

## 複合テキストと身体表象

—シューベルト『美しき水車小屋の娘』のモノドラマ性—

(1) 序： フィロロジカルな前提

塩 田 昇

はじめに

ベルリン楽派からはシューベルトのような真の創造的なリートリートの大家は生まれなかったけれども（メンデルスゾーンをこの楽派に含めてもである）、皮肉なことに、そのベルリン楽派の生み出した *Liederspiel*（仮に「リート芝居」としておく）において、シューベルトのリート芸術の精華である連作歌曲集の最初の作品『美しき水車小屋の娘』 *Die schöne Müllerin* *Liederzyklus nach Texten von Wilhelm Müller* (D795 Op. 25, 1823—24作曲, 1824年初版) の核心であるモノドラマ性が胚胎し、育っていった。この作品には、題名からして、牧歌的、そして中世社会特有の徒弟の修行の放浪の旅（制度的には驚くべきことに今でもドイツに残って保持されている）の懐古趣味的連想が伴うが、極めて現代的側面が秘められている。例えば、自己の身体が部品として「回収」されていくところを自分で見つめている徹底した孤独の心象を描いた石田徹也の絵画に見られる身体表現は、『水車小屋』の主人公の若者の失恋故、入水する聖体拝受的な結末と結びあっている<sup>1)</sup>。そのような若者の追い詰められた心理状態を、この作品のモノドラマ性の追求を通じて、現代の若手のリート歌いの代表者の1人、イギリス人テノールの I・ボストリッジ (Ian Bostridge) が具体的に身体表象で示した。その新鮮で独特な歌唱・演技が演奏芸術の新

次元を開いたといっても過言ではない。以下、本稿は2006年の彼の日本公演（筆者の行ったのは2006年11月26日，所沢市民文化センター，ミューズ・アークホールでの公演，ピアノ，J.ドレイク（Julius Drake））の場に接しえた経験を機縁とするものであるが，単なる演奏評を超えて，テキスト記号論上の新しい地平が開かれたと思える点が見えるので，そこにも光をあてながら，当該作を複合テキスト（の先鋭化したもの）として，捉え直してみたい。ただそのためには，文献学的にもテキストの通時的展開の跡づけから，当の演奏にみられるモノドラマ性の追求が単なる思い付きの試みでなかったことを実証的に検証しておく必要がある。

## 1. 複合テキストとは

シューベルトの歌曲（Lied リート）は三宅（2004：p.323）によると詩テキストと楽曲構造の「せめぎ合い」にその独創性があると言う（以下触れるライヒャルト等のベルリン・リート楽派はこの面が希薄）。筆者の用語を使えば複合テキストを成すということであり，筆者はその観点より，演劇とオペラ，悲劇と喜劇というジャンルを超えての複合（R.シュトラウス『ナクソス島のアリアドネ』を扱った塩田（2002）参照），漢詩の原詩から仏，独訳を経ての多言語にわたる翻訳・翻案の詩テキストと交響曲との複合（マーラー『大地の歌』終楽章を扱った塩田（2005）参照），そしてホイットマン『草の葉』への付曲としての交響曲（V・ウィリアムズの『海の交響曲』を扱った塩田（2005—）参照）というぐあいにケース・スタディーを重ねてきたが，今回のシューベルトの上掲作の分析には，詩テキストと楽曲テキストの2項対立の先に，肉声を使う身体表象としての演奏の第3のテキストとの複合という新たな要素を考察の対象に加える必要がある。勿論，その身体表象の表現の実例であるポストリッジの場合，一見，伝統的歌唱スタイル（姿勢，服装等も含め）からの異化作用が激しく，また表現の方向づけも青年の精神病理状況や心理の表出（つまりストーカーの）であると自ら宣言している現代的様相が濃厚だが，そこにはモノドラマの悲劇としての演劇的普遍性がある一方（ギリシャ悲劇の淵源に遡るだろう），シューベ

ルトの当該作の系譜学としての、モノドラマ性を支える文献学的展開が背景にある。これを押さえない限り、ポストリッジの示した方向の正当な評価はできないだろう。

まず、テキストとは何か？記号論からすると、高度に構成された (composition は作文も作曲も意味する)、記号表現 (シニフィアン) の連鎖体である (池上 (1984 : pp.38-39) 参照)。ソシユールのシニフィアン (signifiant) は、「聴覚映像」 (image acoustique) とも呼ばれるように、身体のあらゆる感覚領域を横断している。この一見矛盾した用語は、聴覚と視覚の形象 (形相 forma) の複合のみならず、言語記号 (シニユ signe) は記号表現と記号内容 (シニフィエ signifié) の複合・統一 (統合 unité) も内意するという文化現象の本質に対する深い洞察が込められている (彼があらゆる文化ジャンルを総合する文化記号論の創始者といわれる所以)。例えば、テキストというと視覚記号の文字テキストによる文学を連想するが、文学を文字テキストで十分であると限定したのはアリストテレスである (『詩学』 *The Poetics* XXVI-8<sup>2)</sup>)。彼によるこのような限定は狭すぎたのであり、本来の文学はムシケー (μουσική) と古典期のギリシャでは捉えられていて、ミューズ女神 (ムーサ μουσα, music や museum の語源) が司る学芸、とくに古代ギリシャ半円形劇場で演じられる身体表象としての悲劇や詩の朗読の舞台芸術であった<sup>3)</sup>。西洋のオペラ、バッハ等の受難曲、そしてリートもそこに淵源がある。ムシケーは決して、古代的な前文学形態などではないのであり (確かにリブレットとしての台本は読本、写本を経由して古代アレキサンドリアにおいて校訂定本を生み、ルネサンスを経て、ついに比較言語学の母胎としての近代の古典文献学を生み出して学問としての文学研究の土台を整えた面はある<sup>4)</sup>)、記号論や解釈学は、現代において、あらたにムシケーの可能性として、テキスト概念を拡大してきているのである (これは一般解釈学のシュライエルマッハーに始まる (Schleiermacher (1838 ; 1974 : p.129) 参照)。

以上の問題意識を以って、まず、当該作のシューベルトに至るまでの文献学的展開をモノドラマの確立に向かう道筋に沿って跡づけよう。

## 2. モノドラマへの道

はじめに Liederspiel「リート芝居」があった。歌芝居というと Singspiel を指すととらえられるので、誤解や混同を避けるため、訳語としてぎこちないけれども、本稿では「リート芝居」としておく。18世紀末から19世紀に入ると、後進国ドイツでも中産市民階級が育ち始め、ゲーテに先導されるような教養 (Bildung) を掲げる市民文化もサロンを通して、育成され、発展するようになる。この時期にいわゆるドイツ・リート「ドイツ歌曲」は伝統的な民謡的なあり方から脱して、芸術歌曲へ移行していく訳だが、ピアノ (正確にはピアノ・フォルテ) がその機構・機能上の発展と共に一般市民階級の家庭に普及し始めたこともそれに寄与している。それまでの貴族や教会のお抱えであった専属の楽団や楽員なしでも (エステルハーゼ侯に仕えたハイドン, ザルツブルク大司教に仕えたウィーン時代前のモーツァルトにとってはリートは決して主要な創作ジャンルではない), ピアノ伴奏による各種声楽作品 (独唱・重唱・合唱) が市民のサロンでも主役になっていくのである。そのリート運動の中心の1つがベルリンであって、リートのベルリン楽派を形成した。中心はライヒャルト (Johann Friedrich Reichardt (1752—1814)), ゲーテの音楽顧問ツェルター (Carl J.A.Zelter (1758—1832)) 達であり、当のリート芝居の重要な参加者であったベルリン生まれの作曲家・ピアニスト・音楽教育家ベルガー (Ludwig Berger (1777—1839)) も男声合唱運動推進等を通して、この楽派に関わった。この楽派はベルリンからそれほど遠くないワイマールにいる文壇の大御所ゲーテの意向に従い、リートの楽曲は詩文の本来の韻律に忠実で、その効果を補強したり朗読訓導の補助手段に留まるべきと考える (つまり歌曲においては詩テキストが主で音楽は従とする) 傾向が強く、シューベルトが作り出すこととなるような詩文テキストと拮抗し止揚総合するような楽曲テキスト (本稿でテーマにする概念から言えば複合テキスト) のまったく新しい創造の可能性などには注目しなかった (ツェルターの判断であったのか、尊敬するゲーテにせっかく作曲してシューベルトが送ってきた数篇の歌曲をゲーテは無視したが、喜多尾 (1997) pp.48ff. に紹介されているように、その送り返された中の一編、『ファウスト』第1部の

場面による『糸を紡ぐグレートヒェン』(1814年10月19日と特定)こそ真のドイツ・リート誕生の記念碑的作品であったのである；ウィーンがベルリンとは違ってワイマールから地理的に離れていてゲーテの意向に直に左右されないことがこのジャンル確立にむしろ幸いであったのだろう)。ライヒャルトはゲーテの意向に沿う方向で、彼の詩文への付曲を中心に膨大な数のリートを生み出す一方、劇音楽のジャンルでも、民衆リート運動を補完する形で、オペラのような大袈裟な仕方ではなく、サロンでも楽しめるような「民衆的」(volkstümlich)な音楽劇を生み出した。リートのみによって構成される音楽劇、Liederspiel「リート芝居」である。これは既に民衆に親しまれていたオペレッタの一種(というより、レチタティーヴォ(音楽的朗唱)をやめ、ふつうの台詞で音楽をつなぐミュージカルの元祖)で、すでにモーツァルトが『後宮からの逃走』(1782)『魔笛』(1791)のような傑作を生み出していたジングシュピール(Singspiel「歌芝居」)とは別物で、オーケストラとか大規模な合唱なしで、サロンや家庭でも行える、せいぜいピアノ伴奏により、演技を交えてリートを緩くつないで、全体として物語を構成していくようなものである。本稿で取り上げたシューベルトの『美しき水車小屋の娘』の成立の直接の母胎はここにあったのである。この成立のいきさつ(genesis)については Youens が1章を設けて詳しく論じているので(Youens (1997) chap.2), それに従って位以下、概略を紹介する。

すでに1800年に彼の最初のリート芝居『愛と貞節』(*Liebe und Treue*)に参加してライヒャルトとも親交のあったシュテーゲマン夫人(Elisabeth Stägemann)とその夫(後で触れる)は、その新しいリート芝居のジャンルが気に入ったせいか自宅のサロンから新しい作品を生み出そうと計画し、当時流行の「水車屋の娘」物のわく組を利用しようとした。既にゲーテの物語詩(バラード)に、4篇の「水車屋」物があったし(➤*Der Edelknaben und die Müllerin*≪「小姓と水車屋の娘」, ➤*Der Junggesell und der Mühlbach*≪「若者と水車場の小川」, ➤*Der Müllerin Verrat*≪「粉屋の娘の裏切り」, ➤*Der Müllerin Reue*≪「粉屋の娘の後悔」, *Balladen, Eibl* (ed., 1988) pp.120-129), ライヒャルトもそれらに付曲していた(*Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* 1809-11)。そも

そのゲーテの作品が生まれるきっかけになっていた当時大当たりの笑劇オペラ (Opera buffa) がある。それはヨーロッパ全土ですでにロングランとなっていたイタリア・ナポリ楽派の巨匠パイジェルロ (Giovanni Paisiello (1740-1816), オーストリアのヨーゼフⅡ世と争ってまで、ロシアのエカテリーナ女帝が自分のペテルスブルグの宮廷に招聘した全ヨーロッパ的巨匠, Parker (1994) pp.70-72) の *Commedia per musica L'amor contrastato, ossia La molinara* 音楽喜劇『競われた愛, または「水車屋の娘」』である。これはモーツァルトが同じジャンルで書いたダ・ポンテ3部作『フィガロの結婚』(1786, ボーマルシェ原作), プラハで初演され大当たりをとった『ドン・ジョヴァンニ』(1787), 『コシ・ファン・トゥッテ (女はすべてこうしたもの)』(1790, ボーマルシェ原作) と同じころの1788年ナポリ初演であるが, ヨーロッパ全土を席捲し, ゲーテのいたワイマールの国民劇場でもドイツ語に翻訳されてこの文豪も関心を示したし, 1820年代まで, 絶大な人気を維持した長ロングラン物であった (喜多尾は1822年にウィーンで上演されたのをシューベルト自身も見た可能性を指摘 p.236)。ベルリンでも繰り返し上演されていたから, シュテューゲマン夫人のサロンで, 水車屋物が粹組みに採られたとき, このオペラも当該リート芝居に対して影響を与えた筈だ (ところでこのリート芝居, 後に作曲を担当したベルガーの出版譜 (*Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele* >Die schöne Müllerin< OP. 11, 1818) にはっきりとシューベルトと同じ「美しき水車小屋の娘」が銘打たれていることに注目しよう; このロマンティックな作品名はこの定着した日本語訳で有名だが, 「水車小屋」は誤解を与えるし [[「美しき」は娘にかかり, その娘とは Müller に女性語尾 -in が付けられた「粉屋の親方の美しい娘」の意味であるが, 喜多尾は更に Mühle=英 mill には製造工場の意味もある近代工業化の過程が取り巻くコンテクストも指摘している pp.239ff], こちらの方は作曲年代もシューベルトより早いので, 本稿では区別して原「水車屋の娘」と便宜的に呼ぶこととする)。ただし, このリート芝居, 原「水車屋の娘」は初めからハッピーエンドのパイジェルロの上掲作と違って, 中心人物の2人, 製粉職人 (石井訳では水車職人だが本稿では以下「粉屋職人」と呼ぶ) の若者とその恋人である粉屋の親方の娘が共に死に至る——前者は失恋

から、後者の親方の娘はその原因を作ったことに対する後悔から自殺をとげる悲劇的な結末の物語の枠組みになっていたことに注意しよう。悲劇性に関する限り、最終的なシューベルトの当該作への第1歩を踏み出していたのである。

1816年秋、古い時代のドイツ文学や民間伝承文学 (folklore) に関心を持ちながら、銀行家で政治家、宮廷枢密院顧問官でもあるシュテーゲマン (Friedrich August Stägemann (1763—1840)) 家で、原「水車小屋の娘」はサロン活動 (当家のサロンは1815年に始まり毎木曜開催され、文学者として既に名を成していたブレンターノ (Clemens Brentano (1778—1842)) をはじめ錚々たる文化人・芸術家が集っていた) の企画の一環として誕生した。ただし、大雑把な上述のような悲劇的結末へ向かう物語の枠組みは決められていたものの、はっきりした細かな筋書きがあったわけではなく、かなり即興的に役を演じる各参加者によって役ごとの詩が作られた。場合によっては共同で作られた詩もあったようで、一人の詩人の個性とイデーによって全体が構成される明確な「作品」とみることはできないが、それぞれの詩が作り出された当初より、お互いの形成されていく途上の詩テキストが響き合う (e. g. シュテーゲマン家の令嬢の Rose die Müllerin の詩がミュラーの「好きな色」「邪悪な色」と)、我が国の俳諧の連歌やその現代版たる大岡信の主宰するような連詩を連想させる一種の「座の文学」の趣もあったことは、詩作は極めて個人的な営為と考えるヨーロッパでは特異な文学現象と言えよう。勿論、連歌のように、懐紙にとどめるようなことはなかった。ただし、後にそれぞれの参加者がそこで作られた自作の詩を場合によっては他人の詩も含めて、ある程度変更を加えていたりしてでも自選詩集等に採録していたりするので、不完全ながら当初の詩作の競演を概略、再建することは可能である (Youens の上掲書 pp.5-16 に詳しい)。具体的役柄とその担当者を挙げる：放浪の製粉職人の若者、詩人の W.ミュラー (Wilhelm Müller (1794-1827)) 担当、因みにミュラーは英語では Miller であり、粉屋職人の意味であるありふれた姓、その名前もあってその役に当てられた可能性もあるし、それほど裕福な家庭出ではないベルリン大を卒業間近の (17

年まで在籍) 文才はあるが未だ駆け出しの若者で、当該の修行放浪の若者のイメージにも合っていたのだろう、死の年がシューベルトの前年であった点でも、シューベルトの当該作との因縁を感じる；粉屋の親方の娘，Rose，シュテゲマン家の令嬢ヘドヴィッヒ (Hedwig von Stägemann (1799—1891)) 担当；Rose が密かに惹かれる狩人，W. ヘンゼル (Wilhelm Hensel (1794—1860)) 担当，彼はミューラーの友人であり，後に画家として大成，メンデルスゾーンの姉 Fanny と結婚；Rose に密かに恋心を抱く庭師，ヘンゼルの妹で音楽の才能もあった女流詩人ルイーゼ (Luise Hensel (1798—1876)) 担当，彼女にミューラーはブレンターノ，ベルガーと共に実際に恋していた；一方ヘドヴィッヒは狩人役のヘンゼルに恋心；Rose への求婚者の郷土，後に歴史家で名を馳せるフォルスター (Friedrich Förster (1791—1868)) 担当，彼の1818年出版の *Die Sängerehre* は当該原「水車屋の娘」の各役のための詩の初期形を部分的にも採録していて資料的価値がある。以上の登場人物に加えて，付曲 (英語で setting) の必要性が認識されて途中 (12月) から参加した作曲担当の音楽家ベルガーも忘れてはならない重要参加者である。シューベルトの当該作はもっぱらミューラーの詩のテキストに付曲し，モノドラマ性を強めていくわけだが，またその方向づけにおいて，ベルガーの寄与する点が大きいため，この2人に的を絞って，以下詩文テキストの通時的展開に論を進めるが，以上の1816年のシュテゲマン家のサロンでの原「水車屋」のリート芝居の出発点においては，悲劇的結末は別にして，未だモノドラマ的性格の方向に特化して，その方向に歩み始めていたわけではないことを確認しておきたい。未だその展開の母胎に過ぎなかったのである。

出発点の原「水車屋」では，通常の複数キャラクターによるドラマ，つまりその間に生じる緊張葛藤からドラマツルギーが展開する演劇の枠内にとどまっていた。これは既に指摘したようにこのリート芝居成立に影響を与えたゲーテの水車屋物の4編 (特に第1 [マザー・グース的 cf. “Where are you going, my pretty maid?”], 第2, 第4詩は1797年のスイス旅行中にまとめて作られ，作者自身が3部作と呼び，小説に仕立てるつもりであったらしい) が対話の形の演劇的性

格の強いものであったこと、更にそのゲーテにも、また当のリート芝居に対しても直接的にも影響を与えたはずの水車屋物の震源地であった例のパイジェルロのオペラの各キャラクターがここではより単純化されているとしても対応していることから明らかである。パイジェルロでは Eugenia (意味は「良き生まれの」) という重要な貴族の女性キャラクター (ソプラノ) がもう一人いて、その許婚のいとこ Don Calloando (テノール) との結婚契約履行を迫っている。彼が実はものにしようとしているのが町人の粉屋の娘 Rachelina, ドイツ語訳上演では Röschen (ソプラノ) なのだ (リート芝居では Rose)。彼女との粉屋でのアバンチュールの現場をおさえようとやってきた Eugenia をかどわかすため、彼女の機転で Don Calloando は庭師に変装、もう 1 人 Rachelina を密かに愛する、Eugenia に仕える公証人 Pistofolo (バス) は粉屋職人に変装して、急場をしのぐ (このゲーム的な変装劇は『フィガロの結婚』でお馴染みの笑劇オペラのパターン)。Rachelina にはもう 1 人、年配の求愛者の Rospolone (バス) がいる。すったもんだの挙句、身分に近い Rachelina と Pistofolo が (もう 1 組の貴族同士 Eugenia と Don Calloando も) 結ばれるハッピーエンドで終わる (cf. The New Grove Dic. of Opera (ed. Stanley Sadie, 1992) Vol.IV)。当該リート芝居は 1820 年に逆に劇場音楽に影響を与える立場に変わり、新たな作品の誕生という副産物を生んだ。それこそラウアー (Adolph von Lauer (1796—?)) の歌芝居 *Singspiel* の『ローズ、水車屋の娘』 ≧*Rose, die Müllerin* ≪ (しばしば 1816 年のリート芝居と混同されるので注意) で、ベルリンの王立歌劇場 (現国立歌劇場リンデン・オペラの前身) にて初演された。この作品は 1816 年のリート芝居の複数キャラクターのドラマの原初的形態を垣間見せてくれる。登場人物は粉屋の娘 Rose, 彼女の恋人の粉屋職人の若者, Rose がその野性的魅力に心を移してしまう狩人, 密かに彼女を慕う庭師はリート芝居と同じである。変装ゲームがなく、生身の粉屋職人と狩人との 3 角関係がドラマの原動力である点で、パイジェルロのオペラの直接の影響は考えにくい。しかも *Singspiel* はよりドイツオペラ的性格のもので、黒の森からやってきた狩人の設定にはウェーバー (1786—1826) の『魔弾の射手』(ボヘミア

(26)

の森が舞台だが)との繋がりが感じられる(こちらは1年後の21年同歌劇場、正確には演劇劇場 Schauspielhaus にて初演)。なによりも(正直な意図から出た言葉か疑いはありえても)作曲者も台本担当者も当のリート芝居とゲーテの物語詩から着想したと言明している。ただし、悲劇性へ傾くが、リート芝居の徹底した悲劇的結末は避けられ、狩人に走ろうとした Rose は後悔し、その上、親方の本当の娘ではなく粉屋の正当な相続人ではないことが判明して打ち捨てられる絶望のふちに立つものの、急転して粉屋職人はそれを許して、自分の母親の所へ行って結婚しようというやや安易なハッピーエンドとなり、パイジェルロの影響も残る(cf. 曲の分析も含めて Youens (1977) pp.117-126参照)。結局、シューベルトの付曲したミュラー詩テキストとは別の方向であったが、元となったリート芝居はこの方向への発展の可能性も内包した母胎であったのである。

### 3. ミュラー詩テキストの通時的展開—モノドラマ性の強化, シューベルト付曲時まで

上述のリート芝居が複数キャラクターのドラマからモノドラマ性を強める方向(正確には当初のリート芝居が性格を変えたのではなく、ミュラーのテキスト感覚に変化が生じたと言った方がいい)に歩み出すのはバーガーが加わってからである(1816年の末の12月 Youens pp.15-16)。ミュラーが彼からヒントを得て(バーガーは上掲出版歌曲集にみられるように、他のキャラクターの詩にも付曲していても、全10曲中の半分は粉屋職人の若者のミュラー詩に対してである以上に、その若者の修行の放浪の旅から到着したところから失恋の自殺までのドラマの前半部に限って付曲しているので、このキャラクターに焦点を合わせた絞り方を示しているのだ;ただし、だからと言って彼が加わった16年末から17年の初めにかけて、原「水車屋」が芝居全体としてバーガーの考える方向にもっていかれたことは意味しない;あくまで曲集は音楽化された部分のハイライト、しかも出版稿(18年)から分かるのは音楽化された最終形(かなり各作詩者、特にミュラーを中心とする数人と協議しながらの難産だったようで17年8月のミュラーがギリシャへ向けベルリンを去るまで長引いた可能性も

ある)の結果にしか過ぎないのだから Youens p.108), 自分の粉屋職人の若者のパートの各詩を連辞的意識をもって編集(『草の葉』におけるホイットマンと共通する)して行く道を歩き出したのである(以下触れるように17年になると前年から始めていた様々な雑誌とのジャーナリスト的活動も活発化したこととも対応しているだろう cf. Hatfield (1968) p.X; そのような雑誌に当の自作の粉屋職人の詩を部分的に発表し出している eg. 以下取り上げる Ft 誌への3篇)。この方向には彼の受けた教育も多分に影響しているし、広くは学史的意義もあるので、テキスト編集の展開に入る前に、この点に言及しよう。

ミューラーは1812年にベルリン大に入学して、一時、対ナポレオン戦争の義勇軍に参加して、14年11月に任地のブリュッセルから戻るまで、大学を休学している。実はこの2年前の1810年、ベルリン大は言語哲学者の W.フンボルト(Wilhelm von Humboldt (1767—1835))によって創設されて間もない近代ドイツの威信をかけた大学で、広く後の世界各地の近代大学のモデルになった。人文科学に限定しても、言語学者の創設による為か、Philologie 文献学を根幹に据えた。自覚的近代古典文献学者第1号の F.A.ヴォルフ(Friedrich August Wolf (1759—1824), 既に画期的な『ホメロス序説』を出版していた)を創立早々、招聘したし、後に文献学から一般解釈学を創始したシュライエルマッハー(Friedrich Schleiermacher (1768—1834))も神学担当の身分で招かれた(更に後年だが、19世紀後半に比較言語学のセンターになるライプチヒ大に先んじて、F.ポップ(Franz Bopp (1791—1867))も21年に呼ばれ、印欧比較文法の講座も始めているし、グリムの法則で知られる J.グリム(Jakob Grimm (1785—1863))も41年に法学担当で迎えられることになる)。ここでミューラーは文献学を徹底して訓練されたはずだし(事実17年に大学を終えると(学位は取れなかったようだが)ある貴族の学術顧問として同行した頓挫はしたけれどギリシャに同行する旅の途上、ウィーンに2ヶ月に滞在して現代ギリシャ語を学んでいるが(後にバイロンのようにギリシャ熱に突き動かされて『ギリシャ人の歌』を発表してロマン主義者的傾向を顕著にしていく裏には、古典文献学からする憧れもあったはずだ)、その地のもっとも卓越した授業にめぐり会えたのは F.A.ヴォルフの推薦書を得ていたからである(cf. Hatfield (1968))

p.XII)), その関連で成立した新時代の独文学研究 Germanistik (在学中の16年には中世の Minnelieder (恋愛詩) をアンソロジーに現代語訳しているし、当該作が恋物の悲劇的結末になった理由にはトリスタン物語にも関心を示すきっかけとなったこの経験もあったかもしれない), 更に英文学も学んだ (18年には Marlowe の『ファウスト博士』を独訳出版するが在学中の産物)。一言で言えば, テクストに対する鋭敏な感覚と厳格な態度を習得した筈である (彼の創作したロマン主義的な詩文の内容からは連想しにくいことだが, 以下のテキストの通時的展開の関係で押さえておかなければならない点であり, この事情は採取されたグリム童話の内容から厳格な音韻対応の法則性を発見した言語学者の姿のグリムが一般に想像し難いことと似ている; 因みに Marlowe の独訳を勧めたのはアルニム (Achim von Arnim (1781—1831)) で, やはりミューラーの友人のブレンターノと共に, ドイツのマザー・ゲースともいえる伝承歌を採取した *Des Knaben Wunderhorn* 『子供の不思議な角笛』 (1806—08) はグリムの童話集の歌謡版といえよう)。

以上のミューラーの文献学的素養の背景をふまえ<sup>5)</sup>, シューベルトが最終的に曲を付けることになるミューラー作, 編集の詩テキスト「水車屋の娘」の最終形 (=以下のWI 1, これらの略号は Hatfield に従う) に至る, いくつか生じた連辞的まとまりに注意して, その通時的展開を整理して跡づけてみよう。これには Hatfield (1968) pp.450-455の Variorum (異文通覧) 的な確実な校訂報告があるので, それに基づく。まずは, 便宜上, シューベルトの複合テキストたる楽譜の詩テキスト部 (S-M: Schubert-Müller “Die Schöne Müllerin”) を構成の各詩のタイトルとその配列順に応じて本稿でふった番号を挙げる (S-M で不採用の WI 1 の3つの詩は  $a_1 \sim a_3$  で表示して加えてある; 同じ番外でも  $\beta$  は Müller (1826) [1820年出版 (後述) の第2版, Hatfield (1968) p.153] に採録の無韻詩で当初の原「水車屋」を構成する詩に含まれていたもので最後に付す):

Prolog— (1) das Wandern 「さすらい」, (2) Wohin? 「どこへ?」, (3) Halt! 「止まれ!」, (4) Danksagung an den Bach 「小川に寄せる感謝の言葉」, (5) Am Feierabend 「仕事を終えた宵の集いで」, (6) Der Neugierige 「知りたがる男」, ( $a_1$ ) Das Mühlenleben 「水車小屋の暮らし」,

(7) Ungeduld 「いらだち」, (8) Morgengruß 「朝の挨拶」, (9) Des Müllers Blumen 「水車職人の花」, (10) Tränenregen 「涙の雨」, (11) Mein! 「僕のものだ!」, (12) Puase 「休息」, (13) Mit dem grünen Lautenbande 「緑のリユートのリボンを持って」, (14) Der Jäger 「狩人」, (15) Eifersucht and Stolz 「嫉みと誇り」, (*a* 2) Erster Schmerz, letzter Scherz 「初めての苦しみ, 最後の戯れ」, (16) Die liebe Farbe 「好きな色」, (17) Die böse Farbe 「邪悪な色」, (*a* 3) Blümlein Vergißmeinnicht 「わすれよ草」, (18) Trockne Blumen 「枯れた花」, (19) Der Müller und Bach 「水車職人と小川」, (20) Des Baches Wiegenlied 「小川の子守歌」—Epilog; + (*β*) Ein ungereimtes Lieb 「できそこないの歌」 (Hatfield (1968) p.183) [日本語訳タイトルは基本的に石井訳だが, *a β* 記号を当てた詩については Hyperion 輸入盤の帯記載に従う; Hyperion 盤では以下, 触れるよう, *β* は (10) と (11) に挿入]

最初に戻って, 原「水車屋」(このリート芝居に対して, 彼は粉屋職人の役に原ストックとして15+1作詩したようだ) 以後の最初の, ミューラー詩選は17年の *Frauentaschenbuch für das Jahr 1817* (Ft) 『婦人のためのヤールブック (年報小冊子)』(18年に実際は出版) の3篇からなる *Drei Müllerlieder* 「粉屋職人の3つのリート (歌)」((9) ただし *Meine Blumen* の題, (5) 同じく *Feierabend* の題, (10)) である。18年 (例のギリシャ行きはイタリア旅に変更され, この年の8月に故郷デッサウに戻る) には更に2種の詩選が世に出る: *Gaben der Milde* (Gb) 『慈善 (会報)』に同じく3篇から成る *Müllerlieder* ((1) ただし *Wanderlust* の題, (2) 同じく *Der Bach* の題, (5)); *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* (Gs) 『魂と心の会の友 (会報)』に12篇から成る *Müllerlieder* ((6) ただし *Am Bach* の題 [同年5月], (9) 同じく *Meine Blumen* の題 [同年5月], (11) 同じく *Das schönste Lieb* の題 [同年5月], (*β*) *Ein ungereimtes Lieb*, (14) ただし *Als er den Jäger sah* の題 [同年6月], (15) 同じく *Trotzige Eifersucht* の題 [同年6月], (*a* 2) *Erster Schmerz, letzter Scherz* [同年6月], (16) ただし *Das liebe Grün* の題 [同年6月], (17) 同じく *Das böse Grün* の

(30)

題 [同年 6 月], (18) 同じく Müllers trockne Blumen [同年 6 月], (19) [同年 6 月], (20) ただし Wiegenlied des Baches の題 [同年 6 月])

同じ 18 年, すでに挙げたパーガーの曲集の出版 (頭文字を取って Gm と略) があり, そこでミューラー詩は 10 曲中, 5 詩を提供している (既に触れたミューラーとの作詩に当たっての協議は彼がベルリンを離れた 17 年 8 月までには終わっていた筈だ)。これはミューラー自身の詩選集ではないが, 参考に (S-M) と対応させて, ミューラー詩の内訳を示す: 第 1 歌 = (2) (ただし Des Müllers Wanderlied の題), 第 2 歌 = (9) (同じく Müllers Blumen の題), . . . , 第 7 歌 = (17) (同じく Der Müller の題), 第 9 歌 = (18) (同じく Müllers trockne Blumen), 第 10 歌 = (20) (同じく Des Baches Lied)

最後に, プロローグとエピローグで両端を挟み, かつ架空のホルン吹き of 単行本の遺稿詩集という体裁の一部を成す, より連作詩の性格を明確にした 2 つの選集を挙げる: 1820 年出版の *Sieben und siebenzig Gedichte aus hinterlassenen Papieren eines reisende Waldhornisten* 『遍歴ホルン吹き of 遺稿より 77 篇の詩』(WI 1) (伝承・民謡調のロマン主義的傾向の自作詩を集めたということと, 自分を遍歴する (確かに 17 から 18 年にかけてイタリアを中心に旅してきたし, 学生時代の従軍も含めて流浪的生活の匂いがあったが, 19 年以降, 司書・教師職で安定) ホルン吹き (ドイツの原風景の森を連想) になぞらえて, アルニムとブレンターノの『角笛』と響き合っている) 所収の「美しき水車小屋の娘」連作詩; 更にこの本は 24 年に 2 巻に拡大され, 当該の「美しき水車小屋の娘」連作詩は 1 巻 (以下 WI 2) に, その続編の趣きの『冬の旅』Die Winterreise は 2 巻に含まれる。シューベルトの付曲の開始は 23 年だから, 彼の当該作 (S-M) は WI 1 に基づくことになる (WI 1 と WI 2 では細かいところで勿論, 字句等の相違はあるが, Ft, Gb, Gs と比べればそれほど重大な違いはない [ただし Hyperion 盤はシューベルトが付曲していない部分, 例えばプロローグ——そこでは WI 1, WI 2 は第 16 詩行, 45 詩行で相違がある——や a 1——そこでは WI 2 では 4 行にわたるスタンザのカットあり——を折角, フィッシャー=ディースカウという往年の大歌手に朗読させているのを売り物にしているのに, 24 年版の WI 2 を使用しているが, 歌唱部分と一致させるのなら

20年版のWI 1を使うべきではなかったか；この点 Arte Nova 盤はWI 1で歌唱部分と合わせてある；なお Hyperion 盤は更にβの詩を(10)と(11)の間に挿入して朗読させ、モノドラマの上で解釈上問題点を残すが、同じボストリッジの EMI 盤は伝統的扱いに戻っている；ともかく Hyperion 盤は CD がテキストであることを逆に裏書していて、彼の演奏の「テキスト」としても数種ありということだ；各詩の配列やタイトルは同一（ただし、S-M では(1)は Das Wandern の題でWI 1, WI 2 の Wanderschaft と相違)。

以上を見通すため、次のようにまとめてみる：

Ft(1817)	Gb(1818)	Gs(1818)	Gm(1818)	WI1(1820)	(WI2(1824))
				Prolog	Prolog
	(1) [①]			(1)	(1)
	(2) [②]		(2) [①]	(2)	(2)
				(3)	(3)
				(4)	(4)
(5) [②]	(5) [③]			(5)	(5)
		(6) [①]		(6)	(6)
				<i>a</i> 1	<i>a</i> 1
				(7)	(7)
				(8)	(8)
(9) [①]		(9) [②]	(9) [②]	(9)	(9)
(10) [③]				(10)	(10)
		(11) [③]		(11)	(11)
				(12)	(12)
				(13)	(13)
		(14) [⑤]		(14)	(14)
		(15) [⑥]		(15)	(15)
		<i>a</i> 2 [⑦]		<i>a</i> 2	<i>a</i> 2

(16) [⑧]		(16)	(16)
(17) [⑨]	(17) [⑦]	(17)	(17)
		<i>a 3</i>	<i>a 3</i>
(18) [⑩]	(18) [⑨]	(18)	(18)
(19) [⑪]		(19)	(19)
(20) [⑫]	(20) [⑩]	(20)	(20)
		Epilog	Epilog
$\beta$ [④]			$\beta$

以上はモノドラマへ至る文献学的展開の系譜学という必要条件を検証したにすぎないので、更に作品の詩テキスト、楽曲テキスト双方のテーマ関連性を探っていく必要がある。

(続く)

## 注

- 1) 2005年、31歳（因みにシューベルトが不治の病で死んだのも同じ年齢）で若くして逝去した石田徹也は一連の「身体の自画像」と呼ぶような奇妙で衝撃的な作品を発表してきたが、「回収」と題される作品はその代表である。あたかも電気製品の各部分がパーツごとに回収箱に入れられるように、自分の肉体が納棺される光景を描いている。葬儀屋であるのに電気工事人の衣装の男がその儀を司っているが、その男も、それを見守る妻や子供たちも、すべて、箱に横たわる作者とまったく同一の顔をしている。この徹底した孤独の同種の表出がシューベルトの当該作の全体を通じて見られるが、特に聖体拝受の趣の第20曲の終曲「小川の子守歌」とその前の第19曲「水車職人と小川」とに共通することをボストリッジは歌唱演技で示した。石田（2007）p.56参照
- 2) 悲劇は叙事詩と同じように、所作がなくても、読むだけでもその効果は充分分かったとした。原語では「読む」は *ἀναγιγνώσκειν* “discern, read” (Liddle & Scot, *Greek-English Lexicon Oxford*) となっている。因みに、当時は未だ黙読の習慣はなく、読書と言っても朗読であったが、聴衆を相手にしての朗誦（身体表象、パフォーマンス）のことを言っているのではないのであり、この文脈では読本としてテキストを読む読書形態がアリストテレスの頃には既に成立していたことを物語る。Loeb 版 p.115.

- 3) Powel (2002: p.186) によれば、フェニキア文字から生まれた、ただしその西セム文字と違い、母音も子音と対等に表記するフル・アルファベットとして同時代に発明されたギリシャ文字の活用によって可能となった朗誦者の記憶用の台本の支えを得て、それ以前の宮廷の饗宴（シンポジウム）の際に行われたホメロス等の口承詩の朗誦が、必ずしもそのような暗誦に長けた専門の朗誦詩人（アオイドス）ではない一般市民が行うものになり、かつ民衆市民（デモス）全体を対象とするものに発展して、都市国家規模の祝祭（パンアテナイ祭）の際に半円形劇場を場として行われる、他の古代文明には見られないような新しい高度な一種の「拡大饗宴」として現出したものとなる。これは重大な指摘で、文字テキストが成立したおかげで、国家規模の高度な、かつ民衆的な朗誦芸術、舞台芸術が成立したのであり、それを前6世紀のアテナイ市民がムシケーと表現したのだ。従って、矛盾するようだが、文字テキストがそのような肉声を使う高度な身体表象芸術のあり方を可能にしたということである。ムシケーがもっぱら文字による文学テキストへ至る過渡段階などでは決してなかったのだ。更に Murray (2004: p.385) によると、「歌唱・舞踊・演劇」としてのムシケーはヘレニズム時代に入ると、それを構成する本来の音楽的要素が、良き市民教育のカリキュラムからは次第に除外されて、グラマティケー（γραμματική 文法の語源）が優位を占めるようになり、本来もっぱら文字習得を意味したこの後者の用語の方が文学研究と同義語になっていく。ただし、文化的権威を持つものとして国家的評価が確立した、詩文学や詩人、知識人に対する崇敬の意味ではミューズ女神信仰は存続する。いわゆるミューズ女神（たち）“the Muses” は、実際に教室に置かれた彫像である以上に、文芸・学芸全般を象徴するという一般的認識である（Urania は天文学、Calliope は雄弁や叙事詩、Erato は抒情詩を司る女神たちであるが、これらは現代ではレコード会社のレーベル名としても有名である）。アリストテレスが文学を狭く文字テキストに限定したのはこの時代である。
- 4) Ford (Yunis 2003: pp.17-18) によると、文字テキストは文献学的土台を成す以外、作品としての高度な質を保証するものだったが、その台本（scripts）はより総合的で集合的（collective）な経験たる「音楽・所作・演出仕掛け」の織り地（fabric） [=texture] の1要素にすぎないのであり、テキストを考える時には、常に全体の中の部分としての台本なのである（丁度、能楽における謡曲本が演者のための暗記用である以上に、観客のための鑑賞必携でもあって、総合的テキストとしての舞台作品に不可欠な1要素としての言語テキストであるということ対応）。アリストテレスはここでも台本の可能性を狭め読本（Lesebuch）にしてしまった。「読む」対象を言語テキストに限定したのである。この狭めから脱却して、古代的回帰ではなく、ムシケー的総合としての舞台表象芸術に対するテキスト概念の拡大とテキスト感覚の鋭敏化が現代において求められている。例えば、水林（2007）にとって、そのタイトルにも示されているように、モーツァルトの『フィ

ガロの結婚』はそのリブレットやボーマルシェの原作のみならず、作品のムシケ-的全体が批評的「読み」の対象たるテキストなのである。その認識と実践によって、「オペラを劇場で見たり、聴いたりする体験を単なる一回限りの消費行為におとしめること」なく「より豊かな思考体験」に高めようとしている。因みにオペラ“opera”はラテン語で「作品」“opus”の複数形であることは、それが複合的テキストの総体であることを裏書している。

- 5) 因みにオックスフォード大において印欧比較言語学の礎を築いた仏教学者でもあるマックス・ミュラー Max Müller (1823—1900)はこの詩人ヴィルヘルムの息子で英国に帰化したが、この詩人自身、文献学・比較言語学の草創期のベルリン大の伝統に関わっていたのだ。

## 参考文献

- Aristotle *Περὶ Ποιητικῆς* (*The Poetics*). Loeb Classical Library No.199 (1927; 1973)  
Ed. & trans. by W. Hamilton Fyfe Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Blume, Friedrich (ed.) (1951) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Fischer, Ludwig (ed.) (1997) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Ford, Andrew (2003) “From Letters to Literature” in *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. (ed. Harvey Yunis) Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 池上嘉彦 (1984) 『記号論への招待』東京：岩波書店。
- 石田徹也 (2006) 『石田徹也遺作集』東京：求龍堂。
- 喜多尾道冬 (1997) 『シューベルト』東京：朝日新聞社。
- 丸山圭三郎 (編) (1985) 『ソシユール小事典』東京：大修館書店。
- 三宅幸夫 (2004) 『菩提樹はさざめく』東京：春秋社。
- 水林 章 (2007) 『モーツァルト《フィガロの結婚》読解』東京：みすず書房。
- Murray, Penelope (2004) “The Muses and their Arts” in *Music and the Muses*. (ed. P. Murray & Peter Wilson) Oxford: Oxford Univ. Press.
- Parker, Roger (ed.) (1994) *The Oxford History of Opera*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Powel, Barry (2002) *Writing and the Origins of Greek Literature*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Schleiermacher, Friedrich (1838; 1974) *Hermeneutik*. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von H. Kimmerle. Heidelberg: Carl Winter.
- 塩田 昇 (2002) 「複合テキストと翻訳妥当性—R.シュトラウス『ナクソス島のアリ

複合テキストと身体表象—シューベルト『美しき水車小屋の娘』のモノドラマ性— (35)

アドネ』の場合—」 *Journal of International Pragmatics* Vol.XII.

——— (2005) 「マーラー『大地の歌』における再テキスト化—終楽章「告別」の  
テキスト分析—」 *Journal of International Pragmatics* Vol.XV.

——— (2005-7) 「ホイットマンからヴォーン・ウィリアムズへ—複合テキストの  
観点から見た『海の交響曲』— (1) ~ (5)」『英語英文学研究』第57~61号.

Stanley, Sadie (ed.) (1992) *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.IV London:  
Macmillan.

——— (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2<sup>nd</sup> ed.)  
London: Macmillan.

Youens, Susan (1992) *Schubert: Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge Univ.  
Press.

——— (1997) *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge  
Univ. Press.

## テキスト

Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1800-1832*. I.Abteilug Sämtliche Werke Band 2.  
Herausgegeben von Karl Eibl (1988). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker  
Verlag.

Wilhelm Müller, *Gedichte von Wilhelm Müller*. Vorstandige kritische Ausgabe.  
Bearbeitet von James T. Hatfield (1906, 1968). Nendeln/Liechtenstein: Kraus  
Reprint.

(ミューラーの歌詞テキストの日本語訳は原則、グラモフォン盤の石井不二男訳に従  
う)

## 楽譜

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin*. Lieder. Neue Ausgabe /Band1 Ed. Peters  
Nr.8303c Herausgegeben von Dietrich Fischer-Dieskau (1985). Frankfurt a.M.:  
C.F.Peters.

## CD

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin*. The Hyperion Schubert Edition 25. Tenor:  
Ian Bostridge; Reader: D.Fischer-Dieskau; piano: G.Johson. Hyperion  
CDJ33025 (1996).

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin*. Bariton: Christian Gerhaher; piano:  
G.Huber. Arte Nova 82876 53172 2 (2003).

(36)

フランツ・シューベルト, 歌曲集『美しき水車小屋の娘』F.ヴンダーリッヒ (テノール); H・ギーセン (ピアノ) ドイツ・グラモフォン原盤 ポリドール F26G 20365 (1966; 1988).

フランツ・シューベルト, 歌曲集『美しき水車小屋の娘』I.ボストリッジ (テノール); 内田光子 (ピアノ) EMI 原盤 東芝EMI TOCE-55711 (2005).