

## シェックのメーリケ歌曲集を読む（Ⅳ） ——〈中庸の美〉の音楽——

中 嶋 忠 宏

シェックのメーリケ歌曲集『心もて足るを知る』（„Holdes Bescheiden“）のうち、《信仰》の部の第一歌にあたる『祈り』は集中でも最小の規模のものに属する。規模の小ささ故に、内容的にも文字通り小品と見なされやすく、それに歌曲作品としても、話題性には乏しく目立たない作品にすぎない、といった印象を与えるかもしれない。謙虚に内面を吐露する内密な歌は、まさしく〈抒情〉詩の典型ではあるにしても、聴き手にそれほどアピールするとは考えにくい。しかし、一見あたかも挿入歌のような控えめな観を呈しながらも、アンティームな語法と音楽性故にかえってメーリケの詩法や世界観が端的に、しかも詩的に要約された、いうなればメーリケの詩想の神髄として表されていて、看過しえない一曲のように思われる。メーリケの詩的感情の核心が短詩形に凝縮されているのだ。シェックの歌曲集ではわずか26小節の小品にとどまる。ウィーン・ユニヴェルザール版の楽譜ではわずかに2ページに納まっている。曲集には1ページにおさまる10小節前後の、さらに小規模な小品も幾編か織りこまれてはいるが、この《祈り》も同類で、一見したところ、分厚い大作であるこの曲集の中であたかもエピソードのような外見を呈している、というのが正直な感想である。しかし、こうした曲集全体の編成をあらためて眺めるなら、シェックのメーリケ歌曲集は、詩人の愛犬ジョリに寄せて詠われた《即興曲》のような最小の小品から曲集の掉尾を飾る《ウーラッハを訪ねて》（„Besuch in Urach“）のような大曲まで、ヴァラエティに富んでいるのが大きな特徴で、シェックの歌曲集がメーリケの抒情詩の宇宙をそのまま音楽化しようとしたという態度に裏打ちされているようにも思われる。メーリケ詩集の多様性にそって付曲が行われていて、歌曲集の体裁を念頭に置いた仕事ではなかった。文字通り、音楽と化した〈メーリケ詩集〉の相貌を呈している。英国出身でオックスフォードとチューリヒで音楽学を講じているクリス・ウォルトンはシェック研究書としては比較的最新の成書において、メーリケ歌曲集を〈Liederzyklus〉というよりは〈Liederbuch〉と言ったほうがよいと述べているのもむべなるかなである<sup>1)</sup>。

もとよりメーリケの本業が牧師であったのだから、詩編『祈り』は詩人の個人的な宗教的心情が前面に押し出されている作品でもある。換言すれば、当詩編は詩人の自己証明の作ともいえるのではないか。そして何よりも、歌曲集に与えられた《心もて足るを知る》というタイトルがこの小編の一句からとられているという事実は看過しえな

い。この標題についてはすでに考察しているので<sup>2)</sup>、ここでは触れずにおくが、〈holdes Bescheiden〉はまさしくシェックのメーリケ受容の出発点となりうる重要な足場であり、またキーワードともなるだろう。

詩編の全体を挙げれば以下のとおり。

Gebet

- a Herr! schicke, was du willst,
- b Ein Liebes oder Leides;
- b Ich bin vergnügt, dass beides
- a Aus Deinen Händen quillt.
  
- c Wollest mit Freuden
- d Und wollest mit Leiden
- e Mich nicht überschütten!
- e Doch in der Mitten
- d Liegt holdes Bescheiden.

祈り

主よ、愛であれ、苦しみであれ、  
思し召しのままにお授けください。  
いずれもが主の御手からわき出たものなら、  
わたしは、それで満ち足りています。

喜びも、苦しみも、  
あふれるほどには  
私には浴びせかけないでください。  
ほどよい真ん中でこそ  
心もて足るを知るのですから。

一見して明らかなように、4行からなる第1詩節と5行からなる第2詩節との組み合わせによる不整形な構成が目につく。このことには、ドイツ詩人の中でも一二を競う形式感覚にすぐれた抒情詩人メーリケの作品としては少なからぬ違和感を覚えざるをえない。実は、こうした不整形な外見上の特徴は、当初から第1詩節と第2詩節とが連続した統一体として書き上げられたものではなく、それぞれが相互に無関係に作詩され、後に合体されたという事情を如実に反映しているのである。しかも第2詩節のほうが先行する

かたちで、1832年に『画家ノルテン』の挿入歌として書かれ、第1詩節が後から書かれている。事実、1838年に刊行されたメーリケ詩の最初の集成であるコッタ版『メーリケ詩集』（原題は『詩集』）には『祈り』の詩編は見あたらないのである<sup>3)</sup>。こうした成立事情は音楽作品の場合と似て、交響曲の名作が必ずしも第1楽章から順を追って作曲されてはいないという事情がままたりうることと同類であるだろう。いずれにせよ、短詩形ながら、ことは複雑な出自を秘めているといえる。ヴァルター・ブツァーの書誌学的解題によれば、『祈り』第1詩節の制作年代は不明であるものの、46年に手書き原稿が確認され、2年後の48年に刊行された第2版には収録されているという<sup>4)</sup>。ところが第1詩節と第2詩節は、第2版及び56年刊行の第3版においても同一の表題を冠した別個の詩編として収録されており、現行の形態をとるにいたったのは、ようやく1867年刊行の第4版においてであると分析されている。つまり、当初は両詩節は、相互に関連性のない独立した詩編であったのであり、このことはまさしく、ゲーテの『旅人の夜の歌』にみられるのと同様の趣きを見せている。メーリケは1875年に物故しているので、現行の『祈り』の最終稿態が今日見る形に確定されたのは最晩年になってから、ということになる。ともあれ、こうした不整形な構成——別様の詩編が合体されて成立するにいたった背景には、ほぼ30年近くの歳月を要した時間的経過が秘められていて興味深い。メーリケ詩における〈詩的形成〉を付度させる余地を残しているのである。この詩編は、小品ながらも、メーリケ詩のアルス・ポエティカを知るうえでも看過できない問題作であると思われる。

しかし、かような不整形なまま第1詩節と第2詩節を合体させた構成も見ようによっては、すぐれた形式感覚の所産と受けとめられなくもない。このことは、上で述べた成立事情はひとまず措くとして、意識的に作詩された、一つの統一された詩編とみる場合にいえる。対称的な詩節の連続をあえて避けることによって、換言すれば、詩形の反復を避けることによって、一つながりになった祈りの息づかいのような感覚を感得することができる、とそうように思われるのである。祈りの肉声を聴き取る思いがする。第2詩節の第2行は第1行の反復的でしかも対句的な性格をもっているため、実質的には4行2詩節からなっていると考えることもできるかもしれない。押韻も第1詩節と第2詩節で趣きを異にする。第2詩節の初2行は、標準ドイツ語発音ではFreudenとLeidenは押韻できないが、意味内容の面では緊密な連関をもっているのだから。破格づくめの形式ではあるが、独自の形式美を生み出しているところにメーリケの創意があるといえよう。

詩編は、〈主〉に向けて詩的主体たる〈私〉からはなたれた祈願をあらわして、まぎれもなく〈祈り〉である。プーバーの意味での〈我と汝れとの対話〉である。プーバーは『我と汝・対話』において、〈Ich und Du〉の対応を「根源語（Grundwort）の一つ」

と規定しているが<sup>5)</sup>、〈我と汝れとの対話〉を志向する詩想が西欧的、キリスト教的な土壌のうえで、最も〈根源〉的な抒情性の一つであることは言うを俟たないだろう。ただ、極端を避け中庸のうちに至福を見いだすのではなく、過剰であろうとも過少であろうとも神の召すままにと祈ることこそキリスト教的な達観ではないかとも思われもするが、しかし、メーリケの境位には、古典主義的で、かつエピキュリアン的といったニュアンスもうかがえる。メーリケの詩的省察の内部で、〈愛〉／〈歓び〉と〈苦悩〉の両極が祈念する主体の最大振幅となる。掉尾の詩行の「holdes Bescheiden」は適訳を見いだすのが至難の業である点については既に触れたとおり。とりわけ歌曲のテキストとしての訳業には格別の配慮が求められるが、この問題は、ここでは割愛することにする。ともあれ、詩編の基本思想は、思想的には〈愛〉／〈歓び〉と〈苦悩〉が巧みに止揚されて到達しうる自己充足の境地であり、いかにもメーリケ的な詩語の結晶であろう。詩編の表題が指し示すようなたんなる窮状を訴える類の祈りではなく、苦悩と歓喜の両極を揺れ動く魂の懊悩を克服しえた末に到達した安穩の境地を超越者に吐露することによって祈りの〈詩〉となりえている所以である。

上で触れたように、『祈り』の第2詩節は、もともと『画家ノルテン』のなかに挿入されていた。詩人メーリケの唯一のこの長編小説には他にも数多くの詩編がはめ込まれていて、いわば〈歌物語〉の趣を呈しているのはメーリケらしいところではある。ともあれ、件の詩編の文脈は次の通りである<sup>6)</sup>。アグネスが「神様のお恵みは深い。わたしの今日のお祈りにもあったわ」と言って、詩編を口ずさみ、「ほんとうに満足にまさるものはないわね……」と頷く。こうした状況はまさにペスタロッツの代表作『リーन्हルトとゲルトルート』においてゲーテの《旅人の夜の歌》が聖化されて、賛美歌にも等しいリートとして引用されているのに酷似している。リーन्हルト家の子供たちが母親と一緒に歌うこの場面は、いささか教育学的な色彩の強いこの長編小説の中でこのほかに印象深いハイライトとなっている。27歳のゲーテは「ああ、われは苦しみと歓びに／さすらいて疲れたり／甘き平安よ／来たれ、ああ来たれ、わが胸に」と歌っている<sup>7)</sup>。歌い終えて、リーन्हルトの妻ゲルトルートが「人は平安を希い、正しいことをして、足ることを知っているなら、この世界は天国でございます」と良妻賢母ぶりを発揮する。「足ることを知っているなら」……メーリケとの関連からしてもまことに意味深長であろう。メーリケ＝アグネスとペスタロッツ＝ゲルトルートが共有する思いはいわば通奏低音のように響き合っていて、ペスタロッツの教育小説に織りこまれたエピソードがメーリケの『祈り』のための最良の注釈ともなりうるのではないか。ともに〈知足〉を達観し、それにより現世の〈天国〉を経験するというキリスト教的真理を悟りえているのである。しかも両者が思慮深い女性であるという点もまた一興なのである。

ところでメーリケの詩編『祈り』にもどれば、そうした制作上の経緯が内容にも反映

しているとプッツァーが指摘している。第1詩節では、詩的主体が全面的に神の手中にゆだねられていて、すべてを神から受けとる用意ができていっているいっぽうで、第2詩節ではいったん身を引き、結果、新たなる信頼を見いだして終わる、という。プッツァーがさらに詩形との関連にも言及しているのも興味深い<sup>8)</sup>。それによれば、第1詩節では規則正しい3詩脚の抑揚格（イアンボス）と第1行と第4行の男性終止形が第2行と第3行の女性終止形を包みこむことによって内に閉じた静穏さを実現し、祈る者がどこまでも受け身のまま、神のあゆる営為が求められることになるという。これとは対照的で、全行とも女性終止、そしてアンジャンプマン（跨り句）の反復によって動的になっているという。両詩節のテーマは共通で、第2詩節は第1詩節の「木霊」として理解しうると述べている。「愛」と「苦悩」には「歓び」と「苦しみ」が答え、「湧き出る」は「浴びせかける」に、「満ち足りている」は「心もて足るを知る」に解決されるという。第1詩節が〈静〉なら第2詩節は〈動〉であり、その連携をとらえた点はまことに卓見であり、首肯しうる見解である。別個の動機によって成立した両詩節の統合は、いかなれば和声法における〈解決〉に喩えられようか。

ところで、第2詩節の押韻については看過できない問題がある。第1行の *Freuden* は標準ドイツ語発音では次行の *Leiden* とは押韻しない、いわゆる〈孤立行 (Waise)〉と見なすべきである。一ノ瀬によれば、メーリケの郷里シュワーベン地方の方言では *eu* は *ei* とほぼ同じ発音であるので、押韻しているという（同郷のシラーが *Eile* と *Keule* を押韻させている例を援用している<sup>9)</sup>）。そうした指摘以外に、メーリケが語法の上でも、*quillt* との押韻のために *willst* の古形 *willt* を用いたり、現代語法なら *in der Mitte* とすべきを *überschütten* との押韻上 *in der Mitten* としている点も併せて考えれば、メーリケの作詩上の苦心の跡がみえてくるのである。ともあれ、一ノ瀬の指摘を汲むなら、冒頭にあげた押韻パターンは以下のように書き換える必要がある。

- c Wollest mit Freuden
- c Und wollest mit Leiden
- d Mich nicht überschütten!
- d Doch in der Mitten
- c Liegt holdes Bescheiden.

こちらは当初考えたものよりは簡略化されている。なお、一ノ瀬は第1行と第2行は〈中間終止 (Zäsureim)〉をもつ長い（2行にわたる）1行にすぎないとも述べている。この場合は、長い一行は、当然、通例のアンジャンプマンで折り返されていることになる。第1行と第2行が双対的な二つの文であると考えても、アンジャンプマンであることに

はかわりがないが、二つの文の独立性が強い分、アンジャンプマンの性格は弱められていることになるだろう。いずれにしても、第2詩節は三重のアンジャンプマンが特徴的であるのは注目される。無論、この傾向は第1詩節にも認められるので、アンジャンプマンは詩編『祈り』の構造上の顕著な特性といえる。プッツァーの見解を敷衍するならば、第2詩節ばかりか詩編全体が動的な性格をもっているといえるのではないか。祈りとは、神に向けて黙して発話されるものであるとしても、語りかけられるものである点を考慮するまでもなく、『祈り』の詩編は〈祈り〉の〈散文的〉性格を保持している事情がうかがえるし、同時に、詩人の〈祈り〉にこめた息づかいが感じられるのである。こうしたこの詩編の特質は、このテキストととり組むシエックに対しても問題提起をもたらすに違いない。

メーリケの信条である〈中庸の美〉がこの詩編において典型的に表出されているといった指摘はすでに数多く見受けられる。むしろ、『心もて足るを知る』にこそ、メーリケの〈中庸の美〉が凝縮されている源泉となるものではないか。まさに、〈中庸の美〉のカテキズムともいべきものだろう。こうした事情は、シエックの《メーリケ歌曲集》全体の原点ともなるはずである。ロマン派の傍流に身を置くアウトサイダーとして位置づけられるメーリケは、シュワーベン詩派ともあるいはビーダーマイヤーの詩人とも分類される。ここでは、〈中庸の美〉の美学に深くかかわることは措いて、標準的なドイツ文学解説書として定評のある『ドイツ文学案内』から手塚富雄の所説を援用しながら、シエックのリート理解のための基礎付けをするにとどめたい。手塚は「古典主義やロマン主義の要素を保ちながら、小市民的に静かに節度をまもって現実生活をいとなく、内面の平和を求めようという心的態度をさすようになった」と説明している<sup>10)</sup>。シュワーベン地方のロマン派ともいわれるウーラントやシュヴァーブ、それにつながってメーリケなどがこれに数えられることが多いと述べ、メーリケの詩編『祈り』の全編を引用して、「典型的なビーダーマイヤー的感情」といっていい、と断じている。詩編『祈り』で表明された〈中庸の美〉は、まさしくビーダーマイヤー的感情の中核をなす。それを小市民的と形容すればそれに違いない。しかし、そうした小市民性の裏にあるのは、それは特殊な読者のみが感受しうる限定的な感覚ではなく、一般的な生活者も共有しうる詩的体験となったということの意味をいよう。序でに触れておくなら、ドイツの月刊雑誌『オペラ世界 (Opernwelt)』で健筆をふるう文化ジャーナリストのトーマス・ロートケーゲルが、2004年12月号のメーリケ特集記事に〈中庸の男〉(Mann der Mitte)と総括的な表題を与えたのは<sup>11)</sup>、生誕200周年を迎えた時点ですでに定まった評価をあらわすものとして至極もつともであった。

手塚が前掲書において、「憂愁を背景にもった快活」という文芸史家クルックホーンの言葉を援用しているのはビーダーマイヤー的な〈中庸の美〉の本質を理解するうえで

示唆的と思われる。「憂愁」という感情を前面に押し出すのではなく、背景に秘めているという状況は、手塚が挙げているビーダーマイヤーの詩人たちの中でもとりわけメーリケに当てはまるのであるのだから。クルックホーンがビーダーマイヤーの詩人たちに与えた「憂愁を背景にもった快活」という標語は、メーリケが心酔した音楽家モーツァルトと比較してみるならいちだんと興味深いものとなろう。ただ、モーツァルトが〈疾駆する〉アレグロによって「憂愁」を描いたのとは対照的に、メーリケは緩やかなアダージョやアンダンテの速度で「憂愁」を表現しようとしたのである。このことを詩編『祈り』はことのほかよく表していると思われる。それが、『祈り』のテキストの音楽化に際してのポイントとなるだろう。

ただ、この〈中庸の美〉は、メーリケにおいて最初から生得のものとして、あるいは先天的な自明の所与として与えられていたのではなく、——換言すれば、好条件に恵まれた幸福なる者にも最初から許された宿命の賜ではなく、詩人の内的な葛藤をおして獲得されたに違いないのである。手塚は「若いときのある危険な情熱的な恋から生まれた『ペレグリーナの歌』、また部分的にその恋を反映している小説『画家ノルテン』には、近代的な鋭い神経と濃い苦悩とがある」と指摘し、「時代に鈍感だったというより、その不安と動揺のなかにあって自分の詩世界をまもり、言葉のなかに持続するものを建てたところに」メーリケの本性をみてとっている<sup>12)</sup>。換言すれば、メーリケはロマン派の闇と危機を認識し、それを克服しえたのである。また、藤村宏も同様の見解で、「メーリケは、ドロステ＝ヒュルスホフとともにいわゆるビーダーマイヤー的な狭くて局限された世界の中に位置づけられがちであるが、そのような枠組みの中に押しこめることの不当さは改めていうに及ばないであろう。この二人はたしかに時事的なものから離れて独自の道を行ったアウトサイダーであり、大声でわめきたてることがなかった。しかし、その静けさの中に、どのような厳しさと激しさを湛えていたかは、すでに述べたところである」と断言している<sup>13)</sup>。管見としては、既に触れたソネット『愛の過剰』(Zu viel)を挙げて、参考にした<sup>14)</sup>。この詩編では、詩的主体が「愛の至福」が過剰になることに危惧の念をいだき、結局は「愛の葛藤」を「和解」させようと祈念するのだ。「昼間の光よ、消えるがよい。夜のあいだに私は癒されたいのだ。／夜の優しい星々が神々しい冷気をもたらすとき、／私は思案の深い淵へと降りていくのだ」とソネットは閉じられていた。〈中庸の美〉がロマン派的な激情と反省の相克との均衡する地点で成立しているさまが如実に理解されよう。〈過剰〉をあえてしりぞけ、〈中庸〉の状態に安んずることはまさに〈心もて足るを知る〉の境位に他ならない。ロマン派の本流から離れ、傍観者のように冷静に過剰な激情の危機をながめていたのである。ビーダーマイヤーの水面下にはたしかにロマン派的な激情が怒濤のように流れているのだ。

さてシェックのリートである。先に触れた4行詩と5行詩のアンサンブルという構成は、作曲にあたるシェックの立場からすれば、連作歌曲ではなく、通作歌曲として音楽化するほかないことを示している。序でに、『ドイツ文学案内』で手塚が上記の詩編を二つの詩節に分けずに、つなげて全体で一詩節の形で引用している。その理由も意図もつまびらかではないが、ひとつの解釈のありようとして興味深い。〈祈り〉という性格を考慮するなら、むしろ詩節の形をとらない手塚流の流れのほうが自然ではないかとも付度される。牽強付会のそしりを免れないとしても、あえていうなら手塚にとってメーリケの『祈り』が〈通作〉的に読み取られていた、とも想像される。ともあれ、シェックはわずか26小節のなかに3/4拍子による軽快なリズムでメーリケの内面世界を駆け抜けていく。興味深いのは、シェックが〈中庸の美〉の理念を音楽化するにあたって曲想でも、ダイナミズムの面でもまことに微細な平衡感覚を実現している点である。まず最初に「力強く、抑制して (kraftvoll, gehalten)」と楽想を指定している。基本的に「力強く」信仰告白を表出しながら、しかし、フォルテにも微妙なニュアンスを与えている。動的な第1詩節に相当する前半の部分はフォルテが基調。poco forte, meno forte, forteと続く。そして、第2詩節に相当する後半部分では、ピアノ（弱音）が基調で、この詩節の静的な性格に対応していて、プツァーの分析の通りの解釈である。このフォルテとピアノの対比はまことに印象的である。こうした動から静への推移は詩想の面での〈転調〉といえるものである。なお、シェックがドルチェな弱音を執拗に要求しているのは、詩人の祈りの心に密着しているかのよう。このピアノ・ドルチェ (piano dolce)こそ内面吐露のリートのキーワードといえるのではないか。伴奏楽器(ピアノとは限らないが)の和音に要求している「エスプレッシーヴォ」の指示もふくめて、精緻なレトリックのための巧妙な仕掛けに他ならない。

第1詩節冒頭の Herr を、メーリケのテキストでは誰も揚音で読んでしまうのは自然な勢いのはず。しかし、律動の面ではここは抑音でなければならない。これも、この詩編に接した者が最初に経験する一種の当惑、あるいは驚きといえよう。シェックは歌声部の最初の小節（第3小節）を四分休符で始めている。伴奏パートもアウフタクトによる開始であり、歌声部の出だしを先行している（譜例1）。四分休符に続く Herr は二分音符で、しかも poco f の指定であるので、意味内容からしても、揚音に近い性格を帯びている。つまり、この部分の音楽的律動は型どおりではない。このように、この曲は、発端から興味深い心情を表出していると同時に、既に触れた eu と ei との押韻同様に、メーリケの詩的技法の特質の反映としても注目される。因みに、ヴォルフは8小節にわたる厳粛なピアノの序奏の後、直ちに Herr が始まるので、まぎれもなく強拍を置くという解釈をとっている。歌の始まりからして、両者の見解は相違しているのである。

シェックのリート《祈り》全体を聴いての印象としても、第1詩節と第2詩節に相当



譜例1 シェックの《祈り》の出だし

するパッセージが対照的な性格を持っており、すでに触れた「詩人の内的な葛藤をとおして獲得された至福」という認識を音楽的に表現しているように思われるのである。内省的な短詩に依拠しながら、大きな感情のうねりが劇的に表現されている。メーリケ詩のすぐれた解釈といえるのである。曲を通して強弱法（デュナーミク）をきめ細かく設定しているのがまず注目される点。とりわけ後半部分に入って、歌声部とピアノ伴奏部分ともに先に触れた *p dolce* を要求しているのは、フォルテが基調となっていた前半部分（冒頭から第12小節まで）と絶妙な対比を見せる。デクレッシェンドする第13小節はフォルテからピアノへ移行する経過句的役割を果たしている。第1詩節が力強い神への信条吐露、そして第2詩節が自己の内奥にまで降下しての自己確認、といった状況に対応しているのである。このように、シェックのリート《祈り》は、まさに強弱法を駆使したポエジーとなっているので、当リートに関する限り、伴奏楽器（シェックは指定していない）としてピアノが最適であるに違いないが、奏法上の問題はさておき、音色としてはリュートのような古風な撥弦楽器も曲趣にふさわしいかと思われる。なぜなら、メーリケの『祈り』こそ詩人の静謐で内密な人間の歌であるのだから。

「心もて足るを知る」の部分はとりわけ感銘深い。まるで消え入るように〈holdes Bescheiden〉のテーマが終息する。そして、その余韻が消えやらぬ間にも伴奏がドルチェでアーメン終止の効果をあげている。小品に凝らしたシェックの創意に祈る者の息づかいは巧みに表現されているのだ。譜例2のように *Be-schei-den* の最後の音節は2分音符の長さが与えられて、それがデクレッシェンドしていく。フォルテ基調の前半部分とピアノ基調の後半部分が印象的なコントラストを見せているのもシェックの解釈の特徴であるといえよう。リート《祈り》の音楽的様態がメーリケの『祈り』の詩想の本質を表現しているのである。

すでに触れたように、フーゲー・ヴォルフがシェックに先だってメーリケ歌曲集を手がけている。全53曲を網羅する堂々の大作であり、歌曲以外の分野にはほとんど手を

The image shows a musical score for Schubert's song 'holdes Bescheiden'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and has the lyrics 'liegt hol - des Be - schei - den.' underneath. Above the vocal line, the instruction 'più p dolce' is written. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). Above the piano part, the instruction 'più p' is written, and below the piano part, the instruction 'espr.' is written. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

譜例2 シェックの〈holdes Bescheiden〉のモチーフ

染めなかった生粋の歌曲作家ヴォルフの真骨頂をしめす代表作である。単独の詩人の詩編を取りあげた本格的な歌曲集としては、シューマンにそうした取り組みの嚆矢をみるものの、ヴォルフの《メーリケ歌曲集》は、詩人の名を冠した最初の本格的な歌曲集といえるだろう。ところが、後発のシェックはヴォルフが取りあげたテキストを大々的に敬遠している。ハンス・コロディが「シェックは驚くべきことにメーリケの詩をごくわずかしか作曲しなかった。ヴォルフの前例が災いしたのである。無論、シェックはヴォルフをメーリケに劣らず尊敬していた。彼の〈師〉が手がけた詩編を、再度取りあげることは思いもよらなかったのだろう……ある意味で、たしかにヴォルフはほほすべてを先取りしている。ヴォルフは『歌になりうる』詩、つまり本源的にリートたるものは、のこらず作曲している。ヴォルフは、循環する音楽形式にそぐわない重々しい内容のもの、技巧的なもの、つまり晩年のメーリケが好んだソネットやディスティコンや古代詩の詩節は排除している。シェックとしてはしたがって落ち穂拾いするほかはなかった(Hier mußte Schoeck seine Nachernte halten)」（下線は筆者）と<sup>15)</sup>。シェックは、コロディにしたがうなら、「本源的にリートたるもの」を排して、〈本源的にリートたりえないもの〉をリート化したことになり、この点は、抒情詩と音楽との関係を考えるためにもきわめて興味深い問題提起をしたことになるのである。

このことはさらに拡張して言うなら、概してリート化がきわめて困難で作例が皆無に等しい——言うなればリート作家からは見捨てられている、あのC.F.マイヤーへの作曲をも考え合わせて、リート作家としてのシェックの創意と独自性を示している。ともあれ、そうした状況の中で、詩編『祈り』こそはまさにシェックが〈再度とりあげた〉

唯一の例外的なテキストである。このことは、メーリケ詩集の内、『祈り』は両音楽家にとって欠かすことのできない、いわばメーリケ詩の、あるいは詩人メーリケの本性を開示する核心的な詩編であることをはからずも露呈しているのではないだろうか。私たちとしては、シェックが「落ち穂拾い」に徹したおかげで、メーリケ詩のほぼ全作品をリートのかたちで鑑賞することが可能になったことになり、シェックの〈落ち穂拾い〉はまことに快挙であったといわざるをえない。すでに取りあげた『ランプに寄せて』や『我が流れ』等、「落ち穂」のなかにメーリケの本領をうかがわせる作品が少なくない。シェックのメーリケ歌曲集の充実ぶりと独自性からして、ヴォルフとシェックによってようやくメーリケの抒情詩が音楽へと生成した、といえは過言であるだろうか。ヴォルフの営為を至上のものとし、シェックの仕事を「落ち穂拾い」といったニュアンスを込めて貶めるいわれは断じてないのである。ともあれ、両者の《祈り》は、メーリケ詩に与した両リート作家を比較しうる格好の手がかりたりうる。

メーリケの詩編『祈り』をヴォルフは4/4拍子のリズムで、シェックは3/4拍子でリズムをとっているのも対照的。シェックにおける3拍子の律動は卓抜なアイデアで、舞踏的なリズムが劇的な効果を表すのに貢献していることはいうまでもない。なによりも、両者を比較しての大きな特徴の一つは伴奏部に見られる。まず、ヴォルフの場合、和声進行主体であるのに対して、シェックのほうは旋律的である点が対照的。先達であったヴォルフは伴奏部にこそ格別な意気込みを見せる。あきらかに交響的な音響を狙っている。8小節にわたる前奏部は異例の長さであるし、後奏も6小節で、全体がまるで歌声をとまなう交響詩のような趣を呈している。察するに、ヴォルフもメーリケの『祈り』に劇的な動きを認め、それを表現するために伴奏部を補強したといえないだろうか。ために、リート全体が34小節に膨らむことになり、シェックが26小節にとどめたのとは対照的になっているのは興味深い。ヴォルフが歌声部に対して〈敬虔に、心を込めて (fromm und innig)〉と指示しているのは〈祈り〉という内容の曲のためにはもっとも至極な措置ではある。前奏部はコラル風の影響を漂わせている。他方、シェックはそうした〈文学的な〉指示はせず、それを音楽表現そのものに記しとどめた、とそう思うのである。つまり、シェックの場合は詩と音楽がより緊密に一体化しているという印象を受けるのである。それに詩のテキストの掉尾の〈hol-des Be-schei-den〉の処理の仕方も大きく異なっている。先に挙げた譜例2に見られるとおり、シェックはholとscheiの二つを小節頭においてごく自然な強拍を与えているが、ヴォルフは譜例3の通りで、その小節頭はシンコペーションによる弱拍となっている。しかもシェックではscheiが3拍子のうちの1拍分を占め、続くdenが2拍となっているのとは逆に、ヴォルフはscheiが4拍子のうちの3拍分を占め、denが1拍で終わらせている。弱拍のBeの前のdesもヴォルフが長く、シェックが付点四分音符をあてているのは対照的。同じ

Mit - ten liegt hol - des Be - schel - - - den.  
 ra - ther, lies heart's ease' pure trea - - - sure.  
 (Marie Boileau.)

dim.

譜例3 ヴォルフの《holdes Bescheiden》のモチーフ

2小節のテーマが両者でまるで異なった様相を見せる。

第2詩節の冒頭を歌い出すに際して、両者ともに休符を配したのちに開始しているのが注目される。つまり、〈Wol-lest mit〉のWolをとともに弱拍としているのである。シェックにとって見れば、《祈り》の音楽化において師の影を踏まざるスタンスではあったけれども、この一点で見事に共通しているのである。それ以外は、概ね両者の姿勢は大きく異なっている。伴奏部も好対照を見せる。〈holdes Bescheiden〉の終止に絡む終結部分もしかり。このテーマ部分に入ってヴォルフはディミヌエンドする器楽演奏が《祈り》の余韻を伝えている一方で、シェックはそれを歌声部自身に託している。このあたりもヴォルフとシェックとのあいだに見られる顕著な相違点であり、これは両者のリート理解の相違にもつながっているのである。総じて、シェックのほうが素朴で、メーリケの『祈り』のテキストをどこまでも内密に、魂の内奥の歌として音楽化している、との思いを強くする。

以上のようにヴォルフとシェックの《祈り》の細部をつぶさに観察してみると、相違点ばかりが目につくようではあるけれど、両者の歌声部を聴きくらべてみると、実は大きな共通点が存在することに注目される。それは歌声部のメロディーラインにかかわることである。譜例にあげたようにシェックでは第1詩節は各フレーズが半音上行や下行といった音型が目につく。つまり旋律の動きが緩慢なのである。それをすでに触れたようにフォルテ基調で歌わせるのだ。ところが、第2詩節になると旋律線の動きが大きくなる。ここでは半音が第1詩節よりもさらに多用されている。ピアノ伴奏部も、歌声部のそうした傾向に呼応していることは言うまでもない。第1詩節では緩慢な旋律線をフォルテで、第2詩節では大振りな修辭的動きをピアノ基調としているのはまことに巧みな平衡感覚の所産ではないだろうか。なお、歌い出しの „Herr! schik-ke, was du willst,“ においても、いわゆる短二度の音程で上下する動きが顕著である。こうした旋律線の動きはまさに朗唱的な性格を表しているのである。それにしても、 „was du

willt, — “を歌う音型が、ちょうどそのままピアノの前奏で先取りされているのは、この曲集のなかでも他に例を見ず、特異なパターンといえる。

他方、ヴォルフの旋律線は次のようである。„Herr! Schik-ke“ も „ich bin ver-gnügt“ も完全一度のフラットなかたちをしている。それが第2詩節にはいって、まるで呪縛から解き放たれたかのように動き出すのである。このように、《祈り》に見られるヴォルフとシェックの旋律線は、概ね相似の動きを見せるので、両者の共通点としてあげられよう。すでに述べたようにプッツァーはメーリケの原詩において第1詩節が〈静〉的で、第2詩節が〈動〉的であるという性格を、ヴォルフとシェックがともに忠実に音楽化したといえるのである。

ところで、ヴォルフ作曲のリート《祈り》における交響的な音響への関心は、のちにオーケストラによる伴奏付きの歌曲への編曲と結びついていく。リートの作曲が1888年3月13日、オーケストラ伴奏歌曲が1891年9月4日、ほぼ3年後のことである。因みに、オーケストラ伴奏歌曲は全部で24曲あるが、《メーリケ歌曲集》からは、5曲のみであり、こうした事情を考慮すれば、《祈り》の位置づけはヴォルフの関心のありようととも興味深い問題を提起するだろう。換言すれば、ヴォルフのオーケストラ版にピアノ伴奏版《祈り》が選ばれているのは、ヴォルフの《祈り》に対する格別の感情を示しているということになる。

ヴォルフとシェックの《祈り》をあらためて聞き比べてみると、両者の相違は明瞭である。ドイツ・リート研究の泰斗ヴァルター・ヴィオーラがメーリケ＝ヴォルフの《祈り》について述べている——「《祈り》の最初の二つの部分では、リート旋律が歌われる。ここでは伴奏は、その最高音の進行がリート旋律に対する控えめな対旋律を形成しているという意味においてのみ、和音による基礎付けの枠を超えている。これに対して最後の部分では、ピアノが広く展開されるカンティレーナをもたらし、ヴォルフによれば〈繊細に表情豊かに〉(zart und ausdrucksvoll) 演奏されなければならないのに対し、歌は朗唱に限定されるのである」<sup>16)</sup>。ヴィオーラは、《祈り》の前半部分ではリート旋律のほうが朗唱よりも優先され、後半の核心部分においてはむしろ朗唱に比重が置かれているという構造を指摘しているが、結局、メーリケ＝ヴォルフの《祈り》のみならず、ヴォルフのリート全体を総括して次のように断罪している。「ヴォルフのリアートの圧倒的多数のものは、ジャンルの中心領域、すなわち愛と恋、あふれるユーモアと集いの楽しさ、旅、セレナード、ロマン主義化された民衆生活の諸類型、敬虔な観照、内面的な祈り、といったもののなかに留まっている。時には作曲のほうが、たとえば《徒歩の旅》(Fußreise) に見られるように、原詩よりもリアートのより単純な意味内容に限定されている場合もある。しかしその反面、〈酔いしれたように〉(baccantisch) 歌わなければならない酒の歌《俺たちはみんな酔っぱらわなければならない》(Trunken müssen wir

alle sein)のように、誇張された印象を与える曲もかなりある。大袈裟に聞こえるものも、またシェックの詩によるリートにも見られるように、大言壮語と聞こえるものもある。ヴォルフは、喜びと悲しみにどっぷりと漬かりきって、彼が(《祈り》において)歌っている〈やさしいつつましさ〉(holdes Bescheiden)には大概の場合ほど遠かった<sup>17)</sup>(下線は筆者)と述べているのは事の核心を突いているようで、示唆的である。問題とされているヴォルフの《祈り》もまた〈やさしいつつましさ〉とは懸隔を感じざるをない。ともあれ、〈holdes Bescheiden〉は、メーリケ詩のテキストのリート化に当たっては核心的な指標となりうるものである。ヴィオーラがこうした見解の掉尾に「この神経質で気むずかしい、人生の中心で傷ついた男は、リート・ジャンルの精神を代表するよりもむしろそれとは正反対の立場にあったのではないだろうか?」と皮肉たっぷりに結んでいる。

ヴィオーラが注視している論点が、メーリケ＝ヴォルフの歌曲集の成否よりもむしろ、リートとしての形式上のありように置かれている点は勘案しなければならない。ヴィオーラが指摘するように、たしかにヴォルフのいわゆる《メーリケ歌曲集》は、《Gedichte von Eduard Mörike》が原題であるかぎり《メーリケ詩集》と命名するのが精確である。ヴィオーラは「《……のための詩集》という表現をフーゴ・ヴォルフも受け継いで、《独唱とピアノのためのエドゥアルト・メーリケの詩集》を書いた。しかしながらここで考えられているのは、リートもリートのでない作品も包括する一般概念である。ヴォルフにとっては、比較的単純な、拡大された諸形式におけるリートと、詩の言葉のすべてのニュアンスを追求する朗唱的な歌(Gesang)との対決が、基本問題となったのである」と先に触れた激しやすきヴォルフへの補足を忘れてはいない。いっぽう、シェックの《メーリケ歌曲集》は正確には《エドゥアルト・メーリケの詩によるリートと歌(Lieder und Ges a nge nach Gedichten von EDUARD MÖRIKE)》となっているので、両者の立場の違いは明瞭である。シェックの表題は、まさにヴィオーラが指摘した〈リート〉と〈歌〉との根本的相違を意識し、それらを総合するかたちで纏めた包括的なメーリケ解釈であったといえよう。

ヴォルフとシェックではメーリケの『祈り』の捉え方が根本的に相違していることは、個人的な感性の違いに加えて、時代的な背景もかかわっていると言うべきであろう。ヴォルフの陶醉がなおもワグナー的なロマン主義の影響下にあったのとは対照的に、シェックは純粹なリートとしての音楽をメーリケ詩のなかに聴き取っていた、とそうのように言えるのではないか。ヴィオーラの評言に即して言うなら、シェックはあくまでも「リート・ジャンルの精神を代表する」立場に留まったのであり、メーリケ歌曲集の営為は、なんらコロデーが言ったような「落ち穂拾い」ではなかったのである。シェックこそ、詩人メーリケのピーダーマイヤー的境位を精確に測定し、純粹の〈リート〉の

枠内で音楽化したのである。「落ち穂拾い」の烙印は排すべきである。

シェック = 《祈り》の第2詩節相当の音楽はまことに静謐な時間、神との対話として内に閉じている〈祈り〉を真正面から取りあげて抒情詩化したメーリケの詩編は、シュタイガーが想像力の視点から詩的時間を分析した流儀にしたがえば、「静止する時間」の典型的なものであろう<sup>18)</sup>。動的な第1詩節がいうなれば神への求心力を表しているとなれば、第2詩節は自己自身の内面へと沈潜していく方向をとっている。それは遠心力といえよう。求心力と遠心力が均衡を得て、祈りが成立する。シェックが《祈り》の後半部分をディミヌエンドさせていくのはまさにこの遠心力を表している。このような動と静の対比によって、わずか9行の短詩形ながら、ダイナミックな希求と確信を蔵した祈りの時間を造形しているのである。

ところで、〈祈り〉というこの詩編の主題からは誰しもキリスト教的な信条を連想してしまう。先に触れたように、メーリケがクレーファーズルツバッハ教区の牧師であったことを考慮すればなおさらのことである。ところが、ゲルハルト・リュッケルトが、メーリケはむしろホラティウスが定式化したような〈aurea mediocritas (黄金の中庸)〉といった古典古代の観念を念頭においていた、とこれはプツァーが指摘しているが<sup>19)</sup>、〈心もて足るを知る〉の真の意味を理解するためにもまことに興味深い。プツァーの所見に拠れば、メーリケの祈りは〈まっとうな節度〉の徹頭徹尾古代風なニュアンスを帯びた充足 (eine durchaus antikisch eingefärbte Zufriedenheit des richtigen Maes) を祈願するものというのである。「同時に、〈足るを知る〉とはたんに受動的な〈自己充足 (Sich-Zufrieden-Geben)〉を意味するのではなく、むしろ〈志を向ける〉といった積極的な意味こそふさわしい。第1詩節で示された神への献身には、第2詩節において示される、〈主〉こそ正しき節度であるという〈信頼〉が対応している」と確信している。プツァーはテル=ネッデンが、第1詩節と第2詩節とのあいだに緊張関係がみられると分析した雑誌『ドイツ語教育』に発表された研究報告を援用しているが<sup>20)</sup>、〈心もて足るを知る〉の思想への到達が現状の超克を得て達成される積極的な自己認識である点は頷けることである。こうした背景から、シェックのリート《祈り》が第1詩節と第2詩節をきめ細かいデユナーミクによって対照的に構成しているのはきわめてリアルに思われてくるのである。テル=ネッデンの言っている「緊張力」は第1詩節が神へ向かっている求心力、第2詩節はむしろ自己自身の内奥に沈潜し、自己を人間的な生き方を見いだそうとする遠心力といえようか。求心力と遠心力が均衡を得て、動的な心情の動きがとまり静止している。まさにそこに中庸が生まれているといえるのではないか。シュタイガーの用語にしたがって《祈り》を〈静止する時間〉あるいは〈やすらぐ時間〉と見なすなら、まさにそのような意味での時間といえようか。シェックの音楽表現はそのことを見事に表しているのである。

リュッケルトが指摘している〈黄金の中庸〉とは、ホラティウスの『歌章』(Carmina)の第2巻10歌『黄金の中庸をこそ』に見いだされる句。その箇所を、前後も含めて引用すれば次の通りで、件の句の真意が汲みとれよう。

いつも大海に乗り出でようと力まれもせず、また、嵐を恐れる慎重さで、害なす岸辺にあまりに近づきすぎもなさないでことで、リキニウスさま、さらにご立派な生きかたがなされましよう。およそ人にして黄金の中庸を大切にする者こそ、安泰にして廃屋のむさくるしさにも住まず、分別をもって人の嫉みを買う宮殿もこれを避けるのです<sup>21)</sup>。

前後のコンテキストが了解されれば、キリスト教的な装いの中に古代の叡智を巧みに織りこんだメーリケの人文学的な機知が感じられる。リュッケルトの示唆は一理あるのだ。

シェックがメーリケの〈中庸〉の主題をヘブライズムの視点からではなく、ヘレニズムの視点から捉えていたか否かは不詳である。ただ、メーリケの詩業が感性においてもまた修辞法においても古代詩と深い関係を有していたことは広く認識されていることではあり、メーリケ詩の品格もまさにそうした背景に由来していることは他の数々の詩編からも容易に理解されよう。したがって、シェックがメーリケの『祈り』に込めた静謐な時間をアンティークな時間の流れとして享受することもあながち不可能でないのではないか。いずれにしても、抒情詩のテキストに即して作曲されたリートは抒情詩のすぐれた〈解釈〉であることは言うを待たず、シェックがメーリケの小品『祈り』に観た時間の広がりにはまさに、類例のない解釈に基づくものであった、とそのように思われる。なお、コロデーがシェックの《メーリケ歌曲集》について次のように述べているのは、上で考察したアンティークな興味を感受するためにも有用な示唆であると考えられる——「シェックの歌曲集は〈ドイツ精神の根源的響き (ein Urklang deutschen Wesens)〉であり、その響きの中に古代的な偉大さとギリシャ的美しさを放射しているのである (doch strahlt etwas von antiker Größe und griechischer Schönheit in diese Klangatmosphäre hinein)」<sup>22)</sup>。

## 註

[原詩テキスト] Eduard Mörike: Gedichte, Atlantis Verlag, Zürich 1947. を参照した。

[楽譜] Schoeck の《祈り》は Othmar Schoeck: Das Holde Bescheiden, Wien 1956. に、また Wolf の《祈り》は Hugo Wolf: Mörike-Lieder III Gesang und Klavier, Edition Peters, Frankfurt o.J. にそれぞれ拠った。



[ディスク] スイスのクラーク・レーベルからリリースされているコンパクト・ディスク盤 (CD 50-9308/9) を参照した。歌曲集《Das Holde Bescheiden》は、バリトンの Dietrich Fischer-Dieskau とソプラノの白井光子が分担して歌っているが、《Gebet》は Fischer-Dieskau の担当。

- 1) Chris Walton: Othmar Schoeck, Atlantis Musikbuch, Zürich 1994. S.260.
- 2) 拙著『名古屋大学言語文化部 言語文化論集』第 XIX 卷 第 2 号 1998 年。21 頁以降。
- 3) Mörike, E.: Gedichte, Verlag der J. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart 1838.
- 4) Putzer, W.: Gebet, in: „Mörike Handbuch“ hrsg. v. Inge und Reiner Wild, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2004. S.127f.
- 5) ブーバー『我と汝・対話』植田重雄訳、岩波文庫。1980 年。7 頁以降。
- 6) メーリケ『画家ノルテン』手塚富雄訳、筑摩書房『世界文学大系』所収。223 頁。
- 7) ペスタロッチ『リーナハルトとゲルトルート』田尾一一訳、玉川大学版ペスタロッチ全集第 4 巻、1965 年。50, 1 頁。
- 8) Putzer: a.a.O. S.127f.
- 9) 一ノ瀬恒夫『ドイツ詩学入門』大学書林、1965 年。52 頁。
- 10) 手塚富雄／神品芳夫：『増補 ドイツ文学案内』岩波文庫 1998 年。191 頁。
- 11) „Opernwelt“, Dezember 2004. 本号は、〈Dichter des Klangs - Eduard Mörike und die Musik〉としてメーリケを特集している。
- 12) 手塚富雄、前掲書。195, 6 頁。
- 13) 藤村宏『ロマン主義とリアリズムの間』東京大学出版会 1973 年。76 頁。
- 14) 拙著『名古屋大学言語文化部・国際言語文化研究科 言語文化論集』第 XXI 卷 第 2 号 2000 年。182 頁以降。
- 15) Corrodi, H.: Othmar Schoeck., Verlag v. Huber, Frauenfeld 1956. S.370.
- 16) Wiora, W.: Das deutsche Lied., Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1971. S. 引用は石井不二雄訳『ドイツ・リート史と美学』音楽之友社 1973 年。185 頁。
- 17) Wiora: a.a.O. 邦訳書 197 頁。
- 18) Staiger, E.: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters., Atlantis Verlag, Zürich 1963. S.161ff.
- 19) Putzer: a.a.O. S.127f.
- 20) Putzer: a.a.O. S.127f.
- 21) ホラティウス『歌章』藤井昇訳、現代思潮社 1973 年、90 頁。
- 22) Corrodi, H.: a.a.O. S.370.

