

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

モーツァルトのドイツ語：
独唱歌曲研究:詩の選択と律格、言葉の扱いを中心に

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2010-12-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/878

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



「モーツァルトのドイツ語独唱歌曲研究」

——詩の選択と律格、言葉の扱いを中心に——

村田千尋

1. はじめに

モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91)が生涯に作ったドイツ語独唱歌曲(リート)の中で、現存するものは、『新モーツァルト全集』(以下 NMA)によれば 29 曲ということになり、その創作時期は、1785 年、87 年に多少の集中が見られるものの、まだ 12 歳の 1768 年から最晩年の 91 年まで、全生涯に亘っている¹。

その内 18 曲は彼の生前に出版され²、更に、モーツァルトの死後の 1799 年には、ライプツィヒのブライトコプフ社が未出版 8 曲を含む 30 曲を収めた“XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von W.A.Mozart”を出版している(本稿で対象とするドイツ語独唱歌曲は 21 曲)。

1 付表参照。ケッヒェル最新版(簡易版)には、幼児期に歌っていたという子守歌(K番号なし)と、男声合唱付きのフリーメソンのための歌曲《親しき友よ、今日こそ Zerfließet heut', geliebte Brüder》K483 および《汝、我らが新しき指導者よ Ihr unsre neuen Leiter》K484 もリートの項目(A. V.)に載せられている。芦川紀子はモーツァルトのリートを、① 1768-81/82 年(K53-390)、② 1785 年(K468-506)、③ 1787 年(K343-523)、④ 1787-91 年(K524-598)に分けている(芦川:1985, 141)。これは、音楽形式、調、器楽の扱い、声域を基準にしたものであるが、同じ 1787 年 6 月 24 日に作られた K523 と K524 の間に線が引かれており、「創作時期」の区分と考えることはできない。

2 モーツァルトが作ったリートの中には、教育的曲集、あるいは子どものための曲集に掲載されたものが多い。その手始めは、ウィーンのグレファー Gräffer が『楽しみと教育のための新曲集 Neue Sammlung zum Vergnügung und Unterricht』(1768)に収めた、現存する最初の歌曲《歓喜によせて》K53=47e であった。同曲集には永らくモーツァルトの真作と考えられてきた《ダフネよ、汝のばら色の頬 Daphne, deine Rosenwangen》K52=46c も一緒に載せられているが、この曲はモーツァルトのオペラ《バステイアンとバステイエンヌ Bastien und Bastienne》K50=46b のアリアを父レオポルト Johann Georg Leopold Mozart (1719-87)が編曲したものであると考えられるため、現在ではモーツァルト真作のリートからはずさされている(海老沢他 1991, 197)。子供向けの曲集への収録は晩年に集中しており、ウィーンのシュレンベル Schrämbel (聾啞者協会 Taubstummen-Institut)は、1787 年から 88 年にかけて、《魔術師》K472、《偽りの世界》K474、《老婆》K517、《ひめごと》K518、《小さなフリードリヒの誕生日に》K529、《小さな糸紡ぎ娘》K531、《戦場への門出に》K552 の計 7 曲を、『子どもと子ども好きのための快適でためになる歌曲集 Angenehme und lehrreiche Beschäftigung für Kinder und Kinderfreunde』に掲載している。また、最晩年の 3 曲のリート《春への憧れ》K596、《春》K597、《子どもの遊び》K598 もウィーンのアルベルティ Ignaz Alberti が 1791 年に出版した『子どもと子ども好きのためのクラヴィア伴奏歌曲集 Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde am Clavier : 春の歌 Frühlingslieder』に収められている。また、プラハの教科書出版社 Normalschul-Buchdruckerei は《2 つのドイツ語教会歌曲》K343=336c として《神の子羊》と《エジプトから出て》を出版している。

この曲集は『モーツァルト全集 Oeuvres Completttes de Wolfgang Amadeus Mozart』出版の一環として企画されたものであり、当時のモーツァルト人気、ピアノを含む作品がまず受容されたということを反映している（大崎 1993, 153-156）。その結果、18 世紀末までに計 26 曲が印刷出版されており、出版率は 90%にも及ぶ。シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828) が作ったリートの中で、生前に出版されたものが 187 曲(約 30%)、没後 60 年を経た 1887 年(『旧シューベルト全集』出版の直前)の段階でも 462 曲(約 80%)であるのと比べると、極めて高い出版率であるといえよう（村田 1997, 126-140, 231-233）。

このように、モーツァルトにとってリートは、生涯に亘って作り続け、しかも当時から比較的よく知られたジャンルであるはずなのに、それを詳しく扱った研究書、研究論文は少なく、E. ブロムに至っては、「非常に軽視されている」とさえ述べている（ブロム 1989, 214）。確かに、本格的なモーツァルトのリート研究書は E.A. バーリンの“Das Wort-Ton-Verhältnis in den Klavierbegleiteten Liedern W.A.Mozarts”（Ballin 1984）だけといっても過言ではあるまい。

もちろん、大部なモーツァルト論においては、リートについての論究も一定の割合を占めているが、概要に留まり、個々の曲についても詳しく扱ったものは少ない。むしろ興味深いことは、歌曲全体を扱ったように見えながらも、特定の 1 曲、事実上《すみれ Das Veilchen》K476 に多くのページを割いている論考が複数見られることであろう³。

そこで、本稿では詩と音楽の関係を中心に、モーツァルトの全リートを見直すことを目的とする。

先にも触れたように、本稿が対象とするドイツ語独唱歌曲は、『新モーツァルト全集』に掲載されている 29 曲とし、曲順も NMA に準ずるが、幾つかの問題点がある。

第 1 に、《老婆 Die Alte》K517 および《ひめごと Die Verschweigung》K518 は未完であり、出版の際に他者の手が入っているが⁴、歌唱声部についてはモーツァルト自身が完成していると考えられ、本稿では言葉の扱いを中心に論考を進めていくため、完成作品と同等に扱うことにする。

第 2 に、《2 つのドイツ語教会歌曲 Zwei deutsche Kirchenlieder》K343=336c には《神の子羊 O Gotteslamm》と《エジプトから出て Als aus Agypten》の 2 曲が含まれるが、ケッヒェル番号も同一であり、『旧モーツァルト全集』（AMA）でも、NMA でも 1 曲として扱われてきた。しかし、本稿では、歌詞の扱いに注目しているため、2 曲として取り扱う。

3 例えばネットウル 1975、芦川 1985、磯山 2000 等が挙げられる。あるいは、リート史全体を扱ったモーザーの“Das deutsche Lied seit Mozart”（Moser 1937/1968）やヴァルター・ヴィオーラの『ドイツ・リートの歴史と美学』（Wiora 1973）においても、《すみれ》が大きく採りあげられている。確かに《すみれ》は、それだけ採りあげて論じるに足りる作品ではあろうが、論議の偏りを感じる。

4 ケッヒェル最新版（簡易版）によれば、《ひめごと》の伴奏部はオフエンバックの作曲家兼出版業者であるアンドレ Johann Anton André (1775-1842) による（Konrad 2005, 37）。しかし、同曲の出版当時、アンドレは弱冠 13 歳であるため、にわかには信じ難い。彼の父 Johann André (1741-99) の誤りという可能性も考えられる。一方、《老婆》の補作者については、いかなる資料にも触れられていない。

2. 詩の選択（1）：詩人

モーツァルトが29曲のリートを作曲するに当たって利用した詩の内、7編についてはその作者が判っていない⁵。作詞者の判明率は76%程度であり、同93%のベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) や97%のシューベルトと比べると低いが、65%のハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) と比べると、むしろやや高いということになる。

残る22曲について、17名の詩人が作者として挙げられている。つまり、ほとんどの詩人について、1編の詩だけを選択していることになる。この点は、同じ詩人の詩を何編も選択したベートーヴェンやシューベルト、はたまたヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) と、大きな違いを見せている。このことは、モーツァルトがリートを作曲するにあたって、「詩集」を手にしていただけではなく、単発的、個別的に個々の詩を用いていたのだらうと推測させ、田辺秀樹も「偶発的もしくは受動的な契機による」と述べている（田辺1991, 137）。

モーツァルトが複数の詩を利用した詩人はヴァイセ Christian Felix Weiße(1726-1804)、ヘルメス Johann Timotheus Hermes (1738-1821)、オーヴァーベック Christian Adolf Overbeck (1755-1821) の3人に過ぎない。ヴァイセについては、1785年5月7日に《魔術師 Der Zauberer》K472、《満足 Die Zufriedenheit》K473、《偽りの世 Die betrogene Welt》K474 の3曲を集中的に作曲し、更に2年後の1787年5月20日に《ひめごと》K518 を作曲している。時期をおいて扱った詩人は、ヴァイセのみであり、モーツァルトにとって或る程度の意味を持った詩人であったのかも知れない。

一方、ヘルメスについては1781年8月から82年5月の間のいずれかの日に、彼の小説『メメルからザクセンへのゾフィーの旅 Sophiens Reise von Memel nach Sachsen』から選んだ3編、《偉人達の栄光に感謝せよ Verdankt sei es dem Glanz der Großen》K392=340a、《我が慰めであれ Sei du mein Trost》K391=340b、《涙しつつ我が道に Ich würd' auf meinem Pfad》K390=340c を作曲している。更にオーヴァーベックについては、1791年始めにウィーンで出版された『子どもと子ども好きのためのクラヴィア伴奏歌曲：春の歌 Liedersammlung für Kinder und Kinderfreunde am Clavier: Frühlingslieder』に収められた3曲の内2曲、《春への憧れ Sehnsucht nach dem Frühlinge》K596、《子どもの遊び Kinderspiel》K598 で用いられている（1791年1月14日に作曲）。この場合は、出版者がモーツァルトに詩を提示したという可能性もあるだろう。

後にも触れるように、この内、ヴァイセとオーヴァーベックの2人は、ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) やシュルツ Johann Abraham Peter Schulz(1747-1800) など、他の地域の作曲家も用いることがある、比較的知られた詩人であり、ヘルメスは当時のウィーンで

5 《夕べの想い》K523 は従来、J.H. カンペの作であるとされてきた。しかし、ケッヒェル最新版においても、NMAにおいても、作者不明の扱いになっている。

多少とも評判のあった小説家であった。このように考えると、モーツァルトが複数の詩を用いた詩人がこれらの3名であったことは、しかるべきことであったといえよう。

モーツァルトが選択した詩人リストを眺めてみると、特徴的なことに気が付く。17名の詩人の内、現代のドイツ文学史にも登場する、いわゆる大詩人はきわめて少ない。試しに藤本淳雄他による『ドイツ文学史』（藤本他 1977）によって調べてみたところ、同書で触れられていたのはゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)、ハーゲドルン Friedrich von Hagedorn (1708-54)、ヘルティー Heinrich Christoph Hölty (1748-76)、ミラー Johann Martin Miller (1750-1814)、ウーツ Johann Peter Uz (1720-96) だけであった。次に、ドイツの百科事典“Brockhaus, Die Enzyklopädie” (Brockhaus c1996-c1999) によって調べたところ、先の5名に加えて、ヴァイセ、カンペ Joachim Heinrich Campe (1746-1818)、ブルーマウアー Johannes Aloys Blumauer (1755-98)、ヘルメス、ヤコービ Johann Georg Jacobi (1740-1814) の情報を得ることができ、更に、人名事典“Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)” (Vierhaus 2005-2008) を用いたところ、オーヴァーベック、シュトゥルム Christian Christoph Sturm (1740-86)、シュミット Klamer Eberhard Karl Schmidt (1746-1824)、バウムベルク Gabriele von Baumberg (1768-1839)、ラチュキー Joseph Franz von Ratschky (1757-1810)、レンツ Ludwig Friedrich Lenz (1717-80) についての記載も発見した。しかし、シャル Johann Eberhard Friedrich Schall (1742-90) については、これらの調査方法では調べることができなかった。彼がアンハルト・デッサウ侯国のフリードリヒ Friedrich 王子の教育係であったことは、『モーツァルト事典』（海老沢他 1991, 209-210）の記述によって知ることができた⁶。

もっとも、この調査方法はモーツァルトの時代から200年以上経った現代において、その詩人が知られているかどうかというものであって、モーツァルトがそれらの詩に接したときに、どのように評価されていたかということをはっきりと明かにしてくれるわけではない。

改めて詩人リストを眺めると、ゲーテ等、最初に挙げた5名は、いずれも、当時から有名な、多くの音楽家に歌詞を提供している詩人であった。ゲーテはもちろんのこと、ヘルティーやウーツも、ウィーン以外の地域でも、そしてシューベルトを始めとする後の世代によってもしばしば用いられている。

これら5名程有名ではないとしても、ヴァイセ、オーヴァーベック、バウムベルク、ヤコービの4名も、当時はしばしば歌詞として用いられていた詩人であると言える。特に注目すべきはウィーン女流詩人で劇作家のバウムベルクで、シューベルトも彼女の詩を用いて5曲のリートを作曲している⁷。

これに対して、残る8名は当時としてもさほど有名ではなかった可能性が強い。シュトゥルム、シュミット、ブルーマウアー、ヘルメス、ラチュキーの5名については、他の作曲家の使

6 藤本一子執筆。根拠は示されていない。

7 DBEにおいてバウムベルクは、結婚後の姓、バツァーニー Batsányi の名前で掲載されており、生年も誤って1775年とされている。

用例も見られるが、ほとんどモーツァルトと同時代のウィーンの作曲家に限られ、カンペ、シャル、レンツの3名については、他の作曲家による使用例を見つけることはできなかった⁸。

また、18世紀に活躍し、ライヒャルトなど当時の、あるいはシューベルトなど続く世代の多くの作曲家が選択した重要な詩人達の名前が抜け落ちているということも注目すべき事柄であろう。例えば、ビュルガー Gottfried August Bürger (1747-94)、クラウディウス Matthias Claudius (1740-1815)、グライム Johann Wilhelm Gleim (1719-1803)、ゴットシェート Johann Christoph Gottsched (1700-66)、ヘルダー Johann Gottfried Herder (1744-1803)、クロップシュトック Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)、レッシング Gotthold Ephraim Lessing (1729-81)等が挙げられる。

このように見ると、モーツァルトの詩人選択には大きな偏りがあるように見えるが、他のウィーンの作曲家との共通点が多く、当時のウィーンとしては一般的な、ウィーンで人気の詩人を意図的に選んでいたのではないかと想像される。

3. 詩の選択 (2) : 詩の概要

それでは、これら17名の詩人から、どのような詩を選んでいたのであろうか。本稿では、詩言語の形式的側面と音楽の関係を明らかにすることを目的としているが、その前に、詩の概要について、簡単に触れておくことにしたい。

モーツァルトが用いた歌詞は、恋に関わるものと、道徳的・教訓的な内容を持つものが最も多く、いずれも9曲を数える。

恋に関わる歌曲としては、恋する相手への思いを素直に歌った《おいで、いとしいツイッター

8 他の作曲家との共通詩人を各作曲家の歌曲集に基づいて調べると、以下のようになる。なお、ウィーンの作曲家については Anstion u. Schlaffenberg 1920 (DTÖ XXVII/2 =54) を参照した。#印はモーツァルトと同時代にウィーンで活躍した作曲家を表し、*印はモーツァルトと同一の詩を用いていることを表している。

G.v.Baumberg (1768-1839)	→ Schubert
J.A.Blumauer (1755-98)	→ #Holzer, #Kozeluch, Nägeli
J.W.v.Goethe (1749-1832)	→ Beethoven, Reichardt, Schubert, *#Steffan, Zelter
F.v.Hagedorn (1708-54)	→ #Görner, Nägeli, *#Steffan, Telemann, Zumsteeg
J.T.Hermes (1738-1821)	→ #Hoffmeister, #Paradis
H.C.Hölty (1748-76)	→ Beethoven, #Grünwald, Nägeli, Reichardt, Schubert, Schulz, *Zumsteeg
J.G.Jacobi (1740-1814)	→ #Grünwald, #Haydn, #Holzer, #Kozeluch, Nägeli, Reichardt, Schubert, Schulz, #Steffan, Zumsteeg
J.M.Miller (1750-1814)	→ Nägeli, #Paradis, Reichardt, #Steffan, *Zumsteeg
C.A.Overbeck (1755-1821)	→ Beethoven, #Haydn, Nägeli, Reichardt, Schulz, #Steffan, Zumsteeg
J.E.v.Ratschky (1757-1810)	→ #Holzer, Schubert
K.E.K.Schmidt (1746-1824)	→ #Holzer
C.C.Sturm (1740-86)	→ *C.P.E.Bach
J.P.Uz (1720-96)	→ #Fribberth, Reichardt, Schubert, Schulz
C.F.Weißer (1726-1804)	→ Beethoven, #Haydn, Hiller, Reichardt, Schulz, #Steffan, Zumsteeg

よ Komm, liebe Zither, komm》K351=367b、《夢の姿 Das Traumbild》K530、恋愛の喜びや危なさを歌った《魔術師》K472、《小さな糸紡ぎ娘 Die kleine Spinnerin》K531、失恋を歌った《いかに私は不幸か Wie unglücklich bin ich nit》K147=125g、《別れの歌 Das Lied der Trennung》K519、《ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte》K520 等が挙げられる。

一方、教訓的な内容を持つ詩としては《歓喜によせて An die Freude》K53=47e、《偉人達の栄光に感謝せよ》K392=340a、《自由の歌 Lied der Freiheit》K506 等が挙げられる。興味深いのは、同じ《満足 Die Zufriedenheit》という題名を持ちながらも、ミラーの詩による《満足》K349=367a は神への感謝という宗教的な喜びが歌われるのに対し、ヴァイセの詩による《満足》K473 では、小市民的な現実的充足感が歌われているということであろう。また、《我が慰めであれ》K391=340b および《夕べの想い Abendempfindung an Laura》K523 においては、人生への諦観や死への憧れが歌われている。死への憧れは、後にロマン主義文学や歌曲において好まれた題材であるが、それを先取りしているといえるだろうか。

一方、ロマン主義文学の重要な題材であった自然への讚美を歌った歌曲は極めて少なく、最晩年の子どもの歌 2 曲、《春への憧れ》K596 と《春 Der Frühling》K597 に限られる。

また、《偽りの世界》K474 と《老婆》K517 では、ユーモアに満ちた視点をもって社会を見ている。

モーツァルトが用いた歌詞の中で、幾つかは劇的な展開を見せるという特徴を持っている。このグループには《魔術師》K472、《すみれ》K476、《ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき》K520、《クローエに An Chloe》K524、《小さな糸紡ぎ娘》K531 が含まれ、《すみれ》、《ルイーゼ》、《クローエに》については、モーツァルトが劇的シェーナとして作曲していることとも併せて、これまでもしばしば議論されてきた (Wiora 1973, 11-16、磯山 2000, 111-132)。

なお、ほとんどの詩人から 1 編の詩しか選んでいないため、詩の内容と詩人の関係については、顕著な特徴は見出せず、田辺秀樹も「作曲者の文学的傾向といったものは引き出せそうもない」としている (田辺 1991, 137)。

4. 詩の選択 (3) : 詩節数と行数

それではいよいよ、詩の言語的、形式的側面を分析していくことにしよう。その手始めは、歌詞として選ばれた詩の詩節数と行数についてである。ドイツ語の詩、特にリート Lied (ここでは文学用語としての Lied を指す) の場合、同じ形式構造を持つ、即ち、4 行ないし 6 行、あるいは 8 行の韻文による複数の詩節からできていることが多い。では、モーツァルトの場合は、どのような詩を選ぶ傾向があるのだろうか。

彼が用いた歌詞は 1 節のみのものから、19 節もあるものまで様々であるが、最も多いのは

4 節からなる詩で、10 曲、全体の 34.48% を占め、3 節から 6 節からなる曲を合わせると、17 曲、58.62% となる。つまり、モーツァルトのリートにおける標準的な長さは、3 節から 6 節であるといえる。これよりも短い 1 節、あるいは 2 節の詩は少なく、いずれも 1 曲に限られている。これに対し、7 節以上の長い詩が用いられている曲は 34.48% (10 曲) を占め、そのために全 29 曲の平均詩節数は 6.76 節となる。

これをハイドンおよびベートーヴェンと比べてみよう⁹。ハイドンの場合、彼のドイツ語歌曲 30 曲中、最も多いのは 3 節の 8 曲 (26.67%) であり、4 節 (6 曲、20.00%)、2 節 (5 曲、16.67%) と続く。ベートーヴェンの場合は、全 73 曲中で最も多いのは 1 節、あるいは自由詩の 22 曲 (30.14%) であり、以下、3 節 (19 曲、26.03%)、4 節 (11 曲、15.07%)、2 節 (10 曲、13.70%) と続いている。いずれの場合も、モーツァルトの標準 (3 節から 6 節) よりも短い 2 節から 5 節あたりが標準 (ハイドン 63.33%、ベートーヴェン 54.79%) だと考えることができるのではないだろうか。これら 2 人について、長い詩の占める割合を調べると、ハイドンは 7 節以上が 3 曲 (10.00%)、ベートーヴェンは 8 節以上が 3 曲 (4.11% = 7 節の詩はない) となり、長い詩を選ぶ率も、モーツァルトが各段に高いということがわかる。

モーツァルトのリートで最も長い 19 節を持つ《ヨハネ・ロッジの式典に Auf die feierliche Johannisloge》K148=125h こそ 1772 年の作と推定され、初期のものであるが、ウィーンでの生活が中盤に入った 1785 年までの 14 曲 (全体の約半分) は概ね 6 節以下であるのに対し、1787 年以降の作品 15 曲だけを見ると、半分以上の 8 曲が 9 節以上の長い歌詞を持ち、平均詩節数は 8.53 となっている。つまり、モーツァルトは晩年に向けて、より長い詩を選ぶようになっていったということになる。この点は、リート史一般の流れとは異なるように思われる。正確な統計を取っているわけではないが、18 世紀の半ばよりも後半の方が、そして更に 19 世紀の方がより短い詩を選ぶ傾向があるように思えるのだが、いかなることであろうか。

モーツァルトはこれらの詩節に対して、同じ音楽を繰り返す、純粋有節形式を当てはめることが多く、22 曲がこの形式で作られている。音楽は第 1 節に対してのみ書き出されており、第 2 節以下の歌詞は、楽譜の後に、詩だけが掲載されている。これは、紙面を節約し、版刻の手間を減らす為の措置と考えられる。

ところで、モーツァルトが有節形式で作曲したリートの中でも、ヴァイセ C.F.Weise の詩を用いて 1785 年 5 月 7 日に作曲した《満足》K473 を始めとする 5 曲については、2 詩節を一纏めとして音楽を付けている (= 2 重連節 Doppelstroph)。この扱いによって、1 節の長さは長くなるが、同じ音楽を繰り返す回数は減ることになり、《小さな糸紡ぎ娘》K531 と《春への憧れ》K596 は 4 行 10 詩節の歌詞が 8 行 5 楽節の音楽となり、《戦場への門出に Lied beim Auszug in das Feld》K552 は 4 行 18 詩節の歌詞が 8 行 9 楽節の音楽となっている。もっとも、《満足》

9 ハイドンとベートーヴェンの場合、ドイツ語以外の言語による歌曲も多く、更に、民謡編曲も多数行っているが、オリジナルなドイツ語歌曲に限定して考える。

K473 および《おお、神の子羊》K343=336c はもともと 4 行 4 詩節の歌詞であったので、繰り返しを減らすという効果は限られている。

モーツァルトは少ない行数に作曲することを好まなかったと考えることもできる。彼は 12 曲の歌詞として 4 行詩を選んでいるが、その内の 6 曲において 2 重連節の扱いがされているのである。残る 6 曲の内半数の 3 曲は通作されているため、詩節の持つ意味はさほど大きくなく、4 行詩をそのまま有節形式によって作曲しているのは、いずれも 1781 年までに作曲した《ヨハネ・ロッジの式典に》K148=125h、《我が慰めであれ》K391=340b、《涙しつづ我が道に》K390=340c の 3 曲に限られている。つま、モーツァルトはより大きな音楽を作るために、2 重連節の扱いによって長い詩節を形成したと考えることもできる。

モーツァルトの場合、2 重連節の扱いによる各楽節の前半の詩節（奇数詩節）と後半の詩節（偶数詩節）に対して、異なる音楽を与えることが通例である。例えば《満足》K473 では、8 分の 6 拍子の基本リズムが共通しているため、音楽的に似た旋律となることは当然だとしても、前後半に異なる音楽が与えられ、同じ旋律が現れることはない。このことも、モーツァルトが大きな音楽構造を志向したことを表していると考えられるだろう。唯一の例外は《春への憧れ》K596 で、第 1 詩節第 1 行、第 3 行と第 2 詩節第 3 行が同じ旋律素材によっている。

なお、《小さなフリードリヒの誕生日に Des kleinen Friedrichs Geburtstag》K529 はシャルによる 8 詩節の後にカンペによる 1 詩節を付け足したものであるが、モーツァルトはシャルによる 8 節を 2 重連節として扱っている。ここでも《春への憧れ》と同様に旋律素材の繰り返しが見られ、更に、カンペの詩による第 9 節（当然ながら、楽節としてはシャルの歌詞による部分の半分の長さとなる）は 2 重連節後半の音楽に基づき、特に、最終 2 詩行（5 小節）の音楽は全く同型となっているため、冒頭の旋律素材が曲全体を支配するという効果を上げている。

一方、《クローエに》K524 の音楽形式については、判断しかねる点がある。『ゲッティンゲン詩神年鑑 Göttinger Musenalmanach』に掲載されたヤコービの詩は 13 節からなるのだが、モーツァルトは最初の 4 節のみに音楽を付けている。しかし、13 節に対して、4 節分の音楽では割り切れず、モーツァルトは最初の 4 節だけを歌詞として選んだのかも知れないし、4 節分の音楽を（4 重連節として）繰り返し（芦川 1985）、最後の第 13 節は第 1 節の音楽で歌うとしたかったのかも知れない。NMA には全 13 節が掲載されているが、ブライトコップフによる 1799 年の全集を始め、多くの楽譜では第 4 節までだけが掲載されているし、CD 等の録音でも、歌われるのは最初の 4 節に限られる。もし、モーツァルトが 4 節だけを選んだのだとすれば、詩という文学作品の一部だけを選ぶという行為は、モーツァルトのリートに関してはこの曲のみ見られることである¹⁰。

詩節と音楽の関係については、純粹有節形式が多いこと、二重連節の扱いをする場合があることを指摘するに止め、具体的な問題については別稿に譲ることにしたい。

次に、各節を構成する詩行数を見ると、4 行詩が 41.38%、6 行詩が 27.59%、8 行詩が

24.14%となっている（5行詩、9行詩各1曲）。4行詩、6行詩、8行詩はドイツ語詩に多い、定型的な行数であり、それらを足すと93.10%ということになる。

ハイドンの場合も、4行詩が46.67%、6行詩が20.00%、8行詩が26.67%であり、それ以外には、5行詩と9行詩が各1曲という結果であった。ベートーヴェンの場合は、先にも述べたように自由詩が多いため、それぞれの割合はやや低くなるものの、4行詩が45.21%、6行詩と8行詩がいずれも13.70%となる¹¹。このように、詩節の規模で比較すると、モーツァルトとハイドンは、4行、6行、8行の詩節がほぼ93%を占め、その傾向には共通点が見られる。

さて、詩節数、詩行数と詩人の関係、あるいは詩の内容との関係について考えても、顕著な特徴は見出せないが、ヘルメスによる3曲はいずれも4詩節であること（詩行数は4行2曲と6行1曲）、ヴァイセも4詩節3曲（4詩行、6詩行、8詩行各1曲）と3詩節1曲（8詩行）であり、或る程度のみとまりを見せていることを指摘しておきたい。

なお、詩節数と詩行数の間には、今回の調査の限り、顕著な相関は見出せなかった。

5. 詩の選択（4）：律格¹²

ドイツ語詩の第一の特徴は、音節（母音）の強弱に基づく規則的なリズムである。これは、ミネザング等、古高ドイツ語の時代から引き継いできたことではあるが、オーピッツ Martin Opitz(1597-1639)の『ドイツ詩学 Das Buch von der deutschen Poeterey』(1624)および『ドイツ語詩集 Teutsche Poemata』(1624)によって再認識され、ゴットシェート、更にはゲーテへと受け継がれていった大原則と考えて良い（藤本他 1977, 54-64, 71-78, 90-97）。

詩文と限らず、ドイツ語には強いアクセントのある音節（強拍、揚格 Hebung）とアクセントのない音節（弱拍、抑格 Senkung）があり、特に韻文の場合は、これらが規則的に繰り返される。その際、アクセントのある音節が目安となることは言うまでもない。これを「詩脚」（強拍＝揚格と弱拍＝抑格を組み合わせたりリズムの単位）と呼んでいる¹³。

10 一般的に言えば、作曲に当たって、長い詩の一部だけを選ぶということは、決して珍しいことではない。例えばシューベルトは《様々な姿の恋人 Lebhäber in allen Gestalten》D558を作る際に、ゲーテの全9節の詩から、第1から第3節と第9節を選んでる。あるいは《耽溺 Versunken》D715の場合は、全16行の内、最後の2行を用いていない。

11 ベートーヴェンの場合、先にも挙げた自由詩が多いこと以外に、3行（5.48%）、5行（5.48%）、7行（4.11%）という奇数行詩が目立つこと、9行以上の長い詩節が目立つこと（12.33%）が特徴として挙げられよう。

12 日本では韻律という言葉を用いることが多いが、これは適切ではない。韻とは、母音・子音の同一性／近似性に基づく音色の規則であり、律とは、以下に示すように語音の強弱によって成立する言語リズムのことである。これらを区別して扱うために、ここでは後者に対して「律格」という言葉を用いた。

13 ここで言っているアクセントがある／アクセントがないという違いは、辞書に示されているような、単語の中での音節の強度とは必ずしも一致しないということに注意すべきである。単語の中でアクセントのある音節が弱く読まれることは滅多にないが、逆の場合、単語の中ではアクセントが置かれていないが、詩の読みとしてはアクセントが置かれ、強拍（揚格 Hebung）となるという現象は、しばしば見られる。

繰り返しのパターン（詩脚、律格）は主に4種類考えられている。最初の2種類はアクセントのある強拍（揚格）から始まるもので、弱拍（抑格）を1つ従える「トロヘウス Trohäus」（強弱格）と、弱拍（抑格）を2つ従える「ダクテュロス Daktylus」（強弱弱格）に分けられる。後の2種類は強拍（揚格）の前に弱拍（抑格）が置かれ、先行する弱拍（抑格）が1つの「ヤンブス Jambus」（弱強格）と弱拍（抑格）が2つの「アナペスト Anapäst」（弱弱強格）に分けられる¹⁴。

韻文においては、上記4種類のパターン（律格）から1種類が選択され、それが規則的に繰り返されることによって、言語リズムが発生する。多くの場合、全ての詩行は同一の律格によるが、行によって詩脚数が異なることもあり（当然ながら規則性が認められるはずであり、最も多いのは、偶数詩脚行と、それよりも1詩脚少ない奇数詩脚行の組み合わせであるが、必ずしもこの限りではない）、あるいは、行末が弱拍（抑格）で終わる行（女性終止 weibliche Ende）と強拍（揚格）で終わる行（男性終止 männliche Ende）が交替する場合もある。

更に、ドイツ語詩の場合は、強拍（揚格）を中心に考えるため、強拍（揚格）に挟まれる弱拍（抑格）の数は、増減することがある。民謡詩では特に、弱拍（抑格）数の自由度が高いといえそうだが、その場合でも、詩脚／強拍（揚格）を読むスピードは一定であり、本来、1つの弱拍（抑格）が入るべき場所に2つの弱拍（抑格）が入った場合は、その長さが2等分される（逆もまた同じ）。つまり、ゲーテの《魔王》第1節第1行で説明するならば、〈Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? 夜、風の中で馬を駆るのは誰か?〉は、

Wer réi- tet so spät durch Nácht und Wínd?

ではなく、

Wer réi- -tet so spät durch Nácht und Wínd?

と読むことになる。

このような弱拍（抑格）数の自由度ため、ヤンブス系の詩行では、強拍（揚格）の間に2つの弱拍（抑格）が挟まり、あたかも、2つの弱拍（抑格）によって強拍（揚格）が挟まれている（弱強弱格）ように見える場合があり、「アンフィブラッハ Amphibrachys」という第5の律格を立てることもある。

さて、以上のようなドイツ詩の原則に従って、モーツァルトの歌詞選択を分析すると、どのような傾向が浮かび上がってくるのだろうか。

14 ドイツ詩法では、強拍（揚格）が連続することは想定していない。また、弱拍（抑格）が3つ以上繋がる時、そこに強弱の差が生じると考えられるため、弱拍（抑格）の数は2つまでとして問題がない。また、後にも示すように、トロヘウスとダクテュロスの混合、あるいはヤンブスとアナペストとの混合は珍しくないが、アウフタクトのないトロヘウス系と、アウフタクトを持つヤンブス系の混合は、やや珍しいと言える。

モーツァルトが選んだ律格の80%近くはヤンプスであった。この結果は、或る程度納得がいく。ドイツ語では、動詞や名詞が文頭（行頭）に来ることは少なく、文頭には冠詞や前置詞が置かれることが多い。もちろん、冠詞や前置詞であってもアクセントを持つ場合もあるが、多くの場合は、続く名詞にアクセントが置かれ、冠詞や前置詞は弱く読まれる、つまり弱拍（抑格）となることが多いのである。従って、ドイツ詩の多くがヤンプスの律格を持つこと、そして、モーツァルトが選んだ歌詞もヤンプスが多いということは納得できる。ヤンプスの中でも、4詩脚（3詩脚との交替を含む）が14編（48.28%）と最も多く、3詩脚は5編（17.24%）、5詩脚及び6詩脚以上（6詩脚以上の場合、いずれも様々な詩脚数の混合）が各2編（6.90%）であった。ヤンプス5詩脚の詩は、後にワーグナー Richard Wagner (1813-83) をして「作曲不能」とまで言わせたものであり、その数が少ないことも頷ける（ワーグナー 1993, 366-369）。

これに対して、トロハウスは4編（13.79%）であり、4詩脚が3編、5詩脚が1編であった。また、各強拍の間に常に2つの弱拍が置かれているため、アンフィブラッハと判定される詩が1編、トロハウスとヤンプスの混合詩が1編発見できた。

ここで再びハイドン、ベートーヴェンと比較することにしよう。ハイドンの場合、やはり最も多いのはヤンプス（18編、60.00%）であるが、トロハウスが9編（30.00%）を占め、アンフィブラッハ（2編、6.67%）とダクテュロス（1編、3.33%）も見られる。ベートーヴェンの場合も、ヤンプス（43編、58.90%）が最も多く、トロハウスも24.66%（18編）を占めている。そして、アンフィブラッハ（5編、6.85%）とダクテュロス（2編、2.74%）に混ざって、自由律（5編、6.85%）の詩が認められる。ハイドンとベートーヴェンの比率がほぼ同じであることから考えても、モーツァルトの場合はヤンプスの割合が高く、一方で、ダクテュロスを全く用いていないという特徴が見て取れる。

更に、律格と創作時期、詩人、詩の内容、詩節数・詩行数との相関についても考察を試みたが、有意差を見つけることはできなかった。

6. 詩の選択（5）：押韻

韻律のもう一つの柱である押韻法についても考えることにしたい。韻とは、韻文中での音の同一性／類似性による技巧であるが、顕著なのは「頭韻 Stabreim」と「脚韻 Endreim, Reim」の2種である。この内、頭韻が用いられることは必ずしも多くなく、モーツァルトが用いた歌詞からも、発見できなかった。

これに対して、脚韻は Reim という言葉が脚韻の意味も持つことからわかるように、韻の中でも最もよく用いられる技巧であり、モーツァルトが用いた全ての歌詞においても、脚韻の使用が認められる。

ドイツ詩学における脚韻は、行末のアクセントのある強拍母音と、それに続く一連の子音お

および弱拍母音の音が共通であるか、あるいは類似しているかということの意味している。ここで言う同一性の範囲は、場合によって曖昧なものとなる。完全に一致する場合も多いが、近似している場合も、「不純韻」として認められる。不純韻の範囲を何処まで広げるかということに関しては、詩人によって異なり、詳述することができない。

更に、韻の踏み方にも3通りが存在すると考えられる。これを4行詩で説明するならば、A A B Bと2行ずつが対となる「対韻」、A B A Bと交替する「交韻」、A B B Aと外側の2行が内側の2行を包み込む「包韻」である。また、律格のところの説明した男性終止、女性終止に対応し、「男性韻」と「女性韻」が存在する。

先にも述べたように、モーツァルトが用いた全ての詩において、押韻が見られる。それを整理すると以下ようになる。

まず、交韻を用いる比率が圧倒的に高く、29曲中19曲において、交韻（4行詩の場合と8行詩の場合を含む）、あるいは交韻+2行（最後の2行が韻を踏み、A B A B C Cとなる）となっているという特徴がある。

これに対して、対韻、包韻が使われる比率は極めて低い。対韻と見なし得るのは《エジプトから出て》K343=336c（A A B B×=×は韻を踏んでいないことを示す）、《魔術師》K472（A A B B C C）、《老婆》K517（A A B B A A C C A A）の3曲、包韻と見なし得るのは《ひめごと》K518（A B B A C D D C）、《ルーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき》K520（A ×× A）、《偽りの世界》K474（A B A B C D D C）の後半4行の3曲に過ぎない（各10.34%）¹⁵。

これらについて、再びハイドン、ベートーヴェンと比較すると、包韻はこれら2人も用いることの少ないことがわかる。ベートーヴェンは73曲中5曲に過ぎず（6.85%）、ハイドンにいたっては30曲中1曲に過ぎない（3.33%）。従って、モーツァルトの比率を特に低いとする理由はなさそうだ。

一方、対韻をベートーヴェンが用いることは73曲中9曲（12.33%）であり、モーツァルトとさほど大きな開きはないが、ハイドンの場合30曲中10曲（33.33%）を数え、はっきりとした違いを見せている。

モーツァルトがなぜ対韻、あるいは包韻を踏んでいる詩を用いることが少なかったのか、その理由は判らない。あるいは、ドイツ語詩全体の中で、対韻および包韻自体が少ないのだろうか。この点については今後の課題としたい¹⁶。

ところで、音楽リズムに直接置き換えることが可能な律格ならいざ知らず、音韻／音色の同一性は音楽への変換が難しいと考えられ、押韻について考察を加える必要は無いという意見もあろう。そこで、詩の押韻と旋律形成の関連性について、簡単に見ておきたい。

15 以下の5曲では、特殊な韻の踏み方をしている。
《いかに私は不幸か》K147=125g（A A B C C B）、《おいで、いとしいツィターよ》K351=367b（A B C A B C）、
《偽りの世界》K474（A B A B C D D C）、《すみれ》K476（A A × B B ×）、《別れの歌》K519（× A A B C C × B）

例えばデュルは『声楽曲の作曲原理』の中でシューベルトの〈道しるべ〉(《冬の旅》第20曲 op.89, 20 D911, 20) を例に挙げ、押韻が旋律形成に影響を与え得ることを示している(デュル 2009, 24)。同じように見てみると、モーツァルトにおいても、韻を踏んでいる箇所と同様の音型を当てはめている例は、《結社員の旅 Lied zur Gesellenreise》K468 を始めとして多数発見できる¹⁷。それらは、音楽的な思考の結果、つまりA - B - A' - Cといったような、リート形式から引き出されるものであって、モーツァルトによる押韻の表現ではないと考えることも可能だろうが、音楽的押韻表現の可能性があることを指摘しておきたい。

次に、終止型に注目することにしよう。一般に、ドイツ詩においては男性韻が用いられることが多く、特に詩節最終行は男性韻を踏むことが多い。事実、モーツァルトの場合も、全行が男性韻を踏む《魔術師》K472 (A A B B C C)、《満足》K349=367a (A B A B C C)、《自由の歌》K506 (A B A B C C) を始めとし、彼が用いた詩で踏まれている韻の過半は男性韻となっている。

ところが、詩節最終行に注目すると、女性韻を踏んでいる割合が高いことがわかる¹⁸。モーツァルトが女性韻で詩節を終える歌詞を用いた比率は31.03%となり、ハイドンの16.67% (30曲中5曲)、ベートーヴェンの13.70% (73曲中10曲) よりもかなり高い。つまり、むしろ女性韻を好んだのではないかと考えられる。

ただし、詩の選択における女性終止の好みと、音楽的傾向にはさほど関連性がないようにも思われる。モーツァルトの場合、音楽が女性終止によって終わる曲、つまり最終音 Ultima よりも、それに先行する音 Penultima、あるいは更に前の音 Antipenultima の方が強い(アクセントを持っている)と判断される終止形は、全29曲のリート中、5曲(約17%)であるが、その中で詩と音楽の両方とも女性終止となっているのは《いかに私は不幸か》K147=125g だけ

16 時代も違い、限られた調査なので直接の比較対象とはならないが、ハイネ Heinrich Heine(1797-1856) の『歌の本 Buch der Lieder』から《抒情挿曲 Lyrisches Intermezzo》全65編、《帰郷 Die Heimkehr》全88編について調べたところ、交韻が圧倒的に多いことが確認できた。一方、対韻は全調査対象の153編中15編(9.80%)、包韻は7編(4.58%)であった。しかし、同じハイネの、しかも比較的近い時期に書かれた詩でありながら、《帰郷》では対韻と包韻がほぼ同数であるのに対し、《抒情挿曲》では対韻が包韻の約5倍という違いを見せている。

17 押韻に対して同系の音型が用いられているため、音楽的な韻と見なし得る箇所を持っている曲は、《おいで、いとしいツィターよ》K351 (第2行と第5行)、《結社員の旅》K468 (第1行と第3行)、《すみれ》K476 (第1節第1行と第2行、第2節第4行と第5行)、《老婆》K517 (第3行と第4行)、《クローエに》K524 (第1・3節第1行と第3行)、《夢の姿》K530 (第2行、第4行、第6行と第8行=第1節では同じ韻)、《小さな糸紡ぎ娘》K531 (第1行と第3行、第2節第3行=2重連節となっている第7行も同型)、《春への憧れ》K596 (第1行と第3行、第2行と第4行)、《春》K597 (第1行と第3行) の9曲である。

18 詩節最終行が女性韻を踏んでいる詩は以下の9曲である。《いかに私は不幸か》K147=125g (A A B C C B=男女男女男女)、《我が慰めであれ》K391=340b (A B A B=男女男女)、《満足》K473 (A B A B=男女男女)、《偽りの世界》K474 (A B A B C D D C=女男女男女男女)、《エジプトから出て》K343=336c (A A B B ×=女女男女男女)、《ひめごと》K518 (A B B A C D D C=男女女男女男女)、《夢の姿》K530 (A B A B A B A B=男女男女男女男女)、《小さな糸紡ぎ娘》K531 (A B A B=男女男女)、《戦場への門出に》K552 (A B A B=男女男女)

であった。ところが、ベートーヴェンの場合は20曲(27.38%)について、ハイドンの場合は12曲(40.00%)について、女性終止の音楽となっている。つまり、詩の選択においては女性終止を好んだと見なされるモーツァルトは、音楽については女性終止を用いる率が低く、逆に、詩の選択においては女性終止への傾向を示していないハイドンとベートーヴェンは、音楽に関しては女性終止を多用しているということになる¹⁹。

なお、これら押韻法について判明した事柄についても、モーツァルトの創作時期、あるいは詩の内容との有意な相関を見出すことができなかった。

7. 言葉の扱い(1): 追加と変更

以上、モーツァルトが選択した歌詞の、文学的、言語的特徴について見てきたわけだが、今度は、それらの詩をモーツァルトがどのように扱ったのかという点に注目したい。その最初として、モーツァルトが原詩に手を加えていないか、言葉を変更したり、付け加えたりはしていないかということに注目する。

この場合、細かくは綴り方の微細な違い、ピリオドやコンマなど、句読記号の種類と位置、省略符号の有無まで比較の対象とするべきであり、歌詞出典と精密に比較することが必要となる。作曲家自身がいかなる出典からその詩を知り得たのか、何が底本なのかということを考えなければならないわけである。本来ならば、本稿においても底本との比較を行うべきところではあるが、既にバーリンがNMAの校訂報告書において詳述していることでもあるので、ここではその必要性を指摘するに留める²⁰。

さて、モーツァルトが原詩の言葉を変更したり、追加している曲は全部で4曲ある。その多くは、次節で触れる言葉の反復と関連するものであるが、ここでは、変更・追加だけに焦点を絞ることにしよう。

1772年に作曲したと推定されている《ヨハネ・ロッジの式典に》K148=125hでは、全19節が有節形式によって作曲されている。フリーメソンの式典のための音楽であるこの曲では、各節の最終行(第4行)が繰り返され、繰り返しの冒頭に〈そうだja〉という言葉が追加され

19 今回の課題から大きくはずれることになるが、音楽における男性終止、女性終止の割合をみると興味深いことがわかる。モーツァルト、ハイドン、ベートーヴェンのピアノソナタについて比較すると、モーツァルトは全19曲(56楽章)中18曲(28楽章)が女性終止となっており、主に第2楽章が女性終止で終わることが多いのに対し、ベートーヴェンは全32曲(101楽章)中16曲(28楽章)に過ぎず、際だった違いを見せている。ハイドンの場合はやはり第2楽章で用いられることが多く、62曲中18曲であった。ソナタにおける女性終止のあり方が特殊なのか、リートにおける女性終止のあり方が特殊なのかという点については、今後の課題としたい。

20 バーリンに基づいて、原詩と言葉そのものが異なっているが、恐らくモーツァルトの錯誤であろうと考えられている2点だけを指摘しておく。《すみれ》K476第3節第4行の冒頭語句では、本来"Es"であったものが、"Und"に変わっている。また、《老婆》K517第1節第2行の2番目の語句は、本来"noch"であるが、"das"に変わっている(このフレーズは繰り返されるので、音楽的には2箇所が関わる)。

ている。この最終フレーズには「合唱 Coro」と書かれており、当時の集団歌の習慣に従って、独唱によってリードされた後に、合唱がリフレインを歌うという形となっている。その冒頭に、かけ声を付け加えたと考えられるだろう。

1785年6月8日に作曲された《すみれ》K476における言葉の追加はよく知られている。前述のように（註20）、この曲には誤謬と見られる言葉の違いも存在するが、重要なのは詩の末尾にモーツァルトが付け加えた〈可哀相なすみれ！ Das arme Veilchen! /それは愛らしいすみれだった。es war ein herzigs Veilchen.〉の語句であろう。これらは明らかにモーツァルトが付け足したものであるが、厳密に言うならば、前半は第3節第3行末尾、後半は第1節第3行の繰り返しに過ぎない。モーツァルトもある程度それを意識していたと考えられ、レチタティーヴォ的に歌われる前半は第3節第3行とまったく異なる音楽となっているが、再び歌に戻る後半については、最初にその言葉が現れる第1節第3行と全く同じ音楽を付けている。

モーツァルトのリートの中で、言葉の変更が最も多いのは1787年5月23日に作られた《別れの歌》K519である。全18節からなるこの詩に対してモーツァルトは、最初の15節を純粋な有節形式（音楽が1節分のみ書かれ、第2節から第15節までの歌詞が別書きされている）とし、第16節、第17節は大幅な変奏、第18節で最初の音楽に戻るが、後半を拡大してコーダを形成している。

言葉の（明らかに意図的な）変更は有節部分と第18節に見られる。有節形式の第1節から第15節において、第7行第2詩脚と第8行〈恐らく永遠に Vielleicht auf ewig /ルイーザは私を忘れてしまうだろう！ Vergißt Luisa mich!〉（この歌詞は、第17節を除く全ての詩節で用いられている）を反復し、反復に当たっては人名"Luisa"を人称代名詞の"sie"に変更している。同様の変更は、第18節第8行にも見られる。ここでは"Vielleicht auf ewig"という言葉が用いられていないため、"Vergißt Luisa mich!"だけが5回反復され、その3回目以降は"Luisa"を"sie"に変更している。"Luisa"から"sie"へ変更によって詩脚が一つ少なくなり、そのお陰で、畳みかけるような表現が可能になったと考えることができるだろう²¹。

一方、第18節ではもう1箇所、第6行〈私は真夜中にやって来て Komm' ich zur Geisterstunde.〉と第7行〈自ら警告することだろう Mich warnend anzuzeigen.〉を繋いで反復し、繰り返す際には〈私は自ら警告しに来るだろう Komm' ich mich warnend anzuzeigen.〉と言言葉を省略している。ここでも〈真夜中に zur Geisterstunde〉が省略されることによって、畳みかける表現が実現している。

1787年6月24日に作曲した《夕べの想い》K523にも反復の際の言葉の省略（切り詰め）が見られる。通作的に作られた第6節において、第3行〈おお、それ（涙）は私の髪飾りの中で O sie wird in meinem Diadame /その時、最も美しい真珠となるだろう Dann die schönste

21 "Vielleicht auf ewig / Vergißt Luisa mich!"という言葉は第16節にも用いられているが、ここでは反復・変更の対象となっていない。

Perle sein.)を繋げて3回反復し、2回目は〈一番美しい die schönste)を更に3回繰り返すのに対し、3回目の反復では、〈私の髪飾りの中でも／その時 in meinem Diademe / Dann)を省略して切り詰め、〈それは一番美しい真珠となる sie wird die schönste Perle sein.)と繰り返している。

8. 言葉の扱い(2): 繰り返し

既に前節でも多少触れたことではあるが、詩を扱うにあたって、幾つかの言葉を繰り返すことがしばしば行われる。詩節全体の繰り返しという最も規模の大きなものから、単語、場合によって単語の一部といった規模の小さな繰り返しまで様々であり、また、繰り返される回数も多様である。

モーツァルトの場合、詩節全体を繰り返すというものは見られず、最も規模の大きな繰り返しは、詩行単位の繰り返しであろう。中でも規模の大きな、複数行に跨る繰り返しは、3曲において行われている。

《別れの歌》K519における有節部分第7行第2詩脚と第8行、第18節第6行と第7行の反復、《夕べの想い》K523における第6節第3行と第4行の反復については既に前節において述べた。また、1787年6月24日に作曲された《クローエに》K524においても、第4節第3行以降は2回繰り返され、その中で、各語句が何度も反復されている。

詩行1行を繰り返すことは、上の3曲も含めて、13曲において行われている。繰り返す際の音楽に注目すると、《ヨハネ・ロッジの式典に》K148=125h(前述のように、"ja"が追加されている)、《偽りの世界》K474(第8行)、《老婆》K517(モットーといえる第1行目・第9行目)、《別れの歌》K519(第18節第8行)、《小さな糸紡ぎ娘》K531(第2節第4行)ではほぼ同一の旋律が充てられており、《自由の歌》K506でも第6行を3回反復する内、2回目と3回目はほぼ同じ旋律となっている。また、《別れの歌》K519の第17節第1行(第35小節から第39小節)や《ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき》K520の第1節第3行(第4小節から第5小節)では、ゼクウェンツを形成している。

この点で興味深いのは《おいで、いとしいツィターよ》K351=367bであろう。この曲の場合は第6行(冒頭の弱拍をカット)を反復しているが、詩行と音楽フレーズが一致しておらず、歌詞としては繰り返しているにもかかわらず、音楽的な繰り返しとはズレを生じている。

これに対して、《歡喜によせて》K53=47e(第4行、第8行)、《いかに私は不幸か》K147=125g(第6行)、《エジプトから出て》K343=336c(第5行)、《老婆》K517(第2行)、《ルイーゼが不実な恋人の手紙を焼いたとき》K520(第3節第4行)、《夕べの想い》K523(第5節第4行)、《クローエに》K524(第4節第2行)では、歌詞は反復していても、異なる旋律が充てられている。

より細かな、句や単語の繰り返しは、モーツァルトの場合さほど多くなく、4曲において見

られる。しかし、単語の繰り返しが行われている曲においては、一カ所に留まることなく、多くの言葉が繰り返されているという特徴を持っている。

《すみれ》K476においては、第1節第6行冒頭の〈こちらへ Daher〉、第2節第6行冒頭の〈ああ、ほんの Ach nur〉、第3節第6行冒頭の〈彼女のせいで durch sie〉が反復され、特に後の2箇所では、ゼクウェンツ的な高まりを形成している。

《別れの歌》K519は詩自体がモットー的な言葉の繰り返しを多数含んでいる。有節の第7行第1詩脚は全詩節において〈そしてお前は？ Und du?〉となっており、これを反復してゼクウェンツを形成している。また、第18節第8行第2詩脚の〈ルイーザ Luisa〉も反復されている。

《夕べの想い》K523では、第5節第4行〈優しく私を見下ろしておくれ Sieh' dann sanft auf mich herab〉全体が反復されるに先立って、第1・第2詩脚〈優しく見下ろしておくれ Sieh' dann sanft〉が反復されている。この曲の第6節については、既に述べた。

《クローエに》K524第2節第4行後半2詩脚〈僕の腕の中で in meine Arm!〉が3回反復され、第4節第3行以降は何度も反復して拡大されている。中でも目立つのは、〈疲れ果てて ermattet〉と〈君の横で neben dir〉が6回も繰り返されることであろう²²。

更に細かな、語の一部を繰り返す、言い淀むような表現はモーツァルトのリートからは見出せなかった。

音楽曲における歌詞の繰り返しについては、ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-90)が興味深いことを述べている。彼は『調和概論』IV部33章に「メロディに歌詞を付けるための10の規則」を挙げ、その規則8として、テキストを繰り返すことはできるが、個々の言葉や単語は、意味が完結していない場合は繰り返すべきでないと言う。更に、頻繁な繰り返しも禁止の対象であると説明している(デュル 2009, 299-300)。もちろん、ルネサンス末期にザルリーノが掲げた規則が、そのままモーツァルトに当てはまるなどと考える必要はなかろう。しかし、モーツァルトの繰り返しも、意味が完結した部分について行われており、ザルリーノの規則がまだ有効であったことを推測させる。一方で、《クローエに》の繰り返しは「頻繁」ではあるが、表現上の意図を読みとることができるであろう。

9. おわりに

従来のリート研究は、音楽形式や器楽伴奏部の分析、歌詞の意味と音楽の関連性についての分析が主体をなしており、詩そのものについて、特に詩の言語的性格についての考察が必ずしも十分には行われてこなかったように思う。そこで本稿では、モーツァルトのリートを総合的に研究する第一歩として、彼が歌詞として選択する詩の傾向、それも、詩人や意味内容の分析

22 《クローエに》の繰り返しについては、礪山雅による解釈が興味深い(礪山 2000, 126-129)。

だけではなく、詩形式そのものについての分析を行い、更に、モーツァルトの詩を扱う態度、言葉の変更や反復に焦点を当てたわけである。

そこで、詩人の選択、詩の概要、詩節数と各節の行数、律格、押韻法、作曲家による言葉の変更、歌詞の繰り返しの7つの観点から詩を分析し、その結果、以下の7点を明らかにすることができた。

1. 彼の歌詞選択に計画性は見られないが、当時のウィーンで人気があった詩を選んでいる。
2. 後半生に向かって、より長い詩を選ぶ傾向がある。
3. 大きな音楽を目指して、2節を一纏めとした音楽（2重連節）を作ることがある。
4. ヤンプス4詩脚で交韻の詩を好み、押韻を音楽的に表現した可能性がある。
5. 他の作曲家に比べて女性終止の詩を用いる傾向が高い。
6. 歌詞の変更は、反復に当たって簡潔な言い回しにし、畳みかけるような表現を目指すために行っていると思われる。
7. 歌詞の繰り返しは、意味の完結した言葉のまとまりを単位としているが、場合によって、頻繁な繰り返しを用いる場合がある。

以上の諸点、その一部は従来から知られていたことではあっても、多くは、これまでは知られておらず、中には、モーツァルトの全作品を見直す契機へと発展する可能性を持ったものも含まれているように思う。それと同時に、上に示した観点が、歌曲の歌詞を研究するための一つのモデルとなることを期待したい。

本稿では詩に焦点を当てたため、詩と音楽の関係については、制限枚数の関係もあり、最小限に止めざるを得なかったが、当然ながら、歌詞と音楽がどのように関連しているのかということ、音楽の面からも探求しなければならない。この課題については、別稿『モーツァルトのドイツ語リートにおける言語リズムの研究』（村田2010）に譲ることとしたい。

（本学教授＝音楽学担当）

文献表

ANSION, M. u. SCHLAFFENBERG, I. 1920 "Das Wiener Lied von 1778 bis Mozarts Tod"(DTÖ XXVII/2 =54), Wien (Abdruck: Graz 1960).

芦川紀子 1985 「モーツァルトの『リート』研究」『洗足論叢』14、137-155 頁

BALLIN, Ernst August (Hg.) 1963 "Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Lieder" (NMA III 8), Salzburg.

BALLIN, Ernst August (Hg.) 1963 "Wolfgang Amadeus Mozart. Sämtliche Lieder (Kritische Berichte)" (NMA III 8), Salzburg.

BALLIN, Ernst August 1984 "Das Wort-Ton-Verhältnis in den Klavierbegleiteten Liedern W.A.Mozarts", Kassel u.a.

- ブロム, エリック (田崎訳) 1989 『モーツァルト』 東京: 泰流社
- F.A. Brockhaus Mannheim (Firm) c1996-c1999. "Brockhaus, Die Enzyklopadie" 20. Aufl., Leipzig.
- デュル, ヴァルター (村田訳) 2009 『声楽曲の作曲原理』 東京: 音楽之友社
- 海老沢敏・吉田泰輔 (監修) 1991 『モーツァルト事典』 東京: 東京書籍
- 海老沢敏 1993 「声音の花園を逍遙する」 『モーツァルト全集 15』 (海老沢他編) 東京: 小学館、
12-68 頁
- EVERETT, Walter 1992 "Text-Painting in Mozart's Three "Lieder" (K596-598) of 14 January 1791",
"Mozart-Jahrbuch" 1991, S.201-205.
- 藤本淳雄他 1977 『ドイツ文学史』 東京: 東京大学出版会
- 礪山雅 2000 『モーツァルト＝二つの顔』 (講談社選書メチエ 182) 東京: 講談社
- KONRAD, Ulrich 1990 'Zu Mozarts Lied "Die Verschweigung" KV518', "Mozart-Jahrbuch" 1989/90,
S.99-113.
- KONRAD, Ulrich 2005 "Mozart-Werkverzeichnis", Kassel u.a.
- ランドン, ロビンス編 (海老沢監訳) 1996 『モーツァルト大事典』 東京: 平凡社
- MOSER, Hans Joachim 1937/1968 "Das deutsche Lied seit Mozart", Berlin / Tutzing.
- MOZART, Wolfgang Amadeus 1799 "XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte", Leipzig =
Neudruck: hrsg.v. Ulrich Leisinger "W.A.Mozart 30 Lieder", Stuttgart 2006.
- ミュールベルガー, ヨーゼフ (国安訳) 1975 「モーツァルトと文芸」 『モーツァルトの諸相 (下)
＝モーツァルト叢書 7』 東京: 音楽之友社、541-573 頁
- 村田千尋 1982 「音楽的朗誦の概念の成立」 『音楽学』 XXVIII, 2, S.156-172
- 村田千尋 1983 「伴奏の成立」 『音楽学』 XXIX, 2, S.171-185
- 村田千尋 1984 「有節と通作」 『音楽学』 XXX, 2, S.145-160
- 村田千尋 1985 「芸術リート」 『音楽学』 XXXI, 1, S.52-65
- 村田千尋 1997 『シューベルトのリート』 東京: 音楽之友社
- 村田千尋 2010(予) 「モーツァルトのドイツ語リートにおける言語リズムの研究」
『海老沢敏先生傘寿記念論文集』 東京: 音楽之友社
- ネットウル, パウル (藤本訳) 1975 「歌曲」 『モーツァルトの諸相 (下) =モーツァルト叢書 7』
東京: 音楽之友社、347-383 頁
- ニメーチェク, フランツ (高野訳) 1992 「ヴォルフガング・ゴットリーブ・モーツァルトの生
涯」 『最初期のモーツァルト伝＝モーツァルト叢書 18』 東京: 音楽之友社、31-153 頁
- 大崎滋生 1993 『楽譜の文化史』 東京: 音楽之友社
- REVERS, Peter 2006 'Lieder mit Klavier- und Mandolinen-Begleitung', "Das Mozart-Handbuch"
(hrsg.v. G.Gruber), IV, S.501-516.
- SALMEN, Walter 1963 "Johann Friedrich Reichardt" Freiburg u.a.
- ザスロー, ニール編 (森監訳) 2006 『モーツァルト全作品事典』 東京: 音楽之友社

- シンチンゲル, ロベルト他 1972 『現代独和辞典』 東京：三修社 S.1294-1306
- シュトルツ, ゲールハルト (坂田訳) 1978 『詩とリズム』 福岡：九州大学出版会
- 田辺秀樹 1991 「詩人モーツァルト」『モーツァルト』(海老沢他編) 東京：岩波書店、
I、131-160 頁
- VAN REIJEN, Paul 1972 'Mozarts Lied "An Chloe"', "Acta Mozartiana" XIX3-4, S.60-70.
- VIERHAUS, Rudolf 2005-2008 "Deutsche Biographische Enzyklopädie" (DBE) 2., überarb. und erw.
Ausg., München.
- ワーグナー, リヒャルト (杉谷他訳) 1993 『オペラとドラマ (ワーグナー著作集：第3巻)』
東京：第三文明社、S.366-369
- 渡辺護 1997 『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社
- ヴィオーラ, ヴァルター (石井訳) 1973 『ドイツ・リート of の歴史と美学』 東京：音楽之友社
- 山口四郎 1982 『ドイツ詩を読む人のために』 東京：郁文堂

モーツァルトによるドイツ語歌曲一覧

Köchel	曲名		作曲年	小節数	形式(節数) ¹⁾	初版/初期出版譜 備考・特記事項	新全集NMA 事項
	詩人	律格 ²⁾					
53=43b,47c	An die Freude J.P.Uz	8T4	1768 F 2/4 Mäßig	40	rein-strophisch (7)	1768 Gräffer	III /8, S.2
147=125g	Wie unglücklich bin ich mit unbekannt	T4J3	1772 F 4/4	15	1 Stroph		III /8, S.4
148=125h	Auf die feierliche Johannisloge L.F.Lenz	4J5	1772 D 3/4 Langsam	20	rein-strophisch (19)	mit Chor	III /8, S.4
349=367a	Die Zufriedenheit J.M.Müller	6J4/3	1780-81 G 6/8 Mäßig	14	rein-strophisch (6)	1799 Breitkopf Orig. Mandolin	III /8, S.12, 13
351=367b	Komm, liebe Zither, komm unbekannt	6J3/4	1780-81 C 6/8	23	rein-strophisch (2)	Mandolin = 2 Systeme ³⁾	III /8, S.14
392=340a	Verdankt sei es dem Glanz der Großen J.T.Hermes	6J4	1781-82 F 2/2 Gleichgültig und zufrieden	17	rein-strophisch (4)	1799 Breitkopf	III /8, S.15
391=340b	Sei du mein Trost J.T.Hermes	4J5/4	1781-82 B 3/4 Traurig, doch gelassen	13	rein-strophisch (4)	1799 Breitkopf	III /8, S.16
390=340c	Ich würd' auf meinem Pfad J.T.Hermes	4J4	1781-82 d 2/4 Mäßig gehend	15	rein-strophisch (4)	1799 Breitkopf	III /8, S.17
468	Lied zur Gesellenreise J.F.v.Ratschky	6T4	26.März 1785 B 2/2 Largo (Andantino?)	28	rein-strophisch (3)	1799 Breitkopf	III /8, S.18
472	Der Zauberer C.F.Weiß	6J4/6	7.Mai 1785 g 2/4	17	rein-strophisch (4)	1788 Schrammel / 1799 Breitkopf	III /8, S.20
473	Die Zufriedenheit C.F.Weiß	4J4/3	7.Mai 1785 B 6/8	30	rein-strophisch (4)	1799 Breitkopf doppelstroph ⁴⁾	III /8, S.22
474	Die betrogene Welt C.F.Weiß	8J4/3	7.Mai 1785 G 2/4	30	rein-strophisch (3)	1788 Schrammel / 1799 Breitkopf	III /8, S.24
476	Das Veilchen J.W.v.Goethe	6J4/3	8.Juni 1785 G 2/4 Allegretto	65	durchkomponiert (3)	1789 Artaria / 1799 Breitkopf	III /8, S.26

Köchel	曲名		作曲年	小節数	形式(節数) ¹⁾	初版/初期出版譜	新全集NMA
	詩人	律格 ²⁾					
506	Lied der Freiheit		1785	17	rein-strophisch (4)	1785 Wuchere = Wiener Musenalmanach	III /8, S.28
343=336c	J.A.Blumauer	6j4/3	F 2/4				
	O Gotteslamm		1787 Prag	30	rein-strophisch (4)	1788 Normalschul-Buchdruckerei	III /8, S.30
343=336c	unbekannt	4j3	F 2/2			doppelstroph ⁴⁾ Generalbaß (Zwei deutsche Kirchenlieder)	
	Als aus Ägypten		1787 Prag	32	rein-strophisch (10)	1788 Normalschul-Buchdruckerei	III /8, S.31
517	unbekannt	5j7/4/3	C 2/2			Generalbaß (Zwei deutsche Kirchenlieder)	
	Die Alte		18.Mai 1787	24	rein-strophisch (4)	1788 Schrämbel / 1799 Breitkopf	III /8, S.32
	F.v.Hagedorn	9j2/4	e 2/4		Ein bißchen aus der Nase	von jemandem ergänzt ⁵⁾	
518	Die Verschwiegung		20.Mai 1787	19	rein-strophisch (4)	1788 Schrämbel / 1799 Breitkopf	III /8, S.34
	C.F.Weiß	8j4/3	F 6/8			ergänzt von J.A.André ⁵⁾	
519	Das Lied der Trennung		23.Mai 1787	22+64	strophisch (18) 6)	1789 Artaria / 1799 Breitkopf	III /8, S.36
	K.E.K.Schmidt	8j3	f 2/4		Langsam		
520	Als Luise die Briefe verbrannte*		1787	20	durchkomponiert (3)	1799 Breitkopf	III /8, S.40
	G.v.Baumberg	4j4	c 4/4		Andante		
523	Abendempfindung an Laura		24.Juni 1787	110	durchkomponiert (6)	1789 Artaria / 1799 Breitkopf	III /8, S.42
	unbekannt (Campe?)	4T5/4	F 2/2		Andante		
524	An Chloë		24.Juni 1787	74	durchkomponiert(13)	1789 Artaria / 1799 Breitkopf	III /8, S.46
	J.G.Jacobi	4T4	Es 2/2		Allegretto	vierstroph ⁷⁾	
529	Des kleinen Friedrichs Geburtstag		6.Nov.1787	18+11	strophisch (8+1) ⁸⁾	1788 Schrämbel / 1799 Breitkopf	III /8, S.50
	J.E.FSchall/J.H.Campe 8)	4j3	F 2/4			doppelstroph ⁴⁾ / G-Clef	
530	Das Traumbild		6.Nov.1787	22	rein-strophisch (4)	1799 Breitkopf	III /8, S.52
	H.C.Hölty	8j4	Es 6/8				
531	Die kleine Spinnerin		11.Dez.1787	26	rein-strophisch (10)	1787 Schrämbel / 1799 Breitkopf	III /8, S.54
	unbekannt	4j4/3	C 2/4		Lebhaft	doppelstroph ⁴⁾	

* Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

Köchel	曲名		作曲年	小節数	形式(節数) ¹⁾	初版/初期出版譜		新全集NMA
	詩人	律格 ²⁾				備考・特記事項	備考・特記事項	
552	Lied beim Auszug in das Feld		11.Aug.1788	21	rein-strophisch (18)	1788 Schrämbel		III /8, S.56
	unbekannt		A 2/2 Mit Würde			doppelstroph ⁴⁾		
596	Sehnsucht nach dem Frühlinge		14.Jan.1791	20	rein-strophisch (10)	1791 Alberti / 1799 Breitkopf		III /8, S.58
	C.A.Overbeck		F 6/8 Fröhlich			2 Systeme ³⁾ / doppelstroph ⁴⁾		
597	Der Frühling		14.Jan.1791	19	rein-strophisch (6)	1791 Alberti / 1799 Breitkopf		III /8, S.59
	C.C.Sturm		Es 2/4 Etwas Langsam			2 Systeme ³⁾		
598	Kinderspiel		14.Jan.1791	20	rein-strophisch (9)	1791 Alberti / 1799 Breitkopf		III /8, S.60
	C.A.Overbeck		A 3/8 Munter			2 Systeme ³⁾		

1) rein-strophisch (純粋有節形式) とは、冒頭の楽譜のみ示され、後続の節は全て同じ音楽で歌われるため、歌詞のみ末尾に書き出されている場合を指す。

一方、strophisch とは、有節的な扱いをされているが、部分的な変奏等を含む場合を指す。

2) 左から行数・律格・詩脚数。律格の略号は Am=Amphibrachys (・・・), J=Jambus (・), T=Trochäus (・・)。行によって詩脚数が異なる場合は、登場順に全てを書き出した。現在において一般的な歌曲の記譜法は歌唱声部のための五線と、伴奏のための大譜表からなる3段譜の形であるが、18世紀半ば頃は、伴奏の最上声が歌唱声部をなぞるため、2段譜表で書くことが多かった (Klavierlied)。モーツァルトの歌曲は、ほとんどが3段譜表で書かれているが、マンドリン伴奏の "Komm, liebe Zither, komm" と最晩年の子どもたちの歌3曲のみは、古い2段譜表の書き方となっている。

4) 2重連節。詩の2節が一纏めとして楽節が形成され、有節的に繰り返される。

5) コンラートの "Mozart-Verzeichnis" によれば、モーツァルトは未完で残り、出版に当たって他者の手が入っている。

6) 第1節から第15節までは純粋有節形式。第16・17節は大幅に変奏され、第18節で冒頭の旋律が戻ってくるが、後半が引き延ばされてコーダとなっている。

7) モーツァルトは全13節の詩の第4節までに音楽を付けている。バリンはロンド形式としているが、第2節・第4節も第1節の拡大変奏と考えることができるので、この4節を変奏有節形式と見なすことができる。新全集等ではこの詩が最初に発表された "Göttinger Musenalmanach" に従い、全13節を掲載しているが、全節を歌うとすれば、第13節は第1節の旋律によって歌うということになるのであるろうか。

8) 第1節から第8節まではアンハルト=デッサウ侯子フリードリヒの家庭教師であったシヤルにより、カンペが第9節を付け足している。モーツァルトはシヤルの詩を2節を一組とした (doppelstroph) 純粋有節形式で扱い、カンペの追加時に対しては、大幅な変奏を施している。