

## 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—(2)

塩 田 昇

(承前)

[本稿(1)は当該作品の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。次に、モノドラマ展開を支える作品本体の詩テキスト、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。その中で、ポストリッジの歌唱・演技が特に明らかにした身体性の問題が浮かび上がって来る。]

### 4. モノドラマ性の検証・・・詩テキストと楽譜上のテーマ関連性から

当該作, W. ミューラーの詩テキストによる連作歌曲集『美しき水車小屋の娘』 ≧ *Die schöne Müllerin* ≪ *Liederzyklus nach Texten von Wilhelm Müller* (D.795 Op.25, 1823—24作曲, 1824年初版) はシューベルトの真の独創性が発揮された連作歌曲 (Zyklus) としての最初の作品だが, 有節歌曲の性格を残した点では伝統的である。有節歌曲とは, 詩文を主に据える考え方に合わせて (従ってゲーテはこの方向を良しとした), 詩文の stanza (聯) の単位に忠実に, その韻律の回帰性 (因みに西洋詩における韻文 *verse* の語源は「旋回詩行」の意で, それで stanza を構成していく) に従って, stanza ごとに同じ楽曲パートを繰り返すことで特徴づけられる (楽譜を基準にすると, 俗に言う, 1番, 2番という具合に歌詞パートを繰り返すこと)。しかし, これは表面的なことで, 仔細に

見ると、有節歌曲を残した部分でも、シューベルトは独自性を発揮している。第1曲「さすらい」を見てみよう。同じ部分を作曲したツェルナー (Carl Friedrich Zöllner (1800-1860) ; ベルリン楽派の男声合唱運動の中心者) の付曲と比較すると明瞭である (*Des Müllers Lust und Leid, 6 Gesänge aus dem Liedercyklus 'Die schöne Müllerin' von Wilhelm Müller für vier Männerstimmen, Op.6*<sup>6)</sup>)。ツェルナーの作品のタイトル *Des Müllers Lust und Leid* 『粉屋職人の喜びと苦悩』に示されているように、彼の男声4部合唱曲は全8曲中の前半の4曲(シューベルトの当該作に当てはめれば第1曲“Wanderschaft”から第4曲“Danksagung an den Bach”)では、後半4曲(同じく第17曲“Die böse Farbe”から第20曲“Des Baches Wiegenlied”)の苦悩や悲劇との対比で、もっぱら新しい職場とそこで恋人を見つけたことの喜びの表現が強調されている。従って、その導入に当たる第1曲では、徒弟制度に位置づけられた若者の職探しの修行の旅の途上において、将来の職業に対する楽天性が未来の恋人探しの可能性への希望と期待をも伴って十全に表現されなければならないのである。ところがミューラー (Wilhelm Müller (1794-1827)) の原詩を見ると、第5聯すでに不吉な内面の精神の放浪の旅への歩みを開始していることが読み取れる(「おおさすらい、さすらい、僕の楽しみ、／おおさすらい！／親方と親方の奥さん、／僕に心安らかに旅を続けさせて下さい、／そしてさすらいを！」(紙幅の制限故、以下、必要箇所を除き、訳のみで独語原詩併記は略)。自分にふさわしい職場を見つけて安堵を以って定着する筈なのに、若者は(死に至るかもしれない)内面の孤独な「さすらい」を続けるつもりなのだ(石田(2006)の一連の身体の自画像では徹底して人生旅の初めからこのような「さすらい」を形象化している)。ツェルナーの曲では本来、第1曲では第1聯しか付曲していないので(第1聯:「さすらいは水車職人の楽しみ、／さすらいは！／粉碾きも下手にちがいない、／さすらいが嫌いな水車職人は」)であり、上記第5聯との含意のカラーの違いに注目しよう；勿論、第1聯の「さすらい」は表面的には職業上の修行旅のことである)、ここの部分は完全に抜け落ちることになる。もちろんこの第5聯の詩行だけでは暗示されているにすぎないけれど、連作詩全体から見れば、川を下っ

てきた(第2曲「どこへ?」において小川の持つ意味と共に更にその暗示は強められる)先に、自分の勝手な思い込みとしても、宿命的で悲劇的な恋人との出会いが既に待っているのだ。こうすると、ツェルナーの第1聯のみ残して以下は省略する処理(彼は省略や逆の繰り返しの重ね等、かなり原詩に対して合唱音楽の効果故の改変を行っている)は、前半「喜び」・後半「苦悩」の対比を確かに図式的に明確にする効果はあっても、前半では(片思いになるかも知れないけれども)恋人を見つげられた当面の喜びを歌うというところに力点が置かれ、作品全体に始めから漂う、暗い悲劇性が胚胎している屈折性は表現されていないということになる(このことは Youens (1997) p. 134に従うと、すでに1845年に演奏評で A.Schmidt が指摘している)。この点で、シューベルトは伝統的有節形式を守っていることで、かえって、5度目の繰り返し(正確には有節の繰り返しは最初は3聯まで3回、更に後半は最後の2聯で2回という具合に繰り返しは2つのパートからなるが、前半後半基本的に同一のメロディーと見なせるので、都合  $3 + 2 = 5$  回の繰り返しと言っていい<sup>7)</sup>)で第5聯の歌詞の異様さがあぶり出され、モノドラマ性の関連で重要な詩行が楽曲化されたことになる(ただし、その分、歌手やピアニストの表現に委ねられた部分が増大する)。なお、ここまで考えてくると、なぜシューベルトは第1曲原詩のタイトル“Wanderschaft”を“Das Wandern”に変えたのかも(ツェルナーは第1曲のタイトルに関する限り原詩の通り)、説明がつきそうである。単純に第1詩行の先頭の語句を持ってきた訳ではなかろう。前者のタイトルの語では抽象概念をつくる“-schaft”(英の -ship) 故、徒弟制度の中での職探しの旅の面が強く出てしまうのではないだろうか(この意味では第1聯のみの付曲のツェルナーの原詩タイトル保持は整合性がある)。後者も動詞を中性名詞化する抽象はあるが、動詞“Wandern”の「さすらう」という身体を通しての生身の行為と、その内面化である精神の永遠の彷徨という前者にはない心身両面の切迫性が込められている(その延長線にあの徹底的に孤独な『冬の旅』)。この若者はそれに既にとりつかれているのだ。中世的、ロマン主義的表層の下に、現代の若者の追い詰められた孤独までもシューベルトは射程に入れている点で、原詩を超えていることが第1曲のタイトルにおいてさ

え見て取れるのである。因みに既に指摘したように歌曲集全体の日本語表題にある「水車小屋」の牧歌的な意味あいには惑わされてはならない。ここは若者の就職先なのだ。しかもかなり過酷な肉体労働の場であって、近・現代の工場（更には現今の IT 産業の人間性を奪うような、若者の能力を使い捨てるような熾烈なオフィスさえ内意するとすれば本稿で問題にしている I.ボストリッジ (Ian Bostridge (1964-)) の追い詰められた心理状況の歌唱スタイルは俄然、説得力を帯びる) のイメージもある (Mühle は同語源の英 mill 共に「製造工場」の意味で使われることに注目しよう<sup>8)</sup>)。

以上の関連から、その第 1 詩の出だしに対するシューベルトの楽曲テキストの創造に目を向けよう。アウフタクト (Auftakt) = 上拍をめぐる音楽的意味論が絡んでいる注目すべき分析を船木篤也が提示した (『アウフタクト』『レコード芸術』07年3月号 p.304)。ドイツ音楽における、ドイツ語の特性と関わる上拍の音韻論的、意味論的の重さである。英語の the フランス語の le (la) と比し、ドイツ語定冠詞 (der, die, das) は続く強拍の名詞主要部を導く働き (すなわち規定詞の) だけではなく (この点なら英独仏語共通にアウフタクトは、後続小節 [当該曲では第 5 小節目] の先頭に来る強勢の前に控える弱強勢の弱起 [第 4 小節最後の 8 分音符の歌い出しの所] というだけのこと、off-beat と変わらない)、音韻論的にも子音が冠詞語幹末に付いたり (de-r, da-s 等)、音長的にも伸ばされたり (die)、実質的により大きく重く、意味的にも、性を失った英語に対しては当然、2 性のみのはじめの仏語に対しても、通常定冠詞の意味機能以上の、より限定性を強めた意味カテゴリー発現の場をもたらしていると言う。簡単に言えば、男・女・中性の 3 つの下位範疇の文法性 (gender) だが、その 3 区分以上の意味の限定がありそうだ。この点を更に追求しよう。das Wandern の場合、この中性定冠詞は例えば抽象名詞に付加することの多い女性定冠詞の die よりも、より実体的である。抽象概念よりも das Wasser 「水」、das Fenster 「窓」等の実体的な事物の語類を連想させる。Wandern は本来動詞不定詞であって中性定冠詞を付けることで名詞化しているとしても、女性定冠詞 die を要求するような抽象名詞 Wanderschaft よりも動詞をそのまま名詞化につなげて動

詞の行為の実質を残している点で、このdasは情報量も多く、「大きく重い」のである。音楽家シューベルトはこのようはアウフタクトのもつドイツ音楽特有の意味論にまで及ぶ重要性を知っているのだ。それこそ指揮活動の身体表現、指揮棒を上げて (Auf-) 次の強拍を力をつめつつ用意する運動 (拍節 - takt) を体で覚えているはずだ。片山杜秀 (『山崎浩太郎著『クラシック・ヒストリカル108』書評』『レコード芸術』6月号 p.313) はその生理学的面に注目して「具体的にすれば、歌うときの自然なリズムとは、アウフタクトで勢いよく息を吸い、1 拍目でたっぷり吐くということである。その要領ですつと行く。強拍は常に心持長め、弱拍は短めになる。そういう伸縮するリズムで、前へ前へと弾んでいく」と言う。原詩の Wanderschaft を das Wandern に変えたのは音楽的にはむしろ当然である。以下詳しく触れるように、全曲を通じてテーマ的にも身体性が重要な当該作の第1 曲出だしであれば、なお更、必然性を持つ選択だ。この粉屋職人の若者は「身をもって」(身一つの、まさに藤島恒雄の「月の法善寺横町」の主人公…「包丁一本、晒しに巻いて、旅へ出るのも、板場の修業」…さながら) 放浪の行為をし、小川に沿って下り、定着しようとしたところ、宿命の娘に出会い、悲劇的結末で身体を文字通り聖体拝受の秘蹟のように小川に捧げてしまうのであるからである。シューベルトはこのようにして第1 詩の付曲の楽曲テキストの創造の際、言語テキストに属するタイトルを改変することも含めて、複合テキストの創造を行っているのだ。

なおアウフタクトの以上の問題は、上記片山の指摘するよう、自然なリズムの問題につながる。第1 曲のリズムは素朴な4分の2拍子であるが、「さすらいは水車職人 [筆者注、=粉屋職人] の楽しみ、さすらいは」“Das Wandern ist des Müllers Lust, Das Wandern!” の詩句の通り徒弟修業の旅であれば、若々しい足取りで表現するのは当然である。更に船木の指摘するように、s 音の連続はこのリズムの軽快さを音韻的に強めている。勿論、タイトル問題は別にして、リズムの点では、どっちみち第1 詩の詩行に付曲するのであればこのリズムに落ち着くのは当然で、創造性発揮の余地は一見少ない (因みにツェルナーの付曲も同じ4分の2拍子)。上掲の悲劇的モノドラマへの

胚胎は第5聯に潜在しているに過ぎないのだから。しかし、仔細に見ると、単純素朴な曲作りにはなっていない。この4分の2拍子はピアノの右手が主調の変口長調のミソドソの16分音符4つによるIの分散和音を繰り返して、小川に沿って足取り軽く下る感じが出るとともに、左手がドとそのオクターブ上のドの往復を8分音符で機械的に繰り返すことで、池辺(2006) p.182の表現を使えば「ボコボコ」とした無骨な感じが加わっている(以上の4小節にわたるピアノの前奏後も同じ感じが続くが、例のアフタクト後の第5小節後半ではレソミソのVの分散和音に変じて歌唱パートに寄り添うような調整を示すとしても、すぐにIの分散和音に戻って、水車の回転音を続ける)。ここには水車の回る「ゴットン、ゴットン」や、製粉所の大きな石臼の回る重苦しい音も聞き取れ、「過酷な」運命の影もすでに落としているようである。以上の分散和音と主音のオクターブの往復を核とするピアノの有節の都合5度の繰り返しは、譜面上は聯ごとに回帰する(その都度最初に戻って来て、有節を繰り返す)機械的な処理だが、リートのピアニストには聯ごとの詩テキストの内容に応じたニュアンスを演奏に示すことが期待されている(その意味で譜面通りの演奏の機械的なパロール1ではなく創造的パロール2;この2種のパロールの違いについては注11)参照)。ドイツ・リートの代表的大歌手のD.フィッシャー＝ディースカウ(Dietrich Fischer-Dieskau (1925-))の当該曲の3度にわたる録音のピアノ担当であった、名リート・ピアニストのG.ムーア(Gerald Moore (1899-1987))は「川の水から僕たちは学ぶんだ」含む第2聯ではペダルをきかせて「水のほとばしりを」、 「石臼さえそうだ、あんなに重いのに」の詩句を含む第4聯では歌手ともどもフォルテシモ気味で「重さ」を表現すべきと指摘している(楽譜ではせいぜいメゾ・フォルテ)。シューベルトの曲の作りには楽譜の指定を超えた解釈への期待が内意されているのだ(Moore (1975) pp.4-5)。このように表現された場合、シューベルトの有節性の先には、第5聯以前の第4聯、いな第1曲冒頭、歌い出しの前の前奏4小節(上掲の特徴的ピアノ音型をすでに開始)からでさえ、第5曲「仕事を終えた宵の集いで」への関連性が透けて見えてくる。「ゴットン、ゴットン」のあの「重さ」は第5曲での重労働、それに耐えかねるひ弱

な主人公の精神的・肉体的な非力さへの予兆だったのか—親方の娘はそんな若者に関心さえ示さなかったかもしれないのだ、娘は第5曲でこの若者だけに向けてではなく、終業後集っている徒弟たち皆に「お休み」と言ったのに、この若者は自分への好意と取り、悲劇のきっかけとなった。なお、池辺は更に調性について、この連作歌曲集には素朴な自然を表現するのに代表的なへ長調（ベートーベンの『田園交響曲』の調）の曲が1つも含まれていないのを不思議としているが、第1曲が変ロ長調なのはその調だとあまりに素朴さにびったりなので、もっと柔らかい変ロ長調を選んだのであろうと述べている(pp.181ff.)。「もっと柔らかい」は別にしてピアノ・パートも含め、ともかく素朴一点張りでないことは確かである。

リズムや調性の仕掛けはさておき、この第5聯の悲劇の胚胎は、第2曲以下の展開上、極めて重要で、小川との出会いにより、宿命の流れに連れ去られる第1歩となる第2曲「・・・／僕はどうなったのか分からない、／誰が勧めてくれたのか分からない、／とにかく僕もさすらいの杖を手に／山を下って来てしまったのだ（以上第2聯まで）。・・・ずっと小川に沿って来た、／・・・／これが僕の進む道なのか？／おお小川よ、語れ、どこへ行く？（以上第4聯まで）・・・／これはせせらぎであるはずがない、／水の精たちがこの深い川底で、／輪舞の歌を歌っているのだ（第5聯）」に連なる。このテーマ関連性からすれば、もうこの小川、粉屋職人であれば当然付き物のありふれた小川ではないのだ。川底にはあのオデュセウスを海底に引きずりこもうとするシーレン（海の精）の同類が死に誘っているのだ。バーガーもこのミューラー第2詩〔(2)〕を自作連作第1曲として悲劇のモノドラマへの可能性の扉を開いていたことを思い起こそう〔本稿（1）前号pp.30-31, Gm (1818) ①参照〕。もう第2曲には、素朴で楽天的な性格は表面的にもないのだ。このことはツェルナーによる第2曲の付曲と極めて対照的である。なぜなら、ツェルナーでは上記の第2聯までしか付曲せず、第3聯以下は省略されているからである。シレーンさながらの水中への死への誘惑が全く表現されず、このままで次の第3曲、第4曲に繋がれば、粉屋の親方の娘に恋人

として出会える幸福の導きを小川がしてくれたのだ、その小川に感謝しようとなる（第4曲はそのタイトル通り「小川に寄せる感謝の言葉」で、小川に「そういうつもりだったのか、／僕のせせらぐ友よ」（第1聯））。これはツェルナー後半部との対比で、もっぱら「幸せ」のテーマ関連性が前面に出るので、ツェルナーなりの整合性、一貫性が認められる。ただし、シューベルトは第2曲でも、原詩を全く省略せず、かつ、曲の作りで、（更にポストリッジの歌い方や演技も含め）、むしろ第5聯に表現の力点が置かれるので、ツェルナーの前半・後半の構成に並行するような幸福・悲劇の平面的対比ではなく、後半の失恋の絶望からの小川への投身は、実は前半の第2曲で既に予兆されていたという連作歌曲全体を貫くより本質的、運命的繋がりが複合的な真实性を以って表現されることになる（第4曲の「小川に寄せる感謝の言葉」の意味合いが変わることに注意しよう、小川が恋人に引き合わせてくれたという感謝の表層の意味の下に、主人公が未だ気がつかない入水による死への誘惑の意図がすでに小川の側にあるという不気味なアイロニーが潜んでいるのだ）。第19曲、20曲、それぞれの最後の聯との第2曲第5聯の見事な符号に気づかせてくれる音楽創造をシューベルトが達成している。この点、聖体拝受的な意義は後で触れるとして、最初の第4曲までの、（ツェルナーでははっきりしない死に向かって）小川に沿って「下る」意味もより明確になる。すでに第2曲第5聯で水面下まで落ちているのだ。但し、その水底は突き抜けて反転すれば同時に天でもあり（第20曲「小川の子守歌」の最後の聯の「・・・／霧が晴れると、／上に拡がる空の、何と広々としていること！」は第19曲の水車〔粉屋〕職人の最後の聯「・・・ああ、川底で、その川底で／冷たい安息を与えてくれ！」の応答）、聖体拝受の昇天の如き終結を予兆させている。ツェルナーのような、幸福・悲劇の立て分けではないのだ。ツェルナーではいわば、前半・後半のこの立て分けによって、モノドラマの入り口と出口しか表していないけれど、シューベルトの当該作は、複合的な相互通底の含意の表現によって現代的心理の綾を表現するだけでなく（それは主人公のキャラクターの造形にも表れるが、後で触れる）、基本的にミュラー原詩を省略せず付曲していることで、更にモノドラマ中間部の劇的展開をも巧妙に楽曲化することでドラ



マの中核を表現している。

まず、原詩の詩テキストのテーマ関連性の更なる確認によって、中間部のドラマツルギーを明らかにしていこう。原詩自体、上で指摘したところ以外にも緻密なテーマ関連性を内在させていることが分かる。小川と水の主題は粉屋職人に恋人を引き合わせただけで終わらない。彼女が自分を愛してくれているか（すでに触れたように第5曲最後の親方の娘の「お休み」の挨拶を勝手に自分への好意ととった可能性がある）、不安で自問する時の唯一の語り合える友でもあるし（第6曲「知りたがる男」の最後の詩行「教えてくれ、小川よ、彼女は僕を愛しているか？」<sup>9)</sup>）、自分の愛する気持ちを伝える仲立ちになってくれと訴える詮無き、寄り辺でもある（そこから第7曲「いらだち」の第3聯「・・・伝えてほしい！／波よ、おまえたちは水車を回すことしか出来ないのか？」に連なる）。そしてその若者の彼女とのデートの場も提供した（第10曲「涙の雨」）。その場が提供されながら、内気な若者は水面にしか目をむけることが出来ず、小川の死の誘惑を受けてしまう（第5、6聯「小川の底に沈みこんで、／空全体が光っていた／・・・、その深みの底へ引き込もうとした。雲や星の光っている上を、／元気よく小川がせせらぎながら、／・・・「若者よ、若者よ、後についておいで」）。このような若者が彼女に去られてしまうのは当然かもしれない。「すると僕の目に涙があふれ、」雨が降り出し、小川には波が立って、彼女は「雨だわ、／さようなら、家に帰るわ」（第7聯）となる（この涙は第9曲「水車職人の花」最後の花の露に自分の涙が重ねられている詩句と対応しているとすれば、第9、10曲が同じ長調同士の繋がりがあっても必然）。中間部のドラマ進行を推進するのは、小川、水のテーマ関連性だけではない。第12曲からのドラマ中間部後半は色（と花）の繋がりが前面に出てきて、第18曲から始まる終結部への移行部に当たる第17曲「邪悪な色」へ至る。この線を跡づけよう。

緑は希望の象徴。粉屋職人の恋人も好きな色は緑。だから、主人公の若者もその色が好きになろうとした。ところがデートでふられて以来、若者はその色を返上しようとする。第12曲「休息」で「僕はリュートを壁にかけ、／それに緑色のリボンをむすんだ」とあるが、音楽好きのこの若者（かつ

ては「僕の憧れの最も熱い苦しみを、／歌の戯れの中に吹き込むことができた」は、リュートを弾くことを断念したからである。自分の拙い、表現手段（言葉でも音楽でも）で、何も伝えきれない自己嫌悪なのだろう。この曲は全曲の折り返し点で、ある意味で頂点でもある。希望が絶望に変わり、この先、一気に悲劇への道を下って行くからだ。シューベルトの楽曲も、叙情的な美しさも湛えながら、その変わり目の絶妙さを表現している。またポストリッジは、後で触れるように、音が身体的感触を生み、更にため息がグラデーションを以って変容するようなパッセージに対して、微分的に緊張を孕ませ、戦慄を走らせるような歌唱表現を示している（「もしそよ風がお前の弦の上を吹き、／蜜蜂が羽でおまえに触れるならば、／僕は不安にぞくっとするだろう。／なぜこのリボンをこんなに長く垂らしたのか？／よくひらひらと弦に触れて溜息のような響きを放つ」）。もう恋人には別の愛人がいるのだ。嫉妬心も絡む。ポストリッジの表情、身体表現も含め、緻密で繊細な心理的表出が素晴らしい。次の第13曲「緑色のリュートのリボンを持って」（共通の重要な記号的道具立て「緑色のリボン」を核とする第12曲との密接な繋がりと同じ変ロ長調であることで示され、そしてこの2曲共、第1曲目のこの調性に回帰したことで連作全曲の折り返しの頂点に位置していることも楽曲構造的に表現）は、全曲中、第6、第10、第16曲と並んで最も美しい民謡調のところだが、緑色のリボンが若者からする最後のメッセージとして彼女に手渡せられる。若者は半ば身を引く決意をにじませながら、愛を確認しようとする（第2聯「君の恋人 [=粉屋職人の自分] は全身粉で真っ白ですが、／緑色を御褒美にしてやって下さい、／・・・／僕たちの恋はとこしえに緑なので、／遠い希望も緑色に輝くのです」）。娘は全身、緑づくめの野性的で荒々しい、新しい恋人の狩人に肉体的にも惹かれて、完全に粉屋職人との関係を終わると（第14曲「狩人」、肉体的に狩人の魅力に娘は蹂躪されるさまが見事に交響的に響いて、ホルンの響きあたりを震撼させるようなピアノ・パートの何たる雄弁さか、またポストリッジの一気に畳み込む歌い方の激しさから、若者が絶望の淵に落ちていく劇的な心理的翻弄が描き出される）、緑色はアンビヴァレントな色になる（第16曲「好きな色」）。自分の身を全部緑色の中に埋めてしまおうとするのだ。この時、自分は狩人の

追う、獲物となって横たわるのだ。自分が緑の大地のなかに墓穴を掘られ、横たわっているのを幻視する（「緑に、どこかしこも緑にしてくれ！／僕の恋人は緑色 [= 狩人] がとても好きなのだから」）。しかし、本心、緑色は若者の嫌いな色に変わった（第17曲「僕は世界に出て行きたい、／・・・／もし緑色でさえなかったなら、／あの外の森と野原が！」[この延長上に真っ白な『冬の旅』]）。若者は死を決意する（「おお君の額に結んである、／その緑の、緑のリボンを外しておくれ、／・・・僕に／別れの握手をしてくれ！」）。そして第18曲「枯れた花」で、若者は自分が埋葬された後、春になって彼女がその墓のそばを通るとき、そこに咲く花を見とめて「そして彼女が／丘を散歩し、／あの人 [つまり自分] は好意を寄せてくれた！／と胸の中で考えたら」と夢想する。この第18曲は勝手な一人芝居の自虐的な復活の妄想ともとれる。なお、ここの葬送行進曲風のパッセージがマーラーの交響曲第1番の第3楽章と響き合っていて、楽曲の間テキスト性が指摘できるが、これも含め聖体拝受の序に相当することは後で触れる。

他にもテーマ関連性を取り出すことができようが（例えば更に花によって、第9と第20曲が（「青い花」で結びつくが、第20曲ではその青い花に、水底の遺体の若者を「覗くな！」となる）、そして第18曲と19曲が結びつく；後者の第18曲と19曲の関連については後で触れる）、以上を土台にして、（製粉所への到着から死に至るまでの）中間部のドラマが進行する。ただし、モノドラマ性の十全な確立のためには、主人公のキャラクター造形が確実でなければ説得力を持たない。この点で、すでに詩テキストからだけでも、主人公の若者のリアリティーが把握できる。極めて内気でコミュニケーションをとることが苦手な、そのくせいつまでも未練にさいなまれる人物だが、ほとんど現代のストーカーまがいでもある。この粉屋の親方の所に来てから常に、その娘の周りにいて動向を気にしているのは、第9曲「水車職人の花」からも窺い知れる。何重にも内向きで、かつ娘を盗み見する様子が描かれている。彼女の青い目を連想させる花が「自分の分身」の小川に沿って咲いているのを「明るい青い眼をして覗いている」と勝手に思い込み（もしかすると彼女は始めから粉屋の若者を恋人だとは感じてなかつ

たかもしれないのだ),「あの人の小窓のすぐ下に、／僕はこの花を植え込もう／そこであの人に呼びかけるんだよ」となる。そして「夢の姿となってあの人にささやいておくれ、／「忘れないで、僕を忘れないで！」と。／・・・／そして朝早くあの人が窓を開けたら、／愛の眼差しで見上げておくれ。／おまえたちの小さな目に溜まった露は／・・・僕の涙」。これは病的に屈折していてストーカーの心理そのものだろう。実際、その前の第8曲「朝の挨拶」で「おはよう、美しい水車小屋の娘さん！／どうしてすぐにかわいい顔をそむけるの」という言葉をかけている。はっきりと「おお、遠くからでもいいから僕が立ち止まり、／君の大好きな窓から覗くのを許しておくれ」とあるから決定的であろう。ポストリッジははっきり、そのような若者を「ストーカー」と捉え、自分の歌唱演技の中核に据えているのだ。

### 5. 第3のテキスト・・・身体表象のテキスト モノドラマ性の先鋭化

シューベルトの当該作は、以上から（つまり、詩テキスト楽曲テキスト双方のテーマ関連性から）モノドラマ性が濃厚であることは実証されたと思う。勿論、これがモノドラマの一人芝居であれば、その身体性が前面に出てくると予想される。ポストリッジ（とピアノのドレイク）の演奏・演技はこのモノドラマ性が、ミューラーの原詩テキストとシューベルトの楽曲テキストの複合の上に自分の歌唱演奏の独自の身体表象のテキストを重ねることで先鋭、強化され得ることを示している訳だが、そもそも、この身体表象のテキストというのが詩テキストや楽曲テキストとは独立の第3のテキストとして設定する程の意義があるものなのか問う必要がある。まずはシューベルトの当該作から一旦離れ、バレエのジャンルからこの問題を考えてみよう。

本稿では肉声による歌唱演奏を身体表象の1つに位置づけ、特にポストリッジによるシューベルトの『美しき水車小屋の娘』のリサイタルでのそれぞれのもも複合テキストを構成するテキストの1つであるという認識をとるが、身体表象を言うならその典型はバレエである。“choreography”「振り付け」の用語の語源の要素に -graphy < γραφή 「書かれたもの」が含まれていること

に示されているように本来、舞踏自体、テキストの一種とみなすことができるだけでなく、実際、振り付け師により付けられた身体演技を記す楽譜に相当する記譜法もある<sup>10)</sup>。(楽曲テキストに従うとしても肉声による)歌唱が複合テキストの構成要素のテキストなら、同じように、舞踏にも、一連の身体運動のテキスト性が確認できるはずだ。肉声と同様、身体運動自体は、素材的には連続体((Tokumaru (2005) p.36)の表現では“flow of dance”)であるのは当然だが、作品としてのバレエが演じられている際には、時間軸に沿って、あるいは表現空間のなかで何らかの区切りを入れて、言語に典型なように、非連続体にすることで表現上の価値が生まれている。この意味において、舞踏はテキストと見なされ、バレエはその創造された舞踏の一連の身体運動が高度に compose された典型である訳だが、もう1つのテキストである楽曲テキスト(勿論、即興は別にして、その視覚代替記号表現体である楽譜(楽譜テキスト)としばしば同一視される)に支えられるのが通常である。劇場での実際の上演の場合には、レコード演奏等の臨時の伴奏手段で済ますのは別にして、舞台上の舞踏の身体運動のテキストはオケピットのオーケストラ等の奏でる楽曲テキストと、特殊な異化作用が期待されない限り完全にシンクロ的に一致するのが常態である。但し、チャイコフスキー、ストラヴィンスキーそれぞれの3大バレエのようにコンサート・ピースに取り上げられる作品では、舞踏の演技が伴うのを前提としない音楽自体が独立の表現価値を有する演奏テキストを形成することもある(V.ゲルギエフのようなコンサート指揮者としても評価される場合、その演奏テキストは劇場での上演記録のDVD版とは別個のCD版のメディア・テキストとして一種の出版物のように市販対象にもなる[実際、彼が総監督を務め、指揮棒をとったマリインスキー劇場上演の「白鳥の湖」のDVDとは別テイクの同歌劇場管弦楽団演奏の組曲ではない全曲版CD(デッカ UCCP-1124/5)が市販されているが、DVD(デッカ UCBD1061)のサウンド・トラックではないのだ];ただしその演奏が独自の強い表現をとった時には実際の舞踏はそれに合わせるのが不可能という現象も出てくる)。古典バレエの場合には、更に文学作品等の言語テキスト(並びに出版された場合は活字テキスト)も存在している。このような古典バレエ作品では、二

重、三重にテキストは複合しているのであるが、それらの内的関係を理解するために、それらが絶妙に融合して、全体的統一体が実現されている典型例を挙げるのも有益であろう。ゲルギエフ指揮のマリンスキー劇場の専属バレエ団による『くるみ割り人形』(2007年1月2日上演)を例にとろう。この作品には原作小説の文学・言語テキストがある。ドイツロマン派の作家(作曲家でもあった)E.T.A.Hoffmannの*Nußknacker und Mausekönig*『くるみ割り人形とねずみ王』(1816)で、代表作の1つとして Reclam 文庫で出版テキストにもなっている。作曲家チャイコフスキーと初演振付師のM.プティパによるバレエ化(1892)はある面で、原作の怪奇性を薄めた翻案に近いもので、それ自体、物語りテキストに、楽曲テキスト、舞踏テキストが加わった複合テキストであるが、ゲルギエフの当該作品のマリンスキー劇場の上演とそのDVDは独自の高度な複合テキストを形成している。秀逸な分析の詳細は小宮正安(「極彩色の悪夢」「レコード芸術」08年2月号pp.296-9)に譲るが、この上演の振り付け(K.シーモノフ担当)を筆頭に衣装や舞台装置を含めたプロダクション(総監督はゲルギエフ)は原作の怪奇ロマン性を復活させ、くるみ割り人形も含めて、機械仕掛けを操るドロツセルマイヤーの悪魔性に照明を当てている。演奏テキストにおいてゲルギエフの採用するテンポは通常より速く、そのことによって、例えば第2幕の組曲でお馴染みの一連の特徴的な踊りはもはや様々な民族舞踊のポップリではなく、全体が機械仕掛け風になっている。驚くべきはその速いテンポに同劇場バレエ団がシンクロさせているが、このような、文学・言語テキスト、楽曲テキスト、演奏テキスト、振り付けと演技の身体運動のテキスト等より成る複合は新たな読みや解釈上の創造性を勝ち得ているのだ(全体の再テキスト化と呼んでもいいレベルに達していて、そのメディア・テキスト化が DECCA 社の市販 DVD, 0743217)。この複合テキストの柱となっているのが楽曲のゲルギエフ指揮の同劇場管弦楽団による演奏テキストとマリンスキー・バレエ団の現実の舞台演技で、共に身体表象の実に雄弁なテキスト創造の実例である。身体表象を創造的テキストと見なせる証拠でもある。

以上の点から、ポストリッジの身体表象に注目してみる。勿論、バレエのような振り付けの記譜法がある訳ではないので、歌唱に伴う、身体的な動きや表情は文字・言語テキスト、楽曲テキストに続く第3のテキストとして、独立体（テキストと言うからには高度に構成されたメディア＝記号表現体でなければならない）を成しているとは言い難いかもしれない。従って、歌唱に随伴する現象だから、ラングではなくパロール<sup>11)</sup>と位置づけるのが通常の見方であろう。但し、ポストリッジの演奏の場合はそれを超えている。一言で言えば、身体運動が音楽だけではなく演劇性によって統御されているのだ。その演劇性はどこから来るのか。詩テキストの深い読みからである。それを検証する2つの要点がある。1つは楽譜から離れた、ドラマツルギーから計算されるテンポ設定（演劇であれば身体によって出来事が表現され、必ず特有の時間分節が生じる故）。もう1つはより直接的に身体の動き、語気、呼吸そして視線の制御である。この2点から彼の演奏を分析しよう。幸い、筆者が行ったりタイトル（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）の2年半前にピアノが内田光子に変わっているが、ほぼ同じと考えていい公演（2004年3月21日、サントリー・ホール）がNHKで中継録画されたものの放映記録（筆者による私用DVD）があるので、以下はそれに基づく。なお音楽面だけであるが当該曲の伝統的演奏として評価の高いF.ヴンダーリッヒ（Fritz Wunderlich (1930-65)）盤、現代の名盤C.ゲルハーエル（Christian Gerhaher (1969-））盤のCDも参考にする（ポストリッジの市販CDは2種あるが、より新しい内田と組んだEMI盤を主に取り上げる）；なお、歴史的名盤としてフィッシャー＝ディースカウには1951年EMI盤以来計4種類の録音（1951, 61, 68, 72）があるが、これらは同一歌手の演奏の変遷として論じるべきものとするので、比較の対象からは外した）。

まずテンポ設定だが、2004年ライブ私用DVD（以下D）、ヴンダーリッヒ盤CD（以下W）、ゲルハーエル盤（G）、EMI盤（E）を20曲、各曲ごとに演奏時間を表にする：

	D	E	W	G
(1)	2 : 1 8 (2分18秒)	2 : 3 0	3 : 0 4	2 : 4 4
(2)	2 : 1 1	2 : 2 2	2 : 2 6	2 : 3 0
(3)	1 : 1 7	1 : 2 8	1 : 3 3	1 : 3 0
(4)	2 : 2 4	2 : 3 8	2 : 0 4	2 : 0 9
(5)	2 : 2 8	2 : 3 6	2 : 3 6	2 : 3 6
(6)	4 : 1 4	4 : 4 4	3 : 4 3	3 : 5 7
(7)	2 : 2 0	2 : 2 9	3 : 0 6	2 : 4 6
(8)	4 : 3 1	4 : 2 6	4 : 0 4	4 : 2 7
(9)	3 : 1 2	3 : 1 8	3 : 4 4	3 : 5 3
(10)	4 : 0 7	4 : 0 5	4 : 1 7	3 : 5 8
(11)	2 : 1 3	2 : 2 2	2 : 4 3	2 : 2 3
(12)	4 : 5 7	4 : 5 1	4 : 0 8	4 : 5 3
(13)	1 : 4 4	1 : 4 8	2 : 3 2	2 : 0 9
(14)	1 : 0 1	1 : 0 2	1 : 1 4	1 : 1 4
(15)	1 : 2 5	1 : 3 1	1 : 4 4	1 : 3 7
(16)	4 : 1 2	4 : 2 3	3 : 5 3	4 : 2 2
(17)	2 : 0 0	2 : 0 0	2 : 1 7	2 : 0 4
(18)	4 : 1 0	4 : 0 4	3 : 1 3	4 : 1 3
(19)	4 : 2 3	4 : 1 8	3 : 4 2	4 : 1 9
(20)	6 : 3 6	6 : 4 4	7 : 0 6	7 : 2 6

以上の当該公演の視覚情報を含むDの各曲の所要時間をシンタグマティックに並べて見ると、また同じ演者のしかしスタジオ録音（ライブ録音でないのもっぱら聴覚情報のみ頼る編集過程を経た「音響テキスト」の一種の市販出版稿（edition）であるので比較の意義が生じている）のEと、更に他の演者の名演の誉れ高いスタジオ録音、W並びにGと並列させてみるとDのドラマツルギーが自ずと見えてくる。



トータルとしてもDが一番時間が短い。Dがライブであることで同じ演者のEと比べても短い、それを差し引いても、そもそもW、Gと比べると、D、E(共通項として括るときには以下D-E)のポストリッジは相対的に速いテンポ解釈であると判断できる。その速さは演劇的計算から来ているようだ。勿論、一様に速いのではなく、緩急の差が激しいところから生じている。一言で言うと、演劇的対話性のある曲をポイントにして、その間を急テンポで畳み掛けるドラマツルギーである。この緩急差はW、Gでは感じられない。彼らは伝統的なリート歌唱の基本線を保持しているからであろう(Gはもっぱら叙情性が勝った歌い方のWに比べれば、陰影の影が深く、ややD-Eの線に接近しているが、基本的に演劇的身体性は前面に出ない；勿論演劇的身体性の有無で演奏の優劣を論じているのではない；W、Gは共に歌唱演奏としての名唱の誉れ高いし、むしろその基準からはD-Eは異様であろう)。仔細に見ていこう。Dは出だしから極めて特異である。第1曲目の(1)から極めて速いテンポであり、それは一気に(3)まで続く(Wがまさに(1)を田園の感じそのままのどかなテンポで始めているのと対照的；Gは最長でDの1.5倍に近いが、のどかさより重さが出る)。但し、この速いテンポは機械的ではなく、既に触れた(1)の第5聯の重要性をくっきりと示すために5回目のくりかえしは際立ってテンポを落としていることに注目しよう。ポストリッジの知的解釈の冴えを感じる。(4)のテンポはD-Eがむしろ、W、Gより長くなっているが、ドラマ作りの基本線が既にここに明確に示されている。それまでの(1)～(3)の急テンポとのつながりであれば、遅さがここで一層際立つのだ。単に表に示された各曲の所要時間の数値以上の、前後の流れの力学が働いている。(4)では主人公と小川との対話の場が現出している。同じように時間の切迫する流れ(これ自体、Dでは重要な表現要素—はじめから死への誘いを若者は受けていたのだ、あの2曲目のニンフによる水底への最後で成就する誘いの切迫性—)を一時、せき止め、その流れのエネルギーを対話の演劇展開へとエネルギー転換するのだ。同じように対話の劇空間が生じるのは(6)[同じく小川との対話]、(8)[娘と言葉は交わさなくても対面している]、(10)[彼がデートと考える場での娘との対話]、

(70)

(12) [(13) と組みになる対話を含む演劇空間], (16) [それほどタイミングが特徴的であるわけではなく、むしろDはWとGの中間; 対話性が内包される速い (15) との関連故か悲劇性が際立つが、ボストリッジの場合はそれはもともと全曲中、外面的にも最も悲歌性が強い (16) の音楽的性格から由来するのではないだろう、Gに見られる悲嘆のエレジーとしての音楽的完結性や完成度とは異質である], (19) [小川との対話; なおその前の (18) はGと並んでWに比べゆったりとしたテンポであるが、演劇的対話性よりも独白のアイロニー性が生み出したもので (音楽の間テキスト性がむしろ意識されている)、葬送行進曲のテンポが一貫したGはこの点では最右翼でDは中庸]。

以上、それぞれ演劇ポイントとして特徴的だが、タイミングの数値以上に流れの力学の結節点の中でDを特徴づける最大の卓越する演劇ポイントは(12)とその前後の演劇的テンポ設定である。その直前の区切りと直後の(13)も含めて((13)はG、特にWがテンポもゆったりで本来、語って聴かせるという音楽スタイルのバラード調にあった音楽作りが立派だが、演劇性は希薄)、Dは精緻な見事な演劇空間に組み立てている。Dの頂点は、(14)「狩人」(15)「嫉妬と誇り」での恋敵の狩人の方へ娘が走る外的事件後の展開を受けて、死を決意して入水の結末へ向けて一気に進み行く悲劇性が全面に出た(16)よりも、そこへの助走である(12)(13)にある。ここを弧を描く全体の頂上あるいは折り返し点にして、わずかに下降に向けて走り出したこのシークエンスに中心点を置くことこそボストリッジの当該作品全曲に対する最大の眼目であり創意だ。

Dではこの(12)(13)のシークエンスに入る前に、(12)のタイトル「休息」さながら大きなPauseを入れる(前半部はアップテンポの(11)で終わる訳だが、(10)でのデートのあの悲惨な結末を「あの娘は僕のものだ」と言って打ち消したい叫びであろう焦燥感がある<sup>12)</sup>)。ボストリッジはピアノの後ろへ回り、用意したコップの水を飲み、ここが前半と後半の大きな切れ目であることを物語る。(12)ではDがタイミング最長であるが、この大きな切れ目と並べればいかにここに全曲の頂点があるのがより強調される。全体的に速いテンポの

中であれば、(12)はスローモーションのような時間の微視的瞬間を拡大させて見せているような効果が生まれている。ここは主人公の若者が、慰みで今までやっていたリュート弾きを断念する場で、娘を狩人に奪われる失恋の不安が兆し、絶望の気持ちが増幅していくところだが、ポストリッジの心理の微分的表現が際立つ。具体的にはもう自分の気持ちを安易に音楽で表現できないと決意して、壁にかけたリュート(内田の奏でるこれを模した音型はもはや楽器の調べではなく文字通り主人公の琴線の如くで見事)に緑色のリボンを結ぶ(おそらく希望(緑の花言葉)を返上して弦に結んだのであろう、「演奏の断念」の記号的表現で、詩行「どんな音楽でもそれ[自分の苦悩]は捉えられないほどに」に対応)。間の取り方で極めて絶妙なのは「もしそよ風がおまえの弦の上を吹き」では、娘が新たな恋人の狩人のところへ走ったことに対する主人公の内面の心の動きがありありと実感される間の置き方であり、また息遣いや表情という身体表現も動員されている。次の「蜜蜂が羽でおまえに触れたならば、／僕は不安になり、ぞっくとするだろう」では皮膚感覚的官能(あの娘の体に指一本でも触れるなんて許せないともいうような)の苦渋までDでは表現されている。この見えぬ相手に対する対話が(12)の演劇的空間性を保証しているのだ。このようにして、緑のリボンは長く垂れ、弦に接して、「愛の苦しみの余韻」を響かせるのだ。この瞬間から、後半部は、悲劇的下降へ、滑り出す。この一息、一触れが、あたかもトロツコを静かに滑るように始動させ、後は自動的に徐々に加速をつけた延長線のかなた、奈落の底へと落下させていくあの最初の一突き、一押しに似る(まさにここが折り返し点で「新しい歌の序曲」((12)最後の詩行))。こうすると、続く(13)のテンポは速められなければならない(一分近くも遅いWではこの計算は皆無、Gは中間か)。いかにポストリッジの以上のシークエンスに対するタイミング設定が絶妙に考えられたものか納得する。(13)も対話である。リュートに結んだ緑のリボンを見とめて娘は「あたしは緑色がこんなに好きなのに」と言ってそれを欲しいという。若者はこれをあげて、「この緑色を好いてやって下さい」と答える。曲の作りはやや軽妙なバラード民謡風で旋律が美しいがDはたっぷりと歌わず速いテンポで流すのは

以上の(12)との関係からなのだ。もう絶望への動きのピッチを上げて来ているのだ(続く(14)―(15)は一気に下る感じ)。以上の(12)(13)の前後のテンポ設定こそ、ポストリッジ最大の特徴と言ってよい(最後の扱いと並んで)。

Dが演劇性で際立つ第2の検証の要点は、もう既に触れているように、より直裁だが、歌っている時のポストリッジの服装も含む、舞台上の位置、姿勢、仕草、表情である。服装からして燕尾服やタキシードの無個性の正装ではなく、横ストライプのカジュアルなネクタイのビジネススーツである(それ自体は若者の服装としてまったく普通だが、舞台上では異化作用)。頻繁に立つ位置を変え、姿勢、表情も変幻自在であるが、明らかに、歌唱の必然的随伴現象ではなく、計算された身体表象のテキストである。紙面では十全に伝えきれないので、極めて特徴的な例を挙げるに止める。既に(2)でニンフが死に誘っている訳だが、川を下って行った先に宿命の娘(*femme fatale*)のいる水車小屋を見つけた時の表情は、ヘンゼルとグレーテルの魔法のお菓子の家が忽然と現れたかのような雰囲気漂う。この身体表現は締め括りで、ニンフの妖精の呪術こそポストリッジの全曲を貫く解釈の通奏低音であることが明らかにされるが(彼は魔法や呪術の歴史的展開について学術書を出版しているくらいだ<sup>13)</sup>)、(10)で若者に小川が呼びかける「若者よ、若者よ後についておいで」の「若者よ」「*Geselle*」を発するときの表情、語気に示された水底に引っ張り入れるような演技には魔法使いの呪文かけの凄みがある。戻って(5)で労働の後の集いで、親方の娘が徒弟たち全体に「お休み」と言った際、若者は勝手に自分へ好意を示したと勘違いしていることを主張するかの如くの「あんたには関心ないわ」とでも言うような毒を含んだ言い回しも効果的にかえって若者の内気を際立てせる。(8)で娘と朝の挨拶を交わすときの、もじもじしながらすれ違う際の、娘の目を盗み見るような(どんな夢を見たのかと何うような)視線はまさにストーカーの若者を演じているかのようだし、(10)のデートとおぼしき2人だけの川沿いの散歩で、娘が「雨だわ、さようなら、家に帰る」というと時の歌い方は娘の役になりきって「めそめそしている男

なんてつきあいきれない」と言わんばかりの嫌味を含んだ調子は演技巧者振りを発揮している（この雨は恐らく実際に降ってきたのではなく、彼女が若者の涙目を見たのだろう）。娘と去られた若者の一人二役を演じるボストリッジは、寂しそうに後ろ姿を見せてこの曲を終える。(13) ではバラード調（「このきれいな緑色のリボンは惜しいわ、／この壁でこのまま色褪せてしまうのは、／あたしは緑色がこんなに好きなのに！」／こう君は…僕に言いました」）を覆い隠すほど、捨て鉢の調子（最後の詩行「それではじめて僕は緑色が好きになるのです」の所では美しく歌おうなんて気は全く無い何たる語気の強さか）で詩句に換骨奪胎とまでは言い過ぎとしても皮肉を込める（「君の捲毛に」その希望の象徴の「緑のリボンを捲いて下さい」などと若者が表面では言っても、そんなことはしてもらえないという反対の絶望を表明しているし、「君の恋人は全身粉で真っ白ですが、／緑色を御褒美にやって下さい」も同種で、若者の心は既に真っ白な『冬の旅』に向かっていることのアイロニカルな表現だ（娘が本当に好きなのは緑＝狩人）、このつらさはバラードの型に収まるG、Wでは出せないだろう）。後ろ姿を見せたり、ピアノに寄りかかったりする所は何箇所かあるが、首を垂れて十秒間も沈黙するのは(16)の最後の所で、絶望の色が全体を染め上げたこの曲では当然であろう。以上の身体表現の中でも特筆すべきは、始めは枝葉に思えたニンフ＝魔法使いの伏線が、実は全曲に及ぶ大きな枠構造の根幹を作り上げているということが最後でどんでん返的に判ってくるような演技運びが見られる点で、それは驚くべき創意と言えよう。第2曲のニンフの水底への誘いに始まり(19)「水車職人と小川」での入水の結末で締め括られるこの大枠は、彼の表現主題に直結しているからである。この点があるからこそ終曲(20)の小川が歌う子守歌はパッションを伴った痛切の極みの悲痛さを湛えることになる（吉田(2008) p.445はマタイ受難曲 *Matthäus=Passion* の終曲をいみじくも「子守歌」と捉えている）。(19)の天使はほとんどR.M.リルケ(1875-1926)の『ドゥイノの悲歌』*Duineser Elegien*(1923)の天使であり、ニンフの別名に他ならない。全曲この妖精＝天使の視点からの鎮魂歌であったと判明する。7.の根本テーマに繋がるので、そこで再説しよう。

## 6. 身体表象・・・聖体拝受の一種として

以上から、ポストリッジの当該リサイタルの身体表象は演劇的創造性（丸山の言う「第2のパロール」注11）参照）が顕著で、他のテキストの機械的随伴現象（「第1のパロール」）に過ぎないとみなすレベルをはるかに超えていて、バレエに並ぶテキスト性を獲得していることが検証されたと思う。更に、詩テキストのテーマ性とも絡んで、そもそも主人公の粉屋職人の若者においては、一見世間的にはよくある失恋の入水自殺が実は秘蹟（sacrament）の1つである聖体拝受（eucharist）の典礼におけるように聖別化されていることに注目しよう。宗教儀礼は舞台芸術と共に身体表象の典型であった。

当該曲では第18曲の「枯れた花」から終曲の「小川の子守歌」までの3曲が全体を締め括る「聖体拝受」を構成している。最初の「枯れた花」は、直前の第17曲の最後で恋人に（一方通行的であれ）最後の別れを告げ、命を絶ったこの青年の魂が、自分の遺体が埋葬された墓地というイメージーションのトポスにおいて、未練を引きずって恋人を夢想する一見感傷的な歌である（もしかすると本当は未だ入水せず、狩人に心が移った恋人もさすがに自分が死んだらと、仮想して、その時は自分のことを思い返してくれるかも知れないという退行心理の表現かもしれない）。前半は葬儀の際に棺に入れられた花も枯れてしまったが、その花は「どうしてそんなに濡れているのか？」（第3聯第4詩行）で終わる。G・ムーアは、感傷的な歌に堕しかねないこの詩テキストに対して、シューベルトは独創的な音楽を与えていると言う。ホ短調の単調な主和音を叩く8分音符と8分休止が交互に交代しながら進むこの曲前半における4分の2拍子のボツボツとしたピアノ・パートの足取り（葬送）と、その半分の音長の16分音符が流れるように進行する歌唱部との対比構造について、それぞれ前者を「乾いた枯れた枝」に、後者を液体の「流れる涙」に喩えた上で、上述の詩行のところ（第13～15小節）で発揮されている、口長調に変調する中での、“naß”「濡れた」に当てられたやや引き伸ばされた嬰ト音の持つ効果、つまり前半部の中心がここにある、遺体である「枯れ枝」とそれに相反する「潤

い」、この2者を統合するという形象化<sup>14)</sup>が実現していることを指摘している (Moore (1975) p.61)。後半部はホ短調からホ長調に転調して暗から明、冬から春への移行を詩も音楽も平易に表現して進み、自分の墓場の丘にも花は咲き、そこを通りかかった恋人も「あの人は好意を寄せてくれた！と／胸の中でかんがえたら、／そうしたら花たちみんなよ、／ひらけ、ひらけ！」(第7、8聯)となる(これらの花は続く第19曲第5聯のクリスマス・ローズと花のテーマ上、繋がっていることに留意)。後半部で特筆すべきはピアノ・パートの雄弁さである。歌唱ラインは有節性を残しながら、青年の夢見る魂にはもはや恋人に対する恨みはなく、しかし未だ愛する未練が花園に変じさせた墓場の丘の麗しの5月(ドイツで最も花の美しい時期)への高まる夢想をこの歌唱パートが歌いつないでいく。それに伴い、ピアノ・パートも徐々に音量を上げる(第46小節目以降)けれども、しかし陰影を以って短調性を強めながら、歌唱が痛切さを帯びる末尾の2行「五月が来たのだ、／冬が去ったのだ」の後で、それに水をかけるかのようなアイロニー(諧謔的「認識の落差く装われた無知」が原義)を込め、以上の春の夢想は幻に過ぎないことを強調して、とうとうホ短調に戻る。そしてピアノだけで歌唱メロディーを低音部で繰り返すコーダとなるところは極めて印象深い。実はG.マーラー(1860-1911)はこの第18曲と曲想の似ている歌曲集『さすらう若人の歌』(*Lieder eines fahrenden Gesellen* [ピアノ稿部分的に1886初演?、ボストリッジも同ピアノ版によって2008年11月26日、初台のオペラシティー・タケミツホールにて同曲、日本公演<sup>15)</sup>])を作詩・作曲しているが、そのモチーフを用いた交響曲第1番『巨人』(1885-1888作曲)の第3楽章は独特のアイロニーを湛えた葬送行進曲の戯画(森の獣たちが死んだ狩人[娘の新しい恋人は狩人であった! ]の遺体を入れた棺を運ぶ版画風刺画にヒントを得たと言われる<sup>16)</sup>)である。その第3楽章冒頭部と末尾は以上のピアノ・パートとの類似が著しい。マーラー自身はシューベルトの当該曲からの引用には触れていないが、ピアノ・パートのコーダのホ短調、マーラー第3楽章二短調の違いはあっても、階名で「ミファミレドシラ・・」はメロディーは基本的に同一である<sup>17)</sup>。拍子は既述の如くシューベルト4分の2拍子、マーラー4分の4拍

(76)

子の違いはあって、楽譜上、音長はシューベルトが歌唱パート16分音符主体に対しマーラーの旋律部が2倍の8分音符主体になる勘定だが、そもそも速度指定は流動的であり、実際の演奏では1小節は5秒弱でテンポはほぼ同じ(ポストリッジ5秒弱はマーラー演奏、ワルター、ラインズドルフ指揮共にほぼ同じで、ポルトになると3秒弱でマーラーの方が当該シューベルトよりも逆に短い演奏もあり)。こちら辺は間テキスト性の典型であろうが、ともかく、第18曲は性格的に葬送曲であることと、遺体埋葬の身体性が鍵であることは注目すべきである。更に全曲に通底する根本のテーマ性としても、供儀に供する身体を差し出した第18曲は、締めくくりの聖体拝受の「典礼」本体の第19、20曲に連なる。

## 7. 根本テーマとしての身体・・・聖体拝受の身体性のテーマ

全曲に通底する根本のテーマ性としても身体が主題であることを忘れて、当該作が単に病的な青年の孤独の心理を表出した作品で終わってしまう恐れがある。この作品が真に偉大なのは、身体の供犠が宗教的な意義をもつまでに高められているからであるが(リルケ第1の悲歌「死者たちもしずか地上のありかたを離れてゆく。しかしわれわれ、／おおいなる秘儀を必要とし、・・・」に注目)、その検証を最後に追求してみたい。

既に第19、20曲の詩のテキストからして、鎮魂のコノテーション connotation (共時義) が明瞭である。第19曲第1聯「誠実な心が／愛に死ぬ」とはキリストの受難と対応している。「どの花壇に咲く／百合の花もみなしおれる」の(白)「百合」とは純潔の象徴であるのは絵画の図像学では確定的であり、第4聯「愛が苦しみから、／解放されれば、」…第5聯「すると半分赤く、半分白い／3本の薔薇の花が、／棘のある枝から咲き出て、／もう二度と枯れません」はキリストの茨の冠と流す血液の赤、薔薇がキリストの人類に示す愛の象徴であるのは、例えばバッハの『マタイ受難曲』第54曲「コーラル」、なかんずく『ヨハネ受難曲』のバス独唱第19曲「アリオース」と続くテノール第20曲「アリア」を並べてみればはっきりする<sup>18)</sup>。キリストの聖体



拝受とは、神の子の身体（「まことのお体」Ave Verm Corpus<sup>19)</sup>）を以てする贖い（atonement）の確認に他ならないのだから、その枠組みを用いることで、シューベルトの当該曲の主人公の小川への入水は世俗の愛ながら、それに殉じたその若者の肉体の死は無駄死にではなかったことの浄化された身体性が表現されたのだ。これはヨーロッパの精神史からすれば必然の表象なのである。この図式により、若者の遺体が眠る水底は「新しい星が輝く」空に転じて行き、第20曲終曲最後は「上に広がる空の、何と広々としてこと！」で感動的に締めくくられる（特にフィッシャー＝ディースカウ（1972）の繊細さを併せ持ったスケール感が素晴らしい）。第20曲の曲想は『マタイ受難曲』の聖体（しかし痛々しい人間の骸であることには変わらない）への「安らかにお眠り下さい」「Ruhe sanfte, sanfte ruh!»（受難曲終曲第68曲の合唱）にピッタリと対応している（「安らかに、安らかに！」“Gute Ruh’, gute Ruh’!”（第1聯）。特に『マタイ受難曲』の終曲合唱Ⅰの歌詞は「憩いたまえ、疲れ果てた御体よ」“Ruht, ihr ausgesognen Glieder”で命令形の主語が“ihr”となって、2人称複数なのはリアルで具体的な四肢体に対する呼びかけだからだ。ホルバインの描く棺のキリストの如きリアルさである。このあるがままの身体で粉屋の若者の遺体も眠っている。この遺体の眠る水底は『ヨハネ受難曲』の第40番終結のコラール（ヨハネのこの箇所ではっきりするのは、神の子だけではなく、会衆のなかの人間一般の遺体の安らぎが祈願されているのだ、なぜならコラールは一般信者の側へ引き寄せた祈りだから）の歌詞「ああ主よ、あなたの愛する天使を遣わされ、／最期の時にわが魂を、／アブラハムの懐へ連れて行って下さい。／わが肉体をその小さな寝室に、／…／最後の審判の日まで憩わせて下さい！」“Ach Herr, laß dein lieb Engelein/Am letzten End die Seele mein /In Abrahams Schoß tragen./Den Leib in seim Schlafkämmerlein/Gar sanft ohne einge Qual und Pein/Ruhn bis am jüngsten Tage!”の「寝室」（=文脈上「アブラハムの懐」）であり、シューベルト＝ミューラーの歌詞（第20曲）では「すべてが目覚める審判の時まで」（第5聯）「おまえを冷たく寝かせてあげよう、／柔らかいしとねの上に、／青い透き通った小部屋の中に」（第2聯）の小部屋（=小

川)である。以上の第19, 20曲で全曲が終わることで、当該曲では徹底的絶望は避けられたのである(こちらへ突き進むと『冬の旅』, 少なくともホルバインの絵に直結するかのような絶望の極みのようなポストリッジの映画版の『冬の旅』<sup>20)</sup>)。

ただし、ポストリッジのDに示される身体表象としては、第19, 20曲に対応する上述リスト(19)(20)の所で更にもう1重の屈折を表している。若者の軀に「安らかに憩え」と歌う主体が受難曲の会衆ではなく、小川(終曲のタイトル「小川の子守歌」“Des Baches Wiegenlied”の属格に注目)なのだ(第19曲は若者の魂と小川の対話であったことを思い起こそう、その対話を受けて、終曲で小川が子守歌を歌うことが要請される)。小川はまたあのニンフであり、5.の末尾で既に触れた(19)のリルケ的天使である<sup>21)</sup>。石田の描くように自分の遺体を見つめるかのような粉屋職人の歌う「天使たちも…すすり泣きながら歌い、魂に安息を与えるのだ」(第19曲第3聯)の天使は小川の歌う「そして天使たちも、／翼を切り落とし、／毎朝地上へ降りてきます」(第6聯)のように、もう飛翔しないかも知れない。そのような天使は自己の遺体に魂を見る自我の視線の表象であろうか(天使が現前するのは主人公の粉屋職人とニンフたる小川の対話の中の話である故、客観的存在ではない)。ポストリッジの見せるパッションの痛切さは、伝統的敬虔さから来るのとは異質なものである。彼の解釈に直結する歌唱スタイルないしモードはニンフ=天使の側からこのナイーヴで内気な青年の死を悼むという歌うことの「語る」主体を演劇的に明晰にすることである(この点では屈折するメタ性を突き抜けても表現は率直であり、天使の「同情」という意味ではなく、文字通りパッションに同席する折の表現者の「共感」とも言うべき compassion が表出されて心を打つ)。哀悼を歌う小川は冒頭(第2曲)のニンフと同一であり、その同定により連作歌曲全体をニンフ=天使の視点から見ているという視線はW, G含め従来のリート歌唱に全く見られない独創的なものである。この視線は主人公の自我が自己遡及的に自己の遺体から魂(の昇天する様)を見て取る視線であると同時に、観客の視線でもあり、究極的には表現空間全体を見通す表現者の徹底した「凝視である」。リルケの第4の悲歌の「わかれ」と題した人形劇の下りに現れる「凝視」と同類のものであ

ろう。そこでは詩人は先ず観客の視点から、「半端なつめもの」たる「仮面」の通常の演劇（舞踏で代表させているが）より上等とした人形劇の舞台を凝視する。人形はぶざまであっても「充実」しているからである。ここで詩人が凝視を辛抱強く徹底したとき、「ついにわたしの凝視の重みに対抗せんため天使が出現する／人形の胴体を高々と踊らせる演技者として／・・・／天使と人形、そのときついに演技は現前する」。観客と主人公の人形の間に人形遣いの天使が降り立ったのである。ポストリッジの場合に当てはめると、ニンフ＝天使の視点から当該連作歌曲の全体を歌う「語り」の演劇的姿勢をとったとき、当該作は人形劇の如くとなり、主人公の遺体は充実した人形<sup>22)</sup>として、究極の天使に操られるのだ。詩人の視線は観客の視線を徹底して終に天使の視線へと至るのだが、当該作ではテキスト製作者としての詩人たるミューラーとシューベルトの視線と、人形（＝遺体）を自己遡及的に見つめる主人公粉屋職人の視線と、更に身体表現の演技者でかつ演出家たるポストリッジの視線が究極的に統合されたのである—「その時 [=天使と人形の演技が現前したとき]、絶えずわれらがわれらの存在そのものによって／分裂させていたものが合体する…」。この天使が若者を見つめる視線は、終曲（20）の最後の音を完全に終えてからも20秒もポストリッジが瞬きもせず客席の方、さらにそこを突き抜けた遠方に向ける凝視する視線で表現している（10秒あたりで緊張に堪えかねたように客が拍手を始めるのは彼の表現意図がわからないからなのだが、残念である；彼はそれでも視線を更に辛抱強く10秒続けたのはそのような拍手に対する拒否である）。これも含め、内田がDのコメントの中で述べているように、彼は全く新しい地平をリート芸術において切り開いたことは間違いないと言える。これは詩と楽曲と身体的演技の3つのテキストの複合体として実現されたのであり、シューベルトの当該作はそれを可能態として潜在させたムシケー的総合作品なのだ。

【前号の本稿（1）について、お詫びを以って以下のように訂正をお願い致します：

[20頁8行目] ピアノ・フォルテ → フォルテピアノ

[22頁10行目] (1790, ボーマルシェ原作) → (1790) 】

## 注

- 6) ツェルナーは今では殆ど忘れ去られた作曲者である故か、楽譜は中古でも直接入手はできなかったが、その1部も含めた詳細な解説が Youens (1997) pp.132ff. にあるので参考にした。実際の演奏についても、国内盤は皆無で、輸入盤も Capriccio 盤が唯一ながら、当該作品の第1曲のみだが実際に耳にすることができる(ただし、この盤ではツェルナーの本来の指示がないのにも拘らず、第2聯から第5聯までも有節歌曲として歌っている)。
- 7) 実際にフィッシャー=ディースカウによる校訂版(“Tiefe Stimme”「低音」用)ではダルセーニョ記号を用いて完全に有節を5回繰り返している。
- 8) W. Blake の評伝において、Ackroyd (1995) pp.132-33も「サタン自体、ブラックフライアーズ・ロード [かつてブレイク自身が住んでいたロンドンの一角] の製粉所と同じように、・・・(中略)・・・イギリスにおける最初の工場群は、mills としても知られていた。したがって、奴隷となった知覚と工業生産との間には関連がある。…ブラックフライアーズ・ロードを歩いていると、彼 [=ブレイク] の身のまわりの至る所に、ロンドンの製粉所や溶鋳炉に加えて、彫版印刷機の動輪もあった」(池田雅之他訳)と指摘している。そうするとブレイクの代表的詩作品に C.H.Parry (1848-1918) が作曲して、イギリスの国歌に準じて誰もが口ずさむ “Jerusalem” (1916) の名歌の一節 “And was Jerusalem builded here/Among these dark Satanic mills?” 「あの暗く悪魔的な水車小屋が点在しているここに [=イングランド] /エルサレムが建てられたか」の「水車小屋」は誤訳であろう(毎年夏恒例のロイヤル・アルバートホールにて開催されるロンドンのプロムナードコンサート—最終日の締めくくりの国家斉唱の前に、必ず観客全員と共にこれが歌われる—その1994年の公演を収録した LD (ワーナー WPLS-4056) の三浦敦史訳、毎年衛星中継される NHK の字幕も同様の「闇の悪魔の水車」の訳 e.g. 2009年1月5日放映)。古来の緑なすイングランドと対照して、産業革命が進展しつつあったブレイクの同時代の悪しき工場群なのだから、牧歌的な「水車小屋」であるはずはない。更に喜多尾 (1997) pp.239ff. 参照。
- 9) 池辺 (2006) p.182は第5曲 (イ短調) から第6曲 (#5つのロ長調) へ関係の遠い調へ飛んでいることについて、(詩) テキスト上の内容との関連は薄いとしているが、若者の思い込みの心理的な閉塞感はこの第6曲目から前面に出てきている事に注目すれば、若者の自閉的飛躍としての関連性はあるのかもしれない [対話の相手として小川を擬人化しているのはゲーテに先例がある cf.K.Eibl (ed.1988)

pp.122ff.]。

- 10) 楽譜は声楽の場合、口頭性 (orality) に対しての書記性 (literacy) の記号だが、バレエの場合には、口頭性に対してではなく、身体運動性に対しての書記性 literacy の舞踏譜がある (更には新作の場合、作曲に先立ち振り付けの、舞踏の「絵コンテ」とも言うべき基本イメージを書き留めたプログラムもあり、そこには作曲家への指示も含まれる e.g.『くるみ割り人形』のプティパによる指示書)。これによって、オリジナルの振り付けが行われた劇場を離れても同じプロダクションは殆ど原上演のオーラを失うことなく何度も上演可能となる。例えばシュトゥットガルト・国立バレエ団の J.Cranko 振り付けによる、プロコフィエフ作曲『ロメオとジュリエット』の名演目 (1962 Cranko 版初演) があるが、彼の死後も本拠地のシュトゥットガルト州立劇場のみならずミュンヘンのバイエルン国立歌劇場の定番演目に組み入れられてバイエルン国立バレエ団によっても何度も上演されたし (筆者の滞独の1994-5年のシーズン)、2002年には前者の日本引越し公演でも取り上げられた。作品としての同一性を保証する、バレエにおける書記性に基づくテキストが確認できる好例であろう。なお口頭性に対する書記性の概念については Walter Ong (2002) を参照されたい (特に pp.14-15)。
- 11) 丸山 (1984) p.226によるとパロールには2種類あり、「既製の関係の物質化 (機械の音声化・文字化・曲の譜面化)」の「parole 1」と「新しい関係の樹立 (話す・書く・読む・作曲・演奏・鑑賞)」の「parole 2」に大別される。それぞれ、丸山 (1985) p.66の「第1のパロール」と「第2のパロール」である。ポストリッジの演奏・演技は単に譜面をなぞらえた付随的現象ではなく、後者の定義の「あらゆる瞬間に世界の再布置化であり価値の創造」に当てはまるのでこの後者の「第2のパロール」となろう。このパロールであれば、「パロールの言語学」の対象たる「ディスクール活動」たるテキストを構成し得るのだ。これに対して、常識的に捉えられるた「パロール」は前者の「第1のパロール」であり、「非本質的なパロール」に過ぎない。
- 12) このアップテンポについてはGもほぼ同じだが、Wはのん気な程ゆっくりである。これには楽譜の版の違いが関わっていそうである。今ではスタンダードなベレンライター社シューベルト新全集原典版かフィッシャー=ディースカウ校訂ベーター版をWは年代的に使用しなかった筈である。(11)に関しては後者でさえ旧版を受け継いでいるが、旧版では4分の4拍子のところ新全集版ではアラ・プレーヴェで当然速いテンポ解釈の筈。
- 13) この魔法や妖術が後で触れる、第2曲第5聯と終曲を結ぶ彼独特のキー概念であるが、彼がこれについて学術書を著すのは、決して知的余技などではなく、ヨーロッパのオペラハウスに制度的役職としてある、演出家が新しいコンセプトで新プロダクションを立ち上げる際に学問的アドヴァイスを与えるドラマトゥルク Dramatrug の職能を自ら果たすことで1人芝居のリートに持ち込んだとも言え

る。

- 14) リルケ第1の悲歌の「(むかしリノスの) 死のための働哭が／ほとぼしる最初の音楽となって、／ひからびた凝固のすみずみまで滲みとおった…」(以下本文も含め、手塚富雄訳)の詩行を思い起こそう。
- 15) 2008年のこの日の公演はプログラミングにもシューベルトとマーラーの間テクスト的関連が意識的に示されていた。前半は「愛と隣り合う死」を歌ったマーラーの歌曲の抜粋で統一されていて、その締めくくりが当該の『さすらう若人の歌』全曲であったが、同第2曲「青い小さな花よ！枯れないでくれ！」“Blümlein blau! Verdorren nicht!” や第3, 第4曲の「青い二つの目」“die zwei blauen Augen” は、詳細は省くがシューベルトの『美しき水車小屋の娘』の第8, 第9, 第18曲に詩のテキストも含めて関連しているのは明瞭だし、そもそも失恋した若者が「勝手に」絶望して、ありえない恋人との春を夢想して死に向かう曲の基本アイデアは本文で論じているシューベルトの第18曲の基本的作りに同じである。この公演の後半はベルリオーズ作曲のフランス語詩 (T.Gautier (1811-1872) 作) の歌曲『夏の夜』(*Les nuits d'été*) であり、前半と同じ共通テーマを確認できるが、シューベルトやマーラーとは違って、実際に愛し合っていた恋人を失った若者の喜びと絶望、そして諦観と慰めに到る、より「ノーマル」なプロセスを歌っている点で、前半の「毒」を中和するような選曲の妙味が感じられた。ポストリッジの歌い方も前半のやや誇張したアイロニカルな面は後退してよりナチュラルであった。このように彼のリサイタルは注(13)で指摘した *Dramatrug* の職能の選曲、構成も含めて、身体表象のテキスト生成の意識の高いものであると再確認できた公演であった。
- 16) Mitchell (1995) pp.286-7は必ずしも一般に指摘されているように、葬送のイメージを与えた源泉が本当に M. von Schwind (1804-18719) の版画だったのか疑問があるのを認めた上でも、この画家から大きなインスピレーションを(特に「死」に対するロマン派的捉え方で) 全般にわたって得ていたはずだと推定する。なお Schwind はシューベルトを取り巻いていた芸術家の一人であったことに注目しよう。「死」のモチーフによって第18曲とマーラーをつなぐ結节点に Schwind がいるのだ。
- 17) このメロディーは一般にカノンでよく歌われた俗謡“Bruder Martin, schläfst schon?” であるとされる。もし原曲はそうだとすると、シューベルトが葬送風に変形させ、マーラーがアイロニーを込め、短調の葬送行進曲にパロディー化した点で、単に原曲が同じだという以上の「死」に結びつく曲想(英米では“Are you sleeping, Brother John?” で知られる原曲には皆無の)の類似性が消える訳ではない。なおマーラーの当該曲の初演評(1889)をした A.Beer は例のメロディーの原曲を特定した上で、マーラーのそれに続くハンガリー風パッセージはシューベルトのピアノ曲 *Moments musicaux*, Op.94D.780と極めて似ていることも指摘して

いる cf. Mitchell (1995) p.154.

- 18) 『ヨハネ受難曲』当該箇所を引用すると「イエスを刺すいばらの中には、いかに「天国への鍵の花」が咲いているか（見よ！）」「Wie dir auf Dornen, so ihn stechen, die Himmelsschlüsselblumen blühn!」（第19曲）…「思い見よ、血に染められた主の背中が、いかに／すべてにわたって、天にふさわしく映し出されているかを」「Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken/In allen Stücken dem Himmel gleiche geht.」（第20曲）。ドイツでよく歌われるクリスマス古歌の「薔薇が芽を出した」Es ist ein Ros' entsprungen（賛美歌96番）も同じ出典だろう（イザヤ書11.1）。因みに名テノールのR.コロの歌うクリスマス・ソング集のCDアルバムはこの曲の直前に「神の子羊」Agnus Dei を置くが、この配列の価値創造が見られる故、CD自体も出版テキストなのだ。
- 19) 上掲注のCDは官能性と神秘性を湛えた特に名曲とされるモーツァルトの同名のモテット（K.618）も含む。
- 20) この映画版は実際にロンドンにある病院の廃屋で撮影され、ポストリッジ演じる青年が病室に閉じ込められた孤独の心象風景がすさまじい。あの抒情的な第5曲「菩提樹」の所でさえ、刃物が登場して自傷行為を暗示するシーン等、閉塞した絶望の表現が際立つ。
- 21) 『ドゥイノの悲歌』における天使の意義は悲歌ごとに意味合いを変える。例えば第1の悲歌では人間存在を焼き尽くし、微塵にくだくような、恃むこともできない恐ろしい存在であるが、第2の悲歌では「その装いは旅人めき、畏るべき威はやわらいで、質素な戸口にたたずむ」ようになる。ただし、今ではそのような時代は去って、プラトンの如き完璧な美の理念で、あくまではかない人間性と対比的に捉えられ、人間など「意に介してはいない」。ところが第4の悲歌では、以下本文で述べるように人形劇の主宰者として、人間と積極的に関わり、救いも暗示する存在に変容する。なおこの人形劇の舞台をひたすら詩人が凝視する下りに、その愛に負い目を感じて「父」に呼びかける一節があるが、それは通常の解釈では詩人リルケの実際の父親ないし、歴史社会的に規定されたその父親の属する階級であるとされるが同時に、父なる神でもあろう。小林（2008）p.20によると、三位一体は別にして、「想像力をもちいて、（ヨハネの受難）物語の中に入って行くと、…（中略）…自分がイエス、あるいは父なる神のうちにいることを実感する」と言う。父なる神に愛された子なるイエスの信仰とその父と子の関係を自分のうちにシフトさせる小林の読みは、イエスを人間的救いをさしのべる受苦の神の子羊と捉える（「私は自分たちの羊たちを知っており、私の羊たちも私を知っている。父が私を知っており、私も父を知っていると同様である」ヨハネ福音書10章14-15節；「父がイエスを愛したように、イエスはわたしたちを愛した。私の愛のうちに留まりなさい」同15章9節）。実際、詳細は省くが、繰り返される「私は是認されていいのではないのでしょうか」「Hab ich nicht recht?」の第

1の詩句と第2の詩句には生まれた詩行からバッハの受難曲と同じ根本思想を読み解くことは可能である。

22) リルケ自身参考にした H.v.クライスト (1777-1812) [本稿 (1) で取り上げた文献学者 F.A.ヴォルフやブレンターノと親交があり、共にツェルナーの合唱団に加わっていたし、そもそもシューベルトの当該作の出発点であったあのリート芝居の主催者シュテューゲマン夫人とも親しかった] の人形論 (Waetzoldt (1908) p.79) では、“...daß sie [=Grazie], zu gleicher Zeit, in demjenigen Menschlichen Körperbau am reisten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott,” とあり、「全く意識を持たない人体」=操り人形、「無限の意識を持つ人体」=神と同定して、それらの身体 (の動き) に最も純粋な優美さが現れると言う。前者「操り人形」は独語で Gliedermann であるが、Glieder は元来「肢体」を意味するので、全く意識を持たなければ「遺体」であるし、Körper は英語では corps で、「まことのお体」Ave Verm Corpus のキリストの聖体を表すラテン語 corpus と語源は同じで、やはり同じ語源の corpse となれば「遺体」であることも思い起こそう。

## 参考文献

- Ackroyd, Peter (1995) *Blake*. London: Sinclair-Stevenson.
- Bostridge, Ian (1996) *'Sorcery Shipwreck': Witchcraft and its Transformations, 1650-1750*. Oxford Univ. Press.
- 船木篤也 (2007) 「アウフタクトー“C” IS FOR “CLASSICAL MUSIC”」『レコード芸術』2007年3月号。
- 池辺晋一郎 (2006) 『シューベルトの音符たち』東京：音楽之友社。
- 石田徹也 (2006) 『石田徹也遺作集』東京：求龍堂。
- 片山杜秀 (2007) 「『本当の批評家』のブレないこだわり」(山崎浩太郎著『クラシック・ヒストリカル108』書評)『レコード芸術』2007年6月号。
- 喜多尾道冬 (1997) 『シューベルト』東京：朝日新聞社。
- Kleist, Heinrich von (1810) “Über Marionettentheater” in *Heinrich v. Kleists Werke, Fünfter Teil Vermischte Aufsätze* (Revidierte Ausgabe). Herausgegeben von W.Waetzoldt (1908). Berlin:Deutsches Verlagshaus Bong & Co.
- 小林 稔 (2008) 『ヨハネ福音書のイエス』東京：岩波書店。
- 小宮正安 (2008) 「ゲルギエフ指揮『くるみ割り人形』—極彩色の悪魔」『レコード芸術』2008年2月号。
- 丸山圭三郎 (1984) 『文化のフェティシズム』東京：勁草書房。
- (編) (1985) 『ソシユール小事典』東京：大修館書店。
- Mitchell, Donald (1975, 1995) *Gustav Mahler Vol.II:The Wunderhorn Years*.



London: Faber & Faber.

Moore, Gerald (1975) *The Schubert Song Cycles*. London: Hamish Hamilton.

Ong, J. Walter (1982, 2002) *Orality and Literacy: the Technologizing of the World*.  
New York: Methuen.

Tokumaru, Yoshihiko (2005) “Remarks on the Nature of Dance from a  
Musicological Viewpoint” in *Musics, signs and intertextuality: collected papers*.  
Tokyo: Academia Music.

吉田秀和 (2008) 『世界の指揮者』東京：筑摩書房.

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. Abteilung Sämtliche Werke Band 2.  
Herausgegeben von Karl Eibl (1988). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker  
Verlag.

E.T.A. Hoffmann, *Nußknacker und Mausekönig*. Universal-Bibliothek Nr. 1400  
(1995) Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

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

Rainer M. Rilke, *Duineser Elegien*. Insel Taschenbuch 80 (1974). Frankfurt a.M.:  
Insel Verlag.

(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

Johann Sebastian Bach, *Johannes-Passion* BWV 245 (Fassung 1724) Urtext der  
neuen Bach-Ausgabe. Herausgegeben von Arthur Mendel (1973) Kassel:  
Bärenreiter-Verlag.

Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* BWV 244b (Fassung 1727/29)  
Herausgegeben von Martin Krämer (1997/99) Leipzig: M. Krämer Musikverlag.

Gustav Mahler, *Symphonie No. 1*. Nach dem Text der kritischen Gesamtausgabe.  
Philharmonia No. 545 (1967) Wien: Universal Edition A.G.

フランツ・シューベルト、『美しき水車小屋の娘』高音用（原調）シューベルト歌曲集 1（1979）竹内ふみ子／前田昭雄訳 東京：全音楽譜出版社 [Franz Schubert Bärenreiter Urtext Lieder Vol.1, *Die schöne Müllerin*. (Hohe Stimme, Originallage)]

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

## CD

フランツ・シューベルト，歌曲集『美しき水車小屋の娘』F.ヴァンダーリッヒ（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）。

「ルネ・コロ／ヨーロッパのクリスマスを歌う」R・コロ（テノール）オイロディスク原盤 デノン 28CD-1867（1987）。

Gustav Mahler, *Symphony No.1*. Conducted by B.Walter. Sony 7464-63328-28（1998）。

Gustav Mahler, *Symphony No.1*. Conducted by E.Leinsdorf. RCA-BMG 09026-63469-2（1999）。

Gustav Mahler, *Symphony No.1*. Conducted by Sir Adrian Boult. Vanguard EVC 9022（1995）。

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin*. Bariton: Dietrich Fischer-Dieskau; piano: Gerald Moore. Deutsche Grammophon 415 186-2（1972;1985）。

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

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

Carl F. Zöllner, “Es löscht das Meer die Sonne aus...” —*Berühmte Männerchore*. Männerchor des Rundfunkchores Leipzig/Berlin Capriccio 10422（1992）。

## DVD

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）[2004年3月21日 サントリー・ホール収録；NHK 放映録画，私用]

フランツ・シューベルト, 歌曲集『冬の旅』(映画版) I.ボストリッジ(テノール); J.ドレイク(ピアノ) D.オールデン(演出) NVC 原盤 ワーナーWPBS90241 (2007).

P. Tchaikovsky, *Nutcracker*. Adapted by M. Chmiakin with new choreography (2001) by K. Simonov. Performed and filmed at the Mariinsky Theater. Conducted by V. Gergiev. Decca 074 3217(2007).