

フレーズ感・朗読・歌詞解釈から考察した
ドイツ歌曲/オペラ歌唱とその指導についての提言
Proposal about Singing German Lieder and Operas, and its Instruction
Based on Consideration of Phrase Feeling, Declamation, and Text Interpretations

田辺 とおる

TANABE Toru

本稿はドイツ歌曲やオペラを解釈し歌う手がかりについて、フレーズ感、詩の朗読、詩の解釈の3章において考察する。フレーズ感の章ではアクセント、ブレス、子音の扱い方、拍節感、表情付けなどの技術的ヒントを示し、朗読の章は韻の概略を見る。また解釈の章では詩を読み込む切り口について提案する。さらに歌曲史における主な詩人の特徴を概観し、続いて歌曲に見られる性表現の隠喩について考える。そして結語において、これらの考察を教育現場に反映させる指針を提言する。

キーワード： 声楽レッスン, リート, ドイツオペラ, フレーズ, 韻律, 発音, 詩の解釈

1. はじめに

レッスンを評価する基準は様々だが、その大前提となるのは教え方の巧拙ではなく、生徒の進捗度である。本質的にレッスンは生徒の演奏を講評する行為であるため、A君とB君に正反対の指導をする事は珍しくない。したがって受講生を知らない読者と情報を共有して汎用的なレッスン論を展開することは難しく、論拠の示せぬ提言に陥る危惧は拭えないが、とはいえレッスンは密室で伝授する「企業秘密」に留まって良い訳でもない。以下はドイツ歌曲やオペラを解釈し歌う手がかりについての考察であるが、歌手の勉強に留まらず教育現場にも応用されることを目指し、極力具体的な提言を心掛けた。なお本稿は作品分析にも言及するがその意図は作品論ではなく、読み込む手法の指針だと申し添えたい。また個々の子音や母音の発音については拙著「ドイツ語歌唱における、日本人歌手の母国語発音に因む諸問題1」¹に詳述した。

2. フレーズ感

器楽のレッスンでは「もっと歌って」と指摘される。旋律を美しく奏でる尺度が「歌」である事は興味深い。おそらく旋律の本質がフレーズ感であり、歌のフレーズ作りが、呼吸を礎に体内の楽器を鳴らす生理的行為であるためであろう。しかし声楽でも無造作に歌って

は美しいフレーズにならない。そのヒントを考える。

2.1. アクセント

■有無を文脈から判断する

ドイツ語歌唱における要のひとつはアクセントである。子音が多くて固い言語と思われがちだが、単語のアクセントを強調し過ぎている事が多い。フレーズ単位で考えると、実際は第一、第二、せいぜい第三のアクセントが読み取れる程度で、残りは強調されるべきではない。付ける事よりも、付けてはならぬところに付けない事が肝要である²。

■「子音に」つける

母音と子音の時間的バランスは、子音の多いドイツ語においても母音が圧倒的に長い。そのため母音に付いたアクセントが音を後押しすると、sfz や cresc. がついてしまう。殊に日本人は文頭アクセントが苦手なようで、会話や朗読でも“zu gesungen“(歌い過ぎ)に陥りがちである。ピッチ(高低)アクセントの日本語は、高くなっても強くはならないため、ストレス(強勢)アクセントのドイツ語のキレ味・鋭さ・気圧とは大きく異なる。高低の節回しが大きくて強弱の落差が少ない歌唱はドイツ語らしくない為、強調する箇所をアクセントの付いた母音ではなく、その前に付いている子音と見なして、あたかも子音がアクセントを持つ

ているように扱い、母音は余力で伸ばすだけというイメージが役立つと筆者は考えている³。

■語尾に付いてはならない

ドイツ語の音節は強い子音で終わることが多いので、アクセントのない最終音節は特に注意すべきである。殊に最終音節が次小節の一拍目（強拍）にきている時は「リズム取り」して歌うと自動的にアクセントがついてしまう。また、旋律の高低がアクセントと逆転する事は、ドイツ語作品に少なくない。主に軽さ・柔らかさ・諧謔味などを出すためなので、むしろ上向音型と共にディミヌエンドする意識が必要である。

2.2. ブレス

■呼吸の役割

音楽の呼吸を定義するならば「響きを作り、息漏れしないように声帯と気圧を制御しつつ、各音に必要な十分なエネルギーを供給する事」だろうか。ただし、ブレスコントロール自体が、声や響きの問題を離れて独り歩きしてはならない。しかし子音の多いドイツ語でこれを実行するのは難しく、しばしば呼吸のバランスを崩して息漏れする。経験的に言えば響きが乱れる原因の大半は、大きな音が高い音を出そうとする為に、呼吸が多過ぎて息漏れする事ではないだろうか。

■吸気と呼気速度

歌唱時の気流は、当然ながら吸気（ブレス）の方が呼気（声を出している時）よりも速い。しかし歌にくいフレーズでは、瞬時に沢山吸おうとして吸気がさらに速くなり、呼気もその反動で速くなって息漏れする。ゆっくり深く吸う事で胸郭も拡がり、冒頭の母音と子音が丁寧に発音できてフレーズ全体が安定する。肺の下部の、しかも背中側の肺胞に空気を送るために、遅めの気流で吸うイメージが役立つ。但し前胸が連動して萎み、落ちないように注意が必要である⁴。

■アウフタクトとしての機能

指揮者の振り上げに反応して、器楽奏者が鼻息荒く吸い込む光景をよく見る。鼻息には賛同できないが、振り上げの示すアウフタクトを呼吸の間合いに転化して感じ取り、自分の弾き出しに繋げている事は参考になる。一方、歌手は歌い出しの発声への不安から、しばしば曲の拍節感の二倍で急激に吸ってしまう。モーツァルトの《すみれ》(Das Veilchen)で例示すると、ここは「二つ振り」の音楽で四分音符の„Ach“に繋がる為、ブレスは1-4のうち3の位置で開始するべきだが、4で急激に吸い込む事が少なくない。

【譜例 1】

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are "Ach! denkt das Veil - chen, —". There are two breath marks (1 and 2) above the vocal line. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The score includes fingerings (1-4) and dynamic markings.

■「サイクル運動」としてのブレス

長い休符がなくて歌が連続する所では「前のフレーズを終える・吸う・次を歌い出す」の三者が一つのサイクルとして、間断なく運動する事が重要である。イタリア語や日本語に較べ、子音で終わり子音から始まる事の多いドイツ語では猶更である。前の音節を切った反動で即座に吸う。つまり語尾の子音の裏拍で吸い、吸い終わると同時に歌い出す。そして、そうなるように吸気の開始位置と速度を調節する。しかし意外に易しくない。例えば前項の《すみれ》では、3の位置で吸った結果、速く吸い込みすぎて歌い出しまでに間隙が生じ、リズム感が失われたり、歌い出しの共鳴腔が萎んで響きが乏しくなる事もある。つまり、①前の音節が脱力して終わった為に吸気開始までに間隙が生じても、②吸気が速すぎても、③吸気の後気流が停止しても、サイクルが乱れてフレーズ感を阻害する。

■「歌い出しの音程で」吸う事

ブレス時の口の形に注意が向かず、前後の母音や音高と連動しない事例は多いが、音を出していないブレス時に次の歌い出しの母音と音高を思い浮かべると、身体はその響きを作るべく準備をする。そして時間的に無理でない限り、口を開けて鼻と口の両方から吸う事によって、立ち上がりの響きとリズムと音程が安定する。抽象的な表現だが、歌い出しの音程の「匂いを嗅ぎながら」ブレスするというイメージが有用である⁵。

2.3. 子音の調節

■子音の「滞空時間」

アクセントの有無に関わらず、子音の発音は強さよりも長さに着目する必要がある。強さを強調すると、映画「独裁者」でチャップリンが諧謔的に真似したドイツ語の疑似発音のように、生硬な音の連射になって美しくない。歌唱時は、母音の前後に置かれた子音の長さで強弱やタイミングを測ると、滑らかな発音のま

ま表情が豊かになる。摩擦子音(s/z, f/v, j/3 等)は発音時間自体の長さ、破裂子音(t/d, p/b, k/g 等)は、破裂前のタメの長さを調節することができる⁶。

■マルカートとレガートから見た子音

この両者の対比で考える事を推奨する。但し音楽の表情ではなく発音技術である。レガートのフレーズでも流れ過ぎない為にマルカートに発音してメリハリをつけたり、マルカートのフレーズでもブツ切れにならない為にレガートに発音して流れを維持するというように、実は音楽的要求とは逆になる事も多い。言う所と流す所、即ち「子音を立てるところと立てない所」を見極めるために有効な視座である。

2.4. 拍節感

■拍取りを認識する事

2拍子を4つで数えるか2つか1つか、3拍子は3か1か、4拍子は8か4か2か1か。拍節感は曲想、テンポ、リズム形などによって大きく変わる。指揮者に合わせる事が仕事のオーケストラ奏者は必ず此处を押さえるが、音楽の性格を左右する重要項目にも関わらず、歌手の意識が常に明解とは言い難い。拍節感は全曲固定ではなく、伴奏形やフレーズ感で変動する。例えば R.シュトラウスの歌曲《ツェツィーリエ》(Cäcilie)の最後の部分は4つと2つが交互に現れるフレーズと捉える事ができ、2つにとれば推進力が、4つにとれば言葉を噛みしめる味がでる。このような配慮によって、フレーズ感はより豊かになるのである。

【譜例2】

■アウフタクトと細かい音符の重み

アウフタクトを *sostenuto* に感じ取るのはドイツ音楽の特徴だが、特にブラームスは安定感ある伴奏の上で旋律のアウフタクトをずらし、しばしば字余りの効

果を出している。譜例3《愛の歌》(Minnelied)の冒頭2拍はアウフタクトではないのにそう聞こえ、その影響で8・9小節はフレーズが寸詰まりの印象をうける。このようにドイツ音楽にはアウフタクト自体に存在感のあるものが多く、次の音楽を先導する役割が中心のイタリア音楽とは好対照をなす上、単語自体が文意を超えた重みを持つ事も少なくない。und, an, der などの接続詞、前置詞、冠詞のアウフタクトが、文意より重く長く歌われる事は珍しくない。

一方、細かい音符も重く長く扱われてドイツらしさの隠し味になる。付点を多用してレチタティーヴォを書いたワーグナーも「小さい音符こそ肝腎」と述べた⁷。付点8分と16分音符において16分音符の方に重みをつけると音楽の流れが落ち着く。語尾を端折らずにしっかり発音するドイツ語歌唱の大切なポイントである。

【譜例3】

2.5. 表情

■フレーズに感情移入するタイミング

作品の世界に感情移入する瞬間は前奏開始前と言えようが、個々のフレーズに的確な表情をつけるための感情移入はいつ為されるべきか。そのフレーズを歌い出してから気持ちを作る様に聞こえる演奏は少なくないが、言葉を発する動機としての感情は当然ながら言葉を発する前に生まれている。したがってプレス時に、次に歌うフレーズの気分になる事が望ましい。加えて表情の変化を最も多彩に作れるのは、フレーズ冒頭の子音である。長短、強弱、プレスから子音に入るタイミング、子音に反応してピアノ伴奏が入るタイミングなどの按配で、フレーズ全体の色合いがかなり変わる。

一方フレーズ内の長い音符に表情を盛り込む場合、伸ばしながら表情を操作すると声を押す事になる。伸ばす音符は、声の美しさを磨く事はできても表情の変化を出す事には不向きである。しかし伸ばした後で音が変わる瞬間に母音を軽く言い直すと、表情も出しやすく、リズムも安定する。前出の《愛の歌》では *Engelreine* を [ra- · · aine]、*Wandelt* を [va- · · andelt]

のように歌う要領である。ただしアクセントがつかぬように注意しなければならない。

■品詞分類が与える表情の変化

文法によって決まる表情もある。普遍的に規定することは難しいが、シェーラー著『詩学』⁸を参照しつつ、品詞の使い方から詩句の味わいを読み取ることにについて考察する（《》は引用）。

総じて形容詞には作者の感情が反映している。並列・重複していることも多く、歌唱の表情を意識したい。『詩学』には《「大きな口」が「彼は大きな口を歪めて醜い笑いを浮かべた」といって話の筋と結び付くと全く別の物になる》という例示がある。一方、接続詞や前置詞は、日本語も「てにをは」には通常アクセントを置かない通り、強調すると野暮ったくなる事が多い。同書はこれらを非詩的として《前置詞は感性的に極端な関係を示す限り不可欠だが、時にはより強烈で感性的な表現が可能。接続詞の表す推論や理由づけは詩では感じられなければならない表現されるのではない》と述べ、《„angesichts eines Dinges“（ある事に鑑み）は „vor einem Ding“（ある事を前にして）よりも詩的》と比較している。双方とも前置詞だが前者は名詞からの派生語である。同様に副詞や不変化詞も非詩的で、《„sehr“（非常に）という副詞は、けっして「非常に」詩的だとはいえない》と警告している。

名詞や動詞を強調するか否かは文脈次第と言える。大切な言葉だから強調する、と単純に捉えるのではなく、その言葉の指す概念が既知か否かが重要である。判りきったことを強調して煩わしい節回しになる事は少なくない。同書は形容詞を感性的、名詞を抽象的とした上で《言葉（単語）は対象の恣意的記号だから、名詞の詩的な力は表示する対象次第》と指摘し、名詞は散文的なので詩的になる為には装飾的形容詞が必要と述べている。また動詞については《能動的動詞は受動的動詞や再帰動詞より詩的(中略) „es regnet“（雨が降る）より „Zeus regnet“（ゼウスが雨を降らせる）の方が詩的》と例示している。

さらに代名詞と冠詞の表情も文脈に影響される。強調・皮肉・指示などの為にアクセントのある場合と、単に既出の名詞の代用に過ぎない場合の区別は、音色上も配慮すべきである。また冠詞は、無冠詞・定冠詞・不定冠詞の区別が欠かせない。三種から一つが選択されている事には意味がある。音符の長短・高低・拍の位置などで強調されている冠詞に対し「もしこれが定冠詞でなくて不定冠詞（無冠詞）だったらニュアンスがどう変わるか？」という疑問を設定するとよい。

3. 詩の朗読

3.1. 韻文を朗読する事

日常のドイツ語は散文だが、歌詞は概ね非日常的な韻文である。そしてその韻律をさらに強調する旋律が加わって歌が作られる。しかし「歌い過ぎた朗読」は、母音に不自然な節回しをつけてしまう。ストレス（強勢）アクセントのドイツ語における「言葉の旋律」は、文字通りの旋律よりも寧ろ子音の強弱であり、母音の高低も日本語のようなポルタメントは伴わない。韻文朗読においても韻律を殊更に強調するのではなく、散文的日常性への意識を保つことが重要である。くわえて朗読と発音練習の区別は明確に認識されるべきである。ニュースの朗読とは異なり、詩の朗読では全部の単語を正しく明瞭に発音する事が目的ではない。

3.2. 韻律(Metrum) と押韻(Reim)⁹

歌手が最低限知っておくべき概略を整理する。詩に馴染むヒントとして筆者は初学者にも臆せず説明するが、ほぼ理解されているように思う。

■格と韻脚

詩の音節には規則的な抑揚がある。この単位を格と呼び、強音節を揚格(Hebung)、弱音節を抑格(Senkung)と言う。そして複数の格が結び付いて韻脚(Versfuss)を構成し、それを複数重ねて韻律(Metrum=歩格)ができる。詩行の抑揚は「どの韻脚が何個重なった韻律か」で表される。また韻脚は詩行を規定するだけでなく単語の抑揚にも当てはまる。ギリシャ古典に発する分類だが、ドイツ語の主な韻脚は以下の4種である。特にイアンボスが多く、トロカイオスと併せた二種で95%を占める。

和名	独名	記号 2 種	単語例
イアンボス (短長・弱強格)	Jambus	u-, x 'x	Verbot
トロカイオス (長短・強弱格)	Trochäus	-u, 'x x	Abend
ダクティル(長 短短・強弱弱格)	Daktylus	-uu, 'x x x	Lufthansa
アナペスト(短 短長・弱弱強格)	Anapäst	uu-, x x 'x	Harmonie

古典語では長短、現代の主な西欧言語では強弱を表す。

■韻脚別にみる韻律の例

4種の韻脚の実例で示す。下線の音節が揚格(Hebung)を表す。

【イアンボス・四歩格(Tetrameter)】

„Im wunderschönen Monat Mai“

(Dichterliebe/ Heine, Schumann)

柔らかく滑らか。ドイツ語で最も汎用される韻脚。

【トロカイオス・四歩格】

„Sah ein Knab ein Röslein stehn“ [休符]

(Heidenröslein/ Goethe, Schubert,)

重厚・厳粛な固い響き。前のめりの勢いがある。ゲーテは《ヴィルヘルム・マイスター》で、不幸な少女ミニオンにイアンボス、陽気な女優フィリーネにトロカイオスで即興詩を謳わせ、対比を出している。

„Nur, wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!“ (Mignon / Jambus)„Singet nicht in Trauertönen von der Einsamkeit der Nacht.“ (Philine / Trochäus)

【ダクティル・四歩格】

„Lachen und Weinen zu jeglicher Stunde [休符]“

(Lachen und Weinen/ Rückert, Schubert)

語頭アクセントの多いドイツ語が好む韻脚で、明るく弾む3拍子が特徴。シューベルトは敢えて2/4拍子で作曲して強拍を長く取り、主人公の素朴な独り言を巧みに脚色した。

【アナペスト・四歩格】

„Guten Abend, mein Schatz, guten Abend, mein Kind!“ (Vergebliches Ständchen/ 民謡・Brahms)

「弱・弱・強」のアナペストとも、「(弱・弱)・強・弱・弱」とアウフタクトの付いたダクティルとも見なせる。アウフタクトには「(弱・強)・弱・弱・強・・・」という形も多く分別し難い。ドイツ語はフランス語と異なり、自然なアナペストは稀である。

■ 押韻

単語間・行間で語呂合わせのように母音子音が規則的に重なる事を押韻 (Reim) という。多くは行末の脚韻 (Endreim) で、男性/ 女性韻に大別される。

・女性韻 (weiblicher/klingender Reim): 「強弱」の脚韻。余韻を残すので独名に「響く韻」とある。

・男性韻 (männlicher/stumpfer Reim): 「強」一音節の脚韻。独名直訳は「鈍い韻」。

ヴォルフ作曲の《音楽師》(Der Musikant, アイヒェンドルフ詩) で例示する (筆者訳)。

Wandern lieb ich für mein Leben, (女性韻)lebe eben, wie ich kann, (男性韻)wollt ich mir auch Mühe geben, (女性韻)passt es mir doch gar nicht an. (男性韻)

放浪を僕は一生愛して

自分の出来るままに生きる

苦勞してみようと思った事もあるが

僕には全く似合わない

網かけが押韻、下線は揚格。韻脚はトロカイオスで、一行に4揚格を持つ四歩格である。リズムの勢いは歩きながら歌う様子を、鼻歌のような女性韻と言い切る男性韻の交錯は主人公の上機嫌を巧みに表現している。また押韻の組み合わせには種類がいくつかあり、上例は一行おきに韻を踏む交叉韻 (abab, Kreuzreim) に属する。他に平行韻 (aabb, Paarreim), 抱擁韻 (abba, umarmender Reim), 積重ね韻 (aaaa, Haufenreim), 組合せ韻 (abcabc, Verschränkter Reim), 彷徨韻 (aabccb, Schweifreim) 等がある。また韻文中でも韻を踏まぬ詩行は無韻詩行 (Waise, 孤児の意) と言い“w”で表す。無韻行を含む韻を断続韻 (Unterbrochener Reim) と呼ぶが位置に規則はない。

一方、頭韻 (Stabreim) は、古高ドイツ語をはじめゲルマン系の古典諸語で多用された後に廃れたが、ワーグナーが自身のオペラ台本に採用した。一例を示す。

„Wer so die Wehrlose weckt, dem ward, erwacht, sie zum Weib!“ (Walküre/ Wotan)

また、ハイネの《蓮の花》を例示する。ワーグナー程整った頭韻ではないが、歌う際には、このように瞬間現れる頭韻めいた連なりにも意識が必要だろう。

„...gich vor der Sonne Pracht, und mit gegenktem Haupte erwartet gie... / ...entschleirt sie freundlich ihr frommes Blumengesicht... / ..starret stumm in die Höh... / ... vor Liebe und Liebesweh.“

なお、韻を踏まず歩格も不規則で一定の形態をとらない詩を「自由韻律 (Freie Rythmen)」と呼ぶ。作曲されたものにはゲーテ作品が多く、《ガニユメート》 (Ganymed), 《プロメテウス》 (Prometheus), 《駆者クロノスに》 (An Schwager Kronos) 等がある。

韻の知識によってアクセントの位置が明確になり、逆に付けないところの流れも良くなるが、歌の場合には韻が既に旋律に反映されているため、大袈裟に表現しすぎると抑揚が不自然になるので注意が必要である。

4. 詩の解釈

内容は訳文で吟味しても歌う以上は原語の文学性を理解しなくてはならない。とはいえ外国語詩は誰でも容易に読みこなせる訳ではない。本章ではその手掛かりについて考える。ちなみに筆者は初学者にイタリア古典歌曲を教える時も歌詞にこだわるが、音楽学的正

確さよりも生徒の日常と関連づけることに重きを置く。例えば「„Sebben crudele“ はストーカーではないか」などと表現すると、生徒の歌唱の存在感から発声技術すら変わるものだと実感している。

4.1. 解釈の単純化

大詩人の名詩であっても、その「幹」は往々にして明快で単純な感情表現に集約できる。嬉しいものを嬉しく、悲しいものを悲しく表現し、曲中のどこにどれ程その感情が現れているのかを、単語、文章、フレーズという小さな単位で読み取る事が大切である。微妙な背景を持つ詩でも「要するに嬉しいのか悲しいのか」という平易な感情に整理すると、演奏の軸が定まる。

4.2. 情報か解釈か

各詩行の機能が、Information(情報)/Interpretation(解釈)のどちらに属するかを分類すると大役に立つ。ブラームスの《日曜日》(Sonntag) で例示する(筆者訳)。

- 1: So hab ich doch die ganze Woche
- 2: mein feines Liebchen nicht gesehen,
- 3: ich sah es an einem Sonntag
- 4: wohl vor der Türe stehen:
- 5: das tausendschöne Jungfräulein,
- 6: das tausendschöne Herzelein,
- 7: wollte Gott, ich wär heute bei ihr!

1: ついにこれで丸一週間/2: 愛しいあの子を見ていない/3: あの子を見たのは先週の日曜日/4: 本当に家の前に立っていたんだ/ 5: こよなく美しい御嬢さん/ 6: こよなく美しい心の恋人/ 7: ああ神様、今日あの子の元に居させて下さい

この節の各行は次のように分類することができる。

- 1-2: 現状 (情報), 3-4: 過去の事実 (情報),
5-6: 話者の娘への評価 (解釈), 7: 願望 (解釈)

このように整理すると「作者＝詩中の ich＝歌手」の心情が分かりやすい。そして、

1. なぜこの事を、こういう言い方で述べたのか
 2. なぜ、この事に続いて次行の事を言ったのか
 3. 各行における „ich“ はどういう気持ちなのか
- という視点から、「だからどう歌うか」を考えることができる。この詩で話者の主張は 5-7 行だが、「なぜ」を考えるには 1-4 が必要である。現在の彼は 1-2 で落胆しているが、その理由は 3-4 の先週の喜びがあったからだ。ここに置かれた wohl は訳しづらいが、彼の喜びを強調していることは間違いない。

また 5 と 6 の重複は ich の興奮・憧憬・賞賛を表わ

し、言葉を変えることで 5 より 6 で気持ちがさらに高まっている。7 の願望は、訳文には反映していないが、神に直接頼むのではなく、神がそう（僕が彼女の元に居る事）望んでくれたらなあ、と願望の接続法を使っている。「実現しそうもないが、したらいいなあ、だけど自分がその為の行動を起こす訳ではないなあ」という素朴な気分が浮き上がる。

情報か解釈かという整理から、歌手はより確かな情感を膨らませる事ができる。情報の部分は説明としての明瞭さが必要であり、解釈の部分は主観的な思い入れが求められる。曖昧なイメージよりも効果的に、曲作りに資するだろう¹⁰。

4.3. 詩人の立場を把握する

演奏において詩人の代弁者と言える歌手は、詩人がどういう立場で発言しているかを把握する必要がある。大別して以下 3 種に分類できるだろう。

1. 「詩人（話者）＝歌手」のセリフとして書かれた一人称詩（上記 Sonntag 等）
2. 詩人が観察者として対象を描写したもの（Frühlingsglaube/Schubert, Die Lotosblume/Schumann, Anakreons Grab/Wolf 等）
3. 詩人が語り部として物語を語り、登場人物のセリフも話すもの。（Das Veilchen/Mozart, Erkönig, Der Fischer/Schubert 等）

一人称詩は詩句そのものが主人公のセリフなので、歌手は話者に同化する必要がある。その為に芝居の世界でいう「役の履歴書」を推奨したい。ich はどういう人物なのか。年齢・外見・境遇・人格や、その言葉を発した時の状況をなるべく具体的に想定する。自分の知人にタイプを見出すのもよいだろう。詩句に書かれている訳ではないので空想に過ぎないが、演奏者としてどういう人物を演じているかを確定する事は極めて大切である。とりわけ外見を（勝手に）決めつけることは、イメージの雄飛に大きく役立つ。

詩人が観察者である詩の心情表現は、一人称詩とは対照的に、描写の中に間接的に潜む。華麗な修辞を駆使して自然を擬人化する場合も多い（ハイネの《蓮の花》で、月と蓮の花が恋する男女の隠喩である例など）。「なぜ」詩人がこの表現を選択したか、という視点から心情を考えるべきである。主観と客観の差に鑑みて歌手には、一人称詩では「なりきり度」、観察詩は「具体的な信憑性と説得力」が肝要である。

一方、同じ観察者でも、物語詩の詩人はドラマの語り部でもある。その二大巨頭はゲーテとシラーで、シ

ューベルトが両者から多く作曲している他、レーヴェはさらに多くの作家を手掛けた。またヴォルフはゲーテ作品に集中的に作曲している。

物語詩は最も古い文学様式で、どの国にも建国の英雄を讃えた叙事詩がある。ドイツ文学も《ニーベルングの歌》《トリスタンとイゾルデ》《パルツィヴァル》など、ワーグナーが独自の解釈で壮大なオペラ台本に再編した叙事詩を持つ。詩史はこの後ミンネゲザングやトルヴェールをはじめとする抒情詩が続いて近代詩に繋がるが、叙事詩の方は長編小説や戯曲といった散文に発展する。つまり物語は元来韻文だったのである。ゲーテやシラーが、韻文だけでなく戯曲の名手でもあった事、自由韻律で長編詩を書いた事、古典主義独文学の筆頭であった事などは、物語詩(Ballade)が彼らによって栄えた理由に挙げられるだろう。特に二人は「理念物語詩(Ideenballade)」という分野を確立した。単なる語り部に留まらず、技巧的な韻律や言葉遣いの中に、人間性の理想を標榜した教訓的メッセージを込めて、読者の美的教養を育もうとしている。

このような物語詩の歌曲を演奏する際、歌手がまず心がけるべきは構成感である。それも散文・韻文双方の性格を併せ持って表現する必要がある。聴衆を興奮させながら小説を朗読する感覚と、韻文的リズム感で場面の雰囲気音楽的に演出する感覚の両方、と言ったら良いか。また大抵の物語詩には複数の登場人物のセリフがあるので、音色や抑揚の幅も非常に広く考えなくてはならない¹¹。

4.4. 詩人の特徴を大掴みする¹²

歌詞を読み込む際、詩人の作風や文学史への理解も役に立つ。歴史に残る文学者を数行で語るのは乱暴だが学習方法として、まず大雑把に理解する事を勧めたい。フィッシャー＝ディースカウ(Dietrich Fischer-Dieskau, 1925-2012)が、現代も演奏されるリート600余曲を収集した『ドイツリート歌詞ハンドブック』に多く採用した詩人を俯瞰する。

■作曲家数・歌曲数ともに豊富な詩人

芸術歌曲としてのリートは、疾風怒濤時代(Sturm und Drang)の詩作、特にゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)やシラー(Friedrich von Schiller, 1759-1805)等に刺激されて確立し、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルトに至って名作歌曲に結実した。

ゲーテの世界は広く大きい。彼を素通りした作曲家

はほとんどいないと言っても過言ではないが、中でも作曲活動の中心にゲーテ歌曲を置いたのは、シューベルトとヴォルフである。明朗で饒舌、本質的に劇作家の詩と言えよう。他の詩人なら行間に滲ませる情感を、彼は骨太で鮮やかな言葉に換える。一定の人物設定に基づく劇中歌(《ミニョンの歌》等)を除けば、「ゲーテ節」の特色は視野の広さ・確信・健康・構合力等と言えるのではないだろうか。

シラーはゲーテよりもさらに戯曲に傾倒し、ヴェルディを筆頭としてオペラに多く題材を提供した。詩作では長大なバラードと、ベートーヴェンが第九交響曲に採用した《喜びに寄せて》のような思想詩が多い。全体に、豪華に飾られた言葉使いが際立つ。彼の詩にはシューベルトが30分近くかかる大曲《潜水者》や一つの詩になる複数の歌曲など合計42詩に作曲したが、その他の作曲家には今日残る歌曲があまりない。

この二人の後には、現実遊離して感情と空想を解放したロマン主義が栄えた。特にアルニムとブレンターノが収集した中世民謡集《子供の不思議な角笛》は後世に影響を与え、多くの作曲家が題材にした。洗練された文学作品とは対照的に方言や古語も多く、文字の読めぬ農民の民間伝承という原始的雰囲気がある。

ロマン主義後期のベルリン派では、アイヒェンドルフ(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788-1857)の詩が多く作曲された。後述のシャミッソーやミュラーもここに属する。またオペラ化された小説《ウンディーネ》の著者フケーや、オペラ《ホフマン物語》の題材になったE.T.A.ホフマンなど、音楽と関わりが深い。アイヒェンドルフの詩風は繊細・自然・素直・上機嫌などと評される。言葉も平易で流れが良く、繊細さはシューマン、上機嫌はヴォルフが主に反映している。

19世紀前半にはビーダーマイヤー様式が花開いた。小市民的とも換言される概念で括られた抒情詩の世界は、素朴・平安・呑気・謙虚・ペシミズム・孤独・些細な身の観察・家庭生活などの語彙に象徴される。その一人、何十か国語も繰る東洋学の権威として中央アジアの韻律ガザルにも通曉していたリュッケルト(Freidrich Rückert, 1788-1866)の作品からは、マラー・シューベルト・シューマン・R.シュトラウス等が歌曲を生みだした。彼の言葉遣いは内向的な内容とは対照的に華麗で、韻律の名人にふさわしくリュッケルト語とも言うべき技巧的詩作を展開した。

精神錯乱の内に生涯を閉じたレーナウ(Nikolaus Lenau, 1802-1850)の作品は厭世観・世界苦・放浪・憂鬱等と形容される。単調な韻と沈痛な趣の詩には後期

のシューマンと初期のヴォルフの他、メンデルスゾーンやベルクも佳品を残した。また完璧な女性を求める理想主義者の厭世を描いた未完の遺作、叙事詩《ドン・ファン》は若き日の R.シュトラウスが交響詩に編んだ。

メーリケ (Eduard Mörike, 1804-1875)にはブラームス、シューマンも少し作曲したが、圧倒的な成果は1888年の数か月でヴォルフが書き上げた53曲である。温和で楽天的な性格を反映した、素直で爽やかに読めてユーモアを湛えた詩作といえる。

写実主義前期の代表はハイネ (Heinrich Heine, 1797-1856)である。ロマン主義の抒情詩人から出発して感傷的恋愛詩を為す一方、尖った革命詩人でもあった。極めて多くの作曲家に影響を及ぼし、メンデルスゾーンや晩年のシューベルトの後、シューマンで質量共に頂点を為す。題材の多彩さ、平明な言葉の奥に広がる世界観、繊細な選語、巧みな比喩や諷刺、変化に富んで美しい韻律などはいずれも詩史上傑出している。

19世紀後半以降のドイツ文学は写実を推し進めた自然主義と、印象・象徴・新古典主義等が並立したが、歌曲作曲家が特に好んだのはデーメル (Richard Dehmel, 1863-1920)で、印象派から発して象徴 (神秘)主義に進み、エロスによる救済願望を詠んだ。絵画にも同様の経緯がありモロー、ベックリン、フォン・シュトゥック等の世界観は彼の叙情詩に通ずる。その官能的な言葉が R.シュトラウス、シェーンベルク、レーガー、ツェムリンスキー、アルマ・マラー等によって濃厚な歌曲になった他、女性が不義の妊娠を告白する詩《浄夜》を、シェーンベルクは弦楽六重奏曲で描写した。

■名作歌曲に編まれた詩が比較的少ない大作家

ドイツ芸術抒情詩の嚆矢クロップシュトック (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803)には、シューベルトと R.シュトラウスが作曲した《薔薇のリボン》の他に目立った歌曲がない。

若きゲーテを導いたヘルダー (Johann Gottfried Herder, 1744-1803)の翻訳詩にはシューベルト、レーヴェ等が、またヘルダーリン (Friedrich Hölderlin, 1770-1843)には、死後80年以上経ってプフィッツナー、ヒンデミット、レーガー等が作曲した¹³。またロマン派ではティーク (Ludwig Tieck, 1773-1853)が中世民話に取材した《美しきマゲローネ》を、ブラームスが朗読を交えた歌曲集に編んだ。

写実主義の大作家の詩作は、小説《みづうみ》のシュトルム (Theodor Storm, 1817-1888)が《うぐいす》(ベルク)、小説《緑のハインリヒ》のケラー (Gottfried

Keller, 1819-1890)は歌曲集《古い歌》(ヴォルフ、プフィッツナー)、小説《迷いともつれ》のフォンターネ (Theodor Fontane, 1819-1898)はレーヴェのバラード《アルキバルト・ダグラス》等に残っている。

20世紀前半の新古典主義では、ゲオルゲ (Stefan George, 1868-1933)の《空中庭園の書》(シェーンベルク, 1908)、リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926)の《マリアの生涯》(ヒンデミット, 1923)等が挙げられる。また R.シュトラウスは《最後の4つの歌》1-3番をヘッセ (Hermann Hesse, 1877-1962)の詩から採用したほか、ホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929)に《薔薇の騎士》等のオペラ台本6作を提供させた。

■特定の作曲家が好んだ詩人

マイヤーホーファー (Johann Mayrhofer, 1787-1836)はシューベルトの友人で47曲が彼の詩になる。両者は数年間同居もした。題材は快活な自然風景と、シラーに影響されたギリシャ古典が多い。またミュラー (Wilhelm Müller, 1794-1827)もシューベルトの二大歌曲集《美しき水車屋の乙女》《冬の旅》と、恐らく生涯最後の作曲《岩上の牧人》の詩人だが、二人に面識はない。アイヒェンドルフの影響が見える平易な民謡風で、音楽史に名を留めなかった同時代の作曲家は多く手掛けている。

シューマンの歌曲で知られるのは、歌曲集《女の愛と生涯》のシャミッソー (Adalbert von Chamisso, 1781-1838)と《12の歌曲 op.35》のケルナー (Justinus Kerner, 1786-1862)という二人のロマン派詩人である。一方、ブラームスが格別好んで50曲以上作曲したダウマー (Georg Friedrich Daumer, 1800-1875)は、リュッケルトと並ぶ東洋文学の権威で、ペルシャ詩人ハーフィスの翻訳も多い。

R.シュトラウスは生涯を通じて200曲程の歌曲を残したが、今日最も歌われる作品は18-30歳に書かれた。詩人はギルム (Hermann von Gilm zu Rosenegg, 1812-1864)、ダーン (Felix Dahn, 1834-1912)、シャック (Adolf von Schack, 1815-1894)、マッケイ (John Henry Mackay, 1864-1933)等の同時代人が多く、いずれも職業詩人ではない。世紀末の激しい文学潮流の中で読書し、ピンと来た詩に気軽に作曲したのだろう。

4.5. 隠された性表現

このテーマは避けて通れない。殆どが恋を詠った作品である以上、詩人は性を仄めかし作曲家もそれに応じたのである。行間の性表現を知れば演奏は変わるの

で、たとえ教育現場とて言及しないのは不自然である。いくつか例示したい（筆者訳）。

《野薔薇》¹⁴ 自分を愛する女性を捨てたゲーテが、悔恨から書いたとされる。少年と薔薇のやり取りは強姦の隠喩に読める。また、Weh/Ach は性行為中の語彙と等しい。„half ihr doch kein Weh und Ach, musst es eben leiden “ 「イタイ」も「アア」も助けにならず我慢する他はなかった。

《ガニュメート》¹⁵ 主人に憧れる美少年を描いたこの詩は、男色趣味があったというゲーテ本人の趣向も窺え、随所に刺激的な表現がみられる。„An deinem Busen lieg ich, und schmachte “ 御前の胸に横たわってうっとりして。„Du kühlst den brennenden Durst meines Busens “ 御前は燃え上がる僕の胸の渇きを冷やしてくれる。„Ich komm, ich komme! ach, wohin? Hinauf, strebts hihaufl! - umfangend umfangen aufwärts an deinen Busen “ イク、イク!¹⁶ ああ、どこ？モットモット！抱いて抱かれて貴方の胸へ！

《蓮の花》¹⁷ ではハイネの見事な言葉と韻律が、女性の興奮を描いて余す処ない。前章で頭韻めいた例と述べた子音重複は身の悶えを音で象徴する。冒頭からエロスが炸裂し、後半では性器の変化を克明に描写する。„ihm entschleiert sie freundlich ihr frommes Blumengesicht “:彼にはヴェールを親しげに開いて、可愛い花の顔を見せる。„Sie blüht und glüht und leuchtet, und starret stumm in die Höh; sie duftet und weinet und zittert vor Liebe und Liebesweh “ 彼女は咲き、燃え、光り、黙って高みに身をこわばらせる。彼女は香り、泣き、恋と恋の痛みに震える。

また象徴主義詩人の官能詩には、一部の詩句ではなく全体が性描写そのものと言えるものが多い。R.シュトラウス歌曲では音楽も、濃厚にそれを髣髴させる。たとえば、《黄昏に歩む夢》や《夜》に性交の経緯、《ダリア》に男の女体賛美、《ツェツィーリエ》や《解脱》に男性の自慰を重ねる事は、あながち的外れではない。

残念ながら日本語の歌詞対訳には、原文のエロスを希釈している表現が少なくない。訳者は言語間の文化差と考えたのかもしれないが、描写を躊躇った恣意的な意識は、原作の否定に繋がるともいえるだろう。言うまでもなく声楽学習者は原文や直訳によって正確に理解し、味わわなければならない。

訳文が婉曲になる原因の一つには、日本語の古文の多用が挙げられる。原文は、格調高い表現ではあるが古典語ではない。したがって英訳などは時折古風な言

い回しが見られるにせよ、基本的に現代文である。二百年前の作品も語彙のほとんどは今日なお日常語であり、擬人化に込めた隠喩で性を語る単語もまた、現代のそれと等しい。邦訳はかなり特異に映ると言わざるを得ない。ネイティブの読者が、「隠」喩という修辞以上に直接的に性と対面している事は把握しておくべきだろう。彼等にとって詩は《芸術》である以前に母語による表現という日常的存在であり、その自然な背景に口をつぐむ事こそ不自然なのである。

而して性的隠喩は明解に教育現場で伝えられるべき、作品の重要な生命線であると確信する。濃厚な思いで創られた作品を濃厚に伝授することは、教育の重要な使命であり、一方でそれは、時に優等生的と揶揄される「淡白な日本人的表現」からの脱皮すら示唆するのではないだろうか。

筆者がレッスンで実践しているのは、これらの隠喩を明快に論理的に解題して見せる事である。情緒的な指摘ではなく、個別の表現について、その色あい、他での使用例、作家が採用した意図、作曲家の音楽観などを紹介する。性的な詩だからといって、その場が淫靡の趣を持つ必要は全くない。明解に解題すれば、生徒は体験、知識、空想といった自身の情報と、示された情報を関連づけて、作品解釈を自分なりに肉付けできるものである¹⁸。隠喩を意識させた後では表現が格段に豊かになる事を、レッスンでいつも実感させられる。

5. 結び

技術指導と表現の研究はレッスンを支える二つの主軸だが、限られた時間内では往々にしてどちらか片方に没頭してしまう状況が生じる。しかし演奏家にとって両者は表裏一体であり、表現するために技術を工夫し、技術の向上を期すために表現を考えてもいる。このように経験に裏打ちされて双方を行き来するプロ演奏家の手法を、いかに経験少ない生徒に伝えるかはレッスンの重要な課題である。

本稿が考察した三題のうち「フレーズ感」と「詩の朗読」の二章は、技術面の指針による表現の充実を期した。即ち正確に歌うための技術ではなく、技術の向上がもたらす表現の拡がりの可能性を示唆している。

とりわけ日本人のドイツ語歌唱において、語学的発音の技術評価が強調され過ぎる傾向には反省を促したい。アナウンサー的明瞭さに欠ける発音に対して、一元的にドイツ語が聞こえないと評される事や、逆に「よく聞こえる」と称賛された演奏がカタカナ発音である

事は少なくない。また、発音には厳密でも文章全体の抑揚に無頓着という事例もみられる。あるいは声・選曲・音楽よりも真っ先にドイツ語発音を評価したがる傾向も否めない。いずれも表現への視点に乏しい。

一方「詩の解釈」の章では、表現について考察する手掛かりを示した。解釈を前提として「だからこう歌う」と根拠づける事ができれば、音程や音色などの技術面への問題意識もより具体化するであろう。

美しく歌う為の様々な課題は、いずれかに偏ることなく等距離で考察される事が望ましい。そしてその目指す所は、歌手本人の主観に導かれた表現に他ならない。作品は研究対象である以前に熟読玩味の対象である。勉強という客観から主観を編み、相対評価を絶対化する。詩を歌うとは畢竟そういうことと痛感する。芸術に唯一無二の答えは存在しない。

Various aspects of how to instruct interpreted German lieder and operas in lessons are considered. After the introduction of Chapter 1, Chapter 2 considers various aspects of phraseology with respect to accent, breath, diction, metre, and expression. Chapter 3 is about the declamation of lyrics, and introduces natural readings, recitation, and the knowledge of poetic metres and verses. Chapter 4 considers poetic interpretations, which requires understanding poetry as simply as possible, and to classify each verse as informative or interpretative. Several features of poetry and performance must be considered by the songwriter if it is first-person poetry. Furthermore, after looking at the characteristics of major poets, the metaphors of sex depiction must be identified. A poetic interpretation is subjective, must be a holistic evaluation of several factors, and should be performed in a dignified manner. In conclusion, the evaluation of pronunciation is emphasized too much when singing in German in Japan. The author hopes that a greater emphasis is placed on poetic understanding and interpretation in German vocal repertoires in performances and lessons.

【註】

¹ 田辺とおる「ドイツ語歌唱における、日本人歌手の母国語発音に因む諸問題 1」『名古屋芸術大学研究紀要』第33巻、名古屋芸術大学、2012年、142-161頁所収。

² 稲田隆之「ドイツ詩における音楽的要素とドイツ・リートにおける歌唱旋律の関係：ヴォルフの〈エオリアン・ハーブに寄せて〉を例に」『香川大学教育学部研究報告第I部』巻128、香川大学、2007年、26頁。「意味上のアクセ

ント」の存在を指摘し、韻律上、言語上のアクセントとの不一致が起ると述べている。

³ 益田道昭『よみがえるドイツリートの響き-ドイツ歌曲における発音の実際』サーベル社、2010年、129頁。語頭子音の発音タイミングに注目している。

⁴ コルネリウス・リード『ベル・カント唱法-その原理と実践』渡部東吾訳、音楽之友社、1987年、161-162頁。上胸を持ち上げ腹部を引っ込める鎖骨呼吸が歌唱に不適である理由として、ドーム状の横隔膜を上引っ張り、一番下の沢山の空気が入る場所を塞ぎ、部分的な吸気しかできない為と指摘している。

⁵ リード、前掲書、162頁。呼吸のリズムを乱す要素に鼻呼吸があるが、リードはこれを戒める理由に①大袈裟でこちない②すばやく静かに吸えない③胸部が持ち上がり過ぎる、という3点を指摘している。

⁶ 益田、前掲書、187,232頁。摩擦音を〈調音部位に狭窄部を作るが閉鎖には至らない音〉、破裂音を〈閉鎖→気圧上昇→突然の閉鎖解除（破裂）によって起る閉鎖音〉と説明し、摩擦音が「その開放度において閉鎖音と母音の間に位置」すると指摘している。またドイツの研究書が破裂音を「難しくない」と述べている事を紹介し、日本の初心者には「閉鎖に要する圧力の弱さと平板さを直すには年月を要する」と警告している。

⁷ Alan Roy Anbari, *Richard Wagner's Concepts of History*, Ann Arbor: ProQuest, 2007, p.222. ワーグナーは第1回バイロイト音楽祭初日（1876.8.15, ラインの黄金）の二日前に「最後の願い/同志諸君へ/「明瞭さ」/大きな音符は自ずと来るが、小さい音符とその歌詞が肝腎なのだ・・・」という手紙を劇場の舞台扉に打ち付けた（筆者訳）。

⁸ ヴィルヘルム・シェーラー『詩学』川島淳夫訳、近代文芸社、2004年、299-306頁。

⁹ 本章で以下4冊を参照した。山口四郎『ドイツ韻律論』三修社、1973年。山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』郁文堂、1982年。山口四郎『口誦ドイツ詩集』鳥影社、2000年。ゲールホルト・シュトルツ『詩とリズム』坂田正治訳、九州大学出版会、1978年。

¹⁰ シェーラー、前掲書、272-273頁。レッシング(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)が著書《ラオコーン》で芸術の表示手段を分類した学説を解説している。即ち、芸術を現実の模倣とした上で、直接的模倣は自然的記号を、間接的模倣は恣意的記号を用いる。彫刻における形と色、および絵画の色は前者で、絵画の形は後者と例示。言語のみを使う詩は恣意的記号しか持たず、その意味を熟知している人にとってのみ叙述が成立すると述べる。シェーラーによれば、詩では性格・感情・行動などの描写は間接的な事が多いのに対し、ドラマは直接的模倣による叙述である。「役」という存在や、事物の動きは直接的に再現されている。

¹¹ シェーラー、前掲書、274-275頁。シェーラーは詩を、独白(独り言)・講演(独りが他者に話す)・対話(詩中で複数が談話)の三種に分け、読者は「講演」の他者を含めている。この分類は順に一人称詩・観察詩・物語詩にあては

めることもできるだろう。

¹² Dietrich Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder, Ein Handbuch*, München: dtv, 1968. 各詩人の記述は以下を参照した。岡田朝雄ほか『ドイツ文学案内』朝日出版社、1979年。手塚富雄『ドイツ文学案内』岩波文庫、1963年。生野幸吉・楡山哲彦『ドイツ名詩選』岩波文庫、1993年。渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』音楽之友社、1997年。

¹³ 子安ゆかり「20世紀音楽の論理と共振するヘルダーリンの詩法」『言語情報科学』7、東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻、2009年、233頁。ヘルダーリンが同時代の19世紀にほとんど作曲されなかったのにも拘らず、突如20世紀には最も頻繁に作曲される一人に数えられた理由として、詩法の特徴に調和的対立・計算・中間休止・ごつごつした結合・並列を挙げ、20世紀の作曲技法と共振した故と述べている。

¹⁴ 《野ばら》の性表現について以下の記述を提示する。

▶ 楡山哲彦『ああ あこがれのローレライ～ドイツ詩のなかの愛とエロス』ベスト新書、2005年、39-55頁。「一方が迫るのに対して、一方はあらがう。が、一方には、そのあらがいのまた、魅力とならずにはいない。そして、一方は思いを遂げる。そんな、いささかの手管をともなった、男と女の出会いの原型がここにはある」、「男の子はそのあと/ 楽しみながら痛みを忘れた」（ゲーテの友人ヘルダーが収録した第三節異稿の後半）、「野ばらという詩の背景に、なにが隠されているか。それを、ドイツ人の読者は敏感に察知している」（カール・クラウス発行の雑誌「ファッケル(1925)」に卑猥な表現を多用したパロディー「絹のショーツ」⁽¹⁹⁾が投稿された事を挙げて）。

▶ Karl Hugo Pruys, *Die Liebkosungen des Tigers, Eine erotische Goethe-Biographie*, Berlin: edition q, 1997, p.38. 「この詩行は強姦と揉め事の詩的な書き換えと解釈されてきた。またある人達は『バラは抗い、刺した』という詩句を、〈恋すると同時に利己的な余所者が、生涯ずっと感じるであろう不実の棘〉とも解しているが、当たってはいよう。なぜならば、犠牲者の抵抗が成就しない（・・そして刺した！）事は、強制された性交の、最も嫌な付随現象のひとつだから」（筆者訳）

▶ 南剛「ゲーテの『野ばら』ードイツ詩におけるいくつかの語法について、または文法と文学」『京都工芸繊維大学学術報告書』第1巻、京都工芸繊維大学、2008年、76-81頁。「half ihr doch kein Weh und Ach」について「普及している詩句はゲーテ自身の定稿 ihr ではなく ihm だが、後世の出版が誤植として勝手に直したもので、文法的には間違っている ihr にはゲーテの意図があった」と指摘する。"Weh und Ach" (いや、だめ) には女性が文法的に含まれて

おり、女性の肉声を文法レベルで出現させていると説明し、以下の記述が続く。「Weh und Ach は、ドイツ語において、あまりだれもふだんはそこに性差を意識しないであろうそのていどに、女だけがあげるものであるということなのだ。Weh や Ach の単独の意味とはむしろ異なる」、「悲鳴という日本語の訳語ではむしろ性差は失われる」、「言語的世界においてここで形相的に理解される内容が、同時に現実の肉体の質料性もしくは身体感覚のなまなましい全体をもはらんでいる」、「jung, morgensön, frisch といった系統の、単純な意味の言葉が、やはり女の肉という直接的な刻印のもとですぐれて読まれるべき」、「単純素朴な日常語からなる、女の肉をみずみずしくなによりも体現する肉感語がいくつもある」。

▶ 坂西八郎ほか『ゲーテ「野ばら」考』岩崎美術社、1987年、46頁。「およそこの世の美しいものは常に苦味を伴うことの比喩であるトゲと結び付いた、恋人の隠喩としてのばらのモチーフ、そして愛の最高の幸福と最大の苦しみをあらわす「ばらを手折る」比喩は、文学においてははるか昔から使用されてきた」（エルンスト・シャーデ）

▶ 坂西ほか前掲書、144-154頁。「イタイ」も「アア」も助けにならず我慢する他はなかった、と筆者が訳した箇所の諸訳を示す。多くは「我慢する(leiden)」を割愛し、原文では間投詞的な"Weh und Ach"を「泣き・嘆き・叫び」と説明的に訳している。「嘆(なげき)の叫(さけび)効(かひ)も無う、げに悲(かなしみ)をうけてけり」(秋元喜久雄,1904)、「けどもういくら泣いても甲斐はない」(生田春月,1930)、「だがもう泣いても泣いても仕方はない」(松山敏,1933)、「さあれ嘆きの甲斐もなく」(片山敏彦,1936)、「しかし悲嘆も何のその、花は詮なく従った」(茅野蕭々,1941)、「叫んでみたが無駄だった」(大山定一,1949)、「けれども悲しみも嘆きも役立ちませんでした、ばらは折らるるままになる外はありませんでした」(道部臥牛,1950)、「むなしや われと傷みぬ」(大木惇夫,1955)、「ただ泣くばかり」(井上正蔵,1961)、「そして「いたい」だの「ああ」だのいっても無駄だった」(佐々木庸一,1964)、「かなしみなげ、どそのかひもなく」(加納健,1966)、「されどその争いはむなく」(岡田豊,1967)、「嘆けども せむかたなくて」(山口四郎,1967)。

¹⁵ 以下二書の関係記述を紹介する。内藤道雄『ドイツ詩を学ぶ人のために』世界思想社、2003年、44頁。「この愛の相互関係は〈一つになる〉こととも言えるが(中略)合一は愛の結果ではなく先行条件である。合一という事があるから、愛するということがありうる。」と述べ、この場合は同性愛である性交への露骨な渴望を指摘している。

Karl Hugo Pruys、前掲書、11頁。「生涯を通じて憧れ

た愛が、西欧恋愛詩の巨匠ゲーテには成就しなかった、などという事があり得るだろうか？」(筆者訳)、という書き出しで始まる本書『虎の愛撫－エロチックなゲーテ伝』で著者は、ゲーテには若い頃から既に男色趣味があり、初めての女性との性交は39歳だったという説を提示して大きな物議を醸した。《ガニユメート》を書いた1774年、24歳のゲーテが哲学者フリードリッヒ・ヤコービに「一目惚れ」して熱烈なラブレターを送っている事を紹介している(53頁)。

¹⁶ „Ich komme” は「私は行く(喜多尾道冬, 山口四郎)」 「行かばやな(高橋健二)」など、標準的に「行く」と訳されているが、原文は日常ドイツ語で性的絶頂を指す一般的な表現であり、明らかな隠喩と言える。

¹⁷ 《蓮の花》のエロスについては次の記述がある。

▶ アストラ・デズモンド『シューマン歌曲』高橋浩子訳、日音楽譜出版社、1982年、24頁。「この花が愛とその痛みを感じながら月を見つめ、身を震わす時、音楽は密度を高めていく。」

▶ 藤本一子『シューマン』音楽之友社、2008年、194頁。「月光と蓮の花による愛の交感、斬新な転調を通して官能的な気分の中で歌われる。」

▶ 畑中良輔『ドイツ歌曲集2』全音楽譜出版社、2000年、163頁。「女性を蓮の花に見立ててあり、豊かなエロティシズムが展開する。蓮の花を女性に置き換えると、詩の意味が一層鮮明になる。(中略)月の光に身を震わせ、身もだえし、すすり泣く蓮の花の姿は、これ以上官能的な歌曲ほ他にない、とまで言えそうな内容をもっている。」

¹⁸ 奥龍之介ほか『ドイツ歌曲詩集』東京文化センター、1976年。作曲や演奏と同様、絵画に描く事も作品解釈の一つである。奥龍之介(1923～1986)は《野ばら》《蓮の花》の歌詩に寄せた絵画において、どちらも画面の中心に、夢見る眼差しで裸体の少女を書いている。因みに奥は裸体を多く描いた訳ではない。(左) 蓮の花 (右) 野ばら



¹⁹ Karl Kraus, *Vor der Walpurgisnacht - Aufsätze 1925-1936 - Kapitel 21*,

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/vor-der-walpurgisnacht-aufsätze-1925-1936-5701/21> (2014/12/31 閲覧) 「野ばら」のパロディー「絹のショーツ」

(訳：1/2 節 檜山哲彦、3/4 節 田辺とおる)

„Das Seidenhöslein“

Sah ein Knab' ein Höslein weh'n, / Höslein unter'm Kleide! /
War so weiß und blütenschön, / Knisterte beim Geh'n und
Dreh'n, / War von feinsten Seide! / Höslein, Höslein, Höslein
weiß! / Höslein unter'm Kleide!

Und der Knabe lief hinzu – / Höslein unter'm Kleide!

Höslein machte leis': Frou frou! / Sei nur nicht zu schüchtern,
du, / Denn ich bin von Seide! / Höslein, Höslein, Höslein weiß!
/ Höslein unter'm Kleide!

Und dem Knaben ward so bang, / Höslein unter'm Kleide! /
Höslein wehrte sich nicht lang, / Rauschte, flüsterte und – sank!
/ Seligkeit und Freude! / Höslein, Höslein, Höslein weiß! /
Höslein unter'm Kleide!

Und der Knab' nahm sie zur Frau! / Höslein unter'm Kleide! /
Doch nach Wochen – schau, schau, schau – / Trug die holde
Ehefrau, / Dem Gemahl zu Leide: / Höslein, Höschen, Hosen
grau!! / Barchent und nicht Seide – !!

„絹のショーツ“

男の子が見た、ショーツがなびくのを / 服のしたにショーツが!! 白く、
花咲くように美しく / 動いたたび、きゅきゅと鳴った / 極上の絹だった!!
ショーツよ、ショーツ、白いショーツ!! 服のしたのショーツ!

男の子は嬉々に寄った / 服のしたのショーツ!! ショーツはささやく、フロー
フロー / そんなにおおざおざしないで / わたしは絹だから!! / ショーツよ、
ショーツ、白いショーツ!! 服のしたのショーツ!

男の子はドキドキした / 服のしたのショーツ!! ショーツは大して扱わな
かった / ゴソゴソと音をたて、ささやいて、そして沈んだ。 / 幸せと悦び!!
ショーツよ、ショーツ、白いショーツ!! 服のしたのショーツ!

そして男の子は彼女を妻にした / 服のしたのショーツ!! しかし何週間経
つたら、御覧、御覧、御覧 / 愛しの妻が穿いていたのは / 夫は辛い事だっ
たが / ショーツもパンツもズボンも灰色!! / ファスチアン織だ、絹ではなく!

■ 譜例出典 (必要に応じて体裁の加工を施した) :

【譜例1】 ドイツ歌曲集1 原調版, 23頁 (全音楽譜出版社)

【譜例2】 Richard Strauss Lieder-Album IV hoch, 4-5頁 (Universal Edition)

【譜例3】 Brahms Lieder Band I mittel, 77頁 (Edition Peters)

■ 歌詞出典 Dietrich Fischer-Dieskau 前掲書