

## ベートーヴェンの通作歌曲《Gesang aus der Ferne》WoO137

— 《Lied aus der Ferne》WoO138bとの比較分析—

A Comparative Analysis of  
Beethoven's Through-composed Song «Gesang aus der Ferne» WoO137  
and His Strophic Song «Lied aus der Ferne» WoO138b

葛西 健治

KASAI, Kenji

## Abstract

In my last article I have verified the artistic worth as a strophic song of «Lied aus der Ferne» WoO138b. As a result, I found Beethoven's own creative idea in its song, then I got the conviction that «Lied aus der Ferne» WoO138b was the respectable work of Beethoven. However its strophic song hadn't been published during his lifetime. Instead of that, his through-composed song «Gesang aus der Ferne» WoO137 that had same text with WoO138b had been published in Leipzig and Vienna etc. Then I considered that WoO138b is the study of WoO137, and decided to analyze WoO137 in comparison to WoO138b in this article.

The result of these analyses revealed a part of song-composing-technique of Beethoven, especially how to compose a through-composed song. When making vocal-melodies or chords of accompany on WoO137, surely he based on WoO138b. His composing was always close to each word, and had respect for it. And piano accompaniment bore an important role especially on final (4<sup>th</sup>) strophe.

Now I think that piano accompaniment is the key to study more other songs of Beethoven.

キーワード：ベートーヴェン、ドイツ歌曲（リート）、通作歌曲、作品分析

## 序

筆者は前稿、葛西（2013）において、これまではほとんどベートーヴェンの歌曲作品として扱われることのない有節歌曲《Lied aus der Ferne》WoO138b（以下、138b）について作品分析を行い、その音楽的価値を検証した。その結果138bには、テキストに基づいたベートーヴェンの真摯な音楽的創意が見られ、その完成度から言って十分に歌曲作品としての価値があることを明らかにすることができた。

しかしながら138bはベートーヴェンの生前は未出版のままにされ、一作品として日の目を見ることはなかった。その代わりに歴として幾度も出版を重ねたのが、同時期に創作された同詩異曲《Gesang aus der Ferne》WoO137（以下、137）である。137は大規模な通作歌曲であり、ベートーヴェンのこだわりによって単独版が出された程であった（後述）。

本稿では未出版とされた138bを137の習作と捉え、双

方の比較分析を通してベートーヴェンの歌曲書法、特に通作歌曲の書法について考察を加えることを研究の目的としたい。

## 1. 137の概要

分析に先立って137の概要を整理しておきたい。

## 1.1. 作品概要

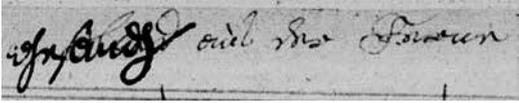
137の作品概要は次の通りである。

詩のタイトル	：〈彼方からの歌 Lied aus der Ferne〉
詩作者	：クリスティアン・ルートヴィヒ・ライシッヒ Christian Ludwig Reissig (1784-1847)
詩の出典	：詩集『孤独の小花 Blümchen der Einsamkeit』 (1815年、ウィーン、第3版)
楽曲名	：《彼方からの歌 Gesang aus der Ferne》

楽曲名は新全集（以下、NGA）に基づく表記である。詩のタイトルとの相違については後述する。

詩作者と詩の出典に関しては、葛西（2013: 38-39）を

表① 138b と 137 の成立と初版に関する状況

	138b	137
詩の入手経緯	おそらく 1809/10 の段階で手稿を詩人から直接入手したと考えられる <sup>1)</sup> 。	
作曲時期 <sup>2)</sup>	1809年 (秋～冬)	1809年 (8月?冬?)
自筆譜に関する特記事項	楽譜上には第1節のみが書かれ、後続節(3節)は記載がない。ただし、歌唱声部と伴奏譜の間には3段分のスペースが取られており、コピストによる後続節の挿入が想定されていたと思われる。NGAではこれに従って全4節を譜面上に記載している。	自筆譜ではタイトルが“Lied”から“Gesang”に書き直されている。(下図:自筆譜の抜粋を参照) 
オリジナル版 <sup>3)</sup> (初版)	当時は未出版。NGAでも特例的に138bとして所収された <sup>4)</sup> 。	① 1810年2月 (ライプツィヒ、ブライトコプフ & ヘルテル社。単独版。) ② 1810年7月 (ウィーン、アルターリア社 (i) <sup>5)</sup> 。全18曲中、第1曲として。) ③ 1810年10月 (ロンドン、クレメンティ社。単独版。テキストは英訳詩。)
版下用の筆写譜	現存するのは137のオリジナル版② (アルターリア社) のための筆写譜のみ。しかしながら同① (ブライトコプフ社) の筆写譜については、弟 Kasperl Karl の手紙 (422) <sup>6)</sup> から、1810年2月初めにはブライトコプ社に届けられていたことが判明している <sup>7)</sup> 。	

参照されたい。

名称へのこだわりについては、今後大いに検証の余地があるように思われる。

## 1.2. 作品の成立と初版に関する状況

新全集の校訂報告 (以下、KB) 及びベートーヴェンハウスのホームページにおける情報等を基に、138b と 137 の成立と初版に関する状況を表①にまとめておく。

作曲時期はいずれもはっきりとは特定されていないが、138b の通作化、すなわち 137 の作曲は比較的短期間のうちに構想されたと推定できる。

表①で特に注目されるのは、137 の自筆譜におけるタイトルの書き換えである。

ベートーヴェンは始め、詩のタイトルの通り — 138b の楽曲名を踏襲して — 137 の楽曲名を《Lied aus der Ferne》としていたが、後に強い筆跡で「Lied」を「Gesang」に書き改めている。これは、当該曲の出版に関する情報が書かれたベートーヴェンの手紙 394 から 395 にかけての呼称の変化とパラレルになっていて興味深い<sup>8)</sup>。残念ながら 137 はしばらく《Lied～》の名称が定着していたが、ベートーヴェンの意向は NGA における改称によってようやく成就された<sup>9)</sup>。

ベートーヴェンはまた《五月の歌 Maigesang》op.52-4 についても、初版の段階から「Mailied」ではなく「Maigesang」として出版されることを企図していたと考えられている<sup>10)</sup>。「Lied」は元来ドイツ語による韻律詩を指す語であり、その付曲作品としての「Lied」は、狭義には純粋な有節形式による歌曲作品を指すものである。ベートーヴェンが自身の歌曲作品、それも有節形式からの脱却が図られた作品について見せる「Gesang」という

## 2. 詩の分析

### 2.1. ベートーヴェン作曲版テキスト

138b では、ベートーヴェンは詩の体裁に忠実に作曲をしている。一方 137 では、彼は自身の裁量において自由に詩句をリフレインしたり、時には詩行の組み換えを行いながら作曲を試みている。しかしながら語句の削除や原詩に含まれない語句の追加は見られず、「ja」の挿入を除けば、原詩の詩句は忠実に維持されている。

本項では楽曲の比較分析に先立って、ベートーヴェンがテキスト解釈の段階で如何にその通作化を試みたのかを明らかにするために「ベートーヴェン作曲版テキスト」を作成し、提示する。これは 137 の譜面を基に、テキストのリフレインや句読点の挿入等を、原詩の体裁に照らしながら全て記載するものである。同様の観点によるテキストの全記載はすでいくつか試みられているが<sup>11)</sup>、本稿では更なる工夫として、原詩とリフレイン部分の区別を明確にするため、リフレイン部分を字下げして表記する。

【《Gesang aus der Ferne》WoO137 ベートーヴェン作曲版テキスト】

(凡例)

- ・実際の楽譜に基づいて、語句のリフレイン等を全て記載する。
- ・楽曲中初めて現れる詩句行を基本とし、その左に詩節内における行番号を記した上で対訳を併記する。
- ・リフレインに当たる語句は字下げをし、その元となった詩行の行番号を丸括弧で示してから、太字・斜体で明示する。

(例：(8) *voll Spiel und voll Tanz!*)

- ・原詩にあって137の楽譜上にない句読点等は丸括弧( )内に示す。
- ・137で新たに挿入されたと思われる語句・句読点等は囲み線( 例 )で示す。ただし、語句の繰り返しに伴う読点(,)はこれに含まない。
- ・曲中におけるテキスト全体の流れと、特にリフレイン部分の括りを把握しやすいよう、その境界となる前奏、間奏、後奏については、その小節数と共に該当箇所明示する。

1.

(前奏：23小節)

- |   |   |                 |
|---|---|-----------------|
| 1 | Als mir noch die Träne  | まだ憧れの涙が         |
| 2 | Der Sehnsucht nicht floß  | 流れていなかった頃、      |
| 3 | Und neidisch die Ferne  | 彼方への隔たりが妬み深く    |
| 4 | Nicht Liebchen verschloß(:) <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">□</span> | 恋人を閉じ込めていなかった頃、 |
| 5 | Wie glich da mein Leben   | 何と僕の人生は         |
| 6 | Dem blühenden Kranz,  | 満開の花輪のようだったことか。 |
| 7 | Dem Nachtigallwäldchen(,)   | ナイチンゲールの森のように、  |
| 8 | Voll Spiel und voll Tanz!   | 戯れと踊りに満ちていたことか！ |

(間奏：1小節)  
(8) *voll Spiel und voll Tanz!*  
(間奏：1小節)  
(5) *wie glich da mein Leben*  
(7) *dem Nachtigallwäldchen*  
(8) *voll Spiel und voll Tanz,*  
(8) ja *voll Spiel und voll Tanz,*  
(間奏：1小節)  
(8) *voll Spiel und voll Tanz!*

2.

- |   |   |                      |
|---|---|----------------------|
| 1 | Nun treibt mich oft Sehnsucht   | 今やしばしば憧れは            |
| 2 | Hinaus auf die Höhn,  | 僕を丘の上へと駆り立てる、        |
| 3 | Den Wunsch meines Herzens   | 僕の心の望みが              |
| 4 | Wo lächeln zu sehn(.) <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">□</span> | 微笑む様を見ることのできる、あの丘へと。 |
| 5 | Hier sucht in der Gegend  | ここで辺りを探すのは           |
| 6 | Mein schmachsender Blick;   | 僕の焦がれる眼差し。           |
| 7 | Doch kehret er nimmer   | だが決して、その眼差しが         |
| 8 | Befriedigt zurück.  | 思い満たされて見返ることはない。     |
- (間奏：4小節)

3.  
1 Wie klopft es im Busen,  
2 Als wärst du mir nah(!) □  
3 O komm, meine Holde(!) □  
4 Dein Jüngling ist da(.) □  
5 Ich opfre dir alles,  
6 Was Gott mir verlieh,  
7 Denn wie ich dich liebe,  
8 So liebt' ich noch nie(.) □  
(7) *denn wie ich dich liebe,*  
(8) *so liebt' ich noch nie!*  
(7) *denn wie ich dich liebe,*  
(8) *so liebt' ich noch nie,*  
(7) *ja, wie ich dich liebe,*  
(8) *so liebt' ich noch nie!*  
(8) *noch nie! noch nie!*  
(間奏：1小節)  
(8) *voll Spiel und voll Tanz!*

何と胸が高鳴ることか、  
まるで君が僕のそばにいるかのように！  
おお来ておくれ、僕の愛しい人よ！  
君の若者はここにいる。  
僕は君に全てを捧げよう、  
神が僕に授け給うた全てのものを。  
だって君を愛するほどに  
愛した人はいなかったのだから。

4.  
1 O Teure, komm eilig  
2 Zum bräutlichen Tanz(!) □  
3 Ich pflege schon Rosen  
4 Und Myrten zum Kranz.  
(間奏：2小節)  
(1) *Komm, komm eilig,*  
(3) *Ich pflege schon Rosen*  
(4) *Und Myrten zum Kranz.*

おお恋人よ、来ておくれ、急いで  
婚礼の舞踏へと！  
僕はもう編んでいるのだ、バラと  
ミルテを花冠に仕立てて。

- 5 Komm, zaubre mein Hüttchen  
6 Zum Tempel der Ruh' □ -  
7 Zum Tempel der Wonne;  
8 Die Göttin sei du!  
(5) *Komm, zaubre mein Hüttchen*  
(6) *Zum Tempel der Ruh', -*  
(7) *Zum Tempel der Wonne;*  
(8) *Die Göttin sei du!*  
(間奏：1小節)  
(8) *Die Göttin sei du!*  
(間奏：1小節)  
(5) *Komm, zaubre mein Hüttchen*  
(6) *Zum Tempel der Wonne;*  
(8) *Die Göttin sei du!*  
(8) *ja, die Göttin sei du!*  
(間奏：1小節)  
(8) *Die Göttin sei du!*  
(8) *ja, die Göttin sei du!*  
(後奏：2小節)

来ておくれ、僕の小屋に魔法をかけて  
安らぎの神殿にしておくれー  
喜びの神殿にしておくれ。  
君はその女神になっておくれ！

4詩節の中で最も多くのリフレインを含み、また最も変化の多様な詩節は最終節（第4節）である。第1、2、3節では、それぞれの詩節の8行全てが分断されることなく一貫して付曲されているが、第4節で初めてそのパターンが崩されている。4.4（第4節第4行の意。以下同。）の後に2小節の間奏が挿入され、詩節は前半で中断される。間奏の後には前半4行のリフレインが挿入されてい

るが、ここでは4.1は変則的に短くアレンジされ（「*Komm, komm eilig,*」）、4.2は省かれている。4.3、4は詩行を崩さずにリフレインされ、そのまま間奏を挟むことなく後半4行が歌われていく。後半4行はそのまま詩行の構成を保ってリフレインされるが、元の詩とリフレインの間にも間奏は挿入されていない。つまり、前半4行で詩節を中断した2小節の間奏の後には、しばらくは途切れなく一

貫して歌が継続されるのである。それ以降のリフレインについては、第1節との近似性に触れながら後述する。

第4節とは対照的に、詩句に全く変化が見られないのが第2節である。唯一、2-4で感嘆符が挿入されているが、ベートーヴェンはそれ以外には手を加えず、元の詩をそのまま用いて作曲している。

続く第3節は、全体の8行が澁みなく歌われた後、間奏を挟むことなくリフレインへと進んでいく。まず3-7、8の2行を1セットとして3度リフレインがなされるが、その3度目では3-7の「denn」の代わりに「ja」が挿入されている<sup>12)</sup>。最後には3-8の終わりの2語「**noch nie!**」のみが抜粋され、それが2度リフレインされる。2行単位でのリフレインの後、その要素を短く抜粋して更にリフレインする、という展開は、一種のストレッチ的な手法とも言えよう。これは演奏を待たずとも、この箇所を朗読することによって、すでにその効果を知ることができる。前述の通り、最も豊かに変化する最終節は、第3節末尾の「詩のストレッチ」によって、その展開が巧妙に導かれているのである。

遡って第1節のリフレインを見てみると、その構造がそのまま第4節に転用されていることがわかる。大きな括弧で括った都合6行のフレーズ「(間奏)(8)(間奏)(5)(7)(8)(8)(間奏)(8)」の構成は、第4節末尾のリフレイン部分でも、全く同様に用いられている。この構成の最も大きな特徴は、詩節の最終行に当たる8行目が4回もリフレインされるということである。すなわち、第1節では「**Voll Spiel und voll Tanz!**」が、第4節では「**Die Göttin sei du!**」が、それぞれ際立って強調されているのである。第4節では、この6行のフレーズの後、更に「**ja die Göttin sei du!**」という詩行が楽曲の締め括りに挿入されている。そもそもこの1行は、先立つリフレインにおいて、ベートーヴェンが4-8に「ja」を挿入したことによって形作られたものである。つまり、楽曲の締め括りににおける「**ja die Göttin sei du!**」の挿入は、単なる原詩のリフレインにとどまらず、言わば「リフレインのリフレイン」として、ベートーヴェンによる特段の印象付けが企図されているのである。

第1、4節でリフレイン構造の共有が可能となっているのは、当然ながら第1、4節が構造において共通性を持っているからに他ならない。大括弧のフレーズの中央部分「(5)(7)(8)(8)」が変則的に6行目を省略できるのは、1-6と1-7、また4-6と4-7がそれぞれ同型の対句になっており、どちらかの詩行を省いても、そこで文意が損なわれることがないためである<sup>13)</sup>。

最後に、詩の内容に着目して全体の流れを俯瞰してみたい。

「幸せだった過去の回顧」が歌われる第1節は、まず全

体の8行が途切れなく歌われることによって、その文意全体が見通しよく聴き手に把握される。楽曲冒頭のスムーズな流れは、後の展開に先立つイントロダクションに相応しい。リフレインでは1-8「**Voll Spiel und voll Tanz!**」が強調されているが、これらのいわばポジティブな語句は「幸せだった過去」の情景を、躍動感を持って引き立てている。

第1節から一転し、「不幸でやるせない現在」へと状況・時制が展開する第2節は、リフレインを全く伴わず、詩に沿って忠実に作曲されている。ベートーヴェンは第2節にある「焦燥と落胆」というドラマを、あえてストレートな語りによって、ダイレクトに表現したと考えることができる。この簡潔な体裁は、結果的に、続く第3節におけるテキストの拡大への布石ともなっている。

恋人への語りかけと共にその愛情を更に高揚させていく第3節は、前述の通り、詩のストレッチによって、その様がより生き活きと表現されている。終わりに何度も繰り返される「**noch nie!**」は、まるで実際に語りかけているような、リアルな切迫感を聴き手に喚起する。

苦境に立つ現在を越えて、希望に満ちた「未来」を志向する第4節では、全詩節中最も豊かにテキストがアレンジされている。詩は初めて前半4行で分断され、以降のリフレインでは幾度も命令形の「**komm**」が繰り返される。詩の主人公は結婚をも夢想し、最後には恋人を「女神 die Göttin」に重ね、何度もリフレインして彼女を崇敬する。それまで鬱屈としていた主人公の想いは、最終節で非現実的な世界へと飛躍していくが、その興奮・高揚こそが、テキストを最も豊かに変容させるエネルギーになっているのである。

第4節のリフレインは、第1節のリフレインを一つの構造として取り込みつつ、それを更に拡大して、楽曲の終結部に相応しく展開されている。互いに共通性・近似性を持った第1、4節をそれぞれ[A]、[A]と捉え、それらに挟まれた第2、3節をまとめて[B]とし、全体はABA'の3部構造と捉えることができる。

### 3. 楽曲分析

#### 3.1. 音楽要素の比較と概観

始めに138bと137の音楽要素を表②に整理し、それらを比較する。

調性については138b、137共にB Durが主たる調として設定されている。137の中間部[B]では目まぐるしく調性が移行するが<sup>14)</sup>、それらの基底にはB Durがある。138bで設定したB Durを、ベートーヴェンは137全体の骨子としてそのまま引き継いだと考えて差し支えないだろう。

拍子は138bが3/8拍子、137では[A]と[A]が6/8拍子

表② 楽曲の音楽要素の比較一覧

	138b	137		
		<u>A</u> (前奏-) Str. 1	<u>B</u> Str. 2 - 3	<u>A'</u> Str. 4
形式	純粹有節	通作 (ABA'の3部形式)		
調性	B	B	b - Des - Ges - f - F - B - d - B - F	B
拍子	3/8	6/8	2/4	6/8
速度/ 表情指示	Etwas lebhaft, jedoch in einer mäßig geschwinden Bewegung	Andante vivace	Poco allegretto Poco adagio (T. 100)	Allegretto vivace Man nimmt jetzt die Bewegung lebhafter als das erstes Mal
歌唱旋律 の音域	f'-g''	f'-g''	e'-g'' e'-g''	f'-g''
総小節数	20	52	50	44
小節の 内訳	T. 1: 前奏 (1) T. 2-17: Str. 1 (16) T. 18-20: 後奏 (3)  (※全4節で延べ80)	T. 1-23: 前奏 (23)  T. 24-47: Str. 1 (24) (T. 39, 41, 46: 間奏)  T. 48-52: 後奏 (5)	T. 53-68: Str. 2 (16)  T. 69-72: 間奏 (4)  T. 73-102: Str. 3 (30)	T. 103-144: Str. 4 (42) (T. 111-112, 134, 136, 141: 間奏)  T. 145-146: 後奏 (2)

で、中間部のBが2/4拍子である。138bではテキストの音節が等価的に扱われた<sup>15)</sup>のに対し、137ではいずれも揚格が長い音価によって強調され、1小節当たりの音価が拡大されている。ベートーヴェンは同一詩の通作化に当たり、拍子の設定の段階から音楽の拡大化を図っていたことが窺われる。また2/4拍子、6/8拍子はいずれも2拍子系であることから、通作における拍子の選択と配置には、変化と統一性の両立が企図されていると解釈することができる。

速度/表情指示に関してまず注目されることは、138bはドイツ語、137は基本的にイタリア語で記されているということである。これにはそれぞれの作品について、何らかの意識の違いが投影されている可能性があるが、現段階ではそれ以上踏み込んで解釈することはできない。138bの指示は「やや生氣をもって、しかし節度のある速さで」と解される。137ではまず、Aで「Andante vivace 歩く位の速さで、生き生きと」という指示がなされているが、これは138bの「Etwas lebhaft」にはほぼそのまま照応して解釈できるだろう。続くBの「Poco allegretto やや快活に」では、Aから幾分の加速が図られる。Aへの移行の直前、T. 100では「poco adagio ややゆるやかに」という指示によって一旦速度にブレーキがかけられるが、いよいよA'では「Allegretto vivace 快活に生き生きと」と、A、Bに増して更なるスピードアップが指示される。A'のイタリア語の指示の下に添えられたドイツ語による書き込みは、「テンポを1度目よりも更に速めて」と解されるが、ここでいう「das erste Mal 1度目」

とは、当然ながら先立つAを指している。このような表現からも、ベートーヴェンは終結部を「2回目」、すなわちA'として認識していたことが窺える。

歌唱旋律の音域は、通作化の過程においてほとんど変化していないと言って差し支えない。最高音は138b、137共にg''である。最低音は、137の方が138bのf'よりも半音だけ低くe'である。137のe'はT. 93 (93小節目の意。以下同。)とT. 97において2度現れるが、いずれも推移的なものであり、そこに何らかの特別な効果が企図されているとは考えにくい。歌唱旋律の音域に大きな変化がなく、特に最高音が全く同一であるということは、この通作化における発展的拡大において、ベートーヴェンは歌唱旋律に顕著な役割を与えたのではなく、むしろそれ以外の要素に発展の意識を強く向けていたことを示唆している。言い換えれば、ベートーヴェンは138bを完成させた時点で、すでにこのテキストから十分に満足いく歌唱旋律を引き出していた、ということになるだろう。

小節数は当然ながら137で大きく増加している。138bの小節数を全4節分の延べ数として換算しても、137の規模には遥かに及ばない。137ではAが52小節、Bが50小節、A'が44小節と、僅かずつではあるが、徐々に小節数が減少している。これは前述した段階的なテンポアップと相まって、137全体の切迫感を二重に演出するものと解釈できる。137ではAに先立って23小節もの長い前奏があるが、この幾分冗長に聞こえる前奏も、後に続く小節数の減少と、それに伴う切迫感の演出を考慮すれば、むしろそのコントラストとして、イントロダクション

に悠々たる情景を浮かび上がらせて効果的である。

以上の概観を踏まえ、次は詳細に楽譜を追いながら双方の比較分析を進めていきたい。

### 3.2. **A**/T.1-52 (第1節)

T. 1-23に渡る137の前奏は、一つの歌曲作品としては異例に長大である。これは歌唱旋律が始まるT. 24から**A**の終わりに当たるT. 52までの音楽をほぼそのまま先取りしたものとなっている。当然ながら前奏の音楽は、テキストへの付曲に伴うT. 24以降の音楽を原型としているため、本項では始めにT. 24以降の分析を進め、前奏についてはその結果を受けて改めて検証を試みたい。

#### 3.2.1. 138bとの共通性について — T.24-39を中心に

T. 24以降の音楽のうち、T. 39までの16小節間は、第1節の全8行がリフレインを含まずにそのまま付曲された部分である。すなわちこれは138bの第1節に対応するフレーズであるが、拍子に相違があるにもかかわらず、小節数はいずれも16小節と全く共通している。1詩行当たりの小節数は厳密に2小節とされており、ベートーヴェンはまず冒頭において、138bと同様の詩行の均等な扱いによって、第1節の情景を明快に提示することを企図したと考えられる。

また歌唱旋律の開始部(T. 23-24)に見られる属音(f)から主音(b)への跳躍も、138bの同様の箇所T. 1-2を踏襲したものである。アウフタクトに当たる小節の和音はいずれもトニカであり、続く小節の伴奏部は、和音の構成音と配置が全く共通している。リズムについても、音価は異なるものの、小節の冒頭で左手が主音を奏し、右手は冒頭に休符があるという点で、両者は相似している。

歌唱声部のアウフタクト(T. 24, 26, 32)に度々現れる属音は、そのまま138bの対応箇所T. 2, 4, 10に共通している。これらをテキストに照合すると、1-1の「Als」、1-2の「der」、1-5の「wie」が、138b、137共にそれぞれ属音から開始されているということになる。これらの共通性は、歌唱旋律の外郭が明らかに138bからと引き継がれていることを示唆している。

またT. 24-39では歌唱旋律にほとんど休符が見られないが、これもまた138bとの近似性を窺わせる要素の一つである。休符があるのは137ではT. 27 (1-2の後)、138bではT. 9 (1-4の後)のそれぞれ1箇所のみである。これらの位置の相違は、歌唱旋律の最高音の配置に由来するものと思われる。138bでは1-8が歌われるT. 16に歌唱旋律のピークが設定されているため、早い段階での休符はあまり必要とされず、ちょうど第1節の中央に当たる1-4のあとにバランス良く休符が配されたと考えられる。し

かしながら137ではそれが前倒しされ、すでに1-4の「Liebchen」が歌われるT. 30に最高音が設定されており、ベートーヴェンはその表現を見越した上で先立つフレーズのアウフタクト(T. 28)の前に休符を配したものと考えられる。いずれにせよ、ほとんど休符のない息の長いフレーズが企図されているという点で、双方は確かに相似している。

#### 3.2.2. T.24-52

ここまでは主に138bとの共通性について言及してきたが、ここからは表現が相違、もしくは変化している部分も含め、改めてT. 24以降を詳細に検証していきたい。

1-1にある「Träne」は、138bのT. 3では語意に相应しく下行音型によって表現されていたが、137のT. 25ではそれとは逆に、半音ではあるが上行している。これはベートーヴェンによって新たに企図された、T. 24-27の4小節間に跨る歌唱旋律の新たなフレーズ構造に由来するものと思われる。歌唱旋律はT. 24-27の4小節間で、それぞれの小節の始めの音が「b' - h' - c' - cis'」と、ちょうど半音ずつ上行する構造になっている。対応する138bのT. 2-5に見られる、上下に波打つような歌唱旋律の進行は、葛西(2013: 33)では「Träne」(1-1)と「Sehnsucht」(1-2)の語義を、一つ一つ象徴的に捉えた表現であると解釈されているが、137では1-1, 2の詩行2行分を含む4小節のフレーズが一つの音楽的なまとまりをもって書かれていることから、ベートーヴェンは通作化に当たり、テキストを138bの場合よりもマクロな視点で新たに捉え直し、それを音楽表現の中に取り込んでいったものと考えられる。138bのT. 4では、「Sehnsucht」の上行音型をcresc.が強調していたが、137ではT. 24-27全体が「Sehnsucht」の語義を含んで緩やかに上行していると解釈でき、cresc.を伴わなくともその文意は十分に感得される。

1-3「Ferne」に対するデュナーミクは、138bから137へ引き継がれている。138bのT. 6-7に見られる「cresc. →p」の指示は、137のT. 28-29では「cresc. →sf → > →p」とやや拡大されているが、cresc.が「neidisch」を強調し、その頂点に「Ferne」が設定されているという点で、両者は明らかに同質である。

T. 30では初めて最高音g'が現れるが、ここでは伴奏部の和音の厚みがそれまでに比して抑制されている。この抑制には最高音g'を引き立てる効果と同時に、「Liebchen」のテキストとしての響きを明瞭に際立たせる意図があるように思われる。また「Liebchen」に見られる5度の跳躍は、それまでは(アウフタクトを例外として)ほとんどが順次進行であった歌唱旋律の動きから一歩踏み出した表現である。これはまた138bのT. 8にお

ける6度跳躍の音楽的効果を、137において踏襲したものであると解釈できる。137では歌唱旋律の跳躍に加えて、前述のように伴奏部の和音の厚みをも抑制することによって「Liebchen」はより一層効果的に強調されている。

T. 31-35に見られるバスの属音保持は、138bのT. 9-13のバスのオルゲルポイントをそのまま取り入れたものであると捉えて間違いないだろう。これらはいずれもテキストの1-5, 6に該当する部分であり、場面としては、幸せだった過去の回想シーンである。ベートーヴェンは138bの音楽をそのまま踏襲するのではなく、137では最下部に緩やかにたゆたうバスを追加することによって属音保持を内声として取り込み、音楽に一層の深みを与えることに成功している。ここでもやはり音楽は、一つ一つの語意をすくい上げるといふよりも、むしろ138b以上にシンプルな和声進行と大きなフレージングによって、文意を2詩行の単位で捉えているように思われる。

1-8「Spiel」は、138bでは*sf*によって強調された最高音*g*の上で輝かしく高らかに歌われていたが(T. 16)、137ではそれとは逆に、T. 37における旋律の下行と*decresc.*による抑制を受けて、控えめに呟くように歌われている。1-8が歌われるフレーズ(T. 36-39)のピークはむしろ、音高、デュナーミクから考えて「Spiel」の2語前にある「Nachtigallwäldchen」(T. 37)に置かれている。

「- wäldchen」の韻律は「強・弱」であるが、138bではこの箇所(T. 15)の旋律が上行し、結果的に弱格の方が強格よりも高い音程にあり、語感と音楽にはやや齟齬が生じていた。しかし137では同じ語が下行音型に改められており(T. 37)、この箇所に限定して考えれば、デクラマツィオンは137で改善されていると言える。先行する「Nachtigall-」(T. 36)の上行音型は、同様の観点から言えば語感にそぐわないものであるが、アクセントを持つ第1音節「Nach-」がスラーを伴って4拍分の長い音価に引き延ばされ、続く2つの音節「- ti - gall」が弱拍部(5, 6拍目)でシラビックに短く歌われるため、全体としての語感ほとんど損なわれずに済んでいる。縮小辞を伴う「Nachtigallwäldchen」(T. 37)がフレーズのピークに据えられるのは、単純にその語意から考えれば適切でないように思われるが、これが1-7の「dem blühenden Kranz」を受けた対句<sup>16)</sup>として、気分の高まりの内に表現されたものと解釈すれば納得することができる。

ピークの前倒しによって控えめな表現へと転換されたように見える「Spiel」であるが、後述の歌唱旋律のリフレインによって、聴き手には138bにおける以上に強く印象付けられることとなる。

第1節はT. 39までに全ての詩句が万遍なく歌われ、以降はT. 52まで、ベートーヴェンによる自由な変奏やリ

フレインが展開されていく。

T. 39では1小節の短い間奏<sup>17)</sup>が挿入され、続いて1-8「voll Spiel und voll Tanz!」がリフレインされる。このリフレインは、初出のT. 37-39の音型をほぼそのまま踏襲しているが、テキストをシラビックに扱うことによって、フレーズはコンパクトにまとめられている。T. 39の間奏は「*cresc.* → *f* → *sf*」と力強いデュナーミクで奏されるのに対し、T. 40に始まるリフレインは直前のT. 37-39と同じように、*p*で静かに歌われる。リフレインのささやかな語り口は、まるで過去を懐かしんでいるかのような印象を聴き手に喚起するように思われる。

続くT. 41の間奏は、先行するT. 39の変奏である。

T. 42-45の4小節間は「[1-5, 7, 8, 8]」という、変則的な詩行の組み合わせによるリフレインである。T. 39までの歌唱旋律は、それぞれの小節の1拍目に重心が置かれ<sup>18)</sup>、全体には息の長い緩やかなフレーズを形作っていた。しかしながらT. 42-45のリフレイン部分はT. 40のモチーフを引き継ぎ、歌唱旋律は弱拍部である3拍目から例外なくシラビックに歌われている。歌唱というよりもむしろ語りに近いこの旋律に対し、伴奏部は常に8分休符を挟みながら*pp*でハーモニーの響きを添えるだけである。前後の間奏(T. 41, 46)は*f*や*cresc.*を伴いながら歌唱部分とは全く対照的な音楽を奏で、それが歌唱旋律の「テキストの響き」を一層際立たせている。

T. 47の歌唱旋律は再び1-8のリフレインであるが、その音型は直前の間奏T. 46の右手の音型を借用し、それが幾分アレンジされたものである。その音型は、続くT. 48の間奏に再び引き継がれていく。T. 46-48の3小節間は、1小節毎に「間奏→歌→間奏」が入れ替わって展開するが、旋律の音型がそれぞれに有機的な連関を持っていて興味深い。

T. 48で間奏は*cresc.*を伴って拡大するが、T. 49ですぐ*p*に収束し、以降和声はトニカを保つのみである。T. 50では伴奏部右手の主音*b*が、ほぼ1小節間に渡るトリルによって印象的に引き延ばされるが、その後2小節間のうちに一気に2オクターヴ下行して*b*に至る。左手を加味して考えれば、主音はT. 50-52の3小節間で*b*からBまで、一気に3オクターヴもの急降下を辿っていることになる。単音、もしくは単層的なオクターヴ配置(T. 51の4, 5, 6拍目)による音楽の下行は、そこにおいて明確な収束感を聴き手に喚起する。これは第1節の締め括りであると同時に、続く第2節の音楽を予備的に引き出す効果をも担っている。

### 3.2.3. 前奏 (T.1-23) を含めたA全体について

さてここでようやく楽曲の冒頭に戻り、前奏からの流れを考察していきたい。

前述の通り T. 1-23 の前奏は、以降 T. 24-52 の音楽をほぼそのまま先取りしたものである。旋律の若干の変奏 (T. 3, 13-16 等)、和音の配置の変更 (T. 14 等)、それに伴う構成音の増減 (T. 15 等) 等の相違はあるものの、用いられる音楽は基本的に同じものであると考えて差し支えない。

前奏の終わり (T. 21-23) にある 3 オクターヴの下行は、前述の第 1 節の終結部 (T. 50-52) と全く同型のフレーズである。それに続いて歌い出される歌唱旋律は、前述の通り 4 小節をかけて徐々に上行するフレーズとなっているが、これを前奏とのつながりにおいて俯瞰すると、そこには「急激な下行と緩やかな上行」という大きな音楽的起伏を見出すことができる。ベートーヴェンはこのように、第 1 節の歌い出しからしてすでに、伴奏部と歌唱声部との有機的な連関を見据えているのである。

前奏と T. 24-52 全体は、それぞれがほとんど同じ音楽を奏でていくことから、前奏にテキストはないものの、この全体が 2 節構造による有節作品のように構想されていると解釈することも可能である。また T. 24 以降、ピアノ右手の上声部はほとんどが歌唱旋律をなぞって進行していくが、これはまさに典型的な有節歌曲書法の一つである。

長い前奏と何度も繰り返されるリフレインによって、第 1 節はすでに通作的な性格を十分に備えているが、その全体を見れば以上のように、有節形式の名残が確かに存在しているのである。

### 3.3. B/T.53-102 (第 2・3 節)

B は 2 つの詩節を含んでいるため、便宜上、第 2 節 (T. 53-68)、間奏 (T. 69-72)、第 3 節 (T. 73-102) の 3 つのセクションに分けて考察を進める。

#### 3.3.1. 第 2 節/T.53-68

B における顕著な展開の一つは拍子の変化である。舞曲的要素を持った 6/8 拍子<sup>19)</sup> から「歩行のリズム」とされる 2/4 拍子<sup>20)</sup> への移行は、主人公が過去の追憶から不幸な現在へと思考を転換し、改めて自ら歩を進め始めたことを象徴しているかのようである。

歌唱旋律の冒頭にある「属音 (f) → 主音 (b<sup>♭</sup>)」の跳躍音型は、138b (T. 1) 及び先立つ A (T. 24) と同一である。4 小節を 1 単位としたフレーズ進行も、138b 及び A から維持されたものであると考えられる。

伴奏部は 1 拍を 2 つの 8 分音符に分割し、表拍を左手が、裏拍を右手が担当する形を基本として進行するが、これは 138b 冒頭における伴奏のリズムパターンに酷似している。また 138b では右手の和音の上声が歌唱旋律をなぞっていたが、137 では T. 53-55 の 3 小節間、やや形を変

えて右手が単音、左手が同じ音のオクターヴ配置によって、138b と同様に歌唱旋律をなぞっている。この 2 点に置いて、B 冒頭の伴奏部もまた、確かに 138b の音楽を引き継いでいると言える。

さて A は B Dur で終止したが、それを引き継いだ B 冒頭はしばらく単音によって伴奏が進行し、T. 54 までは調性の長短が不明確である。T. 55 で des<sup>♯</sup> が現れ、ようやく T. 56 で Des Dur のドミナントが打ち鳴らされることによって、それまでが A 終結部の平行調 b moll であったことが判明する。調性感の回避と平行短調への移行は、第 2 節に歌われる焦燥や不安、嘆きを巧みに先取りしている。

Des Dur のドミナントが厚い和音によって f で打ち鳴らされる T. 56 には「Höhn」という語が当たっているが、この語は 138b では p で表現されていた (T. 4)。T. 53-56 の歌唱旋律の上行音形は 2-1 の文意を描写的に表現したものである。その到達点にある T. 56 の f は情景の頂点である「丘の上 auf die Höhn」を表すと同時に、主人公の心情の高まりをも象徴的に表現していると解釈できる。T. 56 の f はフレーズの自然な収束に逆らうものであるが、それがむしろ主人公の心情の高まりや憤りを効果的に演出している。また T. 56 の和音は前述の通りドミナントであり、微視的に見ればこの箇所は半終止である。つまりフレーズは開かれた状態にあり、伴奏部もそれまでの刻みの音型とは対照的に厚い三和音を両手で奏でることから、T. 56 の「Höhn」は二重にも三重にも強調されているのである。

続く T. 57-60 の 4 小節フレーズは、T. 55 以降の Des Dur を引き継いでいる。T. 56 の半終止は T. 57 では解決せず、ドミナントは引き継がれ音楽は開かれたまま進行する。このドミナントの引き継ぎは詩句の内容的なつながりとパラレルになっている。つまり 2-3, 4 は先立つ 2-1, 2 を修飾する関係文であり、これらの接点がドミナントの引き継ぎによって連結されることにより、テキストの内容が音楽的な分節に阻害されることなく円滑に展開されるのである。T. 57 の p は内的な想いの凝縮であると解釈したい。これもまたドミナントの引き継ぎによって、内的な温度の高まりを伴った凝縮の表現になり得るものである。なおこのドミナントの引き継ぎは 138b の対応箇所 T. 5-6 にも見られ、やはり 138b を母体とした音楽表現の一つと見なすことができる。

その後 T. 57-60 の 4 小節フレーズは「ドミナント→トニカ→ドミナント→トニカ」という和声進行で進行していく。T. 60 はトニカであるが、ピアノの最上声部、歌唱声部が共に第 5 音であり、音楽はまだ閉じられていない。T. 57 と 59 (ドミナントに当たる小節) は、伴奏部も歌唱声部も構成音が全く共通している。伴奏部に限定して

見れば、T. 56と58（トニカに当たる小節）も同様に構成音が共通である。この4小節フレーズは単純な繰り返しの音楽である。

対照的にT. 61-64の4小節フレーズは、目まぐるしく転調していく。T. 61-63の3小節間は先立つDes Durの下属調Ges Dur、その後T. 64からは推移的にII度調の平行調f mollに転調する。これは2-5「探す sucht」という動作、行為の描写的な表現であると解釈できる。

T. 61-62では、伴奏部は歌唱旋律の音型を左右両手でなぞっている。文意に呼応し、伴奏部も歌唱旋律と共に辺りを探しているかのようなのである。T. 63で伴奏部が再び左右交互の刻みによるリズム型に戻るのには「焦がれる schmachtender」に呼応したためであると思われる。T. 64に始まる両手の8分音符の刻みとcresc.は、望みが叶わなかったことへの「憤り」の先取りである。以上のようにT. 61-64では、伴奏部が3つのパターンにリズム型を変容してシーンをこまやかに描写している。

T. 64-66の歌唱旋律におけるc"の同音反復は、それまでの動的な旋律の形に対して明らかに差別化されたものである。伴奏部の和音も近接して密集し、主人公の望みが満たされなかったことの閉塞感、停滞感が演出されている。

T. 66のpは「決して～ない nimmer」に呼応したものである。T. 64-65まで、歌唱旋律のc"音はドミナント上の根音であるが、T. 66ではそれがトニカ上の第5音となり、同音でありながらも和声的な機能の転換が図られている。この機能の転換と伴奏部の変化とによって、T. 66のc"は響きが際立って聴取される。ベートーヴェンは先立つcresc.を受けながらもあえてfで迎えることを回避し、そこで唐突にpへ絞り込むことによって「nimmer」の語意を凝縮して印象付けようと企図したように思われる。大声で叫ぶのではなく、ぐっと噛みしめるような表現である。

T. 66-67では伴奏部左手は4分音符で下方へと進行している。右手のフレーズはやはり1拍目の表に休符を伴うが、スラーが付され、後ろめたいような趣である。

T. 64に始まるf mollはT. 68まで引き継がれ、そこでようやく解決する。歌唱旋律は順次進行的に下行していく。ここで第2節について整理しておきたい。

詩行の変わり目、すなわち4小節フレーズの移行箇所におけるドミナントの引き継ぎは、第1節ではT. 31-32の1箇所のみであった。ところが第2節ではT. 56-57、T. 64-65の2箇所にドミナントの引継ぎが見られた。つまり第2節の方がより音楽の一貫性が図られていると考えられるのである。また第2節では詩句が全くリフレインされず、内容は一气呵成に歌われていくが、この様もまた前述の一貫性と相まって効果的に演出されている。休符

に着目すると、第2節T. 53-68の16小節間では、T. 64に8分休符が1つあるのみである。この8分休符は直前の「Blick」の短母音への対応であると同時に、続くcresc.への予備的な役割<sup>21)</sup>を担うものであると思われる。

歌唱旋律全体を俯瞰すると、T. 53のアウトタクトf音に始まり「順次進行で上行(2-1, 2)→波打つような上下の跳躍的進行(2-3, 4, 5, 6)→順次進行で下行(2-7, 8)」という大きな枠組みを経て、再びf音に終止していることがわかる。入口と出口を比較すれば、b mollの属音(T. 53アウトタクト)がf mollの主音(T. 68)に変容していると考えることができる。更にそのfは第3節に引き継がれ、今度はF Durの主音として第3節(T. 73アウトタクト)から旋律を開始していく。ベートーヴェンは徹底して旋律の連続性、継続性を図っているように思われる。

137における第2節の表現を138bとの比較で改めて検討すると、何よりも調性の頻繁な交替によって、心情の表現が深められていると言えよう。細部では2-7「nimmer」が、138bのT. 15ではcresc.の中に埋もれていたが、137のT. 66では伴奏のリズムの変化とpへの急激な絞り込みによって、より語彙に相応しい印象的な表現を獲得している。また138bのT. 16では徒に強調されていた「befriedigt」が、137では下行する旋律の中で適切に処理されている。「落胆」という心情が前面に出ており、やはり137の音楽の方が138bよりも文意の表現において相応しいものとなっている。

### 3.3.2. 間奏／T. 69-72

全体は直前のT. 65-68の変奏である。和声進行とデュナーミクが踏襲されており、変奏されたリフレインであることが示唆されている。ただしT. 72ではそのままf mollに解決するのではなく、同主調F Durへ向かうピカルディー終止によって主人公の前向きな心情が先取りされている。

伴奏のリズムはT. 68-69では対応するT. 64-65に従って8分音符の刻み音型が踏襲されているが、T. 70-71では左手がアウトビート（裏打ち）に変化し、「cresc.→p」というデュナーミクの効果と相まって、息の詰まるような表現となっている。

### 3.3.3. 第3節／T. 73-102

T. 73-88までは、やはり16小節のフレーズ（4小節単位の4つのフレーズの枠組み）が維持されている。

左右交互の16分音符の刻みという伴奏のリズム型は、第2節T. 54-60まで用いられていた8分音符による刻みという形を細分化したものである。これによって更なる切迫感が表現されている。このリズム型はT. 72で先取りされた後、T. 91まで引き継がれていく。これは第3節

の8行全体と3-8のリフレインを含むフレーズに跨る箇所である。

歌唱旋律はT. 92まで休符を1つも挟まず一気呵成に歌われていく。T. 73-80の歌唱旋律の外形を見ると、各小節の1拍目の音がT. 73-76では「f'→g'→g'→a'」、T. 77-80では「a'→b'→c'→d'」というように、全体が這い上がるような長いスパンの順次進行になっていることがわかる。これらの上行する順次進行には、「高鳴る klopft」(3-1) 鼓動を自身の内に聞く感覚から、恋人を求めてその焦点を外界へと移行していく様が表現されているように思われる。その8小節間には長い *cresc.* が添えられ、頂点となる *f* は終結部の T. 80「da!」にあり、ここでもフレーズは開かれている。

更に歌唱旋律の進行を追うと、T. 81-84は「d''→cis''→e''→f''」と1小節単位で緩やかに高みを目指し、デュナーミクは *sempre più f* でより力強いものとなっている。

T. 85-88は「f''→f''→f''→g''」と、*f''* の同音反復の後に最高音に達する場面である。テキストに目を向けると、各小節の1拍目には全て「i母音」が当てられており、頭韻的に強調されていることがわかる。T. 86の「liebe」、T. 87の「liebt」に付された *sf*、そしてT. 88の「nie!」に付された *ff* は聴き手に語意を強く印象付ける。特に「nie!」は最高音で歌われることによって格段の強調がなされている。このT. 88「nie!」が、137全体の頂点であると考えてよいだろう。これは前出(第1節T. 30, 36)のような推移的な最高音ではなく、上行音型の終着点として設定された最高音であり、そこに付された *ff* も137中唯一のものである。

T. 89-92のテキストは直前の4小節(T. 85-88 = 詩行3-8)のリフレインであるが、音楽はT. 85-88を引き継ぎながら収束するという体裁になっている。歌唱旋律の外形は「g''・f''→es''・d''→c''・b'」と下行する順次進行である。T. 91-92での *f''* への跳躍は、やはり「nie」の強調である。

T. 92は短い1小節の間奏である。これは第1節と同じように、後にT. 96で変奏される。その変奏箇所には歌唱旋律が「ja」の挿入と共に食い込んできており、間奏の独立性が浸食されている。換言すれば「ja」という主人公、もしくは作曲者であるベートーヴェンの共感のエネルギーが、歌唱旋律と間奏との溝を埋め、双方の一体性を高めて音楽を推進しているように思われる。主人公は「ja」を言明することによって、前出のセンテンスへのポジティブな共感を改めて自己に認識せしめ、一種の暗示として、テキストの一層の内面化を図っているように思われる。

T. 88の頂点は言わば外面的な表現であり、ここでは主人公の想いは宣言的に表出されている。対してT. 93以

降のF Durの音楽では、主人公は想いを再び噛みしめつつ、それを徐々に内面化させているように感じられる。伴奏のリズム型は[B]冒頭にあった左右の8分音符の刻みに回帰し、落ち着きを取り戻す。挿入される間奏は抑えきれない愛の噴出である。その想いに対してベートーヴェンは「ja」と共感しつつ、更にリフレインを続けながら自己に語りかけ、想いを更に深く内面化していく。繰り返し自己へ語り続けた想いは、T. 99「liebt」に至ってメリスマティックなカデンツァへと飛躍する。自己陶醉のカデンツァを経て想いはよいよ確信に変わり、T. 99-100「noch nie!」は *poco adagio* を背景に堂々と宣言される。伴奏音型はレチタティーヴォ・アコンパニヤートを思わせる重厚なカデンツで、137中唯一の32分音符と *f* によって鋭敏に奏される。T. 102で歌唱旋律はドミナントの第5音上、フェルマータによって引き延ばされるが、伴奏部はここで、それまでとは対照的に *p* でアルペッジョを奏で、音楽は浮遊感をもって[A]に移行していく<sup>22)</sup>。

さて第2節は前述の通りリフレインのない音楽で書かれていたが、第3節は第1節([A])と同じように、詩節8行全体が歌われた後に特定の詩行がリフレインされるという構造が取られている。そこで第1節と第3節におけるリフレインの効果や役割について、比較をしつつ検討してみたい。

第1節の音楽は1-8初出の終結部T. 39ではしっかりと主音へ終止、解決し、その後にリフレインが付加的に施される、という流れになっている。一方第3節では初出の3-7, 8のフレーズ(T. 85-88)はT. 39のように終止せず、その後のリフレイン(T. 89-92)を含めて全体は推移的に書かれている。初出の「nie」(T. 88)は音高、デュナーミク共に、T. 73以降15小節間に渡って高まり続けた歌唱旋律の頂点に位置しているが、和声的には第3音と推移的である。頂点でありながら推移的に処理されているのは、続いて下行するリフレインをも大きなフレーズの枠組みの中に捉えているためであると思われる。リフレインの「nie」(T. 92)も属調F Durの主音 *f'* に跳躍し、やはり終止感が回避されている。この意味で第3節のリフレインは第1節とは趣を異にしており、より通作的な性格が前面に打ち出されていると言えよう。換言すれば、第3節のリフレインにはベートーヴェンの創意がより自由に発揮されているのである。

### 3.4. [A]/T.103-146 (第4節)

[B]の結部T. 101-102では、歌唱旋律はいずれも *f* 音——B Durの属音——をアウフタクトとしながら前進していたが、それはようやくの[A] (第4節)の冒頭T. 103において *b''* 音に至り解決を見る。前述の通り、浮遊感を持って推移する[B]の結部は、このような形で[A]の導入

部と有機的に接合されている。

[A]の歌唱旋律は、いくつかの箇所では細かなアレンジやリフレインの追加があるものの、旋律の音型自体は[A]とさほど相違しない。音楽の変化は変奏有節的、すなわち[A]での気分の高まりは、歌よりもむしろピアノ伴奏部が主体的にその表現を担っているのである。

「一度目よりも早く lebhafter als das erste Mal」という速度・表情指示、言わば[A]におけるストレッチの構想は、4-1の「急いで eilig」という一語にまさに合致している。「eilig」はその後不規則に抜き出された形でT. 114においてリフレインされ、一定の強調が認識される。

[A]の伴奏部左手は、ちょうど[A]の伴奏部右手の役割をそのまま担っているように思われる。奏される和音の構成音に相違はあるものの、小節冒頭に8分休符が置かれ、続く全体が8分音符の刻みによって和音を奏するという構造が全く共通しているのである。

[A]の右手は主として16分音符による分散和音を奏でていく。[A]では小節の冒頭で左手がバス音を奏することによって音楽全体に安定感をもたらされていたが、[A]ではフレーズに安定感をもたらすバス音がないばかりか、右手が16分音符によってとめどなく分散和音を奏でていくため、音楽はまるで前傾しながら進行していくかのようである。

右手による16分音符の流れは、歌の代わりに旋律を担う箇所、すなわちT. 111-114やT. 134-136の短い間奏の場面で何度か途切れているが、それらの箇所では例外なく左手が16分音符の流れを引き継いでリズムの効果を継続している。全体として16分音符による音楽の流れは、左右の手によってT. 103-136まで一貫して聴取されるように作曲されている。[A]冒頭で指示されたテンポアップと相まって、3部構成の終結部における高揚感、また楽曲の終わりに向かう推進力がしっかりと演出されているのである。

さてT. 103-110の歌唱旋律とデュナーミクは、ほぼそのままT. 24-31を踏襲したものである。T. 108「バラ Rosen」のsfと前後のデュナーミク、またT. 109「ミルテ Myrten」における最高音は、第1節と同様にそれぞれ語意を強調するものと捉えることができるが、むしろここでは音楽的な構造における「第1節との共通性」にその重要な意義があるように思われる。この共通性には、習作としての138bの存在が透けて見えるように筆者には思われるのである。

続くT. 111-114は、第1節にはなく、第4節で挿入された新たなフレーズである。この挿入の直前に前述の「第1節との共通性」が強く打ち出されることによって、その新鮮味、意外性は一層際立って聴き手に聴取されるように思われる。「第1節との共通性」の提示は、言わば変

奏への布石として、ベートーヴェンが戦略的に企図したものであると解釈できる。これはT. 96の「ja」の挿入にも増して、本楽曲中最も通作的な箇所の一つである。このフレーズはT. 103-106の音楽を伴奏部がリフレインしたものであるが、続くT. 115-118と併せて考えれば、全体の8小節(T. 111-118)はほぼそのまま先行する8小節(T. 103-110)をなぞってリフレインしたものであることがわかる。これは詩行で言えば4-1, 2に当たる箇所である。

後半のT. 115-118は、音楽的には初出のT. 107-110とほとんど相違がないと言える。T. 117の歌唱旋律に付された前打音は、初出のT. 109の音型に対するささやかな装飾であり、通作的な意義は小さい。またT. 110とT. 118における伴奏部右手の音型及び左手の構成音の相違は、次に続くフレーズに対してそれぞれが適合するように配慮されたために生じたものであり、当該箇所の相違自体に大きな通作的意義があるものではない。付言すれば、構造的に第1節の音楽(T. 31)を踏襲しているのはT. 118の方であり、むしろ前出のT. 110の方が、第4節で新たに挿入されたフレーズ(T. 111-114)への橋渡しのためにベートーヴェンが適合を試みて変奏したものである。

さて前述の通り、T. 111-114の音楽は本来的にはT. 103-106のフレーズを伴奏部のみがリフレインしたものである。歌唱旋律の音型は右手が受け持ち、dolceを受けつつ簡単な変奏が施されていく。またそれまで右手が担っていた16分音符による分散和音は、この4小節間では左手がその代役を担い、音楽の推進力に一貫性をもたらされている。この言わば「器楽によるリフレイン」に「歌唱旋律が食い込んでくる」という構造が、このフレーズにおける通作的構想の要である<sup>23)</sup>。

歌唱旋律はフレーズ途中のT. 113から、4-1を不規則にリフレインした「Komm, komm eilig」というテキストを歌いながら、初出の構造を超えて食い込んでくる。ベートーヴェンは4-1,2の中から命令を直截に表現する動詞「komm」を選抜し、しかも初出とは異なる位置で歌わせることによってその急迫感を強く表出しようと目論んでいるように思われる。続く「eilig」はその語意によって、リフレインされた「komm」の急迫感を更に助長する。最終節においてパトスはいよいよフレーズの構造を凌駕するかのようである。

T. 119-126は詩行の4-7, 8に当たる部分であるが、音楽的な要素は第1節のT. 32-39がベースとなっており、デュナーミクの配置もやはりそのまま踏襲されている。これはT. 103-110と同じく「第1節との共通性」の企図という観点から解釈される。

T. 127-134は先立つT. 119-126のリフレインである。しかしながらT. 126とT. 134を見てみると、T. 110とT.

118の場合と同じように、むしろ后者のT. 134の方が、対応する第1節のT. 39の音楽を踏襲していることが分かる。T. 126は、**[A]**で新たに挿入された「5, 6, 7, 8」というリフレインのフレーズを引き出すために、T. 39のような間奏ではなく、T. 31 (T. 118) の和声を借りつつそこに適合するように作曲されている。

第1節と共通するリフレインの構造「(間奏) (8) (間奏) (5) (7) (8) (8) (間奏) (8)」を持ったT. 134-142は、対応するT. 39-47とほとんど相違のない音楽が用いられている。T. 40とT. 135において共に3拍目に付されている*p*は、歌唱声部の歌い出しに合わせ、それを引き立てるように伴奏部に付されたものであると思われる。T. 135では更に4拍目にも*p*があるが、これは右手の和音が、同時に歌われる「Göttin」というテキストの響きをかき消してしまわないようにという念入りな指示である。

T. 140の*poco adagio*も第1節の対応箇所T. 45にはない指示であるが、これもまた「Göttin」への配慮の一つであると解釈できる。この減速によって当該箇所の「Göttin」は丁寧に歌われ、結果的にその語意が際立って聴き手に聴取されるのである。この効果は**[B]**のT. 100「nie」の強調において先んじて用いられていたものであり、**[A]**終結部における再度の*poco adagio*には、**[B]**と**[A]**とを連関させようという創作上の意図を窺うことができる。**[A]**ではその後、T. 143で歌唱旋律が*f*に跳躍して引き延ばされるという変奏があり、また*Tempo I*を経てコデッタが付加されることにより、**[B]**以上に*poco adagio*以降の音楽の拡大が図られている。また48のリフレインであるそのコデッタは**[A]**と共通のリフレイン「(間奏) (8) (間奏) (5) (7) (8) (8) (間奏) (8)」に対する付加的な拡大要素ともなっており、その意味でこの楽曲の結尾は二重に拡大が企図されていると解釈することができる。

138bの後奏はT. 18の*g*を頂点に、T. 20の*b*'に向かつて徐々に下行しながら音楽を閉じていくものであったが、137の後奏はT. 144の*f*を引き継ぎ、右手はT. 145-146にかけて、細かいパッセージながらも「f-a-b」と上行して主音に到達し、音楽は前向きに締め括られる。その最後の解決音だけを考えても、137では138bよりも1オクターヴ高い音程 (*b*) に設定されており、137における音楽の拡大化はこのような細かい箇所に端的に現れているのである。

#### 4. 分析のまとめ

比較分析の結果、有節歌曲138bは、通作歌曲137の習作としての役割を果たした可能性が大きいことが明らかにされた。

各詩節に共通する冒頭の歌唱旋律の跳躍音型「属音(*f*)

→主音(*b*)」はそのまま138bを踏襲するものであり、休符やデュナーミクの配置にも138bからの引継ぎが随所に確認できた。また全体の音域もほとんど相違なく138bから引き継がれていることから、ベートーヴェンは138bを作曲した時点ですでにほとんど納得のいく歌唱旋律をライシッヒの詩から引き出すことに成功していたと考えられる。

伴奏部に関しては、特に138bのT. 1に始まる音楽がリズムパターン、歌唱旋律のなぞり、和音の構成音といった要素において、137の**[A]** (T. 24)、**[B]** (T. 54) 双方の原型になっていることが確認され、通作化の基礎としての138bの価値を見出すことができた。

またベートーヴェン作曲版テキストの考察と併せて、137は全体が終わりにかけて高揚していくように作曲されていることも細やかに検証できた。特に第4節 (**[A]**) では詩句の自由なりフレインによる「詩のストレッタ」と、テンポアップによる「音楽のストレッタ」が相まって、主人公の高揚感が非常に効果的に演出されていた。

138bでは1詩行を1つの音楽的フレーズとして文意が汲み上げられているように見受けられたが、137では2詩行を1つの単位とし、より大きな音楽的フレーズによって文意を捉えているように思われた。しかしながら通作化、音楽の発展的拡大において語意が疎かにされている場面は一つとしてなく、あくまでも言葉を尊重し、語意を踏まえながら、自身の音楽によって語りを深めていくというベートーヴェンの創作態度を改めて目の当たりにすることができた。

#### 結

ベートーヴェンはライシッヒの詩(Lied aus der Ferne)を138bに仕立て上げた時、すでに完成度の高い有節歌曲作品としてそのポエジーを引き出すことに成功していた。しかしながら、おそらく自身の創作的欲求によって改めてその詩に向き合い、通作化の過程で詩句の一つ一つ、語の一つ一つの彫塑を更に磨き上げることによって、主人公の愛情や情熱をより一層深い表現として歌曲作品の中に刻み込んだのである。

ベートーヴェンは詩を尊重しつつも、単にそこへ寄り添って137の音楽を創作したのではない。詩人の生み出した言葉を、独自の音楽的咀嚼によって自身のものと心得たと確信したからこそ、彼は自筆譜に強い筆圧で太く濃く「Gesang」と書き付けたに違いない。

《Gesang aus der Ferne》WoO137の先には、道程を同じくして連作歌曲《An die ferne Geliebte》op. 98の創作があるものと筆者は考えている。今後は更にベートーヴェンの通作的な歌曲書法、特に変奏有節的な書法に着目

しながら作品の分析を進め、彼の歌曲観を明らかにする手掛かりを一つずつ見出していきたい。

#### 主要参考文献、及び参照サイト

- Brandenburg, Sieghard. 1996. *Briefwechsel Gesamtausgabe / Ludwig van Beethoven*. Bd. 2. G. Henle.
- Clive, Peter. 2001. *Beethoven and his world*. Oxford University Press.
- Deutsch, Otto Erich. 1935. *Der Liederdichter Reissig. Bestimmung einer merkwürdigen Persönlichkeit*. In: NBJb VI
- Hess, Willy. 1957. *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kinsky, Georg. (hrsg. von Hans Halm.) 1955. *Das Werk Beethovens : thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, G. Henle.
- Lühning, Helga. 1987. *Gattungen des Liedes*, In: Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984.
- Lühning, Helga. 1990. *BEETHOVEN WERKE XII, 1 (Kritischer Bericht)*, G. HENLE.
- Riethmüller, Albrecht. 2009. *Beethoven : Interpretationen seiner Werke*. Bd. 2. Laaber.
- Schürmann, Kurt E. 1980. *Ludwig van Beethoven : alle vertonten und musikalisch bearbeiteten Texte*. Münster.
- Tewinkel, Christiane. 2008. *Texte / Textedichter*. In: Das Beethoven-Handbuch (hrsg. von Riethmüller, Albrecht). Bd. 6. Laaber.
- 葛西健治 (2013)、「ベートーヴェンの有節歌曲《Lied aus der Ferne》：作品分析と未出版の問題について」、国立音楽大学『音楽研究：大学院研究年報』25、29-44。
- 平野昭 (1999)、『ベートーヴェン事典』、東京書籍。
- 前田昭雄 (1999)、『ベートーヴェン全集』第7巻、講談社。
- 村田千尋 (2008)、「シューベルトの晩年にみられるリズム法の特徴について—2つのリズム・パターンに注目して」、東京音楽大学『研究紀要』32、1-25。
- 山口四朗 (1989)、『ドイツ詩を読む人のために』(第3版)、郁文堂。
- BEETHOVEN-HAUS BONN, DIGITALES ARCHIV, インターネット (2014年11月10日アクセス), [http://www.beethovenhaus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=startseite\\_digiales\\_archiv\\_de](http://www.beethovenhaus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=startseite_digiales_archiv_de)

#### 参照楽譜

- Beethoven, Ludwig van. 1990. *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung*, G. HENLE

#### 脚注

- 1) 詩人は何らかの理由で詩集の初版 (1809) には未掲載にした。しかしながら校異の検証によれば、詩人はこの当時ベートーヴェンに手渡していたものをほとんど改変す

ることなく、詩集の第3版 (1815) に掲載したと考えられる。

- 2) ベートーヴェンハウスのホームページの情報に拠った (2014年11月10日アクセス)。
- 3) 複数のオリジナル版を持つ、というのが1809/10のライシッヒ歌曲の特徴である。底本の使い回しはなく、それぞれに自筆譜からの筆写譜が送付されたものと考えられている。(KB: 41.)
- 4) NGAの歌曲校訂者H. Lühningは序文の中で、本来138bは没後の出版作品としてIIに分類すべきところを、伴奏部の楽譜の重複を避けるために、これをIのWoO138aに併記した旨、断りを入れている (KB: XIV., Anm. 3)。
- 5) ただしこの版は、ベートーヴェンハウスのHPの情報ではオリジナル版ではなく、初期印刷 Frühdruckに格下げされている (葛西 (2013: 41, 脚注27))。
- 6) 以下、手紙の内容、番号付けの典拠はBrandenburg (1996) である。
- 7) その後、手紙423 (2月4日) におけるベートーヴェンの要請を受け、2月中には初版が出された。プライトコプフ社の素早い対応が窺われる。
- 8) 手紙394 (1809年8月3日) では137を指す可能性のある語に「ein anderes Lied」という記述があり、手紙395 (同年8月8日) ではそれが「2 Deutsche Lieder oder Gesänge」という記述に変化している (下線はいずれも筆者)。
- 9) 但し137のオリジナル版① (初版単独版) では、表紙のタイトルが「Lied」となっているものの、楽譜上のタイトルは「Gesang」とされている。
- 10) KB: 11.
- 11) 平野 (1999) 第7巻の付録：歌詞対訳、及びSchürmann (1980) 等。
- 12) ベートーヴェン歌曲における「ja」の挿入についてはLühning 1987に指摘されている。
- 13) 葛西 (2013: 31-32)
- 14) Riethmüller (2009: 549) では「長い調性による語り (in einem) längeren tonalen Diskurs」と表現されている。
- 15) 葛西 (2013: 33)
- 16) 前掲書、31.
- 17) この間奏の右手のオクターヴ跳躍は、《An die ferne Geliebte》(以下、op. 98) Nr. 1の短い間奏と音型が酷似している。
- 18) 各小節の1拍目は、音価の長さ (付点4分音符) や倚音によって強調されている。
- 19) 6/8拍子の舞曲的な性格についてはRiethmüller (2009: 549) でも指摘されている。
- 20) 2/4拍子を「歩行のリズム」とする解釈は、いくつかの引用と共に村田 (2008: 5-6) に紹介されている。
- 21) *cresc.* に向かう予備的な機能としては、第1節のT. 27と同様であると考えられる。
- 22) この箇所の音楽的な諸要素はop.98のNr. 6 (T. 294-295)

に酷似している。

- 23) 「器楽によるリフレイン」に「歌唱旋律が食い込んでくる」という構造はop.98の終結部にも見られるものである。