

F. シューベルトの美しき水車屋の娘 作品25

——演奏に関する諸問題——

吉 田 功*

Isao YOSHIDA

Die schöne Müllerin von F. Schubert op. 25

——Probleme über die Aufführung——

I. はじめに

歌曲集「冬の旅」op. 89と共に、歌曲集「美しき水車屋の娘」op. 25は、シューベルトの歌曲作品のみではなく、ドイツ歌曲史のなかでも特に大きな位置を占めている。この二つの歌曲集は、ベートーヴェンがすでに個々のリートをまとめて包括的な叙事的叙情的全体を作り出すという考えのもとに、歌曲集「遙かなる恋人によす」でその原型を作り上げていた「連作歌曲集」の形をとっている。恋する男の感情を語る抒情的な歌曲群を切れ目なく通作的に繋げたベートーヴェンに対して、シューベルトは個々のリートを独立した作品として存在させた。そのことによって、聞き手に曲間に生ずるそれぞれの出来事を予感させ、リートによる小説の形式を一連の抒情的契機によって暗示される物語りとして創造したのであった¹⁾。一方この連作歌曲集を好んで取り上げ、それをライフワークとしたリート歌手にはゲルハルト・ヒッシュュをはじめフリッツ・ヴンダーリッヒ、ディートリッヒ・フィッシャー・ディースカウ、ヘルマン・プライ、ペーター・シュライアー等の比較的声域の高い男性歌手達をあげることが出来る。バス歌手や女性の歌手がこの連作歌曲集の中から一部を取り出してプログラムにのせることがあっても、全曲を通して演奏するという事はされていない。前述したヒッシュュやヴンダーリッヒに於いては彼らの残した録音でしかその演奏に接することは出来ないが、時代的に未熟な技術の中で録音したヒッシュュの場合は別として（当時は録音可能な時間が固定されていたので演奏に関するテンポの設定は演奏者の自由

にならなかった）、ヴンダーリッヒやその他の演奏者の場合は録音技術も進み演奏者の意志を十分に再現可能な状態になったので、その録音から演奏者の解釈を十分に把握することは出来る。このような技術的発達によって、演奏という音楽芸術の中における空間的要素が録音によっても容易に接することができる。さらに筆者はヴンダーリッヒ以外の上述の演奏者の「水車屋の娘」の生の演奏に接している。以上をもとにして本稿は1823年シューベルトが26歳のときに書き上げた連作歌曲集「水車屋の娘」op. 25を連続して演奏する場合に、演奏者側から見た演奏に関する諸問題の一考察である。

II. 有節形式の歌曲

創造力にも方法というようなものがあるとすれば、これはまさに百科全書的方法によってなされた彼の歌曲観の総括である²⁾。これはオスカー・ビーがこの歌曲集についてシューベルトを評した言葉である。確かにシューベルトは歌曲を書くときに、タイプを特徴づけるのではなく気分を書く。人物そのものが一般的感情表現のかけにかくれてしまう。感情は構成された詩句にあるが、これを劇的に区別するのではなく、ミューラー（詩人）の心情に基づいていくというやり方をしている³⁾。小川の流れ、水車の音、狩人の角笛の響き等、シューベルトの連想は限りなく広がり、嬉しい言葉には十分な協和音、休息にはレシタティーヴォの自由、心の不安と動揺を表す転調等、シューベルトの歌曲の中にはいつもちがった特色が織りなされている⁴⁾。しかしシューベルトがこの歌曲集に与えた形式選択はきわめて無造作で、この連作歌

* 島根大学教育学部音楽研究室

曲集の約半数を有節形式で創作している。演奏者が負わなければならない問題が先ずここにある。若々しい躍動を表す八分音符の動き、軽やかなせせらぎを表す流れるような十六分音符、それらが魅力的に散りばめられている第一曲「さすらい」でも、この曲が最初で聞き手がまだ新鮮な緊張を保ちえることを考えても、特徴的輪郭に乏しい旋律を五回も聞かされることは、演奏者側が各節に適切な変化を与えなければ、聞き手に退屈を感じさせてしまう危険性をもっている。

しかし同じ有節形式をもった歌曲でも、第一曲「さすらい」のように各節のテーマが次々と変化する場合と、第八曲「朝の挨拶」のように各節が一つのテーマで歌いあげられる場合との二つの形が存在する。前者の場合は各節のテーマをリアルにリズム・音色・強弱に表しえる利点があるが、その曲が持つ一貫性を損なう危険もあわせ持つ。後者の場合は一貫性を損なう危険がないかわりに、変化に乏しい演奏から聞き手に退屈を与えてしまう欠点を持ち合わせている。前者に属する曲は第一曲「さすらい」・第七曲「いらだち」・第十六曲「好きな色」・第二十曲「小川の子守歌」があり、後者に属する曲には第八曲「朝の挨拶」・第九曲「水車屋の花」・第十曲「涙の雨」・第十三曲「緑のリボンで」・第十四曲「狩人」を挙げることが出来る。ここでは前者をAグループ、後者をBグループに分けて、有節形式を持つが故に演奏上問題となるところを指摘し、その実践的解釈を述べる。尚参考楽譜としてベーレンライター版、リー・ポケット版、M・フリートレンダー編ペーター版とD. F. ディースカウ編ペーター版を使用した。

A グループ

第一曲「さすらい」

シューベルトはこの五節からなる有節歌曲を無造作に取り扱っている。付記された演奏記号は曲頭の *Mäßig geschwind*, 四小節目のフェルマータ、伴奏部の *mf* と *p*, 十三小節のオクターブのスタッカート、歌声部の *pp*, 最後の四小節の一拍目ごとに置かれたアクセントのみである。M. フリートレンダー編ペーター版は演奏上考えられる範囲のなかで十四箇所スラーを付けくわいているが、それをここで問題にしようとは思わない。

一般的に有節形式の歌曲を演奏する場合には、各節の詩の表象をリズム・色彩・強弱等の変化をもって構成することが多い。その変化によって聞き手の心に絶えず新たな緊張を持続させることが出来るからである。

この考え方にそって各節を構成すると、第一節のテ

マは「さすらい」であり、新しい希望の門出である。颯爽と登場する主人公の躍動を表すデュナーミクは [*f*] 或いは [*mf*], 伴奏部の左手の八分音符のアーティキュレーションはノン・レガートが想定される。第二節のテーマは「小川」である。小川がさらさらと流れるデュナーミクは [*mp*], アーティキュレーションはレガートで。第三節のテーマは「水車」, 軽やかに回る水車の動きを表すデュナーミクは [*mp*], アーティキュレーションはノン・レガートで。第四節のテーマは「石臼」, 重々しい石臼の動きを表すデュナーミクは [*f*], アーティキュレーションはレガートで。第五節は第一節と同一テーマなので基本的には同じデュナーミクとアーティキュレーションで。

以上がこの曲の構成上の概略である。

しかし歌声部とピアノ伴奏部（ギター伴奏譜もあるが現在あまり一般的でないのでここでは取り上げない）では表現可能な範囲が当然異なる。それはテンポの設定によっても演奏者の声質の違いや技術の差によっても異なってくる。テンポの設定は解釈上の最も重要な要素の一つであるが、それは演奏者のリズム感によって決定される。そして演奏者のリズム感はその演奏者が生きている時代や演奏者を取りまく生活環境等によって作りだされる。シューベルトが指定した *Mäßig geschwind* をそのまま直訳すると *allegro moderato* で「ほどよく快速に」を意味している。四分の二拍子であるから四分音符の速さが112から138の間である。しかしシューベルトが指定した *Mäßig geschwind* は概念であって、具体的なテンポを表してはいない。もし前述のテンポで演奏された場合、現在の聴衆には鑑賞に耐えられないだろう。速すぎるのである。伴奏部の八分音符はこの物語の主人公が希望を旨に颯爽と歩む歩行のリズムを表している。しかし歩行のテンポではない。この曲で行進をするのではない。テンポの設定は詩の表象をリズム感としてとらえるところから出発する。前述の演奏家達のテンポの設定も四分音符の速さが80のシュライアーから92のディスクアウトまで幅がある。遅めのテンポでは細分に渡って微細な表現を持つことが出来やすい。速いテンポではフレーズ感を作りやすい。四分音符の速さが80前後から90前後の設定がシューベルトの指定した *Mäßig geschwind* を十分に充たす。それは八分音符と十六分音符の動きが感覚的に十分に速さを感じさせるからである。この曲の場合四分音符の速さが112から138は考慮外にすべきである。歌声部は前述した構成が基本で、最初のテーマが二度繰り返されるところはエコー的に二度目を弱く歌うことが考えられる。19, 20小節はあきらかに17, 18小節の

エコーである。伴奏部は軽やかな動きを表現する場合は右手の十六分音符が表現の中心になり、力強さや重々しさを表現する場合は左手の八分音符が表現の中心となる。第一節と第五節は左手の八分音符を強めのマルカートで第二節は右手の十六分音符を弱めにレガートで、第三節は右手の十六分音符を弱めのスタッカートで、第四節は左手の八分音符を強めのアクセントを付けながらマルカートで演奏する。

第七曲「いらだち」

ひそかな恋心の最初の嵐のような爆発である「いらだち」は、その自然主義的・情熱的な朗唱法とピアノ伴奏の切迫した三連音によって、他のシューベルトのリートにほとんど例がないほど、ポピュラーになった⁵⁾。そして第一曲とは対称的に特徴的輪郭をもっている。もしもこのリート全体に通用する *p* の指示が歌手にあらゆる外面的強調を禁じていなかったならば〈Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.〉というリフラインで次々に高まる絶頂音は、このリートをオペラのアリアに変えていたことだろう⁶⁾。シューベルトは先ず速度指定に *Etwas geschwind* を置く。彼の自筆の移調した別稿には *lebhaft* が置かれている。しかし愛する人に思いが通じない若者のいらだちを *lebhaft* (生き生きと) で表現することは、この曲を単独で演奏する場合以外は考えられない。*Etwas geschwind* は *allegretto* 四分音符が120から130前後、前述の演奏家達は曲中テンポの揺れがあっても、ほぼこの中のテンポを基本に構成している。

さて四節からなる詩の各節のテーマと表象をそれぞれのデュナーミクとアーティキュレーションで構成すると第一節：あらゆるものに〈僕の心はいつまでもお前のもの〉と書き記したい粉やの心は、鋭い付点音符と共にデュナーミクは [*mf*]、アーティキュレーションは [ノン・レガート] で。19小節からは [レガート] で。

第二節：一羽の椋鳥を育て、我が思いを歌わせた主人公の心は、デュナーミクは [*mp*]、アーティキュレーションは [ノン・レガート] で。

第三節：朝風に、森に、星に我が思いを伝えたいところは [*mp*]、[レガート] で。〈波よ 水車を回すことしかできないのか〉のところは [*mf*]、[ノン・レガート] で。

第四節：何も言わなくても、私の全てが彼女に告げているのに、彼女は気づかない。主人公の思いがピークに達するところの表象は、[*mp*] からクレッシェンドしながら [*f*] に、[レガート] から次第に [ノン・レガート] に。

以上がこの曲の演奏構成上の概略であるが、この曲を構成している八分音符の三連音と歌声部の十六分音符に付けられた言葉は、この速いテンポの中で特別な緊張を作り上げている。速いテンポにすればするほど歌声部の十六分音符と伴奏部の八分音符は区別が付かなくなる。その上歌もピアノもレガートやノン・レガートの表情は付けにくい。伴奏部で九小節目から十八小節目までの第一拍の最初の八分音符は短い時間の中で表情を作ることが出来る部分である。

この曲を有機的に構成すれば音楽が進むにしたがって静から動へ、弱から強へ移り進むことが、「いらだち」の表象を表しえると考えられる。この考えを基にすれば前述の構成をベースに、第一節を *p* で第二節、第三節と移り進むにしたがって強めになり、第四節の十六小節目に向かって *f* になる。第三節五行目は子音の強調によってつまり *Wogen* の *W*, *könnt* の *k*, *nichts* の *n*, *Räder* の *R*, *treiben* の *tr* を強調する事によって激しい表情を作り出す。各節の六行目は常にレガートで。この部分で各節の総括的な表象を作り出すべく、繰り返されるたびに激しさを増すように。

第十六曲「好きな色」

Fis 音の吊鐘の響きが鳴り渡るこの曲はひとりでに歌いだす⁷⁾。恋に破れすでに死を思う主人公は希望の象徴であった緑が、いまや墓地の芝の色に変わる。

ロ短調の主和音の第五音が歌の間続く特徴を持つこの曲は、前述した「いらだち」とは異なり、前後のコントラストから美しさが発揮されるので、この曲だけが単独でプログラムに載ることはない。

楽譜を見るとベーレンライター版だけが二小節目の頭にアクセントが置かれている。他は全てデクレッシェンドである。このような個所が他に七箇所、その上四小節目の二拍目には *fp* が、二十一小節目には *pp* が、二十二小節目の二拍目には *p* が置かれている。

シューベルトは先ずこの曲に *Etwas langsam* を置く。「すこしゆっくり」と云うこの速度標語はどのように理解すべきなのだろうか。

アダージオの感覚なら四分音符が70~80前後、ラゲットの感覚なら四分音符が50~60前後である。前述の演奏者たちはほとんど倍のテンポ（八分音符が70~80）を設定している。最も遅いのがシュライアーで、途中かなりテンポが揺れるものの八分音符が63前後、最も速いディスクアウでさえも八分音符が76前後である。一般的にこれらのテンポの設定が多い。それは何故か。

前述の演奏者たちの演奏には勿論ありえないことだ

が、先ず考えられることは、四拍子に感じる、ということである。しかしそれはたとえ技術的に四つに数えてみるがあっても、四拍子にとることは作曲者の意図を侵すことで、基本的には考慮外にすべきである。

楽譜を見ると十六分音符がスタッカート・スラーで断片的に奏されるところと、連続して奏されるところがこの曲のリズムの特徴である。とにかく絶えず鳴り渡っている十六分音符を速いテンポにすればするほどレガートとノン・レガートの区別はつきにくくなる。また遅いテンポにすればするほど、細やかな表情を付けやすくなる一方、拍子感が崩れやすくなる。

さてこの詩の各節の表象をデュナーミクとアーティキュレーションで構成すれば、第一節は涙のしだれ柳、糸杉、ローズマリーと死の象徴（逆説的に愛の象徴でもある）の言葉が続く。デュナーミクは *[mp]*、アーティキュレーションは [レガート] で。

第二節のテーマは楽しい狩である。主人公の失恋の原因は狩人の出現による。楽しい狩は主人公にとって憤りであり、苦しみである。デュナーミクは *[mf]*、アーティキュレーションは [ノン・レガート] で。

第三節のテーマは墓と緑。自分が死んだ後、恋人が好きな緑で墓を覆ってくれと願う。デュナーミクは *[mp]* から *[p]*、アーティキュレーションは [レガート] で。

以上を総合的に構成すると第一節と第三節は悲しみの表象、当然そこからは力強さ、速さは考えられない。第二節は苦しみの表象、悲しみの中に弱さは存在するが、苦しみの中に弱さは存在しない。この曲はこの二つの表象を考えながらテンポの設定をしなければならない。

現在シューベルトの演奏スタイルに北ドイツ的解釈とウィーンの解釈とが存在すると云われている。北ドイツ的解釈とはテンポの揺れを認めず、規則的な進行をする。極端に云えばメトロノームに合わせて演奏が出来るという解釈である。一方ウィーンの解釈とは演奏する人の自由な感性をもとにテンポの揺れを持つ。この歌曲集の中でこの曲は最も強く後者の解釈をとりたい。そうすることによって、この曲の持つ旋律とリズムの変化の乏しさを補うことが出来るからである。第一節と第三節は四分音符が35~40で、第二節は四分音符が48~56のテンポの設定を前述の解釈に加えた演奏が考えられる。

第二十曲「小川の子守歌」

ピアノの上声部に響くアクセントをもった二分音符は、教会の鐘の音であろうか。主人公の精神的なパートナーであった「小川」が歌う鎮魂の歌である。

シューベルトはこの曲をこの歌曲集の半数以上に与え

た二拍子でまさに神秘的、宇宙的な広がりを作り上げた。前奏の四小節に流れる二小節のテーマの繰り返しは、各節の導入を絶えず幸福な雰囲気包む。

シューベルトが求めた速度は *Mäßig* つまり *Moderato*。前述の演奏家たちが設定したテンポは音の流れや各節の変化に伴って揺れを持つが四分音符が60~76を基本にしている。この曲の旋律線が八分音符を中心に組み立てられているので、前述のテンポで十分に *Moderato* の感じは得られる。

この曲で、楽譜によって演奏に直接かかわる問題が十六小節目の二拍目にある。Gisの前にあるh音がフィッシャー・ディスクアウト編のペーター版とリー・ポケット版は十六分音符の装飾音、フリード・レンダー編のペーター版は八分音符の前打音、ペーレンライター版は八分音符の装飾音が記されている。このh音のリズムをどのように取り扱うべきか、シューベルトの作風から考察しよう。シューベルトはしばしば一つのテーマを繰り返すことを好む。第一曲「さすらい」の冒頭の歌のテーマのように、旋律も言葉も全く同一のものを繰り返す場合と、第二曲「どこへ」の冒頭の歌のテーマのように、異なった言葉に同一旋律を繰り返す場合と、旋律も言葉も変わってはいるが、第一曲「さすらい」の十三小節のアオフタクトから十六小節までのように、同一リズムを繰り返す場合がある。

この曲の場合も同一の言葉が繰り返されている。伴奏ピアノも同一のリズムが繰り返されている。このことから二度目のリズムと同じく、短い前打音ではなく、八分音符で奏するべきではないかと思われる。

前述の演奏者達のなかではディスクアウトとシュライアーが前打音として短く、ヴンダーリッピとブライが八分音符で長めに演奏している。

さて各節の詩の表象をデュナーミクとアーティキュレーションで構成すると、第一節と第二節は疲れた旅人の霊を慰め慰ませる、デュナーミクは *[mp]*、アーティキュレーションは [レガート] で。

第三節は失恋の直接の原因である狩人が吹く角笛の音を波の音で遮つ。デュナーミクは *[mf]*、アーティキュレーションは [ノン・レガート] で。

第四節は失恋を与えた悪い娘がここに近寄れないように、又粉屋の霊がこの悪い娘を見ることのないように配慮する。デュナーミクは *[mf]*、アーティキュレーションは [ノン・レガート] で

第五節は喜びも苦しみも眠りの中に消えよと小川が粉屋の霊を慰める。全てが眠りに就くべく夜の空には満月のぼり霧の晴れた大空はどこまでも広い。この曲の最

後の部分で詩の表象と詩人の魂が溶け合い一体となる。デュナーミクは [mp], アーティキュレーションは [レガート] で。

この曲は第一節と第二節、第三節と第四節が同じ表象で繋がる。第一節と第二節そして第五節より、第三節と第四節のテンポを速めに設定する事によって、第三節と第四節のこの詩全体のなかでの表象の変化を表すことが出来る。さらに最後の歌声部のアゴーギクは、宇宙的広がりを表すためテンポを次第にゆっくりする。

B グループ

第八曲「朝の挨拶」

この歌曲集のなかで第八曲から第十曲までが、演奏者の構成能力を最も問われるところであると考えられる。それは詩の各節の表象が変化に乏しく、音楽の動きも単純で穏やかである。その上、有節形式で同じ旋律が繰り返され、聞き手にとって最も退屈になりやすいところである。Aグループの場合は各節の変化を大きくとれたので、その変化のみで新鮮な緊張を得ることが出来たが、Bグループの場合はそれが出来ない。本稿のAグループでは問題にできなかった、フレージングやアゴーギクの変化をもって、構成をしなければ退屈を与えてしまう。

さてこの曲の各節の詩の表象は、第八曲から第十曲までのなかで、他の曲よりは変化をもっている。

主人公の粉屋が親方の娘に恋心を抱き、朝の挨拶をする。第一節は自分の挨拶が疎ましく思われるなら、ここから去っていかうとする主人公の重苦しい気持ちがあらわれている。第二節は遠くから恋人の窓を眺め、ブロードの頭を出してくれと願う、比較的明るく軽やかな動きを感じさせる。第三節はまどろんでいる恋人の瞳を朝露に濡れた花にたとえ、夜が（自分のいない夜が）そんなによかったのかと、静かではあるが重苦しきを感じさせる。

第四節は夢のヴェールを取り去り、明るい朝の陽射しのなかへ出ておいでと、明るく軽やかな動きを持つ。

以上各節の変化を概略的に見ると、静一動一静一動、そして重一軽一重一軽に表すことが出来る。シューベルトは六行からなる詩を、前半三行にレクタティーヴォ、四、五行目をアリオソ風に、六行目をリピートでアリア風に繰り返した。各節とも詩の表象のなかで動きが四行目から始まる。音楽の形がアリオソ風になるところである。伴奏形も少しずつリズムを刻みはじめる。六行目のアリア風のところは伴奏に三連音符が出現し、右手の旋律は歌の旋律とカノンの形を作っている。

第一節、四行目(十二小節目)からデュナーミクは [p], アーティキュレーションは [レガート] で少し重く引きずるように。十六小節目からの三連音符の頭はテヌートぎみに、他はノン・レガートで、六行目の歌は [mf] で。

第二節、四行目から [mp], [ポコ・ノン・レガート], 六行目歌もピアノも [レガート] で明るめに、大らかに。

第三節、全体的に [p] で [レガート] に、少し重々しく。

第四節、全体的に明るく弾んで、一行目から三行目まで少し速めに。四行目から [mp], [ポコ・ノン・レガート], Lerch, wirbelt, Luft, tieffen, ruft の子音を強調。六行目は [mf], [レガート] で, Liebe, Leid, Sorgen の子音を長めに。

第九曲「水車屋の花」

五行詩の四節からなるこの詩の各節の表象を、音色の変化、リズムの変化、デュナーミクの変化として表現することは出来ない。各節とも主人公のやさしい夢想の世界なのだ。シューベルトがこの詩に付曲した音楽の特徴は、やわらかに上下する八分音符の動きと、その動きを演奏するときに重苦しい表現にならないように、Mäßig を指定していることである。この曲はリズムの鋭さも、詩の表象の激しさもないので、ゆったりとした演奏になりやすい。この曲集の全体を眺めると、最後の二曲は別として、動きの激しい曲と動きの比較的穏やかな曲が交互に組み立てられている。それは二つの異なる音楽的世界を対比させることによって、絶えず新たな緊張が生み出されるからである。それ故に、この曲を重くゆったりとしたテンポの設定にすることは、避けなければならない。

[mp], 生き生きとしたテンポ、絶えず言葉の子音を前々と準備し、各節とも四行目の言葉を象徴的に強調された形をとる。第一節は明るい音色、軽やかなリズムで、第二節はまどろみの和らかな世界を表現するため、Wenn, zum, Schlummer, neigt の n と m の鼻腔の響きを、長めに感じさせなければならない。第三節はささやきの表情を作るため Ihr zu Vergiß, vergiß mein nicht! の z, B, ch の子音を長めに。第四節は次の曲のテーマとなる主人公の涙が熱き血潮となって注がれる。この曲のなかで最も内面的な激しさを表現できるところである。全体的に子音を強調すると共に、Tränen の Tr に時間をかけて、しかしそれによって全体のリズム感を崩すことなく奏せねばならない。

第十曲「涙の雨」

シューベルトは七節からなるこの詩を変形の有節形式にした。一節・二節を曲の前・後半に分け、三・四節と五・六節を同じ音楽にし、七節だけを別にした。

恋人とただ二人だけ、鏡のように静まっている小川の岸辺に、寄り添いながら覗き込んでいる。小川に映る星も月も主人公の粉屋には問題ではなく、ただ彼女の姿だけを見つめている。一節から六節まではこの曲集のなかで最も幸せな部分である。シューベルトもこの曲集の中では最も穏やかな旋律線で、全体に音程も低く落ち着いた雰囲気を作っている。しかし一転して主人公は奈落の底に突き落とされる。幸せのあまり小川に落ちた主人公の涙を、彼女は「雨だわ さようなら 私 家に帰ります」と、冷たく錯覚する。

この曲の演奏上の問題点は詩の表象が変化する第七節にある。音楽も冒頭より短調から始まり、*ade! ich geh' nach Haus* で長調に戻り、後奏は長調と短調が交錯する。六節までは穏やかに [*mp*]、[レガート] を基調に奏するが、七節に入るところから何かが起こるべき音色の変化を要求される。最初の四小節を [*mf*] に奏し、次の四小節を対称的に [*mp*] に奏する。

尚記譜上の問題で、一般的にリピート記号の後側しかない場合は、冒頭から繰り返すのは当然であるが、この曲の場合、四小節の六拍目から繰り返しを始めることが慣例化している。二十二小節から二十四小節の間奏の後に入ると、退屈しやすいつくりとした流れの音楽が幾分スムーズに感じられるからである。この解釈の基にペーレンライター版は前側のリピート記号を四小節の六拍目に置いている。

第十三曲「緑のリボンで」

主人公の粉屋にとって愛と希望の象徴である緑が、六行からなる三節の詩に散りばめられている。シューベルトはこの詩に、八分音符と十六分音符を中心とした短めの音符と高めの音程で付曲し、軽やかなリズムをもった旋律にしている。この曲も各節の表象の変化を音に表すことはできない。前奏の頭に [*mf*] が示されているが、全体的に明るく軽やかなテンポで、デュナーミクは [*mf*] を基調に奏されねばならない。しかしそれは外枠である。たしかにこの曲は明るく歌われるけれども、諦めを少し暗示させねばならない。何故なら、恋人の心の中には、すでに不貞の悪意が集結しているからである⁸⁾。第一節の二行目と第二節の二行目は色合を変えて、つまり七小節目のアゴーギクを、フェルマータに向かってリタルダンドしながら、第一節 (*daß es verbleicht* : 色が褪せて

ゆく) はデクレッシェンド、第二節 (*soll Grün~sein* *Preis* : その価値を持つべきではないか) はクレッシェンドで。この曲で技術的に注意しなければならないところは、四・六・十二小節目のように端的にリズムだけを刻んでいるところである。特に強拍部分におかれた言葉が母音の前に子音を持っている場合、伴奏者が絶対に子音に合わせてはならない。子音が先へ先へと歌われることによって、軽快なリズム感を得ることが出来るからである。

第十四曲「狩人」

前の曲の〈緑〉の中に、ごく僅かでも憂鬱とか諦めが存在するならば、この曲の怒りの爆発は突然の不意うちではなく、苦しみの中から長く静かに準備された自然な爆発である⁹⁾。主人公の粉屋にとって最も危惧していた恋敵の登場である。シューベルトは十行と十二行の二節からなる詩を第一節の最後の二行を繰り返して有節形式とした。しかし、この歌曲集のなかで最も速いテンポと二節しかないこの曲は、他の有節歌曲とは趣を異にしている。それは、この速いテンポのほとんどの八分音符に一音節の言葉が付けられて、聞き手が有節形式の歌曲であることを感じる前に演奏が終わってしまうからである。

さて、この曲の演奏上の構成であるが、前奏の頭に [*mf*] が置かれ、歌が始まるところから [*p*] が置かれている。全体に配置された音程も低い。詩の表象もプライドをかなぐり捨てて、嵐のごとく怒りを喚き散らすのではない。むしろ整然としたリズムを感じさせねばならない。つまり、青白い粉屋の腕は正面切って狩人に挑むのではなく、結局破れるための無力さを与えられているのみである¹⁰⁾。一音一音鋭い子音の発音が要求される。テンポがはやいので表現しにくい伴奏のピアノが絶えずスタッカートで奏されているということを歌い手は忘れてはならない。発音の技術の面で、この曲はシューベルトの作品のなかで最も難曲である。

III. フェルマータ

シューベルトが指示した演奏に関する記号のなかで、種々の問題を含んでいるのがフェルマータである。単にこの記号が付記された音符、あるいは休止符のみの時間の停止なのか、あるいはシューベルトが指示していないリタルダンドの役割もそこに含まれているのか、それともその外の意味があるのか、いずれにしてもこのフェルマータと後述するフレーズの間とり方は、演奏の解釈の重要な問題となる。

まずここに、フェルマータに関する一般的な取り扱い方を音楽の友社版の標準音楽辞典から引用すると、

- 1) 全楽曲、楽曲の一部の終わり、前から *rit.*, *accel.* によって準備された後にあるものはかなり長く停止する。
- 2) 楽曲中の区切りを示すときは短い。
- 3) おそい速度の楽曲では、長く停止しない。
- 4) いくつか続けられたときは、最後のもののみ拍子の停止を表し、他は息つぎのようにいくぶん音を切る。
- 5) コラールでは息つぎの意味で音は長くしない。
- 6) 長い歴時をもつ休符につけられたときは、長さを短縮することがある。

さてシューベルトがこの歌曲集のなかで指示したフェルマータはどのような取り扱いをするべきか、上述した範疇のどれに相当するのか、一つ一つ分析してみよう。

先ず第一曲、四小節目の二拍目のフェルマータの解釈は、

- ①この四小節のテンポの設定が速いか遅いかによってフェルマータの取り扱い方が変わる。
 - ②冒頭の四小節を各節の前奏として考えるだけでなく、第二節からは後奏としても考えられる。
- 以上二つの要素から判断される。

テンポの設定が速い場合は颯爽と登場する主人公の歩みを止めないように、このフェルマータは楽曲の区切りと解釈し、停止は出来るだけ短くするべきである。一方テンポの設定が遅い場合フェルマータの停止を長くとることによって、各節の冒頭が絶えず新しい緊張をもって歌い始めることが出来る。ペーレンライター版は、このフェルマータのフレーズが各節の前奏として奏すべきである、という解釈のもとに編集してある。

第二曲、最後の小節の二分音符に付けられたフェルマータは、かなりデクレッシェンドされた最後の音が、長めに保持されるのは自然である。

第六曲、最後の小節の付点二分音符に付けられたフェルマータも、第二曲の場合と同様である。

第八曲、十五小節、歌声部の二拍目と伴奏部の三拍目の二つのフェルマータは、別々に考えるべきではない。有節歌曲形式のところでも述べたが、この部分で音楽がアリオゾ風からアリア風になるところである。

一方、旋律線は十五小節の始めからリタルダンドを求め、フェルマータのところで完了し、十六小節のアオフタクトからアテンポとなる。この記譜法はシューマン以後の作曲家ならリタルダンドと記していたであろう。

二十三小節のフェルマータは第二曲と同様である。

第九曲、六小節、四拍目のフェルマータは第一曲と同じ形であるが、この曲の場合、あまり遅いテンポの設定

はとれないので、このフェルマータもあまり停止は出来ない。二十一小節のフェルマータは、二十小節の半ばからのリタルダンドを意味している。

第十二曲、三十二小節、三拍目と伴奏の右手旋律四拍目のフェルマータは、〈wår' nicht klein〉の歌の旋律をエコーの形とした伴奏の右手の弾き方によって形作られる。歌の旋律が三十二小節に入ってくるところから、リタルダンドが始まり、三十三小節、三拍目からアテンポに戻る。当然のことながら伴奏のエコー形は、歌い手が作り上げた実践的リズム形を大幅に拡大してはならない。

五十五小節、三拍目と四拍目のフェルマータは、歌の言葉〈durchschaurt mich〉を強調するためのリテヌートとして理解すべきである。

六十六小節と七十四小節の頭の二分音符に付けられたフェルマータは、リタルダンドの意味と、前述した範疇の2)の意味との二つの要素から判断しなければならない。いずれにしてもこの二分音符は長すぎることなく、しかし、この二分音符の後の間を十分にとらなければならない。それは聞き手の心理的世界のなかに、相対する表象を創造するためである。

第十三曲、冒頭の変ロ長調の主和音に付けられたフェルマータは、前曲のテーマであるリュートの弦の響きであるから当然長めに保つべきである。

三小節、二拍目の裏の休止符につけられたフェルマータは、単なる前奏の区切りと理解し、伴奏部で作られたリズム感を壊さない意味でも、ほとんど停止しない。

七小節、二拍目のフェルマータは、一拍目からのリタルダンドを意味し、二拍目の裏からアテンポに入る。

第十六曲の最後の二分音符のフェルマータは、二十五小節目の二拍目から始まるリタルダンドと解すべきである。

以上シューベルトがこの歌曲集に記した総てのフェルマータを取り上げてみたが、その結果、以下の事柄が考えられる。

シューベルトのフェルマータは一般的な使われ方の他に、シューマンのリタルダンドに相当する使われ方、つまり、フェルマータが付記された音の前から、あるいはフェルマータが付記された音の前後に及ぼすリタルダンドの使われ方をしている。シューマンのリタルダンドは一般的な使われ方の場合、リタルダンドの記号の後に点線を付記し、その点線の間、次第にゆっくりする働きを要求されるが、リタルダンドだけが記されている場合、その音だけ、或いはその言葉だけ、或いはそのリタルダンドを持つ小さなフレーズだけがゆっくりする働きを持

つ。シューベルトのフェルマータは以上の意味でシューマンのリタルダンドと同様に解釈できるのである。

IV. 間のとり方

総て演奏は空間芸術である。聴覚をとうして心的世界の中に作り挙げる空間芸術である。空間は間である。つまり、演奏は間によって作り上げられた芸術である。演奏の中で間の設定は前述の理由から大きな問題となる。

一口に間のとり方といっても、曲集の中間でとる休憩の間から、小さなフレーズ間の間まで種々様々である。以下はこの曲集のなかで問題となる、1) フレーズ間の間、2) 曲間の間、3) 休憩の間、に分けて考察する。

1) フレーズ間の間

一般的に間をとる場所は音楽が変化する所である。つまり、拍子が変わるところ、調が変わるところ、フレーズが変わるところ、デュナーミクやアーティキュレーションが変わるところ、そして強調する音や言葉の前である。どれだけ間をとるかは演奏をする個人の問題であるが、前述の場所では必ず間をとらねばならない。以下、楽譜には何も示されていないが、間をとることによって、演奏が新鮮に、そして新たな緊張が得られる主なポイントを示す。

第二曲、伴奏部、三十四小節から三十五小節の *pp* に入るところ、*pp* を意識させるためである。

第四曲、ほとんど一小節ずつに付記されたスラーによって作られたフレーズ間は、あまり間をとってはいけないが、常に感じておかなければならない。二小節目の伴奏のフレーズ、小川への感謝の柔らかない雰囲気を作るため、右手の *g* を少しテヌートを思いながら弾かねばならない。十九小節、三十九小節も同様である。

第五曲、七十八小節から七十九小節の激しい *f* から *p* に移るところは、強さへの憧れと現実の弱さの狭間である。大きな間が要求される。

第六曲、深い吐息を想定させるようなレチタティーヴォと抒情的な旋律線を持ったこの曲は、間の宝庫である。その中でも三十三小節の付点二分音符と三十四小節の二分音符の前には、*ja*, なのか、*nein*, なのか、主人公の全世界を包む重い心の不安が躊躇させる。ピアニストはこの躊躇を表すべく、深い息を吸うだけの間をつくらねばならない。

第十曲、三十四小節、六拍目、イ長調からイ短調に転調するところは、淡い幸福感から瞬時に絶望感を味わわざるを得なかった表象の変化と、主人公に対する労わり

の間である。十分に間をとった後、転調後はリタルダンドを伴ったデミヌエンドにしなければならない。

第十一曲、六十三小節から六十四小節に移る小節間、強烈なクレッシェンドの終点から、すぐに *p* のフレーズに変わる所である。ピアニストはこのフレーズ間の音を決して繋いではいけない。新しい *p* のフレーズを意識させるために、大きな間ではなく、完全に音の無い一瞬が必要である。

第十二曲、転調の部分を多く持つ曲は、当然間をとらなければならない部分が多くなる。この曲は転調による間が多く存在する。その中で後奏の四小節が特に大きな役割を持つ。七十八小節から七十九小節にかけて、この曲の伴奏のテーマが長調と短調の形で表れる。それはリュートの響きが「新しい歌の前奏なのか、それとも過ぎ去った愛の苦しみ之余韻なのか」と、主人公の思いが交錯する所である。その思いが交錯する時間を作らなければならない。七十九小節目はリタルダンド、デミヌエンドで奏しなければならないだろう。七十九小節から八十小節に移る所は、大きな間が必要となる。交錯する思いを、無理矢理切って、さあ、希望を持って生きて行こう！とする決意を、主人公が胸のなかに抱くことを感じさせるための間である。この重要な間の後、八十小節の頭から決然と *A・テンポ* で奏せねばならない。

2) 曲間の間

連作歌曲集の中での曲間の間の取り方は、種々の曲集の中での曲間の間の取り方とは、趣を異にする。後者の場合でも、リートの際の国際クラスの演奏家達の場合は、プログラミングの段階で、あるテーマのもとに選曲するので、かなり前者に近い状態にあるが、前者の場合は、一連の物語りの中で進行する場面の移り変わりのリズム感に帰すところが大きい。曲間の間の取り方は、一般的に個々の演奏者の感性の問題になるが、ある曲の最後の音が終わると、最後の音を味わう余韻の時間と、次の曲の心の準備をする時間とが必要となる。さらに具体的に述べるならば、曲間の調性感とリズム・テンポ感による前後の曲の調和の時間である。以下、この歌曲集の各曲の調性を、シューベルトのオリジナルで提示する。

1 B 2 G—3 C—4 G 5 a—6 H—7 A 8 C—9 A—10 A 11 D 12 B—13 B 14 c—15 g 16 h 17 H 18 e—19 g—20 E

曲間が一線で結ばれたところは、詩の表象や曲間の調性関係から前後の曲が一群となっているところである。当然その曲間の間は離れすぎないように取らなければならない。また一線で結ばれていない曲間は、前の曲の雰

困気から新しい曲への期待感に、聞き手の心が移り始めるための時間が必要である。前述の16hから17hの進行は、調性的には繋がりを持っているが、詩の表象が対称的なので、ここは十分な間を取るとことによって、両曲の曲性を生かすことが出来る。また逆に12B-13Bの進行は調性の統一だけでなく、詩の表象の連続性から、ここは単なる曲の区切りだけの間にすぎない。

3) 休憩の間

歌曲のプログラムで演奏会を持つ時に、どこで大きな休憩をとり、どこで小さな休憩をとるかは、そのプログラムの流れの中で判断しなければならないし、また逆に休憩を考えながらプログラムを作製することも常である。歌い手の習性として、演奏会の開始から出来るだけ早い機会に小休止を取り、その日の声の調子や、ホールの響き具合を、舞台の袖で冷静に把握し、再調整したいという欲求にもかられる。しかし連作歌曲集の場合、演奏者が勝手に休憩をとるわけにはいかないことは、2)の問題を理解すれば当然である。

さてこの連作歌曲集の場合、休憩を何処で取るべきか、或いは取らざるべきかを考察してみよう。

連作歌曲集の各曲と曲の有機的な繋がりを理解した場合に、もし総ての条件が満たされるならば、休憩を取らずに通して演奏すべきであろう。総ての条件というのは演奏者の技術的な問題は勿論、聞き手のテキストに対する理解度、そして会場の雰囲気であろう。演奏時間はほぼ一時間前後、休憩を取らなくても、聞き手に過度な束縛を感じさせない限度内にあるだろう。出来れば通して休憩なしに演奏するのがベストである。しかし総ての条件が満たされない場合(多くの場合そうであろう)、曲集のほぼ中央で休憩をとることは、聞き手に心理的、肉体的解放感を与えることができ、後半の音楽的緊張を享受するために多くの成果が得られる。では、何処で休憩を取るべきだろうか。時間的にも、詩の流れからもみても、考えられるところは第十曲の後か、第十一曲の後か、又は第十二曲の後であろう。

第十曲の後：2)の問題をどうして考察した場合、曲間の繋がりがここで切れているので、ロマンティック・イロニーを感じさせるこの曲の後で休憩を取るとは可能である。しかし音楽の流れと聞き手の心が作り出す会場の雰囲気は、この歌曲集の主人公が恋人から受けた冷たい無視によって、悲嘆と憂鬱が支配する。

第十一曲の後：第十曲同様調性の問題は無い。会場の雰囲気は「水車屋の娘は僕のものだ！」と力強く青春を謳歌するので、満足感が漂う。

第十二曲の後：この曲名も「休憩」である。この曲の音楽的雰囲気も、仕事の後に一息入れた休息を思わせる。この曲がこの位置にあるということは、この歌曲集の休憩をこの曲の前後でとるべきであることを予感させる。ただ、曲間の調性と不安な雰囲気が終わる詩の表象は、後奏の最後の二小節と共に次の曲に導かれる。つまり第十二曲の後奏は第十三曲の前奏に繋がっているので、ここで休憩をとることは出来ない。

結論として、「休憩(第十二曲)」の前にあること、音楽の流れが力強く終わっていること、そして聞き手に満足感を与えることが出来ること等を考慮すると、第十一曲の後に休憩をとるべきである。

V. おわりに

作曲家が歌曲を通作形式で書いた場合には、詩の節の変化に応じて音楽が変化していくわけで、その部分で演奏家が余計な解釈を付けなくてもよい。しかし本論で取り上げた「水車屋の娘」の約半数の曲のように、有節形式で書かれた場合は、演奏家の解釈がその演奏を大きく左右する。その意味でこの歌曲集は演奏家の構成能力を問う作品であるということが出来よう。

本論はこの作品の演奏に関する構成の概略であり、「水車屋の娘」或いは「冬の旅」をコンサートに取り上げようとするレベルの者にとっては、最低限度の約束事である。演奏と云うものは、作曲家が作った作品を、演奏家が先ず頭の中で鑑賞という作業に入るところから始まる。この鑑賞という作業の中で、それぞれの演奏家はその音楽的能力と人間性の上で、作品を通した作曲家の魂と演奏家の魂が一体となり、そこで得た想念状態を音像化することである。さらに素晴らしく音像化されたものは、聞き手の魂をも一体化する。

参 考 資 料

録音資料

- ① Victor VX-115 Aufnahme des VEB Deutsch Schallplatten, Berlin DDR
Peter Schreier (Tenor)
Walter Olbertz (Klavier)
- ② Deutsche Grammophon MGW5147
Fritz Wunderlich (Tenor)
Hubert Giesen (Klavier)
1971 München
- ③ Deutsche Grammophon MG8550
Dietrich Fischer-Dieskau (Baritone)

Gerald Moore (Klavier)
1971, 1972 Berlin

④ Teldec Schllplatten K26Y9107

Hermann Prey (Baritone)

Karl Engel (Klavier)

1971 München

参 考 楽 譜

① Franz Schubert Lieder Band2. Teil a Neue

Ausgabe sämtlicher Werke

Herausgegeben von der Internationalen

Schubert-Gesellschaft

Bärenreiter-Verlag 1975

② Schubert Die schöne Müllerin

Herausgegeben von Dietrich Fischer-Dieskau
und Elmar Budde

C. F. Peters 1976

③ Schubert Lieder Band 1

Kritisch revidiert von Max Fritreder

Edition Peters 1928

④ Schubert Die schöne Müllerin
und Schwanengesang
Lea Pocket SCORES No. 23

参 考 文 献

- 1) ヴェナー・エールマン著, 石井不二雄訳: シューベルトのリート40曲, 「シューベルトの歌曲の世界」白水社, 1980年, s. 75
- 2) オスカー・ビー著, 植村敏夫訳: ドイツ・リート, 音楽の友社, 1960年, s. 49
- 3) 同上, s. 50
- 4) 同上
- 5) 1) に同じ, s. 76
- 6) 同上
- 7) Hans-Joachim Moser: Das deutsche Lied seit Mozart. Verlegt bei Hans Schneider Tutzing 1968. s. 313
- 8) 同上, s. 312
- 9) 同上
- 10) 同上