

# リカルダ・フーフの恋愛詩とウルマンの音響音階

## Ricarda Huchs Liebeslyrik und Viktor Ullmanns „Akustische Skala“

筒井紀貴  
TSUTSUI Noritaka

キーワード：ヴィクトル・ウルマン、リカルダ・フーフ、新ロマン主義、5つの恋歌、音響音階（倍音列音階）

### 序

青年期に新ヴィーン楽派へ接近したヴィクトル・ウルマン Viktor Ullmann (1898-1944) は、初期の表現主義的無調の様式を経て、4年間にわたる空白期間ののち、不協和だが調性的な響きを内包した独自の様式へと到達する<sup>1</sup>。この独自の様式による創作は強制収容所での絶筆に至るまでの彼の主要な検討課題であったと考えられており、実際に多くの作品へと結びついている。空白期間を過ごしたシュトゥットガルトからプラハへと帰還する1933年以降、1942年のテレージエンシュタットへの移送を経て、1944年にアウシュヴィッツへと再移送され死に至るまでに、ウルマンは50を超える作品を残している。その多くは消失の憂き目に遭っているが、この50を超える作品のうち半数近くは歌曲集である。声楽を伴う作品としては約40曲を数え、彼の創作においてテキストを扱う作品が主要な位置を占めていたことを示している<sup>2</sup>。

ウルマンの独自様式にはアーノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の「不協和音の解放」や「汎調性」を中心とした音楽理念、また1930年前後に傾倒するようになったルドルフ・シュタイナー Rudolf Steiner (1861-1925) の思想からの影響が指摘できる。全音音階和音や四度和音と並んで多用された音響音階（倍音列音階）とその和音が中でも象徴的な位置を占めていると考えられること<sup>3</sup>、特にシュタイナーの思想と関連を持った歌曲作品にその痕跡が確かに認められることは拙稿において既に示した(筒井 2021)。しかしながら、20世紀初頭に流行した同思想への傾倒の一方で、その思想を超えて、ウルマンという一作曲家が創作を通じてもたらそうとしたものが何であったのか、また彼の主要な関心が注がれた歌曲創作に音響音階がいかに交わっているか、延いては20世紀初頭のテキストに対して、同時代のウルマンの付曲がいかなるコンテキストにおいて結びついているのかについては改めて論じられなければならない。そこで本稿では、リカルダ・フーフ Ricarda Huch (1864-1947) の『新詩集 *Neue Gedichte*』(1907年) からの五篇に付曲された1939年の《5つの恋歌 *Fünf Liebeslieder*》op.26 に目を向け、ハンス・プフィッツナー Hans Pfitzner (1869-1949) による付曲も存在する〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか... *Wo hast du all die Schönheit hergenommen...*〉、さらに *attacca* の指示によって連続して奏される〈ピアノにて *Am Klavier*〉に焦点を当てる。ウルマンが歌曲創作において音楽化しようとしたものに対して、音響音階がいかなる役割を担っているのか、その一端を明らかにすることを試みたい。

## 1. ウルマンの創作中期における歌曲作品と女流詩人

ウルマンは1920年代、プラハの新ドイツ劇場（現プラハ国立歌劇場）において、音楽監督のアレクサンダー・ツェムリンスキー Alexander Zemlinsky（1871-1942）の下でカペルマイスターを務めながら、並行して創作活動を行っていた。プラハ楽壇へのデビューとなる《7つのピアノ伴奏歌曲 *Sieben Lieder mit Klavier*》に代表されるように、ウルマンにとって歌曲はウィーンでの青年時代から偏愛してきた分野であった。歌曲に限って創作意欲を傾け続けたわけではないものの、その傾向は彼の生涯にわたる創作活動に随伴する（Schultz 2008: 69）。この1920年代の創作初期における作品はそのほとんどが消失しているが、現存する作品や当時の批評記事などから、プラハにおいても関係が継続された新ウィーン楽派からの影響を受けた、表現主義的無調の様式を有していたと考えられている<sup>4</sup>。シェーンベルクの《6つのピアノ小曲 *Sechs kleine Klavierstücke*》op.19 の第4曲をテーマとした《シェーンベルク変奏曲 *Variationen und Doppelfuge über ein Thema von Arnold Schönberg*》(1929年)はその影響とウルマンの初期様式を象徴的に示すものと言える。1929年のIGNMジュネーヴ音楽祭で初演されたこの作品を一つの頂点として<sup>5</sup>、その後1933年までの4年間、ウルマンは作曲の筆を折る。この時期に接近したシュタイナーの思想がウルマンのその後の創作活動に影響を及ぼしたことは、シュトゥットガルトにおける関連書店の経営や当時の書簡の内容をはじめ、そのテキストや題材の選択からも明らかである<sup>6</sup>。

1935年の《7つの悲歌 *Sieben Elegien*》op.8、歌劇《反キリスト者の転落 *Der Sturz des Antichrist*》op.9、さらに1937年の《6つの歌曲 *Sechs Lieder*》op.17 は全てシュタイナーの後継者であったアルベルト・シュテッフェン Albert Steffen（1884-1963）のテキストによるもので、消失した同時期の他の作品からも、シュタイナーとの接点が指摘できる<sup>7</sup>。さらに1939/40年にはシュタイナー思想と関連を持つテキストを集めた《宗教的な歌曲 *Geistliche Lieder*》op.20 が作曲されている。ウルマンがプラハで創作活動を再開して以来、その一つの傾向として、多くの題材をシュタイナーに関するテキストに求めたことは明らかだろう。そして消失を免れて現存する歌曲作品としては《5つの恋歌》op.26 が、シュタイナーを離れてその内容を検討可能な最初の作品ということになる。

1939年から1941年にかけて、ウルマンは女流詩人の詩作に立て続けに付曲を行なっている（フーフの《5つの恋歌》、エリザベス・バレット・ブラウニング Elisabeth Barrett Browning（1806-1861）の『ポルトガル語からのソネット *Sonnets from the Portuguese*』をライナー・マリア・リルケ Rainer Maria Rilke（1875-1926）が独訳したテキストを用いた《ポルトガル語からの3つのソネット *Drei Sonette aus dem Portugiesischen*》op.29、ルネサンス期フランスのルイーゼ・ラベ Louise Labé（1524-1566）のテキストによる《6つのソネット *Six Sonnets*》op.34）。この集中的な取り組みが意図的に行われたことは、《ポルトガル語からの3つのソネット》の出版譜に「著名な女性たちによる恋歌、第2作」と記されていることからほぼ疑いがないように思われる<sup>8</sup>。同時期にウルマンは自らの作品のうちいくつかを選び出して自費出版しているが、これら女流詩人の恋歌へ付曲した3つの歌曲集はいずれもその限られた作品に含まれる<sup>9</sup>。このことは「女性による恋歌」というテーマに対するウルマンの関心の強さを示すものであり、この作曲家が同主題に対して、自らの音楽的表現と一致する要素を見出していたということを見出せる。

## 2. リカルダ・フーフの『新詩集』

フーフはトーマス・マン Thomas Mann (1875-1955) によって高く評価され、ノーベル文学賞にも度々推薦された、20世紀のドイツを代表する女流作家の一人と言える。特に『ロマン主義の最盛期 *Blütezeit der Romantik*』(1899年)、『ロマン主義の普及と衰亡 *Ausbreitung und Verfall der Romantik*』(1902年)といったロマン主義に焦点を当てた著作は良く知られており、創作後期には客観性へと向かい、ドイツやイタリアの歴史へと創作の題材を求めた。その一方で、初期の長編小説『若きルドルフ・ウルスロイの思い出 *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*』や『新詩集』をはじめとする、大胆かつ激しい主観性が反映された詩作は当時から評価され、プフィッツナーやウルマンをはじめ、カロル・シマノフスキ Karol Szymanowski (1882-1937)、ヘルマン・ロイター Hermann Reutter (1900-1985) などの作曲家がそのテキストへ作曲している。

ブラウンシュヴァイクの裕福な商人の家に生まれたフーフは、姉リリーの夫で、従兄弟の関係でもあったリヒャルト・フーフ Richard Huch (1850-1912) と15歳の若さで密かな関係に陥る。このことも間接的に影響して、また当時のドイツ国内では女性が大学で学ぶことがまだ認められていなかったという背景も手伝って、フーフはブラウンシュヴァイクを離れ、スイスのチューリヒ大学で哲学と歴史学を専攻する。1891年にこの分野で博士号を取得し、その後図書館司書などを務めながら執筆活動を行なった。しかしリヒャルトへの想いが全く冷めなかったことは、このチューリヒ時代の1891年、リヒャルト・フーゴの筆名で出版された『詩集 *Gedichte*』における筆致からも明らかである。「表面的には、リカルダと義兄リヒャルトとの関係は完全にと絶えていたが、彼女はチューリヒの大学時代ずっと、義兄との望みのない禁じられた関係に人知れず執着していた」(シュルツ 1985: 87)。その後、彼女は1898年に歯科医のエルマンノ・チェコーニ Ermanno Ceconi (1871-1927) と知り合い結婚に至る。しかしチェコーニは1905年に、よりによってリヒャルトとリリーの娘ケーテと情事を起こして、それは二組の夫婦双方の破綻を招く。そしてフーフは若き頃の秘められた想い人であるリヒャルトと1907年に結婚することになる。この関係も直後の1910年には終焉へと向かい、フーフはチェコーニの元へと戻るのだが、この一連の出来事の最中である1907年に出版されたのが「性的で奔放な恋歌」(Harders 2014) が集められた『新詩集』である<sup>10</sup>。フーフの初期の詩作や小説は全体の傾向として「強固な自意識の中、その[人間の]存在全体を掴み取ろうとする情熱的で主観的な性格」(Merz 1986: 271) に彩られており、『新詩集』のテキストを貫いている情動に溢れる表現を見る限り、これらの体験が影を落としていることはまず疑いようがない<sup>11</sup>。

フーフ初期の詩作は、特に19世紀末から20世紀初頭の世紀転換期における新ロマン主義文学との関連においてしばしば説明される<sup>12</sup>。象徴主義との関係も深いこの一つの文学的傾向は、フーゴ・フォン・ホーフマンスタール Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) やシュテファン・ゲオルゲ Stefan George (1868-1933)、リルケといったドイツ語圏の作家との関連において理解される。それは、自然主義やダーウィニズムが優勢となりつつあった唯物論的な時代においてこれに反発する、言わば「ロマン主義的反動」とも言いうる傾向であった<sup>13</sup>。その背景にはリヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) やフリードリヒ・ニーチェ Friedrich Nietzsche (1844-1900) の存在があり、汎神論的・神秘主義的な世界観をその内に取り込みつつ、ジークムント・フロイト Sigmund Freud

(1856-1939) による精神分析学の影響も色濃く受けて、性愛の問題にも積極的に取り組みながら、意識下の世界へと目を向ける。新ロマン主義文学とフーフの間に接点を見出すとすれば、それはテキストに内在する神秘主義的世界観だけでなく、実直なまでに没頭する自らの恋愛における、内発的な感情や情動のうねりにあると言えるだろう。そしてその特徴と表現は、特にフーフ初期の恋愛詩に見て取ることができる。それを裏付けるように、リルケは『新詩集』の一連の恋愛詩におけるフーフの表現の大胆さと力強さを称賛している (Henkel 1983: 234)。

ウルマンがフーフのこの『新詩集』にどのような経緯から接近したのかは定かではないが、彼がウィーンでの習作時代に数多くの恋愛詩に偏向的に付曲を試みていたこと (Schultz 2008: 69)、そして1942年までに経験する三度にわたる結婚と二度の離婚からは、フーフとの類似点も指摘できるように思われる。ウルマンは1919年に若くしてマルタ・コレフ Martha Koref (1894-1942) と結婚し、彼女の出身地であるプラハへの転居を経験しているが、それは彼の青年時代の恋人アニー・ヴォティツ Annie Wottitz (1900-1945) との破局から、わずか7ヶ月後のことであった。ウルマンはこのように情動的な側面を持ち、1920年代のプラハにおいては「気性の音楽家 Temperamentmusiker」と評されていた。ウルマンは生来感性的な気質を備え、世紀転換期のウィーンで表現主義的潮流の影響を受けながら多感な青年期を過ごした。そのような人物の感性にフーフの奔放で情動に満ちた筆致が通じ、付曲へと至らせたのであろうことは想像に難くない<sup>14</sup>。ウルマンによる付曲にこのような接点を見出すことができるかどうかを含めて、次節以降で検証することにしたい。

### 3. フーフのテキストへの付曲におけるプフィッツナーとウルマンの比較

『新詩集』からウルマンが選び出したのは、フーフ自身によって標題が付された第2曲〈ピアノにて Am Klavier〉、第3曲〈嵐の歌 Sturmlied〉に加えて、第1曲〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...〉第4曲〈もしかつて美しいものを成しえていたら... Wenn je ein Schönes mir zu bilden glückte...〉、第5曲〈おお美しい手よ... O schöne Hand...〉の五篇である。既に言及したように、〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...〉にはプフィッツナーによる付曲 (1924年の《6つの恋歌 Sechs Liebeslieder》op.35、第3曲) が存在する。

Wo hast du all die Schönheit hergenommen,	どこからそのすべての美しさを手に入れたのか、
Du Liebesangesicht, du Wohlgestalt!	あなたの愛らしい顔、あなたの美しい姿!
Um dich ist alle Welt zu kurz gekommen.	あなたの周りでは世界すべてがあまりに至らない。
Weil du die Jugend hast, wird alles alt,	あなたの若さゆえに、すべては老いてゆき、
Weil du das Leben hast, muß alles sterben,	あなたの持つ生ゆえに、すべては死なねばならず、
Weil du die Kraft hast, ist die Welt kein Hort,	あなたが力を持つゆえに、この世界は何の拠り所にもならず、
Weil du vollkommen bist, ist sie ein Scherben,	あなたが完璧ゆえに、世界はほんのひとかけらに過ぎず、
Weil du der Himmel bist, gibt's keinen dort!	あなたが天上であるゆえに、そこ [天上] には何もない!

ヤンプスの韻律を持ち、脚韻は女性終止と男性終止の交叉韻というオーソドックスな詩型であるが、

このテキストの特徴はその韻律ではなくその内容、すなわち「あなた du」を称揚する中世の宮廷風恋愛歌の伝統的な形式と、そこで告白される過度とも言える激しい感情の間の相剋にある。このテキストは詩的主体である私を魅了する「あなた」への、際限ないほどの称賛によって支配されている。第四行から最終行までの間、行頭において“*Weil du...*”が繰り返し反復されることによって、その傾向はさらに強調される。最終行において、その賛辞は「天上 Himmel」という言葉にまで達する。このようにペトラルカ風に「あなた」と世界を極端に二分する二元的構図は、一方では中世ドイツのミンネゼンガーやその起源であるトルバドゥールによる宮廷風恋愛歌の伝統を想起させる。何より、歴史学者たるフーフはそのような伝統への知識を確実に有していた(Henkel 1983: 228)。しかし他方では、フーフの生命力に満ちた筆致は、その宮廷風恋愛の伝統における境界を超越しようとしているように読み取れる。冒頭の一文は疑問詞で始まるが、文末に置かれるのは疑問符ではなく感嘆符である。テキストの内容、“*Weil*”の語の反復、さらに第二行及び最終行の二つの感嘆符によって、テキスト全体はむしろ激しい嘆息の性格を帯びる。その強い語調は、中世の騎士道精神と結びついた精神性を備えた愛の称揚と言うより、むしろ感情の高まりに起因する身体性を孕んだ訴えのごとく響く。「あなた」を「天上」と同一視さえするその筆致は「陶冶されるべき感情」を明らかに超え出ている<sup>15</sup>。この二つの相対する要素のアンビヴァレンツ、すなわち宮廷風恋愛歌の伝統とフーフの生命力に満ちた感情の相剋、またそれゆえの緊迫感、そこにこのテキストの大きな特徴がある。このようにしてフーフは、宮廷風恋愛歌が孕むイデア的理想と肉の二元性に目を向けているとも言える<sup>16</sup>。そして一連の恋愛詩における生氣に満ちた表現、その「極み *das Äußerste*」にリルケは賛辞を述べる (ibid: 225-226)。

このテキストに対して、従来の伝統的な調性体系の枠組みの中で自らの表現を探ったプフィツナーと、そのプフィツナーが非難の対象とした新ヴィーン楽派と親交を持ち、表現主義的な無調音楽の影響を受けたウルマンとで、その付曲の過程においていかなる差異が見出しうるであろうか。プフィツナーの付曲を観察すると、19世紀までの伝統的な歌曲の体系から逸脱することなく、テキストの韻律に対して忠実に音楽を付している。和声は減七和音から *e-moll* の主和音への推移で開始され、減七和音やエンハーモニックの読み替えを用いた転調を経て、様々な調性を移ろう。最後に「天上 Himmel」という言葉とともに *E-Dur* へと解決し、この調性の響きの中で曲を終える(譜例1)。32小節という短い時間の中で、減七和音や変位音を媒介として複数の調性を経由するが、不安定な減七和音を経て *e-moll* で開始された和声は、「天上 Himmel」という、このテキストの頂点となる語句とともに *E-Dur* の光明へと明るむ道筋は明確に定まっている。

譜例1 プフィツナー 〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...〉 T.1-3

Ruhig, freundlich

Singstimme  
Wo hast du all die Schön - heit her - ge - nom - men, du

Klavier  
*p*  
*espr.*  
*mit Pedalgebrauch*

同 T. 23-26

breit  
bist, ist sie ein Scher-ben, weil du der Him-mel

*p* *cresc.* *breit*

これに対して、ウルマンは独自の和声体系、すなわち音響音階を構成音に持つ和音によって曲を開始する（譜例2）。ピアノ低声部の増三和音 [Fis-B-D] を基調として冒頭3小節の背景となっている響きは、ウルマンが用いた音響音階に由来する<sup>17</sup>。プフィッツナーが“Schönheit”の語に倚音を用いているのと同じような形で、ウルマンはこの語句に対して、音響音階に含まれないF音をあたかも倚音のように用いている。第3小節の最後で歌唱旋律に現れるGis音によって、一時的に全音音階和音を經由し、第4小節ではE音を基準音とする音響音階和音へと推移していると考えられる。

譜例2 ウルマン 〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...〉 T.1-8

Andante con moto *p dolce* *p*  
Wo hast du all die Schön-heit her-ge-nom-men, du

*leggiero, ma tranquillo*  
*pp espr.*  
*pp sempre*

5 *pp* *p* *mf*  
Lie-bes-an-ge-sicht, du Wohl-ge-stalt! Um dich ist al-leWelt zu

(C音、E音、H音をそれぞれ基準音とする音響音階)

第5小節は再びC音を基準音とする音響音階和音、第6小節はH音の基準音といったように、音響音階和音を連続的に推移することで和声が形成される。このように、フーフによる緊迫感を有したテキストに対して、プフィツナーは減七和音を媒介に複数の調性を移ろい漂うような和声によって、ウルマンは音響音階の持つ、調性の要素を含みながらもそこから離反しようとするような、伝統的な調性体系の枠には収まらない響きを用いることによって音楽化を試みている。調性的な性格と非調性的な性格を併せ持つ音響音階和音は「解決を志向する不協和音ではなく協和音として知覚される」(Richter 2000: 105)。しかしながらその響きは曖昧さを孕んだ均衡の上に成り立つ。ここではプフィツナーとは異なるアプローチによって、フーフのテキストに内在するせめぎ合う性格が音楽化されていると言える。さらにウルマンの付曲において特徴的なのは、後半のテキストの扱いである。プフィツナーが歌曲の後半においてもテキストに忠実に、行間のツェズールを逐一確保しているのに対して(譜例3)、ウルマンは明らかに特定の意図の下に、最終句の直前までこのツェズールを設けないという選択をしている(譜例4)。第15小節からウルマンはピアノ声部に歌唱旋律を対位的に追走させて音楽に切迫感をもたらし、テキスト第四行の「あなたが力を持つゆえに、Weil du die Kraft hast,」以降、最終行の「天上 Himmel」までの間、歌唱旋律を途切れることなく連続させる。「そこ [天上] には何もない! gibt's keinen dort!」の直前になってはじめて、大きなツェズールを挿入する。

譜例3 プフィツナー <どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...> T.15-32 の歌唱旋律

langsam  
 muß al-les ster-ben, weil du die Kraft hast, ist die  
 überschwänglich  
 Welt kein Hort, weil du voll-kom-men  
 breit  
 bist, ist sie ein Scher-ben, weil du der Him-mel  
 bist, gibts kei-nen dort!

譜例4 ウルマン <どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...> T.13-23 の歌唱旋律

13  
 Le-ben hast, muß al-les ster-ben, weil du die Kraft hast, ist die  
 16  
 Welt kein Hort, weil du voll-kom-men bist, ist sie ein Scher-ben, weil du der  
 ritard.  
 19 **pp** *dolciss.*  
 Him-mel bist, gibts kei-nen dort!

この処理は、テキスト後半において“ Weil ”の反復によって次第に高揚する詩的主体の感情へと注目した、作曲者の意図と考えるのが妥当だろう<sup>18</sup>。テキストの韻律に従いつつ E-Dur へと解決することでテキストの頂点を表現するプフィッツナーに対し、ウルマンはテキストをより拡大的に解釈している。

歌唱旋律をカノン風に追走するピアノ声部の対位法的書法、そしてピアノに執拗に付されたアクセントという以上に、この感情の高揚の音楽表現を支えているのは、その和声的な響きと言える。この部分の響きもやはりG音を基準音とした音響音階に基づいている<sup>19</sup>。このようにウルマンの付曲においては全体として音響音階による和声が支配的である。“Himmel”での全音音階和音や、“keinen”における h-moll の構成音を第11音まで三度堆積させたやはり調性的に曖昧な和音を経て、冒頭と同じ音響音階和音に回帰する（譜例5）。そしてこの音響音階和音の響きの中で曲は閉じられる。

譜例5 ウルマン 〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...〉 T.13-23

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 4/4.

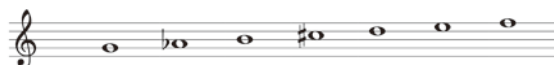
**System 1 (Measures 13-15):**  
 Vocal: *Le - ben hast, muß al - les ster - ben, weil du die Kraft hast, ist die*  
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *mf*.

**System 2 (Measures 16-18):**  
 Vocal: *Welt kein Hort, weil du voll - kom - men bist, ist sie ein Scher - ben, weil du der*  
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *f*.

**System 3 (Measures 19-23):**  
 Vocal: *Him - mel bist, — gibts kei - nen dort!*  
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *ff*, *ritard.*, *pp*, and *dolciss.*



(G音を基準音とする音響音階、ただしA音が下方変位)



プフィッツナーとウルマンによる付曲を比較してみると、ウルマンの書法における一つの特徴が浮かび上がる。プフィッツナーは減七和音を媒介として様々な調性を移ろい、調性和声の限界を探ろうとするような筆跡が特徴的と言える。最終的に“Himmel”を目指して E-Dur へと至る道筋は崩れることはなく、その根底には確かなカデンツ構造が存在する。しかし音響音階に基づくウルマンの独特の和声は、単一の響きにとどまることなく様々な形態に変化しつつも、明確なカデンツ構造が存在しない。調性と非調性、その双方の特質を併せ持つ音響音階に起因する和声の性格は、フーフのテキストに内在する相剋に起因する緊迫感と結びついていると言える。そしてウルマンは調性和声的な解決を忌避し、音響音階の響きの特性を用いることで、“Himmel”にというより、むしろテキストに潜む詩的主体の激しい感情の方に主な焦点を当てている。

#### 4. 第2曲〈ピアノにて〉における「主観的感情の高揚」

第1曲に見られたようなテキストの感情の高揚への注目は、同歌曲集の第2曲〈ピアノにて〉においても引き続き指摘できる。この2つの歌曲は作曲者によって与えられた *attacca* の指示によって連続して奏される。第1曲において示されていた、精神性の枠を越え出ようとする身体性は、第2曲においてさらにクローズアップされる。このテキストにおいて詩的主体はピアノを奏でながら、過ぎ去った愛の追憶へと沈潜してゆくが、その韻律は全体としてダクテュルスとトロヘウスが交錯する不規則なリズムを有しており、決して流暢には進んでいかず、どこか停滞した、あるいは動揺した、言い淀むかのような語調に一つの特徴がある。

##### Am Klavier

Die lass mich hören, alte Töne,  
Die duften Erinnerungen:  
Vergangne Zeit, traurige, schöne,  
silbern Meer, summende Heide.  
Rast und Traum auf ewigen Steinen,  
Vom Himmel umschlungen  
Wir beide,  
Fülle des Glücks, verhaltenes Weinen.

Deine Küsse sind so:  
Süß wie einst, süßer als einst.

##### ピアノにて

それを聴かせて、古い音を、  
それは思い出の香りを放っている  
過ぎ去った時間、悲しい時間、美しい時間、  
銀色に輝く海、唸る荒野。  
永遠の墓石の上にある安らぎと夢、  
天から抱きかかえられた  
わたしたちは共に、  
喜びの充溢、控えめな涙。

あなたの口づけは  
かつてのように甘く、かつてよりも甘美。

Was du denkst, was du hoffst, was du weinst,	あなたが考えること、望むこと、泣くこと、
was in Jahren entfloh,	年月に流れ去っていったもの、
Ungeküßter Küsse Glut,	交わされぬ口づけへの灼熱、
Ungestillter Sehnsucht Drang,	鎮められぬ憧れへの衝動、
Götterkraft, Jugendblut,	神々の力、青春の血、
Liebe das Leben lang	生涯にわたるほどの愛が
Überglüt mich heiß,	わたしを灼熱で焼き尽くす、
Überfließt mich ganz,	体の端まで流れて染みわたる、
Wie von den Bergen Weiß	まるで山々から
Des Mondes fließt,	月の白さが流れ出て
Fern ferner Sonnenglanz,	遙かな太陽の輝きのさらに彼方から
Durch Nacht versüßt.	夜通し甘く照らし続けるように。

この歌曲の冒頭は b-moll の主和音で開始され、明確に調性を感じさせる。しかし、ピアノによって導かれる次の和音 [Ges-B-E-A-C] は不安定な響きを有しており、その構成音はC音を基準音とする音響音階に由来する（譜例6）。

譜例6 ウルマン 〈ピアノにて〉 T.1-3

Andante tranquillo

Die laß mich hö - ren, al - te Tö - ne, die

音響音階和音  
(C音を基準音)

既に述べたようにこのテキストは全体として流れるようなリズムを持たず、逡巡するような語調を持つが、テキストの後半、そのリズムが詩行を跨いで規則性を獲得する箇所がある。テキスト後半の第五行から第六行にかけて明確なトロヘウスに変化した韻律は、第七行から第八行でダクテュルス、第九行からは再びトロヘウスというように、次第に確信を帯びる感情に沿って躍動的に変化する。

Deine Küsse sind so:	× X   × X X   ×
Süß wie einst, süßer als einst.	× X X   × X X   ×
Was du denkst, was du hoffst, was du weinst,	× X   × X X   × X X   ×
was in Jahren entfloh,	× X   × X X   ×

Ungeküßter Küsse Glut,	$\acute{X} X   \acute{X} X   \acute{X} X   \acute{X}$
Ungestillter Sehnsucht Drang,	$\acute{X} X   \acute{X} X   \acute{X} X   \acute{X}$
Götterkraft, Jugendblut,	$\acute{X} X X   \acute{X} X X$
Liebe das Leben lang	$\acute{X} X X   \acute{X} X X$
Überglut mich heiß,	$\acute{X} X   \acute{X} X   \acute{X}$
Überfließt mich ganz,	$\acute{X} X   \acute{X} X   \acute{X}$

この「口づけ」をめぐる描写はヨハネス・セクンドゥス Johannes Secundus (1511-1536) の『バシ  
ア<sup>20</sup>』を想起させ (Henkel 1983: 232)、それはまた此岸の「生」を象徴するものと言える。この部分  
では「灼熱 Glut」「衝動 Drang」といった情動的で強い響きを持つ言葉を伴いながら、主観的感情が高  
揚し、テキスト全体の頂点が形成される。冒頭の停滞したリズムが感情を帯びて次第に確信へと至る  
のに沿って、韻律も変化する。この一連の韻律の変化を経たのち、高まった感情が再び次第に冷めて  
いくように、「月 Mond」「夜 Nacht」といった語句とともに「宇宙的 [つまり神秘主義的な] 語彙へと  
狙いを定めて滑り込む」(ibid)。韻律はトロヘウスとダクテュルスが交替するリズムへと回帰する。

ウルマンによる付曲を見ると、第23小節で高音域のB音にまで達した歌唱旋律は、「交わされぬ  
ungeküßter」の語とともに2オクターブ近く離れた、低音域のD音にまで下行する。このように極端  
なまでに音域を幅広く縦横し、奏者にも高い技巧を要求するような歌唱旋律は19世紀までの伝統的な  
歌曲からは逸脱するものであり、テキストの激しい感情が歌唱旋律の扱いにも反映されているとも言  
える。そしてこの低音域のD音からさらに高音域のF音まで、歌唱旋律は短二度下行を反復しながら再  
び躍動的に上昇する。この部分の歌唱旋律はテキスト後半 (第二連) の第五行から第八行に相当し、  
詩的主体の内的感情が高揚しながら表出される箇所である。この一連のテキストの流れに対して、ウ  
ルマンは複数の音響音階和音を、ここでは連続的に移高させて用いている (譜例7)。

譜例7 ウルマン 〈ピアノにて〉 T.23-31

**un poco grave, ma stringendo**

23 *ff* *mf* *cresc.*

- ge - küß - ter Küs - se Glut, un - ge - still - - ter

D音を基準音とする音響音階に基づく      Es音を基準音、以下同様

*acceler. rubato*

26 *cresc. sempre*

Sehn-sucht Drang, Göt - terkraft, Ju - gend-blut, Lie - - be

E音      Eis=F音      G音      Ais=B音

*ritard.*      **Tempo I**

29 *f* *f*

das Le - ben lang ü - ber - glüht mich heiß,

Cis=Des音      E音      G音

和声は第24小節の歌唱旋律における“Küsse Glut”で直前の全音音階和音からD音を基準音とする音響音階和音に推移したのち、この音響音階和音が短2度、長2度、短3度と次第に高く移高されながら、連続的に接続される。ピアノ声部において反復される短2度下行の、それぞれの開始音は音響音階には含まれない言わば「倚音」として解釈されるが、その和声的な背景には明らかに音響音階の存在がある。既に述べたように、この部分はテキストにおいて韻律の変化を伴いながら最も詩的主体の感情が露わになる場面であり、その韻律分析上の頂点である「わたしを灼熱で焼き尽くす Überglüht mich heiß」の第31小節で、冒頭と同じ b-moll の主和音へと回帰する<sup>21</sup>。このように音響音階和音が

ら短三和音へと移行する流れは、冒頭の第1小節において既に暗示されていた形であり、テキスト冒頭で示された「古い音 alte Töne」の記憶とオーバーラップする。

このように、フーフのテキストにおいて感情の露出が頂点に達する箇所に対して、それをウルマンが音楽化しようとするとき、音響音階による和音はその感情の高まりとの呼応関係において用いられていると言っている。調性而非調性の両方の性質を併せ持つ音響音階は、そのアンビヴァレンツゆえに、連続的な使用によって緊張感を高める作用をもたらす。ウルマンは韻律の変化に合わせてそれを効果的に用いながら、韻律上の頂点の箇所、冒頭において *pp* で提示されていた「古い音」を再現させる。そこで生まれる微妙な齟齬が一つの契機となって音楽は減衰し、再びノヴァーリス的な「夜」の世界の描写へと至るといふダイナミズムが生まれている。テキストは確かにその内に神秘主義的世界観を含んでいるが、ウルマンは神秘主義的な忘我というより、むしろフーフの奔放な筆致から生じる主観的で情念的なパトス、此岸の「生」に重点を置いていると言える。フーフによる主観的表現の「極み」に対して、音響音階はそれを音楽化しようとする作曲家との間を媒介している。

## 結語

本稿では《5つの恋歌》op.26 を題材に、第1曲〈どこからそのすべての美しさを手に入れたのか...〉、第2曲〈ピアノにて〉を取り上げながら、そのテキストを検討した上で、ウルマンによる付曲について考察した。フーフの詩的表現とウルマンの音楽的表現との間の重層性に着目し、音響音階がいかなる役割を担っているかについて、分析的に検討を行なった。ウルマンの付曲過程を見る限り、作曲者はフーフのテキストにおける激しい主観的感情、またそれによって引き起こされる相剋に注目していると言える。それは韻律やツェズールの処理、和声的な要素に至るまで、プフィッツナーの付曲に見られるような後期ロマン派的なアプローチとは性質を異にしている。ウルマンの用いた音響音階は調性に対して和合的にも離反的にも作用し、その響きの二義性は調性而非調性の中で揺れ動いて、解決されるべき不協和音とも伝統的な協和音とも言い切れない、不安定さを孕んだ緊迫感を同時に有している。フーフのテキストが奔放に表現しようとする主観的で内発的なもの、またその激しさゆえに生じる相剋とダイナミズムを音楽化するにあたって、音響音階の響きの特性は親和的に用いられていると言える。

フーフの初期恋愛詩に見られる情動的な筆致は、ひとえに彼女の「生、戦い、認識への抑制できぬほどの渴望」「一見して制御できない主観性」(Merz 1986: 271) に由来する。それは高まる自然主義に対して、神秘主義的な世界観を取り込み、人間存在における内的なものをロマン主義の時代とはまた異なる様相において再び重視した、当時の文化状況の中で解釈されうる。テキストが奔放に表現しようとする主観性の激しさとそれゆえの相剋は、同時代を生き、表現主義的な文化潮流を背景に持つウルマンに多分に通じうる主題であったと考えられる。そのテキストの音楽化にあたって、音響音階とその響きの特性は主な媒介として機能していると言える。

ウルマンに影響を与えたシュタイナーの思想も、20世紀初頭にヨーロッパ知識社会に起こったこのような一連の流れの中の一つとして位置づけられうる。しかしフーフの紡ぐ生気に満ちた言葉へのウルマンの注目と解釈は、神秘主義的なものを超えて、ウルマン自身に底流する「生」の問題へと敷衍

されうるように考えられる。本稿では紙幅の都合もあり、この《5つの恋歌》に収められた最初の二つの歌曲に目を向けるにとどまったが、ウルマンが女流詩人のテキストに作曲した他の二つの歌曲集（ブラウニングとラベによる）も交えながら、以上の論点については続稿で引き続き検討したい。

## 註

- 1 Schultz (2001) はウルマンの創作時期について3つの段階に整理しているが、本稿ではそれに倣って1920年代を作曲初期、空白期間を経た1933年から1942年までを作曲中期、1942年にテレージエンシュタット強制収容所に移送されてからを作曲後期としている。
- 2 Schultzの調査による作品目録を参照されたい (2008: 254-259)。
- 3 この「音響音階」または「倍音列和音」は、主に20世紀初頭に複数の作曲家によって注目された音階の一つであった。「音響音階」の呼称はハンガリーの音楽学者エルネー・レンドヴァイ Ernő Lendvai (1925-1993) がバルトークの音楽語法への言及の中で用いたもので、Gárdonyi/Nordhoff はアレクサンドル・スクリャービン Alexander Scriabin (1872-1915) のいわゆる「神秘和音」も含めながら、この音階について論じている (1990: 135-146)。この音階は後のスペクトル楽派のように実際の倍音を使用するものではないが、「倍音列和音」の名称が示すように、第8-14倍音を想起させる音階配列を有する。Richterが神秘和音との関連の中で述べているように、その性格は「解決を志向する不協和音としてではなく、協和音として知覚される」(2000: 105) という点にあり、柿沼がオクタトニックについての叙述の中で触れているように、「調性的であると同時に調性からの逸脱を図ろうとする反調性的な性格をブレンドし、調性にとって安定的にも離反的にも作用する」(2020: 169) 特徴は音響音階にも当てはまる。
- 4 デビュー作品である《7つのピアノ伴奏歌曲》は「棘のある不協和な和声」(Schultz 2008: 89) と評されている。またシェーンベルクに関する評伝で知られる作曲家・音楽学者のハンス・ハインツ・シュトゥッケンシュミット Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988) は、同時期に作曲されたウルマンの《管弦楽のための協奏曲》について、十二音技法には依っておらず、その対位法的書法や音響に関してはシェーンベルクの「自由な無調」期の代表作であるゲオルゲ歌曲集 (《架空庭園の書》 op.15) の領域をほとんど超え出ないと述べている (Schultz 2008: 108)。
- 5 Internationale Gesellschaft für Neue Musik (国際現代音楽協会)。1922年に創立された同協会は現在まで存続する。
- 6 ウルマンは四分音をはじめ微分音による作曲で知られるアロイス・ハーバ Alois Hába (1893-1973) を通じて人智学協会に入会し、1931年から1933年にかけて、シュトゥットガルトでシュタイナーの初期哲学や、その後展開された人智学に関連する書籍を扱う書店の経営に携わった。
- 7 1937年に作曲された歌曲集 op.18 は消失作品だが、カール・クラウス Karl Kraus (1874-1936)、ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Wolfgang von Goethe (1749-1832)、ノヴァーリス Novalis (1772-1801) のテキストによるものであることが分かっている。シュタイナーの思想とゲーテ、ノヴァーリスの関係については拙稿で示している (2021)。また、同様に消失作品ではあるが、交響的ミサ《大天使ミカエルの栄光に》 op.13、無伴奏合唱曲《薔薇十字団カンタータ》 op.14 などは、そのタイトルから、神秘主義との接点が推察される。

- 8 自費出版された印刷譜には *Liebeslieder berühmter Frauen, II. Reihe* と記されている (Bauni/Hoesch 2004: 231)。
- 9 ユダヤ人排除の機運にあってウルマンは自作品の出版が叶わなかったが、ウルマンの父マクシミリアン Maximilian Ullmann (1861-1938) が1938年に死没し、その遺産相続によって、限られた数の作品の自費出版を行うことが可能になった。自費出版作品として作曲者自身が選定したのは《シェーンベルク変奏曲》op.3a、4つのピアノソナタ (op.10、op.19、op.28、op.38)、《6つの歌曲》op.17、《宗教的な歌曲》op.20、《スラブ狂詩曲》op.24、ピアノ協奏曲 op.25、《5つの恋歌》op.26、《ポルトガル語からの3つのソネット》op.29、《ハーフィスの歌の本》op.30、《6つのソネット》op.34 であった (Schultz 2008: 255-257)。
- 10 出版元であるライブツィヒの Insel Verlag からは1912年にも『恋愛詩集 *Liebesgedichte*』のタイトルで出版された詩集が存在するが、1907年の『新詩集』と内容は同一である。
- 11 フーフの実体験が作品にも影響を及ぼしていることは、例えばシュルツが指摘するように、『ルードルフ・ウルスロイの思い出』における彼女のブラウンシュヴァイク時代を思わせる三角関係の筆致などからも明らかである (1985: 86)。
- 12 一例として、Prill (1984: 111) を参照されたい。なお、音楽における「新ロマン主義」は19世紀のいわゆる新ドイツ楽派の文脈の中で用いられたり、あるいは20世紀後半において戦後のアヴァンギャルドに對して用いられることがあるが、ここでは19世紀末から20世紀初頭にかけて文学の分野において生じた傾向を指す。
- 13 ホーフマンスタール、リルケ、フーフ、ゲルハルト・ハウプトマン Gerhart Hauptmann (1862-1946) といった、この潮流との接点を持つ作家を挙げるだけでも、この語が彼らの著作に見られる一傾向に過ぎないことが理解される。「新ロマン主義」はその呼称として問題を孕んでいることも事実で、反自然主義的傾向、ロマン主義的反動と言った方がより正確な場合もある。併せて日本独文学会編 (1956: 451-452) も参照されたい。
- 14 *Temperamentmusiker* と称されていたことについては Schultz (2008: 109) を参照されたい。
- 15 中世の宮廷風恋愛が性愛と異なる点として、ド・ルージュモンは「表現が洗練されていること、感情が陶冶されていること、女性を高みに置いてその女性に宗教的情熱にも似た尊敬を払うこと、そしてその女性が『あまりに高い所』にいるので自分には手が届かないと言って嘆くこと」(1990: 9) を挙げている。
- 16 ド・ルージュモンは宮廷風恋愛歌への異端カタリ派からの影響を指摘する (1990, 1993)。宮廷風恋愛において称揚される女性は精神的高みに置かれ理想化される一方で、肉を持った存在でもある。この二元性は異端的・神秘主義的な帰結へと向かう傾向もまた指摘できる。宮廷風恋愛において歌われる愛は、ド・ルージュモンの定義に従えば「単に肉体だけを対象にしたものでもなければ、当然、知性だけを対象にしたものでもない。それは、魂そして霊を対象にしたものでもあり、そうすることで、その愛に神性を付与するもの」(1990: 9) である。
- 17 ウルマンの和声語法において音響音階は和音の構成音として、言わば和声的背景のように機能する。音響音階の7つの構成音全てを用いた和音を使用することも可能であるが、例えばウルマンが多用する「短三長七の和音」が音響音階の中の4音から作られるように、全ての構成音を用いることは必須ではない。
- 18 なお、ウルマンによる付曲からおおよそ10年を経た1951年、ヘルマン・ロイター Hermann Reutter (1900-

1985) も同一のテキストに付曲を行なっている。そこでも、ウルマンに見られるような韻律へのアプローチは観察できない。

- 19 ここでは音階構成音のA音がAs音へと下方変位している。この下方変位は、ウルマンとの関連性も指摘されるスクリヤービンの神秘和音にも見られるもので、例えばスクリヤービンの《詩曲－夜想曲 Poème-  
Nocturne》p.61、ピアノソナタ第7番 op.64 冒頭部分に同じ形態が見られ、ウルマンのピアノソナタ第1  
番 op.10 第2楽章冒頭でも、C音を基準音とした音響音階における同様の変位が観察できる。
- 20 『バシア *Basia*』はセクンドゥスの十九のラテン語詩が収められたもので、「口づけ *Basia*」が中心主題となっている。新プラトン主義やペトラルキズムの影響が指摘される。
- 21 もっとも、例えば第30小節の和音は属九和音の第5音上方変位として解釈することも可能であり、特に他の作品と比べて調性的な響きの傾向が強いこの歌曲集においては、音響音階和音の一部をドミナント和音の代用のようにして、機能和声の観点から説明することもできるだろう。実際ウルマンは自らの様式について「おそらく、機能和声のまだ汲み尽くされていない分野を掘り下げていくこと、あるいはロマン派的和声法と無調の和声法との隔たりを埋めることが重要なのだろう」(Richter 2000: 106) と述べている。しかしながらより重要なのは、ウルマンがシェーンベルクに影響を受けた無調の様式を自らの創作の原点に持ち、調性と無調（あるいは非調性）との垣根を取り払おうと試みたことにある。このあたりの経緯は拙稿で既に論じている（2021）。

## 参考文献

- Bauni, Axel / Hoesch, Christian. 2004. „Vorwort“. In: *Viktor Ullmann Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier*: II-V. Mainz: Schott.
- Gárdonyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert. 1990. *Harmonik*. Wolfenbüttel: Mösel.
- Harders, Levke. 2014. „Ricarda Huch 1864-1947“. In: Deutsches Historisches Museum, Berlin (<https://www.dhm.de/lemo/biografie/ricarda-huch>), abgerufen am 22. August 2021.
- Henkel, Arthur. 1983. „Rilke zu den *Liebesgedichten* Ricarda Huchs“. In: *Der Zeiten Bildersaal: Studien und Vorträge*. Stuttgart: J.B.Metzler.
- Huch, Ricarda. 1907. *Neue Gedichte*. Leipzig: Insel.
- Lemke, Katrin. 2017. *Ricarda Huch: Die Summe des Ganzen. Leben und Werk*. 2. Auflage. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft.
- Merz, Elsbeth. 1987. „Huch, Ricarda“. In: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*: 271-272. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.
- Prill, Meinhard. 1984. *Die Klassiker der modernen deutschen Literatur: von Gerhart Hauptmann bis Hermann Hesse*. Düsseldorf: Econ.
- Richter, Konrad. 2000. „Einführung in die Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten Viktor Ullmanns“. In: *«Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit»: Die Referate des Symposiums aus Anlass des 100. Geburtstags von Viktor Ullmann in Berlin am 31. Oktober/1. November 1998*: 103-120. Friedberg: Pfau.



- Schröder-Nauenburg, Beate. 1998. „»...sie bekunden inneres Müssen...« Liedkompositionen von Viktor Ullmann“. In: *Viktor Ullmann: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien : Veranstaltungen in der Sommerakademie Johann Sebastian Bach Stuttgart 1998*: 94–105. Kassel: Bärenreiter.
- Schultz, Ingo. 2008. *Viktor Ullmann. Leben und Werk*. Kassel: Bärenreiter.
- . 2001. „Ullmann, Viktor (Josef)“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.)*. Vol. 21: 62–64. London: Macmillan.
- Ullmann, Viktor. 2018. „Tonalität und Atonalität (1935)“. In: *mr-Mitteilungen*, 95: 6-9. Berlin: musica reanimata.
- . 1993. *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. (T. Mandl & I. Schultz, Eds.)*. Hamburg: von Bockel.
- . 1929. „Zur Frage der modernen Vokalmusik“. In: *Der Auftakt (1929.9)*, 11: 273–275.
- Ziolkowski, Theodore. 1969. „Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur: Methodologische Überlegungen.“ In: *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur: Die Vorträge des Zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts (hrsg. von Wolfgang Paulsen)*: 15-31. Heidelberg: L. Stiehm.
- 柿沼敏江. 2020. 『〈無調〉の誕生：ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』東京：音楽之友社.
- シュルツ, ハンス・ユルゲン. 1985. 『女たちの肖像：世紀転換期をドイツの女たちはどう生きたのか』越智久美子訳. 東京:泰流社. (Schultz, Hans Jürgen. 1981. *Frauen - Porträts aus zwei Jahrhunderten*. Stuttgart: Kreuz-Verlag.)
- 筒井紀貴. 2021. 「ヴィクトル・ウルマンの歌曲作品における『音響音階』：そのシェーンベルクとシュタイナーからの影響」国立音楽大学大学院 2020年度博士論文.
- ド・ルージュモン, ドニ. 1993. 『愛について：エロスとアガペ』鈴木健郎・川村克己訳. 東京：平凡社.
- . 1990. 「愛」笠原順路訳. 『西洋思想大事典 1』: 1-15. 東京：平凡社.
- 日本独文学会編. 1956. 「新ロマン主義」『ドイツ文学辞典』: 451-452. 東京：河出書房.

## 引用楽譜

- Pfitzner, Hans. 1924. *Sechs Liebeslieder nach Gedichten von Ricarda Huch für eine Frauenstimme und Klavier*. Berlin: Adolph Fürstner.
- Ullmann, Viktor. 2004. *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*. Mainz: Schott.
- ※ウルマンの楽譜の引用に関しては、ショット・ミュージック株式会社の厚意により許諾を得ている。