

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

ドイツ・リート分析法試論：ドイツ詩法と歌曲：
シューベルトを例に

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2024-02-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 千尋 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/2000038

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ドイツ・リート分析法試論
—ドイツ詩法と歌曲：シューベルトを例に—

村 田 千 尋

ドイツ・リート分析法試論 —ドイツ詩法と歌曲：シューベルトを例に—

村田千尋

はじめに —ドイツ語のリズム—

詩人が詩を創作するに当たって選んだ言葉は、その意味もさることながら、言葉としての響きも重要な要素であり、詩に固有の音色を与えていると考えるべきであろう。だからこそ詩の朗読（朗誦 *Deklamation*）は重要であり、美しい「読み」は詩を生きたものにする。詩を味わうに当たって、表現者たる者、詩の読みにこだわってしかるべきと考える。

ドイツ語はリズムが明確な言語であり、強弱アクセント、アクセントのある母音（揚格 *Hebung*、強拍）とアクセントのない母音（抑格 *Senkung*、弱拍）が作るリズムを主要な要素とする。そのため、アクセントの位置を間違えることによって単語の意味が変わり¹⁾、あるいは全く通じないということになる。もちろん、長母音（二重母音を含む）と短母音による音長アクセントと、母音の抑揚による音高アクセント（イントネーション）も存在するが、音強アクセントに比べると副次的な役割を持つものだと言える（村田1982: 162）。そして子音は、場合によって「ゴツゴツした」という悪口を言われることもあるが、母音を区切り、リズムを明確にするという役割を持つので、ドイツ語は子音がはっきりと発音される。

このようなドイツ語の特性に基づき、アクセントのパターンが作り出すドイツ語特有のリズムこそ、ドイツ詩が持つ魅力の源泉であると考えることができる。つまり、アクセントの配置によるリズム感がその魅力を支えているのである。

強弱アクセントが作り出すリズムは韻文 *Vers*, *gebundene Rede*, *erhöhte Rede* において顕著であるが、たとえ散文 *Prosa*, *gerade Rede* であっても、韻文の考え方を援用して読むことができる場合がある。例えばヘルマン・ヘッセ *Hermann Hesse* (1877-1962) の『あやめ *Iris*』（短編集『メルヒェン *Märchen*』（1919）に所収）に '*ich kann niemals auch nur einen Tag lang so leben, daß nicht die Musik in meinem Herzen mir die Hauptsache ist.*' 〈僕は心の中で音楽を大事だと思わずには、一日たりとも生きていけない〉（以下、歌詞等の訳は筆者による）という一文がある。これは小説の一部であり、散文であるにも拘わらず、あたかも韻文であるかのようにリズムを付けて読むことができる [図1]。

1) 例えば動詞 '*unfahren*' の場合、アクセントが第1音節に置かれる '*umfahren*' ならば〈車をぶつけて倒す／回り道をする（立ち寄る先に目的がある）〉の意味であるが、アクセントを第2音節に置いて '*umfahren*' とすると〈周囲を回る／（避けて）迂回する〉となる。

〔図1〕 Hesse "Iris"

ich kann niemals auch nur einen Tag lang so leben,
daß nicht die Musik in meinem Herzen mir die Hauptsache ist.

— =揚格 Hebung =強拍 ∪ =抑格 Senkung =弱拍

日本においてヘッセは『ガラス玉演戯Das Glasperlenspiel』（1943）を主要対象としてノーベル文学賞（1946）を受賞した小説家として知られているが、ドイツにおいては詩人としても高く評価されており、この一文は詩人ヘッセの面目躍如といったところだろうか。散文でありながらトロハウスTrochäus（強弱格＝後述）のリズムで読むことができ、美しいドイツ語の響きを備えている。

ましてや韻文の場合、言葉のリズムを感じ取ることが詩の鑑賞には必須のことである。そして歌曲の歌詞には韻文が用いられていることが圧倒的に多いので、韻文を中心にドイツ語のリズムについて考察することが求められる。従って、詩の音韻構造を土台として歌曲を読み解く分析法を提案することが本稿の目的である。

本稿冒頭でも述べたように、詩はそこで「何が」表現されているかという「意味層」と「どのように」表現されているかという「音韻層（詩形式）」の2層からなる。つまり詩を鑑賞するためには、その詩が何について述べているのか、どのような心情を表現しているのかという意味のレベル（意味層）から考えるだけでなく、言語としての響き（音韻層）にも注目し、そこに凝らされている様々な工夫について考察することも重要だということになる。

この点に注目するならば、詩に音楽的な表現を与えることによって成立する歌曲を鑑賞する、あるいは演奏するに当たっても、歌詞の意味だけではなく、言葉のリズムや言語としての響き（音韻層）にも注目し、これらの言語的な特性に対して作曲家がどのように対処しているかということについても考えることが必要なのではないだろうか。歌曲の作曲が詩の鑑賞に始まるとするならば、曲の分析は作曲者による詩の鑑賞を体験することを出発点とすると考えることができるはずである。

本稿は、ドイツ詩の構造を軸にドイツ歌曲の言語的な特徴を明らかにし、ドイツ詩法という視点に基づくドイツ・リート（ドイツ歌曲）の分析法を提案することを課題とする。つまり、詩節、詩行、詩脚の特性を明らかにすることによって、ドイツ詩／ドイツ歌曲の音韻層に着目し、その上で意味層への配慮を加えるという鑑賞の立脚点を提供し、作曲家がドイツ詩という言語芸術を音楽化するに当たって何を行っているのかということに焦点を当てたい。それがドイツ・リート分析法の提案に繋がるものと考え。なお、上に引用したヘッセを除いて、本稿で使用する例はすべてフランツ・ペーター・シューベルトFranz Peter Schubert（1797-1828）が用いた歌詞と彼の音楽から選択する。

I 詩節と音楽節

ドイツ・リート（歌謡）の歌詞は、その多くが同型の「詩節 Strophe」（詩連）を繰り返す有節詩であり、音楽的にも同じ旋律を繰り返す「有節形式 Strophenform」をとることが大原則であると言える。以下、本稿では詩の構成単位としての「詩節」に対して、詩節に対応する音楽的なまとまりとして「音楽節」という言葉を用いる。「楽節 Satz」という言葉を一般的な音楽用語として用いる場合、強拍が規則的に回帰する拍節的な音楽における複数小節のまとまりを意味することが多いが、ここでは詩節に対応する音楽的な単位として「音楽節」を定義したい。ただし、後述するように音楽節が詩節に一致する場合と一致しない場合がある。

【定型詩（有節詩）】 元来、「リート Lied」という言葉は詩節が繰り返される詩形式を意味していた。例えばヨハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer (1720-79) の『芸術総合理論 Allgemeine Theorie der schönen Künste』第2巻 (1774) にある「リート Lied」の項目を見ると、まず詩形式としてのリートが論じられ、詩形式に対応する音楽ジャンルとしてのリートについて述べられるのは最後の6ページに過ぎない (Sulzer 1774: 252-282)。そこではリートとは、4～8行程度の均等な詩節を繰り返す詩形式と定義されている。

【作曲に当たっての詩節の扱い】 18世紀末に至るまで、リートの創作においては同一の旋律を繰り返す「有節リート」が常識であった。つまり、詩節に基づいて音楽節が形成される有節形式を前提としているわけである。それは第一に、詩が有節的に作られている以上は音楽も有節的であるべきという詩形式の要請によるものであるが、一つの曲の中では情調を統一すべきというバロック音楽美学の延長上にも考えられ、あるいは有節形式は一つの旋律を覚えれば良いので歌い易いという啓蒙主義的な考え方に基づくものでもあった (村田1984: 146f、村田2020: 1)。

これに対して1780年代から、詩の進展に従って音楽に変化を与える「変奏有節形式」や、全く新しい音楽を展開する「通作」が増え始める (村田1984: 147ff、村田2020: 2f.)。ただしここで、「通作形式」という言葉は間違いであることを指摘しておきたい。「有節」は形式であるのに対して、「通作」は形式名ではない。通作の場合も楽曲構成上、何等かの「形式」を用いる場合が少なくないが、「通作」とは「詩節によらない」という「作曲法」であり、「形式」とは異なる。

詩節に対応した音楽節を形成する場合（通作においても、詩節構造に基づいて音楽を展開していく作曲法を含む）であっても、詩節と音楽節が完全に一致しているとは限らない。

両者に相違が見られる第一の場合は複数詩節を連結して音楽節を形成するという方法である。これを「連節」と呼ぶことにしよう。例えばシューベルトはヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の『月に寄せて An den Mond』に2回作曲しているが (D259=19.Aug.1815; D296=1815/16)、いずれの場合も全8詩節を2詩節ずつ組にして音楽節を構成して繰り返す（二重連節）、純粹有節形式の歌曲としている。

連節の扱いとは逆に、詩節を分割して音楽節を構成する場合もある。シューベルトはハインリヒ・ハイネ Heinrich Heine (1797-1856) の『影法師 Der Doppelgänger』に作曲するに当たっ

て (D957,13=Aug.1828)、第1詩節、第2詩節それぞれを2行ずつに分割し、ほぼ同型の音楽を与えている [図2、譜例1]。

[図2]	Heine "Der Doppelgänger" (Schubert D957,13)	
I	Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen, In diesem Hause wohnte mein Schatz; Sie hat schon längst die Stadt verlassen, Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.	夜は静か。小道は眠っている この家に、かつて愛しい人が住んでいた 彼女はとっくに街を出ていったが 家は今も同じ場所に建っている

譜例1 Schubert / Heine "Der Doppelgänger" D957,13

Still ist die Nacht, es ruhen die Gas-sen,
in die - sem - Hau - se wohn - te mein - Schatz,
sie hat schon längst die Stadt ver - las-sen,
doch steht noch das Haus_ auf dem-sel - ben Platz.

また、詩節を繰り返すことがある。シューベルトは《菩提樹 Der Lindenbaum》(ヴィルヘルム・ミュラー Johann Ludwig Wilhelm Müller (1794-1827)。歌曲集《冬の旅 Winterreise》op.89 D911第5曲=1827) について、全6詩節中第4詩節までは二重連節による変奏有節歌曲として作曲しているが、詩の意味、情緒が大きく異なる第5詩節を単独の音楽節としてそれまでと大きく異なる楽想を与えたため、最後に1詩節だけ残った最終第6詩節を繰り返すことによって拡大し、第1音楽節と同じ旋律を展開している [図3]。

〔図3〕 Müller 'Der Lindenbaum' aus "Winterreise" (Schubert op.89,5 D911,5)

I	Am Brunnen vor dem Tore, Da steht ein Lindenbaum, Ich träum' in seinem Schatten So manchen süßen Traum.	市門の前の噴水のほとりに 一本の菩提樹が生えている 僕はその木陰で たくさんの甘い夢を見た。
II	Ich schnitt in seine Rinde So manches liebe Wort; Es zog in Freud' und Leide Zu ihm mich immer fort.	僕はその幹に彫りつけた たくさんの愛の言葉を 嬉しい時も辛い時も 僕はいつもそこに惹かれていった。
	III/IV略	
V	Die kalten Winde bliesen Mir grad ins Angesicht, Der Hut flog mir vom Kopfe, Ich wendete mich nicht.	冷たい風が吹き付けてきた 顔に向かってまともに 帽子が頭から吹き飛んでいても 僕は振り向きもしなかった。
VI	Nun bin ich manche Stunde Entfort von jenem Ort, Und immer hör' ich's rauschen: Du fändest Ruhe dort!	今や多くの時が過ぎ、 彼の地から遠く離れても いつもそのざわめきを聴く そこに安らぎがあるのだと。

あるいはゲーテの『糸を紡ぐグレートヒェン Gretchen am Spinnrade』では、詩人自身が第1詩節〔図4〕を計3回繰り返しているが、シューベルトの作曲 (op.2 D118=19.Okt.1814) では最後にもう一回繰り返され、主人公グレートヒェンが恋に夢中になって仕事が手に付かないという様子が更に続くことを暗示している。

〔図4〕 Goethe "Gretchen am Spinnrade" (Schubert op.2 D118)

I IV VIII	Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.	私の平穩は去り 私の心は重い。 私はそれを見つけれない もはや決して。
-----------	--	--

詩と音楽の関係を考える際に最初に着目すべきなのは詩節と音楽節の関係である。同じ音楽を繰り返す有節形式であるかどうかということだけではなく、音楽構造が詩節構造に依拠しているかどうかという点が重要であり、通作であっても詩節構造を忠実になぞっていく「有節的通作」というあり方を考えるべきである。特に、連節、分割、繰り返しについて、作曲者がどのような箇所、何のために行っているのかということの意味層にも目を向けて考える必要があろう。

なお、ドイツ詩の詩型としてはソネットなど他の詩形式も存在するが、有節形式の考え方を援用できるので本稿では考察外とする。また、自由詩についても詩節の考え方を援用できる。

II 詩行と行旋律

各詩節は規則的に配列された各節同数の詩行からなり、歌曲の旋律は詩行に対応して作られることが多い。これを「行旋律」と呼ぶ。例えばゲーテの詩による《のぼらHeidenröslein》(op.3,3 D257=19.Aug.1815)においてシューベルトは、各詩行に2小節のフレーズを当て嵌めている[図5、譜例2]。

[図5]		Goethe "Heidenröslein" (Schubert op.3,3 D257)	
I	Sah ein Knab ein Röslein stehn,	少年はばらが生えているのを見た	
	Röslein auf der Heiden,	荒野のばらよ	
	war so jung und morgenschön,	それは若々しく、朝のように美しい	
	lief er schnell, es nah zu sehn,	彼は近づいて見るために、いそいで走り寄った	
	sah's mit vielen Freuden.	そして大喜びでばらを見た	
	Röslein, Röslein, Röslein rot,	ばらよ、ばらよ、赤いばらよ	
	Röslein auf der Heiden.	荒野のばらよ	

譜例2 Schubert / Goethe "Heidenröslein" op.3,3 D257

Sah ein Knab ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der Hei - den, war so jung und
mor - gen - schön, lief er schnell, es nah zu sehn, sah's mit vie - len Freu - den.
Röslein, Röslein, Rös - lein rot, Röslein auf der Hei - den.

これに対して、詩行を結合したり分割する場合もある。例えばハイネの詩による《影法師》[図2、譜例1]では詩節が分割されているのみならず、各詩行も2つに分割されている(概ね第2アクセントの後に切れ目が置かれているが、単語としてのまとまり、あるいは文法上の役割に応じて、切れ目の位置は異なっている)。

また、詩行が繰り返されることも多い。ここでは、繰り返しに際してシューベルトが行った特別な配慮について述べておこう。ミュラーによる《冬の旅》の中で第1曲《おやすみ Gute Nacht》(op.89,1 D911,1=1827)は8行4節の各詩節後半4行が繰り返されている。ところがシューベルトは意味に合わせて音楽節毎に繰り返し方を変更している。詩節をローマ数字、詩行をアラビア数字で表すならば、I=1 2 3 4 5 6 5 6 7 8 7 8 / II=1 2 3 4 5 6 5 6 7 8 7 8 / III=1 2 3 4 5 6 7 6 5 8 7 8 / IV=1 2 3 4 5 6 7 8 5 6 7 8となる[図6]。

【図6】 Müller 'Gute Nacht' aus "Winterreise" (Schubert op.89,1 D911,1)

I,1	Fremd bin ich eingezogen,	よそ者としてやってきて
I,2	Fremd zieh' ich wieder aus.	再びよそ者として出て行く。
I,3	Der Mai war mir gewogen	五月は僕を招いてくれた
I,4	Mit manchem Blumenstrauß.	沢山の花束で。
I,5	Das Mädchen sprach von Liebe,	あの娘は愛を語り
I,6	Die Mutter gar von Eh' -	母親は結婚まで口にしたのに、
I,7	Nun ist die Welt so trübe,	今や、世界はこんなにも暗く
I,8	Der Weg gehüllt in Schnee.	道は雪に埋もれている。
II,1	Ich kann zu meiner Reisen	僕は旅に出る
II,2	Nicht wählen mit der Zeit:	時を選ぶことができない。
II,3	Muß selbst den Weg mir weisen	自分で道を探さなければならない
II,4	In dieser Dunkelheit.	こんなに暗い中だというのに。
II,5	Es zieht ein Mondenschatten	月影が
II,6	Als mein Gefährte mit,	旅の道連れとして指し示してくれる
II,7	Und auf den weißen Matten	白い雪の上で
II,8	Such' ich des Wildes Tritt.	獣道を辿っていくのだ。
III,1	Was soll ich länger weilen,	どうしてこれ以上留まっていられようか？
III,2	Daß man mich trieb' hinaus?	人々が僕を追い出しているのに
III,3	Laß irre Hunde heulen	狂った犬には吠えさせておこう！
III,4	Vor ihres Herren Haus!	飼い主の家の前で
III,5	Die Liebe liebt das Wandern,	愛はさすらいを好む
III,6	Gott hat sie so gemacht -	神様がそう決めたのだから
III,7	Von einem zu dem andern -	ある人から別の人へと
III,8	Fein Liebchen, gute Nacht.	愛しい人よ、おやすみ。
IV,1	Will dich im Traum nicht stören,	君の夢を破りたくはないし
IV,2	Wär' Schad' um deine Ruh',	君の眠りの妨げになりたくもない
IV,3	Sollst meinen Tritt nicht hören -	足音が聞こえないように
IV,4	Sacht, sacht die Thüre zu!	扉はそっと閉めよう！
IV,5	Schreib' im Vorübergehen	通りすがりに
IV,6	An's Thor dir gute Nacht,	門の所におやすみと書き付けよう
IV,7	Damit du mögest sehen,	それを見て、君が気付いてくれるように
IV,8	Ich hab' an dich gedacht.	僕が君を想っていたことを。

【句跨がり Enjambement と句切れ Zäsur】 多くの詩行は、各行の中で意味が完結していると考えることができる。ところが、行を超えて意味が続いていることがあり、これを「句跨がり Enjambement」と呼ぶ。例えばヨハン・ガブリエル・ザイドル Johann Gabriel Seidl (1804-75) は『臨終を告げる鐘 Das Zügensglöcklein』第5節第2行から第3行にかけて 'Der die Freuden reiner / Lieb' und Freundschaft teilt' 〈純粋な愛情と友情の喜びを他者にも分つ人なら〉という詩行を並べている [図7]。第2行末尾の 'reiner' (純粋な) は第3行冒頭の 'Lieb' (愛) を修飾する形容詞であり、これら2語の繋がりは極めて強い。そこでシューベルトは (op.80,2 D871=1826)、他の行については1詩行1小節の行旋律とし、各小節の末尾に休符を配置しているのに対して、ここだけは細かな音型を挿入して2つの行を結びつけている [譜例3]。

[図7] Seidl "Das Zügelglöcklein" (Schubert op.80,2 D871)

I	Kling die Nacht durch klinge, <u>Süßen Frieden bringe</u> <u>Dem, für den du tönst!</u> Kling in weite Ferne, So du Pilger gerne Mit der Welt versöhnst.	響き渡れ、夜の中を、響け 甘い安らぎをもたらしてやれ！ おまえが哀悼の鐘を鳴らしているその人 はるかかなたまで響き渡り 死出の旅路の巡礼を 世間と和解させてやるがいい
V	Ist's der Frohen einer, <u>Der die Freuden reiner</u> <u>Lieb' und Freundschaft teilt,</u> Gönn' ihm noch die Wonnen Unter dieser Sonnen, Wo er gerne weilt!	もしそれが快活な人なら 純粋な愛情と友情の 喜びを他者にも分つ人なら 彼にはまだ歓楽を与えてやって下さい！ この太陽の下の 彼が留まることを望む場所

譜例3 Schubert / Seidl "Das Zügelglöcklein" op.80,2 D871]

Ist's der Fro-hen ei - ner, der die Freu-den rei - ner Lieb und Freund-schaft teilt,
gönn ihm noch die Won - nen un - ter die-ser Son - nen, gönn ihm noch die Won - nen

なお、『臨終を告げる鐘』第1節第2行から第3行にかけても行末に「,」が置かれておらず、意味の上でも繋がりがあがる。しかし、動詞の命令形と直接目的語からなる第2行に対して第3行は間接目的語となる代名詞（先行詞）と関係文であるため、行を越えての文法的な繋がりはさほど強くない。このような場合は「句跨がり」とは数えない。

反対に、詩行中に句読記号等が置かれ、行中で意味が大きく切れる場合もある。これを「句切れZäsur」と呼ぶ。『影法師』[図2、譜例1]の場合も、第1行は「句切れ」と判断することができる。なお、Zäsurという言葉は言語によって意味が異なるので注意が必要である。例えばイタリア詩の場合は11音節行詩endecasillaboに必須の中間区切りを意味している。

詩節の扱いと同様に、詩行の扱いについても作曲者の意図を考える必要がある。中でも、句跨がりや句切れの扱いは、作曲者の詩に対する態度が現れている箇所として注目したい。

III 詩脚Versfuß

詩行は「律格Versmaß」という縛りを持つ「詩脚Versfuß」によって構成され、詩脚と音楽的な拍節が一致することも、ほとんどすべてのドイツ歌曲に共通する基本的構造である。

ここでまず「律格」という言葉を定義しておこう。日本では、詩形式を規定する場合に「韻律

Reim und Metrum / Metrik」という言葉を用いる。しかし「韻律」とは「韻Reim」と「律Metrum」の複合語であり、2つの内容を指し示している。以降の節で説明するように、これらの2語は全く異なるものである。つまり、「韻」とは行頭または行末（場合によって行中）に置かれた音の類似を指し示す言葉であり、「律」はアクセントの配置に基づく言葉のリズムを意味している。そこで「韻」と「律」を区別して扱い、「律」の具体的なあり方、「律」を構成するリズムの単位を表すために「律格」という言葉を用いることにしたい。なお、「律格」という言葉は既に1976年に杉野正が『詩のリズム』（杉野1976）において提唱している。

「はじめに」でも述べたように、ドイツ語は強弱アクセントを主要な要素とした言語であり、音強アクセントが作り出すリズム（音強律）が重要な意味を持つ。ドイツ語の母音にはアクセントのある母音（揚格、強拍）とアクセントのない母音（抑格、弱拍）があり、これらの交代によって作られるリズム、つまり、音強アクセントの規則性がドイツ詩のリズムを生み出すわけである。このような特徴は、ドイツ語、英語を始めとするゲルマン諸語、更にロシア語に見られる²⁾。

ドイツ詩の場合、揚格（強拍）と抑格（弱拍）の組み合わせ方に幾つかのパターンが存在する（古典語詩学からの借用である）。以下、順に解説していこう。

【ヤンブス Jambus = 弱強格 〇ー】 ドイツ詩において最も多く用いられるパターンは「ヤンブス Jambus」であり、試算では全ドイツ詩の5割強がヤンブスのリズムを持っている。抑格=弱拍から始まって強弱が交代することが特徴で、音楽的にはアウフタクトを持つ詩型である。例えばヨハン・ルートヴィヒ・ウーラント Johann Ludwig Uhland (1787-1862) による『春の信仰 Frühlingsglaube』(op.20.2 D686=Sept.1820) では全行が抑格から始まり、揚格と抑格が交代している [図8]。

「詩脚」の単位はあくまでも弱-強であるため、『春の信仰』ではどの詩行においても単語の切れ目と律格の単位は一致しないが、詩脚とは詩行のリズムを構成する単位と考えるべきであり、単語、あるいは文法的なまとまりとは一致しないということもしばしば起こることである³⁾。また、第1行、第2行には揚格の間に2つの抑格が挟まれている箇所が見られるが、変種として捉え、リズムの乱れとは考えない（後述する⇒タクト理論）。更に、第2行のように最後にもう一つ抑格が付け加えられることもある⁴⁾。

2) ギリシア語、ラテン語など古典語の場合は長母音と短母音の交代による「音長律」に基づくため、ドイツ詩と同様に「詩脚」が存在する。正しく言うと、ドイツ詩学が「詩脚」という概念を古典語詩学から借りたことになる。これに対してフランス語、イタリア語を代表とするロマンス諸語の場合は、詩行中にある母音の数に注目した「音数律」が特徴であり、「詩脚」という概念は成立しない。

3) 律格についての説明が、詩行単位ではなく、単語を単位として行われることが多く（例えばシンチンゲル他1972: 1294ff.; 山口1982: 15）、混乱を呼び起こしているようだ。例えばヤンブスの例として 'Gebét' (祈り) という単語が示されることがある。確かに 'Ge-' にはアクセントがなく、 '-bet' にアクセントがあるため、単語としては「弱強」ということになるし、アクセントが逆の位置に置かれることもあり得ない。しかし、このような例を示すことによって律格、あるいは詩脚を単語のレベルで理解するという錯誤に陥る危険性が高まる。律格は詩行の構成要素として捉えるべきである。

4) 揚格の数と配置は規則的であるのに対して、抑格には融通性がある。ただし、抑格が3つ以上並ぶことはなく（中間の抑格が揚格として読まれる）、揚格が連続することも例外的である。

〔図8〕 Uhland "Frühlingsglaube" (Schubert op.20,2 D686)⁵⁾ = 6行2節ヤンブス 4/3 詩脚

I	Die linden Lüfte sind erwacht, Sie säuseln und weben Tag und Nacht, Sie schaffen an allen Enden. Ö frische Duft, o neuer Klang! Nun, armes Herze, sei nicht bang! Nun muß sich Alles, Alles wenden.	穏やかな風がよみがえり、 昼夜を問わずざわめいている 風は至る所に吹き付けている なんと新鮮な香りよ、新しい響きよ！ さあ、衰れな心よ心配することはない！ 今や、すべてが新しく変わるのだ
---	--	--

【アナペスト Anapäst = 弱弱強格 ◡◡ー】 ヤンブス同様、アウフタクトを持つ律格として「アナペスト Anapäst」が存在するが、試算による出現率は極めて低い。ミュラーの『美しき水車屋の娘 Die schöne Müllerin』最終詩『小川の子守歌 Des Baches Wiegenlied』(op.25,20 D795,20=1823) では、揚格の間に置かれた抑格が1つだけの場合も多いが、冒頭3行は2つの抑格から始まっており、全体としてもアナペストと判断できる〔図9〕。

〔図9〕 Müller "Des Baches Wiegenlied" (Schubert op.25,20 D795,20) = 6行5節アナペスト 2/3 詩脚

I	Gute Ruh', gute Ruh'! Thu die Augen zu! Wandrer, du müder, du bist zu Haus. Die Treu ist hier, Sollst liegen bei mir, Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.	お休み、お休み 目を閉じて！ 旅人よ、お前は疲れて家に帰ってきた 誠実がここにある ここで寝かせてあげよう 海が小川を飲みつくすまで
---	--	---

【アンフィブラックス Amphibrachys = 弱強弱格 ◡ー◡】 揚格の前後に抑格が1つずつ置かれた「アンフィブラックス Amphibrachys」もアウフタクトを持つリズムの仲間であるが、アナペストとの区別が付け辛いため、独立した律格とは考えない場合も多い⁶⁾。しかし、ドイツ・リート of 歌詞としては少ないながらも一定数を占めるので、本稿では律格の一つとして採り上げることにする。また、カール・ゴットフリート・ライトナー Karl Gottfried Ritter von Leitner (1800-90) の『星 Die Sterne』(op.96,1 D939=Jan.1828)〔図10〕第3行／第6行では末尾の抑格が一つ欠けているが、これも珍しいことではない。

5) 以下、-によって揚格=強拍を、◡によって抑格=弱拍を示し、律格名の後詩脚数を記した。3/4は3詩脚と4詩脚の交代、あるいは混合を示す。
 6) アナペスト ◡◡ー とアンフィブラックス ◡ー◡ が連続している場合、これらを区別することは極めて困難であるため、シンチンゲルおよびシュトルツは「その他の律格」として挙げているに過ぎず(シンチンゲル1972: 1295; シュトルツ1978: 53)、山口は触れていない(山口1982)。

【図 10】 Leitner "Die Sterne" (Schubert op.96,1 D939) = 6行8節アンフィブラックス 1/2 詩脚

I	Wie blitzen	星は
	Die Sterne	夜を徹して
	So hell durch die Nacht!	なんと明るく輝いていることか
	Bin oft schon	ときどき
	Darüber	その光のために
	Vom Schlummer erwacht.	目覚めることがあった

【トロヘウス Trochäus = 強弱格 - ◡】 これに対してアウフタクトを持たないリズムの代表格が「トロヘウス Trochäus」であり、全ドイツ詩の5割弱を占める。『のぼら』第1行や第3行に見られるように、この場合も末尾の抑格が欠けている例が多い [図11]。

【図 11】 Goethe "Heidenröslein" (Schubert op.3,3 D257) = 7行3節トロヘウス 4/3 詩脚

I	Sah ein Knab ein Röslein <u>stehn</u> ,	少年はばらが生えているのを見た
	Röslein auf der Heiden,	荒野のばらよ
	war so jung und morgens <u>chön</u> ,	それは若々しく、朝のように美しい
	lief er schnell, es nah zu <u>sehn</u> ,	彼は近づいて見るために、いそいで走り寄った
	sah's mit vielen <u>Freuden</u> .	そして大喜びでばらを見た
	Röslein, Röslein, Röslein rot,	ばらよ、ばらよ、赤いばらよ
	Röslein auf der Heiden.	荒野のばらよ

【ダクテュルス Daktylus = 強弱弱格 - ◡ ◡】 ヤンプスとトロヘウスには遠く及ばないが、律格として3番目に多く現れるのが「ダクテュルス Daktylus」である [図12]。山口はアナペストとダクテュルスの違いはヤンプスとトロヘウスの差に比べれば大きなものではないとしているが (山口1973: 39ff.)、音楽について考える際にアウフタクトの有無は重要な問題であるので、この考え方には賛成できない。なお、晩年のシューベルトはこの律格を特別の意味を込めて使用している (村田2008、村田2018)。

【図 12】 Stolberg "Auf dem Wasser zu singen" (Schubert op.72 D774) = 6行3節ダクテュルス 4 詩脚

I	Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen	きらめく波の光の中で
	Gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn;	小舟が白鳥のように漂う
	Ach, auf der Freude sanft schimmernden Wellen	柔らかく輝く喜びの波の上で
	Gleitet die Seele dahin wie der Kahn;	心が小舟のように漂っている
	Denn von dem Himmel herab auf die Wellen	夕日が天から波に舞い降り、
	Tanzet das Abendroth rund um den Kahn.	小舟の周りで踊っているからだ

以上5種の律格を判別し、律読skandierenするに当たって、更に幾つかの注意点が存在する。

【軽強音Leichte Hebung】 註3でも述べたように、律格は詩行の構成要素であって単語とは対応していない。例えばフリードリヒ・ゴットリーブ・クロプシュトックFriedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) の『バラのリボンDas Rosenband』(D280=Sept.1815) [図13] 第1節第1行および第2行には'Frühlingsgarten'〈春の庭〉、'Rosenbändern'〈バラのリボン〉という長い単語が出てくるため、1単語の中に2つの強拍が含まれることになる。これらはいずれも複合語であり、構成要素の'Frühling', 'Garten', 'Rosen', 'Bänderrn'はいずれも2音節で冒頭音節にアクセントが置かれる。従って複合語となってもアクセントの位置は変わっていない。ところが第3行の'schlummenrte'〈眠っていた〉は動詞の過去形(3人称単数)であり、末尾の活用語尾である'-te'にアクセントが置かれることはあり得ない。しかし、詩行の中に置かれた場合は詩としてのリズムを整えるために、仮のアクセントを想定して読むことになる。このようなアクセントを「軽強音leichte Hebung」と呼ぶ。

[図13]	Klopstock "Das Rosenband" (Schubert D280)	= 3行4節ヤンブス4詩脚
Im Fr <u>ü</u> hl <u>in</u> gs <u>g</u> ar <u>te</u> n fand ich sie,	春の庭で僕は彼女を見つけた	
Da band ich sie mit <u>R</u> os <u>e</u> n <u>b</u> ä <u>n</u> d <u>e</u> rn:	僕は彼女にバラのリボンを結わえた	
Sie führt' es nicht und <u>s</u> chl <u>u</u> mm <u>e</u> rn <u>e</u> .	彼女はそれに気づかずに眠っていた	

【タクト理論】 『春の信仰』に関して述べたように、揚格と抑格が交代するヤンブスやトロヘウスであっても揚格の間に2つの抑格を置くという例がしばしば見られる。このような場合、アクセントを均等に読むことがドイツ詩律読の大原則と考えられる(タクト理論)。例えばゲーテの『魔王Erlkönig』(op.1 D328=Okt.1815) はヤンブス4詩脚で構成されているが、第1節各行に1箇所ずつ抑格が2つ挟み込まれた箇所がある[図14]。この場合、[図15A:]のようにすべての音節を同じ長さで均等に読むのではなく、[図15B:]のように、2つ並んだ抑格を半分の音価で読むことによってアクセントの回帰を均等にすることが求められるし、シューベルトもそのように作曲している[譜例4]。

[図14]	Goethe "Erlkönig" (Schubert op.1 D328)	= 4行8節ヤンブス4詩脚
I Wer reit <u>e</u> t <u>s</u> o spät durch Nacht und Wind?	風の夜に馬を駆けさせるのは誰か	
Es ist ein <u>V</u> at <u>e</u> r <u>m</u> it seinem Kind.	それは子どもを抱いた父親だ	
Er hat den <u>K</u> naben wohl <u>i</u> n dem Arm,	父は子を腕にしっかりと抱え	
Er faßt ihn <u>s</u> icher, <u>e</u> r hält ihn warm.	安全に抱き、暖めていく。	

[図 15] Goethe "Erlkönig" (Schubert op.1 D328)

A: Wer rei- tet so spät durch Nacht und Wind?

B: Wer rei- tet so spät durch Nacht und Wind?

譜例 4 Schubert / Goethe "Erlkönig" op.1 D328

ドイツ詩の場合、同じ詩脚数の行は抑格の数が異なろうとも基本的に同じ時間を掛けて読むことになるが、この点は和歌の読み方と大きく異なる。例えば『古今和歌集』113(『小倉百人一首』9)に収められた小野小町の「花の色は 移りにけりな いたづらに わが身世にふる ながめせしまに」は、上五が6音と字余りであり、現代の読み方では字余りの分だけ時間を掛けて読むことになる。ドイツ詩のように抑格が多い場合に拍を割るあり方を「分割リズム」と呼び、和歌のように字余り分だけ時を追加するあり方を「膠着リズム」と呼ぶ。

【転置強勢／揺動強勢】 ドイツ詩の読み skandieren は型として規定されたものであるが、読み手の自由も認められている。例えばゲーテの『ミニオン：ただ憧れを知る人だけが Nur wer die Sehnsucht kennt』[図16]を見ると、詩全体を支配する律格は第3行からも分かるようにヤンプスであるが('Allein'は第2音節にアクセントが置かれる)、行頭には'Nur'〈～だけ〉という意味の強い言葉が置かれている。この場合、話者には自分の表現として'Nur'を強調して読み、アクセントの位置を入れ替えることが許され、これを「転置強勢」と呼ぶ。シューベルトはこの詩が大変気になっていたようで、全部で6回作曲しているが(D310=18.Okt.1815; D359=1816; D481=Sept.1816; D656=April 1819; op.62,1 D877,1=Jan.1826; op.62,4 D877,4=1826)、そのいずれでも転置強勢を行っている[譜例5]。

[図 16] Goethe "Mignon: Nur wer die Sehnsucht kennt" (Schubert op.62,4 D877,4)
= 12行1節ヤンプス 3/2 詩脚

() () () () () ()	Nur wer die Sehnsucht kennt,	憧れを知っている人だけが
() () () () () ()	Weiß, was ich leide!	私がなぜ悩んでいるのかわかるのです!
() () () () () ()	Allein und abgetrennt	ただひとり切り離される
() () () () () ()	Von aller Freude,	あらゆる喜びから

転置強勢の可能性を()内に示した

譜例5 Schubert / Goethe "Mignon: Nur wer die Sehnsucht kennt" op.62,4 D877,4



ゲーテ自身も、アクセント位置をずらした転置強勢の読み方を認めていたと考えられ、この詩が含まれる小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』初版(1795/96)に付録として載せられたヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) による作曲においても転置強勢が行われている[譜例6]。第2行も動詞'weiß'〈知る〉が置かれているため、転置強勢を行う可能性があるが、ここをどのように扱うかは作曲家によって異なっている[譜例5/譜例6の下線部]。

譜例6 Reichardt / Goethe "Mignon: Nur wer die Sehnsucht kennt"

Zweistimmig mit Diskant und Bass zu singen.

Klagend. Reichardt.

転置強勢に似て、行中の句切れの後でアクセント移動が行われる場合を「揺動強勢」と呼ぶ。転置強勢も揺動強勢も、いずれも話者、あるいは作曲家の表現意図に基づくものである。

これに対して、詩人が律格のリズムを崩す場合がある。例えばハイネが『帰郷 Die Heimkehr』に収めた『彼女の姿 Ihr Bild』⁷⁾の場合、ヤンブス3詩脚の詩でありながら第1節第4行でダクテュルスのリズムに変えられている。'heimlich'〈密かに〉という単語は第1音節にアクセントがあるため、この行をヤンブスで読むことはできない。もちろんハイネの錯誤ではなく、リズムの乱れによって心の動きを表現しようとした意図的なものであると考えられる。このような技法を「破格」と呼ぶ。破格の場合には詩人の意図と作曲家の対処法について考察を加えることが必要であろう。

7) ハイネは『帰郷』を構成する各詩に題名を付けていないので、シューベルトが彼の曲(D957, 9=1828)に付けた題名を借用する。

[図 17] Heine 'Ihr Bild' (Schubert D957, 9)

= 4行3節ヤンプス3詩脚

I	Ich stand in dunkeln Träumen,	僕は暗い夢の中で、
	Und starrte ihr Bildniß an,	彼女の姿を見つめていた
	Und das geliebte Antlitz	すると愛しい面影が
	Heimlich zu leben begann.	密かに生気を帯び始めた

【朗誦単位】 詩脚に対してどのような音符を当て嵌めているかということは、読み上げるスピードとも関わることであり、これも作曲家の表現意図の現れと考えられる。一概に言って、18世紀から19世紀前半の作曲家は、1曲の中で詩脚に同じ音価を与えることが多い[例えば譜例2]。これを「朗誦単位」と呼ぶことにしよう。つまり、1詩脚の音価が同じならば1行を歌うに必要な時間も同じであり、音楽は安定して進んでいく。朗誦単位が小さくなれば、早口にして急いで歌うことになり、朗誦単位が大きくなればゆったりと歌うことを意味する。作曲家がどのような朗誦単位を選んでいるか、どこで単位を変えているかということも歌曲を分析するに当たって重要な視点となるだろう。

【脚韻 Reim】 脚韻について勘違いしている人が非常に多いように思う。『菩提樹』[図3] 第2節第1行'Rinde'と第3行'Leide'の'-de'が韻を踏んでいると言ったり、『糸を紡ぐグレートヒェン』[図4] 第1節第2行'schwér'と第4行'nimmermêhr'に加えて第3行'nimmer'も韻に数えたりするという誤りをしばしば見かける。西洋の詩において脚韻とは詩脚を単位としたものであり、行末のアクセントがある母音とそれ以下の音(詩脚)が同じであることを意味するので、アクセントがない'-de'や'-er'は韻とはならない(詩脚という概念のないフランス詩やイタリア詩の場合であっても、脚韻はアクセントのある母音を中心に考える)。

逆に、韻を形成する音が必ずしも同一である必要はなく、綴りの違いはもちろんのこと、「不純な韻」と呼ばれる許容範囲があり、『のぼら』[図5] 第1節における第1行'stehn'と第3行'-schön'、あるいは第2行'Heiden'と第5行'Freuden'はこの範囲内にある。

律格については詩人の意図と作曲家の意図がどのような関係にあるかを知る上で重要な情報をもたらしてくれるだろうが、韻を音楽的な考察の対象とすることは難しい。例えばゲーテの『トゥーレの王 Der König in Thule』[図18] は第1行と第3行、第2行と第4行が韻を踏む「交韻」となっている。二重連節の純粹有節リートであるシューベルトの作曲(op.5,5 D367=1816)を見ると、奇数節の押韻該当箇所については同じ音型となっており、韻を音楽的に表現したようにも見えるが、偶数節の該当箇所は全く異なる音型であり、奇数節における一致が押韻の表現であるのか、a-b-a-bという音楽形式によって導き出されたものであるのか、判断が難しい。

[図 18] Goethe "Der König in Thule" (Schubert op.5,5 D367) = 4行6節ヤンブス3詩脚

I	Es war ein König in Thule, Gar treu bis an das Grab, Dem sterbend seine Buhle Einen goldnen Becher gab.	昔、トゥーレに王がいた 彼は死に至るまで誠実だった 王妃は死の床で 彼に金杯を遺した
II	Es ging ihm nichts darüber, Er leert' ihn jeden Schmaus, Die Augen ging ihm über, So oft er drank daraus.	いかなるものもそれに優ることはなく、 彼は宴でいつもそれを飲み干し、 目には涙が溢れた、 その杯で飲む毎に。

譜例7 Schubert / Goethe "Der König in Thule" op.5,5 D367

シューベルトを始めとしてドイツ・リート作曲者が詩脚に反するリズムを用いることは殆どないが、誰もが言葉のリズムと音楽的リズムの折り合いをどう付けるのかという点に工夫を凝らしている。従って、分析、鑑賞、演奏するに当たっても、型としての詩の読みに対して作曲家がどのようなリズムを当て嵌め、何を強調しようとしているのかということに注目することが求められる。中でも、朗誦単位の設定と変更、転置強勢の扱いは作曲者の創作意図が顕著に現れている箇所として気を付ける必要がある。

IV 音としての詩と音楽 (音素)

詩人は詩を創作するに際して、それぞれの言葉が持つ響き、音色にも注意を払うことがある。例えばゲーテの『のぼら』を見てみよう [図19]。まず第1節では明るい[a]の母音が多いことが分かる。第1節に置かれた46の母音の内、17が[a]の響きを持ち、アクセントを持つ母音に限っ

て言えば25箇所中9箇所が[a]の母音である⁸⁾。特に冒頭2行の間に[a]が強く印象づけられる。歌詞が持つ明るく長閑な雰囲気にもふさわしいと言えよう。

第2節においても[a]は目立つが、第1行に現れる鋭い[c]の子音に注目したい。[ç]は上顎と下顎の間を狭くして、強い息を出す子音であり、まさに'brech'〈折る〉'stech'〈刺す〉という動詞にふさわしい。子音[c]は'-ch'という綴りだけではなく、語尾に置かれた'-ig'も[c]の発音をするため、全部で10回鳴り響くことになる。

第3節では同じ'-ch'という綴りであっても、喉の奥から強く息を吐き出す[x]が目立つ。第4行最後の'Ach'はまさにため息の音であり、野バラの花を襲う悲劇的結末を象徴している。

[図 19] Goethe "Heidenröslein" (Schubert op.3,3 D257) = 7行3節トロヘウス 4/3 詩脚

<p>I <u>S</u>ah ein <u>K</u>na<u>b</u>e ein <u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>s</u>te<u>h</u>n,</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>a</u>uf der <u>H</u>e<u>i</u>de<u>n</u>.</p> <p><u>w</u>ar so <u>j</u>ung und <u>m</u>orgens<u>ch</u>ön,</p> <p><u>l</u>ief er <u>s</u>chnell, es <u>n</u>ah zu <u>s</u>eh<u>n</u>,</p> <p><u>s</u>ah's mit <u>v</u>ielen <u>F</u>re<u>u</u>de<u>n</u>.</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein, <u>R</u>ös<u>l</u>ein, <u>R</u>ös<u>l</u>ein rot,</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>a</u>uf der <u>H</u>e<u>i</u>de<u>n</u>.</p>	<p>少年はばらが生えているのを見た</p> <p>荒野のばらよ</p> <p>それは若々しく、朝のように美しい</p> <p>彼は近づいて見るために、いそいで走り寄った</p> <p>そして大喜びでばらを見た</p> <p>ばらよ、ばらよ、赤いばらよ</p> <p>荒野のばらよ 揚格の[a]に網掛け</p>
<p>II <u>K</u>nabe sprach: <u>i</u>ch <u>b</u>rech<u>e</u> <u>d</u>ich,</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>a</u>uf der <u>H</u>e<u>i</u>de<u>n</u>.</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein sprach: <u>i</u>ch <u>s</u>te<u>ch</u>e <u>d</u>ich,</p> <p><u>d</u>aß du <u>e</u>wig denkst an <u>m</u>ich,</p> <p>und <u>i</u>ch will's nicht <u>l</u>eide<u>n</u>.</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein, <u>R</u>ös<u>l</u>ein, <u>R</u>ös<u>l</u>ein rot,</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>a</u>uf der <u>H</u>e<u>i</u>de<u>n</u>.</p>	<p>少年は言った「お前を折り取ろう、</p> <p>荒野のばらよ」</p> <p>ばらは言った「あなたを刺します、</p> <p>あなたが私のことを永遠に忘れないように、</p> <p>私は折られたくありませんから」</p> <p>ばらよ、ばらよ、赤いばらよ</p> <p>荒野のばらよ [ç]に網掛け</p>
<p>III <u>U</u>nd der <u>w</u>ilde <u>K</u>nabe <u>b</u>ra<u>ch</u></p> <p>'s <u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>a</u>uf der <u>H</u>e<u>i</u>de<u>n</u>.</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>w</u>ehrte sich und <u>s</u>tach,</p> <p><u>h</u>alf ihr <u>d</u>och kein <u>W</u>eh und <u>A</u>ch,</p> <p><u>m</u>ußt' es eben <u>l</u>eide<u>n</u>.</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein, <u>R</u>ös<u>l</u>ein, <u>R</u>ös<u>l</u>ein rot,</p> <p><u>R</u>ös<u>l</u>ein <u>a</u>uf der <u>H</u>e<u>i</u>de<u>n</u>.</p>	<p>乱暴な少年は折ってしまった</p> <p>その荒野のばらを</p> <p>ばらは身を守ろうと刺したが、</p> <p>嘆いてもうめいても助けてもらえなかった</p> <p>そしてついに折られてしまった</p> <p>ばらよ、ばらよ、赤いばらよ</p> <p>荒野のばらよ [x]に網掛け</p>

もちろん[a]、[ç]、[x]という音を集めたことはゲーテの意図であると見なして良からう。これに対して、例えばシューベルトの作曲の場合、第1節に照準を合わせた純粋有節形式で作られているため、第1節の[a]以外は音楽的表現とは結びついていない。脚韻の場合と同じく、詩の持

8) '-ei-' [ai]や'-au-' [au]のように二重母音の中に[a]の母音が含まれている場合も数えた。

つ音色を考慮して作曲することは難しいため、必ずしも詩人の工夫が音楽的に実現されているとは限らないが、演奏に当たっては視野に入れることができるであろう。

一方、シューベルトはフリードリヒ・レオポルト・グラーフ・ツー・シュトルベルク Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg-Stolberg (1750-1819) の『水の上で歌う Auf dem Wasser zu singen』に対して、詩人の意図を超えるとも思われる工夫をしている (op.72 D774=1823) [図 20、譜例 8]。調号は As-dur でありながら臨時記号によって ces, fes, ges 音を用いているため実際に響いているのは as-moll となっている。ピアノの右手に置かれた 16 分音符の細かな動きは漣、水面のきらめきを表しているであろう。さて、曲が終盤にさしかかって最終行を繰り返す箇所になって、シューベルトは 'tanzet'〈踊る〉の 'tan-' に比較的高い es 音でほぼ 2 小節に渉る長い音を当て、その途中からピアノも調号通りの As-dur に転調する。明るい [a] の母音が極めて有効で、まさに雲間から陽光が漏れ、あたりを明るく染めるかのようなのである。詩人も最終行に比較的高い母音を集めているので、光を感じていたのかもしれない。純粹有節形式における第 2 節の当該箇所も 'atmet'〈息を吸う〉であるので同じ効果が得られるが、第 3 節は 'selber'〈自身〉であるため、光の効果は望めない。

[図 20] Stolberg "Auf dem Wasser zu singen" (Schubert op.72 D774)
= 6 行 3 節ダクテュルス 4 詩脚

I Mitten im Schimmer der spiegelnden <u>Wellen</u>	きらめく波の光の中で
Gleitet, wie Schwäne, der wankende <u>Kahn</u> ;	小舟が白鳥のように漂う
Ach, auf der Freude sanft schimmernden <u>Wellen</u>	柔らかく輝く喜びの波の上で
Gleitet die Seele dahin wie der <u>Kahn</u> ;	心が小舟のように漂っている
Denn von dem Himmel herab auf die <u>Wellen</u>	夕日が天から波に舞い降り、
Tänzt das Abendroth rund um den <u>Kahn</u> .	小舟の周りで踊っているからだ

ない。

シューベルトがこのように、詩人の意思に反したアクセントを設定することは珍しいことであるが、独自の、しかし言葉には忠実な読みを提案することもあり、その場合でも言葉との軋轢が生じることがないということは記憶しておくべきであろう。

[図 21] Müller "Des Baches Wiegenlied" (Schubert op.25,20 D795,20)
= 6行5節アナペスト 2/3 詩脚

I Gute Ruh', gute Ruh'! お休み、お休み
♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ (シューベルトのリズム = 詩人と同一)

Thu die Augen zu! 目を閉じて!
♩ ♪ ♩ ♪ (シューベルトのリズム = 詩人と同一)

Wandrer, du müder, du bist zu Haus. 旅人よ、お前は疲れて家に帰ってきた
♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ (シューベルトのリズム = 独自の読み)

譜例 9 Schubert / Müller 'Des Baches Wiegenlied' aus "Die schöne Müllerin" op.25,20 D795,20



Wan - drer, du mü - der, du bist zu Haus.
in dem blau - en kri - stal - le - nen Käm - mer - lein.
will ich sau - sen und brau - sen wohl um dich her.
daß ihn dein Schat - ten, dein Schat - ten nicht weckt.
schlaf aus dei - ne Freu - de, schlaf aus dein Leid.

おわりに - 詩と音楽の出会い -

以上見てきたように、ドイツ語が極めてリズムカルな言語であるが故に、ドイツ詩もリズムを内在している。そして母音と子音の絡み合いは言葉に様々な音色を与える。つまり、ドイツ詩自体が極めて音楽的な性格を持つものであり、作曲家たちは詩の読みを重視して歌曲の響きを作り出していると考えられる。事実、シューベルトが朗読しながら作曲する様子が報告されているし (Deutsch 1957:153 (159); 村田2004: 27)、ライヒャルトも徹底的に詩を朗読することによって彼の創作活動が始まると述べている (Reichardt 1780; 村田2020: 41)。本稿ではシューベルトが用いた歌詞および彼の付曲のみを例として挙げてきたが、もちろん、他のドイツ詩、ドイツ歌曲についても同様の視点によって分析することができる。

もっとも、ここまで示してきた見方、分析の観点は作曲家が詩形式に忠実な作曲法を取っている場合にのみ当てはまるものである。19世紀半ば以降に自由な通作が増えることによって詩節が持つ意味は変化し、詩行や詩脚の扱いが変わったことによって朗誦単位が持つ意味も変

化した。何よりも、20世紀後半になって歌詞が音素材のきっかけとして扱われるようになっては、上記の視点はほとんど無効となったと言うべきかもしれない。たとえそうであっても、詩そのものが内に秘めている音楽性を見いだして楽譜に書き留めるのが作曲家の仕事なら、それを音として再び響かせることが歌手の仕事と言えるだろう。その場合にも、原詩がどのような響きを内蔵し、いかなる音色を作り出しているのか考えることは、大きなヒントになると思われる。詩、歌曲を鑑賞し、演奏という行為を通して表現しようとするならば、詩の意味だけではなく、詩の構造、詩が持つ響きの可能性にも目を向けてもらいたいものである。本稿が、詩の鑑賞と解釈にとって一つの手掛かりとなることを期待したい。

(本学教授 = 音楽学 / 音楽文化教育担当)

楽譜資料

- Goethe, Johann Wolfgang/Reichardt, Johann Friedrich
1795/96 "Wilhelm Meisters Lehrjahre", Berlin: Unger
(Rep. 1980 Frankfurt am Main: Insel Verlag).
- Schubert, Franz Peter (hrsg.v. Walther Dürr)
1970 "Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke"
Serie IV : Lieder 1, Kassel u.a.: Bärenreiter.
1975 "Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke"
Serie IV : Lieder 2, Kassel u.a.: Bärenreiter.
1982 "Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke"
Serie IV : Lieder 3, Kassel u.a.: Bärenreiter.
1979 "Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke"
Serie IV : Lieder 4, Kassel u.a.: Bärenreiter.
1988 "Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke"
Serie IV : Lieder 14, Kassel u.a.: Bärenreiter.

参考文献

- Deutsch, Otto Erich
1957 "Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde" Leipzig: Breitkopf & Härtel.
(1978 石井不二雄訳『シューベルト 友人たちの回想』東京：白水社.)
- デュル, ヴァルター Walther Dürr (村田 千尋訳)
2009 『声楽曲の作曲原理 - 言語と音楽の関係を探る -』東京：音楽之友社.
(1994 "Sprache und Musik" Kassel u.a.: Bärenreiter.)
- Hesse, Hermann
1918 'Iris' (The Project Gutenberg eBook of Märchen, by Hermann Hesse)
<https://www.gutenberg.org/files/64522/64522-h/64522-h.htm>
- 村田 千尋
1982 「音楽的朗誦の概念の成立」『音楽学』28,2, 156-172.
1984 「有節と通作」『音楽学』30,2, 145-160.
2004 『作曲家◎人と作品シリーズ シューベルト』東京：音楽之友社.
2008 「シューベルトの晩年にみられるリズム法の特徴について」
『東京音楽大学研究紀要』32, 1-25.

- 2010 「モーツァルトのドイツ語独唱歌曲研究」『東京音楽大学研究紀要』34, 1-23.
- 2011 「モーツァルトのドイツ語リートにおける言語リズムの研究」
『Mozartiana Nova 海老澤敏先生傘寿記念論文集』東京：音楽之友社.
- 2018 「朗誦リートの誕生」『東京音楽大学111周年記念教育研究論文集』6, 175-182.
- 2018 「『ゲーテ歌曲集』のゆくえ」『東京音楽大学研究紀要』42, 25-48.
- 2019 「変奏有節歌曲の魅力」『東京音楽大学研究紀要』43, 1-23.
- 2020 「J.F.ライヒャルトのリート研究：その2」『東京音楽大学研究紀要』44, 23-47.
- 2022 「シューベルト《ヴィルヘルム・マイスター歌曲集》の構想」
『東京音楽大学研究紀要』45, 23-43.
- Reichardt, Johann Friedrich
1780 "Oden und Lieder II" Berlin; Pauli.
- シンチンゲル, ロベルト；山本 明；南原 実
1972 「韻律法 Metrik, Verskunst」『現代独和辞典』1294-1306、東京：三修社.
- シュトルツ, ゲールハルト Gerhard Storz (坂田 正治訳)
1978 『詩とリズム - ドイツ近代韻律論 -』福岡：九州大学出版会.
(1970 "Der Vers in der neueren deutschen Dichtung",
Stuttgart: Verlags Philipp Reclam jun.)
- 杉野 正
1976 「詩のリズム」今道友信編『芸術と解釈』東京：東京大学出版会、141-163.
- Sulzer, Johann Georg
1774 Art. 'Lied' "Allgemeine Theorie der schönen Künste" II,
Leipzig: Weidmann, S.252-282 (Rep. Hildesheim: G.Olms, 1967-1970).
- 山口 四郎
1973 『ドイツ韻律論』東京：三修社.
1982 『ドイツ詩を読む人のために』東京：郁文堂.