

シューマン《詩人の恋》にみるドイツ語の構文、韻律と音楽理論の相関
Correlation between German Syntax, Prosody and Music Theory
in Schumann's "Dichterliebe"

西尾 洋
NISHIO Yo

Poetry is already music as itself, because it has sound, rhythm, rhyme, phrase, form and time. Especially German Lieder have a deep correlation with the structure of German language, so that accompanying pianists could only perform them “correctly” understanding the linguistical structure of the text “and” of the music. This paper analyses the first song of “Dichterliebe” of Schumann and reveals that the way of composing not only follows but also interprets meaning of the text.

1. 音楽としての詩に音楽をつけること

詩に音楽をつけるとは、いったいどのような作業なのだろうか。

ピアノ伴奏による歌曲の、音楽と詩の関係について考察することは、歌手とピアノ奏者の関係を論じることに通じる。歌曲伴奏を多く行ってきたカツツ (2012: 322) は次のように論じている。

息継ぎとフレーズについて、歌手たちはこのピアニストとだったら楽に歌えるのに別の人ならだめなのは〈なぜ〉なのか、その理由をいつも正確に理解しているわけではないだろう。だが、その違いはどの歌手にも手に取るようにはっきりとわかり、すぐに歌手が歌う際の身体の使い方をよく知っているピアニストを雇いたがるようになる。

歌手にあってピアノ奏者にはないものは、歌詞と、発音原理上必要な身体の呼吸である。歌曲は、まず詩がありそれに音楽をつける場合と逆の場合があるが、大抵は前者の順による。音楽は、その詩のもっている文意、語意、語数、単語の発音上の特徴などに従って作曲される。そしてそれらをどの程度のまとまりで歌い、どのような区切りが与えられるのかによって、呼吸が左右される。ピアノ音楽には歌詞がついておらず、さらに身体の呼吸と無関係に音を鳴らすことができるため、カツツの指摘は多くの歌手にとって理解できるものであり、逆に多くのピアノ学習者にとってはそうではない。

カツツの言及はひとり肉体的な動作に限定されない。その肉体的な動作が何に由来するのかといえば、それは音であり、そして詩である。詩を歌う体の生理を知っているピアニストが求められている。

声楽家と仕事をする共演ピアニストは、外国語をスラスラ話せる必要はないが、その言語の持つ響きと仕組みについて詳しくければ詳しいほど、アンサンブルはやりやすくなる（同: 37）。

僕らは楽譜を尊重すべきとは教えられるが、歌詞も楽譜の一部だと注意されることは、滅多にない。ほとんどの場合、言葉からのインスピレーションがあったからこそ楽譜が生まれたというのに！（同: 56）

詩は、それ自体がすでに音楽でありうる。詩人は詩行の韻律という形式的な枠組みにおいて語を選択し配列する。そして通常は脚韻が踏まれる。一方で、音楽を説明しようとする数多くの用語（フレーズ、抑揚、韻律など）や繰り返しを伴う諸形式（中世のロンド、バラード、ヴィルレやバール形式など）は詩の世界からの借用が多い。より正確には、そのような枠組みとしての詩に補助的かつ後続的に音をつけたのがそれらの曲なのであって、構造はすでに詩に内在している。詩のリフレインや脚韻は明らかに聴覚上および朗読上の効果を狙っており、音楽がなくとも十分に音楽的である。

作曲家は、すでにある種の音楽として成立している詩に対して何ができるかという、たとえば詩の言葉の数々によって生まれる内容的あるいは文法的な関係性を、音のそれに置き換え、詩と並置することである。それによって、詩の内容はさらに音によって増幅ないし演出されうる。

本論考は以上の観点に立脚し、ロベルト・シューマン作曲《詩人の恋》（作品 48）第 1 曲〈美しい五月に〉の詩と音楽の相関、あるいは音楽の、詩に対する従属的な立ち位置を明らかにする。

2. 〈美しい五月に〉の文法構造

歌詞はハインリヒ・ハイネの作である。

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knopsen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden

Mein Sehnen und Verlangen.

美しき五月
すべての蕾が弾けるように咲くとき
私の心の中に
恋が芽生えた

美しい五月
すべての鳥が囀るとき
私はあの人に打ち明けた
恋い焦がれるこの気持ち

(訳は筆者による)

この第1行は文法的に次のように説明される。(①)

im	wunderschönen	Monat	Mai
前置詞	形容詞	名詞	名詞

名詞句であり、Monat と Mai は同格で並列されている。簡略化した基本構造：

im	Monat
前置詞	名詞

前置詞は名詞の直前付近に置かれ、その名詞を目的語や補語として取ることになる動詞との関係を表す。ここで im は時や場所を表す in の Dativ (3 格) であり、この名詞句全体が第3行の da に置き換えられるので、結びつくところの動詞は ist となる。

形容詞の wunderschön(en) は直後の名詞を修飾する。

韻律法は弱強四歩格のイヤンボスである。(②)

im **wunderschönen Monat Mai**

各単語の語頭に着目すると、それぞれ i、w、sch、m、m である (wunder-schön と 2 語扱いした)。このうち弱勢にある i は母音、強勢にあるものは全て子音である。強勢の w と sch は摩擦音、m は鼻音に分類される。(③)

3. 第1行の音楽理論的解釈

第1行にシューマンは次のような音を充てた。

譜例1 〈美しい五月に〉 第1行

Langsam, zart. R. Schumann, Op. 48, Heft 1.

Singstimme.

Pianoforte. *p*

Ped.

Im wun - der - schön - en Monat Mai, als al - le Knos - pen.

詩行と拍の関係は以下のとおりである。形容詞 *wunderschönen* ならびに同格の名詞である *Mai* に第1拍を与えている。意味上は *Monat* をより詳細に説明する *Mai* の方が強いことと、同格は言いなおしの効果があることから、順当な配置である。(4)

im	wunderschönen Monat	Mai
ト	1 ト 2 ト	1

「驚くほどに」美しいという副詞的な形容を強調すべく、*wunder-*に1拍全部をあてがっているため、続く *schönen* と *Monat* が半拍づつの時間配分である。

次に歌の旋律線とバスの音程(単音程にしてある)を調べると、*wunderschönen* と *Monat* の語頭に不協和音程が倚音として配置され、それが 7-6 または 2-3 と慣習通りに順次進行

で解決されている（網掛け部分）。ここに度数による和音記号を添えてみると、不協和音程の出現との関連が見える。なおこの曲の主調は fis-moll であるが一時的な内部調である A-dur として分析してある。(⑤)

	im	wunderschönen	Monat	Mai
	8	⑦ 6	6 3	② 3 8
A: (VI/V)	II		V	I

以上の分析をまとめると次のとおりである。

①により、名詞句を構成する各要素は全て末尾の Monat に収斂する流れをもつ。名詞である Monat も同格として配置された Mai の意味内容に引き寄せられる。

②により、詩に上（弱）拍と下（強）拍が内在する。

③により、語頭の音は母音の弱起を経て摩擦音から鼻音へと変化していく。

④により、②で付与されている内在的な律動が、特定の語の意味を強調するために若干変更される。

⑤により、名詞句の始まりと終わりは協和音程、内部に位置する形容詞と名詞に不協和音程が配される。また名詞句全体の和声進行は、単語単位の和声づけを伴い、一般的な終止形を形成する。

①から③はハイネの、④と⑤はシューマンの手による部分である。作曲家が、詩の文法的な構造に忠実に従って音楽をつけていることが読み取れる。倚音とその解決、和音の選択と和声リズムの按配が、この名詞句の構造のために用意されている。

ここで旋律線の音型について指摘しておきたい。歌詞が始まった部分（第5～6小節）の旋律的音程は、2度下行、3度上行、6度下行、2度上行、2度上行である。A-durの音階第3音から始まった旋律は2度下行して主音に近づくが、いったん開始音の2度上である第4音に跳び、そこから一気に主音の下にある第6音に入る。そこから順次進行で主音に浮上する。この動きの中には下行と上行の順次進行が含まれる。また6度の跳躍を含む音型が特徴的である。この音型は注意を要する。

4. 文学的解題と音楽的解釈

題名にもある「五月」は、日本の一般的な季節でいえば初夏であろう。しかしシューマンの生まれ育ったドイツのような高緯度の地域では、およそ10月から3月下旬にいたるまでの長い冬の時期を終え、復活祭の前後に日照が目立ち始める。5月になって、時折寒の戻りはあれども木々が芽吹き、鳥がさえずり、人々が外套なしで軽やかに散歩するようになる季節であり、春と初夏がほとんど同時にやってくるといってよい。まさに目覚めの時期、始ま

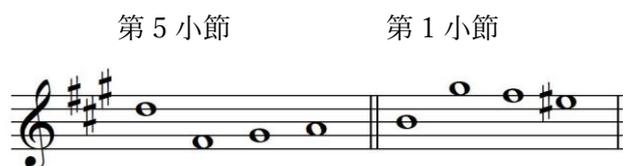
りの時期、出会いと恋愛の時期であり、「春眠不覚暁」あるいは五月病などといったまどろみとは無縁の、待ちに待った希望の季節である。

シューマンはその交響曲第 1 番を、ベッティガーという詩人が寄せた、春を謳歌する詩に基づいて書いた。シューマンにとって¹春は特別なものであった。

尤も交響曲のほうの春は希望に満ち溢れた躍動感に支配されているが、《詩人の恋》はそうではない。全体の主題である恋慕の情とその果たされない儂い思いのないまぜになった、そういうものを予感させ、歌い始めさせる「五月」の歌がこの第 1 曲である。そう考えると、前節で触れた下行と上行のそれぞれの短い順次進行は、そういった期待と不安を表出するのに適した音遣いである。旋律全体は詩の第 3、4 行にかけて上昇を続け、不確定な高みに到達する。そして到達したあと 2 度下がるところが象徴的である。

前節最後で触れた 6 度を含む音型（第 5 小節）は、その原型が前奏（第 1 小節）に現れている（譜例 2）。

譜例 2 6 度跳躍を含む音型



つまり歌唱が始まってからの 6 度下行の音型はその反行型だったことになる。この 6 度上行して順次進行により下がる音型は、シューマンがその妻クララ Clara Wieck の名前から導き出した音列 (C-La) と、その跳躍した音程を埋める下行順次進行によるもので、非常に多くのシューマン作品に見ることができる²。この音型（「クララの音型」とする）はその跳躍を小さくしたものもあり、たとえば第 2 小節では 3 度の上行、また《子供の情景》の〈トロイメライ〉冒頭のように 4 度の上行になっているものも多い。

クララへの愛を謳った音型がこの第 1 曲の各フレーズに見出される。第 1、2 行では反行で、第 3、4 行には跳躍が縮小されて、前奏、間奏、後奏では原型で。さらには第 1 行から第 2 行に入るところのピアノ伴奏において、4 度上行の形で。

¹ シューマンに限らずドイツ・ロマン派の文学や音楽を扱う上で「春」は「夜」と並んで重要な事柄である。シューマンの日記には春というもの（もちろん大半が比喩的で概念的なものとしてのそれである。たとえばジャン・パウルの詩など）についての記述が大変多く見られる。

² そして当然といえば当然ながらブラームスの作品には、この音型がより手の込んだ形で内省的で控えめに、しかしやはり非常に多く用いられることになる。

5. 演奏上の課題

本論考冒頭で引用したカツツの主張は、主に呼吸と語釈の点でピアノ奏者の理解が必要という論旨である。そのような奏法上の諸問題に加え、ここでは詩が本来持っている音楽性について補足する。それは子音の時間についてである。

第1行を構成する単語のうち、im はすぐに音が響き始めるが、wunder-は w の時間が一定程度あったのちに u という母音に入る。ピアノ奏者が第1拍を合わせに行くのは、w ではなく u である。なぜなら音の響きの実態は母音にあるからである。その次の-schönen の sch も同様で、ö のところでピアノ奏者の h4 が軽く添えに入る。それに対して鼻音の m は、摩擦音と種類は違うものの、破裂音や母音と比べればやはり発音にいくらかの時間を要する子音である。

歌い手を知るべき問題も多い。倚音を構成している響きにおいて、旋律の音がどこで不協和音程から協和音程への解決をなしているかや、旋律が和声の終止形をどのように形成しているかといった音楽の構文法が、詩の構造に立脚していることを理解する必要がある。歌唱は詩や音楽の、声による文法的な解説ではないことは明らかであるが、発声練習の課題にたまたま歌詞と音がついていたということでもない。とりわけドイツ・リートは深い文学性を音楽に取り入れようとする姿勢が比較的強いため、文法、文学的素養、そして音楽理論の理解も併せて必要となってくる。

これらの考察は、ひとり声楽家や歌曲伴奏を担うピアノ奏者のみならず、たとえばピアノ奏者など、もっぱら器楽を学び嗜む人にも大いに有効である。というのは、器楽曲のかなりの部分が、「歌詞のない歌曲」の要素を備えているからである。音楽理論のいくつかの用語が言語学、文学からの借用であることはすでに触れた。音楽が音による何かだとすれば、それはたとえば音による語りであろう。各々の音に辞書的な意味は存在しない。しかしそれは言語活動でもだいたい同じである。それらの集合体は何らかの意味を持っていることになっていて、聴き手はそれを自らの学習や経験によって得た知識と照らし合わせて解読する、というような作業が行われることがしばしばである。そのようなときに、一つひとつの音をどのようなタイミングで、どのように発音し、またそれらをどのように統合していくのか、といった文法的、統語論的な視点は、音楽にも当然求められる。

切り口を音楽理論に移動しても同じようなことがいえる。音程、音階、和音、強弱、調、形式といったような事柄は、音楽が音によって表出しようとしている何かを文法的、統語論的に構築するための手段である。その場合、これらをより深く理解しようとするならば、いずれかの段階³で歌詞を伴う音楽もしくは詩そのものに研究対象を拡げていかざるをえないこと

³ 筆者は、児童が比較的初期段階から言語的観点を伴う音楽教育（または音楽的観点を伴う語学教育）を受けるのが有効だと考えている。主な理由は、第一に両者ともに自在に使えるためには早期教育（一般には10歳前後以前までの開始）が必要なこと、第二に本論考で見たよう

になる。

引用楽譜

Schumann, Robert. *Dichterliebe*. Leipzig: C. F. Peters, 1844

参考文献

カツ、マーティン 2012 『ピアノ共演法』 茂木むつみ、上杉春雄（訳） 37、56、
322 頁 東京：音楽之友社

（令和2年1月6日受理）

な両者の本質的な共通点の共有（とりわけ両者が音と時間に関係している）があり、相乗効果が見込まれること、第三に両者の学習を相互に補完する可能性が考えられることなどである。