

G. マーラー《リュッケルトの詩による五つの歌曲》

ピアノ伴奏版演奏実践へのアプローチ

——「リアル感」と「親密さ」の追求——

平成21年度入学

学籍番号 2309902

朴 瑛実

凡例

* 中黒	・	名詞の並列
* ピリオド	.	名前の省略
* 引用符	“ ”	欧文の引用文、句
* 一重ギョメ	〈 〉	作品集中の曲名
* 二重ギョメ	《 》	作品名、または作品集
* パーレン	()	補足的な説明
* かぎ括弧	「 」	和文引用文、力点を置く事項
* 二重かぎ括弧	『 』	書名、雑誌名
* 波ダーシ	～	和文中の数字の範囲を示す
* リーダー	中略
* 二倍ダーシ	——	挿入句
* ハイフン	-	外国語の分綴
* 矢印	→	音程、調性の移動を示す
* 略語	<i>ibid.</i>	同前
	<i>op.cit.</i>	前掲書

目次

凡例

序論

第1章 《リュッケルト歌曲集》とはなにか

第1節 マーラーの声楽作品

第2節 《リュッケルト歌曲集》概観

第3節 《子供の不思議な角笛》との比較で明らかになった《リュッケルト歌曲集》の特異性

第2章 《リュッケルト歌曲集》におけるテキストの表現

第1節 《リュッケルト歌曲集》演奏実践における技術的課題15

第2節 発音と語感への対処

1) 発音への対処

2) 語感への対処

第3節 引き伸ばされた音節 (ロングトーンとメリスマ) への対処

第4節 詩と音楽のシナジー

第3章 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏実践

第1節 オーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版の体験と両者間の相違

1) ピアノセッションに辿り着くまで

2) ピアニストとのセッション

3) ピアノセッションの美点

4) 《リュッケルト歌曲集》オーケストラ伴奏版体験

第2節 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏に役立てられること
——オーケストラ伴奏版スタディをとおして——

1) *Blicke mir nicht in die Lieder!*

- 2) Ich atmet' einen linden Duft
- 3) Ich bin der Welt abhanden gekommen
- 4) Um Mitternacht
- 5) Liebste um Schönheit

第3節 第3章総括

第4章 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏の実際

第1節 曲順考案についての考察

第2節 ピアノデュオという演奏形態を選んで実践することの意義

第3節 第4章総括

結論

序論

筆者には、歌い手として、歌唱に必要な知識とエネルギーを蓄え、それを発展させまたは維持し、理想のパフォーマンスを行うことが非常に重要であるとの考えが常にあり、他の歌い手もそう違わないと考える。まず、歌い手ならば楽曲に向き合って演奏実践の構想を練り実際にパフォーマンスをするまで、作曲家についての情報を収集したり、歌詞について調査して内容の理解を深めたり、その音楽に対するイメージを経験をもとに膨らませてゆき、更にそのプロセスを経て演奏の実践を重ね、自分が目指す演奏に近づいているのではないだろうか。至極当たり前のようなプロセスを踏む最中で、困難にあうこともあるだろう。そして、その道で順境におかれようと、歌い続けようとする意志がある限り、いつか必ず何らかの行き詰まりを感じることは避けられない。そんなとき、停滞を破るためにあれこれと模索が始まる。トラブル解決への手がかりやヒント、或いは状況を直接好転させるための方法論を探して、そして用い、試行錯誤する。

歌い手としてこうした試行錯誤のうちにあった中で、筆者の場合は「リアル感」のある演奏を目指したいという思いがあることに気付いた。ここで筆者の言う「リアル感」とは、歌い手自身の感覚だけにとどまらず、聴き手の感覚と想像力に強く作用し、ヴァーチャルであるにもかかわらず現実さながらの体験を可能にするパフォーマンスの性質を意味する。

また、筆者は個人的にリートデュオの演奏形態を好み、リートデュオによる演奏をより「親密 intimate」なものにしたいと望んでいる。「親密さ」とは、ピアニストとの関係のみならず、テキストと音楽の双方に対して、また演奏者が鑑賞者に対してのあり方である。

つまり、筆者は「リアル感」と「親密さ」を両立させたいのである。「リアル感」と「親密」なアンサンブルは一体どのような事を通じて実現するかというのが筆者の問題提起である。

筆者は博士課程在学中にグスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) による《リュッケルトの詩による五つの歌曲 Lieder nach Texten von Friedrich Rückert》¹ ピアノ伴

¹以下、本論では便宜的に《リュッケルト歌曲集》とする。

奏版を研究の対象とし、同時にその楽曲を演奏する機会を得た。過去に同曲のオーケストラ伴奏版を演奏した経験があり、その作品のテイストに興味を持つようになり、ピアノ伴奏バージョンの演奏機会も持ちたいと願ったことがこの楽曲を研究の対象として選んだ理由である。ピアノ伴奏版の演奏機会を得て、このバージョンと向き合ったときに助けになったのは、オーケストラ伴奏版の演奏実践の経験であった。

しかし、そこから得られるフィードバックは十全であるとは言えなかった。その時の記憶は鮮明に残っているものとそうでないものがあり、単に記憶を辿りまた手がかりにするだけでは満足な勉強はできない。そこで筆者は、ピアノ伴奏版楽譜と親しむ傍らで、またオーケストラスコアの詳細な読み取りをして得られた情報を実践の養分とした。この二つのバージョンを並行して見つめることは、ピアノ伴奏版を解体して理解することに等しかった。

《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏実践においても、やはり「リアル感」を表現することとアンサンブルの「親密さ」を目指すことが目標になってくるし、そのためのアプローチを発見することも同時に重要になってくる。

本論の目的は、《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版を対象とし、その演奏実践において、「リアル感」と「親密さ」を演奏に反映させてゆく為に必要なアプローチを探ることである。

本論文は全四章から成る。第1章ではマーラーの声楽作品全体を俯瞰し、《子供の不思議な角笛》と《リュッケルト歌曲集》を比較しながらその特異性を描き出す。第2章では筆者独自の視点から《リュッケルト歌曲集》のテキストの性質を表現に反映させるうえで重要になる技術的課題点を指摘し、詩と音楽のシナジーにも言及する。第3章は本論文におけるコアの部分である。そこではピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版両者の演奏時に生じる声楽的問題と演奏上の相違点を明らかにしながら、オーケストラ伴奏版演奏の記憶を手がかりにオーケストラ伴奏版楽譜を分析したうえでピアノ伴奏版演奏を試み、そこで得た効果・成果をのべる。第4章ではピアノ伴奏版およびピアノデュオという形態を選んで演奏する意義と演奏曲順考案について考察する。

筆者は、《リュッケルト歌曲集》オーケストラ伴奏版演奏の経験をベースにしなが

オーケストラスコアの詳細な読み取りをして得られた情報を、筆者が理想とする「リアル感」に溢れ、より「親密さ」があらわれたリートデュオパフォーマンスの実現に繋がることができるかと信じている。

なお、筆者には本研究をオーケストラ伴奏とピアノ伴奏両方のヴァージョンを有する声楽作品、殊に歌曲の演奏実践への一つのアプローチあるいはトラブルシューティングの一例として提示したいという意図もあることを付記しておきたい。

第1章 《リュッケルト歌曲集》とはなにか

第1節 マーラーの音楽作品

まず本章において、筆者にとっての《リュッケルト歌曲集》像と、その特異性ともいえる特徴について論じて行きたい。まず第1節では、マーラー作品の成立背景とその創作の本質について概観する。

マーラーの生きた19世紀末のヨーロッパは、ウィーン体制の崩壊とナショナリズムの進展、18世紀より興った産業革命の進行、そしてアメリカ西部とオーストラリアでのゴールドラッシュによって、ヨーロッパは政治・経済・文化の各面に亘るグローバル化の最中であつた。芸術や学問などのカルチャーは、その影響を免れなかつた。また、都市の発展もその流れのうちにあつた。抑圧された被支配階級の市民らが台頭し、硬直した体制を打ち壊そうとする力が、独立運動や市民運動といった形をとっておこるようになる。特権階級は没落し、それによる退廃的気運は加速されカルチャー面にデカダンスを加えていった。抑圧からの解放と、時代に取り残されたストレスという構図が出来上がった。こうした時代の潮流にあつて、長らく支配的であつた文化のあり方が変容し、新しい価値創造が文化に求められるようになる。

こうして、ドイツ語圏の音楽は長い過渡期を迎える。シューベルト Franz Schubert (1797 - 1828)、シューマン Robert Schumann (1810 - 1856)、ヨハンネス・ブラームス Johannes Brahms (1833 - 1897)らが築いてきたロマン派音楽には、マーラーをはじめ、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813 - 1883)、ヴォルフ Hugo Wolf (1860 - 1903)などの作曲家が新しい価値を盛り込み、ロマン派の音楽は拡がりをみせる。文学と美術においては、印象主義・写実主義がロマン主義に一足早く取って変わっている。

また当時のオーストリアには人口の三割を占めるドイツ人のほか、アジア系のマジャール人、西スラブ系のチェコ人・スロヴァキア人・ポーランド人、南スラブ系のセルビア人・スロヴェニア人・クロアチア人、ラテン系のルーマニア人・イタリア人、そしてユダヤ人などが居住していた。まさにヨーロッパの縮図とも言うべきであろう、あらゆる民族の文化が交差する場であつた。そういった時代・地理的背景を知ることは、マーラー作品

への理解とは無関係ではないだろう。

彼が生を受けて育ったボヘミアのイグラウ Iglau では軍楽や民謡がいつも響いており、彼は物心のつくまえからそういった音楽と親しんできたし、このことが少年期に始めた作曲の原動力となったであろうことが推察できる。そして、民謡にみられる土着性と軍楽のラッパの響きは強烈なノスタルジーの源泉として生き、また彼固有の民族的バックグラウンドが、殊に《子供の不思議な角笛 Des Knaben Wunderhorn》の世界のバックボーンになっていることがうかがえる。《子供の不思議な角笛》への拘泥とそのインパクトのみならず、彼が10もの交響曲²を作曲し、事実それらが表題とともに今日親しまれていることは、多くの人の中に「マーラー＝交響曲または《角笛》」という固定観念ともいえる図式を生じさせてしまった感がある。しかしながら、彼の創作全体を俯瞰してみると、声楽のための作品あるいは声楽を扱った作品がかなりのパーセンテージを占めており、声楽曲が彼の創作における重要な位置にあったと考えられよう。

声楽曲という枠内を注意深く観察してみると、歌曲と交響曲の融合がキーワードのように非常に明瞭に浮かび上がってくる。この点に関連して、クロード・ロスタンはこう述べている。

マーラーの偉大な独創性は交響乐的歌曲を創造したことにある。旋律のデーモンと膨大なオーケストラの構築のデーモンとに同時に取り付かれていた彼にとって、歌曲と交響曲とはほとんど切り離すことのできぬものだった。そして彼はこの二つのジャンルのみごとな総合を成し遂げた。ヴォルフのように文学的ではあるが彼ほど理性的ではないマーラーは、つねにロマン派の表情的な伝統によっているが、これは民謡に対する彼の好みも含まれている。³

しかしこれはマーラー独特のものではなく、同時代の作曲家の作品においても同様のものが見られるが、古典的な交響曲の枠組みが声楽の導入によって大きく逸脱し、

² 《大地の歌 Das Lied von der Erde》を計算に入れば、交響曲は11曲になる。

³ ロスタン、クロード『ドイツ音楽』吉田秀和訳、東京：白水社、1966年、132～133頁（文庫クセジュ）。

なおかつ歌曲もスケールを増していったことは、筆者はマーラーの声楽作品を理解し
まなぶうえで重要なポイントであると考え。代表的な例を挙げると、交響曲第二番か
ら第四番までは、連続性をもった一つのグループとみなされている。楽章構成に歌曲
が組み入れられ、そのすべてが《子供の不思議な角笛》歌曲を含むことがその主たる
理由である。楽章ごとの演奏時間の長短を取ってみても自由さがあり、歌曲のみの楽
章はやはり短時間で終わる。交響楽中の歌曲とオーケストラ伴奏を用いる歌曲双方で
は、歌手に要求される声はそれ相応のものとなってくる。緻密で繊細なアンサンブルは
必須条件ではなく、むしろダイナミックかつドラマティックな表現が可能であるかどうか
に焦点が当てられていると筆者は推測するが、具体的には、ヴァーグナー楽劇に適し
た歌手を意図しているのではないかと思われる。都市の発展に伴い、歌劇場をはじめ
とした建造物の規模は大きくなり、ホールの規模に合わせて交響楽のスケールも広が
りを見せていったことにも関連する。ただし、ピアノ伴奏の際はその限りではなくなる。

スケールの拡大は音楽面のみにとどまっていない。声楽作品において、選ばれたテ
クストは、従来のドイツリート世界にありがちな、恋愛と自然というテーマとのかかわりが
薄いものになっているのである。世紀末から新時代に生きる人々が求めた新しい価値
観、西洋社会の枠外へ向けられた関心と憧憬が盛り込まれている点において、新たな
潮流を作ったと言える。ドイツリートの概念の崩壊と変容は、本論で取り上げる《リュッ
ケルト歌曲集》においても如実にあらわれているのである。

マーラーはこの《リュッケルト歌曲集》と《亡き子をしのぶ歌 Kindertotenlieder》以
外、特定の詩人の作品に固着したことがなかった。しかし、なぜリュッケルト詩を選び、
それらに見事にマッチした音楽を付すことが出来たのであろうか。その答えをさぐるた
めに、まず詩人リュッケルトとはどのような人物で、どのような創作をのこしていたのかを
次の節で確かめながら考察して行きたい。

第2節 《リュッケルト歌曲集》概観

つづいて第2節では、第1節で述べたマーラー声楽曲の概観を踏まえ、《リュッケルト
歌曲集》テキスト作者である詩人リュッケルトの生涯を追いながらその創作の本質を考

察し、それと音楽の融合である《リュッケルト歌曲集》を掴んで見たい。

フリードリヒ・リュッケルト Johann Michael Friedrich Rückert (1788年5月16日生 - 1866年1月31日没) は、ドイツのシュヴァインフルト (現在のバイエルン Bayern 州 Schweinfurt) に生まれる。1814年、フライムント・ライマー Freimund Raimar のペンネームをひっさげて文壇に上る。1816～17年にシュトゥットガルト新聞の編集に携わり、1818年から1819年にかけてローマで過ごし、その後ウィーンに渡り、そこでゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) の師であった東洋学者のプルクシュタール Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall (1774 - 1856) に会う。まず、リュッケルトのローマ滞在のゲーテが1817年『イタリア紀行』を発表した後であることから、ゲーテの影響を受けていたことは容易に推測される。文筆家として憧れていた対象に会えずとも、ローマ滞在を経てオーストリアの地でその師との縁に恵まれたことはリュッケルトのその後の創作活動において、また彼の人生において、この出会いは記念碑的なものであったかも知れない。1819年は、ゲーテがプルクシュタールが1812年に翻訳した『ハフィズの抒情詩 Divan des Hafis』に触発されて全13巻にわたる『西東詩集 West-östliche Divan』を発表した年でもあった。こうしてウィーンで重要な出会いを果たしたリュッケルトは、プルクシュタールのもとでペルシャ語を習得しドイツへ戻っていった。1820年から1826年にかけて翻訳業に従事する間、1823年『愛の春 Liebesfrühling』を完成させ、1826年ルイーゼ・フィッシャー Luise Wiethaus-Fischer と結婚し、コーラン Quran 翻訳に挑んでいる。アラビア語の原文から直接訳出されているとは考えにくく、ウィーンで得たペルシャ語の知識を駆使したのではないかと考えられる。同年、バイエルン国王ルートヴィヒ I世の命によりエアランゲン Erlangen 大学の東洋言語学の教職に就いた。

妻ルイーゼとの間にもうけた子供は10人いたが、1833年ふたりの子供達を猩紅熱で相次いで亡くしている。このときかかれた詩篇を元にマーラーが作曲したのが、《亡き子をしのぶ歌》である。子を喪った悲しみは432篇の詩に託され⁴、生前さらされること

⁴ 喜多尾道冬「マーラーの生への目覚め ――リュッケルトの詩による5つのリート」、『人文研紀要』第13号、東京：中央大学人文科学研究所、1991年、138頁。

はなかった。これらに触れたマーラーはそこはかとない恐怖と悲哀とに駆り立てられたことであろう。53歳でベルリン Berlin 大学の同分野の教職を獲得したが、7年後、郊外での静かな生活を渴望するあまり、退職して引っ越した。

ゲーテの『西東詩集』以来、ドイツ文学の随所にみられる東洋への憧憬——新しい美学と価値観の源泉を色濃く反映させてきた。マカーム maqām⁵などの東洋文学をドイツ語に翻訳することで抒情詩のスペシャリストと言われるまでになった彼は、稀にみる語学の天才で、おびただしい種類の言語を習得したと言われる。東洋古典文化のなかの言語の研究においては、彼の業績があまりにも大きかった。無論、ドイツ語による膨大な詩作も、あらゆる形式が用いられており、殊に純愛 Idylle⁶をうたった詩には甚だしく心を奪われるものがある。

リュッケルトの人物像や伝記はあまり知られているとは言い難いものの、その詩の数々は多くの作曲家を魅了していた。フランツ・シューベルトはリュッケルト詩にいちばん初めに作曲したと言われており、〈君は憩い Du bist die Ruh D776〉、〈僕の挨拶を Sei mir Gegrusst〉、〈愛も美もここにあったことを Dass sie hier gewesen! D775〉等作曲した。以上の作品番号から、後期の作品にリュッケルト詩が扱われていることがわかる。その作風がよりロマン的な色合いを濃くしてゆく過程において、リュッケルト詩がそこに大きく貢献していたと考えると、深い感慨を禁じえない。歴史にもしは禁物だが、シューベルトがあと数年ながく生きていたら、リュッケルト歌曲の世界は後述のシューマンのものに比肩するほど広がっていただろう。

シューマンの「歌の年」と言われる1840年には、妻クララへの思いを込めるようにハイネ詩と、リュッケルト詩による歌曲を多数作曲している。シューマン歌曲はリュッケルト詩の宝庫である。歌曲集《ミルテの花 作品25 Myrthen Op.25》中、〈献呈 Widmung〉、〈東方のバラより Aus den östlichen Rosen〉などは広く親しまれているし、前掲の作品よりも認知度は低いが歌曲集《愛の春 作品37 Liebesfrühling Op.37》はすべてリュッケルト詩によるものであるという点**は極めて重要である**。他に、カール・レーヴェ

⁵ 「旋法」「音階」「旋律」と翻訳されるアラビア語の用語。

⁶ Wingerath, Hubert H. *Friedrich Rückerts Leben und Dichten* 1876, p. 20.

Karl Loewe (1796 - 1869)、クララ・シューマン Clara Schumann (1819 - 1896)、ブラームス Johannes Brahms、フランツ・リスト Franz Liszt (1811 - 1886)、フーゴ・ヴォルフ Hugo Wolf、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864 - 1949)、ハンス・プフィツナー Hans Pfitzner (1869 - 1949)、マックス・レーガー Max Reger (1873 - 1916) などの作曲家の手によってリュッケルト詩に付曲がなされている。

《リュッケルト歌曲集》は、五つの歌曲からなる作品集である。《リュッケルト歌曲集》の初演は、1905年1月29日ウィーンにて作曲者本人による指揮で催された。1901年、〈美しさゆえに愛するなら Liebst du um Schönheit〉を除いた4曲は、《亡き子をしのぶ歌 Kindertotenlieder》中の〈いま太陽が明るく昇る Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n〉、〈お前の母さんが Wenn dein Mütterlein〉、〈よく思う、あの子達はただ出かけているだけだと Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen〉の三つと、《交響曲第5番》と並行して作曲された。こんにちの《リュッケルト歌曲集》は、ピアノ伴奏版が先に完成され、オーケストレーションはその後だった。〈美しさゆえに愛するなら〉のみオーケストレーションされなかったが、出版社の編集人で音楽ジャーナリストでもあったマックス・プットマン Max Puttmann がマーラーの死後オーケストラ伴奏用の編曲をして世に送った。〈美しさゆえに愛するなら〉が翌年1902年の作であることが、1901年秋のアルマ・マリア・シントラー Alma Maria Schindler (1879-1964) との出会いを経てその後程なくして婚約・結婚している事実と関連づけられている。つまり、成立年代、選んだテキストとその曲相から、アルマへの献呈であったと考えられているということである。初版では、後に《子供の不思議な角笛》におさめられた〈起床合図 Revelge〉(1899)と〈少年鼓手 Der Tambour'ssell〉(1901)が含まれており、《最後の七つの歌 Sieben Lieder aus letzter Zeit》というタイトルを付されて出版されていた。これは出版上の都合にすぎなかった。

この作品の成立年以後の交響曲は生命・生活観を包括する個人性を孕んでおり、実際、《交響曲第2番》から《交響曲第4番》を「角笛交響曲」、《交響曲第5番》から《交響曲第7番》まで「リュッケルト交響曲」と呼ぶ動きもある。このことから、《角笛》世界からの緩やかな脱却、またリュッケルト詩への付曲は、彼の創作の流れのうえで一つ

のターニングポイントになったと考えることが出来よう。それ以降、交響曲は声楽を用いなくなるが、《交響曲第8番》と《大地の歌》でふたたび声楽とのコラボレートがなされているという興味深い事実もある。

さきにピアノ伴奏版が作曲された時点で、筆者の個人的な所感では、すでに交響楽の中の歌が意図されているように思われる。なぜならば、ピアノ伴奏が見せる独唱声部との「親密さ intimacy」の裏側に、巨大な音響宇宙がひそんでいるような感覚をおぼえるからだ。歌劇場でタクトを振る身であり、交響楽の作り手であった作曲者は、無意識に自らの聴覚的イメージを反映させていたのであろうか。仮にそれが真実でないにしても、ピアノ伴奏版が、まるで壮大な音響宇宙のスケッチのように見えてしまう。

大まかに見ると、《リュッケルト歌曲集》以前の交響楽とオーケストラ伴奏歌曲においては、管楽器が活躍する頻度が多く、弦楽器群はそれらをサポートしているような構図が浮かび上がってくる。《リュッケルト歌曲集》オーケストラ伴奏版においても、そうした特徴を見出すことが出来る。同作品は交響楽の作風の変遷が見られる過渡期の作品であるが、管楽器群の歌い方に《角笛》的な要素が色濃く残っているかも知れない。

以下、作曲年代順に作品を配列した。⁷

【表1】

Blicke mir nicht in die Lieder!	1901.6.14
Ich atmet' einen linden Duft	1901.7
Ich bin der Welt abhanden gekommen	1901.8.16
Um Mitternacht	1901 夏
Liebst du um Schönheit	1902.8

⁷ バンクス、ポール／ミッチェル、ドナルド「マーラー、グスタフ」『ニューグローブ世界音楽大事典 第17巻』渡辺裕翻訳・監閲・執筆、東京：講談社、1994年、447頁。

第3節 《子供の不思議な角笛》との比較で明らかになった《リュッケルト歌曲集》の特異性

この節では、第2節で掴んだ《リュッケルト歌曲集》像を、さらに明確に捕らえることを試みる。《子供の不思議な角笛》を比較対象にし、筆者なりの考察を通じて《リュッケルト歌曲集》の特異性を描出したい。

第2節で筆者は「《交響曲第2番》から《交響曲第4番》を「角笛交響曲」、《交響曲第5番》から《交響曲第7番》まで「リュッケルト交響曲」と呼ぶ動きもある。このことから、《角笛》世界からの緩やかな脱却、またリュッケルト詩への付曲は、彼の創作の流れのうえで一つのターニングポイントになったと考えることが出来よう」と述べたが、マーラーが突如としてリュッケルト詩に付曲したのは一体何故だったのだろうか。さらに具体的な疑問に置き換えると、素朴な口伝と青少年時代のノスタルジーから、なぜ生活感と個人性の発露へフォーカスが移行したのであろうか。その問いへの答えは、少年期に経験した相次ぐ身内の死は《角笛》世界とともに記憶にこびり付いていたが、社会的な成功を手にしたことにより、その混沌としたノスタルジーが自然と解消され、より自由な生を謳歌したくなったのかも知れないということだ。

《角笛》世界は、マーラーが少年期から保持してきたリアリティである。殊に〈魚に説教するパドヴァの聖アントニウス Des Antonius von Padua Fischpredigt〉、〈地上の生活 Das irdische Leben〉には、——われわれに浸透している昔話や民話にたいする通念と一致するが——、ダークで皮肉に満ちておりなおかつ諧謔的な素材が盛り込まれている。音楽も、こうしたマテリアルをデフォルメして付されていて、薄気味悪さの描写と風刺的な表現が巧みになされていることに気付くのは難しくない。筆者は、演奏または鑑賞をしているとそこはかたない居心地悪さ、後味の悪さのような不快感を覚えることさえある。こうした音楽の側面は、筆者は非健康的だと思う。

一方で、《リュッケルト歌曲集》を全体的にみると、テキストのチョイスと作風に幾分かのシリアスさを感じさせるものになっていると思える。実際に演奏実践または鑑賞をすると、《角笛》歌曲とは後味が違う。《角笛》をある種非健康的な世界だとすると、《リュッケルト歌曲集》は健全性の世界であるといえる。《角笛》世界で見てとれるものが

マーラーが固持したリアリティだとすると、《リュッケルト歌曲集》の世界は大人目線のリアリティであるといえるかもしれない。ここでみられるのは、子供の目線から大人目線への視点のシフトである。

こうした両者の相違とならんで、マーラーが《リュッケルト歌曲集》と《亡き子をしのぶ歌》以外に特定の詩人の作品への付曲に取り組まなかったことは非常に興味深い。そこでは、ヴォルフとメーリケまたはゲーテの詩作のような、テキストと音楽の親和性というか親密さが窺える。しかし、なぜ《リュッケルト歌曲集》はそのような形になったのであろうか。

リュッケルト詩素材の概観は純愛と自然と超自然であり、いかにもドイツリート領域の領野にありがちなものである。《リュッケルト歌曲集》中のテキストも一見してそのような様相を呈しているかも知れない。もともとマーラーは習作期にシューマンの影響を多分に受けているが、リュッケルト詩による彼の数多くの歌曲作品にも触れていたはずである。シューマン独自の語法は、かの爆発的創作期においてリュッケルトの異国情緒と純愛の詩によって研磨された。リュッケルト詩とシューマンの音楽の融合は、《ミルテの花》のテーマのごとく、まさにマリアージュであった。これらの事を鑑みて、マーラーはリュッケルト詩による歌曲の創作を意識していたであろうし、リュッケルトの詩に彼の創造力をくすぐる何かがあったと見ておそらく差し支えないであろう。

しかし、《リュッケルト歌曲集》中のテキストは、作曲者の日常と重なるものがあった。と言うよりも寧ろ、作曲者が自分自身のバイアスをつうじて詩を解釈し、音楽へそれを吐露するかたちで反映させていった。それゆえ、かくも示唆に富んだ音楽を付していると思えるし、これがテキストと音楽の親和性を感じさせる所以であろう。ともあれ、こうした《角笛》とは全く異なる素材は、マーラーの自我を刺激してやまなかったはずだ。

また、マーラーとリュッケルトのライフヒストリーには共通点があることも指摘したい。リュッケルトは子供を亡くしているし、マーラーも兄弟の殆どを喪っているということである。つまり、両者とも身近な者の喪失という体験をして、生命のおおきな営みと対峙せざるを得なくなったのではないだろうか。マーラーの場合、《角笛》に固執した時期を経て、社会的な成功を手にして精神的な余裕が生まれたことにより、一種のノスタルジ

一である自らの喪失体験から執着が外れたのかもしれない。彼らにとってもはや生と死はそれぞれ一元性へ還り、彼らが超自然的な視点を得るのはごく自然な流れだったのであろう。リュッケルト自身のこうした姿勢は『ブラフマンの智慧 Die Weisheit des Brahmanen』での数々の記述が裏付けおり、マーラー自身の姿勢は、《リュッケルト歌曲集》そして《亡き子をしのぶ歌》を起点に、彼の交響曲がたびたび「宇宙」と評されるように、超自然的な壮大さを嗅ぎ取れるほどにまで成熟した点において見受けられる。マーラーとリュッケルトの視点到共通点がみられるのも、テキストと音楽の親和性の理由になるかも知れない。

《リュッケルト歌曲集》は連作歌曲集でもなく、全体を貫くテーマも示唆されていない。《リュッケルト歌曲集》とは一体なんであるか。これまでに筆者が指摘したことを総括し、敢えてその問いへの答えを明らかにするならば、それは作曲者の日常というリアリティそのものであると言えよう。また、大人の視線からの生活感と個人性、健全性、詩人と作曲者両者間の共通性が、《リュッケルト歌曲集》全体の特異性の構成要素となったと筆者は考察する。

さて、上述の考察をもとに《リュッケルト歌曲集》の五つの作品を細かく見てみよう。〈僕の歌を覗き見しないで Blicke mir nicht in die Lieder!〉はテキストと自身の創作活動をぴったりと重ね合わせたものであるし、〈私は心地よい香気をかいだ Ich atmet' einen linden Duft〉では夫婦愛よりも嗅覚的陶醉感の描写が巧みになされており、それはむしろ身体感覚発生の「リアル」な描写であるといえる。〈私はこの世に捨てられて Ich bin der Welt abhanden gekommen〉の静寂の境地、謂わば「悟り」はリュッケルトが親しんだ東洋思想の根本への憧憬の対象であるが、同時に作曲者自身のこの境地への興味の対象であると考えられるし、この「悟り」の境地が〈真夜中に Um Mitternacht〉では形を変えて、日常で活発に運動する自我を放棄したすえに訪れる爆発的なエクスタシーという側面を強調して描写されている。〈美しさゆえに愛するなら Liebst du um Schönheit〉は純粋な愛の詩に妻にたいする恥の意識という不純物が投射されて、より日常的現実感を加えられているように思う。

作曲者が暗に示したメッセージを重大な情報として位置づけ、それらの情報を取り込

んで得た感覚を自らの声に乗せて演奏実践する事は重要である。ことに《リュッケルト歌曲集》演奏実践においては、その重要性が極めて高いと思われる。しかし、テキストに作曲者自らの語法をもって添加された日常性や生活感をひとくちに表現すると言っても、それらを声やパフォーマンスにどう反映させて行くかをまず考えて行かねばならないであろうし、楽曲と向き合っただけでアイデアをひねり出すのも、そのアイデアを盛り込んで演奏実践するのも容易であるとは言い難い。

では《リュッケルト歌曲集》の特異性である日常性と生活感は、どうすれば演奏実践へ有効に反映させることが出来るのであろうか。この問いへの筆者の見解を、次章にて提示したい。

第2章 《リュッケルト歌曲集》におけるテキストの表現

第1節 《リュッケルト歌曲集》演奏実践における技術的課題

本章では、前章で《リュッケルト歌曲集》が作曲者の日常と生活感であると論じたことを踏まえ、《リュッケルト歌曲集》演奏実践上でそのリアリティを再現するにはどのようなことが重要になるかを結論づけたい。第1節においては、《リュッケルト歌曲集》演奏実践上でその特徴を生かすにはまず何が課題になるかを考察する。

歌曲とは詩と音楽の融合である。詩にはリズムと抑揚があり、往々にして音楽もそれに則って付される傾向がある。最も小さな単位の語句のレベルから、それらの連続が織り成すリズム、ムードのレベルまで、詩と音楽は全く無関係ではない。我々声楽専攻者は日常的に声楽作品に接するたび、このことを肌で感じる。

声楽作品における言葉は、日常で用いられているものと違って形式的であり、どの言語も強調あるいはデフォルメされて用いられる。これは日常会話ではなく、舞台において生かされる言葉たちなのである。日本語においても然り、だが如何なる言語であっても、声楽曲という領野においてはその処理は悩ましい問題であろう。

筆者は日本語を母語とするネイティブスピーカーであり、いわば日本語の音を乳幼児期からいわば刷り込まれながら過ごしてきたようなものである。外国語にふれる機会においては、例えばオペラ稽古中にレチタティーヴォのトレーニングを受けるなどのシチュエーションで、その言語に対するバリアを無意識のうちに、或いは自動的に張っていることに気付くことがしばしばある。この反応がおこった原因は、筆者が日本語の音に耳が慣れ、加えて思考体系も日本語が基準となってしまうことが原因だと推察できる。声楽曲における日本語も、それに慣れ親しんだ者であってもその対処に苦勞をすることがある。筆者だけではなく、日本語を母語として育った人ですら舞台における日本語に対して苦勞するケースが散見される。

母語の日本語ですら相当の工夫が必要なことから、外国語に対して手を焼くのは至極当然のことである。言葉を発する際の身体、殊に口蓋のフォルムと語句の発音、センテンス中での抑揚と強弱のみならず、その言語がもつ文化的背景の理解、情緒・感情の表現といった要素は大変な問題となる。多くの場合、日本語話者としてのバイ

アスを通じて外国語に取り組むことになるため、われわれがそうした要素の数々に自在に適応することが簡単ではなくなってしまう。

だが、外国語歌曲を演奏するにあたって、必ずしもその言語による会話をマスターせねばならないということはなく、最小限語義の理解と発音の正しさを持っていれば十分であると筆者は考える。しかし、そうは述べつつも言葉の発音ひとつをとってみても我々には決して容易いものではないであろう。

歌曲を演奏実践するうえでは、テキストがそこに含まれている以上、言葉の問題と対峙することはやはり避けられない。また歌曲においてテキストと音楽が有機的な関連をもっているとすれば、言葉の音韻を適切に伝達しながらイメージを表現することは、音楽を生き生きとしたものにさせるということである。声楽専攻者的に音楽面のみにアプローチしたとしても、言葉への対処という点に自然と繋がってしまう。つまり、歌曲の演奏実践において、言葉は常に重要な課題点となるのである。

筆者は、歌い手として共演者と親密なアンサンブルをおこない、なおかつ演奏に「リアル感」を帯びさせることをのぞんでいる。ピアノ単独またはオーケストラとの共演機会において、自分自身の声の響きについてもさることながら、特に言葉の表現の重要性を確認してきた。言葉のイメージは、ブレスワークや顔の表情にもあらわすことができるし、無論音声に乗せることも可能なのである。音声の面で言葉のイメージを反映させようとしたとき、まずどういう点に留意しなければならなかつたらうか。筆者個人としては、子音母音の発音が第一に重要であったように思う。なぜなら、共演者とのセッションにおいて、歌い手が発する子音と母音に対する反応が顕著に見られ——寧ろ語感への反応と言えようか——共演者のリアクションは歌い手の言葉を拠り所とすることが判明したからである。もし子音母音に与えられたニュアンス(語感)が適切なものであれば、それ相応のリアクションが返ってくるからである。このことから、効果的で親密なアンサンブルを目指すならば子音母音の発音に重視してとりくむことが重要であると確信した。歌声に匂いや温度、色彩、質感、形状を与えるのは歌い手のみに委ねられた事ではなく、伴奏者として共演する者の補助があってそれが可能となる。三次元的であり且つ生き生きとした演奏に仕上げるには、言ってみれば、歌い手による子音母音

への対処が先決となるのである。

また、筆者が《リュッケルト歌曲集》を演奏実践した際、言葉の問題とならんで常に課題となったのがロングトーン又は長いメリスマの声楽的処理である。ここで述べるロングトーンとは、長い音価を持つ音符によって引き伸ばされた音節であり、メリスマとは複数の音符の連なりによって引き伸ばされた音節のことを指す。それらの処理が失敗すると、たちどころにアンサンブルが間延びしたような仕上がりになってしまう傾向があった。成功すれば、伴奏者とドライブ感を共有することが出来、その結果として音楽の進行そのものが生き生きとしたものになる実感を得られた。

《リュッケルト歌曲集》が作曲者の生活感と日常性であると第1章で結論づけたが、そのフィーリングを演奏者が表現してゆくために、子音母音の発音や引き伸ばされた音節とどう向き合えばよいのであろうか。

第2節 発音と語感への対処

第2節では、まず前節で浮上した子音母音の発音と語感への対処の必要性について考察する。

1) 発音への対処

本論ではドイツ語による歌曲を扱うが、非ドイツ語話者で日本語を母語として使用する筆者の視点から、一般的に難しいと思われる主な子音母音字の調音と発音について考察してみたい。

まず母音字の場合、《リュッケルト歌曲集》テキストから取り出して例示するならば、まず Zellen, Schätze にみられる非円唇前舌半広母音 [ɛ] と、Sonne, wohl などでみられる円唇後舌半広母音・円唇後舌半狭母音 [ɔ, o:] は比較的クリアしやすい。だが、Jugend, schauen でみられる円唇後舌狭母音・準狭準後舌円唇母音 [u:, u] はつぶれた非円唇 [ʊ] の音になってしまいがちである。そして blicke 第二音節のシュワ Schwa と呼ばれる曖昧母音 [ə]、Schönheit, gefördert にみられる円唇半狭母音 [ø:, œ]、Neugier で見られる特有の二重母音 [ɔy]、Frühling にみられる円唇前舌狭母音 [y:] は、日本語に存在しない音声を聴覚が識別しにくく、母音の音に対応した口腔内のフ

ォルムを形作る反応が起こらないため、発音は困難と言える。Liebe でみられる非円唇前舌狭母音 [i] と *mitternacht* でみられる準狭前舌非円唇母音 [ɪ] の二つは、発音は易しいといえるが、殊にそれがロングトーンや長いメリスマにあてがわれた場合、舌根が次第に硬直し口腔内のフォルムが平坦になるというトラブルが生じやすい。

次に、子音字の場合はどうであろうか。Verrat にみられる [f] と *wachsen* [v] の両唇摩擦音の発音は比較的易しいと思われる。また *Meerfrau* の両唇鼻音 [m]、*Neugier* の歯茎鼻音 [n]、*jung* の軟口蓋鼻音 [ŋ]、*Himmel* にみられる声門摩擦音 [h] の各子音は、ほぼ正確な調音がなされやすい印象がある。ただし、[h] は *sich*, *Mitternacht* にみられる軟口蓋摩擦音 [ç, x] に近似する音になりがちである。*Gelinde* にみられる有声軟口蓋破裂音 [g]、*kein* の無声軟口蓋破裂音 [k]、*Trost*, *Duft* にみられる歯茎破裂音 [t, d]、*Bienen*, *Puls* でみられる両唇破裂音 [b, p] の各子音の発音には、日本語におけるものよりも強い肺臓気流が必要であるにもかかわらず、本来の有り様で行われにくい。T, d を発音する場合、舌のポジションとその動きにも注意する必要がある。*Selber* 有声歯茎摩擦音 [z] は [dz] 音に発音されるケースが多いし、*Leiden* の側面接近音 [l]、*ruh* のふるえ音 [r] を区別して発音できないケースも散見される。*Ja* の硬口蓋接近音 [j] と並んで、*schauen* の無声後部歯茎摩擦音 [ʃ] は貧弱で微かな音になり易いという傾向がみられる。また、子音同士が隣接しあう場合、例えば *Perlen*, *Schmerzens*, *Frühling*, *entscheiden* の各単語内の下線部分の発音は、子音単数のそれよりも困難である。舌だけの二重アクションと、口唇と舌の複合アクションが起こるときの舌のポジション・動きに一層の注意を向けることが必要になってくると思われる。

以上に列挙した一般的な傾向から、ドイツ語の発音には口腔から咽頭のスペースを広く保つことに加え、肺臓気流の勢いを子音に持たせることが必要になってくることを念頭に置き、更に舌の動きとポジションに対して意識的であることが、発音を改善するために欠かせないことと推察できる。

そしてそれらの問題点とともに、ドイツ語を母語とするゲルマン系人種ないしはそれに近似する人種と北方モンゴロイドである我々との人種的特徴の違いも、まず無視できない。口蓋内の奥行きといった根本的な骨格の相違があれば、それに伴う筋肉の付

き方も当然異なってくる。骨格と筋肉の相違は頭蓋だけにとどまらず、全身にわたってみられる。音声を発するとき、頸部と頭蓋だけではなく、その下部にある胸腔も響鳴する。日本人のそれは平たく、ヨーロッパ人は真円にちかい。さらに、言語を発する際の声帯ポジションの高低が日本語とドイツ語とで然るべき位置がそれぞれにある事も、音声面に関係している。日本人とヨーロッパ人がドイツ語を発音すると、音響の効率の相違は歴然としている。したがって、我々はドイツ語を効率よく発音するのに有利な条件を備えているとはいえない。

日常の日本語、文章語が読まれる機会においても、単語ごとのアクセントは明確にならず、緩慢になり、またセンテンスの末尾に置かれる述語のアクセントが極端に低くなる傾向がある。「昨日の午後、私はミカンを食べてから外へ出かけました」という文を例にとると、「...ました」の述語部分が低くなる。子音の発音の面では、東京地方では、「午後」と発音するとき第二音節 **g音**が鼻濁音になり「ミカン」は [mikan] のように語末の n が舌を前歯の後ろに留めるように発音されず、鼻音化する。また「ミカンを」は [mikã' | (w)o] と分離して発音されず、[mikã'(w)o] という具合になる。

こうした日本語発音の傾向は日本語話者がドイツ語を明瞭に発音する助けにはならないが、それを把握・自覚することによりドイツ語を発音しやすい状態に切り替わってゆくように思う。日常の無意識的な習慣に対して意識的になること、言い換えれば、日本語の音を客観的にみる立ち位置へ移動することが、調音と発音をスムーズに行う第一歩になるのではなかろうか。そうなれば、ドイツ語の発音はスムーズに行われやすくなり、そうあることによって、ネイティブ話者へ協力を仰ぎトレーニングを受けるといったドイツ語発音へのアプローチがはじめて有効化するのではないだろうか。

日本語の特徴とそれを日常において話すときの癖を把握し、又ドイツ語特有の癖を捕らえることによって音声的な問題を殆ど解消させる可能性が高まると考えられるが、ここでは聴覚と触覚（口唇と舌の感覚）を駆使することが前提になってくる。やはり、ウェアネスが必要であることには変わらない。

2) 語感への対処

続いて、語感への対処について考察する。ここで筆者が言う語感とは、言葉を発する

者が持つイメージが発語に帯同し、ニュアンスとして表面化したもののことを指す。

朗読の発想が取り入れられた歌曲、たとえばフーゴ・ヴォルフによる朗読歌曲 Deklamationslied はその最たる形であるが、ここにおける詩と音楽の融合は、詩の印象やムードよりも言葉の抑揚に重点を置いて為されたものである。前章第2節でクロード・ロスタンによる記述を引用した箇所にもあるとおり、理性的な性質をヴォルフの歌曲が持っていたため、歌唱する者がドイツ語話者でなくとも、旋律を歌唱するにあたってあれこれとアイデアを捻り出さずに済むし、筆者の場合すんなりと手引きされる実感を伴うことが多く、歌い易い印象がある。

だが、本論で取り上げる《リュッケルト歌曲集》には、そうした様相を全面的に見ることができない。ここでは、むしろ詩が内包する情緒と官能に重きが置かれていて、詩と音楽の融合は、詩(歌詞)のイメージと音楽、歌詞は楽曲においてイメージを語る役割を持っていると言って良いかもしれない。その意味では、《リュッケルト歌曲集》はいわば感覚の遊び場なのである。

前章第3節では《リュッケルト歌曲集》を作曲者の日常であり、生活感であると述べた。この作品の性質を十分に表現していくには、まず子音母音の発音にたいして意識的になることが第一に必要なとなると筆者は考える。発音の在り様に意識的になることによって発音の問題がクリアになれば、オーケストラないしはピアノ伴奏のセッション上で感覚の効率的交流が可能となるだろう。歌い手の伴奏をする者は、歌い手の発音する子音母音に反応してリアクションを起こすため、発音をクリアにすればそれ相応のリアクションを得られるはずである。ただし、発音をクリアにすることと同時に、言葉を構成する子音と母音という小さな単位にイメージを盛り込めなければ、おそらくセッションは充実したものになり得ないであろう。

子音と母音の発音の問題点をクリアにしながらか、朗読を取り入れて臨むことも意識するべきである。こうしたアプローチはどの歌曲作品を演奏するときにも当然必要になってくるが、情緒と感覚の重視を表現の土台とするならば、なおのことその必要性は高くなってくる。何故なら、詩を朗読した時の官能は様々な想像を呼び覚まし、その想像が楽曲にリアリティを与える材料になるからである。

官能は想像を掻き立て、そして創造へと繋がってゆくと筆者は捕らえている。詩に触れて得られる体感は全身で味わえるものであり、詩が朗読されて聴覚的情報が耳から受け取られるとき、視覚的イメージおよびヴィジュアルイゼーションが瞬時に起こることもある。また、触覚や嗅覚にも聴覚的情報が作用し、様々な感情が湧き起こることもあり、まさに三次元的な体験に匹敵すると言える。こうした反応が身体に起こることは、たとえ詩の世界をヴァーチャル的に体験したにすぎないにせよ、体感が生じた時点で既に「リアル」であると筆者は思うのである。

このときの「リアル感」は、歌手のイマジネーション力をさらに活発に働かせ、即時的に心理状態と身体感覚へ好ましい変化をもたらす。こうした心身のステイタスを得られたとき、楽曲中で歌われる言葉はイメージを豊かに帯びたものとなり、語感にリアリティがうまれる。このときにみられる歌手（筆者自身も含む）の言葉の立ち上がりには焦点をあてて観察してみると、必然的に子音と母音の発音にも好ましい変化が現れていることが判明する。

語感、演奏実践の場において演奏者側が注意を払わなければならないものの一つである。何故なら、鑑賞者がパフォーマンスを歌手の語感によって現実味の有無を知覚し、ややもすればそれによってパフォーマンスの良し悪し、満足か不満足かを厳しくジャッジする場合があるからである。鑑賞者の判断をやみくもに恐れる必要はないが、演奏実践という芸術的行為は鑑賞者が不在では成り立たないものであるがゆえ、鑑賞者の立場にたち、鑑賞者に対して「親密」になる姿勢をもつことを忘れてはならないであろう。同時に、語感に留意した演奏をこころみれば、そこではじめて歌手による音楽表現が適切性を帯びはじめるのであり、適切な音楽表現は伴奏者の反応に望ましい影響を与えることができ、伴奏者のリアクションが歌手の表現を磨かれたものにするのである。歌手と伴奏者相互にこのような影響が循環すると、より「親密」で「リアル感」あふれるアンサンブルが可能になるのではなかろうか。

《リュッケルト歌曲集》が作曲者の日常と生活感であり、かつ感覚の遊び場であるならば、その性質上、演奏実践の場において「リアル感」の演出がなおのこと不可欠になると思われる。また「リアル感」を知覚した際の心身の状態や語感に対して「親密」

であることにより、演奏は真実味をもって鑑賞者に迫ってくるものになるであろう。

第3節 引き伸ばされた音節 (ロングトーンとメリスマ) への対処

さて、《リュッケルト歌曲集》歌詞を音読し、譜面全体と照らし合わせて非常に気になる点があった。それはロングトーンとメリスマの多用である。第1節で述べたように、ロングトーンとは長い音価を持つ音符によって引き伸ばされた音節であり、メリスマは複数の音符の連なりによって引き伸ばされた音節である。これらが楽曲中に頻繁にあらわれるほど音楽が間延びする確率が高くなることは、あくまでも個人的な傾向としてこれまでの演奏実践の経験からわかったことであり、また筆者個人だけにとどまらず、歌唱する者がすべからず注意を払わなければならない問題点である。

殊に《リュッケルト歌曲集》中の引き伸ばされた音節は、音楽的処理が甚だしく難しく、たしかな技術力を要求するものである。〈私は心地よい香気をかいた Ich atmet' einen linden Duft〉中の10 - 17小節、〈真夜中に Um Mitternacht〉中の56 - 59小節、〈僕はこの世に捨てられて Ich bin der Welt abhanden gekommen〉中の25 - 26小節の各箇所にあられるのがそれである。いずれも難しいロングトーンとメリスマであるが、それらにフォーカスして取り組むことによって楽曲の完成度を高められる可能性を筆者は見出し、それらが楽曲構成上の一要素にすぎないにせよ、これに着目して取り組むことがホリスティックな変化をもたらしうると考えている。

長く引き伸ばされた音節を歌唱するとき、筆者は自らの歌声の響きに気をとられやすかった。その音節を含む単語のアクセント、語感、音楽の進行から注意が逸れ、同時に如何に正しい響鳴をもって声をドライブするかということに焦点があたりがちであったのである。そうすると、身体のステイタスは自ずと緊張状態になり、緊張が解除されない限り、長い音節を望ましい形にするのは難しくなってしまうし、音楽の流れが停滞してしまう。しかし、なぜ自らの声にとらわれてしまったのであろうか。

声楽専攻者にとって声はたいへん貴重な持ち物であり、それを磨き、あらゆる声楽作品の演奏実践において自在に駆使することは重大な関心事である。声を研磨して良い声でパフォーマンスをすることも声楽専攻者に共通した目的であるし、その歌声は

鑑賞者にとっても満足ゆくものになるように目指されるのである。声は声楽専攻者が専攻実技を実践するうえで不可欠かつ重要な基本的要素であり、それと同時に声楽専攻者のアイデンティティでもある。

こうした傾向が声楽専攻者一般にみられ、筆者の場合もそれにあてはまる。演奏実践時に自らの声のことにとられる理由は恐らくそこにあると思われるが、むしろロングトーンとメリスマの箇所が実践者の声を露わにするからだと考えてよいかもしれない。引き伸ばされた音節は、いわば誤魔化しのきかないものなのであり、歌唱する者の声の美点も何もかもすべて浮き彫りにしうるからである。

長く引き伸ばされた音節への対処は、いかにして行うべきなのであろうか。

《リュッケルト歌曲集》演奏実践においては、それらは或る意味で声の聴かせどころでもある。引き伸ばされた音節には母音があてられており、また、母音には種類がある。一つの音節に当てられた母音の種類によって声を望ましい形にドライブしづらくなるといった場合があるため、まず口腔内の感覚を駆使してそれぞれの母音のフォルムを注意深く観察したうえで演奏に取り組む必要がある。そうすることによって、母音の種類と音形・音高に左右されない響鳴を探し当てることができるし、言葉が明確にひびく助けにもなり、テキストに「リアル感」を与えることができる。

また、文字通り音節が引き伸ばされているということは、母音を歌うタイムが長いということである。したがって、ロングトーンまたはメリスマをあてがわれた母音に、言葉のイメージ、情緒をより多く盛り込めるのではないか。そうした情報を、引き伸ばされた音節中にふんだんに盛り込む意図を持って取り組むとすれば、もはや自らの声に必要な以上にとられることもなくなる。そのとられから抜け出すことができれば、心身のステイタスも自ずと好ましいものになり、その結果が発声にも反映されてくるように思う。

ロングトーンとメリスマにフォーカスして取り組み、それら二つにある種の緊張感と、鑑賞者の耳に心地よい響きを与えることができれば、演奏実践は成功したと言っても過言ではない。なぜなら、もしそれら二つを美しく歌うことができれば、歌唱する者の身体は自ら発する正しい響鳴に服従し、その結果益々理想的な演奏上のメンタリティと身体のある方へ身を置くことができ、また鑑賞者にとってもその時の感覚に身を任せて心

地よい一時を過ごすことができるからである。演奏者が聴衆との「親密」な一体感を得られるのは、まさにこのときである。

第4節 詩と音楽のシナジー

以上のように、子音母音の発音・語感への対処と引き伸ばされた音節への対処をおこなうことによって、パフォーマンスが洗練されてくる。こうした課題点に向き合うことによって生じる洗練がもたらす作用について、筆者の考察を述べる。

詩とは一体何だろうか。詩はそれ自体で完結した芸術であり、完璧である。ゆえに、なにかを付け加えられる必要も無いし、同時になにかを削られる必要も無い。如何なる場合においても完全性を失うことはない。

歌曲というジャンルにおいては詩は歌詞として組み込まれており、ともすれば詩が不完全なものだと認識されてしまうかも知れない。だが、歌曲の中で歌詞として機能することによって、詩という芸術が別の形態に変化してその完全性が際立ってくるのである。

詩は黙読でも十分に楽しむことができようが、ひとたび朗読されると、朗読する者の声色、語気などによりその内容が明らかになり、詩の世界がリアリティを持って聞き手に迫る。ここで、一種のトランス現象が聞き手と語り手の両者間で起こる。ここでいうトランス状態とは、一時的に思考が止んで知覚がオープンになり、軽度の催眠状態に入ることなどを指す。それは高揚感、陶酔感、一体感、エクスタシーといった感覚を伴うものである。

では、詩と音楽が合体し、歌曲となって歌われたときにおいてはどうなるのであろうか。ひとつの歌曲が完成し、それが演奏者（歌手と、伴奏者も含む）によって実演される時、韻律とならんで音楽の秩序が感覚をジャックし、楽曲にもともと備わっているエネルギーは演奏者の創造性に作用し、イメージーションを活発にさせる。

演奏者が抱く楽曲像は主に聴覚的情報として濃縮され、一旦聞き手へ情報が伝達されたとき、聞き手のみならず両者の感覚にも入りこみ、心に働きかけられ、イメージーションが起こり、トランス状態が引き起こされる。聴覚的情報は、詩の世界へ聞き手を

誘引するトリガーになり、そこで形成された詩の世界のイメージは、聴き手に時間の存在をわすれさせて、いまに没頭させる。トランス現象は、音楽会の醍醐味であると筆者は感じている。

朗読会のケースでも、同様のことが言えるであろう。しかし、演奏会は朗読会のケースに比して、感覚を刺激する要素——詩の内容は勿論、楽器の使用、和音、旋律、音響、演奏者特有の表現法等——が多くなり、したがって五感を通して取り入れる情報量も当然多くなるから、トランス状態への誘導効果は格段に高くなると考えることができる。

完全な芸術の一形態である詩と、強大なエネルギーを内包した音楽の融合即ち歌曲は、パフォーマーによってしかそのシナジーを明らかにすることができない。パフォーマーとはつまり、歌い手と伴奏をする者、そして場合によっては指揮者である。

官能とイマジネーションは、演奏者側だけのものではなく、鑑賞者にもシェアできるものである。それらは、三次元世界さながらの「リアル」なイメージを演奏者と鑑賞者相互間に創ることを可能にし、「親密」な関係にしてくれる。

ヴォカリーズ作品を除外して、声は言葉を必要としており、歌い手が言葉を扱うのであれば、演奏者自身の想像力を生かし語感を重んじることが、なおのこと重要になってくるのである。

第3章 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏実践

第1節 オーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版の体験と両者間の相違

本章では、第2章で提示した課題点に対処することによって筆者が追い求める「リアル感」と「親密さ」がパフォーマンスに表れてくるという仮説を踏まえ、《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏実践にむけた筆者独自のアプローチによって得られる成果について考察してゆきたい。

まず第1節では、ピアノ伴奏によるセッションがオーケストラ伴奏歌曲の訓練が目的であるケースと単純にリートデュオ形態の演奏会が目的になるケースがあることを指摘しながら、筆者のオーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版両方の演奏実践体験を述べる中で、その相違について言及する。

1) ピアノセッションに辿り着くまで

歌手が楽曲を勉強するプロセスについて述べたい。まずはじめに、もし作品がピアノと独唱のためのものであった場合、それに出会い、あるいは興味を持ちそれを手にしたら、歌手は独唱声部に注目する。ここからどのように勉強するかは歌手それぞれが何に重きを置いているかによってアプローチ法が違ってくる。一般的なのは、独唱声部は、旋律と歌詞で成りたっているから旋律と詩に分解して、旋律ならば先ずヴォカリーズに乗せて歌ってみる、歌詞ならば詩を編み出した詩人について調査するといった方法がとられることである。音節ごとの音程を確認しながら、音程をはやく取ることに重点を置いて勉強する歌手もいる。筆者は、楽曲に取り組む初期段階では、旋律を主に意識しながら、歌詞を抜き出して朗読し、或いは原詩に触れ、朗読の調子を音楽へいかに応用していくかを考える。自分自身が媒体となって、外の世界へ音楽を発信して行くまでの創造のプロセスは、こうして営まれる。言葉をどう歌いたいか、どんな声を使いたいか。楽曲に対する理解がある程度深まった段階でエネルギーが注がれるのはそういった事柄である。しかし、勉強しはじめてから少しずつ楽曲が体になじんでくると、迷いや悩みが浮き彫りになることもしばしばおこる。

2) ピアニストとのセッション

いざピアニストとセッションをすることになれば、自分だけの狭い視野でとらえたことの一つ一つがほころんでゆく。つまり、異世界との出会いである。自分だけの舵取りで音楽をするのではなく、共同作業だと言うことを突きつけられる。よい意味で、自我の城壁がもろく崩れ去って視野が拓ける。この出来事を経て、歌手は、詩の世界を自身の声で語り、ピアニストは詩と結ばれた音楽を、自身の手で語ることがはじまる。パートナーと共に、お互いが詩人となる。ピアノデュオは二人で一つなのであって、相手があつて初めて成り立つ。それぞれ、楽曲に対する所感・解釈、譜面を読んだ個人的な感慨を尋ねあったり、時に苦手な箇所をクリアするための方法を提案しあったりというようなコミュニケーションを通じて、音楽に命が吹き込まれていく。音楽が生き生きしたものであるためには、勿論お互い絶対に良き理解者である必要は無いが、少なくとも、相手の音楽に寄り添いたいと言う願いは不可欠であると思える。このことから、ピアニストと歌手相互の信頼関係は、重要なファクターとなりうると筆者は考察する。また、セッションが、演奏会出演という目的の有無に関わらず、演奏についての議論を活発に交わせる場で在ってほしいと筆者は思うのである。

3) ピアノセッションの美点

ピアノ伴奏合わせ・コレペティツィオンは、リートデュオによる演奏会に向けたものならば非常に細かい部分まで話し合つて、お互いが納得行くまでとことんセッションすることが容易になる。ところが、オーケストラ伴奏といったピアノデュオでない演奏会を睨んだ稽古的意味合いの強いセッションでは、役立つかどうか不明なシミュレーションに労力を割いてしまいがちだ。予備訓練が無駄になるということでは決してなく、ピアノという楽器の万能性とその限界を同時に思い知らされる機会になりうるということだ。

ピアニストと二人で実際会場で演奏をする場合、舞台の広さないしは会場の規模、楽曲の様式といった条件にあわせて、蓋を半開または全開にする。歌手の背後にピアノがあり、蓋が反響板になる。これを頼りにするのとならないのでは、身体の緊張の度合いがかなり違ってくる。つまり、発語を含め発声が無理なく行なわれるためには、反響版を味方につけることはひとつの大切な手段になる。声が反響してくると自ずと安心

できるし、無駄な緊張を回避するためにも役にたつ。実際に筆者がホール舞台にてリハーサル・本番でピアノデュオセッションを行った際にも、こうした好ましい事があった。

しかし、それよりも筆者が好ましく思ったのは、筆者自身の呼吸感、声と言葉を間近に寄り添って「親密」に感じ取り、生き生きしたリアクションを主に音として届けてくれる存在が居るということであった。このことに加え、ピアニストのリアクションを即時的にすべての感覚を駆使してキャッチし、歌手の感覚を通じてピアノの音に寄り添った歌唱がリリースされ、歌手のリアクションはピアニストのリアクションへと引き継がれて行く...それは間近な距離で「親密」に繰り返される非言語的コミュニケーションである。これこそが、筆者が考えるピアノデュオの究極的な美点である。

4) 《リュッケルト歌曲集》オーケストラ伴奏版体験

多種多様な楽器とともに溶け合い、ひとつの音楽となってながれてゆく。これは筆者にとって紛れもなく至福の経験となった。だが、楽員一人ひとりが、それぞれ曲に対する異なった見方や解釈、感性を持ち合わせていながら同じ楽曲に向かい合う、という至極当たり前のことが気の遠くなる仕事だと感じた。その時点では、オーケストラが発する音の大波に吞まれそうになりつつ「独唱」を保ち、芸術的団体行動の一員として奮闘したような気がした。

ホールにおける音響的条件に多少左右されるものがあるが、フルオーケストラとの共演は相当な声量が求められる。オーケストラがどんなに無音に等しいほどの弱音を奏でても、独唱者は適切に身体法を駆使しなければ負けてしまうということを思い知らされた。

指揮者は、時間の制約上パートを構成する一人ひとりに指示を渡して懇切丁寧に面倒を見ることが出来ない。したがって、パート単位、またはセクションの単位への働きかけから、ともに曲全体のイメージを掴んでいくというアプローチを見て取ることができた。限られた時間内で下りる指示は、極めてピンポイントになる。だが、或る微細な一箇所だけに、弾き方なり歌い方なり吹き方に注意が下されその箇所が一旦修正改善すると、ホリスティックな変化が起こりその波及効果は計り知れないものがあると感じた。

指揮者による言葉と身体動作による働きかけは、後者は演奏会本番において、もし指揮者が視界に入っていれば非常に心強いものとなる。歌手の視点からは、器楽と声楽の調和をはかり、大多数対一人の構図を纏めるのは指揮者だけだからだ。こうした指揮者の指導力を目の当たりにしながら、オーケストラ伴奏の楽曲を歌唱するには、歌手といえども部分と全体を知る指揮者的眼力が必要であることを発見した。

だいたいにおいて、独唱が付いている場合オーケストラは大音量のことを注意される。つまり、独唱は優先されると言って良いだろう。ソリストは、言葉を語れる唯一のパートとしてあり、その責任が重いように捉えられなくもないが、テキストを歌唱すること自体は実は重要なことではなかった。オーケストラとの関係において、どういった要素(の歌唱表現)が必要とされているか、肌で感じ取って全体の調和を計ることのほうが寧ろ重要になってくるし、それがその場における歌手の使命であることを筆者は見出した。

オーケストラの伴奏で独唱する最中、あるいは後で、下肢の重だるさ、疼痛をおぼえた。その疲労感はピアノ伴奏によるセッション時と比べ物にならない。痛みは大腿内側と後背部に強く表れることが多く、体幹の内筋の活動を支えるための筋肉疲労だということがわかった。楽器群が発する音の大きさは、聴覚だけでなく肌でも知覚され、音量は身体にかかる圧力に変換されて認識される。それが身体に与える影響力はピアノセッション時と比して大きく、この感覚が心理面に直接作用し、力みと緊張を引き起こすためであると考えられる。

【図1】 オーケストラセッションにおいて疲労が起こるメカニズム

音圧→感覚器へ作用→身体感覚がうまれる(力み・緊張)→疲労

第2節 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏に役立てられること ――オーケストラ伴奏版スタディをとおして――

筆者は《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版を研究の対象とし、同時にその楽曲を演

奏する機会を得た。過去に同曲のオーケストラ伴奏版を演奏した経験があり、その作品のテイストに興味を持つようになり、ピアノ伴奏ヴァージョンの演奏機会も持ちたいと願ったことがこの楽曲を研究の対象として選んだ理由である。ピアノ伴奏版の演奏機会を得て、このヴァージョンと向き合ったときに助けになったのは、オーケストラ伴奏版の演奏実践の経験であった。

オーケストラ版とピアノ版では、演奏時に身体に起こる感覚が違ってくる。すなわち、それにはホールや舞台の規模、編成といった物理的な条件にも感覚に関わってくるが、なかんずく、ピアノ一台または交響楽団のどれとのセッションを行っているかということが、情報として聴覚、視覚、触覚に最も強く触れるため、各々のセッションを全く異なった体験にってしまうということである。

たとえば、〈僕の歌を覗き見しないで Blicke mir nicht in die Lieder!〉のオーケストラ伴奏版に於いて、冒頭7小節までの前奏はクラリネットとチェロのリードで始まっているが、両パートの蜂の羽音を象ったこの八分音符の長いメリスマは、ピアノ伴奏版とは一味違った諧謔性と、二種の楽器・セクションにモチーフを預けていることによる音の厚みが、独唱を——無論交響楽の一要素としても——音楽の異次元宇宙へ十分に誘引することを可能にしていると言えよう。いまオーケストラ伴奏版演奏時の体感を掘り起こしながら、それぞれの楽器が持っている音色といった特性、そして奏でるパッセージ、フレーズの一つ一つを把握しなおすことは、ピアノ伴奏声部を解体して認識することでもあると言える。その試みがピアノ伴奏版を三次元的に認識する助けになるのみならず、ピアノ伴奏版演奏の際に生じたテクニック上の障害と疑問、そして技術的な課題の解消に繋げる重要な布石となったことを筆者は確信している。

そこでこの節では、作曲された順に、特に次の三点に着目しながら楽曲の両ヴァージョンを分析し、そこでうまれたアイデアや感覚をピアノ伴奏版演奏実践へ生かした箇所を列挙しながら、うまれた成果を詳しく述べて行く。

【表2】 着目点

- i. ピアノ伴奏版で見当たらなかった音／指示／際立った特徴を発見・認識することによって独唱／アンサンブルにその反映がみられる
- ii. 動機が与えられた楽器パート・セクションを見つめることによって独唱／アンサンブルにその反映がみられる
- iii. ある特定の楽器パート(ソロも含む)が独唱／アンサンブルに影響をおよぼす

1) **Blicke mir nicht in die Lieder!** 僕の歌を覗き見しないで

1)～4)の編成の記載は、Mahler, Gustav. *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Orchester*. Leitung von Karl Heinz Füssl. Frankfurt: C.F.Kahnt, 1984.に依拠する。

編成: 1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette in B, 1 Fagott, 1 Horn in F, Harfe, I Violinen, II Violinen, Violen, Singstimme, Violoncelli

調性: F dur

曲想: Sehr lebhaft

全体的特徴

創造行為を見られる時の、微かな後ろめたさが見え隠れしているような気がしてならない。そんな心理が快活なテンポ、蜜蜂 Bienen のせわしない動きを象った八分音符のメリスマによって諧謔的に描写されている。歌が出来上がれば、まず君も味見してみよ、と言う。

(1) 2 - 7小節目 [着目点 i, ii]

オーケストラ伴奏版2 - 7小節において、フルートとオーボエがユニゾンとなっており、前打音 d を伴った c 二分音符が4小節まで *pp* で繰り返される。ピアノ伴奏版では、3小節までこの音を聴くことが出来るが、せわしく動く八分音符メリスマと同様、これも蜜蜂が飛ぶ音を模していると考えられる。ピアノ版では見られない非和声音の追加を認

識することによって聴覚が刺激されると同時に視覚的イメージがおこり、8小節から始まる独唱声部 mit Schwung の指示が表記されていながら、おのずとスイングを表現せざるを得なくなり、プレスワークの効率化がみられた。このとき、身体はリラックス状態にあり、自在に音楽表現をすることが可能な状態になっている。こうした身体、心理的ステイタスはピアノ伴奏者にも影響し、セッションの方向性がより音楽的なものになってゆく。

(2) 4 - 6小節目 [着目点 i]

オーケストラ版において、第 I、第 II ヴァイオリンは4 - 6 小節間ユニゾンに書かれており、e 音上にはピアノ伴奏版に存在しないトリラー記号が付されており、アクセント記号も見られる。ピアノのキーでは再現困難な蜜蜂が飛ぶスピード感を想起させ、身体(おもに後背部と下顎)の緊張に惑わされること無く、歌詞が鮮明に発音されるという結果になった。前述のスイング感とともに身体が理想的なステイタスにあれば、8小節からの独唱声部を、低中音域であろうとも無理のない発声で歌いはじめることができる。

(3) 15, 16小節 [着目点 ii]

オーケストラ伴奏版楽譜15, 16小節の第 II ヴァイオリンにあらわれる d - cis - b - a 下降フレーズに増二度音程がふくまれており、このラインにピアノ伴奏版演奏の際には気付くことができなかつた。これを認識すると、歌詞 “ wie ertappt auf böser Tat! 悪いことが見つかったときみたいに ” に対応するものであるとわかり、ピアノ伴奏版の pp の工夫が容易になったように思う。具体的には、悪戯っぽい表現になり、続く歌唱旋律を大胆なものに一変させることができた。

(4) 21小節 [着目点 i]

オーケストラ伴奏版では、21小節の独唱が g - a - b - g と書かれているのに対して、ピアノ伴奏版では des - c - b - a - b - g となっている。この音形をオーケストラ伴奏版において第 I ヴァイオリンに与えていることを踏まえて、ピアノ伴奏版21小節一拍目を強調しながらピアノパートのメリスマへ大胆に溶け込んでいくように演奏すると、言葉の抑

揚が却って引き立てられる結果になった。

(5) 15, 16, 22 - 23, 27 - 34, 42, 43, 46 - 47, 51 - 53, 60 - 63小節 [着目点 ii]

オーケストラ伴奏版15, 16小節において、フルートとオーボエはユニゾンであり、独唱声部と重なっている。24小節では、詩の一行目が再びあらわれている。この独唱は、22 - 23小節に見られるフルート・オーボエのユニゾンにリードされている。両楽器のユニゾンは27 - 34, 46 - 47, 51 - 53, 60 - 63小節でも確認することができる。42, 43小節では、独唱と両楽器の動きが一致している。曲全体のフレージングのヒントは、弦楽が担うパルスにもあるが、とりわけ頻繁にみられるフルート・オーボエのユニゾンに見出すことが出来、なかんずくこの二種のソプラノ楽器による呼吸感は、ピアノ伴奏版演奏においてもレスピレーションの重要な参考になる。

(6) 29 - 32, 56 - 59小節 [着目点 ii]

オーケストラ伴奏版29 - 32小節の独唱声部は、ホルンと一致している。ここでは、56 - 59小節と同じく調性が変イ長調からへ長調に戻っていることと、旋律に角笛の音色が当てがわれていることから、ピアノ伴奏版演奏時にも、広がりのある響きをもって(意味深に)歌唱しても良いのではないかと考えられる。

まとめ:

ピアノセッションの場において、筆者はせわしなく動く八分音符に始終翻弄されながら演奏することが多かったが、オーケストラ伴奏版楽譜の構造ディテールを把握することによって伴奏声部と独唱声部との間で展開されるフレーズのリレーをたのしみ、なおかつユーモア感覚を表出することができ、こうしたプロセスを経てこそ演奏の理想形に近づけたと考えている。スピード感とスウィング感、そしてユーモア感覚の表出はこの楽曲を生き生きとしたものに仕上げる重要な要素であり、これらはピアニストと歌手の両者の「親密」なアンサンブル感に託されているのは言うまでも無い。

2) Ich atmet' einen linden Duft 私は心地よい香気をかいだ

編成: 1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette in A, 2 Fagotte, Horn I in F, Hörner III/IV in F, Celesta, Harfe, Violinen, Singstimme, Violen

調性: D dur

曲想: Sehr zart und innig. Langsam

全体的特徴:

菩提樹 Linde と心地よい linden をかけた言葉遊びとともに、伴奏声部において4分の6又は4分の3拍子に乗って流れる八分音符による穏やかな律動が特徴的である。独唱声部にはロングトーンがしばしばみられ、これらがゆったりとして官能的なムードを醸成していると言える。心地よい芳香に嗅覚をくすぐられ、またしずかな境地へと誘われるような感覚をおぼえられまいか。

(1) 楽曲全体 [着目点 i]

オーケストラ伴奏版譜をみわたすと、低弦が組み込まれていないことがわかる。楽曲全体を貫くデリケートさはピアノ伴奏版でも十分に感じ取ることができ得るが、オーケストラ版はより端的であるように思える。弦楽器が脈動を奏で、管楽器が独唱をリードし、またはそれに寄り添うという単純な構造によって成り立つことを知ることが、ピアノ伴奏版演奏における繊細なブレスワークの持続、ならびに澄んだ響鳴を保ちながら単純にテキストを歌いまわす必要をより強く認識する助けになる。

(2) 冒頭から2 - 4小節 [着目点 i, ii]

オーケストラ伴奏版1小節では、順にファゴット、ホルン、チェレスタ、ハーブ、オーボエ、ヴィオラ、クラリネットが発音してゆくが、殊にホルンとチェレスタがこの導入部において重要な役割を担っている。それらが醸し出さず伸びやかさは、まるで天上のもののように感じさせる。ピアノ伴奏版において、両手伴奏声部がアルペッジョした残響にそのイメージを重ねてみることによって、残響を緩やかに体いっぱい吸い込み、自らの息の流れを穏やかな微風のようにして独唱を行うことが可能になる。筆者には、ピアノ

伴奏版2 - 4小節の冒頭フレーズは、アダージョのうえ *durchaus pp* と指示があり、なおかつ狭母音 i から始まることから、とかく慎重になりすぎてしまう傾向があったが、そのようなイメージを思い起こすことで自ずと緊張が解れ、結果的にテキストに最も寄り添える心的ステイタスを得ることができた。

(3) 4 - 23小節目 [着目点 i, ii]

つづいてオーケストラ伴奏版4 - 23小節を見渡してみよう。独唱声部は、四分音符より長い音価の音符で旋律が出来ている。ヴァイオリンまたはヴィオラが一つの小節の中で八分音符六つの反復運動を受け持つ。弦楽器のメリスマがパルスになり、それらは非常に長いスラーで纏められている。その響きは、空間を満たす香気のたゆたいを思い起こさせる。ピアノ伴奏版では、*sempre pp e legatissimo* と指示の表記がある。交響楽伴奏版において弦楽器が低中音域をなぞって発する緩やかな拍動は、嗅覚的イマジネーションを活発にし、呼吸の効率化に結びつく。こうしたムーヴメントから、この楽曲において、ブレスワークが敏捷である必要は全く無く、ピアノ伴奏版演奏でも同様に、むしろ大きくゆっくりしたアクションが求められるのではないかと考察する。

(4) 12 - 14小節 [着目点 ii]

オーケストラ版では、12, 14小節にⅡ番・Ⅳ番ホルンによる *fis* と *cis* の五度音程があらわれ、13小節で *crescendo* する。ホルン奏者の膨張—収縮する息の流れに合わせて、独唱も自動的に *crescendo* し易くなる。筆者はピアノセッション時にこの箇所の処理が特に難しいと感じた。何故なら、息のスピードを一定レベルに保ちながら、弱音から決して外れない繊細な響きをロングトーン中に出さなければならないからだ。ピアノパートでは八分音符の連なりを強弱させることが主な *crescendo* - *decrescendo* の表現になるが、ここにホルンの音色と呼気の強弱をイメージ上に補ってみると、全身硬直のまま力づくで息を浪費しながらロングトーンをやり過ごすことなく、滑らかな強弱の処理がし易くなった。また、独唱にそのような変化が見られたことによって、ピアノ伴奏のドライブが生き生きとしてきたように思う。

(5) 17 - 21 小節 [着目点 iii]

オーケストラ伴奏版において、17 - 21 小節にオーボエによるオブリガート様の独奏があらわれる。18小節から独唱がそれを後追いする。オーボエのアーティキュレーションと音色を模倣するように引き継いでゆくと、響鳴が曇った状態から自動的に明るくなり、つまり頭声を駆使するすることができ、それに伴って、子音 w と l は正確な音程が付いて明瞭に発音され、テキストから読み取れる感慨や情緒も適切性を帯びていったように思う。

(6) 21 - 25小節 [着目点 iii]

オーケストラ伴奏版において I 番ホルンが21小節四拍目から23小節までに (ミュートを用いて) 歌う下降音形は、上述の独唱旋律に対する応答と捉えられる。このことを踏まえて次詩節 “das Lindenreis brachst du gelinde! その小枝は君が優しく折ってくれた!” の独唱を試みると、ピアノ伴奏版23, 24小節の上行を自ずとレガートですすめられることがわかった。これはすなわち、ホルンと独唱の呼吸感を一致させることによって起きた技術的改善である。また、25小節の転調部分は II 番・IV 番ホルンとハーブがユニゾンとなっており、d - a、h - fis の五度音程を経て変ホ長調 es - b の五度音程へ進行している。この三つのパートの動きを観測したことが、gelinde へ向けてエネルギーを緻密に活用することを容易にさせた。また25小節においてムードが新しくなると同時に独唱はやや音量を減じたり子音母音にニュアンスを持たせざるを得なくなるが、それも行き易くなった。

(7) 25 - 27小節 [着目点 iii]

さらに、I 番ホルンが 26小節アウフタクトより歌い出し、27小節で独唱と重なる。ピアノ伴奏版では *ausdrucksvoll* と表記してあるが、一方オーケストラ版では I 番ホルンに **weich** und *ausdrucksvoll* との指示がある。これが楽器の特性上の指示に過ぎないとしても、よりやわらかくデリケートな表情を作るための重要な手引きにならないことは決してないと言えるだろう。ピアノ右手が奏でる旋律にホルンの音を当てはめて演奏した際、胸声と頭声のミクスチュアをはっきりと体感した。筆者には、低中音域の音が痩せ

てしまいがちなため、声帯を含めた咽喉のフォームをメゾ・ソプラノのフォームに転換させて発声する癖があり、ソプラノのポジションを崩さないままで難なく低中音域を歌えるようになることは個人的な命題である。ホルンの伸びやかで柔らかい音色を呼び起こすことによって、音域的な問題が殆ど解消されたのである。そこではじめて、詩節にマッチした声楽的表現に近づいた言えよう。

(8) 30 - 36小節 [着目点 iii]

オーケストラ伴奏版における31小節アフタクト以降にみられる独唱声部は、弱音の範囲内で *crescendo* して膨らみ、伴奏声部とともに *pp subito* してゆく。この繊細ともいえるムーヴメントは、33 - 36小節後奏部にあらわれるフルート独奏に引き継がれている。ピアノ伴奏版と同様、そこに *p zart* と指示があり、独唱32小節後半の *cis - h - cis* の下降形を、上顎洞に響鳴ポイントを置いて如何に静かに処理するかが後奏を美しく引き立てる決め手になると思われる。言い換えれば、この楽曲全体を収斂する後奏の印象を、歌手の技術が左右するということである。

(9) 31, 32小節 [着目点 ii]

オーケストラ伴奏版31小節のヴィオラパートによるボーゲン、そして31, 32小節にあらわれるクラリネットとファゴットのハーモニーを手がかりに、ピアノ伴奏でのセッション時に独唱フレーズをシェイプしてみたとする。すると、引き伸ばされた音節を歌っている間、息のスピードが落ちず、響きにむらが生じにくくなった。このことが、あとに続いてゆく後奏を収斂し、ひいては曲全体を纏め上げる一助になったと感じられた。

まとめ:

以上に挙げた実践の成果から、深い呼吸感と、伸張された音節でのブレスの持続、そしてゆったりとして大きなフレージングがこの楽曲が要求する条件であるように感じられる。第2章で指摘したように、ロングトーンとメリスマの処理はこの楽曲を演奏実践する上で最優先されるべき問題であるが、ピアノ伴奏で演奏する場合、オーケストラとのセッションよりもさらにデリケートに歌い上げてゆく必要があると推察する。繊細な

仕上がりのためならば、まずビート (縦) ではなくライン (横) を全面的に生かしてゆくことが得策であると筆者は捉える。

また、もし伴奏声部と独唱声部にあらわれるフレーズ同士を絶えず紡いで行けたとすると、そうした結果表現の訴求力があがるようにおもえる。訴求力とはすなわち、演奏が聴く者にとって可視的 Visible かつ「リアル」たらしめる力であり、これを支えるのはテキストの官能性を生々しくえがく描写力である。ピアノ伴奏版演奏においては、この点を視野に入れてピアニストとともに「親密」なアンサンブルを目指してゆきたい。

3) Um Mitternacht 真夜中に

編成: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, Kontrafagott, Hörner I II in F, Hörner III IV in F, 2 Trompeten in F, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Singstimme, Harfen und Klavier

調性: h moll / H dur

曲想: Ruhig, gleichmässig

全体的特徴:

フクロウの鳴く声のモチーフが頻出するが、これは紛れもなく夜の象徴である。そして夜は暗黒であり、無明と同義である。真夜中の暗闇でもがき苦しんだのち、曲後半で一挙に解放される。同主調への転調 (ロ短調→ロ長調) が、まさにまばゆい光を得たさまであり、また大いなるものへの服従と委ねが齎す解放感を明確にあらわしていると言えよう。この解放感は、さきの〈僕はこの世に捨てられて Ich bin der Welt abhanden gekommen〉の心的ステイタスに通ずるものがあるように思う。

このオーケストラ伴奏版は弦楽器を用いない編成になっており、曲後半ロ長調に転調した小節からトランペット、トロンボーン、ティンパニ、ハープ、ピアノが加わる (バスチューバは67小節から先んじている)。

(1) 1 - 4小節 [着目点 ii]

曲冒頭はクラリネットのリードで始められる。1 - 4小節において、I番 II番クラリネット

が主導動機を奏し、それにフルートが独唱声部の一部をもって応じ、ホルンが低音域を下降してさらに応じるという構造がみられる。曲の後半まで、クラリネットの動機が頻繁にあらわれるが、これはふくろうの鳴き声を模しているとする研究もあり、この動機を作曲者がクラリネットに与えている点は大変興味深い。*p*の表示、そして音域(音高)によるものかもしれないが、少しくぐもったように聞こえる。だが、口短調部分の不安で悶々とした独唱旋律を引き立たせていることは間違いない。また、低音域を支えるファゴット、コントラファゴット、バスチューバが発する音は、暗闇と無明の表現にマッチしていると感じられるが、これにより真夜中の寂寥感を想像しやすくなり、独唱の音色にも反映されてくる。

(2) 2 - 4、7 - 11小節 [着目点 iii]

さて、独唱声部は、2小節の二オクターブ上のフルート、また4小節の一オクターブ上オーボエに先行されてはじまる。当該箇所をピアノ伴奏で演奏する際、ここで中音域の共鳴の密度をダウンさせると、7 - 11小節が困難になってしまう。往々にしてフルート奏者またはオーボエ奏者は高めのピッチで演奏するため、それを参考に、予めピッチを高めにとって準備をし、なおかつ息が頭蓋内をスピンする速度をあげるようにしたうえで、7小節にむかってややクレシェンドすると楽でいられた。ブレスを9小節の前で取る際も、身体がリラックス状態をすぐに取り戻したようにおもう。

(3) 11、12小節 [着目点 iii]

同様に、オーケストラ伴奏版11、12小節においても、フルート、オーボエによる *fis* 八度と、その音色と響きをはっきりとらえることによって、ピアノ伴奏版演奏において下降でおこりがちな音程感の乱れが生じにくくなることもわかった。

(4) 13、23 - 26小節 [着目点 iii]

オーケストラ伴奏版では I 番ホルンと独唱が13小節、23 - 26小節でユニゾンである。オーケストラセッションにおける当該箇所のホルンは、独唱の旋律に寄り添った形で共鳴し、倍音効果をもたらすような機能をしていると思える。そこで体感できる響鳴の

感覚をピアノセッション時に起こすと、弱音からフォルテへのグラデーションを緩やかに描くことができた。hinaus 第二音節が著しく強く硬くなる傾向があったが、こうした感覚によって、母音の移り変わりのレガート処理がし易くなり、フレーズの最後まで息がスムーズに通るように変わった。

(5) 27 - 33、41 - 46小節 [着目点iii]

オーケストラ伴奏版27 - 33 小節ならびに41 - 46小節にみられるオーボエソロが、独唱声部のアンチメロディを奏でているように感じ取れた。この独奏の線に焦点をあて、ピアノ伴奏版演奏時にも独唱旋律をあえて厳密に作らず、息の流れを遊ばせるように試みると、ブレスの十分な持続を確認することができた。

(6) 74小節 該当する着目点なし

オーケストラ伴奏版74小節以降に関して言えば、ピアノ伴奏版譜を見ても、曲後半の伴奏声部の厚みが圧倒的であるゆえ、独唱者は大変なエネルギーを多面において注がねばならない。殊にソプラノという声種にとっては、音域の低さも手伝って、工夫に工夫を重ねて取り組まねばならないほど過酷である。この歌曲集のなかで、特にこの〈真夜中に Um Mitternacht〉は、オーケストラセッションにおいての如く体軀をフルに稼働させて取り組んだほうが、音声的には得策かもしれない。

まとめ:

先にのべたとおり、オーケストラとのセッションは、ピアニストとのそれよりも身体の疲労度をより感じさせるものである。体感する音圧といった条件のほか、心理的なものがその原因たりうる。ピアノのみと繰り広げる親密なセッションでは、言葉が明瞭にうたわれることは非常に重要な約束事である。無論、オーケストラのセッションでも言葉の表現については暗黙の了解があるが、多数の楽器に囲まれる条件下では、語句の発音を優先することは現実的であるとは言いがたい。

では、オーケストラとの共演では一体何が最優先されるべきだろうか。筆者は、声の量感と流れであると考察する。その条件下で声が明瞭に聞こえなければ、言葉の発音

やアンサンブル感、楽曲解釈に徹底的にこだわろうと、虚しい取り組みになりうると実感したためである。だが、ピアノデュオという演奏形態を取ったときも、声の量感と流れを優先してならないことはないはずで、そういった立場を表明しながら、音楽作りに必要な下地を一枚ずつ積みあってゆく方向性をとれば、歌手とピアニストの両者はより雄弁になれるのではないだろうか。

4) Ich bin der Welt abhanden gekommen 僕はこの世に捨てられて

編成: 1 Oboe, 1 Englisch Horn, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, Horn I in F, Horn II in F, Harfe, Violinen I, Violinen II, Violen, Singstimme, Violoncelli, Kontrabässe

調性: F dur

曲想: Äusserst langsam und zurückhaltend

全体的特徴:

非西洋的で浮き世離れした風情を漂わせる一曲である。それもそのはず、第1章で述べたように、詩人リュッケルトは東洋の諸言語と哲学に精通する学者でもあり、詩作にも東洋思想の影響が諸所に及んでいるが、このテキストもそうであることは間違いがない。静寂とともに過ごすやすらかさと充実感に、作曲者は深く共感したのだろう。一見、表題からは孤独感と一種の開き直りを期待させられるかもしれないが、そうではなく、平穏、安寧、途方もない充足がえがかれている。

(1) 1 - 9、11 - 15、22 - 25、40 - 43、59 - 61小節 [着目点 i]

オーケストラ伴奏版では、前奏1 - 9小節のあいだ、イングリッシュホルンの独奏があらわれる。22 - 25小節、40 - 43小節、59 - 61小節もおなじく、こうしたイングリッシュホルンのテーマムーヴメントは、曲全体をとおして、平安の境地の象徴として扱われているように感じ取れる。それゆえ、この旋律からインスピレーションを受けて、より独唱を「歌」にしたくなった。その楽器のフレージング感を意識すると、ピアノ伴奏版では困難であった、ノンブレスで12小節アウフタクトからの旋律をスムーズに歌いきることが容易になる。息の持続、という点で言えば、子音 w の口唇摩擦音、子音 k の破裂音を発す

る際、肺臓気流がかなりの割合で消費されることがよくあるが、呼吸感をイングリッシュホルンに寄り添わせてみると、子音に妨げられることなくブレスが持続する。

(2) オーケストラ版全体〔着目点 i〕

また、オーケストラ版の縦軸を見渡すと、常にビートがあるというより、いくつものフレーズが折り重なって成り立っていることをたやすく掴めるであろう。このことから、ピアノオーケストラ伴奏版は言うまでも無く、ピアノ伴奏版演奏においても拍感は寧ろ厳密にせず、全体を緩やかに纏めることが妥当であるといえるのではないだろうか。ピアノセッションにおいては、拍感を気にしてしまう傾向があり、そのため曲の仕上がりが角ばった印象になりがちであった。浮世から離れた場所、もやの中に陶然と佇む様な曲想にしたかったが、弦楽器群が立ち昇らせる音を思い出すことが、曲全体のムード構想のヒントになった。

(3) 13 - 16小節〔着目点 i〕

オーケストラ伴奏版13 - 15小節で独唱声部はイングリッシュホルンと合流し、16小節アウフタクトから第 I ヴァイオリンが寄り添ってくる。ピアノ伴奏版当該箇所伴奏声部には何も記されていないが、第 I ヴァイオリンに *singend* と表示されているのは大変興味深い。暗黙の了解ともいべきか、何も語らずともピアニストは独唱と共に歌ってくれるものだ。しかし、コードがニ短調になる箇所であるから、筆者個人としてはデリケートなピアニッシモを目指したく、ピアニストには協力を仰ぎたいところだ。

(4) 24 - 26小節〔着目点 ii〕

オーケストラ伴奏版もピアノ伴奏版も問わず、この楽曲の24 - 26小節は、大きく分けて、侘びさびを表現するか、或いは情緒を表に出さずひたすら淡々と歌うかの二つに解釈される場所である。筆者はどちらかといえば後者が妥当であると考えているが、なぜなら、俗世間から自由になり、平和で穏やかな心を手に行っているであろうことを、テキストと譜面から窺い知ることができたからだ。オーケストラ伴奏版において、当該箇所は I 番 II 番ホルンと I 番ファゴットのアンサンブルにされているが、平安の境地のぬくもりを

それらの楽器に託したのではないだろうか。それらの独特の音色は、引き伸ばされた音節をうたう難しさをも忘れさせてくれたように思う。さらに、この独唱旋律のフィギュレーションを、ピアノセッション時にも、より心身ともに解放された状態で歌ってみたいと思わせるものがあった。

(5) 28 - 38小節 [着目点 ii]

オーケストラ伴奏版28 - 38、48 - 54小節に見られるハープの三連符の連続は、この楽曲の動的セクションにおけるパルスの役割を果たしているように感じ取れる。撥弦によって弾んだような音がでて、律動感をより鮮明に味わうことができるが、ピアノ伴奏版演奏の際も、そうした躍動を意識すると、息の流れが平坦にならず、且つ息のスピンを作りやすくなり、上顎から鼻腔にわたる響鳴を確認することができた。

(6) 40 - 43小節 [着目点 iii]

オーケストラ伴奏版43小節の *Tempo primo* へ向けて、40小節からふたたびイングリッシュホルンのソロがあらわれる。曲全体を俯瞰すれば、独唱声部とこの楽器の関係が一繋がりであることが感じられる。独唱声部があらわれない間も、ひとたびイングリッシュホルンに与えられた旋律に意識をフォーカスすると、一本の線を紡ぐように独唱旋律へと引き継いで行かざるをえなくなり、そのとき身体は音楽に委ねられ、非常に心地よい心身のステイタスをえられる。具体的な徴候は、鳩尾あたりの力みが取れる、ポジションのキープ、ブレスを深く取ること等が可能になる。また、ピアノとのセッションが、より密なアンサンブル感をもって繰り広げられる。

(7) 54-56小節 [着目点 iii]

オーケストラ伴奏版の55小節では、オーボエに続いて独唱声部があらわれるが、ピアノ伴奏版演奏の場においてその線上に合流するように試みることによって、g音のアタックの成功率が上がった。

まとめ:

以上に挙げた実践の成果から、たしかなブレスワークと大きなフレージングとともに解放感と自由さを演出すること、そしてオーケストラ伴奏版におけるオーボエとイングリッシュホルンとの連携感を明確に捕らえることが重要であることわかった。

また、先述の〈私は心地よい香気をかいた Ich atmet' einen linden Duft〉の項とおなじく、静的な箇所ではビート(縦)ではなくライン(横)を全面的に生かしてゆくことが必要となる。それに対して、動的な箇所ではハープの撥弦をイメージすることがキーポイントとなる。

それらに留意してピアノ伴奏版の演奏にとりくみ、楽曲における静動のコントラストがより明白になればなお「リアル感」のある演奏になると筆者は考察する。ピアノ伴奏版演奏においては、以上の点を念頭に置いてピアニストと共に「親密」なアンサンブルを行いたい。

5) *Liebst du um Schönheit* 美しさゆえに愛するなら

マックス・プットマンによる編曲。編成の記載を **Mahler, Gustav. *The Rückert Lieder and other orchestral songs in full score.*** New York: Dover. に依拠する。

編成: Oboi, Corno inglese, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in F, Arpa, Voce, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Contrabasso

調性: C dur

曲想: Innig

全体的特徴:

第1章で触れたように、この作品は妻アルマに献呈されたと考えられている。ころころ変わる拍子と短い間奏から、親子ほど歳の離れた美しい夫人に対する純粋な愛情のほか、ためらいと恥じらい、愛の言葉を語るたどたどしさ、自信のなさを読み取ることができる。この楽曲は他の四曲とは全く異なる性格を持つ。ただこの楽曲のみ、男女の愛が素材になっているためである。その意味では、伝統的なドイツリートらしいと言えるかも知れない。

この楽曲のオーケストレーションがマーラー自身ではなくプットマンによるものであるため、本論で取り扱うことははばかられた。だが、このオーケストラ伴奏ヴァージョンは少なくともマーラーらしさが再現させているものだと思えるし、マーラーへの敬意を編曲の在り様から推し量れなくはなかった。この歌曲のオーケストラ伴奏版を分析してピアノ伴奏版演奏実践に生かすことは全く意味の無いことでもないと筆者は考えたため、敢えて実践の記録を残すことにした。

(1) 1 - 3、7 - 8、13 - 14、21 - 22小節〔着目点ii, iii〕

オーケストラ伴奏版冒頭1 - 3小節では、I番オーボエがモチーフとなる愛の旋律を奏でている。この楽器が楽曲をリードするより他ないとさえおもえる。なぜなら、オーボエの音色が最も肉声的であると感じるからだ。切ないまでの思いを語らせるには、フルートでは清らか過ぎるし、かと言ってヴァイオリンでは抽象的になってしまったであろう。同版当該箇所の主旋律をクラリネットとファゴットが引き立てるように作られているのも、適切性を極めている。

ともあれ、ここであらわれるオーボエの音色と下降音型の歌い方は、ピアノ伴奏版演奏の際、独唱にも大いに参考になる。オーケストラ伴奏版であれピアノ伴奏版であれ、7 - 8、13 - 14、そして21 - 22小節にあらわれる独唱声部の下降音型は、それぞれ太陽の金髪、いつでも新しい季節である春、人魚の財宝の喩えを提示したテキストに沿って自己卑下と謙虚さをあらわしているかのように思える。ゆえに、以上のすべての箇所のニュアンス付けを工夫することは容易ではない。

冒頭のオーボエの肉声感とラインが意識上にあると、ピアノ伴奏版演奏においても、独唱の旋律が自然に呼気と共に紡ぎだされ、したがって細かなニュアンスの工夫も、息の流れを掴んだ上でなら無理なく行うことが可能になる。

(2) 9 - 14小節〔着目点ii, iii〕

ピアノ伴奏版、オーケストラ伴奏版両方の9小節から14小節までの第二節は、この楽曲において最も面白みのある部分であると言えよう。10小節のハ短調I度和音が、若さJugendという語のイメージに反したネガティブ性を醸しており、歌詞は女性の立場か

らのものでありながら、作曲者個人の心情がオーバーラップされていることがこの箇所から端的にわかるようになっている。

オーケストラ伴奏版における9 - 11小節で、はじめてイングリッシュホルンのパートがあらわれ、独唱声部に寄り添っている様は示唆に富んでいる。この楽器の音色はオーボエのそれよりも深く、幾分か哀愁を匂わせるものがある。イングリッシュホルンに割り当てられたこの部分を意識することにより、ピアノ伴奏版演奏時の独唱の声色に陰翳が自然と齎されることがわかった。これは模倣効果とも言えるかも知れない。

(3) 15 - 19小節 [着目点 iii]

間奏部分は15, 16小節である。オーケストラ伴奏版17 - 19小節では、イングリッシュホルンのメロディが独唱声部と一致する。短い間奏を経て、歌詞第三連にあたる箇所において再びイングリッシュホルンがあらわれ、しかも独唱声部と旋律を共有するということは、卑屈さが入り混じった愛情がいよいよ高まりをみせた示唆であると筆者は推察する。先述したオーケストラ伴奏版9 - 11小節においてイングリッシュホルンが奏でたラインと同様に、独唱声部に陰翳をあたえるのである。詩中の語り手に作曲者自身の思いを重ねたものであることを踏まえながら、次連に向けてより内的なエネルギーを増幅させてゆく手がかりにすることができる。ここでは、独唱の声色への反映が十分のぞめる。

(4) 25 - 30小節 [着目点 i]

オーケストラ伴奏版25, 26小節と29, 30小節でハープが現れており、前者では三連符のパルス、後者ではアルペッジョを奏でている。ピアノ伴奏版ではそのような形の伴奏は無い。このことを意識すると、ピアノ伴奏版演奏の際、「ああ、どうぞ愛してください！ O ja mich liebe!」という訴えをのせたロングトーンを、停滞させることなく躍動感を生かしたままにすることができた。ここのハープの脈動こそが感情の昂りがクライマックスに達したことを示すものであり、また純粋な愛情の象徴である。このことをピアノセッションの際に音楽づくりの参考にすることは、まったく無意味ではない。

まとめ：

オーケストラ伴奏版を見渡すと、オーボエ、イングリッシュホルン、クラリネットが他種の楽器よりも独唱声部と重なる回数が多いことがわかった。マーラーの手法の傾向を見抜いたうえで編曲者がそうしたのか、はたまた編曲者の個人的な趣向がにじみでてしまったのか、知る由も無い。さておき、独唱声部と頻繁にユニゾンになる楽器の音色とフレージングが独唱声部に少なからぬ影響を及ぼすことは、本論でも度々述べてきた。歌唱と管楽器演奏には、ブレスを使うという共通点がある。なかんずく木管楽器は、人間の声に最も近い音色を持っているため、歌い手として意識するのはごく自然なことであろう。

このほかに特筆すべき興味深い点として挙げられるのが、オーケストラ伴奏版ではフルートが全く用いられていないことである。編曲者の個人的趣味がそうさせたのだろうか、フルートの出番が無いことに加え、曲後半部分でのオーボエとイングリッシュホルンの活躍が際立っているのはオーケストラ伴奏版の醍醐味であろう。この両楽器が雄弁にその音色をアピールしながら、独唱が語るテキストとその声色に奥行きをあたえる効果は絶大であると考えられる。この点も、編曲における適切性を帯びていると言えるのではないだろうか。

この楽曲のピアノ伴奏版を演奏するにあたり最も重要になってくるのは、声の響きの美しさを追求する事とならんで、声色を工夫し、そのヴァリエーションを多く備えることである。オーケストラ伴奏版演奏実践とスコアの分析から、目立つ頻度の多い木管楽器が独唱声部のあり方に影響を与えることが明らかになった。ピアノ伴奏版の演奏実践においては、各節ごとの表情・ニュアンス付けがしにくく単調な仕上がりになりがちであったが、上述した影響により声を(身体を)音楽が運ばんとしている所へ任せることができ、極めて無理なく発声を行うこともできた。そして語句を「リアル」に表現することも易しくなった。

また、ピアニストとのコミュニケーションの場で各節ごとの表情づけについて意見交換する際、オーケストラ伴奏版にふれて得たアイデアを提示して行った結果、アンサンブルが従来より「親密」で立体的になったように思う。

第3節 第3章総括

《リュッケルト歌曲集》オーケストラ伴奏版の演奏実践とそのディテールを知ったことにより、想像力が刺激され、ピアノ伴奏版の音響世界をより三次元的に捕捉することが可能となり、表現の幅が広められた実感を得られたと同時に、理想のパフォーマンスに近づく確信を得られた。

本論でとりあげた《リュッケルト歌曲集》の場合、ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の成立順は、前者そして後者となる。それゆえ、両者を並行して実践するとき、あるいはその一方のみを実践するとき、成立順を意識して、またそれぞれを別個の作品として、切り離してとらえることが正攻法と思われる。しかし、筆者自身の体験から、むしろこの正攻法は守らなくても良いとわかった。

主に聴覚的なイメージーションがゆたかに働いたことによって、努力を殆ど必要とされず、最も自然で且つ無理の無い形のトラブルシューティングになった。そして、スキルを向上させるのには痛みや困難が伴う、という動かしがたい観念も覆された。

オーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版の両方を有する他の歌曲作品、たとえば《亡き子をしのぶ歌》のような楽曲を演奏実践する際にも、こうしたアプローチが有効であると筆者は観測している。

オーケストラスコアのスタディから、それぞれの器楽パートが奏でる声部をモチーフの連なりとして捕捉し、想像力と聴覚的イメージを拡張させることによりピアノ伴奏を従来よりも立体的に認識出来、歌唱による具体的で「リアル」な心理・情景描写が可能となったこと、そしてフルオーケストラ伴奏版演奏における発声のあり方をピアノ伴奏版に応用させることによってピアニストとの対話がより活性化し、ピアニストと独唱者は「親密」になれるということが本章における成果として挙げられる。

第4章 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版演奏の実際 —— 「リアル感」と「親密さ」を表現してゆくために——

第1節 ピアノデュオという形態を選んで実践することの意義

本章をとおして、パフォーマンスに「リアル感」「親密さ」を表出させることを主眼に、第1章から第3章までに筆者が論じたことを踏まえつつ、《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版を実際に演奏する場合についての考察を進めて行きたい。まず第1節ではピアノ伴奏版をえらんで演奏実践する意義を考える。

筆者には「リアル感」のある演奏を目指したいという思いがある。また、筆者はピアノデュオという演奏形態に魅力をおおいに感じており、ピアノデュオによる演奏をより「親密」なものにしたいと望んでいる。つまり、「リアル感」とピアノデュオの「親密さ」を両立させるということである。「リアル感」と「親密」なアンサンブルは一体どのような事を通じて実現するかというのが本論をとおしての問題提起であった。

広義的に、ピアノデュオはソリストが伴奏を必要とする機会にとられる演奏形態であり、我々声楽専攻者だけが経験するものではない。ピアノの利便性は歌手をはじめ、多くのソリストが実感する所であろう。

ピアノ単独で演奏される楽曲を鑑賞するだけでも、ピアノという楽器のポテンシャルを窺い知ることができるだろう。しかし、歌手がピアニストとともに、——ピアノデュオによる演奏会出演を目的にするにせよ、あるいはオーケストラ伴奏といったピアノデュオでない演奏会を睨んだ稽古的意味合いの強いセッションを行うにせよ——、一つのチームを組んで演奏実践するとき、そこで初めてピアノという楽器の万能性を強く実感できるのではなかろうか。

上記のようなセッションにおいて、ピアノは単に伴奏楽器として様々な表現が可能であるが、無論ピアノを操るピアニストのヴィジョンと豊かなイマジネーションなくしては表現が生まれてこない。そして、そのヴィジョンをより鮮明にし、イマジネーションをよりゆたかなものにするには歌手である我々の役目なのである。こうした場では、ピアニストにとって、呼吸感や表情はもちろん、歌手の発する言葉の語感が反応の拠り所であり、よりよい演奏への手がかりとなるのである。

一方、歌手はピアニストの反応を欲していて、殊に歌手を注意深く観察したうえで、リアクションを求めているように思える。なかんずく、ブレスワークと言葉の立ち上がり、テンポ感覚、歌唱時のコンディションの変化の読み取りを歌手は要求しているかもしれない。否、「むしろ全てを見てほしい！」とと思っている歌手がいても何ら不自然ではなく、筆者も時折そのような思いでセッションに臨むこともあるからだ。

歌曲の演奏実践をするピアノデュオにおいては、歌手とピアニストのいずれかが主役になるのではなく対等の立場にあり、相互に影響が循環している。その意味で、ピアニストと歌手は「親密」であるべき関係であると言える。ならばこそ、ピアニストへの要求を多く抱えたまま、セッションの方向性設定と歌手へのリアクション等を全てピアニスト任せにするような一方向的姿勢でセッションに臨むのではなく、まず心をオープンにして言葉によるコミュニケーションを密にとることが必要となるように思える。

歌手とピアニストのコミュニケーションの場において、演奏についての議論も、もちろん活発に交わされるべきであろう。演奏会へ向けてセッションを行ってゆくのであれば、なおのことその重要性は高まる。なぜなら、ピアノデュオセッションにおいて相互間に音楽という謂わば非言語的な情報が伝達されるからこそ、言葉によるコミュニケーションをはかり、非言語的情報のスムーズな交換を行い易くする基盤を築くことが不可欠になってくるのである。これが、「親密」なアンサンブルへのキーポイントの一つであると筆者は考える。

《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版を実際に舞台上で演奏するにあたって、一般的に「合わせ」と呼ばれるセッションを筆者は何度かおこなってきた。楽曲の性質と難しさを鑑み、パートナーと非常に細かい部分まで話し合っ、たがいに納得行くまでセッションをかさねることができた。演奏会本番で歌手とピアニストが一体となってベストを尽くすという大まかな目標とは別に、演奏者側双方の感覚の交流を洗練されたものにし、「リアル感」をおびて鑑賞者に迫るようなパフォーマンスを目指していた。もちろん、テキストに寄り添った「親密」な音楽づくりも同じく視野に入っていたのであるが、ここまで述べてきたように、ピアノデュオという演奏形態をえらんだことによるメリットを実践を通じて多く見出せた。

筆者には過去に二度《リュッケルト歌曲集》のオーケストラ伴奏版を演奏した経験があるが、その時の事を思い返してみても、演奏解釈などをめぐって楽員や指揮者と議論を交わすことが時間の制約上殆ど出来ていなかったし、納得のゆく演奏の形を創り上げる難しさを痛感するばかりであったような気がする。

しかし、ピアノ伴奏の場合、パートナーと歌手が行き届いたコミュニケーションをはかりやすく、従って互いが目指す方向性を明確に出来、その結果納得のゆく演奏を行いやすい。つまり、筆者独自の表現をするならば、ピアノデュオという演奏形態では多義的に「親密」でいることが可能となる。すなわち、自分自身とパートナーが目指している音楽的方向性、テキストの性格、ピアノの音色、互いの呼吸といったものに対して意識的になり、それらと何処までも共にあることが可能になるということである。

さらに、リーダーアーベントの場において、歌手とピアニスト(特に前者)が鑑賞者から受ける注目が非常に濃縮されたものであることを筆者は指摘したい。オーケストラ伴奏での演奏機会では、鑑賞者の注意は、歌手と指揮者を含めた多数の演奏者へ向けられる。演奏者へだけでなく、聴覚的情報やおかれている環境にも気をとられている。つまり、鑑賞者は注意力を多数の対象に費やしてしまうのである。それに対して、リーダーアーベントでは鑑賞者が注意を向ける対象が少なくなるため、ピアニストと歌手には鑑賞者の意識が集中され、従ってピアノデュオは意識の面で鑑賞者と「親密」になれる演奏形態であるといえる。このようにして、オーケストラ伴奏での演奏機会とは異なった鑑賞者との一体感を得られるのであるが、この場合、詩と音楽のシナジーが明らかにされ易くなると筆者は推察する。

ならば、第1章で描出した《リュッケルト歌曲集》の特異性——マーラーの生活感と日常——を存分に表現へ反映できるのは、ピアノ伴奏での演奏実践が最適かもしれない。こうした性質を生き生きと、あるいは生々しく「リアル」に表現できるようになるには、互いに間近に居て、行き届いたコミュニケーションがはかれるといった条件が必要になると思われる。その意味でも、また、筆者個人の体験から歌手の語感を零さずにかすことができる伴奏はオーケストラではなくピアノであると考えたことから、そして前章第2節の分析と実践においてピアノデュオでの演奏が充実してゆき、表現に洗

練がみられ「リアル感」を帯びてきた実感を得られたことから、《リュッケルト歌曲集》はやはりピアノデュオでの演奏によってその性質がくつきりとあらわれて来ると思うのである。

前章第1節において、ピアノデュオセッションの場ではパートナーと共に互いが詩人となると述べたように、また、ピアノデュオは二人で一つのチームである事が大前提であるように、歌手とピアニストは切っても切れない関係になっていると言える。この点においても、「親密」なアンサンブルが叶うピアノ伴奏版を演奏する意義を見出せると筆者はとらえている。

第2節 曲順考案についての考察

筆者は、舞台上に立って演奏することだけがパフォーマンスであるとは考えておらず、曲順考案もそのうちに含まれると捉えているため、この節で考察の対象としてみた。

さて、自主、依頼の種を問わず演奏の機会を得たら、やはり選曲や演奏曲順の考案に多少手を焼いてしまうのが実情ではないだろうか。

どのようなコンセプトで演奏会を開きたいのか、どのような演奏会をめざしているか、また楽曲に対する思い入れがどういったもので演奏曲順が決まってくると言っても良いだろう。また、なるべく聴衆の期待するところに応えたいという気持ちが湧くのも当然のことで、そのような心情も曲順考案への重要なファクターとなる。

第1章の【表1】でも示したように、《リュッケルト歌曲集》の五曲を作曲された順に並べると以下の通りになる。

【表3】 作曲順

Blicke mir nicht in die Lieder!
Ich atmet' einen linden Duft
Ich bin der Welt abhanden gekommen
Um Mitternacht
Liebst du um Schönheit

また、曲順は決められておらず、こうあるべきとの作曲者の意図もないと先述した。演奏者にとって、このような「自由」は胸を躍らせるものであり、またおおいに悩ませるものでもある。そして、選んだ演奏順がどのような効果を期待できるかは、演奏者にとって重大な問題なのである。

そこで筆者は五つのプログラムパターンを提案し、それぞれの場合にどのような効果が期待できるかを考えて行きたい。

【表4】 プログラムのパターン

パターン①
<p>Ich atmet' einen linden Duft Blicke mir nicht in die Lieder! Liebst du um Schönheit Ich bin der Welt abhanden gekommen Um Mitternacht</p>
パターン②
<p>Blicke mir nicht in die Lieder! Ich atmet' einen linden Duft Liebst du um Schönheit Ich bin der Welt abhanden gekommen Um Mitternacht</p>
パターン③
<p>Blicke mir nicht in die Lieder! Ich atmet' einen linden Duft Ich bin der Welt abhanden gekommen Um Mitternacht Liebst du um Schönheit</p>

パターン④
Blicke mir nicht in die Lieder!
Liebst du um Schönheit
Ich atmet' einen linden Duft
Ich bin der Welt abhanden gekommen
Um Mitternacht
パターン⑤
Blicke mir nicht in die Lieder!
Ich atmet' einen linden Duft
Liebst du um Schönheit
Um Mitternacht
Ich bin der Welt abhanden gekommen

一般的に無難とされている曲順ではあるが、筆者はパターン①に拘りをもっている。さて、この順序での演奏はどのような効果をもたらし得るだろうか。〈私は心地よい香気をかいた Ich atmet' einen linden Duft〉から曲集をはじめれば、静謐でいて清しいムードを演出でき、鑑賞者のリラクゼーションを誘い、そこから鑑賞者をぐいぐいと歌の世界へ引き込むことが可能になると考えられる。ただし、この楽曲を一曲目に置いただけでは演奏者の意図は十全に反映されないであろうし、そう意図したなりのパフォーマンスをおこなってしかるべきであろう。また、この楽曲中には引き伸ばされた音節が多用されているため、これらが歌手のプレッシャーのもとになりうる。ゆえに、このパターンを採用するには慎重を要する。だが、もしこの一曲目が巧みに演奏された場合、鑑賞者を惹きつける効果が存分に発揮されることが期待できる。

パターン②も採用される頻度の高い曲順であるが、〈僕の歌を覗き見しないで Blicke mir nicht in die Lieder!〉を一曲目においた場合、快活なテンポ、躍動する伴奏声部に乗ってユーモアたっぷりに歌い上げれば、鑑賞者はわくわくしながら音楽の世界へ徐々に浸ってゆくことができるだろう。

両パターンとも〈美しさゆえに愛するなら Liebst du um Schönheit〉を中央に配置し、

〈僕はこの世に捨てられて Ich bin der Welt abhanden gekommen〉、〈真夜中に Um Mitternacht〉を後に並べている。テキストと音楽の両面において、〈美しさゆえに愛するなら Liebst du um Schönheit〉がシンプルであるがゆえの訴求力は絶大である。そのため、この楽曲の配置には一層の注意が必要になる。もし、オーケストラ伴奏の機会であればなおのこと、〈真夜中に Um Mitternacht〉を最後に配置するのが妥当になってくる。何故なら、弦楽器無しの編成という都合上、楽員に無駄な動きをさせないべきとも言えるし(聴衆にとっても、舞台上で人が何人も入れ替わったりするのを見せられては興醒めであろうし、それに伴う足音やら様々なノイズも不快かもしれない)金管楽器群による華々しく重厚かつ力強い響きで曲集を閉じるにふさわしいとも言えるからである。

しかし、リーダーアーベントの場で、パターン③で示したように敢えて完成した順に曲を演奏するのも面白い。〈真夜中に Um Mitternacht〉が最後に来るなどいかにも仰々しいし、ありきたりだとすら思えてくるのがその曲順である。意外性のある配置かもしれないが、もし曲集を〈美しさゆえに愛するなら Liebst du um Schönheit〉で締めくくるとなれば、どのような効果が期待できるだろうか。愛情がテーマになったシンプルな楽曲であり、穏やかなプラガル終止をもっているだけで、演奏者側からみてもこれが五曲目に配置されていれば安心できる感がある。鑑賞者にとってみても、恐らく鑑賞後の感覚は悪くないかもしれない。

パターン④では、日常的視点から徐々に輝かしい世界へと鑑賞者を誘う効果を狙ったものだが、マーラーの本領がはっきりと見て取れる三曲を連続して届けてみようという隠れた意図もある。

パターン⑤は筆者が考案したものではなく、或るメゾ・ソプラノ歌手が独唱を務めた交響楽団の演奏会プログラムにあった曲順である。オーケストラ伴奏の演奏機会であったにもかかわらず敢えてこの曲順を採用したのには、〈僕はこの世に捨てられて Ich bin der Welt abhanden gekommen〉に対する強い思い入れがあったからであると筆者は推察する。ピアノ伴奏の機会において、もし派手な収め方を望まず、穏やかにツィクルスを閉じる意図があればパターン⑤の演奏順は大変に有効だと思われる。この点で

は、パターン③で得られる効果と類似する。

ここで列挙した五例のほかに、演奏者の意向と、他プログラムとの兼ね合いといった様々な条件に応じて曲順パターンを編み出すことが可能であろう。ピアノ伴奏版の演奏実践においては、オーケストラ伴奏版演奏の機会よりも曲順を柔軟に考案できあがることも、利点のうちの一つとして良いかもしれない。

演奏会の方針の決定やプログラム構成は、鑑賞者と演奏者両方の立場にたってみて考案するべきであろう。言ってみれば、演奏者として自分自身のオピニオンに対して「親密」であり、そして鑑賞者の感覚とそれが期待するであろう事に対して「親密」であることが必要になってくる。筆者も、自分自身と鑑賞者に「親密」に寄り添う姿勢を保ち続けようとおもうのである。

また、当然のことながら、すべての鑑賞者をパフォーマンスに没頭させ、或いは楽しませることは不可能であり、またそのトリガーポイントも鑑賞者によってまちまちである。筆者の内にもそういったスイッチが存在しており、演奏会の方針について歌手としてではなく鑑賞者の立場にたって考えることはさほど難しくない。しかし、鑑賞者という不特定多数の人間の感覚が一旦気になってしまうと、演奏者としての役割が忘れ去られてしまう。演奏会の方針を決定し、それに応じたプログラムを考案するにあたっては、あくまでも自分自身の感覚を信頼し、自信をもって臨む姿勢も重要になってくるのではなかろうか。

第3節 第4章総括

第1節における考察から、ピアノ伴奏での演奏実践には歌手の意向や音楽的方向性といったものが反映され易いといったメリットがあり、《リュッケルト歌曲集》テキストに「リアル感」を与え、なおかつ歌手とパートナーが「親密」なパフォーマンスを行うにはピアノデュオという形態が最適であるという答えが導き出された。

また、第2節での考察をつうじて、曲順パターンによって鑑賞者に迫るものが違ってくることがわかった。むしろ、どんなコンセプトが曲順考案のベースに横たわっているかによると言っても良いであろう。曲順が決められていない歌曲集であるからこそ、様々な点を考慮せねばならない。いずれにせよ、演奏者が自身と鑑賞者双方に対して「親密」

である姿勢が、よりよい演奏会にするための条件であると思われる。

ピアノデュオの自由度はオーケストラ伴奏の場合に比してかなり高いように思われたが、それだけに工夫のしどころが幾つか浮上するであろうことも否めない。こうした側面もふくめて、ピアノデュオはミニマルな演奏形態であっても可能性を大いに秘めていると考えられる。

そして、特に本章での考察を通じて、筆者が演奏表現において追求する「リアル感」は、「親密さ」を積み重ねた結果醸成されるものであるということもわかった。ピアノデュオセッションにおいては、パートナーとのディスカッションをふくめたコミュニケーションを密に取りやすいし、こうしたことを積み重ねて行けば、相互に信頼を築けるとともに三次元的な演奏表現が可能になってくる。その意味で、ピアノ伴奏での演奏実践は「リアル感」に最も近いところにあると筆者は思うのである。

結論

第1章では、《リュッケルト歌曲集》の特異性は作曲者の生活感と日常を映し出したものであると論じたことを踏まえ、各楽曲の特徴を筆者なりに描き出した。第2章では《リュッケルト歌曲集》の演奏実践上、子音母音の発音と語感、ロングトーンに着目して取り組んだ結果テキストが「リアル感」を帯びて鑑賞者に迫り、演奏者は鑑賞者との一体感を得られると考察した。第3章は本論文のコア部分である。そこでピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版両者の演奏時に生じる声楽的問題と、演奏上の相違点を明らかにしながら、オーケストラセッション時の記憶を手がかりにオーケストラ伴奏版楽譜を詳しく視て分析したうえでピアノ伴奏版演奏を試み、このプロセスがもたらした成果を列挙した。それらは、ピアノ伴奏を従来よりも立体的に認識でき、歌唱による具体的で「リアル」な心理・情景描写を可能にし、ピアノとの対話を活性化し、ピアニストと独唱者は「親密な」アンサンブルを行えるといったものである。筆者独自のアプローチの有効性も、そこで検証できたかたちになった。第4章では実際にリートデュオの形態をとって演奏会に出演する場合について考え、ピアノデュオという演奏形態にメリットと可能性を見出し、演奏曲順を考案する際に演奏者自身のみならず鑑賞者の立場にたつことがよりよい演奏会にするための条件であることを確かめた。また、筆者が演奏に表現したい「リアル感」が「親密さ」の積み重ねによって生じるという発見をそこで得ることができた。

また、本研究は筆者自身にいくつもの気付きをもたらした。まず第1章での発見によって、作曲者ならびに《リュッケルト歌曲集》を生きたものとして身近に感じることで、その曲集の演奏実践が楽しいもの変わったように思えるのである。第2章での考察は、リートデュオをより「親密」にしたいという筆者の思いは、テキストと音楽にじっくりと対峙する事も然り、筆者自身の内面と身体感覚に敏感になり、また自分が発する情報が他者へ影響を与えることを自覚しておくことで叶えられるということを示し、筆者がこうしたごく当たり前のことを忘れて方法論を模索していたことに気付かせてくれた。第3章での分析と実践によって、筆者がこれまでに抱いていたものとは異なる《リュッケルト歌曲集》のリアリティが、生々しい現実感を帯びつつ聴覚的・視覚的情報として迫っ

て来て、筆者は深い感動を覚えた。第4章で行った考察は、舞台に立つパフォーマーとしての意識を立て直すきっかけとなった。以上のように、本研究は筆者にとって、演奏活動に必須となる部分へ回帰するためのものだったのかもしれないと思う。

本研究の全体をつうじて、歌曲の演奏実践にあらわれる「リアル感」の源泉はテキストと音楽の両面、伴奏者と鑑賞者の感覚に「親密」であろうとする姿勢であることを確認できた。この発見を今後の演奏機会において生かし、演奏の形態を問わずパフォーマンスの「リアル感」を希求するなかで、テキストと音楽、鑑賞者・共演者、そして自分自身にたいしてどこまでも「親密」でありたい。また、音楽会の現場において鑑賞者と演奏者間で感覚の交流が豊かにおこなわれ、また感動をシェアできることをパフォーマーとして常にオープンな心的態度でいたいと思う。

そして、筆者には本論文第3章を殊に歌曲の演奏実践への一つのアプローチあるいはトラブルシューティングの一例として提示する意図もあった。もしそこが他の声楽専攻者の演奏実践に役立つことができるならば、これほど喜ばしいことはない。

参考文献一覧

参考和書:

アドルノ、テオドール・W『マーラー —音楽観相学』瀧村あや子訳、東京：法政大学出版局、1999年。

池内紀・恒川隆男・檜山哲彦『ドイツ名句事典』東京：大修館書店、1996年。

ヴィオーラ、ヴァルター『ドイツ・リート of 歴史と美学』石井不二雄訳、東京：音楽之友社、1973年。

ヴィニヤル、マルク『マーラー』海老沢敏訳、東京：白水社、1985年。

金子建志『マーラーの交響曲——こだわり派のための名曲徹底分析』東京：音楽之友社、1994年。

喜多尾道冬「マーラーの生への目覚め——リュッケルトの詩による5つのリート」、『人文研紀要』第13号、東京：中央大学人文科学研究所、1991年、117~148頁。

桜井健二『マーラーとヒトラー——生の歌 死の歌』東京：二見書房、1988年。

シュライバー、ヴォルフガング『マーラー』岩下真好訳、東京：音楽之友社、1993年。

(大作曲家)

フランクリン、ピーター『マーラーの生涯』宮本貞雄訳、東京：青土社、1999年。

三ヶ尻正『歌うドイツ語ハンドブック——歌唱ドイツ語の発音と名曲選』東京：ショパン、2003年。

村井翔『マーラー』東京：音楽之友社、2004年。(作曲家 人と作品)

ロスタン、クロード『ドイツ音楽』吉田秀和訳、東京：白水社、1966年。(文庫クセジュ)

事典事項:

バンクス、ポール/ミッチェル、ドナルド「マーラー、グスタフ」『ニューグローブ世界音楽大事典 第17巻』渡辺裕翻訳・監閲・執筆、東京：講談社、1996年、430~448頁。

「マカーム」『ニューグローブ世界音楽大事典 第17巻』柴田南雄・遠山一行総監修、東京：講談社、1996年、290頁。

ブランスコム、ピーター「リュッケルト、(ヨハン・ミヒャエル) フリードリヒ」『ニューグローブ世界音楽大事典 第19巻』村田千尋翻訳・監閲・執筆、東京：講談社、1996年、530頁。

参考洋書：

Mahler Werfel, Alma. *Diaries 1898-1902*. Selected and translated by Antony Beaumont. London: Faber and Faber, 1998.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*. London: Faber and Faber, 1995.

Wingerath, Hubert H. *Friedrich Rückerts Leben und Dichten*. 1876.

参考楽譜：

Mahler, Gustav. *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Orchester*. Leitung von Karl Heinz Füssl. Frankfurt: C.F.Kahnt, 1984.

Mahler, Gustav. *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Klavier*. Leitung von Karl Heinz Füssl. Frankfurt: C.F.Kahnt, 1984.

Mahler, Gustav. *The Rückert Lieder and other orchestral songs in full score*. New York: Dover,

あとがき

筆者とマーラー歌曲との出会いは、幼少期に遡る。深夜、ブラウン管テレビを何となしに眺めていたときのことだった。たった数十秒の短い間のことだったはずが、或る曲がスローモーションのように意識のなかに入って行ったような感覚をおぼえ、心身ともに捕らえられた。音楽を聴いて、全身が温かく包み込まれるような心地よさを強烈に感じたのはこれがはじめてだったのである。まるで恋に落ちたような体験だった。幼心ながら、それが明らかに西欧文化圏のものでありつつ東洋的な匂いを発していたことが不思議に思えてならず、それからというもの、この不思議さが長らく私を捕らえて放さなかった。

それから数年のあいだ、あれは一体何の歌で誰がつくり出したのだろう、としばしばそのときの記憶を引っ張り出しては考えていた。何だかとても気になる歌だった。後で調べて判明したが、それは、〈僕はこの世に捨てられて Ich bin der Welt abhanden gekommen〉のメロディであった。譜面に目を通して、そして音源に触れて再び感銘を受けたが「大変魅力的だが私には無理だ、いつか時が来たらまた向き合おう」としか思えず、残念な思いで封印した。それから五年ほど経ったあと、プロオケの伴奏で自分の好きな楽曲を演奏できる機会にめぐまれ両手をあげて喜んだが、選曲に頭を抱えて師に意見をあおいだら《リュッケルト歌曲集》を勧められた。しかし、ついに時が来て、否応無しにこの作品たちと向き合わねばならなくなってしまった——喜びと不安をもって。

テキストの的確な読解、そしてそれを歌唱に最大限にいかす技巧はどの作品を演奏する際にも当然必要になってくるであろうが、《リュッケルト歌曲集》はそれをもっとも要求するし、寧ろ演奏する人間を極端に選ぶような印象があった。だが、筆者が不適合者であろうとも、どうしても攻略したかった。難しいからといって、投げ出したいはなかった。一度や二度の演奏機会だけで満足したくはなかった。

いつか歌うことが出来なくなるまで《リュッケルト歌曲集》に長く向き合っていきたいという願望と、その間で本研究で得たものとは別の解の数々に出会えるだろうという期待がある。その意味では、本研究は果てのない探求への出発点であり、演奏解釈の無

限の可能性の扉を開く鍵に過ぎないと言えるかもしれない。

幼少期の体験と本研究が結びついていたことは、筆者にとって非常に奇妙におもえるものであり、それでいて腑に落ちるようなものでもある。筆者が子供だった頃は、自分が歌い手になるなど考えもしなかった。だが、紆余曲折の末こうして歌い手として活動を始めようになってから〈僕はこの世に捨てられて〉にもう一度触れたとき、まるでこの楽曲が筆者を長い間待っていてくれたような気がしてならず、ひょっとするとこの楽曲を将来勉強するために筆者は歌い手の道を選んだのかも知れないと思ったのだ。

幼い頃に覚えた純粋な感動はいまも筆者のなかで生きていて、時折やさしく親密に語りかけてくれる。それはしばしば忘れられ、見失われ、ともすると蔑ろにされてしまうことがある。しかし、成長・成熟して自我が確立し、大人としてこの社会を生きてゆくようになって、子供の頃の純粋さは、筆者だけではなく誰のうちにあろうと、決して絶えてしまうことが無い。筆者の中でいまも息づいているそれは、あらゆる活動を支える動力源であり、生の本質であり、また存在の喜びと同義なのである。

これからどれほど長く演奏活動を続けられるか、またこの先どんな運命が待っているか全くわからない。だが、筆者は変わることなく子供のような純粋さと「親密」であり続け、音楽と共にありたいと思う。

付録資料 甲 歌詞対訳

Blicke mir nicht in die Lieder!

Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Auge schlag ich nieder,
wie ertappt auf böser Tat!
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihrem wachsen zuzuschauen.
Blicke mir nicht in die Lieder!
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst auch nicht zu.
Wenn die reichen Honigwaben
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du.

僕の歌を覗き見しないで

僕の歌を覗き見しないで
僕の目は下を向いてしまう
悪いことが見つかったときみたいに
自分でもとてもできない
この歌がどう育つか見届けることなんて
この歌がどう育つか見届けることなんて
君の好奇心は、裏切りだ！

蜜蜂は巣作りのとき
そんなふうに見られないようにするし
自分でも見ないようにする
もしハチミツたっぷりの巣が
白日の下にあらわれたら
君が一番はじめに味わうのさ！

Ich atmet' einen linden Duft

私は心地よい香気をかいた

Ich atmet einen linden Duft

私は心地よい香気をかいた

Im Zimmer stand

部屋の中に

Ein Zweig der Linde,

菩提樹の小枝

Ein Angebinde

一本の贈り物

Von lieber Hand.

愛する人の手からとどけられたもの

Wie lieblich war der Lindenduft!

なんといいおしかったことか、菩提樹の香りは！

Wie lieblich ist der Lindenduft!

なんといいおいしいことか、菩提樹の香りは！

Das Lindenreis

その小枝は

Brachst du gelinde!

君が優しく折ってくれた！

Ich atme leis

僕は穏やかに吸い込む

Im Duft der Linde.

菩提樹の香りにつつまれて

Der liebe linden Duft.

いとおしく心地よい空気を

Um Mitternacht

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel!
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht!

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranke!
Es hat kein Lichtgedanke
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht!

Um Mitternacht
Nahm ich in Acht'
Die Schläge meines Herzens!
Ein einziger Puls des Schmerzens
War angefacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Kaempft ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden.
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

真夜中に

真夜中に
僕は目ざめ
そして天を仰いだ
ひしめき合う星々のたった一つとして
僕には微笑まなかつた
真夜中に

真夜中に
僕は思いを馳せた
遙かな暗い極限まで
真夜中に
だが、如何なる明るい考えも
慰めをもたらさなかつた
真夜中に

真夜中に
僕は注意を向けた
自分の心臓の鼓動に
ただ苦悩の脈動だけが
猛り狂っていた
真夜中に

真夜中に
僕は戦つた
おお、人々よ、その哀しみに
僕は勝利できなかった
自分の力では
真夜中に

Um Mitternacht

Hab' ich die Macht

In deine Hand gegeben!

Herr! Herr über Tod und Leben:

Du hältst die Wacht!

Um Mitternacht!

真夜中に

僕は自分の力を

御手にゆだねた

主よ！ 死と生を統べる主よ！

貴方は見守っている

真夜中に！

Ich bin der Welt abhanden gekommen	僕はこの世に捨てられて
Ich bin der Welt abhanden gekommen,	僕はこの世に捨てられた
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben;	僕はこの世とともに多くの時を過ごした
Sie hat so lange nicht von mir vernommen,	この世で自分の事を聞かなくなって久しい
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!	僕は死んでしまったと思われているだろう
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,	僕が死んだものとされていても、
ob sie mich für gestorben haelt!	どうでもよいことだ
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,	そして否定もしない
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.	だって僕はこの世から逝ってしまったのだから
Ich bin gestorben dem Weltgetümmel	僕はこの世の喧騒から死んで
Und ruh' in einem stillen Gebiet!	静かな領域で憩う
Ich leb' allein in meinem Himmel,	僕は僕の天国で、
In meinem Lieben, in meinem Lied.	僕のお愛、僕の歌のなかで生きている

Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein goldnes Haar.

Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr.

Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe!
Liebe der Meerfrau,
Die hat viel Perlen klar.

Liebst du um Liebe,
O ja mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar.

美しさゆえに愛するなら

あなたが美しさゆえに私を愛するなら、
おお、私を愛さないでください！
ならば太陽を愛してください、
黄金の髪をもっているから！

若さゆえに愛するなら、
おお、私を愛さないでください！
春を愛せば良いでしょう、
毎年それは若いのだから

豊かさゆえに愛するなら、
おお、私を愛さないでください！
人魚を愛してください、
清らかな真珠を沢山持っているから！

愛ゆえに愛するのなら、
おお、私を愛してください！
いつまでもどうぞ愛してください、
私も貴方をいつまでも愛します、いつまでも！

(対訳：朴 瑛実)

LIEDER NACH TEXTEN VON FRIEDRICH RÜCKERT

Blicke mir nicht in die Lieder

Gustav Mahler
(1860 - 1911)

Sehr lebhaft

1 Flöte

1 Oboe

1 Klarinette in B

1 Fagott

1 Horn in F

Harfe

Violen I

Violen II

Violen

Singstimme

Violoncelli

pp

pp

pp

mit Dämpfer

mp < *sf*

mit Dämpfer

mp < *sf*

mit Dämpfer

pp

72

5 1

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Kl. *sf* *pp*

Fg. *sf* *pp*

Hr. *p*

Hfe. *p* *sf*

VI. *sf* *sf*

Vla. mit Dämpfer *pp*

Sgst. [mit Schwung] Bli - eke mir nicht in die Lie - der!

Vcll. *sf* *pizz.* *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe. *p*

Vi. *pp*

Vla. *pp*

Sgst. Mei - ne - Au - gen schlag' ich nie - der, wie er - tappt auf bö - ser Tat!

Vcll.

17

2

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

VI.

Vla.

Sgt.

Vcll.

pp

p

Sel-ber darf ich nicht ge-trau-en ih-rem Wachsen zu-zu-schau-en!

2

Fl. (Flute) *p sf*

Ob. (Oboe) *p sf*

Kl. (Clarinet) *sf*

Fg. (Bassoon) *pp sf*

Hr. (Trumpet)

Hfe. (French Horn)

Vl. (Violin) *sf pp pizz. sf*

Vla. (Viola) *pp pp pp sempre*

Sgst. (Soprano) *Bli - eke mir nicht in die Lie - der!*

Vell. (Cello) *arco pp pizz. sf*

Fl. *sf* *pp*

Ob. *sf* *pp*

Kl. *sf*

Fg. *sf*

Hr. *pp*

Hfe.

Vi. *sf* *pp* *arco* *p*

Vla. *pp*

Sgst. Dei - ne Neu - gier ist Ver-rat, ist Ver-rat!

Vcll. *sf* *arco* *pp*

Fl. *)

Ob. *)

Kl. #

Fg. *p*

Hr.

Hfe.

Vi. *pp*

Vla.

Sgst. Bie-nen, wenn sie Zel-len bau - -en,

Vcll. *5pp*

*) In der Fassung für Klavier und Singstimme gis statt g

Fl. *p*

Ob. *p*

Kl.

Fg.

Hr. *p*

Hfe. *p*

Vl. *pp*

Vla. *pp*

Sgst. las-sen auch nicht zu— sich— schau - en, schauen selbst auch nicht zu!

Vcl.

Fl. *p*

Ob. *p* *pp*

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

Vi. *sf* *pp*

Vla. *pp*

Sgst. Wenn die rei-chen Ho-nig-wa-ben sie zu Tag-ge-för-dert ha-ben,

Vcll. *pizz.* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 45. It features ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), and Horn (Hr.). The next two staves are for the Harp (Hfe.). The following two staves are for Violins (Vi.). The next two staves are for Violas (Vla.). The seventh staff is for the Soprano (Sgst.) with the lyrics: "Wenn die rei-chen Ho-nig-wa-ben sie zu Tag-ge-för-dert ha-ben,". The eighth staff is for the Cello (Vcll.) with the instruction "pizz." and a dynamic marking of "p". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p*, *pp*, *sf*, and *pizz.*.

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Kl. *p* *pp*

Fg. *p*

Hr. *pp*

Hfc. *ff*

Vi. *p* *sf* *pizz.* *sf*

Vla. *pizz.* *sf*

Sgst. dann vor Al - len na - sche du,

Vcll. *pizz.* *f*

Fl. *p*

Ob. *p*

Kl. *p*

Fg. *p*

Hr.

Hfe. *ff*

VI. *p* *sf*

Vla. *sf* *pp* *p*

Sgst. dann vor Al - len - na - sche du! Na - sche du!

Vcll. *pp*

8^p

Fl. *pp* *trm* *trm* *p* *fp*

Ob. *pp* *fp*

Kl. (*>*) *pp* *fp*

Fg. *ff* *pp*

Hr. *fp* *fp* *ff* *fp*

Hfe.

Vi. *pp* ohne Dämpfer ohne Dämpfer *pizz.*

Vla. *sfpp* ohne Dämpfer *pizz.*

Sgst.

Vcll. *sf* ohne Dämpfer *ff* *p* *dim.* *pp* *pizz.* *p*

Ich atmet' einen linden Duft

Sehr zart und innig. Langsam

1 Flöte

1 Oboe *ppp*

1 Klarinette in A *pp*

2 Fagotte *pp*

Horn I in F mit Dämpfer *pp*

Hörner II IV in F

Celesta *pp*

Harfe *ppp*

Violinien mit Dämpfer *pp*

Singstimme
Ich at - met' ei - nen lin - den Duft!

Violen Flag. *pp*

Sehr zart und innig. Langsam

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hr.

Cel.

Hfe.

Vl.

Sgst.

Vla.

p

pp

Im Zim - mer stand ein Zweig der

(mit Dämpfer)

Fl. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$

Ob. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$

Kl. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$

Fg. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$

Hr. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ p

Cel. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$

Hfe. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ p

Vl. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$

Sgst. Lin - de, ein An - ge - bin - - de - von lie - - - ber

Vla. $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ pp

Fl. *3/4* *6/4*

Ob. *3/4* *6/4*

Kl. *3/4* *6/4*

Fg. *3/4* *6/4*

Hr. *cresc.* *3/4* *6/4*

Cel. *3/4* *6/4*

Hfe. *3/4* *6/4*

Vl. *cresc.* *p* *3/4* *6/4*

Sgst. Hand. Wie lieblich war der Lin - den -

Vla. *pp* *3/4* *6/4*

Fl.

Ob. *zart*
p *espr.*

Kl.

Fg.

Hr.

Cel.

Hfe.

Vl. *(pp)*

Sgst. *duft!* Wie lieblich ist der Linden-

Vla.

Fl.

Ob.

Kl.

Fg. *p*

Hr. *ohne Dämpfer* *p*

Gel.

Hfe.

Vl. *v.*

Sgst. *duft,* *das Lin - den - reis brachst du ge -*

Vla. *pp*

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hr.

Cel.

Hfe.

Vl.

Sgst.

Vla.

weich und ausdrucksvoll

p

pp

[pp]

lin - del Ich at - me leis im Duft der

Fl. *p zart* *morendo* *ppp*

Ob. *ppp*

Kl. *ppp*

Fg. *ppp*

Hr.

Cel. *p* *ppp*

Hfe. *p* *ppp*

VI. *ppp*

Sgst. *Duft.*

Vla.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 33. It features ten staves for various instruments. The Flute (Fl.) staff has a melodic line starting with a *p zart* dynamic, followed by a *morendo* section, and ending with a *ppp* dynamic. The Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), and Bassoon (Fg.) staves have rests until the final measure, where they play a *ppp* dynamic. The Horns (Hr.) staff is empty. The Cello (Cel.) and Horns (Hfe.) staves have rests until the final measure, where they play a *ppp* dynamic. The Violin (VI.) staff has a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *ppp* dynamic. The Snare Drum (Sgst.) staff has a *Duft.* dynamic. The Viola (Vla.) staff is empty.

Um Mitternacht

Ruhig, gleichmäßig

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
Kontrafagott
Hörner I. II in F
Hörner III. IV in F
2 Trompeten in F
3 Posaunen
Baßtuba
Pauken in E u. H
Singstimme
Harfen (mehrfach besetzt) und Klavier

1. *p*
I. *p*
p
IV. *p espr.*
pp
Um Mit - ter -

Ruhig, gleichmäßig

6
1 10 I. *pp*
Fl.
Ob.
Kl.
Fg.
Kfg.
Hr.
Sgst.
nacht
1 hab' ich ge-wacht und auf-geblickt zum Him-mel! Kein Stern vom Stern-ge-

12 15 2 rit. a tempo

Fl. *f* \rightarrow *p*

Ob. *a 2* *p-fp molto* *ff* *p* (herunterziehen)

Kl. *p* (herunterziehen) *f* \rightarrow *p*

Fg. I. *p* *p*

Kfg. *p*

Hr. II. *p* *pp* IV. *) *p ausdrucksvoll*

Sgst. wim-mel hat mir ge-lacht um Mit-ter-nacht! rit. a tempo

19 3 Fließend

Fl.

Ob.

Kl. *pp* *p* *espr.*

Fg. II. *p* *espr.* *p*

Kfg. *p* *p* *espr.* *p*

Hr. *p* *espr.* *p*

Sgst. *zart* *p*

Um Mit-ter-nacht hab'ich ge-dacht hin-aus 3 Fließend

*) # ? Vgl. Takt 66 u. 69

25

4

Nicht schleppen

Fl.

Ob. *(Zart, aber sehr ausdrucksvoll.)*
I. Solo.
p *f*

Kl. *a 2*
p *pp*

Fg. *pp*

Kfg. *pp*

Hr. *pp* *pp* *mm* *a 2*
pp

Sgst. *dim.*

in dunk - le Schran - ke!

Um Mit - ternacht!

Nicht schleppen

4

30

rit.

5

Tempo I

Fl.

Ob. *f* *pp*

Kl. *p*

Fg. *pp*

Kfg.

Hr. *pp* *pp*

Sgst.

Es hat kein Licht - ge - dan - ke mir Trost ge - bracht um

Mit-ternacht!

rit.

5

Tempo I

Fl.

Ob.

Kl.

Fg. II. *pp*

Kfg. *pp*

Hr.

Sgst.

Um Mit - ternacht nahm ich in Acht die Schläge mei - nes Her - zens!

Nicht schleppen 6

Fl.

Ob.

Kl.

Fg. *p*

Kfg.

Hr.

Sgst. *espr. steigend*

Ein einz'ger Puls des Schmerzens war an - gefacht um Mitternacht.

p

molto espr.

a 2

Nicht schleppen 6

48 *a 2* 50 55

Fl. *f*

Ob. *sehr ausdrucksvoll*
p (*f*)

Kl. *pp* *p*

Fg. *pp* *p*

Kfg. *pp*

Hr. *pp* III. *p*

Sgst. *pp*

Um Mit-ter - nacht kämpf' ich die Schlaecht, o Mensch-heit, deiner Lei - den.

56 **7 Fließend** 60

Fl.

Ob. *p*

Kl. *a 2*
p *pp* *6*

Fg. *pp* *espr.* I. *p*

Kfg. *p* *pp* *espr.* *p*

Hr. *pp* *pp* II. *espr.* IV. *espr.*

Sgst. *mit großem Ausdruck*
Nicht konnt' ich sie ent - schei - den

7 Fließend

61 **8** *rit.* **a tempo** *rit.*

Fl. *f* *p* Schalltr. auf. *ff*

Ob. *ffp* *molto* *ff* *pp*

Kl. *p*

Fg. *pp* *pp* *p*

Kfg.

Hr. *p* *pp* II. *p* IV. *p*

Btb. *p* *pp*

Sgst. *p* *weich*

mit mei-ner Macht um Mit-ter-nacht. *rit.* **a tempo** *rit.*

68 **Tempo I** **8** **9**

Fl.

Ob.

Kl. *p* *pp* *cresc.*

Fg. *cresc.*

Kfg. *p* *cresc.*

Hr. *pp* *pp cresc.*

Btb. *pp* *cresc.*

Sgst. *pp* *cresc.*

Tempo I Um Mit-ternacht hab ich die

74

Mit mächtigem Aufschwung

10 Più mosso

Kl.
 Kfg.
 Hr.
 Trp.
 Pos.
 Btb.
 Pk.
 Sgst.
 Hfe. u. Klav.

Macht in dei-ne Hand ge - ge - ben! Herr!

Mit mächtigem Aufschwung

10 Più mosso

78

sehr drängend .

accel.

Ganze Takte

Hr.
 Trp.
 Pos.
 Btb.
 Pk.
 Sgst.
 Hfe. u. Klav.

Herr ü - ber Tod und Le - ben:

sehr drängend .

83 **11** Tempo I (♩ = wie zuletzt)

Hr.

Trp. *mf* *f* *mf*

Pos. *mf* *f* *mf*

Btb.

Pk. *ff* *p*

Sgst. Du hältst die Wacht! Du

Hfe. u. Klav. *fff* *11* *0* *gliss.* *NB. 22*

86 **11** Tempo I (♩ = wie zuletzt)

Hr.

Trp. *f* *f*

Pos. *f* *f*

Btb.

Pk. *f* *p*

Sgst. hältst die Wacht!

Hfe. u. Klav. *12* *10* *gliss.* *NB. 22*

NB. Das Klavier führt das *glissando* stets auf den weißen Tasten aus

93 **Largo**

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Kl. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Kfg. *f* *p*

Hr. *f* *p*

Trp. *f* *p*

Pos. *f* *p*

Btb. *f* *p*

Pk. *f* *p*

Sgst. nacht!

Hfe. u. Klav. *ff* *sempre ff*

Largo

Ich bin der Welt abhanden gekommen
Ausgabe in F-Dur

Äußerst langsam und zurückhaltend

1 Oboe

1 Engl. Horn

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

Horn I in F

Horn II in F

Harfe

Violen I

Violen II

Violen

Singstimme

Violoncelli

Kontrabässe

pp

I. pp

pp

p

mit Dämpfer geteilt

pp

Äußerst langsam und zurückhaltend

Ob.

E.H.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

Vl.

Vla.

Sgst.

Vcll.

Kb.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

[p] espr.

p

p

pp ruhevoll

ohne Dämpfer

Ich bin der Welt ab-handen ge-kom-men,

etwas zögernd

a tempo

Ob.

E. H.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

VI.

Vla.

Sgst.

Vcl.

Kb.

pp *singend*

p espr.

pp

pp

mit der ich sonst vie - le Zeit ver - dor - ben; sie hat so lan - ge

molto espr.

poco rit. a tempo

Ob. *p* *dim.*

E. H. *p*

Kl.

Fg. II. *p*

Hr. *p*

Hfe.

Vl.

Vla. *pp* *geteilt*

Sgst. nichts von mir vernommen,

Vcll.

Kb.

poco rit. a tempo

Ob.

E.H.

Kl.

Fg. I. *p* Nicht eilen II. *p*

Hr. *p* Nicht eilen *pp*

Hfe.

VI.

Vla.

Sgst. *p* Nicht eilen
sie mag wohlglau-ben, ich sei ge - stor - - - - - ben!

Vcll.

Kb.

Etwas fließender, aber nicht eilen

Ob.

E.H.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

VI.

ohne Dämpfer
ohne Dämpfer
geteilt
pp
p espr.
pp

Vla.

ohne Dämpfer
pp
pp

Sgst.

Es ist mir auch gar nichts darangelegen, ob sie mich für gestorben

Vcll.

geteilt
pp
pp

Kb.

pizz.
arco
pp
pp

Etwas fließender, aber nicht eilen

Ob. *sf* *p* *sf* *p* *pp subito*

E.H.

Kl. *sfp* *sfp* *a 2* *pp* *pp subito*

Fg. *p* *pp subito*

Hr. *p* *p*

Hfe. *mf*

VI. *pp espr.* *geteilt* *pp*

Vla. *pp*

Sgst. hält. Ich kann auch gar nichts sa-gen da-ge-gen, denn

Vcll. *pizz.* *pp*

Kb. *pizz.* *pp*

Nicht schleppen

Ob.

E.H.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

Vl.

Vla.

Sgst.

Vcll.

Kb.

wirk-lich bin ich ge-stor-ben, ge-stor-bender Welt.

pizz.

pp

pizz.

pp

arco

p espr.

fließend

p

p

Nicht schleppen

Ob.

E. H.

Kl. *weich*
p

Fg.

Hr. *p weich*

Hfe.

Vl. *pp*

Vla. *pp*

Sgst.
und ruh' in ei-nem stil - - len Ge - biet!

Vcll.

Kb. *pp*
pizz.

Ob.

E.H.

Kl. *p*

Fg. *pp*

Hr. *pp*

Hfe.

ohne Steigerung

VI. *pp*

Vla. *pp*

ohne Steigerung
innig

Sgst. Ich leb' allein in meinem Him - mel, in meinem Lie - ben,

Vcll. *pp*

Kb. *pp*
arco

Ob. *p espr.*

E. H.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe. *pp*

Vi. *pp* *morendo* *pp*

Vla.

Sgst. *pp* *pp*
 in mei-nem Lie-ben, in mei-nem Lied.

Vcll. *p espr.* *pizz.* *arco*
geteilt *geteilt*

Kb. *pp* *ppp*

116

8 9

Ob.

E.H.

Kl.

Fg.

Hr.

Hfe.

Vl.

Vla.

Sgst.

Vell.

Kb.

pp

ppp

dim.

morendo

verklärt

pp espr.

ppp

Liebst du um Schönheit

Lov'st thou but beauty

Poem by Friedrich Rückert / Setting by Gustav Mahler (August 1902)

Innig Intimo

Oboi

Corno inglese

Clarineti in [B Sib]

Fagotti

Corni in [F Fa]

Arpa

Voce

Innig

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

1. > p

5

1. p

2. p

1. p

1.2. pp

Liebst du um Schönheit, o nicht mich lie-be!

p

div. p

p

p

5

This page of a musical score for Gustav Mahler's 'Liebst du um Schönheit' features ten staves. The top five staves are for woodwinds: Oboe, English Horn, Clarinets in Bb and B, Bassoons, and Horns in F and F# (labeled as Fa). The middle two staves are for the Arpa (Harp) and the Voce (Voice). The bottom three staves are for strings: Violino I, Violino II, and Viola/Violoncello e Contrabasso. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *div.*. The tempo/style marking is *Innig Intimo*. The lyrics are 'Liebst du um Schönheit, o nicht mich lie-be!'. The page number 118 is at the bottom center.

Ob. *p* 1.

Cor. ingl.

Cl. (B) *p*

Fg. 2. *pp*

Cor. (F) 3.4. *ppp*

Voce
Lie - be, die Son - ne, sie trägt ein gold - nes Haar! — Liebst du um

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

10

Ob. 1. *p* *pp subito*

Cor. ingl.

Cl. (B) 1. *p* *pp subito*

Fg. 1. *pp*

Cor. (F) 1.2. *pp* *ppp*

Arp. *p*

Voce
Ju - gend, o nicht mich lie - be! Lie - be den Früh - ling, der jung ist je - des

VI. I *p* *pp subito*

VI. II *p* *pp subito*

Vla. *div.* *p* *pp subito*

Vlc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

10

119

14

Cor. ingl.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (F)

Voce

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

pp Jahr! *p* Liebst du um Schätze, o nicht mich lie-be!

15

20

Ob.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (F)

Voce

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Cb.

p Lie-be die Meerfrau, sie hat viel Per - len klar! *p* Liebst du um Lie-be, o ja mich

Steigernd
Stringendo

Steigernd

25

Ob. *pp subito* *pp*

Cl. (B) *pp subito* *pp subito*

Fg. *pp subito* *p* *pp subito*

Cor. (F) 1.2. *pp subito* *pp subito*

Arp. *p* *p*

Voce *(p)* *(p) (zart)¹*
 lie - - - be! Lie-be mich im-mer, dich lieb ich im -

Vi.I *pp subito* *p* *pp subito*

Vi.II *pp subito* *p* *pp subito*

Vla. *pp subito* *p* *pp subito*

Vlc. *pp subito* *p* *pp subito*

Cb. *pp* *p*

25 *pp*

付録資料 丙 《リュッケルト歌曲集》ピアノ伴奏版楽譜

LIEDER NACH TEXTEN VON FRIEDRICH RÜCKERT

Blicke mir nicht in die Lieder

Gustav Mahler
(1860 - 1911)

Sehr lebhaft

Gesang

Klavier

5

Mit Schwung

Bli - - cke mir

9

nicht in die Lie - - der! Mei - - ne Au - - - gen

13

schlag' ich — nie - - der, wie er - tappt auf bö - ser Tat!

pp *pp*

This system contains measures 13 through 16. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 13, followed by a rest in measure 14. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) in measures 15 and 16.

17

Sel - ber darf ich nicht ge - trau - en ih - rem Wach - sen

sf *pp* *sf* *pp*

This system contains measures 17 through 20. The vocal line starts with a rest in measure 17, followed by a melodic line. The piano accompaniment has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo) markings.

21

zu - zu - schau - en! Bli - cke mir —

pp

This system contains measures 21 through 24. The vocal line has a rest in measure 21, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. A *pp* (pianissimo) dynamic is marked in measure 24.

25

— nicht in die Lie - der!

sf *sf*

This system contains measures 25 through 28. The vocal line begins with a rest in measure 25, followed by a melodic line. The piano accompaniment features a more active bass line with some chords. Dynamics include *sf* (sforzando) markings.

29

Dei - - ne — Neu - - gier — ist Ver-rat, ist Ver-rat!

34

Bie - nen, wenn — sie Zel - len bau - - en,

39

las - sen auch nicht zu — sich — schau - - en, schau-en selbst auch nicht zu!

44

Wenn die rei - chen Ho - nig - wa - ben sie zu Tag ge - för - dert ha - ben,

49

Musical score for measures 49-52. The vocal line begins with the lyrics "dann vor Al - - len na - sche". The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and sustained chords.

53

Musical score for measures 53-57. The vocal line continues with "du, dann vor Al len". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *p*, and features a prominent arpeggiated bass line.

58

Musical score for measures 58-61. The vocal line has the lyrics "na - sche du! Na - sche du!". The piano accompaniment features a driving arpeggiated pattern in the bass and a more melodic line in the treble.

62

Musical score for measures 62-65. The piano accompaniment is marked with *tr* (trills) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a final chord marked *LDV*.

Ich atmet' einen linden Duft

Gesang *Sehr zart und innig. Langsam* *durchaus pp*
Ich at - met' ei - nen lin - den

Klavier *ppp* *p* *pp*

4
Duft! Im Zim - mer stand

sempre pp e legatissimo

7
ein - Zweig der Lin - de,

pp

*) So im Manuskript

10

ein An - ge - - bin - - de - von lie - - - ber

13

Hand. - - - - - Wie lieb - lich war - - - - - der

poco cresc. - - - - - (*p*)

[9]

16

Lin - den - duft! - - - - - Wie lieb - lich

zart

dim. *pp*

19

ist der - - - Lin - - - den - duft,

22

das Lin - den - reis brachst du ge - - lin - del

26

pp
Ich at - me leis im Duft der Lin - de

ausdrucksvoll

30

der Lie - - be lin - den

pp subito

cresc. *pp subito*

33

Duft.

pp

pp

Um Mitternacht

Ruhig, gleichmäßig

Gesang

Klavier

pp

l.H.

p

Um

5

Sehr gehalten

Mit - - ter - nacht hab' ich ge - wacht und auf - ge - blickt zum

10

Him - mel! Kein Stern vom Stern - ge - ' wim - mel hat mir ge -

14

lacht um Mit - ter - nacht!

rit. grell

a tempo

19

sehr gebunden

Um Mit - ter -

23

Etwas fließender
steigernd

nacht hab ich ge - dacht hin - aus in dunk - le Schran - ke!

espress.

27

Nicht schleppen

Um Mit - ter - nacht!

30

Es hat kein Licht - - ge - dan - ke mir Trost ge - bracht um

34 **Tempo I**

Mit - ter-nacht! Um Mit - ter-nacht

38 *steigernd*

nahm ich in Acht die Schlä - ge mei - nes Her - zens! Ein einz - ger

43 **Nicht schleppen**

Puls des Schmer - zens war an - - ge - facht um Mit - ter - nacht.

*) in der Orchesterfassung dis' statt fis'

46

pp

Um Mit - ter - nacht

51

Fließend

kämpf' ich die Schlacht, o Menschheit, dei - ner Lei - den. Nicht konnt' ich sie ent -

espress.

57

schei - - - - - den

pp

61

mit mei - ner Macht um Mit - ter - nacht.

rit.

p

66

Zurückkehren

Tempo I

70

Um Mit-ter-nacht

hab' ich die Macht in

75

Mit mächtigem Aufschwung

ff Più mosso

sehr drängend.

dei-ne Hand ge - ge - ben!

Herr!

Herr

79

ü - - - ber

Tod und

Le - ben:

Du

*) Orchesterfassung: eis statt e

84 **Tempo I** (♩ wie zuletzt die ♩)
stets mit stärkster Tongebung

hältst die Wacht! Du

ff *p* *f*
fall

86 **Zurückhalten**

hältst die Wacht! Du!

ff *p* *f*
fall

89 **Breit** *f* *rit.*

Du hältst die Wacht um Mit - - - ter -

f *ff* *rit.*

93 **Largo** *ff*

nacht!

ff *verklängen*

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Sehr langsam und zurückhaltend

Gesang

Klavier

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo and mood instruction: "Sehr langsam und zurückhaltend". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) shows the piano accompaniment with a *pp* dynamic and the instruction "ohne Pedal". The second system (measures 7-10) continues the piano accompaniment with the instruction "sempre pp und Ped. ad lib.". The third system (measures 11-15) includes the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 11 with the instruction "ruhevoll" and *pp*. The lyrics are: "Ich bin der Welt abhanden gekommen, mit der ich sonst viele Zeit ver-dor-ben, sie hat so lan-ge". The piano accompaniment in the third system includes the instruction "zögernd" and "stets pp" for the first part, and "a tempo" and *pp* for the second part. There are several trills and triplets marked with asterisks and the number 3.

19

nichts von mir ver-nom - men,

m.d. *p espress.* *poco rit.* *pp a tempo*

23

[nicht eilen]

sie mag wohl glau-ben, ich sei ge-stor - - - - - ben!

pp *p*

27

Etwas fließender, aber nicht eilen

Es ist mir auch gar — nichts dar-an ge - le - -

sempre pp

30

gen, ob sie mich für ge-stor - - - - - ben hält.

espress.

*) Orchesterfassung: es statt d

33

Ich kann auch gar nichts sa - gen da - ge - gen, denn

p m.s. *m.d.* *p* *pp subito*

ca.

36

Nicht schleppen *espress.*

wirk - lich bin ich ge - stor - ben, ge - stor - ben der Welt.

sehr ausdrücksvoll

39

Wieder zurückhaltend

pp *espress.*

ca.

43

Tempo I

pp

Ich bin ge - stor - ben dem Welt - ge - tüm - mel und ruh' in ei - nem stil - - - len Ge -

pp

ca.

48

Innig p espress. *pp*

biet! Ich leb' al - lein in meinem Him -

52

ohne Steigerung *pp*

mel, in mei-nem Lie - - - ben, in mei - nem

ohne Steigerung

m.s. *m.d.*

56

pp

Lie - ben, in mei-nem Lied.

espress. *pp*

61

morendo *espress.*

Liebst du um Schönheit

Innig

Gesang

Klavier

lie - be! Lie - be die Son - ne, sie trägt ein gold'-nes Haar! —

Liebst du um Ju - gend, o nicht mich lie - be! Lie - be den Früh - ling,

der jung ist je - des Jahr! —

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Innig' and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *f*. The vocal line includes the lyrics: 'Liebst du um Schön-heit, o nicht mich'. The second system starts at measure 5 and continues the vocal line with lyrics: 'lie - be! Lie - be die Son - ne, sie trägt ein gold'-nes Haar! —'. The piano accompaniment continues with similar musical notations. The third system starts at measure 9 and includes lyrics: 'Liebst du um Ju - gend, o nicht mich lie - be! Lie - be den Früh - ling,'. The piano part features a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system starts at measure 13 and includes the lyrics: 'der jung ist je - des Jahr! —'. The piano accompaniment concludes with a piano (*p*) dynamic marking and various musical notations.

