

リヒャルト・シュトラウスとマックス・レーガーの 〈私の想いのすべて *All' mein Gedanken*〉にみる 類似性と独自性

伊 藤 綾

1. はじめに

マックス・レーガー Max Reger (1873-1916) は様々な作曲家の作品から彼らの作曲技法を学んだが、歌曲に限って見るとフーゴ・ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) とリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) の作品研究に最も心血を注いでいた。とりわけシュトラウスが既に与曲した詩に対して自らも作曲するというレーガーの試みは、彼がヴァイデンに住む両親のもとで心身の療養をしていた1899年に始まり、音楽家として独り立ちするミュンヘン時代の初期(1903年)まで5つの期間に渡って断続的に行われ¹、その結果生み出された歌曲は13曲にのぼる²。しかも自身の歌曲作曲と前後して、テキストが共通するシュトラウス歌曲のうち7曲をピアノ・ソロ用に編曲している³。ここからも、レーガーはとりわけこの13曲からシュトラウスの歌曲作曲技法を集中的に研究したとみてよいだろう。

筆者は現在、両作曲家にテキストが共通するこの13の歌曲を比較分析すると同時に、各々の作品を統辞論的に分析することにより、レーガーがシュトラウスから受けた作曲技法上の影響と、レーガーの独自性を具体的に明らかにすることを試みている。シュトラウスとレーガーに共通する歌曲の比較研究は少なくないものの、各曲の研究数には偏りがあり、両者の〈私の想いのすべて *All' mein Gedanken*〉の比較研究に関してはペーターゼン (Petersen 1977, 81-89) とケルプス (Kerbs 1998) のもののみである。しかしペーターゼンはシュトラウス作品の分析に比重を置き、レーガーの楽曲をあまり掘り下げては考察していない。またケルプスは(修士論文であることも一因であろうが)両者の音楽的パラメーターを比較したうえで、感想や作品の評価を述べるに止まっている。そこで本論文ではペーターゼンの比較分析の補遺を行いつつ、各々の作品の統辞論的分析も行うこ

キーワード：リヒャルト・シュトラウス、マックス・レーガー、*All' mein Gedanken*、ドイツ歌曲

¹ 第I期(1899年6~7月および10~11月) Opp. 35-3, 37-3, 43-3, 第II期(1900年2月および8月) Opp. 48-2, 51-3, 51-7, 第III期(1901年12月~1902年2月) Opp. 62-2, 62-14, 第IV期(1902年8月) Opp. 66-2, 66-10, 第V期(1903年11~12月) Opp. 75-9, 75-12, 76-1。

² シュトラウスとレーガーの間には、テキストが共通する歌曲は全部で14曲存在するが、リヒャルト・デーメル Richard Dehmel (1863-1920) の詩「小さな子守歌 *Wiegenliedchen*」をテキストとする歌曲だけはレーガーがシュトラウスより先に作曲しているため、ここには含まれない。

³ 〈黄昏の夢 *Traum durch die Dämmerung*〉(Op. 35 Nr. 3)、〈幸せに満ち *Glückes Genug*〉(Op. 37 Nr. 3)、〈わが子に *Meinem Kinde*〉(Op. 43 Nr. 3)、〈朝 *Morgen*〉(Op. 66 Nr. 10) の4曲は歌曲作曲よりも前、〈夜の散歩 *Nacht Gang*〉(Op. 51 Nr. 7) と〈私の想いのすべて *All' mein Gedanken*〉(Op. 75 Nr. 9) の2曲は歌曲作曲のあとに編曲された。なお、〈お前は我が心の冠 *Du meines Herzens Krönelein*〉(Op. 76 Nr. 1) についてはシュトラウスの歌曲の編曲とレーガー自身の歌曲の作曲が同時期に行われたことは分かっているものの、どちらが先なのかは不明である。

とにより、〈私の想いのすべて〉の作曲に際してレーガーがシュトラウスの作曲技法の何を学び、あるいは模倣し、その一方で自らの作品にどのような独自性を持たせたのかを考察していきたい。

2. 詩の分析

楽曲の比較分析に先立ち、まずはテキストとして採用された詩を独立した文学作品として分析する。シュトラウスとレーガーが作曲を試みた詩「私の想いのすべて」は、フェリックス・ルートヴィヒ・ユリウス・ダーン Felix Ludwig Julius Dahn (1834-1912) が1848年から1855年にかけて書いた作品群に含まれる40篇からなる詩集『素朴な歌 Schlichte Weisen』の第18番(表1参照)にあたる。この詩集の各詩には番号のみが付与され、個別の題名は付けられていない。

【表1『素朴な歌 Schlichte Weisen』第18番の原詩⁴、詩構造および拙訳】

詩行		音節数	行頭韻	脚韻	
1	All' kei n Gedanken, kei n Herz und kei n Sinn,	10		a	私の想い、こころ、たましいはすべて、
2	Da wo die Liebste ist, wandern sie hin.	10	A	a	愛する女性のもとへと向かう。
3	Geh'n ihres Weges trotz Mauer und Thor.	10	B	b	壁も門も、もろともせず歩み続け、
4	Da hält kei n Riegel, kei n Graben nicht vor,	10	A	b	門も、堀も、阻止することはできず、
5	Geh'n wie die Vögelein hoch durch die Luft,	10	B	c	小鳥たちのように大空を突き抜け、
6	Brauchen kein' Brücken über Wasser und Kluft	11		c	河も山峡も、越えるのに橋など必要ない
7	finden das Städtlein und finden das Haus,	10	C	d	町を見つけ、家を見つけ、
8	Finden ihr Fenster aus allen heraus.	10	C	d	彼女の部屋の窓を見つけ出し、
9	Und klopfen und rufen: „mach' auf, laß uns ein,	11		e	ノックしこう呼びかける。「開けて、中に入れておくれ、
10	Wir kommen vom Liebsten und grüßen dich fein.“	11		e	私たちは恋人のもとからやって来たのだから。」

2-1 詩の構造

10詩行1詩節構成。音節数は、基本的には10音節で構成されているが、第6、9、10詩行のみ1音節多い11音節で構成されている。

韻律はダクテュルスを中心に構成されている点が特徴的である。とくに前半5詩行はダクテュルスのみで構成されている。第6詩行では音節数に初めて変化が見られたように、韻律面でもこの詩行で初めてヤンプスが登場する。仮にこの第6詩行の「Brücken」を「Brück'」と退縮形で書いた場合には、音節数も韻律も第5詩行までを踏襲できるにもかかわらず、そうしなかった点に、この詩行で作者が意図的に破格を起こしたことが読み取れる。第6詩行と同様に第9、10詩行も11音節で

⁴ 原詩の出典は Dahn 1898, p. 70.

構成される。ただし、この2詩行における音節数の増加は、行頭の韻律が初めて軽い音節で始まることに起因しており、この行頭の抑格を除くと、その後の韻律は一貫したダクテュルスをとる。以上の点から、韻律に関しては第6詩行のヤンプスが唯一の破格と言えるだろう。

押韻については、第2、4詩行、第3、5詩行、第7、8詩行が行頭韻を踏んでおり、さらに第7詩行の中では行内韻も踏んでいる。詩行末はすべて男性韻で、脚韻は一貫して対韻の関係をとる。

また、アミカケで示したように1詩行内での同じ単語の反復が度々見られるほか、第3、4詩行と第5、6詩行の関係は対句になっている。

以上のことから、この詩は全体的にリズムカルな韻律および音構造によって規則性をもって書かれているものの、第6詩行にのみ破格がおかれることによって、変化が付けられているといえる。

2-2 詩の内容

主人公の男性が、愛する女性に想いを寄せている。彼は自分の「想い、こころ、たましい」を擬人化し、その自由な存在は、どんな障害ももろともせず、彼女のもとへと馳せ参ずることができると主張する。冒頭詩行（＝主人公の現在地）から最終詩行（＝愛する女性の自室）へ向けての、魂の時間的・空間的移動が生き活きと描かれている。

2-3 作曲家による字句の異同

シュトラウスは作曲にあたり単語の書き換えは行っていないが、第1～10詩行まで通したのち、再度第10詩行を繰り返し、最後は第9詩行の後半のみを繰り返して楽曲を締めくくっている。

一方のレーガーには、詩行や単語の反復は見られないが、第2詩行と第8詩行に一音節分の単語あるいは語尾の追加が見られる。これにより音節数が増加するだけでなく、詩全体における言葉のリズムに変化が生じている。具体的には、第2詩行では「Da wo die Liebste ist, da wandern sie hin.」と「da」が追加されたことにより、この詩行内で「da」が反復されるうえ、第4詩行頭の「da」との関連性もさらに強まる。また第8詩行では「Finden ihr Fensterlein aus allen heraus」と「Fenster」に対して縮小語尾をつけることにより、同様の語尾を持つ第5詩行の「Vögelein」や第7詩行の「Städtlein」と呼応し合うようになる。いずれの場合も本来の意味を大きく変えることはないが、韻律がダクテュルスからトロヘウスに変化するほか、原詩がもともと有する「単語の繰り返し」という特徴をより鮮鋭化する効果も持っている。

3. 音楽の分析

ここではシュトラウスとレーガーの作品を比較分析すると同時に、各々の作品を統辞論的に分析していきたい。そのために、まずはふたりの作品構造を表2に示す。比較分析はこの表をベースに行い、楽曲構造として特筆すべき点は、統辞論的に掘り下げていく。なお両曲とも短い曲であることから、分析での各項目に関連する譜例は必要最小限にとどめ、各々の楽譜全体を巻末資料1、2として掲載したので参照されたい。

【表2 シュトラウスとレーガーの〈私の想いのすべて〉の楽曲構造】

		リヒャルト・シュトラウス		マックス・レーガー		
作品番号		Op. 21/TrV 160 Nr. 1		Op. 75 Nr. 9		
作曲年		1889年2月		1903年11, 12月		
歌曲形式		通作形式		通作形式		
速度標語・演奏標語		Allegretto		Zart bewegt, ausdrucksvoll		
調性		ホ長調 (♯×4)		へ長調 (♭×1)		
拍子		2/4拍子 (第3小節のみ3/4拍子に変更)		6/8拍子 (第10小節のみ9/8拍子に変更)		
小節数	前奏	なし		なし		
	第1~10詩行	1	2小節	31小節	1	3.5小節
		2	2小節		2	4.5小節
		3	2小節		3	2小節
		4	2小節		4	2小節
		5	2小節		5	3小節
		6	2小節		6	2小節
		7	2小節		7	2小節
		8	2小節		8	2小節
		9	4小節		9	4小節
		10	4小節		10	3小節
	10	2.5小節				
	9	2小節				
後奏	2小節		1拍			
歌唱声部	最高音	g #2: 第3小節 (Lieb) , 第12小節 (Wasser) , 第19小節 (lass uns) , 第23小節 (grüssen)		f #2: 第11-12小節 (nicht vor)		
	最低音	c #1: 第6小節 (und)		cl: 第27小節 ([grü] ßen dich)		
ピアノ声部	最高音	d #3: 第27-28小節		f4: 第14小節 (hoch)		
	最低音	E: 第31小節		C #2: 第11-12小節 (nicht vor)		

3-1 歌曲形式

両作曲家とも通作形式を選択している。これは原詩が1詩節構造であること、さらには冒頭詩行から最終詩行にかけて、詩の内容が時間的・空間的に移動し続けていることも影響していると考えられる。

3-2 速度標語および発想標語

シュトラウスが「Allegretto (アレグロよりやや遅く)」と速度を指示しているのに対して、レーガーは「Zart bewegt, ausdrucksvoll (柔らかく動きを持って、表現豊かに)」と曲想を指示している。

3-3 調性

シュトラウスはホ長調、レーガーはヘ長調を選択している。シュトラウスのオペラ作品においてホ長調は「男性と女性の間の真の恋愛関係が話題になるとき、官能的な興奮状態を聴き取ってほしいとき」(サヴァリッシュ 2000, 35) に頻繁に用いられる調性である⁵ことから、シュトラウスはこの作品においても、主人公が愛する女性を想う気持ちが歌われているこの詩の内容にあわせてホ長調を選択したと考えられる。ただし、この歌曲はシュトラウスがオペラ作曲に専念する前に書かれた初期作品であることから、むしろのちにオペラにおいて象徴的に使用されたホ長調のイメージが、この時期にすでに確立していたことを示す証拠となるだろう。また楽曲全体のハーモニーに目を向けてみると、シュトラウスの作品の中では珍しく、調号で示された通りの調性が一貫して明確に使用されており、複雑な和声進行はみられない。これは詩の民謡ふうのつくりを音楽でも踏襲することを意識したためと考えられる。

一方のレーガーは、シュトラウスの用いたホ長調より半音高い音を主音とするヘ長調を選択した。ヘ音はホ音の半音上でしかないが、ヘ長調はフラット系、ホ長調はシャープ系で、両者の調性関係は遠い。ヨハン・マッテゾン Johann Mattheson (1681-1764) は『新管弦楽法』(Mattheson 1713) において、ヘ長調は「この世で最も美しい感情を表現することができる。寛容さであれ、沈着さであれ、愛であれ、そのほか徳目の上位にあるものなら何でも、まったく無理のない自然なやり方で、しかも比ぶべきものがないほど容易に表すのである。」⁶ としており、この調の性格と詩の内容との関連性を見ることも可能である。ただし、調性に特別な意味を持たせるような考えをレーガーが持っていたのかについてはこれまでのレーガー研究では証明されていないため、本論文においてはその可能性を言及するにとどめたい⁷。ちなみにペーターゼンは両作品の音域の類似から、レーガーがシュトラウス作品を意識して調を選択したと考えている (Petersen 1977, 81)。

楽曲全体のハーモニーは、シュトラウスの単純かつ民謡的なものに比べると、レーガーのそれは非常に複雑である。記譜上の調性であるヘ長調が感じられるのは冒頭動機の第2拍までであり、しかもヘ長調の主和音の基本形は、楽曲の最終小節にのみ登場する。楽曲全体は半音階的な進行に終始し、ひとつの調性に響きが確定されることが無い。あたかもシュトラウスが用いたような民謡ふうの単純な和声構造を意図的に避けたかのようである。その中で唯一安定感をもたらすのが、冒頭主題が回帰する部分である。

第1詩行に与えられた歌唱旋律は、カンマ部分に合わせ前半2小節 (a)、後半2小節 (b) の計4小節の冒頭主題を構成している。この主題は第16~19小節 (第6, 7詩行) において、今度はピアノ声部に現れる。さらに第24, 25小節 (第9詩行後半) と第27~29小節 (第10詩行の最後の単語から後奏にかけて) では、ピアノ声部において前半の a のみが登場する。このように冒頭主題が、中間部と最後に回帰することにより、和声的には非常に不安定なこの楽曲の骨組みが形作られている。

⁵ たとえばオペラ《ばらの騎士》第1幕第1場の導入部はまさにこの意味でホ長調が用いられている。

⁶ 訳語は磯山, 山下 1998, 24

⁷ レーガー研究者の間ではむしろ、レーガーは作曲に際して調性格論的な調選択を行っていないという考えが一般的である。その理由として、初演で歌う歌手の声域に合わせて作曲、あるいは移調することが頻繁に行われていたことが挙げられている。そのためレーガー作品における調性選択の意図について論じている研究は、現時点では皆無である。

3-4 拍子

シュトラウスは基本的には2/4拍子で書いているが、第3小節のみ3/4拍子に変化させている。これはペーターゼンも指摘しているとおおり、第2詩行に登場する最も重要な単語のひとつ「Liebste (愛する女性)」に長い音価を与え、強調するためであろう。仮に第2小節までの歌唱旋律のパターンを踏襲するのであれば「Liebste ist」のリズムは「8分音符+16分音符+16分音符」となる。あるいは同じ単語が登場し、その単語に長い音価が与えられている第21~22小節のリズムパターンを用いることも可能であっただろう。ところがシュトラウスは第3小節のみ、わざわざ3/4拍子に書き換えて、増えた1拍分の音価を「Lieb-」に与えるとともに、gis2というこの曲における最高音を与えることによって、この単語を際立たせた。このことから、あえて1小節のみ拍子記号を変化させ、2拍子系から3拍子系にすることにより、冒頭から先へ先へと進んできた音楽に対し「Lieb-」の瞬間にブレーキをかけて、言葉を強調したのではないかと推測できる。

これに対しレーガーは、シュトラウスと同じ2拍子系ではあるものの、複合拍子である6/8拍子を選択し、シュトラウスと同様に1小節のみ3拍子系、すなわち9/8拍子への変化を行なった。しかしその場所はシュトラウスの作品と異なっているのみならず、シュトラウスのように強調したい言葉に長い音価が置いているわけでもない。しかも歌唱旋律のフレーズやピアノ声部のリズムパターンから生み出される拍節と、譜面上の小節線を一致させるのであれば、9/8拍子への変化は記譜されている第10小節ではなく、第12小節後半から第13小節にかけて行われるべきである（譜例1aと1bを参照）。

【譜例1a：レーガーの〈私の想いのすべて〉第10-14小節】

10 *scen* *f* *do*
 Mau - er und Tor, da hält kein Rie - gel, kein Gra - ben nicht

12 *ff* *Erstes Tempo p* *pp* *dolcissimo*
 vor, zart bewegt gehen wie die Vö - gelchen hoch durch die...
delicato *p* *pp* *loco*

sempre con Pedale

【譜例1b：譜例1aの拍子記号と小節線を拍節に従って書き換えた楽譜】

The image shows a musical score for the song 'All'mein Gedanken' by Richard Strauss. It consists of two systems of music. The first system (measures 10-11) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Mau - er und Tor, da hält kein Rie - gel, kein Gra - ben nicht'. The piano part is marked 'scen' and 'f'. The second system (measures 12-13) continues the vocal line with lyrics: 'vor, zart bewegt geh'n wie die Vö - geln hoch durch die...'. The piano part is marked 'ff', 'delicato', 'Erstes Tempo p', 'pp', and 'dolcissimo'. There are also markings for '8' and '6' in the piano part, indicating changes in the number of notes per measure.

ここで注目すべきは、実際の拍節に従って拍子記号と小節線の位置を書き換えたとしても、拍子記号の変化が特定の単語の強調には結びついてはいないことである。つまりレーガーは、シュトラウスの用いた「1小節のみの拍子変化」という特徴的な作曲技法を自らも踏襲することにより、一見シュトラウスの技法を忠実に模倣しているように見せているが、その技法から生ずる効果は、実際にはシュトラウスのそれとは全く異なっており「記譜した場所では実際の拍節は変化せず、記譜していない場所で拍節を変化すること」により独自性を表現しているのである。

3-5 モティーフ

ペーターゼンが指摘しているように、シュトラウスは「基本的に1詩行に対し2小節を与えている。ただし、最終2詩行には4小節を与え、さらに繰り返すことによって、全31小節の半分に迫る13小節（+後奏2小節）を最終2詩行以降につぎ込んでいる。」（Petersen 1977, 82）この2小節単位の規則的で簡素な歌唱旋律と同様に、ピアノ声部の「簡素な伴奏形」（Petersen 1977, 82）も民謡ふうの雰囲気を作り出すのに寄与している。ただし、それが崩れる第9、10詩行では複雑な旋律および拍節構造が現れ、第1～8詩行までの音楽の集大成が行われていると考えられる。そこでは曲全体に張り巡らされたいくつかのモティーフ⁸が重要な役割を担っている。

・飛翔（fliegen）のモティーフ：ペーターゼンも指摘しているように、第10小節のピアノ声部にお

⁸ ここで用いるモティーフの名称は、全て著者が独自に命名したものである。

ける順次上行形が、テキストの「小鳥たちのように大空を突き抜け *gehn wie die Vögelein hoch durch die Luft*」を音画的に表現していることは疑いない。ここで空高く飛び立った主人公の魂は、彼女の住処を見つけると、そこへ降り立つ。それが第23、24小節の歌唱声部「*grüßen*」に初めて与えられた長いメリスマの下行形である。この音形は後奏として再度登場し主和音に解決する。ペーターゼンはこれを「エコー」(Petersen 1977, 83)と考えているが、詩の内容と照らし合わせるのであれば「主人公の魂が愛する女性のもとに無事到着した動きの体現」と考えられるのではないだろうか。

・ノック (*klopfen*) と呼びかけ (*rufen*) のモチーフ：第9詩行前半の「ノックし呼びかける *und klopfen und rufen*」というテキストに合わせ、ピアノ声部では第16小節後半から第17小節前半にかけて、スタッカート付きの16分音符ふたつが戸をノックし、続いて第17小節後半から20小節にかけて長い音価で彼女を呼ぶ。このふたつのモチーフは、歌唱声部の歌い納めでも再び登場し、今度はピアノ声部で「ノックのモチーフ」が、歌唱声部では「呼びかけのモチーフ」が同時進行し、それに続く後奏で前述の「飛翔のモチーフ」に接続する。

・冒頭旋律の回帰：「3-3 調性」でも触れたように、冒頭の第1詩行に与えられた歌唱旋律は、第7詩行の歌唱旋律と、反復された第10詩行（第24小節後半～第27小節前半）の歌唱声部およびピアノ右手声部にヴァリエーションの形で回帰する。とりわけ反復された第10詩行での登場は、楽曲全体の骨組みとしての機能の他に、第10詩行頭の「私たち *wir*」が「私の想い、こころ、たましいはすべて *All' mein Gedanken, mein Herz und mein Sinn*」であることを音楽で体現するという役割も担っている。

このようにシュトラウスの作品では、第9詩行以降に音画的な複数のモチーフが次々に現れるだけでなく、詩行の反復においてはこれらのモチーフに歌唱声部冒頭の旋律も組み合わせられ、この詩のハッピーエンドの最終場面を音によってまさに「描いて」いる。

対するレーガーの作品にはシュトラウスのようなテキストの反復は無いものの、シュトラウスと同様に「*fliegen*」, 「*klopfen*」, 「*rufen*」を音画的に表現している。ペーターゼンもその類似性を指摘しているように、第9詩行の「*und klopfen und rufen*」に与えられた「*klopfen*」と「*rufen*」の音画的表現はシュトラウスとほぼ同じリズムおよび音の動きであり、意図的に模倣したと考えられる。その一方でレーガーの「飛翔のモチーフ」は、羽ばたきの音画的リズムによって表現され、シュトラウスのそれより多くの部分に対して用いられているのに加え、シュトラウスには無かった「囀りのモチーフ」と組み合わせて使用されている。このモチーフは音形とリズムで見ると、シュトラウスの「飛翔のモチーフ」の初出の形と類似している。シュトラウスは32分音符の3連符と64分音符の組み合わせによる順次上行によって鳥が大空に向かって飛んでゆく様を表現しているが、レーガーは64分音符の上行音形を高音域で何度も繰り返すことにより、囀りの表現へと転化させている。以上のことからレーガーは、モチーフに関してはあからさまにも見えるシュトラウスの模倣と独自のものの両方を織り込んでみせているといえよう。

3-6 ダクテュルスの処理

ここまでは音楽的要素から文学的要素との関係を考察してきたが、最後に文学的要素から音楽的要素との関係を考察したい。「2. 詩の分析」で言及したように、この詩の韻律の特徴として、ダクテュルスが大半を占めていることがあげられる。作曲に際してはシュトラウスもレーガーも、基本的にはこのダクテュルスの韻律をリズムで踏襲している。

ペーターゼンも指摘しているように、シュトラウスは多くのダクテュルスに対して「8分音符+16分音符+16分音符」のリズムパターンを使用した。ダクテュルスの韻律（重・軽・軽）をそのままリズム化したこのリズムパターンは、テキスト内のダクテュルスに対して最も多く用いられている。とりわけ楽曲の前半において、ダクテュルスではない音節に対してもこのリズムパターンが徹底して使用されていることは、これを歌唱旋律の特徴として聴き手に印象付けるためと考えられる⁹。実際、第7詩行までの行頭は必ずこのリズムパターンで処理されているのに加え、第1詩行と第7詩行では全てのダクテュルスがこのリズムパターンで処理されている。第8詩行以降はこのリズムパターンの使用が極端に減るが、繰り返された第10詩行は、第1詩行の歌唱旋律のヴァリエーションとなっていることから、再びこのリズムパターンのみで構成されている。

一方でダクテュルスでありながら上記のリズムパターンではないものの中には、韻律を無視したリズムパターンもある。具体的には「16分音符+16分音符+8分音符」と「8分音符+付点16分音符+16分音符」の二種類で、前者は第5小節の「Weges trotz」、第7小節の「Riegel kein」、第15小節の「finden ihr」に、後者は第16小節の「allen her」に対して用いられている。とくに前者のリズムパターンは上記のダクテュルスのリズムパターンの反行形であり、詩の韻律を完全に無視しているといえる。このような反行形が基本形の間時に折差し込まれることにより、音楽に変化をもたらすと同時に基本形を際立たせる役目も担っている。

また、韻律（ダクテュルス）よりも言葉の意味を優先させ、リズムパターンではなくモチーフで処理されている部分もある。これは「3-5 モチーフ」で取り上げた第9、10詩行にあたり、第16、17小節の「und klopfen」には「ノックのモチーフ」が、第17～20小節の「und rufen: mach auf, lass uns ein」と第27～29小節の「mach auf, mach auf,」には「呼びかけのモチーフ」が、そして第23～24小節の「und grüßen dich fein」には「飛翔のモチーフ」が使用されている。

さらには各詩行末に与えられたリズムパターンに類似性が見られることも興味深い。この詩はすべての詩行末が「ダクテュルス+ヘーブング（重・軽・軽+重）」で書かれていることをすでに指摘したが、そのほとんどが「8分音符+16分音符+16分音符+4分音符」という歌唱声部のリズムパターンで踏襲されており、楽曲全体の統一性が図られていると同時に、常に同じ語尾が用いられることにより、民謡ふうの簡素さも生み出されている。とりわけ第24～25小節の、「(Grüß-)ssen dich fein」と歌い納めである第29小節の「lass uns ein,」は、音域は異なるものの双方が「上主音(fis) — 属音(h) — 主音(e)」の進行をとることにより、強い関連性を持っている。

シュトラウスと同様に「ダクテュルスに最も用いられているリズム」という観点で見ると、レーガーの場合は「付点8分音符+16分音符+8分音符」というリズムパターンがそれにあたる。ただし

⁹ レーガーは《上品な契約 Anmutiger Vertrag》(Op. 62 Nr. 16)においてもダクテュルスの韻律を持つ単語「ナイチンゲール Nachtigall」に対するリズムパターンを用いて同様のことを行なっている。この問題の詳細については伊藤（伊藤 2017, 11-24を参照されたい。

ペーターゼンも指摘しているように、レーガーはダクテュルスに対してシュトラウスよりも多くのリズムパターンを使用している。加えてシュトラウスの場合はそのリズムを歌唱声部にのみ用いていたのに対し、レーガーはピアノ声部にも使用している。実際にこのリズムの初出と反復は冒頭のピアノ右手声部である。歌唱声部においては第1小節後半からこのリズムが登場するが、韻律はダクテュルスではない。さらに第1、2詩行に対する歌唱旋律は、ダクテュルスのリズムを印象づけようとしたシュトラウスとは異なり、レーガーの場合はダクテュルスの表現よりは、旋律的な流れを優先させている。前述の第1詩行に与えられた冒頭主題は、第2詩行においてヴァリエーションの形で再登場する。レーガーの「ダクテュルスのリズム」はむしろ、歌唱声部の締めくくりとなる第10詩行において連続して用いられており、その前後に登場するピアノ声部における冒頭主題の回帰と相まって、その存在を印象付ける。ちなみに第3詩行頭に初出する「4分音符+付点16分音符+32分音符」は2番目に多く用いられているリズムパターンであるが、ピアノ声部で用いられることは1度も無い。

4. 結論と今後の展望

ダーンの「私の想いのすべて」への作曲にあたり両作曲家が共通して用いた特徴的な作曲技法は、「1小節のみの拍子の変更」、「音画的モチーフ」、そして「ダクテュルスとリズムパターンの関連付け」の3点といえよう。シュトラウスはこれらの要素を楽曲の中に綿密に織り込み、それぞれを統辞論的に関連させながらも、その複雑さを全く感じさせず単純明快に聴こえる民謡ふうの楽曲を作り上げた。

対するレーガーは、シュトラウスと同様の作曲技法を用いながらも、つまりシュトラウスの技法を模倣しているように見せかけながらも、そこに独自性を織り込んだ。このことはレーガーがシュトラウスの楽曲を研究し尽くし、その作曲技法を会得していたことを証明すると同時に、彼がさらにひとつ上の「独自性」というレベルに到達していたことも示すものである。とりわけ「1小節のみの拍子の変更」においては、その目的がシュトラウスのそれとは全く異なっている点に注目すべきだろう。

そもそもレーガーの歌曲の中には一時的に拍子記号を変化させる曲が少なくないが、これはヴォルフやシュトラウスに影響を受けていると考えられる¹⁰。レーガーは、シュトラウス作品に関してはすでに言及したように1899～1903年にかけて集中的に研究しているし、ヴォルフ作品に関しては彼の死後、遺作の出版に際して編集責任者として関わったほか、ヴォルフの多くの歌曲をオルガン曲、合唱曲、ピアノ四手連弾曲などに編曲した。これらのことから、レーガーが両者の歌曲作品に見られる特徴のひとつとして、拍子記号の変化を認識していたことは疑いない。

表3から見て取れるように、シュトラウスとレーガーに共通するテキストを持つ13曲のうち、1曲の中で拍子記号の変化が見られる作品はそれぞれの作曲家に4曲ずつ存在し、そのうち〈私の想いのすべて〉と〈お前は我が心の冠〉に対しては、両者ともこの作曲技法を用いている。しかも、い

¹⁰ ヘミオラに代表されるように、一時的に記譜上の拍子記号とは異なる拍節へと変化する技法は、バロック時代より存在した。ただし、19世紀中頃までは、それらは表紙記号の変化なしに行われてきた。ここで取り上げたような、たとえ1小節の拍子の変化であっても、新しい拍子記号を記譜する技法は、19世紀後半から用いられるようになったものである。

ずれの場合も拍子記号の変化が1小節のみに限定されている点は興味深い。

【表3：シュトラウスとレーガーのテキストが共通する歌曲のうち拍子記号の変化が見られる楽曲】

Strauss	Reger
〈私の想いのすべて〉 (Op. 21 Nr. 1) 1889年作曲 2/4拍子→3/4拍子 [2拍子系→3拍子系]	〈夜の散歩〉 (Op. 51 Nr. 7) 1900年作曲 2/4拍子→3/4拍子 [2拍子系→3拍子系]
〈お前は我が心の冠〉 (Op. 21 Nr. 2) 1889年作曲 2/4拍子→3/4拍子 [2拍子系→3拍子系]	〈私は漂う〉 (Op. 62 Nr. 14) 1901～1902年作曲 9/8拍子→6/8拍子 [3拍子系→2拍子系]
〈わが子に〉 (Op. 37 Nr. 3) 1897年作曲 4/8拍子→12/16拍子 ※ Pf. の右手のみの拍子が変化 [2拍子系→2拍子系]	〈私の想いのすべて〉 (Op. 75 Nr. 9) 1903年作曲 6/8拍子→9/8拍子 [2拍子系→3拍子系]
〈子守歌〉 (Op. 41 Nr. 1) 1899年作曲 2/2拍子→3/2拍子 ※複数回拍子の交換が見られる [2拍子系→3拍子系]	〈お前は我が心の冠〉 (Op. 76 Nr. 1) 1903年作曲 6/8拍子→9/8拍子 [2拍子系→3拍子系]

ペーターゼンは〈私の想いのすべて〉に見られるこの共通点については「レーガーの意図的な模倣というよりは、偶然の一致だろう」(Petersen 1977, 82) だと考えている。しかし、表3からも分かる通り、レーガーは、シュトラウスの歌曲集《素朴な歌 *Schlichte Weisen*》(作品21) 全5曲¹¹中、第1, 2曲と同じテキストに作曲を試みているうえ(表3のアミカケ部分)、両作曲家ともこの2曲の中に1小節のみの拍子変化を用いていることから、この共通点を「偶然」と考えることの方がむしろ難しいのではないだろうか。

今後は表3の残り6曲の分析を通して、シュトラウスとレーガーの「一時的な拍子記号の変化」を用いた表現方法の違いをさらに詳しく見ていくとともに、テキストの共通する13曲すべての比較および統辞論的分析を行い、レーガーがこの試みを通してどのように独自の作曲技法を獲得していったのかを明らかにしたい。

使用参考文献(本文中で言及したもののみ)

- Dahn, Felix. 1898. *Felix Dahn's Sämtliche Werke: poetischen Inhalts, Band 16*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- 磯山雅(編), 山下道子(訳) 1980 「各調の性質とアフェクト表現上の作用について」『季刊リコーダー』第39巻, 21-27 東京: 全音楽譜出版社
- 伊藤綾 2017 「マックス・レーガー作品にみるユーモアの表現」『2016年度鹿児島国際大学大学院国際文化研究科 第4回公開研究会 「芸術における『表現』」報告書』鹿児島国際大学大学院国際文化研究科(編), 11-24 鹿児島: 斯文堂株式会社
- Kerbs, Adelheid. 1998. *Richard Strauss und Max Reger. Analyse der Doppelvertonungen zeitgenössischer Lyrik in der Vokalmusik zwischen 1893 und 1903*. Bonn: Magisterarbeit.

¹¹ 作品21の全5曲中、1小節のみの拍子変化が見られるのは第1, 2, 5曲。第4曲にも拍子の変化は見られるが、1曲の中で複数回行われているのに加え、数小節間に渡って変化している部分と、1小節のみに限られる部分とが存在する。

Mattheson, Johann. 1713. *Das Neu. Eröffnete Orchestre*. Hamburg: Olms Verlag.

Petersen, Barbara Ellingson. 1977. *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss*. Michigan: University Microfilms International.

サヴァリッシュ, ヴォルフガング 2000 「シュトラウスの音楽の調性について」『リヒャルト・シュトラウスの「実像」』日本リヒャルト・シュトラウス協会(編), 32-41 東京: 音楽之友社

本研究は JSPS 科研費 JP16K16722 の助成を受けたものである。

Strauss
All mein Gedanken
Op. 21, No. 1
(Felix Dahn)

Allegretto

All mein Ge-dan-ken, mein Herz und mein Sinn, da, wo die Lieb - ste ist,

4 wan - dern sie hin. Gehn ih-res We-gen trotz Mau - er und Tor,

7 da hält kein Rie-gel, kein Gra-ben nicht vor, gehn wie die Vö - gel

10 hoch durch die Luft, brauchen kein Brücken ü - ber Was-ser und Klüft.

13 fin-den das Städt-lein und fin - den das Haus. fin - den ihr Fen - ster aus

16 ul - len her - aus und klopf-n und ru - fen: mach

19 auf, lass uns ein, wir kom-men von Lieb - sten

23 und grü - ssen dich fein, wir kom-men von Lieb-sten und grü-ssen dich

27 fein, mach auf, mach auf, lass uns ein.

„All' mein Gedanken”

(171) 23

(Felix Dahn)

Max Reger, op. 75,9

Zart bewegt; ausdrucksvoll

Singstimme *espressivo* *p* *sempre dolce*
 All' mein Ge-dan-ken, mein Herz und mein Sinn, da, wo die Lieb-
 ste

Klavier *espressivo* *p* *sempre dolce* *pp*

Etwas bewegter
meno p e sempre cre-

6 ist, da wan- dern sie hin. Geh'n ih-res We- ges trotz

espressivo *p* *delicato poco stringendo* *pp ma sempre cre-*

10 Mau- er und Tor, da hält kein Rie- gel, kein Gra- ben nicht

scen *f* *do* *scen* *f* *do*

sempre con Pedale

Erstes Tempo *p* *pp* *dolcissimo*

12 vor, zart bewegt geh'n wie die Vö- gelin hoch durch die

delicato *p* *pp* *more*

M.R. 32

24 (172)

15 Luft, brauchen kein Brut-ken ü-ber Was- ser und Kluff,

p *sempre dolce* *espress.* *p* *sempre dolce*

18 fin- den das Städt- lein und fin- den das Haus, fin- den ihr Fensterlein aus

meno p *p* *sempre dolce*

molto sempre di- *mi* *nu-* *do* *pp*

21 al- len heraus und klopfen und ru- fen: „Mach auf, laß uns

p *meno p* *molto espressivo* *subito* *p* *meno p* *molto espressivo*

25 ein, wir kom-men vom Liebsten und grü-ßen dich lein.

f *p* *sempre ritar- dan- do* *pp* *dolciss.* *f* *pp* *sempre ritar- dan-* *espressivo* *lenio* *do* *dolce* *ppp*

M.R. 32