

シェックのメーリケ歌曲集を読む（ ） 恋歌の拍節

中 嶋 忠 宏

シェックのメーリケ歌曲集《心もて足るを知る》(Das Holde Bescheiden)は、冒頭にかかげられた「献辞」(Widmung)と、それに続く「自然」(Natur)、「愛」(Liebe)、「観察」(Betrachtung)、「信仰」(Glaube)、「回想」(Rückblick)の5部門から構成されている。元来メーリケ詩集に収められていた「献辞」が当のメーリケ歌曲集の枕として選ばれているところにも、そしてまた、リートとしては壮大な規模の「回想」によって閉じられているという体裁にも、この歌曲集には、格別に深い思い入れにとともに、詩人メーリケに捧げられた 記念アルバム といった趣きが色濃くただよっている。ところが、この「献辞」は、原典の『メーリケ詩集』のほうでは添え書きとして「Mit einer Auswahl von Gedichten an Friedrich Wilhelm . . . (幾編かの詩編とともにフリードリヒ・ヴィルヘルム 世に寄せて)」¹⁾と書きこまれていたのを、シェックが自らの手で「an einen Herrscher, mit einer Auswahl von Gedichten (ひとりの支配者に寄せて、幾編かの詩編をそえて)」²⁾と改変したものが添えられている(下線筆者)。神聖ローマ帝国解消後、盟友オーストリア帝国とともにドイツ連邦を形成したプロイセン王国を統べる、時の権力者フリードリヒ・ヴィルヘルム 世は、ちょうどメーリケの壮年期 詩人の実り豊かな抒情詩創作の時代と重なりあっている。詩人の生きたそのような時代の、いふなれば 政治的 背景をシェックは捨象して、純粹のテキスト作家としての詩人に直接的にむきあったのである。このことは、リート作家が歌曲集の素材を選ぶにあたって發揮した、洒落つけのある流用ということになるだろう。詩人メーリケと時の権力者との関係は止揚されている。このことは、ベートーヴェンの変ホ長調交響曲(作品55)が、当初はナポレオンに献呈するつもりで「ボナパルト交響曲」として構想されたものの、結果的には「エロイカ・シンフォニー」と呼ばれるようになったという周知の逸話を連想させるような話である。

シェックによってあらたに解釈された「ある一人の支配者」という、ごく一般化されたこの一語をあえて「詩歌の世界に君臨する帝王」、すなわちメーリケ自身を含意しているといったような意味合いに解するなら このことは、牽強附会のそしりを免れないかもしれないが この歌曲集を、まぎれもなく音楽家シェックから時をへだてて発せられた、詩人メーリケに寄せる「献辞」として読みとることもあながち不条理なことではあるまい。演奏会形式の観点からみるなら、ゆうに二夜にわたるであろう壮大な規

模の歌曲集を生み出した歌曲作家がテキストの詩人に寄せるたぐいまれなオマージュの念がここにはみとれる。

序でに付言すれば、この歌曲は、標題への添え書きばかりではなく、テキスト自体にも、二カ所の変更がおこなわれている。第 2 詩節の第 1 行目「Getraue ich mich ein Auge festzuhalten (しかと目を凝らそうとする)」²⁾ は、メーリケのテキストでは「Getraue ich mir ein Auge festzuhalten」¹⁾ となっている。今日ではすでに古形となってしまった 3 格の再帰代名詞が、今日流の 4 格のそれに書き改められたにすぎず、これは単なる語法上の問題ではある。ところが、同じ詩節の第 3 行目「Der Völker Heil bedeutend, (く^レに^レた^レみの救いを示しながら)」³⁾ は、メーリケのテキストのほうでは「Der Völker Heil bedenkend, (思いつつ)」¹⁾ となっているので、こちらは解釈上の変更をはらんでいる。無論、チェックにおけるたんなる錯誤という可能性を排除することはできない。このような例はチェックの場合他にも見られることである。すくなくとも韻律上はいかなる支障も生じえない。しかし、仮にこれが意識的な異動であるとしたうえでその差異を勘案するなら、チェックの選んだ「bedeutend」のほうが、より芸術家の生産的な仕事を連想させるにふさわしい内容を含意しているようにも思われる。あくまでもこうした線で考えるなら、これは、チェックがメーリケのテキストにおいて詩人の詩想の深部に一步踏みこんだ、あえて言えば一つの強硬措置であるだろう。一般的には詩編の細部における些細な齟齬は必然的に詩編全体の把握に甚大な影響をおよぼしかねない。ただこのチェックの場合、結果的には、詩のテキストと対面したりット作家の読みの現場を、そしてその過程をはずからずも披瀝しているように思われる。

とまれ、本歌曲集《心もて足るを知る》のいずれの部門にも、人口に膾炙したメーリケの力作がちりばめられていて、ちょうど結晶体におけるそれぞれの切り子面のように、独自の問題提起と魅力から発する光彩をさまざまな角度にむけて放っている。こうした構成はチェック自身の詩的創意にもとづくものであり、詩のテキストに立ち向かう歌曲作家の文学的資質を想起させ、特定の詩人の作品に限定された歌曲集そのものが、れっきとした抒情詩の解釈という営為にあたることをあらためて再認識させる。

チェックによって選ばれた、それら珠玉の作品群のなかでは、詩的テーマからしても、メーリケの文学的なテーマ性からしても、「自然」とならんで「愛」の部分はその中核をなすといえるだろう。コロディは述べている。「《愛》の部門は、この歌曲集の頂点の一つを意味するだろう。これらの歌からは、かぎりなく甘美で、肉感的でありながら、しかし、清澄そのものの輝きをはなつメーリケの愛の調べは、まるで陶醉させるような花の薫りのようにほとぼしり出るのである。70年代の敷居をまたいだ伶人の青春のたざりは、音楽的な抒情詩の歴史においてこれにならぶものがない」⁴⁾ と手ばなしの絶賛である。もっとも、詩学的な意味合いからすれば、すでに論じた、「ランプに寄せて」の

ような作品を擁する「観察」の部門こそ、メーリケにおける近代的な抒情詩の特性を浮き彫りにするものではある。それに、この「観察」の部門には、都合14曲のリートが収められていて、曲数からしても最大の規模になっていて、シェックの気合いはうかがえる。そして、「愛」の部門はそれに次ぐ。ともあれ、愛の葛藤という主題こそは、この歌曲集の標題として採用された 慎みふかい自足性 というテーマと補完しあうのである。テーマ設定としても、あるいは作の出来ばえからしても、「ペレグリーナ (Peregrina) や「麗しのロートラウト」(Schön-Rohtraut) はメーリケ恋歌の代表作と目されている。しかし、シェックの付曲によるリートとしては、「愛の過剰」(Zu viel) や「わき目もふらず」(Nur zu!) といった、小品にもぜひとも注目したいものである。そのひとつの理由として、それらがソネットという形式によって書かれているという点があげられる。それにはさらに、ソネットという厳格な形式によって成立している恋歌に、シェックが音楽の立場からいかに与しているか、という好奇心もからまるのである。因みに、先に触れた「献辞」もまたソネット形式で書かれているという事実は興味をそそられる。ドイツ抒情詩の世界でもソネット使いの代表的な詩人メーリケに捧げられた記念碑的な歌曲集が、まぎれもなくソネット形式の詩編で始まっている。この歌曲集は、その発端からして、シェックがソネットという形式に対峙した、ある種の挑戦であるといえなくもない。

ところで、「献辞」の掉尾をなす三行詩句(テルツェット)は次のように歌われている。

Verstatte denn, dass nach des Tags Beschwerden
Ein flüchtger Hauch aus jenen Wundergärten
Melodisch, kaum vernommen, dir begegnet!⁵⁾

一日の労苦のあとで、あの不思議の庭からの
かそけき息づかいが、聞き取れないほどの歌となって
御前に現れるのを許ませ!

元来は時の権力者に 献呈 された、あくまでも儀礼的な意味合いを持っていたにすぎなかったはずの一詩編が、シェックの解釈によってまるで新たな音調を奏ではじめたかのように聴きとることができる。Melodisch という一語が、メーリケの耳においてのみならず、シェックの耳においてもまた、どのように誇らしげに鳴り響いていることだろう。メーリケの聴覚において、ソネットによる一詩編の出来がたとえほんのかすかなものであると詩人自身はそれこそ慎み深く身を退いているにせよ、すでに根元的なメ



me- lo- disch, kaum ver- nom- men, dir be- geg-net!

譜例 1

ロディーとしての輪郭が生成されているということである。この音楽的な旋律を意味する *melodisch* は、その抑揚を受けて *vernommen*、*begegnet* と続く。この三語は、共通していずれも語頭が上拍 (Auftakt) になっているように、韻律のうえでも意識的な音楽処理がなされている。言い換えれば、*melodisch* で指示された音楽的なものの実体が、詩的言語の形を借りて表現されているということである。汝れとの出会い (*dir begegnet*) があるというのだから、メーリケの内部に生じた「かそけき歌」は、他者を捉えるほどの力をもって鳴り響いているのである。そうした詩人の側の音感覚であるアフタクトの継起に対して、チェックは、各単語の強拍部分を各小節の第 1 拍目におくことでまことにさりげなく対応しているのは理の当然であろう。(譜例 1)

チェックによって付曲された第 1 歌の「献辞」において、歌の生成にかかわる詩法がしかと自覚され、高らかに宣揚されている。ここにおいて、上に述べたような詩的言語が音楽言語へと変容する、その秘密が暗示されているかのようである。メーリケ詩集の中では比重が小さい些細な詩編が、チェックによる歌曲集のなかではことのほか重大な、歌の生成の秘密にかかわるメッセージを伝えているかのような様相を呈するのであり、そこに歌曲のテキストとしての詩の存在理由が厳然しているように思われる。時の権力者に向かって昵懇に懇願する詩人の詩法と、まさに音楽言語の秘密は通底しているはずである。詩的言語の秘密と音楽言語生成にまつわる秘法のそれとはここにおいて不即不離の関係にあるのだ。それをチェックは哀切に満ちた、しかし、実ののびやかなメロディーで歌っている。チェックは楽想記号として「静かに流れるように (*Ruhig fließend*)」と指定している。メーリケは長編小説『画家ノルテン』(Maler Nolten) で「ソネットの花環はつぎつぎにわたしの手もとでまるでひとりでに編まれてくるのだから、わたしの眼は遠いあなたに遊んでいるというのに……」⁶⁾と述べているが、この件りは、ソネット生成の現場の一面を暴露しているかのようである。詩編「献呈」で開陳された詩人の告白は、こうした現場につながっているのである。

しかし、楽想として曲の冒頭において「静謐さ」をチェックは要求しているけれども、和声はあくまでも豊饒なもので、これには瞠目させられる。いうなれば、静かなる充溢といった境位が実感されるのである。コローディがこの第 1 歌「献辞」に関して、「沸き立つような和声とある種の旋律の用いかたからすれば、ロイトルト歌曲集に近

い」⁷⁾と述べているが、「献辞」こそはむしろメーリケ歌曲集の独自性を予告しているのである。歌声部は、3 / 4 拍子の、まことに流麗な旋律によって奏でられていく。とりわけ付点音符の効果的な使用が印象的である。付点の部分に指定されたドルチェや、ディミニユエンドや、リタルダンドが、修辭的に表情ゆたかな身振りを強調しているのも、ソネットの結びに集中して傾注されたシェックの抒情性を浮き彫りにしている。しかも、歌声部ののびやかな流れを、ピアノ伴奏がささえている。そうしたピアノリズムの豊かさや流麗さは、とりわけ三連符の多用によるところが大きいだろう。ともあれ、シェックの解釈によって、この詩編が独特の意味合いを帯びるにいたった一事は、文字どおり「不思議」(Wunder)の一語につきる。シェックによって新たな眼で解釈された「献辞」は、詩編のもつ内容としても、あるいは歌の姿としても、いなむしろ、両者が渾然一体となって融合し、メーリケ歌曲集の歌い出しを飾るにふさわしい佳作となっている。換言すれば、それは 献辞 を越えているのである。

歴史的にみれば、ソネットという詩的形式の本領は、なにをおいてもまずは恋情を告白するための形式という点にあるはずである。クルティウスが ラテン中世 とのかかわりで指摘しているように、ソネットという形式は、なるほど「今日ディレタントたちが乗るサーカスの瘦せ馬」⁸⁾のように形骸化したものであるかもしれない。自由律全盛のご時世では、ソネットならずとも、そもそも古典的な詩型には修辭的なクリシェとしての存在意義しか認められないだろう。ドイツ近代詩の詩法におけるソネットの意義と位置づけとして、リルケにおけるソネットの事例がたびたび云々されるが、この場合もまたクルティウスの言うような形骸化の典型的な事例ということになるだろう。これには、異論はない。ただし、『オルフェウスのためのソネット』において、この伝統的な詩型が、オルフェウスという古典古代の神話イメージのためにこそ採用されたものであったことは看過できないだろう。ソネットの起源が古典古代までも遡らないにしても、アルカイックな神話主題を捉えようとする革衣としての存在理由は認めうるのである。ラベルのピアノ曲「古風なメヌエット」(Menuet antique)にみられる語法と同様の、単に修辭的な意匠しか認められないことは、否定できない。いずれにしても、ソネット形式への執拗な関心は、あくまでも抒情詩人メーリケにとっての詩の作法上の問題ではあるにしても、しかし、歌曲作家としてシェックの側では、歌のテキストがソネットとして作詩されているかぎりには、厳正なカノンとしての形式がつけつける挑戦をうけざるをえない。そればかりではない。なにをおいても、ソネットという形式が内在させている弁証法的な展開形式が 愛の過不足 というテーマをいかに取りあげているか そうした問題意識をいかなる音楽言語の形に促すことになるのかが、ひとまずこの曲に関連する関心事となる。

詩編「愛の過剰」は、ありていに言えば、通例メーリケ詩集の中ではさほど問題にさ

れない、むしろ看過されているといっても過言ではない作品であるにはちがいない。出来ばえからしてもマイナーな詩群に属するだろう。しかし、この作品はメーリケの形式感覚と抒情性を象徴的に体现して、捨てがたい魅力がある。本歌は、先に触れたコロディのいう「清澄そのものの輝きをはなつメーリケの愛の調べ」に他ならない。これこそ、まさに、恋歌の詩人メーリケを知るための原型的な小宇宙であると思われるのである。以下に全文と大意をあげる。

A Der Himmel glänzt vom reinsten Frühlingslichte,
Ihm schwillt der Hügel sehnsuchtsvoll entgegen,
Die starre Welt zerfließt in Liebesegen,
Und schmiegt sich rund zum zärtlichsten Gedichte.

Am Dorfeshang, dort bei der luftgen Fichte,
Ist meiner Liebsten kleines Haus gelegen-
O Herz, was hilft dein Wiegen und dein Wägen,
Daß all der Wonnestreit in dir sich schlichte!

B Du, Liebe, hilf den süßen Zauber lösen,
Womit Natur in meinem Innern wühlet!
Und du, o Frühling, hilf die Liebe beugen!

Lisch aus, o Tag! Laß mich in Nacht genesen!
Indes ihr sanften Sterne göttlich kühlet,
Will ich zum Abgrund der Betrachtung steigen.⁹⁾

空が清澄そのものの春の光にかがやき、
あそこの丘もそんな空の方へと憧れている。
身じろぎもしない頑なな世界が愛の至福にゆるみはじめ、
そして、なんと優しいまるやかな^{うた}詩となることだろう。

丘のなぞえの村のなか、風をはらんだ^{フィヒテ}唐檜樹のそばちかくに
愛しいひとの可愛らしい家がある
ああ、心よ、お前のなかに騒ぐ愛の葛藤を和解させるのに、
お前の揺籃と乳母車がなにの役にたつのだろう？

愛よ、甘美な魔法のいましめを解いておくれ……
自然がわが心の奥にまでとどくように。
そして、春よ、どうか愛をひざまずかせておくれ。

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。

メーリケの詩的境位がよくあらわれている作である。愛の主題はまことにソネットにはふさわしい。自然の風景から内面のそれへと移行するごく自然な 転調 のやりかたにも、詩人の音楽的な感受性がうかがえる。愛にめざめた心は森羅万象に開かれていて、よんどころなく語りかける。自然は、自己自身のものとして詩的主体のうちにとりこまれているかのように、歌われる。しかし、愛の葛藤 に懊悩しつつ、星空の高处にいたるほどに詩人の孤独は浄化されようと希求するいっぽうで、逡巡する懊悩の深みへと下降する方向性もみせるのである。そのように読みとるなら、この作品は恋歌というよりは、過剰な恋情への掣肘といった趣が濃厚である。詩的主体である 私 は「心よ」、「愛よ」、「春よ」とさまざまな対象に呼びかけてはいるが、しかし、肝心要の恋人は遠くにあり、直接に呼びかける対象ではないようだ。この恋人との距離の大きさが、恋の先行きを暗示させている。後半部分になると、愛と反省は、上昇志向と下降志向、そして昼間の光に暖められた体温と、夜の冷気にひたされようとする冷静さへと変容する。恋情を交換しあう 汝れ と 我れ との乖離は決定的なものとなり、もはや回復する見込みもない。恋情における光と影とが深遠な認識のもとにたくみに捉えられている。けっきょくのところ、この詩編の半分は、このうえなく冷めた恋歌といった趣きの作である。この詩篇がもともとメーリケ詩集の中では目立たない地味な存在ではあったにしても、しかし、その詩的内容を考慮するなら、この曲がシェックのメーリケ歌曲集の核心的なテーマである 優しい慎ましさ とはじかにふれあうであろうことは容易に理解される。そうした実状こそ、メーリケ歌曲集において、シェックがこの曲に与えた位置づけを物語るものにほかならない。そのような意味で、この第15歌の重要性が納得されるのである。

14行からなるソネットは、上の引用に付したAの前半部2連の「上句」(Aufgesang)、いわゆる Quartet の連なりとBの後半部2連の「下句」(Abgesang)、Terzettの連なりからなるが、この両者がシンメトリーの対をなさず、非対称的になっている点におおきな特徴がある。この詩編もそうであるが、上の句で開陳されたテーマは、下の句のほうに集

約されるとい傾向をもつであろう。言い換えれば、下の句のほうがより要約的、あるいは抒情的になるかと思われる。さて、原詩のほうは、カルテット部が abba abba、テルツェット部が cdc dcd という脚韻形式になっていて、ソネット本来の規則を遵守したまことにオーソドックスな形態をもつ。上述のように上の句と下の句との非対称的な対照性こそソネットの著しい特徴であるが、メーリケはそうした形式上の秩序感覚をたくみに活用している。Aの部分がまぶしい外界の風景を叙しているのとは対照的に、Bの部分は 私 の内面へと向けられている。Aが昼間の光に照射された 外面 の世界ならば、Bは夜の闇につつまれた 内面 の世界である。そして、恋人を思うあまり恋人をとりまく日常的な風景すべてが、そのアウラのただなかにひたされていて独特の輝きを放っているいっぽうで、詩人の内面は 夜の冷気 に脅かされつつも、霊的な癒しを希求している。そこには明らかに恋愛の陶醉をむしろ敬遠しようとする、いうなれば「愛の過剰」から身を退こうとする 冷めた 心的態度が赤裸に見てとれる。これこそは、いかにもメーリケ的な 抑制感覚 の表れである。詩人のそうした境位は、まさしく「心もて足るを知る」の精神に似つかわしい。恋愛感情の深部にわだかまる光と影にほかならない。アレクサンドランなどと同様に元来典型的にラテン的といえるこの形式に、ゲルマン的な抒情性もりこまれている。

そうした頑なな形式世界であるソネットは、愛の至福 をうけてゆるみはじめる。つまり、ソネットという形式が、真の歌へと変容しはじめるのである。ここに恋歌生成の奥義がある。ところで、ソネットという形式は、いうまでもなく、歌曲作者に対して有節形式による音楽化を拒む。メーリケ詩集の音楽化においてシェックの先達ともいえる存在であったフーゴー・ヴォルフは、こうした詩編をとりあげようとはしなかったことは、コロディも指摘しているとおりである¹⁰⁾。

さて、4分の4拍子の歌声部に8分の12拍子の伴奏が随伴するという点に、この曲全体の流れを俯瞰してみてもまず耳にとまる一大特徴がある。12拍子といえば、ヴェートーベンの短調ピアノ・ソナタ作品57の《アパシヨナータ》第1楽章を連想する。この第1楽章の拍子こそ、まさに記念碑的な8分の12拍子たりえている。情熱的な感情表現という意味で両者は酷似しているだろう。12拍子は複合4拍子であるから、歌声部が4拍子、ピアノ伴奏部が12拍子という複合的なリズム自体はとりたてて言うほどのことではない。それは、古典的な拍子体系に挑戦している現代音楽では常套的な技法であり、このことはむしろ、20世紀音楽の証であるともいえるのではないか。現代音楽が調性を解体した点には通例おおかたの注意が向けられるが、リズムやデュナーミクにおいても既成の観念をおおきく塗りかえてしまった点を看過できない。ところでリズムに関していえば、むしろ、最終のテルツェットにあたる部分こそ注目すべきで、ここでは歌声部と伴奏の低音部が歩調を合わせて、3 / 2拍子から4 / 4拍子へと移行し、それをさらに反復

The image shows two systems of a musical score. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics 'Ster - ne gött - lich küh - let, —' and a piano accompaniment in bass clef. The second system continues with lyrics 'will ich zum Ab - grund der Be -'. The piano part includes dynamic markings 'p rit.' and 'p'. The score is written in a key with one flat and uses various time signatures (4/4, 3/2, 18/8, 3/2, 4/4).

譜例 2

するといった、目まぐるしく変化する変拍子なリズム構成になっている。こうしたリズム感覚は、たとえば、1小節毎に拍子が変化するストラヴィンスキーの《春の祭典》の場合ほど極端ではないにしても、現代人の内的心理を反映しているようにも思われる。ここにも古典的な詩人メーリケの斬新な解釈がみられるのである。

件のテルツェット部分では、4 / 4 拍子から 3 / 2 拍子へと変化するまさにその変わり目でシンクペーションしているので、その移行はごく目立たないものになっている。この 3 / 2 拍子の 1 小節は、(gött)lich kühlet, の部分にあたり、切ない吐息のような効果をもたらす。あるいは、ほんの瞬間的にはあるけれども、つまり 1 小節の間にかぎりピアノの高音部が 18 / 8 拍子になり、それが再度反復される。左手の低音部が 3 / 2 拍子であるのとは対照的である。(譜例 2) この 18 拍子の使用例は珍しく、この曲の最大の特徴の一つとしてあげられるだろう。ともあれ、こうした複雑な変拍子は、「わが川の流れ」でも触れたのと同様に¹¹⁾、断じて単純ではすまされない錯綜した感情の流れを効果的に表現しているはずである。このことは、換言すれば、歌声部と伴奏部がそれぞれ際立った独立性を認められている、ということにもなり、こうした曲のいわば多声的な性格を一段と強めていることにもなるのである。この曲は結局、リズムの点において、ソネットの下句が上句に対するアンチテーゼといった意味合いを表しているとも考えられよう。この曲にあっては、リズムを追っていくだけでも、ひとつの音楽的なドラマを体感することができる。したがって、リズム構造からしても、この曲はその標題

Lebhaft bewegt
poco f

Der Him - mel glänzt vom rein - sten

poco f
poco f leggiero

譜例 3

に呼応していかにも *zu viel* である、といえるだろう。無論、拍子が独特であるのはなにもこの曲ばかりではない。変拍子は、シェック歌曲における顕著な特徴の一つで、現代人にとっての歌を歌うための前提ともなっているのである。

この曲の、歌声部と伴奏部との複合体における特徴的な点はそればかりではない。ソネットの「上句」(Aufgesang)部分の基調をなすへ調の根音の上に立つトニックの3和音をひたすらたたき出すという音型から出発するピアノ伴奏は、聴く者を圧倒せんばかりの滔々とした急速な流れを導き出す。(譜例3)シェックの指定している *Lebhaft bewegt* の「生き生きとした動きを見せて」は、すくなくともアレグロ系の速度に相当するはずである。したがって、イタリア語に翻訳すれば、この曲の楽想は、アレグロ・ヴィヴァーチェの速度といったところか。ちなみに、ベートーヴェンの《アパシヨナータ》の12/8拍子は、アレグロ・アッサイになっている。シェックは、ピアノ・パートに対して *poco f leggiero* で弾くようにと要求している。ピアノ伴奏者は、この和音連打を、重くならないように打鍵の力を抑制しながらあくまでも「軽快に」通奏しなければならないのである。8分音符の連打は、4分の4拍子の立場からすれば、それぞれの拍が三連符になっているのと同等であるものと受けとめられるが、しかし、実際にはまるで機械的な振動音のような効果をうみだすので、拍子という観念がもはやあてはまらない、といったような印象を与える。そこにはデモーニッシュな印象すら感じられる。ともあれ、先に触れた12拍子の使用といい、ピアノリズムに関するかぎり、まさにこのピアノの伴奏は、シェックの *アパシヨナータ* といえるだろう。

伴奏者の右手が付点音符による印象的な旋律線を歌ういっぽうで、左手のほうは、あくまでも機械的に和音を打鍵しつづける。この連打の伴奏パターンは後奏に入っても、持続されるので、伴奏における根幹をなすモチーフであることがわかる。シェック独特の巧緻にたけた表現上の仕掛けである。この左手の担当する音響の奔流は、4分音符による歌声部の旋律線に対応して、まさに *zu viel* という標題が聴き手に投げかけている問いに呼応するものである。

ピアノ・パートが保持しつづけるこうした音楽的主張もまた、純粹の器楽音に付与された言語的特質であるとも考えられよう。ピアノ・パートが標題の *Zu viel* の意味性をきわめて直接的に表出しているなら、この曲は標題と詩的内容との有機的な連関を表しているということになるだろう。このことは、*zu viel* というそれ自身では具体的な内容を把握しがたい標題の意味を、このような形で補完しているとも考えられる。リートは、このようにして、たんなる伴奏付の 歌 という次元を越えて、いわば立体的な構造を獲得するにいたるのである。そして、このことはまたあらためて、抒情詩の、また歌曲の 標題 というもののありようをさえ考えさせる。おしなべて詩の表題には様々なタイプのものがあるが、「*Zu viel*」というのは、「ランプに寄せて」や「わが川の流れ」といったものとは異なり、詩的内容を要約し、読者を誘うようなものではない、という意味で、内容明示的ではない。通例、詩編の標題は、いうなれば詩編の外部にあり、読者と詩編を仲介しているはずである。それは、ちょうど絵画における額縁、それもそこに添付された標題も含めての、フレームの役割に相当するだろう。

ところが、「*Zu viel*」においては読者は、詩編全体を読解した後にその意味が了解されるのである。そもそも、当の *zu viel* というフレーズは、詩編の中には見あたらない。同じく「愛」の部門に収められているソネットの「*Nur zu*」の場合も同様で、この標題から詩編の内容を予見することは不可能であろう。むしろ、*nur zu* のほうが *zu viel* よりも謎めいていて、標題から、詩的内容を予測するのは困難であろう。換言すれば、読者は発端からいきなり詩編の内部に放りこまれてしまうのである。付言すれば、そのあたりに、この標題を邦語に翻訳するうえでの問題も存在する。もとより、リート作家にとって、原詩のもつ標題部分までは音楽化の対象とはならないだろう。原詩の標題は、そのまま付曲された歌曲の標題となるだけのことであり、その点ではシェックの場合も変わりはない。ただ、「*Zu viel*」にかぎっていえば、メーリケの側でのこうした標題の問題性を受けて、シェックは、それをも斟酌してピアノ伴奏部に盛りこんだのだといえる。つまり、シェックにおける「*Zu viel*」という標題は、メーリケ詩編のメッセージを巧に要約しているのであり、詩想の真実へと読者を誘い、またそのようにあるべく要求しているのである。いずれにしても、シェックは、標題の意味を真摯に受けとめ、それ自体では完結していない標題部分にさえ卓抜な音楽上の表現を与えたといえるのである。そこには、メーリケ詩に対するトータルな理解がみられ、さらにいえば、詩的言語と音楽言語の類いまれな交流があるのである。

ところで、そうした機械的ともいえる和音連打の合間に随時挿入される、16分音符によるアルペジオの音型は、和音連打の連続音とは好対照の印象を与える。このアルペジオによる旋律的な伴奏音型の気分は、まぎれもなく、ドルチェの指定で歌われる部分の歌声部のそれと通いあっているが、和音連打との対比でいえば、*zu viel* というテー

マに対していわば慰謝するような まさに「夜のあいだに癒される」ような瞑想的な効果をもたらす。ここでは、canto という根元的な名にあたいする、文字通りの歌が蘇るのである。シェックはこの部分でペダルの使用を頻繁に要求しているの、あきらかに、レガートな効果を意図しているのは明瞭である。シェックは、歌曲の器楽による伴奏部分において和音進行とアルペジオの組み合わせをたくみに使用するが、この部分も例外ではない（譜例 4）

この曲においても、ピアノ独奏による後奏部分はシェック独自の思い入れと余韻を表している。右手がカンタービレに歌うメロディーはこのほか印象的で、しかも、それを左手が反復するので 回想 の効果が倍加される。（譜例 5）

musical score for Example 4. The vocal line (top staff) is in G major, 4/4 time, with lyrics: "schmiegt sich rund zum zärtlich - - - sten Ge - -". The piano accompaniment (bottom staff) features a complex harmonic texture with frequent pedal markings (ped., * ped., *). Dynamics include *meno f dolce*, *klangvoll*, and *sm.*

譜例 4

musical score for Example 4, continuing from the previous system. The vocal line (top staff) has lyrics: "dich - - - te. Am Dor - fes - hang,". The piano accompaniment (bottom staff) continues with complex harmonic textures and frequent pedal markings (ped., * ped., *). Dynamics include *mf*.

musical score for Example 5. The piano accompaniment (bottom staff) is in G major, 4/4 time, with dynamics *più f* and *cantabile*. The right hand (top staff) is mostly silent, with a few notes in the final measure. The left hand (bottom staff) features a complex harmonic texture with frequent pedal markings (ped., *).

譜例 5

このメロディーは、まずは冒頭の *Der Himmel glänzt vom reinsten* のかすかな回想であるように思われる。しかし、形式的には、*Laß mich in Nacht genesen* の直接的な回想であると考えerほうがより妥当であろう。(譜例6、7)つまり、夜の慰謝を求める詩人の境位を強調しているとみることができる。ただ、詩的内容からすれば、背反する両者、すなわち輝かしい昼間の光景も夜のしじまの中の瞑想もともに、同一の旋律で回想しているところに、この後奏の味わいが実感されるであろう。この回想の主題には、まぎれもなく、シェックにとっての、この詩編に対する総合的な解釈がこめられているといえるだろう。ところで上述のとおり、この後奏部分でも、12拍子の連打が回想の主題を支えるので、12拍子という拍節が重要なモチーフであったことが確認できる。拍子の変化を追ってみるだけでも、この曲は、拍子の変幻自在な変化によるポエジーであるということになる。この後奏部分におけるピアノのカウンターピシな語りは、文字どおり語っている。ソネットをささえた詩的言語による語りの機能を十二分にはたし、器楽による純粹の音言語が詩的言語と渾然一体となっているのである。

もっとも、シェックが拍子の変幻自在な変化をたくみにもちいているのは、なにもこの第15歌ばかりではない。「愛」の部門にかぎってみても、「ペレグリーナ」や「遠くから」においては、 $9/8 + 6/8(3/4)$ といった複合的な拍子が設定されている。ときに八分音符が、ときに四分音符が主体になるというわけである。しかも、後者では曲の途中から $6/8(3/4) + 9/8$ となり、9拍子と6拍子の比重が途中で入れかわる、といった案配である。また、「愛」の部門の掉尾を飾る「Nur zu」は $3/4 + 2/4$ となっていて、3拍子系と2拍子系とが混在している。このように、シェックがさまざまな拍子を駆使する手法には、ひとかたならぬものがうかがえる。しかし、そうしたなかでも第15歌は変拍子によるポエジーという点においてきわだっている。

さて、ソネットという完成されつくした形式による詩編を一気呵成に歌いあげたりートの後を受けて、第16歌の「夜の書き物机に向いて」(*Nachts am Schreibpult*)が続く。動的な第15歌とは対照的にまことに静かで内省的な歌である。先行する曲における、ドラマチックでたたきつけるような激情の表白に対する補完作用としても、この曲は格好の歌であり、この両者は切り離すことができない。もとより両の詩編のあいだに内的連関があったわけではないが、愛の過剰とそれに対する冷静な内省という二つの側面からシェックは巧妙に解釈しなおしたのである。終始一貫8分の12拍子で歌い通されるこの曲は、いまだ、「Zu viel」が最終的に到達した12拍子の拍節の余韻のなかにあるかのようである。あの *アパシオナータ* の後では、それとはまるで正反対の、信じがたいほどに静謐な $12/8$ 拍子といった様相を呈している。楽想記号として「少しく冗漫に (*etwas breit*)」と指定されているが、これは既定のイタリア語によるテンポに翻訳すれば、ほぼアダージョやレントに相当するものと思われる。シェックは付点音符を途切れるこ

となくふんだんに使用しているのが、曲想は、緩やかではあるものの、あくまでもなめらかに流れていく。静謐な夜のただなかに自己自身の領分を見出した詩人の本然の姿が面目躍如として生動しているさまを表現している。ともあれ、こうした動と静とのコントラストを考慮すれば、この曲集は、組曲として聴かれるべきであることを暗黙のうちに強く主張しているはずである。伴奏部分におけるピアノの多彩さにことよせて形容するなら、歌曲集《心もて足るを知る》は、歌声部をともなう交響的組曲といった性格のものになるだろうか。

コローディは、件の第16歌でシェックが表白した終始一貫した魂の鎮静状態を、「孤独な詩人の鼓動が聞こえてくるような、静謐な夜想曲 (Notturmo)」⁷⁾と形容している。夜想曲といえば、本家のフィールディングや大家のショパンが想起される。とりわけショパンの作品などは夜想曲とはいいつつ、そこにはそのタイトルから連想されるような、夜中の孤独で静謐な観想といったものではなく、熾烈な精神のドラマを直情に披瀝したものが多く、単なる静けさに固執したものではない。コローディが言うように、むしろ、シェックのこの曲こそ 夜のしじまのなかの瞑想 を表して、文字通りの 夜想曲 といった趣になっている。何人にも立ち入りがない詩人のミクロな宇宙である書き物機を領する夜の気配は、「優しい星々が神々しい冷気をもたらす」夜 過剰な愛へののめりこみを警戒して逡巡する詩人の魂をつつむ夜の冷気をそのままに受けついでいるのである。昼間の時間における愛の過剰に襲われた詩人が、いかようにして夜の時間に救済されるのか その解答を、シェックは他ならぬメーリケ詩集そのものの中から見出したことになる。

Sonne schien, als die Liebste euch trug, da wart ihr so freudig:

Mitternacht summt nun euch, ach! und kein Liebchen ist hier.¹²⁾

最愛の人がきみたちを携えてきたとき、陽は輝き、きみたちはさも嬉しそうだった
きみたちのまわりで深い夜が羽音をたてている。ああ、ここにはあの人はもういない！

「おまえたち」とはプリムラや、星状花、リラの花々をさす。これらは、明るい昼間の時間を象徴する点景である。夜のしじまのただ中で、愛用の書き物機に向かって、自己自身の領域を確保しているが、そうした境遇にあって詩人は、昼間の愛すべき至福の光景をただ夢として貪るばかりである。そこには深い喪失感がある。こうした虚無的な喪失感覚は、まさに第15歌の夜の思いを継承している。恋歌における静と動との対比
このような点にも、シェックのメーリケ歌曲集中の「愛」の部門がみせる求心力の大いさを感じさせる。音楽的な技巧でも、また多様性という意味でもこの「愛」の部門は比

類のないものと思われる。愛という主題を巡る宇宙である。

この「愛」の部門には、過激な「愛の過剰」もあれば、その正反対で静謐そのものの内省的な「夜の書き物机のそばで」もあり、さらに「粗悪な品」のようなフォーマルの充溢した歌もある。それこそメーリケのピーダーマイヤ的側面を表白しているであろう。概して、この部門は後半にいわゆる抒情的な趣の歌が集中しているが、冒頭の「粗悪な品」などは、軽快な序幕といったところだろうか。コローディが「《愛》の部は、極上の、戯れ歌のジャンルの世界を見せてくれ。《粗悪な品》(Lose Ware)では、愛の神アールモルがインク売りになるが、ピアノ伴奏が、軽薄で、陽気なコメディの背後にいかほどの深淵と不条理がかくされているかを、ほのめかしている⁷⁾と述べているとおりであろうけれども、単なるピーダーマイヤ的境地ではなく、その表面に生の深淵をかいま見せるのである。変拍子の作が優勢ななか、第12歌の「ふたりの姉妹」(Die Schwestern)のみは、4 / 4 拍子に終始する民謡風のごく型どおりのもので、この部門のえがたいエピソードとなっている。この曲は、拍子こそ2 / 4 拍子と異なるけれども、シューマンが《子供のためのアルバム》(作品68)に挿入した第17歌「朝の散歩をする子供」(Kleiner Morgenwanderer)をどこかで連想させる。朝の時間の、みずみずしく、しかし力のこもった歩行感覚が両者に共通する身上である。4拍子によるト長調の、とぎれることなく進行するシェックの軽快な歩行は、作曲家自身の素顔を赤裸にかいま見せているかのようである。

コローディは第14歌「ペレグリーナ」をこの部門のハイライトとみなしている⁷⁾。規模の大いさといい、ストーリーの展開の仕方といい、たしかに第14歌の迫力はうなずける。もともと『画家ノルテン』に挿入されていた叙事的な物語詩とでもいうべき内容の詩編を、シェックはかぎりなく抒情的に歌っている。抒情的な表現のために、半音階的な和音のグリッサンドが要所に用いられているのも効果的である。そして、この曲では、歌声部と歌声部とのあいだにピアノ独奏が挿入されて、たくみに詩的言語を繋いでいる。すなわちピアノは、歌声と同等のはたらきをして語っているのである。Singspielというジャンルがリートと演劇の融合形式ならば、シェックのこの方法は、歌声部とピアノ伴奏部が並行して共存するのではなく、一体化した総合的な歌曲のスタイルと言えるのではないだろうか。いわば Singklavierspiel とでも言うべき、このスタイルは、『画家ノルテン』というメーリケを代表する物語りの挿入歌という性格を斟酌してのことであろうと思われる。いずれにしても、この第14歌のもつ性格は斬新である。そして、それを受けて後に続くのが「愛の過剰」というわけである。

第17歌の「遠くから」(Aus der Ferne)も充実したエピローグとなっていて、看過しがたいけれども、これを味解するのは、他の機会にゆずることにしたい。「愛」の部門全体を俯瞰すれば、そこに収められた、多彩な音楽的多様性に裏打ちされたリートの数々

は、愛の百態を、いうなれば愛のメタモルフォーゼをあますところなく表しているばかりか、愛をめぐる内省というドイツ的な境位をも感受させてくれるのである。

註

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

[楽譜] Schoeck の《心もて足るを知る》については、Othmar Schoeck: Das Holde Bescheiden., Universaledition, Wien 1956. に拠った。ユニヴェルザール版からの引用は一部、米 Passport 社の楽譜作成ソフト MusicTime Deluxe for WINDOWS 使用し、原譜を編集・加工して、譜例とした。

[ディスク] スイスのクラーク・レーベルからコンパクト・ディスク盤がリリースされているのを参照した。Schoeck: Das Holde Bescheiden. Dietrich Fischer-Diskau, Bariton u. Mitsuko Shirai, Mezzo-Sopran/ Hartmut Höll, Klavier. (Claves CD 5093089) 《愛の過剰》は、白井光子が担当している。彼女のソプラノは、ヘルのたたき出す熱情的なピアノの伴奏に断じて屈することなく、動と静とのコントラストをはらむソネットの言葉を前面にうちだして、歌いあげている。

- 1) Mörike, a.a.O.S.304.
- 2) Schoeck, a.a.O.S.3.
- 3) Schoeck, a.a.O.S.4.
- 4) Corrodi, H.: Othmar Schoeck., Verlag v. Huber, Frauenfeld 1956, S.374.
- 5) Mörike, a.a.O.S.305.
- 6) Mörike: Maler Nolten., Reclams Universal-Bibliothek, S. 428. 手塚富雄訳『画家ノルテン』(筑摩書房『世界文学大系』所収) 226頁。
- 7) Corrodi, a.a.O.S.373.
- 8) E.R.Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter., Franke Verlag, Bern 1948, S.399.
- 9) Mörike, Atlantis Verlag, Zürich 1947., S.143.
- 10) Corrodi, a.a.O.370.
- 11) 拙著『シェックのメーリケ歌曲集を読む()』(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 XX 卷 第 2 号、1999年) 87頁以降参照。
- 12) Mörike, a.a.O. S.97.