

ロベルト・シューマン作曲『詩人の恋』の フリッツ・ヴンダリッヒによる演奏の分析

板橋 江利也

An analysis of Fritz Wunderlich's execution of Robert Schumann's "Dichterliebe" op.48

Eriya ITABASHI

序 文

この論文においては、ロベルト・シューマン作曲の『詩人の恋』をテノール歌手フリッツ・ヴンダリッヒがどのように演奏しているか、1つの録音について考察するものである。その音源は、Deutsche Grammophon 435145-2 "Fritz Wunderlich" に収録されているものによる。

この録音について考察し、そこで具体的にどのような演奏が行われているのかということ进行分析することによって見えてくる、ヴンダリッヒの『詩人の恋』を演奏するに当たっての考え方やアプローチの仕方を考察する。

この論文における考察により、名歌手ヴンダリッヒの演奏を通して、『詩人の恋』がどのように演奏されるべきかということをも1つの完成された形として学ぶことができるのである。

結 論

ドイツリートを始め様々な歌曲の演奏を聴いてみると、その演奏、表現のアプローチの仕方には、大きく分けて2つの方法があると思われる。1つ

は標題音楽的アプローチであり、もう1つは絶対音楽的アプローチである。

標題音楽的アプローチとは、歌詞の内容と旋律やモチーフの意味する内容を1つ1つ対応させたり、モチーフの1つ1つに言葉と同じような役割を果たす象徴的な意味内容をあてはめていき、登場人物（『詩人の恋』で言えば、「詩人」）の喜怒哀楽などの感情を声色の表現や顔の表情など、音楽的な表現からはややそれる副次的な表現も使って演奏者の解釈を説明的に表現、演奏していく方法である。この方法は、聴取者にもわかりやすく、歌の表現するところが実感としてわかりやすく、また演奏を聴いた上で何らかのことを論じる場合に言葉に置き換えやすいため、演奏自体が文章となった場合など2次的にも受け入れられやすい。

これに対して絶対音楽的アプローチとは、標題音楽的アプローチとは対照的に歌詞の内容や登場人物の感情などを顔の表情などで説明的に表現することなく、歌曲の作品全体を音楽と歌詞を1つの融合したものと捉えて、あくまでも全体を音楽として解釈しクレッシェンド・デクレッシェンドや音の強弱、言葉の発音の強弱、そしてフレーズの工夫などを行って表現する方法である。このアプローチは、ともするとわかりにくくただ歌っているだけなどと思われがちであるが、呼

吸、発声、歌詞の発音、音楽的な解釈、ピアノも含めた曲全体の構想と言った全てがバランスの取れた1つの作品として洗練させて行く必要があり、学者的な解釈力の他に歌手としての技術がある程度完成して初めて可能となるものであり、成功すれば、聴取者には非標題音楽的な器楽曲と同じように曲全体としてある明確な何かが伝わっていく。しかしこのアプローチは言葉に置き換えにくく、標題音楽的な解釈、演奏になれている聴取者にはどうしてもわかりにくいものになってしまう。

実際に演奏される場合には、演奏者によって標題音楽的アプローチと絶対音楽的アプローチのどちらかに偏ってはいるものの、明確にどちらかのアプローチが取られているわけではなく、複合的に組み合わせられているものと思われるが、私はフリッツ・ヴンダリッヒは、この録音における演奏においてどちらかといえば絶対音楽的アプローチを行っていると考え。同じ録音について映像の資料が存在すればもっとはつきりと検証することができると思われるが、ヴンダリッヒはこの演奏の中で終始演技的に声色を変えたり、過度に「語り」的に変形させた表現を行っている形跡は見当たらず、どのような旋律の音型や音の高さにおいても常に安定した発声と発音などの技術を用いて、作曲者が作ったモチーフや旋律をいかにそのまま作曲者の意図の通りに自然に正確に表現するか、どこでどのように呼吸するべきか、特定の箇所音の跳躍はどのように処理されるべきか、同じ高さの高音や低音でも、異なる箇所でのどのような発声でどのように表現されるべきか、各箇所言葉がどのように発音されるべきかなどについて、安易に楽譜から離れた概念的な解釈に飛躍せず、楽譜に書いてあることを忠実に演奏していくとその結果いかなるものが生まれてくるのか、という観点から演奏されているように思われる。フベルト・ギーセンのピアノも同様であり、音楽的、器乐的であって説明的な解釈や表現を行っている箇所はない。

そして、ヴンダリッヒのこのアプローチの仕方

は、ヴンダリッヒ本人が認識していたかどうかは不明であるが、作曲者ロベルト・シューマンの歌曲を作曲する上での考え方を踏まえたものとも言える。

シューマンは歌曲を作曲するに当たり、シューマン以前の歌曲作品やイタリア歌曲について音楽が自ら生命を持たないものと考えて区別し、異なる種類の音楽作品の制作を意図していた。歌が主で、器楽であるピアノは従であり、ピアノは「伴奏」として歌の添え物で、一方歌は歌詞と歌詞の内容を補足的に説明する音型によって聴衆に説明的に理解され、また人間の声の美しさを表現するための道具に過ぎない、つまり、音楽が言葉と人間の声の表現のために従属的な立場に置かれ、自らは生命を持たない従来期の歌曲作品を批判的に捉えていたのである。

シューマンが歌曲作品に取り組み前提となる考え方について見てみると、まずベートヴェン、シューベルトなどと同様、前時代的で短絡的な器楽崇拝の考えからは離脱しシューマンと同時代の優れた文学作品の持つ言葉のインスピレーションに音楽の発展の可能性を見ていた(注1)。しかしそれは言葉そのものに音楽が従属するのではなく、ある文学作品が作品全体として表現するある明確なインスピレーションを、音楽、特に器楽曲でも文学作品と同等の明確さを以て表現しようと考えていた。シューマンがこのように考えるに至る直接的な契機は、シューマンが傾倒していたジャン・パウルの作品がもつ「詩的なもの」である(注2)が、例えばシューマンは自らの作品『パピヨン』の演奏者や聴衆に、ジャン・パウルの作品『生意気ざかり』の最後の部分から感じ取ることのできる「靈感」をヒントに『パピヨン』の表現するものを感受するように希望したものの、シューマンの意図はかなわず、多くの場合人々が『生意気ざかり』の作品中の些末な部分にこだわったり、また『パピヨン』を『生意気ざかり』を元に説明的に理解しようとしたりする結果になったことを嘆いている(注3)。このようなシューマンの考え方は、ワーグナーなどに見られ

るような言葉の構成要素としてのモチーフの使用方法などとも異なり、言葉からの靈感は得るが、言葉への従属はしない、というロマン派の理念に基づく絶対音楽的な考え方であるといえよう。いわゆる「歌の年」と言われる1840年の前年の、1839年においてさえ、シューマンは知人に宛てた手紙の中で、音楽が言葉に従属してしまっている声楽曲について、何の靈感も生まない風景画と同一視して否定的に捉え、声楽曲の器楽曲よりも下位に位置づけているのである（注4）。それにもかかわらずシューマンが歌曲の制作に取り組んだのは、単なる絶対音楽よりもより明確なものを表現する音楽を作ることへの欲求であると指摘されている（注5）。

このようなシューマンの歌曲作曲についての考え方をみれば、歌曲を演奏するに当たって、前述したような標題音楽的なアプローチによって部分部分にとらわれ、特定の言葉や旋律に全体を切り分けていって説明的な演奏を試みることはシューマンの考えと合わないし、またシューマンが表現せんとしたことを表現しきれないことがわかる。『詩人の恋』の各要素、旋律の音楽的な処理、言葉の発音、ピアノの表現などを複合的に捉え、安易に声色を器用に変えたり、演技的な表現に訴えるのではなく、ある一定の発声にもとづいてあくまでも音楽的に表現しようとするヴンダリッヒの姿勢は、シューマンの作曲姿勢に則った自然なものであるということができ、またどのような旋律や発音なども一定の演奏の姿勢を崩さずに表現するヴンダリッヒの安定し、優れた技巧によって可能になるものとも言える。ヴンダリッヒは、1966年に36歳の若さで亡くなっており、もし40代、50代、60代……と演奏活動を続けていれば、『詩人の恋』の解釈、演奏についてもっと発展した、異なるものを聴くことができたであろう。

各曲の分析

1. Im wunderschönen Monat Mai

1拍≒40。Langsam, zart の指示の通り、前奏を

ためらいがちに始める。ピアノの1～2小節目、3～4小節目の左手の16分音符のソ#・ファ#・ミ#の音形をためらいを表現するためか、特にマルカート気味に演奏している。そして4小節目の歌の入りでは、ピアノは歌に合うようにリタルダンドしてタイミングを合わせている。6小節目の「als」部分も同様。5小節目の「wunderschönen Monat」の部分は各音符マルカートがかかり、特に「Monat」の2つの16分音符はリタルダンドがかかり、「Mai」の言葉がある次の小節に移るとピアノがア・テンポになり、曲の流れを元通りに戻している。5小節目の「- schönen Monat Mai」の部分と7小節目の同様の音形の部分はピアノの音ともシンクロしているので、歌とピアノをぴったりと合わせるために、あるいは両者がぴったりと合っていることを聞かせるためにリタルダンドしているのかもしれない。歌は8小節目の「da」からややアツェレランドし、それと共にクレッシェンドし、11・12・13小節目はそのままのテンポを維持していく。そして「die Liebe aufgegan -」までクレッシェンド、次の小節に移った所でデクレッシェンドしている。

12小節目1拍目で歌が中断するとピアノの音がクレッシェンドして間奏に入る。ここまでの歌の旋律のフレージングとしては、6小節目の「Mai」のラ、8小節目の「spran -」のラ、10小節目の「Her -」のミ、12小節目の「- gan -」のソが、6・7・8小節、8・9・10小節、10・11・12小節の各々のフレーズの中でのターゲットとなり、息がもっとも使われ、ストレスが置かれてフレーズの要となっている。特に10小節目の「Her -」、12小節目の「- gan -」は、自然とそのストレスがクレッシェンドとデクレッシェンドの頂点の役割も果たしている。

14、15小節目でピアノは緩やかにデクレッシェンドして、15小節目の2拍目で再びリタルダンドして歌とのタイミングを合わせている。15小節目からの歌は、4小節目からの旋律の繰り返しになるが、特に4小節目からの歌の部分と強さや速度などあまり変化なく淡々と演奏されている。21小

節目の「Mein Sehnen -」からの部分は、歌の最後までリタルダンドし、10小節目からの同様のフレーズよりも大きくクレッシェンドをして、23小節目の「- lan -」のソの音からデクレッシェンドしている。そしてその後のピアノの後奏から再びクレッシェンドしている。そのままのテンポで26小節目まで進み、最後はフェルマータというよりも16分音符の音形がリタルダンドした感じで終わっている。

2. Aus meinen Tränen sprießen

1拍≒54。1曲目よりもやや速いテンポである。歌、ピアノ共に同じパターンの繰り返しでできており、単純だが各フレーズのストレスを書ける場所＝ターゲットをしっかりと押さえて演奏されている。1小節目、5小節目のピアノのスタッカートは柔らかくなっていて、殆ど行われていないように音がつながっている。2小節目の「sprießen」の「spr」の音は1小節目中に発音され、2小節目に入るときは、母音の「ie」から1拍目が始まっている。「sprie-」のレの音は1小節アウフタクトから2小節にかけてのフレーズのターゲットであり、「sprie-」から「-ßen」の音にかけてデクレッシェンドされる。4小節目の「- vor」の音のフェルマータは無理にフェルマータにせず、2、3、4小節のフレーズのターゲットになっていて、息をここでフレーズ中最も多く使い、ストレスをかけているので、自然とフェルマータになってしまっている。8小節と16小節のフェルマータも同様である。4、5、6小節にかけてのフレーズのターゲットは6小節目の「wer-」で次の「- den」の音にかけてデクレッシェンドしている。次のフレーズのひとつつながりは、8小節目の「Und」から12小節目の「all」までで、11小節目の「schenk'」の16分音符にストレスが置かれている。10小節目の「Kind -」にもストレスが置かれてもよいはずであるが、11小節目の「schenk'」の16分音符に重点を置くためにここは流している。12、13、14小節の一つつながりのフレーズでは、14小節目の「klin -」の音にターゲットが置かれ、13小節目

の3連符はそのターゲットに向かうためにしっかりと歌われ、ターゲットに向かってクレッシェンドし、すぐ14小節目の「- gen」まででデクレッシェンドしている。14小節目の「das」から最後にかけてリタルダンドしている。

4小節、8小節、12小節の歌のフレーズの切れ目のピアノの16分音符→8分音符の和音の音形によって各フレーズの一つつながり毎のめりはりがつけられ、次のフレーズに向かってリセットするような役割を果たしている。16～17小節では小節をまたいだ同様の和音の音形によって曲の終わりを表す役割を果たしている。

3. Die Rose, die Lilie, die Taube

1拍≒84。歌の入りの16分音符は、1小節でピアノとのタイミングを合わせるため気持ち長めに取られている。1小節目からアツチェレランドし、4小節初めから同小節「- wonne」までややリタルダンドし、同小節「Ich」から再びアツチェレランドする。5小節目の16分休符はプレスに使われており、次の「ich」の入りのタイミングがやや遅くなるがピアノはしっかりとタイミングを合わせてきれいに歌と合わせている。8小節に入ってから「Eine」まで再びリタルダンドし、休符はないがこの歌詞の切れ目でプレスしている。次の「sie」から9、10、11、12小節はリタルダンドした結果の比較的ゆっくりしたテンポのまま歌われ、11小節目のリタルダンドは指示通り行われている。特に11小節目は「Rose」と「Lilie」、そして12小節目は「Sonne」が意識して耳に入るように歌っているようである。10小節目の「Wonne」の後プレスしている。12小節目の「Sonne」の後で再びプレスが入った後、次の「ich」の後再びアツチェレランドし、14小節目の「Feine」の後再びプレスが入り、速いテンポは15小節目の「Eine」まで続く。ここで長めのプレスをとり、直後の「die」でピアノとタイミングを合わせて次の16小節目の付点4分音符をしっかりと歌っている。ここは指示通りのリタルダンドというよりも付点をしっかりと意識して十分に伸ばしているよ

うである。そしてピアノは歌の終わった後、速いテンポで最後まで演奏される。右手のスタッカートは意識しなくとも速いテンポであるため、各音符が自然と短くなっている。

4. Wenn ich in deine Augen seh'

1拍≒48。1小節目はインテンポで歌いださず、最初のピアノの和音が鳴ってやや時間をおいてから歌い始めている。この曲では全体的にあまりフレーズ毎にストレスを置くターゲットを置かず、各フレーズのまとまり毎に均等に息を流して平らかに歌っている。

5小節目「deinen」からクレッシェンドして、更に6小節目クレッシェンドし、7小節目「ganz und gar」でf（フォルテ）になり、以下8小節1拍目までデクレッシェンドして、同小節3拍目からp（ピアノ）になる。13, 14小節目の「Ich liebe dich!」という会話の部分は指示通りリタルダンドし、そして会話の部分として区切るためか「dich」の8分音符は少し短めに切られている。そしてほんの少しだがひと呼吸置いてから次の言葉「so」に入っている。歌の最後の15, 16小節の部分で「bitterlich」という言葉を強制的に表現するために、その前の言葉「weinen」の「-nen」の8分音符と「bit-」の付点4分音符の間も少し区切られ、その付点4分音符は十分に伸ばされて歌の終わりにかけて少々リタルダンドしている。

この歌では歌詞の押韻が強調して表現されていて、2小節目の「seh」と4小節目の「Weh」の「-eh」の音、6小節目の「Mund」と7,8小節目の「gesund」の「-und」、10小節目の「Brust」と11,12小節目の「Himmelslust」の「-ust」、14小節目の「dich」と15,16小節目の「bitterlich」の「-ich」にそれぞれ若干のストレスがかけられて強調して表現されている。

ピアノはあくまでも歌に同調するように目立たず、後奏部分も16小節と18小節の和音の連打が少し強調されて演奏されるものの、そのスタッカートもおだやかで、その他は余韻のようにリタルダンドしつつデクレッシェンドしながら終わる。

5. Ich will meine Seele tauchen

1拍≒54。前の曲が消えるように終わった後を受けするように、あまり曲間は空いていないものの、そっと歌い始める。最初の「Ich」の16分音符は少し長めに歌われ、次の「will」の子音「w」を時間をかけて発音することにより、ピアノとのタイミングがスムーズに計られている。全体的には流れるように歌い、アクセントやフレーズの強調点＝ターゲットは特に目立つようにはなされていない。子音のさばきや子音と母音のつながりもゆっくり丁寧になされている。最初と同じ旋律の繰り返しが8小節目に出てくるときは、少し表情豊かに歌い変化をつけている。14小節目のファ#の音は6小節目の同じフレーズの音と同等かそれ以上に長めに十分に伸ばして歌われているのと、15小節目の「wunderbar」の3連符はマルカート気味あるいはリタルダンドされており、これらはこの流れるような1曲のなかの数少ないわかりやすいアクセントの箇所になっている。

ピアノについては、右手でミ、ミ、ド#、ド#、レ、レ、シ、シと歌と平行してフレーズが終始繰り返し強調されている。後奏の18小節目のソ、ファ#、ミ#・・・の部分は特に目立つように強調して演奏され、歌の部分と比較してもやや強い心情の表れの部分となっている。その後は最後に向かってリタルダンドしつつデクレッシェンドして、次第に心の静けさを取り戻して行くように演奏される。

次の第6曲に向けては、曲の感じがかなり変わるためか、やや曲間が空けられている。

6. Im Rhein, im heiligen Strome

1拍≒54。歌はバリトンのような力強く、太く、怒ったような声で厳しく歌い始める。しかしそれは15小節目までで、次の16小節目のpの指示の部分から最後まではもの悲しげな声色に一変して変え、そのまま最後まで歌われる。

最初から15小節目までの所は、厳しく、怒りを込めたような表現になっていることや、複付点2分音符と8分音符というリズムなどから、縦の刻み

のリズムの意識を持った硬い表現の歌になりがちだが、横の音符のつながり、音、フレーズのつながりを意識した表現になっており、重々しいながらも硬さによって音楽が途切れることなく、流れていっており、低音の弦楽器を重々しい弓で力強く弾き鳴らすような表現になっている。

16小節からは、pの指示と共に力強い怒りの表現は、その内に秘めた悲しみを表現するような声色に変わり、柔らかくなる。20小節目は言葉が立て込んでいるせいもありややリタルダンドしている。24小節から25小節の「Lebens Wildnis」の部分でクレッシェンド、デクレッシェンドすると共に、26小節にかけてややリタルダンドし、27小節目からア・テンポになっている。

その後のピアノの間奏では、右手のシb、ラ、ラb、ソの2分音符の一連の音の動きが和音の移り変わりと共に目立って聞こえるように演奏されている。

再び始まる歌は、ピアノの間奏の前よりもテンポを落としている。30小節から35小節にかけて、スラーのかかった32小節の「Blu -」の部分、33小節の「Eng -」の部分、34小節の「- re」の部分で息を十分に流して音をつなげると共にやや時間をかけて歌われて、35小節目に向けてややリタルダンドしている。

35小節から39小節までは各々の2分音符に歌詞のアクセントが乗っていることもあり各2分音符はその音の長さを利用してしっかりと重みをかけて歌われており、特に36、37、38小節目「die Lippen」の繰り返しは、2度目は言い直すように、強調するようにクレッシェンドして繰り返されている。

40小節目から歌の終わりにかけてリタルダンドしつつ、デクレッシェンドし、「Lieb -」の部分のファ#、ソの2つの音符はスラーを利かせて音がつながって強調され、その後の「- sten」のファ#は付点4分音符であるもののやや短く切られ、その後の「genau」という言葉と「Liebsten」という言葉を切り離して「genau」という言葉を強調して歌い終わっている。

ピアノの後奏は、42小節と43小節、44小節と45小節、46小節と47小節の右手の旋律が印象的に演奏されているものの、その後は淡々と演奏されて終わる。

7. Ich grolle nicht

1拍≒120。「恨みはしない」と言いつつも、全体に失恋を味わった相手に対する怒りや恨みの感情が満ちており、全体的に激しい口調とフォルテを基調とした表現になっている。子音の中でも、「Ich」や「nicht」の「ch」や「längst」の「st」などを特にはっきりと発音している。「grolle」についても、「l」の重なりをしっかりと発音している。曲全体としてピアノの伴奏もあまり変化がなく、歌も終始一つの雰囲気につつまれているのであるが、単なるf（フォルテ）やp（ピアノ）の表現だけで済ませず、声に息を混ぜたり、伴奏もアジテートするような表現を行うことにより、単調にはなっていない。

歌い始めは指示通り、mf（メゾフォルテ）位で歌われ、4小節目まではそのままであるが、5、6小節目、そして7、8小節目とクレッシェンドし、7小節目の「verlor'nes」の部分でリタルダンドし、8小節から12小節にかけての「Ich grolle nicht」の繰り返しでフォルテになる。9小節目と11小節目の小節の歌いだしの「grol-」の部分は重きを置いて伴奏と共にマルカート気味にテンポを落として表現されている。そして「grol-」の2分音符が伸びやかに歌われている。

12小節後半になるとそれまでの伸びやかな表現と対照的に8分音符の音の動きが強調され、13小節目の「strahlst」の2分音符のアクセントは楽譜通りであるが、強く表現され、14小節目1拍目の「- man -」の付点8分音符、15小節目の「Strahl」、16小節目の「Her-」の各々に強いアクセントが置かれている。しかしここで変化が仕込まれ、このままで行くと、17小節目の頭の「längst」にも強いアクセントが置かれそうであるが、16小節の「Das weiß ich」の部分から楽譜にf（フォルテ）の指示があり、更に17小節目の頭の「längst」に

も強いアクセントが置かれると *f* (フォルテ) のニュアンスが強くなりすぎるか、あるいはぼやけてしまうためか、「*längst*」の部分でいきなり *p* (ピアノ) にそこから18小節の歌の中断にかけてクレッシェンドして再び *f* (フォルテ) まで持っていく表現がなされ、こみ上げてくる怒りといったものが表現されているかのようである。この部分、ピアノも16小節の3・4拍目から18小節目の3・4拍目までの4つの8分音符のまとまりごとに5段階に渡って徐々に音の強さを上げてアジテートした表現をし、特に18小節の3・4拍目ではリタルダンドも行い、前半のもっとも高潮した部分を作っている。ヴンダリッヒはここで楽譜上は歌が18小節前半までの筈であるが、18小節終わりまで一杯に伸ばし、19小節頭で「*längst*」の「*-st*」を発音している。楽譜通りでは感情の高まりの表現が不十分になると考えたのか。

19小節からピアノはテンポもア・テンポになり *mf* (メゾフォルテ) 程度に戻る。歌は指示では *f* (フォルテ) であるが、これもそこまで強くなく、*mf* (メゾフォルテ) 程度に戻っており、22小節の休符前までは曲の最初と殆ど同じような表現になっている。

22小節の「*ich*」からはまず *p* (ピアノ) で始まるが、これ以降急激にクレッシェンドし、テンポも23小節目の「*sah*」、「*ja*」の付点4分音符を十分に伸ばすことや24小節から25小節にかけての歌の8分音符の刻みの「*und sah die Nacht in deines*」の部分のマルカートなどにより顕著にテンポも落として、26小節の「*Raume*」位の所ですでに *f* (フォルテ) になっている。ここで24小節の「*Traume*」の「*-me*」の4分音符と26小節の「*Raume*」の「*-me*」の4分音符が2つ共短めに切られた表現になっているのが特徴的である。26小節の「*und sah die*」から *ff* (フォルティッシモ) になり、27小節の「*Herzen*」までの8分音符全てに重みをかけてリタルダンドしながら歌われ、「*Herzen*」のラの音がしっかりと出されている。この「*Herzen*」までの8分音符全てに重みをかけてリタルダンドしながら歌われることは、この高音への跳躍の準

備としての意味合いが大いにある表現である。しかし26小節後半から28小節前半までのフレーズのターゲットは高音のラの音のあるのではなく、むしろ28小節目の「*frißt*」の方にあり、こちらの方にこの一連のフレーズの中でも最も大きなストレスがかけられている。

28小節後半からは更にリタルダンドし、28小節の「*ich*」から29小節の「*du*」までの8分音符は *ff* (フォルティッシモ) を維持しつつ、強いアクセントがかけられて歌われ、この部分が曲全体のなかで最も強い表現がなされている。

30小節からはア・テンポになる。最後に「*Ich grolle nicht*」の言葉が繰り返されるが、それまでの *ff* (フォルティッシモ) の表現よりは弱まるものの、*f* (フォルテ) は最後まで維持される。ここまでの「*Ich grolle nicht*」の部分は「*grolle*」の部分にアクセントが置かれて歌われているが、この最後のこの言葉の繰り返しの部分では「*nicht*」にアクセントが置かれている。

ピアノは曲を通して殆んど8分音符の刻みだが、縦割りの硬い感じではなく、音を横につなげた刻みになっている。4拍子の1拍目と3拍目にアクセントをおいた脈打つような表現がなされている。32小節目からそれまでの2倍位の極端に速いテンポになり、そのまま後奏もそのテンポのまま行き、急激に終わっている。

曲調の違いもあり、やや間を空けて次の曲に入っている。

8. *Und wüßten's die Blumen*

1拍=60。最初の歌の入りの部分で歌とピアノでタイミングを合わせるためにピアノが1小節アウフタクトの部分で注意深く入っている。歌は最初から29小節まで流れるようなピアノの音の動きに乗って淡々と悲しげな表情で歌われ、およそ *mp* (メゾピアノ) から強くも弱くもならない。ダイナミックも殆ど変化なくリタルダンドやアツチェレランドも殆どない。子音の発音などもやわらかく、音を立てずに発音されている。例えば「*mir*」も強く発音する場合、「*ミール*」と「*r*」

の音を明確に発音するところ(31小節)であるが、「ミーア」と口語的に発音して流している(23小節)などである。

しかし、28小節の「Schmerz」がやや強く発音される辺りから表現がやや厳しくなり、次の「sie」からのフレーズはmf(メゾフォルテ)になり、30小節目で「-rissen」のソ#、ラの音がピアノと同じようにスタッカートで歌われ、音符が短く切られることで、ここまで続いてきた流れが途切れる。そしてその後はf(フォルテ)で各音符はマルカート気味に、あるいはリタルダンドを指示通りかけて歌われ、曲中唯一激しい表現がなされている。ピアノの後奏は指示通りア・テンポになり、29小節までとは異なるやや激しい感情的なニュアンスで演奏して終わる。

9. Das ist ein Flüten und Geigen

8分音符≒180。ピアノの前奏から始まるが、左手は流れるように音をつなげ、それとは対照的に右手は指示がないが2拍目、3拍目はスタッカートし、特に3拍目の8分音符は短く切られている。この弾き方は79小節目まで続く。歌はメゾフォルテの指示からクレッシェンドしている。7小節目の「Gei-」のファの音が、歌い始めから8小節の「-gen」までのフレーズのターゲットとして、その音の高さと付点4分音符の長さを使って息が十分に使われ、効果的にクレッシェンドされて次のフレーズのフォルテにつなげられている。

8小節目の「Trom-」からフォルテの指示であるが、この部分のフレーズの全ての音と言葉がフォルテで歌われているのではなく、「Trompeten」の単語の中の「-pe-」の音節、「schmettern」の単語の中の「schmet-」の音節のアクセントを十分に表現し、15小節までのフレーズ全体がフォルテとして聴こえる効果的な表現となっている。

16小節からのピアノ伴奏の間奏は、特に強くなることも弱くなることもスピードがかわることもなく、次の20小節の歌の歌いだしにそのままつないでいる。

20小節目からの歌はp(ピアノ)の指示であるが、「tanzt」の「-zt」や「Hochzeitsreigen」の「-zeits-」などの子音が立てて発音され、怒りを込めたp(ピアノ)になっている。また20小節から24小節2拍までのフレーズで23小節の「-rei-」のシbの音を頂点としてクレッシェンド、デクレッシェンドがなされている。

25小節から2回繰り返される「die Herzallerliebste mein」の部分はその言葉の意味もあってか子音は立てておらず、ピアノニッシモにトーンダウンしてレガートに歌われ、落胆で呆然としたような、絶望的な悲しみを表現するような表現になっている。

32小節からのピアノの間奏は、最初の間奏と同じく、そのまま淡々と38小節の歌に引き継ぐだけの役割に徹している。

歌は38小節から指示通りp(ピアノ)で再び入ってくるが、24小節から31小節の部分で悲しみの余り呆然として忘れてしまっていた怒りを思い出すかのように42小節にかけてクレッシェンドし、42小節のフォルテにつなげている。この部分のクレッシェンドにおいても最初の4小節から8小節のフレーズと同じように、41小節目の「Dröh-」のファの音が伸びやかに歌われることによって効果的になっている。

42小節目から指示通りフォルテになり、「Klingen」の「Kl-」、「Dröhnen」の「Dr-」、「Pauken」の「P-」、「Schalmei'n」の「Sch-」などの子音が力強く、鋭く表現されることによって効果的にフォルテが表現されている。

50小節から54小節までのピアノの間奏もそれまでの間奏と同様そのまま淡々と演奏されている。

54小節から再び歌が入るが、p(ピアノ)の指示通り声を落としているものの、「zwischen」や「schluchzen」、「stöhnen」などの言葉の子音を強く発音し、押し殺した怒りのような表現がされている。58小節の「da-」からクレッシェンドするが、決してそれまでのフレーズのようにフォルテまでは強くならず、せいぜいメゾフォルテくらいで進み、62小節の「die」辺りから徐々にデクレッ

シェンドして、しかもレガートに歌われ、ピアノの演奏に主導権を静かに引き渡すように歌い終わる。

歌から引き継がれた後奏は、最初からずっと変わらない調子で淡々とした感じで72小節目2拍目まで続くが、同3拍目から転調と共にフォルテに変わり、しかしすぐにデクレッシェンドし始め、76小節からの同じ音形の繰り返しから徐々にリタルダンドして、80小節から左手の、レ、ド#、ド、シ、シb、ラ……と半音ずつ下がって行く音の動きを聴かせつつ消え入るように終わる。80小節から82小節まではアツチェレランドされるが、83小節からリタルダンドする。

次のしっとりとした10曲目に入る前に若干の間が入る。

10. Hör' ich das Liedchen klingen

1拍≒36。この曲のピアノの前奏は、詩人の目から流れ落ちる涙の様子を描写していると例えられることが多いが、あたかもそのように聞こえさせるためか、特に右手の一番上の音の1小節から3小節までの、シb、ラ、ソ、ラ、レ……という音の流れが分散和音のその他の音よりも強調されて、音量をやや大きく弾かれている。

歌は全体として悲しげな表情で歌われているが、具体的には、一つ一つの子音や母音を時間をかけて発音するなどしてしっとりとして歌っている。この曲においては曲の途中で様々に表情が変わるということではなく、一貫した雰囲気を保って歌われている。歌い始めは指示通り *p* (ピアノ) で始まる。曲の大きな流れとして、歌い始めから8小節までは *p* (ピアノ) のまま、8小節の「so」からクレッシェンドし始め、12小節辺りから16小節辺りまでメゾピアノ、16小節「dort」からデクレッシェンドを始め静かに歌い終わる。17小節の「auf」の部分のラ、シb、ドの音でこの曲で唯一明確にリタルダンドして立ち止まるような感じになり、18小節でア・テンポとなる。

先に書いたように曲のテンポがゆっくりとしてあることもあり、子音や母音の発音にも時間をか

けて丁寧に明確に発音されている。子音については9小節目の「Burst」の「Br」、10小節目の「springen」の「spr」、13小節目の「dunkles」の「-kl-」、18小節目の「Tränen」の「Tr」などである。

10小節目のレbは和音を強調するように明確に歌われている。

ピアノの後奏では前奏と同様、24小節辺りまで右手の最高音が浮き出て演奏されるが、24小節から音の動きが変化したところから25小節までの2小節間であるが曲の始めからの静的な演奏とはやや異なる動的な演奏となり、ラ、ソ、ラb、ラ、シb、シ、ド、ド#の内声の音の流れが際立って聞かせられている。その動的な動きは26小節で止められてリタルダンドが始まり、27小節からのデクレッシェンドと共に消え入るように終わる。

26小節目の左手のスフォルツァンドは明確に行われている。

次の曲との間は間が空けられている。

11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen

1拍≒96。珍しく曲の始めに曲調の指示がない。ピアノの前奏は、前の10曲目との大きなギャップを以って、やけになったような明るく滑稽な、速いテンポで始まる。

歌は全体的に子音よりも母音をはっきりと発音されて、しゃべるような、レチタティーヴォを歌うような感じで歌われており、縦に刻むようなテンポ感である。5小節や7小節などは各音符スタッカート的に歌われ、皮肉な明るい澁刺さを出している。7小節や11小節などはリタルダンドの指示がなくとも発音しにくい歌詞の流れもあり、またフレーズの区切りでもあり、リタルダンドして歌われている。20小節目の「der」のファの音を十分に伸ばすことによって21小節から指示のあるリタルダンドをすでに始め24小節まで徐々にゆっくりになり、ついに止まった様になり、次の「Es」の音からア・テンポ、更に25小節目以降ややアツチェレランド気味にあおる感じで進む。29小節から指示のあるリタルダンドは指示通りの場所ではまだ行わずそのまま30小節目の歌詞の区切

りまでそのまま速いテンポで進み、「dem」以降リタルダンドというよりも各音符にマルカートのついたような感じでゆっくりと強調して歌い終わる。

ピアノの後奏は、歌の終わりと同時にア・テンポになり、39小節から44小節までアツチェレランドし、45小節から元の速度に戻って終わる。最後の和音のフェルマータは殆どしていない。

12. Am leuchtenden Sommermorgen

1拍≒90。ピアノの前奏では、1・2小節の右手の分散和音の最高音のシb、シb、ファが際立って聞こえるように演奏され、特に1小節の始めの和音のシbは次の音であるミまでやや間を空けてゆったりと弾いている。このように1小節の始まりは極ゆっくりと始まり、少しずつテンポに乗って歌が入ってくる。

歌は全体的には夢心地のような表情で歌われ、言葉の発音は丁寧というよりもほやけた感じで柔らかく歌われている。最初からp（ピアノ）の指示通りで歌い始められ、そしてあまりフレーズのターゲットに向けたストレスなどをかけたりすることなく平らかに6小節まで歌われる。4小節の「morgen」の「-gen」の音は短めに切られ、ほやけた歌い方になっている。

3小節から5小節のピアノは普通に伴奏するようにどの音も均等に平らかに弾かれている。6小節目からのピアノの間奏は再び前奏の弾き方と同じように分散和音の右手の最高音の4分音符が際立つようにそのあとの16分音符の音がややテンポよりも遅れてる感じで弾かれる。速度も、一旦歌の入りと共にスムーズに進み始めたテンポをブレーキをかけて引き戻すようにゆっくりになる。

7小節目以降の歌は、2小節から6小節のフレーズと同様平らかに静かに歌われるが、6・7小節目のピアノの間奏がゆっくりになったのを再び元のスムーズなテンポ感に戻すのではなく、ゆっくりになった間奏のテンポに引き付けられるように11小節目の歌の区切りに向かって少しずつリタルダンドしていく。この時、9小節目の「Blu-

men」の付点4分音符や10小節の「wand-」の部分の4分音符+16分音符が十分に伸ばされ、リタルダンドするのに利用されている。

12小節からの歌、そして歌が始まってからのピアノは再び平らかにアクセントをどこかに明確に置くことなく演奏されている。歌は15小節から16小節にかけて、次の17小節のフレーズにエネルギーをつなげるようにクレッシェンドしている。これは音量が上がったとか強い表現になったというよりもあくまでも気持ちを17小節につなげるニュアンスにおいてである。17小節目からの歌は、ピアノニッシモの指示があるが、音量あるいは力強さとしてはピアノニッシモにはなっておらず、従前と変わらないp（ピアノ）程度である。語りかけるように丁寧に柔らかく、歌の終わりに向かって更にリタルダンドしている。17小節の歌い始めの「Sei」の「S」の発音が長めに発音されていることをきっかけとしてそれ以降終わりまでフレーズが特別に丁寧に歌われている。19小節目の「blas-」の4分音符+16分音符はその長さを生かして十分に伸ばされ、リタルダンドに利用されている。

歌を引き継いでピアノの後奏に入るが、20小節から22小節は、前奏、間奏と同じパターンで、しかもよりじっくりと各々の和音の最高音の、ファ、ソ、ミb、ファ、レ、ミの音が際立たせられて演奏されている。23小節目からは、右手のド、レ、ミb、ファの旋律が26小節までで2回繰り返し良く聞こえるように演奏され、27・28小節ではレ、ド、シbの旋律が良く聞こえるように弾かれ、29・30小節でその余韻が消え入るようにならっていく。この23小節から28小節までの際立つ旋律は最後の最も長い後奏を持つ第16曲で、思い出されるかのように、調は異なるもののもう一度でてる。

次の13曲に向けてやや長い間がおかれる。

13. Ich hab' im Traum geweinet

1拍≒84。歌い始めの「Ich hab' im Traum geweinet」の部分は最初にp（ピアノ）の指示がある

が全てが平板に歌われているわけではなく、2小節目の「-wei-」の音をフレーズのターゲットとしてこの音に向かってクレッシェンドし、メゾフォルテ位まで強い表現となり、そしてこの「-wei-」の音の付点4分音符の長さを利用して十分に延ばしてリタルダンドがかけられ、朗々と歌われている。

3小節目からのピアノは歌のテンポを引き継がず、テンポ通りには入らず、間奏というよりも歌との対話、あるいは合いの手のように歌全体のテンポといったものを無視して演奏されている。

4小節目からの歌はそれまでのピアノの間奏のテンポを引き継いでインテンポで入っている。この部分は歌いだしのフレーズと異なり、終始およそp（ピアノ）のままで歌われている。このフレーズの前のピアノの間奏が引き止めるようなテンポ感であるのに対し、歌はたたみかけるようなテンポ感で歌われている。その後の6小節目からのピアノの間奏はインテンポである。また楽譜のスタカートは殆どされていない。

7小節目からの歌もインテンポで入る。そして8小節目のピアノの和音の早めの入りのタイミングとその後の歌の入りも早めでアツチェレランドする。しかし、8小節目から9小節目の「und die Träne」の「Trä-」の音を十分に歌うことによりすぐに減速し始め、10小節目の音の数、言葉の音節の数が多いこともあって、これを丁寧に歌うことによって更に指示通りリタルダンドして、それを引き継ぐ11小節目のピアノで動きが止まり、フェルマータもあって区切りとなる。そして再び11小節目からの「Ich hab' im Traum geweinet」でリセットされたように歌い始められる。しかし、今度は最初と同じような13小節目の「-wei-」の音を頂点とするクレッシェンド、デクレッシェンドはされず、11・12小節目はp（ピアノ）のままで13小節目からそのまま膨らむことなくデクレッシェンドしてピアノニッシモになってしまう。しかも最初よりもかなりゆっくりじっくり歌われる。

14小節目のピアノの間奏は、最初と同じフレーズの後と同様、歌のテンポを無視するかのよう

にテンポよりもかなり早いタイミングで、指示通りのピアノニッシモで入ってくる。このピアノニッシモは15小節目からの歌、そして18小節目初めまでのピアノの間奏まで引き継がれる。

そして18小節目の歌から、7小節目からのフレーズと同様の感じでアツチェレランドすると同時にメゾピアノくらいまでクレッシェンドするが、動きや抑揚は7小節目から11小節目までより控えめとなっている。21小節目のリタルダンドも「bitterlich」の「b-」の子音をためて印象的に強調して発音することによって少しだけゆっくりになる程度である。

11小節目と同様、22小節目のピアノで曲の動きがとまる。5拍目と6拍目の間には11小節目のように休符やフェルマータの記号はないが、明確な区切りが入れられ、6拍目から別のフレーズとして演奏されている。23・24小節目は指示通りクレッシェンド、デクレッシェンドが行われ、24小節目の1拍目の和音はメゾフォルテ位まで膨らんでいる。

続く歌もピアノニッシモの指示通りではなく、その前の音の数の多いピアノの間奏のエネルギーに感化されたかのようにメゾフォルテ位で入り、そのピアノの間奏のイメージを引き継ぐように力強く歌われ、27小節目の4・5・6拍目の「wär'st mir noch」の音は指示通りのリタルダンドというよりもマルカート気味に強調されている。28小節目の3拍目から更に歌はフォルテになり、29小節目5拍目からフォルティッシモになり、31小節目初めからリタルダンドしつつ4拍目の「Trä-」から更に強調して歌われる。以後32小節目の歌い終わりに向かってデクレッシェンドしている。28小節目から30小節目の歌は、タイでつながれた長い音があり、しかもフレーズがレの音で一貫していて、それが力強い声で強調され、ピアノの和音の一角としての役割も担って効果を挙げている。

32小節目から33小節目までのピアノはフォルテからデクレッシェンドして33小節目で一旦動きを止める感じでひとまず歌のまとめをしているようである。35小節目からの後奏はインテンポではなく、そ

れまでのテンポをまったく無視して感覚的に入れられている。次第に動きが止まるように終わっていく。

14. Allnächtlich im Traume

1拍 \equiv 48。1小節アウフタクトから1小節の「Allnächtlich」、1小節から2小節の「im Traume」それぞれの語句のアクセントの強い部分、「-nächt-」、「Trau-」を頂点にクレッシェンド、デクレッシェンドしており、各々の語句の最後の音符の音符に重みが残って伸びたりすることなく鮮やかに休符に入っている。4小節から5小節の「und sehe」、「dich freundlich」も同様である。7・8小節の「freundlich grüßen」の部分のひとフレーズは、あまり目立たないが「grü-」の音にターゲットが置かれて8小節の8分休符への入りをスムーズにしている。

9小節目の4分の3拍子に変わる部分は音符の数が増えて言葉が詰まっているが、テンポを落とすことなく、しかしそれぞれの細かい音符を丁寧に歌い、子音なども丁寧に明確にやさしい口調で発音されている。10小節目の「deinen」と「süßen」は、それぞれ「dei-」、「sü-」に重きをおいて、付点8分音符の長さを十分に生かしつつ歌われ、各々の単語ごとにデクレッシェンドしていつている。11小節目のリタルダンドに指示には殆ど従っていない。

13小節から14小節の「Du siehest」も「sie-」の音にアクセントを置いて「-hest」の8分音符に重きをおかず次々の8分休符に鮮やかに入っているが、次の14小節から15小節の「mich an」の部分は、1小節から2小節目の「im Traume」が3小節から4小節の「seh'ich dich」とは2小節目の4分休符をきちっと分けて歌われているのに対して、15小節の4分休符は無視されて「an」の音はクレッシェンドしつつ16小節にそのまま繋がられている。これは「seh'ich dich」が主語と動詞を持つ部分であり、それ以前の1・2小節目の部分と文の構造として倒置になっているのに対して、16小節の「wehmütiglich」は単に副詞である

ことと関係があるかもしれない。あるいは「wehmütiglich」という言葉を強調したい意図があったかもしれない。

17小節から18小節の「und schüttelst」以後は、4小節から5小節以後とほぼ同じ歌い方で歌われているが、9小節目に入ってあまりテンポを落とさずに歌われているのと異なり、22小節は、16分休符に向かってリタルダンドしている。20小節の「blonde」の言葉を強調するために「blon-」の付点4分音符はメゾフォルテ位でしっかりと歌われている。23小節はデクレッシェンドしていつているが、24小節目のリタルダンドの指示はやはり11小節目と同様守られていない。

26小節から29小節までは、ほぼ従前と同様な感じで歌われている。しかし、30小節から34小節1拍目までは、休符がなく一続きのフレーズになっていることもあり、32小節の「Strauß」の音や、33小節目の「-pres-」の音にフレーズングのターゲットを置いて伸びやかに表情豊かに歌われている。

34小節目2拍目以降は36小節目終わり位までアツチェレランドし、37小節に入ってからア・テンポになり、しかもデクレッシェンドして「vergesen」のニュアンスを出すためか、消えるように終わる。

ピアノは全体的にあまり前面に出てこない「伴奏」となっている。間奏の11小節から13小節、24小節から26小節もピアノニッシモで弾かれ、静かにテンポ通り、表に出てくることなく、次の歌につなげるように演奏されている。

すぐに次の15曲目に入っている。

15. Aus alten Märchen

1拍 \equiv 306。曲自体はあまり長くは感じないが、全16曲中1番小節数が多い。Lebendigの指示通り、全体的に生き生きとしている。前奏のピアノは軽やかに8分の6拍子と共に8分音符3つを1拍とする大きな2拍子の感覚をしっかりと意識して演奏されている。そして和音の中の歌の旋律と同じ音が良く聞こえるように弾かれている。

歌も軽やかに歌いだされているが、前奏のピアノがやや縦にリズムを刻むような演奏になっているのに対して、歌の方は音を横にスムーズにつなげるように歌われていて、子音は柔らかく平らかに発音され、強拍、弱拍を殆ど強調していない。歌詞がかなり早口になっているが慌しくなく、丁寧に明確に発音されている。

8小節からのメゾフォルテは指示通りで、16小節からは指示はないがメゾピアノ気味に語るように歌われている。18小節の「blühen」と22小節「glühen」の歌詞が韻を踏んでいる部分はドからファに上がる跳躍であり、ファの音の辺りは丁度テノールの声帯の使い方の境目の音域になって発音が難しく、このような跳躍は自然とファの音がフォルテになってしまいがちであるが、逆にドからファに向かってデクレッシェンドする形で柔らかく歌われていて、ファの音がフレーズの中で飛び出るのを避けて、フレーズの横のつながりを切らせずに進むのに効果的になっている。

28小節からの歌は再びメゾフォルテになり徐々にクレッシェンドしていき、36小節ではフォルテにまで強められている。その後のピアノの間奏もそれを引き継いでフォルテで弾かれる。

40小節からの歌はフォルテの指示であるが、メゾフォルテ位で落ち着いて歌われている。44小節ではいったんメゾピアノ位に弱いところから「und」が歌い始められ、45小節のクレッシェンドは行われている。48小節からはp（ピアノ）の指示であるが、メゾフォルテのまま表情豊かに歌われている。56小節のp（ピアノ）は一旦指示通り行われ、57小節のクレッシェンドも指示通り行われ、急激に気分が高揚していった58小節の「bre-」、62小節の「Bä-」のそれぞれの音をしっかりと強く表現してクレッシェンドしていき、65小節のスフォルツァンドのファ#ではフォルティッシモ位まで強く表現されている。65・66小節で急激にデクレッシェンドして67小節ではメゾピアノ位に落ち着いて戻っている。

68小節からは、Mit innigster Empfindung の指示通り落ち着いて語る様に歌われる。顕著なのはリ

ズム感のはっきりした変化で、8分の6拍子の2拍子としての部分を前面にだして演奏されている。93小節までスラーのついている部分に緩やかにターゲットを置いてフレーズにメリハリをつけながら淡々と歌われる。94小節の「Mor-」のレナチュラル、ファ#のスラーを効果的に使ってリタルダンドして95小節目で立ち止まり、96小節から101小節までそのままゆっくりとしたテンポでじっくり歌われ、102小節では更にリタルダンドして後半の3つの8分音符は6拍子が再び前面に出てきてマルカート気味にやや強調されてゆっくり静かに歌い終わられる。

後奏のピアノは104小節からピアノッシモの指示通り演奏される。104・105小節のスタッカートはあまりされていない。徐々にデクレッシェンドして110小節からはピアノッシッシモ位で演奏されて終わる。

すぐに第16曲に入る。

16. Die alten bösen Lieder

1拍≒108。ピアノの前奏で、最初の付点2分音符の和音の前の装飾の和音が分散和音的に、スフォルツァンドの前触れとして効果的に弾かれている。ピアノの前奏のテンポで数えて行くと、歌の入りが微妙に合わないことから、3小節目までの前奏はある程度前触れ的な和音の効果を前面に出して、テンポは歌の入りのタイミングと共に意識している感がある。

歌は指示通りフォルテで始まり、16小節からクレッシェンドするまで一貫した力強さ、歌詞の内容を反映した、自暴自棄的な力強さで歌われる。8・9小節のフレーズでは8小節の付点4分音符は柔らかく伸びやかに歌い、9小節の4分音符2つの「graben」をそれぞれの音符にアクセントをつけて強く歌っている。10・11小節や12・13小節なども同じパターンで歌われている。16小節のアフタクトの「der」からクレッシェンドして、17小節の「größer」のシからミへの跳躍はスラーの着いている通り息をつなげてしっかり出している。そのまま19小節の「Faß」まで力強いまま行

き、同小節「Und」から急に表現が弱くなってメゾフォルテ位で23小節の「dick」まで歌われる。しかし次の「auch」から再びフォルテになり、24小節でクレッシェンドし、25小節以降、27小節の「Brück」まで、17小節から19小節よりも明確にフォルティッシモで歌われている。そしてまた27小節の「Und」から急に表現が弱まり、メゾフォルテ位になり、31小節の「sein」までそれが続く。31小節の「als」から再びフォルテになり、32小節目でクレッシェンドし、33小節目以降、フォルティッシッシモになり、34・35小節辺りでこの歌で最も力強く歌われる。この部分で「Köln am Rhein」の部分は各音符強いアクセントがつけられている。

35小節の「Die」からテンポが1拍≒66まで遅くなり、39小節フェルマータまでそのテンポで行く。35小節の「Die」からのフォルテは指示通り。但し、力強くというよりも、発音を丁寧にゆっくり発音し、言葉の明確さを出している。39小節の「denn」から更に1拍≒54位まで遅くなる。42小節でさらにリタルダンドする。

42小節目でリタルダンドした結果のゆっくりとしたテンポのまま44小節から47小節まで歌が続けられる。44小節からのp（ピアノ）は指示通り。47小節目の付点2分音符は、リタルダンドしつつオクターブの跳躍をし、そこでゆっくり一呼吸して区切りを入れてから「Ich」に入っている。

この「Ich」から1拍≒48位まで更にテンポが遅くなり、p（ピアノ）というよりもピアニッシモで歌われ、50小節で更にリタルダンドと共に徐々にデクレッシェンドして歌が消え入るように終わる。この時全16曲の締めのような無駄なニュアンスの強調はない。

この後ピアノはこの歌曲集全体の後奏とも言うべき後奏に入る。53小節から58小節までは拍子も調も異なるものの、第12番の曲の23小節から最後まで後奏を思い起こさせるものになっている。第12曲目の演奏の方がやや情感が込められていて、この16曲目ではやや回想としてあっさり演奏されている感がある。53小節から54小節の2小

節間でp（ピアノ）からメゾフォルテ位までクレッシェンドし、また55小節から56小節にかけてp（ピアノ）からメゾフォルテ位まで同様の繰り返し。57小節から59小節まではメゾピアノ位で一定し、59小節から別のモチーフに変わり、徐々にクレッシェンドしていく。65小節の右手の高音のシbを印象的に聞かせる辺りでメゾフォルテ位までの高まりをみせて、それ以降3回登場する右手のファ、ミb、レbという音形を利用してデクレッシェンドして行く。64小節からのリタルダンドはほぼ指示通り。

フリッツ・ヴァンダリッヒ略歴

- 1930年 9月26日 ドイツ、クーゼルに生まれる。
- 1950年 フライブルク音楽大学に入学。バロック音楽、モンテヴェルディ、ヘンデル、グルックなどのオペラを学ぶ。
- 1953年 フライブルク音楽大学在学中、フライブルク市立劇場の養成歌手になる。
- 1954年 学内公演のモーツァルト《魔笛》にタミーノ役で出演。
- 1955年 フライブルク音楽大学卒業。同時にシュトゥットガルトのヴェルテンヴェルク国立歌劇場と契約。
- 1958年 エクス・アン・プロヴァンス音楽祭に《魔笛》タミーノ役で出演。フランクフルト市立歌劇場に移籍。
- 1959年 ザルツブルク音楽祭にリヒャルト・シュトラウスの《無口な女》（カール・ベーム指揮）のヘンリー・モロウズ役、シュミットの《七つの封印の書》、ハイドンの《パウケン・ミサ》のソリストとして出演。
- シュトゥットガルトのヴェルテンヴェルク国立歌劇場にてオルフの《エディプス王》初演にてティレジ阿斯役で出演。
- 1960年 ザルツブルク音楽祭にて《魔笛》タミーノ役、モーツァルトのレクイエムに出演。
- ミュンヘン国立歌劇場に移籍。

以降、ヨーロッパ各地の歌劇場に客演。
リートや宗教曲のソリストとしても名声
を高める。

《魔笛》タミーノ、《後宮からの誘拐》
のベルモンテ、《ドン・ジョヴァンニ》
のオッターヴィオ、《コスイ・ファン・
トゥッテ》のフェランド、その他、ロッ
シーニ、リヒャルト・シュトラウス、《椿
姫》のアルフレード、《エフゲニ・オネー
ギン》のレンスキー、またプフィッツ
ナー、ストラヴィンスキー、エック、オ
ルフなどの20世紀の作品にも出演。

1962年 ウィーン国立歌劇場に定期的に出演。

1965年 ザルツブルク音楽祭に出演。《後宮から
の誘拐》のベルモンテ役(メータ指揮)、
ベートヴェンの第9(バーム指揮)、ハ
イドンの《天地創造》(カラヤン指揮)
に出演。

ベートヴェン、シューベルト、シューマ
ンのリートリサイタルにも出演。

1966年 ザルツブルク音楽祭に出演。《後宮から
の誘拐》のベルモンテ役(メータ指揮)、
ハイドン・シューベルト・シューマン・
シュトラウスのリートリサイタルに出
演。

エジンバラ音楽祭にて《魔笛》タミーノ

役にて出演

9月17日不慮の事故により死去(享年36
歳)。

注

1. 『シューマンの歌曲をたどって』(ディートリッヒ・
フィッシャー=ディースカウ著、原田茂生・吉田文
子訳) 白水社、1997年、pp 8-9
2. 同上、p 8
3. 同上、p12
4. 同上、pp77-78
5. 同上、p82

参考資料

Deutsche Grammophon 435145-2 "Fritz Wunderlich"

『音楽史シリーズ5 ロマン派の音楽』(R・M・ロンイ
ヤー著、村井範子・松前紀男・佐藤 馨・藤江効子
訳) 東海大学出版会、1986年

『新編 世界大音楽全集 声楽編4 シューマン歌曲集
I』 音楽之友社、1989年

『作曲家別名曲解説ライブラリー23 シューマン』音楽
之友社、1995年

『ドイツ歌曲の歴史』(渡辺 護著)、1997年

『シューマンの歌曲をたどって』(ディートリッヒ・
フィッシャー=ディースカウ著、原田茂生・吉田文
子訳) 白水社、1997年

論文『シューマンの『パピヨン』op.2と蝶』-ジャン・
パウルの『生意気ざかり』との関係をめぐって- (高
野 茂著)、1998年

『シューマン』(門馬直美著) 春秋社、2003年