

平成28年度 博士学位論文

作曲家たちから見たオフェーリア

——ヘルマン・ロイター《オフェーリアの3つの歌》を中心に——

東京芸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 2312903

谷垣 千沙

凡 例

- ・《》音楽作品名
- ・〈〉曲名
- ・『』文学作品名
- ・‘ ’.....歌詞および文学作品からの引用
- ・「」文献からの引用、および強調

ウィリアム・シェイクスピアの戯曲『ハムレット』の登場人物、オフィーリアの兄である **Laertes** の日本語表記を、本論文では、英語読みと独語読みを統一して、レイアーティーズとする。

本文第2章中の譜例は

・ Hermann Reutter. *Drei Lieder der Ophelia aus Shakespeares “Hamlet” für Sopran und Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1980.

・ Johannes Brahms. *Fünf Ophelia Lieder für eine Sopranstimme und Klavierbegleitung*. Edited by Dr. Karl Geiringer. Wien: Schönborn-Verlag, 1960.

・ Richard Strauss. *Lieder Gesamtausgabe Vol.2* Edited by Dr. Franz Trenner. London: Boosey & Hawkes, 1964.

より転載する。

調性の表記について、本文中は日本語式、譜例中はドイツ語式とする。

譜例楽譜の小節番号について、ブラームスとシュトラウスの楽譜には1曲ごとに番号を付すが、ロイターの場合は出版物自体に第1曲目から第3曲目まで通して番号が付されているため、本論文においてもその小節番号を以て進めていくこととする。

目 次

序章.....	1
第1章 ヘルマン・ロイターとオペラ《ハムレット》	2
第1節 ピアニスト、作曲家としてのヘルマン・ロイター.....	2
第1項 ヘルマン・ロイターの生涯.....	2
第2項 ヘルマン・ロイターの音楽作品.....	5
第3項 ヘルマン・ロイターの歌曲作品.....	7
第2節 ウィリアム・シェイクスピアとヘルマン・ロイターの「ハムレット」	13
第1項 シェイクスピアの戯曲『ハムレット』	13
第2項 『ハムレット』のドイツ語訳について.....	17
第3項 ロイターのオペラ《ハムレット》	34
第2章 3作曲家の連作歌曲《オフエーリアの歌》とその楽曲分析.....	38
第1節 ヨハネス・ブラームスの《5つのオフエーリアの歌》	38
第2節 リヒャルト・シュトラウスの《オフエーリアの3つの歌》 Op. 67, 1-3.....	51
第3節 ヘルマン・ロイターの《オフエーリアの3つの歌》	69
第3章 比較と演奏について.....	96
第1節 3作曲家の楽曲の比較と演奏の可能性.....	96
第1項 楽曲の比較.....	96
第2項 演奏の可能性.....	104
第2節 考察.....	107
終章.....	109
謝辞.....	111
参考文献.....	112
付録 ヘルマン・ロイター声楽作品表.....	115
ヘルマン・ロイターのオペラ《ハムレット》登場人物、オーケストラ編成等....	121

序章

古今東西、世界中で読まれ、演じ続けられてきた戯曲『ハムレット』は、正式名を『デンマークの王子ハムレットの悲劇 The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark』といい、16世紀初頭にイングランドの劇作家、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564-1616) によって作られた。『ハムレット』はドイツ語やフランス語、その他多くの言語に翻訳され、今から200年以上も前の1800年のドイツでも流行した。演劇の世界にとどまらず多くの画家たちにもインスピレーションを与え、また多くの作曲家たちの創作意欲を駆り立てた。その中でも運命に翻弄された少女、オフェーリアに多くの芸術家が魅了され、ジョン・エヴァレット・ミレー Sir John Everett Millais¹ (1829-1896) が「オフェーリア」を描いたように、画家たちがこぞって彼女を描き、作曲家たちも英語はもちろん、フランス語、ドイツ語で彼女の歌を書いた。

ドイツ語の作品で有名なものはリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) のオフェーリアの連作歌曲が挙げられるが、筆者が初めに会った「オフェーリアの歌」は近現代の作曲家ヘルマン・ロイター Hermann Reutter (1900-1985) の、ソプラノとピアノのための《オフェーリアの3つの歌》で、彼のオペラ《ハムレット》から派生した連作歌曲だ。予想をはるかに超えるほど錯乱したロイターのオフェーリアを歌い終えたときは、いつも疲労困憊であった。また、その生涯で劇音楽を作曲する事なかったヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) も、戯曲から派生したオフェーリアの連作歌曲を作っている。

この論文では、ロイターの《オフェーリアの3つの歌》に焦点をあてて、第1章の第1節ではまだ日本ではあまり知られていない作曲家、ロイターの人物像について、第2節ではシェイクスピアの英語劇『ハムレット』がどのようにドイツ語に訳され、ロイターによって作曲されたのかを探る。第2章ではロイターの作品と併せて、ブラームスの《5つのオフェーリアの歌》、シュトラウスの《オフェーリアの3つの歌》Op.67,1-3を取り上げ分析し、第3章ではすべてを俯瞰して比較する。世界中で人々を魅了するオフェーリアを各作曲家がどのように描き出したのか追求する。

¹ ラファエル前派を代表するイギリスの画家。

第1章 ヘルマン・ロイターとオペラ《ハムレット》

第1節 ピアニスト、作曲家としてのヘルマン・ロイター

第1項 ヘルマン・ロイターの生涯

1900年6月17日、ヘルマン・ロイターはシュトゥットガルトの工場主である、ヘルマン・ロイター（同姓同名）と、その妻、クララのもとに生まれた。その両親も父親はピアノを、母親は声楽を学び、小さな演奏会に出演するほどであった。そんな音楽好きな両親のもとに育った少年、ヘルマン・ロイターは、7歳ですでにシューベルト Franz Schubert（1797-1828）、シューマン Robert Schumann（1810-1856）、ブラームス Johannes Brahms（1833-1897）、ヴォルフ Hugo Wolf（1860-1903）の多くの歌曲を知り、伴奏できるほどであった。そのころから本格的なピアノのレッスンを受けるようになり、1909年、シュトゥットガルトのエーバーハート・ルートヴィヒ・ギムナジウム（Das Eberhard-Ludwig-Gymnasium）に入学したのち、12歳でチェロを始めた。そのどちらもロイターの洗礼立会人であり、当時のシュトゥットガルト歌劇場の第1コントラバス奏者であった、オイゲン・ウーリヒ Eugen Uhlig の指導によるものだった。オイゲン・ウーリヒはどのような楽器でも使いこなし、室内楽奏者としてもその名は知られていた。13、14歳で古典派、ロマン派の絶対音楽²を知ったロイターであったが、その当時、ドイツの音楽界ではモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart（1756-1791）、ウェーバー Karl Maria von Weber（1786-1826）、ワーグナー Richard Wagner（1813-1883）、ヴェルディ Giuseppe Verdi（1813-1901）などが崇められ、ロイター自身も、言葉と音の融合である歌曲やカンタータ、オラトリオ、そしてオペラなどの創造に興味を持った。

1913年に父親を亡くしてしまうが、母親の賛同を得てミュンヘン音楽院（現、ミュンヘン音楽大学）に通うため、ロイターは1920年にシュトゥットガルトからミュンヘンへと移った。その芸術の中心地であるミュンヘンでロイターは、ブルックナー Anton Bruckner（1824-1896）やレーガー Max Reger（1873-1916）、プフィッツナー Hans Pfitzner（1869-1949）、ヒンデミット Paul Hindemith（1895-1963）とストラヴィンスキー Igor Stravinsky

² 文学的内容・絵画的描写など音楽以外の要素を含む標題音楽に対し、純粋に音そのものの構成面を重視してつくられた音楽。

(1882-1971)の初期、ブゾーニ Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924)、マーラー Gustav Mahler (1860-1911)、またシェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951)やウェーベルン Anton Webern (1883-1945)、そして多くのシュレーカー Franz Schreker³ (1878-1934)の作品を知り、美術はもちろん、イプセン Henrik Ibsen (1828-1906)、ストリンドベリ August Strindberg (1849-1912)、ハウプトマン Gerhart Hauptmann (1862-1946)、ヴェーデキント Frank Wedekind (1864-1918)、ブレヒト Bertolt Brecht (1898-1956)などの文学、演劇作品、特にトーマス・マン Thomas Mann (1875-1955)、フーフ Ricarda Huch⁴ (1864-1947)の作品から大きな刺激を受けた。ミュンヘン音楽院にてロイターは、クルヴォワズィエー Walter Courvoisier に作曲を、ドルフミュラー Franz Dorf Müller にピアノ、マイヤー Ludwig Mayer にオルガン、そしてエーラー Karl Erler に声楽を学んだ。

音楽院卒業後の1923年からは歌曲やピアノ曲、また室内楽を作曲しながら、世界各国を飛び回り、コンサートピアニストとして、また歌曲ピアニストとして名を馳せていった。アルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini (1867-1957)やフランツ・コンヴィチュニー Franz Konwitschny (1901-1962)、フェルディナント・ライトナー Ferdinand Leitner (1912-1996)などの指揮者たちとも共演し、シュヴァルツコプフ Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006)や、フィッシャー-ディースカウ Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012)、ハンス・ホッター Hans Hotter (1909-2003)、ニコライ・ゲッダ Nicolai Gedda (1925-)などの大歌手たちがロイターを彼らのコンサートのパートナーとして選んで演奏会を行った。なかでも1930年から35年の間、世界的アルト歌手、ジークリット・オネーギン Sigrid Onégin (1889-1943)の伴奏者として、10回ものアメリカ演奏旅行に同行し、そのピアニストを勤めた。

作曲家としてロイターは、ドーナウエシingenやバーデンバーデンにおける前衛音楽の祭典などに招集され、1926年には大手出版社であるショット社と専属契約を結び、以降、彼の全ての作品はショット社から出版されるようになった。また、そのころからほぼ毎年、彼の作品は作曲フェスティバル⁵で初演されるようになった。1932年からは故郷にある、シュトゥットガルト音楽大学でシュトレサー Ewald Sträßer (1867-1933)の後任として作曲を教え、1936年から1945年まではフランクフルト音楽大学において学長を務め

³ オーストリアの作曲家、また指揮者。

⁴ ドイツの女流作家。

⁵ Tonkünstlerfest Allgemeiner deutscher Musikverein

た。しかし第二次世界大戦中は街中から離れ、ドイツ南西部のシュヴァーベン地方のハイ
ルブロンに移り住んだ。

1940年2月17日には、ロイター自身の生徒であった、リーゼロッテ・ラウク Lieselotte
Lauk と結婚し、翌年には第一子、息子のヴォルフガング Wolfgang が生まれた。しかし彼
が3歳の時に不幸にも事故で亡くした。1943年にはシュヴァーベン作曲家賞をシュトゥッ
トガルト市から贈られ、同年に長女、ガブリエーレ Gabriele が、1946年に次女、モニカ
Monika が誕生した。

1950年にはハイルブロンからシュトゥットガルトに戻り、1952年からはシュトゥットガ
ルト音楽大学で再び教鞭をとり、作曲と歌曲解釈を教えた。1956年から退職する1966年ま
での間、同大学の学校長を務めたが、作曲家、教師、学長という3つの仕事はピアニスト
としての演奏旅行のため中断されることが多かったようだ。

1953年には、ブラウンシュヴァイク市のルートヴィヒ・シュポア賞を受賞し、1955年に
はベルリン芸術アカデミー⁶や、バイエルン芸術アカデミー⁷のメンバーとなったり、また
ミュンヘン国際音楽コンクール Der Internationale Musikwettbewerb der ARD München の声
楽部門の議長や審査員を務めるなど、ドイツ音楽界にも大きく貢献した。1959年にはドイ
ツ連邦功労十字章を授与され、1960年からは定期的に演奏会や歌曲解釈、または作曲法の
講座や講習会のためにアメリカやヨーロッパの他国に赴き、国際的評価をも得た。2か月
間、客員教授として武蔵野音楽大学で教えたこともある。

1968年にはシュトゥットガルトにヴォルフ・アカデミーを創設し、生涯会長を務めた。
1976年、名誉博士をサンフランシスコ音楽芸術協会から、またフーゴ・ヴォルフ・メダル
をウィーンの国際フーゴ・ヴォルフ協会から授与された。1979年には妻のリーゼロッテを
亡くし、6年後の1985年1月1日に満84歳、南ドイツのハイデンハイムにて没した。

⁶ ベルリン芸術アカデミー Die Akademie der Künste 1696年ベルリンに創立された芸術協会。
ヨーロッパで最も古い文化的研究所の1つに数えられる。

⁷ バイエルン芸術アカデミー Die Bayerische Akademie der Schönen Künste 1948年にバイエルン
共和国によって設立された、芸術分野の著名な人物によって構成される文化団体。

第2項 ヘルマン・ロイターの音楽作品

ロイターは生涯を通して作曲し続けた多作家であった。その作品はピアノ曲から室内楽曲、ヴァイオリン協奏曲、チェロ協奏曲、ピアノ協奏曲、バレエ、合唱曲、オペラ、オラトリオ、合唱・独唱を含む交響曲など多岐にわたる。そして歌曲においては200曲近くの作品を残している。彼の代表する作品としては1936年にフランクフルトで初演された、オペラ《ヨハネス・ファウスト博士 *Doktor Johannes Faust*》や、独唱、合唱、子供合唱、オーケストラ、そしてオルガンからなる大編成の《*Der große Kalender* 偉大なる暦》というオラトリオなどが挙げられる。

彼の最も初期の作品として出版されているものは、26歳の時に作曲したピアノ独奏曲《黙示録ファンタジー *Fantasia apocalyptica*》（1926）、そして最後の作品は、1980年に初演を迎えたロイター最後のオペラ《ハムレット》から派生した、《ハムレットの第1と第2のモノローグ *Hamlets erster und zweiter Monolog*》、《ハムレット交響曲 *Hamlet-Sinfonie*》で、ともにロイターが没する1982年に作曲された。

1926年のケムニッツにおける作曲フェスティバルでロイターは、初のピアノ協奏曲を発表した。現代音楽の祭典であったにも関わらず、伝統的な作曲法を多く取り入れた彼の作品は大きな反響を呼び、彼の名は広まっていった。

ロイターの初期の作品にはプフィッツナーやブルックナーの新ロマン主義の影響がうかがえるが、ドーナウエッシンゲンで行われた現代音楽祭⁸でその名が知れわたるにつれて、彼の表現の形は変化して行った。ヒンデミット、ストラヴィンスキー、バルトーク *Béla Bartók*（1881-1945）、ホーネッガー *Arthur Honegger*（1892-1955）などの作品が彼に影響を及ぼしたと言われている。⁹ しかしロイターは戦後の前衛派の動きからさらに先に行く事はせず、

⁸ 1921年から毎年開催される音楽祭。新作のみが演奏され、前衛音楽の作曲家の登竜門と言われる。

⁹ Munzinger- Archiv GmbH. Hermann Reutter.<http://www.munzinger.de/document/00000001857> accessed April 2016.

むしろ実験的な音楽に反対して作曲するようになった。代わりに独自の音楽表現法を発達させ、音楽の三要素である、メロディ、リズム、ハーモニーの調和を彼の信念とした。¹⁰

1950年にロイターは、シュレーダー Rudolf Alexander Schröder (1878-1962) の詩を用い、ドイツ国歌を作曲している。それは当時のドイツ連邦大統領、ホイス Theodor Heuss (1884-1963) によって、新しい国歌として提案されたが、残念ながら採用されることはなかった。ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) 作曲のドイツ国歌がロイターのもので入れ替えられたかもしれないと考えると興味深い。その歌は現在、歌曲《ドイツ国への賛歌 Hymne an Deutschland》(1950) として出版されている。

様々な音楽作品を残したロイターだが、歌曲を良く知り、音楽大学においてもその解釈法を教えた彼の作曲の中心は、連作歌曲として構成された歌曲の創作にあったといえるだろう。

本論文末に付録として、ロイターの声楽作品表を掲載する。

¹⁰ Munzinger- Archiv GmbH. Hermann Reutter.<http://www.munzinger.de/document/00000001857>
accessed April 2016.

第3項 ヘルマン・ロイターの歌曲作品

ロイターの最初の歌曲集は1927年、彼が27歳の時に作曲した8曲からなる、《ロシアの歌 Russische Lieder》Op.21である。ロイターは音楽大学に自分の歌曲クラス¹¹を持っていたため、彼の多くの作品が声楽作品であることに疑問はない。200曲近くある彼の歌曲作品のうち、ピアノ伴奏によるものを約150曲、その他オーケストラ、室内楽、または単一の楽器の伴奏の歌曲を50曲近く作曲している。その歌曲のテキストにはゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)、ヘルダリーン Friedrich Hölderlin (1770-1843)、ケラー Gottfried Keller (1819-1890)、リルケ Rainer Maria Rilke (1875-1926) などをはじめ、ロルカ Federico García Lorca¹² (1898-1936)、ジョイス James Joyce¹³ (1882-1941)、フーフ、ザックス Nelly Sachs¹⁴ (1891-1970)、カシュニッツ Marie Luise Kaschnitz¹⁵ (1901-1974)、そしてシェイクスピアなどのものが挙げられる。

付録の作品表を見ても分かるように、ロイターは常に連作で歌曲を作曲していた。単一の歌曲を書くことは一度もなく、ヘルダリーンの詩による連作歌曲集などは何作もある。歌曲だけに関わらず彼の多くの作品が何か記念行事などのために、また、誰かのために献呈されているのも彼の作品の特徴である。例えば、初めてのピアノ独奏曲は彼の音大時代の師に捧げられており、他には、かつてロイターが共演したディースカウやシュヴァルツコプフ等の名前もそこに挙げられる。

20世紀の歌曲作曲法において、ロマン派時代にみられるような、歌に従属したピアノパートは次第に排除されるようになり、ピアノには声部の近くで独立したポジションが与えられた。ヴォルフがすでにそうであったように、歌曲の作曲法はもはや室内乐的になってきていた。シェーンベルク、ウェーベルン以後の作曲家がそうであるようにロイターも同じく、

¹¹ 声楽、ピアノを専攻する学生が混在するクラス。

¹² スペインの詩人、劇作家。

¹³ アイルランドの小説家。

¹⁴ ドイツの女流詩人、作家。

¹⁵ ドイツの女流作家。

デクラメーション¹⁶を極度にまで使用する作曲法をとり、ピアノよりも声楽が優勢的とみなしながらも、声とピアノパートの調和を目指していた。¹⁷

ロイターの詩の扱い方は、韻律的に言葉の揚音部と抑音部にしっかりと沿ってのり的確である。しかしヘルダリーンの歌曲集においては、段落や内容に応じて彼独自の方法で詩行を区切ってしまい、詩節の全体的なリズムは失われている傾向があると、批判的な意見もある。¹⁸ しかし多くは、音節単位のデクラメーションの表現が言葉のリズムの配慮とともに重要視され、そこにメロディは装飾するように付随するだけで、それによって詩のテキストがうまく理解される。

またその時代、楽曲の中で音の色彩は重要性を増してきた。そのためピアノ伴奏よりもオーケストラや室内楽伴奏の歌曲が重要視される傾向があった。ロイターは自身で「簡素なリートの様式を、劇的な大規模な音楽よりも劣るとも勝るとも見なしていない」¹⁹ と言いつつも、その作品の中にはオーケストラ伴奏の歌曲、独唱や合唱付き交響曲など、声と多数の楽器群が組み合わせられた楽曲が少なくない。

彼の初期の作品は和音の響きに20世紀の斬新さを感じるものの、伝統的な枠に卡ろうじて留まっている。その作品の多くに調号が記されていないのも、新しい時代の作曲法にのったものだろう。曲によっては芸術歌曲というより、むしろ歌謡曲とも聞き得る歌曲もあったりするのだが、曲の構成ははっきりし、展開部などあるべきところに配置され、緩急が明確に存在している。

40代半ば以降、ロイターの作品において時代の先を行く斬新的な音楽は影を潜め、調性が分かり易くなってくるが、そのころからロイターの特徴ともいえる、ピアノパートに2段に渡る譜面が多く採用されるようになり、複調性の歌曲が増えてくる（譜例1）。多調

¹⁶ 歌詞の意味や自然な言い回し、抑揚・韻律を重要視する歌唱法。ブリタニカ国際百科事典より。

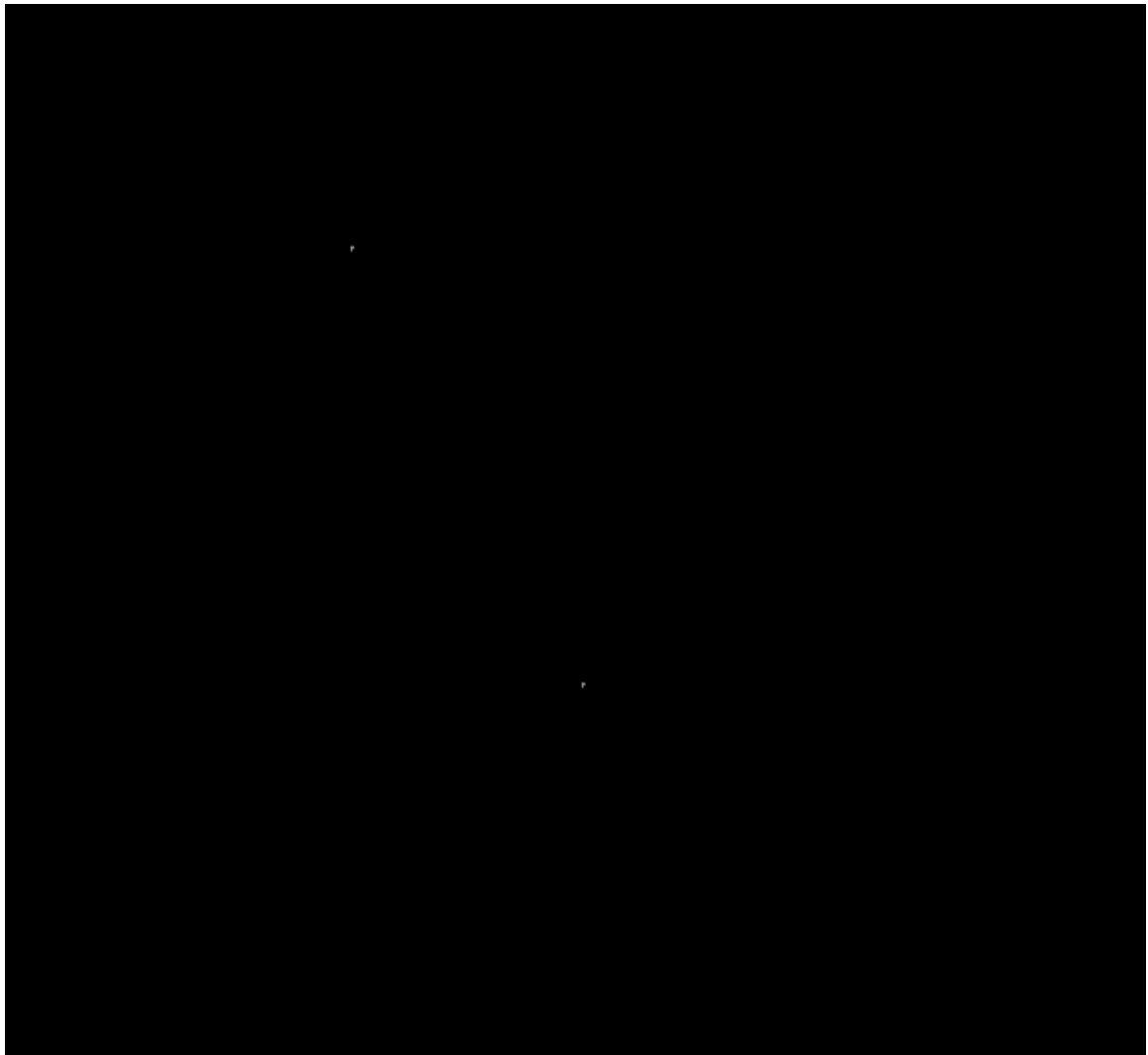
¹⁷ Hamel, Fred. MUSICA Monatsschrift fuer alle Gebiete des Musiklebens. Kassel: Baerenreiter, 1950.123頁。

¹⁸ Abele, Ursula. Vertonungen von Gedichten Friedrich Hölderlins – Klavierlieder nach 1945 Diplomarbeit, Universitaet Wien, 1993: 65-69.65-66頁。

¹⁹ Funk, Vera. Hoelderlin-Vertonungen im Vergleich: Das Wort-Ton-Verhaeltnis bei Hermann reutter und Gyoergy Ligeti Wissenschaftliche Hausarbeit, Hochschule fuer Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, 1987. 23頁。

性に色づけされた〈夜 Die Nacht〉の楽譜を掲載する。ここではシャープ系とフラット系の調号が同時に示され、多調性であることが視覚的にも明らかである。

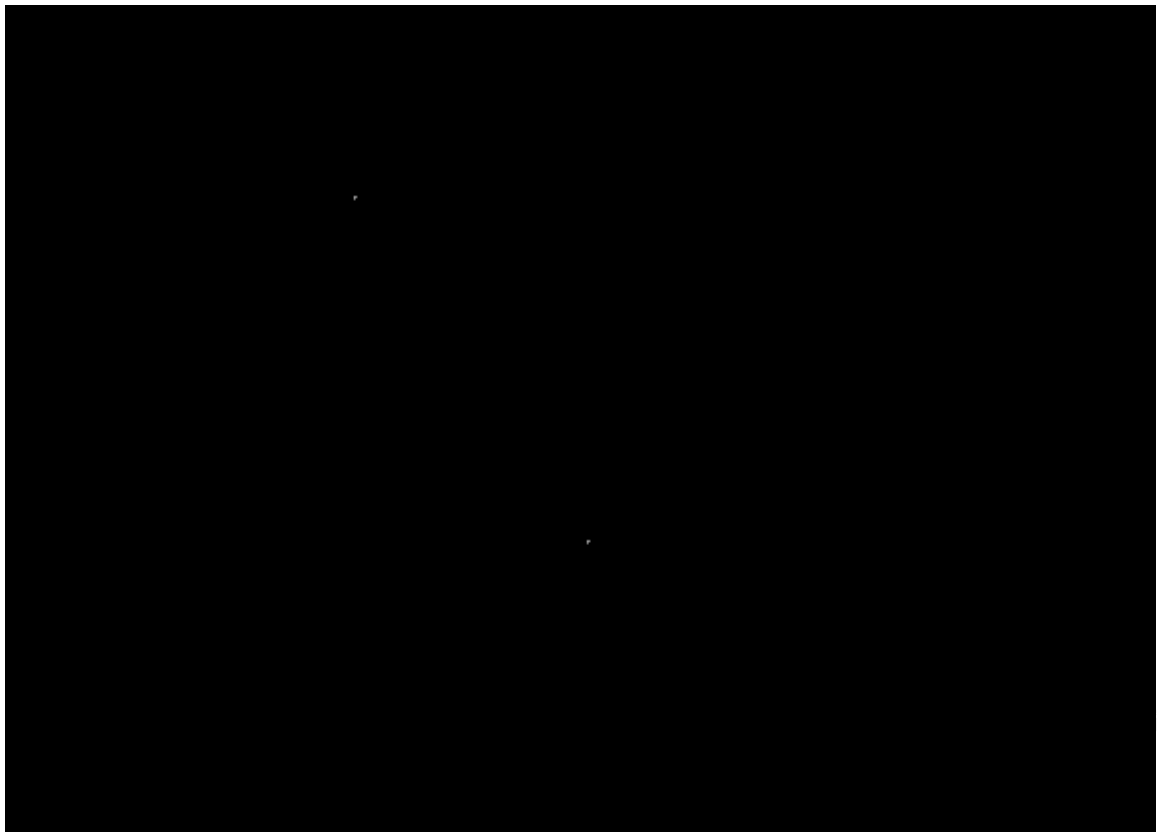
譜例 1 ヘルダリーンの詩による《3つの歌 Drei Lieder》Op.67より〈夜 die Nacht〉第63小節目から。



またロイターの作品の多くに、声部がレチタティーヴォのように歌うという手法がある。歌曲内にレチタティーヴォ、アリオーゾの入れ替わりなどが多く見受けられ、その時ピアノはたいてい、和音やゆるやかなリズムで伴奏に徹し、声部に寄り添うように作曲されている。歌の出だしもピアノの和音に導かれることが多く、歌手は自由にデクラメーションすることができるのである。ここにその例を挙げる。

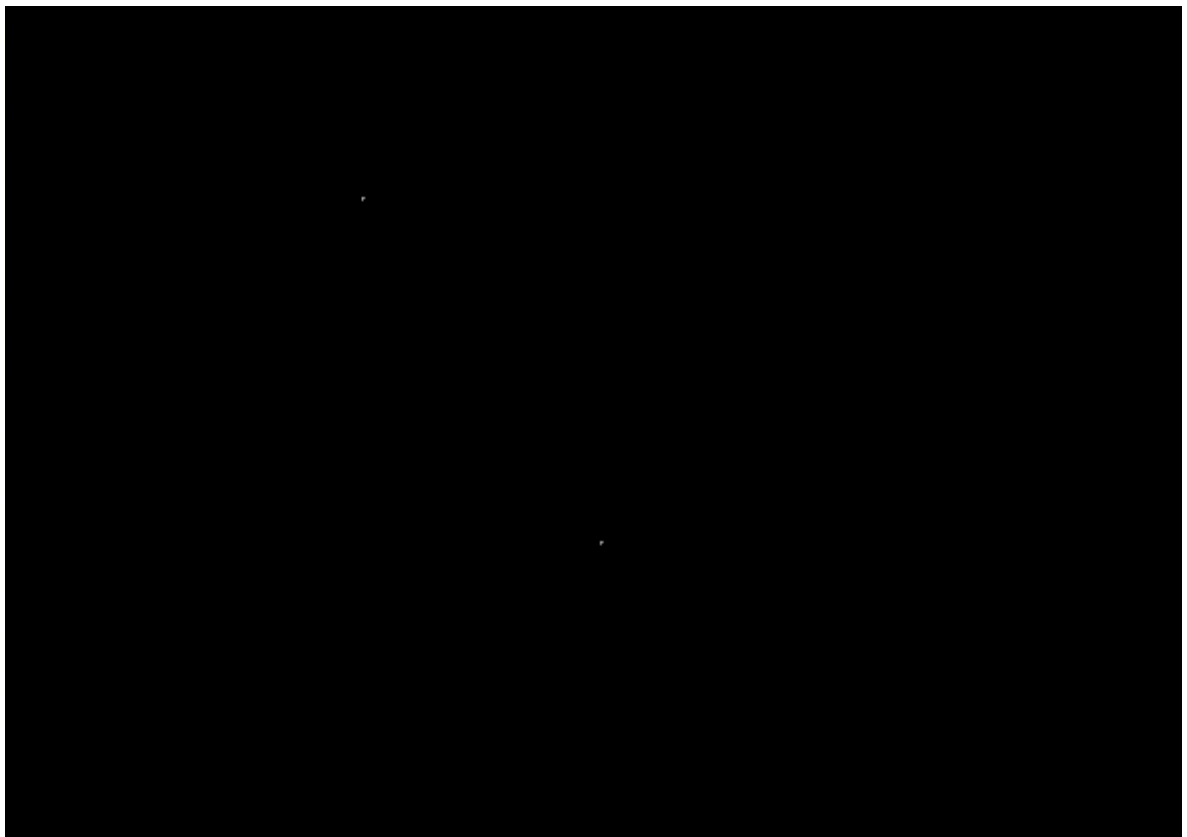
譜例 2

《旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌 Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke》Op.31より第1曲目、第13小節目から。

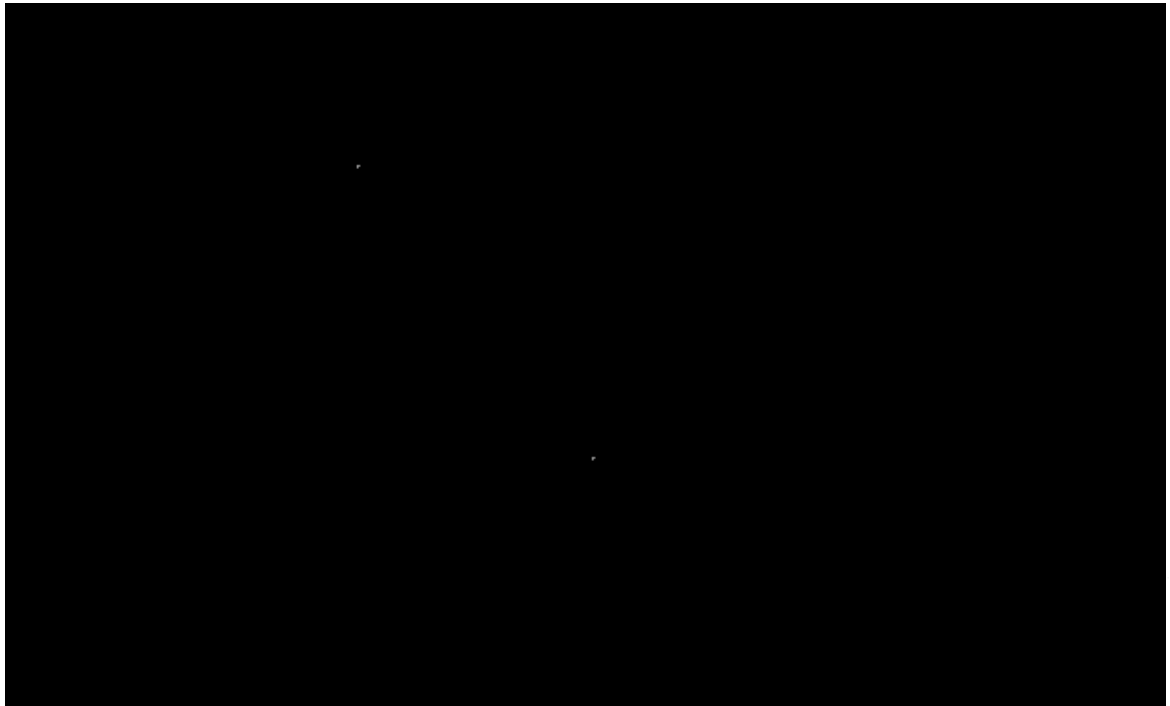


また、それが進化した最たるものが、1956年作曲の《3つのジプシーのロマンス Drei Zigeunerromanzen》である。ピアノパートは完全に休符となり、それが際限なく続く（譜例3）。またその傾向は器楽曲にまで見受けられる（譜例4）。

譜例3 《3つのジプシーのロマンス Drei Zigeunerromanzen》第2曲目、第56小節目から。



譜例 4 トランペットとピアノのための《スケルツォ Scherzo》〈Trio〉より冒頭。



1950年以降、作曲家たちが作曲の新しい道、または音楽と言葉の新しい関係性を発展させるなか、ロイターも同じく、彼の作品に移り変わりの様子が見られる。クラシカルな作曲法にとどまりながら、それほど前衛的ではないにしろ、確かにロイターは新しい響きの可能性を探している。そして彼の後期の作品になると和音機能の複雑なものが増えてくる。《オフェーリアの3つの歌》にも見られ、調性を明白にさせない手法、短2度や増1度など、摩擦がおこるような和音の多用が見受けられる。

第2節 ウィリアム・シェイクスピアとヘルマン・ロイターの「ハムレット」

第1項 シェイクスピアの戯曲『ハムレット』

イングランドの劇作家であるウィリアム・シェイクスピアは彼の喜劇時代に続く、悲劇時代²⁰の初めの1600年に、四大悲劇²¹のうちの一つである『ハムレット Hamlet』を書いた。彼の戯曲の中では、台詞ではなく「歌」が役者によって歌われる場面が多くある。例えば、同じく四大悲劇の『オセロ Othello』、『リア王 King Lear』にも数か所あり、ト書きによって書き分けられている。今回取り上げる「オフェーリアの歌」も、もともとはこの『ハムレット』という戯曲の中の登場人物である、オフェーリアによって歌われるものだ。その『ハムレット』のなかで、オフェーリア以外に「歌」を持つのは第一の道化役のみで、墓を掘りながら歌うだけである。

シェイクスピアはオフェーリアのために歌を3つ、ないし5つ明記して書いたわけではない。オフェーリア役のためにト書きによって「歌う」と指示された箇所は、総数9か所になる。その間にオフェーリアを始め、他の登場人物によるいくつもの台詞が入る。

ここでまず、戯曲『ハムレット』の物語の内容について確認しておこう。

デンマークの国王であった父親を亡くし、留学先から帰ってきた王子、ハムレット。その叔父、クラウディウスは寡婦となったハムレットの母親であるデンマーク王妃と再婚し、王位に就き、デンマークの新国王となった。そんなある夜、ハムレットは亡き父の亡霊を見る。その亡霊は、自分（国王）を殺したのはその弟であるハムレットの叔父だと言う。ハムレットは叔父によって父を殺され、母をけがされたのだ。叔父への復讐を図るハムレットは気が狂ったと思わせるように振る舞い、周囲はそれに困惑するばかりである。デンマーク国の宰相を父に持つオフェーリアはハムレットの恋人。ハムレットはその恋人に対してまで冷たい態度をとり、むげに接する。彼女のことなどもう分からず、もう愛していないかのように。そのような中ハムレットは叔父と間違えて、オフェーリアの父親を刺し殺してしまう。第4幕、そうしてオフェーリアは狂乱してしまう。第1幕から第3幕でオフェーリアは全く歌うこ

²⁰ 1600年以降数年間、生と死、善と悪、罪と罰、仮象と真実など人間の根本問題をテーマに扱った作品を書いた時代。ブリタニカ国際大百科事典より。

²¹ 他3作品、『オセロ Othello』、『リア王 King Lear』、『マクベス Macbeth』。大辞泉より。

とはない。しかし彼女の気が触れてしまったとき、彼女は歌い出すのだ。原因は2つ。ハムレットが自分のことをもう愛しておらず、自分から離れていってしまったという事。その恋人が自分の父親を殺してしまったという事。その後、自ら川に身を投じたのか事故なのか定かではないが、オフェーリアは川に流れて死んでしまう。ハムレットが原因で父親と妹を失ったオフェーリアの兄、レイアーティーズは国王と結託してハムレットの殺害を心に決める。しかし最後にはハムレットもその母親も叔父もオフェーリアの兄も、決闘や毒殺の末、殺し殺され、皆死んでしまうという悲劇であり、復讐劇である。

そして次に、第2章の楽曲分析に必要不可欠である、オフェーリアによって歌が歌われる箇所についての内容解釈を、物語の経過とともに確認していく。

自分の父親を恋人に殺されてしまった場面から数週間経った第4幕第5場。オフェーリアは父親の死の真相を聞かされていないようである。時期を同じくしてハムレットが半ば追い出される形でイギリス行を命じられたため、オフェーリアはハムレットが父親をどうにかしたのではないかと考えるほかない。城の中の一室で王妃とハムレットの友人であるホレイショが話している。そこへ気がおかしくなったオフェーリアは王妃に「どうしても」と会いに来る。彼女との面会を最初は拒む王妃だが、オフェーリアを危惧するホレイショは王妃を説得し、オフェーリアを部屋に招き入れる。‘Where is the beauteous majesty of Denmark? デンマークの美しいお妃さまはどこ?’と一節語ったのち、オフェーリアは ‘How should I your true love know from another one? どうやって他の人と誠実な恋人を見分けられるかしら?’と歌い出す。王妃が、前国王が死んで叔父に軽々と乗り換えたと考えるオフェーリアは、王妃に向かって、挑戦的に語りかけているようだ。恋人が自分から離れ、さらに父親をその恋人に殺された哀れなオフェーリアは、‘He is dead and gone; 彼は死んで行ってしまった’と、恋人が死んだのか父親が死んだのかも判らない。身近な誰かが死んでしまい、そのお墓や雪のように白い死装束まで見てきたんだから、と歌いながら続けるが、それが悲しいことなのか嬉しいことなのか判らない様子だ。途中、国王が入場し、オフェーリアの気が狂っている様を見て言葉を失うも話しかけるが、オフェーリアには通じない。すると、突然 ‘Tomorrow is Saint Valentine's day, 明日は聖バレンタインデー、’と、また別の話を歌い出す。バレンタインデーには、恋人たちにまつわる言い伝えがある。バレンタインデーのその日、初めて見た人を好きになってしまうというものだ。その言い伝えを試そうと、あるバレンタインデーの前夜、彼に会いに行くことを決行した少女。そんな少女を彼は部屋の中に招き入れ、結婚を信じる少女は彼と関係を持つ。しかし、彼は‘So would I ha' done, An thou

hadst not come to my bed. 結婚したさ、君がぼくのベッドに入って来さえしなければね' と冷酷な言葉を少女に浴びせかける。言い換えれば「そんなふしだらな女とは結婚しないよ」と、なんとも酷い言葉である。このような過激な内容の歌をオフェーリアは「少女」や「彼」になりきって歌うのだ。ここでオフェーリアは錯乱状態に陥っているからなのか、テキストの中では一人称、三人称が入り混じっている。もしくは恥辱的な出来事なため、第三者の身に起こったことのように表現しているという読み方もできる。またこれは、ハムレットとオフェーリアの間で起こったことなのか、シェイクスピアのテキストから読み取ることにはできないが、親公認であろうハムレットとオフェーリアの間柄、狂気を装うハムレットのことを考えると大いにあり得ることだ。卑猥な言い回しをしたり、良家の娘にあるまじき様子も、オフェーリアが狂乱した少女として表現されている。

一通り歌い終わると「少女」も「彼」も忘れて我に返る。今歌い終えた話がすべて他人の出来事のように、それについてただコメントするかのように語り出す。その後、空想の中の馬車に乗って、その場にいる者に愛想よく **'good night おやすみなさい'** と何度も何度も挨拶する。そして、その走り去るオフェーリアを国王の命令でホレイショーが追いかけるのだ。

そこへ父親の死に疑いを抱いて、オフェーリアの兄、レイアーティーズが復讐に燃え、デンマークの民を引き連れて「父はどこだ」と国王のもとにやって来る。しかし国王がその敵でないことが分かった時、オフェーリアが今度は花を手に携えて再び登場する。そしてまた彼女は **'They bore him barefaced on the bier; 彼は何もつけずに棺台に乗せられて運ばれた、'** と歌い出す。ここでの「彼」とは、父親であるポローニアスのことで、内密に執り行われた葬儀で目にした光景を歌ったのだろう。しかしそこにハムレットの顔がすり替わって行く様子も目に浮かぶ。確かにハムレットは死んでなどいない。しかしオフェーリアのもとから去って行ったということは、彼女から見てみれば、死んでしまったも同然なのだ。

携えた花を別れの印のように皆に渡しながらオフェーリアは、**'they say 'a made a good end- お父様はいい死に方をしたってみんなは言うわ'** と語ったり、**'For bonny sweet Robin is all my joy. 愛しのロビンが私の喜びのすべてよ。'** と、歌ったりするが、父親は良い死に方な

どしておらず、むしろ人違いで刺されて死んでいった。またロビン²²とは気が狂ったオフェーリアの妄想の中での新しい恋人なのかもしれない。

その後、‘And will he not come again? 彼はもう戻ってこないの?’とオフェーリアは歌うが、誰のことを歌っているのか定かではない。「雪のように白い髭」は父親のもの、「亜麻色の頭」はハムレットのものと考えられる。二人の思い出が混濁しているのだ。

最後に敬虔なオフェーリアは天にお祈りをして退場するが、その後オフェーリアが舞台に出てくることは二度とない。王妃によって、オフェーリアは祈りの歌を口ずさみながら川に流されて死んでいったという知らせが伝えられるのである。

²² ジョン・フレッチャーJohn Fletcher (1579-1625) とシェイクスピア合作の喜劇『The Two Noble Kinsmen 二人の貴公子』にも「bonny Robin 素敵なロビン」という表現が出てくる。Klein, Holger M. William Shakespeare Hamlet Band 2: Kommentar. Stuttgart: Reclam, 2000.511頁。

第2項 『ハムレット』のドイツ語訳について

シェイクスピアの『ハムレット』は全世界で翻訳されて流行し、1800年頃ドイツでもいくつもの翻訳本が出版された。シュレーゲル August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) によってドイツ語で初めて翻訳されたもので、ドイツの中で一番ポピュラーなシュレーゲル版をロイターが、またそのシュレーゲル版をティーク Ludwig Tieck (1773-1853) が補足した、シュレーゲル-ティーク版をブラームスが使用した。そしてシュトラウスは、父親を音楽出版社ジムロックの創設者ニコラウス・ジムロック Nicolaus Simrock (1751-1832) にもつ、詩人または文学者であるカール・ジムロック Karl Joseph Simrock (1802-1876) によって翻訳されたジムロック版を使用した。

シュレーゲル、またジムロック（オフェーリアの歌の歌詞における）のドイツ語訳はかなりシェイクスピアの原詩にそって忠実に訳されており、英語とドイツ語の間で韻律もおおよそ差がなく、脚韻もほとんど同じ個所に踏まれている。ロイターは自らシュレーゲルのドイツ語訳について、「厳密で、畏敬に満ちた誠実な訳」、また「シュレーゲルの言葉が自分の音の抑揚にあっている」²³と述べている。

シュレーゲル版のドイツ語の『ハムレット』は今日ドイツ国内で気軽に購入することができるが、ジムロック版の『ハムレット』は存在しない。それはもともとベルリン国立図書館 Staatsbibliothek zu Berlin にあったようだが戦争で消失した可能性が高く、現在それを見ることは不可能である。しかしジムロックのドイツ語訳はシュレーゲルの訳にかなり密接に依拠しているようだ。²⁴

今回取り上げる3作曲家のテキストの選び方は様々であるが、シェイクスピアの書き方ののっとりながら、「Sings 歌って」と書かれているところを中心に、その前後も併せて作曲している傾向にある。それ以外の箇所は作曲したり、そうでなかったり、または歌うのではなく台詞として喋るなど三者三様である。

²³ Fabritius, Jürgen. Hamlet : Schauspiel für Musik / frei nach Shakespeare in der Übersetzung von A. F. von Schlegel. Musik von Hermann Reutter. Stuttgart: Druckhaus Münster, 1980. 38頁。

²⁴ Schloetterer, Reinhold. Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Edited by Franz Trenner. Pfaffenhofen: W.LUDWIG VERLAG, 1988.41頁。

ここでシェイクスピアの英語の原文がどのようにドイツ語に訳されたのか、オフェーリアの狂乱シーンを抜出して見比べてみたい。以下にオフェーリアが狂乱する場面のシェイクスピアの英語の原文、およびシュレーゲルによるドイツ語訳を掲載する。ページ右側に掲載するシュレーゲルのドイツ語訳には手引きとして、**3**作曲家の歌曲に使用された部分に朱色で番号（以下、テキスト番号と呼ぶ。）を付した。シュトラウスの場合、他の作曲家と違うドイツ語訳を使用しているため、それと相当する箇所を意味する。さらに、ロイターの作曲したオペラ『ハムレット』の中で登場人物によって歌われたり、語られたりする箇所、しかし歌曲の中には採用されなかった箇所に「※」で印を付した。

シェイクスピア『ハムレット』第4幕 第5場より抜粋

シェイクスピアの英語原文及びシュレーゲルのドイツ語訳

シェイクスピア (英語)	シュレーゲル (ドイツ語訳)
<p>(前略)</p> <p>QUEEN GERTRUDE. Let her come in. (Exit HORATIO) To my sick soul, as sin's true nature is, Each toy seems prologue to some great amiss: So full of artless jealousy is guilt, It spills itself in fearing to be spilt. (Re-enter HORATIO, with OPHELIA) OPHELIA. Where is the beauteous majesty of Denmark? QUEEN GERTRUDE. How now, Ophelia! OPHELIA. (Sings) How should I your true love know From another one? By his cockle hat and staff, And his sandal shoon. QUEEN GERTRUDE. Alas, sweet lady, what imports this song? OPHELIA. Say you? nay, pray you, mark. Sings He is dead and gone, lady, He is dead and gone; At his head a grass-green turf, At his heels a stone. O, ho! QUEEN GERTRUDE. Nay, but, Ophelia,--</p>	<p>(前略)</p> <p>KÖNIGIN. * Laßt sie nur vor! 』 (Horatio ab.) Der kranken Seele, nach der Art der Sünden, Scheint jeder Tand ein Unglück zu verkünden, Von so betörter Furcht ist Schuld erfüllt, Dass, sich verbergend, sie sich selbst enthüllt. (Horatio kommt mit Ophelia.) OPHELIA. * Wo ist die schöne Majestät von Dänmark? 』 KÖNIGIN. * Wie geht's, Ophelia? 』 OPHELIA. ① (Singt.) Wie erkenn ich dein Treulieb Vor den andern nun? An dem Muschelhut und Stab Und den Sandelschuhn. 』 KÖNIGIN. Ach, süßes Fräulein, wozu soll dies Lied? OPHELIA. Was beliebt? Nein, bitte, hört. ②-a (Singt.) Er ist lange tot und hin, Tot und hin, Fräulein! Ihm zu Häupten ein Rasen grün, Ihm zu Fuß ein Stein. 』 ②-b Oh! 』 KÖNIGIN. * Aber sagt, Ophelia - 』</p>

<p>OPHELIA. Pray you, mark. <i>Sings</i> White his shroud as the mountain snow,-- (Enter KING CLAUDIUS) QUEEN GERTRUDE. Alas, look here, my lord. OPHELIA. (Sings) Larded all with sweet flowers, Which bewept to the grave did go, With true-love showers.</p> <p>KING CLAUDIUS. How do you, pretty lady? OPHELIA. Well, God 'ild you! They say the owl was a baker's daughter. Lord, we know what we are, but know not what we may be. God be at your table!</p> <p>KING CLAUDIUS. Conceit upon her father. OPHELIA. Pray you, let's have no words of this; but when they ask you what it means, say you this: <i>Sings</i> To-morrow is Saint Valentine's day, All in the morning betime, And I a maid at your window, To be your Valentine. Then up he rose, and donned his clothes, And dugged the chamber-door; Let in the maid, that out a maid Never departed more.</p> <p>KING CLAUDIUS. Pretty Ophelia!</p>	<p>OPHELIA. * Bitt Euch, hört:] ③ (Singt.) Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn -] (Der König tritt auf.)</p> <p>KÖNIGIN. * Ach, mein Gemahl, seht hier!]</p> <p>OPHELIA. ④ (Singt.) Geziert mit Blumensegen, Das unbetrünt zum Grab mußt' gehn Von Liebesregen.]</p> <p>KÖNIG. * Wie geht's Euch, holdes Fräulein?]</p> <p>OPHELIA. * Gottes Lohn! Recht gut. Sie sagen, die Eule war eines Bäckers Tochter. Ach Herr, wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können. Gott segne Euch die Mahlzeit!]</p> <p>KÖNIG. * Anspielung auf ihren Vater.]</p> <p>OPHELIA. Bitte, lasst uns darüber nicht sprechen; aber wenn sie Euch fragen, was es bedeutet, so sagt nur: ⑤ (Singt.) Auf morgen ist Sankt-Valentins-Tag, Wohl an der Zeit noch früh, Und ich, 'ne Maid, am Fensterschlag Will sein Eu'r Valentin. Er war bereit, tät an sein Kleid, Tät auf die Kammertür, Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid Ging nimmermehr herfür.]</p> <p>KÖNIG. * Holde Ophelia!]</p>
--	--

OPHELIA.

Indeed, la, without an oath, I'll make an end on't:

Sings

By Gis and by Saint Charity,
Alack, and fie for shame!
Young men will do't, if they come to't;
By cock, they are to blame.

Quoth she, before you tumbled me,
You promised me to wed.

(He answers.) So would I ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed.

KING CLAUDIUS.

How long hath she been thus?

OPHELIA.

I hope all will be well. We must be patient: but I
cannot choose but weep, to think they should lay him
i' the cold ground. My brother shall know of it:
and so I thank you for your good counsel. Come, my
coach! Good night, ladies; good night, sweet ladies;
good night, good night.

(Exit)

KING CLAUDIUS.

Follow her close; give her good watch,
I pray you.

(Exit HORATIO)

(中略)

LAERTES.

How now! what noise is that?

(Re-enter OPHELIA carrying flowers.)

O heat, dry up my brains! tears seven times salt,
Burn out the sense and virtue of mine eye!
By heaven, thy madness shall be paid by weight,

OPHELIA.

* Fürwahr, ohne Schwur, ich will ein Ende machen: 」

⑥-a *(Singt.)*

Bei unsrer Frau und Sankt Kathrin!
O pfui! was soll das sein?
Ein junger Mann tut's, wenn er kann,
Beim Himmel, 's ist nicht fein.
Sie sprach: eh Ihr gescherzt mit mir,
Gelobt Ihr mich zu frein.」

⑥-b Er antwortet:」

⑥-c Ich bräch's auch nicht, beim Sonnenlicht!
Wärest du nicht kommen herein.」

KÖNIG.

* Wie lang ist sie schon so?」

OPHELIA.

⑦-a Ich hoffe, alles wird gut gehn. Wir müssen geduldig
sein: aber ich kann nicht umhin zu weinen, wenn ich denke,
dass sie ihn in den kalten Boden gelegt haben. Mein Bruder
soll davon wissen,」 und so dank ich Euch für Euren guten
Rat. ⑦-b「Kommt, meine Kutsche! Gute Nacht, Damen,
gute Nacht,」 süße Damen, gute Nacht, 「gute Nacht!」
(Ab.)

KÖNIG.

* Folgt auf dem Fuß ihr doch; bewacht sie recht!」

(Horatio ab.)

(中略)

LAERTES.

Was gibt's? Was für ein Lärm?

(Ophelia kommt zurück)

O Hitze, trockne

Mein Hirn auf! Tränen, siebenfach gesalzen,
Brennt meiner Augen Kraft und Tugend aus!-
Bei Gott! dein Wahnsinn soll bezahlt uns werden

Till our scale turn the beam. O rose of May!
 Dear maid, kind sister, sweet Ophelia!
 O heavens! is't possible, a young maid's wits
 Should be as moral as an old man's life?
 Nature is fine in love, and where 'tis fine,
 It sends some precious instance of itself
 After the thing it loves.

OPHELIA.

(Sings) They bore him barefaced on the bier;
 Hey non nonny, nonny, hey nonny;
 And in his grave rain'd many a tear:--
 Fare you well, my dove!

LAERTES.

Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge,
 It could not move thus.

OPHELIA.

You must sing : 'A-down a-down', | and you: 'Call him
 adown-a.' | O, how the wheel becomes it! It is the false
 steward, that stole his master's daughter.

LAERTES.

This nothing's more than matter.

OPHELIA.

(To Laertes.) There's rosemary, that's for remembrance-
 | pray you, love, remember-| and there is pansies. that's
 for thoughts.

LAERTES.

A document in madness, thoughts and remembrance
 fitted.

OPHELIA.

(To the King) There's fennel for you, and columbines. | *(To
 the Queen)* There's rue for you; and here's some for me, |
 we may call it herb of grace a' Sundays-| O, you must wear
 your rue with a difference. *(To Laertes)* There's a daisy-| I

Nach dem Gewicht, bis unsre Waagschal' sinkt.

* O Maienrose! süßes Kind! | Ophelia!

* Geliebte Schwester! | - Himmel, kann es sein,
 Dass eines jungen Mädchens Witz so sterblich
 Als eines alten Mannes Leben ist?

Natur ist fein im Lieben: wo sie fein ist,
 Da sendet sie ein kostbar Pfand von sich
 Dem, was sie liebet, nach.

OPHELIA.

⑧-a *(Singt.)* Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,
 Leider! Ach leider!
 Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß –|

⑧-b * Fahr wohl, meine Taube! | |

LAERTES.

Hättst du Vernunft und mahntest uns zur Rache,
 Es könnte so nicht rühren.

OPHELIA.

⑨-a * Ihr müsst singen: | | ⑨-b »'nunter, hinunter! |
 ⑨-c und ruft ihr ihn 'nunter.« | ⑨-d O wie das Rad dazu
 klingt! | Es ist der falsche Verwalter, der seines Herrn
 Tochter stahl.

LAERTES.

Dies Nichts ist mehr als Etwas.

OPHELIA.

⑩-a Da ist Vergißmeinnicht, das ist zum Andenken: | ich
 bitte Euch, liebes Herz, gedenkt meiner! ⑩-b und da ist
 Rosmarin, das ist für die Treue. |

LAERTES.

Ein Sinnspruch im Wahnsinn: Treue und Andenken
 bezeichnet.

OPHELIA.

Da ist Fenchel für Euch und Aklei - da ist Raute für Euch,
 und hier ist welche für mich- Ihr könnt Eure Raute mit
 einem Abzeichen tragen. ⑪-a - Da ist Maßlieb - ich
 wollte Euch ein paar Veilchen geben, aber sie welkten alle,

would give you some violets, but they withered all when
my father died: | they say 'a made a good end-

Sings

For bonny sweet Robin is all my joy.

LAERTES.

Thought and affliction, passion, hell itself,
She turns to favour and to prettiness.

OPHELIA.

(Sings) And will he not come again?

And will he not come again?

No, no, he is dead:

Go to thy death-bed:

He never will come again.

His beard was as white as snow,

All flaxen was his poll,

He is gone, he is gone,

And we cast away moan,

God ha' mercy on his soul!-

And of all Christian's souls, I pray God. | God be you.

(Exit)

LAERTES.

Do you see this, O God?

da mein Vater starb. | ⑪-b - Sie sagen, er nahm ein
gutes Ende. - |

⑫ *(Singt.)*

Denn traut lieb Fränzel ist all meine Lust - |

LAERTES.

Schwermut und Trauer, Leid, die Hölle selbst,
Macht sie zur Anmut und zur Artigkeit.

OPHELIA.

⑬-a *(Singt.)* Und kommt er nicht mehr zurück?

Und kommt er nicht mehr zurück?

Er ist tot! o weh!

In dein Todesbett geh,

Er kommt ja nimmer zurück. |

⑬-b Sein Bart war so weiß wie Schnee:

Sein Haupt dem Flachse gleich:

Er ist hin, er ist hin,

Und kein Leid bringt Gewinn;

Gott helf' ihm ins Himmelreich! |

⑭ Und allen Christenseelen! Darum bet ich! Gott sei mit
euch. |

(Ab.)

LAERTES.

* Seht Ihr das? o Gott! |

そして次ページの表1) に、3人の作曲家が歌曲に使用したテキストの箇所をまとめた。

表 1) ヌラームス、シュトラウス、ロイターが「オフェーリアの歌」に使用したテキスト番号の別

ズラームス	シュトラウス	ロイター
1) 〈Wie erkenn' ich dein Treulieb〉 1,2(a)	1) 〈Wie erkenn ich mein Treulieb〉 1,2(a,b),3,4	1) 〈Wie erkenn' ich dein Treulieb〉 1,2(a),3,4
2) 〈Sein Leichenhemd weiss wie Schnee zu seh'n〉 3,4		
3) 〈Auf morgen ist Sankt Valentin's Tag〉 5	2) 〈Guten Morgen, s'ist Sankt Valentinstag〉 5,6(a,c)	2) 〈Auf morgen ist Sankt Valentin's Tag〉 5,6 (a,b,c),7(a,b)
4) 〈Sie trugen ihn auf der Bahre bloß〉 8(a),9(b,c),12	3) 〈Sie trugen ihn auf der Bahre bloß〉 8(a,b),12,13(a,b),14	3) 〈Sie trugen ihn auf der Bahre bloß〉 8(a),9(b,d),10(a,b),11(a,b), 12,13,(a,b),14
5) 〈Und kommt er nicht mehr zurueck?〉 13(a,b)		

ズラームス、シュトラウス、ロイターが共通して作曲した箇所：1,2a,3,4,5,8a,12,13a,13b

ズラームスとシュトラウスのみが共通して作曲した箇所：なし

ズラームスとロイターのみが共通して作曲した箇所：9b

シュトラウスとロイターのみが共通して作曲した箇所：6a,6c,14

ズラームスのみが作曲した箇所：9c

シュトラウスのみが作曲した箇所：2b,8b

ロイターのみが作曲した箇所：6b,7a,7b,9d,10a,10b,11a,11b

次にブラームス、シュトラウス、ロイターの使用したテキストの比較を表2) にして掲載する。

表2) プラームス、シュトラウス、ロイターの使用したテキストの比較

Brahms (Schlegel-Tieck)	Strauss (Simrock)	Reuter (Schlegel)
<p>[1] Wie erkenn' ich dein Treulieb Vor den andern nun? An den Muschelhut und Stab, Und den Sandelschuh'n.</p> <p>Er ist lange tot und hin, Tot und hin, Fräulein! Ihm zu Häupten ein Rasen grün, Ihm zu Fuss ein Stein.</p> <p>[2] Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu seh'n Geziert mit Blumensegen, Das unbetränt zum Grab muß't gehn Von Liebesregen.</p> <p>[3] Auf morgen ist Sankt-Valentin's Tag, Wohl an der Zeit noch früh, Und ich, 'ne Maid, am Fensterschlag Will sein eu'r Valentin.</p> <p>Er war bereit, tät an sein Kleid, Tät auf die Kammertür, Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid Ging nimmer mehr herfür.</p>	<p>[1] Wie erkenn ich mein Treulieb Vor andern nun? An dem Muschelhut und Stab Und den Sandelschuh.</p> <p>Er ist tot und lange hin, Tot und hin, Fräulein! Ihm zu Häupten grünes Gras, Ihm zu Fuß ein Stein. Oho!</p> <p>Auf seinem Bahrtuch, weiß wie Schnee, Viel liebe Blumen trauern. Sie gehn zu Grabe naß, O weh! vor Liebesschauern.</p> <p>[2] Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag, So früh vor Sonnenschein. Ich junge Maid am Fensterschlag Will Euer Valentin sein.</p> <p>Der junge Mann tut Hosen an, Tät auf die Kammertür, Ließ ein die Maid, die als Maid Ging nimmermehr herfür.</p> <p>Bei Sankt Niklas und Charitas! Ein unverschäm't Geschlecht! Ein junger Mann tu't's wenn er kann, Fürwahr, das ist nicht recht.</p> <p>Sie sprach: Eh Ihr gescherzt mir mir, Verspracht Ihr mich zu frein. Ich bräch's auch nicht beim Sonnenlicht, Wärest du nicht kommen herein.</p>	<p>[1] Wie erkenn' ich dein Treulieb Vor den andern nun? An dem Muschelhut und Stab Und den Sandelschuh.</p> <p>Er ist lange tot und hin, Tot und hin, Fräulein! Ihm zu Häupten ein Rasen grün, Ihm zu Füßen ein Stein.</p> <p>Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn Geziert mit Blumensegen, Das unbetränt zum Grab muß't gehn Von Liebesregen.</p> <p>[2] Auf morgen ist Sankt-Valentinstag, Wohl an der Zeit noch früh, Und ich 'ne Maid, am Fensterschlag Will sein Eu'r Valentin.</p> <p>Er war bereit, tät an sein Kleid, Tät auf die Kammertür, Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid Ging nimmermehr herfür.</p> <p>Bei unsrer Frau'n und Sankt Kathrin O pfui! Was soll das sein? Ein junger Mann tu't's, wenn er kann, Beim Himmel, 's ist nicht fein. Sie sprach: "Eh Ihr gescherzt mit mir, Gelobt Ihr, mich zu frein." Er antwortet: "Ich bräch's auch nicht, beim Sonnenlicht! Wärest du nicht kommen herein."</p>

<p>[4] Sie trugen ihn auf der Bahre bloß, Leider, ach leider! Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß, 'Nunter, hinunter! Und ruft ihr ihn 'nunter.</p>	<p>[3] Sie trugen ihn auf der Bahre bloß, Leider, ach leider, den Liebsten! Manche Träne fiel in des Grabes Schoß Fahr wohl, meine Taube!</p>	<p>Ich hoffe, alles wird gut gehn. Wir müssen geduldig sein: Aber ich muß weinen, wenn ich denke, Daß sie ihn in den kalten Boden gelegt haben. Mein Bruder soll davon wissen. Kommt, meine Kutsche! Gute Nacht, Damen! Gute Nacht! Gute Nacht!</p> <p>[3] Sie trugen ihn auf der Bahre bloß, Heideldi, heideldum, heideldi, Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß. -</p> <p>''Nunter, hinunter! Oh, wie das Rad klingt!'' Das ist Verißmeinnicht, das ist zum Andenken. Und da ist Rosmarin, das ist für die Treue. Da ist Maßlieb – ich wollte Euch ein paar Veilchen geben, aber sie welkten alle, da mein Vater starb.- Sie sagten, er nahm ein gutes Ende-</p>
<p>Denn traut lieb Frenzel ist all meine Lust</p>	<p>Mein junger frischer Hansel ist's, der mir gefällt –</p>	<p>Denn traut lieb Färnzal ist all meine Lust</p>
<p>[5] Und kommt er nicht mehr zurück? Und kommt er nicht mehr zurück? Er ist tot, o weh! In dein Todesbett geh, Er kommt ja nimmer zurück?</p> <p>Sein Bart war so weiß wie Schnee, Sein Haupt dem Flachse gleich: Er ist hin, ist hin, Und kein Leid bringt Gewinn; Gott helf' ihm ins Himmelreich!</p>	<p>Und kommt er nimmermehr? Er ist tot, o weh! In dein Totbett geh, Er kommt dir nimmermehr.</p> <p>Sein Bart war weiß wie Schnee, Sein Haupt wie Flachs dazu. Er ist hin, er ist hin, Kein Trauern bringt Gewinn: Mit seiner Seele Ruh</p> <p>Und mit allen Christenseelen! Darum bet ich! Gott sei mit euch!</p>	<p>Und kommt er nicht mehr zurück? Er ist tot, o weh! In dein Todesbett geh, Er kommt ja nimmer zurück?</p> <p>Sein Bart war so weiß wie Schnee, Sein Haupt dem Flachse gleich: Er ist hin, er ist hin, Und kein Leid bringt Gewinn; Gott helf' ihm ins Himmelreich!</p> <p>Und allen Christenseelen! Darum bet' ich! Gott sei mit euch!</p>

最後に、歌曲に使われたテキストの日本語訳を、シュレーゲル、またジムロックのドイツ語訳に合わせて2種類掲載する。

シュレーゲルによる「オフェーリアの歌」ドイツ語訳

Wie erkenn ich dein Treulieb
Vor den andern nun?
An dem Muschelhut²⁵ und Stab
Und den Sandelschuhn.

Er ist lange tot und hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten ein Rasen grün,
Ihm zu Fuß ein Stein.

Sein Leichenhemd weiß wie Schnee zu sehn -

Geziert mit Blumensegen,
Das unbetrünt zum Grab muß't gehn
Von Liebesregen.

Auf morgen ist Sankt-Valentins-Tag,
Wohl an der Zeit noch früh,
Und ich, 'ne Maid, am Fensterschlag
Will sein Eu'r Valentin.
Er war bereit, tät an sein Kleid,
Tät auf die Kammertür,
Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmermehr herfür.

Bei unsrer Frau'n und Sankt Kathrin!
O pfui! was soll das sein?
Ein junger Mann tut's, wenn er kann,
Beim Himmel, 's ist nicht fein.
Sie sprach: eh Ihr gescherzt mit mir,
Gelobt Ihr mich zu frein.
Er antwortet: Ich bräch's auch nicht, beim Sonnenlicht!
Wärst du nicht kommen herein.

日本語対訳

どうやって見分けられるかしら
他の人とあなたの誠実な恋人を?
巡礼帽に杖、
そしてサンダルで。

彼はとっくに死んで
どこかに行ってしまったわ、お嬢さん!
彼の頭のところには芝が青々と、
足元には石が。

彼の死装束は雪を見るように白く

花の恵で飾られて、
愛の雨でぬれることなく
墓へ向かわなければならなかった。

明日は聖バレンタインデー、
まだその時間には早すぎる
そしてこの乙女は窓辺で
あなたのバレンタインになるの。
彼は起きていた、服も着ていて、
部屋の扉を開けた、
そして乙女を中へ入れたの、その子は二度と
“乙女”として出ては来なかったけど。

マリア様、聖カトリン様のもと!
ああ、クソ! なんてこった!
若い男はヤルの、ヤレるときには、
天に誓って、それって良くないわよね。
彼女は言ったの、「私といいことする前、
約束したわよね、私と結婚するって。」
彼が答えたわ、「僕だって約束を破らないさ、
陽の光りのもと! もしも君が入って来さえしなければね。」

²⁵ 「Muschelhut」とは直訳して貝殻の帽子となるが、中世の時代、貝殻を帽子につけることでエルサレムへの巡礼者であることを示したという。 Klein, Holger M. William Shakespeare Hamlet Band 2: Kommentar. Stuttgart: Reclam, 2000.

Ich hoffe, alles wird gut gehn. Wir müssen geduldig sein: aber ich muss weinen, wenn ich denke, dass sie ihn in den kalten Boden gelegt haben. Mein Bruder soll davon wissen, Kommt, meine Kutsche! Gute Nacht, Damen, gute Nacht, gute Nacht!

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,
Leider! Ach leider!
Und manche Trän' fiel in Grabes Schoß –
Fahr wohl, meine Taube!

»'nunter, hinunter! und ruft ihr ihn 'nunter.« O wie das Rad dazu klingt! Da ist Vergißmeinnicht, das ist zum Andenken und da ist Rosmarin, das ist für die Treue. - Da ist Maßlieb - ich wollte Euch ein paar Veilchen geben, aber sie welkten alle, da mein Vater starb. - Sie sagen, er nahm ein gutes Ende. –

Denn traut lieb Fränzel ist all meine Lust -

Und kommt er nicht mehr zurück?
Und kommt er nicht mehr zurück?
Er ist tot! o weh!
In dein Todesbett geh,
Er kommt ja nimmer zurück.

Sein Bart war so weiß wie Schnee:
Sein Haupt dem Flachse gleich:
Er ist hin, er ist hin,
Und kein Leid bringt Gewinn;
Gott helf' ihm ins Himmelreich!

Und allen Christenseelen! Darum bet ich! Gott sei mit euch.

すべてうまく行けばいいのだけれど。私たち辛抱強くなくちゃ、でも私、泣いてしまうわ、彼が冷たい床に横たえられたって考えると。兄さんにこのこと言わなくちゃ。おいで、私の馬車！お休みなさい、ご婦人方！お休みなさい！お休みなさい！

彼は何もつけずに棺台に乗せられて運ばれた
悲しい、ああ、悲しい！
そしていくつもの涙が墓のもとに落ちた。
さようなら、私のいい人！

「下へ、下へ！彼を下へ呼ぶの」ああ、なんて車輪が響くのでしょう！これは忘れな草、思い出のために。
そしてローズマリー、誠実さのため。これはヒナギク、本当は私、あなた方にスマイルをお渡ししたかったの、だけどみんな枯れていたわ、お父様が死んでしまったから。彼らは言ったの、お父様はいい終わり方をしたって。

だって愛しのフレンツェルがすべて私の喜びだから

それで彼はもう戻ってこないの？
それで彼はもう戻ってこないの？
彼は死んだわ、ああ、辛い！
死の床へと行きなさい、
彼は二度と帰ってこない。

彼の髭は雪のようにとても白く、
頭は亜麻と同じ色、
彼は行ってしまった、
悲しんだってなんの意味もない、
神よ、彼を天国へと救ってください！

そしてすべてのキリスト教徒の魂も！そのために祈ります！
神があなた方と共にありますように。

日本語訳：筆者本人

ジムロックによる「オフエーリアの歌」 ドイツ語訳

日本語対訳

Wie erkenn ich mein Treulieb
Vor andern nun?
An dem Muschelhut und Stab
Und den Sandalschuhn.

どうやって見分けられるかしら
他の人と私の誠実な恋人を？
巡礼帽に杖、
そしてサンダルで。

Er ist tot und lange hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten grünes Gras,
Ihm zu Fuß ein Stein.
Oho!

彼はとっくに死んで
どこかに行ってしまったわ、お嬢さん！
彼の頭のところには青い芝が、
足元には石が。
おお！

Auf seinem Bahrtuch, weiß wie Schnee,
Viel liebe Blumen trauern.
Sie gehn zu Grabe naß,
O weh! vor Liebesschauern.

雪のように白い棺掛けのうえで、
たくさんの愛おしい花も哀しんでいる。
その花たちは墓へと行くの、
ああ辛い！愛のにわか雨にぬれて。

Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag,
So früh vor Sonnenschein.
Ich junge Maid am Fensterschlag
Will Euer Valentin sein.

おはよう、今日は聖バレンタインデーだわ、
太陽が輝くよりもずっと前。
乙女の私は窓辺で
あなたのバレンタインになるの。

Der junge Mann tut Hosen an,
Tät auf die Kammertür,
Ließ ein die Maid, die als Maid
Ging nimmermehr herfür.

若い男はズボンをはいて、
部屋の扉を開けたなら、
乙女を中へ入れたの、その子は二度と
“乙女”として出ては来なかったけど。

Bei Sankt Niklas und Charitas!
Ein unverschämt Geschlecht!
Ein junger Mann tut's wenn er kann,
Fürwahr, das ist nicht recht.

聖ニコラウスにカリタス様！
なんて恥知らずなやつらなの！
若い男はヤルの、ヤレル時には、
ほんとなの、これって良くないわよね。

Sie sprach: Eh Ihr gescherzt mir mir,
Verspracht Ihr mich zu frein.
Ich bräch's auch nicht beim Sonnenlicht,
Wärst du nicht kommen herein.

彼女は言ったわ、「私といいことする前、
約束したわよね、私と結婚するって。」
「僕だって約束を破らないさ、陽の光のもと、
もしも君が入って来さえしなければね。」

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,
Leider, ach leider, den Liebsten!
Manche Träne fiel in des Grabes Schoß
Fahr wohl, meine Taube!

彼らは何もつけずに棺台に乗せて運んだ、
ああ悲しい、私の恋人を！
いくつもの涙が墓のもとに落ちた。
さようなら、私のいい人！

Mein junger frischer Hansel ist's, der mir gefällt –

Und kommt er nimmermehr?
Und kommt er nimmermehr?
Er ist tot, o weh!
In dein Todbett geh,
Er kommt dir nimmermehr.

Sein Bart war weiß wie Schnee,
Sein Haupt wie Flachse dazu.
Er ist hin, er ist hin,
Kein Trauern bringt Gewinn:
Mit seiner Seele Ruh

Und mit allen Christenseelen! Darum bet ich!
Gott sei mit euch!

私のとっても若いハンゼルがそうなの、私のお気に入りー

それで彼は二度と来ないの？
それで彼は二度と来ないの？
彼は死んだわ、ああ、辛い！
死の床へと行きなさい、
彼は二度と来ない。

彼の髭は雪のように白く、
頭は亜麻と同じ色、
彼は行ってしまった、
嘆いたって意味がないわ、
彼の魂の安らぎとともに

そしてすべてのキリスト教徒の魂とともに！
そのために祈ります！神があなた方と共にありますように！

日本語訳：筆者本人

第3項 ロイターのオペラ《ハムレット》

ロイターのオペラ《ハムレット》は1980年12月6日、シュトゥットガルトのヴェルテンベルク州立劇場（シュトゥットガルト州立歌劇場）において、指揮はフェルディナント・ライトナーで初演を迎えた。それはヘルマン・ロイターが亡くなる約4年前のことである。

ロイターは1940年ごろから《ハムレット》の制作に着手していたようだが、演奏活動、指導、他の楽曲制作に追われ、作曲には約40年の歳月がかかった。作曲が停滞していた時期もあったようだが1960年の8月にカナダ、オンタリオ州ストラトフォードのシェイクスピア・フェスティバルで、カナダ人作曲家による作品《真夏の夜の夢》や《ロミオとジュリエット》等に触発され、彼のオペラ《ハムレット》に対する創作意欲が再燃した。

オペラ《ハムレット》には副題として「Schauspiel für Musik in 5 Akten (16 Bildern) / frei nach Shakespeare, in der Übersetzung von A. W. von Schlegel 5 幕（16 場）の音楽のための劇、A.W.von シュレーゲルの訳によるシェイクスピア原作の翻案」と記されている。それではいったいこの「Schauspiel für Musik 音楽のための劇」とはなんだろうか。

オペラ《ハムレット》はジャンルとしてはオペラに分類されているが、ロイターはシェイクスピアの戯曲であることを一番に考えており、彼に対する敬意をはらっている。作曲者本人によって、「シェイクスピアの作品がこのオペラによって損なわれてはならない」と述べているのだ。²⁶ そのためロイターの中では、あくまでこの作品はオペラではなく演劇なのだろう。また、ホフマンスタール Hugo von Hofmannsthal（1874-1929）の台本でシュトラウスが作曲した《薔薇の騎士 Der Rosenkavalier》が「Komödie für Musik 音楽のための喜劇」と名付けられたこともきっかけとなっている。ロイターはそれに対抗したとまではいかないが、大いに意識したものと考えられる。²⁷

²⁶ Fabritius, Jürgen. Hamlet : Schauspiel für Musik / frei nach Shakespeare in der Übersetzung von A. F. von Schlegel. Musik von Hermann Reutter. Stuttgart: Druckhaus Münster, 1980.39頁。

²⁷ 同上。

このオペラの特徴に、多くのダンサーが登場することが挙げられる。それはその当時、同じくシュトゥットガルトのヴュルテンベルク州立劇場のバレエ団の振付師として、ドイツ国内外で活躍し、オペラ《ハムレット》初演の8年前に他界した、バレエ振付師のジョン・克蘭コ John Cranko (1927-1973) の作品から多くのインスピレーションを受けていたからである。そのため、この作品はジョン・克蘭コに捧げられている。

オペラの冒頭部分は、シェイクスピアの原作と異なっている。第1場でハムレットの父親の亡霊が初めて現れるシーンが削除され、その代わりに原作には存在しない、王妃がクラウディウスをそそのかし国王を殺させるという、ロイターによって考え出された場面を、この戯曲が始まるそれまでのいきさつとして、バレエダンサーによって演じさせた。またオフィーリアが狂乱して登場する場面でも、何人ものダンサーが連れ立って登場する。

また総譜に示された注意書きから、ロイターは演出についても細部までこだわっていた様子がうかがえる。以下、ロイターのオペラ《ハムレット》の総譜から引用する。²⁸

演出は場合によってストラトフォードのシェイクスピア・フェスティバルの様式を用いる。どん帳はなし。魔法のような照明の効果が最大限に利用されるように、すべてのシーンにおいて必要最小限の小道具を使う。どのシーンも切れ目や中断なしに重なり合って続いて行く。当時のきらびやかな衣装を用いる。

休憩：第10場（3幕）の後

²⁸ Reutter, Hermann. Hamlet in 5 Akten (16 Bildern) frei nach Shakespeare, in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel . Mainz: B. Schott's Söhne, 1979/80.

このオペラの中でもロイターの歌曲によく見受けられる、レチタティーヴォからアリア、またはアリオージに流れるように変わってく手法が多く使われている。また、独唱部分の間に台詞が入ったり、または音程はないものの、台詞がリズム読みされたりすることが多々ある。重唱や合唱のシーンはないが、ただ一度だけオフエーリアが埋葬される場面で四声のア・カペラのマドリガルが歌われる。それはシェイクスピアによって書かれたテキストではなく、ロイターによって考え出された、ラテン語のたった6行詩のマドリガルである。死んでいったオフエーリアを哀れんで作詩し、作曲したのだろう。

そのロイターの書いたテキストを見てみよう。

Requiescas in pace,	安らかに眠れ、
Pulchra quella!	美しいむすめよ！
Dominus tecum.	主は汝とともに。
Angeli sui	天使たちが
Te innocentem	純真な心で汝を
Ducant ad coelum.	天国へと導くだろう。

ロイターはオフエーリアのために、心からのけがれの無い、少女のような、しかし成熟した性格にふさわしいメロディを探し出すのに手こずったと言う。²⁹ つつましく、控えめで、深く心を揺さぶるメロディを見つけたロイターは、それにいくつものバリエーションをつけて、オペラの中、またはオペラから派生した作品としていくつもの楽曲を作曲していった。そこに本論文のテーマである、ソプラノとピアノのための《オフエーリアの3つの歌》(1980)をはじめ、独唱、合唱、話し手を含む《ハムレット交響曲 Hamlet-Sinfonie》(1982)、そして《オフエーリアの3つの歌》のテーマが用いられた、ヴァイオリンと室内オーケストラ、もしくはピアノのための《オフエーリアの墓碑銘 Epitaph für Ophelia》(1979)が存在する。3部からなるこの作品の第2部には、すっかり《オフエーリアの3つの歌》が取り入れられ、

²⁹ Fabritius, Jürgen. Hamlet : Schauspiel für Musik / frei nach Shakespeare in der Übersetzung von A. F. von Schlegel. Musik von Hermann Reutter. Stuttgart: Druckhaus Münster, 1980.41、42頁。

ヴァイオリンは声部とほとんど同じメロディラインを奏でる。そして〈Elegie 哀歌〉と題された第3部には「Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach 柳の木が小川の上にしだれている」という一文が添えられている。それは、第4幕第7場でオフーリアの死が王妃によって伝えられるときの一文だ。オフーリアが川に流されながらロズさんだ祈りの歌をロイターは作ったのかもしれない。

第2章 3作曲家の連作歌曲《オフェーリアの歌》とその楽曲分析

第1節 ヨハネス・ブラームスの《5つのオフェーリアの歌》

ソプラノとピアノ伴奏のための《5つのオフェーリアの歌》が作曲されたのは1873年のことだ。このころウィーンにて多くの芸術家や学者たちと交流の輪を広めていたブラームスは二人の舞台役者とも知り合いになった。1人は悲劇俳優として当時有名であったヨーゼフ・レヴィンスキー Josef Lewinsky、そしてもう一人がレヴィンスキーの恋人、オルガ・プレヒアイゼン Olga Precheisen である。若き女優、オルガの初めての『ハムレット』のオフェーリア役を成功させたかったヨーゼフは、ブラームスに「オフェーリアの歌」の作曲を依頼したのだ。当初ブラームスは舞台音楽を作曲するつもりなどなかったのだが、ヨーゼフに説得され作曲することとなった。³⁰

ブラームスはたしかにピアノパートを書いてはいるが、これは当時ウィーンではなくプラハに住んでいたオルガが、自分で練習するために作曲されたものである。よって舞台上では伴奏なしで、ア・カペラで歌われたと考えられる。そのため、シェイクスピアによって書かれた台詞は、曲中に俳優自身のタイミングで好きなように喋ることができたはずだ。

この5つの小さな曲は1873年12月22日プラハにて、オフェーリアを演じるオルガによって劇中で初めて歌われた。その際のハムレット役は誰であろう、作曲を依頼したレヴィンスキー本人であった。

³⁰ Brahms, Johannes. Fünf Ophelia Lieder für eine Sopranstimme und Klavierbegleitung. Edited by Dr. Karl Geiringer. Wien: Schönborn-Verlag, 1960. Vorwort.

第1曲 〈Wie erkenn' ich dein Treulieb vor den andern nun?〉

民謡調の単純なメロディに単純な和声進行の第1曲目はト短調で歌い始められる。3小節間のメロディが4度繰り返される、たった14小節の有節曲（a-a'-a-a'）である。しかし拍子というのは、4分の4拍子と2分の3拍子の混合拍子だ。また、この第1曲目は疑問文で歌い始められるが、文終わりの第3小節目には属和音で宙に浮いたままのように半終止され、和音がそこにうまくあてがわれている（譜例5）。

譜例 5

1 *Andante con moto*

The musical score is for a song in G minor (one flat). The tempo is 'Andante con moto'. The score is in a mixed meter of 4/4 and 3/2. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The melody consists of a single motif 'a' repeated four times. The lyrics are in German and English. The piano part features a simple harmonic progression: G (bass), T (treble), D (bass), T (treble), DD (bass), and D (treble). The score ends with a half cadence in the third measure of the first system.

a Wie er - kenn' ich dein Treu- lieb — vor den an - dern nun?
How should I your true love know — From an - oth - er one?

g: T D T DD D

同じように第9小節目の二度目のモチーフ *a* も半終止するが、そこには「Fräulein! お嬢さん」と「呼びかけ」があり、そこも和声の機能に適している。

拍子を入れ混ぜるという手法をとったブラームスだが、‘dein あなたの’という所有冠詞が第2小節目の一拍目に置かれているのは、テキストがややおざなりにされているように感じられる。本来ならこの1文のなかで最も大切に歌われなければならない‘Treulich 誠実な恋人’が、ここでは2拍の弱拍に置かれてしまっている。あえて‘dein’に重点を置きたかったのだろうか。しかし第2節目をみると、韻律とメロディがうまくあっている。ブラームスはまず、2節目に合わせてメロディを作ったのかもしれない。

初めに記された速度記号「**Andante con moto** 動きをもってやや速く」が示すものはなんだろうか。この速度記号を無いものとしてもう一度この曲を見してみる。するとこの第1曲目は短調で淡々としており、同じメロディが4度繰り返されることで、嬉しいのか悲しいのかも分からず、無表情に音は響く。しかしこの曲を **con moto**（動きをもって）で歌う事で、そこに不一致、または不調和が生まれる。これがブラームスの考えた「オフェーリアの狂気」ではないだろうか。奏者はメロディと歌詞の内容に流されず、ブラームスが意図して書いた **con moto** でオフェーリアの気持ちの分裂や混乱を上手く表現しなくてはならない。

第2曲 〈Sein Leichenhemd weiss wie Schnee zu seh'n.〉

第2曲目は、1度繰り返されるだけの8小節の有節曲。前曲がト短調で終わり、属調の同主調の二長調で始まるこの曲だが、2小節ですぐに平行調のロ短調に変わる。メロディは上下してもとに戻って来て、下に沈む。その1オクターブ上下するメロディの間、付点を伴ったりもし、愉快的音楽なのだが、その内容は「彼の死装束」を表現している（譜例6）。

譜例 6

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system starts with a piano (p) dynamic. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The piano accompaniment has a bass line with a slur and a fermata over the first measure. The second system starts with a piano (p) dynamic. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The piano accompaniment has a bass line with a slur and a fermata over the first measure. The lyrics are in German and English. The first system ends with a double bar line. The second system ends with a double bar line. The score is labeled with '1' and '3' at the beginning of the vocal lines. The piano accompaniment is labeled with 'p' at the beginning of the first system. The score is labeled with 'D: T S T D h:D' and 'T S D7 T D:D' at the bottom of the first and second systems respectively.

Sein Leichenhemd weiss wie Schnee zu seh'n. ge -
 White his shroud as the moun - tain snow,

ziert mit Blumen - se - gen, das still be - trant zum
 Lard - ed with sweet flow - ers; Which be - wept to the

D: T S T D h:D

T S D7 T D:D

それぞれのフレーズ内のテキストを代表する言葉を以下のように挙げてみた。一般的に、付点音符は楽しさや喜び、低音域は深い悲しさ、辛さを表すと考えられるが、ブラームスはその言葉のイメージに普通とは正反対の音楽を与えている。

Leichenhemd（死装束） 長調・付点音符

Blumensegen（花の恵） 短調・低音域

Grab（墓） 長調・付点音符

Liebesregen（愛の雨） 短調・低音域

このように第2曲目においても、ブラームスの作ったオフフェアリアの心の分裂を忘れてはならない。

第3曲 〈Auf morgen ist Sankt Valentin's Tag〉

ト長調のなんとも爽やかな音楽の第3曲目は、第1、2曲目と同様に有節歌曲である。11小節間の一節が繰り返される間、ピアノパート左手は伴奏に徹し、右手は心地よく旋律をなぞっている。ドッペルドミナントが数回出てくるが、転調も平行調のホ短調に一瞬変わるのみで、いたってシンプルである（譜例7）。しかしそんな爽やかな音楽と裏腹に、歌詞の内容は前述した通り、バレンタインデーの悲惨な出来事である。

まず第1節目として、テキスト番号⑤の最初の4行が、若い女の子がバレンタインの前の晩に胸を膨らませ、恋人のもとを訪ねる可愛いらしい様子が表されており、歌詞、音楽ともに一致している。しかし第2節目（テキスト番号⑤の5行目以降）から、歌詞は朗らかなものから、忌まわしく、不吉な物語を彷彿させる内容へと移行している。それでも音楽は変わることがなく繰り返されている。「部屋から出てくるときはもう処女じゃなかったのよ」などと、貴族の娘が爽やかな音楽にのせて歌うだろうか。

この後、シェイクスピアによって「Sings 歌って」のト書きで書かれた、卑猥な表現が増えてくるテキスト番号⑥が続き、その物語の詳細な内容が語られる。それをシュトラウス、ロイターは第2曲の中に組み込んで作曲しているが、ブラームスの場合は作曲には至っていない。ブラームスのこの箇所については第3章-第1節-第2項において述べることとする。

譜例 7

1 *mp*

Auf mor - gen ist Sankt Va - len - tin's Tag, wohl
 To mor - row is Saint Val - en - tine's day, All

G: T S D7 T S T S T

4

an der Zeit noch früh, und ich, 'ne Maid, am
 In the morn - ing be - time, And I a maid at

S T S D T D T D T **DD** D7

7

Fen - ster - schlag will sein eu'r Va - len - tin, will sein
 your win - dow, To be your Val - en - tine, to be

T S T **DD** D7 e:S D T

10

eu'r Va - len - tin, eu'r Va - len - tin, —
 your Val - en - tine, your Val - en - tine. —

e:S G: D7 T S T S

第4曲 〈Sie trugen ihn auf der Bahre bloß〉

まるで春や愛について歌っているかのような喜び溢れんばかりの音楽を、ブラームスはこの第4曲目に付けた。しかしそれは歌詞を聞かなかった場合である。音楽だけを聞くと、8分の6拍子で子守唄のようにも聞こえるが、しかし内容はというと、「彼は何もつけずに棺台に乘せられて運ばれた」というものだ。けがれのない澄んだ音楽だからこそ、心に響き胸が痛むのだろう。狂気のオフェーリアをあまりにもシンプルな音楽で表現したことについて、作曲を依頼したヨーゼフがオルガに宛てた手紙からブラームスの思いを窺い知れる。

彼（ブラームス）は、この曲が君の気に入るか不安なようだ。しかし舞台上ではときおりシンプルなものの方がより深い印象を生み出すことがあると、彼は考えている。でも君も、もうこの役と民謡の響きに溶け込んできているだろうね。³¹

またこの第4曲目のみ、ブラームスはピアノパートの全てを書いていない。最初の6小節分しかピアノパートを作曲しておらず、他の小節に関しては楽譜上に小さな手引きを書いたのみである。補筆したのはこの楽譜の編集者であるカール・ガイリンガー Karl Geiringer だ。

この第4曲目は2小節単位の3つの短いメロディ A、B、C で構成されている（譜例8）。この3つのメロディは A-B-C-B-C'-A と順不同に現れるが、この曲においてバスの動きは安定感があり、その行く先、つまり終止する小節が初めから見えている。主調はへ長調なのだが、ハーモニー自体、変ロ長調やト短調に数小節おきに転調、またニ短調なのかへ長調なのか、わざとはっきりさせない手法がとられている。例えば、メロディ C の第5、6小節目はニ短調と考えられるが、要である導音の嬰ハ音がどこにも見当たらない（譜例8）。また、この曲に置いて掛留音が頻繁に使用されている。本来この掛留音の次の音は下行しなければならないのだが、この曲の中では上行しかしていない。これはメロディを重要視し、それに合わせて進行するブラームスならではの手法と言えるだろう。ピアノパートは3拍ごとに常に六の和音だけで進行して、シンプルなメロディになんともシンプルな伴奏である。

この曲中、2度出てくるメロディ B の和音の使い方について見てみたい。メロディ B の第3、4小節目に 'leider 悲しい、かわいそう' という言葉が使われるが、これはエクスクラメーシ

³¹ Brahms, Johannes. Fünf Ophelia Lieder fuer eine Sopranstimme und Klavierbegleitung. Edited by Dr. Karl Geiringer. Wien: Schönborn-Verlag, 1960.

ヨンマークを伴い、もはや感嘆詞である。この感嘆の小節内では変ロ長調が平行調であるト短調へと転調し、さらに増5度や減4度という音程の使用も見受けられ、それらは悲痛に響く（譜例8）。また、このメロディ B の一拍目の和音は変ロ長調の四の和音であるが、1度目にこの和音が出てくる前には、ヘ長調の一の和音（メロディ A：第2小節目の4拍目）が響いている。この関係は単に四度調と読むことができる。その後、ヘ長調ともニ短調とも判断がつかないメロディ C が現れ、その後再びメロディ B となる。しかしこのメロディ C をニ短調と読んだ場合、メロディ B は同じくニ短調のナポリの和音となる。同じメロディ B でも響き方が異なるのだ。1度目は明るく響くメロディが、2度目は暗く、胸が締め付けられるようだ。

この第4曲目の中で、ブラームスによって作曲されなかったテキストがいくつかあるが、それによる音楽の切断は楽譜上に存在しない。たとえば、テキスト番号⑧-b から⑨-a 'Fahl wohl, meine Taube ~Ihr müsst singen:',' や、テキスト番号⑨-d から⑪-b 'O wie das Rad dazu klingt! ~Sie sagen, er nahm ein gutes Ende.-' がそれに当たるが、楽曲中の第6小節目と第7小節目の間、また第10小節中に台詞として喋られたと考えられる。劇中はピアノ伴奏がないため、役者の好きなタイミングで歌うことを止め、台詞を自由に入れることができたはずだ。

譜例 8

[A] *p dolce* 1

Sie tru - gen ihn auf der Bah - re bloß, lei - der, ach
 They bore him bare faced on the bier Hey, non ny.

[B]

4 *più p* **[C]**

lei - der! Und man - che Trän' fiel in Gra - bes Schooß, 'nun - ter, hin -
 non ny; And in his grave rain'd man - y a tear: You must sing a -

減4度
 増5度

g:T T F: (d:)T (d:)N

8 **[C']**

'un - ter! Und ruft — ihr ihn a - 'nun - ter. Denn
 down, a - down, an' you call him a - down a. For

9d~11b [A]

(F:)T

11

traut — lieb Frän - zel ist all mei - ne Lust.
 bon - ny sweet Rob - in is all — my joy.

S D T

第5曲 〈Und kommt er nicht mehr zurück?〉

他の曲も有節曲のものが多いが、この曲は第1節、第2節と歌詞が2段に別れており、一目見ただけで有節曲と分かる。シェイクスピアのテキストを訳したシュレーゲルが10行の1段落を5行ずつに改めたのも関係しているだろう。第4曲目と同じく、一見シンプルな和音進行と見えるが、二短調とその平行調であるヘ長調が入り混じっており、調性をはっきり断定することは出来ない。複数の感情が入り乱れているオフェーリアの心情が表されている（譜例9）。

譜例 9

poco f 1

1. Und kommt er nicht mehr zu - rück? Und kommt er nicht mehr zu -
 1. And will he not come a - gain? And will he not come a -

poco f

2. Sein Bart war so weiß wie Schnee, sein Haupt dem Flach - se
 2. His beard was white as snow, All flax - en was his

poco f

d: T D [F:]T S D T D T [d:]

4

rück? Er ist tot, o weh! In dein To - des - bett
 gain? No, no, he is dead: Go to thy death.

gleich: Er ist hin, ist hin, und kein Leid bringt Ge -
 poll: He is gone, is gone, And we cast a - way

8 [F:] S D T D T S [d:] S D

geh, er kommt ja nim - mer, nim - mer, nim - mer zu - rück.
 bed, He ne'er, he ne'er, he ne'er will come a - gain.

winn: Gott helf' ihm ins Him - mel - reich, ins Him - mel - reich.
 moan: May God ha' mer cy, mer cy on his soul.

S T D [F:]T D T S D [d:]D T D T

ブラームスの書いたこの《5つのオフェーリアの歌》は、劇のために作曲され、舞台上では伴奏なしで歌われ、観客はハーモニーを聞くことはなかった。しかしそのブラームスが書いたピアノパートは練習時に役者を助けるだけでなく、伴奏がなくとも純粋な音楽と狂気のオフェーリアを繋ぎ合わせるために必要不可欠なものであった。

第2節 リヒャルト・シュトラウスの《オフェーリアの3つの歌》Op.67, 1-3

早くから才能を開花させたシュトラウスは、18歳ごろからすでに歌曲を書き始めていた。しかし《エレクトラ Elektra》（1908）や《薔薇の騎士 Der Rosenkavaler》（1910）、《ナクソス島のアリアドネ Ariadne auf Naxos》（1912）など、シュトラウスの代名詞といえるオペラを書いていた約12年もの間、全く歌曲を書くことはなかった。その後、歌曲集《商人の鑑 Krämerspiegel》Op.66が《オフェーリアの3つの歌》よりも一つ早い作品番号となっているが、両歌曲集ともシュトラウスが再び歌曲を作曲し始めた年1918年に書かれた。それはブラームスが《5つのオフェーリアの歌》を作曲した約80年後のことである。シュトラウスは、あるソプラノ歌手の演奏会のために、この《オフェーリアの3つの歌》を作曲したと耳にすることがあるが、残念ながらそのことについて明記された文献を見つけ出すことは出来なかった。

第1曲 〈Wie erkenn ich mein Treulieb von andern nun〉

「Leicht bewegt かすかに動いて」で始まる第1曲目。ピアノパート左手は3か所（第22、31、49小節目）を除いて常にシンコペーションで空を浮遊しているようだ（譜例10、モチーフA）。ピアノパートはそのモチーフA以外、さらに3つのモチーフで構成されている。それを譜例中にa、b、cで示すこととする。

基本的にはイ短調と見られるこの第1曲目であるが、調性がはっきりみえたり、そうではなくぼやけたり、調の希薄感が窺える。5小節間の前奏の後、第6小節目アウフタクトからピアノのモチーフaを拡張した形で浮遊するように歌が入ってくる。

モチーフaを中心に、付点8分音符+16分音符+4分音符または8分音符の組み合わせのリズムが多用されているが（歌のメロディの中では第8、12、20小節目などがそれにあたる。）、そこには減3度の音程が組み合わされている。それは、なんとも現世の響きではないような、世界が曲がってしまったかのような雰囲気が醸し出される。そしてこのリズムと減3度のコンビネーションが曲中のそこかしこに散りばめられていることによって、第1曲目の中に統一感が生まれる。

しかしこの「非現実」のキャラクターが数回断ち切られる箇所がある。それは第22、23小節目に見られるモチーフcによってである。このモチーフcではシンコペーションが一度切断され、またスフォルツァンドを伴って、オフェーリアが王妃に向かって何か確認しているようだ。そこは‘tot und hin 死んで行ってしまった’という重く辛い言葉が、第19、20小節目の言葉を繰り返し、オフェーリアの悲嘆のように聞こえる（譜例10）。

譜例 10

1 Leicht bewegt

Gesang

Piano

a

Wie er-kenn ich mein

7

Treu - lieb vor an - dern nun?

An dem Mu-schel-hut und

b

13

Stab und den San-dal-schuhn...

Er ist tot und

20

lan - ge hin, tot und hin, Fräulein!

Ihm zu Häup - ten

c

The musical score is written for voice (Gesang) and piano (Piano) in 2/4 time. The tempo is marked '1 Leicht bewegt'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) shows the vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase marked 'a' with the lyrics 'Wie er-kenn ich mein'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 7-12) continues the vocal line with lyrics 'Treu - lieb vor an - dern nun?' and 'An dem Mu-schel-hut und', with a piano accompaniment marked 'p'. The third system (measures 13-20) includes lyrics 'Stab und den San-dal-schuhn...', 'Er ist tot und', 'lan - ge hin, tot und hin, Fräulein!', and 'Ihm zu Häup - ten'. The piano accompaniment in this system includes dynamic markings 'mf' and 'pp'. The score concludes with a final piano accompaniment section marked 'c' and 'ff'.

その後、第27小節目のピアノパート右手にモチーフ a の拡張が現れ、第29小節目の左手にまでも現れる。その時右手は反対に、今まで左手が担当していたシンコペーションのモチーフ A を奏でる（譜例 1 1）。

譜例 1 1

27
grü - nes Gras, ihm zu Fuß ein Stein. O -

a A c

33
ho! Auf sei - nem Bahr - tuch, weiß wie Schnee.

p pp p

また第31小節目のモチーフ c の直後にも第22小節目と同様、‘o ho! ああ!’（譜例 1 1）や、第49小節目のモチーフ c が拡張されたところで、ここも‘o weh! ああ、辛い!’とオフエーリアは悲嘆するのである（譜例 1 2）。

譜例 1 2

第52小節目では、右手と左手の役割が逆になる上、モチーフ **b** が下行ではなく上行している **b'** となり、急にホ長調と明るくなる。それに合わせて、声部は歌い終わりに長6度という比較的大きな跳躍をし、愛の深さを示す（譜例 1 3）。

譜例 1 3

第55小節目では1拍目から改めてフレーズが始まり、新しいモチーフが出てきたように思われるが、実際これはモチーフ A の変形である。そうというのも、第54小節目の最後の和音と、第55小節目の1拍目の音は一点ホ音が付加されただけで、和音機能は変わらないのである。おそらく、声部の歌い終わり、「そこが一拍目だ」という事を示したかったのだろう。

第2曲 〈Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag〉

ホ短調で書かれた第2曲目は、ロイターの作品と共通して前奏なしに歌いだされる。それは原詩をそのまま表現したからだろう。シェイクスピアは台詞から休むことなしに、続けて「Sings 歌う」に入る手法をとった（テキスト番号⑤）。ホ短調で書かれたとはいえ、終始定まった調は現れず、一拍ごとに調性が変わっていく。

転調の回数が多いという事で、フレーズのなかでも音楽の色合の変化が激しい。ただ、声部だけを抜出してみると、その中は調性がはっきりしていることが多い。例えば、最初の3小節間を見てみよう（譜例14）。アウフタクトの‘Guten’の2つの16分音符の短いホ短調が過ぎてしまうと、第1小節目1拍目からすぐさまト短調に早変わりする（第3小節目まで）。3度以上の跳躍や、それに加えて第8、9小節目（二長調）等の音階もあるため見分けが付きやすい。

第2、3小節目を例に挙げてピアノパートを見てみよう。声部とは対照的にピアノパートの内声部では三和音の第三音がフラットやシャープを伴い短2度で動いており、そのため長三和音と短三和音が入れ替わることになる。これによって調性が明確に示されない効果がある。調性がはっきりしている声部にピアノパートが寄り添うように、はたまた寄り添わないように、ここではピアノは伴奏に徹している。

この第2曲目は声部、ピアノパート共に多くの跳躍とスケールという、相反する要素で構成されている。その跳躍の要素によって‘Ich junge Maid am Fensterschlag will Euer Valentin sein. 乙女の私は窓辺で あなたのバレンタインになるの。’とテキストにあるように、少女が窓枠からひょっこり顔を出す様子が目に浮かぶ。

Lebhaft 1 g:

Gesang
Ophelia
 Gu-ten Mor-ge-n, 's ist Sankt Va-len-tins-tag, so früh vor Son-nen-schein. Ich jun-ge

Piano
f. H.
f. H.

6 **e:**
 Maid — am Fen-ster-schlag will Bu-er Va-len-tin sein. Der

12 **A B C**
 jun-ge Mann tut Ho-sen an, tät auf die Kam-mer-tür,

18
 ließ ein — die Maid, die als Maid ging nim-mer-

cresc. *p*

一見この曲のピアノパートは複雑そうに見えるのだが、実は単純な和音である。それは左右の手で分散して奏でられることにより、ピアノパートは複雑に見え、また複雑に聞こえる。第6、7小節目を見てみよう。各小節内でハ音（第6小節目）、または嬰二音（第7小節目）を除いた各3音が下方に変位し、またもとの音程に戻っているだけである。機能として特別なものではなく、通常の変換、または運声法³²である。

しかし第7、8小節目の A-B-C の和音の流れを見てみよう（譜例 1 4）。和音 A はこの曲の主調であるホ短調の属七の和音だ。和音 B は和音 A の全構成音を半音下に変位したもの、すなわち変ホ長調もしくは変ホ短調の属七の和音である。そしてこれを読み替え、二長調で読んだ場合、ドッペルドミナントの属九の第5音変位となり、第8小節目の和音 C（二長調主和音）に繋がるのである。

またオルゲル・プンクト（持続低音）を用いたスケール（譜例 1 4、第12-13、16-17小節目）や、全音階と半音階が混ざり合っているスケールなど、跳躍が多い中、スケールが多用されているのもこの曲の特徴である（譜例 1 6、第57-58小節目）。

³² 声部の進行のさせ方。

この第2曲目の中のスケールにおいてオルゲル・プンクトなど技巧的なものを用いたシュトラウスだが、第42、43小節目のスケールでも、分散された和音の組み合わせを一拍目、二拍目、または小節をまたぎ複雑に組み合わせた。これにより不透明な混濁した音楽が生まれることになった（譜例15）。

譜例15

36

Ein jun-ger Mann tut's, wenn er kann, für - wahr,

43

das ist nicht recht. Sie sprach: 'Eh Ihr ge -

cresc. -

声部の終わりから、後奏（第60小節目アウフタクトから）に際しては、この曲の冒頭のいくつかの小節の音楽が繰返し、拡張、再現されている。第72、74小節目は第68、70小節目が5度下方に置き換えられており、全休符も用いられ、オフェーリアの生気がぱったりと抜けて行ったかのようなのである（譜例16）。

譜例 1 6

55

全音階

bräcks auch nicht beim Son - - - nen - licht, wärst

半音階

61

du nicht kom-men her - ein.

第1小節目 第2 - 4小節目

68

第5小節目

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 55-60) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. A '全音階' (whole tone scale) is indicated above the vocal line in measures 55-56, and a '半音階' (half tone scale) is indicated below the piano line in measures 57-60. The second system (measures 61-67) continues the vocal line and piano accompaniment, with a 'dim.' (diminuendo) marking in measure 66. The third system (measures 68-74) shows the vocal line with rests and the piano accompaniment with dynamic markings 'p' and 'pp'. Specific measures are boxed and labeled as '第1小節目', '第2 - 4小節目', and '第5小節目'.

第3曲 〈Sie trugen ihn auf der Bahre bloß〉

変ホ短調で始まるこの第3曲目は、主に4つのモチーフで構成されている。まず、右手で休むことなく奏でられる3連符の連なりのモチーフ a。これはシュトラウスによって、声部内に作曲されることのなかったシェイクスピアのテキスト、‘O wie das Rad dazu klingt! なんと車輪が響くのでしょうか！’（テキスト番号⑨-d）を表現した「命の輪」³³ が回っているように聞こえる。しかしこのモチーフ a は早くも第4小節目で3連符ではなく、16分音符と32分音符のコンビネーションに変わり、5拍間続いている。これはオフェリアの身の上とリンクするように、まるで命の輪がさび付いたり、壊れたり、上手く回らなくなってしまったかのようだ。それでもなんとか前へ進もうとする様子に心打たれる。そして所々に見受けられる、下行音階のモチーフ b。これは死や痛み、嘆きを表すと考えられる（譜例17、第4小節目等）。

譜例 17

1 **Ruhig gehend** Ophelia

Gesang Sie tru - gen ihn auf der

Piano a

4 b

Bah - re bloß, lei - der, ach lei - der, den Lieb - sten!

a' + b

³³ それは人の命が常に止まることなく回っているという筆者のもつイメージである。

最初の「命の輪」の音楽が解けるのはとても急なことだ。それは第16小節目のアウフタクトから「sehr rasch und lustig とても素早く、楽しげに」の指示を以てイ長調で始まる。譜例18に示したモチーフcはなんと楽しげに響くことか。テキスト番号⑫にあたるここは、ロイターも同じく愉快的な音楽を付けたところである。

譜例 18

13
wohl, mei-ne Tau- - - be!

16
sehr rasch und lustig
Mein jun-ger fri-scher Han-sel ist's,

第16小節目からの4小節間、声部は8分の4拍子、ピアノパートは4分の3拍子と混合拍子ならぬ特殊拍子³⁴でオフェーリアの精神状態のずれを表現した。

³⁴ 同時に異なる調子を2つ存在させること。

そして第22小節目のアウフタクトからは、ロイターのような大きな音楽の切断はないものの、急に今までとは違う、悲壮で悲劇的なモチーフ **d** が再び始まる（譜例 19）。しかしその直後第23小節目で、声部はヘ長調の属七の和音を明るく歌い、やはり、ちぐはぐな面が見受けられる。オフェーリアは‘*Er ist tot, o weh!* 彼は死んだわ、ああ辛い!’という歌詞をも転調して更に明るくなったホ長調の長三和音や属七の和音で歌う。

第26小節目からは、何のためらいもなくモチーフ **a** の命の輪が再び回りはじめ、第28小節目では壊れた輪（モチーフ **a'**）と、嘆きを表す下行の半音階（モチーフ **b**）が同時に見られる（譜例 19）。

譜例 19

20 **wieder langsamer (tempo primo)**

der mir ge - fällt - und kommt er nim-mer-mehr?

d *f* *dim.* **F:D7**

24

Er ist tot, o weh! In dein

pp *a* *p* **E: T D7**

27 *b*

Tot - bett geh, er kommt dir

a' + b

30

nim - mer - mehr.

espress. *pp*

第35小節目のアウフタクトからは二長調で楽しげに、喜びの音楽であるモチーフ c が身近な人の死について歌うために再帰されている。そこへ第37小節目のアウフタクトからモチーフ b が加わるが、そのモチーフ b、c の音楽のずれが痛々しく響く（譜例 20）。

譜例 20

33

35 *sehr rasch* b Sein Bart war

38 weiß wie Schnee, sein Haupt

mf *dim.*

今まではピアノパートにしかなかったモチーフc（付点8分音符と16分音符のコンビネーション）だが、第43小節目で初めて声部にも表れる。第44小節目の声部に急に低いイ音が出てくるが、それは胸声を使う事で‘Er ist hin 彼は行ってしまった’というテキストが現実味を帯びて響くだろう（譜例21）。

譜例21

42

c'

wie Flachs da-zu.

Er ist hin,

p

第50小節目のアウフタクトからは再び悲壮で悲劇的なモチーフ d がやって来て、第56小節目のアウフタクトからは2度、モチーフ c の変形が奏でられる（譜例 2 2）。

譜例 2 2

50
wieder langsam

Mit sei - ner See - le Ruh und mit al - len Chri - sten - see - len!

d

dim. -

54

Dar - um bet ich! Gott sei mit euch!

immer ruhiger

espress.

sehr langsam

Es:

それらは「immer ruhiger 常にしだいにゆっくり」や「sehr langsam とても遅く」などの指示を以てコラルのように敬虔な響きとなっていく。変ホ短調で始まったこの第3曲目も最後には敬虔な変ホ長調で閉められる。色んな事件が起こり豹変してしまったオフェーリアだが、第55、57小節目の変ト音に見られる不気味な響きを残しながらも、その音が解決されるように最後は敬虔深い少女に戻るのである。

第3節 ヘルマン・ロイターの《オフェーリアの3つの歌》

ロイターの《オフェーリアの3つの歌》の成立については第1章で述べた通りである。ロイター自身によって、オフェーリアのメロディについて特筆されていることなどから、この曲に深い思い出があったことは明確である。また、《オフェーリアの墓碑銘》にそっくりそのまま《オフェーリアの3つの歌》が組み込まれ、オペラの初演よりも前の1979年に発表されていることなどから、当初より《オフェーリアの3つの歌》を連作歌曲としてオペラから派生させることが念頭にあったのではないだろうか。

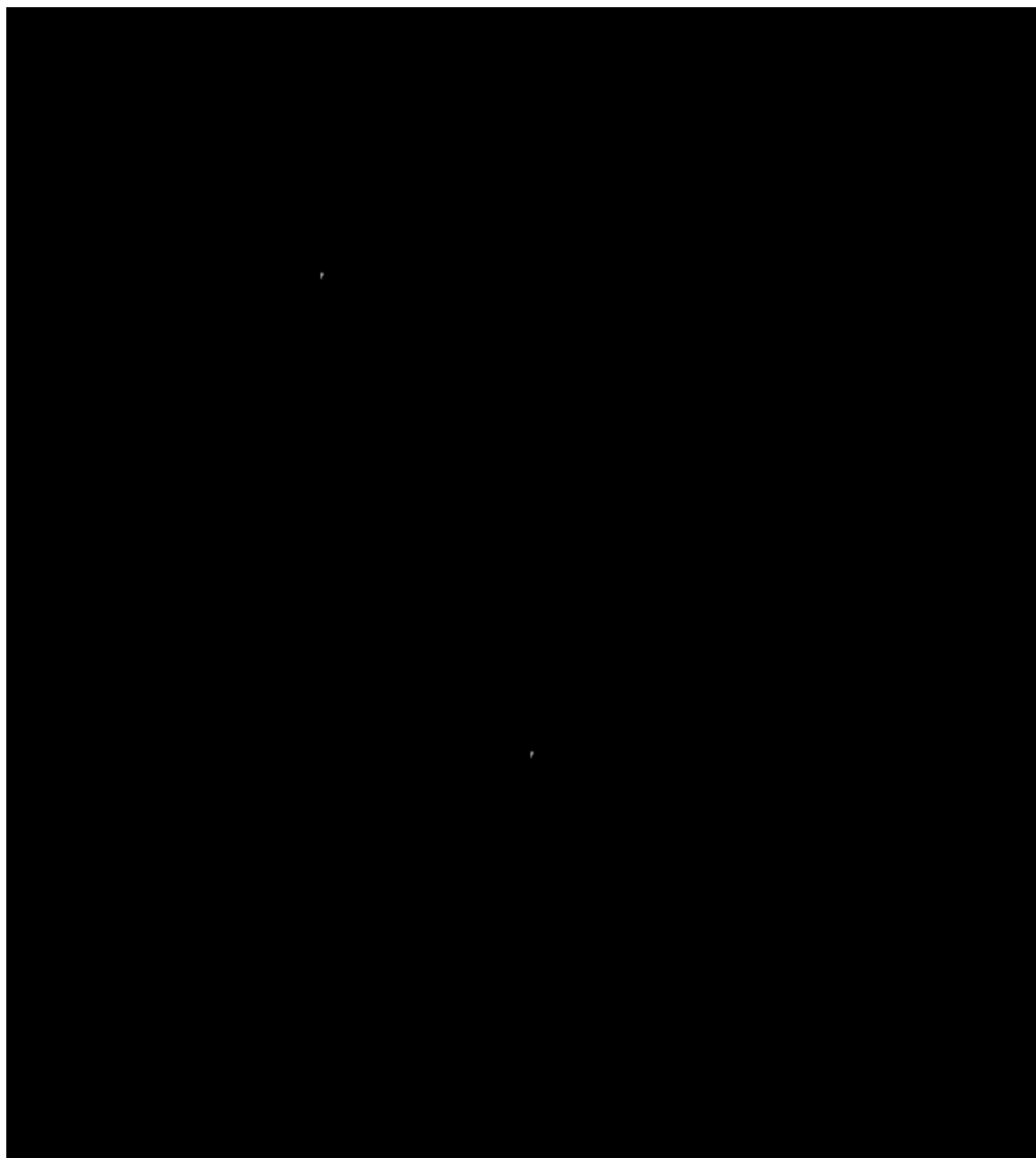
第1曲 〈Wie erkenn' ich dein Treulieb von andern nun?〉

嬰へ短調、8分の6拍子で始まる第1曲目。オペラの中では、前奏の4小節の間にオフェーリアが舞台上へ登場し、第4、5小節目の間に挿入されるゲネラル・パウゼの間にオフェーリアと王妃との間で会話が交わされる。この8分の6拍子の浮遊しているような、どこか取りとめない旋律はどこかシュトラウスの第1曲目と相似するところがある。

この曲は全体的に2度音程の重要度が高いが、前奏からすでに至るところに擦れ合った、何か歪みあった和音が鈍く響く。また第6小節目から声部が加わるも、下行形のスケールを伴いながら、ピアノパート上下段、さらに声部にもまたがり、2度のぶつかりが多用されている。

第9小節目からの2小節間の旋律は第6-8小節目の拡大、また縮小されたものである。また第10小節目のピアノパート内では、右手が全音階、左手が半音階と、異なる音階が同時に奏され、続く第11小節目はその音階が進む中で、全音階と半音階が交換される。そしてその両手の音階がたどり着くべき音は、左右共に嬰へ短調の主音の嬰へ音であるにもかかわらず、右手は嬰へ音を通り越してト音、左手も嬰へ音にたどり着く一音手前のト音で終わっている。このト音というのは、次の第12小節目のアウフタクトから急に始まる変ホ長調の主和音の第3音である。この急激な転調は重苦しい嬰へ短調から眩いばかりの変ホ長調へとつながる（譜例23）。

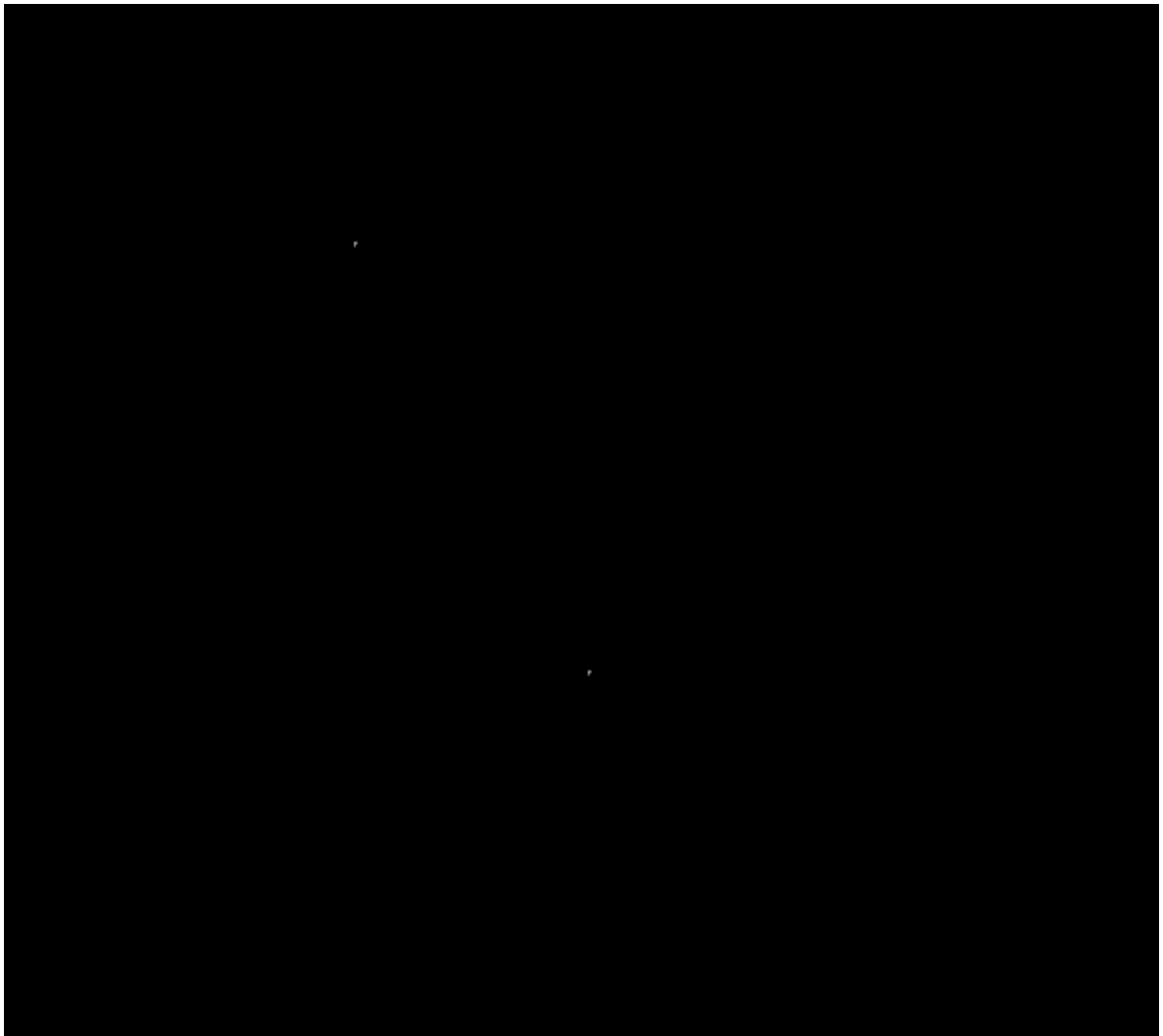
譜例 2 3



しかしこの変ホ長調も束の間、ピアノパート右手と声部、ピアノパート左手で異なる調を奏で、いわゆる複調性となる。上2声部は変ホ短調、左手はヘ短調、と全く別の調が同時に存在しているのだが、ここではその2つが融合して、オフエーリアの音色を成していると考えられる。しかし声部はハ音を、ピアノパート左手は変ハ音をもって、各音階の構成音から逸れる音を経て、この融合された複調性も3小節が終わるころには変ロ長調へと行きつく。

第15小節目のピアノパートには前奏と同じ音楽が再現され、その後嬰ヘ短調からヘ短調、そしてまた嬰ヘ短調と転調される間に、声部ではモチーフ a が4度繰り返され、その下ではどこかでまた2度音程が鳴っている（譜例24）。

譜例 24



この第15小節目からのフレーズに見られるように、メロディとデュナーミクの到達地点が異なるのも、ロイターの作品の特徴である。通常この場合、モチーフ a が4度繰り返されるため、その4度目で、またフレーズ終わりの第18小節目の4拍目である「Stein 石」でフレーズ内最大の音量が用いられることが想定される。しかしロイターはその頂点が来る少し前からリタルダンド、そしてディミヌエンドを仕掛けているのだ。

オペラの中では第19小節の前には、前出の第4、5小節目と同様、オフェーリアと王妃の台詞が入り、その直後8分の3拍子でこれまでと全く異なる音楽が始まる。ここは舞踏音楽のようで、またピアノパートの低音も7音の上行形の音階となり、ピアノパート右手のモチーフ b の動きも進むごとに間隔が狭まり、また声部も細かいパッセージ（モチーフ c）を何度も歌い、動きがとても活発になる。

第19小節目のピアノパート左手はハ短調で始まり、同時にピアノパート右手と声部は変ホ長調を、第23小節目のピアノパート右手と声部はニ長調を奏で、ピアノパート左手の第25小節目はイ長調トニックもしくはニ短調ドミナントと判断でき、ここでも複調が響いている（譜例25）。

第26小節目、オペラの中ではタイで和音が3倍の長さとなって鳴り続けている。その間に国王が登場し、王妃がそれに話しかけるが、ここではもちろん省略されている。

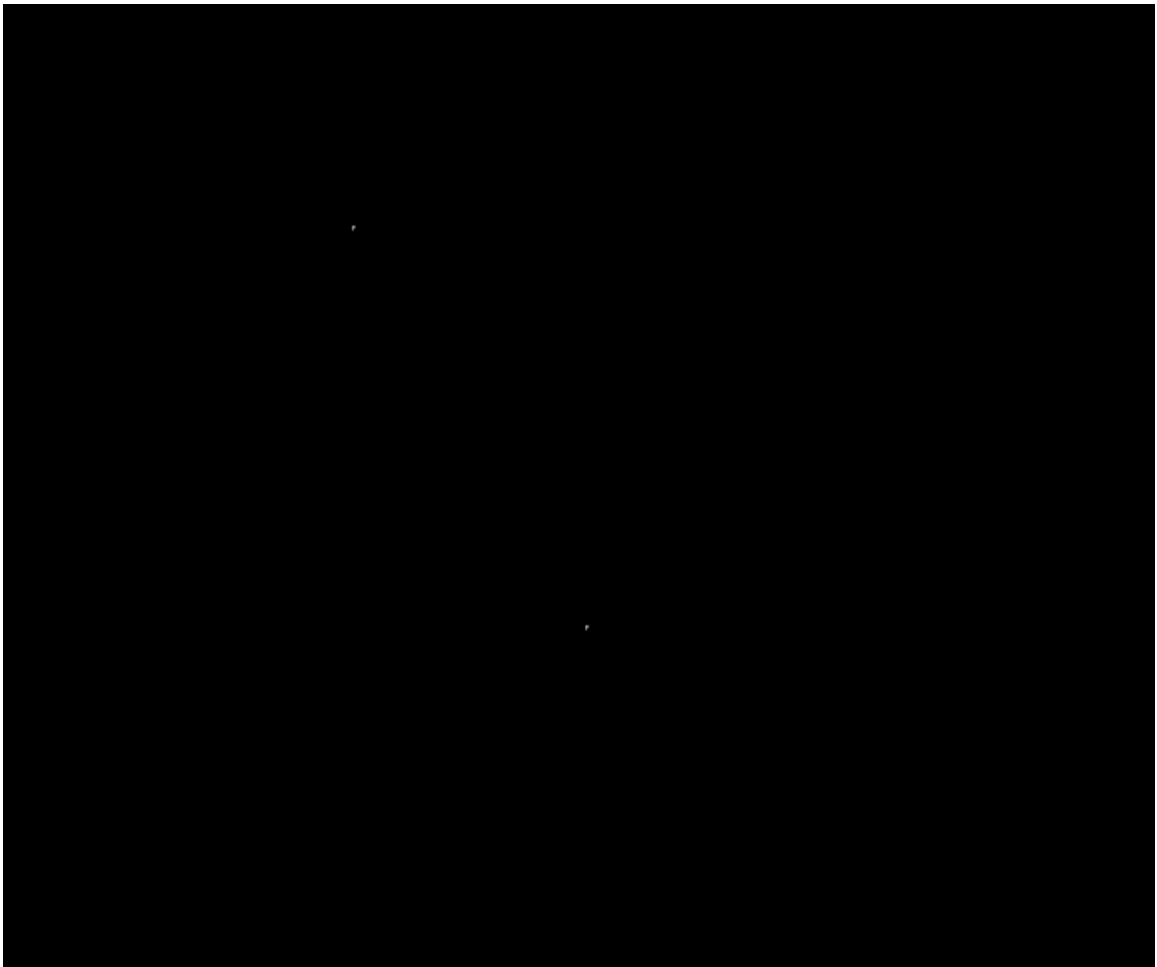
譜例 2 5



第27小節目のアウフタクトで再びオフエーリアがハ短調で歌い始め、ピアノパート左手の下行形の音階は最後まで続く。その間も2度音程、または増1度音程があちこちに施され、曲を通して耳に安らぎの音色が与えられることがない。

しかし第31小節目からはピアノパート左手もハ短調を経過し、最終小節ではハ短調かハ長調かを左右する第3音の「ミ」の音にナチュラルが用いられ、声部とピアノパート揃ってハ長調へと完結する。そうしてやっと耳への安らぎが訪れる。しかしナチュラルでホ音となった音はここでは異様に明るく響く（譜例26）。

譜例 26



歌曲の中では第1曲目から第2曲目へアタッカで進行することになっているが、オペラの中ではシェイクスピアの脚本に忠実に、国王とオフェーリアの会話が交わされる。

第2曲 〈Auf morgen ist Sankt-Valentinstag〉

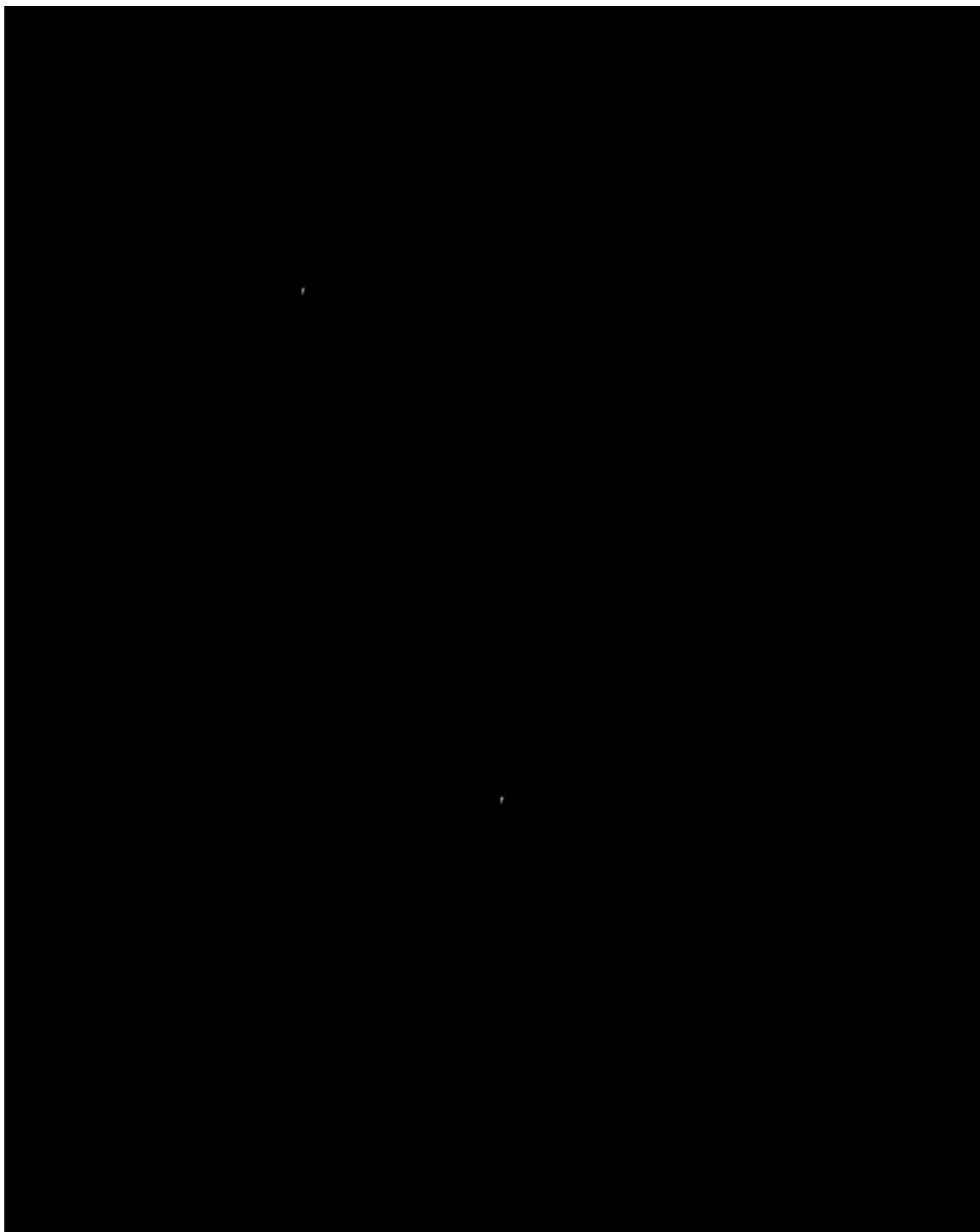
3拍子の舞踊のリズムで始まるこの第2曲目は、調号がないため、ハ長調もしくはイ短調なのかと思われるが、この曲自体に調はなく、小節ごとに主要となる音が変わっていく。

この第2曲目を3つに分けてみよう。曲始まりの第35小節目「Lebhaft 活発に」から第58小節目までを第Ⅰパート。第59小節目「Wieder sehr lebhaft 再びとても活発に」から第83小節目までを第Ⅱパート、第84小節目から曲終わりまでを第Ⅲパートとする。

第Ⅰパート、第35小節目から第44小節目までの主要音はヘ音である。また第35小節目ピアノパート右手の音を、その後すかさず声部が2小節間をかけて拡張しながら歌うのは興味深い。最初の3小節間はニ、ヘ、イ、ロの4音しか使われていないという事だ。

第38小節目のピアノパート右手は声部とリンクしながらモチーフ a (アウフタクト+付点4分+8分音符+4分音符) を奏でる。そのモチーフ a は、この後3度、縮小、拡大され使用される。なにか得体のしれない掴むことの出来ない物体のようだ。第1曲目の曲終わりのピアノパート左手によるホ音を、第2曲目初めの主要音であるヘ音の導音とした場合、曲間がアタッカで繋がっているため、このホ音をアウフタクトととらえた時、ここにもまたモチーフ a が現れる（譜例27）。

譜例 2 7



第49小節目のアウフタクトからピアノパート右手は大騒ぎするように踊り狂う。ピアノパート左手の主要音はヘ音、右手と声部の主要音はハ音である。第1曲目で同時に2つの調が存在したように、ここでも複調性ならぬ複主要音が存在する。そこでは声部は同じリズムを数回歌うが最後は常にハ音にたどり着く。ピアノパート右手のハ音を取り去ると、下行形の半音階や全音階が見えてくる。途中の第51小節目からはピアノパート左手さえも上行形の音階を奏で左右反転している（譜例28）。

譜例 28



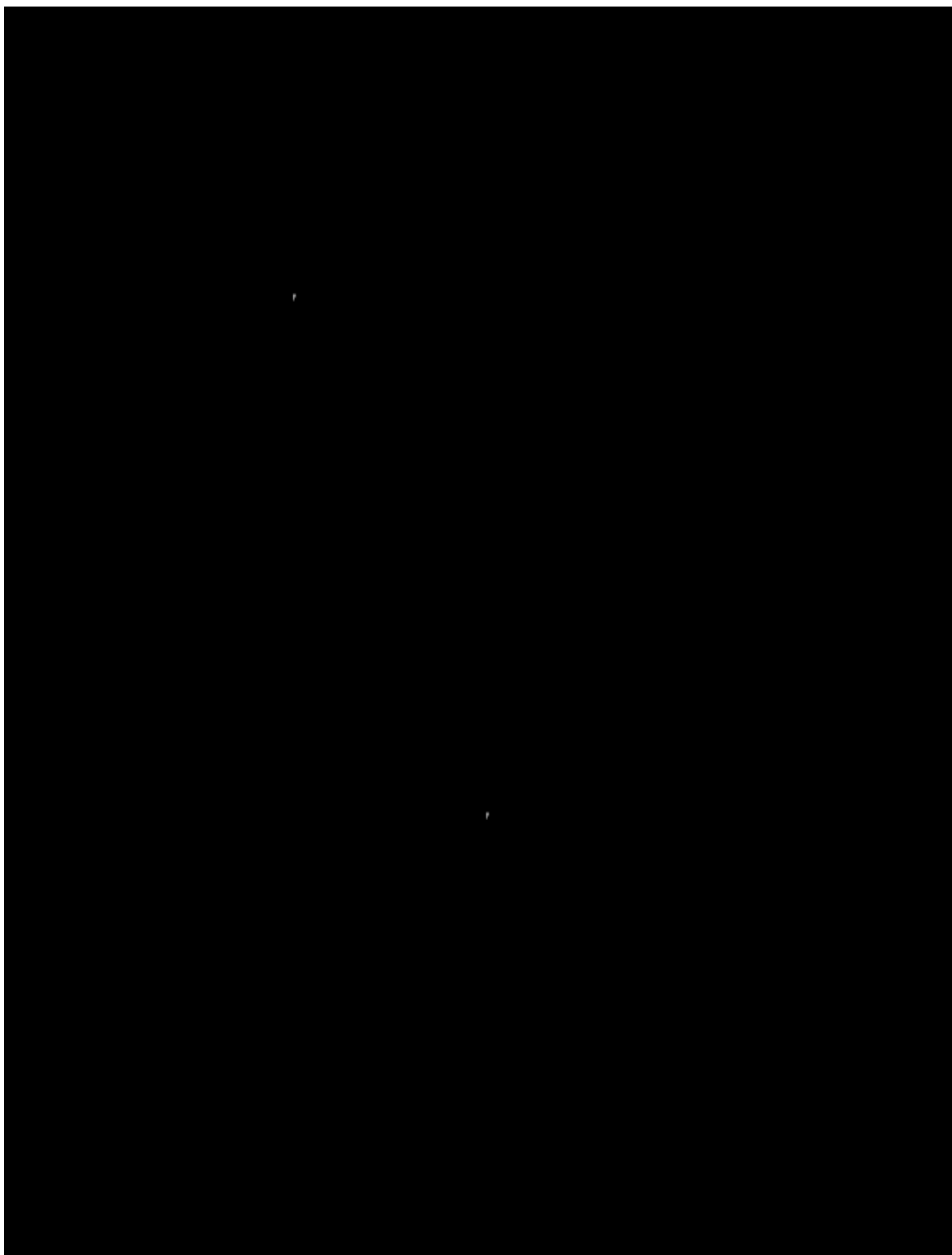
踊り狂った後、第53小節目には曲冒頭とほぼ同一のハーモニーが帰ってくる。これはこの後第59小節目から始まる第Ⅱ パートの、スタッカートを伴うリズムの「男」を表現する要素を先取りし、準備的段階として使われている。そして第55小節目からの‘die als 'ne Maid ging nimmermehr herfür その子は二度と「乙女」として出ては来なかったけど。’という衝撃的な一文を歌う声部を、ピアノパートはユニゾンで支えるように奏でる（譜例28）。

オペラの中では第58、59小節の間で今度は国王とオフェーリアの間で会話が交わされるが、歌曲の中では省略されている。その第59小節目「Wieder sehr lebhaft 再びとても活発に」から第Ⅱ パートが始まる。

「unzüchtig わいせつな」とまで表記されたこの第Ⅱ パートにおいて、オフェーリアは「乙女」とその乙女に対して酷い仕打ちをした「男」を演じるが、その「乙女」と「男」がオフェーリアとハムレットのことを仄めかしているのは言うまでもない。そうとなると歌手は3役を歌い分けなければならないという事だが、ロイターはここで音楽的に異なる2つの要素を用いてそれを解決している。

第Ⅱ パート A（第59小節目から第71小節目）では第Ⅰ パートの第53小節目で見られた第1の要素が色濃く出ている。「男」の野蛮さをピアノパートは「わいせつ」な和音、スタッカートや2拍目にアクセントを置く音楽、声部はこれまでに少なかった5度や6度の跳躍で表している。また同時に、体の中で血がたぎっている様子もそこにかがう事が出来る。歌詞の中に‘O pfui! ああ、クソ!’という言葉があるが、貴族の娘として大切に育て上げられてきた淑女であるオフェーリアが声も高々に、口に出すのはばかられる言葉を放ちながら、ある夜の事を語るのだ（譜例29）。

譜例 2 9



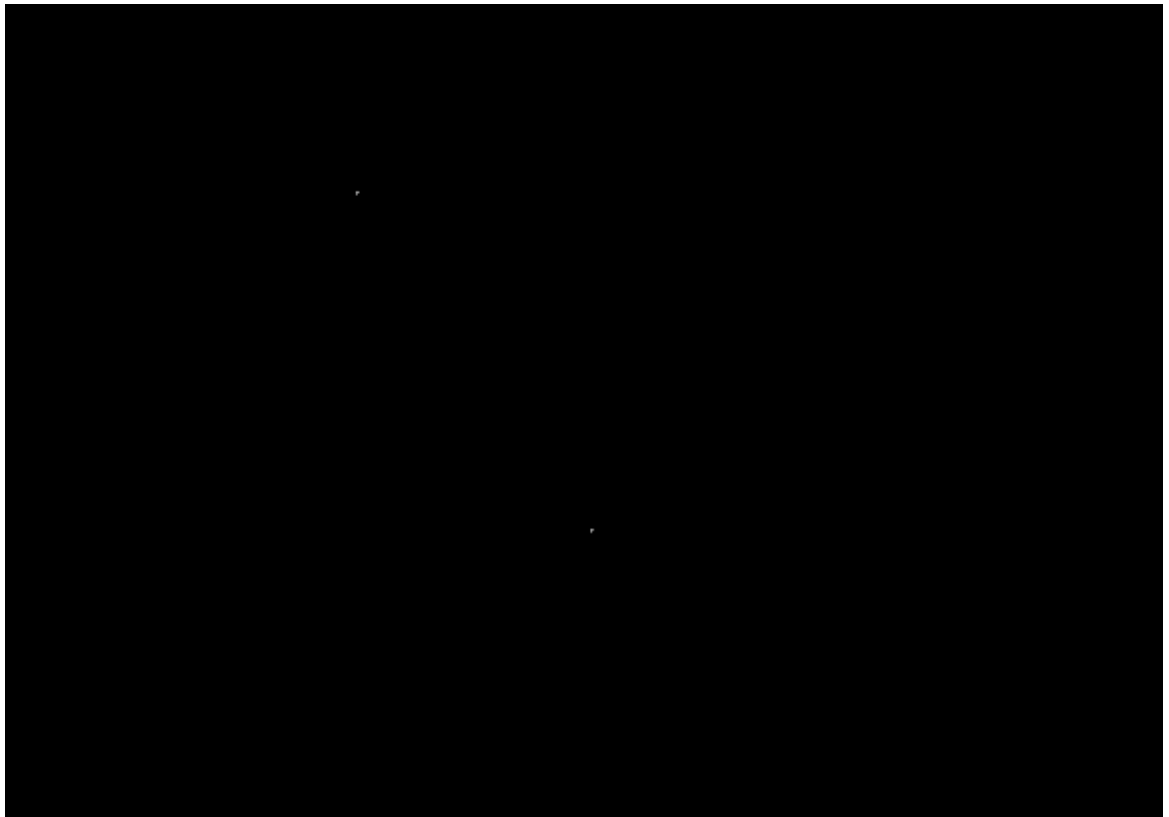
続く第72小節目から第Ⅱ パート B が始まり、オフェーリアは「乙女」を歌う。そうすると今までの「男」の要素を持った音楽は止み、横の流れが強調されたレガートの要素が出現する。しかしこの音楽の流れは第Ⅱ パート A の第68小節目からすでに始まっている。前出の第53小節目に見られる準備的段階のように、そこではピアノの野蛮な踊りの音楽は止み、**Legato** の表記とともに、野蛮な「男」の要素から音のラインの見える「女」の要素へと切り替わる。

第71小節目のピアノパートはレガートの音楽に挟まれて1小節だけスタッカートを伴うリズムが刻まれている。これは歌詞のなかにあるコロンの(:)を表し、「今から重要なことを言う」というように、話を先に続けることに役立っている。その後オフェーリア演じる「乙女」は'Eh Ihr gescherzt mit mir, gelobt Ihr, mich zu frein.遊ぶ前に結婚するって約束したじゃないとレガートで歌い、訴えるのだ。

第76小節目のそれに対応する「男」の説明に音程は用意されず、台詞として‘Er antwortet 彼は言った’と言い放たれる（譜例30）。これは「Sings 歌って」と区別して書いたシェイクスピアの台本を忠実に再現したものと理解できる。そして間を置かず、第77小節目から第Ⅱ パート A の要素の音楽が再び始まり、オフェーリアは跳躍を含むメロディをもって「男」を演じ始める。今まで第Ⅱ パート A では「男」について説明していたが、この箇所ですら「男」によるテキストが現れるため、第Ⅱ パート C と考えられるが、音楽表現が同じであるため第Ⅱ パート A に留まることとした。

第80小節目はまだ「男」を演じている箇所だが、そこでは「男」を表すリズム打ちが止んでいる。野蛮な音楽は止み、オフェーリアによって語られる話の中、キーワードとなる言葉が第81小節目で初めての3連符を伴って歌われる（譜例30）。

譜例 30



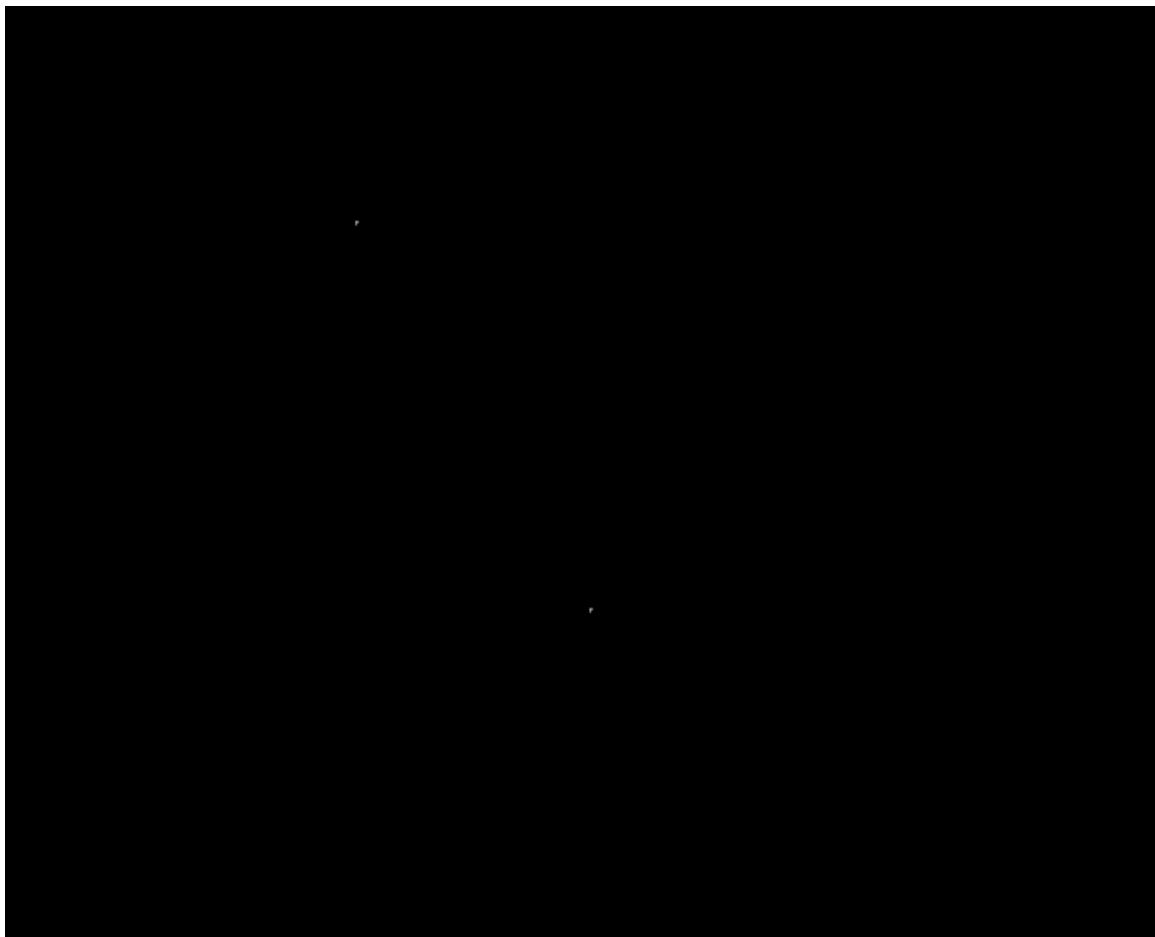
テキスト番号⑥にあたるここで、こんなにも生々しく男女を表現したのは3作曲家の中でロイターだけである。ブラームスにいたってはこの箇所作曲すらしなかった。

その後の第83小節目、「男」を演じるでも「乙女」演じるでもなく、オフェーリアは今、目が覚めたように語り始める。もちろんここはシェイクスピアによって「Sings 歌って」ではなく台詞として書かれた箇所だ（譜例30）。

第84小節目から最後の第Ⅲ パートが始まる。第85小節目から声部にト短調の響きを与えられているのは、シェイクスピアによって台詞で書かれた箇所である。それに合わせロイターは、彼の作品によく用いられる、ピアノパートをタイで際限なく伸ばし、声部にはリズムが付いているが、レチタティーヴォのように自由に歌わせる手法をとった。彼の作曲したメロディとリズムは手引きのようなものだろう。そのピアノパートは嬰へ短調を鳴らし、第85小節目は、確かに下から、変ト音、嬰ハ音、イ音、へ音、を奏でる。しかしそれを読み替えてみると、嬰へ音、嬰ハ音、イ音、そして嬰へ短調の導音である嬰ホ音となる。

ここでなぜロイターがこのような音を読み辛く書いたのかと考える。それは一般的に悲しい色合いと思われる嬰へ短調をピアニストに簡単に弾かせたくなかったのではないだろうか。そうなるここは、ト短調と嬰へ短調、なんと短2度調の複調性が現れることになるのだ。どこかねじ曲がったような響きがここには欲されている気がして止まない。そして、この濁ったような音の響きは、最後第91小節目で臨時記号さえもない澄んだホ短調の主和音にたどり着く。それは、オフェーリアが自分で作り上げた馬車に乗って広間から去って行くのを機に、どこか違う世界に行ってしまったものが、現実の世界に返ってきたように響く（譜例31）。

譜例 3 1

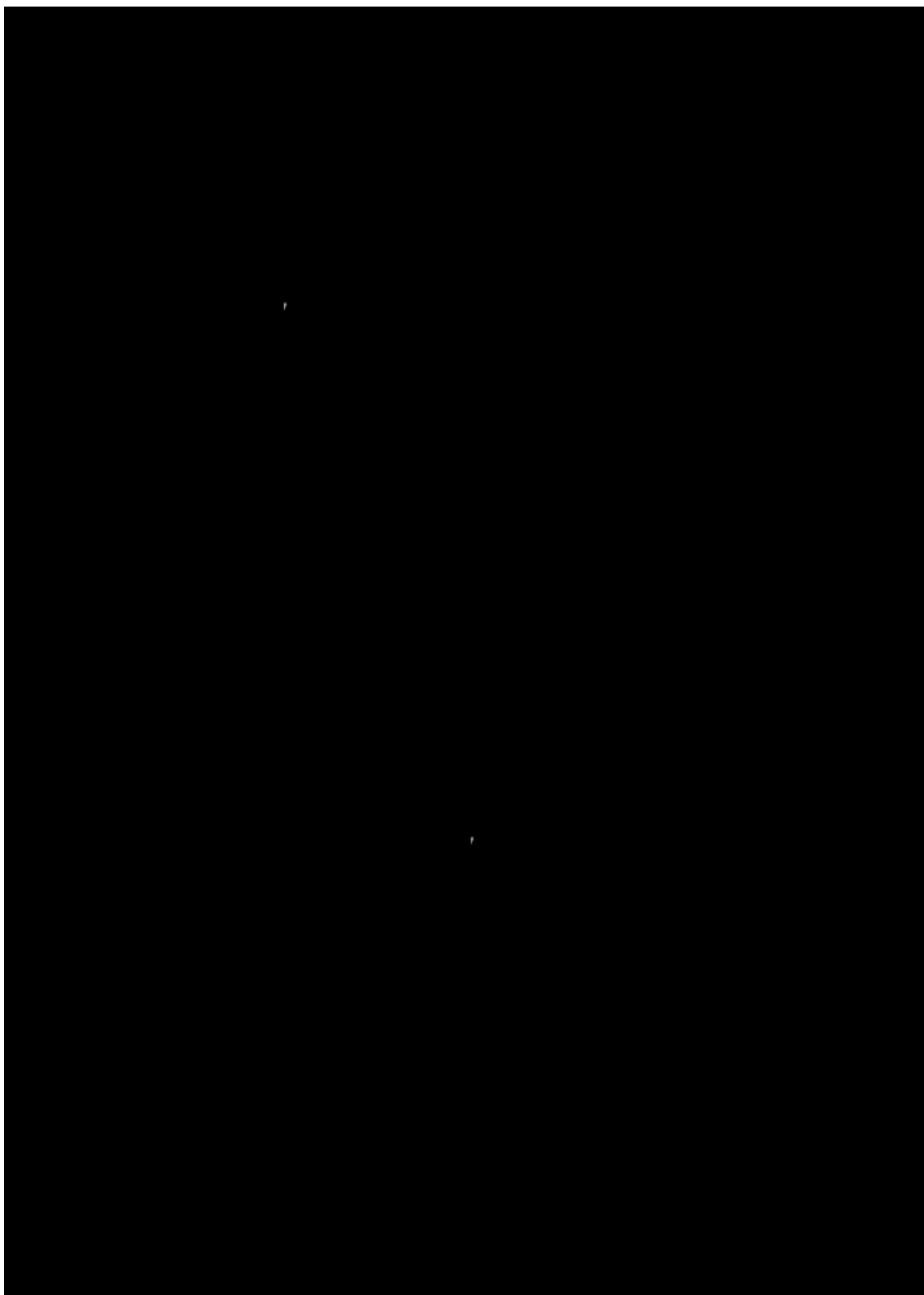


第3曲 〈Sie trugen ihn auf der Bahre bloß,〉

この第3曲目も主調を断言することはできないが、ヘ音が主要音と考えられる。また、ここに拍子記号も明記されていないが、前曲の終わりと同じ4分の2拍子のままである。そこへ一度退出したオフェーリアがいくつもの花を携え再び登場する。

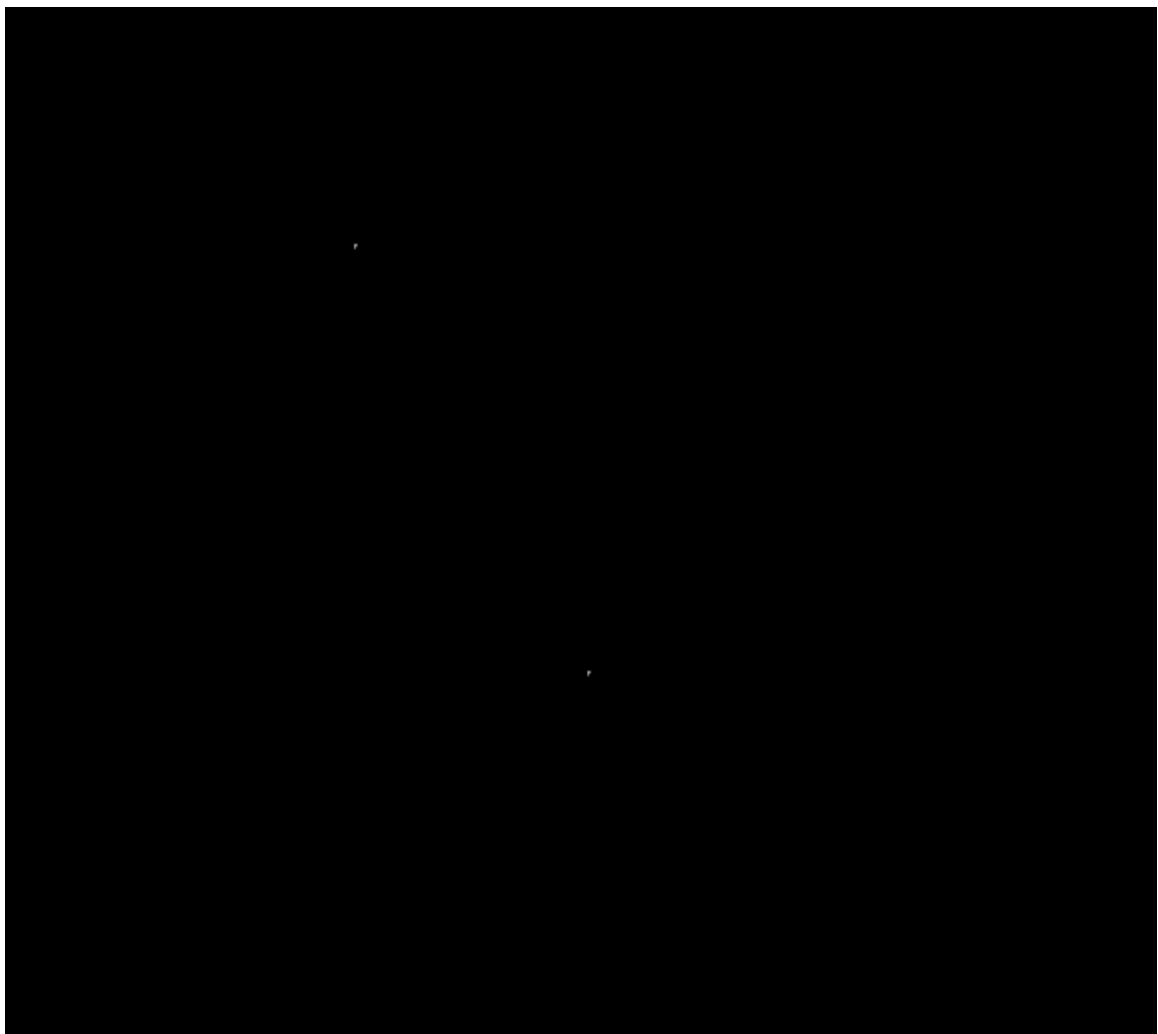
オペラ《ハムレット》では、前奏とモチーフの似ている動きがオーケストラのピアノパートに割り振られている（譜例32）。それは舞台上で、広間に詰め掛ける群衆や、父親を殺されたと思ひ込む兄の、王に詰め寄る切迫感を表すと思われる。同じく歌曲の中でも、オフェーリアが走って登場するかのような切迫感を演出する。

譜例 3 2 《ハムレット》 オペラ総譜より 246 頁



第3曲目の前奏、第98小節目からオペラの中では、兄のレイアーティーズが‘Geliebte Schwester! Maïenrose! Süßes Kind 愛する妹、五月の薔薇、美しいおとめよ!’と嘆きながらオフエーリアに呼びかける。歌曲中、その箇所は「allarg. アラルガンダ」、「breiter より幅広く」があてはめられている。演奏に際してピアノパートは、兄の言葉があることを想定し、意味もなくただ遅く大きくなることを避けたい（譜例33）。

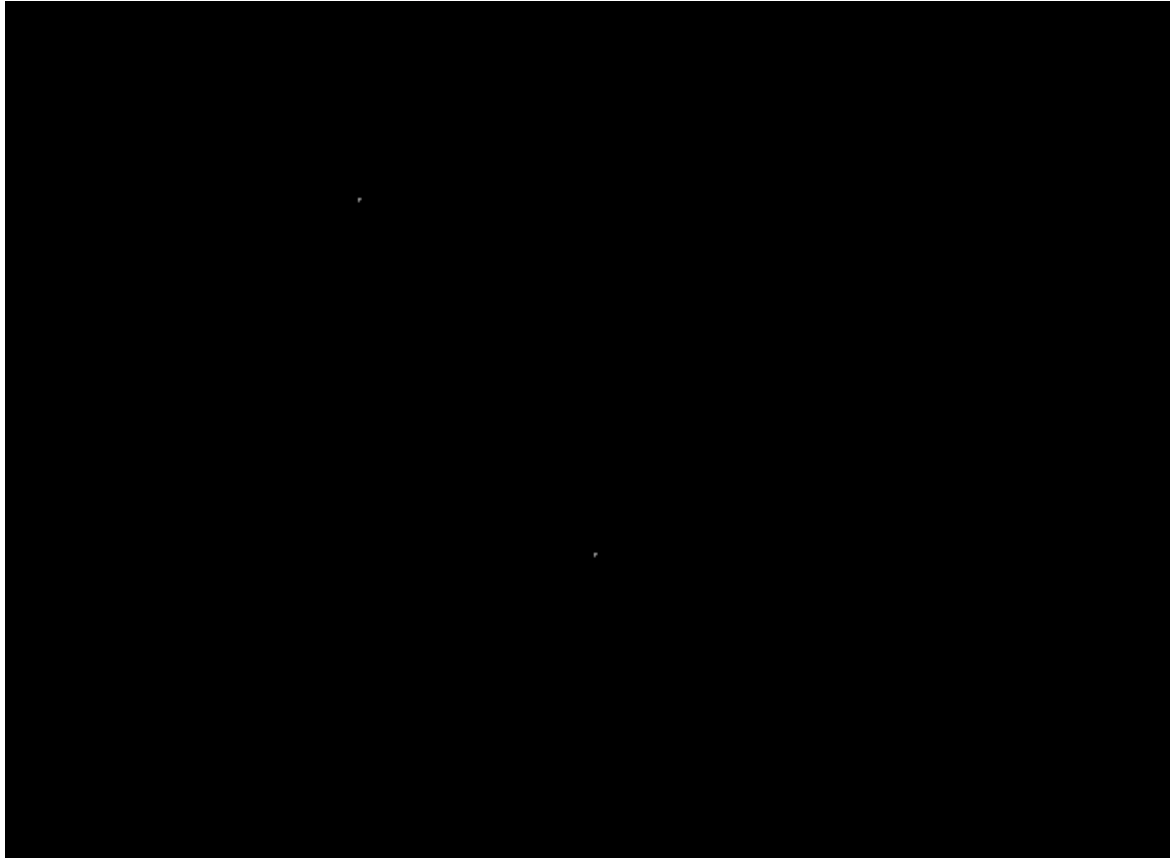
譜例 33



また、前奏に見られるピアノパートの音の連なりは、同じくシュトラウスの第3曲目でも3連符となって見受けられる。しかしシュトラウスの場合は「命の輪」が回っている様子を表し、こことは異なる。そしてオフエーリアの歌い出しと同時にピアノパートはまるで葬送行進曲かのように鳴る。しかもそこにはまた、短2度そして増1度までもが同時に響いている（譜例33、第104小節目）。

第104小節目アウフタクトからの声部のメロディラインを見てみよう。短長の違いはあるが2度音程でしか動きを見せていない。テキストの内容も‘*Sie trugen ihn auf der Bahre bloß* 彼は何もつけずに棺台に乘せられて運ばれた’と重い憂鬱なものであった。それに続くテキストは‘*heideldi, heideldum, heideldi* ラララ、ラララ、ラララ’と通常では喜びを表すものだ。これを読むだけでも、オフエーリアの正気を失っている様子がはなはだしいことが分かる。ロイターは1、2度目の‘*heideldi, heideldum*’にはそれまでと同様、2度音程の動きで作曲したのだが、3度目の‘*heideldi*’で不意を突いて1オクターブ以上の跳躍、さらにはコロラトゥラを使用することで精神の破壊を表した。しかしその直後、再び動きを止め、極端にも同音を続けて歌い、動きをなくす（譜例34）。

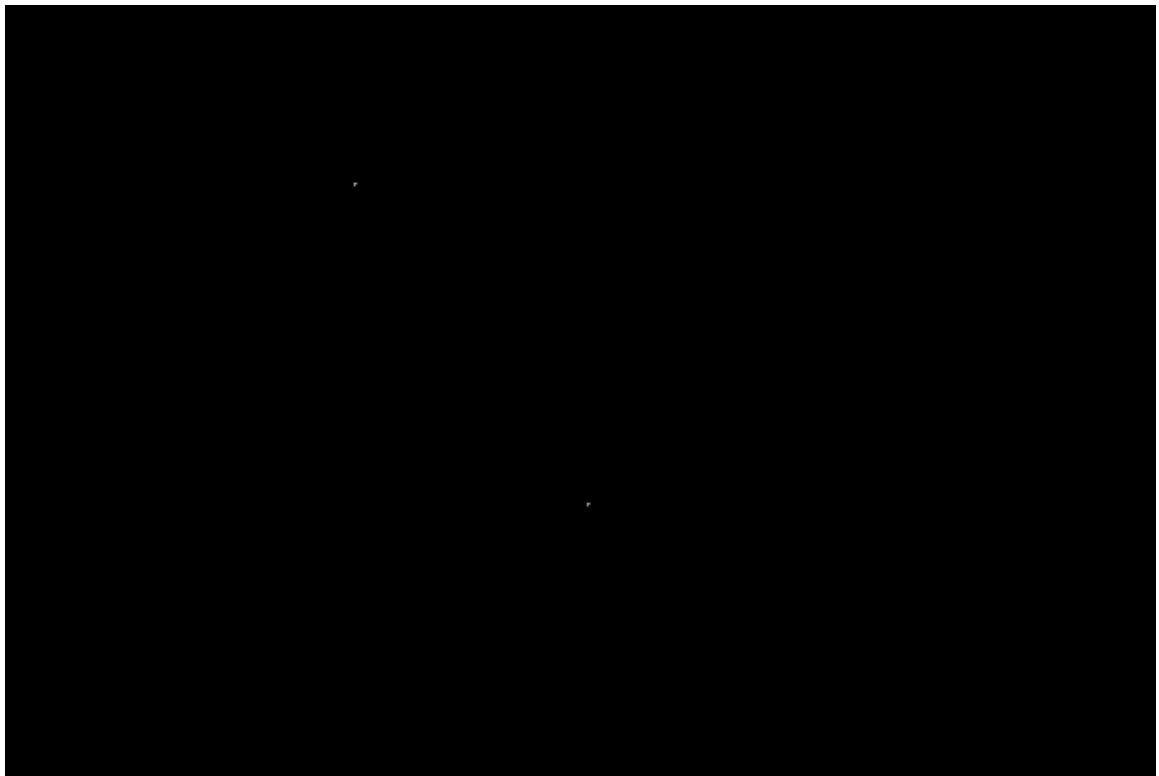
譜例 3 4



第110小節目の後には以前と同様にオペラの中の2小節が省略されている。その2小節の中のテキストの内容はこうだ。‘Fahr wohl, meine Taube! Ihr müßt singen: さようなら、私のいとしい人！あなたたちも歌わなくちゃ’。その後が続いて歌われる、‘“Nunter, hinunter! Oh, wie das Rad klingt!” 「下へ、下へ！ああ、なんて車輪が響くのでしょうか！」’も実は戯曲のなかでは台詞として書かれているのだが、省略された「あなたたちも歌わなくちゃ」の影響で、ここでは台詞ではなく「歌」で作曲されている。ピアノパートはここでも左右で異なる調を鳴らし複調性が用いられ、いびつに歪んだ世界が見受けられる（譜例 3 4、3 5、第111-113小節目）。

続く第113小節目からは3つの16分音符のアウトタクトの導入を用い、また「gesprochen 喋って」の箇所に入り、歌手のタイミングで自由に台詞が入れられる。そして第115小節目から第117小節目の声部には音が付けられ、歌われるように見える。しかしピアノパートは、1拍目に全て短2度で構成された不気味な和音を鳴らすだけだ。声部は半ば自由にレチタティーヴォのように、しかしフレーズ終わりには跳躍、クレッシェンド、デクレッシェンドを伴って歌われる（譜例35）。

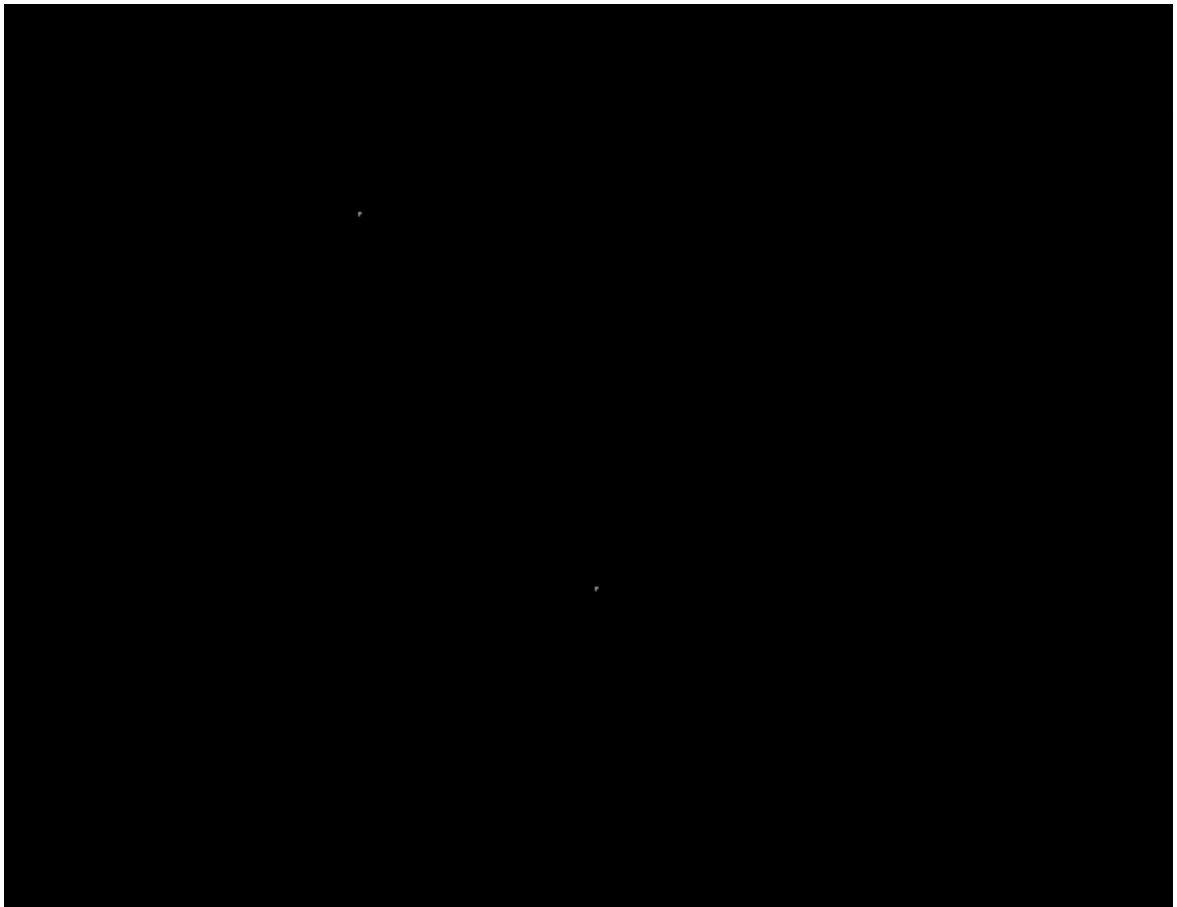
譜例 35



「リズム＋台詞」→「台詞」→「台詞＋歌であるレチタティーヴォ」→「歌」という移行が絶妙に使い分けられている（譜例35）。

第118小節目からは、シュトラウスの音楽もそうであったように、喜ばしい音楽が採用され、4分の3拍子から8分の6拍子へと調子も変わる。ピアノパート左手は分散和音で、低音は半音階を伴い下行し、右手は速いパッセージで躍動的だ。声部のフレーズの中でも刺繍音を2度使用し、ピアノパート右手とリンクしながら、1オクターブの跳躍を見せる（譜例36）。

譜例 36

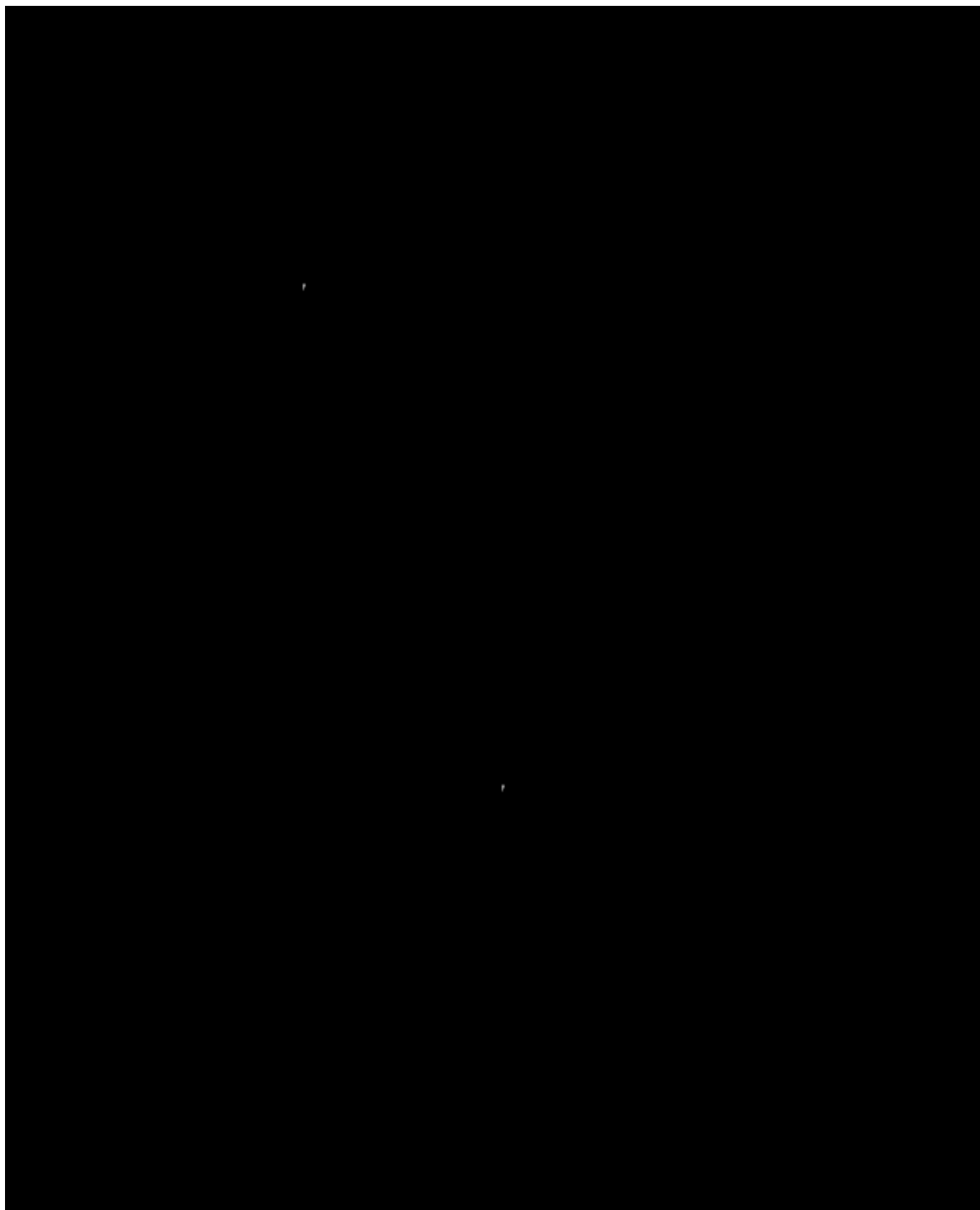


しかしこの躍動的な音楽もたったの4小節だけである。コンマを使用し、視覚的にも精神の裂け目が見える。ここでも複調整が用いられ、再び重い憂鬱な音楽が急に現れる（譜例36、第122小節目）。

第128小節目のアウフタクトから、ピアノパート右手、左手は反転の動きをとり、オフェーリアの分裂した心を表しているようだ。喜びと悲しみ、はたまた生きるか死ぬか。第130小節目で左右共に半音下行し、その心は死へと傾き始めるようである。しかし第132小節目の最終音から次の音、また第134小節目の1、2拍目の左右の手はこれまでとは違い、同時に上行し、また同時に下行して同じ動きを見せている。これは分裂していた精神状態が一つに定まってきたように聞こえる。「死」という結末を選んだオフェーリアの意志は、第135小節目にたった数拍ではあるが、声部も左右のピアノパートも主要音であるへ音のみを鳴らしている。オペラの場合も弦楽器のどのパートもこの箇所だけは揃ってへ音を奏でている（譜例37）。

前述したとおり、この曲中ではほとんどのメロディが2度音程で進行している。しかし第134小節目では第106小節目の大跳躍を超える10度音程で、まさに‘ins Himmelreich 天国へと’が表現されている。それまでが平坦な動きだったからこそ、この跳躍が10度以上の隔たりを感じさせる。その後はまた例に倣って動きをあまり見せず、平穏が訪れる（譜例37）。

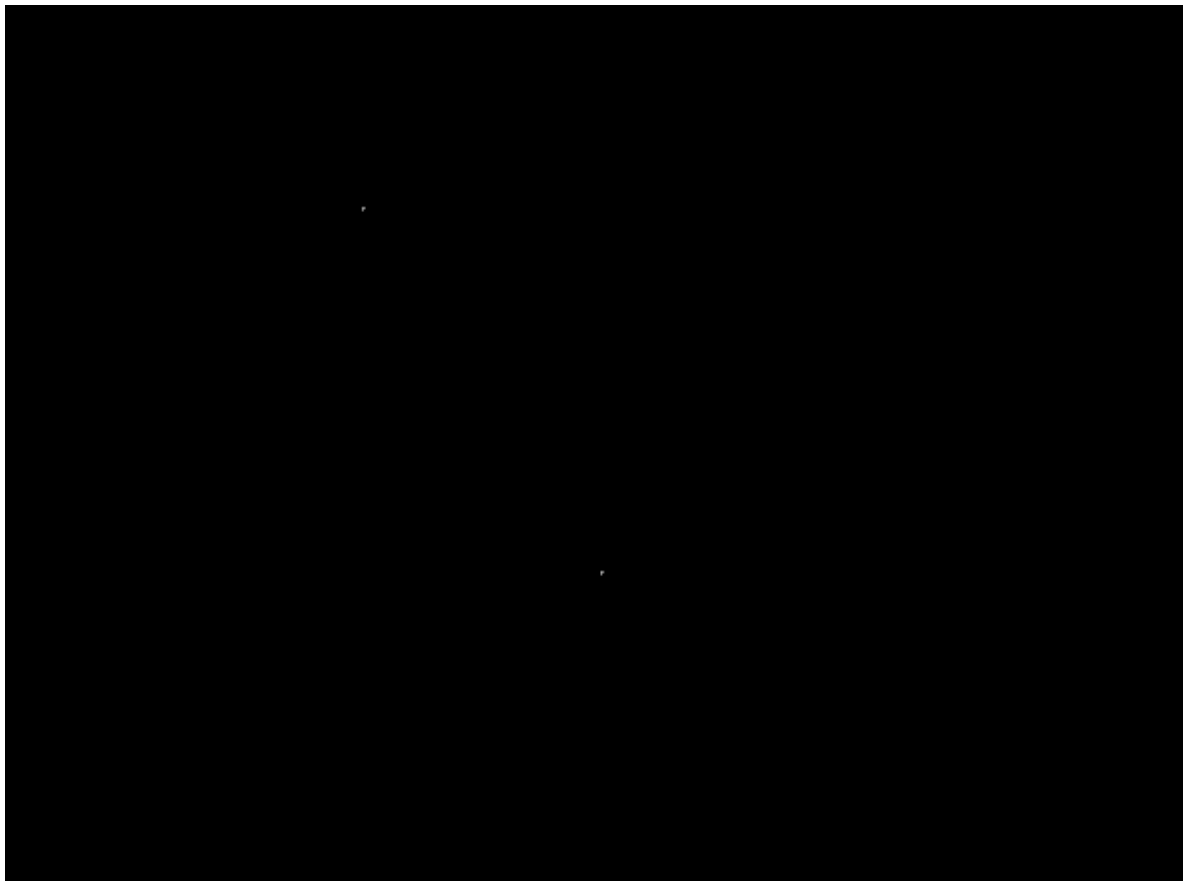
譜例 3 7



第136小節目アウフタクトからのテキストは戯曲のなかでは本来「sings 歌って」ではなく台詞である。しかしロイターはシュトラウスと同様に音を付けた。

それはキリスト教のお祈りの言葉のように、敬虔深いオフェーリアがいつもの習慣で口にするようである。第138小節目の一拍目、最後に歌われる言葉‘euch あなた方と’には、初めて長三和音が用いられているが、それは救いの響きを持つ。それまで短2度や、また増1度などの擦れたような、また安らぎを否定するような和音が使用されていたのだが、その長三和音はなんの混じりけもないハ長調なのである（譜例38）。

譜例 38



この第3曲目の後奏において、オペラ版と歌曲版とで大きな違いがある。それまでは、オフフェアリア、または他の役の台詞が入る小節がカットされたのみだったが、ここではテンポが大きく異なり、メロディも多少変更されている。オペラの中ではオフフェアリアが退出すると同時に、テンポは **accel.** をもって速くなる。なぜなら兄と国王の殺気立った会話が歌われるからだ。しかし歌曲の中ではオフフェアリアの他には誰も歌わない。この後奏はオフフェアリアのためにだけあるのだ。テンポの指示にも「**Ganz ruhig** とても落ち着いて」や、第141小節目には「**più rit.** さらにだんだん遅く」とまで指示され、かわいそうなオフフェアリアはふらふらと一人で広間を去り、そのまま川辺に向かって行くのではないかと、頭をよぎる。

第3章 比較と演奏について

第1節 3 作曲家の楽曲の比較と演奏の可能性

第1項 楽曲の比較

狂気に囚われ、人格までもが崩壊した少女を表現するにあたって、3人の作曲家が使用した作曲方法は以下のように考えられる。

ブラームスは特に長調と短調を混ぜて精神の錯乱を表現し、悲しいテキストには朗らかな音楽を、喜ばしいテキストには憂鬱な音楽というように、テキストの内容と音楽を反対にして用いた。それに対し、シュトラウスとロイターは調性をはっきりさせない手法を取った。また、シュトラウスの場合、特に第1、2曲目の間、喜怒哀楽の区切れがなく、曲を通した全体でオフェーリアが狂乱していることを表現している。それに対してロイターの場合は、第1章-第2節-第2項で振り分けたテキスト番号のほとんどが、それぞれで異なった音楽を持ち、それはオフェーリアの精神の分裂となって楽曲中に現れる。またブラームスは他の作曲家より曲数を増やすことで、様々な異なった音楽を用いることとなった。それは喜怒哀楽、または精神状態がちぐはぐな様を表すことに繋がる。そのブラームスの曲の分け方は韻律によって忠実にグループ分けされている。それに加えて、俳優によって自由に喋られる台詞でも感情の分裂を表すことが出来る。しかし、そのようなブラームスの楽曲の中でも1ヶ所、喋られる台詞に音楽が付けられている箇所がある。それは第4曲目〈彼は何もつけずに棺台に乘せられて運ばれた〉の中の一節、*'Ihr müsst singen: »'nunter, hinunter! und ruft ihr ihn 'nunter.«* あなたもこうやって歌わなくちゃ、「下へ、下へ！彼を下へ呼ぶの。」'というもので、テキスト番号⑨³⁵のここは、前述したようにロイターによっても作曲されている。そこには「歌わなくちゃ」と書かれ、括弧を以て記されており、歌うことが望まれるようにも見える。ブラームスもロイターも作曲せずにはいられなかったのだろう（譜例8、34参照）。

シュトラウスはというと、このような台詞の箇所に作曲することはなく、シェイクスピアによって「Sings 歌って」と書かれたところだけを忠実に作曲している。だが唯一例外で「Sings

³⁵ 詳細には、ブラームスが⑨-b、c 両方、ロイターは⑨-b、d。

歌って」以外の台詞に作曲されているところがある。それはオフエーリアによって最後に語られる、‘Und mit allen Christenseelen! Darum bet ich! Gott sei mit euch!そしてすべてのキリスト教徒の魂とともに！そのために祈ります！神があなた方と共にありますように！’というお祈りの部分である。

どこから見てもシュトラウスとロイターの2作品が、調性をあいまいにするなど、作曲法的にブラームスの作品より似通っているのは一目瞭然である。しかしロイターの場合、オフエーリアの他にその場に誰か複数の登場人物が近くにいる、という錯覚が起きる。それに反して、シュトラウスの場合、往々にしてオフエーリア独りで完結される印象がある。その相違はロイターが、シェイクスピアの「Sings 歌って」の部分以外のいくつかを歌曲に採用した故に起こる。なぜならその台詞のおおよそは、「おやすみなさい」と別れを告げたり、花を手渡したりする場面など、二人称複数を相手に喋られるからである。ロイターはオペラから歌曲に編曲する際、この部分を省略することも出来たはずだが、あえて残したわけだ。この箇所をシュトラウスは作曲しておらず、そのため歌曲のなかで、オフエーリア以外に他の人物がいるという印象が薄いのである。

シュトラウスの場合、音楽の切れ目が少ないと述べたが、第3曲目においてはいくつか存在し、その中でも最終部では詩の読み方、音楽も複雑になっている。同じくロイターの第3曲目は他の2曲と比べてさらに切れ目が多くなっている。そこでシュトラウスとロイターの第3曲目を詳しく見比べてみよう。

前奏においては第2章で述べたように、シュトラウスの場合は「命の輪」、ロイターの場合はオフエーリアの登場と兄、レイアーティーズの想いが表されているが、歌い始めは両作曲家ともアウフタクトから始まり、テキスト番号⑧-aの言葉の譜割の仕方もほぼ同一である（譜例17、32）。

テキスト番号⑫‘Mein junger frischer Hansel ist’s, der mir gefällt- 私のもっとも若いハンゼルがそうなの、私のお気に入りー/ Denn traut lieb Fränzel ist all meine Lust- だって愛しのフレンツェルがすべて私の喜びだから’ではシュトラウスはなんと絶妙な音楽の繋ぎ方をしている。シェイクスピアのテキストを読んでもと、ここはオフエーリアの台詞の直後、そのまま「Sings 歌って」に繋がっている。それをシュトラウスは「命の輪」のモチーフ a から、喜ばしげな付点音符を持つモチーフ c へ、空想の中の「新しい恋人」について、恥かしくも嬉しそうに話す少女へと見事に繋げている（譜例18）。それに比べロイターは、テキスト

番号⑫に入るまでの音楽を完全に放棄し、無理矢理とも言えるように全く異なった新しい音楽を始めた（譜例 3 5、3 6）。

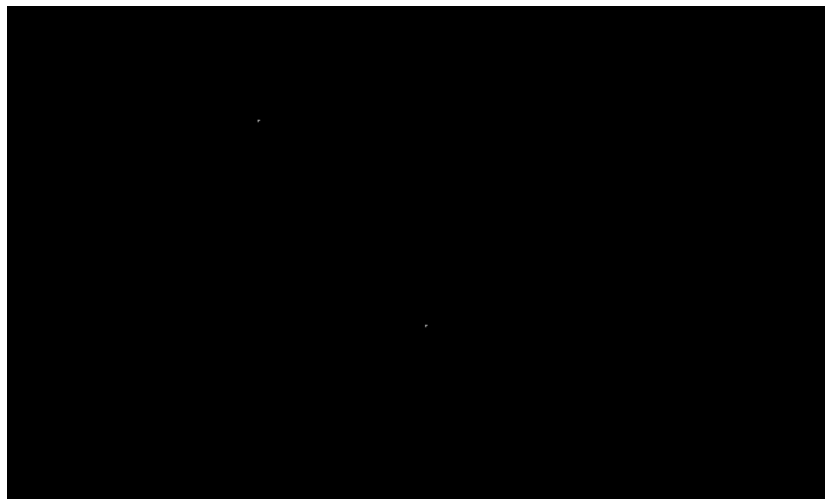
そこから始まる音楽においてシュトラウス、ロイターに共通するのは、これまでとは打って変わって、元気いっぱいに喜びを歌っているところだ。ダンスのようなリズムを用い、音域も広く、また高くなっている。ロイターはシュトラウスの作品を確実に認識しており、脳裏にこの印象があったのかも知れない。それに続くテキスト番号⑫から⑬-a への移行の仕方も共通しており、両作曲家は間を置かず新しい音楽を始めた。作曲の手法は同じである（譜例 1 9 第22小節目、譜例 3 6 第122小節目）。また、エクスクラメーションマークが置かれる⑬-a 1行目のメロディが上行すること、打消しの言葉「nimmer/nicht」に重点が置かれていること、その前の3音‘und kommt er’がアウフタクトとして置かれることなど、似通った点が多い。続く‘Er ist tot’がアナペスト、‘o weh’がヤンブスで、作曲されたリズムもまったく同じである。³⁶

³⁶ ブラームスの場合はどちらもトロヘウス。

ここで短い言葉ではあるが、シュトラウスとロイターが共に同じ言葉に作曲した箇所について、まずは、テキスト番号⑬-b 3行目の‘er ist hin, 彼は行ってしまった’を詳しく見てみよう。

この文章内では通常、「hin あちらへ」の上にアクセントが置かれて喋られる。ロイターの場合は全くその通り、「er ist 彼は」をアウフタクトにし、「hin」はアウフタクトの音より1音または2音高くなり1拍目に置かれている。とても自然な喋り言葉である（譜例39）。

譜例39（ロイター 第3曲目 第131、132小節目）



その点シュトラウスの場合は、見た目はロイターと似ており、「er ist」はアウフタクト、「hin」もそれ以前より高い音が当てはめられているが、この跳躍の具合はロイターの調子よりもしささか大袈裟に響く。しかしロイターと大きく異なるのは、ピアノパートも同じように「er ist hin」と声部より先に同じメロディとリズムで奏している点である（譜例21）。これはそれより前の‘wie Flachse dazu 亜麻のよう’からすでに始まっている。声部がピアノパートを反復しているということだ。しかしピアノパートの「er ist hin」の場合、1拍目であるイ音の上にアクセントが来る。もしも声部がこのピアノパートのアクセントの置き方を真似した場合、「er」の上にアクセントが来てしまう。だがこの状況でそこにアクセントがくることは考えられない。なぜならここで誰が主語なのかは明白だからだ。それを避けるため

音楽に従い、一拍目の「hin」にそのままアクセントをつけて歌うと自然な言葉に聞こえる（譜例40）。

譜例40（シュトラウス 第3曲目 第44、45小節目）

44 (44) (Er ist hin) (Er ist hin)

ここでは歌手はピアノを模倣するというよりも、和音構成音をピアノから受け継ぎ、そのまま1拍目に向かいながら歌うのがよいだろう。

続いてテキスト番号⑭、この《オフェーリアの3つの歌》の中の最後の一言、また『ハムレット』の中でオフェーリアが発する最後の一言である‘Gott sei mit euch. 神があなた方と共にありますように。’を比べてみよう。

シュトラウスの場合この4音節のうち重点が置かれるのは、第56小節目の1拍目で、他の音よりも明らかに高い変ホ音の「Gott 神」である。しかもピアノパートは全音符で身動きせず、続く第57小節目までタイで音符が延長されているため、「euch あなた方」の上にそれほど強いアクセントを置くことは出来ないだろう（譜例41）。

譜例41（シュトラウス 第3曲目 第54-58小節目）

54

Dar-um bet ich! Gott sei mit euch!

immer ruhiger

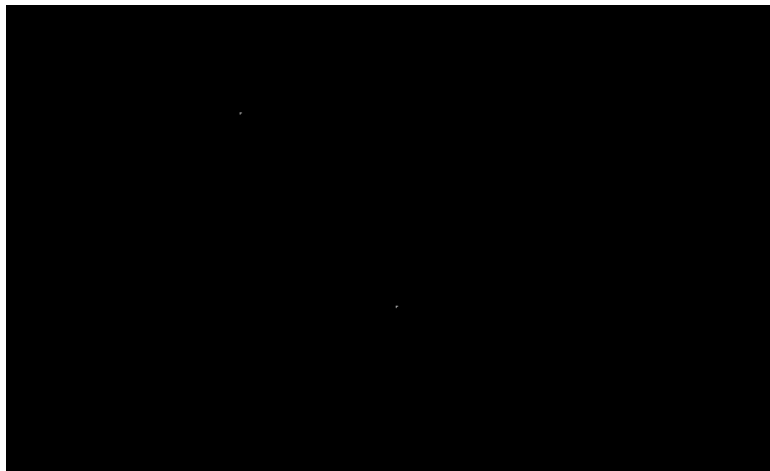
espress.

sehr langsam

pp

ロイターの場合、シュトラウスが重点を置いた「Gott」は、2拍目の裏拍であるため、軽めに歌われなければならない。この中でアクセントが置かれるのは、高音であるへ音が当てはめられている「sei」である可能性がある。なぜならこの「sei」というのは接続法2式で要求や願望を表すもので、オフエーリアは第三者のため神に願っているからである。しかしながら、ここではすでに作曲者によって高音であるへ音が施されているため、それ以上アクセントを付けることは不要である。また第2章-第3節で述べたように、この第138小節目の一拍目では調性が一気に解決されハ長調になる。そういうわけでロイターの場合、歌手がピアノパートに記されたスラー、強弱と、安堵の気持ちと共に重点を置いて歌うのは「euch」と考えられる（譜例42）。

譜例42（ロイター 第3曲目 第137、138小節目）



最後に、ジムロックとシュレーゲルのテキスト番号⑬のドイツ語訳をもう一度確認してみよう。

表3) テキスト番号⑬-a、b ジムロックとシュレーゲルのドイツ語訳

ジムロック (シュトラウス)		シュレーゲル (ロイター)	
(a) Und kommt er nimmermehr?	A	(a)Und kommt er nicht mehr zurück?	A'
Und kommt er nimmermehr?	A	Und kommt er nicht mehr zurück?	A'
Er ist tot, o weh!	B	Er ist tot, o weh!	B'
In dein Todbett geh,	B	In dein Todesbett geh,	B'
Er kommt dir nimmermehr.	A	Er kommt ja nimmer zurück?	A'
(b)Sein Bart war weiß wie Schnee,	(B)	(b)Sein Bart war so weiß wie Schnee,	(B')
Sein Haupt wie Flachse dazu.	C	Sein Haupt dem Flachse gleich:	C'
Er ist hin, er ist hin,	D	Er ist hin, er ist hin,	D'
Kein Trauern bringt Gewinn:	D	Und kein Leid bringt Gewinn;	D'
Mit seiner Seele Ruh	C	Gott helf' ihm ins Himmelreich!	C'

これらはシェイクスピアの原文とほぼ同じように韻がふまれており、音節数を見ても分かるように a と b は対になっている。

このようにシェイクスピア、2人の訳者たちはテキスト番号⑬の段落を視覚的にも分かるようにうまく書いたわけだが、シュトラウスの場合、モチーフ a を段落の途中から再帰させたり（譜例 1 9、第26小節目）、段落終わりの最後の行からまた新しいフレーズを始めたりするなど、きれいに整えられた段落をわざと無視して、独自の音楽の切れ目を作った。オフェーリアの祈りの最後の一文さえも、音楽でそれと分かるような区別はされていない（譜例 2 2）。その点、ロイターは5行の段落を、シュトラウスのように分割することなく、そのまま音楽でも表現している。このように段落に倣う作曲は、ロイターの《オフェーリアの3つの歌》全てを通して見られることである。最後の祈りの一文もコーダのようではあるが、あからさまでなく、今までと少し区別して書かれている（譜例 3 7、3 8）。

第2項 演奏の可能性

これまで3人の作曲家における「オフェーリアの歌」の成立について知り、それぞれの楽曲の分析、またそれらの比較を行った。ここではその結果を踏まえて、どのような演奏が可能か探っていきたい。

ブラームスは《5つのオフェーリアの歌》のほとんどの曲を有節歌曲として作曲した。シュトラウス、ロイターの第2曲目にあたる、ブラームスの第3曲目もその例外ではない。しかしその第3曲目〈Auf morgen ist Sankt-Valentins-Tag, 明日は聖バレンタインデー、〉において、楽譜上、第2節まで、テキスト番号では⑤までしか作曲されていないのだ。シュトラウス、ロイターは共に、続くテキスト番号⑥についても作曲している。もちろんこのテキスト番号⑥はシェイクスピアによって「Sings 歌って」と書かれた箇所である。しかもこのテキスト番号⑤と⑥-a、c³⁷は音節数がほぼ同じであることからみて、対になる段落と言える。しかしブラームスの作品にはテキスト番号⑥が作曲された様子はなく、1997年にライマン Aribert Reimann (1936-) によって弦楽四重奏の伴奏に編曲されたブラームスの《5つのオフェーリアの歌》の第3曲目にもテキスト番号⑥-a、c は記されていない。このテキスト番号⑥はオフェーリアの発狂の度合いが甚だしい箇所なので、ここ自体が省略されたとは考えられにくい。ブラームスは演劇である『ハムレット』の「オフェーリアの歌」に作曲したのだから、テキスト番号⑥を歌ではなく台詞にしたとも考えられる。しかし楽曲分析を見る限り、1ヶ所のみ例外があるものの、ブラームスはシェイクスピアのト書きに忠実に作曲をした。そのためブラームスの作品に置いてこの箇所は、台詞ではなく歌われるべきであろう。また第4曲目についてブラームスが楽譜にいくつかの手引きだけを記したことを考えると、この第3曲目についても楽譜上何か省略されたと想定できる。そこでテキスト番号⑥-a、c をメロディにのせてみよう（譜例43）。この第3曲目が第4節までの有節歌曲として歌われることが可能となる。

³⁷ テキスト番号⑥-b はシェイクスピアによって括弧書き、シュレーゲルによっても他の詩行と区別して書かれているため「Sings 歌って」から除外されると考えられる。

譜例 4 3 グラームス 《5つのオプエーリアの歌》 第3曲 第3、4節の可能性

Bei uns-
rer Frau und Sankt Ka-
thrin! O Pfuil wass soll das sein? Ein
jun - ger Mann tut's, wenn er kann, beim Him - mel, s' ist nicht fein, beim Him -
mel, s' ist nicht fein, _____ Sie sprach: eh Ihr ge-
scherzt mit mir, ge - lobt Ihr mich zu fein. Ich bräch's auch nicht, beim
Son - nen-licht! Wärst du nicht kom-men her - ein, wärst du _____
_____ nicht kom-men her - ein, _____ her - ein. _____

このようにブラームスの作品においては、当時舞台上でどのように演奏されたのか、と思いを巡らし、今回のようにある一つの演奏法を試してみるということも可能となるが、他の作曲家たちの場合はそうはいかないだろう。シュトラウスは、戯曲の中で歌われる歌でも、オペラを書いたのではなく、歌曲を書いたため、作曲家の意に反し、それ以上変化を加えることは出来ない。またロイターの場合、初めにオフェーリアのメロディが完成していたとしても、もともとオペラであったものを作曲家自身があえて歌曲に変更したもののため、それにまた手を加える必要はない。しかし、ロイターの作品の特徴である、いくつもの区切りの間合いの取り方について、それが他の登場人物によるものであったり、もしくはそうでなかったり、今回知ることが出来た。それを感じ、頭のなかで演じさせてみることによって、音楽のなかの自然な間合いを取ることが出来、演奏に際して大きな助けとなると考えられる。

第2節 考察

これまでヘルマン・ロイターを中心に、シェイクスピアの『ハムレット』の内容確認、3作曲家の《オフエーリアの歌》の分析、比較を行ってきた。

そこで浮かび上がってきたことは、3人の作曲家における作品成立の目的が、それぞれの「オフエーリアの歌」の作曲の方向性に大きな影響を与えていることが挙げられる。演劇の中で俳優によって歌われるため、歌唱技術的に難易度が高くなく、民謡の響きを持ち、人の耳にも心地の良い音楽で、狂気を作曲したブラームス。自分の更なる表現の可能性を探り、狂気の音を以て、演劇のためでもオペラのためでもなく、訓練を重ねた歌手が歌う事を想定し、「歌曲」を作曲したシュトラウス。そしてオペラの中で歌われることを想定し、曲中に感情の分裂を創り上げ、狂気を表現したロイター。表現するキャラクターが同じであってもそこに表現された音楽、また音楽の使い方は三者三様であった。

ブラームスの手法によって生まれる効果は、シンプルな音楽であるがために、聞いている観客がオフエーリアに対して驚きと同情を持つこと。またシンプルな音楽だからこそ歌唱的技術を持っていない人にも歌うことができ、それはシュトラウス、ロイターの作品よりも現実に近い出来事のような錯覚に陥る。現実離れしたシュトラウスとロイターの音楽の場合、観客はオフエーリアの狂乱の様子に、ただただ驚愕するのである。

第3章-第1節で述べたように、台詞を取り入れるが故にシュトラウスとロイターの作品は似ているが、非なるものになったと考えられる。この差異にそれぞれの歌曲の成立目的が大きな鍵となっているということは言うまでもない。作品の特徴をどのように際立たせるかは演奏者次第である。

演奏者は演奏する会場を、シェイクスピアの創り上げた『ハムレット』の城の広間の一室に見立て、その場にいる兄や王妃、国王、貴族たちを現実の観客の中に見出すことが有効であると考えられる。ブラームス、シュトラウス、ロイター、どの作品を演奏するにあたってそれは必要不可欠な要素であり、そうすることで舞台上に登場人物を設定し、客席から舞台を傍観する二次的空間に居るよりも、「オフエーリアの歌」を聞く観客自身が、広間の一室である一次的空間に存在することとなる。そこで台詞の入ったロイターの作品が大きな

助けとなると考えられる。まるで広間に居る人々のように、観客たちもその空間の中にいることを体験するのだ。

終章

戯曲や叙事詩など文学作品のなかで、ある特定の名前を持つ人物が歌うという歌曲の種類に、今回取り上げた3作曲家の「オフフェアリアの歌」も分類される。他には、シューベルトの作品に代表される、ゲーテ『ファウスト Faust』のグレートヒェンや、多くの作曲家が作った、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 Wilhelm Meisters Lehrjahre』のミニョンの歌が、その歌曲の例に挙げられる。楽曲の中の1人称なり2人称、3人称を詩から読み取り、演奏者自身で作りに上げていく歌曲とは異なる。正気の沙汰でない少女を歌うことは筆者にとって初めての経験であり、物語の人物を歌い上げるということ、また、その人物をどう歌えばよいのかということから本研究が始まった。

第1章では、ヘルマン・ロイターの《オフフェアリアの3つの歌》を研究するにあたり、日本ではまだあまり知る人の少ないその作曲家について知った。また、彼の集大成ともいえるオペラ《ハムレット》から、どのように歌曲としての《オフフェアリアの3つの歌》が誕生したのかを探り、その歌曲分析の手がかりとなった。併せて、シェイクスピアの原文の『ハムレット』、ドイツ語訳の『ハムレット』を読むことで、どのような過程を経てオペラ《ハムレット》、そして歌曲が生まれたのか辿ることが出来た。

第2章では各作曲家のそれぞれの作品を分析し、彼らがどのように哀れな少女を、どのように異なる手法をもって作曲したのか知ることが出来た。作曲家たちがあの手この手をもってその狂気の少女を表現したが、ただ好奇心だけを持って作曲したのではなく、そこにオフフェアリアへの愛情さえも感じた。

第3章では、それまでに考察してきたことをまとめて比較することによって、作曲家それぞれの表現がさらに明白となり、演奏する際のヒントへと繋がった。

今回このように研究を進め、楽曲を詳しくみることができたが、狂気の少女となった演奏者が、どのようにそれらを演奏に反映させるのか、その方法に決まりはなく無限である。極端な例を挙げると、悲しい内容を楽しげな音楽で作曲されたものを、悲しく歌うのか、朗らかに歌うのか、もしくは笑顔で歌うのか。そこにこの歌曲の醍醐味が詰まっているのだろう。シェイクスピアが創り出し、作曲家たちによって色づけされた少女をどう表

現するのか。物語、オフェーリアの本質、作曲の方法を知った後、表現の仕方は際限なく広がる。

狂っている、ということは、心ここにあらず、ということではない事をここに明記したい。いつ、いかなる時もオフェーリアの中で意識ははっきりしている。しかし狂気の中ではっきりしているだけなのだ。そのように歌う事で、作曲家たちの作った音楽（オフェーリアの精神）の分裂、亀裂、切れ目の効果も大きくなる。

この複雑な少女を表現するにあたって、作曲家たちは数えきれぬ手法を用いた。それを本論文ですべて拾い尽くすことは出来なかっただろう。これからの演奏家人生の中でさらに多くの発見ができるよう期待したい。哀れにも死んでいった少女、オフェーリアだが、彼女はこれからも人々に愛され続け、役者によって、作曲家によって、そして歌手によって、新しい命を吹き込まれていくだろう。

謝辞

本論文執筆にあたり、また、これまで東京芸術大学での約10年間に及ぶ声楽実技のご教授、ドイツ文学におけるご指導賜りました諸先生方、そしてこの時間を支えて下さった皆様方へ、言い尽くせぬほどの感謝の気持ちを伝えたい。

2016年10月9日 谷垣千沙

参考文献

[和書]

シェイクスピア、ウィリアム『ハムレット』福田恆存 訳、東京：新潮文庫、2014。

Sadie, Stanley. 『〈普及版〉新グローヴオペラ事典』中矢一義、土田英三郎監修、日本：白水社、2011、152頁。

岡田暁生『作曲家・人と作品 リヒャルト・シュトラウス』東京：音楽之友社、2014。

[洋書]

Abele, Ursula. *Vertonungen von Gedichten Friedrich Hölderlins – Klavierlieder nach 1945*
Diplomarbeit, Universitaet Wien, 1993: 65-69.

Borchard, Beatrix/ Schuessler-Bach, Kerstin. *Brahms-Studien Band 17*. Tutzing: Hans Schneider, 2014.

Deppisch, Walter. *Richard Strauss*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1968.

Fabritius, Jürgen. *Hamlet : Schauspiel für Musik / frei nach Shakespeare in der Übersetzung von A. F. von Schlegel. Musik von Hermann Reutter*. Stuttgart: Druckhaus Münster, 1980.

Funk, Vera. *Hölderlin-Vertonungen im Vergleich: Das Wort-Ton-Verhältnis bei Hermann Reutter und György Ligeti* Wissenschaftliche Hausarbeit, Hochschule fuer Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, 1987: 22-24.

Hamel, Fred. *MUSICA Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens*. Kassel: Bärenreiter, 1950.

Klein, Holger M. *William Shakespeare Hamlet Band 2: Kommentar*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Lindlar, Heinrich. *Hermann Reutter Werk und Wirken*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1965.

Shakespeare, William. *Hamlet* .Klose, Dietrich. Stuttgart: Reclam, 2014.

Shakespeare, William. *Hamlet, Prinz von Dänemark*. Edited by August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck. Berlin: Reimer, 1844.

Schöltterer, Reinhold. *Die Texte der Lieder von Richard Strauss*. Edited by Franz Trenner. Pfaffenhofen: W.LUDWIG VERLAG, 1988.

[楽譜]

Brahms, Johannes. *Fünf Ophelia Lieder für eine Sopranstimme und Klavierbegleitung*. Edited by Dr. Karl Geiringer. Wien: Schönborn-Verlag, 1960.

Brahms, Johannes/ Reimann, Aribert. *5 Ophelia-Lieder für Singstimme und Streichquartett*. Mainz: Schott Musik International. 1997.

Reutter, Hermann. *Hamlet in 5 Akten (16 Bildern) frei nach Shakespeare, in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1979/80.

———*Drei Lieder der Ophelia aus Shakespeares "Hamlet" für Sopran und Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1980.

———*Hamlets erster und zweiter Monolog(Shakepeare) für Bariton und Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne , 1982.

———*Andalisiana Arien und Intermezzi nach Gedichten von F.G. Lorca für Sopran und Orchester oder Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1962.

———*Kleine Ballade von den drei Flüssen von Federico Garcia Lorca für Sopran und kleines Orchester oder Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1960.

———*Die Jahreszeiten Vier Gedichte von Friedrich Hölderlin für eine mittlere Singstimme und Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne , 1957.

———*Drei Gesaenge nach Gedichten von Friedrich Hölderlin für eine tiefe Stimme und Klavier Opus 56*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1944.

———*Lieder der Liebe vier Gedichte von Ricarda Huch für Sopran und Klavier*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1951.

———*Die Weise von Liebe und Tod des Corbets Chritoph Rilke nach Texten von Rainer Maria Rilke für mittlere Stimme und Klavier Opus 31*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1947.

———*Drei Zigeunerromanzen von Federico Garcia Lorca, deutsch von Enrique Beck, für eine Singstimme und Klavier.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1956.

———*Mein dunklen haende fünf Negergedichte von Langston Hughes und Arna Bontemps für eine Baritonstimme und Klavier Deutsche Übertragung von Paridam von dem Knesebeck.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1956.

———*Neun Lieder und Gesaenge nach Gedichten von Gottfried Keller für hohe Stimme und Klavier Opus 59.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1948.

———*Russische Lieder Sechs Lieder für mittlere Stimme Opus 23.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1930.

———*Russische Lieder Sieben Gesaenge für mittlere und hohe Stimme Opus 68.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1947.

Strauss, Richard. *Lieder Gesamtausgabe Vol.2* Edited by Dr Franz Trenner. London: Boosey & Hawkes. 1964.

[オンライン情報]

Schott music. *Hermann Reutter Composer Brochure.* <https://de.schott-music.com> accessed April, 2016.

Munzinger- Archiv GmbH. *Hermann Reutter.* <http://www.munzinger.de/document/00000001857> accessed April 2016.

付録 ヘルマン・ロイター声楽作品表³⁸

オペラ

タイトル	作曲年	脚本
《サウル Saul》Op.33	1928/1947	A.L. ホレニア
《放浪息子の帰還 Die Rückkehr des verlorenen Sohnes》Op.34	1929/1952	A. ジッド、独訳 R.M. リルケ 改訂版 《放浪息子 Der verlorene Sohn》
《ヨハネス・ファウスト博士 Doktor Johannes Faust》Op.47	1936/1955	L. アンデルセン
《王女様と豚飼い男 Die Prinzessin und der Schweinehirt》	1938	E. ヘルムントの10場のおとぎ話 H. C. アンデルセンによる台本
《オデュッセウス Odysseus》Op.55	1942	R. バッハ
《リュベックの死の舞踏 Der Lübecker Totentanz》Op.35	1948	リュベックのマリア教会の古い絵に書かれた詩行 古い神秘劇
《歓びの街への道 Der Weg nach Freudenstadt》Op.66	1948	S. コルティ 5景の街道のバラード
《ドン・ファンとファウスト Don Juan und Faust》Op.75	1950	C. D. グラッベ、L. アンデルセンによるアレンジ
《サン・ルイス・レイの橋 Die Brücke von San Luis Rey》	1954	T. ワイルダーの小説、G. ロイターによるアレンジ
《エフェソスの未亡人 Die Witwe von Ephesus》	1954/1965	L. アンデルセン
《エンペドクレスの死 Der Tod des Empedokles》	1966	F. ヘルダリーンによる悲劇の断片
《ハムレット Hamlet》	1980	W. シェイクスピア、独訳 A.W. シュレーゲル

歌曲

タイトル	作曲年	編成	詩人
8つの歌曲 《ロシアの歌 Russian Songs》Op.21	1927	高声、ピアノ	F. チュッチェフ、A. コリ ツォフ、S. エセーニン、 L. トルストイ

³⁸ ここで声楽作品とは声を用いた音楽作品を意味する。他にもロイターの作品には多くの器楽曲、交響曲等が存在する。

6つの歌曲 《ロシアの歌 Russian Songs》Op.23	1930	中声、ピアノ	L. トルストイ、M. レール モントフ、A. コリツォフ、 A. フェート、A. ブローク
《4つの歌 Vier Lieder》Op.54	1941	声楽、ピアノ	F. リュッケルト
《3つの歌 Drei Gesänge》Op.56	1944	低声、ピアノ	F. ヘルダリー
《3つの歌 Drei Lieder》Op.61	1945	高声、ピアノ	C. ブレンターノ
《5つの歌 Fünf Lieder》Op.58	1945	低声、ピアノ	T. シュトルム
《3つの歌 Drei Lieder》Op.60	1946	高声、ピアノ	M. クラウディウス
《3つの歌 Drei Lieder》Op.67	1946- 1947	高声、ピアノ	F. ヘルダリー
《旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌 Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke》Op.31	1947	中声、ピアノ	R.M. リルケ
7つの歌 《ロシアの歌曲 Russische Lieder》Op.68	1947	中声/高声、ピアノ	L. トルストイ、S. エセー ニン、N. グミリョフ
《9つの歌 Neun Lieder und Gesänge》Op.59	1948	高声、ピアノ	G. ケラー
《7つの歌 Sieben Gesänge》Op.64	1948	男低声、ピアノ	H. エーラー エーラーチクルス I より
《12の歌 Zwölf Lieder》Op.65	1948	高声、ピアノ	H. エーラー エーラーチクルス II より
《6つの詩 Sechs Gedichte》Op.73	1949	ソプラノ、バリトン、 ピアノ	J.W.v. ゲーテ 『東西詩集』より
《ドイツ国への賛歌 Hymne an Deutschland》	1950	中声、ピアノ	R. A. シュレーダー
4つの詩《愛の歌 Lieder der Liebe》	1951	ソプラノ、ピアノ	R. フーフ
《3つのジプシーのロマンス Drei Zigeunerromenzen》	1956		F. G. ロルカ、 独訳 E. バック
5つの黒人の詩 《私の黒い手 Meine dunklen Hände》	1956	バリトン、ピアノ	L. ヒューズ、A. ボンタ ン、独訳 P.v.d. クネーゼベ ック
4つの詩《四季 Die Jahreszeiten》	1957	中声、ピアノ	F. ヘルダリー
《6つの後期の詩 Sechs späte Gedichte》	1957	声楽、ピアノ	R. フーフ
3節の変奏の歌 《仔馬が産まれた Ein Füllen ward geboren》	1962	中声、ピアノ	S.-J. ペルス
《ある詩人への碑銘 Epitaph für einen Dichter》	1962	高声、ピアノ	W. フォークナー 『緑の枝』より

《ヘルダリーンの5つの断章 Fünf Fragmente nach Friedrich Hölderlin》	1965	テノール、ピアノ	F. ヘルダリーン
カンタータ《トリプティーク『聖ゼバスティアン』Triptychon "Sankt Sebastian"》	1968	バリトン、ピアノ	E. F. ゾンマー
《射手 Bogenschützen》	1971	高声、ピアノ	F.G. ロルカ
《リカルダ・フーフの詩による9つの歌 Neun Lieder nach Gedichten von Ricarda Huch》	1971	男声/女声 (中声から高声)、ピアノ	R. フーフ
4つの詩《ジェイムズ・ジョイスの室内楽 Chamber Music by James Joyce》	1972	低声、ピアノ	J. ジョイス
《マリー・ルイーゼ・カシュニッツの詩による5つの歌 Fünf Lieder nach Gedichten von Marie Luise Kaschnitz》	1972	中声、ピアノ	M.L. カシュニッツ
《ネリー・ザックスの詩による4つの歌 Vier Lieder nach Gedichten von Nelly Sachs》	1972	中声、ピアノ	N. ザックス
オペラ《ハムレット》より 〈オフェーリアの3つの歌 Drei Lieder der Ophelia〉	1980	ソプラノ、ピアノ	W. シェイクスピア、 独訳 A.W. シュレーゲル
オペラ《ハムレット》より 〈ハムレットの第1と第2のモノローグ Hamlets erster und zweiter Monolog〉	1982	バリトン、ピアノ	W. シェイクスピア、 独訳 A.W. シュレーゲル

室内楽的声楽曲

タイトル	作曲年	編成	詩人
《ミサ・ブレヴィス Missa brevis》Op.22	1930	アルト、ヴァイオリン、 チェロ	
《5つの古風な頌詩 Fünf antike Oden》Op.57	1947	メゾソプラノ、ヴィオラ、 ピアノ	サップォー
《ソロ・カンタータ Solo-Cantata》Op.45	1948	アルト、ヴィオラ、 ピアノ/オルガン	M. クラウディウス
《小さな宗教的調和 Kleines geistliches Konzert》	1953	アルト、ヴィオラ	C. ヴァーグナー
《小さなレクイエム Ein kleines Requiem》	1961	低声、チェロ、ピアノ	F.G. ロルカ
ソロ・カンタータ	1973	低声、フルート、	伝道の書

《伝道者ソロモン Prediger Salomo》		ピアノ/オルガン	
《3つの夜想曲 Tre Notturmi》	1975	低声、ピアノ、フルート、 オーボエ、クラリネット、 ホルン、ファゴット	F. ニーチェ
《愛に歌う Der Liebe will ich singen》	1976	ソプラノ、バリトン、 オーケストラ/ピアノ	シュタウフェン王朝時代の ミンネリート、 M. ヴェルリによるアレ ンジ

合唱曲

タイトル	作曲年	編成	テキスト
合唱曲《農家の結婚式 Bauernhochzeit》	1950	混声合唱、オーケストラ	G. ヘルダー 『民衆の声』より
《6つの合唱曲 Sechs Chöre》	1952	混声合唱、吹奏楽、 ティンパニー、ピアノ、 打楽器	P. カルデロン 『世界大劇場』より
カンタータ 《幸福な農夫 Der glückliche Bauer》	1957	一声または二声の混声、 あるいは男声合唱とオーケ ストラ	M. クラウディウス
《クリスマス・カンティレーナ Weihnachts-Kantilene》		混声合唱、メゾソプラノ、 ピアノ/オルガン	聖書
《4つの物乞い歌 Vier Bettellieder》		混声合唱	
《婚礼の歌 Hochzeitslieder》Op.53		混声合唱、ピアノ	G. ヘルダー 『民衆の声』より
《3つの賛歌 Tres Laudes》		混声合唱	カルミナ・ラティエ ナ
《新誓約からの3つのたとえ話 Drei Gleichnisse aus dem Neuen Testament》		混声合唱	ルカによる福音書第 10章 マタイによる福音書 第25章 マルコによる福音書 第4章
《夜の慰め Trost der Nacht》		混声合唱（ア・カペラもし くはフルートとピアノ）	H.J.C.v. グリンメルス ハウゼン

《ピュリスとフィランダー Phyllis und Philander》		混声合唱、管楽器、ピアノ	P. スクエンツ
モテット 《イエズのニコデモとの夜の話 Jesu Nachtgespräch mit Nikodemus》		(ソプラノ・メゾソプラ ノ・アルト) もしくは (テ ノール・バリトン・バス)	ヨハネによる福音書 第3章1-16

交響的声楽曲

タイトル	作曲年	編成	テキスト
《新ヨブ Der neue Hiob》 Op.37	1930	独唱、合唱、ピアノ2台、 ヴァイオリン、チェロ、 (任意でヴィオラ、コントラバス)	R. ザイツの教育劇
カンタータ 《偉大な暦 Der große Kalender》	1933/1970	独唱(ソプラノ、バリトン)、 混声合唱、子供合唱、 オーケストラ、オルガン	L. アンデルセン
《3つの歌 Drei Gesänge》 Op.3	1937	中声、 弦楽四重奏/弦楽オーケストラ	F. ヘルダリー
カンタータ 《ドイツ人の歌 Gesang des Deutschen》 Op.49	1937	独唱(ソプラノ、バリトン)、 混声合唱、オーケストラ	F. ヘルダリー
《合唱幻想曲 Chorfantasie》	1939	独唱(ソプラノ、バリトン)、 混声合唱、オーケストラ	J.W.v. ゲーテのテキストによる 3つの楽章
《抒情的コンチェルト Lyrisches Konzert》 Op.70	1948	ソプラノ、フルート、ピアノ、 弦楽オーケストラ、ティンパニー	E. ペーターリヒ
《イピゲネイアのモノローグ Monolog der Iphigenie》 Op.74	1949	女声、大編成のオーケストラ	J.W.v. ゲーテ
カンタータ 《パンドラ Pandora》	1949	独唱(ソプラノ、バリトン)、 混声合唱、オーケストラ、	ゲーテの同題名の断章
《天のさすらい人 Der himmlische Vagant》	1951	アルト、バリトン、 小編成のオーケストラ	F. ヴィヨンの抒情的なポートレ ート、独訳クラーブント
《スペインの死の舞踏 Spanischer Totentanz》	1953	メゾソプラノ、バリトン、 オーケストラ	F.G. ロルカの5つの詩、 独訳 E. ベック
合奏協奏曲 《サロモンの雅歌より Aus dem Hohelied Salomonis》	1956	アルト、ヴィオラ、ピアノ、 オーケストラ	

《世の光 Weltlicht》	1959	低声、オーケストラ	H. ラクスネスの小説『世の光』より、独訳 E.h ハルトヘルン
《トリプティーク Triptychon》	1959	独唱(テノール)、混声合唱、オーケストラ	F.v. シラー
アリアと間奏曲 《アンダルシアーナ Andalusiana》	1962	ソプラノ、オーケストラ/ピアノ	F.G. ロルカ、独訳 E. ベック
《エンペドクレスの3つのモノローグ Drei Monologe des Empedokles》	1966	バリトン、オーケストラ/ピアノ	F. ヘルダリー
《マルファのシーンとモノローグ Szene und Monolog der Marfa》	1966	ソプラノ、オーケストラ	F.v. シラーの『デメトリウス』より
《ハムレット交響曲 Hamlet-Sinfonie》	1982	独唱(ソプラノ、メゾソプラノ、テノール2、バリトン2)、二重合唱、話し手、オーケストラ	W. シェイクスピア、独訳 A.W. シュレーゲル

付録 ヘルマン・ロイターのオペラ《ハムレット》登場人物、オーケストラ編成等

登場人物：声種

デンマーク王・クラウディウス：バリトン

ハムレット：バリトン

宰相・ポローニウス：テノール（ブッフア）

レイアーティーズ（ポローニアスの息子）：テノール

ホレイショー：テノール

ローゼンクランツ：テノール

ギルデNSTアーン：バリトン

ヴォールティマンド（外交使節役）：バリトン

コーニリアス（外交使節役）：バリトン

マーセラス：バリトン

バーナード：バス

亡霊（ハムレットの父）：テノール

デンマーク王妃・ガートルード：メゾソプラノ

オフィーリア（ポローニアスの娘）：ソプラノ

オフィーリアの葬式の際のマドリガル合唱

ダンサー

ゴンザーゴ（劇中劇・王）

バプティスタ（劇中劇・妃）

ルシアーナス（劇中劇・王の甥）

オフィーリアの影

大衆、道化、子供たち、パントマイムダンサー、若者たち

役者

オズリック（廷臣）

2 人の墓掘り（1 人・バス声種）

貴族

2 人の船乗り

ノルウェーの王子・フォーティンブラス

重臣、宮廷の貴族・貴婦人、兵士、使者、従者、デンマーク人、その他の召使い

オーケストラ編成

フルート、オーボエ、イングリッシュホルン、クラリネット B・A、バスクラリネット B、アルトサクソ Es、ファゴット、コントラファゴット、ホルン F、トランペット C、トロンボーン、チューバ、ティンパニー、打楽器（3名：トライアングル、大シンバル、小シンバル、銅鑼、小太鼓、筒型ウッドブロック、中太鼓、シンバル付き大太鼓、タンバリン、鉄琴、木琴）、チェレスタ・ピアノ（1名）、ハープ、ヴァイオリン I・II、ヴィオラ、チェロ、コントラバス

（弦楽器は出来るだけ大きな編成で）

初演時

主役：ヴォルフガング・シェーネ Wolfgang Schöne バリトン

演出：クルト・ホレス Kurt Horres

衣装・舞台監督：アンドレアス・ラインハルト Andreas Reinhardt

指揮：フェルディナント・ライトナー Ferdinand Leitner

バレエ振付：ウーヴェ・ショルツ Uwe Scholz