

ヨハネス・ブラームスの「低声のため」の歌曲における一考察  
—その音楽的特徴と低声に求められる役割—

谷地 畝 晶子

平成 22 年度入学

学籍番号 : 2310905

## 目次

序論.....	1
研究目的.....	1
研究方法.....	2
研究意義.....	3
第1章 ブラームスの歌曲概要 .....	4
はじめに.....	4
第1節 ドイツ民謡への関心 .....	5
第2節 詩人の選択.....	7
第3節 歌曲集としてのまとまり .....	10
第4節 器楽曲作品とのつながり .....	13
まとめ .....	17
第2章 ブラームスと歌手たち.....	19
はじめに.....	19
①アガーテ・ジーボルト <i>Agathe Siebold</i> (1835～1909) .....	20
②ベルタ・ファーバー <i>Bertha Faber</i> (1839～1907) .....	22
③ルイーゼ・ドゥスマン <i>Loise Dustmann</i> (1831～1899).....	23
④アマーリエ・ヨアヒム <i>Amalie Joachim</i> (1839～1899) .....	24
⑤ヘルミーナ・シュピース <i>Hermina Spies</i> (1857～1893).....	26
⑥アリーチェ・バルビ <i>Alice Barbi</i> (1862～1948) .....	29
まとめ .....	30
第3章 「低声のため」の歌曲の特徴.....	33
はじめに.....	33
第1節 「低声のため」の歌曲に関する楽曲分析 .....	40

作品 86《Sechs Lieder》 6つの歌 .....	40
①Therese テレーゼ .....	40
②Feldeinsamkeit 野にひとりいて .....	42
③Nachtwandler 夜をさまよう人 .....	44
④Über die Heide 荒野を越えて .....	46
⑤Versunken 沈潜 .....	48
⑥Todessehnen 死へのあこがれ .....	50
作品 94《Fünf Lieder》 5つの歌 .....	53
①Mit vierzig Jahren 四十歳にして .....	53
②Steig auf, geliebter Schatten 現れよ、愛する人の影よ .....	55
③Mein Herz ist schwer 私の心は重く .....	57
④Sapphische Ode サッフォー風の頌歌 .....	59
⑤Kein Haus, keine Heimat 家もなく、故郷もなく .....	61
作品 105《Fünf Lieder》 5つの歌 .....	63
①Wie Melodien zieht es mir 歌の調べのように .....	63
②Immer leiser wird mein Schlummer 私のまどろみはいよいよ浅く .....	65
③Klage 嘆き .....	67
④Auf dem Kirchhofe 教会墓地にて .....	69
⑤Verrat 裏切り .....	71
第2節 「低声のため」の歌曲に見られる独自性 .....	74
①「死」の要素を含む歌曲に見られる表現法 .....	74
②孤独感、喪失感の表現法 .....	80
③詩の登場人物の性格による「低声」の指定 .....	83
④自然描写の表現法 .....	85
第3節 作品 91《Zwei Gesänge/2つの歌》 .....	87

①Gestillte Sehnsucht .....	88
②Geistliches Wiegenlied.....	92
③作品 91 におけるアルトらしさ .....	96
まとめ .....	97
結論 .....	100
参考文献表 .....	103

## 序論

### 研究目的

ヨハネス・ブラームス *Johannes Brahms*(1833~1897)は、交響曲や器楽曲作品の分野での功績が非常に大きい。しかしそれらと並行して、生涯にわたって歌曲作曲を行っており、独唱歌曲に加えて、重唱、合唱曲の作曲や民謡の編曲も積極的に行っている。

音楽分野で見ると、ブラームスの活躍した時代は、リヒャルト・ヴァーグナー *Richard Wagner*(1813~1883)による楽劇の台頭や、フランツ・リスト *Franz Liszt*(1811~1886)による華麗なコンサート歌曲が作曲された時代でもあった。さらに、ヴァーグナーの流れを汲んだフーゴ・ヴォルフ *Hugo Wolf*(1860~1903)や、オーケストラ伴奏歌曲で表現の拡大を図ったグスタフ・マーラー *Gustav Mahler*(1860~1911)、リヒャルト・シュトラウス *Richard Strauss*(1864~1949)へとつながっている。ブラームスはその時代に生きながらも、晩年までドイツ民謡の編曲を行うなど、革新的な作曲家たちとは一線を画して自らの道を進んでいるような印象を受ける。

そのようなブラームスの作品は、アルト歌手にとって非常に重要なレパートリーである。それは、アルト独唱と男声合唱による作品 53《*Rhapsodie*/ラプソディ>やアルトとヴィオラのための作品 91《*Zwei Gesänge*/2つの歌》といったアルトのための作品があることがひとつの理由である。また、ブラームスの歌曲を演奏する際、作品の中に独特の温かさ、渋さ、内面の芯の強さや落ち着きといったものを感じることも多く、その雰囲気はアルトの声に合っているようでもある。しかし、実際にブラームスの歌曲を見渡してみると、特に初期や中期では、原調では低声歌手にとって若干高いものが多く、必ずしもブラームスが低音の音色を意識していたとは言い難い。しかし、後期になると 1882 年に出版された作品 86《*Sechs Lieder*/6つの歌曲》に初めて「低声のため」という指示があり、その後の作品 94《*Fünf Lieder*/5つの歌曲》、作品 105《*Fünf Lieder*/5つの歌曲》にも同様の文言

が見られている。さらに前述の作品 91 はアルトのための作品であり、作品 121《Vier ernste Gesänge/4 つの厳粛な歌》はバスのための作品である。

一般的に歌曲の演奏に関しては移調が認められており、ブラームス自身も歌手に合った音域で演奏することに対してたいていの場合には異存がなかったという。その中で敢えて「低声のため」という指定をしていたことにブラームス自身の意図があると考えられる。そこで本論文では、「低声のため」に作曲された歌曲の音楽的特徴と、低声に求められた役割を明らかにし、アルト歌手としてそれらの作品を表現する際のひとつの指針を提示することを目的とする。

## 研究方法

まず第 1 章において、「ブラームスの歌曲概要」としてブラームスの歌曲を俯瞰する。

1.民謡とのかかわり、2.詩人の選択について、3.歌曲集としてのまとめ、4.ブラームスの器楽作品とのつながりに関して述べ、ブラームスの歌曲作品ならではの特徴を考察する。

第 2 章では、ブラームスに影響を与えた歌手たちについて述べる。ブラームスは女声歌手との交流が多く、彼女たちから多くのインスピレーションを得て作曲活動をしていた。その歌手たちについて、伝記やレパートリー、当時の批評などからその人物像を明らかにする。また、ブラームスが自作品の演奏に際して、歌手に求めていた理想の一面を検証する。ただし、本論文の目的は「低声のため」の作品を考察することであるため、アルト歌手のアマーリエ・ヨアヒムとヘルミーナ・シュピースについて、特に重点的に述べる。

第 3 章では、実際に「低声のため」とある歌曲を分析し、その特徴を探る。まず、作品 86、作品 94、作品 105 に含まれる 16 曲に関して、詩を提示したのちに楽曲分析を行う。続いて、同時代に作曲された「低声のため」と指定のない作品との比較を含めながら、「低声のため」の歌曲に見られる特徴を明らかにする。また、アルトとヴィオラのための作品 91《2 つの歌》に関しても分析を行う。それらを総合的に考察し、低声に求められる役割

を明らかにする。

## 研究意義

筆者はこれまで、演奏の際に漠然とではあるが、ブラームスが低声に何かしらの役割を求めているように感じていた。その役割を探求するために、本論文では、作曲家が低声の歌手に求めていた理想の一面を考察する。そのことが、特に低声歌手によるブラームスの歌曲演奏において意義があると考えられる。

## 第1章 ブラームスの歌曲概要

### はじめに

現存するブラームスの独唱歌曲は、作品番号の付けられた作品が 196 曲、作品番号のない作品(民謡集の編曲を含む)が 92 曲にもものぼる。それは、18 歳のブラームスの作品 7 の 6 <Heimkehr/帰郷>(1851)から、死の前年に作曲された作品 121 <<4 つの厳粛な歌>>(1896)まで、彼の創作時期において万遍なく作曲されている。

この章では、ブラームスの歌曲について以下の 4 点について述べる。

#### 第1節 民謡とのかかわり

#### 第2節 詩人の選択

#### 第3節 歌曲集としてのまとめ

#### 第4節 器楽曲とのつながり

ブラームスにとって民謡は非常に重要であったことはよく知られている。歌曲創作の原点になっているとも言えるため、第1節では民謡に対する考え方や、歌曲への影響について明らかにする。第2節では、歌曲作曲における詩人の選択から見られるブラームスの独自性について、他の作曲家との比較を含めながら検証する。第3節の歌曲集としてのまとめでは、作品番号ごとに出版されている歌曲のまとめに関するブラームスの考えについて述べる。本論文のテーマである「低声のため」の歌曲としてまとめられて出版された作品についても触れる。第4節では、歌曲と器楽曲の関連について述べる。両者に見られる類似性や、そこから考えられるブラームスの歌曲の旋律線の特徴を検証する。

以上から、ブラームスの歌曲ならではの特徴を明らかにし、3 章での分析につなげていくことが本章の目的である。

## 第 1 節 ドイツ民謡への関心

ブラームスは少年時代から民謡に関心を持っており、彼の歌曲作品には民謡が基調になっているものも多い。ブラームスは 10 歳の頃から高名なピアノ教師エドゥアルト・マルクスゼン *Eduard Marxsen*(1806~1887)の指導を受けていたが、作曲家でもあったマルクスゼンは民謡を自らの作品に取り入れ、ブラームスにもドイツ音楽の根源の理解のために民謡に親しむことを勧めた。ブラームスの民謡への興味はこの師によるところが大きく、16 歳の時にはヴィンゼンの地で指導していた男声合唱団のレパートリー拡大のために自らドイツ民謡を編曲した。また、20 歳でのライン旅行の際には農民や漁師などの音楽を楽しみ、ハンブルク時代から書き溜めていた民謡ノートを豊かなものにした。<sup>1</sup>

ブラームスの民謡に対する考えは、1860 年 1 月にクララ・シューマン *Clara Schumann*(1819~1896)に宛てた手紙の中で語られている。当時指導していたハンブルク女声合唱団との仕事の楽しさに触れながら、ブラームスの新作のドイツ民謡集を合唱団が演奏したときのことを、以下のように記している。

彼女たちは私のために、一生懸命に練習した新しいドイツ民謡集を歌ってくれました。さて、今週の夕方に、我々はみんなが集まって、この美しい民謡を心ゆくまで楽しもうと思います。真剣にそれらを聴いて考えることによって、真のことを学べると信じています。私は忠実にそれらを心に刻みたいと思います。これらの歌を一通り熱狂的に歌ってみたり、その場の雰囲気ですら歌うだけでは不十分なのです。

歌曲は今、間違った方向に進んでいて、はっきりした理想というものが分らないでいるのです。私にとっては民謡こそが理想なのです。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>門間直美『ブラームス』東京：春秋社、1999 年、73 頁。

<sup>2</sup>*Styra Avins Johannes Brahms: Life and Letters*(New York, Oxford University Press, 1997), p212.

また、ブラームスの弟子であったグスタフ・イェンナー *Gustav Jenner*(1865～1920)には、「僕の作品では、歌詞の内容表現が主になる大きなものより小さな有節歌曲のほうが好きだな。気持ちよく響くからね」<sup>1</sup>という言葉を残している。

19世紀になると、一般公開の音楽会がさかんに行われるようになり、作曲家たちはコンサート向けの歌曲を作曲するようになった。これらの歌曲の特徴としては、華麗で聴きごたえのある効果や劇的变化を持つこと、高度な声楽技巧を必要とすること、ピアノ伴奏の表現や技巧の拡大などが挙げられる。ブラームスと同時代に活躍したリストはこの分野で多くの歌曲を残しているが、ブラームスはその流れの中にありながらも、家庭音楽を尊重し、生涯にわたってドイツ民謡集の編纂を行った。独唱曲だけでなく、合唱曲（混声もしくは女声）でも70曲ほどの編曲が残されている。

さらに、作品番号のある独唱歌曲196曲のうち、42曲の歌詞が民謡詩から採られている。それは、初期から後期まで、広範囲にわたっている。その中でも、作品14《*Acht Lieder und Romanzen*/8つの歌曲とロマンス》(1861)では全8曲中7曲、作品48《*Sieben Lieder*/7つの歌》(1868)では全7曲中5曲、作品69《*Neun Gesänge*/9つの歌》(1877)では全9曲中5曲が民謡詩であり、集中して民謡詩に作曲していた時期もある。ドイツ民謡に限らず、ボヘミア民謡やスロヴァキア民謡をドイツ語訳した詩も含まれており、そこには作品103《*Zigeunerlieder*/ジプシーの歌》(1888)の8曲も含まれる。

このように、ブラームスの歌曲は民謡と密接な関係がある。その中でも特に、アントン・ヴィルヘルム・フォン・ツッカルマーリョ *Anton Wilhelm von Zuccalmaglio*(1803～1869)の編纂した『*Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*/ドイツ民謡とその原曲』からの付曲が多く見られている。ブラームスはこの楽譜から歌詞を採って作曲したり、収められた旋律に対して編曲を施している。

---

<sup>1</sup>グスタフ・イェンナー『ブラームス回想録集 第三巻 ブラームスと私』 天崎浩二・関根裕子訳、東京：音楽之友社、2004年、228頁。

ツッカルマーリヨは、蒐集した民謡に対して、作者や出典を明示することをせず、独自の判断で「ドイツ古謡」や、「ヴェストファーレン地方」、「コープルグ地方」などと記している。<sup>1</sup>また、その中にツッカルマーリヨ自作のものも含めてしまっており、純粋な民謡詩ではないものも見られる。この民謡集を批判し、本来のドイツ民謡の蒐集や研究を行ったルートヴィヒ・エルク *Ludwig Erk*(1807～1883)の編纂したいくつかの民謡集をブラームスは拒否しており、改変されたツッカルマーリヨの民謡集から好んで作品を取り入れている。これに関して、エルクの研究者であったエルンスト・シャーデ *Ernst Schade* は

実践的な音楽家・作曲家としてのブラームスにとっては、民謡の「真なる」か「否」かを問う音楽的または文化人類学的観点よりも、美学的観点の方が、優先していたのである<sup>2</sup>

と述べている。ブラームスにとっては、民謡がその地で民衆によって引き継がれた真のものであるかということよりも、自らの気に入った歌詞に作曲をしたり、蒐集された旋律に芸術的に手を加えていくことに関心があったようである。ここに、研究家としてではなく、純粋に音楽家として民謡に拠り所を求めて、それをひとつの理想としていたブラームスの姿が浮かび上がる。

## 第2節 詩人の選択

民謡詩以外の詩に対する付曲が目立って多いのが、ルートヴィヒ・ティーク *Ludwig Tieck*<sup>3</sup>(1773～1853)による 15 曲であるが、これは連作歌曲集作品 33《*Fünfzehn*

---

<sup>1</sup>同前、408 頁

<sup>2</sup>エルンスト・シャーデ『ルートヴィヒ・エルクと近代ドイツ民謡学の展開』坂西八郎訳、東京：エイジ出版部、1978 年、197 頁。

<sup>3</sup>ベルリン出身。ドイツの初期ロマン派の代表作家のひとり。詩人、批評家としても活動し

Romanzen/15 のロマンス」であり、ティークの『Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grofen Peter aus der Prouvence/美しきマゲローネとプロヴァンスのペーター伯爵との不思議な恋物語』の中の 15 編の詩に作曲されたものである。その他の詩人では、ゲオルク・フリートリヒ・ダウマー *Georg Friedlich Daumer*<sup>1</sup>(1800～1875)の 19 曲(内 14 曲はダウマーによる外国詩の翻訳)が多く、クラウス・グロート *Klaus Groth*<sup>2</sup>(1819～1899)の 11 曲が続く。自作の詩という点では、グロートのもののほうが多い。

ダウマーは、チェコ、ハンガリー、スペインの詩をドイツ語訳しており、その歌詞にブラームスが作曲したものが目立つ。作品 57《Acht Lieder und Gesänge/8 つの歌》(1871)は、すべてダウマーの詩によるもの、もしくは彼の訳詩で構成されている。また独唱歌曲ではないが、有名な 4 重唱曲集の作品 52《Liebeslieder/愛の歌》と作品 65《Neue Liebeslieder/新・愛の歌》はダウマーがドイツ語に訳した詩集『Polydora/ポリドーラ』から歌詞が採られている。

ブラームスとダウマーが初めて面会したのは 1872 年 4 月であった。すでにダウマーの詩に作曲し、楽譜が出版されていたが、ダウマーは当時ブラームスのことを知らなかった。そのため、その後作品が出版されるとブラームスはダウマーに楽譜を送っている。音楽学者、批評家であったクロード・ロスタン *Claude Rostand*<sup>3</sup>(1912～1970)によると、ダウマーは「非常に偉大な詩人であったとは言えない」<sup>3</sup>と言う。しかし、詩人としての評価は高くなかったとしても、ブラームスは、ダウマー自身の詩にも多くの作曲をしている。さらに 1875 年 9 月には、病床にあったダウマーを見舞うためにヴェルツブルクを訪れている。

---

た。『マゲローネ』の物語は、ティーク自身が中世の民話に取材した『民謡集』(1797)に収められている。

<sup>1</sup>ニュルンベルク出身。宗教哲学者であり、詩人であった。プロテスタントとして育ったが、後にカトリックに改宗した。彼の宗教観が詩の中に表れているような作品も多い。

<sup>2</sup>ハイデ出身。国民学校の教師として勤務する傍ら、詩作にも励んだ。1853 年に出版された『Quickborn/クイックボルン』は、低地ドイツ語による詩が収められており、彼の代表的な著書である。

<sup>3</sup>クロード・ロスタン『ブラームスの生涯(下)』森健二訳、神奈川：青山社、2005 年、161 頁。

ダウマーの死後には、出版業に関わっていた友人にダウマーの詩集の出版を依頼しており、ブラームスのダウマーに対する敬意が窺える。

もう一人のグロートは、ブラームスより 14 歳年上の低地ドイツ語の詩人である。ブラームスとは 1856 年に開催された低ライン地方音楽祭で出会い、以後晩年まで親密な交際を続けた友人であった。独唱歌曲でグロートの詩にはじめて付曲したのは、WoO21<Regenlied/雨の歌>(1872)であり、作品番号がついた初めて付いた作品は、同タイトルの作品 69 の 3<Regenlied/雨の歌>(1873)であった。年の差がありながらも 2 人は大変親しくなり、1888 年の夏には共にトゥーンに滞在した。ここでグロートの詩による作品 105 の 1<Wie Melodien zieht es mir/歌の調べのように>(1886)が作曲されている。

また、カール・カンディドゥス *Carl Candidus*<sup>1</sup>(1817～1871)の詩には 6 曲、カール・レムケ *Carl Lemcke*<sup>2</sup>(1831～1913)の詩には 7 曲をそれぞれ付曲している。この 2 人とは直接のかかわりはなく、ブラームスが付曲しているということ以外では特に知られることのない詩人である。特にレムケに関しては、作品 105 の 5<Verrat/裏切り>に付曲した際、エリザベート・フォン・ヘルツォーゲンベルク *Erisabeth von Herzogenberg*<sup>3</sup>(1847～1892)からブラームスへ宛てた手紙に、「なぜこのような魅力のない、乾いた、安っぽい人気の詩にあなたが作曲しなければならないのか理解ができません」<sup>4</sup>という辛辣な言葉が残されている。ダウマーとグロートを含め、彼らはブラームスとほぼ同時代の詩人であり、同時代の詩人にほとんど関心を示さなかったヴォルフとは対照的である。

ブラームスが歌曲作曲の際にどのような基準で歌詞を選んでいたかについては「彼は単に音楽をつけるのに適しているかどうかを基準にして歌詞を選び出し、そこから自由に作

---

<sup>1</sup>古い牧師職の子孫として、シュトラースブルク近郊に生まれた。思想的抒情詩人であり、宗教哲学者でもあった。

<sup>2</sup>ドイツ北部のシュベールン出身。詩と文学の歴史学者であり、ハイデルベルク大学、ミュンヘン大学、アムステルダム大学で教鞭を執った。

<sup>3</sup>パリ出身。作曲家としても活動しており、ブラームスの最大の理解者でもあった女性。

<sup>4</sup>Lucien Stark, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*(Bloomington : Indiana University Press , 1995), p326.

曲の着想を得ていた」<sup>1</sup>という言葉が興味深い。ほかの作曲家が多くの付曲をしているゲーテ *Johann Wolfgang von Goethe*(1749～1832)の詩に、ブラームスは5曲作曲している。しかし、作品72の5<Unüberwindlich/とてもかなわない>(1876)を作曲したのち、「シューベルトのズライカのみが、ゲーテの言葉の強さと美しさが音楽によって高められている例である。ほかのゲーテの詩は私にとっては完璧で、これらの価値を高めることのできる音楽はない」<sup>2</sup>と言葉を残し、その後ゲーテの詩に作曲することはなかった。ブラームスにとっては、その詩が優れているかということよりも、自由に作曲できる余地のある詩のほうが重要であったと言える。

また、シューマンやヴォルフのように、ひとりの詩人に対してまとめて付曲をするということもあまりしていない。ブラームスは、1886年に出版された作品96において、全曲ハインリヒ・ハイネ *Heinrich Heine*(1797～1856)の詩による歌曲を並べる予定であった。しかし実際は、4曲中3曲がハイネのもので、2曲目の<Wir wandelten/私たちはさまよって歩いた>のみ、ダウマーの詩によるものである。もともとこれに代わるものとして、ハイネの詩<Wie der Mond sich leuchtend dränget/月が輝き出るように>に付曲していたが、ヘルツォーゲンベルク夫人からの批評によってこれを取り下げており、結局ハイネの詩のみで統一されることはなかった。ブラームスは、ひとりの詩人に集中することでその詩人の情感にひたり靈感を得るという手法ではなく、その時々自身の情感によって詩そのものに注目し、選択していたと言える。

### 第3節 歌曲集としてのまとめ

ブラームスは歌曲を出版する際、何曲かまとめたものにひとつの作品番号をつけている。

---

<sup>1</sup>三宅幸夫「ブラームス、ヨハネス」、『ニューグローブ世界音楽事典』東京：講談社、1996年、第15巻、214頁。

<sup>2</sup>George Henschel, *Personal Recollections of Johannes Brahms* (Boston:Richard G.Badger,1997),p45.

例えば、最初に出版された作品 3 は《Sechs Gesänge/6 つの歌》として出版されている。作品 3 から作品 121 まで、32 もの歌曲のまとまりがある。家族でブラームスを支持していたベッケラート家のひとり、アルヴィン *Alwin von Beckerath*(1849~1930)との会話の中でブラームスは「男性でも女性でも、多くの歌い手は、彼らの声に合うかどうかで完全に独断的に歌曲を集めてしまう。それは、自分が歌曲を花束のようにまとめようとしたものをすっかり無視している」<sup>1</sup>と不満を漏らしている。作品番号ごとに歌曲をまとめたのは、ブラームスに何らかの意図があったということであるが、明らかに歌曲作品に統一性があるものは、前述の唯一の連作歌曲集、作品 33《マゲローネのロマンス》、アルトとヴィオラのための作品 91《2 つの歌》、作品 121《4 つの厳粛な歌》であり、これらはひとつの作品としてまとめて演奏されることが多い。

また、作品 103《ジプシーの歌》は、もとは全 11 曲からなる合唱曲であったが、独唱歌曲に編曲されており、これも歌曲集として演奏されることが多い。さらに、詩人によるまとまりということでは、前述した作品 57《8 つの歌曲》が挙げられる。これは、ダウマーの自作の詩が 5 曲と、ダウマーによる訳詩 3 曲からなっている。ほかの作品に関しては、実際のリサイタルにおいて作品番号でまとめて全曲演奏するような形式はほとんど見当たらない。録音においても、たいていそれぞれの歌い手によってさまざまな曲が選択されてプログラミングされている。

しかし、一見して歌曲の相互関係は見られないが、声域の指定によってくくられている作品がいくつかある。作品 3《6 つの歌》(1853)と作品 6《Sechs Gesänge/6 つの歌》(1853)には、「ソプラノ、もしくはテノールのため」との指定があり、作品 86《Sechs Lieder/6 つの歌曲》(1882)、作品 94《Fünf Lieder/5 つの歌曲》(1884)、作品 105《Fünf Lieder/5 つの歌曲》(1888)には「低声のため」と指定がある。創作時期が後期になるにつれて、歌曲作品に低声の音色を求めているのが特徴的である。

---

<sup>1</sup>Inge van rij, *Brahms's song collections*(New York:Cambridge university press,2006),p2.

ひとつの歌曲集として演奏する場合、演奏者としてはそこに統一された共通の事柄を見出したいくなる。フランツ・シューベルト *Franz Schubert*(1797~1828)の《Die schöne Müllerin/美しき水車小屋の娘》、《Winterreise 冬の旅》、ロベルト・シューマン *Robert Schumann*(1810~1856)の《Frauenliebe und Leben/女の愛と生涯》、《Dichterliebe/詩人の恋》などは、ひとりの人物の感情表現となるのでまともは最も感じやすい。そのほかにシューマンの《Liederkreis/リーダークライス》(ハイネの詩による作品 24、アイヒェンドルフの詩による作品 39)、などは、ひとりの詩人による歌曲集であり、その世界は一貫したものを感じさせる。

後期に見られる「低声のため」の歌曲に関しては、声域によるくくりはあるものの、それを一人の歌手が一つの歌曲集として演奏することについては難しさが伴うこともある。例えば、作品 105 の 5 曲については、2 曲目の<Immer leiser wird mein Schlummer/私のまどろみはいよいよ浅く>は女性が主人公であるが、5 曲目の<裏切り>はへ音記号で作曲されているバラードであり、男声の低声のために作曲されている。実際ブラームスは、このような歌曲のまとまりに対して「1 人の歌手が歌うことを意図しておらず、異なる数人の歌手が順番に歌うことを望んだ」<sup>1</sup>とも語っている。また、「低声のため」と指定された作品が見られ始めるのと同じ時期には、原調が高めの音域に設定された作品も多く作曲されており、出版の際に区別がされている。

音色へのこだわりを見せているブラームスであるが、歌曲の移調に対する記述もいくつか残されている。<sup>2</sup>まず、自身が認める前に、移調版が市場に出回ってしまっていたが、ブラームスは、はじめはオリジナルの原調版に親しんでほしいという思いがあった。また、ブラームス自身がテノール歌手グスタフ・ヴァルター *Gustav Walter*(1834~1910)のために施した移調が、曲の性格と合わずに後悔したということがあった。一方で、調性の重要性はせいぜい 2 番目であるという言葉も残されている。そして最も重要なことは、歌手が

---

<sup>1</sup>Inge van rij, *Brahms's song collections*, p.154.

<sup>2</sup>Inge van rij, *Brahms's song collections*, pp.77,157,158.

気持ちよく歌えることで、それはどの調で歌われるかによって決まると述べている。このことから、ブラームスは、調性がもたらす作品への影響を考慮しつつも、基本的には移調を容認していたことが窺える。

ヴァルターは、テノール歌手でありながら、「低声のため」の歌曲の中の数曲を初演している。おそらくこの際も高声用への移調があったと思われる。そして、ブラームスがテノール歌手への移調を後悔していたということから、移調を認めながらも、「低声のため」の歌曲に関しては自身のこだわりがあったと推測される。

#### 第4節 器楽曲作品とのつながり

マーラーの、交響曲と歌曲の作品との密接な関わりは有名である。特に歌曲集《Lieder eines fahrenden Gesellen/ さすらう若人の歌》、《Des Knaben Wunderhorn/少年の魔法の角笛》と交響曲2～4番は非常に密接であり、「同一素材の使用にとどまらず、当初この歌曲集のために作曲されたものが交響曲にそのまま移され、逆に交響曲のために作曲されたものが歌曲集に移される」<sup>1</sup>という手法がとられていた。また、ピアノ伴奏稿だけでなく、オーケストラ伴奏稿もマーラーによって残されている。

ブラームスの場合は、ピアノ協奏曲、室内楽曲に歌曲作品との関連が見られる。いくつかの例を見ると、まず1871年から1881年にかけて作曲された作品83のピアノ協奏曲第2番第3楽章の冒頭のチェロの旋律が、のちに作品105の2<私のまどろみはいよいよ浅く>(1886)に引用されている。ピアノ協奏曲は、B-durで、歌曲はcis-mollであることに加え、その旋律は2小節に満たないが、共通した雰囲気を持つ。また、同楽章の中間部のクラリネットの旋律は、作品86の6<Todessehnen/死へのあこがれ>(1878)の引用である。

加えて、いくつかの室内楽曲との関わりが見られる。作品59-3の<雨の歌>(1873年)は、ヴァイオリンソナタ1番の第3楽章の主題としてその旋律が用いられている。さらに、

---

<sup>1</sup>大崎滋生『マーラー』東京：音楽之友社、1992年、128頁。

作品 97 の 5<Komm bald/すぐに来て>(1885)の歌いだしのピアノの和声の進行は、作品 100 のヴァイオリンソナタ第 2 番(1886)の前奏のピアノの和声と酷似している。また、作品 105 の 1<歌のしらべのように>(1886)の歌唱旋律が、同じヴァイオリンソナタの第 1 楽章の途中で現れている。これらはすべてほぼ同時期に作曲されている。

また、ブラームスの歌曲が編曲されて、ヴィオラもしくはチェロでその旋律が演奏されている録音がいくつかある。これらを聴くと、その旋律の美しさが際立ち、言葉はなくともブラームスの音楽の素晴らしさを感じる。

歌曲に取り組む際には、まず詩の朗読を行い、その詩の韻律や世界観を感じ取り、それを旋律に乗せていく。そして、ピアノを含めた音楽とともにその詩を表現していくという順序がある。しかしブラームスの場合は、詩の韻律よりも、旋律線の美しさや大きさが際立つことも多く、言葉と音楽の進みたいテンポ感やリズム感が一致しないように感じることもある。つまり、他の作曲家のドイツ歌曲を演奏する時と比較して、朗読がそのまま素直に歌唱に結びつかないように感じられることがある。

しかし、ブラームスの弟子であった作曲家グスタフ・イェンナーによると、ブラームスは歌曲作曲の際、まず歌詞と音楽の形式とが合っているかどうかを問題にし、弟子には詩の構造と韻律をきちんと把握し、詩句を正確に理解することを求めているという。<sup>1</sup>これを考えると、ブラームスが作曲の際、言葉をいかに大切に扱っていたかということが分かる。その一方で、『ドイツ歌曲の歴史』では、ブラームスが「テキストのデクラーマツィオンを忠実に再現することよりも、詩の全体の意味や気分を大きく把握して表現し、音楽自体の形式のほうを重んじている」<sup>2</sup>ということが述べられている。歌い手として、実際の演奏において、特に旋律線についてこのように感じる人が多い。

ブラームスより少し後の作曲家であるヴォルフの歌曲作品は、朗読の要素が強く、詩の韻律に添った作曲がなされている。両者が同じ詩に作曲したものとして、メーリケ *Eduard*

---

<sup>1</sup>グスタフ・イェンナー、前掲書、230 頁、232 頁。

<sup>2</sup>渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』東京：音楽之友社、1997 年、145 頁。

Mörike(1804～1875)の詩による〈An eine Äolsharfe/エオリアン・ハープに寄せて〉と、スペインの詩人ロペ・デ・ヴェガ *Lope de Vega*(1562～1635)の詩[訳エマニュエル・ガイベル *Emanuel Geibe*(1815～1884)]の〈Geistliches Wiegenlied/宗教的な子守唄〉がある。第3章で〈宗教的な子守唄〉を取り上げるため、ここで両者の歌詞と音楽の結びつきという点において比較を試みて、ブラームスの音楽の特徴を考察したい。今回は、冒頭の第1連目のみ比較を行う。

第1連目の歌詞は以下の通りである。

Die ihr schwebet  
Um diese Palmen  
In Nacht und Wind,  
Ihr heiligen Engel,  
Stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

風吹く夜に  
ヤシの木の  
まわりに漂う  
聖なる天使たちよ  
梢を静めてください！  
我が子が眠っているのです

もともとスペイン語だったものがドイツ語に訳されたため、ドイツ詩において見られるような規則的な韻律は見られない。3、4行目をコンマで区切りながら、5行目までがひとつの文章として捉えられる。

ブラームスは歌のはじめで、「um」という単語を頂点にして、上昇音型と下降音型を組み合わせたフレーズを作っている(譜例 1)。ここでは「diese」という単語以外はすべて点 4 分音符が割り当てられ、ほぼ均等にそれぞれのシラブルが歌われる。

### 譜例 1

Voice

Die ihr schwe - bet um die - se Pal - men

一方ヴォルフは、同じ歌詞の箇所でも、「schwebet」、「Palmen」のアクセントのシラブルに長い音符を与えて、この 2 つの言葉を強調している(譜例 2)。この 2 つの単語以外は 8 分音符であり、強調したいこの 2 つの言葉に向かっていくようである。さらに、ヴォルフは文章の終わりである 5 行目までは、ブレスの間を与えながらも大きく休むことはない。詩の区切りである 5 行目のあとに、はじめて 3 拍分の休符があり、言葉の流れが尊重されている。

### 譜例 2

Voice

Die ihr schwe - bet um die - se Pal - men in Nacht und Wind

Vo.

ihr heil' - gen En - gel, stil - let die Wip-fel! Es schlum-mert mein

Vo.

Kind.

これに対してブラームスは、詩においてコンマのない 2 行目と 3 行目の間に、およそ 2 小節分の休符を置いている。さらに、ヴォルフがしっかり間をとっていた文章の区切りである 5 行目のあとには、間髪入れずに最終行の歌詞が歌われる。加えて、最終行では原詩にはない繰り返しを行い、たっぷりとした旋律線を聴かせている。

以上はほんの一例であるが、ブラームスの歌唱旋律は、詩の形式よりも音楽そのものを優先しているように感じさせられることが多い。もちろん、言葉の韻律に従っており、朗読がそのまま歌唱に結びつくような箇所もあるのだが、すべてにそれが通用しないということがブラームスの歌曲の難しさである。しかし、詩の形式に捉われない旋律美といった点で、何物にも代えがたい魅力がある。言葉がなく、音楽のみでも詩の雰囲気描写され得るという点に、器楽作品における旋律線との共通点があると考えられる。

## まとめ

まず、ブラームスの歌曲全体から感じる温かさや素朴さといった情感は、ブラームスの民謡への愛着によるところが非常に大きいと言える。ブラームスは常に過去の偉人たちの研究を怠らず、そこから自らの作曲技法を確立している。その構築された作曲技法の中においても、民謡からの影響によって、ブラームス特有の魅力が生まれている。民謡調の歌曲は、初期から晩年まで作曲されているが、特に初期に多く見られる。初期の作品は完全な有節歌曲が多いが、徐々にその形式が崩れはじめ、後期には、簡素な雰囲気を持ちながらもそこに芸術歌曲としての高い価値を持ち合わせている作品が増えている。また詩人に関して、大詩人のものよりも、自らの友人などの作品を好んで選択していたという事実からは、民謡を尊重する姿勢と併せて、歌曲作曲はブラームスにとって非常に身近なものであったことが窺える。

ブラームスの作曲技法の特徴として、音楽学者のカール・ガイリンガー *Karl*

Geilinger(1899～1989)は、歌曲作品においては、旋律に続いてバスのパートが重要であると述べている。<sup>1</sup>実際、ブラームスの弟子のイェンナーのレッスンの際には、中間部を手で覆い隠して旋律線とバスだけを見るようなこともあったという。<sup>2</sup>ブラームスの音楽から感じる重厚さという要素は、このバスパートへのこだわりが大きいと思われる。旋律線に関しては、詩の情緒が反映されながらも、音楽が優先されているようなことも多い。

また 1882 年に出版された作品 86 以降、「低声のため」と指定をしてまとめて出版された歌曲が集中している。それまでの独唱歌曲は、原調は全体的に高めであり、低声歌手が演奏する際は移調の必要があるものが多い。1882 年以前で、原調が低声のために作曲されていると考えられる歌曲は、作品 43 の 1<Von ewiger Liebe/永遠の愛について>(1864)、作品 43 の 2<Die Mainacht/五月の夜>(1866)、作品 47 の 3<Sonntag/日曜日>(1860)、作品 72 の 3<O kühler Wald/おお、涼しい森よ>(1877)などがある。これらは、C.F.Peters から出版されている楽譜においても、低声用、もしくは中声用に原調版がある。しかし、作品 86 以降は出版の際に声による区別をはじめ、「低声のため」としてまとめている。

以上、第 1 章では、ブラームスの歌曲作品全体における特徴を概観した。第 2 章では、その作品の創作に影響を与えた歌手たちについて述べる。ブラームスは多くの歌手からインスピレーションを得て作曲していた。これらの歌手達の実態を明らかにし、ブラームスが歌手に求めていた理想の一面を考察する。

---

<sup>1</sup>カール・ガイリンガー『ブラームス』山根銀二訳、東京：株式会社東徳、1975 年、315 頁。

<sup>2</sup>グスタフ・イェンナー、前掲書、235 頁。

## 第2章 ブラームスと歌手たち

### はじめに

ブラームスは多くの歌手とともに演奏活動を行い、私生活でも深い関わりがあった。生涯を独身で過ごしたが、何人かの女性歌手とは真剣に結婚を考えており、歌手に献呈された作品もある。

若い頃から一番長い付き合いがあったのは、バリトン歌手のユリウス・シュトックハウゼン *Julius Stockhausen*(1826～1906)であろう。ブラームスとは、1856年に低ライン地方音楽祭で出会い、すぐに意気投合し、直後にケルンやボンで共にリサイタルを行っている。シュトックハウゼンは、22歳の時にメンデルスゾーン *Felix Mendelssohn*(1809～1847)の〈Elias/エリアス〉でデビューし、その後は、リートとオラトリオ歌手として名声を築いた。また、声楽教師としても高名であり、多くの優秀な弟子を輩出している。さらに、合唱指揮やオーケストラ指揮者としても活躍しており、1863年には、ハンブルク・フィルハーモニー協会の指揮者に就任した。実はブラームスもこの役職を狙っていたのだが、シュトックハウゼンに人気があったことと、ブラームスが上流社会の出身でないことが理由となり、その希望は叶わなかった。この出来事が原因で、ブラームスの心は故郷ハンブルクから離れ、ウィーンへと進出していくのであるが、その後もシュトックハウゼンとの演奏活動を続けている。また、1861年から1869年にかけて作曲された唯一の連作歌曲、作品33〈ロマンス〉は、シュトックハウゼンに献呈されている。

その他に親密な関わりがあった歌手はほとんど女性歌手である。ブラームスと女性に対するかわりに関して、「クララ・シューマンを除き、彼の賛美した相手はすべて歌手であった」<sup>1</sup>とあるように、青年期から晩年にかけて多くの女性歌手との交流が残されている。

---

<sup>1</sup>三宅幸夫「ブラームス、ヨハネス」、『ニューグローブ世界音楽事典』東京：講談社、1996年、第15巻、207頁。

伝記に登場する重要な女性歌手は、出会った順に以下の通りである。

1858年 アガーテ・シーボルト

1859年 ベルタ・ファーバー

1862年 ルイーゼ・ドゥストマン

1863年 アマーリエ・ヨアヒム

1883年 ヘルミーネ・シュピース

1892年 アリーチェ・バルビ

このうち、アガーテ、ヘルミーナ、アリーチェとは結婚を考えるほど親密になった。それぞれの声種は、アガーテ、ルイーゼはソプラノ、アマーリエ、ヘルミーナはアルト、もしくはコントラルト、アリーチェはメゾソプラノであった。また、ベルタはブラームスが指導していたハンブルク女声合唱団のメンバーであった。

本章では、《*Brahms and his world a biographical dictionary*》<sup>1</sup>を基に、ブラームスが出会った女性歌手について考察する。上記の年代順に沿って、彼女たちの経歴やレパートリー、ブラームスとの関わりなどについて述べる。特に、2人のアルト歌手、アマーリエ・ヨアヒムとヘルミーナ・シュピースは、本論文の対象である「低声のため」の歌曲の創作において影響を与えた人物であると言えるため、重点的に述べる。

### ① アガーテ・ジーボルト Agathe Siebold(1835～1909)

アガーテは、大学教授エドゥアルト・フォン・ジーボルト *Eduard von Siebold*(1801～1861)の娘であり、1835年にゲッティンゲンで生まれた。エドゥアルトは音楽愛好家であ

---

<sup>1</sup>Peter Clive, *Brahms and His World*(Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2006), pp17-20, 111-113, 134-135, 241-244, 416-420, 433-438.

り、ピアノやヴァイオリンの演奏に長けていた。その父親の影響もあり、アガーテも幼少の頃から音楽の教育を受けていた。

ブラームスとアガーテは、アガーテの師であり、ブラームスと旧知の仲であったユリウス・オットー・グリム *Julius Otto Grimm*(1827~1903)からの紹介で出会った。1858年8月、ブラームス25歳、アガーテ23歳のことであった。ブラームスとアガーテは、共に多くの時間を過ごす中で、次第に惹かれあっていた。

アガーテは、鈴のように澄んだ美しいソプラノの声を持っており、ヴァイオリニストのヨアヒムはその声を「アマティのヴァイオリンの音にもくらべられる」と形容した。ブラームスはアガーテの声からのインスピレーションと彼女への愛情から、この夏の間作品14の1<Vor dem Fenster/窓の前で>、作品14の4<Ein Sonett/ソネット>、作品14の7<Ständchen/セレナーデ>、作品19の1<Der Kuß/口づけ>、作品19の5<エオリアン・ハーブに寄せて>、作品47の5<Die Liebendeschreibt/恋人の手紙>の6曲を作曲した。<エオリアン・ハーブに寄せて>は、メーリケの弟、アウグストの死に対する詩であるが、その他の5曲は、恋愛詩に対する付曲である。<窓の前で>、<セレナーデ>では、恋人に向けたセレナーデを歌う青年の心が表現され、<ソネット>では、忘れられない恋心が歌われる。<口づけ>は、素朴な曲調の中で、恋人との初めての口づけの喜びと情熱が表現され、<恋人の手紙>では、恋人を一途に思い続ける女性の姿が描かれている。これらの歌曲の公的な初演は、バリトン歌手シュトックハウゼンらによるものである。しかし調性を見ると、オリジナルは高声の歌手の音域のための作品であり、アガーテの歌の伴奏をすることをひとつの楽しみとしていたブラームスは、彼女が歌うことも意識してこれらを作曲したと推測される。

ブラームスとアガーテは、婚約指輪の交換までしていたが、この恋は実ることはなかった。これは1859年1月のことであったが、この頃ブラームスは自身初のピアノ協奏曲の初演が不評に終わり、二重にショックを受けた。しかしブラームスはその後もアガーテを意識した作品を残しており、彼女への未練が感じられる。作品36<弦楽二重奏曲第2番>

の第1楽章の第2主題ではA-G-A-H-(T)-E(アガーテ)という音型が用いられている。

アガーテは1868年に医師と結婚したが、夫は彼女の音楽活動に理解を示さず、公の場で演奏するようなことはなくなってしまった。しかし1887年以降、夫の死に伴ってアガーテは再び活動をはじめ、合唱のメンバーとしてブラームスの作品45<Ein deutsches Requiem/ドイツレクイエム>や作品54<Schicksallied/運命の歌>の公演に携わっている。

アガーテはブラームスの歌曲創作のインスピレーションを与えた初めの女性であった。ブラームスはその美声を意識して作曲を行っている。そしてブラームスの若き日の、燃え上がる恋心そのものが素直に反映された歌曲が多く残されている。

## ②ベルタ・ファバー*Bertha Faber*(1839~1907)

1858年、ブラームスはハンブルク近郊のハムで4人の少女と親しくなり、女声4重唱のグループが生まれた。1859年、アガーテとの別れとピアノ協奏曲の失敗で傷心のブラームスはハンブルクに戻った。その時、4重唱グループは28人にまで人数を増やしており、最終的には40人までになった。ブラームスはこの合唱団を定期的に、しかも無報酬で指導した。この合唱団はハンブルク女声合唱団と呼ばれ、ベルタはその合唱団の初期メンバーの一人であった。

ブラームスは団員からの信頼が厚く、皆熱心に練習に励んでいたが、ベルタは其中でもとりわけ親しかった。彼女は、ブラームスの友人の合唱指揮者カール・グレーデナー*Carl Grädener*(1812~1883)の声楽の弟子であったため、そのつながりで合唱団の活動を始めている。ウィーン近郊のペンツィング出身で、陽気で朗らかなウィーン気質を持ち合わせていたベルタは、オーストリアの民謡をブラームスに歌って聴かせたりもしていた。また、個人的に手紙のやりとりをするほど親しく、彼女が語ったウィーン生活の素晴らしさは、1862年、ブラームスがウィーンに進出する際の後押しにもなっている。

ベルタは1863年に実業家と結婚してウィーンに住んだが、ブラームスは夫とも親しく

なり、夫妻で交流するようになった。そして 1868 年、夫妻に次男が生まれた際には、作品 49 の 4<Wiegenlied/子守唄>を作曲している。この曲は、ベルタが好んで歌っていたアレクサンダー・バウマン *Alexander Baumann*<sup>1</sup>(1814~1857)が作曲したウィーン風のワルツをもとに作曲されている。バウマンの旋律をピアノ伴奏部の右手に置き、その上にブラームス自作の子守唄をつけている。

また、ベルタはのちに混声合唱団を創設し、ブラームスの作品も多く演奏した。ブラームスの死後は、夫婦でブラームスの像を建設する計画にも関わっており、ブラームスの生涯にわたって、非常に友好的な関係であったことが窺える。

### ③ルイーゼ・ドゥスマン *Loise Dustmann*(1831~1899)

ルイーゼは、ドイツのアーヘン生まれのソプラノ歌手で、ウィーンの宮廷劇場で活動していた。オペラでの功績が大きく、ベートーヴェン *Ludwig Van Beethoven*(1770~1827)の《*Fidelio*/フィデリオ》のレオノーラが当たり役であった。その他のレパートリーとして、モーツァルト *Leopold Mozart*(1719~1787)の《*Don Giovanni*/ドン・ジョバンニ》のドンナ・アンナやヴァーグナーのオペラがある。ブラームスとの出会いは、1862 年 6 月のケルン音楽祭であった。この年の 9 月にブラームスはウィーンに進出するのだが、前述のベルタ同様、ルイーゼもブラームスにウィーン進出を勧めた一人であった。

ルイーゼは、1869 年から 1878 年にかけて、作品 32 の 9<Wie bistdu, meine Königin/我が妃よ、そなたはなんと>、作品 49 の 4<子守唄>をはじめとして、12 曲ものブラームスの歌曲の公的な初演を行っている。また、1870 年には四重唱曲の作品 52《愛の歌、ワルツ》の初演ではソプラノソロを務めている。この時のピアノはクララとブラームスであった。1875 年に、彼女自身の衰えを感じ、ウィーンのアート劇場への出演は少なくなっ

---

<sup>1</sup>ウィーン出身の劇作家、詩人、歌曲作曲家。バウマンの劇や詩は方言で書かれており、非常に人気が高かった。

たが、コンサート歌手としては活動を続けていた。同年、ブラームスの指揮する J.S.バッハ *Johann Sebastian Bach*(1685~1750)の<Mattäus-Passion/マタイ受難曲>ではソリストを務め、1879年には、ブラームスが企画したペルチャッハのリサイタルに参加している。

#### ④アマーリエ・ヨアヒム *Amalie Joachim*(1839~1899)

アルト歌手であり、ヴァイオリニスト、ヨーゼフ・ヨアヒム *Josef Joachim*<sup>1</sup>(1831~1907)の2人目の妻である。ベルリン生まれであり、彼女の父親はアマチュアの四重奏団のヴァイオリニストであった。アマーリエの歌手としてのキャリアは早く、14歳でオーストリアのケルンテン歌劇場と契約を交わし、ウェーバー *Karl Maria von Weber*(1786~1826)のオペラ<Oberon/オベロン>でデビューしている。その後、1862年にはハノーファーの宮廷歌劇場と契約し、デビュー公演のマイヤベーヤ *Giacomo Meyerbeer*(1791~1864)のオペラ<Le Prophete/預言者>で大きな喝采を受けた。また、ヴェルディ *Giuseppe Verdi*(1813~1901)<Il Trovatore/イル・トロヴァトーレ>のアズチーナや、フリードリヒ・フロトー *Friedrich Flotow*(1812~1883)<Martha/マルタ>のナンシーが当たり役であった。そして12月に同じコンサートに出演したヨアヒムと知り合い、翌年1863年2月に婚約した。そして5月にハノーファーでアマーリエの引退公演を行い、6月に結婚している。引退公演の際のプログラムは<フィデリオ>であった。その後アマーリエは、短い期間に6人もの子供をもうけたこともあり、演奏機会は一時的に減っていった。

婚約の知らせをヨアヒムから受け取ったブラームスは、ハノーファーでアマーリエと初めて会い、彼女の出演するグルック *Christoph Willibald Gluck*(1714~1787)の<Olfeo/

---

<sup>1</sup>ドイツのプレスブルク近郊の出身。ヴァイオリニスト、指揮者、作曲家として活動した。ヴァイオリニストとしての名声が高く、21歳の若さにしてハノーファーの宮廷楽団のコンサートマスターに就任した。ブラームスとは1853年の出会い以来、生涯を通じて親交を結んでおり、ブラームスの作品に対して多くの助言も行っている。

オルフェオ>を鑑賞した。アマーリエの声は豊かで完璧なテクニックを持ち、聴く人の心を高揚させるような魅力があった。ブラームスのその声に魅了され、彼女のために作品を残している。1860年から1862年にかけて作曲された作品28のアルトとバリトンのための2重唱はアマーリエに献呈されている。また、声種の指定はないものの、1864年に作曲された作品43の1<永遠の愛について>、作品43の2<五月の夜>は、原調が低声の音域で作曲されている。それまでのブラームスの歌曲作品は、原調は比較的高声に設定された作品が多かったが、アマーリエと出会い、その声からインスピレーションを受けてこのような調設定をした可能性も考えられる。

1864年9月、夫妻に長男が生まれた際には、のちに作品91<<2つの歌>>の2曲目として出版される<宗教的な子守唄>を送っている。ブラームスはこの子の名付け親になり、夫妻で演奏できるようにという思いを込めてこの曲を作曲した。しかし、嫉妬深いヨアヒムの性格が原因で、夫妻は1884年に離婚することになってしまう。その後アマーリエは、オラトリオ歌手、リート歌手として再び演奏活動を始めた。彼女は、シューベルト、シューマンのリートの演奏、解釈においても才能を発揮した。ヨアヒムとは、彼女の死の直前に和解している。

アマーリエは、作品59の5<Agnes/アグネス>、作品69の4<Des Liebsten Schwur/恋人の誓い>、作品72の1<Alte Liebe/昔の恋>、作品84の2<Der Kranz/花冠>、作品107の2<Salamander/サラマンダー>を初演している。他にもブラームスの数多くの歌曲を演奏したが、彼女はブラームスの歌曲のうち139曲をレパートリーにしていたという。これには、民謡集からの作品や重唱作品も含まれるが、シューマンの歌曲は92曲、シューベルトの歌曲は106曲がレパートリーであったので、比較するとその数の多さが分かる<sup>1</sup>。その中で最も回数が多かったのは作品86の2<Feldeinsamkeit/野にひとりいて>

---

<sup>1</sup>Beatrix Borchard, “Brahms-3 Lieder. Amalie Joachim als Brahms-Interpretion” in *Brahms-Studien* Band 15, edited by Alexander Odefey. (Tutzing: Hans Schneider, 2008), p.99

で、続いて作品 49 の 4<子守唄>、作品 74 の 4<Vergebliches Ständchen/甲斐なきセレナーデ>、作品 103<ジプシーの歌>となっている。またアルト独唱と男声合唱のための作品 53<ラプソディ>は 1871 年 9 月に初めて演奏して以来、何度もアルトソリストとして舞台に立っている。1892 年にはニューヨークでもリサイタルを行っているが、ブラームスの<野にひとりいて>をプログラムに入れている。同年には、マーラーの《少年の魔法の角笛》の 1、2 曲目の初演をベルリンフィルと共に行っており、オペラを引退したあとも多岐にわたる活動をしていた。また、バスのために作曲された《4 つの厳粛な歌》も 1897 年 1 月、ベルリンにてブラームスの存命中に歌っている。

アマリエは、生涯にわたってブラームスの友人であり、アルト歌手としてブラームスの作品を広めた最初の人物であるという点でも重要である。また、イタリアオペラ、フランスオペラ、オラトリオ、リートと非常に幅広いレパートリーが見られ、表情豊かな声を持ち合わせていたことが窺える。

#### ⑤ヘルミーナ・シュピース *Hermina Spies*(1857~1893)

ドイツ中部のヘッセン近くのレーンベルグヒュッテという町の、鉄鋼業を営む家に生まれた。ヴィースバーデン、ベルリンで声楽の勉強をし、のちにフランクフルトでは、シュトックハウゼンに師事している。

コントラルト歌手としての彼女のデビューは、1880 年 7 月、マンハイムの音楽フェスティバルにおけるメンデルスゾーンのカンタータ《Die erste Walpurgisnacht/最初のヴァルプギスの夜》であった。コントロールされた美しい声を持ち、直感的に曲の雰囲気をつかむ才能に優れている彼女は、高い評価を得た。ブラームスの支持者であり、伝記作家であるマックス・カルベック *Max Kalbeck*(1850~1921)の批評には「それぞれの曲は、まるで異なる歌手によって歌われているかのようであった。色彩豊かな声による自然な解釈は大変素晴らしく、ほかの歌手たちとは違う魅力を持っている」とある。ヘルミーナは、深

刻な重々しい内容の歌も、明るい心を歌う歌も説得力のある演奏をすることができた。さらに、人を楽しい気分させるような魅力と、愛嬌のある顔立ちを持ち合わせており、それが彼女の声に加えて人々を惹きつける要素となっていた。

1880年代後半には、ヘルミーナはドイツを代表するコントラルト歌手となった。師シュトックハウゼンのようにリートやオラトリオの演奏を積極的に行い、オランダ、デンマーク、スイス、ハンガリー、ロシアなどでも次々と成功を収めた。ブラームスのほかにも、シューベルト、シューマンのリーートの演奏に長けていた。また、1889年6月、7月のロンドンでのリサイタルにおいて、バッハ、ビゼーの作品を演奏しており、彼女の幅広いレパートリーが窺える。この時の批評では、

彼女の際立った才能がはっきりと見出されたこのコンサートは、どの曲においてもアットホームな雰囲気があった。コントラルトというよりはメゾソプラノであろう声は、決して力強いわけではないが、澄んでいて上品な心地よさがあった。音楽づくりに非の打ちどころはなく、声のチェンジの際のテクニックは特に完璧であった。何よりも彼女の技巧で卓越していたのは、明るい曲でも痛ましい曲でも、どの曲でも変えて歌うことのできるテクニックであり、それは言葉では言い表せないほど素晴らしいものであった。そしてそれがシュピースの最大の魅力である。ひとつ欠点を上げるとしたら、プログラムが短すぎたことであろう。この日は、11曲の歌曲と2曲のピアノソロのみであった<sup>1</sup>

とある。コントラルト歌手として有名であったヘルミーナであったが、魅力的な低音とともに、メゾソプラノの高めの音域も持ち合わせていたようである。

ブラームスとの出会いは、1883年1月クレーフェルトの地であった。ブラームスは50歳、ヘルミーナは26歳の時のことであった。ここでブラームスは自身の〈運命の歌〉を

---

<sup>1</sup> “Miss Hermina Spies’Recital, “*Musical Times*,Vol.30,No.557(1899),p.410.

指揮しているが、その演奏会のあと、合唱指揮者のアウグスト・グリューター *August Gräter* (1841~1911) によってヘルミーナが紹介された。滞在中、ヘルミーナはく甲斐なきセレナード>など歌曲作品をブラームスの伴奏で演奏したが、彼は彼女のユーモアあふれる解釈を称賛し、何度も繰り返し歌わせたという。

1883年7月、コープレントツの音楽祭においてはブラームス指揮の作品 53<ラブソディ>においてアルトソロを務め、2人はより親密になっていった。その後、ブラームスは自然に恵まれたヴィースバーデンの地において交響曲3番をはじめとして作曲活動に専念するが、この地を選んだのはヘルミーナが当時そこに住んでいたからであった。その翌年から、ヘルミーナの影響で多くの歌曲が作曲されたが、作品 97 の 5<Komm Bald/すぐに来て>の草稿には、「H へ・・・ヨハネス・ブラームスより」と記されている。<すぐに来て>の詩人は、ブラームスの友人であったクラウス・グロートである。グロートはブラームスの 52 歳の誕生日にこの詩を送っており、ブラームスはそれに作曲してヘルミーナに送っている。この頃ブラームスは、「ヘルミーナに崇拜の念を捧げ、その愛情を得ようとグロートと張り合っていた」<sup>1</sup>ということがあり、ヘルミーナの女性としての魅力も窺える。また、作品 94 の 4<Sapphische Ode/サッフォー風の頌歌>、作品 105 の 1<歌の調べのよう>、作品 105 の 2<私のまどろみはいよいよ浅く>はヘルミーナに献呈されている。

ブラームスはヘルミーナに対して、素晴らしいブラームス歌いであると評価をしていた。1883年の出会いから1889年にかけて、2人はさまざまな場で会い、ブラームスはプライベートコンサートにおいて彼女の伴奏を多く引き受けていた。そして、24歳の年の差がありながらも彼女との結婚を考えるようになった。実際ハンブルクではそのような噂も流れていたが、1892年、ヘルミーナはヴィースバーデンの法律家の男性と結婚し、またしてもブラームスの思いが叶うことはなかった。

ヘルミーナが初演したブラームの歌曲は、作品 7 の 6<帰郷>、作品 32 の 7<Bitteres zus agen denkst du/君はひどいことを言おうと思っているが>、作品 47 の 4<O liebliche

---

<sup>1</sup>三宅幸夫「ブラームス、ヨハネス」、207頁。

Wangen/おお、愛らしい頬よ>、作品 48 の 2<Der Überläufer/心変わりした男>、作品 59 の 1<Dämmerunsenktesich von oben/たそがれは天より下りきて>、作品 95 の 4<Der Jäger/狩人>、作品 95 の 5<VollschnellerSchwur/早すぎた誓い>、作品 105 の 2<私のまどろみはいよいよ浅く>、作品 107 の 5<Maienkätzchen/ねこやなぎ>の 9 曲である。

資料として残っているヘルミーナのブラームスの歌曲のレパートリーは 41 曲であり<sup>1</sup>、アマリーエよりは少ない。しかしヘルミーナは、自身のコンサートにおいて積極的にブラームスの歌曲を取り入れており、アマリーエ同様に、歌曲作曲家としてのブラームスを世に知らせた重要な人物である。

1893 年 2 月、ヘルミーナは結婚から 1 年も経たないうちに 36 歳の若さでヴィスバーデンで亡くなった。翌年には、ブラームスの友人の訃報が続き、ブラームスの孤独は深いものとなっていった。

## ⑥アリーチェ・バルビ *Alice Barbi*(1862～1948)

イタリアのモデナで生まれたアリーチェは、メゾソプラノ歌手でありながら、ヴァイオリンとピアノの能力にも長けていた。また、何か国語も自由に話すことができる才女であった。1882 年、20 歳の時にミラノでのコンサートで、ヘンデル、ハイドン、ロッシーニのアリアを歌ってデビューした。17 世紀から 18 世紀にかけてのイタリア音楽のレパートリーも併せ持ち、ロシア、イギリス、ドイツ、オーストリアと各国を回って演奏した。

彼女がブラームスの歌曲を取り上げた初めての演奏会は、1889 年 3 月にウィーンで行われた。その際、作品 3 の 1<Liebestreu/愛のまこと>、作品 84 の 4<甲斐なきセレナーデ>を歌い、その月のうちにブラームスを訪問した。その時、ブラームスは彼女に対し

---

<sup>1</sup>Wolfgang Ebert, “Die von Hermina Spies gesungen Brahms-Lieder,” in *Brahms-Studien* Band 11, edited by Martin Meyer. (Tutzing: Hans Schneider, 1997), p73.

て特別な印象を持たなかったようだが、その約3年後の1892年4月のコンサートを聴いた際にはアリーチェのことを大変気に入り、「自分の歌曲がこんなに美しいものだとは知らなかった」と語った。さらに「もっと若ければ、今、愛の歌を作曲したい」と加え、アリーチェに対する愛情を感じさせる言葉も残している。ブラームスは、29歳の年の差がありながらもアリーチェにプロポーズしているが、彼が年を取っていることと、彼女は子供を産みたいという理由で断られている。<sup>1</sup>

その後アリーチェは別の男性と結婚することを決めたが、1893年12月にウィーンで行われた公演では、ブラームスが伴奏を務めている。ここではイタリア歌曲に加えて、シューベルト、シューマン、ブラームスの歌曲が演奏された。ブラームスの歌曲は、作品46の4<An die Nachtigall/ナイチンゲールによせて>、作品96の1<Der Tod, das ist die kühle Nacht/死、それは冷たい夜>、作品3の3<Lied und Frühling II/愛と春II>、作品63の5<Meine Liebe ist grün/わが恋は緑>が演奏された。

ブラームスとの交流はその後途絶えたようだが、ブラームスの死後の1898年、彼の記念碑建築の資金集めの目的で、全曲ブラームスのプログラムでコンサートを行っている。

## まとめ

以上、ブラームスと関わりのあった女声歌手について述べた。まず、ブラームスは23歳の若き日に出会ったアガーテのために、自らの感情をそのまま表すかのような恋愛の歌を多く作曲している。また、歌い手ではないが、シューマンとクララの娘ユーリエ *Julie Schumann* にもブラームスは恋愛感情を持った時期があった。しかしこの恋は実ることはなく、失恋した際には、絶望と救済をテーマにした作品53<ラプソディ>を作曲している。さらに、アリーチェに語った「もっと若ければ、今、愛の歌を作曲したい」という言葉も、

---

<sup>1</sup>Robert Haven Schauffler, *The Unknown Brahms: His Life, Character and Works* (Westport: Greenwood Press, 1972), p274.

歌曲作曲がブラームスの素直な感情表現の場であったことを窺わせる。彼女たちの声や音楽から受けたインスピレーションに加えて、彼女たちとの出会いから引き起こされた感情も、歌曲作曲に大きく関わっていると言える。

ベルタは職業歌手ではなかったものの、合唱を通じてブラームスと出会い、ハンブルク女声合唱団の結成に貢献していた。ブラームスはウィーン進出後も、この合唱団を意識するかのように女声合唱曲を次々と作曲しており、合唱団がブラームスに与えた影響の大きさを窺わせる。

また、アマーリエとヘルミーナという2人の偉大なアルト歌手は、ブラームスの歌曲を広めるという点においても貢献していた。両者に共通することとして、色彩豊かな音色と表現力を持っていたことが挙げられる。アマーリエは、デビュー当初はオペラ歌手として活躍しており、それと同時にリート演奏も行っていた。そのため、オペラで培った劇的な表現力が、ブラームスをはじめとするリート演奏においても発揮されていたことが窺える。ヘルミーナは、レパートリーをリートとオラトリオに絞りながらも、批評に見られたような表現力を持ち合わせていた。このことから、ブラームスのお気に入りの歌手たちは、非常に色彩豊かな表情でリートを演奏していたことが見受けられる。華やかさや、表面的な技巧という点では目立たないブラームスの歌曲作品ではあるが、そこにはひとくくりにはできない魅力が溢れており、何よりブラームス自身が歌手に対して、多様な表現を求めていたと推測される。特に、〈甲斐なきセレナーデ〉は、男女の会話がもとになった詩であり、性別を超えた表現力が重要になってくる。アマーリエはこの作品を何度も歌っており、ヘルミーナはブラームスの前で見事に歌い、その解釈でブラームスを喜ばせている。このことから、2人の表現力の幅広さが窺える。

さらに、ヘルミーナと出会った時期は、ブラームスが「低声のため」と指定した歌曲を積極的に作曲し始めた頃でもあり、実際に彼女に献呈された作品も見られた。そのため、ヘルミーナとの出会いも、低声のための歌曲作曲をした理由のひとつであることも考えられる。また、アマーリエも「アルトのため」と指定のある作品 91《2つの歌》の成立に関

わっており、ブラームスが後期に低声の音色を求めるようになった過程に影響を与えた人物である。

第3章では、具体的に「低声のため」と指定のある、ブラームスの歌曲作品について分析と考察を行う。残念ながら、これらの歌手たちの歌唱を聴く術はないが、ブラームスを惹きつけた彼女たちの声の音色、音楽の表現力を想像しながら、考察を進めていきたい。

### 第3章 「低声のため」の歌曲の特徴

#### はじめに

本章では、第1章で示したブラームスの歌曲概要と、第2章で示した歌手たちの情報を踏まえながら、「低声のため」と指定のある歌曲の音楽的特徴を考察し、ブラームスが低声の音色に与えた役割を明らかにしていく。まず第1節において、「低声のため」と指定のある歌曲、全16曲の楽曲分析を行う。第2節では、そこに見られた特徴を項目ごとにまとめる。その際、「低声のため」と指定のない同時代に作曲された作品と比較しながら、「低声のため」の歌曲独自の特徴を考察する。さらに第3節では、アルトとヴィオラのための作品91に関して考察を行う。「アルト」という指定と、ヴィオラを伴うという点で他の独唱歌曲とは一線を画するため、これに関しては別途分析と考察を行う。

以下の表において、それぞれの楽曲に関して、曲名、詩人、作曲時期を提示する。表1から表3では、第1節での分析対象である「低声のため」の歌曲、表4では作品91について提示する。

表5から表10では、1878年以降に作曲された「低声のため」と指定のない歌曲を提示する。表1から表4に含まれる作品は、作品86の3<夜をさまよう人>、作品91の2<宗教的な子守唄>を除いて、すべて1878年以降に作曲されている。そのため本論文では、1878年以降に作曲された「低声のため」と指定のない独唱歌曲を、同時代に作曲された作品とみなして、比較考察の対象とする。また、表11の《4つの厳粛な歌》は、作曲年代に開きはあるが、低声である「バス」のために作曲されていることから、この作品にも触れながら検証する。

表1 作品 86 6つの歌 *Sechs Lieder*(1882年7月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Therese テレーゼ	ゴットフリート・ケラー	1878年5月
2 Feldeinsamkeit 野にひとりいて	ヘルマン・アルマース	1879年5月
3 Nachtwandler 夜をさまよう人	マックス・カルベック	1877年
4 Über die Heide 荒野を越えて	テオドール・シュトルム	作曲年不明
5 Versunken 沈潜	フェリックス・シューマン	1878年5月
6 Todessehnen 死へのあこがれ	マックス・フォン・シェンケンドルフ	1878年5月

表2 作品 94 5つの歌 *Fünf Lieder*(1884年12月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Mit vierzig Jahren 四十歳にして	フリードリヒ・リュッケルト	1883~1884年
2 Steig auf, geliebter Schatten 現れよ、愛する人の影よ	フリードリヒ・ハルム	1883~1884年
3 Mein Herz ist schwer 私の心は重く	エマニュエル・ガイベル	1883~1884年
4 Sapphische Ode サッフォー風の頌歌	ハンス・シュミット	1884年夏
5 Kein Haus, keine Heimat 家もなく、故郷もなく	フリードリヒ・ハルム	1883~1884年

表 3 作品 105 5 つの歌 *Fünf Lieder*(1888 年 10 月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Wie Melodien zieht es mir 歌の調べのように	クラウス・グロート	1886 年 8 月
2 Immer leiser wird mein Schlummer 私のまどろみはいよいよ浅く	ヘルマン・リンク	1886 年 8 月
3 Klage 嘆き	アントン・ヴィルヘルム・ フォン・ツッカルマーリョ	1887~1888 年
4 Auf dem Kirchhofe 教会墓地にて	デトレフ・フォン・リリエ ンクローン	1887 年もしくは 1878 年
5 Verrat 裏切り	カール・レムケ	1886 年 8 月

表 4 アルトとヴィオラのための作品 91 2 つの歌 *Zwei Gesänge*(1884 年 12 月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Gestillte Sehnsucht 静められたあこがれ	フリードリヒ・リュッケルト	1884 年夏
2 Geistliche Wiegenlied 宗教的な子守唄	ロペ・デ・ベガ(エマニュエル・ガイベル訳)	1863~1864 年

表5 作品 85 6つの歌 *Sechs Lieder*(1882年7月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Sommerabend 夏の夕べ	ハインリヒ・ハイネ	1878年5月
2 Mondenschein 月の光	ハインリヒ・ハイネ	1878年5月
3 Mädchenlied 娘の歌	セルビア民謡 (ジークフリート・カッパー訳)	1878年5月
4 Ade! さようなら!	ボヘミア民謡 (ジークフリート・カッパー訳)	1877年夏に作曲開始 (1882年完成)
5 Frühlingslied 春の歌	エマニュエル・ガイベル	1878年3月
6 Waldeinsamkeit 森のしじまに	カール・レムケ	1878年

表6 作品 95 7つの歌 *Sieben Lieder*(1884年12月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Das Mädchen 娘	セルビア民謡 (ジークフリート・カッパー訳)	1883年4月
2 Bei dir sind meine Gedanken 我が思いは君のもとに	フリードリヒ・ハルム)	1884年初期
3 Beim Abschied 別れに臨んで	フリードリヒ・ハルム	1883年初期
4 Der Jäger 狩人	フリードリヒ・ハルム	1884年初期
5 Vorschneller Schwur 早すぎた誓い	セルビア民謡 (ジークフリート・カッパー訳)	1883年4月

6 Mädchenlied 娘の歌	ポール・フォン・ハイゼ	1884年初期
7 Schön war, das ist dir weihte 君に捧げたものは美しかった	フリードリヒ・ダウマー	1884年初期

表7 作品96 4つの歌 *Vier Lieder*(1886年3月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Der Tod, das ist die kühle Nacht 死、それは涼しい夜	ハインリヒ・ハイネ	1884年春から初夏
2 Wir wandelten 私たちはさまよい歩いた	フリードリヒ・ダウマー	1884年春から初夏
3 Es schauen die Blumen 花は見ている	ハインリヒ・ハイネ	1884年春から初夏
4 Meerfahrt 航海	ハインリヒ・ハイネ	1884年春から初夏

表8 作品97 6つの歌 *Sechs Lieder*(1886年3月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Nachtigal ナイチンゲール	クリスティアン・ラインホルト	1885年5月より前
2 Auf dem Schiff 舟の上で	クリスティアン・ラインホルト	1885年初期
3 Entführung 誘拐	ヴィリバルト・アレクシス	1885年後期
4 Dort in dem Weiden あそこの野原に	低部ライン地方伝承の詩	1885年5月より前
5 Komm bald すぐに来て	クラウス・グロート	1885年5月
6 Trennung 別れ	シュヴァーベン伝承の詩	1885年3月

表9 作品 106 5つの歌 *Fünf Lieder*(1888年10月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 Ständchen セレナーデ	フランツ・クーグラール	1886年夏もしくは1887年
2 Auf dem See 湖上で	クリスティアン・ラインホルト	)1885年
3 Es hing der Reif 霜が降りて	クラウス・グロート	1888年夏
4 Meine Lieder 我が歌	アドルフ・フライ	1888年夏
5 Ein Wanderer さすらい人	クリスティアン・ラインホルト	1885年

表10 作品 107 5つの歌 *Fünf Lieder*(1888年10月出版)

曲名	詩人	作曲時期
1 An die Stolz 気位の高い人に	ポール・フレミング	1886年夏
2 Salamander サラマンドラ	カール・レムケ	1888年7月
3 Das Mädchen spricht 娘は話しかける	オットー・フリードリヒ・グルッペ	1886年夏
4 Meienkätzchen ねこやなぎ	デトレフ・フォン・リリエンクローン	1886年後期
5 Mädchenlied 娘の歌	ポール・フォン・ハイゼ	1886年おわり もしくは1887年

表 11 作品 121 4つの厳粛な歌 *Vier ernste Gesänge*(1896年7月出版)

曲名	詩人(聖書箇所)	作曲時期
1 Denn es gehet dem Menschen 人間に臨むことは	伝道の書第3章19~22章	1896年5月
2 Ich wandte mich und sah an alle, die Unrecht Leiden 私は改めて、虐げのすべてを見た	伝道の書第4章1~3節	1896年5月
3 O Tod, o Tod, wie bitter bist du おお死 よ、おまえはなんと苦痛に満ちたことか	シラ書第41章1,2節	1896年5月
4 Wenn ich mit Menschen und mit Engelszungen redete たとえ、人々の異言、天使たちの異言を語 ろうとも	コリント人への第1の手 紙第13章	1896年5月

## 第1節 「低声のため」の歌曲に関する楽曲分析

本節では、まずそれぞれの作品の詩と対訳を提示し、その内容を明らかにする。続いて調性、拍子、速度記号、音楽形式を表で提示する。それを踏まえて楽曲の分析を行い、音楽的特徴について考察する。本文中の対訳は筆者による。(各曲の考察にあたっては、C.F.Peters 版の楽譜を参照)

### 作品 86《Sechs Lieder》

### 6つの歌

#### ① Therese

#### テレーゼ

Du milchjunger Knabe,

おまえ、ミルク臭い坊や

Wie schaust du mich an?

どうして私を見つめるの？

Was haben deine Augen

おまえの目は

Für eine Frage getan?

一体何を尋ねていたの？

Alle Ratsherrn in der Stadt

この町の議員たちも

Und alle Weisen der Welt

世界中の賢い人たちもみんな

Bleiben stumm auf die Frage,

口も利けなくなってしまう

Die deine Augen gestellt!

おまえの目にあるような問いにはね！

Eine Meermuschel liegt

海の貝殻がひとつ

Auf dem Schrank meiner Bas:

いとこのたんすの上にあるから

Da halte dein Ohr d'ran,

それに耳を当ててごらん

Dann hörst du etwas!

そうしたら何か聴こえるから！

スイスの詩人、ゴットフリート・ケラー *Gottfried Keller*(1819~1890)の詩による。年上の女性に恋をしている男の子をからかう陽気な女性「テレーゼ」の姿が描かれている。少女というよりも、少し大人びた女性の声の音色ということで低声が要求されているようである。

表 12

調性	拍子	速度記号	音楽形式
D-dur	4分の3拍子	<i>Etwas bewegt</i> (いづらか動きをもって)	A・A'・Bの三部形式

A(第1~14小節)・A'(第15~24小節)・B(第25小節~39小節)。

前奏では、右手の躍動感のある3連符によって、生き生きとした情熱を感じさせる。歌が始まってからのAとA'の箇所は、旋律とバスの動き、和声の進行は同じである。しかし、Aのピアノの右手は4分音符と2分音符のみのシンプルな動きであったのに対し、A'からは8分音符が主体となり動きが出て、テレーゼが饒舌になっていくようである。強弱記号もAの箇所のpからmpへと変化して、その様子を盛り上げる。さらに、クレッシェンドしながらfまで気持ちが高ぶり、うぶな少年をからかうのを楽しんでいるようである。Bの箇所からは、*Etwas gehalten*(いづらか音の長さを保って)との指示とともに雰囲気が一転し、ppとなる。1、2連目がシンプルな旋律線であったのに対し、3連目では歌唱旋律内の音域が広がり、低音も効果的に響く。さらにfis-durへの転調と、左手のバスによる半音階での動き(第29~33小節)によってミステリアスな雰囲気が醸し出され、テレーゼが妖艶に少年にささやいているようである。

変化有節歌曲のようなAとA'の箇所ではテレーゼの素朴さも感じるが、12小節目に「calando/だんだん弱く」の指示があり、各節の間奏では平行調であるh-mollへ転調をして、どこか悩ましげな表情も見られている。短い作品であるが、テレーゼの若く生き生きとしている姿と、妖艶に振舞おうとしている姿の二面性が垣間見える。

## ②Feldeinsamkeit

## 野にひとりいて

Ich ruhe still im hohen grünen Gras	丈の高い緑の草地で静かに安らぎ
Und sende lange meinen Blick nach oben,	長い間まなざしを上に向けていた
Von Grillen rings umschwirrt ohn'Unterlaß,	絶え間ないコオロギの鳴き声と
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.	妙なる空の青さに包まれて
Die schöne weißen Wolken zieh'n dahin	美しい真っ白な雲が空の深い青さの中を漂う
Durchs tiefe Blau,wie schöne stille Träume;	美しく静かな夢のように
Mir ist,als ob ich längst gestorben bin	まるで私はとうの昔に死んでしまっ
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.	永遠の空間を幸せに漂っているようだ

ドイツの詩人、ヘルマン・アルマース *Hermann Allmers*(1821～1901)の詩による。この詩は、雄大な自然に抱かれる中で魂と自然が調和し、自分が生きているのか死んでいるのか、この世のものでないような不思議な感覚に捉われるような内容である。特に空や雲といった空間の描写が豊かであり、非常に大きな世界を感じさせる。

表 13

調性	拍子	速度記号	音楽形式
F-dur	4分の4拍子	Langsam(ゆっくりと)	2節からなる変化有節歌曲の形式

断続的に見られるバスのオクターブの動きと、前奏と間奏で見られる右手の上昇する和音(第1～2小節、第17～18小節)は、詩にある広大な空間を描写する。また、それぞれの連の1行目で2回繰り返される1オクターブ内での上昇音型の歌唱旋律(第3～4小節、第

19～20 小節)は、地上から遠くの空を見つめる詩人の視線を表しているようである。この描写のために、旋律線はエネルギーを絶やすことなく朗々と歌われる必要がある。歌が始まると、3 小節目からピアノの右手は 8 分音符で雲が形を変えながら流れていくような描写を見せる。10 小節目では f-moll へと転調し、詩にある「コオロギの鳴き声」の描写を際立たせている。さらに、21 小節目の 3 拍目「Blau/青い」という語にも f-moll の和音を用いて色彩感を出している。続く 22 小節目「schöne stille Träume/美しく静かな夢」という箇所は、Des-dur へ美しい転調を見せる。26 小節目の「Mir ist,als ob ich längst gestorben bin/まるで私はとうの昔に死んでしまって」は、それまで綿々と続いてきたピアノが変化を見せ、スタッカートで 3 度ずつ下降する音型を見せる。この箇所は、詩人が現実世界から切り離されてしまったような不思議な感覚に陥る。随所に見られる効果的な転調は、単なる自然描写だけにとどまらず、その中で変化する詩人の感覚をも表している。その繊細な変化は、バスのゆったりしたオクターブが作り出す空間の広大さに色彩を与えている。

また、変化有節歌曲の形式であるが、1 連目と 2 連目は、音の長さも不規則に異なっている。1 連目は 2 行目までで、「nach oben」という言葉のみを繰り返し(第 7～8 小節)、アウフタクトと 6 小節分の音価であるのに対し、2 連目は「wie schöne stille Träume」という長い箇所を繰り返すことにより(第 22～25 小節)、アウフタクトと 7 小節分の音価となっている。このゆったりとした不規則さも、この詩にある永遠性を感じさせるひとつの要因であるようである。

### ③Nachtwandler

### 夜をさまよう人

Störe nicht den leisen Schlummer  
Deß,den lind ein Traum umfangen!  
Laß ihm seinen süßen Kummer,  
Ihm sein schmerzliches Verlangen!

穏やかな夢に包まれている者の  
静かな眠りを邪魔しないで！  
甘美な苦しみのままに  
悲痛な望みのままにしておくれ！

Sorgen und Gefahren drohen,  
Aber keine wird ihn schrecken,  
Kommst du nicht,den Schlafesfrohen  
Durch ein hartes Wort zu wecken.

不安やおそれが脅かしても  
驚いて目覚めることはない  
眠りを楽しむ人を冷たい言葉で  
起こしにこなければ

Still in seinen Traum versunken,  
Geht er über Abgrundtiefen,  
Wie vom Licht des Vollmonds trunken,  
Weh'den Lippen,die ihn riefen!

静かに夢に浸りきって  
満月の光に酔いしれたように  
底知れぬ深い淵の上を渡っていく  
災いあれ、その者を呼び覚ます唇に！

マックス・カルベック *Max Kalbeck*(1850～1921)の詩による。カルベックは、ブラームスの友人であり、ドイツの音楽評論家、詩人であった。また、ブラームスの伝記作家でもある。この詩は、眠りにつく人に対して、その時間が穏やかであるよう祈る内容である。

表 14

調性	拍子	速度記号	音楽形式
C-dur	4分の3拍子	Langsam(ゆっくりと)	A-A-Bの3部形式

A(第1～24小節)-A(第25～48小節)-B(第49～77小節)

前奏では、C-dur と c-moll の和音が交互して、夢と現実の間をさまよい歩くような姿が表される。同時にその響きの中には、歌詞にある、穏やかな眠りを脅かす不吉な存在のようなものも感じさせる。全体を通して Langsam のテンポの中で、ゆったりとした子守唄のような旋律が歌われるが、その中でも半音階の多用が見られており、色彩豊かな表情が見られる。1連目と2連目は完全な有節歌曲であり、左手のバスは、2分音符と4分音符の繰り返しが支配しており、ゆったりとした雰囲気を作り出している。それは、旋律線とまったく同じ音や3度下で重なることがあり、寄り添うような動きを見せる。しかし全てがそうでなく、ついたり離れたりという動きが見られ、前奏の和音の交互と同様に夢の中をさまよっている姿を描写する。

Bの箇所では、53小節目から11小節間にわたって、それまで右手が担っていたシンコペーションのリズムがバスに引き継がれる。これによって、若干せきたてられる印象になり、最後の行「Weh'den Lippen, die ihn riefen!」では、リンフォルツァンドの指示とともに、旋律は急激な上昇を見せている。1、2連目ではゆったりと眠りを描写するような音楽が主であったが、3連目では感情の高揚が見られる。しかし、後奏は再び前奏と同じまどろむような音楽が奏でられる。

「低声のため」の歌曲群の中では、歌唱旋律が若干高めの音域であるが、曲全体を通して見られる「まどろみ」の表情が低声の音色に合致すると考える。

#### ④Über die Heide

#### 荒野を越えて

Über die Heide hallet mein Schritt;  
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

荒野を越えて私の足音が鳴り響き  
大地からも共に歩く音が低く響く

Herbst ist gekommen,Frühling ist weit,  
Gab es denn einmal seligeZeit?

秋がやってきて春は遠ざかる  
いったいかつて幸せな時があったのだろうか？

Brauende Nebel geistern umher;  
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer,

立ち昇る霧があちこちに漂い  
草は黒く、天は空しい

Wär ich nur hier nicht gegangen im Mai!  
Leben und Liebe,wie flog es vorbei!

五月にここを通らなければ！  
人生と愛は飛ぶように過ぎ去ってしまった！

ドイツの詩人、小説作家であるテオドール・シュトルム *Theodor Storm*(1817～1888)の詩による。シュトルムの詩にブラームスが作曲したものはこの作品のみである。この詩は、幸せだった時間を失った詩人が、冬を迎える荒涼とした野をひとり嘆きながらさまよって歩く姿が描写されている。3 連目において詩人の目に映る霧や草、空などには色彩感がなく、詩人の暗い心情を表している。4 連目の 1 行目では、接続法第 2 式の過去形によって実現不可能の願望が表され、最後まで望みのない陰鬱な雰囲気漂う。また最終行では、人生も愛もすべてを失ったことが嘆かれており、孤独感の支配する内容である。

表 15

調性	拍子	速度記号	音楽形式
g-moll	8分の6拍子	Ziemlich Langsam gehend (かなりゆっくりと歩くように)	A-A-B-A'の4部形式

A(第1～5小節)-A(第6～10小節)-B(第11～20小節)-A'(第21～27小節)

この作品で印象的なことは、深刻で陰鬱な音色と、バスに断続的に見られるオクターブの動きである。曲全体を通して転調することなく、一貫して短調の響きに終始している。また、全体を通して休符が多用され、バスオクターブの音型には常にスタッカートが伴っている。ブラームスの歌曲の伴奏部においては、バスが重厚に支えていたり、アルペジオの動きが多く見られるということもあり、音が脈々と流れているようなものが多い。しかしこの作品で見られる休符とスタッカートは、独特の虚無感を生み出しており、暗い音色とともに詩人の心情を表している。またそれと同時に、失望のあまり歩みを進めることができない姿をイメージさせる。

11小節目からのBの箇所から、左手は変わらずに休符を伴うが、右手のシンコペーションのリズムはクレッシェンドを伴い、推進力をもって高揚していく。13小節目から「Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer/草は黒く、天は空しい」という歌詞が2回繰り返される。15小節目から2度目が繰り返されるが、付点4分音符で伸ばされながら言葉が重みを持って表現される。しかし徐々にその高ぶりが収められ、18小節目の「leer/虚しい」という語が印象的に響く。24小節目では、8分の6拍子から8分の9拍子に変わり、「Liebe/愛」という語が付点4分音符で引き伸ばされるが、空虚な雰囲気の中のため、かえって詩人の孤独が際立つようである。

## ⑤Versunken

## 沈潜

Es brausen der Liebe Wogen

愛の波が私の心のまわりで

Und shäumen mir um das Herz;

ざわめき泡だっている

Zwei tiefe Augen zogen

2つの深い瞳が強い力で

Mich mächtig niederwärts.

私を下のほうへ引き寄せた

Mich lockte der Nixen Gemunkel,

妖精の話す不思議なおとぎ話が

Die wunderliebliche Mär,

私を魅惑して

Als ob die Erde dunkel

まるで地上が暗くて

Und leuchtend die Tiefe wär.

海底が明るいかのようだった

Als würde die seligste Ferne

まるで最も幸せな遠方は

Dort unten reizende Näh,

そこでは惹きつけられるほど近くに

Als könnt ich des Himmels Sterne

あるようで、天の星も

Dort greifen in blauer See.

青い海の中でつかめるようであった

Nun brausen schäumen die Wogen

今や波はざわめき

Und hüllen mich allwärts ein,

わたしをすっかり包み込んだ

Es schimmert in Regenbogen

世界は遠くのほうに

Die Welt von ferne herein.

虹の中でかすかに見える

ロベルト・シューマンの末子であるフェリックス・シューマン *Felix Schumann*(1854  
~1879)の詩である。フェリックスは生まれつき病弱であり、若くしてこの世を去ったが、

ブラームスは彼の名付け親であり、フェリックスの他の詩にも2曲作曲している。エリック・サムス<sup>1</sup>によると、ブラームスはおそらく意図的にシューマン父子への賛辞を込めて、フェリックスの詩を用いてロベルトのスタイルで作曲したという。フェリックスが生まれた時ロベルトは既にエンデニヒの精神病院で療養中であり、そのまま1856年に亡くなっている。この作品は、父親を知らないフェリックスのために、音楽によって2人を結びつけたブラームスの愛情を感じさせる。

詩の内容は、愛に惹きつけられる情熱的な思いが、海の波に飲みこまれていくような描写と重ね合わせて表現されている。2連目、3連目で見られる“Als”以下の文章はいずれも接続法第2式現在の形で、非現実の内容であり、幻想的な雰囲気醸し出している。

表 16

調性	拍子	速度記号	音楽形式
Fis-dur	8分の6拍子	Sehr leidenschaftlich, doch nicht zurasch (非常に情熱的に、しかし急がずに)	A-B-C-Aの4部形式

A(第1～12小節)-B(第13～28小節)-C(第29～46小節)-A(第47～59小節)

Fis-durの色彩豊かな響きの中で、ピアノは曲全体を通して華やかな16分音符のアルペジオを奏で、その上を旋律線が歌われる。1連目2行目までの旋律(第3小節から6小節1拍目まで)は音域を広く使って、息つく間もないほどの勢いで上下するが、これらは詩にある激しさを伴う波の動きや、恋に揺れ動くせわしない心を描写しているようである。続く7小節目からの旋律は、「niederwärts/下方へ」という言葉を表すように、大きな下降線をたどる。13小節目からのBの箇所では、平行調であるdis-mollへ転調する。Cの箇所では、29小節目から33小節目までの間でEs-durへ転調し、連続する転調によって色彩が

<sup>1</sup>Eric Sams, *The Songs of Johannes Brahms*(New Haven:Yale University Press,2000),p.268.

豊かになっている。

17小節目から21小節目にかけてと、34小節目から38小節目にかけては、クレッシェンドを伴うppからfへの大きな強弱変化が見られ、歌詞にある「暗さと明るさ」、「天と海」の対比がされているようである。また、後奏のピアノでの、オクターブを使った弧を描くような音型は詩にある「Regenbogen/虹」を描写しているようである。

この作品では、詩の朗唱が生きる箇所と、言葉ひとつひとつに捉われないブラームスらしい大きな旋律線が交互に現れている。前者は現実の世界を、後者は幻想的な世界の空間を表していると考えられる。後者の方には、前述した「niederwärts/下方へ」のほかにも「Tiefe/深さ」、「blauer See/青い海」、「ferne/遠く」など、広い空間を表す語句が並び、ブラームスの大きな旋律線が言葉と結びついて効果的に表現されている。

## ⑥ Todessehnen

## 死へのあこがれ

Ach, wer nimmt von meiner Seele

ああ、だれが私の心にある

Die geheime, schwere Last,

隠された重荷を取り除いてくれるのだろう

Die, je mehr ich sie verhehle,

それは私が隠そうとすればするほど

Immer mächtiger mich faßt?

ますます力強く私を捕えるのだ

Möchtest du nur endlich brechen,

ついにおまえは破れてしまいたいのか

Mein gequältes, banges Herz!

苦しみ、不安な胸よ!

Findest hier mit deinen Schwächen,

おまえの弱さ、つまり愛情によって

Deiner Liebe, nichts als Schmerz.

ここではただ苦悩しか見つからない

Dort nur wirst du ganz genesen,	あそこでならば、おまえは
Wo der Sehnsucht nichts mehr fehlt,	すっかり癒されるだろう
Wo das schwesterliche Wesen	そこではあこがれが欠けることなく
Deinem Wesen sich vermählt.	親愛なる存在がおまえの存在と ひとつになるのだ
Hör es, Vater in der Höhe,	聞いてください、天におられる父よ
Aus der Fremde fleht dein Kind:	異国で祈るあなたの子の祈りを
Gib, daß er mich bald umwehe,	あなたの死の息吹が私のまわりにすぐに
Deines Todes Lebenswind.	吹き込まれるようにしてください
Daß er zu dem Stern mich hebe,	それが私を星へと昇らせてくれるのです
Wo man keine Trennung kennt,	そこにいる者は別離を知らず
Wo die Geistersprache Leben	精霊たちの言葉は
Mit der Liebe Namen nennt.	生を愛と名づけているのだ

ドイツの詩人、マックス・フォン・シェンケンドルフ *Max von Schenkendorf*(1783～1817)の詩による。全 5 連からなる詩は、1、2 連目でこの世での苦悩を吐露し、3 連目で天国へ思いを馳せ、4、5 連目では、天国へ導いてくれるようにと神に祈る姿が書かれている。

表 17

調性	拍子	速度記号	音楽形式
Fis-moll	4 分の 4 拍子	Langsam(ゆっくりと)	A・B・C と変化する通作歌曲形式

A(第 1～20 小節)-B(第 21～30 小節)-C(第 31～85 小節)

A の箇所では、歌詞にある「schwere Last/重荷」を表すようなバスのオクターブが重々しく続く。第 14 小節から旋律に見られる半音階は、重い足取りと苦悩をを描写するようである。B の箇所では、etwas bewegter(いくらか動いて)の指示とともに、バスのオクターブは数を減らし、右手はシンコペーションのリズムを刻む。また、A-dur の響きが見え、苦悩が表現された A の箇所の重々しさから解放される。「Dort/あそこに」は天国を表しており、そこに対するあこがれが歌われる。

C の箇所では、Fis-dur へ転調し、4 分の 3 拍子へと変化する。ここでは神への祈りが歌われるが、天国への道を示すように右手では上昇形のアルペジオが常に奏でられている。この祈りは、音域が極端に高くはなく、切迫した祈りというよりは穏やかな印象がある。最終行のみ 2 回繰り返されているが、特に 2 回目の 73 小節目以降は、音が全体的に引き伸ばされるとともに大きなクレッシェンドを伴い、気持ちの高揚が見られる。しかしその後奏では徐々に音が下がり、平穏な気持ちへと導かれていくような詩人の心情が描写されている。

作品 94《Fünf Lieder》

5つの歌

①Mit vierzig Jahren

四十歳にして

Mit vierzig Jahren ist der Berg ersteigen,  
Wir stehen still und schau'n zurück;  
Dort sehen wir der Kindheit stilles liegen  
Und dort der Jugend lautes Glück.

四十歳にして我々は山を登りきり  
静かに立って振り返り見る  
そこには子ども時代が静かに横たわり  
あそこには青春時代の華やかな幸せが見える

Noch einmal schau,und dann gekräftigt weiter  
Erhebe deinen Wanderstab!  
Hin dehnt ein Bergesrücken sich,ein breiter,  
Und hier nicht,drüben geht's hinab.

もう一度眺め、そして力強く  
旅の杖をあげて先へ進め！  
山の尾根ははるか遠くまで伸びている  
ここは違うが、あっちは下り坂だ

Nicht atmend aufwärts brauchst du mehr zu steigen,  
Die Ebne zieht von selbst dich fort,  
Dann wird sie sich mit dir ummerklich neigen,  
Und eh du's denkst,bist du im Port.

息を切らして登る必要はもはやなく  
平野が自然とおまえを導いてくれる  
それから平野はおまえとともにひそやかに傾き  
気づかぬうちに、港へ入っていくのだ

ドイツの詩人フリードリヒ・リュッケルト *Friedrich Rückert*(1788～1866)の詩による。  
この詩はリュッケルトの死後、1883年に出版されているが、実際作詩されたのは1832年  
であり、リュッケルトが40台半ばの頃の作品である。

ここには、40歳で人生の山を迎えた詩人が、これまでの道のを振り返るとともに、そ  
の先へ進もうとする姿が描かれている。しかしその先は下り坂があるのみで、自然と港へ  
と導かれるという内容であるが、この「Port/港」は天国を表していると考えられる。ブラ

ームス自身はこの時 50 歳を超えており、この詩への強い共感があったことが考えられる。

1、2 連目での回顧と、自らを奮い立たせる描写を経て、3 連目では、「死」へ向かう姿がある。

表 18

調性	拍子	速度記号	音楽形式
h-moll	4 分の 4 拍子	Langsam(ゆっくりと)	通作歌曲 A-B-A'-B'-A''-B''-C の形式

A(第 1～6 小節)-B(第 7～14 小節)-A'(第 15～19 小節)-B'(第 20～26 小節)-A''(第 27～31 小節)-B''(第 32～34 小節)-C(第 35～44 小節)

音楽形式は、変化有節歌曲にも近いが、最後の箇所にて転調が見られ、節ごとにも細かく音楽の変化が見られているため、通作歌曲と考える。C の箇所は 3 連目の最終行のみが当てられているが、ここで H-dur へと転調している。3 回見られる A の箇所では、力強い符点のリズムを伴って 1 音ずつ上昇する旋律線が、歌詞にある「Berg/山」を描写しているようである。1 連目では、下の Fis まで音を下げている(第 6 小節)、さらにフェルマータを伴い、一旦終止の形を見せる。これは、晩年を迎えた詩人の重い心の内の描写のようである。続く B の箇所では「Jugend lautes Glück /青春時代の華やかな幸せ」という言葉が 2 回繰り返されている。1 度目の厳しい符点を伴う表情に対して、2 度目はゆったりとした音楽に変わり、感傷に浸るような表現となっている。

15 小節目からは、また冒頭の旋律と同じように勇んで始まるものの、先ほどフレーズの最後がフェルマータと低音で落ちていたのに対して、17 小節目から下属調の e-moll へ転調したまま終止し、どこか落ち着かない気分させられる。また、20 小節目から、バスは半音階での進行を見せ、切迫する表情を見せる。

27 小節目からは、これまでスタッカートで裏打ちで勇んで聴こえていたピアノがレガ-

トに変わる。1音ずつ上昇する旋律線の形は類似しているが、ピアノの変化によって、これまでよりも落ち着いた雰囲気醸し出す。さらに、フレーズの最後には初めて *poco rit* の指示が見られ、人生の終焉に向かう詩人の静かな決意のようなものを感じさせる。そして最後に 35 小節目から同主調である *H-dur* へと転調するが、この箇所では詩の最終行「Und eh du's denkst, bist du im Port/気づかぬうちに、港へ入っていくのだ」が2回繰り返されている。ピアノでは上昇形のアルペジオが絶え間なく、しかし全体的に低い音域の中で安らぎをもって鳴り響き、自然に天国へ向かうような穏やかな印象を残す。

## ②Steig auf, geliebter Schatten

## 現れよ、愛する人の影よ

Steig auf, geliebter Schatten,

現れよ、愛する人の影よ

Vor mir in toter Nacht,

死の夜に、私の前に

Und lab mich Todesmatten

そして死んだように疲れ果てた僕を

Mit deiner Nähe Macht.

君が近づく力で元気づけておくれ

Du hast's gekonnt im Leben,

君は生きているときにそれができたから

Du kannst es auch im Tod.

死んでもまたできるだろう

Sich nicht dem Schmerz ergeben,

苦悩に屈しないことが

War immer dein Gebot.

いつでも君の掟だった

So komm! Still meine Tränen,

さあ、来ておくれ！僕の涙を静めておくれ

Gib meiner Seele Schwung,

魂を揺り動かし

Und Kraft dem welken Sehnen,

しぼんでしまった憧れに力を与え

Und mach mich wieder jung.

僕をもう一度若返らせておくれ！

ポーランド出身の劇作家で詩人であるフリードリヒ・ハルム *Friedrich Halm*(1867～1871)の詩による。死別した恋人への悲痛な思いが歌われる。1連目の「Todesmatten」という言葉から、この詩人のやつれ果てた姿が連想される。2連目では、亡くなった恋人に対して、死んでもなお自分を慰めてほしいという願望が見える。3連目では改めて恋人に強く訴えかけているが、死別と同時に失った生気や若さに対する渴望の念が見える。この詩は、喪失感の雰囲気全体を支配しており、詩人の悲しみに満ちた叫びが印象的である。

表 19

調性	拍子	速度記号	音楽形式
es-moll	4分の3拍子	Gehalten(音を保持して)	A・B・Aの3部形式

A(第1～15小節)-B(第16～25小節)-A(第26～41小節)

前奏のアルペジオは、fからのクレッシェンドで始まり、恋人を失った悲しみが非常に強い感情として表される。2つのAの箇所では、ピアノのバスと歌にそれぞれ3度で下降する音型の掛け合いが連続して見られる。「3度音程での連続というモチーフは、ブラームスの晩年の歌曲において“死”を象徴する時に使われた」<sup>1</sup>というように、のちに作曲される作品121《4つの厳粛な歌》においても、このモチーフが多く見られている。3曲目の〈おお死よ、おまえはなんと苦々しいことか〉(別冊25頁：譜例11)において、このモチーフは、es-mollの箇所で「死」に対して呼びかける時に使われる(第1～2小節、第13～14小節)。ここは死を忌み嫌う箇所である。続く箇所では対称的に、es-durへ転調し、「死」への呼びかけは長6度の跳躍が見られ(第20小節、第31～32小節)、「死」を心地よいものとして受け入れ、解放感の溢れる音楽となっている。

作品94の2において、3度の下降の掛け合いで表現される「死」にも、同じく苦痛や深

<sup>1</sup>Leon Botstein, *The complete Brahms: a guide to the musical works of Johannes Brahms*(New York:W.W. Norton,1999),p.280.

い悲しみのイメージがあるように考える。最後までこのモチーフが連続するこの作品での「死」には、救済としての要素は見られないようである。

Bの箇所では、詩の1行目と3行目(第16~17小節、第22~23小節)において、一瞬恋人を思い出して甘美な気持ちになったかのように、軽やかな3連符の音楽となる。特に第16~17小節は同時にGes-durの響きとなり、dolceの指示と共に希望が垣間見えるようである。しかし2行目(第18~21小節)と4行目(第24~27小節)の箇所では4分音符と2分音符の刻みへと変わり、短調の響きとともに絶望へと引き戻されてしまう。そして、再び冒頭と同じ音楽に戻るが、最後まで短調の響きの中で悲痛な思いが歌われ、救われないまま曲が閉じていく。

### ③Mein Herz ist schwer

### 私の心は重く

Mein Herz ist schwer,mein Auge wacht,

私の心は重く、目は覚めていて

Der Wind fährt seufzend durch die Nacht;

風はため息をつくように夜を吹き抜ける

Die Wipfel rauschen weit und breit,

木々の梢があたり一面にざわめき

Sie rauschen von vergangner Zeit,

それは過ぎ去った時間を語る

Sie rauschen von vergangner Zeit,

それは過ぎ去った時間を語る

Von großem Glück und Herzeleid,

大いなる幸せ、心の苦しみ、

Vom Schloß und von der Jungfrau drin,

宮殿とそこに住む乙女のことを語る

Wo ist das alles,alles hin?

それらは全てどこへ行ってしまったのか?

Wo ist das alles,alles hin?

それら全てどこに行ってしまったのか?

Leid,Lieb und Lust und Jugendsinn?

苦しみ、愛、喜び、若き日の思いは?

Der Wind fährt seufzend durch die Nacht, 風はため息をつくように夜を吹き抜ける  
 Mein Herz ist schwer,mein Auge wacht. 私の心は重く、目は覚めている

ドイツの詩人、劇作家であり詩人のエマニュエル・ガイベル *Emanuel Geibel*(1815～1884)の詩による。風の吹きすさぶ夜に、失った時間や感情を思う憂鬱な心情を表している。ざわつく風と、夜の闇の中で目を見開き身じろぎせずにいる詩人の姿が対称的に描かれている。詩の最初の行と最後の行が同一であると同時に、1 連目と 2 連目の最終行は、次の連の 1 行目に繰り返されており、特徴的である。

表 20

調性	拍子	速度記号	音楽形式
g-moll	4分の9拍子	Unruhig bewegt,doch nicht schnell (静かでなく動いて、しかし速くなく)	A・B・B'・A'の4分形式

A(第1～9小節)-B(第10～22小節)-B'(第23～34小節)-A'(第35～43小節)

音楽形式は、A(第1連1、2行目)-B(第1連3、4行目、第2連1、2、3行目)-B'(第2連4行目、第3連1、2行目)-A'(第3連3、4行目)と区切られ、詩の連に従った形ではない。

始めと終わりを中心にピアノの左手にオクターブでの動きが多用されている。これは広い音域の中を動いて風を描写するが、前奏では“ben legato”（よくつないで）、A'で再びオクターブの動きが登場する際は、“sotto voce”（小声で）とあり、歌詞にある「ため息」をつくような風の描写をしている。その中で旋律は朗々と歌われており、落ち着かない風景描写の中での憂鬱な心が歌われる。全体的にフレーズの最後の音が伸ばされる傾向があり、それも心の重さが描写されているようである。

Aの箇所が終わってから、拍子は4分の6拍子へと変わり、続くBの箇所では、これまで

のオクターブでの激しい動きから、2分音符と4分音符がどっしりと奏でられ、立ち並ぶ木を重々しく描写するようである。そのあとは、“nach und nach lebhafter”（次第に激しく）との指示が見られ、B'では“immer lebhafter”（常に激しく）となり、さまざまな喪失を回想して思う感情の高まりが表現されている。これまでと異なり、ピアノでは8分音符の動きが見られ、気持ちを急き立てる一因となっている。ここで「Jugend Sinn/若き日の思い」という語句が高めの音域で2回繰り返され(第29～32小節)、失った若さに対する思いが表現されているようである。

A'では、再び冒頭と同じ旋律が静かに始まるが、テンポが徐々に遅くなるとともに最後の行は重々しく2回繰り返される。2度目の「Mein Herz ist schwer」(第38～39小節)では長調の響きを感じさせるが、続く「mein Auge wacht」(第40～42小節)では再び短調の響きとなり、詩人の悲哀を感じる。しかし、最後のピアノはG-durで終止しており、この終止によって、過去を回想しながらひたすら憂鬱な気分であった詩人に一筋の光が与えられたような印象を受ける。

#### ④Sapphische Ode

#### サッフォー風の頌歌

Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage;  
Süßer hauchten Duft sie als je am Tage;  
Doch verstreuten reich die bewegten Äste  
Tau, der mich näßte.

夜に暗い生垣のばらの花を手折ると  
いつかの昼間よりも甘い香りを放った  
けれども揺れ動いた枝がまき散らした  
たっぷりした雫で私は濡れてしまった

Auch der Küsse Duft mich wie nie berückte,  
Die ich nachts vom Strauch deiner Lippen pflüchte:

夜に君の花のような唇から摘み取った  
口づけの香りも今までにないほど魅力的であった

Doch auch dir,bewegt im Gemüt gleich jenen,

けれどもあの枝と同じように心を動かした君も

Tauten die Tränen.

涙を流していた

バルト海沿岸のフェリン出身で、作曲家、オルガニスト、教師、批評家として活動したハンス・シュミット *Hans Schmidt*(1854～1923)の詩による。自作の詩だけでなく、翻訳詩の出版も行っている。この詩は、古代ギリシャの女流詩人サッフォーの開発した詩形(オーデ)をシュミットがドイツ語で模倣している。「オーデのもつ声調の高さ、荘重さ」<sup>1</sup>という特徴に注目して、18世紀から多くの詩人は、このサッフォー・オーデ以外にもさまざまな詩形を用いて作詩を行っている。

この詩は、夜に逢瀬する恋人の姿を官能的に描いている。しかし、すべて過去形で書かれていることと、最後の涙の描写から、失った昔の恋の出来事を思い出しているように感じられる。

表 21

調性	拍子	速度記号	音楽形式
D-dur	2分の2拍子	Ziemlich Langsam(かなり遅く)	2節からなる変化有節歌曲

非常に官能的な内容であるが、ブラームスの音楽は控えめな美しさを湛えている。低声の歌曲の中でも、さらに五線から下の音が多く、美しい旋律線がたっぷりと歌われる。1連目と2連目に見える微妙な違いが、詩人の繊細な心情の変化と非常によく合致している。1連目は登場人物は詩人のみで、夜に手折ったばらの香りと、枝から散らされた滴の描写がメインであるが、2連目では思い出の中の恋人が登場する。各連の1行目の音楽はまったく同じものであるが、2行目以降に変化が見られる。

<sup>1</sup>山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』東京：都文堂、1982年、138頁。

1 連目の 2 行目(第 6 小節)には、2 つの小さなデクレッシェンドの表記があり、ばらの香りそのものが漂うような穏やかな雰囲気がある。2 連目の 2 行目(第 21 小節)には、ピアノの和音の進行は同じであるが、ここで口づけの描写があり、「Lippen/唇」を歌う旋律線は半音階で官能的に動く。旋律もピアノも音域が上がり、1 節目では見られなかったクレッシェンドの表記もあることによって、恋人と過ごした夜を思う心の高揚を感じさせる。

3 行目の箇所(第 8 小節、第 23 小節)では、短調の響きが見られ、官能的な雰囲気を醸し出す。同時に、ピアノの右手にはスタッカートが見られ、歌詞にある「Tau/滴」や「Tränen/涙」を表している。歌唱旋律は、2 連目のほうが音域が広がっており、フレーズの最後の 25 小節目では、五線の下の A まで音を下げている。20 小節目からの高揚した心が鎮められ、26 小節目の涙の描写へと静かに向かっていく様子が非常に美しい。さらに、1 連目の 4 行目では 11 小節目において「Tau/滴」という言葉が Fis で引き伸ばされていたが、2 連目では 26 小節目で「tauten/(涙が)流れる」の箇所に同じ音価が与えられるとともに、その中で D-Dis-Fis-E という音の動きを見せており、恋人の涙を見た時の詩人の心の動きを感じさせる。

大げさな表現はないが、低声の音色で表現されることにより、夜の逢瀬の内的なしとやかな雰囲気の描写が美しくなされている。また、各連の最後に見られる装飾音は、丁寧に歌われることにより、その官能さがより表出されるようである。

### ⑤Kein Haus,keine Heimat

### 家もなく、故郷もなく

Kein Haus,keine Heimat,

家もなく、故郷もなく

Kein Weib und kein Kind,

妻もなく、子もない

So wirbl,ein Strohalm,

雨の中を風の中を

In Wetter und Wind!

それゆえ私はわらしべのように舞う

Well' auf und Well'nieder,	あちこちで
Bald dort und bald hier:	波が高くなったり、低くなったりしている
Welt, fragst du nach mir nicht,	世間よ、おまえが私を気にかけないのに
Was frag' ich nach dir?	私はおまえの何を気にするというのだ？

フリードリヒ・ハルムの詩による。『In der Südsee/南太平洋にて』という物語からの詩である。黒人の主人公が、彼の恋人を救うために自殺することを決心する場面の詩である。最後の2行は、特に厭世感が漂う。

表 22

調性	拍子	速度記号	音楽形式
d-moll	4分の3拍子	Tempo giusto(正確なテンポで)	2節からなる変化有節歌曲

全体で20小節から構成されており、ブラームスの歌曲作品の中で最も短い曲である。特徴として、休符が多くピアノの左手のバスは常にオクターブの動きを見せていることが挙げられる。この休符の効果で「家もなく、故郷もなく」という喪失感が一層際立っている。第7～10小節、第16～20小節はほとんどセッコのレチタティーボのように感じられるほどである。ピアノの音にはすべてにスタッカートが記されており、この詩の厳しさを感じさせる。旋律線は簡素であり、ピアノもI、IV、Vの和音以外の動きはほとんど見られない。また、テンポが一貫して「giusto/正確に」であり、厳しさを描写する一因となっている。曲全体を通して、デクレッシェンドの表記が非常に多いが、最後に2小節にわたるクレッシェンドが見られ、最後はfで曲が閉じる。簡素で短い作品ではあるが、大きな失望感を感じさせるドラマティックな作品である。

作品 105《Fünf Lieder》

5つの歌

①Wie Melodien zieht es mir

歌の調べのように

Wie Melodien zieht es

歌の調べのように

Mir leise durch den Sinn,

それは私の心を静かに通って

Wie Frühlingsblumen blüht es

春の花のように咲き

Und schwebt wie ein Duft dahin.

香りのように漂ってゆく

Doch kommt das Wort und fasst es

しかし言葉でそれをとらえて

Und führt es vor das Aug’,

目の前に導くと

Wie Nebelgrau erblaßt es

灰色の霧のように色あせて

Und schwindet wie ein Hauch.

吐息のように消え去ってしまう

Und dennoch ruht im Reime

それでも詩の韻の中には

Verborgen wohi ein Duft,

香りが隠れていて

Den mild aus stillem Keime

涙にうるむ目は、静かな芽生えから

Ein feuchtes Auge ruft.

優しくその香りを呼び寄せる

低地ドイツ出身の詩人、クラウス・グロート *Klaus Groth*(1819～1899)の詩による。彼は、ブラームスの親しい友人でもあった。詩の内容は、香りのように心に漂う言葉にできない感情というあいまいなものを表現している。それは言葉の端々に隠されており、「涙にうるむ目」を持つような感受性が豊かな人間が、その本質を理解できるというようなことである。

表 23

調性	拍子	速度記号	音楽形式
A-dur	2分の2拍子	Zart(柔らかく)	3節からなる変化有節歌曲

エリック・サムス *Eric Sams*<sup>1</sup>によると、この詩の中にある「Melodie/旋律、調べ」は、過去の思い出の象徴であり、歌の旋律線は、ヴァイオリンが奏でる古くからある「報われない恋の歌」のようであるという。この曲は、プライベートなコンサートにおいてヘルミーナが初演しており、次の作品 105 の 2 と併せて、ヘルミーナの影響の大きさを窺わせる。サムスの示した「報われない恋」というのは、24 歳年下のヘルミーナとの関係に対するブラームスの思いのようなものも感じさせる。

ここでは言葉の韻律よりも自由な旋律線が重要視されており、言葉に捉われない伸びやかで美しい旋律線が歌われる。また、ピアノでは広い音域でのアルペジオが一貫して自由に奏でられ、旋律とともに、漂う香りのように捉えどころのない感情を描写しているようである。

それぞれの連の冒頭のフレーズは、3 つの 4 分音符で構成されたアウフタクトで始まっており、音楽の推進力を高めているようである。また、全体を通して臨時記号を多く用いることによって、詩の言葉に応じた細かな転調がなされている。すべての連において、フレーズの始まりから 4 小節目(第 4、17、31 小節)には、ナポリの 6 度の和音が使われ、優しい雰囲気を醸し出している。1 連目(第 12 小節)と 3 連目(第 43 小節)におけるフレーズの最後は A-dur で終止するが、2 連目の終わり(第 25 小節)は fis-moll で終止している。2 節目では、「香りのように漂う感情」を言葉にしたことによって色あせてしまう様子が描かれているが、その失望感のようなものがこの転調によって表現されている。

また、1、2 連目の歌唱旋律が 12 小節にわたって作曲されていたのに対して、3 連目は 16 小節にまで拡大されている。1、2 連目においては最終行のみが繰り返されていたが、3

<sup>1</sup> Eric Sams, *The Songs of Johannes Brahms*, p301.

節目では最後の2行が繰り返され、最終行の「ein feuchtes/涙にうるむ」という箇所は3回繰り返されて強調されている。後奏は、拍節感を感じさせない長いアルペジオが奏でられ、心に秘められたセンチメンタルな思いを感じさせる。

②Immer leiser wird mein Schlummer 私のまどろみはいよいよ浅く

Immer leiser wird mein Schlummer,	私のまどろみはいよいよ浅く
Nur wie Schleier liegt mein Kummer	苦悩がただベールのように
Zitternd über mir.	震えながら私を覆っている
Oft im Traume hör ich dich	夢の中では、私の部屋の前で
Rufen drauß vor meiner Tür,	あなたが呼ぶのを何度も聞いた
Niemand wacht und öffnet dir,	誰も目覚めず、あなたにドアを開けない
Ich erwach und weine bitterlich.	私は目覚めて、さめざめと泣く
Ja,ich werde sterben müssen,	そう、私は死なねばならないだろう
Eine andre wirst du küssen,	私が蒼ざめて冷たくなったときに
Wenn ich bleich und kalt.	あなたは他の女性に口づけするのでしょう
Eh die Maienlüfte wehn,	五月の風が吹く前に
Eh die Drossel singt im Wald:	森でつぐみが歌う前に
Willst du mich noch einmal sehn,	もう一度私に会いに来てください
Komm,o komme bald!	ああ、早く来てください!

ドイツの詩人、劇作家であったヘルマン・リンク *Hermann Lingg*(1820~1905)の詩である。彼の詩に対するブラームスの付曲はこの曲のみである。失恋し、傷ついた女性の悲

痛な思いが歌われている。

表 24

調性	拍子	速度記号	音楽形式
cis-moll	2分の2拍子	Langsamund leise(ゆっくりと静かに)	通作歌曲形式 A-B-A'-B'

A(第1～14小節)-B(第15～24小節)-A'(第25～41小節)-B'(第42～53小節)

音楽形式は上記のようにも考えられるが、音楽に見られる多様な変化によって通作歌曲のような形となっている。

この曲は、前曲の<歌の調べのように>とともに1886年8月、ヘルミーナ・シュピーエスのために作曲されている。音楽学者であり、バリトン歌手でもあったマックス・フリードレンダー *Max Friedlaender*<sup>1</sup>(1852～1934)によると、この作品の草稿には、「In Erwartung Herminens」と書かれているが、これは1840年、ロベルト・シューマンが作曲したミルテ歌曲集の中の<Ich sende einen Gruss wie Duft der Rosen/私は挨拶を送る、ばらの香りのような>の草稿に「In Erwartung Claras」と書いたのと同じであったということで、ブラームスのヘルミーナに対する愛情の深さを感じさせる。この2曲は、ヘルミーナからの強いインスピレーションがあったと思われ、初演も彼女が行っている。この作品は音域が非常に広く、下のAの音から上は二点Fまで上がる。この音は、全16曲の「低声のため」の歌曲の中での最高音であり、この詩の女性の悲痛な叫びが表現されている。ヘルミーナの声や音楽を想定したためか、ほかの低声の歌曲よりもいっそうドラマティックな雰囲気を持つ。

この曲は、cis-mollから始まり、最後には異名同音であるDes-durで終わる。前奏がなく、ささやき入るように音楽が始まる。左手に見られる断続的な裏打ちのリズム(8分休符

<sup>1</sup>Max Friedlaender *Brahms's Lieder*(New York:Ams Press,1928),p176.

→8分音符→4分音符)の繰り返しは、眠りと現実の間を浮遊する様子が表されているようである。全体的に歌の旋律は下降音型が多く、失恋の苦しみにうなだれる姿のようである。

1連目最後の「weine bitterlich/さめざめと泣く」の箇所は21小節目から23小節目にかけて2回繰り返されるが、1度目では二点 Dis の音まで上がり、その和音とともに強い印象を残す。しかし、2度目のフレーズの最後には音域が下がり(第24小節)、その後のピアノは再び浅い眠りの描写を始め、女声の不安定な心情が見える。B'の箇所では、2小節ずつで E-dur(第41、42小節)→G-dur(第43、44小節)→B-dur(第45、46小節)と転調し、最後に Des-dur(第47小節)にたどり着いている。この転調によって、悲しみや期待、幸せを回顧するような恍惚の表情など複雑な感情が入り乱れ、音楽の動きとともにこの女性の心情の変化が効果的に表れている。この E-dur から始まったシンコペーションのリズムは、女声の脈拍を表しているようであるが、それが最後には落ち着き、どこか安らかな表情を見せており、ブラームスはこの女性に最後には救いを与えたようにも感じられる。<歌の調べのように>と同じく、細かな転調が見られており、表情豊かなドラマティックな作品になっている。

### ③Klage

### 嘆き

Feins Liebchen, trau du nicht,

かわいい子、信じちゃいけないよ

Daß er dein Herz nicht bricht!

彼があなたの心を破らないなんて

Schön Worte will er geben,

彼はうまいことを言って

Es kostet dein jung Leben,

あなたの若い命を失わせる

Glaubs sicherlich, glaubs sicherlich!

絶対にそう、絶対にそうなのだから!

I

ch werde nimmer froh,	私にはもう喜びはないの
Denn mir ging es also:	私はこんなふうになってしまったから
Die Blätter vom Baum gefallen	甘い言葉と一緒に
Mit den schönen Worten allen,	木の葉はすっかり散ってしまって
Ist Winterzeit, ist Winterzeit!	冬がやってきた、冬がやってきたの!
Es ist jetzt Winterzeit,	今がその冬の季節
Die Vögelein sind weit,	小鳥たちは遠くへ行ってしまった
Die mir im Lenz gesungen,	春には私に歌ってくれたのに
Mein Herz ist mir gesprungen	私の心はひび割れてしまったの
Vor Liebesleid, vor Liebesleid	愛の苦しみで、愛の苦しみで!

アントン・ヴィルヘルム・フォン・ツッカルマーリヨ *Anton Wilhelm von Zuccalmaglio*(1803~1869)が編纂した『ドイツ民謡とその原曲 第2巻』の低部ライン地方伝承の詩とされているが、ツッカルマーリヨの自作であると言われている。<sup>1</sup>詩の内容は、一人の少女に対して、年上の女性が語りかけているような内容である。この女性は失恋したばかりで、無垢な年下の少女に対して忠告をしているような情景がある。

表 25

調性	拍子	速度記号	音楽形式
F-dur	4分の3拍子	Einfach und ausdrucksvoll (素朴に、そして表情豊かに)	3節からなる有節歌曲

<sup>1</sup>Lucien Stark, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*(Bloomington : Indiana University Press , 1995),p 321.

「低声のため」と指示のある歌曲の中で、唯一の完全な有節歌曲である。歌唱旋律の音域は1オクターブ内と狭いが、ツッカルマーリヨの前掲書にある民謡の作品とは拍子や調性はかなり異なっており、簡素さを持ち合わせながらも、より抒情的な雰囲気を持っている。また、F-durで始まりながらも、8小節目から平行調であるd-mollの響きが随所に見られ、主人公の深い悲しみの心が表現されているようである。さらに、そこから強弱記号もfとなり、素朴な雰囲気の中にも気持ちの高ぶりが感じられる。民謡調の音楽が、音楽形式の変化はなく3節にわたって繰り返されることによって、失恋によって生じた、心の内にある情熱的な感情が抑えられるような効果があり、切々と胸に迫るものがある。低声によって表情豊かに歌われることによって、より悲壮感の漂う音楽となるようである。

#### ④Auf dem Kirchhofe

#### 教会墓地にて

Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,  
Ich war an manch vergeßnem Grab gewesen,  
Verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,  
Die Namen überwachsen kaum zu lesen.

その日は雨が激しく降り注ぎ、嵐が吹き荒れていた  
私はいくつもの忘れられた墓のそばにいた  
墓石と十字架は風化し、花輪は古び  
名前を読むことのできないほど草が生い茂っていた

Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,  
Auf allen Gräbern froh das Wort: Gewesen.  
Wie sturmes tot die Särge schlummerten,  
Auf allen Gräbern taute still: Genesen.

その日は嵐が吹き荒れ、雨が激しく降り注いでいた  
すべての墓に文字が凍りつく：「過去」と  
嵐が治まると棺はまどろみ、すべての墓の  
上に静かに霜が降りてくる：「救済」と

ドイツの詩人、デトレフ・フォン・リリエンクロン *Detlev von Liliencron*(1844～1909)

の詩による。嵐の中、荒れ果てた墓地に佇みながら、生の無常を思うような詩人の姿が描かれている。第1連では、墓地の情景描写がなされ、第2連では墓石を眺めていた詩人が、嵐が止むのと同時に癒しを感じ、「死」に対する恐怖からも解放されていく姿がある。

表 26

調性	拍子	速度記号	音楽形式
c-moll	4分の3拍子	Andante moderato (歩くような速さで、中庸に)	A・B・A'・Cの4部形式 変化有節歌曲

A(第1～9小節)-B(第10～14小節)-A'(第15～25小節)-C(第26～36小節)

前奏のアルペジオは嵐を表すように激しく奏でられ、1拍目にある2分音符の和音はその凄まじさを表すように衝撃的に響く。Aの箇所は、旋律は言葉の抑揚と合致し、レチタティーボのような形で歌われる。Bの箇所ではアルペジオは姿を消し、拍子は4分の4拍子に変わり、さびれた墓地の情景を表す言葉が歌われる。ここでも朗々とした旋律線ではなく、言葉が先行する。歌のフレーズ終わりである14小節目の2拍目において短9の不響和音が鳴り響き、そこから下降するアルペジオが、前奏と同じ嵐のような上昇形のアルペジオを引き起こしている。続くA'の箇所では、冒頭と同じような旋律線が見られるが、22小節目から2小節にわたってバスが不気味に半音階を奏で、24小節目の「Gwesen/過去」という下降形の旋律へとつながっていく。これまでは言葉の抑揚で音楽が進んできたが、この語句は4拍分たっぷりと歌われて、印象的に強調される。第26小節からのCの箇所ではC-durに転調し、再び4分の4拍子になる。第26小節4拍目から第28小節にかけての歌の旋律のはじめの6つの音が、J.Sバッハの<マタイ受難曲>の中の<O Haupt voll Blut und Wunden/おお、血潮したたり、傷ついた御頭よ>の旋律を模倣している。<sup>1</sup>

一般的に苦痛を伴う「死」を「救済」としてみなす見解を持つ箇所に、ブラームスは同

<sup>1</sup>Lucien Stark, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*, p.323.

主調への転調と賛美歌の音楽を使用している。それによって、安定した音楽の中で癒しの効果を感じることができる。最後の言葉の「Genesen/救済」(第 31～ 33 小節)が、「Gewesen/過去」(第 23～ 25 小節)よりもさらに長い 7 拍分の音価を与えられて C-dur の響きの中で穏やかに響き、「救済」のイメージを強めている

## ⑤Verrat

## 裏切り

Ich stand in einer lauen Nacht	生温かい夜に、緑の菩提樹のほとりに
An einer grünen Linde,	俺は立っていた
Der Mond schien hell, der Wind gingsacht,	月は明るく輝き、風は静かに吹き
Der Gießbach floß geschwinde.	小川は勢いよく流れてた
Die Linde stand vor Liebchens Haus,	その菩提樹は恋人の家の前にあった
Die Türe hört' ich knarren.	俺はドアがきしむのを聞いた
Mein Schatz ließ sacht ein Mannsbild raus:	恋人がそっとひとりの男の影を送り出して
»Laß morgen mich nicht harren;	いた「あしたは私を待たせないでね」
Laß mich nicht harren, süßer Mann,	私を待たせないでね、いとしい人
Wie hab' ich dich so gerne!	あなたがとっても大好きよ！
Ans Fenster klopfte leise an,	窓をそっと叩いてね！
Mein Schatz ist in der Ferne!«	私の恋人は遠くにいるの！
Laß ab vom Druck und Kuß, Feinslieb,	抱擁や口づけをやめろ、恋人よ

Du Schöner im Sammetkleide,	びろうどの服の色男
Nun spute dich, du feiner Dieb,	さあ急げ、抜け目のない泥棒
Ein Mann harrt auf der Heide.	ひとりの男が荒野で待っている
Der Mond scheint hell, der Rasen grün	月は明るく輝き、草は緑で
Ist gut zu unserm Begegnen,	俺たちの出会いにもってこいだ
Du trägst ein Schwert und nickst so kühn,	お前は剣を持って偉そうに頷いている
Dein Liebschaft will ich segnen!	お前の情事を祝福してやる！
Und als erschien der lichte Tag,	そして明るい日の光が現れる
Was fand er auf der Heide?	荒野に何が見つけたのだろうか
Ein Toter in dem Blumen lag	花の中に死体が横たわり
Zu einer Falschen Leide.	不実な女は苦しみ悶えた

ドイツの詩人であり、大学教授であったカール・レムケ *Carl Lemcke*(1831~1909)の詩による。不実な恋人の浮気相手と決闘の様子が物語として描かれている。ブラームスにとって珍しいバラードの形式の歌曲である。

表 27

調性	拍子	速度記号	音楽形式
h-moll	4分の4拍子	Angemessen bewegt(適度に動いて)	通作歌曲形式

この作品は、ヘ音記号で書かれており、ブラームスは「低声」の中でもバス、バリトンを想定していた。作品 121《4つの厳粛な歌》も同じくヘ音記号で作曲され、「バスのため」と指示がある。ブラームスの歌曲の中でも大変ドラマティックな作品である。歌いだしは

まるでレチタティーボのように情景が歌われる。3 連目の女性のセリフ部分は、d-dur になり 4 連目の歌詞の箇所では、Lebhafter(活発に)になるとともに、b-mol へと転調する。ここは、恋人の浮気現場を目撃した男が、浮気相手と決闘する場面であるが、最後には「dein Liebschaft/おまえの情事」という言葉が 4 回も連呼され、常軌を逸した印象を受ける。最終連では、はじめと同じ旋律が歌われるが、ピアノにあった休符はなくなり音が伸ばされ、躍動感はなく、淡々と浮気相手の死が語られる。非常に陰鬱な内容の詩に、ブラームスはバスやバリトンの音色を求めている。

## 第2節 「低声のため」の歌曲に見られる独自性

本節では、第1節の分析を踏まえて、「低声のため」の歌曲に見られた特徴をまとめる。

「低声のため」の歌曲と、冒頭の表で示した「低声のため」の歌曲以外の作品との比較を含めながら、「低声のため」の歌曲における独自の特徴を明らかにする。

詩と音楽の分析を終えて見えてきた「低声のため」の歌曲の特徴として、まず詩の内容において「死」のイメージが支配しているものがいくつか見られた。①では、「死」を表現する際に共通して見られた音楽表現と、ブラームスの死生観について考察する。

続いて、詩の内容として同じく多く見られた、「喪失感」「孤独感」といった内容のものがある。②では、そこに見られる音楽的特徴について考察する。

さらに、低声の音色そのものを、詩人の人物像や性格に当てはめて表現している作品も「低声のため」の歌曲において見られた。そのような低声のキャラクターを用いて表現されている作品について、③で述べる。

そして低声の歌曲の中で唯一、自然描写が中心である作品 86 の 2<野に独りいて>について、④で考察する。ここでは主に、同時期に作曲された作品 85 において描かれる自然描写と比較し、低声に求めた自然描写の役割について考察する。

### ① 「死」の要素を含む歌曲に見られる表現法

「死」の要素が含まれるものとして作品 86 の 6<死へのあこがれ>、作品 94 の 1<40歳にして>、作品 105 の 4<教会墓地にて>が挙げられる。<40歳にして>と<教会墓地にて>は、通作歌曲、もしくは変化有節歌曲としてみなされるが、それらの音楽形式を細かく分けると、以下のように考えられた。

死へのあこがれ

A-B-C

40 歳にして

A-B-A'-B'-A''-B'''-C

教会墓地にて

A-B-A'-C

共通することとして、いずれの曲も短調で始まるが、最後の C の箇所において、同主調への転調が見られていることが挙げられる。〈死へのあこがれ〉は、fis-moll から Fis-dur へ、〈40 歳にして〉は、h-moll から H-dur へ、〈教会墓地にて〉は、c-moll から C-dur への転調が見られた。

これと同じような同主調への転調が、1869 年に作曲されたアルトと男声合唱のための作品 53〈ラプソディ〉<sup>1</sup>でも見られている。この作品の音楽形式は A-B-C であり、ここでも曲の最後の C において c-moll から C-dur への転調が見られる。A(4 分の 4 拍子)→B(4 分の 6 拍子)→C(4 分の 4 拍子)と拍子の変化と同時に、A(Adagio)→B(Poco Andante)→C(Adagio)とテンポが変化している。

〈ラプソディ〉の歌詞対訳は以下のとおりである。

---

<sup>1</sup>〈ラプソディ〉の歌詞は、ゲーテの『Harzreise im Winter/冬のハルツ紀行』の中の 5、6、7 節から採られている。ゲーテは、「Die Leiden des jungen Werthers/若きウエルテルの悩み」を 1774 年に出版しているが、この作品は当時の若者に非常に大きな影響を与え、これを機会にゲーテと文通を始めた者が多くいた。『冬のハルツ紀行』は、その中のひとり、プレッシングという青年とゲーテとのハルツ旅行が描かれている。プレッシングは、ウエルテル的な深刻な鬱病を患っており、ゲーテは彼を元気づけようと努めていたという。

Aber abseits, wer ist's?  
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,  
Hinter ihm schlagen  
Die Sträucher zusammen,  
Das Gras steht wieder auf,  
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen  
Des, dem Balsam zu Gift ward?  
Der sich Menschenhaß  
Aus der Fülle der Liebe trank!  
Erst verachtet, nun ein Verächter,  
Zehrt er heimlich auf  
Seinen eignen Wert  
In ung'nügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,  
Vater der Liebe, ein Ton  
Seinem Ohre vernehmlich,  
So erquicke sein Herz!  
Öffne den umwölkten Blick  
Über die tausend Quellen  
Neben dem Dürstenden  
In der Wüste!

しかし、離れ去っていったのは誰だろう?  
草むらの中で小径は消え  
彼の後ろでは  
かん木の枝が入り交じり、  
草も立ち上がり、  
荒野は彼を飲み込んでしまう

ああ、誰が彼を癒すのだろうか  
香油を毒へと替えてしまった者を  
人間嫌いになってしまった  
溢れる愛から飲んでしまった者を  
はじめは蔑まれ、今は蔑む者となり、  
彼は人知れず  
おのれの価値あるものを、  
満たされぬ利己心のために使い果たす

あなたの豎琴が愛する父よ  
彼の耳に聴こえるならば  
彼の心を元気づけてください!  
彼の曇った目を開いて  
荒野の中で、  
渴き果てた者の傍らに  
千の泉が湧いているのを、  
見せてやってください!

1 連目では、「彼」の孤独が、2 連目では、他者を憎み自己を蔑み苦しむ姿が表されている。そして3 連目では、その苦しみからの救いを求めて祈る姿が描かれている。1、2 連目の絶望的な苦悩と、3 連目の救済が対称的であり、ブラームスはそこに同主調の転調を用いている。2 章でも述べたが、ブラームスは、シューマンの3 番目の娘ユーリエに恋心を抱いていた。しかし、この思いは実ることがなく、彼女は他の男性との結婚を決めてしまった。ブラームスはジムロックに宛てた手紙でこの曲について「私はここにシューマン伯爵夫人のために結婚の歌を作曲しました……。しかし私はそれを、隠された怒り、激怒とともに作ったのです」<sup>1</sup>と書いている。ブラームスはユーリエの失恋を契機に、自己の状況を重ね合わせ、苦悶する姿とそののちの救済をアルトの声に委ねてこの作品を作曲した。男声合唱は最後の救済の場面に登場し、その表情に厚みを増している。これはブラームスがアルトの声指定して出版した初めての作品である。

<ラプソディ>は管弦楽伴奏で男声合唱を伴い、演奏時間もおよそ 15 分と長いため、他の歌曲と並べることはできない。しかし、後の「低声のため」の歌曲において、前半の苦悩と後半の救済を対比し、そこに同主調への転調を施すという手法に共通点が見られる。同主調への転調は、ブラームスの歌曲では時折見られるが、「死」を扱ったこれらの作品においては、特に効果的に「生」との対比がされている。

特に<教会墓地にて>と<ラプソディ>では、c-moll から C-dur への転調という点と、転調後に賛美歌のような音楽が使われている点が共通している。<ラプソディ>では特定の賛美歌を使用しているわけではないが、4 声の男声合唱を伴って神に祈る様子は賛美歌の要素が強い。<教会墓地にて>の転調した部分においては、墓地で静かに眠る故人たちに対して、癒されて救済された姿を見出していたが、ここでマタイ受難曲の賛美歌が用いられていた。

<死へのあこがれ>では、前半部の苦痛を伴う「生」に対して、後半で「死」に対する

---

<sup>1</sup>クロード・ロスタン『ブラームスの生涯(下)』森健二訳、神奈川：青山社、2005 年、160 頁。

あこがれが描かれている。Fis-dur への転調後、歌詞には父なる神に祈る姿があり、ピアノに常に見られる上昇形のアルペジオは、効果的に天国への思いを描写している。

<40 歳にして>では、最終行の「im Port /港」という箇所が、人生の終焉地であり、天国と捉えることができる。この箇所で転調を見せ、歌詞を 2 回繰り返している。また、同時に<死へのあこがれ>の祈りの箇所でも見られた上昇形のアルペジオが、ピアノパートに与えられている。長調への転調と、この美しいアルペジオによって、それまでの苦しみから救済されたような感覚を覚える。

ブラームスの死生観が見られるものとして、1867 年に完成した作品 45<ドイツ・レクイエム>がある。最終曲である第 7 曲目は、次のような歌詞である。(新約聖書：黙示録第 14 章 13 節)

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an.

Ja der Geist spricht, das sie ruhen von ihrer Arbeit;

denn ihre Werke folgen ihnen nach.

今から後、主にあって死ぬ死者は幸いである

御霊も言われる。「しかり。彼らはその労苦から解き放たれて休むことができる。

彼らの行いは彼らについていくからである。」<sup>1</sup>

ここでも「死」に対して負のイメージはなく、むしろそこに安息を見出しているかのようである。これは、上記の 3 曲の歌曲と通じるものがある。「死」の描写の際に見られた長調への転調、賛美歌を連想させる音楽、上昇形のアルペジオを使った表現から、「死」によって「救済」や「安らぎ」を得るというブラームスの死生観を垣間見ることができると考える。

---

<sup>1</sup> 『新改訳、中型聖書一引用・注付一』東京：日本聖書刊行会、1970 年、492 頁。

また、《4つの厳粛な歌》の3曲目〈おお死よ、おまえはなんと苦痛に満ちたことか〉は、2節の詩からなり、音楽形式はA・Bの形で作曲されているが、この作品にもe-mollからE-durへと同主調への転調が見られる。前半はe-mollで、富める者にとっての死は苦痛であると歌われる。後半では、貧しい者にとって死は喜びであると歌われるが、ここでE-durへ転調している。この作品121《4つの厳粛な歌》(表11)全体を見渡すと、1、2曲目と3曲目前半までは、「生」に対する諦念の感情が支配しているが、3曲目の後半には「死」を幸せとして捉えている。そして4曲目では、永遠に残るものとしての愛が高らかに歌われている。この「生」に対する救済としての「死」という考えは、まるで晩年のブラームス自身の望みのようである。自らのことだけでなく、この時期にはクララの体調が思わしくなかったことや、立て続けに友人を亡くしたこともあり、その思いがいつそう強くなったと考える。

また、「死」というよりは「失恋」の要素が強い作品ではあるが、作品105の2〈私のまどろみはいよいよ浅く〉でも最後に同主調(異名同音)への転調が見られていた。この調に至るまでに何度も転調を繰り返し、すでに長調の響きであったため、この転調は女性の繊細な感情の変化によるものと考えた。実際この作品を演奏する際は、悲痛な叫びの中にも、その色彩豊かな和声の中で、恋人を思う恍惚感をも感じる。しかしこの詩人の女性は、失恋によって「死」を思っており、同主調への転調によって、最後には女性が死によって苦救われるというようにも捉えられる。これは前述の3曲ほど宗教的な要素はないが、憂鬱な感情に支配されていたこの詩人にも、ブラームスが救いを与えたようである。

「低声のため」の歌曲以外で、「死」という言葉が登場するのは、作品96の1〈死、それは涼しい夜〉がある。ここでの「死」もマイナスの要素はない。死を「涼しい夜」、生は「蒸し暑い昼」として対比し、旋律線は「死」を語る箇所では上昇して高揚を見せ、逆に「生」の部分で下降しており、「死」へのあこがれが垣間見える。しかし、上記の作品で見られた死生観を感じさせるものではなく、ロマンティックな恋愛詩としての要素のほうが強い。その他にも、同時期の「低声のため」以外の歌曲には、「低声のため」の歌曲で見ら

れたテーマや手法は見られない。これらのことから、ブラームスが低声に対して、自らの死生観を表現する役割を与えていたことが考えられる。

## ② 孤独感、喪失感の表現法

低声のための歌曲の中で、作品 86 の 4<荒野を越えて>、作品 94 の 5<家もなく、故郷もなく>において、共通して強い孤独感が見られていた。両者において特徴的なことは、休符の多用と、ピアノのバスがほぼ常にオクターブでの動きを見せている点である。ブラームスの歌曲作品のピアノは、脈々と続く音の流れがひとつの特徴であるため、この 2 曲のような休符の使い方をしてしている作品は少ない。両方の詩の持ち合わせる孤独感や虚無感の表現は、この手法によって効果を増している。また<家もなく故郷もなく>は、歌唱旋律は 1 オクターブという狭い音域と、「正確なテンポで」との指示のもと淡々と歌われるが、それも空虚な雰囲気を作り出す一因となっている。その中で歌唱旋律に低音の音色が使われることにより、より憂鬱な心情が浮き彫りになる。「孤独感」ということでは、故郷のハンブルクから離れ、異国のウィーンのアパートで暮らしながら生涯結婚することのなかったブラームス自身の人生そのものとも重なる。ブラームスは、自らの状況と合わせたと考えられるこの孤独感に対して、低声の音色を与え、いつそうその感情に影を落としているようである。

比較対象として、詩の内容として共通するテーマが見られる、作品 106 の 5<さすらい人>が挙げられる。苦悩の人生を歩んできた詩人が、自分の住処を求めてさまよう姿が描かれているが、誰にも理解されないという思いを抱え、この作品にも厭世的な孤独感の雰囲気が漂っている。この作品は、f-moll、4 分の 2 拍子、In Langsam gehender Bewegung(ゆっくりと、歩くような動きで)とある。音楽的特徴として、一貫して短調で終わることが共通している。また、Langsam というテンポ設定や、緊張感や厳しさを伴う旋律線によって表現される悲壮感にも、共通点がある。しかし、作曲の手法は異なり、休符の多用は見

られない。バスのオクターブの動きも、上記の2曲がほとんどスタッカートを伴うオクターブで動いていたのに対して、単音でレガートの動きが目立つ。そのため、「低声のため」の歌曲で感じられた虚無感は薄く、自らの思いを歌い上げているような詩人の姿がある。特に23小節目では、Gの音で1拍半伸ばされており、詩人の心の高揚が感じられる。内容的に似ている詩ではあるが、低声のための歌曲とは異なる方法でこの「孤独感」が表現されている。

また、①で前述した「安らぎ」や「救済」としての「死」ではなく、「死」を苦痛なものとして捉えているものとして、作品94の2<現れよ、愛する影よ>がある。これは、死別した恋人に対する深い悲しみが歌われており、恋愛詩の要素も持ち合わせているが、死を表す3度の下降音型の連続とともに、大きな喪失感を感じさせる作品であった。この作品でも大きな転調は見られず、ほぼ一貫して短調の響きの中で、救いが見出されないまま曲が終わる。作品94の3<私の心は重く>では、喪失感が歌われていた。重厚なバスの動きが見られ、短調の中でのものしい雰囲気醸し出されていた。この2曲を含む作品94では、曲中において「若さ」を表す言葉を繰り返す箇所が多く見られ、ブラームス自身の、失った若さに対する情念が強く見えるようであった。

さらに、作品105の2<まどろみはいよいよ浅く>、作品105の3<嘆き>は、失恋という意味での喪失感を持つ。<まどろみはいよいよ浅く>では、前述のように「死」によって救済されているようでもあった。「低声のため」と指定がない作品で失恋の内容となっているものは、作品95の3<別れに臨んで>、作品97の6<別れ>、作品107の5<娘の歌>がある。

<別れに臨んで>は、自分にとって、世の中の煩わしいことを忘れさせてくれる唯一の存在であった愛する女性が自分のもとを去ってしまうという内容である。D-dur、8分の3拍子で **Sehr lebhaft und ungedultig**(非常に生き生きと、急いで)とある。歌が始まると、ピアノは4分の2拍子になり、歌と絶妙なずれを見せる。これが **lebhaft** のテンポに乗って一貫して続くことにより、非常にせわしない雰囲気を作り出している。51小節目からの

「nur die Eine soll von mir wander/一人の女性が私のもとから旅立たねばならない」という箇所、poco rit し、短調の響きとともに悲しみが見えるが、58 小節目からテンポを戻して長調に再び転調する。さらに後奏は f となり、駆け抜けるように終わっていく。この音楽からは、深い悲しみに浸る姿ではなく、その状況に対する焦燥感のようなものを感じさせる。

民謡詩に付曲された〈別れ〉は、4 分の 3 拍子、F-dur で作曲されている。Anmutig bewegt(優雅に、動いて)と指示があり、穏やかな調性の中で淡々と別れた恋人への思いが綴られている。4 節からなる有節歌曲で、強弱記号は p と pp に限られており、劇的な変化はない。歌詞はシュヴァーベン地方の民謡であり、訛りが見られている。〈娘の歌〉は、糸を紡ぐ娘たちと、その恋人たちが楽しそうに過ごす中、少女がひとり寂しく涙を流しながら糸を紡ぐ姿がある。h-moll、8 分の 3 拍子で、Leise bewegt(静かに動きをもって)とある。ピアノは一貫して上昇形と下降形のアルペジオが繰り返され、悲しみに暮れながらも延々と糸を紡ぐ姿が描写される。1、2 節は完全な有節歌曲、25 小節目から始まる 3 節ではピアノに少し変化が見られる。第 4 節は 37 小節目から始まるが、そのフレーズは、長調の Es-dur の和音が織り交ぜられ、流した涙によって心が浄化されるような響きも見せる。

〈嘆き〉と、「低声のため」以外の上記の 3 曲は、悲壮感は伴っているものの、民謡調の雰囲気のものが多いということもあり、詩の内容にあまり深刻さはない。しかしテンポを見ると、〈嘆き〉以外の 3 曲には“bewegt”(動いて)や、“lebhaft”(生き生きと)の指示がある一方で、「低声のため」の〈嘆き〉では“Einfach und ausdrucksvoll(素朴に、表情豊かに)とあり、低声に対しては落ち着いた表情豊かな表現を求めていることが分かる。

「孤独」や「喪失」をテーマにした低声の歌曲から考えられる特徴は、低声以外のものと比べると、空虚さや、死を伴った喪失感が目立つ。その感情は音楽と相まってより深刻なものとして表現されている。①の「救済」や「安らぎ」のような要素はほとんど見られず、人生に感じるはかなさ、虚しさのようなものをとことん表現しているものが多い。「低声の

ため」以外の作品<さすらい人>ではいくつかの共通点が見られたが、その他のものは、テンポの指示に違いが見られたり、民謡の要素を持つようなシンプルな構造で作曲されていた。低声の歌曲においては、絶望や悲しみといった感情の深さが際立っており、これらの感情表現も、低声に与えられた役割の一つであると言える。

### ③ 詩の登場人物の性格による「低声」の指定

ここでは、詩の登場人物による声域の設定について考察する。まず、へ音記号で作曲された作品 105 の 5<裏切り>は、バスまたはバリトンの声が想定されている。詩の内容からも、このバラードは明らかに男声での表現が必要である。非常に広い音域で低音を響かせる箇所と、高音でドラマティックな表現がされる箇所があり、恋人の裏切りに対する怒りが表現されている。冒頭の夜の描写において、特に低音が効果的に用いられており、その不気味さとこれから起こることへの不吉な予感のようなものを感じさせる。

作品 94 の 1<40 歳にして>は、「死」の要素を持っていたが、40 歳を越えた詩人の姿の描写のために、低声の音色を求めているようである。リュッケルト自身の心情を吐露したような歌詞であることと、ジムロックから出版されている楽譜は、歌唱パートはへ音記号での表記となっていることから、男声の低声の音色がふさわしいように考える。実際この歌曲は、バリトン歌手のシュトックハウゼンの声を想定したものとされている。ブラームスのピアノで演奏した際、シュトックハウゼンは、最後の節で歌いながら突然涙を流したという。<sup>1</sup>

また、歌詞の内容から女声の低声での表現がふさわしいものが見られた。まず作品 86 の 1<テレーゼ>は、テレーゼの発する言葉がそのまま歌詞になっている。それは年下の少年をからかうような内容で、陽気な女性という印象がある。そこに加えて、ブラームス

---

<sup>1</sup>Leon Botstein, *The complete Brahms : a guide to the musical works of Johannes Brahms*, p279.

は和音の進行によって官能的な雰囲気を出していた。そのような妖艶な一面を持ち合わせる女性像の描写のためにアルトを想定したと考える。さらに、年下の娘に対して自らの失恋を語り、忠告するような内容であった作品 105 の 3<嘆き>では、年上の女性の落ち着きをアルトの声によって表現している。「低声のため」の歌曲における民謡調の歌曲は<嘆き>のみであり、ここに低声の指定をしたのは、詩の人物の描写ということが考えられる。

また、作品 105 の 2<私のまどろみはいよいよ浅く>も女性の視点から描かれた詩である。全体的な雰囲気とともに、2 節目の「**Eine andre wirst du küssen/あなたは他の女性に口づけするのでしょう**」という歌詞があるため、女声の音色がふさわしい。この曲は、前述のようにヘルミーナのために作曲されている。同じくヘルミーナを意識したものとして、<サッフォー風の頌歌>がある。これは彼女に献呈されたものであるが、歌詞にある「ばらを手折る」というのは「処女を奪う」という隠喩がある<sup>1</sup>とのことからも、詩の主人公は男性であると思われる。しかし、優しく漂うばらの香りや、官能的な夜の雰囲気を感じさせるこの作品には、女性の低声の音色も非常に効果的であるように考える。

詩の人物の性格描写という点で見ると、「低声のため」以外の作品では、作品 95 の 4<狩人>、作品 107 の 3<娘は話しかける>が挙げられる。<狩人>は、“**Lebhaft**” (生き生きと) という指示のもと、少女が自分の恋人を自慢するように、陽気なワルツのリズムで歌っている。<娘は話しかける>は、“**Lebhaft und anmutig**” (生き生きと、優美に) とあり、ツバメのつがいに楽しげに話しかける少女の様子が描かれている。どちらも、少女が語る言葉がそのまま表現されているため、女声のための歌であると言える。また、どちらも有節歌曲であり、簡素な構成の中で素直な心が表現されているようである。そこには、<テレーゼ>や<嘆き>で見られていた年上の女性というような要素や、<私のまどろみはいよいよ浅く>、<サッフォー風の頌歌>で見られた官能さはなく、若くはつらつとした音楽表現が見られる。

---

<sup>1</sup> 『ドイツ歌曲集』畑中良輔編、小林和夫訳、東京：株式会社全音楽譜出版社、181 頁。

#### ④ 自然描写の表現法

「ブラームスの自然に対する愛は、尽きることのない主題である」<sup>1</sup>とあるように、ブラームスは自然への深い愛情を持っていた。低声の作品の中でも、随所に自然風景の描写が見られた。例えば、作品 85 の 5<沈潜>のピアノのアルペジオは波の動きを、作品 94 の 3<私の心は重く>のピアノの連続したオクターブの動きは風のざわめきを、作品 105 の 4<教会墓地にて>の冒頭からの激しい動きは吹きすさぶ風雨を描写していた。

低声の歌曲で「自然」がメインテーマとなっていたものとして、作品 86 の 2<野にひとりいて>が挙げられる。作品 86 と同時期に作曲された作品 85(表 5)は、「自然」がテーマになっているものが多く、民謡詩が使われている 3、4 曲目以外は自然風景の描写がメインとなっている。作品 85 の 1<夏の夕べ>では、夏の夜の非常に美しく幻想的な描写がなされており、作品 85 の 2<月の光>ではその情景に静かに癒されていく詩人の姿がある。作品 85 の 5<春の歌>は春の喜びが、自然風景の中で生き生きと描かれ、作品 85 の 6<森のしじまに>は、寂寥感を伴う風景の中、森でひと時を過ごす恋人たちの姿が描かれる。

まず、<夏の夕べ><月の光><森のしじまに>はいずれも 4 分の 4 拍子で **Langsam** のテンポ指示がある。調性は順に **B-dur**、**B-dur**、**H-dur** である。長調の音楽の中でのゆったりとした美しい旋律線が特徴的であり、穏やかな雰囲気という点では、<野にひとりいて>と共通する部分がある。詩の内容では、<夏の夕べ>は完全に自然描写に徹している。詩にある夕べの雰囲気が優しく表現されると同時に、冒頭の旋律に見られる下降音型は降り注ぐ月の光を描写する。<月の光>も同様の旋律線が用いられており、共通の情景描写がされている。<森のしじまに>は、自然描写が多く見られると同時に、恋愛詩の要素も持ち合わせている。転調や半音階の手法も多く見られており、官能的な響きも感じさせる。作品 85 の 5<春の歌>は、ゆっくりとしたテンポであった前述の 3 曲と異なり、

---

<sup>1</sup>カール・ガイリンガー『ブラームス』山根銀二訳、東京：株式会社東徳、1975 年、337 頁。

Lebhaft(生き生きと)指示がある。この作品は、多くの自然風景の描写と同時に、春の到来の喜びが情熱を持って歌われている。

その他、「低声のため」以外の作品で自然描写がなされているものは、作品 106 の 2<湖上で>(表 9)がある。これは<森のしじまで>と同じで、自然描写に加えて恋愛詩の要素も併せ持つ。この曲は、Anmutig bewegt(優雅に動いて)とのテンポ指示のもと、最後の一部分を除いて上昇形と下降形のアルペジオが入り乱れており、陽の光を受けた湖のきらめきを表しているようである。また、旋律線は小舟の進む様子を生き生きと描き、同時に恋人と過ごす心の高揚を感じさせる。これらの作品は、自然の中での素直で純粋な喜びや高ぶりが表現されている。

これに対して低声のための作品<野にひとりいて>は、自然描写とともに、詩人の持つ独時の感性が表されている。2 連目後半の「まるで私はどうの昔に死んでしまって、永遠の空間を幸せに漂っているようだ」という部分がこの詩の核心であると考え、詩人の魂が自然と一体化するような不思議な印象を受ける。この詩に対して、ブラームスは低声での表現を求めている。そして、断続的なバスのオクターブと、随所に見られる右手の上昇音型を用いて、壮大な自然描写と同時に詩人の深い精神性を描写したと考える。前述の「低声のため」の歌曲以外では、自然描写の箇所においてこのようなバスは見られず、<野にひとりいて>の空間の深さが際立っている。作品 85 の「自然」をテーマにした歌曲が自然描写に重きを置いていることに比べて、<野にひとりいて>は、単なる自然描写にとどまらない音楽がある。さらに、この詩の感情が低音の音色で演奏されることにより、その感情がより豊かに表されるようである。

### 第3節 作品91《Zwei Gesänge/2つの歌》

第3節では、作品91《2つの歌》について考察する。この作品は、アルトというひとつの声に限定された歌曲であると同時に、唯一のオブリガード楽器を伴う歌曲であり、ブラームスの作品の中でも異彩を放っている。

《2つの歌》は、1884年12月ジムロック社から出版された。1曲目の〈静められたあこがれ〉は同年の夏に作曲されているが、2曲目の〈宗教的な子守唄〉は1863年から1864年にかけて既に作曲されていた。〈宗教的な子守唄〉は、ヴァイオリニストの友人ヨーゼフ・ヨアヒムとその妻アマーリエの第1子誕生を祝って作曲された。ブラームスはこの子の名付け親になるほど夫妻と親しく、この作品を夫婦で演奏できるようにという友情の念を込めて送っている。そしてそのおよそ20年後、〈静められたあこがれ〉の創作を行い、まとめて出版されている。

〈静められたあこがれ〉が出版された経緯として、ヨアヒム夫妻の関係修復というブラームスの目論見があった。夫妻は1863年に結婚したが、夫の嫉妬心の強さのせいでアマーリエの音楽家としての生活がうまくいかなくなるようなこともあり、徐々に夫婦の関係は悪化していた。1880年秋、夫妻と会ったブラームスはその様子を見てアマーリエに同情を寄せ、その思いを手紙に書いて彼女に送っている。しかしその手紙が、1884年に夫妻の離婚訴訟の際にアマーリエの潔白を示す証拠として法廷に提出されたため、ヨアヒムとブラームスの間にも完全に修復することのできない亀裂が入ってしまった。そのためこの歌曲には、「仲違いした二人をせめて舞台上でだけでも和解させたいというブラームスの素晴らしい、しかし無益な試み」<sup>1</sup>があったとされている。そのような背景を考えると、この作品は2曲ともブラームスが夫妻のために作曲したと言える。

---

<sup>1</sup>Lucien Stark, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*, p272.

## ①Gestillte Sehnsucht

## 静められたあこがれ

In goldnen Abendschein getaucht,

黄金の夕べの光の中で

Wie feierlich die Wälder stehn!

森はなんと厳かにたたずむことか！

In leise Stimmen der Vöglein hauchet

小鳥たちのかすかな声の中

Des Abendwindes leises Weh'n.

夕べの風の静かな悲しみが息吹く

Was lispeln die Winde, die Vögelein?

風や小鳥たちは何をささやくのか？

Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.

彼らは眠りにつく世界のことをささやいている

Ihr Wünsche, die ihr stets euch reget

心の中で休むことなく

Im Herzen sonder Rast und Ruh!

突き動かされる願望よ！

Du Sehnen, das die Brust bewegt,

胸を動かすあこがれよ

Wann ruhest du, wann schlummerst du?

お前はいつ安らぐのか、いつ眠るのか？

Beim Lispeln der Winde, der Vögelein,

風や小鳥のささやきのそばで

Ihr sehnenen Wünsche, wann schlaft ihr ein?

焦がれる望みよ、いつ眠りにつくのか？

Ach, wenn nicht mehr in gold'ne Fernen

ああ、私の魂が夢の翼に乗って

Mein Geist auf Traumgefieder eilt,

黄金の彼方へ急ぐことなく

Nicht mehr an ewig fernen Sternen

私の眼が憧れのまなざしで

Mit sehndem Blick mein Auge weilt;

永遠の彼方の星を見ることがなければ

Dann lispeln die Winde, die Vögelein

そうしたら風や小鳥はささやく

Mit meinem Sehnen mein Leben ein.

私の憧れと命とともに

このテキストは、リュッケルトの1816年に出版された『Jugendlieder/若き日の歌』第

2 巻からのものである。リュッケルトの詩には、シューベルト、シューマン、マーラーなど多くの作曲家が作曲しているが、ブラームスの歌曲作品では、作品 94 の 1<40 歳にして>のわずか 1 曲あるのみである。

この詩では、「あこがれ」がひとつのテーマとなっている。歌詞からは、あこがれに突き動かされていた若い日々を思いながら、今ではそれが満たされ、どこか達観して自分の命を見つめているような人物が浮かんでくる。そのため、タイトルの「静められたあこがれ」とは、満たされたことによって静められたあこがれであると考えられる。

この詩はもともと 4 連からなっており、リュッケルトの原詩には以下の部分が 3 連目として存在している。

Was kommtgezogen auf Traumesflügeln?	夢の翼の上に何がやってくるのか?
Was wehmtich an so bang,so hold?	何が私にこんなにも不安げに、優しく吹きつけるのか?
Eskommtgezogen von fernenHügeln,	それは遠い丘から引き寄せられて
Es kommt auf bebendem Sonnengold.	震える太陽の黄金の上にやってくる
Wohl lispeln die Winde,die Vögelein:	風や小鳥はささやいている
Das Sehnen,das Sehnen,es schläft nicht ein.	あこがれ、あこがれは眠りにつくことはないのだと

この箇所がカットされた理由として考えられることは、ひとつは音楽の形式を優先したためということである。歌曲としては演奏時間が長くなるということも考慮したのかもしれない。もうひとつ内容的なことを見ると、カットされた連の最終行で「あこがれは眠りにつくことはない」として、より情熱的なあこがれが描かれている。これは第 2 連の「いつ眠りにつくのか?」という問いに対する答えとなっている大切な部分ではあるが、ブラームスはこの連をカットしている。ブラームスの音楽からは、「あこがれ」は最後には満たされて眠りにつくような非常に穏やかな印象を受けるため、「眠ることはない」というこの箇所を省いたのかもしれない。全 3 連にしたことにより、第 2 連での焦がれる心と、前後

の穏やかさが強調されている。

表 28

調性	拍子	速度記号	音楽形式
D-dur	4分の2拍子	Adagio espressivo(ゆるやかに表情豊かに)	A-B-A'

音楽形式は、大きく A(第 1～41 小節)-B(第 42～67 小節)-A'(第 68～98 小節)の 3 部構成からなる。冒頭に示された速度指示が全体を支配している。

前奏の 5 小節間のヴィオラの旋律は、その後の歌唱旋律にはほぼ同じ形で引き継がれている(第 27 小節)。前奏のヴィオラは、広い音域の中で、温かい雰囲気を持つ伸びやかな音楽を奏でる。ピアノでは、拍頭に低音をもつ幅広いアルペジオが続き、ヴィオラとともに壮大な自然を描写するようである。特に始めの 5 小節間のピアノのアルペジオは下降音型だけを用いており、夕日の沈む様子を連想させる。8 小節目に向けてひとつのクライマックスを作り上げると、ピアノは絶え間なく続けてきた 6 連符のアルペジオを徐々に途切れさせ、12 小節目ではヴィオラのみが残される。そしてヴィオラから引き継ぐように、歌の旋律がアフタクトを伴って始まるが、ヴィオラは 14 小節目から再び前奏と同じテーマを奏でる。

21 小節目から、ヴィオラはシンコペーションのリズムで感傷的な音色を奏でて、音楽を表情豊かなものにしていく。27 小節目からは、それまでピアノが担っていた 6 連符の動きはヴィオラに受け継がれる。重厚なバスを響かせて壮大な自然を描写してきたピアノとは対称的に、ヴィオラは軽やかに風の音と鳥の声を描写する。歌は第 27～31 小節にかけて、前奏で見られたヴィオラの旋律を模倣する。30 小節目の「Vögelein」という言葉を含む旋律線は、アクセントのない「ge」の音節での跳躍が見られているが、言葉のアクセントに捉われるよりも、ヴィオラのように、この旋律線の美しさそのものを表現することが重要であるように考える。

42 小節目からの中間部では同主調である d-moll への転調が見られる。「心の中で休みな

く動いているあこがれ」という歌詞の表現に伴い、歌はアウフタクトから、ヴィオラとピアノによる穏やかな間奏の雰囲気を一転させる入り方が必要である。ヴィオラはドラマティックな動きを見せ、ピアノもそれに続いて1連目とは全く違う激しい動きを見せる。ここではブラームスによるテンポの指示はないが、*poco agitato* の雰囲気のものであり、詩の人物の持つ「あこがれ」を、ブラームスが非常に情熱的なものと捉えていたことが分かる。そして54小節から再び「ささやき」を描写する音楽となり、D-durの明るい響きで穏やかな雰囲気になるものの「*ihrsehnenWünsche,wannschlaftihrein?*あこがれる欲望よ、いつ眠りにつくのか」(第59～61小節)という部分ではd-mollに戻り、どこか緊張感を伴う音楽の中での問いかけとなる。

A'の箇所からは前半の再現となるが、1度目とは異なり、66小節目でヴィオラは倍に伸ばされ、67小節目でピアノが入る前には1拍分の休符がある。それによって、心を突き動かしていたあこがれが静められるような印象を受ける。ここでは、「*goldneFernen*/黄金の彼方」、「*ewigfernenSternen*/永遠の彼方の星々」といった自然の果てしない空間を感じさせるような言葉とともに、再び朗々とした旋律線が現れる。そして第81小節から5小節間、3度目の「ささやき」の音楽が現れる。1連目では「*in Schlummer*/眠り」(第33～36小節)、2連目では「*wann schlaft ihr*/おまえはいつ眠るのか」(第60～63小節)という言葉がそれぞれ繰り返されていて「眠り」が強調されていた。しかし、3連目ではどの言葉も繰り返すことなく、「*mit meinem Sehnen mein Leben ein*/私のあこがれ、命とともに」という、詩の最終行の箇所に長い音価が与えられている。1、2連目が、言葉の繰り返しを含めて11小節であったのに比べ、3連目では繰り返しはなく、12小節間にわたってたっぷりと歌われる。特に「*Sehnen*/あこがれ」、「*Leben*/命」という単語にはそれぞれ3拍、4拍分の音価が与えられており、一際思いが込められている。それに続く後奏は、37小節目から見られた間奏と同一の旋律であるとともに、85小節目からの「*mit meinem Sehnen*」で始まる歌の旋律とも同じ旋律で呼応している。

この曲においては、アルトとヴィオラによる互いの模倣がひとつの特徴である。また、

ヴィオラによる自然風景や心象風景の描写という点において、ピアノのみの歌曲よりもさらに豊かな表現がなされ、一層の奥行きを感じる。ブラームスの歌曲では、歌のパートには指示が少なく、たいていはピアノパートに書かれている強弱記号などを参考にして考えていく。しかし今回、歌に比べるとヴィオラパートに詳細な指示が見られ、特に歌と模倣し合う箇所などはそのフレーズの作り方のひとつの指針となる。もちろん、歌と楽器の特性の違い、特に歌には言葉があることを考えると、そのままそれを真似るだけでは不十分ではある。しかしこの作品においては、ブラームスの旋律美が特に際立っており、楽器と声の旋律線が密接しているというブラームスの特徴を感じる。

## ②Geistliches Wiegenlied

## 聖なる子守唄

Die ihr schwebet

風吹く夜に

Um diese Palmen

ヤシの木の

In Nacht und Wind,

まわりに漂う

Ihr heiligen Engel,

聖なる天使たちよ

Stillet die Wipfel!

梢を静めてください!

Es schlummert mein Kind.

我が子が眠っているのです

Ihr Palmen von Bethlehem

風にざわめく

Im Windesbrausen.

ベツレヘムのヤシの木たちよ

Wie mögt ihr heute

どうして今日は

So zornig sausen!

こんなにも怒り騒ぐのか!

O rauscht nicht also!

ああ、そんなに音を立てないでおくれ!

Schweiget,neiget

黙って、静かに優しく

Euch leis' und lind;  
Stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

枝を傾けてください  
梢を静めてください！  
我が子が眠っているのです

Der Himmelsknabe  
Duldet Beschwerde;  
Ach, wie so müd'er ward  
Vom Leid der Erde.  
Ach, nun im Schlaf ihm  
Leise gesäntigt  
Die Qual zerrinnt,  
Stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

この天の子は  
苦痛に耐えています  
ああ、この地上の苦しみに  
なんと疲れていることでしょう  
ああ、今眠りの中で  
この子は静かに慰められて  
苦しみはゆっくりと消えていきます  
梢を静めてください！  
我が子が眠っているのです

Grimmige Kälte  
Sauset hernieder,  
Womit nur deck'ich  
Des Kindleins Glieder!  
O, all' ihr Engel,  
Die ihr geflügelt  
Wandelt im Wind,  
Stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

厳しい寒さが  
吹き付けてきている  
この子の体を  
私は何で包もうか！  
ああ  
風の中に羽ばたく  
すべての天使たちよ  
梢を静めてください  
我が子が眠っているのです

スペインの詩人であり劇作家のロペ・デ・ベガの詩を、エマニュエル・ガイベルがドイツ語訳したものである。1852年に出版されたガイベルとハイゼによる『Spanisches Liederbuch/スペイン詩集』に掲載されている。第1章で触れたが、ヴォルフも同じ詩に作曲している。もともとスペイン語だったものを訳したために、ドイツ詩に見られるような規則的な韻律は見られない。この詩では、幼子イエスと母マリアの姿が絵画的に描かれている。冷たい風が吹きすさぶ中、幼子を守ろうとする母親の姿が印象的である。

この歌曲は、1864年にヨアヒム夫妻のために作曲されていたため、プライベートな場では既に演奏されていた可能性が高いが、公的な初演は1885年1月30日、クレフェールドのジングフェラインのチャリティーコンサートにおいて、アウグスト・ホーエンシルト *Auguste Hohenschild* という歌手によって1曲目とともに作品 91《2つの歌》として演奏されている。

この曲の前奏と後奏でヴィオラが奏するのは、＜マリアの子守唄＞という15世紀からドイツで知られている民謡のメロディーで、ブラームスはヨハン・ヴァルター *Johann Walther* の『カトリック歌唱大全集』(1631)と、カール・ゼーフェリン・マイスター *Karl Seferin Meister* の『カトリック教会歌曲集』(1862)から見つけており、1863年4月13日、ヨアヒムに宛てた手紙で「私は君に、家庭で歌うのにぴったりな古い素晴らしいカトリックの子守唄を送ろう。これ以上美しい子守唄は見つけることはできないだろう」と語っている。<sup>1</sup>

表 29

調性	拍子	速度記号	音楽形式
F-dur	8分の6拍子	Andante con moto (歩く速さで、動きをもって)	A-B-C-A-B

A(第1～39小節)-B(第40～73小節)-C(第74～89小節)-A(第90～116小節)-B(第117～157

<sup>1</sup>Lucien Stark, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*, p.276.

小節)の形式。

前奏はヴィオラソロによって〈マリアの子守唄〉の親しみやすいメロディーで始まる。この音楽は、間奏と後奏にも繰り返し見られる。全体的に、1曲目の〈静められたあこがれ〉よりもシンプルな印象であり、冒頭の民謡の雰囲気がこの曲全体に漂っているようである。歌が始まると、ピアノはヴィオラが奏したメロディーを用いつつ(第13～14小節)、歌の旋律とも同じ音を持ち、子守唄のような揺れる音楽を奏でる。「Nacht/夜」(19小節)と、「Stillet die Wipfel/梢を静めてください」と願いを込める箇所(第25～26小節)では、和声は一瞬短調の色彩を感じさせ、子を守る母親の不安が垣間見えるようであるが「Es schlummert mein Kind/わが子が眠っているのです」(第27～33小節)という部分ではまた穏やかなF-durへと戻る。

続く40小節目からのBの部分では、テンポの変化はないものの、「ヤシの木よ、どうして今日はそんなに怒りざわめくのか」という歌詞に添って、それまで穏やかな子守唄のようであったピアノは厳しさを伴う。44小節目からの歌とヴィオラの掛け合いも、クレッシェンドとともに荒れた情景を表すようである。

74小節目からのCの部分は、この曲において最も内容が重く、のちのイエスの受難を感じさせる。f-mollへ転調し、ヴィオラの半音階を用いた8分音符の下降音型が悲劇的に響く。8分の6拍子から4分の3拍子へと変わるが、特にテンポ指定はされてない。しかし、受難を思わせる悲痛さと深刻さを伴う歌詞のため、若干重い雰囲気の表現がふさわしいと考える。74、76、78、82、83小節目の歌唱旋律において繰り返し見られる同一の音型が、痛ましさを増しているようである。また、ピアノの3連符とヴィオラの8分音符のずれから起こる絡み合いも効果的に厳しい雰囲気を作り出す。さらに「müd/疲れた」「Leid/苦しみ」という語をブラームスは3回ずつ繰り返して強調している。

90小節目からはまたAに戻り、再び優しい子守唄の音楽が繰り返される。96小節目の「Qual/苦痛」は、1節目の「Nacht」と同じ短調の和音が当てられている。続く117小節目からの2回目のBの箇所においては、1度目のBの箇所では見られなかったpoco agitato

の指示が見られる。1 度目は、第 44～49 小節において *poco cresc.* の表記があり、50 小節目に *mf* まで到達するが、すぐに *dim.* の指示がある。これに対応する 2 度目の箇所は、121 小節目で *cresc.* があり、127 小節目で *poco f* まで高まりを見せる。そして 1 小節半ののちに *dim.* とある。比較すると、強弱だけでも 1 度目よりもよりダイナミックになっており、わが子を守るためにより感情的になる母親の思いが伝わってくるようである。

この作品では、1 曲目で見られたような歌とヴィオラが模倣し合うようなことはないが、掛け合いという点で、非常に効果的に情景や心象を現す場面が多い。また、＜マリアの子守唄＞のメロディーはヴィオラに委ねられ、重要な役割を担っている。＜静められたあこがれ＞同様、1 章で検証したブラームスらしい歌唱旋律の美しさが際立っている。

### ③作品 91 におけるアルトらしさ

前述の通り、この作品はヨアヒム夫妻のために作曲されたと言える。2 曲目の＜宗教的な子守唄＞は、純粹に夫妻へのお祝いとして作曲されており、およそ 20 年後に加えられた 1 曲目の＜静められたあこがれ＞は、夫妻の関係修復のために作曲されている。これを考えると、ブラームスがアルトの声にこだわりがあったというよりは、まずはアマーリエがアルト歌手だったということが前提にある。また、ベアトリクス・ボルヒャルト *Beatrix Borchard* は、この作品を「ロマンティックな歌曲とバロックのアリアの結合として、ブラームスの作品の中で無類な存在である」<sup>1</sup>と位置付けており、その形式の点からも、歌曲とオラトリオを専門とする歌手であったアマーリエへの献呈であると述べている。この作品では、歌と鍵盤楽器に加えてオブリガード楽器を用いるということに、バロックからの伝統的な形式の側面を見ることができる。

作品 91 の 2 つの作品は、一見して相互間に詩の内容の関連はない。歌詞の時代設定に関

---

<sup>1</sup>Beatrix Borchard, “Brahms-3 Lieder. Amalie Joachim als Brahms-Interpretion” in *Brahms-Studien Band 15*, p.108. Edited by Alexander Odefey. Tutzing: Hans Schneider, 2008.

しても、おそらくその時代における現代の人間の姿を歌った1曲目に対して、2曲目はイエス誕生の時にまで遡る。また「静められたあこがれ」はおよそ20年という時を経て作曲されているため、「宗教的な子守唄」に比べてより音楽が複雑で深みを増しており、作風の変化を感じる。しかし、両者に共通するテーマとして「眠り」や「子守唄」というキーワードが浮かび上がる。「宗教的な子守唄」は眠りにつく子を守る母の姿が直接的に描かれているが、「静められたあこがれ」でも隠喩的にその姿が描写されているように考える。「静められたあこがれ」に見られる自然風景は、ブラームスの音楽によって非常に雄大なものとして表現されている。その自然に抱かれて、満たされて眠りについていくという人間の姿が、母の胸で眠る赤ん坊の姿と重なる。

「宗教的な子守唄」に関しては、ヴァイオリニストのヨアヒムとアルト歌手のアマーリエの間に子供が誕生したことと、ブラームスがちょうどその時期に「マリアの子守唄」という民謡を発見したことが成立過程として存在しており、アルトとヴィオラを選択したことは偶然だったのかもしれない。しかし、その後に付け加えられた「静められたあこがれ」は、「宗教的な子守唄」で得たアルトとヴィオラの融合による音楽的效果の中で、直接的にはないが、尽きることのない母親の愛と包容力を隠喩的に描いていると考える。20年の時を経て、雄大な自然と母親の姿を重ね合わせてその旋律線をアルトに委ねたということに、ブラームスのアルトに求めた役割のひとつがあると考えられる。比類ないほどの母性愛を感じさせるこの作品91は、素朴な面を持ち合わせながらも、真に美しいものとして感情に訴えてくる魅力がある。

## まとめ

以上、本章では「低声のため」の歌曲と作品91について考察した。

まず「低声のため」の歌曲と、同時期に作曲されたそれ以外の歌曲を比較すると、詩の選択に相違点が見られる。ブラームスが生涯にわたって携わっていた民謡詩であるが、全

16曲の低声の歌曲で見られたのは、作品105の3<嘆き>の、ツッカルマーリヨ自作の民謡風の詩のみであった。一方、同時期の「低声のため」以外の歌曲には民謡詩を使用したものが多く見られる。1878年近辺に作曲された作品85の中の2曲(表5)、1884年に作曲された作品95(表6)には3曲の民謡詩が含まれている。また、1885年までに作曲された作品97(表8)でも2曲が民謡詩であり、全33曲中7曲が民謡詩となっている。

さらに、「死」を取り扱ったものに関しては、「低声のため」の歌曲においてのみ見られた。特徴的なことは、「死」の描写に対して、長調への転調や上昇形のアルペジオ、賛美歌のような美しい音楽が見られていたことであった。ここに晩年のブラームスの、「死」を「安らぎ」や「救済」として捉えていた死生観が垣間見えた。それと同時に、「低声のため」の歌曲では、強い喪失感や孤独感といった絶望的な感情も見られていた。この感情は、「低声のため」以外でも見られていたが、音楽の表現方法に違いが見られており、低音によっていっそう陰鬱な雰囲気助長され、そこに救いが見いだせないものもあった。そして、「自然」をテーマにしたものでは、壮大な空間の表現と、そこにいる人間の深い精神性が見えた。

「低声のため」以外の歌曲において最も多く見られたものは、恋愛詩に対する付曲である。作品96(表7)は4曲中3曲がハイネの詩によるものであり、4曲いずれも恋愛詩である。そのほかにも、演奏機会の多い作品97の1<ナイチンゲール>、作品106の1<セレナーデ>などもここに含まれる。一方、「低声のため」の歌曲で、いくつか見られた恋愛詩は、作品105の2<私のまどろみはいよいよ浅く>に見られるような大きな悲壮感を伴った作品や、作品86の1<テレーゼ>のような詩の登場人物の性格描写のために低声が用いられた作品であった。作品85の5<沈潜>のみ、情熱的な愛情が描かれていたが、その他で純粹に恋愛の幸せや美しさを歌ったような作品は見られなかった。

続いて音楽的特徴であるが、「低声のため」の歌曲のテンポを見ると、遅く設定されたものが目立った。全16曲中、「Langsam/ゆっくりと」という指示を含むものが7曲ある。情熱的な雰囲気を持つ作品86の5<沈潜>でも、「doch nicht zurasch/しかし急がずに」との

指示があり、吹きすさぶ風を描写するような動きをピアノパートに持つ作品 94 の 3<私の心は重く>では「**doch nicht schnell**/しかし速くなく」と指示が見られた。「低声のため」の歌曲で、動きを示す「**bewegt**」の指示があったのは 3 曲であった。

一方、「低声のため」以外の歌曲(表 5 から表 10)において、「**Langsam**」の表記が見られたものは全 33 曲中 6 曲であった。「低声のため」の歌曲では少なかった「**bewegt**」を含むものが 7 曲見られている。さらに、「低声のため」の歌曲では見られなかった「**Lebhaft**/生き生きと」の表記は 6 曲に、「**Schnell**/速く」や「**Aregretto**/やや速く」はそれぞれ 2 曲ずつに見られている。

調性は、「低声のため」の歌曲では全 16 曲中、長調が 7 曲、短調が 9 曲であった。一方「低声のため」以外の歌曲では、全 33 曲中、19 曲が長調、14 曲が短調となっている。若干「低声のため」の歌曲のほうが短調の割合が多いが、短調を主調とする 9 曲のうち、3 曲は救済を意味する「死」によって長調への転調を見せている。またくまどろみはいよいよ浅く>でも最後の箇所では転調を繰り返して長調で終結していた。「低声のため」以外では、2 曲が短調から長調へ転調している。どちらの場合においても、長調からはじまって短調で曲が閉じるパターンは見受けられない。曲の長調、短調に関しては、相互間に大差はない。

また、「低声のため」の歌曲の旋律線には、ほかの歌曲ではあまり見られない五線の下之音まで多く使われており、ゆったりしたテンポの中でたっぷりと聴かせるような作品が多く見られた。ブラームス特有の美しい旋律線が低音で表現されることにより、より深みのある音楽となり、本来持ち合わせている温かみのある雰囲気をも助長しているようなものもあった。作品 91 の《2つの歌》や、作品 86 の 2<野にひとりいて>、作品 94 の 4<サッフォー風の頌歌>、作品 105 の 1<歌の調べのように>などがその例であり、その旋律線はチェロなどの弦楽器でたっぷりと演奏されても美しいと感じさせられる。これらの作品は低声の音色そのものと音楽の雰囲気が非常に合致しているようであった。

## 結論

本論文は、「低声のため」の歌曲に見られる音楽的特徴と、低声に求められている役割を明らかにすることを目的とした。

第1章ではブラームスの歌曲作品概要として、歌曲作曲におけるブラームス独自の特徴を俯瞰した。民謡とのかかわりや詩人の選択から、ブラームスにとって歌曲作曲が身近なものであったと考えた。そして、歌曲集として実際にまとめて演奏されることは少ないものの、ブラームスは作品番号ごとに意図を持って歌曲を編集しており、創作の後期には「低声のため」という指定をして歌曲をまとめていた。また、ブラームスの歌曲の旋律線を器楽曲とのつながりから検証し、ブラームス独自の特徴を考察した。

第2章では、ブラームスとかかわりのあった女声歌手について述べた。彼女たちは、ブラームスの創作活動に多大なるインスピレーションを与えていた。また、これらの歌手の批評やブラームスとのエピソードからは、民謡を理想とする歌曲においても、作曲家自身が豊かな表現力や多彩な音色を求めていたことが分かった。

第3章では、「低声のため」と指定のある歌曲に焦点を当て、それぞれの楽曲分析の後に、「低声のため」の歌曲に見られる音楽的特徴を考察した。この考察の結果、ブラームスは低声の音色に、自らの死生観の表現、孤独感、喪失感といった感情の表現、年上の女性や晩年の男性といった登場人物の性格描写、自然描写の中での深い精神性、包容力のある母親の表現といったように、いくつかの役割を与えていた。これらは同時期に作曲されたほかの歌曲には見られず、低声独自の役割と言える。

一般的に、アルトもしくはバスなどの低声の音色は、ソプラノやテノールに比べて、人間の心の内にある素直な感情が表現される音色であると考えられる。高声の音色は、若さや高揚感、またある時は天上からの響きを思わせる描写などに適しており、「低声のため」と指定した作品については、異なる役割が与えられている。そこに見られる死生観や孤独感といった感情は、生涯独身で過ごし、望みつつも故郷ハンブルクでは定職を得られずに異国

の地で生涯を閉じたブラームスの姿と重なるものがある。第 2 章で既述したが、アガーテに恋をしていた若き日のブラームスは、まるで自らの心情を歌曲作曲において表出するかのような恋愛詩を多く用いていた。第 1 章での詩人の選択も併せて考えると、歌曲作曲はブラームスにとって、自らの感情を自由に表出できる場であったと言える。もちろんこれはひとつの感情の側面に過ぎないが、ブラームスの歌曲に取り組む際は、作品理解のために、作曲家の人生を併せて考察することがひとつの有効な方法であると考えられる。その人生を辿った時に見られる思いを汲み取ることが、表現の際のひとつのヒントとなる。「低声のため」のための歌曲には、幸せな愛の歌などではなく、ある意味晩年のブラームス自身の独白とも言えるような感情が与えられていると言える。そしてその感情が最後の歌曲集《4 つの厳粛の歌》へとつながり、バスの音色にその表現を与えたように考える。

さらに、テノール歌手のための移調が、曲の性格と合わずに後悔したということがあった<sup>1</sup>というエピソードからは、歌手に合わせた移調を認めつつも、原調を重視していた一面が窺える。特に「低声のため」の歌曲に関しては、曲のテンポ、表現の指示からも、低声の音色が合致するものも多く見られた。それによって、内に情熱的な思いがありながらも、それが決して爆発的に表出することのない独特の緊張感が保たれている。

実際の演奏に際しては、このようなブラームスの歌曲のどこか内向的な雰囲気を感じながらも、我々演奏家は、その内に秘められた思いを外に表出しなければならない。特に低声のための歌曲には、作品全体に華やかさは少ないとしても、秘められた思いは非常に情熱的であり、起伏に富んでいるものであるということを忘れてはいけない。今回考察した「低声のため」の歌曲では、完全な有節歌曲というものは作品 105 の 3<嘆き>のみで、その他の作品では、歌詞の心情や情景によって、精妙に変化する音楽が見られた。それは決して大げさなものではないが、その変化に心を寄り添わせて歌うことが必要である。

また、歌い手である以上は、どの作品を演奏する際も、言葉ひとつひとつの表現を大切にすべきである。特に母国語でない言語を演奏する際には、言葉の意味の理解は不可欠

---

<sup>1</sup>本論文、13 頁。

である。頭の中で日本語に変換しなくても、自然に言語と意味が一致し、それがニュアンスとして表現できることが理想である。しかし第 1 章で検証したように、ブラームスの歌曲においては、その旋律線にひたすら身を委ねる瞬間というものが存在している。もちろんそれは詩から生まれてきた音楽であり、言葉があつてこそ表現できるものであるのだが、まるで弦楽器を演奏するかのように、大きな旋律線その美しさのままに表現することに意識を向けることも非常に重要である。その音楽に身を委ねる中で、自然に言葉が音楽に結びつき、ピアノと相まって、その詩の世界観が浮かび上がるという感覚が、ブラームスの歌曲演奏の際には必要であると考え。低声のための歌曲にも、その旋律美が見られる作品が多く見られており、それが低声の音色と結びつくことにより、作品の中の感情がより深まっていくような印象を受ける。

「低声のため」の歌曲に焦点を当てることで見えてきたこれらの特徴と役割を踏まえ、与えられた声の音色を生かしながら、今後のブラームスの歌曲演奏に生かしていきたい。

## 参考文献表

### 和書

エルンスト・シャーデ『ルートヴィヒ・エルクと近代ドイツ民謡学の展開』坂西八郎訳、

東京：エイジ出版部、1978年。

大崎滋生『マーラー』東京：音楽之友社、1992年。

カール・ガイリンガー『ブラームス』山根銀二訳、東京：株式会社東徳、1975年。

グスタフ・イェンナー『ブラームス回想録集 第三巻 ブラームスと私』天崎浩二・

関根裕子訳、東京：音楽之友社、2004年。

クロード・ロスタン『ブラームスの生涯(下)』森健二訳、神奈川：青山社、2005年。

門間直美『ブラームス』東京：春秋社、1999年。

山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』東京：都文堂、1982年。

渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』東京：音楽之友社、1997年。

『新改訳、中型聖書—引用・注付—』東京：日本聖書刊行会、1970年

『ニューグローブ世界音楽事典』東京：講談社、第15巻、1996年。

### 洋書

Avins,Styra.*Johannes Brahms:Life and Letters*.New York:Oxford University Press,1997.

Borchard,Beatrix. “Brahms-3 Lieder.Amalie Joachim als Brahms-Interpretion.” In *Brahms-Studien* Band 15,pp.89-110.Edited by Alexznder Odefey.Tutzig:Hans Schneider,2008.

Botstein,Leon.*The compleat Brahms : a guide to the musical works of Johannes Brahms*.New York:W.W. Norton,1999.

- Clive, Peter. *Brahms and His World*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2006.
- Ebert, Wolfgang. "Die von Hermina Spies gesungenen Brahms-Lieder," In: *Brahms-Studien* Band 11, pp.73-81. Edited by Martin Meyer. Tutzing: Hans Schneider, 1997.
- Friedlaender, Max. *Brahms's Lieder*, New York: Ams Press, 1928.
- Henschel, George. *Personal Recollections of Johannes Brahms*. Boston: Richard G. Badger, 1997.
- Sams, Eric. *The Songs of Johannes Brahms*. New Haven: Yale University Press, 2000
- Rij, Inge V. *Brahms's song collections*. New York: Cambridge university press, 2006.
- Schauffler, Robert, H. *The Unknown Brahms: His Life, Character and Works*. Westport: Greenwood Press, 1972.
- Stark, Lucien. *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*. Bloomington : Indiana University Press , 1995.
- The Musical Times*. "Miss Hermina Spies' Recital. "Vol.30, No.557. Musical Times Publications Ltd. p.40, 1899.

#### 楽譜

『ドイツ歌曲集』 畑中良輔編、小林和夫訳、東京：株式会社全音楽譜出版社、2000年。

Brahms, Johannes.

*Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Vol. Leipzig: C.F. Peters.

Brahms, Johannes.

*Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Vol.4. Leipzig: C.F. Peters.

Brahms, Johannes.

*2 Gesänge opus 91. Original*. Edited by Simrock. London: Boosey & Hawkes.

Wolf, Hugo. *Spanisches Liederbuch nach Heyse und Geibel : für eine Singstimme und Klavier*. Leipzig: C.F. Peters.