

[研究論文]

ヴォルフが生み出したドイツ・リートの新領域 —ヴォルフの〈アナクレオンの墓〉の分析を中心に—

The New Domain of German Lieder Produced by Wolf —An Analysis of Wolf's "Anacreon's Grave"—

松川 儒

Manabu Matsukawa

〈抄 録〉

ドイツ・リートの歴史上でヴォルフはその到達点とも言われているが、ヴォルフが成し遂げた詩と音楽の完全な融合は、ドイツ・リートの到達点というより、歌曲という概念を越えた新しいジャンルを生み出したと言えよう。ヴォルフでは詩が絶対的な存在として扱われ、歌唱部分とピアノ・パートはその世界を表現するための手段であった。

この論文では彼の代表作品のひとつ〈アナクレオンの墓 *Anakreons Grab*〉の詩と歌唱部分、そしてピアノ・パートを分析し、ヴォルフが切り開いた新しい領域を指摘してみたい。

キーワード：アナクレオン、ゲーテ、音節、半音階、歌曲、ピアノ・パート

Abstract

From the viewpoint of the history of German Lieder, Hugo Wolf can be seen as its pinnacle, but the perfect blend of poetry and music that Wolf accomplished, instead of the culmination of German Lieder, can be said to be the creation of a new genre beyond the concept of song. For Wolf, poetry was treated absolutely, and the vocal and piano parts were the means to express that world.

In this paper the poem and vocal part, and then the piano part of one of Wolf's representative works, "Anakreon's Grave", is analyzed, and there is an attempt to identify the new area opened by Wolf.

Keywords: Anakreon, Goethe, Silbe, chromatic scale, song, piano-part

はじめに

ドイツ・リートは一般的にシューベルト (F. Schubert, 1797-1828)、シューマン (R. Schumann, 1810-56)、ブラームス (J. Brahms, 1833-97)、そしてヴォルフ (H. Wolf, 1860-1903) へ引き継がれた

との解釈が通説である。むろん前後する時代で他の大勢の作曲家がドイツ・リートを生み出したが、ヴォルフはドイツ・リートの到達点とも、ドイツ・リートの集大成であるとも言われている。ヴォルフの作品の中で〈アナクレオンの墓〉をドイツ・リートの傑作のひとつとして選出することに異論は少ないだろう。音楽評論家の吉田秀和（以下吉田）はヴォルフの歌曲に対して「ヴォルフの芸術は、大勢が一度にきくべきものでなく、本当は、きき手に陶酔を許さないのである」¹⁾と述べ、彼の旋律は官能的・刺激的であり、それらから生まれる緊張感とは他の歌曲作曲家に見るロマン的陶酔とは明らかに異なることを指摘している。吉田は同時にクラシック作品のすべての分野からワーグナーの〈ジークフリート牧歌〉やベートーヴェンの《第9交響曲》などの名曲とされる11曲を選択し、その評論を繰り広げているが、あまたある歌曲から、彼が選択した唯一の歌曲がヴォルフの〈アナクレオンの墓〉である。この論文では、ヴォルフが過去からどのような遺産を継承したのか、またそこから起こした独自の革新とは何かを考察することを通して、ヴォルフは歌曲を過去の作曲家とはまるで違う観点から創造したことを述べ、さらに〈アナクレオンの墓〉の曲分析を提示して、ヴォルフ歌曲の価値がいかに存在するかを述べる。

1. ドイツ・リート成立の過程 ヴォルフ以前とヴォルフ

1.1 ヴォルフまでのドイツ・リート

ドイツ・リートの醍醐味は他国の歌曲と比較すると、詩と音楽の濃密な密接関係にある。この詩と音楽の2分野が密接に統合し、そのスタイルは作曲家の詩の扱い方や詩への曲のつけ方において、個性的である。しかし、曲において詩と音楽の比重の違いはヴォルフ以前とヴォルフではまるで違っている。エヴァン・ルテール（以下ルテール）はシューベルトに関して「しばしば歌と伴奏の間に緊密な主題の血族関係があり、伴奏は、歌われる旋律を含んでいることが多く、肉声の楽句の終わりをこだまのようにくりかえして楽しんでいることもある。（中略）本質的に叙景的な役割を引き受けるのである」²⁾と述べる。また、渡辺護は「シューベルトぐらい多くの美しいメロディーを生み出した作曲家もいないであろう。しかし反面、シューベルトぐらい朗誦調の表現能力を重んじ、それを効果的に使用した作曲家もいなかった」³⁾として、シューベルトの秀逸な旋律法だけでなく、時代を先取った朗誦法をも指摘する。この歌曲における朗誦法を突き詰め発展させたものが、のちにヴォルフの真骨頂となることを思えば、ヴォルフ歌曲の父親はシューベルトであるとも言えそうである。一方シューマンに関してルテールは「シューマンのリートは、各節が文字通り同一であることは全く例外となる。詩節は自由に変形されて再生したり、あるいは持続してゆく旋律の上に分配されている」⁴⁾として、音楽のためには躊躇せずに言葉を繰り返したり、必要とあらばひとつの詩節を省いたり、そして時々朗誦法にそむいたりするシューマンの作曲法を、彼のロマン的性格や、感情生活の熱烈な激情に照らし合わせて論じる。もう一人のドイツ・リートの巨人ブラームスにいたっては、ルテールは「ブラームスのリートの本質的な興味は、歌の旋律に集中される傾向がある。伴奏がどんなに豊かであっても、歌の旋律がやはり思想を伝える主役である。十分に声楽的であって、その旋律は朗読に近づくことはまれである。音楽が文学の犠牲になることは絶対にはないのである」⁵⁾とする。3大ドイツ・リート作曲家と言われるシューベルト、シューマン、ブラームスの共通項は、詩と音楽が作曲家の内面に共存していないことであろう。もちろん歌曲中に於いて詩と音楽が同調し合っていないわけではない。しかし、歌曲はあくまで詩付きの音楽であるといった前提が、彼らの歌曲には存在すると考えられる。

1.2 ヴォルフ歌曲と近代

ヴォルフ歌曲においては詩と音楽の対応がまるで違う。彼は他の作曲家より詩というジャンルに異様な興味と尊敬を持ち、作曲している。彼の作曲スタイルは詩を大声で読み上げることに始まる。ヴォルフの知人であり、文芸評論家のヘルマン・バルはヴォルフの朗読を「言葉のひとつひとつを舌上にて溶かし、まろやかにする人であり、その音楽は言葉の、そして言葉の下側にあってもはや言い表し得ないものの、繊細きわまりない色価を組み尽くす人であった。私はそういう朗読を二度と聞いたことがない」⁶⁾と証言し、ヴォルフ自身も「詩は私の音楽言語の本来の発動者である…要点はそこだ」⁷⁾と発言している。つまり、ヴォルフの音楽は第一に詩の存在があり、それは歌曲に限らず、他の作品を作曲する場合でも、詩的なものの存在を常に意識していた。彼のピアノ・ソロ作品も習作として現存するが、自らワーグナーの楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》や楽劇《ヴァルキューレ》のパラフレーズを作曲しているところからも、標題音楽への傾倒が顕著であることが分かる。よく知られているように、ヴォルフのブラームス攻撃に見られる、相当病んで曲がった精神と激しい嫉妬は、それ自体がやがて作品へと昇華するのだが、歌曲においてもブラームスとは作曲姿勢は真逆である。ブラームスには以下の証言がある。「音楽のことを気につけないのなら、詩のデクラマツィオンというのはすこぶる易しい。」⁸⁾彼の民謡風の歌や、深遠なるメロディーと重厚な和声、古典への回帰を思わせる展開方法などから、歌曲への価値観はヴォルフのそれとは相反するものであることが分かる。ヴォルフは何度も繰り返し詩を読み上げることで曲想を得、まれに見る詩への感受性や詩と音を結びつける才能によって、極めて特異な旋律を生み出す。あくまで詩を重視するため、歌唱旋律の歌いやすさは全く優先されないとと言っても過言ではない。大島博も「ヴォルフにおいては、曲はテキストの生成の段階まで遡って解釈されなければならない」⁹⁾と言う。彼の歌唱部分の旋律は増音程への展開や子音の捌き、アクセントの忠実な表現などあり得ないほどの詩との密着度を表すように思える。

歌曲のもうひとつの柱であるピアノ伴奏について、ルテールは「伴奏に与えられた著しい重要性は、シューベルトによってリート芸術にもたらされた本質的な新発見」¹⁰⁾と述べて、シューベルトの伴奏の新しさを指摘する。しかしヴォルフとシューベルトが同じ詩に曲を付けた幾つかの歌曲のピアノ・パートは、ヴォルフのはあまりに複雑で、その終わりのない音階と不協和音は聴衆を迷わせる。ヴォルフの前では、シューベルトのピアノ・パートは単純で透明な音の連なりにさえ聴こえる。しかしこれこそがヴォルフ歌曲の特徴でもある。

つまり、ヴォルフ歌曲は歌曲が音楽作品として存在することよりも、詩を高度な次元で表現することが最優先であり、そのためには、歌の旋律のみならずピアノ・パートが詩に繊細で複雑になったと考えられる。

ヴォルフに始まる近代歌曲はのちに、無調、十二音音階など、時代の流れに伴って変容していくが、まず、ヴォルフやマーラー (G. Mahler, 1860-1911) らの作品は、ドイツ・リート上の美という観念に終わりを促した。彼らの歌曲はオーケストラ歌曲にも発展し、主題も皮肉、諧謔、自虐と様々なテーマが取り入れられていく。つまり近現代のドイツ・リートは、これまでのロマン派時代の華やかな芸術歌曲という枠からは外れて別世界へと進んだのだが、後世の作曲家たちにとって「始まり」というより、「たたき台」としての価値をヴォルフ歌曲は備えていた。

2. ヴォルフ作曲 〈アナクレオンの墓〉 楽曲分析

2.1 概要

ヴォルフは、詩人メーリケに続いて1888年にゲーテの50篇ほどの詩作に立て続けに作曲したが、この曲はそのうちの1曲であり、見開き2ページ21小節のとても短い曲である。アナクレオン (*Anakreon*)は紀元前6世紀のギリシャの抒情詩人で酒と女を愛し、その作風は、当時一般的だった型にはまった詩作からはかけ離れた自由さを有していたと言われている。ゲーテの詩はこのアナクレオンの墓に寄せる一篇で、彼の詩の中では小品に属し、内容はなだらかで変化も少ない。

曲は1888年11月4日に完成をしたとヴォルフ自らの作曲記録がある。特筆すべきは同日に全く違うタイプの別の曲を仕上げている点である。〈アナクレオンの墓〉と同日に世に送り出したのはゲーテ歌曲集22曲目にあたる〈羊飼いの *Der Schäfer*〉というこれもまた短い作品で、この〈アナクレオンの墓〉と違って、詩の強烈なイロニーを感じさせるような曲である。この2曲が同時に生まれたことに彼のいわば躁鬱の性格を読み取ることもできるが、それ以上に、彼の爆発的で非人間的なほどの集中力の表れと解釈できる。異なる性格の詩を取り上げ、それにぴったりと寄り添って作曲する彼の芸術家気質は、ゲーテ一辺倒のこの時期に、彼を詩に取り憑かれた変人に見せたことは想像に難くない。実は11月6日（アナクレオンから2日後）にも、また別のまるで印象の違う2曲を作り上げている。第11曲の〈ねずみ取りの男 *Der Rattenfänger*〉と第25曲の〈似た者どうし *Gleich und Gleich*〉である。この2曲もまた、ヴォルフを代表する曲であり、今日でも頻繁に演奏されるが、強烈な印象を与えるバラードである前者と、〈アナクレオンの墓〉よりも小粒な、しかしなんとも言えずかわいらしい安らぎを感じさせる後者を、同日に完成させたヴォルフの感性は、他のどの作曲家にも見受けられない。このような形の歌曲誕生は全く稀有な事件であると言えよう。

2.2 歌詞編 ゲーテ詩 〈アナクレオンの墓〉

詩はゲーテの膨大な詩作の中では非常に短い作品のひとつであり、わずか2節6行で完結している。タイトル名にゲーテにとって古典の大先輩である詩人の名が挿入されており、その名はすぐさま何人にもギリシャへの思いを懐かせる。詩は、アナクレオン本人に対する詩作ではなく、その「墓」を題材とし、偉人の墓というタイトルは、その業績を喚起させる。この〈アナクレオンの墓〉は詩としての価値はいかほどであろうか。数あるいわゆる短編の詩作にあって、この詩の主題は大変風変わりであり、ゲーテの他の短編に上記のような、具体的な対象物を指すタイトルはほぼない。また、ゲーテが実物のアナクレオンの墓を見て創作した記録はない。以下にその詩を詳しく探っていく。

Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich schlingen,
Wo das Turtelchen lockt, wo sich das Grillchen ergötzt,
Welche ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anakreons Ruh.

Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter;
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt.

ここに薔薇が咲き、葡萄の蔓が月桂樹に絡むところ、
コキジバトが甘く相手を誘い、コオロギが楽しむところ、

(対訳 松川 儒)

これは誰の墓？ あらゆる神々が生命を美しく植え飾りつけたところ、
それはアナクレオンの安らぎの地。

春、夏、そして秋をこの幸運な詩人は満喫した、
ついに迫りくる冬からは小高い塚が彼を守っている。

この2節6行の詩は、音節数はバラバラであり統一感がなく、かなり自由に創作されているように見える。これはアナクレオン詩派¹¹⁾とよばれる形態美からはほど遠い形式で、ゲーテが詩人アナクレオンを意識してその詩派の規律を取り入れた様子は全く見られない。つまり、あくまでゲーテの持つアナクレオンの墓へのイメージのみが重要で、詩形としてはアナクレオンへの従属性はないと見る。詩は、形にこだわらず自由と官能性を扱っている。

詩は2行、4フレーズすべてにわたりwoの頭韻を踏む。woの後ろに説明が続き、置く空間を示す副詞句をなしている。以下に音節の表を示す。

Wo die Rose hier blüht	6音節	強弱強弱弱強
wo Reben um Lorbeer sich schlingen	9音節	強強弱弱強弱弱強弱
Wo das Turtelchen lockt	6音節	強弱強弱弱強
wo sich das Grillchen ergötzt	7音節	強弱弱強弱弱強
Welche ein Grab ist hier	6音節	強弱弱強弱強
das alle Götter mit Leben	8音節	弱強弱強弱弱強弱
Schön bepflanzt und geziert?	6音節	強弱強弱弱強
Es ist Anakreons Ruh	7音節	強弱弱強弱弱強

上記第1行目と第3行目では、6音節の同様のリズムを刻み、脚韻を踏む。この2行は強弱のアクセント上でも重なっていて、表現に統一感を生み出す。前述のとおり第1行目から第4行目までのすべてwoは開口で始まる空いた発語であるが、同様に脚韻はすべて子音で収まる閉口となっている。第1行目と第2行目は脚韻前は母音と半母音で、特に薔薇の華やかに咲く様子が文末の長母音でたおやかに表現されている。第3行目と第4行目は子音三つが重なりtで終わる文末である。生きる二つの生物の美しく鳴く様子が表現されている。

内容はアナクレオンの墓を取り巻く環境を表す。5つの生物（薔薇、葡萄、月桂樹、コキジバト、コオロギ）が静と動で共存し、そのいずれもがアナクレオンの墓という共通の場所で存在する。それぞれは偉大な詩人の墓を守るために後輩の詩人ゲーテが用意したものである。この生物たちを吉田は以下のように形象化する。「いうまでもないかもしれないが、花咲く薔薇と愛の交唱をかわす鳩というのは愛の女神ヴィーナスとキューピッドのことであるし、酒の神バッカスは葡萄の蔓をもって、そうしてその蔓がまといつく月桂樹とはアポロの形象化にほかならない。」¹²⁾ こうして吉田の見解を見ると、いかにこの詩に登場する事物が、アナクレオン詩派の扱う対象物に近いかが分かる。この点からも、何よりギリシャ神話への愛着と憧憬が手に取れるだろう。むしろそれぞれはシンボルとしても関係付けができる。薔薇は恋愛の、葡萄はワインの、月桂樹は高貴の、ハトは友愛の、そしてコオロギは幸福のシンボルである。また、ゲーテが生み出した造語も暖かな優しさや愛おしさをかもし込んでいる。例えば、Turtelchenというドイツ語は存在せず、Turteltaube（コキジバト）に親愛さを増すchenを加えたものである。Turteltaube自体が雄雌が仲睦まじい鳥で知られ、その様子から恋人の

仲よさを象徴するものである。以上のように、ほのぼのとした生きとし生ける生物たちが、偉人の墓を守るという絵画的ビジョンを提示することにより、ゲーテはアナクレオンを讃えているのである。

上記5行目は文法的にはWas für ein Grabと同義であろう。この何気ない問いには、驚きとは無縁の、わかりきった答えが用意されている。すべての神々によって、微笑みとともに讃えられるアナクレオンであるが、彼は前述のとおり酒と女をこよなく愛した男で、本来、尊敬されるような位の高い詩人ではない。しかし、神々の配慮とも言うべき美しい飾りがなされる。その飾りこそ上記の見守る5つの生命体である。

次のEs ist Anakreons Ruh（それはアナクレオンの憩い）はストレートに言いきることにより、その前の疑問に端的に答える強さと重みが表現されている。しかし、これがあのアナクレオンの墓であるといった見得を切るのではなく、「実はこれはアナクレオンの墓である」と、控えめだが、羨望の思いが感じられる表現になっている。まさにここはこの詩の要で、桑畑千佳子は「アナクレオン詩ではこの、オチで締めくくられることが大きな特徴である。」¹³⁾ という見解に従えば、まさにここが第1のオチである。ゲーテほどの大詩人でもその初期にはアナクレオンに憧れ詩作をまねたようであり、ここにはアナクレオンを通して遙か古代への感謝がゲーテの胸中にあることが見て取れる。welcheから先の4行には、享樂を堪能してその人生を好きなように生きたアナクレオンへのゲーテの憧れが強く反映され、同時に生命の肯定といった大テーマが秘められており、ゲーテの同テーマで書かれた詩作である〈人間の限界*Grenzen der Menschheit*〉や神への反抗を扱った〈プロメテウス*Prometheus*〉にも通ずる、彼らしい神のとらえかたを垣間見ることが可能であろう。

次節はわずか最後の2行であり、ここでは非常に単純に質素に短絡的に厭世観を描き出す。

Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter 14音節

強弱強弱弱強弱強弱強弱弱強弱

Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt. 13音節

弱弱強弱弱強強弱弱強弱弱強

この2行は、音節数がここまでの行と比較にならないくらい多い。よってこの結末部分は詩全編の中心的箇所として全体を締めくくっている。ごく平易な単語を並べてリズム感を出し、語の運びは軽快且つ明快で深い意味を考えさせず、かわいらしさと愛くるしさを表出している。genoß (geniesenの過去分詞・心より楽しむ。享樂する)とはまさにアナクレオンも恋多き詩人ゲーテも象徴する単語である。genoßの前には意味通りの季節そのものを表す単語が並列され、色彩感と温度を感じさせ、その後に幸多かれという意味あいの明るい肯定的なglücklicheがあり、文末はDichterとなって開口で終わる。故意か偶然かこの詩の中の子音+erは第2節のSommerとWinterとこのDichterだけであり、すべて2音節でどれも単純である。この単純明快さこそアナクレオンの特徴である。

最後の行で初めて詩はすこし湿り気を帯びる。つまりWinterの1語がこの詩で唯一の小さな影を落としている。その一瞬を素通りしてHügel(塚・丘)に達する静かな流れがこの詩の第2の要であり、前述の桑畑の言うオチの二つ目でもある。塚が彼を冬の雪や極寒、厳しさから守るという表現にはなんと慈愛が感じられる。

この詩は小さいものではあるが、ゲーテが大先輩への尊敬を示す一方で、すべての神々とすべての季節を対象とすることで、たしかな存在感を残し、記憶に留まる作品となっている。

ゲーテはヴォルフの時代には他界していたが、この〈アナクレオンの墓〉のような暖かだがドラマ性やメリハリが皆無な作品へのヴォルフの付曲は、ゲーテも歓迎したかもしれない。ゲーテはシュー

ベルトの〈魔王〉のように、彼の詩作を越えて過度なインパクトを与える作曲は対象外としたが、詩の雰囲気優先して作曲をしたヴォルフに、ゲーテは嫉妬を超えた芸術家としての尊敬を与えるだろう。

2.3 楽曲編

2.3.1 小節数

曲はわずか見開きの2ページで、全21小節のみである。ヴォルフ全作品314曲の中で見開きの楽譜で収まる30小節程度の楽曲はおよそ80曲である（その中には彼の高評な小曲集であるイタリア歌曲集からの34曲を含む）。つまり約4分の1、25%が小品である（ここで言う小品とはあくまで小節数による規模の話であり、曲の重さや価値ではない）。最も少ない小節数の曲は前出のイタリア歌曲集の42曲目にあたる〈もうこれ以上歌は歌えない *Nicht länger kann ich singen*〉で、ほんの14小節しかない。これもまた詩の内容とそのあつという間の演奏時間に、コケティッシュな魅力とイロニーを感じさせる。次いで短いものは16小節の詩人メーリケへの付曲である〈狩人の歌 *Jägerlied*〉、そして同じく16小節でゲーテへの付曲〈自然の現象 *Phänomen*〉である。このように19小節までの曲が全13曲。20小節の曲が14曲。〈アナクレオンの墓〉と同じ21小節は他に7曲ある。この小節数はヴォルフ作品において直接的に良作、駄作、傑作、佳作を意味しない。彼の代表作として評価の高い、ミニヨンの3作品、豎琴師の3作品、メーリケ詩に付曲した中の数曲、《ミケランジェロ歌曲集》、《イタリア歌曲集》などを調査すると小節数と作品の評価は必ずしも対応しないと言える。

小節数と言ってもむろん詩があつてのことであり、前項のようなヴォルフの詩に対する異常なまでの感覚と詩人への尊敬度は、他の作曲家のように、旋律や曲に都合よく詩を加工することなど許さなかったから当然、小節数は詩の長さに比例してくる。曲は詩のない部分である前奏と後奏もあるが、R.シューマンの《詩人の恋》の終曲のように後奏のみで15小節も作曲されることをヴォルフは行わない。どうやらヴォルフは余韻が好きではないようである。小節の数は作曲家が拍数を何拍子に設定するかで、まるで違ってくことも自明である（当然のことながら8分の3と8分の6の設定では倍違う）。ヴォルフにとっては詩そのものが最優先であり、詩のリズムが第一主義で、というより詩のリズムを変えては作曲されないので、拍子自体も風変わりな設定は少ないと見られる。あくまでドイツ語のアクセント、抑揚、リズムを最大限に意識した拍子の設定が行われる。いずれにしろ詩に何も足さない、引かないヴォルフの姿勢は、詩文を昇華し尽くした感のある〈アナクレオンの墓〉を前にし、詩の部分のみで全21小節中、14小節の構成がごく自然に決定したものと思える。

2.3.2 8分の12拍子

曲は *Sehr langsam und ruhig*（非常に遅くそして静寂に）の表記を前奏上に指定している。調性はD-durである。「ヴォルフの場合、フラットやシャープの多い調性は神経質な緊張を表し、反対にハ長調は単純明快さを、イ長調は春を暗示する。」¹⁴⁾ この見解にはもちろん例外もあるだろうが、たしかにアナクレオンの墓の調性D-durには神経質な気分は無縁であろう。これは歌曲の移調の問題にもかかわることもあるが、シューベルトが移調に関して特に意識しなかったことに比べ、ヴォルフが移調をまるで芳しく思わなかったことも興味深い。

さて、この曲の拍子、8分の12が実は重要な鍵である。ドイツ・リートの到達点とも言われるヴォルフだが、その先輩たちの生み出した歌曲に8分の12の拍子は少ない。（ここでの歌曲とは重唱や室内楽編成などの歌の曲は省き、純粹に独唱歌曲として定義する。）以下に一般にドイツ・リートの系譜と言われる4大作曲家の歌曲中で楽器の入らない、歌とピアノのみに書かれた曲の中から8分の12

拍子のものを提示する。

F. シューベルト 約445曲中¹⁵⁾ 11曲

Gruppe aus dem Tartarus Op. 24-1 / Im Dorfe aus 《Winterreise Op. 89》
Die junge Nonne Op. 43-1 / Sehnsucht Op. 8-2
Schlummelied Op. 24-2 / An den Mond Op. 57-3
Nähe des Geliebten Op. 5-2 / Schwestergruss (nachlass. Lfg. 23)
Blondel zu Marien (nachlass. Lfg. 34) / An die Äpfelbäume (nachlass. Lfg. 50)
Blanka

R. シューマン 約270曲中 3曲

Der Schatzgräber Op. 45-1 / Da liegt der Feinde gestreckte Schar Op. 117-4
Es leuchtet meine liebe Op. 127-3 /

J. ブラームス 約300曲中 0曲

H. ヴォルフ 314曲中 11曲

Um Mitternacht / Storchenbotschaft / Verschwiegene Liebe
Liebesglück / Anakreons Grab
Sie haben wegen der Trunkheit / Als ich auf dem Euphrat schiffte
Auf dem grünen Balkon / Ich fuhr über Meer
Heb' auf dein blondes Haupt und schlafe nicht / Sterb'ich, so hüllt in Blumen meine Glieder

シューベルトが残した膨大な数の歌曲中8分の12が2%に対して、後継者シューマンはわずか2曲で0.7%である。そして何より興味深いのはJ.ブラームスで、上記のとおり、1曲も8分の12で歌曲を書いていない。それに対してヴォルフは全作品中3%の8分の12の曲を残した。

3%は一見決して多くない数字ではあるが、この割合にシューベルトとヴォルフ歌曲の作曲法に共通項を発見することができる。8分の12は理論上では4拍子ではあるが、しかし4分の4の1拍が3連符になった形とは曲想に大きな違いがでる。これは、3音を1拍として意識する音楽と1音をひとつとして意識する音楽の違いであり、ことに詩が音に載る歌曲において、その感性はまるで違うことは

【譜例1】

【譜例2】

明らかだ。詩の言葉のひとつひとつの音節が1拍となるこの拍子は、言葉そのものへ注意力を使う、もしくは使うことができる大変有効な拍子と考えられる。その点に誰よりも反応し、多くの作品を残した作曲家がヴォルフと言えよう。では、同じように8分の12を多く取り入れたシューベルトとの違いは何か。同じ8分の12でもシューベルトとヴォルフの感性の差異は、詩の扱い方でも曲想でも大きい。まず、シューベルトはこの拍子の多くの曲で、勇敢なリズムで歌唱部を表現し、同時にピアノ・パートを激しく刻む。4分の4の3連符で刻むよりもより力強く、重い圧力で迫力あるサウンドを作り上げるケースが多い。例えばシューベルトの〈タルタルスの群れ *Gruppe aus dem Tartarus Op. 24-1*〉は良い例である【譜例1】。

もちろん激高した曲のみに8分の12を使用しているわけではない。シューベルトの〈憧れ *Sehnsucht Op. 8-2*〉においては柔和な表情を見せる【譜例2】。

このように、シューベルトの8分の12の扱いはほぼすべてにピアノ・パートがリズムを刻む。そのリズムと旋律の上に、比較的なだらかな歌の旋律線が付点4分音符と8分音符で構成されている。

次に、シューマンの2曲も興味深い。その1曲〈宝探しの男 *Der Schatzgräber Op. 45-1*〉は、ほとんどピアノ・パートのためにこの拍子が選択されたと言っても過言ではないだろう。交響的サウンドの上にアリアのように歌いあげる逞しい旋律がある。下から上へとうねるピアノの上行形が8分の12のリズムを演出する。残りの2曲に至っても常にピアノ・パートのリズムは強固な和音で刻まれてゆく。いずれも輝かしい音色を持ち、男性的で、内容はどちらもミステリアスな灰色の世界である。ブラームスに至ってはこの拍子はひとつも書いていないことは述べた。民謡的な題材を多く歌曲にも取り入れたブラームスだが、ヴォルフはこのブラームスをことのほか敵対視し、その作品を若い批評家時代より生涯に渡ってこき下ろし続けたが、この拍子の扱い方にも二人の音楽性や詩に対する反応の違いが垣間見える。

このようにヴォルフが、これまでのドイツ歌曲作曲の流れの中で、8分の12に対して一番の関心を寄せた作曲家であることが分かるが、それは彼の詩に対する特別な感性、ひいてはそして彼の特徴でもある異常な神経質な性格がもたらしたものである。

2.3.3 アナリゼ詳細

以上の拍子の扱いに見られる新しい感性を指摘した上で、〈アナクレオンの墓〉を細部にわたって分析してみる。

曲の全体の構成は3部形式である。第1小節から第6小節の提示部分、第7小節から第12小節の展開部分、そして第13小節から第21小節までの再現部分である。前奏2小節、その後4小節をかけて詩の第1節4行に作曲され、続いて5小節をかけて3行に作曲、2小節の間奏をはさみ、4小節で残り1節2行に付曲。後奏は3小節である。

前奏の開始音からしていきなりのドミナントで強烈なインパクトがある【譜例3】。主音と第3音が抜けた属9が次音ですぐさまに主和音に解決し、上部旋律は今度は7度の下降、IIの7の和音の分散形が下から浮き上がってくる。この第1小節は半音進行の前部と和音の分散形の後部が対をなす。しかも *p* で開始し *decrescendo* を経て、続いて緩やかな *crescendo* で演奏されることで、閉ざされた想いから解放され、徐々に、微かな安らぎを伴ったなんとも優しい時間を感じさせる。その安らぎを安定させるものが第2小節、右手の3度の重音である。全音で重なるアウフタクトを伴って一度大きく下降した上部旋律が再び5度上に跳躍する。そこで上記の3度が奏でられるのである。この跳躍はその先のための再びの膨らみでごく自然に降りてくる。この第2小節でも第1小節同様に1拍目の緊張がすぐさま2拍目で解放される。3拍目のアルトパートのDからCisへの先取りはこの小節、1拍目の左

Sehr langsam und ruhig T. 1 2

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo/mood is 'Sehr langsam und ruhig'. The score is divided into two measures, labeled 'T. 1' and '2'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, creating a syncopated feel. Dynamics include 'p' and 'pp'.

【譜例3】 T. 1-2

<Zart> T. 3 4 5 6

Wo die Ro-se hier blüht wo Re-ben um Lor-beer-schach-lun-gen wo das Tur-tel-chen lockt wo sich das Grill-chen er-götzt

The image shows a musical score for six measures, labeled 'T. 3' through '6'. It includes a vocal line with German lyrics and a piano accompaniment. The tempo/mood is '<Zart>'. The piano part has a syncopated rhythm. Dynamics include 'p' and '<sehr zart>'. The lyrics are: 'Wo die Ro-se hier blüht wo Re-ben um Lor-beer-schach-lun-gen wo das Tur-tel-chen lockt wo sich das Grill-chen er-götzt'.

【譜例4】 T. 3-6

手のシンコペーションに対する逆リズムでの呼応である。3拍目はとても自然なドミナントの完全形である。最後の右手のEisは非常に美しい半音進行で主音を呼び起こすと同時に、歌の入りを促す。非常にロマンの色香を感じさせる箇所である。ここでのppには最大限の繊細さが求められるだろう。わずか2小節しかない前奏に実に細かい色彩の変化が見られる。特別な和音構成を用いているわけではないのに非常に美しい。これは、4重奏にせず、3重奏としたためにかえって和音の透明度が増し、重厚さよりも軽めの優しさを創造したように思える。

次に歌唱部分が始まる第3小節からまずは4小節間、第6小節までを考察する【譜例4】。クリストファー・ハッチ（以下ハッチ）はこの冒頭フレーズに、シューマンの子守歌を引き合いに出して、伝統的な子守歌の進行を見ている¹⁶⁾。

前項で述べた音節と音符の数の対応に注目したい。ほぼひとつの音節にひとつの音符が付けられている。そして言葉のリズム、アクセントがそのまま旋律となって作曲されている。冒頭Wo die Rose hier blühtとWo das Turtelchen locktは詩と曲のリズムで呼応していて、locktの部分にはアポジャトゥーラが付けられている。これは古典への意識とアナクレオンという主題ゆえの引用だろう。同じ要素を持つこの2フレーズもTurtelchenの旋律にはRoseよりも1度上の完全4度の跳躍がある。ここにこの4フレーズでの最高音を持ってきたことにより、この箇所の内容に呼応した親しみやすさと朗らかさ、仲の良さを程よく表現することに成功している。程よくとは、この旋律がきちんと主音の第3音の収まるところにさりげなく収まり、決して強調はされないことを意味する。また、第1フレーズから第3フレーズまでのすべての旋律は、開始音から3度、乃至4度の跳躍をした後に必ず下降して開始音と跳躍した音の間で停止する。この間の不安定感は、前2フレーズの半音階停止から第3フレーズで全音階停止（アポジャトゥーラ）に変化することでわずかな脱不安を提示した後、第4フレーズで同音連続のたたみかけと確固たる下降を見せ、属調へ達することにより解消する。詩の内容も加味して分析するに、前3フレーズにある付点の軽やかさと柔らかさが、第4フレーズの付点のないGrillchenの単語により、浮いたリズムが落ち着き、Grillchenの象徴とする幸運が墓の周りに広がっていくようである。このフレーズ最後のergötzt（歓を楽しむ、享受する）はこの4フレーズで最低音で、まずは一区切りのまとまりを得ている。

この4小節に付けられたピアノ・パートにも目を向けたい。この構造はほぼ同じで、小節前半の付

Sehr langsam und ruhig

【譜例5】 オケ編 冒頭

【譜例6】 T. 7-12

点4分音符を中心とした4声体合声と後半の左手持続音の上にある浮遊感充分の右手の重音からなる。そして第6小節の上部は3和音へ昇華している。注目すべきは前奏が3重奏だったのが歌の入りからは4重奏になり、さらに3拍目からのまるで舞台裏からのような2声部が加わって、音響的には6声として聴こえてくる。まさにこの各小節の3、4拍目の効果的なフレーズこそ、この曲を耳に残す要因でもある。ヴォルフ自身がのちにオーケストラへ編曲したこの部分のスコアを調べると、彼の持つ優れた色彩感と劇場感覚がより理解できる。この部分でヴォルフは弦楽のなだらかな響きの上にフルートを重ねる【譜例5】。

次に第7小節から第12小節までを考察する【譜例6】。歌唱部はhierの後に小さな8分休符を忍ばせ、次にdasを飛び込ませることでリズムに変化を付けている。次いでalleのalをシンコーションで長めにし、そのままGötterも続け、Lebenでリズムを再び戻して態勢を整える。つまりこの第7小節から第8小節では、今まで作り出した静かな厳かな佇まいに、何か期待と予感を呼び起こす動きが感じられ、明らかに曲が展開し始めた変化が提示されている。それはリズムだけでなく、旋律も初めてここで7度の上行をcrescendoと共に短い2拍間で行う。そしてLebenでまたこれまでにない付点2分音符の長音を響き渡らせる。このLebenはこの曲中、forteではないとしても最も強音として書かれている。まさに生命の、そして神とともにある生命の表現である。さらに詳しく見れば、Grabを含んだ

半音二つ分のごく短い下降線をすぐさま断ち切り、その後、すべての神を強調して伸ばされた音符群が、美しく墓を飾るという詩をたっぷりと歌いあげる。第9小節と第10小節の音形は非常に上下の交代が多く、これがまたヴォルフらしい旋律ではあるが、この中にも非常に繊細な工夫が見られる。第8小節のA-durを経てB-durへの転調を受けて第9小節の歌唱旋律は、さまよいながら音の間隔を狭めて落ちていくように見えるが、最後のgeziertで再びc-mollへの橋渡しをしている。この転調と詩の内容にどんな接点があるのか。しかしこれはどうやらこれは歌唱部分だけの単純なものではない。その下に付けられたピアノ・パートに鍵はある。ピアノ・パートに目を向けたい。

ここでピアノ・パートにこれまでにないリズム処理を見出すことができる。それはすでに第7小節からのDのオルゲルプンクトで始まり、今や基本4声部、時に5声部となった各声部が、半音階をベースにして持続音を多く含みつつ、少しずつずれを生じさせながら、3度の中で蠢いているように思える。まさにワーグナーに憑かれたヴォルフの作曲観の溢れるところである。半音階進行の多用と経過音の重なり、転調の先取りが各声部で展開される。ピアノの旋律は行き先が分からないような動きで切なさや不安感を残す。歌唱部旋律とピアノの上部旋律は、第7小節はじめでは寄り添うかと思えば、歌唱部を突き抜け歌を引き上げるように見えて、第8小節では下降してしまう。その後もピアノの4声部は粘り、またはっきりしない無重力を演出している。歌詞はgeziert（着飾る）ではあるが、煌びやかな伴奏には聴こえない。第10小節でその混沌とした世界は右手上部旋律の上行を経て、歌唱部と同じ高さに達し、3拍目と4拍目には、冒頭と同様の声部進行が再び顔を出す。ここでの声部下部はc-mollの主和音第3音と第5音の先取りであり、冒頭と響きを比較するに確信と威厳を表現しているようである。これほどまでに緻密に書かれた歌曲のピアノ・パートは多くない。これぞヴォルフの真骨頂であると言っても良い。

音楽は第11小節と第12小節でこの曲中のクライマックスを表現する【譜例6】。第11小節のピアノ・パートで前小節のフレーズを軽く繰り返した上に、es ist（これこそ）と、たっぷりの4分休符の後に言わせる。そしてなお、重ねて4分休符を置かれてからアナクレオンの憩いの場、つまりアナクレオンの「墓」の存在が初めてお目見えする。ここはまさに曲中の白眉である。Anakreonsの旋律は長3度の上行の直後に長6度の下降で一気にG-dur属音に達する。つまり曲はD-durで開始するが、ほぼ途中で下屬調に落ち着く。この下屬調からこの先に主調へ再び回歸していく展開を見れば、この曲が宗教性を帯びていることも合点がいく。この部分は実に神秘的である。その原因はやはり、ひとえにピアノ・パートにあるだろう。G-durの主音だけで構成される純粋な歌唱部に対して、ピアノ・パートは、第11小節では3拍目不協和音が4拍目にかけての解決するも、第12小節では再びの不協和音が提示され、2拍目以降緩やかに回復する。そしてやっと4拍目に至って初めて完全の形で終止する。強弱の設定もその神秘性をさらに高める。pから始まりppを経てG-durを予感させる表出箇所第12小節2拍目でpppとなる。曲はここで一度、静寂というクライマックスを迎える。残りの長めの2行に付けた歌唱旋律は、この曲をさらに愛すべきものになっている。その前の第13、14小節は間奏で、冒頭の第1、2小節と全くの同形である【譜例7】。しかしG-durからD-durへの転調を第14小節で行う。この転調のためか、第2小節には見られなかったmfの強弱記号が第14小節の頭に表示され、この先の展開にわずかながら力を与えている。そのmfがppに達するのは歌唱部分が入ってくる次小節である点も冒頭とは異なる。

第15小節からの再現部分の最も重要な特徴は、第3小節から第5小節までとは、一部分において、音の運びが違うにしろ、ピアノ・パートが同じという点である【譜例8】。しかしヴォルフはさりげなく、その上に異なる歌唱旋律をあてがって我々を驚かす。この感性と詩への繊細さこそ天才の技と言えよう。その旋律は、細かいリズムの付点を除外すれば、おらかさと温かさに溢れたならかな

Musical score for T. 13-14. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive.

【譜例7】 T. 13-14

Musical score for T. 15-21. The score is in G major and 4/4 time. It includes lyrics in German and piano accompaniment. The lyrics are: Früh-ling, Sommer und Herbst ge-
naß - der glück-liche Dich-ter: vor dem Winter hat ihn end-
lich der Hügel ge-schützt
dim - <verklingend> ppp

【譜例8】 T. 15-21

もので、それは詩の内容と結びつき幸せな雰囲気を作りだす。ここにはヴォルフらしさが随所にある。第15小節の歌唱部3拍目のeisは普通ならeであろうし、第16小節の拍をずらしシンコペーションを多用した付曲には、彼の言葉への微妙な反応を見出せる。Herbst（秋）の憂いと官能性が前音のfisからeisの半音に表れ、そしてその後のずれたder glücklicheは、まさにこの幸せなアナクレオンの愛された様子をさりげなく強調する。この部分の音高が、ドイツ語アクセントと抑揚に合致しているのも、自然な流れを生み出している。そして最後を締めくくる詩行にはさらなるヴォルフの神経の細やかさを見る。第17小節のvor dem Winterの前には小さな休符（8分休符）が置かれ、詩最後のgeschütztまでは、これまでなかったとぎれとぎれの隙間が設定されている。endlich（終わりに・やっと）での旋律の6度上昇と、Hügelの後の一瞬の休符（16分休符）は次のgeschütztをより浮きだたせる。まるでこの世のすべてを見守るかのようなのである。geschütztの2音節でD-durの主音を重ねてごく軽いリズム感を表出し、むしろD-durに見事に着地する。ハッチはこの最後の部分の背景にブリュンヒルデや子供の眠りを指摘する¹⁷⁾。

第18小節からの最後4小節にまたがる後奏も弦楽4重奏を思わせて見事である。半音階を中心とした第1ヴァイオリンとビオラの動きと、第2ヴァイオリンの持続音、そして主音でオルゲルブントを奏するのチェロパートと、言えるだろう。この後奏が最後のpppへ次第に消えていくのである（verklingend）。この漂うような後奏は、ヴォルフの激しい性格が、安らぎの夢の世界へと一瞬、逃避したかとも思えるほど、あっという間に終わる。最後の音にフェルマータはなく、余韻も長くはない。曲は幻想の世界でありながら、しかし、D-dur主音のすべての構成音を2重に重ねる確固たる構成音を配置し、現実味ある存在感を表出している。

こうして分析すると、〈アナクレオンの墓〉のわずか21小節に仕掛けられた短い詩への付曲からは、ヴォルフの特徴である極めて朗誦風の歌唱部分もさることながら、そのきめ細やかなピアノ・パート

が重要な要素であること、またそれが交響的であり、同時に色彩感溢れ、そして神経質なほどに壊れやすいミニチュア世界を作り上げていることが見て取れる。同時代のマーラーやR. シュトラウス (R. Strauss, 1864-1949) のようなオーケストラ歌曲ではないが、なんと繊細なオーケストラ風ピアノ・パートである。結局ヴォルフのピアノ・パートは歌が表現しきれない音楽をすべて吸収している。つまり、ヴォルフの歌曲に無伴奏はあり得ないどころか、先人たちが伴奏で起用した他の楽器での伴奏も、ヴォルフでは不可能であると言える。ヴォルフの歌のパートナーは絶対的にピアノなのであるし、ヴォルフの歌曲はピアノと歌ががっぷり五分五分に組んでいて、見方により歌付きのピアノ曲とも解釈できるかもしれない。

おわりに

これまで見てきたように〈アナクレオンの墓〉では、詩の存在は絶対であり、歌もピアノ・パートもそれに服従する。ピアノ・パートが歌と同等の重要性が与えられ、有機的に融合してひとつの芸術的世界を作り上げている。

この歌曲のひとつひとつの言葉に対する音づけと、それに密着する繊細なピアノ伴奏づけの作曲術は、ヴォルフの他の歌曲すべてに共通している。例えば、彼の作曲した作品中、最小である全14小節の〈もうこれ以上歌は歌えない *Nicht länger kann ich singen*〉から、規模の大きな〈プロメテウス *Prometheus*〉、またヴォルフ歌曲の代名詞と言われるメーリケ歌曲集にも、この特質が顕著に見られる。ヴォルフの詩への尊敬と表現意欲が生涯変わらなかったことは、彼の歌曲の作曲スタイルがどの作品に於いても共通していることから、明白である。

このような詩の優位性や、詩の世界を表現するために歌とピアノ・パートが織りなす効果的な音楽は、ヴォルフ以前にも以後にも見受けられず、ドイツ・リートの上で唯一の世界がある。

ドイツ・リートは極端に言えば現代まで続く作曲分野であり、ヴォルフ後の時代も、プフィッツナー (H. Pfitzner, 1869-1949)、ベルク (A. Berg, 1885-1935) をはじめとする数多くの作曲家が歌曲にも食指を向け、現代ドイツを代表するリーム (W. Riem, 1952-) など、ドイツ・リートの著名な作曲家は枚挙に暇がない。その発展において、ドイツ・リートが芸術的な歌であり世界にその影響と印象を残し、少なくとも芸術歌曲としてよく歌われることを基準としたなら、ヴォルフの作品がドイツ・リートというジャンルを超えて、歌曲分野領域の特別な1種類に収納されることは周知の事実であろう。ヴォルフのスタイルは、音楽上の理論や歌曲の概念を凌駕し、詩という文学世界に新風を吹き込んだ。彼の言葉への飽くなき追求と尊敬は、詩に曲を従わせていく作曲術を有し、それによって、詩と音楽の完全なる合体を表出した。彼の作品ほど緩やかな暖かさを持った、しかし完全なる完成形は見当たらないと考える。彼自身がピアノの名手であったことも強い要因となり、歌の曲、歌曲を超えた全く新しい分野を創出させたのではないか。ヴォルフ歌曲の完璧な詩と音楽の融合は、むしろすでに歌曲ではないとさえ言える。ヴォルフの歌曲は、歌という概念を越えての新ジャンルであり、「声楽とピアノのための詩曲」である、という新たな提言が可能ではないか。

注

- 1) 吉田秀和『私の好きな曲』新潮社 1977年 p. 116
- 2) エヴラン・ルテール『フランス歌曲とドイツ歌曲』小松清・二宮礼子訳 白水社 p. 83
- 3) 渡辺 護『ドイツ歌曲の歴史』音楽之友社 1997年 p. 76

- 4) ルテール 前掲書 p. 90
- 5) ルテール 前掲書 p. 99
- 6) アンドレアス・ドルシエル『大作曲家ヴォルフ』 樋口大介訳 音楽の友社 1998年 p. 51
- 7) ドルシエル 前掲書 p. 128
- 8) ドルシエル 前掲書 p. 205
- 9) 大島 博「フーゴ・ヴォルフの歌曲における楽曲構造の独自性」『東京藝術大学音楽学部紀要』21, 1995年 pp. 33-62
- 10) ルテール 前掲書 p. 83
- 11) 紀元前6世紀のギリシャの抒情詩人で酒、女を愛し、その作風は当時の型にはまった詩作からは割と自由であったと言われている。
- 12) 吉田秀和『永遠の故郷～夜編～』 集英社 2008年 p. 73
- 13) 桑畑千佳子「ゲーテの恋愛事情とそのモチーフの変遷について」『明治大学 文学研究論集』第12号 2000年 p. 171
- 14) 『ニューグローブ世界音楽大事典』第3巻 柴田南雄・遠山一行編集 講談社 1994年 p. 57
- 15) シューベルトは全部で600余の歌曲を残した。
- 16) クリストファー・ハッチ「フーゴ・ヴォルフ アナクレオンの墓」(Hahch, Christopher. "Hugo Wolf's Anakreons Grab" *The Journal of Musicology* Regents of the University of California, Vol. X VII Nr. 3 1999 p. 422)
- 17) ハッチ 前掲論文 p. 42

参考文献・資料

- エルンスト・デチャイ『フーゴ・ヴォルフ 生涯と歌曲』 猿田 恵・小名木栄三郎共訳 音楽之友社 1996年
- エリック・ヴェルバ『フーゴ・ヴォルフ評伝』 佐藤牧夫・朝倉令子共訳 音楽之友社 1979年
- グラウト／パリスカ『新西洋音楽史 (下)』 戸口幸策・津上英輔・寺西基之共訳 音楽之友社 2001年
- 三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳『ワーグナー トリスタンとイゾルテ』 日本ワーグナー協会監修 白水社 1990年
- ダイートリッヒ・フィッシャー＝ディースカウ『シューベルトの歌曲をたどって』 原田茂生訳 白水社 1976年
- 福田秀男『ゲーテの抒情詩—研究—』 郁文堂 1977年
- Schubert Album Band 2*. Editon Peters 1921
- Hugo Wolf Gesamtausgabe III* Musikwissenschaftlicher Verlag Wien 1978 / 1996
- Hugo Wolf Gesamtausgabe IX-1* Musikwissenschaftlicher Verlag Wien 1983