

琉球大学学術リポジトリ

シューベルト歌曲への一考察－演奏者の位相から－

メタデータ	言語: ja 出版者: 仲井間憲児先生還暦記念論集刊行会(琉球大学ドイツ語研究室) 公開日: 2012-08-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 泉, 恵得, 泉, 恵得, Izumi, Keitoku メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/25079

シューベルト歌曲への一考察 ——演奏者の位相から——

泉 恵 得

緒 言

これ迄に、ドイツ・リート (Das Deutsches Lied) について書かれたものは、そう少なくないと言える。日本語に翻譯されたものだけでも相當な数になる。ところが、それらの殆どは、音樂學者等がそれぞれの立場——つまり音樂學の立場から書いたものである。古くは A・アインシュタインや、O・E・ドイッチュ、新しくは W・ヴィオーラや W・デュル然り。彼等は作曲家の生涯を辿り、作曲の過程や背景、その時の心理状況や私生活の出來事——それはつまり、誰を好きになったとか、失戀したとか——を事細かく調べ上げ、その結果この曲は生まれるべくして生まれたという結論を導き出す。これらは總て學問的な評價の上で書かれているわけで、そこには演奏上の評價は含まれてない。ところが、音樂學者が名曲だと如何に聲高に叫んだとしても、樂譜そのものは音樂ではないし、書かれた文章も勿論音樂ではない。演奏家がその曲を演奏して始めて音樂に成り得る事は、周知の事實である。それ故、或る曲の評價については、音樂學的立場からの評價だけでは片手落ちということが言えるわけで、演奏的立場からの評價も必須なのである。(ひょっとしたら、これに加うるに、聴取者の立場からの評價も併せて三位一躰というのが理想的評價かもしれないが)。これ迄はそういう廣い視野からの言及が殆どなかったきらいがある。然し乍ら、それは音樂學者だけの責任ではなく、演奏者にも責任の一端はある。即ち、演奏する人間というのは、屢々、音を作り上げることに較べて、自

己の演奏的理念を論理的に体系づけて文章化するという事に餘り熱心でなかった——もっとはっきり言えば、苦手だった——という事情があったのである。私の知る限り、唯一の例外はD・フィッシャー＝ディースカウ^(註1)であり、彼は演奏家的立場から幾つかのすぐれた本を書いている。

以上の経緯と理由から、私はドイツ・リートについてのアプローチを、演奏者の立場から多くの作曲家の作品について行ないたいが、本篇は先づシューベルトの作品についてである。

シューベルト歌曲の概観

先ず最初にシューベルトの歌曲を概観し、その特徴を掴んでみたい。然し乍ら、音楽に限らず藝術全般に於いて、或る作家の作品を特徴付けるというのは、難しいものである。何故なれば、作家というものは、日々發展しているものであり、年代や時代によって変わってくるし、實生活(プライベート)の在り様によっても影響を受ける。又、歌曲の場合だと、テキスト(文學)や、場合によってはそれを歌ってくれるだろう歌手(演奏家)の都合にも左右される場合がある。だが、その作曲家の持っている本來的資質というのは内在しているわけだから、それに的を当てれば、要約的な捉え方——即ち概観——は或る程度可能だし、又、その事によって、シューベルト歌曲の本質を浮かび上がらせる一つのアプローチが出来るのではないかと思う。

(1) 旋律の歌謠性

シューベルトの歌曲について極めてディレッタント的に言えば、馴染み易く歌い安い、そして美しいメロディーという事である。だから「菩提樹」や「セレナーデ」「鱒」「子守歌」等、多くの歌曲が愛唱されているのである。視点を渝えれば、歌曲だから歌謠性があるのは或る意味で當然だし、又、歌謠性という言葉も、やゝもすると安直な意に

解される恐れがあるが、換言すれば、歌心を刺激する旋律の美しさがあり、歌ってみると矢張、歌いよい (singbar) フレーズで作られており、歌えば歌う程その旋律の魅力に酔って、更に何回でも歌い続けたいという慾求が湧いて来るという事である。世の中には、歌いにくい非歌謠性 (歌曲) も多々有るし、發聲の高等テクニクを用いないと歌えない曲も又有るのである。それから、これは多少附加的な意味合いを持つが、シューベルトは往々にして瞬時のうちに作品を書き上げ、餘り推敲をしなかつたばかりか、すぐ忘れてしまい、後で自分の曲を聞いて「あゝいゝ曲だね、誰が作った曲かね？」^(註2) と訊いたという逸話が幾つか傳わっている。この様に湧き出ずる泉の如くに、樂想に任せて作曲するという一側面は慥にあった。晩年——と言っても、彼は31歳迄しか生きないが——はそうではなくなるのだが、そういう彼の創作過程に於ける態度と資質とが、歌謠性のあるメロディーを作らせたのだらうと思われる。

(2) 旋律の民謠性

シューベルトが民謠を多く編曲したり、作品に取り込んだりしたという意味ではなく、彼の歌曲の中に、民謠的な色彩を多分に滯びている曲が多いという事である。民謠というのは、有節歌曲 (Strofen Lied) の形式を取っている場合が殆どだが、シューベルトの歌曲にもこの有節歌曲形式の曲が多く、就中、歌曲彙「美しき水車屋の娘」迄はこの形式か、或いはそれから一步踏み出した變化有節形式で作曲した曲が多い。又、シューベルトの旋律の音程構造を見ると、四度音程や五度音程が多く、これは、民謠の基本構造と一致する。^(註3) 即ち、民謠というのは萬人に歌われる爲に、音程が平易でなければならないのである。それと同じ要素をシューベルトの歌曲も持っているわけで、この事が、彼の歌曲が民謠性と指摘される理由であり、それは又、(1)の項目で述べた歌謠性の特色とも重複する因子となっている。

譜例1-1.

Ungeduld

5度 5度

1. je - den wei - ßen Zet - tel mücht ich's schreiben:
 2. säng er hell durch ih - re Fen - ster - schei - ben: Dein ist mein Herz,
 3. Wo - gen, könnt ihr nichts als Rä - der trei - ben?
 4. sie merkt nichts von all dem ban - gen Trei - ben:

5度 5度 4度 4度

dein ist mein Herz und soll es e - - wig, e - - wig

譜例1-2.

Heidenröslein

(Orig. G dur.)
 Lieblich. (♩ = 69.)

4度 4度

Sah ein Knab ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der Hei - den,

pp

(3) リズムの特性

シューベルトの歌曲に於いて、最も際立った特性は、これ迄に述べたメロディーではなく、むしろリズムにあると思う。それは、アルシスというリズムである。彼の歌曲に於いて、このアルシスの占める割合が非常に多く、その爲、シューベルト音楽の核心とも言うべき旋律の解放性、飛翔性、発展性等の要素が造形されるわけである。このアルシス・リズムは、歌曲に限った事ではなく、シューベルトの交響曲やピアノ曲、器楽曲等、全ての作品について言える。扨て、こゝで蛇足乍らアルシスについて一言触れておこう。一般にリズムというものは、大別

してアルシスとテージス^(註4)に分ける事が出来る。これは、ギリシア語から来た言葉で、アルシスは上方への指向性、テージスは下方への指向性を意味する。どちらも日本語として定訳が無いので、便宜上アルシスを浮游リズムとか飛翔リズムと呼んでいる。このアルシスとテージスのリズムが最も大きく問題になるのはグレゴリオ聖歌の演奏の場合であり、指揮者と歌唱者とが、キロノミーをどう作るかという点で、極めて重大な役割を擔っているのである。具躰例で示してみよう。

譜例 2.

Ständchen.

Reilstab.

Lei - se fle - hen
 Hörst die Nach - ti -

mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir;
 gal - lenschla - gen? ach! sie fle - hendich,

註：丸印を附した音符がアルシス

たった4小節の引用だが、この微々たるフレーズにさえ、アルシスのリズム構造の特徴がはっきり見える。即ち、譜例に示した歌唱部の全ての音符16個のうち12個が、アルシス及びアルシ斯的傾向を持っている。それをパーセンテージにしてみると、75%になる。この様にアルシスというリズムが、シューベルト音楽の本質を擔う核を形成している事がよく解る。因みに、テージス・リズムを多く使って音楽を書いたのはベートーヴェンであり、それ故、彼の場合には、音楽の飛翔性の替わりに精神性を確得しているのである。

(4) ハーモニー

ハーモニーに関しては、2つの特徴を挙げたい。先づ第一に轉調である。四度や五度の轉調は勿論のこと、三度の中でも、短三度の轉調というのは、それ迄も普通に使われていた技法だが、シューベルトは長三度の轉調という新しい技法を取り入れ、それを開拓、發展させる事に

よって高度で、且つ幅広い音楽表現を可能にしたのである。即ち、彼は、この長三度の轉調という作曲技法を確立する事により、ハーモニーの幅を一廻り豊かにしたと言えるだろう。因みに、ウィーン古典派の轉調技法を見てみると、頻繁に使われた五度や四度の轉調は、和聲的にみれば屬調や下屬調への轉調、移行であり、又、短三度の轉調も平行調的、もしくは同主調的轉調であり、そのいずれも、所謂近親調への轉調、移行であった。それは、ウィーン古典派で確立されたソナタ形式なるものゝ提示部及び再現部等での轉調を参照すれば、萬人が首肯する事柄である。ところが、シューベルトに於ける長三度轉調というのは、例えばハ長調から變イ長調へ、或いはハ長調からホ長調へという様な移行であり、近親調への移行とは違う。恐らく當時の人々には、可成大膽な轉調という風に感じられ、又その耳には、恰も霽天の霹靂の様に響き、その斬新さが次第に新しい魅力となっていったのではなかろうか。

譜例 3. Der Neugierige.

變ホ長調 → ト長調

bei-den Wör-tchen schlie-ßen die gan-ze Welt mir ein.

Bä-ch-lein meiner Lie-be, was bist du wunder-lich! Will's

もう一つの特徴は、ハーモニーの内聲にある。即ち、主旋律を受け持っているソプラノ・パートの音を變えずにずっと引き延ばし、その間に下三聲でもって和聲を變化させて行く技法である。それは、換言すれば瞬間的轉調とも言えるもので、極めて精妙な音色の變化を作り出

す。たとえてみれば、それは廻り燈籠や萬華鏡の様に、一瞬ごとに様々な形と色彩とを織り上げつゝ變幻自在に推移する様なものである。この技法はシューベルトが獨自に発見したわけではなく、ベートーヴェンにもその初期的包芽を見出す事が出来るが——例えば「熱情ソナタ」の第二樂章冒頭等々——シューベルトは、更にそれを何歩か押し進め、獨自の語法として確立したのである。

譜例 4. 交響曲 口短調 (未完成)
第 2 樂章

The image shows a page of musical notation for the second movement of Schubert's Symphony in D minor (unfinished). The score is written for piano and includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The piano part features a prominent rhythmic accompaniment in the left hand, often referred to as the 'piano accompaniment' or 'piano accompaniment'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked 'Allegretto'.

(5) 伴奏聲部に於ける内容表現

シューベルト以前の歌曲に於けるピアノ伴奏は、歌を單純に支えるだけのものでしかなかった。多少の例外を除くと、大抵は分散和音を弾いて歌の從者の役割をするか、リズムを刻む事によってテンポを知らしめるといふ程度の所に滞っていたと言える。然し乍ら、テキストの内容が漸次變化するにも拘らず、伴奏音形が變わらないという事は不都合が生じるわけで、シューベルトはこれに異和感を感じたに違いない。その創作過程の初期の頃から、テキストの内容に即した伴奏聲

部を書いている。その爲には、これ迄擧げて来た色々な作曲技法が必要なわけで、「必要は創造の母」というアフォリズムの通り、彼は、柔軟で充實した伴奏聲部を書く爲にこれ等の技法を編み出したのではなからうか。そして、これ等の技法を駆使して、それ迄の作曲家達が成し得なかった音楽表現を伴奏聲部で實現したのである。それは例えば、テキストから要求される感情の昂揚や弛緩、希望や失望、憧れや諦めばかりでなく、樹々のざわめき、風の香りや戦ぎ、月の光、小川のせゝらぎ等々、實に多様な表現が微細に互って出来る様になり、その事が、巨視的評價をすれば、人間の感情表現を重視したロマン派音楽の先驅者としての役割りを果たすという事になったのである。即ち、シューベルトは、伴奏聲部の表現でもって、音楽史というものを何歩か前に進めたと言える。

(6) 聯作歌曲彙

聯作歌曲彙の第一號は、ベートーヴェンの「遙かなる戀人に寄す *And die ferne Geliebte*」を指すのが音楽史の定説だが、當時にあって新しい方式であったこの聯作歌曲彙という歌曲形式を發展させ、確立したのがシューベルトである。所謂三大歌曲彙を書く前にも、小規模乍らテキストからの要求に應えて聯作的に作った曲が幾つかあり、例えば、ゲーテの小説「ヴィルヘルム・マイスターの修業時代」から作曲した、3曲からなる「堅琴弾きの歌」や、ウォルター・スコットの「湖上の美人」から取った7曲の聯作等^(註5)、これらは小聯作歌曲と呼べるものである。その後、「美しき水車屋の娘 *Die schöne Müllerin*」に始まって、「冬の旅 *Winterreise*」で極めて高い水準での音と言葉の結びつきと、全曲を通じての強い聯鎖的完結性に達し、最後の「白鳥の歌 *Die Schwanengesang*」^(註6)では、聯鎖性は「冬の旅」ほど強くはなく、テキストも複数の詩人から取られているが、音と言葉の関係を極限まで突きつめた、革新的(前衛的)な手法に迄踏み込み、リート創作の開拓者としての金字塔をうち

建てた。これが「三大歌曲彙」であり、この聯作歌曲彙という新形式の確立により、後に續くシューマン、ブラームス、マーラー等多くの作曲家が次々と聯作歌曲彙を書くのである。^(註7)

各曲へのアプローチ

緒言でも述べた様に、こゝで幾つかの曲を取り上げ、演奏者の立場からシューベルト歌曲について書いてみたい。演奏者の立場という事は、つまり音そのものを通じた体験という事である。平たく言えば、どのテンポで歌うか、解釋はどうするかという事に始まって、どんな聲で歌うか？強弱は？音色は？伴奏は？等々、多様な要素から成り立ち、演奏を終えた後、何度でも歌いたい、何時間でもこの音楽的雰囲気に入り続けたいと思うかどうか、これが謂わば演奏者の生理であり、直観である。前に述べた通り、楽譜そのまゝでは生きた音楽にならないのだから、演奏意慾を刺激する曲か、歌う喜びを味あわせてくれる曲かどうかという事は、音楽學のアプローチに對置する大事な側面である。それは丁度たとえてみれば、ロマン派の音楽が、それ迄取り上げられなかった部分——晝よりも夜、理性よりも感性、遠心性よりも求心性——を重視した事と合致すると言える。更に付け足せば、そのロマン派の扉を開いたのは誰であろう、シューベルトその人であった。

扱て、シューベルトは600餘りの歌曲を書いたから、その全部を取り上げる事はとても出来ない。それで、幾つか代表的な曲を抜粹 (Auswahl) する。

魔王 Erlikönig

この曲は、「糸を紡ぐグレートヘン」と共に最も早い時期の作品で、「ハガールの嘆き」の次に書かれた作品である。然し乍ら、僅か17～8歳で、餘り前例になかった通作形式を使って作曲した事自験驚嘆に値するが、当時の批評家には、恐らくその斬新な形式故に受け入れて貰え

ず、エキセントリックに作曲したと論評されている。『フランツ・シューベルト氏は、本来の意味でのリートを作曲しないし、作曲する意圖もなく……たゞ自由な形式の歌を作曲する。そのいくつかは奔放すぎて、そのいずれもが奇想的とか幻想的のしか呼びよがない…』^(註8)と1824年6月のライプツィヒの「音楽一般新聞」に書かれた。扱て、この曲に於いて難しく、且つ楽しい事は、4つの聲——それは語り手、父親、子供、魔王——を如何に使い分けるかという事につきる。何度も歌う事によって聲の音色、強弱、リズム、アゴーギク等を研究し、それを駆使して4種類の聲を使い分け、それぞれの言葉に即した表現をしなければならぬ。シューベルトは、そう歌う様に書いてある。特に最後のレチタティーヴォ in seinen Armen das Kind war tot をどう歌うか、これに演奏の成否が掛かっている。又、もう一つ付け加えると、この曲は所謂バラードという形を取っていて、物語としての筋を持っているから、それがよく解る様に演奏するのも肝要である。

譜例 5.



Not;
in seinen Ar-men das Kind war tot.
Edition Peters.

糸を紡ぐグレートヘン Gretchen am Spinnrade

「魔王」に於けるピアノ伴奏部が、終始馬のギャロップを表していたのに對し、こゝでは常に紡ぎ車の模倣をしている。6/8の拍子で、左手は八分音符、右手は十六分音符という音形に乗って歌われるが、歌ってみて、これが實に心地よい。又、伴奏部だけを繰り返し何回弾いても倦む事から遠い。即わちそれは、この音楽がよく書かれているという事である。中間部で音楽が昂揚し、sein Kuß! という歌詞の所で

音楽が一度停止する。糸車を繰る手が止まるとか、糸が切れる等、解釋は自由だが、その後ppでためらいがちに弾き出され、五小節目に又本来の流れに戻る様に書かれているが、こゝでの音楽の作り方が、ピアニストの技倆を問われるところである。そして、最後の an seinen Küssen vergehen solltで2回大きく盛り上がるが、この部分は、特に演奏者の意欲をかきたてる。vergehenという言葉のアクセントとメロディーが五度跳躍するのと合致しているので、聲を載せ易い。その後、再び我に歸って Meine Ruh ist hin と呟く様に歌う所も、音色の使い方をそれ迄と渝えなければならぬが、それも又、愉しみの一つである。

譜例6. Gretchen am Spinnrade.
Aus Goethes Faust.

(Orig. D moll.)
Nicht zu geschwind. (♩ = 72.) Op. 2.

sempre legato
pp
p. sempre staccato

Mei - ne Ruh ist

野ばら Heidenröslein

この曲の歌う喜びは、先づリズムである。ピアノ伴奏の左右の手で交互に刻まれる八分音符が定續音的に奏され、間奏の部分だけ十六分音符で違うリズムになっている。つまりこれは、少年(ein Knab)の屈託のない足取りを模倣しているわけで、従ってこのリズムを生かし、うまく乗って歌うのが肝要である。次に、3回繰り返し歌われる Röslein, Röslein, Röslein rot, の作り方である。この曲はバラードになっていて、物語が推移して行く。それ故、Röslein rot の部分だけ同じ様に歌うのは不自然であろう。シューベルトも、このフレーズはニュアンスを渝えて歌う様にと、態々 nachgebend という指示を書いている。もう一つ発音上の細かい留意点を書き加えるなら、大事な言葉 Röslein についてである。Rösslein(仔馬)との聴覚上の混同を避ける爲、Röslein の

s 子音は濁点にした方がよりよい。

譜例 7.

Liebtlich. (♩ = 69.) Op. 3. № 3.

Sah ein Knab ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der Hei - den,

汝に挨拶を Sei mir gegrüßt

これは又、前奏からしてロマンティックな曲である。両手の八分音符で奏されるメゾ・スタッカート、その後には続く右手のシンコーペーション・リズム、そして、歌唱部に終始出てくるクロマティックな旋律線、それら總てが、控えめで優しい情愛に満ちたこの曲を作り上げる要素となっている。特に、際立って美しい所が2箇所あり、1つはdem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusseであり、もう1つは、音楽の貌付きがはっきり渝わっている部分Wie du mir je……glühendstem Ergusseの所であり、音楽の作り出す大きな波のうねりと、前に指摘したハーモニイの特徴——即ち、同じ音のメロディーに對して内聲が變化していくやり方——が見事に音楽として機能しており、演奏者にとって大きな魅力となっている。又、何度も出てくる sei mir gegrüßt, sei mir geküßt…の半音階進行や、木霊の様に繰り返されるリフレイン部分に罩められている深さや憧れ、優しさ等、限り無く美しい所が全篇に鏤められている。

譜例 8.

Langsam.
Mit erhöhter Dämpfung. Op. 20. № 1.

鱒 Die Forelle

ピアノ伴奏部が鱒の泳ぐ動きを描寫しているのは、誰でも氣附く事である。十六分音符で書かれている六聯音の半音階進行が見事に鱒の動きを活寫しているし、水面近くに浮かび上って來たり、川底深く沈んだりする様子まで、オクターヴの音の跳躍によって暗示している。この前奏の音形は三番で多少變化するが、常に鱒の動きを微妙に追い乍ら全曲通して書かれている。歌のメロディーは八分音符が支配的で、それは明るく、リズムカルに、或いは跳ねる様に歌うのに適している。又、時々出てくる十六分音符の四聯音が効果的で、總じてアルシス・リズムに、そして又、自由なアゴーギクで歌詞の意味を浮かび上がらせ乍ら歌う事が出来る様に作曲されている。三番で、釣り人が策を廻らせて水を掻き亂し、鱒を釣り上げるその劇的迫眞性をどう作るか。そして又、それに續く部分——音樂的には元に戻った形——の諸々の感情——それは鱒に對する憐憫や同情、諦め、腹立ち等の複雑な感情——をどう表現するか。これが演奏者にとっての課題であり、又逆に言えば、汲めども盡きぬ演奏の魅力を湛えている部分である。

譜例 9.

Etwas lebhaft. *dimin.*

p *pp*

In ei - nem Bäch-lein hel - le, da schoß in fro - her
Fi - scher mit der Ru - te wohl an dem U - fer

汝こそ憩い Du bist die Ruh

曲の前半は、静かな内省性と深い精神性を持った音楽である。前奏を聴くだけで、人は誰でも敬虔な氣持になるであろう。それは、一見単調に聞こえる伴奏の十六分音符の聯讀が、實は大きな表現力を示しているのである。よく言われるアフォリズムの様に『偉大な事は単純な事』なのであって、こゝにその典型が示されている。後半は、前半とうって渝わって大きく盛り上るので、聲樂的には聲を十分に解放する事が出来る。Dies Augenzelt, von deinem Glanz allein erhellt, は2回繰り返されるが、2度目のerhelltの所は、フォルテからdecresc. が書かれています、1回目とは違う歌い方が要求されている。高い音でdecresc. するというのは、高度の發聲技術が必要だが、うまく成功した時には、聲と言葉と音楽とが三位一躰になった何ものにも替え難い喜びがある。

譜例10.

The image shows a musical score for the song 'Du bist die Ruh, der Friede mild, die Sehnsucht du, und'. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system is a piano introduction marked 'Langsam.' and 'pp'. The second system is the vocal line with lyrics: 'Du bist die Ruh, der Friede mild, die Sehnsucht du, und'. The piano accompaniment continues with a steady sixteenth-note pattern.

扱て次に、三大歌曲彙から数曲ずつ取り上げて書く事にする。

《美しき水車屋の娘 Die schöne Müllerin》より

いづこへ Wohin ?

全曲を通じて、伴奏部は一貫して十六分音符によって川の水のざわめきを表わしている。歌はそれにレガートで乗って行くのだが、この旋律線の乗せ方と描き方がうまく書かれているから、何度でも歌いたくなる音楽である。歌の技術としては、メロディーがうまく流れる様

にする爲に、言葉——特に子音——の捌き方が重要なポイントとなる。リズム的には八分音符が支配的だが、Die Forelleの場合と同様、時々出てくる十六分音符をどう扱って生かすか、これが一つの鍵だし、演奏の面白みでもある。中間部の O Bächlein, sprich, wohin? の所は、矢張りレチタティーヴォ的に表現されるべきだし、最後に盛り上げて fröhlich nach! と延ばして終わる部分は、絶妙なピアノシモが当然要求されていて、小川のせせらぎが遠のいて行く様に、謂わば遠近法的手法で書かれている。

譜例 11.

Mäßig.

Ich -

pp

hört ein Bäch - lein rau - - schen wohl aus dem Fel - sen -

涙の雨 Tränenregen

4小節の前奏は、冒頭から増三和音で始まり、その後も経過音や不協和音的な和音が使われている。その爲に満たされない、懐疑的な気分が立ち罩めている。この部分だけを聴くと、後期ロマン派の音楽の様に聞こえ、シューベルトが如何に時代を先取りして音楽を書いていたかという一つの証明にもなっている。閑奏として屢々出てくる八分音符と十六分音符の聯なりは、川のざわめきであると同時に主人公の心象風景——心のざわめき——をも表しており、こういうテクスチュアが、シューベルト音楽の本質であり、眞價の一つと言える。四番で

は轉調して短調になるが、これは歌詞からの要求であり、同様にade!
 ich geh nach Hausの部分が、今度は長調に轉ずるのも同じ理由からで
 ある。この様に歌詞の内容を充分に汲み取り、それを音楽に生かそう
 とする姿勢と手法は、シューベルトに於いては水際立って居り、演奏
 者には、それをどう表現するかという問題と楽しみが併存している。

譜例 12.

Ziemlich langsam.

1. Wir
 2. Ich
 3. Und

1. saßen so traulich bei - sam - men im kü - hen Er - len - dach, wir schauten so traulich zu -
 2. sah nach kei - nem Mon - de, nach kei - nem Ster - nen - schein, ich schaute nach ih - rem
 3. in den Bach ver - sun - ken der gan - ze Him - mel schien, und woll - te mich mit hin -

1. sam - men hin - ab in den rie - selnden Bach.
 2. Bil - de, nach ih - ren Au - gen al - lein.
 3. un - ter in sei - ne Tie - fe ziehn.

好きな色 Die liebe Farbe

とぼとぼ歩く様な、或いは眩く様な、極めてinnichな音楽で前奏が
 始まるが、聞き手はこの4小節が弾かれるだけで、シューベルトのリー
 ト世界へ導かれる。歌唱聲部も、求心的、内向的な旋律線とリズムで
 おずおずと内氣に歌われ、餘り盛り上りを見せない。然し、歌詞の要
 求に應え乍ら何回かの轉調を經過する旋律線は、少々感傷的な色を滯

びつゝも、極めて美しい。何回歌っても魅力の褪せない美しさを持っている。又、前奏と後奏に何回も頻出するCresc.とdecrsc.だが、これは音楽のうねりと同時に、心のうねりをも意味しており、この様にシューベルトのリートに於いては、音形が常に内的必然性を持っている。

譜例 13.

Etwas langsam.

1. In Grün will ich mich klei - den, in
 2. Wohl - auf zum fröh - li - chen Ja - gen! wohl -
 3. Grabt mir ein Grab im Wa - sen, deckt

嫌な色 Die böse Farbe

前奏の開始は弱音で弾かれるが、3小節目から急に強音になり、三聯符の和音が角笛(Jagdhorn)の音を模して激しく打鍵される。これは、戀敵である狩人に對する氣持を表したものである。この三聯音はその後随所に現われ、恰も、後年ワーグナーが樂劇で使ったライト・モチーフの如くに、効果的に挿入される。後半部 *Horch, Wenn im Wald ein Jagdhorn Schallt, da Klingd ihr Fensterlein* の部分は、伴奏部が三聯符の十六分音符になっているのに對し、歌唱部は本來の十六分音符か附點音符となって、リズムが噛み合わない。つまりこれは、狩人(戀敵)の角笛に同調せず、否定し抵抗している事を、シューベルトはリズム

ムで表しているのである。それに對してade, ade!と彼女に別れを歌う部分では、伴奏と歌のリズムがぴったり歩調を揃えており、シューベルトの見事な構成と演出に脱帽すべき所である。尚、2回目のdeine Handで、ナポリ六度の和音が使われているのも見逃してはならない。これは、空虚感や疎外感を、この和音によって表そうという、シューベルトの意匠なのである。

譜例 14.

Ziemlich geschwind.

The image shows a musical score for Example 14. It consists of two systems. The first system is a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Ziemlich geschwind.' (Moderately quick). The right hand has a melodic line with trills and slurs, while the left hand has a steady bass line. The second system includes a vocal line with German lyrics: 'Ich möch - te ziehn in die Welt hinaus, hin - aus in die wei - te Welt; wenn's'. The piano accompaniment continues below the vocal line, with dynamic markings like 'p' and 'f'.

《冬の旅 Winterreise》より

溢るゝ涙 Wasserflut

4小節からなる前奏は、右手の三聯符に對し左手の附點音符という風に、リズムに於いて微妙な齟齬がある。勿論バロック的解釋を採れば、三聯符に附點音符を揃えて弾けるが、涙が滴り落ちるという必然性を考えれば、こゝはあくまでも、シューベルトの書いた通りのリズムを遵守すべきである。然し乍ら、過去の音楽史の中で、伴奏部にこれ程までの音楽的内容を盛り込んだ作曲家は居なかつた。伴奏部だけでなく、歌唱部のリズムも三聯符、八分音符、附點四分音符、十六分音符と、色々の音符が不規則に出て來て、謂わば不定形となっているのも、前述の理由からである。1番、2番とも、歌唱部の最後で大き

くうねり乍ら盛り上りを作っているが、手稿譜を見ると、実はこの部分は3回書き直されている。これは、シューベルトが如何に推敲を重ねたかという事の証明である。それ故、演奏者は安易に聲を張り上げる事なく、細心の配慮と共に聲を解放しなければならない。

譜例 15.

Langsam.

Man - che Trän aus mei - nen Au - gen ist ge - fal - len in den Schnee;
 Schnee, du weißt von mei - nem Seh - nen, sag, wo - hin doch geht dein Lauf?

顧り見 Rückblick

作曲者は、テンポについての指示を *Nicht zu geschwind* と書き記してあるが、殆どが八分音符で書かれている事と、言葉がその八分音符全部に付けられているという事の爲に、実際は可成速いテンポに感じられる。ここでの大きな問題は言葉の捌き方であり、伴奏のリズムに乗って言葉が正確、且つ明瞭に調音された時、この曲のスピード感と相俟って、歌唱者の音楽的、發聲的喜びは倍加する。中間部は同名調に轉調し、^や ^や 少々緊張が緩んで、和んだ雰囲気の中で過ぎし日の楽しい思い出が語られるが、その後は再び前の短調に戻る。歌詞の内容を汲み取り、それを浮かび上らせる爲にこのような轉調が行なわれ、その結果、氣分の變化、時間の推移、場所の移動等が、絶妙に表現されている。

譜例 16. (次ページ)

鴉 Die Krähe

この曲で、前奏の五小節の中に罫められているものは、鴉という鳥だけにとどまらない。——空の色や高さ、大氣の匂いや温度は勿論、「冬の旅」をする人の、或る種諦念に近いふっきれた心象風景——さえも表されている。歌の最初は弦やきで始まる。そして、中間部では鴉に語りかける。荒涼たる極限状況の中では、鴉しか話す相手は居ないのだ。そして *meine Leib zu fassen?* のドラマ性！メロディーが美しければ美しい程、この部分の劇的迫真性は逆に浮かび上がる。演奏者は、この2つの要素のコントラストとバランスを取るのが難しいが、やりがいのある音楽である。最後は *Treue bis zum Grabe*、と最大に盛り上っているから、聲も十分解放すべきである。次の曲 *Letzte Hoffnung* と共に、半ば狂氣の世界を表現しているが、シューベルトに至って音楽というものが、終に狂氣を表わす様になったのである。

譜例 17.

道しるべ Der Wegweiser

疲れ果てた歩みを暗示する様な前奏に導かれて、歌も喘ぎがちに歌い出される。Habe ja doch から同名調に轉調し、すぐ又五小節目から別の短調へ移るその音楽の變化、そして、閑奏部の殆ど一小節ごとに變わる和音の音色の絶妙さ等、シューベルトが精魂凝めて作曲した事がよく解る。Einen Weiser seh ich stehen からは呟く様な、或いは自分に言い聞かせる様なモノローグが延々と続き、伴奏部は八分音符で、これ又延々と「運命の音 Schicksals Ton」を刻む。この様な手法で劇的迫真性を作り出した音楽は嘗て無く、シューベルトの獨創であり、時代の先を行っている音楽である。最後の数小節になって、やっと四分音符のかたまりが出てくるが、これは運命に身を委ねるしかないという諦念の吐露であり、音楽が哲學的な深み迄踏み入っている。

譜例18.

Str-a-ße muß ich ge-hen, die noch kei-ner ging zu-
soen - do
rück, die noch kei-ner ging zu-rück.
rück.

旅籠屋 Das Wirtshaus

深く沈潜した音楽である。然し乍ら暗さはあまり感じられず、むしろ水鏡の様な、一種透明感のある明るさが漂っている。テンポは、停まっているかの如くに遅い。それは、作曲者が *Sehr langsam* と指示した通りである。歌のメロディーは、前半2回繰り返され、とりたてた變

化は無いが、譬えてみれば、日本畫の様な勁い旋律線を持っており、演奏者が歌えば歌う程、その内に有る滋味とも言える様な音楽が、徐々ににじみ出て来る不思議な魅力を持っている。曲は後半大きく盛り上り、生きて行く情熱が未だ失せてないのを暗示する。bin tödlich schwer verletzt, の部分では、何でも無い普通の準固有和音的経過音だが、旋律とハーモニイと言葉とが渾然一躰となっており、絶妙な音楽となっている。

譜例 19.



《白鳥の歌 Schwanengesang》より

愛の使い Liebesbotschaft

ピアノ伴奏部の三十二分音符の音形は、まぎれもなく小川のざわめきを表している。而もそれは曲全躰を通して徹底している。即ち、Rauschendes Bächlein, so silbern und hell, というテキストからの要求によるが、それを完璧に實現している。中間部では歌のリズムが緩くなって、四分音符と八分音符が支配的となり、川が上流から流れ下ってゆったりとなった事と、Wenn sie am Ufer, in Träume versenkt, という言葉の内容の表現という二つの役割りを果たしている。その後、歌は長三度の轉調を経て、又元のリズムに戻るが、全曲を通じて三十二分音符に乗って流れる歌のメロディーは起伏に富み、六度や十度の跳躍もあるが、それも必然性の裏付けがあり、美しく心地よい。

譜例 20.



セレナーデ Ständchen

この曲の最大の特徴は、一小節ごとにハーモニーが渝わるという事である。同じ和音が二小節と續かず、すぐ變化する。これは當時としては、殆ど前衛的と言っていゝ程、革新的な事であつたであろう。然し乍ら、これは何もシューベルトが奇を衒つたわけではなく、ひとえに歌詞の要求に應えた結果である。木の閑隠れに射してくる月の光の刻々と變化する様、風の色、樹々の戦ぎ、夜啼鶯の遠く近くに聞こえる聲、或いは戀人を待ち望む憧れと焦燥等、總てが刻一刻變化しているわけなのである。だから、演奏者にとって最も心を砕くべき事は、このハーモニーにどうリアクションを取り、どう音色を微妙に變化させるかという事である。それは又、演奏の大きな喜びに通じる。

海邊にて Am Meer

最初に出てくる増五、六の和音が、この曲の總てを語っていると云つても過言ではない。戀の甘さと傷み、喜びと哀しみ、希望と悔恨等、言葉ではとても言い表せない事の總てを、シューベルトはこの和音一つに凝縮している。歌のメロディーは、波のうねりを暗示するかの様にゆったりと上下するが、歌ってみると、特にサブドミナントの和音に、海の廣大なひろがりを実感する。次の伴奏部に出てくる三十二分音符をトレモロにして効果的に使い、歌詞の1番では潮の満ちてくる様、2番では感情が昂揚してくる様という風に、詩の内容と作曲技法とが、緊密に結合した好例である。間奏はたった一小節だが、内聲のハーモニーにシューベルトらしい特徴が出ている。2番の *mich hat das unglückselge Weib* 以下は、この曲の表現の中心だから、充分に聲と感情とを解放しなくてはならない。

譜例 21.

Sehr langsam.

Das Meer erglänzte weit hinaus im letz-ten A-bend-

p *molto legato* *pp*

影法師 Der Doppelgänger

作曲者の速度指示は *Sehr langsam* であり、且つ殆どの音符が附點二分だから、恰も音楽が停止しているかの様に聞こえる。而も前奏のハーモニーが空虚五度だから、實存感が稀薄であり、テキストの内容——影法師——を前奏の四小節で象徴的に表現しているのである。この空虚五度の使用は、シューベルトの場合屢々見られ、「冬の旅」の *Der Leiermann* でも効果的に使われている。歌はポツリと呟く様に歌われる。いや、これはもう歌という概念から大きくはみ出しているし、テンポの所爲で躊躇^{ためら}いがちに聞こえる。こういう音楽が嘗てあったらうか。メロディーと言えない様な旋律線といふ、言葉の發せられ方といふ、これは後のワーグナーの歌唱様式 *Sprachgesang* の魁と言える。だから、どういう音色とタイミングで言葉を發するかが演奏者にとってのポイントだし、所謂、歌ってはいけぬ。中間部からは漸く音楽が動き出し、旋律線も變化し始める。そして *meine eigne Gestalt*. で一つの頂點に達する。この中間部以降は、音楽による心理描寫が大膽な手法で、而も極めて精緻に書かれており、演奏者はそれに應え、更に自己のファンタジイを投入しなければ、表面をなぞっただけの輕薄な演奏に陥ってしまう。こゝにこの曲の難しさと深さがある。そして最後の盛り上がり *so manche Nacht* から *in alten Zeit* までの哀傷、後奏のナポリ六度和音と七の和音、そして最後のピカルディ三度和音と、最後迄多くの難關と山を幾つも持っている。然し乍ら、山が高ければ高

い程、それに挑む演奏者の氣持も高まるのは、當然の事である。

譜例22.

Sehr langsam.

Still ist die Nacht, es ru-hen die Gassen,

ppp

鳩の使い Die Taubenpost

四小節の前奏で導かれるスタッカートとシンコペーションとがこの曲の性格と雰囲気とを決定付け、又、歌手の氣持を引き立ていざなう役割りを果たしている。この曲の魅力は、リズムと轉調による音色の變化だと言えよう。伴奏のリズム構造を分析してみると、一小節内に於いて、前奏の二拍がシンコペーションによってテージス・リズムになっているのに對し、後半の二拍はアルシスである。つまり、前半の重さと後半の軽さとでもって、變化とバランスがうまく調和しているのである。又、轉調に關して言えば、矢張り三度の轉調——こゝでは短三度だが——がキー・ポイントであるが、もう一つ長二度の轉調も極めて自然に、そして効果的に機能している。この自然な轉調というのは、シューベルトの作品全躰について言えるが、この曲ではそれが更に練達の域に達し、殆ど前触れなく長調から短調へ、そして又別の調へと自在に行き來し、游泳する。周知の通りこの曲が31歳で死んだシューベルトの絶筆だが、人生の最後に来て、これ程明るく、慰め(Trost)に満ちた曲が書かれたという事に救いを感じる。これは彼からの、後世に對するメッセージである。シューベルトは最晩年、このザイドルの詩を意識的に索したのではなかろうか。何故なら遺作である「白鳥の歌」の中で前半の7曲はレルシュタープの詩によっており、後半の6曲はハイネの詩に附曲されているが、ザイドルの詩はこの1曲だけがまぎ

れ込んだ様に而も最後に置かれているからである。とまれ、テキストの中に出てくる言葉 *die Sehnsucht* と *die Botin treuen Sinns* とは、音楽を指していると解されるし、シューベルトにとって、時間と場所を超越して、人の心と心とを結び付けるものが音楽そのもの——即ち、シューベルトにとっての *Taubenpost* —— だったと感じられるからである。

譜例23.



結語

シューベルトの歌曲を、私は30年近く演奏して来た。最初の頃は、テキストの単語を一つ一つ辞書と首っ引きで調べ乍ら、或いは、ピアノ伴奏の音を一音づつさぐり乍らという状態から始まった。聲に關しても、ドゥンケル O (オー) やウムラウトの發音が喉に掛かって響かなかったり、後ろに引っ込んだりで、ドイツ語の歌曲は難しくて苦手だなあと言うのが正直な感想で、出来たら避けて通りたいと思っていたのだが、音楽の美しさに魅かれて歌っているうちに、困難を乗り越えて自分の音楽にしたいという積極性に次第に変わって行った。そして、大学院もオペラ科ではなくリート科を選び、修士論文は、シューベルトの「白鳥の歌」を取り上げたのであった。

扨て、本稿は、シューベルトの歌曲について、演奏者の立場から一つの考察を行なったわけだが、この30年近く、色々なリートの本を読んで、ちょっと違うなあと異和感を憶える時が多々あり、それは何かと考へた時に、緒言で述べた様な音楽學者と演奏家との立場の根本的な違いに思い至ったのである。本稿に於ける最初の構想では、歴代の演奏家についても言及する豫定だったが、決められた紙数が盡きてし

まった。次の機会に委ねたい。たゞ、それについては膨大な資料収輯が前提だが、レコードの出現以前の演奏家達についてはそれが全く不可能だから、資料としては、不十分となる宿命を負っている。傳聞として書き遺されたものも尠なく、例えばシューベルトの友人で、その歌曲を多く歌い——謂わば初演した——或いは彼の音域や聲に合う様に想定してシューベルトが作曲したと思われるミヒアエル・フォーゲルという歌手についてさえ、今で言えばワグネリアン歌手の様な立派な聲を持っていたという意外、餘り資料的には書かれてない。又、私自身の事情を正直に言えば、この拙稿は、實はミラノで書いたのである。沖縄に居る間に仕上げたかったが、諸般の事情でそうになってしまい、従ってレコードやテープ等が皆無の状態で、シューベルト歌曲の演奏家達への言及は出来なかったというのがもう一つの理由としてある。とまれ、シューベルト歌曲についての演奏家論というのは是非纏めてみたいテーマであるから、私自身の今後の課題の一つである。

【註解】

- 註1. Dietlich Fischer=Dieskau (1924年ベルリン生) バリトン歌手。
現代最高のドイツ・リートの演奏家。
- 註2. 当時のシューベルトの友人達の何人かが書き傳えており、最も有名な逸話は、突然湧き上った「菩提樹」の樂想を、五線紙が無かったので、目の前のレストランのメニューに書いたという話。
然し、これについては信憑性が薄い。
- 註3. これについては、吉田秀和氏「シューベルト」(吉田秀和全集第5卷)に詳しい。
- 註4. 水嶋良雄著「グレゴリオ聖歌」参照。

註5. この7曲の中に有名な「Ave Maria」が入っている。

註6. この歌曲彙はシューベルトの死後、編集者によって纏められ、タイトルを付けられたもので、作曲者本人が聯作歌曲彙として一つに纏めたかどうかという事については、判然としない。

註7. シューマンは「ミルテの花」「詩人の戀」「女の愛と生涯」等、ブラームスは「若きマゲローネのロマンス」、マーラーは「亡き児をしのぶ歌」、「さすらう若人の歌」等々。

註8. ヴァルター・デュル著（喜多尾道冬譯）「19世紀のドイツ・リート」83ページ参照。

【参考文献】

- ・吉田秀和全集（白水社、全13巻）
- ・グレゴリオ聖歌：水嶋良雄著（音楽之友社）
- ・ドイツ・リートの歴史と美學：ヴァルター・ヴィオーラ著《石井不二雄譯》（音楽之友社）
- ・シューベルトの歌曲を辿って：D・フィッシャー＝ディースカウ著《原田茂生譯》（白水社）
- ・演奏家的演奏論：畑中良輔著（白水社）
- ・シューベルト：A・アインシュタイン著《浅井眞男譯》（白水社）
- ・ドイツ・リート：O・ビー著《植村譯》（音楽之友社）
- ・19世紀のドイツ・リート：W・デュル著《喜多尾道冬譯》（音楽之友社）
- ・シューベルト：J・ブリュイール著（音楽之友社）
- ・シューベルト：金田一春彦他著（青土社）
- ・シューベルト・友人達の回想：O・E・ドイッチュ編《石井不二雄譯》（白水社）