

《メーリケ歌曲集》に見られるヴォルフの宗教的な表現について

浅野 洋介

はじめに

フーゲー・ヴォルフ Hugo Wolf (1860–1911) は、ドイツ歌曲の分野において、原詩に対する客観的な解釈に基づく作曲を通じて、音楽史上特筆されるべき作曲家として評価されている¹⁾。さらに彼の作風には、個々の歌曲の作曲のみならず、大規模な歌曲集を創作したという点においても独創性が認められる。それは、彼が残したおおよそ 300 曲の歌曲うち 214 曲が、彼の代表作に数えられている 5 つの歌曲集に含まれているという点のみではない。その歌曲集の表題に「～による詩集 *Gedichte von ~*」と名づけた点から、原本となる「詩集」そのものを客観的に解釈し、音楽による「詩集」を創作しようと試みたという姿勢が明らかとなっている。しかしながら、彼の代表作の 1 つ《声楽とピアノのためのエドゥアルト・メーリケによる詩集 *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier* (以下、メーリケ歌曲集)》では、彼の「詩集」を重んじる姿勢とは相反するかのよう、詩集とは異なる配列によってキリスト教の教義における「受難」の題材を中心に宗教的と印象づけられた作品が、第 22 曲から第 31 曲という歌曲集の中心にまとめられている点が目に留まる²⁾。ヴォルフの歌曲集を通じてシュヴァーベンを代表する詩人として今日数えられているエドゥアルト・メーリケ Eduard Mörike (1804–1875) は³⁾、確かにプロテスタントの牧師であり、彼を敬愛するテオドル・シュトルム Theodor Sturm (1817–1888) もメーリケにとってキリスト教

1) アンドレアス・ドルシエル Andreas Dorschel (1962–) は、「ヴォルフが、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 (ドルシエル 1998: 62)。

2) この点について、モスコ・カーナー Mosco Carner (1904–1985) は、「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違いない」(カーナー 1986: 44) と考察している。

3) 彼の『詩集 *Gedichte*』は、第 1 版を 1838 年、第 2 版を 1847 年、第 3 版を 1856 年にコッタ社より出版している。これらは、版を重ねるごとに改訂が行われ、1867 年に出版された第 4 版が最終的な版である。その後、出版の権利は、ゲッティン社に移り、1872 年に第 5 版が出版されたが、メーリケの生前に重版されたのは、この 1 回のみである (森 2000: 280)。したがって、メーリケの今日の評価について「彼のこの多様な詩の世界は、そのままの多様さでフーゲー・ヴォルフにより五十数曲のリートに作曲され、広く世界の人々に親しまれることとなった」と文学史の観点でも認識されている (藤本他 1995: 168)。

は生活の中心であったことを証言している⁴⁾。しかし、彼の宗教的な題材は、普遍的な宗教的な教義の表現というよりも、彼の悲恋の体験⁵⁾と関連した連作詩『ペレグリーナ *Peregrina*』(1824 とそれ以降) や自伝的小説『画家ノルテン *Maler Nolten*』(1832) における罪の意識と結びつく。本論文は、メーリケの詩作とヴォルフの宗教的な歌曲の解釈の差異に着目し、ヴォルフの作曲における宗教的な表現の意図を明らかにすることを目的とする。

1. ヴォルフの歌曲集の編纂方法について

ドルシエルは、「1887年のアイヒェンドルフ歌曲において、さらに完全には1888年の《メーリケ歌曲集》において、ヴォルフはまるでひとつ跳びするように芸術的独創性の頂点に達した」(ドルシエル 1998: 10) と述べたが、作品の規模においても、また作風においても《メーリケ歌曲集》は、ヴォルフの創作の独創性を見る上で重要であることに疑いの余地はない。ヴォルフの歌曲集の独創性について、ペーター・ヨスト Peter Jost (1960-) は、以下のように述べている。「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, 執筆者訳)。彼のこの意見は、ヴォルフの歌曲創作に対する考察において基礎的なものとして注目すべきである。それは、第1にヴォルフは、個々の詩の解釈に特徴があるということに留まらず、「詩人そのものを音楽的に描写しようとした」という点、第2にその表現において「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」という点である。どちらの観点も、前述したヴォルフ

4) シュトルムは、メーリケとの出会いについて執筆したエッセイ『メーリケの思い出 *Meine Erinnerungen an Eduard Mörike*』(1876)において、メーリケの詩「新しい愛 *Neue Liebe*」の一節を彼の信仰心の現れとして引用し、以下のように述べている。「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)。

5) 彼の悲恋の体験とは、1823年に故郷のルートヴィルスブルクにある「オランダ館」という料理店で出会った2歳上の美しいスイス人で、文学的な教養もあったマリア・マイヤー *Maria Mayer* との恋愛体験のことを指す。2人の関係は、文通によって始まったが、肉体的な関係へと発展した。しかし、彼女は、「肉体的道徳的墮落」のため感化院にしばらく入っていた過去を持ち、1823年ころからヴェルテンベルク、ハイデルベルク、チュービンゲンに突如姿を現しては放浪する人物であった(宮下 1981: 93)。メーリケの姉ルイーゼは、かねてから彼女についてメーリケに注意を促し、メーリケも1824年に彼女との関係を絶ったが、精神的に錯乱した。彼のこの体験は、1827年に創作された5つの詩から成る連作詩『ペレグリーナ』や『画家ノルテン』の中心的な題材として使われている。

6) この《メーリケ歌曲集》は、彼の支援者の1人フリードリヒ・エックシュタイン *Friedrich Eckstein* (1861-1939) の仲介により、エマニュエル・ヴェッツラー社 *Verlag Emanuel Wetzler* から出版されたが、この出版の仕方に際してヴォルフは、仲介者のエックシュタインに対し「あなたは詩を分冊するようになっているのか？あなたは詩集が一度役割を果たすように写しを作って欲しい。(中略)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1つ。あなたはメーリケの詩集の出版社に、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、書いてください！」(Spitzer 2000: 280, 執筆者訳)と述べ、ヴォルフが1つの詩集としての出版にこだわり、さらに詩人の挿絵を載せるなどの出版に関する要望が明らかとなっている。

による表題や、さらに若き頃の詩人の挿絵を詩人への敬意の表現として巻頭に掲載し、1冊の歌曲集として出版することに固執したことからその姿勢は明らかである⁶⁾。

しかし、第2の観点は、メーリケの『詩集』における編纂方法とは異なることが指摘されなければならない。メーリケの詩集の配列について、森は「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いて、行い」と考察している（森 2000: 280）。実際、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》とメーリケの『詩集』では、詩人の創作の重要なモチーフである「日の出⁷⁾」を描いた詩で始め、「あばよ Abschied」で終わる点には一致が見られるが、それ以外の歌曲の配列は大きく異なる〔表1〕。

メーリケの『詩集』では、『ペレグリーナ』などの連作詩を除いて、他の詩人が行ったようなテーマ別に詩を編纂せず、類似したモチーフを持つ詩を並べるという特徴を持つ。ヴォルフの《メーリケ歌曲集》に含まれている詩では以下の作品が当てはまる。「狩人 Der Jäger」と「狩人の歌 Jägerlied」（狩人のモチーフ）、「夜明け前のひとときに Ein Stündlein wohl vor Tag」と「このとりの使い Storchenbotschaft」（鳥のモチーフ）、「春だ Er ist's」と「春に Im Frühling」（春のモチーフ）、「問いと答え Frage und Antwort」と「さようなら Lebe wohl」（ルイーゼ・ラウ Luise Rau との別れ）、「捨てられた娘 Das verlassene Mägdlein」と「アグネス Agnes」（不実な恋人を待つ娘のモチーフ）、「古画に寄す Auf ein altes Bild」と「眠れる幼子イエス Schlafendes Jesuskind」（受難を描いた絵画）、「恋人に An die Geliebte」と「新しい愛」（愛のモチーフ）。また、「ため息 Seufzer」と「慰めはどこに？ Wo find ich Trost」は、アグネスが自殺する直前に歌う詩として『画家ノルテン』において関連づけられている。この関連性は、『詩集』においても同様に扱われ、『詩集』では、さらに『画家ノルテン』に含まれ、その後、第1節が加筆された『祈り Gebet』が続けられている⁸⁾。ヴォルフの《メーリケ歌曲集》では、上述した配列をほとんど避けているが、一方で、「少年と蜜蜂 Der Knabe und Immlin」と「夜明け前のひとときに」においては、詩人が全く異なる詩として創作した作品を連作として作曲している⁹⁾。

7) メーリケの『詩集』は、「冬の朝、日の出前に An meinem Witemorgen, vor Sonnenaufgang」で始まる。この詩について、宮下は「詩人の想像力の媒体」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体」と考察し、メーリケの自然詩における「日の出」のモチーフについて注目している（宮下 188: 23）。

8) 「祈り」は、第2節が『画家ノルテン』においてアグネスが自殺をする前のある朝の祈りとして創作された。『詩集』第2版では、1846年頃に創作された第1節と既に創作されていた第2節が異なる詩として並べられ、『詩集』第4版においてようやくこの2つの詩は一編の詩とされた。

9) この2つの歌曲は、《メーリケ歌曲集》の創作が始まってすぐの1888年2月22日に作曲されている。擬人化された蜜蜂とツバメとの対話という点で類似しながらも、状況は対照的であるこの2つの詩では、〈少年と蜜蜂〉の第1節の音楽が、〈夜明け前のひとときに〉の全体を支配するモチーフとして転調しながら繰り返されている。この2曲の関連性について、スーザン・ユーエンス Susan Youens（1947-）は、「詩人が別々に考えた2つの詩をヴォルフが同時に置いたとき、彼はこの2つの歌曲を原因と結果としてみなした」と考察している（Youens 2000: 128、執筆者訳）。

〔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 ¹⁰⁾	『詩集』第4版の配列	創作年 ¹¹⁾	歌曲集 ¹²⁾
5 ¹³⁾	「少年と蜜蜂 Der Knabe und Immllein」	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 ¹⁴⁾	「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
89	「受難週 Karwoche」	1832	26

10) 詩集は、メーリケの『詩集』第4版（最終稿）における順序。

11) 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）。

12) 歌曲集は、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》における順序。

13) 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。

14) 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。

90	「そう思え、魂よ Denk O Seele」	1855	39
91 ¹⁵⁾	「ペレグリーナ I Peregrina I」	1824	33
91	「ペレグリーナIV Peregrina IV」	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 ein altes Bild」	1837	23
128	「眠れる幼子イエス Schlafendes Jesuskind」	1862	25
129 ¹⁶⁾	「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」 ¹⁷⁾	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」 ¹⁸⁾	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

2. メーリケの詩作の特徴

メーリケの『詩集』の編纂方法を理解するためには、今日彼がビーダーマイヤー的な詩人として評価されている点と関連して考えられなければならない。この点への理解において、シュトル

15) 『ペレグリーナ』は、連作詩のため1つの作品として『詩集』で扱われている。

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

17) 「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。

18) 「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。

ムは、メーリケが以下のように述べたことを証言している。「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」(シュトルム 1993: 63)。メーリケの詩作について、フリッツ・マルティーニ Fritz Martini (1909-1991) は、「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トをしのばすものがある」(マルティーニ 1979: 324) と考察しているが、メーリケの作品は、シュトルムの言葉を借りるなら、あくまで「生活そのもの」であり、政治的、あるいは哲学的な主張を目的とした詩作を行っておらず、しかしながら、その表現の独創性に文学的な価値が見出されている。

一方で、メーリケの詩作には、確かにビーダーマイヤー的という評価に留まらない作風も認められる。それは、連作詩『ペレグリーナ』や『画家ノルテン』の中に認められる「狂気」や「死」の表現で、これらはビーダーマイヤー的表現の枠組みに留まらない「新しい心理的リアリズム」(藤本他 1995: 166) と評価されている。しかしながら、これもまた彼の実体験に基づく詩の一部である。

本論文の主対象である宗教的な歌曲は、カーナーが「ヴォルフにとって特別な意味合いをもっていたに違いない」と指摘する〈ため息〉、〈古画に寄す〉、〈明け方に〉、〈眠れる幼子イエス〉、〈受難週〉、〈新年に〉、〈祈り〉、〈眠りに寄す〉、〈新しい愛〉、〈慰めはどこに?〉の10曲である。これらの作品を概観すると、「聖歌 Kirchengesang」という副題を持つ「新年に」のみは、晴れやかな神への賛美となっているが、それ以外の作品では内面的な宗教的葛藤が描かれおり、特に「受難」のモチーフが深く印象に残る。

メーリケの詩作の題材について、宮下は、「自然」、「愛」、「運命」、「神話・童話性」、「牧歌性」、「フォーム」、「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と題材の多様性について考察している。彼のこの分類に基づくのなら、〈古画に寄す〉、〈眠れる幼子イエス〉、〈新年に〉、〈眠りに寄す〉は、既に存在していた作品に基づく詩という点¹⁹⁾で翻訳詩などについて論述されている「芸術」の項目の内容に近い。教会の鐘の音と共に希望の光としての「日の出」が描かれた〈明け方に〉は「自然」に分類されるべきであり、宗教的な神との愛を歌う〈新しい愛〉は、メーリケの配列からも明らかな通り「愛」の項目に当てはまる。キリスト教的苦悩を描いた〈ため息〉と〈慰めはどこに?〉は、いずれも受難をモチーフとした作品に基づく詩ではあるが²⁰⁾、『画家ノルテン』に含まれているという点で、〈受難週〉、〈祈りに〉と共に「愛」とは異なる項目として「罪から離れられぬ絶望的な愛」と論述されている「運命」の項目として理解されるべきである。ヴォルフが、歌曲集の中心に集めたこの10曲は、確かに歌曲集の他の歌曲とは異なり、宗教的なペシミズムを中心とした宗教的表現が見られるが、メーリケの詩作の観点から考察すると本質的にそれぞれ異な

19) 2つの絵画に基づく詩はもとより、「新年に」は、アントニオ・サリエリ Antonio Salieri (1750-1825) のオペラ《オルモス王のアクスール *Axur, König von Ormus*》(1788) のアルテネオ Arteneo のアリアに寄せて創作された作品であり、「眠りに寄す」は、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ある(森 2000: 245、247)。

20) 「ため息」は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 A Fortunatus (530-600?) のラテン語による受難の賛歌に基づいた創作であり、「慰めはどこに?」は、聖書の「イザヤ書」第21章11-12節と「ヤコブの手紙」第1章第14-15節に基づいた創作である(森 2000: 247)。

る作品の集まりである。すなわち、これらの詩は、メーリケの詩作の観点から見ると、普遍的な宗教的な表現ではなく、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》の配列を通じてその宗教的なペシズムが浮かび上がるのである。

3. ヴォルフの創作における宗教的な歌曲の前例

ヴォルフの歌曲集の配列における宗教的なペシズムの表現を理解する上で、《メーリケ歌曲集》以前のヴォルフの宗教的な歌曲の創作が考察の鍵となる。この観点においては、2つの作品が浮かび上がるだろう。1つは、ヴォルフが最初に出版することが出来た歌曲集の1つである《シェッフエル、メーリケ、ゲーテ、そしてユスティヌス・ケルナーの詩による6つの詩 *Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Justinus Kerner*》(1887)において、バリトンのために書かれたシェッフエルとメーリケの3つの歌曲²¹⁾、そして、表題に「歌曲 *Lieder*」という表題を用いたア・カペラの合唱曲《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*》(1881)である。これらの歌曲集の主題は、信仰を持つ苦悩を歌う作品で終わる点で類似しており、ドルシエルは、特に《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》と《メーリケ歌曲集》における〈ため息〉、〈慰めはどこに?〉を結びつけ、「ヴォルフを一生にわたって魅了したモチーフ」と考察している。とりわけ、《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》は、ヴォルフの言説の観点においても宗教的表現に対する作曲の概念を理解する上で注目すべきである。

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、ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ *Joseph von Eichendorff*(1788-1857)が1837年に発表した『詩集 *Gedichte*』の第6の項目である「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、作曲した合唱曲である。このうち3つの詩は、6つの詩から成る連作詩『巡礼者 *Pilger*』(1857)から抜粋されている。アイヒェンドルフは、自らを「宗教詩人」と呼び、自身の著作『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、ドイツ文学における宗教的な題材の歴史について概観している詩人である。彼は、文学における宗教的な題材を「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、そうして本来出来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」とした上で、「文学が持つこの意義、つまり神秘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」と位置づけ、宗教的な題材こそが文学の本質というべき最も重要な主題として捉えている (横溝 1997: 115)。

21) ヴォルフの亡き父へ献呈されたこの歌曲集では、シェッフエルとメーリケの詩による歌曲はバリトンのために、ゲーテの歌曲はテノールのために、ケルナーの歌曲はアルトのために作曲されている。

さて、ヴォルフの作品に視点を戻すと、彼は、1881年3月から4月頃にこの作品を作曲していたようである。これは、ヴォルフの自筆譜には作曲した日付と場所が書かれていることが通例であるが、この作品においては、出版社が正確に記さなかったため、不明瞭な点が多いからである。実際、この作品は、ショット社から1903年によりやく出版されたが、これは古い稿に基づいており、1940年頃にフランク・ウォーカー Frank Walker (1907-1992) の研究により新しい稿が明らかになり、改訂されている。

ヴォルフが、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日に彼の兄のマックス・ヴォルフ Max Wolf (1858-1915) に次のような手紙を送っている

兄さん、親切な手紙について本当にありがとう。

(中略) 私の苦しみの理由は、おそ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うということ、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。君は僕の気持ちを分かるかい？

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 (Pimperlorchester) 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。(中略) しかし、混声合唱のための1,2曲の宗教的な曲。敬虔で意義のある、牛乳と蜂蜜のような？ (Spitzer 2010: 80、執筆者訳)。

この手紙では、ヴァレリーとの別れと共に、同時に恐らく《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》と思われる宗教的な合唱曲の作曲を始めたことが記されている。しかしながら、ヴォルフはこの作曲に関心が無いように見えるが、1881年4月17日にヴォルフと親しかったヘンリエッテ・ラング Henriette Lang に宛てた手紙では次のように記している。

あなたの《隠者 *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。(中略) 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、最後の地上の憩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、——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！)

(中略) (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、——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、執筆者訳)。

この手紙は、ヴォルフのキリスト教的な考えのみならず、宗教的な創作に対する作曲家としての観念を理解する上で、注目に値するだろう。このまるで「パウロの回心」のような手紙では、「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」というキリスト教的な「救い」の概念について語られている。そして、注目すべきは、こうした宗教的な表現について「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」と述べ、宗教的な表現が芸術家としての使命として述べられているのである。

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ことに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) の著作を通じて、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) らの創作に強い影響を与えた哲学者である。彼の著作では、「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ない」(齋藤 1993: 163) としながらも、様々な宗教において述べられている「救済」の概念について哲学の観点で論述しており、彼の論述は、特にヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1865) 以降の作品に見られる「救済」の概念への影響が今日指摘されている²²⁾。ショーペンハウアーの「救済」の概念は、生きることにおける「苦悩」や「共苦 *Mitleid*」についての考察から始まり、この「苦悩」が「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」(ショーペンハウアー／西尾 2017: 202) と論じている。そして、「苦悩」を通じて「諦念」へと達し、それが「生と苦悩からの解脱」となり、これこそが「真の救い」(ショーペンハウアー／西尾 2017: 207) であると捉えている。彼のこの概念は、ヴォルフにも影響を与えたことをドルシェルは指摘している。

22) 磯山は、ヴァーグナーの自伝における記述とリストに宛てた書簡からショーペンハウアーの著作を「救済論」として読んだことを指摘し、ヴァーグナーの作品におけるショーペンハウアーの影響を考察している (磯山 1999: 56)。

ドルシエルによると、ヴォルフは1877年ころからショーペンハウアーの哲学に関心を持ったことを指摘した上で、「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）。そして、このショーペンハウアーによる「救済」の概念は、この《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》における歌曲の配列を通じてその影響を確認することが出来る。

4. 《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》の概観

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、次の6曲から成る。第1曲〈仰ぎ見ること *Aufblick*〉、第2曲〈内省 *Einkehr*〉、第3曲〈忍従 *Resignation*〉、第4曲〈最後の願い *Letzte Bitte*〉、第5曲〈従順 *Ergebung*〉、第6曲〈高み *Erhebung*〉。このうち『巡礼者』に含まれる作品は、〈最後の願い〉（第5番）、〈従順〉（第2番）、〈高み〉（第4番）であり、詩の選択とその配列のみならず、表題もヴォルフによって構成されている²³⁾。

それぞれの歌曲を概観すると、まず、第1曲の〈仰ぎ見ること〉では、罪によって「天 *Himmel*」を見失いそうになるキリスト教徒の姿が描かれ、その中で、神の「旗 *Panier*」による導きが求められる。続く〈内省〉では、人々が寝静まった夜における瞑想的な世界観の中で、第2節と第3節で、対照的な2人の人物像が描かれる。第2節で描かれているのは、「誤った傾注 *Der falsche Fleiß*」によって歩んでいる人物で、その行いが正しくないとしても真実は「深く葬られる *alles tief begraben*」。一方、第3節で描かれている人物は、対照的に忠実な信仰心により「永遠の尖頭 *ew'gen Zinnen*」に就く。この詩で描かれている2人の人物の対照性は、神に仕えるか否かというキリスト教徒の目的として理解することが出来る。ヴォルフの手紙にも登場した第3曲〈忍従 *Resignation*〉は、バロック時代のハンス・ヤーコプ・クリストッフエル・フォン・グリンメルスハウゼン *Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen* (1622?-1676) の小説『ズインプリツィスィムスの冒険 *Der Abentheuerliche Simplicissimus*』(1669) を模範として創作された詩である (Schulz 1987: 1033)。前曲と同じく夜の憩いを描いたこの詩では、昼に「欲 *Lust*」と「苦しみ *Not*」を受けたことからの解放を「静かな夜 *stille Nacht*」に訴え、神の救いの象徴である「永遠の暁 *ew'gn Morgenrot*」が求められる。

第4曲から『巡礼者』の中より選択された詩を用いた歌曲となるが、この作品から重々しい「苦悩」が描かれる。〈最後の願い〉では、詩の主人公は、既に「致命傷を負った騎士のように *wie ein Todeswunder Streiter*」、もはや生きることに疲れきり、歩むことが出来ない。そして、この主人公は、「もはや望むことも、願うこともなき故に *denn ich wünsch' und hoff' nichts mehr!*」と死を目前にした

23) この歌曲集における個々の歌曲の表題は、ヴォルフによるもので、アイヒェンドルフの『詩集』とは異なる。アイヒェンドルフの『詩集』の最終稿では、第1曲は「昼 *Mittag*」、第2曲は「夜の挨拶 *Nachtgruß*」、第3曲は「隠者 *Der Einsiedler*」、第4曲は「致命傷を負った騎士のように *Wie ein Todeswunder Streiter*」、第5曲は「主よ、御心が行われますように！ *Dein Wille, Herr, geschehe!*」、第6曲は「降り注ぎたまえ *So laß herein nun brechen*」となる。

かのように絶望している。この曲に続けられる〈従順〉では、「私たち、罪びとを／憐れみを持って罰したまえ！ O, mit uns Sündern gehe / Erbarmend ins's Gericht!」という原罪に対して裁きを求めるキリスト教徒の姿が描かれる。そして、終曲として配置された〈高み〉では、神の絶対的な権威を賛美し、再び「困難と幸福の祈りが／困難な私を高める Hebt über Not und Glücke / Mich einsam das Gebet」というキリスト教的な信仰が歌われる。

とりわけ後半の3曲において重々しい作品が続くこの《アイヒェンドルフの詩による6つの宗教的な歌曲》であるが、全体を通じてキリスト教の教義における神の絶対的な権威とそれに対する「苦悩」が描かれている。そして、その「苦悩」は、曲を追うごとに深まる。第4曲では「もはや望むことも、願うこともない」と自らの意志を完全に否定するまでに達し、第5曲では、さらに裁きが求められているが、この点において、ショーペンハウアー的な「救い」へと結びつく「諦念」の概念が思い起こされる。ショーペンハウアーの「救い」の概念は、ヴァーグナーのキリスト教的な「救済」への影響に留まらず、ヴォルフの詩の選択と配列によって描かれたこの歌曲集においてもその影響を見ることが出来るのである。

5. 〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉の関連性

ヴォルフ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》を成立の観点も含めて概観したが、この作品を通じて浮かび上がるヴォルフの宗教的な創作に対する観念とショーペンハウアー的な「救い」の概念は、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》において彼が宗教的な歌曲を歌曲集の中心に配列し、宗教的なペシミズムを強く印象付けようとしたという考察の指針となり得るだろう。

メーリケの意図という観点から、本来関連付けられるべき〈ため息〉と〈慰めはどこに?〉の間に挟まれることでも際立つ宗教的な歌曲のグループは、特にその前半で「受難」のモチーフが繰り返されている（〔表1〕参照）。〈古画に寄す〉と〈眠れる幼子イエス〉の2つの受難を暗示する宗教画に基づいた詩による歌曲、「受難」とそれが訪れる「春」とをそれぞれに象徴する対照的な情景を通じて失恋が描かれている〈受難週〉²⁴⁾、詩人による希望としての「日の出」のモチーフと共に教会の「朝の鐘 Morgenglocken」が鳴り響く情景を通じてキリスト教的な「苦悩」と「救い」への導きを感じさせる〈明け方に〉である²⁵⁾。そして、〈新年に〉のような神を讃える「聖歌」は、

24) ジークフリート・シュマルツリート Siegfried Schmalzriedt (1941–2008) は、「第1の主題は、キリストの受難であり、第2の主題は愛する者の魂の苦悩である」(Schmalzriedt 1984: 45) として、詩の情景が「受難」と「ペレグリーナ体験」を通じて理解される「失恋」の描写として指摘している。

25) クリスティアン・トラウ Christian Thorau は、「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」(Thorau 1970: 88、執筆訳)として、この「朝の鐘」がイースターの朝であると定義した上で、ゲーテの『ファウスト Faust』との類似点を指摘している。

1 曲しか含まれず、アグネスの苦悩の祈りを描く「祈り」、「眠り」と「死」との近似性と儚さを歌う〈眠りに寄す〉が続けられる。さらに注目すべきは、最後の〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉に見られる音楽的な関連性である。メーリケの詩においては、全く異なる作品であるが、ヴォルフの作曲を通じてこの2曲には関連性を見ることが出来る。

〈慰めはどこに?〉では、まず Ges 音が考察の鍵となる。聖書の引用を通じて罪に対する「苦悩」を歌うこの作品では、c-moll の4小節の前奏が始まるが、この前奏における不協和的な響きについてユーエンスは、以下のように考察している。「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〈慰めはどこに?〉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。(中略) 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」。この歌曲は、第9小節での平行調 Es-dur への転調を経て、第13小節で es-moll に転調し、ヴァーグナーの《パルジファル *Parsifal*》(1882) の「槍のモチーフ」の転用として、D 音から Ges 音への順次上行する旋律がピアノで奏でられており、「受難」を象徴するモチーフとして扱われている【譜例1】。そして、このまさしく「槍」が突き刺さるような印象を与えるこのモチーフにおいて Ges 音は、直前の Es-dur から同じ主音の短調への移行を明示するということのみならず、主調の c-moll の主音と三全音の関係にある。この音楽的な印象と暗示される意味合いは詩の主人公が苛まされている原罪とそれを背負ったキリストが実際に突き刺された槍の表現を通じて描かれている「受難」とをさらに際立たせる。ユーエンスの指摘は、この意味深い Ges 音が、前奏の内声における半音階的な進行の中でも不協和的な響きを生み出している点に注目し、これから現れる「受難」の表現の暗示としての役割をも持っているのではないかという考察である【譜例2】。

【譜例1】《パルジファル》の「槍のモチーフ」

Reprint with kind permission by Edition Peters Leipzig

〔譜例 2〕 〈慰めはどこに?〉 T.1 – T.2

〈慰めはどこに?〉 T.12

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

この Ges 音は、確かに〈慰めはどこに?〉における「受難」の表現において重要な役割を持っているが、さらに注目すべきは、この音はヴォルフの作曲による〈新しい愛〉においても重要な音として現れる点である。人と人との愛に疑問を感じ、そして、神との宗教的な愛に絶対的な信頼を見出すことが歌われる〈新しい愛〉は、B-dur で 2 小節の前奏によって始められるが、この前奏においても、F 音へ解決する倚音として同じく Ges 音が鳴り響く〔譜例 3〕。この音は、第 4 節第 1 行「甘い驚きが私の体を突き抜ける! Ein süßes Schrecken geht durch mein Gebein!」の言葉で、F 音へ解決する倚音として再び現れることで、神の愛を知った「驚き」の表現として理解され、前奏はこの作品においても予告としての役割を持っている〔譜例 4〕。そして、この Ges 音が、この 2 曲をペアの作品として結びつけている可能性を指摘しなければならない。《メーリケ歌曲集》では、〈少年と蜜蜂〉と〈夜明け前のひとときに〉という 2 曲が、ヴォルフの作曲を通じて関連性が持たされ

〔譜例 3〕 〈新しい愛〉 T.1 – T.2

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

〔譜例 4〕 〈新しい愛〉 T.25 – T.26

Ein sü - ßes Schrek - ken geht durch mein Ge - bein!

© Copyright by Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien.

た例があるが、〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉においても、Ges 音の扱いを通じて、宗教的な愛を知ることの喜びとその愛を守ることが出来ない原罪との対照が表現されていると理解することが出来る。そして、本来〈慰めはどこに?〉と結びつけられるべき古い祈祷書に基づく〈ため息〉は、原罪とそれに対する苦悩の表現の予告としてグループの最初に配置されていると捉えることが出来るのである。

まとめ

ヨストが指摘している「詩人そのものを表現しようとした」というヴォルフの姿勢は、《メーリケ歌曲集》において、確かに詩人の多様な主題に作曲し、詩人の様々な側面を表現したことで音楽による「詩集」のような歌曲集を創作したという点において理解されるべきであろう。しかしながら、《メーリケ歌曲集》においては、詩人と作曲者においては表現の相違がある点も認められるべきである。この歌曲集の中心にまとめられている 10 曲の宗教的な歌曲は、その配列を通じてメーリケの意図とは異なるヴォルフの芸術表現として浮かび上がる。その表現は、ヴォルフの《アイヒェンドルフの詩による 6 つ宗教的な歌曲》の創作への考察を通じて、ヴォルフの「救い」の概念、「聖なる芸術、すなわち私の導き手である天使」という芸術家としての使命、さらにはショーペンハウアーとの繋がりが明らかとなる。ヴァーグナーも「救済論」として理解したショーペンハウアーの真の「救い」へと発展する「苦悩」と「諦念」の概念は、ヴォルフの宗教的な作品においても指針となり、その創作こそがヴォルフの芸術家としての使命として捉えることが出来る。そして、この観点によって、《メーリケ歌曲集》の中心にまとめるという配列は、詩人を描写することに留まらないヴォルフの芸術的観念としての宗教的な表現として、さらには、ヴォルフの Ges 音の扱いによって結び付けられた〈新しい愛〉と〈慰めはどこに?〉における神の愛と原罪との対照は、ショーペンハウアー的な「救い」へと発展する「苦悩」の表現として理解することが出来るのである。

■引用文献表

- ・磯山雅 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。
- ・カーナー、モスコ 1986 『ヴォルフ / 歌曲』河村讓二訳 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・ヴォルフとエドゥアルト・メリケ」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。
- ・シュトルム、テオドール 1993 『メリケの思い出』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*.]
- ・ドルシエル、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.]
- ・藤本淳雄他 2002 『ドイツ文学史』東京: 東京大学出版会。
- ・マルティナーニ、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.]
- ・宮下健三 1981 『メリケ研究 文学における多様性の調和とその成立過程』東京: 南江堂。
- ・森孝明 2000 『メリケ詩集』東京: 三修社。
- ・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。
- ・Eichendorff, 2006 *Sämtliche Gedichte* / herausgegeben von Hartwig Schultz. Frankfurt: Deutscher Klassikerverlag.
- ・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.
- ・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.
- ・Thorau, Helmut 1970 “《In der Frühe》Mörike 《Zeit》 in Hugo Wolfs Musik” *Hugo Wolf (Musik-Konzepte 75)* : 83-101.
- ・Youens, Susan 2000 *Hugo Wolf and his Mörike songs*. New York: Cambridge University Press.

Die Betrachtungen über den geistlichen Ausdruck von Wolf bei den "Mörike Liedern"

Yosuke ASANO

Als charakteristisches Merkmal für die kompositorische Haltung von Hugo Wolf sind die sachlichen Auslegungen eines einzelnen Gedichtes und der Aufbau des großen Liederbuchs zu nennen, mit denen er eine musikalische "Gedichte" schaffen wollte. Dadurch ist er heute als ein Vertreter der späten Romantik weltberühmt geworden. Mit dem Titel "Gedichte von ~" zeigte Wolf diese Haltung und auch nannte sich selbst "sachlichen Dichter". Hingegen teilte er bei einem Hauptwerk "*Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*" (*Mörike Lieder*) die beiden Lieder "Seufzer" und "Wo find ich Trost?", die von Agnes in "Maler Nolten" vor dem Selbstmörder gesungen werden, in Nr. 22 und Nr. 31 auf und zwischen diese beiden Stücke legte er verschiedene geistliche Lieder hinein. Dadurch bekommt man ein Gefühl "das Leiden Christi" in Unterschied zum Ausdruck der "Gedichte" Mörikes. Der Ausdruck des geistlichen Pessimismus von Mörike waren die Schuldgefühle, die durch sein tragische Liebeserlebnis hervorgerufen wurden: Seine Schuldgefühle über seine sexuellen Triebe führten am Ende zum Tod. Das war entgegen des christlichen Dogmas.

Bei Wolf ist der Ausdruck des geistlichen Pessimismus in früheren Kompositionen zu sehen, beispielsweise "*Sechs geistliche Lieder nach Gedichten von Eichendorff*" oder "*Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Justinus Kerner*". Dorschel analysiert: "Ein Motiv fasziniert ihm sein ganzes Leben lang". Jedoch wird der Begriff für seine geistlichen Lieder ganz klar durch seinen Brief, den er während der Komposition des "*Sechs geistliche Lieder nach Gedichten von Eichendorff*" schrieb. In seinem Brief schrieb er über seine künstlerische Aufgabe für einen geistlichen Ausdruck, "das Urbild der Gottheit zu schauen wird die heilige Kunst mein leitender Engel sein". Auch schrieb er über Schopenhauer, der Pessimismus und die Erlösung in seinem Buch "*Die Welt als Wille und Vorstellung*" abhandelte. Die Kompositionen von Wagner sind ebenfalls durch sein Werk beeinflusst.

Durch Schopenhauers Begriff wird es klar, warum Wolf in den "*Mörike Liedern*" die geistlichen Lieder sammelte. Wolf legte die geistlichen Lieder zugrunde, die persönliche Traurigkeit ausdrückten und stellte die Stücke über "das Leiden Christi" zusammen, um die geistliche Färbung zu verstärken. Dieser Ausdruck tritt dann mit der Verbindung der Lieder "Neue Liebe" und "Wo find ich Trost" hervor. Daß der Ton "Ges", das Zeichen für das Erwachen des Glaubens in "*Neue Liebe*", auch im "Speermotiv" in "*Wo find ich Trost?*" benutzt wird, verbindet die beiden Lieder musikalisch und drückt "Leidenschaft" durch den Kontrast zwischen diesen Liedern aus.

Der Ausdruck für den Wolfschen geistlichen Pessimismus ist "christliche Leidenschaft" und kann als

Einfluss Schopenhauers verstanden werden.

《メーリケ歌曲集》に見られるヴォルフの宗教的な表現について

浅野洋介

後期ロマン主義を代表する作曲の一人である H. ヴォルフ（1860–1903）は、個々の詩の客観的な解釈と、さらには音楽による『詩集』の創作を目的として、大規模な歌曲集を構成したことに彼の作曲姿勢の特徴が集約されている。この作曲姿勢は、表題に「～による詩集 Gedichte von ~」という言葉を使うことで示され、自らも「客観的詩人」と名乗った。しかし、彼の代表作の1つである《声楽とピアノのためのエドヴァルト・メーリケの詩集》（メーリケ歌曲集）では、メーリケの自伝的小説『画家ノルテン』において、アグネスが自殺する前の絶望を歌う、関連づけられた〈ため息〉と〈慰めはどこに？〉を第22曲と第31曲に配置し、その間に様々な宗教的な歌曲がまとめられている点でメーリケの『詩集』とは異なる「受難」の印象が与えられる。メーリケの宗教的なペシミズムの表現は、詩人の悲劇的な恋愛体験と結びいた、性的な衝動は罪であり、死をもたらすという罪の意識であり、普遍的な宗教的な教義の表現ではないからである。

ヴォルフの歌曲における宗教的なペシミズムの表現は、《アイヒェンドルフによる6つの宗教的な歌曲》や《6つの詩》においても見られ、初期の作品の特徴の一つを成す。ドルシュエルは、「ヴォルフを一生にわたって魅了したモチーフ」と分析しているが、《アイヒェンドルフによる6つの宗教的な歌曲》の作曲におけるヴォルフの手紙を通じて、彼の宗教的な作品の概念が明らかになる。この手紙では、「神の現像をみるのが聖なる芸術」という宗教的な表現に対する芸術家の使命が書き記され、さらにはショーペンハウアーとの繋がりも記されている。ショーペンハウアーは、主著である『意思と表象としての世界』において、「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、「真の救い」へと繋がると捉え、この概念は、ヴォルフが敬愛するヴァーグナーの作品にも大きな影響を与えた。

ショーペンハウアーとの繋がりや、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》の宗教的なまとまりの意図を明らかにする。彼は、メーリケの個人的な悲哀の表現である宗教的な詩を基礎に置きながらも、「受難」を描いた作品をまとめることで宗教的な色合いを強めている。そして、その表現は〈ため息〉と本来関連づけられるべき〈慰めはどこに？〉とキリスト教的な信仰の目覚めを歌った〈新しい愛〉を関連づけることに集約される。〈新しい愛〉では、信仰の目覚めを表す「甘い衝撃」を表す Ges 音が、〈慰めはどこに？〉における「槍のモチーフ」においても使われることで音楽を通じて結び付けられ、その対比によって信仰を持つ「苦悩」が表現されているからである。

ヴォルフの宗教的なペシミズムの表現は、普遍的なキリスト教の信仰の「苦悩」の表現であり、その表現はショーペンハウアーの影響として理解されるのである。