

平成 24 年度修士論文

シューベルト 《冬の旅》

－分析と演奏上の問題について－

京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程

声楽専攻 小原裕之

目次

はじめに	5
I. シューベルトの生涯と《冬の旅》の作曲をめぐって	7
1. シューベルトの生涯	7
(1) 生涯	7
(2) シューベルトの生きた時代と《冬の旅》のテーマ	11
2. 《冬の旅》の作曲をめぐって—作曲の経緯と楽譜の出版	15
II. 《冬の旅》の全体像	18
1. シューベルトの《冬の旅》とミュラーの『冬の旅』一詩の配列の相違	18
2. 《冬の旅》全曲の概要	22
導入	22
(1) 〈おやすみ〉 Gute Nacht	23
(2) 〈風見の旗〉 Die Wetterfahne	25
(3) 〈凍った涙〉 Gefrorne Tränen	27
(4) 〈氷結〉 Erstarrung	28
(5) 〈菩提樹〉 Der Lindenbaum	30
(6) 〈あふるる涙（水流）〉 Wasserflut	31
(7) 〈流れの上で〉 Auf dem Flusse	33
(8) 〈顧み〉 Rückblick	34
(9) 〈鬼火〉 Irrlicht	37
(10) 〈憩い〉 Rast	39
(11) 〈春の夢〉 Frühlingstraum	41
(12) 〈孤独〉 Einsamkeit	43
(13) 〈郵便馬車〉 Die Post	45
(14) 〈白い頭（老いた頭）〉 Der greise Kopf	46
(15) 〈からす〉 Die Krähe	47
(16) 〈最後の希望〉 Letzte Hoffnung	48
(17) 〈村にて〉 Im Dorfe	50
(18) 〈嵐の朝〉 Der stürmische Morgen	53
(19) 〈幻〉 Täuschung	54
(20) 〈道しるべ〉 Der Wegweiser	57
(21) 〈宿〉 Das Wirtshaus	59
(22) 〈勇気〉 Mut	62
(23) 〈幻日（幻の太陽）〉 Die Nebensonnen	63
(24) 〈つじ音楽師〉 Der Leiermann	64

(25) 全曲のグループ分け	66
Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究	69
導入	69
1. 歌唱におけるドイツ語発音の技術的問題について	70
2. 〈つじ音楽師〉 Der Leiermann	72
(1) 全体の構成	72
(2) 第一部分（第 1・2 節）	74
(3) 第二部分（第 3・4 節）	76
(4) 第一部分と第二部分のまとめ	77
(5) 第三部分（第 5 節）	79
(6) 調性の変更	80
(7) 演奏法その 1—第一部分と第二部分	81
(8) 演奏法その 2—第三部分	84
3. 〈郵便馬車〉 Die Post	86
(1) 全体の構成	86
(2) 第 1 節	87
(3) 第 2 節	89
(4) 第 3 節	90
(5) 第 4 節	91
(6) 演奏法その 1—第 1・2 節	93
(7) 演奏法その 2—第 3・4 節	96
4. 〈菩提樹〉 Der Lindenbaum	98
(1) 全体の構成	98
(2) 第 1・2 節	99
(3) 第 3・4 節	102
(4) 第 5 節	103
(5) 第 6 節	105
(6) 演奏法その 1—第 1・2 節	106
(7) 演奏法その 2—第 3・4 節	108
(8) 演奏法その 3—第 5・6 節	109
5. 移調楽譜の選択—中声用移調楽譜を用いた演奏をめぐる問題について	112
(1) 移調楽譜をめぐる問題	112
(2) 移調楽譜を用いることの意義	114
(3) 『ベーレンライター原典版』と『ペータース版』の移調楽譜の比較	115
(4) 移調楽譜の選択について	118
おわりに	120

資料編	121
1. 譜例	121
2. 全曲歌詞対訳	128
3. 添付録音資料内容	144
参考資料一覧	146
1. 楽譜	146
2. 文献	149
(1) シューベルト自身と友人たちによる一次資料	149
(2) シューベルトの生涯について書かれたもの、伝記的資料	149
(3) シューベルトの作品、歌曲について書かれたもの	149
(4) 歌曲集《冬の旅》について書かれたもの	150
(5) ドイツ・リート全般について書かれたもの	151
(6) その他の音楽に関する文献	151
(7) 文化史、社会史、世界史について書かれたもの、その他	152
3. 音源・映像	154
脚注	157

はじめに

シューベルトの最後にして最大の連作歌曲集《冬の旅》を研究し、演奏することは、私の高校時代からの夢であると同時に、私の生涯のテーマでもあると思っている。その最大の夢である作品を、ここに修士論文のテーマとして扱い、同時に修士演奏の曲目（抜粋）とすることは全く私の喜びである。

《冬の旅》は、シューベルトがその生涯で最も心血を注いだ作品であった。それは、速筆で知られ、曲を推敲する際にも最初の稿を完全に放棄して次の稿を一から作曲しなおす、という方法をとっていたシューベルトが、この《冬の旅》だけは死の前日まで、病床で校訂を続けていたことからもうかがえる。それ故にこの歌曲集はシューベルトの全作品、特に連作的性格を持つ作品（ミュラー作詩によるもう一つの大規模な連作歌曲集《美しき水車小屋の娘》やゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』から取られた《豎琴弾きの歌》と一連の《ミニヨン》、イギリスの作家ウォルター・スコットの小説『湖上の美人』によるツィクルス、晩年の遺作を集めた《白鳥の歌》に収められた《六つのハイネ歌曲》など）の中でも、特に曲同士の緊密性の高さ、「連作歌曲」としての完成度の高さは抜きん出ている。

この完成度の高さ、そして失恋した青年のさすらいというロマン派好みのテーマゆえに 19 世紀後半のシューベルトに対する再評価がなされて以降、この歌曲集はシューベルトの代表作として広く知られ、頻繁に演奏されてきた。20 世紀に入ってからはいより現代的な視点からこの歌曲集は読まれ、解釈されてきたが、20 世紀の偉大なリート歌手はみなこの歌曲集に魅せられ、特に男声歌手はメジャーな歌手のほとんどがこの歌曲集を歌い、録音したと言っても過言ではないであろう。

そして、何よりも大切なことは、《冬の旅》がどれほど暗いストーリーであろうとも、実に美しいということである。どのようなフレーズも、言葉と音楽の関わりも、言葉の響きも、和音の響きも、美しさを失っていない。それは、どれほど苦悩があろうとも、絶望することがあろうとも、それでも人生は美しい、と訴えかけてくるかのようである。

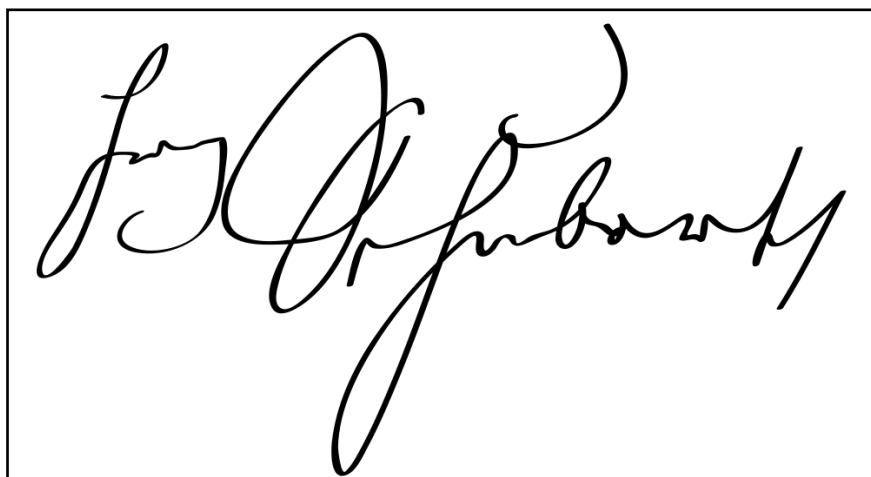
本論文は《冬の旅》全体に対する概論的分析と、そのうちからの 3 曲の詳細な分析を基に、《冬の旅》の演奏に際しての方法論に实际的な示唆を提供することを目的として執筆されている。全体は概説と分析の二つに分かれており、巻末には拙訳全曲歌詞対訳と録音資料を含む各資料が添付されている。

専門的な音楽学者が著す論説と実際に舞台に立つ演奏家が求める情報との間には隔たりがある。演奏家は往々にして具体的な演奏についてのヒントを求めており、具体的な解釈

についてのヒントを得たがっているものである。私はこの論文がそのような「演奏家の欲する」論文であることを願っている。

なお、本文中の《冬の旅》のテキストは特記のない限り拙訳のものを用いている。

小原 裕之



シューベルトのサイン

Ⅰ. シューベルトの生涯と《冬の旅》の作曲をめぐって

1. シューベルトの生涯

(1) 生涯

作曲家フランツ・ペーター・シューベルト (Franz Peter Schubert) は 1797 年 1 月 31 日にウィーンで生まれ、1828 年 11 月 19 日にウィーンで世を去った。1000 曲余の作品中約 600 曲の歌曲によって特に知られており、「歌曲王」の異名を持つ。

現在ではドイツ・リートを確立した作曲家、また器楽の分野ではドイツ・ロマン派音楽の創始者として知られている。しかし、彼は生前、決して恵まれているとは言えなかった。同時代の彼に対する一般的認識は「サロンの歌曲作曲家」といったものにとどまっており、生涯を通じて経済的成功を収めた機会は殆どなかったといってよいであろう。彼の大規模な作品、特に歌劇や交響曲が公的な場で演奏されることはきわめて稀であった。晩年は彼の友人たちの努力もあり、少しずつ認められ始めたが、その早すぎる死が大きな経済的成功、またそののちに書かれたであろう多くの作品をも墓の中に埋葬してしまった。詩人でシューベルトの友人でもあったフランツ・グリルパルツァー (Franz Grillparzer, 1791–1872) が書いた墓誌 (現在これを刻んだ墓石は「シューベルト公園」となっている旧ヴェーリング墓地にある) には” Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schnellere Hoffnungen” (音楽はここに豊かな宝を埋め、さらに素晴らしい希望をも葬った) と刻まれている。

シューベルトは、小学校長フランツ・テオドール・シューベルト (Franz Theodor



シューベルトの生家の中庭 (筆者撮影)

Schubert) の第 12 子としてウィーン郊外のヒンメルプフォルトグルント 27 番地¹ (現在のヌスドルファーシュトラッセ 54 番地) で生まれた²。1803 年から父の学校で学び、1808 年にはウィーンの宮廷礼拝堂聖歌隊のメンバーとしてコンヴィクト (Stadtkonvikt、王立寄宿神学校) の寮に入り、ここで教育を受けた。読み書きや歴史、外国語 (ラテン語、ギリシャ語) といった一般教養や、音楽教育を

受け、ここでの教育はその後の作曲家シューベルトの基盤になったといってもよいだろう。コンヴィクト内での音楽教育と並行し、音楽に関する成績が優秀であったことを認められ、アントーニオ・サリエリ (Antonio Salieri, 1750–1825) の個人レッスンを受けることも許されていた。また、ここでは彼を生涯にわたって支え続ける友人たちと出会うことになる。特に懇意にしていたのはシューベルトより 10 歳年上であったウィーン大学の学生ヨーゼフ・フォン・シュパウン (Joseph von Spaun, 1788–1865) で、またシュパウンの紹介で、もう一人の親友、また詩人となったヨハン・マイアホーファー (Johann Mayrhofer, 1787–1836) とともに知り合っている。

父フランツ・テオドールは、フランツ・ペーターが教師になることを望んでいた。ゆえに音楽家への道を歩み始めた息子を快く思っておらず、フランツ・ペーターは音楽家として立つことについて長らく父親の理解を得られなかった。例えば親友のシュパウンが 1858 年に著したシューベルトについての回想録には「彼は、よく頭に浮かんだ楽想を楽譜にこっそり書いているのだが、彼が音楽に身を捧げることを父親は全然望んでいないので、父親にそれを知られてはならないのだ、と私に言った。私はそれから時々彼に五線紙を渡してやるようになった。」³「彼の父親が、普段はとても人のいい男なのだが、学校に遅くまで残っている理由（筆者注：シューベルトが学校で作曲していたことを指す）を発見し、大騒ぎになってあらためて禁止令が出た。しかしこの若い音楽家の翼はすでにあまりに強力になっており、彼の飛翔を押えることはもはや出来なかった。」⁴と書かれている。1813 年にコンヴィクトを自主退学（奨学金の給付を辞退している）したのち、シューベルトは父の学校を手伝ったこともあるが、基本的に経済的援助を受けられず、友人の家や下宿を転々として暮らしていた。友人たちは経済的に困窮していたシューベルトを様々な面から支え、五線紙を買い与えたりしていた（前出のシュパウンの回想には「彼にとって困難はもっぱら、五線紙を買う金もなく、そのために普通の紙にまず五線を引かなければならないのだが、その紙自体どこから持って来たらいいかよく困ってしまうことだ、ということであった。それから私は彼にこっそりと五線紙を束で世話してあげたが、それを彼は信じられないほどたくさん使った。」⁵という記述もある）。

このようにシューベルトを様々な形で支援した友人たちこそが、シューベルトの最初の理解者、最初の援助者、最初の演奏者たちであった。彼ら（先述のシュパウン、マイアホーファーの他、フランツ・フォン・ショーバー、イグナーツ・フォン・ゾンライトナー、ヨーゼフとアンゼラムのヒュッテンブレンナー兄弟、後にフランツ・ラハナーやモーリッツ・シュヴィントなど）がシューベルトを囲んで催したいわゆる「シューベルティアード」は、シューベルトの作品を演奏する機会でもあり、またそれだけではなくシューベルトが同時代の様々な文学作品に触れる機会ともなったのである。

もう一人のシューベルト存命中の理解者、それも最大の理解者と言えた人物が現役を引退したウィーン宮廷歌手ヨハン・ミヒャエル・フォーグル (Johann Michael Vogl, 1768–1840) である。フォーグルは 1817 年にショーバーの紹介でシューベルトと会い、幾度

か会ううちにシューベルトの天才的なリートの数々にすっかり魅了されてしまった。フォーグルはシューベルトの多くの歌曲を初めて公の場で歌い、シューベルトがその晩年から死後に高く評価されてゆく端緒を開いた歌手である。その歌唱には当時の証言を見ると賛否両論聞かれ、またフォーグルの歌唱や意見がシューベルトの作曲に与えた影響についても様々に取りざたされているが、「歌曲王」シューベルトの評価と演奏史、受容史を語る上で絶対に欠かすことのできない歌手である⁶。

このフォーグルについて、シューベルトの友人たちは、シューベルト歌曲の普及に対するフォーグルの業績を評価する一方、その歌唱について様々な意見を残している。シューベルトの友人の一人フランツ・フォン・ハルトマン（当時リンツからウィーンの大学に学びに来ていた）は 1823 年の日記に「大歌手フォーグルが私たちに朗誦的な歌をはじめて聞かせ、認識させ、感じさせてくれて、立派な伴奏を弾くシューベルトと共に私たちの心を魅了した。」（石井不二雄訳）と好意的な評価を残している。一方、レオポルト・フォン・ゾンライトナー（シューベルトの友人イグナツ・フォン・ゾンライトナーの息子）の回想には「彼は歌手としては好感の持てる声の響きがあり、感情豊かに訴えかける歌唱をする幸福な自然児^{ナトゥーラリス}でした。彼の歌う目医者、ヤーコプ・フリーブルク、オレステス、テラスコは、本当の楽しみでした。しかし本来の意味での声の訓練、何らかの流派⁷といったものについて彼は、ほんの僅かな考えも持ってはいませんでした。彼はたくさんのシューベルトのリートを、（特にあとになってからは）明らかな誇張と自己満足をもってではありましたが、魅惑的に、深く心をえぐるように歌いました。（中略）フォーグルはしばしば音楽にならない語りだけの言葉、叫び声、あるいは裏声を用いて瞬間的効果を生み出しましたが、これは音楽的には弁護できないものであり、また他の人には真似の出来ないことでした。——フォーグルの影響力は、シューベルトが彼の天才を小さなリート形式にあまりに分散消費させすぎて、交響曲やオペラといった大形式の完成に至らなかったことに対しても、（画家の友人たちと共に）大きな責任があります。」⁸（石井不二雄訳）と記されており、フォーグルの歌唱が非常に主観的なものであったこと、そしてフォーグルという歌手が発声の技術について決して優れていたわけではなく、彼の生まれ持った発声器官が優秀であった、努力で習得した技術よりも持ち前の感性によって優れた歌い手たりえていた、ということが示唆されている。

シューベルトは一般には専門作曲家とはなかなか評価されていなかったが、シューベルト自身は作曲家として立つ、という野心を一貫して抱いていた。そのために彼はドイツ・リートの作曲とともに生涯にわたってオペラや劇音楽の作曲に挑み続けていた。作品目録を一望しても、1819～23 年の 5 年間に《双子の兄弟》D.647（1819 年）、《魔法の竖琴》D.644（1820 年）、《魔法の鈴》D.723（1821 年）、《アルフォンゾとエストレッラ》D.732（1821～22 年）、《謀反人たち》D.787（1823 年）、《フィエラブラス》D.796（1823 年）などが作曲されている（最もこれら 6 曲の中で全曲がシューベルトの存命中に公開演奏されたものは半数の 3 曲にすぎない。また舞台にかかった作品でも、どの曲もほんの数回で

上演が打ち切りになった)。晩年の交響曲、特に「ザ・グレート」の名で知られる《交響曲第8番⁹ハ長調¹⁰D.944》はその雄大な楽想と長大さで今日では名曲として知られているが、筆者にはこの曲の楽想、長大さ、雄大な広がり、遠く19世紀末に活躍した交響曲の大家アントーン・ブルックナーの作品につながるものであると感ぜられる。

友人たちの努力、すなわち劇場への売り込みや、特にシューベルト作品の出版への努力の甲斐もあり、1820年代からシューベルトの一般への認知度も上がり、彼のドイツ・リートも広範な人気を得るようになってきた。だが、1822年ないし23年には彼を最終的に死へと導くことになった病である梅毒を発病した。健康状態が徐々に思わしくなくなってゆくこの時期はシューベルトが彼の全作品の中でも特に重要な作品を作曲した時期でもある。1823年のミュラーの詩による連作歌曲集《美しき水車小屋の娘》D.795、劇音楽《ロザムンデ》D.797、1824年の弦楽四重奏曲《ロザムンデ》D.804《死と乙女》D.810、《アルペッジョーネ・ソナタ》D.821などがこの時期の作品として知られている。「シューベルトフェアデ」が最も盛んに催されたのもこのころであった。

本論文が対象とする連作歌曲集《冬の旅》は1827年に作曲された。この年の3月26日には、ウィーンで楽聖ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770–1827）が死去しており、シューベルトもその葬儀（3月29日）に参列したことは非常によく知られている。



シューベルトの墓石
(ウィーン中央墓地、筆者撮影)

が書かれている。「ショーバー君！ 僕は病気だ。僕はもう十一日間も何も食わず、何も飲

1828年に入っても作曲活動は活発に続けられており、晩年の傑作群、すなわち《白鳥の歌》D.957、最後の三つのピアノ・ソナタ《ハ短調》D.958《イ長調》D.959《変ロ長調》D.960、《弦楽五重奏曲ハ長調》D.956などが作曲されている。3月26日には生涯唯一の、シューベルト作品だけによるコンサートも行われたが、9月頃から健康を害し、チフスを発病、一番仲のよかった兄フェルディナント・シューベルトの家（現在は「シューベルト最期の家」として史跡に指定されている。ケッテンブリュッケンガッセ6番地）で病床に伏した。シューベルトは病床で《冬の旅》《第二部》の校訂を続けたが、この年の11月11日、遂に床を立てなくなった。シューベルトが書いた最後の手紙（11月12日付で、親友のフォン・ショーバー宛）にはその時の様子

まず、疲れ切ってフラフラしながら、ソファからベッドへ行ったり来たりしている。リンナが面倒を見てくれている。たとえ何かを食べたとしても、また直ぐに吐き出してしまおう。」¹¹（實吉晴夫訳）

同月 19 日午後 3 時、フランツは兄フェルディナントと義理の妹ヨーゼファ（父フランツ・テオドルと二度目の妻との間にできた子）に看取られて、31 歳の若さで息を引き取った。11 月 21 日に葬儀が執り行われ、ヴェーリング墓地（現シューベルト公園）に埋葬された。現在はウィーン中央墓地の音楽家の区画に改葬され、シューベルトが終生尊敬したベートーヴェンと並んで眠っている。

（2）シューベルトの生きた時代と《冬の旅》のテーマ

《冬の旅》の原詩を書いた詩人ヴィルヘルム・ミュラー（Wilhelm Müller, 1794－1827）はドイツのデッサウに生まれた（シューベルトは《冬の旅》だけではなく、ミュラーの詩によってもう一つの連作歌曲集《美しき水車小屋の娘》（Die schöne Müllerin, op.25 D.795）を 1823 年に作曲した）。ベルリン大学で学び、故郷デッサウに戻ってからは図書館の司書や百科事典の編纂などをしながら詩作を続けていたが、イギリスの詩人バイロンと同様オスマン帝国に対するギリシャの独立戦争に共感し、義勇軍に参加して戦っていたので、当時「ギリシャのミュラー」「ドイツのバイロン（イギリスの詩人ジョージ・ゴードン・バイロンはギリシャ独立戦争に従軍したことで知られる）」などと呼ばれていた。その他、体制を揶揄するような詩を発表し、発行禁止処分を受けたこともある¹²など、かなり政治的な思想を明確に持ち、それは作品の中に様々な形で表れていると言えよう。

シューベルトが生きた 19 世紀初頭は、決して明るい時代ではなかった。1789 年に勃発したフランス革命は、ヨーロッパの封建社会を根底から揺るがした。混乱した革命後のフランスにナポレオンが登場し、自身は帝政を開始しながらもフランス革命が掲げた「自由・平等・博愛」の理念をヨーロッパ全土に広めた。ナポレオンは、フランス革命の理念を掲げてヨーロッパ全土の征服・統一に乗り出したのである。

これによって、フランス一国にとどまっていた革命の影響がヨーロッパ全体に波及した。ヨーロッパの列強諸国は階級制度そのものを否定するフランス革命の理念を恐れ、これを封じ込めようとした。列強は一致して「対仏大同盟」を結成し、ナポレオン率いるフランスに対して武力をもってこれを打ち破ろうとした。こうして起こったのがナポレオン戦争である。

ナポレオン戦争は、ナポレオンのロシア遠征の失敗などが重なり、列強側の勝利に終わった。ナポレオンはエルバ島へ流刑となった。

ナポレオン戦争に勝利したヨーロッパの列強諸国は、大きな影響を与えた革命思想を恐れ、これを封じ込めようとした。そのために開かれたのが 1814～15 年の「ウィーン会議」

(Wiener Kongreß) である。ウィーン会議はナポレオン帝政フランスと戦ったプロイセン、オーストリア帝国（ハプスブルク家）、大英帝国などが中心になって進められ、革命以前の「正統主義」「王朝主義」の復活がその主目的となった。ウィーン会議は列強諸国の利害や思惑が衝突し、一向に進まなかった（「会議は踊る、されど進まず」という言葉はこの状況を指す）。だが、ナポレオンがエルバ島を脱出し、「百日天下」(Cent-Jours) といわれる政権を築いたことをきっかけに、列強諸国は俄に危機感を持ち、1815年6月9日に「ウィーン議定書」が締結された（ナポレオンは結局ワーテルローの戦いで列強に破れ、セント・ヘレナ島に再度流され、1821年失意のうちにそこで生涯を閉じた）。

その結果生み出されたのが「ウィーン体制」である。ウィーン体制はその後数十年に渡ってヨーロッパから戦争をなくすことに成功した¹³が、その一方で反体制的、共和主義・自由主義的な思想・言論に対する厳しい弾圧をも生み出した。この体制下では、共和主義者を標榜し、汎神論的な考えをもっていたベートーヴェンは危険人物と見なされた（このため、ベートーヴェンの葬儀にはハプスブルク家からは花一本送られなかったという）。シューベルトも一度友人のゼン（Johann Senn）とともに逮捕されている¹⁴。

このウィーン体制のころの文化を指す「ビーダーマイヤー」という言葉がある。このビーダーマイヤーとは小市民的でもっぱら家庭的、個人的なことに関心を向ける人々のことを言い（もともとは小説の登場人物の名前であった）、のちにこの時代の文化を「ビーダーマイヤー様式」と呼称するようになった。

ウィーン体制下のウィーンでは外相¹⁵クレメンス・フォン・メッテルニヒ侯爵（Klemens von Metternich, 1773—1859）の下、検閲が強化され、自由主義あるいは国民主義（ナショナリズム）的な書物や出版物を徹底的に取り締まっていた。特にハプスブルク家、プロイセンやローマ・カトリックに対して批判的なもの、カトリックの教義と相反するものはすべて、弾圧の対象となった。自由にものを言えないウィーン体制の時代は、芸術家や文筆家にとって幸福な時代とは決して言えなかったのである。シューベルトはこのような時代の中を生きたのである。

この時代背景ゆえに《冬の旅》に政治的な意図を見出そうとする向きがある。《冬の旅》は若者の失恋を扱った作品と見えて、その実その裏側には体制批判の意図が込められている、というのである。なるほど、詩人ミュラーは先述したとおり、極めて政治的な人物で当時の政治状況に深い関心を抱き、それに対して（自由主義的な立場から）積極的に発言もしていた。それ故に詩集『冬の旅』に政治的なメッセージが込められているということは十分に考えられるだろう。『冬の旅』の中で特に顕著な政治的メッセージを指摘されるのは第3曲〈凍った涙〉と第17曲〈村にて〉である。

〈凍った涙〉は、前は彼女への想いに熱くたぎっていた涙が、今は冷めて、やがて凍ってゆくのだろう、という意味のことをやや自嘲的に語る曲であるが、フィッシャー＝ディースカウはこの「彼女への想い」を「革命への想い」と読み換えると筋が通る、という見

解を示している¹⁶。つまり、以前は革命に対する熱い思いを抱いていたのに、今はそれを貫く意志を失った、ということ自嘲的に眺めている、というのである。

〈村にて〉には、〈凍った涙〉以上に直接的にビーダーマイヤー期の小市民的な生き方をする人々への批判が込められている。村で眠る村人たちは、夢の中で自分の持っていないものを手に入れるが、全ての夢を見果てた私が一緒に眠りこけて怠けると思っているのか？と結ばれている。明らかに社会や政治の矛盾から目をそむけて、市民生活を送る人々への痛烈な批判が込められているとみてよいだろう。

確かにミュラーのテキストには明らかに社会に対する批判が盛り込まれている。だが、シューベルトの《冬の旅》はどうであろうか。

シューベルトの全生涯にわたって、彼が政治的に何らかの明確な思想を有していた証拠は存在しない。確かに彼は当時の体制を好意的に思っていたわけではないが、それを彼が明確な意図を持って作品に反映させた、と信じるに足る資料はない。

しかし、だからといってシューベルトの作品に政治的な意図が皆無である、と断言することはできないだろう。シューベルトが明確な政治的メッセージを作品に込めるつもりがなかったとしても、彼の潜在的な政治的意識が作品に無意識のうちに込められていない、とは言い切れない。

だが、ミュラーの書いた『冬の旅』とは異なり、シューベルトの作曲した《冬の旅》に政治的な意図を明確に見出す意見には、筆者は反対である。この歌曲集は、確かにそこには政治的な意図も込められていようが、それが最も重要なテーマではないと思えるからである。

シューベルトは、先の「(1) 生涯」でも触れたように、「作曲家として」社会的に成功することを望んでいた。一貫してオペラを作曲し、ベートーヴェン以来、一流の作曲家として認められるための試金石ともいえる「交響曲」や「弦楽四重奏曲」を生涯にわたって作曲し続けていた。

しかし、彼の人間性、感受性は「成功する」ためにはあまりに純粹すぎた、と筆者には思える。例えば、シューベルトの歌劇《アルフォンゾとエストレッラ》がベルリンで上演する運びになったとき、協力者であったヴェーバー (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 1786–1826) の不興を買ってシューベルトの歌劇の上演話が立ち消えになったエピソードなどはそのよい例だろう。シュパウンの回想にその経緯が述べられている。

「シューベルトはマリア・ヴェーバーの最大の崇拝者で、『魔弾の射手』は限りなく彼の気に入っていた。不幸な射手に慰めが与えられる第一幕の男声五重唱に彼は全く夢中で、これ以上美しい作品はまず存在しない、と主張した。

ヴェーバーは彼の『オイリュアンテ』を指揮するために、ヴィーンに来た。彼はシュー

ベルトに大変好意を持って彼の作品を誉め、とても気に入った彼のオペラ『アルフォンソとエストレラ』をベルリンで自分の指揮で上演しよう、と約束した。シューベルトはほとんど毎日ヴェーバーを訪ね、二人は非常に親しくなった。『オイリュアンテ』の初演の翌日ヴェーバーはシューベルトに、「ところで、私のオペラはお気に召しましたか？」と尋ねた。いつも率直で正直なシューベルトは、ところどころ気に入ったところもあるが、メロディーが少なすぎると思う、自分としては『魔弾の射手』の方がずっと好きだ、と言った。ヴェーバーはこの冷たい言葉に文字通り心を傷つけられ、無愛想な返事をして、シューベルトのオペラの件はそれきり立ち消えになってしまった。」¹⁷（石井不二雄訳）

シューベルトは、当時の世相、社会に対してなじめず、溶け込めない「疎外感」を抱いていたのではないだろうか。筆者には、この《冬の旅》について、いくばくかの政治的な意図よりも、全体に色濃く漂う「疎外感」の方が、より重要なテーマに思えてならない。そして、間違いなく言えることは、時の政治体制に対する批判よりも、主人公の共同体、社会、他者からの「疎外」というテーマは、より普遍的な広がりを持つことである。

このような理由から、筆者は、《冬の旅》の根底にあるテーマとして、最も重要なものは「疎外感」ではないかと考えるのである。

一方、ジャック・シャイエ（Jacques Chailley, 1910－1999）は、この《冬の旅》、特に《第二部》にフリーメイソンの思想を見出している¹⁸。シャイエは、シューベルトが《冬の旅》《第二部》をフリーメイソンの調である変ホ長調¹⁹で始めていること（郵便馬車）、特に《第二部》で「神」に単数形（"Gott"）はなく複数形（"Götter"）が用いられていることを挙げている²⁰。つまり、この歌曲集はキリスト教的な「唯一神」信仰ではなく、多神教的、汎神論的な思想がその背景としてある、ということを指摘している。シャイエはシューベルトが直接フリーメイソンに入会したり、明確な接触を持ったりした証拠はないとしながらも、《冬の旅》の中に様々の状況証拠があることを指摘しているのである。

この歌曲集の上記のような証拠から、ただちにフリーメイソンのものである、という結論を下すのは早計であるとしても（一つの可能性としては充分考えられようが）、《冬の旅》に汎神論的な思想が横たわっていることは見逃せない事実であろう。この《冬の旅》が、フリーメイソンとかかわりがあるか否かに関わらず、当時のウィーン体制、ハプスブルク家と密接に結びついていた「ローマ・カトリック」と相反する思想的背景があることは否定できないだろう。

《冬の旅》の背景に潜むテーマは、その複雑な時代背景とも相まって様々な解釈を呼び起こすのである。

2. 《冬の旅》の作曲をめぐってー作曲の経緯と楽譜の出版

歌曲集《冬の旅》のもととなった詩集『冬の旅』はヴィルヘルム・ミュラーによって書かれた。最初にかかれた 12 篇が、1823 年にライプツィヒとベルリンで刊行された年鑑『ウラニア』誌第 5 号 (Urania Taschenbuch auf das Jahr 1823. Neue folge, fünfter Jahrgang) に『ヴィルヘルム・ミュラーのさすらいの歌、冬の旅、12 篇のリート』(Wanderlieder von Wilhelm Müller verfasst. Die Winterreise in 12 Liedern) として発表された。

ミュラーはその後、全 24 篇としてまとめられた詩集『冬の旅』を、1824 年にデッサウで刊行された詩集『ヴィルヘルム・ミュラーによる「さすらう角笛吹き」の遺稿集」第二集』(Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Herausgegeben von Wilhelm Müller. Zweites Bändchen) に発表した(なお、この詩集には「ドイツ声楽曲の大家カール・マリア・フォン・ヴェーバーに捧ぐ」(dem Meister des deutschen Gesanges Carl Maria von Weber ... gewidmet.) と記されている)²¹。

歌曲集《冬の旅》(Winterreise op.89 D.911) は 1827 年の 2 月と 10 月に、大きく二度に分かれて作曲された。シューベルトは 1823 年の『ウラニア』誌に発表された 12 篇の詩集『冬の旅』を 1827 年初頭以前に知り、1827 年 2 月これに作曲した。これが《冬の旅》の《第一部》をなしている。この時点でシューベルトは、詩集『冬の旅』の後半 12 篇の詩の存在を知らず、《冬の旅》を全 12 曲の連作歌曲集として作曲する意志をもっていた。そのため、《冬の旅》の《第一部》最後の曲である第 12 曲〈孤独〉の自筆譜の最後には”Fine”と書いたのである。

その後、シューベルトはミュラーが全 24 篇の詩集として『さすらう角笛吹き〜』に発表した『冬の旅』の存在を知り、先に作曲した《第一部》に続けてその他の 12 篇を《第二部》として同年 10 月に作曲した。この時にシューベルトは《第一部》の音楽(特にいくつかの曲の調性)を若干変更し、最終的に全 24 曲の連作歌曲集《冬の旅》としてまとめたのである。

《冬の旅》の全 24 曲の公開初演が、いつ誰によってどこでなされたか、は記録に残っていない。ただ、第 1 曲〈おやすみ〉のみが、作曲の翌年である 1828 年 1 月 10 日にウィーン楽友協会、シューベルトの友人であったテノールのルートヴィヒ・ティーツェによって演奏された記録が残っている²²。また、第 5 曲〈菩提樹〉と第 17 曲〈村にて〉とが、1829 年 1 月 22 日に、同じくウィーン楽友協会、バスのヨハン・カール・ショーバーレヒナーによって初演された記録がある²³。

シューベルトがこの歌曲集の《第一部》を書き上げた時の様子を、シューベルトの友人であったシュパウンは次のように回想している。

「シューベルトはしばらくの間ずっと気分が暗く、苦しんでいるような感じだった。どうしたのか、という私の問いに、彼はただ『うん、そのうちにきみたちもそれを聞けば分かるよ』と答えるだけであった。ある日彼は私に言った、『今日ショーバーのところへ来てくれ。ぼくはきみたちに一組の恐ろしいリートを歌って聞かせたいんだ。きみたちがそれに何と言うか、とても興味があるんだよ。これには、他のどんなリートの場合よりも、ずっと苦しめられたんだ。』彼は我々に感動した声で『冬の旅』全曲（この場合は第一部の全曲、つまり第十二曲までであろう。）²⁴を通して歌って聞かせてくれた。私たちはこのリート集の暗い気分全く当惑してしまい、ショーバーは、一曲だけ、『菩提樹』は気に入った、と言った。シューベルトはそれに対してただ、『ぼくにはこのリート集がどの曲にもまして気に入っているのだ、君たちもいずれは気に入ってくれることだろう』と言っただけであった。そして彼は正しかった。たちまち我々は、フォーグルが見事に歌うこの陰惨なリート集の印象に夢中になってしまったのである。」²⁵（石井不二雄訳）

1828年1月14日、ウィーンの出版業者トービウス・ハスリンガー（Tobias Haslinger, 1787－1842）の出版社から、歌曲集《冬の旅》の《第一部》は「冬の旅。ヴィルヘルム・ミュラーによる。フランツ・シューベルトのピアノ・フォルテの伴奏を伴った歌唱のための音楽。作品 89」（Winterreise. Von Wilhelm Müller. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. 89^{stes} Werk.）というタイトルで出版された。その後、先にも述べたとおりシューベルトは死の床に伏す。病床でもシューベルトは《第二部》の出版に向けて校訂を続けていたが、1828年11月19日、《第二部》の出版を見ることなく、遂に帰らぬ人となった。《冬の旅》《第二部》は、シューベルトの死から1カ月余り後、1828年12月30日に同じくハスリンガー出版社から《第一部》と同様のタイトルで出版された。

今日では《冬の旅》は全 24 曲でひと続きの連作歌曲集と捉えられており、この歌曲集が本来《第一部》と《第二部》とに分かれて出版されたことは忘れられていると言える。シューベルトは、確かにこの 24 曲全体を《冬の旅》という一つの作品として考えていたが、その一方で《第二部》12 曲について、初版楽譜では《第一部》12 曲の続きとしての「第 13 曲」からのナンバリングではなく、新たに「第 1 曲」から数えなおしていることから、シューベルトの本来の意図は、完全に 24 曲が連続する歌曲集ではなく、《第一部》と《第二部》とが、それぞれ《冬の旅その 1》と《冬の旅その 2》という「歌曲集シリーズ」として捉えられることであったと言えるだろう。

マックス・フリートレンダー（Max Friedlaender）校訂の、初めてシューベルト歌曲の殆どを収めた『シューベルト歌曲集』は、1885～1887 年にかけてペータース社（C. F. Peters）から出版された（これは現在でも広範に普及している）が、ここに含まれる《冬の旅》の

楽譜には《第一部》と《第二部》の区別はない。

「最初の批判校訂版」(Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe) と銘打たれたオイゼビウス・マンディチェフスキ (Eusebius Mandyczewski) 校訂版 (1884～1897 年にライプツィヒのブライトコプフ & ヘルテル社 (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig) から刊行された《旧シューベルト全集》(Schubert Ausgabe) に含まれる。この全集にはブラームス (Johannes Brahms) もその校訂者に名を連ねている) では、《冬の旅》全曲は通しナンバーが振られているものの、《第一部》と《第二部》の別は第 1 曲と第 13 曲の冒頭部分に明記されている (マンディチェフスキ校訂版の重要な点は、《第一部》と《第二部》とが区別されていることもさることながら、自筆譜によるバージョンが併録されている点である)。

現在最も権威ある出版譜とされているのは、音楽学者ヴァルター・デュル (Walther Dürr) が中心となって校訂された《新シューベルト全集》(Neue Schubert Ausgabe) であるが、これはベーレンライター社 (Bärenreiter-Verlag) より 1967 年から刊行が開始され、現在も続いている。『ベーレンライター原典版』(Bärenreiter-Urtext) と呼称されているこの版では《冬の旅》は 1979 年に刊行されたが、ここでもマンディチェフスキ版と同様《第一部》と《第二部》の別を明記しながらも全 24 曲を通しナンバーによってナンバリングしている。なお、本論文における分析、楽譜の典拠一切は特記のない限りこの『ベーレンライター原典版』によっている。

II. 《冬の旅》の全体像

1. シューベルトの《冬の旅》とミュラーの『冬の旅』一詩の配列の相違

『冬の旅』は先述のとおり二度に分かれて発表されたのであるが、シューベルトは 1827 年の初めに先に『ウラニア』誌に発表された 12 篇を知り、2 月にそれに作曲し、そののちに『さすらう角笛吹き〜』に収められた全 24 篇の存在を知り、残りの 12 篇にも 10 月に作曲し、前半 12 曲を《第一部》、後半 12 曲を《第二部》として、連作歌曲集《冬の旅》全 24 曲としてまとめた。

シューベルトは《第一部》を作曲した時点では後半 12 篇の存在を知らなかったので²⁶、12 曲の連作歌曲集として《冬の旅》を作曲した。そのことは、梅津時比古の指摘にもあるように²⁷、初稿（自筆譜）の調性の選択にも現れている。

《第一部》最後の曲である第 12 曲〈孤独〉(Einsamkeit) の調性は、出版譜ではロ短調になっているが、当初これはニ短調で作曲された。ここで我々は、第 1 曲〈おやすみ〉が、やはりニ短調で作曲されていることを思い出さなくてはならない。すなわち、シューベルトはこの 2 曲をニ短調で作曲することによって、《第一部》全体を一つの連環性を持った作品に仕上げようという意図があったことがわかる²⁸。これを、《第二部》作曲の時点でロ短調に移調したことは、これをロ短調にすることによって、やはりこれも自筆譜でロ短調になっている最終曲〈つじ音楽師〉と関連性を持たせ、また音楽が《第二部》への連続性を持たせることが目的であったと思われるのである²⁹。

上記のごとく、シューベルトは《冬の旅》を 2 度に分けて作曲した。それ故にミュラーが最初の『ウラニア』から『さすらう角笛吹き〜』に収録しなおした際に施した様々な変更（詩句、そして詩の順番）にシューベルトは往々従っていない。個々の詩句の相違については次項「2. 《冬の旅》全曲の概要」に譲り、ここでは詩の順番について考察してみようと思う。シューベルトの曲順は、単なる偶然ではなく、シューベルトが明確な文学的、音楽的意図を持って決定した可能性が高いからである。

シューベルトの《冬の旅》とミュラーが『さすらう角笛吹き〜』に載せた『冬の旅』とはその順番が大きく異なっている。次に示すのはその対照一覧表である。両者でその順番が異なる曲はカラーマーカーで示されている。

Schubert	Müller
1. Gute Nacht	1. Gute Nacht!
2. Die Wetterfahne	2. Die Wetterfahne
3. Gefrorene Tränen	3. Gefrorene Tränen
4. Erstarrung	4. Erstarrung
5. Der Lindenbaum	5. Der Lindenbaum
	6. Die Post
6. Wasserflut	7. Wasserflut
7. Auf dem Flusse	8. Auf dem Flusse
8. Rückblick	9. Rückblick
9. Irrlicht	
10. Rast	
11. Frühlingstraum	
12. Einsamkeit	
13. Die Post	
14. Der greise Kopf	10. Der greise Kopf
15. Die Krähe	11. Die Krähe
16. Letzte Hoffnung	12. Letzte Hoffnung
17. Im Dorfe	13. Im Dorfe
18. Der stürmische Morgen	14. Der stürmische Morgen
19. Täuschung	15. Täuschung
20. Der Wegweiser	16. Der Wegweiser
21. Das Wirtshaus	17. Das Wirtshaus
	18. Irrlicht
	19. Rast
	20. Die Nebensonnen
	21. Frühlingstraum
	22. Einsamkeit
22. Mut	23. Mut!
23. Die Nebensonnen	
24. Der Leiermann	24. Der Leiermann

先に述べたとおりシューベルトはこの時点では《冬の旅》を 12 曲で完結した連作歌曲集として作曲していた。そのためそののちに『さすらう角笛吹き～』に発表されていた《第二部》に該当する 12 篇の詩を知り、《第二部》の作曲を思い立った時、その配列が『ウラニア』と異なっていたとしても、《第一部》の曲の配列は音楽的な観点から変更するこ

とはできなかったのである（黄色のマーカーで示された〈鬼火〉〈憩い〉〈春の夢〉〈孤独〉）。

そこでシューベルトは、先に述べたように《第一部》最後の曲〈孤独〉の調性をニ短調からロ短調に変更した。これによって〈春の夢〉イ長調→〈孤独〉ニ短調というカデンツの構造を持つ調性関係を壊し、終結するのではなく、《第二部》へとさらに続くもの、という構造を持たせたのである。

『ベーレンライター原典版』に収められた《新シューベルト全集》の校訂者であるヴァルター・デュル（Walther Dürr）は、これに加えてもう一つ別の外的理由について言及している。すなわち、シューベルトが《第二部》に属する新しい 12 篇の詩を知ったとき、すでに《第一部》は印刷出版される準備に入っていたため、これを変更したり、間に別のものを挿入したりするのは現実的ではなかったのではないか、という理由である。

確かにそのような外的理由もあるかもしれないが、筆者はこの問題はむしろ上記の内的な芸術上の理由が大きいと思う。デュルももちろん外的理由は二義的なものであったであろうと考えている³⁰。

次に《第二部》の曲順を比較してみよう。

ミュラーの詩の配列から、シューベルトが《第一部》ですでに曲を付けているものを除くと、そこにはすでにシューベルトの《冬の旅》《第二部》と殆ど変らぬ順番が出来上がっていることがわかる。唯一異なるのは〈勇氣〉と〈幻の太陽〉の順序が逆な点だけである。

ということは、シューベルトの《冬の旅》全 24 曲の曲順は、シューベルトがミュラーの詩に二度に分けて曲を付けたことによって生じた偶然の産物なのであろうか（上記 2 曲の曲順はシューベルトが意図して入れ替えたとしても）。筆者はそうは考えない。むしろ、シューベルトの《冬の旅》の配列は、彼が積極的に選んだ結果であると考ええる。〈勇氣〉と〈幻の太陽〉との順番を入れ替えている時点で、もはやこの配列は「偶然」ではないのであるが、この入れ替えを見ても、シューベルトが詩人の順番を変更することに吝かではなかったことがわかる³¹。つまり、シューベルトが積極的に行った配列が、たまたまミュラーのそれと非常に近かっただけであり、むしろ「偶然」であるのはミュラーの配列の方ではないであろうか。そもそも、ミュラーの詩の配列は、シューベルトの《冬の旅》においては《第一部》と《第二部》とに分かれ、バラバラになって全く異なるものとなっており、そこにはそれ別々のコンセプトが存在すると考えた方が自然である。

では、そのコンセプトはどのようなものであろうか。シューベルトの《冬の旅》の配列のコンセプトについては「2. 《冬の旅》全曲の概要」において、各曲の概説とともに考察するのでそちらに譲り、ここではミュラーの『冬の旅』について考えてゆこうと思う。

ここでミュラーの『冬の旅』を考察するにあたり、シューベルトの《冬の旅》《第一部》のもとになった『ウラニア』誌から『さすらう角笛吹き〜』への変更の際、ミュラーが

どのようなようなコンセプトで変更を行ったか、という視点を中心に考察する。

まず目を引くのは「菩提樹」のすぐあとに「郵便馬車」が挿入されている点である。これはなぜであろうか。梅津時比古は、ミュラーの「娘への未練の強いもの」を特に前半に集めた、という判断、さらに前半 12 篇を収めた『ウラニア』誌が一時発禁処分になったため、『さすらう角笛吹きの遺稿集』出版にあたって、前半とより過激な体制批判が込められた後半とを混ぜ合わせ、中和する、という外的な要因もあったのであろう、と述べている³²。

そう考えると「鬼火」「憩い」「春の夢」「孤独」が後半に移動されたことも納得がいく。この 3 曲も、より「彼女」への未練を感じさせない曲である。

また、「幻の太陽」はミュラーの詩集の順序に従うと「憩い」と「春の夢」との間に位置している。この場所に「幻の太陽」を置くと、シューベルトの《冬の旅》とは、その意味するところが全く異なってくる。シューベルトの《冬の旅》における〈幻の太陽〉の意味については次項で考察するが、ミュラーの順序の通り「幻の太陽」が「憩い」と「春の夢」との間にあるということは、「幻の太陽」は「憩い」に登場する炭焼きの小屋で「春の夢」とともに見た夢、ということになる。「春の夢」がそもそも炭焼きの小屋で見た夢ではない、という解釈も考えられなくはないが、「春の夢」の中に登場する「窓」や、そもそもはっきりとテキストに「眠っている」ことが示されていることを考えると説得力に欠ける。やはりこれは「幻の太陽」と「春の夢」とが両方とも夢である、と考えた方が自然ではないであろうか。

もう一つ触れておくべきことがある。それは『ウラニア』誌で前半部分にあった「春の夢」が、『さすらう角笛吹き〜』で後半、それも 21 番目という終りに近い部分に置かれていることである。ここに「春の夢」があるということは、「宿」で「死からの拒絶」を経てなお彼女への未練を抱え、また「鬼火」や「からす」を経てなお精神の正常さを保っていることになる。

このように、ミュラーの詩集『冬の旅』の意図を考えれば考えるほど、逆にシューベルトが歌曲集《冬の旅》でいったい何を表現し、何を意図していたかが見えてくる。ミュラーの『冬の旅』で描かれている人物像は、最後まで彼女への未練を断ち切れず、「失恋の傷」を抱えてさまよう人物であるのに対し、シューベルトが「疎外感」と「拒絶」の中を彷徨し、その末に〈つじ音楽師〉で自我から離れ、「虚無感」の中へと消えてゆく人物像を提示していると考えられるのである。

2. 《冬の旅》全曲の概要

導入

ここで、この連作歌曲集の全体像を俯瞰してみよう。作品の全体についての視野があって初めて細部について考えることが出来るからである。

まず、筆者は一曲ずつの簡単な解説とその特徴、そして作品全体の中での位置づけを述べてゆくことにした。ここに、各曲のテンポ指示と調性、そして小節数を一覧にしたものを示す。調性はドイツ音名により、長調（Dur）の場合は大文字を、短調（Moll）の場合は小文字を使用した。

曲名	テンポ指示	調性	小節数
1. Gute Nacht	Mäßig ³³	d	105 ³⁴
2. Die Wetterfahne	Ziemlich geschwind ³⁵	a	51
3. Gefrorne Tränen	Nicht zu langsam	f	55
4. Erstarrung	Ziemlich schnell ³⁶	c	109
5. Der Lindenbaum	Mäßig ³⁷	E	82
6. Wasserflut	Langsam	e ³⁸	32 ³⁹
7. Auf dem Flusse	Langsam ⁴⁰	e	74
8. Rückblick	Nicht zu geschwind	g	69
9. Irrlicht	Langsam	h	43
10. Rast	Mäßig	c ⁴¹	67
11. Frühlingstraum	Etwas bewegt	A	88
12. Einsamkeit	Langsam	h ⁴²	48
13. Die Post	Etwas geschwind	Es	94
14. Der grease Kopf	Etwas langsam	c	44
15. Die Krähe	Etwas langsam	c	43
16. Letzte Hoffnung	Nicht zu geschwind	Es	47
17. Im Dorfe	Etwas langsam	D	49
18. Der stürmische Morgen	Ziemlich geschwind, doch kräftig	d	19
19. Täuschung	Etwas geschwind	A	43
20. Der Wegweiser	Mäßig	g	83
21. Das Wirtshaus	Sehr langsam	F	31
22. Mut	Ziemlich geschwind, kräftig	g ⁴³	64
23. Die Nebensonnen	Nicht zu langsam	A	32
24. Der Leiermann	Etwas langsam	a ⁴⁴	61

《冬の旅》のテンポ指示を概観してまずわかることは、シューベルトはテンポについてはドイツ語で速度標語を書いているのに対し、発想標語がほとんどないことである（《冬の旅》では〈嵐の朝〉と〈勇気〉とに見られる”kräftig”（力強く）だけである）。これはもう一つのミュラーの詩による連作歌曲集《美しき水車小屋の娘》でも言えることである（《水車小屋〜》ではこのような発想標語すら全く見られない）。シューベルトのすぐ後に続くドイツ歌曲作曲家であるローベルト・シューマン（Robert Alexander Schumann, 1810－1856）が頻繁に発想標語を書きこみ、また時にはテンポの指示がなく発想標語のみを書いているのと対照的である（例えばシューマンの有名な連作歌曲集《詩人の恋》（Dichterliebe, op.48）を見ても、”zart”（やさしく）、”Munter”（活発に）、”Leise”（静かに）、”Lebendig”（生き生きと）といった発想標語を拾うことができる）。これは、シューベルトが如何に言葉によらず、音楽そのものですべてを語っていたかの証左であろうと思う。

（１）〈おやすみ〉 Gute Nacht

この曲の、《冬の旅》全曲の中での位置づけについては、これまで様々な研究家や演奏家が述べてきている。例えば偉大なバリトン歌手であったフィッシャー＝ディースカウ（Dietrich Fischer-Dieskau, 1925－2012）は「物語の始まり」⁴⁵であると述べているし、梅津時比古は「曲集全体を暗示する」⁴⁶としている。一方言語研究家の浅田秀子は「全体のプロローグ」と位置づけ、「実際の物語」は第２曲〈風見の旗〉から始まる、としている⁴⁷。浅田は、この曲の内容は家を出発する前の主人公の想像、イメージであると解釈している。

〈おやすみ〉の詩は４節⁴⁸からなるが、シューベルトの作曲はその節に従い、有節歌曲（Strophentied）の形式をとりながらも各節が様々に変化している⁴⁹。第１節と第２節は完全な繰り返し、第３節は細部がことなり（ピアノ・パートも異なっている）、第４節は同主長調（ニ長調）へと転調する。

旋律は最初ピアノで提示される通り、下降する旋律パターンが全曲を支配している（譜例１参照⁵⁰）。この下降旋律はある時はそのままの形で、ある時は下降する分散和音に変容されて、この曲の中で繰り返し登場する。



譜例 1

シューベルトの作曲についてよく言われることの一つに、彼の記譜法やスタイルがロマン派ではなく、古典派のそれである、ということがある。確かに、彼の記譜法、例えばスラーのかけ方を見ても、複数の小節にわたるスラーを避ける古典派の記譜法に依っていることが分かる⁵¹。

だが、だからと言ってシューベルトが古典派に分類されないのはなぜか。筆者はこの〈おやすみ〉の冒頭にその理由の一つを見るのであるが、それは「拍節感・楽節感の相違」ではなかろうか。ウィーン古典派最大の巨匠ベートーヴェンの歌曲、例えば〈汝を愛す〉

(Zärtlich Liebe, WoO.123)と比較してみるとよくわかる。この曲は、実にロマンティックな内容であり、ベートーヴェンの最も人気ある曲の一つであるが、音楽はあくまで一定の拍節感を持って進む。楽節の始点と終点が非常に明確であり、始点から終点までは一定の拍の刻みを以って進んで行くのである。

一方シューベルトの〈おやすみ〉の場合、もちろんV⁵²→Iで終止するフレーズは存在するが、そのフレーズはベートーヴェンのそれよりもさらに息が長く、またフレーズの途中にカデンツが出てくることもあり、逆にカデンツが出てきたからといってフレーズが終わるわけでもなく、旋律線はさらに先まで続いている。この弛みない連続性、拍節や楽節によらない時間の進み方にシューベルトのロマン派たるゆえんがあるのではないだろうか。

もう一つ〈おやすみ〉を支配している要素がある。それはいわゆる「歩行のリズム」である。最初から最後まで、ピアノ・パートの左手は8分音符のリズムを刻み続ける。このリズムは旅やさすらいを象徴する「歩行」を表現していると解釈されるのが通例である⁵³。この解釈の根拠の一つには、この曲のテンポの指示は出版譜には“Mäßig”とあるが、シューベルト自身が自筆譜ではそれに加えて“in gehender Bewegung”（歩くような動きで）と記しているからである。これはシューベルトが当初、間違いなくこの曲が「歩行のリズム」であることを明確にするためにこう記したのであろう。この指示は出版の段階で削除されたが、その理由については「歩行のリズム」をより抽象化するため、と見るのが主流のようである⁵⁴。筆者もその説には賛成である。シューベルトの中で、「歩行のリズム」がより抽象化され、より内面的な「歩行」に変化していった結果、と言えるのではなかろうか。

この〈おやすみ〉に限らず、《冬の旅》全曲を見てゆく上で重要なキーワードと思われるのが「疎外感」である。この〈おやすみ〉では、主人公の青年は犬に追われ、人々が生活する昼間ではなく、寝静まった夜更けに旅立つ。さらには雪の中のけもの道をたどってゆく。彼は普通の市民、あるいは社会から「疎外された」存在なのである。それ故に「私はそうする」(Ich will)ではなく「私はそうしなければならない」(Ich muß)が使われているのである⁵⁵。

この疎外感は、《冬の旅》全編にわたって漂い続ける感覚である。いくつかの曲では社会からの疎外、共同体からの疎外が明確に描かれている⁵⁶。よく、この〈おやすみ〉や、そ

の他の《冬の旅》の曲を解釈する際に、なぜ彼が街を追われ、娘と結ばれなかったか、具体的な理由付けを試みる研究を目にするが、筆者はそのような具体的な理由付けよりも、この「疎外感」が何に由来するか、一体ミュラーとシューベルトは「何からどのように疎外された人物を描こうとしたか」を考えることの方が本質的な考察ではないかと思うのである。具体的な理由付けは、演奏する際のイメージの一助にはなるかもしれないが、作品全体を貫くテーマとは直接的関連は薄いと考えた方がよいのではないだろうか。

筆者は、上記の様々な問題を踏まえ、この第1曲は《冬の旅》全曲の提示部であり、また全曲の内容を暗示し、俯瞰するものであると考える。〈おやすみ〉は《冬の旅》全曲を貫く「疎外感」というテーマを明瞭に打ちだした全曲に対するモットーなのである。《冬の旅》全曲を通じて見られる「疎外感」「さすらい」「拒絶」といった要素が、すでにこの曲ですべて見られるからである。このあとに述べてゆくように、この歌曲集、特に《第一部》には「冬のさなかに春を探す」というテーマがあると思うのであるが、このテーマも、すでに〈おやすみ〉の中に織り込まれている。第1節にある「五月」のイメージである。この歌曲集は、演奏する場合2～5曲ごとのグループに分けることが出来ると思うのであるが、その場合、この曲は全曲に対するモットーとして次の第2曲〈風見の旗〉からは独立させて演奏すべきであると思う。

筆者はこの場合、実際の演奏に際しては20世紀前半を代表するドイツの指揮者フルトヴェングラー（Wilhelm Furtwängler）がベートーヴェンの《交響曲第5番》の冒頭に用いた方法論を応用できるのではないかと思うのである。この第1曲を全曲からやや切り離しておき、その一曲の意義を充分聴衆が咀嚼する時間を置いてから第2曲に進むのである⁵⁷。第2曲以降の曲の流れと第1曲を別のところに置くことによって、この曲の内包する《冬の旅》の全体に対する意味がよく理解されるのではないだろうか⁵⁸。

（2）〈風見の旗〉 Die Wetterfahne

筆者は常々、シューベルトは描写音楽の天才でもある、と考えているが⁵⁹、その天才性が《冬の旅》の中でも特に如実に表れているのがこの〈風見の旗〉ではないかと思う。右へ左へ、風に翻弄される様が、頻繁に上昇下降する旋律線（もっぱら両手のオクターヴが中心である）、16分音符と8分音符の交錯で巧みに表現され、さらには強い風で激しくたなびく旗の音も両手のトリルで見事に表現されている。

この曲のタイトル〈風見の旗〉の原題は“Die Wetterfahne”である。“Fahne”は旗を意味し、“Wetter”は天気の意味であるから、おおむね直訳と言えよう。だが、この曲の訳で〈風見鶏〉と訳されているものによく出会う。実は、この“Wetterfahne”については様々な解

釈が存在している。

「風見鶏」はドイツ語では“Wetterhahn”である。非常に音の近い“Wetterfahne”から“Wetterhahn”のイメージが導き出される、という説は様々な研究者によって唱えられている説である⁶⁰。また、これを「風見鶏」と解釈することから、この風見鶏は「マタイ福音書」の「ペテロの否認」の場面から敷衍される「目覚めの象徴」とする解釈もある。梅津時比古や浅田秀子はそのような解釈をとっている。この「目覚めの象徴」とする解釈は、曲のテキスト“Er hätt’ es eher bemerken sollen / des Hauses aufgestecktes Schild, / so hätt er nimmer suchen wollen / im Haus ein treues Frauenbild.”（この男はもっと早くに気付くべきだったのだ／この家にかかっている標に気付くべきだったのだ／気付いていれば、家の中に誠実な女性を／決して求めはしなかつただろう。）とも符合する。さらに「目覚めの象徴」としての雄鶏がプロテスタントの教会の屋根によく見られることから、浅田は彼女がプロテスタントで彼はカトリックであり、両者の宗教的相違点が、二人が結ばれなかった一因ではないか、と見ている⁶¹。浅田は「宗教の違いで別れさせられた⁶²」と述べているが、これは決して《冬の旅》という作品から読みとれることとは言い切れない。多分に浅田の想像力によるものと言える。

先述したように、この〈風見の旗〉は、シューベルトの情景描写の才をまざまざと見せられる傑作であるが、同時にこれは心理描写の作品でもある。”Der Wind spielt drinnen mit den Herzen, / wie auf dem Dach, nur nicht so laut.”（風はその心も屋根の上で戯れるように、／音もなく弄ぶ。）とテキストにあるように、この詩は風見の旗とそれを弄ぶ風に自分と彼女とを、あるいは自分の心とそれをあざ笑うものを擬している。

シューベルトはそれを音楽的に実に見事に表現している。最初「情景描写」として始まった音楽が、いつの間にか「心理描写」へと変化し、両者は渾然一体となる。ここに、シューベルトのたんなる「情景描写」にとどまらない天才性を見ることが出来る。彼は「情景描写」の中に「心理描写」を盛り込む、否むしろ「情景描写」すなわち「心理描写」、「情景描写」であると同時に「心理描写」でもある音楽を書く。この曲でも、交錯する 16 分音符と 8 分音符、落ちつかない上昇と下降の連続、はためく旗の音を描写したトリル、急激な音階、といった音楽的な要素は、「風に翻弄される風見の旗」の描写であると同時に、「不誠実な女性に尽くした自分をやや自嘲的に眺める若者の心理」の描写でもある。両者は音楽的にも分かちがたく結びついている。このような手法は以前の歌曲、例えば〈糸を紡ぐグレートヒェン〉における、恋人を思うグレートヒェンの不安な心理と、廻り続ける糸車の描写（特に、ファウストの口づけを思って糸車が止まって空回りする部分）などにも見られ、シューベルトの真骨頂ともいえる作曲技法であると筆者は考えるのである。

テキストの解釈上、もうひとつ問題のある個所を指摘しておこう。それは最後の行“*Ihr Kind ist eine reiche Braut.*”（この家の娘は裕福な花嫁なのだから。）である。はたして、

この花嫁は「裕福な家の娘」なのだろうか、あるいは「裕福な家に嫁ぐ」のだろうか、という問題である⁶³。ミュラーのテキストからはどちらとも決めることはできないし、どちらであるかはこの歌曲集全体のテーマからすると二義的なことともいえる（この歌曲集が始まる前の出来事である）。が、演奏する時にはイメージづくりとしては、こういうことを考えるのは時として非常に有益である。

（3）〈凍った涙〉 Gefrorene Tränen

〈凍った涙〉で描かれているのは、主人公の精神と肉体との乖離である。彼はまだ彼女への想いを熱く持っている。だから彼の眼からは涙が流れ落ちるのである。しかし、その涙は彼の思いとは裏腹になま暖かく、すぐに冷えてしまう。これを”Gefrorene Topfen”（凍った滴）と表現しているのは誇張表現と考えてよいであろう（いくらドイツの冬が極寒であろうとも涙が凍る、というのは現実的とは言えまい）。

涙はなま暖かく、すぐに冷えてゆく。主人公は、自分の苦しみや彼女への想いがこんなにも熱いのに、なぜ涙が冷えてゆくのか、なぜ全ての雪や氷を溶かしてしまわないのか訝っている。

この曲では主人公の意識の分裂、そして自己の客体化が見える。「自分の涙」という、いわば自分の分身に対して彼は呼びかける。これに対する呼びかけに二人称複数形である”ihr”（君たち）が用いられていることからわかる。これは自分の精神状態を客観的に冷静に眺め、同時にそれに対するいくばくかの自嘲をも含んでいる。「涙がぬるい」ということは、本来ならば熱くたぎっているはずなのに、という違和感であると同時に、熱くない涙を流している自分自身に対する嘲りでもあるのである。

自己の精神を客体化し、それを冷静に眺める、という構造は、自己の内面、感情の発露、無いもの、喪失したものへの憧れ、といった主観的な、内的感情を基本とするロマン主義とは一線を画すものであり、ここに《冬の旅》の現代へ通ずる感覚を見ることができる。

〈凍った涙〉は非常にいびつなリズムの構造を持った曲である。2/2拍子の第1拍の裏に頻出するアクセントのためである。実際、この曲ではアクセント記号が多用されており、アクセントがある小節は全55小節中40小節（約73%）にのぼる。

筆者は、このいびつなリズムは、「歩行のリズム」が崩されたものではないかと考えている。特にこの曲の第1～3小節や、第8～11小節（歌唱声部の歌い出し）のような第1拍の裏のアクセント、そしてシンコペーションのリズムは、音楽が一定の流れをもって進むことを阻害する。

これは、本来熱いはずの涙がぬるい、という身体的違和感からくる歩みの乱れ、あるい

はよろめきではないかと筆者は考える。また、同時に主人公の心理的違和感をも表現している、と考えられるだろう。

シューベルトは、ミュラーの詩に込められたこれらの感覚を、実に見事に音楽によって表現したのである。

(4) 〈氷結〉 Erstarrung

〈氷結〉は、規模の上で《冬の旅》全曲中最も大きな曲である。小節数 109 は全曲中最大数である⁶⁴、他に例のない ABCAB の複合三部形式をとる。

〈氷結〉は《冬の旅》全曲の中で最もミュラーの詩とシューベルトのテキストとが食い違っている曲である。最後の第 5 節においてシューベルトのテキストには“**Mein Herz ist wie erstorben, / kalt starrt ihr Bild darin: / Schmilzt je das Herz mir wieder, / fließt auch ihr Bild dahin.**”（僕の心は息絶えたように、／娘の姿がその中で凍てついている。／僕の心が融けてしまったら、／娘の姿も消え去ってしまうだろう。）とあるが、この第 1 行の“erstorben”（“ersterben”「息絶える」の過去分詞）はミュラーの詩では“erfroren”（“erfrieren”「凍りつく」の過去分詞）と書かれている。

この改変はシューベルトの意識的なものであろうか。それとも単なる書き損じ、ミスであらうか。梅津時比古は前者の立場をとっているが⁶⁵、ジェラルド・ムーアはリチャード・カペル（Richard Capell）の研究を引いて後者の立場をとっている⁶⁶。

筆者は、言葉の意味からではなく、言葉の発音、音響的な面から“erstorben”をとりたい。“erfroren”にない [ʃ] という摩擦音が含まれるからである。この摩擦音はこの部分の音楽の激しさとあいまって音響的にきわめて印象的なアクセントとなる。この部分の音楽には音響的にやや角のとれた“erfroren”よりも鋭い摩擦音を持つ“erstorben”の方が音楽の運びをより明晰に思う。

また、シューベルトが“ihr Bild”（彼女の姿）としているのはミュラーのオリジナルは“das Bild”（その姿）となっているが、この改変はシューベルトの意図が十分に理解出来る。シューベルトの改変はより主人公の意志が感じられるのである。

最も大きな相違点は第 1 節の後半である。この相違点はミュラー自身が『ウラニア』誌から『さすらう角笛吹き〜』に収める際に行った改訂からきている。シューベルトは『ウラニア』誌に従って作曲している。それは次のようになっている。

„wo sie an meinem Arme / durchstrich die grüne Flur.“（彼女が僕の腕にすがって、／歩いた緑の野原を。）

一方ミュラーはこれを次のように改訂している。

„Hier, wo wir oft gewandelt / Selbender durch die Flur.“（ここ、私たちがしばしば散策し、／一緒に通ったこの野原）

この改訂はミュラーが「彼女と歩いた特定の場所」を強調するためのものと考えられよう。シューベルトがこの改訂を知った時点では、彼はもう『ウラニア』誌に基づいて〈氷結〉を作曲し終えており、大幅に詩のリズムが異なるこの改訂は音楽的に取り入れることはできなかった。

この改訂はミュラーが「この場所」を強調したかったためであろうが、梅津時比古が指摘する通り⁶⁷、そのために“Arme“（腕）と“grüne“（緑の）という二つの単語が消えてしまった。これは詩のイメージ全体から考えてかなり大きな代償というべきであろう。この“grün”（緑）という単語は第3節にも登場する重要な単語である。”Wo find’ ich eine Blüte, / wo find’ ich grünes Gras?“（一体どこに咲いた花や、／緑の草が見つかるのだろうか？）この部分と改訂前の第1節から来る色彩的なイメージ、そして「彼女の具体的行動」つまり主人公の腕にすがって歩いたという行動のイメージは、捨てがたいものである。ミュラーの「この場所」を強調したい意図も理解できるが、ここは『ウラニア』誌のバージョン、そしてシューベルトが採用したバージョンの方がより鮮烈な印象を与えるであろう。

この曲は最初から最後まで三連符の音型が貫き通されている点で非常に強い印象を残す。この三連符は次の〈菩提樹〉にも現れる。〈菩提樹〉では三連符は菩提樹の葉ずれの音として曲全体を覆っている。

〈氷結〉は「冬のさなかに緑を探す」曲である。そして〈菩提樹〉もまた、「イメージの中にある緑」の曲なのである。それは、〈菩提樹〉の第1節が回想であり、現実の第2節は全くの暗闇の中で、実際に菩提樹が見えているわけではないことからわかる。この2曲はその点で共通のテーマを持つのである。

筆者はそのことから、〈氷結〉と〈菩提樹〉は一つのまとまりであると考ええる。詳しくは次項で述べるが、この2曲は一つの連続性を持って演奏されるべきなのである。

〈氷結〉は《冬の旅》全曲の中で最も対位的な構造を感じさせる曲である（尤もこれはJ. S. バッハに代表される厳密な意味での対位法ではないが）。三連符は激しく吹く風の描写、あるいはそれを象徴化したもの、と考えてよいであろう（先に述べた〈菩提樹〉との関連性もこう考えれば説明がつく。菩提樹の葉がざわざわと音を立てるのは風が吹くからである）。この三連符はこの曲の大部分でもっぱら右手のパートで奏せられる。一方、左手は旋律を奏するのであるが、この左手の奏する旋律は歌唱声部の歌う旋律とは全く異なる。歌唱声部とこの左手の旋律とは双方が独立し展開する。おおむね二つの旋律は反行し、対の構造をなしている。

三連符の音形が左手に移るのは詩の第2節と第5節の部分である。ここではピアノ・パートの右手がオクターヴで旋律を奏するが、これは歌唱声部を追いかける構造、つまりカ

ノンになっている。このカノンは（完全なカノンをなしているわけではないが）同度のカノンなので旋律の頂点、アクセントの位置も歌唱声部とピアノ・パートとで完全にずれることになる。第2節の音楽で、歌唱声部の旋律の最高音とセンテンスの最も重要な単語との位置がずれている部分があるが、このセンテンスの最も重要な単語とピアノ・パートのアクセントの位置とが見事に一致している。

（5）〈菩提樹〉 Der Lindenbaum

〈菩提樹〉は《冬の旅》の中で最初の長調の曲である。しかし、この曲は単純に短調の曲の多い《冬の旅》の中でのオアシスのような作品と見なすべきではない。この曲は「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究」で取り上げるのでここでは詳しく分析はしないが、まずこの曲を見て気づくのは、実に大きな規模と構造をもっていることである。この曲も〈おやすみ〉で述べた「変奏有節歌曲」の亜種と見ることが出来るだろう。但し、その各節は変奏というよりは「変容」といったほうがよいくらい大きな変化を示している。その変化は〈おやすみ〉の時よりもはるかに大きい。そして、我々はこの〈菩提樹〉にもシューベルトの「情景描写＝心理描写」という巧みな描写力、作曲技法を見ることが出来るのである。

この曲は、一見して分かるように三連符が曲全体を覆っている。前奏に現れる菩提樹の葉ずれの音の描写（ここにシューベルトの巧みな描写力がうかがえる）は、一貫した三連符で表現されており、この三連符の音楽は、第45小節以下の「突風が吹きつける」ところでは非常に激しい表情に変容されて現れ、最後の後奏でも再び菩提樹の葉ずれの音として再帰する。三連符はそれ以外の伴奏音形にも登場する。

この三連符に全曲が覆われている表情は、第4曲〈氷結〉と共通する。〈氷結〉の項でも述べたが、緑を探し求め、野原をさまよう〈氷結〉とこの〈菩提樹〉の音楽的親近性は、聴衆にもただちに感じ取られるであろう。第4曲で主人公は緑を探し求める。しかし凍った野には緑は存在しない。彼女との思い出を、緑の野を、主人公は暗闇の中の〈菩提樹〉で、回想の中に見出すのである。

しかし、緑の菩提樹があるのは飽くまで回想の中である。今、真っ暗闇の中には菩提樹も緑も存在しない。

ない緑を探し求めるというテーマ（もともと〈菩提樹〉には「緑」「Grüne」という単語は登場しないが）、全体を覆う三連符、といった共通点から第4曲〈氷結〉と第5曲〈菩提樹〉は一つのまとまりとして連続して考えられるべきではないだろうか。これはまた音楽的効果から考えると、〈氷結〉の「動」と〈菩提樹〉の「静」との対比でもある。

といって、この両者を *attacca* で演奏すればよい、と筆者は考えているわけではない。むしろ、この2曲の間に一瞬の間を置き、〈氷結〉の高揚を落ちつかせる時間があっても

よい。だが、〈氷結〉の三連符の響きが意識と記憶の中から消え去ってしまわないうちに、その余韻の中から〈菩提樹〉の三連符が弾き始められる時、それは非常に効果的であろう。

この《冬の旅》の「菩提樹」(Lindenbaum)は日本でよく見られる「ボダイジュ」(アオイ科シナノキ属)ではなく、近縁の「セイヨウボダイジュ」(シナノキ科シナノキ属)である。この木はヨーロッパでは古くから見られ、特に街路樹として都市の通りに植えられることも多い木である(例えばベルリンの有名な「ウンター・デン・リンデン」はこの菩提樹が植えられていることからその名が付けられた)。菩提樹はドイツでは愛の象徴であり、恋人同士が愛の言葉や二人の名前を木の幹に刻むことはよくあることである。〈菩提樹〉の中でも主人公の青年は、このような彼女との甘い思い出を回想している。

菩提樹は主人公に、自分の根元に来れば、お前の憩いが見つかる、とささやく。だが、梅津時比古の指摘⁶⁸を引用するまでもなく、極寒の冬に野外の木の下で安らぐ、ということは間違いなく「死の安らぎ」である。だが、ここでは主人公はこの「死の安らぎ」に背を向ける。後の第14曲〈白い頭〉や第15曲〈からす〉で「死の安らぎ」を求めるのとは対照的である。〈菩提樹〉では、まだ主人公は「生」への欲求をもっており、かなり強い意志をもってこの菩提樹のもとを去り、旅の歩みを前へと進める。

(6) 〈あふるる涙(水流)〉 Wasserflut

〈あふるる涙〉は当初嬰へ短調で作曲され、後にシューベルトがホ短調に移調した曲である。《冬の旅》には初稿(自筆譜)の段階から出版譜の段階で調が改められた曲がいくつかあり、その調性の選択がシューベルト自身の判断か、初版出版社であるハスリンガーの独断(特に高すぎて歌いにくい→売れにくい、という判断から)であるか、まだ結論の出していない曲も多いが、この曲の調性はシューベルトの最終的な判断と思われる⁶⁹。

このホ短調という選択をシューベルト自身の判断とする音楽的な面からの傍証として、第5曲及び第7曲の調性が挙げられよう。第5曲はホ長調、第7曲はホ短調であり、この間に挟まれた第6曲をホ短調にすることによってこの3曲を調性的に一連の流れをもつものとして考えた結果として、この第6曲がホ短調をとるにいったと考えられるのである。

この曲は上記のとおり前後の曲との調性的な緊密さが際立つが、前曲〈菩提樹〉以上に第7曲〈流れの上で〉との関連性が強い。というのも、この2曲は共に「流れ」「小川」といったものをテーマにしており、《美しき水車小屋の娘》で主人公の若者の道連れ、友人、導き手であった「小川」(Bächlein)の《冬の旅》における位置づけが窺えるからである。

この〈あふるる涙〉には、演奏上きわめて厄介な、そしてきわめて実地的な問題が存在している。譜例を見てみよう⁷⁰。



譜例 2

右手の三連符と左手の付点音符のリズムの処理について、これまで様々な演奏家や研究者がそれぞれに様々な意見を述べてきた。問題は、両者のリズムを一致させるか、あるいは記譜通りずらして演奏するか、である（譜例の点線で結ばれている部分）⁷¹。

ずらして演奏することは、次のような人々が主張している。

20 世紀を代表する歌曲ピアニストであるジェラルド・ムーア（Gerald Moore, 1899–1987）は次のように述べている。

「16 分音符はこの歌では最後まで 3 連音符の後にくる。この曲が単に遅い動きだからというだけでなく、涙で目がなかばかすんでしまった、疲れた旅人の姿に迫真性を与える、ひきずるような効果が出るからである。」⁷²

「デズモンド・ショウ＝テイラーが（譜面に書かれているように）遅れがちな 16 分音符は旅人の疲れた重い足どりを象徴していると言ったが、私と全く同意見だということに読者は気づかれるだろう。もしこの見解に反対ならば、導入部は次のようになるだろう。

（筆者注：ここでムーアの本には左手を三連符に書きなおした譜例がおかれている）
従って、第 3 小節は対称形で、結果的には特徴が失われ、闘争の跡が見られなくなる。

記譜通りに弾くべきだと思う。

（筆者注：ここには冒頭部の譜例がおかれている）

これには意味がある。

上記のように『菩提樹』（譜例 6）の最後の詩節の伴奏を思い出させるリズムの音型が見られる。そこには似た点があるが、それだけである。何故ならば、構造は重重しく、テンポは遅く、気分は悲しげだからで、第 1 小節と第 2 小節の dis を 3 連音にする傾向は警戒しなければならない。この音符は 3 拍目の裏の半拍上にくる。」（竹内ふみ子訳）⁷³

梅津時比古も次のような見解によって「ずらして弾く」ことを支持している。

「（前略）『凍てつく野』⁷⁴『菩提樹』『あふれ流れる水』⁷⁵と貫かれているシューベルトの三連符へのこだわり方から見ても、ずれることによって異化されるものに『あふれ流れる水』の表現の本質が込められている、と考える方が説得力があるのではないだろうか。それはウィーンのリズムの特徴である跛行にも近いずれであり、ここでは涙も行きも、いび

つに流れるのである。」⁷⁶

一方、これを一致させる、という見解の最大の根拠と思われるのが、実は『ベーレンライター原典版』のこの曲に付けられた次の注である。

「この歌全体を通じて、三連符と付点八分音符は互いにリズムが一致すべきだ、ということは、原典の記譜のし方に示唆されている。」⁷⁷

例えばフィッシャー＝ディースカウはこの記載を踏まえてのことであろうが、若いころの録音（ジェラルド・ムーアとの共演はもちろんのこと）ではリズムをずらして演奏しており、後年の録音、例えばアルフレッド・ブレンデル（Alfred Brendel）との共演の際には一致させて演奏している。フィッシャー＝ディースカウはその著書『シューベルトの歌曲をたどって』の中で、この問題については特に言及していない。

筆者は、このリズムはずらすべきという意見に賛成である。それは梅津のいうような「リズムの異化」という見解よりも、むしろムーアの「足取り」という感覚的な見解が演奏家としての実感として納得がゆくからである。一致させた場合、あまりにも音楽がスムーズに流れすぎるのである。

雪に自分の涙が流れる。その雪はいずれ溶けて川へと流れ込む。

《冬の旅》の中には「流れ」や「小川」など、流れる水を意味する単語がよく出てくるが、その実、実際に流れている水は一切登場しない。登場する「流れ」は、主人公のイメージや空想の中だけに存在したり、実際には凍っていたり、あるいは「流れ」の跡だけの場合もある。特に「流れなき流れ」が登場する曲としてこの〈あふるる涙〉と次の〈流れの上で〉、そして〈鬼火〉を挙げたい。そして、先ほど見てきたように〈あふるる涙〉と〈流れの上で〉は同じホ短調をとり、調性的にも極めて緊密な関係にある。この2曲はテキストの内容からも音楽的にもきわめて近い位置にある作品なのである。ゆえに筆者はこの2曲は完全な *attacca* で演奏するべきと思う。実際そのように解釈されて演奏されている場合が多いが、この2曲が一体となることには上記のように様々な根拠が存在するし、演奏上の効果も大きい。

（7）〈流れの上で〉 Auf dem Flusse

〈氷結〉及び〈菩提樹〉の項で、この2曲が一つの対をなす曲であることを再三述べてきた。それは、三連符という共通の動機的要素を持つことと「緑を探す」というテキスト

のテーマの共通性の故である。

一方、〈あふるる涙〉と〈流れの上で〉との 2 曲の間にも、同様の対の構造が存在すると考えられる。それはすでに述べたような拍子、テンポ、調性といった音楽的要素、そして「流れを探す」というテーマの共通性によって裏付けられるのである。ゆえにこの 2 曲は *attacca* で演奏されるべきであるという筆者の考えはすでに述べた。

同時に、〈氷結〉と〈菩提樹〉との 2 曲、〈あふるる涙〉と〈流れの上で〉との 2 曲、この 2 つのグループもまた対の構造をなすと見ることができる。つまり、筆者はここに二重の対の構造を見出すのである。それは、〈氷結〉と〈菩提樹〉との「緑を探す」グループに対し、〈あふるる涙〉と〈流れの上で〉との「流れを探す」グループ、でもある。そして、この 2 つのグループは共に「春の要素を探す」一連の流れであると言えるであろう。

〈流れの上で〉で主人公は川を覆った氷の上に「彼女の名前」「自分が町に来た日付と立ち去った日付」を尖った石で書き、それを切れた輪で囲む。

第 5 曲〈菩提樹〉で、主人公はかつて菩提樹の木の幹に刻んだ愛の言葉を回想する。この「木の幹」「樹皮」を意味する“*die Rinde*”は、「皮」「覆い」といった意味がある（「木」を「覆っている」ものが「樹皮」）。

〈流れの上で〉において川を覆っている氷が“*Rinde*”と表現されている。ここから〈菩提樹〉で愛の言葉を刻んだ「木の幹」と、〈流れの上で〉で「彼女の名前」と「日付」とを刻んだ「氷」とが繋がる。

この曲では第 3 曲〈凍った涙〉で見えた意識の乖離、自己の客体化といった要素がより顕著に見られる。それは“*Mein Herz*”（我が心よ）という呼びかけからも、この自らの心に二人称で呼びかけていることから明らかである。

（8）〈顧み〉*Rückblick*

〈顧み〉は、これまで主人公の意識の錯綜（町での思い出のフラッシュバックである⁷⁸、など）、あるいは時系列に基づいて《冬の旅》を考えた場合の矛盾（第 1 曲で深夜に町を出たはずの主人公に、なぜ鳥たちが霰や雪玉を投げつけるのか、帽子は第 5 曲で風に吹き飛ばされてなくなったのではなかったのか、といった矛盾点）、という観点から論じられてきた。

だが、この曲はもちろんそのような内容的な考察も重要ではあるが、この曲がこの場所にある音楽上の、演奏上の効果についても考えておいてよいであろう。それは、この曲の持つテンポ感ゆえである。ここで、この項の冒頭に挙げた《冬の旅》全曲のテンポの指示を振り返ってみよう。

5. Der Lindenbaum	Mäßig
6. Wasserflut	Langsam
7. Auf dem Flusse	Langsam
8. Rückblick	Nicht zu geschwind
9. Irrlicht	Langsam
10. Rast	Mäßig

これは〈顧み〉の前後 5 曲のテンポ指示であるが、一見してわかる通り第 8 曲〈顧み〉だけがこの周辺で速いテンポを指示されている。“Nicht zu geschwind“（急ぎ過ぎず）であるから、そこまで急速なテンポという訳ではないが、前後の曲の音楽的な表情を考えれば、性急なリズム構造を持っている〈顧み〉が、この周辺で最も「速い印象」を与える曲であることは納得出来るだろう。

《冬の旅》の曲の配列におけるテンポの指示にシューベルトは細心の注意を払っている。概して「遅めのテンポ」という印象を与える曲（具体的な指示としてはもちろん“Sehr langsam“や“Langsam““Nicht zu langsam“、ここでは“Mäßig“もこれに含める）が 4 曲以上連続しないようにしているのである。間に適宜テンポの速めの曲（“Ziemlich schnell”“Etwas bewegt”“Nicht zu geschwind”といった指示の曲）を挟み、巧みにテンポに様々な変化を持たせている。

この曲の音楽的な大きな特徴はアクセントの位置にある。この曲ではわずかな例外的部分を除いて、一貫して歌のアクセントをピアノ・パートがあとから追いかける構造になっている。そして、そのピアノ・パートも左手の先行するリズムをあとうちの右手が追いかける、という二重構造になっているのである。

これは、「追われて町を出る」ことを音楽的に描写しようとした結果生み出された構造ではないであろうか。聴衆は、歌唱声部のアクセントの直後、フレーズを歌い終わったすぐ後に出てくるピアノ・パートのアクセントを聴いて、まさに「追い立てられている」かのような感覚を覚えるだろう。

また、譜面からも非常に激しい印象を受けるこの曲であるが、全体的に p で書かれていることも特筆されてよいだろう。随所に f の指示も出てくるものの、大概是 fp であるし、そうでなくともすぐに p や dim. の指示があり、1 小節を超えて f の指示が続くところは皆無である。f の指示は殆どの場合アクセントの記号〔>〕を伴っており、こうしたデュナーミクの指示によって、シューベルトはより一層追いかけるアクセントが際立つように工夫している。

テンポの指示が“Nicht zu geschwind“（急ぎ過ぎず）であることにも留意しなければならない。このテンポの指示によって、細かい言葉が聞き取れなくなることが防がれている

この曲は ABA の三部形式になっており、中間部では同主長調であるト長調へと転調する。両端の A の部分が鳥たちに雪玉や霰をぶつけられ、町を追い立てられる様を歌っており、中間部ではそれと対比して町に主人公が来た時、如何に町が喜ばしげであったか、そして彼女の眼が輝いていたか、を語る。コーダでは再びト長調に戻り、再び彼女の家の前に佇みたくなる、と詩を結ぶが、この詩の内容は主人公の意識の中での出来事である、とみた方がよいであろう。最後は主人公の夢の中にあるイメージで詩は閉じられているのである。

主人公が、自分の出てきた町を思い出す曲はこの〈顧み〉が最後である（〈郵便馬車〉では、いわば追憶の向こうにある場所としてわずかに顔を出す。〈郵便馬車〉においてはそのイメージと郵便馬車を描写した明るい響きとがより悲しさ、絶望感を際立たせる）。その点からもこの曲は《冬の旅》全曲の中で真の決別の曲であり、筆者はこれまでの 8 曲と、これ以降の曲とは分けられるべきであると考え。そのことは、実際の演奏上でも明確に意識されるべきであり、〈顧み〉から次の〈鬼火〉へは明確な休止の時間を要する。これはト短調（終結はト長調）からロ短調へという調性的飛躍からも根拠づけられる。

ところで、この曲は終結直前の第 68 小節が自筆楽譜と《旧シューベルト全集》に基づく『ペータース版』では異なっている。『ペータース』ではこの小節において一貫して左手を追いかけていた右手が左手のリズムと一致している。

次に示す譜例は『Pts. H』から取られている⁸¹（四角で囲まれている部分）。



stehn, vor ih-rem Hau-se stil-le - stehn.

decresc.

pp

dimin.

譜例 3

楽譜を見ればこのことは一目瞭然である。

一方、自筆楽譜に基づく『ペーレンライター原典版』では次のようになっている⁸²（四角で囲まれている部分）。



譜例 4

この『ベーレンライター原典版』の記譜は音楽的な面からも正統性が与えられるだろう。

『ペータース版』に目を戻してみよう。この時に最も気になるのは右手に 16 分休符が書かれていることである。一方左手は 8 分音符で書かれており、休符はない。もし、シューベルトがここでリズムを一致させるという意図を持っていたとして、はたしてなぜこのような左右の手で不整合な記譜法をとったのであろうか。右手も左手も 8 分音符か、あるいは両方の手のパートに 16 分休符が存在するならばその意図もわかるが、この記譜法は不合理で不自然である。

そう考えた場合、これまでの音楽（リズムの構造）を抜きに考えたとしても、『ベーレンライター原典版』の記譜法の方がはるかに合理的で納得がいくだろう。この点からも、『ベーレンライター原典版』の記譜で演奏することには十分な根拠があると言えるだろう。

(9) 〈鬼火〉 Irrlicht

“Irrlicht”とは、直訳すると「狂った火」「狂った灯り」である。その言葉通り、この曲には狂気が漂っている。一般的に第 2 節第 1 行“Bin gewohnt das irre Gehen,”は、「私は迷うことに慣れてしまった」と訳される。が、“irre Gehen”を字義通り「狂った歩み」と解釈し、“gewohnt”を「慣れた」「慣れ親しんだ」ではなく“wohnen”（住む）の過去分詞ととらえれば、「私は狂った歩みの中にいる」と訳すことが出来る。

この第 2 節の最初を「狂った歩み」と解釈すると、第 1 節がよりリアリティを持つ。第 1 節の最後は“Wie ich einen Ausgang finde? / Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.”（どうすれば出口が見つかるだろうか？／私の心にはそれは難しいことではない。）と結ばれているが、なぜそれは難しくないのか、それは彼がすでに狂気の歩みの中にいるからなのである。そう考えると“Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.”の行がニ長調で明るく、リズムミカルに書かれていることも納得できる。絶望的な状況で異様に明るいからこそその狂気なのだ。

そして、そもそも彼をここに導いてきたのが正体のない「鬼火」「狂い火」なのである。

この曲はロ短調で作曲されている。このことは特筆すべきことである。何故ならば、浅田秀子が指摘する通り⁸³グレゴリオ聖歌の時代以来、ロ音から始まる調は「死の調」とされてきたからである⁸⁴。そしてこの曲では《冬の旅》で初めて”Grab”（墓）という「死」を直接的に連想させる単語が出てくる。「死の想念」は《第二部》全体を覆う概念であるが（第14曲〈白い頭〉第15曲〈からす〉第16曲〈最後の希望〉など）、《第一部》で「死の想念」につながるのはこの曲だけである。

死の最後の2行は次のようになっている。

”jeder Strom wird's Meer gewinnen, / jedes Leiden auch sein Grab.”（どのような流れも海に達するだろうし、／どのような悩みも各々の墓に葬られるのだ。）

ここにある”sein Grab”（その墓）はミュラーのオリジナルは”ein Grab”（墓、ある墓）であったのをシューベルトが変更した。ここでシューベルトは「悩み（あるいは苦しみ）の墓」であることを強調したかったのであろう。「悩みを葬る墓」は悩める人、つまり彼自身を葬る墓に他ならない。「死の想念」がこの曲を結ぶ。

音楽的な面に目を向けると、曲の冒頭が古典派的な感覚からするときわめてイレギュラーであることに気づく。完全4度→長2度→完全4度の音程で最初の2小節は作られている。これだけを聴いても、聴衆はこの曲の調性を把握し得ない。さらに、それに続く小節でもIの和音には解決せず、調性は第4小節まで確定しない。この調性の曖昧さによって、聴衆は自分たちが浮世を離れた世界に迷い込んだかのような印象を受けるであろう。

この曲は最後の2行で和声的なシューベルトの工夫が見られる。”jeder Strom wird's Meer gewinnen,”の行はただ単にロ短調のナポリの和音に進行しているだけではなく、ナポリ上の属和音が現れ、一時的に完全にナポリ調であるハ長調に転調している。同様の例は晩年の傑作《アルペッジョーネ・ソナタ》の第1楽章第1主題でも見られるシューベルトお得意の手法であるが、ここでハ長調という全く調号の付いていない明るい調を用いることで、より狂気を際立たせる。

この曲の最後には、バロック～古典派特有のフェルマータの扱い方がある。譜例⁸⁵を見ればわかるように、このようにフレーズ全体にかかるフェルマータの書き方はその後なくなってしまったが、モーツァルトの歌劇などに例を見ることが出来る⁸⁶。



譜例 5

このようなフェルマータはその後見られなくなったゆえに、《旧シューベルト全集》に基づく『ペータース版』の楽譜では次のようになっている⁸⁷。



譜例 6

シューベルトの原典のこの部分における意図は、間違いなく“auch sein”全体が大きく拡大されることであつたと考えられるが、『ペータース版』のフェルマータの書き方は明らかにト音のみを拡大することを意味し、シューベルトの「言葉につけたフェルマータ」である、という本来の意図からは外れてしまう。これは『ベーレンライター原典版』を参照して演奏に生かすべきである。

(10) 〈憩い〉 Rast

〈憩い〉は第1曲〈おやすみ〉以来、全曲を「歩行のリズム」で貫かれた曲である。〈Rast〉は「憩い」「休息」「休み」などと訳されている。そして、主人公は炭焼きの小屋で休む時に初めて自分が疲れ切っていることを悟り、疲れた体を休める。しかし、この曲が「歩行のリズム」に貫かれていることが、この休息は主人公にとって何ら「憩い」になっていないことを暗示している。テキストに書かれた意識の上での出来事を、シューベルトは強迫観念のように迫ってくる「歩行のリズム」によって、見事に音楽的に表現したのである。

この曲は自筆譜と出版譜とでは調性が異なっている。自筆譜ではニ短調になっていたものが後にハ短調に下げられているのである。また、この曲は調性のみならず、両者でいくらか音形が異なっている部分がある。

この音符の相違点は調性の問題と併せて考える必要がある。

自筆譜では〈憩い〉の最高音はイ音である（これは《冬の旅》全曲を通じての出版譜の最高音変イ音よりもさらに高い最高音である）。出版譜のハ短調の場合、最高音はト音であるが、この最高音の出くる箇所（第 30 小節及び第 60 小節。小節数は自筆譜、出版譜とも異同はない）の音形が異なっている。出版譜ではこのト音の前の音は変ホ音でその間は長 10 度ある。一方自筆譜ではイ音からイ音というオクターヴの跳躍になっている。つまり、この自筆譜の音形は高音へのアプローチをより楽にするための配慮と言えよう（自筆譜に基づく下記の譜例 7・8 参照⁸⁸。問題の跳躍は特に丸で示した部分）。

譜例 7

～＊～＊～

譜例 8

だが、この部分の音形はその前のフレーズを考えても出版譜の音形の方が自然であることは明白である。自筆譜は最高音の部分のみ音形が異なるのに対し、出版譜は同じパターンの音形が続く。筆者は、非常に高いイ音を避け、より音楽的に自然な旋律線を実現するためにこの曲をハ短調に書き直したのではないかと考えている。もし、自筆譜のニ短調で出版譜の音形を用いれば長 10 度の跳躍を持ってイ音に到達しなければならず、その技術的難易度は出版譜のそれよりもはるかに高い。つまり、この出版譜の音形は出版譜のハ短調という調性を持って初めて可能であった、と考えられるのである（出版譜の譜例 9・10⁸⁹。同じく丸で問題の箇所を示した）。

譜例 9

～＊～＊～

譜例 10

(11) 〈春の夢〉 Frühlingstraum

《冬の旅》全曲の中で二番目の長調の曲である〈春の夢〉は《冬の旅》の中で〈菩提樹〉の次に人気のある曲であろう。前奏 4 小節の美しく躍動感のある旋律⁹⁰、そのあとに続く美しい歌の故であろう。だが、この〈春の夢〉は美しいだけの単純な曲ではない。

この曲は夢を描いた部分 (A)、雄鶏の啼き声が夢を遮る部分 (B)、夢から覚めて夢に想いを馳せる部分 (C) という三部分の構造を二回繰り返すことで成立している。

最初の夢のような部分が過ぎ去ったあと、音楽は突然現実に戻される。雄鶏の啼き声で主人公はたちまち目を覚まさせられる。雄鶏の啼き声を描写した三連符が非常に印象的である。雄鶏がプロテスタントで「目覚め」を象徴していることについては「(2) 〈風見の旗〉」で触れたとおりである。“Schnell” (速く) と指示されたこの部分で、シューベルトは古典派の和声の機能を全く無視した和声進行を行っている。サブ・ドミナント (S) からトニック (T) へ進行する進行はよく見られるが、通常和声法では、この場合の S は IV の和音である。だが、シューベルトはここで II の和音、特に II の 7 の和音や V 上の V から T である I への進行を用いている。さらに調性もホ短調→ニ短調→ト短調→イ短調と目まぐるしく変わり、先に述べた和声進行とあいまってかなり異様な印象を与える。聴く者はここで心地よい夢に異形の侵入者が入ってきて、全てが夢と幻想である、という現実を突きつけられる感覚を覚えるであろう。雄鶏の啼き声の音楽的描写と巧みな心理描写、というシューベルトお得意の手法がここでも見られる。

〈春の夢〉は前曲〈憩い〉と対になっている。〈憩い〉で主人公の休む炭焼きの小屋で見る夢が「春の夢」なのである。また、〈春の夢〉に出てくる「窓」も炭焼き小屋の窓である。

この内容的連続性のゆえに、この 2 曲は殆ど *attacca* に近く、連続して演奏されるべきである。〈憩い〉で疲れた体を休める主人公が眠りに入ると同時に〈春の夢〉が開始される、という時間的な連続性を聴衆が充分意識されるべきであろう。

この〈春の夢〉はイ長調で書かれている。多くの研究家が指摘する通り、イ長調は《冬

の旅》において、「非現実」を表現する調性である。それは、全く非現実のものである、人を惑わす幻を描いた第19曲〈幻〉や、主人公の幻想の中に存在する太陽を描く第23曲〈幻の太陽〉が共にイ長調をとることからもわかる。

〈春の夢〉が「非現実」の調性、イ長調で書かれていることは非常に納得がゆく。ここでの「春」は飽くまで主人公の夢の中、幻想の中にしか存在しない。窓には木の葉や花（雪の結晶）が描かれているが、これももちろん現実の葉や花ではなく、昼になって日が昇れば消えてしまうものである。

ところで、梅津時比古はこの詩の第3節についてある問題提起をしている。問題となっているのは次の箇所である。

„Doch an den Fensterscheiben, / wer malte die Blätter da? / Ihr lacht wohl über den Träumer, / der Blumen im Winter sah?“（しかし、一体あの窓ガラスに、／誰が木の葉の絵を描いたのだろうか？／君たちは、冬の最中に花咲く夢を見た者を、／多分笑っているのだろうか？）

はたして、ここにある“Thr“（君たち）とは誰のことなのであろうか。梅津は「自然」（ドイツの歌手やピアニストに多い解釈）「木の葉」（石井不二雄訳）「読者」（ピアニストである三上かーりんなど）といった解釈を紹介したうえで、自身は木の葉を書いた“wer“を受けて「神々」「神」という回答を引き出している。

それぞれに納得のいく解釈であり、特に「自然」とする解釈はここでの「木の葉」が雪の結晶であることを考えれば非常に受け入れやすいし、「読者」とする考えも理解できる。また、自然をつかさどる「神」という発想も非常に説得力がある。

筆者はこの“Thr“については、主人公を疎外する「社会」という解釈が成り立つのではないであろうか、と考える。主人公を疎外する社会、あるいは共同体が無鉄砲にも冬の中にさ迷い出て、冬のさなかに春を夢見る主人公をあざ笑うのである。

これは社会や共同体になじめず、あるいは社会や共同体にとって異質なものである己に対する嘲笑でもある。これを「自嘲」ととれば、「もう一人の自分」つまり主人公の「ドッペルゲンガー」という解釈も成り立つかもしれない。

そもそも、この《冬の旅》自体（特に《第一部》がそうである）が「冬のさなかに春を探す」歌曲集なのである。第4曲〈氷結〉では彼女と歩いた「緑の野」を探し、〈菩提樹〉では「葉ずれの音」を聴く。〈流れの上で〉は楽しげな「小川のせせらぎ」を探し、〈顧み〉では「花にあふれた町」を思い返す。この構造は全曲の提示部である〈おやすみ〉の中に、「五月」のイメージとしてすでに登場している。そしてこの〈春の夢〉で、冬のさなかに春を探し求める自分自身をあざけて見せるのである。

〈春の夢〉は鮮やかな前奏から始まって、その実《冬の旅》全曲の構造をも織り込んだ曲と言えるだろう。

(12) 〈孤独〉 Einsamkeit

《冬の旅》《第一部》の最後の曲である。すでに見てきたように、シューベルトは当初《冬の旅》を12曲の連作歌曲集としてまとめる意思を持っていたので、この曲は当初《冬の旅》の最終曲として企画されていた。そのため、この曲はシューベルトの自筆譜ではニ短調をとっており、第1曲〈おやすみ〉と同じ調性となっている。この曲がニ短調をとっていたということは、すでに見てきたように第11曲〈春の夢〉イ長調→第12曲〈孤独〉ニ短調と終止形のモデルを作っている。

この曲は《第二部》が作曲された時にロ短調に移調された。このことの意味については「1. シューベルトの《冬の旅》とミュラーの『冬の旅』一詩の配列の相違」で詳しく述べたため詳しくは繰り返さないがこれは《第二部》の最終曲〈つじ音楽師〉のロ短調（この曲の調性については「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究」で詳しく述べる）という調性との整合性を図ったものであろう。

この曲には《冬の旅》の他の曲にまして強い疎外感が感じられる。主人公は明るい生活の中を挨拶をすることもなく歩む。普通の人々の生活から主人公は疎外されているのである。と同時に、彼は自らそのような生活に背を向けることを望んでいるのではないであろうか。このことは、後で述べるように第17曲〈村にて〉でよりはっきりした形で表れる。

〈孤独〉は調性以外にも非常に細かい改訂部分が存在する。それは第35小節の“Ach”の音である。シューベルトはこれを自筆譜の音から（移調を考慮に入れずに考えると）6度低く改訂した。一見大した変更には見えないが、筆者はこれを実に大きな変更であると考えている。自筆譜は次のようになっている⁹¹（丸で囲んだ部分が異なる部分）。

譜例 11

一方出版譜は次のようになっている⁹²。



譜例 12

自筆譜の場合、“Ach”は続く“daß die Luft so ruhig”というセンテンスと全く同じテンションにある。ここでは“Ach”は非常に訴えかけるようなニュアンスを持つ。だが、これを6度低く変更すると、この強く訴えかけるようなニュアンスは消え去る。低く呟くような、あるいはため息が混ざったかのようなニュアンスになる。さらに、ここに至ってロ短調という短3度低い調に移調されたことも重要である。移調されたことによって、この“Ach”の音は二音になった。この音はテノールにとっては非常に低い音である。テノールがこの音をフォルテで歌うことは不可能であり、必然的に胸声区のつぶやくようなニュアンスになる。

二度出てくる“Ach! daß die Luft so ruhig, / ach! daß die Welt so licht!”（ああ、大気はなんと安息に満ちていることか、／ああ、世界はなんと光に満ちていることか！）というフレーズにはfでピアノ・パートがトレモロを奏する（シューベルトはこのような16分音符や32分音符を書いた時、正確にその音符の数を刻むことを要求している場合が多いが、ここではわざわざ trem. とトレモロの指示を言葉でも記している）。音楽は全く“ruhig”（静か）ではない。

これは音楽による逆説的な表現と言えるだろう。だが、この表現は非常に説得力がある。このトレモロは減七の和音であるが、「静けさ」や「平安」「光」「明るさ」といった要素は主人公にとっては全く疎ましいものなのである。それが減七の和音のトレモロによって表現されているのである。

(13) 〈郵便馬車〉 Die Post

この曲から歌曲集の《第二部》が始まる。全曲を通じて 3 曲目の長調の曲である。前 24 曲中 8 曲ある長調の曲のうち、3 曲目が《第二部》の冒頭に来ている、ということは、8 曲の長調の曲のうち、なんと 6 曲が《第二部》に集中していることになる。つまり、《第一部》はその 1/6 (約 16%) が長調なのに対して、《第二部》は実に 1/2 (50%) が長調の曲なのである。

この曲は「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について一分析と演奏法の研究」で取り上げるので、詳細な分析はそちらに譲り、ここでは全体との関連性を中心に話を進めようと思う。

この曲は「郵便馬車」と「ポストホルン」の描写、そして近づいてくる郵便馬車の軽快な響き、きびきびとして一貫したテンポ感が非常に特徴的な曲である。聴衆は、これらの特徴に、はっきりと《第二部》の始まりを印象付けられるであろう。この前にでてきた二つの長調の曲は〈菩提樹〉と〈春の夢〉であるが、〈菩提樹〉はホ長調をとってはいたが途中ホ短調に転調するし、イ長調の〈春の夢〉はまことに楽しげに始まるものの、最後は同主短調であるイ短調で終わる。これに対して〈郵便馬車〉は途中で少し短調の影も差すものの、変ホ長調から大きく逸脱することなく終わる。また、この二つの長調の曲がいずれも#調であるのに対しこの〈郵便馬車〉はb調である。bの長調の曲は初めてであり、この点でも聴衆はこれまでの世界とは少し異なった世界に入ったことを実感できようし、この「前半との隔たり」は、彼女の住む町から来た郵便馬車に街の様子を尋ねたい、と思うテキストからも感じられ、我々が〈おやすみ〉から出発して実に遠いところまで旅をしてきたことを実感するであろう。月並みな言い方をすれば「折り返し地点」であるが、むしろ《第二部》12 曲への「再出発」ともいえる⁹³。梅津時比古はさらにそこから踏み込んで、《第二部》は《第一部》の曲の注釈であり、この〈郵便馬車〉は第 1 曲〈おやすみ〉の注釈である、と述べている⁹⁴。

ところで、先の項目で述べたように、詩人ヴィルヘルム・ミュラーはこの〈郵便馬車〉を詩集『さすらう角笛吹きの遺稿集』で 6 番目においている。ミュラーの配列でも、第 1 ～5 曲は同じであるから、〈菩提樹〉の次に〈郵便馬車〉が来るのである。

筆者はこのミュラーの配列には共感できない。「(2) ミュラーとシューベルトの詩の配列の相違」で述べたような様々な理由はあるだろうが、強い意志をもって町を出た主人公が、市の城壁を出た (〈菩提樹〉) 直後にでてきた町を回想するのは唐突に過ぎよう。シューベルトがこの曲を第 1 曲〈おやすみ〉から遠く離れた、演奏時間で考えても 30 分は隔たっているであろう場所においたのは非常に納得がゆく。

仮に今、この〈郵便馬車〉をミュラーの配列に従って〈菩提樹〉のあとにおいてみよう。そうすると、まず何よりも音楽的な連続性が破壊される。〈おやすみ〉から〈菩提樹〉まで

積み上げてきたものを〈郵便馬車〉の不必要に明るく軽快な音楽が壊してしまうのである。つまり、〈郵便馬車〉の明るさや軽快さ、リズム的な特徴は、前半 12 曲を経た場所に置かれて初めて生きてくるのである。時々《冬の旅》をミュラーの詩の配列に従って演奏する、という企画があるが、ミュラーの詩の配列はテキストのみを見て考えるならばともかく、シューベルトの音楽を通して見た場合、非常に不自然なものになってしまうのである。シューベルトの曲の配列が如何に必然的なものであるかは、音楽と併せて考えないと見えてこない。シューベルトの配列は、詩以上に音楽的な要求によって成り立っていると言えるであろう。これを音楽から切り離してテキストのみの問題として考えるのは本質的とは言えないのである。

先ほど、この〈郵便馬車〉は《第二部》への「再出発」と述べたが、それゆえに、《冬の旅》を通して演奏する場合、この〈郵便馬車〉の前に休止をとことは有効ではないかと筆者は考える。第 12 曲〈孤独〉と、この〈郵便馬車〉との間を分けて考え、間に休止を挟むことは、そもそも《冬の旅》が初版の際、一つのまとまった作品としてではなく《第一部》と《第二部》との二つに分けて出版されたことにも根拠を求めることが出来る。つまり、《冬の旅》を全曲で一つの作品ととらえつつも、《第一部》と《第二部》との独立性を認めるのである。この間に 1 分程度の休止をとり、いったん舞台袖に引き上げるのは歌手にとって体力的に非常な救いにもなるだろう。

しかし、ここで聴衆がホールからホワイエへと出ることのできる完全な「休憩」をとってしまうことには筆者は反対である。ここで聴衆が連続する演奏の緊張感から完全に解放される時間をとってしまうと、《冬の旅》全曲の音楽的一貫性、そして《第一部》と《第二部》との間にある連環性を聴衆が感じることが出来にくくなってしまう。ここは、15 分ないし 20 分といった完全な「休憩」ではなく、1 分程度の小さな「休止」をとるという方法が最も効果的ではないであろうか。《第一部》と《第二部》との独立性は保ちつつ、しかしあくまで《冬の旅》は一つの作品として捉えられなければならないのである。

一方、この〈郵便馬車〉と次の〈白い頭〉の間は、わずかに間をとったほうがよい。6/8 拍子できわめて動的な性格（テンポの指示は“*Etwas geschwind*”である）の〈郵便馬車〉から、極めて静的な性格を持った〈白い頭〉へは、音楽的連続性を意識せず、これを分けてとらえた方が効果的である。

(14) 〈白い頭（老いた頭）〉 *Der greise Kopf*

タイトルは直訳すると〈老いた頭〉である。頭にできた霜を見て、自分の髪が白くなり、老いたことを喜ぶが、結局朝日とともにそれは溶けて、元の黒い髪に戻る。

この曲のピアノ・パートはきわめて簡素に書かれている。左手は殆ど和音だけであり、

右手はメロディラインに徹する。これは間違いなくレチタティーヴォを意識して書かれていることの証左であろう⁹⁵。

《第二部》が《第一部》と大きく異なる点は、「死の想念」と関連付けられる曲が増えることである。その最初がこの〈白い頭〉と〈からす〉である。

この「死の想念」というテーマ、テンポの指示 ("Etwas langsam")、調性 (ハ短調) という共通性から、この2曲は一体のものとして解釈されるべきであると筆者は考えている。この2曲は、ある意味では〈白い頭〉で呈された疑問への一つの回答として〈からす〉が存在する、という構造を見ることが出来る。

この連続性は、2曲を完全な *attacca* (1拍の長さが完全に等分な) で演奏することによって十全に表現できよう。〈白い頭〉の最後の和音の余韻の中から〈からす〉が始まるように演奏するのである。

この曲で「死の想念」を連想させられる言葉は“Bahre”である。“Bahre”には「担架」という意味もあるが、ここでは“Totenbahre”つまり「棺台」あるいは死者をのせる板のことである。この曲は「死の想念」にとどまらず、「死への憧れ」がきわめて強い曲である。“wie weit noch bis zur Bahre!” (なんと棺に入るまでの道のりが長いことか。) という詩句がそれを端的に物語っている。

(15) 〈からす〉 Die Krähe

シューベルトの音楽描写力の高さについては今まで再三述べてきたが、この〈からす〉もその能力が遺憾なく発揮された曲である。多くの研究者が触れているとおり、この曲の「妖しいまでの」美しい前奏はカラスが主人公の頭上を飛び回る様を描いている。

この美しい前奏は、〈からす〉の凶兆に満ちた暗いテキストと考え合わせると実に不気味に異様な美しさを持って浮かび上がってくる。そもそもカラスという鳥は漆黒の身体を持ち、汚い声で鳴き、屍骸に群がる鳥であり、その習性から洋の東西を問わず不吉な鳥として忌み嫌われてきた歴史がある。それをシューベルトは非常に美しい音楽で描いた。

前曲〈白い頭〉の項で、〈白い頭〉と〈からす〉とは、共に「死の想念」がテーマになっている、と書いた。〈からす〉が「死の想念」をテーマとしていることの根拠は、そもそものこの曲のタイトル〈からす〉が「死を連想させる鳥」である点にある。すでに第22小節で“Leib” (「肉体」という意味であるが、ここでは「屍」という意味) という単語が出てきている。主人公は自らの屍を啄ばもうと言うのか、と頭上を飛ぶ黒い鳥に呼び掛ける。ここにも〈白い頭〉同様強く「死への憧れ」が感ぜられる。

それが最終的に「墓までついてくる忠実さを見せてくれ」という最終行に集約されてゆく。ここで“Grabe”（墓）という言葉が現れ、主人公は直接的に「死」を思い描く。

ここでは“Treue”（忠実さ）という単語が出てくるが、この単語は第2曲〈風見の旗〉にも見られる。そこでは「この家（彼女の家）に誠実な女性の姿を見た俺が馬鹿だった」という文脈で出てくるが、この2曲を重ねて考えると「不誠実な女性」と「誠実なカラス」とが対比されていることがわかる。《冬の旅》では、特定の単語やキーワードのイメージによって非常に遠く離れた所に置かれた曲がお互いに関連性を持つてくることが往々見られるが、ここでも“Treue”という単語が遠く離れた2曲を結び付けるのである。

この〈からす〉と〈白い頭〉との内容的関連性は明白であるが、次項で詳しく述べる〈最後の希望〉もまた、「死の想念」や「死への憧れ」と密接に結びついており、この3曲は一つのグループと考えることができるだろう。

カラスの「黒さ」について、梅津時比古はもう一つの見解を示している。それは、主人公の髪の色である。主人公の髪の色が「黒」であることは、〈白い頭〉でははっきりと示されている。この主人公の黒髪は、彼がトルコ系であることを示しており、それは西欧社会で少なからず差別されてきたことを意味している、というのである。それ故に、「不吉な黒い鳥」として忌み嫌われるカラスと自らとを重ね合わせる、という構造がここには存在している、というのである⁹⁶。さらに、主人公はカラスに対して“Wunderliches Tier”（不思議な奴め）と呼びかけていることから、主人公はカラスを自らと同等かそれ以下と見なし、差別されるものが差別する存在を必要としている、というニヒリズムを読み取っている。これは興味深い指摘である。主人公の出自について、これまでの研究で触れられてきたことはあまりなく、梅津の独自の解釈がうかがえる。

筆者は、この梅津説の説得力を認めつつ、同時に先にふれたとおり、この「カラス」には暗に「彼女」のイメージが重ねあわされていると見るのであるが。重要なことは、主人公が人間の「彼女」よりも、忌み嫌われる鳥である「カラス」の方を「誠実である」と考えていることである。このことと「カラス」が死の象徴でもあることを考えると、主人公の「死の想念」「死への憧れ」がより顕著に浮かび上がってくるだろう。

(16) 〈最後の希望〉 Letzte Hoffnung

この曲は冒頭からVの和音、特に属九の和音を十全に活用した響きに耳を奪われる。音楽は属和音と属音上の属和音の間を行き来し、調性は曖昧なまま定まらない。この曲は変ホ長調をとるが、変ホ長調のIが最初に出てくるのは第8小節である。

この部分のいわば点描的な音楽は風に飛ばされそうな木の葉を見事に描写している。ここにもシューベルトの巧みな描写力が見られる（譜例参照⁹⁷）。



一方、地に落ちた「希望の葉」の前で伏して泣く、という部分にシューベルトは非常に美しい旋律を書いた。

ここでも“Hoffnung Grab”（希望の墓）という「死の想念」を連想させる単語が登場する。この〈最後の希望〉は直接「死の想念」がテーマになっているわけではないが、調性的にも前の2曲との連続性が認められるし（3曲とも♭が3つの調性である）、この“Grab”という単語は「死」を連想させる。つまり、これらの曲はその根底に共通するテーマを持っているのである。“wein’ auf meiner Hoffnung Grab.”（私の希望を葬る墓の前で涙する。）という詩句の裏側には、自らも墓に入りたい、という「死への憧れ」「死の想念」のイメージがあるとみて間違いないであろう。

この部分に付けられたシューベルトの音楽の美しさを以って、ここに「救済」を見るという考え方には、筆者は反対である。ここには絶望を通り越し、絶望を自らの意志で積極的に受け入れることによって得られる心の平安があるのであり、それは「救済」とは異なるものである。ゆえに、この部分の音楽は、限りなく美しい嘆きの歌でなくてはならないのである。

この曲でもシューベルトはミュラーの詩に重要な改変をくわえている。

第1節に“Hie und da ist an den Bäumen / manches bunte Blatt zu sehn,”（あちらこちらに立っている木々には、／色々な色の葉が沢山見える、）とあるが、この“manches bunte Blatt”（色とりどりの葉っぱ）はミュラーの詩では“noch ein buntes Blatt”（まだ一枚のカラフルな葉）となっていた。

この両者の違いは、大きなイメージの相違である。ミュラーのオリジナルでは、そこにはもはや一枚の葉っぱしか残っていない。それに託された主人公の希望はまさに「最後の希望」である。

それに対してシューベルトの改変ではまだ木の葉は多く残っており、その中から主人公が一枚を選んで、それを見つめていたことになる。

両者は一見非常に似通っているように見えて、その実本質的に異なっている。ミュラーの最後に残った一枚に希望を託す、という心理は自然であり、受け入れやすい。だが、シューベルトの多くある木の葉の中から一枚を選ぶ、という行為は、多くある葉の中からちぎれて落ちてしまいそうな一枚を自分の意志で選んだことになり、ミュラーの詩よりも自ら「絶望」することを望んでいる、と読める。

そして、そのいきつく先が先に述べた“Grab”つまり「死」なのである。シューベルトの

改変は、ミュラーのオリジナル以上に「死への憧れ」「死の想念」が色濃く出る結果となった。

このテーマ性により、〈白い頭〉〈からす〉〈最後の希望〉は3曲で一つのグループをなすと考えることができる。そして、この3曲で提示された「死の想念」「死への憧れ」は、最終的に第20曲〈道しるべ〉と第21曲〈宿〉とに示される「死の想念の行く先」、そして「墓場」へとつながってゆくのである。

(17) 〈村にて〉 Im Dorfe

この曲の前奏は夜の村の情景を描写した音楽、というのが一般的な解釈である。左手の長いトリルは「犬の吠える声」「鎖の鳴る音」などと考えられている。梅津時比古はさらに踏み込んで、長いトリルが「鎖の音」、前打音が「犬の声」、続く和音は「犬の声に驚かされて起きた村人の描写」、小節後半の休符は「夜の闇に聞き耳を立てる村人」という解釈をしている⁹⁸。これは実に興味深い見解であると同時に説得力のある解釈ではないかと思う。

筆者は「(1) 〈おやすみ〉 Gute Nacht」の項で、《冬の旅》全曲のテーマの一つとして「疎外感」を挙げた。だが、それと対になるもう一つのテーマとして「決別」があると思う。この「決別」という要素は曲が進むにつれて強くなってゆくようである。例えば〈春の夢〉は「春」からの決別であるし、〈最後の希望〉は「希望」からの決別、そしてこの〈村にて〉は「小市民的なもの」からの決別である。

〈村にて〉は音楽的にはおおむね三部形式をとっているが、シューベルトはその中間部にあたる部分で、実に凝った仕掛けを施している。それは、幾人もの研究者が指摘しているように、パイジェッロ (Giovanni Paisiello, 1740–1816) の有名な歌劇《水車小屋の娘》(La molinara) の有名なアリア〈うつろの心〉(Nel cor più non mi sento) からの引用である。

このアリアは、現在では声楽の初心者が必ず勉強する『イタリア古典歌曲』に収められたアレッサンドロ・パリゾッティのロマン主義的アレンジでよく知られているが、シューベルト在世当時のウィーンではこの歌劇は爆発的に流行し、ベートーヴェンを始めとする少なからぬ作曲家がこのアリアを主題とした変奏曲などを作曲している。

この中間部の歌詞は“Je nun, sie haben ihr Teil genossen, / und hoffen, was sie noch überig ließen, / doch wieder zu finden auf ihren Kissen.“（とにかく、人々はその分け前を受け、／自分たちがまだ持たぬものを、／その寝床の上で見つけようとするのだ。）となっている。この第2節と最後の第3節は、ビーダーマイヤー期の小市民的な生き方をする人々への痛烈な批判である。この部分のシューベルトの音楽が次の譜例である⁹⁹（四角で

囲んである部分は特に直接的引用が感じられる部分である)。

19 Je nun, je nun, sie ha-ben ihr Teil ge-nos-sen, und
22 hof-fen, und hof-fen, was sie noch üb-rig lie-Ben, doch wie - der zu fin - den, doch
25 wie - der zu fin - den auf ih - ren Kis - sen, *decresc.*

譜例 15

この部分の音楽は、前後の音楽からも、そしてテキストの内容からも全く乖離してしまっているがゆえに、余計にこの引用が目立つ。今日の我々は、この引用には気づきにくいだが、当時のウィーンの人々にすれば、パイジェットの《水車小屋の娘》が爆発的に流行していたため、この引用は容易に聴き取られただろう。

ここで「引用元」であるパイジェットのアリアの譜例も挙げることにする。この譜例は、パイジェットのオリジナルではなく、有名なパリゾッティの加筆に基づくバージョンである¹⁰⁰（四角く囲んである部分が引用箇所と対応すると思われる部分）。

Voice. *p*
Nel cor più non mi sen-to bril-lar la gio-ven-
My heart no longer so, dar-mest No fire of youth di-
tù; ca-gion del mio tor-men-to, a-
vine? Thou cause of all my tor-ment, O

This PDF courtesy of Art Song Central - The singer's resource for free sheet music - www.ArtSongCentral.com



譜例 16

ここにはビーダーマイヤー期の小市民的な生活をするウィーンの人々への批判と皮肉が込められているのかもしれないが、同時にオペラで大きな成功を収めることのできなかつたシューベルトの、当代きつての成功作である《水車小屋の娘》に対する揶揄ととることもできよう。

この曲のテキストは、確かにこれまで述べてきたような「小市民的な生活」に対する皮肉と批判という風に読むことは充分可能である。しかし、筆者はこれを逆説的に読むことが可能ではないかとも思う。

特に筆者が逆説的な意図を読み取りえと考えるのは、最後の第3節である。第3節は“*Ich bin zu Ende mit allen Träumen, / was will ich unter den Schläfern säumen?*”（すべての夢を見た私が、／寝坊とともに怠ける気持ちになるというのか？）と結ばれているが、この裏側には、実は主人公自身がこの村人のような「小市民的な生活」を送りたい、という願望が秘められているのではないか。つまり、「小市民的な生活」に対する批判は、裏を返せばそのような生活への憧れが含まれている、と読むこともできるのである。

だが、主人公は自らがそのような生活を送ることができない、自分自身がそのような生活の中で満足できるような、そのような生活に伍することができるような人間でないことも充分承知している。つまりここには、「金髪のインゲボルク・ホルム」に憧れる「トニオ・クレエゲル」のような感覚を読み取ることもできるのである¹⁰¹。

そう考えると、この曲でのパイジェットの引用は、シューベルトのオペラ劇場での成功に対する憧れがその裏側にある、と考えることもできる。シューベルトが生涯にわたって歌劇を作曲し続け、歌劇作曲家として成功することを欲していたことは間違いのないし、その一方でシューベルトは歌劇の分野で生前一度も大きな成功、持続的な成功を収めることができなかった。そのシューベルトが、この〈村にて〉で、ウィーンで大ヒットしたパイジェットの歌劇《水車小屋の娘》をある種の羨望をもって引用したと考えることは決して無理ではないであろう。

(18) 〈嵐の朝〉 Der stürmische Morgen

《冬の旅》全曲中最も短い曲である、小節数もわずか 19 小節であるし、殆どの演奏でこの曲は 1 分もかからずに演奏されている。

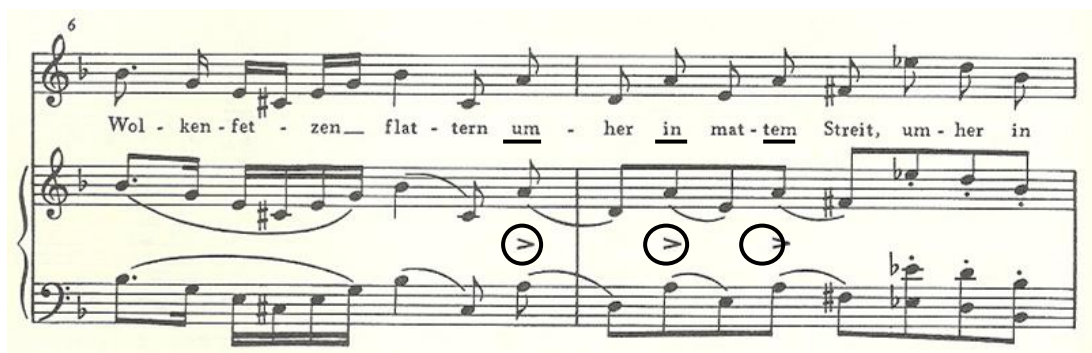
この曲は二短調であるが、第 1 小節はヘ音ではなく嬰ヘ音のみが用いられており、最初は二長調であると考えてよいであろう。つまり、この〈嵐の朝〉は、二長調である〈村にて〉の雰囲気の中から始まっているのである。

これは、〈村にて〉と〈嵐の朝〉とが、強い連続性を持っていることの証である。

筆者は、〈村にて〉と〈嵐の朝〉とが非常に強い連続性を持ち、また対になっている曲である、と考えているが、その根拠はこの調性の連続性以外にもある。

先に〈村にて〉の項で、〈村にて〉のテーマを『小市民的なもの』からの決別』であると述べたが、このテーマは〈村にて〉のテキストと〈嵐の朝〉のテキストを続けてみるとよく理解出来る。〈村にて〉で村人のような悩みもない、惰眠をむさぼるだけの生活が私にはふさわしくない、と言ったのに対し、〈嵐の朝〉では吹きすさぶ風、空を走る稲妻、そういったものが自分の心にふさわしい、と大声で言うのである。シューベルトは、このテキストの連続性、連環性を調性という形で音楽的に表現しているのである。

〈嵐の朝〉は、そのアクセントの位置に非常に特徴がある。本来アクセントの付くべきではない弱拍、そしてテキスト上もアクセントを持たない弱母音の音節にアクセントが書きこまれているのである。そのイントネーションも、まるで日本の関西方言であるかのように語尾の方が高く書かれている（譜例参照 17・18¹⁰²）。



譜例 17—第 6・7 小節



譜例 18—第 14・15 小節

第 6・7 小節は“umher in mattem Streit.”（弱々しくふわふわと漂っている。）の行、第 14・15 小節は“gemalt sein eignes Bild,”（私の肖像を眺める、）の行である。

筆者は、このシューベルトのアクセントは、彼がミュラーのテキストを逆説的に読んだ結果ではないかと考える。つまり、主人公は荒々しい嵐の朝が自分にこそふさわしい、と言いながら、彼の心は正反対のものを求めているのである。しかし、主人公は嵐の朝が自分にふさわしいと思いこもうとしているのである。それが、このいびつなアクセントに表れているのではないだろうか。

(19) 〈幻〉 Täuschung

〈幻〉の実体のない、ふわふわとした印象は、伴奏の音型とピアノ・パートに用いられている音高によるものである。

この曲はイ長調で書かれているが、〈春の夢〉で触れたとおりイ長調は《冬の旅》において「非現実」を表現する調として用いられている。そのことは何よりもこの〈幻〉がイ長調であることから窺えることである。

〈幻〉は全く現実ではない、主人公の幻想と夢のイメージのみから紡がれた曲である。旅人を惑わす灯も暖かい家も、現実には存在しない。主人公の想念の中にあるものである。

この曲の原題“Täuschung”は従来「幻」「まぼろし」「幻覚」といった訳題が与えられてきており、本論文でもその訳を採ったが、“Täuschung”にはむしろ「騙す」「欺瞞」といった意味が含まれている。例えば『小学館 独和大辞典』¹⁰³で “Täuschung”および“Täuschen”を引くと、“Täuschung”は「詐欺」「欺瞞」、その動詞形である“Täuschen”には「だます」「欺く」「惑わす」「失望させる」「裏切る」という言葉が並ぶ。

つまり、この曲はただの幻影ではなく、惑わされ、騙され、挙句の果てに失望する、というニュアンスが込められているのである（喜多尾道冬は「幻滅」の訳題を与えている¹⁰⁴）。

一方、梅津時比古はさらに踏み込んで、「あえてそれにだまされたい」というニュアンス

があることを指摘している（特にドイツ人にとって）¹⁰⁵。つまり、ここでは暖かい家や娘の愛も全て幻想であるが、それが幻想と分かっていてあえて騙されたい、というニュアンスが込められているというのである（そのことから梅津はこれに「惑わし」という訳題を与えている）。

梅津によると、さらにこの〈幻〉のテキストにある幻影は、第 17 曲〈村にて〉で村人が見ていた夢の具体的内容である、としている¹⁰⁶。実際、この〈幻〉の中にあるある種の平安を「小市民的な」安穩と見ることは充分ありうる解釈であろうと思う。

故に、この〈幻〉は不必要なまでの明るさを持っている。この曲の歌い出しは”*Ein Licht tanzt freundlich vor mir her;*”（一つの光が目の前を親しげに踊ってゆき、）と始まるが、この”*tanzen*”という言葉は 6/8 拍子の軽やかに踊るような音楽と見事に符合する。特に左手の跳ね上がるような音形からは、ふわふわと妖しげに揺れる光の様子が非常にリアルに想像できる。

この〈幻〉にはドイツ語の原義に見られるように一種の「自己欺瞞」と、それに対する「自嘲」的な要素が含まれていると言えよう。それ故にシューベルトはここに不必要なまでに明るくふわふわとした実体のない音楽を書いた。シューベルトの音楽とミュラーのテキストとを重ね合わせて考えると、そこにはこの「幻想」が現実ではないと重々承知しながらも、なおこの「幻想」に騙され続けたい、という願望が見える。この幻想に騙されている間は、主人公はあらゆる苦悩から解放され、安息を得ることができるのである。

にもかかわらず、主人公にはこの安息が偽物であり、それに汲々とするを潔しとしない、という矛盾する面があるように思える。この矛盾は、第 18 曲〈嵐の朝〉と考える必要とより明白に見えてくるであろう。つまり、この曲は前曲〈嵐の朝〉と関連してみる必要があるのである。そのことは音楽的な、調性の面にも根拠を求められる。

〈村にて〉と〈嵐の朝〉とが調性的に非常に緊密であり、両者を一つのまとまりとして考えるべきことは前に述べた。一方〈嵐の朝〉と〈幻〉とも主音と属音の関係にあり、連続したものと考えられるべきである。上記の梅津の主張（〈村にて〉の夢との関連性）も、〈村にて〉〈嵐の朝〉〈幻〉の 3 曲が音楽的にもテキスト的にも一連の流れの中にあることを前提として考えられているのである。

このことから、筆者は〈嵐の朝〉から〈幻〉への移行は全くの *attacca* でなされるべきと考えている。この 2 曲は *attacca* で演奏されることによって調性的な連続性が非常によく感じられるし、さらに〈村にて〉と〈嵐の朝〉とが連続して演奏されると、この 3 曲が一つのグループをなしていることが、聴衆にも十分に理解されるだろう。

多くの研究者が指摘しているように、この曲はシューベルトの歌劇《アルフォンゾとエストレラ》（*Alfonso und Estrella*, D.732）の第 11 曲のアリアと音楽的に密接な関連性を持っている。調性は異なるものの、伴奏の音形はほとんど同じ、旋律線も非常によく似

ており、〈幻〉が6/8拍子をとるのに対して《アルフォンゾとエストレッラ》のアリアは12/8拍子と拍子も非常に近い。

《アルフォンゾとエストレッラ》は1821年から22年にかけて作曲された歌劇で台本はシューベルトの親友の一人フォン・ショーバーによる。この歌劇は「I. シューベルトの生涯と《冬の旅》の作曲をめぐって」の「1. シューベルトの生涯」～「(2) シューベルトの生きた時代と《冬の旅》のテーマ」でも触れたようにベルリンでの上演が準備されていたが、シューベルトがドレスデン・オペラの監督であったヴェーバーの不興を買ったために上演できなくなり、シューベルト存命中は陽の眼を見なかった作品である。シューベルトの死後1854年にフランツ・リスト (Franz Liszt / Liszt Ferenc¹⁰⁷, 1811–1886) の手によってヴァイマルで初演されている。

この《アルフォンゾとエストレッラ》の第11曲のアリアは〈雲の乙女のバラード〉と呼ばれるもので、山中で乙女の呼ぶ声を追ってゆくと、轟音とともに全てが消え去る、という内容である。この曲は〈幻〉のイ長調よりもさらに#の多いロ長調で書かれている。

シューベルトはなぜこの自作歌劇をここに引用したのであろうか。ここでの引用は梅津時比古が指摘する通り¹⁰⁸、〈村にて〉でパイジェッロの歌劇を引用したこととは異なり、(未発表のオペラゆえに) 聴衆に対して何らかの暗示を喚起することは目的でないことは明らかである。梅津はこの引用によって〈幻〉がシューベルトのきわめて個人的な思い入れ、非常に切実な問題であった、とし、ここにシューベルト自身が彼のドッペルゲンガーを見ていたのだ、としている。

一方で、浅田秀子が主張するように¹⁰⁹、シューベルトがピアノ五重奏曲《ます》D.667に歌曲〈ます〉D.550の主題を引用した時のように両者に特別の暗示や意味はなかった、少なくともテキストの類似性以上の意味はなかった、とする考え方もありえなくはないであろう。また、暗示するには引用が直接的であろう。

この〈幻〉の異様さは、梅津が指摘する通り¹¹⁰詩の形式からも明らかである。これまで4行ずつで節をなしていたテキストが、ここではいきなり節の区別のない10行の詩になっている。このような形式になっているのは《冬の旅》全曲の中でこの〈幻〉と第23曲〈幻日〉の2曲だけである。これは4行ずつ整理して、一定の(センテンスの)リズム感を持って進む他の詩と大きく異なる。つまり、〈幻〉(〈幻日〉も)は一種憑かれたような語り口で進む曲であり、またそこには先に述べたとおり意図的に「狂気の中に舞い込みたい」という願望さえもあるのかもしれない。

〈村にて〉の項で、村人の「小市民的な生活」に対する皮肉や揶揄を逆説的に読む、という考えを述べたが、〈村にて〉を逆説的に読んだ場合、この〈幻〉の「狂気に対する願望」やこの曲の異様なまでの明るさも一層の説得力をもつのではないであろうか。つまり、〈村にて〉で逆説的に述べられていた「小市民的な生活」への願望が、ここではより直接的に

語られているのである。

だが、その一方でこの願望、ここで描かれる安穩とした生活が、結局のところすべて幻で、幻想にすぎないことも十分に意識されている。「小市民的な生活」への憧れをもちながら、「小市民的な生活」が自身にとって幻想であることを主人公は知っているのである。このような自己矛盾の構造は、実は《冬の旅》では最初から漂っている。〈おやすみ〉で町をあとにする主人公は、本来町から離れたいと思っているわけではない。しかし、彼は町に残ることもできないのである。このような矛盾を抱えた旅、という構造が《冬の旅》には存在するのではないだろうか。

(20) 〈道しるべ〉 Der Wegweiser

《第二部》において「死の想念」が影のように付きまとっていることはこれまで見てきたとおりである。その「死の想念」の帰着点としてあるのが、この〈道しるべ〉と次の〈宿〉の2曲である。

〈道しるべ〉には、「死」を直接連想させる単語はないし、「死」を直接歌った曲ではない。だが、これまでの様々な研究者が指摘しているように、この〈道しるべ〉と次の〈宿〉は、完全に2曲一体のものと考えられるべきである。それは、両者のテキストを読むと理解出来る。

道の真ん中に道しるべが立っている。最初の道しるべは町へ行く路を、もう一つの道しるべは誰も帰ってきたことのない道を指し示している。私は、誰も帰ってきたことのない道を行かねばならない。この道の行き先が、次の〈宿〉なのである。

ここで、筆者はここにある「町」が“die Stadt”という単数形ではなく、“die Städte”と複数形で書かれていることに注意を喚起したい。つまり、ここにある「町」は、彼女の住んでいた町とはもう無関係なのである。

この〈道しるべ〉は第1曲〈おやすみ〉や第10曲〈憩い〉などと同じように「歩行のリズム」で貫かれている。この曲もさすらいや歩みが裏側にあることは、テキストからも音楽の面からも明白である。

だが、この〈道しるべ〉での「歩行のリズム」は〈おやすみ〉のように旅の開始を告げるものではなく、むしろ強迫観念のように後ろから迫ってくるものである。確かに道しるべがあって、一方には町に通ずる道がある。だが、主人公には選択の余地はない。彼は誰も帰ってきたことのない道を進まなければならないのである。そのことを音楽は非常に強烈に、そして明確に示しているのである。

この曲のテキストは全4節からなるがシューベルトの音楽では第2節が主調ト短調に対

して同主長調であるト長調に転調している。このト長調から第3節で再びト短調に戻ってくる途中の転調楽句で、一瞬ロ短調の和音が顔をのぞかせていることに留意すべきだろう。すでに〈鬼火〉の項で述べたとおり、ロ短調には「死のイメージ」が重ねられている。そのイメージはやはりこの〈道しるべ〉の中にも潜んでいると考えてよいであろう（譜例19参照¹¹¹。特に四角で囲まれた部分）。

譜例 19

もう一つの音楽的な大きな特徴は、第4節の音楽において、執拗なまでに同音反復が用いられていることである。これはシューベルトの晩年、特にこの《冬の旅》の後に作曲された一連の《ハイネ歌曲集》で用いられる「朗誦的」な歌唱旋律の特徴と言えるだろう（譜例20の四角で囲んだ部分¹¹²）。

だが、ここでは同音反復は歌唱声部のみならず、ピアノ・パートにも見られる（譜例の点線で囲んだ部分）。このピアノ・パートの同音反復は執拗な「歩行のリズム」として主人公を「帰って来た者のない道」へと駆り立てる。この同音反復は、先ほどにも述べたような「強迫観念」をいやがうえにも強く感じさせる。ここでは、「歩行のリズム」は全く歩行の描写ではなく、むしろ彼の精神の中、心理の中に響く「歩行」の概念の表出である。ここでもシューベルトは巧みに情景描写と心理描写を一致させているのである。

譜例 20

シューベルトは一か所この〈道しるべ〉の中でミュラーのテキストの重大な変更を行っている。それは、第3節第1行”Weiser stehen auf den Wegen,“（道しるべが路傍に一つ立っていて、）の部分である。ここにある“Wegen“はミュラーのオリジナルでは“Straßen“になっていた。両者はともに「道」を表す単語ではあるがそのニュアンスは異なる。

„Straße“は「大通り」あるいは「街道」といった表の道を表す単語である。一方”Wege“はもっと小さな「径」あるいは裏の道、というニュアンスがある。この変更によって主人公が歩んでいるのが、多くの人のゆく表の道ではなく、通う人も少ない小道であることが伝わる。よくシューベルトのこうした詩句の変更をミスと見なし、ミュラーのオリジナルに戻して歌うべき、という研究者や演奏家がいるが、この〈道しるべ〉のように、殆どの場合シューベルトは明確な意図を持って詩句を変更していたと考えられ、シューベルトの判断を尊重するべきであると筆者は考える。

(21) 〈宿〉 Das Wirtshaus

前曲〈道しるべ〉の指し示す「帰って来た者のない道」の先がこの〈宿〉である。ここにある「宿」とは墓場のことを指す¹¹³。ここで「墓場」を指す言葉として“Totenacker“と

いう単語が用いられている。直訳すると「死の畑」である。「畑」と「墓場」をつなげる文脈としては、すぐに思い出されるのは「マタイ福音書」の「ユダの死」の場面であろう。J. S. バッハ (Johann Sebastian Bach) の《マタイ受難曲》BWV.244 でも描かれる場面であるが、彼がイエスを売った代金である銀貨 30 枚を神殿に投げつけ、罪を悔いてユダは自殺するのであるが、その直後に次のようなくだりがある。

“Sie hielten aber einen Rat und kaufen einen Töpfersacker darum zum Begräbnis der Pilger. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker bis auf den heutigen Tag.“ (そこで彼らは相談の上、その金で「陶器職人の畑」を買い、外国の巡礼者たちの墓にした。そのため、その畑は今日まで「血の畑」と呼ばれている。¹¹⁴)

この部分で「死」「墓」といった概念が、一見繋がりなさそうな「畑」とつながるのである。

〈道しるべ〉の項で、〈道しるべ〉と〈宿〉の 2 曲は「死の想念」「死への憧れ」というテーマの帰着点である、と述べた。だが、この〈宿〉にはもう一つのテーマがある。

それは、第 1 曲〈おやすみ〉から付きまとっている「疎外感」である。否、むしろこの曲に至って「死の想念」と「疎外感」という二つのテーマが一体化する、というべきであろうか。

この詩では、死者の眠る「墓」を「宿屋」になぞらえている。そのイメージは“grüne Totenkränze” (緑の死者の花輪) からきているのであろう。浅田秀子はこれを、オーストリアなどでよく見る「ホイリゲ¹¹⁵」の新酒の印¹¹⁶と同一視している¹¹⁷。

この墓は、恐らく村の教会の管理する「教会墓地」("Kirchhof") なのであろう。だが、ここで主人公はこの「墓」に眠ることを拒否される。梅津時比古の“Schenke”を男性名詞である「宿屋の主人」("der Schenk") ではなく女性名詞の「宿屋」("die Schenke") の意味にとり、そこから主人公を拒否するのは「宿屋の主人」ではなく、「宿屋」そのもの、つまり「墓地」自体、ひいては墓地を管理する「共同体」から拒否されたのだ、という解釈を引き出しているが、実にうなずける解釈である¹¹⁸。

つまり、これは「死への憧れ」「死の想念」が最終的に拒絶されたということであると同時に、主人公がこの共同体からも疎外された存在であることの暗示でもあるのだ。ここで「死の想念」と「疎外感」とが一体化している。

この曲は《冬の旅》全曲の中で唯一のへ長調の曲であり、唯一“Sehr langsam”という最も遅いテンポ指示のある曲である。

この曲がへ長調をとることの理由について、梅津時比古はトラシブロス・ゲオルギアデスの研究を引いて、へ音を終止音 (フィナリス Finalis) とする第 5 旋法 (リディア旋法) による「グレゴリオ聖歌」の《死者のためのミサ (レクイエム)》の〈キリエ〉との関連性を指摘している。特に“Kyrie eleison” „Christe eleison“ „Kyrie eleison“がそれぞれ 3

回ずつ繰り返される〈キリエ〉の構造、そして最後の“Kyrie eleison”の三回目の旋律が〈宿〉の第 18 小節以降と類似している点などである。次に示すのは「グレゴリオ聖歌」の《死者ミサ》の〈キリエ〉部分のネウマ譜である¹¹⁹。



譜例 21

実際に〈キリエ〉の音楽に当たってみると、両者の類似性は明白である。最初の上昇する音階は別にしても、その後の下降する音形は〈宿〉と非常に近いし、何よりも戻ってきた三度目の“Kyrie eleison”が完全 5 度下降し、次に完全 4 度の音程に行くのは〈宿〉の“Sind denn in diesem Hause / die Kammern all’ besetzt?”（ここの宿屋は、すべての部屋が／塞がっているというのだろうか？）の部分の音楽と見事に一致する。

シューベルトはなぜ〈宿〉にグレゴリオ聖歌の《死者ミサ》を重ねたのであろうか。

梅津時比古はその理由について、この〈宿〉前後の一連の流れから、「共同体への思い」「宗教的な要素」の埋葬である、と述べている¹²⁰。

筆者は、次に述べるような理由から、これを「ロマン主義的救済」の埋葬である、と捉えている。

「墓場」という宿に拒絶された、ということはすなわち「死の安息」からの拒絶である。これは同時に「ロマン主義」からの拒絶をも意味する。ロマン主義は苦悩の末に最高の安息、悩みからの解放として「死」が静かに訪れる。例えばシューベルトのもう一つの連作歌曲集《美しき水車小屋の娘》もそうであるし、ヴァーグナー（Richard Wagner）の楽劇《トリスタンとイゾルデ》の〈イゾルデの愛の死〉もまた、究極の安息としての死が描かれている。さらに時代が下り、19 世紀末の歌曲作曲家でもあったグスタフ・マーラー（Gustav Mahler）の歌曲集《さすらう若人の歌》（Lieder eines fahrenden Gesellen）の

終曲でも死が安息として訪れる。

しかし、ここではロマン主義の「究極の安息」であるはずの「死」から主人公は拒絶される。本当ならば絶望感にかられてもよいのである。

しかし、この〈宿〉は全くの静けさと安息とに満たされている。これほどの安息に満たされた曲が《冬の旅》に他にあるだろうか。この静けさと安らかさは、全く消極的、否定的なものではない。むしろ非常に積極的で肯定的なものである。つまり、ここで主人公は「死からの拒絶」を肯定的に捉え、受け入れているのである。この音楽的前提があって初めて主人公は”*Nun weiter denn, nur weiter, / mein treuer Wanderstab.*”（まあそれならば、旅を続けよう、／私の頼もしい杖よ。）という言葉が発することができるのである。

筆者は、この音楽が「死からの拒絶」を肯定し、積極的に受け入れていることにこそ、この〈宿〉、ひいてはこの《冬の旅》がロマン主義をも超越した存在であること、あるいはアドルノのいう「幻想を捨てたロマン主義¹²¹」であることの根拠を見出す。「死の安息」を超越したことによって、《冬の旅》という作品が一気にロマン主義音楽を超え、現代の感覚に近づくのである。

(22) 〈勇気〉 Mut

〈勇気〉は「啓蒙主義思想」「汎神論」「反カトリック」「フリーメイソンの」といったキーワードで語られることが多い。それは何よりも第3節において、自らが神になろう、と力強く歌われるからである。

この曲はまず何よりも「から元気」の曲である。それは過剰なまでに力強い前奏（シューベルトはわざわざこの曲には“*kräftig*”（力強く）という発想標語まで付けている。シューベルトが《冬の旅》の中でテンポではなく表情にまで言葉で説明を加えている曲はこの〈勇気〉と第18曲〈嵐の朝〉にある“*kräftig*”の二か所だけである）と、歌唱声部が歌い始めてからの強引なまでの同主長調への転調でわかる。この同主長調への転調も、直後にはすぐにまた短調に戻る。

〈宿〉は「死の安息」からの拒絶である。そして、それを積極的に受け入れるところにロマン主義を超えた感覚が存在する。

一方、〈勇気〉では「宗教的救済」が否定される。

この項の冒頭で「反カトリック」という言葉を記したが、これがなぜ「反カトリック」ということの根拠は、〈勇気〉の最後の2行が問題になっている。

“*will kein Gott auf Erden sein, / sind wir selber Götter!*”（この世に神がないのなら、／我らが自ら神々となろう！）

ここで問題なのは“Gott”（神）ではなく“Götter”（神々）が用いられていることである（このことは「シューベルトの生きた時代と《冬の旅》のテーマ」でも触れた）。ジャック・シャイエは、すでに述べたとおり、ここから《冬の旅》をフリーメイソンのように解釈する、という説を唱えている。

ここで「神」の複数形を用いているということは、端的にいうと、「一神教の否定」である。これは完全な一神教であるキリスト教の否定なのである。さらに、ここでは単数形の「神」の存在自体を否定し、自らが「神々になろう」という。この宣言は梅津時比古のいうように「主人公がキリスト教の神の代わりになるというような“神がかり”な¹²²」新興宗教の誕生ではない。これは「宗教的な救済」を否定し、自分自身にとっての「神」、自分自身を救ってくれるものは、結局は自分自身しかないのだ、という意味ではないであろうか¹²³。これは実に現代的な感覚である。

(23) 〈幻日（幻の太陽）〉 Die Nebensonnen



2010年7月26日午後7時21分に筆者が撮影した東の空に沈みゆく幻日

異なってくるのではないだろうか。

すでにみたように、ミュラーのオリジナルの配列では、この「幻の太陽」の後に「春の

空に昇った三つの太陽、主人公がかつて持っていた三つの太陽、そのうちの最良の二つはもう沈んでしまった、今最後の一つも沈み行け、暗闇の方がはるかに心地よいだろうから、というこの第23曲〈幻日〉あるいは〈幻の太陽〉は、これまで多様な解釈を呼び起こしてきた。特に、この主人公が持っていた「三つの太陽」がいったい何を象徴しているかについては、非常に多くの解釈が存在する。キリスト教の三つの徳である「信仰、希望、愛」（聖パウロの「コリントの信徒への手紙一」第13章13節）であるという説、「先に沈む二つは彼女の瞳である」という説などがある。「最後に沈んで行くのは主人公自身のドッペルゲンガーである」という梅津の説は非常に斬新である¹²⁴。

この幻の太陽がなんであるか、はミュラーの配列の文脈の中で読むのと、シューベルトの歌曲集の配列の中で読むのとでその意味が

夢」が続く。「春の夢」は先述したとおり「彼女のイメージ」がまだ残っている詩であり、その前にこの「幻の太陽」がおかれていた場合、「彼女の瞳」という解釈も考えられなくはない。

しかし、シューベルトの配列では、この曲の前後にはもはや「彼女のイメージ」は見られない。この前後関係の中で、唐突にこの〈幻の太陽〉で「彼女のイメージ」が立ち現われるのは、無理があるのではないかと筆者は考える。

そう考えた場合、最後の沈んで行く一つが「希望」であるとする考えには筆者も賛成である。《冬の旅》という歌曲集のいきつく先が「絶望」「虚無感」「疎外感」だからである。そして、すでに沈んでしまった二つのうちの一つが「愛」であることも納得がゆく。では、残る一つはなんであろうか。はたしてキリスト教説のように「信仰」なのであろうか。

筆者は、これをもって結論とすることには躊躇しながらも、「ごく一般的な市民生活」あるいは「社会的に成功すること」といった一種世俗的なものではないかと考えている。筆者は、《冬の旅》の主人公の持つ、「小市民的な生活」への揶揄やアイロニーの裏側には、それらに対する憧れを含んでいるのではないか、という逆説的な見方を述べてきたが、この幻の太陽にそれが含まれている可能性は否定できないのではないかと考えるのである。

「空に昇った三つの太陽」が、光の屈折によって起こる自然現象である「幻日」のことを指しているという説は最も納得がゆく。確かに主人公の眼に浮かんだ涙によって太陽が滲^{にじ}んで三つ見えた、とする説もロマンティックで捨てがたいものではあるが。

この〈幻の太陽〉はイ長調で書かれている。イ長調は第 11 曲〈春の夢〉や第 19 曲〈幻〉の項で述べたとおり、《冬の旅》で非現実を表す調性である。

この曲が非現実の調であるイ長調で書かれているということは、現実ではない太陽、という「幻日」のことを指していると同時に、主人公がかつて持っていた三つの太陽も、実は現実のものではなく、幻想だった、ということの暗示が込められているのではないだろうか。「愛」も「希望」も「小市民的な生活への憧れ」も、全て主人公にとっては幻想にすぎず、彼はそういったものを手にすることのできない人間だったのである。彼は地域の共同体にも、彼女のいる町にも、社会にも居場所がない。この三つの幻の太陽は、それを象徴的に表している、つまり、「疎外感」の象徴なのではないだろうか。

(24) 〈つじ音楽師〉 Der Leiermann

この曲は〈つじ音楽師〉〈辻楽師〉〈ライヤー回し〉など様々な訳で呼ばれてきた。オリジナルのタイトルは”Der Leiermann”つまり「ライヤーを回す男」という意味である。では、このライヤーとはどのような楽器なのだろうか。

ライヤー (Leier) とは、普通「リラ」や「キターラ」と言った古代中東に起源を持つ撥弦楽器のことや、あるいは手回しオルガンのことも指すが、ここでのライヤーはドイツ語で「ドレーライヤー」(Drehleier)、英語圏で「ハーディ・ガーディ」(Hurdy gurdy) と呼ばれる楽器を指している¹²⁵。

この「ハーディ・ガーディ」という楽器は、11 世紀ヨーロッパに起源を持つ「オルガニストルム」(Organistrum) という楽器から発達した楽器で、木製の胴体に弦を張り、木製のホイールをハンドルで回転させ、それで弦をこすって音を出す。保続音を一貫して出すドローン弦（通常 2 本が完全 4 度か完全 5 度に調律される）とうなり駒があり、他の旋律弦を、鍵盤による楔形によってピッチを調節し、旋律を奏する。西ヨーロッパから東欧にかけて広範囲に普及し、特に東欧では演奏が容易なことから下層階級の人々が路上で演奏するために用いた。だが、後にこの楽器が廃れたことと、いわゆる手回しオルガン（ドイツ語で「インチキオルガン」(Drehorgel) と呼ばれるもの）も「ドレーライヤー」と呼ばれたため、両者の混同も生じている¹²⁶。



ジョルジュ・ド・ラ・トゥール「ハーディ・ガーディを弾く男」(ナント美術館蔵)

三和音のうち、第 3 音を省いた完全 5 度音程をよく「空虚 5 度」と呼称する。

一方、この《冬の旅》最終曲〈つじ音楽師〉も、同じ音程で開始され、また全曲にわたってこの第 3 音を欠いた完全 5 度の音程が左手のパートで鳴らされ続ける。この 61 小節にわたる曲の全ての小節で、例外なくこの音は鳴りつづけるのである。

この曲も「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究」で取り上げるので詳細な分析はここでは行わないが、この完全 5 度の音は、和声的な観点から見ると主調であるイ短調の主音と属音であり、この音が全曲にわたって鳴りつづけるということは、和声的にいえば全ての音楽が主音の保続音（トニック・ペダル）の上で展開されている、と言える。この曲の和声は、I と V のみで構成され、それはすべて主音上に展開されている、と見なしうる。

しかし、はたしてこの主音と属音による完全 5 度の音程を、「主音の保続音」という和声学上の機能的役割のみで論じてよいのだろうか。この完全 5 度は、これまでの様々な研究者が指摘しているとおり、和声的な機能よりは、先述した「ハーディ・ガーディ」のドローン弦の音¹²⁷の写實的描写、と見なすべきではないであろうか。シューベルトは、演奏し始めた時のドローン弦のピッチの不安定さをも、第 1・2 小節の前打音によって表現し

ており（譜例 22¹²⁸の丸で囲んだ部分）、その上に殆んど単旋律のメロディが乗る、というピアノ伴奏の構造によって、リアルに「ハーディ・ガーディ」の音を描写している。



譜例 22

この〈つじ音楽師〉については、「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について－分析と演奏法の研究」でさらに詳しく考察する。

(25) 全曲のグループ分け

以上の《冬の旅》全曲の概観を踏まえ、これまでの概観の中でも述べてきた《冬の旅》の曲のグループ分けを整理してみようと思う。

《第一部 Erste Abteilung》

1. 〈おやすみ〉 Gute Nacht	全曲の提示部	
2. 〈風見の旗〉 Die Wetterfahne	目覚め	
3. 〈凍れる涙〉 Gefrorne Tränen		
4. 〈氷結〉 Erstarrung	緑を探す	春の要素を探す
5. 〈菩提樹〉 Der Lindenbaum		
6. 〈あふるる涙〉 Wasserflut	流れを探す	
7. 〈流れの上で〉 Auf dem Flusse		
8. 〈顧み〉 Rückblick	「町」からの決別	
9. 〈鬼火〉 Irrlicht	「死の想念」の暗示	
10. 〈憩い〉 Rast	休息と疎外感	

11. 〈春の夢〉 Frühlingstraum	
12. 〈孤独〉 Einsamkeit	

《第二部 *Zweite Abteilung*》

13. 〈郵便馬車〉 Die Post	》第二部《の提示部、再出発
14. 〈白い頭〉 Der greise Kopf	死の想念、死への憧れ
15. 〈からす〉 Die Krähe	
16. 〈最後の希望〉 Letzte Hoffnung	
17. 〈村にて〉 Im Dorfe	「小市民的なもの」への決別、自己欺瞞
18. 〈嵐の朝〉 Der stürmische Morgen	
19. 〈幻〉 Täuschung	
20. 〈道しるべ〉 Der Wegweiser	死からの拒絶、宗教的救済の拒絶
21. 〈宿〉 Das Wirtshaus	
22. 〈勇気〉 Mut	
23. 〈幻日〉 Die Nebensonnen	幻想、そして虚無感
24. 〈つじ音楽師〉 Der Leiermann	

それぞれのグループは、上記のように明確に共通するテーマを持っている。そして、それぞれの曲とグループは、個々の曲の単位でも、グループの単位でも相互に関連し合い、連環性を持っているのである。

このグループとそれぞれのテーマとについて、実際に《冬の旅》を演奏するに当たっては十分に留意されるべきである。ただ意味もなく 24 曲を羅列するだけではなく、また 24 曲をバラバラに解釈するだけではなく、個々のグループの意味を考えると、全体を捉えやすくなるし、このグループのテーマ性は、聴衆にも充分意識されるべきである。そのためには、演奏者は舞台上でそれぞれのグループを非常に小規模なツィクルスとして捉え、その集合体として全 24 曲のツィクルスを捉えるべきである。そうすることによって全曲が明晰な見通しを得ることができ、錯綜し茫漠たる広がりを持つ 70 分の音楽作品が十分に練り上げられ、整理され、同時に複雑で深遠な意味を持つものであることが理解されるのではないであろうか。

ここでヴァルター・デュルが行ったグループ分け（最もデュルの本ではグループ分けについては《第一部》について大まかに触れられているにすぎないが）を紹介しておく必要があるだろう¹²⁹。

デュルの《冬の旅》《第一部》のグループ分けも筆者と似た様相を呈しているが、その

よって立つところが若干異なる。まずデュルは最初の4曲について調性の面からのグループ分けを行う。すなわち第1曲〈おやすみ〉がニ短調、第2曲〈風見の旗〉がイ短調で、これは主音と属音の関係に相当する。またそれに続く第3曲〈凍れる涙〉はヘ短調、第4曲〈氷結〉はハ短調で、これも主音と属音の関係に相当する。また第3曲〈凍れる涙〉ヘ短調は第2曲〈風見の旗〉の下中音に当たる。このように調性的連環性の強い最初の4曲は一つのグループを形成する。

次にホ長調とホ短調からなる3曲（第5曲〈菩提樹〉第6曲〈あふるる涙〉第7曲〈流れの上で〉）が続く。これが第2のグループをなす。

一方次には「さすらい人を『目的』に導く役割」を果たす曲が続く。〈顧み〉以下の曲である。また〈鬼火〉からの4曲はロ短調をめぐる環を描く、ともデュルは述べている。つまり第9曲〈鬼火〉のロ短調、第10曲〈憩い〉のハ短調、第11曲〈春の夢〉のイ長調、第12曲〈孤独〉のロ短調である。

デュルのグループ分けも非常に説得力を持っており、特に調性のその連環性を見出しているところは傾聴に値しよう。同時に、筆者がテキストの内容、そのテーマ性からグループ分けしたのと、その結果が非常に似たものになっている点は非常に興味深いものである。それは、テキストの内容と音楽的な内容の近似性を意味し、シューベルトが如何に深く巧みにテキストの内容を音楽において表現しているかの証左でもある、と言えるのではないだろうか。

Ⅲ.〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究

導入

前章「Ⅱ.《冬の旅》の全体像」の「2.《冬の旅》全曲の概要」では《冬の旅》全曲を第1曲から順番に概観してきた。この章では《冬の旅》全曲の中から作曲技法的に特に興味深い最終曲〈つじ音楽師〉、《第二部》冒頭におかれ、再出発点に位置する第13曲〈郵便馬車〉、最初の長調の曲であり、描写音楽としても優れた作品である第5曲〈菩提樹〉を、最終曲から^{さかのぼ}った順番で分析する。

筆者は本論文の中で再三、《冬の旅》全体にわたり異なる部分にある動機的要素の関連性を述べてきた。実際、《冬の旅》に限らず、優れた音楽作品は、全く異なる部分にある要素がお互いに関連性を有している。本論文では詳細な分析で3曲のみを取り上げるが、作品を逆順で考察することによって、それらの関連性が全く別の視点から考察出来得ると考えられる。

この章で分析する3曲の楽譜は、「資料編」—「1. 譜例」に全曲を収録してある。



「シューベルトの生家」に展示されているシューベルトの眼鏡（筆者撮影）

1. 歌唱におけるドイツ語発音の技術的問題について

ドイツ・リート演奏について、至極当然のことながら、ピアノ・パートの重要性と、言葉、特に発語の重要性を指摘しておかなくてはならない。

ドイツ・リート演奏は、歌手と伴奏者がいるのではなく、歌い手とピアノ奏者の「二重奏」である、ということは指摘する迄もなく重要なことであるし、またそのような認識は広く持たれているといつてよいであろう。それは、本論文で取り上げた《冬の旅》に限らず、またシューベルトの歌曲作品に限らず、ドイツ語による芸術歌曲全般に及ぶ（もちろん、フランス語の芸術歌曲でも同様である）。これは、歌い手とピアノ奏者とが、分かちがたく結びつき、一体となって音楽を形作るからに他ならない。

そして、発語の重要性は、これも広く認識されていると言えるだろう。ドイツ語はヨーロッパ言語、特に独・仏・伊という広く一般に演奏されている声楽曲の言語の中でも子音が多い。これらの子音を全て明瞭に発音することが求められる。

しかし、これはなかなか実現できることではない。我が国の声楽学生がドイツ語の作品に二の足を踏む理由もここにある。

声楽曲は、どのような言語による作品でも、声楽的な意味での「完全なレガート」、つまり一定の息の流れによって演奏されることが基本である。これは、例えばイタリア語の作品の場合、母音と母音を柔軟に繋いでゆくことが求められるだろう。

ドイツ語の場合は、この時に「母音と全く同じように、子音を鳴らさなくてはならない」。ドイツ語の作品を歌う場合は子音を、母音と同じ重要度をもって十分に響かせ、母音と母音との間を子音で以って繋いでゆくことが求められる。これは、子音を歌っている時も、母音を歌っている時と同様に息が流れていなければならない、ということである。

ドイツ語の発音について、もう一点重要なことがある。それは「長母音」と「短母音」の区別を明瞭に付けなければならない、ということである。

ドイツ語には、簡単に数えただけで 14 種類の母音がある。【a】母音は 1 種類であるが、【e】母音は 3 種類ある。長母音の閉じた (geschlossen) [e:]、短母音の開いた (offen) [ɛ]、語尾の曖昧な母音 [ə] である。【o】母音も 2 種類ある。長母音の閉じた [o:] と短母音の [ɔ] である。また 【ö】母音も長母音 [ø:] と短母音 [œ] の 2 種類がある。これらは、全て母音そのものの響きも異なるが、「長母音」と「短母音」とでその長さが異なる。これを歌唱の中で明瞭に区別しなければならない。これを区別しないと、例えば“Wann“ (いつ) と“Wahn“ (迷い) と、あるいは“denn“ (～なので) と“den“ (“der”の四格) とが聴衆に区別されない。しかし、作曲家が短母音の音節に、2 分音符や全音符などの長い音価を有する音符を充て

ていた場合、これをどのように発音すればよいだろうか。

筆者はこの場合、その音価のおおよそ $1/2$ あるいは $1/3$ の部分を語尾の子音に割く。《冬の旅》の第6曲〈あふるる涙〉を例にとってみよう。

この曲にある“zerrinnt”という単語の“-i-”の音節は短母音である。しかし、シューベルトは（“Langsam”のテンポで）この音節に付点2分音符を与えた。この場合、筆者は【i】の母音をおおよそ2分音符の音価の間鳴らし、残りの4分音符分の $3/4$ で“-nn-”の子音を（ハミングで）、おおよそ最後の $1/4$ の時間で“-t”の子音を発音する。こうすると、聴衆はこれが短母音の音節であることを明確に認識できるのである。

一方、長母音の場合はだいたいの場合、その音価ぎりぎりまで母音を鳴らし、次の拍の頭、あるいは音価の外で語尾の子音を発音すれば、長母音に聴こえるであろう。

もちろん、上記の方法は長母音・短母音のあらゆる局面に一様に用いることのできるものではない。シューベルトの〈ミューズの息子〉（Der Musensohn op.92-1 D.764）などの非常にテンポが速く、言葉が多い曲の場合は、これを逐一適用する時間はない。また、曲によっては、このような方法論の逆を行った方がその曲のニュアンスが伝わる場合もあり、最終的には歌い手個々人の良心に従うべきである。



ヨーゼフ・テルチャーによるシューベルトの石版画（ウィーン「シューベルトの生家」筆者撮影）

2. 〈つじ音楽師〉 Der Leiermann

(1) 全体の構成

3/4 拍子 Etwas langsam イ短調

《冬の旅》の最後を飾る曲である。《冬の旅》24 曲の終着点であり、この歌曲集の中でも特に優れた白眉に数えられる曲である。

この詩は、大きく三部分に分かれている。すなわち、老人自身のことを説明している第 1 節と第 2 節、老人の周りの状況、周りの人々との関係を述べる第 3・4 節、そして老人に主人公が語りかける第 5 節である。このことは、第 1 節と第 3 節の終りがピリオドではなくコンマになっていることからわかる。間違いなく、ミュラーは第 1 節と第 2 節、第 3 節と第 4 節をそれぞれ一体に作詩したのである。

シューベルトも、この詩の構成に従って大きく三部分に分けて作曲している。第 1・2 節と第 3・4 節は、全く同じ音楽で（自筆譜では繰り返し記号が用いられている）、第 5 節がそれまでとは全く異なる音楽になっている。

Der Leiermann

Drüben hintern Dorfe
steht ein Leiermann,
und mit starren Fingern
dreht er, was er kann,

Barfuß auf dem Eise
wankt er hin und her,
und sein kleiner Teller
bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren
um den alten Mann,

Und er läßt es gehen
alles, wie es will,

つじ音楽師

向こうの村はずれに
一人の辻音楽師が立っている、
そしてかじかんだ指で
必死に取っ手を回している。

裸足のままで氷の上を
よろめきながら歩くのだが、
彼の小さな皿は
いつも空のままだ。

その曲を聴こうとする者も、
姿に気を留める者もない、
そして、その老人の周りでは、
犬たちが吠え立てている。

それでも老人は、
すべてを放って、

dreht, und seine Leier
steht ihm nimmer still.

ライヤーの取っ手を回し続け、
ライヤーの音の止むことがない。

Wunderlicher Alter,
soll ich mit dir gehn?
willst zu meinen Liedern
deine Leier drehn?

不思議な老人よ、
お前と共に行ってもよいだろうか？
私の歌に合わせて、
そのライヤーを回してはもらえないだろうか？

この《冬の旅》の最終曲はきわめて少ない音符で書かれており、全編を言いようのない「虚無感」が覆っている。この曲の音符の少なさについて、フィッシャー＝ディースカウは次のように述べている。

『つじ音楽師』は全ての音楽史の中で、最も不思議なものの 1 つであると、私はいつも考えています。ほとんど何も言わずにすべてを語る、とても多くを語る、こういう例はたぶんこの世の中の音楽で、日本の「能」以外にほとんど類似したものを見ないでしょう。何も言わずに大変多くのことが語られているという感情が、この瞬間にはあるのです。」¹³⁰

〈つじ音楽師〉と日本の「能」とを比較する指摘は非常に新鮮で興味深いものである。また、〈つじ音楽師〉は非常に即興的な印象を与える曲でもある。その点も、ほとんどが即興による「能」との共通性をフィッシャー＝ディースカウに感じさせたのかもしれない。

〈つじ音楽師〉は一見してわかる通り、非常に民族音楽的な手法をとっている。特定の旋律とその派生形の執拗な繰り返し、歌唱声部の音域の狭さ、そして「ハーディ・ガーディ」という、民族楽器あるいは下層民の楽器の模倣、といった特徴である。

シューベルトはなぜこの曲に民族音楽的な特徴を持たせたのであろうか。

民族音楽というものは、いわゆる西洋クラシック音楽のように特定の作曲家の作品ではない。その地域や民族の長い歴史の中で自然発生的に生まれ育まれてきたものである。そこには、特定の個人に帰属しない「無名性」がある。

一方、ミュラーのテキストには強い「虚無感」が漂っている。〈つじ音楽師〉の老人はあらゆることに全く関心を示さず、ひたすらにハーディ・ガーディを回す。自身の寒さにさえも無関心である。この老人はまさに虚無そのものである。

この老人の「虚無感」とシューベルトの音楽の「無名性」とは無関係ではない。老人は虚無であり無名の存在であり、「何者でもない」ものの象徴である。主人公はその老人とともに歩むことで、自らもまた「虚無」で「無名」な存在になってゆく。

「虚無感」はシューベルトの音楽にも反映されている。執拗になり続ける空 5 度は、ハ

ーディ・ガーディの描写にとどまらず、それ自体が「虚無」を表現しているのではないであろうか。その虚無感と主人公は同化してゆく。

聴衆はこの曲で《冬の旅》を終えた時、救いのない虚無感に取り残されたかのような感覚を覚えるだろう。この《冬の旅》全曲を通して、主人公の青年はいったい「救われる」のか「救われない」のか、様々な説があるが、この「旅」を通して社会、主人公の共同体などあらゆるものから「疎外」され、また「春」「流れ」「緑」そして「死」からさえも拒絶され、また「安穩」「安らぎ」「成功」「希望」から決別した主人公（「疎外」と「拒絶」とはどちらかという受動的な姿勢なのに対し、「決別」は主人公の意志による能動的な姿勢と言えるだろう）は、最終的に虚無の中へと消えてゆく、つまりそこで主人公には「救い」は訪れなかった、と筆者は考えている。確かに、「虚無」へと歩み入ることで、自我が消滅し、それによってあらゆる悩みから解放される、という形での「救い」は存在するかもしれないが。

（２）第一部分（第１・２節）

既にみたように、ハーディ・ガーディのドローン弦の音を模した空虚５度による２小節の導入の後、右手がその５度音程の上に旋律を演奏し始める。デュナーミクの指示は *pp* である。第３小節で旋律は単旋律で上昇と下降をそうしたのち、第４小節で（３／４拍子の）２拍目にⅤの和音が奏され、そこにシューベルトはアクセントを書いている。第５小節は第４小節と全く同じ音が、あたかもエコーの様に奏される（同じように２拍目にアクセントがおかれている）。

第３・４小節の旋律は、和声的に見るならばⅠから始まってⅤに向かう、と言えよう。第３小節３拍目の裏でイ短調の導音である嬰ト音が見られる。しかし、帰結する先の属和音（アクセントの付いた第４小節２拍目）が、ドローンによる主音上に響くため、非常に不安定な印象を受ける（今筆者は便宜的に、この２拍目にアクセントの置かれた小節をもつ旋律パターンを「HG-A」と呼称する）。

続く第６～８小節のフレーズは、第７小節と第８小節が同一で、第６小節が単旋律という最初のフレーズと音形の構造は全く同一である。だが、この二つ目のフレーズは、最初のフレーズと異なり、最終的に主和音に帰結するのであるが、第７・８小節の１拍目におかれた属和音にアクセントがおかれている（同じく、この１拍目にアクセントの置かれた小節をもつ旋律パターンを「HG-B」と呼称する）。





譜例 1

この一定しないアクセントの場所によって、シューベルトは見事に 3 拍子の拍子感を崩し、老人のよろめき、そして彼の拙い演奏を巧みに描いている。

この 8 小節にわたる「ハーディ・ガーディの演奏」の後、歌が始まる。歌唱部の伴奏は、右手の旋律は全く休止し、一貫して奏されるドローンのみが鳴りつづける。これは、明らかに歌唱部分（主人公）と、老人のライヤーとが一致せず、交わらないことを表現しているのである。後に見る第二部分との関連を考えるならば、歌が出てくるまでの 8 小節間をすべて「導入部」とし、歌唱声部のはじまる第 9 小節から第 30 小節までを第一部分、と区分することも可能であろう。

第 9・10 小節の歌唱部もまた、そのおかれたアクセントの場所が 1 拍目ではなく、2 拍目に来ている。それは（第 10 小節の）2 拍目に和声的に最も緊張する V の第 3 音である嬰ト音がおかれていることでわかる。さらに、ここには最初の 2 行の中で、言葉のアクセントが落ちる“Leiermann”という言葉がおかれている。

2 小節「ハーディ・ガーディの演奏 (HG-A)」があつて、再び歌われる。この第 13・14 小節の歌唱部も最初の 2 行と旋律は全く同じである。ここで第 14 小節の 2 拍目に置かれている言葉は“was er kann.”（彼が出来る限りに）である。

再び 2 小節の「ハーディ・ガーディ (HG-A)」の後、これまでとは異なる旋律が歌唱部に現れる。これまでの分散和音的な動きと異なり、下降する音階を持つ旋律である。ここからが詩の第 2 節に当たるのであるが、ここでは、老人が裸足でそこらを歩き回っている様が述べられているのであるが、旋律の最後で“hin”（あっちへ）と“her”（こっちへ）という音に同じロ音が充てられ、印象的な V の和音を形作る。

この時、歌唱部には和音の第 3 音（つまり導音である嬰ト音）が全く現れないため、その和声的な機能上の欠陥を補うためにピアノ声部に嬰ト音が現れる。これは、シューベルトの和声機能に対する配慮の表れとみてよいであろう。

第 2 節も、第 1 節と同じように、1・2 行目と 3・4 行目を同じ旋律で繰り返して歌われる（第 2 節のピアノ伴奏部は「HG-B」）。

だが、この第 2 節が第 1 節と異なる点は、3・4 行目が異なる旋律でもう一度繰り返されている点である。乗降する音階と下降する音階によって形作られているこの旋律は主音であるイ音に帰着し、I へ解決する役目を負い、第一部分を終結へと導く。

ここでもシューベルトは、3/4 拍子のリズムとは異なるところに、旋律線の頂点を置き、アクセントの位置をずらしている。すなわち、この旋律線のみならず、第一部分全体の最高音であるホ音を、第 25 小節の 3 拍目においているのである。この音に充てられている”Teller”（皿）は、ライヤー回しの老人が、通行人から小銭を得るためにおいている皿であるが、この皿はいつまでたっても（”immer”）空っぽ（”leer”）なのである。この、旋律の最後にある”immer leer”は、イ音とホ音から成り立っているが、ここではシューベルトはピアノ伴奏部に何ら第 3 音を補うこともなく、和声機能的な補強を行っていない。伴奏部では、相変わらず「ハーディ・ガーディ」のドローンである空虚 5 度の音程が鳴り響いているばかりである。ここで、シューベルトがはっきりと三和音を形作ることなく旋律を終えていることは、その部分の言葉”immer leer”（いつまでも空っぽだ）という言葉と符合してくる。シューベルトは、「皿が空っぽ」なことを、「和声の空っぽさ」でも表現しているのである。

この「空っぽ」を受けて奏される「ハーディ・ガーディ」は、初めてデュナーミクの変化を与えられる。第 37 小節のピアノの旋律（右手）には、クレッシェンドとデクレッシェンドの記号が書かれており、さらに第 38 小節は右手が 6 度の複旋律となって、和声的な機能が明確に感じられる（このデュナーミクの変化を持つ旋律パターンを「HG・C」と呼称する）。続く第 39・40 小節は同一の音であるが、ここで一端音楽は V → I という終止形のモデルで解決する。ここで和声的にも楽節的にも解決することで、第一部分、すなわち第 1・2 節が終わることが明確に示される。

この曲の歌唱部の旋律を分析すると、実に完全 4 度や完全 5 度の跳躍が多いことに気づく。第一部分の歌唱旋律の跳躍で、3 度（短 3 度、長 3 度両方を含む）は 6 回なのに対して、完全 4 度の跳躍は 12 回、完全 5 度の跳躍は 10 回ある。この事実は、順次進行の部分はもちろんそうではないのだが、跳躍進行の場合に、如何に和声の第 3 音が省かれ、第 1 音と第 5 音のみが強調されているかの証左と言えよう。この曲の冒頭で「ハーディ・ガーディ」が鳴らす完全 5 度のドローンは、あたかもこだまのように、歌唱旋律にまで大きな影響を持っているのである。

そして、この完全 4 度や完全 5 度の跳躍の多さは、当然のことながらこの曲を通しての「虚無感」「空虚感」といった印象にも影響を与えていると言えるであろう。

（3）第二部分（第 3・4 節）

第二部分は第 31 小節から第 52 小節までであるが、先に述べたように、第一部分中、冒頭 8 小節を「導入部」と見なす場合、第一部分と第二部分はいずれも 22 小節で、さらには音やデュナーミクの指示も全く同一の繰り返しである。ただ、歌詞だけが異なるのであ

るが、このテキストの違いによって、全く同じ旋律によっていても、そこには様々な相違が生じている。

第二部分は歌唱声部で開始される。第 31・32 小節で、歌唱声部は周囲の人々がライヤー弾きの老人に全く関心を示さないことを語る。この部分の旋律は第 9・10 小節と全く同一なのであるが、そのアクセントの持つ意味が変わってきている。第 9・10 小節では、そのセンテンスの最も重要な単語であった”Der Leiermann”が、和声的に最も緊張する V の和音の第 3 音、つまりイ短調の導音である嬰ト音におかれていた。

だが、この第 31・32 小節では、最も重要で、センテンスの中で最も重いアクセントがおかれる、二回の”Keiner”（全く～ない）は、和声的なアクセントと一致せず、むしろリズム的なアクセントが来る 1 拍目におかれている。このリズムの不一致は、シューベルトの作曲云々の問題に限るとも言い切れない。そもそも、ミュラーの詩のリズムが、ゲーテの詩のように、同じ韻律を繰り返すものと異なっているのである。

原因がどうあれ、結果として第一部分と第二部分ではリズムの構造に差異が生じ、やはり単純な 3/4 拍子のリズムによらない曲に仕上がっていることが分かる。

続いて「HG-A」による「ハーディ・ガーディの演奏」が 2 小節続く。ここでは、第 31・32 小節のテキストのリズムが、第一部分と異なることから、この「HG-A」のリズムともこの歌唱旋律のリズムが一致していないことを指摘しておく。

次の 2 小節（第 25・26 小節）では、犬が老人の周りで吠えたてていることが述べられる。このフレーズでは、最も重要な単語である”knurren”（吠える）が、このフレーズの最高音におかれている。

再び「HG-A」が続き、歌唱部が、老人が周囲に全く関心を向けず、ライヤーを回し続ける様子を語る。このセンテンスでは”alles”（全て）という単語が付点八分音符の特徴的なリズムの上に乗せられ、ドイツ語の語幹が非常に明確に表出されているのみならず、テキストの中での中心的な単語に焦点をあてている。

2 小節の「HG-B」に続き、ライヤーを半ば無機的に回し続ける様が語られる（第 43・44 小節、第 4 節 3・4 行）。さらに 2 小節の「HG-B」の後、もう一度第 4 節の 3・4 行が繰り返され、第二部分は 4 小節にわたる「HG-C」で閉じられる。

（４）第一部分と第二部分のまとめ

ここで、詳細な分析の筆を止めて、導入部から第二部分に至る楽節構造を見直してみようと思う。

大区分	小節数	内容	パート	テキスト
導入部	1－2	導入	ピアノ	／

	3－5	HG-A		
	6－8	HG-B		
第一部分	9－10	老人の存在	歌唱	第1節1・2行
	11－12	HG-A	ピアノ	/
	13－14	老人の演奏している様	歌唱	第1節3・4行
	15－16	HG-A	ピアノ	/
	17－18	老人がうろうろ歩く様	歌唱	第2節1・2行
	19－20	HG-B	ピアノ	/
	21－22	老人の空っぽの皿	歌唱	第2節3・4行
	23－24	HG-B	ピアノ	/
	25－26	老人の空っぽの皿	歌唱	第2節3・4行
	27－30	HG-C	ピアノ	/
第二部分	31－32	周囲の人々の関心	歌唱	第3節1・2行
	33－34	HG-A	ピアノ	/
	35－36	犬の存在	歌唱	第3節3・4行
	37－38	HG-A	ピアノ	/
	39－40	老人の態度	歌唱	第4節1・2行
	41－42	HG-B	ピアノ	/
	43－44	鳴りつづけるライヤー	歌唱	第4節3・4行
	45－46	HG-B	ピアノ	/
	47－48	鳴りつづけるライヤー	歌唱	第4節3・4行
	49－52	HG-C	ピアノ	/

我々はここで、殆んどすべてのフレーズが2小節単位で進み、2小節単位で「ハーディ・ガーディ」と歌が交錯しているのに対し、導入部の（冒頭2小節の導入は別として）二つのフレーズにのみ、3小節という奇数小節による楽節を見出すことが出来る。だが、筆者はこれは奇数小節の楽節ではない、と考えている。なぜならば、これはシューベルトが、2小節の楽節の後半をエコーとして繰り返しているからであると考えられるからである（同時に、ここに古典派とは違う楽節・拍節感、エコーに対する感覚の違いを見出すこともできるのであるが。古典派以前の場合は、こうしたエコーはフレーズ全体をもう一度繰り返す場合が殆どであろうから）。

そう考えた場合、実は本当に奇数楽節をとっているのは、第一部分第二部分双方の終りに位置する4小節の楽節（HG-C）ではないであろうか。これは、実は3小節楽節の最後の小節がエコーとして繰り返された結果、4小節になっているのではないであろうか。

(5) 第三部分 (第5節)

我々は、ここまで楽節構造とリズムに注目しながらこの曲を見てきた。しかし、この最終部分、詩の第5節に相当する部分(第53~61小節)は、こうした観点からは論じられない。否、むしろ楽節に分けることはこの部分の本質と齟齬をきたすと言ってもよい。歌と「ハーディ・ガーディ」の旋律は重なり合い、混ざり合うのである。ここで、主人公は(全24曲を通じて)初めて、他者へ語りかける。

ピアノ・パートは第二部分の最後を受けて、1拍目にアクセントを置いた音形を繰り返す(第53・54小節)。その上で、歌唱声部はハーディ・ガーディの音楽とは全く違う音形で、「不思議な老人よ、／お前と一緒にいってもよいか？」と語りかける。第55小節でハーディ・ガーディは、「HG-B」の一部である単旋律の旋律を断片的に奏でる。続いて、和音の伴奏の上で歌唱声部が「私の歌に合わせて／お前のライヤーを回してくれないだろうか？」と問うのであるが、ここで我々が注目すべき点は、第55小節のハーディ・ガーディの旋律が、第56小節の歌唱声部に拡大されて現れる点である。ここで、これまでお互いにそれぞれ関係なく歌われてきた歌と、老人の奏でる音楽とが、お互いに近付くのである(譜例2参照¹³¹)。

この第56・57小節でもう一つ注意すべき点は、Vの和音が充てられている2拍目にアクセントの指示があることである。ここは歌唱声部に二音とへ音が来ているため、和声的には属九の和音になるのであるが、ここでもシューベルトは一般的な3/4拍子のリズム「強・弱・弱 | 強・弱・弱」を拒否している。そして、それに続く最後のハーディ・ガーディに至って、初めてpp以外のデュナーミクの指示が現れる。ピアノ・パートにfとクレッシェンド・デクレッシェンドが書かれている(第58小節)。旋律は高いイ音まで昇って、そこから再びpに戻り(第59小節)、冒頭の「HG-A」を以って曲を閉じる。最後の小節(第61小節)はイ短調の主和音を以って終わり、そこにはフェルマータの指示もある。

53 Wun-der-li-cher Al-ter, soll ich mit dir- gehn? Willst zu mei-nen Lie-dern

57 dei-ne Lei-er drehn...?

f p pp

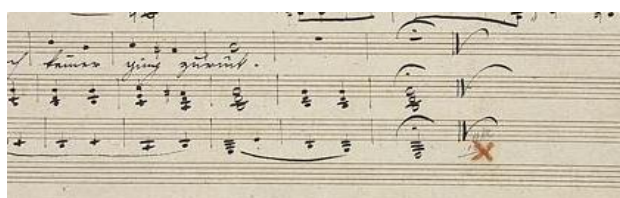
譜例 2

(6) 調性の変更

よく知られているように、この曲は自筆譜と出版譜とでは、その調性が異なる。出版譜ではイ短調であり、通常この調で（あるいはこの調に基づいた前後関係の移調楽譜で）演奏されているが、自筆譜ではこの曲はロ短調をとっている。梅津時比古は、エルマー・ブッデの研究を引いて、この〈つじ音楽師〉の調性が変更されたことは、シューベルトの意図ではなく、出版者のハスリンガーによるものである、と断じている¹³²。筆者もこの意見に賛成である。筆者がこの意見に賛成するのは、ブッデの研究（筆跡）によるのではなく、この後に梅津が述べている如く¹³³、〈つじ音楽師〉の前の第23曲〈幻日〉の調性との関連においてである。

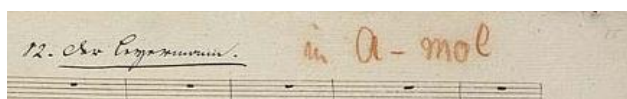
この調性の変更に関しては、自筆譜を見ると次のような傍証も得られよう。

《冬の旅》の自筆譜はニューヨークのモーガン図書館が所蔵しており、これはインターネットで閲覧可能である¹³⁴。《第二部》はシューベルトの完成稿がモーガン図書館に所蔵されており¹³⁵、ここには問題の移調についての書き込みも見られる。第22曲〈勇氣〉と第24曲〈つじ音楽師〉には赤鉛筆でそれぞれ“in g - mol” “in a - mol”¹³⁶と記されている。《第二部》の楽譜には、随所にこれと同じ赤鉛筆で「X」が書かれている。これは恐らく、この楽譜を筆写する際に、ページの変わり目に目印を付けたものと考えられる。シューベルト自身が「決定稿」を筆写する必要はなかったはずであるので、これを筆写したのは出版社の関係者ではないであろうか。すなわち、初版出版者のハスリンガーである可能性は高いのである。そうすると、調性についての修正もハスリンガーの筆跡である可能性が高くなるのである（譜例3・4参照¹³⁷）。



譜例 3

～＊～＊～



譜例 4

そもそもこの曲をなぜハスリンガーがイ短調に下げたかであるが、これはロ短調では最高音が高すぎる、という実際的な理由だったのであろう。だが、結果的にこのことによって、前の〈幻日〉のとりイ長調に対してイ短調、という同主短調をとることになって、この二曲の連続は全く何の障害もなく、極めてスムーズになった。これでもって、この2曲の関係が、より「音楽的になった」と考える人もいるかもしれない。

だが、これを本来の調性であるロ短調に戻して、〈幻日〉と〈つじ音楽師〉を完全な *attacca*

で演奏した場合、なぜ〈つじ音楽師〉がロ短調なのか、が分かってくる。イ長調の主和音で閉じられる〈幻日〉の余韻の中から、抵抗のない同主短調であるイ短調ではなく、極めて違和感のあるロ短調の主音と属音による完全5度の音程が浮かび上がってくる時、聴衆は〈幻日〉の音楽から全く異なる、いわば異世界へと連れて行かれるかのような感覚を覚えるであろう。これによって、それまでの世界と〈つじ音楽師〉とを、完全に異化することにシューベルトは成功したのである。そして、そのあとに展開される〈つじ音楽師〉の異常な世界を考えれば、この調性による異化は実に納得がいく。この効果は、出版譜に基づいて〈幻日〉と〈つじ音楽師〉とを（移調楽譜を用いた場合でも）お互いの同主調でつなげた場合には得られない効果である。筆者は、この効果こそが、シューベルトが本来望んでいた曲間の接続で得られる効果であると考ええる。ゆえに、この〈つじ音楽師〉はロ短調、移調楽譜を用いた場合でも、必ず〈幻日〉よりも長2度高い調に移調して演奏されるべきであると考えるのである¹³⁸。

また、この曲が本来ロ短調であるべき、とする根拠として、《第一部》の最後にある第12曲〈孤独〉がロ短調をとることも挙げられるであろう¹³⁹。〈つじ音楽師〉がロ短調をとることによって、《第一部》の最後と《第二部》の最後とが共にロ短調をとり、調性的な連環性と一貫性を持つことが出来るからである。シューベルトが、そういう意図なくしてロ短調をとることは考えにくく、またその連環性を犠牲にしてまでイ短調をとると考えることは不自然であろう。

（7）演奏法その1—第一部分と第二部分

〈つじ音楽師〉のシューベルトの楽譜が実に個性的な拍節によって書かれており、そのアクセントの位置に非常に特徴がみられることはこれまで見てきたとおりである。そこで、この曲を実際に演奏する際、最も注意すべきはこのシューベルト自身が書いたアクセントを如何に尊重し、如何に効果的に表現するか、という点である。

シューベルトがここまで注意を持ってアクセントを書いたということは、アクセントの書かれた音が間違いなくはっきりとしたアクセントとして聴取されることを狙ったことである。ということは、演奏者はシューベルトの書いたデュナーミクの指示に厳密に従い、シューベルトがアクセントを書いていない音が、アクセントのように聴こえないように注意しなければならない。

ピアノ・パート左手に一貫して鳴り続ける完全5度の音は、分析の中でも見てきたように「ハーディ・ガーディ」の音の描写であり、常に一定のデュナーミクで奏されるべきである。導入部のピアノ・パート全体は、シューベルトが書いたアクセント以外のところにアクセントがつかぬよう注意し、淡々と演奏する。その淡々とした流れの中にシューベル

トの書いたアクセントだけが浮かび上がってくるように演奏するのである。

第 1・2 小節のピアノ・パートの導入は、前打音が少し長めに、テヌート気味に演奏されるべきである。また、この前打音は拍点より前に演奏されるべきではない。つまり、バスのイ音と前打音の嬰ニ音は同時に奏されなければならない。この不協和音程が鳴る時間がないと、「ハーディ・ガーディ」の調弦の不安定さを描写したシューベルトの意図が、充分に表現できない。この不協和音程によって〈つじ音楽師〉がこれまでの曲と異化されるのである。

歌手は、この曲においては何か感情を表現するという目的を捨て、ひたすら言葉を明瞭に発音することに力を傾注すべきである。この曲は演奏家が何かを込めようとするよりも、逆に感情的なものを極力抑制した方が、曲の「虚無感」が伝わるのである。ただ、テキストの導く自然なイントネーションとアクセントに従えばよい。

最初の 2 行 *Drüben hintern Dorfe / steht ein Leiermann,* では、“*Leiermann*” が最も重要な単語である。よって、この単語の“-ei-”の音節にだけ少し重みを与える。“*Leiermann*” という単語のみに重みを与えるため、それ以外の音節は、出来る限り均等なデュナミックで、ヴィブラートを極力抑えて発音されるべきである。

ピアノ・パートは歌唱声部の間に同じ旋律を繰り返す。これはテキストにあるように、全く周りに無関心に、ぶっきらぼうに、無表情に演奏されるべきである。

歌手は次に *und mit starren Fingern / dreht er, was er kann,* の 2 行を歌う。このとき、“*starren*” という単語の子音は少しひっかかりがある方がよい。ここはドイツ語の響きに従って発音した方がニュアンスが出やすいだろう。筆者は、どこの国の、またどのような地域の言語でも、そのおおもとは擬態語や擬音語があると考えている。様々な現象を音で表現する時、その土地ごとの人々がどのような音で表現してきたか、が言語の根底にあると思う。この“*starren*” という単語も、子音のひっかかりが、冷えてこわばったようなニュアンスを伝えていると考えるのである。

次のピアノ・パートも全く無表情に演奏されるべきである。その中からアクセントを付けられた V の和音だけが浮かび上がるように演奏する。

第 2 節の最初の 2 行 *„Barfuß auf dem Eise / wankt er hin und her,”* では、“*Barfuß*” の“-fuß”の音節でホ音が登場する。歌い手は、このホ音を大きく歌ってはならない。むしろ、“*Bar-*”の音節よりも小さくならなければならない。そのためには頭声を効果的に用いるとよいであろう。この 2 行では、テキストの示すアクセントに従い、“*wankt*” が最も重くなる。しかし、これも特段歌い手が重さを与えることをせず、言葉の自然な流れに従うだけでよい。

この部分でピアノ・パートに少し動きが与えられているが、これも無機的に演奏された方がよい。このピアノ・パートはただ歌唱声部の和声的補強にすぎない。

第 19・20 小節のピアノ・パートは、これも無機質かつ無表情に演奏されるべきである。だが、今度はアクセントの位置が変わっているので、これは少し強調されてもよい。ほんの少しだけ、アクセントを際立たせてもいいだろう。

第 21・22 小節は“und sein kleiner Teller / bleibt ihm immer leer.“のテキストである。このセンテンスで最も重要なのは“immer leer“、特に“leer“（空、空っぽ）である。この単語は、全く「空虚に」響かなくてはならない。フィッシャー＝ディースカウは、この単語を「ノン・ヴィブラート」で演奏することを推奨している¹⁴⁰が、筆者も全く同じ意見である。また、付点音符になっている“bleibt“も少しアクセントがあつてよい。

第 25・26 小節でこのセンテンスが繰り返される。シューベルトは、二度目のこのフレーズでは“Teller“にアクセントがおかれるようにこれを付点音符にした。このシューベルトが施したフレーズ感に従って、自然にアクセントをつけるとよいだろう。

第 27 小節からのピアノ・パートに、初めてデュナーミクの指示の変化がある。クレッシェンド・デクレッシェンドの指示である。このクレッシェンド・デクレッシェンドは、ほんの少しのテンションの高まりと捉えた方がよい。決して大きくなりすぎず、瞬間的な効果を狙うのである。そして、第 28 小節ですぐにもとのデュナーミクに戻る。この間も、左手の空虚 5 度の音程は、出来る限り同じデュナーミクで、つまりクレッシェンド・デクレッシェンドの影響を受けずに奏されるのが望ましい。この音程は、この曲を通じてあたかも宿命であるかのように鳴り続けるべきである。

第 31 小節から、詩の第 3 節に入る。第 3 節の第 1・2 行“Keiner mag ihn hören, / keiner sieht ihn an,“を歌う時、二つの“keiner“の語頭の“k“の子音を立てて強調したくなるだろう。確かに、この子音は少し強調した方がよいが、ほんの少しでよい。また、第 1 行と第 2 行との間に僅かに間をあけ、両者を独立させ、内容を並列させるように演奏する。

„und die Hunde knurren / um den alten Mann,“（第 35・36 小節）では“knurren“（吠える）の“kn-“の子音を強調したくなるだろう。しかし、これも作想的に聞こえるほどやらない方がよい。他よりもほんの少し立てるだけで充分だろう。

より重要なのは、次の第 4 節である。“Und er läßt es gehen / alles, wie es will, / dreht, und seine Leier / steht ihm nimmer still.“（それでも老人は、／すべてを放って、／ライヤーの取っ手を回し続け、／ライヤーの音が止むことはない。）、つまり、老人は周囲のあらゆるものに、全く関心を払っていない。いや、氷の上を歩くむき出しの自分の足、手のかじかみといったものにさえ、無関心なのである。そもそも、彼はそういったことを感じているのかどうかさえ分からない。

最初の2行“Und er läßt es gehen / alles, wie es will,“（第39・40小節）で最も重要な単語は“läßt“である。この単語は全く無色に響かなくてはならない。[ɛ]の音を少し[e]寄りに発音するとよいかもしれない。

最後の“will”の“-ll”という子音は、十分に長く響かせる。次のピアノ・パートの出まで、この子音が響いていた方がよい。

“dreht, und seine Leier / steht ihm nimmer still.”では、“dreht”の後の“,”で、ほんの少し隙間を作る。“und”を少し意識的にいいなおす。聴衆がはっきりと“,”の存在を聴き取れた方がよいからである。だが、決して“und”が強くなるように注意しなければならない。

二度目の“dreht, und ...”（第47・48小節）でも同様である。ここでは、“Leier”を少し薄い響きで歌うとよいかもしれない。響きを薄くすることで、逆にこの単語を強調するのである。ここはシューベルトが付点音符を書いているので、少し強調されるべきである。

ここまで、ピアノ・パートについてはあまり詳しく触れずに来た。ここまでのピアノ・パートは特に感情を込めず、無機質に、無表情に弾くのが最も効果的な演奏法と筆者が考えているためである。

第49小節のクレッシェンド・デクレッシェンドもあまり極端にならないように、ほんの少しかければよい。そして、このデクレッシェンドの後でデュナーミクが特に小さくなっている方が望ましい。その中で、第51・52小節のようなアクセントだけがますます際立って聞こえてくるように演奏するのである。

（8）演奏法その2—第三部分

この最後の部分に歌い手とピアノ奏者は全神経を集中すべきである。ここはコーダではない。《冬の旅》全24曲の終結点と結論が語られている。

“Wunderlicher Alter, / soll ich mit dir gehn?”（不思議な老人よ、／お前と共に行ってもよいだろうか？）という、《冬の旅》全曲を通じて、初めて人への呼びかけが出てくる（人間以外のもの、葉や木や、あるいはカラスのような動物への呼びかけはこれまでもあったが）。最初の“Wunderlicher”は付点音符になっている。ここには少しアクセントがあった方がよい。“W-”の子音は、ピアノ・パートのアクセントと完全に重なってしまわないように注意しなければならない。ピアノ・パートのアクセント、特に音のアタックと歌い手の子音とが完全に重なると、ピアノ・パートのアタックによって子音は消されてしまう。ごく僅か、子音を拍点より前に出すべきである。“Wunderlicher”が“-u-”や[ɐ]のような暗い母音、あるいは曖昧な母音が多いのに対し、“Alter”の[a]ははっきりと、明るく発音される

べきである。そして、この最初の呼びかけは少し息を混ぜ、若干曖昧な音色の方がよいだろう。

ピアノ・パートは、第 51・52 小節でデュナーミクを落とし、そのまま第 53 小節に入る。その中で、アクセントだけを浮かび上がらせる。

“Willst zu meinen Liedern / deine Leier drehn?”（私の歌に合わせて、／そのライヤーを回してはもらえないだろうか？）この言葉をもって《冬の旅》は閉じられる。この 2 行は頭声を混ぜた、極めて静かな声で歌われるべきである。

フィッシャー＝ディースカウは、最後の”drehn?”でクレッシェンドすることを推奨していた¹⁴¹。実際、彼は多くの録音でそのように演奏している。しかし、筆者はこの解釈には反対である。歌い手が最後に多くのことをするよりも、ピアノ・パートが最後のフレーズで *f* を弾いた方が効果的である。もし、歌い手がこの最後の音をクレッシェンドすると、強制しているようなニュアンスになり、主人公の意志が感じられすぎる。ここでは、主人公はもう戦う力もなく、意志もなく、静かに「虚無」に我が身を委ねようとしている。歌い手は静かに消えてゆくように歌った方がよいだろう。

それに対し、ピアノ・パートは最後の *f* とクレッシェンド・デクレッシェンドを充分に行う。そして、すぐに元の *p* のデュナーミクに戻り、第 60 小節では *pp* にまで落とし、最後のアクセントを響かせて曲を閉じる。

3. 〈郵便馬車〉 Die Post

(1) 全体の構成

6/8 拍子 Etwas geschwind 変ホ長調

1827 年 10 月に作曲された《冬の旅》≫第二部《の冒頭におかれた曲である。シューベルトの巧みな描写力が十全に行かされた曲でもある。

まず、テキストを見てみよう。

Die Post

郵便馬車

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
mein Herz?

通りから郵便馬車のホルンの音が響いてくる。
なぜこの胸がこんなに逸るのだろう、
我が心よ？

Die Post bringt keinen Brief für dich,
was drängst du denn so wunderbarlich,
mein Herz?

あの郵便馬車はお前に一通の手紙も届けてくれはしないのに、
それなのに、なぜそんなに逸るのか、
我が心よ？

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
wo ich ein liebes Liebchen hatt',
mein Herz?

そうだ、あの郵便馬車はあの町からやってきたのだ、
私の愛する人のいる、
我が心よ？

Willst wohl einmal hinüber sehn
und fragen, wie es dort mag gehn,
mein Herz?

お前は出て行って郵便馬車を見て、
そこがどうなっているか訊きたいのだろう、
我が心よ？

テキストは、“mein Herz?”（我が心よ？）という呼びかけを各節にリフレインとして持つ 4 つの節からなっている。各節は 3 行からなり、それぞれ 1 行目と 2 行目で脚韻を踏んでいる。

シューベルトは、この詩に ABAB という二部形式の曲を付けた。A は変ホ長調の軽快な音楽で、郵便馬車の音と御者の鳴らすポストホルンの音を巧みに描写しているのに対して、B は変ト長調を基調とし、より内面の描写に重きが置かれている、といってよいであろう。

この曲のテキストでは、一見してわかる通り自分の心に対し、一貫して二人称で呼びか

けている。これは明らかに「自己の精神の客体化」である。この曲は主人公の独白でもあるが、同時に主人公が自分の精神を外から冷静に眺めて、それに対して呼びかける曲でもある。それは、この詩においてミュラーが意識的に一人称を避けていることからわかる。

〈郵便馬車〉で主題になっているのは、自分ではそんなことはあり得ない、と分かっているながらも彼女からの便りを待つ、という心理である。このような心理は万国、またいつの時代にも共通のものである。現代ではさしずめ、好きな人からのメールを待つ心境であろうか。携帯電話の着信音が鳴るたびに虚しい期待を抱く心境である。

この空しい期待を主人公に呼び覚ますのが、郵便馬車の蹄の音、そして馬車の御者が吹きならすポストホルンの響きである。これは、まるで「彼女のいる町の象徴」であるかのように主人公の心象に響く。

シューベルトは、これをきわめて明るい音楽で描いた。しかし、この曲には実際には明るい要素は何一つない。あるのは実際にはあり得ないと分かりきっていて抱く期待、そのあとに残される失望感と虚しさだけである。この虚しさは、音楽の明るさが増すほどに深まるかのようである。これもまた、音楽における逆説的表現といえるだろう。

(2) 第1節

音楽は、ピアノによる8小節にわたる序奏で始まる。“*Etwas geschwind*”（ほどよく速く）6/8拍子のリズムに乗って、まず左手が2小節にわたって近づいてくる馬車の蹄の音を描写する。シューベルトはこの馬車が「遠くから近付いてきている」ことを表すために *p* の指示を与えている。また、あとで述べるようにさらに近付いてきた時に *cresc.* の指示も与えている。この最初の2小節は序奏の中でもさらに「導入」と呼べるかもしれない。この「蹄の動機」は歌が始まるまでの8小節の間一貫して左手で奏されるが、そこにはスタッカートも指示されており、間違いなく蹄の音と分かる。

2小節間の蹄のあと、右手がリズムカルな御者の奏するポストホルンを「吹き」始める。このポストホルンの旋律は、2小節単位の動機が3つ、つまり6小節にわたって展開されるが、第3・4小節と第5・6小節は完全に対になっており、同じリズム構造を持つ。ただ音高だけが高くなってゆくのである。この動機は付点を含むきわめてリズムカルな小節（第3小節と第5小節など。これを仮に「ポストホルンの動機A」と呼称する）と、レガートで奏される小節（第4小節、第6小節。同じく「ポストホルンの動機B」と呼称する）の、さらに細分化された二つの動機からなっている。このきわめて対照的な二つの動機が対になって、さらにそれが繰り返されることでこの最初のポストホルンの旋律が形作られる。

ここで、この序奏が三声になっていることに注意したい。左手で鳴り続けるバスの保続音（変ホ音）、同じく左手のスタッカートの音、そして右手の「ポストホルン」である。

第 7・8 小節では、この「ポストホルンの動機 A」が繰り返され、歌につながってゆく。このポストホルンの旋律は、もっぱら主和音の和音構成音からなっている。

この 8 小節の序奏は、全て変ホ長調の主音上に展開され、和声的にきわめて安定した印象を与える。

第 9 小節の 5 拍目から歌が始まる。この第 9 小節以降は、両手が和音で「ポストホルンの動機 A」を奏するうえに歌が歌われる。第 9～11 小節の間、ピアノは V→I のカデンツ（終止形）を奏し続ける。この上で歌が、通りから郵便馬車のホルンが聞こえてきたことを歌う。この歌唱声部の音形も、変口音とト音のみからなり、この歌唱声部もまたポストホルンの描写でもあると言えよう。

だが、歌が「なぜそんなに高ぶるのか、我が心よ」と歌い始める第 12 小節以降は、きわめて繊細な和声進行が見られる。ここから、郵便馬車の描写ではなく、内容が主人公の内面へと移ることを考えると、これは作曲技法的にきわめて自然な発想と言えよう。まず、第 12 小節の 4 拍目に下属和音上の属七の和音が現れ、次の小節で変ニ長調の属七の和音へと解決する。ここで音楽は変ニ長調に転調したと考えてもよいだろう。第 13・14 小節の間、変ニ長調の属和音が続き、歌もその和音の構成音を歌う。この 2 小節の間の最高音変ホ音に“hoch“（高い）という単語がおかれており、心の高ぶりが巧みに描写されている。同時にここも一貫して分散和音であり、ポストホルンの旋律がここにまでこだましていながら、同時にテキストの内容、なにかんづく心理描写と見事に一致している様には感嘆の念を禁じ得ない。この 2 小節間には *cresc.* とクレッシェンド記号も書かれ、馬車が近付いてきていることが描写されるとともに、次の第 15 小節でそれが高いへ音とともに *f* に至り、心の高ぶり、高揚感という心理描写と、郵便馬車の描写という情景描写が見事に一致している。

第 15 小節で音楽は変ニ長調の主和音に解決し、そこでデュナーミクは *f* に至る。この *f* には先述したようにへ音がおかれ、そこには“Herz“（心）の単語が充てられている。このへ音は次の第 16 小節の頭までタイで伸ばされており、はやる心への呼びかけが極限まで高められている。ここでは、左手の音がオクターヴ下がり、音域が広がっていることでもその心理描写がさらに強く性格づけられている。

第 15 小節で *f* に達したデュナーミクは、しかしすぐにディミヌエンドへと転じる。このディミヌエンドは、ピアノ・パートに書かれているのであるが、同時に歌唱声部に対しての指示でもある、と考えた方がよいであろう。このディミヌエンドを歌唱声部で行ったら、呼びかけが心の内面へと戻ってゆくかのような効果が出るであろう。

第 17 小節で和音は変ホ長調の属和音上の属七に進行する。ここではもうデュナーミクは *p* になっている。第 18 小節では属和音上の属七の変位和音（具体的には準固有和音の第 5 音下降変質）に進行し（*decresc.* の指示がある）、「なぜ高ぶるのか」のセンテンスが繰り返される。第 19 小節では変ホ長調の主和音の第 2 転回形（4・6 の和音）になる。歌唱声部の旋律は、ここでも分散和音をとるが、第 20 小節冒頭で“hoch“の音に倚音が見ら

れ、ただの分散和音による旋律にとどまらず、また“hoch“（高い、ここでは高ぶる）という単語に適切なアクセントを与えている。

第 19～23 小節の間、和声はすべてバスの属音上に展開されている。さらに、21～23 小節の間は、和声が半小節ごとに移り変わっている。第 21 小節では主和音の第 2 転回形からⅡ度上の属九の和音（根音省略形）へ、第 22 小節では、属七からⅠへ（但し付加第 4 音）、第 23 小節は属七の基本形、そして第 24 小節でⅠに解決する。第 21 小節のⅡ度上の属九の和音はピアノ・パートのみではなく、歌唱声部の音を含めて初めて和音が成立する。歌唱声部が、ただピアノ・パートに含まれる音を歌うのみならず、和音の一構成音を担っており、きわめて重要なポイントである。ここで、歌唱声部は 2 度“mein Herz?“（我が心よ？）と繰り返す。第 21・22 小節にはピアノ・パートに *cresc. decresc.* の記号も書かれている。そして、第 24・25 小節でⅠに解決するのであるが、ここには *fp* が書かれ、ピアノは和音によるⅠと属音短音によるリズムとを繰り返す。

そのあとには 1 小節のゲネラル・パウゼがおかれている。このゲネラル・パウゼの持つ効果は絶大である。これによって聴衆は「郵便馬車」や「ポストホルン」といった外的な事物から切り離され、一気に第 2 節の「内面の世界」へと誘われる。

（3）第 2 節

第 2 節の音楽には、第 1 節ですっと鳴り響いていた蹄の音とポストホルンの音が全く鳴りやむ。音楽はもっぱらシチリアーノのリズム（♩ ♪ ♪）で進む。この音楽の変化は、郵便馬車の蹄の音やポストホルンといった、いわば外界の音を遮断して、（第 1 節と異なり）もっぱら主人公の内面、心との対話へと移行するテキストの内容から導かれたものであろう。

第 2 節は、調性も変ト長調が中心で、調性的にも第 1 節の明るさとは好対照をなす。デユナーミクの指示も *pp* である。

第 2 節は第 1 節の分散和音的な動きに比して順次進行、そして特に短 2 度の揺れが見られる。まず歌唱旋律で目を引くのは詩の 1 行目“Die Post bringt keinen Brief für dich,“(あの郵便馬車はお前に一通の手紙も届けてくれはしないのに、)において、“Die Post“と“bringt“の間に 8 分休符 3 つ分の休符があることである。後に考察するように、第 2 節と同じ音楽である第 4 節はこの休符がない（両者の数少ない相違点の一つである）。この休符は、もちろん“Post“が短母音の単語であるから、という理由もあるだろうが、それ以上にシューベルトはここで「呟くような」効果を狙ったのではないだろうか。特にこの曲をテノールが歌う場合、“Die Post“の単語が充てられている変ト音はテノールの胸声区であり、なおさら「呟くような」効果が得られるだろう。

この 1 行目は小節数で言うと第 27～30 小節（厳密にいうと第 28 小節のアウフタクトか

ら)である。変ト長調のVIの和音(つまり変ホ短調のI)で第2節は開始されるので、第1節の変ホ長調の音楽とは全く違う雰囲気を聴衆は感じることになる。

続く第31小節の短2度の動きは“drängst”(急きたてる、逸る)という単語のニュアンスを反映している。

第34・35小節に出てくる二度の“mein Herz?”の呼びかけのエコーが第36・37小節のピアノ・パートに聞かれる。

第38小節のアウフタクトから言葉の語り口が前へ進む。テキストは第2節を繰り返している。言葉の音節ごとに充てられる音符が少なくなる。つまりメリスマ的な要素が減り、語り口が切迫してくる。ここで調性は変ホ長調に戻っている。“mein Herz?”の呼びかけだけは二度ずつ繰り返されている。音楽は第44小節の“Herz?”に向かってクレッシェンドし、そこでfに達する。この“Herz”は引きのばされ、変イ音にまで達する。デュナーミクはその後ディミヌエンドし、第46小節でpになるとともに、最初の「馬車」の描写に戻る。

(4) 第3節

第3節(第46～72小節)は第1節とほとんど同じ音楽であるが、細部においては異なっている。

第2節の終わりを受け、再び馬車の蹄の音が鳴り始め、その上に「ポストホルンの動機」が奏せられる。歌唱旋律が始まるまでの展開は第1節と全く同じであるが、歌いだしの第54小節で、第1節の同じ個所に書かれているpがここでは書かれていない。これは、第1節では遠くから近付いてきている「郵便馬車」の描写であったのが、ここではもうすでに近くまで来ているため、音が大きくなっている、と考えると自然であろう。

ここでのデュナーミクを歌唱声部についての指示をも兼ねている、と考えることもできる。そう考えると、ピアノ・パートのデュナーミクの指示は「郵便馬車」の具体的描写として考えられるが、歌唱声部に対してpがないことの意味は、「彼女の住んでいた町から来た」ことを主人公がはっきりと認識した結果、と考えることもできるだろう。第1節ではまだなぜ自分が高ぶるのかわからない。ただ分かっているのは「郵便馬車が来たこと」だけである。しかし、この第3節では「なぜこの郵便馬車が自分の心を高鳴らせるのか」をはっきりと認識できたのである。

第1節で“hoch”(高い)という単語がおかれていた変ホ音は、ここでは“Liebchen”(愛する人)という単語が来る。シューベルトが同じ旋律で別の言葉を語らせる時、旋律が見事に言葉の意味と一致するかの証左がここにもある。

„wo ich ein liebes Liebchen hatt’, / mein Herz?“ (私の愛する人のいる、／我が心よ?) は二度繰り返されるが、二度目は嘔みしめるようなppで歌われる。ここで初めて一人称の一格が登場する。

第3節は、第1節同様“mein Herz?”の繰り返しで閉じられる。第1節でも同様であるが、この“mein Herz?”の呼びかけが *f* でないことは重要である。これはあくまで自己の内面への呼びかけであり、外向的な「叫び」ではないのである。

第1節と同じように音楽はゲネラル・パウゼで断ち切られる。このゲネラル・パウゼによって聴衆の意識は外面の世界から主人公の内面の世界へと移るのである。

(5) 第4節

第4節も、第2節の音楽とほとんど同じであるが、細かい相違は存在する。まず第73小節で、第2節の同じ個所（第28小節）にあった休符がなく、音がつながっている。これによって第2節の弦くような感じがなくなり、より「呼びかけ」のニュアンスが強くなっている。第2節の独白から“Willst wohl einmal hinüber sehn / und fragen, wie es dort mag gehn,”（お前は出て行って郵便馬車を見て、／そこがどうなっているか訊きたいのだろう、）とテキスト自体が自問する要素が強くなっていることからこのシューベルトの音楽的变化は充分理解出来る。

第2節で“drängst”（逸る）の単語にあった短2度の揺れが、ここでは“fragen”（聞く、質問する）という単語に充てられており、自分では制御できない感情の動きが巧みに表現されている。

この直後の“mein Herz, mein Herz?”と二度歌われる部分（第78～80小節）には、『ペーレンライター原典版』では第78小節全体にクレッシェンドと第79小節の1拍目にアクセントの記号が書かれている（譜例1参照¹⁴²。特に四角で囲んだ部分）。



譜例 1

また、マンディチェフスキ校訂の『ブライトコプフ&ヘルテル版』では第78小節全体にクレッシェンド、第79小節全体にディミヌエンドが書かれている（譜例2参照¹⁴³。同様に囲まれた部分）。



譜例 2

これはシューベルト作品を解釈する上での厄介な問題の一つである。すなわち、シューベルトはアクセントの記号〔>〕を長く書く癖があったので、最終的にそれがアクセントを意味しているのか、ディミヌエンドを意味しているのか、判別できなくなっている例が多いのである。ここは自筆譜では次のように書かれている¹⁴⁴（四角で囲った部分）。



譜例 3

確かに、シューベルトにはこの長さでアクセントを意味している場合もあるが、筆者はこの場合、これは短めのクレッシェンド・デクレッシェンドと考えるのが適当ではないかと考える。

このように考えた場合、この部分を歌う際のニュアンスも異なってくる。『バーレンライター』の場合は“Herz”という単語にアクセントがおかれる。これも不自然ではないし、ここにアクセントがおかれていたとしても、“Herz”という単語を重視したい、という音楽的意図は理解できる。

一方『マンディチェフスキ版』の場合は歌唱声部というよりも、もっぱらピアノ・パートに向けられた指示、と考えた方が納得がいく。つまり、ピアノ・パートが“Herz”に向かって近づいてきて、再び遠ざかってゆくイメージである。

これらに対し、シューベルトの自筆譜から読みとれるニュアンスは、「瞬間的なクレッシェンド・デクレッシェンド」である。それは、それまで抑えられてきた感情が瞬間的に表出される、ということではないであろうか。

筆者は、シューベルトのアクセントについて、これを従来のように一様にディミヌエンドと解釈するのは問題であるとしても、これを単純に「アクセント」と考えるのも早計ではないかと考えている。もちろん曲により、場合によるが、シューベルトのこのような記号は、アクセントとディミヌエンドとの中間に存在するようなもの、いわば「シューベルト・アクセント」とでも呼び得るようなシューベルト独自のデユナーミク記号と捉えた方が、シューベルト自身が楽譜に込めたかったニュアンスに一番近いのではないであろうか、

と考えるのである。

第 83 小節から音楽は再び前へと進む。ピアノ・パートのリズムと歌唱声部のリズムとが一致し、音楽を前に進める。

歌唱声部では第 85～86 小節で再び“mein Herz, mein Herz,”という呼びかけが現れるが、この直後、第 86 小節の 6 拍子で数えて 5 拍目に 8 分休符が挿入されている。これは第 2 節の同じ部分には存在しなかったものである（第 2 節では 4 分音符になっている。ここでは 8 分音符+8 分休符）。この休符によって、シューベルトは第 83～92 小節の部分が単純に一つの流れになってしまうことを巧みに避けたのである。第 2 節では流れの中で“drängst”（逸る）という単語が現れることが重要であったが、ここでは“und fragen”（尋ねる）という言葉が流れてしまわず、フレーズ感を切り替えることをシューベルトは要求しているのではないであろうか。類似する箇所、シューベルトが楽譜に記したこのような細かい相違には、シューベルトは明確な意図とニュアンスの変化を求めていたと考えられる。ゆえにこのような相違は充分吟味される必要がある。

第 4 節では最後の“mein Herz, mein Herz?”という呼びかけが拡大される。二度目の“Herz”は一小節以上に引き伸ばされる。ピアノ・パートは蹄の音を描写したリズムを一小節そうした後、I の和音を二つ弾いて唐突に曲を閉じる。

（6）演奏法その 1—第 1・2 節

この曲はすでに述べたように、音楽の明るさがテキストの悲嘆を浮き上がらせる、という逆説的な構造が存在する。この逆説的な構造を効果的に演奏するためには、演奏に際しても明るさを失わないことが重要である。しかし、この曲は 6/8 拍子という「乗りやすい」拍子であり、ともすると勢いだけの明るさになりかねない。ある意味危険な曲である。しかし、この曲は軽快さを失ってはならない。やや早めのテンポを設定をするべきである。

序奏はすでに述べたように三声で書かれているが、この三声はそれぞれの声部が均等に聞こえるように奏されなければならない。この時に大事なことは保続音の変ホ音が明瞭に聞こえることである。

右手の旋律は、すでに述べた「ポストホルンの動機 A」と「同 B」との対比を明瞭に演奏することが大切である。「動機 A」のリズミカルな付点の音形と「動機 B」のレガートのラインとの対比である。また、右手の旋律に影響されず左手のスタッカートの内声が軽快さを失わないことも大切である。

歌曲ピアニストのジェラルド・ムーアは自身の著書で、この部分については第 3・5・7・

8 小節のピアノの右手（動機 A）に金管楽器の音質が必要である、と述べている。その上でこの部分のデュナーミクの指示が **p** であることから、指はフォルテのタッチで *una corda* を踏むことでこれを両立できる、と述べている¹⁴⁵。これは経験豊かなピアニストならではの実際的な意見ではないであろうか。序奏では当然、郵便馬車が近づいてくるという具体的なイメージを失わないことも大切である。

歌唱声部の歌いだし“*Von der Straße her ein Posthorn klingt.*”は、ある種の期待感をもってはじめられなければならない。彼は遠くから聞こえてくる「郵便馬車」の物音に心を躍らせているのである。しかし、ここは決して大きな声で歌うべきところではない。少し息を混ぜて歌うと切迫して息切れしたような効果が得られるだろう。

続く“*Was hat es, daß es so hoch aufspringt, / mein Herz?*”（第 13～16 小節）では、楽譜に指示されているクレッシェンドを充分に行わなければならない。そして、第 15 小節の“*Herz?*”で **f** に達した後、ディミヌエンドをかけることができれば、自分自身に呼び掛けている、というニュアンスがよく出るだろう。ピアノ・パートもこれと共にデュナーミクを変化させなければならない。第 17 小節で **p** に戻っていることが大切である。そこからシューベルトはさらにデクレッシェンドすることを要求している。ピアニストは、ここはデクレッシェンドというよりも、第 18 小節の V 上の V の和音で音色を変えることを心がけるべきである。これは、変ニ長調へ転調した音楽が、主調である変ホ長調へ戻ってくるための重要な和音である。

第 19 小節のアウフタクトから、“*Was hat es, daß es so hoch aufspringt, / mein Herz, mein Herz?*”が繰り返される。第 20 小節までは **p** のデュナーミクで歌い、第 21・22 小節でクレッシェンド・デクレッシェンドを行う。“*mein Herz?*”は二度繰り返されるのであるが、この二度目の“*mein Herz?*”に向かってクレッシェンドしてゆく演奏をよく聴く。これはあまり望ましい解決策ではない。確かに高い音に向かってクレッシェンドしてゆくのは、歌い手の、そして人間の生理として自然なことである。しかし、ここはそれとわかるほどはっきりとクレッシェンドをするべきではない。結果的に発生する程度のクレッシェンドに抑えておく方がよい。これも、決して外向的な叫びや訴えではなく、もっと内面的な声なのである。

最後の“*Herz?*”は一小節以上ある。しかし、筆者は音価いっぱいまで歌いきったあとに“-z”の子音が残るのがよいと思う。この最後の子音は、第 25 小節でピアノ・パートが音を切るのと同時に消えるのがよい。

ピアノ・パートは第 25 小節で止まる。このあとにはゲネラル・パウゼがおかれている。このゲネラル・パウゼによる場面転換を効果的に聴かせるためには、ピアノ・パートはまさに「唐突に」終わらなければならない。そして、次に弾き始める直前まで、歌い手もピアノ奏者も息をしてはならない。完全に息の止まった静寂の時間が、このゲネラル・パウ

ぜの部分には必要である。

第 27 小節から、詩の第 2 節へ入る。ここはこれまでの第 1 節とは全く異なるリズムが支配している。この第 2 節では、第 1 節とは異なる沈んだ表情が必要である。ほんの少し、テンポを緩めた方がよい。

最初の“*Die Post bringt keinen Brief für dich*,”は呟くように、ほんの少しアイロニックな表情を込めるとよい。“*keinen*”の“*k*”の子音を強調してもよいだろう。また“*für*”の単語の時の和声を充分に感じて、変ニ長調へ行く、浮き上がるような感覚と上行する音形を上手く利用するとよい。

先に述べたように、“*Die Post*”と“*bringt ...*”の間には休符がある。ここでは“*Die Post*”のあとでブレスをしないように注意する。続けたいけれども息が上がって続けられない、と考えるべきである。

この「息の上がった」状態が“*was drängst du denn so wunderbarlich*,”につながるのである。“*drängst*”の部分でシューベルトは美しい短 2 度を書いた。この短 2 度は素通りして歌うべきではない。歌い手もピアノ奏者も、ここで瞬間的なクレッシェンドを少しかけるべきである。

第 33・34 小節の“*mein Herz*”には、自筆譜では第 4 節の分析で触れたように瞬間的なクレッシェンド・ディミヌエンドが書かれている(第 4 節の該当箇所での問題に触れたが、同じことが第 2 節のこの部分でも言える)。筆者は、『マンディチェフスキ校訂版』や『バーレンライター原典版』の解釈よりも、自筆譜の書かれている記号を、そのままクレッシェンド・デクレッシェンドととった方が表現として優れているのではないかと思う。また、この二度の“*mein Herz?*”はテンポに緩みがあってもよいと思う。自由に歌われるべきである。ピアノ・パートでも、第 36・37 小節の“*mein Herz?*”のエコーは、かなり自由なテンポで歌われてもよい。

第 38 小節のアウフタクトからは、第 2 節冒頭のテンポに戻す。そこから、最初の導入部分の音楽が戻ってくるまでの 8 小節間で、冒頭の「イン・テンポ」までテンポをあげてゆく。第 2 節のテンポと第 1 節のテンポとの間にあまり差があると、この部分で相当のアツチェレランドをかけなくてはならなくなる。確かに第 2 節は第 1 節よりはテンポが緩やかな方がよいが、はっきりそれとわかるほどテンポを変えるべきではない。そもそもシューベルトがテンポの変化について何ら指示を与えていないのであるから当然であるが、この違いはほんの少しで充分である。

第 38 小節のアウフタクトからは、少しずつ切迫して行くニュアンスがあるとよい。すでにみたように、シューベルトは第 41 小節の“*Herz*”のあとに休符を置かなかった。シューベルトはここで落ちつくことなく次につながってゆくような演奏を要求していたのでは

ないだろうか。もし、歌い手の肺活量に余裕があれば、第 38 小節のアウフタクトから、第 43 小節の”mein”の前までブレスなしで歌えると理想的である。この部分をノン・ブレスで歌うのが難しければ、第 41 小節の”was”の前で吸うよりも、第 39 小節の”mein”の前で吸い、そのあとは第 43 小節の”mein”までブレスなしで歌った方がよいだろう。

第 43 小節の”mein”の前では、そのあとの高い変イ音に備えて必ずブレスをするべきである。第 44・45 小節で、歌い手はへ音から変イ音まで上がることを要求される。ここで、変イ音に向けてディミヌエンドすることができれば理想的である。

ピアノ・パートは第 43～45 小節にクレッシェンド・デクレッシェンドを行ってから、「郵便馬車」の蹄の描写へと移る。

(7) 演奏法その 2—第 3・4 節

再び郵便馬車の蹄の音と、ポストホルンの描写が現れる。これは、今日の冒頭同様軽快に演奏されるべきである。

先述の通り、第 3 節の歌唱声部の歌いだし（第 54 小節）には、第 1 節の歌い出し（第 9 小節）にあった **p** が無い。第 3 節ではここで特にデュナーミクを落とすことなく、「郵便馬車が近付いてきた」とイメージするべきであると思う。

„Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,“（そうだ、あの郵便馬車はあの町からやってきたのだ、）の行では、“ja”を強調すべきである。“ja”はそもそも強調の意味で加えられている単語である。また“ja”の後にはコンマもある。第 1 節を、息を混ぜたややあいまいな音色で歌ったのに対し、ここではもっとはっきりした音色で歌った方がよいだろう。

„wo ich ein liebes Liebchen hatt’, / mein Herz?“（私の愛する人のいる、／我が心よ？）（第 58～60 小節）は、歌唱声部が少し切迫して、前へ行くテンポになってもよい。その結果、ピアノ・パートと少しテンポがずれるのも、歌詞の内容と音楽の内容とを考えれば容認できるだろう。その時に歌い手とピアノ奏者とは、お互いの音を充分に聴きあって、第 60 小節で再びテンポが一致しているように計算しなければならない。

ピアノ奏者は、第 61・62 小節で注意深くデクレッシェンドし、第 63 小節の **pp** のデュナーミクを作る。第 63・64 小節の二度目の“wo ich ein liebes Liebchen hatt’,“は **p** で歌われ、そのあとの“mein Herz, mein Herz?“もクレッシェンド・デクレッシェンド以外は全体的に **p** で歌われるべきである。

第 72 小節からの第 4 節は、第 2 節とは異なる。すでに述べたように、第 2 節の第 28 小節にある休符が、第 4 節の第 73 小節にはない。また、第 4 節の第 1 行は、第 2 節の第 1

行よりも[z]や[v]といった有声子音が多い。これによって、第4節は第2節よりも、より歌の要素が多くなり、語りの要素が減じる、と言えるだろう。

しかし、ここで吹きや独白のニュアンスがなくなってしまうように注意すべきである。

第4節は、第2節よりも心の高鳴りが聞かれ、その分それを自嘲する気持ちも強くなる。
 “Willst wohl einmal hinüber sehn / und fragen, wie es dort mag gehn,”（お前は出て行って郵便馬車を見て、／そこがどうなっているか訊きたいのだろう、）には、虚しい期待を抱いていることに対する嘆きも込められていなければならない。全体的にむせび泣くように歌うとよい。しかし、この嘆きは完全に主観的なものではない。これを客体化し、自嘲するもうひとりの自分自身がいる。そして、そのもう一人の自分も、自嘲しながらも、嘲るべき自分自身を見て心のどこかで泣いているのである。まるで合わせ鏡をのぞいているかのような、二重三重の自己の客体化が〈郵便馬車〉の、ひいては《冬の旅》全体にある感覚である。

„und fragen, wie es dort mag gehn,”の行では、“fragen”の後のコンマが十分に意識され、聴衆に知覚できるように歌わなければならない。この行の方が、第1行よりもより深い嘆きをたたえているだろう。

そして、二度の“mein Herz?”は、第2節と同じように瞬間的なクレッシェンド・デクレッシェンドが行われなければならないが、思い切ってテンポ・ルバートをかけ、一度目と二度目の表現に大きく変化をつけてもよいだろう。

第81・82小節のピアノ・パートにあるエコーは、歌い手の“mein Herz?”の歌い方と同じ歌い方をしなければならない。もし、この部分で大きくテンポが落ちた場合、第83小節から急激なアツチェランドをかけて、無理にイン・テンポに戻して終わる必要はない。アツチェランドと気づかれない程度にテンポは戻すべきであるが、それ以上にやると不自然である。テンポの変化は自然に感じられるべきである。

第83小節からは、歌唱声部もテンポも切迫してくる。ここで、すでに述べたように、シューベルトは第86小節に休符を入れた。この休符は、呼吸の転換、フレーズ感の転換を意味している。よって、この部分は第2節とはブレスの位置が変わってくる。ここでは第83小節のアウフタクトから、第86小節の休符までブレスなしで歌い、休符のところでブレスをする。そして、次は最高音である変イ音のために、第89小節のアウフタクトの前でブレスをするのである。最後の“Herz?”は第2節の時よりも長くのばさなくてはならないからなおさらである。歌い終わった後に“-z”の子音の響きが充分に残るとよい。そのためには息の量を十分に計算し、配分する必要がある。

ピアノ・パートの後奏は、全くリタルダンドなしで終わるべきである。最後の二つの和音も、音価を拡大することなく、軽やかに弾いて曲を閉じる。次の曲への期待感を残し、〈白い頭〉の前でしばらく間を置くとよいであろう。

4. 〈菩提樹〉 Der Lindenbaum

(1) 全体の構成

3/4 拍子 Mäßig ホ長調

既にみたように、この第5曲〈菩提樹〉は《冬の旅》最初の長調の曲である。三連符による「風で揺れる菩提樹の葉の描写」が印象的で秀逸である。

前章で〈菩提樹〉が非常に大きな規模をもつ曲であることには触れた。シューベルトは6節からなる詩をいくつかの部分に分け、基本的には有節歌曲の構造を残しながらも、各節が大きく変容する「変奏有節歌曲」として作曲した。次に詩を示す。

Der Lindenbaum

菩提樹

Am Brunnen vor dem Tore
da steht ein Lindenbaum:
Ich träumt' in seinem Schatten
so manchen süßen Traum.

門の脇にある泉のほとりに
一本の菩提樹が立っている、
その樹の陰で、
僕はたくさんのあまい夢を見た。

Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebe Wort;
es zog in Freud' und Leide
zu ihm mich immer fort.

僕はその幹に
たくさんの愛の言葉を刻んだ、
嬉しい時も、辛い時も、
僕の心はその樹のもとにひかれた。

Ich muß' auch heute wandern
vorbei in tiefer Nacht,
da hab' ich noch im Dunkeln
die Augen zugemacht.

僕は今日深い闇の中、
ここを通らねばならなかった、
暗闇の中であつたけれど
僕はじっと眼をつぶった。

Und seine Zweige rauschten,
als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
hier findest du deine Ruh'.

すると、僕に呼びかけるような
枝のささやきが聞こえた、
「ここに来れば、
お前の安らぎが見つかるのだよ！」と。

Die kalten Winde bliesen
mir grad' ins Angesicht,

つめたい風が
正面から僕の顔に吹きつけ

der Hut flog mir vom Kopfe,
ich wendete mich nicht.

頭から帽子が吹き飛んだが、
僕は振り向きもしなかった。

Nun bin ich manche Stunde
entfernt von jenem Ort,
und immer hör' ich's rauschen:
du fändest Ruhe dort!

今、僕はあの場所から
ずいぶん遠ざかっているのだが、
それでも僕には絶え間なく聞こえてくる、
「お前の安らぎはここにあるのに！」とささやく声を。

このように〈菩提樹〉のテキストは 6 節からなる。シューベルトは、大きくこれを第 1・2 節、第 3・4 節、第 5 節、第 6 節の三部分の変奏有節歌曲とした。ここでは、この区分に従って〈菩提樹〉を詳しく分析する。

「菩提樹」という木は、前章でも述べたように愛の象徴であり、ドイツ人にとってはきわめて身近な木である。この木の下に憩う、というテーマそのものがドイツ人にとってはきわめて親しみのあるテーマと言えよう。ミュラーの詩は、「門の傍の泉に、一本の菩提樹が立っている」と、あたかも民謡の一節のように書かれている。シューベルトも、これに対して有節歌曲の形式を踏襲した、民謡のような音楽を書いた。

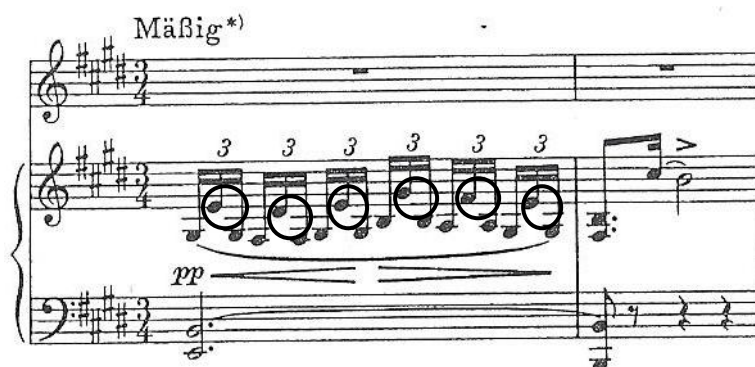
しかし、シューベルトの音楽は民謡の形式を踏襲しながらも、その本質は、民謡の与える一種の安心感、聴衆の受ける「既知のものに出会ったときの安心感」とは異なるところにある。むしろ、この既知のものから受ける安心感を逆説的に用いていると言えよう。つまり、シューベルト＝ミュラーは、ドイツ人にとって既知のものである「菩提樹」を、主人公を「死の安息」へと誘惑する存在、そして強い風によって主人公を「追いだす」存在として描く。そして、シューベルトの音楽はこの「菩提樹像」を、最初主人公の甘く幸せな回想を導く「菩提樹の葉がざわめく音」を表現していた三連符のモチーフを、様々に変容させることによって、見事に描き出しているのである。

(2) 第 1・2 節

第 1・2 節は主人公の回想である。主人公は彼女との甘く幸せな思い出を菩提樹の木の下を通る時に思い出す。

音楽は、菩提樹の葉がざわめく音を描写した、きわめて印象的な前奏で始まる。ピアノの前奏は 8 小節間ある。葉のざわめく音を描写した三連符の動機（これを「葉の動機」と呼称する。譜例 1 の最初の小節）と、付点音符と長い音符（第 2 小節では 2 分音符）がセットになった動機とが対になっている（譜例 1 の二つ目の小節）。この付点音符と長い音

符がセットになった動機については浅田秀子がナイティンゲール (Nachtigall) である、との見解を示している¹⁴⁶が、これには非常にうなずける (この説に従って、ここではこの動機を「ナイティンゲールの動機」と呼称する)。



譜例 1

「葉の動機」は「ホー嬰ニーホー嬰トー嬰ヘーホ」の、上行して下行する、という旋律パターンを内包している (譜例 1 参照¹⁴⁷。丸で示した音が旋律パターン)。ここで、この「葉の動機」を構成する上記の旋律線をハ短調に移旋して見ると「ハーローハー変ホーニーハ」となるが、この旋律パターンは第 4 曲〈氷結〉で左手が奏している旋律線と見事に一致する (譜例 2 参照¹⁴⁸。同じく丸で示した音)。筆者は前章で第 4 曲〈氷結〉と第 5 曲〈菩提樹〉は、動機やテキストのテーマから共通性があり、対のグループをなす曲である、と主張したが、これは、この部分の旋律パターンの一致からも読みとれることである。



譜例 2

この「上行して下行する」という「葉の動機」の旋律パターンは〈菩提樹〉全曲を通じて保たれる。また、この「葉の動機」はほとんどの場合においてクレッシェンド・デクレッシェンドの指示を伴っている。

第 1 小節と第 2 小節でこの二つの動機は対になったものとして提示される。第 3 小節に再び「葉の動機」が出現するが、これは第 4 小節以降に拡大され、今度は一貫した下降線をたどる。第 4 小節では左手に「ナイティンゲールの動機」も聞かれる。第 5 小節では VI 上の属和音も聞かれ、和声的にも少し影が差すような印象を受けるが、この第 3～6 小節の流れは、聴衆に「風が少し速くなった」かのような印象を与えるであろう。第 6 小節後半においてその中から徐々に旋律線が姿を現すさまは見事というほかない。第 5～6 小節にかけて大きなクレッシェンドが描かれ、風が弱まったところに少し変形された「ナイティンゲールの動機」が二度奏され (第 7・8 小節)、ようやく歌が始まる。

〈菩提樹〉は変奏有節歌曲なので、第 1・2 節の旋律は、大きく変容されながらも各部分に反映される。あまりにも有名な第 1 節の歌唱旋律は、下行する旋律パターンが基本になっている。ピアノ・パートは歌唱旋律を和声的に支えることに徹する。まるで民謡のような始まりである。

第 1 節はこの旋律を二度繰り返すが、ピアノ・パートは一度目と二度目で少し異なっている。第 13 小節からの二度目では、ピアノ・パートのリズムが少し異なり、第 13 小節にシンコペーションのリズムが現れる。しかし、このリズムは必ずしもシンコペーションの形にすることが目的ではないと筆者は考える。むしろこれは、歌唱声部の“träumt”（夢を見た）に時間をかけるための配慮と言えよう。ここで僅かにピアノの音が跳躍することで、音楽の流れにほんの少しの停滞が生まれ、聴衆は“träumt”という単語を十分に味わうことができる。

第 1 節は下行する旋律パターンが支配的であったが、第 2 節はそれに対して上行する旋律パターンが支配的である。第 1 節で菩提樹がある、という状況説明（これは第 1・2 節が回想であることを考えると、「菩提樹が立っていた」と過去形に考えた方がよいかもしれない）と、「ここで多くの甘い夢を見た」という回想の端緒が開かれる。第 2 節ではこの回想はさらに具体的になる。回想の内容が具体的になるに従って、主人公の感情も高ぶる。そのために旋律パターンが上行に変化するのである。第 20 小節では再び「ナイティンゲールの動機」の変形が聞かれる。

第 21・22 小節で“es zog in Freud’ und Leide”（嬉しい時も、辛い時も、）と歌われるが、シューベルトは“Freude”（喜び）よりも“Leide”（苦しみ）の方に明るい音を付けた。このことから、今この時に主人公が「苦しい」のではなく、苦しい時について回想しているのである、ということが一層明確に意識される。

第 22 小節では“ihm”（彼＝菩提樹の木に）にこの曲の最高音であるホ音が充てられている。さらにシューベルトは、この言葉が十分な重みを持つよう、ピアノ・パートにも前打音を与えた。

第 2 節は「ナイティンゲールの動機」の変形と共に閉じられる。

シューベルトは注意深く、ここで「次につながるように」第 2 節を閉じている。それは、第 2 節の最後の音が 4 分音符になっており、休符がないことからわかる。あとで見るように、僅かな休符、あるいは音楽的なパラグラフを分ける意図をもっている時、シューベルトはそこに休符を挟んでいる。

(3) 第3・4節

第3節は、それまでと音楽が大きく変化する。第3節はホ短調に転調し、音楽には大きく影が差す。第1・2節が回想であったのに対し、第3節は「今」である。この急激な調性の変化に、聴衆は第1・2節の夢のような回想が終わったことを明瞭に感じるだろう。ごく単純であるが、実に効果的な場面転換である。

第3節はホ短調の「葉の動機」と「ナイティンゲールの動機」とで開始される。第3節の最初では、「葉の動機」は第1節の時のように拡大されず、オクターヴ上で繰り返されるのみである。

歌唱声部は第1節の旋律をホ短調に移調した旋律を歌い始める。僅かな差異（"heute"（今日）という単語の部分が付点のリズムになっている）を除いて、この旋律は第1節のものをそのままホ短調に移したものである。しかし、この旋律自体がⅠとⅤのみで成り立ち、特にⅠの和音構成音の使用が顕著であることから、これが短調になったときの印象は、ホ長調の時とは全く異なっている。

前章で、〈菩提樹〉には実は菩提樹の木はなく、緑がないことを述べたが、それはこの第3節でわかる。主人公は全くの暗闇（Dunkel）の中にいる。その他の部分で出てくる「菩提樹」のイメージはすべて回想、もしくは主人公の心象の中にのみ存在するものなのである。

第3節でもシューベルトはただ同じ旋律を繰り返すことしかしていないが、例えば“zugemacht“（閉じる）という単語が下行する三連符に充てられるなど、言葉のニュアンスと音楽が見事に一致している様には、驚嘆の念を禁じ得ない。

第3節のピアノ・パートは、第1節の歌唱旋律を和声的に支えるだけのものと異なり、三連符と付点音符の旋律を歌う。

第17小節から第4節であるが、ここで音楽は再びホ長調に戻る。これはテキストの内容から来る転調である。第4節は“Und seine Zweige rauschten, / als riefen sie mir zu: / Komm her zu mir, Geselle, / hier findest du deine Ruh’.“（すると、僕に呼びかけるような／枝のささやきが聞こえた、／「ここに来れば、／お前の安らぎが見つかるのだよ！」と。）という、菩提樹の木の優しい囁きだからである。

しかし、これは前章でも触れたとおり、死の囁きである。極寒の夜に野外の木の下で安らぐということは、間違いなく凍死を意味しているだろう。これについて、前章では主人公は死を拒絶し、「生」に向かうエネルギーをまだ失っていない、と述べたが、ここでもう一つ別の見方もできるだろう。《冬の旅》の《第二部》において、主人公が「死の安息」から拒絶され、またそれを主人公が積極的に受け入れる。この《第二部》で語られる「死」と「主人公」との関係性が、すでにこの〈菩提樹〉において暗示されている、と考えることはできないだろうか。

菩提樹の囁きをシューベルトは飽くまで甘く美しい旋律によって描いた。この旋律は第2節のものと全く同じであるが、伴奏の音形が先にみたように三連符と付点音符によるものに変化しているため、第2節のものよりももっと動きのある、まるで誘っているかのような印象を与える。

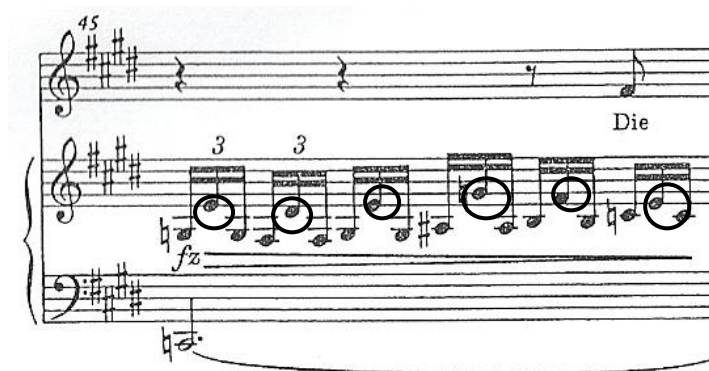
第2節の最後でみたように、第2節の最後には休符はない。しかし、この第4節の最後にはシューベルトは8分休符を挟んでいる。この8分休符によって、シューベルトは第4節と第5節とを分けて考える、演奏する、という意図を明確に楽譜の中に示しているのである。

(4) 第5節

第5節で一転、強い風が吹き、主人公の帽子を吹き飛ばす。フィッシャー＝ディースカウはこれを「嵐」(Sturm)と表現していた¹⁴⁹。ただ単に突風が吹きつけてきているだけであるから、これは「嵐」という訳ではないが、「嵐」というフィッシャー＝ディースカウの形容がしっくりくるほど、この部分の音楽は激しい。しかし、ここで重要なことは、シューベルトはこの部分について、何らテンポの変化を指示しているわけではないことである("rascher" (急いで) や "schneller" (速く)、あるいは "Bewegt" (動いて) といった指示はどこにも見られない)。シューベルトは、イン・テンポの中で、これらの音楽的印象を与えることに成功しているのである(フィッシャー＝ディースカウは、「NHK 趣味百科」の公開レッスンの中で、受講者がテンポを上げてこの部分を演奏しようとした際、「シューベルトを信用しなさい。すでに彼が速く聴こえるように書いているのだから。」とコメントしていた)。さらに、第45小節以下の第5節の音楽の中で、唯一 *f* の指示が出てくるのは第50小節であることだ。つまり、最初の部分は *fz* の指示はあるものの、基本的なデュナーミクの指示は *p* なのである。このことは、この第45小節以下の部分が《冬の旅》全曲を通しての、歌唱声部の最低音域に属するため、ピアノ・パートが大きいと聴こえなくなってしまう、という実的な演奏への配慮の故でもあろう。だが、この部分をシューベルトが *f* ではなく、*p* の緊張感で以って「風の冷たさ」や「突風」といったものを表現したい、という意図をもっていたと考えることもできるだろう。

第5節は再びホ短調が基本になるが、ここではホ短調のVとVIの和音が中心に書かれているため、安定感やあるいは第3節の沈んだ感じとは全く異なる音楽が展開される。また、基本的にホ短調の第6音であるハ音が保続音として扱われている。バスはこのハ音とロ音とを行き来する。その上に、右手は半音階的に変容された「葉の動機」を奏する。筆者はこれを「葉の動機」と便宜的に名付けたが、この三連符の音形は、そもそも「風」の表現

であることに留意されたい。三連符に込められた「風」のイメージは、第4曲〈氷結〉とも関連付けられることはこれまでに見てきたとおりである。また、「葉の動機」がホ短調になると、この動機の旋律パターンは「ホー嬰ニーホートー嬰へーホ」となり、〈氷結〉冒頭の主題「ハーローハー変ホーニーハ」に一層近付くことも見落としてはならない。ここで、〈氷結〉の「風」のイメージが、「菩提樹に吹き付ける突風」のイメージとなって再帰するのである（譜例参照¹⁵⁰）。三連符と旋律パターン、という二つの共通項によって、聴衆は〈氷結〉のイメージをまざまざと思い起こすだろう。



譜例 3

第5節で音楽の表情は一変するが、歌唱声部の歌う旋律は、最初の旋律のリズムが守られている。シューベルトはあくまで有節歌曲の構造を保っている。先ほど述べたとおり、この部分は《冬の旅》全曲を通じての最低音であるロ音が出てくるところである。この最低音を含む第5節の最後の1行は、もっぱらハ音とロ音のみからなっている。

第5節は4行からなるが、その1～3行は風が主人公の顔に吹き付け、彼の帽子を吹き飛ばした様が描かれているのに対し、最後の第4行はそれを一顧だにせず、前進する主人公の意志が描かれている。シューベルトは、この主人公の意志を表現するのに全曲を通じて最も低い音域を用いた。第5節全体が、非常に激しい音楽であるにもかかわらず、テノールで歌われるには全体的に低めの音域に設定されている（〈菩提樹〉全体がテノールの曲と考えるには低い音域で書かれている）が、この第4行はテノールが歌うにはもはや低すぎる音域である（低めのバリトン歌手にとって最も好ましい音域と言えるだろう）。これをテノールが歌う場合、必然的にfにならず、呟くような表現になる。この音域の選択からも、シューベルトが音量ではなく、言葉の緊張感やpの表現、といった要素で音楽的クライマックスを築こうとしていた意図が読み取れる。

音楽はVとVIとを行き来するが、第50小節からピアノ・パートは1小節ごとに半音ずつ音が高くなってゆき、第53小節バスにロ音の保続音が鳴り始めてからは、半音階で上行し、第54小節からは下行してゆき、その中から次第に次の第6節へと導かれる旋律が姿を現し始める。この部分は冒頭の序奏の構造を変容したもの、と見ることができるだろ

う。第5節全体のピアノ・パートが「葉の動機」の変容と拡大からなっており、最初主人公にとって優しい存在であった菩提樹の木が、一転して主人公を追うものへと変化したことがうかがえる。主人公は、彼女との甘い思い出から拒絶された、と考えてもよいであろう。このことが次の第6節へとつながるのである。

歌唱声部は第53小節までであるが、そのあと4小節にわたって「葉の動機」が変容された風の描写が続く。ここで音楽は再びクレッシェンド・デクレッシェンドし、第1節の歌唱声部を導き出したのと同じ「ナイティンゲールの動機」が変容された動機が二度奏される。一度目は **fp** で、二度目は **ppp** である。その最後の音にはフェルマータが書かれている。突風が収まってから、歌唱声部が第6節を歌い始める。

(5) 第6節

第6節は、第1節と殆ど変らない旋律が繰り返されるだけなのであるが、これまでと全く異なる、非常に広がりのある印象を受ける。これは、ピアノ・パートが（第5節の一部を除いて）最も音域を広く用いているからであろう。その音域は実に3オクターヴにわたっている。聴衆はこの広がりから“*Nun bin ich manche Stunde / entfernt von jenem Ort,*”（今、僕はあの場所から／ずいぶん遠ざかっているのだが、）という詩句を実感として受け止めるのである。シューベルトのこのような音楽による「空間描写」もまた、実に見事なものである。ピアノ・パートは第3・4節にみられた三連符と付点音符をセットにした音形によっている。この音形はもっぱらオクターヴ（右手と左手にわたる場合と右手のみの部分もある）で奏される。

第6節は4行からなるが、これは異なる旋律で二度繰り返される。第67小節からは第2節に用いられたのと同じ旋律で歌われる。第70小節ではピアノ・パートに「ナイティンゲールの動機」が聞かれる。

最後の1行“*du fändest Ruhe dort!*”（「お前の安らぎはここにあるのに！」とささやく声を。）は二度繰り返されるが、一度目の“*dort*”には **fp** の指示がある（第74小節）。ここでこれまでの旋律とは異なり、口音に上がるように書かれている。この口音の拍で、ピアノ・パートはIの第1転回形を奏するが、シューベルトはなんと第3音（嬰ト音）を三つ重ねる、という和声上の禁則を犯している。これは、和声法上は厳重に禁じられる規則であるが、この第3音を三つ重ねた重い響きによって、“*dort*”（そこ、その場所）という言葉に主人公が託した想いを聴衆は実感できるのである。

シューベルトを含む古典派から初期ロマン派の作曲家が声楽曲を作曲する際、歌唱声部にデュナーミクの指示やアーティキュレーションの指示を書くことはきわめてまれである。ほとんどの場合、それらの指示はピアノ・パートに書かれ、それで以って歌唱声部に対す

る指示を兼ねる、という方法をとっている。

しかし、シューベルトはこの一度目の“*du fändest Ruhe dort!*”において、あえて“*fändest*”の“*fän-*”の音節にアクセントの記号を書いている(第73小節)。シューベルトは、ここにおける“*finden*”(見つける、見出す)という言葉非常重视して、このような指示を書き入れたのであろう。

歌唱声部はもう一度最後の1行を繰り返す。ピアノ・パートの「ナイティンゲールの動機」が続く(第76小節)。

第77小節からは「葉の動機」と「ナイティンゲールの動機」とによる後奏である。これは、「遠くに離れてしまっても、菩提樹の囁きが聞こえてくる」という詩句の音楽的な表現である。あたかも幸せだった日々を懐かしむかのように、この後奏が奏される部分は全く印象的である。後奏は曲をV→Iで閉じる以外は冒頭の前奏と同じである。

(6) 演奏法その1—第1・2節

先に紹介したシュパウンの回想¹⁵¹にあったように、シューベルトが《冬の旅》を(正確には《第一部》であるが)初めて友人たちに披露した時、誰もがこの作品の暗さに圧倒され、ショーバーは「〈菩提樹〉だけが気に入った」と述べたという。

確かに、〈菩提樹〉は《冬の旅》全曲の中でも際立って印象的な曲ではある。しかし、《冬の旅》の中で素晴らしい曲であるのは〈菩提樹〉だけではない。24曲すべてがきわめて優れた作品であることは、これまで見てきたとおりである。

だが、それでも〈菩提樹〉が実に美しい曲であることは間違いない。〈菩提樹〉を演奏する際は、この美しさを損なってはならない。第5節は別にして、ピアノ奏者も歌手も、純粹な美しい音ですべてを演奏するよう心がけるべきである。

まず、ピアノだけの前奏が8小節ある。この前奏は絶対にイン・テンポで演奏するべきではない。この前奏は風のスピードに従って自由なテンポ変化を行うべきである。

最初の2小節はすでにみたように「葉の動機」と「ナイティンゲールの動機」からなっている。第1小節にシューベルトはクレッシェンド・デクレッシェンドを書いたが、ピアノ奏者はこのクレッシェンド・デクレッシェンドに伴って緩やかなアツチェレランドとラレンタンドをかけるべきである。そして第2小節の「ナイティンゲールの動機」(16分音符とアクセントを伴った2分音符)は自由な緩やかなテンポの中で奏されるべきである。

第3小節から再び「葉の動機」が始まるが、これは第1・2小節と少し分けて、ほんの少し間をとってから入る方がよい。そして、これもいきなりテンポで奏するのではなく、

ゆっくりから次第にテンポに持って行く方が自然である。テンポに入るのは第4小節である。第4小節で左手に出てくる「ナイティンゲールの動機」は、明瞭に聞こえるように注意する。

第6小節の後半、三連符の「葉の動機」が終わり、8分音符が出てくるところからフレーズ全体にリテヌートをかけ、第7小節の変形された「ナイティンゲールの動機」を浮かび上がらせるように奏する。第8小節に繰り返される「ナイティンゲールの動機」は第7小節のものとは分けて奏した方が効果的だろう。ppp というデュナーミクの指示を大切にすべきである。

第9小節のアウトタクトから歌唱声部が歌い始めるが、当然のことであるが、ここは絶対にピアノ奏者と歌手とが呼吸を合わせなければならない。そうしないと音楽が有機的にならない。

歌いだしの“Am Brunnen vor dem Tore / da steht ein Lindenbaum.“は、1行目と2行目との関係性がわかるように歌われるべきである。この2行の間にある8分休符では息をしない方がいいであろう。決して思い入れの多い、感情的な歌唱になるべきではないが、ほんの少し“Lindenbaum“という単語には思い入れがあってもいいだろう。

この歌唱声部を受けて奏されるピアノ・パートの移行楽句（第12小節）は、シューベルトの記譜通りに1拍目の表と裏を分けて奏した方が効果的である（これは自筆譜にある記譜である）。

次の“Ich träumt' in seinem schatten / so manchen süßen Traum.“は、可能な限りpで、可能な限り美しいヴィブラートを伴った声で歌わなければならない。本当に聴衆が「夢見た」(träumt)ことを実感できなければならない。先述したように、シューベルトは“träumt”という単語に充分時間がかけられるように、この部分のピアノ・パートを工夫している。

この“träumt”という単語は実に甘く発音されなければならない（特に“tr-”の子音）が、それよりも先にある“süßen Traum”（甘い夢）という単語は、さらに甘く美しく発音されなければならない。主人公はここで、本当に幸せだったころのことを幸福に満ちて回想しているのである。

この間、ピアノ・パートはほとんど歌唱声部をなぞっている。ピアノ奏者も歌手と全く同じように、「ピアノにドイツ語を喋らせなければ」ならない。歌手のイントネーション、音節の軽重、言葉から来るアゴーギグと、ピアノ・パートとが完全に一致していなければならない。これは、第1・2節を通して実現されていなければならないことである。

第17小節のアウトタクトから、テキストの第2節に入る。第1節の後半が柔らかくpで歌われたので、第1行の“Ich schnitt in seine Rinde”は、少しはつきりと歌ってバランスを取った方がよい。第1・2節全体が、全て「夢見心地」で終わってしまうよりも、フレーズ毎にメリハリと変化をつける。この行では特に（ホ長調の）属和音上の属和音に進

行しているので、少し前に進む感覚をもっていた方がよいであろう。

次の“so manches liebe Wort;“は、“manches“（沢山の）という単語が少し強調されるべきである。シューベルトの *fp* の指示に自然に従えばよい。

„es zog in Freud' und Leide / zu ihm mich immer fort.“は、音楽がさらに広がるべきである。“ihm“に向かつて音楽が進むようにシューベルトが作曲している。“ihm“はこの〈菩提樹〉の最高音であるホ音に到達する。これを不必要に強調することをしなくても、シューベルトの作曲に従えばよい。

第 2 節は「ナイティンゲールの動機」の動機で終わる。次のホ短調の音楽に入る前に、少し間をとった方がよいだろう。最後の「ナイティンゲールの動機」が切れるのと同じモーションでホ短調に入らない方がよい。

第 3 節は全体的に沈んだ感じで演奏する。「葉の動機」も、冒頭の時よりも少し躊躇いがちに奏する。第 26 小節と第 28 小節の「ナイティンゲールの動機」は、16 分音符に少しテヌートをかけるとよいであろう。

（7）演奏法その 2—第 3・4 節

フィッシャー＝ディースカウは第 3 節全体を *p* で、抑えた感じで歌うことを推奨していた¹⁵²。筆者は、このフィッシャー＝ディースカウの解釈は、非常に説得力があるものの、*p* で抑えた感じを出すのは第 33 小節のアウフタクト、つまり第 3 節の第 3 行に入ってからの方がよいと考えている。第 3 行からのテキスト“da hab' ich noch im Dunkeln / die Augen zugemacht.“の内容が充分に出た方がよい。そのためには、その前を *pp* ほど小さなデュナーミクで歌わず、「暗闇の中でさらに目を閉じて暗くなった」というテキストの内容を *pp* で表現する、つまり *pp* を第 3 行までとっておいた方が効果的である。

第 37 小節から、再び音楽はホ長調になる。ここからが詩の第 4 節であるが、ピアノ奏者も歌い手も、*pp* でこの部分に入るのが効果的である。目を閉じた暗闇の中から菩提樹が浮かび上がってくる、というイメージをもつとよいかもしれない。

菩提樹の囁きが、すでに述べたように、如何に「死への誘い」であったとしても、いや、むしろだからこそ、この囁きは限りなく甘く美しく歌われるべきである。そして、第 39 小節の“riefen“に向かつて少しずつ盛り上がる。

しかし、実際の菩提樹の言葉である第 3・4 行は、第 1・2 行よりもさらに小さく、さらに優しく歌うべきである。特に注意すべきなのは最高音であるホ音“findst“を、絶対に大きな声で歌わないことである。ここは頭声を混ぜたメツァ・ヴォーチェを効果的に用いることができるときわめて美しく演奏出来るだろう。ピアノ奏者も、この部分は高い音にア

クセントが付かないよう、充分に注意すべきである。

(8) 演奏法その3—第5・6節

第4節は先述したとおり、8分休符で終わる。この8分休符は、その音価よりも長めにとった方が効果的である。そうすることで、「突然風が吹いてきた」ような効果を得られるだろう。ここは、聴衆が驚かなくてはならないところなのである。

第5節の「風」の部分は、確かにフィッシャー＝ディースカウがいうように¹⁵³シューベルトを信用して、勢いではなく性格で、激しい風を表現すべきである。しかし、ここで全くのイン・テンポで突き進むことには筆者は反対である。ほんの少し、おそらく第5節に入るための呼吸を切迫させるべきである。シューベルトはもちろん、そのままの完全なイン・テンポで演奏しても、「風」が吹くように作曲しているが、ほんの少しテンポをあげた方が、これをさらに効果的に演奏することができるだろう。

それよりも、この部分全体が **p** であることの方が重要である。第45小節1拍目の **fz** ははっきりと強く弾くべきであるが、そのすぐあとからディミヌエンドが始まる。そして、第46小節ではデュナーミクは **p** になるのである。**fz** はもちろん、その音にだけ効果のある指示であるから、この部分全体は **p** で演奏されるべきなのである。その中で、**fz** の音を強くはっきりと演奏するから、その音が他から浮かび上がる効果を得られるのである。

第49小節にはクレッシェンドの指示がある。このクレッシェンドは充分にかけた方がよい。つまり、楽譜にあるように第50小節で **f** のデュナーミクに到達している必要がある。

ピアノ奏者は、この時に一貫して「葉の動機」を演奏し続けているのだから、クレッシェンドは容易である。しかし、歌手はどうであろうか。

歌手は第49小節で“-sicht“という音節にト音を与えられている。この音はテノールにとって、決して歌いやすい音域の音ではない。この音でクレッシェンドをするのは決して容易ではない。このような場合、筆者は子音の息の音でクレッシェンドをすることを推奨する。つまり、“Angesicht“の“-ch-“の子音を引き伸ばし、この音でクレッシェンドするのである。筆者は、すでに述べたとおり、ドイツ語の声楽曲を演奏する際、その音節が長母音の場合は、語尾の子音を拍の外に、短母音の場合は拍の中、その音が長い場合はその音を2等分あるいは3等分して、1/2の部分、あるいは1/3の部分に子音を入れることにしている。ここでも、“-sicht“は2分音符の音価を与えられているが、そのうちの半分、すなわち4分音符分の時間を“-cht“の子音のために用いてもよいだろう。

第52小節から第53小節の間、歌手はハ音とロ音という、非常に低い音を歌うことを要求される。ここはテノール歌手にとっては全く声域外の音で、この辺りの音を楽に歌えるテノールはきわめてまれである。したがって、全く **f** で歌える音域ではない。こういう部分において、歌手は子音をいつも以上に明瞭にする必要がある。

同時に、このように非常に低い音域を歌手が歌っている時、ピアノ奏者は音量のバランスに充分配慮する必要がある。シューベルトはここに慎重に *decresc.* の指示と第 53 小節に *p* の指示を書きいれている。ピアノ奏者はこの指示を忠実に守り、歌手の声をかき消さないようにしなければならない。

第 53～55 小節はピアノ・パートのみになるが、ここでも大きなクレッシェンド・デクレッシェンドが書かれている。風の最後のうなりである。このデュナーミクの指示は充分に活かされるべきである。また、この部分のバスの口音ははっきり聞こえるように演奏されなければならない。

第 56 小節の後半から次の第 6 節の音楽へつながる旋律が顔を見せるが、これを「葉の動機」の中から浮かび上がらせるように演奏する。そして第 57 小節の変形された「ナイティンゲールの動機」を透明な音色で響かせる。この変形された「ナイティンゲールの動機」は第 58 小節でも繰り返される。この二つの間にはほんの少し間を置き、二つを分けて奏する。そして、二度目の「ナイティンゲールの動機」は *ppp* で奏されなければならない。

この二度目の「ナイティンゲールの動機」の最後にはフェルマータがおかれているが、このフェルマータのかかった音は充分に伸ばし、さらにそのあとに無音の間を充分に取るべきである。

第 6 節は *pp* で始まる。ピアノ・パートは三連符と付点音符とをセットにした音形が大きく拡大されたものであることは先述したとおりである。この音形は第 3・4 節と共通しているが、ここではもっとのびやかに明るく奏されるべきである。リズムも正確に演奏することよりも、自由に歌うことを優先した方がよい。

歌手はここでは（もちろん *f* ではないが）のびやかに、広がり意識して歌い始めるべきである。そして、第 63 小節からデュナーミクを *pp* に落とし、“*du fändest Ruhe dort!*”を柔らかく歌う。この時に胸声の響きを使えると非常に効果的であろう。

第 67 小節からはさらに大きな広がりを持たせる。この時に、第 74 小節を目指すとよい。ここが音量的な頂点であり、フレーズ全体の頂点である。

歌手の広がりによってピアノ・パートも広がる。ここはシューベルトが音域的な広がりを持たせているので、その広がりによってデュナーミクの幅を広くとればよい。

最も大切なセンテンスは二度繰り返される“*du fändest Ruhe dort!*”である。しかし、このセンテンスの一度目（第 73・74 小節）では、これまでと旋律の形が若干異なり、最後の“*dort*”が口音に上がる。歌手は、この部分を歌う時、この“*dort*”を他と切り離し、少しアクセントをつけて強調したい誘惑にかられるであろう。確かに、文章としてもこの“*dort*”が最も大切であるし、これを強調するのは自然である。

しかし、ここで歌手はこれを強調しようとしてはならない。シューベルトがこの単語

をロ音にあげ、すでに強調して聞こえるように作曲しているのである。これを歌手が強調しようとするのは、屋上屋なのである。

ピアノ・パートも、すでに見たように、ここで第3音が三つ重なり、十分に重みのある音が鳴るようにシューベルトが作曲している。確かに **fp** の指示もあるが、これを大きな音で弾く必要はない。流れに従って、そして和音のすべての音をしっかりと鳴らせば、自然に大きく強調されて聞こえるはずである。

そして、最後の”*du fändest Ruhe dort!*”は、再び **pp** に戻り、美しく歌い終わるとよい。

このあとにはピアノのみの後奏が続く。この後奏の前にも充分に間をとるべきである(但し、フェルマータにならないように)。

この静寂の中から、再び「葉の動機」が聞こえてくる。前奏と同じようにテンポの変化をつけて演奏するべきである。しかし、この後奏は〈菩提樹〉全体の回想なので、決してこの後奏で多くのことをしようとするべきではない。クレッシェンド・デクレッシェンドも盛り上がり過ぎないように演奏し、音楽を自然に終結和音へと導く。第81小節の後半にリタルダンドをかけるとよいであろう。

最後の第82小節では、1拍目のVの和音を音価以上に伸ばすことなく、Iに解決する。この最後のIの和音のフェルマータは充分に伸ばし、曲を閉じる。

5. 移調楽譜の選択—中声用移調楽譜を用いた演奏をめぐる問題について

(1) 移調楽譜をめぐる問題

《冬の旅》は、その原調がテノールか、あるいは極めて高いハイ・バリトンを想定して書かれた非常に高い音を含む調で書かれているが、今日までしばしば、低く移調され、様々なバスやバリトンの名歌手たちによって歌われてきており、バス・バリトンによる名演・名盤も多くある。

しかし、《冬の旅》がバリトン歌手によって演奏される場合、ただ単にテノール用の調の高いものを、一様に低く移調した楽譜が用いられている、という単純なものではない。それは、そもそも《冬の旅》という楽曲が、非常に広い音域を含んでいるからである。第4曲〈氷結〉や、第13曲〈郵便馬車〉では変イ音が使われ、第5曲では、低いロ音が使われており、その音域は1オクターヴ+長6度にまで及んでいる。変イ音は普通バリトンや、ましてやバス歌手にとっては高すぎる音であり、一方ロ音はテノール歌手にとっては、かなり低い音である。

シューベルトの歌曲はこの《冬の旅》に限らず非常に広く、またテノールとバリトンとの中間的な音域をとるものが多い。例えば1825年3月に作曲されたエルンスト・シュルツェの詩による〈ブルックにて〉(Auf der Bruck, op.93-2 D.853)は、ハ音から変イ音まで1オクターヴ+短6度にまで及んでいる。最低音はテノールには低すぎ、最高音はバリトンには高すぎる音である。

このようないわば「中途半端な」音域でシューベルトの歌曲が作曲された理由については諸説あるが、最も有力な説としては最初のシューベルト歌手の一人J. M. フォーグルの声域が影響を与えている、というものである。

フォーグルはまさにハイ・バリトンからテノールに至るきわめて広い声域の持ち主であった、という証言はいくつか残っている。そしてフォーグルは、シューベルトの生前、ティーツェ(Ludwig Tietze, 1789–1850)¹⁵⁴やフォーグルの弟子であったシェーンシュタイン男爵¹⁵⁵(Karl Freiherr von Schönstein, 1797–1876)らと同様、否それ以上にシューベルト歌曲の普及に貢献した歌手であった。

シューベルトの友人たちの回想では、フォーグルの歌唱と意見がシューベルトの歌曲作曲にどのような影響を与えたか、人によって様々な見解が示されているが、音域については影響を与えていた、という証言がいくつかある。前出のシェーンシュタインの回想では「唯一無二のシューベルト歌手であり、私の忘れがたい友でシューベルト歌曲演奏の師でもあったミヒャエル・フォーグルの批評を、シューベルトは随分頼りにしていました。彼の歌曲作品はほとんどフォーグル先生に目を通してもらっており、シューベルトは彼の忠言ならばすぐにとっても喜んで受け入れたものです。」¹⁵⁶(石井不二雄訳)と述べられてい

る。またシューベルトとグムンデンで交流のあったナネッテ・ヴォルフの息子がナネッテについて書いた文章の中でも「シューベルトはフォーグルを大家として尊敬し、彼の合図や指示にはしばしば、まるでそれが「上位に」立つ楽匠からのものであるかのように、従うのであった。」¹⁵⁷（石井不二雄訳）と記している。音域についても、レオポルト・フォン・ゾンライトナーの1857年の回想で「シューベルトはしばしば彼（フォーグル）に合わせて書かなければならず、シューベルトのリートの多くがもともとどの声域にもぴたり合わないという嘆きが聞こえたのは、もっぱらフォーグルの影響にきっかけと理由があったのです。」¹⁵⁸（石井不二雄訳）と述べられており、フォーグルの声域がシューベルトの歌曲の音域に大きな影響を与えていたことを示唆している。

一方、シューベルトの一番の親友の一人であったシュパウンは「フォーグルがシューベルトに彼の作曲法に関して影響を与えた、という暗示がなされている。しかしこれは全く事実ではない。時折そういう試みがなされたかもしれないが、誰一人として彼の作曲法にごく僅かの影響力をも及ぼした者はいない。せいぜいのところフォーグルの声域を考慮して彼に僅かの譲歩を行った位であるが、それも稀に不本意ながらただけであった。」¹⁵⁹（石井不二雄訳）と記している。しかし、ここでシュパウンも、フォーグルの声域がシューベルトの歌曲の音域に影響を与えた可能性を否定していない。

《冬の旅》の場合も、シュパウンが「たちまち我々は、フォーグルが見事に歌うこの陰惨なリート集の印象に夢中になってしまったのである。」¹⁶⁰と回想しているとおり、フォーグルが最初に《冬の旅》をまとまって歌った歌手であったのだ。このようにフォーグルはシューベルトの作曲に多くの影響を与えたと考えられることから、当然シューベルトの歌曲の音域に影響を与えたことは充分考えられる。

この音域の問題ゆえに、《冬の旅》を始めとするシューベルトの歌曲はしばしば移調して歌われている。移調楽譜も様々な出版社から出版されているが、おおむねその移調譜及びその移調した調性の選択は『ペータース版』によっているものが多いようである（特に日本の出版社から出版されているものは）。

しかし、シューベルトが書いた本来の調性から他の調性へ歌いやすいように移調することは、当然様々な問題を伴う。それはもちろん第一にシューベルトが想定した調の響きが失われることであり、その他にもピアノ・パートの指使いが弾きにくくなる¹⁶¹、またときとして原曲がピアノ・パートに非常に低い音域まで用いている曲をさらに低く移調した場合（特に低声用に低く移調されたものを用いる場合によくあるのであるが）、ピアノの鍵盤が低すぎてなくなってしまう、ということも起きる。

そこで、本項ではシューベルトの《冬の旅》の移調楽譜について、少しでも望ましいと思われる移調楽譜の選択方法について考察してみたい。

(2) 移調楽譜を用いることの意義

まず我々は、移調楽譜というものの自体が妥協案であることを忘れてはならない。オペラ・アリアは移調してはならないが、歌曲は移調して歌ってもよい、という慣習はそもそも何ら根拠のない慣習であり、移調するということは作曲家が本来想定していた響き、音高を壊す行為であり、先述したような音域的制約を打破するために妥協的に考えられた方法なのである。

シューベルト自身次のように述べているのである（このシューベルトの言葉はシュパウンの回想の中で述べられている）。

「彼のリート伴奏は難しすぎ、調がしばしば実に複雑だという評判なので、彼自身の利益のためにその点配慮してもらいたいのだが、と出版業者たちが彼に言うと、彼はいつでも、こう書くことしか出来ないのだ、ぼくの作品が演奏できないものはしなければいい、調などどうでもいいという者はそもそも音楽が分からないのだ、と答えたものだった。」¹⁶²
(石井不二雄訳)

(このシューベルトの発言は伴奏の弾きにくさについてのことであり、またシューベルトが支払いの悪さでよく腹を立てていたウィーンの出版社に対してである。)

シューベルトの歌曲を移調することは、フォーゲル自身も行っていたのであり¹⁶³、本項冒頭で述べたように 19 世紀から 20 世紀、さらに 21 世紀にかけて多くのバス、またはバリトン歌手たちが、移調した楽譜によって、シューベルトの大歌手として名を馳せ、多くの名演、多くの名録音を残してきた。如何に移調が妥協案であったとしても、シューベルト歌曲演奏史、作品受容史の上でこれら的大歌手たち（例えば SP 時代にシューベルト歌手として知られたゲルハルト・ヒュッシュ、それに続く巨人ハンス・ホッター、20 世紀最大のシューベルト歌手であったフィッシャー＝ディースカウ、ヘルマン・プライらはみなバス、あるいはバリトン歌手であり、ほぼ例外なく移調した楽譜によって演奏を行っていた）の功績とその演奏の価値を認めないわけにはいかないであろう。特に本論文の主題である《冬の旅》などは、上記の巨匠たちの足跡によって「バス、あるいはバリトンのための歌曲集」というイメージさえ出来上がっていると言えよう。そして、これまでのシューベルト歌曲の演奏史で、テノール（あるいはソプラノ）による原調による《冬の旅》とは異なった、このような移調楽譜によるバリトンやバス歌手（あるいはメゾ・ソプラノやコントラルト）の《冬の旅》の魅力も見出された今日、移調楽譜を用いたシューベルト歌曲の演奏にも十分に意義があると言わざるを得ないであろう。

実際、筆者の場合には、フィッシャー＝ディースカウを始めとする「バリトンの移調楽譜による」《冬の旅》の「老成した渋い」印象に慣れ親しんできたので、逆に「テノールの

原調による」《冬の旅》から感じられる「若い」印象は新鮮であった（初めてテノールの演奏を聴いたのはエルンスト・ヘフリガーの CD であった）。この時、初めて筆者は、《冬の旅》が「若者の歌曲集であること」を実感したくらいである。それほど、この《冬の旅》にはバスやバリトン歌手が歌う「老成した渋い」歌曲集である、という印象が一般に定着していると言えよう。現在でも、CD のカタログや、CD ショップの「シューベルト歌曲」の棚に行くと、テノールによる《冬の旅》よりも、バスやバリトンの《冬の旅》の方が、種類も枚数も圧倒的に多い。

また、この問題はバリトンである筆者自身の問題でもある。すでに見てきたように、この《冬の旅》は実に綿密に構築されており、その調性の関係も周到に練られている。それを移調して演奏することには当然音楽それ自体の変化を伴うものである。だが、移調楽譜によって様々な声域をもつ歌手が《冬の旅》という作品を演奏する機会をもてる、ということの意義は非常に大きい。その時にどのような移調楽譜の選択をすれば「よりよい妥協案」を得ることが出来るのか、このことはシューベルトを演奏する多くの歌手にとって非常に大きな関心事であると言えるのである。

（３）『バーレンライター原典版』と『ペータース版』の移調楽譜の比較

ここで、『ペータース版』（Peters Edition、以下 Pts.）の中声用移調楽譜と、《新シューベルト全集》に基づく『バーレンライター原典版』（Bärenreiter-Urtext、以下 Brt.）の中声用移調楽譜に考察の対象を限定する。この二つの移調楽譜は、それぞれ以下の理由によって、考察対象として最も適当と考えられることと、先述したようにその他の様々な《冬の旅》の楽譜（日本の様々な出版社からの出版など）も、これらの版、特に Pts.に準拠していると考えられるからである。

Pts.は、1979 年に Brt.による新校訂版が出版されるまで、殆んど唯一のシューベルト歌曲のエディションであり、20 世紀前半から中盤までの歌手たちによる移調譜による演奏は、ほぼ例外なく Pts.によっており、史上初のシューベルト歌曲の全集出版によるという歴史的な価値がある。また、以下に見てゆくように、実用楽譜として非常に充実している点も考察対象として選択した理由の一つである。

Brt.は、それに対して、上記従来版に対する批判的校訂版（クリティカル・エディション）として出版されており、また中声用移調楽譜に於いては、上記 Pts.とは、その移調のコンセプトが全く異なることがうかがえる。

まず、考察にあたり、原調と、上記二つの移調楽譜の調性を一覧にしてみたいと思う。調性はドイツ音名により、長調（Dur）の場合は大文字を、短調（Moll）の場合は小文字を使用した。（ ）内は原調からの隔たりを長 2 度低い場合は（2+）で、短 2 度低い場合は（2-）、移調していない場合は（0）で示している。（4）は完全 4 度を、（4-）は減 4 度を表す。なお、参考に Pts. 低声用の調性も併記した。

曲名	原調	Brt. 中	Pts.	
			中声	低声
1. Gute Nacht	d	c (2+)	c (2+)	b (3+)
2. Die Wetterfahne	a	g (2+)	g (2+)	f (3+)
3. Gefrorene Tränen	f	es (2+)	d (3-)	d (3-)
4. Erstarrung	c	b (2+)	a (3-)	g (4)
5. Der Lindenbaum	E	D (2+)	E (0)	D (2+)
6. Wasserflut	e	d (2+)	d (2+)	c (3+)
7. Auf dem Flusse	e	d (2+)	d (2+)	c (3+)
8. Rückblick	g	f (2+)	f (2+)	es (3+)
9. Irrlicht	h	a (2+)	a (2+)	g (3+)
10. Rast	c	b (2+)	h (2-)	a (3-)
11. Frühlingstraum	A	G (2+)	G (2+)	F (3+)
12. Einsamkeit	h	a (2+)	h (0)	a (2+)
13. Die Post	Es	Des (2+)	C (3-)	H (4-)
14. Der grease Kopf	c	b (2+)	h (2-)	a (3-)
15. Die Krähe	c	b (2+)	h (2-)	a (3-)
16. Letzte Hoffnung	Es	Des (2+)	D (2-)	C (3-)
17. Im Dorfe	D	C (2+)	D (0)	C (2+)
18. Der stürmische Morgen	d	c (2+)	d (0)	c (2+)
19. Täuschung	A	G (2+)	A (0)	G (2+)
20. Der Wegweiser	g	f (2+)	f (2+)	es (3+)
21. Das Wirtshaus	F	Es (2+)	F (0)	Es (2+)
22. Mut	g	f (2+)	fis (2-)	f (2+)
23. Die Nebensonnen	A	G (2+)	G (2+)	F (3+)
24. Der Leiermann	a	g (2+)	g (2+)	f (3+)

これを見て、一見してわかることは、Brt. は全曲を一様に長 2 度下げであるが、Pts. は移調の幅が、曲ごとにまちまちであることである。Pts. は、原調より長 2 度低い曲が 10

曲、短2度低い曲が5曲、短3度低い曲が3曲、原調のままのものが6曲である。

Brt.が、全曲を一様に長2度下げた理由は、楽譜の序文にはっきり述べられている。これは《冬の旅》のみにとどまらず、《新シューベルト全集》全体の中声用楽譜についての基準でもある。

「中声用に移調した歌曲の場合、調性格をできる限り元のままに保つべきである、この時、シャープのついた調性からフラットのついた調性への移調、またはその逆は原則として避ける。こうすると殆んどの場合、長二度、または短三度低く移調することになる。まとまった組歌曲やチクルスでは、曲と曲との調性間隔は元のままに保たれている。つまり、個々の歌曲には、——これは元の高さでも同じことなのだが——これまで流布していたやり方の場合より不都合な音高が生じて、一つのチクルスの歌曲は、たとえば全て一様に長二度移調されるということである。」¹⁶⁴

ここで示された基準に基づく Brt.を用いて《冬の旅》全曲を演奏する場合、原調でも音域的に演奏可能な曲でも移調されており、原調の響きはある程度犠牲になるであろうが、曲同士の調性的な関係、緊密性は維持されており、「連作歌曲」としてシューベルトが意図した一体感は保たれると言えるだろう。

一方の Pts.は、なぜこのような曲ごとに異なる音程幅による移調になったのであろうか。これは、上記の Brt.のように歌い手にとって「不都合な音高」が生じるような場合（バリトンにとって、長2度低くしてもまださらに高い場合や、あるいは長2度移調しなくても充分歌えるもの、長2度低くした場合低くなりすぎる場合など）、「曲と曲との調性間隔」よりも、実際の歌いやすさ、つまり実用性を優先させた結果と考えられる。

例えば、第4曲〈氷結〉は、Brt.では変ロ短調であるが、Pts.ではイ短調になっているが、原調にでてくる変イ音は、Brt.の移調譜の場合変ト音になり、これでもバリトンにとっては高い音と言える。Pts.のイ短調では、この最高音はヘ音になり、バリトンにとっては少々高いものの、変ト音ほどではない。また、この曲の場合、ピアノ・パートが変ロ短調よりもイ短調の方がはるかに弾き易い、ということも、Pts.がこの調を選択した理由だろう。

また、第5曲〈菩提樹〉では、Brt.が長2度低いニ長調をとっているのに対して、Pts.は原調のままのホ長調を採用しているが、これはこの曲の最低音であるロ音を、さらに低いニ長調に移調することによって、バリトンにとっても殆んど限界と言えるイ音まで下げることを避けることと、また移調よりも当然望ましい原調の響き、原調による音楽を、曲と曲との調性の間隔よりも優先させた結果であろう。

つまり、Pts.の移調は非常に広い音域を持つ《冬の旅》を、全体として音域を狭めるというコンセプトのもとに移調されているのである。つまり、Pts.の中声用楽譜はロ音から

へ音（ト音¹⁶⁵）まで、つまり 1 オクターヴ＋減 5 度（ト音を用いた場合は短 6 度）というほぼ平均的なバリトンの音域に合致するように移調されているのである。

（４）移調楽譜の選択について

『ペータース版』と『ベーレンライター原典版』という二種類の移調楽譜を検討してきたが、上記のとおりそれぞれに特徴があり、それゆえにそれぞれに長所と短所が存在する。では、これをどのように選択すべきなのであろうか。

間違いなく言えることは **Brt.**の方が、**Pts.**よりもより音楽的見地からは正しいコンセプトに基づいて移調を行っている、ということである。**Pts.**では実際の演奏上の問題にかなり制約を受けており、《冬の旅》でシューベルトが意図した本来の各曲間の調性関係が完全に壊れてしまっている。本来連続する同じ調、あるいは同主調関係にある曲が別々の調になり、本来異なる調であるべき曲が同じ調になり、あらぬところに調性的な連続性が生じている。そういう意味では **Brt.**を用いることがより望ましいことは言うまでもない。

だが、先述したとおり **Brt.**ではどう考えても高すぎる音がいくつかある。もちろんそのために **Brt.**にも妥協案として「付録：声の低い人のために」というさらに低い移調楽譜が何曲か掲載されている。これは用いないに越したことはない。しかし、声域は歌手個々人によって異なる。もし《冬の旅》を歌うある歌手が **Brt.**では完全にいくつかの曲が高すぎる場合、筆者は **Brt.**をそのまま用いて非音楽的な叫び声をあげるくらいならば、思い切って **Brt.**の「付録」や、あるいは **Pts.**の中声用、それでも低い場合は低声用を用いるべきであると考え。やむを得ない場合はそれらを折衷するべきなのである。

これに対して、当然出てくるであろう反論が、そもそも非音楽的叫び声になるような声の低い歌手はこの歌曲集を歌うべきではない、というものであろう。

しかし、筆者はシューベルトのオリジナルが示す調性関係の重要性、そしてもちろんオリジナルの調性による演奏の重要性を充分認めつつも（それはこれまで述べてきたとおりである）、なおバリトン歌手が歌う《冬の旅》の持つ、テノール歌手の演奏にはない魅力を放棄することはできない。さらに、筆者の考えでは、20 世紀から 21 世紀にかけての偉大なバス、バリトン歌手による《冬の旅》を始めとするシューベルト歌曲の数々の演奏、録音は、「移調楽譜によるシューベルト歌曲の演奏」という新たなジャンルを確立した。このジャンルは、シューベルト自身の意図やシューベルトのオリジナルが示す意図を越えて、全く異なるシューベルト歌曲の世界を切り開いてきたのである。また、20 世紀においてもたらされたシューベルト歌曲の広範な再評価（それ以前には殆ど歌われなかった多くの歌曲が演奏、録音されたこと、それまで歌われてきた歌曲に対するより現代的な解釈など）、いわばシューベルト歌曲に対するルネッサンスが、ディートリヒ・フィッシャー＝ディー

スカウを始めとするバリトン歌手によってなされたことを忘れるべきではない。

だが、それゆえに移調楽譜を如何に選択するか、シューベルトの意図とどのように折り合いをつけるか（移調するということは作曲者の意図を壊すということに変わりはない）、という問題は重要なのである。

おわりに

ドイツの指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラーが敬愛したオーストリアの音楽学者ハインリヒ・シェンカーの理論に「遠聴」(Fernhören)という概念がある。これは、一つの楽曲の中で、離れた場所にある共通の要素を同時的に考え、聴く、という考え方である¹⁶⁶。

《冬の旅》の研究を進める中で、この歌曲集が如何に綿密に計算されて作られているか、如何に多義的な要素を含んでいるか、如何にツィクルスとしての連環性を持っているか、を痛感させられた。この歌曲集を考察し、解釈する際には、まさに「遠聴」しなくてはならないことがまざまざと感じられたのである（もちろん、この作品に限ったことではないのだが）。音楽は瞬間芸術である。それ故に、その一瞬一瞬に表現を尽くすことももちろん重要なことである。だが、西洋音楽はそれだけでは足りない。西洋音楽が楽譜に記され、記録されるものになったところから、音楽は瞬間を支配するものではなく、一つの時間の流れを支配するものへと変容していったのではないだろうか。その時間の流れの中で、異なる場所に存在する瞬間と瞬間同士がどのように影響しあうのか、これを考えることが重要になったのではないかと思う。

だが、この「遠聴」という概念は、楽譜を開き、机に坐って、あるいは自宅でピアノに向かって練習する時に考えられても、実際に舞台上の上に立った時に意識され、実際に舞台上で異なる要素や異なる瞬間、異なるフレーズ、異なる音を「遠聴」しないと意味がない。実際に舞台上で演奏している時にこそ、楽曲全体の様々な要素が同時的に意識されなければならないのである。

修士論文のテーマとしてシューベルト歌曲の最高峰である《冬の旅》に挑む、ということとはまさに戦いであった。現時点での私のあらゆる知識、僅かばかりの演奏家としての経験、手元にある音源や文献といった資料、そういったものすべてを注ぎこまなければならなかったし、その結果として何か論文として意味のあるものが出来上がったか、と問われるとそれは甚だ疑問である、と答えざるを得ない。それは、作品の高さと深さ、広さの故でもあるが、同時に偉大な数多の先行研究の故でもあった。しかし、それほど語られても未だ語りつくせぬ魅力があるのが《冬の旅》である。

最後になったが、この論文の執筆に当たって、指導に当たられた龍村あや子教授、手に入りにくい資料を探して下さった白波瀬由利香さん、煩雑な校正作業を手伝って下さった増永響子さん、研究ゼミで様々な問題点を提起してくれた学友諸氏に心から感謝する。

小原 裕之

資料編

1. 譜例

ここには「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究」で分析した〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉それぞれの全曲の譜例を収めた。出典はすべて『Brт.原』である。

85

XXIV. Der Leiermann 辻音楽師

Etwas langsam

pp

7

Drüben hinterm Dor-fe steht ein Lei-er-mann,

12

und mit star-ken Fingern dreht er, was er kann,

17

bar-fuß auf dem Ei-se wankt er hin und her, und sein klei-ner Ta-ler

22

bleibt ihm in-ner leer, und sein klei-ner Ta-ler bleibt ihm in-ner leer.

*ossia: **

*) Takt 25, 48. *ossia*: So nach dem Autograph.
25. 48小節目。別段 (*ossia*) は自筆譜によった。

27
Kei - ner mag ihn hö - ren,
steht ihm nim - mer still,
dreh, und sei - ne Lei - er

32
kei - ner sieht ihn an,
und die Hun - de knur - ren
steht ihm nim - mer still.

36
um den al - ten Mann,
und er läßt es ge - hen
Willst du mei - nen Liedern

40
al - les, wie es will,
dreh, und sei - ne Lei - er
dei - ne Lei - er drehn - ?

44
steht ihm nim - mer still,
dreh, und sei - ne Lei - er

48
steht ihm nim - mer still.

53
Wun - der - li - cher Al - ter,
soll ich mit dir - gehn?
Willst du mei - nen Liedern

57
dei - ne Lei - er drehn - ?

Zweite Abteilung 第二部
XIII. Die Post 郵便馬車

Etwas geschwind

48 Nun ja, die Post kommt aus der Stadt, wo

53 ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein Herz

58 Wo ich ein lie - bes Lieb - chen hatt, mein -

62 Herz, mein -

67 Herz, mein -

72 Willst wohl ein - mal hin - u - ber sehn und fra - gen,

77 wie es dort mag gehn, mein Herz, mein Herz?

82 Willst wohl ein - mal hin - u - ber sehn, mein Herz, mein

86 Herz, und fra - gen, wie es dort mag gehn, mein Herz

90 mein Herz?

V. Der Lindenbaum 菩提樹

Mäßig^{*)}

1. träumt' in sei-nem Schat-ten so man-chen sü-ßen Traum. Ich

4. schnitt in sei-ne Rin-de so man-ches Lie-be Wort; es

6. zog in Freud und Lei-de zu ihm — mich im-mer fort.

9. Bran-nen vor dem To-re, da steht ein Lin-den-baum, ich

*) Tempobezeichnung im Autograph: *Mäßig langsam*.
自筆稿の速度表示は *Mäßig langsam* (ほどよくゆっくりと) となっている。

13. träumt' in sei-nem Schat-ten so man-chen sü-ßen Traum. Ich

17. schnitt in sei-ne Rin-de so man-ches Lie-be Wort; es

21. zog in Freud und Lei-de zu ihm — mich im-mer fort.

25. Bran-nen vor dem To-re, da steht ein Lin-den-baum, ich

47 ble - sen mir grad ins An - ge -
 49 sicht, der Hut flog mir vom
 51 Kop - fe, ich wen - de - te mich
 53 nicht, p decresc.
 55 Nun

29 mußte auch heu - te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da
 33 hab ich noch im Dun - keln die Au - gen zu - ge - macht Und
 37 sei - ne Zwei - ge rausch - ten, als rie - fen sie mir zu: komm
 41 her zu mir, Ge - sel - le, hier findst du dei - ne Ruh.
 45 Die kal - ten Win - de

71
im - mer hör ich's rau - schen: du fin - dest Ru - he
74
dort, fin - dest Ru - he dort!
77
78
79
80

62
63
64
65
66
67
68

* Takt 68, ossia: So im Autograph.
68小節目、自筆譜では別段 (ossia) のようになっている。

2. 全曲歌詞対訳

Franz Peter Schubert

フランツ・ペーター・シューベルト

WINTERREISE¹⁶⁷

《冬の旅》

Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller

ヴィルヘルム・ミュラーの詩による連作歌曲集

Opus 89

作品 89

Deutsch-Verzeichnis 911

D.911

„Winterreise. Von Wilhelm Müller. In Musik
gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des
Pianoforte von Franz Schubert. 89^{stes} Werk.“

「冬の旅。ヴィルヘルム・ミュラーによる。フラン
ツ・シューベルトのピアノ・フォルテの伴奏を伴っ
た歌唱のための音楽。作品 89。」

Eine Fassung nach Bärenreiter-Urtext (1979)¹⁶⁸

『ベーレンライター原典版』（1979 年）に基づく

訳：小原 裕之

監修：森 美佐子

<Erste Abteilung>¹⁶⁹

Komponiert im Februar 1827.

Veröffentlicht am 14. Jänner 1828 von Tobias Haslinger, Wien.

《第一部》

1827 年 2 月作曲。

1828 年 1 月 14 日ヴィーンのトービウス・ハスリンガーから出版。

1. Gute Nacht¹⁷⁰

おやすみ

Fremd bin ich eingezogen,
fremd zieh ich wieder aus,
der Mai war mir gewogen,
mit manchem Blumenstrauß.

僕はよそ者としてやってきて、
よそ者としてまたここを出てゆく、
五月は僕を明るく、
たくさんの花で迎えてくれたのに。

Das Mädchen sprach von Liebe,
die Mutter gar von Eh'. —
Nun ist die Welt so trübe,
der Weg gehüllt in Schnee.

彼女は恋を語り
その母は結婚をさえ許した。 —
今世界は真っ暗で、
道は雪に埋もれている。

Ich kann zu meiner Reisen
nicht wählen mit der Zeit,
muß selbst den Weg mir weisen
in dieser Dunkelheit.

Es zieht ein Mondenschatten
als mein Gefährte mit,
und auf den weißen Matten
such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
daß¹⁷¹ man mich trieb' hinaus,
laß irre Hunde heulen
vor ihres Herren Haus.

Die Liebe liebt das Wandern,
Gott hat sie so gemacht,
von einem zu dem andern,
fein Liebchen, gute Nacht.

Will dich im Traum nicht stören,
wär' schad' um deine Ruh',
sollst meinen Tritt nicht hören,
sacht, sacht die Türe zu.¹⁷²

Schreib' im Vorübergehen¹⁷³
ans Tor dir: Gute Nacht¹⁷⁴,
damit du mögest sehen,
an dich hab' ich¹⁷⁵ gedacht.

2. Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
auf meines schönen Liebchens Haus:

僕は旅立つ時を
選ぶことは出来ないのだ、
この暗闇の中では
自ら道を探さねばならない。

月の光にできる影が、
僕の道連れだ、
そして僕は、白い野の中に
獣道をたどってゆくのだ。

人々が僕を追いだすまで、
ここに居続ける必要がどこにある、
猛り狂った犬どもは
そいつらの主人の家の前で勝手に吠えるがよい。

愛はさすらいのが好きなもの、
それは神が決められたことだ、
あるところから別のところへと、
いとしい人よ、おやすみ。

君の夢を邪魔しないように、
憩いを壊さないように、
僕の足音が聞こえないように、
そっと、そっと、扉を閉めよう。

通り過ぎる時に
門に記そう、「おやすみ」と、
君が起きてこれを目にしたとき、
僕の思いが君に伝わるように。

風見の旗

風が風見の旗と戯れている
僕の美しい恋人の家の上で

Da dacht' ich schon in meinen Wahne,
sie pfiff' den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher¹⁷⁶ bemerken sollen
des Hauses aufgestecktes Schild,
so hätt¹⁷⁷ er nimmer suchen wollen
im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen,
wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?¹⁷⁸
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

3. Gefrorne¹⁷⁹ Tränen

Gefrorne Tropfen fallen
von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
und seid ihr gar so lau,
daß ihr erstarrt zu Eise,
wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
der Brust so glühend heiß,
als wolltet ihr zerschmelzen
des ganzen Winters Eis.

4. Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
nach ihrer Tritte Spur,

すると僕は勝手に考えた、
この旗は哀れな男を追い出そうとしているのだと。

この男はもっと早くに気付くべきだったのだ
この家にかかっている標^{しるし}に気付くべきだったのだ
気付いていれば、家の中に誠実な女性を
決して求めはしなかっただろう。

風はその心も屋根の上で戯れるように、
音もなく^{もてあそ}ぶ。
一体誰が僕の悩みを尋ねるというのか、
この家の娘は裕福な花嫁なのだから。

凍った涙

凍った^{しずく}滴が、
僕の頬から流れ落ちる。
僕は自分が泣いていたことに、
気付かなかったのだろうか？

おい涙よ、俺の涙よ、
まだ温かいお前たちは、
朝露のように冷えきって、
固く凍ってしまうのか？

その上、お前たちは胸の中から
燃えるように熱く^{ほとぼし}迸る、
まるで冬中の氷を、
溶かし尽くそうとするかのように。

氷結

僕は雪の上で意味もなく
あの娘が歩いた跡を探す、

wo sie an meinem Arme
durchstrich die grüne Flur.¹⁸⁰

彼女が僕の腕にすがって、
歩いた緑の野原を。

Ich will den Boden küssen,
durchdringen Eis und Schnee
mit meinen heißen Tränen,
bis ich die Erde seh’.

僕は地面に口づけし、
地面がすっかり見えるようになるまで、
熱い涙で全ての氷と雪を、
溶かしてしまいたい。

Wo find’ ich eine Blüte,
wo find’ ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
der Rasen sieht so blaß.

一体どこに咲いた花や、
緑の草が見つかるのだろうか？
花々は死に絶えて、
草たちもあんなに色あせてしまっている。

Soll denn kein Angedenken
ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen Schweigen,
wer sagt mir dann von ihr?

僕はここから思い出さえも
持ってゆくことを許されないのか？
僕の胸の痛みが黙ってしまったら、
一体誰が彼女のことを僕に告げるのか？

Mein Herz ist wie erstorben¹⁸¹,
kalt starrt ihr Bild darin:
Schmilzt je das Herz mir wieder,
fließt auch ihr¹⁸² Bild dahin.

僕の心は息絶えたように、
娘の姿がその中で凍てついている。
僕の心が融けてしまったら、
彼女の姿も消え去ってしまうだろう。

5. Der Lindenbaum

菩提樹

Am Brunnen vor dem Tore
da steht ein Lindenbaum:
Ich träumt’ in seinem schatten
so manchen süßen Traum.

門の脇にある泉のほとりに
一本の菩提樹が立っている、
その樹の陰で、
僕はたくさんのあまい夢を見た。

Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebe Wort;
es zog in Freud’ und Leide
zu ihm mich immer fort.

僕はその幹に
たくさんの愛の言葉を刻んだ、
嬉しい時も、辛い時も、
僕の心はその樹のもとにひかれた。

Ich muß' auch heute wandern
vorbei in tiefer Nacht,
da hab' ich noch im Dunkeln¹⁸³
die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
hier findest du deine Ruh'.¹⁸⁴

Die kalten Winde bliesen
mir grad' ins Angesicht,
der Hut flog mir vom Kopfe,
ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
entfernt von jenem Ort,
und immer hör' ich's rauschen:
du fändest Ruhe dort!

6. Wasserflut¹⁸⁵

Manche Trän' aus meinen Augen
ist gefallen in den Schnee;
seine kalten Flocken saugen
durstig ein das heiße Weh!¹⁸⁶

Wenn die Gräser sprossen wollen,
weht daher ein lauer Wind,
und das Eis zerspringt in Schollen,
und der weiche Schnee zerrint.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen:
sag', wohin doch¹⁸⁷ geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,

僕は今日深い夜の中、
ここを通らねばならなかった、
暗闇の中であつたけれど
僕はじっと眼をつぶった。

すると、僕に呼びかけるような
枝のささやきが聞こえた、
「ここに来れば、
お前の安らぎが見つかるのだよ！」と。

つめたい風が
正面から僕の顔に吹きつけ
頭から帽子が吹き飛んだが、
僕は振り向きもしなかった。

今、僕はあの場所から
ずいぶん遠ざかっているのだが、
僕には絶え間なく聞こえてくる、
「お前の安らぎはここにある！」とささやく声を。

あふるる涙（水流）

両眼から触れてくる涙が、
雪の中に流れ落ちる、
すると冷えて渴いた雪が
熱い悲しみの涙を飲み込む。

草たちが芽吹く頃、
温かい風がそよいでくる、
すると氷は砕けて塊になり、
柔らかい雪は解けて流れ去る。

雪よ、お前はこの憧れを知っているだろう、
教えてくれ、お前はどこに行くのかを。
僕の涙の跡を追ってくれ、

nimmt dich bald das Bächlein auf.

そうすればひとつの流れに達するだろう。

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
muntre Straßen ein und aus—
fühlst du meine Tränen glühen,
da ist meiner Liebsten Haus.¹⁸⁸

雪解け水は流れていって町を通る、
騒がしい町々を通してゆく時、
僕の涙が熱くたぎるのを感じるだろう、
そこが、僕の恋人の家なのだ。

7. Auf dem Flusse

流れの上で

Der du so lustig rauschtest,
du heller, wilder Fluß,
wie still bist du geworden,
gibst keinen Scheidegruß!

澄んだ自由な流れよ、
あんなに楽しげに騒いでいたというのに、
今はなんと静かになってしまったことか、
別れの挨拶もしてくれないとは。

Mit harter, starrer Rinde
hast du dich überdeckt,
liegst kalt und unbeweglich
im Sande ausgestreckt.

お前は固く凍てついた氷に、
全て被われて、
冷たく、動くそぶりも見せず、
砂の中に身を横たえている。

In deine Decke grab' ich
mit einem spitzen Stein
den Namen meiner Liebsten
und Stund' und Tag hinein:

僕はお前を覆う氷の上に、
尖った石を持って、
僕の恋人の名前と、
日付と時刻を刻む。

Den Tag des ersten Grußes,
den Tag, an dem ich ging;
um Nam' und Zahlen windet
sich ein zerbrochener Ring.

初めて挨拶をした日、
僕が立ち去る日を、
その上に、名前と数字を
途切れた輪で囲んだ。

Mein Herz, in diesem Bache
er kennst du nun dein Bild? —
Ob's unter seiner Rinde
wohl auch so reißend Schwillt?

我が心よ、この川の中に
己の肖像を見出しているのか?
氷の張った下の川でも、
見る間に想いが水かさを増すのか?

8. Rückblick

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
ich möcht' nicht wieder Atem holen,
bis ich nicht mehr die Türme seh',

Hab' mich an jedem Stein gestoßen,
so eilt' ich zu der Stadt hinaus,
die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
du Stadt der Unbeständigkeit,¹⁸⁹
an deinen blanken Fenstern sangen
die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
die klaren Rinnen rauschten hell,
und, ach, zwei Mädchenaugen glühten,¹⁹⁰
da war's geschehn um dich, Gesell.¹⁹¹

Kömmt mir der Tag in die Gedanken,
möcht' ich noch einmal rückwärts sehn,
möcht' ich zurücke wieder wanken,
vor ihrem Hause stille stehn.

9. Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde?¹⁹²
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

顧み

雪と氷の上を歩いているのに、
僕の両足の裏は燃えるように熱い、
塔が見えなくなるまで、
僕は息をつこうとは思わない。

僕はあらゆる石につまずきながら、
急いで町を出たが、
烏どもが家の上から僕の帽子めがけて、
雪球や霰あられを投げつけた。

お前が僕を迎えたときはどれほど今と違ったか、
気まぐれな町よ、
お前の家々の輝く窓では、
雲雀ナイツィンガールや小夜鳥さえずが競って囀っていた。

丸く茂っていた菩提樹は花を付け、
澄んだ小川は明るい音を立て、
そしてああ、あの娘の瞳は輝いていた、
それで心を奪われてしまったのだ。

あの日のことを思い出すと、
僕はもう一度顧みたくなるのだ、
そしてふらふらと帰って、
あの娘の家の前に立ち止まりたくなるのだ。

鬼火

底知れぬ幽谷へと、
ひとつの鬼火が私を誘う。
どうすれば出口が見つかるだろうか？
私の心にはそれは難しいことではない。

Bin gewohnt das irre Gehen¹⁹³,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
Unsre Freuden, unsre Leiden¹⁹⁴,
alles eines Irrlichts Spiel.

私は狂った旅に慣れてしまった、
結局どの道も目的地に着くのだ。
我々の喜びも、苦しみも、
結局は全て鬼火の戯れに過ぎない。

Durch des Bergstroms trockne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab—
jeder Strom wird's Meer gewinnen,
jedes Leiden auch sein¹⁹⁵ Grab.

枯れ果てた沢の窪みを辿り、
私はうねりながら悠然と下ってゆく。
どのような流れも海に達するだろうし、
どのような悩みも各々の墓に葬られるのだ。

10. Rast

憩い

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,
da ich zur Ruh' mich lege;
das Wandern hielt mich munter hin
auf unwirtbarem Wege.

自分がこれほど疲れていることに、
横になって休んで初めて気づいた、
あてもないさすらいの旅のあいだ、
人も通わぬ道でも私は元気を失わなかった。

Die Füße frugen nicht nach Rast,
es war zu kalt zum Stehen,
der Rücken fühlte keine Last,
der Sturm half fort mich wehen.

私の足は休息を求めはしなかった、
立ち止まるにはあまりに寒かった、
背中の荷は重くなかったし、
嵐は私のさすらいの助けとなった。

In eines Köhlers engem Haus
hab' Obdach ich gefunden;
doch meine Glieder ruhn nicht aus:
so brennen ihre Wunden.

私は小さな炭焼き小屋に、
一夜の宿を求めたが、
私の手足は休まらないほど、
その傷が痛んだ。

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
so wild und so verwegen,
fühlst in der Still' erst deinen Wurm
mit heißem Stich sich regen.

我が心よ、戦いや嵐の中では、
あれほど大胆だったお前も、
静かになったときに始めて毒針を持った虫が
心中でうごめくを感じるのだ。

11. Frühlingstraum

春の夢

Ich träumte von bunten Blumen,
so wie sie wohl blühen im Mai,
ich träumte von grünen Wiesen,
von lustigem vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
da ward mein Auge wach,
da war es kalt und finster,
es schrieten die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' um Liebe,
von einer schönen Maid,
von Herzen und von Küssen,
von Wonne¹⁹⁶ und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
da ward mein Herze wach,
nun sitz' ich hier alleine
und denke dem Traume nach.

Die Augen schließ' ich wieder,
noch schlägt das Herz so warm.
wann grünt ihr Blätter am Fenster,¹⁹⁷
wann halt' ich mein¹⁹⁸ Liebchen im Arm?

12. Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
durch heitre Lüfte geht,
wenn in der Tanne Wipfel

私は色とりどりの花の夢を見た、
五月に咲き乱れる花の夢を、
私は緑の野原や、
鳥たちが楽しく囀る夢を見た。

すると、雄鶏が啼いて、
私は目を覚ました、
あたりは暗く寒くて、
カラスが屋根の上で啼いていた

しかし、一体あの窓ガラスに、
誰が木の葉の絵を描いたのだろうか？
君たちは、真冬に花を夢に見た者を、
笑っているのだろうか？

私は多くの愛の夢を見て、
可愛い娘を夢見た、
真心と口づけ、
そして喜びと幸福を夢見た。

すると、雄鶏が啼いて、
私の心を起こした、
私は今ここに一人坐って、
今見た夢のことを想っている。

私が目を閉じれば、
胸はまだ熱く高鳴っている、
窓の木の子葉はいつ芽吹くのだろうか、
私はいつ恋人を、この胸に抱くことができようか？

孤独

薄暗い雲が
明るい空を漂うが如くに、
樅の木の梢に、

ein mattes Lüftchen weht:

かすかなそよ風が吹くときに、

So zieh' ich meine Straße
dahin mit tragem Fuß,
durch helles, frohes Leben,
Einsam und ohne Gruß.

私は自らの道を歩んでゆく、
重い足取りで、
楽しくて明るい生活の中を、
孤独に、挨拶を交わすこともなく。

Ach!¹⁹⁹ daß die Luft so ruhig,²⁰⁰
ach! daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
war ich so elend nicht.

ああ、大気はなんと安らかなのか、
ああ、世界はなんと輝いているのか！
まだ嵐が荒れ狂っていた頃には、
これほど惨めではなかったのに。

＊

<Zweite Abteilung>

Komponiert im Oktober 1827.

Veröffentlicht am 30. Dezember 1828 von Tobias Haslinger, Wien.

《第二部》

1827 年 10 月作曲。

1828 年 12 月 30 日ヴィーンのトービウス・ハスリンガーから出版。

13. Die Post

郵便馬車

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
mein Herz?

通りから郵便馬車のホルンの音が響いてくる。
なぜこんなに高鳴るのだ、
我が心よ？

Die Post bringt keinen Brief für dich,
was drängst du denn so wunderlich,
mein Herz?

郵便馬車がお前に手紙を運んでくるわけがない、
それなのに、なぜそんなに逸^{はや}るのか、
我が心よ？

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
wo ich ein liebes Liebchen hatt',
mein Herz?

そうだ、郵便馬車はあの町からやってきたのだ、
私の愛する人のいる、
我が心よ？

Willst wohl einmal hinüber sehn
und fragen, wie es dort mag gehn,

お前は出て行って郵便馬車に、
そこがどうなっているか訊きたいのだろう、

mein Herz?

我が心よ？

14. Der greise Kopf

白い頭（老いた頭）

Der Reif hatt' einen weißen Schein
mir übers Haar gestreuet.
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein,
und hab' mich sehr gefreuet.

霜が
私の髪に白く輝いていた。
それで、私は老人になれた、
と思って喜んだ。

Doch bald ist er hinweggetaut,
hab' wieder schwarze Haare,
daß mir's vor meiner Jugend graut –
wie weit noch bis zur Bahre!

だが、霜が溶けて消えると、
元の黒い髪に戻ってしまったので、
私は、自らの若さを恐れた—
なんと棺までの道のりが長いことか。

Vom Abendrot zum Morgenlicht
ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? Und meiner ward es nicht
auf dieser ganzen Reise!

夕べから朝の光までの間に、
白髪頭になった者は多い。
だが、この長旅のうちにも、
私の髪が白くならないなど信じられようか！

15. Die Krähe

からす

Eine Krähe war mit mir
aus der Stadt gezogen,
ist bis heute für und für
um mein Haupt geflogen.

一羽のからすが
町から私の後についてきて、
今日まで私の頭の周りを、
飛び回っていた。

Krähe, wunderliches Tier,
willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
meinen Leib zu fassen?

からすよ、不思議なやつめ、
私から離れようとはしないのか？
私の骸^{むくろ}をその餌として
啄^{つい}ばもうと思っているのか？

Nun es wird nicht weit mehr gehn
an dem Wanderstabe,
Krähe, laß mich endlich sehn

もはや杖を頼りに
旅を続けることはあるまい、
からすよ、墓場まで

treue bis zum Grabe.²⁰¹

私についてくる忠実を示してくれ。

16. Letzte Hoffnung

最後の希望

Hie²⁰² und da ist an den Bäumen
manches²⁰³ bunte²⁰⁴ Blatt zu sehn,
und ich bleibe vor den Bäumen
oftmals in Gedenken stehn.

木々のあちらこちらに、
色とりどりの葉がついている、
私は、しばらくその木々の前にたたずみ、
じっと考え込む。

Schaue nach dem einen Blatte,
hänge meine Hoffnung dran,
spielt der Wind mit meinem Blatte,
zittr' ich, was ich zittern kann.

その葉のうちの一枚を見つめ、
私の望みを託す、
風がその葉を弄ぶと、
私はそれを見て身を震わす。

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
fällt mit ihm die Hoffnung ab,
fall' ich selber mit zu Boden,
wein' auf meiner Hoffnung Grab.

ああ、そしてその葉は地面に落ちて、
その葉とともに私の希望も落ちると、
私自身も地に伏して、
私の希望を葬る墓の前で涙する。

17. Im Dorfe

村にて

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten,
es schlafen die Menschen²⁰⁵ in ihren Betten,
träumen sich manches, was sie nicht haben,
tun sich im Guten und Argen erlaben,
und morgen früh ist alles zerflossen.

犬が吠える、鎖が鳴る。
人々は各々の床の中で眠りにつく、
自分の持たぬ、色々なものの夢を見、
良い夢も悪い夢も楽しむが、
翌朝にはすべてが消え去ってしまう。

Je nun, sie haben ihr Teil genossen,
und hoffen, was sie noch übrig ließen,
doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

とにかく、人々はその分け前を受け、
自分たちがまだ持たぬものを、
その寝床の上で見つけようとするのだ。

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
laßt mich nicht ruhn in der Schlummerstunde!

抜け目のない犬よ、吠えて私を追うがいい、
人の眠るときも私を休ませるな！

Ich bin zu Ende mit allen Träumen,
was will ich unter den Schläfern säumen?

すべての夢を見つくした私が、
眠りこける気持ちになるというのか？

18. Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen
des Himmels graues Kleid,²⁰⁶
die Wolkenfetzen flattern
umher in mattem Streit.

Und rote Feuerflammen
ziehn zwischen ihnen hin,
das nenn' ich einen Morgen
so recht nach meinem Sinn.²⁰⁷

Mein Herz sieht an dem Himmel
gemalt sein eignes Bild,
es ist nichts als der Winter,
der Winter kalt und wild.²⁰⁸

嵐の朝

嵐が、空のまとう灰色の衣を
引き裂いたかのように、
千切れた雲が
弱々しくふわふわと漂っている。

そして、紅の炎が
雲の間を劈く、
こんな朝こそが私の心にふさわしい
と私は言おう。

私の心はあの空に描かれた
自らの肖像を眺める、
それこそがまぎれもない冬そのもの、
冷たく荒々しい冬なのだ。

19. Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her;
ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer.
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
daß es verlockt den Wandersmann.
Ach, wer wie ich so elend ist,
gibt gern sich hin der bunten List,
die hinter Eis und Nacht und Graus
ihm weist ein helles, warmes Haus
und eine liebe Seele drin –
nur Täuschung ist für mich Gewinn.²⁰⁹

幻惑

一つの光が目の前を親しげに踊ってゆき、
私はあちらこちらと光を追ってゆく。
私はその光を追いかけて、
光が旅人を惑わすさまを眺める。
ああ、私のように惨めなものは、
色とりどりの幻に身を委ねたくなる、
その幻は、氷と闇の恐怖の向こうで、
旅人に一軒の明るくて、暖かそうな家を、
そしてその中の愛らしい魂を見せてくれる、
私が貰ったものは、この幻だけだ。

20. Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
wo die andern²¹⁰ Wanderer gehn,
suche mir versteckte Stege
durch verschneite Felsenhöhn?

Habe ja doch nichts begangen,
daß ich Menschen sollte scheun,
welch ein törichtes Verlangen
treibt mich in die Wüsteneien?

Weiser stehen auf den Wegen²¹¹,
weisen auf die Städte zu,
und ich wandre sonder Maßen,
ohne Ruh', und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
unverrückt vor meinem Blick,
eine Straße muß ich gehen,
die noch keiner ging zurück.

21. Das Wirtshaus²¹²

Auf einen Totenacker
hat mich mein Weg gebracht,
allhier will ich einkehren,
hab' ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
könnt wohl die Zeichen sein,
die müde Wanderer laden
ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause

道しるべ

ほかの旅人が行く旅路を、
なぜ私は避けて、
雪に覆われた岩山の、
隠れた峠道に行くのだろうか？

人が忌み嫌うような罪を、
何一つ犯したわけではないのに、
どんな世間知らずの望みが私を、
このような悪路に追うのだろうか。

道しるべが路傍^{みちばた}に一つ立っていて、
町へ行く道を指し示している、
私は休みなく、どこまでもさすらい、
憩いを求める。

私の眼前に一本の道しるべが、
微動だにせず立っている、
一つの道を行かねばならないのだ、
まだ誰一人戻らない道を。

宿

ある墓場に
道は私を導いた、
ここで休みたいものだ、
と私は思った。

お前たち緑の葬送の花輪は
疲れ果てた旅人を、
この冷えた宿に招いてくれる、
門標となっているのだろう。

ここの宿屋は、すべての部屋が

die Kammern all' besetzt?
Bin matt zum Niedersinken,
bin²¹³ tödlich schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke,
doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
mein treuer Wanderstab.²¹⁴

22. Mut^{215 216}

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
sing' ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
habe keine Ohren.
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
gegen Wind und Wetter;²¹⁷
will kein Gott auf Erden sein,
sind wir selber Götter!²¹⁸

23. Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn,
hab' lang' und fest sie angesehen.
Und sie auch standen da so stier,
als wollten²¹⁹ sie nicht weg von mir.
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, ²²⁰
schaut andern ²²¹ doch ins Angesicht!

塞がっているというのだろうか？
私は倒れそうなほど疲れきって、
死ぬほどひどく傷ついているのに。

おお、無慈悲な宿屋よ、
それでも私をここから追う気なのか？
それならば先へ進もう、
私の頼もしい杖よ。

勇氣

雪が私の顔に吹きつけてきたら、
私はそれを払い落とそう。
心が胸の中でブツブツ言っても、
私は明るく、元気に歌おう。

心のひそかな呟きなどに、
耳など貸さないぞ。
心の嘆きなど知るものか、
繰言くりごよは愚か者にこそふさわしい。

朗らかに、風にも雨にも負けず、
世の中に飛び込もう、
この地上に神がないなら、
我らが自ら神々となろう！

幻日

空に三つの太陽が昇ったので、
私はそれを長い間じっと見つめていた。
彼らも私から離れたくないかのように、
その場所に止まったままだった。
ああ、お前たちは私の太陽ではないのだ、
だからどうか他の人々を照らすがいい！

Ach²²², neulich hatt' ich auch wohl drei:
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging' nur die dritt' erst hinterdrein,²²³
im Dunkeln²²⁴ wird mir wohler sein.

以前私の持っていた三つの太陽のうち、
一番いい二つはもう沈んでしまった、
三番目の太陽も沈んでくれないだろうか、
暗がりのほうが私にはよほどよいのだ。

24. Der Leiermann

つじ音楽師

Drüben hintern Dorfe
steht ein Leiermann,
und mit starren Fingern
dreht er, was er kann,

向こうの村はずれに
一人の辻音楽師が立っている、
そしてかじかんだ指で
出来る限りに楽器を回している。

Barfuß auf dem Eise
wankt²²⁵ er hin und her,
und sein kleiner Teller
bleibt ihm immer leer.

裸足のままで氷の上を
よろめきながら歩くのだが、
彼の小さな皿は
ずっと空のままだ。

Keiner mag ihn hören,
keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren²²⁶
um den alten Mann,

彼の音楽を聴こうとする者も、
彼に気を留める者もない、
そして、犬たちが、
老人の周りで吠えている。

Und er läßt es gehen
alles, wie es will,
dreht, und seine Leier
steht ihm nimmer still.

それでも彼は、
すべてをなすがままにして、
ライヤーを回し続け、
音が止むことはない。

Wunderlicher Alter,
soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
deine Leier drehn?

不思議な老人よ、
お前と共に行ってもよいだろうか？
私の歌に合わせて、
そのライヤーを回してはもらえないだろうか？

3. 添付録音資料内容

F. P. シューベルト

連作歌曲集《冬の旅》より

- [1] 第 6 曲 〈あふるる涙〉 [4:40]

バリトン：クリスティアン・ゲルハーエル

ピアノ：ゲロルト・フーバー

※リズムをずらした演奏。

- [2] 第 6 曲 〈あふるる涙〉 [3:50]

バリトン：ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ

ピアノ：アルフレッド・ブレンデル

※リズムを一致させた演奏。

- [4] 第 10 曲 〈憩い〉 [3:21]

テノール：クリストフ・プレガルディエン

フォルテピアノ：アンドレアス・シュタイアー

※出版譜のバージョン。

- [5] 第 10 曲 〈憩い〉 [3:28]

テノール：エルンスト・ヘフリガー

ハンマーフリューゲル：イエールク・エーヴァルト・デーラー

※手稿譜（自筆譜）のバージョン。

- [6] 第 23 曲 〈幻の太陽〉 [2:46]

- [7] 第 24 曲 〈つじ音楽師〉 [3:33]

テノール：クリストフ・プレガルディエン

フォルテピアノ：アンドレアス・シュタイアー

※出版譜の調性による演奏。

- [8] 第 23 曲 〈幻の太陽〉 [2:38]

- [9] 第 24 曲 〈つじ音楽師〉 [4:02]

テノール：エルンスト・ヘフリガー

ハンマーフリューゲル：イエールク・エーヴァルト・デーラー

※手稿譜（自筆譜）の調性による演奏。

W. v. d. フォーゲルヴァイデ (Walther von der Vogelweide, 1170? – 1230?)

[10] 〈老人の歌〉 Alterslied

[8:16]

歌唱&ハーディ・ガーディ：エーベルハルト・クンマー

参考資料一覧

1. 楽譜

●原典版 シューベルト歌曲集 2 [冬の旅] 高声用 (原調)

編著者 ヴァルター・デュル

訳者 竹内ふみ子／前田昭雄

1979年 全音楽譜出版²²⁷

略: Brt.原

●同 中声用

編著者 同上

訳者 同上

1979年 全音楽譜出版

略: Brt.中

●SCHUBERT LIEDER I Hohe Stimme

編著者 Max Friedlaender

Frankfurt/M., Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1884-1887

略: Pts. H

●同上 Mittlere Stimme

編著者 同上

Frankfurt/M., Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1884-1887

略: Pts. M

●同上 Tieferer Stimme

編著者 同上

Frankfurt/M., Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1884-1887

●FRANZ SCHUBERT'S WERKE. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe
SERIE 20 Lieder und Gesänge: Neunter Band.

Von der "Winterreise" bis zum "Schwanengesang" 1827 u. 1828

編者 Eusebius Mandyczewski

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, 1884-189

●シューベルト 冬の旅 中声用

編集 畑中良輔

全音楽譜出版社²²⁸

●世界名歌曲全集 2 シューベルト・冬の旅（低声用）

編者 音楽之友社

昭和 42 年（1967 年） 音楽之友社

●原典版シューベルト歌曲集 1 「美しき水車小屋の娘」 高声用

編者 ヴァルター・デュル

訳者 竹内ふみ子／前田昭雄

1979 年 全音楽譜出版

●ドイツ歌曲集 1 原調版

編・解説 畑中良輔

対訳・訳への手引き 小林一夫

1982 年 全音楽譜出版

●ROBERT SCHUMANN LIEDER Band I URTEXT

編者 Max Friedlaender

Frankfurt/M., Leipzig, London, New York: C. F. Peters²²⁹

●OPERA EXPLORER - Franz Schubert: Alfonso und Estrella

München [Höflich], 2005

●マタイ受難曲

校訂 アルフレート・デュル

昭和 51 年（1976 年）音楽之友社

●LIBER USUALIS

編集 THE BENEDICTINES OF SOLESMES

St. Bonaventure Publications, 1997

●マーラー さすらう若者の歌

1990 年 音楽之友社（PHILHARMONIA）

●Anthology Of Italian Song Of The Seventeenth And Eighteenth Centuries

編集者 Alessandro Parisotti

New York: G. Schirmer, 1894.

●The Morgan Library & Museum | Music Manuscripts Online²³⁰

<http://www.themorgan.org/music/default.asp>

2. 文献

(1) シューベルト自身と友人たちによる一次資料

●国際フランツ・シューベルト協会刊行シリーズ 2

「ドキュメント・シューベルトの生涯より」 シューベルトの手紙

原編者 オットー・エーリヒ・ドイッチュ

編訳者 實吉晴夫

1997年 メタモル出版

略：手紙

●シューベルト—友人たちの回想—

編者 オットー・エーリヒ・ドイッチュ

訳者 石井不二雄

1978年 白水社

略：回想

(2) シューベルトの生涯について書かれたもの、伝記的資料

●作曲家◎人と作品シリーズ シューベルト

著者 村田千尋

2004年 音楽之友社

略：村田

●音楽の手帖 シューベルト

1980年 青土社

略：音楽の手帖

(3) シューベルトの作品、歌曲について書かれたもの

●Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge

(Neue Ausgabe sämtlicher Werke)

編者 Otto Erich Deutsch

(※《新シューベルト全集》版編者 Neuen Schubert-Ausgabe, Werner Aderhold)

Bärenreiter-Verlag Kassel. Basel. Tours. London. 1978

●シューベルトの歌曲をたどって《新装版》

著者 ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ

訳者 原田茂生

1997年 白水社

略：F.-Dieskau

●Auf den Spuren der Schubert-Lieder

著者 Dietrich Fischer-Dieskau

F. A. Brockhaus Wiesbaden, 1971

●シューベルト 三大歌曲集・歌い方と伴奏法

著者 ジェラルド・ムーア

訳者 竹内ふみ子

昭和58年（1983年）シンフォニア

略：Moore

●NHK 趣味百科 シューベルトを歌う

編者 日本放送協会・日本放送出版協会

1997年 日本放送出版協会

略：趣味

●作曲家別名曲解説ライブラリー⑪ シューベルト

編者 音楽之友社

1994年 音楽之友社

●音楽学 第25巻（2）

1979年 音楽学会

（4）歌曲集《冬の旅》について書かれたもの

●冬の旅 24の象徴の森へ

著者 梅津時比古

2007年 東京書籍

略：梅津

●シューベルト「冬の旅——冥界のヘルメス」解釈と演奏法

著者 浅田秀子

2010 年 ブイツーソリューション／星雲社

略：ヘルメス

●シューベルトの歌曲集「冬の旅」：歌手とピアニストの為の演奏と解釈

著者 野々垣文成

1997～2003 年 名古屋柳城短期大学 研究紀要

●「冬の旅」の成立：演奏のために

著者 渡辺成哉

1988～1993 年 千葉大学教育学部研究紀要

(5) ドイツ・リート全般について書かれたもの

●19 世紀のドイツ・リートーその詩と音楽ー

著者 ヴァルター・デュル

訳者 喜多尾道冬

昭和 62 年（1987 年）音楽之友社

●マドリガーレからリートまで 声楽曲の作曲原理～言語と音楽の関係をさぐる～

著者 ヴァルター・デュル

訳者 村田千尋

2009 年 音楽之友社

(6) その他の音楽に関する文献

●お耳ざわりですかーある伴奏者の回想ー

著者 ジェラルド・ムーア

訳者 萩原和子／本澤尚道

昭和 57 年（1982 年）音楽之友社

●音と言葉《新装版》

著者 ヴィルヘルム・フルトヴェングラー

訳者 芦津丈夫

1996 年 白水社

●ベートーヴェン 第5交響曲の分析

著者 ハインリヒ・シェンカー

訳者 野口剛夫

2000年 音楽之友社

●《叢書・ユニベルシスタ 628》マーラー 音楽観相学

著者 テオドール・W・アドルノ

訳者 龍村あや子

1999年 法政大学出版局

●ニューグローヴ 世界音楽大事典

総監修 柴田南雄、遠山一行

1996年 講談社

略：グローヴ13（数字は巻数）

（7）文化史、社会史、世界史について書かれたもの、その他

●近代文化史3 ヨーロッパ精神の危機／黒死病から第一次世界大戦まで

著者 エーゴン・フリーデル

訳者 宮下啓三

1988年 みすず書房

●音楽と社会—1815年から現代までの音楽の社会史—

著者 ヘンリー・レイノア

訳者 城戸朋子

1990年 音楽之友社

●ドイツ・ロマン派全集第一九巻 詩人たちの回廊 日記・書簡・回想集

編者 前川道介 平田達治 渡辺洋子 鈴木潔

訳者 鈴木潔 松村國隆 平田達治 前川道介 松浦恵美子 渡辺洋子 栗原良子
山戸暁子 岩田一行 林正則 伊狩裕 竹内節

1991年 国書刊行会

●[図説] 世界の歴史⁷ 革命の時代

著者 J. M. ロバーツ

監修者 見市雅俊

訳者 東眞理子

2003 年 創元社

●トニオ・クレエゲル

著者 トーマス・マン

訳者 実吉捷郎

1952 年（改版 2003 年）岩波書店

3. 音源・映像

※《冬の旅》の音源は録音年代順である。

●《冬の旅》

ゲルハルト・ヒュッシュ (Br.)

ハンス・ウド＝ミュラー (Pf.)

1933 年 4, 8 月²³¹ ロンドン、ベルリン

Quadromania: 222168-444/D²³²

●同

ハンス・ホッター (Br.)

ミヒャエル・ラウヒアイゼン (Pf.)

1942 年 11 月²³³

Quadromania: 222168-444/C

●同

ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ (Br.)

クラウス・ビッリング (Pf.)

1948 年 1 月 19 日 ベルリン

mcps DOCUMENTS: 232763/E²³⁴

●同

エルンスト・ヘフリガー (Ten.)

イエールク・エーヴァルト・デーラー (Hf.)

1980 年 9 月 スイス、ザーネン教会

CLAVES: KICC 666²³⁵

●同

ヘルマン・ブライ (Br.)

フィリップ・ビアンコーニ (Pf.)

1984 年 4 月 3～6 日 ハンブルク、フリードリヒ・エーバート・ハレ

DENON: COCO-70467

●同

ペーター・シュライヤー (Ten.)

スヴァトスラフ・リヒテル (Pf.)

1985年2月17日 ドレスデン国立歌劇場 (ゼンパー・オーパー) ライヴ

PHILIPS: 416 289-2/A

●同

ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ (Br.)

アルフレッド・ブレンデル (Pf.)

1985年7月17～24日 ベルリン、シーメンス・ヴィラ

PHILIPS: 411 463-2

●同

クリストフ・プレガルディエン (Ten.)

アンドレアス・シュタイアー (Fp.)

1986年3月 ケルン、西ドイツ放送

TELDEC: WPCS-5999 (0630-18824-2)

●同

クリスタ・ルートヴィヒ (M. Sop.)

ジェイムズ・レヴァイン (Pf.)

1986年12月 ウィーン、楽友協会ブラームスザール

DGG²³⁶: F32G 50528

●同

ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ (Br.)

ハルトムート・ヘル (Pf.)

1987年10月22日 東京、サントリーホール

NHK収録によるライヴ映像のエアチェック

●同

トーマス・ハンプソン (Br.)

ヴォルフガング・サヴァリッシュ (Pf.)

1997年3月18～21日 ミュンヘン、バイエルン音楽スタジオ

EMI: TOCE-13048

●同

ディートリヒ・ヘンシェル (Br.)

岡原慎也 (Pf.)

1998 年 5 月 26～28 日 ドイツ、ザントハウゼン

音楽之友社: OCD0540

●同

クリスティアン・ゲルハーエル (Br.)

ゲロルト・フーバー (Pf.)

2001 年 1 月 13～17&19 日 ミュンヘン、バイエルン放送スタジオ 2

ARTE NOVA (BMG): BVCE-38061 (74321-8077-2)

●NHK 趣味百科「シューベルトを歌う」第 4～8 回²³⁷

講師: ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ

1997 年 1～3 月放送のエアチェック (NHK 教育)

●イタリア古典歌曲集

チェチーリア・バルトリ (M. Sop.)

ジョルジー・フィッシャー (Pf.)

LONDON (DECCA): POCL-1260

脚注

- 1 『村田』では「72 番地」になっている (P.6)。だが、その他の複数の資料 (『手紙』『音楽の手帖』など) にあった「27 番地」の記述をここでは採用した。
- 2 『村田』P.6-8 参照。父フランツ・テオドールは最初の妻との間に 14 人、死別後の二人目の妻との間に 5 人の子供をもうけたが、長じたのは併せて 9 人だけであった。
- 3 『回想』P.154 より。
- 4 『回想』P.155 より。
- 5 『回想』P.155 より。
- 6 フォーグルの歌唱が実際にどんなものであったかは石多正男の「Schubert 歌手 Vogl の演奏」で研究がなされている。『音楽学』第 25 巻 2 号 (1979 年) P.73-87 参照。
- 7 傍点は原典にある。
- 8 『回想』P.135-136 より。
- 9 この交響曲のナンバリングは、未完の交響曲を数えるか否か、また行方不明の《グムンデン・ガスタイン交響曲》がこの《ザ・グレート》であることが確認されるまで、第 9 番→第 7 番→第 8 番と変わり、未だにこの混乱は尾を引いている。
- 10 同じハ長調の《交響曲第 6 番 D.589》(小ハ長調) との区別から「大ハ長調」と呼ばれている。
- 11 『手紙』P.260 より。
- 12 『梅津』P.91-94 に、ミュラーが発禁処分を受けた時の話が述べられている。
- 13 この期間は見かたによって、1848 年の革命までとするものから、1914 年の第一次世界大戦までとするものまでさまざまである。
- 14 『梅津』P.84-87、また『村田』「詳細年表」P.16-19 及び本文 P.22-23 参照。1820 年 3 月のことである。シューベルトはすぐに解放されたが、ゼンは反体制派詩人として追放処分となった。
- 15 後に首相。
- 16 『梅津』P.88 及び当該個所の「註」参照。一方フィッシャー=ディースカウは自身の著作『F.-Dieskau』ではこの見解については一切述べていない。
- 17 『回想』P.166 より。
- 18 『音楽の手帖』P.144-151 に収められた「《冬の旅》とシューベルトの謎」参照。
- 19 この主張は、間違いなくモーツァルトの歌劇《魔笛》が変ハ長調を基本とすることを念頭に置いている。
- 20 例えば第 22 曲〈勇気〉など。
- 21 以上ミュラーの詩集『冬の旅』発表の経緯は、オットー・エーリヒ・ドイッチュが編纂した『Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge』P.577 に述べられている。
- 22 『Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge』P.577 参照。
- 23 同じく『Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge』P.577 参照。
- 24 () 内は編者ドイッチュによる。
- 25 『回想』P.167 より。
- 26 そのことが、《第一部》と《第二部》の作曲時期の間に 6 カ月の時間を置く原因となった。
- 27 『梅津』P.227-229 さらに自筆譜には“Fine”の字も書かれている。

- 28 同じく『梅津』P.227—229
- 29 最終曲〈つじ音楽師〉は出版譜ではイ短調をとっているが、この調性については「Ⅲ. 〈つじ音楽師〉〈郵便馬車〉〈菩提樹〉について—分析と演奏法の研究」当該個所で述べる。
- 30 ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート—その詩と音楽—』（喜多尾道冬訳）P.222—223 参照。
- 31 シューベルトは《美しき水車小屋の娘》を作曲する際にはミュラーのオリジナルからプロローグ、エピローグ他数篇の詩を省略して全 20 曲の歌曲集として作曲している。
- 32 『梅津』P.104—109 参照。
- 33 自筆譜の指示は”Mäßig, in gehender Bewegung”である。
- 34 繰り返し記号を含む曲。この繰り返しをカウントしなおすと 137 小節になる。
- 35 自筆譜では”Ziemlich geschwind, unruhig”とある。
- 36 自筆譜では”Nicht zu geschwind”となっている。
- 37 自筆譜の指示は”Mäßig langsam”である。
- 38 初稿では *fis* をとっていた。
- 39 この曲も繰り返し記号を含む。くり返しをカウントすると 60 小節。
- 40 自筆譜には”Mäßig”とある。
- 41 初稿では *d* をとる。
- 42 初稿では *d* をとっている。
- 43 初稿では *a* をとる。
- 44 初稿では *h* をとっている。詳しくは「Ⅲ. 分析と演奏法」当該個所参照。
- 45 『F.-Dieskau』P.409 参照。
- 46 『梅津』P.19 参照。
- 47 『ヘルメス』P.105
- 48 〈おやすみ〉の節は、各節を 8 行として 4 節と数える考え方と 4 行として 8 節と数える考え方がある。ここでは各節を 4 行×2 と考えて 4 節と記している。巻末の「対訳」は各節を 4 行として掲載している。
- 49 筆者は、各節が同じ旋律に基づきながら、節ごとに変奏される有節歌曲を「変奏有節歌曲」と呼称することにした。シューベルトの歌曲には有節歌曲は多いが、それ以上に、ただの有節歌曲ではなく、各節を変奏、変容した有節歌曲が多い。有名な作品でも〈ます〉D.550 〈星〉D.939 〈春に〉D.882 などがある。このような有節歌曲を、例えばゲーテの詩による〈野薔薇〉のように各節が 1 音も変化しない歌曲と同じように、たんに「有節歌曲」と呼称することには、筆者は抵抗がある。そこで、これらを「純粋な有節歌曲」と区別するために「変奏有節歌曲」という名称を考えたのである。
- 50 『Brт.原』P.6 より。
- 51 例えば第 4 曲〈氷結〉でも、スラーは 1 小節ごとにかかっている。
- 52 単独でのローマ数字大文字は和音の音度を表す。以後同じ。
- 53 例えばフィッシャー＝ディースカウは『F.-Dieskau』P.409 で「さすらいの足どりのリズム」と述べている。
- 54 『梅津』P.21—22 など。
- 55 “Ich kann zu meiner Reisen / nicht wählen mit der Zeit, / muß selbst den Weg mir weisen / in dieser Dunkelheit.”（僕は出発する時を／選ぶことは出来ないのだ、／このような暗闇の中でも／道が自ら選んでくれるだろう。）
- 56 第 12 曲〈孤独〉、第 17 曲〈村にて〉など。
- 57 フルトヴェングラーはその主要論考集である『音と言葉』（初版は 1956 年、ドイツのブロックハウス社。詳しくは巻末「参考資料一覧」参照のこと）の中の「ベートーヴェンと私たち」と題する論文で《交響曲第 5 番》についての分析と、その方法論について詳しく

述べている。『音と言葉』P.236－266（ページ数は邦訳版）参照。

58 曲間の間のとり方を巡っては、『ヘルメス』で各曲の最終小節にフェルマータ〔〕がついている曲のあとは間をあげ、ついていない曲はそのまま続ける（ほぼ *attacca* で）という見解が述べられているが、これは少々場当たりの判断に過ぎる。フェルマータには確かに「止まる」（イタリアではバスの停留所の意味もある）ことを意味するが、《冬の旅》のフェルマータを全てそのように一様に解釈してよいものであろうか。最後の小節の音を充分伸ばす意味で書かれたフェルマータもあり、一方フェルマータがないからといってそのあとに間をあげるべきではないとも言い切れず、音楽やテキストの内容から間をとるべきところもあるというのが筆者の考えである。

59 例えば有名な〈ます〉の跳ね上がる水の描写、17歳のときの傑作〈糸を紡ぐグレートヒェン〉D.118の廻り続ける糸車の描写、《美しき水車小屋の娘》D.795に見られる小川のせせらぎ、水車の動く音の描写など。

60 例えば『梅津』P.64－67。『ヘルメス』P.103では、「旗」（Fahne）である理由はドイツ語の「風に吹かれるままになる旗（都合のいい方向になびく）」という慣用句との関連ではないかと指摘しているが、なおかつ”Fahne”と”Hahn”を、音の近似性から同様のものと見なしている。ちなみにそこでは「風見の旗」と訳されている。その他に、例えば原田茂生は「風見」の訳を充てている（『F・Dieskau』P.412）。

61 同じく『ヘルメス』P.103参照。

62 前注参照。

63 梅津時比古は、日本の学生は前者の解釈を、ドイツの学生は後者の解釈をとるものが多い、という興味深いアンケート結果を載せている。『梅津』P.26－27

64 第1曲〈おやすみ〉の反復をカウントする場合はこの限りではない。

65 『梅津』P.115－116参照。

66 『Moore』P.145参照。

67 『梅津』P.109－113参照。

68 『梅津』P.133参照。

69 『梅津』P.151及びP.158の〈註1〉参照。

70 『Brт.原』P.30より。

71 双方の演奏については「添付録音資料」も参照のこと。

72 『Moore』P.58参照。

73 前掲書P.159－160参照。

74 梅津による〈氷結〉の訳。

75 梅津による〈あふるる涙〉の訳。

76 『梅津』P.153参照。

77 『Brт.原』P.30参照。

78 『梅津』P.174－181参照。

79 このテンポの指示については、様々な研究家や演奏家が同様のことを指摘している。

80 梅津時比古は、この詩の第1・2行において、ミュラーが”Es brennt mir unter beiden Sohlen, / tret’ ich auch schon auf Eis und Schnee,”（雪と氷の上を歩いているのに、／僕の両足の裏は燃えるように熱い、）の雪の上を踏む音を、ドイツ語特有の摩擦音”ch”や”sch”で巧みに表現している、と指摘している。『梅津』P.179参照。

81 『Pts. H』P.81参照。

82 『Brт.原』P.40参照。

83 『ヘルメス』P.60－62

84 教会旋法では、ロ音を主音とするロクリア旋法は、主音と第5音が減5度を作るため、忌み嫌われていた。前注も参照。

85 『Brт.原』P.42

- 86 浅田秀子は『ヘルメス』P.142で、このフェルマータをシューベルトが独学で作曲を学んだが故、と記しているがこれは全くの誤りである。そもそもシューベルトはコンヴィクト及びサリエリのもとで音楽の正規教育を受けている。
- 87 『Pts. H』P.83
- 88 『シューベルト 冬の旅 中声用』（全音楽譜出版社）P.95－96
- 89 『Brt.原』P.44－45
- 90 梅津時比古はこの前奏について『春の夢』のピアノの前奏の四小節ほど美しい音の広がり、ほかに無いのでは、とさえ思わせる。（中略）シューベルト以前のモーツァルト、ベートーヴェンも、以後のシューマン、ブラームスなども、誰もが達し得なかった、小さくて広い、軽やかで深い、わずかに四小節の美の極みであろう。」と述べている。『梅津』P.207
- 91 譜例は『シューベルト 冬の旅 中声用』（全音楽譜出版社）P.98
- 92 『Brt.原』P.53
- 93 ヴァルター・デュルも非常に似た見解を示している。『19世紀のドイツ・リートーその詩と音楽一』P.226 参照。
- 94 『梅津』P.248 参照。
- 95 梅津時比古は、この曲と次の〈からす〉を、「レチタティーヴォとアリア」と評している。『梅津』P.254 参照。
- 96 『梅津』P.262－263 参照。
- 97 『Brt.原』P.63
- 98 『梅津』P.276－277 参照。
- 99 『Brt.原』P.67
- 100 出典は『Anthology Of Italian Song Of The Seventeenth And Eighteenth Centuries』（New York: G. Schirmer, 1894.）。
- 101 トーマス・マンの小説『トニオ・クレゲル』の主人公トニオ・クレガー (Tonio Kröger) は詩作に耽る想像力の旺盛な少年だが、彼が恋する快活なインゲは、詩作をして夢見がちなトニオを全く相手にしていない。トニオはインゲが自分のことを全く理解してくれることがないことを充分承知しながら、インゲに恋しているのである。
- 102 『Brt.原』P.70－71
- 103 『小学館 独和大辞典〔第2版〕コンパクト版』（1990年、小学館）P.2300 参照。
- 104 『19世紀のドイツ・リートーその詩と音楽一』P.224 など。
- 105 『梅津』P.294 参照。
- 106 『梅津』P.295 参照。
- 107 「リスト・フェレンツ」は「フランツ・リスト」のハンガリー語形である。
- 108 『梅津』P.297 参照。
- 109 『ヘルメス』P.209 参照。
- 110 『梅津』P.296 参照。
- 111 『Brt.原』P.75
- 112 『Brt.原』P.76－77
- 113 梅津時比古は、この「道しるべ」は「墓場」を指しているのではなく、何も書いていない、つまり「虚無」を指し示しているのである、という見解を述べている（『梅津』P.304－305）。だが筆者は梅津説の説得力は認めながらも「墓場」説、つまり「死の想念」と「死への憧れ」のいきつく先を指し示している、という考えをとっている。「虚無」の概念が出てくるのはそれよりもさらに後ではないだろうか。
- 114 出典は『マタイ受難曲』（音楽之友社、昭和51年）P.194－195に基づく。日本語訳は筆者。詳しい書籍データは巻末の「参考資料一覧」を参照のこと。《マタイ受難曲》に用いられているドイツ語聖書は、マルティン・ルター訳のものに依っている。
- 115 “Heurige”という単語には、その年の新酒、という意味と、新酒を出す飲み屋、という

二つの意味がある。この場合は後者である。

116 ホイリゲでは秋ごろになると、新酒を置いていることを示す木の葉で編んだ輪を店先に下げる習わしがある。

117 『ヘルメス』 P.221 参照。

118 『梅津』 P.311－312 参照。

119 出典は『LIBER USUALIS』（St. Bonaventure Publications 1997） P.1807－1808

120 『梅津』 P.313－314 参照。

121 Th. W. アドルノ『《叢書・ユニベルシスタ 628》マーラー 音楽観相学』（龍村あや子訳、1999 年 法政大学出版局） P.190

122 『梅津』 P.322 参照。

123 梅津も同様の見解を述べている。前注参照。

124 『梅津』 P.330～331 参照。

125 以下「ハーディ・ガーディ」の解説については『グローヴ 13』 P.231－233 に基づく。

126 「ハーディ・ガーディ」の音は添付録音資料参照のこと。

127 この役割は、バグパイプの保続音と全く同じである。

128 譜例は『Brt.原』 P.85 参照。

129 ヴァルター・デュル『19 世紀のドイツ・リートーその詩と音楽―』 P.221－224 参照。

130 このコメントはフィッシャー＝ディースカウが講師を務めたNHK教育のNHK趣味百科「シューベルトを歌う」の〈つじ音楽師〉を扱った回でなされたものである。『趣味』 P.98 参照。この時にフィッシャー＝ディースカウは〈つじ音楽師〉の「ライヤー」について「手回しオルガンを通る空気」についてコメントしており、「ライヤー」を「ハーディ・ガーディ」ではなく「手回しオルガン」（Drehorgel）であると考えていることがうかがえる。

131 出典は『Brt.原』 P.87

132 『梅津』 P.338。また当該個所の「註」も参照のこと。

133 『梅津』 P.337－339

134 【<http://www.themorgan.org/music/default.asp>】参照。

135 モーガン図書館に所蔵されている《第一部》の自筆譜は初稿による。『Brt.原』 P.4 及び P.5 も参照。

136 これはスペルが間違っている。本当は“in g-moll” “in a-moll”と書くべきである。

137 【<http://www.themorgan.org/music/default.asp>】参照。

138 エルンスト・ヘフリガーは自身の録音で自筆譜に基づく調性を取り、この調性関係を実践している。添付録音資料参照のこと。

139 『梅津』 P.227-229 においても指摘されている。

140 NHK 趣味百科「シューベルトを歌う」第 8 回。また、『趣味』 P.101 も参照。

141 NHK 趣味百科「シューベルトを歌う」第 8 回。

142 『Brt.原』 P.57

143 『FRANZ SCHUBERT'S WERKE. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe SERIE 20 Lieder und Gesänge:Neunter Band.』 P.45

144 【<http://www.themorgan.org/music/default.asp>】参照。

145 『Moore』 P.199 参照。

146 『浅田』 P.120 参照。

147 『Brt.原』 P.24

148 『Brt.原』 P.16

149 NHK 趣味百科「シューベルトを歌う」第 5 回で〈菩提樹〉が取り上げられたが、そのレッスンの中でのことである。

150 『Brт.原』 P.26

151 「I. シューベルトの生涯と《冬の旅》の作曲をめぐって」－「2. 《冬の旅》の作曲をめぐって－作曲の経緯と楽譜の出版」を参照。

152 NHK 趣味百科「シューベルトを歌う」第5回の中で、レッスンの受講者に対して、このような趣旨のことをコメントしている。

153 NHK 趣味百科「シューベルトを歌う」第5回。

154 ティーツェはシューベルトの友人の一人で、多くのシューベルト歌曲を初演した歌手である。シューベルトも多くの曲を彼のために書き、特にアンサンブルの曲のときには必ずといっていいほどティーツェが参加した。

155 シューンシュタイン男爵は美しいテノールの声をもった歌手（職業歌手ではなかった）でシューベルトは彼に《美しき水車小屋の娘》を献呈している。

156 『回想』 P.122 より。

157 『回想』 P.299 より。

158 『回想』 P.135－136 より。

159 『回想』 P.446 より。

160 『回想』 P.167 より。

161 歌曲ピアニストで、シューベルト歌曲演奏の大家として知られたジェラルド・ムーアは、彼の回想録『お耳ざわりですかーある伴奏者の回想ー』（昭和57年、音楽之友社）で次のように述べている（P.287－288）。

「シューベルトの《愛の使い》（引用者注：《白鳥の歌》の第1曲）は、原調は高い声のためのト長調である。この調子なら、伴奏家は小川のさざ波を、やわらかく甘く表現することができる。彼の指は、ポジションにすっぽりはまる。しかし、低い声の持ち主がこの魅力的な歌曲を歌いたいと望む場合、本来の調子では高すぎるので、たとえば変ホ長調のように、他の長子に書き直される。（中略）重要なのは、彼の手がもはやポジションにすっぽりと自然にはまらなくなることだ。技術的には、その曲は以前よりいっそう弾きにくくなってしまう。もちろん、伴奏家は、何とか音をつかまえることはできる。けれども、はたして原調のときのように、曲にやわらかく美しいさざ波を立たせることができるだろうか。」

162 『回想』 P.170 より。

163 『回想』 P.122 参照。

164 『Brт.中』 P.4－5 参照。

165 ト音は第7曲〈流れの上で〉の最後に於いて登場するが、シューベルトの原典にこれを回避してもよい旨が音符として書かれている。

166 フルトヴェングラーは『音と言葉』に収められた「ハインリヒ・シェンカー一つの時代的な問題」と題する1947年の文章の中で「遠聴」という概念について述べている。『音と言葉』 P.213－219 参照（ページ数は白水社刊の邦訳）。

167 ミュラーの原詩では“Die Winterreise”となっている。

168 ミュラーの原詩との相違点についての脚注は、基本的に ARTE NOVA (BMG): BVCE-38061 (74321-8077-2) (C. ゲルハーエルと G. フーバーによる CD) の解説に基づいている。一方、この対訳は『ベーレンライター原典版』の楽譜により、シューベルトの改変を含んだテキストに基づく。

169 ミュラーの原詩に《第一部》《第二部》の区分はない。

170 ミュラーの原詩では“Gute Nacht!”としている。

171 ミュラーの原詩では“daß”（関係代名詞）ではなく“bis”（～まで）とある。

172 ミュラーの原詩では“.”ではなく“!”である。

173 ミュラーは、最初に発表された『ウラニア』誌 (Urania) の段階ではこのように書いているが、『さすらう角笛吹き of 遺稿集』 (Gedichten aus dem hinterlassen Papieren eines

reiden Waldhornisten) に収める段階で”Ich schreibe nur im Gehen” (僕はただゆく時に書く) と改めている。『シューベルト「冬の旅—ヘルメス」解釈と演奏法』(浅田秀子著 2010 年ブイツーソリューション) P.94 参照。

174 ミュラーは原詩で”Gute Nacht”と隔字体 (ドイツ語特有の強調字体) で記している。

175 ミュラーミュラーの原詩では”ich hab’ an dich”としている。

176 ミュラーは”eh’r”としている。

177 ミュラーの原詩では”hätt”のあとに””が書かれている。つまり”hätt”となっている。

178 ミュラーの原詩では、この後に”-”がある。

179 ミュラーはタイトルを”Gefrorene”としている。

180 『さすらう角笛吹き〜』では、この二行は

Hier, wo wir oft gewandelt

Selbänder durch die Flur.

(ここ、私たちがしばしば散策し、
一緒に通ったこの野原)

となっている。シューベルトは、『ウラニア』誌に基づいているが、ミュラーは自身の詩集に収める際に改定したものと思われる。

181 ミュラーの原詩では”erstorben” (息絶えた) ではなく”erfroren” (凍え死んだ) となっている。

182 ミュラーの原詩では”ihr” (彼女の) ではなく”das” (その) になっている。

183 ミュラーの原詩では”Dunkel”となっている。

184 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”になっている。

185 自筆譜のスペルは”Wasserfluth”となっている。マンディチェフスキ版も同様。

186 ミュラーの原詩では”!”ではなく”.”になっている。

187 ミュラーの原詩では”sag’, wohin doch”ではなく”sag’ mir, wohin”となっている。

188 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”である。

189 ミュラーの原詩では”,”ではなく”!”となっている。

190 ミュラーの原詩では”,”ではなく”.-”となっている。

191 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”となっている。

192 ミュラーの原詩では”?”ではなく”,”である。

193 ミュラーは『さすらう角笛吹き〜』に収める際に”Irregehen”と改定している。『ヘルメス』 P.140 参照。

194 ミュラーの原詩では”Leiden” (苦しみ、痛み) ではなく”Wehen” (悲しみ) となっている。

195 ミュラーの原詩では”sein” (その、二格、所有格) ではなく”ein” (ある、不定冠詞) になっている。

196 ミュラーの原詩では”Wonne”ではなく”Wonn’”となっている。

197 ミュラーの原詩では”,”ではなく”?”となっている。

198 ミュラーの原詩では”mein” (私の) ではなく”dich,” (君を、) になっている。

199 ミュラーの原詩では二回の”Ach”の後は”!”ではなく”,”になっている。

200 ミュラーの原詩では”,”ではなく”!”になっている。

201 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”である。

202 ミュラーの原詩では”Hier”となっている。

203 ミュラーの原詩では”manches” (多くの) ではなく”noch ein” (まだ一枚の) となっている。

-
- 204 ミュラーの原詩では”bunte”ではなく”buntes”である。
- 205 ミュラーの原詩では”es schlafen die Menschen”（人々が眠る）ではなく”die Menschen schnarchen”（人々が熟睡する／いびきをかく）となっている。シューベルトの改変は単なる動詞の相違のみならず、形式主語”es”を用いて倒置表現になっている。
- 206 ミュラーの原詩では”,”ではなく”!”である。
- 207 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”である。
- 208 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”である。
- 209 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”である。
- 210 ミュラーの原詩では”andern”ではなく”andren”である。
- 211 ミュラーの原詩では”Wegen”（道）ではなく”Straßen”（通り）となっている。
- 212 自筆譜のスペルは”Wirthshaus”となっている。マンディチェフスキ版も同様。
- 213 ミュラーの原詩では”bin”ではなく”und”となっている。
- 214 ミュラーの原詩では”.”ではなく”!”である。
- 215 ミュラーの原詩では”Mut!”となっている。
- 216 シューベルトの自筆譜では”Muth”のスペルが用いられている。マンディチェフスキ版も同様。
- 217 ミュラーの原詩では”;”ではなく”!”である。
- 218 ミュラーの原詩では”!”ではなく”.”である。
- 219 ミュラーの原詩では”wollten”ではなく”könnten”となっている。
- 220 ミュラーの原詩では”,”ではなく”!”である。
- 221 ミュラーの原詩では”andern”ではなく”andren”である。
- 222 ミュラーの原詩では”Ach”ではなく”Ja”になっている。
- 223 ミュラーの原詩では”,”ではなく”!”である。
- 224 ミュラーの原詩では”Dunkel”となっている。
- 225 ミュラーの原詩では”wankt”（よろめく）ではなく”schwankt”（ふらふらする）である。
- 226 ミュラーの原詩では”knurren”（吠える）ではなく”brummen”（唸る）となっている。
- 227 「この楽譜はバーレンライター社 BA7003／ヘンレ社 HN503 として出版されているものを、同社の許可を得て全音楽譜出版社が日本国内において印刷出版するものです。」との但し書きがある。オリジナルは<1979 by Bärenreiter-Verlag Kassel und G. Henle Verlag München>である。中声用も同様。
- 228 出版年の記載なし。
- 229 出版年不詳。
- 230 ニューヨーク、モーガン図書館 HP。シューベルト《冬の旅》全曲の自筆譜を所蔵しており、自筆譜がインターネット上で閲覧できる。
- 231 録音年月は『梅津』P.350 によった。
- 232 この有名な録音の原盤は EMI。
- 233 録音年月は『梅津』P.350-351 によった。なお、録音場所は不明。
- 234 このフィッシャー＝ディースカウ最初の《冬の旅》全曲録音は、もともとは放送音源である。この時フィッシャー＝ディースカウは 22 歳であった。
- 235 バーレンライター（ファクシミリ版）使用の旨明記。
- 236 Deutsche Grammophon Gesellschaft の略。
- 237 これはフィッシャー＝ディースカウを講師としての公開レッスン形式の番組であり、第 4～8 回で《冬の旅》の内の数曲が取り上げられた。