

F. シューベルトの〈魔王〉試論

—— 詩の音楽的表現の視点から ——

岸 啓 子

(音楽研究室)

はじめに

F. シューベルトの〈魔王〉^(註1)は、ゲーテの同名のバラードによるものであり、彼は作曲にあたり、ゲーテの〈魔王〉の詩を、省略も付加もなくそのままテキストに用いている。しかし、この同名の詩と歌曲を別々に味わってみると、名作である点では共通するものの、双方から受ける印象は、かなり異なっている。シューベルトは原詩の言葉や音韻、情緒を尊重し、リートを作曲するためのファンタジーの源泉としているのは事実であるが、詩に従属することはない。むしろ、独自の解釈を詩に加え、音楽の中に取り込み、音楽の論理の中に編み込んでゆく過程で、語句には修正を加えぬまま原詩を変質させている部分があるようにも感じられる。詩と音楽の成功した関係と言われるシューベルトとゲーテの〈魔王〉は、詩の内容を忠実に音楽化し、詩の持つファンタジーを余すところなく音楽が表現しているゆえに傑作であると説明されたり、すぐれたリートというものはすべからくそのようなものであるとの神話的見方が適用されることが多いが、音楽と詩をめぐる問題ははそれ程単純かつ平和に割り切ることができるものではない。

ゲーテの〈魔王〉はもともとジングシュピール〈漁師の娘〉のなかの劇中の歌として詩作されたが、彼はその〈魔王〉について1779年に、“歌い手がどこかで聞き覚え、べつの場所でそれを歌うようなリートのひとつである。このようなリートは — 中略 — 誰にでもすぐに覚えられるものでありうるし、また、そういうものでなければならない。”と書いている^(註2)。また同種の文脈で、ミニヨンの詩、〈憧れを知るひとだけが Nur wer die Sehnsucht kennt〉についても彼は、“どうしてベートーヴェンとシュポーアがこのリートを完全に誤解して、通作的に作曲するようなことをしたのか、わたしには理解できない。 — 中略 — 作曲家に対して、私が単なるリートを期待しているだけだということを、十分に示していると思うのだが。ミニヨンはその本性からして、リートを歌うのであって、アリアを歌うことはできないのだ。”と述べている。ゲーテの単純な音楽への偏愛を割り引いたとしても、単純で素朴で、人びとの間で伝承されてゆくような歌こそ〈魔王〉の詩にふさわしいとのゲーテの思いがここには披瀝されている。それは、民謡や平易なリートのように、有節形式をとるべきはずのものであった。一方、作者のそのような思いを知ることもないまま、シューベルトは通作形式でこの詩を見事に描ききった。作詩者と作曲家の目指すところははじめから違っていたのである。

シューベルトがゲーテの意に反して詩を彼自身の音楽の論理に嵌めなおしているのは、通作形

式と有節形式という形式のちがいでだけではない。更に本質的な部分での詩の解釈に違いがあるのでなければ、ふたつの魔王がこれほどことなる印象を生じさせることないであろう。詩と音楽の重なりと離反に注目しつつ、シューベルトの〈魔王〉に詩と音楽の関係をさぐってみたい。

I

歌曲は歌詞と歌と伴奏が一体となってひとつの音楽を作りあげる芸術であり、歌詞をどのように音楽で表現するかということがそのもとにある。それは、言葉のリズムとひびき、意味、筋の展開をはじめ、情景や感情等、歌詞となる詩に内在し、暗示されているものを、どのように音に転化し、音楽化して作品に結実させるかということであり、文学という異なるジャンルをいかに音楽の中に取り込んでゆくかという問題である。詩は、一方で音節とその抑揚、押韻等、ひびきとリズムの集合体であり、他方で意味としてのことばの集合体でもある。歌曲の作曲においては、そのいずれがも重要である。音楽とことばは本来別物であり、言葉が旋律を、旋律が言葉を決定し、言葉のリズムが音楽のリズムを、詩の形式が音楽の形式を決定するような、無条件の対応はありえない。また、詩人のファンタジーと作曲家のファンタジーが常にぴったり合致する訳でもない。しかし、それだからこそ、言葉の喚起する情景やイメージを音楽によって喚起し、詩の形式を音楽の形式に止揚する試みは歌の歴史の重要なテーマであり続けた。

シューベルトの歌曲は、詩と音楽の幸福な結婚であり、詩を尊重し、その内容と情緒の表現に巧みであり、“詩の持つ特質を読み取り、音楽の中にその詩に類比した特質を作り出してゆく方法”^(註3)の最大の成功を取めた例のひとつがゲーテの詩による歌曲であるとされる。これ自体はたしかに一面の真実ではある。しかし他方でまた、詩人の意図と作曲家の意図がいつも幸福な一致を見る訳でもなく、両者の解釈の拮抗やきしみの上に傑作が生み出される例があるのもまた事実である。本稿では、シューベルトがゲーテの詩に作曲したバラード〈魔王 Erlekönig〉(1815年作、D328)を、①ことばのリズムとひびきと音楽的リズムの関係、②詩の意味内容と音楽表現、③詩の形式・構造と音楽の形式・構造、の3つの視点から詩の表現に焦点をあて、ゲーテの詩への作曲法を分析を通して明らかにし、冒頭の間に回答を試みたい。

II ゲーテの〈魔王〉の意味、形式、構成

Johann Wolfgang von Goethe (1749~1832) のバラード〈魔王 Erlekönig〉は、デンマークの伝説であり^(註4)、1782年、ジングシュピール〈漁師の娘〉の冒頭で、女主人公の歌う民謡としてももとは構想されたもので、ヘルダーの〈オールフ殿〉^(註5)に刺激されて創作されたとされている。平易な言葉遣いの、切り詰められた叙述は簡潔で力強く、物語は、話し手のことばを除き、父、子、魔王の間の短いせりふのやりとりの中で展開される。

〈魔王〉は昔のバラッドの定式であった4行一連の形をとり、8つの連(Stroph 詩節)からなっている。民謡詩句(Volksliedzeile)の形式で書かれ^(註6)、行の中に弱強格、弱弱強格の音節の組合せが混在しているが、基本は弱強格とみてよく、2行一対で脚韻がふまれている。一行のヘーブングの数は4つではぼ一定している。語り手による叙述的部分を両端に配し、第2節から第7節までは、父親、息子、魔王の3人の対話によって進行する。筋の展開それ自体は単純で、風吹く夜、森の中を息子を抱いた父親が家を目指して馬を駆っているが、魔王は息子に心惹かれ、

その命を奪い去り、連れていってしまう、というものである。そこに描かれているのは、風の夜、森の暗がり、霧、疾駆する馬、風に騒ぐ枯葉の音、柳の老木の黒い影、という魔物の棲む不気味な夜の情景であり、その上に、魔王の誘惑のことばによる極彩色の絵が重ねられる。岸辺の色とりどりの花、金色の着物をまとった魔女、夜の輪舞、歌。異形で、不気味で、毒を持っているが、魅惑的で心惹かれるものでもある。魔王に魅入られた無垢な少年や、輪になって踊る魔王の娘達には、エロティックな気配さえ感じられる。

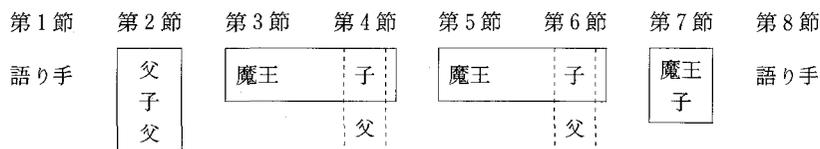


図1

図1は、第1節から第8節までの話し手である。第2から第7節は、登場人物の対話で進行する、ドラマの形式を取っている。心理描写はなく、情景描写も、簡潔に台詞の中に折り込まれているだけであるが、読み手の想像力に訴え、イメージを喚起し、幻想を生み、不安と怖れを呼びおこす力は圧倒的なものがある。対話は3人の登場人物の間で交わされるのではなく、父と子、魔王と子、それぞれの間でしか成立しない。話を通じるのは図1の実線で囲まれたところであり、子を介して、2つの相容れない世界が接しているのが解る（なお点線は対話の不完全な成立を示す）。異界の住人である魔王のことばは子どもにだけ聞こえ、魔王が描き出す世界は、子どもにだけ見えるのである。魔王と子どもはことばを交わすが、父親には、魔王の姿も、その娘の姿も見えず、声も聞くことができない。あたかも理性が非合理を受け付けないのに似て、理性の人であろう父には、この世のものならぬものは、見ることも、声を聞くこともできず、交信することができない。しかし子どもには、それらの世界への感受性があり、メッセージをやりとりしている。魔王と父の勝負は最初から明白である。風吹く夜の森の闇は暗く、地獄の壺がうごめく魔界であり、昼の世界の住人であり、理性の人である父はひたすら無力である。

「お父さん」というむすこの呼び掛けは、2度目と3度目は「お父さん、お父さん」という切迫した訴えとなり、最後の4度目で、助けを求める叫びと変わり、死に至る。

このバラードは、理性と感情のバランスがとれた古典主義者ゲータにしては、民謡の表向きの素朴さの陰に、非日常性、幻想性、神秘性を色濃く湛えた作品である。理性で統制され得ないものの勝利であり、神とそれに似せてつくられた人間の住む世界の外側への、不可思議で、人間の理解や道理の及ばぬ世界への激しい憧れと共感がここにはあり、更に教養と健全な精神で武装したまっとうな人間からの逸脱への欲求がある。このような点で、この詩は、一方において民間伝承という時代をこえた領域に根ざしながら、もう一方において、ロマン派の時代に花開く幻想小説との血縁関係を感じさせるものとなっていると言える^(註7)。シューベルトが惹かれたのは、バラードのこのようなロマン派的な性格であることは想像に難くない。

この詩の構成上の特色は、心理的遠近法の効果を持たせた巧みな時制の用い方である。第7節までずっと現在形で歌いすすめられた後、その最後の行で“Erlkönig hat mir ein Leids getan.”と現在完了形となる。この時制の変化は、“魔王がひどいことをぼくにした。今、したんだ。”と、それが、「今、おこなわれた」ことを強調する効果を持つと同時に、読み手に“今、起

こってしまったこと”と感じさせ、ある種の臨場感を体験させるように仕組まれている。

時制の巧妙な使い方は、このバラードの終わりにも見られる。現在形がここでもまた変化して今度は過去形となり、“In seinem Armen das Kind war tot. 死んでしまっていた”と、過去の出来事として語られるのである。これは、こどもが死んでしまったという事実を述べるにとどまらず、そこで起こった事件から読み手を心理的に引き離す効果を持っている。ここに置かれた現在からの時間の距離は、悲しい結末からの心理的な距離であり、物語はもう終わってしまった、と読み手を話の外に連れ出す効果を持っている。さりげなく仕組まれたこの言葉の技によって、物語の読み手は、“事件”のまっただなかに投げ込まれ、そして、物語の外に送り返される。

構成法のいまひとつの特色は、疑問文を中心に会話が進められることである。始まりは、“Wer reitet so spät ~?”と疑問形であり、第2行で“Es ist der Vater~”とそれに答える形になっている。これは、昔なになにがありました、という静かな叙述で始まることの多い物語の手法とは一線を画すもので、むしろ、ドラマをおもわせる。

叙述文と比べ、問と答の形式は、話の展開が直線的であるぶん、ドラマティックな効果を上げやすい。叙述があれやこれやの並列を許すのに対して、問と答の形式は集中力があり、展開のテンポも速い。“du”という2人称を使った疑問文は、あたかも問いの対象であるかのような気分を与えて、読み手を物語の中に引き込む力を持っている。登場人物が、直接、読み手に語りかけるのである。

詩のクライマックスは最後の2節に置かれている。第7節で物語は突然展開し、魔王が少年を捕まえる。カストロフが来た時にはもう終わってしまっている。それまでは、何もおこらぬまま、不安の糸が次第に強く張られ、緊張だけが高まっていく部分である。しかし不安と恐怖は、直線的に高められていくのではない。子どもの恐怖自体は次第にエスカレートするが、魔王の誘惑のことばが描く魅惑は、闇のなかに、いっぱい咲く岸辺の花、金色のきもの、若い娘たちの輝く姿を浮かび上がらせる。不気味で美しい情景は、後のドイツロマン主義が夜の森に紡ぎだした幻想を先取りしている。ゲーテのこの詩は、最終節のカストロフに向かう直線的ダイナミズムではなく、相容れない世界の間の緊張をともなった並列と幻想がその根幹をなしている。

ゲーテのこの詩では、言葉の意味だけでなく、響きそのものも、詩の喚起する情緒にふさわしいものが配され、不安、恐怖、カストロフを描いた節では鋭い響きを持つ音節が、魔王の猫撫で声の節では、柔らかな響きが、本性を現わすところでは、それとは全く違った違ったきつ響きの音節が選ばれている。魔王の誘惑は、耳に心地よい言葉のひびきが連ねられる。第3節では“mit mir, Spiele spiel, Bunte Blumen,”と頭韻を踏み、“meine Mutter, schöne Spiel, gülden Gewand,”と、同じ子音を重ねて、口調と響きの良さを出して、魔王の猫撫で声を模し、第5節では、“und wiegen und tanzen und singen”と、文法上必ずしも必要ではないundを付加して、情景にふさわしい心地よいタタタンというリズムの反復が作られる。更に、魔王の2度目の誘惑では、nという鼻音のやわらかな響きで節全部を終わらせ、甘い口調を出しているのに対して、魔王の最後の台詞“いやでも、どうでも連れていくぞ。”では、“---Gestalt, ---Gewalt”と、“lt”という鋭い摩擦をともなる音となっている。

一方こどもは、第2節“nicht”, 第4節“nicht, verspricht”, 第6節“dort, Ort”と、第2節“Schweif”を除きすべてtの子音で行を止めているが、恐怖の高まりに呼応したものとなっている。

詩全体の音韻の配分を見ると、クライマックスである第8節では、“geschwind, Kind, Not,

tot”とすべて[t]の行の最後に鋭い擦過音を用いて、詩の意味内容を強調しているのがまず目につく。そこに至るまでの節において、不安が恐怖に、恐怖が現実の死へと高まりながら変質する過程で、第6を除く1～7のすべての節の脚韻に、この[t]の擦過音が用いられており、それが積み重ねられて、第4節で一度、“nicht, verspricht, Kind, Wind”と集中的に用いられた後、第5節でその響きからいったん解放され、最後の第8節で再度4行揃いに至る様子は、まさに、響きによる作詩であると言える。その中でただひとつこの[t]を脚韻中に持たないのは、魔王の甘い誘惑の台詞である第5節であり、詩全体を音節の構造物と捉えた場合、第5節は3部形式の言わば中間部の緩徐楽章のカンタービレに相当する部分であると解釈することができる。

Ⅲ 〈魔王〉の音楽

以上のような意味的、音韻的な構成を持つこの〈魔王〉の詩に、シューベルトはどのように音楽をつけているかを、以下、①詩の行、節と音楽の楽節、②ことばのアクセントと旋律、③意味としての詩と音楽、④伴奏、の順に考察する。

①詩の行、節と音楽の楽節

シューベルトはゲーテの詩を反復も省略もなく（第5節4行のみ例外的に反復）4分の4拍子で通作している。詩の一行は、基本的には4小節に対応しているが、一行が3小節または2小節で歌われるところもある。表1は歌の楽節の小節数と行の対応についてまとめたものである（大文字：一行＝4小節、小文字：一行＝3小節、小文字2個：一行＝2小節）。

表1

| | 1 節 | 2 節 | 3 節 | 4 節 | 5 節 | 6 節 | 7 節 | 8 節 | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------------------------|
| 1 行 | H | V | E | K | ee | K | e | H | H 話し手 K こども E 魔王 |
| 2 行 | H | K | E | K | ee | k | E | H | |
| 3 行 | H | K | E | vv | ee | V | K | h | |
| 4 行 | H | v | e | vv | ee | v | K | h | |

1行が4小節で歌われる場合、行中の4つのヘーブングは、各小節の第1拍即ち拍節上の強拍となり、詩のことばのリズムと旋律のリズムの一致が音楽の自然な流れを生み、ことばは歌にのりやすく、聴き取りやすい。1行2小節へと変化した所では、ヘーブングと音楽の強拍の対応関係は保持されるが、ことばは倍速く歌われてアッチェレランドとなり、加速感、緊張感等を伴うことになる。1行3小節でも1行2小節と基本的には同様であるが、4小節の周期性が強いこの曲において、1小節分の短縮は、周期の綻びとして、安定感のかすかな欠如を感じさせる効果も持っている。

ここで目をひくのは、怯えるこどもを安心させようとする父の答で、“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif!” および“Es scheinen die alten Weiden so grau.”は、低い声、安定したリズムで、頼りになりそうであるが、どこかしら納まりが悪く、自信に満ちて響ききらないのは、3小節の変則的な楽節のリズムの不安定さのためである。つまるところ、父の答では不安と緊張を

拭いきれないのである。

魔王の誘惑でもリズムの変化は重要である。何とかしてむすこの歡心を惹こうとする魔王の台詞は、一度目の第3節では、ゆったりとしたはこびで進み、二度目は冗舌を増して口調も淀みなく、一行2小節という倍のテンポで歌詞が進行し、3度目では、3+4小節の変則形で、緊迫感を出している。

子どもの問も、最初4+4小節であったものが、曲の途中で、4+3小節（第4、第6節）となり、増幅する不安と恐怖の表現に一役買っている。

両端の語り手による部分は、歌の旋律に内在する拍節の強弱と、ことばのヘーブングとゼンクングとの自然な合体のなかで音楽が進行する。ただ、最後の子どもの死の場面では、それまでの歌唱とは一変してレチタティーヴォとなり、自由な語りの要素が強く支配する。

以上のように、シューベルトはゲーテの詩固有のリズム構造を無理なく音楽化しながら、必要に応じてそれを変形・圧縮し、効果的な音楽表現に結びつけている。その際、通常4小節で歌われていたものが、3小節あるいは2小節になり、切迫感や不安定感が増大する方向で変化づけられるのが大きな特色である。

②ことばのアクセントと旋律

ことば音節の抑揚は、旋律ともまた無縁ではありえない。日本語のようにピッチ・アクセントを持つ言葉の場合、同音意義語は旋律の付け方によって、異なる意味に聞き取れることもあるため、ことばのアクセントは、絶対的ではないにせよ、旋律決定の大きな要因として働いている。ダイナミック・アクセントを持つドイツ語の場合も、高低アクセントの言語におけるほど顕著ではないものの、旋律への言葉の促しは、無視できない要素である。本来、リズム要素であるヘーブングとゼンクングは、ある程度までではあるが、音程の相対的高低に置き換えることができるのである。また、ゼンクングとヘーブングのまとまりはさらに、旋律の音価の長短でも代替可能であり、この詩の弱強格は短長の音価に配分される。すなわち、この詩の持つ弱強格の抑揚には、旋律の低音から高い音へ、ないし短音符から長音符への音進行が潜在している。これらは歌詞と旋律のごく一般的にみられる関係である。

シューベルトはこの曲で、この詩の抑揚の基本単位である弱強の音節のまとまりを、旋律では、相対的低音から高音への進行、または同音連続とし、リズム的には相対的短音価から長音価への進行（または等価連続）としている。そしてその対応関係をかなり忠実に守っている。ことばと旋律の自然な関係を生み出すこれらの対応の原則が破られるのは、音韻の自然さを超えても歌われるメロディーの必然を彼が感じ、そのような旋律を書き記したところである。しかしながら、詩に内在するリズムを、音楽のリズムのみならず旋律にも生かし、旋律の根源をそこに求めることは、下手をすると、音楽を詩に従属させ、音楽の魅力を殺し、歌曲ではなく、朗唱を作り出しかねない恐れと裏腹である。韻律音楽（*musique mesurée*）が結局のところすぐれた歌を創出できなかったように、である。シューベルトは必要とされるところで音楽に自己主張させる。歌詞にうたわれた意味と情緒、更にそれに触発された彼のファンタジーが、音楽的表現を求め、言葉のリズムとの一体化から解放されるところで、彼の音楽は大きくふくらんでいる。

“~was birgst du so bang dein Gesicht?”の半音階の上行形は、強格の後の弱格が強格の音より常に高い音で歌われている点で、ことばの抑揚に即した自然な旋律ではない。しかし、話し手による情景描写が終わり、いよいよ3人の対話によってドラマが始まる時、最初にきざした

不安のふくらむ様と、父の質問を強調する効果をこの旋律はあげている。同様の箇所は“was Erlenkönig mir leise verspricht?” “düstern” “ächzende” 等である。

③意味としての詩と音楽

この曲の特徴はみごとな構成である。通作形式により、節ごとの内容にそって音楽を変化づけ、ことばの意味と音楽表現の一致が細やかに図られていながら、強力な構成で全体の統一感を出している。語り手を両端に配した原詩の構成に対し、シューベルトも両端楽節の前奏をオクターヴ連打の伴奏で揃えて伴奏音型を基本的には一致させ、原詩の形式を音楽に取り込んでいる。しかし音楽のダイナミズムの展開を追う時、原詩の展開法とは全く異なる構成の方法がとられていることが解る。

旋律や伴奏が人物や情景を直接にさし示すことはできないが、音楽にはそれらを喚起し、イメージさせる力があり、シューベルトはそのような音楽の力をこの曲の中で最大限に引き出している。ひとりの歌手に歌われるという歌曲としての前提のもとではあるが、バラードの物語性を超え、対話を中心に進展する実質的なドラマとしての性格を重視し、3人の登場人物と語り手それぞれに異なる音楽的性格づけを行い、物語の進展に伴う変化を与えている。

語り手は落ち着いたリズムの、飾りのないカデンツそのもののような旋律を歌うが、音節のリズムと抑揚をそのまま音楽に生かしているため、ことばの運びは安定している。情景の描写や気分喚起は、前奏と伴奏に委ねられる。語り手の旋律の開始部は、伝統的な民衆バラードに用いられてきた旋律導入型を連想させ^(註6)、上方への5度跳躍を特徴としている。ことばに軸を置く語り手の旋律書法は、最終節である第8節前半も基本的には不変であるが、11度上行し続ける音型が、頂点に達した緊張を表現している。最高音の“g”は、“ächzende”の第2音節に振られるが、弱音節での最高音は、話し手のこれまでの書法から逸脱しているだけに、その語を強調し、ただならぬ印象を呼び起こす効果をあげている。とはいえ、語り手の表現は基本的には切り詰められたもので、歌うことも、恐怖の叫びをあげることもせず、感情を交えずに事実の語り徹することで、他の3人の登場人物との違いを際立たせ、ドラマ性を高めている。一方、雄弁さを増したピアノは、間奏と曲頭の凄まじい3オクターヴのユニゾンとなってカタストロフを告げている。

こどもをなだめ、平静を持ち堪えようとしている父は、3人の中で最も低い音域を持っている。堂々とした歌い振りではあるが、やや安定を欠いた楽節構造に特色があるのは、先に述べた通りである。こどもの問への父の答は、“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif,” “Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;” “Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau” とバラードの進行に伴い、c-es, fis-h, gis-cis と次第に発話の音域を上げていく。

高めの音域で断片的な旋律を歌う子どものことばの始まりも、c-d, d-es, e-f, f-ges と、回を重ねる毎にじりじりと音域を上げ、悲鳴に近づいてゆく。子どもの伴奏部では減7の和音が必ず響き、3度繰り返される“Mein Vater”では、右手オクターヴの連打と歌唱声部が短2度の不協和音程で激しくぶつけられ、するどく叫ぶような効果をあげている。^(註例1)

3人の人物はそれぞれ、モチーフ的な固有の旋律音型を持ち、音楽的性格に統一を与えられている。しかも、回を重ねる度に、ピッチが上昇し、テンションや恐怖の高まりと呼応するようになっていく。このような構成はシューベルト独自の原詩の解釈と音楽的構成法によるものであり、必ずしもゲーテに由来するものではない。

譜例 1

2回 wand. Mein Va . ter, mein Va . ter, und hó - rest du nicht, was

3回 Mein Va . ter, mein Va . ter, und siehst du nicht

4回 walt. Mein Va . ter, mein Va . ter, jetzt

表 2

| 開始調名(アルファベット)および開始音名(カタカナ) | | | | |
|----------------------------|----------|-----------|------------|--------------|
| 魔王 | | B | C | Es |
| 子 | ドレ～ c | レ♭ミ～ g | ミファ～ a | ファ♭ソ～ b |
| 父 | g | B | #ファシ～ h | #ソ#ド～ cis |

譜例 2

次第に高まってゆく表現を支えている最大の要素は、巧みな転調と調設定である。表2は3人の登場人物のことばの開始部の調名と旋律の音名である。同一人物のせりふを比べると、父、子どもの最初（点線内）を除き、旋律開始音と調性が発話の度に半音または全音上っていることが解る。これは物語の緊張の高まりを音域の上昇によって作り出していることを示している。緊張や恐怖がたかまるとき、自然に声のトーンも上るものであり、子と父の旋律型そのものは保持しながら巧みな転調と音域の上昇によって、緊張を高め、曲を盛り上げている。

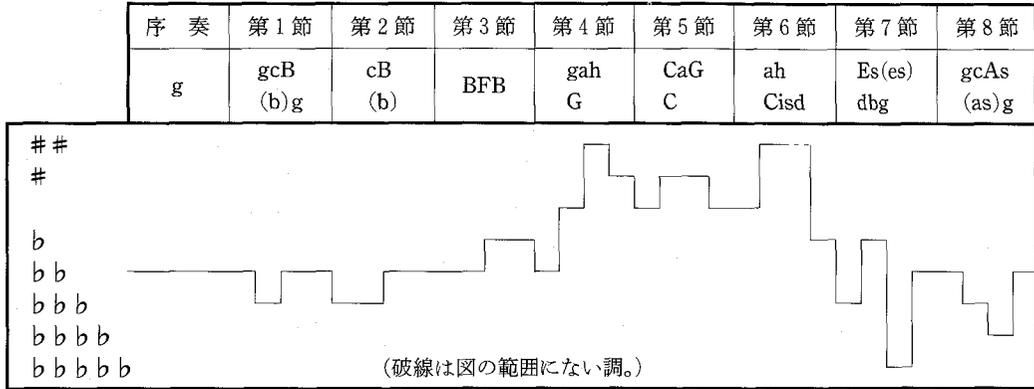
半音あるいは全音上に昇り続ける転調、発話のたびに上がる音域、第7節で最大となる不協和音の使用、第8節で回帰した曲頭の音型にかかるアッチェレランド、fffに増大された音量、これらはすべて、この<魔王>が一直線に高まってゆく構造で書かれていることを示すものである。ゲーテの詩にみられる、相対する世界の併置とその拮抗ではなく、曲の最後の出来事にむけて合目的にすべてが配列され、仕組まれているのである。

ゲーテとシューベルトの構成を分ける最大の点は、魔王のせりふである。シューベルトでは、3回のせりふのはじまりを取り出すと、B Dur, C Dur, E sDur と調がやはり上昇している。更に小節あたりのことばの音節数も第5節では多くなり、前後の子どものせりふと相呼応しながら、テンションを高めていく。ゲーテでは子どもや父親に相対する、別の世界が、感覚に訴えかけつつ提示されるのに対して、シューベルトの魔王はまるで詐欺師であるかのように冗舌であり、かりそめではあっても心地よさで感覚をとろけさせる目論みもはなから捨てているようである。原詩ではカンタービレの節で、こちらの世界からあちらの世界へ、魅惑することによって子どものジャンプを促そうとした魔王の力は消えてしまい、直線的にカタストロフへむかう恐怖の増幅だけとなっている。

これとの関連から、子どもの像もまた原詩と異なったものとなっている。原詩の子どもは両方の世界と交信が可能であり、両方の世界のがわかる存在として描かれているのに対し、シューベ

ルトの方の子どもは、父の陰にかくれ、ただ父から守ってもらうだけの者であり、魔王とその世界に恐怖のみを感じ、好奇心や魅惑を感じない者として描かれている。

表 3



半音や全音関係で高まってゆくことばや転調は、曲全体の調構造に組み込まれている。表 3 は、この曲の調構造を 5 度関係で表示したもので、上下一目もりが 5 度の間隔となっている。g-moll を主調とし、第 1 節、第 2 節では下方 5 度方向へ進む傾向にあり、第 3 節（魔王のさそい）から今度は逆に、5 度上への転調が始まり、第 4 節後半（父）と第 5 節（魔王）でシャープ系の調となる。この部分のシャープ系の調は、フラット 2 つの g-moll からみると、遠隔調である。第 6 節で頂点を極めた後、今度は 5 度圏を急激に下り、第 7 節終りで、主調の g-moll に一旦落ち着いた後、更に下ってフラット 3 個（下屬調）、4 個の調（主調のドリア調）を経て主調に戻る。転調は柔軟で臨機応変であり、ドラマの展開や雰囲気即し、効果をあげている。

シャープ系の調となる第 4 節後半は、行対楽節の関係が変化し、4 小節 1 行から 2 小節 1 行に歌の密度が高まる場所である。主調から大きく離脱する調的高揚と、音節の密度の高まりが、ここで合致しているのが認められる。これは、意味としての詩の音楽化と音としての詩の音楽化が相互に作用しつつひとつの音楽に統合されている例であると言える。

ドラマの最終局面を迎える第 6, 7, 8 節では、これまで溜められた内的恐怖が、いよいよ現実のものなり、魔王は本性を現わして暴力的振る舞いに及び、子どもは助けを求めて叫び、次の第 8 節のカタストロフへ一気になだれこむ。第 7 節ではフラット 5 個の b-moll へ 5 度圏を一気に駆けおりる降る急激な転調となっている。転調の原理は第 6 節を境に一変する。それまで 5 度関係または平行調で転調が行なわれていたものが、半音関係となり、調のトーンが次々に変わってゆく。^(詳例 3) 転調の方法と調設定もまた、緊張醸成に方向づけられていることが明らかである。

最終節の第 8 節でも調はなかなか主調を回復しないが、それも、物語の結末が、最後の一行のしかも最後のことば“tot”まで取り置かれているためであり、シューベルトもまたそれに倣う。“やっとの思いで家につくと”では、それまでの c-moll からみると仮の終始である偽終止のⅥ度の和音（Ⅵ度調の As-Dur）に入り、この as-c-es を g-moll のナポリのⅡ度と読み替えて主調に帰する。“war tot”の war ではまだドッペルドミナントの cis が選ばれ、“tot”で漸くドミナントの d 音となりそのまま歌は終る。主和音への解決はピアノ部分の最後の和音まで取り置かれる^(詳例 4)。カデンツを完結しないまま、ドミナントで終る進行は、主和音を当然期待する聞

譜例 3



譜例 4



き手を宙ぶらりんのままに放りだす。歌のパートは主和音で終結するのが当時の一般的様式であり、そうでない場合は、それなりに納得のいく後奏が必要とされた。この曲の歌の終わり方はきわめて独創的である。この手法は、物語の完結をむしろ拒否し、驚愕、恐怖がそこで解決のつかぬまま放り出されていることをあらわすものである。ゲーテが巧みな時制の転換によって“バラード 物語”としての完結性をもたらしたところで、シューベルトはドラマの頂点を形成する。このレチタティーヴォから終結までの間”彼のうでの中で、子どもは死んでしまっていた”は、シューベルトが書いたフレーズの中で最も魅力的かつスリリングなもののひとつである。それまで、曲の間中途切れることのなかった3連音符が、今、途絶え、伴奏がすべて止まる。この静止と沈黙は、<糸を紡ぐグレートヒェン Gretchen am Spinnrade>を想起させる。反復される糸車の回転と内面の不安が重ねられた動機は、グレートヒェンの想いがつのる“ああ、あのキス Ah! sein Kuss”で、はたとその動きを止め、やがてためらいがちに再び回りはじめる。反復される象徴的な動機（ここでは3連音符による連打）の中断は<グレートヒェン>同様、限度を超えた感情の高まりのためであり、終結のためではない。従って曲の終結は、最後の2つの和音でなされるだけであり、それまでのすべては“死”の一点にむけて高まりながら収斂するダイナミズムのためである。

最後に現れる“子どもは死んでしまっていた (das) Kind war tot.”のモチーフ g-cis-d-g:g-moll は、ひとつ前の第7節の魔王のせりふの終り“無理矢理に mit Gewalt”ですでに聴かれたものと同じである。(V度上の d-moll で d-gis-a-d となる。121~123小節。) 共通するモチーフは、魔王の暴力と子どもの死の呼応を暗示している^(譜例5)。

④ 伴 奏

伴奏は描写的であり、疾駆する馬が眼前に浮んでくるようである。しかも、単なる情景描写ではなく、父と子の切迫した感情、これから起きる恐怖の物語の予感等、物語に内在する感情を重ねて描き、発展させている。右手の3連符の連打はずっと打ちならされている。それが軽やかに変奏されるのは、魔王の2度の誘惑の場面であり、そこでは軽快な伴奏にのって、主に長調で、美しげな歌が歌われる^(注9)。魔王が本性を剥出しにする3度目のせりふは、pp

譜例 5



から fff までの振幅の間であって、7小節のうち3小節が鋭い減7の和音となっている。曲頭の序奏、子どもの叫び、本性を現わす前の間奏、最終節の語り手の伴奏等のやま場は、激しい不安や恐怖をかきたてるオクターヴの連打となる^(註10)。

Ⅲ む す び

シューベルトのバラード〈魔王〉では、ゲーテ〈魔王〉の詩を作曲の核とし、その詩を音楽で表現することが作品の大きな要素となっており、その際、意味としての内容の表現だけではなく、響きやリズムとしてのことばの音楽化も重視されている。ゲーテの詩を尊重する立場にシューベルトは基本的にはあるものの、詩に従属することではなく、自分自身の解釈と音楽的ファンタジーの展開を優先させる部分も多い。音楽的効果を高めるための旋律表現（とりわけ半音階の旋律表現や特定のことばの強調）や全体の構成法においては、特に彼の独自性が顕著である。

曲の構成法と登場人物の描き方の点で、シューベルトはゲーテの詩とあえて意図的にずれをもって作曲している。先に述べたようにゲーテの詩では物語性、幻想性が強く、ドラマ性はそれらとの均衡のなかで発現されている。物語は、並んだ部屋の扉をひとつひとつ開けるように並列的に展開され、ひとつのダイナミズムによって貫かれるという構成を取っていない。父親の住むこちら側の世界と、魔王の棲む異界との隔たりは絶対的なものであり、最終的に魔王の力であちら側の世界へ連れ去られてしまう子どもはそのいずれの世界にも親和力を示している。ゲーテの魔王の2度のせりふは、不気味ではあっても、決して子どもを恐怖におとし入れるだけのものではない。“おまえ”と直接子どもに呼び掛け、まずは金色の宝物を拵げてみせ、次に、親しげに、生々しくこどもの感覚に訴えかけようとしているのであり、特に2度目は誘惑者と誘惑される側の子どもの一層の感覚的接近が図られ、音韻もやさしい響きの脚韻で統一されている。魔王の誘惑の節は、3部構成の中間部の緩徐なカンタービレであり、ドラマティックな両側部分とは異なる性格を持つものとして構成されている。緊張は最初から最後まで直線的に増大する訳ではない。また、最後の“war tot”でゲーテは、驚愕のみでなく、物語の完結性や終結感を感じさせるための操作を行なっている。

シューベルトは原詩のドラマ性に注目し、最後の魔王の攻撃と子供の死をその頂点として音楽を構成し、その直線的盛り上がりの中にすべてのものを取り込むことで、原詩を緊張の一点へと収斂するドラマにつくり替えているといえる。魔王の2度にわたる誘惑は、最初は甘く、2度目はリズムカルで、楽しげで、調子もよいが、カンタービレの気分を持っていない。曲頭からの Schnell（速く）の速度を一貫して保ち、直線的な緊張醸成はここでも捨てられることはなく、緩徐楽章を中間部に持つ3部形式とは無縁である。

また、ペラペラと冗舌なシューベルトの魔王は、子どものところをふっともってゆきかねないような誘惑者としての魅力を与えられていない。魔王の言葉に続く子どもの声も、2度が3つ重ねられた鋭い不協和音であり、髪の毛の逆立つような叫びである。子どもは恐怖の中で、見るまい、聴くまいとひたすらに魔王を拒否している。しかし、ゲーテの詩では、子供はもっとさまざまな感情がないまぜになったふくらみのある反応を示しているように思われる。自分の見ているもの、聞こえてくるささやきを、父親に語り、言葉に出して確認している。ただ、恐怖だけを感じて、助けを求めているのではなく、怖れ、いぶかりながらも、その異界に目を凝らし、覗き込むというアンビバレンツな反応を示しているのであり、“お父さん”という呼び掛けも、最後の

回を除き、恐怖の叫び声にはなっていない。シューベルトは、子供の反応を恐怖を感じ助けを求める姿だけに一元化している。父親も、ゲーテではこちら側の世界の代表的住民であり、堂々とした言葉を話す人物として描かれているのに対して、シューベルトは彼から安定感を奪い、4+3という不安定な楽節構造を割り振り、力をそれとは解らぬうちに殺している。その結果、ドラマは直線的に展開し、魔王に子供が殺される場面まで、恐怖の蓄積とカタストロフという図式でドラマティックに描きだされる。ゲーテの魔王は誘惑者である前に魅惑者であり、美しい幻想を展開することに心を砕くため、その像は彼が言葉で描いてみせた幻影とともに、“いまのは自分の見たイリュージョンであったかもしれない”と読み手に思わせる余韻があり、自然の神秘的で不可思議な力すら感じさせるが、シューベルトの魔王は殺人者としての性格が強調され、表現も逼真性を帯びて、加算法で積み上げられた恐怖の印象が後に残る。

2人のこのように異なる構成法とそれに由来する3人の登場人物の性格設定の相違によって、シューベルトでは、ゲーテの詩の魅力である幻想性と神秘性が薄められ、或いは失われる一方で、ドラマティックで逼真的な音楽が生み出されることになったといえる。

注1 シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828) のバラード〈魔王〉(D328) は、1815年の作品である。この年だけでシューベルトは145曲の歌曲を作曲し、その中には、〈野バラ Heidenlöselein〉(D257)、〈さすらい人の夜の歌 Wandrers Nachtlied〉(D224)をはじめとしてゲーテの詩によるものが30曲含まれている。

文学としてのドイツのバラードは、大衆的なうた一般を指すもので、多くは4行からなる短い連をつらねて物語を語る、シンプルな詩として一般化されたが、フランス語のバラードを起源とし、イギリスのバラッドにその発展の多くを負っている。18から19世紀にかけて伝説や英雄譚を中心としたものが多作され、芸術的に高められた。その特徴は①高度に劇的な物語、②絵画的な詳細の描写、③きりつめられた筋の進行、④特定の修飾語が多用と、全般的に控えめな形容詞の使用、⑤民間伝承とその変形を主題とする、等である。

歌曲のバラード(譚詩)は、18世紀から19世紀にかけてドイツで盛んとなった叙事的内容を持つ詩にもとづく声楽曲を指す。

歌曲のバラードの素材は、幻想的性格を帯びた伝説で、ゲーテの〈魔王〉やハイネの〈ローレライ〉はその代表である。初期のバラードには、ゲレルトの詩にヘルビング August Bernhard Valentin Herbing (1735-66) が作曲した〈寓話 Fabeln und Erzählungen〉があり、18世紀後半にはJ.アンデルヤツムシュテークがバラードを手掛け、ライヒアルト、ツェルターによって芸術歌曲の一ジャンルとして確立された。歌曲としてのバラードは19世紀に入って全盛期を迎えるが、その頂点を築いたのはシューベルトとレーヴェである。

なお、1816年、シュバウンの手紙を添え、美しく清書された「魔王」がゲーテの歌詞による他の歌曲とともに、ゲーテに発送されたが、ゲーテからは何の応答もなかった。

注2 Friedländer あて書簡、1779年12月

注3 ニューグロヴ世界音楽大事典第8巻、シューベルト387頁

注4 Erlkönig は Erfkönig (妖精の王) のいい誤りがそのままドイツ語化したものであるとされている。

注5 〈魔王の娘〉の題で、妖精の娘の伝説を、ヘルダーがデンマークの伝承詩から訳したものを。カール・レーヴェが〈オルフ殿〉の題で、1821年に作曲している。婚礼を翌日に控えたオルフ殿は、夜に馬に乗って出かけ、魔王の娘に会い、誘惑される。彼はその誘惑を断るがそのために呪い殺される。語り手の言葉を随所に交えながら、魔王の娘、オルフ殿、母親、婚約者のせりふでバラードが展開される。

注6 民謡詩句：一行のヘーブングの数は3または4で、強格間の数は一つまたは二つで決まっていない。ゼンクングとヘーブングの自由な組合せが可能で、様々な心の動きを表現するのに適している。例えばH.ハイネのローレライがこれにあたる。Ich weiss nicht, was soll es bedeuten /Dass ich so

traurig bin ~

- 注7 ヴィンフリート・フロイント 深見 茂監訳 ドイツ幻想文学の系譜 1997 4頁
注8 ヴァルター・ヴィオラ, 石井不二雄訳 ドイツ・リート of 歴史と美学 158ページ
注9 この第1行はもともと ff の強弱記号がついていたものを, 後に pp に変更された。フィッシャー=ディスカウ: シューベルトの歌曲をたどって 原田 茂訳 1997, 84頁
注10 演奏技巧の困難さから, シューベルト自身はこの3連音符を8分音符で弾いたとされている。ゲーテに捧げられた自筆楽譜も8分音符で記譜されている。フィッシャー=ディスカウ: シューベルトの歌曲をたどって 原田 茂訳 1997, 83頁

参 考 文 献

- ニューグローヴ世界音楽大事典
フィッシャー=ディスカウ: シューベルトの歌曲をたどって 原田 茂訳 1997
ヴィンフリート・フロイント 深見 茂監訳 ドイツ幻想文学の系譜 1997
ヴァルター・ヴィオラ, 石井不二雄訳 ドイツ・リート of 歴史と美学 1973
渡辺 護: ドイツ歌曲の歴史 1997

Erkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”
“Siehst, Vater, du den Erkönig nicht?
Den Erkönig mit Kron und Schweif?”
“Mein Sohn, das ist ein Nebelstreif!”

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erenkönig mir leise verspricht?”
“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
In dürren Blättern säuselt der Wind.”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort,
Erkönigs Töchter am düsteren Ort?”
“Mein Sohn, mein Sohn, ich sieh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“Ich lieb’dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch’ich Gewalt.”
“Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leids getan.”

Dem Vater grauset’s, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.

魔 王

夜更けの風の中、馬を駆るのは誰だろう？
こどもをつれた父親だ。
こどもを腕に大事に抱いている、
しっかりと、あたたかく。

「どうして怯えて顔をかくすのだ？」
「父さん、魔王が見えないの？
魔王の冠と長いすそが？」
「あれはな、霧のながれだよ。」

「おまえが好きだよ、一緒においで、
楽しい遊びをしよう。
岸边には色とりどりの花が咲き、
わしの母さんは金のきもののお大尽だよ。」

「父さん、父さん、聞こえないの？
魔王がほくにささやいているのが。」
「落ち着いているのだよ、おまえ、
風にざわつく枯葉の音なんだから。」

「可愛い子だねえ、一緒に行こう、
娘らによく世話させるよ。
夜には輪になって、
歌って、踊って、寝かせてくれるよ。」

「父さん、父さん、見えないの、
あそこの暗がりに魔王の娘が。」
「おまえ、よく見えてるとも、
古い柳が、黒く見えるんだよ。」

「好きだよ、おまえにはぞくぞくするよ、
いやでも、どうでも連れていくぞ。」
「父さん、父さん、魔王がほくを捕まえる！
ひどいことをしたんだよ！」

父はぞっとして、馬を駆りたて、
息も絶え絶えの子を抱え、
やっとの思いで家につくと、
腕の中の子は、もう、死んでしまっていた。

(1998年5月8日受理)