

音楽教育における声楽教授法の研究Ⅳ —ドイツ・リート歌唱法を中心として—

A Study of Vocal Pedagogy in Music EducationⅣ: Centering on Singing of Deutsche Lieder

橋 本 エリ子

Eriko HASHIMOTO

音楽教育講座

(平成21年9月30日受理)

I. 緒言

ドイツ・リートを歌唱するには、基礎となる発声、ドイツ語の詩の発音及び詩の解釈だけではなく、ドイツ語の歌詞と音楽の研究、歴史的背景、作曲家及び作詞者の生涯及び作品が創作された当時の作曲家及び作詞者の心理状態などを詳細に理解した上で歌唱することがより音楽性豊かな演奏へと導くことができる。

本稿は、ドイツ・リートを通して、声の技術、表現法、様式を習得することは言うまでもなく、リートは特に、詩と音楽が一体化した芸術であるので、詩の中に書かれている個々の言葉の意味を深く理解し、詩の中に込められている事柄をよりの確に、情感豊かに表現するためのメソッドを開発すべく研究することを目的としている。

ドイツ語の正しい響き、詩行のリズムやアクセント、音節、韻律と音楽的特性、そして作曲家が詩をどのように解釈し、作品を生み出すきっかけになったのかを解明し、詩の理解を深めた表現法や作曲家による様式感について研究し、分析していくことにする。

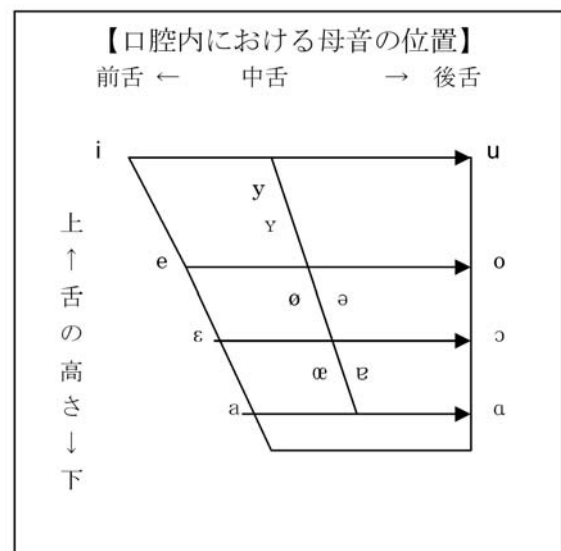
従って、ドイツ・リートを歌唱する上で、最初に習得させたい正しい発声と作曲家や詩人、歌詞の内容を含めた理解、そして歌詞の明瞭な発音を体得する為に、民謡的な単純さや美しい旋律の流れを重視したフランツ・ペーター・シューベルト (Franz Peter Schubert: 1797~1828) の歌曲を教材として取り上げることにした。

彼の歌曲作品の中から、繊細で甘美な旋律の美しさが特徴である「野薔薇」(Heidenröslein)、「ます」(Die Forelle) で韻律法を分析し、豊

かな響きのある声の技術を指導し、「魔王」(Erlkönig) を分析することで、歌唱芸術の指導内容の充実を図るつもりである。

II. 歌唱の為のドイツ語発音法

ドイツ・リートでは、詩と音楽が密接に結びついたことにより、歌詞を深く理解し、旋律よりも歌詞に重点を置いた歌唱法、つまり言葉のアクセントや抑揚を生かした発音が必要不可欠となった。従って、歌唱発音 (Die Deklamation) では、朗読を繰り返して行うことで、歌詞と音楽の密接な関わりを認識し、歌詞をより明瞭に発音し、言葉のニュアンスを表現し伝えることが重要な鍵といえる。歌唱におけるドイツ語の発音に関して、より具体的に詳細に分析し、より明瞭に発音するため



のテクニックに関して説明していきたいと思う。

歌唱における発音で最も気をつけるべき事柄は、脊椎をまっすぐにし、正しい姿勢で言葉を明瞭に発音することはいうまでもなく、言葉のニュアンス、つまり詩の内容や解釈、そして何よりも言葉の意味や表情が伝わるように心がけて、より音楽性豊かな歌唱を目標としたいものである。

ドイツ語の母音の音色は、口の形、舌の高さによる上下、および舌の前、中、後など調音点によって色合いを決めている。従って、よりドイツ語の発音を明瞭にし、意味を深く伝える為には、母音の位置をはっきりと意識して、より美しく発音するように心がけることが大切である。特に、e, o の発音には、閉口母音 [e:], [o:], 開口母音 [ɛ:], [ɔ:] があり、この音色の違いをはっきりと区別して発音することが、言葉の意味やニュアンスを伝える上でも大変重要な鍵となってくる。

正しい母音の発音をする為に必要なことは、まず舌や唇や顎に余分な力を入れることなく、正しい位置を心がけることである。つまり、舌そのものを緊張させることなく、喉頭が開いた状態で、なるべく舌の先が舌の前歯に接触するように楽な状態を保つことが重要なのである。このように、舌を楽に自由にして、より柔軟に、機敏さをもつことで、言葉の響きや音色に変化をもたらすことが出来よう。また、正しい発音を聞くことによって学び、正確な発音ができるようになるまで、注意深く繰り返し明瞭に発音し、耳の感覚力を強める訓練を心がけることが、より芸術的な音楽へと向上する鍵となる。

このように母音の響きと音色は、言葉の表情や情感を表現するために大変重要で、母音の音色により言葉の響きの美しさと表情を伝えるよう心がけることが必要である。ドイツ語の第1基本母音 [i, e, a, o, u] では、母音に長短があり、アクセントのある第1の単母音が1個の子音の前にある場合は長音となり、アクセントのある第1母音が2個以上の子音の前にある場合は、短母音となる。

① 第1基本母音 [i, e, a, o, u]

前方母音・・・舌が前方寄り

i [i:]・・・舌の高い前方寄り長音

i [i]・・・舌の高い前方寄り短音

e [e:]・・・“閉じたe” 閉じた長音

[i] よりやや前方よりの舌と軟口蓋の隔たりを大きくする。

e [ɛ]・・・“開いたe” 開いた短音

[e] より舌の前方寄りがより少

なく、舌の先が下歯に接触する。

中舌・中母音・・・前舌と後舌の中間で調音

e [ə]・・・短音の弱音、弱化母音

[e] より口を軽く開いて、柔らかく短く発音する。

前方母音・・・舌が前方寄り、広い母音

a [a:]・・・前舌・長音

[a]・・・前舌・短音

後方母音 (o, u)・・・舌が後方寄り

o [o:]・・・後ろ舌面を軟口蓋に向けて、閉長音 (唇を丸める)

[ɔ]・・・後ろ舌面を軟口蓋に向けて、開短音 (口の奥は、縦の卵形)

u [u:]・・・舌が高く、後方寄り長音

唇を丸めて、少し前へ出す。

[ʊ]・・・舌が高く、後方寄り短音

[u:] を短く発音する。

②ウムラウト [der Umlaut]・・・舌の先端を下前歯の裏につけると明瞭に発音することができる。

ä [ɛ:]・・・開長音 [a:] を発音する口の形で、[エ] を長音で発音する。

ö [ɛ]・・・開短音 [a] を発音する口の形で、[エ] を短音で発音する。

ü [ø:]・・・閉長音 [o:] を発音する口の形で、[エ] を長音で発音する。

[æ]・・・開短音 [ɔ] を発音する口の形で、[エ] を短音で発音する。

[y:]・・・閉長音 [u:] を発音する口の形で、[イ] を長音で発音する。

[ʏ]・・・開短音 [u] を発音する口の形で、[イ] を短音で発音する。

③長母音・・・長音で発音する。

aa [a:]・・・「アー」と長音に発音する。

ee [e:]・・・「エー」と長音に発音する。

oo [o:]・・・「オー」と長音に発音する。

ie [i:]・・・「イー」※外来語ではイエと発音。

④二重母音

ドイツ語の二重母音としては、[ai], [au], [ɔʏ] の3種類がある。

ai [ai]・・・「a」にアクセントを置き、「i」は弱めに発音する。

ay [ai]・・・「アイ」と発音する。

ei [ai]・・・「アイ」と発音する。

ey [ai]・・・「アイ」と発音する。

au [av]・・・「アオ」と発音する。

※u の発音はウよりもオに近く発音する。

äu [ɔʏ] ……「オイ」と発音する。

eu [ɔʏ] ……「オイ」と発音する。

⑤子音

歌唱におけるドイツ語を発音する場合には、特に子音を明瞭に発音し、また言葉の内容をより明確に伝えることが重要となる。発音する上で最も注意を要することは、「破裂音」である（p, b, t, d, k, g）の発音を明瞭に行うことである。特に破裂を鋭く発音する為には、子音の破裂の前に一瞬息を止めた上で子音を強く発音し、子音から母音へと移る際には一気にすばやくしっかりと発音することが重要である。ドイツ語の摩擦音は、語頭だけでなく、単語の中の破裂音も明瞭に発音することで言葉のより内容の深いニュアンスを表現することが可能となる。子音で言葉の意味を明確に伝えることが最も重要である。

また、より子音を明瞭に発音する為には、音符の上で発音するのではなく、音符より少し前に子音を発音し、音符の上では母音に移る歌い方がより言葉の意味やニュアンスを的確に表現できよう。その際、母音の音色や響きをイメージした最良の口腔の状態をあらかじめ準備しておき、上下の唇を合わせて、息の流れを一瞬止め、支えと響きを一致させた上で発音することが必要となる。

下記の子音（b, d, c）の発音には、原則が2つある。原則1としては、b, d, cの子音の次に、母音, l, rが続く場合、有声音で発音する。また原則2として、語末や子音が続く場合は、無声音で発音する。

【破裂音】

| 子音 | 両唇 | 歯茎 | 軟口蓋 |
|-----|------|------|------|
| 破裂音 | p, b | t, d | k, g |

両唇 …… 上下の唇を接触させて発音し、破裂の後に息を乗せる。

b [p]「ブ」……無声音 + 子音

[b]「ブ」……有声音 + 母音, l, r

歯茎 …… 舌先端を上前歯の内側に当てて発音し、破裂の後に息を乗せる。

d [t]「ト」……無声音 + 子音

[d]「ド」……有声音 + 母音, l, r

軟口蓋 …… 後舌を軟口蓋に接触させて発音し、破裂の後に息を乗せる。

g [k]「ク」……無声音 + 子音

[g]「グ」……有声音 + 母音, l, r

【igの発音】

ig [iç]「イヒ」……igという組み合わせの場合

ig [ig]「イグ」……ig+母音の場合

ig [ik]「イク」……(ig) - lich, (ig) - reich

chs [ks]「クス」……語尾の-chsの組み合わせ

x [ks]「クス」……単母音は、促音で発音する。

ck [k]「ク」……単母音（短音で詰まる）+ck

k [k]「ク」……主として「カ行」のkの発音。

p [p]「プ」……主として「パ行」のpの発音。

qu [kv]「クヴ」……常にquとして用いる。

t [t]「ト」……主として「タ行」のtの発音。

th [t]「ト」……外来語や固有名詞

dt [t]「ト」……dtの組み合わせの場合

次に、「摩擦音」の子音（f, v, s, z, ʃ, ʒ, ç, j, x, h）では、摩擦音である子音を少し長めに伸ばすことで、より子音を立てて明瞭に発音することができる。以上のことで、言葉の意味を明確に伝え、歌詞の内容を表現することができる。また、摩擦音をより明確に発音する為には、子音を音符より少し前に発音し、子音を少し長めに伸ばし、音符の上で母音を発音することにより摩擦音をより明確に発音することが可能となる。

【摩擦音】

| 子音 | 唇歯 | | 歯茎 | | 後部歯茎 | | 硬口蓋 | | 軟口蓋 | 声門 |
|-----|----|----|----|----|------|----|-----|----|-----|----|
| 摩擦音 | 無声 | 有聲 | 無声 | 有聲 | 無声 | 有聲 | 無声 | 有聲 | 無声 | 無声 |
| 強 | f | | s | | ʃ | | ç | | x | h |
| 弱 | | v | | z | | ʒ | | j | | |

f [f]「フ」……上の前歯と下唇の内側の接触による発音。

v [v]「フ」……上前歯と下唇の内側の接触による発音。

[v]「ヴ」……v+母音（外来語）

w [v]「ヴ」……上前歯と下唇の内側の接触による発音。

s [s]「ス」……子音の前、音節末

(l, r, m, n以外の子音) + s + 母音

s [z]「ズ」……s + 母音

s + l, r, m, n

ss [s]「ス」……無声音、母音+ss+母音

ß [s]「ス」……無声音、母音+ß+母音

ß+子音、語末

sch [ʃ]「シュ」……schの組み合わせの場合

sp [ʃp]「シュプ」……語頭のSp-

st [ʃt]「シュト」……語頭のSt-

【chの発音】

ch [ç]「ヒ」……前母音、子音の後では「ヒ」

上顎の“硬口蓋”で発音する。

前母音 (i, e, ä, ö, ü) + ch = [ç]

子音 + ch = [ç] と発音する。

ch [x] …… 母音 (a, o, u, au) + ch = [x] :
上顎の奥である“軟口蓋”で発音する。

ach [ax] …… 「アハ」と発音する。

och [ox] …… 「オホ」と発音する。

uch [ux] …… 「ウフ」と発音する。

auch [aux] …… 「アオホ」と発音する。

※ u の発音はウよりもオに近く発音する。

h [h] 「ハ」 …… 主として「ハ行」の h の発音。

※ 母音 + h の場合は、無声で長母音となる。

ch [k] 「ク」 …… 語頭の Ch- [k] 「ク」

ch [ʃ] 「シュ」 …… 語頭の Ch- [ʃ] 「シュ」

ch [ç] 「ヒ」 …… 語頭の Ch- [ç] 「ヒ」

【半母音】

j [j] 「イェ」 …… 前舌を硬口蓋に向けて発音し、舌先は下の前歯内側につける。半母音 (j) では、子音を長めに発音し、子音から母音へ移る際に勢いをつけながら一気にすばやく発音することで、よりの確に伝えることが可能となる。

【鼻濁音】

| 子音 | 両唇 | 歯茎 | 軟口蓋 |
|-----|----|----|-----|
| 鼻濁音 | m | n | ŋ |

鼻音 (n, m, ŋ) では、子音を長めに発音し、子音から母音へ移る際に勢いをつけながら一気にすばやく発音することで、よりの確に伝えることが可能となる。

m [m] 「ム」 …… 上下の唇をやわらかく閉じて発音する鼻音。

n [n] 「ヌ」 …… 舌先を上歯茎の裏側にしっかりとつけて発音する鼻音。

ng [ŋk] 「ング」 …… ng の組み合わせの場合、舌面を軟口蓋の方に丸めて発音する鼻音。鼻濁音 [ŋ] の発音から柔らかく母音を続けて発音する。決して [g] の発音はしない。

nk [ŋk] 「ンク」 …… 一度鼻濁音 [ŋ] を発音した後 [k] の発音を改めて発音する鼻音。

【流音】

l [l], r [r] では、子音を長く発音し、子音から一気に母音へ移る際に、息の流れを速くして、母音の立ち上がりを明確にする。

l [l] …… 舌の先端を上顎の前歯の裏 (歯茎) に強くしっかりと押し当てて、舌先が跳ねるように発音する。

r [r] …… 巻き舌で発音する。

定冠詞は閉口短母音で“e”で発音する。

der [der], dem [dem], den [den]

※ 強調の定冠詞は開口短母音“ε”で発音する。

語尾の -er [ɛr], 語尾の -en [ɛn]

現代の舞台発音では、より伝統に則った発音から、より口語に近い発音へと大きく変化している。

例えば、1950 年代のディートリッヒ・フィッシャー＝ディスカウ (Dietrich Fischer-Dieskau) の録音を聴くと、語尾の -er, -en の発音を [er: エル], [en: エン] と発音していることが判る。

しかし、1960 年後半になると発音に変化が見られ、[eə: エア], [ən: エン] と曖昧な発音 [ə] をする演奏家が多くなって来る。

伝統に則った発音をするか、より口語に近い発音をするかは、演奏家、指揮者によっても違いますが、口語の方が主流になりつつあることは確かである。つまり、言葉をより明瞭に伝えることが最も重要なことといえよう。

・現代口語の場合

- ① 語尾が“-er”の場合、[ə:] と発音する。
- ② 語尾が“-en”の場合、[ən] と発音する。
- ③ 語尾が“-r”の場合、[ə] と発音する。
- ④ 接頭辞の場合、[ə] と発音する。

【破擦音】

| 子音 | 両唇 | 歯茎 | 後部歯茎 | |
|-----|----|----|------|----|
| 破擦音 | 無声 | 無声 | 無声 | 有声 |
| 強 | pf | ts | tʃ | |
| 弱 | | | | dʒ |

pf [pf] 「プフ」 …… 破裂音 [p] と摩擦音 [f] を繋げて発音する破擦音。

ds [ts] 「ツ」 …… ds の組み合わせの場合

tz [ts] 「ツ」 …… ts の組み合わせの場合

c [k] 「ク」 …… c + a, o, u, l, r の場合
[ts] 「ツ」 …… ギリシア語・ラテン系外来語

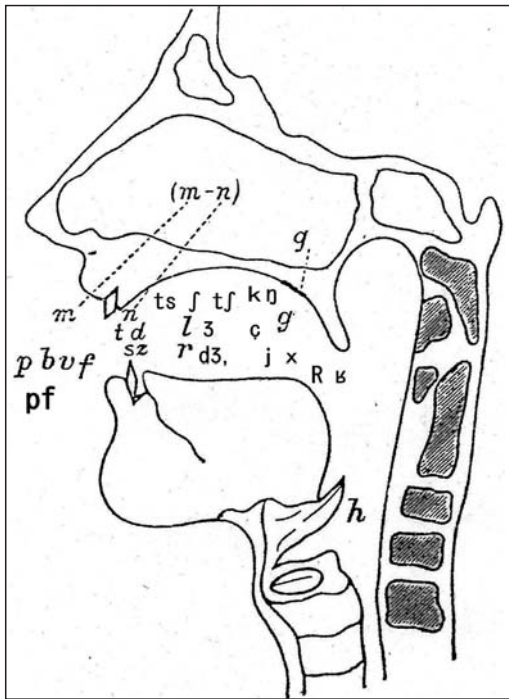
[tʃ] 「チュ」 …… イタリア語系外来語 + e, i

ti [tsi] 「ツィ」 …… ti + 母音の場合

tsch [tʃ] 「チュ」 …… tsch の組み合わせの場合

dsch [dʒ] 「ジュ」 …… dsch の組み合わせの場合

z [z] 「ツ」 …… 外来語の場合



Ⅲ. 19 世紀の音楽と社会情勢

19 世紀になると作曲家は、独創的にかつ“個性の表現”を追及し始め、19 世紀から 20 世紀初頭にかけてロマン派の時代が到来する。つまり、19 世紀音楽では、感情的表現、人間的な感覚、感傷性がいたるところに見受けられ、この時代では特に、感情と直感、個性、主観、強烈な表現力に高い価値を見出すことになる。

これまで職業は、父親の職業を受け継ぎ、基本的に世襲であったが、19 世紀になると、社会風潮や価値観が変わり、自分の意志で職業を選び音楽家になることが可能となった。また、これまでの作曲家は貴族や教会をスポンサーとしていたが、18 世紀後半になると、自らコンサートを開催し、楽譜印刷も一般化されたことから、その収入により生活をするようになる。

18 世紀後半のドイツでは、自国の文化に対する関心が非常に高まり、民謡や民話を見直す動きが生まれる。また、民謡歌曲集が出版されるなど、それが刺激となり民謡の素朴さを模倣した自国のドイツ語の芸術歌曲（ドイツ・リート）が作曲されるようになった。このドイツ語の伴奏付きの芸術歌曲（ドイツ・リート）を確立したのが、フランツ・シューベルト（Franz Schubert: 1797 ~ 1828）である。

また、ドイツでは、母国語であるドイツ語、言葉への意識や自国の文化への関心が高まり、詩や文学が発展し、ゲーテやシラーなどの優れた作品

を生み出すことになる。そして、その優れた詩に刺激を受けた作曲家たちが、表現力豊かな旋律をつけ、芸術歌曲の発展を推進していく。19 世紀初期にはドイツ・ロマン主義による偉大な詩が多数創作され、このことはドイツ・リートの発展につながる重要な要因となったことはいうまでもない。

またピアノも、ピアノの前身である鍵盤を押すと弦が弾くチェンバロから、19 世紀に入ると、鍵盤を押す力に応じてハンマーが弦を打つピアノが誕生することになる。音色や強弱の差が表現可能となり、音域も 7 オクターブに伸びるという、楽器として飛躍的な発展があった。特に伴奏部分では、情景や心情を絶妙に描写し、音色の豊かさにより表現豊かな伴奏が可能となった。従って、ピアノ伴奏部は、これまでの単純な伴奏から、詩の意味を支え、示し、強調する役目を声部と対等に表現するように変化したといえる。リートの発展における重要な要因は、まさしく 19 世紀における偉大な詩の出現とピアノの台頭があった為といえよう。

Ⅳ. シューベルトの生涯と人物像

フランツ・ペーター・シューベルト（Franz Peter Schubert, 1797.1.31 ~ 1828.11.19）は、一般的に貴族社会の作曲家から市民社会の作曲家へという点においてはロマン派に属するが、古典派とロマン派の橋渡しの位置にある。つまり、ロマン主義の作曲家に連なると同時に、ウィーン古典派の強い影響下にあり、記譜法や作曲法においても古典派の最後の作曲家といえよう。

彼の 1,000 曲近い作品群は、オーストリアの音楽学者オットー・エーリヒ・ドイチュ（Otto Erich Deutsch）ドイチュにより、1951 年に作られた英語の作品目録のドイチュ番号によって整理されている。作曲年代を基準としたドイチュ番号（D.）と出版順による作品番号（Opus, Op）があるが、通常は D 番号が使用されている。

彼の父親は、敬虔なカトリックの信仰者で、南モラヴィア地方出身の小学校長であった。8 歳の頃から、父親と長兄からピアノとヴァイオリンの手ほどきを受けている。

幼少から音楽の才能を示したようで、教会オルガニストとして活動をはじめ、ホルツァー（Michael Holzer）に師事してオルガンと歌唱法、音楽理論を学んでいる。当時の様子を後日ホルツァーは、「何かを教えようとする、シューベルトはすでにそれを熟知していた」と述べている

ことから、シューベルトの神童ぶりが窺える。

11 歳（1808 年）の時、ウィーンの宮廷礼拝堂聖歌隊に合格し、帝室王立寄宿制学校（シュタット・コンヴィクト）に入り、1813 年までの 5 年間ギムナジウムの教育を受けることになる。このコンヴィクト時代に作曲が始まり、ドイツ番号の約 80 作品がこの時期に書かれていることが判る。

また、コンヴィクトの休暇の折には、父がチェロ、二人の兄がヴァイオリン、そしてシューベルトはヴィオラを担当し、弦楽四重奏を演奏している。このように、彼は幼い頃からフランツ・ヨーゼフ・ハイドンやミハエル・ハイドン、そしてベートーヴェンの弦楽四重奏を家族で演奏するなど彼を取り巻く音楽環境には恵まれていたといえる。

シューベルトは科目全般において優秀であった。ここで知り合った友人との友情は生涯に亘って続き、後に彼を励まし支えていくことになる。特に、オーケストラの仲間である法科学士のヨーゼフ・フォン・シュパウン（Josef von Spaun: 1788-1865）は、終生良き友人となり、サークル「シューベルティアーデ」の原点となっている。

16 歳（1813 年）の時コンヴィクトを退学し、その後、17 歳（1814 年）から 20 歳（1817 年）まで、父の学校で教鞭を取っている。この時代 17 歳の時に「糸を紡ぐグレートヒェン」（Gretchen am Spinnrad）（D.118）が作曲され、歌とピアノが一体となった表現は当時リートの新境地を開くもので、後にこの日のことを「ドイツ・リート」の誕生の日」と呼ばれるようになった。

18 歳（1815 年）の時に「野薔薇」（Hedenröslein）D.257、「魔王」（Erlkönig）D.328 など約 145 曲の歌曲作品を作曲している。この頃から、ミサ曲が教会で演奏されはじめ、楽壇にデビューすることになる。

19 歳（1816 年）の 6 月 13 日に、モーツァルトの音楽を聴き、その日に日記を記している。その内容は、モーツァルトを絶賛しており、彼がいかに愛した作曲家であったかが窺える。

21 歳（1818 年）の時には教員を辞め、エステルハージ伯爵の令嬢にピアノを指導するなどプライベート・レッスンで生計を立てるように変化してくる。23 歳（1820 年）に、友人のショーパーの紹介で宮廷歌手ミハエル・フォーグル（Michael Vogl）と知り合い、彼の推薦により、ジングシュピール「双子の兄弟」（D.647）が上演された。この宮廷歌手フォーグルの故郷であるシュ

タイヤーにシューベルトは招待され、この土地でピアノ五重奏曲イ長調 D.667「鱒」が作曲されている。

24 歳（1821 年）の時に「魔王」が Op. 1 として出版され、続いて「糸を紡ぐグレートヒェン」が Op. 2 として出版される。また、25 歳（1822 年）1 月 19 日に音楽雑誌「ウィーン一般音楽新聞」にリート評が掲載され、広く知られるようになる。この頃から、友人たちのグループがシューベルトを囲む音楽の夕べ「シューベルティアーデ」を開き、徐々に音楽家、画家、詩人、学者、政治家などが多く集まるようになり、シューベルトの作品を広めることになった。

作曲家としての名声も高まり、30 歳（1827 年）の時にウィーン楽友教会理事に選出されている。同年 3 月に尊敬するベートーヴェンが亡くなり、大きなショックを受け、ベートーヴェンの冥福を祈ると共に、葬儀に参列し、棺を担いだといわれている。

シューベルトは、神のように尊敬していたベートーヴェンの死の翌年、31 歳（1828 年）の 10 月に腸チフスを発病し、11 月 19 日午後 3 時頃に亡くなっている。

後に遺作としてハスリンガー社により「レルシュタープ歌曲集」（Lied nach Lellstap）D.957 と「ハイネ歌曲集」（Lied nach Heine）D.957 に「鳩の便り」（Die Taubenpost）D.965A を合わせ、連作歌曲集「白鳥の歌」（Schwanengesang）D.957 として出版されている。

シューベルトの生涯は 31 歳と短く、モーツァルトと同様に短命であった。また、公衆には認められず、絶えず病氣と貧困に闘いながら、作曲を不断に続けている。彼の墓は遺言により、現在ウィーン中央墓地でベートーヴェンの墓と並んでいる。彼の墓碑には、「音楽はここに豊かな宝、それにもまして清らかな希望を葬った」と刻まれている。

V. シューベルトの歌曲作品と作風

シューベルトの歌曲の特徴は、その旋律の豊かさと美しさにある。言葉の抑揚とリズムが生かされ、その旋律の多くは、民謡風で、単純で、飾り気のないものであるが、その旋律と伴奏は、詩に対する感受性を見事に表現しており、旋律の天才といえよう。彼の音楽は、非常に詩的で、叙情的な作品が多い。

シューベルトは、14 歳（1811 年）から 31 歳（1828 年）にかけての 10 年間で 660 曲を作曲した。

18歳（1815年）から20歳（1817年）にかけての2年間で300曲の作品を作曲しており、特に18歳（1815年）に150曲以上を作曲したことは大変興味深い。

彼は旋律の美しさだけでなく、巧みな和声法と転調で充ちている。彼の和声の色彩に対する鋭い感覚を持っており、複雑な転調は歌詞の劇的な内容を強調し、見事に表現している。また、彼の転調は、主調から変記号の多い調へと転調するのが特徴で、第3度調である上中調や第6度調である下中調を用いるなど、作品に和声の豊かさを示す手法を用いていることが判る。

シューベルトのリートの多くは、「野薔薇」（Hedenröslein）D.257や「アヴェマリア」（Ave Maria）D.839、「音楽に寄す」（An die Musik）D.547、などに代表される詩の構造に従った伝統的な有節形式で作曲されている。また、基本は有節形式で、次第に変奏して繰り返す形式を用いる変奏有節形式の作品「罇」（Die Forelle）D.550、「菩提樹」（Die Lindenbaum）D.911-5、「糸を紡ぐグレートヒェン」（Gretchen am Spinnrade）D.118などがある。

シューベルト以前の歌曲は、有節歌曲やダ・カーポ形式など繰り返される形式が中心であったが、彼は繰り返しの形式から離れ、自由に発展する「魔王」（Erlkönig）D.328や「さすらい人」（Der Wanderer）D.489、「ガニュメート」（Ganymed）D.544などの通作歌曲の形式を追求している。

伴奏部においても、シューベルトは変化が窺える。従来ピアノ伴奏は、和声的に支えたり、前奏や間奏で歌を支える役割であったが、シューベルトでは、物語の情景を描写したり、ストーリーの展開を表現する効果的な役割を担わせている。

例えば、「糸を紡ぐグレートヒェン」（Gretchen am Spinnrade）D.118では、紡ぎ車の回転音をピアノ伴奏部において持続音型で描写し、「魔王」（Erlkönig）D.328では、馬の足音、「若き尼」（Die junge Nonne）D.828では、嵐や鐘の音の描写だけでなく、感情の高ぶりなど心の中をも表現している。さらに1817年以降では「死と乙女」（Der Tod und das Mädchen）D.531、歌曲集「冬の旅」（Winterreise）「道しるべ」（Der Wegweiser）D.911-20、歌曲集「白鳥の歌」（Schwanengesang）D.957の第13曲「影法師」（Die Doppelgänger）などの作品で用いたように、同音反復による語りの表現を活かし、旋律を語りの中に溶解して詩を大切にした朗唱リートを確立

した。「白鳥の歌」の第13曲目「影法師」（Die Doppelgänger）では、低音域と長い陰惨な和音を多く用いており、歌と語りの中間のような性格を持つ旋律で同じモチーフを繰り返すオスティナートを用いている。特に、語りのffで絶頂に達し、シューベルトは31歳の時にすでに死を予感していたことが垣間見える。

1825年以降は、簡素な表現を目指すようになり、伴奏においても、単純な和音のみになる。つまり、旋律、伴奏など音楽構造全体に簡素化の傾向が強くなり、その簡素さの中で情景を描写している。その他、三大歌曲集「美しき水車小屋の娘」（Die Schöne müllerin）D.795（全20曲）、「冬の旅」（Winterreise）D.911（全24曲）、「白鳥の歌」（Schwanengesang）D.957（全14曲）など、連作歌曲集を作曲した。シューベルトは、情緒的内容を音楽的情緒によって関連づけている。また、詩の内容により調性でまとめられており、「美しき水車小屋の娘」はDur、「冬の旅」はmoll、という具合に詩の内容により調でまとめられている。つまり、「水車小屋の娘」では、さすらい若者の素朴な憧憬、愛の喜びと悲しみ、諦めと慰めという内面世界の響きを見事に描写し、「冬の旅」では悲劇的な深さを暗澹たる情感の持続でもって表現したのである。

また、ピアノ伴奏の表現はシューベルトによって画期的に高められたといっても過言ではない。特に、初期の歌曲では、「糸を紡ぐグレートヒェン」に見られるように、糸車の回転や「魔王」における馬の疾走が外面描写だけでなく、詩の内面を描写する音楽表現となっている。つまり、伴奏に託される和声的表現の豊かさと、声の旋律が上手く融合され、音楽が構築されている。ピアノ伴奏部に独立した動機や旋律が生まれるという点において、シューマンの手法のさきがけとなっている。

このように、これまでの歌曲における詩への従属性や朗読的な役割から変化して、シューベルトの歌曲では、詩と音楽とが相互に浸透し、彼独自の作風を確立したことが解明できた。

VI. シューベルトと詩との関わり

シューベルトは、幅広い範囲から選んでおり、質の高い詩から受けたインスピレーションにより、輝かしい作品を生み出している。

特に彼が最も好んで作曲した詩人は、ゲーテ（Johann Wolfgang Goethe）である。彼の詩だけでも、リートを68曲書いていることから窺

える。

「野薔薇」(Heidenröslein) D.257, 「魔王」(Erlkönig) D.328d, 「羊飼いの嘆きの歌」(Schäfers Klagelied) d.121b, 「馭者クロノスに」(An Schwager Kronos) d.369, 「ガニュメート」(Ganymed) D.544, 「ミューズの寵児」(Der Musensohn) D.764b, 特に『ヴィルヘルム・マイスターの就業時代』の「ただ、憧れを知る者だけが」(Nur wer die Sehnsucht kennt) は、6 作品 (D.310 第 1 作, D.359 第 2 作, D.481 第 3 作, 男声五重唱曲 D.656 第 4 作, 二重唱曲 D.877-1 第 5 作, d.877-4 第 6 作) を作曲しており、この詩をいかに気に入っていたかを窺い知ることができる。ゲーテの詩には、古典性とロマン性、そして叙情・叙事・劇性を包括した世界は、シュューベルトの本領を発揮する絶好のチャンスとなり、ゲーテとの詩の出会いにより、シュューベルトの作風が大きく変化したと言って過言ではない。

2 番目に多く作曲した詩人は、マイアホーファーで、46 曲のリートと 4 曲の音楽劇を作曲している。彼の詩の多くは、古代ギリシャの題材で、シュューベルトの作曲も影響を受け、深い思想的な深さと高尚さを示している。彼は真面目で、内向的な性格であったが、一時期シュューベルトと生活を共にしていたこともある親友である。シュューベルトとは、この薄幸な詩人の作品に、心からの感情を込めて作曲しており、古典的素材に淡いロマン性の流れる作品を作曲している。「双子座の星に寄せる船乗りの歌」(Lied eines Schiffers an die Dioskuren) D.360, 「メムノン」(Memnon) D.541, 「憧れ」(Sehnsucht) D.516 「ヘリオポリス」(Heliopolis I) D.753, (Heliopolis II) D.754 などがある。

3 番目には、ヴィルヘルム・ミュラー (Wilhelm Müller: 1794-1827) が挙げられる。彼の詩による 2 つの連作歌曲集『美しい水車小屋の娘』(Die schöne Müllerin) の 20 曲と『冬の旅』(Winterreise) の 24 曲は、彼の最も優れた作品といえる。彼の詩は、音楽を引き出す魅力に溢れていて、シュューベルトの音楽を満たし高めているとあって過言ではない。

そして 4 番目として「潜水者」(Der Taucher) D.77 や「タルタルスの群れ」(Gruppe aus dem Tartarus) D.583 に代表されるシラーの作品がある。彼の詩に 44 曲のリートを作曲している。

その他「アデライーデ」(Adelaide) D.95 のフリードリヒ・マティソン (Friedrich Matthisson), 「月に寄せて」(An die Mond) D.193 の

ルートヴィヒ・ヘルティエ (Ludwig Christopf Heinrich Hölty), 「死と乙女」(Der Tod und das Mädchen) D.531, 「ナイチンゲールに寄せて」(An die Nachtigall) D.497 のマッティアス・クラウディウス (Mattias Claudius), 「ばらのリボン」D.280 (Das Rosenband) のフリードリヒ・クロプシュトック (Friedrich Gottlieb Klopstock), 「音楽に寄す」(An die Musik) D.547 のフランツ・フォン・ショーバー (Franz Shober), 「君はわが憩い」(Du bist die Ruh) D.776 や「笑いと涙」(Lachen und Winen) D.777 のフリードリヒ・リュッケルト (Friedrich Rückert), 死後連作として出版された「白鳥の歌」(Schwanengesang) の中の 6 作品は、ハインリヒ・ハイネ (Heinrich Heine: 1797-1856) の詩によっている。その他、「鱒」(Die Forelle) d.550 のシュューバルト (Christian Friedrich Daniel Schubart: 1739-91) が挙げられる。鱒は、彼が 1782 年、拘留生活中に書いた詩の一つで、猟師に捕獲される鱒の姿と、謂われなく 1777 年に逮捕された彼の心境が重ねられている。

シュューバルトは、城塞監獄に 10 年間留置され、初め 4 年間は書くことを禁止され、1787 年出所している。彼は、シュワーベン生まれのロマン派抒情詩人で、彼の詩は自由への憧れを歌ったものが多い。シュューバルトは原詩の第 4 節を省略して作曲している。

以上のように、シュューバルトは詩の音楽的可能性に基づいて詩を選択しており、それ以前の作曲家が成し遂げることができなかった、人間感情の深さを表現する詩を音楽と一致させていることが解明できた。

VII. 楽曲分析と歌唱法に関して

シュューベルト作曲の歌曲作品の中から、民謡を思わせる素朴な旋律の「野薔薇」(Heidenröslein) と、物語風の劇的な内容を描写した「魔王」(Erlkönig), そして「鱒」(Die Forelle) の楽曲分析と歌唱法に関して検証することにする。

18 歳 (1815 年) の時に作曲された「野薔薇」は、旋律とリズムが詩の朗読と密接に結ばれていて、清純で可憐な歌として、広く親しまれている。旋律は、順次進行を主体としており、滑らかで平易な作品となっている。また、跳躍進行により言葉にアクセントがつけられ、音楽的にも変化をもたらしている。

「野薔薇」には、ゲーテの恋人を裏切った自責

の念が込められている。1770年の秋、ストラスブール大学の法学生だったゲーテは、友人に連れられてから30キロほど離れたゼーゼンゼンハイムという村に遊びに来ていた。その折、ゼーゼンハイム村の牧師の娘フリーデリーケ・ブリオン(Friederike Elisabeth Brion: 1752-1813)と恋に落ちる。21歳の文学青年ゲーテは、素朴で慎ましい18歳の女性フリーデリーケに一目ぼれする。彼女は、目が青く、ブロンドのお下げ髪。訪問を重ね、彼女も愛を受け入れる。しかし、出会いからほぼ1年後の71年8月、ゲーテは結婚を望むフリーデリーケのもとから逃げるように去ってしまう。理由は、ゲーテが勉学に励む為でもあり、また結婚による束縛を嫌った為であると言われている。つまり、この詩にはゲーテと牧師の娘フリーデリーケの悲恋が隠されている。

シューベルトは、この詩を小さなことには気にも留めない少年の側の無邪気な振る舞いを描写しており、ト長調、4分の2拍子、3節の有節形式で作曲し、「愛らしく」(Amabile)と指定した。伴奏部は、旋律を支えるだけの簡易な伴奏がつけられた。初版は、1821年5月29日、ウィーンで委託販売されている。

「野薔薇」と同じく18歳(1815年)の時に作曲された「魔王」の特徴は、通作形式によるバラード(物語詩)である。詩の内容は、夜中に馬を走らせている父と子に魔王が近づき、子供を誘惑して最後には命を奪い去られてしまうという劇的な話である。この作品では、登場する3人の性格の対比が鮮やかに描かれている。例えば、登場人物の性格を浮き彫りにする旋律、馬の蹄の音を描写した3連符の絶妙な伴奏、そして、怯える子供と不安に陥る父親の心理状態を、次第に高くなる音域と不協和音の伴奏で見事に表現し、詩の内容が巧みに生かされていることが判る。

冒頭のピアノ伴奏による3連音符により、夜の嵐の情景が印象的に描かれている。ピアノ伴奏が非常に独創的で、ピアノの音型が、詩の絵画的な作用を表出させている。特に、伴奏の叩きつけるようなオクターブの3連符が、馬の駆ける足音と、夜の風の中を、怯える子供を腕に抱きしめながら、馬で駆けていく父親の取り乱した不安な心とを同時に描写している。

魔されている少年は、幻想の中で伝説の魔王に会う。魔王は、まず長調の軽やかな伴奏に乗って軽やかに登場し、優しく猫なで声で子供を誘惑する。その後、娘たちがゆりかごや踊りや歌で遊ぶから一緒に来ないかと少年を誘惑し、最後では

本性を現し、強引に子供さらって行く。

シューベルトは、この劇の3人の人物(父親・魔王・子供)と語り手を見事に描き出したといえよう。当初、このピアノ伴奏は8分音符で書かれていたが、シューベルト自身演奏することが難しかったようで、書き直されて出版された。

歌唱する際には、詩をよく朗読して内容を把握し、物語の展開や各場面をしっかりとイメージし表現することが大変重要である。また、4人の登場人物である「語り手」「父」「子」「魔王」の示す旋律の違いを捉え、歌い方を工夫する必要がある。

シューベルトは、ロンド形式を用いて、魔王の甘い誘惑を3つの副主題で暗示した。魔王の呼びかけに対して、子供は「お父さん、お父さん、魔王が僕を捕まえて僕に酷いことをしたよ」(Mein Vater! Mein Vater! Jetzt fast er mich an!)と父親に助けを求める様を高音の連続と9度音程を用いることで描写している。従って、この今にも子供が気絶してしまうのではないかと思うほどの緊張感と恐怖感を臨場感溢れる表現で演奏する必要がある。また結尾におけるレチタティーヴォの語りかけにおいても、人間本来の本性や人間の内に潜む情念の精緻な演奏が要求されている。さらに、父と子の気持ちの変化を示す、音高の変化、強弱の変化など、シューベルトが意図した方向での表現が望まれる。声と伴奏が一体となって劇的効果を構築し、表現できるよう、前奏や父や子のやりとりの場面での伴奏のリズムや動きがどのような効果をもたらしているかという点についても理解し、最終的には、「魔王」の物語の展開を言葉と音色とによって表現するよう心がけたいものである。

次に、1817年(20歳)の時の作品である「鱒」は、典型的な有節歌曲で作曲されている。

詩は、清らかな小川に遊ぶ魚が、釣り人の悪知恵によって針にかかる様を、痛々しい思い歌っている。魚の運命になぞらえて、娘たちに誘惑から身を守るように戒めている最終節があるが、シューベルトはあえてその節を削除している。

ピアノ伴奏の軽やかで、生き生きとした8分音符の動きの前奏により、川のさわやかなせせらぎや川で元気に跳ねている様子が描写されている。

3節からなる変化した有節形式による作品は、同じ旋律が奏でられ、ピアノ伴奏は前奏のモチーフを繰り返している。そして、第3節の前半部分が変化し、歌詞の内容からもわかるように、哀れにも釣り人に釣られて捕まってしまう場面が見事に

鮮やかに描かれている。この曲の旋律は、2年後に作曲された五重奏曲イ長調「鱒」の第4楽章変奏曲の主題となるほどに聴衆に親しまれている。

第3節からは曲調も有節歌曲からバラード調へと変化し、声部も劇的な朗唱風に転じている。ピアノ伴奏も、次第に緊迫し、和声も平行調へと移っていく。そして、副五の和音と同主調四六の和音の交代が繰り返され、鱒の釣り上げられた様子が語り手によって朗読される。

この作品を演奏する際には、哀れにも釣り人につかまってしまう無念さを、感傷的に陥ることなく、この曲の軽妙さを表現することが望ましい。

VIII. 韻律法 (Metrik) に関して

ヨーロッパの詩においては、ギリシア・ローマの時代から詩歌の分野で「韻律法」が重要な要素とされてきた。韻文では、アクセントのある音節がある一定の規則忠しさに現れる。韻文のアクセントのある音節を楊格 (Hebung), アクセントを持たない音節を抑格 (Senkung) といい、古典詩

(古代ギリシア・ローマの詩) では、音節の長短がリズムの基本となっている。

詩脚 (Versfuß) は、本来古典詩の概念であるが、ドイツ詩では楊格と抑格の組み合わせで用いられる。特によく用いられる基本形は次の通りである。

1. イアンボス格 (Jambus) ⇒ 弱・強格
2. トロカイオス格 (Trochäus) ⇒ 強・弱格
3. ダクテュロス格 (Daktylus) ⇒ 強・弱・弱格
4. アナパイストス格 (Anapäst) ⇒ 弱・弱・強格

また押韻 (Reim) では、楊格となる音節の頭子音が同じ「頭韻」(die Alliteration) と行末を揃える「脚韻」を踏むことにより、作品が音で結び付けられ様々な連想や共鳴を湧き起こさせ、新鮮なイメージを作品に与えることができる。従って、詩と音楽のリズムの上で、頭韻や脚韻は大変重要な要素となっており、韻律法を良く理解して演奏することが大切である。では、「野薔薇」「魔王」「鱒」を分析・検証することにする。

「野薔薇」(Heidenröslein) D.257

〔トロカイオス詩句〕 (trochäischer Vers)

Sah ein Knab ein Röslein stehn, 脚韻 (Reim) -eh n a
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

Röslein auf der Heiden. -den b
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

War so jung und Morgenschön, -ön a
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

Lief er schnell, es nah' zu seh'n. -eh'n a
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

Sah's mit vielen Freuden. -den a
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

Röslein, Röslein, Röslein rot, -rot c
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

Röslein auf der Heiden. -den b
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

Knabe sprach: ich breche dich, -ich d
① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4

少年は、一本の小さな薔薇を見た。

その薔薇は、荒野に咲いていた。

その薔薇は瑞々しく朝のように美しかったので

少年は、その薔薇を近くで見ようと走り寄り

喜びで一杯になってその薔薇を見た。

小さな薔薇、小さな薔薇、小さな赤い薔薇、

荒野に咲く小さな薔薇。

少年は、言った。「僕は君を折るよ、

| | | |
|---|---|------------------------|
| <u>Röslein auf der Heiden!</u> ① 1 ② 2 ③3④4 | 脚韻 (Reim) —den b | 荒野に咲く小さな薔薇よ。」 |
| <u>Röslein sprach: ich steche dich</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4 | —ich d | 小さな薔薇は、言った。「私は君を刺すわ。 |
| <u>Daß du ewig denkst an mich</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4 | —ich d | 君が永遠に私のことをずっと思い続けるように、 |
| <u>Und ich will's nicht leiden.</u> ① 1 ② 2 ③3④4 | —den a | それに私は折られて苦しみたくないわ」 |
| <u>Röslein, Röslein, Röslein rot,</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④4 | —rot c リフレイン (Kehrreim) —den b | 小さな薔薇、小さな薔薇、小さな赤い薔薇、 |
| <u>Röslein auf der Heiden.</u> ① 1 ② 2 ③3④4 | | 荒野に咲く小さな薔薇。 |
| <u>Und der wilde Knabe brach,</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4 | —ach e | すると乱暴な少年は、折ってしまった。 |
| <u>'s Röslein auf der Heiden.</u> ① 1 ② 2 ③3④4 | —den b | 荒野に咲く小さな薔薇を |
| <u>Röslein wehrte sich und stach,</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4 | —ach e | 小さな薔薇は、自分を守る為に刺したが、 |
| <u>Half ihn doch kein Weh und Ach,</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④ 4 | —ach e | 「痛い」「あゝ！」と悲鳴をあげても |
| <u>Mußt' es eben leiden.</u> ① 1 ② 2 ③3④4 | —den b | 結局は、折られて苦しむしかなかった。 |
| <u>Röslein, Röslein, Röslein rot,</u> ① 1 ② 2 ③ 3 ④4 | —rot c リフレイン (Kehrreim) —den b | 小さな薔薇、小さな薔薇、小さな赤い薔薇、 |
| <u>Röslein auf der Heiden.</u> ① 1 ② 2 ③3④4 | | 荒野に咲く小さな薔薇。 |

「魔王」(Erlkönig) D.328
 [イアンボス詩句] (iambischer Vers)

ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe) 作詞
 アンフィブラキユス格 (Amphibrachys)・弱強弱
 四詩脚詩句: 弱強弱 弱強弱 弱強弱 弱強弱

脚韻
 Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 1 ① 1 2 ② 2 3 ③ 3 4 ④ 4
 —ind a

夜更けに、風の中を馬に乗っていくのは誰?

脚韻

Es ist der Vater mit seinem Kind.; -ind a
1 ①1 2 ② 2 3 ③3 4 ④ 4

Er hat dem Knaben wohl in dem Arm, -arm b
1 ①1 2 ② 2 3 ③ 3 4 ④ 4

Er faßt ihn sicher; er hält ihm warm. -arm b
1 ① 1 2 ② 2 3 ③ 3 4 ④ 4

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?” -icht c

“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?” -icht c

Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? -eif d

“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.” -eif d

Du liebes Kind, komm, geh mit mir! -ir e

Gar schöne Spiele spiel ich mit dir; -ir e

Manch bunte Blumen sind an dem Strand, -and f

Meine Mutter hat manch gülden Gewand. -and f

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, -icht c

was Erlenkönig mir leise verspricht?” -icht c

“Sei ruhing, bleibe ruhig, mein Kind: -ind g

in dürrn Blättern säuselt der Wind,” -ind g

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehen? -en h

Meine Töchter sollen dich warten schön; -ön h

Mene Töchter führen den nächtlichen Reihn -eihn i

Und wiegen und tanzen und singen dich ein.” -ein i

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort, -ort j

Erlkönig Töchter am düstern Ort?” -ort j

“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau, -au k

それは、父親とその子供だ。

父親は、子供を腕に抱えて、

子供をしっかりと温かく抱きしめている。

「坊や、なぜ怖そうに顔を隠すのか？」

「お父さん、あなたには魔王が見えないの？」

冠を被って、裾の長い服を着た魔王が？」

「坊や、あれは霧が棚引いているだけだよ。」

「可愛い子よ、おいで、わしと一緒にいこう！」

わしはお前ととっても楽しい遊びをしよう。

岸边には、色とりどりの花が咲いているよ

おじさんの母さんは金色の服が沢山あるよ」

「お父さん、お父さん、聞こえないの？」

魔王がこっそり僕に約束していることが？」

「静かにして、じっとしておいで、わが子よ。

枯葉が風に揺られて鳴っているだけだよ。」

「良い子よ、わしと一緒に行かないかい？」

わしの娘たちが君のことをよく面倒みるよ。」

「わしの娘たちは夜ごとに輪舞を踊ったり、

歌ったりして、君を寝かしつけてくれるよ」

「お父さん、お父さん、貴方には見えないの？」

あの暗いところに、魔王の娘がいるよ。」

「坊や、坊や、はっきりと見えるよ。

脚韻

Es scheinen die alten Weiden so grau.” -au k

“Ich liebe dich mich reizt deine schöne Gestalt ;
-alt l
und bist du nicht willig, so brauch ich
Gewalt,” -alt l
“Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich
an! -an m
Erlkönig hat mir ein Leids getan!” -an m

Dem Vater grausets, er reitet geschwind,
-ind n
Er hält in Armen das ächzende Kind, -ind n

Erreicht den Hof mit Mühe und Not ; -ot o

In seinen Armen das Kind war tot. -ot o

古い柳の木が灰色に見えているだけだよ。」

「わしはお前が好きだ。その美しい姿がいとおしく
たまらないよ。
来る気がないなら力づくでも連れて行くよ。」

「お父さん、お父さん、魔王が僕を捕まえて
ぼくに酷いことをしたよ！」

父親は恐ろしくなり、急いで馬を走らせた。

喘ぐ子供を腕に抱きしめて、

やっとの思いで、館に辿りついてみれば

その子供は、父親の腕の中で、息絶えていた。

「鱒」(Die Forelle) D.550
[イアンボス詩句] (iambischer Vers)

シューバルト (C.F.D.Schubart) 作詞
イアンボス格 (Jambus, Iambus) ・弱強
四詩脚詩句: 弱強 弱強 弱強 弱強

脚韻

In einem Bächlein helle,
1 ① 2 ② 3 ③4 ④ -elle a

da schoß in froher Eil’.
1 ① 2 ②3 ③4 ④ -eil b

Die launische Forelle
1 ① 2 ② 3③4 ④ -elle a

Vorüber wie ein Pfeil.
1 ① 2 ② 3 ③4 ④ -eil b

Ich stand an dem Gestade
1 ① 2 ② 3③4④ -ade c

Und sah in süßer Ruh’
1 ① 2 ②3 ③ -uh’ d

Des muntern Fischeleins Bade
1 ① 2 ② 3 ③4 ④ -ade c

Im klaren Bächlein zu.
1 ① 2 ②3 ③4 ④ -u d

明るい小川で

快活にすばやく泳いでいた。

気まぐれな鱒が、

まるで矢のように

私は岸辺に立ち

心地よい安らぎの中で～見ていた。

小さな魚が快活に泳ぐのを

澄んだ小川で

脚韻 (Reim)

| | |
|------------------------------|--------|
| Ein Fischer mit der Rute | -ute e |
| Wohl an dem Ufer stand, | -and f |
| Und sah's mit kaltem Blute | -ute e |
| Wie sich das Fischlein wand. | -and f |

釣竿を手にした釣り人が、
川岸に立ち
冷やかな表情で～見ていた。
魚が翻っている様子を

| | |
|-------------------------------|---------|
| So lang' dem Wasser Helle, | -elle g |
| So dacht ich, nicht gebricht, | -icht h |
| So fängt er die Forelle | -elle g |
| Mit seiner Angel nicht. | -icht h |

水が澄んでいる限り
私は～できないと思った。
鱒を捕まえることが
釣竿で

| | |
|------------------------------|---------|
| Doch endlich ward dem Diebe | -be i |
| Die Zeit so lang. Er macht | -acht j |
| Das Bächlein tückisch trübe, | -be i |
| Und eh ich es gedacht, | -acht j |

しかし、その盗人（釣り人）は、
とうとう時が過ぎるのを待ちきれなくなって
ずるがしこくも小川を濁らせて、
私が考える間もなく

| | |
|------------------------------|--------|
| So zuckte seine Rute, | -ute k |
| Das Fischlein zapperlt'dran, | -an l |
| Und ich mit regem Blute | -ute k |
| Sah die Betrogne an. | -an l |

釣竿を急に引いて
その魚が釣竿にかかりぱたぱたと身をくねらせ
私は胸をかきむしられる心地で
釣竿にかかった欺かれた魚を見つめていた。

IX. 結論

シューベルトのリート創作の基礎は、18世紀に確立した民謡調リートの考え方によっており、民衆の楽しみとして誰にでも容易に歌えるという歌いやすさ、そして親しみやすさが基本的な要素となり、詩の構造に従った有節形式を原則としている。

今回の研究により、シューベルトの旋律は民謡を思わせる素朴な旋律と単純で流れるような美しさを持ち、長・短調の入れかわりによる微妙な陰影の表現に優れ、その他、物語風の劇的な内容を描写する表現力など言葉の深みを演出する手法など個性豊かで魅力的な作品を生み出しているということがわかった。そして、詩に音をつけただけでなく、その詩をどのように表現し、描写するかという音楽と詩が深く結びつき、一体となった形式へと発展させた人物であることが判った。

また、シューベルトの歌曲の特徴は、旋律の美しさと豊かさであり、詩に含まれた抑揚とリズムを尊重しつつ、朗誦的に守っている。ドイツ語の詩は、詩人により絶妙な音感の豊かさを生んでいる。つまり、詩想の赴くままに、華やかさ、優雅さ、軽快さ、沈鬱さといった情感が醸し出され、

詩人の優れた音韻感覚が、限られた言葉に豊かな音調やリズムをつくり、新鮮な生命を与えていると言えよう。従って、ドイツ・リートの基本である詩の朗読を繰り返し行うことが大変重要である。

このように、ドイツ・リートの歌唱法を研究する目的は、歌詞に生命と魂を与え、その言葉の持つ内容を音楽に乗せ、情緒豊かに感動的に聴衆に伝えるためである。リートは、ドイツ語で歌われる抒情性豊かな芸術歌曲であり、ドイツ語の詩のもつ雰囲気や情緒豊かな旋律と和声で表現し、言葉の抑揚に従って作曲されている。言葉の抑揚やニュアンスを生かすために、伴奏部にも多彩なハーモニーで変化が与えられている。

詩との結びつきが緊密であり、歌唱の際には、詩への深い理解が必要不可欠となる。つまり、リートは詩の心を表し、作曲家がリズム、メロディ、和音で表現したものであるから、演奏者は、美しく豊かな声で詩の意味を表現することにより、その曲に高度な生命力を与え、その真価を発揮することができる。

リートを演奏する際には、演奏者が、詩を深く理解し、詩人の詩想を的確に捉え、解釈していくことが求められているといえよう。このように詩

の意味を深く読み、理解すると共に、楽譜に記入された表現上の指示を十分に研究するならば、作曲家の意図した方向での演奏解釈と精緻な理解と把握力を持って、演奏に臨むことができよう。

ドイツ語は、独特な発音と抑揚を持っている。その為、言葉に精通し、豊かに表現するように努力する必要がある。従って演奏者は、常に言葉を大事にし、その詩情を深く読み取り、言葉に生命を注ぐように心がけるべきである。このように声楽が、言葉と音楽との密接な結びつきによる芸術である限り、言葉の発音の仕方が重要な演奏の鍵となってくる。

特に、ドイツ・リートにおいては、詩と音楽との結びつきが密接であり、言葉が重んじられ、声とピアノにより、詩の内容と密着した音楽表現をすることが、何よりも大切といえる。言葉の持つ抑揚や言葉の語感を正確に、かつ歌詞の発音を正しく、かつ美しく伝え、その美しい発音により歌詞を感動的に表現することが可能となるよう日々修練する必要がある。

つまり、発音が歌詞に生命と魂を与えるとすれば、声楽家は歌詞の発音を正しく、美しく伝える義務があり、芸術的評価の基準になるであろう。従って、言葉の持つ抑揚、言葉の語感を正確に伝達することを最重要視すべきである。

従って、歌い手の正確な歌詞の発音は、正しい発声法によって、より深い表現となり得る。その為にも、正しい姿勢、正しい呼吸法を心がけることが何よりも重要であり、声の芯が身体の重心に乗り、声帯を楽に、かつ自由にすることが大切である。清々しい澄んだ声、実のある声、丸く響く声、温かい声とは、身体の重心に良く乗った良い声と言える。演奏において、旋律に乗せ、呼吸と共鳴とのバランスを保ちながら、それぞれのフレーズの音楽的流れが構築できる。表現の技術と表現豊かな芸術性、そして正し発声法で磨かれた洗練された声により、より美しく、より感動的な演奏となりうるのである。語るように歌い、歌うように語るという歌唱法を体得するよう心がけることが必要である。身体という楽器をリラックスした状態に保つことにより、自然で美しい明瞭な歌詞を伝えることができよう。

良い演奏は、曲に生命を盛り込み、その感情を高度に表現することが最も重要な内容となっている。曲に生命を与え、詩の内容を高度に表現することができる。曲想の求める所に従い、曲想の世界に浸ることが大切であり、言葉のもつニュアンスを正しく伝えることに最善を尽くすべきである。

感情が豊かで芸術性があり、あらゆる感情や思想を表現できる楽器化された発声法を体得したならば、表現の技術、すなわち、音楽的正確さと、歌詞の語感、作品の内容と曲想を完璧に表現することが可能となる。

以上のように、歌詞の内容を深く捉え、喜怒哀楽のあらゆる劇的表現もより自在することができる発声技術が完成し、そして何よりもより豊かな人間性が構築されたならば、その作品の曲想表現が高い水準となり、素晴らしい演奏へと繋げることができよう。

【主要参考文献】

1. Bernd Pompino-Marschall, *Einüführung in die honetik* Walter de Guyter 1995.
2. D.Ralph Appelman *The Science of Vocal Pedagogy*. Indiana University Press 1967.
3. Dietrich Fischer-Dieskau, *Texte deutscher Lieder* Deutscher Taschenbuch Verlag 1992.
4. E.Hilmar, u.M.Jestremski, *Schubert Lexikon* Akademische Drucku. Verlagsanstalt Graz Austria 1997.
5. Friedrich Blume, *Die Musik Geschichte und Gegenwart* Bärenreier Verlag 1949.
6. F. Husler, Y.Rodd-Marling, *Singen* Schott 1965
7. Hagen Schulze, *Kleine Deutsche Geschichte*. H.Beck 1996.
8. Ludwig Finscher, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bärenreiter 1999.
9. M.Petursson, J.Neppert, *Elementarbuch der Phonetik*. Helmut Buske 1991.
10. Otto E.Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* Bärenreiter 1978.
11. Otto E.Deutsch, *Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* Bärenreiter 1978.
12. U.Kreuzer, K.Pawlowski, *Deutsche chlautung* Klett Edition Deutsch 1994.
13. Vera Balser-Eberle, *Sprech-technisches Übungsbuch* Bundesverlag 1993.
14. Walter Dürr, A.Krause, *Schubert Hanbuch* Bärenreiter Metzler 1997.
15. Walter Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert* Heinrichshofen 1984.
16. Walter Dürr, A.Feil unter Mitarbeit von W.Lischauer, *Franz Schubert* Philip Reclam jun. Stuttgart 1991.
17. Werner Oehlmann, *Reclams Liedfhrer* Philip Reclam jun.Stuttgart 1993.