。この右手の旋律は、最初は 2 小節で 1 音、9 小節からは各小節で 1 音ずつ上行し、第 12 小節から 13 小節へは 4 度上行し、第 5 小節のオクターヴ上に到達する。詩の主人公が女性へ問いかけることから始まり、その耐え切れない苦しみは歌唱声部においても第 10 小節から高音域で As 音へ向かう同音反復を中心とした旋律によっても描かれる。しかし、その主人公の訴えは、ピアノにおいてさらに極めて内面的に表現されている。

譜例 3-3-3 〈ペレグリーナ II〉 T.1-T.2



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 17 小節からは、古典的には愛の象徴として使われていた A-dur⁵⁴に調号が変わり、こ

⁵⁴ 筆者は、修士論文における《冬の旅 Winterreise》(1828) の考察の中で、第 1 部においてフラット系の短調で支配されている「旅」の中で、詩の主人公の夢を描いた〈菩提樹 Der Lindenbaum〉と第 11 曲〈春の夢 Frühlingsstraum〉ではシャープ系の長調で作曲さ

の転調はたった 4 小節で再び Ges-dur に戻る。この部分も、ピアノの旋律はひたすら上行して転調していく。第 26 小節では、「君が入ってきたのだ tratst du」という言葉で、再び Ges-dur に戻り、この言葉は ges 音からの 6 度下行の旋律によって印象づけられる。続く「おお憐み深く美しい痛みを秘めた肖像よ o Bildnis mit leidschöner Qual」は、ダブルフラットによって半音下げられた Eses 音によって陰影がつけられている(譜例 3-3-4)。

譜例 3-3-4 〈ペレグリーナ I〉 T.26—T.27

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

繰り返される A 部分の始まりである第 34 小節では、詩の韻律上弱拍に置かれているが、詩の一つのキーワードである「よそよそしく fremd」の言葉が、低い des 音で第 2 拍の頭に置かれていることで強調される。そして、この des 音は最後の「家を出た verließen wir das Haus」でもう一度繰り返される。この詩のモデルとなったマリア・マイヤー本人もまた、ロマン主義の中心的な題材である「異郷 fremd」の人であったが、詩の主人公もまた彼女と一緒に家を出ることで、異郷に踏み入れる様が音楽的にも象徴されているのである。

以上、ペレグリーナ詩群による 2 つの歌曲を考察したが、まず詩においてこの 2 つの詩は対照的である。〈ペレグリーナ I〉は、完全に 5 つの詩脚が保たれ、均整がとれおり、内容的にも「黄金」や「罪の杯」などの独特な隠喩により直接的な表現は避けられている。一方、〈ペレグリーナ II〉として扱われた第 4 編は、詩脚の数に規則性は見られず、内容的に

れていることに注目している。その上で、彼のもう一つの連作歌曲《美しき水車小屋の娘 Die Schöne Müllerin》(1823) の調性の構造と主題との関連性との比較を通じて、A-dur に春と愛を歌う調性の象徴を見出している。その上で、シューベルトに影響を与えたサリエリとベートーヴェンの調性に対する考えを考察し(注 35 参照)、シューベルトと同時代の音楽美学者であるシューバルトの調性格論との比較を通じて A-dur が愛を象徴する調性であると考察している(浅野 2008 : 77)。

は問いかけから始まるが、詩の終わりでは主人公は「むせび泣く」と感情的である。しかし、この〈ペレグリーナⅡ〉に見られる詩の主人公の悲嘆の要因は、〈ペレグリーナⅠ〉に集約されている。〈少年と蜜蜂〉と〈夜明け前のひと時に〉と同じように、この2つの歌曲のペアもまたヴォルフの配列を通じて「原因と結果」として描かれている。

そして、その原因に当たる〈ペレグリーナⅠ〉において、メーリケ文学の「アンビヴァレントでデモーニッシュな要素」を考察することが出来る。〈ペレグリーナⅠ〉で描かれているマリア・マイヤーは、「黄金」のような内面性を持ち、「無知な子」として描かれているのにも関わらず、最後には死をもたらす「罪の杯」を微笑みながら差し出そうとする。それにも関わらず、詩の主人公は、その少女の魅力に憑りつかれているかのように、少女との関係を燃え立たせようとするのを止めることが出来ないからである。ヴォルフの作曲もまた、少女の鏡のような眼と死の杯を同じモチーフで描くことで、少女との関係の破滅を予告し、その結果としての〈ペレグリーナⅡ〉は、このモチーフの変奏によって成り立っている。

そして、この考察で最も注目すべきは、この少女との「愛」は死と結びつく「運命」を持つのだが、その死は、宗教的な罪と結びつく点である。メーリケにおいては、性的な欲求は罪であり、死をもたらすのである。彼の詩に見られる宗教的なペシミズムは、この恋愛詩の中にその本質を見出せるのである。

第4章 宗教的な歌曲におけるヴォルフの解釈について

第3章の考察を通じて、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》では、主題の選択という観点においては、メーリケの多様な主題を選択していることが確認出来た。この観点が、ヨストの「詩人そのものを描こうとした」という評価に繋がると言える。その上で、宮下がメーリケの宗教的な作品と関連して論じた2つの主題の要素に着目し、ヴォルフの宗教的な歌曲とのつながりにおいて、歌曲集の配列も含め、それぞれの歌曲の考察をおこなった。『自然』における「日の出」では、それぞれの詩が既に内包している多様な意味合いを見出すことが出来たが、さらにヴォルフの《メーリケ歌曲集》の特徴として捉えること出来る音楽的なつながりを持つペアという観点を通じて、メーリケの意図とは異なるヴォルフの解釈が浮かび上がった。また、連作詩『ペレグリーナ』においては、性的な衝動が罪となり死をもたらすという宗教的なペシミズムがメーリケの「ペレグリーナ体験」と結びついた表現であった。このペシミズムは、宗教的な歌曲のグループにおいて、〈ため息〉や〈慰めはどこに?〉においても共通する要素である。ヴォルフが「詩人そのものを描こうとした」という目的のみでこの《メーリケ歌曲集》を編纂したのであるのなら、宗教的な歌曲は、本来のメーリケの意図を考慮するのなら、恋愛詩との関連性が必要となる。本論文の主対象である宗教的な歌曲のみが、《メーリケ歌曲集》の中でヴォルフによって中心にまとめられているという編纂方法は、第2章の歌曲集の編纂方法に関する考察と第3章の宗教性と関連があるメーリケの主要な主題の要素におけるメーリケとヴォルフの解釈の相違への考察を通じて、序論で論じたように「詩人そのものを描こうとした」という評価に留まらないヴォルフの表現として捉えることが出来るのである。

では、ヴォルフにとって《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲のグループはどのような意味を持つのだろうか。ヴォルフの宗教性の表現としては、既に《6つの詩》においても人間的な葛藤と対照的な要素として描かれていた。さらに、ヴォルフの初期の作品を、歌曲の枠を超えて概観すると、《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》という合唱曲が、「宗教的 *geistlich*」という言葉を通じて浮かびあがる。序論でも述べたが、ドルシェルは、「ヴォルフを一生にわたって魅了しつづけたモチーフ」が見られる作品としてこの合唱曲に着目しているが、たとえア・カペラの合唱曲としても、ヴォルフ自身が「*Lieder*」と呼んでいる点からも、この作品における宗教性の表現は注目すべきである。したがって、ヴォルフにおける「宗教的」の意味合いを考察するために、まずこの作品を概観する。

第1節 ヴォルフの「宗教的」な歌曲の前例

《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》の概要

この《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》は、アイヒェンドルフが1837年に発表した『詩集 Gedichte』の第6番の項目「宗教的な詩 Geistliche Gedichte」の中に収められた詩から6つの作品をヴォルフが選択し、作曲した合唱曲集である。そのうち、後半の3つの詩は、『詩集』にも収められている6つの詩から成る小さな連作詩である『巡礼者 Pilger』から抜粋されている。マルティーニは、アイヒェンドルフが、宗教性を「ロマン派の課題と意味、それどころか、ますます度を加えて信仰を失い、彼には疎遠なものになっている時代の全詩作の課題にして使命だと考えている」（マルティーニ 1979 : 311）ことに言及しているが、ここでは、この「宗教性」という観点を中心に、まずアイヒェンドルフの詩作において、その概要を見ていきたい。

4-1-1. 宗教詩人としてのアイヒェンドルフ

アイヒェンドルフは、今日ポーランド領にあるオーバーシュレージエンのルボーヴィッツの城に貴族として1778年に生まれた。幼少の頃は、兄と同じカトリックのギムナジウムにて学び、大学は、ハレとハイデルベルクで法律を学んだが、この時期にノヴァーリスやテークの作品に触れ、ブレンターノやアルニムと交流を結んだ。その後、1813年にナポレオン解放戦争に参加したが、一方で文学的な創作も行い、数多くの詩や『予感と現在 Ahnung und Gegenwart』（1815）などの長編小説も執筆している。1831年にベルリンの文部省に入り、10年以上評議員として勤めた後は、文学研究などにも没頭している。

1837年にアイヒェンドルフが発表した『詩集』の「宗教的な詩」には、最も有名な例として、シューマンの抒情的な作曲でも名高い「月夜 Mondnacht」が挙げられ、一見すると「宗教的」という概念を超えて、多様な詩が集められているように見える⁵⁵。この問題となるアイヒェンドルフの「宗教的 geistlich」という概念について、彼は、『ドイツにおける宗教文学 Die geistliche Poesie in Deutschland』（1846、もしくは1847）において論じてい

⁵⁵ 吉田は、「アイヒェンドルフの宗教性」という論文において、「しかし、一方で「月夜」、世捨て人、「夕べ」、「春」、「船曳との挨拶」等のことさら宗教的な詩といった印象を一般に与えない世上に名高い詩群が含まれている」と指摘している（吉田 1994 : 2）。

る。そしてアイヒェンドルフの宗教性について研究を行っている横溝⁵⁶は、アイヒェンドルフ文学の本質としての宗教性を論じる目的で、この論文を概観している。

アイヒェンドルフは、まず、文学と宗教性の関係について、以下のように述べている。「諸民族の宗教的な確信と感情はつねに至る所で芸術と文学を一変させ、文学の新しいエポックを築いてきた。つまり古典ギリシアにおいては根源的な戯曲と古代の抒情詩、中世においては騎士文学、さらにダンテやミケランジェロやラファエロ、近代においては・・・ロマン主義を生み出してきたのである」とし、宗教性が文学と芸術の根源として長い歴史において認められている点を指摘している。そして、「宗教が文学と関わりを持つことで世俗化しないように、いわば危険に晒されないようになっている、と考える人もいる」とした上で、「宗教が人間全体、つまり人間の空想や感情—それらの表現こそが文学なのである—を求めるのなら、なぜ人間が・・・神の指によって奏でられる不思議な楽器から弦を一本取り出し、そうして本来でき上るはずだった調和を故意に破壊してしまうのか、全く分からない」と考察する。そして、「文学が持つこの意義、つまり神的な事柄を知覚し伝達するための神秘的な器官としての意義」と宗教性が人間を表現する上で必要であり、「神的な事柄を知覚し伝達する」ことが文学の使命であることに言及している。

この関係性の中で、ドイツ文学の歴史を宗教的な観点、すなわちキリスト教的な観点から概観すると、宗教改革以前の文学は「きわめて世俗的なミンネの歌も・・・神のミンネへのゆるぎない信仰を」持ち続けていたが、宗教改革によって「個人を教会よりも位の高いマイスターないし判事にしてしまったとき、文学も・・・あの大きな共同体から別れでなくてはならなかった」とプロテスタントの台頭による文学的な変化をアイヒェンドルフは批判している。そして、ゴットリープ・クロプシュトック *Gottlieb Klopstock*(1724–1803)の台頭が、再び文学と宗教を結びつけた点をアイヒェンドルフは評価するが、それ以後は「合理主義もしくは理性宗教」によるもの、すなわち「理性は、自らの高貴な宗教を持つとし、普遍人間性の宗教を考え出した」というドイツ文学の方向性について否定的に考察している。この例として挙げられているのが、フリードリヒ・フォン・シラー *Friedrich von Schiller* (1759–1805) の『ドン・カルロス *Don Carlos*』(1787)におけるポーザ *Posa* である。

しかし、アイヒェンドルフは、ロマン主義の台頭が、再び宗教と文学を正しく結びつけたことに注目している。彼は、ロマン主義における宗教性について「しかし人間の魂のあのデ

⁵⁶ アイヒェンドルフの『ドイツにおける宗教文学』については、横溝眞理「アイヒェンドルフの宗教文学論」『聖霊女子短期大学紀要』第25号114–122(1997)に準ずる。

モーニッシュな根源的な力は、その魂よりも高いものの仲介なしには調和のとれた全体像を形造ることは出来ない」とし、「これらすべてを行って、ないしは試みたのがロマン主義であり、しかもそれは文学という媒体を通じてだった。その最高の仲介を、詩芸術の領域ではノヴァーリス、学問においては・・・シュレーゲルが行った」とロマン主義の根源に宗教性を認めているのである。横溝は、このアイヒェンドルフの文学史と宗教の関わりへの概観を踏まえ、アイヒェンドルフが「文学の役割を、神の啓示を知覚し伝達することとみなし、真に敬虔である文学、神的な事物を観察し、より深く感じることから生じたあらゆる文学、すなわち『宗教文学』こそが、文学の本来あるべき姿と考えた」点に着目している。

本論文の観点において注目すべきは、アイヒェンドルフがこれまでの文学史の流れにおいて、宗教性を文学における中心的な主題と捉え、それぞれの時代に見出している点が挙げられる。その上で、アイヒェンドルフは道徳的な価値観と宗教性を全く別のものとし、あくまで人間的な価値観では測れない「神的な事柄を知覚し伝達する」作品こそが「宗教的」であると認めている。彼が議論しているのは、決してカトリック的かプロテスタント的かという問題ではない。

アイヒェンドルフの観点は、ドイツ文学全体における「宗教的」という一つの定義として見ることが出来る。この観点を通じて、第 2 章で考察した宗教性が表現されているヴォルフの『6つの詩』を見るのなら、中世の騎士文学をモチーフとしたシェップフェルとメーリケの詩には、人間的な意思を超えた神の「導き」が祈り求められている点で、文学の本質としての「宗教性」が認められる。また、人間的な葛藤を描く対比的なモチーフとしてのみ描いているゲーテによる 2 つの詩は、シラーの作品と同様に否定的な批判の対象として見ることが出来る。そして、憩いとしての「死」が描かれている終曲のケルナーの詩に対する付曲は、人生の終焉としての「夜」において、導きとしての「光」を求める点に「神的な事柄を知覚」することを見出すことが出来、「宗教的」である。そして、連作詩『ペレグリーナ』に見られる宗教的なペシミズムは、性的な衝動による破滅の修辭句であり、アイヒェンドルフの観点においては「宗教的」ではない。

4-1-2. 《アイヒェンドルフの詩による 6 つの宗教的な歌曲》の成立

この第 4 章でまず論じるべき《アイヒェンドルフの詩による 6 つの宗教的な歌曲》に視点を戻すと、横溝が「神的な事物への観察」と考察した「宗教性」を文学の本質としたアイヒェンドルフの「宗教的な詩」に対して、ヴォルフがア・カペラによる「歌曲集」として作曲したのは、1881 年の 3 月から 4 月頃である。通常、ヴォルフの作品には自筆譜に正確な日付と作曲した場所が記入されているが、出版社が出版譜にこれを正確に記さなかったため、不明瞭な点が多い。しかし、オーストリア国立図書館に所蔵されているメラニー・ケッヘルトが所持していたヴォルフの自筆譜と、ヴォルフ以外の人物による写譜には、多少の相違はあるが 1881 年のイースターの辺りの時期にウィーンで作曲したことを示す日付が記されている点から、おおよその作曲された時期は明らかとなっている。

ヴォルフは、1890 年頃からこの歌曲集の出版を試み、ショット社から了承を得ていたが、出版されたのは 1903 年のことである。なぜ、10 年以上出版を待たなければならなかったかという理由は不明である。さらに、この楽譜には改訂稿が存在したが、初版は古い稿に基づいて出版され、1940 年頃にフランク・ウォーカーの研究によってこのことが明るみになり、改訂された。

さて、この作品におけるヴォルフの作曲経過の言説について考察すると、彼がこの歌曲集を作曲していた頃は、丁度ヴァレリーとの恋愛関係に終止符を打った時期と近いようである。彼は、1881 年 4 月 3 日に彼の兄マックス・ヴォルフ Max Wolf (1858–1915) に以下の手紙を書いている。

兄さん、親切な手紙について本当にありがとう。

・・・私の苦しみの理由は、恐らく君にほとんど何も言う必要がないでしょう。私は、君が私を既によく理解しているので、次のことだけを君に語ろう。それは、「ヴァレリー」が 1880 年 10 月 6 日以降既にパリの彼女の親族のもとにいるということ、その親族が彼女に結婚を迫っていること、そして彼女は・・・その強迫に負けるほど弱まってしまった。ありえないよ、君は僕の気持ちをわかるかい？

私は、私が私のこの気持ちゆえに、神が憐れみを持って私の筆でいたずらできるほどの小オーケストラ (Pimperlorchster) のための編曲をすることが不可能であるということについても君が理解してくれることを願っている。誠実なやり方では最高のユーモアは生み出されない。・・・しかし、混声合唱のための 1, 2 曲の宗教的な歌

曲。敬虔で意義のある、牛乳と蜂蜜のような？

・・・さよなら、イースターには私は家へ帰らないよ。そもそも私が行くかということとは言っていないが。それに誰がでっち上げたか私は知らないよ。さようなら、親愛なるマックス。私は、具合が悪くなければ、かなりうまくいっているよ。来年は、いずれにしてもドイツに行く。ウィーンへはきつともう行かない。さようなら、親愛なる兄さん。心をこめて。(Spitzer 2010 : 80、執筆者訳)

この手紙を見る限り、ヴァレリーは家族にヴォルフ以外のふさわしい男性との結婚を勧められ、ヴォルフとの関係を断絶しなければならなかったようである。また、ヴォルフは梅毒に感染し、その状態と向き合いながら生活をしていた。その中で、彼にとってこの「宗教的」な作品は「牛乳と蜂蜜」と比喻していることから、彼は宗教性に何の関心を持っていなかったように見える。この手紙を書いたすぐ後、1881年4月17日に、ヘンリエッテ・ラングに宛てた手紙ではこう記している。

あなたの《Einsiedelei》もまた、素晴らしく美しいのなら、懐かしいマイヤーリングにおいて喜び合いましょう。もし、素晴らしく美しくないのなら、あなたは私をうらやみ、静かな幸福を、もの悲しい喜びのその感覚によって記憶の中に生きている、再び私の人生の最も美しい時間を私に与えて下さい。・・・例えば、芸術家が、その才能の揺れ動きによって創作している間、最後の地上の翹いを拭い去りつつ最高の魅惑を感じます。しかし魂の揺れ動きが弱まり、一再びこの世と結びつく。その感覚と意思によって（ほうら、ショーペンハウアーだよ！）実際に明白さの中へと再び沈むことを支配し、しかし人にとっては、全ては空虚で、荒れ果て、見せかけ的生じ、そして私たちの感覚が、私たちにあまりにも正反対のことを納得させないとき、これらが本来空想の国であろうということを信じたいと思う。そして、私たちは、私たちがいつ夢を見て、いつ目覚めるか、正しく知ることはありません。ああ、足元の大地が消え、永劫の罰が下される魂のように私は悲惨さの雰囲気の中であちこちさまよい歩く。いつ私の救いの天使に憐れまれるかは不確かですが。見て頂きたい、親愛なる淑女、このような考えは全ての甘美さに干渉し、悲哀の涙が罪のない喜びとなることを。

・・・（午後）森の中への散歩は私をより陰鬱な気分にします。しかし、私はあな

たの前で何も嘆き悲しむことはしたくありません。イースターの朝です。「キリストが復活し」、私たちに救いが得られました。私は、信じ、望み、信頼します。人々が私を欺き、地上には信頼がなくなり、友情や、愛が私の意向に背いてから、一笑わないでほしい—私はようやく、いまようやく、神の声を聞き、ふさわしくないものではないということを知りました。神の原像を見ることは、聖なる芸術、すなわち私の導き手である天使となりました。永遠の調和においてそれが私に語りかけてきました。おお、至高の幸福よ！私を通じて別の不幸が人々に見解としてもたらされるべきでしょうか？別の人々が幸福の宝として望むものは、美しく、勇敢な妻、富、名誉でしょう。もしくは、それでも—喜びにおいて、私はこの過去を許し—不変の価値、芸術におけるその本質と、その表れの忠実な再現としての世界が知るもの—それは私の最も至高の意味が向けられるものなのです (Spitzer 2010 : 81、執筆訳)。

わずかな時間を経て書かれたこの長文の手紙では、ヴォルフが「パウロの回心」のように、キリスト教的信仰に目覚めたかのような印象を持つ。しかし、この手紙は、ヴォルフの「宗教的」という概念を論じる上で注意深く読み取らなければならない。

序論において、「宗教的」という概念をキリスト教的としたが、キリスト教的な観点からこの手紙を考察すると「私はようやく、いまようやく、神の声を聞き、ふさわしくないものではないということを知りました」という一文にまず着目することが出来る。ヴォルフが、決して敬虔な人物ではないことは最初の手紙から容易に推測できるが、それでも、罪による死がもたらす地獄から救済されているというキリストの教義がまず浮かび上がる。そして、その宗教的な考えは、芸術家としての使命、すなわち「聖なる芸術」と結びついている。彼にとって、「宗教的」な表現は、芸術そのものとなっている点に注目すべきである。

さらに、この手紙では、アルトゥール・ショーペンハウアー Arthur Schopenhauer (1788—1860) の名前が登場している点にも注目しなければならない。ショーペンハウアーは、『意思と表象としての世界 Die Welt aus Wille und Vorstellung』(1819) を通じて後期ロマン主義の音楽において特に注目すべき哲学者であり、ヴァーグナーに強い影響を及ぼした。ショーペンハウアーの哲学は、「真の哲学というものは、存在し得るが、真の宗教などというものは全く存在し得ない」(斎藤 1993 : 163) とキリスト教を含む宗教の普遍性に対して否定的な態度をとっている。しかし、ヴァーグナーは、この著作を「救済論」として読

み、ショーペンハウアーの影響を受けたヴァーグナーの宗教哲学は、彼の《トリスタンとイゾルデ》以降の作品に見られる「救済」の概念において指摘されている⁵⁷。

第1章において言及したが、ヴォルフもまた1877年頃からショーペンハウアーの哲学について議論を行っていた。ヴォルフがショーペンハウアーの哲学に関心を持った理由について、ドルシエルは「あらゆる芸術に優る音楽の地位」を認め、「生はすべて苦しみである」と確信している点がヴォルフにとって「心地よかった」と考察している（ドルシエル1998：45）。ドルシエルが指摘する「あらゆる芸術に優る音楽の地位」は『意志と表象の世界』の第3巻第52節で、「生はすべて苦しみである」という観点は第4巻における「苦悩」や「共苦 Mitleid」として論述されている。そして、この「苦悩」は、ショーペンハウアーにおいては、キリスト教的な「神の許し」とは異なる「救い」へと繋がる。第4巻において、「苦悩」は「禁欲ならびに諦念への要請があるので人を神聖にする力が可能性としてそなわっている」（西尾2017：202）ことについて論じられ、「苦悩」を通じて「諦念」へと達し、それが「生と苦悩からの解脱」となる。それこそがショーペンハウアー的な「真の救い」（西尾2017：207）として捉えられている。

さて、このヴォルフの手紙においては、ドルシエルが指摘しているショーペンハウアー的な「音楽の優位性」、「苦悩」に加え、「ふさわしくないものではない」というキリスト教的な「救い」の要素を見出すことが出来る。そして、キリスト教的な「救い」を表現することは「聖なる芸術」となり、「私の最も至高の意味が向けられるもの」として捉えていることが明らかとなっている。では、このヴォルフの「救い」の概念が、《アイヒェンドルフの詩による6つの歌曲》における詩の選択と作曲を通じて、作品の中でどのように描かれているか概観し、《メーリケ歌曲集》におけるヴォルフの「宗教的」な表現を考察する一助としたい。

⁵⁷ 礪山は、ヴァーグナーの自伝における記述とリストにあてた書簡からショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』を「救済論」として読んだことを指摘し、その上で《トリスタンとイゾルデ》以降の作品における「個体化原理の放棄ないし超克に救済の契機を求めている」（礪山1999：56）という点にショーペンハウアーの影響を考察している。藤野は「共苦」の思想がヴァーグナーの『宗教と芸術』の基礎として見られることを指摘している（藤野2000：77）。

第2節 《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》

4-2-1. 〈仰ぎ見ること *Aufblick*〉

Vergeht mir der Himmel	私は、ちりによって
Vor Staube schier	間もなく天を失う。
Herr, im Getümmel	主よ、雑踏の中で
Zeig' dein Panier!	あなたの旗を示したまえ！

Wie schwank' ich sündlich	私が、罪深さによるめくのなら
Lässt du von mir:	あなたは、私から離れよう。
Unüberwindlich	克服しがたくも
Bin ich mit dir!	私は、あなたと共にいる。

この詩の表題は、アイヒェンドルフは「昼 *Mittag*⁵⁸」というタイトルでも掲載していた (Jancik 1974 : Anmerkungen zu Nr.1)。詩の構成は、4行の詩が2節で成る。各行は、2つの詩脚を持つ *Daktylus* のリズムが支配的で、脚韻は、第1行と第3行、第2行と第4行が韻を踏む交差韻の形をとっている。

宗教的な祈りを感じさせるこの詩では、詩の主人公は「昼 *Mittag*」に罪を表す「ちり *Staube*」によって「天 *Himmel*」を見失いそうになる。その中で、神による「旗 *Panier*」の導きを懇願し、自身の「罪深さ *sündlich*」に恐れを抱きながらも、神と共にあることを高らかに歌う。

ヴォルフが、この詩に対して作曲したのは1881年4月2日と推測されている。この2節の短い詩に対し、ヴォルフは13小節から成る合唱曲として作曲した。第8小節までで第2節までが歌われた後、ヴォルフは第1節と第2節の第3行と第4行を繰り返している。

誰もが持つ罪(原罪)への恐れを描いた作品に対し、ヴォルフは、*E-dur*の主音 *e* 音をソプラノ、アルト、テノールで同時に歌うことで始めている。テノール声部は半音階的な進行で、ソプラノ声部は第3拍の「天 *Himmel*」の言葉で、*p* で7度下行することで、ちりによ

⁵⁸ 1837年に発表された『詩集』の中では、「昼 *Mittag*」とされている (Schulz 1987: 1067)。

って「天」が失いかけているかのような印象をわずかに与えるが（譜例 4-2-1）、しかし、明瞭な長調の響きの中に留まる。そして、神への導きを求める第 3 行からは、バスも加わり、ソプラノが fis”音へ順次上行する旋律によって高らかに歌われている。

譜例 4-2-1 〈仰ぎ見ること〉 T.1-T.2

Ver - geht mir der Him - mel vor Stau - be schier,
 Ver - geht mir der Him - mel vor Stau - be schier,
 Ver - geht mir der Him - mel vor Stau - be schier,

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 5 小節から歌われる第 2 節では、まずアルトが h-moll の属音 fis へ半音階的に進行することで短調の響きになり、さらに続く小節では、バスが fis 音へ向かうことで fis-moll となる。この調性の印象を通じて、詩の主人公の「罪深さ sündlich」の色合いが描かれ、さらにソプラノは「離れよう Lässt」という言葉を先取音によって強調することで、詩の主人公自身の内面的な弱さが描かれている。この 2 小節のモチーフは続く 2 小節でも繰り返されるが、第 4 行の「私は、あなたと共にいる。Bin ich mit dir!」は、神と共にあるということへの強い願望を示すかのようにソプラノでは、先取音が置かれずに、上行形の旋律となり、E-dur の属和音を形成する（譜例 4-2-2）。

譜例 4-2-2 〈仰ぎ見ること〉 T.8

bin ich mit dir!
 bin ich mit dir!
 bin ich mit dir!
 bin ich mit dir!

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 9 小節から繰り返される第 1 行の第 3 行と第 4 行は、e' 音から gis" 音へオクターブと 3 度上行する旋律によって高らかに歌われる。それとは対照的に、第 2 節の「克服しがたくも Unüberwindlich」では、ソプラノは第 5 小節で罪深さを強調した先取音の a" から下行する旋律が、「控えめに zurühaltend」の指示で歌われ、再び fis-moll へと向かうことで、罪に対する恐れが描かれる。しかし、最後の行は「幅広く breit」の指示と共に、明瞭な E-dur の響きで再び gis 音へ向かって上行することで神への賛美が高らかに歌われる。

4-2-2. 〈内省 Einkehr〉

Weil jetzo alles stille ist	今や、全てが静まり
Und alle Menschen schlafen,	そして、全ての民は眠る
mein' Seel' das ew'ge Licht begrüsst,	私の魂は永遠の光に挨拶し、
ruht wie ein Schiff in Hafen.	港の船のように休む
Der falsche Fleiß, die Eitelkeit,	誤った傾注、うぬぼれよ
was keinen mag erlaben,	何も元気つけないもので
darin der Tag das Herz zerstreut,	昼は心をそらし
liegt alles tief begraben.	全ては深く葬られている
Ein anderer König wunderreich	驚くほど裕福な別の王は
Mit königlichen Sinnen,	王らしい考えによって
zieht herrlich ein im stillen Reich,	静かな国に堂々と入り
besteigt die ew'gn Zinnen.	永遠の尖塔につく

この詩は、アイヒェンドルフ全集版では、初めは「祈り Gebet」というタイトルが付けられていた。1810 年という日付から、初期の頃に創作された作品と考えられている (Schulz 1987 : 906)。その後、「夜の挨拶 Nachtgruß」というタイトルで、1837 年の『詩集』において「宗教的な詩」の中で発表された。ヴォルフでは、書き手が不明な筆写譜と最初の出版において、表題は〈調和 Einklang〉とされたが、後に発見された自筆譜では〈内省 Einkehr〉

と書かれていた (Jancik 1974 : Anmerkungen zu Nr.2) 。また、原詩では、第 3 節の第 1 行は「驚くほど裕福な wunderreich」だが、ヴォルフは「驚くほど同じような wundergleich」としている。

詩の構成は、一節が 4 行で、3 節から成る。各行は、4 つの詩脚を持つ Jambus であり、第 1 行と第 3 行、第 2 行と第 4 行が韻を踏んでいて交差韻となっている。規則的な韻律構成を持つ詩だが、第 1 節の第 4 行は、リズム上「ruht」にアクセントが置かれるが、この言葉を第一拍におくことで印象づけている。

アイヒェンドルフによっても、さらにヴォルフによっても様々な表題が検討された詩であるが、全ての人々が「休む ruht」夜の中で、瞑想的な世界観が広げられる。第 1 節では、全ての人々が眠る中、詩の主人公の魂も、神的な表現として描かれている「永遠の光 das ew'ge Licht」に挨拶し、休む。そして、第 2 節と第 3 節では、2 人の人物が対比的に描かれている。第 2 節で描かれている人物は、日々の成功に関心が強く、「誤った傾注 Der falsche Fleiß」によって歩んでいる。そして、それが正しくないとしても、その日々の真実は、「深く葬られ alles tief begraben」ている。

第 3 節で描かれている人物は、「驚くほど裕福な別の王 Ein anderer König wunderreich」である。この人物は、第 1 節の華やかではない「静かな国 im stillen Reich」に入り、信仰的な忠実さを示すかのようにその先頭となる「永遠の尖塔 ew'gn Zinnen」につく。ヴォルフの第 3 節の言葉の変化は、第 2 節と第 3 節の同じような「王」として結びつける。その関連性を通じて、それぞれ人物の思考の対比に重きを置いている印象が強まる。表題においても、アイヒェンドルフは夜に訪れる瞑想的な世界観が印象づけられているが、ヴォルフは、人間的な本質に向き合うことに重きを置いているようにも見える。そして、どちらの方向性においても、その結論は、宗教的な意味合いにおいて神に仕えるというキリスト教的な目的の意義についてである。

さて、原詩との差異が既に見えるこの楽曲に対して、ヴォルフが作曲したのは 1888 年 4 月 14 日と考えられている。ヴォルフは、25 小節から成る 3 部形式の合唱曲として作曲した。第 1 節は第 1 小節から第 8 小節までで、最初の A 部分を構成し、第 9 小節から第 16 小節まで B 部分の音楽で第 2 節が歌われる。第 3 節は第 17 小節から第 25 小節までで、A 部分の変奏である A'部分によって構成されている。

調性は Des-dur⁵⁹で、4/4 で始まるこの曲は、テノール声部に旋律的な動きがある。4度跳躍で始まるこの旋律は、第3小節では、4度上で繰り返される（譜例 4-2-3）。さらにこの旋律は、「静かに stille」の前で b 音に向かう倚音の ces“音によって印象付けられ、これは第4小節においては「眠る schlafen」をも強調し、人々が静まり返った夜の陰影が描かれる。第5小節の「非常に甘く sehr zart」の指示とともに始まる音楽では、E-dur に転調し、旋律的な優位性はソプラノに移る。Des-dur の第2音を導音として転調する E-dur の響きは、宗教的な意味合いを感じさせる「永遠の光 das ew'ge Licht」が特別であることを印象付ける（譜例 4-2-4）。

譜例 4-2-3 〈内省〉 T.1—T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 4-2-4 〈内省〉 T.5—T.6

-pp
mein' Seel' das ew' - ge Licht be-grüßt,
-pp
mein' Seel' das ew' - ge Licht be-grüßt,
-pp
mein' Seel' das ew' - ge Licht be-grüßt,
mein' Seel' das ew' - ge Licht be-grüßt,

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第9小節から始まる第2節の音楽からは、2声ずつを対にした動きとなり、この歌曲集で初めて対位的な手法が使われている。このB部分の前半では、ソプラノとバス、アルト

⁵⁹ この楽曲は、初版では D-dur に移調されている（Jancik 1974 : Anmerkungen zu Nr.2）。

とテノールがほとんど同じリズムであり、後半はソプラノとテノール、アルトとバスが類似したリズムとなる。そしてリズム的な特徴によって人の「誤った傾注 *Der falsche Fleiß*」が強調されるが、加えて「うぬぼれよ *Eitelkeit*」という言葉では、バスが 8 分音符の同音反復によって際立たされ、調性においても *es-moll* から始まることで、その短調の色合いが信仰的ないましめを印象づける。この部分は *b-moll* と *es-moll* の間を揺らめき、「深く葬られている *alles tief begraben*」の言葉で再び *Des-dur* の響きが明瞭になる。リズムの面においても、この言葉は再びバスの 8 分音符によって刻まれることで強調されているが、この転調は、宗教的な許しとして意味づけることが出来る。

第 1 節と同じ類似した音楽によって歌われる第 3 節では、再びテノールに旋律的な優位が置かれている。第 1 節で陰影を与えた *ces* 音は、対応する「*wundergleich*」で、主音 *des* 音に対する刺繍音として *d* 音で歌われるが、もう一つの「*schlafen*」と対応する言葉である「*Sinnen*」は、第 1 節と同じ音である。ここで注目すべきは、変化された音ではなく、同じ音であり、詩の内容において完全に異なる第 1 節と第 3 節をヴォルフが類似した音楽で作曲したことに注目すべきである。第 2 章においても、詩の構造と音楽的な反復を通じてヴォルフの詩の解釈を考察したが、ここでは、「静かな」夜の情景における憩いとしての「眠り」を描いた陰影が、王の「考え *Sinnen*」の思慮深さと結びつく。すなわち、王の「考え」の中に、安らぎとしての「眠り」が求められているということである。

第 3 行の「静かな国に堂々と入り *zieht herrlich ein im stillen Reich*」は、第 1 節で「永遠の光 *das ew'ge Licht*」を描いた *E-dur* で歌われる（譜例 4-2-5）。ヴォルフの音楽において敬虔な光を描いた調性へと進むことで、この行に内在する神に仕えるという宗教的な目的が暗示されている。

譜例 4-2-5 〈内省〉 T.21—T.22

The musical score consists of four staves. The top staff is Soprano, the second is Alto, the third is Tenor, and the bottom is Bass. All parts are in E-dur (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'zieht herrlich ein im stillen Reich'. The dynamics are marked with *p* (piano) at the beginning of each line. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-2-3. 〈忍従 Resignation〉

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!	来い、世の慰め、静かな夜よ！
Wie steigst du von den Bergen sacht,	君が山々から静かに下ると
Die Lüfte alle schlafen,	風はみな疲れ切って眠るが、
Ein Schiffer nur noch, wandermüd'	船乗りだけがまだ、さすらいながら疲れ
Singt übers Meer sein Abendlied	海を越えて夜の歌を歌う
Zu Gottes Lob im Hafen.	港で神を讃えるために

Die Jahre wie die Wolken gehn	雲のように年月は過ぎ去り
Und lassen mich hier einsam stehn,	私は、ここで孤独のままである
Die Welt hat mich vergessen,	世の中は私を忘れたが、
Da tratst du wunderbar zu mir,	君は驚くばかりに私に歩み寄った
Als ich beim Waldesrauschen hier	私が、森がささやく傍らで
Gedankenvoll gesessen.	思慮深く座っていた時に

O Trost der Welt, du stille Nacht!	世の慰め、静かな夜よ！
Der Tag hat mich so müd gemacht,	日は私を疲れさせた
Das weite Meer schon dunkelt,	広大な海は既に暗くなった
Laß ausruhn mich von Lust und Not,	欲と苦しみから私を解放してほしい
Bis daß das ew'ge Morgenrot	永遠の暁が
Den stillen Wald durchfunkelt.	静かな森を通してきらめくまでに

1837年に『ドイツ文芸年鑑 Deutschen Musenalmanach』の中に初めて掲載されたこの詩は、「隠者 Der Einsiedler」というタイトルで『詩集』にも掲載された。また、アイヒェンドルフの小説『海の航海 Eine Meerfahrt』（1836）でも、隠者であるアルマ Alma によって最後の叙情的な詩として歌われている（Schulz 1987:1033）。

この詩は、バロック時代のハンス・ヤーコプ・クリストフフェル・フォン・グリンメルスハウゼン Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen（1622?–1676）の小説『ズィンプリツィスムスの冒険 Der Abentheuerliche Simplizissimus』（1669）を模範としており、

1810 年頃、交流のあったクレメンス・ブレンターノ Clemens Maria Brentano (1778–1842) の『少年と魔法の角笛 Des Knaben Wunderhorn』 (1806–1808) にも影響を与えているようである (Schulz 1987:1033)。

詩の構成は、各節は 6 行で成り、3 節までである。各行は、4 つの詩脚を持つ Jambus だが、各節の第 3 行と第 6 行は 3 つの詩脚となっている。脚韻は、この詩脚の数も関係しており、第 1 行と第 2 行、第 4 行と第 5 行、第 3 行と第 6 行が韻を踏んでいるさまよい韻である (赤井 1995: 150)。但し、例外的に第 1 節の第 4 行と第 5 行の脚韻は韻が踏まれていない。

詩の主人公は、印象深い呼びかけを通じて、「世の慰め *Trost der Welt*」である「静かな夜 *stille Nacht*」を求めることからこの詩は始まる。第 1 節では、夜が訪れると、風は「眠る *schlafen*」が、船乗りだけが、その間も歌い続けている様が描かれている。第 2 節では、既に「世の中 *Welt*」には忘れ去られた詩の主人公が、「夜」に瞑想していたことを懐かしむ。この「*Welt*」は、恐らく第 3 節の「日 *Tag*」と同義語であろう。第 3 節では、「夜」と対照を成す「日」に、「欲 *Lust*」と「苦しみ *Not*」を受けたことからの解放を「夜」に求め、宗教的な意味合いでの「永遠の暁 *ew'ge Morgenrot*」を求める。この詩においても「永遠」は神からのみくるものとして捉えることが出来る。

〈忍従 *Resignation*〉というタイトルは、ヴォルフによって後につけられたものである⁶⁰。加えて、ヴォルフは原詩の「*wenn ich*」という言葉をもより明確な一つの時間を示すために「*als ich*」に変更している。

さて、ヴォルフがこの作品に作曲したのは、1881 年 3 月 31 日で⁶¹、40 小節から成る合唱曲とした。この楽曲は、3 節の詩に対し、A-B-C-A' という形式を用い、第 2 節を 2 つの音楽部分に分けている。第 1 節は、第 1 小節から第 12 小節、第 2 節の最初の 3 行は、第 13 小節のアウフタクトから第 19 小節までで、フェルマータによってこの音楽部分を区切っている。第 2 節の後半の 3 行は、第 20 小節から第 25 小節までで、第 3 節は第 27 小節のアウフタクトから第 40 小節までである。

この曲は、F-dur で 4/4 拍子によって、p の指示でアウフタクトにおける呼びかけと共に始まる。それぞれの声部は、原則的に和声的な進行に重きを置いている。しかし、第 1 行

⁶⁰ ヴォルフは、最初の自筆譜では「隠者 *Einsiedler*」としており (Jancik 1974 *Anmerkungen zu Nr.3*)、また、前述した手紙においても同様である。

⁶¹ メラニー・ケッヘルト *Melanie Köchert* が所持していたヴォルフの自筆譜では、5 小節の任意のオルガンによる後奏が置かれており、作曲の日付は 3 月 31 日となっている (Jestremski 2011: 120)。

「世の慰め、静かな夜よ *Trost der Welt, du stille Nacht*」はアルトによって、第2行「君が山々から静かに下ると *Wie stiegst du von den Bergen*」と第3行「風は眠る *die Lüfte alle schlafen*」はテノールによって、8分音符によるため息の音型を中心とした旋律によって歌われる（譜例4-2-6）。とりわけテノールによって *pp* で歌われる第2行は、その音域的な高さゆえに聴き手の耳に印象的に残る。

譜例 4-2-6 〈忍従〉 T.1-T.3

The image shows a musical score for three voices and piano. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Tenor. The piano part is at the bottom. The lyrics are: 'Komm, Trost der Welt, du stille Nacht! Wie steigst du von den Bergen?'. The score includes dynamic markings like *p* and *pp*.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

調性の観点においては、第5小節の第3行を歌う箇所では *E-dur* へ転調する。この箇所では、テノールに加えてバスも、「風は眠る」の言葉を異なるリズムと、*E-dur* の下属音 *a* 音から *e* 音へ向かう半音階下行で印象づけ、半終止のために再び下属音 *a* 音へ下行する。後半の3行は、「さすらいながら疲れ *wandermüd*」の言葉に向かって下行する旋律によって描かれるが、半音階的な転調により *B-dur* の属和音へ進行する。そして、さらにその半音階的な動きの中で、*Ges-dur* へ転調し、クレッシェンドしながら「神を讃える *Gottes Lob*」の言葉に向かって高揚する。

第13小節のアウトタクトから始まる第2節の前半の3行によるB部分は、*Ges-dur* の異名同音の調性である *fis-moll* へ転調する。詩の主人公の「孤独 *einsam*」が、この短調の響きの中で、上行するモチーフを基礎とした対位法的な動きによって歌われ、その心理的な物悲しさが増長していく。しかし、第3行の「世の中は私を忘れた *Die Welt hat mich vergessen*」の言葉では、*Ces-dur* という最も臨時記号が必要な長調へ進行する。この作曲家による調性の色合いは、第2節の「孤独」の意味合いが、肯定的でも否定的でもないことを印象付ける。ヴォルフによって区切られた第2節の後半は、再び *Ges-dur* に戻り、前半

とは対比的に和声的な進行によって、「世界」において孤独であった詩の主人公に「夜」が寄り添ってくれたことへの回想が描かれる。

第 27 小節のアウフタクトから歌われる第 3 節は、主調である F-dur に戻り、第 1 節の音楽が再現される。特徴的な点としては、第 1 節の第 3 行の「風は眠る」は E-dur の色合いで描かれたが、この第 3 節では詩の構成において対応する「広大な海は既に暗くなり Das weite Meer schon dunkelt」もまた同じ調性によって反復されることで、「夜」の憩いが印象づけられる。後半の 3 行では、第 1 節が第 6 行の「神を讃えるため」に向かってクレッシェンドしながら上行する旋律によって感情の高まりが描かれていたが、第 3 節では、*ff* で歌われる第 2 行の「永遠の暁 das ew'ge Morgenrot」に向かってクレッシェンドしながら上行する。聖書の観点を通じて、神が再度現れる終末論を感じさせるこの言葉は⁶²、調性の面においても前曲で「永遠の光」を描いた E-dur の響きに包まれる（譜例 4-2-7）。そして、ヴォルフが繰り返した第 6 行で描かれているその神の光によって照らされる情景は、再び主調である F-dur に戻り、*pp* で静かに曲を閉じる。

譜例 4-2-7 〈忍従〉 T.35—T.36

The musical score consists of four staves. The first three staves are vocal lines, and the fourth is a bass line. The lyrics are written below the staves. The first three staves have the lyrics 'bis daß das ew'ge Mor-gen-rot den'. The fourth staff has the lyrics 'daß das ew'ge Mor-gen-rot den'. Dynamics include *f* and *ff*.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

⁶² 宗教的な観点において一例を挙げるのであるのなら、新約聖書の「ヨハネの黙示録」第 22 章 5 節には、「もはや夜がない。神である主が彼らを照らされるので、彼らにはともしびの光も太陽の光もいない。彼らは永遠の王である」と書かれている。

4-2-4. 〈最後の願い Letzte Bitte〉

Wie ein todeswunder Streiter,	道に迷った
der den Weg verloren hat,	致命傷を負った騎士のように、
schwank' ich nun und kann nicht weiter,	私は今やよろめき、生きることに疲れ切り、
von dem Leben sterbensmatt.	歩み続けることが出来ない。
Nacht schon decket alle Müden,	夜は、既に全ての疲れを覆い、
und so still ist's um mich her,	そして、静かに私の周りにいる。
Herr, auch mir gib endlich Frieden,	主よ、私にもついに幸福を与えたのか
denn ich wünsch' und hoff nichts mehr!	もはや望むことも、願うこともない故に！

この詩は、連作詩『巡礼者』の第5番の詩として、1837年の『詩集』に掲載された。表題の「最後の願い Letzte Bitte」は、ヴォルフによって付けられたものである。

詩の構成は、8行による1節で成る。各行は、4つの詩脚を持つ Trochäus である。脚韻は、第1行と第3行、第2行と第4行、第5行と第7行、第6行と第8行が韻を踏む交差韻の形をとっている。

明瞭な構成に対して、詩の内容も簡潔である。もはや、生きるすべを失った騎士のような痛みを感じている詩の主人公は、夜と共にいることで、憩いを感じている。生きることが苦難を伴う経験をしてきたであろう詩の主人公は、夜と共にある幸福に、人生の終わりを感じているようである。ヴォルフは、「最後の願い」と名付けたが、この詩の主人公は、第8行が示す通り、死を目前にして、もはや何も望んでいない。

ヴォルフが、この詩に作曲したのは、1888年4月22日である。8行の詩をヴォルフは、2行ごとに縦線で区切り、4部分から成る合唱曲とした。それぞれの部分は4小節で構成されているが、最後の部分ではヴォルフは詩を繰り返すことで、10小節で構成した。

この曲は、es-moll⁶³で4/2拍子で始まる。この楽曲の第1の特徴は、詩の「道に迷った den Weg verloren」において示されている通り、半音階的な転調が多用されていることである。その和声的な動きに対して、それぞれの声部は、その否定的な言葉を印象付けるために、独立した非和声音による半音階的な動きを多用して、不協和的な響きで歌われる。その

⁶³ 初版においては、半音高い調性 (D-dur) で出版された (Jancik 1974 : Anmerkungen zu Nr.4)。

最初の例は、「致命傷を負った todeswunder」に見ることが出来る（譜例 4-2-8）。この言葉は、「死 Tod」と「傷ついた wund」という 2 つの言葉から成るが、第 2 小節の第 1 拍でこの「wund」の言葉が歌われるところでは、経過的に b-moll へ移行するための属和音を形成する。しかし、バス声部は第 1 小節から始まる主音 es 音から d 音へ半音階的に下行する中で、1 拍目に経過的に g 音を歌うため、まず不協和的に鳴り響くのである。この特徴は、第 4 小節の「失う verloren」においても、見ることが出来る。ここではテノール声部が倚音の f 音を 1 拍目に歌い、2 拍目に ges 音へ解決する。第 2 の特徴は、原則的に、主となる旋律と低音の声部が反進行することである。この特徴は、第 2 小節の「騎士 Streiter」の言葉で明瞭になる。

譜例 4-2-8 〈最後の願い〉 T.1-T.2

The image shows a musical score for the song 'Wie ein todeswunder Streiter'. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/2. The score is divided into two measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic, and the second measure starts with a forte (f) dynamic. The lyrics are written below each staff: 'Wie ein to - des - wund - der Strei - ter,'. The bass line shows a chromatic descent from E to D in the first measure, and a half-note resolution in the second measure.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 5 小節から始まる第 3 行と第 4 行の音楽は、調号が fis-moll に変わり、第 1 行と第 2 行に類似した音楽によって減 4 度下の音域で歌われる。この部分は、「生きることに von dem Leben」の言葉で a-moll へ進む。ソプラノでは、第 2 の特徴であるバスとの反進行の動きの中で、属音 e 音への倚音であり、ナチュラルの指示によって半音下行された f 音が、その不協和的な響きを通じて印象的な陰影を与える。しかし、続く「(死ぬほどに) 疲れ切り sterbensmatt」の言葉では、A-dur の主和音で解決することで、ピカルディ的に終止している。不協和的な響きを通じて、詩の主人公の深刻な状況を強く印象付けてきたが、詩の後半で語られる夜と共にある「幸福」が、「死ぬほどに疲れ切った」ゆえに神から与えられてきたかのような印象を、このピカルディ的な響きから感じさせる。

第 5 行と第 6 行を歌う第 9 小節からの 4 小節は、調号では a-moll であるが、すぐに g-moll へ転調する。続く小節で a-moll に戻るが、第 11 小節では c-moll へ進行する。「静かに私の周りにいる so still ist's um mich her」を歌うこの第 11 小節と第 12 小節は、その音のほとんどが経過的な不協和音で構成されている。最初に印象付けられているのは「still」の言葉で、ソプラノでは主音の c 音へ向かう倚音の des' 音が強調されている。第 12 小節の第 1 拍で C-dur の響きを通じて再びピカルディ的な印象が与えられるが、続く「mich」の言葉は、半音低い調性の構成音を中心に構成されている。しかし、アルト声部は e 音を保続するため、不協和的に響く。続く「her」の言葉で鳴り響く音は、g-moll の属和音に近いが、その音のほとんどが次の小節で鳴り響く音への経過音である⁶⁴（譜例 4-2-9）。ヴォルフによるこの独特な作曲法は、何を意味しているのだろうか。和声的な規律を逸脱した旋律的な動きによって生み出される転調は、死を感じるほど傷つき、道を見失った詩の主人公を象徴して捉えられる。

譜例 4-2-9 〈最後の願い〉 T.11-T.12

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 13 小節から歌われる詩の最後の 2 行は、ソプラノとアルトがオブリガートの重唱となり、「非常に内面的に sehr innig」の指示と共に、テノールソロとバスによる 2 重唱に音楽的な重きが置かれている。この部分は調号では、Des-dur であるが、男声による 2 重唱が示している調性は Ges-dur である。しかし、この調性は、長く響くことはなく、すぐにこの最後の音楽部分の中心となる es-moll へ転調する。

⁶⁴ ソプラノの c 音は des 音へ向かう経過音、テノールの a 音は b 音へ向かう導音的な扱いである。アルトの 3 拍目の es 音は、倚音的な扱いで、4 拍目で d 音へ解決する。

第 17 小節から、ヴォルフによって繰り返されるこの 2 行は、再びソプラノに音楽的な優位が移り、第 13 小節におけるテノールの旋律とは対照的に下行する旋律で始まる（譜例 4-2-10）。この旋律は、第 9 小節において第 5 行「夜は、既に全ての疲れを覆い Nacht schon decket alle Müden」が歌われた旋律である。調性の観点においては、第 9 小節が短調の響きであったのに対し、ここでは、調号によって示されている Des-dur の主和音が鳴り響く。しかし、この長調の響きは、続く拍の「auch」の言葉ですぐに ces 音が現れることで es-moll への転調を示す。「夜」による憩いが、神から与えられた「幸福」であることをほのめかすこの旋律の一致は、「tutti」の指示で、f で歌われることで荘厳さを感じさせられるが、第 10 行で示されている通り、詩の主人公はもはや何の希望も願いももつことすらない。絶望しているかのような詩の主人公に訪れたこの「幸福」は、もはや何の意味もなく、彼が直面している現実の厳しさがこの転調の中に描かれているように見える。そして、この結末は、Des-dur の平行調の b-moll へ転調した後、最後の主音と属音の空虚 5 度で歌われることで、その無常さがより一層強く描かれている。

譜例 4-2-10 〈最後の願い〉

T.9 (ソプラノ)



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

T.17 (ソプラノ)



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-2-5. 〈従順 *Ergebung*〉

Dein Wille, Herr, geschehe!	主よ、御心が行われますように！
Verdunkelt schweigt das Land,	暗くなり、沈黙した国よ
Im Zug der Wetter sehe	荒れた空の中に
Ich schauernd deine Hand.	ぞっとしながらもあなたの御手を見る。
O mit uns Sündern gehe	おお、私たち、罪びとを
Erbarmend in's Gericht!	憐れみを持って罰したまえ！
Ich beug' im tiefsten Wehe	私は、最も深い悲しみの中で
Zum Staub mein Angesicht,	土塊に私の顔をかがめる、
Dein Wille, Herr, geschehe!	主よ、御心が行われますように

この詩は、1837年に『巡礼者』の第2番の詩として出版された。詩の構成は、9行による一節の詩で、各行は3つの詩脚を持つ **Jambus** である。脚韻は、規則的な交差韻の形を取り、第9行は第1行のリフレインである。この詩の表題もヴォルフによるものである。

第1行によって示されているように、原罪を持つ人の祈りである。第2行と第3行にて記されている「暗くなり *verdunkelt*」、「荒れた空 *Im Zug der Wetter*」という状況は、裁きを受ける日を連想させ、その中で神の「御手 *deine Hand*」を見る。罪びとであることを詩の主人公は告白し、敬虔な信仰ゆえに、本来受けるべき裁きを望む。

この曲は、1881年4月28日に創作された。9行の詩に対して、68小節というこのツィクルスにおいて最も大きな作品として構成されている。全体の形式は、**A-B-A**形式を用いている。第1行から第4行までが第1小節から第16小節までで、最初のA部分を形作る。続くB部分は第5行から第8行により、第17小節から第32小節までで成る。そしてアイヘンドルフによるリフレインとしての第9行に対して、ヴォルフはそのたった1行を何度も繰り返すことで、最後のA部分を構成した。これは、第33小節から第68小節までである。

キリスト教的な観点において、罪びとである人がその罪にふさわしい「裁き」、すなわち「死」を求める詩であるが、ヴォルフは **H-dur** という長調を主調として選択した。曲全体を見ると、原則的には、主調である長調の間に、短調が挟まれることによって陰影がつけら

れている。しかしヴォルフは「憐れみ Erbarmend」を強調するかのよう、詩の中心的な主題である「裁き」による深刻さはない。

最初の A 部分の音楽では、まず「暗くなり、沈黙した国よ Verdunkelt schweigt das Land」の言葉が歌われる箇所で、低い音域で h-moll が挟まれることで陰影がつけられる（譜例 4-2-11）。しかし、これは第 8 小節ではすぐに同主長調に戻り、その調性の中で半終止する。続く第 9 小節から始まる第 3 行は、第 1 行の 3 度上で歌われる。ここでも再び dis-moll と h-moll が挟まれるが、「ぞっとしながらもあなたの御手を見る schauernd deine Hand」を歌う第 13 小節では Fis-dur へ転調することで、再び穏やかな印象を与える。

譜例 4-2-11 〈従順〉 T.5—T.8

The image shows a musical score for four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'Ver - dun - kelt schweigt das Land.' The second staff is the alto line, with lyrics 'Ver - dun - kelt schweigt das Land.' The third staff is the tenor line, with lyrics 'Ver - dun - kelt schweigt das Land.' The bottom staff is the bass line, with lyrics 'Ver - dun - kelt schweigt das Land.' The score is in h-moll (three sharps) and features a piano (pp) dynamic. The music is in 4/4 time and consists of 8 measures.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 17 小節から E-dur へ転調し、B の部分の音楽が始められる。憐れみを持って相応しい罰を求める敬虔なキリスト教的な祈りが歌われるこの B 部分では、アルト声部が他の声部より 1 小節遅れて歌われるので、反響する構造を通じてその祈りが印象づけられている。調性の観点では、始まりの調性である E-dur から、半音階的な動きの中で短調へ進行し、その陰影の中で、「最も深い悲しみの中で顔をかがめる Ich beug' im tiefsten Wehe」の言葉に向かってクレッシェンドしていく。そして、こだまのように各声部で繰り返される「最も深い悲しみ」の言葉は、この曲の主調の同主短調である h-moll で歌われる。

第 33 小節から歌われる第 9 行は、最初のフレーズをソプラノとテノールが交互に全音高く歌うことで、高揚していく。この曲のドラマトゥルギーの高まりの頂点を、ヴォルフは神への呼びかけに置いた。それは、第 43 小節の「主よ Herr」の言葉である（譜例 4-2-12）。ここでは、H-dur から半音高い C-dur へ進行し、半終止する。H-dur を中心とした複雑な

調性を通じて描かれてきた、裁きを求める祈りは、最も単純な調性の響きの中へと進むことで、その祈りの敬虔さが浮かびあがるような印象を与える。そして、その祈りの余韻が続けられるかのように、音価の長い旋律によって静かに曲は閉じられる。

譜例 4-2-12 〈従順〉 T.41-T.44

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-2-6. 〈高み Erhebung〉

So laß herein nun brechen	降り注ぎたまえ
Die Brandung, wie sie will,	望むままに砕ける波よ
Du darfst ein Wort nur sprechen,	君は一つの言葉だけを語ろう
So wird der Abgrund still	それによって深い谷間は静まり
Und bricht die letzte Brücke;	そして、最後の橋を砕く
Zu dir, der treulich steht,	誠実な君への、
Hebt über Not und Glücke	困難と幸福の祈りが
Mich einsam das Gebet.	孤独な私を高める。

この詩は、『巡礼者』の第4番の詩である。詩の構成は、8行による1節の詩である。各行は、3つの詩脚を持つJambusで、脚韻は再び交差韻の形を取っている。ヴォルフは、第4行の後にピリオドを置くことで行を区切っているが、これは原詩では置かれていない。また、表題はヴォルフによるものである。

第1、2行では「波 Die Brandung」が「流れ込み hereinbrechen」、第5行では「最後の橋を砕く bricht die letzte Brücke」。これらの行から、この詩はモーセのエジプトからの脱出を連想させ、神の絶対的な権力を讃える。そして、詩の主人公は、神への信頼を示す祈りを通じて、信仰者として高められる。

ヴォルフはこの詩を《アイヒェンドルフの6つの宗教的な歌曲》の最後の作品として、1881年4月30日に作曲した。曲全体は、28小節である。最初の8小節で、第1行から第4行が歌われた後、第9小節から第17小節まで後半の4行が歌われる。その後、第18小節のアウフタクトから、再び後半の4行が繰り返される3部分構成となっている。

この曲は、前曲で「主よ」という言葉で印象的に響いたC-durで作曲されている。曲全体では、半音階的な転調が至るところで行われているが、中心となる調性は、このC-durとF-durである。4/4拍子で、ffで始めることで、冒頭から最初の2行で描かれている神の権力を高らかに歌う。一方、次の2行は低い音域に移り、ppの指示によって対比的に描かれる。第9小節のアウフタクトから歌われる第2部分の音楽はF-durであり、男声が先に歌われ、女声は1小節遅れる構造となっている。音楽的な中心としてのテノールの旋律は、fの指示と共に、神を指す「君へ dir」の言葉でa音にまで達する。第14小節のアウフタクトでは、ヴォルフが表題にした「高める hebt」の言葉が女声においてfで、タイで延ばされるリズムによって強調されたのち、「幸運 Glücke」の言葉で4声がC-durの主和音を同時に鳴り響かせ（譜例4-2-13）、神への信頼を通じて高められることの感動が描かれる。

譜例 4-2-13 〈高み〉 T.15—T.16

The musical score shows four staves. The top two staves (Soprano and Alto) have lyrics: 'hebt über Not und Glücke'. The bottom two staves (Tenor and Bass) have lyrics: 'ber Not und Glücke'. The music is in 4/4 time and features a dynamic range from *ff* to *pp*. There is a fermata over the final chord.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

後半の4行を再度繰り返す第18小節のアウトタクトからの第3部分の音楽では、4声が和声的な進行の中で、高音域で同じ音を繰り返しながら、半音ずつ上行していき、再び「高める」の言葉で、女声がタイによって延ばされることで強調される。ソプラノは、さらに「幸福」の言葉の前でa²音にまで上行し、1度目（第2部分）よりさらに音楽的に高揚する。第26小節のアウトタクトでは、第8行がさらにもう一度ppで繰り返され、「祈り Gebet」の印象を与えながら曲を閉じる。

さて、《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲がヴォルフの主体的な表現のために歌曲集の中でまとめられたという仮説を立証する目的で、初期の作品におけるヴォルフの宗教的な作品に対する作曲を考察するために、この宗教的な歌曲の前例としてこの《アイヒェンドルフの詩による6つの歌曲》を考察した。この作品では、宗教こそが文学の本質であるアイヒェンドルフの作品を選択し、詩人の本質を表現すべく強いキリスト教的な神の絶対的な権威が描かれている。それに対し、詩の主人公は、自らの原罪に恐れを抱き、葛藤はヴォルフによって選択され、編纂された歌曲集の配列を通じて歌曲を追うごとに深まっていくのが大きな特徴である。その葛藤は、第4曲の〈最後の希望〉において、「もはや望むことも、願うこともない故に！」と自らの意志の否定にまで達し、第5曲では、もはや第3曲で描かれたキリスト教的な再臨の象徴としての「永遠の暁」は求められず、罪びととして罰を受ける「導き」を待ち望んでいる。この神の導きを求めるキリスト教徒の姿は、終曲においても再び見る事が出来る。ヴォルフの宗教的な歌曲の前例であるこの歌曲集は、罪に対する「苦悩」がその中心的な要素として描かれているのである。第2章における〈ビーテロルフ〉にも共通するこの要素は、第4曲に見られる意志の否定へと発展するが、この概念は、ショーペンハウアー的な「救い」に繋がる「諦念」を通じて理解することが出来る。《メーリケ歌曲集》以前の作品におけるヴォルフの宗教的な表現は、ショーペンハウアー的な「苦悩」とキリスト教の教義における罪の葛藤との結びつきが中心的な主題として描かれていることが明らかなのである。

第3節 《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲 I

1888年2月から5月までに作曲された作品

第4章第1-2節では、「宗教的な」歌曲の前例として《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》を概観した。この考察を通じて、ヴォルフにおける宗教的な作品の重要性や「苦悩」が「諦念」にまで達するというショーペンハウアー的な概念の影響が明らかになった。メーリケの作品においては、性的な欲求が罪となり、死をもたらすという宗教的なペシミズムが、彼の「ペレグリーナ体験」と結びついている点を第3章の考察を通じて指摘したが、ヴォルフが、《ペレグリーナ》と宗教的な作品をその配列によって分けたのは、ヴォルフ自身の主体的な表現として、初期の作品に共通するショーペンハウアーの影響を受けたキリスト教的な罪の葛藤である可能性が、これまでの考察を通じて推察できるのである。

さて、以上の点を踏まえ、本論文の主対象である《メーリケ歌曲集》の宗教的な歌曲を考察する。まず、この作品は、彼が楽譜に記した作曲の日付に基づく、大きく2つの時期に分けて書かれている。ヴォルフは、まず1888年2月から5月までの間にメーリケの4つの宗教的な詩に作曲したのち、同年の10月に6つの宗教的な歌曲を創作している。そして、第1章で言及したが、この10月の作品に対し、ヴォルフは「これは、途方もなく壮大なものとなる。全ての歌曲は、全く感動しながら作曲した。私には、涙がほほを伝うのにはしばしば十分なものである。これらはメーリケのほかの作品より解釈の深みにおいて突出している。」(Spitzer 2000 : 280) とエックシュタイン宛の手紙に書いていることから、これらの作品が、ヴォルフにとって大きな価値を持つものであったことが明らかとなっている。この第4章では、本論文の考察において目的としたヴォルフの詩の解釈の表現としての歌曲集の配列と共に、この作曲時期も考慮し、《メーリケ歌曲集》の宗教的な歌曲を考察する。第3節では、1888年2月から5月にかけて作曲された4つの歌曲について、第4節では、1888年10月にかけて創作された6つの歌曲について論じ、《メーリケ歌曲集》の宗教的な歌曲の解釈を明らかにする。

4-3-1. 〈ため息 Seufzer〉

(Crux Fidelis)

(真実の十字架)

Dein Liebesfeuer

あなたの愛の炎

Ach Herr! Wie teuer

ああ、主よ！なんと尊い

Wollt ich es hegen,

私はそれを守り、

Wollt' ich es pflegen!

育てたい。

Hab's nicht geheget

しかし、私はそれを守れず

Und nicht gepfleget,

育てられない。

Bin tot im Herzen,

心の中で私は死んだー

—O Höllenschmerzen

おお、地獄の苦しみ

この詩は、メーリケの 1832 年頃の作品で、古代ローマ末期のキリスト教詩人フォルトゥナトゥス Venantius Fortunatus (530?–600?) のラテン語による受難の讃歌をメーリケが見つけ、それに基づいて詩を創作し、『詩集』に掲載した⁶⁵。その後、この詩は『画家ノルテン』の中で、アグネスが、死ぬ直前に目の見えない子どもヘンニと共にパイプオルガンで歌う場面に挿入された。『画家ノルテン』においても、『詩集』の最終稿である第 4 版においても、この詩の後に続けられる「慰めはどこに？」と共に並べられている。詩の副題として書かれている「真実の十字架 Crux Fidelis」は、キリストの十字架を記念して執り行われる聖金曜日の典礼において歌われる讃歌である。

キリスト教の教義において絶対的な神の愛に対し、その関係を守ることが出来ないことの葛藤を描いたこの詩は、8 行から成る 1 節の詩として構成されている。各行は 2 つの強拍を持つ Jambus で、全ての行は弱拍で終わる。脚韻は対韻となっている。

神の愛を示す「愛の炎 Liebesfeuer」という言葉で始まるこの詩は、その「炎」を「私 ich」は、「守り hegen」、「育てる pflegen」ことを望む。しかし、第 5 行と第 6 行では、信仰の主体性を表していた「私 ich」が否定の言葉である「nicht」に変えられ、その愛を守ることが出来ないことの苦悩が描かれる。この神の愛に応えることが出来ない苦悩、すなわち信仰

⁶⁵ メーリケは、古い祈祷書の中でこのラテン語の教会歌を見つけたとクララへの手紙で明らかにしている (森 2000 : 247)。この詩は、原文の翻訳ではない。

の欠如は、キリスト教の教義における「原罪」による。そして、信仰の欠如の結末は、ダッシュで区切られることで一層印象づけられた「地獄の痛み Höllenschmerzen」へと結びつく。

この歌曲は、1888年4月12日に作曲され、歌曲集において宗教的な歌曲のグループの最初の歌曲として置かれている。曲全体は、31小節で成り、前奏は第1小節から第8小節まで、前半の4行は第9小節から第16小節まで、後半の4行は第17小節から第24小節までである。後奏は7小節で構成されている。

「遅く、そして苦しむように *Langsam und schmerzlich*」の指示と共に、4/4拍子ではじめられるこの歌曲の前奏は、大きく2部分に分かれる。最も興味深い響きは、冒頭の4小節に見出すことが出来る（譜例4-3-1）。第1小節と第2小節の繰り返しによって構成されているこの4小節は、その開始音である e-moll の導音 dis が、オクターヴで始まり、クレッシェンドしながら次の拍で e 音へ向かう。しかし、そこには留まらずに延ばされ、第2小節の2拍目の裏拍でさらに半音上行する。この右手の旋律に対し、さらに2度関係である c 音を右手と左手にオクターヴで衝突させている。この音は、右手では次の拍で再び奏でられた後、このフレーズが終わる次の小節にまで延ばされるが、左手は f 音へ下行した後、es 音へ半音階的に下行する。この2小節は、最終的には B-dur の半終止となるが、*Langsam* のテンポで鳴り響く不協和的な響きからは鐘のような印象を与える。

譜例 4-3-1 〈ため息〉 T.1-T.2



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

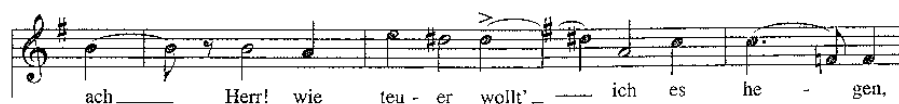
右手の半音階的な上行によって強い緊張感を持つ右手の旋律と左手の動きに対して、ユーエンスは、右手の音型がフリギア旋法の終止音とこの旋律を特徴づける第2音の半音を連想させ、左手は B-dur のドミナントとして理解出来るのではないかと考察している (Youens 2000 : 83)。詩がラテン語からの讃歌に基づき、e 音を主音としていることからフ

リギア旋法を連想することは可能だが、注目すべきは e-moll の下に響く調性が B-dur であるという点である。この二つの調性には、三全音の関係が見出せ、原罪による信仰の欠如という主題と結びつく。その中で、e-moll の半音階的な上行によって描かれる音楽的な緊張感を通じて、原罪から逃れることが出来ないキリスト教徒の苦悩が描かれている。

第 3 小節から繰り返されこの音型は、第 4 小節で B-dur の半終止を再び鳴り響かせた後、第 5 小節から半音階的にシンコペーションのリズムで上行することで、また新たな緊張感が高められていく。ここでは、次の小節の和音の属音が前の小節において先取りされることが印象的である。このシンコペーションのリズムは、第 9 小節から始まる歌唱声部のリズムの基礎となる。

印象深い始まりの言葉である「あなたの愛の炎 Dein Liebesfeuer」が持つ 2 つの強拍は、一つ目がアウフタクトのリズムによって延ばされ、もう一つが小節の頭の強拍に置かれている。このリズムが、Jambus のリズムに対するヴォルフの作曲の基礎となるが、続く第 2 行では、韻律上弱拍に置かれた第 1 拍の「ああ ach」という感嘆詞が先取音的に前の小節の第 4 拍に置かれ、タイによって延ばされることで強調されている。このリズムは、第 3 行と第 4 行で繰り返される「～したい wollt」という言葉においても同様に続けられ、さらにここではアクセントによって一層強められている（譜例 4-3-2）。

譜例 4-3-2 〈ため息〉 T.10–T.14



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

複雑な響きが耳に残るこの歌曲におけるヴォルフの解釈の重要な点は、むしろこの詩の韻律と作曲の相違にある。韻律では、それぞれの行が弱拍で終わることによってそれぞれの行が独立し、行と行の間に緊張感を持つことはない。その中で、「私 ich」という言葉が強拍に置かれることで、神と詩の主人公との間の個人的な罪の告白として印象付けられる。そして、この最初の強拍は、否定の言葉に変わり、「死 tot」、「地獄 Höllen-」とその罪がもたらす結末へと発展していく。しかし、ヴォルフの作曲は、韻律による意味づけよりも「wollt」を強調することで、信仰を持ちたいという願望とそれを守れない人の原罪という苦悩を描くことに重点を置き、普遍的な罪を歌うことに重きを置いている。

和声的な動きに視点を戻すと、第1行は明白な e-moll で歌われるが、第2行の最後の言葉である「尊い teuer」が e-moll の主音である e 音から導音である dis 音へ半音下行する。第1行に見られる明白な和声的解決は、後奏の始まりの e-moll の主和音まで一度も現れることはない。そして、dis 音はヴォルフが強調している言葉である「wollt」において2度繰り返され、その下ではピアノにおいて前奏の不協和的な響きが繰り返される。

第17小節から歌われる第5行から第8行では、ピアノにおいて前奏の第5小節のモチーフの発展が見られる。このモチーフは、f 音から始まり、「地獄の痛み Höllenschmerzen」が歌われる第23小節の e 音に向かって半音階的に上行していく（譜例 4-3-3）。歌唱声部は異名同音でピアノの音をなぞりながら、3度ずつ上行する。ユーエンスは、この部分において「hegen」と「pflegen」の言葉が、減5度下行、すなわち三全音の音程によって歌われていることに着目している⁶⁶。そして、歌唱声部においては、「teuer」、「wollt」の言葉が歌われた dis 音の異名同音である es 音で「tot」が歌われることで、信仰の欠如の結末が「死」に値することを示している。その「死」には、救いはなく、地獄へと向かう。

後奏は、前奏における第5小節からの音型を繰り返しながら、半音階的な動きによって e-moll へ転調し、この調性でこの歌曲は閉じられる。

メーリケの韻律を通じて、個人的な印象が与えられていた罪の葛藤は、ヴォルフが「私」を強調しないことでより普遍的なキリスト教的な苦悩として描かれている。その苦悩は、曲の始まりで強く印象付けられた三全音の関係にある2重の調性で印象づけられ、曲全体を支配する不協和的な響きを通じて、キリスト教の教義における原罪の葛藤が歌われる。

譜例 4-3-3 〈ため息〉 T.17-T.20

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

⁶⁶ ユーエンスは、「c-f 音の完全5度は c-fis 音の三全音になる」という音楽的な発展に着目している（Youens 2000 : 84）。

4-3-2. 〈古画に寄す Auf ein altes Bild〉

In grüner Landschaft Sommerflor,	真夏の緑の景色の中の
Bei kühlem Wasser, Schilf und Rohr,	ヨシが茂る冷たい水辺で
Schau, wie das Knäblein Sündelos	見よ、罪なき幼子が
Frei spielt auf der Jungfrau Schoß!	聖母の膝の上で自由に戯れている
Und dort im Walde wonnesam	そして、喜びに満ちた森の中で
Ach, grünet schon des Kreuzes Stamm!	ああ、十字架の幹にはもう芽生えている

この詩は、1837年に創作された。詩は、1節のみで構成され、6行で成る。各行は4つの詩脚を持つJambusで書かれており、脚韻は第1行と第2行、第3行と第4行、第5行と第6行が韻を踏む対韻の形を取っている。

宗教的な歌曲において、この作品は絵画を主題としている点で特異である。森氏によると、メーリケ自身は絵画の専門的な教育を受けていたわけではないが、晩年に親交を深めた画家シュヴィントとの交流や、彼の代表作の『画家ノルテン』の主人公ノルテンも画家を目指す点を通じて、絵画にも関心が強い文豪であった(森1990:78)。この詩において重要な点は、その絵画が宗教画であり、その宗教画では、幼子イエスの無邪気さとの対比の中で、十字架による死、すなわち「受難」が暗示されている点である。メーリケの詩作では、第3章の宮下による『運命』の考察を通じて、「ペレグリーナ体験」が性的な欲求が罪となり死を生み出すものとして描かれていたが、さらに罪という観点を通じて、「受難」が暗示されているこの作品との関連性も見出される。

この簡潔ではあるが、意味深い詩に対して、ヴォルフは26小節から成る歌曲を創作し、宗教的な歌曲のグループの第2曲とした。前奏は4小節、後奏は6小節で構成され、第5行と第6行の前に2小節の間奏が挟まれている。調性はfis-mollを主調としている。ヴォルフがこの作品を創作したのは、1888年4月14日である。この日に友人のエドムンド宛に書いた手紙では、ヴォルフがこの作曲にいかにも興奮していたか述べられている。

「私の頭脳において再び美しい天気が入り込み、そこに太陽がこれまでよりもより陽気に現れた。私は、今日幸運だった。たった今完成した私の最後の歌曲は、全く確かに最高のものである。私はまだ完全にこの歌曲の雰囲気魔法のもとにいて、全て

が緑に私にはっきりと輝いている。そう、これはきっとはるかに最高で、最も情緒豊かで、最も敬虔さに満ち、最も深い思考をもつもので、そのような見事な表現が他に
あるのだろうか。なんと風変わりなタイトルであろうか。…これはペルスペクティー
ヴ（遠近法）である。これは、意義深い後奏を刺激する。最高だ！これは私にとって
一つの模範である。」（Spitzer 2010:274、執筆者訳）

この作品において重要な点は、イエスの十字架の運命を描いた宗教画の持つ敬虔さの印象を簡潔に表現していることである。彼は、ペルスペクティーヴ（遠近法）という絵画の一般的な表現法を引き合いに出し、その音楽化に成功したと感じていたようである。これについて、ユーエンスは、「ヴォルフはおそらくフランドル派、もしくはイタリアのルネサンス期の絵画を連想し、それゆえ順次進行と均整がパレストリーナやジョスカンを思い起こさせる歌唱声部を考案したのでは？」と考察している（Youens 2000 : 162）。

さらに、彼女はこれが、調性音楽が確立される以前の音楽を連想させるとし、純粋な *fis-moll* でないとしても、シューベルトの《妹の挨拶 *Schwestergruß*》（D.762）と《墓守りの歌 *Totengräberweise*》（D.869）を引き合いに出し、この調性格を「生と死が現在に同時にあるという豊かで、不思議な状態」（Youens 2000 : 162）と言及している。

さて、ユーエンスの上記の考察は、特徴的な前奏に集約されているが、この前奏は、過去の旋法から由来するか否かはという観点で論じることよりも、ヴォルフが意識的に、ソプラノ声部とバス声部をオクターヴという狭い音域で対称に進行するという視覚的な要素に重点を置いて作曲したことが重要である。さらに最初の 2 小節において、右手には完全 4 度音程を連続させ、フレーズの終わりにはピカルディー終止を用いることで、カトリックの教会の会堂の響きが連想される点が注目されなければならない（譜例 4-3-4）。そして、ヴォルフの手紙から、この響きによる教会の会堂の印象を通じて、聞き手にはその教会の会堂から遠近法のように宗教画を見渡すイメージが与えられるように作曲しようとしていることが指摘出来る。ヴォルフは、宗教画の詩に対し、実際の視覚と響きによって連想される視覚の 2 つ要素の作曲に重点を置いている。調性の色合いは、続く第 3 小節からの 2 小節で前半とは対照的に *fis-moll* の短調の色合いが強く現れ、幼子の運命を描くために楽曲に与えられた陰影としての役割として見る事が出来る。

第 5 小節のアウトタクトから第 1 行が歌われるが、歌唱声部の旋律はバスの旋律に基づいている。歌唱声部において特徴的な部分は第 3、4 行の旋律であろう（譜例 4-3-5）。メーリ

譜例 4-3-4 〈古画に寄す〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

ケの詩を見ても、行の頭に呼びかけの「見よ Schau」という言葉を置き、韻律においても動きを与えているが、ヴォルフはシンコペーションのリズムを用いて音楽的にもその動きを強調している。そして、続く行の頭にくる「自由に frei」は、ピアノでは前奏の変奏によってIVの7の和音が延ばされている上で、第11小節のアウフタクトで歌われることでその言葉のニュアンスを歌手が表現する時間を与えている。

譜例 4-3-5 〈古画に寄す〉 T.9-T.11



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第13小節からは、前奏のモチーフをh-mollに転調し、4度上で奏することで緊張感を与えている。第5行を歌う歌唱声部の旋律は、半音階的な下行の旋律で始まるが、「喜びに満ちた wonesam」のところで跳躍する音型で描くことによって、続く行の不穏さとのコントラストを明確にしている。そして、第17小節から繰返される間奏は、今度はfis-mollのピカルディー終止へと進む中、第6行の始まりの感嘆詞の「Ach」は、その主音と不協和的な響きを成すe音で歌われる。そして、同じ縁でも第1行とは対照的な「芽生えている」は前の行と同じ旋律で歌われるが、この詩の最も印象的な「十字の幹 Kreuzes Stamm」は、通常のfis-mollのドミナントの中に、属音cis音へ向かうhis音による不協和的な響きを通じて、キリストを待ち受ける受難の残酷さを表現している（譜例4-3-6）。

ヴォルフが自ら「意義深い」と称した後奏は、曲全体を通じて繰返されている前奏の音楽の反復によって構成された後、もう一度「十字の幹」の和音が鳴り響き、ピカルディー終止

によって曲が閉じられる。

宗教画という観点において、「視覚」を意識した独特な響きによる作曲が見られるこの歌曲は、「受難」という主題が描かれている点で重要である。この作品を通じて、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》の宗教的な表現における普遍的な罪の葛藤の色合いは強められている。

譜例 4-3-6 〈古画に寄す〉 T.18—T.20

ach, grünet schon des Kreuzes Stamm!

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-3-3. 〈明け方に In der Frühe〉

Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir,	眠りがまだ私の目を冷やさぬうちに
Dort gehet schon der Tag herfür	日がすでに私の部屋の窓に
An meinem Kammerfenster.	上ろうとしている。
Es wühlet mein verstörter Sinn	私の乱れた感覚が
Noch zwischen Zweifeln her und hin	まだ疑念の間をうごめき
Und schafftet Nachtgespenster.	夜の幽霊を作り出す。
— Ängste, quäle	—不安になったり、悩んだりするのは
Dich nicht länger, meine Seele!	もうやめよ、私の心よ!
Freu' dich! Schon sind da und dorten	喜べ!既にそこにやってくる
Morgenglocken wach geworden	朝の鐘が目覚めさせたのだ

この詩は、1828年にメーリケが創作し、『朝刊紙』にて発表した。

詩の構成は、大きく2つの部分に分かれる。前半は第1行から第6行で、4つの詩脚を持

つ Jambus である。第 3 行と第 6 行のみが 3 つの詩脚のみを持ち、弱拍で終わる。脚韻は第 1 行と第 2 行、第 4 行と第 5 行、第 3 行と第 6 行が韻を踏むさまよい韻となっている。続いて、第 7 行からはダッシュによって前半と区分される。後半の 4 行は、詩脚の数は不規則になり、Trochäus で書かれているが、第 10 行のみ再び Jambus に戻る。脚韻は対韻となっている。

この詩は、メーリケの中心的な題材の一つである「日の出」を描いた作品であり、『自然』が主要な主題の要素である。前半の 4 行では、朝日が昇る現実と不安の象徴として詩の主人公が作り出した「夜の幽霊 Nachtgespenster」という空想が対比的に描かれている。しかし、この詩においても主人公が眠ることすら出来ない程にさいなまされている疑念の理由が示唆されていない。ダッシュで区切られた第 7 行からは、自分自身の問いかけとなり、「朝の鐘 Morgenglocken」が鳴り響くことにより、朝が呼び起こされ、詩の主人公は何かの希望を見出している。前半の不安の象徴の空想である「夜の幽霊」と対照的に置かれている現実の希望の象徴としての「朝の鐘」について、トーラウは次のように述べ、ゲーテの『ファウスト I』のイースターの夜との類似を指摘している。

自然法則の事象の物理的な光は、キリストの救いの確かさの回想と共に精神的な光となる。自然の朝は、イースターの喜びの時間として経験することが出来る。イースターの鐘の響きとしての朝の鐘という今日、非常に一般的に思われているイメージの明白な解釈は、メーリケのキリスト教的理解において自然に思いつくのみではなく、既に中心的な文学の典型であった (Thorau1970 : 88)。

この指摘に基づくと、この詩はメーリケの中心的な主題の要素である『自然』の「日の出」としての朝と夜の揺れ動き、この時間における現実と空想の狭間に加えて、「受難」からの復活の象徴としても連想される。トーラウの指摘は、ヴォルフの歌曲集の配列を通じてのみ成り立つであろう。メーリケの『詩集』では、この詩は他の『自然』を描いた詩と共に詩集の前半に配置されることで、ビーダーマイヤー的な情景の表現として描かれており、モチーフの由来として指摘しているゲーテの作品もまた、宗教性は内在する一要素に過ぎない。この詩を宗教的と考察するのならば、それは、歌曲集の中心にある宗教的な歌曲のグループに置かれたという配列から読み取ることが出来るヴォルフの解釈によって可能となる。

この歌曲は、1888 年 5 月 5 日に作曲された。全体は、22 小節で構成され、詩と同様 2 部

構成となっている。第 1 行から第 6 行までが歌われる前半部分は、第 1 小節から第 10 小節まで、第 7 行から第 10 行までが歌われる後半部分は、第 11 小節から第 22 小節までである。

4/4 拍子で始まる冒頭は、ピアノにおいて d-moll の主和音が sf の指示によって詩の主人公の眠ることが出来ない苦悩を印象的に描き、この音楽は第 2 小節で繰り返される（譜例 4-3-7）。しかし、主和音は半音階的な動きによって a-moll との間を揺れ動くことで、夜から朝への揺れ動きと同様主人公の精神的な不安定さを描いている。ピアノの左手は、曲全体を支配するシンコペーションのリズムによって密かに日の出の躍動を印象づける。

譜例 4-3-7 〈明け方に〉 T.1-T.2

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

歌唱声部は、a-moll のドミナントの和音に支配された減 4 度で始まり、下行する旋律によって主人公の心情を描写する（譜例 4-3-8）。特徴的な旋律は、第 3 小節の「日がすでに上ろうとしている dort gehet schon der Tag herfür」を歌う旋律である。この旋律では、gehet と schon の間に増 4 度音程が使われ、schon と der Tag の間もまた完全 4 度の音程に置かれており、日が昇ることが歌唱旋律においても強調される。この部分の調性は、C-dur と E-dur が支配的になり、第 5 小節で H-dur に達する。トーラウはこの点について「H-dur のカデンツの循環的な明るさは、思い浮かぶ物理的な光の象徴として、より後に現れる明るさの価値を凌駕するのみではなく、あとに見られるように、それらとは別の質に達する」と指摘している（Thorau : 94）。第 5 小節で印象的な長調の雰囲気は、「日の出」のイメージを表すのみでなく、「日の出」がイースターの朝の喜びとして描写されることを既にほのめかしているような幻想さを持つが、ここでその印象を与えるのは、むしろ歌唱声部の音程関係である。第 3 小節における歌唱旋律において最初に現れる増 4 度音程は、冒頭の減 4 度音程との対照を通じて、意図的に夜と朝を明確に区切るものとして捉えることができる。

譜例 4-3-8 〈明け方に〉 T.3

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with the lyrics "dort ge - het schon der Tag her". The bottom two staves are piano accompaniment. The bass line is particularly prominent, starting with a piano (*pp*) dynamic. The music is in 4/4 time and consists of 8 measures.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

このほのめかしは、しかしながらすぐに第6小節で a-moll と e-moll へ進行することで消えていき、再び詩の主人公の苦悩が歌われる。歌唱声部は、減4度音程で始まる旋律により、主人公の不安定な心情を呼び起こし、「乱れた *verstärker*」は4分音符の長さによる半音進行によって強調される。この部分は続く第8小節で e-moll と h-moll へ進行することで、後半の E-dur の「日の出」を音楽的に準備する。歌唱声部では、「夜の幽霊 *Nachtgespenster*」が、意味の関連した「*verstärker*」と同じ半音上行する旋律で特徴付けられている。その一方で、韻律が同じ「部屋の窓 *Kammerfenster*」とは5度下行によって音楽的にも韻を踏んでいる。

第11小節からは、短3度上の E-dur へ調号によって明確に転調し、そのことで陽が昇る様子が描かれる（譜例 4-3-9）。この調性による描写は、最終的に最初の和音である d-moll の同主調の D-dur へと達することで、夜と朝のコントラストを明確にする。この部分のピアノのモチーフは、第1小節で支配的であったものを継続するのだが、調性は明瞭な1つの調性に留まっている。歌唱声部は、主音から属音へ下行する音価の大きい旋律が中心となり、前半とは異なる主人公の内面への呼びかけが際立たされる。そして、この音型は第14小節の「喜べ *Freu' dich!*」の言葉で3度高い調性によって *mf* で歌われることにより、内面的な喜びがより強調される。しかし、この詩の最も重要な言葉である「*Morgenglocken*」は、既に第16小節で記された *pp* とオクターヴ下行する旋律と共に2小節に渡って引き延ばされることによって神秘的に描かれているのである。

「日の出」の表現の始まりの表現として明確に鳴り響く E-dur は、この歌曲の考察において注目すべきである。歌曲全体において調性の性格に着目しているトーラウは「ベートーヴェンからブルックナーまでの伝統の中に最も内面的な感覚と内的な光の調性として繰

譜例 4-3-9 〈明け方に〉 T.11–T.12

- Äng - ste, quä - le dich nicht

pp (sehr weich)

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

り返し見出せ、隠喩的な表現は内的な思考と夢想の非現実性へまで高まることが出来る」とこの調性に対しても考察している (Thorau1992 : 97)。そして、本論文では第 4 章の宗教的な歌曲の前例として《アイヒェンドルフの詩による 6 つの宗教的な歌曲》の考察を行ったが、この考察において第 2 曲の「永遠の光」、第 3 曲の「永遠の暁」の言葉においても E-dur へ転調によって作曲していることが明らかとなっている。また、第 2 章で考察した《6 つの詩》において、メーリケの詩による宗教的な歌曲である〈戴冠式の王〉の主調は E-dur であり、この歌曲においては「私が太陽のように祖国と私の家を輝かせるように」という王の祈りが歌われている。同じ《6 つの詩》に中で、憩いとしての死を描いた〈おやすみ、おやすみ〉の後半においても、E-dur は支配的であり、ここでは「最も深い夜」にある「輝き」への導きが求められ、宗教的という概念からは遠のくが第 3 章で考察した〈希望の傍らの回復者〉において、「日の出」を克服し、「勝利」を歌うところにおいてもこの調性は鳴り響いているのである。以上の例からも、ヴォルフが「光」を宗教的な神の光と捉え、それを E-dur の響きを通じて象徴的に作曲していることを指摘することが出来る。そして、その象徴は、歌曲集の配列と共に、この『自然』の主題にヴォルフが宗教性を見出したという根拠として重要である。

4-3-4. 〈祈り Gebet〉

Herr! Schicke was du willst	主よ！御心のままにお送りください
Ein Liebes oder Leides	愛または苦しみを。
Ich bin vergnügt, dass beides	私はあなたの手から湧き出るのであるなら
Aus deinen Händen quillt.	そのどちらでも満足します。
Wollest mit Freuden	喜びであっても
Und wollest mit Leiden	苦しみであっても
Mich nicht überschütten!	私にいっぱいには注がないでください！
Doch in der Mitten	中庸において
Liegt holdes Bescheiden.	快いつつましさがあのです。

この詩では、第 1 節と第 2 節が別々の詩として創作されている点が、詩を理解する上で重要である。最初に作られたのは、第 2 節で、これはアグネスが『画家ノルテン』において、自殺する前の、ある朝の祈りとして書かれ、その後一編の詩として『詩集』第 2 版に加えられた。この『詩集』第 2 版では、1846 年頃に創作されたであろう第 1 節も異なる詩として同時に挿入され、同じ「祈り」のタイトルと共に番号が振られていた。現在の形は、『詩集』第 4 版のもので、この出版の際に 2 つの詩は 1 つの詩としてまとめられた。

詩の構成は、第 1 節が 4 行、第 2 節が 5 行となる。韻律は、第 1 節では、3 つの強拍を持つ Jambus であるが、最初の言葉である「主よ！Herr!」という祈りの呼びかけのみが、本来弱拍である冒頭に置かれることで印象づけられている。一方、第 2 節では、2 つの詩脚を持つ Daktylus が支配的であり、第 1 節に比べて動きがある詩として描かれている。脚韻は、第 1 節が第 1 行と第 4 行、第 2 行と第 3 行が韻を踏む抱擁韻の形をとっている。この第 4 行の韻を形成する第 1 行の「willt」は、ドイツ語の口語の形である⁶⁷。第 2 節は、第 1

⁶⁷ ユーエンスは、この「willt」という言葉の選択について、宗教性を感じさせる言葉として「前の世代の人が同じ、あるいは類似した言葉を述べたこと、そして詩の主人公が彼らを見習うことを願い、彼らの集まりの一員であることを願ったことをほめかす」

(Youens 2000 : 153) と考察している。この点の具体的な例として、バッハの作品には《主よ、御心のままに、わが身の上になしたまえ Herr, wie du willst, so schicks mit mir》BWV.73 (1724) というカンタータがある。g-moll で描かれたこの宗教曲では、人が生きるということは、本来死に値する悲惨なものであり、神の恩寵と救いを求める一方で、神

節と第2節、第3節と第4節が韻を踏む対韻の形である。

まずこの詩の印象的な箇所を挙げるのであるのならば、第2節の第3行以降の言葉であろう。詩の主人公は、第1節から主題となっている神から来る「愛 Liebes」と「苦しみ Leides」について、第2節の第3行で「注ぎすぎない nicht überschütten」で欲しいと求めている。キリスト教的な観点において、神から与えられるものを受け入れるということが人生の目的の一つとして捉えるのであるのならば、この言葉に見られる導きに対する願望は、違和感を与える。この言葉について、『画家ノルテン』において、実際にアグネスが語っている場面の言葉がその意図をより明らかにするだろう。

私は全く不快だわ、私はケートを見たの。昨日私は、彼女が壁越しに農家の青年に向かって大声で言ったの：もう知ってる、私たちと一緒にいるよそこから来た女は頭がおかしくなったこと？なんて大バカ者なの。誰が、気が狂っているって？誰も気が狂っていないわ。神の摂理は慈悲深い、だから今日の朝の祈りもこう祈ったの：喜びであっても／苦しみであっても／私にいっぱいには注がないでください！／中庸において／快いつつましさがあるのです。そう、穏やかさにまさるものはない。ありがたいも、私にはこれがあるの。ただ、一つだけが欠けている。残念ながらただ一つだけが欠けているの。

Mir wird ganz übel, seh' ich die Käthe. Gestern hört' ich sie dort über die Mauer einem Bauerburschen zuzurufen: Weißt du schon, daß die fremde Mamsell bei uns zur Närrin worden ist? Das erzdumme Mensch. Wer ist verrückt? Niemand ist verrückt. Die Vorsehung ist gnädig. Deswegen heißt es auch in meinem heutigen Morgengebet: Wollest mit Freuden,/Und wollest mit Leiden/Mich nicht überschütten!/Doch in der Mitten/ Liegt holdes Bescheiden. Ja, nichts geht über die Zufriedenheit. Gottlob, diese hab' ich; fehlt nur noch eins, fehlt leider nur noch eins! (執筆者訳)

このアグネスの言葉を通じて、彼女がいかに精神的に追い詰められているのか具体的に知る。第2節の「喜び」も「苦しみ」もどちらも中庸に注いでほしいという願望は、第1節の宗教的な敬虔さとは対照的な苦悩である。しかし、アグネスは、もはや敬虔さを持ち続ける

から望むように与えられる苦しみに耐える力を神に求める祈りとなっている。

ことは出来ないほど疲弊しているのである。彼女を最終的には、死まで追い詰める苦しみに加え、その苦しみと対にある彼女の幸せな体験もまた、彼女を一層追い詰めているのである。言葉の選択と韻律における言葉の重きを注意深くみてみても、あくまで「愛」と「喜び」が「苦しみ」と完全に均等に扱われており、第2節の「喜び **Freuden**」も「苦しみ **Leiden**」もどちらも「中庸 **in der Mitten**」において「快い慎ましき **holdes Bescheiden**」があるということが韻律の繋がりもこの点を強く示している。

楽曲に目を向けると、ヴォルフが初めて宗教的な歌曲に作曲したこの作品（1888年3月13日）には、『画家ノルテン』に見られるような死を目前にした人の祈りのような深刻さは感じられない。曲全体は、34小節から成る。前奏は8小節で構成され、第1節は第9小節から第16小節、第2節は第17小節から第28小節までである。後奏は6小節で成る。

E-dur で始まる前奏は、4/4 拍子で、オルガンで奏でられるようなコラール風の旋律によって始まる（譜例 4-3-10）。最初の2小節では、主音である E 音がピアノの右手で長く引き延ばされている下で、アルト声部が半音階的な進行の中で抒情的な旋律を奏でる。この内声の旋律の印象は、続く第3小節以降でソプラノ声部に引き継がれる。第5小節からは、属調である H-dur へ転調しながら、右手は e[♭]音に向かって順次上行する一方で、左手の和音は、その動きとは反対に H-dur の属音 Fis 音へ半音階的に下行する。「祈り」という人の慎ましい願いが神に聞き入られるという確信を示しているかのような、壮大さを感じさせる。

譜例 4-3-10 〈祈り〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第9小節から、第1節が「敬虔に、そして内面的に **fromm und innig**」の指示と共に E-dur で歌われる。この歌唱声部は、前奏の音楽とは異なる旋律で歌われる。韻律の観点でも印象付けられている最初の言葉の「主よ！ **Herr!**」は、8分休符で区切られることで神への呼びかけの印象が強められている。歌唱声部の旋律は、主音である E 音は避けながら、讃

美歌のように狭い音域の中でゆったりと歌われる。そして、第 14 小節の「両方 beides」のみが、前奏同様 H-dur へ転調しながら、e 音への 6 度跳躍で延ばされることで強調されている。

第 16 小節から、ピアノがそれまでのオルガン的な音楽から 4 分音符を刻み始めることで、第 2 節の音楽が始められる。調性は、h-moll と fis-moll の間を揺らめき、歌唱声部の旋律もまた、主音が避けられながら、fis 音と h 音の周りを動くことで、祈るものの葛藤が描写される。リズムに目を向けると第 2 節において支配的な Daktylus は、2 回目の「wollest」から明確になる（譜例 4-3-11）。この点について、ユーエンスは、「初め、主人公自身の意思の、幾らかためらいがちな意見であったもの、つまり彼自身の「wollen」はより強くなり、コラールをゆがめる緊張はより大きくなる」と考察している（Youens 2000 : 160）。詩本来の韻律の変化に対し、ヴォルフは第 1 節と第 2 節を明白に区切ることなく、徐々に変化させることで詩の主人公がその葛藤を深めていくような印象を与えている。

譜例 4-3-11 〈祈り〉 T.17—T.20



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

さらに詩の内容において特徴的な第 3 行は、第 20 小節の 4 拍目で「mich」の言葉が先取音的に歌われ、タイで延ばされることでその始まりを印象付ける。この小節は、もう一度 h-moll の響きの中にあるが、続く「überschütten」では、本来であるなら h-moll の導音である ais へ向かうのだが、a 音へ変えられることで再び fis-moll への半終止へと進行する（譜例 4-3-12）。詩の中核としての「私にいっぱいには注がないでください！ mich nicht überschütten」は、調性の面において、さらに葛藤を深めるかのように主和音への解決を見せない。

韻律の扱いを考察すると、それまでの Daktylus のリズムから離れ、この部分の韻律を Trochäus として扱うことに注目しなければならない。メーリケの韻律は、否定の「nicht」と「-schütten」に重きが置かれ、注がないでほしいという願望が強調されている。しかし、ヴォルフは、「私に」に重きを移すことで、誰もが持ち得る願望がより個人的な祈りとして描かれており、メーリケの意図より感情的な印象が与えられている。

譜例 4-3-12 〈祈り〉 T.20—T.22

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この楽曲では、ピアノと歌唱声部に同じ旋律が現れることは避けられてきたが、この第2節の最後の2行ではピアノと歌唱声部は完全に異なる音楽で描かれている。ピアノでは、言葉のリズムとは全く関係のないリズムによる、ユーエンスが「ショパン的なエレガントさ」(Youens 2000 : 160)と評した旋律が、何度も繰り返されながら fis⁶⁸音に向かって上行していく。歌唱声部も、韻律の上では本来 Daktylus であるが、このリズムは強調されず、強拍には「Mi-tten」と「Be-schei-den)のみしか置かれない。そして、ヴォルフによって例外的に繰り返されている第4行の「中庸において Doch in der Mitten」は、4度跳躍とため息の音型による旋律によって詩の主人公の切実な訴えとして描かれている⁶⁸。「喜び Freuden」と「苦しみ Leiden」の中庸の中に「慎ましき Bescheiden」があるという韻律上の繋がり、6度跳躍とため息の音型によって到達した E-dur の属音 h 音からさらにシンコペーションのリズムで導音の dis 音へ6度下行することで、描かれている(譜例 4-3-13)。

譜例 4-3-13 〈祈り〉 T.27—T.28

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

⁶⁸ ユーエンスは、「そして、「in der Mitten」のフレーズを提案する前に外れ、「Mitten」の言葉では、毎回アポジャトゥーラのためいき音型で作曲され、それゆえ私たちはこの伝統的な音楽の象徴によって「中庸」が願望の目的であるということを理解する」と考察している (Youens 2000 : 160)。

後奏では、fis⁴音に達した旋律がシンコペーションのリズムによって a⁴音へ下行した後、主和音を 3 度鳴り響かせることで音楽的に強い宗教的な印象付けと共に、この祈りは閉じられている。

ヴォルフが最初に作曲した《メーリケ歌曲集》の 4 つの宗教的な歌曲においても、「ペレグリーナ体験」に基づく小説『画家ノルテン』と関連する作品が含まれながら、キリスト教の教義におけるペシミズムがその中心的な要素として表れている。〈ため息〉では、原罪に対する苦悩が、〈古画に寄す〉では幼子の無邪気さと対照的に待ち構える十字架の運命が、〈祈り〉では、キリスト教徒としての導きに対する願いが描かれている。そして、ヴォルフの解釈を通じて宗教的な作品として考察出来る〈明け方に〉のイースターの朝の喜びは、《アイヒェンドルフの詩による 6 つの宗教的な歌曲》の手紙において書かれる「ふさわしくないものではない」という「救い」の概念と結びつくが、この作品がこのグループの前半に置かれている点が重要である。「救い」はヴォルフにとって一時的な安らぎであり、生きている限り苦悩は深まっていくのである。そして、1888 年 10 月に書かれた作品を通じて、この「苦悩」の概念が一層深まっていくことが明らかになる。

第4節 《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲 II

1888年10月に作曲された宗教的な作品への考察

ここでは、1888年10月に作曲された6つの宗教的な歌曲を考察する。これまでに作曲されていた4曲の宗教的な歌曲で描かれている受難や宗教的な苦悩が、これらの歌曲を通じてどのように深められ、ヴォルフが「これらはメーリケのほかの作品より解釈の深みにおいて突出している」というヴォルフ自身の評価にたどり着いたかを明らかにするとともに、ヴォルフの表現としての宗教性について考察したい。

4-4-1. 〈眠れる幼子イエス *Schlafendes Jesuskind*〉

Sohn der Jungfrau, Himmelskind! am Boden
Auf dem Holz der Schmerzen eingeschlafen,
Das der fromme Meister sinnvoll spielend
Deinen leichten Träumen unterlegte;
Blume du noch in der Knospe dämmernd
Eingehüllt die Herrlichkeit des Vaters!
O wer sehen könnte, welche Bilder
Hinter dieser Stirne, diesen schwarzen
Wimpern, sich in sanftem Wechsel malen!

聖母の子、天の御子、大地に
苦しみの木の上で寝入っている、
敬虔な巨匠が意味深くもたやすく
君の軽い夢の下に敷く
花よ、君はまだそのつぼみの中にまどろみながらも
父の栄光を包んでいる
おお、誰が気づくことができるのか、どのような姿が
この額、この黒いまつげの下に、
柔らかな移り変わりの中で、描かれているかを。

この詩は、1862年3月14日の作品で、『詩集』第4版において、「古画に寄す」と共に並べられ、受難を描いた絵画による作品としての関連性が見出される。詩の素材となる絵画は、バロック初期のボローニャの画家フランチェスコ・アルバーニ Francesco Albani (1578-1660) によるもので、画家の名前は詩人によって明記されている(森 2000 : 246)。

詩の構成は、9行による1節の詩である。各行は、5つの詩脚を持つ Trochäus で、脚韻は、規則性を見出すことが出来ない。

ヴォルフが既に作曲した〈古画に寄す〉と同じく、幼子イエスと十字架のコントラストを主題とした作品である。幼子への呼びかけから始まるこの詩では、幼子が「苦しみの木 Holz der Schmerzen」の上で寝入っている様子が語られる。「古画に寄す」では、緑の景色、冷たい川辺、聖母の姿と共にほほえましい情景が語られた後に、受難の象徴である「十字架の幹」が対比的に描かれていた。しかし、この詩では、「十字架」という直接的な言葉は使われない。幼子が「苦しみの木」の上で眠っているというこの絵の全体像が、詩の冒頭で語られている。そして、幼子は「花 Blume」に例えられ、その「つぼみ Knospe」の中に神の栄光をつつみ、その無防備な姿から誰がその幼子の悲惨な運命を予感できるのかと嘆かれる。

ヴォルフが、この作品に作曲したのは、1888年10月6日である。曲全体は、30小節で成る。前奏は、4小節で、第1行から第4行が第5小節から第12小節までで歌われる。後半の5行は2小節の間奏を挟み、第14小節から第22小節までである。第23小節からピアノ・パートで前奏と同じ音楽が繰り返された後、第1行の幼子への呼びかけが再現される構成となっている。

「非常に十分に保って、そして厳かに」の指示と共に、4/2拍子で、F-durで作曲されている。この歌曲は、大きく2つの音楽で構成されている。第1は、前奏の音楽、第2は第13小節の間奏で提示された音楽である。第1の音楽は、コラールを思わせるリズム進行の中で主音f音から導音のe音へ半音階下行した後、属音c音へ跳躍する(譜例4-4-1)。そして、再び刺繍音的な扱いとしてf音まで上行した後、半音階的に転調しながら、下行することで成る。この歌曲では、半音階的な転調は数多くみられるが、他の歌曲にみられるような印象的な響きは少ない。また、歌唱声部は、この脚韻を踏んでいない詩に対して、作曲の際に、詩の構成よりも文章としての構成を優先している。さらに、その文章の最初の拍には休符が置かれることで、眠れる幼子へ語りかけるかのように言葉のリズムによる抑揚は抑えられている。

譜例 4-4-1 〈眠れる幼子イエス〉 T.1-T.4



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

詩の持つ受難の色合いを感じさせられる音楽があるとするなら、それは「大地に／苦しみの木の上で寝入っている am Boden/auf dem Holz der Schmerzen eingeschlafen」の言葉の下で奏でられるピアノ・パートだろう（譜例 4-4-2）。第 7 小節から始まるこの箇所は、B-dur へ進行する過程の中で、低音部記号による低い音域で、右手は 2 度と 5 度、左手はオクターヴと 5 度の和音を交互に奏でていく。この進行は、第 8 小節においてもほとんど同じ動きで続けられ、第 3 拍で d-moll の属和音を奏でた後、半音階的な進行により B-dur の属和音に達する。そして、その経過的な短調の響きに加え、右手の 2 度の和音が受難の色合いを感じさせる陰影を与えている。この第 8 小節の第 3 拍で鳴り響く d-moll の属和音の形は、サムズが指摘している通り、〈古画に寄す〉において「十字架の幹 des Kreuzes Stamm」において鳴り響く和音と同一である（Sams 1992 : 104）。そして、画家によるこのコントラストの残酷さが続けて歌われるが、「苦しみの木」と対照的な言葉である「君の軽い夢 leichten Träumen」は、経過的に鳴り響く Ges-dur の和音の上で 3 連符が含まれる動きのある旋律で描かれている。

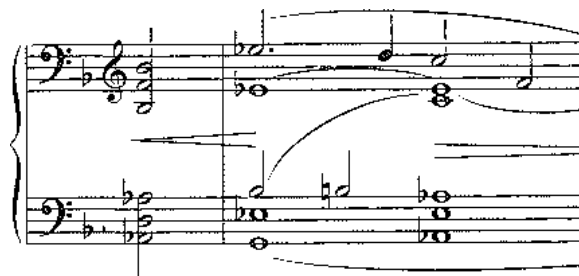
譜例 4-4-2 〈眠れる幼子イエス〉 T.8

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第2の音楽は、Es-durで主音Es音から下行する旋律であるが、この旋律は、前奏のコーラル的なリズムと対照的に付点のリズムによって、この歌曲に劇的な性格を与えている(譜例4-4-3)。歌唱声部は、このピアノの音型の反復の上で、as“音へ達する旋律によって「父の栄光 Herrlichkeit des Vaters」という言葉に音楽的な壮大さを与えているが、これは第18小節から始まるこの歌曲の頂点に対する布石である。愛くるしい赤子の表情を通じて、その残酷な運命を誰が予感できるかというこの歌曲の最も重要な主題が歌われる第18小節では、ようやく主調であるF-durの主和音が明確に鳴り響く。そして、赤子の「この黒いまつげ diesen schwarzen Wimpern」に向けて音楽は高揚していくが、この部分はppで「柔らかく zart」という指示によって繊細さをもって描かれている。第23小節からの前奏の音楽の回帰は、後奏のような役割を果たす。そして、幼子への呼びかけが再度歌われ、F-durの主和音で終止する。

この作品を通じて、宗教画という観点で共通する〈古画に寄す〉で描かれた「受難」の要素はより一層強くなる。そして、この「受難」というモチーフは、続く〈受難週〉においても続けられる。

譜例 4-4-3 〈眠れる幼子イエス〉 T.12-T.13



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-4-2. 〈受難週 Karwoche〉

O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde!
Du stimmst so ernst zu dieser Frühlingswonne
Du breitest im verjüngsten Strahl der Sonne
Des Kreuzes Schatten auf die lichte Erde

Und senkest schweigend deine Flöre nieder
Der Frühling darf indessen immer keimen
Das Veilchen duftet unter Blütenbäumen
Und alle Vöglein singen Jubellieder

O schweigt, ihr Vöglie auf den grünen Auen!
Es hallen rings die dumpfen Glockenklänge,
Die Engel singen leise Grabgesänge:
O still, ihr Vöglein hoch im Himmelblauen!

Ihr Veilchen, kränzt heut keine Lockenhaare!
Euch pflückt mien frommes Kind zum dunkeln Strauße,
Ihre wandert mit zum Muttergotteshause,
Da sollt ihr welken auf des Heern Altare.

Ach dort, von Trauermelodien trunken,
Und süß betäubt von schweren Weihrauchdüften,
Sucht sie den Bräutigam in Todesgrüften,
Und Lieb und Frühling, alles ist versunken!

おお、受難週よ、聖なる苦痛のしるし！
お前はこの春の歓喜に厳かさを与え

太陽の若返った光の中で
十字架の影を明るい地上に広げる。

そして、黙って喪の薄絹を下になびかせ
その間に春はいつも芽生えることになる
すみれは花の木々の下にかおり
全ての小鳥は喜びの歌をうたう

おお、沈黙せよ、緑の草地の小鳥たち！
しめっばい鐘があたりに響き
天使がひっそりと吊いの歌をうたう
おお、静かに、青空高く舞う小鳥たち！

すみれよ、今日は巻き毛の髪を飾るな
私の敬虔な子たちが黒い花束のために君たちを摘み
おまえたちは聖母マリアの御堂へとさまよい
主の祭壇の上でしばむ定めなのだ

ああ、そこで、悲しみの旋律に酔い
たれこめる香煙に甘くしびれて
聖なる週は墓室に花婿を探す
愛と春、すべては沈んでしまった！

1830年以前に創作されたと思われるこの詩は、シュマルツリートによると『画家ノルテン』の初版において、最後の節がより恋愛要素の強い詩⁶⁹としてまず出版された (Schmalzried 1984 : 45)。その後、宗教的な要素の強い作品として現在の稿に大幅に変え

⁶⁹ 初版の第5節は以下のとおりである。Wird sie sich dann in Andachtslust versenken,/Und sehnsuchtsvoll in süße Liebes-Massen/Den Himmel und die Welt zusammenfassen,/So soll sie mein – auch mein! Dabei gedenken
敬虔な欲求に浸り／そして甘い愛に憧れに満ち／天と世界を一つにする／それ故、私のものとなるべきだ。私のものにも！それについて思い出す。

られ、『画家ノルテン』と『詩集』に掲載された。

詩は、1 節が 4 行で構成され、5 節で成る。各行は 5 つの詩脚を持つ Jambus の形をとり、脚韻は第 1 行と第 4 行、第 2 行と第 3 行が韻を踏む、抱擁韻の形をとっている。

詩の構成については、規則的に創作されているが、その言葉の隠喩はヴォルフが作曲した作品の中でも最も複雑な詩であろう。詩の主人公がまず冒頭で呼びかけるのは、毎年春に訪れる、擬人化された受難週である。そして、受難週が意味するキリストの十字架を暗示させるように「聖なる苦痛のしるし heiliger Beschwerde」という言葉で続けられ、春の麗しさとのコントラストが語り始められる。第 3 節からは、春を象徴する小鳥やすみれに対して、慎ましさを求めることで、徐々に宗教的なニュアンスが強くなっていく。第 5 節では、「受難週」は、「花婿 Bräutigam」を探す、その喪失を嘆いている。

シュマルツリートによるこの詩の考察では、春の世界に見る世俗的な愛と受難週の宗教性の 2 つの主題が詩の中に存在しており⁷⁰、それは 2 つの対照的な情景、すなわち第 1 節と第 2 節における春の晴れやかさを象徴する小鳥のさえざりとすみれの香り、第 3 節と第 4 節における宗教性の象徴として教会を示すしめっぽい鐘の響きと主の祭壇として描かれていることが指摘されている。その上で、第 4 節ですみれが主の祭壇に捧げられるという行為を通じて、この 2 つの対照的な主題は結びつく⁷¹。その結末は、第 5 節に集約される。第 3 行の「聖なる週は墓室に花婿を探す Sucht sie den Bräutigam in Todesgrüften」は、キリストの救いを瞬間的に連想させるが、第 4 行を通じて、愛の喪失が明確となる。

この愛の喪失は、詩人の経験としての「ペレグリーナ体験」へと立ち返らせる。メーリケは、マリア・マイヤーとの別れの直後に創作した「ペレグリーナⅢ」においては、「涙に濡れた目で、だが無慈悲に／私は命じた／ほっそりと怪しい魅惑の娘に／わたしから遠くへ去れと／彼女の気高い額は／打ち沈んでいた。なぜなら私を愛していたから／けれども彼女は黙って／遠く灰色の世界へ／去っていった／その時から私の心は／痛み、傷つき、傷んでいる／二度と癒えることはないだろう⁷²」と述べている。女性的に書かれた「受難週」が、

⁷⁰ 「第一の主題は、キリストの受難であり、第二の主題は愛する者の魂の苦悩である」(Schmalzriedt 1984 : 45)。

⁷¹ 「詩人によって『魅惑的な観察』の一つの行いとして再現される、花が咲き乱れ、香りが漂い、小鳥が楽しくさえざる春の世界は、教会の空間の暗い対照(鈍い鐘の響き、静かな吊いの歌、重い神聖な春の香り、死の墓穴)を成す。第 4 節の花の添え物において、両方の領域は結びつけられることとなる。春の花は、主の祭壇に捧げられ、これは双方の主題が現実的に存在するかのように思わせる」(Schmalzriedt 1984 : 45)

⁷² この翻訳は、『詩集』(森 2000 : 90) より抜粋している。

ノルテンに裏切られたアグネスなのか、メーリケに別れを告げられたマリア・マイヤーなのか、あるいはメーリケ自身の感情の反映なのか明確ではない。しかし、「ペレグリーナ」を通じて語られる別れや、これまで考察した詩から読み取ることができる、この体験を通じて詩人が深く悩まされている罪の意識が、この詩における春と教会を象徴する情景を通じて、描かれている。

ヴォルフの作曲に目を移すと、この歌曲は 1888 年 10 月 8 日に作曲された。曲全体は 65 小節からなる。前奏は置かれず、第 1 節は、第 1 小節から第 16 小節まで、第 2 節は第 17 小節から第 27 小節までである。2 小節の間奏をはさみ、第 3 節は第 30 小節から第 37 小節までで成る。再び 1 小節の間奏を挟んだ後、第 4 節は第 39 小節から第 46 小節までで、第 5 節は第 47 小節から第 63 小節まで第 1 節に類似した音楽で描かれている。後奏は 2 小節置かれている。

これまで考察してきた宗教的な歌曲では、音楽的に歌曲をまとめるモチーフが存在することが多い。とりわけ、〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉は、前奏の音楽の変奏によって成り立っているのだが、この歌曲において、第 1 節と第 5 節は類似した音楽ではあるが、原則的に場面ごとに完全に通作的に作曲されている。しかし、その中心的な音楽的根拠は詩の中に存在する。それは「しめっばい鐘 die dumpfen Glockenklänge」、「全ての小鳥 alle Vöglein」が歌う「喜びの歌 Jubellieder」、そして、「弔いの歌 Grabgesäng」、もしくは「悲しみの旋律 Trauermelodien」である。

最初のモチーフは、歌曲の冒頭から示される。「遅く Langsam」の指示と共に 2/2 拍子で始まるこの曲では、As-dur の調性の中で、第 1 拍目に主調の主和音を形作る as 音と c 音が鳴り響いた後、属音 es 音に対する倚音として fes 音が左手で印象的に響く（譜例 4-4-4）。この音は第 2 拍の裏拍で es 音へ解決するのだが、この独特な響きは、詩における教会の「鐘」を印象付ける。この響きの上で、歌唱声部は c[♭]音と as[♭]音のみによる旋律によって「受難週」への呼びかけを歌うことで始める。

この詩では、前述したとおり、春の情景と宗教性の 2 つの主題が同時に現れ、結びつくことが重要であるが、シュマルツリートはこの表現において鍵となる「春の喜び Frühlingswonne」と「十字架の影 Des Kreuzes Schatten」の作曲について、調性の扱いに着目している。第 7 小節で歌われる「春の喜び」は、半音階的な動きによって C-dur に転調し、すぐに Es-dur へ転調するが、シュマルツリートは「既に次の和音において響きをメディアントの Es-dur へいかに暗くしたかということは、調性の象徴として意義深い」と考

譜例 4-4-4 〈受難週〉 T.1-T.2



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

察している (Schmalzriedt 1984 : 52)。この部分をさらに細かく考察すると、第 1 節第 1 行の「聖なる苦痛 heiligen Beschwerde」の言葉をきっかけに es-moll へ転調した後、第 7 小節の C-dur へ転調している。この第 7 小節の和音は、第 5 小節で鳴り響く es-moll の主和音の半音上の音で構成されており、和声的な解決が鳴り響く「春の喜び」は一層明るく響くが、すぐさま C-dur の構成音の半音下げた調性へと進行することで、詩が持つ冒頭からの受難週の厳かさと春の情景というコントラストと結びつき、独特な陰影を与えている。もう一つの「十字架の影」では、h-moll によって描かれている。これは、ピアノにおいて第 11 小節から始まるフレーズの中で、半音階的に下行していく経過的な調性の扱いだが、記譜の方法においても意識的に h-moll であることを強調している。ヴォルフは、この作品では描写的な音楽表現を中心に作曲しているが、「十字架」を描くにあたって、マタイ受難曲においても使われた調性による陰影を通じて、その情景を描いていると考えられる⁷³。

第 2 のモチーフである小鳥が歌う「喜びの歌」は第 28 小節からピアノによって奏でられるが、この音楽は第 2 節の第 2 行から第 4 行の歌唱声部がきっかけとなって現れる (譜例 4-4-5)。第 20 小節までは、厳かな受難週の教会の雰囲気支配的であったが、それと対となる春を象徴する具体的なモチーフを歌う第 2 節の第 2 行から B-dur へ転調し、歌唱声部は as“音にまで達する高音域を使った躍動感のある旋律によって歌われる。ヴォルフは、この歌曲では詩の形式的なつながりよりも、言葉の意味合いに重点を置いていることが明

⁷³ シュマルツリートは、この h-moll の使用についてバッハの《マタイ受難曲》の第 45 曲 b において合唱によって 2 度目に「十字架につける！ Laß ihn kreuzigen!」と歌われる箇所、h-moll が使われていることとこの歌曲における h-moll の使用を結びつけて考察している (Schmalzriedt 1984 : 52)。h-moll は、ベートーヴェンは「黒い (不吉な) 調性 Schwarz Tonart」と呼んだ調性であり、ロマン主義においてもシューベルトの晩年の作品においては「さすらい」を描いた調性として使われている (浅野 2008 : 80)

確である。そして、Es-dur に転調し、小鳥の「喜びの歌」の下で、第 3 節が歌われるが、第 4 節は、as-moll へ転調し、一転して陰影を持つ順次下行によるカンタービレな旋律によって歌われる（譜例 4-4-6）。これは、第 3 の「弔いの歌」と捉えることが出来る。

第 5 節は、第 1 節の繰り返しである。ここでは、C-dur で奏された第 1 節の「春の喜び」の箇所に「たれこめる香煙 Weihrauchdüften」という宗教的な情景が、h-moll で描かれた第 1 節の「十字架の影」には、「愛と春 Lieb und Frühling」という春の情景が歌われる。詩の持つ 2 つの主題の結びつきは、第 5 節で音楽においても描かれ、そして、最後に描かれる全ての喪失は、H 音へ下行する旋律によって「沈んでいく versunken」のである。

歌曲集において〈眠れる幼子イエス〉の後に配置されることにより「受難」のモチーフによって繋がるこの歌曲は、シュマルツリートの考察を通じて、メーリケの詩作では、宗教的なペシミズムが恋愛の要素と結びつくことがここでも明らかになっている。ヴォルフは、その詩に対し、表題に示されている〈受難週〉の情景を描くことに重点を置くことで、恋愛的な抒情性を描かない。しかし、形式的な反復を通じて「十字架」という宗教的なペシミズムと普遍的な意味合いとしての愛の喪失とを結びつけている。

譜例 4-4-5 〈受難週〉 T.28—T.29

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 4-4-6 〈受難週〉 T.38—T.39

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-4-3. 〈新年に Zum neuen Jahr〉

Kirchengesang	聖歌
Wie heimlicher Weise	ひそやかに
Ein Engelein leise	天使は静かに
Mit rosigen Füßen	バラ色の足取りで
Die Erde betritt,	大地を歩み、
So naht der Morgen.	朝が近づく
Jauchzt ihm, ihr Frommen,	歓喜をあげる、敬虔に
Ein heilig Willkommen,	聖なる歓迎
Ein heilig Willkommen!	聖なる歓迎！
Herz, jauchze du mit!	心よ、共に喜べ！
In Ihm sei's begonnen,	その中に、始まる
Der Monde und Sonnen	月と太陽は
An blauen Gezelten	天の青い天蓋で
Des Himmels bewegt.	動く
Du, Vater, du rate!	父よ、忠告せよ
Lenke du und wende!	導き、そして向きを変えよ！
Herr, dir in die Hände	主よ、御手の中に
Sei Anfang und Ende,	始まりと終わりがあるろう。
Sei alles gelegt!	全てがあらんことを

この詩は、1832年の作品で、『詩集』にて公表された。副題として「聖歌 Kirchengesang」とつけられているが、メーリケの詩集では、さらに「アクスールの旋律：《そこの草地で》 Melodie aus Axur: „Wie dort auf den Auen“」と続けられる。これは、サリエリのオペラ《オルモス王のアクスール Axur, König von Ormus》(1788)のことを指す。原語は、イタリア語だが、ドイツ語訳の楽譜も現存している。メーリケの詩集には、ドイツ語の詩が掲載されているので、その旋律のための異なる詩を創作したと考えられる。実際のオペラでは、第2幕にバスのアルテネオ Arteneo によって歌われる。森によると、メーリケはこのオペ

ラをシュトゥットガルトで観たようである（森 2000 : 245）。

詩は、1 節が 9 行で構成され、2 節で成る。各行は、2 つの詩脚を持ち、Daktylus が支配的である⁷⁴。脚韻は、両方の節に共通し、第 1 行と第 2 行、第 5 行から第 8 行、第 4 行と第 9 行が韻を踏んでいる。

この詩は、表題の通り、新年の朝を歓迎する歌である。第 1 節では、太陽を「天使 Ein Engelein」に例え、「バラ色の足取り Mit rosigen Füßen」という比喻を通じて、日が昇る様が描かれ、歓迎する。第 2 節では、その日の始まりについて、神の「御手の中 in die Hände」に、「全てがあらんこと Sei alles gelegt!」という神への絶対的な信頼が歌われる。

ヴォルフが、この作品に作曲したのは、1888 年 10 月 5 日である。4/8 拍子で A-dur で始まるこの歌曲は、全 40 小節で構成されている。前奏は 4 小節で、第 1 節は、第 5 小節から第 14 小節までで、3 小節のピアノの間奏を挟み、フェルマータによって区切られている。第 2 節は、第 18 小節から第 35 小節までで、後奏は歌唱声部が最後の「legt」を歌う下で始まり、6 小節で成る。

この歌曲は他の宗教的な歌曲のような葛藤はなく、極めて明朗な音楽である。前奏は、「最も甘く *dolcissimo*」という指示によって、A-dur の構成音の中で、右手が 3 度関係の重音で上行するが、左手は反行する形で始められる。歌唱声部は、左手の音型に基づいた e⁴音から下行する旋律で歌われる（譜例 4-4-7）。このリズムは、原曲であるサリエリの楽曲と同じリズムであるが、原曲がバスのアリアであったことに対し、この作品は、音域的に非常に高く、ソプラノのために創作されている。新しい年の日の出を歓迎することを歌う第 1 節では、始まりの e⁴音から転調しながら上行していき、「歓迎 *willkommen*」の言葉で h⁴音にまで達し、その音楽的な高揚は、間奏において *ff* で演奏されるピアノに引き継がれる。

第 18 小節から G-dur に転調し、第 2 節は、*p* で「幾らかより穏やかに *ein etwa ruhiger*」という指示で歌われる。その旋律において、まず印象に残るのが、朝に対する代名詞の「*Ihm*」がタイで延ばされていることである。これは、後半の音楽的発展の先取りであろう（譜例 4-4-8）。第 24 小節以降の第 5 行からの神への祈りが「非常に内面的に *sehr innig*」の指示で始まる。「導き *Lenke*」という言葉では、「より生き生きと *belebter*」という指示が置かれ、タイで延ばされることで強調される。第 28 小節から、ピアノで第 1 節の音楽が奏でられるが、歌唱声部は、A-dur の属音 e⁴音から下行するモチーフを繰り返しながら、全音ずつ上

⁷⁴ 原本となっている《そこの草地で *Wie dort auf den Auen*》も、同じリズムである。

譜例 4-4-7 〈新年に〉 T.1-T.2



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

行していく。さらに、神の絶対的な領域を示す「初め Anfang」、「終わり Ende」の言葉もタイで延ばされ、「全て Alles」で a“音で 4 拍延ばされることでこの曲の頂点を形成する。

ヴォルフの宗教的な作品において、唯一内面的な葛藤が描かれていないこの作品の持つ明朗さは、宗教的な歌曲のグループの中心となっている罪の葛藤や苦悩との対比において重要である。

譜例 4-4-8 〈新年に〉 T.18-T.19

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-4-4. 〈眠りに寄す An den Schlaf〉

Schlaf! Süßer Schlaf! Obwohl dem Tod wie du nichts gleicht,

Auf diesem Lager doch willkommen heiß ich dich!

Denn ohne Leben so, wie lieblich lebt es sich!

So weit vom Sterben, ach, wie stirbt es sich so leicht!

眠りよ！甘い眠り！お前ほど死に似ているものはいないのだが、
この寝床に喜んで迎えよう、私はお前を！
なぜなら生を感じずにいると、いかにこちよく生きられよう！
死から遠ざかると、ああ、なんとたやすく死を迎えるか！

この詩は、17世紀のドイツの医学者ハインリヒ・マイバウムが書いたラテン語の詩の翻訳で、1838年3月10日頃の作品である。メーリケは友人ハルトラウプへの手紙の中で10年前にも一度翻訳を試みたが満足いかず、再度挑戦したと述べている（森 2000: 247）。

詩の構成は、4行から成る1節の詩で、各行は6つの詩脚を持つJambusである。脚韻は、第1行と第4行、第2行と第3行が韻を踏む抱擁韻の形をとっている。

この詩は、「眠り Schlaf」を擬人化し、韻律上においても弱拍である冒頭から呼びかけることで始まる。そして、この眠っているという行為の姿は、「死 Tod」と似ているが、自分の「寝床 Lager」に迎えようと詩の主人公は語る。その理由は、第3行以降で語られる。それは、生に対しても、また死に対しても過剰に意識せず生きることこそがよりよい生であるという独自の死生観である。

メーリケは度重なる家族の死を経験してきたが、ヴォルフもメーリケ歌曲集を創作する前年の1887年に父親を亡くしている。この時のことをヴォルフは1887年5月10日のヴィクトール・プライス宛ての手紙でこう書いている。

私は、あなたに今日、私の愛する、哀れな父が昨日午後2時半に短く、苦しみのない死の戦いの後に、他界したという悲しい知らせを伝えます。私は、まだ幸運にも、彼の急逝の1時間前に到着し、最後の悲しい別れを告げることができました。彼の人生は、不安と苦労による連続でしたが、最終的には柔らかな死によって引き裂かれました。運命の手が彼に重くのしかかった時、地上から軽やかに姿を隠すことを望んでいました。私たちは、別れを告げましたが、私は長く、長く彼のために深く悲しんでいます（Spitzer 2010 : 237、筆者訳）。

この出来事は、少なくとも彼の詩の選択や音楽的な着想には影響を及ぼしたであろう。実際、第2章で考察した父親への歌曲集を考案したのもまた、1887年の秋ごろである。また、ヴォルフは、父の死に「不安と苦労の連続」から「柔らかな死」による解放を見出している。

死生観という観点においては、ヴォルフへの影響がアイヒェンドルフの作品を通じて垣間見えるショーペンハウアーが「熟睡と死との間に区別が認められるのは、ただ未来との関わりにおいて、すなわちただ目が覚めるだろうという観点においてであるのにすぎないのである」（西尾 2018 : 254）と述べている点も興味深い。この詩の選択を通じて垣間見えるヴォルフの死生観は、父の死の経験とショーペンハウアーの影響とも結びつくことがさらに音楽によって示される。

ヴォルフがこの詩に作曲したのは、〈新しい愛〉と同じく 1888 年 10 月 4 日である。この歌曲は、全 34 小節から成り、大きく 2 部構成となっている。前奏は 4 小節で、第 1 行と第 2 行による前半部分は、第 5 小節から第 14 小節までである。後半は 2 小節の間奏を挟んだ後、第 17 小節から第 28 小節までで、後奏は 7 小節で構成されている。

pp の指示と共に、4/4 拍子で、As-dur で始まるこの歌曲も、全体をまとめるモチーフが前奏の第 1 小節に集約されている（譜例 4-4-9）。このモチーフは、旋律において主和音の構成音である c[♮]音が、第 3 拍で属和音に進行するが、掛留音として第 4 拍まで延ばされ、裏拍で b 音へ下行する。また、第 3 拍では、アルトに置かれた属和音の根音である es 音が、fes 音へ上行するので、右手の 5 度は、左手の和音に対して不協和的な響きを作り出す。このモチーフに対して、ユストは、「フーゴ・ヴォルフにおいて、緊張と解決の通常の交代には、それに加え、特別な暗示力が内在する。揺れ動きは、静かな呼吸のようである」（Just 1988: 417）と考察しているが、この表現はこのモチーフに対する正当な評価である。

譜例 4-4-9 〈眠りに寄す〉 T.1-T.2



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 5 小節から、歌唱声部は前奏に類似した音楽を通じて、「眠り」へ呼びかけることで始まる。詩の韻律上弱拍に置かれたが、行の頭に置かれることで印象付けられている「眠りよ

「Schlaf!」という言葉に対し、ヴォルフも強拍を避け、シンコペーションのリズムを用いることで、前述した「人がでむっているところの呼吸」のような静けさを保つことに成功している（譜例 4-4-10）。第 8 節で、「お前ほど死に似ているものはないのだが Obwohl dem Tod wie du nichts gleicht」と歌うところで、異名同音的進行によって h-moll へ転調するが、これは前半と後半のつなぎ目の布石である。

譜例 4-4-10 〈眠りに寄す〉 T.5-T.7



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 8 小節で描かれた異名同音の転調のやり方は、第 17 小節で As-dur から E-dur への転調の際に再度使われる（譜例 4-4-11）。第 3 行と第 4 行が歌われる後半は、ピアノでは前奏のモチーフを繰り返しながら、音域的に上行している。歌唱声部は、前半が 4 分音符を中心としていたのに対し、後半は、韻律上の強拍を 2 分音符やタイで延ばすことで、それぞれの言葉は詩の本来のリズムより一層際立たされている。その中で、半音階的な転調により「死から遠ざかると、ああ、なんとたやすく死を迎えるか! So weit vom Sterben, ach, wie stirbt es sich so leicht!」は、短調の響きで陰影が与えられ、最後の言葉の「軽く leicht」には、この生と死が人には超えられない儚さであることを示すかのように、音楽的な解決策が意図的に避けられている。

譜例 4-4-11 〈眠りに寄す〉 T.17-T.18



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

後奏は、第 32 小節における高い音域に向かって上行し、明瞭な E-dur の和音を響かせた後、オクターヴ低い主和音をもう一度鳴り響かせてこの歌曲を閉じる。

この歌曲には、しばしばヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》(1859) の〈愛と死〉との類似が指摘されている⁷⁵。このアリアの最後にオーケストラによって奏でられる音型は、〈眠りに寄す〉における音型は類似していることは、下記の譜例からも明らかである(譜例 4-4-12)。《トリスタンとイゾルデ》は、ヴァーグナー自身の解説文を通じてショーペンハウアーの影響による「救済」の探求が行われた作品の一つである(磯山 1999 : 56)。《トリスタンとイゾルデ》における「救済」は、ショーペンハウアー的であるかという点は議論の余地が多分に含まれるが、ヴァーグナーにとって〈愛と死〉を描かれるイゾルデの死は、「救済」であることにここでは注目すべきである。ヴォルフによるモチーフの転用は、死を通じて得る安らぎとしての「救済」の表現として理解することが出来る。

譜例 4-4-12 《トリスタンとイゾルデ》より第 3 幕 イゾルデによる〈愛と死〉より

Reprint with kind permission by Edition Peters Leipzig

また、もう一つの重要な観点は、第 2 章で指摘したとおり、As-dur の主音の同音反復による E-dur への転調という〈おやすみ、おやすみ〉と同じ作曲を用いている点である。〈おやすみ、おやすみ〉もまた、憩いとしての眠りを描いた作品であり、この眠りは死の暗示として捉えられ点で共通している。〈おやすみ、おやすみ〉では、その中で「最も深い夜」に

⁷⁵ 一例を挙げるのであるなら、ユストは「ヴァーグナーのトリスタンへの時々論じられる近さは、まず第一に先に延ばされた解決を伴う掛留音に基づく。その解決は、モチーフ的に小節に組み込まれていて、しばしば直接的に反復され、その後、より大きなスラーがはりわたされる。主題的な近親性は、音楽的な依拠が直接的に明白であり、さらなる連想が、例えば、夜、憧れ、死のイメージとしての眠りといった言葉で暗示され得る」と考察している (Just 1988 : 417)。

ある「輝き」への導きが求められている。人生の終焉としてこの眠りを捉えるのなら、導きとしての「光」を求める点には、アイヒェンドルフの観点から「神的な事物」を見出すことが出来る点で「宗教的」であり、その輝きは、ヴォルフの宗教的な作品の「永遠の暁」を象徴する E-dur によって象徴されている。

2人のシュヴァーベンの詩人の作品の共通する主題に対する同じ作曲のやり方は、ヴォルフの解釈をより一層明らかにする。転調の方法と調性の象徴は、「死」と「眠り」の類似と宗教的な光を表す。これは、ショーペンハウアーの影響という観点と自らの経験から、「死」と「眠り」は似ており、「死」には「憩い」としての苦悩からの解放があり、死は人が支配することが出来な超越した世界であるゆえ、神の導きとしての宗教的な「光」が求められるというヴォルフの死生観の表現である。「救済」の象徴としてのヴァーグナーのモチーフの転用と共に2重の意味づけをこの作曲に見出すことが出来る。

4-4-5. 〈新しい愛 Neue Liebe〉

Kann auch ein Mensch des andern

Auf der Erde ganz, wie er möchte, sein?

„In langer Nacht bedacht‘ ich mir’s und mußte sagen: nein!“

So kann ich niemand’s heißen auf der Erde,

Und niemand wäre mein?

„Aus Finsternissen hell in mir aufzückt ein Freudenschein:“

Sollt‘ ich mit Gott nicht können sein,

So wie ich möchte, Mein und Dein?

Was hielte mich, daß ich’s nicht heute werde?

Ein süßes Schrecken geht durch mein Gebein!

Mich wundert, daß es mir ein Wunder wollte sein,

Gott selbst zu eigen haben auf der Erde!

人は一体、この世で
その人が望むような他の人となりきれぬのか？
__長い夜、私は熟考し、否と言わざるをえなかった！

私はこの世で誰も所有出来ず
そして、誰も私のものではないのか？
__暗闇から優しい光が私の中に明るくきらめく。

私は神と共にあることが出来ない運命であり、
私が望むような私のものであり、主のものでありえるのか？
何が私を今日そうさせないのか？

甘い驚きが私の体を突き抜ける！
神自身をこの世で自分のものとするのが
不思議なことに、私を驚かせるのだ！

この詩は、1846年に創作され、1852年に『都市と農村のための芸術及び娯楽新聞』にて発表された。その後、『詩集』第3版にも収録された。筆者の日本語訳において、第1節第1行の *des* は男性名詞の2格であり、通常であるならその前の *Mensch* にかかるが、ここでは *sein* を「(2格の名詞の) 属性を持つ」と解釈した。また、*heißen* もこの *sein* と同様に翻訳した。

詩の構成は、各節が3行から成り、4節で構成されている。ドイツの詩には *Terzine*⁷⁶ と *Ritornell*⁷⁷ というイタリアに由来する3行詩の定型が存在するが、それぞれに特徴的な脚韻がこの詩には当てはまらない。この詩では、第1節と第2節においては、第2行と第3行が韻を踏んでいるが、第3節と第4節は第1行と第2行が脚韻を踏んでいる。この脚韻の構成は、詩の内容と結びついている。第1節では、人と人との関係性の中で、絶対的な愛が存在するか自分自身に問いかける。その答えは、ダッシュによって区切られた第3行において、「否 *nein*」であると詩の主人公は導き出す。

⁷⁶ *Terzine* は3行1節で第2行が次節1・3行と韻を踏む詩形。

⁷⁷ *Ritornell* では第1・3行が韻を踏み、第2行は押韻しない。

続く第 2 節で、改めてこうした関係がないのか熟考すると、再びダッシュによって区切られた第 3 行にて「優しい光 **Freudenschein**」が差し込み、神との関係性の中に自分自身が求めている絶対的な関係性があるのではということに気づく。第 3 節では、神との関係性について自問しながらも、その答えを見つけているにも関わらず、なぜその答えをすぐに認めようとならないのか自分自身に問う。そして、第 4 節の第 1 行がこの作品の重要な部分となるのだが、詩の主人公は「甘い驚き **süßes Schrecken**」を体感する。その驚きとは、神という自分の創造主においてのみ、自分自身と絶対的な愛を持つことが出来るということである。脚韻は、この神との愛の形を知ったということの表現のために第 3 節から変更したことが考察出来る。

詩の韻律の観点においては、第 1 節では、各行の詩脚は、自由だが、リズム的には **Jambus** が基本となっている。しかし、最初の 2 行においては **Trochäus** が支配的となっている。

ヴォルフが、この詩に作曲したのは 1888 年 10 月 4 日である。この曲は、曲集の中では第 30 曲として〈慰めはどこに?〉の前に置かれた。

曲全体は、全 36 小節で成る。2 小節の前奏の後、第 1 節の第 1 行と第 2 行が第 3 小節から第 6 小節まで、1 小節の間奏を挟み第 1 節の第 3 行が第 8 小節から第 11 小節まで歌われる。第 2 節は、2 小節の間奏を挟んだ後、第 13 小節から第 19 小節までである。再び 2 小節の間奏を挟み、第 3 節は、第 20 小節から第 24 小節までで、続けて第 4 節が第 25 小節から第 30 小節まで歌われる。後奏は、第 31 小節から第 36 小節までである。

ドイツ・リートのパイオニアリストとして、その中でも特にヴォルフの解釈において、歴史的に最も権威を持つ一人であるエリック・ヴェルバは、「〈新しい恋〉については、二、三の伝記作者とりわけウォーカーはさほど注目しない」（ヴェルバ 1979 : 198）と述べている。実際この作品がメーリケ歌曲集の特徴を表す曲として取り上げられることはほとんどない。この作品については、最新のメーリケ歌曲集の解釈において最も重要で、本論文においても参考文献として多く取り上げているユーエンスですら、全く取り上げていない。しかし、宗教的な歌曲を歌曲集の中心にまとめたメーリケ歌曲集の構成において、宗教的なペシミズムが最も強く現れている〈慰めはどこに?〉の前に置かれたその配列に注目しなければならない。〈慰めはどこに?〉の考察において論じるが、メーリケの「ペレグリーナ体験」を通じて性的な欲求は罪であり、死へと結びつくという恋愛の要素と結びついている宗教性は、歌曲集の配列による対比を通じて、宗教的な「愛」の葛藤に重きを置いた表現に変えられているからである。

さて、この作品の中心的なモチーフについて、ヴェルバは「一つの無限な旋律を、さらにピアノ・パートに数多くの『無限旋律』をもったこの歌曲はオペラに近寄っているとの非難を受ける」と述べているが（ヴェルバ 1979 : 198）、実際そのモチーフは前奏においてあらかじめ提示され、曲の至るところでその詩句にあった調性の中でモチーフが変奏されることで全体は成り立っている（譜例 4-4-13）。さらに、この変奏において重要な点は、前奏において特徴的な音が使われている点である。前奏では、B-dur の第 3 音 d⁴音から主音の b⁴音へ下行し、さらに属音 f 音へ下行するのだが、f 音の前に倚音である ges 音が鳴り響く。B-dur の音階から離れたこの音は、極めて強く耳に残る。この音は、前奏のモチーフによって歌われる第 1 節の第 1 行の音では、c-moll への転調のために属音 g 音へ向かう刺繍音として扱われているが、第 4 節が歌われている第 26 小節で再度現れる。ここでは前述した「甘い驚きが私の体を突き抜ける！ Ein süßes Schrecken geht durch mein Gebein!」が歌われるところで、「私の体 mein Gebein」の言葉で歌唱声部とピアノの両方で奏されることで、音楽的に強い「驚き」が描かれている（譜例 4-4-14）。前奏の倚音は、この音の「予告」であり、ヴォルフは、この詩の主人公が神の愛を明確に感じとる前に、その愛の「驚き」を提示することで、キリスト教的な「神の予定」を表現しているのである。

譜例 4-4-13 〈新しい愛〉 T.1-T.2



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

譜例 4-4-14 〈新しい愛〉 T.25-T.26



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この歌曲のもう一つの興味深い点は、調性の扱いです。恐らく、B-dur、c-moll、Des-dur の交代の中に、調性格に関する論述の観点において最も有名であるシューバルトによって捉えられている勝利の調性としての D-dur、三位一体の調性としての Es-dur が、詩において描かれている神の絶対的な愛に対するヴォルフの解釈の象徴として扱われているのである⁷⁸。この調性と言葉の結びつきは、ピアノにおいて重要な役割を担っている。B-dur で始まるこの曲は、第 4 小節から c-moll へと転調していく。ヴォルフは、メーリケがダッシュで区切ることで印象付けた第 1 節と第 2 節の第 3 行においてのみ前奏のモチーフを使わず、8 分音符による朗唱に重きを置いた旋律を用いているが、調性の観点においては、第 1 節の第 3 行では、c-moll のナポリの和音を用いてさらに印象づけ(譜例 4-4-15)、「否 Nein!」の言葉と共に明白な c-moll の響きへと移り変わる。詩の主人公が再度愛について熟考した後に、神の愛を感じさせる光を描いたもう一つのダッシュの行である第 2 節の第 3 行では、c-moll の平行調の Es-dur の同主短調である es-moll に経過的に進み、さらにピアノのトレモロによって劇的に描かれている。

譜例 4-4-15 〈新しい愛〉 T.8-T.9

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in G major (one sharp), with the lyrics '- In lan - ger Nacht be - dacht' ich mir's,'. The bottom two staves are the piano accompaniment. The right hand has a tremolo effect, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking 'pp' is present. The score is for measures 8 and 9.

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

そして、この es-moll は、続く間奏で Des-dur へと転調する。これは、最初のダッシュにお

⁷⁸ シューバルトは、D-dur を「勝利、ハレルヤ、戦争の叫び、勝利の歓喜の調である」とし、第 2 章でも取り上げた Es-dur については「愛、敬虔、神との親しい対話を表す調：三つの b で三位一体を表現している」と考察している(朝枝 1997 : 228)。シューバルトの著作は、ベートーヴェンが所蔵し、評価していたが、幾つかの調性については異なった意見を持っていたことが明らかになっている(浅野 2008 : 79)。しかし、シュテブリンによる、調性に関する研究では、これらの調性のシューバルトの考察においては、その後様々な音楽美学者において繰り返し引用されていることが明らかである(Stebelin 2002 : 239、249)。

ける問いの本当の「答え」を示すかのように、c-moll のナポリの和音と同じ構成音による調性によって描かれていると考察することが出来る（譜例 4-4-16）。歌唱声部はその調性の中で、詩の主人公が神の愛を所有しているということへの確信のために再度自問する。この自問では、ヴォルフは、「神 Gott」という言葉を半音下げることによって詩の主人公の問いに陰影を与えている。

譜例 4-4-16 〈新しい愛〉 T.19–T.20



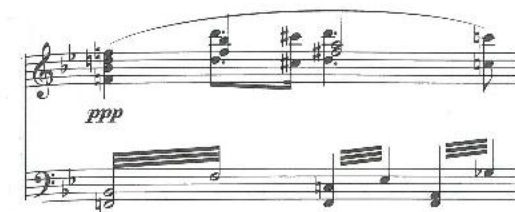
© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

第 4 節では再び主調である B-dur に戻るが、ここで特徴的な点は、第 25 小節の 3 拍目で D-dur の主和音が鳴り響くことである（譜例 4-4-17）。ppp の指示で内面的な印象を与えるこのファンファーレを連想させる音楽を通じて、ヴォルフは信仰の勝利をこの調性を通じてほめかしている。そして、歌唱声部における音楽的な頂点として「神 Gott」という言葉が、その前の音と三全音の関係にある g 音で歌われる。ヴォルフは、初期の歌曲から三全音を隔たりの表現として多用していたが、ここでも神の存在とその愛がそれまでの経験してきた愛と大きく異なるものであることがこの音楽的な象徴を通じて示される。

後奏では、再度第 25 小節の D-dur を用いたファンファーレが再び繰り返された後、第 33 小節と第 34 小節で三位一体の調性としての Es-dur が鳴り響き、再び B-dur に戻ることで曲が終えられるのである。

宮下がメーリケの作品において後期に創作された点から究極の愛の形として捉えた神の愛を歌ったこの作品は、ヴォルフの意図的な調性の象徴を通じて描かれている。そして、その愛の「甘い衝撃」は、B-dur に属さない Ges 音が倚音として使われることで印象づけられ、その印象は、〈慰めはどこに?〉と結びつくことが続く考察で明らかになる。

譜例 4-4-17 〈新しい愛〉 T.25



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

4-4-6. 〈慰めはどこに? Wo find ich Trost〉

Eine Liebe kenn'ich, die ist treu,	忠実な一つの愛を私はしている
War getreu, so lang' ich sie gefunden,	それは、私が見出した間は忠実であった
Hat mit tiefen Seufzen immer neu,	深いため息と共に、絶えず新しく
Stets versöhnlich, sich mit mir verbunden.	私と結びついて、いつも宥和的であった。

Welcher einst mit himmlischem Gedulden	かつて天の忍耐と共に
Bitter bittern Todeströpfen trank,	苦い死の滴を飲んだ方が
Hing am Kreuz und büßte mein Verschulden.	十字架に掛かり、私の罪を償った
Bis es in ein Meer von Gnade sank.	恩寵の海へと沈むまで

Und was ist's nun, daß ich traurig bin.	だが、私が悲しみ、
Daß ich angstvoll mich am Boden winde?	不安に満ちて地にのたうつのはなぜか?
Frage: „Hütter, ist die Nacht bald hin?“	夜回りよ、夜はもうすぐ明けるのか?
Und: „was rettet mich von Tod und Sünde?“	死と罪から救ってくれるものは何か?

Arges Herze! Ja, gesteh' es nur,	邪悪な心よ! 告白しなさい。
Du hast wieder böse Lust empfangen;	お前は、再び悪い欲求を授かったのだ
Frommer Liebe, frommer Treue Spur,	敬虔な愛、敬虔な誠の印よ
Ach, das ist auf lange nun vergangen.	ああ、それは今や過ぎ去ったのだ

Ja, das ist's auch, daß ich traurig bin,	それこそが、私が忠実であったもの
Daß ich angstvoll mich am Boden winde!	不安に満ちて地にのたうつもの！
Hütter, Hütter, ist die Nacht bald hin?	夜回りよ、夜はもうすぐ明けるのか？
Und was rettet mich von Tod und Sünde	死と罪から救ってくれるものは何か？

この詩は、1827年頃の作品で、1829年4月17日に刊行された『朝刊紙』にて発表され、その後『画家ノルテン』に挿入され、『詩集』においても、アグネスが自殺する直前にヘンニと共に「ため息」と共に並べられている。詩の形式は、各節が4行で構成され、5節で成る。各行は5つの詩脚を持つ Trochäus で、脚韻は、第1行と第3行、第2行と第4行が韻を踏む交差韻の形をとっている。

この詩は、「ヤコブの手紙」第1章第14-15節「人はそれぞれ自分の欲にひかれ、おびき寄せられて誘惑されるのです。欲がはらむと罪を生み、罪が熟すると詩を生みます」という聖句を下敷きに創作されている（森2000：247）。また、第3節と第5節に詩の主人公が問いかける「夜回り Hütter」というモチーフだが、これは「イザヤ書」第21章11-12節「ドマに対する宣告。セイルから、私に叫ぶ者がある。『夜回りよ。今は夜の何時か。夜回りよ。今は夜の何時か。』夜回りは言った。『朝は来、また夜も来る。尋ねなければ訪ねよ。もう一度来るが良い。』」から取られている。ユーエンスによると、このモチーフは、17世紀終わりの宗教運動の詩人クリスティアン・フリードリヒ・リヒター Christian Friedrich Richter (1676-1711) を始め、ルター派の讃美歌等で繰り返し使われたものである（Youens2000：89）。

第1節は、「1つの愛 eine Liebe」という強調の仕方によって神の絶対的な愛を示し、それを初めて知った時のことを詩の主人公が語り始める。第2節は、キリストの十字架について語り、第3節は先の「イザヤ書」からのモチーフを用いて、神の愛を裏切った自分がどのようにして「罪 Sünde」と「死 Tod」から逃れられるか「夜回り」に問う。第4節は、自分自身に罪の告白を迫り、第5節では、もう一度「夜回り」に救いの道を問いたただすのである。

信仰の葛藤を描いた詩だが、注目すべきは第4節の第2行であろう。この第2行の「お前は、再び悪い欲求を授かったのだ Du hast wieder böse Lust empfangen」という言葉からは、メーリケの詩作という観点において「ペレグリーナ体験」が思い起こされる。〈ペレグリーナ I〉の第7、8行では「そして、私が無鉄砲に私と君を燃え立たせたいのか／微笑

みながら罪の杯の中に死を差し出すのか」と述べられ、マリア・マイヤーの性的な魅惑に溺れ、彼女と不適切な関係に陥ったこと、さらには彼女から「罪の杯」が差し出されることで、死へと至る罪が描かれている。この「慰めはどこに？」が、『画家ノルテン』の中でアグネスによって歌われる点からも、「慰めはどこに？」で語られている「欲 Lust」は、性的な欲求である。

さて、この歌曲は、宗教的なグループの最後の歌曲である。このグループの始まりが、『画家ノルテン』と『詩集』においてこの詩とペアである〈ため息〉であり、古い祈祷書に基づく詩は、宗教的なグループの最後で描かれる「苦悩」の前触れとして捉えられる。さらに、この詩が「一つの愛 eine Liebe」で始まることに着目しなければならない。この愛は、詩の中で「敬虔な愛」と叫ばれる点からも神の愛を指し示していることは明らかで、それゆえ前曲の「新しい愛」との強い結びつきを見出すことが出来る。この観点は、第2章で指摘した通り、《女声のための6つの歌曲》においても、〈朝露〉と〈小鳥〉におけるモチーフの繋がりや、第3章で考察した〈少年と蜜蜂〉と〈夜明け前の時間〉に見る男女の性的な衝動における原因と結果としての音楽的にも関連しているペアというヴォルフの手法として捉えることが出来る。このペアは、メーリケの『詩集』とは異なるヴォルフの解釈として、宗教的な歌曲のグループにおける作曲家の意図を明らかにする。ヴォルフは、宗教的な葛藤を描くために、メーリケの異なる時期に書かれた詩を結びつけた。そして、宗教的な葛藤は、ヴォルフの初期の歌曲において再三繰り返されている主題であり、ショーペンハウアー的な観点を通じて、真の「救い」へと繋がる。

ヴォルフがこの作品に作曲したのは1888年10月6日である。曲全体は、60小節から成る。前奏は4小節で、第1節は第5小節から第12小節まで、第2節は第13小節から第20小節までである。2小節の間奏を挟み、第3節の第1行と第2行が第23小節から第25小節まで、1小節の間奏を挟み、第3節の第3行と第4行が第27小節から第30小節までで構成されている。4小節の間奏を挟んで、第4節は、第2節に類似した音楽によって第35小節から第42小節まで歌われる。再び2小節の間奏を挟み、第5節は、第3節と同じ音楽で第45小節から第52小節までで成る。後奏は8小節である。詩の内容は、極めて重々しいが、音楽の形式は簡潔である。ヴォルフは、詩において第3節と第5節が類似している点を音楽に反映させるために、この歌曲の形式をA-B-C-B'-C'の構成を取ったと推測が出来る。

c-moll の 4/4 によって始まるこの歌曲の前奏は、c-moll の第3音から半音階で下行する

「ため息」のモチーフによって成り、それを変奏しながら構成されている(譜例 4-4-18)。この「ため息」のモチーフの音楽的根拠を詩の中に見出すとするなら、第 1 節第 3 行の「深いため息と共に mit tiefem Seufzen」が挙げられよう。このモチーフは、*f* で始まり、ディミヌエンドされるが、一方ピアノのそれ以外の声部は、第 1 小節に限って言えば、反行しており、音楽的な緊張感が高められている。その中で、さらに第 1 小節の 3 拍目において、右手の *es* 音と *fis* 音の不協和的な響きが耳に残る。この *es* 音は、和声構成音であり、*fis* 音は 1 拍目の *es* 音から 4 拍目の *g* 音への半音階進行における経過音であるが、この音が同時に鳴り響くことについて、ユーエンスは、第 13 小節の *Ges* 音の予告と解釈している⁷⁹。この第 13 小節では、第 2 節が歌われるが、詩の主人公が罪の意識に悩まされ、死を意識する箇所、ヴォルフは、ヴァーグナーの《パルジファル》に現れる「槍のモチーフ」を転用していることが明らかになっている⁸⁰ (譜例 4-4-19)。*ges* 音は、この生々しく突き刺すことを連想させる *des* 音から順次上行するモチーフの最後の音である。この音型は、半音階的に転調しながら何度も繰り返されることで⁸¹、音楽的に詩の主人公を追い詰めるのだが、歌曲の初めに、このモチーフは既に暗示されている。

譜例 4-4-18 〈慰めはどこに?〉 T.1-T.2



譜例 4-4-19 〈慰めはどこに?〉 T.12



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

⁷⁹ ユーエンスは、「しかし、〈ため息〉においてと同様に、地獄はその正確な地形を持っているように、この全ての音は第 1 小節の音楽からちょうど適切に形作られる。地獄は、天国を失うこと意識である。*es-moll* の構成音が聞こえないとしても、槍の最初の(不調和な)一撃は、*Ges* の予告を導く」と解釈している (Youesn 2000 : 95)。

⁸⁰ ユーエンスは、「ピアノ・パートを通じて、ゼクエンツァ的に繰り返される上行する減 4 度の音型は、初期のヴァグネリアンが「槍のライト・モチーフ」と呼んだものを思い起こさせる」と述べている (Youens 2000 : 91)。

⁸¹ この箇所は、半音階的に転調し、*es-moll* から最も離れた *D-dur* に到達する。そして、この長調の響きの中で、第 2 節の第 4 行「恩寵の海へと沈むまで *Bis es in ein Meer von Gnade sank*」が歌われ、間奏における *As-dur* へとその長調の響きは引き継がれる。この音楽は、詩の主人公が罪の告白を迫る第 4 節によって繰り返され、第 4 行の「ああ、それは今や過ぎ去ったのだ *Ach, das ist auf lange nun vergangen*」という言葉が第 2 節の第 4 行と同じ旋律で歌われることで神の愛の喪失はアイロニー的に描かれている。

譜例 4-4-19 《パルジファル》の槍のモチーフ

Reprint with kind permission by Edition Peters Leipzig

しかし、この Ges 音は、単にヴァーグナーのモチーフという観点のみで論述されるべきではない。この音は、c-moll の歌曲の主音と三全音の関係にあり、詩の主人公の罪の葛藤という主題と結びつく。さらに、この歌曲が〈新しい愛〉とペアであるという点が重要である。前述した通り、「一つの愛」は神の愛であり、〈新しい愛〉に見られる宗教的な愛との結びつきは、ヴォルフによる歌曲集の配列によって見出すことが出来る。しかし、さらに重要なのは、第3章においてこの《メーリケ歌曲集》では音楽的な関連性がこのペアという方法の中に見出すことが出来るという観点である。この観点を通じて、〈慰めはどこに?〉において印象付けられている Ges 音を、〈新しい愛〉において神の愛を「甘い衝撃」として描いた Ges 音と結びつけることが出来る。ヴォルフによって、詩的に関連付けられたこの2つの歌曲は、音楽的にも結びつけられたことで、宗教的な葛藤を表現しようとしたというヴォルフの解釈は、より一層明るみになるのである。

さて、Ges 音への考察は、異名同音の観点において、〈希望の傍らの回復者〉の始まりで「死ぬように」という言葉の作曲で使われた Fis 音を思い起こさせる。ヴォルフは、この音に対しても象徴的な意味を捉えていたのであろうか。その答えに対し、シューマンの調性格の記述を紹介することが出来る。古典主義からロマン主義の前半における調性格について研究しているリタ・シュテブリン Rita Steblin(1951-)は、シューマンの調性について次のように述べ、彼の『新音楽時報』で言及した調性に関する記述を引用している。

シューマンは、シャープとフラットの原則について考察している。彼の同時代者たちのように彼は絶えず上昇するシャープと絶えず下行フラットのイメージと、その円(5度圏)のイメージを混同している。そこでは、その2つのイメージが Fis と Ges

で統合される。

「より単純な感覚は、より単純な調性を持つ。より複雑なものは奇妙な調性へと動かされることを望む。それらは、しばしば聞こえることが少ない。上昇と下行の5度圏の相互に編まれた連続においてみられることが最上である。トリトヌスと呼ばれ、オクターヴの中心である、Fis は、頂点、最も高い点として現れる」(Steblyn 2002 : 173、筆者訳)。

シューマンのこの調性に関する記述において、調性の円の構造による緊張の高まりを認めるとともに、その主音である Fis/Ges 音がオクターヴの中心であり、調号を持たない最も簡潔な調性である C-dur の主音と三全音の関係にあるという音列的な要素に着目している点に注目することが出来る。シューマンの考察は、様々な要素を混同しているが、しかしながら、この Fis/Ges 音が既に三全音をイメージさせるものであるという作曲家の考えとして見る事が出来る。このシューマンの考察は、ヴォルフの作曲の理解の一助になり得る。象徴的な作曲法の一つとして調性の象徴を用いた作曲を行っていることが指摘できるヴォルフが、印象的に扱っているこの音に対し、三全音の意味合いを持たせて作曲したことが推測されるのである。

歌曲に視点を戻すと、第5小節から前奏のモチーフによって第1節は歌われる。そして、第9小節から「深いため息と共に *Hat mit tiefen Seufzen*」が歌われるところでは、Es-dur へ転調し、前奏の音型は再びピアノにおいて3度高く変奏される。前曲においても、Es-dur は後奏において短く現れたが、この平行調への転調についてユーエンスは「最初の c-moll は詩的な主人公の悲しみによる混乱の世界と Es-dur に緊密に関係した調性、キリストの許しの愛である」と考察している (Youens 2000 : 94)。ヴォルフの作品では、とりわけ宗教的な作品において古典的な調性の象徴が使用されていたことを指摘したが、c-moll が三位一体の調性として再三扱っている Es-dur の平行調である点も踏まえると、キリストの愛とその喪失の象徴として描かれていると捉えることは可能である。

形式的な反復により前奏の音楽によって第3節は歌われるが、第3、4行ではピアノにおいて再び《パルジファル》のモチーフの転用が見出される。ここでは、歌唱声部が「夜回り *Hütter*」への問いかけをこの曲の最高音である as⁴音に達する旋律で訴えかけている。ピアノは、前奏のモチーフを es-moll で奏で、そのモチーフの間に es 音の16分音符と3連符の同音反復が挟まれる。これは、《パルジファル》の第1幕において、アンフォルタ

スの父ティトゥレルが息子に向かって「わしは、今日もまた聖盃を目にし、生きていても良いのか？わしは死なねばならぬのか、救い主に導かれずに？Soll ich den Gral heut' noch erschau'n und leben?/Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?⁸²」と語る場面で、ティンパニによって奏でられる音の転用として今日考えられている⁸³。そして、このモチーフは、続く第4節と、形式上第3節と対応する第5節の後の後奏への橋渡しの役割が与えられ、歌曲の終わりまで繰り返される。

後奏では、最後の衝撃として、第57小節において、長7度の2転の和音が *ff* で鳴り響くが、詩の主人公がたとえいかなる罪を背負っているとしても許されるということが示されるかのように、ヴォルフはピカルディー的な和声進行によって *D-dur* で終止するのである（譜例 4-4-20）。

譜例 4-4-20 〈慰めはどこに？〉 T.55—T.58



© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

ヴォルフが 1888 年 10 月に加えた 6 つの宗教的な歌曲では、特にこの宗教的な歌曲の終わりに配置された作品を通じて、ヴォルフの宗教的な表現の色合いが強く打ち出されている。最初の 3 曲において特に重要な要素は、「受難」である。〈眠れる幼子イエス〉は、既に作曲されていた〈古画に寄す〉と共に受難を描いた宗教画という観点を通じて「受難」の色合いを強め、メーリケの恋愛の要素も含まれている〈受難週〉においても、ヴォルフにとって重要な点は、「受難」と「苦悩」である。〈新年に〉は、これまでの宗教的な歌曲と異なり、宗教的な導きを求める詩の主人公の姿が、高らかに歌われている。

キリスト教の神の導きに対する葛藤を描いた〈祈り〉の後に置かれた後半の 3 曲では、ま

⁸² この和訳は、オペラ対訳ライブラリーから抜粋した（高辻 2013 : 43）。

⁸³ ユーエンスは、この音型について「(ティトゥレルの) 彼の伴奏なしの歌唱フレーズは、ティンパニにおける柔らかく、不吉なファンファーレのような 3 連符によって途切れるが、この音型はヴォルフにおけるこれらと類似している」と考察している（Youens 2000 : 96）。

ず〈眠りに寄す〉において、ヴァーグナーのモチーフと〈おやすみ、おやすみ〉において使われた調性の扱いを通じて、眠りと死との類似、憩いとして、また「救済」としての死というヴォルフの死生観が描かれる。そして、〈新しい愛〉において、神の愛が「甘い衝撃」として描かれるが、「一つの愛」という言葉で結びつけられた〈慰めはどこに?〉においては、それは再びヴァーグナーのモチーフの転用を通じて、逃れられない罪の苦悩が描かれるのである。そして、この最後の2曲は、シューマンによる「トリトヌスと呼ばれ、オクターヴの中心である、Fis は、頂点、最も高い点として現れる」と論じられている Ges 音を通じて、音楽的に関連付けられている。

第5節 総括

本論文の主対象である《メーリケ歌曲集》の宗教的な歌曲のグループを考察し、メーリケの詩作に見られる表現とヴォルフの解釈、さらにはヴォルフ自身の主体的な表現としての可能性について考察した。メーリケの詩作においては、宗教的なペシミズム、すなわち性的な衝動が罪であり、死をもたらすという主題は「ペレグリーナ体験」と結びつく。したがって、ヴォルフ自身の宗教的な表現を考察するにあたり、「宗教的 *geistlich*」という表題により《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》を考察した。この作品では、神の絶対的な権威に対する人間の原罪の葛藤が描かれており、それは、「諦念」にまで達している。ヴォルフがこの作品を作曲している時にヘンリエッテ宛に書いた手紙には、キリスト教徒としての信仰心の表れとそれを作品にすることこそが「聖なる現像」として芸術の本質と捉えていること、それと共にショーペンハウアーとのつながりが見られた。このことにより、彼のキリスト教的な概念では、「諦念」にまで達する「苦悩」こそが、真の「救済」へと繋がるといふショーペンハウアー的な考えをキリスト教の教義に見出していることが明らかになった。そして、この「苦悩」は、既に第2章のビーテロルフにおいて表れており、第1曲と第2曲において高らかに歌われる神の導きと対照を成している。

ヴォルフの宗教的な表現がキリスト教における罪の苦悩であるという観点に基づき、この《メーリケ歌曲集》を見てみると、メーリケの詩作本来の「性的な衝動が罪であり、死をもたらす」という意図を超えた、初期の作品と共通する普遍的な信仰の葛藤として捉えることが出来る。このグループの前半では、「受難」をモチーフにした歌曲が配置されている。

宗教画に基づく〈古画に寄す〉と〈眠れる幼子イエス〉は、幼子の汚れのない姿とは対照的にその幼子の運命としての「受難」の象徴である「十字架」が置かれた作品である。また、〈受難週〉も、メーリケ本来の意図であるのなら、受難と恋愛の要素が混在する「ペレグリーナ体験」を描いた詩であるが、ヴォルフは抒情性を排除することで、宗教的な厳かさが強調された作品となっている。また、〈明け方に〉では、文学的なモチーフと調性の象徴を通じてイースターの朝の情景が描かれ、キリスト教的な「救済」が描かれるが、この作品がこのグループの前半に配置されている点が重要である。《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》では、第2曲と第3曲においてキリスト教教義の「再臨」として捉えられる「永遠の暁」を待ち望む詩の主人公の姿が描かれるが、「苦悩」は消えることなく続けられ、「諦念」へと達するからである。

そして、「受難」を描いた歌曲の後に、メーリケのより直接的な言葉によって表現されている葛藤を描いた詩による作品をおくことで、ヴォルフの宗教的な色合いはさらに強められる。その最初の曲は、これまでもメーリケの詩において最も多く作曲された例の一つとしても挙げられた〈祈り〉から始まる。〈祈り〉では、第2節において「喜びも苦しみもいっばいには注がないでほしい」という神の導きに対する葛藤と願望が歌われる。ヴォルフの作曲は、「mich nicht überschütten」を Daktylus の韻律から Trochäus に変えて「mich」を強調することで、より感情的に神に訴えようとしている。〈眠りに寄す〉では、ヴォルフの死生観が表れ、それは〈おやすみ、おやすみ〉と《トリスタンとイゾルデ》との音楽的な関連を通じて、理解することが出来る。「死と眠り」の近似性という観点で、ショーペンハウアー的であるこの詩は、その観点が〈おやすみ、おやすみ〉と同じ転調の方法を通じて描かれる。その中で、《トリスタンとイゾルデ》における〈愛と死〉のモチーフの転用によって、苦悩からの解放としての「死」が暗示される。そして、「死」は、人が支配することが出来ない超越した世界であるということ、すなわちアイヒェンドルフが述べる「神的な事柄を知覚」するという観点を通じて、この歌曲で再び使用される E-dur は意味を持つ。この調性は、《アイヒェンドルフの詩による6つの歌曲》において神の光を象徴するものとして描かれ、《6つの詩》の〈戴冠式の王〉や〈明け方に〉においても同様の意味を見出すことが出来、〈おやすみ、おやすみ〉との関連性を通じて、「死」における神の導きとして捉えることが出来る。

そして、このグループの最後に置かれた2つの歌曲のペアは、この宗教的な葛藤においてもいわば「原因と結果」のように、神の絶対的な愛と人間の原罪における「苦悩」が対比

的に描かれる。それは、音楽的にも「甘い衝撃」を象徴した Ges 音が、「槍のモチーフ」へと変わることによって神の愛に応えることが出来ない罪が象徴されるのである。そして、その象徴は、このグループの最初の歌曲であり、古い祈祷書に基づく〈ため息〉において最初に予告されていることで、逃れられない原罪の「苦悩」は描かれ、ショーペンハウアー的な思考を通じて、この「苦悩」は「救済」へと発展するのである。

結論

本論文は、《メーリケ歌曲集》の中心にまとめられている10曲の宗教的な歌曲を、「詩人そのものを描こうとした」というMGGにおけるヨストの評価に留まらないヴォルフの主体的な作曲が見られる作品として捉える。そして、その解釈を通じて、ヴォルフの「宗教的」な表現の意味合いを明らかにするものである。「宗教的」とは、宗教性が表現されている作品を指し、今回の「宗教的」な歌曲における考察の対象は、「宗教詩」に対して作曲された作品である。しかし、「宗教的」という概念は、ドイツ文学においてもその始まりから認められる主題であるが、バロック以降にはその表現が個人的な「私」から出発している。したがって、「宗教的」な概念は多様であるので、本論では、メーリケとヴォルフの「宗教的」表現を考察し、相違を明らかにする必要があった。

メーリケは、ビーダーマイヤー期を代表する詩人であり、彼の詩作は、シュトルムの証言によると、「生活そのもの」をその創作の出発点としている。その作品の主題は、多様性に富んでいるが、宮下によって『自然』、『愛』、『運命』、『神話・童話性』、『牧歌性』、『フモール』、『芸術』の7つに分類され、それぞれの要素が詩の中に混在していることが指摘されている。このメーリケの主題の多様性に対して、ヴォルフはどの主題の要素にも作曲しており、ヨストの評価は、この観点において正しいといえる。しかし、ヴォルフが歌曲集の中心にまとめた「宗教的」な作品は、この主要な主題の要素には独立したものとしては含まれず、『自然』、『愛』、『運命』の表現の一部として描かれている。特に、この宗教的な表現と結びつく『運命』には「ペレグリーナ体験」に基づく詩が含まれる。そしてこれらの詩に見られる「アンビヴァレントでデモーニッシュ」な要素は、ビーダーマイヤー期の詩人の作風の枠を超えたリアリズム的な要素が垣間見られるメーリケの詩作のもう一つの特徴として注目されている。

「ペレグリーナ体験」とは、メーリケが1823年頃故郷のルートヴィヒスブルクにおいて出会ったマリア・マイヤーとの悲恋の体験である。第3章では、彼のこの体験に基づく連作詩『ペレグリーナ』に対する付曲を考察したところ、恋愛詩の中には性的な衝動が罪となり、死をもたらすという宗教的な戒めが込められている点が浮かびがった。

恋愛詩の要素と関連性を持つメーリケの「宗教的」な表現に対し、ヴォルフが歌曲集の中心に集めた「宗教的」な歌曲は、恋愛詩との関係よりもキリスト教の教義の中に見られる「神的な事柄」を対象としている。そして、その中では宗教画に基づく作品やそれぞれの歌曲の

配列の組み合わせにより、「受難」の色合いが強く打ち出されていた。本論文では、これまで考察されてこなかったヴォルフの主体的な解釈とその表現としての歌曲集の編纂方法を浮かび上がらせるために、《メーリケ歌曲集》の創作に至るまでの作品を通じて、ヴォルフの作風の変遷をたどる必要があった。

そして、それを明らかにする目的で、《メーリケ歌曲集》に含まれない4つのメーリケの詩による歌曲とその中の2つの歌曲が含まれている、ヴォルフが《メーリケ歌曲集》の出版以前に発刊できた2つの歌曲集を考察した。その考察を通じて、まずメーリケの『フモール』の要素から着想を得たことが、ヴォルフの作曲へと結びついたことが浮かび上がった。メーリケの『フモール』では、「不完全な人間の愚かしさをふくめて全体を愛の中に取り込んで承認する精神」という宮下の考察からも理解出来る通り、ユーモアの中にアイロニーが含まれている。この要素は『愛』と結びつくので、男女の恋愛における本質をアイロニー的に描いた作品から、ヴォルフはメーリケの詩に対する作曲を始めたのである。これは、《メーリケ歌曲集》においても同様である。そして、2つの歌曲集、《女声のための6つの歌曲》と《6つの詩》では、前者が女性の恋愛と母性という2つの側面を描き、後者では、終曲に見られる憇いとしての死へ向かう中で、宗教的な導きと人間的な葛藤が対比的に描かれている。この表現には、詩の選択のみではなく、その配列が重要であった。《女声のための6つの歌曲》では、「小鳥」という詩的なモチーフを通じて、第1曲と第2曲がペアとして関連性を見出すことが出来、《6つの詩》では、それぞれが異なる声種のために作曲されるというグループという枠を通じて、意味づけられている。

そして、その音楽的な表現においては、韻律がまずヴォルフの解釈において重要であった。ヴォルフは、より内面的な感情の動きを浮かび上がらせる目的で、特にメーリケの詩では、異なる言葉に強拍を移し、主体的な解釈を表現していた。詩の扱いという観点においては、詩の形式の中で意味づけられた思考の発展にヴォルフは着目しており、それらを音楽的な反復と結び付けることで、内面的な感情の変化と高まりとして描いている。そしてピアノには、詩の登場人物の意識的、もしくは無意識的な思考を表現する役割を見ることが出来た。

本論が考察対象とした「宗教的」という観点からは、《6つの詩》におけるシェッフエルとメーリケの詩の選択と作曲が、宗教的な導きを描かれた後に信仰の葛藤という宗教的なペシミズムが描かれていた点で注目される。その上で、ヴォルフの宗教的な表現への考察のために、ドルシエルの考察を踏まえて「宗教的 *geistlich*」という表題をもつ《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》を考察した。この作品はアイヒェンドルフの『詩集』

の第6番の項目「宗教的な詩」への作曲であり、ア・カペラの合唱曲であるが、表題に「歌曲集 Lieder」という言葉を用いている。この点でも、本論文の主対象への考察のために重要であった。しかし、この作品への考察を始める前に、「宗教的」がより個人的な「私」を描いているというドイツ文学史の観点と、アイヒェンドルフの「宗教的な詩」の項目に含まれている作品の多様性のために、アイヒェンドルフの「宗教的」という概念について考察する必要があった。その中で、横溝が概観したアイヒェンドルフの『ドイツにおける宗教文学』において、「神的な事柄を知覚し伝達する」という宗教詩人と呼ばれる故の彼の「宗教的」な概念が明らかになった。その上で、ドイツ文学においては、古代から宗教性を表現することが文学の本質として捉えられてきた一方で、シラーらによって「合理主義もしくは理性宗教」という神に依存しない、倫理的な観点としての宗教観が宗教文学の問題点として論じられていた。

さて、「神的な事柄を知覚し伝達する」という使命を持つアイヒェンドルフの詩への作曲を概観する前に、ヴォルフの創作過程を見てみると、ヘンリエッテ宛の手紙において、ヴォルフの宗教観が浮かび上がった。イースターの時期に書かれたこの手紙において、「ふさわしくないものではない」というキリスト教の教義における「救済」の概念が見出され、そして、その「救済」の概念は「神の原像を見ることは、聖なる芸術」というヴォルフの芸術家としての使命であった。また、この手紙では、ショーペンハウアーとのつながりをも明らかになっている。

この点を踏まえ、《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》におけるヴォルフの詩の選択と作曲を概観すると、この作品においては、神の絶対的な権威とそれに対する罪の「苦悩」が描かれていた。そして、歌曲集の配列を通じて、歌曲を追うごとにその罪の「苦悩」は深みに達し、第4曲では「もはや望むことも、願うこともない故に！」という自らの意志の否定となり、第5曲では罪びととして裁きを受けるという「導き」を望む様子が描かれている。この「苦悩」は、ヴォルフの手紙において結び付けられたショーペンハウアーの哲学と結びつく。ショーペンハウアーは、宗教に対して否定的ではあったが、キリスト教を中心に様々な宗教への考察を踏まえ、「苦悩」は、「人を神聖にする力が可能性として備わっている」とした上で、「苦悩」を通じて、「諦念」へと達し、それが「生と苦悩からの解脱」、すなわち「真の救い」と考えていた。ショーペンハウアーの著『意思と表象としての世界』は、ヴォルフが最も影響を受けた作曲家であるヴァーグナーが『救済論』として読み、《トリスタンとイゾルデ》以降の作品に見られる「救済」の概念に影響を及ぼしたことが指摘さ

れている。また、ショーペンハウアーの哲学は、1877年頃にゴルトシュミット家に入出入りするようになった頃からのヴォルフの議論の対象である。ヴァーグナーからの影響という点においても、ショーペンハウアーの「苦悩」の概念をキリスト教の「原罪」の葛藤を結びつけ、「神の原像」を表現するという芸術的使命によって描いたことが指摘出来るのである。

さて、このヴォルフの「宗教的」な概念に基づき、《メーリケ歌曲集》における「宗教的」な歌曲のグループを考察すると、《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》と共通するキリスト教の教義における原罪に対する「苦悩」が描かれていることに気づく。このグループでは、先ず「受難」をモチーフにした作品が、その前半に多く見られる。その例として挙げられる2つの宗教画に基づく作品、すなわち〈古画に寄す〉と〈眠れる幼子イエス〉では、罪のない姿として描かれているイエスを待ち受ける残酷な運命の象徴として「十字架」が対比的に描かれているという点で共通する。もう一つの例である〈受難週〉では、「受難」のモチーフによって彩られている宗教的な葛藤と恋愛の要素の混在が認められる。これは、メーリケの「ペレグリーナ体験」によるものであるが、ヴォルフは、抒情的な作曲を行わず、「受難」の週の情景を描くことに作曲の重点を置くことで、宗教的な厳かさが際立つ作品となっている。

また、このグループの前半には、こうした苦悩とは対照的に明朗な作品も配置されている。〈新年に〉では、ソプラノの声をイメージした軽やかな作風によって神への賛美が歌われる。また、〈明け方に〉は、メーリケの「想像力の媒体」である『自然』の「日の出」を描いた詩であったが、ヴォルフは、「朝の鐘」というモチーフを通じて、その宗教性に着目し、このグループに配置し、《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》において神の再臨として捉えられる「永遠の暁」を象徴した E-dur を通じて、その宗教的な意味合いを表現している。

そして、ヴォルフの「宗教的」表現の中心である「苦悩」は、メーリケの詩作において最も読み手に受け入れられた〈祈り〉から始まる。ヴォルフは、コラル風の宗教的な印象を与える前奏によってこの歌曲を始める。そして、神の導きに対する葛藤という観点において、特徴的な「注がないでほしい mich nicht überschütten」というアウフタクトから始まる Daktylus のリズムを Trochäus へと変更することで、「mich」を強調し、より感情的に解釈している。続く〈眠りに寄す〉では、《6つの詩》の〈おやすみ、おやすみ〉で使用した as 音の読み替えによって As-dur から E-dur へ転調するという手法によってショーペンハウアー的とも読み取れる「眠り」と「死」との近似性を描いた。さらに、この作品では《トリ

スタンとイズルデ》の〈愛と死〉のモチーフの転用が認められている。前述したとおり、ヴァーグナーのこの作品は、ショーペンハウアーの影響を受けた「救済」の表現である。この点を理解するためには、音楽的にも関連がある〈おやすみ、おやすみ〉に見られる死生観が重要であった。〈おやすみ、おやすみ〉では、「死」は憩いとして描かれ、人が支配することが出来ない世界において神の導きとしての光が求められている。ヴァーグナーのモチーフの転用は、この「死」による「苦悩」からの解放を象徴し、そして、神の導きとしての光は、再び E-dur の響きの中に見ることが出来るのである。

最後の 2 つの歌曲は、《メーリケ歌曲集》に見られる音楽的な関連性を持つペアとして重要である。ペアの概念は、《女声のための 6 つの歌曲》において見られたが、この《メーリケ歌曲集》では音楽的な関連を指摘することが出来、それは〈ペレグリーナ〉の 2 つの歌曲と共に〈少年と蜜蜂〉と〈夜明け前のひととき〉との間にも見出せる。この 2 つの歌曲は、メーリケの『フモール』を描いた作品であり、ヴォルフの解釈を通じて結び付けられ、少年と少女の性的な衝動の「原因と結果」としての関連性を考察することが出来る。そして、〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉においては、メーリケの詩作の点では異なる時期に書かれた作品であるが、ヴォルフの宗教的な葛藤の対比として、いわばその「苦悩」の「原因と結果」として、神の信仰を知ったことの「甘い衝撃」とそれを知ってから「苦悩」が描かれている。そして、その「苦悩」は再びヴァーグナーからの転用により描かれ、「槍のモチーフ」によって表現される「受難」、「罪」、「死」は、そのモチーフが Ges 音に向かって上行する点が重要である。この音は、〈新しい愛〉において、神の愛を知ったことの「甘い衝撃」を描いた音であり、シューマンが調性の観点への言及において、Fis/Ges 音を「トリトヌスと呼ばれ、オクターヴの中心」と述べた音によって結び付けているのである。

ヴォルフの《メーリケ歌曲集》における宗教的な歌曲では、「詩人そのものを描こうとした」という作曲姿勢に留まらない、初期のヴォルフの作品に共通するキリスト教の教義における原罪への「苦悩」が描かれている。この「苦悩」こそが、ショーペンハウアー的な考えを通じて「真の救い」へと達するものである。そして、この解釈は、ヴォルフの歌曲集の詩の選択とその配列による編纂方法によって打ち出され、調性の響きにおいて象徴されるのである。

参考文献

和文献

- 赤井慧爾 1994 『ゲーテの詩とドイツ民謡』東京：東洋出版。
- 朝枝倫子 1997 「C.F.シューバルトの『調の性格付け』とベートーヴェンの歌曲における調の選択」『お茶の水女子大学人文科学紀要』第50巻：227-243。
- 浅野洋介 2008 「シューベルトの冬の旅に関する考察－調性の観点を中心に－」平成19年度武蔵野音楽大学修士論文。
- 礪山雅 1999 「ワーグナーにおける救済概念の深化」『美学』第50巻2号：49-60。
- 礪山雅 2008 『マタイ受難曲』東京：東京書籍。
- 一ノ瀬恒夫 2008 『ドイツ詩学入門』東京：大学書林。
- 稲田隆之 2007 「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－詩の韻律と歌唱声部の関係の分析－」『音楽学』第53巻第3号：145-157。
- 稲田隆之 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・ハープに寄せて〉を例に」『香川大学教育学部研究報告第I部』第128号：25-40。
- 稲田隆之 2009 「ヴァーグナーの《パルジファル》におけるユートピアの理想と現実－〈聖金曜日の奇蹟〉における詩の韻律と音楽の方形化の問題－」『香川大学教育学部研究報告第I部』第131号：1-10。
- 岩元修 2006 「体験詩から象徴詩へ：メーリケの『ペレグリーナ』詩群について」『大阪府立大学紀要（人文・社会科学）』54：19-31。
- 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－』東京：音楽之友社（佐藤牧夫、朝妻令子共訳）〔*Werba, Erik 1971 Hugo Wolf oder der Zornige Romantiker. Wien : Molden-Taschenbuch.*〕
- 梅林郁子 2013 「フーゴ・ヴォルフの音楽批評における《ローエングリーン》」『鹿児島大学教育学部県境紀要 人文・社会科学編』65巻 87-100。
- 梅林郁子 2014 「フーゴ・ヴォルフの合唱曲《6つの宗教的な歌曲》研究：旋律における音階の用法を中心に」『鹿児島大学教育学部県境紀要 人文・社会科学編』66巻 33-48。

- 大石昌史 2013 「音楽と言葉—ショーペンハウアー、ワーグナー、ニーチェの比較を通じて」『芸術学』第16号 83-107。
- 大貫隆他 2002 『岩波キリスト教辞典』東京：岩波書店。
- 岡田朝雄他 2000 『ドイツ文学案内』東京：朝日出版社。
- カーナー、モスコ 1986 『ヴォルフ/歌曲』河村譲二訳 東京：イーエムアイ音楽出版株式会社〔Carner, Mosco 1983 *Hugo Wolf Songs*. London : BBC Books.〕
- ゴルトシュニッグ、デイトマー 2005 「詩とその歌曲 フーゲー・ヴォルフとエードゥアルト・メーリケ」太田浩司訳『立教大学ドイツ文化論集 ASPEKT』39 : 45-59。
- 齋藤智志 1993 「宗教哲学としてのショーペンハウアー哲学」『ショーペンハウアー研究』第1号 163-176。
- 眞田収一郎 1998 「フリードリヒ・ニーチェのライプツィヒ遊学時代—ショーペンハウアーとヴァーグナーとの出会い」『日本大学芸術学部紀要』第40号 : 39-53。
- 三光長治 1999 「ワーグナーのショーペンハウアー受容」『ショーペンハウアー研究』第4号 17-38。
- 高辻知義 2015 『ワーグナー パルジファル』（オペラ対訳ライブラリー）東京：音楽之友社。
- ゲチャイ、エルンスト 1966 『フーゲー・ヴォルフ』猿田恵、小名木栄三郎共訳 東京：音楽之友社〔Decey, Ernst 1921 *Hugo Wolf* Berlin : Schuster & Loeffler.〕
- ドルシェル、アンドレアス 1998 『ヴォルフ』樋口大介訳 東京：音楽之友社〔Dorschel, Andreas 1985 *Hugo Wolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag.〕
- 樋口克己 1997 「ニーチェに受け継がれたペシミズム」『ショーペンハウアー研究』第3号 82-94。
- 藤本淳雄他 2002 『ドイツ文学史』東京：東京大学出版会。
- 藤野一夫 2000 「シンポジウム提題『パルジファル』と芸術宗教の系譜」『ショーペンハウアー研究』第5号 76-89。
- ベーン、マックス・フォン 2000 『ビーダーマイヤー時代—ドイツ19世紀前半の文化と社会』第2版 飯塚信雄他訳 東京：三修社〔Boehn, Max von 1911

- Biedermeier. Deutschland von 1815–1847*, Berlin : Bruno Cassirer]
- マルティニー、フリッツ 1979 『ドイツ文学史』高木実他訳 東京：三修社〔Martini, Fritz 1978 *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.〕
- 三宅幸夫他 2002 『ワーグナー事典』東京：東京書籍。
- 宮下健三 1981 『メーリケ研究 文学における多様性の調和とその成立過程』南江堂。
- 森孝明 1986 「メーリケのソネット」『愛媛大学教養部紀要』No.19-1 : 171–198。
- 森孝明 1987 「メーリケ文学における風景描写—青年期の詩を中心に—」『愛媛大学教養部紀要』No.20-2 : 469–494。
- 森孝明 1990 「画家メーリケと文学の絵画性」『愛媛大学教養部紀要』No.23-3 : 77–93。
- 森孝明 1992 「19世紀中葉の詩的状況とメーリケの詩作」『愛媛大学教養部紀要』No.25-3 : 140–150。
- 森孝明 2000 『メーリケ詩集』東京：三修社。
- 矢原徹一 1988 「イラクサ」世界大百科事典第2巻 平凡社 : 561–562
- 横溝眞理 1997 「アイヒェンドルフの宗教文学論」『聖霊女子短期大学紀要』第25号 : 114–122。
- 横溝眞理 2002 「アイヒェンドルフとティーク」『聖霊女子短期大学紀要』第30号 : 42–53。
- 吉田国臣 1994 「アイヒェンドルフ文学の宗教性」『星薬科大学一般教育論集』第12号 : 1–13。
- 吉田真 2005 『ワーグナー』（作曲家◎人と作品シリーズ） 東京：音楽之友社。

洋文献

- Egger, Rita 1963 *Die Deklamationsrhythmik Hugo Wolfs in historischer Sicht* Tutzing : Hans Schneider.

- Eppstein, Hans 1989 "Zum Problem von Hugo Wolfs Liedästhetik" *Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang XLVI* Heft 1 : 70–85.
- Erwe, Hans-Joachim 1987 *Musik nach Eduard Mörike* Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung.
- Fischer-Dieskau, Dietrich 2003 *Hugo Wolf Leben und Werk* Berlin : Henschel.
- Geyer, Hans-Herwig 1991 *Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen* Kassel : Bärenreiter-Verlag.
- Glauert, Amanda 1999 *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance* Cambridge: Cambridge University Press.
- Jestremski, Margret 2002 *Hugo Wolf Skizzen und Fragmente* Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Jestremski, Margret 2011 *Hugo Wolf Werkverzeichnis* Kassel :Bärenreiter Verlag.
- Jost, Peter 1996 "Lied(4. Das Klavierlied seit dem 18. Jahrhundert, b. 19.Jahrhundert)" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Sachteil vol.5*: 1292–1302
- Jost, Peter 1996 "Wolf, Hugo" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil vol.17* : 1075–1102
- Just, Martin 1989 „Modellrepetition in Hugo Wolfs Mörike Liedern“ *Liedstudien : Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag* herausgegeben von Marin Just und Reinhard Wiesend Tutzing:Hans Schneider : 403–440.
- Loewen, Wesley Jam 1983 *The relationship of text and vocal aspects in the Mörike songs of Hugo Wolf*DMA. Cansas City University.
- Mayer, Mathias 1996 "Mörike, Eduard" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil vol.12* : 474–476
- Mohr Geog 1996 "Schopenhauer, Arthur" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil vol.15* : 7–10
- Sams, Eric 1992 *The songs of Hugo Wolf*London : Faber and Faber.
- Schmalzriedt, Siegfried 2003 "Hugo Wolfs Vertonung von Mörike Gedicht "Karwoche"" *Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang XL* 1, Heft1 : 42–53.
- Spitzer, Leopold 2010 *Hugo Wolf Brief*Band1 Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.
- Spitzer, Leopold 2010 *Hugo Wolf Brief*Band2 Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.
- Spitzer, Leopold 2010 *Hugo Wolf Brief*Band3 Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.

- Spitzer, Leopold 2010 *Hugo Wolf Brief* Band 4 Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag.
- Steblin, Rita 2002 *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Second Edition) Rochester : University of Rochester Press.
- Thorau, Helmut 1970 “»In der Frühe«Mörrike»Zeit«in Hugo Wolfs Musik“ *Hugo Wolf (Musik-Konzepte 75)* : 83–101.
- Thürmer, Helmut 1970 *Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf* München : Musikverlag Emil Katzschichler.
- Walker, Frank 1951 *Hugo Wolf, A Biography* Princeton : Princeton University Press.
- Youens, Susan 1992 *The vocal music* Princeton : Princeton University Press.
- Youens, Susan 2000 *Hugo Wolf and his Mörike songs* New York : Cambridge University Press.

詩集、その他の文学作品

- Mörrike, Eduard 1867 *Gedichte vierte vermehrte Verlage*. Stuttgart : J.G. Cotta.
- Mörrike, Eduard 1890 *Gedichte vermehrte Verlage*. Stuttgart : Göschen'sche Verlag.
- Mörrike, Eduard 1987 *Maler Nolten*/herausgegeben von Heide Eilert. Stuttgart : Reclam.
- Eichendorff, 2006 *Sämtliche Gedichte*/herausgegeben von Hartwig Schultz. Frankfurt : Deutscher Klassikerverlag.
- シュトルム、テオドール 1993 『メーリケの思い出』宮下健三訳（大学書林語学文庫）
東京：大学書林〔Sturm, Theodor 1877 “Meine Erinnerungen an Eduard Mörike”〕
- ショーペンハウアー、アルトゥール 2017 『意志と表象としての世界Ⅰ』西尾幹二訳（中公クラシックス）東京：中央公論新社〔Schopenhauer, Arthur 1819 *Die Welt aus Wille und Vorstellung*〕
- ショーペンハウアー、アルトゥール 2017 『意志と表象としての世界Ⅱ』西尾幹二訳（中公クラシックス）東京：中央公論新社〔Schopenhauer, Arthur 1819 *Die Welt aus Wille und Vorstellung*〕
- ショーペンハウアー、アルトゥール 2017 『意志と表象としての世界Ⅲ』西尾幹二訳（中公クラシックス）東京：中央公論新社〔Schopenhauer, Arthur 1819

Die Welt aus Wille und Vorstellung]

樂譜資料

Schumann, Robert *Liederalbum für die Jugend* op.79 herausgegeben von Hans Joachim Köhler. Leipzig : Edition Peters 1989.

Wagner, Richard *Parsifal* herausgegeben von Egon Voss und Marin Geck. London : Ernst Eulenburg 2006.

Wagner, Richard *Parsifal Klavierauszug* herausgegeben von Felix Mottl (1856–1911) . Leipzig : Edition Peters 1986.

Wagner, Richard *Tristan und Isolde* herausgegeben von Egon Voss und Marin Geck. London : Ernst Eulenburg 2001.

Wagner, Richard *Tristan und Isolde Klavierauszug* herausgegeben von Felix Mottl und Gustav F. Kogel. Leipzig : Edition Peters 1942.

Wolf, Hugo *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier* (Gesamtausgabe) Erstdruck. Wien: EM Wetzler Verlag 1889.
MS112931-4^o/ Österreichische Nationalbibliothek.
[http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_4647774
&order=1&view=SISGLE](http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_4647774&order=1&view=SISGLE)

Wolf, Hugo *Kleine Chöre* vorgelegt von Prof. Dr. Hans Jancik. (Sämtliche Werke Band 10) Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag 1974.

Wolf, Hugo *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier* vorgelegt von Leopold Spitzer. (Sämtliche Werke Band 1 Kritische Gesamtausgabe) Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag 2010.

Wolf, Hugo *Nachgelassene Lieder für eine Singstimme und Klavier* vorgelegt von Prof. Dr. Hans Jancik. (Sämtliche Werke Band 7/2) Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag 1969.

Wolf, Hugo *Lieder nach Verschiedenen Dichtern* vorgelegt von Prof. Dr. Hans Jancik. (Sämtliche Werke Band 6 Kritische Gesamtausgabe) Wien : Musikwissenschaftlicher Verlag 1981.