

[研究論文]

《魔王》 D328 における登場人物と「和声構造」の相関関係

The Relationship Between Characters and “Harmonic Structure” in *Erlkönig* D328

今野哲也

KONNO Tetsuya

〈抄 録〉

本研究はシューベルトの《魔王》D328を対象に、歌詞内容はもとより、原詩が成立する過程も検証した上で、「和声構造」（和声分析に基づく楽曲全体の構築方法）に主眼を置きながら、作品の意図を掘り下げることを目的とする。原型となるゲーテのバラードに関しては、すでに前年度に検証を終えている。そのため、続編となる本稿では、音楽に焦点を絞りながら考察を行うことにしたい。

この歌曲の骨子は、父親・子供・魔王による3度にわたる対話であり、それが回を増す毎に、音階的に上昇してゆく「和声構造」にある。彼らの絡み合う相関関係は、登場人物の心理的な高揚感と共に、巧みな和声技法で表現されている。シューベルトの歌曲の構築手法は、ゲーテの含意を柔軟に差察した上で、音楽的伏線を張り巡らせ、独自の意味論的表現をも付加する、創意に満ちたものと言えよう。

キーワード：《魔王》D328、F.シューベルト、J.W.v.ゲーテ、和声、音楽理論

Abstract

This is a study of F. Schubert's Lied *Erlkönig* D328, carried out to inspect the principal axis of the “harmonic structure” (construction based on harmonic analysis) that expresses the true meaning of this Lied. Further, this study inspected the contents of the lyrics and the process by which a prototype of the lyrics was established. A study carried out in the previous year had examined Goethe's prototype ballad in depth. This is a continuation of that earlier work. The viewpoint considered here is narrowed down to music.

This Lied has a dialogue between three characters: a father, his child, and an Erlkönig. The gist of this Lied is the “harmonic structure” which goes up in scale every time a dialogue progresses in time. The relationship of the characters, who are intensely intertwined, is expressed by skillful harmonic technique as well as the characters' psychological development. Schubert's Lied building technique also corresponds flexibly to the implications of Goethe, with musical foreshadowing. Moreover, Schubert has also added original semantic expressions, creating a point of view marked by originality.

Keywords: *Erlkönig* D328, Franz Schubert, Johann Wolfgang von Goethe, harmony, music theory

1. 序

F. シューベルト (Franz Schubert 1797-1828) は、父フランツ・テードール (Franz Theodor Schubert 1763-1830) が校長を務める学校の教員に就任する 1814 年から、J.W.v. ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832) の詩に基づく歌曲を手がけるようになる。その翌年の 1815 年は、彼が生涯でもっとも多く歌曲創作を行った年としても知られているが (D134?/D138~330)、ゲーテの詩による歌曲は 30 曲近くにまで及ぶ。このとき《野薔薇 *Heidenröslein*》D257、《ミニヨンに *An Mignon*》D161、《憧れ *Sehnsucht*》D310 などと共に生み出された初期歌曲の傑作が、《魔王 *Erlkönig*》D328 である。《魔王》が世に出るまでには、紆余曲折があったようだ¹⁾。「作品 1」として出版された時期は 1821 年であるから、実に創作から 6 年もの歳月を要していることになる。それでも、ひとたび《魔王》が出版されるや、シューベルトの名を世に知らしめることに大きく寄与する作品となる。

《魔王》に関しては、管弦楽版はもとより、複数人での歌い分け、合唱、音声合成ソフトなど、多様な編曲版も見られ、現代においてもなお、グローバルな人気を誇る作品であることが窺える。それだけにこの歌曲には、音楽と文学のどちらの観点においても、数多くの先行研究が見出される。しかし、両者がバランス良く論じられている文献は、筆者の知る範疇では、希少なものと認識している。そこで歌詞内容はもとより、原詩が成立するまでの過程も検証した上で、「和声構造」を軸としながら、《魔王》を精査してみたい。「和声構造」に関しては、いずれ後段において詳述するが、ひとまずは、楽曲全体の「力性グラフ」(島岡 1998: 389) と理解しておいて頂きたい。

前年度においては、歌詞の元となる原詩に焦点を当てながら、主に文学的視点からの考察を行った(今野 2020)。その続編となる本稿では、歌曲《魔王》に視点を絞り、音楽に込められた意味を読み解くことに恵心してみたい。先取的に述べておくと、父親・子供・魔王による 3 度にわたる対話は、回を増す毎に、音階的に上昇する「和声構造」に帰結されている。これが《魔王》の音楽的な骨子であり、したがって、本研究がもっとも着目すべき核心部分となる。

なお本稿では、歌曲のタイトル *Erlkönig* を、慣例に倣い《魔王》と呼び、ゲーテの原詩 *Erlkönig* を『ハンノキの王』と呼び、両者を明確に区別しておく(理由は今野 2020 を参照)。また《魔王》には 4 つの稿があるが、本研究は「作品 1」と理解されている、第 4 稿を基本とするものである。

2. シューベルトの《魔王》D328 の楽曲分析

2.1 《魔王》の「和声構造」その 1

原詩に関連する議論と、歌詞に関しては、拙論(今野 2020)を参照して頂くことにして、早速、歌曲の考察に進むことにする。全体の流れを整理するため、はじめに《魔王》の「和声構造」を、【資料】に示しておく。【A1】(上位区分)や [aa1](下位区分)は、筆者による記号付けである。

「和声構造」(島岡 1998: 389-90)とは、和声進行、延いては調の配列に基づく、楽曲全体の構築方法を意味する術語である。前述のとおり、島岡は「力性グラフ」(同前: 389)と表現している。その意味でこの用語は、外的要因を主たる手がかりとする「楽式」とは、根本的に発想を画すもので、特定の形式付けを目指す概念ではない。紙面の都合もあり、最小限の譜例に留めざるを得なかったが、「和声構造」の導出にあたっては、可能な限り精密な和声分析が前提になることは言うまでもない。なお、一般には借用和音の範疇で解釈される極小調であっても、調の流れを浮き立たせるため、本稿では敢

えて、独立した調を立てる方針で和声分析を実施している点を、予めお断りしておきたい。

分析譜例においては（【譜例1】以下）、島岡が『総合和声』（1998）その他で展開する記号類を基本としている。たとえば、第v音上の7の和音はV₇、属9の和音の根音省略形体は $\overset{\vee}{V}_9$ と表記し、準固有和音（同主短調からの借用和音）は $\overset{\vee}{V}_9$ と表記する。保続低音上の和音は、 $\overset{\vee}{V}_7$ などと表記する。

ある和音構成音が一時的に「ゆれ」動く状態を「転位」（長2度は∩∪、短2度は∧∨で示す）と呼び、その結果生じる偶発的な音響体を、「偶成」（同前：229; 491）と呼ぶ。「偶成」の和音記号は、通常の和音記号の下に設けた | | のエリア内に表記する（【譜例1】など）。「偶成形態」特有の表記に、V₍₉₎（例 [g-b-h-a]：コード・ネームのadd9と同義）、V₄₃（例 [g-c-d]：sus4と同義）、FA（非和音：調性の語彙になり得ない響き）などがある。また（o.1）は根音欠如、（o.5）は第5音欠如を意味する（ \square hne）。

【資料】《魔王》の「和声構造」

【Ax】

[aa1] 序奏：第1～7小節	g-moll
[aa2] 序奏：第8～15小節	g-moll

【A1】

[aa3] 語り（第1節 第1行）：第15～18小節	g-moll
[aa4] 間奏 [第1節 第1行]：第19～20小節	g-moll
[aa5] 語り（第1節 第2行）：第20～24小節	g-moll → c-moll → B-dur
[aa6] 語り（第1節 第3行）：第24～28小節	B-dur
[ab1] 語り（第1節 第4行）：第28～31小節	B-dur → g-moll

【Ay】

[aa7] 間奏 [第1節 第4行]：第32～36小節	g-moll
-----------------------------	--------

【A2】

[ab2] 父親（第2節 第1行）：第36～39小節	g-moll → c-moll
[aa8] 間奏 [第2節 第1行]：第40～41小節	c-moll
[aa9] 子供（第2節 第2行）：第41～44小節	c-moll
[aa10] 間奏 [第2節 第2行]：第45～46小節	c-moll → B-dur (b-moll的)
[aa11] 子供（第2節 第3行）：第46～49小節	B-dur (同上)
[aa12] 間奏 [第2節 第3行]：第49～51小節	B-dur (同上)
[ab3] 父親（第2節 第4行）：第51～54小節	B-dur
[ab4] 間奏：第55～57小節	B-dur

【B】

[b1] 魔王（第3節 第1行）：第57～61小節	B-dur
[b2] 魔王（第3節 第2行）：第61～65小節	B-dur
[b3] 魔王（第3節 第3行）：第65～69小節	B-dur
[b4] 魔王（第3節 第4行）：第69～72小節	B-dur → c-moll → B-dur

【C1】

[c1] 子供（第4節 第1行）：第72～76小節	g-moll
---------------------------	--------

[c2] 子供 (第4節 第2行) : 第76~78小節	g-moll
[c3] 間奏 [第4節 第2行] : 第79~80小節	g-moll → h-moll
【A3】	
[ab5] 父親 (第4節 第3行) : 第80~83小節	h-moll → e-moll
[ab6] 父親 (第4節 第4行) : 第83~84小節	e-moll → G-dur
[ab7] 間奏 [第4節 第4行] : 第85~86小節	G-dur → C-dur
【D】	
[d1] 魔王 (第5節 第1行) : 第86~88小節	C-dur
[d2] 魔王 (第5節 第2行) : 第88~90小節	C-dur → a-moll → G-dur
[d3] 魔王 (第5節 第3行) : 第90~92小節	G-dur
[d4] 魔王 (第5節 第4行) : 第92~94小節	G-dur → C-dur
[d5] 魔王 (第5節 第4行') : 第94~96小節	C-dur (→ a-moll)
【C2】	
[c4] 子供 (第6節 第1行) : 第97~101小節	a-moll
[c5] 子供 (第6節 第2行) : 第101~103小節	a-moll
[c6] 間奏 [第6節 第2行] : 第104~105小節	a-moll → cis-moll
【A4】	
[ab8] 父親 (第6節 第3行) : 第105~109小節	cis-moll → d-moll
[ab9] 父親 (第6節 第4行) : 第109~111小節	d-moll
【Az】	
[aa13] 間奏 [第6節 第4行] : 第112~116小節	d-moll
【E】	
[e1] 魔王 (第7節 第1行) : 第116~119小節	(d-moll) → Es-dur
[e2] 魔王 (第7節 第2行) : 第119~123小節	Es-dur → d-moll
【C3】	
[c7] 子供 (第7節 第3行) : 第123~127小節	(B-dur →) b-moll
[c8] 子供 (第7節 第4行) : 第128~130小節	b-moll → c-moll → g-moll
【At】	
[aa14] 間奏 [第7節 第4行] : 第131~132小節	g-moll
【A5】	
[aa15] 語り (第8節 第1行) : 第132~136小節	g-moll
[aa16] 語り (第8節 第2行) : 第136~139小節	g-moll → c-moll
[aa17] 間奏 [第8節 第2行] : 第140~142小節	c-moll
[ab10] 語り (第8節 第3行) : 第142~145小節	c-moll → As-dur
【F】	
[f] 語り (第8節 第4行) : 第146~147小節	g-moll
[g] 終止 : 第147~148小節	g-moll

2.2 【Ax】序奏／【A1】第1節の歌詞(語り手)／【Ay】間奏：第1~36小節

序奏部分を【Ax】とする。右手の3連符が持続する部分には、[aa] か [ab] の小区分を立ててある。

両者の違いは、左手のアーチ型の音型（【譜例1】の四角内）が含まれるか否かである。ここではごく単純に、この音型を「馬が疾走する動機」と捉えておきたい。

【Ax】に続く【A1】部分から、声楽パートが開始する。歌詞の第1節と第8節は、語り手による状況説明である。第2～7節では、父親と子供、ならびにハンノキの王のやり取りが軸となる。本稿では以下、少年を誘惑する存在のことを「魔王」ではなく、「ハンノキの王」と呼ぶこととする。

【譜例1】 【Ax】 [aa1] [aa2] 第3～10小節：序奏 ※ \underline{D} は全終止 ($V_{7-1} / I^2 V_{7-1}$)

第15小節 第4拍以降を【A1】とする。【A1】は主調g-mollで開始するが、c-mollを経過しながら、第23小節までには平行調のB-durへと移行する。ここでは語り手により、これから始まるドラマの設定と状況が解説される。第20小節 第4拍以降の [aa5] 部分では、第1節 第2行の歌詞「それは子供を連れて父親だ」が歌われる。ここでB-durに転調しながら、[aa6] 部分に進んでゆく。この6小節のほどの間は、準固有和音も挟まるものの、B-durの確定度はより鮮明なものとなる。この後に見るように、【B】部分で最初にハンノキの王の登場を促す調もB-durとなる。そのことから、【A1】の後半に現れるB-durにも、何らかの含意があるものと考えている。なお、再び主調のg-mollに戻るタイミングは、第4行の歌詞「父親が暖かく子供を包み込んでいる」が歌われる、[ab1] 部分の第29小節を迎えてからのことである（譜例なし）。

【譜例2】 【A1】 [aa4] [aa5] [aa6] 第19～26小節：語り (s1-2：第1章 第2行の意味)

2.3 【A2】 第2節の歌詞（父親→子供—子供→父親）：第36～57小節

第36小節 第4拍から、第2節の歌詞、すなわち1度目の父と子の対話が始まる。ここに【A2】の区分を立てる。第4節と第6節も父と子の対話となるが、第2節が「父親→子供—子供→父親」の順番であることに対して、第4節と第6節は「子供—子供→父親—父親」となる。【A2】はまず、父親の台詞から始まる。g-mollで開始し、第39小節でc-mollに揺れ動く（譜例なし）。【A1】での経過的な現れ方とは異なり、【A2】のそれは、第45小節まで持続する、確定度の高いc-mollである。第41小節 第4拍からの [aa9] では（【譜例3】）、第2行の子供の歌詞「お父さん、ハンノキの王が見えないの？」が歌われる。ここで我々は、彼を冥界へと引きずり込もうとする存在を、はじめて知らされることに

なる。

第2行の歌詞を歌い終わると同時に、[aa10]部分の第45小節でB-durへ転調する。ただし、それは準固有和音を多く含み、同主短調b-mollの色彩の強いB-durである。先取りの述べておくと、B-durは、続く第57小節からの『B』部分において、ハンノキの王が最初に登場する場面で用いられる調である。またb-mollは、本性を露わにしたハンノキの王が、3度目に仕掛ける（最後の）誘惑に対し、子供の恐怖が絶頂に達する、第123小節からの『C3』部分に投入される調である（【譜例11】）。

第46小節 第4拍からの [aa11] では、さらに怯える第3行の子供の台詞が続く。そして、第51小節 第4拍からの [ab3] では、それをなだめる第4行の父親の台詞が歌われる（譜例なし）。

【譜例3】 『A2』 [aa9] [aa10] [aa11] 第41～48小節：子供の台詞

[aa9] S2-2(子) [aa10] [aa11] S2-3(子)

(41) Siehst, Va - - ter, du den Erl - kö - nig nicht? den Er - len - kö - nig mit

C: I ♭₉ I nV ♭₉ I nV p nV mf

(ただしb:の色彩が強い) → B: II •II V₇ ♭₉ V

2.4 『B』第3節の歌詞（ハンノキの王の誘惑）：第57～72小節

第57小節 第4拍以降において、ハンノキの王が最初に少年に誘惑を仕掛ける場面、すなわち第3節の歌詞が歌われる部分を『B』とする。すでに邪悪な存在の気配を敏感に感じ取っていた少年だが、ここではじめて、直接的にコンタクトが仕掛けられることになる。偽善者とのファースト・コンタクトは思いの外、楽しかったりする。偽善者は自分の本性をわきまえていて、それを巧妙に隠しているからである。ハンノキの王は、「色とりどりの花」や「金色の服をたくさん持っている母」などの話題を餌に、猫なで声で少年の心に取り入ろうとしている。しかし、その下心は見え透いている。

一時的な揺れ動きは見られるが、シューベルトはこの状況に、確固たるB-durを配置している。それに加え、ここまでの右手の3連符の連打を止め、伴奏の性格も一変させている。ここでは保続低音 i²⁾ の上に、トニカとドミナント、そしてドッペルドミナントという、ごくシンプルな和声が開示されている。子供に取り入るためには、饒舌すぎる和声など不要といったところであろうか。テノール歌手のポストリッジは、「シューベルトの音楽ではよくあることだが [...] 短調よりも長調のほうが強い悲痛感と呼び起こす」（2017: 210）と述べている。この部分に聴かれるB-durは、あたかも偽善者の薄笑いのようにもあり、確かに長調であることが、逆に不気味さに拍車をかけているようだ。

【譜例4】 『B』 [b1] [b2] 第57～62小節：ハンノキの王の台詞

[b1] S3-1(王) [b2] S3-2(王)

(57) "Du lie - - bes Kind, komm, geh mit mir! Gar schö - ne

B: V I V₇ I V₇ I

2.5 【C1】／【A3】 第4節の歌詞（子供→子供→父親→父親）：第72～86小節

第72小節以降は、ものの怪から直接的にコンタクトを仕掛けられた子供の反応である。ここを【C1】と区分する。この場面で少年は、第4節 第1～2節で「何でお父さんには聞こえないの、ハンノキの王が僕に囁きかけてくるよ」と懸命に訴え掛けている。【C1】部分では主調のg-mollに戻り、機能的には自然な和声が展開されている。しかし、度々、繰り返される声楽パートの倚音 [es-d] と、下から突き上げるピアノ左手の倚音 [h-c]、さらには第76～79小節における、声楽パートと並行してゆくピアノ左手の半音階的な上行ラインの各効果により、否が応でも緊張感が高められている。

【譜例5】 【C1】 [c1] [c2] [c3] 第72～79小節：子供の台詞

Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver spricht?

g: V_7^1 V_3^1 V_3^1 V_3^1 | V_7^1 V_3^1 V_3^1 | I V_7^1 I V_7^2 $I_{4,4}^{(a,1)}$ $I_{4,4}^{(a,1)}$ $I_{4,4}^{(a,1)}$

(V_7^1 V_3^1 V_3^1 | V_7^1 V_3^1 V_3^1 | (V_7^1) $h: (V_7^1)$ $I_{(a,5)}$

第80小節 第4拍以降の、父親が子供を諭す場面を【A3】とする。【A3】部分では、h-moll→e-moll→G-durと調が細かく揺れ動いている。冷静を保とうとしながらも、実のところ、この父親も動転していたのではないか、そんな想像もかき立てられる調の動向である。第4節 第4行の父親の台詞「風が音を立てて通り過ぎているだけだ」が終わると、第85小節でG-durからC-durへ転調する。このC-durはそのま、ハンノキの王が現れる場面の【D】部分を準備するものだ。つまりこの部分でも、【A2】と同様に、父親の最後の場面で到達する調が、ハンノキの王の登場を誘発する役儀も担っているということである。

【譜例6】 【A3】 [ab5] [ab6] [ab7] 第80～86小節：父親の台詞

Sei ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind; in dür - ren Blät - tern säu - selt der Wind.

(G: $I_{(a,1)}^1$) D D e: V_7^1 I IV^1 D C: V^1 V_7^1 V_7^1

h: $I_{(a,5)}^1$ II I^2 V I V_7^1 G: II^1 I^2 V_7^1 I V^2 V^1

2.6 【D】：第5節の歌詞（ハンノキの王の誘惑）：第86～96小節

ハンノキの王が2度目の誘惑を仕掛ける場面、すなわち第86小節 第4拍以降に【D】の区切りを立てる。ここで歌われる第5節の歌詞では、彼の娘たちの存在がはじめて明かされる。『ハンノキの王の娘』の原型では、彼の娘は主役に匹敵する役割を果たすが、《魔王》では台詞の中で暗示されるに過ぎない（今野 2020: 43）。【B】部分と同様に、右手の3連符の連打が止む（代わりに分散和音になる）。一時的にa-mollやG-durに揺らめくが、【D】部分の多くはC-durで描かれる。【B】において、1度目のハンノキの王が誘惑を仕掛ける場面は、B-durが軸となった。それに対して【D】部分は、長2

度上のC-durがベースとなる。ハンノキの王は未だ、偽善者の仮面を剥いていないようだ。それでも、少しずつせり上がってゆく「和声構造」から、少年を目の前にして興奮を覚え、その本性が顕在化してゆく様子が窺える。

【譜例7】 【D】 [d1] [d2] [d3] 第86~91小節：ハンノキの王の台詞

2.7 【C2】/【A4】 第6節の歌詞（子供→子供→父親→父親）：第97~111小節

第97小節 第4拍からの【C2】部分は、2度目の誘惑を仕掛けられた、少年の率直な反応である。ここでは、第6節 第1~2行の歌詞「お父さんには何も見えないの、ほら、すぐその薄暗いところにハンノキの王の娘までいるじゃないか？」と語りながら、少年は恐怖におののいている。【C1】部分において、1度目の少年の叫びはg-mollで表現された（【譜例5】）。それに対して【C2】部分には、さらに長2度高いa-mollが配置される。やはり声楽パートの倚音 [fe] と、ピアノ左手の倚音 [cis-d]、そして声楽パートと並行する半音階的上行（第101~104小節）が効果をあげている（【C1】の動向の長2度上）。ハンノキの王が興奮する度合いに比例し、少年の恐怖も煽られているようだ。なおこの後に、短い間奏 [c6]（第104~105小節）が挿入されると、a-mollからcis-mollへと転調してゆく。

【譜例8】 【C2】 [c4] [c5] [c6] 第97~104小節：子供の台詞

第105小節 第4拍から、場面は父親の台詞に切り替わる（【譜例9】）。ここに【A4】の区切りを立てた。【C2】の最後の [c6] で到達した cis-mollは、そのまま【A4】に受け継がれ、やがて d-mollへと転調してゆく。【A4】部分では、【C2】部分での子供の訴えに対し、父親は第6節 第3行の「もちろん私にだって見えているさ」と答える。このとき少年は、自分の主張を信じてもらえたと思ったかも知れない。しかしその直後に、父親は「それは古い柳の木の枝を見間違えたのだろう」と言い放つのだ。頑なに反駁を繰り返す父親の態度は、子供に大きな失望感を与えたに違いない。

3人の登場人物（厳密には「人間」は2名だが）による1度目のやり取り、すなわち【B】（魔王）→【C1】（子）では、B-dur→g-mollの平行調関係（短3度下/長6度上）が軸となり、【A3】（父）の最後に、2度目のハンノキの王を登場させるC-durが準備される。そして、2度目の攻防の【D】（魔王）→【C2】（子）は、そのままC-durからスタートして、やはり平行調a-mollが重要な役割を担う。

この時点で、それぞれのやり取りは、長2度の移調反復の関係となる（B-dur→C-dur/g-moll→a-moll）。そのため、型どおりに考えれば、3度目のハンノキの王を導く調は、D-durであろうことが想定される。しかし、シューベルトが【A4】（父）の後半に用いた調は、d-mollである。これまで長調で表現されてきた父親であるが、彼の心境が変化した顕れであろうか。それでも、旋法を入れ替えても、長2度上への移調関係は辛うじて維持されている。それならば、ここまでの移調反復の図式に沿って、【A4】の最後に準備されたd-mollが、3度目のハンノキの王の登場を促す調となるのだろうか。

【譜例9】³⁾ 【A4】 [ab8] [ab9] [aa13] 第105～112小節：父親の台詞

Harmonic analysis for Example 9:

(A): I¹(_{o.1}) (I_{o.5}) d: V¹(_{o.5}) V₇ I II⁷ I² V I

cis: VI¹(_{o.1}) II¹ I² V I VI¹(_{o.5}) (IV¹(_{o.1}))

2.8 【E】/【C3】 第7節の歌詞（王と子供の最後の攻防）/【At】：第116～130小節

3度目のハンノキの王の台詞が歌われる、第116小節 第4拍以降を【E】と区分する。【B】や【D】部分では、第3節・第5節の詩節4行をフルに使い、じっくりと少年を丸め込もうとしたハンノキの王だが、もはや我慢も限界に達したようだ。第7節の彼の台詞は2行に切り詰められ、その苛立ちと興奮の度合いが伝わってくる。長調が彼の「偽善」の象徴であるならば、D-durではなく、ここで敢えてd-mollに転じた理由も、父親に加え、ハンノキの王の心理にも関連しているのであろう。

第7節 第1～2行の「私の言うことを聞かないのであれば、力づくでも連れて行くぞ」という恐ろしい台詞は、もはや誘惑とは言えまい。歪んだ欲望をむき出しにした、恫喝以外の何者でもない。ピアノ右手の伴奏は、ハンノキの王の場面としては、はじめて3連符の連打となる。そして“Gewalt”（力[づくで]）と歌う、第122～123小節の全終止は、文字通りfffで表現される。なお、第111～112小節と、第122～123小節は、音型的にまったく同じ内容となる。前者では「古い柳の木の枝が陰気[なだけだ]」と、父親がハンノキの王を暗示する歌詞部分である点に鑑みると、意味深長な表現と考える。

【譜例10】 【E】 [e1] [e2] 第116～123小節：ハンノキの王の台詞

Harmonic analysis for Example 10:

Es: I V₆ I (V₉) I² V I

d: II V₉ V₉ I² V I

ここまでのパターンに倣い、【E】部分にはd-mollが投入されるものと思いきや、第1行の歌詞が歌われる第117～119小節には、意表を突いたEs-durが投入されている⁴⁾。ただし、決してd-mollがないがしろにされた訳ではない。第2行が歌われる第119小節以降では、やや遅れる形でd-mollが導入されているからである。d-mollから見れば、Es-durはナポリ調の関係となる。一時的なフェイントとも

言えようが、ストレートにd-mollを登場させるのではなく、Es-dur→d-mollという「和声構造」が敷かれているのである。シューベルトはどのような意図を以て、この表現に至ったのだろうか。

第123小節 第4拍以降に【C3】の区分を立てた。ここで歌われる第7節 第3～4行の歌詞は、我々が聴くことのできる少年の最後の声となる。まさに地獄の底に引き込まれる間際の、断末魔の叫びと言えよう。ハンノキの王の昂ぶりが絶頂ならば、少年の恐怖もまた、最高潮に達している。音楽のあらゆるベクトルも、とりわけ少年の恐怖に率直に向けられている。

【E】部分を締め括るd-mollから転じて、【C3】はb-mollで開始する。つまり【E】→【C3】においても、これまでの「魔王→少年」の図式どおり、短3度下/長6度上の調関係は維持されている。ただし【C3】はB-durではない。「翳った」状態、すなわち同主短調b-mollが配置される。そのため、厳密な平行調の関係はここで崩れることになる。少年の最後の台詞となる、第7節 第4行「ハンノキの王が僕に危害を加えたんだ！」が歌われる第128小節では、c-mollを経由しながら、主調のg-mollに回帰する。ここまでの構図では、この後には息子をなだめる父親の台詞が続いていたが、やがて少年の身に待ち受ける結末は、もはやそれを必要としないようだ。この場面の後の第130～132小節には、短い間奏【At】[aa14]が置かれ、馬が疾走する動機とともに、最後の語り手の場面に戻ってゆく。

【譜例11】 【C3】 [c7] [c8] 第123～131小節 / 【At】 [aa14] : 子供の台詞

2.9 【A5】/【F】 第8節の歌詞（語り手）「子供の死」：第132～148小節

第132小節 第4拍以降に、【A5】の区切りを設けた。この部分は冒頭部分と同じく、語り手による実況である。この（鈍感な）父親は、ことの深刻さを嘔みしめながら、馬を疾走させている。

【譜例12】 【A5】 [aa15] [aa16] [aa17] 第132～140小節：語り手

この歌曲もいよいよ大詰めを迎える訳だが、我々が子供の死を知らされるのは、第8節 第4行が歌われる【F】部分、すなわち第146～147小節においてである。しかし、実際にこの少年が絶命したのは、具体的にどの時点なのだろうか。その手がかりを、ゲーテの原詩のみから測り知ることはできな

いであろう。それならば、音楽の観点から、何らかの解釈を引き出すことはできないだろうか。

【C3】の後半で到達したg-mollは、そのまま【A5】にも受け継がれる。ただし、第8節 第2行の歌詞「彼は呻き喘いでいる子供を支えている」が歌われる最中の、【aa16】部分の第139小節では、c-mollへと転じている（【譜例12】）。終結間際に下屬調を置く手法は、古典以前からの「定石」である。このタイミングでの下屬調は、通常は「アーメン終止」（変終止）の拡大と理解されるものだ。そのため、少年の絶命の象徴を「アーメン終止」であると、ごく単純に解釈することもできよう。しかし終結間際の下屬調は、主調に回帰して楽曲が閉じられてこそ、はじめて成立する「定石」である。ところが《魔王》では、c-mollの後、第142（143）小節以降の【ab10】には、さらにAs-durが配置される。このAs-durは結局、楽曲全体を締め括るg-mollの全終止を導く調となる。つまり《魔王》は、iv度調c-moll→ナポリ調As-dur→主調g-mollで終焉を迎えることになる。As-durはg-mollから見て、ナポリ調の関係となる。ハンノキの王の態度が豹変し、欲望が絶頂に達する部分、すなわち第116小節からの【E】部分にも、Es-dur→d-mollのナポリ調関係が置かれていた。そこから見れば、【A5】部分のナポリ調は、完全4度上（完全5度下）の移置形となる。そのため【A5】部分は、【E】部分の再現と捉えることもできる。

【譜例13】 【A5】 【aa17】 【ab10】／【F】 【f】 【g】 第141～148小節：語り手

141 er - reicht den Hof mit Müh' und Not; in sei-nen Ar-men das Kind war tot.

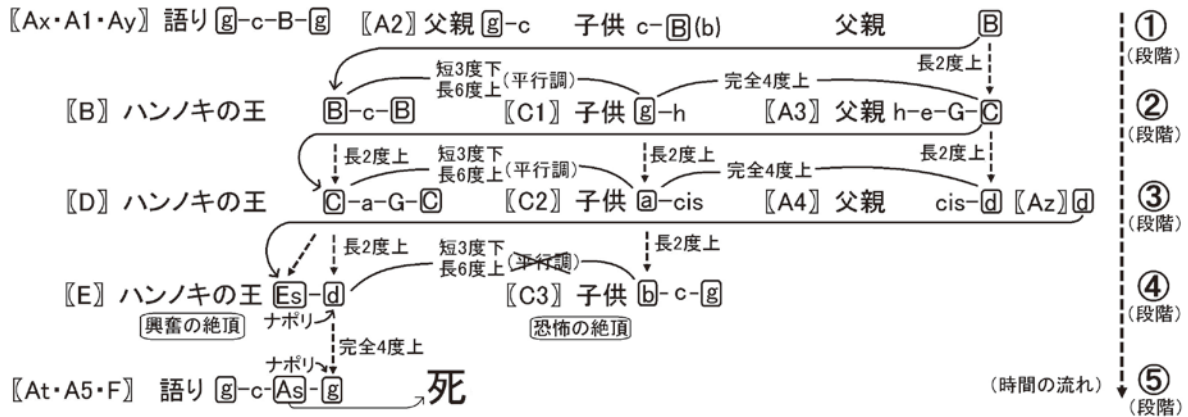
As: I ♭VII ♭VII₇ I¹ | ♭VI¹ IV I² | VI ↓
g: I¹ ♭VII¹ I I¹

ナポリ調（和音）は、たとえば《魔王》と同年に作曲された《ミニヨンに》D161では、つねに“Herzen”（心）という歌詞と共にナポリ調が現れる。また《美しき水車小屋の娘 Die schöne Müllerin》D795（1823）の第19曲〈水車職人と小川 Der Müller und der Bach〉でも、“(welken die) Lilien”（百合 [が枯れる]）、“Tränen”（涙）などの印象的な言葉が歌われる要所で、ナポリの和音（調というより和音）が活用されている。すべての例をあげ連ねることは不可能だが、こうした使い方に鑑みると、遠隔調でありながら、主調と容易に行き来できるナポリの調（和音）は、シューベルトにとって、何らかの象徴的な意味合い（たとえば「この世ならぬ世界」など）があると考えられる⁵⁾。ここで、話を先の問題に戻そう。「少年はどの時点で命を落としたのか」という問いである。

少なくとも【C3】部分の第131小節までは、彼の断末魔を聞くことができるし、語り手が少年の死を告げるのは、終結間際の【F】部分の第147小節においてである。そのため、この問いは「第132～146小節の間のどの時点で命を落としたのか」と、より限定的に捉えることができる筈である。このとき、【A5】の最後に置かれるAs-durが、ひとつの暗喩を示しているように思われるのである。あくまでも解釈の領域を出るものではないが、第131小節から【At】・【A5】部分に入り、父親が馬を駆りながら、g-mollからc-mollへと移り変わってゆく第139～142小節までは、少年には辛うじて息があったかも知れない。しかし、父親が疲労困憊して屋敷に着く第143小節で、すなわちAs-durへと揺れ動いた時点で、少年は命を落としたのではないか。つまり終結間際のAs-durは、いわば「死に向かう調」として機能し、それに先立つ【E】に見られた、Es-dur→d-mollのナポリ調関係は、少年の死の予告となっていたとも解釈できるのである。

2.10 《魔王》の「和声構造」その2

ここまでの考察を踏まえて、改めて《魔王》の「和声構造」を確認してみたい。この歌曲は相違なく通節形式と言えるのだが、最初と最後の語り手の部分を、アーチ型構造の両端と考えれば、まずは5部分の構造が浮かび上がるだろう。ただし、対話の部分こそが歌曲の本体と理解すれば、3部分的な構造と捉えることもできる。なぜならば、これまで見てきたように、この曲の核となる対話の部分には、3段階にわたる「(父親→)ハンノキの王→子供→父親」の図式が敷かれているからだ。なおこの応酬は、登場人物たちの心理状況に比例しながら、回数を重ねる毎に、各部分の調も音階的に上行してゆくことになる。この移調反復的な関係を、以下の【図】に整理しておく。



【図】 《魔王》の「和声構造」マクロ（軸となる調・重要な調は□で囲ってある）

第1の対話（〔A2〕）の終盤から、父親の調は〔A2〕B-dur→〔A3〕C-dur→〔A4〕d-mollと、音階的に上行する（【図】①～③段階）。一方の子供の台詞部分は、父親と短3度下／長6度上の関係で、〔C1〕g-moll→〔C2〕a-moll→〔C3〕b-mollと、やはり音階的に上行してゆく（【図】②～④段階）。しかしハンノキの王の部分は、〔B〕B-dur→〔D〕C-dur→〔E〕Es-dur／d-mollとなり、素直に音階の状態とはならない（【図】②～④段階）。前述のとおり〔E〕の部分は、フェイントのようにEs-durが置かれ、意味深長なナポリ調の関係が形成されるためである。ただし、このEs-durをd-mollの倚和音調と見なし、それを解決させた状態で捉えれば、〔B〕B-dur→〔D〕C-dur→〔E〕d-mollという音階の図式となり、父親と子供の「和声構造」と足並みを揃えて解釈することもできる。このとき、《魔王》の核となる三者の部分には、「和声構造」全体が音階的に上行してゆくという、明確な秩序を完結させることができる。しかし前述のとおり、このナポリ調の関係は、歌曲の終結部分にも連動するものであり、たんなる倚和音調ではなく、それ以上の含意があると考えられる。

3. 結語

原詩の構成上、父親の台詞の後には、つねにハンノキの王の台詞が続くことになる。いずれの段階においても、父親の後半場面の調は、ハンノキの王が登場を誘発する仕掛けになっている。ただし、前述のとおり最後の〔A4〕→〔E〕だけは、d-moll→Es-durとなる（【図】③～④段階）。父親の最後の場面が、音楽的には、ハンノキの王の場面に向けた移行部も兼ねていると、単純に理解することもできよう。しかし、もう少し意味論的に考えてみるならば、この父親は、ハンノキの王を斥けるどころか、むしろ王を誘発する存在として表現されているのではないか。つまりシューベルトは、ゲーテの原詩を超えて、ハンノキの王と父親を同類に扱おうとしたようにも思われるのである。少年の命を

直接的に奪う存在は、紛れもなくハンノキの王である。しかし、父親は少年を救える立場にいたにも拘らず、彼の主張を無視し続け、その命を奪われる隙すら与えている。その意味において、少年の純粹な心とは相反する存在として、この父親も同罪と言えよう⁶⁾。「父親の最後の調＝ハンノキの王を登場させる調」という「和声構造」も、その関係を示唆するものと考えられるものである。

この解釈の下に、改めて《魔王》の構造に眼を向けてみたい。このとき、たんに登場人物の心理的な高揚感のみならず、彼らの絡み合う相関関係が、巧みな和声技法で表現されていることは間違いないであろう。シューベルトは、正確に歌詞に寄り添うだけではなく、ときには原詩をも超えてゆくかような表現も交えつつ、均整の取れた「和声構造」を構築している。この点だけでも、《魔王》が紛れない傑作であることを、改めて実感させられてしまうのである。こうしたシューベルトの「和声構造」の組み立て方、延いては歌曲の構築手法は、ゲーテの含意をも柔軟に差察した上で、音楽的な伏線を張り巡らせ、さらに独自の意味論的表現をも付加する、創意に満ちたものである。

注

- 1) 翌年の1816年には、ゲーテ本人のお墨付きを期待して、これらの作品を送ったところ「黙殺」されてしまうエピソードは、よく知られるところである。
- 2) 保続低音は、「低音にi音またはv音が長く保持され [...]、上声部に自由なゆれ（和声）が形成されることがある。この場合、低音に保持されるi・vを保続低音と呼（ぶ）」（島岡 1998: 244）と定義される。
- 3) 【譜例9】では、第107小節の [cis-a] を、cis-mollのVIの和音と d-mollのVの和音と捉え、両者を繋ぐ仲介和音とした。しかし第108小節を転入点としながら、次のような解釈も可能である。

d-mollから見れば、第108小節はV₇の和音となる。それを cis-mollから見た場合、ナポリ調のV₇の和音と理解されるが、よりテクニカルに $\overset{\vee}{V}_{9-5}^{\#}$ と捉えることもできる（【譜例9'】）□内。「属7の和音」と、「短9の和音」（根音省略形+第5音下方変位）が同じ響き（同名異和音）となることを利用した異名同音的転義の考え方である。この転義には「裏コード」の異名があり、シューベルトにおいては、たとえば《ドッペルゲンガー》D957-13（1828）の第51小節や、ピアノ・ソナタD960（1828）第1楽章の第34～35小節、《美しき水車小屋の娘》D795（1823）第6曲〈知りたがる男〉の第41小節や、第11曲〈私のもの〉の第61小節など、枚挙に暇がない。こうした先駆的な例を規範としながら、「裏コード」は、後のフランスの近代音楽では、よりシステムティックな用法へ洗練されてゆくことになる。

【譜例9'】 【A4】 [ab8] 第105～109小節：父親

- 4) 第117、119小節は、d-mollのナポリの和音と捉えることができる。しかし第117～120小節のEs-dur/es-mollの和声動向（保続低音i）は明確であるため、2.1で述べた方針に従い、独立したEs-durを立てることとした。KindermanもEs-durを置いて分析している（1989: 67）。
- 5) Auhagenは、シューベルトのAs-durに関して、Krausの見解を引き合いに出しながら、「憂いを引き起

こす主観的な感覚となる愛らしい自然の表象』であると指摘している(1983: 296)。三宅は「(ナポリ調は) 当時の作曲理論によれば心の『痛み』を表現する調性」(2004: 113)と述べている。

- 6) 前田は、シューベルトが抱える「潜在的なファーザーコンプレックス」(2004: 45)を指摘しながら、《父親殺し Der Vatermörder》D10 (1811)と《魔王》とを比較している。《父親殺し》という作品は、タイトルのとおり、父親を殺害した子供が、人々に罵られながら、裁きの場面に引きずり出される姿を描いた、G. K. プフェツフェル (Gottlieb Konrad Pfeffel 1736-1809) の詩による劇的な歌曲である。

参考文献

- [1] Antokoletz, Elliott. 2016. "Sturm und Drang Spirit in Early Nineteenth-Century German Lieder: the Goethe-Schubert 'Erlkönig'." *International Journal of Musicology* Vol. 2: pp.139-147.
- [2] Auhagen, Wolfgang. 1983. *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main; Bern; New York: Peter Lang.
- [3] ポストリッジ、イアン 2017 「シューベルトの『冬の旅』」 岡本時子、岡本順治訳 アルテスパブリッシング。(原書: *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. 2015.)
- [4] Goethe, Johann Wolfgang von. 1981. *Werke Kommentare und Register Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd.1, *Gedichte und Epen 1*. München: C.H.Beck.
- [5] ゲーテ、ヨハン・ヴォルフガング 2003 『ゲーテ全集1 詩集』 山口四郎他訳 潮出版社。
- [6] Kinderman, William. 1986. "Schubert's Tragic Perspective." In *Schubert critical and analytical studies*. ed. Walter Frisch, pp.35-83. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- [7] 今野哲也 2020 「デンマークの伝承譚詩からゲーテの『ハンノキの王』への発展過程の考察——シューベルト《魔王》D328の総理解に向けて——」『玉川大学芸術学部 研究紀要』第11集: 33-47頁。
- [8] 前田明雄 2004 『フランツ・シューベルト』 春秋社。
- [9] 三宅幸夫 2004 『菩提樹はさざめく』 春秋社。
- [10] 島岡譲他 1998 『総合和声——実技・分析・原理』 音楽之友社。
- [11] Schubert, Franz. 2005. *Lieder*. Bd. 1: *Hohe Stimme*. Kassel; New York: Bärenreiter.
- [12] Schubert, Franz. 1970. *Lieder*. Bd. 1 Teil a/b, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Kassel usw.: Bärenreiter.