

フーゴー・ヴォルフの歌曲

——《メーリケ歌曲集》に見られる音楽的表現方法に関する研究——

吉 村 哲

はじめに

フーゴー・フィリップ・ヤーコプ・ヴォルフ Hugo Filipp Jakob Wolf (1860~1903) は、「歌曲作品だけで作曲家としての第一流の地位を勝ち得た人」¹⁾とされている。確かに歌曲だけで約 600 曲も書いた「歌曲の王」と呼ばれるフランツ・ペーター・シューベルト Franz Peter Schubert (1797~1828)、人生で「歌の年」なる一年の内に歌曲を多く生み出した時期を持つローベルト・アレクサンダー・シューマン Robert Alexander Schumann (1810~1856)、生涯で約 300 曲もの歌曲を作曲したヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833~1897) のいずれの作曲家もピアノ曲、協奏曲、交響曲、合唱曲等作品の種類は多岐に渡っている。ヴォルフのように歌曲のみで名を成した作曲家は希有なのである。

彼の歌曲以外の作品としては、管弦楽曲《イタリア・セレナーデ》は今日でも演奏されるものの、フランツ・リスト Franz Liszt (1811~1886) の助言により作曲された交響詩《ペンテジレアー》、ヴィルヘルム・リヒャルト・ヴァーグナー Wilhelm Richard Wagner (1813~1883) のような成功を目指して創作されたオペラ《お代官様》は初演の成功にも関わらず、上演される機会はほとんど無い。また、管弦楽曲、ピアノ曲、室内楽曲の未完成のものも目立つ。「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」²⁾ というように、ヴォルフの作曲技術に対する未熟さの指摘もある。

一方、ドイツ歌曲を演奏する昨今の歌手達にとってヴォルフの歌曲は、重要なレパートリーの一つとなっている。それにもかかわらず、一般の人々にヴォルフという作曲家の知名度はまだまだ低い。ドイツ歌曲の演奏会自体がオペラや交響曲のものに比べて少ないため、歌曲という限られた分野でのみ功績が語られるヴォルフが一般に知られていないのはある意味当然なことなのかもしれない。

それでは、ヴォルフが高く評価される点は具体的にはどういうところにあるのだろうか。音楽史、ことドイツ歌曲史において語られるヴォルフの歌曲の果たした役割をもう一度様々な観点から検証したい。そこで彼の代表的歌曲集である《メーリケ歌曲集》から 5 曲を選び、楽曲分析に基づきながらヴォルフの音楽的表現方法について考察する。

1. ヴォルフの歌曲

西洋音楽史の中で概してヴォルフの歌曲は、シューベルトにはじまる 19 世紀ドイツ歌曲の伝統を踏まえ、詩と音楽の結びつきをより深め、芸術の高みへと導いたと言われる。「声と楽器の対位法によって豊かにされたピアノ書法」³⁾、「ワーグナーの音楽様式から半音階的な旋律や和声、近代的な転調、動機による構成の手法、シュプレヒゲザング的な歌声旋律」⁴⁾ということが音楽の特徴としてあげられる。

また、ヴォルフと同時代生まれのドイツ歌曲を創作した作曲家にはグスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860~1911)、リヒャルト・ゲオルク・シュトラウス Richard Georg Strauss (1864~1948) がいるが、彼らは《さすらう若人の歌》、《四つの最後の歌》のように歌とオーケストラによるオーケストラ歌曲を多数作曲し

ている。また歌とピアノによる歌曲も後にピアノパートをオーケストラ用に編曲しており、今日ではそのピアノ版とオーケストラ版のどちらも演奏される機会がある。オーケストラ歌曲からは、それぞれの楽器による豊かな色彩と、スケールの大きさを求めるようになった19世紀末のドイツ歌曲の変容が見て取れる。ヴォルフの歌曲には、オリジナルのオーケストラ歌曲は無く、幾つかの自作のオーケストラ編曲版が存在するだけである。このことから、ヴォルフは、従来の歌とピアノという編成によるドイツ歌曲の伝統に従いながらも、ピアノによる表現の可能性を追求しようとしたと言える。ヴォルフの歌曲におけるピアノ・パートについて音楽学者アンドレアス・ドルシェルはその著書『ヴォルフ』で次のように述べている。「《ピアノ伴奏者》は、ヴォルフにとってほとんど侮蔑の言葉であった。(中略)ヴォルフ歌曲における《伴奏》は、シューベルトやシューマンの場合をはるかに超えて、もはや単なる伴奏などではないのであり、それは歌のラインからの自由と歌のラインへの緊密な結びつきとを独特なカタチで統一する補完物である」⁵⁾

そしてヴォルフの歌曲の詩と音楽の結びつきの強さを考える上で、ヴォルフ自身の意向により、詩人ごとの歌曲集として編集され、出版された点に注目したい。たとえばヴォルフ以前にも、シューベルトやシューマン、ブラームスも詩人ごとに歌曲集を編纂するという姿勢は見られる。しかしそれは例えば《冬の旅》ミュラー詩、《詩人の恋》ハイネ詩、《〈マゲローネ〉によるロマンツェ》ティーク詩のように詩の内容が関連を持って一つのストーリーを形成する連作歌曲集の場合である。ヴォルフの歌曲集では様々な題材が扱われ、あたかも詩集であるかのような体裁が取られている。

ヴォルフの主な歌曲集は出版された順に次の通りである。

1889年
 メーリケの詩による歌曲集(1888年作曲、全53曲)、
 アイヒェンドルフの詩による歌曲集(1880年、

1886年、1887年、1888年作曲、全20曲)
 1890年
 ゲーテの詩による歌曲集(1888年、1889年作曲、全51曲)
 1891年
 パウル・ハイゼとエマヌエル・ガイベルのドイツ語訳によるスペインの歌の本(1889年、1890年作曲、全34曲)
 1892年、1896年
 パウル・ハイゼのドイツ語訳によるイタリアの歌の本I、II(1890年、1891年作曲、全46曲)
 1898年
 ミケランジェロの詩(ヴァルター・ローベルト＝トルノードイツ語訳)による三つの歌曲(1897年作曲、全3曲)

2. 《メーリケ歌曲集》の成立

フーゴー・ヴォルフは、生涯で307曲もの歌曲を作曲しているが、そのうち200曲近くは、1888年から1891年までの4年間に集中している。特に1888年は、ヴォルフにとって重要な年となった。この一年の間に93曲もの歌曲が作曲され、《メーリケ歌曲集》の53曲すべてが作曲されているのである。また、これまで作曲された歌曲をまとめて《女声のための6つの歌曲》、《シュツフェル、メーリケ、ゲーテ、ケルナーの6つの詩による歌曲集》としてはじめて出版され、以後歌曲出版のための条件が整えられたのもこの年である。そしてヴォルフの多くの歌曲の初演に携わることになるヴァーグナー歌手であるテノールのフェルディナンド・イエーガーと出会ったことも、歌曲が次々生み出される要因となったと思われるため付け加えておきたい。また世界的ピアノ奏者エリック・ヴェルバは次のように述べている。「声域について言うと、総じてフーゴー・ヴォルフの男性歌曲はテノールには幾分低すぎ、バリトンには少し高すぎ、結局、今でもスカンジナビアで<テノール＝バリトン>と呼ばれているタイプの声質が移調しない原調でヴォルフを歌うのに理想的である。」⁶⁾ ヴォルフは「原則的にあらゆる移調を拒否した」とされるのでこのイエーガーの声質等が作品に影響を与えているように思え

て興味深い。

《メーリケ歌曲集》は、2月16日から5月18日まで43曲、10月4日から10月11日まで9曲、11月26日に1曲の三つの期間に渡って作曲された。ヴォルフは、ヴィーン近郊ペルヒトルツドルフの別荘でヴィーンの喧騒から離れて作曲した。その当時の友人に宛てた書簡の中で、《メーリケ歌曲集》のいくつかの曲について自己評価をするものがあり、メーリケの詩に取り憑かれたように作曲する様子、それぞれの曲への自信が生々しく記されている。第2曲〈少年と蜜蜂〉について「たった今、私は新しい歌を書き上げた。神々の歌、とあなたには申し上げたい」⁷⁾、第9曲〈飽くことのない恋〉について「今、ちょうど夕方の7時だ。僕は最高に満ち足りた王のように、ものすごく幸せだ。また新しい曲が上手く書けた。君がもしこの歌を聴いたら、楽しくて地獄に落ちるかもしれないよ。最後のところはまるで学生歌のように爆発するんだ。首を吊りたくなるほど面白くね」⁸⁾、第10曲〈散歩〉について「『乙女のはじめての恋の歌』が私の最良作だというのは撤回する。今日の午前中書き上げた『散歩』は、百万倍も上だ。あなたがこの歌曲を聞いたら、あなたの心を占める願いは唯一つ、死にたい、だ。今のところはどうぞ生きていて、達者でお暮らしを。あなたの有頂天なるヴェルフィン」⁹⁾

《メーリケ歌曲集》はヴォルフにとって一人の詩人に作曲された歌曲集として1889年にはじめて出版された。正確なタイトルは、《Gedichte von Eduard Mörike für eine Sing-

stimme und Klavier》「歌声とピアノのためのエードゥアルト・メーリケによる詩集」である。この題名から作曲者の詩への敬意が感じられ、いかに詩が重要視されていたかを窺わせる。

エードゥアルト・メーリケ Eduard Mörike (1804~1875年)は、南ドイツの牧師詩人で、ドイツ文学史上、「シュヴァーベン派の最後の代表者」¹⁰⁾とされ、1838年に出版された143篇もの詩には、美しい自然を賛美する田園的なもの、恋の物語、シュヴァーベン地方、南ドイツに伝わる幻想的な伝説、彼のユーモアな一面を窺わせる人生観、宗教観など様々な題材が扱われている。ヴォルフの《メーリケ歌曲集》には、こうした自然・恋・伝説・人生観・宗教観を詠った詩が偏ること無く収められている。

3. 《メーリケ歌曲集》の音楽的表現

《メーリケ歌曲集》の53曲を分析した中から、その音楽的特徴が顕著に表れている5曲を取り上げ、ヴォルフの用いている音楽的表現方法について述べる。(以下の引用楽譜はすべてドーヴァー社の原調版による。)

第6曲 〈Er ist's 春だ〉

1888年5月5日作曲された。ピアノのパートは、“sein blaues Band (春の青いリボン)”が“flattern durch die Lüfte (ひらひら空中を漂う)”様子を表すような3連符のモチーフで統一されている：

Hugo Wolf.

Sehr lebhaft, jubelnd.

GESANG.

Früh - ling lässt sein

PIANO.

曲は1-14小節、15-25小節、26-56小節の3つの部分から構成されている。これは詩の、「春が青いリボンをひらめかせ今年もやってくる」、「すみれもすぐに地上に現れるのを夢見て、遠くからは微かに琴の音が聞こえてくる」、「わたしは春が来たのだと確信した」という内容の変化に対応している。ピアノパートが規則

的な3連符の細やかな動きに対して歌の旋律はフレーズが長いので、歌パートが際立って聞こえる。20-25小節から現れるピアノの左手16分音符によるアルペジオは歌詞の“Harfenton (ハープの音)”を表しており、この微妙な変化がハープの遠くから聞こえてくる様子を効果的にしている：

26-29小節では、ヴォルフは詩の第8行“Frühling, ja du bist's! (春よ、おまえだね!)”を高音域からのシンコペーションの歌い出し、

音程の跳躍、細かいリズムを用いて二度繰り返すことで強調している：

最終的に32小節“ja du bist's (そう、おまえだね)”が2点ト音のロングトーンで引き伸ばされ一番の山場を築く。歌の終わりの部分は同時に、非常に長いピアノの後奏のはじまりになっている。この後奏は“Frühling lässt sein blaues Band”の旋律で開始され、曲の約半分にあたる22小節に渡って奏され、待ち焦がれた春がとうとうやってきたことの喜び、春のエネルギーを表しているようだ。

第9曲〈Nimmersatte Liebe 飽くことのない恋〉

1888年3月24日に作曲された。ピアノも歌も歌詞の内容に伴って多様に変化する曲で、間奏により、3節からなる原詩の句切れが明確になっている。歌の旋律は、言葉のアクセントや文の抑揚に従い、アクセントや長母音の部分には比較的長い音符が与えられ、強調したい語には音域の高い音が与えられている。ピアノパートの特徴も同じようにリズムの動き、シンコ

ペーシオンや細かい16分音符の動き等を用いて気持ちの高まりが表されている。

ピアノのシンコペーションによる前奏で唐突に曲が開始される。この前奏の*sf*やスタッカー

ト、アクセントで刺すような鋭いリズムは、これから語られる刺激的なストーリー展開を予感させることに成功している：

Schr mässig.

GESANG.

PIANO.

歌の出だし“So ist die Lieb! So ist die Lieb! (そうなんだ恋とは! そうなんだよ恋とは!)”は、ピアノの前奏のシンコペーションによる動機に習う形で歌い出される。この“ist die Lieb!”を変口音一変へ音の増4度音程を用いることで「Lieb 愛」の語にインパクトを与えている。

続く“Mit Küssen nicht zu stillen (キスでは鎮まらない)”では、歌声部の“Küssen”の語と重なるピアノパートの8分音符にはそれぞれスタッカートが付けられ、また歌声部の「鎮まること」を否定する“nicht”にはアクセントが付けられそれぞれの語を強調する。9小節からピアノがシンコペーションのリズム定型に変わり、歌は8分音符による朗唱的旋律に変わる。このピアノと歌のリズムの違いが言葉を明瞭にしている。12小節“füllen (満たす)”の語における *rit.* を伴った歌の半音階の上行、ピアノの半音階の下行は、「そんな馬鹿なやつはいないだろ?」という疑問形のニュアンスを一瞬もたらず。歌声部はさらに16小節“ewig gar (本当に永遠に)”の2点変ト音まで発展し、1度頂点を築いたところですぐさまダイナミクスは *p* に落ちる。“du thust nie zu Willen (おまえの思いは決して満たされない)”半ばため息のような余韻を残す。そのやるせない気持ちを表すようにピアノが2小節の間奏で引き継

ぐ。この間奏と重なりながら21小節アウトタクトから第2詩節の“Die Lieb', die Lieb hat alle Stunnd... (恋、恋はいかなる時も新しい不思議な魅力を持つ...)”が開始される。ここでは緊張感を持続しながら場面転換しているのである。21小節より現れるピアノパートの16分休符で寸断されたリズムの刻みは、呼吸が乱れ興奮した様子を表すように切迫する。歌声部は、変口音から徐々に音域を上げ、*f* を伴った高音域と、付点8分音符と16分音符の繰り返しによるリズムで“wir bissen uns die Lippen wund. (僕らは唇を噛んでけがをした)”をはっきり強調する。“da wir uns heute küssten. (今日僕らがキスをしたから)”は秘密を語るような朗唱的旋律が用いられる。29小節からは、娘と交わしたキスの様子が赤裸々に語られる部分であるが、ピアノは半拍遅れの8分音符のシンコペーションのリズムと、不協和音を用いた1小節おきに変化する響きで、官能的な雰囲気を出す役割を担う。歌の旋律は、“guter Ruh (よく落ち着いた)”, “Messer (包丁)”, “immer zu (閉じたまま)”のそれぞれ減4度音程を1音ずつ上昇して積み重ねていくことで、尋常でない気持ちの高揚を表し、35小節の“weher (より痛い)”で、この曲の最高音である2点変イ音で頂点を築く：

(zart) *immer erregter*
 küs - ten. Das Mäd - chen hielt in gu - ter Ruh', wie's Lämm - lein un - ter'm
 Mes - ser; ihr Au - ge bat; nur im - mer zu, Je we - her, desto

ピアノは快樂の余韻を残すような和音のフェルマータで留まり、我に帰ったように出だしと同様の音型で第3節“So ist die Lieb”が始まる。40-41小節“Liebe gibt,”でc-mollの不完全終止、44-45小節“nicht verliebt”でAs-durの偽終止をそれぞれ用いることで「確か賢者ソロモンでさえ、恋の虜だったはず…」とふと

思い起こすような余韻を残す。二度目の“und anders war Herr Saromo, … (ほかならぬソロモンさんでさえ)”の歌声部は、一音ずつアクセントが与えられ、さらにピアノがオクターヴのユニゾンでなぞるため非常に劇的に語られる：

tempo
 Wei - se, nicht ver - liebt - und an - dera war Herr Sa - lu - mo, der

“der Weise, nicht verliebt. (賢者であったけど)”は、*p*で「密かに」、しかし今度は確信を表すようにAs-durの完全終止をする。ピ

アの後奏は「いつの時代も恋とはそういうもの」とあらためて問いかけるように前奏の動機で曲を閉じる。

第12曲〈Verborgenheit 隠遁〉

1888年3月13日作曲された。4節で構成されているこの詩は、第1節と第4節が全く同じであり、曲においても第4節が第1節と同じ歌の旋律と、ピアノの音型で再び帰ってくるという構造になっている。

前奏は半音階を用いた、けだるくも美しい響きが繰り返される。歌声部の“Lass, o Welt (放つといて、おお世よ)”はピアノと同様に半音階と単調なリズムで退廃的な雰囲気醸し出しながらも、言葉の抑揚やアクセントの生かされた朗唱的旋律になっている：

(Slowly and with great feeling.)
Mässig und sehr innig. Hugo Wolf.

GESANG.
Voix.

PIANO.

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Tempt me not, O World a - gain...

9-10小節“Wonne(喜び)”と“Pein(苦しみ)”はホ音のオクターヴで対比されている。11小節から始まる第2節は歌声部はシンコペーションによる歌い出し、ピアノは8分音符の和音の刻みに変わり、急に活気を帯びてくる。それは「隠遁に浸る」夢想状態から「自分を見つめなおす」現実に引き戻されたかのような変化を感じさせる。気持ちの高まりを表すように徐々に音域を上げ、13-14小節“unbekanntes Wehe

(得体の知れない痛み)”を強調する。続く15,16小節“immerdar durch Thränen sehe(いつも涙を流しては見ている)”を、へ-変ホニーハの旋律を繰り返すことで“immerdar(いつも)”という状態を作り出す。18小節、歌の旋律の終わりと同時に、ピアノの和音の刻みが残り、それは降り注ぐ“liebes Licht 愛の光”を表すように響く：

(with increasing passion)
nach und nach belebter und leidenschaftlicher

lie - bes Licht.
Only I gaze.

Oft bin ich mir kaum be - wußt,
On - ly dream - ing bring - me rest...

そして20小節から第3節が始まるが、“Oft bin ich mir kaum bewußt (時々ほとんど無意識のうちに)”以降「何だか分からないものが支配し」という雰囲気を表すように半音階的転

調を繰り返し、聴き手に非常に混とんとした印象を与える。“und die helle Freude (明るい喜びが)”は変ロ-変ホ-変トの上行音型が用いられ曲を盛り上げる。24、25小節“durch die

Schwere (気持ちの重々しさを乗り越し)、“so mich drückt (私を押し上げる)”は、ピアノと掛け合いながら、緊張感を持続させる。そして26小節“wonniglich (幸せに)”2点ト音に

達して、一番の山場を形成する。その音から音階を下行させて27小節でEs-durに戻るきっかけを作る：

落ち着きを取り戻したかのように第1節と同じ音楽で第4節が始まり、「隠遁」が永遠に続くような印象を与えて曲は終わられる。

している。

第28曲〈Gebet 祈り〉

第12曲と同じく、1888年3月13日に作曲された。ピアノは、8小節間に渡る比較的長めの前奏でメロディーを奏するが、歌声部の始まる9小節から22小節までは歌の旋律と重ならない和音が並ぶ。歌声部の終わりの23小節から右手に歌うような旋律が現れる。歌声部は、詩のコンマやピリオドごとに休符で区切られながら、全体として3つの旋律のまとまりを構成

している。
1-8小節、オルガンの音を連想させるような前奏を奏し、敬虔な雰囲気を出す。9-10小節、“Herr! schicke was du willst, (主よ!あなたの意のままにお贈りください)”の優美な旋律はリズムの上では呼びかけを反映して朗唱的である。12小節“Leides”は、ピアノの不協和音が「痛み」を表す。そして、14小節“Beides (両方)”は、「御手からあふれ出る」という様子を表すように、2点ホ音で引きのぼされる。この時ピアノも13-14小節にかけてのクレシェンドそして*f*で歌の盛り上がりを後押しする：

18-19小節ピアノが4分音符を刻む音型に変わり、歌声部“wollest mit Freuden…”からの旋律はリズム、半音階、上行音型で“wollest

mit Freuden (喜び)”と“wollest mit Leiden (辛さ)”の語を対比させ強調している：

Wol-lest mit Freu - den und wol - lest mit Lei - den mich
Not wül-let me - ne - zure Güt - sed - nest er phz - zure - All -

続く21-22小節、“mich nicht übershütten! 私に過度に注ごうとしないでください!”ではfis-mollの不安感の中、歌声部“mich (私に)”のシンコペーションとピアノのsfで、強い拒絶を表現する。23-24小節、“Doch in der Mitten (その中庸の中にこそ)”はCis-durを経過し、25小節にもう一度この歌詞がE-durで繰り返される。休符で寸断されながらも二度繰り返すことで切実なうったえを表しているよ

うだ。

23小節からピアノの右手に歌声部のオブリガートの旋律が現れる。26小節“der Mitten liegt”は、その強い願いを表すように2点ホ音-2点ニ音で保たれ、27-28小節“holdes Bescheiden (優しいみこころが)”は下降しながら「ささやかな願い」の余韻を残すように導音で終わる：

doch in der Mit - ten liegt hol - des Be - schei - - den.
For mid - way re - ther Lies - Hearts Ease pure free - - - - -

ピアノは、歌声部を引き継ぎ徐々に音域を上昇し、その祈りが聞き入れられるように緩やかな下降をしてE-durの主和音で解決する。

1888年10月10日作曲された。詩の場面の移り変わりに従って、ピアノも歌もリズム、音域、ダイナミクスが大幅に変わる。

第44曲〈Der Feuerreiter 火の騎士〉

ピアノのオクターヴのユニゾンによる3連符の半音階の繰り返しはいかにも不気味で、歌の旋律は朗唱調で唐突に開始される：

Hugo Wolf.

Sehr lebhaft. *(flüsternd)*

GESANG. Se-het ihr am Fen-sterlein dort

PIANO. *pp*

7小節は、“Nicht geheuer muß es sein (よくないことが起こるぞ)”の増8度の跳躍がピアノの半音階と相まって不吉な雰囲気を出す。ピアノの右手の3連符の半音階、左手の4分音符と8分音符の音型が上下し、「落ち着き無い」様子が描写される。9-10小節歌声部“Denn er geht schon auf und nieder (彼が落ち着き無く行ったり来たりしているから)”は4分音符と上行音型のクレシェンドで言葉を際立たせ、ピアノの間奏は音域をどんどん上げ、盛

り上げる。歌の旋律は同音の繰り返しを多用しているが、ピアノは3連符の半音階を繰り返すことで緊張感を持続させている。20-22小節“gellt (鳴る)”が2点ホ音のロングトーンで引きのばされると、23小節からピアノパートには口音のオクターヴによる16分音符トレモロの音型が現れ、火事を知らせる「鐘」の音を連想させる。その音型に歌声部は重なり、叫ぶような“Hinter'm Berg… (山のむこうで)”の朗唱的旋律が現れる：

Horch! das Feu - er - glück - lein gellt.

(wild)

hinter'm Berg, hinter'm Berg brautes in der Müh - le!

この旋律はリフレインとなり4回繰り返され曲に強いインパクトを与えている。27小節ピ

アノは飛び跳ねるようなリズムの音型に変わり、「火の騎士が荒々しく門を突き破る」様子

吉村：フーゲー・ヴォルフの歌曲

を描写する。歌声部の“wütend schier durch
das Thor (まったく荒々しく門を)”の旋律に

おいても跳躍を多用し「騎士が動き回る」様子
を表す：

Schant! da sprengter wü - thend schier durch das

35小節ピアノはいっそう細かい動きに変わり
りスピード感を増し、歌声部は同音(2点二
音)の連続で、「火の騎士が野を越え、火事の
現場へと向かう様子」を語る役割に徹する。35
-46小節の部分で歌の旋律は、15-25小節の
変形した旋律が使われているが、どちらも「火
事の現場」を指すため意識的に統一しているよ
うに思われる。47小節からは、「火の騎士がこ
れまでも何度も火を消し止めて来たこと」につ
いて語られるのであるが、歌の旋律はやや穏や
かな調子に変わり、ピアノも *p* で8分音符の和

音を規則的に刻む。52小節“Mit des heil'gen
Kreuzes Span (聖なる十字架のこっばをもつ
て)”から歌の旋律も音域を次第に上げ、ピア
ノの和音もクレシェンドで再び盛り上がり始
めると、55小節ピアノの *sf* の和音と“weh!
(ああ!)”という叫び声で過去の話から再
び現実に引き戻された印象を与える。歌の旋律
は52小節から、2点二音→2点ホ音→2点へ
音→2点嬰へ音へと上行し、59小節“Gnade
Gott (神の慈悲)”の2点ト音に到達し、一番
の山場を築く：

zunehmend
fre - ventlich die Gluth bespro - chen — weh! dirgrinst vom Dach - ge - stüb - le

dort der Feind im Hül - len - schein, Gna - de Gott der See - le dein!

64小節歌声部の“rast's er in der Mühle (彼は水車小屋で荒れ狂う)”の後、ピアノは、火の騎士と火の格闘を描写するような付点のリズムによる鋭い音型を6小節間に渡って繰り返す。71小節からは「火事の起きた水車小屋が崩れ落ち、以来火の騎士を見た者はいない」という内容であるが、ピアノは徐々にディミヌエンドしていき、歌の旋律も音域を下げていく。75小節、80小節ピアノ・パートの *ff*、*mf* の付

けられた和音が「完全に収まらない火事の恐怖感」を表すような効果を上げている。84-87小節歌の旋律は半音階を再び上行しながら野次馬のどンドン帰っていく内容を語るのがあるが、次第にダイナミクスを弱め、92小節“Hinter'm Berg…”は消えゆくように歌われ、ピアノの鐘を表す口音の音型は寸断されながら徐々に収まり、102小節の完全に休止することで場面転換が図られる：

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano line (grand staff). The vocal line has a rest followed by the text "breun's!". The piano line features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note, followed by a section marked "immer mehr abnehmend". The second system also has a vocal line and a piano line. The vocal line has a rest followed by "(lange Pause)". The piano line continues with a similar rhythmic pattern, marked with "ppp" (pianissimo) in two places.

そして103小節からは、水車小屋の主人が焼け跡から火の騎士の遺骸を見つけるという後日談が始まるわけであるが、ここでは歌の旋律に47小節の旋律の変化形が使われる。どちらも過去を振り返る場面であるため共通の旋律を用いたのではないと思われる。歌の旋律は音域も低く、4分音符による一定のリズムが用いられ、ピアノも8分音符の和音の連続で穏やかな調子に変わる。しかし106小節“ammt der Mützen (帽子をかぶり)”、109小節“Auf der beinern Mähre (骨になったやせ馬の上で)”における7度の跳躍で、焼け跡から発見され

た「騎士」の不気味さを表現する。111-115小節歌の旋律は低音域の嬰へ音が持続され一見平坦であるが、ピアノは半音階的転調を繰り返し、緊張感を持続させている。118-119小節“Husch! da fällt's in Asche ab (しっ! 灰がくずれおちる)”の旋律は、そっと語る調子を生かす朗唱的旋律が用いられる。122小節“Ruhe wohl… (安らかに憩え)”には“Hinter'm Berg…”と同じ旋律が音価を伸ばし1オクターヴ下で用いられ、はっきりとしたh-mollの調性感のもと静かに曲は閉じられる：



おわりに

以上の分析から《メーリケ歌曲集》には、詩の定型を崩さずに同じ旋律がくり返される単純な有節歌曲は含まれていないことが分かる。作曲上の制約が少ないためであろうか、一曲の内に変化に富んだ旋律を多数用いているのである。

どの曲も詩の抑揚、言葉のアクセントや母音の長短が、歌声部の旋律の音高やリズムに反映されている。半音階が多用され、歌声部だけではもはや調性が判断できない部分もある。また詩の言葉の1音節に対し1音が与えられるシラビックに作曲されていることが多く、これらがヴォルフの歌曲が朗唱的であると認識させる要因と言えよう。この朗唱的旋律は、詩を語ることに重点を置くあまり、歌声部のみでは時として無味乾燥で非音楽的に聞こえる危険性があるはずである。しかしヴォルフの歌声部の旋律は、今回の分析から多くの場合が朗唱的に語る性質と、微妙な心理状態を歌うというどちらの性質をも兼ね備えていることが分かった。

今回研究対象に取り上げた5曲は、どの曲もそれぞれ一度聴いたら忘れられないような強いインパクトを与えている。その重要な役割はピアノ声部のヴォルフ独自の音型が果たしている。詩の中の（第6曲リボンの揺れやハーブの音、第12曲光、第44曲鐘の音）等の物理的描写、また（第9曲切迫感、第12曲自分でもわからないもの、第28曲優しさ）といった心理的描写までをピアノ声部が表現する。このように、特定の物や心情のある音型をあてはめて表現をしたり、半音階的転調を繰り返しながらストーリーの緊張感を持続させる手法は、ヴァーグナーのライトモチーフや無限旋律からの影響を感じさせる。

さらにヴォルフの歌曲のピアノ声部は歌声部に比べてダイナミクスの振幅が大きいことも特徴としてあげられる。朗唱的な歌声部の旋律線が、時として平板に流れがちになりそうになるのを、ピアノの劇的な変化で補っているように思われる。

《メーリケ歌曲集》で用いられている様々な音型やダイナミクスの急激な変化のような表現方法は、主題労作的技法に重きを置く作曲家達の目には一見統一感が無いように感じられ、あたかもひらめきや思いつきだけで作曲されたかのようにうつつたのかもかもしれない。しかしヴォルフはヴァーグナーの大規模なオーケストラによるオペラの前奏曲等をピアノで即興的にアレンジして弾きこなすような腕前があった。このようなピアノの演奏技術と即興性、詩の内容を瞬時に捉える集中力が歌曲を作曲する上で個性として存分に発揮されたのだと思う。

註

- 1) 渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』（音楽之友社、1997年）、148頁
- 2) A. ドルシュエル、樋口大介（訳）『ヴォルフ』（音楽之友社、1998年）、22頁
- 3) E. サムズ、藤本一子（訳）、「リート」、『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』第19巻（講談社、1995年）、468頁
- 4) 渡辺護、前掲書、151頁
- 5) A. ドルシュエル、前掲書、121頁
- 6) E. ヴェルバ 佐藤牧夫・朝妻玲子（訳）『フーゲー・ヴォルフ評伝』（音楽之友社、1971）185頁
- 7) A. ドルシュエル、前掲書、102頁
- 8) 梶木喜代子『ドイツ・リートへの誘い』（音楽之友社、2004年）、226頁
- 9) A. ドルシュエル、前掲書、112頁
- 10) 北通文他『ドイツ文学史』（東京大学出版社、1955年）、123頁