

ファニー・メンデルスゾーンとクララ・シューマンの

リート作品における歌唱表現の提案

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽専攻

(研究領域 声楽・研究分野 独唱)

平成 24 年度入学

学籍番号 2312902

金持 亜実

凡例

イタリック体：音楽作品、文学作品、音楽用語（欧文）

“ ”：引用文、詩の引用部分、強調部分、詩集の項目（欧文）

《 》：作品名

〈 〉：作品集中の曲名

『 』：文学作品（和文）

「 」：引用文、詩の引用部分、強調部分（和文）

目 次

序章.....	1
第1章 ファニー・メンデルスゾーン（1805～1847）とリート作品.....	6
第1節 アマチュアとしての音楽活動.....	6
1. 音楽教育.....	6
2. リート作品の作曲活動.....	9
3. 演奏活動.....	14
第2節 リート作品について.....	17
1. 歌曲集について.....	17
2. 詩について.....	20
3. 分析対象とするリート作品について-《5つの歌曲 作品10》より.....	24
第2章 クララ・シューマン（1819～1896）とリート作品.....	31
第1節 プロとしての音楽活動.....	32
1. 音楽教育-父ヴィークによるヴルトゥオーゾとしての教育.....	32
2. 演奏活動.....	33
3. リート作品の作曲活動.....	36
第2節 リート作品について.....	40
1. 歌曲集について.....	41
2. 詩について.....	43
3. 分析対象とするリート作品について - 《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの6つの歌曲 作品23》.....	46
第3章 ファニー・メンデルスゾーンとクララ・シューマンのリート作品の 楽曲分析と歌唱表現の提案.....	58
第1節 ファニー・メンデルスゾーンのリート作品の特色.....	59

1. ことばと旋律.....	59
2. テンポ.....	64
3. ブレス.....	71
4. 強弱.....	77
第2節 クララ・シューマンのリート作品の特色.....	79
1. ことばと旋律.....	79
2. テンポ.....	83
3. ブレス.....	93
4. 強弱.....	103
第3節 ファニーとクララのリート作品の歌唱表現についての提案.....	106
1. ファニー《5つの歌 作品10》より.....	106
2. クララ《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの6つの歌曲 作品23》	111
3. まとめ.....	127
終章.....	129
参考文献.....	132

序章

この研究の目的は、ファニー・メンデルスゾーンとクララ・シューマンのリート作品について、作曲家の意図やこだわりを汲み取り、現代に通じる歌唱表現を探求することである。

この研究の出発点は、社会背景の理由から埋もれてしまった女性作曲家に興味を持ったことである。19世紀ドイツでは、男性が働き、女性は家庭を守る考えが一般的であったため、社会の中で職業音楽家として活動できた女性のごく一部だった。特に作曲については作品が出版されたり公に向けて演奏されることは稀で、ほとんどが家庭のサロンでの演奏のための、ごく限られたものであった。この時代の女性作曲家は、実は数多く存在していたことが分かっているが、そのほとんどが埋もれた作曲家であり情報量が乏しく、どのような人物であったのか、どのような作品を残したのかなどを知ることは困難な状況である。その中であって、ファニー・メンデルスゾーンは、フェーリクス・メンデルスゾーンの姉という立場、クララ・シューマンはロベルト・シューマンの妻という立場が助けとなり、また自筆譜や日記、書簡などの資料も幸い多く残されていたために、女性作曲家の研究が多く行われるようになった1970年代以降、欧米諸国を中心に研究が進められた。こうした研究により、ファニー・メンデルスゾーンとクララ・シューマンは女性作曲家の草分け的存在として認知されるようになり、伝記や研究書、楽譜も一部ではあるが出版された。

しかし、研究が盛んに行われるようになって40年近く経ったにも拘らず、日本国内における彼女らの認知度も作品の演奏機会も少ないのが現状である。実際にこの二人の作品を自分で歌ったことで魅了され、もっと多くの人に演奏され、また聴かれるべき面白い作品であると思ひ、研究したいと思うに至った。研究もされ楽譜も出版されているのだから、その気になれば演奏機会も増やしていけるに違いない。それなのに、敬遠される理由が何かあるのだろうか？

ファニー・メンデルスゾーンとクララ・シューマンのリート作品の楽譜を見ると、素朴な有節形式あるいは変化有節形式が多くみられる。また、楽譜上に書かれる音楽的な指示が最小限であること、それゆえクライマックスが楽譜上から読み取りにくい。そのため、歌唱パートは平坦になってしまう印象がある。一方でピアノパートは、比較的単純な歌唱パートを補っているためか難易度が高いという特徴があり、雑然とした印象がある。このような点が敬遠される要因の一部かもしれない。しかしながら、旋律やピアノパートの音楽の美しさ、詩の言葉に対して細かく変化する和声などから、音楽に内在する静かだが熱い心情を感じることができる。

作品の魅力を引き出すには、作曲家の意図やこだわりを汲み取って、注意深く考えながら歌う必要があると、これまでの経験をとおして考えるに至った。ファニーやクララの楽譜には必要最低限の指示のみが楽譜に示され、作品をどのように演奏するかは、演奏者の解釈や日記や書簡などからの作曲家の指示に委ねられている。たとえば、クララは「詩の内容を正確に理解しないで歌う歌手が多い」¹と述べていることから、詩の世界を音楽で表現することにこだわりを持っていたことがうかがえる。書かれた楽譜の通りに歌うだけでは十分に作品の世界を表現し切れないところが難しい反面、演奏者として新たな解釈を作品に投影して表現できる点が、特にこの二人の作曲家の作品の醍醐味であると考えられる。このことから、現代の演奏者としてファニーとクララのリート作品における現代に通じる歌唱表現を本論文で探求する。

先行研究では、ファニーとクララの伝記やジェンダーの観点からの研究にとどまり、作品そのものに言及しているものはほとんどない。

二人の歌曲作品を取り上げた数少ない論文に、1988年に発表されたナンシー・ウォーカーのインディアナ大学の博士論文があるが、² その中で著者は、ファニーの作品7と作品9

¹ Reich, Nancy B. *Clara Schumann, the artist and the woman*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, pp.237.

² Walker, Nancy Lucile. *A stylistic analysis of selected Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel and Clara Wieck Schumann*. Ann Arbor, Mich: University Microfilms International, 1987.

および、クララの作品13と作品23の歌曲集について楽曲分析を行っている。それぞれの作品について、両作曲家の作曲様式や和声、ピアノ伴奏などの音楽上の分析のみを行い、具体的な歌唱表現については言及されていない。また、二人の生涯における音楽環境の類似点を見出した上で、作曲様式などの類似点を導き出している。音楽環境の類似点は、幼い頃に価値ある音楽に触れたこと、音楽一家で音楽が身近にあったこと、父親が音楽教育に熱心だったことなどである。

しかし、私は二人の音楽環境の相違点に注目したい。なぜなら、ファニーは、プロとして活動したかったにも拘らず、家庭という閉鎖的な場所でしか活動できなかったため、なかなか外の広い世界をみられず、作品の出版も父親やフェーリクスに猛反対され晩年まで叶わなかった一方で、クララは当時の慣習とは例外的にプロのピアニストとして教育され大成し、自作曲も含め数々の公開演奏会で演奏し、作品の出版も容易にされたにも拘らず、作曲においては多くの音楽家との交流や、夫のロベルトの存在ゆえに男性との才能の差を感じていた。また、音楽活動と家庭の仕事の両立をしなければならず、その限られた時間の中で活動すること、そして作曲への自信のなさ、作曲をしたいという気持ちの間でゆれていた。このように、それぞれの音楽環境の違いから生まれた彼女らの葛藤が、それぞれが作曲した作品に影響を及ぼしたと考えられるからである。「アマチュア」あるいは「プロ」としての音楽活動ゆえに抱いたそれぞれの葛藤を読み解くことで、作品の本質に迫る演奏が可能となると考える。

そこで、第1章において、ファニー・メンデルスゾーンのアマチュアとしての音楽活動とリート作品について、第2章において、クララ・シューマンのプロとしての音楽活動とリート作品について述べ、それぞれが「アマチュア」、「プロ」として、どのような葛藤を抱いていたのか、そしてどのようなリート作品を作曲したのかを明らかにする。

つづく第3章では、ファニーとクララ、それぞれの作品に見られる特色を楽曲分析から明らかにした上で、それらをどのように歌唱表現することで、現代に通じる魅力ある演奏に繋げることができるか、その一つの案を提示する。分析対象とする作品は、両作曲家の

音楽的に最も充実した時期の作品である。前述のように、アマチュアとして、プロとして、異なった音楽環境の中で活動し、それぞれ異なる葛藤を抱いていた二人だが、そこから脱し、音楽的に最も自分らしさの出した時期があった。ファニーは1839年～1840年のイタリア旅行以降、クララは1853年のデュッセルドルフ時代である。

ファニーの作風は、その時の彼女の音楽環境が反映されている傾向にあり、大きく3つの期に分けることができる。師であるツェルターの影響が色濃く表れている1820年代、ツェルターの影響を脱しオリジナリティを出し始めた1830年代、彼女の音楽観を大きく変えたイタリア旅行以降、没するまでの1840年代である。ファニーは、イタリア旅行以前は、限られた場所でしか作曲や自作曲の披露ができず作曲への意欲が減退していたが、イタリア旅行中に広い世界を見聞きしたり、多くの音楽家と出会い、交流できたことで自信を取り戻した。そのため、より自由に表現がなされていると考えられる。これは、1846年に初めて出版されたファニー単独の歌曲集に採録された作品が全て、1840年代のものである点からも明らかであろう。初出版に向けて吟味を重ねてファニー本人が選んだ作品は、彼女にとっての自信作であったに違いない。

クララは、ロベルトとの結婚後1840年～1843年に、彼女の全歌曲作品の大半を作曲し、その後は長らく作曲をしなかった。1853年にシューマン夫妻がデュッセルドルフの新しいアパートに引っ越し、ロベルトに迷惑をかけず作曲やピアノの練習を心置きなくできる環境を手に入れてから、1843年以降、10年もの長い年月の間、作曲をしていなかったクララを、再び作曲に駆り立てた。

このような二人の充実期の作品にこそ、それぞれの意図やこだわりが見事に結実しているのではないかと考え、分析を行なう作品を、ファニーは《6つの歌曲 作品10》より〈夕べの情景〉、〈秋に〉、〈山の喜び〉、クララは《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの歌曲集 作品23》とした。

歌唱表現の手がかりとなるのは、詩の内容、そしてそれに対する付曲の仕方である。しかし、ファニーやクララの時代の楽譜には、作曲家の最終的な意図が書かれているわけで

はなく、演奏の現場で作曲家が楽譜に変更を加えたり、演奏者が楽譜と違った演奏をするのを許容したりといったことが日常的に行われていた。³ よって、彼女らの意図が詳細に譜面上に書かれているわけではないため、歌手が詩の内容やその付曲の仕方を十分に読み込んで作品を解釈し表現しないと、彼女たちの作品の魅力というものは損なわれてしまう。

詩の内容を歌唱によって表現する際に重要なのは、詩の内容や一つ一つの言葉に対する付曲の仕方を楽譜から読み取ることに、その詩をどのように朗読するかということであろう。朗読の仕方、その詩をどう表現するかといった解釈が、音楽的表現に繋がるのである。具体的には、基本のテンポ設定や曲中でのテンポの変化、ブレスの取り方やその場所、強弱の変化が、詩を表現するための手段となると考える。

そこで、「ことばと旋律」、「テンポ」、「ブレス」、「強弱」の4つの視点から各曲の分析を行なう。「テンポ」、「ブレス」、「強弱」については、3人の歌手の音源を元に分析を考察する。

³渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説 - ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社、2001年、122~140頁。

第1章 ファニー・メンデルスゾーン（1805～1847）と リート作品

ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼル（1805～1847）の音楽人生は、常に「アマチュア」としてのものであった。ここで言う「アマチュア」とは、職業音楽家として音楽で生計を立てていなかった、いわば当時の女性の一般的な音楽との関わり方をしていた、ということである。

ファニーは、経済的に恵まれた家庭、また教育熱心な両親の下で、幼い頃から一流の音楽教育を受けることができた。メンデルスゾーン家の幅広い交友関係や、弟のフェーリクス・メンデルスゾーン（1809～1847）という才能ある良き理解者の存在が、ファニーの才能を順調に伸ばしていった。

しかし、ファニーが成人した頃から周囲の目が厳しくなり、非常に優れた音楽的才能を發揮しながら両親や一番の信頼をおいていた弟からの猛反対を受け、作曲した作品をファニーの名前で出版することや、公の演奏会でそのピアノの腕前を披露することは叶わなかった。ファニーは、職業音楽家として活動したいという強い意志があったが、「アマチュア」としての活動にとどまっていることに強い「葛藤」を抱いていたのである。

第1章では、ファニーと音楽との関わりについて述べ、「アマチュア」としてどのような教育を受け、どのような活動していたのか、そしてそういった環境の中でファニーはどのような「葛藤」を抱いていたのかを明らかにしていく。

第1節 アマチュアとしての音楽活動

1. 音楽教育

メンデルスゾーン家では、子供たちが幼い頃から、あらゆる分野において非常に熱心な教育が施されており、子供たちは一般教養や語学に、音楽、絵画など、早朝から1日中勉学に励んでいた。

長女のファニーは、弟のフェーリクスとともに、中でも音楽において早くから大器の片鱗をうかがわせていた。両親は優れたアマチュア音楽家で音楽を愛好しており、この二人の才能を喜び、さらにその才能を伸ばしてやろうと最上級の音楽教育を施した。

ピアノ教育

ファニーのピアノ教育は、9歳の頃に、ピアノの才能に長けていた母レーアからピアノの手ほどきを受けたことから始まった。

早くから並外れた音楽的才能を発揮していたファニーは、1816年の夏に一家でパリに出かけた際、フェーリクスとともに、当時ハイドンやベートーヴェンから高く評価されていたピアニストのマリー・ビゴアのピアノのレッスンを受けた。ファニーはその時すでに、その才能、技術の高さをマリーに高く評価された程の腕前であった。

このレッスンが一つのきっかけとなり、メンデルスゾーン家では、才能ある子供たちのために一流の音楽家たちを家庭教師として雇い、本格的な音楽教育が始まった。ピアノ教育については、当時ヨーロッパ中に名の知られていたピアニストのルートヴィヒ・ベルガー（1777～1839）が受け持った。

ベルガーは、ベルリンを拠点に活動していたピアニスト、作曲家で、ヴィルトゥオーゾとしての演奏や彼が作曲したピアノ作品は、当時大変な人気があった。しかし、1817年、ベルガーが40歳の頃に、腕の神経障害で演奏ができなくなると、高名なピアノ教師としても知られるようになった。

ファニーは、1816年から1821年までの5年間、ベルガーによるレッスンを受け、技術を伸ばしていった。13歳の頃には、父親の誕生日に、J.S.バッハの『平均律クラヴィーア曲集』第1巻全曲を暗譜で弾き熟し、周囲を驚かせた、というエピソードが残されている。⁴

18世紀末以降、ピアノを弾くことは良家の子女ならば当然身に付けるべき教養と見なさ

⁴山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』
東京：未知谷、2006年、78頁。

れていた。当時の性別役割分担の考え方、また、裕福さを周りに示すステータスシンボルといった、あくまで家庭生活を彩る手段としてのピアノ教育であった。

ファニーの両親も、職業音楽家としてファニーを育てることは望んでおらず、当時の慣習に則った最上級のレッスンを受けさせていた。しかし、ファニーが生まれ持った才能は、両親の思惑とは反対に順調に伸びてゆき、この当時の慣習とファニーの才能や意志の食い違いが、後にファニーの葛藤を生むことになるのである。

ツェルターとの出会い

メンデルスゾーン家の一流音楽家の家庭教師による教育には、ピアノのみならず、和声や対位法などの音楽理論や作曲も含まれていた。それを担当していたのが、カール・フリードリヒ・ツェルター（1758～1832）である。

ツェルターは著名な作曲家であり、当時、合唱音楽の一流の団体として知られていたベルリン・ジングアカデミーの監督も務めていた。オルガニストや指揮者としても活躍した他、レーヴェやマイヤベーアら優秀な作曲家の師としても知られ、教育者としても優れていた。当時のベルリンにおける音楽文化の発展に、大いに貢献した人物であった。

ツェルターは、ジングアカデミーの活動で、J.S.バッハの作品をはじめとした過去の宗教音楽の振興する一方で、歌曲を一般に広めようとしていた。誰にでも歌えるような単純で素朴な有節形式の歌曲を数多く作曲し、40代で初めて歌曲の作曲を始めたにも拘らず、その作品数は数百曲にも上る。ファニーは、フェーリクスとともに、1819年からツェルターに学んだが、その影響は特に初期の作品において顕著に見られる。

また、ツェルターがファニーに与えた影響は作曲手法だけにとどまらなかった。ツェルターが、詩人のヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749～1832）と親しかったことから、ファニーもゲーテと交流することができた。ファニーにとって雲の上の存在であったゲーテに出会えた感動は、ファニーの歌曲の中でゲーテへの付曲が最も多く、また、

作曲時期に関係なく晩年まで作曲し続けたことにもあらわれているだろう。⁵

他にも、ツェルターが主宰していた、毎週金曜日に弟子や器楽奏者を集めて行われた「金曜音楽会」への参加は、後にファニーが主宰することになる「日曜音楽会」の手本となつたし、ジングアカデミーに入会し、様々な宗教曲、合唱曲に触れたことは、ファニーが後に合唱曲を数多く作曲し、そして合唱指揮もしたことに繋がっていると考えられる。そして、弟のフェーリクスが、100年もの間眠っていたJ.S.バッハの《マタイ受難曲》の復活上演という歴史的な偉業を成し遂げたことは、ツェルターが総譜の写しを保持していたこと、そして上演を許可したことがこれに繋がった。《マタイ受難曲》の復活上演にはファニーも合唱団員の一人として参加し、フェーリクス不在の再演の際には中心となって動いた。⁶

このように、ツェルターに師事したことは、ファニーの音楽人生を語る上で特筆すべきことであつたのである。

2. リート作品の作曲活動

幼い頃から一流の音楽教育を受けたファニーは、その才能を順調に伸ばしていった。42年足らずという短い生涯だったにも拘らず、その作品数は約500曲にも及ぶ。リート作品はそのうちの約300曲を占めており、ファニーの作曲活動の中心であつたと言える。

ファニーのリート作品は、その作曲時期により大きく3つの作風に分けられると考えられる。ツェルターに師事し、その影響が色濃く反映された1820年代、ツェルターの影響を脱し、自らのオリジナリティを追求し始めた1830年代、そしてファニーの音楽観を大きく変えた1年間のイタリア旅行以降である。つまり、それぞれの時期にファニーが置かれていた状況が、作品に大きな影響を及ぼしたのである。

⁵ Maurer, Annette. *Thematisches Verzeichnis-der Klavierbegleiteten sololieder Fanny Hensels*. Kassel:Furore,1997. pp.182-194

⁶山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン=ヘンゼルの生涯』東京：未知谷、2006年、80-87頁。

1820年代-師匠ツェルターの影響

ファニーが14歳の時に父親の誕生日プレゼントに作曲した〈楽の音よ、楽しく響け！〉が、ファニーの最初の作品である。以降、1820年代には、習作も含め約170曲のリート作品を作曲した。

ファニーの作曲の師であるツェルターは、1770年頃におこった第2次ベルリン楽派を代表する作曲家であった。有節形式を中心とした、分かりやすいながらも、それ以前のリートと比べると、旋律、リズム、和声において、より複雑な構造を持った作風で、時には朗唱の様式も用いた。また、優れた歌詞の必要性を切実に感じており、詩の情調を創り出すために、伴奏パートも重要な役割を担っていた。

この頃のファニーのリート作品も、師の影響を受けた素朴な有節形式の歌曲が多く見られる。詩は、ドイツ語に限らず、フランス語、イタリア語のものにも付曲しており、その教養の高さがうかがえる。同時代に活躍していた詩人や、交流のあった友人の詩人の詩が選ばれており、ティーク、ヘルティ、フローリアン、フォスらの詩に多く付曲されている。敬愛していたゲーテの詩への付曲も、この時期が最も多い。⁷

詩の内容は、「憧れ」や「喪失」といったものが多いという。⁸ これは、ファニーの過ごした1820年代が、女性であることを意識せざるを得ない時期であったことが関係しているのではないだろうか。

ファニーは、幼い頃からフェーリクスと同等の教育を受け、同等かそれ以上と言われる才能を周囲に認められてきた。フェーリクスが作曲する際は的確な助言をし、フェーリクスから絶大な信頼を寄せられていたファニー自身も、自分の才能を自負していたに違いない。⁹

⁷ Maurer, Annette. *Thematisches Verzeichnis-der Klavierbegleiteten sololieder Fanny Hensels*. Kassel:Furore,1997, pp.182-194

⁸山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』東京：未知谷、2006年、197頁。

⁹山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』東京：未知谷、2006年、54頁。

しかし、思春期を経て成人しようかという頃には、周囲の協力を得て音楽家としての道を順調に歩み始めるフェーリクスと、女性であるが故に、音楽家としての道を阻まれていくことを意識せざるを得ない周囲の扱いの差を、次第に思い知るようになった。

1827年に、フェーリクスの《12の歌曲集 作品8 12 Gesänge Op.8》の中に、ファニーの作曲した〈郷愁 *Das Heimweh*〉、〈イタリア *Italien*¹⁰〉、〈ズライカとハーテム *Suleika und Hatem*〉を入れて出版した際には、ファニーの目に余る行動に、父親のアーブラハムから釘を刺されることもあった。アーブラハムは、女性の領域は家庭であり、職業音楽家として公の場に出ることを決して許さなかったのである。

1829年には、フェーリクスが音楽家としてのキャリアを積むためにイギリスへ旅立った一方で、ファニーは画家のヴィルヘルム・ヘンゼル（1794～1861）と結婚し、翌年に出産した。これはすなわち、家庭に入り女性としての役割を果たすということであり、それまでの音楽活動が制限されることでもあった。

しかし、このような変わりゆく環境の中でも、それまでのツェルターの影響を受けた作曲手法から、次第にファニー独自の手法を切り開き、作品を充実させていったのである。

1830年代-オリジナリティの追求

1829年、J.S.バッハの《マタイ受難曲》の復活上演は大成功を収め、その功績は大きな話題を呼んだ。多くの声に応え、何度も再演された程であった。その3度目の再演の際は、イギリス旅行に出たフェーリクスに代わり、彼らの師であるツェルターが務めたが、その時の公演の評判は酷いもので、参加したファニー自身も師を批判する手紙を友人に送った程であった。この頃からツェルターへ音楽家としての信頼を失い、ツェルターの影響も脱し始めたきっかけとなった。¹¹

¹⁰ のちの1842年、フェーリクスがヴィクトリア女王に招待された際、女王は自分の愛唱歌であるとして〈イタリア〉を歌ったという。

¹¹ 山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』東京：未知谷、2006年、87頁。

しかし、1830年代は、精神的、肉体的に打撃を受けることが重なった波乱の時期で、リート作曲は34曲にとどまった。¹²

1830年の出産以降、家庭のことで忙しかったことや、フェーリクスから、アーブラハム同様、家庭の仕事をしてながら作曲を続けることを批判する手紙が送られて来るなど、ここでも女性であるが故の葛藤があった。

1832年にはファニーがコレラに感染し、流産し、身近な親戚や、ツェルター、ゲーテをはじめとした親しい知人らが次々に没し、1835年には父アーブラハムも亡くした。また、フェーリクスはデュッセルドルフの音楽監督に就任したためにベルリンを離れ、ファニーのリート作品を歌ってくれた妹のレベッカや友人の歌手も、結婚、出産のために、以前ほどファニーの作品を歌わなくなっていった。

そのような中で作曲されたリート作品は、やはりどこか物寂しげな印象の作品が多い。しかし、ツェルターの影響を脱したファニー独自の手法をはっきりと見ることができる。有節形式のものは多いが、それにはこだわらず、旋律やピアノパートは難易度が高くなり、誰でも歌える素朴なものではなくなった。これは、1831年からファニーが主宰することになった「日曜音楽会」で演奏することを目的としたことに依るのではないだろうか。かつて母レーアが主宰していた頃の「日曜音楽会」は、あくまで教育のために自作曲や腕前を披露するための場であったが、この頃は、限られた場ではあるが、自分の作品が色々な人々の耳に触れることをかなり意識していたと考えられる。

詩は、ゲーテの他、バイロンやメアリー・アレクサンダーによる英詩への付曲も試みている。あまり多くの詩人のものを用いていないが、同年代の友人の詩人の詩も目立つ。ハイネはそのうちの一人で、1829年にメンデルスゾーン家を訪れてからの付き合いであったが、1835年にヘンゼル家がフランスを旅行した際に再会して以降、ファニーはハイネの詩にいくつか付曲している。

¹² Maurer, Annette. *Thematisches Verzeichnis-der Klavierbegleiteten sololieder Fanny Hensels*. Kassel:Furore,1997, pp.182-194

孤独や創作意欲の減退にこらえながら、ファニーは作曲を続けた。その間、ヴィルヘルムの勧めで、1837年にシュレージンガー社の《アルバム *Album* 》という、様々な作曲家の歌曲を集めた音楽帳の中の一曲として、〈船遊びをする女 *Die Schiffende* 〉がファニーの名前で初めて出版されたり、1838年には、慈善事業のためのアマチュアの音楽愛好家による演奏会ではあったが、人生で唯一の公開演奏会においてピアノ演奏をする機会を得た。ファニーの諦めない強い精神力が、次なる人生の絶頂の日々を導いたのかもしれない。

イタリア旅行以降-音楽観の変化、充実期

創作意欲が減退し、精神的にも肉体的にも弱っていたファニーだったが、1839年秋にヘンゼル一家で1年間に渡るイタリア旅行をした。

幼い頃からの憧れの国であったイタリアで、ファニーは非常に刺激的な日々を送った。ミラノ、ヴェネツィア、ナポリ、ジェノヴァ、ローマなどに滞在したが、中でもローマで過ごした約半年間は、多くの音楽家や芸術家と出会い、また演奏や討論などで交流し多くの称賛を受けた。このことは、長い間、孤独と戦い、誰かと切磋琢磨する環境ではなく、狭い世界の中で活動をしていたファニーにとって自信を取り戻すきっかけとなり、多くの曲を作った。イタリア旅行から戻ってからも精力的に作曲に励み、一時中断していた日曜音楽会も再開させた。

さらに1846年には、ボーテ・ウント・ボック社とシュレーゲルジンガー社の二つの出版社から出版の申し出もあり、念願のファニーの歌曲選集《6つの歌 作品1 *Sechs Lieder Op.1* 》が出版された。フェーリクスからも、渋々ではあったが許しを得たファニーは、その後《庭の歌、ソプラノ、アルト、テノール、バスのための6つの歌 作品3 *Gartenlieder. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß* 》、《6つの歌 作品7 *Sechs Lieder Op.7* 》などを立て続けに出版し、ようやく職業音楽家として世に知られる事になったのである。

希望と期待に満ち溢れたこの時期のリート作品は、有節形式のものはほとんどなくな

り、1830年代の作品に見られる独自の作風をさらに充実させている。

詩においても、アイヒェンドルフやレーナウなど、それまで作曲したことのなかった詩人の詩を多く採用している。また、ある程度詩人が決まっていた1830年代と比べると、多くの詩人の詩に作曲しており、視野が再び広がったことがうかがえる。

挫折や葛藤を経てからの絶頂期は、ファニーの作品をさらに充実させたものにした。様々な葛藤を、自分のやりたいこととして作品に表現することができたのは、この時期の作品であるに違いない。

3. 演奏活動

ファニーの並外れた音楽的才能は早くから多くの人に認められる所となったが、当時の社会では、女性が公的活動をすることは一般的ではなかった。身につけた教養はあくまでステータスであり、家庭で主婦の仕事をするのが女性の役割だったのである。

ファニーも父アブラハムから、公の場で演奏するとことを固く禁じられていた。そのため、その演奏活動は非常に限られたものであった。ファニーは当然、その環境に満足することはなく、公の場で演奏できないことで多くの人に自分の演奏や作曲を聞いてもらえないこと、フェーリクスのようにヨーロッパ中を旅して自分の才能をもっと高められないことなどに大きな不満を抱いていた。

それでもファニーは、限られた場所、与えられた環境でできる限りのことをし続け、あふれる音楽的才能を自ら摘み取ってしまうようなことは、決してしなかった。

演奏の場-日曜音楽会

ファニーの両親は、ファニーとフェーリクスの音楽教育と作曲の演奏の場を設けるために、ツェルターが主宰していた「金曜音楽会」に倣って「日曜音楽会」を始めた。これは、メンデルスゾーン家の広大な敷地内にあるホールで、二週間に一度、日曜日の

昼間に開かれた。当時盛んだった、アマチュアの音楽愛好家の集う音楽サロンであった。

ファニーやフェーリクスのみならず、妹のレベッカは声楽を、末弟のパウルはチェロを演奏する等、四兄弟揃って様々な演奏を行なっていた。日曜音楽会には、メンデルスゾーン家と交流のあった友人知人が客として大勢詰めかけた。

一時は中断していたこのサロンを、1831年からファニーが取り仕切ることになった。ファニーはここで音楽監督として選曲を行い、自作曲を披露した他、少人数の合唱団を作って自ら指揮をし、ピアノ演奏もした。

ファニーは、アマチュア音楽家だけでなく、プロの演奏家も雇って演奏を行った。また、シューマン夫妻や、リストといった、当時ヨーロッパ中で活躍していた著名な音楽家たちがベルリンに滞在した際には彼らを招いて演奏することもあった。ここで、ファニーとクララ・シューマンが共演を果たしたことは、特筆すべきことであろう。¹³

このように、日曜音楽会は当時一般的であった大衆向けの音楽サロンとは一線を画した場であり、ベルリンの音楽文化の一端を担う程のサロンとなった。しかし、規模の大きいサロンではあったが、あくまでファニーが招待した演奏者、聴衆のみに開かれた私的な演奏の場であった。この中での活動が、彼女の唯一の演奏の場であったのである。

両親の死や、メンデルスゾーン家の親戚、師であるツェルター、尊敬するゲーテなど、ファニーの身近な人々が没した際などには、やむなく中断することもあったが、ファニーが没するまでの間、日曜音楽会に意欲的に取り組んだ。

音楽家や詩人との交流

限られた場所での演奏活動しかできなかったファニーだが、裕福であった両親のお陰で、分野を問わず多くの人々が自宅に集い、またそこから始まった新たな人とのつながりがあったことから、幸い、幼い頃から非常に多くの人々と交流を持つことができた。

¹³ 姫岡とし子、川越修編『ドイツ近現代ジェンダー史入門』東京：青木書店、2009年、97頁。

師であるツェルターは、当時ヨーロッパ中に名を馳せていた詩人のヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ（1749～1832）と親交が深く、メンデルスゾーン家とゲーテを引き合わせるのに一役買った。そのことがきっかけとなり、1822年にスイス旅行の帰路の途中、一家はヴァイマルのゲーテを訪ね、ファニーはゲーテの前でピアノ演奏や自作歌曲を披露する機会を得ることができた。ゲーテはファニーの作曲した歌曲を気に入り、彼女のために詩も贈っている。こうした体験は、彼女のその後の創作に対する自信に繋がったに違いない。また、ゲーテの詩には、生涯を通じて数多く作曲した。

詩人では、ゲーテ以外にハイネとも交流し、ゲーテほどではないがハイネの詩に付曲したリート作品も多く残っている。

詩人以外にも作曲家、演奏家問わず、多くの音楽家とも交流したが、特に、ファニーのイタリア旅行中に出会った若いフランスの芸術家たちは、それまで意気消沈していたファニーの自信を取り戻すきっかけを与えた。作曲家のシャルル・グノー、ジョルジュ・ブスケ、画家のシャルル・デュガソーの三人である。

ファニーは彼らにせがまれ、毎日のようにJ.S.バッハやモーツァルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーン、そしてファニーの自作曲をピアノで聞かせた。皆ファニーの才能を称賛した。特にグノーはこの時にファニーの影響を受け、当時フランスでは馴染みなかったドイツ音楽に興味を示すようになったという。グノーの歌曲〈アヴェ・マリア〉はファニーとの出会いをきっかけに生まれた作品だと言われている。¹⁴

このように、ファニーは生涯を通して多くの人物と出会い見聞を広め、自らの創作活動を豊かなものにしていった。内にこもることなく、積極的にいろいろな人物に会い、書簡でも非常に多くのやり取りをするなど、人との交流も大事にしていたのである。この交流が、ファニーの作品や演奏に大きな影響を与えたことは間違いない。

幼い頃からその才能を認められながらも、職業音楽家として活動することが許されず、

¹⁴山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』東京：未知谷、2006年、150-155頁。

「アマチュア」としての活動を余儀なくなれたファニーだったが、与えられた環境で可能な限りの音楽活動をし、それを辞めてしまうことは決してなかった。人との交流も大切に、機会があれば積極的に旅行に行くなど、家庭の中だけにとどまることもなかった。そのような確固とした姿勢が、ファニーの作品をより充実したものにしていき、さらには、楽譜の出版という職業音楽家への道をたぐり寄せたのであろう。

第2節 リート作品について

ファニーはリート作品や合唱曲、ピアノ曲、室内楽曲のような、小編成の作品を多く作曲した。ファニーの作品の演奏の場は日曜音楽会であったため、大編成の作品は想定していなかったのだろう。

ファニーの創作の中心だったのはリート作品で、作曲した約 500 曲の作品中、声楽曲が約 300 曲、リート作品は 249 曲である。ここでは、リート作品のうち、晩年および没後にまとめられ出版された歌曲集について、そしてファニーが作曲した詩について述べていく。

1. 歌曲集について

出版されたファニーの歌曲集は、作品 1、7、9、10 の4つである。作品 1 と 7 はファニーが自ら選んでまとめたもの、作品 9 と 10 は、ファニーの没後にフェーリクスによって選ばれまとめられたものである。

《6つの歌曲 作品1 *Sechs Lieder Op.1*》¹⁵

1846年12月に、ボーテ・ウント・ボック社から出版された。1835年から1841年までに作られた、6つの歌曲が収められている。

1. 〈白鳥の歌 *Schwanenlied*〉 (ハイネ詩・1835～1838年?)
2. 〈さすらいの歌 *Wanderlied*〉 (ゲーテ詩・1837年)
3. 〈なぜバラの花は白いの? *Warum sind denn die Rosen so blaß?*〉 (ハイネ詩・1837年)
4. 〈5月の歌 *Mayenlied*〉 (アイヒェンドルフ詩・1840年以降)
5. 〈朝のセレナーデ *Morgnrständchen*〉 (アイヒェンドルフ詩・1840年以降)
6. 〈ゴンドラの歌 *Gondellied*〉 (ガイベル詩・1841年)

《6つの歌曲 作品7 *Sechs Lieder Op.7*》¹⁶

ファニーがまとめた歌曲集であるが、出版されたのは1847年のファニーの没後であった。作品1と同じく、ボーテ・ウント・ボック社から出版された。この歌曲集に収められたのは、1839年から1846年の6つの歌曲である。

1. 〈夜のさすらい人 *Nachtwanderer*〉 (アイヒェンドルフ詩・1843年以前?)
2. 〈エルヴィーン *Erwin*〉 (ゲーテ詩・1846年)
3. 〈春 *Frühling*〉 (アイヒェンドルフ詩・1840年以降)
4. 〈君は憩い *Du bist die Ruh*〉 (リュッケルト詩・1839年)
5. 〈願い *Bitte*〉 (レーナウ詩・1846年)
6. 〈私の心はあなたのもの *Dein ist mein Herz*〉 (レーナウ詩・1846年)

《6つの歌曲 作品9 *Sechs Lieder Op.9*》¹⁷ (フェーリクス編集)

¹⁵ Hensel, Fanny. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte Op.1*. Berlin: Bote & Bock, 1846.

¹⁶ Hensel, Fanny. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte Op.7*. Berlin: Bote & Bock, 1848.

¹⁷ Hensel, Fanny. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte Op.9*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1850.

ファニーの没後、1847年にフェーリクスがファニーの遺稿集として編纂した歌曲集で、ブライトコプフ社からフェーリクスの没後から3年経った1850年に出版された。作品9には、1823年から1838年に作曲された歌曲が選ばれ、3曲が1827年のもので占められている。

ファニー自身が選んだ作品1と7が主にイタリア旅行以降のものであるのに比べると、フェーリクスはこの作品において、ファニーの若い頃の作品を選んでいることが分かる。この頃はまだファニーとフェーリクスが共に過ごす時間が多かった時で、その時の思いが詰まったものを選んだのかもしれない。

1. 〈熱望 *Die Ersehnte*〉 (ヘルティ詩・1827年)
2. 〈遠い過去 *Ferne*〉 (ティーク詩・1823年)
3. 〈バラの冠 *Der Rosenkranz*〉 (フォス詩・1827年)
4. 〈古い墓 *Die frühen Gräber*〉 (クロップシュトック詩・1828年)
5. 〈5月の夕べ *Der Maiabend*〉 (フォス詩・1827年)
6. 〈5月の夜 *Die Mainacht*〉 (ヘルティ詩・1838年)

《5つの歌曲 作品10 *Fünf Lieder Op.10*》¹⁸ (フェーリクス編纂)

作品9と同じく、1850年にブライトコプフ社から出版された、フェーリクス編纂によるファニーの遺稿集である。1841年から1847年までの作品が収められており、ほとんどが晩年のものである。〈山の喜び *Bergeslust*〉は、ファニーが没する前日に書かれた作品である。

1. 〈南へ *Nach Süden*〉 (不詳・1841年)
2. 〈非難 *Vorwurf*〉 (レーナウ詩・1841 or 1846年?)
3. 〈夕べの情景 *Abendbild*〉 (レーナウ詩・1846年)

¹⁸ Hensel, Fanny. *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edit by Annette Maurer. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1993.

4. 〈秋に *Im Herbst*〉 (ガイベル詩・1846年)
5. 〈山の喜び *Bergeslust*〉 (アイヒェンドルフ詩・1847年)

作品1や作品7の歌曲集に対する当時の音楽評は、当時の権威ある音楽雑誌「新音楽時報」に掲載された。それまで公に自作曲を発表していなかったファニーにとって、初めての音楽評となった。批評は好意的な面もあったが、ファニーが女性であるという偏見から公正さを欠いたものであったことは否めない。¹⁹しかし、ファニーはそれに屈することなく、その後も歌曲集に限らず次々と作品を出版した。

ファニーが自ら選んで出版した作品は、ファニーの自信作であったと言ってよいであろう。そしてそのほとんどがイタリア旅行以降のものであることから、ファニー自身もこの時期の作品が最も充実していると考えていたことがうかがえる。

2. 詩について

ファニーの詩の選択の特徴は、まず一つに、ドイツ詩に限らず、フランス語、イタリア語、英語のものもリート作品の詩として選んでいることがある。このことから、彼女の教養の高さも詩の選択の幅を広げていたことが分かる。

また、多くは同時代の詩人の詩だが、著名な詩人に限らず、例えば、歴史家のドロイゼンらメンデルスゾーン家と交流のあった様々な人物や、夫で画家のヴィルヘルム・ヘンゼルや、その妹のルイーゼなど、身近な人物による詩も用いている。現在分かっているだけでも49名の人物の詩に付曲している。

そして、作曲時期により、選択した詩人がはっきりと分かれていることも特徴である。ゲーテの詩には作曲時期に関係なく、生涯を通して付曲したが（全33曲）、例えば初期の

¹⁹ Hensel, Fanny. *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edited by Annette Maurer. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1993.

1820年代にはティークやフォス、フローリアン、ヘルティらの詩に多く付曲している。ティークは、全17曲中16曲、ヘルティは全13曲中11曲、フォスは全12曲、フローリアンは全13曲が1820年代の作品である。

この傾向は、充実期であるイタリア旅行以降にも顕著に見られる。レーナウ、ガイベル、アイヒェンドルフは、1840年以降にのみ付曲された詩人である。この3人の詩について以下に述べていく。

レーナウ

ニコラウス・レーナウ（1802～1850）は、ファニーと同年代の詩人である。ファニーのみならず、フェーリクス、ロベルト・シューマン、フランツ・リストら同時代の作曲家に特に好まれて付曲されている。

ファニーがレーナウの詩に付曲したものは8曲あるが、ほとんどが1846年に作曲された。ファニーは、自身がまとめた作品7の歌曲集にレーナウの詩によるものを2曲選んでおり、フェーリクスによってまとめられた作品10にも2曲が収録されている。

〈夕べの情景 *Abendbild*〉（*Friedlicher Abend senkt sich aufs Gefilde*²⁰）は、1846年に作曲され、作品10の3曲目として収録された。原詩は*Abendbilder*のタイトルで3つの詩からなり、そのうちの1つ目の詩に付曲している。レーナウの*Gedichte*第1巻の”*Oden*”の中に収められており、1823年から1825年の間に作られた詩である。

〈夕べの情景 *Abendbild*〉（*Stille wirds im Walde*²¹）は、1846年に作曲された。上記の*Abendbild*と同じ詩の中の2つ目の詩に付曲したものである。

〈願い *Bitte*〉は、1846年作曲され、作品7の5曲目として収録された。*Gedichte*第1巻の”*Sehnsucht*”に収められており、1832年に作られた詩である。

〈私の心はあなたのもの *Dein ist mein Herz*〉は、1846年に作曲され、作品7の6曲目

²⁰ 詩の始めの言葉である。

²¹ 同前。

として収録された。*Gedichte* 第4巻の”*Vermischte*” に収められており、1837 および 1838 年に作られた詩である。原詩のタイトルは *Zueignung* である。

〈出会いと別れ *Kommen und Scheiden*〉 は、1846 年に作曲された。*Gedichte* 第4巻の”*Liebesklänge*” に収められており、1840 年に作られた詩である。シューマンが 1850 年に作曲した作品 90-3 と同じ詩による作品である。

〈鐘の音 *Stimme der Glocken*〉 は、1846 年に作曲された。*Geidichte* 第4巻の”*Sonette*” に収められており、1837 年に作られた詩である。

〈悲しき道 *Traurige Wege*〉 は、1841 年に作曲された。*Gedichte* 第4巻の”*Liebesklänge*” に収められており、おそらく 1837 年に作られた詩である。

〈非難 *Vorwurf*〉 は、1841 年もしくは 1846 年に作曲され、作品 10 の 2 曲目として収録された。*Gedichte* 第4巻の”*Vermischte*” に収められており、1836 年に作られた詩である。

ガイベル

エマニュエル・ガイベル (1815～1894) もまた、ロマン派を代表する詩人だが、スペイン語やフランス語、ギリシャ語、ラテン語など様々な言語の翻訳もしていた。

ファニーはガイベルの詩に 3 曲作曲している。うち 1 曲は 1841 年、2 曲は 1846 年の作品である。

〈*Es rauscht das rote Laub*〉 は、1846 年に作曲された。*Jugendgedichte* の第1巻”*Lieder als Intermezzo*” に収められている。

〈ゴンドラの歌 *Gondellied*〉 は、1841 年に作曲され、作品 1 の 6 曲目として収録されている。トーマス・ムーアによる英詩をガイベルがドイツ語訳したもので、ガイベルによる原詩のタイトルは *Gondliera* である。これは、1836 年から 1837 年の作品が収められた、*Jugendgedichte* 第2巻の”*Berlin*” の中の詩である。クララ・シューマンは、同じ詩に混声合唱の作品を付けている。

〈秋に *Im Herbst*〉 は、1846 年に作曲され、作品 10 の 4 曲目として収録されている。

1842年から1843年の作品が収められた、*Jugendgedichte* 第4巻の”*Escheberg. Sankt Goar*”の中の詩である。

アイヒェンドルフ

ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ（1788～1857）の詩には、ファニーは全て1840年以降に作曲し、その数も14曲と多い。ファニー自身がまとめた歌曲集作品1、7にもアイヒェンドルフの詩によるものが4曲選ばれており、好んだ詩人の一人とみられる。

アイヒェンドルフの詩は、「決定版」として1841年に出版された。

〈余韻 *Anklänge (Drei Lieder)*〉は、1841年に作曲された。*Sängerleben* の”*Anklänge*”に収められている。この”*Anklänge*”は4つの詩と *Intermezzo* からなり、一曲目は1つ目の詩、二曲目は2つ目の詩の1、2節目、三曲目は2つ目の詩の2、3節目から取られている。

〈山の喜び *Bergeslust*〉は、1847年に作曲された、ファニーの最後の作品である。作品10の5曲目に収録されている。”*Wanderlieder*”の *Der Wandernde Musikant* の中の詩で、原詩のタイトルは *Durch Feld und Buchenhallen* である。

ファニーは、6節あるうちの3～6節を用いている。

〈静けさ *Die Stille*〉は、1844年に作曲された。*Frühling und Liebe* に収められている。

〈春 *Frühling*〉は1840年以降の作品である。作品7の3曲目に収録されている。*Frühling und Liebe* に収められている。原詩のタイトルは *Frühlingsnacht* である。

〈僕はいくらでも気分よく歌える *Ich kann wohl manchmal singen*〉は、1846年に作曲された。*Sängerliebe* の”*Wehmut*”に収められている。

〈秋に *Im Herbst*〉は、1844年に作曲された。*Frühling und Liebe* に収められている。

〈異郷での恋 *Liebe in der Fremde*〉は、1844年に作曲された。*Wanderlieder* の”*Liebe in der Ferne*”に収められている。

〈5月の歌 *Maienlied*〉は、1840年以降の作品である。作品1の4曲目に収録されている。*Frühling und Liebe* に収められている。

〈朝のセレナーデ *Morgenständchen*〉は、1840年以降の作品である。作品1の5曲目に収録されている。*Frühling und Liebe* に収められている。

〈夜は静かな海のように *Nacht ist wie ein stilles Meer*〉は、1846年に作曲された。*Frühling und Liebe* に収められている。原詩のタイトルは、*Die Nachtblume* である。

〈夜のさすらい人 *Nachtwanderer*〉は、1843年以前に作曲されたと言われている。作品7の1曲目に収録されている。*Wanderlieder* に収められており、原詩のタイトルは、*Nachts* である。

〈夢 *Traum*〉は、1844年に作曲された。*Wanderlieder* の *Erinnerung* として収められている。2つの詩からなり、2つ目の詩に付曲されている。

3. 分析対象とするリート作品について-《5つの歌曲 作品10》より

前述の通り、ファニーの作品はその作風から、3つの作曲期に分けることができるが、彼女のオリジナリティが最も発揮されていると考えられるのは、充実期の作品であると考えられる。

そこで、充実期の作品が集められた《5つの歌曲 作品10 *Fünf Lieder Op.10*》のうちから、晩年の作品である〈夕べの情景 *Abendbild*〉、〈秋に *Im Herbst*〉、〈山の喜び *Bergeslust*〉の3曲を取り上げる。

Abendbild 夕べの情景 レーナウ詩 (1846年)

Friedlicher Abend senkt sich aufs Gefilde;	穏やかな夕暮れは広野に下りてくる
Sanft entschlummert Natur, um ihre Züge	自然は安らかに眠り、その顔周りに
Schwebt der Dämmerung zarte Verhüllung, und	夕暮れの柔らかなベールがなびき
sie Lächelt die Holde;	そして優しい自然は微笑む

Lächelt, ein schlummernd Kind in Vaters Armen,	父の腕の中でまどろむ子供のように微笑み
Der voll Liebe zu ihr sich neigt, sein göttlich	自然へ満ち溢れた愛を傾ける
Auge weilt auf ihr, und es weht sein Odem	父の神聖な目は自然の上にとどまり、
Über ihr Antlitz.	その息吹がその顔にかかる

2節からなり、各節は4行である。それぞれの節で詩のリズムは共通しているが、ヤンブス²²とダクテュルス²³が混ざった規則性のないリズムとなっている。脚韻も置いていない。

第1節において、静かな夕暮れと女性の描写が、第2節にはまどろむ子供の描写がされている。第2節の方がより視点の距離感が近く、包み込むような印象である。詩の区切れは、それぞれコンマがついている箇所である。

楽曲は、変ホ長調、8分の6拍子、通作形式である。シューベルトの〈アヴェ・マリア〉を彷彿とさせるピアノの音型、和声が続く。ゆりかごが揺れるような2小節の短い前奏に続き、歌唱パートが入る。9、10小節目「Schwebt der Dämmerung zarte Verhüllung 夕暮れの柔らかなベールがなびき」で、一時的にへ短調の響きを用い、音色に変化を持たせている。

「sie lächelt, die holde 優しい自然は微笑む」は二度繰り返される。一度目は13小節目「holde 優しい」でGes音とA音が充てられ、あたたかさが表現されている。二度目はコンマで四分休符をはさみ、「lächelt 微笑む」の余韻を残している。（譜例12を参照のこと）

詩の第2節にあたる16小節目から27小節目は、調性を細かく変化させながら進行していく。16小節から18小節は、変ロ長調、19、20小節にト短調になり、21小節にへ短調、

²² 弱・強の2音節からなる詩脚を言う。

²³ 強・弱・弱の3音節からなる詩脚を言う。

その後、変ホ長調へ向かう。

16～18 小節は、歌唱旋律をピアノパートがなぞり、あたかも腕の中の子どもに寄り添うように奏される。それまでの、ゆりかごが揺れるような音型はピアノパートのバス音によって継続される。へ短調になる箇所は、音型とあいまって、優しく包み込むように距離が近づくような印象を受ける。その後、「Odem 息吹」の流れのように音型も螺旋を描くように上昇し、次第に落ち着いていく。しかし、27 小節目では音楽が解決せず、Kurz Pause で余韻を残し、その後に第 1 節の音楽がリフレインされる。

この箇所の調性の変化を見ると、19～21 小節目で区切りのように見ることができ、詩の内容は 23 小節目 1 拍目”ihr” までである。これは詩の散文が表現されているのではないだろうか。歌唱の際に注意する必要がある。（譜例 7 を参照のこと）

29 小節以降の第 1 節リフレインの箇所は、旋律は同じであるが、ピアノパートは、右手で旋律をオクターブで、左手でゆりかごの揺れるようなテーマが奏される。これにより、音楽に広がりや明るさが加えられている。”sie lächelt, die holde” はここでも二度繰り返される。二度目は音が引き延ばされ、夢の中へと誘うような優しい印象である。コーダの役割を担っているのであろう。旋律は第一音で解決せず後奏へと引き繋がれ、余韻が続いていく様子が表現されている。（譜例 13 を参照のこと）

Im Herbste 秋に ガイベル詩（1846 年）

Auf des Gartens Mauerzinne,	庭の壁で
bebt noch eine einz'ge Ranke,	たった一本の蔓がゆれている
also bebt in meinem Sinne,	私の心の中もまた
schmerzlich nur noch ein Gedanke.	ただ苦しい一つの考えばかりにゆれている
Kaum vermag ich ihn zu fassen,	それは、つかまえるやいなや
aber dennoch von mir lassen,	私から離れていく

will er, ach, zu keiner Frist.
Und so denk ich ihn und trage
alle Nächte, alle Tage,
mit mir fort die dumpfe Klage,
daß du mir verloren bist.

ああ、その考えには終わりが無いのだ
だから私はいつも持ち続けなければならない
夜も昼も
お前が私から失われてしまったという
うつろな悲しみを

11行からなる詩で、4つの揚格を持つトロヘウス²⁴で書かれている。7行目”will er, ach, zu keiner Frist”と11行目”daß du mir verloren bist”のみ揚格で止められている。脚韻は、それぞれ1、3行目／2、4行目／5、6行目／7、11行目／8、9、10行目というように不規則に置かれている。「schmerzlich 苦しい」や「dumpfe Klage うつろな悲しみ」、「verloren 失う」といった言葉が並び、重苦しい印象を受けるが、5、6行目や、8～10行目のように不規則に連続して置かれた脚韻により、重苦しいだけでなく苦しみに喘ぐ様子や焦燥感のようなものを感じることができる。内容の区切れは、1、2行／3、4行／5、6、7行／8、9行／10、11行となっている。

ト短調、4分の4拍子、Adagioの通節形式の楽曲である。「bebt ゆれている」を表すように、ゆれ動くモチーフのピアノパートが続く。歌唱が始まると、半音階的進行や細かい転調を繰り返し、解決に向かう様子を見せない進行が続く。これは蔓のゆれ動く様以上に、心の不安定さを表していると考えられる。

5小節目において、詩の上での区切りの”also”から、歌唱とピアノ共に細かい跳躍と転調を繰り返しながら、7小節目「schmerzlich 苦しい」に急き込むように向かっていく。続く「nur noch ein Gedanke ただ一つの考え」は、”nur noch ein”でコンマを入れて区切ってから、再び”noch ein Gedanke”と続けている。このまま朗読した場合、それまでを勢いをつけて語り、言葉に詰まって改めて言い直している印象を受ける。そして、曲の頭から解決することなく続いて来た音楽は、ここでも解決せず変ホ長調へと続いていく。（譜例8を

²⁴ 強・弱からなる詩脚を言う。

参照のこと)

短い間奏から次第に変ホ短調へ変化していき、歌唱、ピアノパート共に音型が上昇し、詩の内容に従い激した音楽となり 17 小節目の”ach” に向かっていく。この”ach” は、旋律の Ges 音と A 音の二つの音のみが不協な音程でフェルマータによって響かせられ、その間にピアノの右手が入り、「zu keiner Frist 終わりが無いのだ」を引き出す。非常に空虚感の漂う箇所である。

18 小節目から、その前に残された余韻を打ち消すかのようにすぐ “Kaum vermag~” が二度繰り返される。ここから 23 小節目までのピアノパートの音型はこれまでと異なり、バスが全音符で延ばされ、その中に右手の二音による和音が寂しく響かせられる。21 小節、22 小節目でへ短調を感じさせ、23 小節目 1 拍目の G 音程で、それを裏切り衝撃的な和声を響かせ、急激にト短調へと変化させられる。(譜例 9 を参照のこと)

24 小節より音楽が変化し、再び動きが出る。33 小節 1 拍目まで、螺旋を描くように転調を繰り返して解決を延ばし、また宙を漂うように音高の上昇と下降を繰り返す。また、28、29 小節目の「Tage 昼」では、音を延ばすと同時に半音階で下降していく。

31 小節目「Klage 悲しみ」では、ピアノパートは全音符にて停止し、言葉が一層際立たせられる。33 小節目からは、この楽曲のコーダにあたる。「daß du mir verloren bist お前が私から失われてしまったという」がさらに二度繰り返され、ここまで宙を漂うように奏された音楽は、まるで、もうなす術がなく諦めたかのように半音階的に下降していく。2 小節の後奏で音が上昇して終わるが、これがかえって空虚感を引き出している。(譜例 10 を参照のこと)

Bergeslust 山の喜び アイヒェンドルフ詩 (1847年)

O Lust, vom Berg zu schauen
weit über Wald und Strom,
hoch über sich den blauen
den klaren Himmelsdom !

おお、喜びよ、山から
森と川を越えて遙か遠くまでを、
自分の上に高くそびえる、青く
澄んだ天のドームを見渡す喜びよ！

Vom Berge Vögel fliegen
und Wolken so geschwind,
Gedanken überfliegen
die Vögel und den Wind.

山から鳥が飛び立ち
雲はとても速く流れるが
思いは、鳥と風を
飛び越していく

Die Wolken ziehn hernieder,
das Vöglein senkt sich gleich,
Gedanken gehn und Lieder
bis in das Himmelreich.

雲は下り
小鳥も地へ降りていくが
思いと歌は
天国まで飛んでいく

ファニーが亡くなる前日に書き上げた、最後の楽曲である。

3つの揚格を持つヤンブスで書かれている。3節からなり各節4行で abab の脚韻を置いている。各節の2、4行は揚格で止められ、それによりリズムが生まれている。

第1節で、山の上から見る広大な景色が描かれ、それを受けて第二節、三節では並列して、空を流れゆく雲や空を飛び交う鳥をも越えて、自分の思いとその思いを乗せた歌が、天に向かってどこまでも飛んでゆく様が描かれている。各節2行ずつで内容の区切れとなっている。

イ長調、8分の6拍子、*Allegro molto vivace e leggiero*、変化有節形式である。ピアノパート、歌唱共にアウフタクトより始まり、旋律にしばしば1オクターブの跳躍も現れるなど、心浮き立つような音型が続く。「hoch über sich den blauen den klaren Himmelsdom ! 自分の上に高くそびえる、青く澄んだ天のドームを見渡す喜びよ！」は二度繰り返されるが、

二度目では ”tiefklaren Himmelsdom !” に言葉を変化させている。二度目の方が原詩の言葉であるが、こちらの方が澄み切った空の様子が強調される。音楽上でも 14 小節目の ”den blauen” においてこの曲の最高音 A 音を早くも用い強調されていることが分かる。

前奏と同様の間奏をはさみ、第 2 節がイ短調で始まるが、その後 24 小節目からハ長調へと変化する。第 1 節目の調性の同主調になることで、詩の視点が大きく変化することを表しているであろう。（譜例 17 を参照のこと）

30 小節目から 37 小節は、ピアノパートが、続く歌唱パートの旋律を先行して奏し、やまびこのような形となっている。「Gedanken überfliegen die Vögel und den Wind 思いは、鳥と風を飛び越していく」という言葉を表し、空間の広がりを感じることができる。（譜例 20 を参照のこと）

第 3 節は、第 1 節と同じ音楽が繰り返される。60 小節目からはコーダとなり、「Gedanken gehn und Lieder bis in das Himmelreich. 思いと歌は天国まで飛んでいく」が繰り返されるが、第 1 節同様、二度目は ”Gedanken gehn und Lieder fort bis ins Himmelreich.” という原詩の言葉に変化させている。”bis ins” は、”in das” の省略の形であるため、ここでファニーが強調したかった言葉は当然「fort 力強く」である。楽曲の最後のクライマックスに向け、コーダ部分の始めの ”Gedanken gehn und Lieder” は深い意味を込めるように *P*、さらに *poco rit.* が指示されている。そして ”fort” をきっかけに *a tempo* と *cresc.* となり音も次第に上昇して最高音 A 音へと向かう。さらにもう一度と同じ言葉が繰り返され、ピアノの後奏へと繋がっていく。（譜例 11 を参照のこと）

第2章 クララ・シューマン（1819～1896）とリート作品

クララ・シューマン（1819～1896）は、優れたピアノ教師であった父ヴィークの期待を一身に受け、「プロ」のピアニスト、それもヴィルトゥオーゾとして育てられ、当時の社会の慣習では珍しく、女性ではあったが、男性と肩を並べ、演奏家として作曲家として身を立てた人物である。

女性が職業音楽家として活動することがよしとされなかった時代に、ヴィークがあえてクララを職業音楽家に育て上げたことには理由があった。ヴィークが独学で学んだピアノの技術、そして独自に完成させたその教授法を娘に試みて、大ピアニストに育て上げたいという野心を持っていたからである。ヴィークは、当時女性ピアニストは稀有な存在であったので、世界から注目されると見越していた。これにより、ヴィーク自身の名声を得られるだけでなく、経済的に裕福ではなかったヴィーク家を娘の才能で助けることができると考えたのである。

父に絶対服従を命じられ、ヴィルトゥオーゾとして名声を得たクララは、演奏だけでなく作曲も行った。自作曲を自ら演奏し称賛を受けた。作品の楽譜も出版され、音楽雑誌『音楽新報』にも批評が掲載されるなど、作曲家としても順調に活動していた。

しかし、ロベルト・シューマンとの結婚後は、ロベルトから「プロ」として演奏活動することや、作曲をすることに反対され、家庭の仕事を第一に考えるよう求められた。ロベルトは当時の女性観に従った考え方を持っていたのである。クララは、結婚後に夫婦間で行っていた日記のやり取りや書簡で、ロベルトに度々不服を訴えている。ここに、クララの「プロ」として活躍していたが故の「葛藤」が生まれたのである。

第2章では、クララの音楽との関わり、「プロ」としての活動とその作品を概観し、その中で抱いた「葛藤」を明らかにしていく。

第1節 プロとしての音楽活動

1. 音楽教育-父ヴィークによるヴィルトゥオーゾとしての教育

父であるフリードリヒ・ヴィーク（1785～1873）は、クララが生まれる前から「子供が生まれたら、自分の教授法で一流のピアニストとして育てあげる」という野心を持っていた。母マリアンネも、母親として家事をこなしながら、プロのソプラノ歌手、ピアニストとしてライプツィヒのゲヴァントハウスに度々出演したり、弟子をとって教えたりしながら家計を支えていたが、クララの音楽教育に関してはヴィークが受け持っていた。

ヴィークによる本格的なピアノ教育は、クララが5歳の時から始まった。クララが4歳を過ぎるまで言葉を全く発さなかったため、耳が聞こえないのではと周囲から心配をされていたという。しかし、実際はそのようなことはなく、言葉には不自由していたものの、クララの耳は幼い頃から両親の弾くピアノを聞いていたために、音楽に対して非常に敏感に発達していた。

両親から譲り受けたであろう、生まれつきの音楽的センスと、幼い頃から培った良い耳、そしてヴィークによる英才教育により、クララは技術や音楽性を着々と身につけていった。

6歳になると学校に通い出し、学校で3～5時間勉強し、帰宅してから1時間のピアノのレッスン、2時間の練習、そして健康のための散歩が日々の日課となっていた。²⁵ しかし、一般教養については時間の無駄だとして、あまり学校には通わせなかった。²⁶

ヴィークは、ヴィルトゥオーゾとして育てる目的を達成するために、音楽のあらゆる勉強をその分野の一流の人物に習わせた。作曲は、当時ライプツィヒの歌劇場で指揮をしていたハインリヒ・ドルンに任された。

ハインリヒ・ドルン（1804～1892）は、ドイツの作曲家、指揮者、著作家として活動していた。ベルリンで、ルートヴィヒ・ベルガーやツェルターから音楽を学んだが、主に指

²⁵原田光子『クララ・シューマン - 真実なる女性』東京：ダヴィッド社、1966年、16頁。

²⁶小林緑編著『女性作曲家列伝』東京：平凡社、1999年、106頁。

揮者としてドイツ各地で活動を行い、1829～1832年にライプツィヒで指揮者に就任した人物である。クララだけでなく、ロベルト・シューマンにも作曲を教授した。クララは1832年よりドルンに師事した。

その他、クリスチャン・テオドル・ヴァインリヒに音楽理論と和声を習い、他にも、対位法、スコアリーディング、オーケストレーションの勉強、ヴァイオリン、声楽なども、それぞれその道のスペシャリストについて習わせた。彼らが住んでいたライプツィヒで行われていたオペラには全て通った。また、演奏旅行の際に必要なフランス語、英語については家庭教師を雇って学んだ。²⁷

ヴィーク自身は、もともと音楽や芸術は愛していたが、家は貧しく、郊外に住んでいたため、演奏に触れる機会はほとんどなく、大学でも神学を学んで牧師になろうとしていた程であった。しかし、そのうちにピアノや作曲の技術を身につけ、ピアノ教師、ピアノと楽譜の販売店を経営した。ヴィークは教育においても才能を発揮し、彼に習いたいと門を叩く弟子の数は次第に増えていったのである。野心や向上心が、常にヴィークの原動力になっていたのであろう。彼がクララを一流に育て上げようとしたのも、彼としては自然な考えだったのかもしれない。

ヴィークが目指したのは、当時一世を風靡していた、ただ超絶技巧を見せ物にするようなピアニストではなく、作品の正確な理解と、それを表現するための力強さと豊かなニュアンスの音色を持ち合わせたヴィルトゥオーゾであった。技術と情感が一体となった演奏を実現させるために、幼い子供にとっては過酷とも言える厳しいレッスンを行ったのである。

2. 演奏活動

クララの演奏活動の機会は幼い頃からとても恵まれたものであった。著名な音楽家に学

²⁷ Reich, Nancy B. *Clara Schumann, the artist and the woman*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, pp21-22.

び、また自分の演奏や自作曲を度々披露する機会が多々あった。さまざまな音楽家、また評論家から称賛された。このようにしてみると、クララは職業音楽家の道を順風満帆に歩んでいるように見える。

しかし、それはロベルト・シューマンとの結婚を機に変わっていった。知的、音楽的な面で新たに得るものも多い結婚生活であったが、一方でロベルトは、クララには、当時の一般的な女性同様、家庭の仕事を第一に考えてほしいと願っていた。結局、クララの演奏活動で得られる収入に家計を頼っていたこともあり、クララは演奏を続けたが、ロベルトが作曲等でピアノを使用している間は練習や作曲ができなかった。また、相次いで生まれる子供の世話や、家事との両立は並大抵のことではなかったであろう。このように、結婚前の演奏活動が中止であった生活と環境が一変し、思うような活動ができなくなっていた。ここにファニーの葛藤が見ることができる。

演奏の場

クララの初めて人前で演奏したのは、8歳の頃で、ヴィークから本格的にピアノのレッスンを受けてから僅か3年程してからのことであった。自宅にゲヴァントハウス管弦楽団の団員たちを招き、オーケストラ伴奏でモーツァルトのコンチェルトを披露したのである。これは、ヴィークの親しい友人を集めた私的な催しであったが、これを皮切りに私的、公的問わず、クララがその腕前を披露する機会は増えていった。

1828年10月にはゲヴァントハウスでの初舞台を踏み、早くも「一般音楽新聞」に好意的な批評が掲載された。1830年3月には、ライプツィヒを離れドレスデンへの演奏旅行に、同11月にはゲヴァントハウスでのクララ単独の演奏会、1831年秋からは、当時の音楽会の中心地であったパリへ、半年に渡り演奏旅行に出かけるなど、演奏家としてのキャリアを本格化させていった。

ロベルトとの結婚後は、ロベルトから反対されたり、練習時間が不足したりしながらも、家計のために演奏活動を続けた。結婚後はじめての公の舞台は、結婚翌年の1841年であっ

た。以降も、出産、育児、家事に追われていたが、それに屈することなく 1842 年からは本格的に演奏活動を再開させた。コペンハーゲンやロシアにまで演奏旅行に行ったほどである。1845 年にドレスデンに居住を移してからは、ロベルトの健康状態や家事、また当時のドレスデンの音楽文化の状況などにより、演奏活動の機会は減ったが、1853 年にデュッセルドルフに居住を移してからは、再び活発に演奏活動を始めた。このデュッセルドルフ時代に、クララの名が職業音楽家として広く知れ渡った。

ヴィークの猛反対を押し切って結婚した 2 人は、事実上ヴィークとの関係が切れてしまった。ロベルトも協力的でなく、協力者を失ったクララの演奏の場は、結婚前と比べると限られてしまったように見える。当時の慣習では女性が一人で演奏旅行に出かけることは一般的ではなかったにも拘らず、時には単独で演奏旅行に出かけなければならないという不利な状況に置かれることもあった。しかし、クララはそのような環境の中でも最大限、作曲や演奏活動に励み、ピアニストとしてのキャリアを積むために努力し、奔走したのである。

音楽家や詩人との交流

高名なピアノ教師であった父ヴィークの元に集まる音楽家は多かった。それだけでなく、クララのその類い稀なる才能が、音楽家をはじめとした多くの人々を惹き付け、交流が始まった。クララは幼い頃から晩年まで、友人知人たちとの交流を積極的に持ち、それが音楽的にも精神的にも彼女の大きな支えとなっていた。

幼い頃には、クララが 10 歳の頃に自作のピアノ曲を演奏し、パガニーニからの賞賛を受けたことや、パリへの演奏旅行の際には、途中で立ち寄ったヴァイマルでゲーテの前で演奏をする機会を得た際に、ゲーテからその才能を高く評価された。

フェーリクス・メンデルスゾーンとは、同年代の音楽家としても親しくやり取りをした。フェーリクスがゲヴァントハウスの指揮者として活動していた際には、クララとの共演も重ねた。

他にも、ピアニストとしてクララのライバルでもあったリストや、指揮者でクララがかつて学んだカール・ゴットリーブ・ライシガー、作曲家で指揮者のフェルディナント・ヒラー、クララとロベルトが賞賛していた歌手ヴィルヘルミーネ・シュレーダー・デフリーントや、リヴィア・フレーゲ、演奏仲間であり、クララが特に親しくしていたヨハネス・ブラームス、ヨーゼフ・ヨアヒム、ユーリウス・シュトックハウゼン、歌手で作曲家のパウリーネ・ガルシア＝ヴィアルドなど、そのほとんどが音楽家である。

クララは、そのキャリアのせいも、同じ音楽家、いわゆる同士たちとの交流を特に多く持っていたことが分かる。それが彼女の演奏活動を豊かなものにしたのである。ロベルトからの反対を受けながらも、第一線の音楽家として活躍しようとしていたクララの強い意志を、この交友関係からも見ることができるだろう。

3. リート作品の作曲活動

クララは、ピアニストとしての活動の傍ら作曲も行い、演奏会等で披露もした。作曲したもののほとんどがピアノ曲であるが、リート作品についても約 30 曲を作曲した。その半数以上の 17 曲がロベルトとの結婚後 1840 年～1846 年の間に作られた。クララはロベルトと歌曲に使える詩を選んで紹介し合っていたことから、²⁸ ロベルトが「歌曲の年」と呼ばれる 1840 年に多くのリート作品を作ったことと、少なからず関係していると考えられる。

また、クララはもともと歌曲の作曲には積極的ではなく、1840 年 3 月のロベルトから歌曲の作曲を勧められた際にも書簡で、詩を理解し歌曲を書くことは知性を必要とするため、到底自分には不可能だ、と答えている。²⁹ ロベルトの勧めで少しずつ歌曲の作曲に目覚め

²⁸ ライク、ナンシー・B『クララ・シューマン：女の愛と芸術の生涯』 高野茂訳、東京：音楽之友社、1987年、446頁。

²⁹ B.Litzmann, *Clara Schumann: An Artist's Life Based On Material Found In Diaries And Letters-Vol 1*, Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1913, pp.284.

ていったのであろう。

ここでは、クララの作曲活動に影響を与えたと考えられる、ロベルトとの結婚後に焦点を当てる。ファニー・メンデルスゾーンのように長い期間に渡って作曲をした訳ではないため、作風に大きな違いは認められないが、2つの歌曲集がまとめられ出版された1840～1843年、同じ女性作曲家であるファニーと出会った1846年、デュッセルドルフに移り住み、思う存分に作曲をする環境の整った1853年に分け、それぞれ異なる環境の中でどのようなリート作品の作曲活動をしたのかを述べる。

1840年～1843年-ロベルト・シューマンとの結婚後

クララは、1840年のロベルトとの結婚後しばらくは、ロベルトの誕生日に毎年歌曲を作ってプレゼントしていた。作品12の3曲は1841年に、作品13の2曲目、3曲目は共に1842年に、5曲目は1843年に〈ローレライ *Lorelei*〉と〈別れの辛さよ *Oh weh des Scheidens*〉と共にプレゼントした。そしてロベルトがそれらを出版して、クララに贈る習慣になっていた。

また誕生日以外にも、〈民謡 *Volkslied*〉と〈海辺に *Am Strande*〉、〈ぼくは暗い夢の中に立っていた *Ich stand in dunklen Träumen*〉は、1840年のクリスマスにプレゼントとしてロベルトに贈られた。

このように、この頃のクララのリート作品は、ほとんどがロベルトに捧げられたものであった。これは前述のように、クララは歌曲の作曲に慎重だったことが理由に挙げられるだろう。ロベルトへのプレゼントという口実でリート作品を作曲していたことがうかがえる。だがこれは、彼女の作曲に利用できた時間が限られていたことも示唆している。

当時の一般的な女性観を強く持っていたロベルトは、クララの音楽的才能を認めながらも、家庭の仕事をしっかりとするように求めた。クララが不必要に作曲することも認めなかった。音楽家であるロベルトを影で支えることが、クララの第一の務めだったのである。クララのピアノの練習時間と作曲のための時間に充てることができたのは、ロベルトの邪

魔にならないよう、ロベルトがピアノから離れているほんのわずかな時間のみであったし、自分の勉強時間も限られていた。やがて子供を出産すると、育児や家事、演奏活動でますますクララの自分の練習や勉強のための時間は減っていった。クララが歌曲の作曲に積極的になれなかったのは、詩を理解しなければならないという思いがあったことを考えると、自分の勉強の時間をほとんど持てなかったことが、歌曲の作曲から遠ざかってしまった要因であろう。

このように、クララに歌曲の作曲を勧めたのはロベルトであったが、結婚前の音楽活動中心の生活とはかけはなれた環境は、その作曲を阻むことになっていたのである。

1846年-ファニー・メンデルスゾーンとの交流

結婚前とは異なる生活環境に不満を抱きながらも、家庭と音楽活動の両立をこなしていたクララだったが、1844年、ロベルトの健康状態が悪化したのを機に、音楽の中心都市であるライプツィヒからドレスデンへと居住を移した。そのドレスデン時代に、クララはファニー・メンデルスゾーンと親しくなった。

クララがファニーと初めて出会ったのは、1843年2月、ファニーが弟のフェーリクスがいるライプツィヒに滞在していた8日間の間である。³⁰ その後1846年から1847年にかけての冬の間、クララがロベルトと共にベルリンに滞在した際にファニーと親しくなり、ファニーの主宰する日曜音楽会でも二人でピアノを演奏したり、自作曲を披露したりしたのだ。この機会は、当然互いに刺激を与えたことであろう。しかし、クララはその時にファニーの作品について、「自分自身も含め、女性の作品には素性が出てしまう」という感想を持ったのだ。³¹

クララは、作品の創作に喜びと誇りを持っていたし、作曲の時間が奪われることに不満

³⁰山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』
東京：未知谷、2006年、174頁。

³¹ 同前、174頁。

を漏らしていたが、一方では、自分の作品についての自信のなさを、書簡や日記に度々書き残していた。自身の作品をロベルトに見せる際は、「わたしの貧弱な創作」、「この弱々しい試作」、「あなたに見せるのが怖い、恥ずかしい」といって、自分の作品を価値あるものと思っていなかった。「女は作曲をしたいなどと望んではいけないのだ」とも日記に記している。³²ファニーの作品を聞いた感想にも、作曲活動に対する多くの矛盾する感情が現れている。

また、ドレスデン時代は、この街の人々にクララやロベルトの音楽が受け入れられず、演奏活動が思うように運ばなかった頃であった。また、彼女の音楽活動の多くは、健康状態の悪い夫の音楽活動を支える役割に充てられ、創作へと駆り立てる余裕がなかったのであろう。そのため、それまでロベルトへ贈るために毎年作られていた歌曲も、1846年にはほとんど作曲されず、以降1853年まで作られることはなかった。

このようなドレスデン時代にファニーと交流を持ったことは、自分の作品に対し欠けているものがあることを再び認識した出来事となったのではないだろうか。

1853年-充実期

ドレスデン時代は、思うような音楽活動ができなかったクララだが、ロベルトがデュッセルドルフの音楽監督に就任することになり、1850年に居住をデュッセルドルフに移してから、再び活動が活発化した。というのも、ドレスデンでは理解されなかったロベルトやクララの音楽が、デュッセルドルフではかなりの歓迎を受けたからである。クララの名はデュッセルドルフからヨーロッパ中に向けて瞬く間に広まった。

また、1853年に得たデュッセルドルフでの新居が音楽に集中できる環境が整っていたことも、大きな要因だったと考えられる。

1846年以降、筆が止まっていたリート作品の作曲はこの年に再開され、作品23全6曲や

³² ライク、ナンシー・B『クララ・シューマン：女の愛と芸術の生涯』 高野茂訳、東京：音楽之友社、1987年、454頁。

〈すみれ *Das Veilchen*〉を相次いで作曲した。作品 23 では、一人の詩人の詩から取った歌曲集を作る、というクララの単独の歌曲集としては唯一の試みをしており、独創性に富んだものである。作品 23 を作曲したきっかけは、ロベルトがヘルマン・ロレットの詩をクララに紹介したこであるが、それまでのクララのリート作品のほとんど全てがロベルトへ捧げられたものであったことを考えると、クララの作曲に対するロベルトからの独立心がかいま見ることができる。このことから、この年がクララの充実期と言えるだろう。

作品 23 の歌曲を完成させた後にクララは「創造的行為にまさるものはない。たとえ、音の世界のなかだけで呼吸できるのが、われをわすれるようなこれらほんの数時間であっても」³³と日記に記している。作曲に集中できる環境が持てたことが、クララの作曲に対する喜びを再び呼び覚ましたのであろう。しかし残念ながら、これらがクララの最後のリート作品の創作となった。1856 年にロベルトが生涯を閉じて以降は作曲を全く行わず、家事と演奏活動の合間に、夫の全作品の編集、夫との書簡集の刊行に力を注いだ。

このように、クララは作曲することの喜びと、一方での自作曲に対する自信のなさの間で葛藤していた。自信のなさは、プロの音楽家として演奏活動を続けながら、家事や育児と両立させなければならない環境であったゆえ、また夫の音楽活動を妨げないようにしていたゆえに、作曲に割ける時間がほんのわずかであったことが大きな要因であったと考えられる。しかし、1853 年に、音楽環境が整い、充実した作曲活動が訪れたことに鑑みると、彼女を取り巻く環境が作曲に大きく関わっていたことがうかがえる。

第 2 節 リート作品について

クララの作曲した約 30 曲のリート作品のうち、25 曲が出版されている。うち 18 曲はクララの存命中に出版されたが、残りの 7 曲の出版は 1992 年まで待たなければならなかった。

³³ ライク、ナンシー・B『クララ・シューマン：女の愛と芸術の生涯』 高野茂訳、東京：音楽之友社、1987 年、452 頁。

作品番号が付けられている 15 曲は、全て歌曲集としてまとめられ、存命中に出版されている。歌曲集に付曲された詩は、ロベルトが好んでいた、リュッケルト、ガイベル、ハイネ、ロレット、バーンズ（英詩の独訳）のものが選択されている。³⁴

この節では、クララの 3 つの歌曲集について、そして好んで使用した詩人の詩について以下に述べていく。

1. 歌曲集について

《リュッケルトの『愛の春』からの 12 の詩より 作品 12 *12 Gedichte aus*

Rückert's "Liebesfrühling" Op.12 》³⁵

クララの結婚後、初めて出版された歌曲集である。ロベルトがフリードリヒ・リュッケルト (1788~1866) の詩集『愛の春 *Liebesfrühling*』から 9 曲を、クララが 3 曲を作曲した。

『愛の春 *Liebesfrühling*』は、リュッケルトが結婚した 1821 年に夫婦愛について描き絶賛された作品で、約 400 もの詩から成る。

クララより先に、ロベルトが『愛の春 *Liebesfrühling*』に作曲をし、二人の作品を一冊の歌曲集にまとめて共同出版する計画のために、クララにも作曲を勧めた。クララは、ロベルトの誕生日のプレゼントとして自作歌曲を贈ることを習慣にしていたが、この 3 曲についても 1841 年のロベルトの 31 歳の誕生日に贈った。同年のクララの誕生日に、ブライトコプフ社から出版された初版の楽譜がロベルトから贈られた。なお、この作品はロベルトの作品 37、クララの作品 12 として出版された。

1. 〈彼はやってきた *Er ist gekommen*〉 (リュッケルト詩・1841 年)
2. 〈美しさゆえに愛するなら *Liebst du um schönheit*〉 (同上)
3. 〈なぜ他の人にたずねるの *Warum wirst du andre fragen*〉 (同上)

³⁴ Reich, Nancy B. *Clara Schumann, the artist and the woman*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, pp.236

³⁵ Schumann, Clara. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edit by. Joachim Draheim, Brigitte Höft. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1990, pp.10~17.

《6つの歌曲 作品13 *Sechs Lieder Op.13*》³⁶

1840年から1843年に作曲された作品をまとめたもので、詩はリュッケルト、ハイネ、ガイベルによるものである。ブライトコプフ社から1843年12月および1844年1月に出版された。また、デンマーク王女のカロリーネ・アマールエに献呈された。これは1842年にコペンハーゲンに演奏旅行に訪れた際に受けた歓迎に対するものであろうと言われている。³⁷

1. 〈僕は暗い夢の中に立っていた *Ich stand in dunklen Träumen*〉 (ハイネ詩・1840年)
2. 〈彼らは愛し合っていた *Sie liebten sich beide*〉 (ハイネ詩・1842年)
3. 〈愛の魔法 *Liebeszauber*〉 (ガイベル詩・1842年)
4. 〈月は静かにのぼった *Der Mond kommt still gegangen*〉 (ガイベル詩・1843年)
5. 〈私はあなたの目の中に *Ich hab' in deinem Auge*〉 (リュッケルト詩・1843年)
6. 〈たおやかなはずの花 *Die stille Lotosblume*〉 (ガイベル詩・1843年)

《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの6つの歌曲 作品23 *Sechs Lieder aus "Jucunde" Op.23*》³⁸

シューマン夫妻と交流があり、彼らの作品を度々演奏していた歌手のリヴィア・フレーゲ(1818～1891)に献呈された。リヴィアが結婚をして歌手としてのキャリアを終えた際にクララはこの歌曲集を捧げた。

ヘルマン・ロレット(1819～1904)は、オーストリアの詩人である。『ユクンデ *Jucunde*』は小説の中に叙情詩が散りばめられた作品で、1853年に発表された。発表されて間もない1853年1月にロベルトが『ユクンデ』を読み、とても音楽的である、と話した。クラ

³⁶ Schumann, Clara. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edit by. Joachim Draheim, Brigitte Höft. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1990, pp.18~32.

³⁷ ライク、ナンシー・B『クララ・シューマン：女の愛と芸術の生涯』 高野茂訳、東京：音楽之友社、1987年、496頁。

³⁸ Schumann, Clara. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edit by. Joachim Draheim, Brigitte Höft. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1990, pp.33~47.

ラは、ロベルトと歌曲に適した詩を互いに紹介し合う習慣があり、ロベルトのこのコメントがクララの興味をかき立て、作曲に至ったと言われている。この作品 23 はクララ自身が『ユクンデ』の中から詩を選び、歌曲集にまとめた唯一の歌曲集である。

1. 〈花よ、どうして泣くの？ *Was weinst du, Blümlein?*〉（ロレット詩・1853年6月9日）
2. 〈ある明るい朝に *An einem lichten Morgen*〉（1853年6月13日）
3. 〈ひそやかな語らい *Geheimes Flüstern hier und dort*〉（1853年6月10日）
4. 〈ある緑の丘の上で *Auf einem grünen Hügel*〉（1853年6月16日）
5. 〈それは音が鳴り出しそうな日だった *Das ist ein Tag, der klingen mag*〉
（1853年6月21日）
6. 〈おお、喜びよ *O Lust, o Lust*〉（1853年6月19日）

2. 詩について

クララが選んだ詩は、リュッケルト、ハイネ、ガイベルのものがほとんどであり、同時代の作曲家たちがこぞって作曲していたゲーテには一曲しか作曲していないのは特徴と言えるだろう。

また、ほとんどがロベルトへのプレゼントとしてのものであることも特徴である。これは、シューマン家はロベルト中心であり、クララの作曲時間が限られていたことと大いに関係しているだろう。

リュッケルト

クララがリュッケルトの詩に作曲したものは6曲あり、最も多い。以下は作品 12 以外の3曲である。

〈私はあなたの目の中に *Ich hab' in deinem Auge*〉は、1843年6月に作曲され、作品 13

の5曲目として収録された。リュッケルトの詩集 *Lyrische Gedichte* の *Liebesfrühling* の ”*Erster Strauß. Erwacht*” の中に収められている詩である。

〈おやすみ *Die Gute Nacht*〉は、1841年6月に作曲された。リュッケルトの *Lyrische Gedichte* の *Liebesfrühling* の ”*Vierter Strauß. Wiedergewonnen*” に収められている詩である。作品12の3曲と共にこの年のロベルトの誕生日に贈られた。

〈別れのつらさよ *Oh weh des scheidens*〉は、1843年6月に作曲された。〈私は貴女目の中に *Ich hab' in deinem Auge*〉と共にロベルトの誕生日に贈られた。 *Lyrische Gedichte* の *Liebesfrühling* の ”*Zweiter Strauß. Geschieden*” に収められている詩である。

以上から、リュッケルトの詩による歌曲は、1841年と1843年のロベルトの誕生日プレゼントとして作曲されており、また、いずれも『愛の春 *Liebesfrühling*』から詩が選ばれている。このことから、クララだけでなく贈り相手のロベルトも、この詩人のこの詩集を特に好んでいたことがうかがえる。

ハイネ

ハインリヒ・ハイネ (1797~1856) の詩に付曲したものは、以下の4曲である。ハイネによる歌曲は、1840年と1843年のクリスマス、1842年のロベルトの誕生日にロベルトに贈られている。

〈僕は暗い夢の中に立っていた *Ich stand in dunklen Träumen*〉は、1840年12月に作曲され、作品13の1曲目に収録された。ハイネの詩集 *Buch der Lieder* の “*Die Heimkehr*” に収められている。

〈彼らは愛し合っていた *Sie liebten sich beide*〉は、1842年6月に作曲され、ガイベルの詩による〈愛の魔法 *Liebeszauber*〉と共にロベルトの誕生日に贈られた。作品13の2曲目に収録されている。これも同じく、 *Buch der Lieder* の ”*Die Heimkehr*” に収められている。

〈民謡 *Volkslied*〉は、1840年12月に作曲された。 *Neue Gedichte* の *Verschiedene*

の”*Tragödie*” に収められている。〈僕は暗い夢の中に立っていた *Ich stand in dunklen Träumen*〉とバーンズの詩（ウィリアム・ゲルハルトの独訳）による〈海辺に *Am Strande*〉と共にクリスマスにロベルトに贈られた。

〈ローレライ *Lorelei*〉は、1843年6月に作曲された。〈僕は暗い夢の中に立っていた *Ich stand in dunklen Träumen*〉、〈彼らは愛し合っていた *Sie liebten sich beide*〉と同じく、*Buch der Lieder* の”*Die Heimkehr*” に収められている。〈私はあなたの目の中に *Ich hab' in deinem Auge*〉と〈別れのつらさよ *Oh weh des scheidens*〉と共にこの年のロベルトの誕生日に贈られた。

その他の詩人

リュッケルト、ハイネの詩に次いで曲数が多いのは、ガイベルの詩である。〈愛の魔法 *Liebeszauber*〉、〈月は静かにのぼった *Der Mond kommt still gegangen*〉、〈たおやかなはずの花 *Die stille Lotosblume*〉の3曲で、いずれも作品13に収録されている。

ロレットの詩への付曲は作品23のみだが、一人の詩人の詩を集めた、クララ単独の歌曲集を作曲したという意味で、クララにとって新たな試みであった。

他にも、バーンズの英詩が独訳されたものに付曲した〈海辺に *Am Strande*〉、友人ゼレの詩に付曲した〈私の星 *Mein Stern*〉、〈別れに *Beim Abschied*〉がある。³⁹ 当時、権威ある文豪として名高かったゲーテの詩への付曲は〈すみれ *Das Veilchen*〉の一曲のみである。

³⁹ この2曲を *Zwei Gedichte von Friedrike Serre* としてまとめた。1848年には英訳されたものがロンドンで出版された。

3. 分析対象とするリート作品について

- 《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの6つの歌曲 作品 23》(1853年)

クララの分析対象とする作品は、彼女の充実期に作曲された独創的な歌曲集《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの6つの歌曲 作品 23》である。

この歌曲集について、詩とクララの作曲した音楽についての解説を以下に述べる。

Was weinst du, Blümlein? 花よ、どうして泣くの？

Was weinst du, Blümlein, im Morgenschein?	花よ、どうして泣くの？朝の光の中で
Das Blümlein lachte: Was fällt dir ein!	花は笑った 「何言ってるの！
Ich bin ja fröhlich, ich weine nicht -	私は楽しいのよ、泣いてないわ
die Freudenträne durch's Aug' mir bricht.	うれし涙が目からあふれたの」
Du Morgenhimmel, bist blutig rot,	朝の空よ、君は血のように真っ赤だ
als läge deine Sonne im Meere tot?	君の太陽が海の中で死んでいるようだよ？
Da lacht der Himmel und ruft mich an:	空は笑って 私に声をかけた
Ich streue ja Rosen auf ihre Bahn!	「そう、太陽が昇ってくる道にバラをまいてるの！」
Und strahlend flammte die Sonn' hervor,	そして太陽は燃えるように輝いて昇ってきた
die Blumen blühten freudig empor.	花は喜んで上へと伸びていった
Des Baches Wellen jauchzten auf,	小川の波は喜んで迎え、
und die Sonne lachte freundlich darauf.	太陽は小川の上で優しく微笑んでいた

『ユクンデ *Jucunde*』の原作の第1部の5つ目の詩である。原詩は4節からなるが、クララはその2節目を省いている。楽曲に使用されたものは3節からなり、各節は4行である。aabbの形で脚韻を置き、1行に4つの揚格があるが、第2節の第2行目”als läge

deine Sonne im Meere tot?“のみ揚格が5つあり、詩のリズムが異なっている。

内容は、第1、2節は対話となっているのに対し、第3節で客観的に情景描写されている。第3節のみ少し離れた視点から描写をすることで、距離感の違いが表現され、詩全体に奥行きが感じられる。また、「Blümlein 花」、「Himmel 空」、「Sonne 太陽」、「Meere 海」が擬人化され、自然の活発な様子が表現されている。各節における内容の区切れは、第1、2節では1行目で区切れ、2～4行目はひとまとまりである。第3節のみ、1、2行のあとに区切れる。これらを踏まえて楽曲を分析する。

イ長調4分の2拍子の楽曲で、*Allegretto*の指示がある。前奏がなく歌唱パートから始まるため、歌曲集の第1曲目として非常に印象的である。

変化有節形式で、詩の内容に合わせて、ノンレガートやアクセント、*ritardando*、フェルマータ、強弱など、比較的細かい曲想が指示されている。特に第1、2節目では、台詞の部分で指示がなされている。例えば、ノンレガートの指示のある、1小節目の「Was weinst du なぜ泣くの」（譜例43を参照のこと）、25小節目の「Morgen 朝」、29～30小節目の「als läge deine Sonne 君の太陽が死んで（横たわって）いるようだよ」、8小節目や31、32小節目の*ritardando*とその直後のフェルマータである。（以上、譜例44を参照のこと）いずれも、言葉に含みを持たせている時にそのような指示がされている。また第2節では、詩の内容に従い、調性が変わっている。27小節の「blutig 血」がF音になり、以降32小節目までイ短調となる。この部分は詩においてもリズムが他と異なる上、「blutig rot 血のように真っ赤だ」、「im Meere tot 海の中で死んでいる」という不気味な言葉が並んでいるが、短調にすることで、異質な世界観を表現している。（譜例44を参照のこと）第3節は、第1、2節と同様の音型にも拘らず曲想の指示がないが、これは第3節に台詞がないことに依るものと考えられる。しかし、随所に使用された強弱記号や、59小節の「jauchzten 喜んで」に付けられたターン、後奏がなく*f*で楽曲が閉じられることで、生き生きとした表情が付けられている。楽曲全体を通して、歌唱パート、ピアノパート共にスタッカートを多用し、活発な詩の世界が表現されている。

その他、特徴的なことは、各節において詩の最後の1行を二度繰り返していることである。音型は節毎に異なるが、いずれも一回目において楽曲の最高音であるA音を使用し、言葉を強調している。当てはめられている言葉は、「Aug 目」、「Rosen バラ」、「Sonne 太陽」で、いずれもこの詩のポイントとなる擬人化されたものであり、作曲する際にこれらを際立たせようとしたことが感じられる。

An einem lichten Morgen ある明るい朝に

An einem lichten Morgen,	ある明るい朝に
Da klingt es hell im Thal:	谷間に明るく鳴り響く
Wach' auf, du liebe Blume,	起きて、かわいい花よ
Ich bin der Sonnenstrahl!	僕は太陽の光だよ！

Erschließe mit Vertrauen	僕を信じて
Dein Blütenkämmerlein	君の花の小部屋をお開け
Und laß die heiße Liebe	そして熱き愛を
Ins Heiligtum hinein.	神聖な場所へと入れてやってくれ

Ich will ja nichts verlangen	僕は求めない
Als liegen dir im Schoos,	君の懷に横たわること以外は
Und deine Blüte küssen --	そして君の花にキスをする以外は
Eh sie verwelkt im Moos.	苔に包まれてしぼまないうちに

Ich will ja nichts begehren,	僕は望まない
Als ruhn an deiner Brust,	君の胸で憩うこと以外は
Und dich dafür verklären	憩わせてくれたら、君を明るく輝かせてあげたい
Mit sonnenheller Lust!	太陽の明るい喜びで！

原詩の第1部、3つ目の詩である。4節からなり、各節は4行である。韻律はヤンブスの定型で、脚韻は各節において第2、4行目に置かれている。

内容は、第1節において「僕」＝「太陽の光」と「君」＝「花」を描き、第2～4節では「君」への愛が描かれる。第1曲目と同様に、「Morgen 朝」、「Sonnenstrahl 太陽の光」、「Blume 花」といった自然を表す言葉が並んでいるが、この詩の核となるテーマは「heiße Lieb 熱き愛」であり、第1曲目と比較すると、より精神的なものが描かれている。各節ともに内容の区切りは1、2行目／3、4行目となっている。

楽曲は、ハ長調、4分の4拍子、有節形式で、1節目は、詩の第1、2節、2節目は詩の第3、4節目となっている。また、Lebhaft が指示されている。

8小節の前奏があり、ハープの音色を思わせるような低音から高音へと向かう6連符の連なりと分散和音が組み合わされ、この伴奏形は短い間奏や一部を除き、楽曲を通してほぼ変わることなく続いていく。これは太陽の力強い輝き、つまりは「heiße Liebe 熱き愛」を表していると考えられる。

19小節目の「Sonnenstrahl 太陽の光」、2節目では「verwelkt im Moos 苔に包まれてしばむ」へ向かってハ長調に転調し、またこれらの言葉の音の長さを引き延ばすことで、音楽的な広がりを見せる。ここまで変わることなく続いてきた伴奏形も、15小節目において変化し、さらに細かい音価で奏されることで、より熱い心情を溢れ出させている。

(譜例 27 を参照のこと)

その後の20小節目からの短い間奏では、すぐにハ短調へと転調し、内的な表情が表れる。その後、詩の第2節「Und laß die heiße Liebe ins Heiligtum hinein そして熱き愛を神聖な場所へと入れてやってくれ」、第4節「Und dich dafür verklären mit sonnenheller Lust! 憩わせてくれたら、君を明るく輝かせてあげたい、太陽の明るい喜びで！」を2回反復し、それと共に楽曲もクライマックスへ向かう。次第に音高が高くなり、ピアノパートも3連符や4連符、5連符、6連符を組み合わせ、繰り返して盛り上がっていく。32小節目に向かい高くなっていった音は、終わりに向かうに従い低くなっていき、曲の最後

に向けて落ち着いていき、後奏へと繋がる。(譜例 35 を参照のこと)

Geheimes Flüstern hier und dort ひそやかな語らい

Geheimes Flüstern hier und dort,	あちこちでひそやかな語らいが
Verborgnes Quellenrauschen --	隠された泉の音が聞こえる
O Wald, o Wald, geweihter Ort,	おお、森よ、森よ、神聖な場所よ
Laß mich des Lebens reinstes Wort,	人生の最も純粋な言葉を
In Zweig und Blatt belauschen!	枝や葉の間に 私に聞かせて下さい！

Und schreit' ich in den Wald hinaus,	私は森の中へ入っていった
Da grüßen mich die Bäume.	すると木々が私に挨拶をする
Du liebes, freies Gotteshaus,	親愛なる自然の中の神の栖よ
Du schließest mich mit Sturmgebraus	お前は嵐の轟音で私を抱き入れる
In deine kühlen Räume!	お前の涼しい場所へ！

Was leise mich umschwebt, umklingt, --	私の周りで静かに漂い、鳴り響くものを
Ich will es treu bewahren,	いつまでも保っていききたい
Und was mir tief zum Herzen dringt,	私の心の奥深くに達するものを
Will ich, vom Geist der Lieb' beschwingt,	私は、愛の精神の翼をつけて
In Liedern offenbaren!	歌につくり、皆に知らせよう！

原詩の第 1 部、4 つ目の詩である。3 節からなり、各節は 5 行、ヤンブスの定型である。各節ともに、第 1、3、4 行と第 2、5 行にそれぞれ脚韻が置かれており、第 1、3、4 行は脚韻の置かれている言葉が、同時に揚格となっている。

内容は、第 1、2 節において、「私」が森の中に身を置き、歩き出しながら外界へと向けられた意識が描かれ、第 3 節では「私」の内的な心情が描かれている。「Geheimes

Flüstern ひそやかな語らい」、「Verborgnes 隠された」、「belauschen 聞く」といった言葉から、非常に静的な世界が、第2節では対照的に、「schreit 歩く」、「grüßen 挨拶をする」、「schlieβest Sturm gebraus 嵐の轟音で抱き入れる」という言葉が並び、動的な世界が感じられる。第3節では、「treu bewahren いつまでも保つ」、「tief zum Herzen 心の奥深く」、「Geist der Lieb' 愛の精神」といった内的なものが描き出されるが、一方で、最後の2行においては、「beschwingt 翼」、「offenbaren 打ち明ける」に見られるように内的なものを放出させている。詩全体を通して、自然の情景は描かれているものの明確な実体はなく、精神的なものが描かれた詩である。各節の内容の区切れは、いずれも1、2行目／3～5行目に分けられる。

なお、クララは原詩と節の並べ方を変えており、楽曲の第2節が原詩の第1節、楽曲の第1節が原詩の第2節である。原詩と節の順序を変えることで、第1節から第2節への動的な移行と、第3節の内的な表現との差が効果的に表現されている。

楽曲は、変ニ長調8分の3拍子、有節形式である。Langsam und sehr leise と速度及び曲想が指示されている。8小節に及ぶ前奏は、1フレーズが2拍子+3拍子になっており、詩の精神的な世界を導き出している。ピアノパートは、歌唱が始まる8小節目から14小節目までは2拍子が保たれ、歌唱パートとのリズムが入れ違いになっている。14小節目から16小節目にかけて、音高に従い自然な *crescendo*、*diminuendo* が指示されている。ここまでの、詩の一区切れとなり、次から新しく音楽が始まる。

いずれの節においても、15小節目から歌唱パートとピアノパートが互いに3拍子に重なり、またピアノパートは歌唱パートに寄り添うように同じ音をなぞっていく。17小節目から24小節目にかけて、調性はへ長調に向かい、音高は次第に高くなっていく。また21小節から24小節で、言葉と共に音を引き延ばし、音楽に広がりを持たせている。（譜例46を参照のこと）その後再び静かな音楽へ戻り、30、31小節目でこの楽曲の最高音G音へと盛り上がりを見せ、その後はまた静かに曲を閉じる。（譜例28を参照のこと）

詩の内容では、17小節目から最後までがひとまとまりとなっているが、旋律上では一

見 24 小節目にも区切りがあるような印象を受ける。(譜例 46 を参照のこと) 歌唱の際には、詩がひとまとまりであることが分かるように、工夫が必要となる箇所である。また、有節形式であるが、詩は前述のように、それぞれの節において異なるものが描かれているため、節毎に歌唱表現について吟味する余地のある楽曲である。

Auf einem grünen Hügel 緑の丘の上で

Auf einem grünen Hügel	緑の丘の上で
Da steht ein Röslein hell,	一本のかわいいバラが咲いている
Und wenn ich roth, roth Röslein seh' --	私は赤い、赤いバラを見ると
So roth wie lauter Liebe --	純粋な愛のように赤いバラを見ると
Möcht' weinen ich zur Stell'!	この場で泣きたくなる
Auf einem grünen Hügel	緑の丘の上で
Da stehn zwei Blümlein blau,	二本のかわいい青い花が咲いている
Und wenn ich blau, blau Blümlein seh' --	私は青い、青いバラを見ると
So blau, wie blaue Äuglein,	青い瞳のように青いバラを見ると
Durch Tränen ich sie schau'!	涙を流して花を見る
Auf einem grünen Hügel	緑の丘の上で
Da singt ein Vögelein;	一羽の小鳥が歌っている
Mir ist's, als säng's: Wer niemals Leid --	僕にはこう聞こえる、一度として苦悩を、
Recht großes Leid erfahren,	とても大きな苦悩を経験したことがない者は
Wird nie recht glücklich sein!	決して本当に幸せになることはないのだ

原詩の第 1 部、11 番目の詩である。原詩では 4 節からなるが、クララはその第 3 節を省略している。楽曲は 3 節、各節 5 行からなる。ヤンブスの形で、各節ともに第 3 行目

に揚格が4つある。脚韻は第2、5行目に置かれている。

詩の作りは一見素朴で、第1、2節が並列され、それを受け第3節でこの詩の核となるものが描き出されている。しかし、その素朴さが却って詩の抽象的な世界を強調している。第1、2節目で、「steht ein Röslein hell 一本のかわいいバラが咲いている」や「stehn zwei Blümlein blau 二本のかわいい青い花が咲いている」としながら、「weinen 泣く」、「Tränen 涙」といった隔たりのある言葉でそれぞれの節が締めくくられている。その異様さは、第3節の「Vögelein 小鳥」という言葉によって意識が別のところへ向けられることで区切れ、最後の教訓のような「Recht großes Leid erfahren, Wird nie recht glücklich sein! とても大きな苦悩を経験したことがない者は、決して本当に幸せになることはないのだ」へと至る。節毎の内容の区切れは、第1、2節は、1、2行目／3、4行目／5行目の3つに区切られ、第3節は、1、2行目／3行目／4、5行目に区切られる。

楽曲は、イ短調、4分の2拍子の変化有節形式である。Langsam の指示がされている。この歌曲集の中で唯一の短調の楽曲である。詩の世界を表すかのような、短く簡素で空虚感の漂う前奏の後、歌唱が始まる。ピアノパートは、終始、歌唱パートにほとんど寄り添うような音型である。7、8小節目は、詩の揚格が4つある箇所、音楽上でも動きがある。11、12小節目に短いピアノパートを挟むことで、続く「möcht' weinen ich zur Stell! この場で泣きたくなる」、「durch Thränen ich sie schau! 涙を流して花を見る」の鬱々とした情感が際立たせられている。また、13小節目では「weinen 泣く」、「Tränen 涙」にアクセントと3連符があてられ、言葉がより強調されている。（譜例29を参照のこと）

第3節目では、21小節以降、第1、2節とは異なる付曲となっている。詩の上では3、4行目は区切れているが、クララはあえて音楽的にこの2行を繋げているため、この節を大きく2つの区切りで考えていたことがうかがえる。ここまでは曲冒頭の *p* が基本となっていたが、26小節目で初めて *mf* の指示があり、「wird nie recht glücklich sein! 決して本当に幸せになることはないのだ」が最後に2度繰り返されたのちは、後奏がなく

曲が閉じられ、その直前の *mf* の指示と相まって、より空虚さが余韻として残されている。

(譜例 30 を参照のこと)

Das ist ein Tag, der klingen mag それは音が鳴り出しそうな日だった

Das ist ein Tag, der klingen mag --	それは音が鳴り出しそうな日だった
Die Wachtel schlägt im Korn,	ウズラが穀物畑でさえずり
Die Lerche jauchzt mit Jubelschlag	ヒバリは明るい緑の森の上で楽しく
Wohl überm hellen grünen Hag,	歓声のさえずりをあげ
Der Jäger bläst in's Horn.	狩人はホルンを吹き鳴らす
Frau Nachtigall ruft süßen Schall,	ナイチンゲールさんは甘い声で呼ぶ
Durch's Laub ein Flüstern zieht,	木の葉の間をささやくような声がよく通る
Das Echo tönt im Widerhall,	こだまはこだまに響きあい
Es klingt und singt allüberall --:	いたるところに歌が聞こえ、音がする
Das ist ein Frühlingslied!	それが春の歌なのだ!

原詩の第 1 部、冒頭の詩である。2 節で、各節 5 行からなる。ヤンプスの形で、脚韻は第 1、3、4 行目と第 2、5 行目に置かれている。揚格の数は第 1、3、4 行が 4 つ、第 2、5 行が 3 つである。

この詩のテーマである「Frühlingslied 春の歌」を表す言葉が多く散りばめられ、春の様々な場面が次々と移り変わっていくとても活気のある内容である。楽曲においてもそれが忠実に再現されている。詩の区切りは、第 1 節が、1 行目 / 2 行目 / 3、4 行目 / 5 行目、第 2 節が、1、2 行目 / 3、4 行目、5 行目となっている。

ニ長調、8 分の 6 拍子、この歌曲集で唯一の通節形式である。Lebhaft が指示されており、場面が次々と移り変わることで、詩に描かれた春の生き生きとした様子が音楽にお

いても再現される。跳躍の多い歌唱パートからも、その生き生きとした様子が分かる。この楽曲で特徴的であるのは、詩の言葉一つ一つに則した様々な音楽の表情が見られることである。例えば、詩に登場する「Wachtel ウズラ」や「Lerche ひばり」、「Nachtigall ナイチンゲール」といった鳥の鳴き声を模倣するような装飾音が、度々歌唱パートとピアノパート共に現れる。ピアノパートにおいては特に顕著で、前奏や、7、8小節目、20、21小節目の短い間奏において、その後に続く詩の言葉を導き出すように装飾音が度々置かれている。歌唱パートでは、9小節目の「schlägt さえずる」、24小節目の「ruft süßen Schall 甘い声で呼ぶ」といった鳥のさえずりに関係した言葉に装飾音を充てている。その他、15～18小節では、歌唱パート、ピアノパート共に、「der Jäger bläst in's Horn 狩人はホルンを吹き鳴らす」を表し、27～31小節では、詩の「das Echoこだま」が響く様子をピアノパートにおいて同じ音型を繰り返すことで表現している。32小節から音高、音量次第に盛り上がっていく。（譜例38を参照のこと）先ほどの「こだま」のピアノパートの音型は、34～38小節目にも音高を上げて現れ、楽曲のクライマックスに向けて春の喜びを歌い上げるが、後奏は極めて静かに終わるところが興味深い。（譜例31を参照のこと）

O Lust, o Lust おお、喜びよ

O Lust, o Lust, vom Berg ein Lied	おお、歌を山から
In's Land hinab zu singen!	大地に向かって歌いおろす喜びよ
Der kleinste Ton hinunter zieht,	どんなに小さな音でも下へと進んでいく
So wie auf Riesenschwingen!	まるで大きな翼に乗っているかのように
Der stillste Hauch aus lauter Brust,	どんなに静かなため息も
In Leid und Lust entrungen,	苦しみや喜びの形で純粋な胸から出てきたものなら

Er wird zum Klange, unbewußt	そのため息は音になるのだ。無意識に
Für alle Welt gesungen.	世界中のために歌われる
Es schwingt sich erd- und himmelwärts	地上と空に向かってスイングを描いて
Der Seele klingend Sehnen,	魂を鳴らす音楽の憧れが
Und fällt der ganzen Welt an's Herz --	世界中の人々の心に届く
Ob freudig, ob in Thränen.	喜びであれ、涙であれ
Was still sonst nur die Brust durchzieht,	普段は静かに胸をただ通り抜けるものが
Fliegt aus auf lauten Schwingen, --	歌う時には音の翼の上に乗って飛び立っていく
O Lust, o Lust, vom Berg ein Lied	おお、歌を山から
In's Land hinab zu singen!	大地に向かって歌いおろす喜びよ

原詩の第1部、7つ目の詩である。4節で、各節4行からなり、ababの脚韻が置かれている。ヤンブスの形であるが、第4節の2行目”Fliegt aus”のみ例外で、強・弱の順となっている。

第1節の1、2行目の言葉が、最後にもう一度繰り返されていることから、詩のテーマは、この2行に集約されていると考えられる。世界中に音楽が広がっていく様子が雄大な自然の描写と共に生き生きと描かれている。各節の内容の区切れは、第1、2、4節は1、2行目／3、4行目、第3節は1～3行目／4行目となっている。

楽曲は、変ホ長調、8分の6拍子の有節形式である。Sehr lebhaft が指示されており、この歌曲集の中で最も活発に演奏される。ピアノパートは終始、「Der Seele klingend 魂を鳴らす」ような音型で奏され、詩の言葉に則した付曲の仕方はこの楽曲にも現れている。他にも、10小節目「singen 歌う」、「Sehnen 憧れ」や36小節目「gesungen, singen 歌う」に前打音を付け、12～14小節目「Der kleinste Ton 小さな音」、19小節目「Der stillste Hauch 静かなため息」、「still 静かに」では、言葉のニュアンスが*P*で表現されている。また、同じく19小節目からは同時に調性が短調になることで、「still 静かに」を

表している。抑揚の順序が変わっている 22、23 小節目の第 2 節の「**fliegt aus** 飛び立って行く」は、音楽の強弱ともずれが生じているが、あえて第 1 節と同じリズムにすることで「飛び立つ」という語感を表現したと考え得る。28 小節目においては、第 1 節の「**unbewußt** 無意識に」を第 2 節とリズムをあえて変え、語感を重視した付曲となっている。25 小節目からは調性が変ホ長調に戻り、楽曲の最後に向けて音が上昇していくことで、詩全体の生き生きとした内容を集約している。（譜例 39、40 を参照のこと）

この歌曲集を通して見ると、楽曲の最高音は言葉のアクセントに従い、またキーワードとなる言葉に充てているが、24 小節目においては、言葉のアクセントに反して、抑格で楽曲の最高音ト音となっている。第 1 節の「**in Leid und Lust entrunnen** 苦しみと喜びの形で出てくる」と第 2 節の「**fliegt aus auf lauten Schwingen** 音の翼の上によって飛び立って行く」は言葉のニュアンスが異なるため、歌唱の仕方に工夫が必要となるであろう。

第3章 ファニー・メンデルスゾーンとクララ・シューマン のリート作品の楽曲分析と歌唱表現の提案

第1、2章で明らかにしてきたように、ファニーは、弟のフェーリクスをも凌ぐほどの優れた才能を持ちながら、当時の社会背景による両親や弟の反対からプロとしての活動はできず、演奏の場は私的な演奏会に限られていた。作品の出版などはもつてのほかであった。クララは、自作曲が公開演奏会で演奏される機会には恵まれており、作品の出版も容易にされ、作曲活動にも喜びを見出していたが、一方で自身の作品に自信を持っているわけではなかった。最も身近にいたロベルトという存在、またプロとして国内外問わず演奏旅行に出かけ、多くの作曲家の作品や演奏に触れる機会が多かったことが、自分の作品に欠けていたものを強く感じた要因になった。また、家事との両立などにより、自分の音楽に割ける時間も極めて限られていた。彼女らは、その時代背景や音楽環境ゆえに、思うように作曲ができないことに対して葛藤を抱いていたのである。

彼女らが抱いていた心の葛藤は、彼女らの作品に影響を及ぼしたと考えられる。つまり、アマチュアとプロ、それぞれの葛藤を作品から読み解くことで、作品の本質に迫る演奏が可能となると考えた。

そこでこの章では、実際にファニー、クララそれぞれの作品を分析し、それぞれの作品に見られる特色、そして葛藤がどのように作品に表れているかを明らかにした上で、それらをどのように歌唱表現することで、現代に通じる演奏に繋げることができるか、その一つの歌唱表現を提案する。

表現の手がかりとなるのは、詩の内容、そしてそれに対する付曲の仕方である。しかし、ファニーやクララの時代の楽譜のあり方は、作曲家の最終的意図が全て記されているものではなかった。作曲家は現場で演奏されることを想定して作曲していたため、作曲家は現場で楽譜に変更を加えたり、演奏家が楽譜と違った演奏をするのを許容したりといったことが日常的に行われていた。また、作曲家から演奏家へ、あるいは演奏家から演奏家へ、

楽譜に書かれないものを口頭伝承的に伝えていくという側面も存在したのである。⁴⁰ 事実、分析を行なう作品においても、ファニーの作品は特に、ほとんど音楽的な指示はなく、クララの作品においても、ほとんどが有節形式の作品であるが故、節毎の内容に則した細かい指示は書かれていない。つまり、詩の内容やその付曲の仕方を十分に読み込み、楽譜上に書かれていないことについて読み解いて解釈し、表現しないと、彼女たちの作品の魅力というものは損なわれてしまうのである。

詩の内容を歌唱によって表現する際に重要なのは、詩の内容や一つ一つの言葉に対する付曲の仕方を楽譜から読み取ることに、その詩をどのように朗読するかということであろう。朗読の仕方、その詩をどう表現するかといった解釈が、音楽的表現に繋がるのである。具体的には、基本のテンポ設定や曲中でのテンポの変化、ブレスの取り方やその場所、強弱の変化が、詩を表現するための手段となると考える。

そこで、前述の、1. ことばと旋律、2. テンポ、3. ブレス、4. 強弱の4つの視点から楽曲分析を行い、分析結果を具体的にどのように歌唱表現に繋げるかを述べる。なお、2～4については、いくつかの音源を比較し、それぞれの歌手がどのように表現しているかを明らかにすることからも考察を行なう。

第1節 ファニー・メンデルスゾーンのリート作品の特色

1. ことばと旋律

ここでは、詩の内容と、言葉に対する付曲の仕方を分析する。ファニーの3つの作品を見ると、言葉に対する付曲の仕方に、以下のような特色が見られる。

⁴⁰ 渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説 - ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社、2001年、122~140頁。

- ① 言葉の抑揚に従ったリズム
- ② 言葉の語感に従った音
- ③ 曲の最後にコーダを作り、詩の最後の行を何度も繰り返す
- ④ 高揚感に従い、細かく転調し、跳躍しながら音型を上行させる

①は、言葉の抑格は強拍、揚格は弱拍というように、詩を朗読したリズムがそのまま曲に表れているということである。時に例外で、例えば、<Abendbild>⁴¹ の19～23小節目のように、旋律の流れでは不自然なリズムの詩を当てはめていることがある。このことで却って聴き手の耳を引きつける効果が生まれている。（譜例1）

譜例 1

20
ihr sich neigt, sein göttlich Au - ge weilt auf ihr, und es weht sein

②は、例えば<Abendbild>では、「Friedlicher 穏やかな」、「zarte 柔らかな」、「holde 優しく」といった言葉で臨時記号により半音下げられ、それにより言葉に温かさや親密さが表されている。（譜例2）

譜例 2

Fried - li - cher A - - bend zar - - - - te hol - - de,

⁴¹ 第3章では、曲タイトルの和訳は省略する。

<Im Herbst> では、24 小節目 3 拍目以降、下行しては上行する音型を繰り返し、最後には次第に力なく下行していく。これにより、無力感、空虚感といった詩の内容が表されている。（譜例 3）

譜例 3

<Bergeslust> では、「O Lust おお、喜びよ」、「den blauen 青い」、「Himmelsdom 天のドーム」、「geschwind 速く流れる」、「überfliegen 飛び越していく」などに見られる音の跳躍が、詩の躍動感を表す一つの方法となっている。（譜例 4）

譜例 4

また、ピアノパートは、各曲ともに詩の内容を模した音型となっている。<Abendbild> で

は、ゆりかごが揺れるような音型、〈*Im Herbst*〉は、思いがゆれる不安定な音型、〈*Bergeslust*〉では活発で希望に満ちあふれた躍動感の溢れる音型である。他にも、歌の旋律をピアノパートでなぞり、〈*Abendbild*〉では親密さ、〈*Im Herbst*〉や〈*Bergeslust*〉では感情の高まりを補う役割を果たしている。

③は、一度終止した後に、再びコーダのように独立した部分が付けられている。〈*Abendbild*〉では、「優しい自然は微笑む」、〈*Im Herbst*〉では、「お前が私から失われてしまった」、〈*Bergeslust*〉では「思いと歌は天国まで飛んでいく」というように、詩の中で最も内容の凝縮された最後の一行を繰り返すことで、聴き手にその部分を印象づけている。また、その後の後奏においても、いずれの曲も、その最後の行に込められた様々な思いを昇華させるように、音型が上行して楽曲が閉じられている。

④は、特に印象的に用いられている手法である。〈*Abendbild*〉では、21小節目アウフタクトから「父の神聖な目は自然の上にとどまり、その息吹がその顔にかかる」という感動的な場面、〈*Im Herbst*〉では、「私の心の中もまた、ただ苦しい一つの考えばかりにゆれている」や「(しかし、その考えは)私から離れていく」、「だから私はいつも(悲しみを)持ち続けなければならない」という苦しさに喘ぐ心情が描かれた箇所、この手法を用いている。〈*Bergeslust*〉では同様の音型は見られないが、同じ音型を繰り返した後に跳躍するという類似した音型を、9小節目以降や50小節目アウフタクト以降に見ることができる。(譜例5) また、30小節目以降において、歌唱パートとピアノパートがこだまのように奏される音型も、類似していると考えられる。(譜例6) いずれの場面でも、高鳴る期待感が歌われている。

譜例 5

22

<*Abendbild*>

Au - ge weilt — auf ihr, und es weht sein

<Im Herbste>

6

al - so bebt in mei - nem Sin - ne schmerz - lich

The musical score for 'Im Herbste' consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'al - so bebt in mei - nem Sin - ne schmerz - lich'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

<Bergeslust>

9

hoch ü - ber sich den blau - en, den kla - ren Him - mels - dom,

The musical score for 'Bergeslust' (first part) consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are 'hoch ü - ber sich den blau - en, den kla - ren Him - mels - dom,'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

50

Ge - dan - ken gehn und Lie - der bis in das Him - mel - reich,

The musical score for 'Bergeslust' (second part) consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are 'Ge - dan - ken gehn und Lie - der bis in das Him - mel - reich,'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

譜例 6

30

Ge - dan - ken ü - ber - flie - - gen

The musical score for 'Spectral Example 6' consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are 'Ge - dan - ken ü - ber - flie - - gen'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

このように、ファニーは、詩の言葉を丁寧に読み込み、それを音楽で表現すべく様々な手法を用いていることが分かる。また、その中でも特に強調したい言葉や箇所において、特徴的な付曲の仕方をするこで、その表現の効果を高めている。

2. テンポ

楽曲の基本的なテンポは、冒頭の世界記号や発想標語、基準となる音価や拍子、そして詩の内容によって設定される。その他、作曲家によって楽曲中にテンポの指示が表記されることもあるが、この3つの作品には、楽曲中におけるテンポについての指示は一切ない。しかし、詩から得られる情感は常に一定ではなく、気持ちの高揚感などを表現する場合、テンポを変化させることが表現の一つとなるだろう。特に指示がない箇所でも、内容や音楽の流れ（音型など）によってテンポを伸縮させる方が自然ではないだろうか。

ここでは、分析する作品の「基本のテンポ」、および「曲中のテンポの変化」の項目に分けて分析する。また、これらについて客観的に考察するため、3つの音源から歌手たちが設定したテンポや、曲中でテンポを変化させているかについて明らかにする。ローラリン・コルブ、スーザン・グリットン、ドロテア・クラクストン（いずれもソプラノ）の演奏を用いて研究する。

基本のテンポ

表 1

曲名	拍子	速度／発想標語
Abendlied	6/8 拍子	Andante con moto (Allegretto)
Im Herbste	4/4 拍子	Adagio
Bergeslust	6/8 拍子	Allegro molto vivace e leggiero

表 2

曲名	コルブ	グリットン	クラクストン
Abendlied	1:36	2:09	2:11
Im Herbste	2:08	2:35	2:13
Bergeslust	1:26	1:38	1:33

表1は、それぞれの楽曲の拍子、速度記号や発想標語をまとめたものである。表2には、参考までにそれぞれの歌手の音源の時間を記した。

<Abendbild> では、テンポは *Andante con moto*、8分の6拍子である。(Allegretto)と表記されているのは、おそらく彼女の死後、出版のために編集した際に付け加えられたものであろう。⁴² ゆりかごが揺れるようなモチーフが続くことから、それをイメージした大きい2拍子を感じられ、かつ、出だしの3小節目から5小節目を一息で歌えるテンポに設定することが考えられる。グリットン、クラクストンのテンポは筆者の考えるテンポ設定とほぼ同じであるが、コルブの基本のテンポはかなり速い。*Andante con moto* より (Allegretto) を意識したテンポ設定のようである。

<Im Herbst> は、「bebt ゆれている」を表すようにゆれ動くモチーフのピアノパートが続くため、*Adagio* のテンポは、そのモチーフであることを意識して設定する必要があるだろう。録音では、曲の冒頭のコルブのテンポ設定は他の2人と比較すると最も遅いが、曲中のテンポの伸縮を効果的に表現できる点で適したテンポ設定だと考える。

<Bergeslust> は、*Allegro molto vivace* だが8分の6拍子の大きな2拍子を感じられる程度のテンポに設定する。*vivace* は速度標語というより曲想を示していると解釈し演奏すると良いであろう。3人のテンポ設定に大きな違いはないが、コルブがやや速いテンポである。生き生きとした表情は表現できるが、テンポが言葉を犠牲にしている感が否めない。一方でグリットンやクラクストンは、言葉が明瞭に聞こえるテンポであり、ピアノパートの奏し方で *vivace* を表現している。グリットンはほとんどをノンレガートで、クラクストンは前奏や各節の間奏で、楽譜には表記されていないやや不規則なリズムで奏している。

曲中のテンポの変化

⁴² Maurer, Annette. *Thematisches Verzeichnis-der Klavierbegleiteten sololieder Fanny Hensels*. Kassel:Furore,1997 pp41

<Abendbild> では、第2節において、詩の内容が、第1節よりも近くなる距離感から感情の高ぶりが感じられる。音楽についても、16小節目からはじまる中間部分はピアノパートにおいて旋律がなぞられることで音楽に流れが生まれている。これらのことから、この16小節から、テンポを少し前に動かすことで高揚感を表現できると考えられる。また、“sein göttlich Auge”以降を音の上昇と共に少しずつ急き込むように歌い、そのあとを収束させていくように歌うと、*Kurze Pause* の静寂が一層際立つであろう。（譜例7）

音源では、コルブとグリットンが冒頭のテンポと大きく変化させていないが、グリットンは、16小節目から音色を変えて場面の変化を表現している。また、“sein göttlich Auge”以降を音の上昇と共に僅かながら推進力をもって歌い、次第に収束させている。つづく再現部では冒頭よりややテンポを落とし、親密さをより表現している。クラクストンは16小節目から、それまでのテンポよりやや速いテンポで歌い始め、19小節目から23小節目“er weht”までテンポを落とし、詩の内容をしっかりと聞かせている。このことから、この中間部分の表現はその前後と何らかの変化を持たせるのが適しているだろう。コルブは、この中間部分についてテンポの伸縮はなく、詩の内容に変化がもたらされているにも関わらず楽曲を通してほとんど一定であり、詩の内容に則した歌唱とは言えないという印象を受ける。

譜例 7 ¹⁶

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system starts at measure 16 and ends at measure 19. The second system starts at measure 20 and ends at measure 23. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in German and describe a child's love for their father's eyes.

lä - chelt, ein schlum - mernd Kind, in Va - ters Ar - - men, der voll Lie - be zu
 ihr sich neigt, sein gött - - lich Au - ge weilt — auf ihr, und es weht sein

24
O - - dem ü - - - ber ihr Ant - - - - litz. *Kurze Pause*

<Im Herbst> では、激しい絶望感が歌われており、音楽的にも様々な表情が見られる。5小節目3拍目以降の”also bebt~ein Gedanke”は、詩の内容においても核心をつく箇所であり、音楽的にも伴奏形が突如変化し、感情の高ぶりが見られる箇所なので、それまでの Adagio のままではなく、やや急き込むようなテンポで詩を語ることが考えられる。

(譜例 8)

クラクストンはほとんどテンポに変化を持たせていないが、コルブは、明確に急き込むテンポに変化させて奏している。グリットンもコルブ程ではないが、やや急き込むテンポで感情の高ぶりを表現している。

譜例 8

6
al - so bebt in - mei - nem Sin - - ne - schmerz - lich - nur noch ein, noch ein Ge - dan - - ke.

また、12小節目3拍目からの”Kaum vermag~zu keiner Frist”は、二度同じ言葉が繰り返されるため、それぞれの言葉、音楽に込められた情感の度合いが異なる。その情感の差をテンポの変化によって表すことができるだろう。音の上昇に従い、急き込むように歌うことや、二回目のフェルマータの時間を一回目より長く取ることなどが考えられる。（譜例9）

グリットンは特に繰り返しの2回目において、音の上昇に従い急き込むように歌い、フェルマータを十分長く取っている。コルブは、13小節目からのテンポを明確に速く設定し、繰り返しの2回目の”Kaum vermag ich ihn zu fassen”でテンポを落とし、続く音の上昇に従いかなり急き込んだテンポで奏している。フェルマータは1回目も2回目も全くしていない。クラクストンは、テンポでは感情の高ぶりの表現は見られず、強弱によって表現している。

譜例 9

10
ke. Kaum ver-mag ich ihn zu

14
fas-sen, a--ber den-noch von mir las-sen-will er,

17
ach! zu kei-ner Frist. Kaum ver-mag ich ihn zu fas-sen, a-ber

21

den - noch von mir las - sen will er, ach! zu kei-ner Frist; und so

31 小節目では、ピアノパートが全音で奏され動きがないため、歌唱部分で *rubato* することが可能である。「Klage 嘆き」という言葉を強調するための時間が与えられていると捉えることができる。(譜例 10)

クラクストンは”Klage” で時間をとり、そのあとにすぐにテンポに戻している。コルプはその前の 30 小節目アウフタクト”mit mir fort” から 33 小節目 1 拍目”verloren bist” までテンポを落としている。グリットンは、”Klage” では言葉を強調するのみでテンポは変化させておらず、つづく”daß du mir verloren bist” のテンポを落として強調している。よって、いずれの歌手もこの部分のテンポを変化させることで言葉を強調していることが分かる。

譜例 10

30

mit mir fort - die - dump - fe Kla - ge, daß du mir ver - lo - ren bist,

<Bergeslust> は、軽快なピアノパートで、その音型にもほとんど変化がないため、テンポが変化以外の方法で詩を表現するのが良いであろう。音源においても 3 者ともテンポは大きく変化させていない。

61 小節目アウフタクトから、テンポの指示がなされている箇所は、唯一のテンポ指示

であることから、ファニーの特に強調したかった詩の部分であったことが分かる。*poco rit.*の指示であることを考えると、少し言葉を強調する程度であり遅くなりすぎないことが望まれているであろう。

また、67、68 小節目においてはピアノパートに動きがないため、言葉を立たせためにテンポの *rubato* をすることが求められていると捉えることができる。(譜例 11) コルブ、グリットンと同様に *rubato* を行っている。

譜例 1 1

59 reich. *p* *poco rit.* Ge - dan - ken gehn und Lie - - der

63 *a tempo* *cresc.* fort bis ins Him - - mel - - reich, fort bis ins

68 Him - mel - reich.

以上のように、基本のテンポについては歌手によって異なるものの、速度記号や拍子を基本とし、詩全体の雰囲気と音楽への解釈が反映されている。また、いずれの歌手も、

解釈はそれぞれであるが、詩の内容や言葉に応じてテンポを随時変化させて表現されていることが分かった。

3. ブレス

ひと言で「ブレス」と言っても、様々な種類が存在する。ゆっくりと時間をかけるもの、勢いよく取るもの、カンニングブレスがある。これらのブレスの取り方は、ブレスの後の音楽や詩の内容によって変わってくると考える。たとえば、情景や気持ちの変わり目では、焦らず時間をかけてブレスを取ることが考えられるし、激した場面であれば勢いよく、そして素早くブレスを取らなければ、その音楽を表現することは難しい。カンニングブレスは、基本的には音楽の流れを止めたくないが、息継ぎの目的で取る場合などに使われる。

また、言葉を立たせるために、あえてブレスを取ること、ブレスの後の言葉を効果的に強調でき、反対に、あえてブレスを取らないことで、衰退していく様子を表現することができる。このように、ブレスの取り方を工夫することは、表現上で重要な役割を果たすのである。

例えば、<Abendbild> では、7～11 小節目の”um ihre Züge schwebt der Dämmerung zarte Verhüllung” が内容として一文となっているため、”Züge” の後の 8 分休符のブレスは、音楽の流れを止めないような素早いブレスをすることが考えられる。（譜例 12）録音では、特にグリットンは休符を取らずに続けており、楽譜とは異なるが言葉のつながりを意識していることが分かる。

また、12 小節目アウフタクト”und sie lächelt die Holde” からは、調性が戻り、また視点も「自然」の顔へと近づくため、この前のコンマでのブレスは、次の情景や音楽を想定した、表情が瞬間的に明るくなる時のようなブレスが適しているのではないだろうか。（譜例 12）グリットンはこの箇所から明らかに音色が変わっており、ブレスの仕方がその音色を導き出している。また、クラクストンは、9、10 小節目で言葉を強調するためにテンポを落とし、12 小節目アウフタクトからテンポに戻している。よって次のブレスの取り方はそれに伴い

変化している。

譜例 1 2

4
senkt sich aufs Ge - fil - - de, sanft ent-schlum-mert Na - tur, um ih - re

8
Zü - - ge schwebt der Däm-me-rung zar - - - te Ver - hül - lung, und sie

12
lä - - chelt, die hol - - de, sie lä - chelt, die hol - de;

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German. The first system starts at measure 4, the second at measure 8, and the third at measure 12. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

16 小節目からは、音楽が変化し、「テンポ」の項で述べたようにテンポを少し前に動かせる箇所であるため、次の音楽や、テンポを想定したブレスを取ることが考えられる。

20 小節目”zu ihr sich neigt,” つづく”sein göttlich Auge weilt auf ihr,” という区切れになる箇所は、その言葉の内容を想定したブレスを取ること、詩に現れている感情の高ぶりを表現する助けとなるだろう。（譜例 7 を参照のこと）

29 小節目からの再現部は休符がないため、大きな一つの線を意識した *molto legato* で歌うことが求められているだろう。そのため、ブレスは随所で短く素早く取ることが考えられる。（譜例 13）

譜例 13

29
Fried - li - cher A - bend senkt sich aufs Ge - fil - - de, sanft ent - schlum - mert Na -

33
tur, um ih - re Zü - - ge schwebt der Däm - me - rung zar - - - te Ver -

37
hül - lung; und sie lä - chelt, die hol - de, sie lä - chelt, die hol - de, sie

<Im Herbst> は、まず8小節目の”nur noch ein”でコンマを入れて区切り、再び”noch ein Gedanke”と続けている。それまでを勢いをつけて語り、改めて言い直しているコンマであると考えられるため、コンマでひと呼吸おくようなブレスを取ると良いであろう。（譜例8を参照のこと）グリットン、クラクストンの歌唱では同様の表現がなされている。

また、14小節目”aber”から音楽的にも内容も激しているため、”aber”の前のブレスの取り方は緩やかには取れないだろう。次の内容を想定したブレスが必要となる。21小節目アウトタクトにおいても同様である。（譜例9を参照のこと）コルブはテンポの変化にともない素早いブレスを取っている。グリットンは、14小節目のaberの前でひと呼吸置くようなブレスを取っている。

25 小節目アウフタクトからは、”und so denk ich ihn” の後にもブレスは可能であるし、その後の”und trage” の後で取ることも考えられるが、後者の方だと音楽的に推進している箇所にも拘らず、流れが止まってしまう印象を受ける。そのため前者の位置でブレスを取るのが良いのではないだろうか。（譜例 14）コルブとグリットンはその前者、クラクストンはこの箇所は一息で歌い、やはり音楽の流れを止めないことを意識していることが聞き取れる。

譜例 14

25
und so denk ich ihn und tra - - ge al - - le Näch - te,

33 小節目からのコーダは、次第に音楽が収束していくため、ゆったりとしたブレスをすることで、次を歌い出すことができるだろう。（譜例 10 を参照のこと）グリットンはこのコーダ部分をそれまでの歌唱と明確に分離させており、それに伴い歌い始めのブレスは時間をかけている。

<Bergeslust> では、5 小節目アウフタクトからの”O Lust~Wald und Storm”までがひとつの文であるため、途中の 8 分休符で途切れないう、カンニングブレスのように素早いブレスで次に繋げる。（譜例 15）録音では 3 者ともに休符によるブレスが流れを止めることなく歌われている。

譜例 15

Allegro molto vivace e leggiero

5

Lust, vom Berg zu schau - - en weit ü - ber Wald und Strom,

また、13 小節目アウフタクトからのフレーズの着地点は 18 小節目までであるので、17 小節目アウフタクトの前のコンマで音楽の流れが止まらないようなブレスが求められるだろう。（譜例 16）録音では3者ともに一息、もしくはコンマでの素早いブレスを取って歌っており、音楽の流れが止まらない。

譜例 16

9

hoch ü - ber sich den blau - - en, den kla - ren Him - mels - dom, hoch

13

ü - ber sich den blau - - - - - en, tief -

17

kla - ren Him - mels - dom.

22 小節目アウフタクトからの”Vom Berge Vögel~geschwind” は、一息で歌える箇所であるが、「und Wolken so geschwind 雲はとても速く流れる」の前であえてブレスを取ること、この言葉のスピード感を出せると考えられる。（譜例 17）この箇所も 3 者とも共通して、言葉をここで分けている。

譜例 17

21
Vom Ber - ge Vö - gel flie - - - gen und Wol - ken so ge - schwind,

54 小節目アウフタクトからの “Gedanken gehn und Lieder bis in das Himmelreich” は、一回目の”Gedanken gehn,” のコンマで素早くブレスを取って、つづく気持ちの高揚感に備えることが考えられる。（譜例 18）コルブは、音楽の流れを重視してか、コンマで区切らずに一息でつないでいるが、グリットン、クラクストンはコンマで続く音楽の高揚感が表れるようなブレスを取っている。

譜例 18

54
Ge - dan - ken gehn, Ge - dan - - - - - ken bis in das Him - mel - reich.

以上のように、ブレスの取り方には様々な表現上の効果を生み出す。つづく詩の内容に伴ってブレスの取り方の速さを変えることによって、詩を歌唱で表現する助けとなる。また、声の音色を変えることもできる。他にも、音楽の流れを妨げない短く素早いブレスや、

つづく詩の内容を強調したい場合にあって取るブレスなど、歌唱表現においてブレスを工夫することは欠かせないのである。

4. 強弱

ファニーは、この3つの作品においてほとんど強弱について指示していない。しかし、音楽の流れや詩の内容から一定ということは考えにくいいため、工夫する余地がある。

まず、楽曲全体を見渡し、詩の情景を読み取って強弱を設定する必要があるだろう。語感を表現するために、ある言葉だけ抑えたり、反対に際立たせたりすることも考え得る。また、音の上行や、急き込むようなテンポに設定した箇所は、*crescendo* をかけるのが自然である。言葉が繰り返される箇所についても、一回目と二回目で同じ力量であるとは考えにくいので、変化させるのがよいだろう。

<Abendbild> では、終始、強弱の指示はないが、この楽曲の穏やかな詩の情景から、静かな世界が続いていくことが想定できる。

16 小節目からは、音楽の変化と推進力に合わせて、それまでよりもやや伸びやかな声で歌うのが適しているのではないだろうか。そして、22～24 小節目まで音の上行に従い *crescendo* していき、“über ihr Antlitz” は、28 小節目の *Kurze Pause* に向けて音も下行していくため自然に *diminuendo* していく。（譜例 7 を参照のこと）

42 小節目アウフタクトからのコーダ部分は、夢の中に誘うような *sotto voce* が適しているだろう。いずれの歌手にも以上これらの表現が見られる。（譜例 19）

譜例 19

42
sie lä - - - chelt, die hol - de!

<Im Herbste> は、5小節3拍目から、7小節目の”schmerzlich”に向けた上行や、14小節目”aber”からの上行（以上、譜例8、9を参照のこと）、25小節目アウフタクトからの上行（譜例14を参照のこと）など、度々顕著な音の上行が、詩の内容に従って現れる。そのため、これらの箇所においては *crescendo* させていくのが自然であろう。そして、*crescendo* をした後は、9小節目アウフタクトからの”noch ein Gedanke”、17小節目や23小節目の”zu keiner Frist”、33小節目からのコーダ部分で次第に落ち着いていく。

以上の点について、グリットン は明確に同様な表現をしている。コルブは、12小節目から30小節に向けて勢いを衰退させることなく、31小節目”daß du mir verloren bist”以降楽曲の終わりに向けて *diminuendo* させている。クラクストンは、音の上行下行にほとんど関係なくほとんど強弱の変化は付けていない。特に18小節目から24小節目までは反対に抑えた音量で歌い、他の二人とは異なる表現をしている。

<Bergeslust> は、音楽と詩の内容から、生き生きとした表情の音量で歌い出すのが良い。ファニーによって指示されているのは、楽曲の最高音A音、63小節からのクライマックス部分の *crescendo* および *f* と、61小節目アウフタクトから62小節目の *P* のみである。

この他に考え得る強弱は、34小節目からのピアノパートのバス音の上行に従った *crescendo*、またその *crescendo* を効かすために30小節目アウフタクトからは少し音量を下げる事が考えられる。グリットンとクラクストンは同様の表現を明確に行っている。クラクストンは、38小節目アウフタクト”die Vögel und den Wind”が繰り返される言葉であるために特に力強く歌っている。（譜例20）

譜例 20

29

Wind; _____ Ge - dan - ken ü - ber -

33
flie - - gen die Vö - gel und den

37
Wind, die Vö - - gel und den Wind.

このように、音の上行および下行に従った自然な *crecendo*、*diminuendo* や、詩の内容に従った強弱が表現の幅を広げるのである。

第2節 クララ・シューマンのリート作品の特色

1. ことばと旋律

クララの作品 23 では、言葉に対する付曲の仕方に、ファニーの作品と共通する点と、クララ独自の特色が見られる。

- ① 言葉の抑揚に従ったリズム
- ② 詩の最後の行を繰り返す
- ③ 曲のクライマックスに向けて音が上昇し、その後は静か収束していく

- ④ 高い音域に強調したい言葉をあてている
- ⑤ 強弱などが、詩の内容に従い細かく指示されている
- ⑥ 転調は曲の中間部で明確に行われる

①については、ファニーの作品と共通する点である。分析対象のクララの作品は、ほとんど例外なく、これがあてはまる。<O Lust, o Lust> の23小節目アウフタクトの”fliegt aus”と、28、34小節目”unbewußt”のみが例外だが、”fliegt aus”は、かえって言葉の語感が表れ、また”unbewußt”は聴き手の耳を引きつけている。(譜例21)

譜例 2 1

クララの作品23は、ほとんどが有節形式、もしくは変化有節形式であるが、このように各節の言葉が同じリズムであるからこそ可能となることである。6曲全てにおいて歌唱パートがアウフタクトで始まっているが、これも詩が抑格から始まっていることと一致している。

クララは、ロベルト同様に歌曲になりそうな詩を探していたことから、詩の選択にこだわりを持っていたことが伺える。詩の内容はもちろんであろうが、さらに詩のリズムについても重視していたのであろう。

②についても、ファニーと共通する点だが、ファニーは一度終止させた後にコーダのように付け加えているのに対し、クララは一つの曲の流れのなかで言葉を繰り返している。当然、繰り返されることでその言葉を強調していると考えられるが、<Was weinst du,

Blümlein> や<*Auf einem grünen Hügel*> のように、後奏がなくその言葉で終わらせることで、印象的に余韻を残したり、<*An einem lichten Morgen*>、<*Das ist ein Tag, der klingen mag*>、<*O Lust, o Lust*> のように、楽曲のクライマックスの中で言葉を繰り返すことで、言葉をより際立たせている。

③は、<*Was weinst du, Blümlein*> と<*O Lust, o Lust*> では例外だが、その他の4曲では、②のように言葉が繰り返されたり、音が上行し、*crescendo* するなど音楽的に盛り上がりを見せた後に、旋律中、もしくは後奏で、必ず静かに楽曲が閉じられている。明確な理由は不明だが、このことで歌曲集のまとまりを考慮した時にまとまりが生まれることや、始めから終わりまで、詩の世界を音楽的にも統一させる効果があることが考えられる。後者は、後奏で前奏と同様の音楽が繰り返されることから言えるだろう。

④は、<*Was weinst du, Blümlein*> の”Aug”、”Rosen”、”Sonne”、<*Auf einem grünen Hügel*> の”Röslein”、”lauter”、”Blümlein”、”blaue”、”Vögelein”、”Leid”、”weinen”、”Thränen”、”nie”、<*Das ist ein Tag, der klingen mag*> の”Frühlings”といった、詩の中でキーワードとなる言葉に、楽曲中の比較的高い音をあてて際立たせられている。(譜例 22) また、<*Was weinst du, Blümlein*>、<*An einem lichten Morgen*>、<*O Lust, o Lust*> では、前述の②のように、音楽的なクライマックス中に詩の中で最も強調される言葉があてられている。

譜例 22

<*Was weinst du, Blümlein*>

13
Freu - den - trä - ne durch's Aug' mir bricht,

61
und die Son - ne lach - te

<Auf einem grünen Hügel>

5
steht ein Rös - lein hell,
stehn zwei Blüm - lein blau,

9
rot wie lau - - ter Lie - be,
blau wie blau - - e Aug - lein,

⑤は、有節形式のものでは例外も生じるが、いずれの曲においても強弱記号をはじめとした音楽的な指示が明確になされている。<O Lust, o Lust> のように、「Der kleinste Ton 小さな音」や「still 静かに」という言葉や、内的な情感が歌われる箇所では弱く、そして、盛り上がる箇所では *crescendo* や *f* などが指示されている傾向にあるが、<Was weinst du, Blümlein> や<Das ist ein Tag, der klingen mag>では、クララがこのように朗読してほしかったのではないかと思わせる、より詳細で表情豊かな指示がなされている。（譜例 23）

譜例 23

<Was weinst du, Blümlein>

65 *p* *f*
und die Son - ne lach - - te freund - lich da - rauf.

p *f*

<Das ist ein Tag, der klingen mag>

Lebhaft *f*
Das

p

5
ist ein Tag, der klin - gen mag - die Wach - tel schlägt - im

詩の内容と合わせてみると、強弱記号は単に音量のことを指すのではなく、詩の内容に従ったニュアンスを示していると考えられる。

⑥は、ファニーが曲中で、言葉に対して細かく転調をしていたが、クララは、第1曲目から3曲目、第6曲目においては、楽曲を大きくいくつかの部分に分けた、その部分ごとに調を変えている。傾向としては、長調の楽曲では、詩の中でより内的な情感が歌われる部分や、詩の中で異質な内容の時は短調となり、詩の内容で広がりをもたらされ、音楽的にも盛り上がる部分で長調となっている。

2. テンポ

ここでも、基本のテンポ、曲中のテンポの変化の二つの項目から分析する。音源によるテンポ設定を考察する歌手は、本論文第3章第1節と同様に、ローラリン・コルブ、スーザン・グリットン、ドロテア・クラクストンである。表3は、それぞれの楽曲の拍子、速度記号や発想標語を、表4には、それぞれの歌手の音源の時間を参考までに記した。

基本のテンポ

表 3

曲目	拍子	速度／発想標語
1. Was winst du, Blümlein	2/4 拍子	Allegretto
2. An einem lichten Morgen	4/4 拍子	Lebhaft
3. Geheimes Flüstern hier und dort	3/8 拍子	Langsam und sehr leise
4. Auf einem grünen Hügel	2/4 拍子	Langsam
5. Das ist ein Tag, der klingen mag	6/8 拍子	Lebhaft
6. O Lust, o Lust	6/8 拍子	Sehr Lebhaft

表 4

曲名	コルブ	グリットン	クラクストン
1. Was winst du, Blümlein	1:28	1:49	1:54
2. An einem lichten Morgen	2:59	2:52	2:46
3. Geheimes Flüstern hier und dort	3:31	3:52	3:02
4. Auf einem grünen Hügel	2:07	2:46	2:08
5. Das ist ein Tag, der klingen mag	0:58	0:56	1:14
6. O Lust, o Lust	1:34	1:38	1:58

<Was weinst du, Blümlein> は Allegretto、4分の2拍子で、活発な詩と音楽であることから、速めのテンポを設定することが考えられる。コルブは次第に速くなり言葉が不明瞭となっている。会話となっていることを考慮した、あまり速すぎることのないテンポに設定するのが良いだろう。

<An einem lichten Morgen> は、ピアノパートにおいて 16 分音符の 6 連符や 5 連符が繰り返し奏されるため、速く設定しすぎずその部分が無理なく奏することができるテンポにすると良いだろう。しかし同時に、Lebhaft であることを念頭に置き、音楽の推進力が損なわれないようなテンポであることを考慮する必要がある。

音源では 3 者ともに同様のテンポ感である。

<Geheimes Flüstern hier und dort> は、Langsam und sehr leise と指示されているが、8 分の 3 拍子という拍子から、やや軽めのテンポ設定であることが読み取れる。また、前奏のピアノパートで 2 拍子と 3 拍子が交互に奏されること、詩の内容が「私」が森の中の情景を見ながら歩いている様子であることから、付点 8 分音符が基本の歩く速さ、四分音符＋八分音符が、少し歩みを緩めている様子を表していると解釈できる。これらを合わせて、テンポ設定するとよい。

音源ではクラクストンがかなり速いテンポ設定にしているが、Langsam und sehr leise の指示が生かされず、急かされる印象を受ける。

<Auf einem grünen Hügel>は、Langsam で、詩の内容は、失恋をした「私」が、かつての恋人を思い出しているというものである。感傷的な内容に伴い、テンポが遅くなってしまうことが考えられるが、あまり遅くテンポを設定すると 4 拍子のように感じられてしまうため、あくまで 4 分の 2 拍子であることを考慮してテンポ設定する必要がある。感傷的な内容こそ客観的に淡々と歌った方が、より聴き手に詩の情感を伝えることができるのではないだろうか。クララが 4 拍子ではなく 2 拍子にしたのも、このような意図があったからだと考えられる。

コルブとクラクストンは 2 拍子に感じられるテンポで淡々と歌っている。グリットンはたっぷりと歌い上げ、2 拍子に感じられないテンポとなっている。以上のような解釈をするとこのテンポ感はふさわしくないだろう。

<Das ist ein Tag, der klingen mag>は、Lebhaft だが 8 分の 6 拍子であるので、あまり速く過ぎるテンポは適さない。Lebhaft の生き生きとした様子を出しながらも、大きい 2 拍子

を感じられるテンポで歌うのが良い。

コルブやグリットン、*Lebhaft* は全面に表現されているが、8分の6拍子にしてはかなり速いテンポ設定である。クラクストンは8分の6拍子を感じるものの、*Lebhaft* の曲想が表現しきれない印象を受ける。これらの中間のテンポ設定が適していると考えられる。

<*O Lust, o Lust*>は、*Sehr lebhaft*、8分の6拍子で、5曲目よりやや速いテンポであることが分かる。コルブとグリットンは、この6曲目よりも5曲目がテンポとしては速いが、6曲目のテンポは8分の6拍子に感じられる *Sehr Lebhaft* が表現されたテンポ設定である。クラクストンは5曲目同様、曲想を表現するにはやや遅いテンポ設定となっている。

曲中のテンポの変化

<*Was weinst du, Blümlein*> は、第1、2節において、*ritardando*、フェルマータ、*a tempo* の指示がある。どちらの節においても、*ritardando* 部分の言葉を聴き手に印象的に伝えることが可能となる。また、さらにフェルマータによって停止することで、その直後とのテンポの違いがさらなるコントラストを生み、*a tempo* からの内容をより生き生きと伝えることができる。（譜例 24）

譜例 24

第1節

7

ritard. *a tempo*
mf

Blüm-lein lach-te: Was fällt dir ein! Ich bin ja fröh-lich,

ritard. *a tempo*
mf

第2節

ri - 32 *tard.* **a tempo**
im Mee - re tot? Da lacht der Him - mel

ri - *tard.* **a tempo**
mf

第3節には同じ音型の箇所があるにも拘らず、テンポの指示はなく、フェルマータがあるのみである。フェルマータは、ここで詩の内容が区切れるために表記されていると考えられる。(譜例 25)

この1曲目は、この歌曲集の中で唯一、曲中のテンポの指示がされている。また、第3節には *ritardando*、*a tempo* の指示がない。これらから、クララが特別にテンポの指示を書いたのは、詩が会話となっている箇所のみであることが分かる。クララが指示したテンポの変化を存分に生かすため、明確に強調するのが良いであろう。

譜例 25

p 55
die Blu - men blüh - ten freu - dig em - por. Des Ba - - ches Wel - len

p

その他の箇所では、コルブとクラクストンは第2節のテンポを変化させている。コルブはかなり急き込んで歌い、クラクストンは反対に遅く歌っている。テンポの違いは詩の解釈の違いであるが、確かにこの節のみ不気味な言葉が並んでいるため、内容にそったテンポの変化させることで表現の幅が広がるだろう。

<An einem lichten Morgen> は、28小節目アウフタクトから音型が上行し、ピアノパー

トにおいては次第に音の数が、4連符、5連符、6連符と増えている。このことから、音楽は楽曲のクライマックスへと向かっていることが分かる。この部分の詩の内容は、第1節、2節共に、それぞれの節の最も情熱的な部分ではあるが、第2節の方が「ich 僕」の気持ちがより噴出していると読み取れる。その差を出すために、第2節で音型の上行に従って、急き込むようなテンポで演奏することが考えられる。

コルブとクラクストンは、この部分において急き込んだテンポで歌っているが、特にコルブは、やはり2節目をより急き込んだテンポで表現している。クラクストンは、節毎に明確な違いは見られないが、いずれの節においても、その前の28小節目アウフタクトからテンポの変化を見せている。(譜例26)

譜例 26

28

und laß die hei - - ße Lie - - - - - be in's
und dich da - - - für ver - - - klä - - - ren mit

Hei - - - lig - - - tum hin - - - ein,
son - - - nen - - - hel - - - ler Lust,

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and slurs. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns with slurs and accents, including sixteenth-note runs.

その他の箇所においては、コルブとクラクストンに明確なテンポの変化が見られる。コルブは第2節の歌い出しのテンポを遅く始め、11小節目アウフタクトの”als liegen dir im Schoß”で戻している。また第2節の歌い終わりでは *ritardando* をして曲を終息させている。クラクストンは、第2節の15小節目アウフタクトから「und deine Blüte küssen そ

して君の花にキスをする」の箇所を、詩の高揚感と共に急き込んで歌っている。（譜例

27)

譜例 27

1. An
2. Ich

ei - - - nem lich - ten Mor - - - - - gen, da klingt es hell im
will ja nichts ver - lan - - - - - gen als lie - - - - - gen dir im

Tal: wach' und
Schoß

auf, du lie - - - be Blu - - - - me, ich
dei - - - - ne Blü - - - - te küs - - - - sen, eh'

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features intricate sixteenth-note patterns and sixteenth-note chords, often marked with a '6' for sixteenth notes. The vocal line is in a soprano or alto range, with lyrics in German. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The systems are numbered 6, 9, 12, and 15.

<Geheimes Flüstern hier und dort> は、3節からなり、それぞれの節で情景が変化する。特に第2節においては、冒頭に「schreit' ich in den Wald hinaus 私は森の中へ入っていった」とあることから、第1節の静から、動へと変化していることが分かる。第2節を第1節のテンポよりも少し前目に演奏することで、動への変化を表現できる。

また、同じく第2節目の26小節目アウフタクトから音の上行および *crescendo* の中で「du schließest mich mit Sturm gebraus お前は嵐の轟音で私を抱き入れる」という詩の中で最も激しい情景が描かれているため、この箇所においてもテンポを急き込むように歌うことでその激しさを表現することができるだろう。クラクストンは、この箇所については同様の表現を行なっている。（譜例28）

譜例 28

25

cresc.

laß mich des Le - - - - - bens rein - - - - - stes Wort _____
 du schlie - ßest mich _____ mit Sturm - - - - - ge - braus _____
 will ich, vom Geist _____ der Lieb' _____ be - schwingt, _____

p *cresc.* *p*

<Auf einem grünen Hügel> では、終始淡々と詩が語られ、音楽も素朴なものであるため、あまりテンポを変化させない方が自然である。しかし、9小節目「lauter Liebe 純粋な愛」や「blaue Äuglein 青い瞳」といった詩のキーワードとなる言葉は、強調するようにテヌートをかけることが考えられる。また、13小節目においても「weinen 泣く」、「Tränen 涙」の言葉にあわせてアクセント、および3連符があてられており、この部分も同様に強調することが求められているだろう。音源では、いずれの歌手もこの部分をそのように強調している。（譜例29）

譜例 29

5
steht ein Rös - lein hell, und wenn ich rot, rot Rös - lein seh', so
stehn zwei Blüm - lein blau, und wenn ich blau, blau Blüm - lein seh', so

9
rot wie lau - - ter Lie - be, möcht'
blau wie blau - - e Aug - lein, durch

13
wei - - - nen ich zur Stell'!
Trä - - - nen ich sie schau'!

1. 2. Auf

また、第3節の21小節目から、一羽の小鳥が「Wer niemals Leid recht großes Leid erfahren, wird nie recht glücklich sein! 一度として苦悩を、とても大きな苦悩を経験したことがない者は決して本当に幸せになることはないのだ」と歌っているように聞こえる、とあり、詩の中で核となる言葉の一つであるため、一つずつの音をためるようにすると言葉が際立つだろう。コルブとクラクストンにおいて同様の表現が見られる。（譜例30）

また、27小節ではピアノパートに動きがないため、歌は「nie recht glücklich sein」の言葉に従って、時間をかけることが可能である。これはクラクストンの表現と一致する。この言葉は2度繰り返され、後奏がなくそのまま楽曲が終わるが、*ritardando*の指示はない。コルブやグリットンはこの箇所ではテンポを落とすことで楽曲を収束させているのに

対し、クラクストンは楽譜に従い、そのままのテンポを保っている。コルブやグリットンの表現は、より言葉が強調されて聴き手の印象に残る。クラクストンの表現は、淡々とした表現で虚しさが際立つ印象である。どのように収束させたいか、その解釈により表現方法が色々と考えられる箇所である。（譜例 30）

譜例 30

21
mir ist's, als säng's: Wer nie-mals Leid, recht gro-ßes Leid er-fah-ren,

26
wird nie recht glück-lich sein, nie recht glück-lich sein.

<Das ist ein Tag, der klingen mag> は、最初に設定した基本のテンポで最後まで勢い良く歌う方が、詩の内容から見ても適しているだろう。しかし、短い曲中で、様々な情景が歌われ、それに従った細かい強弱が指示されている。そのため、テンポの違いで表現するよりも、それ以外のクララがあえて指示をした部分で表現するだけでも十分である。音源でも、いずれの歌手もテンポの変化による表現はほとんどしていない。

<O Lust, o Lust> においても、最初に設定したテンポで、勢い良く演奏した方が、詩の生き生きとした内容を表現できる。5曲目のように次々に情景が移り変わる詩ではないが、クララは短いスパンで細かく強弱を指示し詩を表現している。そのため、5曲目同様にテンポ以外の部分で表現するのが良いであろう。ただし、歌曲集の最終曲であることを考慮し、第2節目においては、35小節目からの *crescendo* の頂点となる「singen 歌

う」で、歌曲集の6曲全てをこの言葉に集結させるように音のエネルギーを保ったまま *ritardando* すると良いであろう。音源でも5曲目同様に、いずれの歌手もテンポはほとんど変化が見られないが、やはり36小節目においてはかなり音をためて強調している。グリットンは第1節目ではあまりためずに、第2節目でややためを作っている。コルブとクラクストンは、第1、2節ともにかなり長い時間をかけて音をためている。(譜例31)

譜例 3 1

35

al - le Welt ge - sun - - gen.
Land hin - ab zu sin - - gen.

f

rit.

以上のように、クララに作品においても詩の内容に応じたテンポの変化を行なうことで効果的な表現ができる。テンポを速めることで高揚感を表したり、言葉を *tenuto* させることによって、その言葉を強調させることができる。有節形式の楽曲がほとんどであるが、節の内容によりテンポを変化させることが表現として自然である。

また、クララの楽曲はファニーと比べると強弱の指示が細くなくされており、特に5、6曲目のように、テンポを変化させず、強弱のみに従った方が楽曲の詩の内容が表現できる場合もある。

3. プレス

<Was weinst du, Blümlein> では、文の途中であるが、8分休符を挟んでいる箇所がいくつか見られる。そのような所では一文であることを意識した、フレーズの途切れない素早い

ブレスが必要である。ただし、休符のあとの言葉が明るいイメージなのか、暗いイメージなのかで、ブレスの吸い方が変わるだろう。

また、16小節目や42小節目のように、休符はないがコンマで区切られて同じ言葉が繰り返されている箇所では、その言葉への推進力を失わないようなブレスをするのが適していると考えられる。特に42小節目では、一つのフレーズの中で言葉を繰り返しているため、コルブやグリットンのように、45小節へ向かうフレーズの流れの中で素早くカンニングブレスを取るのが良いだろう。詩に表れている喜びの感情も、そのブレスによって表現されるだろう。(譜例32、33)

譜例 3 2

13
Freu - den - trä - ne durch's Aug' mir bricht, die Freu - den - trä - ne durch's Aug' mir bricht.

譜例 3 3

38
streu - e ja Ro - - - sen auf ih - re Bahn, auf ih - re Bahn, ja

45
Ro - sen!

各節に見られるフェルマータの後に取るブレスは、どのように取るかでその後の詩の内容を決めるものとなる。第1節では会話の途中、第2節は地の文への変わり目、第3節では地の文の途中と異なるため、それぞれ異なるニュアンスのブレスが必要となる。（譜例24、25を参照のこと）クラクストンは、第1節は短く、第2、3節は情景が変わる「間」を長めに、というように、各節毎にフェルマータの時間を変えて取っている。

<An einem lichten Morgen>は、まず冒頭の部分において各節ともに、12小節目までが一文となっているため、フレーズの流れを止めないように、11小節目アウフタクトの前でカンニングブレスを取ることが考えられる。コルブとクラクストンは、コンマがあることを強調したブレスを取っているがフレーズは途切れず、グリットンはこのフレーズを一息で歌っている。つまり、いずれもフレーズの流れを意識していることが分かる。（譜例27を参照のこと）

15小節目アウフタクトからは、第1節目では17小節目アウフタクトの前でブレスを勢い良く取ること、*「ich bin der Sonnenstrahl! 僕は太陽の光だよ！」*というこの部分のクライマックスへと続けることができる。第2節では、その内容から、詩の内容と共に音楽がフレーズの終わりに向けて静かに収束していく。そのため、*”eh’ ”*のコンマでは第1節のようにはっきりとブレスをするのではなく、短く素早いブレスを取ることが考えられる。いずれの歌手も、第1節では同様にブレスを取り、第2節ではカンニングブレス、もしくは一息で歌っている。特にクラクストンは、第2節においてテンポをあげ、コンマでブレスを取らずに一息で歌っている。つまり、内容が途切れないことを示した形である。（譜例34）

譜例 34¹²

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: *Tal: Schoß wach' und'*. The piano part features a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are fermatas over the vocal notes corresponding to the lyrics.

15

17

24 小節目アウフタクトからは、各節ともに、26 小節目アウフタクトの前でのカンニングブレス、もしくは内容のまとまりを考えて一息で歌うことが考えられる。グリットン、クラクストンはブレスを取らずに歌っている。（譜例 35）

30 小節目アウフタクト前においても同様であるが、グリットンが一息で歌っているのに対し、コルブとクラクストンはブレスでしっかりと区切っている。なお、この箇所のピアノパートを見ると、他の小節では必ず 4 拍目に音が鳴っているのに対し、ここだけが休符になっている。この部分の解釈の仕方によってもブレスの取り方が変わるだろう。（譜例 35）

譜例 35

22

24

schlie - - - ße mit Ver - trau - - - en dein Blü - ten - käm - mer - -
 will ja nichts be - geh - - - ren als ruh'n an dei - ner

27

lein und laß die hei - - - ße
 Brust und dich da - - - für ver - - -

29

Lie - - - - - be in's Hei - - - lig - - - tum hin - - -
 klä - - - - - ren mit son - - - nen - hel - - - ler

31

ein, und laß die hei - - - ße
 Lust, und dich da - - - für ver - - -

27 小節目においてイ短調で終止しており、一見ここで一区切りのようにあるが、内容的にその後も続いていくため、28 小節目アウフタクトの前のブレスは、完全に音楽を断ち切ってしまうブレスではなく、音楽の流れの中でのブレスを取る必要があるだろう。（譜例

35)

<Geheimes Flüstern hier und dort> は、まず 18 小節目アウフタクト～24 小節目において、各節で言葉の区切れが異なるため、それに伴いブレスの位置も異なってくる。これにより、それぞれの音楽的な表情に変化をもたらすことができる。第 1 節では、「O Wald おお、森よ」という呼びかけが二度繰り返され、「geweihter Ort 神聖な場所よ」へ気持ちを高揚させている。最初のコンマでブレスを取ってその後を繋げたり、コンマごとにブレスを取る方法が考えられる。グリットンとクラクストンは前者、コルブは後者の位置でブレスを取っている。第 2 節では、「du liebes, freies Gotteshaus 親愛なる、自然の中の神の栖よ」とあり、ここでもコンマでブレスを取ることで”Gotteshaus” へと向かう気持ちの高揚を表現できるだろう。コルブとグリットンはこのような表現をしている。クラクストンはこの箇所ではコンマでブレスを取らず、フレーズの流れを重視しているようである。第 3 節の「und was mir tief zum Herzen dringt 私の心の奥深くに達するもの」は、意味上でも区切りがないため、一息、もしくはカンニングブレスで歌うことが考えられる。音源ではいずれの歌手も一息で歌っている。（譜例 36）

譜例 36

18 *cresc.* *mf*

o Wald, o Wald, ge-weihter Ort,
 du liebes, freies Gotteshaus,
 und was mir tief zum Herzen dringt.

また、26 小節目アウフタクトからも各節により表情が様々である。32 小節目までを一息で歌う方法も考えられるが、ブレスを取る場合を考えた場合、第 1 節では、「laß mich」でブレスを取り、「des Lebens reinstes Wort」を聞かせる方法、第 2 節では、「du schließt mich」でブレスを取り、「mit Sturmgebraus」以降を際立たせる方法、第 3 節は、「will ich」の後のコンマでブレスを取り、その後を繋げる方法が考えられる。コルブは、第 1、2 節においてブ

レスを取っていない。グリットンもコルブと同様だが、第1節の”laß mich” の後で語尾の子音を用いて、詩の意味上の間を取っている。クラクストンは、第1節は一息で歌い、第2節では”du schließest mich” の後でプレスをすることで、そのあとにつづく言葉がより強調されている。第3節においては、いずれの歌手も”will ich”の後のコンマでプレスを取っている。

(譜例 28 を参照のこと)

34 小節目アウフタクトからは、最後に向けて *P*、*PP* へと消えていくような作りになっているため、途中でプレスをするとその後に勢いがでてしまう。そのため、あえてプレスをせずに歌うことが考えられる。この箇所においては、いずれの歌手もやはりプレスを取らずに歌っている。

譜例 37

33

p *pp*

in Zweig und Blatt be - lau - - - - - schen!
in dei - ne küh - - - - - len Räu - - - - - me!
in Lie - dern of - - - - - fen - ba - - - - - ren!

p *pp*

<Auf einem grünen Hügel>は、8小節目において、頭の16分休符が、”rot, rot” や”blau, blau”のコンマの一瞬の間を表していると考えられるため、プレスを取らない方法、もしくはあえて素早いプレスを取ることで、激した感情を表現する方法が考えられる。グリットンは第2節において後者のようなプレスを取り、そのあとのテンポも急き込むように歌うことで、感情を表現している。(譜例 29 を参照のこと)

23 小節目アウフタクトからの”Wer niemals Leid,” の後は、この詩の核となる言葉が並ぶため、明確に際立たせるため、新たに歌い始めるつもりでしっかりとプレスを取るのが良いだろう。コルブとグリットンはそのようにプレスを取って表現しているが、クラクスト

ンは、ブレスでの表現より、この部分のテンポを遅くして言葉を強調する方法を取っている。27小節目アウフタクトからは、*mf* が指示されているため、クララはやりどころのない強い絶望感を強調していると考えられる。特に 28 小節目 2 拍目”nie” は最も激しい感情がぶつけられているため、その部分の前では勢いのあるブレスを取ることで表現できると考えられる。いずれの歌手も同様にブレスを取っている。（譜例 30 を参照のこと）

<Das ist ein Tag, der klingen mag>は、短いスパンで情景が変化していくため、その都度ブレスの仕方が変わると考えられる。例えば、17 小節目アウフタクトからは、瞬間的に腹部の底まで息を満たすようにブレスをすると狩人のホルンの勇ましい表情が出せ、それに対して 23 小節目アウフタクトの前では柔らかくブレスを取ることで、ナイチンゲールの甘いささやき声のニュアンスを出せるだろう。（譜例 38）

譜例 38

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 16-21):** The vocal line starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment begins with a *mf* dynamic. The lyrics are "der Jä-ger bläst in's Horn."
- System 2 (Measures 22-26):** The vocal line starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a *p* dynamic. The lyrics are "Frau Nach-ti-gall ruft sü-ßen Schall, durch's Laub ein Flü-ster'n zieht,"
- System 3 (Measures 27-31):** The vocal line starts with a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a *diminuendo* dynamic. The lyrics are "das E-cho tönt im Wi-der-hall, es klingt und"

<O Lust, o Lust> は、終始「歓喜」を表す音楽の勢いが衰退することなく進んでいく。この勢いを止めずにブレスを取る必要がある。

例えば、歌い出しの”O Lust, o Lust”の後ではコンマがあり区切りとなるが、5～7小節目で音が上行し、また7小節目アウフタクト”vom Berg”では跳躍もみられるため、音楽に従って勢いを止めずに歌った方が、気持ちの高まりをより表すことができるだろう。このフレーズの終着点である10、11小節目の”singen”に向けて歌う意識を持ち、その中で”O Lust, o Lust”の後でカンニングブレスを取る。グリットンがそのようなカンニングブレスを取り、コルブとクラクストンはブレスを取らずに続けている。第2節では、同様にフレーズの流れを意識しながら、詩の区切れである8小節3拍目でブレスを取る。（譜例39）

譜例 39

5

1. O Lust, o Lust, vom Berg ein Lied in's Land hin - -
 2. Es schwingt sich erd- und him - - mel-wärts der See - - le

10

ab zu sin - - gen! Der klein - ste Ton hin - un - ter zieht, so
 klin - gend Seh - - nen und fällt der gan - zen Welt an's Herz - ob

15

wie auf Rie - sen - schwin - gen! Der still - ste
 freu - dig, ob in Trä - nen. Was still sonst

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 5. The second system starts at measure 10. The third system starts at measure 15. Dynamics include *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) at measures 10 and 15. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

20

Hauch aus lauter Brust, in Leid und Lust ent-run-gen,
 nur die Brust durchzieht, fliegt aus auf lau-ten Schwin-gen,

第1、2節ともに13小節目アウフタクトでは、つづく心浮き立つ表現のために、歌い出しは素早くブレスをすることが考えられる。(譜例39) また26小節目からのアウフタクトの前や、34小節目1拍目の8分休符においても、再び心浮き立つ音楽を利用した素早いブレスが適しているだろう。(譜例40)

第2節の33小節目アウフタクトからは、*diminuendo* して35小節目から再び *crescendo* することを考慮し、“O Lust, o Lust, vom Berg ein Lied” までを一息で歌い、その後の35小節目アウフタクトの“in’s”の前ではクライマックスに向けてしっかりとブレスを取ると良いだろう。コルブが同様に歌っている。グリットンは33小節目アウフタクトから最後までを一息で、フレーズの流れを止めずに歌っている。クラクストンは“O Lust, o Lust”の後にブレスを取り、その後は最後まで繋げている。いずれもクライマックスに向けたそれぞれの表現をしている。(譜例40)

譜例 40

25

er wird zum Klan-ge, un-bewußt für al-le Welt ge-
 o Lust, o Lust, vom Berg ein Lied in's Land hin-ab zu

30

sun-gen, er wird zum Klan-ge, er wird zum Klan-ge, un-bewußt für
 sin-gen, o Lust, o Lust, o Lust, o Lust, vom Berg ein Lied in's

35

al - le Welt ge - sun - - gen.
Land hin - ab zu sin - - gen.

以上のように、クララの作品におけるブレスについても、その速さや場所を変えることで様々な表現が可能である。特に有節形式の楽曲においては、全ての節で一定の表現にならないように、ブレスの取り方で楽曲にさらなる表情を生み出すことができるのである。

4. 強弱

クララは、分析対象の作品 23 において随所に強弱を示している。詩の内容に則して細かく指示されているため、クララはそのように詩を朗読したのではないか、と思わせるようである。それはつまり、歌手にも同様のことが求められているということでもある。

しかし、この歌曲集のほとんどに見られる有節形式の楽曲では、節ごとに強弱の指定がある訳ではない。節によっては、指示された強弱のまま歌うと言葉と強弱が不自然であったり、表現として物足りないことがあるため、その場合は詩の内容に則した強弱における表現が必要となる。

例えば、<An einem lichten Morgen> の第 2 節 17 小節目アウフタクトからの「苔に包まれてしばまないうちにに（キスをする）」という内容と、表記されている *f* は、やや矛盾している。この部分はフレーズの終わりに向けて *diminuendo* していった方が、詩の内容を表すことができるだろう。音源においても、いずれの歌手も第 2 節の冒頭から音量を落とし、15 小節目に入ってからそのままの音量で 19 小節目までを歌っている。（譜例 34 を参照のこと）

<Geheimen Flüstern hier und dort> では、第 2 節が他の節と比べると動きのある内容となっている。そのため、歌い出しの強弱においても第 2 節を他よりやや大きめにするとよいだ

ろう。第1、3節はそれぞれ「Geheimes Flüstern ひそやかな語らい」、「leise 静かに」という言葉に従った音量になるが、第3節は、自分の心の中を表す内容であるため、最も抑えた音量にすると良い。この表現は、グリットンの歌唱に明確に表れている。(譜例 41)

譜例 4 1

7

1. Ge - hei - - mes Flü - - stern hier und dort, ver -
schreit' ich in den Wald hin - aus, da
lei - - se mich um - schwebt, um - klingt, ich

pp

<Auf einem grünen Hügel> は、第1、2節は有節形式で、詩の内容についても形容詞や単語が異なるのみであるが、この異なる言葉に注目すると第1節では「かわいいバラ」を「純粋な愛」、第2節では「かわいい青い花」を「青い瞳」に例えている。つまり、第2節目の方がより具体的に恋人を思い出していることが分かる。このことから、各節異なった感情が噴出する13小節目において、第2節の方がより感情的な表現となり、音量の違いにおいてもそれを表現できると考えられる。コルブとグリットンは、いずれもこの箇所第2節において、声を抑えており、虚しさや哀しみが一層表現されている。(譜例 29 を参照のこと)

一方で、強弱といっても、単に音量のみを指示しているのではなく、詩のニュアンスを表していることを忘れてはならない。これは6曲全てにおいて言えることである。

例えば、<Was weinst du, Blümlein> では、同じ *P* でも、第1節の冒頭の *P* は、無邪気に質問しているニュアンスであるのに対し、25小節アウフタクトからの第2節の冒頭の *P* は不気味な内容を表すように息を殺して会話するニュアンスであろう。

<An einem lichten Morgen> では、第1節目の冒頭において、朝の明るく生き生きとした情景が描かれているのに対し、第2節の冒頭では、「私」の内的な感情が描かれている。そのため、この *P* の表現は異なるのが自然である。音源では、コルブとグリットンとは、第2節目においてさらに音量を落とすことにより、このニュアンスの違いを表現している。

つづく15小節目アウフタクトからの *f* についても、第1節の「起きて！」と、第2節の「キスをする」では、同じ感情の高ぶりでも全く異なる。（譜例27を参照のこと）

<Geheimes Flüstern hier und dort> では、26小節目アウフタクトから32小節において、節毎にニュアンスが異なるため、この部分の *crescendo* も異なったものになる。特に第2節では、この詩の中で最も激しい情景が描かれている。前述のように、クラクストンは第2節の *crescendo* を強調しているが、グリットンは反対にあえて *crescendo* をしておらず、嵐によって閉め出されたことの虚しい感情が表されている印象である。いずれにしても、この部分の表現は他の節とは異なるのが自然であろう。（譜例28を参照のこと）

<Auf einem grünen Hügel> では、27小節アウフタクトからの二度繰り返される”nie” という否定を表す言葉は、グリットンの歌唱のように、二度目の方をより強調するのが自然であろう。（譜例30を参照のこと）

<Das ist ein Tag, der klingen mag> や、<O Lust, o Lust> のような、テンポに勢いがあり、かつ短い曲では、クララは強弱記号を短いスパンで用いることによって、テンポ以外での生き生きとした表情を付けていることが分かる。このような場合は、強弱の幅の差を大きくすることで効果的に表現できるだろう。むしろ、そうしなければ音楽的な効果も、クララの作曲の意図も薄れてしまう。

このように、クララの作品には詩の内容に従い、強弱の指示が比較的詳細になされている。一方で、有節歌曲や変化有節歌曲の楽曲などには、強弱の指示は節毎になされているわけではない。歌手は、クララが強弱記号を指示した意図を詩と楽譜の両面から読み解き、さらに解釈を加えて演奏することが大切である。

第3節 ファニーとクララのリート作品の歌唱表現についての提案

1. ファニー《5つの歌 作品10 *Fünf Leder Op.10*》より

〈夕べの情景 *Abendbild*〉

6小節目の“sanft entschlummert Natur,”の後、視点が「自然の顔周り」へと移り、“um ihre Züge schwebt der Dämmerung zarte Verhüllung”まで一文となっているので、コンマでブレスを取り、新しくフレーズを始め、フレーズの着地点を意識して歌う。“Züge”でAs音に音が下るが、ポジションを保ったまま休符で短くブレスを取ると良いであろう。「sanft 安らかに」ではF音という高めの音があてられているが、言葉のニュアンスを意識し、“s”の子音を利用して軽く歌う。「zarte 優しく」では、音が延ばされることを利用し、緩やかな弧を描くように歌うと良いだろう。12小節目アウフタクト“und sie lächelt die Holde”からは、調性が戻り、また視点も「自然」の顔へと近づくため、この前のコンマでのブレスは、次の情景や音楽を想定し、8分休符を利用して、表情が瞬間的に明るくなる時のようなブレスが適しているのではないだろうか。（譜例12を参照のこと）

16小節目から27小節目までは、この楽曲の構造をABA'とするとBにあたり、詩では神聖な愛が描かれ、音楽的にも音の上昇や下降、細かい転調など、動きのある部分である。また、フレーズの区切れと詩の区切れが一致しない箇所が多々見られ、これが独特のリズムを生み出している。音楽的には、19小節目から21小節目まで、22小節目から24小節目までがそれぞれフレーズのまとまりと捉えられるが、言葉では、20小節目“zu ihr sich neigt,”つづく“sein göttlich Auge weilt auf ihr,”という区切れになる。言葉の区切れでブレスすることで、詩に現れている感情の高ぶりを、音楽と詩のずれによっても表現することができると考えられる。また、感情の高ぶりを表現するさらなる手段として、楽譜には指示はないが、この部分のテンポを動かすことも考え得る。*in tempo* のままではなく、例えば、新たに始まる“sein göttlich Auge”以降を音の上昇と共に少しずつ急き込むように歌い、“über ihr Antlitz”で徐々に *ritardando* をかけ、28小節目の *Kurze Pause* へと繋げる…といったことで、

新たな表情を生み出すことができるのではないだろうか。（譜例 7 を参照のこと）

29 小節目からは A' の部分になるが、A の部分と異なり、37 小節目まで休符が存在しない。また、ピアノパートも旋律をなぞることでより親密さが描かれていると考えられる。このことから、この部分は A の部分よりレガートで歌えると良いだろう。（譜例 13 を参照のこと）

〈秋に *Im Herbste*〉

歌唱が始まると、半音階的進行や細かい転調を繰り返し、解決に向かう様子を見せない進行が続く。これは蔓のゆれ動く様以上に、心の不安定さを表していると考えられる。7 小節目の”schmerzlich nur ein Gedanke” がクライマックスになっているため、そこに向けてコントラストを出すために、出だしは弱く歌い出す必要がある。3 小節目の”bebt” の箇所は 8 分音符で書かれているが、拍の長さを意識して短く急いで歌い過ぎてしまうと、詩の世界が損なわれるため、ある程度の長さを保って歌うのが良いであろう。「einz’ ge Ranke たった一本の蔓」はキーワードとなるため、際立たせるようにニュアンスを工夫する必要がある。言葉を強調しようとし過ぎて強く発語すると言葉のイメージが崩れるので、反対に音量を弱めることで表現するのが良いのではないだろうか。つづく”also bebt in meinem Sinne” 以降はクライマックスへと感情の高ぶりが見られる箇所なので、テンポもそれまでの *Adagio* のままではなく、やや急ぎ込むようなテンポで詩を語るのが適していると考えられる。”schmerzlich” は和声的にもかなりぶつかり合う衝撃的な表現がされているため、この和声の響きに飲み込まれることなく、”sch” の子音を十分にたたせて「苦しみ、痛み」を表現する必要がある。続く”nur noch ein Gedanke” は、”nur noch ein” でコンマを入れて区切ってから、もう一度”noch ein Gedanke” と続けている。この箇所はこの区切りのまま朗読した場合、それまでを勢いをつけて語り、言葉に詰まって改めて言い直している印象を受ける。そのため、先ほどのやや急ぎ込むようなテンポは、このコンマに向けて推進させ、ひと呼吸おいてから言いなおすように歌うのが良いだろう。（譜例 8 を参照のこと）

短い間奏をはさみ、12～24 小節目まで同じ詩が音楽を変えて二度歌われるが、一度目は怒りにも似た絶望感、二度目は虚しさが残る絶望感が音楽で表現されている。一度目は、音の上昇に伴い次第に *crescendo* し、17 小節目”ach!” が最も頂点となるように持っていくのがよいであろう。そして、その余韻となるフェルマータの中で、音をとけ込ませるように”zu keiner Frist” を歌い、つづく空虚感漂う音楽へと繋げていく。音楽に従って歌うのみでも詩の情感は表現できるように作られているが、例えば、21 小節目アウフタクト”aber” からは”ach” の衝撃的な和声に向かって、急き込むように歌い、二回目のフェルマータの時間を一回目より長く取り、否定を表す”keiner” の”k” の子音を、より時間をかけて発語することで、空虚感を強調することができる。”zu keiner Frist” は、一度目も二度目も、ピアノパートにおいてもフェルマータで動きがなく歌唱のタイミングにまかされているため、時間を取って表現することも可能な場所である。（譜例 9 を参照のこと）

31 小節目”Klage” は、この詩で最もキーワードとなる言葉であるため、一音ずつはっきりと、重さを置いて歌うと良い。この小節はピアノパートが全音で奏され動きがないため、歌唱部分で *rubato* することが可能である。33 小節目からのコーダは、力なく終わっていくオルゴールのように、次第に収まってゆくように歌うと、その漂うような音型と相まって、より一層の虚しさを表現することができると思う。（譜例 10 を参照のこと）

〈山の喜び *Bergeslust*〉

楽曲中、アウフタクトで歌い出されることが多々あるが、アウフタクトは次の 1 拍目へと向かうものであるため、アウフタクト部分を利用し *tenuto* のように丁寧な歌いこみ、続く 1 拍目の助走的に歌い出すと良い。例えば、5 小節目アウフタクトから”O Lust” と歌い出されるが、”O” の打点を拍より少し前に出すことで、*tenuto* の時間を取り、息を流したまま”Lust” へ向かっていく。（譜例 15 を参照のこと）

5 小節目アウフタクトからの”O Lust～Wald und Storm”までは、途中の 8 分休符で途切れないよう、6 小節目の”schauen” の”en” のポジションを保ったまま、拍一杯延ばし素早くブ

レスを取って次に繋げる。(譜例 15 を参照のこと)

13 小節目アウフタクトからは、“blau” で楽曲中の最高音である A 音が、2 小節目半もの間延ばされるが、このフレーズの着地点は 18 小節目であるため、それを念頭において息の流れが止まらないように歌う必要がある。また、17 小節目アウフタクトのにおいて、“klaren”ではなく、“tiefklaren”と言葉を変えて強調されているため、この“tief”をはっきり発語する意識をもって A 音を延ばすとよい。そうすると、16 小節目 4 拍目の C 音のポジションを保った状態で次へのブレスが素早く取れるだろう。(譜例 16 を参照のこと)

22 小節目アウフタクトからの“Vom Berge Vögel～geschwind”は、休符はないが、“und Wolken so geschwind”の前であえてブレスを取り、23 小節目の“fliegen”を短めに切り上げ、続く“und”のアウフタクトを利用して勢いを付けることで、この言葉のスピード感を出せるのではないか。さらに、“geschwind”の“sch”の子音をよくこすり勢い良く息を流して発語することでも、語感が出せるであろう。(譜例 17 を参照のこと)

26 小節目アウフタクトからの“Gedanken überfliegen die Vögel und den Wind”は、音型を変えて繰り返し歌われる。30 小節目アウフタクトからはピアノパートと歌唱パートの掛け合いになるので、ピアノパートからの旋律の受け取り、また受け渡しを意識する。歌唱パートが休符となっている間も、ピアノパートの旋律を歌うつもりでいると良いだろう。(譜例 42)

譜例 4 2

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It starts at measure 25. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "schwind, Ge - dan - ken ü - ber - flie - - gen die Vö - gel und - den". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with rests, creating a light, fluttering texture. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests.

29
Wind; Ge - dan - ken ü - ber -

33
flie - - gen die Vö - gel und den

34 小節目のピアノパートのバス音が半音ずつ次第に上行していくため、これに沿って歌も自然に *crescendo* していき、38 小節アウフタクトから 41 小節目のフレーズに持っていくと良いだろう。（譜例 20 を参照のこと）

“Gedanken gehn und Lieder bis in das Himmelreich” は、50 小節目アウフタクトから楽曲の最後まで何度も繰り返される。一度目は、この一文を提示するように一本の線をつなぐように歌い、次から様々な表情を出していくと良いのではないだろうか。54 小節目アウフタクトからの”Gedanken gehn” は二度繰り返され、二度目で最高音である A 音へと跳躍していくことで気持ちの高揚が表されているため、歌唱においてもそのような表現をする必要がある。54 小節目 4 拍目の”gehn” を短く切り上げ、素早くブレスを取る。つづくアウフタクトは、”Gedanken” という言葉の一部であり、ここで他の箇所のアウフタクトのように *tenuto* で歌いこんでしまうと言葉の勢いも衰退してしまうため、勢い良く歌うのが良い。この部分も第 1 節同様、フレーズの着地点である 59 小節までを意識し、57 小節目 4 拍目の C 音のポジションを保った状態でブレスを取り、つづく”bis~” を歌う。（譜例 18 を参照のこと）

61 小節目アウフタクトからのコーダは、それまでには出てこなかった 63 小節目 1 拍目の”fort” という言葉を際立たせるための助走のようなつもりで *P*、そして *poco rit.* で歌い

出す。"fort" の"f" の子音を息を勢い良く流して発話し、語感を出す。つづく"bis in das Himmelreich" は、広大な空間を声で充満させるように歌うことで「思いと歌は天国まで飛んでいく」という、限りなく永遠を感じさせる世界を表現できる助けになるだろう。67、68 小節目は、ピアノパートに動きがないため、歌唱パートにタイミングが委ねられていると考えられる。楽曲の最後であることとあわせると、ここは言葉を立たせためにテンポの *rubato* をすることが求められていると捉えることができる。そして、"-reich" で *in tempo* に戻し、後奏へとつなぐのが良いのではないだろうか。（譜例 11 を参照のこと）

2. クララ 《ヘルマン・ロレットの『ユクンデ』からの6つの歌曲 作品 23

Sechs Lieder aus "Jucunde" Op.23》

〈花よ、どうして泣くの *Was weinst du, Blümlein*〉

問いかけるニュアンスを声で表現する必要がある。まず、ピアノパートに *P* の指示があるため、同様に *P* で歌う。このことにより、花の近くで何気なく問いかけていることが表現される。さらに、"weinst du" がこの一文でまず強調される言葉であるため、ことばを際立たせるために、楽譜上に指示されているノンレガートで歌うと共に、"w" の子音をしっかり音の前に出して発音し、勢い良く息を流す。ここをノンレガートにし、スタッカートにしなかったのは、言葉をより際立たせるためであろう。

つづく"Blümlein" は、ピアノパートにスタッカートが記されているが、歌唱部分にはない。歌も同様にスタッカートで奏することも考え得るが、"Blümlein" は、問いかけの相手 "du" に対応する言葉であるため、はっきり発音する必要がある。このことから、ここはピアノパートのスタッカートに拘らず言葉を優先し、抑揚に従って自然に発音するのが適当である。

コンマ部分での8分休符は、つづく"im Morgenschein?"を強調するための休符である。"Morgenschein" はアクセントの指示と同時に、輝かしい F 音で歌われ、「こんなに朝の光

が明るく輝くのに、なぜ？」という、疑問を強めるニュアンスを含んでいると解釈できるからである。歌唱の際にはそのことに注意を払い、この部分が一文であることを念頭に置きながら、休符を休みのための休符にするのではなく表現の手段として利用し、”im Morgenschein?” の表現に繋げるための休符であることを意識する必要がある。

5～7小節目のピアノは、つづく”Das Blümlein lachte”を表すようにスタッカートで奏される。6、7小節目の歌唱は、2小節目と同様に、ピアノパートのスタッカートと同様ではない方が言葉を際立たせられる。ただし”lachte”は、”ch”で音が切れるように発語させるため、あえてスタッカートと表記しなくても発語のみでそのように聞こえる効果がある。

8小節目からは、花の台詞となる。”was fällt dir ein!”は、言葉の抑揚に合わせて16分音符が当てはめられているが、*ritardando* とフェルマータが記されている。これにより、問いかけに対する答えが聴き手に印象的に伝えることが可能となる。そのことに注意し、言葉を、急がず抑揚どおり丁寧にしゃべるように歌う。フェルマータの長さは、8小節目～16小節目までが一文であることを考慮すると、あまり拍を停止させ過ぎると不自然になってしまうし、その後が続く”Ich bin ja fröhlich～”の前で勢いが止まってしまうため、停止時間は短い方が適していると考えられる。そして、フェルマータ後のブレスの仕方を素早くし、間髪入れずに歌うと、花の言葉の生き生きとした様子を引き出すことができる。同時に”fröhlich”や”Freudenträne”といった、問いかけに対する答えの核となる言葉を際立たせるため、”fr”の子音を勢い良く息を流して発語すると、そのニュアンスが聴き手により伝わる。”die Freudenträne durch’s Aug’ mir bricht”は二度繰り返されるが、ブレスをカンニングブレスのように素早くすることで、16小節目のコンマで音楽の流れ、勢いを止めずに歌うことができる。その際、”bricht”の語尾の子音”t”を、自分の近くではなく、自分から離れた場所で発語するイメージを持って多くの息ではじくと、同時に息が自然に入ってくる。このことを利用するとカンニングブレスをスムーズに行なうことができる。常にフレーズの終わりを目指して息を流して歌うことが、音楽の流れを損なわないために重要である。

(譜例 43)

譜例 4 3

第1節が終わると間髪いれずにピアノによる間奏が入り、場面が変わる。第2節の最初の一文は、第1節と比べ非常に不気味な描写がされているため、音色を第1節と変化させるのが良い。"Du Morgenhimmel" の"Morgen" と"29、30小節目の"als läge deine Sonne" にノンレガートの指示がある。前述と同様に言葉を強調すると同時に、詩の不気味さを暗示する歌唱が可能である。

27、28小節目 "blutig rot" では、"blutig" の言葉の密度を表すために、"blutig" の"bl" を大切に発語する。特に F 音となり短調になっていることを強調するためにも、時間をかけるのが良いであろう。

“als läge deine Sonne im Meere tot?” は、間に休符があるが文として繋がっているので、こ
 こも休符は休むのではなく”im Meere tot?”へ気持ちを繋げていなければならない。
ritardando の指示に合わせ、”Meere”の”M”に時間をかけ、”tot”の”t”をはっきりと息を
 はじいて発語する。この箇所のフェルマータは、ここで問いかけが終わり区切りとなるこ
 と、次の地の文との差を出すことが表現上効果的であることから、第1節よりも長い時間
 をかけるのがよいであろう。

36、37 小節のピアノパートは、音楽的に、空の台詞に続くため、歌い出す際にはそのピ
 アノパートを身体の中に入れる。このことが休符を休まずに音楽として捉えることに繋が
 る。(譜例 44)

譜例 4 4

19 Aug' — mir bricht. Du Mor-gen -

26 him-mel, bist blu - tig rot, als lä - ge dei - ne Son - ne im ri -

32 *tard.* *a tempo* Mee - re tot? Da lacht der Him-mel und ruft mich an. Ich *f*

tard. *a tempo* *mf* *f*

“Ich streue ja Rosen auf ihre Bahn” は一文なので繋げ、そのあとのコンマでのブレスは音楽
 がここで停止しないように 45 小節までの音楽の流れを意識し、素早くカンニングブレスを

する。(譜例 33 を参照のこと)

48 小節目からの第 3 節は、第 1、2 節と音楽的な指示が異なる箇所が多い。歌い出しの”Und strahlend flammte” では、*mf* で始まり、アウフタクトは 8 分音符ではなく四分音符、”strahlend” にはアクセントが記されている。また、ピアノパートにはスタッカートの指示がない。会話文ではないこと、「そして太陽は燃えるように輝いて昇ってきた」という生命力溢れる情景が表現されていることから、このような音楽的な変化を生み出したのであろう。

”Und” は四分音符となったことで続く”strahlend” への「ため」を作ることが可能となっている。ためることで、アクセントへの備えや”str” の子音を発語する時間が生まれる。

52 小節目 2 拍目裏からの 54 小節目のピアノの音楽は、54 小節目～56 小節目の「花は喜んで上へと伸びていった」を表している。歌唱パートには *ritardando* の指示はなくそのままフェルマータで停止する。音楽的に、*ritardando* されるのが自然だが、*ritardando* をしない方が「喜んで伸びてゆく」様子が表現できる。フェルマータでは、ここで内容は区切れるが、次々に視点が変わる箇所なので、程よく音を停止させるのが適しているだろう。”Des Baches Welen jauhen auf” は”jauchzen” に向けて勢いよく向かい、”j” に時間をかけて”a”に移行することで言葉に勢いと輝きを持たせる。ピアノパートは 2 分音符で延ばしているため、この箇所は急がずに歌うことが可能であり、子音や、楽曲中で唯一のターンを省略することなく歌うことが求められていると考えられる。(譜例 45)

譜例 4 5

45

Ro - sen! Und strah - lend - flamm - te die

mf

51
Sonn' her - vor, die Blu - men blüh - ten freu - dig em - por. Des

57
Ba - - ches Wel - len jäuchz - ten auf, und die Son - ne lach - te

63
freund - lich drauf, und die Son - ne lach - - te freund - lich da - rauf.

〈ある明るい朝に *An einem lichten Morgen*〉

11 小節目のアウフタクト前のコンマではブレスをし、つづく ”da” (=”An einem lichten Morgen”) をはっきりと発語する。第 2 節においても、同様に”als liegen” の前でブレスが可能であるが、第 1 節と違いコンマがない。そのため、カンニングブレスで音楽を一つに繋げる。11 小節目”klingt” の”kl” をはっきり発語することで「鳴り響く」のニュアンスを出す。”hell” は音型の上昇に従い、浮き上がるように”he” を発語し、音色も言葉の意味同様「明るく」する。(譜例 27 を参照のこと)

15 小節目のアウフタクトから *f* の指示があるが、ここでは音量以上に気持ちの高揚を表しているだろう。なぜなら、この部分の詩が、第 1 節では「wach' auf 起きて」、第 2 節では「und deine Blüte küssen そして君の花にキスする」といった内容で、音量の *f* と解釈してしまうと違和感が生じてしまうからである。”wach' auf,” は呼びかけであることを意識

してコンマで少し間を空け、呼びかけの相手の”liebe Blume”を際立たせ、親密な表現にするために、”l”は長めに時間をかける。第2節の”küssen”も同様に、”k”の子音をはっきりと発語し際立たせると同時に、言葉の持つ愛の溢れるイメージを表現する。17小節目のアウトタクト、第1節目の”ich bin der Sonnenstrahl!”、第2節目の”eh’ sie verwelkt im Moos”は、詩の内容と音楽がここまでで最も盛り上がる箇所なので、十分に息を流し、”strahl”、”Moos”までの大きな弧を描くように歌う。

なお第2節目において、12小節目”Schoß”と19小節目”Moos”で韻をふんでいるが、無声子音”s”の音を息の流れと共に余韻として残すことで、第2節の詩の、より親密な愛情を表現することができるため、不自然でない程度に”s”を最後に残すと効果的である。（譜例34を参照のこと）

23小節目からは、詩の内容に沿って*P*、そして短調へと変化するため、音色の変化が求められる。近くの相手にささやくようなイメージの*P*であると考えられる。内向的にならず、声も内向きではなく外へ向かわせるように注意する必要がある。そのために絶えず息を流し続け、イ短調の終わりの27小節目までの線を意識して歌う。26小節目のアウトタクト”dein Blüten”、”als ruh’n”の前でブレスをすることは、文の流れにおいて違和感はない。しかし音楽の流れを止めないようにするため、ブレスをする場合は、第1節では、”Vertrauen”の語尾”en”、第2節目では、”begehren”の”en”を拍一杯に保つことで息を前へ流し、その息の流れの中でカンニングブレスをすると良い。息が流れていないと、ブレスをする際に時間がかかり、吸気音が必要以上にしてしまうため注意する。28小節目のアウトタクトからは、再び長調になり、音の上昇と共に31小節目4拍目以降のクライマックスへと向かっていく。ここではダイナミクスの幅を大きくすることが効果的であるため、27小節目～31小節目まで時間をかけて*crescendo*をかけていく。また、気持ちの高揚を表現するためにテンポも少し急き込むようにしていくのが良いのではないだろうか。

30小節目のアウトタクト”in’s Heiligtum”, ”mit sonnenheller”の前でブレスが可能だが、25小節目と同様にカンニングブレスをして31小節目へと息の流れを持っていく。31小節

目 4 拍目以降は、*f* の指示がありながら、音楽的には音の下降していくため音量を保ちにくい
 いが、ここは音量よりも気持ちの盛り上がりを表していると捉え、35 小節にむけて音楽が
 衰退していかないように、息を流し、しっかりと支えて声の響きを保つ必要がある。（譜
 例 35 を参照のこと）

〈ひそやかな語らい *Geheimes Flüstern hier und dort*〉

第 1 節で「*Geheimes Flüstern* ひそやかな語らい」、「*verborg'nes* 隠された」という言葉
 を意識し、歌い出しは声量をコントロールし抑制して歌う。「*Quellenrauschen*」は言葉
 の抑揚に従い、*crescendo*、*diminuendo* をする。「*o Wald, o Wald, geweihter Ort*」は、二度
 目の「*o Wald*」の方が力強い呼びかけとなり、「*geweihter Ort*」へと気持ちが向かっていく
 ため、「*o Wald, / o Wald, geweihter Ort*」と朗読できる。これを歌う際に生かすと、一度
 目の「*o Wald*」のあとのコンマでしっかりブレスし、つづく「*o Wald, geweihter Ort*」は一息
 で、または、二度目の「*o Wald*」のあとのコンマでカンニングブレスをし、一息のように
 聞こえるように歌うことにより表現できる。（譜例 46）

譜例 46

7
 1. Ge - hei - - mes Flü - - stern hier und dort, ver -
 schreit' - ich in den Wald hin - aus, da
 lei - - se mich um - schwebt, um - klingt, ich

14
cresc.
 borg' - nes Quel - len - rau - schen, o Wald, o Wald, ge -
 grü - ßen mich die Bäu - me, du lie - - bes, frei - - - - es -
 will es treu be - wah - ren, und was mir tief - - - - zum

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 7 and includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "1. Ge - hei - - mes Flü - - stern hier und dort, ver - schreit' - ich in den Wald hin - aus, da lei - - se mich um - schwebt, um - klingt, ich". The piano part features a *pp* dynamic marking. The second system starts at measure 14 and also includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "borg' - nes Quel - len - rau - schen, o Wald, o Wald, ge - grü - ßen mich die Bäu - me, du lie - - bes, frei - - - - es - will es treu be - wah - ren, und was mir tief - - - - zum". The piano part features a *cresc.* dynamic marking. The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

21 *mf*

weih - - - ter Ort, laß mich des Le - - -
 Got - - - tes - - - - - haus, du schlie - ßest mich
 Her - - - zen dringt, will ich, vom Geist

mf

p

26 小節目のアウフタクトから、ピアノパートの *P* を受けて再び静かな世界が始まり、楽曲の最高音 G である 31 小節目に向かって大きな弧を描くように歌われる。ブレスは、詩で区切ることができる箇所であること、また音楽の流れを損なわないことから、”laß mich” のあとに取るのが良い。(譜例 28 を参照のこと) 37 小節目のアウフタクトの *PP* は「聞かせて下さい！」という嘆願であるので、声は内向きにせず、外へ向け ”!” のニュアンスを意識すると良い。(譜例 37 を参照のこと)

第 2 節は、詩の上で動きの出る節であるので、音量は第 1 節より出して良いと考える。18 小節目のアウフタクトは第 1 節と同様に呼びかけとなっている。”du liebes, freies Gotteshaus” は、コンマで区切り、”du liebes, / freies Gotteshaus” と歌うのが良いであろう。”liebes” は”l” に時間をかけて親密さを表現する。(譜例 36 を参照のこと)

26 小節目アウフタクトから 32 小節目までは、テンポを急き込むように歌うことで、「お前は嵐の轟音で私を抱き入れる」という激しさを表現できる。また、”mit Sturmgebraus” の前でブレスをすることで、この言葉を強調することが可能である。(譜例 28 を参照のこと) 32 小節目のピアノパートから再びテンポを戻し、39 小節目に向けて落ち着かせていく。35 小節目の「kühlen 涼しい」では、”k” の子音を際立たせることで言葉のニュアンスを表現する。(譜例 37 を参照のこと)

第 3 節は、「私」の内的な心情が描かれているため、静かな音楽で始めるのが良い。11 小節目アウフタクトからの”umschwebt” と”umklingt” は並列しているため、それぞれの言葉をしっかりと発語する。そのために”umschwebt” は拍通りに延ばさず短めに切り上

げ、次の”umklingt” の”um” を立たせる。19 小節目”tief” では”t” の前で一瞬ためをつくり、”t” を立たせ「心の奥深く」を表現する。可能であれば、18 小節目のアウフタクトから 24 小節目は一息で歌うのが好ましいが、24 小節目に向けて音楽的に盛り上がる箇所であるため、ブレスを取らないと衰退してしまう恐れがある。よって、音楽の流れを止めないように注意しながら、”mir” のあとで素早くブレスをするのが良いであろう。

26 小節目アウフタクトからの”will ich,” のコンマを生かして十分にブレスをし、続く”vom Geist der Lieb’ beschwingt” を一息で、もしくは”Lieb” の”b” で出した息を利用してカンニングブレスをして、一本の線となるように歌う。「beschwingt 翼をつける」を立たせるためには、後者の方が効果的かもしれない。（譜例 46 を参照のこと）

3 節を通して、詩の上では、18 小節目アウフタクトから 39 小節目まで区切りがないため、大きな一本の線を意識し、間に歌唱パートにある休符では、ピアノパートを心の中で歌うつもりでいると良い。（譜例 36、37 を参照のこと）

また、34 小節目のアウフタクト以降は、途中でブレスをすることは可能であるが、*P*、*PP* の指示があるため、ブレスすることでこの箇所の静かな世界が崩れてしまう。そのため、あえてブレスはせず、息をコントロールして一息で歌うのが良いではないだろうか。（譜例 37 を参照のこと）

〈緑の丘の上で *Auf einem grünen Hügel*〉

第 1、2 節は、14 小節目まで解決せずに淡々と音楽が流れていく。そのため、休符を挟んでも途切れないような音楽作りが必要である。たとえば、7、8 小節目の ”und wenn ich rot, rot Röslein seh’ ”、”und wenn ich blau, blau Blümlein seh’ ” では、コンマと同時に 16 分休符があるが、”rot” と”blau”を強調して繰り返しているため、休符で音楽を止めないようにする。また、とりわけ注意が必要な箇所は、歌唱パートが休符になり、ピアノパートのみが奏するところである。このような所では歌い終えたところで音楽が止まってしまうやすい。それを解決するためには、ピアノパートへ旋律を受け渡す意識が欠かせない。つまり、ピア

ノパートのみの部分も続けて歌うつもりでいると良い。特に、10 小節目 2 拍目からの 2 小節間は、「私」の虚ろな気持ちが、あてどなく宙に漂う様子を表しているといえ、捉えることができるため、このことを利用し、つづく 13、14 小節目へと気持ちを途切れさせないようにする。

ところで、第 1、2 節では、第 1 節では「かわいいバラ」を「純粋な愛」、第 2 節では「かわいい青い花」を「青い瞳」に例えていることから、第 2 節目の方がより具体的に恋人を思い出していることが分かる。10 小節までは淡々と、しかし第 1、2 節で異なる言葉は立てて歌唱するのが良いが、「私」の気持ちが噴出する 13、14 小節目では、各節の情感の度合いが異なることを汲み取り、第 2 節目をより激した表現で歌うと効果的であろう。

(譜例 29 を参照のこと)

第 3 節では、21 小節目以降、詩の内容も音楽もそれまでと変化し動きが出る。23 小節目 アウフタクトの”*Wer niemals Leid,*” は、一羽の小鳥が歌っている（ように聞こえる）内容である。詩の区切りに従い、このコンマでブレスし、この後から最後までを一つとして歌う。音楽の流れとしては不自然だが、あえてブレスをすることで音楽上の表現に変えることができる。また、ブレスをするだけでなく、テンポも *rubato* させることでも、この部分の言葉を立たせ、音楽の流れの不自然さを改善できるであろう。23 小節目のピアノパートに注目すると、1 拍目は動きがない。つまり、歌唱のテンポにある程度自由に動ける余地があると考えられる。前後との音楽のつながりを考慮した上で、この部分をやや *tenuto* して歌うと良いのではないだろうか。

”*nie recht glücklich sein*” は、二度繰り返され強調されるが、”*nie*” にアクセントが用いられた後、音型は下降していく。3 連符が用いられていることで下降の勢いが増している。そして後奏がなく空虚感、絶望感を残して終わる。この部分を効果的に表現するために、*mf* から始めた後、二回目の”*nie*”の前では勢いのあるブレスを取り、拍よりも前に”*nie*”を強く歌い出すと激した表現に繋がるのではないだろうか。その後は音の下降と共に自然に *diminuendo* していく。楽曲の最後に *ritardando* することも考えられるが、最後まで淡々と

歌った方が、虚しさが際立つし、楽譜上にも特に指示がないので、テンポは変えずに終えるのが良いのではないだろうか。ただし、“nie” で否定した“recht glücklich sein” という言葉は際立たせた方が良いので、一つ一つの音を置くように歌い終えると良いであろう。（譜例 30 を参照のこと）

〈それは音が鳴り出しそうな日だった *Das ist ein Tag, der klingen mag*〉

短い間隔で次々に場面が変わっていくので、そのことが分かるように音楽を作ることができる。活気に溢れる春の様子が軽快に表された前奏に続き、*f* で堂々と歌い出す。7小節目アウフタクトからのピアノパートではすでに次に出てくるウズラの鳴き声が *p* で模倣される。続く歌唱の前奏のような箇所であるので歌い出しの前のブレスの仕方が唐突にならないよう、このピアノパートを身体の中に入れて次を歌い出す。（譜例 47）

譜例 47

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a rest for 5 measures, then a note marked *p*. Below it is the German text "die Wach-tel schlägt... im". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a note marked *p*. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a note marked *p*. The score is in G major and 3/4 time.

11小節目アウフタクトからは、ピアノパートの音型が変わり、音域も低くなる。このことから、それまでと比べ優雅な印象を受けるため、ここをキャラクターとして歌い方で描き出すと良いのではないだろうか。歌唱パートには“Lerche”、“Jubel”、“hellen”に音の跳躍があるが、それも含めこの4小節をレガートで歌うと違いを出すことができる。（譜例 48）

譜例 48

The image shows a musical score for Example 48. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a first ending bracket labeled '11'. The lyrics are: 'die Ler-che jauchzt mit Ju-belschlag wohl ü-berm hel-len, grü-nen Hag,'. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a horn-like theme. Dynamics include *cresc.* and *f*.

15 小節目アウフタクトからは、つぎに出てくる狩人のホルンを模した音楽となるので、この部分は *marcato* で堂々と歌うと良い。そしてまた 19 小節目アウフタクトから音楽が変わり、次のナイチンゲールの甘いささやきの場面へと移ってゆく。23 小節目は 1 拍目と 4 拍目に重心を置いて歌うと言葉の抑揚と一致しないため、1 拍目のみに重さを置いて歌う。25 小節は「Flüstern ささやき声」という言葉があるので子音を立てることで言葉のニュアンスを出す。（譜例 38 を参照のこと）

27 小節目アウフタクトからは、静寂をうちやぶるかのように再びピアノパートに狩人のホルンのテーマが力強く奏され、次第にこだまのように消えていく様子が表される。歌唱パートもその音楽に従い *diminuendo* するが、歌い出しが *f* なので突然声をしぼっていくのではなく、ある程度音量を保ったまま自然に *diminuendo* していくと良い。32 小節目からはクライマックスへ向けての序奏となる。"das ist ein Frühlingslied" を最も際立たせるために、34 小節目からのピアノパートに見られる *f* の勇ましい狩人のホルンのテーマに煽られることなく自然な声で響かせる。二度目の"das ist ein Frühlingslied" は、この楽曲で最も気持ちが高まっている箇所であり、最高音の A 音も用いられている。そのため、"das ist/ein Frühlingslied" のスラッシュ部分であえてプレスを取り、"ein Frühlingslied" を強調すると効果的に表現できるのではないだろうか。（譜例 49）

譜例 49

27 *f* *diminuendo*
 das E-cho tönt im Wi - - der - hall, es klingt und

33
 singt all - ü - ber - all, das ist ein Früh - lings - - lied, das

39
 ist ein Früh - - - lings - lied.

〈おお、喜びよ *O Lust, o Lust*〉

第1、2節共に、「喜び」を表す生き生きとした前奏から待ちきれないといったように、前奏の勢いに乗って歌い出す。

まず第1節では、拍よりわずか前から歌い出して”O”の8分音符に時間をかけることで、前奏をかけて気持ちが高まった”O”を表現する。11小節目までのフレーズの流れを意識し、カンニングブレスを用いながら音楽を推進させ、同時に5～7小節目の音の上行に従い、身体も一緒に広げていくようにレガートで豊かに歌う。6小節目”Lust”を5拍間保ち、語尾の”t”を発語する際の息を用いてカンニングブレスすると良い。

12 小節目から、*P* の指示と共に歌唱パートは4分音符+8分音符のリズムを反復しながら上行し、ピアノパートも3拍毎に上昇する音型に変わり、心が浮き立つような音楽に変わっている。歌唱はそのリズムを生かし、4分音符をややアクセントのように歌い軽快さを出すのがよい。この心浮き立つ音楽は、15 小節目アウフタクトからの「まるで大きな翼の上にいるよう」へと繋がっている。この部分の言葉を特に立たせるため、”so wie” をはっきりと発語して新しいフレーズの始まりを意識させ、”schwingen” に向けて *crescendo* してさらなる期待感を表す。(譜例 39 を参照のこと)

17 小節目からはまた *P* へと戻るが、「どんなに静かなため息も」という内容であり、歌唱パートの音型もその内容に従うように、半音階を用いながら下行し、一瞬浮き上がって再び下行する、宙に漂う音型となっている。そのためこの部分は、身体の中に満たした息を24 節目までのフレーズの着地点を目指して柔らかく吐き出していき、極めてレガートで歌うのが良いだろう。*crescendo*、*diminuendo* はこの音型に従い自然に行なう。(譜例 50)

譜例 50

17 *p*

Der still - ste Hauch aus lau - - - ter Brust, in |
Was still sonst nur die Brust durchzieht, fliegt |

p

Leid und Lust ent - run - gen,
aus auf lau - ten Schwin - gen,

25 小節目からは、節の終わりに向けて、再び次第に気持ちが高揚していく。27 小節目「Klange音」は、この詩の核となる言葉であり、F音まで跳躍することで言葉が際立っているが、”K”

の子音をはっきりと発語することで、さらに聴き手の耳を引きつけることができる。つづく”unbewußt”はこの言葉の抑揚に従った付曲がされ、特徴的な箇所である。これをさらに際立たせるために、このまえの”Klange”を少し短めに切り上げ、”unbewußt”の発語に備えるとよい。この後は、言葉が何度も繰り返されながら音の上行に伴って徐々に *crescendo* し、節の終わりのクライマックスへと向かう。合間に休符があるが、そこで音楽の流れが止まってしまうよう、休符の前の音のポジションが下がらないように保ち、常に推進力を持って歌う。（譜例 40 を参照のこと）

第 2 節では、”Es schwingt sich erd- und himmelwärts” までで区切りとなるため、このあとでブレスを取る。しかし第 1 節同様、フレーズとしては 11 小節目までが一つのまとまりなので、流れを止めないようにする。13 小節目アウフタクトからは「喜びであれ、涙であれ世界中の人々の心に届く」という、心浮き立つ第 1 節とは異なるため、*P* のニュアンスを変えレガートで歌うと良いのではないだろうか。15 小節目アウフタクトからの”ob freudig,”と”ob in Tränen”をそれぞれはっきりと対比させるために、その前の”Herz”をすぐに切り上げ、”ob”の発語に備えると良い。（譜例 39 を参照のこと）

20 小節目アウフタクトからは第 1 節同様、静かにレガートで歌うのが適しているが、23 小節目アウフタクトからは「音の翼の上に乗って飛び立っていく」という、動きのある言葉となっているので、この部分の音の跳躍を利用し、4 分音符をアクセントで歌うようにすると勢いがつく。なお、この部分のアウフタクト”fliegt aus”は言葉の抑揚と音楽上のリズムと異なるので、”fliegt”の 8 分音符を、言葉のアクセントに従って少し *tenuto* して言葉を省略しないようにすると良いのではないだろうか。（譜例 50 を参照のこと）

26 小節目アウフタクトからは、冒頭の詩が再び歌われ、楽曲のクライマックスへと向かっていく。最後まで 4 分音符 + 8 分音符を基本としたリズムと、音の上行、そして *crescendo* により、第 1 節よりも増して、世界に広がりをもたらされる印象である。28 小節目アウフタクトから *P* から *crescendo* していく指示があるが、この強弱の幅を第 1 節よりも大きくすることで、より音楽に広がりをもたらされ、また劇的に表現できると考える。（譜例 40

を参照のこと)

この楽曲では、終始この推進力を失わないようにするのが良い。そのために、アウフタクトの8分音符が利用できる。アウフタクトを次の拍へと向かう意識を常に持ち、ジャンプをする前の「ため」のようなイメージで少し *tenuto* 気味に時間をかけて歌いこむと良いだろう。

3. まとめ

ファニーとクララが、生き生きと自分のしたいことを作曲で実現したそれぞれの充実期に作曲したリート作品に共通していることは、第一に、彼女らがこだわりを持って選択した詩が、その韻律や内容に則した付曲によって表現されていることである。言葉に対する細かい調性の変化、音の上行と下行、跳躍、効果的な高音の使用、歌唱パートとピアノパートの関係性、詩の抑揚をそのまま生かした付曲の仕方などからそれが分かる。つまり、詩の内容を音楽で表現することに強いこだわりを持っていたのである。事実、クララは「詩を正確に理解していない歌手が多い」と非難したという。⁴³

第二に、二人の作曲したリート作品は、かつてのツェルターなどの作曲家のものとは異なり、誰でも歌えるような易しい楽曲ではないという点である。ピアノパートにおいても、単なる伴奏にとどまらず、歌唱パートと共に詩の世界を表現していること、それゆえ歌唱パート、ピアノパートともに高い技術が求められていることが読み取れた。たとえ譜面上では一見単純なように見える楽曲でも、詩の内容と併せて読譜をするとそれを表現することは決して易しいことではない。また、ピアノパートには、彼女らの優れたピアノの才能も表れている。

これらこそが、彼女らの作品に込められた意図、こだわりであり、彼女らが抱いていた

⁴³ Reich, Nancy B. *Clara Schumann, the artist and the woman*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, pp.237.

心の葛藤が、このように作品に結実しているのである。つまり、ファニーは、演奏機会や聴衆が限られていたにも拘らず、また、クララは、自らの作品に自信を持てなかったにも拘らず、作品上に自身を表現したのだ。このように彼女らの心の葛藤から読み解いた作品を、さらに演奏者の解釈によってブレスの位置やテンポ、強弱などの工夫によって歌唱表現することで、譜面に書かれていない楽曲に内在する部分をも表現することができ、作品の魅力をより引き出せる可能性が広がるのではないだろうか。

終章

本論文では、19世紀前半に活動した女性作曲家のうち、いわば「アマチュア」の音楽家として活動したファニー・メンデルスゾーンと「プロ」の音楽家として活動したクララ・シューマンのリート作品について、彼女らのリート作品に対する意図やこだわりを楽曲分析から明らかにし、現代に通じる歌唱表現の提案について論じてきた。作品の魅力を引き出すには、作曲家の意図やこだわりを汲み取って、注意深く考えながら歌う必要があると、これまでの経験をとおして考えるに至ったからである。

そのためにまず本論文では、ファニーとクララ各自の「アマチュア」、「プロ」としての音楽教育、音楽活動、リート作品の点から、「アマチュア」あるいは「プロ」ゆえの葛藤を抱きながらも、それに屈することなく作曲活動を続け、彼女らの作曲の充実期にはそれぞれの独創性が見られる楽曲を生み出したことを示した。

ファニーは、アマチュア音楽家ゆえ、演奏の場が日曜音楽会という私的な演奏会に限られていたにも拘らず、歌手に歌われる想定のもと作曲を継続していた。ファニーのリート作品は、妹で美声の持ち主であったレベッカや友人の歌手フレーゲといった親しい人物によって歌われたが、彼女らが出産や育児で歌うことをやめてからも、聞いてくれる人が限られていてもファニーは作曲をし続けた。選んだ詩は言語も詩人もさまざまで、歌曲の作曲に対する思いは強かった。意欲を失わず、質の高い作品を作り続けようとした強い意志が感じられる。

クララは、自作曲が公開演奏会で演奏される機会には恵まれており、作曲活動にも喜びを見出していたが、一方で自分の作品に自信を持っているわけではなかった。最も身近にいたロベルトという存在、またプロとして国内外問わず演奏旅行に出かけ、多くの作曲家の作品や演奏に触れる機会が多かったことが、自分の作品に欠けていたものを強く感じた要因になった。またクララは詩を音楽にするという行為に対する強いこだわりを持ってお

り、詩を正確に理解し曲にするには、自分の勉強のために割ける時間も極めて限られていた。そのためクララの作曲したリート作品は少ないが、そのような制約や葛藤の中で、他の音楽家や評論家から評価される程の優れた作品を生み出した。

このような、当時の時代背景や音楽環境により彼女らが抱いた葛藤は、彼女らの作品に影響を及ぼしたと考えられる。つまり、アマチュアとプロ、それぞれの葛藤を作品から読み解くことで、作品の本質に迫る演奏が可能となると考えた。

そこで、二人の充実期のリート作品を取り上げて楽曲分析を行い、それぞれの作品に見られる特色を明らかにした上で、そして葛藤がどのように作品に表れているかを楽曲分析から明らかにした上で、それらをどのように歌唱表現することで現代に通じる演奏に繋げることができるか、その一つの案を提示した。

筆者のこれまでの演奏体験から、詩の内容を歌唱によって表現する際に重要なのは、詩の内容や一つ一つの言葉に対する付曲の仕方を楽譜から読み取ることに他に、その詩をどのように朗読するか、またその詩をどう表現するかといった解釈が、音楽的表現に繋がるという考えに至った。具体的には、基本のテンポ設定や曲中でのテンポの変化、ブレスの取り方やその場所、強弱の変化が、詩を表現するための手段となると考え、「ことばと旋律」、「テンポ」、「ブレス」、「強弱」の4つの視点から楽曲分析を行なった。「ことばと旋律」では、詩の内容や一つ一つの言葉に対する付曲の仕方の傾向を分析し、「テンポ」、「ブレス」、「強弱」では、詩の内容を忠実に歌唱表現するために、どのようにそれらを生かすことが考えられるかを、いくつかの録音を参考にしながら検証した。その上で、最後に歌唱表現の一つの案を提示した。

分析の結果、二人の作品からは、彼女らがこだわりを持って選択した詩が、その韻律や内容に則した付曲によって表現されていること、また、ピアノパートにおいても、単なる伴奏にとどまらず、歌唱パートと共に詩の世界を表現していること、それゆえ歌唱パート、ピアノパートともに高い技術が求められていることが読み取れた。ピアノパートには、彼女らの優れたピアノの才能も表れている。これらこそが、彼女らの作品に込められた意図、

こだわりであり、彼女らが抱いていた心の葛藤が、このように作品に結実していることが分かった。つまり、ファニーは、演奏機会や聴衆が限られていたにも拘らず、また、クララは、自らの作品に自信を持てなかったにも拘らず、作品上に自身を表現したのである。このように彼女らの心の葛藤から読み解いた作品を、さらに演奏者の解釈によって歌唱表現することで、譜面に書かれていない楽曲に内在する部分をも表現することができ、作品の魅力をより引き出せる可能性が広がるのではないだろうか。

ファニーとクララは、現代とは異なる時代背景、そして音楽環境ゆえの心の葛藤をそれぞれに抱きながらも、強い意志、そして音楽への深い愛情を持ち、懸命に作曲を続け、音楽上で自身を表現した。彼女らの作品からは、その芯の強さや、音楽に対する情熱を持ち続けた逞しさをも読み取ることができた。

彼女らの作品は、書かれた楽譜の通りに歌うだけでは十分に作品の世界を表現し切れない。現代における私たちは、彼女らが抱いた心の葛藤から作品を読み解き、譜面上には書かれていない、楽曲に内在する秘められた熱い思いを汲み取って歌唱表現することで、さらに彼女らの作品を読み深めていきたいと思う。

本研究にあたりご指導ご鞭撻を頂きました、主査の平松英子教授をはじめ、副査の檜山哲彦教授、佐々木典子教授、菅英三子准教授に深謝申し上げます。また、論文執筆に際しご助言を頂きました音楽創造・研究センターの佐藤文香先生をはじめセンターの先生方に御礼申し上げます。

参考文献

単行本

(和書)

山下剛『もう一人のメンデルスゾーン：ファニー・メンデルスゾーン＝ヘンゼルの生涯』

東京：未知谷、2006年。

小林緑編著『女性作曲家列伝』東京：平凡社、1999年。

姫岡とし子、川越修編『ドイツ近現代ジェンダー史入門』東京：青木書店、2009年。

池田忍、小林緑編著『ジェンダー史叢書 第4巻 視覚表象と音楽』東京：明石書店、

2010年。

原田光子『クララ・シューマン - 真実なる女性』東京：ダヴィッド社、1966年。

渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説 - ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』

東京：春秋社、2001年。

山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』東京：郁文堂、1984年。

(訳書)

ライク、ナンシー・B『クララ・シューマン：女の愛と芸術の生涯』高野茂訳、東京：音

楽之友社、1987年。

レプロン、カトリーヌ『クララ・シューマン：光にみちた調べ』吉田加南子訳、東京：

河出書房新社、1990年。

クッファーバーグ、ハーバート『メンデルスゾーン家の人々 - 三代のユダヤ人』横溝

亮一、東京：東京創元社、1985年。

リーガー、エヴァ『音楽史の中の女たち』石井栄子、香川檀、秦由紀子訳、東京：思索

社、1985年。

リッツマン、ベルトルト編『友情の書簡：クララ・シューマン ヨハネス・ブラームス』

原田光子編訳、東京：みすず書房、2013年。

ホフマン、フライア『楽器と身体 - 市民社会における女性の音楽活動』 阪井葉子、

玉川裕子訳、東京：春秋社、2004年。

デュル、ヴァルター『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。

ハード、マイケル『メンデルスゾーン』 藤原怜子訳、東京：全音楽譜出版社、1974年。

(洋書)

Klein, Hans-Günter. *Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem*

Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz : Katalog. Tutzing:

H.Schneider, 1995.

Koch, Paul-August. *Clara Wieck-Schumann : (1819-1896) : Kompositionen : eine*

Zusammenstellung der Werke, Literatur und Schallplatten. Frankfurt am Main:

Zimmermann, 1991.

Reich, Nancy B. *Clara Schumann, the artist and the woman.* Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Walker, Nancy Lucile. *A stylistic analysis of selected Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel and*

Clara Wieck Schumann. Ann Arbor, Mich: University Microfilms International, 1987.

Maurer, Annette. *Thematisches Verzeichnis-der Klavierbegleiteten sololieder Fanny Hensels.*

Kassel:Furore,1997.

Rollett, Hermann. *Jucunde.* Leipzig: Otto Wigand, 1853.

雑誌論文

(和書)

小林緑「才能は同じ、しかし違う役回りー ファニー・ヘンゼルとフェリックス・メンデルスゾーンの相互関係」、『音楽芸術』第 55 巻 4 号、1997 年、42～45 頁。

小椋和子「ファニー・ヘンゼル（旧姓メンデルスゾーン）ー 150 年後によみがえった名前と作品」、『エリザベト音楽大学研究紀要』第 23 号、2003 年、41～53 頁。

小椋和子「ファニー・ヘンゼルの曾孫娘,C.L.ヘンゼル博士をベルリンを訪ねて」、『エリザベト音楽大学研究紀要』第 27 号、2007 年、67～72 頁。

熊谷綾子「「クララ・シューマン」ハイネ詩歌曲の分析と考察：《歌とピアノのためのクララ・シューマン歌曲全集》より初稿と改訂稿の比較を交えて」、『大阪健康福祉短期大学紀要』第 11 号、2012 年、53～64 頁。

(洋書)

Kimber, Marian Wilson. “The “Suppression” of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography.” In *19th century music* 26/2 (2002): 113-129.

事典項目

(訳書)

Köhler, Karl-Heinz 「メンデルスゾーン（-バルトルディ）、ファニー（・ツェツィーリエ） Mendelssohn(-Bartholdy)[Hensel],Fanny (Cäcilie)」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』吉田泰輔訳、東京：講談社、1995 年、第 18 巻、271 頁。

Susskind, Pamela 「シューマン、クララ（・ヨゼフィーネ） Schumann [旧姓 Wieck], Clara (Josephine)」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 藤本一子、東京：講談社、1994 年、第 8 巻、416～417 頁。

Barr, A, Raymond 「ツェルター、カール・フリードリヒ Zelter, Carl Friedeich」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 大崎滋生、東京：講談社、1994 年、第 11 巻、

85~86 頁。

Kershaw, Richard 「ベルガー, ルートヴィヒ Berger, Ludwig」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 吉成順、東京：講談社、1994 年、第 16 巻、305 頁。

Leuchtmann, Horst 「ドルン, ハイน์リヒ・ルートヴィヒ・エグモント Dorn, Heinrich Ludwig Egmont」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 村田千尋、東京：講談社、1994 年、第 12 巻、75 頁。

楽譜情報

Hensel, Fanny. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte Op.1*. Berlin: Bote & Bock, 1846.

Hensel, Fanny. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte Op.7*. Berlin: Bote & Bock, 1848.

Hensel, Fanny. *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte Op.9*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1850.

Hensel, Fanny. *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edit by Annette Maurer. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1993.

Hensel, Fanny. *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier Band II*. Edit by Annette Maurer. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1993.

Schumann, Clara. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier Band I*. Edit by Joachim Draheim, Brigitte Höft. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1990.

Schumann, Clara. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier Band II*. Edit by Joachim Draheim, Brigitte Höft. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1992.

視聽覺情報

Hensel, Fann. *Abendbild*. Dorothea Craxton. Naxos: 8.570981(CD), tracks 15. Recorded 2008, released 2009.

Hensel, Fann. *Im Herbst*. Dorothea Craxton. Naxos: 8.570981(CD), tracks 16. Recorded 2008, released 2009.

Hensel, Fann. *Bergeslust*. Dorothea Craxton. Naxos: 8.570981(CD), tracks 17. Recorded 2008, released 2009.

Hensel, Fanny. *Abendbild*. Lauralyn Kolb. Centaur : CRC2120(CD), tracks 26. Recorded 1991, released 1992.

Hensel, Fanny. *Im Herbst*. Lauralyn Kolb. Centaur : CRC2120(CD), tracks 27. Recorded 1991, released 1992.

Hensel, Fanny. *Bergeslust*. Lauralyn Kolb. Centaur : CRC2120(CD), tracks 28. Recorded 1991, released 1992.

Mendelssohn, Fanny. *Abendbild*. Susan Gritton. Hyperion: CDA67110 (CD), tracks 27. Recorded 1999, released 2000.

Mendelssohn, Fanny. *Im Herbst*. Susan Gritton. Hyperion: CDA67110 (CD), tracks 28. Recorded 1999, released 2000.

Mendelssohn, Fanny. *Bergeslust*. Susan Gritton. Hyperion: CDA67110 (CD), tracks 29. Recorded 1999, released 2000.

Schumann, Clara. *Six Lieder from Jucunde, Op.23*. Dorothea Craxton. Naxos: 8.570747(CD), tracks 11-16. Recorded 2007, released 2009.

Schumann, Clara. *6 Lieder aus Jucunde, Op.23*. Lauralyn Kolb. Albany: TROY109(CD), tracks 7-12. Recorded 1993, released 1994.

Schumann, Clara. *Sechs Lieder aus Jucunde, Op.23*. Susan Gritton. Helios: CDH55275(CD),

tracks 10-15. Recorded 2000, released 2002.