

歌曲における揺動強勢の処理法

——Mignons Lied »Kennst du das Land?«——

伊 藤 綾

「揺動強勢 *Schwebende Betonung*」とは、読み手の解釈によつて強音節の位置が変化しうるアクセントづけを指す¹。その代表例として頻繁にあげられてきたのが、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』（一七九五年）におけるミニヨンの歌「*Kennst du das Land?*」²である。この七行三詩節からなる詩では、揺動強勢を持つ「*Kennst du...*」が各詩節の第一行と第五行に、同じく揺動強勢を持つ「*Dahini Dahini*」が各詩節の第六行に現れることにより、詩全体のシンタックスを形成している。

このミニヨンの詩には数多くの作曲家が作曲を試みているため、個々の作品に関する分析はいくつか行なわれてきたが³、それらの比較研究は非常に少なく⁴、ましてやその中で揺動強勢に関して言及しているものは皆無と言つてよい。

通常の歌曲分析においては、すでに定まっている韻律を拍節で踏襲しているか否か、という視点から作曲者の意図を見極めていくわけだが、揺動強勢の部分においてはそれ以前に、両義的な強勢のどちらを選択するのか作曲家自身が韻律を決定しなければならず、その行為そのものが作曲者の詩の解釈を大きく反映する。

したがって本稿では、ツェルターをはじめとする七人の作曲家の「*Kennst du das Land?*」を、揺動強勢に対する拍節処理に焦点を絞つて比較分析することにより、(1)各作曲家の揺動強勢への作曲技法を明らかにし、(2)それを通して作曲家たちが詩の解釈をどこまで明らかにしたのかを考察する。分析の対象とする作曲家および作品名は【表1】の通り。

【表 1】 本稿で分析する作品一覧

作曲者名	生没年	作品名	作品番号	作曲年
Johann Friedrich Reichardt	1752-1814	<i>Italien</i>	Go. II-32 ⁵	1795
Carl Friedrich Zelter	1758-1832	<i>Kennst du das Land?</i>	なし	1795
Ludwig van Beethoven	1770-1827	<i>Mignon</i>	op. 75-1	1810
Franz Schubert	1797-1828	<i>Mignons Gesang</i>	D.321	1815
Franz Liszt	1811-1886	<i>Mignons Lied</i>	S. 275	1842
Robert Schumann	1810-1856	<i>Mignon</i>	op. 79-29/ op. 98a-1	1849
Hugo Wolf	1860-1903	<i>Mignon</i>	Goethe- Lieder Nr. 9	1888 ⁶

I 詩の分析

『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』は、演劇の世界へ熱中している商家の息子ヴィルヘルムが旅役者の一行に加わり、様々な身分や境遇の人との出会いや、数多くの体験を通して成長していく様子を描いた教養小説である。本論文で取りあげる詩を歌う少女ミニオンは、イタリアからドイツにさらわれてきて見世物一座で働かされていたところを、近くを通りかかったヴィルヘルムによって助けられる(第二巻・第四章)。ミニオンは自分を救ってくれたヴィルヘルムのことを最初は「旦那様 Herr」と呼んでいたが⁷、彼が彼女を自分の子として旅の一座に加えることを決心したのをきっかけに、「お父さん mein Vater」と呼ぶようになる⁸。その翌朝(第三巻・第一章冒頭)、ミニオンはツイターを弾きながらヴィルヘルムの前で「*kennst du das Land?*」【資料1】⁹を歌う。

1 詩の形式

詩は七行×三詩節で構成され、各詩節は第五、六行が四音節、その他の行はすべて十音節で統一されている。さらに第一、二行、第三、四行、第六、七行の脚韻はそれぞれ対韻関係を取り、第五行は詩節間で韻を踏んでいる。抑揚は基本的にヤン

【資料 1】 Kennst du das Land? 原文および訳文

詩節	行		音節数	脚韻	
I	1	— — — — — — — — — — Kennst du das Land? wo die Zitronen blühn,	10	a	ご存知ですか、あの国を。レモンの花が咲き、
	2	— — — — — — — — — — Im dunkeln Laub die Gold—Orangen glühn,	10	a	暗い葉影で黄金色のオレンジが輝き、
	3	— — — — — — — — — — Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,	10	b	穏やかな風が蒼天から吹きつけ、
	4	— — — — — — — — — — Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,	10	b	ミルテは静かに、月桂樹は高くそびえ立つ、
	5	— — — — — — — — — — Kennst du es wohl?	4	c	あの国をきっとご存知でしょう？
	6	— — — — — — — — — — Dahin! Dahin!	4	d	あちらへ！あちらへ！
	7	— — — — — — — — — — Mögt ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.	10	d	愛するする人よ、ともに行きたいのです。
II	1	— — — — — — — — — — Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,	10	f	ご存知ですか、あの家を。円柱に屋根は安らい、
	2	— — — — — — — — — — Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,	10	f	広間はきらめき、部屋はほのかに輝く、
	3	— — — — — — — — — — Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:	10	g	大理石の像は立ち並び、私を見つめる。
	4	— — — — — — — — — — Was hat man dir, du armes Kind, getan?	10	g	可哀想な子よ、何をされたのだ、と。
	5	— — — — — — — — — — Kennst du es wohl?	4	c	あの家をきっとご存知でしょう？
	6	— — — — — — — — — — Dahin! Dahin!	4	d	あちらへ！あちらへ！
	7	— — — — — — — — — — Mögt ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.	10	d	護ってくれる人よ、ともに行きたいのです。
III	1	— — — — — — — — — — Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?	10	h	ご存知ですか、あの山とその雲路を。
	2	— — — — — — — — — — Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,	10	h	ラバは霧の中で道を探し、
	3	— — — — — — — — — — In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,	10	i	洞穴には竜の古いやからが棲み、
	4	— — — — — — — — — — Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.	10	i	岩塊は崩れ、その上を水が滔々と流れる。
	5	— — — — — — — — — — Kennst du ihn wohl?	4	c	あの山をきっとご存知でしょう？
	6	— — — — — — — — — — Dahin! Dahin!	4	d	あちらへ！あちらへ！
	7	— — — — — — — — — — Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!	10	d	我が道は続いています！ 父よ、行かせてください！

ブス（弱強格）を守っているが、第一、五、七行では行頭にダクトュルス（強弱弱格）が現れることにより、行頭の言葉が強調されるのと同時に、詩のリズムに部分的な減速感をもたらしている¹⁰。また、前の句が次の行にまたがるアンジャンプマンは、唯一、第六行から第七行へかけてのみ見られ、他の行はすべて行末と文末が一致している。この文末行末一致体（Zeilenstil）は民謡調の詩に多く見られること¹¹、そして全詩節が統一性のある形式で書かれていることから、この詩は「民謡ふう」であると言える。

2 揺動強勢

冒頭でも触れたとおり、この詩には読み手の解釈により強勢の位置が変化しうる音節「揺動強勢 Schwibende Betonung」を持つ語群が第一、五、六行にみられる。

第一の揺動強勢「kenst du」は通常、「知っている kenst」を強調するトロヘウス「強・弱」の抑揚で読まれる。しかもこの詩においては、そのあとに続く代名詞あるいは冠詞が必ず抑格であることから、そこまでをひとまとまりとしてダクトュルスと解釈できる。反対にヤンプスで解釈した場合、「あなたは（du）知っていますか」が強調される【表2】。

第二の揺動強勢である第六行の「Dahin! Dahin!」において

は、通常はヤンプスで解釈し、方向性を示す「hin」に重きを置くが、指示的強調をする際にはトロヘウスで解釈し、場所を示す「is」に重きが置かれる。また第六行は続く第七行とアンジャンプマンの関係にあることから、強勢をどちらに置くのかという決定には第七行頭の韻律との兼ね合いも影響する。たとえば二回目の「dahin」から第七行にかけてのアンジャンプマンをよりスムーズに表現したい場合、第一、二詩節においては「dahin」をトロヘウス（強弱格）でとると、重い音節の連続を回避できる。第三詩節の第六行はどちらの韻律でとることも可能であるが、トロヘウスでとる方が第七行頭の軽い音節とダクトュルス（dahin geht : 強弱弱）として連結され、より円滑な連結となる【表3】。

3 詩の内容

各詩節は、その内容から前半（第一～四行）と後半（第五～七行）に大きく二分される。この詩に対する大方の理解は、前半において憧れの場所である故郷イタリアの様子を歌い、後半ではそこへ一緒に行くことを憧れの人、ヴィルヘルムへ懇願している、といったものである。この歌を歌い終えたミニヨンがヴィルヘルムに「あの国を知っていますか」と尋ね、彼が「それはきつとイタリアに違いなね」¹²と答えていることから、少なくともヴィルヘルムはこの歌がイタリアへの憧れを歌った

【表 2】 第 1 行および第 5 行の韻律の可能性

第 1 行	通常の韻律	— ∪	∪ — [∪ — / ∪ —]
	揺動強勢による別の可能性	∪ —	
		Kennst du	das Land [das Haus / den Berg] ?
第 5 行	通常の韻律	— ∪	∪ — [∪ —]
	揺動強勢による別の可能性	∪ —	
		Kennst du	es wohl [ihn wohl] ?

【表 3】 第 6 行から第 7 行にかけての韻律の可能性

		第 6 行	第 7 行
第 1、2 詩節	通常の韻律	∪ — ∪ —	— ∪ ∪ —
	揺動強勢による別の可能性	— ∪ — ∪	
		Dahin! Dahin!	Mögt ich mit dir, [...]
第 3 詩節	通常の韻律	∪ — ∪ —	∪ — ∪ —
	揺動強勢による別の可能性	— ∪ — ∪	
		Dahin! Dahin!	Geht unser Weg! [...]

ものと解釈しており、そのことが大方の理解を前述のように方向づける原因の一端をも担っている。しかし各詩節の端々には奇妙な言い回しが見られ、それらを読み解いていくと、彼女の憧れはイタリアやヴィルヘルム以外の対象へも向けられている様子が浮かび上がってくる。ミニョンの憧れの対象は何か、という問題に関しては、これまでに多くの研究がなされ様々な解釈が試みられているが、本稿では比較的新しいウーテ・ユング¹³「カイザーの分析」を参考にしつつ、小説の後半で明らかとなるミニョンの出生と幼少時代に関する記述をもとに、この詩の内容と「憧れの対象」の再考を試みたい。

前半（第一～四行）の考察

前半は「Kennst du...?」を知っていますか?」という問いかけで始まり、その目的語が詩節ごとに変化する。

第 1 詩節の目的語「das Land 国」については「レモンの花が咲き、黄金色のオレンジが輝き、青空のもとミルテが咲き、月桂樹がそびえる」という、絵葉書的な南国の描写より、ミニョンの故郷であるイタリアを指していると解釈できる。これに対してユング¹⁴「カイザーは、同じ時期に咲くことのない植物が列挙されている点に注目し、レモンの花は「目覚め」、オレンジは「成熟」、常緑樹であるミルテと月桂樹は「永遠」のメタファーであり、これらが「時間的全景を表現している」¹⁴と解釈している。オスカー・ザイドリンも同様にこれらを「生命の

永遠の流れ」¹⁵と考え、この詩節を時間軸の提示としてとらえている。

植物がメタファーとしての役割を担っているという考え方には同意出来るが、それを時間的なものと結び付けることに對しては疑問が残る。むしろこれらと類似した表現が小説の後半でもう一度文中に用いられていることを考慮すべきであろう。すなわち第八巻・第九章において、若かりし日の堅琴弾きが、彼を妹のスペラータから引き離そうとする兄や神父に對して言い放った台詞「ばくに会おうと思うなら、その梢を厳かに天に掲げているあの糸杉のところへおいでなさい。ほくたちを訪ねようと思うなら、レモンやオレンジが花咲き、やさしいミルテが可憐な花を差し伸べているあの生け垣のところへおいでなさい」¹⁶に注目したい。この台詞にあるような場所は彼らの住んでいる村には実在しない。しかしヨーロッパ圏における共通理解として、糸杉が「死」、レモンが「愛や情熱」、オレンジが「慈愛」、ミルテが「純潔」の象徴であることから、おそらくこの「場所」は、誰にも手出しは許されず、彼らが禁断の愛を成就出来る「*Jenseits* 彼岸」すなわち「あの世」のメタファーであると考えられる。ちなみに、ミニオンがこの二人の近親相姦の間に生まれた不義の子であることも同時にこの章で明らかとなるわけだが、彼女にとっても「彼岸」は生まれながらにして背負わされた罪から解放される場所である。したがって、第I詩節の「*das Land* 国」は表面的にはイタリアを装いつつ、背後

に「彼岸」の意味も含蓄していると見る事ができよう。

第II詩節の目的語「*das Haus* 家」には「円柱」があり「大広間には大理石の像」が立ち並ぶ。この「家」に関して、イタリアにあるミニオンの育った家を指すといった一般的な解釈のほか、イタリアの有名な建築物でゲーテの憧れた「*Palladio Villa Rotonda* ロトンダ神殿」であるとみるもの¹⁷から「*Totenhaus* 葬儀場」¹⁸とするものまで様々な解釈がある。確かに「家」の外観のイメージとしてゲーテはロトンダ神殿を思い描いていたかもしれないが、それとミニオンの憧れの場所を同一視することには疑問が残る。また、葬儀場を憧れの場所と考えるのにもいささか無理がある。むしろ第八巻・第九章の侯爵の言葉「あの子の友人であるみなさんには、あの子の祖国に私を訪ね、あのかわいそうな子が生まれ育った所を見てくださいるように、ぜひお約束いただきたいのです。あの子もほんやりと覚えていたと思いますが、あの円柱や彫像を見ていただきたいのです」¹⁹に注目するならば、この「家」はミニオンがイタリアにいた頃、里親に出された先でいつも一人で遊んでいた近くの別荘を指すと考えるのが妥当であろう。ミニオンは幼い頃にしばしば一人でその別荘へ出向いては広間にある大理石の像を眺めていた²⁰。また、彼女が腕にキリスト像の刺青を彫るほど熱心なカトリック教徒であり²¹、しばしば神と会話をしていた²²ことから考えると、第四行で大理石の像が語りかけてくる「可哀想な子よ、何をされたのだ」という読み手にとってはい

ささか唐突すぎるように感じるくんだりも、彼女が大理石の像を神となぞらえて心の中で会話をしていたと考えれば納得がいく。

第三詩節の目的語「den Berg und seinen Wolkensieg 山とその雲路」は「雲にかかるほど高く、霧が立ちこめ、ラバがいる」場所である。この「den Berg 山」に関しては、ミニヨン

がイタリアからドイツへさらわれてくる道程で通ったアルプス山脈を指すという解釈が大勢を占める²³。ここで一つ疑問となるのが、アルプスを指す単語に「山 der Berg」という単数形を用いている点である。アルプス山脈は「die Alpen」と複数形で表記され、「山」という単語で言い換える場合には通常、複数形の「die Berge」が使われる。また第一行の「Wolkensieg 雲路」や第三行の「Drachen 竜」という単語も、当時の人々がアルプスに抱いていた畏敬の念を表現していると解釈出来る一方で、第一、第二詩節と比べるとより抽象的で幻想的な表現となっている。また、第一、第二詩節の目的語である「国」と「家」に関する記述は、詩と同様の語句を用いて第八巻・第九章にふたたび現れるのに対し、「山」に関する記述はこの詩の他には小説内には一度も現れない。それどころか、第三詩節前半に使用されている語句は第一、第二詩節と比較しても幻想的で、「憧れの場所」の描写がここで突然リアリティーを失ったような印象を読み手に与える。ちなみにユング・カイザーは「ミニヨンがこの詩節で呼び覚ましたものは、死、無、空間と時間の中で終結される道のりである」²⁴としているが、この点については

第三詩節の最終行と関連させてこの章の最後に考察したい。

後半（第五～七行）の考察

各詩節の後半は前半と同様「Kennst du…」で始まるが、「問いかけ」であった前半に対し、後半では「（その憧れの場所を）きつとご存知でしょう？」という「確認」へと変化する。そして第六、七行では「ともに行きたいのです。」と願望を吐露する。この第七行でミニヨンが呼びかける対象が詩節ごとに変化する点が詩の後半の大きな特徴である。

第一詩節では呼びかけに「mein Geliebter 私の愛する人」という表現が使われる。「Geliebter」が男性名詞であることから、これはヴィルヘルムを指すと解釈できる。ミニヨンのヴィルヘルムに対する恋心は、この詩が歌われる時点ではまだ本人さえも気づいていないが、彼女の深層心理の表出と解釈することは、その後の話の展開から見ても十分に可能であろう²⁵。第二詩節においてはこの呼びかけが「愛する人」から一歩引いた「mein Beschützer 私を護ってくれる人」に変化し、さらに第三詩節では異性関係よりも肉親関係を全面に出した「Vater お父さん」へと変化する。

通常この詩において使用された三種類の「呼びかけ」は、ミニヨンにとつてのヴィルヘルムという存在のあらゆる側面を表すと考えられているが²⁶、この中でミニヨンが彼に対して文中で実際に使用した呼びかけは「Vater」のみである。しか

し、彼女の深層心理やヴィルヘルムとの関係を念頭におくと、「Geliebter」や「Beschützer」は決して突拍子もない呼びかけではない。むしろ問題なのは、本文で「Vater」が使用される際には必ず「mein Vater 私の父さん」と所有格が付いていた²⁷のにもかかわらず、この第Ⅲ詩節の「Vater」には所有格が付いていない点である。これは第一、二詩節の「Geliebter」や「Beschützer」には「mein 私の」という所有格がつけられている点からみても不自然である。つまり第Ⅲ詩節においては詩節の前半と同様、後半でも憧れの対象を示す単語の描写が不明瞭になっているのである。

さらに、第Ⅲ詩節・第七行の語句の構成は他の二詩節とは明らかに異なる。第Ⅰ、Ⅱ詩節では「mögt ich mit dir [...] ziehen. ともに行きたいのです。」という自分の「願望」を述べていたのに対し、第Ⅲ詩節では「geht unser Weg: o Vater, laß uns ziehen! 我らが道は続いています！ 父よ、行かせてください！」と「懇願」の形に変化する。ここで浮かび上がるのは、第Ⅰ、Ⅱ詩節と文の構成を変えたことにより、この行が二通りの解釈を可能にしている点である。すなわち第Ⅰ、Ⅱ詩節と同様に解釈するのであれば、「Vater」はヴィルヘルムであり、憧れの地イタリアへ向かって二人で歩んでいこうと語りかけている。しかし「uns = ミニオンとヴィルヘルム」を行かせるように第三者である「Vater」に懇願していると考えるのであれば、この所有格の無い「Vater」は万物の創造主としての「父」すなわ

ち「神」と解釈することができ、また「unser Weg」も「運命の道」とすることが可能だ。

この観点からもう一度、詩の前半を振り返ってみると、なるほど第Ⅰ詩節の「国」は「彼岸」の意味も含蓄し、第Ⅱ詩節には神になぞらえた像が登場していた。そうすると第Ⅲ詩節の前半で曖昧に表現されていた「den Berg」もアルプスではなく「神の住む場所」、「seinen Wolkenstieg」は「そこへ続く道」と解釈できる。さらには、すべての詩節において何度も繰り返される「dahin」という単語が「死ぬ、消え去る」という意味を持つことも加味すると、第Ⅲ詩節の最終行において、この詩のもつ両義的な意味が一気に前面に押し出された結果、非現実感を生み出していたことが分かる。

この詩は一見民謡ふうの単純な形式で書かれ、故郷イタリアやヴィルヘルムに対するミニオンの憧れを歌ったように見えるが、その内実を読み解いていくと、詩の端々に見られる奇妙な言い回しと、それらの持つ両義的な意味によって、「彼岸」あの世への憧憬も含んでいると解釈できる。さらにもう一歩踏み込んで解釈するならば、ゲーテがミニオンの両義的な憧れを指し示す部分に、両義的な揺動強勢を持つ語句を用いたことも偶然とは思えないのである。

Ⅱ 音楽の分析

揺動強勢を持つ語群「Kennst du …?」と「dahin」は、いずれもミニョンの憧れと結びついており、さらにその憧れの対象として「故郷」や「ヴィルヘルム」の他に「彼岸」も暗示していることが明らかとなった。ヨハンナ・リーンハルトはこれら憧れの対象の相違を明確に指し示すために「Dahin! Dahin!」の部分においてはアクセントの位置を変えながらを朗読すべきだと主張している²⁸。この主張はいささか極端だが、揺動強勢の性質を利用した朗読上の表現手段の一つの可能性としてはうなずける。当然、朗読のみならず作曲においても、詩の解釈をふまえた揺動強勢の音楽的処理が不可欠であることは言うまでもあるまい。そこで第Ⅱ章では、作曲家たちが揺動強勢をどのように音楽の中で処理したのかを比較分析する。

1 楽曲の概観

揺動強勢の問題に取り組む前に、分析対象の作品の大まかな楽曲構成について押さえておきたい。この歌の形式や調子は小説の中で以下のように詳しく描写されており、作曲家は少なからずその影響を受けて作曲している。

『彼女は各詩節の始めを、なにか特別なものに注意をうながすかのよう、なにか重要なことを述べようとするように、おごそかな、ものものしい調子で歌った。三行目は暗く重苦しくなった。五行目の「君知るや」は、秘密めかしく、ゆったりと表現した。「かなたへ、かなたへ」には、あらがいがたい憧れがあった。最後の「ともに行かまし」²⁹は、繰り返すたびに調子を変えて、ある時は乞い迫るように、ある時はかりたて、期待をもたせるように歌った。』³⁰

以上の描写から、この歌を詩節単位で音楽を反復する「有節的な歌」と解釈することが可能であり、実際に分析対象の七人の作曲家のうち二人が純粹な有節形式、三人が変形有節形式を選択している³¹。したがって、それらのほとんどにおいて、揺動強勢の部分の楽曲構造は三詩節とも共通している。これに対して、詩の各節に異なる旋律を付ける通作形式を用いたリストとヴォルフは、とくに第Ⅲ詩節の曲調に大きな変化を持たせた一方、第Ⅰ、Ⅱ詩節の間の、とりわけ揺動強勢が含まれる部分では、旋律線において類似性を持たせることによって、完全な通作形式ではなく部分的に有節ふうを演出した。本論文では揺動強勢の音楽的処理を中心に分析を行なうため、各楽曲の詳細な分析には言及しないが、楽曲構成の概要のみ巻末の【表5】にあげておく。

【譜例 1】ライヒャルト 第 1 詩節・第 1 行 (T. 1-2)

Kennst du das Land,

Es: I ————— V₇

【譜例 2】シューベルト 第 1 詩節・第 1 行 (T. 1-2)

Kennst du das Land — wo

F: I ————— V

2 第一行と第五行の「Kennst du [...]」における揺動強勢と拍節の関係

詩の分析で取りあげたように、共通する語群「kennst du」で始まる第一行と第五行においては、ヤンプス（弱強格）とのダクテュルス（強弱弱格）を考慮しなければならない。

ダクテュルスを選択した場合

分析対象とした七人の中では五人がダクテュルスを選択していた。なかでもライヒャルトの第一行とシューベルトの第一行は、それぞれ三拍子系と二拍子系における典型的なダクテュルスの処理法と言えよう。

ライヒャルト【譜例 1】は三音節すべてに同じ音価、同じ音を与えたが、重い音節（kennst）を強拍に、続く軽い二音節（du das）を弱拍に置くことにより、ダクテュルスの韻律（強弱弱）を拍節に置き換えている。

これに対してシューベルト【譜例 2】は重い音節を第一拍に、軽い二つの音節を重い音節の半分の音価で第二拍に置くことにより、ダクテュルスをさらに明確に拍節で表現している。

シューマン【譜例 3】も同様にダクテュルスを歌唱声部の音価によって踏襲しているが、彼の場合は重い音節を第一拍ではなく第二拍に置き、続く二つの軽い音節を第三拍にその半分の音価で置いている。とくに譜例に挙げた第五行においては一回目の「kennst」で和声がドミナントに進行、二回目の「kennst」では非和声（2）をそこへ当てることにより、「kennst」に拍節的重きがかかる。それだけではない。「kennst」に拍節的な重きを持ったこの歌唱声部の旋律線がゼクエンツの形をとることににより、旋律線の上に図示したような小節線の枠組みから逸脱した三拍

【譜例3】 シューマン 第1詩節・第5行 (T. 17-19)

17 kennst du es wohl, kennst du es wohl? 18 19

g: I₄⁶ V V₇ I₄^{6<} I₄^{6<} V₇ V_{9<} I

【譜例4】 ベートーヴェン 第1詩節

- a. ダクテュルスを選択した場合
第1行 (T. 1 - 2)

1 Kennst du das Land 2

F: I (IV V₇) I

- b. 両方の強勢を表現した場合
第5行 (T. 16 - 17)

16 Kennst du es wohl? 17

F: VI (IV) V₇

子の拍節が一時的に構成されているのである。これにより、「kennst es wohl」という語群がモティーフとしてのまとまりをより強め、その最初の音となる「kennst」が明確に強調されている。

さらにベートーヴェンとヴォルフに至っては「kennst」に比べて短い音価で弱拍あるいは拍の裏に置かれた「du」よりも、あとに続く冠詞や代名詞「das [es/ihn]」の音価をさらに短くすることにより、拍節の揺動性にも同時に配慮している。

たとえば、ベートーヴェンの場合、まず歌唱声部にのみ注目すると第一行と第五行のリズムは同一で、第一拍に四分音符で置かれた「kennst」が、第二拍に付点八分音符で置かれた「du」よりも重きを持っているように見える。実際、第一行【譜例4a】は前述の「ダクテュルスを選択した場合」に該当する。しかし、ピアノ声部においてはこの二行の間に大きな違いが見られる。第五行【譜例4b】のピアノ声部において

【譜例 5】ヴォルフ 第 1 詩節・第 1 行 (T. 5-6)

Ges: I ——— IV. I ———

【譜例 6】ツェルター 第 1 詩節・第 1 行 (T. 1-2)

Andante rubato

Es: I VI II^{3<} V

ては「du」が歌われる第二拍を頂点とするクレッシェンドが付けられ、さらに歌唱旋律と同じ音域でユニゾンの関係にあるソプラノ声部が「du」の瞬間に跳躍下行し、一オクターヴ下の音域でユニゾン始める。加えて第一行においては第一拍でのみ打鍵されていたバス声部が、第五行においては「du」と

ともに第二拍で再度打鍵されている。このピアノ声部の変化により、第五行においては第第一行にくらべて「du」の音節により強い重きを感じられる。つまり、ベートーヴェンが「du」の持つ重きも重要視していたことが分かる。

また、ヴォルフ【譜例 5】の場合は、3/4 拍子の曲を 6/8 拍子ふう
に記譜することで、各音節に与えられた拍節的重きの差を視覚的にも音楽的にも明示している。

ちなみにツェルター【譜例 6】は「Kennst du das」の三音節をアウフタクトとして処理し、これらの抑揚の表現よりも、むしろそのあとに続く「Land」に長い音価や倚音を伴う非和声音(ε)を含む和音を与えることにより、ここでは表現の中心が揺動強勢の問題よりも行末の単語「Land 国」(第一行)や「wohl」(第五行)の拍節的強調に専念している。

ヤンブスを選択した場合

七人の作曲家の中でただ一人ヤン

ブスを選択し、一貫して「du」に重きをおいたのがリストである【譜例7】。彼は「kenst」を四分音符でアウフタクトとし、「du」はそれよりも長い付点四分音符で小節の頭に、そし

て「das」は前の二音節よりも短い八分音符で第二拍の裏へ置いた。しかもピアノ声部において「kenst」に当てられた主和音が「du」で複雑な付加六の和音に進行し、さらにそこへアルペジオという演奏表現法が加わることによって「du」の拍節的重きがより際立たせられている。

【譜例7】 リスト 第1詩節・第1行 (T. 1-2)

【譜例8】 リスト 第3詩節・第1行 (T. 62-63)

第Ⅲ詩節の第一行【譜例8】においては歌唱旋律がデク라마トーリッシュに変化するが「du」が長い音価で第一拍に置かれ強調されている。さらにはピアノのソプラノ声部が第Ⅰ、Ⅱ詩節までの歌唱旋律（丸印）を歌うことにより、歌唱声部との二重唱のような様相を呈し、この二つの声部が徹底して「du」を強調している。

ただし、リストはダクテュルスの機能を全く無視したのかというそうではない。第五行【譜例9】の歌唱声部のリズムに限って注目してみると「kenst」は小節の頭に「du」や「es」よりも長い音価で置かれており、音価の面からはダクテュルスを踏襲している。これは【譜例4b】でベートーヴェンが用いた用法と、非常によく似ている。ベートーヴェンの用いた歌唱声部の音高線は「kenst du」から「wohl?」に向かってほぼ順次上行する中で、その途中に位置する「du」にクレッシェンドを付けたのに対し、リストの用いた

【譜例 9】 リスト 第 1 詩節・第 5 行 (T. 14-17)

14 *p* Kennst du es wohl? 15 16 Kennst du es wohl? 17 *poco rall.* Kennst du es wohl?

pp *p* *pp* *pp*

una corda *tre corde* *una corda*

A: IV. IV⁺6 V₇ IV. IV⁺6 V₇ IV. IV⁺6 V₇ IV.⁺6 V

【譜例 10】 リスト (T. 97-102)

97 *cresc.* *accel.* 98 *f* *rit.* 99 *rit.* *p*

Da_ geht un _ ser Weg. o Va _ _ter, o mein Beschüt zer.

pp *cresc.* *pp* *pp*

100 *lento dolce* 101 102

Ge lieb _ ter, da _hin!

pp *pp* *pp* *pp*

音高線は、「du」を頂点とする山形をとっている。歌唱声部が歌われる瞬間にピアノ声部はいずれも休符であり、この「du」へ向かう歌唱旋律の五度あるいは六度の大幅な

跳躍上行が「du」へ重きを決定する。とくに三回目の「Kennst du es wohl」(第十七小節)においては、前の二回に比べて跳躍の幅が広がっただけではなく、「es」の前に十六分音符が挿入されることにより、音節としての「es」の軽さが続く「wohl」の重さがより際立たせられている。また、歌唱声部の後打ちではあるものの、「kenst」のあとの和音(第三音が半音下げられたIV度)に「du」のあとは第六音が加わり、印象的な響きの付加六の和音になっていることも「du」の重きを際立たせるのに一役買っている。つまりリストは第五行において、ダクテュルスな歌唱声部のリズムによって表現しつつも、それが拍節としては機能しないように音の高さやクレッシェンドによって操作していることが読み取れる。彼がこれほどまでに「du」への重きにこだわったのは、ミニョンの憧れの対象をヴィルヘルムに決め打ちし、表現することに腐心したからに他なるまい。このことは、彼が曲の最後を「o Vater, o mein Beschützer, Geliebter, dahin!」と「du」の指し示す名詞を列挙したうえ、「Geliebter愛する人」を最後の呼びかけにおいていることから裏付けられよう【譜例 10】。

3 第六行「Dahin! Dahin!」に対する拍節処理

もう一カ所の揺動強勢を有する第六行の「dahin」においては、

【譜例 11】 リスト 第1詩節・第6行 (T.19-21)

「da=ニニエンの憧れの場所」と「hin=方向性」のどちらを強調したいかによってトロヘーウス（強弱格）とヤンブス（弱強格）の二通りの解釈が可能となる。七人の作曲家のうち、ライヒャルトとヴォルフ以外の五人が第六行のみ、あるいはアンジャンプマンで連結する第六、七行を一对にして数回繰り返すことにより、その単語や語群を強調している。一行の中で二回繰り返される「dahin」に

関しては、シューベルトの作品の一部分（第二二、二三、二九、三〇、六三、六四、七〇、七一小節）を除き、ほとんどの作品において常にほぼ同一の音形を音高のみ変えて繰り返している韻律はヤンブスを選択したものと、両方の重さを表現したものはあったが、トロヘーウスを選択した作曲家は七人の中にはいなかった。

ヤンブスを選択した場合

【譜例 11】の通常の韻律「弱・強」を拍節で踏襲する場合、【譜例 11】のように歌唱声部においては「da」が弱拍あるいは拍の裏に短い音価で、「hin」が強拍あるいは拍の表に長い音価で置かれる。ピアノ声部は「hin」と同時にその前後よりも多く低い音を打鍵し、また和声も変化させることによって、歌唱声部における「hin」の拍節的重きを補強している。

この手法はリストの他にはツェルター、ベートーヴェン、シューベルト、シューマンにも見られる。ただし何度も繰り返される「dahin」のすべてにおいて徹底して「hin」に重さを持たせたのはリストだけである。

一方で、七人の作曲家の中で唯一「da」も「hin」も拍の裏におき、しかもほぼ同じ音価で扱ったのがヴォルフである【譜例 12】。彼の場合は「da」から「hin」に向かって長二度下行し、二回目の「dahin」ではその音形が三度上で繰り返される。「た

【譜例 12】 ヴォルフ 第 1 詩節・第 6 行 (T. 32-33)

leidenschaftlich hingebend

Da - hin! da - hin!

p f p

es:

【譜例 13】 ライヒャルト 第 1 詩節・第 6 行 (T. 18-20)

Da - hin! da - hin! möcht' ich mit

p cresc. f

Es: V₇ VI V⁶ G: V₉ I Es: VI - IV

め息の音形」などに代表されるように、下行形は通常、音楽的圧力の自然な減衰をもたらすが、ここでは「hin」に向かつてクレッシェンドがつけられていることによりそれが妨げられて

いる。また、ピアノ声部においては歌唱声部とは反対に上行形が置かれ、「hin」の直前(第四拍)からバス声部に一オクターヴ下の声部が加わることにより、「hin」に向かうクレッシェンドを際立たせている。以上の点から拍子や小節線と

いった枠組み、そして音価とは無関係に、ディナーミクと同時に鳴り響く音の数の変化によって言葉の韻律を表現しようとしたヴォルフの姿勢が見てとれる。

両方の強勢を表現した場合

この用法では、歌唱旋律において「hin」が「da」よりも長い音価で強拍に置かれる。一方で「da」に対しては、歌唱旋律には「hin」の先取音を含む複数の音が与えられることが多く、ピアノ声部においても複雑な和音が置かれることによって「hin」に匹敵する重きを置いている。たとえばライヒャルト【譜例 13】は、「da」のハーモニーを一回目では六度、二回目では属九の和音と、回を重ねるごとに先鋭化することによって、弱拍におかれた「da」に対し「hin」に匹敵する拍節的重きを持たせている。

さらに一回目の「hin」(b1)から次の「da」(c2)に向かつての四度跳躍上行も和声の先鋭化を手助けしている。これは前述の「kenst」と「du」の両方に重きを置く方法」の場合と同様、拍節的重きが歌唱声部

【譜例 14】ベートーヴェン：第1詩節・第6行 (T.18-32)

のリズムによってのみ決定されるのではないことを示す好例である。なお、この手法はツェルター、シューベルト、シューマンの作品にも見られる。

二種類の拍節の混在

ベートーヴェンが「dahin」に対して用いた拍節の操作は、他の作曲家とは一線を画している【譜例14】。彼は各詩節の第六行をそれぞれ三回繰り返しているが、中でも一回目と二回目は類似の旋律線を異なる拍節で並べることに、互いが強く関係づけられている。

一回目前半の「dahin」（第十八小節）では、歌唱声部において「hin」が第一拍に長い音価で置かれるのと同時に、ピアノ声部においてはバス（E）が打鍵されることにより「hin」に明確な重きが置かれている。これと同一のリズムを一回目後半の「dahin」（第十九小節）は二度上の音程で繰り返す。前半の「hin」(at)から後半の「da」(c)に向かって三度跳躍上行し、さらには「da」が歌われる瞬間にピアノ声部の左手にアクセントが付いていることにより、前半の単独で歌われた「da」よりもその瞬間の拍節的重きは強まっている。

二回目の「Dahini Dahini」(第二四、二五小節)は、歌唱声部を三拍分先行する形でピアノのソプラノ声部(第二三小節)に一回目の歌唱旋律が現れ、それを第二四小節アウフタクトから歌唱声部が一小節分ずれた旋律線で追いかける。歌唱声部においては一回目と同様、二回目も音価の違いや割り当てられた拍の位置によって明確に「hin」に重きが置かれている。これに対し歌唱声部を先行するピアノ声部においては、「da」にあたる部分に二回ともアクセント記号が付けられている。そのため、ピアノは「da-hin」(重・軽)、歌は「da-hin」(軽・重)というアクセントで、しかも三拍分ずれながらのカノンを構成することになる。これによって第一八〜二〇小節の旋律線が第二三小節から繰り返されているが、その旋律線と歌詩の関係には一小節分の齟齬が見られ、さらに第二三〜二五小節にかけてピアノと歌唱旋律の強勢の位置が異なるという複雑な拍節構造を成していることが分かる。

これに対して三回目の「dahin (第二九〜三二)」においては、二回目までと比べて「da」に長い音価が置かれ、そこから「hin」へ向けて音がb1—c2—b1—a1と経過的に揺れ動く。また、ピアノ声部は「da」と同時に属七の和音が打鍵することにより、この部分の拍節的重きを手助けしている。その一方で、「hin」の音価は「da」よりも短いとはいえ、第一拍に置かれており、さらにピアノ声部のバスは常に「hin」と同時に打鍵されている。つまり歌唱声部とピアノの右手声部はトロヘーウス

「da-hin (重・軽)」、ピアノの左手声部はヤンブスの「da-hin (軽・重)」というアクセントを持ち、それが同時に演奏されることによって、聴き手は「da」と「hin」のそれぞれに重きを感じるのである。

ベートーヴェンは第五行の「kennt du」に対してはディナーミクによってそれぞれの音節が歌われた瞬間に重きを持つように作曲していたが(譜例4b参照)、ここではディナーミクは用いずに和声と音域によって同様の効果を生み出している。

以上の分析から、第六行においては、リスト以外の作曲家は揺動強勢を音楽に反映させつつも、ヤンブスを優先させていることが明らかとなった。また、彼らのほとんどが「da」から「hin」に向かって二度下行する一回目の音形を、二回目ではより高い音程で反復していることから、ミニョンの憧れがつのる様子を音域の上昇により表現していると解釈できよう。

一方で、揺動強勢を音楽には反映させなかったリストだが、何度も繰り返される「dahin」のすべてにおいて、「da」から「hin」に向かって上行形をとっている。これは方向性を示す「hin」へ重きを置くことに集中したことで無関係ではないだろう。すなわちリストはアルプス山脈を超えてイタリアへ行く、あるいは神のいる天国へ行く、という憧れの場所へ到達するための上向きの方向を「hin」ということばと重ね合わせることに表現のすべてを集中させたのではないだろうか。このことは

彼がこの曲の歌い納めを「*dahin*」という言葉で締めくくっていること、そして続くピアノ後奏がさらに上昇し続け *cresc.* という高音で曲を締めくくっていることから裏付けられる【譜例10】参照）。

これに対し、七人の作曲家の中で唯一強勢の揺動性を明示していたのがベートーヴェンである。とくに第二三小節からの繰り返しにおけるピアノと歌の拍節のずれ、および旋律線と歌詞の齟齬は他の作曲家には見られなかった特徴的な手法である【譜例14】参照）。つまりベートーヴェンは「*dahin*」における二種類の強勢を様々な方法で書き分け、それらを組み合わせながら続けざまにデモンストレーションしてみせるという複雑な拍節によって、「ミニヨンの象徴」すなわち「不安定な憧憬と焦燥」を表現してみせたのである。

III 結論と今後の展望

ミニヨンの歌「*Kennst du das Land?*」に対する七人の作曲家の歌曲作品を分析した結果、揺動強勢に対する拍節処理に関して次の二つの特徴が明らかとなった。

1 第一、五行の「*Kennst du*」においては、ほとんどの作曲家がダクテュルスを選択し、何人かはその上で強勢の揺動性も

同時に表現していた。唯一ヤンプスを選択したリストは、ミニヨンが話しかける相手「*du*」の拍節的強調を一貫して行うことによって、ミニヨンの憧れの対象をヴィルヘルムのみに絞り、それを作品の前面に押し出すことを選択していた。

2 第六行の「*dahin*」に対しては、すべての作曲家がヤンプスを選択していた。ただし、ベートーヴェンは歌唱旋律とは異なったアクセント位置でピアノ声部に歌唱旋律を模倣させることにより、二つの強勢の位置を歌とピアノのカノンの形で提示していた。この手法は歌曲作品全体の中で見ても非常に珍しい拍節的処理と言えよう。この歌唱声部とピアノ声部間における対照的な拍節はベートーヴェンがミニヨンの存在および性格の象徴である「対極」³²を表現したものと見て良いだろう。

歌曲分析の多くは詩の韻律と歌唱旋律の音価の関係の考察に集約されがちである。加えてその拍節も言語学の視点から考察されることが多いため、これまでの歌曲における拍節研究では数々の齟齬が生じていた。しかし本研究を通して、拍節の決定には音程やディナーミク、同時に打鍵される音の数、そしてピアノ声部の和声変化も大きな役割を担っていることが明らかとなった。

とくにベートーヴェンの作品に見られた拍節の扱いは興味深い。筆者はすでにベートーヴェンのピアノ・ソナタの分析を通

し、拍節は小節線や拍子とは無関係に機能しうるものであることを主張してきた³³。本研究ではそこへ詩が加わり、音楽と言語という異なる二つのメディアの融合とせめぎあいによって成り立つ歌曲を分析したわけだが、ここでベートーヴェンは器楽曲よりもさらに複雑な拍節の綾を用いていたことから、彼の拍節に対しての意識の高さとこだわりがより顕在化した。事実、ライヒャルトやツェルターの作品における拍節と比較してみても、ベートーヴェンのそれは格段に複雑化している³⁴。このことから、彼が続く世代に拍節面で与えた影響は非常に大きいと考えられる。

今後さらにベートーヴェンを中心とする古典派からロマン派への過渡期の作品における拍節研究を進めていくことにより、この時代に拍節構造に対して作曲家のどのような意識変化が起ったのかを明らかにすることができよう。

註

- 1 揺動強勢に関しては、ウルリッヒ・プレーツェルの研究が詳しい。Pretzel, Ulrich, *Die Auflösung der metrischen Formen „Schwebende Betonung“ und ähnliche Erscheinungen*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß* Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Stammer, Berlin 1957, S. 2501–2520.

- 2 この「ニヨン」の詩は小節の成立よりも前の一七八二—八三

年に書かれ、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の前身である『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命 *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*』（一七七七一—七八五年）に挿入されていた。のちに『修業時代』に挿入される際には、語句に多少の変更が加えられている。語句の異同に関しては、ヨハンナ・リーンハルトを参考にされた。Lienhard, Johanna, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, Zürich 1978, S. 27–46.

- 3 代表的なものとしてジューマンの作品に関するウルリッヒ・マラーの研究 Mahler, Ulrich, *Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 13, München—Salzburg 1983, とヴォルフの作品に関するディートリッヒ・フィッシャー・ディールスカウの考察があげられる。Fischer-Dieskau, Dietrich, *Hugo Wolf, Leben und Werk*, Berlin 2003.

- 4 クラウス・ギンター・ユストがライヒャルトとベートーヴェンの作品を例に、それぞれの詩の解釈と歌曲形式の選択について言及しているが、冒頭部分の比較および歌曲形式の相違についての言及に留まっている。Just, Klaus Günter, *Musik und Dichtung*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß* Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Stammer, Berlin 1957, S. 731–732.

- 5 一七九五—九六年に出版された『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の初版には、この詩を含む「ニヨン」や堅琴弾きの詩の横にライヒャルトの作品が添付されていた。詳しくは、ドイチュェ・クラッシカー出版の『ゲーテ全集 第九巻』の図版一—八を参照。Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm*

Meisters Lebtage in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 9, hrsg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann, Frankfurt am Main 1992, Deutscher Klassiker Verlag, Abb. 1-8.

9 シューマンの作品とヴォルフの作品の間には約四〇年間の期間があり、その間にはデュパルク：作品二の三（一八六五年）、グノー：作品番号なし（一八七一年）、チャイコフスキー：作品二五の三（一八七四年）らによってこの詩への作曲が試みられている。ただし彼らのテクストはドイツ語ではないことから、本論文の分析対象からは除外した。

7 第二巻・第十四章「Herr! Rief sie aus, wenn du unglücklich bist, was soll Mignon werden?」Goethe, 1992, S. 497, Z. 30f. 「旦那様、旦那様が不幸なら、*ミニオン*はこうなるのですか」山崎章甫『ヴァルヘルム・マイスターの修業時代』東京 二〇〇〇年、岩波書店、上巻二二三ページ。

8 第二巻・第十四章「Mein Vater! Rief sie, du willst mich nicht verlassen! willst mein Vater sein!」Goethe, 1992, S. 498, Z. 36-38. 「あたしのお父さん。あたしを捨てないわね。お父さんになってくれるわね。あたしはあなたの子」山崎 二〇〇〇年、上巻二二四ページ。

9 揺動強勢が含まれる第六行と、続く第七行における感嘆符やアポストロフィの有無により、この詩には大きく分けて三種の版（巻末の【表4】参照）が存在するが、(1)どの版を使用したのが不明な作曲家がいること、(2)いずれにしてもほとんどの作曲家が字句の異同を行なっていることから、本稿では最も新しいタイプCの版を使用することとする。なお、この詩の訳文は筆者によるものである。

10 Liehnhard, 1978, S. 46-47.

11 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』東京、一九八九年、第三版、郁文堂。七四ページ参照。

12 第三巻・第一章「Nachdem sie das Lied zum zweitenmal gegendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelm scharf an und fragte: kennst du das Land? — Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm,」Goethe, 1992, S. 504, Z. 26-29.

13 Jung-Kaiser, Ute, *Ähnungsvoll den Blick in ein bewegters Seelenleben richtend...* "ein Lied für Eruchtsene? Mignon Nr. 29, in: Schumanns Albumblätter, Wegzeichen Musik!, hrsg. von Matthias Kruse, Hildesheim 2006, S. 111-123.

14 Jung-Kaiser, 2006, S. 115f. 参照。

15 Seidl, Oskar, *Zur Mignon-Ballade*, in: *Von Goethe zu Thomas Mann, zwölf Versuche*, Göttingen 1963, S. 23-77, S. 31f. 参照。

16 [Begegnet uns unter jenen Zypressen, die ihre ernsthaften Gipfeln gen Himmel wenden, besucht uns an jenen Spätern, wo die Zitronen und Pomeranzen neben uns blühen, wo die zierliche Myrte uns ihre zarten Blumen darreicht,], Goethe, 1992, S. 965, Z. 11-15, 山崎 二〇〇〇年、下巻 290 ページ。

17 コンテ・アイリス・フィンクおよびヴァルヘルム・フォー スカンプ参照。とくにフォー スカンプは、「ゲーテが一七八六年九月二二日の日記に「私は長いミニオンの母国にあるヴェローナやヴィチエンツに行きたかった。」と書いていることをその根拠としている。Fink, Goetheer-Louis, *Kennst du das Land? Wo die Zitronen blühen. In der Sicht von gestern und*

- beute, in: *Goethe-Gedichte Zweicunddreißig Interpretationen*,
 berg, von Gerhard Sauder, München, Wien 1996, S. 108-123,
 S.114f. Voßkamp, Wilhelm und Wichtöcher Waltraud, *Kommentar*,
 in: *Goethe Werke Jubiläumsausgabe* Bd. 4, S. 689-690.
- 18 くマヘン・ブイヤーおよびユング＝カイザー参照²⁵ Meyer,
 Herman, *Mignons Italienlied und das Wesen der Versehnage*
im „Wilhelm Meister“ Versuch einer gegenständlichen Poetik,
 in: *Euphorion*, Bd. 46, 1952, S. 149-169, S. 153, Jung-Kaiser,
 2006, S. 116.
- 19 [...] aber seine Freunde müssen mich mit versprechen, mich in
 seinem Vaterlande, an dem Platze zu besuchen, wo das arme
 Geschöpf geboren und erzogen wurde, sie müssen die Säulen
 und Statuen sehen, von denen ihm noch eine dunkle Idee
 übrig geblieben ist.] Goethe, 1992, S. 960, Z. 10-14.
- 20 別荘に関する記述は第八巻・第九章²⁶ Goethe, 1992, S. 967, Z.
 16-22, 山崎²⁷ 二〇〇〇年²⁸ 下巻二九七ページ参照。
- 21 第八巻・第八章における神父の話参照。Goethe, 1992, S.
 958, Z. 27-S. 959, Z. 4, 山崎²⁹ 二〇〇〇年³⁰ 下巻二八〇ページ³¹。
- 22 第八巻・第八章 [...] mit einem heiligen Vertrauen war auch
 dieses gute, gegen die Menschen so verschlossene Herz,
 beständig zu seinem Gott gewendet.] Goethe, 1992, S. 958, Z.
 27-29, 山崎³² 二〇〇〇年³³ 下巻二八〇ページ。
- 23 フォースキャンプは「この「Berg」がゲーテが初めてのスイ
 ス旅行で体験したサン・ゴダード峠を指すとしている。確か
 にゲーテの中にはアルプスのイメージとしてサン・ゴダード
 峠があったかもしれないが、それがミニヨンの詩において指
 示される憧れの場所であると結論づけるのはいささか短絡
- 的であろう。Voßkamp, 1998, S. 690.
- 24 Jung-Kaiser, 2006, S. 117.
- 25 第四巻・第二章以降²⁶ ミニオンはヴィルヘルムも戸惑う
 うな情熱的な態度を彼に對して取るようになるが、この時点
 ではまだそのような態度は見られない。ただし、第二巻・第
 十四章において、ヴィルヘルムがミニオンを對して旅立つこ
 とを告げた際に、「彼女は最初の全身擁護を起こしていること
 から、彼女自身も氣付かない早い時期から、ヴィルヘルムへ
 對する恋心が芽生えていたと考えられよう。」
- 26 Liehnhardt, 1978, S. 48f.
- 27 この詩が歌われる直前の第二巻・最終章において「ミニ
 ンはヴィルヘルムのことを初めて「お父さん mein Vater」と
 呼ぶようになる。
- 28 リーンハルトは二種類のアクセントすなわち「dahin」に
 よって彼女の故郷へ行く願望を「dahin」によってヴィル
 ヘルも共に生きるという願望の二つをミニオンの憧れとして
 表現すべきとしている。Liehnhardt, 1978, S. 47.
- 29 これは各詩節の最終詩行ではなく、第三詩節・第七行
 のみを指す。[...] und ihr Laß uns ziehn! Wusste sie bei jeder
 Wiederholung dargestellt zu modifizieren,...] Goethe, 1992, S.
 504, Z. 22-24.
- 30 山崎³¹ 二〇〇〇年³² 上巻二二九—二三〇ページより引用。
 原文はGoethe, 1992, S. 504, Z. 17-25.
- 31 【表5】参照。
- 32 ミニオンには「体が心の思うようにならない」(山崎(2006)
 上巻, 210ページ)といった対極が見られる。これは彼女の
 第二の詩「ただ憧れを知るものだけが Nur die Sehnsucht

kennt」(第四卷・第十二章)において詩の形式や使用されている単語によって明確に表現されている。この詩に見られる「対極」に関しては、セバステイアン・ウアモナイトの研究が詳しい。Urmoneit, Sebastian, *Mignons Shensuchtslied*, in: *Musik-Konzepte* 5, Hugo Wolf, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1992, S. 37-66.

36 Ito, Aya, *Studien zur Metrik Beebouvens*, Frankfurt am Main

2006.

34 音楽にそれほど明るくないゲーテのうしろに控え、音楽に關して指南していたツェルターは、完全な有節形式で平易な旋律を作曲したライヒャルトに対しては「原文のある種の条件を呼び起こす」としているが、変形有節形式で複雑な楽曲構成を取ったベートーヴェンの作品に対しては「その魅力を認めて、否定的な態度を示している」(Just, 1957, S. 732f.)。

【表 4】ゲーテ全集における感嘆符の変遷

タイプ	出版社 (出版年)	詩節	第 6 行	第 7 行
A	-T. G. Cotta'schen Verlag (1860)	全詩節	Dahin! Dahin	～ ziehn!
		第 1、2 詩節	Dahin! Dahin	～ zieh'n.
		第 3 詩節		～ zieh'n!
B	- Deutsche Verlag (1882-85)			
C	- Carl Hanser Verlag (1988) - Deutscher Klassiker Verlag (1992) - Insel Verlag (1998)	第 1、2 詩節	Dahin! Dahin!	～ ziehn.
		第 3 詩節		～ ziehn!

【表 5】 各作品の楽曲構成の概要

作曲家名	作曲年	歌曲の形式	調性	拍子	字句の異同
Reichardt	1795	有節	Es:	3/4	なし
Zelter	1795	有節	Es:	3/4	⑥行の <i>dahin</i> が1回多い
Beethoven	1810	変形有節	F:	①～⑤行：2/4 ⑥、⑦行：6/8	⑥、⑦行を1回繰り返ししたあと、最後に⑥行をもう一度繰り返し返す
Schubert	1815	変形有節	F: 第III詩節①～⑤行のみ As:	2/4	⑥の <i>dahin</i> が ⁵ 1回多い。 最終行のあと⑥⑥⑦⑥⑥ (1回多い <i>dahin</i>) 行の順で繰り返し返される。
Liszt	1842	通作	A: 第II詩節③、④行のみ Des:	4/4 第III詩節①～④行：6/4	各詩節において⑤、⑥、⑦行がそれぞれ複数回繰り返し返される。 第III詩節では⑤行のあと「Kennst du das Land? Kennst du das Haus? Kennst du den Berg? Kennst du sie wohl?」が挿入される。 ⑦行のあと⑥、⑦行の語順を変えた一文が挿入され、曲の最後は「Dahin geht unser Weg o Vater, o mein Beschützer, Geliebter, dahin!」で締めくくられる。
Schumann	1845	変形有節	g: ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦	3/8	最終行のあと⑥、⑦行が繰り返し返される。
Wolf	1888	通作	I Ges: Es: II Ges: f: III fis: Ges:	①～④行：3/4 ⑤～⑥行：9/8 ⑦行：9/8+3/4	第I連では⑤行が2回繰り返し返される。 第III詩節の最終行のあとに「laß uns ziehn!」が挿入される。