

モチーフが語るカール・レーヴェのバラード

——《カール皇帝五世》Op. 99 を中心に——

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽専攻(博士後期課程)

研究領域 声楽・研究分野 独唱(バス)

平成 26 年度入学

学籍番号 2314903

木村善明

凡例

中黒 ・ 名詞の並列

ピリオド . ドイツ語単語の省略、名前の省略

傍点 . . . 特に力点を置く字句

二重ギュメ 《》 作品名

一重ギュメ 〈〉 作品集中の曲名

かぎ括弧 「」 強調部分、ドイツ語訳、曲想用語、テンポ用語、引用文

二重かぎ括弧 『』 モチーフの名前

パーレン () 補足的な説明

隅付き括弧 【】 譜例

矢印 → 音程の移動を示す

波ダーシ ～ 数字の範囲を示す

2 倍ダーシ —— 和文タイトルの副題

リーダー …… 中略

イタリック体：テンポ用語（欧文）、曲想用語（欧文）

目次

序論	1
第1章 カール・レーヴェにおけるバラードの概観.....	8
第1節 バラードの起源と変遷	8
第2節 生涯と演奏家としてのレーヴェ	11
第1項 生涯	11
第2項 演奏家としてのレーヴェ	18
第2章 カール・レーヴェのバラードにおける特徴的モチーフ分析.....	31
第1節 特徴的モチーフ分析.....	31
第1項 馬	31
第2項 鐘、鈴.....	39
第3項 妖精、ナイチンゲール	49
第4項 楽器	55
第5項 水、波	61
第6項 登場人物	70
第7項 効果音	77
第2節 モチーフ以外に見られる特徴.....	87
第1項 転調.....	87
第2項 和音	92
第3項 レチタティーヴォ	95
第3章 《カール皇帝五世》Op. 99 におけるモチーフ分析.....	98
第1項 NR.1. 〈ヘントでの誕生祭〉	100
第2項 NR.2. 〈ヴィッテンベルクのカール皇帝五世〉	129
第3項 NR.3. 〈サン・ユスト修道院の巡礼〉	144
第4項 NR.4. 〈サン・ユスト修道院の葬送〉	155

第4章 モティーフが語る《カール皇帝五世》Op. 99.....	173
第1項 NR. 1 〈ヘントでの誕生祭〉	178
第2項 NR. 2 〈ヴィッテンベルクのカール皇帝五世〉	211
第3項 NR. 3 〈サン・ユスト修道院の巡礼〉	236
第4項 NR. 4 〈サン・ユスト修道院の葬送〉	251
結論.....	284
謝辞.....	291
参考文献表.....	292
附録	309

序論

筆者がカール・レーヴェのバラード作品と初めて出会ったのは、ドイツ留学時代、当時師事していた先生から勧められたのがきっかけであった。フォンターネ¹のスコットランド古伝承によるバラード（物語詩）の《詩人トム Tom der Reimer》Op. 135²を、レーヴェ自身が弾き語りをしていたように、先生が作品の説明をしながら演奏してくれたのだ。立体的に音が聴こえてきたのがとても印象に残っている。場面ごとの拍子や調性・リズムなどの変容があり、情景描写、さらに登場人物の表情や感情までもイメージ出来るよう作曲されていることが、先生の説明の助けもあり良く理解することが出来た。その色彩豊かな作品の出会いから、筆者は否応なしに彼のバラード世界の虜となった。そして、ドイツ留学時代にレーヴェの代表的なバラード作品を勉強し、東京藝術大学大学院博士課程においても、第3回までの博士リサイタルで毎回レーヴェのバラードを取り上げ演奏した。

今日までのカール・レーヴェのバラードに関する研究は、世界中を見渡してみても多くない。この現状は、レーヴェがあまり注目されていない理由の1つと言えるだろう。実際、筆者がドイツの音楽大学でドイツ・リートを専攻していた際、周りでレーヴェを研究しているのは筆者だけであった。自身の研究を進めていく中、最も敬意をすべき実践の先行研究として目に留まったのが、日本でレーヴェ研究の第一人者である佐藤征一郎³だった。佐藤は、日本カール・レーヴェ協会の立ち上げをはじめ、1985年から2008年までの間に作品番号付き全歌曲演奏を達成した。また全音楽譜出版社から出版されている《レーヴェ歌曲集》全2巻は、レーヴェ研究当初の筆者の研究指針を示す、大きな原点となっている。この《レーヴェ歌曲集》は、マックス・ルンツェ⁴博士編集《レーヴェ全集 17巻》に基づいており、バラード、コラル、歌、宗教的歌曲、頌歌、子供の歌、わらべ唄、カノン、歌曲、聖伝、英雄騎士伝、讃美歌、ロマンツェ作品が収録されている。その他にも、佐藤は日本人初となるレーヴェ歌曲バラード集を録音・CD発売、そして佐藤の公演プログラムノートに記載されている《オールフ殿 Herr Oluf》Op. 2 Nr. 2の音楽分析はとても貴重な研究資料であり、自筆

¹ Heinrich Theodor Fontane (1819-1898) ドイツの詩人、小説家、薬剤師。ドイツの詩的リアリズムの代表的な作家。

² レーヴェ後期のバラード作品。1860年に作曲。正しくは、《Thomas der Reimer》Reimerは詩人という意味だが、軽蔑的に「へぼ詩人」と言う意味もある。

³ 日本を代表するバス歌手。レーヴェ研究の第一人者。日本カール・レーヴェ協会会長。国際カール・レーヴェ協会名誉会員。

⁴ 附録 309 頁参照。

譜と原譜の比較をはじめ、詩の改変、リヒャルト・ワーグナーとの逸話、そしてモチーフの現出箇所が明確に示されている。この公演プログラムノートの内容は、筆者の研究論文の柱であるモチーフ研究の礎となっている。他には概観的な研究に留まっているものの、平成 17 年に執筆された、石崎秀和の博士論文「カール・レーヴェのバラード作品研究」が日本語で読める数少ない先行研究である。

海外でのレーヴェ作品における先行研究に目を向けてみると、1998 年にペーターラング出版、エッケハルト・オックス⁵、ルッツ・ヴィンクラ⁶編集の「音楽学者による寄稿論文集〜カール・レーヴェ編〜 Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6 / Carl Loewe (1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung」では、カール・レーヴェの作品・生涯をテーマに、音楽学者たちが執筆した論文集が挙げられる。また「1996 年 9 月 26 日から 28 日にハレ⁷のヘンデルハウスで開催されたカール・レーヴェ生誕 200 周年、学術的会議の報告会での論文集 Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. Bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle」がある。この 2 つの論文集は 1996 年レーヴェの生誕 200 年を祝って、レーヴェが 46 年間ほど住んでいたシュテッティン⁸と、そこから約 160 キロ離れたグライフスヴァルト⁹と、レーヴェが学生時代住んでいたハレで、音楽学者たちが集まり 3 日間に渡り学会が開催され、その時発表された論文の収録である。2 つの論文集を見ると 45 の論文の中で、17 の論文がバラードに関するものであった。その 17 の論文の中では、後期のバラード作品の特徴を研究していたり、シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828) の作品と比較研究をしていたり、レーヴェのバラードにおける問題点を述べていたり、とても興味深いものであったが、レーヴェの皇帝バラード、またツィクルスについての研究はされていなかった。

⁵ Ekkehard Ochs (1940-) ドイツの音楽学者。

⁶ Lutz Winkler (1945-) ドイツの音楽学者。

⁷ Halle (Saale) ハレ・アン・デア・ザーレとも言われる。1995 年までは、ドイツ連邦共和国ザクセン＝アンハルト州の都市である。かつてはプロイセン王国、戦後は東ドイツに属した。

⁸ ポーランドの都市で、西ポモージェ県の県都。ポーランド北西部にあり、ドイツとの国境沿いに位置する。1945 年までドイツ領であった。

⁹ メクレンブルク＝フォアポンメルン州に属する。ドイツの南東部。

ハレの近くにあるレーヴェの故郷レーベューン¹⁰には、国際カール・レーヴェ協会¹¹の本部があり、レーヴェの生家がレーヴェ美術館として現存している。筆者も2回訪れ、2019年4月には、第7回国際カール・レーヴェ音楽祭に参加することが出来、研究者やレーヴェを愛する多くの方々と出会うことが出来た。その音楽祭に参加されていた1人、歌手でもありレーヴェ研究者のウルリヒ・メストハーラー¹² Ulrich Messthaler (1959-) は、2017年に「カール・レーヴェ、もしくは大きな誤解 Carl Loewe oder das große Missverständniss」という論文を執筆している。その内容は、歌手である筆者の視点から見て、少々衝撃的な内容であった。

ドイツでは数ある名歌手がレーヴェのバラード作品を録音として残している。しかし、そのほとんどの歌手達が、レーヴェが望み作り上げた音楽とは正反対の演奏である¹³。

このようにメストハーラーは断言している。また、彼の論文にはこうも書かれている。

1920年代、30年代、40年代にバイロイト音楽祭¹⁴で歌っていた低声部の歌手たちのほとんどが、レーヴェのバラードをレパートリーとし、それらの録音はラジオで一貫して放送されていた。ステントールを思わせる、英雄的な、良く響く声で、従順さを持ち合わせ、規則正しく歌い誓っていたのである。それに対して、柔軟な、軽くて、皮肉っぽさや、知的さを表現出来る声の扱い方が出来る歌手や、繊細で詩的な声を持つ歌手というのは滅多に見つけられなかった。しかし、こうした非常に詩的な奏法こそが、レーヴェ自身が描き上げていた音楽には必要なのだ¹⁵。

¹⁰ カール・レーヴェの故郷。ハレの近郊に位置する小さな町。

¹¹ レーベューンに拠点を置き、1992年に発足。名誉会員には、フィッシャー・ディースカウ、ペーター・シュライヤー、テオ・アダム、クルト・モル、ヘルマン・プライなどが連なり、佐藤も2014年に名誉会員の一員となった。

¹² バリトン歌手。(1959-) バーゼル・スコラ・カントルム音楽院教授。国際カール・レーヴェ協会会員。

¹³ Messthaler, Ulrich. "Carl Loewe oder das grosse Missverständniss." In *Musik und Ästeik*, SS. 5-20. Herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Richard Klein, Eckehard Kiem und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 2017. S. 5.

¹⁴ ドイツ連邦バイエルン州北部フランケン地方にある小都市バイロイトで行われる、ワーグナーの楽劇を演目とする音楽祭。別名は、Richard Wagner Festspiele とも言われる。1876年に開幕。

¹⁵ Messthaler, Ulrich. "Carl Loewe oder das grosse Missverständniss." In *Musik und Ästeik*, SS. 5-20. Herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Richard Klein, Eckehard Kiem und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 2017, S. 17.

まず、「ステントールを思わせる声」という表現について、筆者は並々ならぬ違和感を覚えた。ステントールとは、ギリシャ神話イリアスに登場する 50 人に匹敵する大声の英雄のことを指しているが、本当にその歌手たちは、レーヴェが理想としていた演奏とかけ離れていたのだろうか。筆者は即座に大きな疑問を抱いた。レーヴェは独自のバラード世界を展開させ、彼が作曲の際に 1 番気にかけていたことは、劇的効果である。それはレーヴェ自身も自叙伝の中でこう述べている。

ツムシュティーク¹⁶の音楽に使われるモティーフは、個性的かつ靈感があり、それらはテキストを全く忠実に追っている。そのテキストというのは無論、大半が格言風の性質である。私は、音楽は劇的でなくてはならず、様々に発展されうるモティーフによって構成されなくてはならない、と考えている。私が自身のバラード作品の中で試みているように¹⁷。

1942 年から 1945 年までベルリンのドイツ国営放送は、ミヒャエル・ラウハイゼン¹⁸のもと、ほとんど全てのレーヴェの歌曲とバラードを録音制作していた。それはレーヴェの作品だけではなく、ドイツ語の歌詞によるあらゆる歌曲を収録したドイツ歌曲全集を作ろうとしていたのだ。それらは全 66 枚の CD となって登場し、レーヴェ作品は 1 枚目から 9 枚目に収められた。そしてこの偉業について、メストハーラーの論文でも述べてられているのだが、このステントール的な歌手と言え、1928 年から 1942 年の間、バイロイト音楽祭に登場し、レーヴェのバラード作品をレパートリーにしていた、ルドルフ・ボッケルマン¹⁹が挙げられる。メストハーラー自身、ボッケルマンの録音はお勧めすると書いてあるが、メストハーラーが求めているバラード奏法は「彼の演奏には使われていないことに気付くのである」と断言し、そして後にこう続けている。

¹⁶ Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) ドイツの作曲家、宮廷楽長。シュトゥットガルトを拠点に活躍し、自身もバラードを作曲し、レーヴェの作曲作風に多大な影響を与えた。

¹⁷ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S.70.

¹⁸ Michael Raucheisen (1889-1984) ドイツのピアニスト。1930 年から 40 年代の最も有名な歌曲伴奏者。生涯に 1000 人以上のアーティストと共演。1930 年代半ばに、歌曲の歴史的録音、延べ 1061 曲を 66 枚もの CD に収めた。

¹⁹ Rudolf Bockelmann (1892-1958) ドイツのバリトン、宮廷歌手。ワーグナー歌手として国際的なキャリアを築いた。

すでに触れたベルカント的法則に基づいた、抑揚感に準じたフレージングというものはなく、声はニュアンスに満ちて扱われていない。それどころか、硬い、柔軟でない声やテンポ設定が、ピアノパートにおいてもみられる。大体が、バスまではいかない、バスバリトンに分類されるような声であることから以下の疑問が浮かぶ。何故レーヴェ本人が行っていた演奏スタイルが失われてしまったのか、同時代であるロッシーニやシューマンは、それらの演奏伝統を感じさせる歴史的録音が残っていると言うのに²⁰。

筆者は、幸運なことにボッケルマンの CD を入手できた。メストハーラーが述べていたように、詩的要素が欠けていたかと言うと、そういうことは一切ない。なぜなら英雄的な、良く響く声で、従順さを持ち合わせ、規則正しく歌うことが、繊細で詩的な声を持っていないという事ではない。ワーグナー歌手であるからこそ豊かな響きを持つ声で、発声もしっかりしている。しかし、レーヴェのバラードを歌う時は、重い声の色の中にも、軽さや柔軟さを自由に表現し、ワーグナー作品を歌う時とでは声の「色」が明らかに違っているのだ。それは、メストハーラー自身が弾き語りをして歌っている《オールフ殿 Herr Oluf》Op. 2 Nr. 2 の作品の音源で比較することが出来る。即興的で幻想的に演じているのは、確かにメストハーラーである。それはレーヴェ自身が弾き語りをして演奏していたように、彼自身即興的に楽譜に書いている伴奏を彼なりにアレンジして、今まさに生まれた作品かのように演奏している。その点では、レーヴェの求めている演奏理想像に近いのかもしれない。しかし、彼はレーヴェではなく、我々は再現芸術者であるという事を忘れてはいけない。また、発声的に「言葉を語る」という面からみると、メストハーラーの演奏は、発声を重視した声であるとは言えるが、レーヴェのバラード演奏の要になる、各登場人物の歌い分けの箇所では、喉を閉めて故意に声色を変えて歌ってしまっているのだ。ボッケルマンは、しっかりと発声の中で、言葉に気を付け、重い声の中でも柔軟に子音と母音をうまく扱い、同じ 8 分音符でも与えられている音を、いつも同じ長さではなく、言葉の意味に応じて、一瞬止まったり、先へ進んだりしている。それに関しては、メストハーラーも望んでいる演奏法であると言えるだろう。

²⁰ Messthaler, Ulrich. "Carl Loewe oder das grosse Missverständnis." In *Musik und Ästhetik*, SS. 5-20. Herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Richard Klein, Eckehard Kiem und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 2017, S. 15.

レーヴェが述べている「様々に発展させうるモチーフによって構成されなくてはならない」でのモチーフについての研究は今まで詳しくされていない。またそのモチーフをどのように語っていくのか、レーヴェ本人が行っていた演奏スタイルとは何なのか、といった研究も十分ではない。メストハーラーの論文では、前述に述べた通り、多くの歌手によって誤解されてしまったレーヴェのバラードについては書かれてはいるが、レーヴェ本人が行っていた演奏スタイルについての研究は不十分である。低声歌手バス、またはバスバリトンの声だからといって、繊細で詩的表現が出来ないという事は全くない。

そこで、本研究ではレーヴェのバラードにおけるモチーフを明らかにすることを試みる。また言説などを通してレーヴェ本人が行っていた演奏スタイルを追求する。このことによって、レーヴェがいかにしてモチーフで物語を「語る」ことを実現させていたのかを明らかにし、さらには、そのモチーフをしっかりと理解したうえで初めて成り立つレーヴェのバラード演奏の提言をすることが本研究の狙いである。

本研究では、レーヴェのバラード作品、「伝説 Legend」を含む約 164 曲²¹すべてを精査し、特徴的なモチーフを取り出し、分析する。この「伝説」をバラードとして捉えることに關して、学者たちからは様々な意見はあるだろうが、音楽的に形成された物語曲でバラードの一部として捉えることが出来る。レーヴェの自叙伝の著者でもあるカール・ヘルマン・ビッター²²もこのように述べている。

我々が知っているバラードと伝説というのは姉妹であり、どちらもドイツ国の魂と詩性の子供だ。レーヴェの作曲したバラードと数少ない伝説はビュルガーの詩と同様、ドイツ国の芸術であり、専らその産品である²³。

精査の結果明らかとなるモチーフを踏まえたうえで、本研究の主軸となる大規模なバラード《カール皇帝五世 Kaiser Karl V.》Op. 99 を分析する。そのうえで、どのように演奏に繋げていくのか、《カール皇帝五世》Op. 99 を軸に、演奏者側からバラードにおける「語る」という行為に視点を置き、レーヴェが述べているバラード歌唱にとって重要な音楽的要素 4 項目を中心に演奏の提案をする。

具体的に、第 1 章では、バラードの起源と変遷、そしてドイツにおけるバラードの発展を

²¹ 附録 310 頁参照。ツィクルス内の曲も 1 曲と数えている。

²² Carl Hermann Bitter (1813-1885) ドイツの政治家、音楽作家。

²³ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 22. (Vorwort)

述べる。またレーヴェの 500 頁に渡る自叙伝を精査し、生い立ちからバラードに興味を示し作曲に至る経緯、自作のバラードを世に広めたいという思いから、その生涯にヨーロッパへの演奏旅行を繰り返した彼の行動から見えてくる音楽的要素への影響を探る。第 2 章では、レーヴェのバラード作品にみられる特徴的なモチーフを「馬」、「鐘」、「妖精、ナイチンゲール」、「楽器」、「水、波」、「登場人物」、「効果音」に分けてモチーフの分析を行う。そしてこのモチーフを助ける役割を果たしているモチーフ以外の特徴を、「転調」、「和音」、「レチタティーヴォ」の 3 つに分け分析する。第 3 章では、《カール皇帝五世》Op. 99 のモチーフ分析から、音楽的要素及びモチーフの現出箇所を探り分析する。第 4 章においては、第 3 章で述べたモチーフが、どのようにして語っていくべきなのか、レーヴェが述べているバラード歌唱にとって重要な音楽的要素 4 項目はいかにして実現出来るのかを具体的に提案する。その際、3 つのグループに分け考察する。①では、速度用語、曲想用語から導かれる基本的なテンポ感、また拍取りについて述べ、②では、フレーズ（モチーフ）内での言葉の処理（発音のルール）、また形容詞などの細かい表情の付け方を提案する。また旋律の区切りを探す。③では①②での要素を踏まえ、バラード歌唱表現についてレーヴェが述べている、重要な 3 項目を中心に、バラードにおけるモチーフの「語り方」を歌手の視点から分析する。終章では、本研究での結論を述べる。附録は、レーヴェの弟子でもあるマックス・ルンツェ博士の生い立ちから、彼が編集した《レーヴェ全集 17 巻》に基づく 164 曲における各バラード作品の登場人物表、また献呈バラード作品表、人物名が題名となっているバラード作品表、合唱付きバラード作品表、声種が分けられている作品表、またレーヴェの作曲年譜表、即興演奏エピソード表を収録したものである。

第1章 カール・レーヴェにおけるバラード作品の概観

第1節 バラードの起源と変遷

バラードとは、独和大辞典²⁴によれば、「バラード、物語詩、譚詩、あるいは叙事詩ふうの劇的な詩・楽曲、もしくは舞踏歌」である。

バラードというタームの語源は、1228年から使用例が確認されているフランス語の「balade」だとされている。そしてこの「balade」という語は、1200年以降のフランスのプロヴァンス語にみられるものである。プロヴァンス語の「balade」、フランス語の「ballade」、およびイタリア語の「ballata」についても「踊りの歌」という意味はなく、「踊りの歌」と言うように意味が変化したのは後のことだった。原則としては、「リフレイン形式²⁵の愛の歌」を示す語であった。やがて英語でもこのタームが用いられるようになる前にその意味が縮小し、形式の定まったものを示す事となった。その後にフランスの叙事詩のジャンルを示す用語と化した。イギリスでは、その具体的な形式に関して、有節で韻が踏まれていることが必須であり、節数は明確に定まっておらず、最終連の拡張につれてさらに形式は自由となっていた。この語のタームをさらに複雑にしている「ballad」という用語は、節を単独で示すこともあり、上記の形式を使用した叙事詩をも指す事である。

バラードという言葉が、初めて英語の文献で確認されたのは14世紀後半以降で、ドイツでは1765年以降に使用例が確認されている。それは、ルドルフ・エリッヒ・ラスペ Rudolf Erich Raspe²⁶の「物語の歌 erzählendem Lied」という意味で初めて登場した。その後すぐに、ヘルダー²⁷がイギリス、英語からこのタームを採用して以来、ロマンツェという言葉と同義に使用されることが多くなった。ロマンツェは、「より小さな物語詩で、その発展した概念はバラードと区別しようとしても無駄である²⁸」と言われている。その小さな物語詩とは、素朴な民謡風でしばしば冗談めいた、あるいは感情的な、どちらかと言うと単純な形式の詩

²⁴ 国松孝二「Ballade」『独和大辞典 第2版』東京：小学館、2000年、277頁。

²⁵ リフレインは有節形式の詩句の各節（スタンザ stanza またはヴァース verse [英]、クープレ [仏]）の後に同じ歌詞（と音楽）で繰り返される短い（たいがい1～2行の）句をいい、先行する詩節（各節ごとに変化する）を強めまたはこれに対立しながら、反復によって形式上の統一性を形づくる意味をもつ。下中弘「リフレイン」『音楽大事典』東京：平凡社、1983年、第5巻、2732頁。

²⁶ Rudolf Erich Raspe (1736-1794) ドイツ生まれで、横領の罪からイギリスに逃れた、司書、著述家、博物学者である。「ほら吹き男爵の冒険」としても知られるようになるミュンヒハウゼン男爵の物語を脚色し、英語で出版したことで知られる。

²⁷ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) ドイツの哲学者・文学者、詩人、神学者。

²⁸ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet. 1893. Bd. 14, Leipzig. Sp. 1157.

のことである。バラード詩にとっても似ている性質を持っている。例えば、ゲーテによる「ピグマリオン Pygmalion」やハイネの「2 人の兄弟 Zwei Brüder」などが代表的なロマンツェである。

ラスペ、およびヘルダーの例をみてわかるように 18 世紀後半よりドイツ語圏ではバラードと称された詩作品が創作されるようになるが、MGG²⁹によると、ドイツにおけるバラード詩は、明確なジャンル分類がないため、まだまだ議論の余地があるようである。それでもシラー³⁰の「潜水者 Der Taucher」や「手袋 Der handschuh」、またゲーテ³¹の「宝掘り Der Schatzgräber」や「魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling」といったバラードが創作された 1797 年は、ドイツ文学史上において「バラード」というジャンルが確立した年と言える。こうして叙情的³²、劇的³³、叙事的要素³⁴を持つ洗練された詩形を特徴とする芸術的バラード（ドイツバラード、古典バラード）が確立した。20 世紀の初めに至るまで、ゲーテ、シラーに続き、メーリケ³⁵、ドロステ・ヒュルスホフ³⁶、C. F. マイヤー³⁷、フォンターネによってバラードが書かれている。

20 世紀のドイツにおけるバラードは、劇的な要素を含まない純粋な語りの叙事詩的バラードが、古典形式と並行して発展した。その背景には主として社会的批判がある。例えば、ブレヒト³⁸「冒険者バラード Ballade von den Abenteuren」、ベッヒャー³⁹の「農民バラード Bauernballade」などは、社会批判的なバラードと呼ばれている。

²⁹ 音楽の歴史と現在 (Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG) は、ドイツ語で書かれた、最大級で最も包括的な音楽に関する百科事典である。西洋の音楽に関する文献として、その分量と網羅する範囲において「ニューグロヴ世界音楽大事典」と双璧を成す存在である。ベーレンライター社とメツラー社から出版されている。

³⁰ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759 - 1805) ドイツの詩人、歴史学者、劇作家、思想家。ゲーテと並ぶドイツ古典主義 (Weimarer Klassik) の代表者である。

³¹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ドイツの詩人、劇作家、小説家、自然科学者 (色彩論、形態学、生物学、地質学、自然哲学、汎神論)、政治家、法律家。ドイツを代表する文豪であり、小説『若きウェルテルの悩み』『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』、叙事詩『ヘルマンとドロテア』、詩劇『ファウスト』など広い分野で重要な作品を残した。

³² 情緒豊かな詩。例えば、C.F.マイヤー「火中の足 Die Füße im Feuer」最終詩節前半部。

³³ 演劇風に活気があり、刺激的で、会話が設定されている戯曲。例えば、C. F. マイヤー「火中の足 Die Füße im Feuer」第 2 詩節の最初の詩行。

³⁴ 歴史風語りものの物語。例えば、C.F.マイヤー「火中の足 Die Füße im Feuer」第 1 詩節。

³⁵ Eduard Friedrich Mörike (1804-1875) ドイツのロマン主義詩人。

³⁶ Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) ドイツの詩人。

³⁷ Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) スイスの作家・詩人。

³⁸ Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) ドイツの劇作家、詩人、演出家。

³⁹ Johannes Robert Becher (1891-1958) ミュンヘン生まれのドイツの表現主義詩人、東ドイツ文化連盟の初議長で、文化省の初代大臣でもあった政治家。東ドイツ国歌の作詞家として有名。

音楽におけるバラードでは、18 世紀末頃から、バラードの詩に作曲することが多くなり、ライヒャルト⁴⁰、ツェルター、ツムシュティーク、シューベルト、レーヴェなどが数多く作曲している。バラード作曲の歴史は、器楽曲やリートとオラトリオのような声楽曲のジャンルほどには、伝統というものに深く関連付けされることなく形成された。

⁴⁰ Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) プロイセン王国の作曲家、音楽評論家。「民謡調の im Volkston」有節歌曲やバラードは、ワンダーフォーゲル運動に助けられて、19 世紀を通じてかなりの人気を博した。

第2節 生涯と演奏家としてのレーヴェ

第1項 生涯

カール・レーヴェ（本名：ヨハン・カール・ゴットフリート・レーヴェ **Johann Carl Gottfried Loewe**）は、旧東ドイツのハレ近郊にある小さな炭鉱の町だったレーベユーンで、12番目の子供として1796年に生まれた。幼少の頃から、父親（ヨハン・アンドレアス・レーヴェ⁴¹）から音楽教育を受け、プロテスタント教会の合唱賛美とD.G. トュルク⁴²の「これからピアノを演奏しようとしている人のための120曲⁴³」が彼の最初の音楽を受けた作品となった。家族と地元では、「フリーデ（平和）**Friede**」とあだ名が付けられ、タイヒフィッシャー市長がメルゼブルク市に位置している政府への公式文書（1819年11月19日）でそのあだ名を間違えて「フリードリッヒ」に変えたくらい呼び慣れていた⁴⁴。

レーベユーンは当時、炭鉱の町として栄え300人の炭鉱労働者が働いており、その事についてレーヴェはこう語っている。

子供の頃、あの炭鉱労働者の独特な生き方が私の想像力をひたすら刺激していた。彼らが働く坑内の活き活きとした環境をイメージ出来る想像力を持っていた。その光景が僕の心の奥深くに刻まれた。そしてL. ギーゼブレヒト⁴⁵の《炭鉱労働者 **Bergmann**⁴⁶》の作曲作業を行なっている時、その光景がまた生きているかのように僕の目の前に蘇ってきた⁴⁷。

⁴¹ Johann Andreas Loewe (1747-1826) 校長、合唱指揮者兼オルガニスト奏者。

⁴² Daniel Gottlob Türk (1750-1813) ドイツ古典派の作曲家。オルガニスト。教育者。

⁴³ *120 Handstücke für angehende Klavierspieler* (2 Bände., Leipzig/ Halle 1792 rev. 31806, und 1795)

⁴⁴ Kühn, Henry Joachim. *Johan Gottfried Carl Loewe – Ein Lesebuch und eine Materialsammlung zu seiner Biographie*, 1996, Halle an der Saale. S. 48.

⁴⁵ Ludwig Giesebrecht (1792-1873) ドイツの詩人、歴史家。

⁴⁶ カール・レーヴェのバラード作品。Op. 38 1839年に作曲されたバラード形式のリーダークライスとして5つの曲からなる歌曲集。

⁴⁷ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 2.

レーヴェは、母（マリア・エレオノーラ・レオポルト⁴⁸）と姉の影響で子供の頃から、ゴットフリード・アウグスト・ビュルガー⁴⁹のバラードに触れていた。

1 番上の姉は、ビュルガーのバラードをすべて暗記していて凄かった。何度復唱してもやはり素晴らしい詩だった。庶民の気持ちをちゃんと考慮して書かれたもので、その生活をうまく描写していた。山奥に住んでいる僕たちの町まで伝わってきた。特に「タウベンハインの牧師の娘 Des Pfarrers Tochter von Taubenhain」⁵⁰をお姉さんがいつも読んでくれて、シュトルベルク⁵¹の「懺悔する人 Büssende」も好きだった⁵²。

レーヴェは 24 歳の時に、婚約者のユーリエ・フォン・ヤーコブ⁵³に彼の両親についてこのような手紙を書いている。

私が父親に似ているかどうか知りたいのだろうか。父親は茶色の髪の毛に、優しく落ち着いた目だが、自己陶醉しているような雰囲気を出していた。その裏には活気がなかったわけではなかった。記憶量は抜群だし、本当に懂れている。しかし判断力がなかった。母親は賢く、優柔不断ではなく、自己主張が強かった。体型と顔は母親似だ⁵⁴。

そして、彼の兄のフリッツ⁵⁵は彼について、レーヴェは母親の賢さと気の強さ、父親からは優しさと男らしさを併せ持っていたと語っていた⁵⁶。

彼の育った町、そして家庭環境がレーヴェのバラード作品の作曲に大きな影響を与えたことは言うまでもない。1807 年から 1809 年まで（11 歳から 13 歳まで）レーヴェはケーテ

⁴⁸ Maria Eleonora Lopold (1752-1826) ロープ作りのマイスターの娘としてケンネルン（ベルンブルグ地域）で生まれた。

⁴⁹ Gottfried August Bürger (1747-1794) ドイツの詩人。《レノーレ》が代表作。

⁵⁰ アウグスト・ビュルガーの代表的な詩。

⁵¹ Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750-1819) ドイツの詩人、政治家。

⁵² Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 12.

⁵³ Julie von Jacob (1796-1823) ハレ大学教授の娘。

⁵⁴ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 15.

⁵⁵ August Friedrich (1776-1846) レーヴェの 1 番上の兄。

⁵⁶ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 15.

ン市⁵⁷の学校の合唱団員となった。彼は素晴らしいボーイ・ソプラノの声で、生活のために必要な費用及び授業料を全額免除されていた。それからヴェストファーレン⁵⁸のジェローム王⁵⁹は、彼の音楽的才能のために「1年に100ターラー⁶⁰」の奨学金を授与し、レーヴェは、ハレのフランッケシェン財団⁶¹の学校に1817年まで通った。その時にも学校で、「フリーデ（平和）Friede」のあだ名で呼ばれ、さらにラテン語の授業の友達にラテン語にまで訳され「パックス(平和)」という新しいあだ名がついた⁶²。その時期に、トゥルクはレーヴェにライヒャルト⁶³を紹介している。その時ライヒャルトは77歳だった。トゥルクは、レーヴェにライヒャルトのバラード作品を与え、レーヴェ自身よく彼の作品を歌っていた。そして驚くことが、その当時定評があったライヒャルトの作品に対してレーヴェは、「テキストという面には満足していない」そして、ライヒャルトの「ゲーテの水車小屋の娘 Goethes Lieder der Müllerin」の作曲をも批判した⁶⁴。ハレ時代、トゥルクがレーヴェに音楽全般を享受した。その時のことをレーヴェはこのように述べている。

何よりもまず、私はトゥルクのもとで歌の基礎を一通り学んだ。その際、ピッチを正確にとること、発音、そして発声を重視して取り組んだ。そのうちに私は合唱団の中で1番の歌手になった。私のお気に入りの役は、モーツァルトの魔笛の夜の女王だった。その作品は非常に難しいにも関わらず、私はうまく歌うことが出来た⁶⁵。

筆者自身この文章を読んで驚愕した。この並外れた歌の才能はのちに、自身のバラード作品の作曲へ繋がっていき、シンプルな旋律の中にもテクニックを重要視した跳躍が生まれ

⁵⁷ 古くは Cöthen 綴られていた。現在は、Köthen。ザクセン＝アンハルト州に属す。ハレの北約 30 km に位置。

⁵⁸ Königreich Westfalen ヴェストファーレン王国 (1807-1813) ドイツに存在した王国。独立国ではあったが、実質的にはフランス帝国の衛星国であった。

⁵⁹ Jérôme Bonaparte (1784-1860) ナポレオン・ボナパルトの3番目の弟。ヴェストファーレンの国王 (在位：1807-1813)

⁶⁰ Thaler もしくは、Taler。16世紀以来数百年に渡り、ヨーロッパ中で使われていた大型銀貨。日本円で100ターラーは約14万円。

⁶¹ Schule der Franckeschen Stiftung in Halle 1698年に開校。

⁶² Kühn, Henry Joachim. *Johan Gottfried Carl Loewe – Ein Lesebuch und eine Materialsammlung zu seiner Biographie*, Halle an der Saale. 1996, S. 48.

⁶³ Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) 18世紀後半のドイツの歌う民族的な演劇 (ジングシュピール)とドイツ歌曲で知られているドイツ古典派の作曲家。

⁶⁴ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 53.

⁶⁵ Ebd., S. 31.

たのだと確信した。そして、作曲とピアノもツェルクの元で学んだ。彼は学び舎としていた学校は、当時強い影響力を持っていたピアノ学校（フランケン財団の学校）のうちの 1 つで、その学校はハレでは名の知れた音楽機関だった。そこでレーヴェは確固たる格別な基礎的な音楽教育を受けた。彼の師匠ツェルクはベートーヴェンを近代的すぎるとみなし、すべての技巧的なヴィルトゥオーゾ⁶⁶作品を嫌い、当時すでに流行が廃されていたクラヴィコード⁶⁷を好んだ。

レーヴェのピアノ演奏に対しての評判は、当時からとても高かった。彼が 23 歳の時、クリスマス休暇中にウェーバー⁶⁸の家で、レーヴェが熟練したピアニストであることを示す出来事があった。ウェーバーの《ソナタ As-dur》Op. 39 をレーヴェが弾いているところに、ウェーバー夫人が入ってきた。彼女はそのソナタを自分の夫自身が弾いているのだと勘違いしたのだ。レーヴェはその夫人の間違えを、非常に誇りに感じていた。

1813 年のツェルクの死は、レーヴェにかなりのショックを与えることとなる。師の死後、彼はマルクト教会⁶⁹のオルガンの副牧師としての仕事を得ることが出来、1817 年（21 歳）から 1820（24 歳）年までハレで神学を学んだ。この時期に作曲されたのは《誠実なバラ Treuröschen》Op. 2 Nr. 1、《魔王 Erlkönig》Op. 1 Nr. 3、《エドヴァルト Edward》Op. 1 Nr. 1、《おかみさんの娘 Der Wirthin Töchterlein》Op. 1 Nr. 2、レーヴェのバラード作品の代表作となる作品たちだ。彼は、ここで A. B. マルクス⁷⁰の室内楽サークルに参加し、ヨハン・フリードリッヒ・ナウエ⁷¹の元で、テノールとして公演に参加していた。その後、C. ツェルター

⁶⁶ Virtuoso [伊・英] ラテン語の *virtus* (男らしさや美德などの意) に由来するイタリア語で、芸術的にすぐれ、有徳な人を指す語であったが、17 世紀の終りころから専門的な音楽家を意味するようになった。下中邦彦「ヴィルトゥオーゾ」『音楽大事典』東京：平凡社、1981 年、第 1 巻、189 頁。

⁶⁷ 十六世紀から十九世紀初頭にわたってヨーロッパで広く用いられた有鍵打弦楽器。構造はすべての鍵盤楽器の中でもっとも単純なもので、音量はきわめて弱く広い演奏会場での使用に適さない。浅香淳「クラヴィコード」『標準 音楽辞典』東京：音楽之友社、1966 年、323 頁。

⁶⁸ Carl Maria von Weber (1786-1826) ドイツの作曲家。指揮者。オペラ《魔弾の射手》が代表作。

⁶⁹ Marktkirche Unser Lieben Frauen ドイツのザクセンアンハルト＝ハレ市の中心にある教会。1529 年から 1554 年の間に建てられた。

⁷⁰ Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx (1795-1866) ドイツの作曲家。音楽理論家。音楽評論家。1830 年にベルリン大学の音楽教授に就任。

⁷¹ Johann Friedrich Naue (1787-1858) ドイツの作曲家。オルガニスト。教会合唱団の監督。

⁷²の推薦を受けて、シュテットインの St. ヤコビ教会⁷³でオルガニストとして働くことが決まった。そして彼は高校の先生もしていたため、音楽以外に自然科学、ギリシャ語、総合的な歴史も教えていた。1821 年（25 歳）にレーヴェは、同教会の音楽監督に就任した。同じ年に、彼は音楽教授の娘であったユーリエと結婚したが、彼女は長男ユリアン⁷⁴を出産後、1823 年に亡くなってしまった。そして彼は 1825 年（29 歳）に 2 人目の妻である歌手アウグステ・エミーリエ・ラウラ・ランゲ⁷⁵と結婚し、4 人の娘⁷⁶を授かった。46 年の間シュテットインに暮らし、バラード作品の作曲はもちろん、オラトリオを作曲したほかに、バッハのマタイ受難曲（1831）、ヨハネ受難曲（1841）を好んで演奏した。その他、オペラ、弦楽カルテット、ピアノソナタなどを作曲した。1835 年（39 歳）から 1847 年（51 歳）までの間、彼は自身のバラード作品を広める意味でも夏の間を利用して、演奏旅行へと出かけた。そして、1837 年（41 歳）には、グライフスヴァルトの滞在時に、大学から名誉教授の称号を与えられた。同年、ベルリン・アカデミー会員⁷⁷に選出され、1830 年代 40 年代では演奏旅行の甲斐もあり、彼自身の名声を極めた時期と言えるだろう。1864 年（68 歳）にレーヴェは脳卒中を引き起こし、1866 年（70 歳）に、すべての職を退職した。その後長女ユーリエ⁷⁸が住んでいるキール⁷⁹に移住し、1869 年（73 歳）に亡くなった。

⁷² Carl Friedrich Zelter (1758-1832) ドイツの作曲家。指揮者。音楽教師。ドイツの文豪ゲーテと親しい間柄にあり、彼のリートにはゲーテの詩が多く用いられた。彼の弟子には、フェリックス・メンデルスゾーン、ファニー・メンデルスゾーン、ジャコモ・マイヤベーア、オットー・ニコライなどがいる。

⁷³ Jakobskathedrale あるいは Jakobkirche。ポーランドのシュテットインにある教会。日本語では聖ヤコブ大聖堂。リューベックにある聖マリア教会をモデルに、13 世紀から 15 世紀の間に建てられた。第二次世界大戦後、ドイツ領からポーランドに引き渡され、ローマカトリック大聖堂として再建された。

⁷⁴ Johann Julian Loewe (1823-?) レーヴェの長男。レーヴェより先にアメリカで亡くなった。

⁷⁵ August Emilie Laura Lange (1805-1895) シュテットインの卸売商の娘。ソプラノ歌手。非常に優れた歌手で、様々なレーヴェのオラトリオの上演に参加していた。

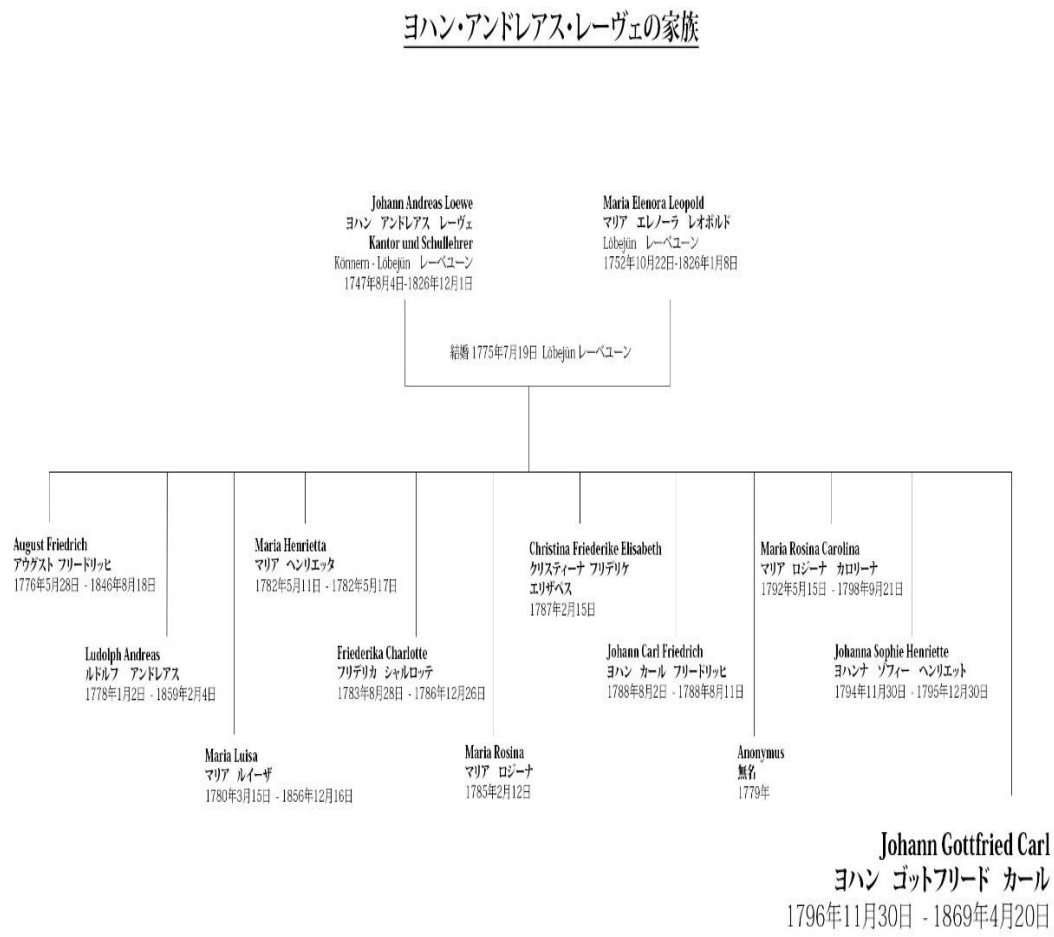
⁷⁶ Julie (1826-1920) Adele (1827-1852) Helene (1833-1869) Anna (1840-1895)

⁷⁷ Sing-Akademie zu Berlin ベルリン・ジングアカデミー。1791 年、プロイセンのハープシコード奏者カール・フリードリヒ・クリスティアン・ファッシュがベルリンに設立した音楽協会。ツェルターも会員だった。

⁷⁸ レーヴェの初めの妻の名前と、レーヴェの長女の名前は一緒である。

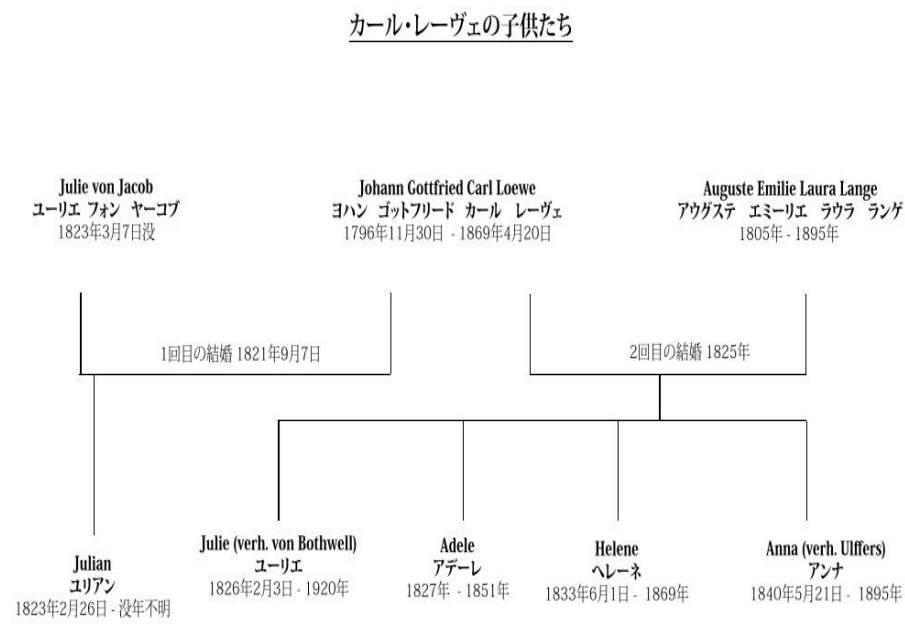
⁷⁹ バルト海に面したドイツ北部の都市。シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン州の州都。

図 1：レーヴェの家系図



出典： Kühn, Henry Joachim. *JOHAN GOTTFRIED CARL LOEWE*. Halle: Schriften des Händel-Hauses, 1996, S. 284. S. 285. 作表：筆者

図 2： レーヴェの家系図



出典： Kühn, Henry Joachim. *JOHAN GOTTFRIED CARL LOEWE*. Halle: Schriften des Händel-Hauses, 1996, S. 286. 作表：筆者

第2項 演奏家としてのレーヴェ

レーヴェはシュテッティン時代 1837 年から 1847 年の間、ロンドンの演奏旅行を除いて、その他は常に 7 月から 8 月にかけての約 1 ヶ月間の間、自分のバラード作品を広めたい理由から、数多くの町へ演奏旅行に出かけた。彼のように独自の作品を弾き歌いする演奏家は他にはいなかっただろう。この事実も含め、この演奏旅行は成功に終わった。R. シューマン⁸⁰は彼のことをこう語っている。

ドイツ人の考え方と民族性を最初から持ち合わせ、あらゆるテーマを扱って喜怒哀楽をうまく引き出し、描写に堪能な作曲家と言え、レーヴェだ。その上に、作曲家だけでなく、歌手とピアニストという肩書きも誇れることだ⁸¹。

この演奏旅行でやはり注目されるのは、ウィーンでの演奏旅行である。ウィーンでは、「北ドイツのシューベルト」と称されたのだ。その時のことをレーヴェはシュテッティンにいる妻宛てに手紙を書いている。

ここウィーンで耳に入ってくる賞賛を、繰り返し言及したり言葉通りに受け取る気は無いが、すなわち彼らは、歌というものが何を意味するのかようやくわかった、と言っている。私のことを、ウィーンで 1 番の歌手より上だ、シューベルトに勝っていると言うのだ。ウィーンの人々が神格化しているのはベートーヴェンだけらしい⁸²。

私が舞台に登場すると、歓声があがり拍手を受ける。ヴァスケ氏は乾杯の時に私の健康を祈ってくれ、また私を「北ドイツのシューベルト」と名付けた。そうした有難い見解に反して、もし私がシューベルトの偉大な名前に追いつくためには、とにかく努力を心掛けるべきだ、と気付かせてくれたことに感謝している。またウィーンの人々が私にそうした関心や愛情を向けてくれたことを、心の底から有難く思っている。とてつもない歓声上がり、皆私を謙虚な芸術家と呼んでくれた⁸³。

⁸⁰ Robert Alexander Schumann (1810-1856) ドイツ・ロマン派を代表する作曲家。

⁸¹ *Leipziger Tagesblatt* 20. 07. 1835.

⁸² Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 353. S. 354

⁸³ Ebd., S. 357.

ウィーンのコンサートでは、《エドヴァルト》Op. 1 Nr. 1、《魔王》Op. 1 Nr. 3、《ムーア人の王 Der Mohrenfürst》Op. 97、《婚礼の歌 Hochzeitlied》Op. 20 Nr. 1、《小さな家 Der kleine Haushalt》Op. 71 を演奏し、批評家にも大絶賛された。レーヴェはこのように演奏旅行で確実に評価を得、名を知らしめて行ったのだ。ここにレーヴェの演奏旅行の場所と年を以下にまとめる。

表 1：レーヴェの演奏旅行表

1835 年	ベルリン/ドレスデン/ライプツィヒ/マインツ/フランクフルト/イエーナ
1837 年	グライフスヴァルト/シュトラールズンド/ハンブルク/リューベック/ミュンスター/エルバーフェルト/デュッセルドルフ/マインツ/ワイマール
1839 年	フランクフルト・オーダー ⁸⁴ /リーグニッツ ⁸⁵ /ブレスラウ ⁸⁶ /シュヴァイドニッツ ⁸⁷ /グラッツ ⁸⁸ /ライナーツ ⁸⁹
1844 年	ベルリン/ドレスデン/プラハ/ウィーン
1845 年	マクデブルク/ハルバーシュタット/ハノーファー
1846 年	ヴィッカーシュタット/イエーナ/エアフルト/アイゼナッハ/リーベンシュタイン/コーブルク/ルドルシュタット
1847 年	ロンドン

※作表：筆者

⁸⁴ Frankfurt Oder フランクフルト・オーダー、現在のドイツ連邦共和国ブランデンブルク州の都市。

⁸⁵ Liegnitz リーグニッツ、ポーランド南西ドルヌィ・シロンスク県の都市。1945 年のポツダム会談によってポーランドの領土となった。

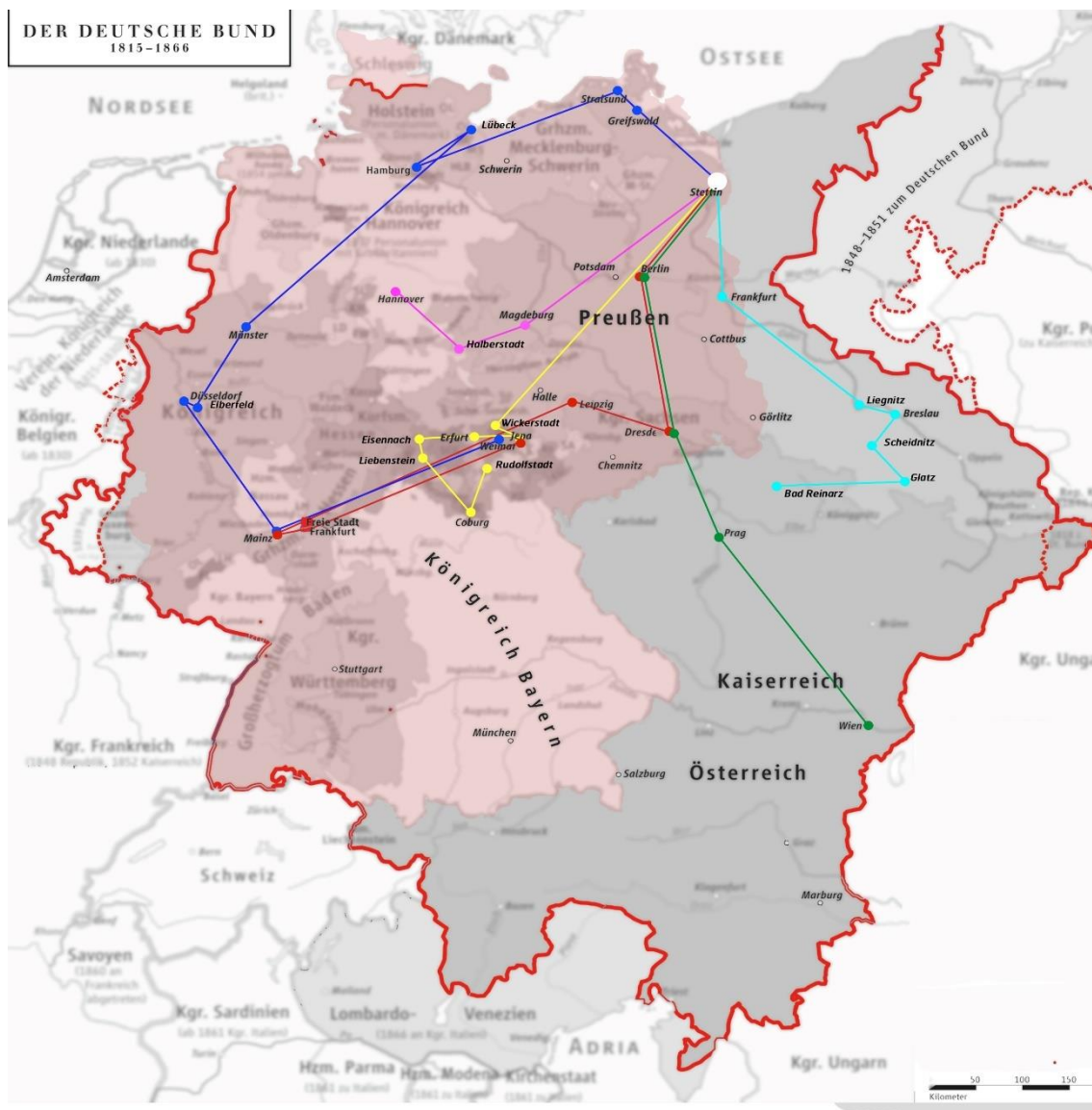
⁸⁶ Breslau ブレスラウ、ポーランド西部にある第四の都市で、ドルヌィ・シロンスク県の県都。1945 年第二次世界大戦後にポーランド領土になった。

⁸⁷ Schweidnitz シュヴァイドニッツ、ポーランド南西部にある町。1945 年第二次世界大戦後にポーランドの領土となった。

⁸⁸ Glatz グラッツ、1816 年から 1945 年までドイツ領で、1945 年にポーランド領になった。

⁸⁹ Bad Reinerz バート・ライナーツ、現在はポーランドの都市。

図3：レーヴェが演奏旅行した地図（1835-1847）



- 1835年：ベルリン、ドレスデン、ライプツィヒ、マインツ、フランクフルト、イエーナ
- 1837年：グライフスヴァルト、シュトラーレンズンド、ハンブルク、リュベック、ミュンスター、エルバーフェルト、デュッセルドルフ、マインツ、ワイマール
- 1839年：フランクフルトオーダー、リーグニッツ、ブレスラウ、シュヴァイドニッツ、クラッツ、ライネルツ
- 1844年：ベルリン、ドレスデン、プラハ、ウィーン
- 1845年：マクデブルク、ハレバーシュタット、ハノーファー
- 1846年：ヴィッカーシュタット、イエーナ、エアフルト、アイゼナッハ、リーベンシュタイン、コーブルク、ルドルシュタット
- 1847年：ロンドン
- 今日のドイツ連邦共和国の領土
- 1815年から1866年のドイツ国の領土

※作表：筆者

1844 年までは、命の危険を伴う郵便馬車⁹⁰で移動し旅をした。44 年以降は、43 年に開通した（シュテッティンからベルリン路線）鉄道を使っていた。レーヴェはいつも家族の為に尽くしていたが、夏の間の演奏旅行だけは 1 人を好んでいた。彼なりの醍醐味と言うのは、それぞれの町の雰囲気音楽家の目でのぞき見ることや、偉い人に会ったり、時には親戚、知り合い、詩人、芸術家、出版者に顔を合わせる事だった。レーヴェがコンサートでどのような曲を演奏していたのか。ごく一部のプログラムを紹介する⁹¹。

1835 年 7 月 29 日（水）ライブツィヒ

- 1) Alpen-Phantasie fuer das Pianoforte ピアノフォルテの為のアルペン・ファンタジー
- 2) Herr Oluf, Ballade von Herder ヘルダーの詩、オールフ殿
- 3) Der Mutter Geist, Ballade von Jacob ヤーコブ詩、母の亡霊
- 4) Die nächtliche Heerschau, Ballade von Zedlitz ツェドリッツ詩、真夜中の観閲式
- 5) Mazeppa, Tondichtung fuer Klavier Op. 27 ピアノのためのマツェッパ
- 6) Die Nonne, Improvisation nach einem nicht genannten Dichter
無名の詩人の詩により即興演奏、修道女
- 7) Der Wirtin Töchterlein, Ballade von Uhland ウーラント詩、女将さんの娘
- 8) Abschied, Ballade von Uhland ウーラント詩、別れ
- 9) Mahadöh (Der Gott und die Bajadere) Ballade von Goethe ゲーテの詩、マハデ
- 10) Das Goldschmieds Töchterlein, Ballade von Uhland ウーラントの詩、金細工師の娘

1837 年 7 月 10 日（月）グライフスヴァルド

Balladen-Cyklus von der Komposition des Musikdirektors Dr. C. Loewe von Stettin

シュテッティン音楽監督カール・レーヴェの作曲によるバラード・ツィクルス

- 1) Alpen-Phantasie für das Pianoforte ピアノフォルテのためのアルペン・ファンタジー
- 2) Edward, Ballade von Herder ヘルダー詩、エドヴァルト

⁹⁰ 欧州では郵便と共に一般乗客を乗せて運んだ、長距離移動用途の場所の一種でもあった。道路の穴ぼこにはまって馬車が立ち往生したり横転するのは日常茶飯事だった。川に落ち、崖から転落といった悲惨な様子が挿絵付きで多く紹介されている。

⁹¹ Winkler, Lutz: *Loewe-Rezeption in Greifswald*. Frankfurt,: Peter Lang, 1998, S. 118.

- 3) Herr Oluf, Ballade von Herder ヘルダー詩、オールフ殿
- 4) Der Wirthin Töchterlein, Ballade von Uhland ウーラント詩、女将さんの娘
- 5) Heinrich der Vogler, Ballade von Vogl フォーグル詩、鳥刺しハインリヒ
- 6) Abschied, von Ballade von Uhland ウーラント詩、別れ
- 7) Des Goldschmiedes Töchterlein, Ballade von Uhland ウーラント詩、金細工の娘
- 8) Improvisation eines aufgegebenen Gedichtes 与えられた詩による即興演奏
- 9) Der alte Goethe, von ihm selbst gedichtet フェルスター詩
ゲーテ自身のことを言っている詩、老ゲーテ
- 10) Fridericus Rex, von W. A. Haering ヘリング詩、フリデリクス・レクス

この他、レーヴェが演奏旅行で演奏していたバラード作品を自叙伝から以下にまとめる。
(上記プログラムの曲も含む)

表 2： 演奏旅行で演奏したバラード作品

曲目	作品番号	日本語訳
Herr Oluf	Op. 2 Nr. 2	オールフ殿
Erkönig	Op. 1 Nr. 3	魔王
Edward	Op. 1 Nr. 1	エドヴァルト
Goldschmiedes Töchterlein	Op. 8 Nr. 1	金細工の娘
Der Mutter Geist	Op. 8 Nr. 2	母の亡霊
Der Wirthin Töchterlein	Op. 1 Nr. 2	おかみさんの娘
Heinrich der Vogler	Op. 56 Nr. 1	鳥刺しのハインリヒ
Der Sänger	Op. 59 Nr. 2	歌い手
Der Schatzgräber	Op. 59 Nr. 3	宝探し
Wirkung in die Ferne	Op. 59 Nr. 1	離れた所への影響力
Hochzeitlied	Op. 20 Nr. 1	婚礼の歌
Gutmann und Gutweib	Op. 9 VIII Nr. 5	良き夫、良き妻
Die nächtliche Heerschau	Op. 23	真夜中の観閲式
Die Glocken zu Speye	Op. 67 Nr. 2	シュパイヤーの鐘
Prinz Eugen	Op. 92	高貴な騎士オイゲン公
Die Gruft der Liebenden	Op. 21	愛し合う者たちの墓
Mohrenfürst	Op. 97 Nr. 1	ムーア人の王
Abschied	Op. 3 Nr. 1	別れ

Elvershöh	Op. 3 Nr. 2	エルフの丘
Fridericus Rex	Op. 61	フレデリクス・レクス
Der ewige Jude	Op. 36 Nr. 3	永遠のユダヤ人
Kaiser Karl V.	Op. 99	カール皇帝五世
Ungrossvater Gesellschaft	Op. 56 Nr. 2	曾祖父の仲間たち
Die Katzenkönigin	Op. 64 Nr. 3	猫の女王様

※作表：筆者

ここに紹介した曲は全てではないが、レーヴェ自身がバラードを中心とした曲をプログラミングし、聴衆に喜んでもらえる選曲をしたことがわかる。《カール皇帝五世》Op. 99 も演奏しているが4曲続けてではなく、1曲目と3曲目、あるいは、1曲だけをプログラムに入れて演奏していた。常に演奏していた曲は、《魔王》、《オールフ殿》、《エドヴァルト》だった。やはり聴衆は、この3曲には非常に驚いたようだ。またモチーフを確立されたとされるワーグナーもレーヴェに対して、このような事を述べている。ヘイ博士⁹²によればワーグナーは生徒に対してこう言ったことがあるという。

少年たちよ、シューベルトの《魔王》が1番だと思っているでしょう。ところが違うのです。多くある中で1番上出来なのはレーヴェの《魔王》ですよ⁹³。

そして、ワーグナーがレーヴェの《エドヴァルト》においてどれほど熱狂的だったかという記事も非常に興味深い。レーヴェのバラード作品の巨匠として有名なオイゲン・グラ⁹⁴は、マックス・ルンツェ博士宛ての1897年9月22日付の手紙の中で、1875年夏のバイロイトでのワーグナーとの出来事を語った。レーヴェが亡くなって6年後の出来事である。

ウェーバーやマルシュナー⁹⁵に関して言及し、最終的には音楽における抑揚という話題に展開していき、そして彼は最後に、唯一無二の巨匠であるカール・レーヴェについてふれた。1870年以来、私がライプツィヒでレーヴェのバラードを公の場で歌っていることを会場の他の人たちから聞くと、彼は急いで窓のないホールーそのホー

⁹² Julius Hey (1832-1909) ドイツの声乐教師、音楽教育者。

⁹³ Runze, Max: *Carl Loewes Werke*., Leipzig: 1904-1905, Bd. 11. S. 44.

⁹⁴ Eugen Gura (1842-1906) オーストリアのオペラ歌手。ワーグナーの楽劇を得意としていた。

⁹⁵ Heinrich August Marschner (1795-1861) ドイツ・ロマン派音楽の作曲家。ワーグナーの陰に隠れたしまった作曲家。

ルは庭先の明りによってのみ照らされていた一壁一面に堂々と並んでいる自分の書齋へと向かった。そして彼は 1 冊の入念に装丁された左右開きの全集を持ち出してきた。それには、《エドヴァルト》に端を発する創作第一期からのレーヴェのバラードが収録されていた。ワーグナーはすぐにピアノの譜面台に全集を置いて、個々のバラードについて熱心につぶさに語った。そして《エドヴァルト》をワーグナーは傑作として、非常に特徴的であり、悲劇的な激しさがあり、そして抑揚感がいかに素晴らしいかと語った。彼は非常に熱狂的な様子で、即座にピアニストのヨーゼフ・ルビンシュタイン⁹⁶を脇に押しのけ、ピアノの前に座った。よく知られているように、ワーグナーはピアノ演奏は得意ではなかったものの、以下の様なコメントをして自ら《エドヴァルト》の伴奏を弾いた。「この作品を世界のどのピアニストも、私が感謝せずにいられない程上手に弾くことはできない。それほどまでに私はこのバラードにのめり込んでおり、それに共感出来る人はほとんどいないのだ。」そして私は演奏を始めた。曲の中間部分で、有名な「おお！」叫びを 2 回ほど歌わずに、「おお」の詩があてられている音にはその前のテキストをあてがって省略をしたのだが、ワーグナーは止まり尋ねてきた。「何故あなたはこの叫びをきちんとやらないのですか？」私は、あまりにも頻繁に繰り返されるこの「ああ！」の繰り返しが、聞き手を疲れさせてしまうのではないかと思い、今までもそのように歌ってきていることを告げた。

「いや、いいや！」彼は激しく叫んだ。「この叫びは私にとっては大事なのです！これら全ての叫びが、楽譜通りに発せなければならない。1 個たりとも無視されてはいけない！」私は彼が長々と意見するのをそのままにさせておき、最終的にはワーグナーが満足するよう、全ての「おお」を削らずに《エドヴァルト》を歌った。それから私は《オールフ》と《魔王》も歌わなければならなかった。ヨーゼフ・ルビンシュタインが伴奏を弾いた。ワーグナーは演奏によって非常に幸せそうな様子になり、最後には高声用に作曲された《ワルプルギスの夜⁹⁷（愛しい母さん、今夜は雨風が吹えている）》をそれは情熱的に自ら歌った。続けてワーグナーはレーヴェについて詳しく、愛情を込めて語り、最後に次のように締めくくった。「そう、彼こそドイツの、真の巨匠の 1 人だ⁹⁸。」

⁹⁶ Joseph Rubinstein (1847-1884) ロシア系ユダヤ人のピアニスト。ワーグナーと共に働いていた。

⁹⁷ 《Walpurgisnacht (Die Hexe)》Ballade von W.Alexis Op. 2 Nr. 3

⁹⁸ Runze, Max: *Carl Loewes Werke*, Leipzig: 1904-1905, Bd. 3. S. 6.

このことからワーグナーがレーヴェのバラード作品に関心を持ち、認めていたことが理解出来る。しかし、ワーグナー側の文献の中から、レーヴェの名前が見当たらないことは実に残念である。

演奏旅行での 2 つのプログラムの中でもみられる即興演奏だが、レーヴェは必ずと言っていいほど、演奏旅行の際は即興演奏を披露していた。またレーヴェ自身、即興演奏についてこのような事を述べている。

コンサートの後半では、即興作品を演奏することを予告した。多くの詩集または原稿が私を待っていた。ツェルターは私にゲーテの「あなたの国を知っていますか」を渡し、アントン・ラートツィヴィル侯爵はフェルスター博士を通じてゲーテの「魔法使いの弟子⁹⁹」を送ってきた。その課題は実のところとても難しかった。月並みの作曲では、少なくとも物笑いの種になる。しかしながら、勇気が湧いてきた。私はあるメロディーを思いついた。それは全ての節で繰り返し、またより発展した形で登場させることも出来る、伴奏に現れるオブリガートの音型だった。そして成功した。演奏後の沈黙、そして長く続いた拍手が、即興音楽家という概念が我が人生に入り込んだことを証明していた¹⁰⁰。

レーヴェは、多くのコンサートで様々なテキストを定期的に即興演奏していた。この《魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling》Op. 20 Nr. 2 以外、即興演奏された楽曲で、のちに楽譜に残されたという事実は知られていない。ペーター・テンヘフの「カール・レーヴェー彼は北ドイツのシューベルトか」の論文にもこう述べられている。

18 世紀のリート様式とは違い、音楽はここで多かれ少なかれ単なる「詩を運ぶもの」として機能するのではなく、歌われている内容をより強調して立体的に描く。そのことは、書かれているテキスト以外の何かを、言葉へともたらすのである。しかしそれは、シューベルト歌曲にしばしば見られるような、音楽がたった一つの、もしくは独立した表現レベルを求めることとは違う。つまり音楽が何らかの方法で詩に対して異質のものとして存在したり、詩に新しい光を投げかけたりするといったようなこ

⁹⁹ 《Der Zauberlehrling》Op. 20 Nr. 2 1832 年に作曲された。

¹⁰⁰ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 133.

と異なるのだ。むしろレーヴェの場合、マルクス¹⁰¹曰く、「それぞれの作品の特徴に応じ」て、詩によって提示された出来事や描写される人物が浮き上がってくるのは、詩の統一的視点からによるものである¹⁰²。

またレーヴェは演奏旅行中、ゲーテと直接出会っている。この時のことを彼はこう述べている。

ゲーテは非常に親切な方だった。サロンを歩き回りながらバラードというものの本質についての語りに付き合ってくれた。執事はまだ敷居に立っていたのだが、しばらく経ってからゲーテは彼に合図を送って、執事は去り、2人きりになった。バラードが他の詩のジャンルよりもはるかに好きで、ゲーテのロマン主義の思想をうまく扱った庶民的伝説の「魔王」の魅力に如何に惹かれたかという話をした。「登場人物が全て談話的に紹介されたので、この魔王をドイツの最高のバラードだと考えていました」と私が述べると、「ごもっともです」とゲーテは答えた。寛ぎはじめて「悲劇作品の中で1番気に入っているのはタッソ *Tasso*¹⁰³です。幾度となく飽きずに読み返しています」と私は付け加えた。そうするとゲーテは「そう言ってくれるかと思っていました」と答えてくれた。そして私は「魔王」を演奏させてくれるようお願いした。するとゲーテは「残念ながら私の家には楽器が置いておりません」と素直に申し訳なさそうに答えた。そしてゲーテはこう続けた。「音楽を楽しんだ後は作業が捗る私なのに、尚更残念です。よろしければワイマールの私の家にお越しください。毎週金曜日に音楽界を開いているので、その際に私の詩に合わせて作曲されたあなたの音楽が聴ければ幸いです¹⁰⁴」

レーヴェはワイマールのゲーテの自宅で演奏することは叶わなかったが、文豪ゲーテの自宅を訪問する事を幾度となく夢見ていた。しかし、レーヴェはゲーテの1番上の孫

¹⁰¹ Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx (1795-1866) ドイツの作曲家。音楽理論家。音楽評論家。1830年にベルリン大学の音楽教授に就任。

¹⁰² Tenhaef, Peter. “Carl Loewe – der norddeutsche Schubert?” In *Carl Loewe(1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS. 159-174. Herausgegeben von Ekkehard Ochs, Lutz Winkler. Frankfurt am Main, Berlin Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1998, S.168.

¹⁰³ 実在したイタリアの詩人トルクァート・タッソ (1544-1595) のことで、「ファウスト」と同じように韻文で書かれた戯曲である。

¹⁰⁴ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 77.

アルター・フォン・ゲーテ Walther von Goethe に作曲を教えることになり、その縁に驚きを隠せなかったようだ。レーヴェはライン地方での音楽祭の帰りにワイマールを訪ねたが、ゲーテはすでに亡くなっていた。

ではレーヴェはどのような声で、どのようなキャラクターで、どのような音楽を求めているのだろうか。弾き語りをしていたレーヴェには確固たる演奏論があったに違いない。彼の自叙伝からも、彼がテノールであった記述はあり、そしてこのような批評からもテノールということが読み取れる。

レーヴェ博士は、作曲家として評価されていたのみならず、歌手としての地位も築いていた。そしてあまり知られていないことだが、レーヴェはよく響く、様々な音色の引き出しのある、テノールの声と、素晴らしいピアノ演奏で、自身の作曲した歌曲とバラードを演奏した。それは、芸術的に完成されており、朗読風で、才気に満ちた演奏であった¹⁰⁵。

レーヴェ博士は、他の人は誰も真似できないほど念入りに、素晴らしいピアノに、心地よい、高い、よく響く、しかし強いだけではない、耳障りの良いテノールの声でもってして、自身の歌曲やバラードを奏するのであった¹⁰⁶。

レーヴェのバラード作品は、彼が歌手だということもあり、多くの作品が彼自身の為に作曲されていると言っても過言ではない。もちろんソプラノ、アルトを指定している曲もあるのだが。その楽譜の中を精査していくと、テノールではなく現在のハイバリトンの音域だと言うことがわかる。それは、テノールの最高音より低く書かれているという要因も見受けられるからである。そして彼が生きた時代では、ハイバリトンという声種は存在しなかった。メストハーラーの論文の中でも述べられているが、その時代、声種の割り当てというのは、まず合唱譜によって行われていた。つまり、テノールとバスという分け方であった。高いバリトンのリート歌手、という考え方は 19 世紀半ばによく新しく生まれたのだった。女性の声種においてもアルトとソプラノという分け方しかなかった。例えば、レーヴェ自身が

¹⁰⁵ Allgemeine Theaterzeitung Wien: Bd. 37. 1844, S. 752.

¹⁰⁶ Ebd., S. 752.

よく演奏旅行で演奏していたバラード作品を見てみるとよくわかる。《エドヴァルト》Op. 1 Nr.1 では、最低音が As 音（変イ）で 3 回現れ、最高音が G 音（2 点ト）で 2 回現れる。どちらも詩的内容的に重要な役割を果たしており、しっかり響いた声で演奏されなければいけない。《オールフ殿》Op. 2 Nr. 2 では、最低音が E 音（ホ）で最後に出てくるが、これはバス歌手でもしっかりした声で響かせて歌うことは困難な音である。この曲の内容から、下の E 音（ホ）を出すことが求められるが、レーヴェは 1 オクターブ上の E 音（1 点ホ）でも書いている。レーヴェがどちらの音で歌っていたかは分かりかねるが、彼の劇的効果を狙うのであれば、間違いなく下の E 音を歌うべきである。なぜならその E 音には「死 tot」の言葉がついているからである。そして最高音では Fis 音（2 点嬰へ）が 1 回現れる。演奏旅行でも 1 番歌っていた《魔王》Op. 1 Nr. 3 では、第 3 小節の初めの音が As 音（変イ）から始まり、最高音は G 音（2 点ト）が 6 回現れる。そして筆者の研究の軸の《カール皇帝五世》Op. 99 では、4 曲目で下の Gis 音（嬰ト）が 4 回現れ、最高音では上の Gis 音（2 点嬰ト）が一度現れる。どの曲も 2 オクターブの音域を要し、テノールの音域だとは言い難い。このようなことから見ても、レーヴェは明るい声で軽く、時にはドラマティックに、そして低音もしっかりと歌えたハイバリトンだったということが予測出来る。

またレーヴェはどのような人物だったのであろうか。レーヴェは、保守的でプロテスタンティズム¹⁰⁷溢れる教会カントールの伝統の中で生まれ、父親もまたレーヴェ自身も後には、常勤のカントールとして働いていた。愛情ある両親のもと、自然溢れる炭鉱の町レーベューンで育った。それはまさに、彼のバラードの特徴でもある、「遊び要素あるモチーフ、またユーモア性」にも繋がっている。他にも彼の演奏旅行の時に妻へ宛てた多くの書簡から彼の歌手としての性格も伺える。その演奏のことについて書く時、必ずレーヴェは自分の声のことについて手紙に書いていた。例えば、

¹⁰⁷ プロテスタンティズムの特徴：宗教改革はたんにカトリック教会の墮落に根ざすものではなく、根本的には神学的な対立に由来するものである。プロテスタント側でいう若きルターの「福音の再発見」こそが宗教改革の出発点であり、ここからはじまるプロテスタンティズムの基本的な特徴をあげれば、次の三つである。(1) 信仰による義認 (2) 聖書原理 (3) 万人司祭 相賀徹夫「プロテスタンティズムの特徴」『万有百科大辞典 4 哲学 宗教』東京：白水社、1974 年、520 頁、521 頁。

「私は華やかな声だった Ich war prächtig Stimme¹⁰⁸」

「私は極めて良く歌い上げた、私の声は今まるで鋼鉄に磨きをかけたようだ

Ich sang sehr gut ; meine Stimme ist jetzt wie polirter Stahl¹⁰⁹」

「私は良い声だった Ich war gut bei Stimme¹¹⁰」

「私は素晴らしい声だった Ich war herrlich Stimme¹¹¹」

「声は再び非常に良かった Die Stimme war wieder ganz gut¹¹²」

「声は完璧に澄んでいて、鮮明だった Die Stimme vollkommen klar und frisch¹¹³」

「私の声の響きは極めて素晴らしかった Meine Stimme klang so stark¹¹⁴」

彼はもちろん自身の声に自信があったのだ。しかし、そんなレーヴェでもロンドンの演奏旅行は大変な出来事になったようだ。朝起きたら、声が枯れてしまい、高音が出なくなってしまったのだ。その時のことをこう書き残している。

私はときどき歌ってみるが、やはり高音はダメだが、低い音は良い。しかし、美しい心地よい中音域が柔らかく出ず、無理に押す感じになってしまう¹¹⁵。

このことからレーヴェはバラード演奏時の発声について、「美しい心地よい中音域で柔らかく、押して出さない」ということが重要だと述べている事が理解出来る。

この演奏旅行では、レーヴェ自身人生で1番窮地に立たされた出来事だった。声の状態が良くなならないまま、コンサートを迎えたが、レーヴェ自身不満だらけで終わった。大都会ロンドンという街にいたにも関わらず楽しむことなく、レーヴェは絶不調と闘い、どん底に突き落とされてしまったのだ。しかし幸運にもレーヴェはまたコンサートにたどり着き、大成功を得たのだ。それ以来、レーヴェは大きな演奏旅行へは出かけなくなった。そして、レーヴェは 1813 年から 1815 年の、ナポレオン支配に対する愛国的蜂起に心躍らせた。このロ

¹⁰⁸ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 228.

¹⁰⁹ Ebd., S. 231, 232.

¹¹⁰ Ebd., S. 302.

¹¹¹ Ebd., S. 363.

¹¹² Ebd., S. 384.

¹¹³ Ebd., S. 435.

¹¹⁴ Ebd., S. 439.

¹¹⁵ Ebd., S. 422.

ンドンの演奏旅行の時も、自分の部屋に飾ってあるナポレオンの自画像を思い出し、「彼が私を慰めてくれる¹¹⁶」とまで言っているほどにナポレオンに対し傾倒していた。また何十年もプロイセン王室、特にヴィルヘルム四世と個人的にも近い間柄で、彼のためにバラード作品を数曲献上し、しばしば王宮の広場で自作のバラードを演奏していた。彼は、ホーエンツェレルンに関するバラード、皇帝バラードなどを作曲した。このことから彼が大事にしていた思想も見えてくる。彼は、46 年と長い間シュテッティンと言わば、当時の音楽界からは遠く離れた地で、夏の演奏旅行以外は、教えの仕事に対し真剣にまた献身的に、そして教育的な出版物の刊行にも貢献した。そして彼はこのように述べている。

シュテッティンでは私は永住の地を見つけたのだ。有益なる仕事に、音楽活動、理解し合える友人たち、そして何より家族との幸福感は、私に転居を望む気持ちを起こさせませんでした¹¹⁷。

ワーグナーはパリに渡り、そしてバイロイトを作り上げた。しかし、レーヴェはしっかりとした理念を持ってシュテッティンで暮らしていたのだ。

¹¹⁶ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 423.

¹¹⁷ Ebd., S. 100.

第2章 カール・レーヴェのバラード作品における特徴的モチーフの分析

第1節 特徴的モチーフ分析

それでは研究テーマの軸でもある、レーヴェのバラード作品における特徴的なモチーフについて述べることにする。独和大辞典¹¹⁸で「Motiv」は、動機、動因（芸術作品などの）主題、テーマと書かれている。ここでは楽曲中において特定の人物や状況、感情、行動などと結び付けられ、繰り返し使われたりする短い主題や動機などのことを示す。レーヴェのバラード作品の中にみられる特徴的モチーフを大きく 1. 馬 2. 鐘、鈴 3. 妖精、ナイチンゲール 4. 楽器 5. 水、波 6. 登場人物 7. 効果音 の 7 種類に分類し分析していくことにする。

第1項 馬

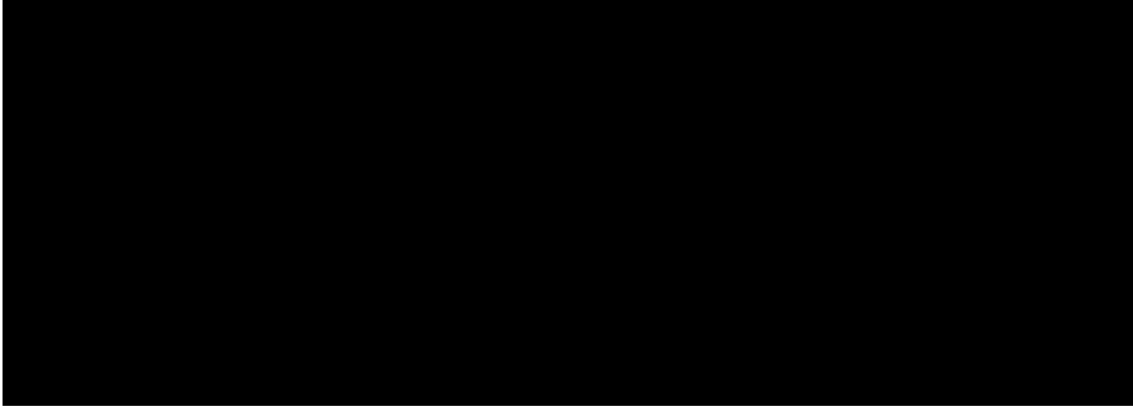
《海を行くオーディン Odins's Meeres-Ritt》Op. 118

レーヴェのバラードの中でとても有名な作品である。第5小節第6小節のピアノパート左手上声部に現れる刺繍音¹¹⁹による16分音符と同音連打による8分音符のスタッカートによる2小節間の音型は、第10小節から現れる『馬のモチーフ』の『予感モチーフ』として捉えることが出来る。それは、16分音符の刺繍音と8分音符のスタッカートのリズムが共通しているからである。第10小節からは、オーディンが登場する。この『馬のモチーフ』は曲中に展開してさまざまな拍子で断片的に用いられている。第10小節から第12小節、第14小節から第16小節、第22小節から第28小節、第33小節、第34小節、第37小節第38小節、の計17小節間、16分音符と8分音符の似た音型で馬が地面を蹴る様子が描写され、所々にみられる前打音により馬の落ち着いていない様子が増して聞こえてくる。

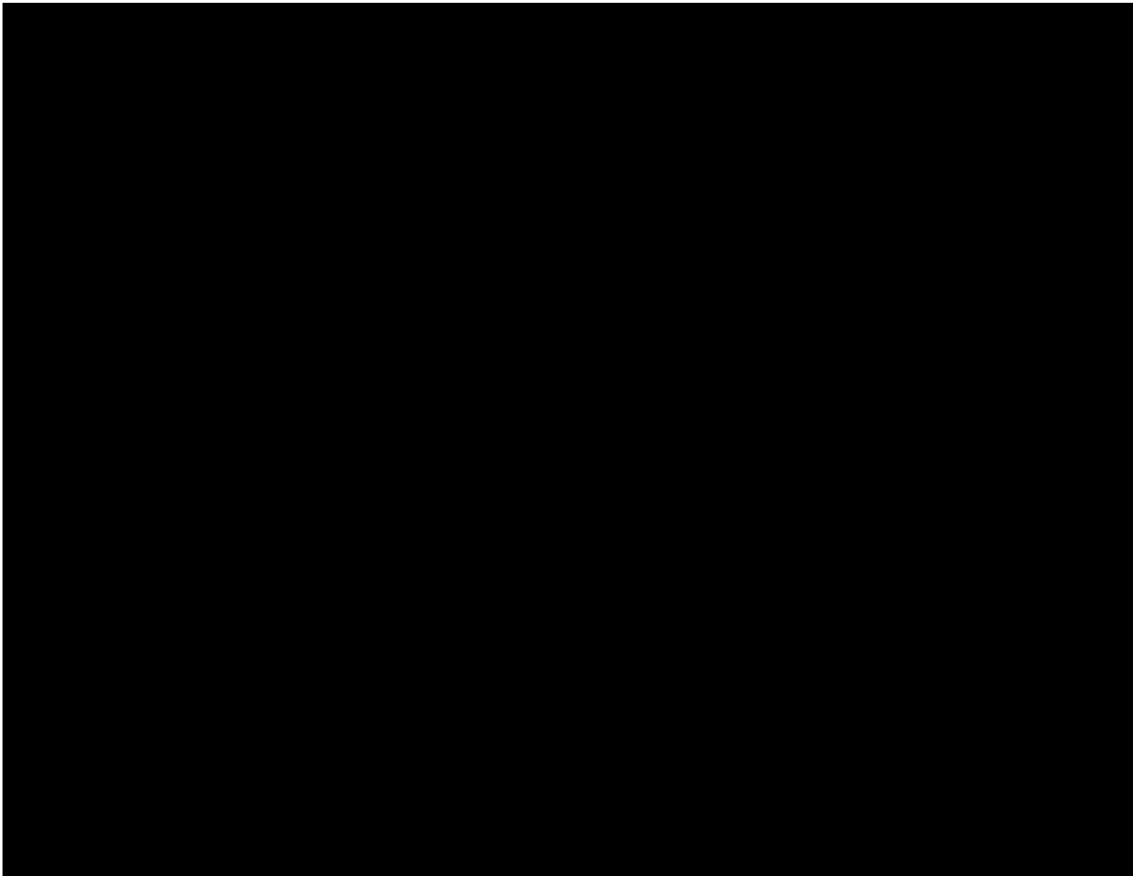
¹¹⁸ 国松孝二「Motiv」『独和大辞典 第2版』東京：小学館、2000年、1567頁。

¹¹⁹ 構成音が同一の音高をもつ2つの和音のあいだで、いずれかの構成音が2度上行あるいは下行して同一音に戻るものをいう。小鍛冶邦隆『楽典——音楽の基礎から和声へ』東京：ARTES、2019年、105頁。

【譜例 1】海を行くオーディン 第 4 小節～第 7 小節



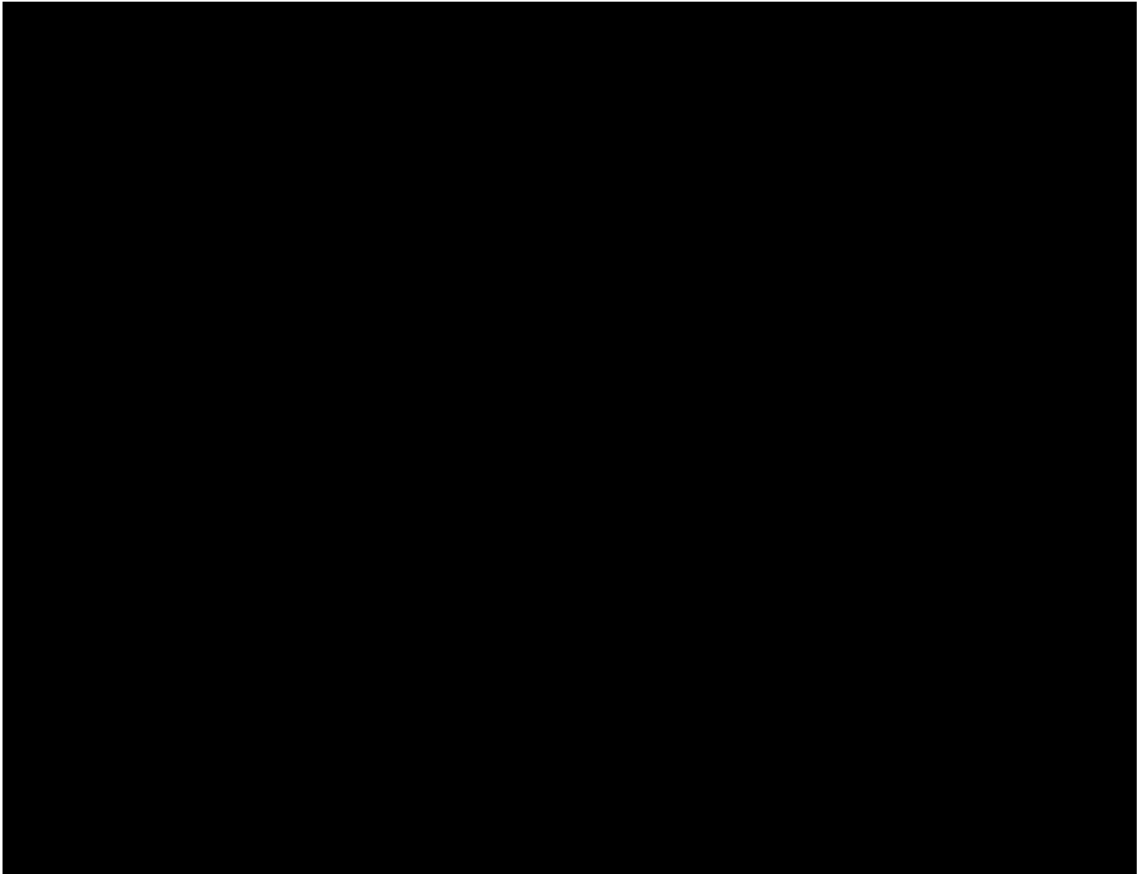
【譜例 2】海を行くオーディン 第 7 小節～第 13 小節



第 82 小節から第 85 小節でピアノパート左手でもまた刺繍音を用いて、オーディンがオールフに「血なまぐさい戦場目指して駆け付けるとする ich eile hinüber zur blutigen Schlacht」

と言いき、オーディンは海と陸の上を疾駆して行く。この刺繍音の 16 分音符の音型は、『馬のモチーフ』の展開形として捉えることができる。

【譜例 3】海を行くオーディン 第 79 小節～第 84 小節

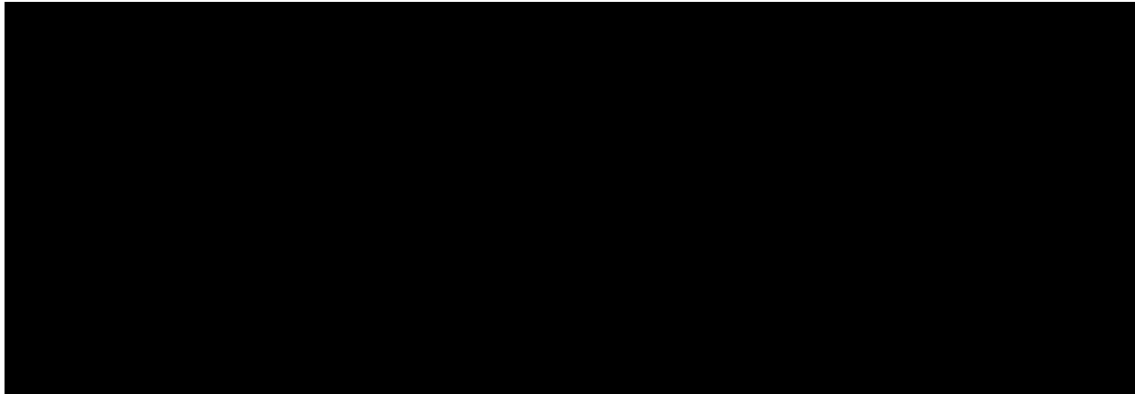


《アルハマの嵐 Der Sturm von Alhama》Op. 54

アラビア語によるスペインのロマンスで 15 世紀末のグラナダ陥落に至るナスル朝没落を扱ったバラードである。またプロイセンのフリードリッヒ・ヴィルヘルム王に献呈された曲で、第 23 節からなる長大バラード作品の 1 つとされている。アルハマとは、グラナダにある街の名前で、ユダヤ人の移住地域でもあった。第 4 小節から第 6 小節「グラナダの街並みにムーア人の王が馬を走らせている Durch die Strassen von Granada einst der Maurenkönig ritt」の言葉通り、前奏から付点リズムによる右手の旋律と、同じく付点リズムを持つ左手の伴奏形が続く音型が、馬が疾走している様に描写され、『馬のモチーフ』と言える。王が馬を

降りる第 22 小節までこのモチーフのリズムが続く。「歩くような速さで、動きをもって *Andante con moto*」の表示がされ、この付点への躍動感が「動きをもって *con moto*」を持って表現され、アルハンブラへと馬で疾走する王の姿が連想出来る。

【譜例 4】 アルハマの嵐 第 1 小節～第 3 小節



《アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas》Op. 128

第 52 小節から、森の際から角笛と狩の一行が近づいてくる様子を 8 分の 6 拍子のリズムを持って、描写している。そのリズムをピアノパート両手であらわし、猟犬と狩人が疾駆してくる様子を 8 連符（第 71 小節から第 72 小節、第 75 小節から第 76 小節）で描写している。その後ジェームズ王が登場する。この盛り上がりの後の登場ということで彼の存在感の大きさなども描かれている。この第 89 小節、第 90 小節に見られる内声部の逆付点リズムの半音下の前打音を持っている音型は、ジェームズ王の馬が蹄を鳴らしている描写にも捉えられ、『馬のモチーフ』と捉える事が出来る。これはジェームズ王の苛立ちをこのモチーフに掛けているとも考えられる。

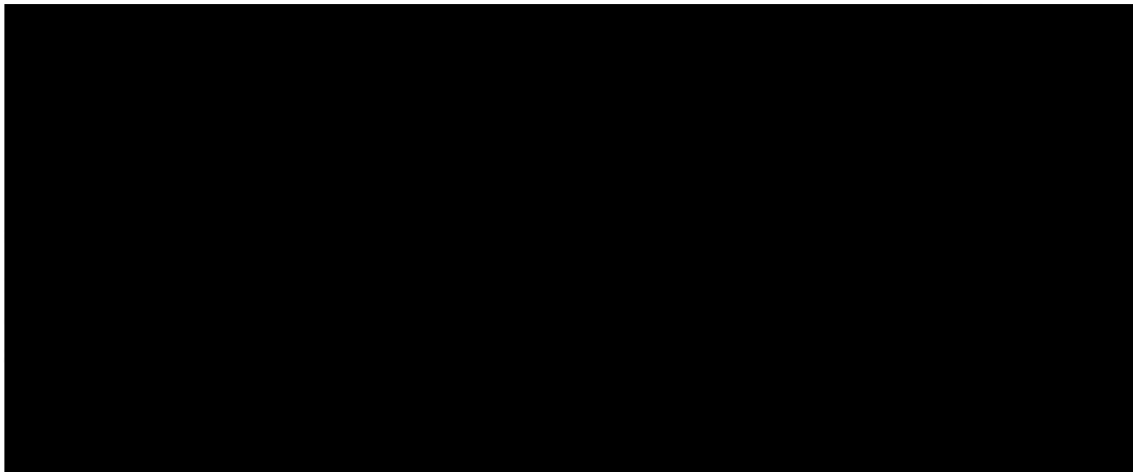
【譜例 5】アーチバルド・ダグラス 第 89 小節～第 92 小節



《ヴァルハイデ Wallhaide》Op. 6

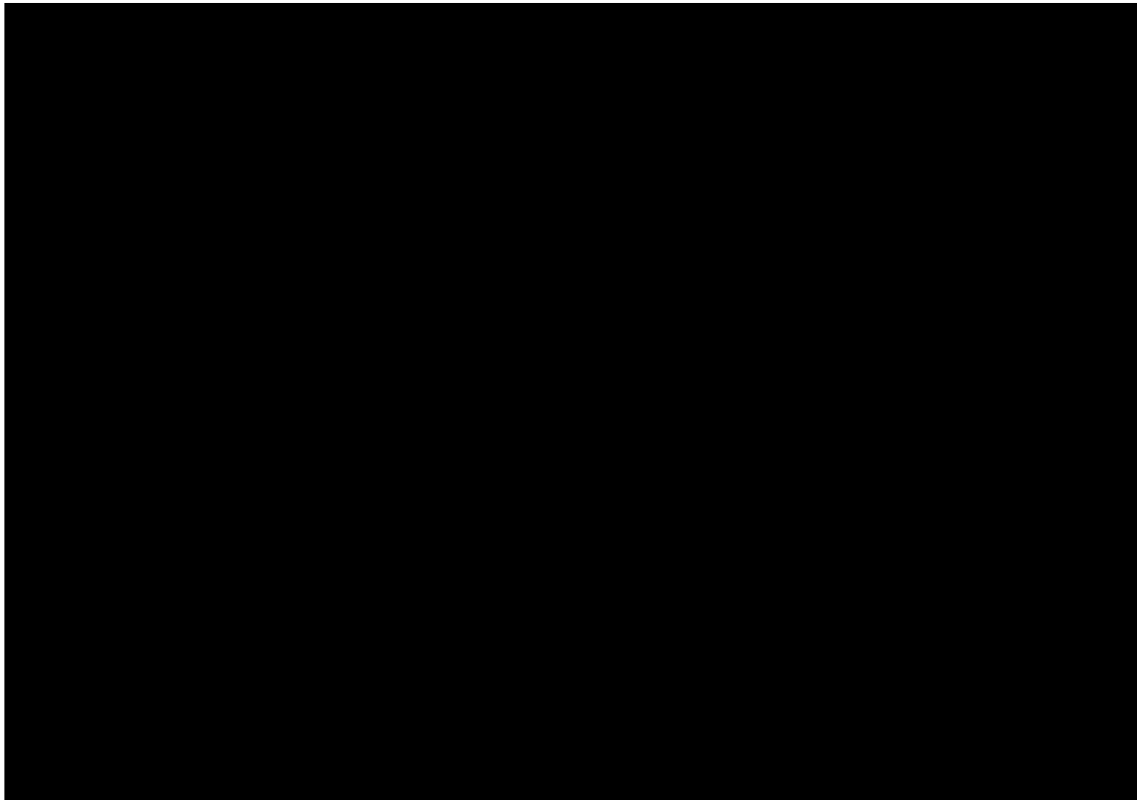
この曲は、レーヴェのバラードの中で長大作品として知られ、30 頁に及び、彼の初期の作品である。第 182 小節よりルドルフ侯爵がヴァルハイデに密会の約束を取り付ける場面となるが、ここでルドルフ侯爵は「私は馬に乗ってかけてきます dann komm ich mit flüchtigem Rosse」と述べる。第 183 小節にみられる右手 A 音の付点音型による同音連打は、このルドルフ侯爵が乗っている『馬のモチーフ』であると言える。このモチーフは、ルドルフ侯爵がヴァルハイデを連れ出して馬に乗せて走り出す第 485 小節からのモチーフと同じで、モチーフの統一感がみられる。

【譜例 6】ヴァルハイデ 第 181 小節～第 184 小節



第 485 小節から見られるピアノパートには前打音が加えられ、また速度表示も「あまり早くなく *Allegro non tanto*」で、182 小節の速度表示とほぼ同じ意味合いであり、今馬が走っている状況を表現している。ピアノパートにペダルを使用し、ディクレッシェンドを用い、ピアノで弾くことによって、お城から遠のいていく馬の足音が聞こえてくる。この馬に乗っている場面のリズムは彼らが馬を降りる第 592 小節まで形を変えながら続き、馬に乗っていることを忘れない様、またその緊張感が続くよう、作曲されている様に伺える。

【譜例 7】 ヴァルハイデ 第 484 小節～第 492 小節

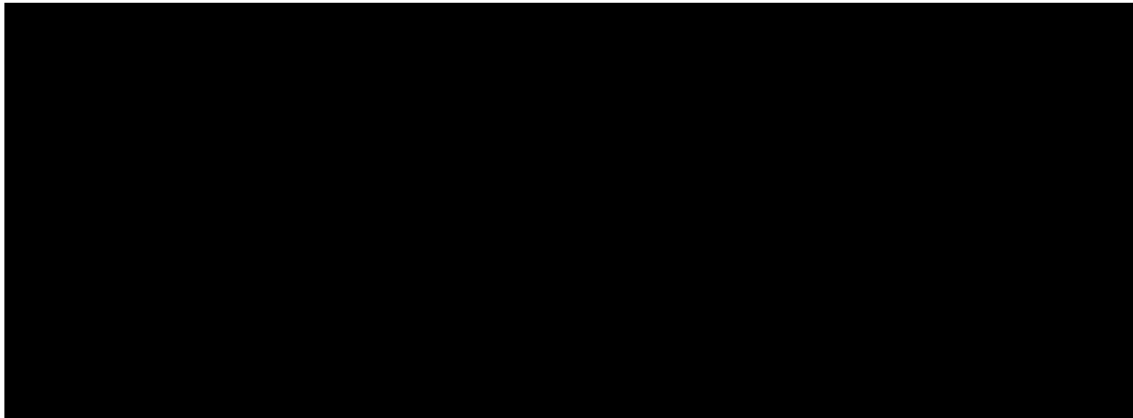


《ハラルト Harald》 Op. 45 Nr. 1

ウーランツの詩に付曲したこのバラードは、英雄ハラルトが妖精の呪いで眠りつづけている物語で、最初の歌詞、第 2 小節から第 4 小節「つき従う軍勢の前を勇敢な英雄ハラルトの馬が行く Vor seinem Heergefolge ritt der kühne Held Harald」にある様に、英雄ハラルトの馬

が進んでいる様子が前奏から現れている。妖精の場面を除いて、付点のリズムで同音連打の音型が続き、これを『馬のモチーフ』と捉えることが出来る。第 70 小節からは、また『馬のモチーフ』が 8 分の 6 拍子に拍子を変え、4 分音符と 8 分音符のリズムで現れる。また第 119 小節からも同様である。第 70 小節からは、「彼の戦士たちはみな誘惑され、剣と盾が後に残された。主人たちを失った馬が森の中をあてどなく走り回った All'seine Krieger sind entrückt, da liegen Schwert und Schild; die Rosse, ledig ihrer Herrn, sie gehn im Walde wild」の通り、馬たちが去っていく様子をモチーフで表現している。

【譜例 8】 ハラルト 第 1 小節～第 3 小節



《婚礼の歌 Hochzeitlied》Op. 20 Nr. 1

ゲーテの詩に作曲されたこのバラードは早口バラードとしても有名である。第 87 小節、16 分の 12 拍子への変化と共に現れる 16 分音符の付点リズムの音型は、「馬に乗った 3 人の騎士が現れた Da kommen drei Reiter, sie reiten hervor」の歌詞通り、その状況を描写し、そこから色々な道具を積んだ馬車が次々に乗り付け、最後には金塗りの馬車で花嫁とお客様の到着という風に、馬に乗った多くの方々が登場する場面を付点のリズムを用いて描写している。まさに『馬のモチーフ』と言える。第 87、第 88 小節、I 度の 3 和音のアルペッジョが転回形を繰り返しながら上行していくモチーフを基に、音型を変えながら付点リズムが途切れることなく第 96 小節まで持続する。第 99 小節からは付点リズムに代わって右手に 32 分音符の連続するモチーフが現れる。左手の音型は 3 和音の分散和音の下行形の繰り返しであり、第 87 小節のモチーフの反転形とも考えられる。また、第 109 小節以降

の声楽パートにたびたび付点リズムが用いられている（第 109、第 110、第 111、第 113 から第 117、第 121 から第 122 小節）。

【譜例 9】 婚礼の歌 第 87 小節～第 88 小節

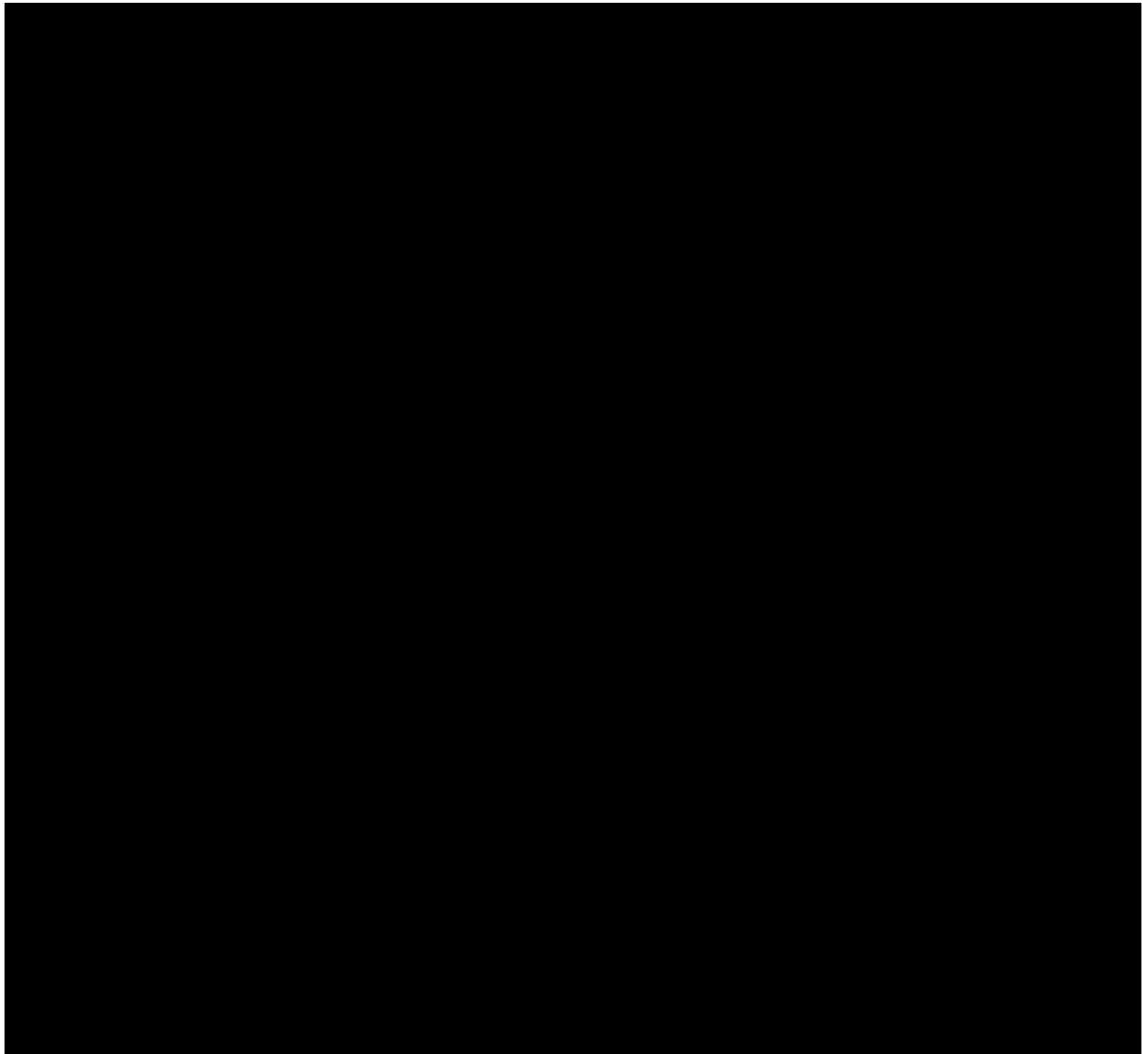


第2項 鐘、鈴

《オールフ殿 Herr Oluf》Op. 2 Nr. 2

レーヴェのバラード作品の中でも《魔王》と並んで有名な曲であり、筆者も第1回博士リサイタルで演奏した。《魔王》もそうだが、この《オールフ殿》も彼の初期の作品という事で、驚きを隠せない。この曲の中で、印象的に扱われているモチーフとして、『鐘のモチーフ』が挙げられる。これについては、日本カール・レーヴェ協会主催コンサートでのプログラムの中での佐藤征一郎によって書かれた《オールフ殿》についての分析の中でも取り上げられている。主人公は馬に乗って、明日は結婚式というので、急いで帰っている所、魔王の娘と遭遇し、踊りの誘いを断ると、胸元を一打ちされてしまう。その次の場面、第113小節からの結婚式の際に鐘の音が鳴り響いている。その後、花嫁がオールフを探すが見当たらない。花嫁が深紅の服を持ち上げると、そこでオールフは死んでいた。この『鐘のモチーフ』は、長3和音の構成音が上下に跳躍しながら演奏される分散和音で、モチーフの流れとして、E→Gis→H→E→Gis→Hが5回繰り返されている。またペダルの指示も書かれていて、そのことによって分散和音が鐘の響いている様子をペダルと共に引き出している。

【譜例 10】 オールフ 第 110 小節～第 128 小節

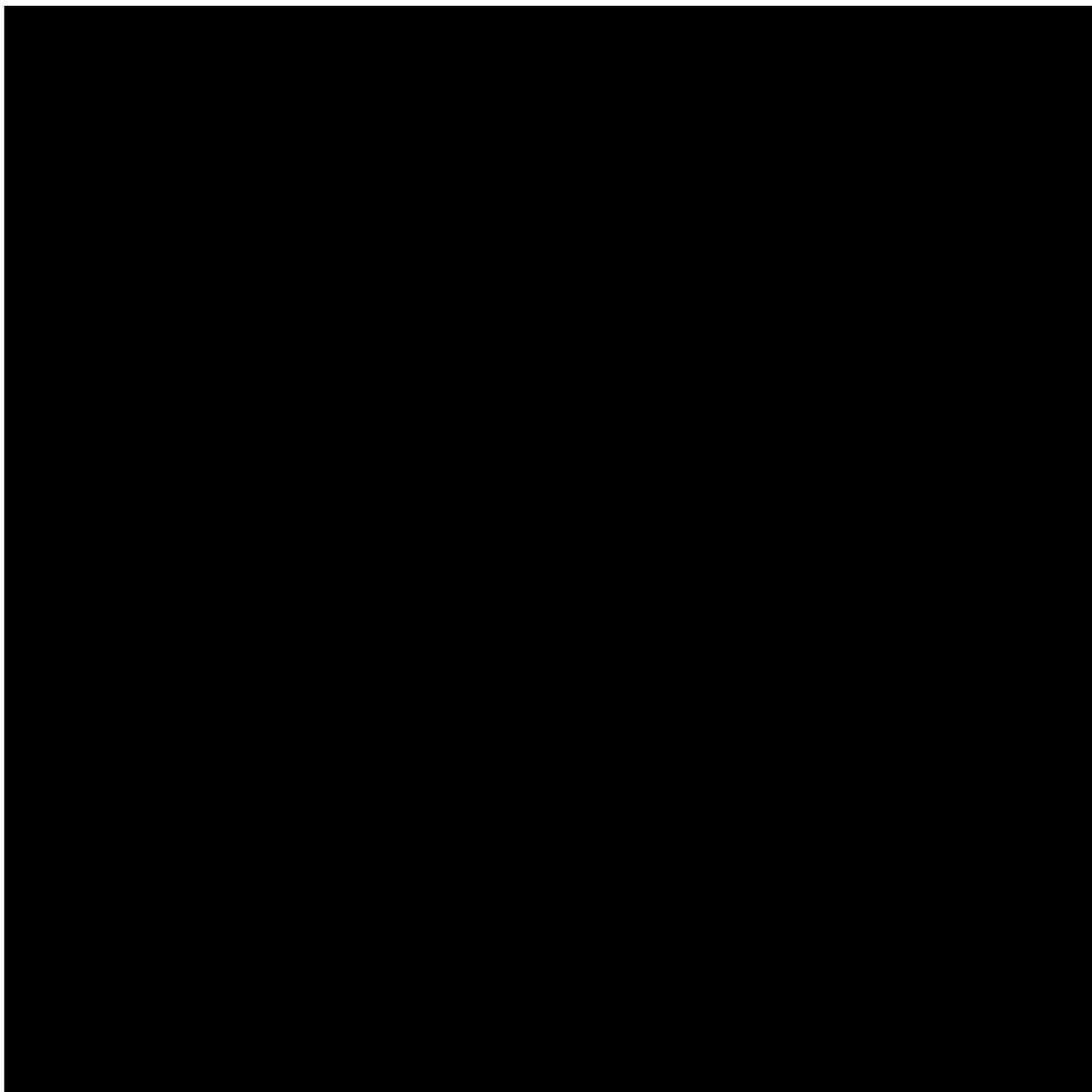


《歩き回る鐘 Die wandelnde Glocke》Op. 20 Nr. 3

ゲーテの詩に付曲されたこの曲は、題名の通り、鐘が動く内容である。全体を通して F dur の主和音の第 5 音、つまり C 音が常に保続的に用いられている。この C 音の保続音がまさに『鐘のモチーフ』となる。この保続音グループを 3 つに分けてみる。第 1 グループは、1、2、5、6 小節の右手 8 分音符裏拍である（声楽パート、ピアノパート）。第 2 グループは、9、10、11、13、14、15 小節、ピアノパート左手声部の 2 分音符である。第 3 グループは、第 32 小節裏拍からピアノパート右手の 16 分音符である。この保続された C 音は、初めは穏やかな感じの旋律の中に隠れている様にスタートするが、教会へ行こうとしない子供は、

母親の言う事も聞かず野原を目指して歩き出した。そこに鐘が少年のあとを揺れながら追いかけて来る。鐘がブンブン揺れながら追いかけてくる様子を、第 3 グループの 1 オクターブでの 16 分音符の連打が絶妙に表現している。全音楽譜出版社から出版されているレーヴェ歌曲集の 1 巻に載っている曲であり、曲目解説の所にこのようなエピソードが書かれている。「ゲーテの息子が避暑先で、こうもり傘を鐘に見たてて、近所の子供をおどかしていた。それを見たゲーテが、このユーモラスなバラードをイメージしたといわれている¹²⁰」

【譜例 11】 歩き回る鐘 第 1 小節～第 19 小節

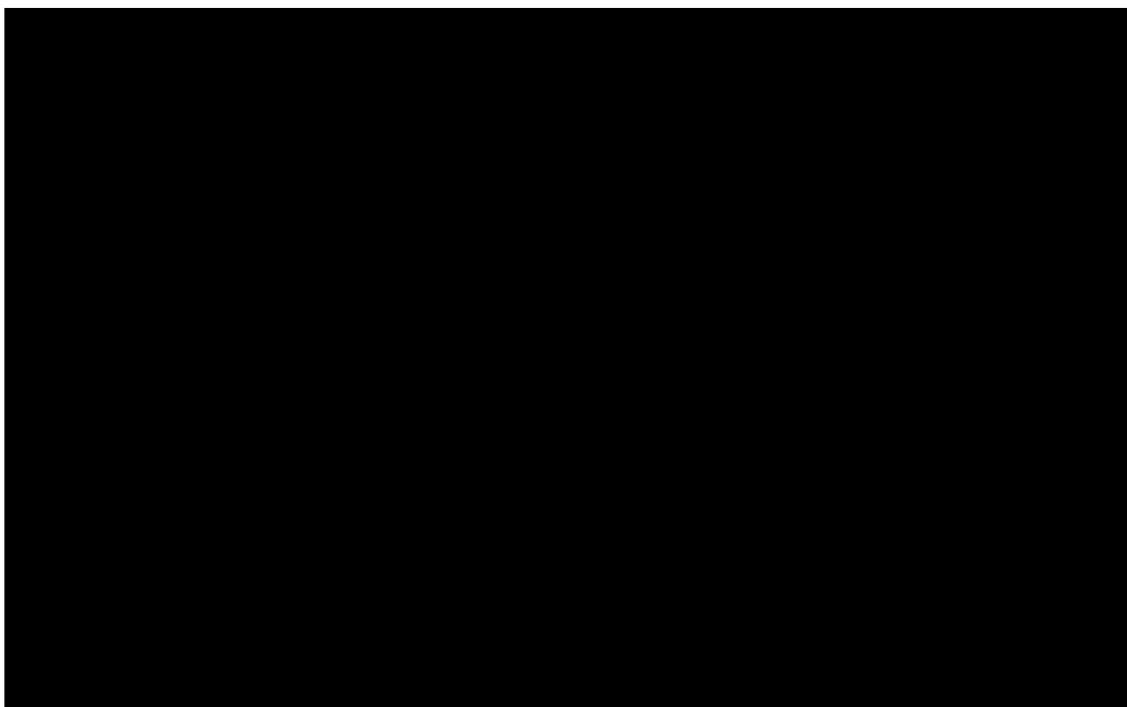


¹²⁰ 佐藤征一郎『レーヴェ歌曲集 1』東京：全音楽譜出版社、1996、254 頁。

《鐘撞きの娘 Des Glockentürmers Töchterlein》Op. 112

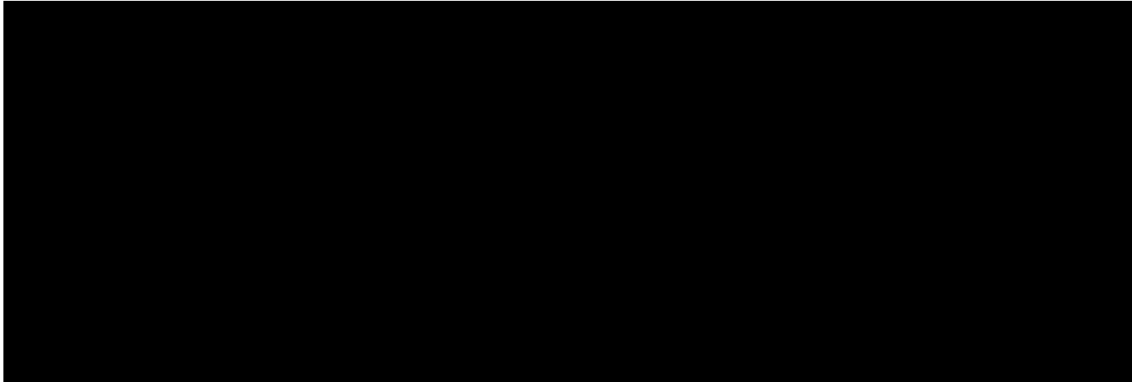
リュッケルトの詩による有節形式で作曲されたバラード作品で、教会の鐘の音を聞きながら、その娘に心寄せる青年のお話である。曲全体を通して、A dur における第 5 音 E 音が和声や旋律で頻出し、モチーフの軸となっている。前奏のピアノパートの E 音でのオクターブ連打は、鐘が常に鳴っている状況を描写し、これを『鐘のモチーフ』として捉えることが出来る。その後、第 5 小節まで続くピアノパートは、E 音を最高音とする和声配置となっている。ピアノパートの和音の連打は、全音楽譜出版社の 2 巻の曲目解説では、「恋する青年の鼓動の音にも変わるし、その流れの上で軽やかに浮き浮きと心の動きがカデンツとなって転がる¹²¹」と述べられている事もとても興味深い解釈である。また、第 31 小節、第 32 小節にみられる【譜例 13】、ピアノパート右手、E→Cis という 10 度の下行跳躍の音型は、違う種類の鐘が鳴っている様子に捉えることが出来る。この所でも、ペダルが指示され、鐘が響いている状況を音響効果として模している。このモチーフは、後 2 回繰り返される。

【譜例 12】鐘撞きの娘 第 1 小節～第 8 小節



¹²¹ 佐藤征一郎『レーヴェ歌曲集 2』東京：全音楽譜出版社、1996 年、196 頁。

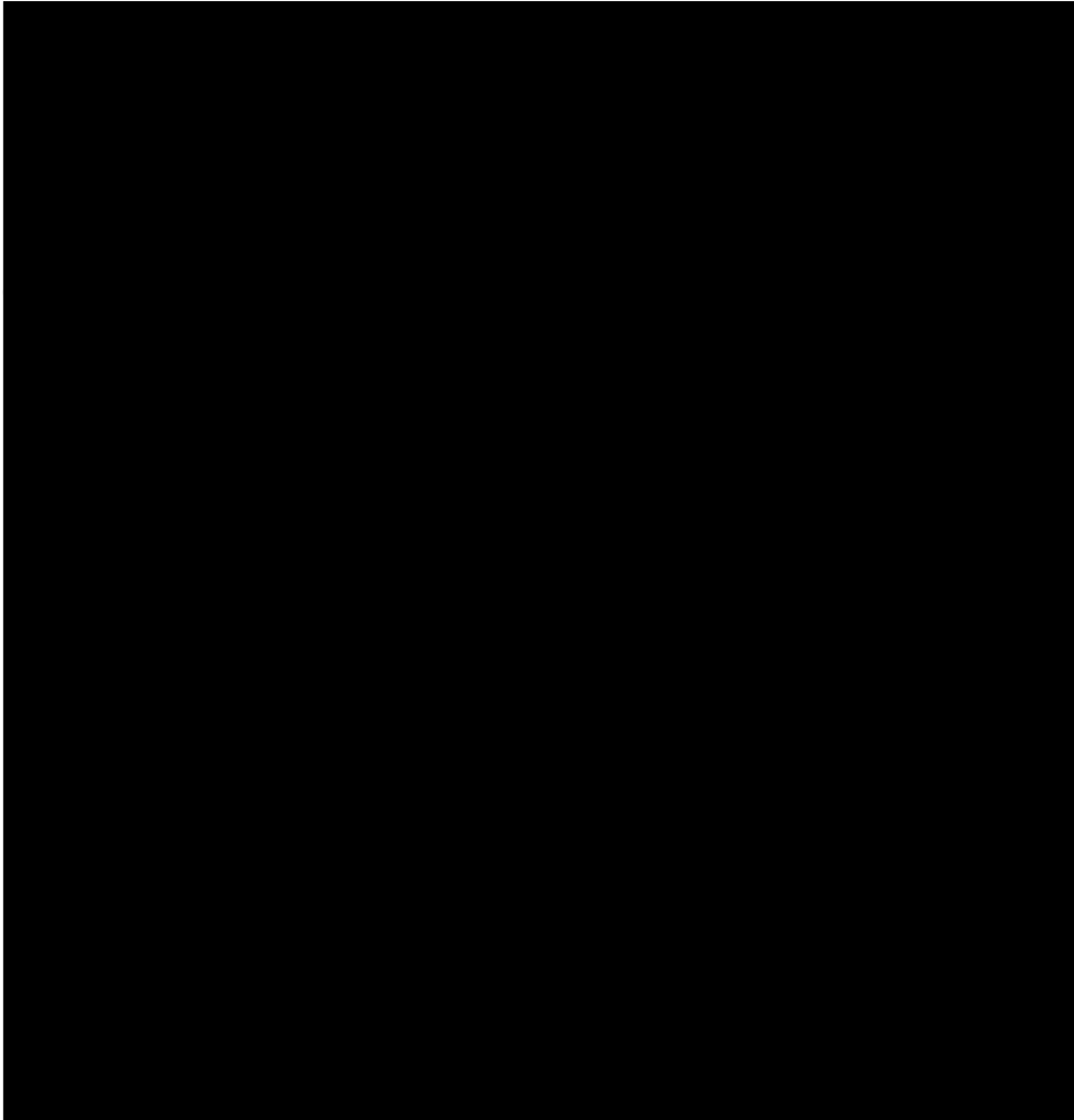
【譜例 13】鐘撞きの娘 第 29 小節～第 33 小節



《シュパイヤーの鐘 Die Glocken zu Speier》Op. 67 Nr. 2

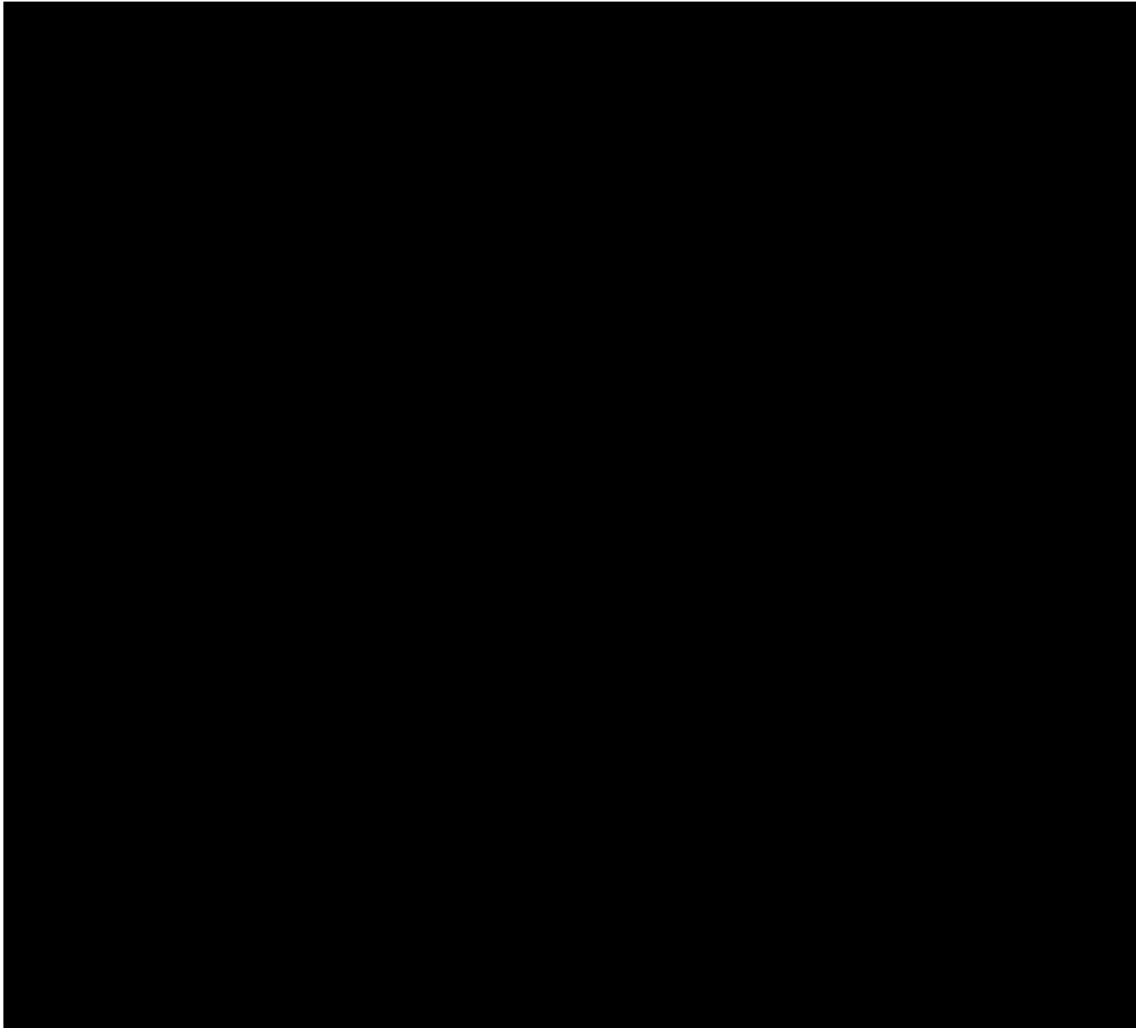
詩の内容に沿った鐘の音型で作曲されている。皇帝の鐘と小さな鐘がモチーフとして捉えられる。『皇帝の鐘のモチーフ』は、第 15 小節から 22 小節間、第 37 小節まで続き、Des dur の第 15 小節から Ges dur に転調し、その主音の Ges 音の全音符が保続的に用いられ、第 21 小節から「長く鳴ることのなかった皇帝の鐘が、自ら低い音でゆっくりと鳴り初めた Die Kaiserglocke, die lange verstummt, von selber dumpf und langsam summt」の歌詞通り、第 15 小節からピアノパート左手の低い Ges 音で示されている。また第 25 小節からは、「大小のすべての鐘も精一杯の響きで響いていた und Glocken groß und klein mit vollem Klange fallen ein」という歌詞に応じて、保続音バスの和音が 1 オクターブとなり、2 分音符の和音の音も増えている。

【譜例 14】 シュパイヤーの鐘 第 11 小節～第 26 小節



第 52 小節からは、『小さな鐘のモチーフ』が現れる。fis moll に転調されその主音の Fis 音が 23 小節続く。前打音的に打たれる 4 分音符と付点 2 分音符の音型は、第 61 小節から第 65 小節の歌詞「一緒に響く鐘はなく、1 人で鳴り響いている Und keine Glocke stimmt ein, Sie klinget fort und fort allein」の様子を上手く表現している。

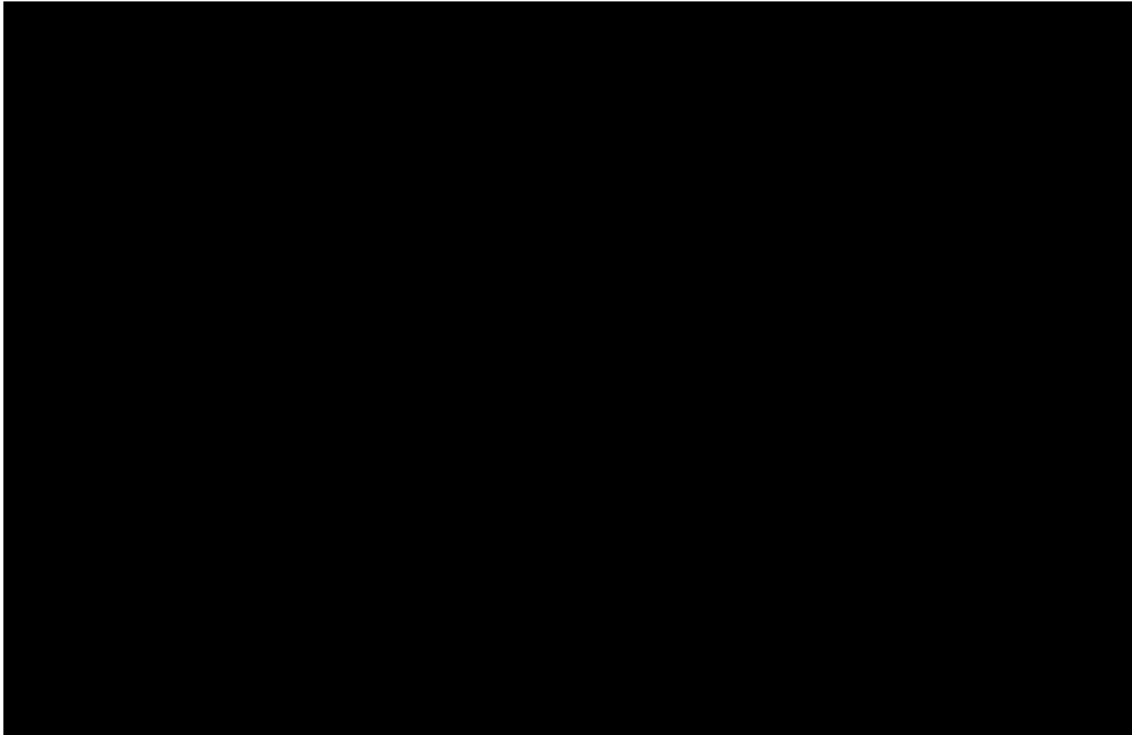
【譜例 15】 シュパイヤーの鐘 第 49 小節～第 61 小節



《ヴァルハイデ Wallhaide》Op. 6

『馬のモチーフ』でも述べたこのバラードだが、『鐘のモチーフ』としても示されている。ヴァルハイデがルドルフ侯爵と密会約束をしている場面で、彼女は 12 時に迎えに来てくださいと嘆願する。約束の 12 時になった時、鐘の音が、第 473 小節から第 477 小節までの 6 小節間、ピアノパートの右手 D 音、左手 G 音による 5 度の同音連打が 12 回続いて描写されている。まさに 12 時の時を告げている。ピアノパート右手の内声音は、1 つの鐘ではなく複数の鐘が鳴っている様子を描写している。

【譜例 16】 ヴァルハイデ 第 473 小節～第 478 小節



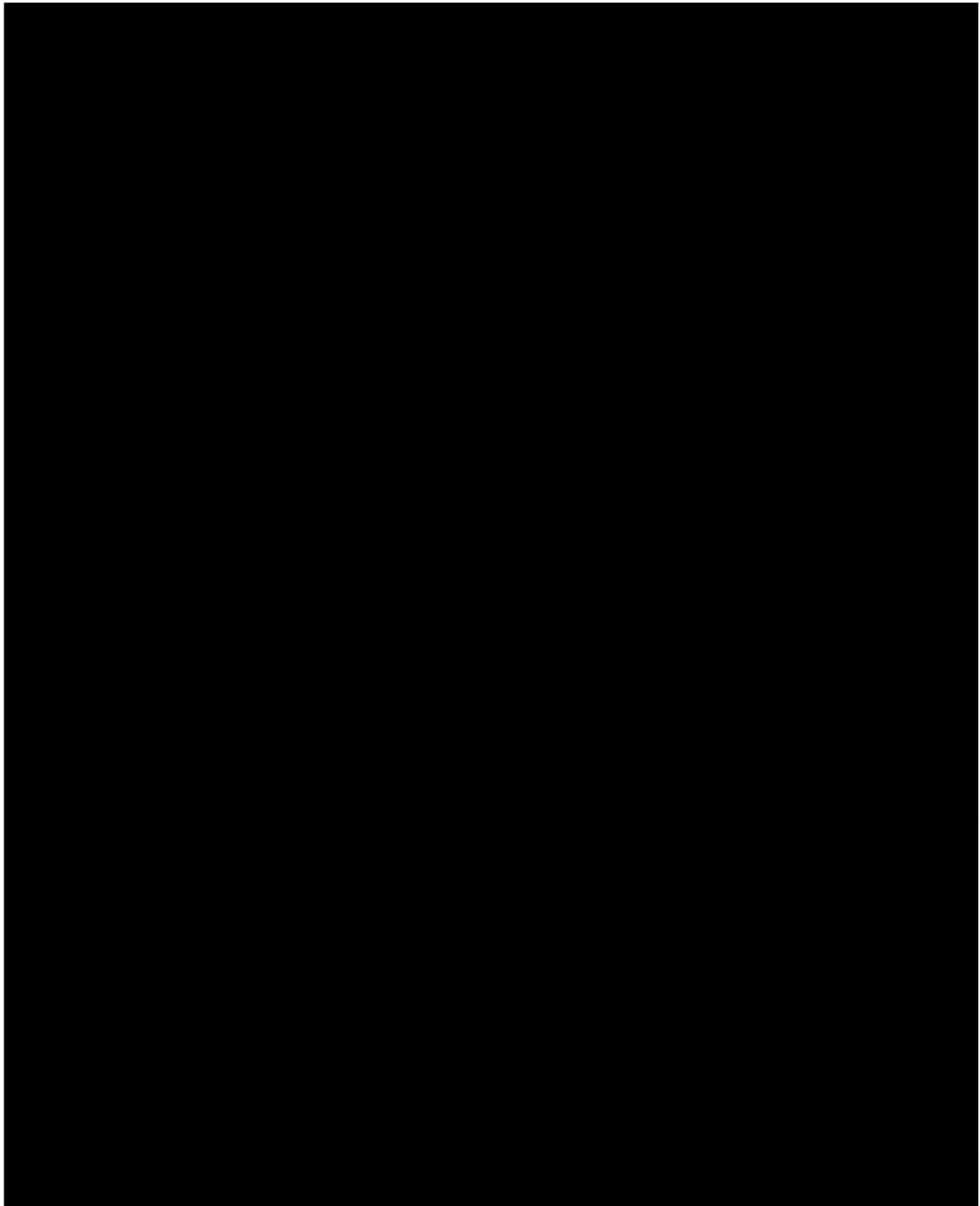
《詩人トム Tom der Reimer》Op. 135

筆者がレーヴェのバラード作品の虜になった作品であり、最も知られているバラードの 1 つである。フォンターネの詩に付曲された曲は、第 14 小節に及ぶ前奏から始まる。全音楽譜出版社のレーヴェ歌曲集 2 巻に収められており、佐藤による曲目解説では、「白馬にまたがった妖精の女王の登場に聴こえてくる、たてがみに結わえてある銀色の鈴のかわいらしい音。この擬音を模した前打音を伴うピアノ伴奏こそ、ワーグナーの先駆けをなすライト・モチーフでなくて何であろう¹²²」と述べられている。第 20 小節から登場する音型は、第 35 小節から第 37 小節の歌詞「銀色の鈴がかけられていた Ein silberblankes Glöcklein」の通り、白馬に付けている鈴が鳴っているかの様な音型で、第 37 小節まで続く。B dur の和音構成音の前打音をもつ 4 分音符の連続であり、スピード感はとても緩やかで、第 20 小節を除き、高音域で描かれている。鈴の響いている音の想像力をかきたてる『鈴のモチーフ』である。またこの『鈴のモチーフ』は、詩人トムと妖精の女王が 2 人で馬に乗り森へ向かう

¹²² 佐藤征一郎『レーヴェ歌曲集 2』東京：全音楽譜出版社、1996 年、208 頁。

場面に再び登場する。それは第 101 小節からで、『鈴のモチーフ』も少し変化し、前打音ではなく 16 分音符と付点 8 分音符で書かれている。また左手の伴奏形も変わっている。同じモチーフでも鈴の鳴り方に変化を絶妙に付けている。軽快に鳴っている妖精の女王の『鈴のモチーフ』とは違い、第 101 小節からの鳴り方は、馬に 2 人乗っており、そのことによって鈴の鳴り方も軽快では無くなり、逆にそれが幸せな響きを想像させる。

【譜例 17】 詩人トム 第 20 小節～第 37 小節

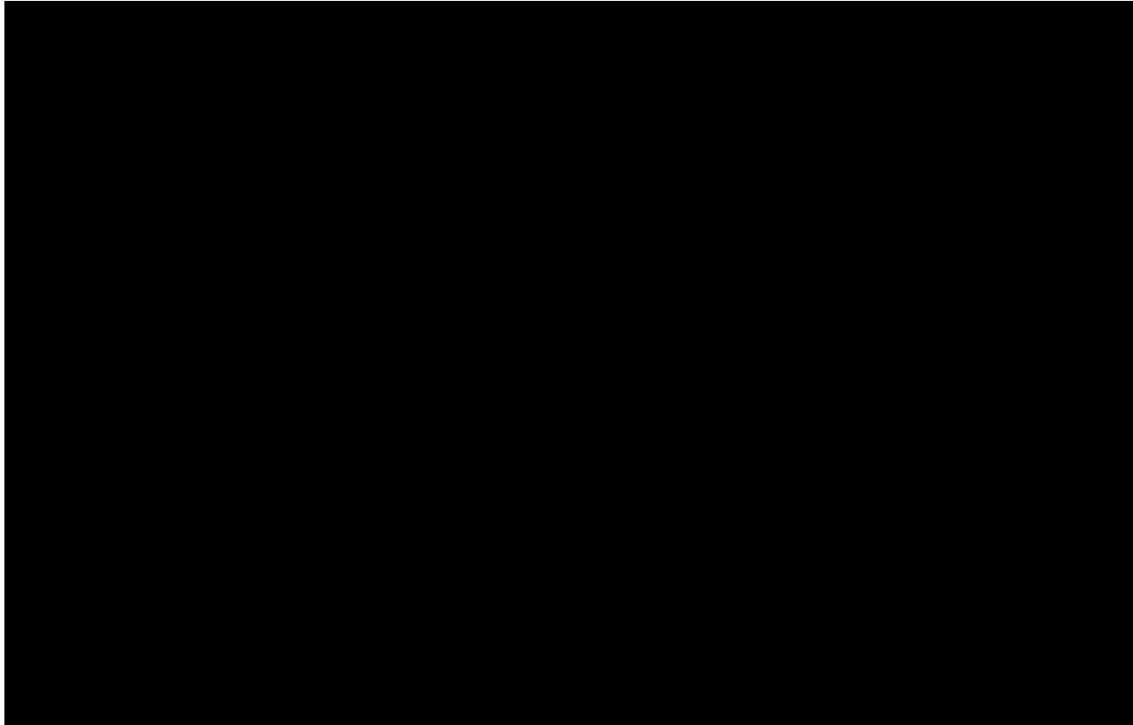


第3項 妖精、ナイチンゲール（鳥）

《荒れ果てた水車小屋 Die verfallene Mühle》Op. 109

老いた伯爵が馬に乗って森へ向かう場面から始まる。水車小屋に辿り着いた伯爵は、ベンチで一休み、すると疲れたのか、目を閉じると夢の中へ、人気のなかった水車小屋は一変、水は勢いよく流れ、職人も忙しく、親方もいる。そして親方の娘が現れ、それを見た伯爵の心は昔のように華やいで元気を取り戻すが、その娘に目を向け、グラスに手を伸ばした途端、夢が覚めてしまう。親方の娘がまさに妖精であり、彼女が勢いよく階段を下りてくる音や、踊っている音が、第139小節のアウフタクトの8分音符からはじまり、スタッカートを持つ軽やかなモティーフの音に詰まっている。このモティーフは、『妖精のモティーフ』として捉えられ、声楽パートから始まり、ピアノパートへと移行したりと、伴奏形を変えながら伯爵の夢が覚める、第236小節まで続いている。

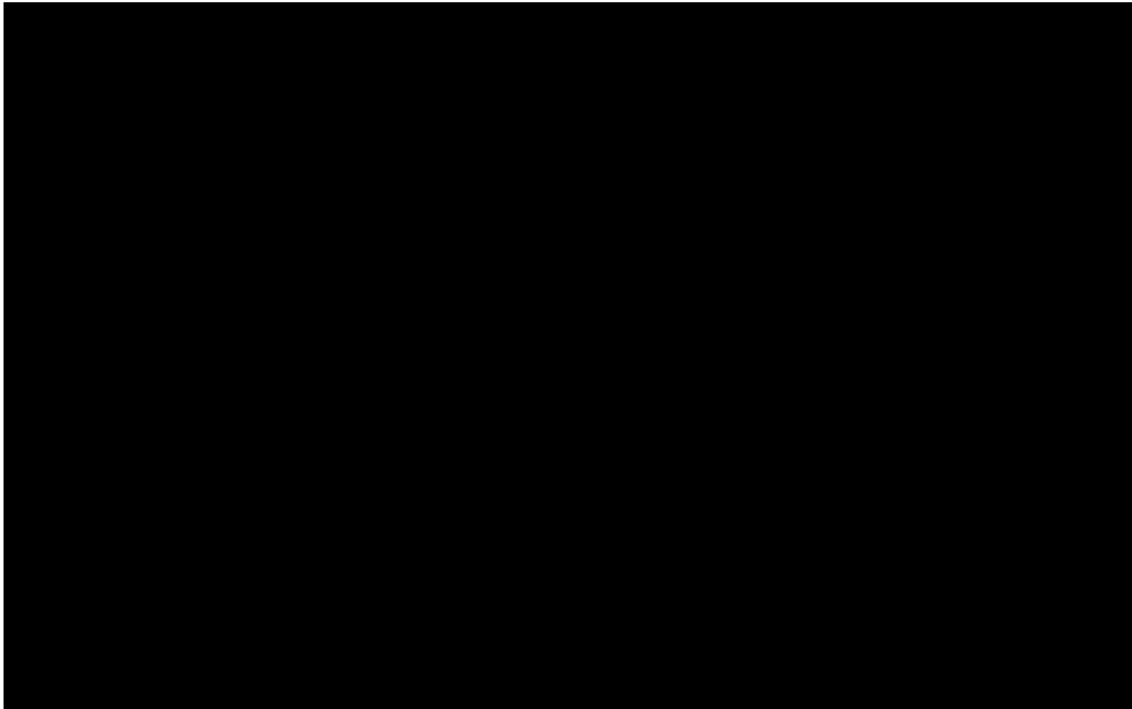
【譜例18】 荒れ果てた水車小屋 第138小節～第145小節



《ハラルト Harald》 Op. 45 Nr. 1

『馬のモチーフ』で述べたが、この曲の見どころはやはり妖精の場面である。第 11 小節から F dur から Des dur へと転調し、8 分の 6 拍子でピアノパートの所で表現されている。このピアノの右手高音で演奏される、16 分音符と 8 分音符からなる軽やかな音型は、歌詞の中でも示されている、妖精の行動（木の上や雲の中、海の泡の中にいる姿、歌ったり、踊ったり、キスをしたり、抱き着いたり、ハラルトの戦士たちに悪戯をしている姿）であり、『妖精のモチーフ』と捉えることが出来る。このモチーフは展開形（第 27 小節から第 30 小節、第 31 小節から第 34 小節、第 47 小節から第 50 小節、第 51 小節から第 54 小節）となって続いていく。

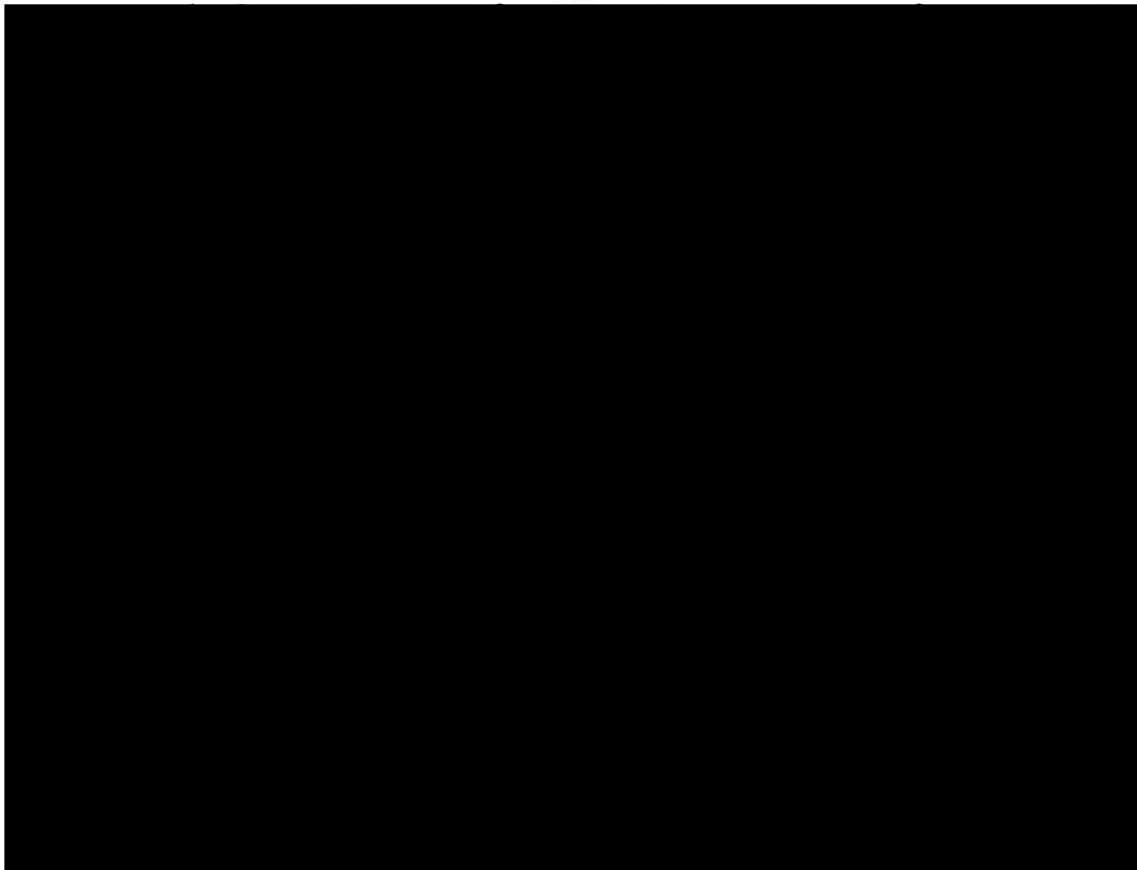
【譜例 19】 ハラルト 第 11 小節～第 18 小節



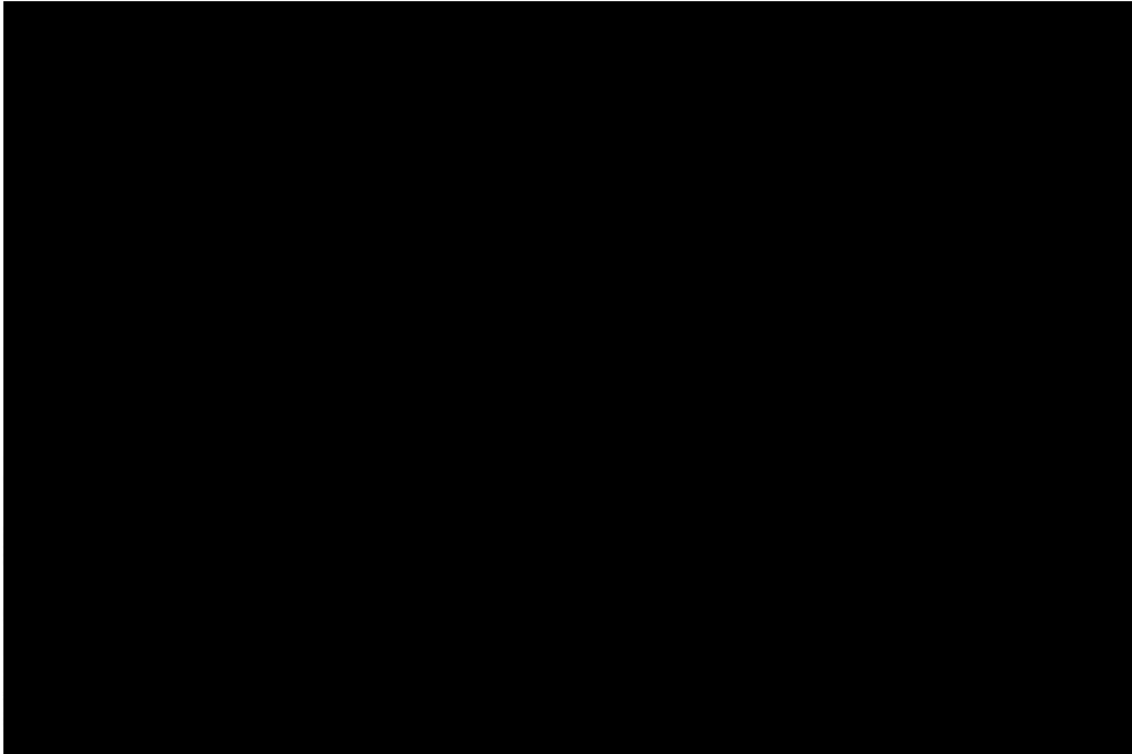
《アグネーテ Agnete》 Op. 134

このバラードは、4曲に分かれて作曲されている。この第1曲、水の精が水の中から浮かび上がってくる様子を描写するために、第2小節にあるようなターンを用いた16分音符の修飾的パッセージを用いている。第4小節、第6小節ではこの音型が左手に現れる。どの箇所でもこの音型が繰り返されるごとに低音域から高音域へと上がっていく。水の精が水の中で浮かび上がってくる様子をターンを用いて描写され、『水の精のモチーフ』として捉えることが出来る。アグネーテが水の精によって水の中へ引きこまれる場面【譜例21】では、ピアノパートの右手の下行形（第19小節、第20小節）によって上手く作曲され、その後、第23小節からの水の中での場面【譜例22】では、ピアノパートの右手の早いパッセージによって、水の中にいる様子が浮かび上がる。第3曲の前奏【譜例23】は、ラインの黄金の第1幕、ラインの河底を思わす低音から始まり、アグネーテが水晶の墓穴から登り出ていく様子が描かれている。

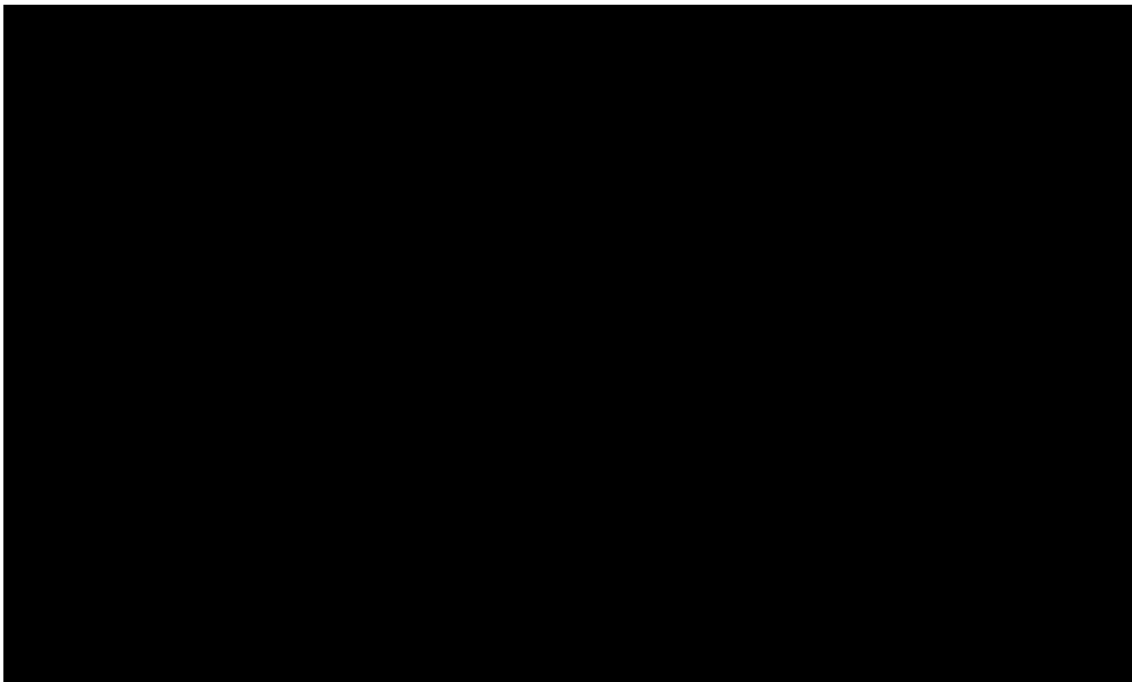
【譜例20】 アグネーテ 第1小節～第9小節



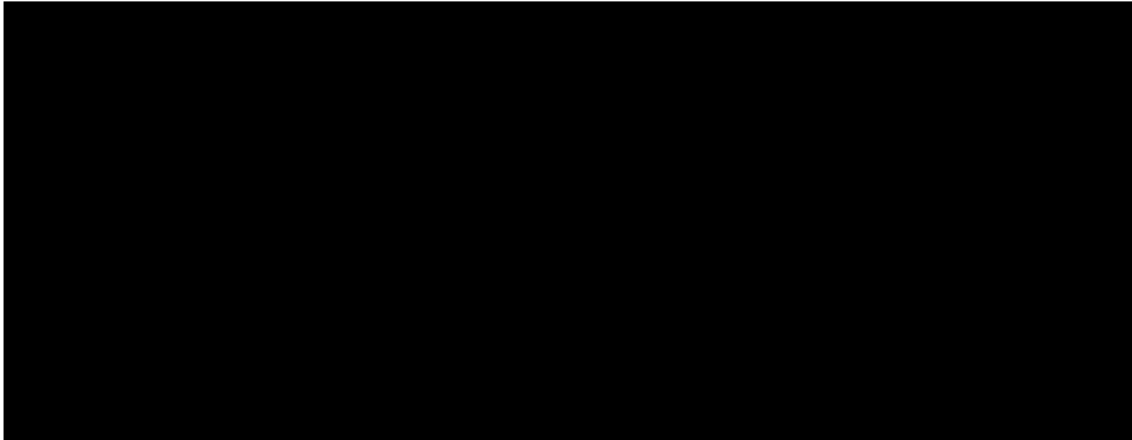
【譜例 21】 アグネーテ 第 19 小節～第 22 小節



【譜例 22】 アグネーテ 第 23 小節～第 28 小節



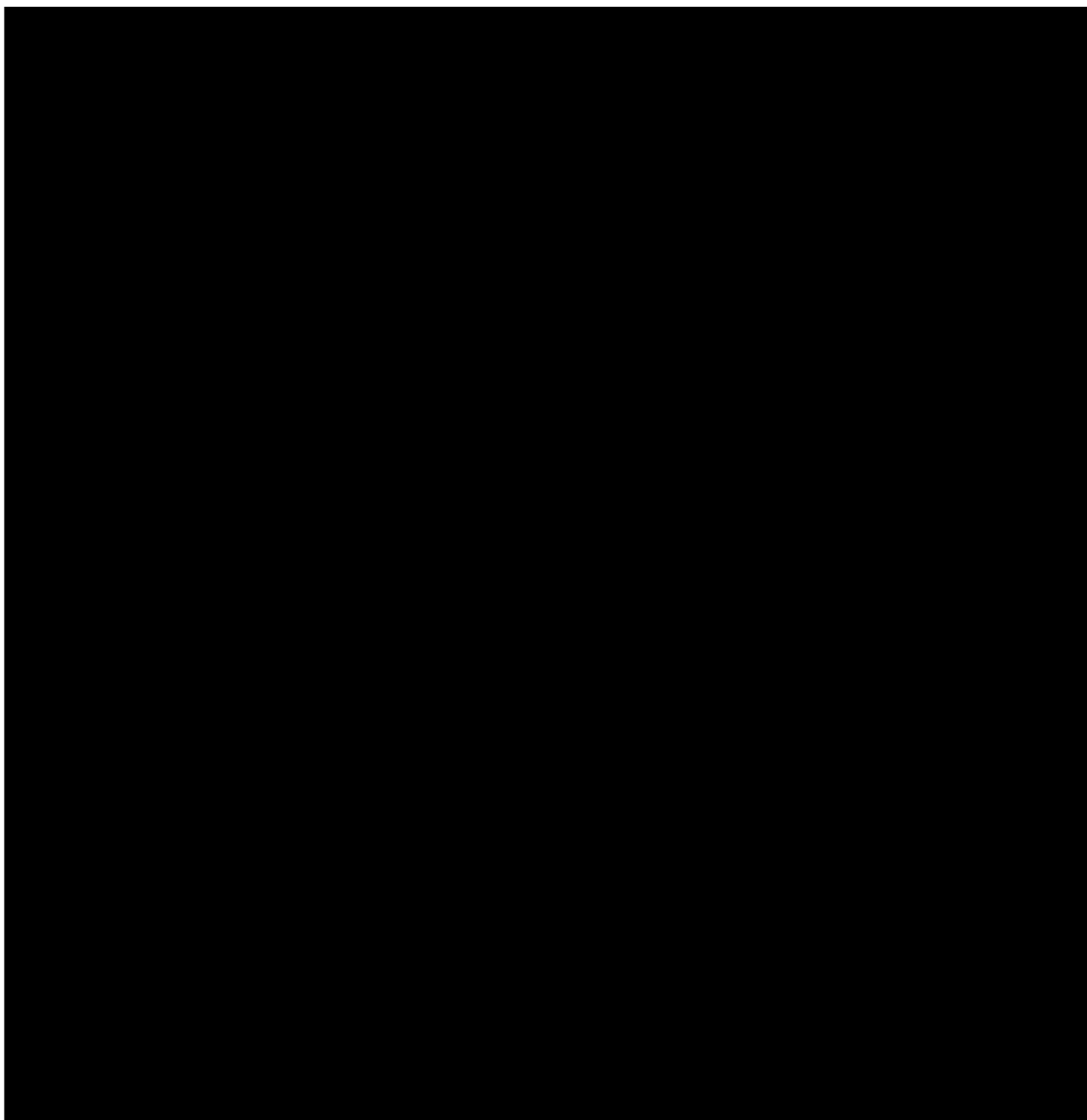
【譜例 23】 アグネーテ 第 3 曲前奏



《詩人トム Tom der Reimer》Op. 135

第 2 項で『鈴のモチーフ』については述べたが、第 72 小節からの詩人トムと妖精の女王のキスの場面では、第 76 小節第 3 拍第 4 拍、第 77 小節第 3 拍第 4 拍、第 85 小節第 3 拍第 4 拍でのピアノパート右手の 3 連符と 6 連符の音型は、第 74 小節からの歌詞の通り、「トネリコの木で鳥が一羽囀っていった ein Vogel sang im Eschenbaum」一羽の鳥が歌っているかのような音型が見られる。2 人の幸せを祝っているかのように歌っている『鳥のモチーフ』と捉えることが出来る。語りは彼が彼女にキスを、彼女が彼にキスを、と状況を語っているだけだが、情緒豊かなモチーフの旋律がこの 2 人の幸せ感を音響効果的に高めている。第 76 小節ピアノパート右手の『鳥のモチーフ』は、高音域での単旋律による装飾的なパッセージとなり、また第 72 小節からの和音進行は、『鈴のモチーフ』が登場した第 20 小節と同じである。伴奏形は、ハーブを模している様で、ペダル効果も相まって鳥の鳴く情景を音響的にも助けている。

【譜例 24】詩人トム 第 72 小節～第 80 小節

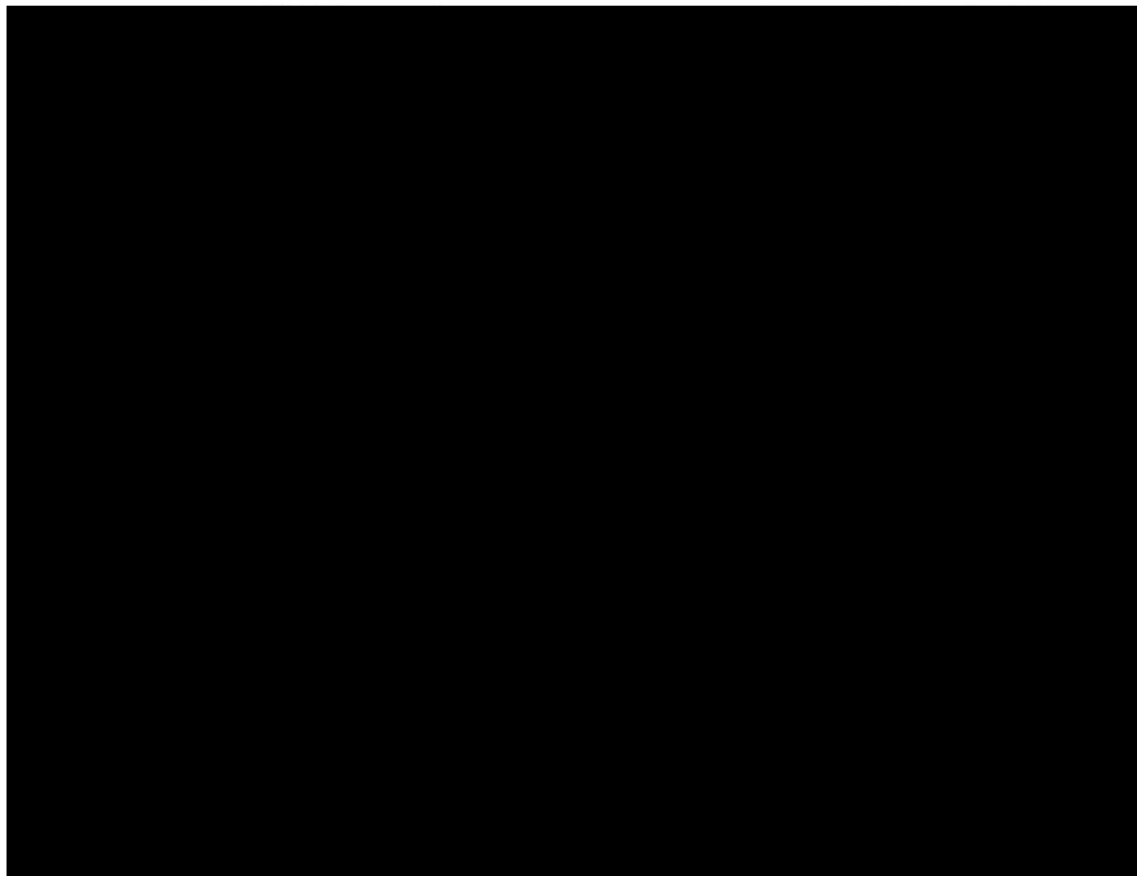


第4項 楽器

《真夜中の観閲式 Die nächtliche Heerschau》Op. 23

この曲の前奏では、5小節間、太鼓の様々なリズムが、前打音、トリル、ターンなどの細かい音符を用い、作曲されている。この音型は『太鼓のモチーフ』として捉えられ、全体を通してこの曲を支配しており、トリルが聞こえてきたら太鼓が鳴っている様子を連想させる。また第4小節（6連符が2回）、第9小節、第13小節、第21小節、第25小節、第29小節の3連符と6連符の細かい音符での『太鼓のモチーフ』がきっかけとなって、墓で眠っている兵士を目覚めさせる。色々な場所で眠っている兵士を語りで紹介している場面では、まだ太鼓が鳴っているかの様に、第33小節、第37小節、第41小節、第45小節のピアノパートでトリルが用いられている。

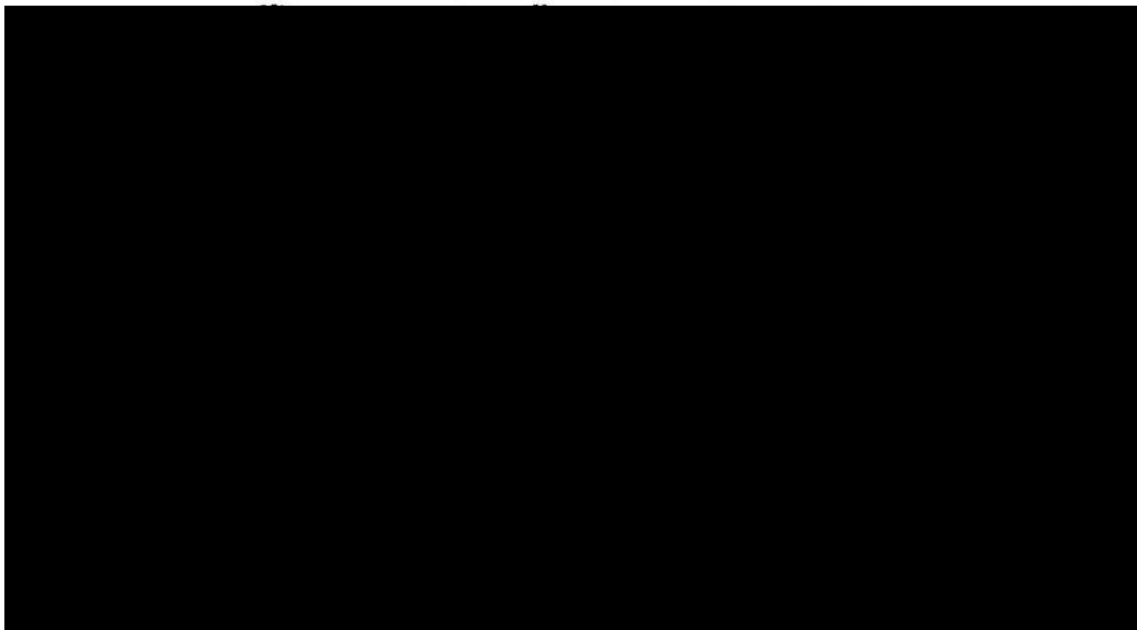
【譜例 25】 真夜中の観閲式 第1小節～第11小節



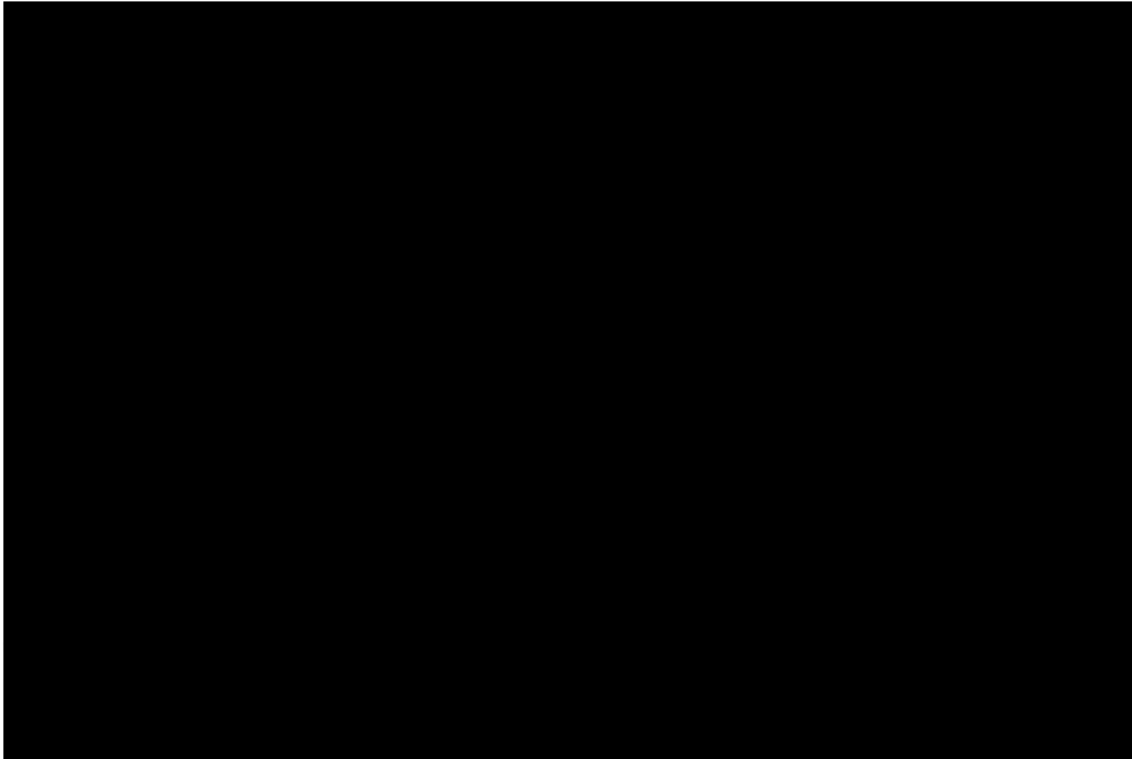
《ムーアの王 Der Mohrenfürst》 Op. 97 Nr. 1

フェルディナント・フライリヒラート Ferdinand Freiligrath の詩に付曲したこの Op. 97 は 3 曲から成り立っており、ツィクルスと言っても良いだろう。ムーア王の軍隊が前へ進み、戦いに勝利した様子をピアノパートの前奏から表現している。このリズムはこの曲を通して支配し、勝利の喜びを表現しており、この曲に統一感を与えている。『軍隊のモティーフ』と呼ぶことが出来るだろう。また勝利した様子を太鼓で叩いている様にも捉えることが出来る。第 105 小節から第 108 小節の 4 小節間【譜例 27】では、歌詞の内容通り、太鼓のけたたましい音が鳴り響いている。左手のリズム音型は『軍隊のモティーフ』のものであり、密集和音を同音反復で力強く鳴らしている。また右手はピッコロを模したような、あるいは太鼓のロールのような鋭いパッセージが繰り返され、軍隊の描写であると捉えられる。

【譜例 26】 ムーアの王 第 1 小節～第 8 小節



【譜例 27】 ムーアの王 第 105 小節～第 108 小節

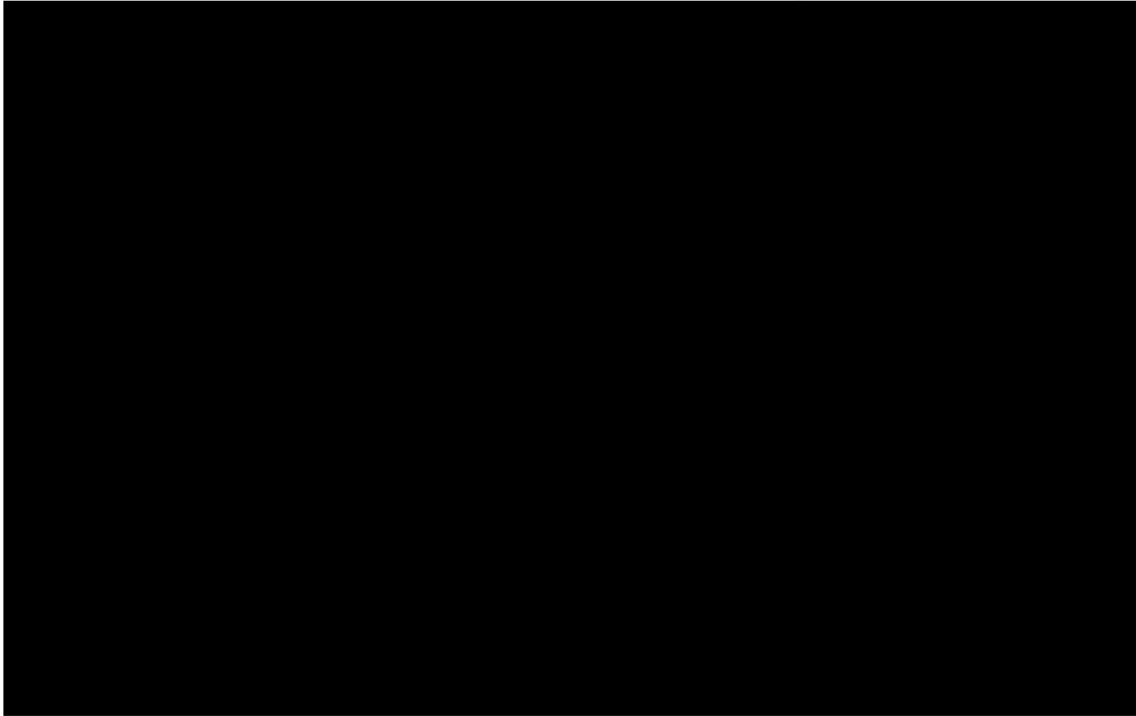


《歌い人 Der Sänger》Op. 59 Nr. 2

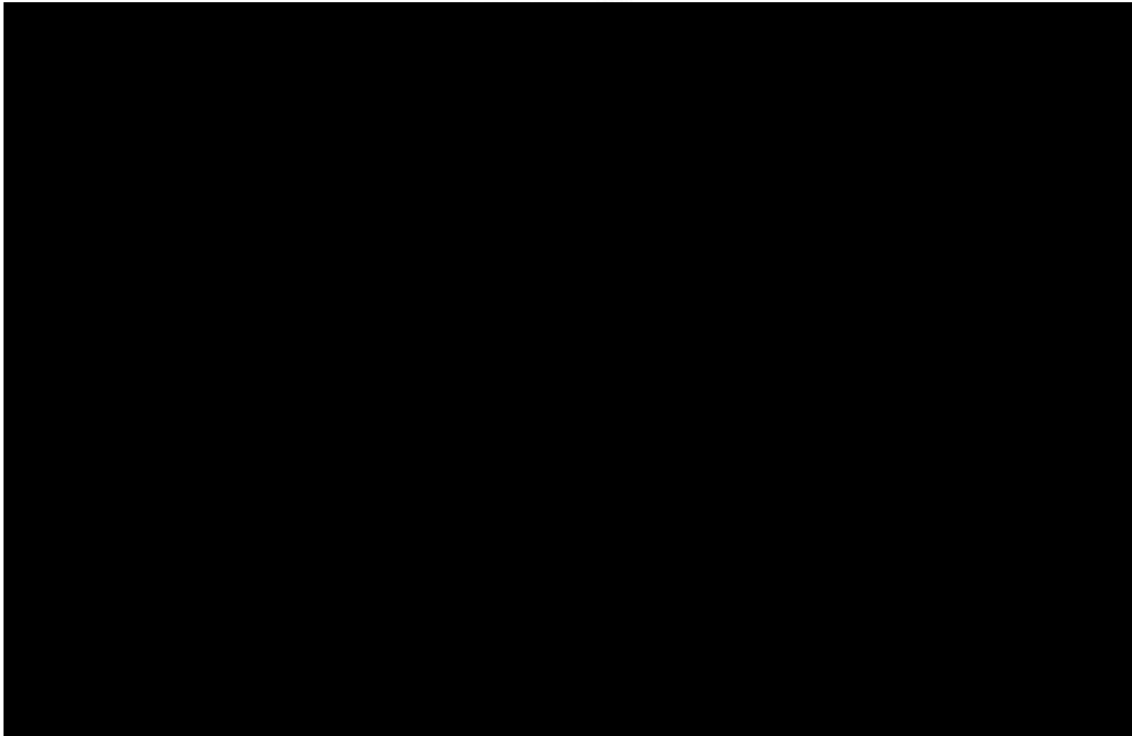
ゲーテの詩に付曲したこのバラードは、小説「ウィルヘルム・マイスターの修業時代」で、
豎琴弾きの老人が歌っている。シューベルトもこの詩に付曲していて、筆者も第 2 回博士リ
サイタルで比較演奏を行った。王が門の外から聞こえてくる音を側で聞きたいと、豎琴弾き
の老人を城へ連れて来て、彼が挨拶をする場面の第 21 小節から第 28 小節まで、アルペッ
ジョの上行形の音型が使用され、老人が豎琴を弾いている様子を描写している様に捉えら
れ『豎琴のモチーフ』という事が出来る。第 34 小節からの語りが、老人が朗々と歌い始
めたことを語る。レーヴェは彼が歌う瞬間に『豎琴のモチーフ』を使うのではなく、彼の
登場の時からモチーフを使う事で、語りが語っているときでも老人の存在を描写してい
る。このことから、『豎琴のモチーフ』だが、登場人物のモチーフ、『老人のモチーフ』
として捉えることも出来るだろう。第 42 小節まで続き、間奏の第 48 小節から第 50 小節も
展開形で『豎琴のモチーフ』が現れ、彼のことを語りが述べている事を忘れさせない。第
70 小節から【譜例 29】、声楽パートでは小鳥が囀っているかのような旋律が繰り返される。

また和声は『豎琴のモチーフ』の場面と同じで、I-I-V7 第2 転回形-I となっている。その後の間奏、第 83 小節から第 85 小節までの 3 小節間でも『豎琴のモチーフ』が再登場する。終始ペダルを用いている事で、豎琴が響いていることを表現している。

【譜例 28】歌い人 第 21 小節～第 28 小節



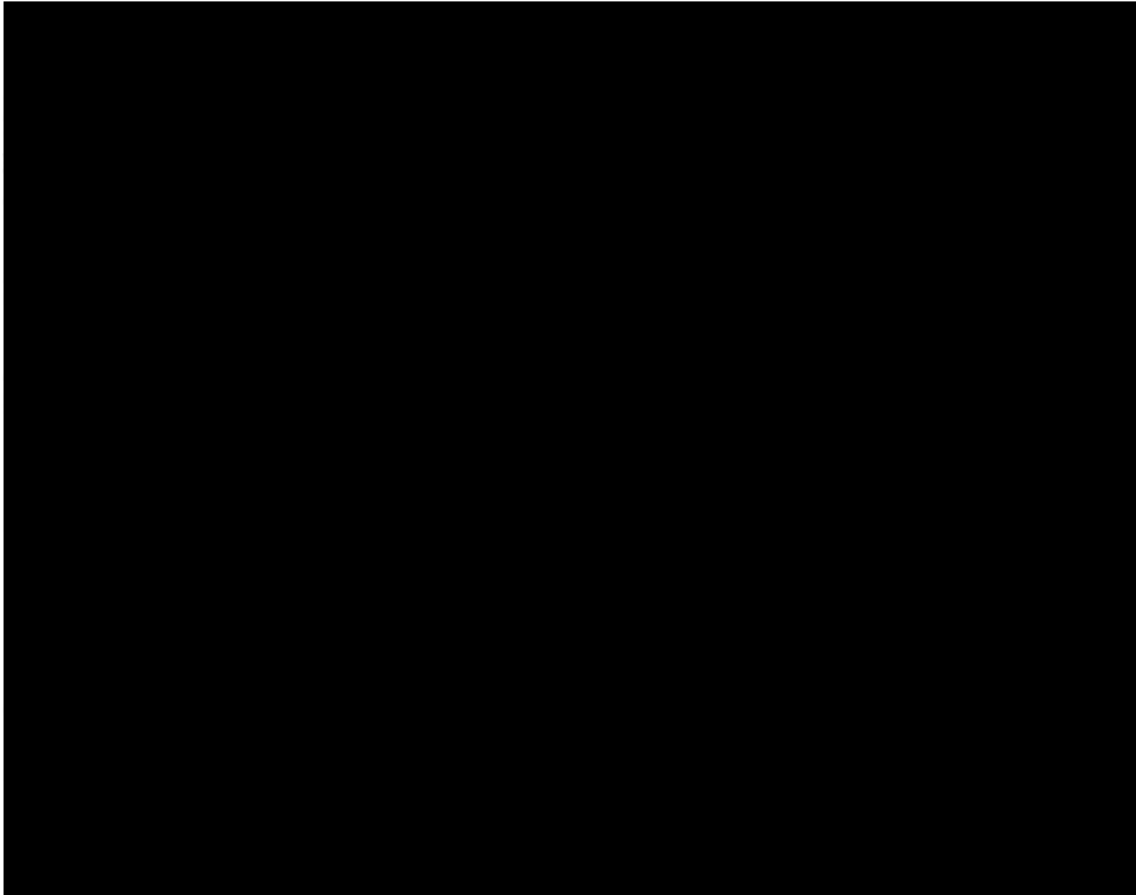
【譜例 29】 歌い人 第 69 小節～第 75 小節



《ネック Der Nöck》Op. 129 Nr. 2

アウグスト・コピシュ August Kopisch の詩に付曲されたこのバラードはハープを弾く水の精ネックが主人公で物語が進む。前奏から第 28 小節までアルペッジョ音型の反復による伴奏音型で、一時的な臨時記号は用いるものの、急激かつ複雑な転調をしない素朴な進行で、ネックのハープの音が響いている様子、波の中で歌っている様子を音響効果と暗喩的にネックをあらわし、表現している。この音型を『ハープのモチーフ』として捉えることが出来る。声楽パートにおいて、語りが語っている場所だが、ネックの歌っている旋律のようにも聞こえてくる。長いフレーズのコロラトゥーラに跳躍進行はまるでネックが水の中で自由自在に動き回っているかのようにも捉えられる。またこのモチーフは、第 141 小節から最後まで再び現れる。『ハープのモチーフ』としたが、登場人物のモチーフ、『ネックのモチーフ』としても捉えることが出来るだろう。

【譜例 30】 ネック 第 1 小節～第 4 小節

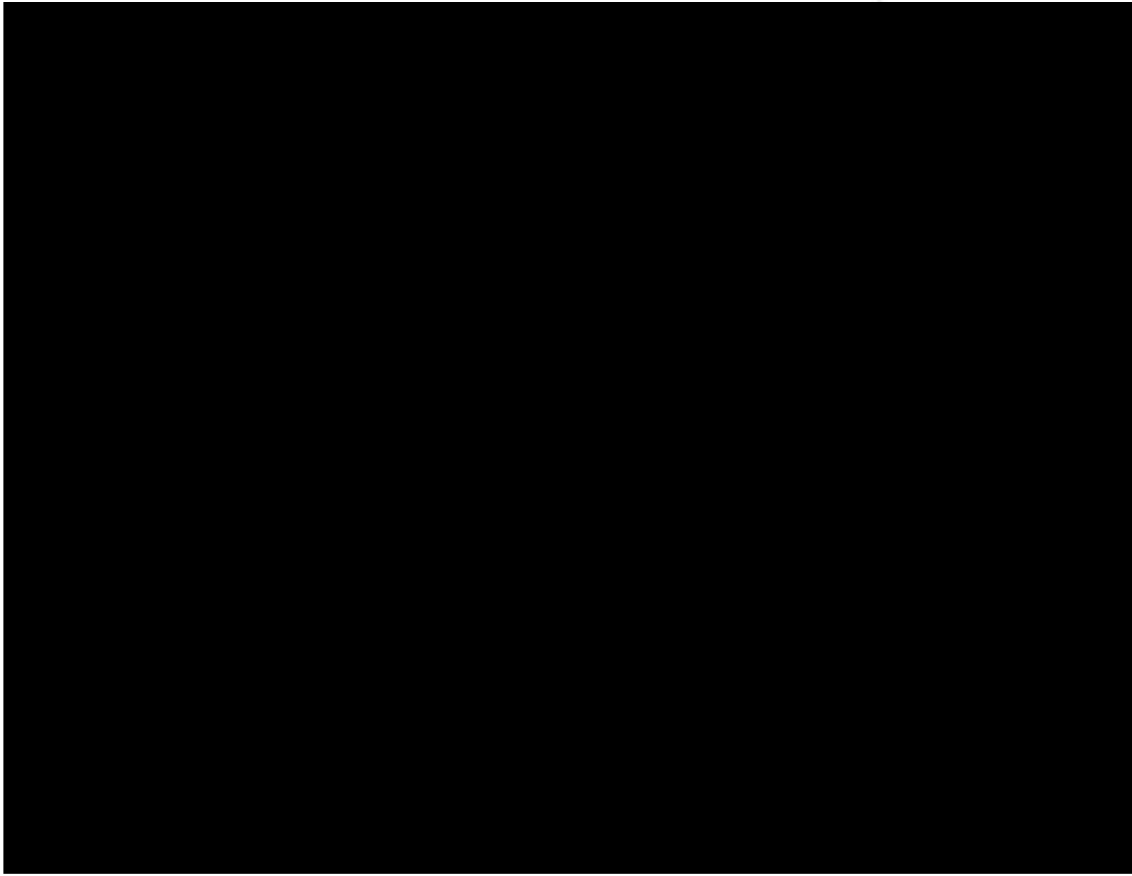


第5項 水、波

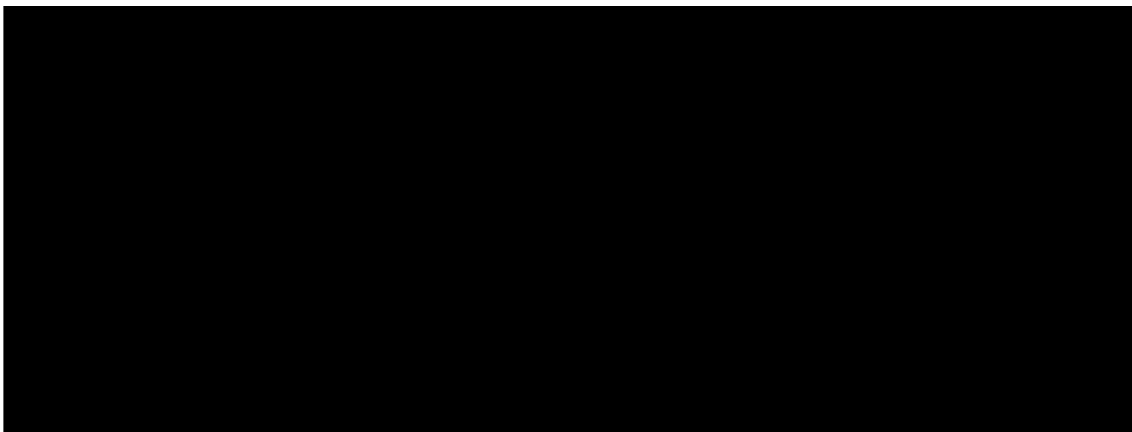
《魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling》Op. 20 Nr. 2

《魔法使いの弟子》は、レーヴェ自身が即興演奏によって披露した後に、楽譜に記したものである。師匠がいない間に弟子が魔法をかけて巻き起こるトラブルを描いた物語だが、魔法によって現れた「水」の様子がモチーフを用いて次々と描写されていく。冒頭は付点のユニゾンによって主人公弟子の主題音型が提示されている。この主題が第31小節【譜例32】からピアノパートの音型では、付点ではなく16分音符の上行形で示されている。歌詞の内容を見ると、弟子の魔法が箒に掛かり、箒が水を運ぶ様子が語られていく場面である。水が湧き出て来る様子をこの16分音符の上行形を持って描写されている。そして、ピアノパートの主題を、『湧き出る水のモチーフ』と捉えることが出来る。

【譜例 31】魔法使いの弟子 第 1 小節～第 5 小節



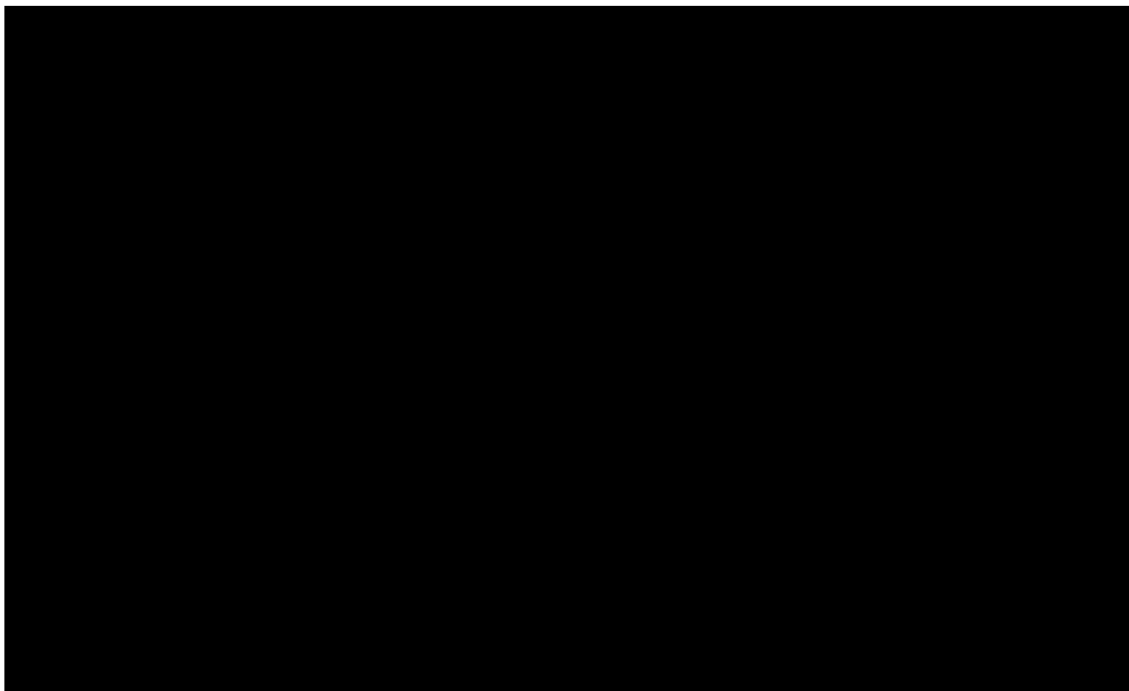
【譜例 32】魔法使いの弟子 第 31 小節～第 32 小節



第 35 小節から第 37 小節にかけてピアノパート左手がオクターブで第 38 小節「いっぱい Voll」の言葉に向けて半音 $G \rightarrow G\sharp \rightarrow A \rightarrow A\sharp \rightarrow H$ で上行し、水が一杯になる状況を描写して

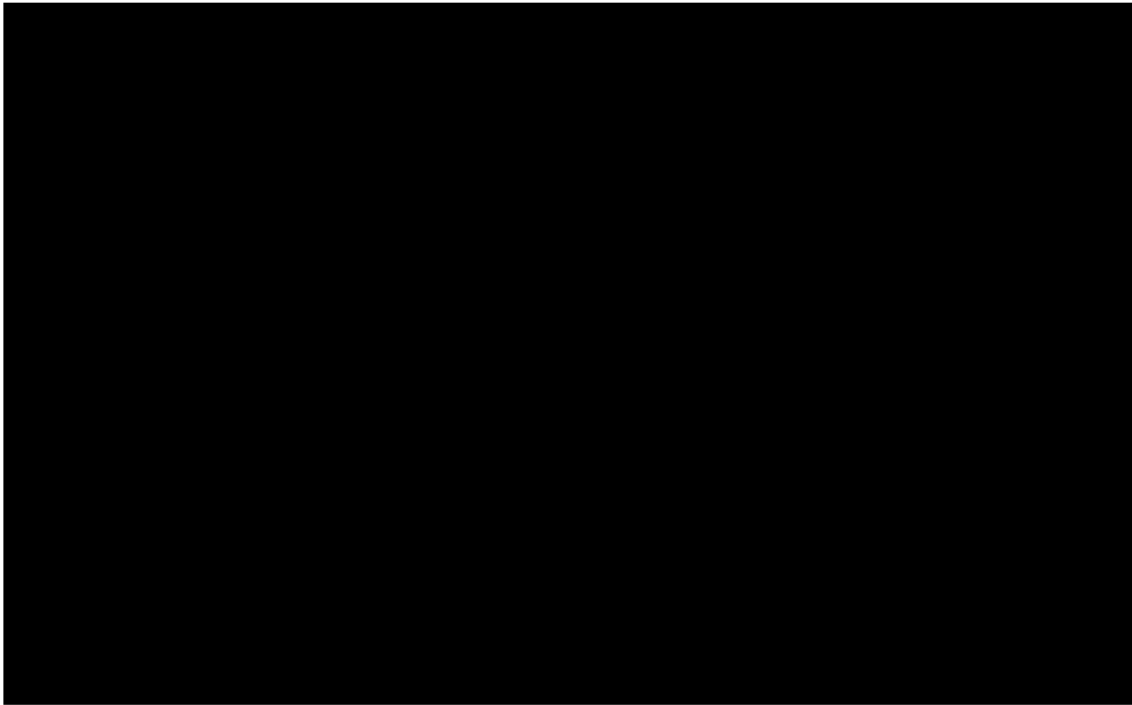
いる。

【譜例 33】魔法使いの弟子 第 35 小節～第 38 小節



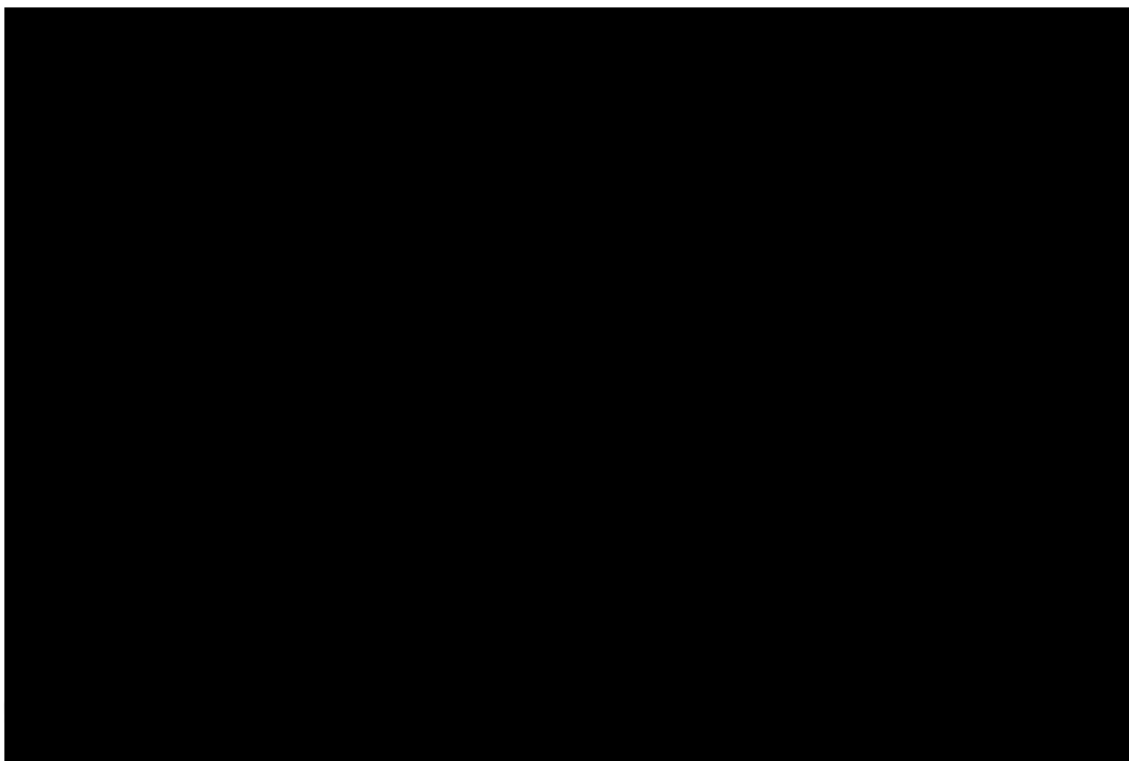
第 60 小節の右手は、『湧き出る水のモチーフ』が再び登場するが、さらにピアノパートの左手は、C 音から半音の下行形で 1 オクターブ以上、第 63 小節までの 4 小節間の間、下行する。弟子の魔法が掛かりすぎて家が水浸しになり焦っている状況がまさに右手と左手の音型によって描写されている。

【譜例 34】魔法使いの弟子 第 59 小節～第 63 小節



『湧き出る水のモチーフ』が第 89 小節から再び戻ってくるが、今度はピアノパートの左手も、上行形の 16 分音符で右手と共に、水の侵入の恐ろしさをピアノからフォルティッシモになるまで上行して描写している。さらに、ここでは右手と左手が水のモチーフをカノンで演奏しているが、これはこの直前の場面で魔法にかけられた箸が 2 本に増えてしまったため、増水のスピードも 2 倍となっていることを、音楽的に表現するためであると考えられる。

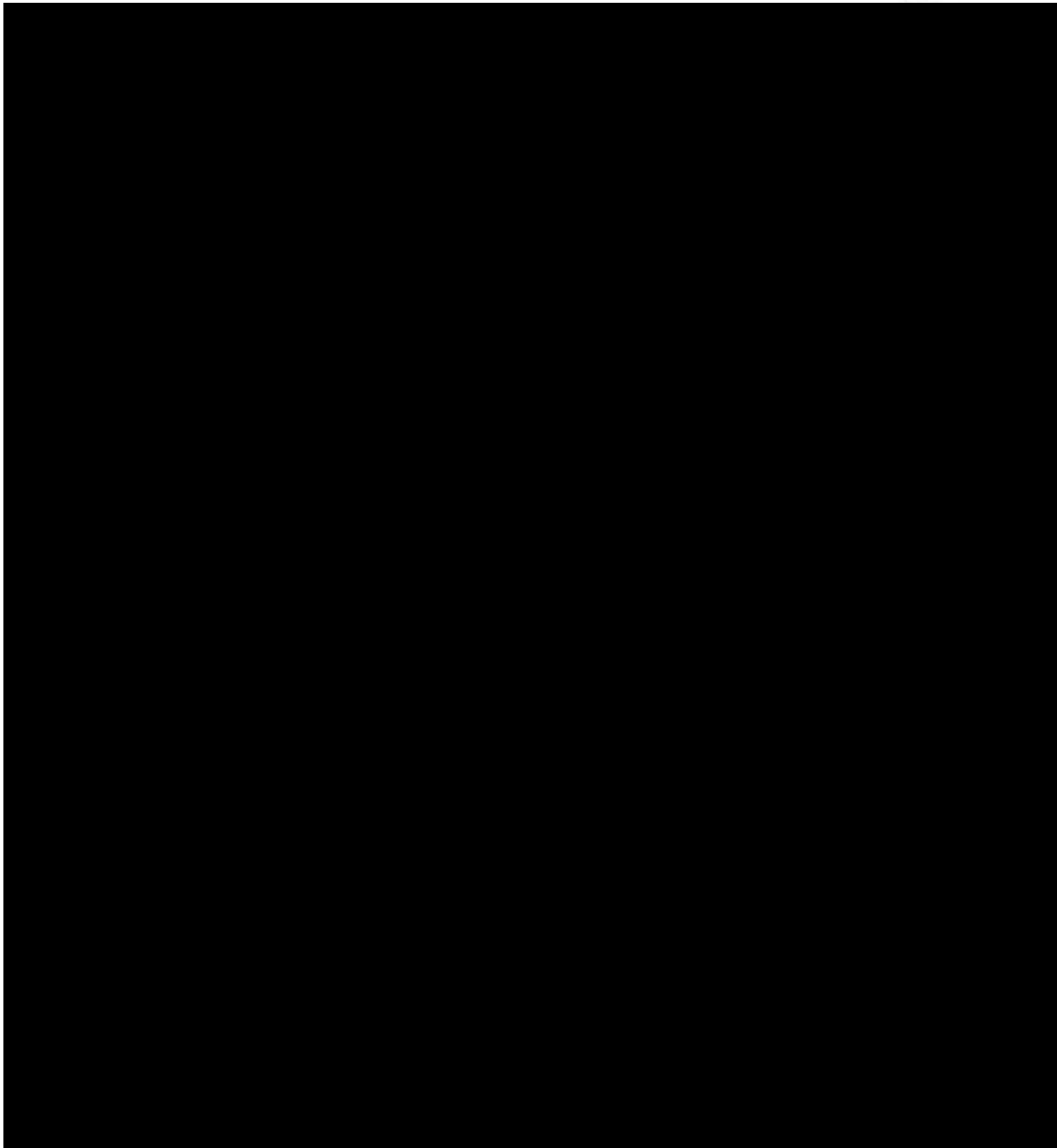
【譜例 35】魔法使いの弟子 第 89 小節～第 92 小節



《漁師 Der Fischer》Op. 43

第 1 小節から第 2 小節にかけての音型が、曲中数箇所にわたって見られる。（前奏の第 1 小節から第 9 小節、第 14 から第 20 小節、第 90 から第 98 小節、後奏の第 119 小節から第 122 小節）左手バスに見られる、刺繍音的装飾を伴いながら 2 拍ごとに上昇する E *dur* の長音階の音型が元となっており、右手の内声部が 10 度のハーモニーで並行して共に上下する。2 小節ごとにクレッシェンド、ディクレッシェンドを繰り返し、半音の刺繍音やスフォルツァンドによって、波の轟やざわめきを描写している。この 2 小節間の左手旋律を『波のモチーフ』と捉えることが出来る。

【譜例 36】 漁師 第 1 小節～第 10 小節



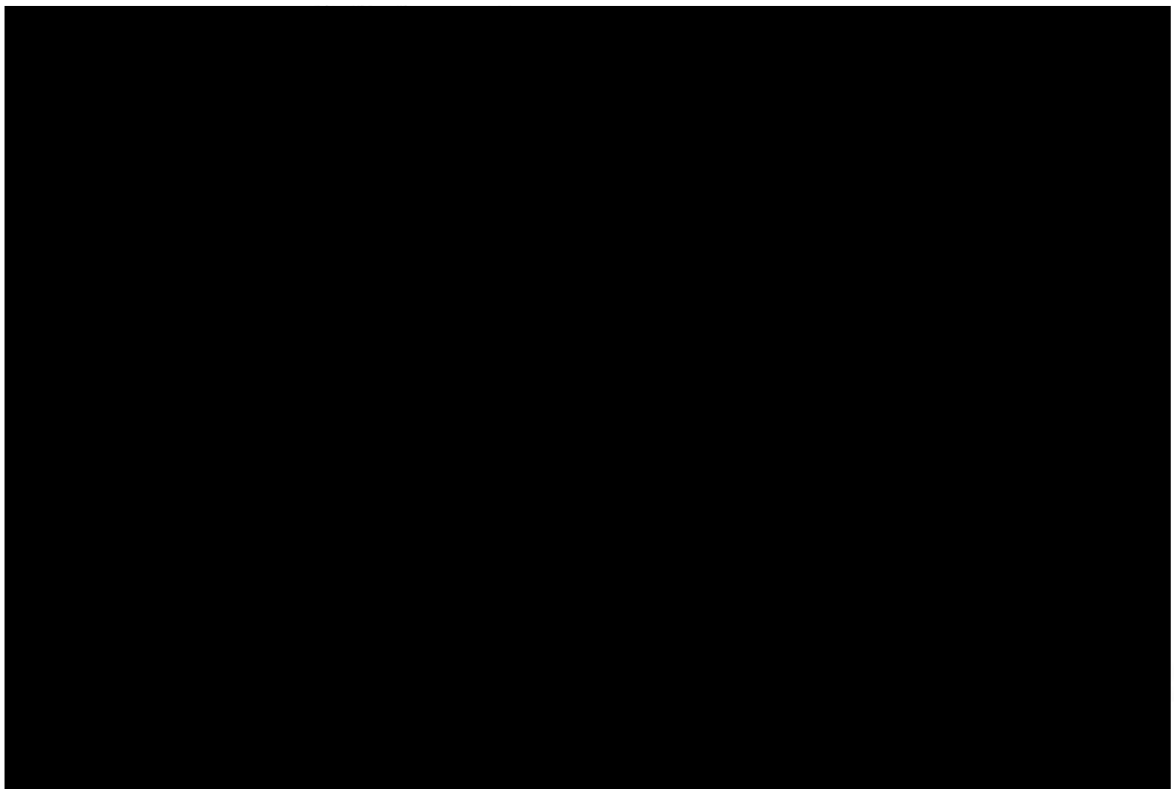
《サンクト・ヘレナ Sanct Helena》Op. 126

第 1 小節以降、曲中多くの箇所のピアノパートに見られる 16 分音符の分散和音の音型は、低音から 2 オクターブ上行し、頂点で 2 度音程の刺繍音（第 1 小節では d moll I 度の和音で、D→E→D）を経て、再び 2 オクターブ下行する。この刺繍音はスラーによって強調される。

（第 1 小節第 2 拍、E→D）また 16 分音符の分散和音の音型は第 22 小節まで続き、また後

奏 3 小節間で再び登場する。主人公が海の巖に 1 人で居て、その巖に波が嘲笑いながら荒れ狂っている様子が、分散和音また 2 オクターブ上行、下行する音型で鮮やかに描写されている。この音型を『波のモチーフ』と捉えることが出来る。また後奏で再び『波のモチーフ』が出現することによって、喜びと悲しみに生きた男の人生を強調しており、曲全体の統一感が増している。

【譜例 37】 サンクト・ヘレナ 第 1 小節～第 4 小節

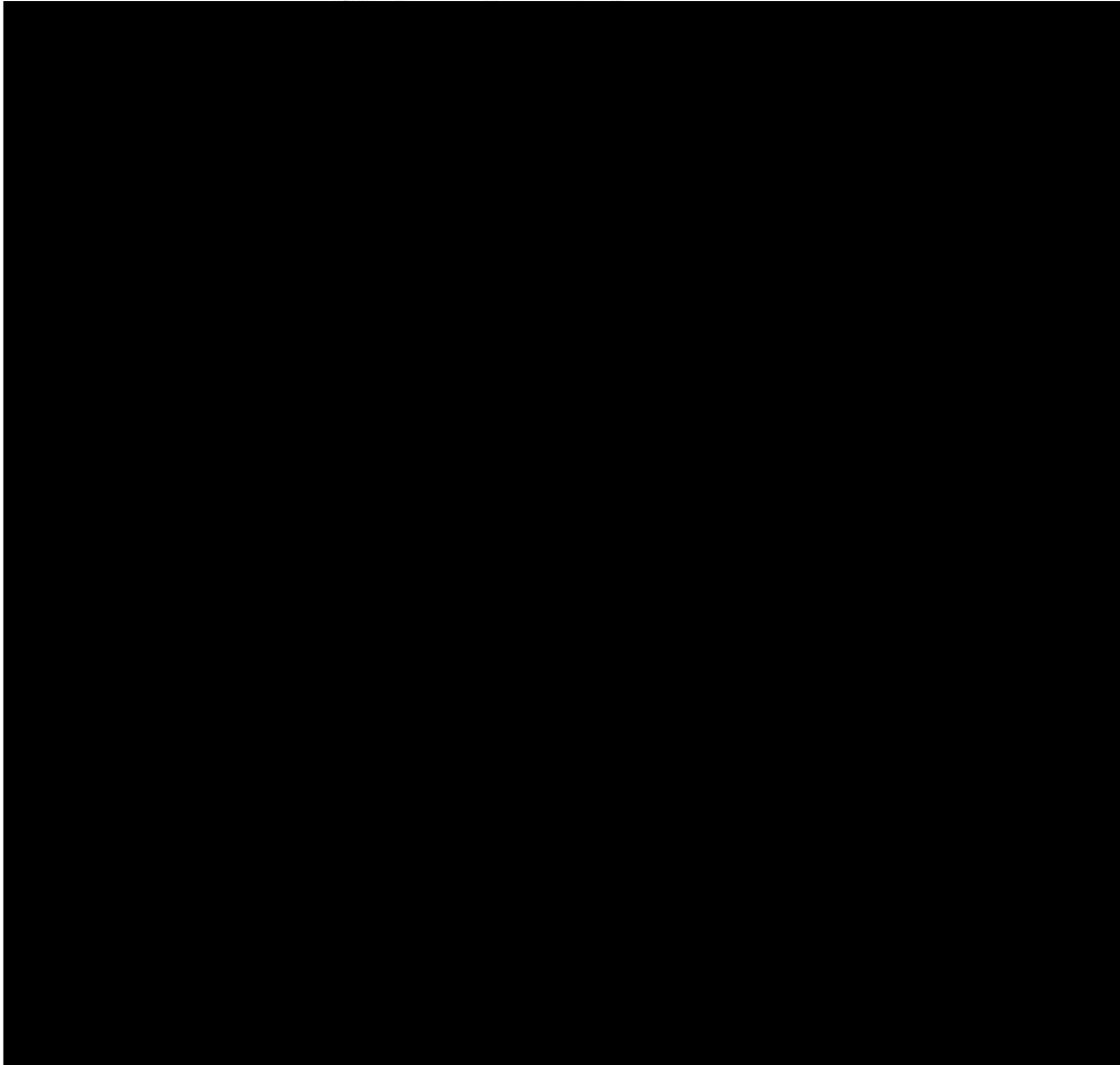


《大選帝侯とシュプレーの乙女 Der grosse Kurfürst und die Spreejungfrau》Op. 7 Nr. 1

第 1 小節、ピアノパートの音型が和声や装飾音に変化を付けつつ展開している。これはこの曲の主題モチーフでもあり、シュプレー川が、嵐で大きな音を立てている情景を描写し、『波のモチーフ』と捉えられる。第 1 小節、第 2 小節、第 3 小節は主調 E dur の I 度が繰り返される。左手和声の響きがタイによって小節中保続されていること、右手は分散和音のアルペッジョであるが、先頭に和音構成音 Gis 音の短 2 度下の G 音が倚音として付けられアクセントをもって強調されていること、また左手同様にタイによって響きが保続されてい

る点に特徴がある。また第 1 小節から第 6 小節にかけてのピアノパートの音域が低いことにより、不協和で閉塞的な鳴り響きが強調されている。

【譜例 38】 大選帝侯とシュプレーの乙女 第 1 小節～第 6 小節

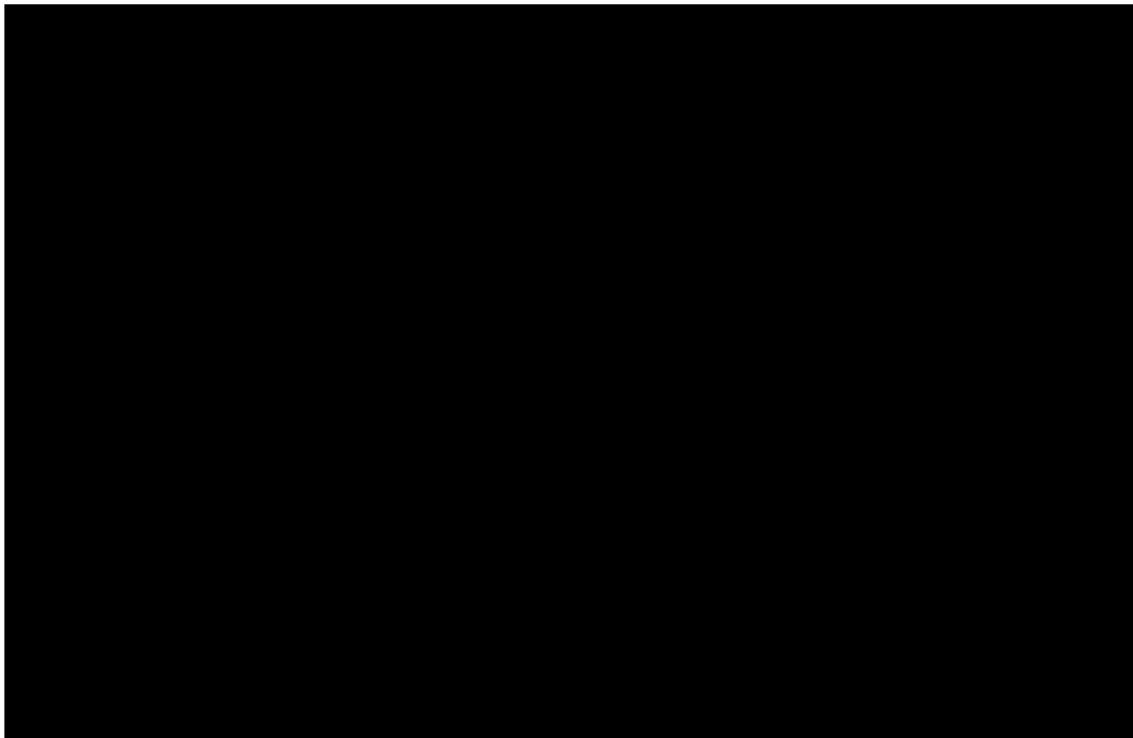


《海に浮かぶ岩礁島 Ein Klippeneiland liegt im Meer》Op. 38 Nr. 4

前奏にみられる第 1 小節のピアノパートは、3 連符による上行アルペッジョと 16 分音符による下行アルペッジョによって作曲されている。これはこの曲の主題音型であり、前奏、間奏、後奏と、声楽パートの演奏が途切れるタイミングで挿入されている。グレゴールの居

る海の岩礁島に、波が嵐と共に波打っている様子を描写していて、まさにこれを押し寄せる『波のモチーフ』と捉えることが出来る。

【譜例 39】 海にある岩礁島 第 1 小節～第 6 小節

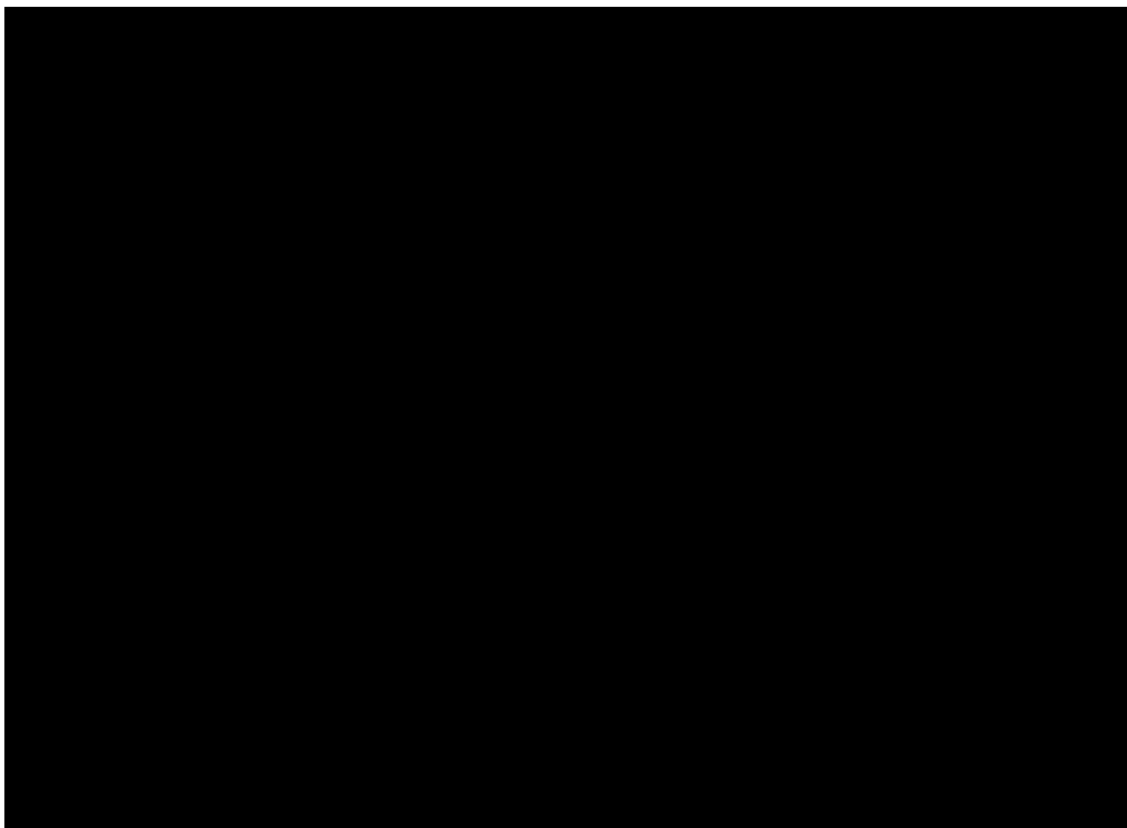


第6項 登場人物

《漁師 Der Fischer》Op. 43 Nr. 1

第27小節、ピアノパート左手ターン音型と、第28小節、スタッカートを持つ4分音符の分散和音からなる音型は、転調、装飾、など様々な展開を繰り返す音型である。漁師を海の中に誘う水の女が登場する際に、必ず現れる音型であり、『水の女のモチーフ』と言える。初出は第27小節で、曲冒頭のE durからIV度調であるA durへの転調と共に、左手テノール声部に現れ、水の女が水底から這い上がってきたことを描写している。第59小節の第3拍から高音域の右手パートにモチーフが現れる。モチーフには装飾が加わり、第62小節や第66小節などの4分音符には前打音が、第63小節や第67小節のターン音型のアウトタクトに16分音符の3連符によるトリル音型が加えられる。また、fis mollへ転調した第67小節以降はターン音型にアクセントが付けられるなど、細かな変化も指示されている。これらの装飾音を伴うのは漁師に語りかけ、歌いかけ、誘いが積極的になっていく様子をあらわしている。

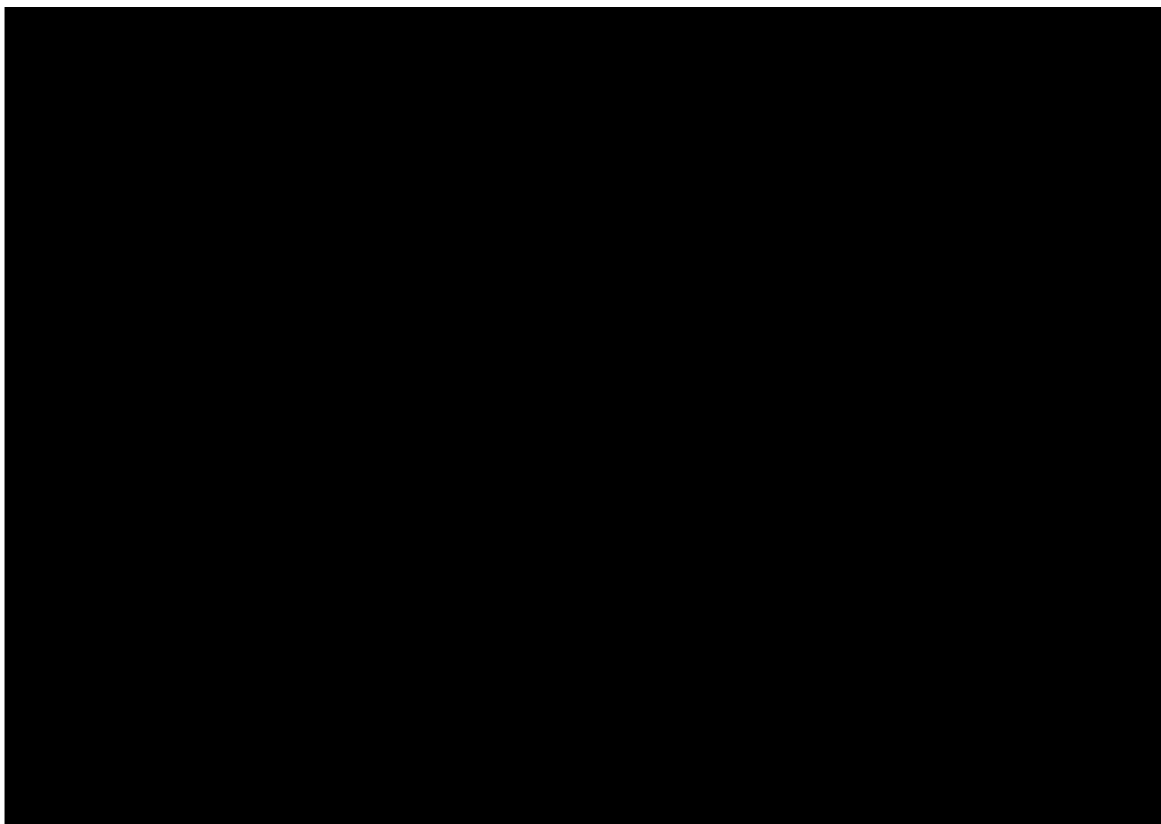
【譜例 40】 漁師 第 27 小節～第 32 小節



《金細工師の娘 Goldschmiedes Töchterlein》Op. 8 Nr. 1

ピアノパートの第 16 小節、第 54 小節、第 92 小節と 3 度登場する 4 小節間の音型は、金細工師の親方の所に騎士が登場する時に、必ず用いられる音型で、『登場人物のモチーフ』と捉えられ、ここでは『騎士のモチーフ』となる。左手は付点音符のリズムで和音を鳴らす。右手の音型は、3 連符の音型と、跳躍を伴う複付点のリズムによる音型に分けられ、合わせて 2 小節の旋律を作っている。この 2 小節のモチーフが 2 度繰り返されて 4 小節の楽節となっているが、2 回目の第 54 小節での 3 連符の音型は展開され、複付点の音型は声楽パートがユニゾンで加わる。複付点音符のリズムの断片は、第 28 小節から第 30 小節、第 65 小節から第 67 小節、第 103 小節から第 105 小節に見られる。なお、このモチーフは、騎士の 3 回の登場において、調性、和声、音価、音高、強弱記号は全て同じである。変化しないモチーフは、騎士の金細工師の娘を想う一途な気持ちのあらわれにも捉えることが出来ると共に、彼の真面目なキャラクターも描写している。

【譜例 41】 金細工師の娘 第 16 小節～第 23 小節

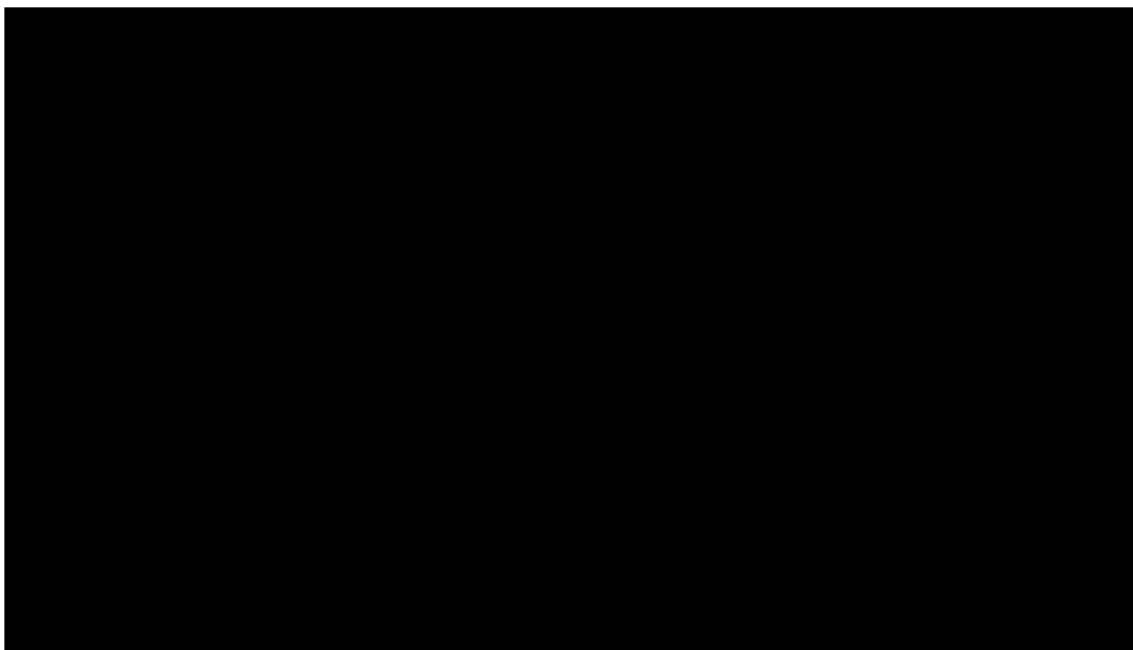


《オールフ殿 Herr Oluf 》 Op. 2 Nr. 2

前奏、ピアノパートの右手、第 5 小節から第 9 小節に現れる、アクセントの付いた 8 分音符と 2 つの 16 分音符、スタッカートを持つ 2 つの 8 分音符、スタッカートの 8 分音符と前打音を伴う 8 分音符のスラー音型による 2 小節の旋律が 2 度繰り返され、4 小節の楽節を作っている。これは魔王の娘が、オールフを踊りに誘っている旋律であり、魔王の娘が登場する際、必ず現れ、『魔王の娘のモチーフ』と捉えられる。第 5 小節からのモチーフの初出はピアノパートのみで演奏されるが、第 16 小節、第 21 小節、第 37 小節、第 55 小節、第 66 小節とさらに 5 回登場する際には、それぞれモチーフの 2 度目の繰り返しで声楽パートが重なって歌われていく。第 21 小節から、第 37 小節から、第 55 小節からの 3 箇所においてはモチーフの調性や長さは同じであるが、第 66 小節からは展開している。第 66 小節には 1 回『魔王の娘のモチーフ』が登場し、第 68 小節から第 71 小節で同じく第 6 小節のモチーフがアーティキュレーションを変えてさらに 4 回繰り返されるが、モチーフ

フは第 72 小節の減 7 和音のアルペッジョによって寸断される。常にオールフに話かけ、踊りをしようと誘う魔王の娘だが、オールフは断り続け、3 回誘って（1 回目：第 25 小節から第 29 小節。2 回目：第 36 小節から第 44 小節。3 回目：第 54 小節から第 58 小節。）、4 回目の時（第 65 小節から第 69 小節）に、魔王の娘はオールフの胸を一打ちし殺してしまった。まさに減 7 和音の時に、一撃された様子が描写されている。

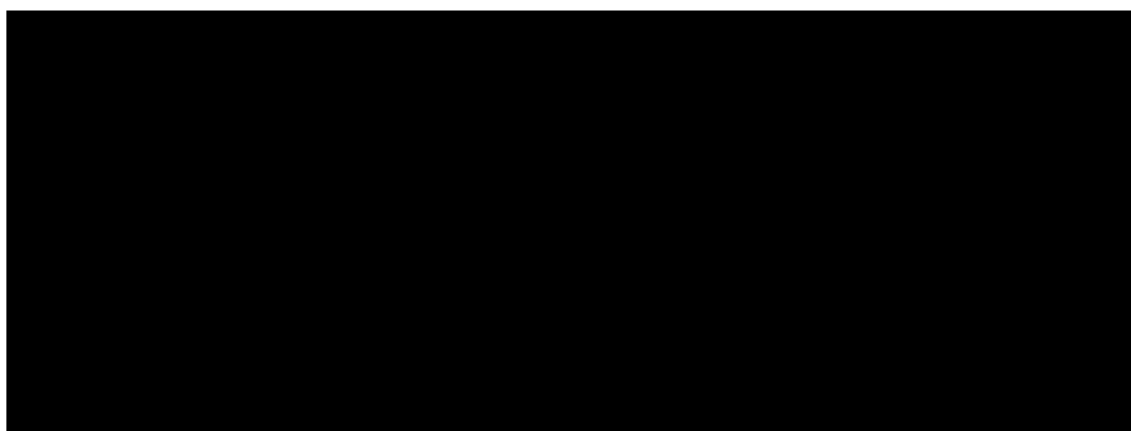
【譜例 42】 オールフ殿 第 4 小節～第 10 小節



《アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas》Op. 128

『馬のモチーフ』でも述べたこのバラード作品には、『登場人物のモチーフ』としても用いられている。第 173 小節から第 211 小節まで語りで語られる場面で、ジェームズ王はダグラスを追い払い馬に乗って進み始める。ダグラスが崩れ落ちようとも走ることをやめない。ダグラスは引きずられながらもジェームズに許しを乞う。第 173 小節、第 174 小節のピアノパート左手の旋律を、『ジェームズ王とダグラス 2 人のモチーフ』と捉えることが出来る。G→A→H→A→H→C→fis→G の旋律だが、C から Fis（導音）の増 4 度跳躍の音型が特徴的な音型であり、この Fis によって和声上では減 7 和音が発生し、この場面の不穏な雰囲気を描写し、第 211 小節までにかけて、見事な短 2 度上転調の連続でたたみかけている。この『ジェームズ王とダグラス 2 人のモチーフ』が、第 211 小節まで、第 173 小節、第 174 小節を入れて（モチーフの断片も入れる）、9 回登場する。

【譜例 43】アーチバルド・ダグラス 第 173 小節～第 176 小節



第 2 回：第 178 小節では左で内声部に『ジェームズ王とダグラス 2 人のモチーフ』の断片が現れ、歌詞の「前にある手綱 Zügel vorn」ダグラスがジェームズ王の馬の手綱を掴んだというドラマが展開する所で増 4 度跳躍、減 7 度和音が登場する。「前 vorn」の言葉にスタカティシモ、またピアノパートの「前 vorn」の言葉ではスフォルツァンドが示されている。

第3回：第181小節、第182小節では *gis moll* に転調し、『ジェームズ王とダグラス2人のモティーフ』が現れる。第182小節で気を付けなければならないのが、ピアノパートと声楽パートの指示の違いである。ピアノパートはスタッカート、アクセントであり、声楽パートは、スタッカッティシモからクレッシェンドである。この違いは、声楽パート「太陽が照り付ける *Sonnestach*」の「太陽 *Sonne*」の言葉にスタッカッティシモ、「照る *stach*」の言葉にクレッシェンドを、ピアノパートがスタッカートとアクセントを用いて、補っている様に捉えられる。

第4回：第186小節ではまた『ジェームズ王とダグラス2人のモティーフ』の断片が現れる。増4度跳躍、減7度和音である。ここではピアノパート、声楽パートは同じ指示になっている。歌詞の「崩れ落ちた *zusammenbrach*」では、スタッカート、また「落ちた *brach*」スフォルツァンドを用い、ダグラスがジェームズ王の馬から落馬したことを描写している。

第5回：第189小節、第190小節では *a moll* に転調し、『ジェームズ王とダグラス2人のモティーフ』が現れる。歌詞の「家来 *Seneschall*」の *schall* にスフォルツァンドが書かれ、昔ダグラスがジェームズ王の家来だったことを強調している。

第6回：第193小節、第194小節では *b moll* に転調し、『ジェームズ王とダグラス2人のモティーフ』が現れる。第194小節ではまたピアノパートと声楽パートの指示が違う。ピアノパートの方がスタッカッティシモ、スフォルツァンドで、声楽パートはスタッカートとスフォルツァンドで作曲されている。しかし、この違いは声楽パートの「小屋の馬 *Roß im Stall*」の強調を、ピアノパートのスタッカッティシモであらわしている。歌詞全体は、「あなたの（ジェームズ王）馬に水やりをさせてください *ich will nur tränken dein Roß im Stall*」と語る。

第7回：第197小節、第198小節では、*c moll* に転調し、『ジェームズ王とダグラス2人のモティーフ』が現れる。歌詞の「藁 *Streu*」にスフォルツァンドが示され、「藁をきざみこの手であなたの（ジェームズ王）の馬に水やりをします *Und will ihm selber machen die Streu und es tränken mit eigner Hand*」と懇願する。

第 8 回：この『ジェームズ王とダグラス 2 人のモティーフ』の連続で、緊張感が高まり、また転調の頻度が増しストレット¹²³を形成している。そして、第 221 小節から第 224 小節の 4 小節間でまた『ジェームズ王とダグラス 2 人のモティーフ』が 2 回現れる。

第 9 回：第 223 小節からは声楽パートにも同じモティーフが登場する。ずっと短調だったモティーフだがここでは長調になり、また増 4 度の跳躍、減 7 度和音もなくなり、同主長調の IV の和音の第 2 転回形となっている。ジェームズ王は馬から降り、ダグラスと和解する。

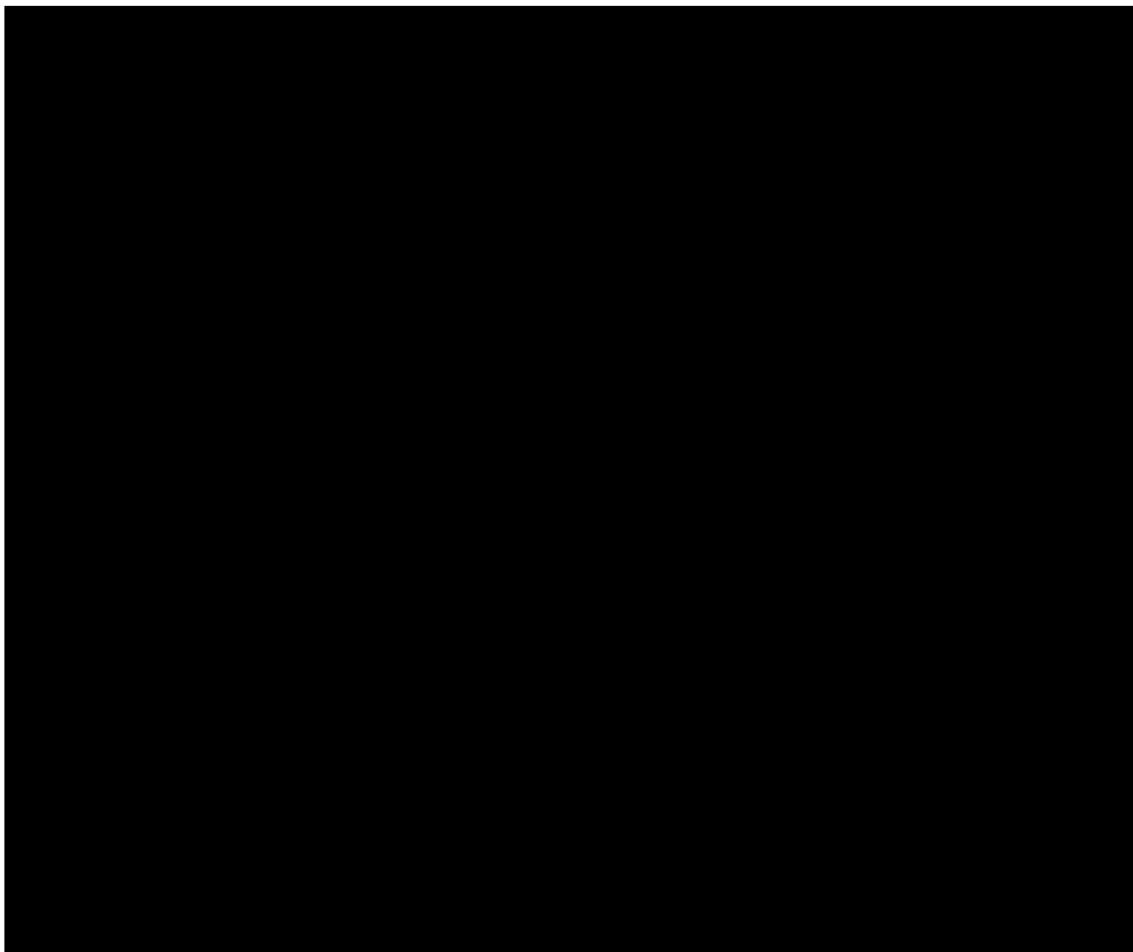
¹²³ ストレッタともいう。「押し合った」あるいは「緊迫した」の意。(1) フーガその他の模倣対位法的音楽に関する用語で、急迫、迫りなどとも訳される。1 つの声部が主題を奏し終わらないうちに、他の声部が「入り」を行い、たたみ込むように重なっていくこと。ドイツ語では *Engführung*、フランス語では *strette* がこれに当たる。ストレットは緊迫したクライマックスの感じをもつことが多く、フーガではふつう第 2 部以降におかれ、曲の高潮点を形づくる。(2) 結尾部などでテンポを速め、高揚した部分。下中邦彦「ピカルディ 3 度」、『音楽大事典』東京：平凡社、1982 年、第 4 巻、1306 頁。

第7項 効果音

《海に行くオーディン Odins's Meeres-Ritt》Op. 118

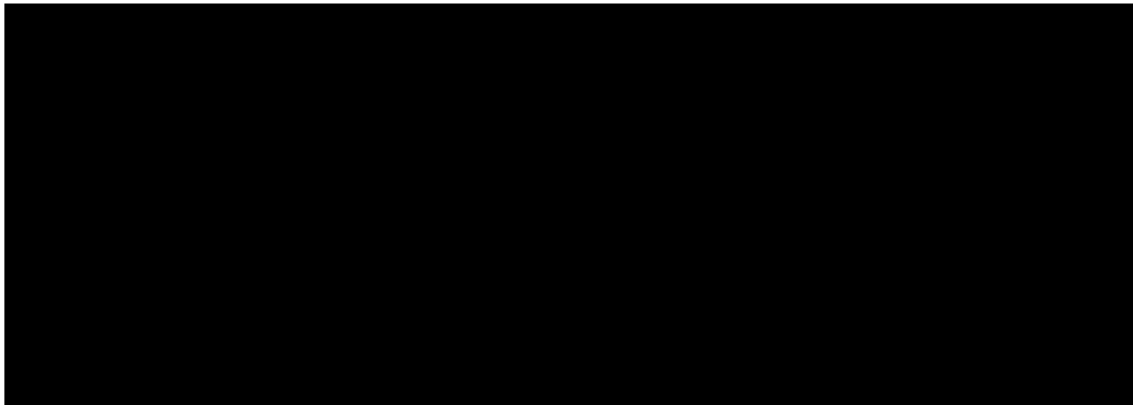
『馬のモチーフ』でも述べたこのバラードでは、主人公オーディンが真夜中に鍛冶屋のオールフを訪ねた時、戸口を激しく叩く時の効果音が、第7小節から第9小節で描写されている。この音型を『ドアを叩くモチーフ』として捉えられる。8分音符のスタッカートと8分音符が繰り返され、両手の音域を高音、低音それぞれに広げながら次第にクレッシェンドし、フォルティッシモに向かって、真夜中に戸口を叩く荒々しさを表現している。まさにオーディンの性格も描写している様にも捉えられる。

【譜例 44】 海に行くオーディン 第4小節～第10小節



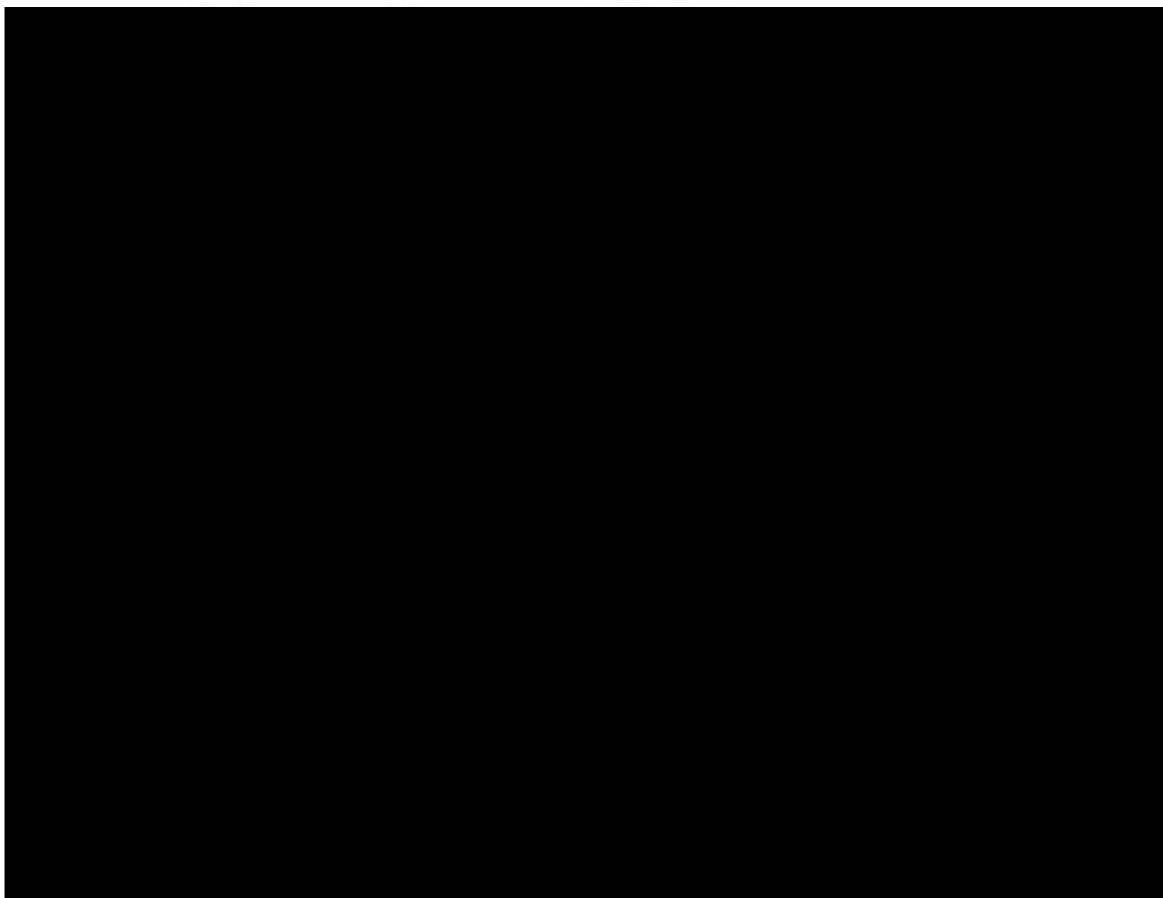
第 41 小節から第 42 小節の、ピアノパート右手 2 オクターブに渡る 32 分音符の早いスケール音程は、「私の馬は、風と競って走るのだ *Mein Rappe, der läuft wohl mit dem Wind*」のオーディンの言葉通り、風を音響効果的に描写している。また『風のもティーフ』とも捉えられる。

【譜例 45】海を行くオーディン 第 41 小節～第 43 小節



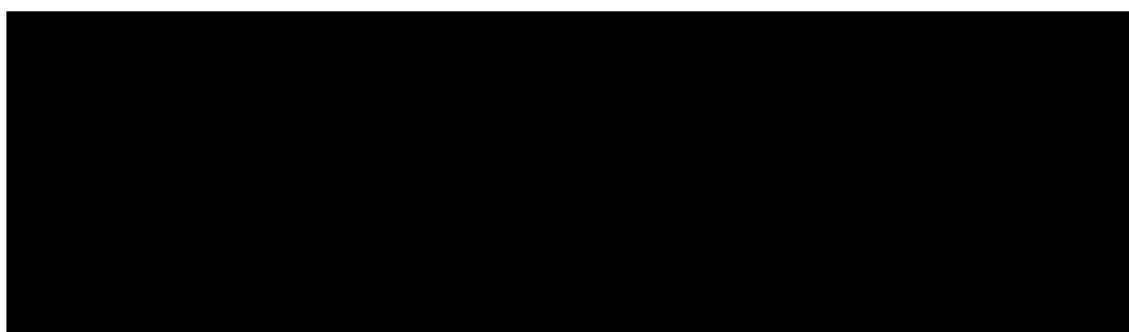
オーディンはオールフ親方に自分の馬に蹄鉄を打ってくれと嘆願し、第 49 小節から第 51 小節「親方は蹄鉄を手取る *Meister Oluf nimmt das Eisen zur Hand*」やっと手に取った蹄鉄を打っている音を、第 51 小節から第 53 小節のピアノパート左手の音型で描写している。また左手ピアノパートにスタッカートを用いることによって、まさに蹄鉄を打っている音に聴こえてくるこの音型を、『蹄鉄を打つもティーフ』と捉えることが出来る。また第 56 小節のアウフタクトから第 57 小節「みるみる大きくなる *da dehnt es sich aus*」の歌詞に応じて、第 57 小節のアウフタクトから、音域が広がると共に、アルペッジョを用い、蹄鉄が大きくなる様子を描写している。

【譜例 46】海を行くオーディン 第 48 小節～第 57 小節



また第 58 小節から第 59 小節では、ピアノパートが両手で刺繍音を伴う形で現れる。それは蹄鉄がみるみる大きくなり、執拗^{しつよう}に繰り返される半音の刺繍音が緊迫感を持って、効果音的に描写されている。歌詞内容とも合っていて、親方が恐怖に襲われた緊迫感をも現している。

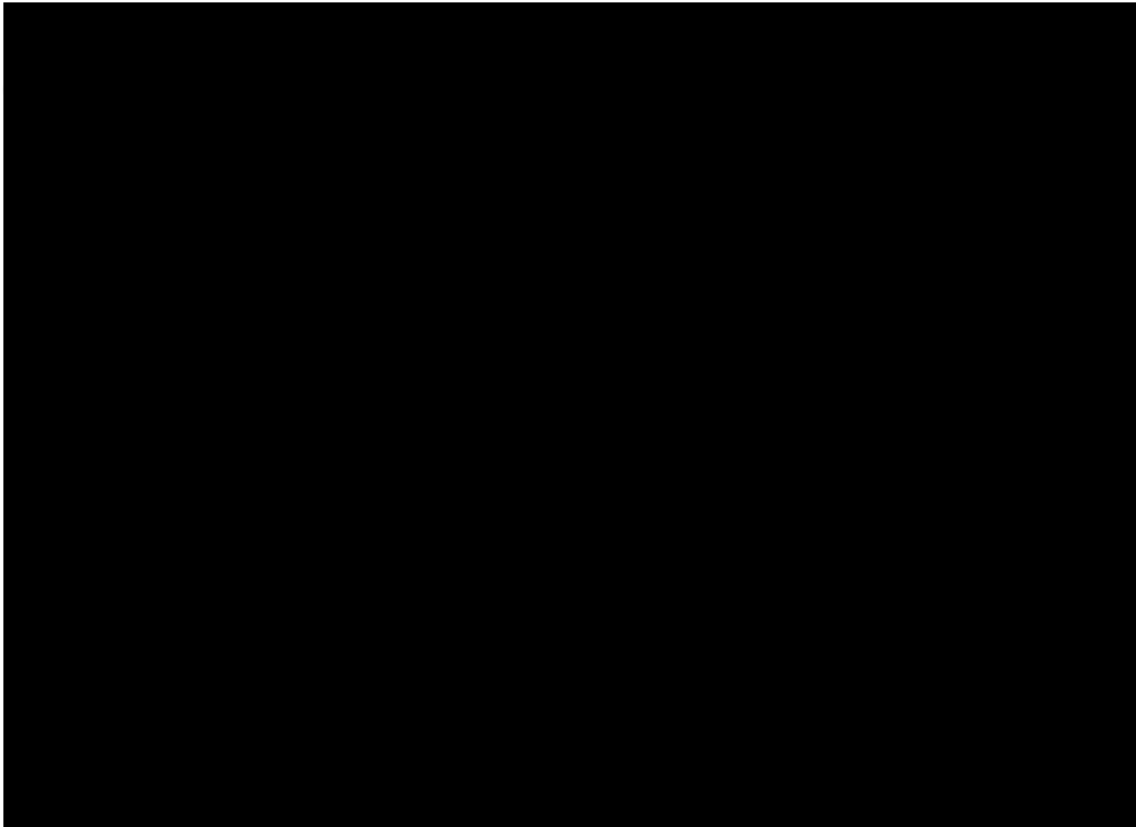
【譜例 47】海を行くオーディン 第 58 小節～第 61 小節



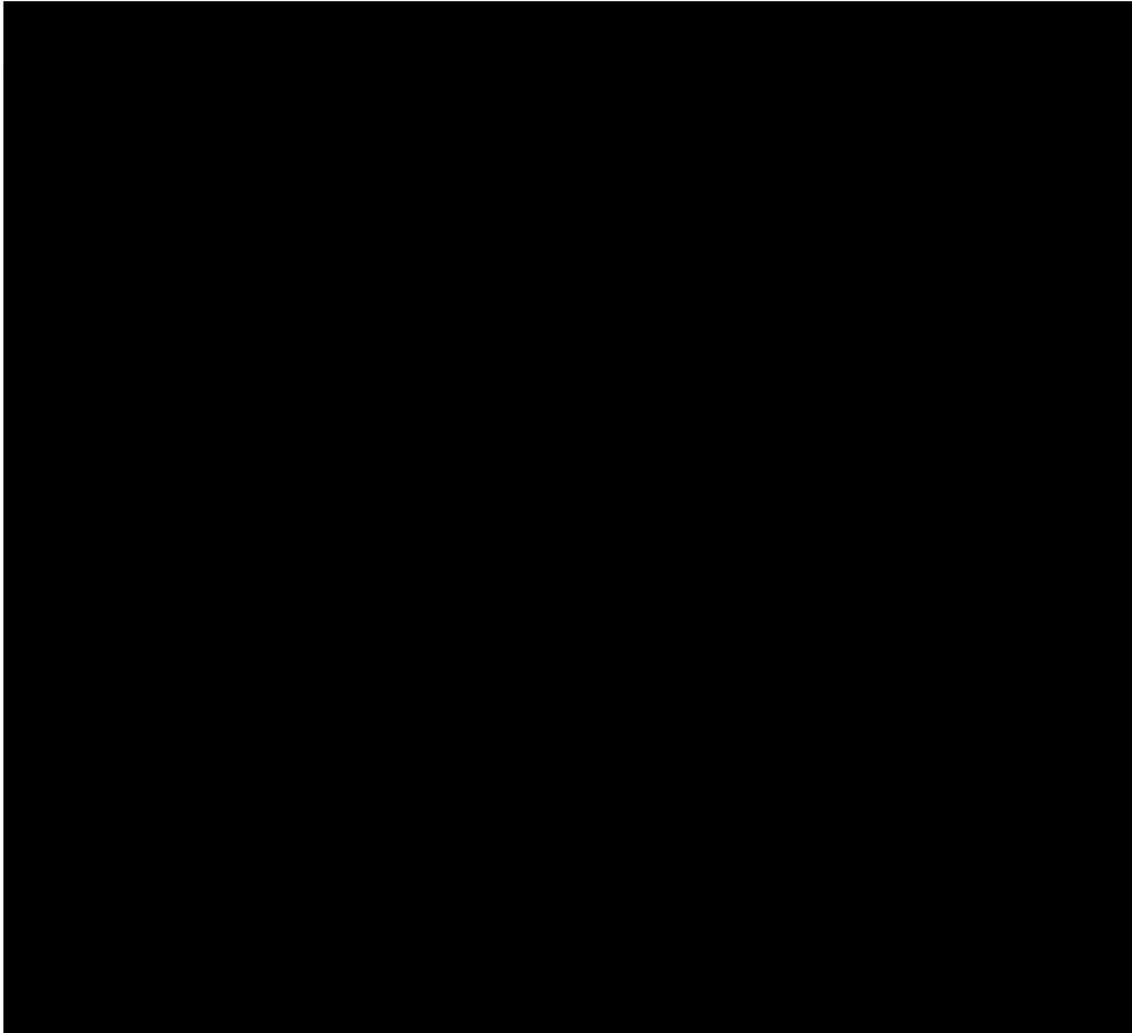
《ムーアの王 Der Mohrenfürst》 Op. 97 Nr. 1

第 100 小節から「くりぬかれた象の牙が高らかな音で戦士たちを鼓舞している Des Elefanten gehöhlter Zahn feuerte schmetternd die Kämpfer an」の内容通り、高音のトリルが第 101 小節から第 104 小節まで鳴り、これはピッコロの音を模倣しているかの様である。また第 109 小節から第 118 小節の間でもこのピッコロのトリルの音が鳴り響いている。どちらのモチーフも音響効果としてこのバラードを劇的に仕上げている。

【譜例 48】 ムーアの王 第 99 小節～第 104 小節



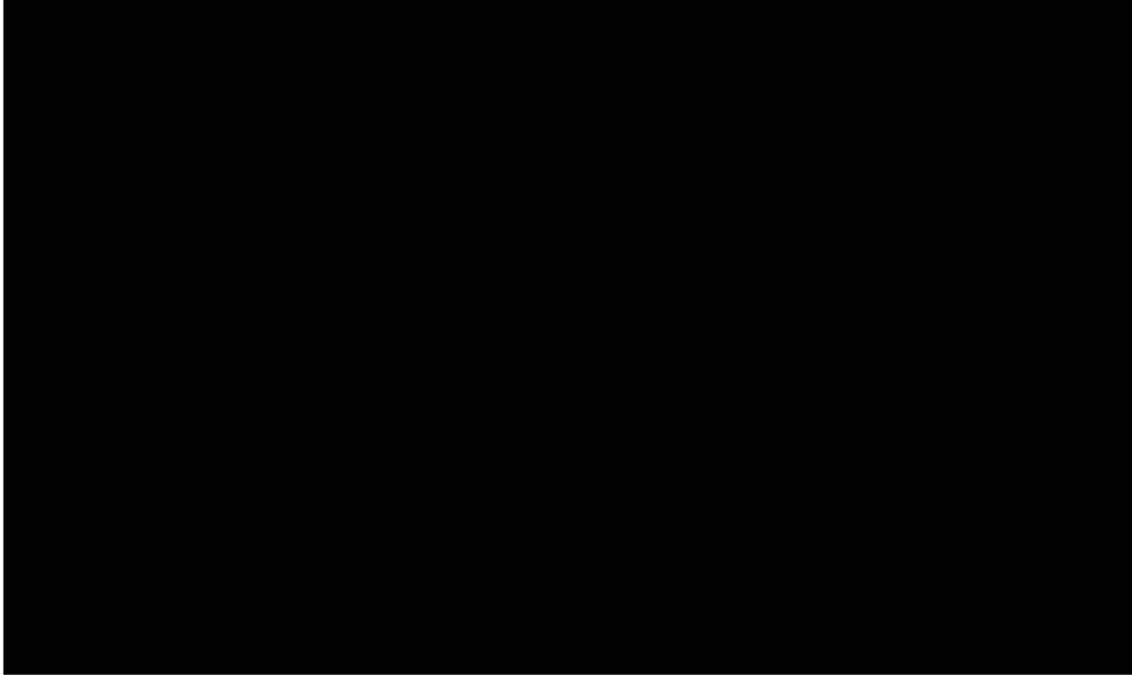
【譜例 49】 ムーアの王 第 109 小節～第 120 小節



《魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling》Op. 20 Nr. 2

第 31 小節及び、第 46 小節、第 60 小節にも見られた C dur の上行形の 16 分音符が第 74 小節から再び登場する。水を止める為に、箒を真っ二つに割ってやろうと息巻く弟子の心の状況を『湧き出る水のモチーフ』で示している。声楽パート第 77 小節の「ものすごい音 Krachend」を、ピアノパートは左手でアルペッジョ、右手は As から短 3 度の下行形、ここも減 7 和音が使用され、斧が箒を 2 つに割ったときの「ものすごい音」を表現している。『効果音モチーフ』として捉えられる。

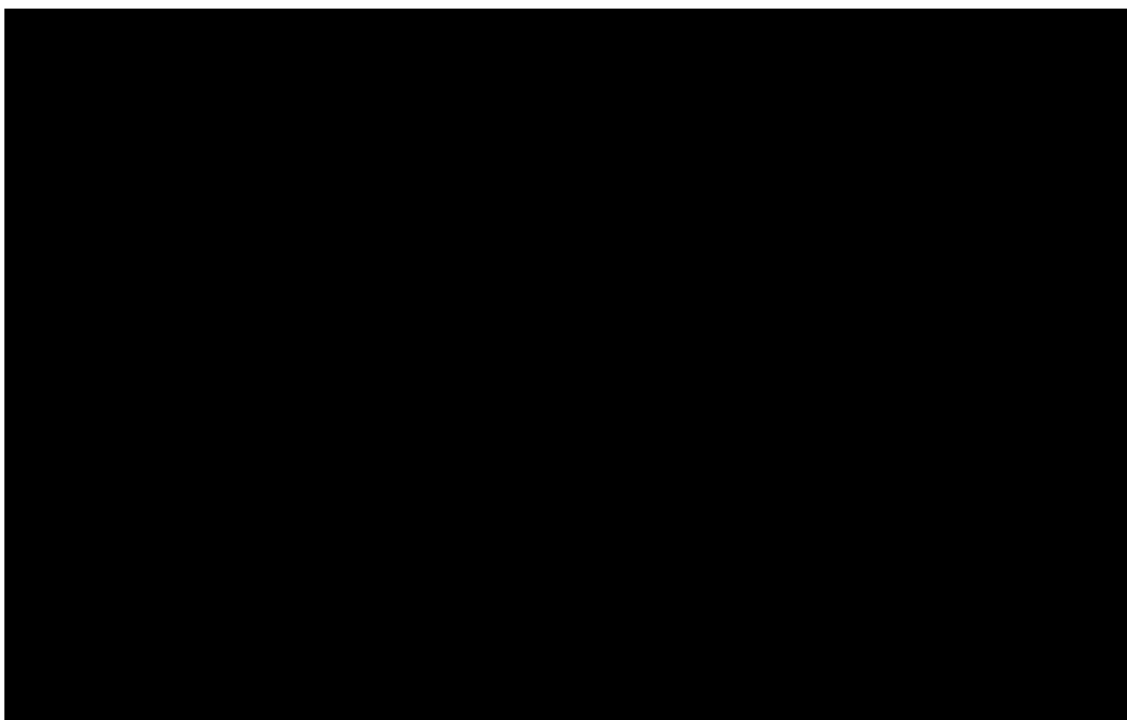
【譜例 50】魔法使いの弟子 第 73 小節～第 77 小節



《ネック Der Nöck》Op. 129 Nr. 1

楽器の項で、『ハーブのモチーフ』は述べたが、この旋律の中に『効果音モチーフ』が隠されている。ピアノパート左手の4分音符は、前打音を持つ2音の箇所と、3和音または4和音のアルペッジョの箇所の2パターンがある。アルペッジョは第7小節から第11小節、第13小節、第147小節から第153小節に見られ、平行調であるa mollに転調し、再びC durのドミナントに戻るまでの展開において用いられる。歌詞の内容と照らし合わせていくと、第7小節でこの2つの言葉「泡しぶき Schaum」「大波 Wogen」が、「動きを止め Umschwebt」と歌詞では表現され、表面に漂う水が少し揺れている姿をアルペッジョで効果音的に描写している。

【譜例 51】 ネック 第 7 小節～第 10 小節

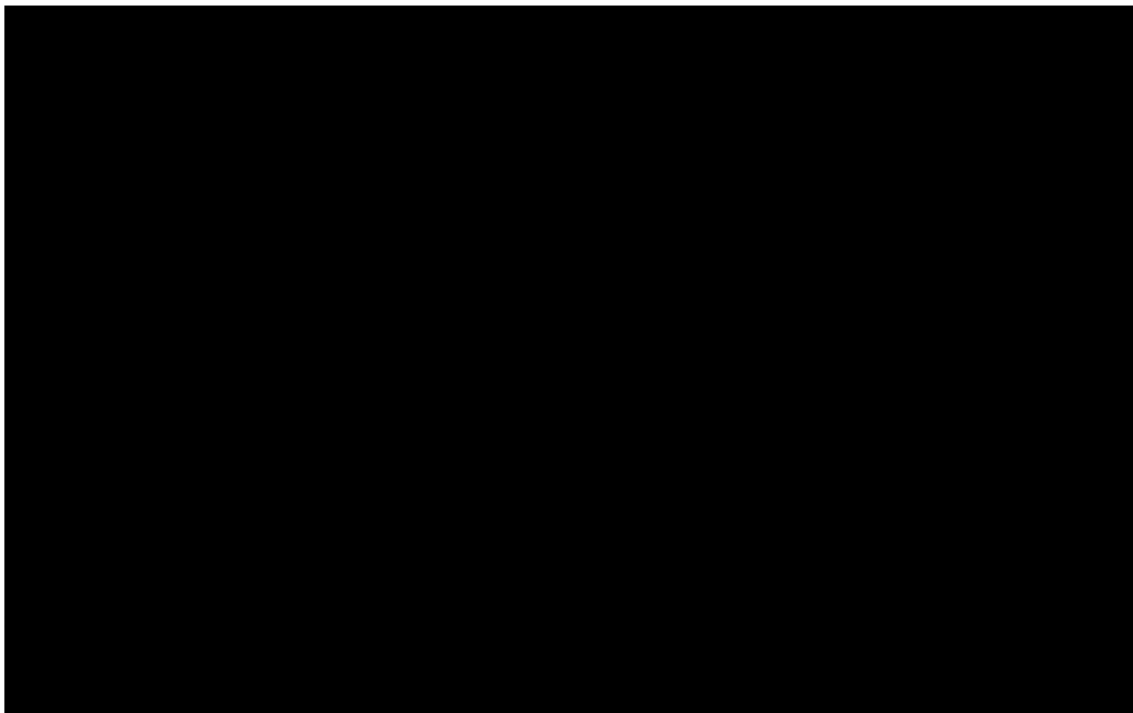


《サウルとサムエル Saul und Samuel》Op. 14 Nr. 1

第 14 小節からのピアノパートは、順次進行の上行と下行を繰り返す 32 分音符のユニゾンの音型の連続となっている。この音型は、サムエルが登場し、王サウルの運命が告げられ、滅亡に向かうサウルの周りでの状況を『効果音モチーフ』として描写している。この『効果音モチーフ』は、1 拍の間に 5 音の上下を往復するパターンと、2 拍にかけて 6 音以上の幅の上下を往復するパターンがある。後者は常に声楽パートの旋律の区切りに置かれ、クレッシェンドとディクレッシェンドによって音量の増減を伴う。(第 15 小節、第 17 小節) このモチーフの連続においては、各モチーフの開始音（拍頭音）が E 音から Fis、Gis、Ais、H 音と次第に上行していく。またモチーフ内の音域の上下幅も、第 18 小節第 3、4 拍のパターンでは音域の幅が Fis から D の 6 度であるのに対し、第 19 小節では Gis から F の 7 度へと広がっている。ここは、和声上減 7 和音であり、a moll への転調のきっかけとして機能する。同じことが第 23 小節から第 25 小節での h moll への転調、第 28 小節から第 29 小節にかけての d moll への転調、そして第 32 小節の e moll へと転調においてみられる。ここに至るまで、第 14 小節にかかれている「弱音ペダルを用いて *col una corda*」の状態から

外した状態へ向けて徐々にクレッシェンドしていく。それはまさに、「大地が口を開き、暗闇が立ち込んでいる」歌詞の内容と呼応している。第 35 小節で歌唱が一旦止んだのち、モチーフが次第に音量を落としながら演奏され、その後も第 38 小節、第 40 小節、第 43 小節、第 47 小節、第 51 小節、第 55 小節、第 59 小節、第 61 小節、第 64 小節などにモチーフが断片的に用いられ、不穏な雰囲気を表現している。

【譜例 52】 サウルとサムエル 第 13 小節～第 16 小節

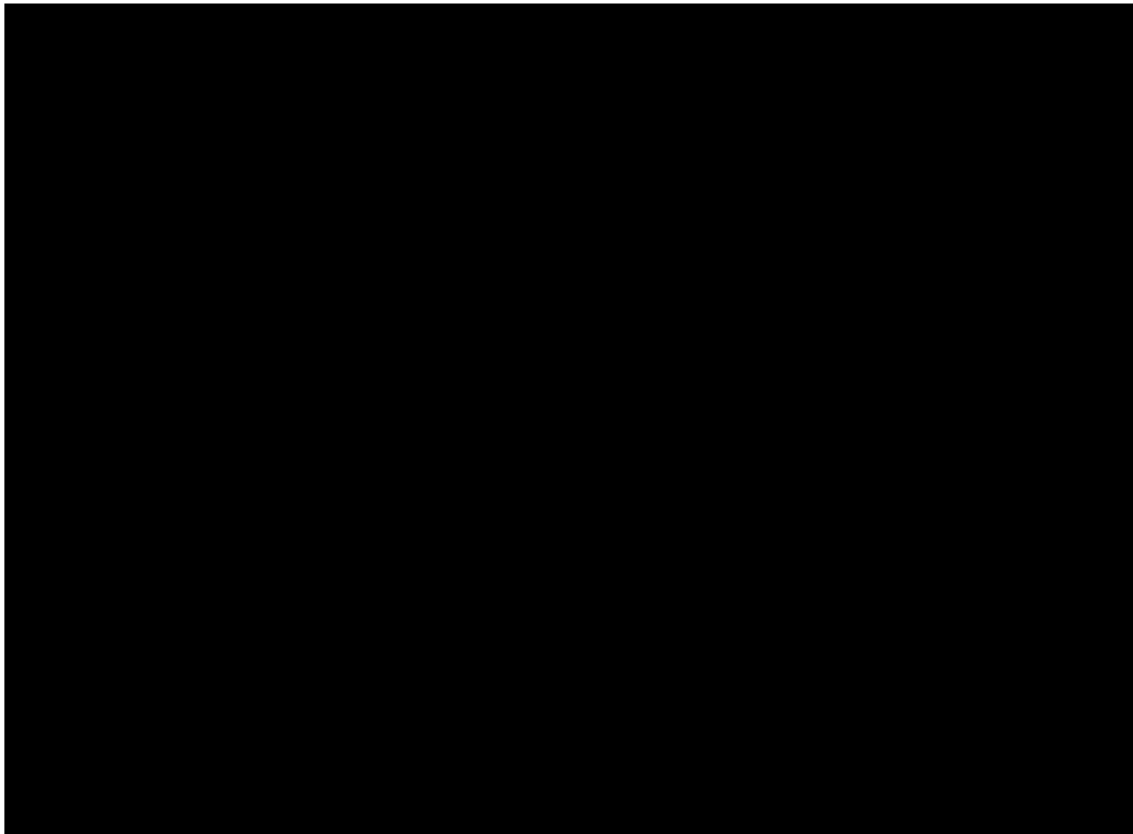


《真夜中の客 Der späte Gast》Op. 7 Nr. 2

第 3 回博士リサイタルで歌った曲でもあるこのバラードは、曲全体に渡って歌唱の合間に挟まれるピアノパートの音型のアウフタクトの和音に特徴がある。部屋にいるはずの子供が外にいて「部屋の中に入れて！」と、母親と対話している内容だが、弱拍でありながらスフォルツァンドがつくことによって次の小節の第 1 拍より強調され、緊迫感が生まれる。この音型はまさに子供がドアを叩く音に聞こえてくる。このことから、『ドアを叩くモチーフ』として捉えることが出来る。また、左手に前打音として旋律的短音階の上行音階が用いられており、この音列がスフォルツァンドを助ける音響的なインパクトとして機能して

いる。そしてさらに、右手の属和音に対して、左手が主和音の根音を先行して叩いていることにより、このアウフタクトが不協和音となっている。楽曲終盤の第 131 小節から第 133 小節ではストレットに短い間で連続して用いられ、この『ドアを叩くモチーフ』によって劇的な効果が高められている。

【譜例 53】 真夜中の客 第 1 小節～第 8 小節



《婚礼の歌 Hochzeitlied》Op. 20 Nr. 1

第 99 小節からのピアノパート右手の 32 分音符の連続する音型は、馬から下りた皆々が、広間の席取り競争をしたり、回ったり、踊ったり、楽しく跳ねたり、笛が鳴ったり、くるくる、ひらひら、ざわざわ、踊る人たち、ぺちゃぺちゃ、がやがや、こそこそ、声がこだましている様子を描写している。これは『効果音モチーフ』として捉えられる。

【譜例 54】 婚礼の歌 第 99 小節～第 100 小節



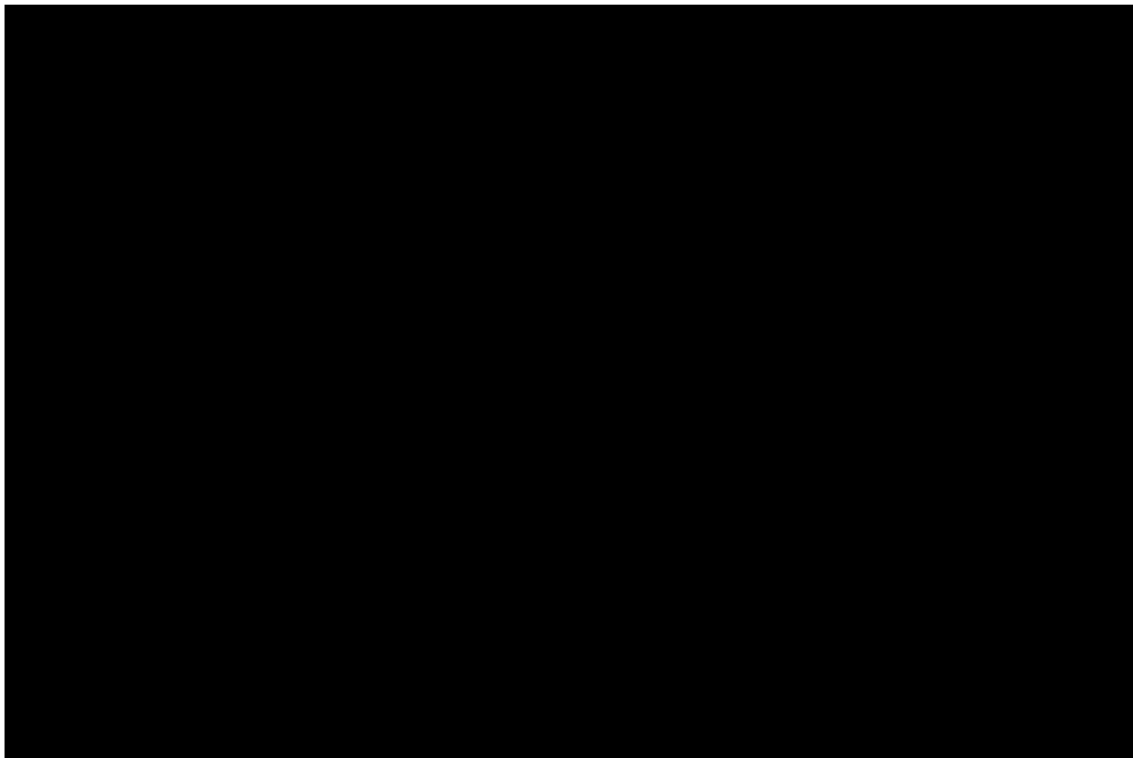
第2節 モティーフ以外に見られる特徴

第1項 転調

《エドヴァルト Edward》Op. 1 Nr. 1

第47小節から第49小節は、ドッペルドミナント（A C Es Ges）、es mollにおけるV度上（b moll）のVの9の和音（根音省略形＝減7和音）である。またこの8分の6拍子のリズムの音型は冒頭の母親のセリフの箇所にも登場していて、『母親のモティーフ』として捉えることが出来る。それ故、ここでのリズム音型は、『母親のモティーフ』の展開形と解釈出来る。第50小節B音のユニゾン es mollの属音だが、第51小節で突如 g mollへ転調する。この劇的転調は、第51小節の「父親 Vater」の言葉を強調する為のものであり、父親殺しを描写している。

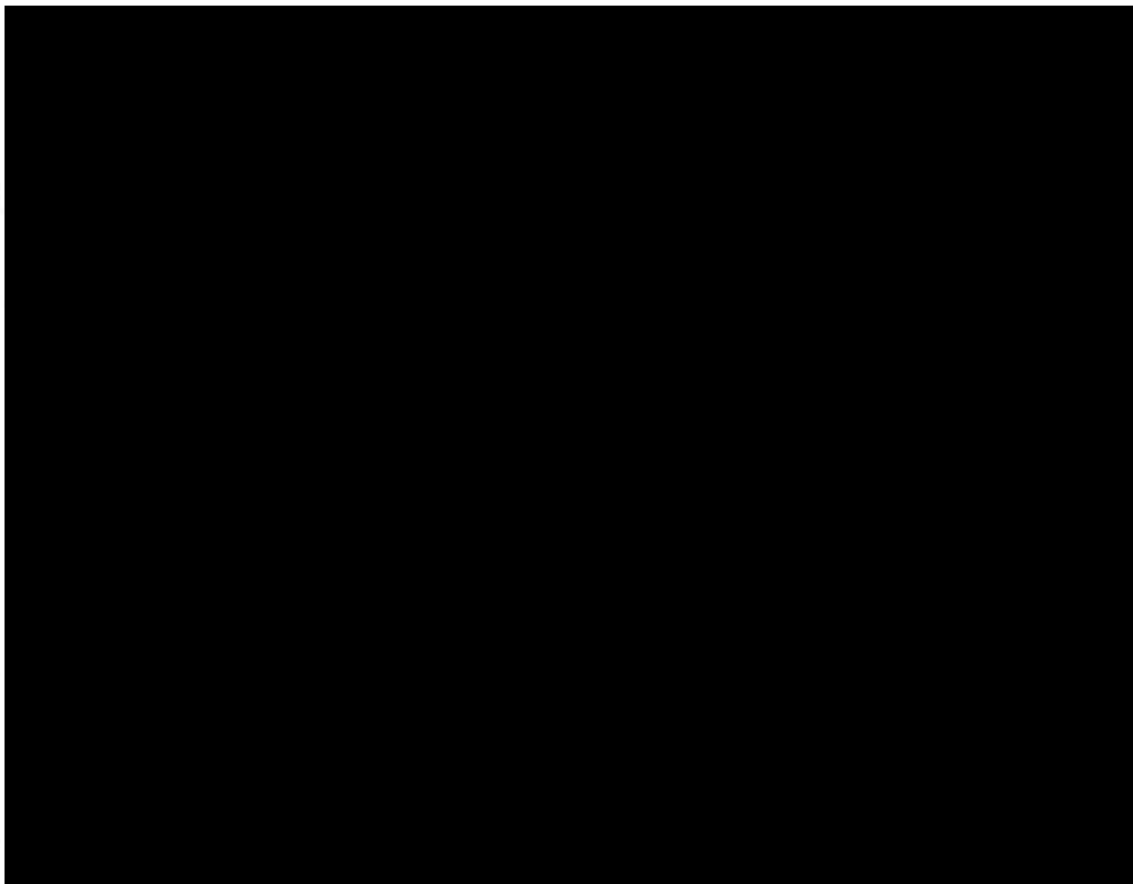
【譜例 55】 エドヴァルト 第47小節～第53小節



《三つの歌 Die drei Lieder》Op. 3 Nr. 3

第 74 小節から第 80 小節に見られる、ユニゾン下行音型 $D \rightarrow B \rightarrow G \rightarrow E \rightarrow C_{is}$ は、d moll で言うと I VI IV II の根音から、ドミナントの第 3 音（Cis 音、すなわち d moll の導音）へと導かれる自然の流れである。そして d moll へのお膳立てがあるにも関わらず、D 音をもたらす導音だったはずの Cis 音が、なんと属音（Cis Eis Gis の長 3 和音の根音）として Fis dur をもたらすきっかけになると言うのは、和声機能の期待を裏切る驚くべき展開だと言える。まさしく、天井高い大広間で、ジーフリート王が倒れたという劇的な内容をこの転調で描写している。

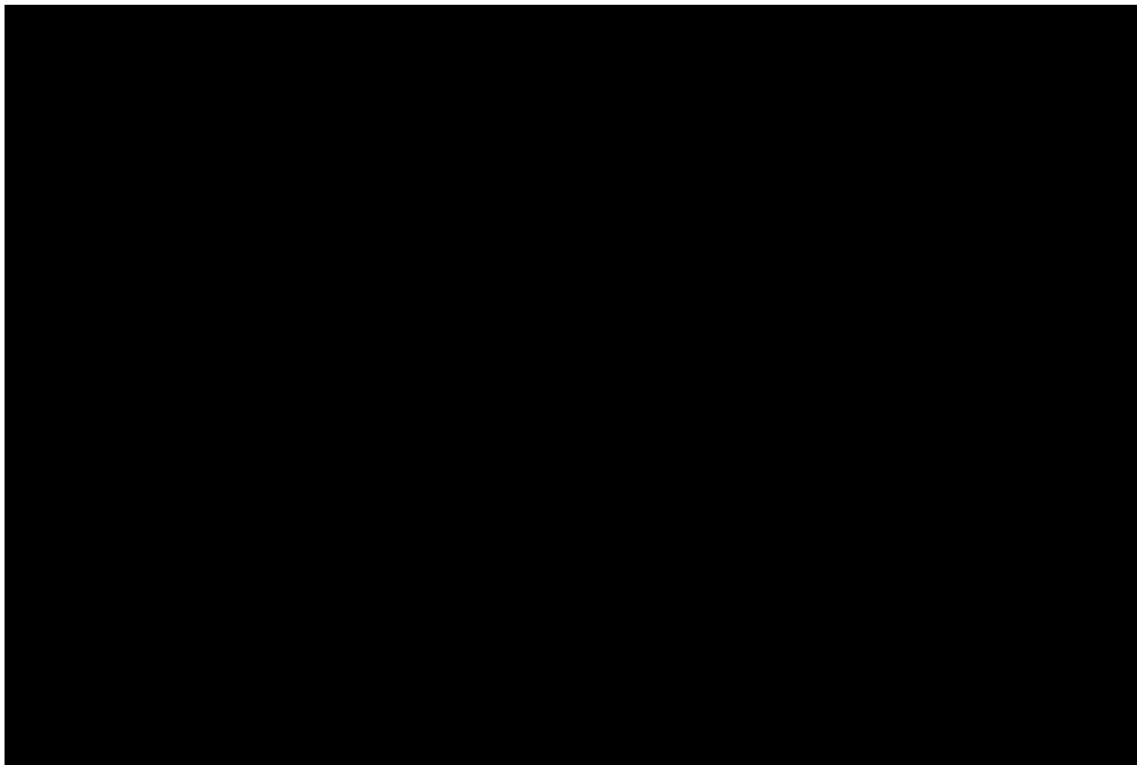
【譜例 56】 三つの歌 第 74 小節～第 83 小節



《魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling》Op. 20 Nr. 2

第9小節からの Des dur は C dur から半音上がった調だが、レーヴェのバラードに見られる大胆な調変化の1つに挙げられる。C音が Des dur の導音であるというただそれだけの状況で、何の準備や期待もなく本当に突然の転調で、助走もなく突然飛び上がる感じを描写し、敢えてそのような転調を使っている所に、弟子のお調子者なキャラクターという心的内容を表出させている。またこの転調をきっかけとして、弟子は1回目の魔法をかける。

【譜例 57】魔法使いの弟子 第6小節～第11小節



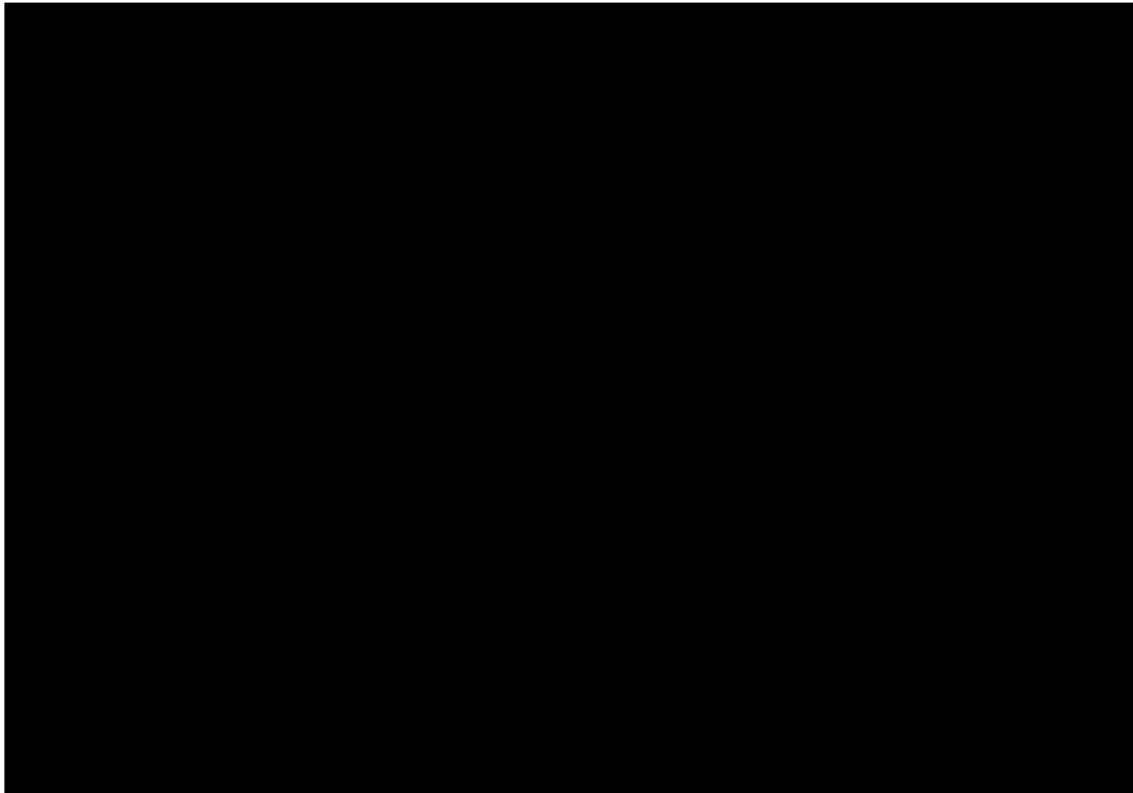
Des 音を中心として魔法をかける先生の所では、ピアノパートは声楽パートと合致しているリズムで（第99小節から第102小節）、先生の確固たる魔法を描写し、そして、第106小節第4拍から第108小節まで、F音から半音ずつ上がって、C音に到達する。この半音も、正しく積み重ねれば正しく主音にたどり着く。むやみに扱う（C-dur から Des-dur への急激な転調）が引き起こした大混乱との対比が生じる。正しい理論、正しい和声機能による正しい手順、跳び越えることのない正当性をあらわし、C音に戻ることで日常、元通りの意味を

も描写している。そしてこれを和音分析してみる。

Des-dur が C-dur に戻るために必要な手順を詳細に説明する。

Des-dur のIV度=Ges-dur の主和音（第 104 小節第 1 拍）→As-dur の属 7 の第 3 転回形（第 104 小節第 3 拍）→As-dur 主和音（第 105 小節第 1 拍）→B-dur の属 7 の第 3 転回形（第 105 小節第 3 拍）→B-dur 主和音（第 106 小節第 1 拍）→C-dur の属 7 の第 3 転回形（第 106 小節第 3 拍）→そして C-dur これだけの正しい知識と手順が必要であるという「教訓」ともとれるのだ。

【譜例 58】魔法使いの弟子 第 99 小節～第 109 小節



また下記の 4 曲のバラードの特徴的転調は、同主短調から同主長調への転調、または逆もあり得る。

《栗色の少女 Das nussbraune Mädchen》Op. 43 Nr. 3

この曲の登場人物は、語り、栗色の少女、恋人である。最初から第 66 小節までは、a moll だが、語りを入れて少女と恋人の会話が展開される。第 63 小節から A dur が少女、a moll が恋人でここからは語りなしの直接話法で表現されている。

《小さな船乗り Der kleine Schiffer》Op. 127

この曲の登場人物は、語り、王の娘、小さな船乗りである。「一緒にサイコロ遊びをしない？ Sag', willst du mit mir würfeln?」と王の娘は船乗りに話しかける。色々なものを賭けるが、娘は最後、船乗りに愛と純潔を賭けると約束をする。しかし、娘はサイコロ遊びに勝てなかった。船乗りは、最後は王の娘、王国、王座すべて手に入れ王子になった。第 291 小節からの王の娘の嘆きと絶望を f moll で書かれ、第 303 小節から F dur に転調し、船乗りが王になったことを伝える。この F dur は曲の始まりでもあるが、王女の勝気な性格をもあらわしているが、f moll で彼女の絶望を描写している。

《妖精の丘 Elvershøjh》Op. 118 Nr. 2

この曲の登場人物は、語り（主人公）、妖精である。妖精を E dur と e moll で使い分けている。第 60 小節から主人公を誘う妖精の時は、ピアノパートの右手が不協和音を奏で、誘う不穏な空気感を e moll と共に描写している。第 86 小節からは、妖精たちがダンスしている様子を E dur で、そして第 102 小節から、妖精が主人公に本性をあらわす部分ではまた e moll に転調する。

《ネック Der Nöck》Op. 129 Nr. 2

ネックのハーブの音が鳴り響き、大滝が動きを止め、泡しぶきと波の中、虹に包まれ、ネックが歌う様子は E dur で描写し、滝が水音を立て始めてきた第 63 小節から e moll に変わり、滝がごうごうと水音を立て始め、ドラマが一変する。

第2項 和音

詩の中で大きく話が展開されたり、大きな出来事があった時などに、レーヴェは減7和音を良く使用する。減7和音とは、減3和音に短3度を重ねた7の和音である。ドミナントとして主和音へ進みたがる強い性質がある一方で、様々な調性に属する可能性があるため転調のきっかけとしても用いられる和音である。この性質を利用して、物語における劇的展開の場面にしばしば登場している。今まで述べたモチーフの中でも何カ所か出現した減7和音をまとめ、また新たな減7和音も述べる。

《アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas》Op. 128

登場人物モチーフの所で述べた(74頁)、第173小節から第211小節にかけて、ダグラスがジェームズ王の馬にしがみついてジェームズ王は馬を走らせる場面での、第178小節では、ダグラスがジェームズ王の手綱を掴んだ時、減7和音を使用し、また第186小節では、ダグラスがジェームズ王の馬から落馬した時、減7和音を使用し、その2人の壮絶な状況を描写している。

《オールフ殿 Herr Oluf》Op. 2 Nr. 2

登場人物モチーフの所で述べた(72頁)、魔王の娘がオールフを一撃する第72小節でも減7和音が用いられ、命を奪う劇的な場面が描写されている。

《エドヴァルト Edward》Op. 1 Nr. 1

転調の所で述べた第49小節は(87頁)、第47小節から第49小節にみられる、ドッペルドミナント(AC Es Ges)、es mollにおけるV度上(b moll)のVの9の和音(根音省略形=減7和音)で、第50小節からエドヴァルトが父親殺しを白状する場面へと繋がっていく。

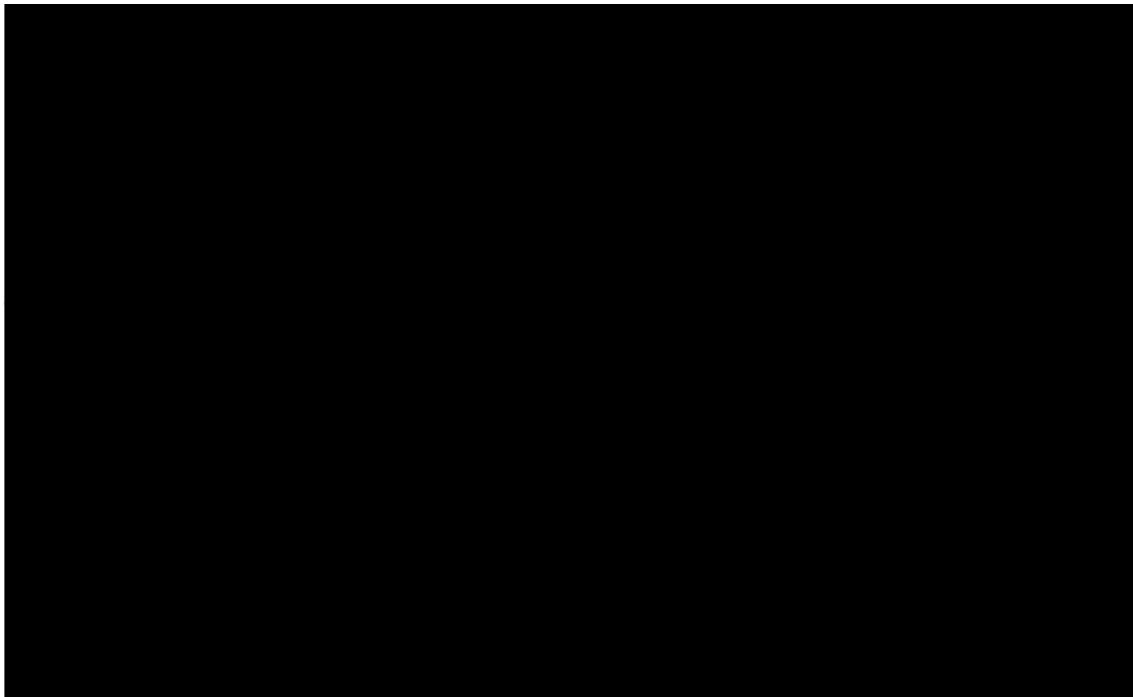
《三つの歌 Die drei Lieder》Op. 3 Nr. 3

転調の所で述べた(88頁)、第74小節から第80小節までの間の和音進行における減7和音の出現で、第81小節からの劇的転調を促している。

《魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling》Op. 20 Nr. 2

効果音モチーフの所で述べた（81 頁）、第 77 小節の斧で箒を割る場面でも、減 7 和音が使用され、その激しさを描写している。第 20 小節第 4 拍では、減 7 和音がアクセントを伴って、また第 21 小節第 4 拍では、減 7 和音でスフォルツァンドが使われ、魔法が掛りはじめたことをあらわしている。ユニゾンが続く途中で急に減 7 和音を用いることによって、物語において魔法によって箒に命が吹き込まれたことを描写していると捉えることができる。

【譜例 59】魔法使いの弟子 第 18 小節～第 23 小節



《アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas》Op. 128

この場面は、ダグラスがジェームズ王に許しを乞う最後の場面である。第 217 小節から第 219 小節「その剣で、私を斬ってください Und zieh' dein Schwert, und triff mich gut」この文章のあと、減 7 和音が使用され、ダグラスの最後の想いを劇的に表現している。また、「私をここで殺してください！ und lass mich sterben hier!」とダグラスはジェームズ王に嘆願し、このバラードの中で、1 番緊張感を持って作曲されている。

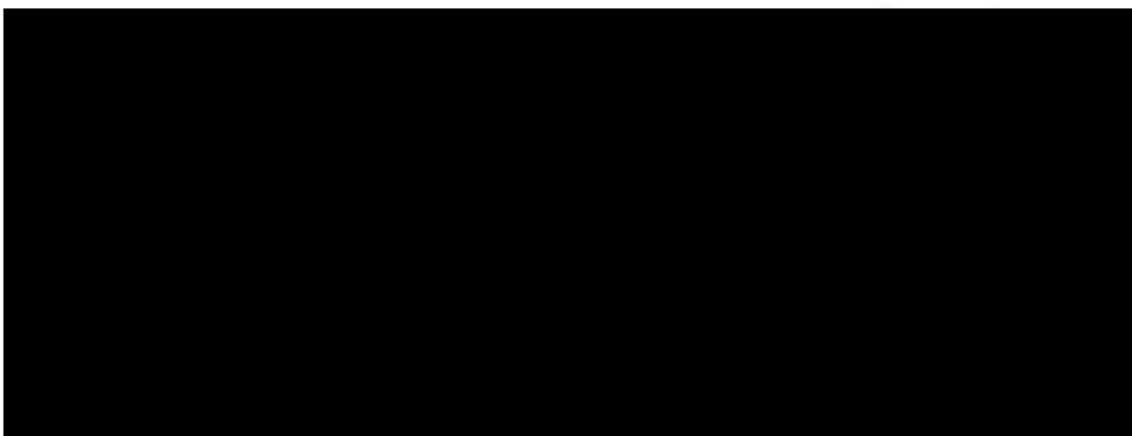
【譜例 60】アーチバルド・ダグラス 第 216 小節～第 219 小節



《エドヴァルト Edward》Op. 1 Nr. 1

エドヴァルトが父親殺しを白状する場面の直前に使用された減 7 和音であるが、このバ
ラードで 1 番盛り上がる最後の場面でも使用されている。息子の剣が赤くなっているのを
不審に思い問い詰める母だが、息子は父親殺しを母親に白状する。しかし、最後の部分、第
143 小節、エドヴァルトが母親に、「この父親殺しの指示を出したのは、あなたですから！
Denn Ihr, Ihr rietet's mir!」と述べる場面で、「あなた Ihr」の言葉、まさに「母親」という言
葉に減 7 和音がアルペッジョで使用され、言葉と和音を伴って劇的さが生まれている。

【譜例 61】エドヴァルト 第 142 小節～第 145 小節



第3項 レチタティーヴォ

レーヴェのバラード作曲の特徴の1つとして、レチタティーヴォ¹²⁴が挙げられる。これは《カール皇帝五世 Kaiser Karl V.》Op. 99でも多く使われている。レーヴェのバラード作品において楽譜自体にレチタティーヴォ (Recit.) と書かれている作品は、《製鉄所へのお使い Der Gang nach dem Eisenhammer》Op. 17、また《モラルを想うアルピンの嘆き Alpin's Klage um Morar》Op. 95が挙げられる。レーヴェのレチタティーヴォの使用の用途として、大事な言葉を伝えたい時、自問自答する時、話の内容を進めたい時などに使用されていることが明かになった。

《製鉄所へのお使い Der Gang nach dem Eisenhammer》Op. 17

この作品では、レーヴェのバラード作品の中で1番長大作品である。ピアノパートの前奏だけで6頁、全体で40頁を要する。伯爵夫人が誰かと恋人関係にあると、狩人ロベルトが伯爵に密告し、伯爵はそのことを聞いて疑心暗鬼になり、自問自答する場面でレチタティーヴォが使われている。またその浮気相手が誰なのかと、狩人ロベルトに問い詰める伯爵、ロベルトは悪巧みを進め、召使いフリンドルが相手だと伝える。そのフリンドルが書いた伯爵夫人宛ての詩がここにあるとロベルトが述べる場面（その詩の中で告白していることを伝える）でまたレチタティーヴォが使われている。この他にもこの曲では後5か所でレチタティーヴォを使用している。

《モラルを想うアルピンの嘆き Alpin's Klage um Morar》Op. 95

この作品では、初め3頁の間でレチタティーヴォが使用され、このバラード作品の核になる内容を語り説明している。またリノがアルピンに対し、「なぜ丘で1人なのか、なぜ岸に打ち寄せる波のように嘆いているのか warum allein auf den schweigenden Hügel? Warum

¹²⁴ 語りの自然なリズムやアクセントに忠実に従った声楽書法的一种。必ずしも一定のテンポに保たれたり、特定の形式で構成されるとは限らない。16世紀後半における朗唱的な語りの様式の発展から生まれた。これは和音の支えと幅広い音域の旋律、それに感情を込めた言葉の扱いを特徴としていた。17世紀のうちにレチタティーヴォは対話を進める手段となり、またアリアのあいだをつなぐ役割を担うようになった。Stanley, Sadie「レチタティーヴォ」『新グローブオペラ事典』中矢一義、土田英三郎訳、東京：白水社、2006、817頁。

jammerst du wie ein Windstoß im Waldes, wie eine Welle am fernen Gestade?」と問い詰める場面で、その答えをアルピンの言葉でレチタティーヴォを使用している。アルピンは、「リノよ、私の涙は死者たちのため、私の声は墓の住人たちのため Meine Tränen, Ryno, sind für den Toten, meine Stimme für die Bewohner des Grabes」 と伝える。大事なメッセージの強調として使用されている事が分かる。

《オットー皇帝の降誕祭 Kaiser Otto's Weihnachtsfeier》 Op. 121

クリスマスの降誕祭の日に、敵同士であった兄オットー皇帝と弟ハインリッヒが和解する話であり、この曲の中で2カ所レチタティーヴォが使用されている。1カ所目は、『第106小節から121小節までの間で、語りが状況を語っている場面であり、謝る弟に兄は、第100小節から第103小節「3日後にお前の罪深い頭は落とされる nach dreier Tage Wechsel, da fällt dein schuldig Haupt!」と言い放ち、その後の周りの緊迫した様子をレチタティーヴォを用い作曲されている。2カ所目は、第140小節から第156小節までの間で使用され、ピアノパートに「ここでの伴奏はなしでもよい、また lieb からまた伴奏が入る）Diese Begleitung kann auch ganz wegbleiben, und bei lieb wieder anheben」と注意書きがわざわざ書かれている。元々ピアノパートも和音のみのシンプルな構成となっているのだが、伴奏なしだとアカペラになってしまう。それだけ、レーヴェはこの文章を強調したかったと考えられる。実際、第144小節から第148小節「罪深い弟を兄はすでに7回許したなら十分ではないですか？ Wenn ich dem sünd'gen Bruder schon siebenmal vergab?」と質問するペトロに、イエスは第150小節から第156小節「7回許すのではなく、70回許しなさい。それが神の意にそう事だ！ Nicht siebenmal vergieb, nein, siebenzig mal sieben, das ist dem Vater lieb!」と説いている。この言葉を聞いて、皇帝である兄は、弟の過ちを受け入れ、2人は和解する。

《サウルとサムエル Saul und Samuel》 Op. 14 Nr. 1

第37小節からサムエルがサウルに告げる場面でレチタティーヴォが使用されている。ピアノパートは低音域でそれまでに用いていた32分音符のスケールの『効果音モティーフ』を、セリフの合間に断片的に挿入している。これが相まって不穏な雰囲気、まさにサウルが滅亡へと向かう状況が描かれている。この32分音符は、第38小節、第40小節、第43小

節、第 47 小節、第 51 小節、第 55 小節、第 59 小節、第 61 小節、第 64 小節と 8 回続いている。

第3章 《カール皇帝五世 Kaiser Karl V.》Op. 99 におけるモチーフ分析

第2章においては、レーヴェのバラード164曲を精査した中で、代表的なモチーフを分析した。それを踏まえ、《カール皇帝五世》のモチーフにおける統一感は他の作品より素晴らしく、ツィクルスとしてカール皇帝五世の生涯を描いている。本章では、《カール皇帝五世》を曲ごとにモチーフ分析していくこととする。

1500年代に実在した、ローマ神聖帝国を支配したカール皇帝五世だが、3人の詩人の詩にレーヴェ自身がツィクルスとして1844年に作曲した。レーヴェ作品の編集者であるマックス・ルンツェは1905年にこう書いている。

偉大なドイツ人作曲家たちを見ても、レーヴェのように、ドイツ国王とその王朝に対して高貴な愛国的思想と、愛、忠誠を生涯持ち続けた作曲家は少ない。レーヴェはすべての作曲家の中で「最もプロイセン的」な、もっと端的に言えばホーエンツォレルンの歌手であったと言える。レーヴェは、どこにおいても、ドイツ的、いや最もドイツ的なマイスターとしてみなされているのである¹²⁵。

レーヴェは政治的にも「保護主義的な王制支持者」とされていた。宗教的な視点は非政党的なリベラリスト¹²⁶だった¹²⁷。レーヴェ自身、ハレ時代軍隊に志願した。そして彼は軍服で彼の父の所を訪ね、誇らしげにしていた。しかし体が華奢だった為、戦争には行くことは出来なかった¹²⁸。レーヴェはホーエンツォレルン家¹²⁹をテーマにした詩に19曲作曲し、そのうち6つがバラード作品である。また、「皇帝」をテーマにしたバラードをツィクルス2曲

¹²⁵ Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme V. Hohenzollern-Balladen und-Lieder*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1904-1905, bd. 5. S. 165.

¹²⁶ 自由主義、自由と平等な権利に基づく政治的および道徳的哲学である。

¹²⁷ TENHAEF, Peter. , Art. *Loewe, Carl*, BIOGRAPHIE, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14650> (03.01.2020)

¹²⁸ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh.Mühler, 1870, S. 44.

¹²⁹ ブランデンブルク選帝侯、のちプロイセン王、ドイツ皇帝の位を世襲した家系。もと南ドイツのシュワーベンの小貴族で、11世紀半ばごろこの名を名のり、1415年にブランデンブルク選帝侯となり、1618年プロイセン公国を併合した。1701年プロイセン王として認められ、フリードリヒ2世のとき強国となり、1871年ヴィルヘルム1世のときドイツを統一してドイツ帝国となる。これは、第1次世界大戦に敗北するまで続いた。「ホーエンツォレルン家」『世界史事典』東京：旺文社、2000年、683頁。

含めて、13 曲作曲している。

第1項 〈ヘントでの誕生祭 Das Wiegenfest zu Gent.〉

詩：アナスタシウス・グリーン Anastasius Grün (1806-1876)

斜体下線で太い黒字はレーヴェが改変した詩、灰色は、レーヴェによってカットされた所、太い黒字は、リフレインされている所である。

原詩

Es steht eine goldene Wiege
Am Fuß des Herrscherthrons,
Der Fürst beschaut sich die Züge
Des neugebornen Sohns.

Rings an des Thrones Wänden,
Den Mund an Wünschen reich,
Stehn, nicht mit leeren Händen,
Die Großen in dem Reich.

Frau Margareth' die Holde
Bracht' ihr Geschenk nun dar:
Ein Kindlein war's von Golde
Gar künstlich, wunderbar.

Es ruht in des Kindes Händen
Von klarem Kristalle fein
Ein Kelch voll schimmernder Spenden
An Perlen und Edelstein.

Und als mit ihrer Gabe
Sie trat zum Wieglein vor,
Da sah wohl auch der Knabe
Die erste Rose in Flor.

Sie sprach: »O wahre immer
Den Kindersinn so rein,
Der Erdengüter Schimmer

改変された詩

Es steht eine gold'ne Wiege
Am Fuß des Herrscherthrons,
Der Fürst beschaut **sich** die Züge
Des neugebornen Sohns.

Rings an des Thrones Wänden,
Den Mund an Wünschen reich,
Stehn, nicht mit leeren Händen,
Die Großen in dem Reich.

Frau Margareth' die Holde
Bracht' ihr Geschenk nun dar:
Ein Kindlein war's von Golde
Gar künstlich, wunderbar.

Es ruht in des Kindes Händen
Von klarem Kristalle **so** fein
Ein Kelch voll schimmernder Spenden
An Perlen und Edel**ge**stein.

Und als mit ihrer Gabe
Sie trat zum Wieglein vor,
Da sah wohl auch der Knabe
Die erste Rose in Flor.

Sie sprach: »O wahre immer
Den Kindersinn so rein,
auf irdischen Tand und Schimmer

Bleibt dir dein Spiel und Schein!«

Drauf trat der Wieg' entgegen
Von Bergen der Dynast,
Er bracht' einen güldnen Degen,
Drein manch Juwel gefaßt;

Auch eine Schärpe von Seide,
Darauf ein Phönix von Gold;
Zu all' dem goldnen Geschmeide
Noch eine Lehre von Gold:

»Sei stark! Dich schützend schwinge
Die Kraft ihr Schwert von Erz!
Sei mild! Die Milde umschlinge
Als weiches Band dein Herz!«

Dann trug zwei Himmelsgloben
Der Astronom herein,
Drauf Sonn' und Gestirn erhoben
Aus Schmelz und buntem Gestein:

»Nach oben schaue gerne,
Blick' oft zum Licht empor,
Dann nehmen wohl auch die Sterne
Dich auf in ihren Chor!«

Es kam ein Prälat gegangen,
Der eine Bibel trug
Mit diamantenen Spangen
Und goldnem Deckel und Bug:

»Willst du in Schlummer dich neigen,

blickst du dann lächelnd drein !«

Drauf trat der Wieg' entgegen
Von Bergen der Dynast,
Er bracht' einen güldnen Degen,
mit seidener Schärpe'umfasst ;

Auch eine Schärpe von Seide,
Darauf ein Phönix von Gold;
Zu all' dem goldnen Geschmeide
Noch eine Lehre von Gold:

»Sei stark! Dich schützend schwinge
Die Kraft ihr Schwert von Erz!
Sei mild! Die Milde umschlinge
Als weiches Band dein Herz!«

Dann trug zwei Himmelsgloben
Der Astronom herein,
Drauf Sonn' und Gestirn erhoben
Aus Schmelz und buntem Gestein:

»Nach oben schaue gerne,
Blick' oft zum Licht *hinauf*,
Dann nehmen wohl auch die Sterne
Dann nehmen wohl auch die Sterne
einst deinen Namen auf,
einst deinen Namen auf. «

Es kam ein Prälat gegangen,
Der eine Bibel trug
Mit diamantenen Spangen
Und goldnem Deckel und Bug:

»Willst du in Schlummer dich neigen,

Das süßeste Kissen ist hie!
Willst in den Himmel du steigen,
Die beste Staffel ist die!«

Stadt Gent, die sandt' als Spende
Ein Schiff von selt'nem Bau,
Von Silber waren die Wände,
Die Masten, Segel und Tau'.

Und auf der silbernen Flagge,
Da stand in Gold dieß Wort:
»Vertraue, hoffe, wage,
Dann steuert dich Glück zum Port!«

Drauf nahte Heinz von Yssel,
Das war des Herzogs Narr,
Der bracht' auf großer Schlüssel
Einen kleinen Kirschkern dar:

»Ein Samenkern¹³⁰ in der Erden,
Dir, Wiegenkind, ist er gleich!
Aus beiden kann noch was werden,
Die Keime ruhn in euch.

Ich will in die Erd' ihn bauen,
Zum Denkmal dir geweiht!
Einst magst du kommen und schauen,
Wer besser von euch gedeiht?

Und wird er dir Frucht einst reichen,
O Knäblein, werfe nicht

Das süßeste Kissen ist dies !
Willst in den Himmel du steigen,
Willst in den Himmel du steigen,
Die beste Staffel ist dies !
Die beste Staffel ist dies «

Stadt Gent, die sandt' als Spende
Ein Schiff von selt'nem Bau,
Von Silber waren die Wände,
Die Masten, Segel und Tau'.

Und auf der silbernen Flagge,
Da stand in Gold dieß Wort:
»Vertraue, hoffe, wage,
Dann steuert dich Glück zum Port!«

Drauf nahte Heinz von Yssel,
Das war des Herzogs Narr,
Der bracht' auf großer Schlüssel
Einen kleinen Kirschkern dar:

»Ein Samenkorn in der Erden,
Dir, Wiegenkind, ist er gleich!
Aus beiden kann noch was werden,
Die Keime ruhn in euch.

Ich will in die Erd' ihn bauen,
Zum Denkmal dir geweiht!
Einst magst du kommen und schauen,
Wer besser von euch gedeiht?

Und wird er dir Frucht einst reichen,
O Knäblein, werfe nicht

¹³⁰ 原詩では **Samenkern** だが、楽譜では **Samenkorn** となっている。これは単なる誤植なのか、それともレーヴェの意図したものかはっきりしない。ここでは楽譜に従っている。

Dann mir und meinesgleichen
Die Kerne ins Gesicht!«

Er pflanzt' im Garten daneben
Den Kern gar sorgsam ein;
Das freilich konnt' er nicht geben,
Was ihm noch fehlt zum Gedeihn:

Der Erde warmen Segen,
Thauperlen spät und früh,
Und Sonnenschein und Regen!
Die kamen, man weiß nicht wie?

Noch spendeten viel die Gäste,
Längst schlief das Kind schon ein;
Jedoch der Gaben beste
Die konnten sie ihm nicht weihn:

Dem Herzen Lieb' und Treue
Und Kraft für manche Last,
Dem Geiste Licht und Weihe,
Wohl kamen im Schlaf sie fast!

Der Keim schoß auf zum Baume,
Geschmückt mit Laub und Frucht,
In dessen schattigem Raume
Sich Schirm der Waller sucht.

Das Kind, das die Wiege hüllte,
Ein Mann ward's, Fürst und Held,
Der fünfte Karl erfüllte
Mit seinem Namen die Welt.

Dann mir und meinesgleichen
Die Kerne ins Gesicht!«

Er pflanzt' im Garten daneben
Den Keim gar sorgsam ein;
Das freilich konnt' er nicht geben,
Was ihm noch fehlt zum Gedeihn:

Der Erde warmen Segen,
Thauperlen spät und früh,
Und Sonnenschein und Regen
Und Sonnenschein und Regen
Die kamen, man weiß nicht wie?
Die kamen, man weiß nicht wie?

Noch spendeten viel die Gäste,
Längst schlief das Kind schon ein;
Jedoch der Gaben beste
Die konnten sie ihm nicht weihn:

Dem Herzen Lieb' und Treue
Und Kraft für manche Last,
Dem Geiste Licht und Weihe,
Wohl kamen im Schlaf sie fast!

Der Keim schoß auf zum Baume,
garreich an Laub und Frucht,
In dessen schattigem Raume
der Waller Labung sucht.

Das Kind, das die Wiege hüllte,
Ein Mann ward's, Fürst und Held,
Der fünfte Karol erfüllte
Mit seinem Namen die Welt.

原詩

Es steht eine goldene Wiege
Am Fuß des Herrscherthrons,
Der Fürst beschaut die Züge
Des neugebornen Sohns.

Rings an des Thrones Wänden,
Den Mund an Wünschen reich,
Stehn, nicht mit leeren Händen,
Die Großen in dem Reich.

Frau Margareth' die Holde
Bracht' ihr Geschenk nun dar:
Ein Kindlein war's von Golde
Gar künstlich, wunderbar.

Es ruht in des Kindes Händen
Von klarem Kristalle so fein
Ein Kelch voll schimmernder Spenden
An Perlen und Edelgestein.

Und als mit ihrer Gabe
Sie trat zum Wieglein vor,
Da sah wohl auch der Knabe
Die erste Rose in Flor.

Sie sprach: »O wahre immer
Den Kindersinn so rein,
auf irdschen Tand und Schimmer
blickst du dann lächelnd drein !«

Drauf trat der Wieg' entgegen
Von Bergen der Dynast,
Er bracht' einen güldnen Degen,
mit seidener Schürpe'umfasst ;

日本語訳

王の王座の足元に、黄金の揺りかごが置かれている。
侯爵は、生まれたばかりの息子の表情をずっと見つめている。

王座の壁の周りには、
祝福を伝えようと、
王国の貴族が、手にお祝いの品を持って、立っている。

優しいマルガレーテ大公妃は贈り物を授けた。
人の力で作られた見事な黄金の子供の像だ。

その像の手は澄んだ水晶でできており、
それは真珠や宝石で満ちている。

彼女はお祝いの品を持って揺りかごの前に出ると、赤
ん坊は初めて開花しているバラを見た。

彼女は言った。「おお、いつまでも清らかな心を持ち
続けなさい。現世の富などまやかしにすぎないので
す。」

揺りかごに向かって歩み寄るのは、ベルゲンの領主、
彼は飾り紐が巻かれた金の剣を捧げた。

Auch eine Schärpe von Seide,

Darauf ein Phönix von Gold;

Zu all' dem goldnen Geschmeide

Noch eine Lehre von Gold:

»Sei stark! Dich schützend schwinge

Die Kraft ihr Schwert von Erz!

Sei mild! Die Milde umschlinge

Als weiches Band dein Herz!«

Dann trug zwei Himmelsgloben

Der Astronom herein,

Drauf Sonn' und Gestirn erhoben

Aus Schmelz und buntem Gestein:

»Nach oben schaue gerne,

Blick' oft zum Licht hinauf,

Dann nehmen wohl auch die Sterne

Dann nehmen wohl auch die Sterne

einst deinen Namen auf,

einst deinen Namen auf. «

Es kam ein Prälat gegangen,

Der eine Bibel trug

Mit diamantnen Spangen

Und goldnem Deckel und Bug:

»Willst du in Schlummer dich neigen,

Das süßeste Kissen ist dies!

Willst in den Himmel du steigen,

Willst in den Himmel du steigen,

Die beste Staffel ist dies!

Die beste Staffel ist dies «

Stadt Gent, die sandt' als Spende

Ein Schiff von selt'nem Bau,

絹の飾り紐に、金で出来た不死鳥の像に、多くの金で

出来た金細工の他、器に入った本物の金も捧げた。

「強くあれ！金属で出来たこの剣の力があなたを守るように！優しくあれ！柔らかい紐のように、その優しさがあなたの心を包むように。」

そして、天文学者が地球儀を2つ運び込み、そこにはエナメルや色とりどりの宝石で作られた太陽と星空が輝いていた。

「空を見上げ、天井に輝く光を眺めなさい、

そうすれば、

星たちもいつか喜んで歓迎し認めるでしょう。

星たちもいつか喜んで歓迎し認めるでしょう。

あなたの名前を、

あなたの名前を」

1人の司祭が、金の表紙と背表紙の付いたダイヤモンドの飾りで出来た聖書を持ってきた。

「あなたが眠る時には、

甘い眠りを誘う枕となり、

天国へ召されるとき、

あなたが天国へ召されるとき、

最良の階段となるでしょう。

最良の階段となるでしょう。」

ヘント市は特別に壁も帆も帆柱も、

全てが銀で出来ていた船を寄贈した。

Von Silber waren die Wände,
Die Masten, Segel und Tau'.

Und auf der silbernen Flagge,
Da stand in Gold dieß Wort:
»Vertraue, hoffe, wage,
Dann steuert dich Glück zum Port!«

Drauf nahte Heinz von Yssel,
Das war des Herzogs Narr,
Der bracht' auf großer Schlüssel
Einen kleinen Kirsch kern dar:

»Ein Samenkorn in der Erden,
Dir, Wiegenkind, ist er gleich!
Aus beiden kann noch was werden,
Die Keime ruhn in euch.

Ich will in die Erd' ihn bauen,
Zum Denkmal dir geweiht!
Einst magst du kommen und schauen,
Wer besser von euch gedeiht?

Und wird er dir Frucht einst reichen,
O Knäblein, werfe nicht
Dann mir und meinesgleichen
Die Kerne ins Gesicht!«

Er pflanzt' im Garten daneben
Den *Keim* gar sorgsam ein;
Das freilich konnt' er nicht geben,
Was ihm noch fehlt zum Gedeihn:

Der Erde warmen Segen,
Thauperlen spät und früh,
Und Sonnenschein und Regen

そして銀色の旗にはこう書いてあった。

「信ぜよ、祈れ、挑め。

そうすると幸福があなたを港まで導いてくれるでし
よう！」

そこへ近づいて来たのはハインツ・フォン・イッセル。
彼は侯爵の道化だった。
彼は大きな鉢の中にある、小さなサクラランボの種を持
ってきた。

「土の中の種の粒は、あなた、揺りかごの赤ん坊と同
じです！
大きな木になる力は、あなたたちの中にある芽に潜ん
でいるのですよ！

私は、この種をあなたの誕生の記念に土に植えましょ
う！

どちらがより豊かに育つか見守るが良い？

坊やよ、その木がくれる果物の種を、
私のような立場の人の顔に投げつけないでおくれ！」

彼は庭の隅に、心を込めてその種を植えた。
彼はその種が育つために必要なものを与えることが
出来なかった。

それは（必要なものは）大地のあたたかい祝福、
そして夜と早朝の露、
そして太陽の光と雨が、

Und Sonnenschein und Regen

Die kamen, man weiß nicht wie?

Die kamen, man weiß nicht wie?

Noch spendeten viel die Gäste,

Längst schlief das Kind schon ein;

Jedoch der Gaben beste

Die konnten sie ihm nicht weihn:

Dem Herzen Lieb' und Treue

Und Kraft für manche Last,

Dem Geiste Licht und Weihe,

Wohl kamen im Schlaf sie fast!

Der Keim schoß auf zum Baume,

garreich an Laub und Frucht,

In dessen schattigem Raume

der Waller Labung sucht.

Das Kind, das die Wiege hüllte,

Ein Mann ward's, Fürst und Held,

Der fünfte Karol erfüllte

Mit seinem Namen die Welt.

そして太陽の光と雨が、

それらは全て、どこからともなく（いつ来ることや
ら。）それらは全て、どこからともなく。

お祝いの品をもらいつつ、

赤ん坊は眠り込んだ。

しかし一番必要としているものは、

誰も提供出来なかった。

それは愛情と信頼、

または辛い時を乗り越えるための力、

睡眠中に心に明かりと荘重さが、

やってくる場所だった。

種はすぐに育ち、

葉と実を茂らす、

この木陰には、

巡礼者が憩いを探している。

揺りかごの中の子供は、

君主、英雄となった。

彼の名前をカール皇帝五世として

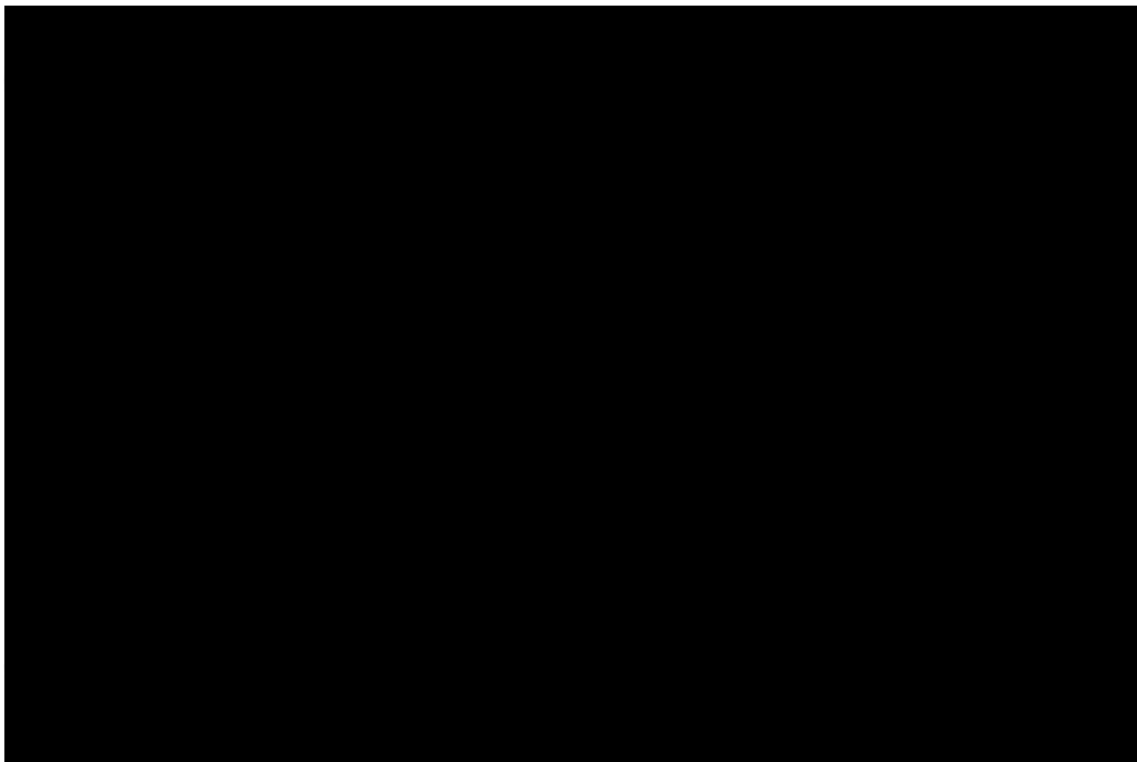
世界に轟かせたのだ。

**語り： F dur： 8 分の 4 拍子： *Andantino, nobile mosso* (アンダンテより早く、高貴に活
発に)**

この歌曲集第 1 曲のヘントでの誕生祭は、カール皇帝五世の誕生から成長を描いている曲である。冒頭、第 1 小節のピアノパートの音型「C→D→C」（1 点ハ、1 点ニ、1 点ハ）が、第 2 小節で右手ですぐに反復され、左手ではオクターブ下のカノンとして現れる。この音型がモチーフとして重要な役割を果たす部分がこの先多く見られる。第 3 小節からは上下の音幅を広げる形でモチーフが展開して声楽パートの歌い出しを導くため、声楽パートの歌詞の内容から、この上行と下行の反復によるモチーフは揺りかごの揺れを描写していると考えられる。よって『揺りかごのモチーフ』と捉えられる。声楽パートの旋律は『揺

りかごのモチーフ』が変化したものであり、アウフタクトの低いC音（1点ハ）を別とすればA音（1点イ）から上のC音（2点ハ）の間の上下反復の旋律となっている。この「揺りかごの主題」とも言える旋律は第5小節からと第9小節からの2回繰り返されるが、この間和声はすべてI度のバス上で展開されていく。テキストの各連で最もストレスのかかる言葉である第6小節の「Wiege」、第10小節の「Züge」が歌われる箇所にはモチーフ「C→D→C」が用いられていることに加え、I度のバス上の属9和音という印象的な和声が偶成和音的に用いられている。間奏にあたる第8小節、第12小節のピアノパートの音型は『揺りかごのモチーフ』の反行形または基本形である。

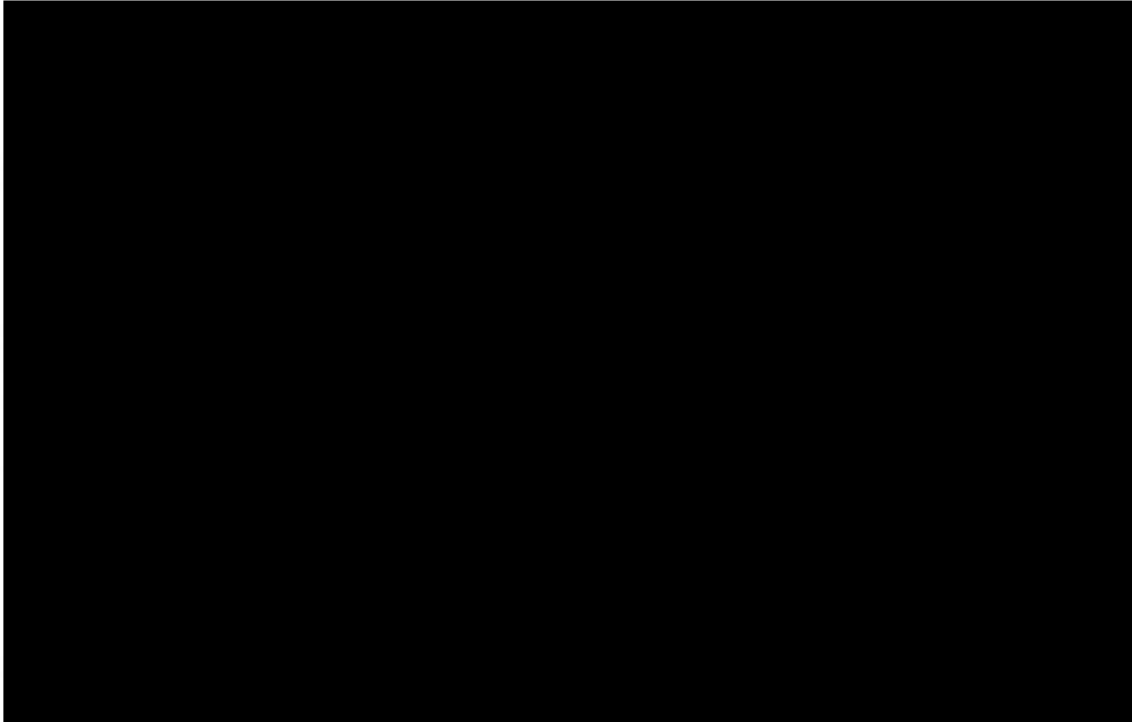
【譜例 62】ヘントでの誕生祭 第1小節～第12小節



第12小節からは、ピアノパートの『揺りかごのモチーフ』の音型「C→D→C」に導かれ、声楽パート→ピアノパート低音部→ピアノパート高音部の順でカノンが現れる。第17小節からはピアノパートからスラーが無くなり、王国の貴族が、手にお祝いの品も持っていて立っている様子がクレッシェンドやフォルテピアノ、密集和音の連続によって強調されるが、

第 20 小節から第 23 小節のピアノパートにすぐ『揺りかごのモティーフ』が現れる (C→D→C、第 22 小節では B dur への転調を導くように F→G→F)。

【譜例 63】ヘントでの誕生祭 第 13 小節～第 24 小節

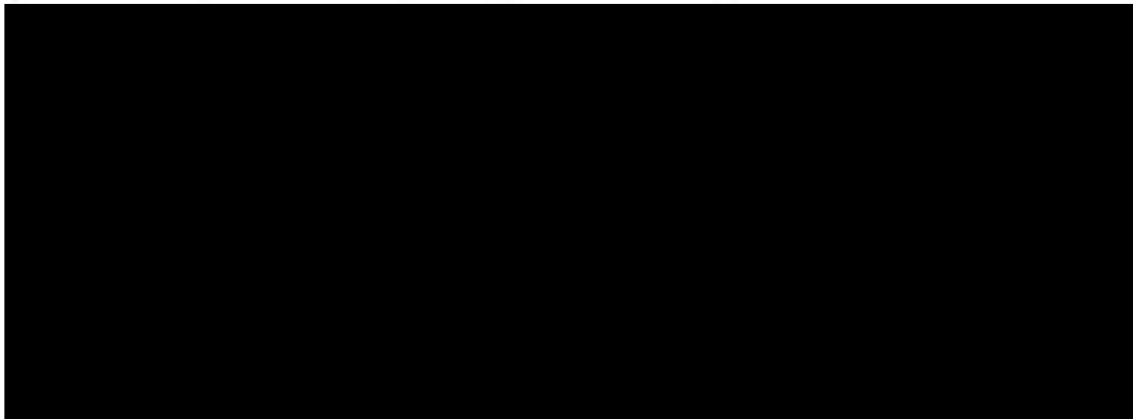


マルガレーテ大公妃： B dur： 4 分の 3 拍子： *L'istesso movimento* (同じテンポで)：
黄金の子供の像

間奏の『揺りかごのモティーフ』を経てアルペッジョと「だんだんゆっくりと *rit.*」によって次への展開が準備され、新たな主題（第 24 小節から第 25 小節）が現れる。まず第 24 小節は、アウフタクトの起点の F 音（1 点へ）からの跳躍上行と、次の小節に向かって下行順次進行し 25 小節第 1 拍の B 音（1 点変ロ）へと至る、大きく弧を描くような旋律線である。おおらかなこの旋律を『マルガレーテ大公妃のモティーフ』と呼ぶことにする。マルガレーテ大公妃の節においては、すべての連の歌い出しがこのモティーフやモティーフの変化、装飾を伴う形で演奏される（第 24 小節、第 26 小節、第 28 小節、第 30 小節、第 32 小節、第 34 小節）。第 28 小節、第 30 小節においては、『マルガレーテ大公妃のモティーフ』の反転を基にした展開形である。

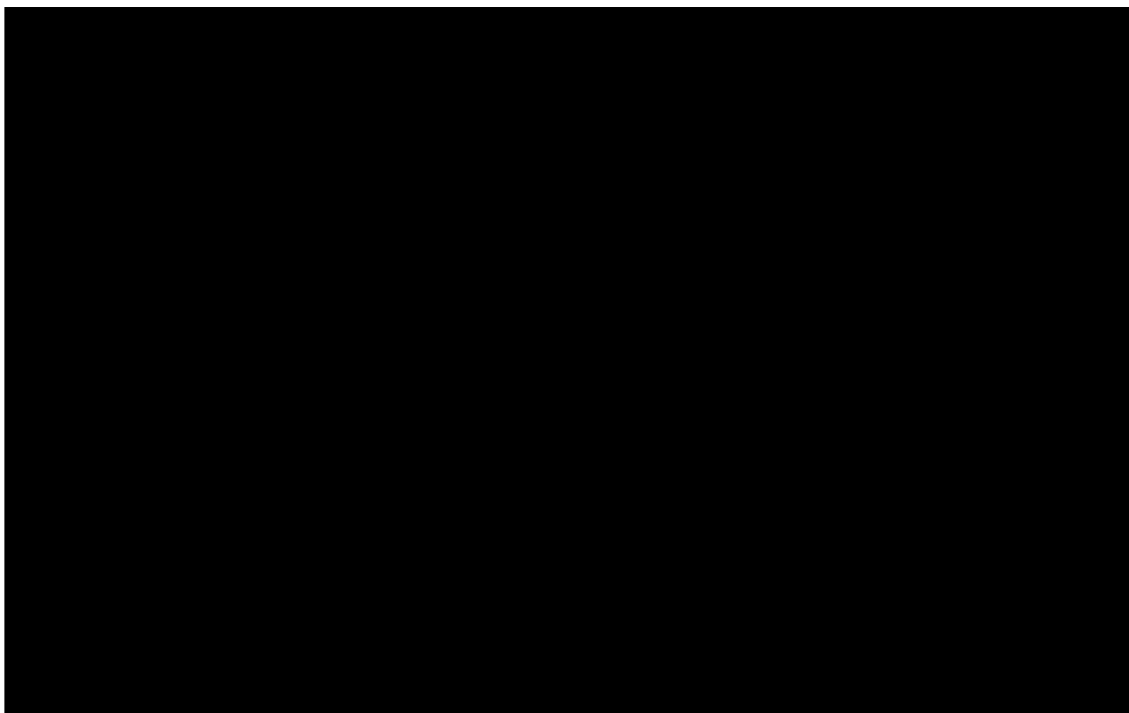
第 25 小節では「G→F (1 点ト、1 点ヘ)」が 2 度繰り返されるが、これは上行と下行の反復音型『揺りかごのモチーフ』から発展したものだと考えられる。第 6 小節と第 10 小節で見られた『揺りかごのモチーフ』ではI度のバス上に偶成和音だったが、第 25 小節では根音が動きはっきりとIV度とI度の繰り返しとなっている。

【譜例 64】ヘントでの誕生祭 第 25 小節～第 27 小節



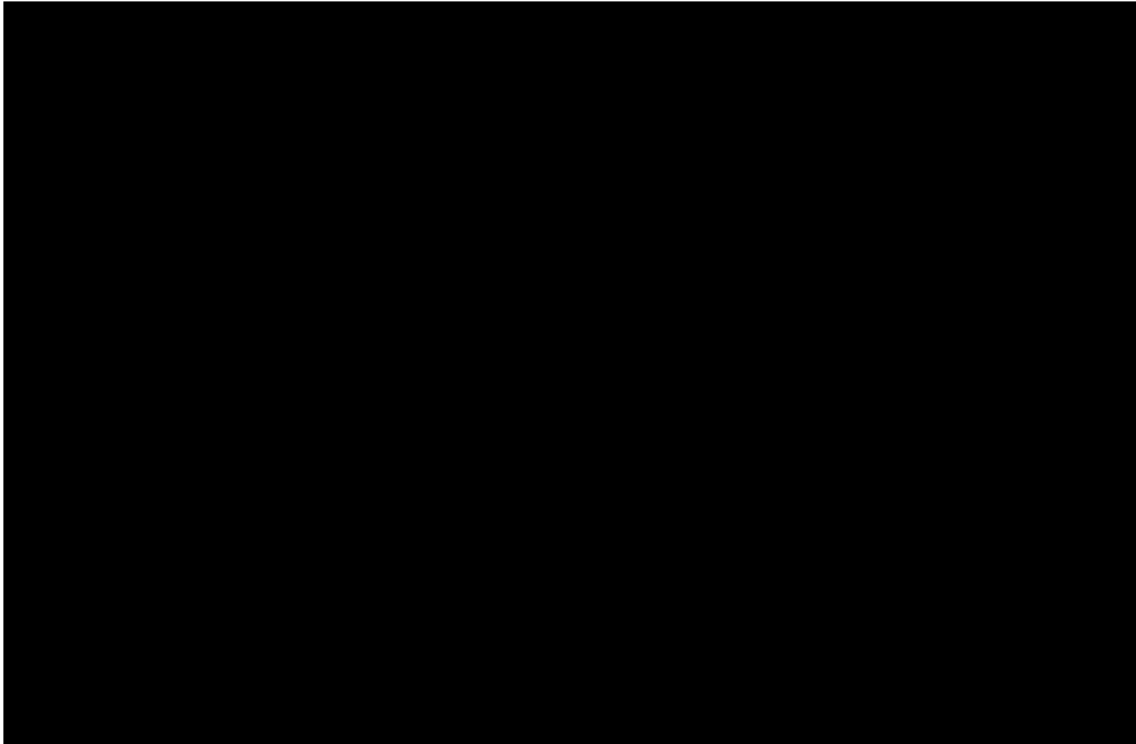
第 28 小節、第 30 小節での声楽パートでは、アウフタクトの音から短 7 度跳躍し、そこから順次進行で下行する。『マルガレーテ大公妃のモチーフ』の展開形である。ここではピアノパートにスラーを用いた 3 連符の装飾が施されているが、テキストで語られている内容から、これは輝く真珠や宝石を象徴していると考えられる。このことから、この音型を『宝石のモチーフ』と捉えることが出来る。なぜなら声楽パートにおいてはより直接的に、第 29 小節「澄んだ水晶 klaren Kristalle」、第 31 小節「真珠と宝石 Perlen und Edelgestein」が 3 連符や 16 分音符など細かい音価の装飾を用いて歌われているからである。ピアノパートの第 29 小節、第 31 小節を見ると、属 7 とI度の和音が使用され、『揺りかごのモチーフ』の展開形が用いられていることが分かる。

【譜例 65】ヘントでの誕生祭 第 28 小節～第 31 小節



そして、マルガレーテ大公妃が「いつまでも清らかな子供の心を持ち続けなさい O wahre immer den Kindersinn」と助言する場面では、再び、第 32 小節から『マルガレーテ大公妃のモチーフ』が現れる。その際ピアノパートは 3 連符（先に記したように、3 連符は真珠や宝石の描写）を用いて変奏されている。第 33 小節でのピアノパートでの左手の音型は、揺りかごの揺れを現して、『揺りかごのモチーフ』の展開形といえる。第 33 小節、第 35 小節、第 36 小節と、同じ音型だがスラーの扱いが変化していく。

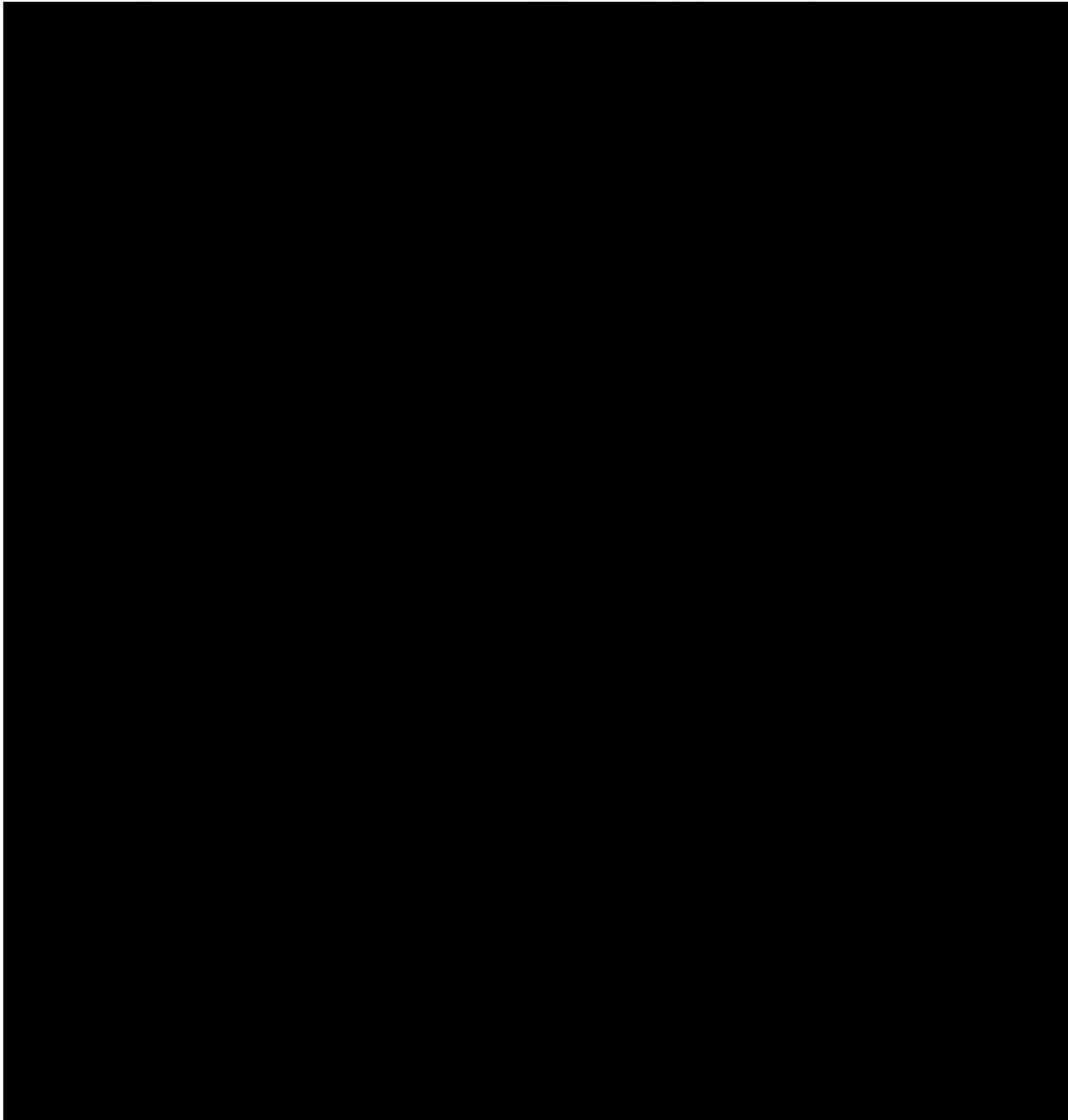
【譜例 66】ヘントでの誕生祭 第 32 小節～第 36 小節



ベルゲン領主： D dur： 4 分の 4 拍子： *Allegro vivace, più tosto maestoso* （快活に早く、
すぐに堂々と）： 青銅の短剣

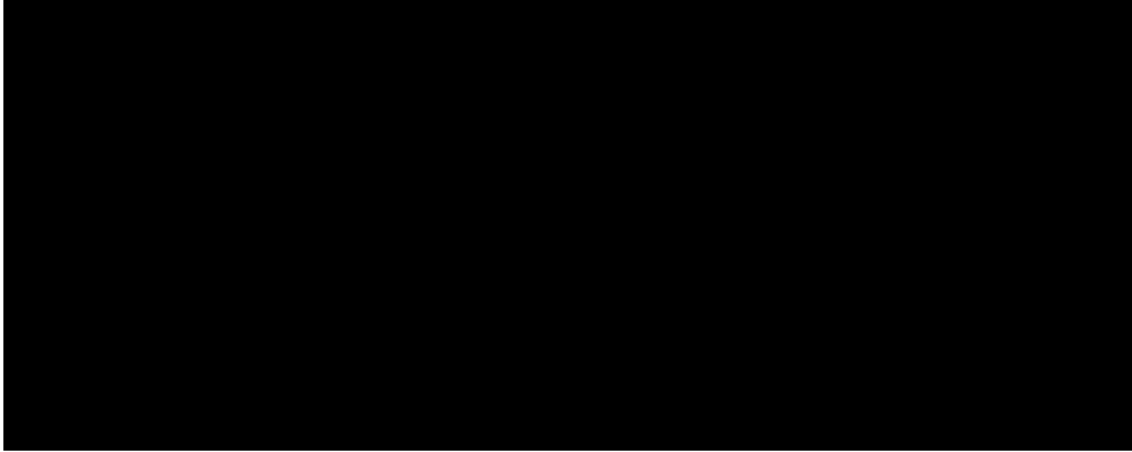
第 37 小節から全パートにおける半音階を伴いつつ上行する 3 連符のスタッカートと、アクセントを伴いシンコペーションを形成する 2 分音符から成る音型で、堂々とベルゲンの領主が登場する。フォルテも伴い、ベルゲンの領主の力強さを描写している。これは登場人物モチーフであり、『ベルゲン領主のモチーフ』と言える。第 42 小節の「剣 Degen」では和声はドッペルドミナントが使用され、やはり力強さや積極性、強いエネルギーを描写している。間奏の第 44 小節から第 47 小節では、『ベルゲン領主のモチーフ』がフォルティッシモに向かってストレットで用いられ、ベルゲンの領主が後のカール皇帝五世に近寄る様子が伺える。そして第 47 小節第 4 拍からの『ベルゲン領主のモチーフ』では、第 48 小節第 2 拍「守る *schützend*」という言葉にアクセントが置かれ、「金属で出来たこの剣の力があなたを守るように *Dich schützend schwing die Kraft ihr Schwert von Erz*」ベルゲンの領主の願いが込められている。

【譜例 67】 ヘントでの誕生祭 第 37 小節～第 51 小節



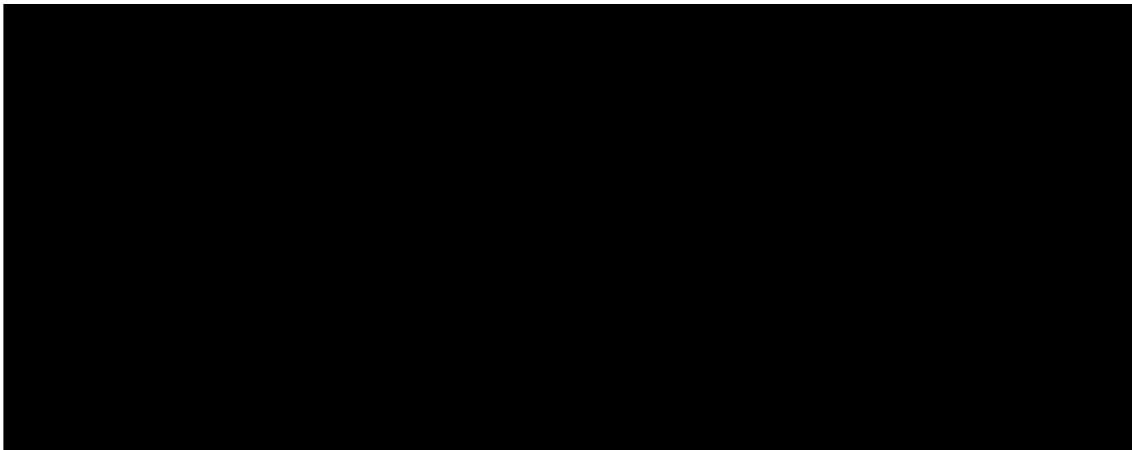
第 41 小節のピアノパートには 3 連符が現れるが、この 3 連符は半音階を伴う『ベルゲン領主のモチーフ』よりも、先の大公妃の場面に登場した『宝石のモチーフ』の上行形と言える。第 52 小節のピアノパートも同じ形だが、こちらはスラーを伴っている。『ベルゲンの領主のモチーフ』とは対照的であり、第 52 小節第 1 拍「優しく Mild」という歌詞とも呼応する。

【譜例 68】 ヘントでの誕生祭 第 52 小節～第 54 小節



この後現れる後奏では、『ベルゲン領主のモティーフ』が連続しており、アルト声部、テノール声部、バス声部と配置されている。第 59 小節ピアノパートの「優しく、あまく dolce」に向かってまたストレットが用いられ、ベルゲンの領主の退出を描写している。この間奏や後奏などは、登場人物が視覚的に動いている状況を現わし、立体的に歌詞の内容がわかりやすくなっている。

【譜例 69】 ヘントでの誕生祭 第 56 小節～第 59 小節



天文学者：a moll：4 分の 4 拍子：Adagissimo（アダージョより遅く）：地球儀

天文学者が地球儀¹³¹を2つ運び込む場面である。短調、「アダージョより遅く *Adagissimo*」というテンポ設定がされている。ピアノパートも低音域でさらにペダルを伴うため、これまでと比べてかなり重々しい展開となっている。第 60 小節の声楽パートはこの曲での最低音の A 音（イ）が与えられているが、ここには少々不自然なところがある。なぜならば、第 60 小節から第 61 小節と第 62 小節から第 63 小節は、和声のベースとしては反復進行の形（I—IV—VII—III）だが、下行する反復和声と相反して声楽パートは上行しているからである（ピアノパートも準じている）。第 60 小節の声楽パートがオクターブ上の音域で歌いはじめていけば自然な反復進行の展開になるところ、意図的にそうしなかった。あえて低音域から歌わせることで結果的にオクターブ近い音域の移動を生み、歌手に負荷をかけてもののしさを演出していると分析出来る。またこの第 60 小節から第 63 小節までの歌パートの旋律を、『天文学者の登場モチーフ』として捉えることが出来る。

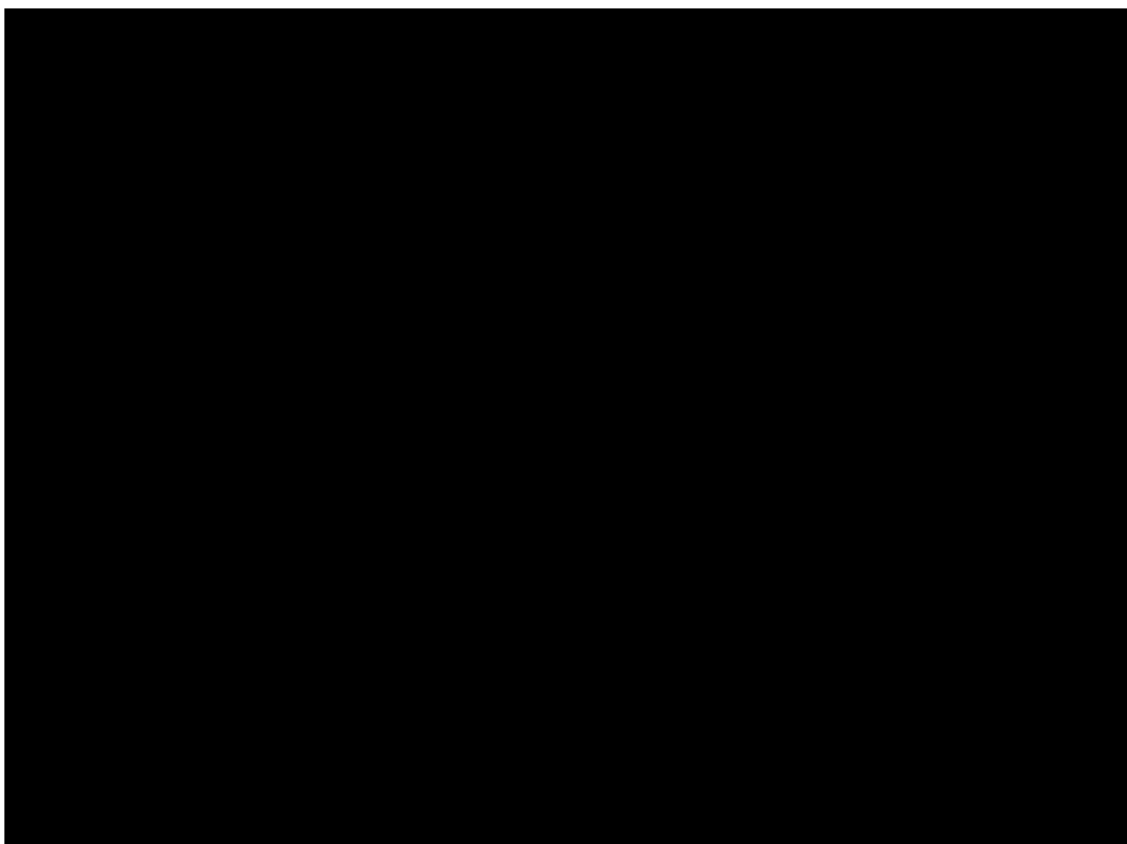
「その地球儀は、エナメルや色とりどりの宝石で作られた太陽と星座が輝いていた Dann trug zwei Himmelsgloben der Astronom herein, drauf Sonn und Gestirn erhoben aus Schmelz und buntem Gestein」ここでのピアノパート第 64 小節の和音のスタッカートとスラー、4 分音符によるメゾスタッカートの連続の音型は、「太陽と星空が輝いていた」と語る時に現れる音型であり、この音型を『天体のモチーフ』として捉えることが出来る。

間奏の 2 小節間では、第 3 拍と第 4 拍が不協和音となり、2 回繰り返されている。その不協和音とは a moll のドミナントの保続音上で用いられるドッペルドミナントと、1 度の第 2 展開形の和音が用いられ、それが右手と左手で拍がズレているところから生まれる和音である。ペダルも踏み続け、この和音を効果的に描写している。

¹³¹ 地球は天地創造のシンボルであり、創造過程の表に現おいては、青い天球と区別して、たいてい緑で表現される。さらにそれは権力の象徴であり、この特性から帝国宝珠となり、世界支配の象徴となった。

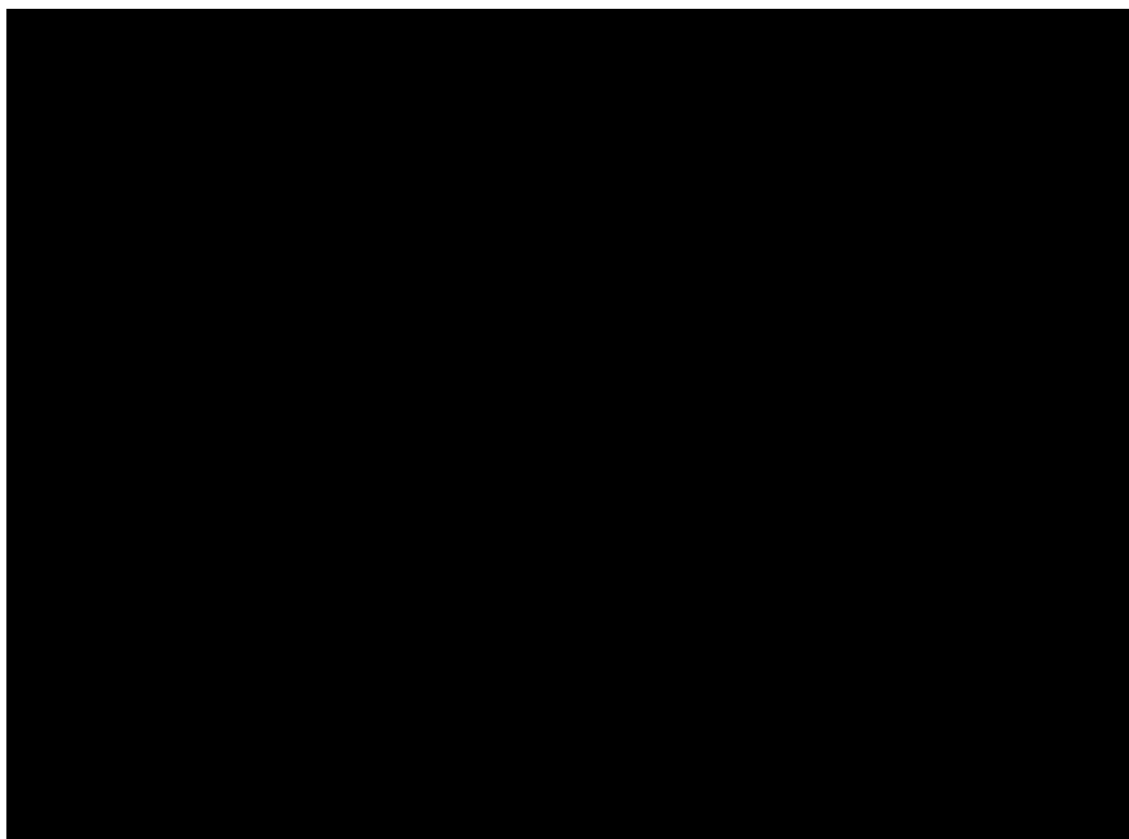
Heinz-Mohr, Gerd. 「地球」野村太郎、小林頼子、内田俊一、佐藤茂樹、宮川尚理（訳）『西洋シンボル事典、キリスト教美術の記号とイメージ』東京：八坂書房、2003 年、204 頁。

【譜例 70】 ヘントでの誕生祭 第 60 小節～第 68 小節



「空を見上げ、天井に輝く光を眺めなさい、そうすれば、あなたの名前を星たちもいつか喜んで歓迎し認めるでしょう Nach oben schaue gerne, blick oft zum Licht hinauf dann nehmen wohl auch die Sterne」この場所では、『天文学者の登場モチーフ』と同じ和声進行で進み、天文学者が発言している事を同じ和声進行を用いることによって描写している。第 60 小節から第 63 小節は先に述べたように声楽パートに逆行の不自然さを持つ進行であるが、ここ第 70 小節から第 73 小節においては和声の下行と合わせて旋律線も下行しており一見自然な流れのように思われる。そして、「この星たちも認める dann nehmen wohl auch die Sterne」の文章を反復させて作曲している。その中で、第 75 小節、第 77 小節の「星 Sterne」にも同じことが言える。『天体のモチーフ』が 8 分音符で登場し、星たちが輝いている状況をピアノでペダルを用いて、効果的にあらわしている。また、歌詞の「星 Sterne」をわざわざ 2 回反復させているにも拘わらず、2 回目は 1 回目よりも低い音域だが、文章の内容を強調していると分析出来る。

【譜例 71】 ヘントでの誕生祭 第 69 小節～第 77 小節



レーヴェはセリフと行の扱いの反復はあまり好んでいなかった。レーヴェの師匠のトゥルクにレーヴェ自身、反復することは嫌いだと言っていた。そしてレーヴェはこうも述べていた。

アリアを生き活きとしたテンポで作曲した。d moll で短く、恍惚が多く、ただし音楽や詩の反復は一切使用しなかった。焼身自殺する寸前の絶望に陥った女が自らの言葉を繰り返すのが不自然に感じたからだ¹³²。

¹³² Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 40.

下記の詩を師匠のトゥルクから渡されて作曲した。

Der Troer hat mein Herz bezwungen,
Erloschen ist des Gatten Bild,
Tief ist der Pfeil in's Herz gedrungen,
Die Liebesflamme lodert wild!

トロイ人の男が私の心を征服した
旦那様の像が消えた
彼の矢は私の心の奥まで突き刺さった
恋の炎が熱く燃えている

しかしセリフの反復は、この第1曲では良く使用されている。ゲルハルト・シュロス¹³³の論文にも書かれているレーヴェが使う反復理由を基に筆者の意見を述べる。まず4つの項目に分類することが出来る。

- ・ 喜びの表現の為に使われる¹³⁴。
- ・ 大事な部分の強調の為に使われる¹³⁵。
- ・ 節末の印として使われる¹³⁶。
- ・ 終わりの合図として使われる¹³⁷。

好まない反復をあえて用いるからには、そこに大きな緊張感、負荷、意志を超えた抗えない運命、そういった複雑な要素を描きたいのではないだろうか。要するに、普段使っていない反復を使うと、インパクトがある。この曲の場合では、文章の言葉の重み或いは、メッセージ性が変わってくる。それをレーヴェは敢えて使っている。ここでは、「あなたの名前 *einst deinen Namen auf*」を反復している。大事な部分への強調の為に使われ方である。1回目では、イ短調のナポリの和音から第2転回形のトニックを使用し、不安定さを出し、第79小節ではさらに偽終止、2回目では、繋留音¹³⁸（ピアノパート右部分の和音、AからGis）で不協和音をあらわし、最後はピカルディ終止¹³⁹のフェルマータで終わっている。しかも2度の偽終止を経てのピカルディ終止であり、引き延ばされた末の強い終止感をもたらす。

¹³³ Schroth, Gerhard. “Die späten Balladen Carl Loewes. Eine erste Bestandsaufnahme.” In *Carl Loewe (1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS.211-231. Herausgegeben von E. Ochs, L. Winkler. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1998, S. 221.

¹³⁴ 《白鳥の乙女 Die Schwanenjungfrau》Op. 129 Nr. 3 第197小節から第207小節。

¹³⁵ 《小さな船乗り Der kleine Schiffer》Op. 127 第107小節から第111小節。/ 《祖国 Das Vaterland》Op. 125 Nr. 1 第7小節から第17小節。/ 《鐘撞きの娘 Die Glockentürmers Töchterlein》Op. 112 第21小節から第29小節。

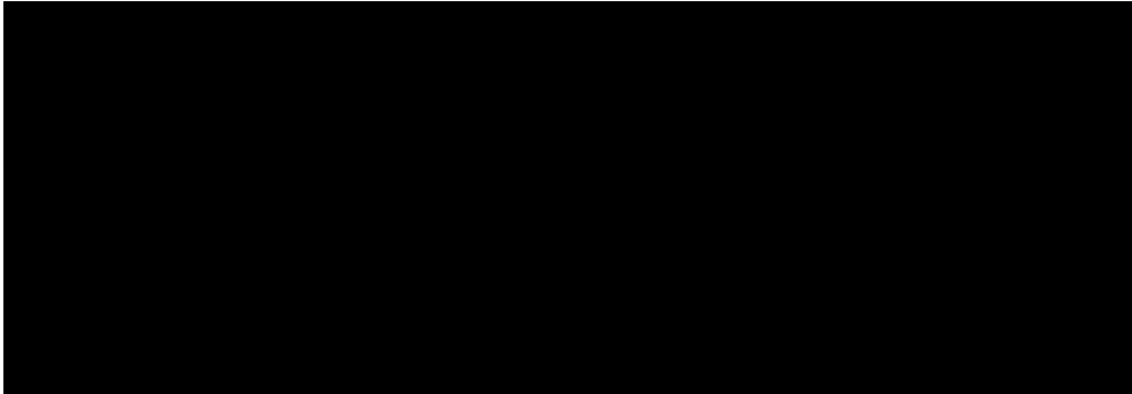
¹³⁶ 《皇帝ハインリッヒ四世の武器の聖別式 Kaiser Heinrichs IV. Waffenweihe》Op. 122 第81小節から第85小節。

¹³⁷ 《アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas》Op. 128 第243小節から第252小節。

¹³⁸ 掛留音ともいう。ある和音が次の和音へ進行したさいに、先行する和音のいずれかの構成音に変化せず、そのまま延長されて非和声音として残っているもの。その後、原則として2度下行または上行して、後続和音の構成音に解決する。小鍛冶邦隆『楽典——音楽の基礎から和声へ』東京：ARTES、2019年、106頁。

¹³⁹ 短調また短3主和音を有する教会旋法（ドリア、フリギア、エオリア）において、終止和音に長3和音が用いられた場合、この長3度音をとくにピカルディ3度という。この用語はJ.J.ルソーの音楽辞典（1768）に初めて現れたが、用例はすでに16世紀から見られる。下中邦彦「ピカルディ3度」、『音楽大事典』東京：平凡社、1982年、第4巻、1992頁。

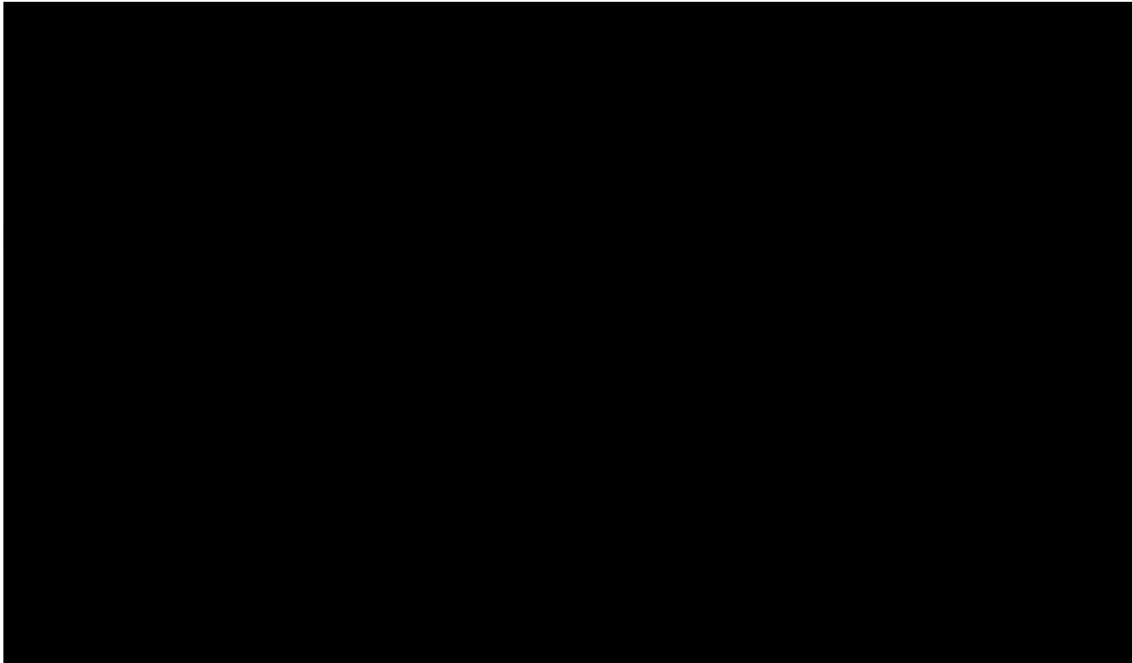
【譜例 72】 ヘントでの誕生祭 第 78 小節～第 81 小節



司祭： d moll： *Andante serio*（歩くような速さで、厳粛に）： 金の聖書

司祭が登場する第 82 小節からは、d moll の多声音楽で書かれている。ピアノパートに見られる十字架音型は、第 82 小節から第 83 小節 D→Cis→F→E、第 86 小節から第 87 小節 F→E→A→G である。第 84 小節第 2 拍の「聖書 Bikel」の A 音（1 点イ）、第 88 小節第 2 拍の「表紙 Deckel」の C 音（2 点ハ）は、それぞれ 2 分音符によって第 3 拍の和声へと繋留され、緊張感を演出していると分析出来る。十字架音型は司祭のキャラクターを描写している。また第 82 小節から第 85 小節、第 86 小節から第 89 小節までの音型は、同じ和声進行で平行調の F dur に転調している。この音型は、『司祭の登場モティーフ』として捉えることが出来る。

【譜例 73】ヘントでの誕生祭 第 82 小節～第 89 小節

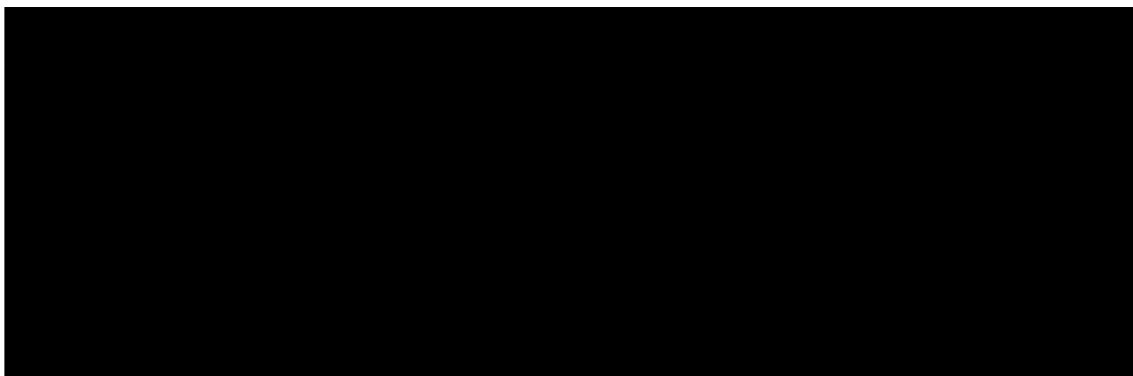


1 人の司祭が、金の表紙と背表紙のついた、ダイヤモンドの飾りでできた、聖書を持ってきた。ここでも次の文章が反復されている。

- ・「あなたが天国に召されるとき *willst in den Himmel du steigen*」
- ・「最良の階段です *die beste Staffel ist dies*」

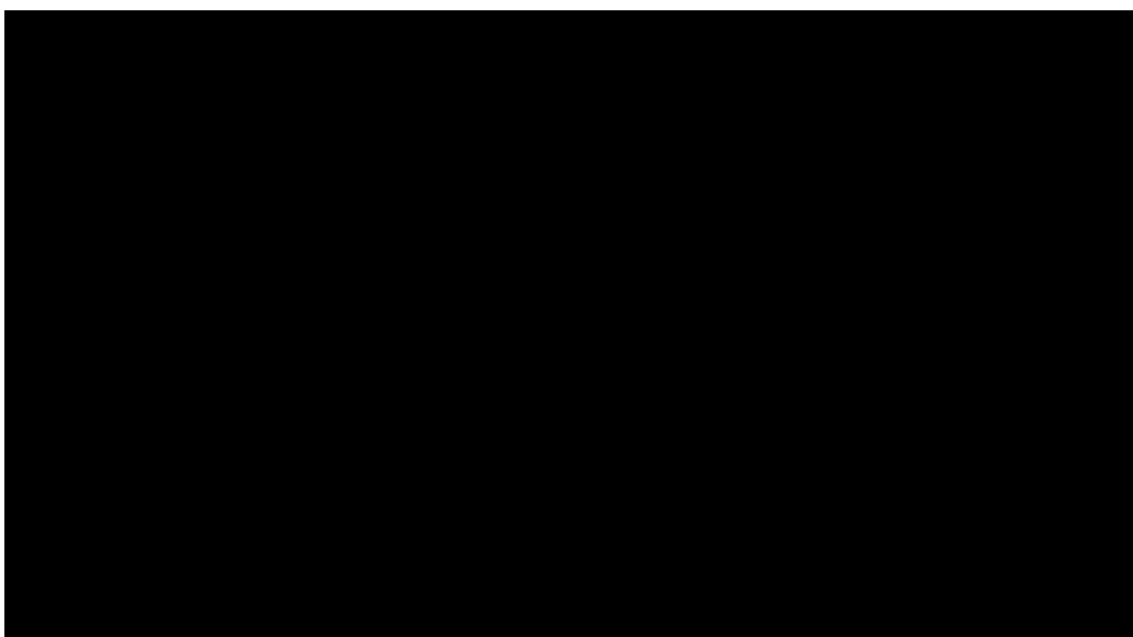
レーヴェはここで 2 つの文章を反復させて作曲している。大事な部分の強調の為の使われ方である。第 89 小節からのピアノパートでは、短 2 度上行による付点のリズムで書かれ、16 分音符は先取音として機能しており、足取りの重さを描写し、それが音型を変えて第 98 小節まで続いている。ピアノパート左手、第 94 小節の「あなたが召されるとき *willst in den Himmel du steigen*」では、a moll に転調している中で Fis 音（嬰へ）、Gis 音（嬰と）が臨時記号によって登場するが、ここでのシャープ（Kreuz）は十字架の象徴である。つまり「天国へ召される」時にカール皇帝五世が背負うことになる業を暗示していると言える。また第 96 小節での声楽パートの「天国 *Himmel*」の音型に注目したい。6 度の跳躍を敢えて G 音（2 点ト）で作曲している。

【譜例 74】ヘントでの誕生祭 第 94 小節～第 97 小節



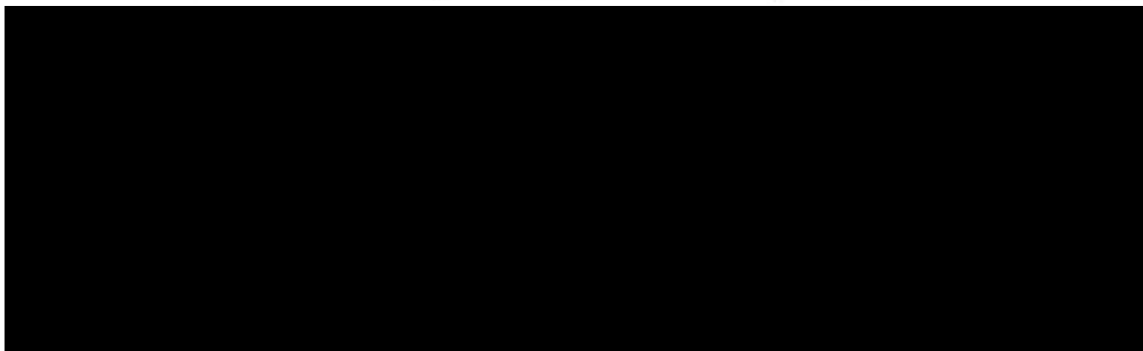
例えば、《愛し合う者たちの墓 Die Gruft der Liebenden》Op. 21 の作品の中でも大きな跳躍進行が見受けられる。この作品は、長大バラード作品の 1 つと言える。「騎士が王女を城から連れ出し、彼は彼女の冷たい口に優しく口づけし、死の契りを結び、彼女は生き返り、眼が開き、なんという幸せ、なんという輝き、まるで地上の人生に天井の至福が甦った者に与えられたかのような」と、状況を説明している場面で、第 241 小節、第 245 小節の「Auferstandenen」の言葉の Auf の第 2 拍で 1 オクターブと長 3 度跳躍している。この「Auferstandenen」は「auferstehen」の過去分詞で、「復活する、甦る」の意味である。この跳躍を持って、彼女が息を吹き返したことへの喜びを描写している。

【譜例 75】愛し合う者たちの墓 第 239 小節～第 244 小節



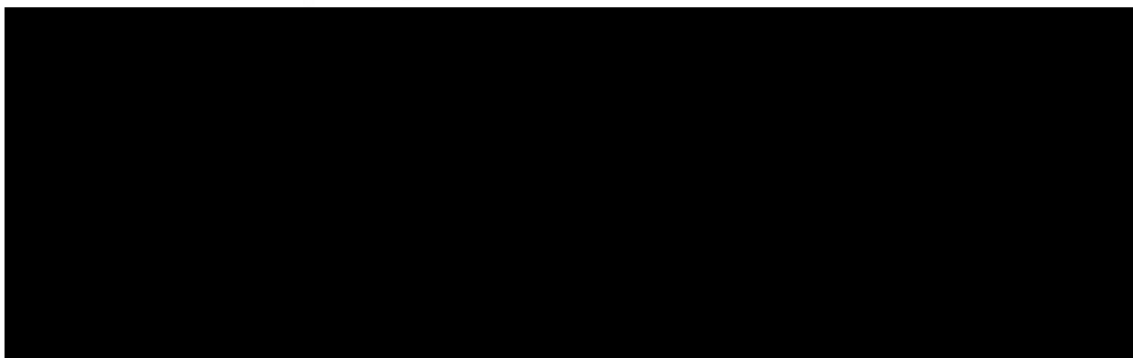
また直接的な跳躍ではないが、1小節の間に1オクターブと長6度跳躍しているバラード作品がある。それは《高貴な騎士オイゲン公 Prinz Eugen, der edle Ritter》Op. 92であり、曲の初めからこの跳躍が登場する。オーストリアの将軍オイゲンが対トルコ戦争で目ざましい戦功を歌ったバラードである。この跳躍での日本語訳は、「天幕が張られ、歩哨が立ち、誰何の声が響く」だが、もちろん状況の説明をしているのだが、この跳躍で間接的に将軍オイゲン公の威厳など、彼の成功をこの跳躍が表現しているように解釈出来る。

【譜例 76】 高貴な騎士オイゲン公 第1小節～第2小節



第98小節第1拍の「1番の beste」に与えられた3連符はまさに言葉の意味を強調させる為に使われている。なぜならその言葉を第100小節で繰り返しているからである。その時のリズムは3連符とは違っている。ピアノパートの第99小節から第101小節までの間、右手の和音の内声部では、F→Fis→G→Gis→A（1点ホ→1点嬰ホ→1点ト→1点嬰ト→1点イ）まで半音で動き、右手の和音の外音ではD（1点ニ）の音が続き、そして、半終止¹⁴⁰のフェルマータで終わっている。

【譜例 77】 ヘントでの誕生祭 第98小節～第102小節

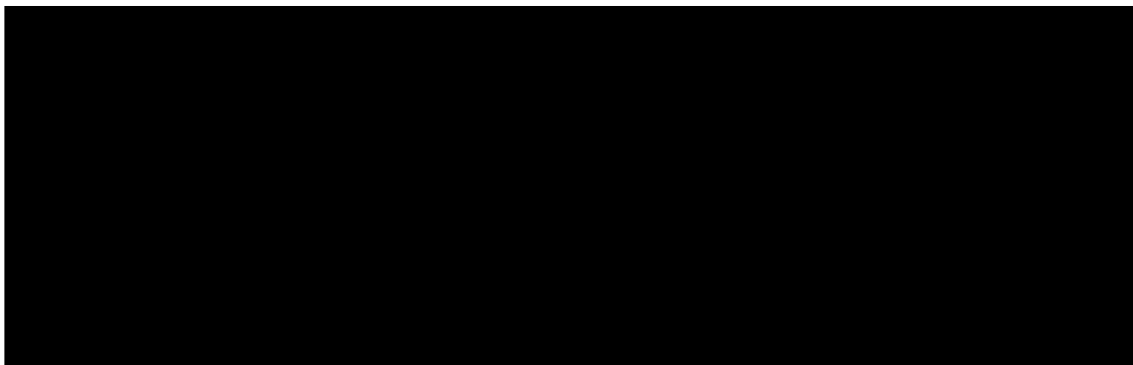


¹⁴⁰ ドミナントを使って一区切りさせること。

道化：C dur: 4 分の 2 拍子：Giojoso（陽気におどけて）：サクランボの種

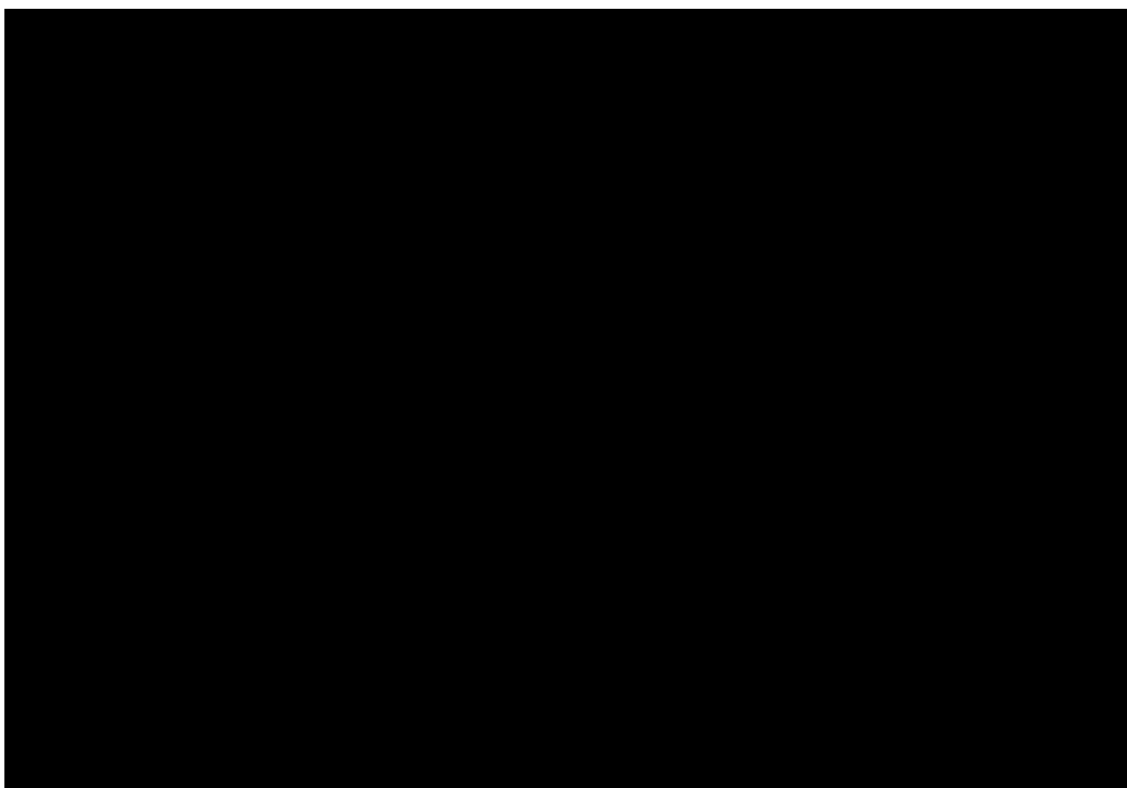
音楽用語の指示通り、おどける様子でハインツ・イッセルと名乗る道化が登場する。ピアノパートのオクターブでのフォルテ、そしてスタッカート、オクターブが 3 回連打され、1 回目と 2 回目はスタッカートで、3 回目はアクセントである。ピアノから転がるような音の展開はまさに道化が動き回っている様な音型となっている。そしてこの第 103 小節から 106 小節に用いられている音型が 4 回現れる。この音型を、『道化のモチーフ』とする。

【譜例 78】ヘントでの誕生祭 第 103 小節～第 110 小節



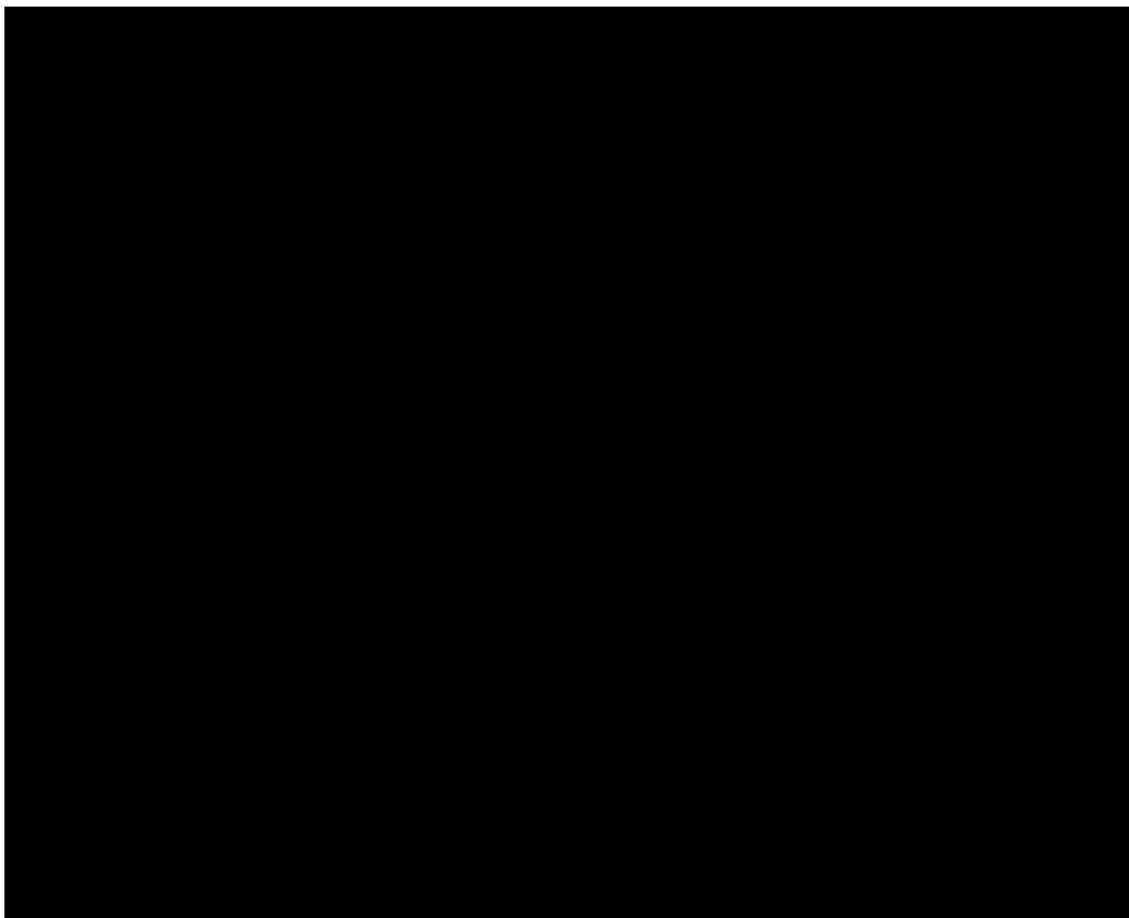
第 119 小節から第 134 小節にかけての 4 分音符の 3 回連打の音型は、まさに『道化のモチーフ』冒頭のアーティキュレーションが変化した音型であり、『道化のモチーフ』の展開形として捉えることが出来る。また第 119 小節から第 134 小節までは、反復進行で書かれている。また第 120 小節から第 134 小節での内容を見ていくと、大きな鉢の中にあるサクランボの種を持ってきた道化は、「土の中の種は、あなた、ゆりかごの赤ん坊と同じです。大きな木になる力は、貴方たちの中にある芽にひそんでいるのです！ Ein Samenkorn in der Erde, dir, Wiegenkind, ist es gleich! Aus beiden kann noch was werden, die Keime ruhen in euch!」とカール皇帝五世に人生においての重要な事を伝える。ここでも反復進行を伴って描写している。

【譜例 79】ヘントでの誕生祭 第 119 小節～第 134 小節



第 135 小節からはピアノパート右手の音型が、『道化のモチーフ』のうち後半の 8 分音符部分の音型を変化させたものであり、『道化のモチーフ』の展開形として捉えることが出来、語りで道化の状況を語っている場面でもあり、内容とも呼応している。第 135 小節、第 136 小節、第 139 小節、第 140 小節では、同じ音型(4 分音符 3 回の『道化のモチーフ』は一貫して用いられている)の動きだったのが、第 143 小節、第 144 小節、第 147 小節、第 148 小節では『道化のモチーフ』の音型が跳躍している。その事で次に述べる言葉が重要だということに気付かされ、道化が蒔いた種から芽が伸びていく様子にも捉えることが出来る。和声進行では第 119 小節からの反復進行が再び繰り返されており、重要な文章だという事が伺える。

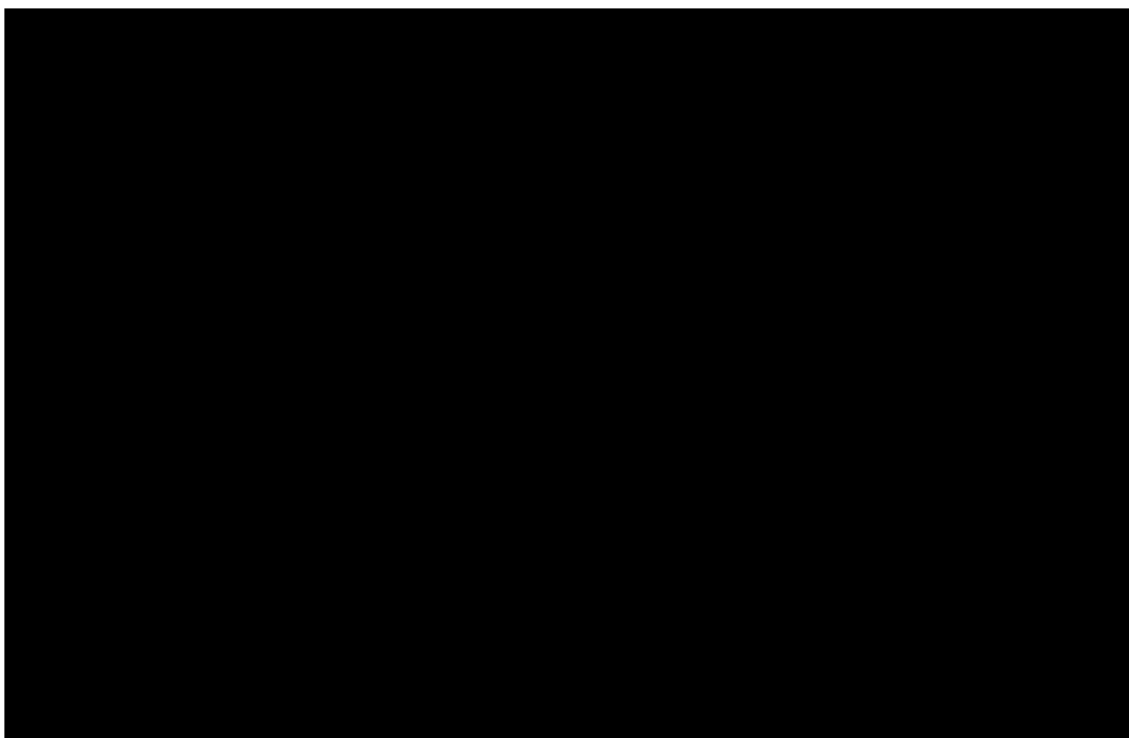
【譜例 80】ヘントでの誕生祭 第 135 小節～第 150 小節



第 154 小節からの「それは大地のあたたかい祝福 Der Erde warmen Segen」は、『道化のモチーフ』がバス旋律となったコラールである。レーヴェはオルガニストであり宗教音楽家で、カール皇帝五世の作曲以前では、オラトリオの作曲を成功させ、作曲においても充実していた時期であった。そのことから、レーヴェのバラードの中でコラールや合唱が入った作品も数曲ある¹⁴¹。第 166 小節と第 169 小節では、再びピカルディ終止がみられ、第 81 小節でみられた和音と同じ音型である。

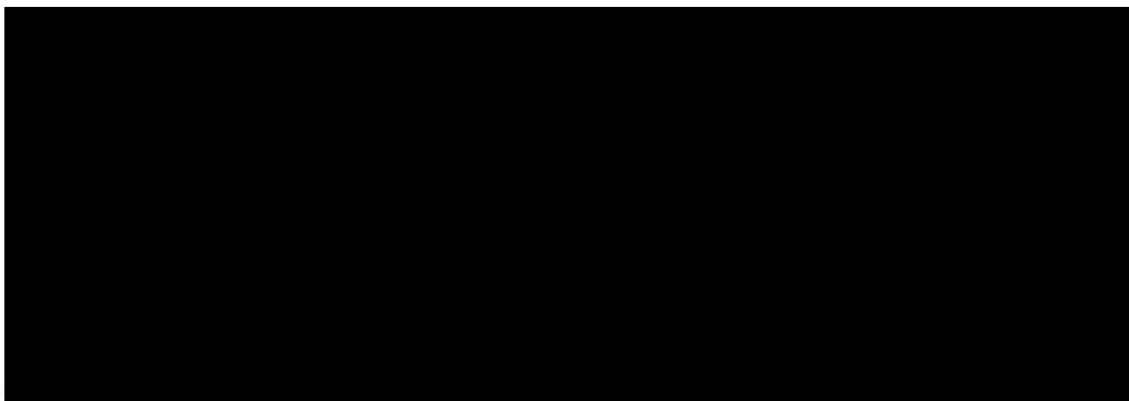
¹⁴¹ 附録 325 頁参照。

【譜例 81】 ヘントでの誕生祭 第 150 小節～第 170 小節



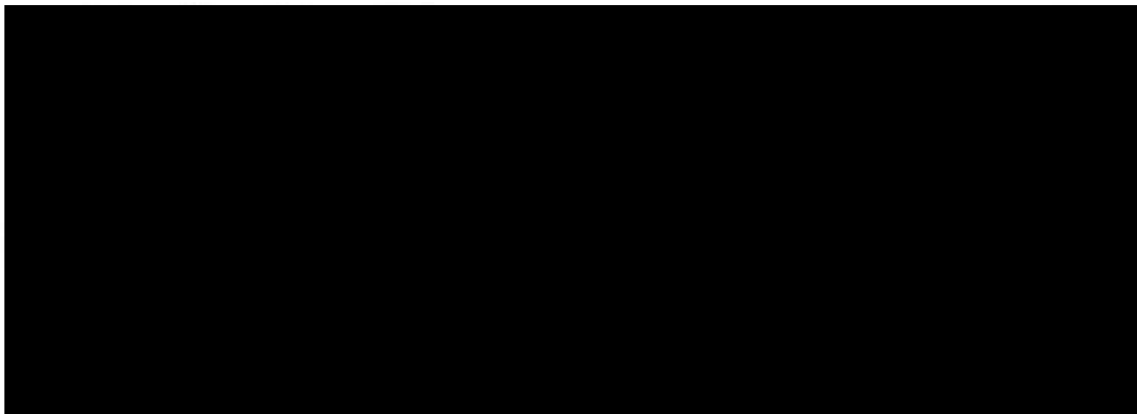
第 170 小節から第 177 小節では、第 119 小節からの『道化のモチーフ』の展開形が繰り返し登場する。これは第 64 小節に出てきた『天体のモチーフ』とも捉えることが出来、そして歌詞を見ていくと、「太陽と雨 und Sonnenschein und Regen」であり、まさに第 64 小節、第 74 小節の『天体のモチーフ』と呼応している。登場人物は違えど、モチーフの統一感が生まれている。この歌詞の部分では 2 度歌詞の反復がみられる。これは第 74 小節から第 77 小節の時と同様である。

【譜例 82】 ヘントでの誕生祭 第 171 小節～第 178 小節



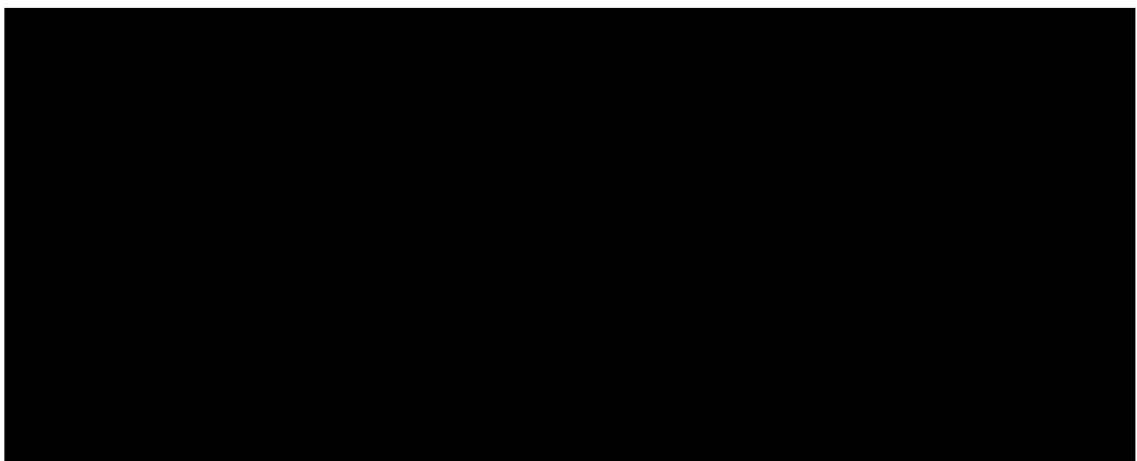
また、「それらは全て、どこからともなく（いつ来ることやら）die kamen, man Weiss nicht wie?」この歌詞でも反復を用いている。この反復は、ピアノパート第 181 小節、第 182 小節と第 185 小節がその歌詞の反復をまた担っており（カノンのように聞こえてくる）、計 4 回反復しているような感覚に陥る。

【譜例 83】ヘントでの誕生祭 第 179 小節～第 185 小節



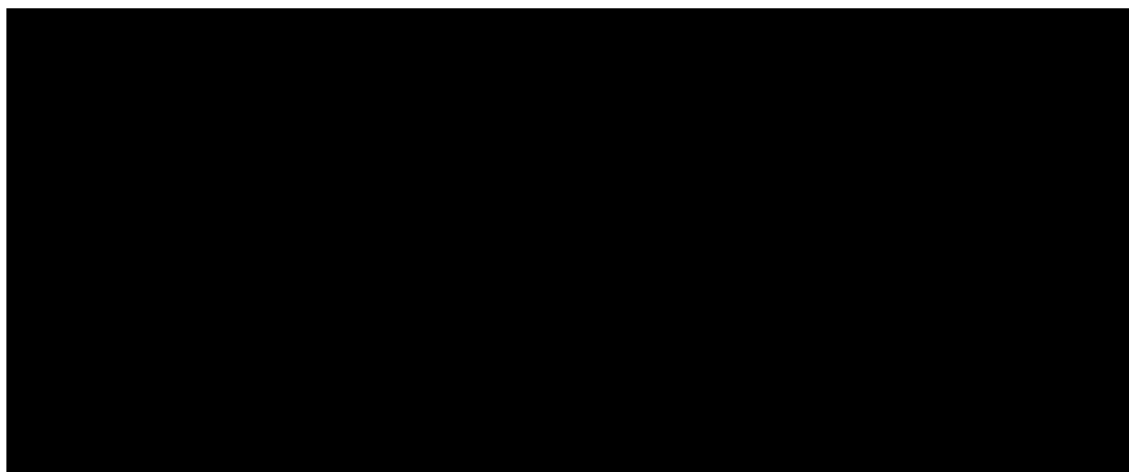
第 186 小節からは、この曲冒頭の『揺りかごのモティーフ』（主題）が再び現れるが、拍子は 4 分の 2 拍子であり、初めの 8 分の 4 拍子とはテンポの取り方が変わってくる。また、主題が終わりに再び現れる作曲の仕方は、レーヴェのバラードの特徴の 1 つである。この特徴は 1850 年以降作曲された作品に多くみられる。例えば、Op. 129 の 3 曲《悪魔 Der Teufel》《ネック Der Nöck》《白鳥の乙女 Die Schwanenjungfrau》などにみられる。

【譜例 84】ヘントでの誕生祭 第 186 小節～第 192 小節



そして、第 204 小節での「満たす erfüllen」減 7 和音が現れ、和声進行に緊張感がもたらされ、カール皇帝五世の名前が世界に轟いた様子を演出している。

【譜例 85】ヘントでの誕生祭 第 203 小節～第 207 小節



第2項 〈ヴィッテンベルクのカルル皇帝五世 Kaiser Karl V. in Wittenberg〉

詩：クリストフ・クリスチャン・ホールフェルト Christoph Christian Hohlfeld (1776-1849)

この詩では改変はされてなく、歌詞のリフレインだけが見られる。その場所は黒の太い字で示している。

原詩

Ernst ritt der Kaiser in die heil'gen Hallen;
ein Hochgefühl schwellt seine Heldenbrust:
Die Veste ist in seine Hand gefallen,
und triumphierend ist er sich's bewußt.
Drommetenton und Waffenklang erschallen:
"Don Karlos lebe!" **"Don Karlos lebe!" "Don Karlos
lebe!"** jauchzt die wilde Lust.
Die Lutherstadt erdröhnt vom Ruf der Krieger
und huldigt still und trauernd ihrem Sieger.

Und schweigend steht er in des Tempels Mauern,
und um ihn her der Führer stolze Schar,
ergriffen fühlt er sich von heil'gen Schauern,
und langsam naht sein Fuß dem Hochaltar,
er sieht es nicht, wie Alba's Blicke lauern,
denn vor ihm ruht ein fürstlich Bruderpaar;
ein Friedrich ist's, den man den Weisen nannte,
und ein Johann, der Menschenfurcht nicht kannte.

"Und Luther ruht hier an der Fürsten Seite?"
ruft Karl empört, "und hier im Gotteshaus?"
Und Alba grollt: "Dem Abgrund seine Beute!
Befiehl, Monarch: Grabt diesen Frevler aus!
Er ist der Quell von unserm blut'gen Streite,
sein Name füllt die Welt mit Schutt und Graus.
Er soll nicht mehr dies Heiligthum entweihen

日本語訳

皇帝は厳肅に神聖なる大広間へ歩み、
高ぶる思いが彼の胸を膨らませる。
この砦は彼的手中へ陥落したのだ。
そして勝ち誇り、彼はその余韻に浸っている。
ラッパの響きと武器の音が響き渡る。
ドン・カルロス万歳！ **ドン・カルロス万歳！ドン・
カルロス万歳！** 荒々しい喜びの歓声。
ルターの街でもこの戦士たちの叫びが轟き、静かに
嘆き悲しみながらも勝者に忠誠を誓う。

そして彼は黙って、寺院の中に立ち、
彼の周りには誇らしげな家臣たちがいる。
彼は聖なる戦慄を感じ、
ゆっくりとその足を祭壇へと向ける。
彼は、アルバ侯の鋭い視線に気付いていなかった。
彼の前には、2人の侯爵の兄弟が横たわっていたか
らだ。1人はフリードリッヒ、賢公と呼ばれてい
た。そしてもう1人はヨハン、恐怖と言うものを知
らぬ者だ。

「ルターは領主の傍で眠っているのか？」カルル皇
帝五世は怒って叫んだ、「この神の社に眠るのか？」
そしてアルバ侯爵は呻いた。「地獄に餌食を、陛下、
命令を、この悪人を墓から掘り出しましょう！
彼こそ私たちの血の争いの根源で、彼の名前はこの
世を破壊と恐怖で満たしたのです。彼にこれ以上、
聖域を汚させてはならない、彼の遺灰を嵐で吹き飛
ばしましょう」

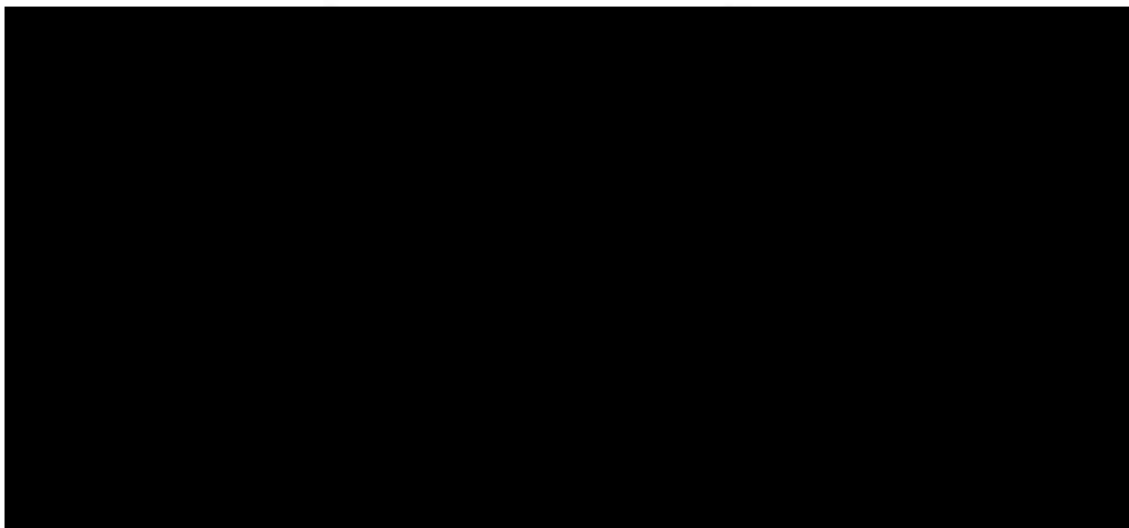
laß seinen Staub in alle Winde streuen!"
Doch Karlos spricht mit ruhiger Geberde,
und himmelan hebt er die Herrscherhand:
"Mein Reich beschränkt ein kleiner Kreis der Erde,
und über uns glänzt der Vergeltung Land;
es ziemt mir nicht, daß ich sein Richter werde,
da droben er schon einen höhern fand!
So spricht mein Herz, dies, Alba, ist mein Glaube,
drum laß ihn ruh'n, und Friede seinem Staube!"

だが、カルロスは落ち着いた様子で語る。彼は空高く、支配者の手を差し上げた。

「私の国は、大地のごく一部を占めていて、我らの上には報いの国が輝いている。彼の審判者になるのは、私には相応しくない、天国には神がいるのだから。そのように私の心は語っている、アルバ侯爵よこれが私の思いである。故に、彼（ルター）を眠らせて、彼の遺灰に平和を！」

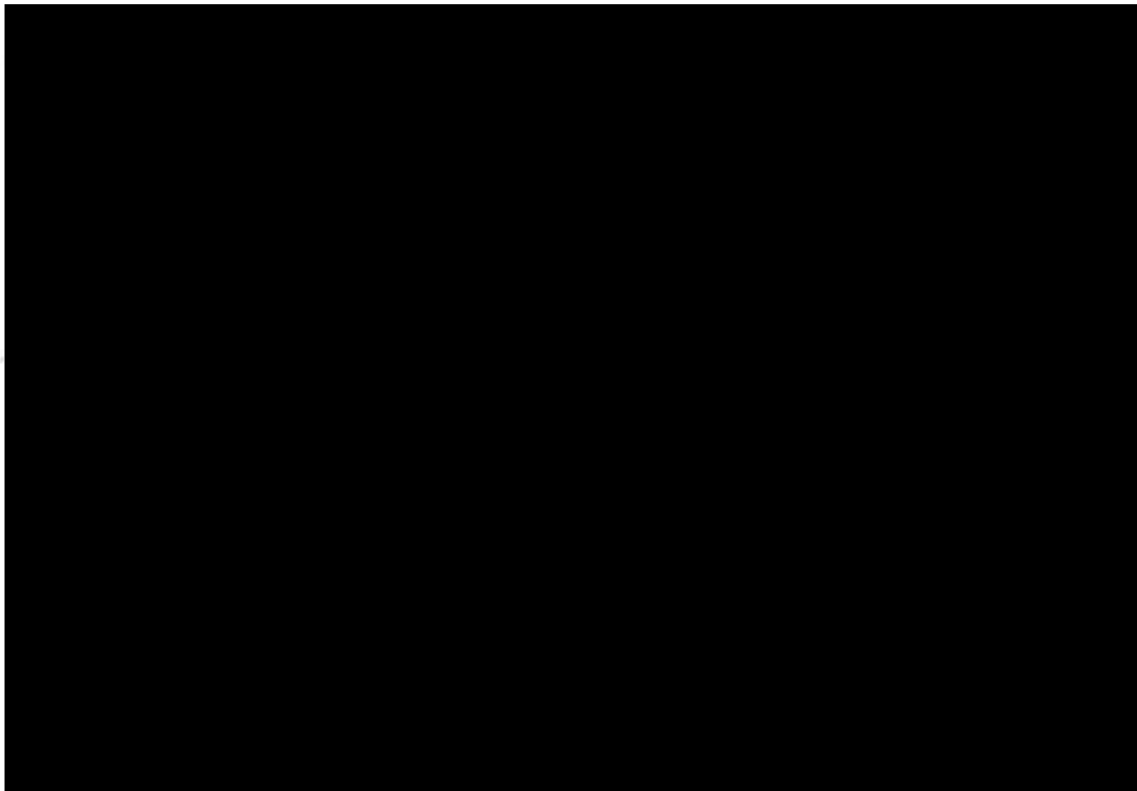
弱起で始めるこの曲は、4 分の 4 拍子、「マーチのように *Alla Marcia*」、a moll で書かれ、ピアノパートの右手がラッパ（ファンファーレ）の様に聞こえ、右手内声と左手の 8 分音符は武具の音（剣が合わさる様な）を描写しているように聞こえる。この 2 つの音型を合わせて、『行軍のモチーフ』とする。曲初めは、a moll から始まるが、第 1 小節第 4 拍で C dur に転調する。第 5 小節、第 6 小節は、この曲での主題の音型となり、第 9 小節、第 10 小節また第 19 小節、第 20 小節と 3 回繰り返される。この旋律は、歌詞の内容からも、『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』といえる。

【譜例 86】ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 1 小節～第 6 小節



また第7小節では、カール皇帝五世の高鳴る思いの内をピアノパートの右手の16分音符の連続で描写し、C dur から e moll に転調し、第8小節第3拍では同主長調である E dur に転調する。この同じ動きが第11小節、第12小節でも見られ、この同主長調への調変化はレーヴェのバラードの特徴の1つであり、劇的効果を生む1つとして捉えられる。この場合だと1小節のみの転調だが、歌詞に沿って変わっていることがわかる。その歌詞の内容とは、第8小節の「彼の高鳴る胸 Heldenbrust」をスタッカートであらわし、2度目（第12小節）は「勝利の事を感じている sich's bewusst」と彼自身のことを表している内容で、そこにもスタッカートと共に、転調が使用されその内容が強調されるようになっている。

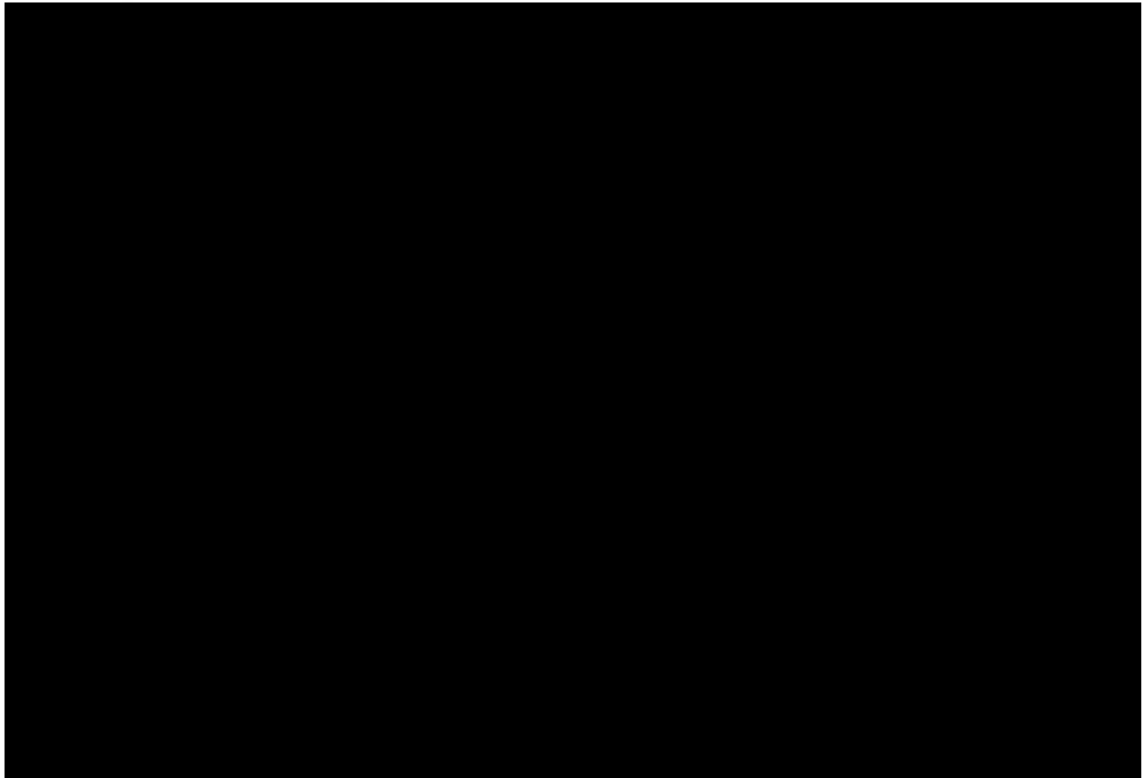
【譜例 87】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第7小節～第12小節



第12小節第3拍のピアノパートに再び冒頭の『行軍のモチーフ』が現れ、ラッパの響きと武器の音が鳴り響く音を、リズムとスタッカートで描写している。そして第15小節第2拍 H 音、第16小節第2拍 A 音、第17小節第2拍 Gis 音は、ピアノパートの左手に見られ、H→A→Gis と1オクターブで下っていく音型とスタッカートはまさに大砲が打たれた様子を描写し、『効果音モチーフ』として捉えられる。内容的には、民衆や兵士たちの喜びの歓声「ドン・カルロス万歳！ Don Karlos lebe!」が3回繰り返され（強調の為の繰り返し）

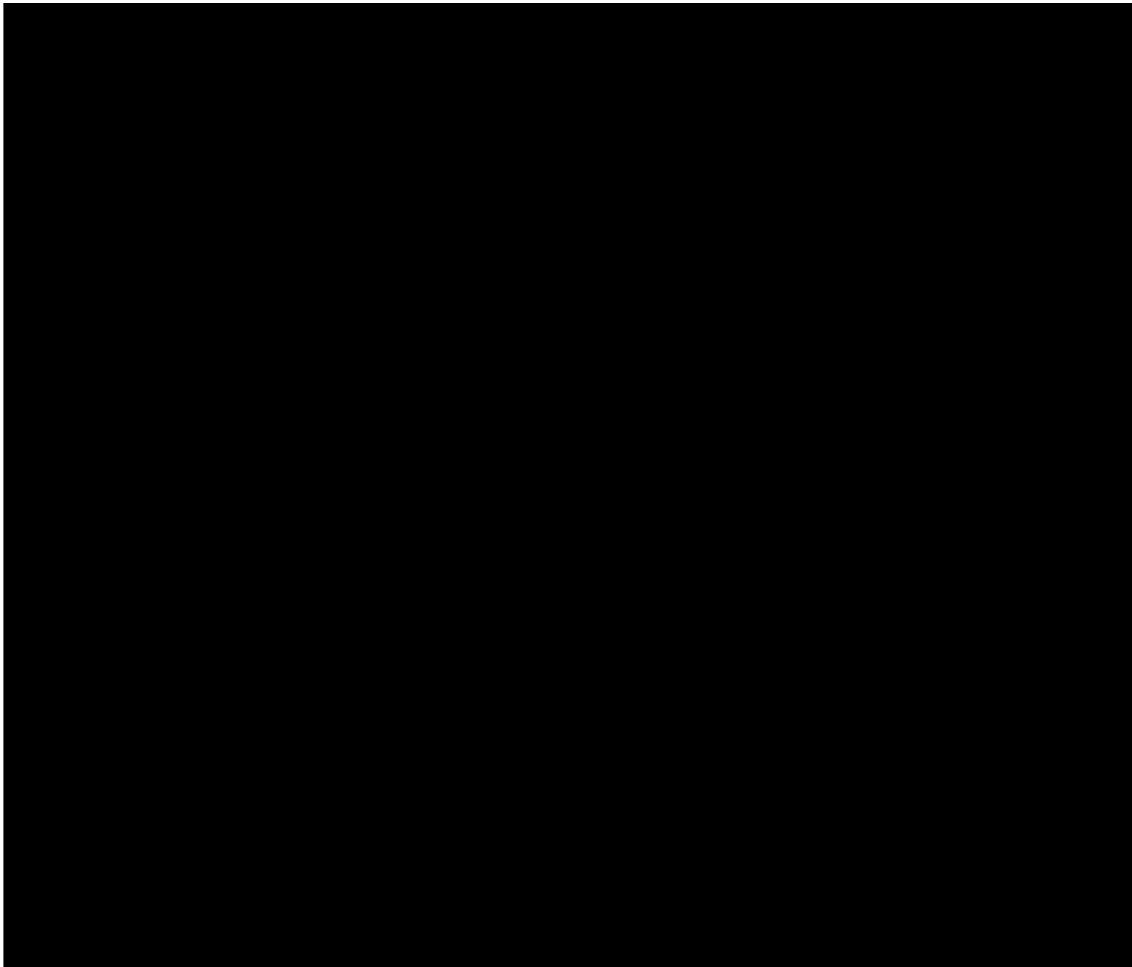
し)、喜びと武器の響きと掛け合わすことで相乗効果が生まれ、カール皇帝五世の勝利を描写している。

【譜例 88】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 13 小節～第 18 小節



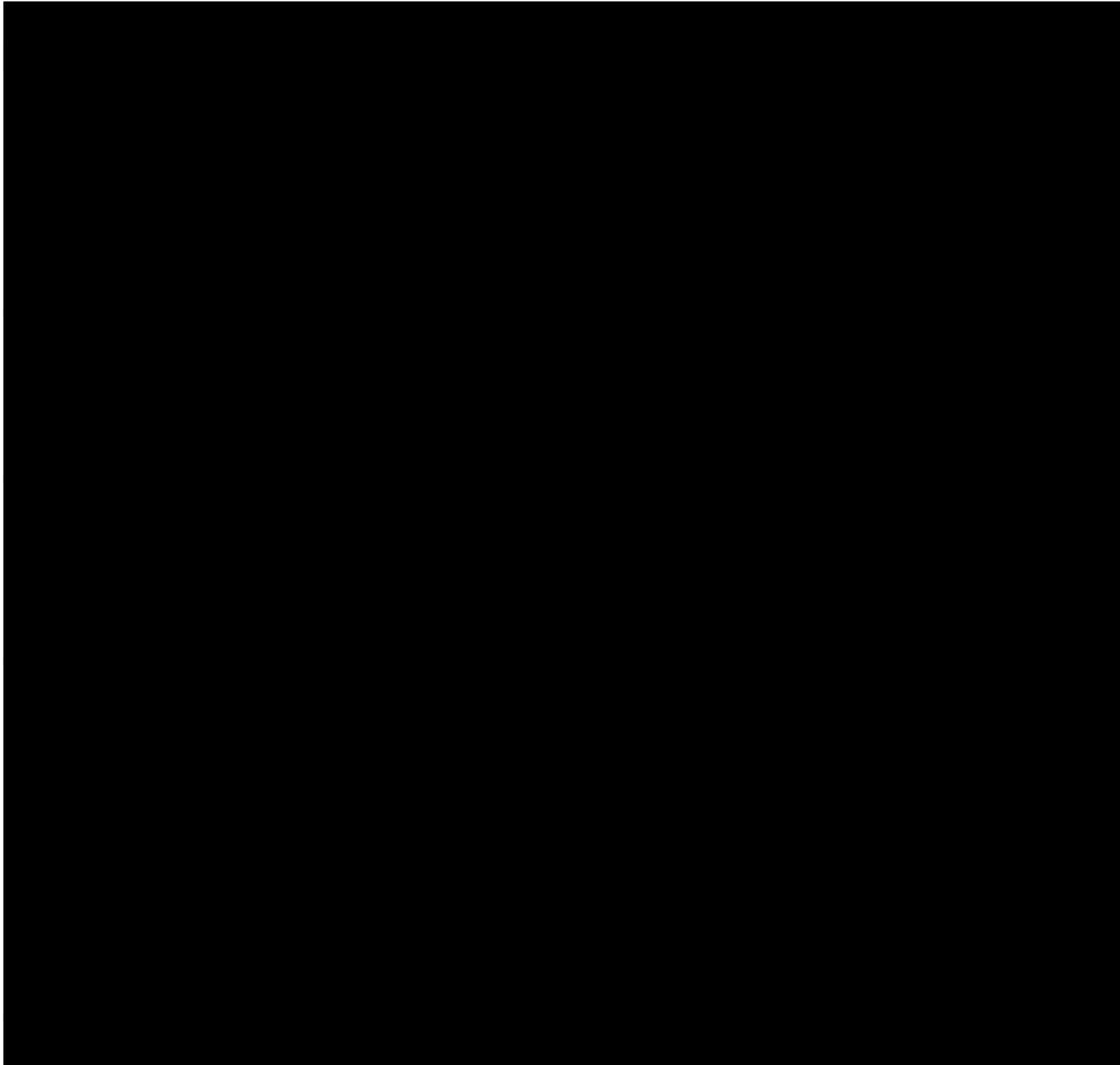
第 19 小節では第 5 小節に用いた『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』が再び現れる。第 22 小節第 1 拍では、「悲し気に Trauernd」という言葉に減 7 和音が使用され、ルターが闘いに負けた様子をあらわしている。第 25 小節から第 28 小節まで再び『行軍のモチーフ』が現れ、完全終止で終わる。

【譜例 89】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 19 小節～第 28 小節



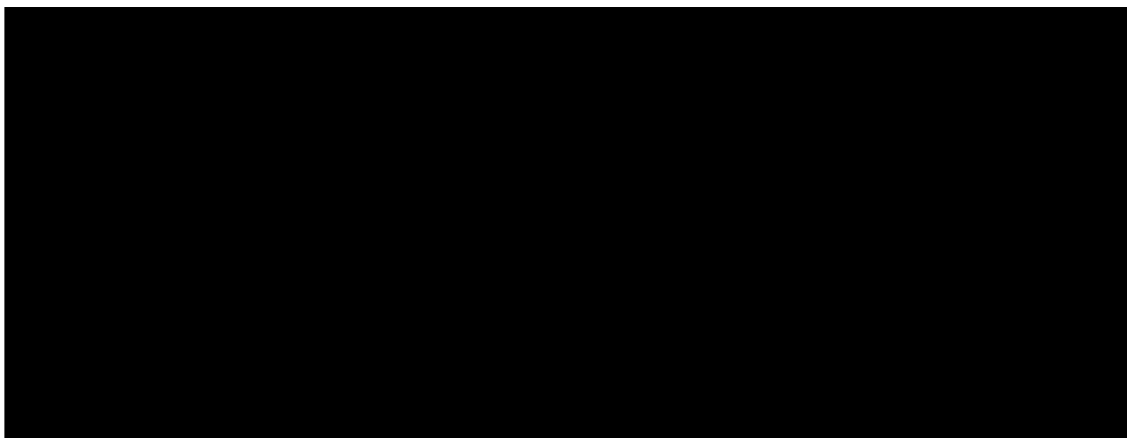
第 29 小節からは「冷淡に無関心に今までより遅く *insensibilmente meno mosso*」というテンポ表示また曲想用語で、a moll のコラール風の旋律が用いられている。これはバスが順次進行（第 30 小節から第 32 小節にかけて）になっている。第 29 小節から第 32 小節、第 33 小節から第 36 小節の旋律は 2 回繰り返される。第 32 小節第 3 拍と第 36 小節第 3 拍で半終止を用い、ドラマの展開を進めている。この半終止は両方、フリギア終止で IV の和音の第 1 転回形から属和音へ至るもので、バスが短 2 度下行する（F→E）特徴を持つ。教会旋法のフリギア旋法に由来し、厳格な雰囲気、宗教的な雰囲気をもたらしている。ここでのコラール風の旋律、またフリギア旋法は、教会の中での重々しい状況を効果的に描写している。またこれらを『効果音モチーフ』として捉えることが出来る。

【譜例 90】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 29 小節～第 37 小節



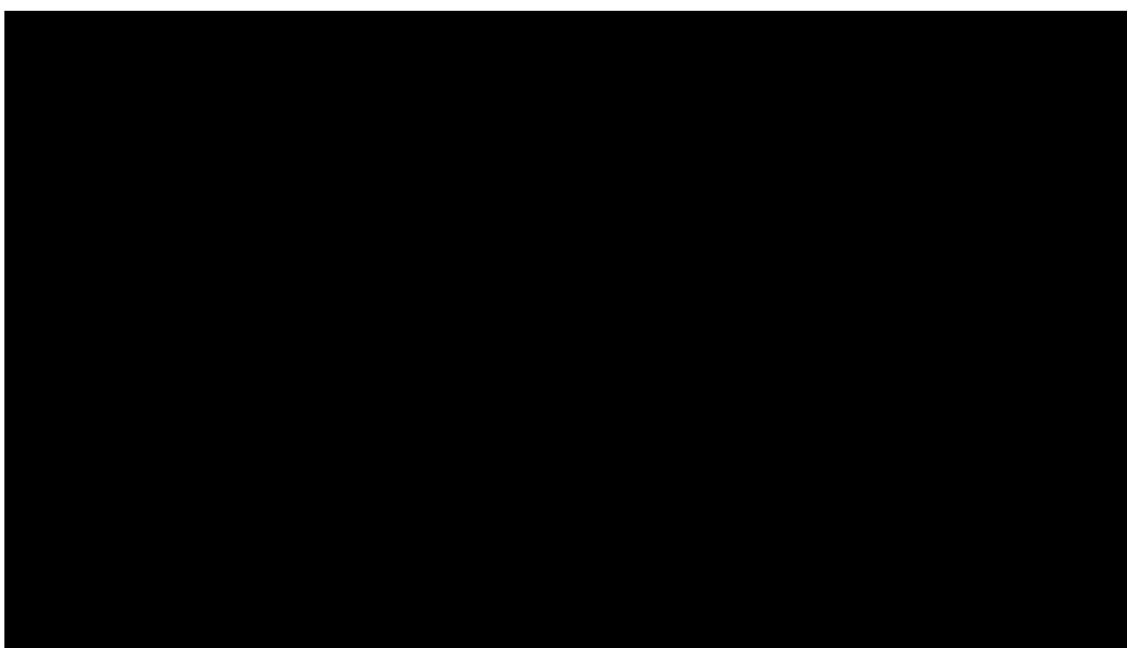
第 37 小節第 4 拍では減 7 和音を用い、カール皇帝五世がアルバ侯の眼差しに潜むものを見ていないという描写を緊張感を持ってあらわし、声楽パートでは、第 37 小節第 3 拍そして第 38 小節第 3 拍の裏拍に下の音に跳躍して F→Gis（1 点へ→嬰ト）の減 7 度跳躍で作曲されている。この先、カール皇帝五世とアルバ侯の問答のレチタティーヴォの中で、度々登場してくる。ここでの減 7 度跳躍の音型は、第 37 小節では、アルバ侯の怒り、第 48 小節では、カール皇帝五世の怒り、第 53 小節、第 62 小節では、アルバ侯の怒りとして現れ、『怒りのモチーフ 1』として捉えることが出来る。

【譜例 91】 ヴィッテンベルクのカルル皇帝五世 第 38 小節～第 40 小節



第 41 小節から F dur に転調する。目の前に横たわっている 2 人の侯爵の兄弟が誰なのかを語っている。そして第 43 小節第 2 拍のヨハン侯爵の人物名にピアノパートが不協和音を当てており、敵対している人物であることを強調づけている。第 45 小節から第 47 小節の間奏では、第 43 小節から第 44 小節の旋律のエコーが使用され、ヨハン侯爵の存在をこのエコーにより表現している。また第 45 小節第 4 拍では再び不協和音を使用され、ヨハン侯爵の名前が再び現れた様にも聞こえてくる。

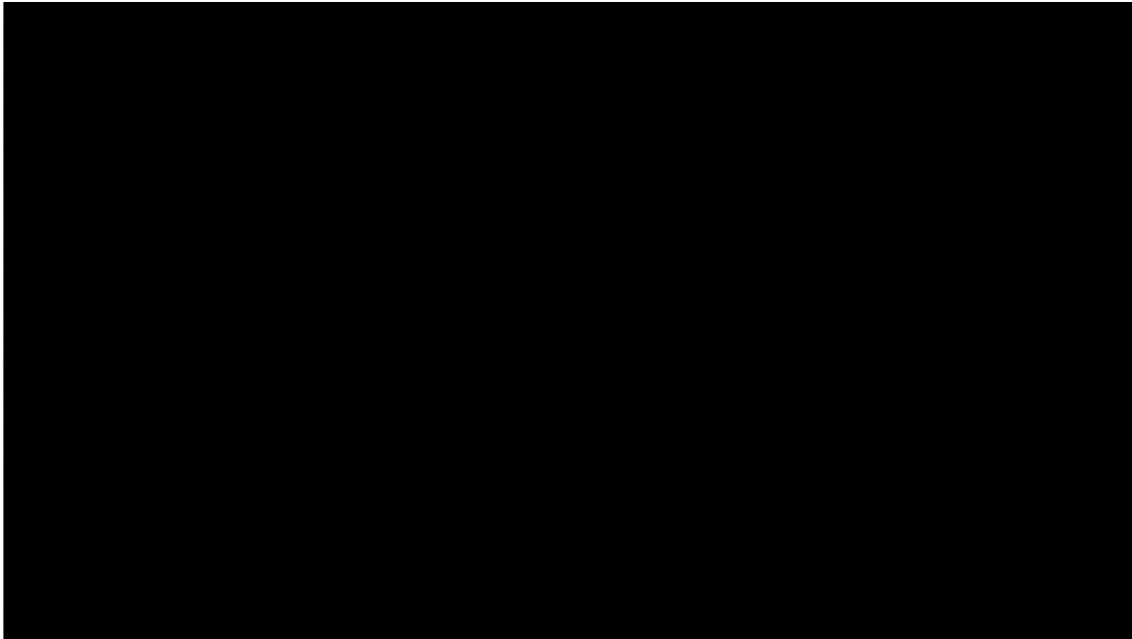
【譜例 92】 ヴィッテンベルクのカルル皇帝五世 第 41 小節～第 47 小節



第 48 小節からこのツィクルスの中で初めてカール皇帝五世自身が語る場面が来る。カール皇帝五世自身を苦しめた墓の中にいるルターに対して、皇帝は怒りをあらわにする。ここで d moll とまた転調されるが、この d moll はレーヴェのバラード作品の中では、苦しみ、死、超自然的なものをあらわす調と言える。それは《母の亡霊 Der Mutter Geist》Op. 8 Nr. 2 の作品にも見られる。領主ディリングは国中を馬で巡り、2 人目の妻を迎えた。その領主には前妻との間に 7 人の子供がいた。新しい妻は 7 人の子供を苛め抜き、その子供たちの泣き声を聞いて、お墓から前妻が出てくるという話だが、終始 d moll で書かれており、前妻と子供との会話の時だけ B dur に転調する。そして再び領主に子供たちのことを忠告する場面では再び d moll に戻る。ここでのカール皇帝五世の場面も、ルターの死とそれまでのカール皇帝五世の苦しみ、怒りを表現するために、レーヴェは敢えて d moll にしたと考えられる。第 48 小節第 3 拍の「安らいでいる、眠っている ruht」、そして第 49 小節第 3 拍の裏拍の「傍で Seite」の te では B→Cis の減 7 度跳躍する。第 50 小節第 2 拍の「怒って叫ぶ empört」の em という単語に Cis 音（1 点嬰ハ）を用い、テキストに呼応して作曲しているのがよくわかる。強調される部分を灰色で示す。「ルターは領主のそばで眠っているのか？カール皇帝五世は怒って叫んだ、この神の社に眠るのか？」

カール皇帝五世が受けてきた苦しみを、d moll であらわし、第 51 小節第 3 拍ではまた半終止が使われ、第 52 小節では、カール皇帝五世の怒りがピアノパートにも描写されている。ピアノパートが声楽パートの旋律をエコーのように受ける様子は、他のバラード作品にも見受けられることである。同様のことが、第 57 小節、第 66 小節、第 67 小節でも見受けられる。

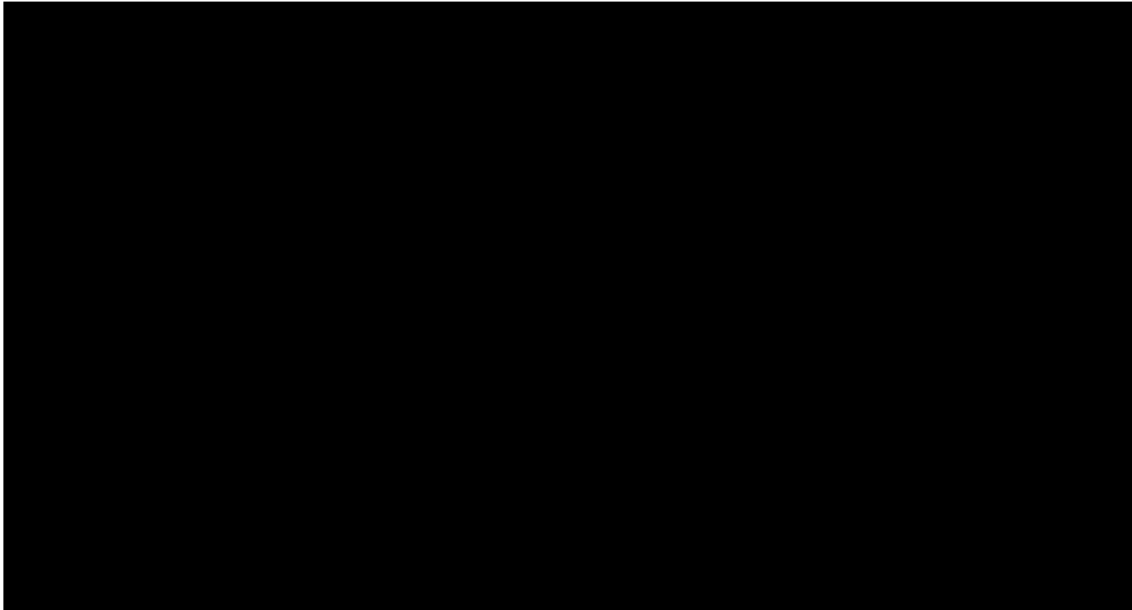
【譜例 93】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 48 小節～第 53 小節



第 53 小節第 3 拍と第 54 小節第 3 拍で見られる属 9 の和音はどのバラードを精査してもあまり見受けられない。しかしこのツィクルスでは、第 53 小節、第 54 小節また第 62 小節、第 63 小節、そしてツィクルスの第 4 曲の第 73 小節で見受けられる。この箇所を分析してみると、やはりテキストに沿ってこの属 9 の和音を使用していることがわかる。第 53 小節は語りとなるが、「Und Alba grollt アルバ侯が呻いた」このアルバ侯のパートは属 9（灰色の場所）、つまり根音を省略しないで用いているが、それはすなわち根音である A 音と第 9 音である B 音が半音でぶつかることになり、不穏な印象を生み出している。

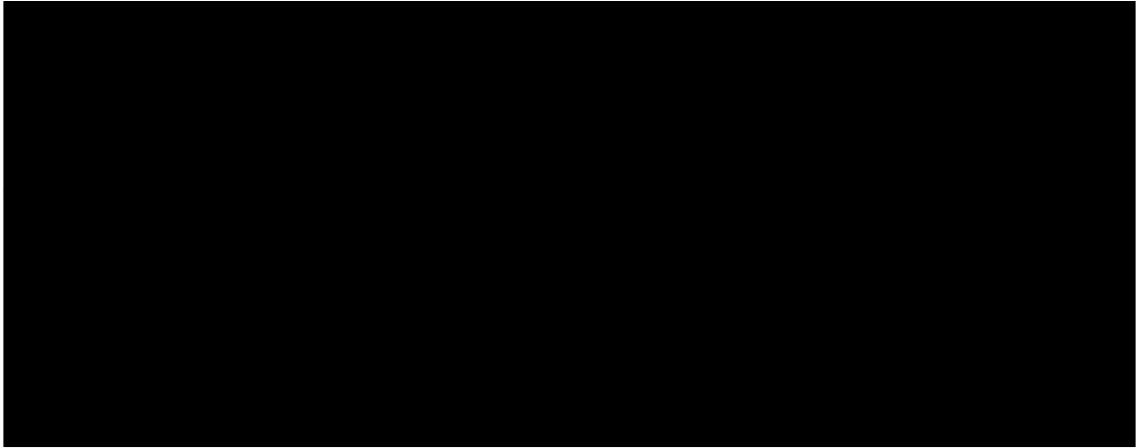
第 55 小節から第 56 小節では、アルバ侯が「ルター墓を掘り起こしましょう！ Grabt diesen Frevler aus!」とカール皇帝五世に詰め寄る。第 55 小節第 4 拍の裏拍で減 7 和音で「墓 grabt」の言葉を置き、第 56 小節第 3 拍は半終止となり、その興奮状態をピアノパートに引き継いでいる。第 56 小節第 4 拍の裏拍のピアノパートでも減 7 和音を使用し、声楽パートを模倣している。第 56 小節の和声は音符ごとに、d moll の I 度の第 1 転回形、属 7 (V7) の第 2 転回形、I 度基本形、V 調の V7 (ドッペルドミナント) の第 2 転回形、第 5 音下方変位 V 度、ドッペルドミナントや下方変位を用いていることで不穏さが際立つと共に、のちに出てくるカール皇帝五世の言葉の順次進行の滑らかさと対比させ、際立たせる効果がある。

【譜例 94】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 54 小節～第 58 小節



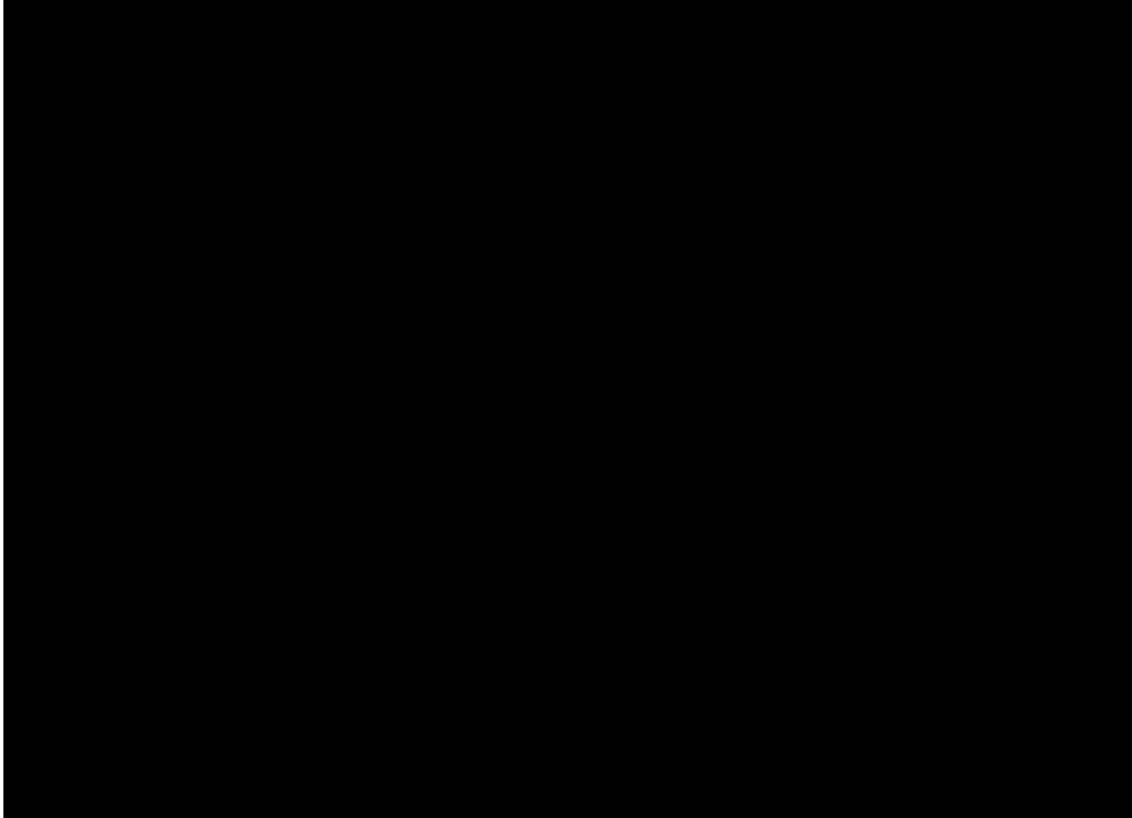
第 37 小節からのカール皇帝五世とアルバ侯の門答するレチタティーヴォでの音型の変奏が第 57 小節から見受けられ、減音程に変わり順次進行の上行形が用いられ、第 58 小節から第 60 小節の 3 小節間において 1 小節ごとにリズムやアーティキュレーション、強弱記号などによって変奏が施されている。また第 59 小節の付点のリズムは第 5 小節からの『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』の断片が挿入されており、第 59 小節での「私たちの血の争い von unserm blut'gen Streite」という言葉と『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』が合わさって、戦いの壮絶さを描写している。また第 60 小節第 2 拍では減 7 和音が「満たす füllt」の言葉に掛かり、ルター勢力がカール皇帝五世にとっていかに強敵であったかが伺え、この文章で強調する言葉がわかる。全体の意味としては、「ルターの名前はこの世を破壊と恐怖で満たしたのだ Sein Name füllt die Welt mit Schutt und Graus」と完全終止で終わっている。

【譜例 95】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 59 小節～第 61 小節



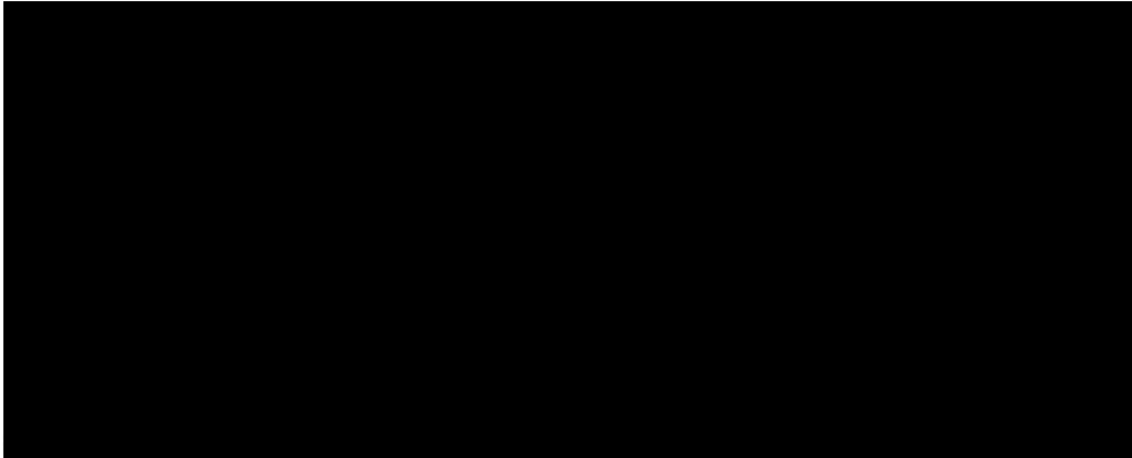
まだアルバ侯が語っている第 62 小節、第 63 小節では、また属 9 の和音が現れ、死んでいるルターを前にして、「これ以上、聖域を汚させてはいけない Er soll nicht mehr dies Heiligthum entweihen」と語り、そのあとの第 64 小節から第 67 小節に向かって音楽の緊張は高まっていく。アルバ侯は、「彼の遺灰を嵐で吹き飛ばしましょう！ lass seinen Staub in alle Winde streuen!」と怒りを表出させる。ここではスタッカートで怒りをあらわし、第 64 小節第 4 拍では、ピアノパートも同じく、「風 Winde」という言葉にスタッカティッシモが指示され、この言葉を強調したいことがわかる。そして、ピアノパートは 2 オクターブの音域を駆け上がり、遺灰を撒き散らしたい気持ちを描写し、それを受けてピアノパートは声楽パートを模倣し、劇的効果を生み、この曲 1 番の盛り上がりを見せる。この音型を、『怒りのモチーフ 2』として捉えることが出来る。またここでも **d moll** が使用され、第 67 小節では、完全終止で終わる。

【譜例 96】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 62 小節～第 68 小節



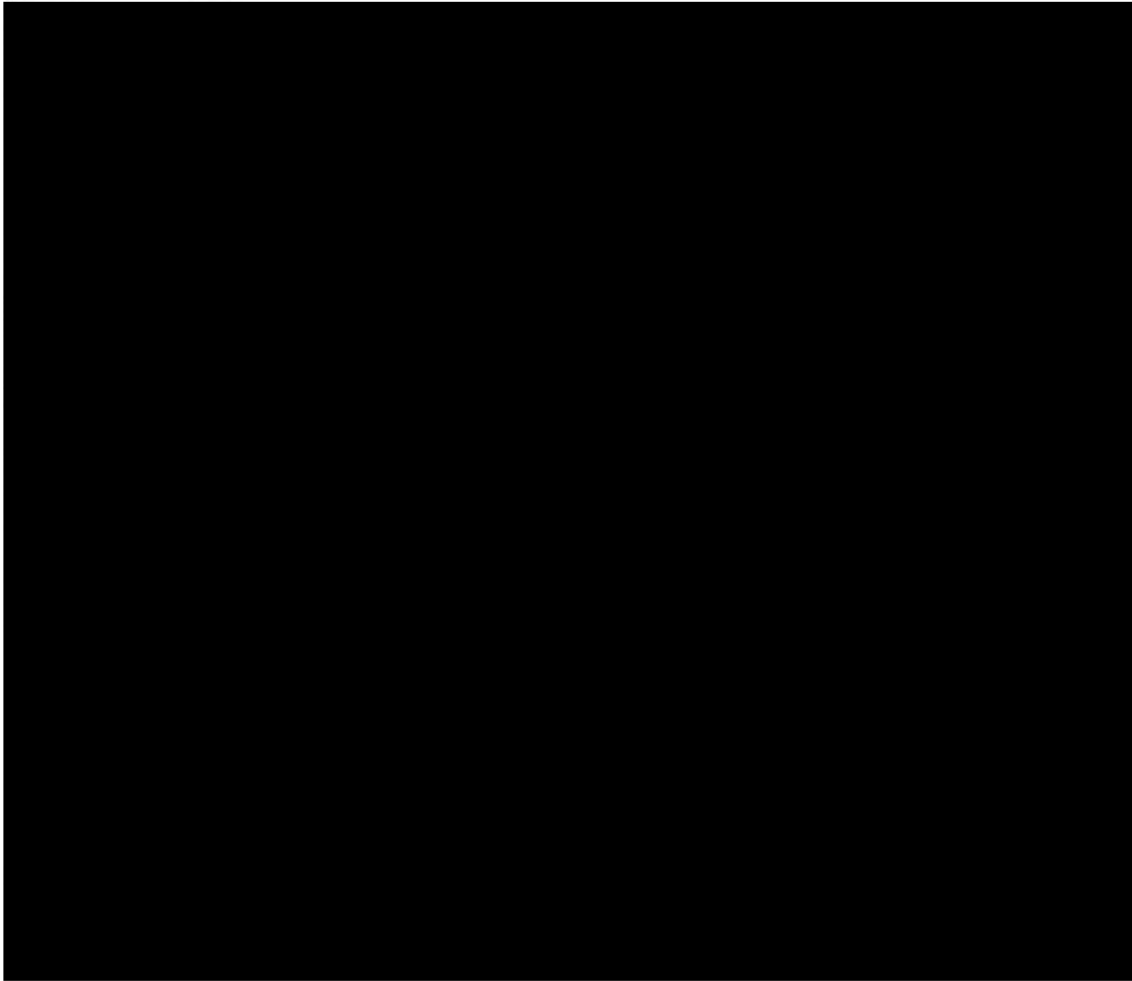
カール皇帝五世が再び喋りだす様子を、語り手が語る。その調性は怒りに満ちていた第 48 小節の *d moll* とは違い、平行調の *F dur* になっている。第 68 小節声楽パート第 2 拍 *B→C* 短 7 度の跳躍は、第 37 小節から出てきた『怒りのモチーフ 1』の展開形であり、カール皇帝五世の怒りが、穏やかな様子に変化したことを示している。またそれは歌詞の内容とも呼応している。第 70 小節では、*C* 音（1 点ハ）から 1 オクターブ音階的に上がりそしてクレッシェンドと共に書かれている。この音型を、第 64 小節から第 67 小節で見られた跳躍進行によるオクターブの駆け上がりと比較すると、安定した順次進行により、最高音の *C* 音（2 点ハ）に達した時に「支配の手 *Herrscherhand*」という言葉から、勝者の威厳を見て取ることが出来る。しかし、ここでは *F dur* から *a moll* に転調され、カール皇帝五世の人生の不穏さを描写している。

【譜例 97】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 69 小節～第 71 小節



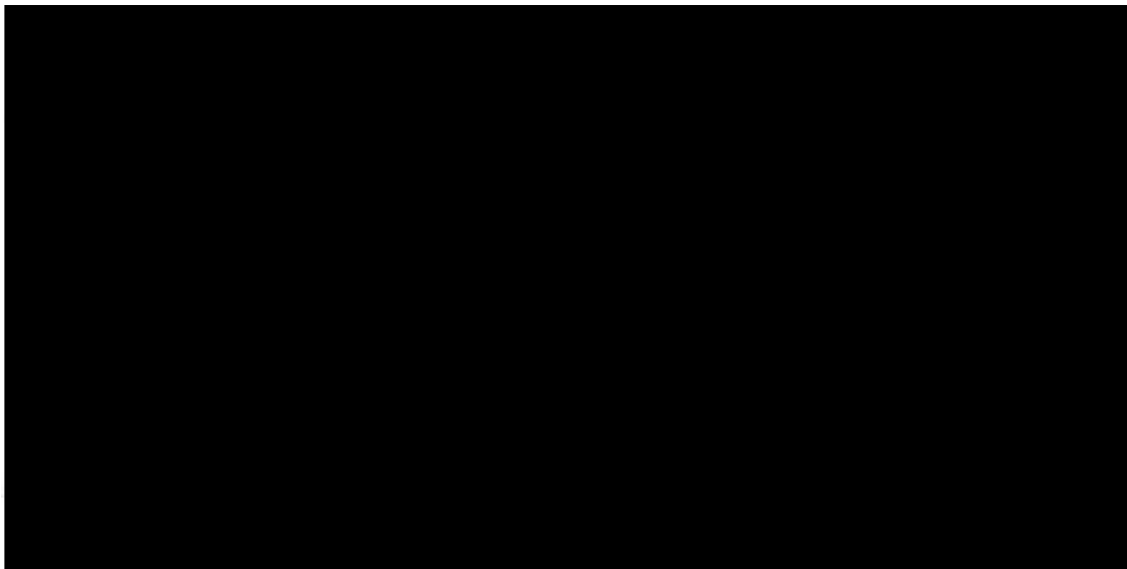
第 72 小節からカール皇帝五世が語り初め、「素朴に *semplice*」と表示され、冷静なカール皇帝五世の様子に戻っている。第 74 小節、第 75 小節でも F dur から a moll の転調が用いられ「我らの上には報いの国が輝いている und über uns glänzt der Vergeltung Land」という内容と相違している。これも彼の人生の不穏さを描写していると分析出来る。第 76 小節では、『怒りのモチーフ 1』の展開形が再び用いられ、第 68 小節と同様の効果をもたらしている。

【譜例 98】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 72 小節～第 81 小節



第 80 小節からは、第 5 小節での『カール皇帝五世の勝利のモティーフ』が再び現れ、「これが私の思いである。彼を眠らせて、彼の遺灰に平和を So spricht mein Herz, dies, Alba, ist mein Glaube, drum lass ihn ruh'n」と語り、この曲は終わる。第 83 小節第 3 拍でも減 7 和音が使用されることによって、C dur の終止が回避され、a moll となるが、第 84 小節では C dur に戻り、第 86 小節で完全終止となる。

【譜例 99】 ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 第 81 小節～第 87 小節



第3項〈サン・ユスト寺院の巡礼 Der Pilgrim vor St. Just.〉

詩：アウグスト・プラーテン＝ハッラーミュンデ Karl August von Platen-Hallermünde (1796-1835)

この詩でも詩の改変はなく、歌詞のリフレインが見られる。その場所には太い黒字で示すこととする。

原詩

Nacht ist's und Stürme sausen für und für, Hispan'sche
Mönche, schließt mir auf die Thür!

Laßt hier mich ruh'n, bis Glockenton mich weckt, der zum
Gebet euch in die Kirche schreckt!

Bereitet mir, was euer Haus vermag, Ein Ordenskleid und
einen Sarkophag!

Gönnt mir die kleine Zelle, weicht mich ein, mehr als die
Hälfte dieser Welt war mein.

Das Haupt, das nun der Scheere sich bequemt, mit
mancher Krone ward's bediademt.

Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt, hat kaiserlicher
Hermelin geschmückt.

Nun bin ich vor dem Tod den Todten Gleich, Und fall' in
Trümmer, wie das alte Reich.

**Nacht ist's, Nacht ist's und Stürme sausen für und
für, Hispanische Mönche, schließt mir auf die Tür!**

日本語訳

夜だ、嵐は唸り止まずに続いている。
イスパニアの僧侶よ、私のために扉を開けろ！

教会での祈りへと導く音が私を目覚めさせるまで、
ここで休ませてくれ！

支度してくれ、あなたたちの寺院にある、修道僧の
服と、一つの石棺を！

私に小さな僧房を与え、清めてください。
この世界の半分以上が私のものだった。

髪を切り落としたこの頭には、昔はいくつもの冠で
飾られていた。

この肩は、修道服に身をかがめているが、立派なオ
コジョの毛で飾られていた。

私は今、死を目の前にして、死者となったも同じ
で、古い帝国の様に、瓦礫となるのだ。

**夜だ、夜だ、嵐は唸り止まずに続いている。イスパ
ニアの僧侶よ、私のために扉を開けろ！**

この第3曲〈サン・ユステ寺院の巡礼 Die Pilgrim vor St. Just〉はバラードというより、歌曲に分類されてもおかしくないだろう。実際、1832年に作曲された有節歌曲で、作品番号9

で、7巻の歌曲集に収められている。それをレーヴェがこのツィクルス作曲する際、敢えて第3曲に入れ、作品番号99にし、カール皇帝五世のバラード作品が生まれたのだ。内容的には、カール皇帝五世自身の嘆願の内容となり、第3者となる登場人物のセリフがあるわけではない。しかし、このツィクルスの第3曲に入ると、この曲もバラードとしての要素が強まる。なぜなら、歌詞はカール皇帝五世自身の台詞のみで構成されており、すべて1人称で語られているからである。第3者である語りが、登場人物たちのことを説明しながら物語を語っていくという一般的なバラードのスタイルとは異なる。しかし、1人称が語りの役割を担うと捉えることも出来る¹⁴²。特にこの第3曲では、過去の自分を回想する場面において、自らが語りとなって過去の自分を語っていると見る事が出来る。この曲がツィクルスの中心曲となることで、第3者である語りが語るだけではなく、主人公であるカール皇帝五世が1人称で語る物語としてより立体的に描いている。またカール皇帝五世自身の嘆願の内容と述べたが、嘆願と独白の内容とも捉えることが出来る。なぜなら、独白というのは、登場人物が心の中に思っていることを相手なしにひとりで言う事であり、この曲においては、カール皇帝五世の過去の回想シーン（第23小節、第24小節、第29小節、第30小節、第35小節、第36小節）に繋がっているからである。嘆願では、修道院での僧侶への呼びかけである。この2つの要素があることで、場面情景が立体的になっている。同様の例として、《アーチバルド・ダグラス》Op. 128も、ダグラス伯爵がジェームズ王の怒りを解く嘆願の場面と、昔一緒に遊んでいた時の回想の独白場面で構成されている。有節形式だが、情景を客観的に描き、昔のジェームズ王の姿も彷彿とさせている。この第3曲も有節形式として7節あり、また調性やモチーフにおいてツィクルスの他の曲との関連性が見られることがある。分析を進める中で都度具体的に言及していくことにする。

冒頭は調号や和声分析上 e moll で書かれているように捉えることも出来るが、それは実に不安定な形になっている。その理由の一つには機能和声に転回形が用いられていることが挙げられる。第1小節冒頭の和音は e moll のI度の第1転回形、続く第3拍の和音も属7ではあるが第3転回形が用いられている。さらに第2小節においては、第1拍は第1小節と同じくI度の第1転回形であるが、第3拍はV度の第2転回形のように見え、実は第3音を欠く空虚5度である。この空虚5度が不安定さをもたらすもう一つの理由として挙げられる。つまり、e moll の導音である Dis 音をここでは持たないため、明確なドミナントと言い切れないのである。第3小節の歌い出しでI度の基本形がやっと現れたことで一応 e moll

¹⁴² 附録 310 頁参照。

であることは見て取れるのだが、しかし第 6 小節第 3 拍の和声は I 度でありながらやはり空虚 5 度を用い、短調を確定し得る第 3 音（G 音）を用いていない。e moll のようでありながら、その確定を避けているのだ。

なぜこの e moll に対してこのように疑念を持つ必要があるのか。既に第 2 曲で e moll については触れている。先項の内容をもう一度確認すると、e moll は第 2 曲では第 7 小節また第 11 小節で続く第 8 小節ならびに第 12 小節で急激に E dur に転調していることを分析した。さらにこれはレーヴェの特徴の一つの同主長調への転調であるとも述べた。同主長調と短調を巧みに使い分けているレーヴェが、ここ第 3 曲の冒頭では機能 and 声の転回形や空虚 5 度によって調性の輪郭を曖昧なものとしているのだ。

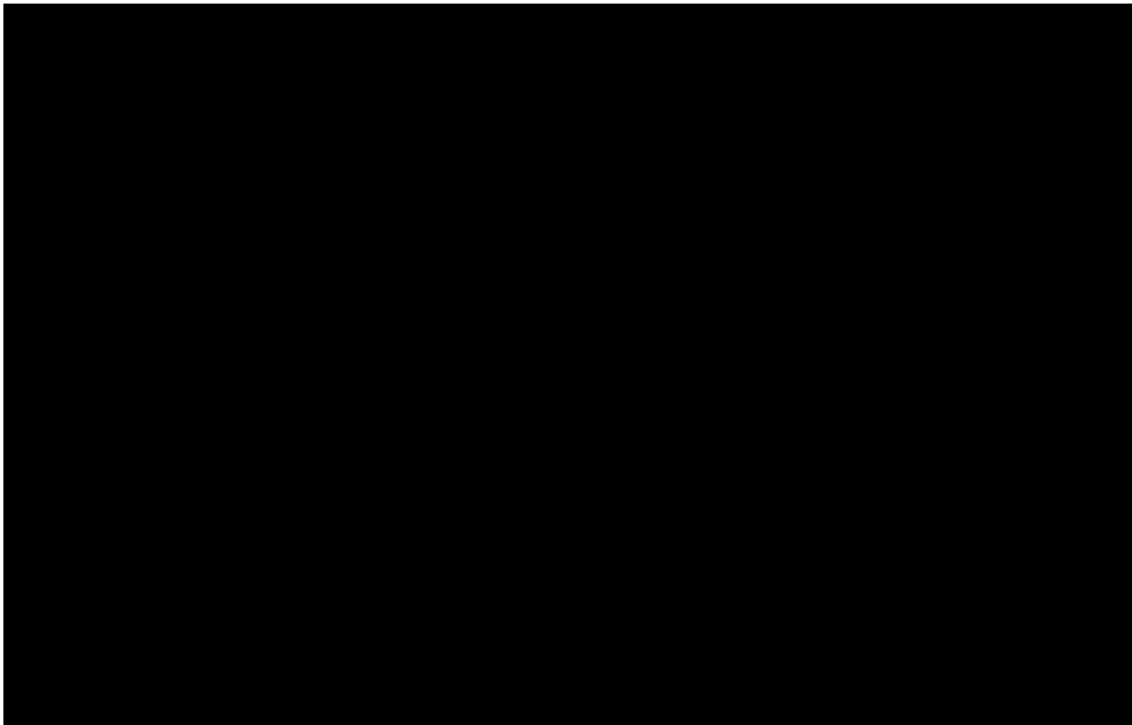
この第 3 曲の第 1 節において作曲家が転回形 and 声や空虚 5 度によって和声機能上 e moll の明確な提示を成さないという手法を取ったことにより、聴き手は以降の節における和声変化、調性変化に対してより敏感に反応せざるを得ないのである。さらにレーヴェはこの第 3 曲をこの第 2 曲の作曲以前に作曲している。このことも合わせると、この曲の重要性が分析によって浮き彫りとなる。

第 1 節についてさらに言及すべき点を見ていく。まず速度表示「速く威厳に堂々と *Allegro maestoso*」と書かれ、ピアノパートには、「高貴な *nobile*」と示されている。内声部のピアノパートでは、前打音を伴う 8 分音符の連続が早いテンポで前打音 Ais 音により Ais と H の短 2 度音程、すなわち不協和音程が強調され、詩に沿って、この前打音を伴う連打音は嵐がずっとうねっている様子と、カール皇帝五世が寺院の扉をたたいている音を描写していると考えられる。しかもここで連打されている 8 分音符は e moll の第 5 音である H 音であり、保続音としてほとんど全編にわたって鳴りつづけることで曲全体を支配するとともに、カール皇帝五世の死が近づいている様子を全体的に描写しているのである。このことからこの音型を『ドアを叩くモチーフ』として捉えることが出来る。また外声部の付点 2 分音符は鐘の音にも聞こえ、『鐘のモチーフ』として捉えられる。この『鐘のモチーフ』について特記すべきは、第 1 小節から第 4 小節にかけて長いスラーを伴っていることと、さらに第 6 小節にかけてのモチーフ（E→dis→E→fis→G→fis→E→dis→E→G→fis→E→dis→E）の旋律は、この曲における『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』として捉えることが出来る。

またこの第 3 曲の『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』の下行形、第 3 小節、第 4 小節の声楽パートの旋律（G→Fis→E→Dis）に対し、第 2 曲、第 5 小節からの『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』は上行形（G→H→C）は、G 音を軸とした対照的な形であり、第 2 曲

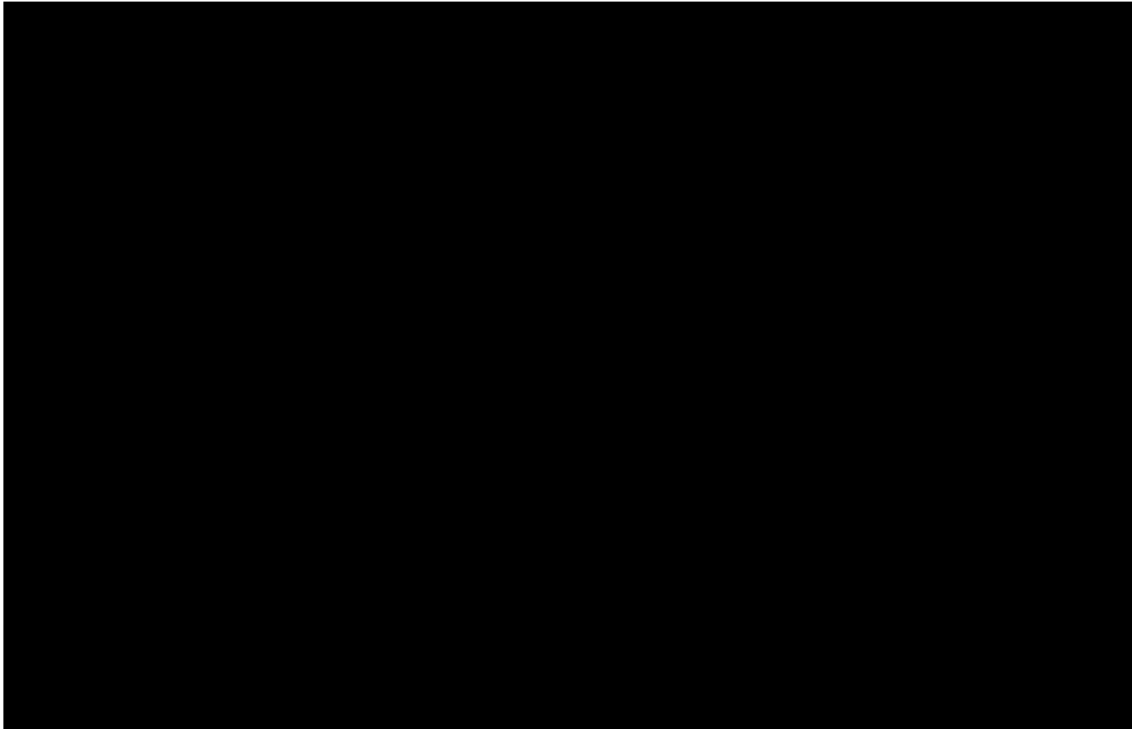
(勝利した状況)を、第3曲(死を目前とした状況)に置かれた状況と真逆の状態として意図的に作曲していると捉えることも出来る。また第1曲の『揺りかごのモチーフ』も第2曲同様上行形(C→A→B→C→D)あり、対して第4曲の『死者のモチーフ』は下行形(E→Dis→Fis→E→Dis→Cis)であることから、第1曲、第2曲(上行形)、第3曲、第4曲(下行形)を対照的な構成にしていることも理解出来る。またこれらの事を総合的に見ていくと、レーヴェはこの第3曲を中心として、第1曲、第2曲、そして第4曲を作曲していたことが分析出来る。

【譜例 100】 サン・ユスト寺院の巡礼 第1小節～第6小節



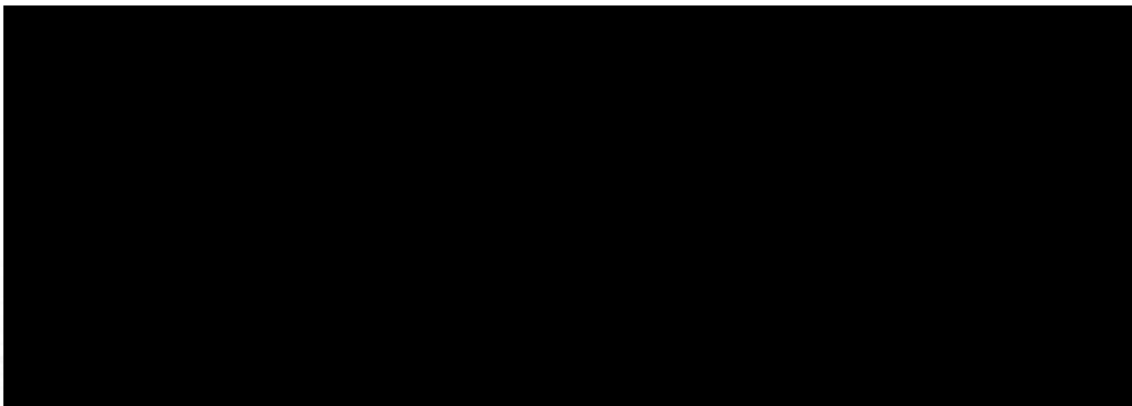
第2節にあたる第7小節から第12小節「教会での祈りへと導く鐘の音が私を目覚めさせるまで、ここで休ませてくれ Laßt hier mich ruh'n, bis Glockenton mich weckt, der zum Gebet mich in die Kirche schreckt!」この内容からも、ここでのピアノパートの付点2分音符は、カール皇帝五世を呼び起こす鐘の音にも聞こえてくる。音型では第1節とほとんど変化は見られないが、第9小節のアウフタクトの8分音符に言葉のアクセントが置かれることによって、「～させてくれ Laßt」を強調している。それは第7小節から第12小節における歌詞の内容と関連していると捉えられる。

【譜例 101】 サン・ユスト寺院の巡礼 第 7 小節～第 12 小節



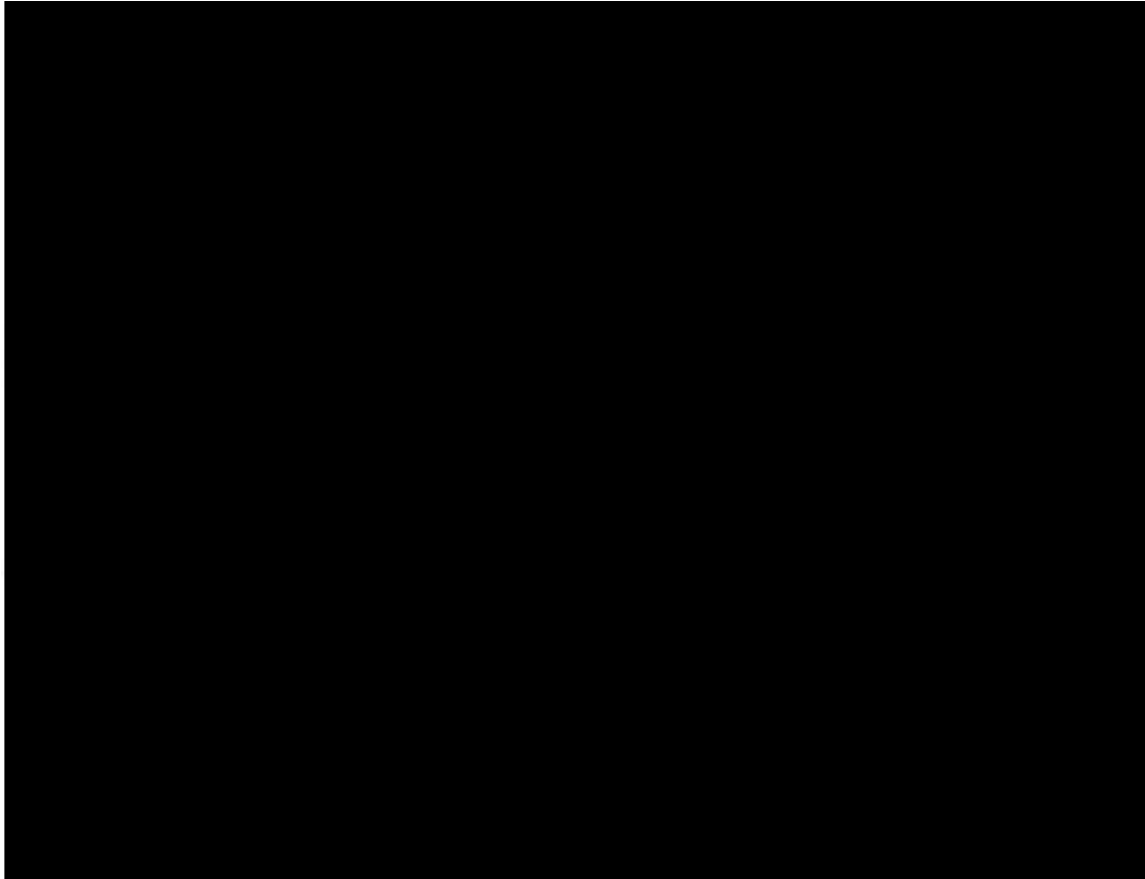
第 3 節では、第 1 節、第 2 節と比べてピアノパートの和声進行は同じだが、声楽パートの旋律が変化している。具体的には、第 17 小節での「修道僧の服 Ordenskleid」では低音の A 音（イ）で示され、クレッシェンド、ディクレッシェンドの指示もなく、カール皇帝五世自身が現在の状況を受け入れ始めた様子が伺える。

【譜例 102】 サン・ユスト寺院の巡礼 第 16 小節～第 18 小節



そのカール皇帝五世の思いは第4節で明らかになる。第21小節から声楽パートはディミニュエンドで指示され、カール皇帝五世は「私に小さな独居室を与え、清めてください。Gönnt mir die kleine Zelle, weiht mich ein」と願うが、それは本当に願っているものではないのがディミニュエンドの表現と次の文章でわかる。第23小節、第24小節では、声楽パートでの音楽用語の指示は「心が落ち着いて、穏やかな *tranquillo*」が示され、「この世界の半分以上が私のものだった *mehr als die Hälfte dieser Welt war mein*」と独白として、過去の栄光の回想を始める。その時、ピアノパートは「十分に音を保って *ben tenuto*」と書かれ、*e moll* から *E dur* に転調する。またこの転調は第23小節第1拍のバス音の *Gis* 音（嬰ト）によって確定するのだが、ここで曲の冒頭が主和音の第1転回形で開始されたことを思い出して欲しい。第1転回形、すなわち第3音の *G* 音をバス音として実に印象的に始まったこの曲が、ここで同じく主和音の第1転回形によって、同主長調への転調を果たすのである。ここになぜ第3曲の冒頭が第1転回形で開始されたのかの答えがある。第23小節の *Gis* 音が、聴き手にとってとりわけ印象的な響きとなる。さらには、その重要な *Gis* 音が、声楽パートにおいて「(世界の) 半分 *Hälfte*」という言葉のためにあてられていることにも注目したい。ここでの *Gis* 音は *E dur*、II度の第9音として、繋留音のような準備もなく突然に響く。また第24小節第3拍のピアノパートの右手は下から「*E→Gis→E*（ホ→嬰ト→1点ホ）」となり、さらにここで初めて空虚5度ではなく長3和音として、はっきりと調性を明示している。

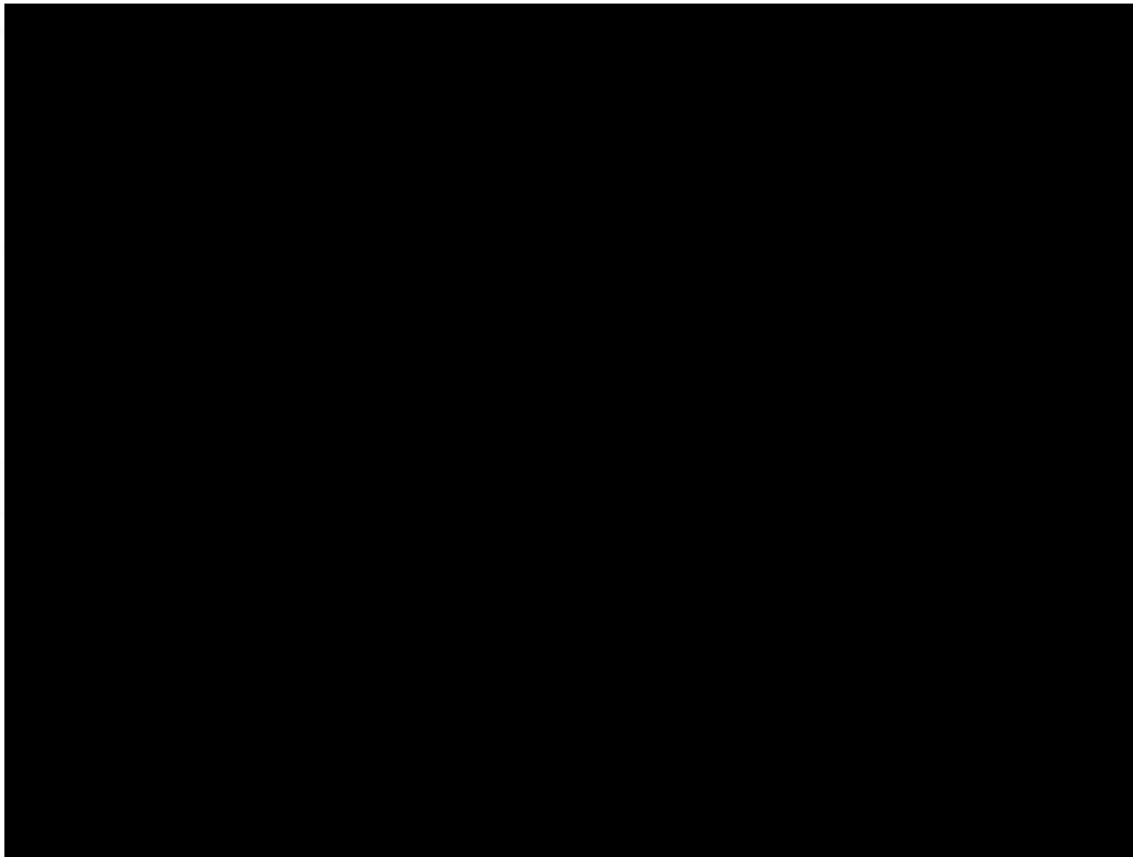
【譜例 103】 サン・ユスト寺院の巡礼 第 19 小節～第 24 小節



次の節でもカール皇帝五世が、現実を受け入れる姿と回想の姿が続くが、世界の半分は自分のものだったという回想から、カール皇帝五世の想いが溢れだし、それがピアノパートにもあらわれている。この曲で初めてフォルテが第 26 小節に現れ、それは声楽パートの歌詞の内容を反映している。しかしそのフォルテも第 27 小節第 3 拍ではディミニュエンドとなり、感情的になったカール皇帝五世の様子が少し伺える。「この頭 **Das Haupt**」にフォルテが置かれ、その後、ディミニュエンドで「髪を切り落としたこの頭は、昔はいくつもの冠でこの頭は飾られていた **Das Haupt, das nun der Scheere sich bequemt, mit mancher Krone ward's bediademt**」と回想する。そして第 29 小節、第 30 小節では *e moll* から *C dur* に転調する。*C dur* への転調のきっかけとなるのは第 29 小節第 1 拍だが、有節歌曲形式に基づいて考えると、各節の第 5 小節にあたるこの場所は先程第 4 節で同主長調への劇的な転調がなされた箇所にあたり、聴き手はおそらく十分な注意を持って耳を傾けているはずである。レーヴェはここで *C dur* への転調を選択する。*C dur* は、*e moll* の近親調であり、VI度の和音すなわ

ち偽終止の和音から導かれる調性でもある。また同小節第3拍の和声は、第4節での「半分 Hälfte」と同じくⅡ度の9の和音が用いられている。声楽パートの「冠 Kröne」E音は繫留音であるため第4節で現れた Gis 音ほどの驚きを伴うことはないが、e moll の主音であったはずの E 音がここでは和声上繫留からの第9音として浮遊感と共に用いられていることから、作曲家がここで「冠 Kröne」という言葉をどのような音色で語りたいかを感じ取ることが出来る。

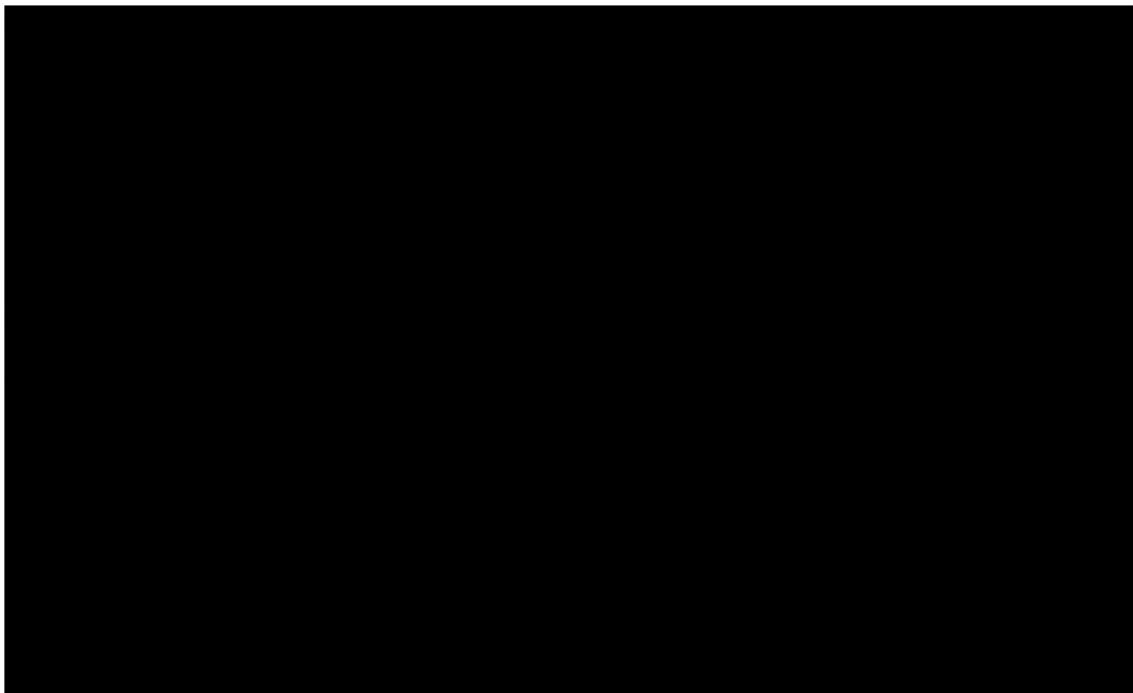
【譜例 104】サン・ユスト寺院の巡礼 第25小節～第30小節



次の節、第31小節から第36小節にかけて、今まで各節でみられたピアノパートのスラーが消えていることがわかる。これは『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』であり、彼の心理状況の変化がスラーが消えたことで伺える。また第31小節の和声も変化している。第1拍 C dur のⅠ度基本形は e moll のⅣ度である。第3拍 e moll は属7和音で書かれている。その後、第32小節からピアノパートはクレッシェンドが書かれ、声楽パートの「肩に Die

Schulter」に向かう。その後またすぐにディミニュエンドになり、これは第 19 小節、第 20 小節、第 25 小節、第 26 小節とはあきらかに違う。内容的にはカール皇帝五世の葛藤は続き、修道服に身をかがめているが、昔この肩はオコジョ¹⁴³の毛で飾られていたと回想する。第 35 小節第 3 拍の「オコジョの毛皮 Hermelin」は第 4 節「半分 Hälfte」、第 5 節「冠 Kröne」に対応する部分である。「Hälfte」における同主長調への劇的転調を象徴する Gis 音「Kröne」における繋留音として刹那的に扱われる E 音と比べて、「Hermelin」においては H 音という音域の比較的な高さ、跳躍進行によって到達するという変化が見て取れる。第 4 節でもそうだがピアノパートでは、この転調の時、第 23 小節、第 24 小節に見られた「十分に音を保って *ben tenuto*」の指示はない。

【譜例 105】サン・ユスト寺院の巡礼 第 31 小節～第 36 小節

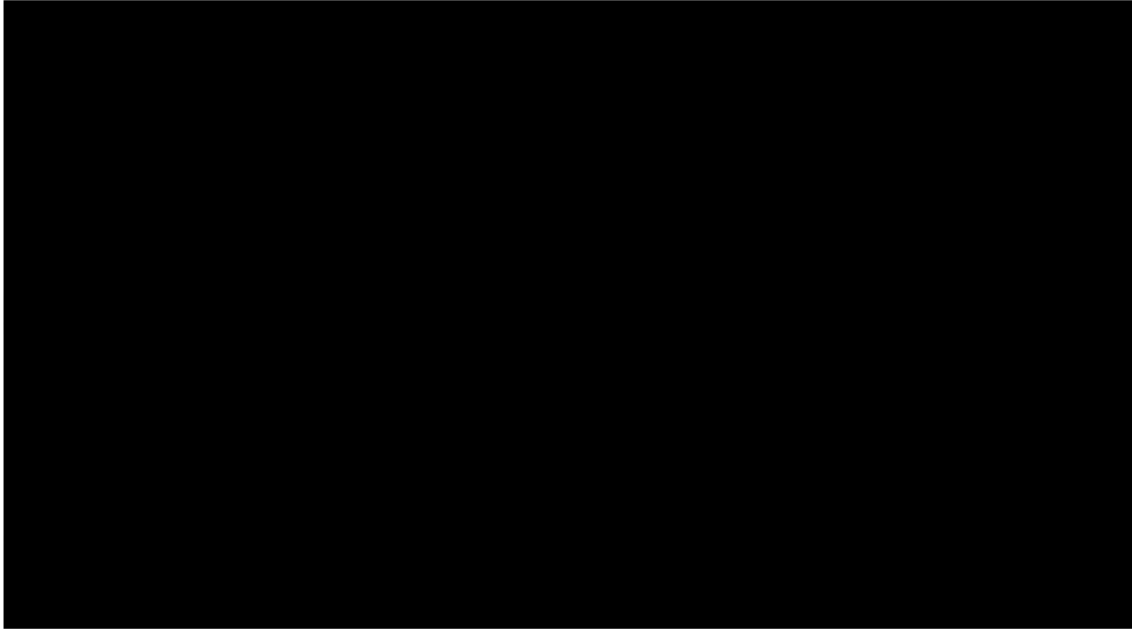


そして最終節に来るわけだが、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』の音型が再び現れる。またピアノパートのスラーが見られない。そして第 37 小節からクレッシェンドで第 39 小節第 2 拍まで書かれていて、それは、声楽パートの歌詞「今私は死を目の前にして Nun bin ich vor dem Tod」を引き出すように効果的に描写されている。第 39 小節後、「死者とな

¹⁴³ 哺乳綱食肉目イタチ科の動物。オコジョの冬毛は純白に近く、ヨーロッパではアーミンとよばれ、そのコートは祭礼のときの貴族のシンボルとして欠くことのできないものであった。相賀徹夫「オコジョ」『日本大百科全書 4』東京：小学館、1985 年、152 頁、153 頁。

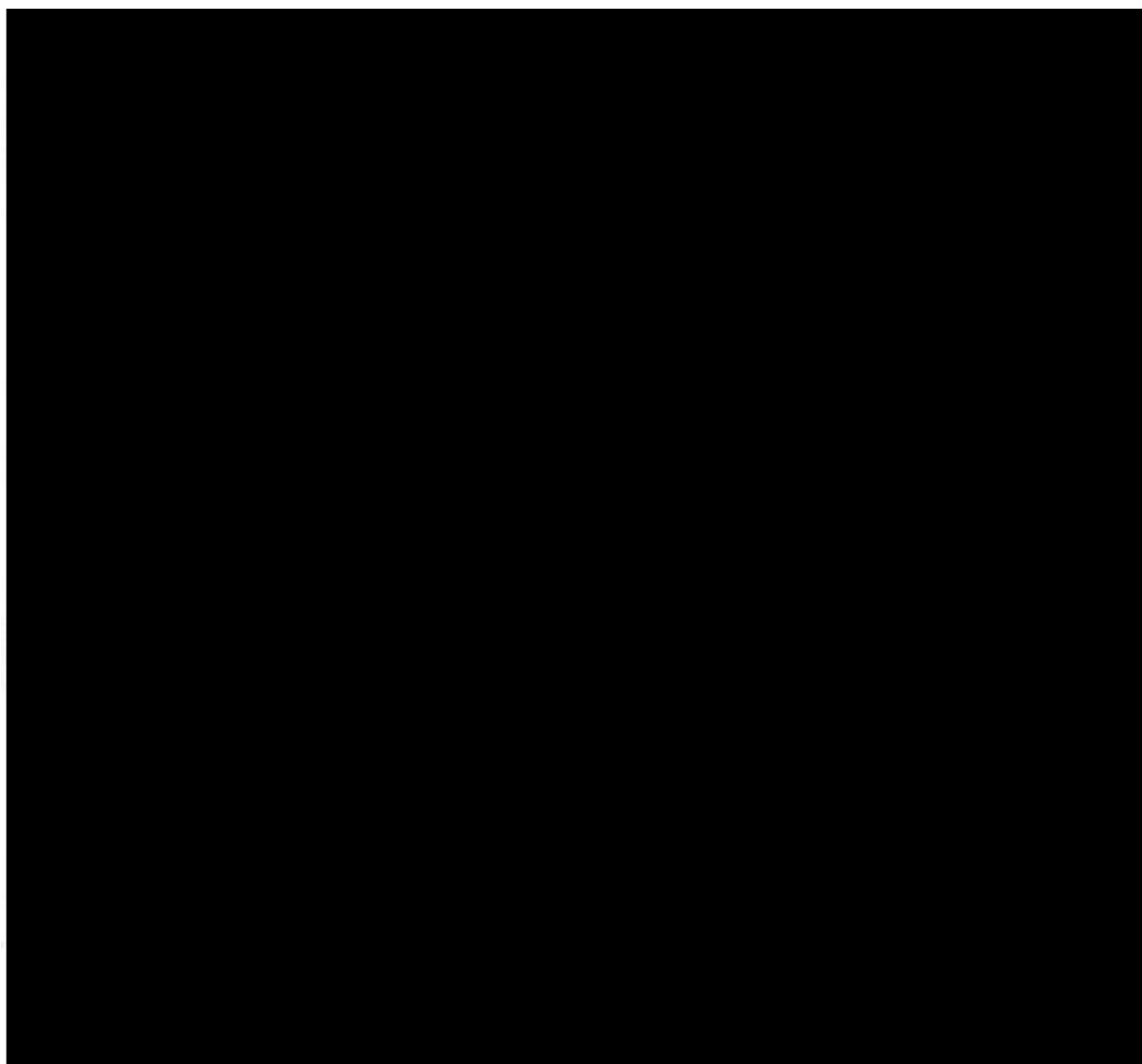
ったも同じ *den Todten gleich*」と独白の部分では再びディミニュエンドで書かれ、カール皇帝五世の絶望感がディミニュエンドを持って表現されている。

【譜例 106】 サン・ユスト寺院の巡礼 第 37 小節～第 42 小節



詩は本来なら終わりだが、初めの第 1 節の歌詞がレーヴェによって再びリフレインされている。そして第 44 小節の声楽パートにはフォルテ、第 45 小節ではスフォルツァンドで書かれ、また「夜だ *Nacht ist's*」がリフレインされ、カール皇帝五世のどうしようもない心情と吹き荒れる嵐が強調される。そして後奏、第 49 小節第 3 拍は臨時記号 *Gis* 音によって長 3 和音がもたらされ、同主長調の *E dur* となりピカルディ終止かと思いきや、第 50 小節第 3 拍では *G* 音に戻り再び *e moll* となる。さらに第 51 小節第 3 拍は主音のオクターブで閉じられ、長 3 和音なのか短 3 和音なのか、長調なのか短調なのかを明示しないまま終わってしまう。この *E* 音と、全編にわたって鳴りつづけた同音連打の音型は、第 4 曲へも連なっていくのである。第 50 小節第 1 拍では、減 7 度和音が現れ、第 51 小節第 3 拍の主音が低音域で 3 オクターブでの表現を劇的にしている。

【譜例 107】 サン・ユスト寺院の巡礼 第 43 小節～第 51 小節



第4項〈サン・ユスト寺院の葬送 Die Leiche zu St. Just.〉

詩：アナスタシウス・グリーン Anastasius Grün (1806-1876)

この歌詞でも詩の改変は見受けられない。歌詞のリフレインは黒の太字で示す。

原詩

Aus Sanct Justi Klosterhallen

tönt ein träges Todtenlied,

Glocken summen von den Thürmen

für den Mönch, der heut' verschied.

Seht den Todten! Wie von welchem Blute

schlingt ein rother Reif sich um sein Haupt;

ob einst drauf zur Buß ein Dornkranz ruhte!

Nein, die Krone lag auf diesem Haupt!

Die Kapuze zieht ein Mönch

ihm tief jetzt übers Auge zu,

daß die böse Spur der Krone

tief darin verborgen ruh'.

Einst das Scepter hielt sein Armerhoben,

rüttelte gleich dran die halbe Welt;

er hielt fest und fester es nach oben,

wie ein Fels, der eine Tanne hält.

wie ein Fels, der eine Tanne hält.

Diese Arme beugt dem Toten

jetzt ein Frater zu Sanct Just,

drückt ein Kreuz darein und beugt sie,

ach so leicht! verschränkt zur Brust.

日本語訳

サン・ユストの修道院の広間から、重々しい死者の
歌が聞こえてくる。

今日、世を去った1人の僧のために、塔の上から鐘
は鳴り響く。

死者を見よ！まるで衰えた血の赤い輪が、その頭の
周りを取り巻いているようだ¹⁴⁴。

まるで罪を償う為の茨の冠が取り巻いているかのよ
うに！¹⁴⁵ 違う！その頭にあったのは王冠だったの
だ！

1人の僧は、僧帽を深々と彼の目のとこまで引き下
げ、その痛ましい冠の痕が安らぐように！

かつて王笏を高らかに掲げたら、

世界の半分が揺さぶられた。

彼はしっかりとその腕を高く支え、

もみの木を支えている岩の様に、

もみの木を支えている岩の様に。

そしてこの死者の腕を曲げているのは、

サン・ユストの1人の修道士、

十字架を押し当てて、腕は折りたたまれ、

¹⁴⁴ イエス・キリストの比喻。

¹⁴⁵ キリスト教のいばらの冠。

drückt ein Kreuz darein und beugt sie,
ach so leicht! verschränkt zur Brust.
ach so leicht! verschränkt zur Brust.
ach so leicht! verschränkt zur Brust.

Wie des Regenbogens Himmelsstiege
glomm der Tag, der ihm das Licht beschied,
Kön'ge schaukelten da seine Wiege,
Königinnen sangen ihm das Lied.
Kön'ge schaukelten da seine Wiege,
Königinnen sangen ihm das Lied.

Doch ein Mönchchor singt das Grablied
jetzt in alter Melodei, wie er singt, ob Grabeslegung
oder Auferstehung sei.

Seht, die Sonne sinkt, die aus den Reichen
dieses Todten nie den Ausgang fand;
dieses Abendroth im Gau der Eichen
ist ein Morgenroth dem Palmenland.

Und die Mönche heiser singen:
Schnöde Welt, o fahre wohl!
Und die Glocken leiser klingen:
Schöne Thäler, lebet wohl!

Einmal noch durchs Kirchenfenster
nieder blickt zum Sarg der Sonne mildes Roth,
was sie hier sieht, dort zu künden wieder:
wie der Herrscher beider Welten todt!
wie der Herrscher beider Welten todt!

ああ、こうも軽々しく！腕は胸の前で組み合わされる。

十字架を押し当てて、腕は折りたたまれ、
ああ、こうも軽々しく！腕は胸の前で組み合わされる。
ああ、こうも軽々しく！腕は胸の前で組み合わされる。
ああ、こうも軽々しく！腕は胸の前で組み合わされる。

彼が生まれた日は天国へと続く虹の階段のように、
カラフルに輝いていたのだ。
王たちは彼の揺りかごを揺らし、
王妃たちは彼のために歌を歌ったのだ。
王たちは彼の揺りかごを揺らし、
王妃たちは彼のために歌を歌ったのだ。

だが、僧たちの合唱が葬送の歌を古き調べにのせて
歌う、その歌う様子は、埋葬なのか復活なのか。

見よ、この死者の治めた国では、決して沈みはしな
かった太陽が沈む。
櫟の木の茂る夕暮れは、
棕櫚の木の朝焼けなのだ。

そして僧侶たちはかすれた声で歌う。
残酷な世界よ、さようなら！
そして鐘が静かに鳴り響いている。
美しい谷間よ、さようなら！

最後に一度だけ、太陽の赤い光が窓越しに棺を照ら
した。
その日、見たことを太陽は別の地へと伝える。
両方の世界の支配者が亡くなったのだと！
両方の世界の支配者が亡くなったのだと！

Hirt und Hirtin doch im Thale,
wie da Glocke klingt und Lied,
beten still, entblößten Hauptes,
für den frommen Mönch, der schied.

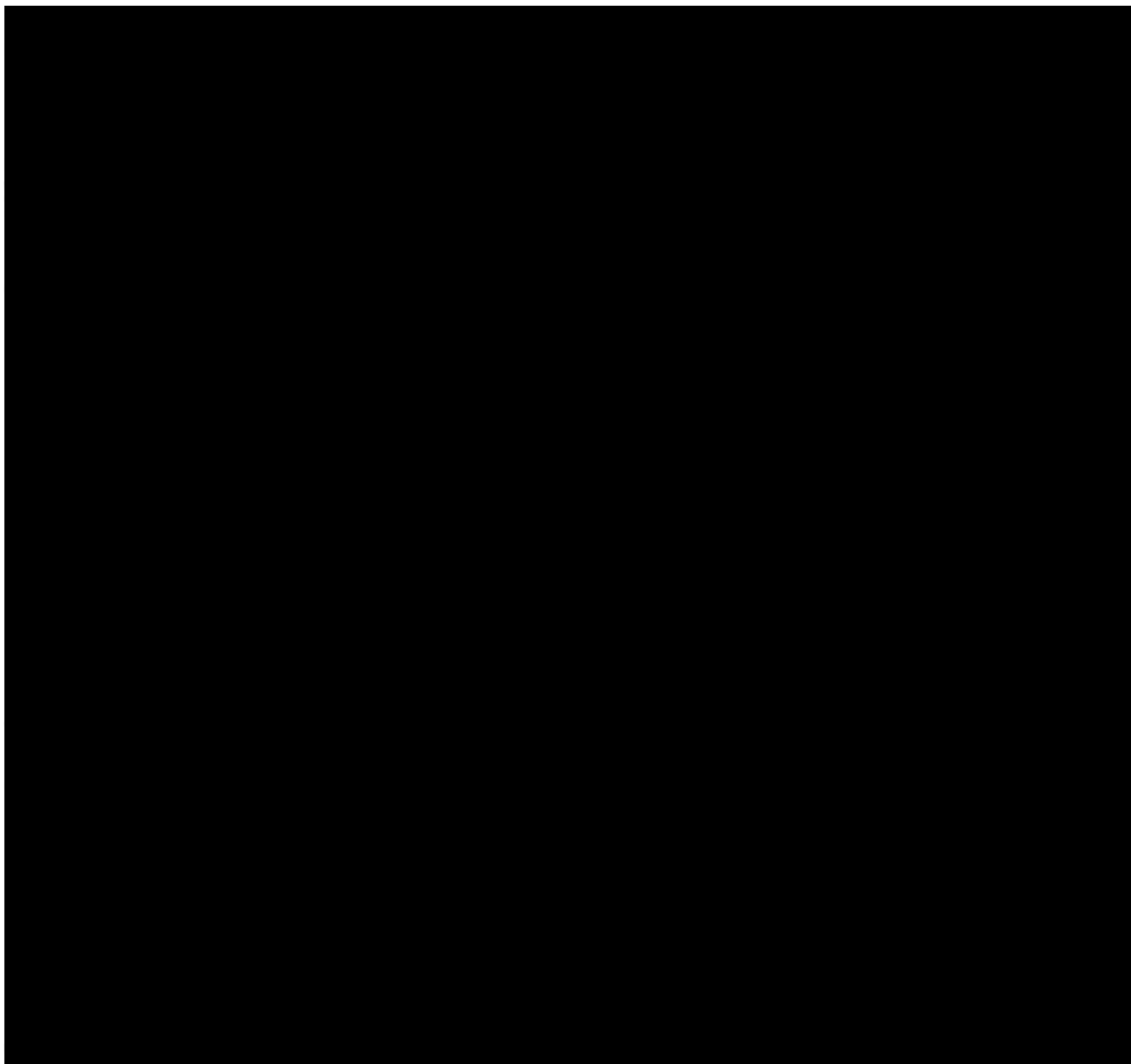
その間、羊飼い達は谷間で、
鐘が鳴り、歌が聞こえる時、
静かに祈る、帽子を取って、この世を去った、敬虔
な修道士のために。

この最終曲は、**cis moll** と確定させるためには第 8 小節に登場する **His** 音（導音）を待たなければならない。そもそも冒頭から第 7 小節までのピアノパートの各 4 分音符は、声楽パートの旋律とのユニゾンと、**Gis** 音の反復というたった 2 種類の音でしか構成されておらず、3 和音という概念を当てはめることが出来ない。しかし、第 5 音の同音反復というモティーフを第 3 曲において既に見出している。つまり同音反復される **Gis** 音が第 5 音であることが予想でき、**cis moll** を前提として見ていくことが出来るのである。しかしながらやはりトニック、ドミナントと思われる箇所に明確な長 3 和音あるいは短 3 和音を用いておらず、例えば冒頭の和音は **cis moll** の I 度としては根音の **Cis** 音が欠け、第 1 小節第 1 拍をドミナントとするには、第 3 音（導音）の **His** 音が無い。第 2 小節第 1 拍に至っては空虚 5 度である。**cis moll** を想起させながら、決して確定させようとししない。

ピアノパートの右手の和音はスタッカートで第 1 小節から第 4 小節まで続き、内容からもキリスト教の葬儀の時の鐘が鳴り響き様子にも聞こえる。第 1 小節から第 8 小節の内容、「サン・ユストの修道院の広間から、重々しい死者の歌が聞こえてくる。今日世を去った 1 人の僧のために、塔の上から鐘は鳴り響く *Aus Sancti Justi Klosterhallen tönt ein träges Todtenlied, Glocken summen von den Thürmen für den Mönch, der heut' verschied*」から、第 1 小節から第 8 小節までの声楽パートの旋律はこの曲の葬送の音型として捉えることが出来、『死者のモティーフ』とする。この『死者のモティーフ』の旋律は、ピアノパートの右手と左手でも奏でられ、また **Gis** の音が 2 オクターブで常に保続され鐘が鳴り響いているように聞こえる。『死者のモティーフ』は『鐘のモティーフ』としても捉えることが出来る。第 3 曲は **e moll** で作曲され、最終曲は **cis moll** である。第 8 小節、第 9 小節で見られる間奏では、ピアノパートの右手は、『死者のモティーフ』が現れ、左手は、第 4 小節、第 5 小節の旋律を同時に奏でている。モティーフの旋律を繰り返すやり方は、レーヴェのバラード作品の中でもよく見られる特徴の 1 つと言える。ピアノパートの役割はレーヴェのバラード作品では、劇的効果を引き立たせる役割としても重要である。歌われた部分をエコーのように繰り返しているこの部分では、あきらかに『死者のモティーフ』を間奏でリフレインすることで、この状

況を描写している。また他の意味でのエコーの場合だと、例えば、《死神の夫婦 Tod und Tödin》Op. 108 の中で、死神の夫が妻に話しかけようとする場面（第 160 小節から第 164 小節、第 168 小節から第 172 小節）で、リフレインがピアノパート（第 164 小節から第 168 小節、第 173 小節から第 176 小節）で見られ、夫の妻を想うあたたかい気持ちがリフレインによって描写されている。死をテーマに死神の夫婦の奇妙な行動が描写されている。

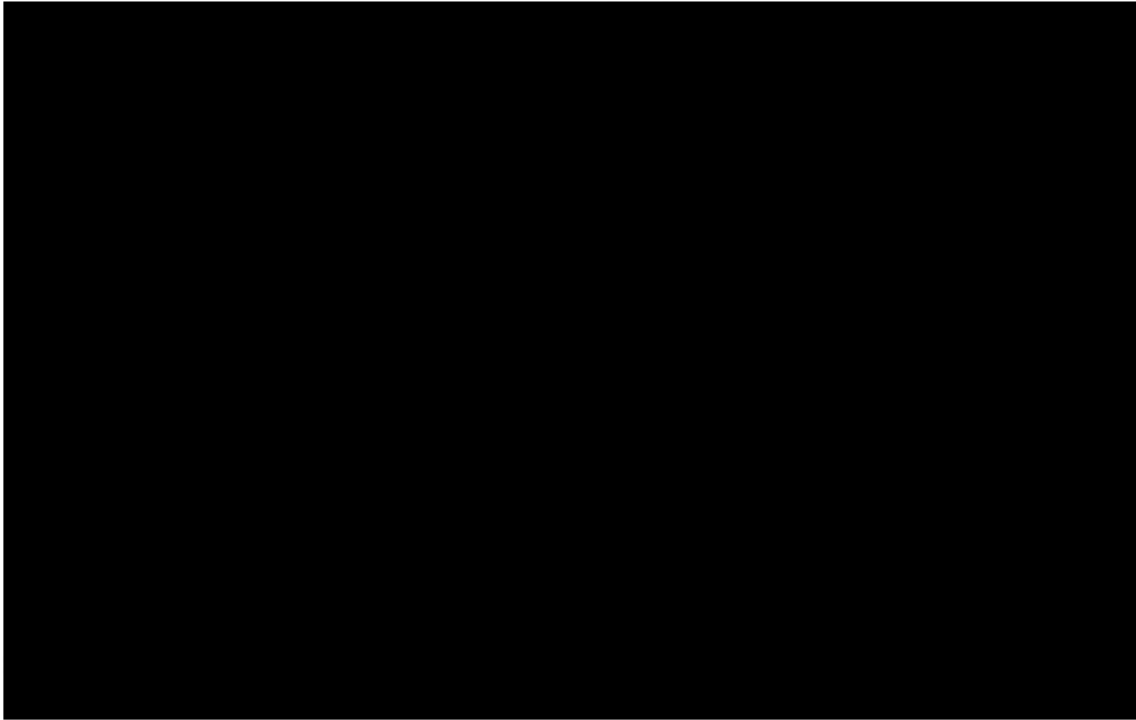
【譜例 108】 死神の夫婦 第 159 小節～第 178 小節



またこの最終曲での音楽用語は「ゆっくりと *Lento*」で示され、葬送の重々しい様子を後押ししている。最初の『死者のモティーフ』または『鐘のモティーフ』は、第 64 小節、第

79 小節で再び現れる。またこの時の「僧侶 Mönch」の言葉を見ると、第 7 小節第 1 拍、第 19 小節第 3 拍、第 65 小節第 1 拍、第 80 小節第 1 拍、全て A 音（1 点イ）で統一されている。

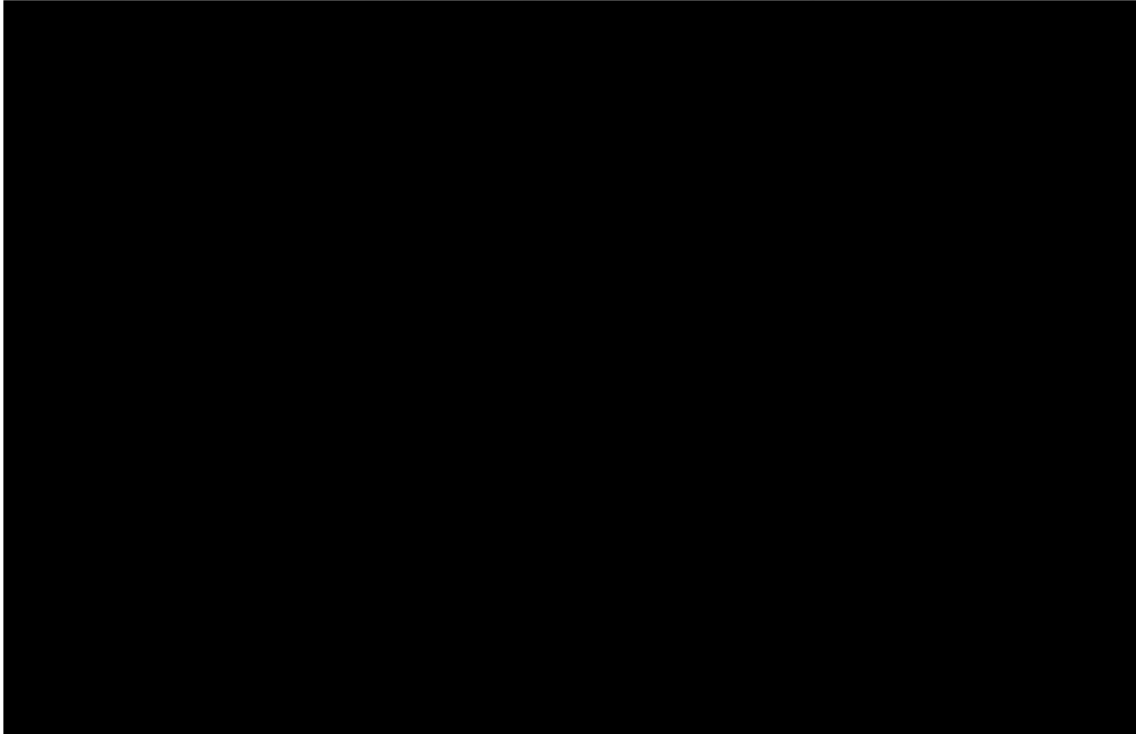
【譜例 109】サン・ユスト寺院の葬送 第 1 小節～第 9 小節



第 10 小節から語りの視点が変わり、死者カール皇帝五世の様子を語っている。「死者を見よ！まるで衰えた血の赤い輪が、その頭のまわりを取り巻いているようだ。まるで罪を償うための茨の冠が取り巻いているかのように！ Seht den Todten! Wie von welchem Blute schlingt ein rother Reif sich um sein Haupt; ob einst drauf zur Buß ein Dornkranz ruhte!」この衰えた血の赤い輪が頭のまわりを取り巻いている様子は、イエス・キリストの比喩として用いられていると考えられる。すなわちイエス・キリストが罪を償う為に、十字架に架けられた時の茨の冠である。この様子を語るのに、ピアノパートは左手が右手と交差し、高音域で奏でる第 3 拍と第 4 拍の Dis Fis また Fis Dis が 5 回繰り返されるがこれもまた鐘の音と予測出来る。またペダルを用いてピアノで描写されることで鐘が外で鳴っているようにも聞こえる。また声

楽パートの第 15 小節第 3 拍の「茨 Dorn」にアクセント記号¹⁴⁶が使用され、茨の冠を強調し悲惨なカール皇帝五世の様子を描写している。

【譜例 110】サン・ユスト寺院の葬送 第 10 小節～第 17 小節

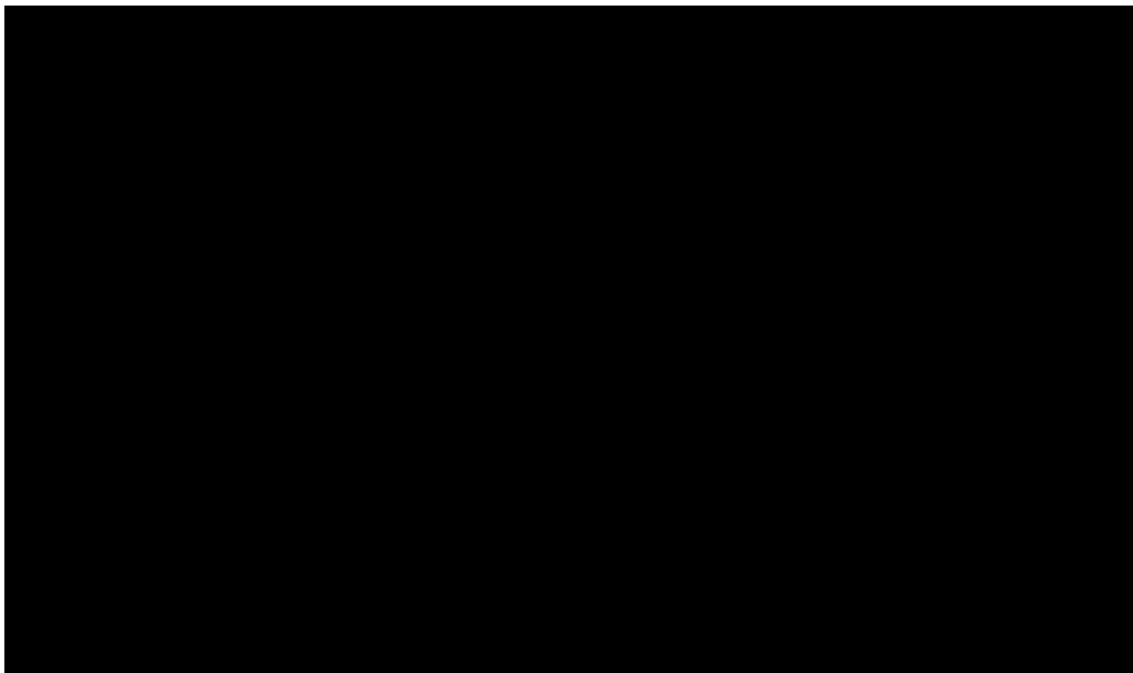


第 16 小節から第 18 小節にかけて cis moll のIV度調である A dur に第 17 小節で転調している。第 3 曲でも第 28 小節、第 29 小節に見られた王冠の話をしている時は、IV度調であった。また声楽パートの歌詞に注目していくと、カール皇帝五世が突然発した言葉にさえ思えてくる。「違う！その頭にあったのは王冠だったのだ！Nein, die Krone lag auf diesem Haupt!」ここではペダルも書かれてなく、そしてこの音型は、第 2 曲の第 75 小節の音型と同じである。その場所は、「我らには報いの国が輝いている Über uns glänzt der Vergeltung Land」とカール皇帝五世の順調な様子をあらわしている音型で、ここで再び現れることで、昔の功績を王冠と重ねて描写している。そして、第 19 小節から第 23 小節にかけて全てのパートの音型が 1 オクターブ下行する。それはこの意味にも適している。「1 人の僧は、僧帽を深々と彼の目のところまで引き下げ、その痛ましい冠の痕が、安らぐように Die Kapuze zieht ein

¹⁴⁶ 19 世紀前半から次第に使われるようになったが、最初のうちは多くの場合、>よりも軽い、控えめな強調を意味していた。19 世紀中葉くらいからはおおよその意味が逆転し、>よりも強烈的なアクセントを意味することが多くなった。小鍛冶邦隆「アクセント記号」『楽典 —— 音楽の基礎から和声へ』東京：ARTES、2019 年、144 頁。

Mönch ihm tief jetzt übers Auge zu, daß die böse Spur der Krone tief darin verborgen ruh'」第 19 小節、第 20 小節は第 4 曲冒頭と同じく、旋律のユニゾンと Gis 音の反復という 2 つの音しか用いず、3 和音を持たない形である。これを『鐘のモチーフ』の展開形として捉えることが出来る。しかし第 20 小節からは Gis 音の反復が無くなり変化が見られる。詩の内容も、客観的な語り手の口調から、「痛ましい」「安らぐよう」など、カール皇帝五世への同情を思わせる言葉が現れる。

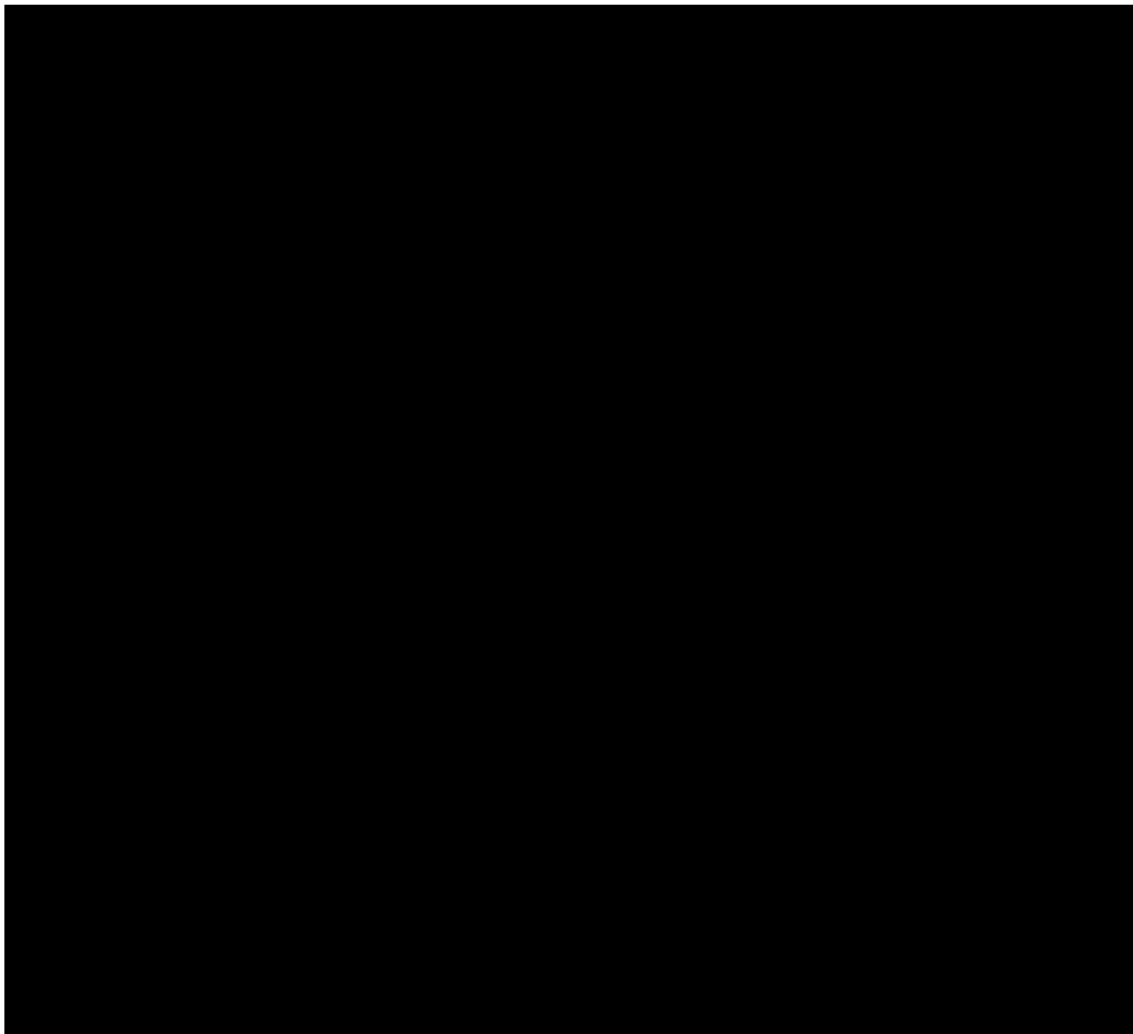
【譜例 111】 サン・ユスト寺院の葬送 第 18 小節～第 23 小節



第 23 小節第 4 拍から第 33 小節にかけて、昔の栄光を回想する場面となるが、cis moll から Des dur に転調する。Des dur は異名同音で読み替えると Cis dur と同じ調性なので、異名同音の同主長調への転調と言える。以前にも述べているがレーヴェのバラード作品の特徴の 1 つである。同主長調の転調は、全く状況が変化する特徴があり、ここでもそれが使われている。第 25 小節ピアノパート右手の付点による音型は、カール皇帝五世が昔掲げていた王笏を表現しており、『王笏のモチーフ』として捉えることが出来る。また第 27 小節ピアノパート左手は、『王笏のモチーフ』と同じリズムを持っており、モチーフの展開形として考えられる。第 27 小節「世界 Welt」という、支配者のカール皇帝五世にとっては力強い言葉であるはずだが、第 26 小節のドミナントからトニックへ至るのではなく、借用和音、ここでは VI 度調である b moll の属 7 和音によって転調のきっかけとなっている。また第 29

小節から第 32 小節の「樅ノ木を支えている岩のように wie ein Fels, der eine Tanne hält」が全く異なる形で歌詞が反復されている。1 回目はカール皇帝五世の高らかに掲げた腕が、本当に樅ノ木を支えている岩のようだったことを示しているが、2 回目は明らかにその姿がないことへの反復となって音型も異なっている。

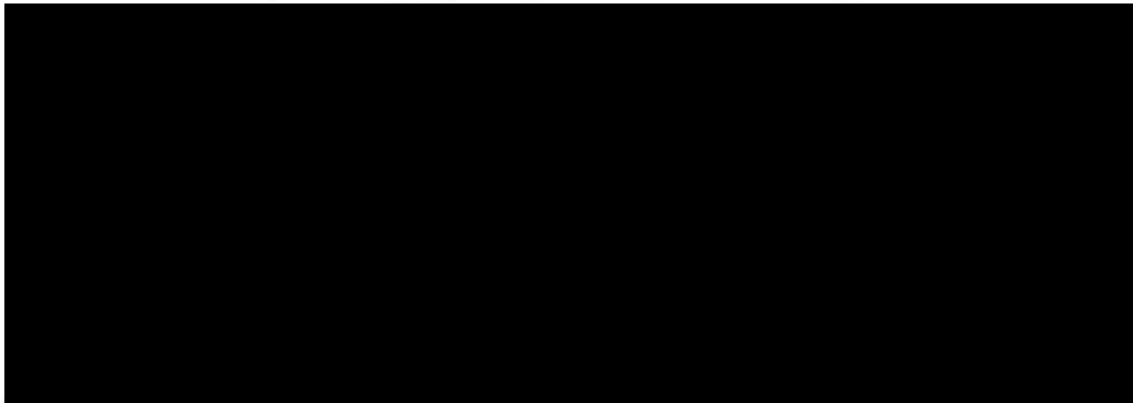
【譜例 112】サン・ユスト寺院の葬送 第 24 小節～第 33 小節



第 34 小節から第 37 小節にかけてまた同主短調である cis moll へ戻り、樅ノ木を支えている岩の様に高く伸ばしていた腕を、今は 1 人の修道士がカール皇帝五世の腕を曲げている様子を描写している。第 34 小節第 3 拍の「dem」と第 35 小節第 3 拍の「ein」の言葉で跳躍して高音で作曲され、言葉の強調の為に跳躍を使用しているように伺える。それは「dem」

の後には「死 Todten」、そして「ein」の後には「修道士 Frater」の言葉が続くからである。縦ノ木を支えている岩のように動かなかったカール皇帝五世の腕は、今や死者となり、1人の修道士がカール皇帝五世の腕を曲げているという現実である。

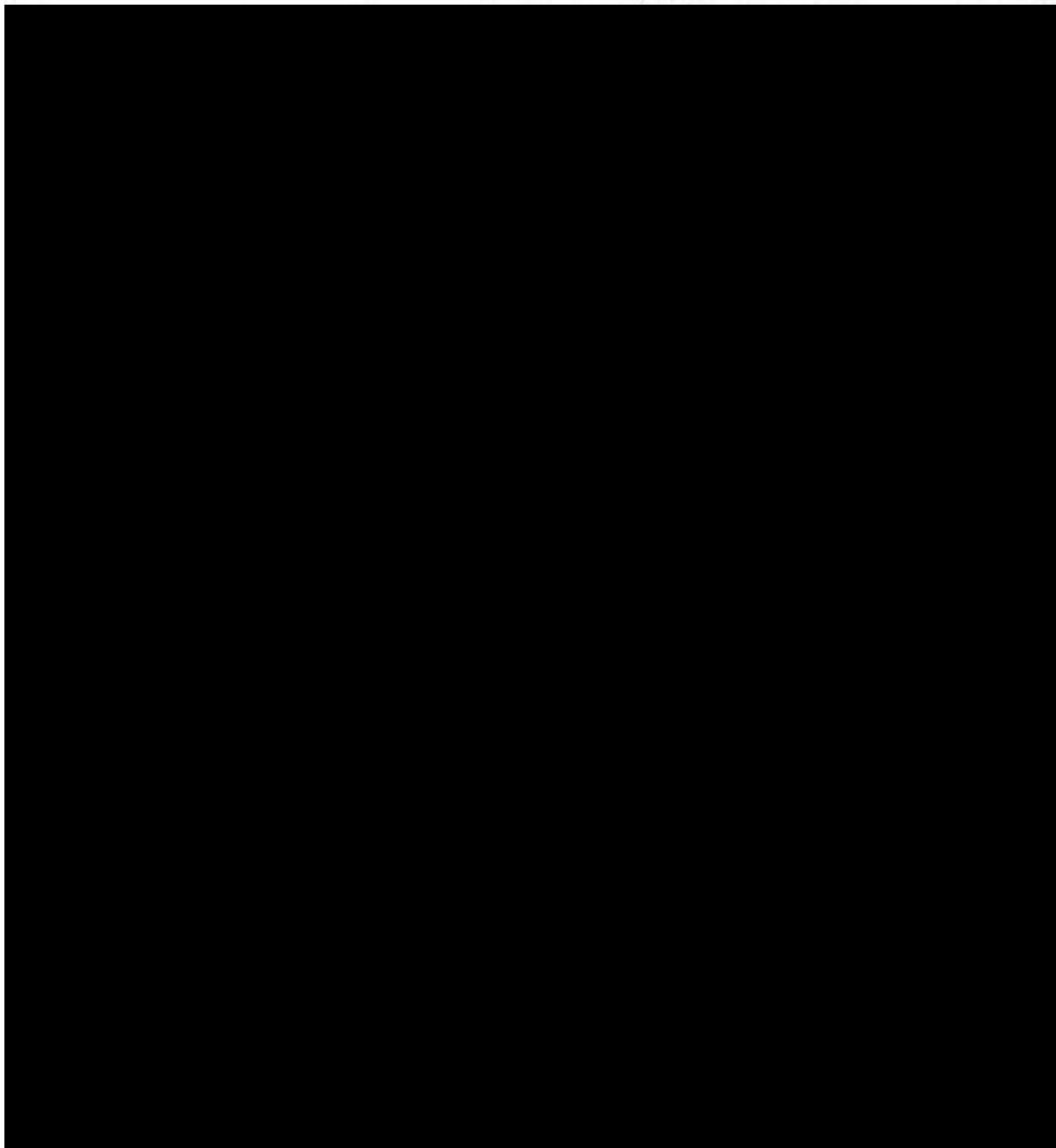
【譜例 113】 サン・ユスト寺院の葬送 第 34 小節～第 37 小節



第 38 小節から第 51 小節にかけては cis moll から E dur に転調し、「十字架を押し当てて、腕は折りたたまれ、ああこうも軽々しく！腕は胸の前で組み合わされる drückt ein Kreuz darein und beugt sie, ach so leicht! verschränkt zur Brust」この文章を 2 回リフレインし、また第 41 小節第 1 拍で「胸 Brust」の言葉で減 7 和音が用いられている。2 回目のリフレインでは減 7 和音は使用されていない。そして「ああこうも軽々しく！腕は胸の前で組み合わされる ach so leicht! verschränkt zur Brust」この文章を計 4 回リフレインしていることになる。以前述べたがレーヴェは意味のないリフレインをかなり嫌っていた。しかし、このような 4 回もくるリフレインはどのバラードを見てもこの曲だけである。それだけ、カール皇帝五世の死の大きさをレーヴェはこのリフレインを持って描写している。十字架がカール皇帝五世の胸の方向に向けられ、皇帝の本当の死をここで意味しているためである。そしてこのピアノパートでも、第 11 小節から第 16 小節に見られたペダルの使用と、左の跳躍が伺える。これも「鐘」の音と捉える事が出来る。主となっている H 音は E dur の第 5 音であり、第 5 音の反復が鐘の音の描写であることはこれまでも例があった。また、ここ第 38 小節からの旋律は 2 つのモチーフが交錯的に用いられていると分析することが出来る。1 つは『死者のモチーフ』の断片である。第 38 小節第 3 拍からの「Gis→Fis→A→Gis→Fis→E」、また折り重なるように第 39 小節第 3 拍から「Fis→E→Gis→Fis→E→Dis」と同じ形が反復される。もうひとつは順次下行 (H→A→Gis→Fis)、これは『マルガレーテ大公妃のモチーフ』

の一部分である。その 1 種類のモチーフが断片的ではあるが用いられ、その 2 つの相反するモチーフが交錯することで音楽が立体的になっている。

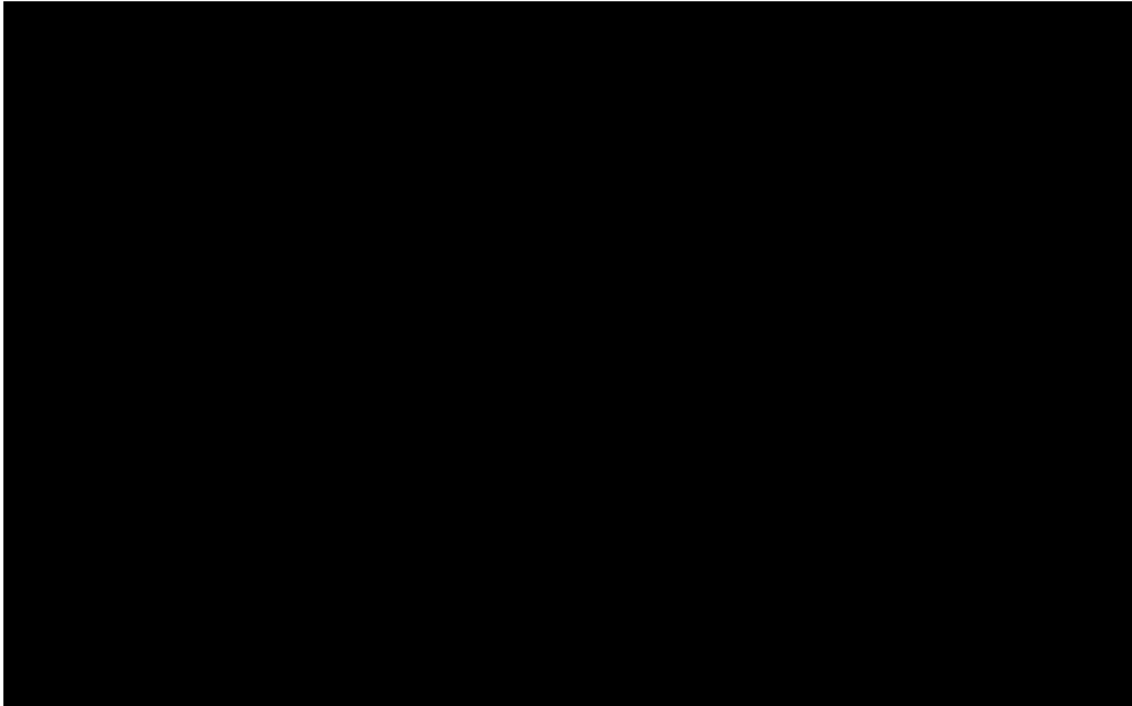
【譜例 114】 サン・ユスト寺院の葬送 第 38 小節～第 51 小節



そして E dur のまま、また回想場面へ続く。第 52 小節から第 63 小節にかけては、カール皇帝五世が生まれた時のことを回想している。第 52 小節から第 56 小節にかけての「彼が生まれた日は、天国へと続く虹の階段のようにカラフルに輝いていたのだ Wie des Regenbogens Himmelsstiege glomm der Tag, der ihm das Licht beschied」では、虹の情景描写が

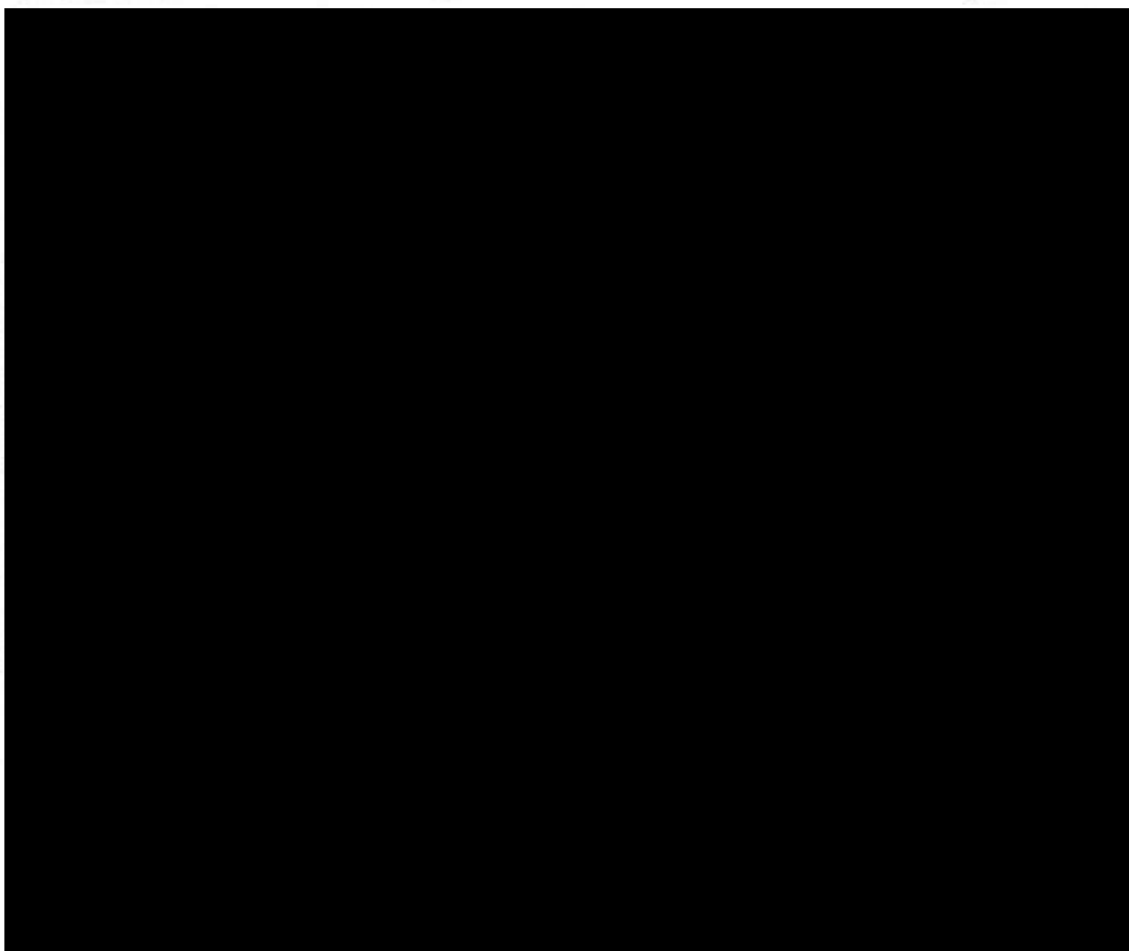
第 53 小節、第 54 小節のピアノパートで見事に表現されている。この音型を『虹のモチーフ』と捉える事が出来る。虹がカラフルに輝く様子と、虹に続く階段がピアノパートの右手の跳躍にも捉えられていることがわかる。

【譜例 115】 サン・ユスト寺院の葬送 第 51 小節～第 57 小節



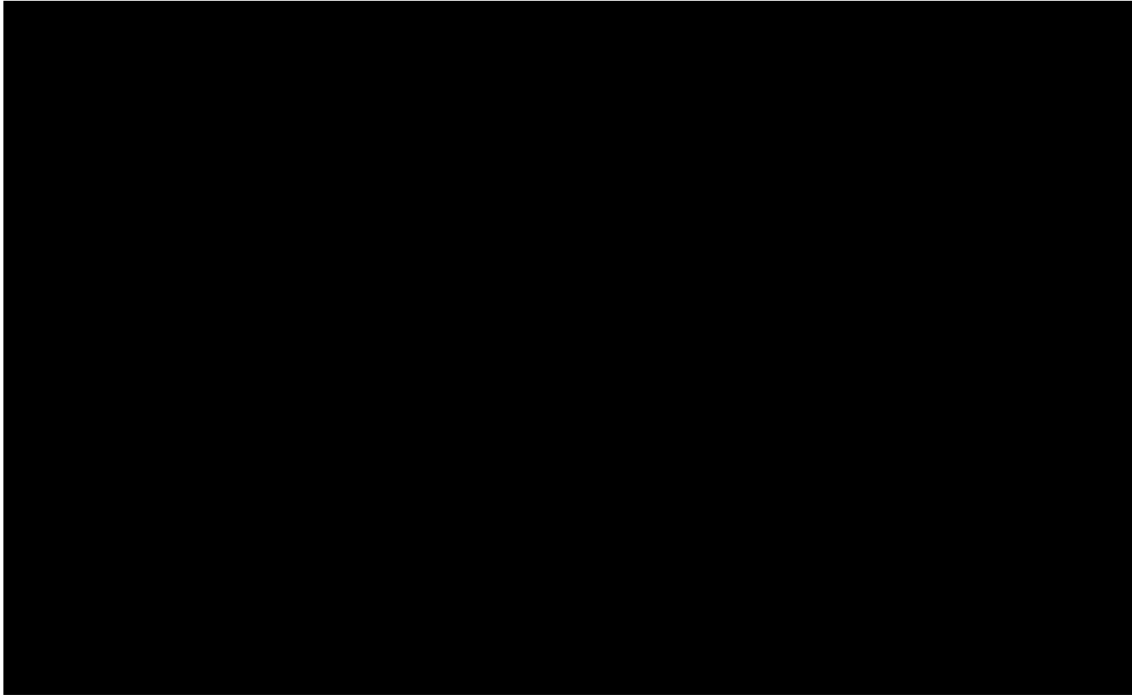
そして第 57 小節から第 63 小節にかけての「王たちは彼の揺りかごを揺らし、王妃たちは彼のために歌を歌ったのだ Kön'ge schaukelten da seine Wiege, Königinnen sangen ihm das Lied」は、また 2 回リフレインされている。第 57 小節の 1 回目の時は、第 3 拍で下の Gis 音（嬰ト）が現れ、2 回目のリフレインの時では、上の Gis 音（2 点嬰ト）が作曲されている。要は 2 オクターブの音型で作曲されている。また「王妃たちは彼のために歌を歌ったのだ Königinnen sangen ihm das Lied」この文章だけ 2 回共、同じ音型で作曲されている。第 57 小節と第 61 小節にみられる音型の跳躍は、揺りかごの揺れを描写している様にも捉えることが出来る。

【譜例 116】サン・ユスト寺院の葬送 第 58 小節～第 65 小節



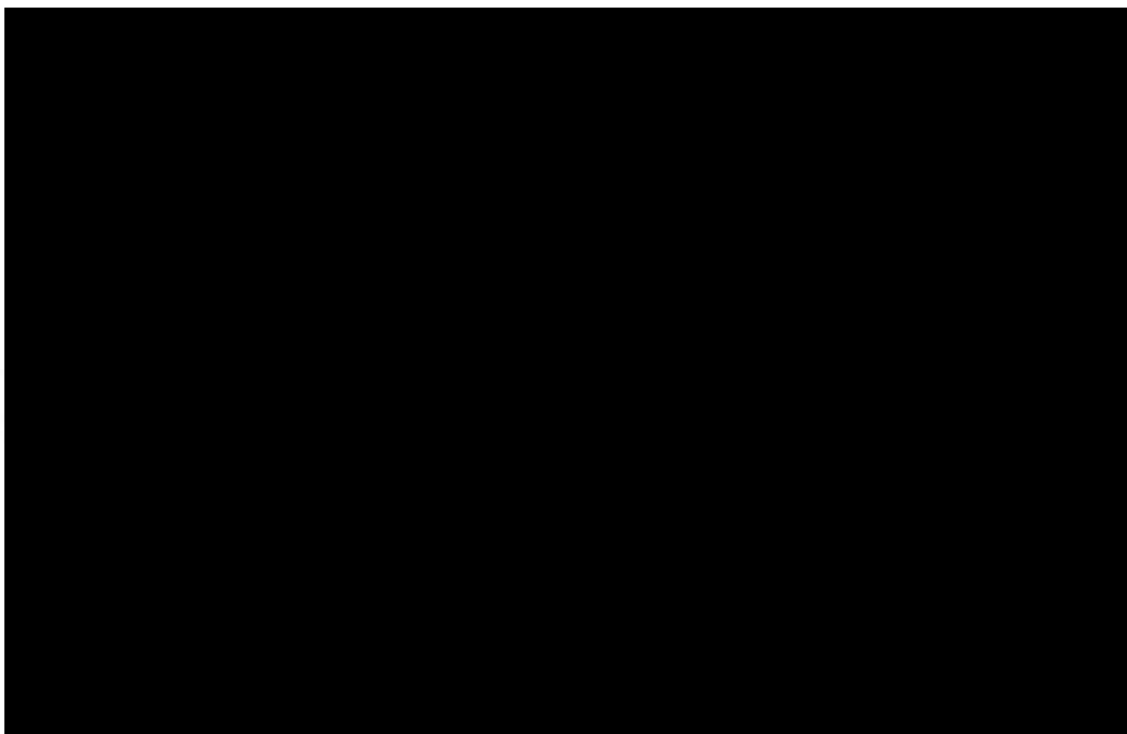
第 64 小節から第 72 小節かけてまた『死者のモチーフ』また『鐘のモチーフ』が再び現れ、E dur から cis moll に転調され、ピアノパートは少し伴奏形が変化している。現実に戻され、「だが、僧たちの合唱が葬送の歌を古き調べにのせて歌う。その様子は、埋葬なのか復活なのか Doch ein Mönchchor singt das Grablied jetzt in alter Melodei, wie er singt, ob Grabeslegung oder Auferstehung sei」と語る。もちろんここでもピアノパートの Gis 音は右手と左手で保続されているが、初めの『鐘のモチーフ』のように常が続いているわけではない。初めは鐘が連打されているかの様に聞こえ、ここでは、同時に一斉に鐘が鳴らされている様に聞こえてくる。第 70 小節第 5 拍から第 72 小節に向けて E dur に一瞬転調している。それは調性上でも「復活」を描写していると捉えることも出来る。

【譜例 117】 サン・ユスト寺院の葬送 第 66 小節～第 73 小節



第 72 小節第 4 拍から「復活」ではなく「埋葬」だということがわかっていくわけだが、第 73 小節第 1 拍「太陽 Sonne」ピアノパートの右手部分で不協和音、それは第 74 小節第 1 拍「帝国 Reichen」、第 76 小節第 1 拍「夕暮れ Abend」、第 77 小節第 1 拍「櫟の木 Eichen」でも見られ、「この死者の治めた国では、決して沈みはしなかった太陽が沈む。櫟の木の茂る夕暮れは、棕櫚の木の朝焼けなのだ Die Sonne sinkt, die aus den Reichen dieses Todten nie den Ausgang fand; dieses Abendroth im Gau der Eichen ist ein Morgenroth dem Palmenland」と語る。第 73 小節第 2 拍からピアノパートは属 9 の和音になり、それは第 76 小節も同じである。明らかな不協和音がこの歌詞の内容に真実味を持たせている。また第 72 小節第 4 拍から第 77 小節にかけて Gis 音が、声楽パート、ピアノパートにおいて常に鳴っている状況であり、これを『鐘のモチーフ』として捉えることが出来る。

【譜例 118】サン・ユスト寺院の葬送 第 74 小節～第 79 小節



第 79 小節から第 83 小節まで再び『死者のモチーフ』または『鐘のモチーフ』が現れる。第 79 小節から第 82 小節までは、2 回目の第 64 小節からのモチーフと変わらないが、第 83 小節からはあきらかに初めの 2 つとは違う。それはピアノパートの右手の H 音で 1 オクターブで鐘が鳴り続けている。第 85 小節の「鳴っている klingen」でのピアノパートは Ais 音で、倚音または刺繍音である。あるいは、声楽パートの Cis 音との不協和音程を避けるために用いられた装飾音ともいえる。そして「klingen」という言葉の意味を表現しているとも言える。この H 音の連続は、まさに天に召されていくカウントダウンにも捉えることができる。そして左手も常に H の音が保続している。E dur の五度でも捉えられるが、ここは H dur の I 度であり、H dur に転調している。そして左手の中声の部分を見ると『死者のモチーフ』の旋律が、途切れ途切れ奏でられている。内容的には、「鐘が静かに鳴っている。美しい谷間よ、さようなら！ Und die Glocken leiser klingen: leiser Schöne Thäler, lebet wohl!」となっており、第 87 小節の「さようなら！ wohl!」という小節で不協和音もない綺麗な跳躍で半終止となって、第 88 小節に繋がっている。

ヨーロッパにおいての「鐘」の歴史は深く、「葬送の鐘」の分野においても地域によって捉え方が全く違う。しかし特徴的な死者の鐘についてこの様な内容を見付けた。

死者の鐘においてとりわけ特徴的なのは、一つには中間休止をおいて鳴らすこと、そしてもう一つは、多くの地域で行われているように、総ならしの前、その中間、そしてその終了後に行う片側のみの鐘叩きである¹⁴⁷。

これにおける中間休止とは、この曲においては、第 10 小節から第 18 小節、第 21 小節から第 63 小節と言えるだろう。また総ならしの前は、第 1 小節から第 4 小節、その中間は、第 64 小節から第 70 小節、その終了後とは、第 83 小節から第 87 小節として捉えることが出来る。また第 83 小節からの『鐘のモチーフ』の展開形では、H 音が鳴り続けている様子が、片側のみの鐘叩きしている様子にも聞こえてくる。レーヴェ自身が、ここまで考えて作曲したかは今になっては不明だが、博識高かったレーヴェが「鐘」のことについて知らなかったという事を理解することは困難である。また、「埋葬の鐘」では、社会的な身分差も示していた。

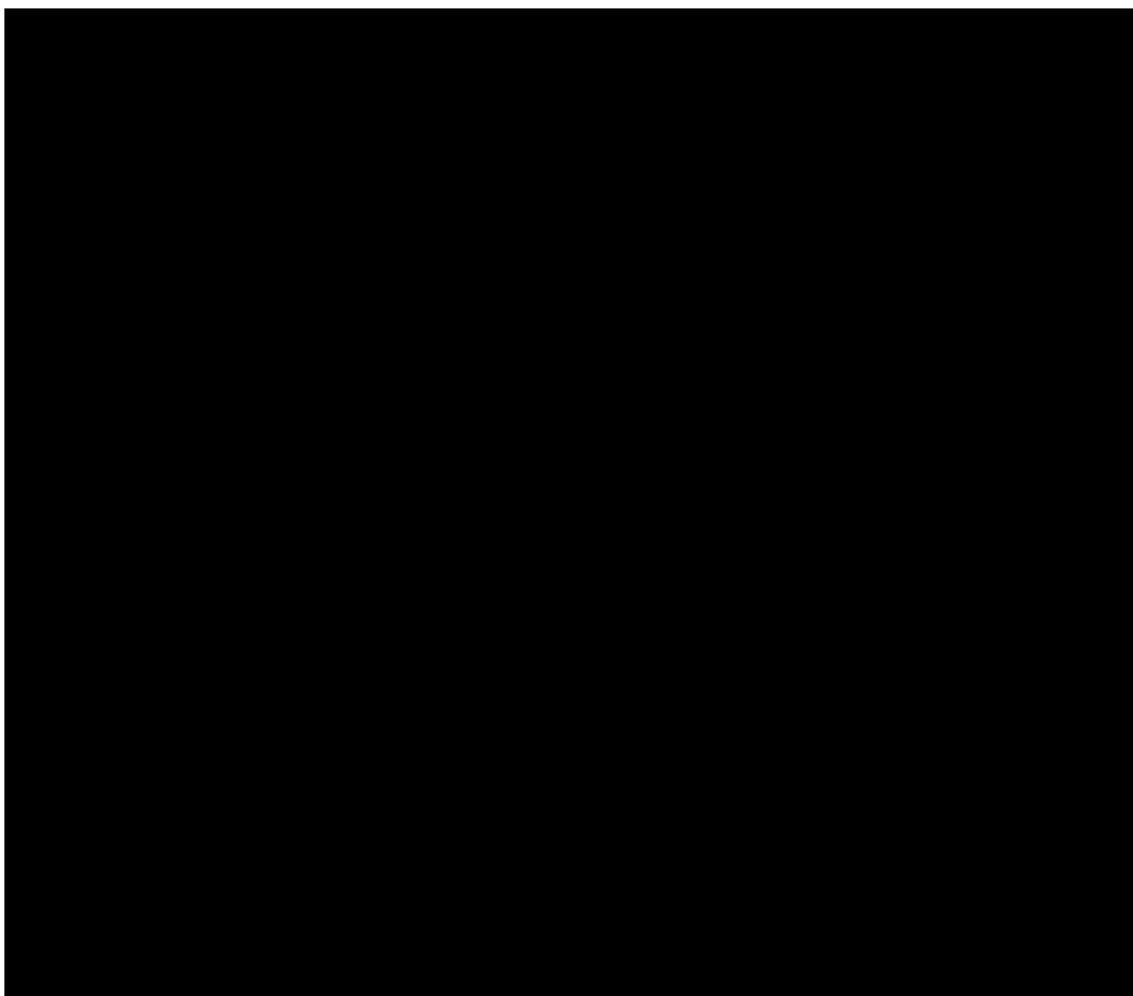
たいていの場合、鐘の音から、その物故者がだれであるか、あるいはそれほど具体的にでなくとも、年齢と性別がどうであるかを聞き分けることが出来る。一つには、鳴らされる鐘の数と大きさ、もしくは鐘を鳴らす際の様々な休止の入れ方、あるいは前奏となる鐘の演奏から判断される¹⁴⁸。

このことから、この曲における『鐘のモチーフ』は 5 回登場するが、まさにカール皇帝五世の偉大さをこの『鐘のモチーフ』で描写している。

¹⁴⁷ ザルトーリ、パウル『鐘の本——ヨーロッパの音と祈りの民俗誌』吉田孝夫訳、東京：八坂書房、2019 年、219 頁。

¹⁴⁸ 同掲書. 198 頁、199 頁。

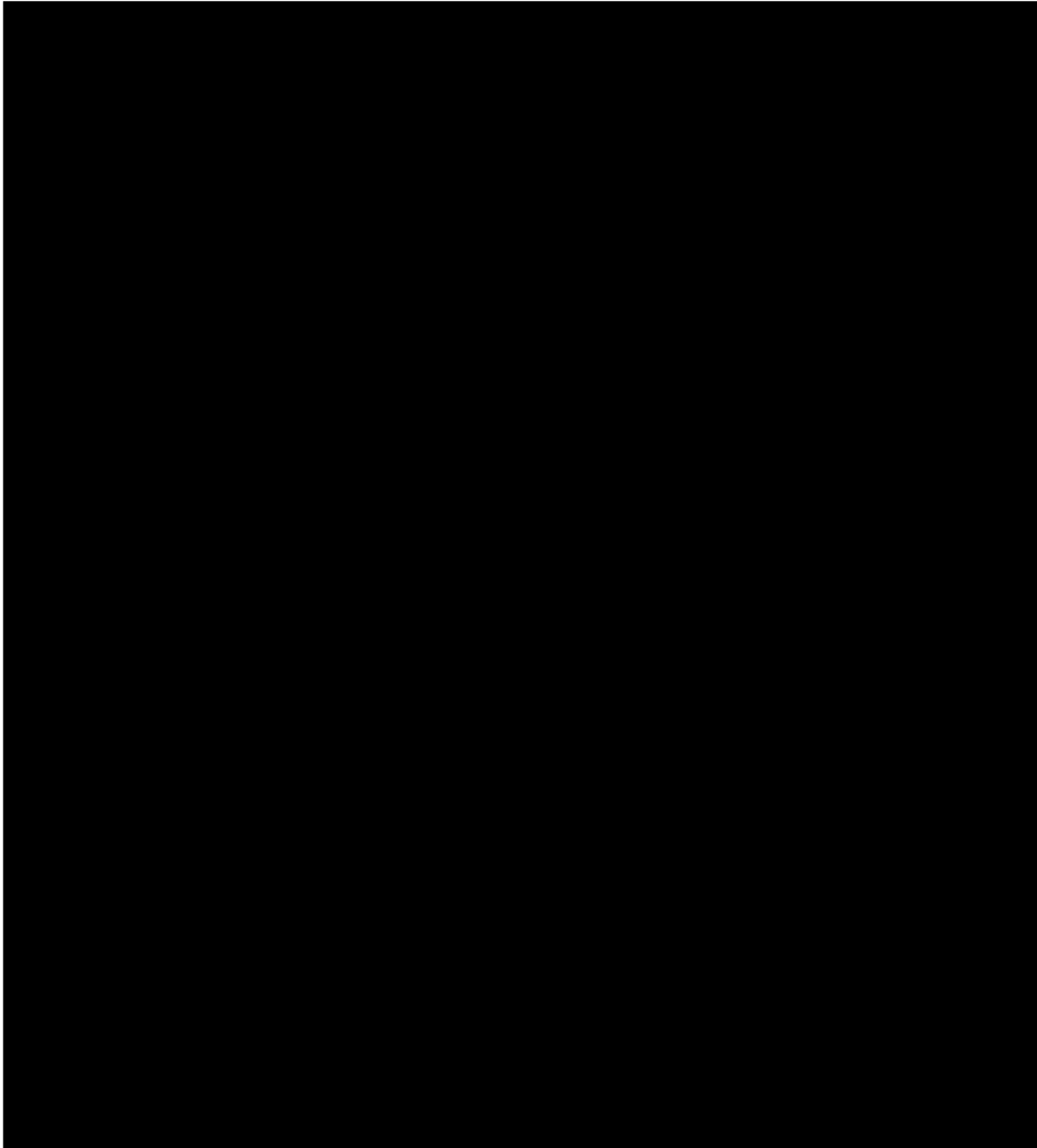
【譜例 119】サン・ユスト寺院の葬送 第 80 小節～第 87 小節



第 88 小節からは解き放たれた感覚にも陥る綺麗な旋律は H dur で、『死者のモチーフ』の展開形と言える。ピアノパートの右手の部分がその旋律 (Dis→Cis→E→Dis) を奏でている。それは第 92 小節でも見受けられる。「最後に一度だけ、太陽の赤い光が窓越しに棺を照らした。その日見たことを太陽は別の地へと伝えるのだ。両方の世界の支配者が亡くなったのだと！ Einmal noch durchs Kirchenfenster nieder blickt zum Sarg der Sonne mildes Roth, was sie hier sieht, dort zu künden wieder: wie der Herrscher beider Welten todt!」この内容はこのツィクルスの中でもクライマックスになるのだが、この最後、第 95 小節の「死 todt」の所で、H dur の和声長音階上のIV度調への転調であり、これまで自然長音階上のIV度調への転調、すなわち偽終止は本ツィクルスの中で何度か見られ言及してきたが、和声長音階上のIV度の転調は大変珍しく、本作品で初めて見られる。まさにこのカール皇帝五世の死が解き放たれた意

味を持たせる。この曲の中でも、第 11 小節第 1 拍、第 35 小節第 1 拍、第 74 小節第 4 拍の「死 Todten」は全て Gis の音がかかれているが、第 95 小節の「死 todt」は G 音で全く違う意味を持つ。

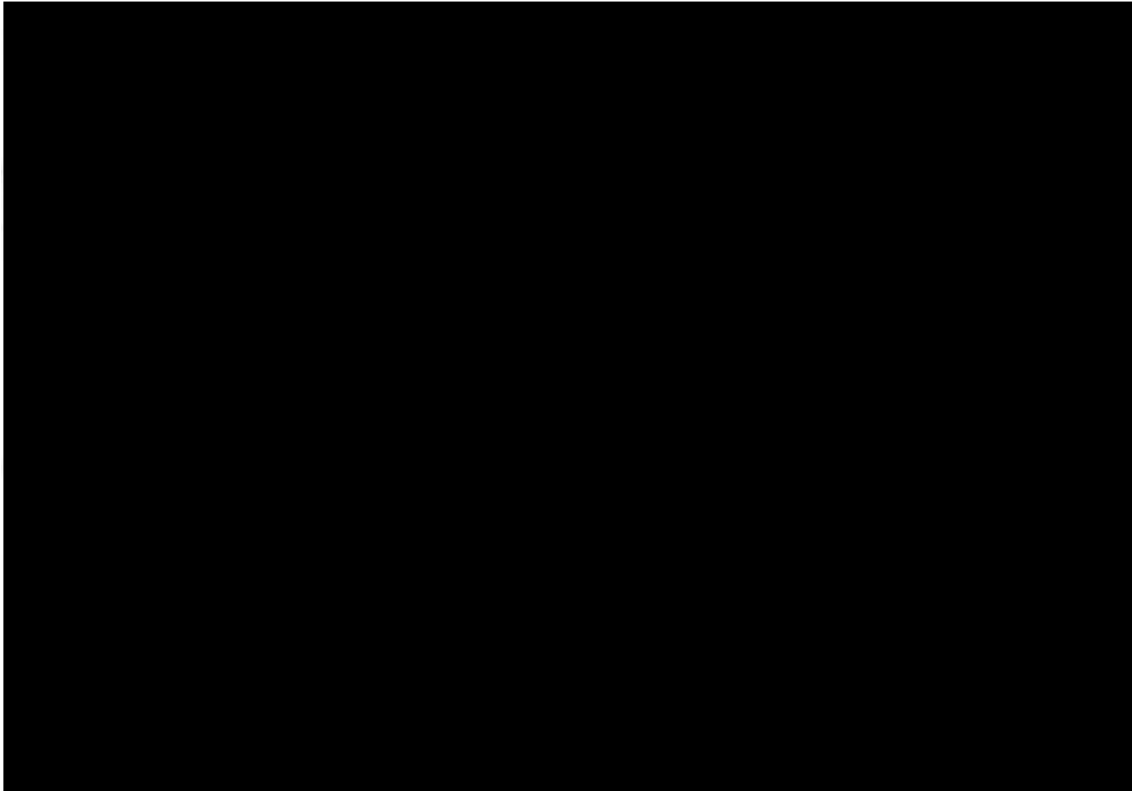
【譜例 120】サン・ユスト寺院の葬送 第 87 小節～第 98 小節



第 98 小節【譜例 120】でも『死者のモチーフ』の展開形で E dur に転調され使用されている。第 104 小節の「この世を去った敬虔な修道士のために für den frommen Mönch, der schied」

と語る部分「修道士 Mönch」の音の所で Gis 音から A 音となっている。これ以外の「Mönch」は常に A 音で書かれていたのだが、Gis 音を用いることによって、解決された音になり、この世を去ったカール皇帝五世のことを描写している。そして第 105 小節では、第 1 曲、第 24 小節の『マルガレーテ大公妃のモチーフ』が再び完全な形で現れ、このツィクルスの統一感が増すと同時に、完成度の高さが伺える。またピアノパート左手の E 音のオクターブ連打は、『鐘のモチーフ』の展開形である。

【譜例 121】 サン・ユスト寺院の葬送 第 99 小節～第 108 小節



第4章 モティーフが語る《カール皇帝五世》Op. 99

第3章の《カール皇帝五世》Op. 99におけるモティーフ研究をどのように解釈して演奏表現に繋げて、そしてどのように演奏者は「語る」のか。レーヴェは自身のバラードをどのように演奏したいと思っていたのか、またはどのように演奏して欲しいと思っていたのだろうか。長らく教師業をしていたレーヴェはどのように自作のバラードを教えていたのかと言うと、誰かにバラードを学ばせることは滅多になく、レーヴェの娘すらそれを叶えるのは難しかったと、娘ユーリエは述べている。そしてレーヴェは、バラードの歌い方というものはその人の中から自発的に沸き起こるものだと考えていた。レーヴェは誰にもバラード歌手として教えようとはしなかった。「バラード歌手というものに人は自分自身で成らねばならないのだ」とレーヴェは考えていた¹⁴⁹。筆者は、この言葉に出会った時、パズルのように色々なことを合致させることが出来た。レーヴェは、まさにバラード歌手に自分自身で成り、その要素を持ち合わせていた。その要素の一つは、レーヴェ自身の自叙伝に書かれていた言葉の中に隠されている。レーヴェは、仕事で出会った多くの人々の特徴を妻宛ての手紙でしばしば説明している。1835年7月29日のシューマンとの出会いのエピソードもこのように綴っている。

私はシューマンを気に入っていて、彼は周りからも高く評価されていて、穏やかで真面目で気の利いた青年だ。ある程度、距離を縮めてからじゃないとその良さには気づけないであろう¹⁵⁰。

そしてレーヴェの文章にはキャラクター性が出ている。副文ばかりで繋げていくドイツ語ではなく、筆者にも分かるドイツ語で簡潔に書いているのである。それはもちろん妻宛てに書いた手紙だからと言うことだろうが、レーヴェは手紙に書いていたように喋っていただろうと想像することが出来る。また、演奏旅行先でのホテルの様子、散歩した公園の様子、町の様子、人のキャラクターの様子、悪夢を見たときの自分自身の心情などが明確に書かれている。それはやはり彼の頭の中が、明晰で何事にも真摯に向かっていた証拠であることがわかる。レーヴェは、また詩人的な要素も兼ね備えていたようだ。彼の手紙には高い教養や優れた芸術的感性をも見出すことが出来る。例えばフリードリッヒ・ヴィルヘルム王に会っ

¹⁴⁹ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 237.

¹⁵⁰ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin, Wilhm. Mühler, 1870, S. 193.

た出来事を振り返り「この王様による恩寵が今でもまるで私の静まり返った部屋を明るくしてくれる眩しい星の明かりのように記憶の世界にも照らし続けている¹⁵¹」と書き残している。比喻表現を用いつつ、情景の中に自らの心情までも描写する文章は、まるで詩人のようではないだろうか。こういった洞察力と表現力は、バラード作曲へ活かされているに違いないだろう。

また、レーヴェの頭の中では、声に関しても絶対的な理想があったことがわかる。それは演奏旅行での自分自身の声のことについての文章から一見物凄い自信家に見えるが、本当にそうだったのだろうか。歌手は声のことばかり言いがちな性質があるのは筆者を含めてだが、それはバラードの中における自分の声がイメージしていた声と合致して、結果論として演奏出来、自分自身への評価だと言うことに筆者自身、気付いたのだ。そして自叙伝の中では、ロンドンに演奏旅行の時、当時プリマドンナだったソプラノ歌手ジェニー・リンド Jenny Lind¹⁵² の演奏（ベッリーニの夢遊病の女の主役を歌った）についても明晰に分析、批評している。

容姿は素晴らしいが、腕と手は綺麗ではない。黒髪で、魅力的で深い瞳に、きれいな小判型の口をしていた。彼女の演技は、情熱的で迫真に迫るもので、そして新鮮で優雅だ。声全体ははっきりとして生き活きとしていて、力さえ入れなければ綺麗な声である。彼女の *Mezza voce*¹⁵³ と読譜力はどちらも洗練されていて、音程も正確で彼女の耳もこの上なくよい。しかし、誤ったトリルの後打音を1つだけ聞こえたが、それは調性によるものではなく、転調に惑わされたのだろう。b, h, c, des, d, es, e, の声域は全く美しくなく、耳障りであった。叫ぶのには良いかもしれないが、また拍手も得られるだろうが、それは芸術家がそれを使用する理由になっているのだろうか？自然な音域での彼女の声は、すぐ慣れるいくつかの音を除いて、声も綺麗で発音も正確だ。喋るような歌唱では、部屋の隅っこまで響いてきた。（このホールの響きが良いつていうのもある¹⁵⁴）

¹⁵¹ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin, Wilhm. Mühler, 1870, S. 99.

¹⁵² Johanna Maria Lind (1820-1887) スウェーデンのオペラ歌手。ジェニー・リンドとしてよく知られており、しばしば「スウェーデンのナイチンゲール」と称された。19世紀において最も注目を集めた歌手の1人であり、スウェーデンやヨーロッパ中でソプラノの役を演じていた。

¹⁵³ 半分の声で、声量を落とし、やわらげた声で歌う。

¹⁵⁴ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin, Wilhm. Mühler, 1870, S. 420.

このようなことからレーヴェは発声のことを良く理解しており、歌手の素晴らしい所と問題点を見つけ出せる能力があったことが考察出来る。それはレーヴェ自身が、楽曲が求めている適切な声質、適切な表現を理解しているからである。それではレーヴェが求める声、すなわち楽曲が求める声は、どのように実現出来るのであろうか。レーヴェはこうも述べている。「すべての人は皆話すことが出来るが、その様に歌おうとする歌手は少ない。しかし、歌には言葉がついているのだから、話すように歌うべきなのである¹⁵⁵」そしてレーヴェはこのことに関して、歌手にとって重要なことを4つ箇条書きで述べている。

1. まずは詩を可能な限り明確に朗読すること、ゆっくりと抑揚をつけ、感情をきちんとつけて読むこと。
2. それから既知の発音ルールにのっとって発音をする（アクセントをつけて読む）。
3. テンポ（その詩が扱われている実際の曲の速さで）を考慮することが必要不可欠である。
4. 歌手は旋律の区切りを探すこと、それは大体的場合、詩の区切りと一致している。しかししばしばテキストの「意味に応じて息を吸う」べきだ。その場合ブレスが音楽的な区切りではなく、進行中の旋律の真ん中にきてしまうこともある¹⁵⁶。

レーヴェ自身、バラード演奏する上で必要なことは、レベルの高い教育が必要不可欠であり、不十分な教育は、バラードを歌うために絶対的に必要な特性である「高度さ」が、発想と演奏において欠ける原因であると述べている¹⁵⁷。またレーヴェの娘ユーリエによる記録や口述と重要証言が収録された資料から、レーヴェ自身がバラードについてこのようにも述べている。

¹⁵⁵ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 239

¹⁵⁶ Ebd., S. 239

¹⁵⁷ Ebd., S. 238.

客観性はバラードの第一条件である。つまり、我々は男性 A、B、C だのバラードを
ききたいのではない。ハインリッヒ王¹⁵⁸ やエドヴァルトやヴィッテキント¹⁵⁹のバラ
ードを求めているのだ。バラードは遠い昔に亡くなった（姿を消した）出来事を蘇ら
せる。尽きぬことのない音の力による蘇りなのだ¹⁶⁰。

「尽きぬことのない音の力 **die Kraft des unendlichen Tons**」とは何なのかと言うことは、バ
ラード歌手レーヴェについての彼の娘ユーリエの説明を参照すれば明らかになるだろう。

レーヴェの全存在は、その高い知性による卓越した意志に占められていた。つまり彼
は自分をコントロールしながら、目の前にある課題に客観的に立ち向かい、全エネル
ギーをもって彼自身のその一瞬一瞬の気分というものを拍子とテンポという手綱で
もって支配し、同時にどんな新たな状況も自身のフィールドに引き込みそれを外へ
と表現していった。意志による、こうした精神的な気持ちの変化は、例えば、老いた
ゲーテ¹⁶¹や、真夜中の観閲式¹⁶²や、皇帝のバラードといった作品にみられる。すべて
の劇的な表現方法によって、登場人物の姿が、その容貌（顔つき）の表現や、目線が、
聴衆達に対して如何に効果的にあらわされることか。ナポレオン、ゲーテ、皇帝マッ
クス、オイゲン公等々の大昔に既に亡くなった人物たちが、観客の霊的な目でもって
して見え、まるで再び生命をもって動き出したかのように描かれるのだ¹⁶³。

それでは、バラードを歌う現在の歌手はどのようにしてバラードの詩の中の登場人物た
ちを呼び起こすことが出来るのだろうか。そして聞き手にその効果をどのようにして伝え
ればいいのか。その解決策になることをレーヴェはこう述べている。

客観的に描き出す。聞いている人が自身を忘れて、全てをその中に没頭出来るように
演奏することこそが、求められている。自分を主張する（描き出す）のではなく、命
を与え（生命を吹き込み）、遠い昔に起きた出来事（亡くなった人々、王など）に、

¹⁵⁸ 《Heinrich der Vogler》Ballade von J. N. Vogl Op. 56 Nr. 1

¹⁵⁹ 《Karl der Grosse und Wittekind》Ballade von J. N. Vogl Op. 65 Nr. 3

¹⁶⁰ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 237

¹⁶¹ 《Der alte Goethe》(F.Förster) Op. 9 H. 4 Nr. 2

¹⁶² 《Die nächtliche Heerschau》Ballade von J. C. F. von Zedlitz Op. 23

¹⁶³ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 237.

新たな息吹を（命を）もたらさなくてはならないのだ。そして劇的に力を使うには、完璧な声楽芸術の条件全てを前提とする¹⁶⁴。

レーヴェが述べたバラード演奏にとっての重要項目4か条、またバラード表現に置いての、「客観的に描き出す」、「どのようにすれば登場人物を蘇らせるのか」、「歌うように話、話すように歌う事¹⁶⁵」この3点を基に、筆者自身が考えた以下の要素を中心にレーヴェが求めていた演奏表現を紐解いていく。また下記の③では、①と②の要素を踏まえた歌手の語り方を考察した上で、いくつかの語り方の可能性を導き出す。

① 速度標語、曲想標語から導かれる基本的なテンポ感、また拍取り。

→ これは重要項目4か条での3に該当する。

② フレーズ（モティーフ）内での言葉の処理（発音のルール）、また形容詞などの細かい表情の付け方。また旋律の区切りを探す（分りづらい場所に限る。）

→ これは重要項目4か条での1、2、4に該当する。

③ ①と②の要素を踏まえたモティーフの語り方。

→ 客観的に描き出す方法。

登場人物を蘇らせる方法。

歌うように話、話すうに歌う事。

¹⁶⁴ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 237.

¹⁶⁵ Ebd., S. 238.

第1項 〈ヘントでの誕生祭 Das Wiegenfest zu Gent〉

この第1曲のヘントでの誕生祭には、「語り」、「マルガレーテ大公妃」、「ベルゲンの領主」、「天文学者」、「司祭」、「道化」の6役が登場する(表3参照)。これはレーヴェのパラード作品の中でも1番多い登場人物の数である。語り→人物→語り→人物の順番で話が進んでいく。登場人物と音楽構成を下記に記し、考察することにする。道化が登場する第103小節から第150小節ではこの曲の中で1番重要で長くなる為、この部分だけ2つ(語り、第103小節から第118小節、道化、第119小節から第151小節)に分けることとする。

表3：登場人物と音楽構成の一覧 (作表：筆者)

登場人物	小節	拍子	調性	音楽用語表示
語り	1～23	4/8	F dur	<i>Andantino, nobile mosso</i>
語り/マルガレーテ大公妃	24～36	3/4	B dur	<i>L'istesso movimento</i>
語り/ベルゲン領主	37～59	4/4	D dur	<i>Allegro vivace, piu tosto maestoso</i>
語り/天文学者	60～81	4/4	a moll	<i>Adagissimo</i>
語り/司祭	82～102	4/4	d moll	<i>Andante serioso</i>
語り	103～118	2/4	C dur	<i>Giojoso</i>
道化	119～151	2/4	d moll (転調あり)	<i>Poco a poco piu serioso e nobile</i>
語り	151～188	2/4	C dur	なし
語り	189～207	2/4	F dur	<i>Tempo primo in l'istesso movimento</i>

語り (1～23小節) 揺りかごの中の幼子カール皇帝五世を祝う客間

モチーフの種類：揺りかごのモチーフ

譜例 62, 63 (108, 109 頁) 参照

① カール皇帝五世の誕生から成長を描いているこの第1曲では、F dur の響きの中、揺りかごの中で眠っているカール皇帝五世の場面から始まる。音楽用語では「アンダンテより早く、高貴に活発に *Andantino, nobile mosso*」と指示が書かれている。「*Andantino*」において

8分音符を1拍とした4拍子という書き方は、確かに「速い *mosso*」（例えば、*Adagio* の8分の4拍子よりは「*mosso*」が相応しいであろう）である。アウフタクトと第4小節の短い前奏において、まずピアノパートは「4拍子」「*mosso*」の基本テンポを生み出す必要がある。第1小節と第2小節に見られる8分休符を流さずに厳密に取ることによって4拍子の拍感を備えさせることが出来る。そして第3小節以降の『揺りかごのモティーフ』の音域拡大を「動的」に奏する。この音型にかかる大きなスラーは、フレーズに2拍子か、大きく1拍子のような拍節感をもたらし、ダイナミックな「動き」のある揺れを作り出すことが出来る。この揺れの中で歌手はブレスを取る。ここで手掛かりとしたいのが、もう1つの指示である「高貴に *nobile*」である。気品のある人はどのような息遣いをするのだろうか。ブレスからバラードの演じ手として振る舞うことは、表情、またその場の雰囲気を生み出すための大前提の心構えといえる。

② 冒頭の3音「C→D→C」『揺りかごのモティーフ』の展開に応じて、歌手はドイツ語の持つ語感や音色を表現していく必要がある。『揺りかごのモティーフ』を強調する為にも、子音の発音は柔らかく発語し、揺りかごの揺れとドイツ語の持つ語感を表現したい。具体的には、第4小節、第5小節の「そこに置かれている *Es steht*」*Es* の語尾 *s* を無声子音に、「*steht*」の語頭 *s* も無声子音で発語するが、息の流れを止めないことと、そして軽く「*steht*」語頭の *s* を発語することで、気品と優しさに満ちている状況が、息遣いのみならず語感からも伝わってくるのである。しかし注意したいのは、歌い出しの語感のみに気を取られてはならない。ドイツ語が母国語でない歌手は、単語のアクセントを強調し、フレーズ感を壊したりすることが多々ある。大体は、文章でみられるアクセントまたは大事な言葉は1つないし2つである。一つ一つの語感を大切に扱いつつ、同時にモティーフの「山」を見極めなければならない。第4小節から第12小節までの2つの文章においては、第6小節「揺りかご *Wiege*」と第10小節「*Züge*」に長2度上行「C→D」の『揺りかごのモティーフ』が与えられている。この両単語のアクセントにあたるそれぞれの第1音節＝C音（2点ハ）には4分音符が充てられていることを利用して、第6小節と第10小節に関しては拍節感は大きく2拍子（4分音符を1単位とする数え方）で捉えることが出来る。しかし前後の小節（5、7、8、9、11、12小節）は言葉に充てられた音価が細かく、8分音符単位の4拍子の感覚で発音しなければならない。こういった一瞬の拍節感の変化を活かし、「*Wiege*」と「*Züge*」を頂点とした拍節の揺れを、1つの揺りかごのダイナミックな揺れとして表現することが重要となる。なおこの間、ピアノパートは小さなスラーを繰り返すことから、一貫して2拍子の拍

節感を有していると考えることが出来る。すると、第 6 小節と第 10 小節において声楽・ピアノの両パートがこの 1 小節間だけ 2 拍子の大きな揺れを共有することとなる。ピアノパート内声のシンコペーションのリズムはこの立体的な揺れをもたらすための重要な役割を担っている。「Wiege」の語頭 W の発語はもちろん優しく発語（柔らかく下唇を上歯で噛んで、ゆっくり上歯を離し、その摩擦で生まれる W 音）する必要があるが、イの母音をそのまま子音と一緒に前に出すだけではこの言葉の語感が生きてこない。W を発語したらイの母音は軟口蓋を上げて響かせると柔らかい響きとなる。これは「Züge」でも同じことが言えるが、ウムラウトの発音なので難易度が上がってしまう。だが、その少し前の文章「侯爵は顔を見つめる der Fürst beschaut die Züge」での「Fürst」の ü ウムラウトを発語した時に、口腔内のウ母音の位置を残しつつ、次の言葉「beschaut die」は少し曖昧母音傾向で歌い、その状態で「Züge」を歌うようにすると綺麗なレガートが生まれる。もちろんこの「顔立ち Züge」の語尾 ge は曖昧母音「シュヴァ Schwa (ə)」である。「シュヴァ」はどの母音にも移動可能な真ん中に位置する発音だが、舞台上で発音する時は声が籠ってしまう原因にもなるので気を付けなければならない。ここでの「シュヴァ」は意味からしても、舌の真ん中より少し前の発音場所で少し明るい「シュヴァ」にするとカール皇帝五世の顔立ちを語感を持って表現出来る。

具体的に述べると、「^{ひえんしんなかじたはんひろぼいん}非円唇中舌半広母音 Ungerundeter halboffener Zentralvokal」と言い、国際音声記号では[3]と書く。中舌の基本母音の位置から半広母音の高さまで口を開いて発音されると良いが、あくまでも「シュヴァ」であることを忘れずに、バランスを取って発音するのが望ましい。

モチーフの「山」を把握し、その周囲の表現にも目を向ける必要がある。頂点となる単語以外にも、形容詞が視覚や聴覚などの五感をより具体的に想起させる材料となる。第 5 小節「金色の揺りかご eine gold'ne Wiege」の「gold (golt)」の語頭 g の発語の際、気をつけなければならないことがある。基本的に g の発語は、軟口蓋の後方舌背の子音で閉鎖音なので、母音が籠ってしまいがちである。その為、歌手は「eine」の語頭ア母音の響きを保ったまま、「gold」語頭のオの開口母音に移行しなければならない。その際、g の音を柔らかく発語するためには、少し鼻音を意識するとバランスが取れる。また第 10 小節から第 12 小節「生まれたばかりの息子 des neugebornen Sohn」の「新しく neu」の語尾 n は舌が上歯茎の所を優しく時間を掛けず瞬時に発語すると良い。「neuge」の語尾 ge は「シュヴァ」であり、舌の中心より少し前に「シュヴァ」の位置を取ると、次の「bornen (bó:rən)」語頭の閉口母音の長母音オ母音に行きやすく、語頭 b の破裂子音では柔らかめの発語にすれば、生

まれたことへの喜びの表現へと繋がる。一つ一つの言葉を丁寧に表現するための「4 拍子」であり「*mosso*」となる。

またドイツ語の音節は強い子音で終わることが多いので、アクセントのないように最終音節は特に注意する必要がある。もし強く発語するとモチーフを壊す原因にもなる。例えば、第 8 小節の「足元 *thorons*」の語尾 *s* の発語である。足元に置かれている揺りかごを見ながら歌うと自然と優しい発語になるだろう。また第 12 小節の「息子 *Sohns*」の語頭 *S* の発語でも同じことが言える。

続いての箇所、第 13 小節から第 16 小節では、声楽パート→ピアノパート低音部→ピアノパート高音部の順で計 6 回カノンが現れる。これはまさにカール皇帝五世の周りを取り囲む貴族たちの情景描写だと言えるが、演奏の際には、このカノンを十分に聞ける音量で歌う必要があり、ピアニスト共、カノンをお互いが聞き合える状態を作る必要がある。

声楽パートでは、第 12 小節から第 16 小節の「王座の壁の周りには、豊かな祝福を口に *Rings an des Thrones Wänden, den Mund zn Wünschen reich*」では、一息で、アクセントは付けず、レガートで歌うことでカノンの効果を生み出す。第 18 小節の「手 *Händen*」や第 19 小節の「偉大な *Grossen*」のような跳躍音型を歌う時に、例えば「荘厳に、威厳に満ちて *maestoso*」と「*nobile*」では全く違ってくる。「*maestoso*」で歌う場合、子音も声量も増えるようになるだろう、しかし「*nobile*」の場合では、高貴で気品ある様に歌わなければならないので、子音や声量も変わってくるのである。また「*Reich*」の語尾 *ch* の発語まで「*nobile*」に気を付けて歌われるべきである。*ch* の発語はしっかり発音しなければならないという概念が筆者を含め、我々の中にあり、すべての *ch* の音色が一緒になりがちである。それを注意し、*ch* の発語を咽頭から発語するのか、上顎の残った息からなのかを言葉（文章）の意味と共に見極めなければならない。ここでの「王国 *Reich*」の語尾 *ch* の発語は、王国の貴族がお祝いの品を持っているという内容からはっきり発語される必要があるが、次に続く間奏に『揺りかごのモチーフ』がある為、「*Reich*」の語頭アの母音の時、軟口蓋が上がる様気に向け、咽頭からの息ではなく、軟口蓋に残っている息で *ch* を発語すると、丁度良い具合に言葉と音楽に統一感が出る。

第 20 小節から第 23 小節の 4 小節間をきっかけに情景が変化する。『揺りかごのモチーフ』が展開し、第 23 小節のピアノパート左手のアルペッジョの *Es* 音（変ホ）によって転調が確立することから、「だんだんと遅く *rit.*」を伴って書かれたこのアルペッジョこそが次の登場人物の姿が現れた瞬間であると解釈することが出来る。同じ小節の第 4 拍には「元の速さで *a tempo*」との指示がある。これは直前の「*rit.*」を受けてのものであると同時に、

アウフタクトから先行して次のフレーズが始まることを予感させ、示す役割があると言える。このたった1小節間でもたらされるテンポの揺らぎは、続く情景を魅力的に引き出すための場面転換装置である。

③ それでは、ここまでの語りの部分をどのように語っていくべきか。どのようにしたら立体的に聞こえてくるのか。語りの演奏表現を考察していくにあたり、歌詞やモチーフから想像し得る情景を思い浮かべることを、「絵」を見ると述べることにする。この「絵」を見るという過程こそが、例えば「実際にその場に人物が存在するかのように振る舞う」「場合によっては視線や姿勢によって身体表現を行う」といった演奏表現の大きな助けになるのである。楽曲を例に具体的に述べていく事とする。その描かれている「絵」とは、モチーフと歌詞の中に多くのヒントがある。ここでそのヒントを上げていくこととする。

- ・黄金の揺りかご
- ・王の足元
- ・侯爵は顔立ちを見つめる
- ・壁の周りに貴族たち

この4つのヒントを基に、まず語り手は、揺りかごがゆれている場面を見ている様子から始まる。それは前奏の『揺りかごのモチーフ』から理解出来る。そこから「絵」は王の足元に置かれている黄金の揺りかごへと移行する。語り手は、第8小節の「Throns」語尾sの発語をしている間に、視線が王の顔に向けられ、王がどのような表情をしているのか、それをしっかり見ることで、初めの文章とはまた違う空気感になることが出来る。また第12小節の「Sohns」語尾sの発語中にピアノパートはまた『揺りかごのモチーフ』になり、その間に語り手の「絵」は、大きく部屋全体を見る方向へと変わり、壁の周りには、献上品を持った貴族たちが各々に祝福の言葉をかけている。貴族たちと書いているが、何人ぐらいかはもちろん想像の域である。壁の周りに貴族たちの言葉から、数人ではないことがわかるであろう。また祝福の言葉を各々が言っているところも、王に言っているのか、それともカール皇帝五世自身に言っているのか。そしてそこにいる貴族同士が話し合っているのか。この場面はまず基本的な登場人物の顔見せであり、行ごとに目線が変わることを演奏者自身が理解していることが前提となる。そしてそれらに明確な差をつけながら説明的に語る必要

がある。第 12 小節と第 13 小節、第 16 小節と第 17 小節で、「絵」の中心人物が変わることを、モチーフの変化から読み取り、演奏者の視線や語り口で区別しなければならない。

語り／マルガレーテ大公妃（24～36 小節） 黄金の子供の像

モチーフの種類：揺りかごのモチーフ、マルガレーテ大公妃のモチーフ、宝石のモチーフ

譜例 63, 64, 65, 66（109～112 頁）参照

① 第 24 小節の声楽パートに「同じテンポ *L'istesso movimento*」と書かれている。ここでの「同じテンポ」とはすなわち揺りかごの揺れのことである。直前の第 20 小節から第 23 小節のピアノパートにおいて第 1 小節を 4 分音符単位の 2 拍の拍節で取ることによって、第 24 小節からの 4 分の 3 拍子へとスムーズに移行し、また『揺りかごのモチーフ』も引き継がれていく。一方で拍節は 3 拍子に変わるが、そのきっかけとなるのはアウフタクトの「Frau」の言葉の歌い方である。先述した第 23 小節のピアノパートのテンポの揺らぎはまさにこの「Frau」を引き出すためのものではないだろうか。「Frau」語頭の Fr の子音を柔らかくし、その後のアの母音に重みを置くことで拍節の変化を印象付けると共に、ピアノパートが主導する「元の速さで *a tempo*」に伴い躍動的に大きなフレージングすなわち第 24 小節の『マルガレーテ大公妃のモチーフ』の大きなスラー（第 24 小節ピアノパート右手）に上手く繋げることが出来る。大きなスラーは、マルガレーテ大公妃の性格があらわれているようにも捉えられる。またここでテンポは遅くするのではなく、フレーズ感が 2 拍子から 3 拍子に変わることで、テンポが遅く聞こえてくる。

② 続いてモチーフの「山」とその周囲の形容詞表現のポイントを文章ごとに見ていく。第 24 小節、第 25 小節の「優しいマルガレーテ大公妃は贈り物を授けた Frau Margareth die Holde bracht ' ihr Geschenk nun dar 」の文章では、もちろん「マルガレーテ大公妃 Frau Margareth」の名前が大事なことはわかるところだが、第 25 小節の声楽パートとピアノパートで『揺りかごのモチーフ』が現れる部分に注目したい。ここでは「贈り物 Geschenk」という単語がモチーフの「山」となっているが、言葉本来のアクセントを強調しその発音によって際立たせているのではない。ここで聞かせたいのは言葉のアクセントよりも『揺りかごのモチーフ』（G→F の長 2 度下行）のフレーズ感である。「Geschenk」の 2 音節目にあるアクセントをあえて強く発音することはせず、『揺りかごのモチーフ』に寄り添う

ように2音節を滑らかに歌ってみる。単語の歌い方としてはイレギュラーだが、『揺りかごのモチーフ』を優先して表現することで結果的に言葉が印象的に聞こえ、モチーフの「山」を作り出すことが出来る。また形容詞の点で見ていくとマルガレーテ大公妃がどのような人物かという事が、「優しい Holde」の言葉で理解出来る。この「Holde」を言葉の意味通り優しく歌うわけだが、語頭 H の発語は開放子音の為、息を必要以上に出すと言葉の語感が壊れ、咽頭も上がってしまい発声も崩れてしまうので、頭の中で H を発音すると意識付けをし、実際は「Olde」と発音すると自動的に H を発語出来る。これは筆者自身がドイツ留学時代に習ったテクニックであるが、頭での意識付けと発語を切り離すということである。またこの優しい語感を出すためには、息を吸うようにこの言葉を発語すると語感が生きてくる。実際に歌っている最中に息を吸い込むことは出来ないわけだが、それを意識することで必要以上に息を出すことがなくなり、結果的に息を自由に扱うことが出来る。

第26小節、第27小節「人の力で作られた見事な黄金で出来た子供の像だ ein Kindlein war's von Golde gar künstlich wunderbar」の文章では、贈り物である「子供の像 ein Kindlein」が大事なのはすぐわかるだろう。そして第27小節ではまた『揺りかごのモチーフ』が現れる。その為、「人工の、人造の künstlich」の lich また「素晴らしい、見事 wunderbar」の der の16分音符は少し重みを置くことによって（これもイレギュラーの発音の仕方）、声楽パートにおいても『揺りかごのモチーフ』を表現出来る。またそのことで、両方の言葉を引き立たせることにもなる。形容詞の言葉だと「黄金 Golde」の言葉をどのように表現するか。黄金の揺りかごに、黄金の子供の像の贈り物、どれほどカール皇帝五世の誕生を喜んでいるのかが伝わってくる。この「Golde」語頭の G の発音は、前述した第5小節「eine gold'ne Wiege」での「gold'ne」語頭の g の発語と共通する。テクニック的には軟口蓋がしっかり上がっている状態で発語すると、開口母音のオの発語が明瞭化し、言葉の意味合いが引き出される。

第28小節、第30小節を歌う時に気を付けることは、ピアノパートの『宝石のモチーフ』が聞こえる音量で歌う事である。またそれは第29小節、第31小節の時もピアノパートで『揺りかごのモチーフ』の音を聞くと共に、そのリズムに合わせて言葉の重さも変えていくと理想的である。具体的に述べると、第29小節の「澄んだ klarem」の語尾 rem、「水晶 Kristelle」の語尾 lle、第31小節の「真珠 Perlen」の語尾 len、「宝石 Edelstein」の語尾 del をテヌート気味に歌う事である。注意したいのが、アクセントに聞こえないようにすることである。そのようにすると『宝石のモチーフ』と共に、言葉が浮かび上がってくる。第28小節、第30小節で気を付けないといけないことはブレスの位置であろう。第28小節の「手 Händen」の後、第30小節「捧げ物 Spenden」の後でブレスをすることが望ましいが、

16 分音符なので早くブレスをしなければいけない。どちらも語尾に n があるが、この n を上歯の後に舌を付け n を発語すると同時に、鼻から少し息を吸うと音楽の流れを止めることなく息が流れる。そのタイミングを掴むにはまず『宝石のモチーフ』の流れを理解することである。もちろん第 28 小節から第 29 小節、第 30 小節から第 31 小節と 2 小節間ブレスなしで歌うことが 1 番である。

第 32 小節から、初めてマルガレーテ大公妃の言葉が現れる。この詩の第 4 節と第 5 節の間に、原詩では下記の 1 節が入っているが、レーヴェはこの節を省いている。

原詩

Und als mit ihrer Gabe

Sie trat zum Wieglein vor,

Da sah wohl auch der Knabe

Die erste Rose in Flor.

日本語訳

彼女はお祝いの品を持って

揺りかごの前に出ると、

赤ん坊は初めて、

開花しているバラを見た。

この節のあとに次の文章が続く。「彼女は言った。いつまでも清らかな子供の心を持ち続けなさい Sie sprach: O wahre immer den Kindersinn so rein」この文章は、カール皇帝五世に対して助言を呈している一文である為、省いた節を理解した上で演奏しないと、文章の深みは薄れてしまう。この省いた節の理解とは、2 点挙げることが出来る。

- ・彼女＝大公妃と赤ん坊が 1 対 1 で向かい合っているという光景があること。
- ・赤ん坊がバラを見た＝赤ん坊側の視線も大公妃に向いていること。（このバラというのは大公妃のことを指す比喻として捉えることも出来る。バラは、美と愛の女神の象徴とされている。）

つまり、向かい合っている大公妃とカール皇帝五世の距離感を「絵」として見るためのヒントとして、この省かれた 1 節は有用である。

節の省略以外にもレーヴェによる詩の改変はたびたび行われており、続く箇所でも別の改変が施されている。「現世の富などまやかしにすぎない！ auf ird'schen Tand und Schimmer blickst du dann lächelnd drein!」という箇所の元の文章は、「現世の些細な事は、あなたの遊びと輝きです（直訳）Der Erdengüter Schimmer, Bleibt dir dein Spiel und Schein!」となっているのである。レーヴェ自身が改変したという事は、詩の内容からも非常に重要であると推測

出来る。この2つを比較してみると、レーヴェ自身が原詩を彼の言葉で噛み砕いて分かり易く言っていることが理解出来る。

第32小節から3連符の変奏で『マルガレーテ大公妃のモティーフ』が現れる。「喋る、言う sprach」の語尾 ch は上顎に残っている息で優しく発語し、次のブレスでは、ch の発語の後なので、口を開けている状態で鼻からブレスをし、軟口蓋を上げて息が軟口蓋を通して行く感覚（息を吸い込むイメージ）を持って、この『マルガレーテ大公妃のモティーフ』を歌うと大きなレガートが出来、それがマルガレーテ大公妃のキャラクターにも繋がる。「(名声、権威) 保つ、維持する wahre (vá:rə)」の言葉は、F 音 (1 点へ) で作曲され、語頭 w の発語と共に明るいア母音で歌うことで、カール皇帝五世に優しく語りかける（助言を呈する）マルガレーテ大公妃のキャラクターが表現出来る。第33小節のピアノパート左手の『揺りかごのモティーフ』では、声楽パート「子供の心 Kindersinn」の der に、また「とても so」に重みを置くことで、「純粋な、清潔な rein」の言葉が浮かびあがってくる。第34小節第3拍に出て来る「ほのかな、きらめき Schimmer」この言葉にプラルトリラー¹⁶⁶が付いている。レーヴェが装飾記号を付けるときには、必ず意味を持って付けている。この場合では「ほのかな光」をプラルトリラーで描写している。その場合、歌手は、そのプラルトリラーに入る前までに息をコントロールして少量で歌う必要があり、音量を出してしまうと声帯の反応が鈍くなり（声帯に負荷がかかるため）、息が軽く回らなくなり、プラルトリラーが出来なくなるという危険がある。また第34小節第4拍の「Schimmer」の語尾 mer の「シュヴァ」は、第6小節、第10小節で出てきた言葉と同じで、明るめの「シュヴァ」、すなわち「非円唇中舌半広母音^{しんなかじははんひろぼいん}」の発語を意識することで、バランスを持ってこの言葉の持つ語感を得ることが出来る。第35小節第2拍の「微笑む lächelnd (léçəlnt)」は、マルガレーテ大公妃の大事な言葉である為、語頭 l を優しく時間をかけ発語し、次の ä は開口のエの母音で明るく、次の ch は柔らかく本当に笑っている様に、また口腔内上顎に残っている息で発語すると、マルガレーテ大公妃のキャラクターと『揺りかごのモティーフ』が交差し、表現出来る。第35小節第3拍「その中へ drein」で音符を延ばすところでは、明るいア母音を保ちながら、第37小節になる直前で、ein を発語することが望ましい。その時のピアノパートの『揺りかごのモティーフ』を聞ける余裕も必要である。

¹⁶⁶ 主音符と2度上の音とのあいだを急速に1回だけ往復する装飾音。小鍛冶邦隆『楽典——音楽の基礎から和声へ』東京：ARTES、2019、177頁。

③ この場面での語りは、マルガレーテ大公妃の贈り物の黄金の子供の像、水晶で出来た杯の中にある真珠や宝石と情報が多いため、淡々とその状況を語ることが大事である。しかし、どのように黄金の子供の像が輝いているのか、水晶で出来た杯はどのように美しいのか、その中にある真珠や宝石はどの位はいつているのかなどを考える必要はある。それは『宝石のモチーフ』の音からも想像出来る。また『マルガレーテ大公妃のモチーフ』、『揺りかごのモチーフ』、『宝石のモチーフ』がどこに顕出しているかを理解しながら、そのモチーフを聞くことが出来る声量で歌う必要がある。また第 32 小節からはマルガレーテ大公妃の言葉が現れるが、大公妃はお祝いの品を持って揺りかごの前に出て、黄金の揺りかごに寝ているカール皇帝五世を見ながら発言している。その時に、語りは、「彼女は語る Sie sprach」の後に、すぐブレスをマルガレーテ大公妃のブレスに変える必要があり、これは『マルガレーテ大公妃のモチーフ』からも想像出来るが、優しく愛情を込めてカール皇帝五世に語りかけるように優しくブレスすることが望ましい。また目線も少し下目に変えるとマルガレーテ大公妃がカール皇帝五世を見ている様子が描写出来る。第 36 小節の音楽、ピアノパート両方に見られるフェルマータをどう捉えて、次の登場人物へと繋げて行くのだが、これはフェルマータ事に変化させる必要がある。このフェルマータを日本語で言うなら「間」になるだろう。要はこの「間」がバラードを歌う要となってくる。なぜなら、このフェルマータの後によく登場人物が変化するためである。この場所と言えば、『揺りかごのモチーフ』が気持ち良く響いてフェルマータに行くのだが、このフェルマータで延ばしているときは、カール皇帝五世の眠っている状況を、語りはずっと見続けるべきであろう。フェルマータが切れた瞬間（この時に、ベルゲン領主が揺りかごに歩み寄る音を語り自身が聞いて、次のブレスをした瞬間にフェルマータを切るのが理想的）に、次の登場人物のベルゲン領主の生き生きとしたブレス（『ベルゲン領主のモチーフ』を頭の中で鳴らしてブレスをする）を瞬間的にする。またその時に突然として場面が変わるため、目線はもちろんのこと、姿勢も変化させることが望ましい。その姿勢も次の音楽また音楽用語から理解出来ることである。ブレスと共に背筋を伸ばし堂々と、左（右）に一步動いてみるだけで、変化が見られるだろう。

語り／ベルゲンの領主（37～59 小節） 絹の飾り紐が巻かれた金の短剣

モチーフの種類：ベルゲンの領主のモチーフ、宝石のモチーフ

譜例 67, 68, 69（113, 114 頁）参照

① 「快活に早く、すぐに堂々と *Allegro vivace, piu tosto maestoso*」の用語と共に、フォルテが初めてここで使われ、ベルゲンの領主のキャラクターを描写している。調性でも **B dur** から **D dur** に転調する。ピアノパートの半音階を伴いつつ上行する 3 連符のスタッカートと、アクセントを伴いシンコペーションを形成する 2 分音符からなる『ベルゲンの領主のモチーフ』で、ピアノパート共に動いている。第 37 小節から第 44 小節は語りがベルゲン領主の様子を語っているが、ここでのテンポ感は第 37 小節第 1 拍、第 39 小節第 1 拍にみられる上行形の 3 連符の上行する時に、ベルゲン領主の持っているキャラクターを少し早めたテンポ感で、また第 2 拍のアクセントに勢いよく 3 連符のリズムとテンポ感を持って表現したい。第 38 小節、第 40 小節になった時は、少し早めたテンポを元のテンポへと戻すと、ベルゲン領主のキビキビとした行動が明確に描かれる。第 48 小節からはベルゲン領主自身が語る場面であるが、ここでも同じことが言える。ただ第 52 小節からのテンポ感は、ピアノパート右手の 3 連符の 2 小節間に及ぶ上行形と共に、第 54 小節に向かいたい。その時、少しずつではあるがテンポ感は徐々に前のめりとなるのが良い。

② 第 37 小節第 2 拍の「揺りかご *Wieg*」、第 39 小節第 2 拍の「領主を表す *der*」、第 48 小節第 2 拍の「守る *schützend*」のそれぞれにアクセントが置かれていることから、この文章の大事な言葉だと理解出来る。他の言葉を見てみると、第 41 小節第 3 拍の「金色 *gülden*」の言葉がここでもまた金の贈り物であり、その金色を浮き立たせるかのようなピアノパートの 3 連符を歌手は意識しなければならない。この流れる 3 連符の音を明確に聞き、声楽パートは歌われるべきで、言葉の強調また形容詞の表現はここでは特にする必要はない。そのようにすることで第 42 小節の「剣 *Degen*」のスタッカティッシモが浮き立ち、贈り物である金色の短剣がより分かり易く表現出来る。また最終音節の処理で言うと、第 40 小節の「君主、統治者 *Dynast*」語尾の *t*、第 44 小節の「囲う、含む *umfasst*」語尾の *t* の発語は、どちらも『ベルゲンの領主のモチーフ』の 3 連符をピアノパートで受ける為、はっきりと発語し 3 連符に繋げ、領主のキャラクターを表現したい。第 42 小節の「*Degen*」語尾の *n* は、軽く発語して次の言葉「*mit*」に繋げることで、第 43 小節『ベルゲンの領主のモチーフ』の 3 連符を引き出すことが出来る。第 44 小節から第 47 小節の間奏では、第 46 小節のフォルティッシモに向かってストレットが用いられている。ここの間で 1 節省かれている。

原詩

Auch eine Schärpe von Seide,
Darauf ein Phoenix von Gold;
Zu all' dem goldnen Geschmeide
Noch eine Lehre von Gold;

日本語訳

絹の飾り紐に、
金で出来た不死鳥の像に、
多くの金で出来た金細工のほか、
器に入った本物の金を捧げた

この 1 節を省いた理由は、まさに金の短剣を強調したからだと考えられる。1 人 1 品贈り物を送っているのに対し、ここでは、金の短剣を含めたら 5 品にもなるからである。第 48 小節からはベルゲンの領主が発言する場面であるが、彼はカール皇帝五世に 2 点大事なことを述べている。第 48 小節の「強くあれ！ Sei stark!」と第 52 小節の「優しくあれ！ Sei mild!」である。前者は、『ベルゲンの領主のモチーフ』で、後者は『宝石のモチーフ』の上行形で第 41 小節と同じ動きだが、1 小節長く、1 オクターブに渡って音型が 3 連符で移動している。この動きは、まさに柔らかい紐の優しさがあなたの心を包み込んでいるかのようにこの 3 連符が優しく上行形となっている。このモチーフと共に、言葉の強弱を変化させることでこの 2 つの大事なメッセージが浮かび上がってくる。具体的に述べると、前者は『ベルゲン領主のモチーフ』での発語なので、「Sei」の語頭 S の有声子音を下舌の s にすることで、声は伸びやかに、また s に時間をかけて発語することで、カール皇帝五世に向かって命令形で言っているベルゲン領主の強さも表現出来る。また次の「Strak」語頭の St は上舌の s で t の発語の時、勢いよく舌を上から降ろすことでこの言葉の持つ語感を描くことが出来る。全く反対の意味であり、『宝石のモチーフ』上行形旋律での「Sei mild」では、「Sei stark!」の「Sei」語頭の S の発語と仕方は全く一緒だが、ただ息の量が違う事に気を付けたい。ここではやはり柔らかい息をブレスの時から気を付け、s の時は息を飲み込むイメージで発語すると「Sei stark!」の「Sei」と違いを出す事が出来る。また「mild」語頭の m の発語の時、両唇を離した時の m の響きを鼻腔に響かせるように、少し時間を掛けて言葉の意味の通り、優しく発語したい。そうすることで、『宝石のモチーフ』と言葉の語感の意味が相まって、『ベルゲンの領主のモチーフ』の所と区別が出来る。

第 48 小節の「守る schützend」語尾の d は「この青銅の短剣があなたを守ってくれる」の想いを込めて、d は強めの発語をすることで言葉の語感が出て来る。第 51 小節の「青銅 Erz」語尾の z の発語でも同じことが言える。第 54 小節の「やわらかな weiches」の言葉は、領主が持っている強さの中の優しさをここでは表現したいので、ただ柔らかく発語するのではなく、「Erz」語尾の z を強く発語した瞬間、舌は脱力し、口腔内は一瞬空いた状態にな

るので、その時に鼻から軽くブレスをし、一瞬息を止めて、第 51 小節の Sei を発語して、第 53 小節まで 1 フレーズの流れで歌うことが望ましい。

③ 第 37 小節から第 47 小節までは語りが語っているため、第 48 小節から登場するベルゲンの領主の言葉に変化をつけなければならない。技術的な面では、ブレスの量でその声の色をコントロールすることが大事になってくる。第 37 小節からはあくまでも状況を語る様に、リズムやモチーフで興奮してしまいそうな所を一步引いた所で自分自身をコントロールして、軽いブレスをすることによって、より言葉を明確に発音することが出来る。そして間奏ではベルゲンの領主がカール皇帝五世に近寄っている状況を描写しているわけだが、これも語りは、どこからベルゲンの領主がカール皇帝五世に近寄っているのかを、立体的に見る必要がある。多くいる貴族の中からさっと前に出て来る感じは、この間奏の 3 連符のモチーフから想像出来ることだろう。ベルゲンの領主のキャラクターを表現する時、第 46 小節第 4 拍のフォルティッシモに向かって、歌手もブレスを変える必要がある。ブレスをこのモチーフの中でゆっくり大きく取ることで、出て来る声は、語りの時とはまた違い深みを増す。第 56 小節から第 59 小節の後奏のモチーフはストレットで、ベルゲンの領主が退室している状況と考えられる。第 59 小節でもフェルマータがあるわけだが、今回のフェルマータの「間」の取り方は、第 36 小節の時とは違う。ピアノパート左手第 3 拍のフェルマータは 4 分音符についており、また声楽パートでは 4 分休符にフェルマータがついている。このことから考えても、ここでのフェルマータは長く扱うべきである。内容的視点から考えると、ベルゲンの領主が退室する姿を語りは見続ける。そして、退室したあとに、天文学者が現れる。その天文学者がどこにいるのか。どこから来たのか。次の文章では、「2 つの地球儀を天文学者は運びこんだ」と語りは述べている。要は広間の入り口付近に居て、そこから運び込んだ可能性が高いだろう。またこの天文学者の歩く姿は次のテンポからもかなりゆっくりだと想像することが出来る。そして、テンポとモチーフ、また学者と言う点からもベルゲンの領主より年上ということが分かるだろう。この場面展開を一瞬のうちに語りはしなければいけない。1 つ助けになるとするならば、第 59 小節のピアノパートのペダルの扱いである。このペダルが上がって（響きがなくなって）から、語りはゆっくりと広間の入り口付近から運び込んでいる天文学者を見つけ歌い出すと、丁度良い「間」になる。その際、もちろん視線や体の角度は変えるべきである。

語り／天文学者（60～81小節） 2つの地球儀

モチーフの種類：天文学者の登場モチーフ、天体のモチーフ

譜例 70, 71, 72（116～119 頁） 参照

① 第1曲の中で1番遅いテンポ「アダージョより遅く *Adagissimo*」で始まり、この曲での最低音のA音（イ）で歌い始まる。この曲初めて短調 a moll に転調する。天文学者の重たい足取りをこのテンポと合わせると自然である。この『天文学者の登場モチーフ』は、声楽パートとピアノパートがカノンのように聞こえてくる。歌手は、声楽パートの言葉が、ピアノパートでも繰り返されているように意識をして歌うことが重要である。第63小節までの拍取りは、4分の4拍子だが、1小節を2拍に取ることで天文学者の重たい足取りを描く助けになる。また第60小節から第63小節の4小節間を1つのスラーだと思い、第63小節第1拍のC音（2点ハ）に向かって1オクターブ以上の音型の緊張感が途切れない様に、テンポを保ちながら歌いたい。

第64小節からは『天体のモチーフ』が現れ、ピアノパートは第66小節まで3小節間メゾスタッカートだが、声楽パートは常にレガートで歌う事でコントラストが生まれ、『天体のモチーフ』が浮き上がってくる。ここでのピアノパートのメゾスタッカートは、スタッカートとレガートの中間のイメージで、一つ一つの音を柔らかく区切って演奏したい。またテンポは第64小節からは第67小節まで、声楽パートはレガートに流れるようにテンポを少し揺らしながら捉えたいが、ピアノパートの『天体のモチーフ』は縦割りで音楽が動いている。スラーが付いているのでテンポを揺らすことは可能だが、ここではスラーの中の縦割りで解釈したい。あからさまにテンポを変えるのではなく、テンポの流れが横と縦と違うことで、音楽が言葉と共に立体的に聞こえてくる。

言葉では、第64小節の「太陽 *Sonne*」と「星 *Gestirn*」が重要であるが、「*Gestirn*」語頭 Ge の16分音符をテヌート気味で歌うことでレガートがうまく行く。この太陽と星がどのように輝いていたかは第66小節の「エナメル色 *Schmelz*」と「宝石 *Gestein*」の言葉でわかる。また「*Gestein*」語頭 Ge の16分音符もテヌート気味で歌うことでレガートが生まれ、またこのテンポ感と合う。第64小節から第66小節までの拍取りは、声楽パートは前と同じように2拍で取り、ピアノパートはスタッカートで4拍に取ることが望ましい。第70小節から第73小節までピアノパートも含め、4分の4拍子を1拍で捉えることで（ピアノパートは大きなスラーが小節事に書かれている）、反復進行が目立ち大きなフレーズ感が出来

る。第 74 小節から第 77 小節の拍取りは、ピアノパートの左手にみられるように、4 分の 4 拍を 2 拍で取ることで、ピアノパートの音楽が引きたってくる。

② 「それから地球儀を 2 つ、天文学者が運び込んだ Dann trug zwei Himmelsgloben der Astronom herein」において音程は、下の A 音（イ）から C 音（2 点ハ）まで 1 オクターブ以上移動する。音程的にも言葉的にもレガートに、またどの言葉が大事なのかを表現するためには、次の様な事に気をつけなければならない。「そして、それから Dann (dan)」の明るいア母音で始まる時、語頭 D の発語の時に、舌が上顎に付いて離れた瞬間に発語するのだが、息が多すぎると T の発語に聞こえてしまうので気をつけなければいけない。D の発語の時は、息を止めて発語する感覚の方がしっかりと D が発語出来る。その発語を利用して、瞬間的に軟口蓋を上げて明るく発語する。このア母音の軟口蓋のあき（軟口蓋を上げる行為）はこの文章の「中へ herein」の語尾 ein まで保たなければならない。軟口蓋のあきを固定するのではなく、子音を逆に利用して、子音の発語と共に軟口蓋を自由に使えることが重要である。それでは「運んだ trug (tru:k)」などの u ウ母音の閉口の長母音はどのようにしたらいいのか。「trug」語頭の tr の子音の発語の時に、巻き舌をすることで^{ちようつがい}蝶番を緩めると、顎は少し下に動き、また自然な動きで顎は脱力出来る状態となる。そして次の「2 つ Zwei」語頭の Zw の子音の時にまた同じ動きをする。下唇を軽く噛んで発語する w は、唇を噛む瞬間に^{ちようつがい}蝶番を緩まして、その動きを持って、軟口蓋を上げる。この繰り返しをやると自然にドイツ語でも、言葉と言葉の間に穴が出来ることなくレガートで歌う事が出来る。

第 70 小節から、天文学者が登場する。しかし第 60 小節初めの暗い感じとはまた違い、高い E 音（2 点ホ）でまた「～のあと Nach」の言葉で始まる。語頭 N の発語で高い音からスタートするのは、低声歌手にとっては非常に難しい箇所である。特に筆者は、E 音が声の変わり目であるため、特に注意しなければならない。N の発語は舌を上歯の内側の前まで動かすと喉に力が入ってしまい声の響きが止まってしまう。N は舌の先を上顎の真ん中で止め、喉に力が入らない状態にすることで、響きを変えないことが大事である。また、高い E 音なので、N を響かせようとする舌に力が入ってしまう為、一瞬舌を上顎に付け、すぐに舌を脱力し、その一瞬に軟口蓋を上げる作業をすると、明るいア母音が高音でも響かせることが出来る。しかし、ここはピアノで歌わなければならないため、ブレスの量を減らし、ブレスのタイミングを第 69 小節第 1 拍からゆっくり吸うことで、天文学者自身が、発言する前から地球儀を眺めている様子を描写することが出来る。第 72 小節「zum Licht」の 2 語を発語する時、両唇で「zum」語尾の m を響かせ「Licht」語頭の L はその響きから舌を上顎の真

ん中に付け、m と L の発語に少し時間をかけることで、音楽と合うことが出来る。その発語の時、一瞬息を止めるのがポイントになってくる。第 74 小節から第 77 小節では、同じ歌詞が 2 回反復される。ここでは重要な言葉をカール皇帝五世に伝えたいため反復しているのだが、2 回目の反復の時、1 回目より低い音域で作曲されている。音楽通りに演奏すると 2 回目を弱く演奏すべきだろうが、ここは音楽と反して 2 回目の方を 1 回目より、重きを置いて演奏することで、第 75 小節、第 77 小節での「星 Sterne」の意味が浮かび上がってくる。「星たちもきっとあなたを歓迎してくれるでしょう dann nehmen wohl auch die Sterne」という内容だが、2 回目を 1 回目より重みを置くことで、不安にも聞こえてくる。第 78 小節から第 81 小節もまた同じ歌詞が反復されている。「あなたの名前！ einst deinen Namen auf！」という文章である。この文章もレーヴェによって改変された詩である。原詩は「星たちはあなたを受け入れる！ ich auf in ihren Chor！」と言う文章を、「いつかあなたの名前！ einst deinen Namen auf！」と敢えてカール皇帝五世の名前を強調している。第 78 小節第 1 拍の「あなたの deinen」の言葉はナポリ和音で不安定さを出し、第 80 小節では繫留音を用いてまた不安定さを描写しているところから、1 回目は第 78 小節第 1 拍の「deinen」の言葉に重きを置くが、第 79 小節の auf の偽終止に向かって、声量を落として歌うことで、第 79 小節のピアノパートのクレッシェンドが浮き立ち、2 回目の反復時は、感情を込めずに歌うことでよりこの音楽の不安定さが出る。2 回目の「deinen」を弱く歌うことで、あとにくる繫留音が不気味に聞こえてくる。第 81 小節の auf のフェルマータは、ビブラートを極力つけないで延ばすことで、2 度の偽終止を経てのピカルディ終止で、引き延ばされた末の強い終止感をより出す事が出来る。この二つの文章の反復を音楽的考察した結果、レーヴェはカール皇帝五世の将来の不穏さを表現していると解釈出来る。

③ 語りは、2 つの地球儀を運び込んだ天文学者を客観的に語っていく。距離感は重々しいテンポと共に、語りは天文学者に近づいて行き、第 64 小節の『天体のモチーフ』の時は、語り自身が地球儀を覗きこみ、その様子を語ると真実味が湧くだろう。また第 69 小節の時は、天文学者の息遣いになり、語りは姿勢をも考えるべきだろう。また彼（天文学者）はいつかカール皇帝五世の揺りかごをのぞき込むだろうか。第 74 小節から第 77 小節の間の、「星たちもいつか喜んで歓迎して認めるでしょう dann nehmen wohl auch die Sterne」では、天文学者はまだ地球儀を見て語っているだろう。そのように設定すると、あとに来る「あなたの名前を deinen Namen」が浮き上がってくるだろう。なぜならこの文章は反復するからである。第 80 小節からディクレッシェンドになっていくため、天文学者は優しくカール皇帝五

世に語り掛けているのが伺えるが、音楽は不安定のままである。そして第 81 小節でのフェルマータでは、声楽パートの方がピアノパートより先に音を切り、次の登場人物を考えるべきである。ピアノパートのフェルマータの音が上がってから、語りは次に示されている音楽用語のテンポ感で次を始めるべきであり、司祭が歩いてこちらに近寄ってくる様子を立体的に見ることが大事である。

語り／司祭 (82～102 小節) 聖書

モチーフの種類：司祭登場のモチーフ

譜例 73, 74, 77 (120～122 頁) 参照

① 司祭が歩いている様子を描写しているようなピアノパートの左手は、音楽用語通り、「歩くような速さで、厳粛に *Andante serioso*」で示されている。天文学者のテンポより少し早めのテンポ設定になる。実際にこのピアノパートの音楽と共に歩いてみるとテンポを掴み易いだろう。その際、その歩くテンポ感でプレスをするのが望ましい。

またこの多声音楽を浮き立たせるために、歌手はピアノパートの音型に気を付けなければいけない。まず第 82 小節、第 83 小節、第 86 小節、第 87 小節間に見られる十字架音型を歌っている際、ピアノパートの音を聞かなければならない。声をピアノパートの音と合わせると思って演奏すると巧く行くだろう。フレーズの作り方であるが、声楽パート第 81 小節第 4 拍の A 音（イ）から第 85 小節の A 音（1 点イ）、第 85 小節第 4 拍の C 音（1 点ハ）、第 89 小節の C 音（2 点ハ）は、どちらも 1 オクターブで書かれている。要は、歌手はこの 1 オクターブの音型（『司祭の登場モチーフ』）を大きなスラーを感じながら歌うことで、長いフレーズ感、またテンポの緊張感も生まれ、司祭のキャラクターも表現出来る。第 83 小節第 3 拍、第 87 小節第 3 拍にある 4 分休符では、十字架音型の最後の音、第 83 小節では E 音（1 点ホ）、第 87 小節では G 音（1 点ト）を聞いて次につなげるとフレーズに穴が生まれることはない。拍取りも、4 分の 4 拍子を 4 つで取ることが望ましいが、その 1 拍をはっきりとるのではなく、その司祭の歩いている足音にその拍感を近づけると、より立体的に音楽が出来るだろう。

第 89 小節からは司祭が発言する場面で、第 89 小節、第 90 小節、第 93 小節、第 94 小節の旋律はピアノパートの左手と同じであり、テンポ感を揃えることが重要となる。第 89 小節から第 91 小節の「～の傾き、傾向がある *neigen*」に向けて音型は約 1 オクターブ下行し、クレッシェンドと共に緊張感のエネルギーを絶やさず「*neigen*」へと向かいたい。その時の

テンポ感は、緊張感のエネルギーと共に、少し前のめりになるが決して早くするのではなく、拍の中でのテンポを少し早めるということに意識を向けたい。これは、第 93 小節から第 95 小節の間でも同じことが言える。第 91 小節第 4 拍から第 93 小節に向けても下行形でこちらはディミニユエンドが指示され、第 93 小節の「これが dies」に向かっているのだが、テンポ感は前のめりになるのではなく、「元の速さで *a tempo*」を保って、ディミニユエンドとなるが、言葉のエネルギーはフォルテのまま、「dies」に向かいたい。拍取りは、第 90 小節、第 94 小節は、4 分の 4 拍子の弱拍に重みを少し置くことで、このリズムが浮き立ってくる。第 96 小節第 4 拍の高音の G 音（2 点ト）に行くときは、第 96 小節第 1 拍から第 3 拍まで段々と広がるテヌートでテンポは緩めるのではなく、幅広くテンポ感を取りたい。そうする事で、高音の G 音を無理なく歌うことが出来る。またこの G 音はオペラアリアの様にフェルマータをかけるのではなく、あくまで幅広いテンポ感を崩さない程度にしたい。第 98 小節の 3 連符の「最良の beste」は第 2 拍の「階段 Staffel」に向け、少しテンポを早めるが、ピアノパートは付点なので声楽パートに合わせる意識をしなくてもいいだろう。ここでもディミニユエンドで指示され、第 2 拍から第 4 拍にかけての 1 オクターブ下への下行は、「*a tempo*」のなかでの幅広いテンポ感を確保して、指示はピアノだが第 91 小節から第 93 小節と同じように、言葉のエネルギーはフォルテを保ったまま歌いたい。それとは全く逆で、第 99 小節から第 102 小節に向けてはクレッシェンドで書かれ、声楽パートは半音階の音型で盛り上がっていくことが音型からも読み取れる。テンポはまさしく第 101 小節の「dies」に向けて前のめりとなるが、ピアノパートの右手の中音では、「F→Fis→G→Gis→A」と声楽パートより、2 拍先取りして第 99 小節第 1 拍の裏拍からスタートしている事からも、上行する半音階のエネルギーを失わず、テンポの緊張感を先に示し、声楽パートと一緒に第 101 小節に向かう意識を持って演奏したい。

② 第 82 小節のピアノパートではメゾフォルテと書かれており、また第 85 小節からは第 81 小節より 3 度上がっているため、音量は少し上がって演奏されるのが望ましいだろうが、ここはただ聖書のことを説明しているだけなので、逆に音量を少し下げて、言葉とモチーフに集中して歌うのが良いだろう。また音量を下げる為には、ブレスの量を減らす必要があり、第 85 小節の「運んだ trug」語尾の g の発語より少ない音量で、「mit」語頭の m を発語するのが望ましい。そして、第 84 小節の第 2 拍の「聖書 Bibel」の A 音（1 点イ）、第 88 小節第 2 拍の「表紙 Deckel」の C 音（2 点ハ）も繋留音で、この言葉が大事だという事が自ずと分かってくる。この 2 つの単語の「シュヴァ」の発語（Bibel の bel、Deckel の kel）

も気を付けると（重みを置かない）、繋留音が引き立ってくる。第 89 小節の声楽パートにクレッシェンドが書かれているが、このクレッシェンドを第 91 小節の「neigen」まで 1 つのフレーズを作ると、次の文章「最良の枕です！ das süßeste Kissen ist dies!」が音楽的にも引き立つ。第 89 小節の「Willst」語頭の W の発語は、その前の「Bug」語尾の g の発語より少ない音量で、W を発語すると上手くいく。そして「Willst」の ll の 2 重子音は、舌を上顎の真ん中のあたりに少し時間を掛けて発語し、その時に必ず ll がしっかり響いていることを確認することである。この W と ll の発語と音量がこのフレーズの鍵となってくる。第 91 小節から第 93 小節「最良の枕です！ das süßeste Kissen ist dies!」また、第 97 小節から第 99 小節「最良の階段です！ die besten Staffeln ist dies!」とどちらも文法的に見ると最上級を使っている。第 93 小節、第 99 小節、第 101 小節での「これが dies」の発語は、語尾の s まではっきり強く発語すると言葉の意味合いが出て来る。第 89 小節からのピアノパート、また声楽パートでは、短 2 度上行による付点リズムで、16 分音符は先取音として機能しているが、第 90 小節第 4 拍裏拍の「あなた dich」と、第 94 小節第 4 拍裏拍の「あなた du」は先取音ではあるが、少しテヌート気味に 16 分音符を歌うと強調出来る。第 92 小節の「1 番の süßeste」の形容詞をディミニュエンドと共に、どのように表現するか。レーヴェは、カール皇帝五世の将来の不穏さを分かって作曲しているため、このディミニュエンドで表現を少し弱めに描写しているが、歌手はディミニュエンドして行く中でも、言葉にエネルギーを持って、母音の流れに気を付け、「1 番の süßeste」語頭 s の発語の時は、少し時間をかけて、「本当にこの聖書が将来あなたを助けてくれるでしょう」という裏に隠されている想いを持って発語することで、音楽はピアノパートとの違いが生まれて、この暗い不穏な音楽が生きてくる。第 96 小節では、歌詞の反復であり、また 6 度の跳躍を敢えて G 音（2 点ト）で作曲している。これは歌手として極めて歌いにくい音型でまた突然である。言葉に注目してみると、「天国 Himmel」という意味であり、本来なら「Himmel」の Hi にアクセントが置かれるのだが、高い跳躍のため逆にアクセントを高音 G 音に置かざるを得ない。もちろんこれもレーヴェが狙って書いたことではあるが、なぜそうしたのか。音楽はクレッシェンドで G 音に向かってフレーズは流れていて、眠っている赤子に、また少し感情的になりながら語るのだろうか。もちろん歌詞の反復もレーヴェが加えたのもので、前にも述べたがレーヴェはカール皇帝五世の将来の不穏さを分かって作曲している。しかし、この詩の中に出て来る司祭はカール皇帝五世の将来はわかっていなかった。司祭であるために、聖書を献上しようと思ったのは想像がつくところで、このレーヴェの音楽によって不穏な様子が浮かび上がってくる。演奏者はその音楽と共に演奏すべきなのか。この場所では、筆者はやはり音楽と言葉を切り離

して、司祭の言葉として演奏すべきであると考え。そうすることで、言葉と音楽の表現の不一致が生まれ、逆にこのレーヴェの求めている不穏さが出ると解釈出来る。優しい気持ちの中で高音 G 音（2 点ト）に向かうのと、ここの歌詞にあるように「あなたが天国へ召されるとき *willst in den Himmel steigen*」と、感傷的になりながら感情を込めて G 音（2 点ト）に向かうのでは、声色から雰囲気から全て変わってくる。筆者は、前者を選択する。そうすることで、「Himmel」の言葉の大事さが引き立ってくると考えられる。発声的にこの G 音（2 点ト）を分析すると、「Himmel」語頭の H（開放子音）の発語をまず気をつけなければならない。H の発語時に息を多く使ってしまうと咽頭が上がってしまい、G 音には到達できない。H の発語のやり方は、マルガレーテ大公妃の「*Holde*」の言葉で説明した通りである。I の母音は閉じた緊張感のある母音であり、前舌母音である為、共鳴空間は十分に確保する必要がある。それが出来たら、mm は 2 重子音であり、口をまったく開けない音なので、発語する時に鼻腔で響かせ、その時に息を一瞬止めると声帯が上手い具合に駆動し、自ずと G 音に到達することが出来る。語尾の *mel* は「シュヴァ」なので、響きが奥にこもってしまわない様に気をつけなければいけない。高音に問題がある時は、すべて前音の準備の仕方（発声の準備、発語の準備など）に問題がある。唯一、このツィクルスの CD を出版している、ドイツのオペラ歌手ローランド・ヘルマン¹⁶⁷の演奏を聴くと、この G 音は身体の支えをしっかりと持った声で歌われており、しばしばドイツ歌曲を歌う時に見られるファルセットで高音を歌うやり方ではなかった。歌われる歌手ごとで違ってくることではあるが、内容また音楽的要素から判断して、ファルセットではなく、しっかりと声を出す事を筆者は提案したい。その時に、あくまでここでの旋律の中に合った色で突出することなく、歌いたい。第 98 小節の声乐パートではディミニュエンドが書かれている為、「最良 *beste*」の 3 連符を階段を上る様に、「階段 *Staffel*」に向けて歌い、St の子音は強く、母音のアはピアノに持っていくとバランスが取れる。その時に、子音と母音の間が一瞬離れているように発語することが重要になってくる。第 99 小節からは、繰り返しの言葉だが 1 回目とは全く違う音型であり、最後にもう一度大事な事を伝える気持ちで、クレッシェンドに持っていくと言葉と音楽の流れが統一される。

③ この『司祭の登場モチーフ』から予測出来るのは、大男が大きな足音で歩いているのは想像できない。しかし、中柄で真面目そうな司祭が物静かに、また厳粛に、聖書をカール

¹⁶⁷ Roland Herman (1936-2020) ドイツのバリトン歌手。独・カールスルーエ音楽大学元教授。

皇帝五世の為に持ってきている様子なら想像出来るだろう。それは音楽用語からも推測出来る。語りは冷静に、司祭がカール皇帝五世に近づいてきている様子を音楽と共に説明し、声楽パートに見られる第 81 小節第 4 拍から第 85 小節、第 85 小節第 4 拍から第 89 小節までの 1 オクターブで動いているモティーフを 1 つの流れとして、休符の時も緊張感を解かず、状況を淡々とする必要がある。また、司祭の登場の際は、歩いている様な音楽（多声音楽）は終わり、そこで司祭が揺りかごの所に到着した様子が伺える。ここで歌手が気を付けたいことは、ブレスを変化させることである。マルガレーテ大公妃然り、ベルゲンの領主然り、人それぞれブレスの仕方が違う。それはモティーフの特徴に関係してくる。司祭の場合では、第 89 小節第 3 拍の 4 分休符の時に、頭の中で考えるセリフとしては、「お聞きください、カール皇帝五世様」を一瞬にして語り、ブレスをすると自然と歌詞に入っていくことが出来る。休符をセリフで埋めていく作業は、その登場人物のキャラクターを深める上で大事なことである。その後の司祭の場面で特に気をつけたいのが、第 93 小節から第 97 小節までの繰り返しの場面である。音楽は 2 回目の繰り返しの時、第 96 小節第 4 拍の G 音（2 点ト）に向かう為、歌手は興奮して歌ってしまいがちだが、あくまでも冷静に淡々と歌うことを心掛けたい。あくまでも眠っているカール皇帝五世を起こさないように、言葉を丁寧に音楽の流れを失わず歌うことが大事になってくる。その時の司祭の伝えている様子は、真顔ではなく、優しい顔つきでカール皇帝五世の寝顔を見ながら伝えている風に捉えると音楽とも合致してくる。第 101 小節の「dies!」は 8 拍以上長く作曲されているが、半終止を使用し、次の場面の転換を示している。第 101 小節の全音符の「dies」は司祭が頭をカール皇帝五世に下げながら語っている様子で歌うとフォルテでもあまり強くないフォルテの表現になる。もちろん歌手がそこで本当に頭を下げて演奏は出来ないのも、あくまで「絵」を見なければいけないことなのだが、しかし練習の時は、司祭がどのように頭を下げているのか、音楽と共に練習してみるのとはバラードを立体的に捉える練習になるだろう。

語り（103～118 小節） 小さなサクランボの種

モティーフの種類：道化のモティーフ

譜例 78（123 頁）参照

この道化の登場する前に、歌詞が原詩より 2 節レーヴェによって省略されている。

原詩

Stadt Gent, die sandt' als Spende
Ein Schiff von selt' nem Bau,
Von Silber waren die Wände,
Die Masten, Segel und Tau

日本語訳

ヘント市が
特別に壁も帆も帆柱も
すべてが銀で出来た
船を寄贈した。

Und auf der silbernen Flagge,
Da stand in Gold diess Wert;
Vertraue, hoffe, wage,
Dann steuert dich Glück zum Port!

そして金色の旗には
こう書いてあった。
「信ぜよ、祈れ、挑め、
そうすると幸福があなたを港まで導いてくれるでしょう」と。

カール皇帝五世が生まれたベルギーのヘント市からの贈り物の事が書かれた節だが、レーヴェはあきらかに人物からの贈り物に限定して作曲したことがこの省略からみて理解出来る。

① この道化¹⁶⁸の登場場面は、この曲の中で 1 番早いテンポとなる。第 118 小節までの間に 4 回、『道化のモチーフ』が描写されている。3 回目の第 111 小節では、ピアノパートは D 音のオクターブで書かれ、4 回目の第 114 小節では、E 音のオクターブで書かれ、あとは同じ音型となっている。音型が小節毎に高くなっている。このことから、大事なメッセージが 3 回目、第 111 小節から第 114 小節「彼は大きな鉢の中にある *der bracht' auf grosser Schüssel*」、4 回目、第 115 小節から第 118 小節「小さなサクランボの種を持ってきた *einen kleinen Kirsch kern dar*」に隠れている事が分かる。C dur の 4 分の 2 拍子、「陽気におどけて *Giojoso*」の音楽用語の通り、リズムが道化の軽やかな動きを描写している。

「*Giojoso*」は現在では、「*Giocoso*」のことであり、「喜び、軽やかな、また遊んでいるような」意味も含んでいる。また「*Giojoso*」に含まれるテンポとしては「*Allegro*」が適してい

¹⁶⁸ ドイツ語で道化は「*Narr*」だが、愚か者、馬鹿という意味もある。また仮装したカーニバルの参加者のことも指す。国松孝二「*Narr*」『独和大辞典 第 2 版』東京：小学館、2000 年、1606 頁。

11 世紀に宮廷の道化はまだごくわずしかいなかったが、12 世紀、とりわけ 13 世紀になるとその数がふえてくる。道化はやがて、すべての諸侯の宮廷に欠かせない要素となり、そこで彼らの奇妙な側面、とりわけおどけ者の役割に由来する特異な位置を占めるようになった。道化の中には、小人のように肉体的な醜さによって人々の好奇心をかき立て、楽しませる者もいた。彼らが全体として、自らの障害を受け入れ利用することで人々を魅了し笑わせることができたとしても、ほとんどの場合は軽蔑されていた。

ジャン、ヴェルドン『図説 笑いの中世史』吉田春美訳、東京：原書房、2002 年、109 頁。

る。それは「*Allegro*」の意味には、快速に、また早くだけではなく、活発な、快活な、また喜びの意味も含まれているからである。

② このドイツ語の早口をどのように発語、歌唱するのはレーヴェのバラード歌唱法の 1 つのテーマとなるだろう。筆者もドイツ語の早口のテクニックを習得する前は、音楽用語に書かれている様に、言葉も陽気におどけて発語しようとしていた。そうすると、下顎が硬くなり、舌も軽く使えなくなる。要は、音楽用語と発語を切り離して考える必要がある。また第 104 小節から第 106 小節の文章では、「そこへ近づいたのはイッセル *Drauf nahte Heinz von Yssel*」であるが、この文章を言えるだけのブレスを吸うことが大事である。簡単そうだが、余計に息を吸ってしまい、音符を歌いすぎてしまう傾向が筆者を含めてある。音符の上に子音を置いていくイメージを持って、息は常に流れている状態で、初めの言葉、ここ例えば、「そこへ *Drauf*」のア母音の軟口蓋のあきを保ったまま、「イッセル (名前) *Yssel*」に向かわなければならない。練習の提案としては、まずはア母音で軟口蓋のあきを気を付けながら、『道化のモチーフ』の音型を母音で歌う。ここでも歌いきれるだけのブレスで歌うことが重要である。歌詞を喋って練習するのがブレスの量を 1 番自覚出来るだろう。それを徹底的に練習するといかに多くの息を吸っていたことを自覚出来る。その次に、子音を取り出し、子音と子音をどう繋げていくかを練習する。例えば、「*Drauf*」語尾の *f* と「近づく *nahte*」語頭 *n* を取り出し、唇や舌がどのように動いているか、脳にインプットするようにゆっくり確認する。*f* の発語では、前歯で軽く下唇を噛むというより触るように、また「*Drauf*」のア母音で軟口蓋が上がっている状態でそこに残っている息を、下唇が前歯に触った瞬間に息を送り出し発語する。「*nahte*」語頭の *n* の発語では、素早く上顎の真ん中あたりに軽く舌を付けて発語する。これが出来たら、「*Drauf*」語尾の *f* と「*nahte*」語頭の *n* の 2 つの子音を素早く発語出来るように、*f* と *n* だけ取り出して練習してみる。このように子音と子音の扱いはゆっくりと唇と舌に意識を向け、練習する必要がある。声楽パートでは、フォルテで書かれているが、子音をフォルテで歌い、母音はピアノを意識することで、早口での子音と母音とのバランスが取れる。子音をフォルテと思うと、必ず顎に力が入り、舌が思うように可動範囲が広がらなくなる為、子音の発語の時の呼気量の調整が重要となってくる。その呼気量が一定になることで、粒がそろったように子音が発語でき、早い音型での音も浮かび上がってくる。早口の時に、ピアノ伴奏が気を付けなければいけないことは、歌手が発語する子音の前に音を弾かないことである。その為には、ピアニストも、どの子音にどのぐらい時間がかかるのかなどを理解しなければいけない。

③ 語りは、おどけた様子で登場する道化を、面白く観察しながら語ると現実味が出て来るだろう。このリズムからも道化は踊っていて、くるくる回りながら大きな鉢を持ってきた可能性が考えられる。そのような事を声楽パートが休みの小節、第 103 小節、第 107 小節、第 111 小節、第 115 小節で考えて、その休みを埋めてみると、この『道化のモチーフ』が生きてくるだろう。早口での感情表現の仕方は、「なぜこの人はここで早口を言うのか？」という事を考え、早口の「動機」を表現として考えると良い。説教なのか、独り言なのか、不安なのか、焦っているのか、怒っているのか、喜んでいるのか。ここでは語りが道化の状況を語っている場面なので、あきらかに道化のキャラクターの中での表現ということになる。

他の早口バラードで有名なのは、《魔法使いの弟子 Die Zauberlehling》Op. 20 Nr. 2 と、《結婚の歌 Hochzeitlied》Op. 20 Nr. 1 が挙げられる。前者は付点のリズムでの早口で、初めて魔法をかける弟子の嬉しい気持ちが早口で描写され、途中からは魔法が言う事を聞かなくなってしまうと弟子の不安な様子があらわれ、曲全体の旋律になっている。後者の曲は、レーヴェの中で最も早口の大変な曲であり、付点の早口、跳躍の早口、同一音での早口が後半に出て来る。ランプを手にした小人が、雄弁家のポーズと演説者の貫禄を身に呈し、伯爵の足元に立ち、あなたがこの城に居なかった時、宴をやっていたこと、そして今日もあなたの迷惑でなければ今宵も宴をやりたいことのお伺いを立てる場面での早口である。眠りかけている伯爵の様子を良くわかっていて、今ならチャンスと早口でお伺いを立てている。そして宴が始まり、語りがその宴の様子を客観的に語っている。早口といっても色々な要素があることを歌手は知る必要がある。この語りの早口は一般的な早口とはまた違って、宴の騒がしい要素を語っている。一般的な早口のセリフは、その人物にとって考え抜かれて出て来るものではない場合が多い。何かのきっかけで堰を切ったように出てきたセリフのように、文章の最初の単語を発した瞬間から最後まで頭ですでに構築されている。その点からみるとレーヴェの早口作品は、一般的な早口には当てはまらない。その登場人物の心境やその場所の状況の臨場感を出す効果として使われている。

道化 (119 小節～150 小節) サ克蘭ボの種

モチーフの種類：道化のモチーフ

譜例 79, 80 (124, 125 頁) 参照

① 第 119 小節、第 120 小節は、前からの『道化のモチーフ』のテンポのままだが、レチタティーヴォに入った第 121 小節からは明らかに道化のテンポより少し遅くなるだろう。

少しテンポを言葉寄りに作り（言葉のアクセントやリズム、大事な言葉に沿ってテンポを揺らすこと）、第 123 小節のピアノパートの和音の時は、またテンポに戻るが、道化のテンポである「快速に *Allegro*」ではない。それを道化の語る最後の第 134 小節まで繰り返す。またテンポを作る上で、大事になってくるリズムはやはり 3 連符である。第 121 小節、第 125 小節では第 1 拍、第 129 小節、第 133 小節では第 2 拍に出て来る 3 連符をどう歌うかでテンポ感が決まってくる。そしてこの 3 連符に置かれている言葉は全て道化からカール皇帝五世に対しての大事な言葉であることが分かる。また「少しずつ一層に厳粛に高貴に *poco a poco piu serio e nobile*」という曲想指示は、テンポ感を作る上でも大事なヒントとなる。道化が発言する第 119 小節から第 134 小節までの間では、4 回同じような音型が登場し、3 回目、4 回目に行くほど、その内容を厳粛に伝えなければならない。言葉を中心に伝える上でも、3 回目、4 回目に行くほどにテンポを少しずつ緩めることで、厳粛さや高貴さをそこで表現したい。第 134 小節で少しゆっくりなテンポを作り出し、そのテンポのまま、語りの場面へと戻りたい。第 135 小節からは再び『道化のモチーフ』がピアノパートで再登場する。ここでもテンポは基本的に第 134 小節までのテンポ感を崩さない様に演奏したい。あとは、声楽パートのレチタティーヴォ部分での、3 連符の歌い方のテンポを幅広く取ることで、言葉を強調することが出来るだろう。ここで気を付けたいのは、テンポ感をレチタティーヴォになった声楽パート第 136 小節、第 137 小節、第 140 小節、第 141 小節、第 144 小節、第 145 小節、第 148 小節、第 149 小節の所で無くなさないことである。また第 136 小節に書かれているディミニュエンドは第 138 小節に向けての指示と捉えられるが、そうではなく、この語りの場面の最後、第 150 小節までの間でのディミニュエンドと解釈した場合、緊張感が増してくるだろう。

② 第 119 小節からの 3 連符第 1 拍に言葉の重みを置いて歌うと 1 フレーズを上手く歌うことが出来るだろう。第 121 小節では「種の粒 *Samenkorn*」語頭の S、第 125 小節では「揺りかごの赤ん坊 *Wiegenkind*」語頭の W、第 129 小節では「できる *kann*」語頭の k、第 133 小節では「眠っている *ruhen*」語頭の r の 4 か所である。重みを置くという行為はここでは、子音に重みを置くことであって、母音に重みを置くことではない。母音に重みを置いてしまうと、歌いすぎの原因になり、3 連符を上手く表現出来なくなるからである。また第 121 小節「種の粒 *Samenkorn (zá:mənkɔrn)*」語頭の Sa ではア母音で、このア母音を基本として、第 122 小節の「大地 *Erde*」へ向かいたい。要は、ア母音を基本に、口腔内で明らかに母音を変化させていくのではなく、母音を混ぜていく行為が重要になってくる。例えば、「*Samen*」

の次の「korn」のオ母音は開口母音のオであり、ア母音から近い母音である為、口腔内はア母音を意識し、唇の形をオにするだけで開口母音のオとなる。またその次の「in」のイ母音は基本的に口腔内はオ母音にして、開口母音のオ母音のままイ母音を歌うだけで良く、「korn」語尾の n をしっかり鼻腔に響かせることが出来たら、その場所にイ母音を響かせるだけなので尚簡単になる。また次の言葉、冠詞の「der」のエ母音は、開口のオ母音のまま下顎を緩めますだけでエ母音となる。次の「Erde (é:rdə)」のエ母音は狭いエ母音となるので、筆者を含むドイツ語を母国語としない歌手は、エとイの間の曖昧母音として捉えると良いだろう。この母音を混ぜていく行為は、第 124 小節からの場所でも同じことが言える。特に早口、またレチタティーヴォの時ではこのテクニックは非常に役に立つ。

第 125 小節の 3 連符にある「揺りかごの赤ん坊 Wiegenkind」では、揺りかごの揺れを感じながらこの 3 連符を歌うと言葉の語感が出て来る。第 149 小節の 3 連符にある「fehlt zum」での「fehlt」語尾の t から「zum」語頭 z の発語は非常に難しい子音の発語となってくる。リエゾン¹⁶⁹することも考えられるのだが、ここでの場合リエゾンをしてしまうと、「不足している fehlt zum」が「～の為にたくさん、多い viel zum¹⁷⁰」に聴こえ兼ねなく、言葉の意味が全く変わってしまうので、「fehlt」語尾の t の子音は軽く舌を使って発語し、z に向かうように心がけたい。またここでの強弱はピアノなので、子音を強調しなくて良い。

③ 道化の役割は 199 頁の脚注で述べたが、実は道化の役割とは別の意味もあったのだ。

君主に対する宮廷フール¹⁷¹の関係は独特なもので、互いに必要としあっているという特徴がある。宮廷フールのヨーハン・ドミニクス・カイエジウスは、フェルディナント一世の宮廷で独特な自由を享受し、ピサで法学博士の学位までうけている。またフランスのもっとも有名な宮廷フールの一人でミンクの頭巾をかぶっていたブリュスケは、ある意味での相続権まで獲得しており、アンリ二世からフランツ二世、さらにはシャルル九世にまで仕えている。宮廷フールには、反省の鏡となって好評をくわえる、という特性があった。彼は、宮廷社会に制度として根をおろしており、たしか

¹⁶⁹ フランス語 (Liaison) など、通常は発音されない語尾の子音字が次に続く五の語頭母音と結合して発音される現象。連音。松村明監修「リエゾン」『大辞泉 第二版』下巻、東京：小学館、2012 年、3790 頁。

¹⁷⁰ 日本語訳はコンテキストによって助詞が変化するので一概には訳せないが、ここではこのように訳することとする。

¹⁷¹ 王の道化を指す言葉。

に仕える身ではあったが、同時に腹心の人であり、だから当然のことながら、主君を沈黙させる力さえあった¹⁷²。

この様なことから、道化の場面はこの曲の中で 1 番重要となる場面であるといえるだろう。またどの場面より、小節数が多く作曲されていることも理由の 1 つである。第 119 小節から第 134 小節までの間、道化の登場場面であり、ここまでは道化の様子を語りが語っていた。今までは、登場人物事にブレスを音楽に合わせて変化させるなどで登場人物の表現をしてきたが、ここでは違う解釈をしたい。語りは道化がカール皇帝五世に語っている姿の「絵」を見ながら歌う訳だが、語りが直接カール皇帝五世を見ているわけではなく、語りはまず道化の行動を見ている。要は、間接的な想像から、「絵」を創造するという行為になってくる。客観的に道化の仕草や行動、言葉を聴くことが出来、距離感が出来ることで、立体的なバラードの世界が生まれるのではないだろうか。またここで気をつけなければならぬことは、第 119 小節から第 134 小節に行くにつれて、段々とフォルテからピアノになっていることである。この音楽的要素から考えられる道化の行動は、段々とカール皇帝五世の顔に近づきながらこの大事な文章、「土の中の種の粒は、あなた、揺りかごの赤ん坊と同じです！大きな木になる力はあなたたちの中にある芽に潜んでいるのですよ *Ein Samenkorn in der Erde, dir, Wiegenkind, ist es die Keime ruhen in euch!*」と伝えている様に見受けられる。第 119 小節、第 123 小節、第 127 小節、第 131 小節での声楽パートの休みの時、道化がどのような表情をしているのか、または動いているのか、語りは道化と一緒に動いてみると躍動感が生まれてくる。演奏している時に、大きく動いてしまうのは音楽を壊してしまう恐れがあるので、歌手が見えている「絵」の中で一緒に動くことをお勧めしたい。あくまで客観的に「絵」を見ることが必須である。その後、第 135 小節からまた語りに変わるわけだが、この部分でもレーヴェは 2 節も道化の言葉を省略している。

原詩

Ich will in die Erd' ihn bauen

Zum Denkmal dir geweiht!

Einst magst du kommen und schauen,

Wer besser von euch gedeiht?

日本語訳

私はこの種をあなたの誕生の記念に

土に植えましょう。

どちらがより豊かに育つか

見守るがよい。

¹⁷² C. v. バルレーヴェン『道化/ つまづきの現象学』片岡啓治訳、東京：法政大学出版局、1986 年、57 頁、58 頁。

Und wird er dir Frucht einst reichen,

O Knäblein, werfe nicht

Dann mir und meinesgleichen

Die Kerne ins Gesicht!

坊やよ、その木がくれる

果物の種を

私のような立場の人の顔に

投げつけないでくれ。

マルガレータ大公妃、ベルゲンの領主、天文学者、司祭、の語っている節はどれも 1 節である。道化の語っている節は原詩では 3 節で、改変され 1 節になっている。またどの登場人物も、語りの後に登場人物のお祝いのメッセージの順だったが、ここでは、語りの後に登場人物、その後にまた語りとなっている。この省かれた文章で印象的なのは、「果物の種を、私のような立場の人の顔に投げつけないでくれ！ O Knäblein, werfe nicht Dann mir und meinesgleichen Die Kerne ins Gesicht!」という文章である。道化の本心がこの文章から伺える。この省略された言葉を理解した上で、ここの第 119 小節から第 134 小節間の道化の言葉を表現しなければならない。第 135 小節からはまた『道化のモティーフ』が登場する。語りが道化の行動を語る所なので、『道化のモティーフ』が使われているのは理解出来るだろう。ここでの語り方は、無伴奏のレチタティーヴォなので、「歌うように話、話すように歌う事¹⁷³」というレーヴェが求めていたことが当てはまるだろう。喋る延長で音程とリズムが付いている。このバランスを歌手は練習の段階で探さなければいけない。個々の母音を響かせて歌うのではなく、1 フレーズを 1 つの響きとして捉えると分かり易いだろう。第 143 小節、第 144 小節、第 147 小節、第 148 小節のピアノパートの右手に見られる『道化のモティーフ』の展開形は跳躍しており、その次に来る文章が大事であることを示している。この跳躍は、道化が庭の隅に植えた種が成長していく過程、それはまさにカール皇帝五世が成長していく過程のことを示している様にも解釈出来る。その事を語りは理解した上で、あまり感情移入はせず、淡々と語るのがこの場面では適している。

語り (151 小節～188 小節)

モティーフの種類：天体のモティーフ

譜例 81, 82, 83 (126, 127 頁) 参照

¹⁷³ Anton, Karl. “ Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs ” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 239.

① 第 154 小節からはピアノパートバス旋律にコラールが登場するため、テンポは一定にするべきである。第 154 小節から第 158 小節の「大地のあたたかい祝福 Der Erde warmen Segen」では、フォルテから始まり、段々弱くディミニユエンドを用い、「祝福 Segen」へと向かう。この音量を受けて、第 159 小節のピアノパートの音量が決まるだろう。また第 163 小節から第 166 小節の「夜と早朝の露 Thau perlen spät und früh」でも、フォルテから始まり、「早い früh」に向かっている。どちらも（第 154 小節から、第 163 小節から）フォルテからピアノになっており、ピアノに向かって盛り上がるのではなく、言葉のエネルギーは失わないで、テンポは少し幅広くなることで、第 156 小節、第 157 小節の「あたたかい祝福 warmen Segen」、また第 165 小節、第 166 小節の「夜と早朝 spät und früh」の大事な言葉を強調出来る。第 170 小節から第 178 小節ではピアノパートは『天体のモチーフ』が再び現れる。声楽パートは横の流れで、ピアノパートはスラーの中での縦割りで、テンポ感が両方で少し違うことである。声楽パートがテンポを先に進めようとする、ピアノパートが手綱を引き締める様にテンポを戻そうとすると、上手い具合にテンポ感が揃うだろう。第 179 小節第 2 拍では、3 連符から 1 オクターブ以上の下行形で C 音（1 点ハ）が書かれ、その音に「知っている weiss」の言葉があるが、この跳躍の時、少しテンポを緩めることで、しっかり「weiss」語頭の w の発語も出来、跳躍の音もしっかり取れるだろう。3 連符の上行形の時に、少しテンポを緩める準備をしたい。そうすると跳躍も上手くいくだろう。

② 第 154 小節から第 158 小節、第 163 小節から第 166 小節の 2 つの文章は、1 つの大きなフレーズ感の中で、そのフレーズの流れを壊さない様に発語したい。第 156 小節、第 157 小節「あたたかい祝福 warmen Segen」での「warmen」語頭の w は早めにはっきりではなく柔らかく、言葉の意味を持って発語し、「warmen」語尾 n の響きの中から「Segen」語頭の S の響きを取りたい。またディミニユエンドとフレーズの流れを忘れない様に気を付けたい。第 163 小節での「露 Thau」は古いドイツ語で、現在では「Tau」と書かれている。「Thau」語頭 T と母音アを切り離して発語したい。T の発語後、一瞬間が出来、その後にア母音を発語したい。実際、穴が開いたように子音と母音が聞こえてはならないのでバランスを取ることが大事である。C 音で子音 T を取るのではなく、子音に音程を付けずに、母音で音程を取るというテクニックを使いたい。このテクニックを使うと咽頭が子音の発語の時に上がらない効果がある。もちろん子音で音程を取る場合もあるので、それは臨機応変に場所によって精査していきたい。第 165 小節の「spät」語頭の sp は「露などが玉になる perlen」語尾 n の響きの中から発語したい。あくまでも音量もフレーズ感も壊さない子音の発語をここで

も目指したい。第 171 小節の「太陽 Sonne」語頭 S は第 157 小節の「祝福 Segen」語頭 S の発語と同じであるが、ここでは次の音程が D 音（2 点ニ）で 4 度跳躍しているので、この S の有声子音は、A 音（1 点イ）の上に乗せて発語すると、D 音に楽に到達出来る。音程の上に子音を乗せる時に気を付けたいことは、子音の発語と共に軟口蓋を上げる意識と、瞬間的に蝶番^{ちょうつがい}を緩めることである。

③ ここでの語りの文章（第 151 小節から第 188 小節）では、突然抽象的な内容となってくる。基本的にバラードの歌詞は、歌曲の歌詞とは違って、今起こっている事実を語りが語ったり、登場人物のセリフがあったりして、常に物語が進行している状況を説明していくのだが、この場面では、誰が誰に何を語っているのだろうか。その考えさせられるきっかけとなったのは、第 170 小節に指示されている曲想用語の「*espress.*」である。このツィクルスを通してここだけに出て来る曲想用語である。これは「*espressione*」または「*espressivo*」の略であり、「表情豊かに感情を込めて」という意味がある。なぜ登場人物でもない語りが、表情豊かに感情を込めて、この内容またフレーズを歌うのか？という事について疑問が沸いたのがきっかけであった。また第 166 小節と第 169 小節では、再び第 81 小節でみられたように、ピカルディ終止が使用されている。何の為にここで 2 回もピカルディ終止を使用したのだろうか。「その種が育つために必要なものを与えることが出来なかった *das freilich konnt' er nicht geben, was ihm noch fehlt zum Gedeihn*」、この文章が、「大地のあたたかい祝福 *Der Erde warmen Segen*」、また「夜と早朝の露 *Thauperlen spät und früh*」に掛かっていることは明らかなのだが、意味を理解するには抽象的すぎて本質の意味がわからない。その次の文章「太陽の光と雨が、それら全てどこからともなく？ *Und Sonnenschein und Regen! Die kamen, man weiss nicht wie?*」を見ても、はっきり理解するのは難しいだろう。だが、種が育つために必要な事は、「太陽の光と雨」である、という事は理解出来るだろう。そしてレーヴェはこの次に続く歌詞を 2 節省略して、ここにこの本質的答えが隠されていた。

原詩

Noch spendeten viel die Gäste,
Längst schlief das Kind schon ein;
Jedoch der Gaben beste
Die konnten sie ihm nicht weihn:

日本語訳

客人たちから多くのお祝い品を貰いつつ、
赤ん坊は眠りに込んだ。
しかし、一番必要としているものは、
誰も提供できなかった。

Dem Herzen Lieb' und Treue
Und Kraft für manche Last,
Dem Geiste Licht und Weihe,
Wohl kamen im Schlaf sie fast!

それは愛情と信頼
また辛い時を乗り越える為の力、
睡眠中の心に明かりと荘重さが、
やってくる場所だった。

露、太陽の光、雨、の3つが、省かれた歌詞の中での、愛情と信頼、乗り越える力に繋がってくるということである。レーヴェはもちろん原詩を読んで作曲しているわけであり、この大事な2節を省略させることで、露、太陽の光、雨の3つをピカルディ終止やコラールを用いて強調したことで、聴衆に想像させるきっかけを与えているのである。またそのきっかけの先に、第170小節からの『天体のモチーフ』及び歌詞の反復「太陽と光と雨 und Sonnenschein und Regen」、第178小節からの歌詞の反復「それらは全て、どこからともなく? die kamen, man Weiss nicht wie?」、そしてカノンのようにきこえてくるピアノパート第181小節、第185小節、それぞれが聴衆の想像力をかき立てる道具となって語りかけているのである。その為、「それは全て、どこからともなく? die Kamen, man weiss nicht wie?」とまさに語りかけるところでは、1回目は語り自身に自問自答している様に、2回目は聴衆に語りかけるように演奏すると立体的になってくるだろう。

語り (189～207 小節) 成長したカール皇帝五世

モチーフの種類：揺りかごのモチーフ

譜例 84, 85 (127, 128 頁) また譜例 122 (210 頁) 参照

① 第186小節からまた初めの『揺りかごのモチーフ』が登場する。テンポ記号は「同じテンポで、最初のテンポで *Tempo primo in l'istesso movimento*」で、4分の2拍子で書かれている。最初は、8分の4拍子であったが、4分の2拍子になることで、少しテンポが速く感じることが出来る。また『揺りかごのモチーフ』の感覚は少し薄れ、成長したカール皇帝五世になった状況が描写される。

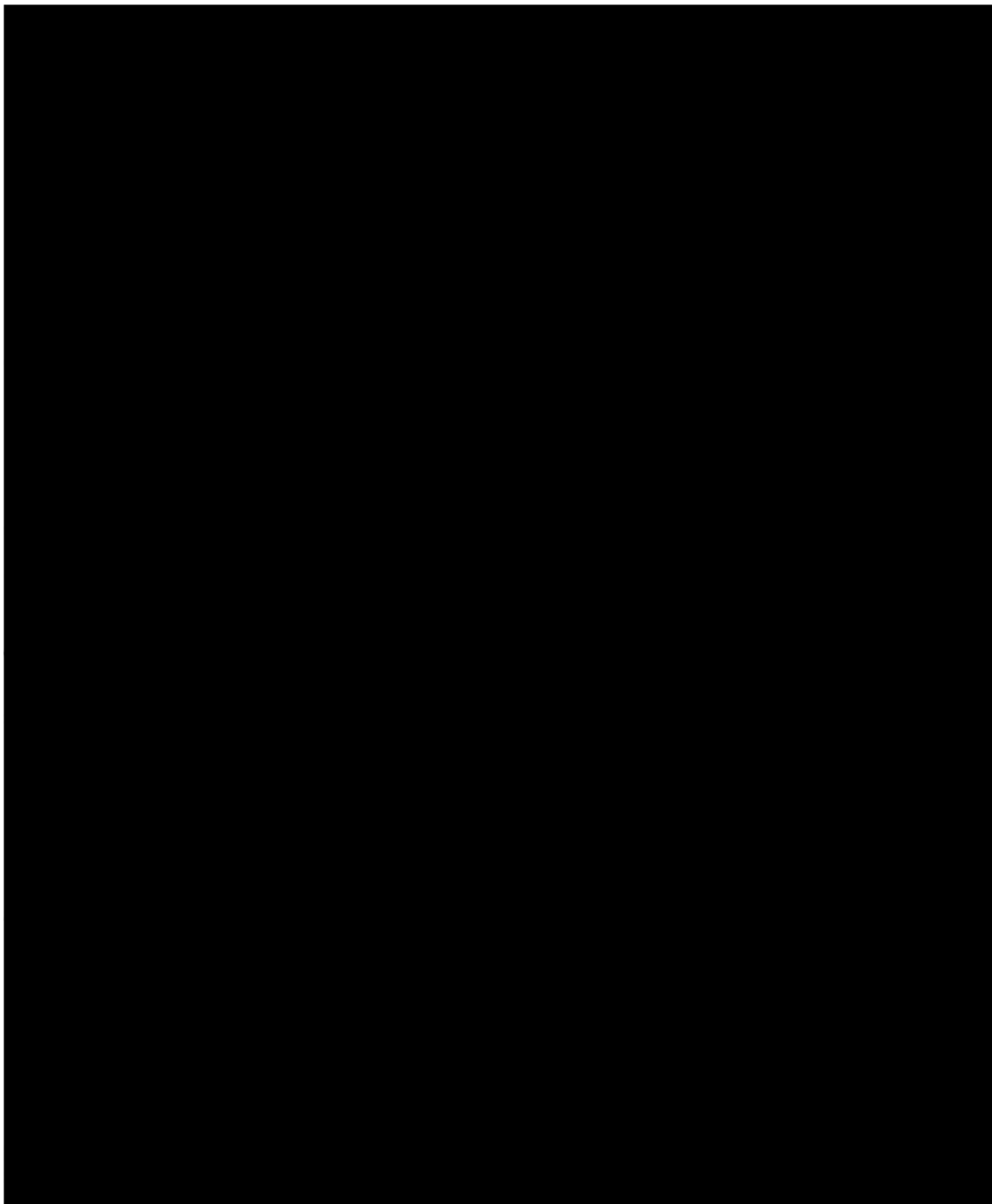
②、③ また声楽パートでは、第190小節から第192小節のF音(2点へ)に向かって、音型が1オクターブ以上跳躍していく。これは歌詞の通り、「種はすぐに育ち、葉と実を茂らす Der Keim schoss auf zum Baume gar reich an Laub und Frucht」種がすぐに育った状況を音型で示している。DerのC音(1点ハ)の時に、最高音のF音(2点へ)を考えてブレスを吸

い、「種、芽 Keim」のア母音の発語の時にしっかり軟口蓋を上げておくことでF音に行きやすくなる。またア母音での最高音の時、口腔内はオの母音で軟口蓋はそのままア母音を保持すれば、高音で開いた音になるのを防ぎ、ドイツ語で「かぶせる / デッキング Deckung」というテクニックが成立する。「木 Baume」のauの2重母音で気を付けたいのは、F音でウ母音にしないことであり、「Baume」の語尾 me を歌う直前にウ母音を発語すると巧く言葉が成立する。その時に、何度も述べるが軟口蓋が上がっている状態を保つことが重要で唇の筋肉を前に窄めることでウ母音が成り立ってくる。

歌詞の改変では、「gar reich an Laub und Frucht」は、原詩では「Geschmückt mit Laub und Frucht」であり、改変後の「gar reich」は「非常に豊富」という意味で、カール皇帝五世の成長を葉と実に捉えていることが良く分かり、「葉と実を非常に豊富に実らせ」という意味になる。原詩では、「Geschmückt」は「装う」の意味があり、「葉と実を装う（直訳）」という意味になる。意識すると「葉と実を茂らせ」となるが、改変後の方が、よりカール皇帝五世が大きく成長したことがわかるだろう。「der Waller Labung sucht」は、原詩では「Sich Schirm der Waller sucht」であり、改変後の「der Waller Labung」は「巡礼者は憩いを探している」の意味で、「種はすぐに育ち、葉と実を茂らし、その木陰では巡礼者が憩いを探している」という歌詞の流れになる。これが、原詩の「傘 Schirm」だと、「巡礼者は傘を探している（直訳）」という意味になる。意識すると「巡礼者は休むところを探している」となるが、改変後の方が、わかりやすくなっている。この文章では、葉と実を茂らしている木はカール皇帝五世、その木陰で憩いを探している巡礼者は彼の家来たちと比喻表現が用いられている様にも捉えることが出来る。

この最終節では、この曲の中で1番堂々と歌える場所でもある。語り（歌手）は、最高音のF音（2点へ）が3回も来るため、テクニックのことを考えないといけない。母音を混ぜることで高音を掴んだり練習の段階で自然に歌えるように持つ必要がある。またピアノパートの音を気持ちの変化に繋げることが大事である。第202小節のピアノパートの前打音が鳴った瞬間に、語りは背筋を伸ばして体の緊張感を変化させるだけで、そのあとの歌詞、「カール皇帝五世はその名を世界に轟かせたのだ der fünfte Karol erfüllte mit seinem Namen die Welt」の雰囲気を出すきっかけとなるだろう。また第204小節の減7和音では、「世界中に die Welt」という言葉を強調させ演出している。この減7和音のアルペッジョの最後の音が鳴り響いた後に、たっぷりにテヌート気味に「彼の名前と mit seinem Namen」を歌うと、この減7和音が引き立ってくる。

【譜例 122】 ヘントでの誕生祭 第 186 小節～第 207 小節



第2項〈ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 Kaiser Karl V. in Wittenberg〉

筆者は常にツィクルスを演奏する時、曲間における「間」に1番神経を注いできた。なぜなら、詩の内容が次の曲へと繋がっているからである。例えば、第1曲終わった後に、少し横を向いて休むだけで（これは良く歌手に見受けられる行動である）、曲の緊張感とその世界観は壊れてしまう。なぜなら演奏者と聴衆が気を抜きやすい所でもあり、注意力が散漫になりやすい所だからである。演奏者が緊張感を崩してしまえば、それは聴衆にも伝わり、そのツィクルスの空気感は壊れてしまう。筆者はそのような現場を実際に聴衆として幾度となく経験してきた。ツィクルスにおける曲間はお休みではなく、無言の音楽、ドラマが1番動いている場所ともいえる。演奏者は特に歌手は、その緊張感を切らさないように次の曲に繋げていかなければならない。それではその「間」をどうやって埋めて行けばいいのか。

・場面が第1曲から第2曲の間で、どのように話が展開するのかを歌詞またはその内容の歴史的史実などから考え、変化した場面、景色などの「絵」をはっきりさせること。場所は、屋内なのか外なのか、天気は、そこに誰がいるのかなどを明らかにすることである。その「絵」をはっきりさせる為には、モチーフの性質を明らかにすることである。また音楽的要素、テンポ、音楽用語、転調はしているのか、短調なのか長調なのか、リズムはどうなのかなど。

・登場人物の心境の変化を考える。またその人物は曲間でどのぐらい歳をとったのか、その間にどのような出来事があったのかなど。その様なことから心境の変化を探る。

この2点を演奏者は演奏する前に明らかにする必要がある。この第2曲では、宗教改革¹⁷⁴のマルティン・ルターが1546年に亡くなった翌年、シュマルカルデン戦争¹⁷⁵終結後、カール皇帝五世がルターの墓があるヴィッテンベルクを訪れた時の話である。この時の画が、

¹⁷⁴ 16世紀ヨーロッパに起こった宗教上の変革運動。福音主義を唱えてカトリックの伝統的教義と対立し、『聖書』の権威と公会議の無謬性を否定、新しいキリスト教信仰をうち立てた。カトリックではこれを信仰の分裂と呼ぶ。ルターの九十五か条の論題提起（1517）に始まり、アウグスブルクの宗教和議（1555）で一応の解決がみられた。「宗教改革」『世界史事典』東京：旺文社、2000年、329頁。

¹⁷⁵ 1546年～47年のドイツにおける最初の宗教戦争ルター派の諸侯・帝国都市により1530年に結成されたシュマルカルデン同盟とカール5世のトリエント公会議に同盟諸侯が出席しなかったことを口実に皇帝側からの武力行使で開戦したが、同盟間の不和もあって皇帝軍が勝利し、事実上シュマルカルデン同盟は崩壊した。「シュマルカルデン戦争」『世界史事典』東京：旺文社、2000年、341頁。

1508 年以降ルター家族が住んでいた現宗教改革史博物館に飾られている。(213 頁参照¹⁷⁶)
カール皇帝五世は、ヴォルムスの帝国会議¹⁷⁷でルターを帝国追放刑に迫りやり、またシュマルカルデン戦争で、ルター派を破り、常にルター派プロテスタントと対立してきた。
そして、第 1 曲から第 2 曲の出来事を時系列で考えると、カール皇帝五世がローマ皇帝に就任したのが、彼がわずか 19 歳の 1519 年の時であり、この第 2 曲の話は、1547 年で彼が 47 歳の時で彼の晩年ともいえる頃である。実際、カール皇帝五世は、1555 年のアウグスブルクの和議¹⁷⁸の後、ローマ皇帝を退位している。第 1 曲と第 2 曲の間に、約 28 年の時間がある。このようにこの 2 点を明らかにすることで、演奏者は「間」を埋めることが出来るだろう。「間」を埋める作業こそが、「絵」を描くことへも繋がっているのである。

¹⁷⁶ カール皇帝の腹心アルバ侯爵がルターの墓を暴き、その骨を異端者として焼き捨てるようカール皇帝に要請したが彼は拒否した時の画である。

¹⁷⁷ 1521 年、カール 5 世が宗教改革の意志を貫こうとするルターの法律上の保護停止を決定した会議。ヴォルムスはライン川中流域にある古都。カール 5 世の即位後、初の帝国議会であり、教皇との提携を帝国統治上必要とした皇帝は、この会議にルターを召喚し、改革意見の撤回を求めたがルターは拒否した。皇帝は勅令（ヴォルムス勅令）を発し、ルターを国法の保護外に置き、また著者の焼却を命じた。ルターを帰途、ザクセン選帝侯フリードリヒに保護され、ワルトブルク城にかくまわれて、聖書のドイツ語訳（1521～22）を完成させた。「ヴォルムスの帝国会議」『世界史事典』東京：旺文社、2000 年、90 頁。

¹⁷⁸ 1555 年 9 月 25 日、アウグスブルクの国会でドイツにおける旧教徒とルター派との間で結ばれた協定。これによって、ドイツの諸侯は宗教選択権を得て宗教戦争は一応終結し、カトリックの全一的支配が消滅、ドイツ諸侯の宗教上の独立権が確立した。「アウグスブルクの和議」『世界史事典』東京：旺文社、2000 年、8 頁。

※「ルターの墓に立つカール皇帝五世 Kaiser Karl V. Am Grabe Luthers」

作者：アドルフ・フリードリッヒ・タイヒ Adolf Friedrich Teichs (1812-1860)



※出典：宗教改革史博物館（ドイツ）

この画は、この曲の歌詞の内容でも出て来るが、カール皇帝五世腹心アルバ侯爵がルターの墓を暴き、その骨を異端者として焼き捨てるようカール皇帝五世に要請したが彼は拒否した時の画である。なぜカール皇帝五世が拒否したのか本心はわからないが、彼が退位式の演説から彼の人柄がわかるのでないだろうか。

これまで私は、若気のため、思考力の未熟のため、我意のため、しばしば誤りを犯してきた。しかし一度とて、意を含んで誰かに辛くあたったことは決してない。それに

もかわらず、そのようなことがあったとしたら、どうか私を許してほしい¹⁷⁹。

と述べて、涙で演説が途切れたという。宿敵ルターに対して、憎い思いなどはあつただろう。しかしルターが死んでしまった今となつては、彼の元々持っている人を思いやる気持ちが出てきたのではないだろうか。またルターに関してカール皇帝五世は帝国議会で自由釈放したことに対して後悔していたようだ。

君主たる者は、一度与えた約束を軽々と破るようなことがあつてはならない。それはハプスブルク家の伝統ともいふべきものだった。カールの祖父マクシミリアン帝の場合が典型的だが、ひとたび誓約した同盟や信義を馬鹿正直なほどに遵守するのだが、ハプスブルクの君主に共通した特徴である。それははるか後代のマリア・テレジア女帝に至っても変わることがない¹⁸⁰。

このことからカール皇帝五世は先祖から伝わる在り方を守り、嘘のない、謹厳実直な性格が伺える。またこうも綴られている。

彼の脳裏には、祖父マクシミリアン帝が生涯の念願とした、教皇と皇帝による異教徒征伐という聖戦が、絶えず浮かんでいたからである。このような十字軍理念は、元来マクシミリアンが抱いていたものだが、宰相ガッティナラを介して、以心伝心、カールにも植え付けられたものだった¹⁸¹。

この様なことから、カール皇帝五世の性格を分析することは出来るだろう。

第2曲での登場人物は、語り、カール皇帝五世、その腹心であるアルバ侯爵である。この曲で初めてカール皇帝五世自身が登場する。またその会話などをレチタティーヴォであらわしている。第2項でも、登場人物と音楽構成を表に記し、考察することにする。

¹⁷⁹ 江村洋『カール五世 ― ハプスブルク栄光の日々』東京：河出書房新社、2015年、356頁。

¹⁸⁰ 同掲書. 48頁。

¹⁸¹ 同掲書. 95頁。

表 4： 登場人物と音楽構成の一覧 （作表：筆者）

登場人物	小節	拍子	調性	音楽用語表示
語り	1～28	4/4	C dur (転調あり)	<i>Alla Marcia</i>
語り	29～47	4/4	a moll (転調あり)	<i>Insensibilmente meno mosso</i>
カール皇帝五世/語り	48～52	4/4	d moll	なし
語り/アルバ侯爵	53～67	4/4	d moll	<i>Sotto voce, oscuramente</i> 58～ <i>piano, accenti d'ira</i> 64～ <i>stacc. cresc. assai</i>
語り/カール皇帝五世	68～87	4/4	F dur	<i>Tranquillo e nobile</i> 71～ <i>semplice</i> 76～

語り（1～28 小節） カール皇帝五世の勝利を祝福している場面

モチーフの種類：行軍のモチーフ、カール皇帝五世の勝利のモチーフ

譜例 86, 87, 88, 89 (130～133 頁) 参照

① テンポは速度用語ではなく、曲想用語で書かれ、「マーチのように *Alla Marcia*」で表示されている。この前奏は『行軍のモチーフ』で始まる。カール皇帝五世の勝利を祝っている様子を『行軍のモチーフ』で描写しており、兵士たちが行進している様子にも捉えることが出来る。このことから、テンポは「中ぐらいの速さで *Moderato*」の速さが丁度良いとされるだろう。第 1 小節から第 4 小節の前奏は、『行軍のモチーフ』で、拍取りは 4 拍子の縦割りで演奏すると『行軍モチーフ』が浮かびあがってくる。また第 12 小節第 3 拍から第 18 小節、第 25 小節から第 28 小節までの後奏でも同じことが言える。また『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』でも 4 拍子の縦割りで拍取りをすることで、カール皇帝五世の威厳さを表現出来る（第 5 小節、第 9 小節、第 19 小節）。

② 第 5 小節に見られる文章、「Ernst ritt der Kaiser」の子音の処理で気をつけなければいけないことがある。Ern-stri-ttder Ka-iser このように子音分けをすると、滑らかにドイツ語を発音することが出来る。詳しく言うと、Ern の n で舌を上顎の中心あたりに付け n を発話し、

次の **str** は **ritt** の **H** の音の場所で発語する。**ttd** も **der** の **C** 音 (2 点ハ) で発語する。要は、「**Ernst**」の **G** 音 (1 点ト)、また「**ritt**」の **H** 音 (1 点ロ) で子音を発語しないで、次の言葉の子音と繋げることが重要となる。また **t-d** の発語は非常に難しい子音なので、この **t-d** だけを取り出して舌の動きを確認しながらゆっくり練習する必要がある。この発語に関しては、言葉の意味や、早口の時なのでリエゾンすることもある。その都度分けて発語するか、リエゾンするかは分析する必要がある。ここではリエゾンしないで発語する方が、「馬に乗る (過去形) **ritt**」の持っている言葉の意味が浮き立ってくる。子音の発語する場所を変化させるだけで、発声のテクニックもそこに付随してくる。そうする事で、モチーフ自体に躍動感が生まれる。このリエゾンの件では、筆者を含むドイツ語を母国語としない歌手は、もっとも気をつけなければいけない。筆者は、ドイツ留学当初、フィッシャー・ディースカウ¹⁸²の **CD** を聞いて研究をし、レッスンに臨んでいた。ドイツ語を母国語とする先生の前で、ディースカウが行っていた様にリエゾンで歌うと、教授から良く注意されていた。なぜリエゾンしたかを話していくと納得してくれたが、この原因は何だったのかという事を、この文章を読んで納得した。

und Dank, またこのような時も、その歌手がドイツ語を話せるか、あるいはその歌詩を十分理解していると母国話者の聴衆が感じていると、トラブルは起きないが、そうでないと、ここも **Dank**「感謝」が **Undank**「恩知らず」と聞こえてしまったりする。おおむねドイツ語母国語話者の前で初めて歌う時は、彼らの信頼を得るまで、これらのことを含めて、つなげず、はっきり調音しておいた方がよい (もちろん、度を超すと耳障りとなる。)¹⁸³「この歌手ドイツ語がわかっているのかな？」と疑いを持った聴衆は、「わからない」という先入観のために、聞いた歌詞を「不明」という整理箱に入れてしまう。何曲かして聴衆がリラックスしてくれば、その箱はなくなるであろう。例えば、「歌の翼に」で、**untreu** (不実な) と地元の生徒が歌うのを先生が聞いて何も注意しないのに、日本人がそう歌うと注意する、ということは起こり得るであろう。ドイツ語母国話者同士はセンサーを持っていて、多少のことは耳が補って変換してしまうのである。しかし日本から来た「外人」を前にすると、共通なセンサーを持ち合わせないため、耳に障るということもあり得るであろう¹⁸³。

¹⁸² Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) ドイツのバリトン歌手で、20 世紀の音楽界を代表する一人。

¹⁸³ 益田道昭『よみがえるドイツリート of 響き ― ドイツ歌曲における発音の実際』東京:サーベル社、2010 年、267 頁。

まさにこの通りで、筆者も留学して数年間はこのような経験を何度もした。それを克服するためには、もちろんドイツ語の上達、そして教授とのコミュニケーション力、それ以上に、音楽力、表現力を身に着けることが大事とされる。

それではこの曲での発音に戻るが、「皇帝 Kaiser」の i の処理は、ser の E 音の場所で歌い、i のイ母音を敢えてはつきり発音しないように心がけると上手くいく。また「Kaiser」の ser は「シュヴァ」であり、高い E 音（第 4 拍裏拍）だからと言って、その音を強調して歌うと、「Kaiser」の語感が壊れてしまう。i の処理が上手く行けば、その音を強調しなくて良くなる。第 7 小節の「高揚した気持ち（感情）Hochgefühl」を歌う時、ピアノパート第 6 小節第 4 拍のスタッカート音をしっかり聞いて、「Hochgefühl」へ、またピアノパート第 7 小節第 3 拍のスタッカートに繋げるように歌い渡し、さもスタッカートの音価が高揚した気持ちの様に、第 8 小節の「皇帝の胸 Heldenbrust」に繋がると、勝利に勝って皇帝が胸を膨らませている様子が表現出来る。ピアノパートのスタッカート（第 6 小節第 4 拍、第 7 小節第 3 拍、第 4 拍）は、「Heldenbrust」のスタッカートと同じ音価にする必要があり、ここでは両方共、少しテヌート気味のスタッカートにすることで、自信に満ちて満足している皇帝の感情を表現出来るので、あまり跳ねすぎない様にスタッカートを扱いたい。逆に跳ねるスタッカートで演奏すると音楽に違和感を感じる所以これは試して欲しい所である。また第 8 小節では、レーヴェのバラードの特徴とされる同主長調への調変化が現れる。この時もちろん演奏者は e moll から E dur に転調することを理解して演奏しなければならない。スタッカートは少しテヌート気味に、子音の処理は、He (H 音、1 点口) -lde (Dis 音、2 点嬰二) -nbr (E 音、2 点ホ) -ust このように分けたい。そうすると、モティーフ、言葉、音楽的要素の 3 つが上手く重なり、皇帝の様子が表現出来る。

第 9 小節の「Veste」の第 2 拍の 16 音符は、ピアノパートと共に、鋭く、また「Veste」の言葉に重みを置きたい。「Veste」の言葉にみられる子音全てを重くはつきり発語し (V, st)、言葉全体に重みを出す。そうすることで、言葉の持つ意味、「Veste」この砦がカール皇帝五世の手に落ちたという文章を強調することが出来る。第 11 小節の「勝利 triumphierend」を歌う時、ピアノパート第 10 小節第 4 拍のスタッカートの音をしっかり聞いて、「triumphierend」へ、またピアノパート第 11 小節第 3 拍のスタッカートへ繋げ、第 12 小節の声楽パート「意識している、自覚している sich's bewusst」に繋げるようピアノパートと声楽パートが 1 つの長い線で繋がっている様に演奏することで、「皇帝は勝ち誇ってそのことを感じている」という皇帝の様子が浮かび上がってくる。スタッカート、また子音の扱いはここでも同じこ

と言え。

第 18 小節の「歓声を上げる *jauchzt die*」の文章では、リエゾンが可能になってくる。「*die*」は 16 分音符である為、一瞬にして *chzt-d* の子音の発語をするとリズムの持つ音楽的要素が壊れてしまうので、*t* を省略し、*chz-d* と発語すると上手くこのリズムが浮かび上がり、「ドン・カルロス万歳！ *Don Karlos lebe!*」と荒々しく喜びの歓声を上げている様子を表現出来る。もちろんドイツ語を母国語とする歌手はリエゾンしなくても問題なく出来る発語だろうが、ここはリエゾンしても問題なく、逆にリエゾンした方がきれいにドイツ語が聞こえてくる。ローランド・ヘルマンも「*jauchzt*」語尾 *t* の発語があまり聞こえてこない。*z* の発語を強めに発語することで、*t* を発語しているように一瞬聞こえてくる。

第 19 小節第 3 拍の「町 *stadt (ftat)*」は付点 4 分音符で書かれているが、言葉の持つ発語は短母音である為この付点 4 分音符を歌う時は、アの母音を音符の長さで歌わないことである。アの母音をずっと歌うのではなく、短母音のままアを発語し、*sta* と *dt* の間に日本語の「ッ」が入るイメージで、あとは響きに任せることで、語感が壊れないで演奏することが出来る。

第 19 小節から第 20 小節の「轟いている *erdröhnt*」とは、第 15 小節から第 17 小節の「ドン・カルロス万歳！ *Don Karlos lebe!*」の叫びの事なので、その後続く文章から、攻撃的に発語するのではなく、少し柔らかく子音を発語することで、悲しくその叫び声がルターの街で轟いている様子が表現出来るだろう。またその様子は、勝利者（カール皇帝五世）を「静かに悲し気に讃えている」と文章は続いていくのだが、第 22 小節の「悲し気に *trauernd*」のピアノパートで減 7 和音が現れ、その物悲しさを強調している。「静かに *still*」また「*trauernd*」の発語は柔らかく、「*trauernd*」の *tra* でのアの母音は、言葉の意味の悲しさとは逆に明るいア母音（*tr* の *r* の巻き舌をすると同時に軟口蓋を上げる）を歌うことで逆にまた悲しさが逆に表現出来る。また「*trauernd*」の *au* の 2 重母音は、*tra-uernd* と分け、ウ母音は H 音（1 点口）で歌うようにすると音型をレガートで繋げることが出来る。

③ 第 28 小節までの間は、登場人物の様子、街の様子などを語りが説明をしている場面である。『行軍のモチーフ』が街のどこからか聞こえてきて、カール皇帝五世はヴィッテンベルク城へ馬に乗って登場する。語りはその様子を客観的に見るところから始まる。第 8 小節の「カール皇帝五世の胸 *Heldenbrust*」と第 12 小節の「意識している、自覚している *sich's bewusst*」の表現の変化を付けたいと前に述べたが、語る上で気を付けたいのは、カール皇帝五世がどのような表情、また姿勢をしているのかという事である。

第 5 小節から第 8 小節までの内容「皇帝は厳肅に神聖なる大広間へと向かい、高ぶる思いが彼の胸を膨らませる Ernst ritt der Kaiser in die heil'gen Hallen; ein Hochgefühl schwellt seine Heldenbrust」この様な状況の時、47 歳のカール皇帝五世の表情は、殺気に満ちていると言うよりも、喜ばしい雰囲気を出していたのではなかろうか。また人間が胸を膨らませる時とはどのような表情をするだろうか。顔に全てが出ていると言うよりも、その彼の雰囲気そのものが幸せに満ちていた可能性が考えられる。そして、第 9 小節から第 12 小節にかけての「この砦（ヴィッテンベルク城）は彼（カール皇帝五世）の手中へ陥落したのだ。そして勝ち誇り、彼はその余韻に浸っている Die Veste ist in seine Hand gefallen, und triumphierend ist er sich's bewusst」勝ち誇ったときの顔は、やはり自信に満ち溢れ、勇ましい顔であろう。またその余韻に浸っているということは、争いに勝って安心している様子が伺える。このように、まずカール皇帝五世の気持ちになって考えるという行為が非常に大事なことになってくる。また第 12 小節までの間、語りはカール皇帝五世の状況を説明しているわけだが、すでに大広間にいる家来たちは勝利を祝い、騒がしくしている状況である。その状況も語りはしっかりと把握しておく必要がある。家来たちが、「ドン・カルロス万歳！ Don Karlos lebe!」と 3 回も繰り返す場面では、第 15 小節、第 16 小節、第 17 小節のピアノパート左手にみられる、大砲の音を描写している和音は、その戦いの様子を振り返っている様にも聞こえる。その様子を語りは、どこからか聞こえてきた大砲にしっかりと耳を傾け、「ドン・カルロス万歳！」を、さも家来たちと一緒に言っているかのように演奏することで、現実味が増すだろう。第 13 小節、第 14 小節の「ラッパの響きと武具の音が響き渡る Drommeteton und Waffenklang erschallen」の所では、再び『行軍のモチーフ』が現れる。ここでの状況は、大広間でラッパが響いていて、そこにいる家来たちが騒いでいる時に、鎧や兜などがぶつかりあっている音にも聞こえてくる。なぜなら大広間で家来同志が戦っていることは考えられないことであるからである。このことから、大広間にいる家来たちが多くいることが分かるだろう。マルティン・ルターの生涯の本の中で、このような記述がある。「皇帝カルル五世の率いるスペイン部隊がヴィッテンベルクに入った。ルター邸の近くまで押しよせるようにして築かれた稜堡^{りょうほ}は、一発の弾も受けずに攻略された¹⁸⁴。」このことから、大広間の中での様子だという事が伺える。

第 19 小節からは今までとは対照的にその様子が、ルターの街、ヴィッテンベルクに響き渡っている様子を語りは説明しているのだが、第 5 小節に出てきた『カール皇帝五世の勝利

¹⁸⁴ リヒャルト・フリーデントール『マルティン・ルターの生涯』笠利尚、徳善義和、三浦義和訳、東京：新潮社、1973 年、481 頁。

のモチーフ』が再び登場する。確実にカール皇帝五世の内容を説明している時と、ルターのことを説明している時では、表現の変化を付けたいところである。語りは、ルターの街に騒がしい音が響き渡っている様子を、城の窓からみていると仮定した時、立体的に「絵」を描くことが出来るだろう。響き渡る様子とは、まさにやまびこの様に、その街に響き渡った感じではないだろうか。この対照的な「絵」をはっきりと見ることで、テンポ、拍取り、形容詞の表現、子音の発語が生き活きと表現へと繋がり、『カール皇帝五世の勝利のモチーフ』も強調出来る。

語り (29～47 小節) 寺院の中での場面

モチーフの種類：効果音モチーフ

譜例 90, 91, 92 (134, 135 頁) 参照

① 曲想用語の「冷淡に、無関心に、感じないで *insensibilmente*」と速度用語の「今までより遅く *meno Mosso*」で示されている。まず、この曲想用語は音楽表現③のところに繋がってくるわけだが、ここで述べられることは、第 29 小節、第 30 小節、第 33 小節、第 34 小節にかけて、ピアノパートのところに書かれているスラーの様に、声楽パートも 1 つのフレーズ感を意識して、スラーの様に、どこの言葉にも重きを置かないで、淡々と演奏したい。またテンポだが、今までより遅くという事は、「マーチのように *Alla Marcia*」のところで示した様に「*Moderato*」より少し遅いテンポになることであろう。勢いよく行進しているテンポ感とは違い、ここは寺院の中で、祭壇の方へとゆっくり向かうカール皇帝五世の状況をあらわしているのです。ゆっくり歩いているテンポ感に設定すると、ここでのコラール風の旋律が浮かび上がってくる。また歌手は、コラール風の内声部の音を聞ける音量で歌うことで、ハーモニーがそこで生まれる。第 30 小節から第 32 小節、第 34 小節から第 36 小節にかけて、ピアノパートの左手バスパートに見られる、E 音から下の E 音までの 1 オクターブの動きも、歌手は意識をしてバスの音をしっかり聞いて、1 つのフレーズが流れている様に緊張感を保ちたい。拍取りは、第 29 小節から第 32 小節、第 33 小節から第 36 小節までを 2 つの大きな流れとして緊張を保ち、拍ごとの拍取りはする必要がない。拍取りをしないことで、第 34 小節に書かれているカール皇帝五世自身が感じた「恐怖、戦慄 *Schauern*」を表現したい。第 37 小節、第 38 小節では、レチタティーヴォが登場する為、ここでのテンポは少し自由に、言葉を中心にテンポを作っていきたい。第 38 小節第 4 拍から第 40 小節にかけては、レチタティーヴォではないので、以前のテンポに戻す様に心がけると、ピアノパートのスラー

を意識して声楽パートでもスラーで歌うようにすることである。そして第 47 小節まではそのテンポ感を保つことが良いだろう。

② 第 29 小節の「黙ったまま *schweigend*」語頭の *schw* の子音の発語で、黙ったまま寺院の壁に立っているカール皇帝五世の状況をあらわすのだが、ここの状況からして、不穏な空気の中で彼がそっと立っていることがわかるだろう。その為、この *schw* の発語は、音量的には弱い、その中でも緊張感は保ちつつ発語したい。また第 33 小節の「*ergriffen* (*ergrifən*)」は「*ergreifen*」の過去分詞であり、「感動した、心打たれた」という意味を持っている。「*ergriffen*」語頭 *er* のエ母音は開口であり、語尾 *ffen* のエ母音は「シュヴァ」である。第 34 小節の「恐怖、戦慄 *Schauern*」の *Sch* は鋭く、*R* は少し巻いて、このリズムを正確に歌うことでカール皇帝五世の顔が聖なる戦慄を感じている状況をあらわすことが出来るだろう。第 37 小節からは、今までの雰囲気を一変しなければならない。第 36 小節第 4 拍の *er* の 16 分音符は鋭く軽く歌うこと、また「*sieht*」の *t*、「*es*」の *s*、「*nicht*」の *cht*、それぞれの語尾の子音を強く発語することで、緊張感が倍増する。また「*nicht*」の *Gis* 音では、しっかりその音を歌うと言うより、子音の *n* をしっかり響かせる方を優先すると、低声歌手特有の低音を母音で鳴らしすぎるという状況を打破出来る。第 38 小節の「眼差し、視線 *Blicke*」では、アルバ侯の眼差しは、次に出て来る 2 人の侯爵に対して向けられ、その 2 人とはまさしくルター派の人間であり、アルバ侯は怒ってその 2 人を見ている様子である為、この「*Blicke*」語頭の *Bl* の発語は時間を少しかけ重みを置くことで、彼の眼差しの鋭さを表現出来る。また次の言葉「うかがうような *lauern* (*ein lauernder Blick*)」での *Gis* 音（嬰ト）は *ern* であり子音が無いので、歌手は口腔内の母音の場所に気を付けながら歌わなければならない。「*lauern*」での *lau* のウ母音は *F* 音で保ち、その後 *ern* に向かって跳躍するのだが、その跳躍の時に、ちょうつがい 蝶番の力を抜くと下顎が自然と脱力でき、それと同時に軟口蓋を落とさない様（軟口蓋を持ち上げたまま）に保持することで、滑らかに *Gis* 音へと移行出来る。ここでの「*lauern*」の *r* は巻いた方が言葉の持つ意味がはっきりする。またこの *r* は響きをあまり持たない軽めの *r* の発語にしたい。*r* を巻きすぎるとその言葉だけが異様に浮いてしまい、逆に文章の持つ意味を壊してしまうからである。ドイツ語における *R* の発語は未だ必ず問題にあがる。筆者自身がドイツ留学時代に習ったことは、その言葉の意味、またリズムなどで臨機応変に変化するという事だった。またドイツにおいても流行やまた場所に変化し、常にその流行に敏感になる必要があるとも学んだ。また日常で話されているドイツ語発音と変わらない様に発音すべきだという意見もある。この *R* の発語に関しては、多くの著名な歌手の録

音を聴き比べても面白いだろう。実際、筆者が劇場で、舞台語発音として学んできた R は大事な言葉以外はあまり巻かないものだった。しかし語尾での R 発音は、舞台では圧倒的に巻かれることが多く、またレーヴェのバラードの場合でも劇的效果の 1 つとして語尾をしっかり巻くことがよくある。それは、声の響きの減退を悔い止める効果もある。第 40 小節に見られる「侯爵 fürstlich」の r、また「2 人の兄弟 Bruderpaar」の語尾の r は強めに発語することで、2 人の侯爵の兄弟の存在を強調出来る。その 2 人の兄弟の 1 人、第 41 小節に出て来る「フリードリッヒ Friedrich」の r を 2 回発語すること、また第 43 小節の「ヨハン Johan」では、不協和音が登場するので、ここでは歌手は、第 43 小節第 2 拍の Cis 音 (2 点嬰ハ) の音程を自身が思っている以上に高く意識しないとすぐ低くなり、不協和音とならないので気を付ける必要がある。第 42 小節の「賢公 Weisen」では、フリードリッヒがどのような人物だったのかをあらわす上で大事な言葉で、そこに装飾音がつけられている。この装飾音を速めに捌くのではなく、少し副音節に重きを置く様にゆっくり捌くことで言葉がはっきりと出て来る。第 44 小節の「恐れ furcht」ではヨハンがどのような者だったのかを語る上で極めて大事になってくる言葉なので、f また r と cht の子音をしっかりと少しアクセントをつける様に発語してもここでは内容的に問題なくなる。

③ 第 25 小節から第 28 小節のピアノパートのところで、再び『行軍のモチーフ』が登場し、カール皇帝五世を大広間で讃えている。第 28 小節第 3 拍の声楽パートにおけるフェルマータ、またピアノパートにおけるフェルマータは次の場面に変化させる為の時間である。慌てず、語り自身が次の場面の「絵」を明らかにするこである。寺院の中にまず入り、その場に居る人を確認し、寺院の中での雰囲気^{とっさ}を咄嗟に感じなければいけない。寺院の中に入った時、ひんやりと感じたことはないだろうか。筆者は多くの教会を訪れたが常にひんやりとした、少し底冷えするような感覚を未だに覚えている。また寺院の中は、少し暗く、何か特別な雰囲気も感じた。この場面でも、筆者が感じた寺院の中の雰囲気を活かせるのではないだろうか。寒く、また薄暗い寺院の中、黙ったままカール皇帝五世が寺院の壁に立っている。そしてコラール風の旋律がより一層その中での緊迫した雰囲気を強調させる。次に、語りはカール皇帝五世のような顔をして、そこに立っているのかを考えなければならない。なぜ彼は黙って壁に立っているのか。明らかに勝利を祝っている大広間の彼の表情とは一変しているのに気づくであろう。彼は寺院に入るとすぐに、何か不穏な空気を感じていたのではないだろうか。それ故に、「カール皇帝五世は、聖なる戦慄を感じ、ゆっくりと祭壇へと向かう ergriffen fühlt er sich von heil'gen Schauern, und langsam naht sein Fuss dem Hochaltar」という

歌詞に繋がっていく。その彼の足取りは、ここでのテンポ感と一緒にするべきだが、ゆっくりと怒りが込み上げてくる状況を足取りの重さとして語りは察知して、彼の心理的变化の状況を表現として提案したい。第 37 小節から第 45 小節までにかけて、カール皇帝五世の様子は祭壇の所で止まっている。その祭壇の所で、ルターが眠っているという事実、そして彼の怒りの感情が沸々と湧き上がっている所で、次の場面の『怒りのモチーフ 1』へと繋がっていく。語りは、ここではカール皇帝五世に目をむけるのではなく、祭壇近くに横たわっている 2 人の侯爵の兄弟に目を向ける必要がある。その侯爵とは、ザクセン選帝侯ヨーハン・フリードリッヒである。彼はヴォルムスの国会で帝国保護外に処せられたルターを庇護したことで有名なザクセンのフリードリッヒ賢公の御曹司である。要はカール皇帝五世と敵対していた人物である。そしてこの第 2 曲での話は 1547 年であり、史実と合わせていくと、その年、カール皇帝五世はヨーハン・フリードリッヒに死罪を突きつけたが、彼はそれを免れた代わりに、降伏条項¹⁸⁵が定められ、彼は数年に渡って、皇帝の囚人として扱われたのだった。このことから、この場面はフリードリッヒ賢公とその御曹司ヨーハン・フリードリッヒが横たわっていると述べているが、実際にはフリードリッヒ賢公はすでに亡くなっていて、ヨーハン・フリードリッヒただ 1 人のみが生きていたことが分かる。また第 38 小節の、「アルバ侯の鋭い視線にカール皇帝五世は気付いていなかった *er sieht es nicht, wie Alba's Blicke lauern*」の文章でのアルバ侯の心情は、そのヨーハン・フリードリッヒを死罪にしたかったことが伺える。その鋭い視線からは、憎しみや怒りが読み取れる。このように語りは今まで述べたことを理解し、ここでの内容を淡々と語る必要がある。ここで気を付けたいのが、皇帝の立場から見たアルバ侯爵や 2 人の兄弟の「絵」を語りが説明することであろう。カール皇帝五世が喋っているように聞こえてはならず、あくまで「絵」として冷静に説明する必要がある。

カール皇帝五世が発言する場面 (48～52 小節)

モチーフの種類：怒りのモチーフ 1

譜例 93 (137 頁) 参照

¹⁸⁵ ヨーハン・フリードリッヒのザクセン選帝侯位およびその領地の大半は、遠縁のモーリッツ公に与えられる。2. 選帝侯はシュマルカルデン同盟から脱退し、2 度と皇帝およびローマ王に対する陰謀には荷担しない。その他数十項目を記した書類に署名し、死罪から免れた。江村洋『カール五世 —— ハンブルク栄光の日々』東京：河出文庫、2013 年、293 頁。

① 第 48 小節から第 52 小節の 5 小節間で、速度記号、曲想用語は書かれていない。しかしこのツィクルスの中でも 1 番重要な場所である。それは初めてカール皇帝五世が発言するからである。テンポはその前のままでのテンポだが、第 47 小節第 4 拍の 8 分休符は少し間を取ることが有効になる。カール皇帝五世の口からルターの名前が出る為である。「間」を少しとり、怒りのブレスに変えると効果的である。

② 第 48 小節「ルター Luther」語頭の L の子音に時間をかけ重く発語し、声色も暗めに、しかし籠っている声ではなく、威厳に満ち溢れている声、要は深い声が求められる。また「ruht 埋葬されている、永眠している、安らいでいる」語頭の r は 2 回巻くほどにゆっくり重く発語し、そこにはピアノと書かれているので、音量は弱いですが、表現においてまた体の緊張感フォルテを意識することが重要になってくる。第 49 小節第 2 拍「領主 Fürsten」語頭の F は、F に圧力をかけ鋭く息を吐いて発語し、その勢いで r を強く発語したい。その際、歌手は息を吐きすぎて咽頭が上がり、発声が崩れない様に練習の段階でバランスを取らなければならない。それに続いて「傍に Seite」語頭の S は有声子音で、そこにアクセントも書かれているので、テヌート気味に有声の S を発語するとカール皇帝五世が怒っている様子が言葉から分かるだろう。第 49 小節第 4 拍から第 50 小節は語りとなり、カール皇帝五世が怒って叫んでいると語っているので、まずは「Karl」語頭の K の子音に重みを置くこと、また 8 分休符の「叫ぶ ruft (rú:ft)」は長母音でウ母音を伸ばし、どのように叫んでいたかという状況を語頭 r の発語に込める。またピアノパートに目を向けると、スタッカートで書かれ、ここでの緊張感が増す。声楽パートもスタッカートではないにしても、怒っている緊張感を語感からも出していきたい。第 51 小節の「神の家 Gotteshaus」の付点はしっかりリズムを刻み、そこに 2 重子音の tt を鋭く、「Gottes」語尾の s は無声子音だがしっかりと時間を掛けて発語し、「haus」のア母音で伸ばし語尾の s に向けてエネルギーが成長する様に、そこに怒りを込めて s を発語する。その怒りを受けて、ピアノパートは一瞬の沈黙、フェルマータを経て、同じ音型を繰り返す。その時、ピアニストもただ弾くのではなく、カール皇帝五世のセリフから感情を感じることが出来れば、さもカール皇帝五世がもう一度喋っているかの様に聞こえてくるだろう。

③ カール皇帝五世が祭壇に足向けゆっくり歩き、祭壇の前に居る場面から、彼の状況は語られていない。第 45 小節から第 47 小節のピアノパートの部分を使い、語りはカール皇帝五世の様子に目を向けなければならない。そしてここでの場面は、語りはカール皇帝五世

の感情に寄り添う形で捉えることが大事である。第 48 小節、第 49 小節でカール皇帝五世は「ルターは領主の傍で眠っているのか？ Und Luther ruht hier an der Fürsten Seite?」と腹心のアルバ侯、あるいはそこにいる家来たちに向かって発言する。史実から再びカール皇帝五世の性格、またここでの様子を探る。ヨーハン・フリードリッヒを死罪にした時のエピソードがこの様に書かれている。

カールは表面的には烈君の態度を崩してはいないが、本気で囚人の首を切る気はもととなかった。そもそも彼のように人望四方に聞こえ、気性がすぐやかで温順な心の持ち主にとって、やむを得ざる場合を除いて、自らの意志で他人の命を奪うのは好むところではない¹⁸⁶。

この文章からもカール皇帝五世の性格が伺うことが出来る。その彼が怒りを露わにしているこの場面での彼の怒り方を想像することが出来るだろう。そしてこのことを踏まえて日本語で彼のセリフを喋ってみる。それからドイツ語に移行し喋ってみる。そのことを繰り返すうちに段々とカール皇帝五世の気持ちに寄り添うことが成立してくる。

語り/アルバ侯の怒りの場面 (53～67 小節)

モチーフの種類：怒りのモチーフ 1、怒りのモチーフ 2、カール皇帝五世の勝利のモチーフ

譜例 93, 94, 95, 96 (137～140 頁) 参照

① ここでも速度用語ではなく曲想用語「音を潜めて、心などが曇る感じで *sotto voce, oscuramente*」が書かれ、登場人物のキャラクターを変化させて欲しいレーヴェの考えが伝わってくる。テンポはそのままだが、アルバ侯のキャラクターをブレスで変化させたい。第 54 小節はアルバ侯が喋る所で、レチタティーヴォになっているので、テンポを揺らすのではなく、そのままのテンポで後は言葉に気を付けながら演奏したい。第 55 小節第 4 拍から第 56 小節にかけては、クレッシェンドで書かれ、アルバ侯の本音が出るところで、ここのテンポはクレッシェンドを利用して、テンポを少し前のめりで怒りを表現したい。その怒りを引き継いで、第 57 小節のピアノパートも同じ言葉を復唱している様に演奏すると怒りが倍増さ

¹⁸⁶ 江村洋『カール五世 ― ハプスブルク栄光の日々』東京：河出書房、2015 年、293 頁。

れて聞こえてくるだろう。第 58 小節は、また元のテンポに戻るが、第 60 小節に「抑揚を持って *Colaccento*」とクレッシェンドを利用して、2 回目の怒りを表現するために、少しテンポを早め、第 60 小節第 4 拍の「mit」からはまた元のテンポに戻りたい。第 62 小節と第 63 小節は、第 53 小節と第 54 小節と全く同じ音型であり、第 63 小節のクレッシェンドとディクレッシェンドを利用して、「神聖 Heilig」の言葉で少しテンポをテヌート気味に、その結果少しテンポが遅くなり、楽譜に書かれているスフォルツァンドが表現出来、「Heilig」の言葉を強調出来る。第 54 小節のピアノパートの第 3 拍では、アルペッジョで 2 分音符だが、第 63 小節第 3 拍のピアノパートでは、アルペッジョだが 4 分音符になっている。この為、第 63 小節第 3 拍の「entweihen」の weihen は、第 54 小節第 3 拍の「Beute」のようにあまり言葉に重きを置かないでテンポ通りにしたい。なぜなら、第 64 小節から 3 回目のアルバ候の怒りが来るからである。ここでもクレッシェンドが用いられているので、第 64 小節第 4 拍の「風 Winde」に向けてテンポは少し早めにスタッカートで『怒りのモチーフ 2』と共に、怒りが頂点に行く。第 66 小節のピアノパートは第 57 小節と同じように、同じ言葉を復唱している様に演奏したい。レチタティーヴォでの第 54 小節、第 63 小節は、基本テンポは崩さないで、言葉によって強弱を付けたい。

② 第 53 小節第 3 拍の「憎む、恨む grollt」語頭の gr の子音を鋭く発話し、ピアノパートのアルペッジョは鋭く発話した gr を聞いた後、少しズレて入って来て欲しい。その事で「grollt」の言葉が強調される。ここでのピアノパートの音量はピアノと指示されているが、音量はピアノでも緊張感はフォルテで、一音一音重めにゆっくりと弾いて欲しい。gr の発話（r はしっかりと巻く）とアルペッジョの音の重さで、アルバ候の様子が伝わってくる。ここで気を付けたいのは、曲想用語をどう理解するということだろう。レーヴェはどのような声で演奏して欲しいかということまで記している。「音を潜めて、心などが曇る感じで *sotto voce, oscuramente*」とあるが、音を潜める＝弱音と意識が向きがちだが、怒りが爆発する前の人間が、その原因を初めから話をする時の感覚に似ているだろうか。その憎んでいる気持ち、怒っている気持ちを心の底に持ち、話を話し始めると、心などが曇る感じという曲想用語の解釈もうまくいくだろう。第 54 小節の「深い谷間、奈落 Abgrund」という意味だが、深い谷間＝「地獄」と解釈し訳した。上の C 音（2 点ハ）から下の Cis 音（1 点嬰ハ）まで音型が下行していることを、地獄に落ちていく事と結び付け、各言葉を重いレガートで「餌食 Beute」の言葉に繋げたい。ここでのピアノパートのアルペッジョも第 53 小節の時と同じように、「Beute」語頭の B の子音を一瞬待って、ズレて一音一音を重くアルペッジョ

を効果的に弾いて欲しい。第 54 小節第 4 拍の、16 分休符ではルターに対して憎んでいるアルバ侯の息遣いで、16 分音符の「命令 Befehl」語頭の Be の発語は鋭利に入りたい。その次の「君主 Monarch」はカール皇帝五世に対して言っているので、怒りを皇帝にぶつけるのではなく、ここは冷静に皇帝の考えを請うように、尊敬の念を忘れないで、嘆願の気持ちも込めて語頭の M に時間をかけて発語したい。第 55 小節第 4 拍の 8 分音符の「墓 Grabt」は、「grollt」の発語と同じで、Gr の発語（r はしっかり巻く）を鋭くそして少しテヌート気味で歌うと、「ルターの墓」という大事な単語を強調出来る。その後の「悪人、無法者 Frevler」語頭の Fr の発語は、アルバ侯のルターに対する憎い気持ちをその子音に込めたい。具体的には、F は下唇を軽く噛むのだが、その時に息の量を r の発語（しっかり巻く）と共に、鋭い速さで息を送り出す事により、Fr の発語が成立する。その時に下顎に力が入り易くなるので、息の速さを利用してその際、下顎を脱力するよう（蝶番^{ちょうつがい}を緩めること）心掛けたい。この「Frevler」語尾の er は「シュヴァ」なのだが、この「シュヴァ」を少し広めの「シュヴァ」、次の言葉の aus のア母音に少し近くするだけで、口語の様に聞こえ、ここでは怒りの状況を加速させることが出来る。ここでの最後の r は口語の様に聞こえたいため、巻かないようにしたい。この「aus」の上に「強くなく *non f*」と指示がある為、クレッシェンドにはなっているが、音量に気を付けたいところである。声楽パート、ピアノパートに記されているフェルマータは、ピアノパートの方が付点 4 分音符にフェルマータが付いている為長く、ピアニストは「aus」語尾の s を聞いてから、その後少し音を保ちたい。そして、第 57 小節のピアノパートのソロをセリフ（第 56 小節の内容：悪人の墓を掘り返しましょう！ Grabt diesen Frevler aus!）を復唱する様に弾いて欲しい。第 58 小節に書かれている曲想用語で、レーヴェは「弱く、アクセントをおいて、怒るように *piano, accenti d'ira*」と感情用語をはっきりと記している。またここでのスタッカートは、第 8 小節、第 12 小節の様なテヌート気味のスタッカートではなく、ここは語りではなくアルバ侯自身が喋っている場所なので、このスタッカートは怒りを抑制する様なスタッカートで、第 3 拍の「源 Quell」の言葉に向かって演奏したい。「Quell (kvél)」の発語は、「我々の血の争いの根源だ」と、アルバ侯は激高して言っている所なので、v の発語は、下唇を噛む時間をいつもより保ち、一瞬で上歯を離すタイミングを瞬足にすることで、鋭さが生まれ言葉の意味が生きてくる。「Quell」語尾の 2 重子音 ll もしっかりと舌を上顎に付けることによって、響かせ怒りを表現したい。また、第 58 小節の 3 音あるスタッカートの音価は、ピアノパート含めすべて一緒にすることで、怒りをまだ抑制していることが表現出来、それを伴って、第 59 小節第 2 拍の「血の blut'gen」の言葉に向かうことで「blut」の言葉が浮き立ってくる。またその言葉では、スタ

ッカティッシモで書かれている為、blの子音は乾いた音で、bの音で息を一瞬止めて、blを発語することで子音が破裂し即座にウの母音と共に息が流れることで、そこにアルバ侯の感情を子音と共に発語したい。ピアノパートは「十分に音を保って *ben tenuto*」で書かれ、声楽パートのスタッカティッシモとは違う。ここで第5小節での『カール皇帝五世の勝利のモティーフ』の断片が現れる。このモティーフが用いられることで、ルターがカール皇帝五世と戦っていたという事を回想させる。これも故意的に演奏者は敢えてはっきりと違いを示したい。そして声楽パートでは、第3拍の「争い *Streite*」の言葉にスタッカートが記され、強調したい言葉はすべてスタッカートで書かれていることが分かる。第60小節から第61小節に向けて、「抑揚を持って *Col accento*」の通り、少しテンポを速め気味で、付点を乾いたように、ピアノパートのスタッカートの様に、心の中で怒りを感じるが、レガートに第60小節第3拍の「世界 *Welt*」に向かいたい。その直後、すぐにピアノになり、「第61小節の「瓦礫、石くず *Schutt* (*fot*)」と「恐怖、驚愕 *Graus*」に繋がっていく。「*Schutt*」のウ母音は短母音の開口音でスタッカート指示だと非常に発語し易いが、ここではピアノパートだけスタッカート指示で、声楽パートには書かれていない。それは語頭 *Sch* の3つの子音に時間をかけることで、「世界を瓦礫にした」（対訳では、破壊したと意識している）という恐怖の感覚が甦ってくる。「*Graus*」ではメゾスタッカートで指示され、その恐怖という言葉、レガートとスタッカートの間の音価で表現すると、その不気味さや、恐怖さを示すことが出来る。ここはピアノパートも同じなので、音価と感情をピアニストと共有する様、話し合いが必要になる。第62小節の「すべきではない *soll nicht*」でのスタッカートも第58小節と同じことが言えるだろう。またピアノパートのアルペッジョはピアニッシモで書かれている為、第53小節また第54小節よりもっと緊張感に満ちて、「これ以上 *mehr*」語頭の *m* が発語した直後に重く、堅琴を弾いている様な感覚で弾いて欲しい。

第63小節の「神聖な *Heilig*」では、スフォルツァンドが書かれているが、母音をぶつけてその言葉を強調するのではなく、大事に発語することで、「神聖な場所」＝「神聖ローマ帝国」ということを強調したい。そして第63小節第3拍「神聖さを(品位)を汚す *entweihen*」に続くのだが、この言葉は「*Heilig*」とは真反対に、口語のように少し吐き捨てる感じで発語すると、アルバ侯が喋っている様に聞こえてくる。実際、音も低いので低声歌手にとっては喋る感覚でその言葉を捉えやすいだろう。ピアノパートは、第53小節、第54小節、第62小節とアルペッジョで2拍延ばすように書かれているが、ここは1拍のみなので、アルペッジョは堅琴がまったく共鳴していないイメージを持って（乾いている音）、歌手がその言葉を吐き捨てるのと同じように、少し攻撃的に弾くと、『怒りのモティーフ 1』が引き立つ

てくる。第 63 小節第 4 拍の「lass」から 1 オクターブの音域を、スタッカートとクレッシェンドを持って上行する。第 64 小節、第 65 小節の歌詞「彼の遺灰を嵐で吹き散らしましょう！lass seinen Staub in alle Winde streuen!」の意味通り、上行を持って「嵐 Wind」に向かい、またスタッカティッシモで書かれている。語頭 W の発語を下唇を上歯で軽く噛み、噛んだその重さで下唇と上歯を離すのだが、その一瞬に発語と共に、嵐の雰囲気を感じたい。歌手は発語する時に、その嵐を音型の上行形と共に感じると上手く表現へと繋がるだろう。感情が爆発する場面で、このツィクルス最大の盛り上がりとなる。第 66 小節はピアノパートが『怒りのモティーフ 2』を繰り返す、劇的効果を生み出している。

③ (213 頁の画を参照のこと) 祭壇の前に居るカール皇帝五世の近くにアルバ侯はいるのだが、第 37 小節、第 38 小節での内容、「カール皇帝五世は見えていない、アルバ侯の鋭い視線に気付いていなかった er sieht es nicht, wie Alba's Blicke lauern」の意味とは、アルバ侯の眼差しの先に、憎しみ溢れる 2 人の侯爵が居ることをあらわし、その 2 人の存在にカール皇帝五世は気付いているのだが、アルバ侯の本心には気づいていないと解釈出来る。そして、アルバ侯が見つめる 2 人の侯爵の先に、ルター墓が祭壇横にあり、そのことについて第 54 小節からアルバ侯はカール皇帝五世に嘆願するのである。この状況は、アルバ侯自身の眼差しに気付いていない、カール皇帝五世に対して少し苛立っている様子もある中、ルター墓の事に関して怒りを抑えながら、第 64 小節ではその怒りが頂点に達する様に作曲（『怒りのモティーフ』）されている。第 53 小節の「アルバ侯は呻いた Alba grollt」の語りの部分は、曲想用語「音を潜めて、心などが曇る感じで *sotto voce, oscuramente*」も書かれているが、ここでは冷静な状態で、アルバ侯の気持ちに語りは感情を傾けず、アルバ侯の顔の表情、雰囲気などを察知し、「絵」として見ることで演奏したい。第 53 小節第 4 拍からアルバ侯の発言の場面では、冷静な状態からアルバ侯に移ったように、視点を変化させたい。その際、息遣い、目線、性格などもカール皇帝五世の時とは、区別をつけたい。213 頁の画を見ると、中心にいるのがカール皇帝五世でその後ろにいるのが、アルバ侯で、まさにこの内容の場面であることが推測出来、なぜなら、アルバ侯がルター墓を指さして、それをカール皇帝五世が左腕を出し止めている様子が伺えるからである。この画を参考にして、アルバ侯とカール皇帝五世の距離感を気を付けて演奏したい。第 54 小節から第 65 小節において、声楽パートを見たとき、スフォルツァンドを除き、フォルテの指示は一切ない。しかも第 56 小節、第 63 小節においては、「しかしフォルテではなく *ma non f*」と指示されている。登場人物に寄り添って、第 3 者に話す場合、この距離感が大事になってくるのである。それでは、第 54

小節から第 65 小節までのアルバ侯の発言を 3 つに分けて、演奏表現を分析していく。

・第 54 小節から第 57 小節

第 54 小節：地獄で餌食を！（アルバ侯の本心）→カール皇帝五世反応なし。

第 55 小節：命令を、陛下（嘆願）→カール皇帝五世反応なし。

第 56 小節：この悪人の墓を掘り返しましょう。（提案、嘆願、アルバ侯の本心）→カール皇帝五世反応なし。

その後、第 57 小節第 3 拍のフェルマータは、アルバ侯がカール皇帝五世の顔色を伺っている様子の「間」にしたい。そうすると、次の内容、過去にあった出来事をカール皇帝五世に確認していることが良く分かる。

・第 58 小節から第 61 小節

第 58 小節、第 59 小節：彼こそ、私たちの血の争いの根源（確認）→カール皇帝五世反応なし。

第 60 小節、第 61 小節：彼の名前はこの世を破壊と恐怖で満たしたのです。（説得、確認）→カール皇帝五世反応なし。

・第 62 小節から第 65 小節

第 62 小節、第 63 小節：彼にこれ以上聖域を汚させてはならない（嘆願）→カール皇帝五世反応なし。

第 64 小節、第 65 小節：彼の遺灰を嵐で吹き飛ばしましょう。（提案、嘆願、アルバの本心）→カール皇帝五世反応なし。

このようにアルバ侯の本心の吐露が伺える。ここで重要になってくるのは、アルバ侯のセリフや様子であるにも関わらず、第 59 小節ピアノパートの『カール皇帝五世の勝利のモテューフ』が現れ、すなわち語りの立場として伝えたいのは、彼の怒りに耳を貸さないカール皇帝五世の佇まいである。それらを立体的に表現するには、『カール皇帝五世の勝利のモテューフ』を意識することや、「間」の取り方やピアノパートの後奏で反応しないカール皇帝五世の姿を意識させることが重要である。これは聴衆にもカール皇帝五世がアルバ侯の傍ににいるという事を意識付けさせる意味でも極めて大事なことである。その為には、第 57 小

節のフェルマータや、次に入る時の休符を最大限に利用して、語りはアルバ侯の息遣いで、鋭い目つきでカール皇帝五世を見つめたり、近くにいるカール皇帝五世に一步二歩近づいてみるのも良いだろう。実際、演奏中に歌手が前に一步出たりするのも良いだろう。第 66 小節、第 67 小節の後奏でのピアノパートでは、まさにアルバ侯の怒りが爆発している所だが、単に語りは怒ってカール皇帝五世の存在を気にするのではなく、この場面こそ客観的に全体の「絵」を見て演奏することで、立体的になっていく。

語り/カール皇帝五世が発言する場面 (68～87 小節)

モチーフの種類：怒りのモチーフ 1、カール皇帝五世の勝利のモチーフ

譜例 96, 97, 98, 99 (140～143 頁) 参照

① ここでの速度記号の表示はなく、曲想用語の「落ち着いて、高貴に、品よく *tranquillo e nobile*」であるが、このツィクルスの中での「高貴な *nobile*」の使い方に共通点があることがわかる。それはカール皇帝五世の様子を語る時に使用されている。第 1 曲の「アンダンテほど遅くなく、高貴に活発に *Andantino, nobile mosso*」(カール皇帝五世が生まれた時の様子を語っている)と、第 2 曲、この場面でのカール皇帝五世の発言と、第 3 曲(カール皇帝五世の独白)での、ピアノパートの初めの所に「*nobile*」が用いられている。アルバ侯も権力があり、カール皇帝五世の腹心として働いていたが、彼の場面では「*nobile*」は用いられていない。この様なことから、レーヴェのバラード観の中では、キャラクター分けがしっかり出来ていたことがわかる。そしてそのキャラクターからテンポを考えていく事が出来るだろう。第 67 小節までのテンポをそのまま使われることが考えられ、「*Moderato*」より少し遅めのテンポという事である。「*Moderato*」より少し遅めとは、「*Andantino*」と表示することが出来るだろう。第 1 曲の速度記号に注目したいのだが、ここでも「*Andantino*」が用いられている。その事からも、初めのテンポ感で、ここでのテンポを想像することで、第 67 小節までのテンポ感とは違う速度をキャラクターの中から作ることが出来る。他のバラード作品における「*nobile*」の使用でも共通点が伺える。例えば、《歌い人 *Der Sänger*》Op. 56 Nr. 2 での、歌い人が登場の場面で「少し遅く、高貴に活発に *Un poco adagio, nobile mosso*」が使用され、王様やそこにいらっしゃるご婦人方に対して発言する場面である。また同じゲーテ作品で、《宝掘り *Der Schatzgräber*》Op. 59 Nr. 3 での、宝掘りをしている主人公に少年が、人生の教訓を伝える(宝を見付けることより、堅実に働くことこそ宝という、教訓的内容を持つバラード)最後の場面で、「快速に、高貴に *Allegro nobile*」が使用されている。また《白

鳥の乙女 Die Schwanenjungfrau》 Op. 129 での、騎士の登場の場面で「ゆっくりと、高貴に活発に *Adagio, nobile mosso*」が使用され、騎士が白鳥の娘を口説く場面である。この3曲とカール皇帝五世での「*nobile*」の共通点は、その曲の中での大事な場面、役柄に使われ、また大事な内容の時だということがわかる。騎士や皇帝などの地位が高い方での「*nobile*」の使い方は、速度記号も伴い、ゆっくりめのテンポが指定されている事も分かる。このテンポ感は、自信やゆとり、余裕を垣間見られる。

第68小節から最後までまでの速度は、第1曲の『揺りかごのモチーフ』のテンポと同じ「*Andantino*」で基本的に変化することなく演奏したいが、息遣いの速度や、8分休符を少し幅広く取ったりすることで、少し速度を揺らしたりしたい。例えば第71小節第4拍、カール皇帝五世が発言する所では、ここでの8分休符はゆとりを持って幅広く、余裕を持った自身に溢れるカール皇帝五世の息遣いにしたい。また第75小節第4拍でも同じことが言えるだろう。

② この場面での発語は、カール皇帝五世の様子また心境から考えていきたい。そして、モチーフは『怒りのモチーフ1』の展開形が現れ、長調に転調し、カール皇帝五世の様子が語られていることを忘れてはいけない。第67小節第4拍の裏拍「だが、いや Doch」は、語りがカール皇帝五世の様子を語るところだが、曲想用語にも書かれている様に、「(心が)落ち着いた様子 *tranquillo*」での「Doch」語尾の **ch** を発語したい。なぜなら、このツィクルスの中で唯一、カール皇帝五世の性格が凝縮されている場所だからである。この **ch** の発語のやり方で、怒っているのか、喜んでいるのか、感情を表現することが出来る。例えば、怒っている時は、呼気の量を増やし、咽頭から発語すると否定する意味合いが倍増する。しかしその時、声帯に掛かる圧で吸気と呼気のバランスが崩れ、発声に問題を及ぼす恐れがある為、気を付けなければいけない。逆に喜んでいる時の「Doch」だと、表情筋はもちろん上に上がり、口腔内では軟口蓋が持ち上がり、上顎に残った息だけで **ch** を発語するだけで、喜びの否定をあらわすことが出来る。ここでの **ch** の発語は、アルバ侯の激高に対する、否定の「Doch」であり、皇帝としての余裕と彼の性格が垣間見られるところである。語りは、この **ch** を優しい表現での **ch** の発語の様にすると良いだろう。強弱記号を見てみると何も指示はないのだが、ゆとりを持って喋るカール皇帝五世の音量は如何程か。213頁での画を見ても、そこにいる人の距離感を考えると、自ずと強弱は決まってくる。また第68小節第3拍、「語る *spricht*」の **cht** の発語も、その後のカール皇帝五世がどの様に語るのかにも影響してくるので、曲想用語またモチーフから、カール皇帝五世の様子を汲み取って、優しく発語

したいところであり、第 80 小節第 1 拍の「spricht」もここでの発語の仕方が統一したい。その事によって、カール皇帝五世のキャラクター性を一致させることに繋がる。第 70 小節での 1 オクターブの音型では、カール皇帝五世が落ち着いた様子で、天高く支配者の手を差し上げている状況を音型を持ってレーヴェは表現しているわけだが、第 70 小節第 3 拍裏拍の「上げる、持ち上げる hebt (heben)」に重みを置くことで、カール皇帝五世が手を差し伸べていることが強調出来ると共に、「hebt」語頭の h の発語の時の息の流れるスピードを、少し早くするだけで、天高く手を上げている様子が活き活きと伝わってくる。第 71 小節での「支配者 Herrscher」語頭の H の発語も同じにしたい。また「Herrscher」の r の発語では、「Herr」はしっかり巻き、scher は「シュヴァ」で r の語尾は軽く巻くことで、支配者の威厳を表現することが出来る。第 73 小節の「小さな kleiner」と「範囲、部分 Kreis」語頭の K の発語は、軟口蓋を発語の時に持ち上げ、後方舌背の硬い子音であるが、どちらもアの母音が子音のあとに続くので、軟口蓋を気を付けながら、柔らかく発語したい。そうする事で、「我が国は、大地のごく一部を占めている Mein Reich beschränkt ein kleiner Kreis der Erde」というカール皇帝五世の発言に謙虚さが生まれ、彼の性格が良く分かる文章だという事も分かる。逆にここで K の発語を強くしてしまうと、嫌みに聞こえたり、偉そうに聞こえたりもするので、気を付けなければならない。第 75 小節の「報い Vergeltung」では、レーヴェは敢えて第 2 拍の gel の所にアクセントを付けている。これは言葉のアクセントと同じ位置なので、違和感はないが、ピアノパートにもアクセントが付いている為、Ver の r を軽く巻くことで、次に来る g の発語（軟子音だが、硬子音に聞こえる様に）の閉鎖音を強調することが出来、アクセントが付いた様に演奏することが出来る。

第 75 小節第 4 拍裏拍から声楽パートの所に、「声に合わせて滑らかに *portando la voce*」という指示が書かれている。この指示は、レーヴェのバラード作品の中で良く見られる指示の 1 つであり、《アーチバルド・ダグラス》Op. 128 の作品の中にも 2 カ所（第 97 小節、第 210 小節）見受けられる。どちらの場所も、ダグラス侯がジェームズ王に嘆願する場面で使われ、言葉の重要性がこの「*portando la voce*」を使用する事で、強調されている。カール皇帝五世での使用は、「私は相応しくない *es ziemt mir nicht*」と彼の意志が初めて語られる場所であり、この言葉を「*portando la voce*」を用いて演奏するだけで、カール皇帝五世の「*nobile*」の部分にも繋がり、余裕さえも表現出来る。レーヴェが述べている、「歌うように話、話すように歌う事¹⁸⁷」の早道は、「*portando la voce*」を使用することであると考えられる。レガ

¹⁸⁷ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 239.

ートとポルタメントを併せ持った「*portando la voce*」は、音と音を繋ぐ方法であり、一つ一つの音を橋を架ける様に繋げていき、この橋を架ける作業は、2 つ目の音になったときに、溶け合って聞こえる様にならないといけない。「私には相応しくない *Es ziemt mir nicht*」の文章で考えてみると、「Es」を歌ったとき、次の音の母音を考えなければいけない。それは「Es」のエ母音の時に、次の「*ziemt*」のイ母音を混ぜていく作業である。要は次の音の母音を先取りして考えなければいけないという事である。「*ziemt*」の時は、次の母音「*mir*」のイ母音、「*mir*」の時は、次の母音「*nicht*」のイ母音を先取りして考える。母音を混ぜて行く作業の時に気を付けたいことは、軟口蓋の状態を音の移動前に変化させることは難しいので、音の変わり目の時に、蝶番^{ちょうつがい}を緩めると同時に軟口蓋を上げて次の母音に持っていきたい。この時、エ母音からイ母音に変化する時にはっきり変えるのではなく、言葉と言葉の間に橋を架けるイメージを持ち、口腔内の母音のあきを変化させることが重要である。この橋を架ける作業が上手くできた時にこそ、レーヴェの求める声の実現に繋がるだろう。

③ 第 67 小節でのカール皇帝五世とアルバ侯の関係性の「絵」をどのように描くのか。ヒントは 213 頁の画からも想像することが出来るが、スフォルツァンドの後のピアノの所で、アルバ侯の怒りをカール皇帝五世は手を差し伸べて止めていることにすると、第 4 拍のフェルマータの所で、カール皇帝五世はゆっくりとアルバ侯の顔を見る行為の時間にすると立体的に「絵」の構造が出来てくる。そして語りがカール皇帝五世の状況を語るのだが、左手でアルバ侯の怒りを止め、その後、第 70 小節、第 71 小節「天高く支配者の手を上げた *himmel an hebt er die Herrscherhand*」の文章では、左手を降ろし、右手を 1 オクターブの音型と共に上げ、それをアルバ侯に見せる様に行動すると、ここでのカール皇帝五世の状況が埋まってくる。そしてこの上げた手は、第 75 小節まで上げていることが考えられる。なぜなら、「我が国は、大地のごく一部を占めていて、我らの上には報いの国が輝いている *Mein Reich beschränkt ein kleiner Kreis der Erde, und über uns glänzt der Vergeltung Land*」とカール皇帝五世自身が述べているからである。この文章はアルバ侯に聞かせる様に、納得を促す様に右手の方を見ながら、体でアルバ侯の存在を感じながら伝えたい所である。

第 72 小節からのカール皇帝五世自身の言葉では、第 3 者的に語りがカール皇帝五世を語っているのではなく、語り自身がカール皇帝五世であり、その言葉を語ることが、この場面ではもっとも相応しいと解釈出来る。また第 71 小節第 4 拍裏拍の所では楽譜には「素朴な、気どらない、自然な、純朴な *semplice*」が書かれている。またここでの調変化は、*d moll* から平行調の *F dur* となり、この曲想用語と調変化のことからもレーヴェは、カール皇帝五世

の言葉が本心であると感じ、作曲したことが理解出来る。レーヴェ自身が、本心でないと感じて作曲したのであれば、アルバ侯の所で使われた **d moll** を使用していたかもしれない。

第 76 小節から第 79 小節までの文章では、なぜカール皇帝五世がアルバ侯の申し出を受け入れないかという答えを言う場面であるが、ここでの場面も右手は降ろしたが、上の方を見ながら神を感じて、アルバ侯に伝えたい所である。なぜなら、「私が、彼の（ルター）の審判者になるのは、相応しくない、天国には神がいるのだから。（天に彼は気高き裁き手を見出している） *es ziemt mir nicht, dass ich sein Richter werde, da droben er schon einen höhern fand*」という内容だからである。

第3項 〈Der Pilgrim vor St. Just サン・ユスト寺院の巡礼〉

第2曲から第3曲を歴史的史実の出来事から時系列で考えると、第2曲の出来事が1547年の話であり、第3曲はサン・ユステ修道院に隠棲した1556年、カール皇帝五世56歳の時であり、曲の間に9年間の時が流れている。この9年間に起きた大事な事件を挙げるとするなら、1550年ハプスブルクの継承問題、マクデブルクの攻撃、1552年インスブルックの夜襲事件、メッツの攻防、1555年アウグスブルクの和議、引退、という流れになる。曲間での話は述べたが、この9年間の間に起きた出来事を演奏者は把握しておくべきであり、どのような気持ちで隠棲をしたのかをカール皇帝五世の気持ちに寄り添う様に、色々な角度から彼の事を知ることが重要となってくる。またこの間は、第1曲から第2曲の曲間より、長く「間」を取りたい。なぜなら、第3曲から第4曲にかけては、第3曲で死を受け入れ、そのまま第4曲の葬儀の場面に入るのだから、この「間」は無いも同然であり、第2曲から第3曲の「間」は、カール皇帝五世の気持ちが急激に変化するので、それを演奏者が感じ取り、納得する時間が大事になる。

第3章でのモチーフ研究の所でこの曲の重要性、またこのツィクルスの中で中心曲であることは述べたが、1891年に書かれた、ドイツの詩人アウグスト・プラーテンの詩を読んでいくと、なんとも侘しい修道僧のイメージを誰もが持つだろう。しかし実際、何冊も出版されているカール皇帝五世の歴史的史実の本を読んでいくと、真実はこの内容とはほど遠い内容になっている。また、筆者が2007年、大学院の修士論文のテーマとして選んだ歌劇「ドン・カルロ」の第1幕冒頭は、この修道院として設定されている。時を経て、全く違う作曲家での研究の中、このような共通点は非常に嬉しい限りである。

カール皇帝五世は、サン・ユスト修道院の隣に、離宮を建設しそこで暮らし、修道院に入って僧侶のような生活を送ったという事実は知られていない。また、多くの用人に囲まれ、多くの人とそこで面会し、国事にも関与し、皇帝として署名までしていたそうだ。また用人の数は、50人とも言われていた。食生活に対してもこの様に書かれている。

カールは、この生涯の最後の1年半にその食習慣も変えなかった。しょっちゅう医師たちから注意されていたのに、食欲は抑え難く、その結果を顧慮せずにカールはいつも過食を続けていた。若い頃から痛風もちだった。マラリアにも苦しんでいたのだ。いつも大量の肉を平らげ、ワインをたくさん飲んだ。カールは、自分の激しい食欲を抑えることが出来なかったのだから、聖体拝領の前の断食の義務から、教皇の特免によつ

て解放されていた¹⁸⁸。

筆者はプラーテンの詩を先に読み、歴史的史実に触れたので正直驚いてしまったのだが、このプラーテンの詩に書かれている内容がカール皇帝五世の心の中になかったわけではない。なぜなら、色々な事に疲弊して皇帝から引退をし、サン・ユスト修道院を終の棲家に決めたわけだが、カール皇帝五世の心の中は、ぽっかりと穴が開いた様な感覚になったのではないだろうか。神聖ローマ帝国の皇帝として何年も君臨し続け、その名誉や自信は揺るぎのないものだっただろう。引退した後でも、国事に関与していたことは、名残惜しい気持ちが少なからず彼の中にあっただからであろう。修道服を着ることがなかったとされるが、昔と比べたら質素な服になったことは明らかであり、神の御心に従う形で生涯を終えようと思っていたのは間違いないだろう。カール皇帝五世の心の中の孤独は誰にもわからなかっただろう。また孤独が故、食事を抑えることができなかった可能性が考えられる。カール皇帝五世の孤独を視点にこの詩を読むと納得出来、彼自身の心の中での叫び、また呟きだと仮定して演奏した時と、僧侶たちに懇願する様に演奏する時では、音楽的に大きく変わってくる。筆者は、カール皇帝五世自身の心の中でこの詩を呟いている独白と仮定して演奏したいと考えた。またこの詩の内容を彼の死までの時間、2年間（1556年から1558年）の心の変化という点で見えていくとさらに納得するのではないだろうか。音楽分析の所でも述べたが、第50小節第1拍で、減7度和音が現れ、第51小節第3拍の主音が低音域で3オクターブでの表現を劇的にあらわし、この終わりはまさにカール皇帝五世の死を意味していると解釈出来る。サン・ユステ修道院を訪れてから死までの、彼の心境の変化を語った曲である。

ツィクルスの中でこの曲だけが、多くの歌手の方々が歌っている演奏が残っている。その演奏の録音を出来る限り聞いてみたが、歌手の各々からカール皇帝五世の葛藤や苦しみ、過去の回想での栄光、またそれにすがっている様な虚しさなどを、あまり聞くことは出来なかった。それは、まさにこの詩をそのまま受け入れ、その内容を僧侶たちに伝える様に歌っているからではないだろうか。第3者に語りのように冷静に伝えようとする、と、カール皇帝五世の思い（悲しさ、虚しさ、寂しさなど）の重さは軽減してしまう。7節からなる詩を、カール皇帝五世の気持ちの変化を基に4つのグループに分け、カール皇帝五世自身の心の中での叫び、また呟き（独白）と仮定して演奏表現の提案をして行きたい。そうする事で、第4曲の葬儀の場面でのカール皇帝五世の気持ちの変化がより鮮明になり、言葉の意味に説得

¹⁸⁸ ゲールハルト、プラウゼ『異説歴史事典』森川俊夫訳、東京：紀伊国屋書店、1991、197頁。

力が出て来る。この曲での音楽用語は、「快速に、荘厳に *Allegro maestoso*」で強弱記号を除いて常に同じであり、また拍子についても 8 分の 12 拍子に変化はないので表からは省いている。

表 5： カール皇帝五世の気持ちの変化と音楽構成の一覧（作表：筆者）

皇帝の気持ちの変化	小節数	調性
嘆願	1～18（1 節から 3 節）	e moll
嘆願→過去の回想	19～24（4 節）	e moll→E dur
受諾→過去の回想	25～30（5 節）	e moll→C dur
受諾→過去の回想	31～36（6 節）	e moll→G dur
断念	37～42（7 節）	e moll
受諾	43～51（1 節の繰り返し）	e moll

嘆願の場面（1～18 小節）

モチーフの種類：カール皇帝五世の巡礼のモチーフ、ドアを叩くモチーフ、鐘のモチーフ

譜例 100, 101, 102（147, 148 頁）参照

① 「快速に、荘厳に *Allegro maestoso*」と速度記号と曲想記号が書かれている。8 分音符＝135 から 145 の間のテンポで取ると丁度良い速度になる。筆者は、8 分音符を 145 のテンポで設定したい。基本的にはピアノパートはこの「快速に *Allegro*」のテンポを最後まで保ちたいが、クレッシェンド、ディクレッシェンドによって、テンポの伸び縮みを示す事は可能になってくる。第 5 小節から第 6 小節にかけてのクレッシェンド、ディクレッシェンドは、「僧侶 *Mönche*」に向けてクレッシェンドで少しテンポが速くなり、「*Mönche*」に入った時、テンポは緩み膨らむ感じで、「*Mönche*」後のコンマを歌手はしっかり意識して歌いなおす様に緩んだテンポのまま「閉じる *schliesst*」に入り、次の「*mir*」から元のテンポに戻りたい。またこのクレッシェンドはあくまでピアノの中でのクレッシェンドで、フォルテにする必要はなく、言葉を強調したい意味でもクレッシェンドを使用したことがわかる。ここまでの拍取りでは、第 1 小節から第 4 小節、第 5 小節から第 6 小節を 2 つに分け、ピアノパートに書かれている大きなスラーの様に、流れを持って大きな拍取りを目指したい。第 1 小節、第 2 小節の前奏では、歌手は、ピアノパートの右手の旋律『カール皇帝五世の巡礼の

モチーフ』を一緒に頭の中で歌いながら、声楽パートに入ることによって前奏と違和感なく音楽を始めることが出来る。

第 8 小節から第 9 小節にかけての「Lasst hier mich ruh'n」での文章では、「ここで休ませてくれ」というカール皇帝五世の気持ちが出るところで、「休憩する、休む ruh'n」に向けて言葉のスピードを気を付けたい。実際、テンポを少し早めるわけではないのだが、言葉のエネルギーのスピードを「ruh'n」に向けて早めることが、言葉の意味の上でも音楽的にも大事である。第 11 小節から第 12 小節にかけての、クレッシェンド、ディクレッシェンドでは、「祈りへと der zum Gebet」に向けて少しテンポが速くなり、「私を mich」の所を頂点として、少しテヌート気味に歌うことで「mich」が強調され、第 12 小節の「in」の所ではまだクレッシェンドが残っているのだが、元のテンポに戻すことで、メリハリが出て来る。拍取りは、第 7 小節から第 10 小節、第 11 小節から第 12 小節を 2 つに分け、第 1 小節から第 4 小節、第 5 小節から第 6 小節と同じようにしたい。

第 17 小節から第 18 小節にかけての声楽パートでは、クレッシェンド、ディクレッシェンドが書かれておらず、ピアノパートだけとなっているが、第 17 小節の「修道服 Ordenskleid」の「kleid」の低音の A 音（イ）の時、ピアノパートはクレッシェンドとなっている為、少しテンポが「kleid」に向けて早くなるが、声楽パートではテンポは変化しないで、「Orden-skleid」の真ん中部分である子音 skl に時間をかけて、たっぷり A 音（イ）を歌いたい。その時、声楽のテクニックで気を付けたい事は、この子音の発語の時に軟口蓋の状態を落とさないことである。このピアノパートと声楽パートのテンポのズレが生じることで、カール皇帝五世が修道服を受け入れたくない気持ちと、受け入れる気持ちが交互する気持ちが表現出来る。

② ここでは表示されていないのだが、「portando la voce」のテクニックで歌うことを心掛けると言葉が文章として、喋っている様に聞こえてくる。また、初めの母音の音量の中で子音を発語することで、子音が強調され過ぎず、しかし言葉を強調しつつ、レガートの線を崩さないで歌う事が出来る。例えば最初の文章を見てみると、「夜だ、嵐は唸り止まずに続いている Nacht ist's und Stürme sausen für und für」では、「Nacht」語頭の Na のア母音の音量を 10 段階の内 4 の音量だとすると、「Nacht」の ch は 3.5、t も 3.5、また「ist's」の t's（この発語は日本語のツ）は 3、「und」の d は 3、「Stürme」語頭の St は 3.8、「sausein」は第 4 小節冒頭の音なのでまた音量を 4 にし、「für」語頭の f を 3.8、r も同じ音量（ここでの R は巻く）に、「und」語尾の d を 3、「für」語頭の f を 3.8、r も同じ音量にしたい（ここで

の r も巻く、巻いた方が、「ずっとずっと」という意味が増す)。細かく書いたが、この様に理論的に音量を書いて練習することで、一つ一つの音の間に橋を架けることが出来、ドイツ語でも子音に邪魔されない綺麗なレガートが誕生する。第 5 小節の「Mönche」語頭の M を溜めて発語することで、テンポの緩みが出る。また次の言葉の「schliesst (鍵で開ける aufschliessen)」語頭の schl の 4 つの子音も時間かけて発語することで、「扉を開けよ！」と嘆願するカール皇帝五世の気持ちを表現出来る。

第 9 小節の「ruh'n」に向けて言葉のエネルギーを加速させる様にと①の所で述べたが、その際、r をしっかり巻くことで、休息したいカール皇帝五世の気持ちを表現出来る。第 10 小節の「鐘 Glocken (glókə)」の Glo は乾いた音で、オ母音は開口短母音で乾いた鐘の音を表現したい。第 11 小節の「祈り Gebet」の b の子音の時、クレッシェンド共にここでも少し時間を掛け、次の「mich」語頭の m の子音も溜めて嘆願するカール皇帝五世の気持ちを出したい。

第 15 小節の「mir」語尾の r は巻かないにしても、少し巻く手前で止め、日本語で発音を書くと「ミーア」となるのだが、アの所を「シュヴァ」にして曖昧にすることで明るい母音になるのを防ぎたい。なぜなら、この「mir」はカール皇帝五世自身の事を指しており、内容的にあまり強調したくない言葉だからである。第 17 小節の「Ordenskleind」の子音の事については、テンポと共に①で述べたが、次の「棺 Sarkophag (zarkofá:k)」では、ピアノパートはディクレッシェンドになっているのだが、声楽パートの音量は全く変化させず、「Sarkophag」に繋げたい。また語頭 S は有声子音なのでしっかりまた冷たく発語し、r はしっかり巻き、ph の f もはっきりと発語することで、カール皇帝五世自身が自分の死のことを意識していることをあらわすことが出来、言葉を強調出来る。また第 15 小節から第 18 小節での発語の時、鐘が鳴っている音を聞きながら、『鐘のモチーフ』と一緒に発語すると、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』とは違って聞こえてくる。

③ カール皇帝五世自身の独白の曲という事で、彼の背負っているものや、引退してサン・ユスト修道院に来た心境などに演奏者は寄り添い、まるでカール皇帝五世自身が語っているかの様に演奏したい。カール皇帝五世自身の心の叫び、呟き(独白)と言う設定だが、詩に書かれた内容を僧侶たちに伝えたという歴史的史実はどこにもなく、あくまでブラーテンの詩であるということを理解しておかなければならない。疲れ切ったカール皇帝五世が一言二言、僧侶たちと会話をし、あとは自分の心の中での叫び、呟きだと仮定すると内容が濃くなっていくのではないだろうか。オペラの舞台で例えるなら、舞台の上では多くの彼の

用人たちや、僧侶たちが居て、この曲が始まった途端、カール皇帝五世だけにスポットライトがあたる演出で、彼の周りにいる人たちは、時が止まったようにしている状況だとすると、カール皇帝五世の独白ということが聴衆にも伝わるだろう。バラードを今の時代に演奏する時、照明を用いて演奏する事も今後の新たなバラード歌唱の提案にも繋がっていくだろう。また筆者自身、ドイツで映像とバラード演奏を聞いたことがあるが、筆者の思い浮かべた「絵」とは違っていて違和感しかなかった。その経験から、映像をバラード演奏の時に使用するのには、バラードの魅力を軽減させる原因にも繋がる。なぜなら、聴衆1人ずつ感じる心や、思い浮かべ想像し、創造する「絵」が違うからである。しかし、映像ではなく照明だと、その場の雰囲気作りという点で効果的であり、聴衆から見た時でも、色々と想像することが出来るだろう。

それでは、スポットライトが当たっている様に聴衆に見せる為には、歌手は何をしなければいけないのか。登場人物が他にいる時は、歌手は目の動きや、体の角度で第3者の存在を聴衆に伝えることが出来る。しかし独白の場合、目の視点をどこかに合わせるのではなく、目は自分自身、ここで言うならカール皇帝五世の心に視点を向けることである。音楽分析の所でも述べたが、この曲すべてに通じるピアノパートの前打音を伴う8分音符の連続は、嵐の激しさやカール皇帝五世自身が修道院の扉を叩く音にも聞こえてくる。また第1小節から第6小節までの旋律の音型を、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』とも述べた。

前奏から視点をカール皇帝五世の心に向け、嵐は唸り止まずに続いている様子とカール皇帝五世の心境（孤独）とを重ね合わせ、第5小節、第6小節の僧侶たちに扉を開けてくれと頼む所だけ、カール皇帝五世の心から僧侶たちに気持ちを向ける。また第7小節、第8小節の2小節間で、ピアノパートの『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』を聞く。そうすると、付点2分音符（E→dis→E→fis：4回）が『鐘のモチーフ』に聞こえてくる。その後、「祈りに呼んで来る鐘の音が私を目覚めさせるまで、ここで休ませてくれ！ *Lasst hier mich ruh'n bis Glockenton mich weckt, der zum Gebet mich in die Kirche schreckt!*」の文章に繋がることで、音楽と心理的状況の一体感が生まれる。第13小節、第14小節の間奏で、淡々と次に何をするのかを明らかにし、修道服と棺をこの間奏の時に思い浮かべておくことが大事である。この修道服と棺という存在は、カール皇帝五世にとっては受け入れがたい真実であるが、彼の口からこの「修道服 *Ordenskleid*」と「棺 *Sarkophag*」を発言するに至った彼の心境の変化を歌手は感じ取らなければならない。誰にも分かることのない孤独と闘い、その事からも解放されなくなった気持ちと、それでも受け入れ難い気持ちが交互していることが感じ取られる。その事は、第4節から第6節の詩を読んで行くと、受け入れる気持ちと、過去

の栄光を回想する彼の気持ちの葛藤が描かれている。この「修道服」と「棺」を受け入れるという事は、死を受け入れるという事に繋がってくる。その事から考えても、この第4節から第6節でのカール皇帝五世の心境はサン・ユステ修道院に来てすぐではなく、死の間近のことであると考えられる。

嘆願、受諾、過去の回想 (19～36 小節)

モティーフの種類：カール皇帝五世の巡礼のモティーフ、ドアを叩くモティーフ、鐘のモティーフ

譜例 103, 104, 105 (150～152 頁) 参照

① 第23小節、第24小節のピアノパートに書かれている「十分に音を保って *ben tenuto*」を利用して、ここではカール皇帝五世の過去の回想の場面でもあり、調も同主調の E dur に転調される為、テンポを極端に遅くするのではなく、「半分 *Hälfte*」の Gis 音（1 点嬰ト）に向かって音楽のスケールを大きく一つ一つの音をテヌートで演奏することで広がりを見せ、少しテンポは遅めになるが、あくまで元のテンポを意識したい。拍取りは、第19小節から第22小節、第23小節から第24小節を2つに大きく分け、『カール皇帝五世の巡礼のモティーフ』を把握し、ピアノパートに書かれている大きなスラーを意識して大きなフレーズ感を作りたい。

第25小節、第26小節にかけてこの曲中で初めてフォルテが指示され、第25小節第3拍からクレッシェンドを持って、第26小節第3拍のフォルテに向かうのだが、このクレッシェンドを利用して、第23小節、第24小節での音楽の広がりとは正反対にテンポを前のめりで、カール皇帝五世の葛藤する心理状況とテンポ感を同じにしたい。第26小節第3拍でフォルテになり、テンポは前のめりではなくなり、第27小節冒頭の「頭 *Haupt*」の言葉へ向かいたい。なぜなら、その直後に声楽パートにはディミニユエンドが書かれているからである。一瞬、第25小節から第27小節の冒頭にかけてカール皇帝五世の感情が露わになるが、第29小節、第30小節での過去の回想では、ピアノの指示通り、テンポをそのままに淡々と演奏することで、侘しさがさらに増すだろう。なぜなら第29小節を見てみると、E 音の連続でレーヴェ自身もここは淡々と寂しく演奏することを望んでいるのが理解出来るからである。拍取りは、第25小節から第28小節、第29小節から第30小節を2つに大きく分け、ピアノパートに書かれている大きなスラーを意識して、またここではカール皇帝五世の感情が露わになる所なので、このスラーに今まで以上にピアノパートは音にエネルギー

一を、声楽パートは言葉にエネルギーを与えることで、劇的さを生み出すことも可能になってくる。

第 31 小節、第 32 小節の間奏において、他の間奏の場所とは明らかに違いがあることは音楽分析の所で述べたが、第 32 小節第 1 拍からクレッシェンドでその小節の第 3 拍に向けて急激にフォルテになっている。この急激なクレッシェンドを利用して、今までとは明らかな違いを見せる為にも、第 32 小節第 2 拍をテンポ感の中での速度を速めることによって、クレッシェンドの急激を劇的なものにしたい。実際、テンポが明らかに早くなったとしても、フォルテになった所（第 32 小節第 3 拍）から元のテンポに戻せば問題はないだろう。第 35 小節、第 36 小節ではまた過去の回想となり、ピアノの指示のままで淡々と演奏したいところだが、第 35 小節の声楽パートの旋律の流れを見ていくと、第 3 拍で H 音（1 点口）に到達する。これは明らかに 2 回繰り返された過去の回想場面とは明らかに違っていることがわかる。この跳躍進行に向かって、テンポ感第 35 小節第 2 拍の D 音（1 点ニ）から少しテヌート気味になることで、第 3 拍の「オコジョの毛皮 *Hermelin*」に向かって行き、少しテンポは幅広くなることで、最後の回想に酔いしれることが出来るだろう。この場所での拍取りは、ピアノパートには第 35 小節までスラーがなく、第 31 小節から第 32 小節でのピアノパートは横の流れを意識するのではなく、『鐘のモチーフ』を意識し、拍も 1 拍ずつ取ることを心掛けたい。そのことによって音楽に緊迫感が生まれる。それは声楽パートの第 33 小節、第 34 小節でも同じことが言える。第 35 小節から第 36 小節にかけては、ピアノパートのスラーの様に 2 小節を大きな 1 つの拍取りを意識して、演奏したい。

② 第 21 小節の声楽パートにディミニュエンドが表示され、第 22 小節第 4 拍に向けてピアノに持っていきたい。そのディミニュエンドの音量の中での子音の発語を心掛けたい。その音量以上の子音を発語すると、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』の旋律が壊れると同時に、カール皇帝五世の僧房を与えて欲しいと願う気持ちが薄れてしまうので、敢えて葛藤している気持ちを表現する為、第 22 小節冒頭の「独居室 *Zelle*」語頭の Z をディミニュエンドの音量以上に Z を発語したい。また第 21 小節冒頭の「快く与える、恵む *Gönnt*」語頭 G の発語は、後方舌背の軟子音の閉鎖音だが、硬い音になる様に少し G を K の発語に似せて、息を溜めて発語することで、カール皇帝五世の葛藤を描きたい。第 23 小節、第 24 小節は、①のテンポの所で述べたが、テヌート気味に一音一音演奏したい為、子音も時間をかけて発語したい。声楽パートに指示されている「落ち着いて *tranquillo*」も「十分に音を保って *ben tenuto*」と合わせて考えたい。例えば、「より多くの *mehr*」語頭の m の子音をピ

アノパートの前打音と一緒にタイミングで発語したい。また「半分 Hälfte (hélftə)」語頭 H の発語は、開放子音で舌などを使わないので、咽頭が上がらない様に気を付けて、必要以上に息の量を増やさず歌いたい。そうすることで、カール皇帝五世の過去の煌びやかな栄光をその母音の明るさと共に表現出来る。

第 27 小節の「頭 Haupt」語頭 H の発語は、先程述べた通りである。間奏で感情が高まってくるわけだが、H の発語では、頭は冷静に心は感情的に、その状況を客観的に見られる余裕が歌手にある様に発語したい。「Haupt」の言葉に付点 4 部音符にスラーで 4 分音符が書かれているわけだが、付点 4 分音符の時には、Ha-、スラーで 4 分音符の最後辺りで upt を発語したい。カール皇帝五世の感情が出る場面なので、upt までフォルテの緊張感を保って、最後の pt の発語を強く硬く発語したい。第 27 小節の「das」からディミニユエンドが表示されるが、ここも第 28 小節までそのディミニユエンドを保ち、ピアノに持っていきたい。またそのディミニユエンドの音量の中での子音を発語したいが、カール皇帝五世の葛藤を表現したいので、「鋏 Scheere (古いドイツ語で、現在は Schere)」語頭 Sch の子音を、ピアノパートの前打音より先に発語し、音量も突出する様にすることで、自分自身の髪に鋏を入れたくない葛藤している思いを表現したい。その次の「bequemt」は「しぶしぶ(～をする) 気になる bequemen (bəkvé:mən)」の動詞の変化形で、その鋏をしぶしぶ受け入れたカール皇帝五世の心境を、この「bequemt」語頭の be、また quemt の v の子音を、息を止めて発語することで、苦しさを表現することが出来る。第 29 小節は淡々と演奏したいが、「冠 Krone」語頭の Kr の子音だけを少し強調することで侘しさを表現出来るだろう。

第 32 小節の急激なクレッシェンドで第 33 小節の冒頭「肩 Die Schulter」に向け、クレッシェンドになるわけだが、第 25 小節、第 26 小節でのクレッシェンドを沸々と感情が湧き上がる感じだとすると、ここは過去の回想からやっと受諾できたかと思ったが、やはりまだ葛藤している思いが一気に沸き起こると解釈出来る。それ故、「Schulter」語頭の Sch の子音を、「Scheere」の時と同じように、ピアノパートの前打音より早く発語し、受け入れられない気持ちをここで表現したい。[ʃ]の発語に関して、分かり易い記述をここに書くことにする。

[ʃ]音は、そのエッジというかアーチに、イメージとして大匙(すなわち下の中央はくぼんでいる)になった舌の両サイドが奥歯のハグキから、それよりもう少し前方に寄った左右のハグキにぴったりと接触し、すなわち下の中央を立てに走る線で折り返されるようにカーヴして、舌端のみが、下にめくれるような形となることによって、

エッジと舌尖の間に息の突破口ができ、その息は出された唇の丸みによって前方への方向性を得る。この調音点を探すには、舌をスプーン状にして、左右から息がもれないようにして、突起の頂点からほんの少しずつ舌を前にずらして息を吐いてゆくと、ある一点で機械音のような、あるいは圧力鍋から出る鋭い蒸気の声、あるいは汽笛音が生ずる。その場所がこの[j]の調音点である。……すなわち[j]は、唇を前にとらがせる一般的な口笛ではなく、唇を横へ広く引き、舌端の溝で音を作る口笛の舌の位置と近似した調音点となる。日本語では汽車の擬音を子供の歌などで「シュッシュポッポ」と言うが、この「シュ」は同じくエッジを使っているが舌が平でスプーン状にくぼんでいない。この、くぼんだ、後方へ少し引かれた舌の前方内側に息は抵抗を受け、突き出された唇の調整によって[j]音は籠ったような、含みのある深いドイツ語らしい響きとなる¹⁸⁹。

ここでの「Schulter」語頭の Sch の発語も、圧力鍋から出る蒸気のような鋭い音が好ましい。

第 33 小節第 2 拍からディミニユエンドとなり、第 34 小節の終わりまでディミニユエンドを保ちたいのだが、第 34 小節冒頭の「修道服 Kutte」語頭の K の発語を敢えて強く発語したい。なぜなら修道服という言葉が、言葉を変えて同じ意味で（第 17 小節「Ordenskleid」）出て来るからである。また「身をかがめる bückt」語頭の b の発語も、「なぜ身をかがめなければいけないのか？」という気持ちのもと、息を止めて両唇で発語したい。第 35 小節第 2 拍から第 3 拍にかけて少し幅広いテンポになると述べたが、発語では、「皇帝の kaiserlicher」語尾の cher は「シュヴァ」だが、少し明るい「シュヴァ」にして、次の「オコジョ」の毛皮、アーミン Hermelin (hɛlməlɪ:n) 語頭の Her の開口母音のエ母音に繋げていく事で、綺麗なレガートが出来るだろう。またここでの H の発語も咽頭が上がらない様に、気を付けたい。第 36 小節第 3 拍、最後の言葉「飾られていた geschmückt」語尾の ckt の子音は、最後の過去の回想なので、この子音に懐かしさや、侘しさ、悲しさを込めて、その子音を味わう様に少しゆっくりと発語したい。第 19 小節から第 36 小節にかけて、3 回のカール皇帝五世の過去の回想が現れるが、回想場面ではモチーフではなく、調性（長調に転調）を意識することで過去の煌びやかな栄光を発語と共に表現したい。

¹⁸⁹ 益田道昭:『よみがえるドイツリートへの響き —— ドイツ歌曲における発音の実際』東京：サーベル社、2010 年、219 頁、220 頁。

③ 第 19 小節から第 36 小節にかけては、カール皇帝五世の過去の回想が 3 回繰り返される。この回想場面を他の部分と明暗をつけることで、カール皇帝五世の心境をより良く示すことが出来る。オペラの場合で例える話を述べたが、例えば第 23 小節、第 24 小節の、初めの過去の回想場面では、スポットライトの照明が、また違う明るい照明へと変化するだろう。また映像に例えるとすると、第 23 小節、第 24 小節「世界の半分が私のものだった *mehr als die Hälfte dieser Welt war mein*」とカール皇帝五世が述べる時、彼が前線で戦っていた若い時の映像が流れる可能性が考えられる。照明も映像も使えないとすると、やはり歌手は心の変化から表現を探っていくべきである。例えば、第 2 曲の第 70 小節、第 71 小節での言葉の様（「天高く支配者の手を差し上げた *Himmel an hebt er die Herrscherhand*」）に、歌手は手を上へ上げて、視野を広くみるのも表現の 1 つとなってくる、と述べた。この表現はこの場所でも使えるのではないだろうか。手を上げるのに抵抗がある場合は、心の中で手を上げて、それを体の緊張感を持って外へ伝える様にすることも可能である。またその時、歌手の顔の表情や姿勢は、前線で戦っていた時のカール皇帝五世が自然と蘇ってくるかの様に、第 21 小節、第 22 小節「私に小さな独居室を与え *Gönnt mir die kleine Zelle weicht mich ein*」の時とは全く違う表情にならなければいけない。過去の回想への気持ちの入り方として、第 22 小節を歌い終わり、第 23 小節に入る手前で、「しかし *Aber*」を心の中で喋るだけで、反対の関係を表現し易くなるだろう。これは過去の回想に入る前の第 28 小節、第 34 小節でも言える事である。第 25 小節、第 26 小節の間奏ではまた現実に戻り、第 27 小節からは自分の現状を嘆く。その時、絶望的に間奏の所で、狭い歩幅で数歩歩いてみるのも良いだろう。また体の角度を変化させてみるのも 1 つの方法になってくる。しかし、体を理屈で動かすのではなく、心でその絶望を感じ取るからこそ、自然に動くことが必須となってくるのである。また第 29 小節、第 30 小節での過去の回想では、「いくつもの冠がかつては飾られていた *mit mancher Krone ward's bediademt*」と発言の時、そのきらびやかな冠の輝きを思い出すと共に、今ではそれが最も眩しく、現在の状況への自分自身に対しての不満、また葛藤を引き出したい。また冠の重みを感じると共に、現在の何もない軽い頭を瞬時に感じる取ることも極めて大事である。第 31 小節では、これでやっと受諾出来たと諦めに入るカール皇帝五世だが、急激なクレッシェンドを持って、もう一度最後の過去の回想へと向かう。この場面では、カール皇帝五世が全てを受け入れ始めた様子が分かる。それは、「この肩は、修道服に身をかがめているが *Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt*」と述べていて、「修道服を着用する＝現実を受け入れる」という事に繋がってくるからである。その後、最後の回想になるわけだが、「立派なオコジョの毛で飾られていた *kaiserlicher Hermelin geschmückt*」の言

葉通り、オコジョの毛皮を着ていた感覚、重さ、誇りなどを呼び起こし、それを感じてその文章を表現したい。その時の表情などは、自然と柔らかい感じになり、目線をどこに合わせるのではなく、オコジョを着ている自分自身を覗き込んで欲しい。あくまでも聴衆に伝えようとするのではなく、歌手がカール皇帝五世であり、カール皇帝五世がそこに居て欲しいのである。その結果、聴衆がその侘しさや、寂しさなどを共有してくれることが望ましい。

断念の場面 (37～42 小節)

モチーフの種類：カール皇帝五世の巡礼のモチーフ、ドアを叩くモチーフ、鐘のモチーフ

譜例 106 (153 頁) 参照

① 第 37 小節第 3 拍から第 38 小節まで、この曲で初めて長いクレッシェンドが書かれている。ピアノパートの連打音は、まさに『ドアを叩くモチーフ』であり、カール皇帝五世を死の恐怖へと煽る様に、またその恐怖が押し寄せる様にテンポは少し早くなるが、スケールを大きく、この切羽詰まって来る音楽から、カール皇帝五世自身から自然と、第 39 小節第 3 拍の「死 Tod」の言葉を引き出したい。そして今までの第 25 小節、第 26 小節、また第 31 小節、第 32 小節のクレッシェンドとは全く別物にすることで、この場面がカール皇帝五世自身、全てを受け入れ初め、心境の変化へと繋がっていく。第 41 小節、第 42 小節にかけてのピアノパート、声楽パートのクレッシェンド、ディクレッシェンドは、第 41 小節第 3 拍の「瓦礫、廃墟 Trümmer」に向かって、クレッシェンドでテンポを幅広く、少しゆっくりになり、「Trümmer」の後のコンマは、彼のため息だと解釈したい。要は、このため息の時間が出るくらいのテンポの幅を持ちたいが、コンマで実際に歌手がため息をするのではなく、心の中でため息をするだけで、このコンマが生きてくるだろう。またこの 2 小節間はブレスなしでレガートで、「*poratando la voce*」のテクニックで、綺麗なレガートになればなるほど、カール皇帝五世の悲しさ、寂しさが一気に増すだろう。この場面では、初めてピアノパートのスラーが全く指示されていないことから、拍取りを意識するのではなく、ピアノパートの連打音『ドアを叩くモチーフ』は、現実を受け入れたくないと^{もが}腕くカール皇帝五世の気持ちに後ろ髪を引かれるかの様に重たく、ピアニスト、歌手共にそれを意識して欲しい所である。

② 声楽パート第 38 小節最後の拍に書かれているフォルテは、この曲中において 3 度目のフォルテなのだが、1 回目、第 26 小節「頭 Das Haupt」、2 回目、第 32 小節「肩 Die Schulter」のフォルテとは違う。①の所で述べたが、第 37 小節、第 38 小節におけるピアノパートの連打音は、長いクレッシェンドと共に、現実を受け入れたくないと跪くカール皇帝五世の気持ちに後ろ髪を引かれるかの様に重たく、ピアニスト、歌手共にそれを意識するべきであり、このことから 1 回目、2 回目と違いがわかるだろう。そして第 37 小節から第 42 小節の場面が、この曲で重要な部分という事も理解出来る。モチーフの観点からみると、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』であり、『ドアを叩くモチーフ』であり、『鐘のモチーフ』であり、3 つのモチーフが顕在し、解釈出来るほど、内容的にも（全てを受け入れ始めたカール皇帝五世の状況）重要であると解釈出来る。その為、カール皇帝五世の最後の言葉を、全てテヌート気味で重たく発語したい。重たく発語したい時の仕方としては、カール皇帝五世の精神状態から探ることが早道と言える。この場合、体中が重たく、もう死んでいるかの様な雰囲気のカール皇帝五世だとすると、そういう時の人間の息遣いや、体の重さを想像するだけでも、全く違った表現へと繋がっていくだろう。その息遣いや体の重さを子音の発語の時に繋げていくと良いだろう。①の所で、第 41 小節の最後のコンマの表現の事を述べたが、ため息をつくときの人間の体の緊張感とはどういうものだろうか。孤独感に潰されそうになっているカール皇帝五世の体は、胸やお腹の筋肉が硬直され、そのことから呼吸が浅くなり、自然とため息が出てしまう状態だとすると、第 42 小節の「古い帝国のよう wie das alte Reich」の歌い方が自然と浮かび上がってくる。しっかりした声で歌うのではなく、体の支えはなく、心細い声の方が、この侘しい表現は成り立ってくる。

③ 第 37 小節、第 38 小節の間奏の時、体の緊張感はどうなっていくだろうか。オコジョの毛皮を着ていた過去の回想から現実に戻り、「現実」を受け入れ始めるこの 2 小節間で、カール皇帝五世の体は硬直していくのではないだろうか。歌手はこの時、カール皇帝五世自身の心の中に視点を向け、そこから長いクレッシェンドの中で、『鐘のモチーフ』、『ドアを叩くモチーフ』の音が迫ってくると解釈し、その状況からカール皇帝五世自身の精神状態が追いつめられ、段々と体が硬直する。外からみた状態だと、歌手の両方の手がだんだんと拳を握る様に硬直し、まさに緊張状態に陥る。その諦め、断念の気持ちから、第 39 小節の「もう死んだのも同然だ Nun bin ich vor den Tod den Todten gleich」とフォルテで最後の言葉を投げかける。その言葉はまさに自分自身（カール皇帝五世自身）に問いかける言葉でもある。

受諾の場面 (43～51 小節)

モチーフの種類: カール皇帝五世の巡礼のモチーフ、ドアを叩くモチーフ、鐘のモチーフ

譜例 107 (154 頁) 参照

① 第 44 小節からの節は、レーヴェによって最初の節がリフレインされている。第 43 小節から第 46 小節にかけて、クレッシェンド、ディクレッシェンドの指示はなく、テンポは時を刻むように縦割り、第 43 小節、第 45 小節、第 46 小節のピアノパートに書かれているスフォルツァンドを拍取りとして捉えると、有節歌曲形式であるが、今までとは全く違う拍取りが出来る。またこの拍取りの中で、第 43 小節から第 46 小節、第 47 小節から第 48 小節、ピアノパートの大きなスラーは意識するべきで、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』を意識し、大きな流れをあくまで崩さないようにしたい。第 47 小節から第 48 小節は、声楽パート、ピアノパート共に、クレッシェンド、ディクレッシェンドで指示があり、「僧侶たち Mönche」の言葉に向かって、言葉のエネルギーのスピードを速め、「Mönche」の時に、たっぷりと言葉をテヌート気味にしたい。

② 第 44 小節から第 46 小節にかけての歌詞のリフレインの場所は、個々の子音の発語を鋭く、はっきりと発語したい。しかし第 47 小節、第 48 小節の所は、「*portando la voce*」のテクニックで、レガートを心掛けることで、全てを受け入れたカール皇帝五世の心境があらわされ、また第 5 小節、第 6 小節の所と大きな違いが出るだろう。

③ 第 43 小節の 1 小節の間で、その緊張感からも解き放たれ、リフレインの言葉へと向かう。この 1 小節の間で、歌手は拳の力を解き、体の緊張感からも抜け出し、今まで自分の心の中での叫びだったのが、最後のリフレインで外に向けて、夜に向けて、嵐に向けて、自分自身に向けて、フォルテで言葉と共に放たれる。オペラだとここで両手を大きく広げて、空を見て歌ったりという行為も出来るだろうが、バラード演奏だと、それは過剰な表現となるだろう。心の中で大きく手を広げて、その感覚を顔や胸、背中で感じ、佇まいでそれを聴衆に伝えたい。もちろん少し手を上げるぐらいなら許容範囲だろうが、それも故意的にならないように気を付けたい。また第 47 小節第 4 拍「Mönche」の後にあるコンマは、ため息が出そうになるが、そのため息を飲み込むコンマにしてみたらどうだろうか。ため息が出ない程、呼吸は深く、緊張もなくなり、全てを受け入れたカール皇帝五世の様子が表現出来る。後奏

の3小節の間で、棺に入っていくカール皇帝五世を想像し、第51小節第3拍の主音が低音域で3オクターブが鳴らされたと同時に、カール皇帝五世は永遠の眠りにつくと解釈を提案したい。そうすることで第4曲へと自然と繋がっていく事が出来る。

この曲だけを取り出して、コンサートなので歌う時は、筆者が提案した演奏表現は考え過ぎになる可能性があるが、このツィクルスの第3曲として、また《カール皇帝五世》Op. 99 全てを演奏する時は、この演奏表現が役に立つだろう。

第4項〈サン・ユスト寺院の葬送 Die Leiche zu St. Just.〉

この最終曲は、誰が誰に語っているのか。筆者は、語り手自身がカール皇帝五世で死んだ自分自身を、客観的に見て語っていると仮定した。そうすると、この物語の現実味が増すと共に、曲に深みが伴ってくる。またこれに関する非常に興味深い文章をラインホルト・シュナイダーの歴史叙述「フィリップ二世 ― 宗教と権力」の中から見付けた。

いつもより調子が良いとある日、カールは両親と皇后の為の葬儀の準備を進めていた。昼間教会で、火のついた蠟燭を持っている見習いの後ろに彼は姿を現した。祈祷の間中、彼は祭壇の隣で、古い使い込まれた祈祷書を手にしながら、深く考え込んでいた。ミサが終わり、最後の感謝の務めを終えた時、カールは聴罪司祭を呼び寄せて言った。「ファン僧よ、両親のためのミサが終わった今、間も無く行われるであろう私自身のためのミサも直ぐに取り行おうとするのはあなた方にとっては不都合だろうか。」ファン・デ・レグラは、カールの気分を晴らそうとした。が、「ミサが私の魂のためになるとは思わないのか？」とカールはそのことを主張し続けた。「そんなことはありません、カール様」「良し、では全ての手筈を整えてくれ、すぐに始めよう。」祭壇の前、火のついた蠟燭に囲まれて、棺が置かれている。漆黒の喪服に身を包んだ皇帝が入ってきた。従者たちもみな黒服に身を包んで皇帝に続いた。ミサが始まった。教会の広間では咽び泣きが始まり、次第にそれは激しい嘆きへと移っていった。皇帝は、まだ生きている彼自身を納めるべき、ヴェールのかかったその棺をじっと見つめた。沈黙の中、歌声の元、燃え尽きた蠟燭の並ぶ中、彼自身がそこに横たわっているのだ。カールの身体から存在は奪われ、葬列の先頭を進む彼の生命は離れ、果てのない闇の中へと連れ去られた。存在を持たぬ影とも言える皇帝は死者のために祈り、死者への神の寵愛に対し感謝を述べ、死者のためにその運命を嘆いた。最後、彼は司祭に蠟燭を捧げた。それはまるで死者がその魂を神へと引き渡すかのようであった。死者だけが真実であり、ただ現実であった。燃える炎の煙のように棺から離れていくその姿は、幻覚であり、人間でもあり、そして無でもあった¹⁹⁰。

¹⁹⁰ Schneider, Reinhold. *Philipp der Zweite oder Religion und Macht*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987, S. 61.

生きている間に、カール皇帝五世自身が、自分の為に葬儀の予行演習を行っていたのだ。またそこにいる僧侶、用人たちに歌まで歌わせていたのだ。彼はその時、どのような心境だったのだろうか。それでは、レーヴェが作曲した音楽とアナスタス・グリューンの詩と共に、またラインホルドの史実を基に、表現の提案をしていく事とする。

第3曲と第4曲の曲間はどの程度にすればよいのだろうか。筆者が提案したい「間」は、第3曲の最後の和音、3オクターブで、カール皇帝五世は永遠の眠りにつき、そのまま第4曲の葬儀の様子に入ることである。なぜなら、このラインホルドの史実の中の、「祭壇の前、火のついた蠟燭に囲まれて、棺が置かれている。漆黒の喪服に身を包んだ皇帝が入ってきた。従者たちもみな黒服に身を包んで皇帝に続いた。ミサが始まった」この内容に繋がるからである。曲間はまさに数秒という所であろう。この曲の時系列を考えると、まさに彼が亡くなった1558年の出来事となるだろう。それではこの最終曲も、カール皇帝五世の状況を基に10のグループに分け、演奏表現の分析をしていく。速度記号「ゆっくりと *Lento*」のみで、登場人物はカール皇帝五世だけなので、表からは省くこととする。

表6： カール皇帝五世の状況及び音楽構成の一覧（作表：筆者）

状況	小節	拍	調性
葬儀の様子	1～10	4/4	cis moll
皇帝の様子	10～15 16～18 19～23	4/4	cis moll A dur cis moll
過去の回想	23～33	4/4	Des dur
皇帝の様子	33～37 38～51	4/3	cis moll E dur
過去の回想	52～64	4/4	E dur
葬儀の様子	64～72	4/6	cis moll
外の様子	72～79	4/6	cis moll
葬儀の様子	79～83 83～87	4/6	cis moll H dur
教会の様子	88～97	4/4	H dur
羊飼いの場面	98～108	4/3	E dur

葬儀の様子 (1～10 小節)

モチーフの種類：死者のモチーフ、鐘のモチーフ

譜例 109 (159 頁) 参照

① 「ゆっくりと *Lento*」の速度記号が指示されているこの曲では、カール皇帝五世自身の葬儀の様子が語られている。「*Lento*」は4分音符＝50～55 ぐらいの間となるが、ここではおよそ4分音符＝55で設定したい。筆者を含め、あまりゆっくり過ぎるとブレスコントロールが難しくなり、フレーズを壊しがちになるが、4分音符＝56以降は「ゆるやかに *Adagio*」となるので、あまり早くなり過ぎない様にも気を付けたい。なぜなら、第4小節までのテンポは、時を刻む様に、祭壇に向かって用心達が歌を歌いながらゆっくりと歩いている様に、その葬儀の重い雰囲気、『死者のモチーフ』と共に表現したい。前のめりのテンポではなく、一步一步ブレーキをかけて進んでいるかの様なテンポ感にしたい。第4小節第3拍から第10小節にかけては、『鐘のモチーフ』が登場し、ピアノパートでは和音が相互して描かれている為、テンポ感も少し前に流れる様に演奏したい。その為には、第4小節第3拍の「鐘 *Glocken*」からの「音をたてる、うなる *summen*」、また第5小節第4拍の「*den*」から「塔 *Thürmen*」、第6小節第4拍「*den*」から「僧侶 *Mönch*」のピアノパートの小さなクレッシェンドを利用し、言葉のエネルギーのスピードを前へと進めたい。そうすることで、大事な言葉が浮かび上がってくる。またピアノパートは、第8小節までの間、右手と左手が、『死者のモチーフ』の声楽パートの旋律を一緒に弾いており、2オクターブで常に保続されている音の深みや、響きを歌手は体感して演奏することで葬儀の重々しさを感じることが出来、また自然とテンポも定まってくるだろう。

② 第1小節から第4小節までの間は、機械的にテンポ通りに、また縦割りに、子音を発語していききたい。基本的に子音は、音が鳴る前に先取りで発語するものだが、ここでは音と一緒にのタイミングで発語すると、重々しい雰囲気を表現出来る。ドイツ歌曲においてピアニストは、子音を踏んではいけない。この事は暗黙の了解となっているが、ここでは敢えて踏みそうになりながら踏まない様に弾いて欲しい。またピアノパートの右手にメゾスタッカートが指示されている様に、子音をスタッカートの様に意識をすると、機械的な子音の発語に近づくであろう。子音は機械的だが、母音の流れは横を意識する（「*portando la voce*」のテクニックを使用したい）ことで、『死者のモチーフ』の声楽パートの旋律の流れを崩すことがないよう気を付けたい。第3小節冒頭の「緩慢な、不活発な、怠惰な、無精な *träges*」

は、「重々しい」と意識したが、その死者の歌＝重々しい雰囲気イメージして欲しい。その歌が聞こえてきて、この言葉を発語するのだが、歌手はその重々しい雰囲気の中で、体も重くなってその「träges」語頭の tr を発語したい。また第 4 小節第 3 拍の「鐘 Glocken」では、鐘はどの様に響いていたのだろうか。いや、どの様にカール皇帝五世自身に聞こえていたのだろうか。結婚式で聞こえてくる鐘の音とは全く響いてくる音の捉え方が違うだろう。そのことから、この「Glocken」語頭の Gl の子音は重く発語したい。また次の言葉の「summen」は、「鳴り響きく」と意識したが、「うなる」の言葉を根本の意味だと捉える表現し易くなるだろう。響きが唸るとはどういう響きなのだろうか。唸るの言葉の意味には、多くの意味が存在するが、その中でも、「鈍く低い音を長く響かせながら出す」という意味がぴったりと当てはまるだろう。しかし、鐘の音は結婚式であろうが、葬儀であろうが、変化することはあり得ないのである。聞いている人の心境が違っただけで、その鐘の音そのものの自体が変化してくるということである。要は、カール皇帝五世に聞こえてくる鐘の音が、唸っているという事である。その時、「summen」語頭の s の有声子音の摩擦音を少し多めに時間をかけることで、唸っている様子を出したい。その唸っている鐘の響きがどこからなのか、次に気を付けたい言葉は、「塔 Thürmen」である（古いドイツ語。現在は Türmen）。またこの言葉は複数形であり、1 つの塔から鐘が鳴っているのではないことがわかる。この「Thürmen (týrmən)」語頭の Th は、T は舌先で鋭く硬子音で発語し、U のウムラウトの深さに気を付けたい。U のウムラウトは、緊張感を持って発語したい。舌はイの母音の場所で、口腔内はオの母音（軟口蓋は縦に上げるイメージ）を意識し、両唇は前に尖がらせる様に出したい。その後の r の発語は巻くといいだろう。また次の「für」も同じことが言える。ここでの r の発語は、巻くなら軽く、巻かないなら巻く寸前で止めることで、開いた母音を避け、語感を崩すことも無いだろう。第 7 小節冒頭の「僧侶 Mönch」の言葉は、まさにカール皇帝五世自身の事であり、自分自身に言っている様に、M を体の中に飲み込む様なイメージで、両唇が合わせ合った時間を長く、しっかりと発語したい。第 8 小節第 4 拍の「故人、亡くなった方 verschied」の r の発語は、亡くなったことを確認するかのように、しっかり巻いて欲しい。もちろん巻かない場合でも問題はないのだが、巻いた方がその言葉の重みが増す。

③ 第 3 曲の最後の和音で、永遠の眠りに就いたカール皇帝五世だったが、この第 4 曲はラインホルドの史実にあった様に、実際のカール皇帝五世の葬儀の様子だが、カール皇帝五世がその状況を見ていて、それを語っている設定で、彼がどのように語っていくのかを提案

したい。またその状況は、まさに魂が彷徨っていると言っても過言ではないだろう。棺の中に横になっているカール皇帝五世だが、彼の魂は生きていて、修道院の広間から、重々しい死者の歌が彼には聞こえている。その歌声とは、棺の中からだとどのように聞こえるのだろうか。それは「重々しい死者の歌 *träges Todtenlied*」という言葉からも想像することは出来る。②の所では述べたが、意識で「重々しい」と訳したが、「重々しい」というよりは、「怠惰な死者の歌」、または「緩慢な死者の歌」と直訳した方が捉えやすいだろう。要は、合唱として揃っている声ではなく、綺麗でもなく、死者の歌が響いている様子であると想像出来る。教会の中という事もあって、その死者の歌は響いていたに違いない。しかし棺の中のカール皇帝五世には遠くに響いていた感覚だった可能性が考えられる。また塔の上から鳴り響いている鐘の音も、外にいる時に響いて聞こえてくる感覚とは全く違うだろう。室内の中で、また棺の中にいるという事は、何か籠った様に、遠くで鳴っているかの様に、鐘の音が聞こえている可能性が考えられる。この死者の歌、鐘は、まさに自分自身の為に行われているということ。それを淡々と語っていく事が大事になってくるだろう。

カール皇帝五世の様子 (10～23 小節)

モチーフの種類：鐘のモチーフ

譜例 110, 111 (160, 161 頁) 参照

① 基本的なテンポというのは「ゆっくりと *Lento*」のままだが、小さなクレッシェンド、ディクレッシェンドを利用して、また言葉を強調する意味でも、少しテンポを揺らす事は可能になってくるだろう。また第 11 小節から第 16 小節までのピアノパートの左手の各小節事の 4 オクターブの跳躍は、『死者のモチーフ』、『鐘のモチーフ』のテンポの取り方とは全く別になってくる。この跳躍の時は、跳躍に向けて少しテンポの揺れが起こり、テンポは幅広く、結果的に少し早くなる。このことに気を付けていると、小さなクレッシェンド、ディクレッシェンド、第 11 小節第 3 拍から第 12 小節第 2 拍（第 12 小節冒頭「血 *Blute*」に向けて）、第 13 小節第 3 拍から第 14 小節第 2 拍（第 14 小節冒頭の「頭 *Haupt*」に向けて）、第 16 小節第 4 拍から第 17 小節冒頭（第 17 小節冒頭の「冠 *Krone*」に向けて）、計 3 カ所で、自然と音楽と言葉と合うことが出来る。またこの 3 カ所に当てられた 3 つの言葉は非常に大切な言葉でもある。しかし第 15 小節から第 16 小節にかけてのクレッシェンド、ディクレッシェンドは 3 カ所の場所とは少し違い、跳躍の頂点を第 3 拍に持ってくることで、「棘、いばら *Dorn*」の言葉が、アクセント記号と共に浮かびあがってくる。このアク

セント記号は、音量を膨らませて、クレッシェンドすることで、押し出すように鋭く音を立ち上げるのだが、第 15 小節第 3 拍の「悔い改める Buss」を皮切りに、1 拍の中で第 4 拍の「Dorn」に向けて瞬間的にクレッシェンドするように、テンポもその 1 拍で前のめりになりたい。ここでの拍取りは、2 小節間を 1 つに考えたい。その 2 小節間とは、第 10 小節第 4 拍から第 12 小節第 2 拍である。第 18 小節から第 23 小節にかけてのテンポ感も、基本的には変化しないのだが、全てのパートの音型が、1 オクターブ以上下行している。それに伴って、少しテンポも緩んでいきたい箇所を述べたい。このツィクルスの中での最低音 Gis 音（嬰ト）が、第 20 小節第 3 拍、また第 22 小節第 3 拍に与えられているのだが、そこに至る直前の音、第 20 小節第 2 拍の「目 Auge」を少しテヌート気味にテンポを少し緩み、Gis 音（嬰ト）「zu（分離動詞 zuziehen の zu）」へ向かい、また第 22 小節第 1 拍裏拍からの「隠れた verborgen」もテヌート気味にテンポを少し緩み、Gis 音（嬰ト）「安らぎ ruh'」へ向かいたい。ここで気を付けたいことは、この最低音の Gis 音は、低声歌手でも難しい音域になってくるのだが、テンポをあからさまに遅くして Gis 音に向かうことは、発声のことだけに集中していることが、明らかに聴衆にも伝わってしまうので、あくまで言葉の意味での強調の為に、テンポを少し緩むということを忘れない様にしなければいけない。言葉の意味での強調としては、「額の所に血の赤い輪が取り巻いている傷を、もう 1 人の僧侶が、カール皇帝五世の僧帽を目のところまで引き下げた Die Kapuze zieht ein Mönch ihm tief jetzt übers Auge zu, daß die böse Spur der Krone tief darin verborgen ruh'」という内容での、「目 Auge」と「引いて閉める zuziehen」の分離動詞の zu の部分、またその痛ましい冠の痕が隠れて安らぐように、という内容での「隠れた verborgen」と「安らぎ ruh'」での「ruh'」の部分が強調の場所となる。またテンポを少し緩めて強調するだけなので、そこにアクセントを置いたり、強弱を強めたりする必要はない。

② 第 11 小節第 4 拍から第 12 小節冒頭にかけての言葉、「色褪せた血 welkem Blute」の本当の意味はどういうことなのだろうか。「welken」という言葉は、「(花などが) 枯れる、しおれる、また(文語) 衰える」という意味がある。ここでは「衰えた血」と直訳することが出来るだろう。「衰えた血」から「色褪せた血」と意識をしたのだが、元々の意味「衰えた血」とはどういう意味だろうか。まるで「衰えた血」の赤い輪が、その頭を回りを取り巻いている様だった、と語られている所から、長年重い冠を付けていたため、常に頭の周りはその重さで、うっ血していた可能性がある。当時は、そのうっ血した姿は、名誉そのものだったのだろうが、死んでしまった今は、次の文章でも書かれてるように、「まるで罪を償う

為の茨の冠」が取り巻いているかのように見えた可能性が考えられる。それはまさに、カール皇帝五世自身が、悔い改めている気持ちも浮かび上がってくる。まさに、第 15 小節第 3 拍の「悔い改める Buss」の言葉にも繋がってくる。直接その文章で「悔い改める」とは訳してはいないが、本来の意味がこのように出て来るのである。表面的に子音の発語をするだけではなく、このように内面的な表現を探っていく事からも発語の仕方が変化してくる。この「Welken」の時、カール皇帝五世が自分自身の死体を見て語っているのだが、うっ血した自分の頭を見て、過去にあったその赤い輪とは全く違って、今や「衰えた血」の赤い輪に驚いたと仮定したなら、またその発語の仕方は自然と変わってくるだろう。または悲嘆した可能性がある。その W の発語は、時間をかけて柔らかく発語したい。驚きまたは悲嘆から受諾する気持ちへ変化し、それが彼自身、「悔い改める」ことに繋がることを一連のカール皇帝五世の心理状況だとしたら、ここまでの文章の中で大事にしなければいけない言葉が理解出来るだろう。「悔い改める Buss」語頭の B の子音は、破裂音だが、発語直後、その破裂音を飲み込むようにすると（必要以上に息を出さない様にする）、彼自身が悔い改めている様に表現出来る。次の言葉、「いばら Dorn」では、アクセント記号が指示されている事を上手く利用して、茨の冠の痛みを自分自身で感じ、「Dorn」語頭の D の子音に向かいたい。

第 14 小節の「頭 Haupt」と第 18 小節の「頭 Haupt」の発語は違いをつけるべきだろう。前者の「Haupt」には、「衰えた血の赤い輪」があり、後者の「Haupt」の上には、「冠があった」と語っている。もちろんどちらも音程が違うのであるが、「Haupt」語尾の pt をどう発語するかで語感が変わってくる。前者は、ディクレッシェンドも伴って、消える様に語尾の pt を発語したい。後者は、語尾の pt までエネルギーを持って強く発語するのだが、pt の後には、すべてが現実に戻るという心理状況もその語尾の pt に込めたい。ここで気を付けなければいけないことは、強弱である。第 3 曲での、3 回に渡る過去の回想では、カール皇帝五世自身がまだ生きていた頃の回想であって、ここでの短い回想は、すでに死んでいるカール皇帝五世の回想である為、レーヴェ自身も第 16 小節第 4 拍から第 17 小節の「冠 Krone」に向かって、小さなクレッシェンドを指示しているが、フォルテとはどこにも書かれていない。それはすでに死んでいる中での回想だからではないだろうか。歌手は、ここで興奮的に演奏するのではなく、あくまで「いや、違うその頭には冠があったんだ！ Nein, die Krone lag auf diesem Haupt!」と自分自身（カール皇帝五世自身）に問いたす様に演奏したい。

第 19 小節第 3 拍での「僧侶 Mönch」の言葉は、第 7 小節冒頭の「僧侶 Mönch」と同じ A 音（1 点イ）であり、「Mönch」語頭の M を体の中に飲み込む様なイメージで、両唇が合わせ合った時間を長く、しっかりと発語したい。

第 17 小節冒頭の「Krone」と第 21 小節第 3 拍の「Krone」の発語は、過去と現在という意味でも、対照的に表現したい。前者は K の硬子音で鋭く、r は数回巻くことで、過去にカール皇帝五世の頭には冠があったことを表現し、後者は、K の発語は硬子音なのだが、硬すぎず、r の発語も柔らかく少し巻くことで、現在はその冠の傷が痛ましい状態であることを表現したい。強弱においても、前者は冒頭の言葉でクレッシェンドを用いているので、フォルテの手前ぐらいに抑え、後者は、第 3 拍ということもあり、文章を壊さない程度の強弱を心掛けたい。

③ 第 10 小節第 4 拍から第 11 小節冒頭にかけての「死者を見よ！ Seht den Todten!」は、誰に向けて言っているのだろうか。これは、まさに棺の中に眠っているカール皇帝五世自身に言っている言葉ではないだろうか。ラインホルトの史実のこの部分に当てはまるであろう。

皇帝は、まだ生きている彼自身を納めるべき、ヴェールのかかったその棺をじっと見つめた。沈黙の中、歌声の元、燃え尽きた蠟燭の並ぶ中、彼自身がそこに横たわっているのだ。カールの身体から存在は奪われ、葬列の先頭を進む彼の生命は離れ、果てのない闇の中へと連れ去られた¹⁹¹。

この文章を読んだ時、誰もが違和感を感じるのではないだろうか。棺の中を見つめていたカール皇帝五世はそこに横たわっていたにも関わらず、葬列の先頭を進んでいたのである。それはまさに、「カールの体から存在は奪われ、彼の生命は離れ、果てのない闇の中へと連れ去られた」の言葉通りではないだろうか。闇の中とは死の世界のことだろうが、ここではその死の世界から、棺の中に横たわっている自分自身を見る状態であろう。第 10 小節までは、カール皇帝五世の魂は「棺の中に」いた。だからこそ『鐘のモチーフ』も低音域の密集和音でくぐもって聞こえてきた。ところが、第 10 小節のフェルマータを挟んだ「Seht den Todten!」で、視界が棺の外からみえてくるものへと変化する。これは第 8 小節からの間奏で、カール皇帝五世の魂が外へと動く所ではないだろうか。色褪せた血の赤い輪を見たとき、

¹⁹¹ Schneider, Reinhold: *Philipp der Zweite oder Religion und Macht*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987, S. 61.

その状況に驚きがあったのだろう。それはまさに、過去の栄光が頭をよぎったのではないだろうか。その頃のうっ血していた赤い輪は、色褪せているものではなく、真っ赤な赤で、その痛みこそが皇帝としてのシンボルであったと考えられる。そして、色褪せた赤い輪は、受難のたとえとされる「いばらの冠¹⁹²」が取り巻いているようだと思ってしまったのだろう。

②の所でも述べたが、彼の「悔い改める」懺悔の気持ちも、その色褪せた赤い輪を見たときに、湧いて来たのではないだろうか。だからこそ、第 17 小節で、「いや、違うその頭には王冠があったのだ！ *Nein, die Krone lag auf diesem Haupt!*」という文章が出て来るのだろう。

第 19 小節に見られる「僧侶 *Mönch*」が第 7 小節冒頭の「僧侶 *Mönch*」と同じ発語の仕方だと述べたが、「1 人の僧侶が、僧帽を深々と彼の目のとこまで引き下げ、その痛ましい冠の痕が安らぐように *Die Kapuze zieht ein Mönch ihm tief jetzt übers Auge zu, dass die böse Spur der Krone tief darin verborgen ruh'*」この文章の 1 人の僧侶というのは、まさにカール皇帝五世のことであろう。その自分の痛々しい姿を見て、自分自身でその傷の痕を、隠したのではないだろうか。音楽的要素からも深々と僧房を引き下げの様子が、各パートの 1 オクターブ以上の跳躍になってレーヴェは表現している。この「絵」を見ると同時に、第 19 小節から『鐘のモチーフ』があり、常に鐘が鳴っている様子も語りは客観的に聞かなければならない。

過去の回想 (23～33 小節)

モチーフの種類：王笏のモチーフ

譜例 111, 112 (161, 162 頁) 参照

① 第 23 小節第 4 拍から第 30 小節の冒頭まで、以前のテンポ「ゆっくりと *Lento*」を意図的に変化させたい。なぜなら、筆者は最初速度記号「ゆっくりと *Lento*」のまま、この過去の回想場面を演奏してみたが、あきらかにテンポ感が遅く、カール皇帝五世の過去の栄光の様子を表現することができなく、もちろん、レーヴェがそれを求めたとも考えられるのだが、違和感を感じずにはいられなかった。レーヴェのバラード音楽は、彼の目指した音がはっきりにしている為、速度記号、曲想記号、歌唱についてもどの曲をみても細かにかかっている。レーヴェはここで、「威厳を持って *con maestà*」と指示している。これはカール皇

¹⁹² 茨の冠は、連行されて十字架に、磔（はりつけ）にされるまでのあいだ、イエスを苦しめた道具である。茨の冠は、イエスの苦難だけでなく、痛みにも揺らぐことのないイエスの意志も同時に強調している。岡田温司「茨の冠」『聖書と神話の象徴図鑑』東京：ナツメ社、2011 年、218 頁、219 頁。

帝五世のキャラクターでもあり、歌手に対しても、威厳を持って歌う様に指示している。このツィクルスにおいて、カール皇帝五世の威厳が表現されている箇所を探った。まさに第2曲の第14小節から第16小節「ドン・カルロス万歳！Don Karlos lebe!」と3回、彼の勝利を祝って喜んでいる場面であろう。この場面でのテンポは、速度記号ではなく曲想記号の「マーチのように *Alla Marcia*」に指示されているが、テンポは「*Moderato*」ぐらいの速さが丁度良いと述べた。またもう1つ彼の威厳さを表現している箇所がある。それは第2曲、第69小節第4拍裏拍から第71小節第3拍にかけての、「天高くその支配者の手を差し上げた *himmel an hebt er die Herrscherhand*」という内容だ。この内容は、ここでの過去の回想の内容、第27小節から第29小節「彼はしっかりとその腕を高く支え *er hielt fest und fester es nach oben*」とも一致する。ここでのテンポは、「*Andantino*」と述べている。この2つの可能性から考えて、ここでの過去の回想場面は、「*Andante*」から「*Andantino*」の間のテンポ感が相応しいと提案したい。この場面でのテンポの急緩の付け方だが、第25小節、第27小節の間奏ともいえるピアノパート『王笏のモチーフ』で可能になってくる。どちらの場所でも、少し前のめりに次の文章を引き出す様に、テンポを急がすことが出来るだろう。もっと詳しく述べると、第25小節でのピアノパートの右手を1オクターブ高く作曲され、王笏を高く掲げている様子をモチーフで表現しているのだが、この付点のテンポを前のめりにしたい。また左手の伴奏は、前のめりになるのではなく、テンポを保つ様にしたい。それは、カール皇帝五世が馬に乗って、馬のテンポを彼自身が手綱でコントロールしているかの様に、まさに彼が馬の上で王笏を振りかざしている姿もこのことから想像することが出来る。手綱が左手伴奏でテンポを保ち、馬のテンポが右手の1オクターブ上の旋律で前のめりに行こうとする。第27小節では逆のことが言える。ピアノパート左手の付点（馬のテンポ）が前のめりになろうとするのを、右手の伴奏（手綱）でそれをコントロールするという事である。

この場面での声楽パートの所は、威厳を持って表現する上でも、テンポは前のめりにはならないで、一定のテンポを保って演奏することで、彼の威厳さを表現出来るだろう。第30小節第3拍裏拍のピアノパートから第33小節までにかけて、テンポを「*Andante*」から「*Adagio*」にゆっくりと落とす様に、なぜなら、歌詞も2回繰り返す、その内容が「樅の木を支えている岩のように *wie ein Fels, der eine Tanne hält*」であり、「樅の木ほどしっかりした皇帝の王笏も今となっては全て消えてしまった」という隠れた意味も含まれているからである。ここでのピアノパートのスタッカートは、第24小節、第26小節に指示されているスタッカートとは区別をつけるべきで、第30小節からのスタッカートは、冷たく、むなしく、時計の針が鳴っているかの様なスタッカートで表現すると、過去と現実の対比を描写出来る。

② 第 23 小節第 4 拍「かつて Einst」という言葉で、過去の回想に入るわけだが、この言葉はテヌート気味に、語尾の子音 *nst* まで丁寧に、その言葉を過去の回想に入るスイッチボタンだと認識して、大切に扱いたい。第 24 小節冒頭の「王笏（おうしゃく）Scepter¹⁹³」の言葉は、英語の綴りと一緒であるが、古いドイツ語である。現在は「Zepter (tséptar)」の綴りとなっている。この語頭 *Z* の子音は、ピアノパートのアルペッジョより早く（厳密に述べると、ピアノパート左手の *Des* 音（変に）の最低音より先に語頭 *Z* を発語することである。しかしその子音を待ちすぎて、アルペッジョを弾いてしまうと、テンポ感も語感も崩れてしまう恐れがある為、合わせの時にお互いのタイミングのすり合わせが必要となってくる）発語し、その言葉の存在を強調したい。第 24 小節第 3 拍「hielt」は「halten（離さずに手に、で）持っている、つかんでいる、保つ、支えている」の過去形で、高らかに掲げた腕を「保つ」という意味で訳されるが、ここでは「かつて王笏を高らかに掲げた Einst das Scepter nicht」と訳した。この文章ももちろん古いドイツ語であり、現在のドイツ語として書くなら、「私は王笏を高く持っていた Ich hielt das Zepter nach oben」となるだろう。この「hielt」の「hi ヒ」の発語の時、その言葉に重みを置くことで、その王笏を保っていた事を語感を持って表現出来るだろう。レーヴェ自身も音楽的に、第 24 小節の中での最低音 *F* 音（1 点へ）を hielt に与え、「持ち上げる、上げる erhoben（erheben の過去分詞）」に向かって、音型を跳躍させ、「hielt」の重要性をあらわしていると分析出来る。「hielt」の「hi ヒ」の発語の時、息が他の子音より出易いので、息の量を少なく、「ヒ」を体の中に飲む込む様な感覚で、その時体も重さを感じる事で、この王笏を「保つ」という言葉を表現したい。もちろん、王笏を支える事とは、神聖ローマ帝国を継続することであり、それはカール皇帝五世の賢さであったり、皇帝としての力量にかかっていただろう。しかし、ここでの表現の仕方としてこのやり方を提案したい。第 26 小節冒頭「揺さぶる rüttelte」語頭の *r* の発語も、「Scepter (Zepter)」語頭の *Z* の発語の様に、少し前に出す事で強調したい。発語のタイミングとしては、第 25 小節ピアノパートの右手、第 4 拍の付点後の音が、*R* の発語をするタイミングとし、第 26 小節冒頭で「ü」の母音が聞こえる様にしたい。子音と母音を分けることで、言葉の強調を促したい。

第 27 小節第 4 拍での「hielt」は、「支える」の意味になるだろう。ここでの 16 分音符の

¹⁹³ 腕と手の延長にほかならない笏は、権力や権能—たいていは王のそれ—のシンボルである。福音書では、笏といえば、受難の際にピラトがイエスに与えたそれを指す。それはただ葦の棒であり、人間の目には嘲りのシンボルでしかないが、ほんとうは栄光のシンボルなのである。フィエ、ミシェル「笏」『キリスト教シンボル事典』武藤剛史訳、東京：白水社、2006 年、85 頁。

「hielt」は、付点 8 分音符の「彼は er」より、テヌートで重みを置いて演奏したい。「ヒ hi」の発語に関しては、第 24 小節で述べたことが当てはまるだろう。次に出て来る、「fest und fester」の言葉を日常で使う場合、「しっかりと握って、もっと強く」と訳すことが出来、「持っている halten」の意味と比べると、もっと強調される意味を成している。「stark und stärker」とドイツ語で言うことも出来るだろう。要は、カール皇帝五世は、王位・王権の象徴の王笏を保つ為に、想像を絶するストレスと苦労があったこともこの言葉から想像することが出来る。そのことから、ここでの「fest und fester」の発語でも、言葉に重みを置きたい。下唇と上歯が離れた瞬間の F の発語の音は、摩擦音となって外に出るのだが、その息を飲み込むイメージを持つことで、王笏を掴んでいる想いや、大変さを表現したい。レーヴェはこの「fest」を 4 分音符またスラーで付点 8 分音符で伸ばしている。王笏をしっかりと掴んでいた重さを、この音符の長さの中で表現したい。また第 28 小節第 4 拍の「es」は王笏を指しているので、敢えてその言葉を強調するように演奏したい。第 30 小節の「岩盤 Fels」の Ges 音（2 点変ト）は、このツィクルスの中で 2 番目に高い音となり、「カール皇帝五世の王笏は樅ノ木を支えている岩のようだ」という内容となる。この「Fels」語頭の F の発語は、「fest und fester」の f の発語とは少し違い、下唇を上歯で噛む時間を出来るだけ掛け、下唇と上歯が離れた時の音を強くすればするほど、ここでの「岩盤 Fels」の意味が強調される。第 30 小節のピアノパートにみられるスフォルツァンドでは、ピアニストは F の発語の音をしっかりと待って、「岩盤 Fels」の重さや厚さなどを弾く前に想像することで、スフォルツァンドの和音を持って表現したい。第 31 小節、第 32 小節の「樅の木を支えている岩のようだ wie ein Fels, der eine Tanne hält」の繰り返しでは、①の所で述べた隠れている意味の上でも（樅の木ほどしっかりした皇帝の腕（王笏）も今となっては全て消えてしまった）、子音の発語は 1 回目（第 29 小節、第 30 小節）とは違うように、淡々と、強くなく、自分自身（カール皇帝五世自身）に問いかける様に発語したい。

③ 第 19 小節から第 23 小節までの内容を少し振り返ると、「痛々しい冠の痕が隠れて安らぐように、自分自身で僧帽を下げた」と解釈した。すでに死んでいるカール皇帝五世自身に感情があると仮定するなら、この状況をどの様に感じただろうか。この状況が受け入れ難く、その衝動で過去の事を思い出し、第 24 小節以降へ繋がるのだとしたら、彼自身が彼の葬儀をみている事への説得力も増すのではないだろうか。

またこの場面をオペラのように自分自身で演出すると、カール皇帝五世自身にスポットライトがあたり、周りの葬儀に参列している人たちは、時間が止まったようにするだろう。要は、

カール皇帝五世自身、自分の世界に入って過去のことを回想し始めた様子を聴衆に伝えたいのだ。映像で例えたとすると、彼が馬に乗っている姿や、王笏を掲げている姿を流すだろう。照明も映像もないとすると、歌手自身がカール皇帝五世であり、過去の事を回想し始めた第 23 小節第 4 拍の「かつて Einst」の言葉を発した瞬間から、若い頃のカール皇帝五世の顔つきや緊張感が一瞬として蘇りたい。歌手は自然と背筋が伸び、棺の中の自分自身を見ていた世界とは全く違う世界へと変化する。聞いている聴衆からしたら、突如として歌手が自信を持ったように映る可能性があるだろう。その違いの変化を、はっきりと与えられる場所でもあるので、この様に彼の気持ちの変化を探り、自然と過去の回想へ繋がる様に、解釈を試みた。そして、歌手は王笏を掲げているカール皇帝五世の様に、右手を斜め上に出してみるのも良いだろう。もちろんその時、小道具となる王笏は持っていない。掲げるタイミングとしては第 25 小節のピアノパートの所だろう。王笏を掲げている様な右手の音型（『王笏のモチーフ』）は、1 オクターブ上で示され、まさにその様子をイメージして作曲されることが分析出来る。掲げた王笏を支えているカール皇帝五世の腕に、何人もの敵がその王笏を取ろうと戦いを挑んできた重みを、歌手自身、いやカール皇帝五世自身が掲げた腕で、その重さを感じながら第 26 小節から第 30 小節冒頭の「Fels」へと向かいたい。そうする事で、第 28 小節での付点が、軽くならないで重い付点へと変わり、付点を歌うたびに、敵をその腕から振り払う様に、この場面での最高音となる Ges 音（2 点変ト）「Fels」に向かうことで、「樅の木を支えている岩のようにその腕を支えていた wie ein Fels, der eine Tanne hält」の内容に真実味が生まれてくるだろう。なぜなら、皇帝として世界の半分を制し、それを保つことは容易ではなかったからである。第 31 小節からの歌詞の繰り返しでは、現実引き戻される様子を、王笏を持っていない右手をみつめ、その腕がピアノパートのスタッカートと共に、ゆっくりうなだれる様に落ちてくる（下がってくる）だけで、ここでの明暗となる表現が増すだろう。もし、筆者が提案した手を挙げたり、手をみつめたりすることに抵抗があるなら、心の中でその行動をして欲しい。「絵」を見るという作業では、どちらも同じであり、そうすることで、すぐに聴衆に伝わらなくても、歌手の緊張感や顔つきで伝わることも多々あるからである。

カール皇帝五世の様子 (33～51 小節)

モチーフ種類：死者のモチーフ、マルガレーテ大公妃のモチーフ

譜例 112, 113, 114 (162～164 頁)

① 第 33 小節第 4 拍から第 51 小節にかけてのカール皇帝五世の様子を語っているこの場面では、3 つのテンポ感にピアノパートを中心に区別することが出来る。1 つ目のグループは、第 33 小節第 4 拍から第 36 小節、2 つ目のグループは、第 37 小節から第 44 小節、3 つ目のグループは、第 45 小節から第 51 小節となる。それぞれのグループにおいて、テンポ感が劇的に変化するという事ではなく、テンポ感の感じ方が違う事を述べることにする。1 つ目のグループの始まり、第 33 小節第 4 拍のテンポ感は、それ以前の所から示していきたい。第 30 小節第 3 拍裏拍のピアノパートから、テンポを「*Andante*」から「*Adagio*」にゆっくりと落とす様にと述べたが、第 32 小節第 3 拍から第 33 小節第 3 拍にかけてのピアノパートのメゾスタッカートのテンポ感で決まるだろう。ここでのテンポを全く落とさず、次の場面に入ると明らかに違和感を感じ、音楽が壊れてしまう。要は回想場面（過去の栄光）から現在の場面（棺の中に入っているカール皇帝五世）へと変化する時間が、音楽面でも欲しいということである。内容的にも、現実に戻り、葬儀のカール皇帝五世の様子を語っている為、この第 33 小節から第 34 小節のテンポ感の変化が極めて大事になってくる。本来なら、第 33 小節第 3 拍のピアノパートの和音を聞いて、最低でも 1 拍休んで、次のフレーズに入りたいが、レーヴェは休符なしで作曲している。このことから、「*Andante*」から「*Adagio*」、また第 33 小節では初めのテンポ「*Lento*」でゆっくりとテンポを緩めたい。またテンポを緩める時、音の持つ緊張感まで緩まない様に気を付けたい。テンポの感覚としては、初めのテンポの「*Lento*」の 4 分の 4 拍子に比べると、4 分の 3 拍子に変化することで、少しテンポ感が速く感じるだろう。

第 34 小節のピアノパート右手のシンコペーションは、第 11 小節のピアノパートのリズムと同じであるが、ここでは 4 分の 3 拍子となっていることもあり、第 11 小節のテンポ感より少し速く感じるだろう。また、ピアノパートの右手のシンコペーションを利用して少しテンポを前に揺らし、「腕 *Arme*」の *me* に向かい、その *me* からテンポを元に（第 33 小節第 4 拍のテンポ）戻したい。また第 35 小節でも同じことが言えるだろう。「死者 *Todten*」の *dtten* に向かってテンポを前に揺らし、*dtten* の所からテンポを元に戻したい。ここ 3 小節間での拍取りは、1 小節単位で流れを考えていきたい。速度表示で述べるとすると、テンポを揺らしていることとは、まさに「*Adagio*」と「*Lento*」の間を行き来している感じだろう。

第 37 小節からの 2 つ目のグループでのテンポ感は、第 37 小節第 4 拍から第 41 小節までの約 4 小節間、また第 41 小節から第 45 小節までの約 4 小節間の 2 つの同じ旋律をそれぞれ 1 つの拍取りとして考え、大きなフレーズ感の中でのテンポを感じて欲しい。第 37 小節のピアノパート右手のシンコペーションでは、次の言葉の「押す、圧迫する *drückt*」を引き出すように、テンポを前に揺らし、その言葉の前でテンポを元に戻し、歌手が自然とブレスし易い様に、ピアニストは気を付けたいところでもある。第 38 小節ピアノパート左手のスタッカート指示だが、これは第 31 小節から第 33 小節にかけてのピアノパートのスタッカートの部分と同じ響きを意識して弾くことで、「樫ノ木を支えている岩のようだった腕は、今や十字架を押し当てて曲がっている」の反対の意味の内容と重なってくるだろう。ここでのスタッカートは同じ音価で、時計の針が同じテンポで鳴っている様に、また現実の事実に対して、無残にも時を刻んでいる様に冷たく音を表現したい。その内容とは別にレーヴェは非常にきれいな旋律で作曲している。内容と音楽の不一致なコントラストがまたこの状況をうまく引き出していると言える。

第 45 小節からの 3 つ目のグループでは、第 45 小節のピアノパートの旋律は、第 46 小節からの声楽パートの旋律を先取りしており、カノンの用になっている為、それを意識してそのカノンが掛け合う様に、テンポ感を作りたい。また第 49 小節、第 50 小節に関してのテンポは自由になるのだが、次の場面(第 52 小節からの過去の回想)のテンポ感を考えて、「*Lento*」のテンポを保ちたい。

② 1 つ目のグループ内で気を付けたい言葉は、第 33 小節第 4 拍からの「この腕 *Diese Arme*」であり、テヌート気味に、高らかに掲げていた腕の事であり、その腕を歌手は、またカール皇帝五世は見つめながら歌いたい。またその次の言葉「曲がっている *beugt*」では、その腕が今まさに曲がっている事実を語っているのだが、昔ではその腕が曲がることはあり得ないことであったのだ。しかしここではいとも簡単に、第 36 小節冒頭「1 人の助修士 *Frater*」によって、それが行われている。どこか信じられない様子もありつつ、悲しさもカール皇帝五世の中でありつつ、その言葉「*beugt*」を発語したい。どこか呟く様に、語頭 *b* の発語の破裂音もあまり強くなく、弱々しく曲がっている事実をその発語で表現したい。この発語の仕方は、第 39 小節冒頭、第 43 小節冒頭の「*beugt*」でも同じことが言える。そうする事で、曲がっている事実がより強調されるだろう。また第 36 小節目冒頭の「1 人の助修士 *Frater*」は、第 3 者の登場なので、言葉を立てて少し強調する様に子音の *Fr* を発語すると良いだろう。音楽分析の所でも述べたが、第 34 小節、第 35 小節での跳躍は声楽的に歌うのが非常に

難しく、裏拍で大事でない言葉が高い音となって作曲されている。「beugt」に声の重心を置いて、その反動で跳躍の Dis 音（2 点嬰二）に向かいたいのだが、「beugt」の g の発語は、後方舌背で閉鎖音である為、奥に入り易いが、その次の t の発語を、上歯の裏の歯茎の出来るだけ前の所に舌を付け（t の発語は硬子音である為、息を一端止め発語と同時に息が出る様に）発語すると良い。その次の高い音である「dem」語頭の d の発語も、同じ場所を使うのだが、軟子音である為、息を止める様に発語し t と混同しない様発語したい。第 35 小節の跳躍は Dis 音より、更に高い E 音（2 点ホ）が示され、また母音始まりの言葉「ein」である為、声楽テクニクの響きを落としがちだが、ここもその前の言葉「Jetzt」に重心を置き、その反動で跳躍音に向かいたい。

2 つ目のグループで気を付けたい言葉は、語りとカール皇帝五世の視点では違ってくる。語りとして気を付けたいことは、あくまで内容を伝えなければいけない点、また大きく拍取りをすることから見ても、第 40 小節の「(腕、足) などが交差する *verschränkt*」と第 41 小節冒頭「胸 *Brust*」の言葉になってくる。この言葉はまさに、3 つ目のグループ第 45 小節からも 2 回繰り返されている。計 4 回の繰り返しになっている。1 回目、第 40 小節、第 41 小節、2 回目、第 44 小節、第 45 小節では、フレーズ感の中での表現にしたいので、「*Brust*」の発語の時の感覚としては、十字架が押し当てられている重さを感じて歌う様にしたい。1 回目は H 音（1 点ロ）で、2 回目は E 音（1 点ホ）の「*Brust*」になるわけだが、音程が変化することによってその重さも変化させると表現の色が変わってくるだろう。また第 45 小節の「*Brust*」は主和音に戻っている音で、その押し当てられている現実を受け止める様に歌い、また H 音では、十字架が胸に押し当てられている痛みを感じたい。そして、第 46 小節へと向かい、また第 47 小節では主和音に戻り、また受け入れているように、全てを優しく発語し、第 49 小節、第 50 小節のレチタティーヴォへと向かいたい。この時の旋律をレーヴェは美しく作曲し、全てを受け入れたかの様な錯覚に陥るほどである。第 50 小節第 2 拍のフェルマータから第 4 拍のところでは、ブレスをするのも可能になってくる。もし、ブレスをする場合だと、「*verschränkt*」の語尾 t、と「*zur*」語頭の z は必ずリエゾンせずに発語したい。またその場合、子音は全てにおいて優しく、柔らかく、歌手はそのすべての子音を味わうように発語したい。ブレスなしで演奏する場合だと、リエゾンして歌う事を提案したい。もしリエゾンせずに歌う場合だと、言葉と言葉の間に小さな穴ができてしまい、この綺麗な旋律を壊してしまうからである。まさにここでは「*portando la voce*」のテクニックで演奏したい。

カール皇帝五世の視点で気を付けたい言葉は、「ああ、そんなに軽々に！ *ach so leicht!*」で

ある。感情の吐露がここでははっきりと示されており、言葉にならない想いが、「ああ ach」になって出てきている。もしこれを語りとして客観的に演奏するのであれば、この表現の仕方は非常に淡泊になってしまうだろう。しかし、これがカール皇帝五世の言葉だとすると、この言葉の意味の深みが増し、3つ目のグループを合わせて、4回繰り返されているというレーヴェの意図も理解出来る。まさにカール皇帝五世の心の内を表現したかったのではないかと解釈出来る。1回目第39小節と2回目第43小節、第44小節は、大きなフレーズの中での「ach so leicht!」となり、敢えてそれだけ強調すると大きな拍取り、またフレーズ感を壊してしまうのだが、この言葉を歌うのではなく、セリフを喋る様に音程の上で音程を外さない様、バランスを取りながら表現したい。ここでもレーヴェが述べている、「歌うように話、話すように歌う事」を、「*portando la voce*」のテクニックを駆使して表現すべきである。3つ目のグループ、第45小節、第47小節での「ach so leicht!」の繰り返しでは、たっぷり旋律を歌うことでその悲しさだったり、虚しさだったりを表現したいが、感傷的になるのではなく、現実をしっかりと見ている上での表現にしたい。感傷的に成りすぎると筆者を含め、多くの歌手は目をつぶり、歌手自身の世界に入って、気持ちよくなってしまう傾向があり、それは表現と見せかけた虚構の世界であり、自己満足の世界へ移行する為、大変気を付けなければならない。

③ 前の回想の場面ではカール皇帝五世の独白だが、第33小節第4拍からは、音楽面でも詩の内容からも、全く違う場面へと移行する。カール皇帝五世が過去の回想をしている間、オペラの舞台でいうと、スポットライトが当たっていない人たちは、黒闇で動いていると仮定した時、何をしているだろうか。葬儀が間違いなく進んでいる状況だろうし、歌を歌っていることが予想されるだろう。その時、1人の助修士がカール皇帝五世の遺体に近寄っている「絵」を、語り（歌手）は第32小節第3拍からのピアノパートのスタッカートあたりで気付き、その助修士が自分（カール皇帝五世）に何をするのかを、遺体から離れた場所で見たい。そして、ピアノパートのスタッカートと同時に、腕がうなだれてくるとすると、そのうなだれてきた腕と、遺体の自分自身に助修士がしようとしている行為を見ながら、演奏を始めたい。その為、①で述べていた「間」の取り方が必要になってくるのだ。そして、助修士が自分自身の腕を曲げている状況を、離れた場所から見ているカール皇帝五世自身（語り自身）が、その行為と同じように真似してみると、昔、高らかに掲げていた腕との差をカール皇帝五世自身（語り自身）が感じる事が出来るだろう。実際、演奏の時は、うなだれてきた腕を見つめながら、その腕を胸に持っていき、その手を持って胸に圧力をかけ、重みを

実際に体感してみるのも良いだろう。またそれをしなくても、それを心の中することで、表現へと繋げていきたい。

第 37 小節第 3 拍から何度も続く繰り返しの時、段々と自分自身(語り＝カール皇帝五世)の遺体に近づいて行き、第 41 小節からの 2 回目の繰り返しの時は、1 回目より少し音量を落とし、カール皇帝五世は自分自身の現在の状況に対して、自分自身に確認するかの様に、自分に向けて歌い、第 45 小節からの繰り返しで、もう一度遺体へ目を向け、ゆっくりと棺の中へ戻り、第 51 小節の「Brust」を持って、魂と体が一致し、完全にこの曲の初めの状況に戻る。

過去の回想 (52～64 小節)

モティーフの種類：虹のモティーフ

譜例 115, 116 (165, 166 頁) 参照

① 第 52 小節からの過去の回想でのテンポは、速度表示は何も指示されていない。このテンポは第 49 小節、第 50 小節のレチタティーヴォの 2 小節間から決まってくるだろう。また厳密に述べると、第 50 小節第 3 拍の「zur」がどのテンポで第 51 小節冒頭の「Brust」に向かうかで決まってくる。以前の場面でも基本的に「Lento」のテンポでと述べているが、ここでもそのテンポ感を保持したい。また第 53 小節から 4 分の 4 拍子に変化することもあり、4 分の 3 拍子で感じていたテンポ感より遅く感じるだろうが、第 52 小節から第 54 小節「天国へと続く虹の階段 wie des Regenbogens Himmels stiege」の内容通り、まさに虹がかかっているような音型(『虹のモティーフ』)でレーヴェは作曲している為、そのモティーフの持つエネルギーと詩の内容を含んだテンポ感を作っていきたい。詳しく述べていくと、第 53 小節、第 54 小節のピアノパート右手の旋律が上行して行くときは、虹をかけるイメージを持ってテンポを少し早めにし、その時、必ず語り(歌手)はこのモティーフを聞きながら歌うことで、また聞きながら歌うことが出来る音量で演奏すると、声楽パートの旋律とピアノパートの旋律がカノンの用に聞こえてくる。歌手、ピアニスト共に、ここはお互いの旋律の音に集中して聞くことが必須となる。第 55 小節第 2 拍から第 3 拍にかけての声楽パートの 16 分音符の上行形は、「光 Licht」に向けて、言葉のエネルギーと共にテンポを前のめりに持っていきたい。ここでの意味としては、「彼が生まれた日 glomm der Tag, der ihm das Licht beschied」という意味となり、この「光 Licht」＝誕生に繋がると考えたとき、この上行形のエネルギーが天に広がっていくイメージを持つことが出来るだろう。レーヴェは「Licht」の

言葉で上の Fis 音（2 点嬰へ）を与え、その言葉が大事なことを示している。この言葉を歌う時は、少しテンポはテヌート気味となるが、次の言葉「授けた *beschied*」ではすぐ元のテンポに戻りたい。

第 57 小節からはこのツィクルス第 1 曲のカール皇帝五世が生まれた時の状況を回想している為、テンポは『揺りかごのモチーフ』を思い出させるテンポ感に設定したい。第 1 曲の速度表示は、「*Andantino*」だが、声楽パートの旋律は、第 57 小節から第 61 小節にかけて 2 オクターブに渡って跳躍するので、その跳躍を利用して、テンポに急緩を付け、「*Adagio*」と「*Andantino*」の間にテンポを設定したい。そのテンポ感の鍵を握るのは、ピアノパートの素朴な伴奏形である。縦割りで弾くのではなく、横に流れるように前に進んでいきたい。その時に、声楽パートの第 57 小節第 3 拍低音の Gis 音（嬰ト）、第 61 小節第 4 拍の高音の Gis 音（2 点嬰ト）では、歌手としても非常に難しい音の運びとなるので、そこに向かうテンポ感は練習の段階で、歌手はピアニストと確認する必要がある。詳しく述べると、下の Gis 音に向かう時は、少しテンポを緩め、しっかり Gis 音を歌い、そこからの上行形では、元のテンポに戻り第 58 小節冒頭の「揺りかご *Wiege*」に向かいたい。また高音の Gis 音に向かう時は、その直前の第 3 拍裏拍の「揺れる、揺れ動く *schaukelten*」の「*kelten*」で少しテンポを落とし、Gis 音に向かい、その Gis 音は少しテヌート気味に、しかしフェルマータにならない様にバランスは気にかけたい。なぜなら、筆者も含め歌手は高音を延ばしすぎてしまう傾向がある為、詩の内容を壊さない程度のテヌート気味を心掛けるべきである。この 2 オクターブに渡る跳躍（第 57 小節第 3 拍裏拍 Gis 音から第 61 小節第 4 拍 Gis 音）は、揺りかごの揺れを音型であらわしているとも言えるだろう。バリトン歌手のローランド・ヘルマンを聞いてみても、筆者が述べたようなテンポ感の取り方で、高音の Gis 音はしっかりと体の支えを持って、テヌート気味で歌っている。また 3 連符の小さな音符の扱いも、極めて丁寧で、すべての音がはっきりと聞こえ、その動きが揺りかごの動きと重なるイメージを持つほどだった。筆者が述べたテンポ感の急緩を利用して、息の量を調節して、その 3 連符に向かう必要があると考えられる。

第 64 小節から再び『死者のモチーフ』が現れるが、これはこの曲の最初のモチーフであるため、テンポも「*Lento*」に戻したい。その為には、第 63 小節第 2 拍の下の H 音（ロ）から少しずつテンポを緩やかに、16 分音符を歌い、スラーも壊すことなく、「*Lento*」に戻る様、第 64 小節冒頭の「歌 *Lied*」に向かいたい。

② 第 52 小節第 3 拍から第 54 小節での音型は、アーチ状の虹がモチーフになって表現され、このモチーフの旋律線を壊さない様に、子音を発語していきたい。第 52 小節第 3 拍の「～のよう Wie」の W の発語は、重みを置き、この発語直後の子音は、軽く発語したい。例えば、第 53 小節の「虹 Regenbogens」の「Regen」語頭の R は柔らかくゆっくりと巻き、g は硬く発語されやすいが、軟口蓋の上がった状態を利用して、出来るだけ優しく、「bogens」語頭の b は破裂音の子音だが、破裂の際息を多く出そうとしないで、その発語の瞬間を味わうようにしたい。そうすることで子音の発語一つ一つが天国の階段を上っている様な感覚にも陥り、その子音が虹のアーチを描いている様にイメージを持つと、『虹のモチーフ』を表現出来るだろう。また第 54 小節冒頭「登るかのように stiege¹⁹⁴」語頭 st の発語は、まさに階段を上っている様に、ピアノパートの左手のアルペッジョと共に、時間をかけて発語したい。このアルペッジョのテンポは、st の発語の時間のかけ方で変化してくるだろう。アルペッジョ繋がりですると、第 55 小節第 3 拍のピアノパートの右手のアルペッジョは、「Licht」に合わせて作曲されている。つまりカール皇帝五世がこの世に生を受けた日を「Licht」で表現されている為、このアルペッジョは「stiege」の場所とは表現の仕方、打鍵の仕方、音の響き方を含め、全く変わってくるだろう。もう少し詳しくみると、第 54 小節第 4 拍の「glomm」は「(残り火などが炎を出さずに) ほのかに光る、弱く赤く燃える glimmen」の過去形で、直訳で訳すと、「その日はほのかに光っていた」となる。詩人のアナスタシウス・グリューンがなぜこの言葉を使ったのだろうか。「稲光がする、きらりと光る blitzen」でもなく、「輝く、きらめく glänzen」でもなく、「光る、輝く leuchten」でもなく、「光る、輝く scheinen」でもなかった理由は何なのか。これにはもちろん研究の余地はあるのだろうが、筆者の解釈を提示すると、詩人自身がカール皇帝五世の波乱の人生をこの言葉「glomm」に込めたという捉え方は出来ないだろうか。その詩人の想いを感じ取ることが出来たからこそ、レーヴェは右手だけの 3 音のアルペッジョで作曲したと解釈出来る。

第 57 小節冒頭「王たち Kön'ge」の語頭 K とアルペッジョの入るタイミングは、第 21 小節の「王笏 Scepter」の時の様に子音をすべて待ってからのアルペッジョではなく、ここではアルペッジョが先に弾かれ、右手のアルペッジョの最終音 H 音（1 点口）の前に、K の発語が来るようにしたい。基本、ドイツ歌曲では、子音はピアノの音より先に発語されることが暗黙のルールだがここでは、この方法を提案したい。その時のアルペッジョの弾き方とし

¹⁹⁴ Steigen 「登る」の接続法第 2 式。

ては、第 21 小節の時の様に勢いよく弾くのではなく、カール皇帝五世が生まれて、王たちの喜んでいる姿や優しさをこのアルペッジョに込めて、優しく、テンポも少しゆっくりと優雅に弾いて欲しい。K の発語は硬子音だが、息の量を減らすことで、柔らかく表現したい。

「Kön'ge」の言葉は、「Könige」の事であり、コンマを用いて i を省略している。歌う時は、i を入れて歌う方が ge の発語がし易くなるだろう。

第 58 小節冒頭、また第 62 小節冒頭の「揺りかご Wiege」語頭 W の発語は、このツィクルス第 1 曲、第 6 小節冒頭「Wiege」の語頭 W と同じ発語にしたい。そうすることで、ツィクルスを通して、大事な言葉への共通性が生まれるからである。また、この第 4 曲の第 58 小節、第 62 小節では、その「Wiege」の前音で高音の為、勢いでその言葉に入らない様に気を付けなければならない。その為、この W を発語する時、もう一度言い直す様に息の量をしっかり調整したい。その息の量のバランスが取れると、その後の小さな音の下行形の一つの音がはっきりとするだろう。

③ 前の場面の③ (267 頁) でも述べたが、第 51 小節冒頭「胸 Brust」の言葉を持って、カール皇帝五世は自分自身が横たわっている棺の中へと戻っていき、魂と体が一緒になり、葬儀の初めの状態に戻り、第 52 小節からの自分自身が生まれた時の場面を思い出す。この棺へ戻る行為とは、死を受け入れた魂が、ここで納得して彼の肉体へと戻っていき、同化したと解釈出来る。この時のカール皇帝五世自身の中では、自分が生まれた時の 1500 年に時空移動して、その周りでみんなが喜んでいる状況を見ている感覚になるのだろうか。映像で例えたら、生まれたときの様子のビデオが流れるだろう。詳しく述べていくと、第 52 小節から第 56 小節「彼が生まれた日は、天国へと続く虹の階段の様に、カラフルに輝いていた wie des Regenbogens Himmels stiege glomm der Tag, der ihm das Licht beschied」の内容から、棺の中で横たわっているカール皇帝五世は、天国へと続く虹の階段を登っていると仮定し、その時、ふと自分自身が生まれた時の事と、天国へと続く虹の階段の雰囲気や状況が交錯し、1500 年へ時空移動すると考えた時、この内容の意味に深みが増してくるだろう。亡くなって天国へと向かう途中で、自分自身の生まれた時のことを思い出し、それは、第 69 小節から第 72 小節までの「埋葬なのか、それとも復活なのか ob Grabeslegung oder Auferstehung sei」の文章に繋がり、それはまさにキリストの復活とも重なってくる。

このツィクルスの中で最高音 Gis 音が第 61 小節に書かれているのだが、この時のカール皇帝五世の様子、また語りはどのように語っていけばよいのだろうか。その時の音楽用語に

は「半分の声で、柔らかい声で (*tono Plagalico*¹⁹⁵) *mezza voce*」と指示がある。自分自身が生まれたときの事を覚えている人は誰もいないだろう。そしてカール皇帝五世ももちろんそうだろう。この時空移動によって、生まれた時の様子を初めて目にしたカール皇帝五世は、棺に横たわっている現在の自分と、生まれた時の揺りかごの中にいる自分との差に気づき、生まれた時の情景に感極まる感情を押し殺すかのように、この音型の跳躍を指示通りの柔らかい声で、最高音 Gis 音（2 点嬰ト）に向かって、第 62 小節の 3 連符からの下行形は、カール皇帝五世が泣いている状況だとしたら、この音型がただ綺麗なだけではなく、表現することが出来るだろう。語り（歌手）は、この状況を客観的に見て、跳躍音型を歌いたい。

また上記の様な解釈とは全く別の解釈を述べるとすると、カール皇帝五世が時空移動するという話ではなく、カール皇帝五世が見ている「絵」を共有するのでもなく、ただ単に語りが客観的に、この内容を紙芝居の様に語っていくという方法もあるだろう。しかし、それだけだと、レーヴェが作曲した 2 オクターブに渡る綺麗な旋律が、単に語り自身の感情になってしまう傾向にあり、そこにカール皇帝五世の心境を重ねることは出来ない。もちろん、ここは状況の説明なので、カール皇帝五世の心境を重ねる必要はないと言われたらそうなのだろう。しかし、この文章を読んだレーヴェがこの跳躍音型を作曲し、その意味とは、意図とは何かを演奏者は、ただ単にそれを外面的だけで解釈するのではなく、その状況を語っているその裏にある、登場人物達の心境だったり、感情だったりを考えること自体が、大事なことであり、バラードを立体的にしていく要素であると考えられる。

葬儀の様子（64～72 小節）

モチーフの種類：死者のモチーフ、鐘のモチーフ

譜例 116, 117（166, 167 頁）参照

① 第 64 小節から『死者のモチーフ』または『鐘のモチーフ』が再び現れる。これはこの曲の初めのモチーフでもある為、テンポは「*Lento*」に戻りたい。しかし、ここでは 4 分の 6 拍子になっており、初めの 4 分の 4 拍子とはまた違う。拍取りとしては、4 分の 6 拍

¹⁹⁵ 括弧内の *tono Plagalico* の *Plagalico* はイタリア語でもラテン語でもない。敢えて言うとするなら、レーヴェ自身の造語であると言える。ドイツ語で *Plagalico* は *Plagalisch* であり、16 世紀の教会旋法（変格旋法）や鍵盤のオクターブのジャンルに付けられた名前である。第 4 音下音から第 5 音上音までの場合に使用される。またブラガリ終止または変格終止とも捉えることが出来、楽節が IV 度和音から I 度和音に連結し終止する意味合いだが、この譜面には反する。これらを踏まえここでの解釈は、教會的な意味合いを持っている、「教會的 *Kirchlich*」、「祝祭的 *feierlich*」、「宗教的 *Religioso*」の 3 つの意味合いと予測出来、運命に身をゆだねるかの様な諦めに満ちた感覚にも近い。出典：筆者。

子の場合、1小節を2拍に取ることが出来るので、初めの「*Lento*」のテンポよりは少し早く感じる可能性があるが、あくまで演奏者が感じるテンポ感であって、実際にテンポを早くする必要はない。もちろん、この拍取りをしないで全てを重たく演奏するのも考えられるが、初めの『死者のモティーフ』とは音型も長3度高くなっていること、またピアノパートのGis音は右手と左手で保続されているが、初めのモティーフの様に常に続いているわけでもないことから見ても、ここでの『死者のモティーフ』は1小節を2つに取ることで、また初めと違った雰囲気表現したい。

『鐘のモティーフ』での鐘の聞こえ方は、モティーフ分析の所でも述べたが、この場所では鐘が一斉に鳴っている様に聞こえてくる。鐘が鳴っている時は一定の速度で鳴っている為、この場面でのピアノパートの速度は第72小節までの間、一定の「*Lento*」を保ちたい。しかし声楽パートでは文章を述べているわけで、縦割りで音価通りに歌ってしまうと、文章の意味も、文章のエネルギーも、テンポ感も失われてしまう。第65小節冒頭「僧侶 *Mönch*」の語頭Mを少し早めに先取りして、またそのMを保つ様に歌うと、文章にエネルギーを与え、躍動感が生まれ、テンポ感も出てくる。またそれは同じ小節の歌う *singt* 語頭のs、第66小節冒頭「墓 *Grab*」語頭のG、69小節冒頭「*singt*」語頭のs、同じ小節「*Grabes*」語頭のG、第71小節第3拍「*stehung*（復活 *Auferstehung* の *stehung*）」語頭のst、でも同じことが言える。また子音がない単語の時、第67小節冒頭「古い *alter*」のア母音、第71小節冒頭の「*Auf*（*Auferstehung* の *auf*）」語頭のア母音の場合だと、エネルギーを流すのが難しくなるが、その時は、その母音の前にある子音を利用して、「*alter*」の前の子音は、「*in*」語尾のn、「*Auf*」の前の子音は、「または、あるいは *oder*」語尾のr、となるが、それぞれの子音の発語と同じエネルギーを持って息を流し母音を先取りしたい。rの場合だと軽く巻いた方が、次に行きやすいだろう。要は、子音のない母音は、息の量のコントロールが必須となる。

② 第64小節の「だが *Doch*」は、否定的な問いに対して、否定をするので日常生活において「*Doch*」を発語する時、通常の「いや、いいえ *Nein*」より、エネルギーをかけて発語する。しかし、この場面での「*Doch*」は驚きの内容では全くなく、葬儀の話をしているのは承知の上であり、過去の回想からの否定なので、この場合、はっきりとエネルギーをかけて発語を強調するのではなく、『死者のモティーフ』の流れの中で発語にしたい。第65小節冒頭の「*Mönch*」は、第7小節冒頭、第19小節第3拍の「*Mönch*」と同じA音（1点イ）であるが、ここでの「*Mönch*」はカール皇帝五世自身ではなく第3者の僧侶たちである為、発語の仕方をMを体の中に飲み込む様なイメージで、両唇が合わせ合った時間を長く、しっかり

と発語するのではなく、客観的に第3者の僧侶が歌っている状況を語るだけなので、Mの子音を保つが、軽くその保ったMを離すことで、エネルギーを自分の中に入れるのではなく、外に出すイメージで発語したい。第66小節冒頭「葬送の歌 Grablied」語頭のGrの発語は、音型も下行形になっていくのも伴って、重みを置いて発語したい。これは、第69小節と第70小節にかけての「埋葬 Grabeslegung」語頭のGrでも同じことが言える。またその後の第71小節の「復活 Auferstehung」では、音型も上行形で作曲され、まさに復活の様子が示され、その言葉自体の重さを軽くして発語したい。

③ 棺の中で横たわっているカール皇帝五世は、この曲の最初の時のように、彼の魂はまだ生きていて、教会の中から聞こえてくる僧侶たちの葬送の歌を聴いている。その様子は、埋葬されるのかそれとも復活するのかと思うほど、彼にはその歌が、復活のことを歌っているように聞こえていた可能性が考えられる。それはレーヴェが復活の言葉の時に、上行形でまた長調へと転調したことからも感じられるだろう。語りは棺にのぞき込みながら、カール皇帝五世の気持ちに寄り添いながら、また僧侶たちの歌っている歌を聴きながら、その様子を客観的に語りたい。また第71小節の「復活 Auferstehung」の時、cis mollだったが、一瞬E durの雰囲気を感じさせ、また第52小節からの『虹のモチーフ』（カール皇帝五世が生まれたとき）を思い出させる。それは第72小節冒頭の「sei¹⁹⁶」のGis音（1点嬰ト）が、第53小節冒頭の「Regenbogens」のGis音（1点嬰ト）と重なっているのがきっかけとなっているのだが、第72小節のGis音を聞いたとき、『虹のモチーフ』が演奏者の中で広がると立体的になっていく。

外の様子（72～79小節）

モチーフの種類：鐘のモチーフ

譜例 117, 118（167, 168 頁）参照

① この場面でも「Lento」の速度表記は保たれたいが、ピアノパート右手のシンコペーションと幾度とくる不協和音は、何かに追われているような不安な感覚に陥る。その時、テンポ感は少し早く感じるだろう。実際、第73小節の中心に向かって、前のめりのテンポになるが、第5拍の「die」の入りではテンポが元に戻る。第74小節から第75小節では、この

¹⁹⁶ sein「(....で) ある」の接続法第1式。

2 小節を 1 つのまとまりとして考え、第 75 小節第 4 拍の「見つけた fand」に向かいたい。またここでのテンポは、第 75 小節冒頭の「決して～ない nie」の否定形に向けて、テンポを急がせ、この言葉を頂点とする。その後、テンポは少し緩み、元のテンポへと変わる。第 78 小節冒頭から cis moll から A dur に突然転調するわけだが、ここの転調の時の、「朝焼け Morgenroth」の時、この転調を強調する為、テンポも一瞬止まる感じになるが、語頭 M の発語の立ち上がりを少し遅くすることに気を付けると上手くいくだろう。

② 第 73 小節冒頭の「太陽 Sonne (zónə)」は、カール皇帝五世の王国を太陽として表現している。その太陽が沈む様子を語っているこの場面「Sonne」の語頭 S の発語は、摩擦音に重みを置いて、短母音の明るい「Sonne」のオ母音を発語する時に、明るかった太陽が沈む＝神聖ローマ帝国が滅んでしまうのだという事を理解して歌いたい。実際は、息子フェリペ二世に政権を譲り、神聖ローマ帝国がすぐに滅びることはなかったが、彼の中では自分の死を前に、自分自身が築いてきた王国が滅んでしまうと思ったのだろう。また沈むの意味での「sinkt (zínkt)」語頭の s は、基本的に「Sonne」語頭の S 音と同じ発語だが、響いてくる音の違いに意識を向けたい。どちらの言葉も短母音の開口母音の為、明るく聞こえるが、「sinkt」語頭の s の発語の時は、s の子音に重みを置いて発語することで、言葉の色が際立ってくるだろう。これはまさに言葉の持っている色ではないだろうか。演奏者がそれを理解して演奏することで、ドイツ語の持つ語感に色彩を与えることが出来る。第 74 小節から第 75 小節にかけては、テンポも切迫してくるので、その緊張感を壊さない発語にしたい。第 74 小節で意識したい言葉は、「帝国 Reichen」と「死者 Todten」の 2 つである。まさにカール皇帝五世自身のことである。レガートの流れの中での発語にしたいので、「Reichen」語頭の R を強調するのではなく、母音で歌った時(eichen)の様にその間に子音(R)を挟んだとしても、そこで息のスピードを落とすことなく R を発語したい。時間をかけて発語するというよりか、一瞬のうちに発語してしまう感覚の方がうまくいくだろう。「死 Todten」語頭の T の発語でも同じことが言えるだろう。またその流れの中で第 75 小節冒頭の「nie」の否定形に続いて欲しい。第 75 小節の「(時代などの) 終わり Ausgang」の語尾の ng の発語は、喉の奥の方で発語される為、発語が籠り易くなるが、ア母音の響いている口腔内(鼻腔を広げて、軟口蓋のあきを保つ)の位置を保ちつつ、ng の発語を行いたい。そうする事で次の言葉である「fand」のア母音が奥にこもらず、「Ausgang」のア母音と同じ位置を保つことが出来る。そうすると、綺麗なレガートが生まれるだろう。第 76 小節冒頭の「夕暮れ Abendroth」と第 78 小節冒頭の「朝焼け Morgenroth」は対になっていて、どちらも明るい母音だが、前

者「Abend (á:bənt)」のア母音は長母音で、後者「Morgen (mórgən)」のオ母音は短母音であることを認識しときたい。

③ 『虹のモチーフ』が頭の中に広がったのも一瞬、第3拍のピアノパートの和音で *cis moll* に逆戻りする。その後の、「見よ Seht」の言葉はまさに、カール皇帝五世が自分自身に言っている様子と、語りが聴衆に向けて語っているという2つの意味に解釈が出来るだろう。筆者は前者を選択したい。それは、皇帝自身が国が滅びた事実を納得するように、皇帝自身に語りかけるように演奏すると、内容にも深みが増すからである。またこの時、教会の中の状況はどのような感じなのか。教会の上にあるステンドグラスから太陽が沈む様子、夕日が教会の中へと差し込んでいる様子はどのような感じなのか。語りはその時、教会の中へと差し込んでくる夕日を感じ、少し目線を上にするのも良いだろう。また第72小節第5拍から第77小節に見られる『鐘のモチーフ』は、常に鐘が鳴っている状況を表現している為、語りは冷静に、鐘の音にも耳を傾けながら演奏しなければならない。どこから聞こえてくるのか、どのように響いているのかを立体的に感じ取り、目線や語りの空気感で聴衆に伝える必要がある。第76小節から第78小節「櫟の木の茂る夕暮れは、棕櫚の木の茂る朝焼け dieses Abendroth im Gau der Eichen ist ein Morgenroth dem Palmenland」での、棕櫚はキリストのエルサレム入城の時に人々がかざした植物であり、キリストの十字架と受難の象徴ともされる。このことから、カール皇帝五世をキリストに重ねているようにも捉えられる。

葬儀の様子 (79～87小節)

モチーフの種類：死者のモチーフ、鐘のモチーフ

譜例 118, 119 (168～170 頁) 参照

① 第79小節第4拍から第83小節は、第64小節からの『死者のモチーフ』、また『鐘のモチーフ』の繰り返しであり、旋律も伴奏形もまったく同じである。テンポも第64小節と同じのテンポにしたい。ここの場所でも縦割りに音楽を捉えて演奏してしまうとモチーフの流れが妨げられ、文章のエネルギー、またテンポも失われてしまうので、子音を早めに発語したい。第83小節からは、伴奏形も変化し、『鐘のモチーフ』が浮かび上がる。伴奏形のテンポは、「Lento」のままで、『鐘のモチーフ』のテンポも一定に保ちたい。その上での『死者のモチーフ』の旋律だが、第85小節の「鳴る、響く klingen」に向けて、文章のエネルギーを持っていきたい。その事によってテンポ感は少し前のめりになるだろうが、

伴奏はあくまで鐘が一定のテンポで鳴っている様に、全体のテンポを保ちたい。しかし、声楽パートもピアノパートも拍取りは 1 小節を 2 拍で取ることで、モチーフの流れを失いたくない。

② 第 80 小節冒頭の「僧侶 Mönche」は、第 65 小節冒頭の「Mönche」と同じであり、この 2 つは同じように発語することで、統一させたい。第 81 小節冒頭「歌う singen」の語頭 s 音では、有声子音の s となり、下行形の音型と共に、深く重く発語したい。そうする事で、重々しい歌の語感を表現出来る。また次の「下劣な、残酷な Schnöde」語頭の Schn の 4 つの子音は、先取りをして時間をかけて発語したいのだが、この言葉はカール皇帝五世の最後のつぶやきとも言える言葉なので、その 4 つの子音に最後の彼の複雑な気持ちを込めたい。第 84 小節冒頭「鐘 Glocken」語頭の Gl の発語だが、ピアノパートの『鐘のモチーフ』の響いている音量と一緒にしたい。それはまさに、「Glocken」語頭の Gl の子音と共に、後のオ母音の短い明るい母音の響きは、鐘が鳴っているような語感となる。この『鐘のモチーフ』の音量と響き方と同じように、第 85 小節「鳴っている klingen」語頭の kl の子音の発語も気を付けたい。その時、歌手は『鐘のモチーフ』ピアノパート右手の H 音が聞こえる音量で歌う事が重要である。そうすることで、『鐘のモチーフ』が浮かび上がり、モチーフと語感が併せ合って、モチーフが語っているように聞こえてくる。また第 85 小節から第 87 小節にかけての「美しい谷間よ、さようなら！ Schöne Thäler, lebet wohl!」は、全てを受け入れたカール皇帝五世の様子が伺える為、ここでの子音の発語は柔らかく、優しく、『死者のモチーフ』の旋律が綺麗に浮かび上がってくるように、また天へ召されていく様に、第 87 小節冒頭の「wohl」に向かいたい。ここでの w の発語は、下唇を上歯で摩擦した時の w だが、息の量を少なく、w の発語の瞬間時に息を飲み込むイメージで発語することで、第 87 小節ピアノパートの天へ昇っていく音型が引き立ってくる。

③ 最後の『死者モチーフ』の登場であるこの場面は、語りは状況を語るのだが、第 81 小節、第 83 小節、また第 85 小節から第 87 小節の言葉は、まさに最後のカール皇帝五世の言葉となってくる。第 81 小節からの「残酷な世界よ！ さようなら！ Schnöde Welt, o fahre wohl!」は、E dur 書かれ、彼の最後の気持ちと読み取れ、第 85 小節からは H dur に転調され、「美しい谷間よ、さようなら！ Schöne Thäler, lebet wohl!」と、全てを受け入れたカール皇帝五世の心理状況が読み取れる。もちろん彼は棺の中で横になっているのだが、この場面こそラインホルトの史実の中でのこの部分に当たるのではないだろうか。

存在を持たぬ影とも言える皇帝は死者のために祈り、死者への神の寵愛に対し感謝を述べ、死者のためにその運命を嘆いた。最後、彼は司祭に蠟燭を捧げた。それはまるで死者がその魂を神へと引き渡すかのようにであった。死者だけが真実であり、ただ現実であった。燃える炎の煙のように棺から離れていくその姿は、幻覚であり、人間でもあり、そして無でもあった¹⁹⁷。

第 87 小節のピアノパートの左手がまさに天へと昇っていく姿を音型と共にあらわしている。また彼がまさに自分自身の魂を神へと引き渡しているかの様な音型で、光があふれ出てくるの様な感覚にも陥る。まとめて書くと、第 79 小節から第 81 小節までが状況説明の語り、第 81 小節から第 83 小節がカール皇帝五世の言葉、第 83 小節から第 85 小節が状況説明の語り、第 85 小節から第 87 小節がカール皇帝五世の言葉となる。語りは、カール皇帝五世の全てを受け入れることで、彼の気持ちに寄り添い、さも語り自身がカール皇帝五世自身になったかのようになれるだろう。

教会の様子 (88～97 小節)

モチーフの種類：死者のモチーフ

譜例 120 (171 頁) 参照

① 第 88 小節から 4 分の 4 拍子となり、以前の 4 分の 6 拍子からするとテンポ感は少し遅く感じるだろう。また『死者のモチーフ』の時のような、重く暗いテンポ感ではなく、非常に軽く、雲の上にいるような感覚を大事にしたテンポ感を意識したい。また声楽パートは下の H 音（ロ）が何度となく出て来るが、第 88 小節冒頭、第 90 小節冒頭、第 92 小節冒頭の音のみ、重みを置きたい。その後の H 音は軽く、旋律の流れを意識したい。また冒頭の H 音を重みを置いた後は、テンポが緩むのではなく、声楽パートの上行形は少しテンポを前に、下行形の時は、テンポを少し緩み気味に設定したい。そうすると自然にここの旋律の線が綺麗に表現出来、軽いテンポ感を実現出来る。第 94 小節第 2 拍、ピアノパートの 16 分音符での上行形は、声楽パートの「世界 Welten」を自然に引き出す様に、テンポを早く持っていきたい。また第 4 拍裏拍のピアノパートの 16 分音符は、その逆でテヌート気味でテン

¹⁹⁷ Schneider, Reinhold. *Philipp der Zweite oder Religion und Macht*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987, S.61.

ポを緩めて弾くことで、G 音（1 点ト）の「死 todt」を引き出したい。また第 96 小節第 2 拍の声楽パートの 16 分音符の上行形は、第 94 小節第 2 拍のピアノパートと音も音型も一緒であり、第 96 小節の所でも、テンポを早めに持っていき、「Welten todt」の言葉を引き出したい。この言葉は現在のドイツ語では使われていなく、現在は、「世界の滅亡、この世の終わり Weltuntergang」が使われている。また「Todt」、第 91 小節冒頭の「Roth」も古いドイツ語であり、現在は「Tod」、「Rot」である。

② 第 88 小節から第 97 小節にかけては、このツィクルスの中で『虹のモティーフ』に続いて、美しい旋律と言っても過言ではないだろう。この旋律の流れを壊さない様に、発語していきたいのだが、この旋律は『虹のモティーフ』とはまた違って、旋律の音型の跳躍がある為、音型の流れを作るのが非常に難しい。また、第 88 小節のピアノパートの右手の旋律は、『死者のモティーフ』の展開形であり、声楽パートを歌っている時、『死者のモティーフ』の旋律と 2 重唱をしている様に歌うことで、葬儀の様子も漂わせながら、教会の窓から太陽の赤い光が棺を照らしている雰囲気も出す事が出来、モティーフ自体が内容と相まって立体的になってくる。第 90 小節第 3 拍のピアノパートの右手の旋律は、声楽パートの旋律より際立たせたい。それは「太陽 Sonne」という言葉とその音型が相まって、赤い太陽のように感じる事が出来るからである。その赤い太陽がどの様な太陽かと、第 4 拍の「おだやかな mildes」で示され、またここでの 16 分音符の動きも、言葉通り、少しテヌート気味に第 91 小節冒頭の「赤 Roth」の言葉に入りたい。第 92 小節のピアノパートの旋律は『死者のモティーフ』の旋律ではないが、ここでは声楽パートと 2 重唱をするという感覚ではなく、ピアノパートの右手の旋律が浮き立つように、声楽パートを歌いたい。それには、歌手側は音量に極めて気を付けなければいけないだろう。常にピアノの中での演奏となるが、その中でも言葉の持つエネルギーはピアノにせず、文章の流れを意識して繋げていきたい。具体的には、第 88 小節第 2 拍の H 音（1 点ロ）の 1 オクターブ下への跳躍の時、旋律の流れが壊れやすくなるが、これは第 88 小節冒頭の下の H 音での「一度 Einmal」の Ein の深くあたたかい音と一緒にするのではなく、第 2 拍の上の H 音「まだ、あと noch」での上の響きを保ったまま、下の H 音の「～を通して durchs¹⁹⁸」を歌いたい。この時、「noch」の ch を強く発語すると 1 オクターブの跳躍のレガートが壊れてしまうので、口腔内（上顎）に残っている息で発語したい。また「durchs」r の発語は軽く巻き、ch は軽く巻いた r の息の残りで柔

¹⁹⁸ 前置詞 durch と定冠詞 das の融合形。

らしく発語したい。あくまで、旋律優先で考え、その流れの中での発語を模索したい。この跳躍は、第 90 小節第 2 拍での「棺 Sarg」から「der」、また第 92 小節第 2 拍での「ここで hier」から「見る sieht」のどこでも同じことが言える。第 90 小節冒頭「目を向ける、まなざしをしている blickt」から「zum」、また第 92 小節第 3 拍「あその dort」から「zu」での語尾 t から語頭 z の発語の時、リエゾンが可能になる。この場合だと、t を発語せずに z を発語したい。「Blick- zum」また「dor- zu」と発語することとなる。もちろんリエゾンせずに、旋律の流れを壊さないことが出来るならそれを推奨したい。筆者も何度となく練習したが、子音に邪魔されて流れが止まってしまう為、ここでのリエゾンは可能な範囲になってくるだろう。

第 94 小節冒頭、第 96 小節冒頭「支配者 Herrscher (hérſər)」での Herr は、r をしっかり巻くことによってカール皇帝五世の事を強調出来るが、Herr の明るいエ母音のまま広げ過ぎてしまうと言葉の語感を壊してしまうので気を付けたい。また scher「シュヴァ」の語尾の r の発語も忘れずに巻きたい。またその次の言葉に続く、「両方の beider」語頭の b、また「世界 Welten」語頭の W の発語は両方大事な言葉であるが、子音を強く出すのではなく、その子音を噛み締める様に、発語したい。そのことで、両方の支配者が亡くなったことを強調出来る。具体的に述べると、「両方 beiden」語頭の b の発語の時、b の破裂音と共に息を外へ出すのではなく、その息を噛み締める、飲み込むイメージで発語したい。それは「Welten」語頭の W の発語でも同じことが言える。また両方の語尾の r と n の発語からその次の語頭の子音を考えることで、きれいなレガートが生まれる。「beider」語尾の r は「シュヴァ」の中での r となり、ここでは巻かないで、W に入りたい。また「Welten」の n の語尾は、舌先を上歯の裏側の歯茎に付け、鼻腔に響かせ、少し時間を掛けても良いだろう。なぜなら、次の言葉が「死 todt」であり、この言葉がこの場面で大事なことがわかるからである。このやり方は、第 96 小節の歌詞の繰り返しの所でも同じことが言える。n の発語は、筆者も含めドイツ語が母語でない歌手にとっては非常に気を付けて発語しないとイケない。自分自身が思っているより、しっかり n を響かせると意識付けした上で、発語した方がいいだろう。また n の発語が上手く行くと、次に繋がる言葉へのブレスが自然となり、レガートが生まれる。

③ 第 87 小節のピアノパートの音型を、天へ昇って行く姿を現していると述べたが、それはまさに第 88 小節から第 90 小節の内容「太陽の赤い光が教会の窓越しに棺を照らした Einmal noch durchs Kirchenfenster nieder blickt zum Sarg der Sonne mildes Roth」を引き出す音型

だという事が分かる。昇って行く時に、教会の窓から太陽の穏やかな赤い光が入ってくる。第 87 小節のその音型のときから、語りはその穏やかな赤い光を「絵」としてみなければならぬ。それは、突然棺を照らし初め、その穏やかな赤い光を見て、感じてから、その文章を語りたい。映画だと、カール皇帝五世の姿が、その赤い穏やかな光の中を通して、天へむかっている映像が流れるだろうか。彼の魂がまさにこの場面で天に昇華されていく状況をレーヴェもピアノパートの右手（第 88 小節）に現れる『死者のモチーフ』などの綺麗な旋律で表現している。語りは、その音楽を壊さぬよう、カール皇帝五世の魂が昇華されていく様子を淡々と語っていきたい。その昇華される場所は、まさに第 95 小節冒頭の「死 todt」の言葉となるが、この時、語りはその瞬間、解き放たれた感覚を持ちたい。オペラの舞台で例えるなら、照明が「死 todt」の時に、明るくなるだろう。その明るくなった世界を語りは、表情や姿勢、体の緊張感を持って表現したい。ここでは、カール皇帝五世でもなく、ただの語り手となって、この綺麗な音楽に寄り添いたい。

羊飼いの様子（98～108 頁）

モチーフの種類：死者のモチーフ、マルガレーテ大公妃のモチーフ、鐘のモチーフ
譜例 120, 121（171, 172 頁）参照

① 4 分の 4 拍子から 4 分の 3 拍子となるこの場面でのテンポは、大きく変化することはないが、3 拍子となることでテンポが少し早く感じるだろう。またこの旋律は『死者のモチーフ』の展開形でもあり、葬送の雰囲気も長調だが少し感じる事が出来る。この長調の 4 分の 3 拍子は、このツィクルスの第 1 曲、第 23 小節からのマルガレーテ大公妃の所と同じであり、この羊飼いの場面では、そのマルガレーテ大公妃のテンポ感を感じることで、前の場面と違いを付けることが出来る。マルガレーテ大公妃の場面でのテンポをそのまま持ってきてしまうと、明らかにテンポが速くなってしまうので、あくまで『マルガレーテ大公妃のモチーフ』でのテンポ感を感じる事が大事である。第 100 小節第 4 拍の声楽パートでの早いパッセージをどのテンポで歌うかは、第 100 小節冒頭のピアノパートでの左手の動きが、声楽パートの早いパッセージに繋がっている事（まさに鐘が響いている音型である）を意識し、歌手は、左手の動きの音をしっかり聞いて（聞ける音量で歌う事）、早い音型へと向かいたい。またこのピアノパート左手の上行形へと向かう時は、テンポは前のめりとなり、早い音型での装飾音はそのテンポ感を崩すことなく歌い、最後の「そして und」ではテヌート気味にテンポを緩めたい。第 102 小節のピアノパートの左は、第 83 小節からの『鐘

のモチーフ』の展開形であり、ここでのテンポ感は第 83 小節のテンポ感を感じることが大事である。第 104 小節第 2 拍の「僧侶 Mönch」の音は、この曲では 4 回出てきたが全て A 音（1 点イ）で短調で示されていたが、ここでは A 音に向かう Gis 音（1 点嬰ト）で、しかも長調である。その A 音に向かって、ピアノパートの左手の動きから少しテンポを緩め、声楽パートの A 音に向かい、その A 音をテヌート気味にすることで、「この世を去った der schied」の言葉を強調したい。

② 第 100 小節冒頭「鐘 Glocke」の語頭 Gl の発語は、谷間で鐘が響いて羊飼いの所まで聞こえてくる場面であり、谷間にある街で響いている鐘であるなら、この Gl をはっきりと鐘が鳴る様に発語したいが、遠く離れた羊飼いの所まで聞こえてくる鐘なので、少し響きも鈍くなっているだろう。そのことから Gl の発語はゆっくりと柔らかく発語したい。それは「響いている klingt」の語尾 ngt の 3 つの子音でも同じことが言える。近くで大きく響いているのであれば、ngt の子音ははっきりと強く、その子音も響く様に発語したい。第 102 小節冒頭の「静かに still」語頭の st は、語感をたっぷり出したいので、先取りして、どのくらい静かなのかをこの st を発語する時に、一緒に表現したい。またその小節の第 3 拍「脱ぐ entblößen」での装飾音は、帽子を脱ぐタイミングの装飾音にしたいので、少しゆっくり目に演奏したい。第 104 小節での「敬虔な僧侶（カール皇帝五世）frommen Mönch」とはまさにカール皇帝五世のことで、この「Mönch」語頭の M は時間をかけるのではなく、上行形の音型のエネルギーと共に、第 3 拍の A 音に向かって、息を流していきたい。

③ この場面での語りは、距離感を大事にしたい。羊飼いが居る場所は谷間から離れた場所であり、丘であろう。そこの所まで、響いてくる鐘や歌を聞いた時、羊飼いたちは帽子をとって静かに祈っている。この距離感を持って、この最後の綺麗な旋律を歌いたい。そしてマルガレーテ大公妃を思わせるテンポ感（第 1 曲での『マルガレーテ大公妃のモチーフ』のテンポ感）、それはまさしく第 105 小節のピアノパートに『マルガレーテ大公妃のモチーフ』の展開形が描写されている所からも、このツィクルスの統一感を感じる。それを語りは感じつつ、羊飼いの様子を説明していきたい。第 103 小節から第 105 小節「この世を去った敬虔な僧侶のために für den frommen Mönch, der schied」の最後の場面は、歌手は冷静に語っているにもかかわらず、「僧侶 Mönch」の言葉で、歌手自身がカール皇帝五世の様な感覚に陥ることで、後奏の『マルガレーテ大公妃のモチーフ』を聞いた瞬間、その歌手の顔つきが安心と共に緩むことが出来たら、聴衆は、その歌手の顔つきを、カール皇帝五世の顔つき

と錯覚するかもしれない。これこそが、レーヴェが求める、登場人物の蘇りではないだろうか。後奏の『マルガレーテ大公妃のモチーフ』後、ピアノパートの左手は『鐘のモチーフ』が続き、一貫してモチーフの使用が見られ、鐘の聞こえ方が、最初の『鐘のモチーフ』とは全く変化し、寂しさの中にもあたたかな響き方に聴こえてくる。

結論

本研究では、レーヴェのバラードにおけるモチーフを明らかにすることを試みた。また言説などを通してレーヴェ本人が行っていた演奏スタイルを追求した。このことによって、レーヴェがいかにしてモチーフで物語を「語る」ことを実現させていたのかを明らかにした。さらには、そのモチーフをしっかりと理解したうえで初めて成り立つレーヴェのバラード演奏の提言をすることが出来た。

まず第1章では、レーヴェがバラードに対してどのような考えを持っていたかを自叙伝、および本人や周囲の人物の証言などの言説から探った。彼は、レーベユーンという炭鉱の町で生まれ、炭鉱労働者の独特な生き方を間近に見て育った。また姉や母からバラード詩の読み聞かせをしてもらっていた。このような出来事が、彼の想像力を刺激したのである。レーヴェが扱ったバラード詩の中では、よく霊や妖精、小人やそういった自然の精霊が登場する。子供時代からずっとそれらを独自に描いていた。このような描写が、後にレーヴェがバラードを作曲する際に特徴的に用いている「遊びの要素がある、ユーモア性のあるモチーフ」なのである。彼の幼少時代が、レーヴェのバラード作曲に影響を与えていたことが明らかになった。

演奏家としてのレーヴェは、夏の1ヶ月間、バラードを広めたいという思いで演奏旅行に出かけていた。ウィーンでは、「北ドイツのシューベルト」として称され、大成功を収めた。演奏会の際に、必ずプログラムに組み込まれていたのが即興演奏だった。彼は即興演奏家と言っても過言ではないほど、即興演奏を得意としていた。即興演奏でのエピソードは附録¹⁹⁹にまとめてあるので参照頂きたい。その場で詩を貰いすぐに伴奏を付け、弾き語りで演奏したというのだから、その才能に驚嘆する。彼は詩のテキストを渡された時、頭の中でそのテキストの大事な出来事に調性を与え、主人公の心情などを調性とリズムを用い効果的に劇的に描写したのだ。作曲の才能もそうだが、ロンドンを除く演奏旅行では歌手としての才能も開花していた。レーヴェは妻宛の手紙によくコンサートでの感想、また自分の声のことを書いていた。ロンドン旅行の際、声が絶不調に陥ったレーヴェは、自分の部屋に飾ってあるナポレオンの自画像を思い出し、「彼が自分を慰めてくれる²⁰⁰」とまで言っているほどにナポレオンに傾倒し、ドイツ国王とその王朝に対して高貴な愛国的思想と、愛、忠誠を生涯持

¹⁹⁹ 附録 333 頁参照。

²⁰⁰ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 423.

ち続けた作曲家であった。子供の頃の経験と大人になってからの愛国的思想の両面を持つレーヴェだが、全作品を概観していくと、実は、彼の中核をなす作品は、中期から後期にかけて作曲された皇帝バラードやホーエンツォレルン家を題材にしたバラードであることが明らかになった。

続く第2章では、《伝説 Legend》を含む、レーヴェのバラード 164 曲を精査し、そこにみられるモチーフの特徴を、7 種類に分類し、分析した。それは、「馬」、「鐘」、「妖精、ナイチンゲール」、「楽器」、「水、波」、「登場人物」、「効果音」である。7 種類の特徴的なモチーフ分析から明らかになったことは、レーヴェがテキストに忠実でありながらも自身のユーモア性でそのモチーフを用いていたことだった。さらに、モチーフ以外に見られる特徴を「転調」、「和音」、「レチタティーヴォ」の 3 種類に分類して分析したが、この全てがモチーフを演出する上での効果的な役割をしていることも明らかになった。劇的転調では、必ずその前後にモチーフが存在し、物語の内容に沿って転調を用いて劇的に描写している。例えば、《エドヴァルト》での息子が母親に父親殺しを白状する場面での *es moll* から *g moll* への転調の音型は、『母親のモチーフ』の展開形である。また《魔法使いの弟子》での、*C dur* から *Des dur* の転調も、『溢れ出る水のモチーフ』と共に転調となり、何の準備や期待もなく突然の転調で、弟子のお調子者なキャラクターという心的内容を表出させ、弟子が魔法を掛けたきっかけにもなっている。和音では、減 7 和音について述べてきた。《アーチバルド・ダグラス》での『ジェームズ王、ダグラス 2 人のモチーフ』の音型の中でも減 7 和音が使用され、その 2 人の壮絶なる様子を描写している。《オールフ殿》での『魔王の娘のモチーフ』での展開形で、オールフ殿を一撃する瞬間の和音で減 7 和音が使用されている。《エドヴァルト》では、父親殺しを白状する場面でも劇的転調と共に減 7 和音を使用している。またその父親殺しを指示したのは「あなた（母親）Ihr」の言葉にも減 7 和音が使用され、劇的さを描写している。ここでのアルペッジョの和音は『効果音モチーフ』として捉えることが出来た。レチタティーヴォでは、大事な文章、自問自答、内容を進めたい時に使用されることが明らかになった。《オットー皇帝の降誕祭》では、2 回レチタティーヴォが使用されている。1 回目はオットー皇帝が述べている場面である。2 回目では、イエスの言葉を述べている場面であり、両方共、曲の中で最も大事な部分となっている。《サウルとサムエル》では、サムエルがサウルに告げる場面でレチタティーヴォが使用され、その後には必ず『効果音モチーフ』が断片的に挿入されている。大事な言葉の強調と共に、モチーフ使用により、相まって不穏な雰囲気を描写している。

これらを総合的に考察すると、彼はまさに「客観的」な姿勢で作曲していたことが分かる

だろう。歌われている内容や、テキストの裏に書かれている登場人物の心理状況などがモチーフによって客観的に描写されている。1曲1曲の中で使用されているモチーフは多くはないが、モチーフを用いることによって作品に統一感を与えている。また、ピアノ奏者の技巧も大いに求められる。レーヴェ自身がピアニストとして活躍していたこともあり、ピアノパートに曲想や和声を主導することに留まらない重要な役割を与えている。一方、声楽パートは、ピアノパートとの協調、とりわけモチーフの出現や変化を受けながら物語を語っていく事が求められている。モチーフは、演奏者が客観性の中に身を置き、レーヴェが与えた指示を適切に実現させるための重要な素材であることが明らかになった。

第2章までの結果を踏まえて第3章では、《カール皇帝五世》Op. 99のツィクルス（歌曲集）の分析を行った。《カール皇帝五世》Op. 99で用いられているモチーフでは、より複雑化していることが明らかになり、5つの相違点が浮き彫りとなった。

1. ツィクルスの4曲を通して、同じモチーフが何度か使用されていることである。例えば、第1曲の『マルガレーテ大公妃のモチーフ』が、第4曲第38小節での断片、また最後の後奏で再び現れることで、この世にはいないマルガレーテ大公妃を思い浮べることが出来る。

2. モチーフがその場の状況を示すだけではなく、過去や未来の物語を想起させる為に用いられている。例えば、第1曲と第4曲での『マルガレーテ大公妃のモチーフ』は、第1曲では未来を、第4曲では過去を回想させる。第1曲での『天体のモチーフ』では、将来のカール皇帝五世の不穏さを描写している。

3. モチーフが示す人物の心情の変化を音程変化によってあらわしている。第1曲での第135小節から第150小節『道化のモチーフ』での音程の跳躍であり、大事なメッセージの前では必ず跳躍をしていることが分かる。他には第2曲での『怒りのモチーフ1』と『怒りのモチーフ2』が該当する。

4. 演奏者（語り）のしている視点、また歌詞の内容からモチーフの解釈が変化してくる。例えば、第3曲にみられる、『カール皇帝五世の巡礼のモチーフ』が、『鐘のモチーフ』や『扉を叩くモチーフ』として捉えられたり、第4曲の『死者のモチーフ』が『鐘のモチーフ』として捉えられる。

5. モティーフの断片が再び登場することで、語っている内容と違ったことを描写している。例えば、第2曲第59小節ピアノパートの右手に『カール皇帝五世の勝利のモティーフ』の断片が現れ、アルバ侯がルターのことを語っている場面で使用され、ルターとカール皇帝五世が昔戦っていたことを描写している。また第4曲第38小節では、『マルガレーテ大公妃のモティーフ』と『死者のモティーフ』2つのモティーフが交差的に用いられ、また歌詞のリフレインも多様され、昔は樅ノ木のように強く掲げていた腕が、いまや十字架を押し当てて曲がっているカール皇帝五世の侘しい様子を描写されている。しかし『マルガレーテ大公妃のモティーフ』の断片が現れるだけで、少しあたたかな雰囲気にもなる。それは安らかに眠って欲しいというマルガレーテ大公妃の想いと解釈することが出来た。

また歌手自身がモティーフ音型を歌う箇所も多く、ピアノと共に曲全体の統一感に寄与する重要な役割が求められている。1人の人物の生涯を描くという長大な作品だからこそ、モティーフの扱い方の規模も大きくなっている。レーヴェのモティーフは決して単純でわかりやすいだけではなく、物語の内面に迫る可能性をも秘めている。

第4章では、精査したモティーフをしっかりと理解したうえで初めて成り立つレーヴェのバラード演奏を追求した。第3章で述べたモティーフを、どのようにして語っていくべきなのか、レーヴェが述べているバラード歌唱にとって重要な音楽的要素4項目はいかにして実現出来るのかを具体的に考察した。その結果、筆者の考えでは、レーヴェの順番とは前後するが、この順番を提言し、筆者の言葉で補足する。

1. 既知の発音ルールを理解し、それから言葉の表現（特に形容詞）、その次に言葉の感情を探る（登場人物の心境と共に）。
2. 節のどの言葉が重要か、どこを「山」に持ってくるか、ここでやっと抑揚をつけてゆっくり読むことが出来る。
3. 次は、どこでブレスをするか、歌詞の意味を考えて音楽的区切りではなく決める。そのブレスが決まったら、朗読の時でもそのブレスを意識しながら練習する。
4. それが出来たら曲中のテンポで詩を朗読する。

この作業を行わなければ、レーヴェの求める音へは近づけない。言葉、文章を読む作業を歌うまでに徹底的にすることがバラード演奏の唯一の近道と言える。

それでは、レーヴェが追究していた演奏スタイルについてだが、レーヴェが求めている3項目、「歌うように話、話すように歌う事²⁰¹」、「客観的に描き出す²⁰²」、「登場人物を蘇らせる²⁰³」、これを基に考察した。「歌うように話、話すように歌う事」とは、《カール皇帝五世》第2曲での曲想用語でも用いられている、「声に合わせて滑らかに *portando la voce*」使用することで達成出来る事が明らかになった。音と音を繋ぐ方法であり、一つ一つの音、言葉と言葉の間に橋を架ける様に繋げていき、この橋を架ける作業は、2つ目の音になったときに、溶け合って聞こえる様にならないといけない。このテクニックのやり方として、ポルタメントによく似たレガートを心掛けることで上手く行くだろう。一つ一つの音を落とすことなく、連結していく事が大事であり、母音を歌い過ぎない様にすることである。母音の中でスピード感を持って、声の深み、艶、響きを表現しなければならない。また登場人物事に声色を変えて、語ろうとする歌手がいるがそれは間違っている。なぜなら、これだけのモティーフや音楽的要素がある中、声質を敢えて変える必要は全くなく、モティーフが語っていることをしっかりと理解することで表現の幅が広がるのだ。勿論、場所によっては声の明るさをテキストに応じて変えたり、少し息を増やしたりと言うのは必要となってくるだろう。基本的には、このテクニック「声に合わせて滑らかに *portando la voce*」で歌われ語られることである。それは音楽的要素の4項目の所からも繋がっている事であり、それらが出来てから、このテクニックを使用することで、歌う中での語りが実現するだろう。それはまさにレーヴェが大事にしていた「美しい心地よい中音域で柔らかく、押して出さない²⁰⁴」という声を実現出来る。

また、「客観的に描き出す」とは、「絵」を見る作業である。詩に感銘を受け作曲したレーヴェが描いた「絵」を、まずは演奏者が共有しなければならない。そして演奏者の頭の中でテキストの内容を、レーヴェのモティーフと照らし合わせ、立体的にし、そしてその「絵」を聴衆に映し出すということである。その時、演奏者の見ている「絵」と聴衆が見ている「絵」または想像している「絵」が一緒になることが望ましいが、少しでも聴衆が「絵」を想像出

²⁰¹ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 239.

²⁰² Ebd., S. 237.

²⁰³ Ebd., S. 237.

²⁰⁴ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 422.

来る、また創造出来る様に演奏することが演奏者にとって非常に大事なことである。その「絵」を描き出す方法を以下にまとめる。

1. 状況をはっきりとさせる。登場人物は誰がいて、誰と話をしているのか。それとも独白なのか。また場所はどこなのか。部屋なのか、外なのか。その周りには人がいるのか。照明は明るいのか、暗いのか。季節はいつなのか。何を着ているのか。などを明らかにする。

2. 登場人物が変わるたびに、息使いを変化させる。モチーフにヒントが隠されており、各々のキャラクターが掴み易くなっている。そこから息使いを変化させる。また登場人物のプロフィールを完成させる（職業、年齢、性格など）その2点から人物の息使いを探る。

3. 休符をその登場人物のセリフで埋めていく。歌詞の間を埋めていく作業である。登場人物のセリフを喋る前には、必ず感情が動いて言葉を発している為、その感情、何を感じてその文章を喋るのかということを、言葉にすることが重要である。筆者はすべて楽譜に書き込む様にしている。

4. 練習の段階で、歌詞の内容と共に、体を動かしてみる。演技をしようと思うのではなく、あくまで自然にモチーフに合わせて体を動かしてみる（詩を曲中のテンポで朗読することと一緒に）例えば、《カール皇帝五世》での第1曲、『司祭の登場モチーフ』では、どの位のテンポで司祭はカール皇帝五世の揺りかごの所まで歩いているのかを、モチーフと共に歩いてみる。その後、動いている様子を自分の頭に「絵」として映し出し、その時に、登場人物の目つき、顔つき、姿勢、雰囲気なども意識することが重要である。

5. 「間」を大切にする。例えば、ツィクルスだと曲間に1番ドラマが動く場所である。曲中だとフェルマータなどである。どのように話が展開するのかを歌詞または歴史的史実などから考え、変化した場面、景色などをはっきりさせることである。モチーフは何を用いているのか、テンポは、音楽用語は、転調はしているのか、短調なのか長調なのか、リズムはどうなのかなど。また、登場人物の心境の変化も考えなければならない。その人物は曲間でどのぐらい歳をとったのか、その間にどのような出来事があったのかなど。

これらが「絵」を見る作業の上で大事なことである。レーヴェのバラードは様々なモチ

ーフが顕在し、視覚的に、聴覚的に、心理的に、立体的に、演奏者にまた聴衆に語りかけてくるのである。演奏者は、語りの部分と登場人物の部分在即座に歌い分けをしなければならない。しかし語りの時から、すでにレーヴェは登場人物のキャラクターをモチーフで描写してくれているのである。演奏者は、役に成りきろうとするのではなく、モチーフが持つ個々の意味、レーヴェからのメッセージを理解し、反応し、演奏者自身の「絵」を立体的にすることで、自然と「登場人物の蘇り」が実現し、物語を生き生きと「語る」ことが出来る。まさにレーヴェのバラードとは、モチーフが語っているのである。

本研究では、《カール皇帝五世》のツィクルスを中心にモチーフ研究を取り上げたが、他のツィクルスや、あるいは他のバラードの中にも、さらに分析してみれば、モチーフのより深く複雑な仕掛けが隠されているかもしれない。それらは今後の研究課題になるだろう。またバラード表現において、レーヴェは「完璧な声楽芸術の条件全てを前提とする²⁰⁵」と述べている。これは筆者にとって生涯をかけて取り組む課題となった。

²⁰⁵ Anton, Karl. “Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 237-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919/20, S. 237.

謝辞

この博士論文を執筆するにあたり、多くの方々にご指導ご鞭撻を賜りました。最後まで温かく見守って頂き、また適切な指導を賜り、音楽家としての姿勢をご教授してくださいました指導教官の永井和子教授には、感謝の念に堪えません。研究における考え方、また、ディスカッションを通して、ご助言を頂き、ご指導賜りました論文主査の檜山哲彦名誉教授に深く感謝致します。国際カール・レーヴェ協会への推薦、また多くの文献を紹介して下さいました副査の佐藤征一郎教授に深く感謝申し上げます。非力な私を温厚に見守りながら、論文における進め方など、細部にわたるご指導を頂きました子安ゆかり先生には大変お世話になりました。厚く御礼申し上げます。ドイツ留学時代指導教官であった、シュトゥットガルト音楽演劇大学大学院リート科教授である、コルネリス・ヴィットヘフト教授からは、幾度となく相談に乗って頂き、入手困難な文献を入手してくださいました。心より感謝致します。また同音楽大学の古寄靖子先生には、日本人におけるドイツ語発音の問題、詩の解釈について、ご教授頂きました。誠にありがとうございました。ドイツ語解釈、また演奏表現の提案について多くのヒントを下さった同音楽大学のウルリケ・ゾンターク教授に御礼を申し上げ、感謝する次第です。トロッシンゲン音楽大学教授アンドレアス・ライベンシュピース教授からは、バラード歌唱についての発声のアドバイスを賜りました。改めて感謝致します。本論文を遂行するにあたり、経済面でご支援賜りました、守谷育英会に深く感謝申し上げます。論文の書式を丁寧に教えて下さり、音楽分析では多くのアドバイスをして下さった友人の箭内明日香には感謝を表します。最後に、普段からあらゆる面で精神的に支えてくださいました友人、両親に深い敬意と感謝を示し、心より御礼申し上げます。

参考文献表

(和書)

一ノ瀬恒夫『ドイツ詩学入門』 東京：大学書林、1967 年。

石桁真礼生、末吉保雄、丸田昭三、飯田隆、金光威和雄、飯沼信義『楽典 ― 理論と実習』
東京：音楽之友社、1965 年。

海老沢敏『音楽の思想 ― 西洋音楽思想の流れ』 東京：音楽之友社、1972 年。

江村洋『カール五世 ― ハプスブルク栄光の日々』 東京：河出書房、2015 年。

江村洋『カール五世 ― 中世ヨーロッパ最後の栄光』 東京：東京書籍、1992 年。

江村洋『中世最後の騎士 ― 皇帝マクシミリアン一聖世伝』 東京：中央公論社、1992 年。

岡田朝雄、リンケ珠子『ドイツ文学案内』 東京：朝日出版社、2001 年。

尾野昭治、轡田収、金子章、内藤道雄、田邊玲子、大澤慶子、稲田伊久穂、畠中美菜子、寺
井俊正、中村朝子、神品芳夫、飛鳥井雅友、上村弘雄、関口裕昭『ドイツ詩を学ぶ人のため
に』 京都：世界思想、2003 年。

梶木喜代子『ドイツ・リートへの誘い ― 名曲案内からドイツ語発音法・実践まで』 東京：
音楽之友社、2004 年。

加藤典洋『言語表現法講義』 東京：岩波書店、1996 年。

加藤雅彦『図説ハプスブルク帝国』 東京：河出書房、2004 年。

金澤正剛『ヨーロッパ音楽の歴史』 東京：音楽之友社、2020 年。

菊池有垣『楽典 ― 音楽家を志す人のための』 東京：音楽之友社、1987 年。

久保田慶一『音楽の文章セミナー ― プログラム・ノートから論文まで』 東京：音楽之友
社、2006 年。

小鍛冶邦隆、大角欣矢、照屋正樹、林達也、平川加恵『楽典 ― 音楽の基礎から和声へ』 東京：アルテスパブリッシング、2019 年。

小牧治、泉谷周三郎『ルター ― 人と思想 9』 東京：清水書院、1970 年。

熊田為広『演奏のための楽曲分析法』 東京：音楽之友社、1974 年。

子安ゆかり『聴くヘルダーリン/聴かれるヘルダーリン ― 詩作行為における「おと」』 東京：書肆心水、2019 年。

坂部恵『語り』 東京：筑摩書房、2008 年。

佐藤晃一『ドイツ文学史』 東京：明治書院、1993 年。

坂田正治『バラードの競演 ― ゲーテ対シラー』 福岡：九州大学出版会、2007 年。

関田淳子『ハプスブルク家の食卓』 東京：集英社、2002 年。

瀬原義生『皇帝カール五世とその時代』 京都：文理閣、2013 年。

高折續『歌唱のための ― ドイツ語発音法』 東京：音楽之友社、1998 年。

武市修『中世ドイツ叙事文学の表現形式 ― 押韻技法の観点から』 東京：近代文芸社、2006 年。

立川希代子『ローレライは歌っているか ― ハイネの『旅の絵』とバラード』 東京：信毎書籍、1993 年。

手塚富雄、神品芳夫『増補ドイツ文学案内』 東京：岩波書店、1963 年。

内藤克彦『シラー ― 人と思想 41』 東京：清水書院、1994 年。

日本ワーグナー協会『ワーグナーヤールブーフ ― 特集ライトモチーフ』 東京：東京書籍、1996 年。

西川和子『スペインフエリペ二世の生涯 ― 慎重王とヨーロッパ王家の王女たち』 東京：

彩流社、2005 年。

西尾洋『応用楽典 ― 楽譜の向こう側 独創的な演奏表現をめざして』 東京：音楽之友社、2014 年。

畑中良輔『演奏家の演奏論』 東京：白水社、1975 年。

広瀬和生『落語家という生き方』 東京：講談社、2016 年。

平田オリザ『演技と演出』 東京：講談社、2012 年。

藤田一成『皇帝カルロスの悲劇 ― ハプスブルク帝国の継承』 東京：平凡社、1999 年。

藤本淳雄、岩村行雄、神品芳夫、高辻知義、石井不二雄、吉島茂『ドイツ文学史』 東京：東京大学出版会、1997 年。

堀井憲一郎『落語論』 東京：講談社、2013 年。

益田道昭『よみがえるドイツリート of 響き ― ドイツ歌曲における発音の実際』 東京：サ―ベル社、2010 年。

三光長治、高辻知義、三宅幸夫、山崎太郎『ワーグナー舞台祝祭劇『ニーベルングの指輪』序夜 ラインの黄金』 東京：白水社、1992 年。

山口四郎『口誦ドイツ詩集』 長野：鳥影社、2000 年。

山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』 東京：郁文堂、1989 年。

渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社、1997 年。

渡辺裕『聴衆の誕生』 東京：春秋社、1992 年。

渡辺知明『朗読の教科書』 東京：パンローリング、2012 年。

(対訳集及び詩集訳詞)

浅見龍之介訳『日本カール・レーヴェ協会コンサート 2017 第 30 回例会コンサート レーヴェ&ドイツ歌曲のワンダーランド』プログラム対訳冊子、銀座・王子ホール、2017 年。

浅見龍之介訳『日本カール・レーヴェ協会コンサート 2018 第 31 回例会コンサート レーヴェ&ドイツ歌曲のワンダーランド』プログラム対訳冊子、銀座・王子ホール、2018 年。

井上正蔵訳者代表『世界名詩集大成 6 ドイツI』東京：平凡社、1960 年。

大山定一訳者代表『世界文学大系 19 ゲーテ』東京：筑摩書房、1960 年。

生野幸吉、檜山哲彦編『ドイツ名詩選』東京：岩波書店、1993 年。

関泰祐訳『世界文学大系 20 ゲーテ』東京：筑摩書房、1958 年。

手塚富雄訳『手塚富雄全訳詩集I』東京：角川書店、1971 年。

手塚富雄訳『手塚富雄全訳詩集II』東京：角川書店、1971 年。

手塚富雄、井上正蔵訳者代表『ドイツ・ロマン派 筑摩世界文学大系 26』東京：筑摩書房、1974 年。

ハイネ、ハインリッヒ『ハイネ詩集』片山敏彦訳、東京：新潮文庫、1951 年。

フォン・ゲーテ、ヨハン・ヴォルフガング『ゲーテ詩集』高橋健二訳、東京：新潮文庫、1951 年。

(翻訳和書)

アンリ、ラペール『カール五世』染田秀藤訳、東京：白水社、1975 年。

ヴィルヘルム、グレンベック『北欧神話と伝説』山室静訳、東京：講談社、2009 年。

ヴァルター、ヴィオーラ『ドイツ・リート of の歴史と美学』石井不二雄訳、東京：音楽之友社、1972 年。

ヴァルター、デュル『声楽曲の作曲原理 ― 言語と音楽の関係をさぐる』村田千尋訳、東

京、音楽之友社、2009 年。

ヴァルター、デュル『19 世紀のドイツ・リート ― その詩と音楽』 喜多尾道冬訳、東京：音楽之友社、1987 年。

ヴェロニカ、ウェッジウッド『オラニエ公ウィレム ― オランダ独立の父』 瀬原義生訳、京都、文理閣、2008 年。

ヴェルドン、ジャン『図説 笑いの中世史』 吉田春美訳、東京：原書房、2002 年。

エルンスト、ヘフリガー『声楽知識とテクニク』 小椋和子訳、東京：シンフォニア、1992 年。

エヴラン、ルテール『フランス歌曲とドイツ歌曲』 小松清、二宮礼子訳、東京：白水社、1963 年。

エーミール、シュタイガー『音楽と文学』 芦津丈夫訳、東京：白水社、1998 年。

オスカー・ビー『ドイツ・リート ― 詩と音楽』 植村敏夫訳、東京：音楽之友社、1960 年。

グレンベック・ヴィルヘルム『北欧神話と伝説』 山室静訳、東京：講談社、2009 年。

ケイメン・ヘンリー『スペインの黄金時代』 立石博高訳、東京：岩波書店、2009 年。

ゲルハルト・マンテル『楽譜を読むチカラ』 久保田慶一訳、東京：音楽之友社、2011 年。

ゲオルギス ゲオルギアーデス、トラシブロス『シューベルト音楽と抒情詩』 谷村晃、前川陽郁、樋口光治訳、東京：音楽之友社、2000 年。

コーネリウス、L、リード『ベル・カント唱法 ― その原理と実践』 渡部東吾訳、東京：音楽之友社、1987 年。

ザルトーリ、パウル『鐘の本 ヨーロッパの音と祈りの民俗誌』 吉田孝夫訳、東京：八坂書房、2019 年。

ステューブンス、デニス『歌曲の歴史』 石田徹、石田美栄訳、東京：音楽之友社、1986 年。

スンドベリ、ヨハン『歌声の科学』 伊藤みか、小西知子、林良子訳、東京：東京電機大学出版局、2007 年。

ゴットロープ・テュルク、ダニエル『テュルククラヴィーア教本』 東川清一訳、東京：春秋社、2018 年。

ダイモン、セオドア『イラストで知る ― 発声ビジュアルガイド』 武田数章監訳、篠原玲子訳、東京：音楽之友社、2020 年。

トフト、ロバート『ルネサンス・初期バロックの歌唱法 ― イギリス・イタリアの演奏習慣を探る』 高久桂訳、東京：道和書院、2020 年。

ヒュー、トレヴァー＝ローバー『ハプスブルク家と芸術家たち』 横山徳爾訳、東京：朝日新聞社、1995 年。

フィッシャー＝ディースカウ、ディートリッヒ『シューベルトの歌曲をたどって』 原田茂生訳、東京：白水社、1976 年。

フィッシャー＝ディースカウ、ディートリッヒ『自伝フィッシャー＝ディースカウ ― 追憶』 實吉晴夫、田中栄一、五十嵐路子訳、東京：メタモル出版、1998 年。

フレデリック、フースラー イヴォンヌ、ロッド＝マーリング『うたうこと ― 発声器官の肉体的特質―歌声のひみつを解くかぎ』 須永義雄、大熊文子訳、東京：音楽之友社、1987 年。

ペレ、ジョセフ『カール五世とハプスブルク帝国』 塚本哲也監修、遠藤ゆかり訳、東京：創元社、2002 年。

ホイットン、ケネス『フィッシャー＝ディースカウ』 小林利之訳、東京：東京創元社、1985 年。

ムーア、ジェラルド『伴奏者の発言』 大島正泰訳、東京：音楽之友社、1959 年。

リヒャルト、フリーデントール『マルティン・ルター生涯』 笠利尚、徳善義和、三浦義和訳、東京：新潮社、1973 年。

ロベルト、シューマン『音楽と音楽家』 吉田秀和訳、東京：岩波書店、2013 年。

(辞典、事典 (洋書辞書も含む))

相賀徹夫『万有百科大辞典 4 哲学 宗教』 東京：白水社、1974 年。

相賀徹夫『日本大百科全書 4』 東京：小学館、1985 年。

伊藤小枝子、フロリアン・クルマス共編『会話作文 ドイツ語表現辞典』 東京：朝日出版社、1984 年。

岩崎英二郎、小野寺和夫共編『ドイツ語不変化詞辞典』 東京：白水社、2008 年。

国松孝二編者代表『小学館 独和对辞典第二版』 東京：小学館、2000 年。

『標準音楽辞典』 東京：音楽之友社、1966 年。

『世界史事典』 東京：旺文社、2000 年。

下中邦彦『音楽大事典』 東京：平凡社、1981 年。

松村明監修『大辞泉 第二版』 下巻、東京：小学館、2012 年。

柴田武、山田進編『類語大辞典』 東京：講談社、2002 年。

山本明、南原実、シンチンゲル、ロベルト『新現代独和辞典』 東京：三修社、1995 年。

芳賀靖彦編『感情ことば選び辞典』 東京：学研プラス、2017 年。

芳賀靖彦編『情景ことば選び辞典』 東京：学研プラス、2019 年。

アト、ド、フリース『イメージ・シンボル事典』 山下主一郎主幹、荒このみ、上坪正徳、川口鉦明、喜多尾道冬、栗山啓一、竹中昌宏、深沢俊、福士久夫、山下圭一郎、湯原剛共訳、東京：大修館書店、1984 年。

ゲルト、ハインツ＝モーア『西洋シンボル事典』 野村太郎、小林頼子監訳、内田俊一、佐藤茂樹、宮川尚理訳、東京：八坂書房、2003 年。

プラウゼ、ゲールハルト『異説歴史事典』 森川俊夫訳、東京：紀伊国屋書店、1991 年。

ミシェル、フイエ『キリスト教シンボル事典』 武藤剛史訳、東京：白水社、2006 年。

TENHAEF, Peter. , Art. *Loewe, Carl*, BIOGRAPHIE, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14650> (03.01.2020)

(洋書)

Adams, David. *A HANDBOOK OF DICTION FOR SINGERS*. New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2008.

August, Wellmer. *Karl Loewe: ein deutscher Tonmeister*. Leipzig: Max Hesse, 1886.

Bulthaupt, Heinrich. *Carl Loewe: Deutschlands Balladecomponist*. Berlin: Harmonie, 1898.

Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*. Berlin: Wilh. Müller, 1870.

Burnicka-Kalischewska, Sylwia. *Carl Loewe Stettiner Komponist und seine vokale Lyrik*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2017.

Bach, Albert Bernhard. *The Art Ballad: Loewe and Schubert with Musical Illustrations*. 3rd ed. 1897. Reprint, London: Kegan Paul, Whitefish, Mt: Kessinger Publishing, 2009.

Dürr, Walther. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen, 1984.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Vol. 6*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenäon, 1980.

Daverio, John. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York: Schirmer, 1993.

Fried, Johannes. *KARL DER GROSSE Gewalt und Glaube*. München: C.H. Beck oHG, 2013.

Fischer-Dieskau, Dietrich. *Die Welt des Gesangs*. Stuttgart, Weimar, Metzler, Kassel: Bärenreiter, 1999.

Fischer-Dieskau, Dietrich. *Texte deutscher Lieder*. München: Deutscher Taschenbuch, 1968.

Götz, Dieter. Haensch, Günther. Wellman, Hans. *Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache: Das einsprachige Wörterbuch für alle, die Deutsch lernen*. Berlin und München: Langenscheidt, 2008.

Gerathewohl, Fritz. *RICHTIGES DEUTSCHSPRECHEN Ein sprechekundliches Übungsbuch*. Heiderlberg: F.H.KERLE VERLAG, 1949.

Gumprecht, Otto. *Karl Loewe*. Leipzig: H.Haefel, 1876.

Hägermann, Dieter. *Karl der Grosse*. Hamburg: Rowohlt Taschenbusch, 2003.

Häusser, Ludwig. *The Period of the Reformation*. London: Strahan&Company, 1873.

Hirschberg, Leopold. *Carl Loewes Instrumentalwerke*. Hildburghausen: F.W.Gadow, 1919.

Kung, Hsiao-Yun. *Carl Loewes Goethe-Vertonungen: Eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert*. Marburg: Tectum Verlag, 2003.

Kühn, Henry Joachim. *JOHANN GOTTFRIED CARL LOEWE Ein Lesebuch und eine Materialsammlung zu seiner Biographie*. Halle: Händel Haus, 1996.

Kühn, Henry Joachim. *Der „politische“ „Loewe-die„Selbsbiographie“ und der Lauf der Geschichte*. Wettin Löbejün: Schäfer Druck&Verlag GmbH, 2010.

Levin, David. *History as Romantic Art: Bancroft, Prescott, Motley*. STANFORD-Callifornia: Stanford University Press, 1959.

Nette, Herbet. *Karl V*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1985.

Nägele, Reiber. *Der andere Mozart? Johann Rudolph Zumsteeg*. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 2002.

Reusch, Fritz. *Die Kunst des Sprachens*. Mainz: Schott Music, 1997.

Sauerwald, Burkhard. *Ludwig Uhland und seine Komponisten Zum Verhältnis von Musik und Politik in Werken von Conradin Kreutzer, Friedrich Silcher, Carl Loewe und Robert Schumann*. Berlin: LIT VERLAG, 2015.

Salmon, John. *The Piano Sonatas of Carl Loewe*. New York, Washington, D.C./ Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris: Peter Lang, 1996.

Schilling, Heinz. *Karl V. Der Kaiser, dem die Welt zerbrach*. München: C.H.Beck oHG, 2020.

Schneider, Reinhold. *Philipp der Zweite oder Religion und Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Traxdorf, Götz. *CARL LOEWE Kirchenmusiker und Komponist*. Wettin Löbejün: Janos Stekovics, 2019.

Winkler, Christian. *Lautreines Deutsch*. Braunschweig, Berlin, Hamburg, München, Kiel, Darmstadt: Georg Westermann, 1963.

Von Schilhawsky, Paul. *WEGE ZUR LIEDINTERPRETATION*. Wien, München: Doblinger, 2004.

Wängler, Hans-Heinrich. *Grundriss einer Phonetik des Deutschen*. Marburg: N.G.Elwert, 1983.

Whitton, Kenneth. *Lieder : An Introduction to German Song*. Great Britain: Julia MacRae Books, 1984.

Wald, Malanie. Fuhrmann, Wolfgang. *AHNUNG UND ERINNERUNG: DIE Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*. Kassel: Bärenreiter, 2013.

(楽譜)

佐藤征一郎『レーヴェ歌曲集 1』東京：全音楽譜出版社、1996 年。

佐藤征一郎『レーヴェ歌曲集 2』東京：全音楽譜出版社、1998 年。

Loewe, Carl. *LOEWE: Gothe-Balladen für Singstimme und Klavier*. Herausgegeben von Brigitte Fassbaender. WIESBADEN • LEIPZIG • PARIS: BREITKOPF & HÄRTEL, 1999.

Loewe, Carl. *LOEWE: Balladen und Lieder I. Tiefe Stimme*. Herausgegeben von Hans Joachim Moser. FRANKFURT/M • LEIPZIG • LONDON • NEWYORK: C.F. Peters, 1937.

Loewe, Carl. *LOEWE: Balladen und Lieder II. Tiefe Stimme*. Herausgegeben von Hans Joachim Moser. FRANKFURT/M • LEIPZIG • LONDON • NEWYORK: C.F. Peters, 1937.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme I. Lieder aus der Jugendzeit und Kinderlieder*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme II. Bisher unveröffentlichte und vergessene Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme III. Schottische, englische und nordische Balladen*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme IV. Die deutschen Kaiserballaden*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme V. Hohenzollern-Balladen und-Lieder*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme VI. Französische, spanische und orientalische Balladen*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme VII. Die Polnischen Balladen*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme VIII. Geisterballaden und Gesichte Todes-und Kirchhofs-Bilder*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme IX. Sagen, Märchen, Fabeln, Aus Thier- und Blumenwelt.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme X. Romantische Balladen aus dem höfischen wie bürgerlichen Leben, Bilder aus Land und See.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XI. Goethe und Loewe I. ABTHEILUNG Lieder und Balladen.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XII. Goethe und Loewe II. ABTHEILUNG Gesänge im größten Stil und Oden, Großlegenden und Großballaden.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XIII. Legenden I. Abtheilung Die eigentliche Legendenperiode.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XIV. Legenden II. Abtheilung Vereinzelte Legenden Spätere Legendenperioden.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XV. Lyrische Fantasien. Allegorien. Hymnen und Geänge. Hebräische Gesänge.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XVI. Das Loewesche Lied.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

Runze, Max. *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme XVII. Liederkreise.* Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1899.

(論文)

Anton, Karl. "Aus Karl Loewes noch unveröffentlichter Lehre des Balladengesangs" *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2, SS. 236-239. Herausgegeben von Alfred Einstein, Leipzig: Breitkopf & Härtel, (1919/20).

Dusella, Reinhold. "Die Chorballade Die Walpurgisnacht op.25 und die Kantate Die Hochzeit der Thetis op.120a als mögliche Gattungsbindeglieder von Solo-Ballade und Oratorium, nebst Anmerkungen zum Begriff Balladisches Oratorium bei Philipp Spitta." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, SS. 95-137. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Dürr, Walther. "Des Pfarrers Tochter von taubenhaim-über Zumsteegs Ballade." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, SS. 372-386. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Finscher, Ludwig. "Balladen- und Lied-Opera, Balladen- und Liedzyklen. Über Ordnungsprinzipien im Liedschaffen Carl Loewes." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, SS. 356-371. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Klement, Udo. "Goethes Erlkönig – vertont von Schubert und Loewe, also vergleichbar?." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, SS. 80-94. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Koch, Klaus-Peter. Gladbach, Bergisch. "Carl Loewe in den südlichen Ostseeanrainerländern, in Schlesien und in Böhmen. Improvisation und Interpretation." In *Carl Loewe (1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS. 99-110. Herausgegeben von E. Ochs, L. Winkler. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Koch, Klaus-Peter. Gladbach, Bergisch. "Robert Schumann und ein Carl-Loewe-Konzert in Leipzig." In *Carl Loewe(1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS. 111-116. Herausgegeben von E.Ochs, L.Winkler. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Messthaler, Ulrich. "Carl Loewe oder das grosse Missverständniss." In *Musik und Ästeik*, SS. 5-20. Herausgegeben von Ludwig Holtmeier, Richard Klein, Eckehard Kiem und Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 2017.

Ochs, Ekkehard. "ich möchte nichts Anders sein und werden als Preusse. Gedanken zum Hohensollernkomponisten Carl Loewe." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, SS. 291-306. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Rienäcker, Gerd. "Aufbruch ins selbstverklärende Beharren? Marginalien zur Ballade Tom der Reimer von Carl Loewe." In *Carl Loewe(1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS. 259-266. Herausgegeben von E.Ochs, L.Winkler. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Schroth, Gerhard. "Die späten Balladen Carl Loewes. Eine erste Bestandsaufnahme." In *Carl Loewe(1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS. 211-231. Herausgegeben von E. Ochs, L.Winkler. Frankfurt am Main, 1998.

Schors, Maria. "CARL LOEWE'S 'NORDIC TONE': THE SCOTTISH, ENGLISH & NORDIC BALLADS." Masterarbeit., School of Music Bangor University, Wales, 2013.

Tenhaef, Peter. "Carl Loewe-der norddeutsche Schubert." In *Carl Loewe(1796-1869) Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS. 159-174. Herausgegeben von E. Ochs, L.Winkler. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Tenhaef, Peter. "Loewe und Schubert – vergleichende Bemerkungen zu ihrer Liedästhetik." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, SS. 52-77. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Walz, Matthias. "Kompositionsproblem Ballade-Formstrategien Loewes." In *Carl Loewe 1796-1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis*

28.September 1996 im Händel-Haus Halle, SS.138-153. Herausgegeben von Händel-Haus Halle durch Konstanze Musketa unter Mitarb. von Götz Traxdorf-Halle an der Saale: Händel-Haus, 1997.

Witkowski, Brian Charles. “Carl Loewe’s Gregor auf dem Stein : A Precursor to Late German Romanticism.” Doktorarbeit., The University of Arizona, 2011.

Winkler, Lutz. “Loewe-Rezeption in Greifswald.” In *Carl Loewe(1796-1869)Beiträge zu Leben, Werke und Wirkung*, SS.117-130. Herausgegeben von E. Ochs, L.Winkler. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

(録音・録画資料)

レーヴェ、カール《カール・レーヴェ生誕 200 周年（1996 年）記念 佐藤征一郎特別リサイタル》バスバリトン：佐藤征一郎、ピアノ：ダルトン・ボールドウィン。ライブノーツ：WWCC-7729（LN3757）（CD）、1996 年ライブ録音、2013 年発売。

レーヴェ、カール《カール・レーヴェ：バラードと歌曲の世界》バスバリトン：佐藤征一郎、ピアノ：高橋アキ。カメラータトウキョウ：CDT-1082~3（CD）、2009 年録音、2010 年発売。

レーヴェ、カール《ドイツのバラード作曲家カール・レーヴェのワンダーランド》バスバリトン：佐藤征一郎、共演：中山節子、亀田真由美、橘田恵美子、岡崎實俊、朗読：長岡輝子、中山節子、岸田今日子、ピアニスト：宮原埤子、北川正、小谷彩子、牧野さおり、室坂京子、新美夕紀子。ライブノーツ：WWCC-7921-3（LN3956-8）（CD）、1985 年から 1990 年ライブ録音、2020 年発売。

Loewe, Carl. *CARL LOEWE BALLADEN-ZYKLEN:Kaiser Karl V Historische Balladen op.99 Gregor auf dem Stein Legende op.38*. Bariton: Roland Hermann, Klavier:Geoffrey Parsons. Claves Records:CD50-8106 (CD), Recorded 1981, released 1987.

Loewe, Carl. *Carl Loewe Lieder&Balladen Complete Edition*. Piano: Cord Garben, Gesang: Julie Kaufmann, Edith Mathis, Gabriele Rossmann, Ruth Ziesak, Monika Groop, Yvi Jänicke, Urszula Kryger, Iris Vermillion, Christian Elsner, Jan Kobow, Christoph Prégardien, Robert Wörle, Thomas Mohr, Roman Trekel, Andreas Schmid, Kurt Moll, Morten E.Lassen. SWR Kulturradio: CPO777 355-2(CD), Recorded 1994-2003, released 2009.

Loewe, Carl. Schubert, Franz. *IN ERKÖNIGS REICH*. Bass Bariton: David Jerusalem, Piano: Eric Schneider. Hänssler classic: HC17012(CD), Recorded 2014, released 2014.

Loewe, Carl. *CARL LOEWE (1796-1869): Michael Raucheisen (1889-1984)*. Gesang: Wilhelm Strienz, Hans Hotter, Rudolf Bockelmann, Josef Greindl, Gertrude Pitzinger, Elisabeth Schwarzkopf, Hans-Heinz Nissen. Piano: Michael Raucheisen. mcps: LC12281(CD), Recorded 1942-1944, released 2005.

Loewe, Carl. *CARL LOEWE (1796-1869): Michael Raucheisen (1889-1984)*. Gesang: Arno Schellenberg, Hans Hotter, Josef Greindl, Rudolf Bockelmann, Elisabeth Schwarzkopf. Piano: Michael Raucheisen. mcps: LC12281(CD), Recorded 1941-1945, released 2005.

Loewe, Carl. *CARL LOEWE (1796-1869): Michael Raucheisen (1889-1984)*. Gesang: Arno Schellenberg, Wilhelm Strienz, Gertrude Pitzinger, Josef von Manowarda, Josef Greidl, Hans Hotter, Elisabeth Schwarzkopf. Piano: Michael Raucheisen. mcps: LC12281(CD), Recorded 1942-1945, released 2005.

Loewe, Carl. *CARL LOEWE (1796-1869): Michael Raucheisen (1889-1984)*. Gesang: Elisabeth Schwarzkopf, Wilhelm Strienz, Hans Hotter, Josef Greindl, Lea Piltti, Hanns-Heinz Nissen, Peter Anders, Herbert Alsen. Piano: Michael Raucheisen. mcps: LC12281(CD), Recorded 1942-1944, released 2005.

Loewe, Carl. Von Weber, Carl Maria. *CARL LOEWE (1796-1869): Michael Raucheisen (1889-1984)*. Gesang: Wilhelm Strienz, Hans Hotter, Erna Berger, Josef Greidl, Karl Schmitt-Walter, Elisabeth Schwarzkopf, Lea Piltti. Piano: Michael Raucheisen. mcps: LC12281(CD), Recorded 1943-1944, released 2005.

Loewe, Carl. *Carl Loewe: PIANO MUSIC, VOLUME TWO*. Pianoforte: Linda Nicholson. mcps: LC14674(CD), Recorded 4-6. April. 2017. released 2019.

Loewe, Carl. *Carl Loewe: Piano Music, Volume one*. Pianoforte: Linda Nicholson. mcps: TOCC0278(CD), Recorded 2012, released 2015.

Rudolf Zumsteeg, Johann. *JOHANN RUDOLF ZUMSTEEG • BALLADEN*. Bariton: Bernd Weikl, Piano: Wolfgang Sawallisch. ORFEO: C074 021 A(CD), Recorded 1982, released 1983.

“Gregor auf dem Stein” Bass: Hans Hotter; Piano: Michael Raucheisen. *The Wotan of the Century at His Best HANS HOTTER: EIN LIEDERABEND DER RARITÄTEN*. THE INTENSE MEDIA: LC122281(CD), band10, Nr5. N.d.

FestCordesSensibles. “Ulrich Messthaler, voice and piano-Carl Loewe Herr Oluf” Youtube <https://youtu.be/XA17dmIqK68>

附録

カール・レーヴェの作品を 17 巻に編集したマクシミリアン・ルンツェは、1849 年 8 月 8 日グライフェンハーゲン地方のヴォルターズドルフで生まれ、1931 年 5 月 9 日にベルリンで亡くなった。ルンツェは、キリスト教プロテスタント派の牧師であり、政治家で作家だった。カール・レーヴェの作品を広めるのに努力した。マクシミリアン・ルンツェはヴォルターズドルフ出身の牧師の子供の多い家庭に生まれた。彼の兄弟の 1 人、ゲオルグ・ルンツェ (1852 年-1938 年) はベルリンのフリードリッヒ・ヴィルヘルム大学で宗教学の教授となった。ルードウィッヒ・ギーゼブレヒトとヘルマン・グラスマン²⁰⁶が先生をしていたマリーエン財団のギムナジウム²⁰⁷に通っていた。1864 年まで音楽の先生はカール・レーヴェだった。Abitur²⁰⁸資格取得後はグライフスヴァルト大学に入学し、1870 年から 1871 年に渡っての独仏戦争に義勇兵としてフリードリヒ・ヴィルヘルム四世²⁰⁹の擲弾兵隊に所属していた。そして、1876 年はロシアで家庭教師となった。1878 年にはドイツ国に戻り、ベルリンに引っ越して、生涯をそこで過ごした。最初は教師として就任し、それと同時にグライフスヴァルト大学で「ヒューム²¹⁰の懐疑的についてのカント²¹¹の批判」について博士論文を書いた。1882 年はヨハネス教会で補助司祭²¹²になったあと、第二牧師として就任した。1923 年の定年退職までその職に就いていた。1909 年 9 月 30 日にルンツェは補欠選挙でプロイセン議会の議員に選ばれ、1918 年までベルリンの第 12 選挙区を代表していた。最初のころは自由思想家人民党²¹³に所属していたルンツェだが、1910 年からは進歩人民党²¹⁴の党派になった。哲学的な文章や詩などを書いていた。ただし主にレーヴェの作品の拡散に努力を費やしていた。

²⁰⁶ Hermann Günther Graßmann (1809-1877) ドイツの数学者、物理学者、言語学者。

²⁰⁷ Gymnasium : ヨーロッパの中等教育機関。

²⁰⁸ Abitur : 元々ラテン語 *examen abiturium* 試験+去ること=卒業試験から派生した言葉で、ドイツ語圏では省略されて「アビ」と言われている。国内及びヨーロッパ各国での大学進学するための資格試験。

²⁰⁹ Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861) プロイセン王 (1840 年 6 月 7 日から 1861 年 1 月 2 日)

²¹⁰ David Hume (1711-1776) イギリス、スコットランド出身の哲学者。歴史学者、政治哲学者。

²¹¹ Immanuel Kant (1724-1804) プロイセン王国の哲学者。ケーニヒスベルク大学の哲学教授。ドイツ古典主義哲学 (ドイツ観念論哲学) の祖とされる。

²¹² キリスト教における教会職務の 1 つ。カトリック教会では、司祭につぐ職位。

²¹³ Freisinnige Volkspartei、略称 FVp。帝政期のドイツの自由主義左派政党。1893 年にドイツ自由思想家党 (DFP) 左派により結党された。1910 年には自由思想家連合やドイツ人民党と合同して進歩人民党に改組された。

²¹⁴ Fortschrittliche Volkspartei、略称 FVP。帝政期のドイツの政党。1910 年に自由主義左派三政党が結集して結党された。

1882年に創設されたレーヴェ協会の創設家の1人で、ルンツェの死に伴ってその活動が停止した。その上、ルンツェはレーヴェの作品を17巻の曲集にまとめて出版した。

レーヴェが付曲したバラード詩の分類表

ドイツ歌曲詩では、1. 自分の気持ちを歌う（寂しさ、喜び、心情の吐露など）。2. 相手に話かける（愛の言葉など、恋の歌）。3. 自然の情景を描写する（相手のいない自然描写）。4. バラード（1人で何人かの登場人物を演じる）。5. 自分の中に入っていく（自分と厳しく対峙し問答する曲）。などの5つに大きく分類することが出来る。筆者はこれらの詩の分類から、4に分類されるバラード詩を研究に選んだわけだが、上記の詩の分類の4に当てはまるバラード詩も、更に以下のように分けられる。巻数は、マックス・ルンツェ編集のレーヴェ全集に基づいている。

1. 直接話法（18 作品）	数
A: 登場人物 2 人で会話が進行	16 作品
B: 登場人物 3 人以上で会話が進行	2 作品

2. 間接話法（114 作品）	数
A: 語り、登場人物 1 人	32 作品
B: 語り、登場人物 2 人	51 作品
C: 語り、登場人物 3 人以上	31 作品

3. 独白（32 作品）	数
A: 登場人物の独白	16 作品
B: 語りのみ	16 作品

※1.2.3.においてツィクルス内の曲も1曲と数えている。

合計 164 曲

1.A 作品表：登場人物 2 人で会話が進行

巻	作品名	登場人物
3	エドヴァルト Edward Op. 1 Nr. 1	息子、母
5	フリデリクス・レックス Fridericus Rex Op. 61 Nr. 1	兵士、フリデリクス・レックス王

7	朝早く小さな門が軋むと Wie früh das enge Pfortchen knarre Op. 52 Nr. 1	騎士、ユダヤ人の少女エステル
7	王は金の王座の上で Der König auf dem gold'nem Stuhle Op. 52 Nr. 2	仲介人、エステル
8	ヴァルプルギスの夜 Walpurgisnacht Op. 6	子供、母
8	真夜中の客 Der späte Gast Op. 7 Nr. 2	母、子
8	エリファスの様子 Eliphas Gesicht Op. 14 Nr. 2	エリファス、霊
8	セレナーデ Das Ständchen Op. 9 H. 2 Nr. 4	娘、母
9	誰が熊 Wer ist Bär Op. 64 Nr. 4	熊、娘
10	鐘撞きの娘 Des Glockenthürmers Töchterlein Op. 112	青年、娘
10	鉱脈と鋼塊の縦坑の中で Im Schacht der Adern und Stufen Op. 39	炭鉱労働者、金細工師
10	俺の家の狭い壁で Von meines Hauses engen Wänden Op. 39	炭鉱労働者、金細工師
10	我らの侯爵様が偉業を達成した Unser Herzog hat herrliche Thaten vollbracht Op. 39	炭鉱労働者、金細工師
11	魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling Op. 20 Nr. 2	弟子、魔法使いの先生
11	宝掘りの男 Der Schatzgräber Op. 59 Nr. 3	宝掘りの男、子供
14	スコラスティカ Scholastica Op. 76 Nr. 2	スコラスティカ、ベネディクト

1. B 作品表：登場人物 3 人以上で会話が進行

巻	作品名	登場人物
7	少女よ、お前たちの牧場で遊べ！	エステル、乳母、マーシャル

	Spielt, Mägdlein, unter eurer Weide! Op. 52 Nr. 4	
12	最初のヴァルプルギスの夜 Die erste Walpurgisnacht Op. 25	ドルイド教の僧侶、庶民の1人、もう 1人の僧侶、ドルイド教の番人、キリ スト教の番人

2.A 作品表：語り、登場人物1人

巻	作品名	登場人物
4	ハインリッヒ皇帝の武器の聖別式 Kaiser Heinrich's Waffenweihe Op. 122	語り、ハインリッヒ四世
4	ピサの修道士 Der Mönch zu Pisa Op. 114	語り、修道士
4	マックスのアウクスブルクとの別れ Max Abschied von Augsburg Op. 124	語り、マックス
5	大選帝侯とシュプレー川の乙女 Der grosse Kurfürst und die Spreejungfrau Op. 7 Nr. 1	語り、シュプレー川の乙女（水の精）
6	ムーアの王 Der Mohrenfürst Op. 97 Nr. 1	語り、ムーア王
6	ムーアの女王 Die Mohrenfürstin Op. 97 Nr. 2	語り、ムーア人
8	ベルザツァール王 Belsazars Gesicht Op. 13 Nr. 1	語り、ベルザツァール王
8	死神の夫婦 Tod und Tödin Op. 105	語り、死神の男
9	歌 Der Gesang Op. 56 Nr. 2	語り、主
9	燕のおとぎ話 Schwalbennmärchen Op. 68 Nr. 1	語り、燕
9	高貴な鷹 Der Edelfalk Op. 68 Nr. 2	語り、鷹
9	花々の復讐 Der Blumen Rache Op. 68 Nr. 3	語り、花々の幽霊
9	花のバラード Blumenballade 作品番号なし	語り、花

10	祖国 Das Vaterland Op. 125 Nr. 2	語り、若者
10	盗賊 Der Räuber Op. 34 Nr. 2	語り、盗賊の息子
10	年老いた船長 Der alte Schiffsherr Op. 125 Nr. 3	語り、船長
10	遠泳 Merrfahrt Op. 93	語り、主人公
10	海辺での出会い Die Begegnung am Meeresstrande Op. 120	語り、若者
10	小舟 Das Schifflein 作品番号なし	語り、船に乗っていた人
11	漁師 Der Fischer Op. 43 Nr. 1	語り、1人の女（波間から現れる女）
11	離れた所への影響力 Wirkung in die Ferne Op. 59 Nr. 1	語り、女王様
11	死の舞踏 Der Totentanz Op. 44 Nr. 3	語り、いたずらする者（誘惑する者）
13	乙女ロレンツ Jungfrau Lorenz Op. 33 Nr. 1	語り、乙女ロレンツ
13	聖ヨハネと虫 St. Johannes und das Würmlein Op. 35 Nr. 1	語り、聖ヨハネ
13	マリアとミルク売りの少女 Maria und das Milchmädchen Op. 36 Nr. 1	語り、ミルク売りの少女
13	聖マリアの騎士 Sankt Mariens Ritter Op. 36 Nr. 2	語り、騎士
13	ヘロルドはあちらこちらへ馬を走らせた Herolde ritten von Ort zu Ort Op. 38	語り、ヘロルド
13	海にある岩礁島 Ein Klippeneiland liegt im Meer Op. 38	語り、グレゴール
14	ルードヴィッヒ侯爵 Landgraf Ludwig Op. 67 Nr. 3	語り、ルードヴィッヒ侯爵
14	竜の岩 Der Drachenfels Op. 121 Nr. 2	語り、人
14	ヴァイヒドルン	語り、棘（ヴァイヒドルン）

	Der Weichdorn Op. 75 Nr. 2	
14	ネボ山 Nebo Op. 136	語り、モーゼ

2. B 作品表：語り、登場人物 2 人

巻	作品名	登場人物
3	肌の焼けた少女 Das nussbraune Mädchen Op. 43 Nr. 3	語り、少女の恋人、少女
3	詩人トム Tom der Reimer Op. 135	語り、詩人トム、妖精の女王
3	アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas Op. 128	語り、ダグラス伯爵、ジェームズ王
3	三つの歌 Die drei Lieder Op. 3 Nr. 3	語り、ジークフリート王、若者
3	海を行くオーディン Odins Meers-Ritt Op. 118	語り、オールフ親方、オーディン
3	小さな船乗り Der kleine Schiffer Op. 127	語り、王の娘、船乗り
4	鳥刺しハインリッヒ Heinrich der Vogler Op. 56 Nr. 1	語り、ハインリッヒ公、騎士たち
4	エーベルシュタイン侯爵 Graf Eberstein Op. 9 H. 4 Nr. 5	語り、皇帝の美しい令嬢、エーベルシュタイン侯爵
4	ハプスブルクの侯爵 Der Graf von Habsburg Op. 98	語り、皇帝、歌い人
4	マックスとデューラー Max und Dürer Op. 124 Nr. 2	語り、マックス、デューラー（画家）
4	ヴィッテンベルクのカール皇帝五世 Kaiser Karl V. in Wittenberg Op. 99 Nr. 2	語り、カール皇帝、アルバ侯爵
4	フィリップ寛大公 Landgraf Philipp der Großmüthige Op. 125	語り、フィリップ寛大公、カール皇帝五世の使者
5	高貴な騎士オイゲン王子 Prinz Eugen, der edle Ritter Op. 92	語り、トランペット吹き、兵士たち
5	デッサウの老人 Der alte Dessauer/ Der sel'tne Dessauer Op. 141	語り、娘、将軍

5	シュヴェリーンの将官 General Schwerin Op. 61 Nr. 2	語り、シュヴェリーン将官、兵士
6	軍事令官 Der Feldherr Op. 67 Nr. 1	語り、軍事令官の恋人、軍事令官
6	アスラ族 Der Asra Op. 133	語り、サルタンの娘、若い奴隷
7	プリムラ（花） Die Schlüsselblume Op. 49 Nr. 2	語り、男、プリムラ（花）
7	若者と少女 Der junge Herr und das Mädchen Op. 50 Nr. 2	語り、若者、少女
7	シュヴィテスの娘 Das Switesmädchen Op. 51 Nr. 1	語り、狩人、少女
7	トヴァルドヴスカ夫人 Frau Twardowska Op. 51 Nr. 2	語り、トヴァルドヴスカ夫人、悪魔
8	誠実なバラ Treuröschen Op. 2 Nr. 1	語り、狩人、誠実なバラ
8	サウルとサムエル Saul und Samuel Op. 14 Nr. 1	語り、サウル、サムエル
9	ネック Der Nöck Op. 129 Nr. 2	語り、子供たち、ナイチンゲール
9	白鳥の乙女 Die Schwanenjungfrau Op. 129 Nr. 3	語り、騎士ワルター、白鳥の乙女
9	ムンメル湖 Der Mummelsee Op. 116 Nr. 3	語り、父親、蓮の花の乙女たち
9	恋する黄金虫 Der verliebte Maikäfer Op. 64 Nr. 1	語り、黄金虫（男）、美しいハエ（女）
9	カッコウ Der Kukuk Op. 64 Nr. 2	語り、カッコウ、ロバ
9	猫の女王様 Die Katzenkönigin Op. 64 Nr. 3	語り、猫の女王、若いネズミ
10	黒い瞳 Die schwarzen Augen Op. 94 Nr. 2	語り、ユンカー、コンラート
10	曾祖父の仲間たち Urgrossvaters Gesellschaft Op. 56 Nr. 1	語り、曾祖父、幽霊

10	最初に分かるのはだれ Das Erkennen Op. 65 Nr. 2	語り、若者、母親
11	婚礼の歌 Hochzeitlied Op. 20 Nr. 1	語り、伯爵、小人
11	歩き回る鐘 Die Wandelnde Glocke Op. 20 Nr. 3	語り、母、息子
11	追放され、戻って来た伯爵のバラード Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen Op. 44 Nr. 1	語り、老人、騎士（父）
11	誠実なエックルト Der getreue Eckart Op. 44 Nr. 2	語り、子供、老人エックルト
11	歌い人 Der Sänger Op. 59 Nr. 2	語り、歌い人、王
12	モラルを想うアルピンの嘆き Alpin's Klage um Morar Op. 95	語り、リノ、アルピン
12	コリントの花嫁 Die Braut von Corinth Op. 29	語り、コリントの娘、息子（花婿）
13	ロレットの聖なる家 Das heilige Haus in Loreto Op. 33 Nr. 2	語り、旅人、キリスト様
13	異国の子供たちの聖なるキリスト Des fremden Kindes heiliger Christ Op. 33 Nr. 3	語り、子供（すでに亡くなっている）、もう1人の子供（天使）
13	ネポムクのヨハン Johann von Nepomuk Op. 35 Nr. 2	語り、ボヘミアの王ヴェンツェル、ネポムクのヨハン
13	永遠のユダヤ人 Der ewige Jude Op. 36 Nr. 3	語り、老人、霊
13	小さな苔のバラ Moosröslein Op. 37 Nr. 2	語り、苔、救い主イエス
13	砂漠の中の楽園 Das Paradies in der Wüst Op. 37 Nr. 3	語り、ヒラリオン、アントニウスの弟子
13	城の中では多くの蠟燭が燃え Im Schloss, da brennen der Kerzen viel Op. 38 Nr. 2	語り、女王、グレゴール
13	若い王とその妻は Der junge König und sein Gemahl	語り、女王、グレゴール

	Op. 38 Nr. 3	
13	聖なるローマは花嫁のように輝いている Wie bräutlich glänzt das heilige Rom Op. 38 Nr. 5	語り、女巡礼者、グレゴール
14	エフェソの墓 Das Grab zu Ephesus Op. 75 Nr. 1	語り、旅人、老人
14	逃避への奇跡 Das Wunder auf der Flucht Op. 75 Nr. 4	語り、ムハンマド、敵
14	神の壁 Die Gottesmauer Op. 140	語り、息子、母

2. C 作品表：語り、登場人物が3人以上

巻	作品名	登場人物
2	ベッドナルグリーンの乞食の娘 Des Bettlers Tochter von Bednall Green 作品番号なし	語り、ベッシー（乞食の娘）、乞食（父）、宿屋の息子、騎士、若者、商人、従兄弟たち、ある者、目撃者たち
2	ヴルル Der Wurl 作品番号なし	語り、姫、継母、騎士
3	母の亡霊 Der Mutter Geist Op. 8 Nr. 2	語り、二人目の妻、亡くなった妻、娘
3	オールフ殿 Herr Oluf Op. 2 Nr. 2	語り、魔王の娘、オールフ殿、オールフの母、オールフの結婚相手
3	エルフの丘 Elvershöh Op. 3 Nr. 2	語り、陽気な若者、二人の美しい娘
3	アグネーテ Agnete Op. 134	語り、少女、水の精、母
4	カール大帝とヴィッテキント Karl der Große und Wittekind Op. 65 Nr. 3	語り、ヴィッテキント公、司祭、カール皇帝
4	オットー皇帝の降誕祭 Kaiser Otto's Weihnachtsfeier Op. 121 Nr. 1	語り、オットー皇帝、オットー皇帝の弟、修道院長
4	アウグスブルクのマックス Max in Augsburg Op. 124 Nr. 1	語り、マックス、クンツ、娘
4	ヘントでの誕生祭 Das Wiegenfest zu Gent Op. 99 Nr. 1	語り、マルガレーテ大公妃、バルゲンの領主、天文学者、司祭、道化

4	ウィーン森での皇帝の狩り Die Kaiserjagd im Wienerwald Op. 108	語り、フランツ皇帝、小鹿、アレクサンダー
6	愛し合う者たちの墓 Die Gruft der Liebenden Op. 21	語り、王、王の娘、騎士（侍従）
6	アルハマの嵐 Der Sturm von Alhama Op. 54	語り、ムーア人の王、老年のムーア人、老人アルファクイ
6	フエスカ Hueska Op. 108 Nr. 2	語り、ドン・ロランカ、女主人（ドンナ・アンナ）、フエスカ
7	ヴォイヴォダ Der Woywode Op. 49 Nr. 1	語り、ヴォイヴォダ、コサック人の従者、若い男
7	三人のブドリス Die drei Budrisse Op. 49 Nr. 3	語り、ブドリス、ブドリスの三人の息子
8	ヴァルハイデ Wallhaide Op. 6	語り、伯爵、伯爵の娘ヴァルハイデ、ルドルフ侯爵
9	絶望的な娘 Die verlorene Tochter Op. 78 Nr. 2	語り、三人目の娘、楽士、母
9	悪魔 Der Teufel Op. 129 Nr. 1	語り、天使 1、天使 2、天使全員
9	少女アニカ Jungfräulein Annika Op. 78 Nr. 1	語り、金の男、銀の男、木の男、アニカ
10	おかみさんの娘 Der Wirthin Töchterlein Op. 1 Nr. 2	語り、宿屋のおかみ、若者 1、若者 2、若者 3
10	金細工の娘 Goldschmieds Töchterlein Op. 8 Nr. 1	語り、金細工師、騎士、金細工師の娘
10	製鉄所へのお使い Der Gang nach dem Eisenhammer Op. 17	語り、フリンドリン（召使い）、主人、夫人、ロベルト（狩人）
10	別れ Abschied Op. 3 Nr. 1	語り、供の若者、若者、娘
11	良き夫、良き妻 Gutmann und Gutweib Op. 9 H. 8 Nr. 5	語り、夫、妻、旅人 1、旅人 2
11	魔王 Erlkönig Op. 1 Nr. 3	語り、子供、父、魔王
12	神とバヤデーレ Der Gott und die Bajadere/Mahadöh Op. 45 Nr. 2	語り、神マハデ、バヤデーレ、司祭

12	伝説 Legende Op. 58 Nr. 2	語り、ブラーマン、ブラーマンの妻、 息子
13	偉大なるクリストフ Der grosse Christoph Op. 34	語り、オフエル、皇帝、騎士サタン、 修道院長、少年
14	招待 Die Einladung Op. 76 Nr. 1	語り、牧師、農夫、農夫の妻、農夫の 子供、1 人の老人
14	未亡人の夢 Der Traum der Wittwe Op. 142	語り、息子、母、予言者、優しいな 女性、冷たそうな女性

3. A 作品表：登場人物の独白

3	エリザベス女王の歌 Lied der Königin Elisabeth Op. 119	エリザベス女王
4	サン・ユスト修道院前の巡礼 Der Pilgrim vor St. Just Op. 99 Nr. 3	カール皇帝五世
6	ザンクトヘレーナ Sanct Helena Op. 126	ザンクトヘレーナ
7	他人の土地で数を増やし Nun auf dem fremden Boden Op. 52 Nr. 3	エステル
7	お前は豊かな街に住んでいる Wie wohnst du in des Reiches Städten Op. 52 Nr. 5	エステル
8	霊の暮らし Geisterleben Op.9 H.1 Nr.4	死に行く主人公（僕）
10	独身男 Der Junggesell 作品番号なし	独身男
10	村の教会 Die Dorfkirche Op. 116 Nr. 1	主人公（名前なし）
10	礼拝堂の祭壇の上に Es steht ein Kelch in der Kapelle Op. 39 Nr. 4	炭鉱労働者
10	若い時、女の腕の中で Als Weibesarm in jungen Jahren Op. 39 Nr. 5	炭鉱労働者
10	囚われの提督 Der gefangene Admiral Op. 115	囚われの提督

10	渡河 Die Überfahrt Op. 94 Nr. 1	主人公
12	パリアの祈り Gebet des Paria Op. 58 Nr. 1	パリア
12	パリアの感謝 Dank des Paria Op. 58 Nr. 3	パリア
13	池の中の聖母像 Das Muttergottesbild im Teiche Op. 37 Nr. 1	主人公
14	聖人フランシス Der heilige Franziskus Op. 75 Nr. 3	聖人フランシス

3. B 作品表：語りのみ

3	ハラルト Harald Op. 45 Nr. 1	語り
4	シュパイヤーの鐘 Die Glocken zu Speier Op. 67 Nr. 2	語り
4	鷹狩り Die Reigerbaize Op. 106	語り
4	サン・ユスト修道院への葬送 Die Leiche zu St. Just Op. 99 Nr. 4	語り
5	英雄の花嫁 Die Heldenbraut 作品番号なし	語り
6	5月5日 Der fünfte Mai 作品番号なし	語り
6	真夜中の観閲式 Die nächtliche Heerschau Op. 23	語り
6	オウム Der Papagei Op. 111	語り
6	見本市でのムーア人 Der Mohrenfürst auf der Messe Op. 97 Nr. 3	語り
7	ヴィリアと少女 Wilia und das Mädchen Op. 50 Nr. 1	語り
9	家の妖精	語り

	Die Heinzelmannchen Op. 83	
9	荒れ果てた水車小屋 Die verfallene Mühle Op. 109	語り
9	敵 Der Feind Op. 145 Nr. 2	語り
10	年老いた王 Der alte König Op. 116 Nr. 2	語り
10	忘れられた歌 Das vergessene Lied Op. 65 Nr. 1	語り
14	エーバーハルト侯爵のサンザシ Graf Eberhards Weissdorn Op. 9 H. 4 Nr. 5	語り

※作表：筆者

献呈バラード作品（25 作品）

作品名	人名
最初のヴァルプルギスの夜 Die erste Walpurgisnacht Op. 25	ガスパーレ・ルイジ・パシィフィコ・スポ ンティーニ Gaspere Luigi Pacifico Spontini
コリントの花嫁 Die Braut con Corinthe Op. 29	アントン・ラドツィヴィル Anton Radziwill
シュヴィテスの娘 Das Switesmädchen Op. 51	W. ヤンセン W. Jansen
アルハマの嵐 Der Sturm von Alhama Op. 54	フリードリッヒ・ヴィルヘルム Friedrich Willhelm
歌 Der Gesang Op. 56 Nr. 2	ユストゥス・ギュンツ Justus Güntz
曾祖父の仲間たち Urgrossvaters Gesellschaft Op. 56 Nr. 3	ユストゥス・ギュンツ Justus Güntz
燕のおとぎ話 Schwalbenmärchen Op. 68 Nr. 1	カロリーネ・フォン・シュトゥールプナス ゲル・ダルギッツ Caroline von Stülpnasgel Dargitz
高貴な鷹 Der Edelfalk Op. 68 Nr. 2	カロリーネ・フォン・シュトゥールプナス ゲル・ダルギッツ Caroline von Stülpnasgel Dargitz

花々の復讐 Der Blumen Rache Op. 68 Nr. 3	カロリーネ・フォン・シュトゥールプナス ゲル・ダルギッツ Caroline von Stülpnasgel Dargitz
少女アニカ Jungfräulein Annika Op. 78 Nr. 1	エドヴィン・カール・ヴィルヘルム・グラ ーフ・フォン・ハッケ Edwin Carl Wilhelm Graf von Hacke
家出した娘 Die verlorene Tochter Op. 78 Nr. 2	ナタリー・シュレーダー Natalie Schröder
朽ち果てた水車小屋 Die verfallene Mühle Op. 109	ヴィルヘルム・エヴァース Wilhelm Evers
鐘撞きの娘 Des Glockenthürmers Töchterlein Op. 112	レオポルディーネ・トゥチェク Leopoldine Tuczek
ピサの修道士 Der Mönch zu Pisa Op. 114	政府上級公務員候補者 クリーガー氏 Herr Regierungsassessor Krieger
海へ行くオーディン Odin's Meeres-Ritt Op.118	アウグスト・モリッツ August Moritz
最後の騎士 Der letzte Ritter Op.124 Nr.1 Nr.2 Nr.3	フランツ・ヨーゼフ皇帝 Kaiser Franz Josef
フィリップ寛大公 Landgraf Philipp der Großmütige Op.125 Nr.1	フリードリヒ・ヴィルヘルム Friedrich Wilhelm
祖国 Das Vaterland Op.125 Nr.2	フリードリヒ・ヴィルヘルム Friedrich Wilhelm
年老いた船長 Der alte Schiffsherr Op.125 Nr.3	フリードリヒ・ヴィルヘルム Friedrich Wilhelm
アスラ Der Asra Op.133	ユリウス・ベルガー Julius Berger
詩人トム Tom der Reimer Op.135	テオドール・ヴォルフ Theodor Wolff
デッサウの老人 Der alte Dessauer Op.141	フーゴ・フォン・ファベック Hugo von Fabeck
未亡人の夢 Der Traum der Wittwe Op.142	宮廷オペラ歌手 クラウゼ氏 Hofopernsänger Herrn J.Krause
敵 Der Feind Op.145 Nr.2	アウグスト・フリッケ August Fricke
花のバラード	マックス・ルンツェ

Blumenballade 作品番号なし	Max Runze
----------------------	-----------

※作表：筆者

人物名が題名になっているバラード作品(35 作品)

※名前の所は灰色になっている。

作品名	作品番号
Edward エドヴァルト	Op. 1 Nr. 1
Herr Oluf オールフ殿	Op. 2 Nr. 2
Wallhaide ヴァルハイデ	Op. 6
Graf Eberhards Weissdorn エーバーハルト侯爵のサンザシ	Op. 9 H. 4 Nr. 5
Graf Eberstein エーバーシュタイン侯爵	Op. 9 H. 6 Nr. 5
Jungfrau Lorenz ロレンツの乙女	Op. 33 Nr. 1
Der grosse Christoph 偉大なるクリストフ	Op. 34 Nr. 1
Johann von Nepomuk ネポムクのヨハン	Op. 35 Nr. 2
Maria und das Milchmädchen マリアとミルク売りの少女	Op. 36 Nr. 1
Gregor auf dem Stein 石崖の上のグレゴール	Op. 38
Der getreue Eckart 誠実なエッカルト	Op. 44 Nr. 2
Harald ハラルト	Op. 45 Nr. 1
Der Gott und die Bajadere 神とバヤデーレ	Op. 45 Nr. 2
Der Woywode ヴォイヴォダ	Op. 49 Nr. 1
Wilia und das Mädchen ヴィリアと少女	Op. 50 Nr. 1
Frau Twardowska トヴァルドブスカ夫人	Op. 56 Nr. 1
Friedericus Rex フリデリクス・レックス	Op. 61 Nr. 1
Karl der Grosse und Wittekind カール大帝とヴィッテキント	Op. 65 Nr. 3
Landgraf Ludwig ルートヴィッヒ侯爵	Op. 67 Nr. 3
Der Weichdorn ヴァイヒドルン	Op. 75 Nr. 2
Der heilige Franziskus 聖人フランシス	Op. 75 Nr. 3
Scholastica スコラスティカ	Op. 76 Nr. 2
Jungfräulein Annika 少女アニカ	Op. 78 Nr. 1
Prinz Eugen, der edle Ritter 高貴な騎士オイゲン公	Op. 92
Hueska フェスカ	Op. 108 Nr. 2
Kaiser Karl V. カール皇帝五世	Op. 99
Lied der Königin Elisabeth エリザベス女王の歌	Op. 119

Odin's Meeres-Ritt 海へ行くオーディン	Op. 118
Kaiser Heinrich IV. Waffenweihe 皇帝ハインリッヒ四世の武具の聖別	Op. 112
Kaiser Ottos Weihnachtsfeier オットー皇帝の降誕祭	Op. 121 Nr. 1
Archibald Douglas アーチバルド・ダグラス	Op. 128
Landgraf Philipp der Großmütige 寛大公フィリップ	Op. 125
Der Nöck ネック	Op. 129 Nr. 2
Agnete アグネーテ	Op. 134
Tom der Reimer 詩人トム	Op. 135

注 1 : Der grosse Kurfürst und die Spreejungfrau Op. 7 Nr. 1 の Der grosse Kurfürst は Friedrich Willhelm を指している。

注 2 : General Schwerin Op. 61 Nr. 2 は、Kurt Christoph von Schwerin を指している。

※作表：筆者

合唱付きのバラード作品及び、声種が分けられているバラード作品

(レーヴェ自身が楽譜に書き入れている曲)

合唱付きバラード作品 (7 作品)

作品名	作品番号
製鉄所へのお使い Der Gang nach dem Eisenhammer	Op. 17
最初のヴァルプルギスの夜 Die erste Walpurgisnacht	Op. 25
砂漠の中の楽園 Das Paradies in der Wüste	Op. 37 Nr. 3
石崖の上のグレゴール Gregor auf dem Stein	Op. 38
カール大帝とヴィッテキント Karl der Grosse und Wittelkind	Op. 65 Nr. 3
スコラスティカ Scholastica	Op. 76
オットー皇帝の降誕祭 Kaiser Ottos Weihnachtsfeier	Op. 121 Nr. 1

ソプラノ (3 作品)

作品名	作品番号
鐘撞きの娘 Glockenthürmers Töchterlein	Op. 112
小さな船乗り Der kleine Schiffer	Op. 127
白鳥の乙女 Die Schwanenjungfrau	Op. 129 Nr. 3

テノール (3 作品)

作品名	作品番号
砂漠の中の楽園 Das Paradies in der Wüste	Op. 37 Nr. 3
鐘撞きの娘 Des Glockenthürmers Töchterlein	Op. 112
小さな船乗り Der kleine Schiffer	Op. 127

アルト (8 曲)

作品名	作品番号
小さな苔のバラ Mossröslein	Op. 37 Nr. 2
エフェソの墓 Das Grab zu Ephesus	Op. 75 Nr. 1
ヴァイヒドルン Der Weichdorn	Op. 75 Nr. 2
聖人フランシス Der heilige Franziskus	Op. 75 Nr. 3
逃避への奇跡 Das Wunder auf der Flucht	Op. 75 Nr. 4
招待 Die Einladung	Op. 76 Nr. 1

スコラスティカ Scholastica	Op. 76 Nr. 2
未亡人の夢 Der Traum der Wittwe	Op. 142

バス (11 作品)

作品名	作品番号
ピサの修道士 Der Mönch zu Pisa	Op. 114
囚われの提督 Der gefangene Admiral	Op. 115
海へ行くオーディン Odin's Meeres-Ritt	Op. 118
寛大公フィリップ Landgraf Philipp der Großmüthige	Op. 125 Nr. 1
祖国 Das Vaterland	Op. 125 Nr. 2
年老いた船長 Der alte Schiffsherr	Op. 125 Nr. 3
サンクト・ヘレナ Sanct Helena	Op. 126
アーチバルド・ダグラス Archibald Douglas	Op. 128
デッサウの老人 Der alte Dessauer	Op. 141
未亡人の夢 Der Traum der Wittwe	Op. 142
敵 Der Feind	Op. 145 Nr. 2

※作表：筆者

カール・レーヴェのバラード作曲 年譜表（作品番号のあるバラードまた伝説）

年代(年齢)	曲 名	詩 人	作品番号
1814 (18 歳)	誠実なバラ Treuröschchen	T. Körner	Op. 2 Nr. 1
1818 (22 歳)	エドヴァルト Edward	J. G. Herder	Op. 1 Nr. 1
	魔王 Erlikönig	J. W. Goethe	Op. 1 Nr. 3
1819 (23 歳)	おかみさんの娘 Der Wirthin Töchterlein	J. L. Uhland	Op. 1 Nr. 2
	ヴァルハイデ Wallhaide	T. Körner	Op. 6
	霊の暮らし Geisterleben	L. Uhland	Op. 9 H. 1 Nr. 4
1820 (24 歳)	エルフの丘 Elvershöh	J. G. Herder	Op.3 Nr. 2
1821 (25 歳)	オールフ殿 Herr Oluf	J. G. Herder	Op. 2 Nr. 2
1824 (28 歳)	ヴァルプルギスの夜 Walpurgisnacht	W.Alexis	Op. 2 Nr. 3
	母の亡霊 Der Mutter Geist	T. A. L. von Jacob	Op. 8 Nr. 2
1825 (29 歳)	別れ Abschied	J. L. Uhland	Op. 3 Nr. 1
	妖精の丘 Elvershöh	J. G. Herder	Op. 3 Nr. 2
	3つの歌 Die drei Lieder	J. L. Uhland	Op. 3 Nr. 3
	真夜中の客 Der späte Gast	W. Alexis	Op. 7 Nr. 2
	エーバーハルト侯爵のサンザシ	J. L. Uhland	Op. 9 H. 5 Nr. 5
	Graf Eberhard's Weissdorn		
1826 (30 歳)	大選帝侯とシュプレー川の乙女 Der grosse Kurfürst und die Spreejungfrau	F. Kurowsky-Eichen	Op. 7 Nr. 1
	セレナーデ Das Ständchen	J.L. Uhland	Op. 9 H. 2 Nr. 4
	エーバーシュタイン侯爵 Graf Eberstein	J.L. Uhland	Op.9 H .6. Nr. 5
	サウルとサムエル Saul und Samuel	L. Byron	Op. 14 Nr. 1
	エリファスの様子 Elipha's Gesicht	L. Byron	Op. 14 Nr. 2
1827 (31 歳)	金細工の娘 Des Goldschmiede's Töchterlein	J. L. Uhland	Op. 8 Nr. 1
1829 (33 歳)	製鉄所へのお使い Der Gang nach dem Eisenhammer	F. Schiller	Op. 17
1830 (34 歳)	コリントの花嫁 Die Braut von Corinth	J. W. Goethe	Op. 29
1832 (36 歳)	サン・ユスト寺院の巡礼 Der Pilgrim vor St. Just	A. Platen	Op. 9 H. 7 Nr. 1
	婚礼の歌 Das Hochzeitlied	J. W. Goethe	Op. 20 Nr. 1
	魔法使いの弟子 Der Zauberlehrling	J. W. Goethe	Op. 20 Nr. 2
	歩き回る鐘 Die wandelnde Glocke	J. W. Goethe	Op. 20 Nr. 3
	愛し合う者たちの墓 Die Gruft der Liebenden	A. Puttkamer	Op. 21
	真夜中の観閲式 Die nächtliche Heerschau	F. Zedlitz	Op. 23

1833 (37 歳)	良き夫、良き妻 Gutmann und Gutweib	J. W. Goethe	Op. 9 H. 8.Nr. 5
	最初のヴァルプルギスの夜	J. W. Goethe	Op. 25
	Die erste Walpurgisnacht		
1834 (38 歳)	乙女ロレンツ Jungfrau Lorenz	F. Kugler	Op. 33 Nr. 1
	ロレットの聖なる家 Das heilige Haus in Loretto	L. Giesebrecht	Op. 33 Nr. 2
	異国の子供たちの聖なる家 Des fremden Kindes	F. Rückert	Op. 33 Nr. 3
	heil'ger Christ		
	偉大なクリストフ Der grosse Christoph	Fr. Kind	Op. 34
	聖ヨハネと虫 St. Johannes und das würmelein	H. Chezy	Op. 35 Nr. 1
	ネポムクのヨハン Johann von Nepomuk	E. Anschütz	Op. 35 Nr. 2
	マリアとミルク売りの少女 Maria und das das	A. Schreiber	Op. 36 Nr. 1
	Milchmädchen		
	聖マリアの騎士 Sankt Mariens Ritter	L. Giesebrecht	Op. 36 Nr. 2
	永遠のユダヤ人 Der ewige Jude	A. Schreiber	Op. 36 Nr. 3
	池の中の聖母様 Das Muttergottesbild im Teiche	F. G. Wetzel	Op. 37 Nr. 1
	小さな苔のバラ Moosröslein	W. C. Chézy	Op. 37 Nr. 2
	砂漠の中の楽園 Das Paradies in der Wüste	J.G.Herder	Op. 37 Nr. 3
	石崖の上のグレゴール Gregor auf dem Stein	F. Kugler	Op. 38
	アルハマの嵐 Der Sturm von Alhama	V. A. Huber	Op. 54
	炭鉱労働者 Der Bergmann	L. Giesebrecht	Op. 39
1835 (39 歳)	漁師 Der Fischer	J. W. Goethe	Op. 43 Nr. 1
	盗賊 Der Räuber	J. L. Uhland	Op. 43 Nr. 2
	肌の焼けた少女 Das nußbraune Mädchen	J. G. Herder	Op. 43 Nr. 3
	追放され、戻って来た伯爵のバラード	J. W. Goethe	Op. 44 Nr. 1
	Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen		
	誠実なエッカルト Der getreue Eckardt	J. W. Goethe	Op. 44 Nr. 2
	死の舞踏 Der Todtentanz	J. W. Goethe	Op. 44 Nr. 3
	ハラルト Harald	J. L. Uhland	Op. 45 Nr. 1
	神とバヤデーレ Der Gott und die Bajadere	J. W. Goethe	Op. 45 Nr. 2
	ヴォイヴォダ Der Woywode	A. Mizkiewitsch	Op. 49 Nr. 1
	ブリムラ Die Schlüsselblume	A. Mizkiewitsch	Op. 49 Nr. 2

	3 人のブドリス Die drei Budrisse	A. Mizkiewitsch	Op. 49 Nr. 3
	ヴィリアと少女 Wilia und das Mädchen	A. Mizkiewitsch	Op. 50 Nr. 1
	若者と少女 Der junge Herr und das Mädchen	A. Mizkiewitsch	Op. 50 Nr. 2
	シュヴィテスの娘 Das Switesmädchen	A. Mizkiewitsch	Op. 51 Nr. 1
	トヴァルドブスカ夫人 Frau Twardowska	A. Mizkiewitsch	Op. 51 Nr. 2
	エステル Esther	L. T. Giesebrecht	Op. 52
1836 (40 歳)	鳥刺しハインリッヒ Heinrich der Vogler	J. N. Vogl	Op. 56 Nr. 1
	歌 Der Gesang	J. N. Vogl	Op. 56 Nr. 2
	曾祖父の仲間たち Urgrossvaters Gesellschaft	J. N. Vogl	Op. 56 Nr. 3
	パリアの祈り Gebet des Paria	J. W. Goethe	Op. 58 Nr. 1
	伝説 Legende	J. W. Goethe	Op. 58 Nr. 2
	パリアの感謝 Dank des Paria	J. W. Goethe	Op. 58 Nr. 3
	離れた所への影響力 Wirkung in der Ferne	J. W. Goethe	Op. 59 Nr. 1
	歌い人 Der Sänger	J. W. Goethe	Op. 59 Nr. 2
	宝掘り Der Schatzgräber	J. W. Goethe	Op. 59 Nr. 3
1837 (41 歳)	フリデリクス・レックス Fridericus Rex	W. Alexis	Op. 61
	シュヴェリーンの将官 General Schwerin	W. Alexis	Op. 61 Nr. 2
	忘れられた歌 Das vergessene Lied	J. N. Vogl	Op. 65 Nr. 1
	最初に分かるのはだれ Das Erkennen	J. N. Vogl	Op. 65 Nr. 2
	カール大帝とヴィッテキント Karl der Grosse und Wittekind	J. N. Vogl	Op. 65 Nr. 3
	軍事令官 Der Feldherr	O. F. Gruppe	Op. 67 Nr. 1
	シュパイヤーの鐘 Die Glocken zu Speier	M. F. Öhr	Op. 67 Nr. 2
	ルートヴィヒ侯爵 Landgraf Ludwig	O. F. Gruppe	Op. 67 Nr. 3
	恋する黄金虫 Der verliebete Maikäfer	R. Reineck	Op. 64 Nr. 1
	カッコウ Der Kukuk	A. Chamisso	Op. 64 Nr. 2
	猫の女王様 Die Katzenkönigin	A. Chamisso	Op. 64 Nr. 3
	誰が熊 Wer ist Bär	W. A. Häring	Op. 64 Nr. 4
	エフェソの墓 Das Grab zu Ephesus	F. R. I. Binder	Op. 75 Nr. 1
	ヴァイヒドルン Der Weichdorn	F. Rückert	Op. 75 Nr. 2
	聖人フランシス Der heilige Franziskus	I. H. F. Wessenberg	Op. 75 Nr. 3
	逃避への奇跡 Das Wunder auf der Flucht	F. Rückert	Op. 75 Nr. 4
	招待 Die Einladung	A. Knappe	Op. 76 Nr. 2

1838 (42 歳)	竜の岩 Der Drachenfels	A. Lutze	Op. 121 Nr. 2
1839 (43 歳)	燕のおとぎ話 Schwalbenmärchen	F. Freiligrath	Op. 68 Nr. 1
	高貴な鷹 Der Edelfalk	F. Freiligrath	Op. 68 Nr. 2
	花々の復讐 Der Blumen Rache	F. Freiligrath	Op. 68 Nr. 3
	スコラスティカ Scholastica	L. T. Giesebrecht	Op.76 Nr. 2
	絶望的な娘 Die verlorene Tochter	A.W. F. Zuccalmaglio	Op.78 Nr. 2
1842 (46 歳)	家の妖精 Die Heinzelmannchen	A. Kopisch	Op. 83
1843 (47 歳)	遠泳 Meehfart	F. Freiligrathe	Op. 93
	渡河 Die Die Überfahrt	J. L. Uhland	Op. 94 Nr. 1
	黒い瞳 Die schwarzen Augen	J. N. Vogl	Op. 94 Nr. 2
1844 (48 歳)	高貴な騎士オイゲン公 Prinz Eugen, der edle Ritter	F. Freiligrathe	Op. 92
	モラルを想うアルピンの嘆き Alpin's Klage um Morar	J. W. Goethe	Op. 95
	ムーアの王 Der Mohrenfürst	F. Freiligrathe	Op. 97 Nr. 1
	ムーアの女王 Die Mohrenfürstin	F. Freiligrathe	Op. 97 Nr. 2
	見本市でのムーア人 Der Mohrenfürst auf der Messe	F. Freiligrathe	Op. 97 Nr. 3
	カール皇帝五世 Kaiser Karl V.		
	ヘントでの誕生祭 Das Wiegenfest zu Gent	A. Grün	Op. 99 Nr. 1
	ウィッテンベルクのカール皇帝五世 Kaiser Karl.V. in Wittenberg	C. C. Hohfeld	Op. 99 Nr. 2
	サン・ユスト寺院の葬送 Die Leiche zu St. Just	A. Grün	Op. 99 Nr. 4
	ハプスブルクの侯爵 Der Graf von Habsburg	F. Schiller	Op. 98
	死神の男女 Tod und Tödin	A. R. Taschabuschigg	Op. 105
	鷹狩り Die Reigerbaize	A. Grün	Op. 106
1846 (50 歳)	フエスカ Hueska	J. N. Vogl	Op. 108 Nr. 2
	ウィーン森での皇帝の狩り Die Kaiserjagt im Wienerwald	J. N. Vogl.	Op. 108
	ピサの修道士 Der Mönch zu Pisa	J. N. Vogl	Op. 114
	年老いた王 Der alte König	J. N. Vogl	Op. 116 Nr. 2
1847 (51 歳)	朽ち果てた水車小屋 Die verfallene Mühle	J. N. Vogl	Op. 109
	オウム Der Papagei	F. Rückert	Op. 111

	海辺での出会い Die Begegnung am Meeresstrande 神の壁 Die Gottesmauer	H. Fick F. Rückert	Op. 120 b Op. 140
1850 (54 歳)	鐘撞きの娘 Des Glockenthürmers Töchterlein 囚われの提督 Der gefangene Admiral	F. Rückert M. G. Strachwitz	Op. 112 Op. 115
1851 (55 歳)	海へ行く オーディン Odin's Meeres-Ritt	A. W. Schreiber	Op. 118
1853 (57 歳)	オットー皇帝の降誕祭 Kaiser Otto's Weihnachtsfeier 皇帝ハインリッヒ四世の武具の聖別式 Kaiser Heinrich's IV Waffenwacht 最後の騎士 Der letzte Ritter アウグスブルクのマックス Max in Augsburg マックスとデューラー Max und Dürer マックスのアウグスブルクとの別れ Max Abschied von Augsburg サンクト・ヘレナ Sanct Helena デッサウの老人 Der alte Dessauer	H. Mühler G. Schwab A. Grün A. Grün A. Grün A. Kahlert H. Fitzau	Op. 121 Nr. 1 Op. 122 Op. 124 Nr. 1 Op. 124 Nr. 2 Op. 124 Nr. 3 Op. 126 Op. 141
1856 (60 歳)	寛大公フィリップ Landgraf Philipp der Grossmüthige 祖国 Das Vaterland 年老いた船長 Der alte Schiffer	A. Kopisch J. N. Vogl J. N. Vogl	Op. 125 Nr. 1 Op. 125 Nr. 2 Op. 125 Nr. 3
1857 (61 歳)	小さな船乗り Der kleine Schiffer アーチバルド・ダグラス Archibald Dougals 悪魔 Der Teufel ネック Der Nöck 白鳥の乙女 Die Schwanenjungfrau	L. Ploennies T. Fontane C. Siebel A. Kopisch N. Vogl	Op. 127 Op. 128 Op. 129 Nr. 1 Op. 129 Nr. 2 Op. 129 Nr. 3
1860 (64 歳)	アスラ Der Asra アグネーテ Agnete 詩人トム Tom der Reimer ネボ Nebo 未亡人の夢 Der Traum der Wittwe	H. Heine L. Ploennies T. Fontane F. Freiligrath F. Rückert	Op. 133 Op. 134 Op. 135 Op. 135b Op. 142
1850 年の数年前	村の教会 Die Dorfkirche	F. Zeidlitz	Op. 116 Nr. 1
不明	ムンメル湖 Der Mummelsee	A. Schnetzler	Op. 116 Nr. 3
不明	エリザベス女王の歌 Lied der Königin Elisabeth	J. G. Herder	Op. 119

注 1：《敵 Der Feind》Op. 145 Nr. 2 は、楽譜に「1850 年初頭 Anfang fünfziger Jahre」に作曲されたと示されている。

注 2：作品番号のない作品は、《花のバラード Blumenballade》、《小舟 Das Schifflein》、《ベッドナルグリーンズの乞食の娘 Des Bettlers Tochter von Bednall Green》、《ヴルル Der Wurl》、《独身男 Der Junggesell》、《英雄の花嫁 Die Heldenbraut》、《5 月 5 日 Der fünfte Mai》である。

※作表：筆者

即興演奏した時の日時、場所、エピソード表

日時	場所	エピソード
1835 年 7 月 24 日	ドレスデン	即興演奏のためにライッシーガーさんがティークの「風の音の中で Im Wind'sgeräusch」の詩を差し出してくれた。我ながらうまく演奏出来たであろう ²¹⁵ 。
1835 年 7 月 29 日	ライプツィヒ	即興演奏したのは「修道女 die Nonne」というバラード(詩人の名前は覚えていない)内容も中々よかった。修道女が純潔誓言を破ってしまい、生きたまま埋められた運命になった話。中々いい演奏ができて拍手喝采を得た ²¹⁶ 。
1835 年 8 月 15 日	イエーナ	即興演奏がうまく行ったわけだが、今回は特にうまくいった。詩人はラインホルトだ。食事後は彼の 2 つのソネットを即興演奏することになって、手腕を見事に発揮することができた ²¹⁷ 。
1837 年 7 月 9 日	グライフスヴァルト	私は立派な声で《エドヴァルト Edward》、《オールフ殿 Herr Oluf》、《おかみさんの娘 Der Wirthin Töchterlein》、《鳥刺しハインリッヒ Heinrich der Vogler》、《別れ Abschied》、《金細工師の娘 Goldschmied's Töchterlein》、《即興演奏 Improvisation》、《老ゲーテ Der alten Goethe》、《フレデリクス・レクス Fridericus Rex》を演奏した。拍手喝采で歓声が止まらなかった ²¹⁸ 。
1837 年 7 月 30 日	ミュンスター	今回の即興演奏は運が良かった。幸いなことにマッティソンの「夜の最後の輝き Wenn in des Abends letztem Schein」の詩を与えられた。観衆は拍手をしなかった。その代わりにひたすら「ブラボー！ブラボー！」と声を上げた。《エドヴァルト Edward》の演奏後は、観衆は固まっていた、沈黙だった。中々良い反応で、演奏後は女性たちに囲まれて皆さんが親切にも握手をしに来てくれた ²¹⁹ 。
1837 年 8 月 4 日	エルヴァーフエルド	ジーモンズ行政官（後々の司法大臣）がライン地方の年間詩集の「民衆向上 Volksverbesserung」という可愛らしい詩を即

²¹⁵ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 188.

²¹⁶ Ebd., S. 195.

²¹⁷ Ebd., S. 214.

²¹⁸ Ebd., S. 228.

²¹⁹ Ebd., S. 248.

		興演奏の為に差し出した。「勝利の花輪で万歳 Heil dir im Siegerkranz」のメロディーで幕を閉じてみたが、効果抜群で観衆が気分上々であった。他にも色々歌った ²²⁰ 。
1837 年 8 月 18 日	マインツ	数多くの来場者で嬉しかったが、さらにヘッセン公のヴィルヘルム王子様と王妃様という特別なお客様がお越し下さった。王妃様に「海岸の城 das schloss am Meer」の詩を頂いて即興演奏をした。盛大な拍手で気分が晴れた ²²¹ 。
1839 年 7 月 27 日	ブレスラウ	今回のバラードリサイタルは素晴らしかった。各地方の教養人たちがきてくれた。初めの《マツェッパ Mazzepa ²²² 》で観衆は感激していた。《魔王 Erlikönig》《曾祖父の仲間たち Urgrossvaters Gesellschaft》、《婚礼の歌 Hochzeitslied》、《真夜中の観閲式 Nächtliche Heerschau》、《ミルク売りの少女 Milchmädchen ²²³ 》、《離れた所への影響力 Wirkung in der Ferne》、《不機嫌な王様 Der finstere König》、《即興演奏 Improvisation》、《鳥刺しハインリッヒ Heinrich der Vogler》、《カッコウ Kukuk ²²⁴ 》、《フレデリクス・レクス Fridericus Rex》をどれも楽しんで聞いてくれた。声も調子良く歌えた。そして、カーラー博士の詩の即興演奏が特にうまくいった。大成功に終わった ²²⁵ 。
1839 年 8 月 1 日	ブレスラウ	最初のバラード選より今回の方が曲が多かった。《アルペンファンタジー Alpen-phantasie》、《エドヴァルト Edward》、《永遠のユダヤ人 Der ewige Jude》、《オールフ殿 Herr Oluf》、《シュパイヤーの鐘 Glocken zu Speier》、《マハデ Mahadöh ²²⁶ 》を演奏し、即興演奏でブレスラウ出身ガイスハイム博士の「歌手よ、ありがとう Schön Dank! Sänger!」という詩を演奏した。その上に、《小さな家 Kleiner Haushalt》、《猫の女王様 Die Katzenkönigin》、《金細工師の娘 Goldschmieds Töchterlein》も歌った。外は寒くて 1 日中

²²⁰ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870. S. 251.

²²¹ Ebd., S. 270.

²²² レーヴェのピアノソロ曲。Op.27

²²³ 《Maria und das Milchmädchen》が正式曲名。レーヴェは自叙伝の中で、曲名を短い書いている場合が多い。この曲は作品番号 Op. 39 の伝説 第 4 集の 1 曲目である。

²²⁴ 《Der Kukuk》Op. 64 の 4 つの寓話のお話の 2 曲目。

²²⁵ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870. S. 302.

²²⁶ 正式曲名は、《Der Gott und die Bajadere》Op. 45 Nr. 2 神とバヤデーレ

		雨が降っていたが、ステージの上の暑さには耐えられなかった。それでも声の調子は良く、一生懸命演奏した。《エドヴァルト Edward》、《オールフ殿 Herr Oluf》、《シュパイヤーの鐘 Glocken zu Speier》の連続悲劇の内容のバラードの演奏後は、観衆は静まり返り、その雰囲気は崩れることはなかった。その観衆は、非常に寛容で熱心で本当に素晴らしかった。幕が閉じた後に、「うまく吼えたぞ、レーベ（獅子、ライオン） Gut gebrüllt, Loewe!」とモゼーヴィウスがほめてくれた ²²⁷ 。
1846 年 7 月 29 日	エアフルト	グラーフンダーの魅力的な詩「コフキコガネ Maikäfer」をやつとのことで即興演奏出来た。それがなんと 1 番人気であった ²²⁸ 。
1846 年 8 月 2 日	アイゼナッハ	夜はバラードのコンサート。来場者の中には女王様と侯爵様のご家族の他に、ヴァイマルの貴族、イーダ王妃、エドヴァルト王子、ボロディーノで片足を無くしてしまったヘッセン・カッセルのエルンスト王子がお越し下さった。《鳥刺しハインリッヒ Heinrich der Vogler》を他のバラード作品を挟んで 2 回、初めに 1 回、終わりにもう 1 回歌った。即興演奏も行った ²²⁹ 。
1846 年 8 月 5 日	ローゼナウ (コーブルク)	私のバラードリサイタルでは、芸術意識の高いこの領主館で私のバラード作品がうまく響いた。ガイベル氏の詩で、最後の吟唱詩を即興演奏した ²³⁰ 。

※作表：筆者

²²⁷ Bitter, Carl Hermann. *Carl Loewe Selbstbiographie*, Berlin: Wilh. Mühler, 1870, S. 308.

²²⁸ Ebd., S. 390.

²²⁹ Ebd., S. 396.

²³⁰ Ebd., S. 406.

