

シューベルトのロマン主義的歌曲における〈一〉にして全〈なる和音

——フリードリヒ・シュレーゲル歌曲群〈夕映え〉をめぐって——

堀 朋 平

序節 本稿の前提と課題

本稿は、フランツ・シューベルト（一七九七—一八二八年）の「ロマン主義的」歌曲への分析に関して、一つの視点を提供しようとするものである。具体的には、従来支配的な分析の原理の一つであった「ポリリトミー (Polyrhythmie)」という発想を批判的に検討し、これとは異なった視点からフリードリヒ・シュレーゲル詞による歌曲群「〈夕映え〉」を解釈することを目指している。最初に、一般にシューベルトの「ロマン主義的」創作の特徴とされている点をおおまかに確認しつつ、考察の射程を絞ってゆきたい。

本稿の前提

シューベルト研究においても「ロマン主義的」という語はきわめて多様な文脈で用いられてきたが、作曲技法上の問題に限定し、なおかつ「古典主義的」な様態を措定してそれとの差異において肯定的に捉えるならば⁽²⁾、それぞれ旋律、和声、リズムの観点か

ら、およそ次の点を挙げる事ができるだろう。第一に、旋律が「自閉鎖的」であって「主題労作」に適さず、それゆえに「ソナタのまやかしの力学」という近代性から自由になっているという点⁽³⁾、第二に、措置された「二極性」の力学に回収されることのない、「布置 (Konfiguration, Konstellation)」的な和声法によって、いわば中心点が遷在するような事態が生じている点⁽⁴⁾、そして第三に、「伝統的な構造」すなわち「規則的な分割」や「シンメトリー」からのリズム上の逸脱によって、(前古典派において通常は存在していたとされる) 秩序付けられた「運動の流れ (Bewegungsverlauf)」の中に「著しい裂け目」を作り出すようなリズム法が生じている点⁽⁵⁾、である。

また、とりわけ歌曲創作に焦点を絞れば、一八一八年頃からの創作に見られる特徴に関して、特に次の四点が指摘されている⁽⁶⁾。第一に、「詩的な性格を帯びた (Goetstierend) 伴奏」、すなわち単に「描写的 (malend)」であるにとどまらず、歌に対して独自の主張をもって動く伴奏の成立であり、これは、後述のように「ポリリトミー」というW・デュルのテーゼによって一般化した。第二に、通作歌曲の増加と変形有節歌曲の工夫⁽⁷⁾、第三に、後年における Sprechgesang のような新たなデクラメーションの開拓であり、これは特に《影法師》(D九五七、II・六、一八二八年) のような最晩年の作品において結実した。そして第四に、詩の主題に関して、夜、死、愛、憧憬といったテーマに加え、疎外、自然、さすらいといったテーマが、特に通作歌曲において強い意味合いを帯びてくる、という点である。

だが、第三点目および第四点目の、Sprechgesang 的なデクラメーションや、「疎外」、ないし「人」と対置された「自然」という主題の頻出といった最晩年の特徴を「ロマン主義的」なものと見なす観点を、本稿は除外する。この点については第一節の最後で改めて論じるが、まずはそれを簡単に指摘することによって、本稿の前提を明らかにしたい。

シューベルトの歌曲は、様々な意味で「ロマン主義的」と形容されてきた。たとえば最晩年の《冬の旅》(一八二八年) も、當時は「ドイツの芸術におけるロマン主義の本質をなす」とさえ呼ばれており⁽⁸⁾、今日でもロマン派連作歌曲の先鞭かつ代表作であると見なされていることは疑いない。ところがデュルの見解によれば、晩年の作品は「ロマン主義的」ではなくむしろ

“postromantisch”と呼ぶべき世界をなしている、という。つまりデュルによれば、シューベルトのリート創作において「ロマン主義的 (romantisch) と名付け得るような時期」とは、「きわめて狭い意味に」限定して用いられるべきもの、すなわち「シューレーゲル兄弟の芸術理論において捉えるべき」(Dür 1997: 47) のものであり、時期的には、先述の第一点目および第二点目の特徴が顕著に現れる年代(一八一八〜二三年)を指しているのである。そして詩の内容から言うならば、その大きな特徴をなすのは、フリードリヒ・シューレーゲル歌曲群《夕映え》において「頂点に達している」(9) 「汎神論的」自然観、すなわち人と自然とが全き調和のうちに共鳴するような自然観に他ならず、それは、《冬の旅》における「疎外する自然」、 「自」 「疎外」といった主題 (10) とは、まさに反対のものとして位置付けることができるだろう。つまりは、デュルの定義に即してシューベルトの「ロマン主義的歌曲」をとらえ、なおかつそこに「汎神論的自然観」という主題を据えること、それが本稿の前提である。

本稿の課題

だが、その「シューレーゲル兄弟の芸術理論において捉えるべき」「ロマン主義的歌曲」の特徴としてデュルが一貫して強調する「ポリリトミー」の原理は——奇妙なことに——、他ならぬシューレーゲル歌曲の分析に際して、有効な視点を提供できていないように思われる。結論を先取りすることになるが、ある種の「弁証法的関係」を創造の原理として据える「ポリリトミー」の観点は、対立のない「汎神論」的自然観に触発されて書かれたシューレーゲル歌曲の理念と合致せず、従ってその音楽表現を説明できているとは思えないのである。こうした「へねじれ」の関係を具体的に指摘し、シューレーゲル歌曲群に対して、またひいてはシューベルトの音楽に対して別の見方を、すなわち「突出する部分」が全体を集約する——あるいは、ある部分がいわば「へー」にして全」なる力を有している——、という解釈を提示することが、本稿の最大の目的である。そこでまず、デュルの提唱する「ポリリトミー」の原理およびそれが帰結する分析の立場とはいかなるものなのかを整理して問題点を抽出し(第

一節)、それを受けて、シュレーゲル歌曲群《夕映え》へと目を向けた(第二節)。

第一節 「ポリリトミー」の原理による分析とその問題点

一・一 「ポリリトミー」とは何か

リート創作の原理「ポリリトミー (Polyrhythmie)」とは、シューベルト研究者ヴァルター・デュルが、作曲家・音楽出版者であったH・G・ネーゲリ(一七七三―一八三六年)の論稿に基づきつつ提起した用語である(Die 1984)。ネーゲリは「一般音楽誌 *Allgemeine musikalische Zeitung*」の第三号(一八一一年)において、ドイツ・リートの発展段階を三つの時期に分けて論じているが、その意図は、リート創作の歴史が次第に「現代」(すなわち「第三期」)へと進化し、「音楽と詩との結婚 (Vermählung der Musik mit der Poesie)」が企図される様相を描くことであつた。彼の言う「第三期」とは、以前のような、「詩の抑揚に従おうとした」、あるいは「朗唱的に」もっぱら「言語表現の真実を目指して苦闘」していた時代とは異なり、表現すべき言葉とは別に「伴奏楽器」もその「本来の意味を獲得する」に至つた時代のリート創作を指している(II)。さらにその六年後、ネーゲリは同誌の第一四号(一八一七年)において「第四期」の、すなわち「第三期よりも」高次のリート様式について論じる。この最も新しい創作原理の際立つた特徴をなすが、他ならぬ「ポリリトミー」である。具体的な例は挙げられないが、そこでは、「言葉と歌と伴奏のリズム」が、独立していながらも「より高次の芸術的な統一へと融合される」。言い方を変えれば、「詩の抑揚に従おうとした」単なる言葉の《器》であるべきとされていた歌と伴奏が、言葉と対等の資格を有し、各要素が拮抗を経て調和に至ることによって音楽的全体が作られる、そうした創作原理が理論化されたのである。このネ

ーゲリの記述が、ある意味では近代の歌曲芸術一般に当てはまり得るものとして読めるのは明らかであるが、デュルも、これをシュレーゲル兄弟の芸術理論と関連付け、「新しい時代」の創作原理としてさらに議論を膨らませている。

A・W・シュレーゲルは『文学・芸術』第二三回講義の冒頭において、〈外面〉の模写から〈内省〉へと目を転じる詩人のあり方について論じている。シュレーゲルによれば詩は、「対象そのものに束縛されてはならず」、むしろ「自己自身の対象それ自体を創造する (schaffen sich die hingen selbst [Gegenstände])」。つまり、「あらゆる外的な表現手段にまざるのは、芸術家の精神に宿る内的描写」であり、そこにおいては、「常に言語がその意識の媒介者 (Vermittlerin) となる」。そして「自然の所産」ではなく「人間精神の刻印 (Abdruck)」たるこの「言語」を自らの意識の媒介者とする詩人の「詩 (Poesie)」においては、「すでに形成されたものが再び形成される」。つまり、「常により高次の累乗化された内省 (immer höhere potenzierte Reflexionen)」によって詩人は、外界を言語の内に取り込み、その中で終わらなき内省の運動を繰り返し広げることとなるのである (Dür 1984: 18)。
||邦訳(註)(註)。デュルによれば、このような詩のあり方は、まさに「ポリリトミー」の構造と一致する。つまり、ネーゲリの言う「第三期」以前のように「詩に直接関係する」あるいは「詩に追従する」のではなく、詩と同じように「言語によって活動する (arbeiten)」ような音楽は、「楽節という固有の媒介を生み出し、楽節を詩と平行して構築する」ようになるということ、それが、ネーゲリの言う「第四期」のリートすなわち「ロマン主義的な芸術リート」の「本質的なメルクマールをなしている」のである (19f. = 15f.)。

デュルはさらに、こうした「高次の内省の累乗化」によって「必然的に限界を持たない」創作が帯びることになる「断片性、未完結性 (das Fragmentarische, das Unvollendete)」という性格(註)と、フリードリヒ・シュレーゲルの言う「ロマン的イロニー」との類縁性を強調する。すなわち、「音楽と詩」が「平行」して「形成 (Bildung)」されてゆく関係性、およびそこから生ずる相互の構成の対立関係とは、「ロマン的な意味でイロニーニッシュな作用を見せる」ために、両者は、「ロマン的イロニー」という意味で「必然的な不一致」に至る。すなわち「ポリリトミー」を原理とする「ロマン主義的リート」においては、シュレー

ゲルの論じる「詩」と同様、「現実 (Wirklichkeit) と理想的世界 (eine ideale Welt) との緊張関係」が反映され、「現実 (Real)」と「理想 (Ideal)」すなわち「理想化 (Idealisierung)」との葛藤対立という弁証法的な過程が生じる」(20f. || 16f.) のである。

一・二 「ポリリトミー」の視点による分析

以上のような視点——それが、厳密な意味でシュレーゲルの「ロマン的イロニー」と対応しているかに関してはここでは措くとして——を、デュルはシューベルトの「ロマン主義的」歌曲の分析のための根底に据えるのであるが、ではそうした前提によって具体的にはいかなる分析が得られ、またそれはどのような問題点を孕んでいるのであろうか。ここでは彼の分析研究から二例をとりあげ (Dürl 1984: 121ff.; 1989: 89ff.)、この点を批判的に探ってゆくことにしたい (以下、当節において「」は、デュルの見解の引用あるいは歌詞からの引用を示している)。

一・二・一 「エレンの歌Ⅰ」

歌曲《エレンの歌Ⅰ》は、ウォルター・スコット (一七七一—一八三二年) の小説『湖上の美人』(一八一〇年) の独訳 (一八一九年) に基づいて一八二五年に作曲された。八連からなる詩は、すでに争いは去ったことを告げるもので、「不思議な堅琴」が奏でられ「うるわしい花々」の咲き乱れる「魔法の国」へと戦士をいざなう子守唄になっている。もう戦士を脅かすものはない、という内容を強調しつつ三回繰り返し返される以下のようなリフレインが、その大きな特徴である。「お休みなさい、兵士さん! 戦いは終わりました/安らかに眠りなさい、あなたを起すものはもう何もありません/激しい戦いのことなど夢に見ることはありません/日夜の恐ろしい出来事も夢にはできません」(第一、四、八連)。

シューベルトはこの詩をどのように音楽化したのだろうか。シューベルトは詩の基調となるリフレインに変二長調の音楽を付けているが、「魔法の国」の描写となる第二連への入りでは、変二長調Ⅰの和音をイ長調のへⅥ度上の五度への和音に読み替えることによって三度変換を行い、緩やかにイ長調の領域へと移行させている【譜例1b】。それによって音楽は、「現在という限界から超え出る」こと、「魔法の国」への移行を描き出す。こうした調配置は、音楽と詩との対立、および「歌と伴奏との対立」が「解消されているかのよう」に思わせる、歌詞に忠実に根差した音楽表現であるとも言えよう。

だがこの曲は、実は「ポリリトミー」によって与えられる可能性を汲み尽くすような——この場合には、「子守唄の嘘を暴く」ような——作り方がなされているという(Dür 1984: 121ff)。デュールの議論をもとに、要点を三点に整理しよう。まず第一点目は、すでに冒頭に現れる伴奏の「執拗なファンファーレ風の分散和音」【譜例1a】が、子守唄と歌唱旋律との「弁証法的な連関」を作り出している点である。つまり「お休みなさい」と呼びかける「優しく静かで揺るような」子守唄は、ファンファーレによる伴奏の注釈によって、もはや単なる「描写」ではない、A・W・シュレーゲルの言葉で言うならば「高次の累乗化された」「詩的な」表現として響いてくるのである。第二点目は、そのように作られたリフレイン部分のあり方と、「歌と伴奏との対立が解消されているかのような」魔法の国の描写との対立である。つまり「対立的」に作られたリフレインが回帰することによって、へ素朴な魔法の国の描写は内省化され、「魔法の国」は「幻想にしか過ぎない」ことが暴露されているのである。第三点目は、戦の轟音がすでに過ぎ去ったことを語る第五連の「詩の内容」と、そこに見られる執拗な「馬の蹄」【譜例1c】と「太鼓の響き」【譜例1d】の描写という「音楽的表現」との間の「対立」である。ここにおいてこの曲には、「伴奏と歌唱」との対立のみならず、「歌詞と音楽」との対立も際立つこととなる。

デュルによれば、以上のような、リフレインの回帰と相俟った「歌唱声部と伴奏との対立」、「歌詞と音楽との対立」による音楽付けによって、この歌曲は「開かれた形式」となっている。つまり現実と理想との関係は言語による内省によって累乗化され、音楽は「その先を追うことが許されない」永遠の循環を辿ることとなるのである。

カール・ゴットフリート・リッター・フォン・ライトナー（一八〇〇～一八九〇年）の詩による最晩年の歌曲〈冬の夕べ *Der Winterabend*〉（D九三八、一八二八年）には、夜、「暗闇の中、世の喧騒から離れ」て「一人」「過ぎ去った美しい昔」に思いを馳せる人物の様子が描かれている。デュルによれば（*Dür 1989: 89ff.*）、この曲において「ポリリトミー」の様相の担い手となるのは、調性である。冒頭の歌詞「あたりは実に静かでひっそりとしている…」から、すでに「平穏な牧歌的風景 (*idylle*)」が描き出されていると述べるデュルは、しかしこの牧歌的風景が「ト長調」ではなく「変ロ長調」で書かれているのは特異なことである、とやや唐突な指摘をする。すなわち当時の調性格論¹⁴⁾およびシューベルトの通常の調の使い方に従えば、「牧歌的風景」は典型的に「ト長調」で描かれるのが相応しいはずである、というのである¹⁵⁾。そうしたトポスに反した調の選択がなされた理由とは、デュルによれば、シューベルトの意図が、「憧憬 (*Sehnsucht*) の調性」である変ロ長調¹⁶⁾によって、単なる「静穏さ (*Beschaulichkeit*)」を超えた「内的な回顧 (*innere Rückwendung*)」を表現することにあつたからである。

転調の原理がそのことをはっきり示している、とデュルは論じる。つまり主調の変ロ長調は、二音を軸とした三度変換によつて、「牧歌」の「ト長調」に落ち着く（三二小節）。ハ短調、変ホ長調といったフラット系の調性領域も大きな役割を果たしているが（註四四参照）、この曲の調的骨格をなすのは、この二音を軸とした変ロ長調、ト長調、ニ長調という三度関係調の交替である。こうした、「一見すると確かな土台を放棄」することによつて移ろつてゆく調構成、すなわち、変ロ長調による「憧憬」の表現と、ト長調およびその関係調であるニ長調による「牧歌」の現前との絶えざる交替が意味するのは、この曲においては「場所や気分の確実さの喪失」、「危機 (*Gefährdung*)」が主題になっている、ということに他ならないとデュルは言う。

それを決定的に裏付けるのが、最後の数小節である。つまりシューベルトは、歌詞の最後の四行「思い出すのは、ああ、遠く遠く／過ぎ去った美しい昔のこと／昔のこと、愛の幸福を思い出して／そつとため息をつき、そして考える」の最後の語「そ

して考える (und sine)」を例外的に「そして考える、また考える (und sine, und sine)」と繰り返して内省化を強調しており、反復されたこの言葉に、念を押すかのようにそれぞれト長調と変ロ長調の和音を当てているのである (八一、八八小節、および八四、九一小節)。そして、最後の二小節に見られる、二音をめぐる変ロ長調・ニ長調和音の移ろいが、以上の全てを集約している【譜例2】。そこにおいて調性の交替とは、「高次の累乗化」によって理想と現実とが「未決のままに」交替してゆく様相を描き出す要素となつていたのである。そしてデュルによれば、こうした処置こそが「ポリリトミー的リートの本質をなす」ものに他ならない。

一・三 問題の所在

以上のデュルの立場に対して、三つの問題点を提起したい。

まず第一点目は、「ポリリトミー」的な作り方を「ロマン的イロニー」の視点と直結させる論法に関してである。歌詞に対して音楽が、あるいは歌唱声部に対して伴奏が、独自の主張を持つて拮抗するという性質は元来、歌曲のあり方という〈形式〉の次元に属する事柄 (ワ) であり、それは、「理想と現実との不一致」という〈内容〉的な特徴を含意しないであろう。ネーゲルの議論をシュレーゲルの芸術理論と関連付け、近代の歌曲創作の本質を抽出するデュルの論法は明快であるが、しかし両者は本来、異なつた位相にある事柄である。この一点において、デュルの「ポリリトミー」の原理は必然的に、「理想と現実とのイローニッシユな関係」という視点では読み解けないような歌曲の分析に際しては、重大な欠陥を露呈することになるはずである。

第二点目として、时期的な制約に関する問題がある。本稿の序節でも見たように、「ポリリトミー」とは定義上、「シュレーゲル兄弟の芸術理論において理解すべき」シューベルトの「ロマン主義的」な時期 (一八一八―一八三三年) に対応していなくて

はならないはずである (Dürr 1997: 47)。そしてそれは元来、晩年の、たとえば《冬の旅》における〈疎外的な〉——デュールの言葉でいえば postromantisch な——世界観とは区別されていた (*Ibid.*)。しかるに、イローニッシュな側面を強調するデュールの議論は、逆に postromantisch な自然観に近接する結果をもたらしている。すなわち「ポリリトミー」の原理は、最晩年の歌曲分析にも等しく適応されており (本稿「一・一・二」参照)、それは時期的な制約を越えて、シューベルトの歌曲を広く「ロマン的ユートピアへの信頼の喪失」(Dürr 1989: 90) あるいは〈現実と理想との永遠の交替〉という万能的図式によって読み解き得るような原理にまで高められているのである。

このようにして一般化された「ポリリトミー」的な視点が、シューベルト研究において貴重な視点を提供してきたことは言うまでもない⁽¹⁸⁾。しかし第三点目として、そうしたイローニッシュな視点の下では、ある一曲におけるどの瞬間も、イローニの構造のもとに繰り延べられてゆくために、「感興のあらゆる瞬間を、いわば焦点に合わせるように一点に集中」⁽¹⁹⁾ するよくな作曲法は「不可能」(Dürr 1984: 211-117) であるとの帰結が生じる。つまり、楽曲の進行という観点から見れば、「現実と理想との終わらない弁証法」という視点による分析においては、ある〈部分〉は必然的に、累乗化によるメタ的な循環構造の中に取り込まれてゆき、それ自体が〈突出〉して意味を持つことはできないのである。

器楽曲の分野においては、シューベルトのソナタにおける〈部分〉を〈全体〉形式の中に還元する「文化」を批判する立場の研究がすでになされている。それによるならば、シューベルトの「中間調による楽段」すなわちメデアント調領域という〈部分〉は、全体的連関から切り離され、それ自体「異様なまでの豊かさ」をもって輝きたす固有の「事物存在 (Vorhandensein)」として立ち現れてくるであろう⁽²⁰⁾。そうした視点とも相俟って、歌曲の領域においても、ある〈部分〉を、それ自体において最高の強度を備えた「あらゆる瞬間の焦点」として捉えるような、「イローニ」を離れた分析の立場が可能なのではないだろうか。とりわけ、シユレーゲルその人が、「理想的なもの」と現実的のものとが絶対的に同一であるような状態を「牧歌」の内求めていたのである⁽²¹⁾。我われは以下、以上の三つの問題点を念頭に置きつつ、ある種の牧歌的な情景の中で「詩人」が

「一にして全」なる自然へと導かれてゆく様相を描いたフリードリヒ・シュレーゲル歌曲群《夕映え》へと目を転じることにしよう。

第二節 フリードリヒ・シュレーゲル歌曲群《夕映え》の考察

二一 シューベルトによるロマン的自然哲学の受容

まず、シューベルトとドイツ・ロマン主義の思想との接点について簡単に触れておこう。一八一八年頃からのシューベルトは、シュレーゲル兄弟、L・ティーク、ノヴァーリスといった、いわゆる「イエーナ・ロマン派」詩人たちによる詩に積極的にアプローチするようになり、結果、必然的に「夜」「死」「愛」「憧憬」といった主題が、歌曲において中心的な役割を担い始める⁽²²⁾。シューベルトによるロマン派詩人の受容については、友人たちの影響が大きい。特にシューベルトを中心とした親しい友人たちの集い「シューベルタイアーデ」と、詩や文学作品を、時には役割を分担しつつ朗読し合った「朗読の夕べ(Lesabend, Lesegesellschaft)」は、ピーターマイヤー文化の代表的な形態であった。ここでは、とりわけ卓越した朗読を披露した一歳年上の友人F・v・ショーパーが、シューベルトに作曲の契機と靈感を与えていたことが知られており(Dokumente, 173f.; 206f.)。フリードリヒ・シュレーゲルもある手紙の中で、この集いを「ショーパーとシューベルトの火曜日(Schober u. Schuber-Dienstag [sic])」と呼んでくる(Dokumente, 177)。

だが詩の主題という点から見ると、⁽²³⁾「汎神論」ないし「自然哲学」的な発想がシューベルトの創作において際立つようになつた重大な契機として、一歳年下の友人、フランツ・ゼラフ・リッター・フォン・ブルツフマンの名を挙げなくてはならな

い。ちょうど一八一八年頃からシューベルトの友人仲間に加わり始めた彼は、特にシェリングに傾倒した観念論哲学の素養の持ち主であり、一八二一年にはメッテルニヒ下の禁を破り、シェリングの講義を聞くためにエアランゲンへの旅行を敢行している。自伝によれば、他ならぬ彼によつて「一にして全なるもの (eins und alles)」、なほ「All-Gottheit」の語がシューベルトの仲間内に導入され (Enzinger: 194; 216)、その帰結である「汎神論」は、仲間内での「創造の原理」にまでなった (Ibid., 218; Cf. Dürhammer: 84)、と云う⁽²³⁾。シューベルト自身、シヨバーに宛てた一八二三年の手紙で、ブルッフマンは「この世のあらゆる営み (Welgeschäfte) を頑なに拒み続けてくれる唯一のもの」たる「後光 (Nimbus)」を有していると述べており、彼こそがシューベルトイアーデの中心的人物であることを伝えている (Dokumente, 297)。そして実際ブルッフマンはシューベルトに、へ人と自然との合一を主題とした詩を提供し続け、それらは主として一八二二―二三年に結実した⁽²⁴⁾。

啓蒙主義的なへ自然支配に抗する自然哲学が、ドイツ・ロマン主義者たちの思考の拠所となっていたことは周知のとおりであるが⁽²⁵⁾、ともかくシューベルトはブルッフマンを介してこの思想に接近した。そしてシューベルトの全創作の中で、そうした主題が最も明示的に語られる作品は、《夕映え》歌曲群を描いて他にはないのである⁽²⁶⁾。

二・二 「夕映え」の理念

フリードリヒ・シュレーゲルの詩集『夕映え Abendrote』は当初、兄A・W・シュレーゲルがL・テイクとともに刊行していた『ミューズ年鑑 一八〇二年 *Musen-Almanach für das Jahr 1802*』(チュービンゲン)に掲載された。詩集はその後、一八〇九年にベルリンでも再版されるが、おそらくシューベルトが手にしたのは、一八一六年のウィーン版『フリードリヒ・シュレーゲル詩集 最新版 *Friedrich Schlegels Gedichte, Neueste Auflage*』である⁽²⁷⁾。すでに一八一八年にフリードリヒ・シュレーゲルの詩をもとに二つの歌曲 (D六三二、六三三) を書いていたシューベルトは、おそらくブルッフマンを介してこの詩集を知

り⁽²⁸⁾、一八一九年に作曲を開始した。二部構成を取る詩集⁽²⁹⁾は、それぞれ一ずつ、全部で二二の詩からなっており、シューベルトはこの中から、ちょうど半数に当たる一一の詩に付曲している【表参照】。

【表】

曲名	作品番号	調	作曲年月	出版
第一部				
〔プロローグ〕	D六九〇	イ長調	一八三三・三	一八三〇
一 《山 Die Berge》	D六三四	ト長調	〔一八二〇・三〕	一八二六(作品五七)
二 《鳥 Die Vogel》	D六九一	イ長調	〔一八二〇・三〕	一八六五
三 《少年 Der Knabe》	D六九二	イ長調	〔一八二〇・三〕	一八七二
四 《川 Der Fluß》	D六九三	ロ長調	〔一八二〇・三〕	一八七二
五 《羊飼 Der Hirte》		(付曲なし)		
六 《薔薇 Der Rose》	D七四五	ト長調	〔一八三二〕	一八二七(作品七三)
七 《蝶 Der Schmetterling》	D六三三	ハ長調	?	一八二六(作品五七)
八 《太陽 Die Sonne》		(付曲なし)		
九 《風 Die Lufte》		(付曲なし)		
一〇 《詩人 Der Dichter》		(付曲なし)		

第二部

	[プロローグ]		(付曲なし)
一	《さくらげ人 Der Wanderer》	D 六四九	二長調 一八一九・二 一八二六(作品六五)
二	《月 Der Mond》		(付曲なし)
三	《二羽の小夜鳴鳥 Zwei Nachtigallen》		(付曲なし)
四	《少女 Das Mädchen》	D 六五二	イ長調 一八一九・二 一八四二
五	《滝 Der Wasserfall》		(付曲なし)
六	《花々 Die Blumen》		(付曲なし)
七	《歌い手 Der Sänger》		(付曲なし)
八	《星 Die Sterne》	D 六八四	変ホ長調 [一八二〇] 一八五〇
九	《茂み Die Gebüsch》	D 六四六	ト長調 一八一九・一 一八八五
一〇	《詩人 Der Dichter》		(付曲なし)

詩は、第一部・第二部ともに、それぞれ無題の詩(本稿では以下、「プロローグ」と記す)から始まり、「詩人」で終わっている。それに挟まれた一八の詩は、「山」、「川」、「鳥」、「茂み」といった自然の事物や動植物、「少年」、「少女」といった人間が、それぞれ固有の言葉で語りかけてくる、といった内容になっている。

冒頭のプロローグが、夕暮れの情景を描き出す(Schlegel, V, 179. 対訳は筆者による。以下同様)。

Tiefer sinket schon die Sonne,

陽はすでに深く沈みゆき

Und es atmet alles Ruhe,

Tages Arbeit ist vollendet,

Und die Kinder scherzen munter:

Grüner glänzt die grüne Erde,

Eh' die Sonne ganz versunken.

Milden Balsam hauchen leise

In die Lüfte nun die Blumen,

Der die Seele zart berührt,

Wenn die Sinne selig trunken.

Kleine Vögel, ferne Menschen,

Berge, himmelan geschwungen,

Und der große Silberstrom,

Der im Tale schlank gewunden;

Alles scheint dem Dichter redend,

Denn er hat den Sinn gefunden;

Und das All ein einziger Chor,

Manches Lied aus einem Munde.

全ては安息を息づいている

昼間の仕事も終わり

子供たちは愉しげに遊んでいる

緑の大地は緑の輝きを放っていたが

陽はもはや完全に没した

優しいな芳香を穏やかに

花々は大気へと吹きかけ

その香気は魂をそっと愛撫してくる

五感はいまや恍惚として酔いしれているのだから

小鳥たち、遠くの人々、

天に聳える山々、

そして大きな銀色の川、

それはなめらかに谷間を下る

それらの全てが 詩人には語りかけているかのようである

詩人にはその意味が分かったのだから

全ては 一つのしらべの中に

幾多の歌も 一つの口から

「子供たち」や「花々」、「山」、「川」といった、以後に登場する事物が俯瞰されているが、時刻は、「陽が深く沈み」、間もな

く何も見えなくなる頃合いである。すでに「五感」もまどろみかけている「詩人」にとつては、「花々」の「香氣」はもはや嗅覚を刺激するものではない。それはむしろ「魂」を直接に愛撫してくるのである。また視覚と聴覚が働いていないにもかかわらず、「鳥」や「山」や「川」は「詩人に語りかけている」かのようであるという。なぜなら、「五感 (Sinn)」を失った夜の暗闇の中でこそ、詩人にはへ一にして全であるところのあらゆる事物の「意味 (Sinn)」が分かるからである。最後の二行は、その理念を鮮やかに示している——ちなみに、デュルの指摘するとおり、音楽の上でも、当初は「鳥」や「山」を精細に描写していた伴奏が、次第に音価が縮小され、微細な動きをとるようになってゆく、といった作り方 (Cf. Dürr 1997: 52) によって、五感の陶醉とへ語りかける自然が表現されている、と見ることができよう⁽³⁰⁾。

詩集ではこうした状況のもと、様々な事物が「詩人」に語りかけてくる様相が描かれる。人間 (少年) 「少女」は、それぞれ「鳥」になれたら楽しく飛びまわれるのに:、「あの人を心から愛しているのに、それをうまく伝えられない、相手は自分のことを思ってくれない:」と、満たされぬ願望を口にする。だが、さらに時刻が経過して「星」の輝く第二部、最後に置かれたソネット「詩人」——シューベルトは付曲しなかったが——において、「目に見えぬ光」と「聖なる夜」を直視する詩人は、ついに五感に欺かれることのない「幻想 (Fantasie)」を獲得し、「自然の内奥」の意味を悟って「偉大なる全」へと導かれるに至る。そこではもはや、へ人が満たされぬ現実に思い煩うこともない (Schlegel, V, 191)。

Der schwarze Mantel will sich dichter falten,

漆黒の外套がいよいよ密に広がり

Die freundlichen Gespräche sind verschollen;

親しげな会話も闇に溶けてゆく

Wo allen Wesen tief Gesang entquollen,

あらゆる事物から深遠な歌が流れ出し

Da muß die stumme Einsamkeit nun walten.

いまやあるのはただ無言の孤独のみ

Es darf den großen Flug das Herz entfalten,
Und Fantasie nicht mehr der Täuschung zollen;
Was farbig prangt, muß bald ins Dunkel rollen,
Nur unsichtbares Licht kann nie veralten.

Willkommen, heil'ge Nacht, in deinen Schauern!
Es strahlst in dir des Lichtes Licht dem Frommen,
Führt ihn ins große All aus engen Mauern;

Er ist ins Innre der Natur gekommen,
Und kann um ird'schen Glanz nun nicht mehr trauern,
Weil schon die Binde ihm von Haupt genommen.

二一三 「連作」としての歌曲群〈夕映え〉

以上のように「汎神論」的世界観および〈現実と理想との無差異〉という理念が明確に示されたこの詩集に対して、シュールベルトはどのようなアプローチを取ったであろうか。前掲の【表】から分かる通り、彼はまず最後から二番目の詩「茂み」に付曲し、一ヶ月後に、第一部から二つの詩を選んで付曲した。それから一年後に彼はプロローグを飛ばした最初の四曲に続けざまに曲を付け、さらに単発的に二曲を書いたのち、当初から実に四年の期間を経て、最後に第一部のプロローグを書いてい

心は大きな飛翔を展くに至り

幻想も もう錯覚に欺かれることはない

色とりどりに輝くものはやがて闇の中へと巻かれてゆくだろう

決して廃れ得ないのはただ目に見えぬ光のみ

来たれ 聖なる夜よ、汝を見る者の方へ！

汝の中では光の光が 敬虔なる者に輝きだすのだ

狭き壁を越えて 彼を偉大なる全へと導きたまえ

彼は いまや自然の内奥へと至り

浮世のほてりに思い悩むことも もうない

なぜなら 軛は彼から取り払われたのだから

る。唯一、自筆譜の現存する《山》、《川》の四曲が、紙の透かしやラストラルに基づく資料研究によって「疑いもなく一つの統一性を有している」(Ditt 197: 48)ことが明らかになっているとはいえず、全体がまとまった意図の下に作られた「曲集」の体裁をなしていないことは、一目瞭然である。第一に、作曲年代が広範過ぎるし、第二に、四曲が個別に出版されているという事実は「連作の放棄」(Kramer: Esp. 196-98)を意味する他なく⁽³¹⁾、また第三に、音域が不統一であるため、一人の歌い手が続けて歌うのには無理があるからである。

しかしここで問題となるのは、「連作」をはじめとする、複数の歌曲のある種のまとまりを表す言葉の多義性である。シューベルトにおいて「連作歌曲集」として知られているのは《美しき水車小屋の娘》(一八三三年)と《冬の旅》(一八二七、二八年)の二つ——《白鳥の歌》(一八二八年)を数えろとすれば三つ——であるが、シューベルトの場合には、こうした大規模な連作以外にも、ある種のまとまりを有した歌曲が多数存在したことが、随所で指摘されてきた。紙幅の関係上、本稿では詳述できないが⁽³²⁾、概して言えるのは、「連作」という概念自体そもそも曖昧であるという点に鑑み、一連の歌曲群に特定の連関を求め、それを「連作」に格上げしようとする傾向がきわめて顕著だということである。たとえばD・ベルケの掲げる以下のようなスタンスが、そうした方向性を明瞭に語りだしている。

我々の考察の出発点として重要となるのは、シューベルトがしばしば、ある同一の詩人による一連の詩に対して、それが小規模なものであれ大規模なものであれ、比較的短い期間の中で作曲しているという事実である。このような一連のリートは、《美しき水車小屋の娘》や《冬の旅》の場合と同様、音楽的な連作(Zyklus)を形成し得ている。「[...]シューベルトのこうした「連作的態度」(zyklische Verfahrensweise)」は、よく知られた大規模な連作にのみ限られるのでは決してなく、その創作において、より広く拡大されているのである。

《夕映え》歌曲群もこうした立場から、従来きわめて熱心に「連作的」なものとして位置付けられてきた。一八三三年に冒頭のプロローグ（D六九一）を作曲し終えたシューベルトが、自筆譜の表紙に「夕映え——第一部（Abendröte - erster Theil.）」と書き込んでいるという事実がその大きな論拠となっているが、近年では、特にデュルが「連作的処理（zyklische Anordnung）」（Dür 1984: 255; 1997: 48）という広義の用語によって「連作的要素」を抽出しつつ全体の連関を強調しようとしている。また、出版によって損なわれた本来の連関、「詩と音楽が作曲家の頭の中で融合された瞬間」を復元しようとするクレイマー（Kramer: 3）は、“distant cycles”という一貫した理念のもとに、シューレーゲル歌曲を連作として読み解いている（*Ibid.*, 188-218）。本稿では、主としてデュルの見解を批判的に検討しつつ、筆者独自の視点からこの歌曲群の音楽表現を解き明かしていきたい。

二・四 歌曲群《夕映え》の詩と音楽

二・四・一 最終曲《茂み》（D六四六）の音楽表現

詩集の中では最後まで二番目に当たる《茂み》は、シューベルトが最初に作曲した曲であり、内容としては、最後の詩「詩人」において詩人が「自然の内奥」と「偉大なる全」へと導かれる直前に当たるものである。その詩は次のように書かれている（Schlegel, V, 190f. アルファベットは当該箇所を調を表す）。

Es wehet kühl und leise

冷たく静かに

G

Die Luft durch dunkle Auen,

風が 暗い野原を吹き抜けています

Und nur der Himmel lächelt

そして ただ天だけが笑いかけます

Aus tausend hellen Augen.

幾千もの明るい瞳で

Es regt nur Eine Seele

動いているのはただ一つの魂だけ

(g)

Sich in des Meeres Brausen,

海のざわめきの中に

(as)

Und in den leisen Worten,

そしてひそかな言葉の中に

es

Die durch die Blätter rauschen.

言葉は木の葉をめぐってそよぶのです

E

So tönt in Welle Welle

波が波にこだまします

C

Wo Geister heimlich trauern;

霊たちが密やかに嘆くところに

So folgen Worte Worten,

そして言葉もまた言葉を辿ります

Des

Wo Geister Leben hauchen.

霊たちが生を息づくところに

Durch alle Töne tönet

全ての音を貫いて

G

Im bunten Erdentraume

色とりどりのこの世の夢の中で

*Ein** leiser Ton gezogen,

一つの* ひそかな音は響くのです

Für den, der heimlich lauscht.

ただ密やかに聴き入る人のもとへ

(※……本稿、註三八を参照)

漆黒の闇の中、前曲の主題であった無数の「星」(後述)が、「幾千もの明るい瞳で」瞬いている。その中でやがて詩人は、「一つの魂」のみが動いているのを感じ、「海のざわめき」と「風のそよぎ」と「木の葉のざわめき」に人の「言葉」が織り合

わされるように融合するのを知る。自然の「意味が分かった」人（プロローグより）、「暗闇を直視する人」（最後の詩「詩人」より）、自然へと「密やかに聴き入る」人へのみ、そうした愉悅な体験が許されているのである。この点から見て、その他の「《鳥》や《少年》といった曲は、より朗らかではあるにしても、おそらく瓊末 (beajelos) なリートでさえある」（Dürr 1997: 56）と断じるのは行き過ぎであるにしても、歌曲群《夕映え》への先行研究は例外なしに、この曲にこそ全体の理念が集約されている、と指摘してきた。デュルは次のように述べる。

もしシューベルトがこの連作に通底する要素を求めていたとしたら、それが最も顕著に感じられたのはこの曲においてだったに違いない。この一番初めに書かれたリートへと、まさに全体の総和が続いているのである。（Dürr 1997: 52）

「全なるものとは、シュレーゲルのロマン主義の特徴をなす思想である。風景、人間、あらゆる形象は全なるものへ、宇宙 (das Universum) へと広がってゆく」(Brid, 56) とも言われる通り、シュレーゲル『アテネウム断章』一一二番に言われている「一にして全」、「宇宙」の理念⁽³³⁾が、ここで達成されているのである。

だがデュルは、音楽的にはそれをいかなる意味に解しているであろうか。この点を論じるために、まず転調の経過を追ってみよう。「満たされた希望と充足の調」(シリリング [註一五参照]) たるト長調に始まった音楽は、一九小節目まで主調を保っているが、二〇小節目からの急激な転調によって、音楽は二八小節目で変ホ短調にまで至り、三〇小節目の変ハ長調での偽終止を経て、三三小節目でそのナポリ調である変ヘ長調(＝ホ長調)に落ち着く。そののち音楽はハ長調を経て、四〇小節目で再びそのナポリ調である変ニ長調に突如転調している。短い間奏のあと四五小節目で変ニ音が嬰ハ音すなわちト長調のドッペル・ドミナントの構成音に読み替えられ、元のト長調へと戻る。全七一小節の間にこれほどの転調を行った歌曲はシューベル

ト作品においても異例であり、そのありさまは「トニックの引力をいかに長く引き伸ばせるかの実験」³⁴とも呼ばれてきた。デュルはこの曲における調の移ろいを、「流れるような動き (fließende Bewegung)」「曖昧なざわめき (unbestimmtes Rauschen)」「虹色に輝きついても戸惑わせるような (irisierend, iritierend) 和声」³⁵、「多彩に光る捉えどころのなさ (schillernde Unschärfe)」「といった詩的な言葉で形容し、そこにおける、「ヴィジョンははやけ、おぼろな輪郭を呈し、確たる基礎を保持しない」状態を指摘する (Dür 197: 53f.)。

このデュルの結論に対して問題となすべきは次の二点である。第一点目は、彼はこの音楽が「真にシュレーゲル的な意味での」(Ibid., 56) それであると言っているにもかかわらず、「曖昧で」「捉えどころのない」「おぼろな」といった一連の指摘は、言うなれば「五感の酔いしれた」(プロローグ) 状態の描写に留まっており、デュル自身言及していたはずの「一にして全」なる理念を論及するに至っていないこと、そして第二点目は、「おぼろな輪郭を呈し、確たる基礎を保持しない」という彼の結論が、前節でみたイローニッシュな観点、すなわち「場所や気分が確実性を失っていること」、「危機」、「ロマン的ユートピアへの信頼の喪失」(Dür 1989: 90) ないしは「現実と理想との永遠の交替」といった観点(本稿「一・二・二」参照)との著しい類縁性を示しているという点である。要するに彼の議論に従えば、この曲のあらゆる部分は、単に「理想と現実」の間を漂う「おぼろな」状態の描写である、ということが帰結してしまおうである。我われは、奇跡的な愉悅を歌うこの詩の理念が、イローニッシュな「ポリリトミー」の原理によってではなく——この曲の随所においていかに刻印されているのか、それを追求しなくてはならない。

遠隔調の意味

まず注意を払いたいのは、シューベルトの歌曲における遠隔調、とりわけ主調から「短二度」および「増四度」という最も隔たった調の意味である。この点について詳細には別稿に委ねなくてはならないが、「ロマン主義」時代の、とりわけ一八二〇

年以降のシューベルトは、へ隔絶された二つの世界へを、特に「短二度」関係の調性領域によって対置させる、という手法を取るようになる⁽³⁵⁾。また「増四度」調という最遠隔調は、別のフリードリヒ・シュレーゲル歌曲および《美しき水車小屋の娘》に顕著であるように、へ最も隔たったものへの移行（ないし対置）を意味するようになる、と考えられる⁽³⁶⁾。この観点から見るならば、ト長調から変ニ長調という「増四度」調への移行、あるいはハ長調から無媒介的に「短二度上」の変ニ長調へと移るといった転調法は、「あるときはこの圏へ、またあるときは別の圏へと、まるで異った世界へ移ってゆくように思いのままに身を移す」というシュレーゲルの理念を、「楽節という固有の媒体」によって表現したものであると言ふことができよう。

へ全体へを集約するへ部分への突出

次に、転調の過程をマクロな視点から眺めてみる。先述のとおり、この曲における転調法は、シューベルトの創作においてもきわめて法外で捉えどころのないものとして捉えられてきたが、それは、実はある核となる進行を計画的に敷衍したものであると見ることができると。つまり、「ト↓変ホ↓ホ↓ハ↓変ニ」という一連の転調の後半部分（ホ↓ハ↓変ニ）は、前半部分（ト↓変ホ↓ホ）を正確に短三度下で反復したものに他ならず、さらにその原型は、すでに冒頭の三小節のバス進行において示されているのである【譜例3 a】。また曲の要となる「増四度」の移行は、一三―一四小節目のバスに見られる特異な増四度跳躍⁽³⁷⁾において予示されている。

こうして、へ全体へを集約するへ部分へという発想を得た我われは、転調が急激に先鋭化し始める二二小節目、「動いているのはこの一つの魂だけ」の「一つの(eine)」に付された突出的な増六度和音を、意味深いものとして聞くことができる。すなわちこの和音は、後に最終連で強調される「一つの、ただ一つの密かな音⁽³⁸⁾」に付された同じ和音と呼応し（五三小節目）、あらゆる事物が一なる魂に収斂されるという詩の理念を、音楽的に浮かび上がらせているのである【譜例3 b, 3 c】。

同様にして、度重なる「増三和音」の出現も、「楽節という媒体」が発する固有のメッセージとして我われに立ち現れてくる。

早くも第二小節目に現れ、後に一六小節目と一八小節目にも聞かれるこの和音は、増六和音が深い意味を宿していたように、さながら何かの〈符牒〉のように響くのである⁽³⁹⁾。では、それは何の符牒なのであろうか。

二・四・二 〈夕映え〉の理念とへ突出する増三和音

ここで、視点を引いて全曲の構成に目を移したい【前掲の表参照】。デュールの見解に従えば、この歌曲群の連作性を示す大きなメルクマールとして、全体が「楽園 (Elysium)」の表象である「イ長調⁽⁴⁰⁾」を「枢軸」としている、という点が挙げられる (Ditt 1997: 51)。そして彼は、イ長調およびその近親調からの目立った逸脱である第一部の〈川〉(ロ長調)と第二部の〈星〉(変ホ長調)を全体のクライマックスと見る、というやや荒い議論を展開しているが、それは核心を突いているといえよう。なぜなら、歌曲群全体の中でへーにして全なる詩集の理念が明示的に語られるのは、プロローグおよび〈茂み〉の他にはその二編の詩においてのみであり、さらには、先の「増三和音」が現れるのも、他ならぬそれら三曲においてのみだからである。

〈川〉(D六九三)

ロ長調がある種の「恍惚状態」の表象であるような実例⁽⁴¹⁾、あるいは別の調性を取る歌曲の内部でも、ロ(H)長調の領域がさながら浮島のように際立って——しばしば「天上 (Himmel)」ないし himmlisch の歌詞を伴いつつ——クライマックスを形成する事例⁽⁴²⁾は、「ロマン主義」時代以降のシューベルトにおいて少なくないが、ここでもそれは顕著である。川の流れている「妙なる弦のさざめきにのってくねりながら近づいてくる」「歌」は、「鏡〔水面〕に照り返された自分の姿に絶えず見惚れている」「茂み」や、「紺碧の底から昇り始めた」「星」、そして「もはや酔い心地で沈んでゆく」「太陽」といった様々な事物を眺めつつ朗々と流れる。無時間的で自己完結した世界を歌ったその音楽は、〈鳥〉や〈少年〉といったそれまでの音楽——「全

ての願望が現実に充足されはしない「音楽」とは異なる「全く新たな恍惚的 (ekstatisch) 音調」によつて (Ditt 1997: 51)。四連からなる詩は二連ごとに有節形式で音楽付けされているが、その詩の意味が顕わになるのは、最終連の冒頭二行においてである。「川」が俯瞰してきた「星」「茂み」「太陽」といった「あらゆる事物」は、川の流れの発する「清らかな歌 (rein Gesang)」の中、ついに一瞬間凝固したように、仄かに浮かび上がるのである。

So schimmern alle Wesen

このようにして あらゆる事物は揺らめき光る

Den Umriß nach im kindlichen Gemüthe

その輪郭を浮かび上がらせながら 汚れない情緒のうちに

まさにこの箇所当てられたのが「増三和音」である【譜例4】。曲中一回しか現れないこの和音は、「あらゆる事物」が「汚れない情緒」のうちに融合する、というその瞬間を、音楽的に描き取つたものに他ならない⁽⁴³⁾。

《星》(D六八四)

《茂み》の直前に当たる《星》は、この歌曲群の「枢軸」(Ditt 1997: 52) となるイ長調から最も隔つた調である変ホ長調⁽⁴⁴⁾を取り、全体の中でひときわ際立っている。「人よ、驚くがいい 我らがどれだけ神々しく輝いているか」と、星が人に対して語りかけるこの曲では、「天上のしるし」たる星の光によつて「永遠なる瓶から愛が溢れ出し」、「あらゆるものが汚れない紺碧の中に息づく」さまが歌われる。そして冒頭のプロローグでのメッセージ「全ては一つのしらべの中に」を受けて、再び「あらゆる事物の融合」という理念が鮮やかに表明されるのである。

Ist jegliches Wesen nicht eines im Chore?

あらゆる事物は かの調べのうちに一つなのではないか?

Nun sind ja geöffnet die himmlischen Tore, いまこそ天上の扉は開かれたのだ

Was soll denn das bange Verzagen noch frommen? ちっげな悩みなどもはや何になろう??

増三和音は、ここでは早くも冒頭の二小節目から鳴り響き、その含意を告げ知らせている【譜例5】。

二・五 シューベルトにおける「増三和音」の二種類の用例について

我われは、増三和音を、「汎神論」的理念がいわば象徴的に凝縮された〈焦点〉として読み解いてきた。これらの例は、いずれも予備と解決を伴った古典的な文脈によるものであり、真の意味での「増三和音」とは呼べないのではないか、という反論があるかもしれない。というのも、後代において「増三和音」は、短二度上その他の遠隔調へ移る先鋭的な転調のための媒介として大いに多用されることになった、という事情があるからである。この技法を開拓したのは明らかにフランツ・リスト（一八一〜一八八六年）であるが⁽⁴⁵⁾、この種の用例は、シューベルトの一八二〇年以降の歌曲にも多々認められる。ゲーテ詞「ウィルヘルム・マイスター歌曲」より〈竖琴弾きの歌 第二番〉の最終稿（D四八〇、一八二三年）におけるイ長調から変ロ短調への転調【譜例6】と、ノヴァーリス詞〈夜の讃歌〉（D六八七、一八二〇年）における変ロ長調からロ長調への転調【譜例7】がそれであり⁽⁴⁶⁾、いずれも歌詞に見られる〈別世界への移行（ないし対置）〉に根拠を持つ用例である⁽⁴⁷⁾。

こうした楽曲と比べると、《夕映え》に見られる用例が〈古典的〉かつ穏当なものであるのは確かである。しかし逆に、だからこそ、先鋭的な機能を持つに至らない増三和音に、それ自体としての、一瞬間の〈突出的〉な効果を認める立場も可能であろう。この意味での増三和音には、同時期の《妹の挨拶 Schwestergruß》（D七六二、一八二三年）に決定的な用例が見られる。この歌曲は、若くして他界した妹（一七九九〜一八二〇年）を思っブルッフマンが書いた詩に付曲されたものであるが、「遺

体と棺」を目前にした「月明かりの中」、「浮かび上がり」「揺らめきさまよいつつ」現出する彼女の姿を描写する箇所で、他ならぬこのへ突出する増三和音が、歌詞に対応し四小節にわたって四回強調されるのである(三四―三七小節目)【譜例8】⁽⁴⁸⁾。さらには、A・W・シュレーゲルとJ・D・グリース訳によるペトラルカ「カンツォニエレ *Canzoniere*」からの三つのソネット(D六二八―六三〇)の第三曲(D六三〇、一八一八年、グリース訳)においても、冒頭直後にこの和音が鳴らされる【譜例9】。こうした実例は、シューベルトが「増三和音」に執着し、これに特別の意味を付与したことの証左なのである⁽⁴⁹⁾。

結語

以上、本稿では、W・デュルへの批判的読解を端緒として、フリードリヒ・シュレーゲル歌曲群《夕映え》の音楽表現を読み解いてきた。たしかに、デュルの提唱する「ポリリトミー」の原理が、シューベルトのリート創作を、音楽が詩のへ器へであったような創作と明確に差別化する画期的なテーゼであることは明らかである。すなわち「ポリリトミー」は、「心を優しく揺り動かすただ一つの、情感の表現 (*Darstellung nur eines Gefühls*)」を旨とするへ素材なリートの定義、ないし「詩それ自体を何度も読むことによって成立し」、旋律を「一つの節のみならず全ての節にとって」等しく当てはまるように作ることをリートの絶対条件とした一世代前の創作原理(J・F・ライヒャルト)から、シューベルトが技法的に大きく隔たっていることを明かす用語なのである(Cf. Dürr 1984: 7-14=7-11)。しかしながら、「累乗化による自己内省」によって感興が常に移り変わってゆくことを第一義に据えたその創作原理は、デュルの言う限りでの「ロマン的イロニー」すなわち「現実と理想との永遠の交替」という視点を不可避的に帰結する。そのような視点が、「あらゆる事物の融合」という一瞬の愉悦を歌った《夕映え》歌曲群には根本的にそぐわないことを、本稿は示してきたわけである。むしろ《夕映え》歌曲群におけるへ詩に対して独自の媒介として機能する楽節とは、二・四・一で見た最終曲《茂み》に即して言うならば、遠隔調への自在の移行による汎神論的

理念の表明であり、全体の和声進行を集約するような〈部分〉であり、「一つの、ただ一つの音」という歌詞と共鳴しつつ強い願意をもって突出する一つの和音であり、さらには、「詩人」が五感を失って「偉大なる全」へと導かれる瞬間と増四度進行の出現の瞬間との一致（註三七参照）、といった事態であり、それらは「理想と現実との乖離」などというテーゼによっては、決して捉えることができないのである。

デュールの言う限りでの「ポリリトミー」の原理に欠落しているのは、一音の持つ強度へのまなざしである。〈現実と理想との無差異〉という理念が音楽化されたシューベルトの〈夕映え〉歌曲群は、音楽の流れの中に一瞬間突出する、最高の濃度まで凝縮された〈部分〉を、それ自体として——全体的連関から孤立しつつ「異様なまでの豊かさ」をもって輝きだす「事物存在」として——肯定することなしには、捉えることができない。そして増三和音が〈夕映え〉のみならずシューベルトの音楽の様々な箇所に見れるという事実が示すように、さらにはシューベルト自身が十六歳の折に、「ただのひと呼吸！——それが時間がだ」、「ただ一音の響き！——それが時間がだ」と書き付けたように（so）、一瞬間の響きに全てを見るようなアプローチは、シューベルト解釈全般においても重要な視点を提供してくれるのではないだろうか。

主要参考文献（副次的なものは註で別個に言及してある。）

- Berke, Dietrich. 1979. "Schuberts Liedentwurf" »Abend« D645 und dessen textliche Voraussetzungen: Ein Beitrag zu Schuberts Textquellen für die Lieder nach Gedichten von Friedrich v. Schlegel, Ludwig Tieck und Novalis." in: *Schubert-Kongress Wien 1978. Bericht*. Hrsg. O. Brusatti, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, pp.305-320.
- Dokumente. 1964. *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter. 2. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.
- Dürhammer, Ilija. 1996. "Schlegel, Schelling und Schubert: Romantische Beziehungen und Bezüge in Schuberts Freundeskreis." in: *Schubert durch die Brille* 16/17: 59-93.

Dürr, Walter. 1984. *Das deutsche Solofied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zur Sprache und Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen. 2. verbesserte

Aufl. 2002. (ケマルター・フェル「一九世紀のドイッ・リーター」その詩と音楽」喜多尾道文訳 音楽之友社 一九八七年。)

———. 1989. 「Ausschweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck»: Zu Tonart und Tonalität bei Schubert. In: *Franz Schubert, der Forschriftliche?*

Tutzing: H. Schneider, pp. 73-103.

———. 1997. 「Schuberts »romantische« Lieder am Beispiel von Friedrich Schlegels »Abentrucke« - Zyklus. "Schubert-Jahrbuch 1: 47-60.

Enzinger, Moritz. 1930. "Franz von Bruchmann, Der Freund J. Chr. Semms und des Grafen August v. Platen: Eine Selbstbiographie aus dem Wiener

Schubertkreis nebst Briefen." *Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck* 10: 117-379.

Kramer, Richard. 1994. *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

小田部胤久 二〇〇四「自然の暗号文字と芸術——自然哲学と芸術哲学の交叉をめぐるカント・シェリング・ノヴァーリス」『シェリング自

然哲学への誘い』松山壽一・加國尚志編 晃洋書房、六七—九〇頁。

———. 二〇〇五「黙する自然」の語るとき、あるいは、「語る自然」の黙するとき——ロマン主義的芸術観とシェリング」『理想』第六七

四号、五一—六〇頁。

———. 二〇〇六「中心の遍在——ノヴァーリスあるいは政治的汎神論の美学」『芸術の条件——近代美学の境界』東京大学出版会、一〇九

—二一〇頁。

Schilling, Gustav. 1835-1838. *Encyclopaedie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart. Nachdruck.

Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1974.

Schlegel, Friedrich von. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrg. E. Behler. München: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas Verlag, 1958ff.

Vol. 5, *Dichtungen*, 1962; Vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I*, 1967. (山本定祐編訳『ロマン派文学論』富山房百科文庫 一九七八年。)

Schubert Enzyklopädie. 2004. 2 Bde. Hrg. E. Hilmar & M. Jestranski. Tutzing: Schneider.

註

(1) 歌曲「群 (Gruppe)」という呼称とそれに関わる諸問題については、本稿註三を参照されたい。

(2) こうした観点を批判的に吟味しつつ「脱構築的に」追及した論稿としては、以下を参照。Lawrence Kramer, "The Schubert Lied: Romantic form

and Romantic consciousness." in: *Schubert: Critical and analytical studies* (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1986), pp.200-36, Esp. p.203.

(3) アドルノ「シュューベルト」【楽興の時】三光長治訳（白水社、一九六九年〔原著一九二八年〕、三六頁参照。シュューベルトの「自己目的（Selbstzweck）」的な旋律は、とりわけF・ザルツァーによって、ソナタ形式の規範にはそぐわないとされ、非難の対象となってきたが、アドルノ以降、そうした性質は固有の特性として再評価されるようになった。この点に関しては、註四に挙げた拙稿も参照されたい。またアドルノのシュューベルト論に関して、東口豊「自然と音楽の類似性——アドルノの音楽論に関する一考察」【研究】（東京大学文学芸術学研究室紀要）第二二号（一九九三年）、一二一—一三七頁、特に一三〇—一三四頁も参照。

(4) Cf. Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (Tutzing: Hans Schneider, 1994), Esp. p.123. このこの「布置」は、アドルノないしペンヤミンの用法を踏まえたものであろう。なおヒンリクセンの研究の主眼については、その批判的消化を旨とした拙稿「シュューベルトの和声法における両極性の無効化、あるいはへ中心遍在的の特性について——ソナタの提示部におけるメディアアント調領域に関するヒンリクセンの見解をめぐって」【音楽学】第五二巻三号（二〇〇七年四月）に詳しい。ヒンリクセンの見解に関しては、本稿註二〇も参照のこと。

(5) Cf. Ernst Hilmer, Art., "Rhythmik," in: *Schubert Enzyklopädie* 2004; Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik* (Hildesheim: Olms, 1997, 1966), Esp. pp.55; 68; 104.

(6) この四点の特徴は、以下の記述に拠っている。Ilja Dürhammer & Werner Bodendorf, Art., "Romantik," Esp. 'Ad II,' in: *Schubert Enzyklopädie* 2004.

(7) 変形有節歌曲がどのような工夫のもとに作曲されたのかについては、特にDür (1984: 55ff.; 78ff. 邦訳41-48; 60-65) を参照。

(8) Franz Schubert: *Dokumente, 1817-1830*, Hsrg. T. G. Waidelich (Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1993), Bd. 1, p.413. 「ウーヴェー——一般劇場誌 *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*」一八二八年三月二十九日の記事。

(9) Ilja Dürhammer, Art., "Pantheismus" & "Natur," in: *Schubert Enzyklopädie*, 2004. 具体的には第一節で後述する。

(10) この点に立ち入ることは本稿の領分を越えているが、ここでは三宅幸夫「菩提樹はささめく」(春秋社、二〇〇四年)に従って、《冬の旅》に見られる「自然」を、「自己疎外」するへ人間、に対して鋭く対置される——あるいは人間が進んで対置する——ものとして、さらには、到達不可能なものとして精神化され、痛烈なイロニーの対象ともなる「過去の理想郷アルカディア」として捉えておきたい(三宅、特に四六、五六、八八、一〇〇、一九〇、二〇四頁参照)。

(11) この点に関するより詳細な事情に関しては、村田千尋による一連の研究(一九八二—八五年)、特に「伴奏の成立」【音楽学】第二九、

二号（一九八三年）、一七一―一八五頁を参照のこと。

(12) 以下、Düff (1984) に関しては、二〇〇二年の改訂版の頁数の後に邦訳の頁数を記載する。邦訳は適宜参照したが、本稿では改変している場合もある。

(13) シュレーゲルの「断片」の思想的な意義については、小田部胤久「フリードリヒ・シュレーゲルと「断片」の精神——ロマン主義の美学への一つの断章」『美学』第二三五号（二〇〇六年）、一五―二七頁参照。また「断片」の精神とロマン派の音楽形式との具体的関連については、簡便には Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995; 6th, Ed. 2005), Chp. 2 参照。

(14) もちろん、シューベルトの調の使い方と調性格論の間で一義的な照応関係が成り立たないのは明白であろう。特に歌曲においては、シューベルトが実際には移調を厭わなかったという事実を論拠に、各調の性格付けを疑問視する立場もある (Cf. W. Auhagen, *Studien zur Tonartcharakteristik in der theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Lang, 1983), Esp. p.301)。その一方で、シューベルトの実作品に基づいて調性格が規定されているというケース（たとえばシリリングによる「嬰ハ短調」の性格付けは、シューベルトの歌曲《さすらい人》D 四八九の綿密な紹介を基になされている）等を根拠に、当時の調性格の記述に依拠する立場もあり得よう。諸論稿において一貫して後者の立場を取るデュルにとつて、シューベルトおよびシリリングの調性格論は、分析の主要な前提であり続けている。本稿ではそのことは是非は問わず、とりあえずデュルの主張に沿うこととしたい。

(15) ト長調は、シリリングによれば「農村風、田園詩・牧歌的なもの (ländliche, Idyllen- und Eklogemäßigen)、穏やかな、自足した情熱」を表すのに適しており、そこには「率直な友情と変わらぬ愛への優しい感謝」が潜む、という (Schilling, III, 149)。また特に「シューベルトのト長調とロマン的「アルカディア」の関係をめぐる近年の研究としては以下を参照。Robert Hatten, "From Topic to premise and mode: The Pastral in Schubert's piano sonata in G Major, D. 894," in: *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), pp.53-67.

(16) シリリングは「変ロ長調」は「期待 (Erwartung)」、憧憬 (Sehnsucht)、より良い世界への一瞥 (Hinsehen nach einer besseren Welt) に適している、とも書いている (Schilling, I, 489)。晩年のシューベルト作品の中では、特に《岩の上の羊飼》*Der Hirt auf dem Felsen* (D 九六五、一八二八年) が、「憧憬の変ロ長調」を雄弁に証しているよう。

(17) 音楽が言葉に対して独自の次元で注釈を加える、という関係は、たとえばヴァーグナーの「ライトモチーフ」において最も顕著に現れるようなそれであり、決して「理想と現実との関係」と等価ではない。

(18) 当節で見てきたような「音型」や「調性」といった要素のみならず、主として「リズム」に着目した先行研究においても、この点は分析の主眼となってきた。たとえば、シューベルトの「リズム法」に注目するアーノルト・ファイエルは、とりわけ《冬の旅》の分析にお

いて、へ歌と伴奏のリズム上のずれによる表現」という視点から多くの考察を行っている。以下を参照：Arnold Feil, Franz Schubert, Die schöne Müllerin, Winterreise. Stuttgart: Reclam, 1975, Esp. p.36; Ders, Studien zu Schuberts Rhythmik. München: Fink, 1966. Nachdruck. Hildesheim: Olms, 1997. pass. なおファイイルの研究は、三宅幸夫の前掲書(註一〇の文献、特に二〇二頁以下)において消化されている。

(19) E. T. A. ホフマンによる音楽批評の一節。当該の文章は以下の通り。「詩の深い情感に刺激されて、作曲家は感興のあらゆる瞬間を、いわば焦点に合わせるように一点に集中しなければならぬ。そこからメロディが輝き出て、ついでその響きは「[...]」(リット)においては、詩人の詩がその中に込めた内的感興の多彩な瞬間すべての象徴となるのである。」「Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann, [...] das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt.」E. T. A. Hoffmann, Schriften zur Musik (München: Winkler-Verlag, 1963), p.238. なおファイイルも、ホフマンのこの一文を、「ポリリトミー」以前の創作を表す言葉として理解している点で、デュルとおおむね同意見である(Cf. Feil, op. cit. [1975], p.43)。しかしながら、本稿では踏み込まないが、とりわけ引用中の「象徴」概念の解釈を端緒として、それとは別様に理解することも可能ではあろう。ホフマンの「象徴」ないし「アレゴリー」観に関しては、以下の論考の、特に四八〜五二頁および註五を参照のこと。小田部胤久「絶望的イロニー」とロマン主義的芸術観——E. T. A. ホフマン「G市のイエズス会教会」に寄せて」『美学芸術学研究』(東京大学美学芸術学研究室紀要)第三号(二〇〇四年)、二九〜五五頁。

(20) Cf. H.-J. Hinrichsen, op.cit., Esp. p.112f. (註四の文献)。この「事物存在」は、むしろハイテッカーを踏まえたものであろうが、そのニュアンスに関しては、やや唐突ながら、精神分裂病の症状をそれ自体において肯定しようとする初期ミシエル・フーコーによる次のような描写が示唆的である。「別の症例では、空間が島のように孤立し、硬くなる。事物を使用することができず、それが空間の中に挿入されたものにすぎないという標識が必要であるが、それが失われてしまう。事物は、異様なまでの豊かさの中に現れ、その文脈が失われ、「[...]」孤立のうちに自らを肯定する。道具連関が消滅するのである。「[...]」ハイテッカーが語った道具性(Zuhandensein)の世界は、患者にとってはもはや事物性(Vorhandensein)の世界にすぎないのである」(フーコー「精神疾患とパースナリティ」中山元訳、筑摩書房、一九九七年「原著一九五四年」、一〇三、四頁。傍点引用者)。つまり「中間調による楽段」を、それが適所的に挿入されるべき空間——すなわち両極的調構造という文脈——から孤立し、「異様なまでの豊かさ」をもって輝きだす事物としてそれ自体のうちに肯定すること、それこそが、ヒンリクセンが「単なる事物存在」という語によって強調した内容に他ならないであろう。なおへ突出する部分へ)に関して具体的には、弦楽四重奏曲《死と乙女》(D八二〇、一八二四年 第一楽章への分析が白眉をなす。ヒンリクセンは、この楽章においてたびたび現れ、なおかつ全体の調構造をも規定する「減七和音」が、コードにおいてきわめて突出的な和声進行

となつてその意味を頭わにする過程を記述している。この和声進行は、オペラ《フィエラブラス *Fierabras*》(D七九六、一八三三年)の序曲および第三幕第一场(Z:19)や、《即興曲》(D八九九・三、一八二七年)のコーダなどでもしばしば出現する、(シユレーベルト固有の)と言つてよいものである。(Cf. Hinrichsen, pp.109ff. 270ff. 286ff.)

(21) 『アテネーウム断章』第三八番。この点に関しては、田中均「シラーの〈情感的 *sentimentalisch*〉概念のFr. シユレーゲルによる受容——〈関心を惹く文学 *die interessante Poesie*〉はいかにして〈ロマン的文学 *die romantische Poesie*〉になつたか」『美学藝術学研究』第二二号(二〇〇二年)、一八四—二一七頁を参照。シユレーゲルによる当該の文章は以下の通り(田中訳)。「この文学〔超越論的文学〕は風刺詩として始まるが、そのとき理想的なもの (*Ideal*) と現実的のもの (*Real*) は絶対的に異なっている。そしてこの文学は悲歌を中心として漂い、牧歌 (*Idylle*) として終わる。このとき理想的なものとの両者は絶対的に同一である」(Schlegel II, 204; 田中、一九七頁)。

(22) これに関して本稿で総合的に論じることができないが、Betke (315) および Dürhammer (66) が俯瞰を与えてくれている。一例として、「夜」を主題とする代表的な歌曲を挙げるなら、フリードリヒ・シユレーゲル詞《夕映え》歌曲群の他に、テイク詞《夕暮れ *Abend*》(D六四五、一八一九年、未定)、ジルベルト詞《夕べの情景 *Abendbilder*》(D六五〇、一八一九年)、ノヴァーリス詞《夜の讃歌 *Nachthyme*》(D六八七、一八二〇年) などがある。

(23) なおブルッフマンはスピノザ「エチカ」の翻訳も手掛け (Cf. Einzinger, 199)、「ゲーテの全ての著作」——とりわけ「形態学」——を「非常な情熱を持つて涉獵」したが、一八二六年にカトリックに改宗した彼は、そうした以前の営みをひどい言葉で冒瀆するに至っている (*Ibid.*, 217, 263f.)。ブルッフマン歌曲とゲーテの「形態学」との関わりについては、Kramer (98ff.) に興味深い示唆があるが、憶測の域を出していない。なお「形態学」の持つ反近代科学的ないし反自然支配的・汎神論的な性質を強調した研究として、特に高橋義人「形態と象徴——ゲーテと緑の自然科学」(岩波書店、一九八八年)を参照。

(24) たとえば、わずかに二連、八行で書かれた詩《湖畔にて *An See*》(一八三三年に付曲、D七四六)は、湖上に「星」が「燃え上がりながら、煌きながら降ってくる」様相の描写で始まるが、「もし人が湖になつたならば……」と始まる第二連では、星は、今度は人の「魂」の上に降ってくる。つまり、当初は「湖の大波」の描写として聞こえていた伴奏音型が、後には「魂の大波」として聞こえ、両者が無差異に「戯れ」ることになる、という点がこの歌曲の要点である。森林との同化を歌った《林の中で *Im Haine*》(一八三二年付曲、D七三八)も参照。

(25) 啓蒙主義の自然観についての卓抜した概説としては、E. ヴァイゲル「近代の小道具たち」(三島憲一訳 青土社、一九九〇年)、特に第一〇章「自然の脱魔術化」を参照。ドイツ・ロマン主義の自然観については、本稿は特に小田部胤久先生の諸論考(二〇〇四、二〇〇五、二〇〇六)に多くを負っている。

(26) 以下の論述は、「日本音楽学会 第五六回全国大会」(明治学院大学、二〇〇五年一月三日)での後半の発表内容を基にしつつ、大幅に発展させたものである。

(27) この事情に関しては、特にKramer (196) 参照。それぞれの版には若干の異動があるが、本稿で扱う限りでは大きな問題はない。

(28) デュルは友人マイヤホーフアーの文庫の影響を指摘している (Dür 1997: 47)。

(29) シュレーゲルの詩集そのものに関しては、先行研究が見当たらないのが現状である。筆者の知る限りでは、N・ミラーが《夕映え》歌群に関する小論において、詩集「夕映え」に見られる韻律の技法や、語られる視点の問題、および自然観について多少論じている。

Cf. Nohert Miller, "Das heimliche Lied: Franz Schuberts Veronungen nach Gedichten von Friedrich Schlegel. Ein Skizzenblatt." in: 1797-1997. *Der Flug der Zeit: Franz Schubert. Ein Lesebuch*, Tutzing: Schneider, 1997, pp.104-123. Esp. pp.109-113.

(30) さらに、この曲の冒頭の第一音は「空虚五度」であるが、私見によれば、特に「ロマン主義」以降のシューベルトにおけるこの和音には、「自然」のいわばライトモチーフとして機能しているという側面がある。たとえば《美しい水車小屋の娘》(一八二三年)の第一、一五、一九曲目のそれぞれ冒頭を参照。シューベルトにおける《美しい水車小屋の娘》という問題に関しては今後、一考の価値がある。

(31) 「放棄」された理由としては、当時シューベルトが《美しい水車小屋の娘》で結実することになる連作の可能性を探索しており、シューゲルのケースはその模索であった、という事情が指摘されている (Dür 1997: 56)。

(32) E・ヒルマー (Hilmer, Art. "Liederhefte," in: *Schubert Enzyklopädie*) によれば、複数の歌曲がまとめられた広義の「歌曲集 (Liederhefte)」は、明確な物語性を有する「連作歌曲 (Liederzyklen)」を別として、他に少なくとも三つの場合に分類されるべきであるという。要点をまとめると次のようになる。(一) 短い期間で集中的に作られ、同一の束に書かれてはいるが、「内容的な連関」を持たず、扱われている詩人も複数であることが多いもの (Liederfolgen)。(二) 短い期間で集中的に作られ、同一の詩人を対象とし、かつ内容的な連関が明白なもの (Liedergruppen)。(三) 内容的な連関を重視して、あるいは戦略的な意図から、——しばしば同一の作品番号を付えられて——まとめられたもの (Liederhefte)。ヒルマーも「境界は必ずしも厳格ではない」と留保しているが、直ちに明らかなのは、それぞれのカテゴリの区分がきわめて曖昧であるということである。それは、何よりも「内容的な連関」という枠組みが流動的に過ぎることに起因している。たとえばヒルマーでは(一)に分類されている四曲のゲーテ歌曲 (D七六四・七七七) は、主として調性の布置に着目した初稿研究 (Kramer: 85-101) によって明白な「ナラティブ」を有していることが指摘されており、その意味において(三)に分類されてもよいものである。また、同一の作品番号が付された歌曲群に物語性を読み取ろうとするデュルの意図 (Dür 1984: 255-63 = 210-15) や、七曲全てが同じ日に書かれたコーゼガルテン歌曲 (D三三三・三二九) に連作性を読み取ろうとする研究 (Morten Solvik,

“Finding a Context for Schubert’s Kosegarten Cycle.” in: *Schubert und seine Freunde*, Ed. E. Badora-Skoda (Wien: Böhlau, 1999), pp.169-82) が示すように、むしろ全ては可能的に連作的であるとも言えるほどである。《夕映え》は、内容的な連関という点では(一)の「歌曲群(Liedgruppen)」に最も近いように思われるが、逆に作曲年代はきわめて広いため、分類は事実上不可能であろう。むしろそれを広義の「連作」として読み解こうというのが先行研究の趨勢であり、本稿の意図でもある。なおシューベルトにおける「歌曲集」の多義性に関する優れた総括としては、村田千尋「シューベルトのリート——創作と受容の諸相」(音楽之友社、一九九七年)、七五—一〇〇頁を参照。

(33) 当該の文章(山本定祐訳)は以下の通り。「あるときはこの圏へ、またあるときは別の圏へと、まるで異った世界へ移ってゆくように思いのままに身を移すこと。しかも単に悟性と想像力によってではなく、全霊をもつてその圏へ入り込んでゆくこと。[...]あるときはこの個体のなかに、またあるときは別の個体のなかに自分のすべて(Eins und Alles)を求めかつ見出して、他のすべての個体を故意に忘れ去ること。このようなことができるのは、いわば多数の精神をみずからの内部に所有し、さまざまの個人の一大体系をそっくりそのままみずからの内に含んでいるがごとき精神だけである。そしてこのような精神の内部では、一つ一つのモナドのなかで胚胎するというあの宇宙(gas Universum)が完全に成長し、成熟している(Sclegel, II, 185; 山本編訳『ロマン派文学論』、二〇三頁)。

(34) Kristina Muxfeldt, “Schubert’s songs: the transformation of a genre.” In: *The Cambridge Companion to Schubert*, pp.121-137. Ed. Ch. H. Gibbs (Cambridge: New York: Cambridge University Press, 1997), p.126. なおこの音楽の様相を「実験」と捉えるスタンスは、シューベルトの「構築性」を強調する近年の研究情勢と相關している。この点に関して簡便には、E・ヒルマー「シューベルト」(山地良造訳 音楽之友社、二〇〇〇年「原著一九九七年」)、五三—六〇頁の要を得た概説を参照。

(35) 顕著な例を列挙するなら、シラー詞《憧憬 Sehnsucht》(D六三三六、「一八一九年」)、ゲーテ詞《去ってしまった人に An die Entfernte》(D七六五、一八二〇年)、ゲーテ詞《ウィルヘルム・マイスター歌曲》より《竖琴弾きの歌 第二番》の最終稿(D四八〇、一八二二年)、シヨーパー詞《巡礼の歌 Pilgerweise》(D七八九、一八二三年)、マイヤホーフアー詞《解消 Auflösung》(D八〇七、一八二四年)、フリードリヒ・シュレーゲル詞《愛の充溢 Fülle der Liebe》(D八五四、一八二五年)等があり、これらはいずれも、歌詞に見られる(天上的なもの・地上的なもの)という対比に対応している。特にシラー歌曲に関して、シューベルトはシラーの詩の「存在に関する二元論的な思考」に依拠して音楽付けを行った、と結論付けるトマスの議論は、筆者の説を補強するものである(Cf. Werner Thomas, “Schliergedicht und Schubert.” In: *Schubert-Studien*, pp.7-79, Hrsg. W. Thomas (Frankfurt am Main: P. Lang, 1990), pp.70ff.)。なお「短一度上」の調すなわち「ナポリ調」の意味に関するこうした筆者の見解は、従来の一般的な了解とは視点を異にする。従来の通説に関しては以下を参照。Marie-Agnes Dittrich, “Für Menschenohren sind es Harmonien»: Die Lieder.” in: *Schubert Handbuch*, pp.141-267, Hrsg. W. Dürr & A.

Krause (Kassel: Barenreiter, Stuttgart: Metzler, 1997), p.162.

- (36) 実例としては、Fr. シュレーゲル詞《森にて Im Walde》(D七〇八、一八二〇年)の二三五―二三九小節目(二長調から変イ長調へ)参照。なお、曲全体において「増四度」関係調の配置が重要な意味を持つ例としては、シヨーパー詞《すみれ Viola》(D七八六、一八二三年)における変イ長調と二短調の関係の他、より初期の作品においても、ゲーテ詞《海の静寂 Meeres Stille》(D二二六、一八一五年)のハ長調と嬰へ短調の関係、《魔王 Erlkönig》(D三三八、一八一五年)のト短調と嬰ハ短調の関係等、枚挙にいとまがない。また《美しき水車小屋の娘》(D七九五、一八三三年)に関しては、第六曲目の三三三―三三六小節目(嬰へ短調からハ長調へ)、および第二二曲目の六四一―六七小節目(ホ長調から変ロ長調へ)などがあり、曲集全体の調性の枠組みという点からも、そこには変ロ長調からホ長調へという「増四度」の移行が存在している。なお以上の例は、いずれも歌詞との対応関係から説明可能であるが、この点に関するより踏み込んだ考察は、別個に改めて行わなくてはならない。さらに器楽曲の分野でも、一八二〇年に着手されて未完に終わった《交響曲断章》(D七〇八A)の第一楽章(二長調)においては、副次主題が「増四度」調にあたる「変イ長調」で提示されるといって驚くべき調配置がみられる(Cf. Hinrichsen, *op.cit.*, p.121)。
- (37) ここには明らかにシュューベルトの意図が働いている、と見ることができるとは、すなわち二三小節目、二拍目の和音は、イ短調の「ナポリVI度」の機能を持つているため、バスの「変ロ音」は通常であれば「二音」を取るはずであるが、ここでは敢えてその通常の進行が避けられている。さらに、この変ロ音の出現は、伴奏の左手声部において繰り返されていた「風」の描写音型が途絶える瞬間と一致する。つまり「詩人」の五感は、もはや風を知覚することもなくなるのである。
- (38) 「このひそかな音 (ein leiser Ton)」の「ein」は、シュレーゲルの詩集ではベルリン版、ウイーン版ともに斜体で強調されており(Cf. Schlegel, V, 191)、「シュューベルトが「ein, nur ein」と異例の歌詞反復を行ったのはそれを受けてのことである。
- (39) 第一八小節目、二拍目ピアノ声部の「嬰イ音」は従来、多くの資料で「イ音」として伝えられており、それに従えばここは単なる長三和音となるが、新シュューベルト全集の校訂報告によれば本来は「嬰イ音」が正しく、従って増三和音となる(Cf. W. Dürr, *Kritischer Bericht [Serie IV, Band 12]* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), p.96f.)。なおこの和音を《夕映え》歌曲群に通底するいわば「符牒」と見る立場は、R.クレイマーおよびピアノストのG. ジョンソンにも共通している。本稿註四九および、ハイペリオンのシュューベルト歌曲全集第一七巻(CD333027) 所収のブックレット(Graham Johnson, *Schubert and the Schlegels: The dawning of Romanticism*, 1996, p.55)を参照。
- (40) シリントはシュューバルトの記述を踏まえ、「イ長調」について次のように書いている。「最も純粹な愛が、思い焦がれるような願望もななく、偽りない平安で幸福な心に息づいている」(Schilling, I, 69)。

(41) 最も顕著な例は、コリン詞《夜と夢 *Nacht und Träume*》(D 八二七、一八二二年あるいは二三年)であろう。ちなみにシリングは口長調を、「明るい炎」の色や「目も眩むような黄色」に喩えつつ、「荒々しい情熱 (*wilde Leidenschaft*)」に適した調であるとしている (Schilling, III, 528)。

(42) たとえば、《美しき水車小屋の娘》の第六曲目 (口長調) は、主としてト長調やイ長 (短) 調を基調とするそれまでの調から明らかに隔たった音調をもたらしている。また《天上 (*Himmel*)》の口長調 (*H-dur*) の実例としては、フリードリヒ・シュレーゲル歌曲《舟人 *Der Schiffer*》(D 六九四、一八二〇年) の三五小節目以下、マイヤホーフアー歌曲《解消 *Auflösung*》(D 八〇七、一八二四年) の同じく三五小節目以下を参照。さらに、クレイマーは、特にレルシュタープ詞《愛の使 *Liebesbotschaft*》(D 九五七、I・一、一八二八年) に即して、「詩の要 (*Gst*)」でもあるところの口長調の領域を、「それ自体ある種のアポストロフィ」であり、全体に対して「孤立・閉鎖された (*closed off*)」ものであるとの示唆に富んだ議論を展開している (Kramer: II 2f)。

(43) むろん、《川》は有節形式なので、この増三和音は厳密には合計で二回現れることになる。しかしながら、まさに最終連の一瞬間のためにこの和音が当てられた、とする筆者の解釈は、シューベルトの有節歌曲の作り方に鑑みるならば、正当性を帯びるであろう。たとえばクレイマーは、シラー詞による四節からなる有節歌曲《小川のはとりの若者 *Der Jüngling am Bache*》の第二作 (D 一九二、一八一五年) における「ある和音」(一一小節目) の含意に注目し、それによって、「音楽のより真実の意味 (*true meaning*)」は、ただ一箇所 (第三連) において初めて明らかになる、という洞察を示している (Kramer: Chp. 2, Esp. 33)。クレイマーはこうした、いわば一瞬間の突出が、シューベルトが「従来の有節的な規範に印象的な終結をもたらした」、その不可欠のメルクマールをなしていると論じている (*Ibid.*)。

(44) シリング (Schilling, II, 625) によれば「愛の言葉、祈り (*Andacht*) の言葉、神との親密な対話の言葉」をその性格とする「変ホ長調」は、とりわけ後年のシューベルトにおいてはしばしば「星」あるいは「月明かり」といった「光の充溢」の表象であった。ブルッフマン詞《湖畔にて *Am See*》(D 七四六、一八二三年)、サイドル詞《戸外にて *Im Freien*》(D 八八〇、一八二六年)、ライトナー詞《星 *Die Sterne*》(D 九二九、一八二八年)、および《冬の夕べ *Der Winterabend*》(D 九三八、一八二八年) の四〇小節目以下等を参照。

(45) この点に関する要を得た概説としては、D・デ・ラ・モッテ「大作曲家の和声」滝井敬子訳 (シンフォニア、一九八〇年 [原著一九七六年]、二六八頁参照。実例としては、《ファウスト交響曲》の他に、増三和音の音色にこだわった晩年のピアノ曲《灰色の雲》や《凶星》等を参照。なお、この和音の孕む転調可能性を巧みに生かした実例として、特にヴァーグナー《ヴァルキューレ》の第二幕および第三幕におけるブリュンヒルデの登場シーンを挙げておきたい。

(46) 歌曲以外でこの技法が最も印象的に用いられた例は、《ミサ曲第五番 変イ長調》(D 六七八、一八一九〜二三年) の《サンクトゥス》

冒頭である。

- (47) 《堅琴弾きの歌 第二番》におけるこの事情に関しては、ゲーテ歌曲に関する L・バーンの包括的な研究を参照されたい。Lorraine Byrne, *Schubert's Goethe settings* (Burlington: Ashgate, 2003), pp. 304-8; 310-13.
- (48) この歌曲の成立事情に関しては *Dokumente*, 99 および以下の論考を参照: Andreas Krause, "Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog": Franz Schuberts »Schwestergruss« (D 762) nach einem Gedicht Franz von Bruchmanns. In: *Schuberts Lieder nach Gedichten aus seinem literarischen Freundeskreis: Auf der Suche nach dem Ton der Dichtung in der Musik*, Hg. W. Dürr, S. Schmalzriedt & T. Seybold, pp. 213-31 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997). Esp. p. 215. なおこの歌曲において、増三和音の出現——すなわち死せる妹の姿の現出——は、すでに冒頭小節（嬰ホ・イ・嬰ハ音）および第三小節（ト・ロ・嬰三音）のそれぞれピアノ声部において仄めかされている。
- (49) 以上、ノヴァーリス歌曲とベトラルカ歌曲における用例については Kamer (210-13) の示唆に拠る（その他の実例に関しては、本稿では言及を省略する）。クレイマーもまた、この和音を、この時期の歌曲およびシユレーゲル歌曲に固有の「証明 (credential)」であるとする論点を有している (212)。なおすでに言及したように (註四二、四三参照)、クレイマーはしばしば、和音やあるフレーズといった音楽の「一部分」を、全体から「孤立・閉鎖された」(113) 没機能的なものとして捉え、そこに全体の「要 (gist)」(90)、「核心 (crux)」(92)、「より真実の意味 (truer meaning)」(33) を見ており、その点において筆者と立場を同じくする。
- (50) 一八一三年五月の詩「時間」(*Dokumente*, 25)。

【譜例 1a】スコット詞《エレンの歌 I》D 837 (1825 年) 冒頭 伴奏のファンファーレ風音型

Maßig

Sol - dier

Ra - ste

p

【譜例 1b】スコット詞《エレンの歌 I》第 26 小節以下 変二長調からイ長調への移行

26

king.

chen.

dim.

31 Langsam

In our isle's en - chan - ted... hall, hands un - seen thy couch are...

Langsam

In der In - sel Zau - ber - hal - len wird ein wei - cher Schlaf - ge -

pp

【譜例 1c】スコット詞《エレンの歌 I》第 92 小節以下 「馬の蹄」の描写

92 *Geschwind*

Geschwind

No rude sound shall reach thine ear, ar-mour's

Nicht der Trom - mel wil - des Ra - sen, nicht des

p

【譜例 1d】スコット詞《エレンの歌 I》第 102 小節以下 「太鼓の響き」の描写

102

sound shall reach thine ear, ar-mour's clang, or war-steel cham-pling, or —

Trom - mel wil - des Ra - sen, nicht der To - des-hör - ner Bla - sen scheu - chen

trem.

【譜例 2】ライトナー詞《冬の夕べ》D938 (1828 年) 第 92 小節以下 変ロ長調とニ長調の和音の交替

92

sin - ne und sin - ne.

94

dim.

【譜例 3a】 Fr. シュレーゲル詞《茂み》D 646 (1819年) 冒頭 バス音の進行と突出的な増三和音

Langsam

【譜例 3b】 Fr. シュレーゲル詞《茂み》第 20 小節以下 突出的な増六和音

20

Es regt nur ei - ne

23

See - le sich in des Mee - res Brau

【譜例 3c】 Fr. シュレーゲル詞《茂み》第 52 小節以下 突出的な増六和音

50

bun - ten Er - den - trau - me ein

53

nur ein lei - ser Ton ge -

【譜例4】Fr. シュレーゲル詞《川》D 693 (1820年) 第18小節以下 突出な増三和音

18

So flie - - Bet mir - - ge - die - gen die -
 So schim - mern al - - le We - sen den -

21

Sil - ber-mas-se, schlan-gen-gleich ge - wun - - - den, durch
 Um - riß nach im kind - li - cheu Ge - mü - te.

PP

【譜例5】Fr. シュレーゲル詞《星》D 684 (1820年) 冒頭 突出な増三和音

*Langsam*¹⁾

P

2) *Aus*

3)

【譜例6】ゲーテ詞《堅琴弾き第2番》D 480 (1822年) 第43小節以下 先鋭的な増三和音

den. Ihr führt ins Le - ben uns hin -

PP

fp

【譜例7】ノヴァーリス詞《夜の讃歌》D 687 (1820年) 第32小節以下 先鋭的な増三和音

29
 end - li - ches Le - ben wogt mäch - tig in mir. ich schau - e von o - ben her -
 un - ter nach dir. ich schau - e von o - ben her - un - ter nach dir.

cresc. p *) pp

33

↑

【譜例8】ブルッフマン詞《妹の挨拶》D 762 (1822年) 第34小節以下 突出的な増三和音

32
 Him - mels - au___, wie in Got - - tes Schoß, ein weiß Ge - wand___ be -
 deckt___ das Bild___, in zar - ter Hand___ ei - ne Li - li - e quillt___, in

35

↑ ↑ ↑

【譜例9】 ペトルルカ／グリース訳《ソネットⅢ》D630 (1818年) 冒頭 突出な増三和音

Sehr langsam

Nun - mehr, da Him - mel, Er - de schweigt und

Win - de, Ge - fie - der, Wild des Schlummers Ban - de tra - gen, die

p *pp* *pp* *simile*