

# シューベルト《魔王》を読む —詩の強音による朗唱パターンをめぐって—

鴫田 信男

名誉教授

## On Schubert Reading the ‘Erlking’

Nobuo TOKITA

Professor Emeritus of Aichi University of Education, Kariya 448-8542, Japan

### はじめに

「夢中で《魔王》の詩を音読していた。彼は本を手にしたまま何度もあちこち歩きまわり、突然腰を降ろしたかと思うともものすごい速さで書き始め、あっという間に紙の上には見事なバラードが出来上がっていた<sup>1</sup>。」1815年、友人のシュパウンがシューベルト(Franz Peter Schubert 1797-1828)を訪ねたときのエピソードである。これは中学校の音楽教科書にも載っていた<sup>2</sup>のでよく知られた話である。

ところでこの時シューベルトは《魔王》をどのようなリズムで読んでいたのであろうか。

ドイツ語の詩は音節の強・弱によってリズムを形成し、強音節(Hebung、以下、強音とする)が時間的にはほぼ等間隔で繰返されるというのが著しい特質である。強音間の時間的等価性という。

そしてその時間的間隔は実際にどのくらいなのか。声を出して読む場合、1分間あたり人間の心拍数の平均であるほぼ70前後、つまり1秒弱前後の間隔で強音が置かれる<sup>3</sup>。Kayserも「我々は実際、詩節においてほぼ1秒後に次の強音を期待する<sup>4</sup>。」と述べている。

本稿はこの強音の扱いに絞ってシューベルトの《魔王》の読みの特徴を明らかにし、更には、それらの特徴がドラマの構成や展開、語り手、父、子、魔王それぞれの人物描写や情景描写と何らかの関連があるのかどうかを探ることを目的とする。

まず、《魔王》の詩の内容、構成、強弱の配列等について述べた後、シューベルトの《魔王》における強音の刻みによって生まれる朗唱パターンについて見ていく。

### I 《魔王》の詩

#### A 全体の構成とドラマの推移

《魔王》はゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832)の1782年の作品である。詩全体は8節からなり、各節は4行で構成され、当時の民謡詩節<sup>5</sup>の特徴のいくつかを示している。この民謡詩節は物語詩(Balladendichtung)にも用いられ<sup>6</sup>、Volksballade(民衆バラード)と呼ばれた。《魔王》はそのなかでもdramatisch-dialogische Volksballade(ドラマと対話による民衆バラード)に分類される<sup>7</sup>。

詩の構成は、語り手による情景描写の第1節と第8節が詩の枠を作り、その枠のなかで第2節から第7節まで、父、子、魔王の三者の対話によるドラマが展開する。内容の上では《魔王》は超自然的なものが現れるSchauerballade(恐怖バラード)である<sup>8</sup>。

父親が子供を連れて夜遅く風の中を馬を走らせ、家に着くと子供が死んでいた。語り手はひたすらその事実のみを客観的に描写する。魔王については一言も触れていない。対話のなかでの子供は魔王の存在に気付いて父親に訴えるが、父親には分らない。魔王は子供に誘いの言葉を掛け続け、遂には子供を自分の世界に引き入れる。このようなドラマの展開のなかで注目されるのは、対話における人間界の父親と冥界の魔王との間に挟まれた無垢<sup>9</sup>な子供の位置関係の変化である。

これは節の中での子供の詩行の位置の変化にも表れている。対話の最初の第2節では第2、3行の息子が第1、4行の父親に抱きかかえられ、しっかりと守られていて完全に父親と同じ節(人間界)にいる。それに対してそれぞれ第3、第5節で魔王の誘いを受けた後の第4、第6節では、息子と父親が第1、2行と第3、4行の並行関係になる。子供はまだ父親と同じ節(世界)にはいるものの、もはや抱きかかえられ、守られた状態ではなく、第2節のときより距離を置いた関係になる。

そして対話の最後の第7節で子供は魔王と同じ節（冥界）に完全に取り込まれ、第8節最後の語り手の「子供は死んでいた」で終わる。

## B 詩と強弱の配列

まず、ゲーテの詩全体と、各行の音節の強「-」弱「~」の配列を表1に示しておく。日本語訳は本文の中で必要に応じて随時提示する。

### 1 詩

詩はSchochow編の著作による。1806年出版のゲーテ全集からのもので、シュューベルトが恐らく利用したものとして挙げている。Sey, Noth, todtの古い綴りはシュューベルトの新全集では第1稿から第4稿（Op.1）までそれぞれSei, Not, totになっている。ただ、FriedlaenderのOp.1の楽譜<sup>12</sup>ではNoth, tothが使われている。

また、ダッシュ「—」は新全集の第2～第4稿では父と子の言葉の後のみに付いているが、この詩では魔王の第3節第4行と第7節第2行の行末の引用符の後も付

いている。Friedlaenderの楽譜も同じである。E.T. Coneは対話におけるダッシュ「—」と引用符「„ „」について、「《魔王》の詩の魔王の部分のみを引用符の中におき、父と息子の言葉の区切りにダッシュを使うことによって、ゲーテは魔王が別の世界—息子が熱っぽくイメージした世界—に属していることを示唆した<sup>13</sup>。」と述べている。魔王の言葉の引用符の後にもダッシュを付けているのは魔王が人間界に近づいた状況を表わしているのであろうか。ハンブルク版のゲーテ全集<sup>14</sup>では魔王の言葉は第7節のみにダッシュが付いている。ここは「力づくでも連れて行くぞ」と子供と初めて直接接触する場面である。ゲーテは何か積極的な意味をダッシュに与えていたのかもしれない。なお、新全集の第1稿では、子供の最後の行（引用符のみ）を除いて、父、子、魔王の言葉に引用符とダッシュが付いている。

### 2 音節の強弱

音節の強弱の問題では、wohl、meine、Erlkönigの三つの語について触れておく。

表1 《魔王》の詩と強弱

節	人物	詩 <sup>10</sup>	強弱 <sup>11</sup> の配列
1	語り手	Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind; Er hat den Knaben wohl in dem Arm. Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~
2	父親 子供 父親	Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?— Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.—	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -
3	魔王	„Du liebes Kind, komm, geh mit mir! Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir, Manch' bunte Blumen sind an dem Strand; Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“—	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -
4	子供 父親	Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, Was Erlenkönig mir leise verspricht?— Sey ruhig, bleibe ruhig, mein Kind; In dürren Blättern säuselt der Wind.—	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -
5	魔王	„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn? Meine Töchter sollen dich warten schön; Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn, Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -
6	子供 父親	Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort Erlkönigs Töchter am düstern Ort?— Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau; Es scheinen die alten Weiden so grau.—	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -
7	魔王 子供	„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“— Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! Erlkönig hat mir ein Leids gethan!—	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -
8	語り手	Dem Vater grauset's, er reitet geschwind, Er hält in Armen das ächzende Kind, Erreicht den Hof mit Mühe und Noth; In seinen Armen das Kind war todt.	~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ - ~ - ~ ~ ~ ~ ~ ~ -

第1節第3行の wohl は概念語ということで表1では強「-」としておいた。ただし、音節の強弱に結びつくものかどうかわからないが、wohl の意味の捉え方は大きく二つに分かれるようだ。日本語訳を見ると、一つは「大切に」(山路<sup>15</sup>)、「心地よげに」(滝崎<sup>16</sup>)、「しっかりと」(田島<sup>17</sup>)、「しかと」(赤井<sup>18</sup>)、「やさしく」(小塩<sup>19</sup>)、「あたたかく」(生野・檜山<sup>20</sup>)はいずれも wohl の意味を積極的に捉えている。それに対してもう一つは特に訳語を当てない翻訳である。これには、佐々木<sup>21</sup>、田辺<sup>22</sup>、石井<sup>23</sup>、山口<sup>24</sup>がいる。このうち佐々木と田辺は訳註に wohl は「語勢を強める語」(佐々木)、「ここでは単に、語勢を強める働きをしている。」(田辺)としている。

これを音節の強弱と結びつけて考えると訳語を当てている方はいずれも強「-」として読まれることであろう。赤井は第1節だけ原詩の行に強弱の記号をつけていて、記号ももちろん強「-」である。

一方訳語を当てない方の強弱はどうであろうか。語勢を強めるということは強「-」なのか。山口は「父は子をその腕に」と wohl の訳語を当てていないが、これも第1節だけ強弱記号を付けている例があり<sup>25</sup>、強「-」であった。やはりこの場合も強なのか。独和大辞典の wohl の項の最後の6に「《民謡などでほとんど意味のない口調のためだけの言葉として》 Es ging ein Knäblein wohl über das Land. 少年がひとり旅をしていた<sup>26</sup>。」とある。この場合の wohl の強弱はどちらなのか。アクセントには特に触れていない。結局ここでは強「-」と言うことで先に進むことにする。作曲家の扱いについては後で改めて触れる。

第3節第4行と第5節第2、3行の行頭の meine は単独では「-」であるが、全体の行が弱で始まるので、「-」(zwei Zenkung 2弱音)となる<sup>27</sup>。

また、第6節第2行、第7節第4行の行頭の Erlikönig も語本来の強弱は「-」であるが、やはり全体の行頭に合わせて Tonbeugung (強音の曲げ)<sup>28</sup>によって弱で始まる「-」としておいた。ただし、これにもいろいろ議論のあるところである。これについても後でシューベルトの歌を見るときに改めて取りあげる。

## II シューベルトの《魔王》における朗唱パターン

### A 各節の朗唱パターン

Malin<sup>29</sup>の方法を用いてシューベルトの《魔王》の歌唱旋律(以下、歌とする)について、各節の朗唱パターンを見ていく。韻律上の詩の強音が歌の拍子の何拍目にあるかを数字で表わしたものである。「-」はこの場合、強音の置かれていない拍を表わす。ただし文中、表中では省略する。また、[ ] 中の / は小節線を表わす。Malinはこの方法を declamatory schema と

呼んでいるが、本稿では朗唱パターンとした。

なお、これは詩の行の中でのパターンであり、行と行、節と節の間の時間の問題はここでは扱わなかった。譜例は第4稿(Op.1)の歌のパートを詩の1行ごとに段を変え、小節線を縦に揃えて作成したものである。

#### 第1節

夜遅く風の吹く中を父親が子供を抱えて馬を走らせていく。4行すべてが [1/1/1/1] の安定したパターンによって、語り手はその場の状況を冷静に説明する。このパターンは各小節1拍目に強音を置いて、強音の等価性をしっかり守っている。全33行(シューベルトの《魔王》では第5節が1行多い。)のうち半分以上の18行がこのパターンによっていて、この曲の original schema 基本パターンと言っている。

第3行の wohl は解釈の分かれるところであったが、シューベルトは wohl を1拍目に置いてはっきり強音として扱っている。wohl の前記の様々な訳語の意味がしっかりと伝わってくる。なお、シューベルトの前に《魔王》を作曲したシュレーター、ライヒャルト、クラインは wohl を弱「-」で曲付けしている。ツェルターはシューベルトと同じ強「-」である<sup>30</sup>。

#### 第2節

対話の最初の第1行は父親が息子に「どうしてそんなににおどおどして顔を隠しているのだ」と心配そうに尋ねる。朗唱パターンは第1節の語り手による [1/1/1/1] の安定した基本パターンを引き継いで始まる。子供の様子に早くも不安がよぎるが、心を落ち着かせるかのように強音の刻みは安定している。

次の第2、3行は子供が、父親に「魔王が見えないの? 冠をかぶり、すその長い魔王が」と父親には魔王が見えないことを何かいぶかるように問い掛ける。2行と

も朗唱パターンは依然として落ち着いた〔1/1/1/1〕である。自分には魔王の姿がはっきり見えている、と言っているようだ。

それに対して答える父親の第4行は、それまで続いてきた基本パターンを突然崩して〔1/1/1,3〕となり、次への新たな展開を暗示する。強音間の等価性が初めて崩れて2分の1の間隔になる。行末の第4強音が前の小節の3拍目に食い込んで、開かれた形の不安定なままで終わるのである。息子に「あれは霧がたなびいているのだ」と断定的に言いながらも父親の不安な気持ちの更なる高まりが見て取れる。このNebelstreif（たなびく霧）を基本パターンの通りに|♪。|と歌ってみるとその切迫度の違いがよく分る。

### 第3節

„Du lie - bes Kind, komm, geh mit mir!  
 Gar schö - ne Spie - le spiel - ich mit dir,  
 manch bun - te Blu - men sind an dem Strand,  
 mei - ne Mutter hat manch - gul - den Ge - wand.“

魔王による子供への最初の誘いの言葉が始まる。この第1行のリズムは直前の父親の行末を短縮しない場合のリズムと同じである。魔王には父親の言葉が聞こえているようだ。子供に「おいで、いっしょに行こう」と呼びかけるのであるが、父親を刺激しないようにという魔王の配慮が窺える。と同時に、父親が行末をあわてて短縮したのに対して、魔王は悠然と短縮せずと同じ間隔で続ける。魔王の超然とした気持の余裕が表れている。

朗唱パターンは安定した〔1/1/1/1〕の基本パターンで、これは第3行まで続く。そしてやはり第2節と同じく最後の第4行で突然パターンが崩れる。ただ、今回の魔王のパターンは〔1,3/1/1〕である。父親の第2節の場合とはリズム上大きな違いがある。父親のパターンは〔1/1/1,3〕で開かれた不安定な形で終わっていた。それに対してこの魔王のパターンは行頭での崩れてあり、第1、第2強音が2分の1の長さに短縮された後に第3、第4強音が1拍目に現れて完全に閉じられた形で終わる。まったく安定した終わり方である。魔王の誘いの言葉の迷いのなさを感じさせる。

もう一つのリズム上の特徴としては第2行と第4行の第3強音が細分されてメリスマの形をとったり、第3、第4行では弱音節が2分割されたりして、装飾的な要素を強めていることである。これは、「楽しい遊びをしよう」「花がたくさん咲いている」「黄金の着物」などと、子供を楽しい華やかな美しい世界に誘うにふさわしい動きである。第1、第2行での母音のiや、頭韻で

第2行の子音のschや第3行のm、n、bの繰り返しと相まって、魔王の言葉に楽しさ、軽快さ、華やかさを与えている。

なお、第3行のsind anは動詞と前置詞なので表1のように強弱「-」であるが、シューベルトは逆に弱強「-」にしている。「sind an dem Strand 浜辺には」のanが強調されることによって浜辺という色とりどりの花がたくさん咲いている場所とその広がり強く意識されている。シューベルト以前の作品ではライヒャルトも同じ弱強「-」になっているが、シュレーター、クラインとツェルターは強弱「-」である。

### 第4節

Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht,  
 was Er - len - kö - nig mir lei - se ver - spricht? -  
 Sei ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind, -  
 in dür - ren Blättern säuselt der Wind -

第1行は「お父さん、お父さん、聞こえないの」と子供が父親へ興奮気味に早口で呼び掛ける。2回目のVaterのVa-の強音節は分割されたアップジャットウラで念を押すように強調される。朗唱パターンははっきりした〔1/1/1/1〕の基本パターンで、子供がはっきり魔王を見ているのだということが窺える。

第2行は少し落ち着いて「魔王が小声で約束しているのが」と魔王の様子を具体的に説明する。朗唱パターンは子供が初めて崩して〔1,3/1/1〕になる。

ところで、この子供の第1、2行の朗唱パターン〔1/1/1/1〕、〔1,3/1/1〕は直前の第3節第3、4行の魔王のものと同じである。音楽としては旋律も和声もまったく異なる様相を呈しているが、魔王の細かい言葉の動きの背景にある強音の刻みに引きずられ、すでにこの第4節の段階で子供は魔王の影響を受け、心のどこかに魔王にひかれるものを感じていたに違いない。Steinも「息子は最初から魔王の存在を信じている<sup>31)</sup>。」と述べている。

続く第3、4行の父親が子供をなだめるところは〔1,4/1,3〕、〔3/1,3/1〕とこれまでにない新しい不安定なパターンに変わる。「落ち着きなさい、枯葉のなかで風がざわめいているのだよ」と子供に言いながらも心の動揺、不安な状況が更に深刻になっている。父親には魔王の声も聞こえないのだ。

第3行の朗唱パターン〔1,4/1,3〕はそれぞれ第2強音が基本パターンの場合の強音間の時間の4分の1前、第4強音が2分の1前に食い込んだ形である。心臓の鼓動が速く、しかも不規則になっている。父親の少し慌てた口ぶりを思わせる。

また、4行目のパターン〔3/1,3/1〕は最初の第1強音がこれまでとは逆に2分音符分後にずれて次の第2、第3、第4強音がいずれも同じ2分音符分後ろへ押し出され、結局行末は1拍目で閉じた形で安定した状態で終わる。不安な気持ちに何か決着を付けたい父親の姿が浮かぶ。

第5節

第5節は魔王の誘いの中心部分である。第3節と同じく魔王は前節の父親の最後の行を引き継いで〔3/1,3/1〕を逆にしたパターン〔1,3/1,3〕で子供への誘いの言葉を始める。歌のリズムも同じ♪♪♪である。やはり魔王は子供と父親のやり取りを聞いているのであろう。魔王は父親の気持ちを読み取ってそれを引き継ぎながら自分の世界を繰り返して行く。

朗唱パターンはこの〔1,3/1,3〕が第5節全体にわたって繰り返される。このパターンはまた、第3節の魔王自身の最後の朗唱パターン〔1,3/1,1〕の行末の第4強音が更に前の小節の第3拍に移ったものとも解釈できる。その点では第2節第4行の父親の場合と同じく開かれた不安定な形で終わる。しかし、この魔王の場合は行末の3がすぐ次の行の1で閉じられて、それが何回も繰り返される。しかも強音間が基本パターンの2分の1に短縮され、その刻みが5行にわたって継続する。第5節の中だけではあるが、強音間の等価性は守られている。従って不安定というよりはむしろ安定した軽快なリズムの継続性を生み出して、娘たちが踊ったり歌ったりする楽しい雰囲気醸し出している。

なお、シューベルトはゲーテの詩の第4行をもう一度繰り返して全部で5行にしているのであるが、その際、最後の第5行の行頭をundに代えて改めて主語のsie(娘たち)を用い、この行を独立した文にしている。娘たちの行動を強調するとともに、singenのsin-を分割してアッポジャトゥーラにしてこの軽快な言葉の動きの頂点を築いて終わる。なお、行頭のsieは第1稿ではundのままである。

第6節

子供と父親の最後のやり取りである。子供は「お父さん、お父さん、見えないの、あそこの暗いところに魔王の娘たちが」と訴える。

第1、2行の朗唱パターンは第4節と同じく〔1/1/1/1〕、〔1,3/1/1〕である。なお、第2行行頭のErlkönigは強音の曲げの「〜」のままである。

続く第3、4行の父親の最後の説得はこれまでとは異なって子供の朗唱パターン〔1/1/1/1〕、〔1,3/1/1〕をそのまま素直に受け継いでいる。父親の大きな変化である。それまでは魔王と子供の朗唱パターンと異なる独自の様々なパターンによって不安な気持ちを表わしてきた。ここで父親は、魔王にひかれていく子供の様子に初めて同調し、言葉では「古い柳が光っているんだよ」と言いながらも、すでにあきらめの境地に達していたのであろう。

第7節

第1行は魔王の最後の誘い掛けである。33行のうちこの行だけが5強音であり、朗唱パターンは〔1,3/1,3/1〕となる。これは第5節で繰り返した魔王のパターン〔1,3/1,3〕の最後に5強音目の1が加わったもので、子供への甘い誘いをきっぱりと閉じてけりをつけた形である。強音が5個であり、基本パターンならば1行の所要時間が4分の5に増えるところが逆に4分の3に凝縮されている。

それに続く第2行は「来るのが嫌なら、力づくだ」と最後の実力行使に出る。朗唱パターンは最後の最後で最初の基本パターン〔1/1/1/1〕に戻って力強く終わる。

そしてそのあとすぐ第3行で子供が父親への最後の呼び掛けと訴えを続ける。子供はそれまでの父親の節(人間界)から魔王と同じ節(冥界)に取り込まれてしまっている。

朗唱パターンは第4、第6節の第1行と同じ基本パターンである。言葉の内容から見ると、これまで子供は魔王の存在を第2、第6節での視覚(Siehst du nicht?)

見えないの?)と第4節での聴覚 (Hörest du nicht? 聞こえないの?)を通してとらえてきた。ということは、両者にはまだ一定の距離があったということである。ところがここで初めて触覚 (jetzt faßt er mich an! 魔王が僕を捕まえる)によって魔王と初めてじかに接触することになる。

続いて第4行はこれまではすべて動詞は現在形であったのに対して、ここで初めて *Erkönig hat mir ein Leids getan!* (魔王が僕に痛いことをした)と現在完了形が使われている。魔王との触覚での接触が現実のものとなったのである。

朗唱パターンはこれまでの [1,3/1/1]ではなく、子供も魔王の最後と同じ基本形の [1/1/1/1]の安定したパターンで締めくくる。魔王と子供の緊張関係がここですべて解けた形である。

なお、4行目の行頭の *Erkönig* は朗唱パターンの図式には表れていないが、語本来のアクセントの通りに強弱弱「-○○」になっている。それまでずっと全体のリズムの流れに合わせて続いてきた弱音節での行の始まりが突然途切れて次の強音節で *Erl-*が入る。*Kayser* は「ヤンプス詩行行頭1箇所て自由な箇所がある<sup>32</sup>。」と言っている。また、*Paul/Glier* は「行頭の弱音節が欠落することによって、(それまでずっと弱音節で始まっていた)リートと詩において、内容上の急所がリズムの上でも簡潔に際立たされうる<sup>33</sup>。」と述べ、その抜きん出た例として《魔王》のこの行を挙げている。魔王の大きな存在感が強烈である。なお、クラインとツェルターも同じく1拍目から始めているが、彼ら以前のシュレーター、ライヒャルトは全体のリズムに乗ってここも弱で始め、*Erkönig* が弱強弱「-○○」になっている。

### 第8節

第2~第7節の父、子、魔王の対話を終えて最後に再び語り手による情景描写に戻る。

朗唱パターンも第1、2行は基本パターンの [1/1/1/1]である。これは直前の第7節第2行からの魔王と子供の対話の最後のパターンを受け継ぐとともに語り手自身の第1節の朗唱パターンをも引き継いでいる。また、この第1、2行は第1節第4行の *Zäsur* (中間休止)をも受け継いで、1行を二つに分けて、短く簡潔な語りを続けている。語り手の第1節と第8節は曲の

最初と最後に離れてはいるが一つのものであることが分る。

馬は父親と息子を乗せて走り続けた後、次の第8節の第3行でやっとのことで家に着いて止まる。これまで第1節からずっと安定した基本パターンを守ってきた語り手は、ここで初めてパターンを崩し、朗唱パターンは [1/1,3/1]になる。このパターンは父、子、魔王のいずれにも一度も現れなかったものである。父親の第2節第4行の [1/1/1,3]と比較すると最後が1で終わっていて一応の安定感はある。しかし魔王と子供の [1,3/1/1]と比較して最後の安定感是完全なものではない。走り続けてきた馬が突然脚を止めた様子を思わせる。なお、この第3行の *Mühe* の *e* は次の *und* との母音接続 (Hiatus) を避けて *Müh'* のように母音省略 (Elision) されている。その結果音節数が一つ減り、1行が8音節になっている。強音間1弱音の余分な動きのない簡潔なリズムはやっとのことで家に着いた状況を如実に表わしている。

そして次の最後の「腕の中で子供は死んでいた」という第4行で朗唱パターンは更に [2,5,3/1,3]と大きく崩れる。なお、第1稿では最初の強音 *sei-* が半拍前の2拍目に現れて朗唱パターンは [2,3/1,3] になっている。これと比較すると *Op.1* のこの第4稿の方が *In seinem Armen* に全体として近づくことによって *Armen* の *Ar-* が一層強調され、語り手の強い視線が父親の腕の中に注がれている情景が浮かぶ。そこでいきなり語順を無視して *das Kind* とくる。それまで冷静に父と子の様子を描写してきた語り手の狼狽ぶりが窺える。そしてハッと息を呑んで (8分休符) *war tot* (死んでいた)となる。*Armen* (腕)、*Kind* (子供)、*tot* (死)の三つの語の強音が際立って響く。また、最後の *tot* が3拍目で開かれたままで終わるのも後に強烈な余韻を残している。

## B 朗唱パターンによる枠構造と強音間の等価性

以上、シューベルトの《魔王》の朗唱パターンの推移を節ごとに見てきた。その結果、朗唱パターンがドラマの個々の場面で情景描写や人物描写に関連して用いられていることが明らかになった。ここではまとめを兼ねて《魔王》の全体の構成と朗唱パターンとの関連を朗唱パターンによる枠構造と強音間の等価性の問題に絞って整理しておく。

まず、朗唱パターンの推移を人物別に分けて示すと表2のようになる。

### 1 朗唱パターンによる枠構造

#### a 全体の枠構造

ゲーテの詩は語り手の第1節と第8節が全体の枠を形成していた。シューベルトの歌も同様に、父が子連れを連れて馬を走らせている第1節と第8節の第1、2行が

表2 人物別の朗唱パターン

節	語り手	父親	子供	魔王
1	[1/1/1/1] [1/1/1/1] [1/1/1/1] [1/1/1/1]			
2		[1/1/1/1]  [1/1/1,3]	[1/1/1/1] [1/1/1/1]	
3				[1/1/1/1] [1/1/1/1] [1/1/1/1] [1,3/1/1]
4		[1,4/1,3] [3/1,3/1]	[1/1/1/1] [1,3/1/1]	
5				[1,3/1,3] [1,3/1,3] [1,3/1,3] [1,3/1,3] [1,3/1,3]
6		[1/1/1/1] [1,3/1/1]	[1/1/1/1] [1,3/1/1]	
7			[1/1/1/1] [1/1/1/1]	[1,3/1,3/1] [1/1/1/1]
8	[1/1/1/1] [1/1/1/1] [1/1,3/1] [2.5,3/1,3]			

基本パターンによって全体の枠を作っている。ただ、第8節第3行の「やっとのことで家に着く」と第4行の「子供は死んでいた」という最後の2行は枠外のものとして、予期しないドラマの急転直下の結末を示している。なお、war tot (死んでいた) と詩の最後の1行で初めて過去形が用いられているのは、「枠構造を持つ物語や詩で使われる手法で、ひとつの緊迫した悲劇を一気に終わらせるとともに、過去形で遠くへと押しやる効果を持つ<sup>34</sup>。」という。シューベルトはこの行を基本パターンの枠の外に放り出すことによって、更に遠くへと押しやる効果を高めている。

**b 対話部分の枠構造**

語り手の枠に囲まれた第2節から第7節までの対話部分にも枠構造が見られる。父と子供の第2節の最初の3行と第7節最後の魔王と子供の3行が基本パターンによる枠を形成している。子供が父親にしっかり守られている第2節と、子供が魔王の世界に取り込まれた第7節とでは状況はまったく違う。シューベルトの歌もその他の音楽要素の特徴も異なっている。しかし、この

朗唱パターンに関しては、同じ基本パターンが対話部分をしっかりとまとめている。

**c 人物別の枠構造**

語り手については前記の通り全体の枠構造のところでは述べたのでここでは省略する。

父親は第2節第1、4行の [1/1/1/1]、[1/1/1,3] と第6節第3、4行の [1/1/1/1]、[1,3/1/1] がそれぞれ2行でセットになって枠を作っている。子供を両腕でしっかり抱きかかえて何とかなだめようとする第2節の [1/1/1,3] に始まって、[1,4/1,3]、[3/1,3/1] と揺れ動いた後、最後には子供と同じ（ということは魔王と同じ）[1,3/1/1] にたどりつく。父親の心の中の変化を表わしていて興味深い。

子供は第2節第2、3行と第7節第3、4行のそれぞれ2行の基本パターンが枠を作っている。ただし、対話部分の枠構造でも触れた通り、同じ基本パターンでも子供の父親の世界から魔王の世界へと移って、状況はまったく違う。この枠の中で第4節と第6節で子供は父親に魔王と同じパターンで魔王の存在を訴える。

魔王は第3節第1～3行と第7節第2行の基本パターン [1/1/1/1] による枠の中で、[1,3/1/1] から [1,3/1,3] を経て [1,3/1,3/1] まで、基本パターンによらないリズムで一貫した誘いの言葉を続ける。

**2 強音間の等価性**

前項では枠構造の枠について見たが、ここでは枠の中（第8節の最後の2行は枠の外）に目を向けてみたい。まず、表2における《魔王》の強音間の長さをそのまま音符に置き換えて示すと表3になる。すでに諸例を詩の1行ごとに小節線を縦に揃えて書いておいた。ここでこれを音符で示すことによって強音間の時間の相対的な関係が一層把握しやすくなる。

ドイツ語の詩のリズムの特質は前記の通り強音間の等価性ということである。しかし、《魔王》の歌の強音間はこの表3を見れば一目瞭然、等価でないものが多く含まれていることは明らかである。

語り手から対話部分の初めにかけての第1節から第2節第3行までの安定した全音符の刻みで最初の枠を作り、第2節第4行の父親で初めて強音間が2分の1に短縮される。それが全音符を間に挟みながら魔王、子供と受け継がれ、第4節で父親が付点2分音符、4分音符など、不規則なリズムによって更なる不安を高める。第5節の魔王の誘いの言葉は全体が2分音符の連続で、強音間が短縮された中での等価性が感じられ、一時的ではあるが、安定した軽快なリズムが生じている。そして第6節で子供、父親と同じパターンの中での2分音符が続いた後、第7節第1行で魔王が第5節からの2分音符の連続での誘いの言葉を受け継いで全音符で最後を締めくくる。

続いて第8節第2行までの全音符の連続で最後の枠を

表3 音符による朗唱パターン

節	語り手	父親	子供	魔王
1	[o/o/o/o] [o/o/o/o] [o/o/o/o] [o/o/o/o]			
2		[o/o/o/o]  [o/o/oo]	[o/o/o/o] [o/o/o/o]	
3				[o/o/o/o] [o/o/o/o] [o/o/o/o] [oo/o/o]
4		[oo/oo] [oo/oo]	[o/o/o/o] [oo/o/o]	
5				[oo/oo] [oo/oo] [oo/oo] [oo/oo] [oo/oo]
6		[o/o/o/o] [oo/o/o]	[o/o/o/o] [oo/o/o]	
7			[o/o/o/o] [o/o/o/o]	[oo/oo/o] [o/o/o/o]
8	[o/o/o/o] [o/o/o/o] [o/oo/o] [oo/oo]			

作り、語り手の枠外の第4行で最短の8分音符の刻みが現れて子供の死が告げられる。

シューベルトは全音符間隔での安定した枠を作り、その枠の中と外で強音間を様々に短縮することによって緊張感や切迫感、あるいは軽快間を生み出し、ドラマの展開と人物描写や情景描写の可能性を高めている。つまり、基本パターンで安定したしっかりした枠を作る一方で、強音間の等価でない様々なパターン(8種類のパターン)が用いられ、それらが《魔王》の歌に豊かな表現を与えている。

なお、シューベルトの前に作曲された《魔王》について見ると、シュレーターとライヒャルトは強音間の等価性を全曲を通して完全に守っている。クラインとツェルターは全体にほぼ等価性を守っているものの、部分的に一つの語を強調するためのみに強音間を基本パターンの刻みよりも拡大している。例えばクラインは第8節最後のKindとtothの間を2倍、ツェルターは第7節第4行のLeidsと-than、最後のkindとtothの間をそ

れぞれ4倍にしている。これはシューベルトとはまったく逆の扱いである。シューベルトの《魔王》には拡大は一つもない。

### おわりに

《魔王》の歌の強音の間隔に注目して、その朗唱パターンの推移とそれに伴う枠構造や強音間の等価性の問題をたどってきた。その結果、それらは《魔王》の全体の構成、ドラマの展開、それぞれの人物描写、情景描写にも関連していることが明らかになった。

シューベルトの《魔王》のリズムといえば伴奏の三連符がよく取りあげられるが、このように詩の強音に基づくリズムの動きが様々な意味合いをもって《魔王》の歌の背景にあることを改めて確認できた。

冒頭の《魔王》作曲時のエピソードでシューベルトが夢中になって音読していた際にも、本稿で見た詩の強音が様々な間隔で様々な意味を持って鳴り響いていたことであろう。

詩の読みにおいてはその他、弱音節の問題、強音節と弱音節の結びつく韻脚の問題、抑揚や行間、節間の時間の問題などまだまだ問題が多く残っている。それらはまた別の機会に扱いたい。

### 註

- 1 „Wir fanden Schubert ganz glühend, den ‚Erlkönig‘ aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade nun auf dem Papier.“ Franz Schubert *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* (以下NASWと略、本文では新全集とする) Serie IV: Lieder, Band 1, Teil a. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1970. Vorwort XIXより引用。《魔王》の楽譜はTeil aに第4稿(Op.1)、Teil bに第1～第3稿が含まれている。
- 2 平成24度の新しい教科書には載っていない。ただ、指導書(教育芸術社)の実践編(41頁)には「作曲時のエピソードなどを紹介する。」とあるので、授業では扱われることであろう。
- 3 ドイツ詩のリズムについては山口四郎『ドイツ詩必携』(鳥影社、2001)10-11を要約したものである。
- 4 Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen: A. Francke Verlag. 27/2002.20.
- 5 1行3ないし4強音、強音間1ないし2弱音の民謡詩行を連ねた4行詩節。脚韻は多くはKreuzreim(交叉韻) ababを用い、Männlicher Reim(男性韻)とWeiblicher Reim(女性韻)を交差させることが多い。Enjambement(詩行の跨り)、Strophensprung(詩節の跨り)はまずない。なお、《魔王》の詩節は4行、1行4強音、1ないし2弱音で民謡詩節の要素を備えているが、脚韻はPaarreim(対韻) aabbであり、4行とも男性韻で終わっている。
- 6 山口四郎『ドイツ韻律論』(三修社、1973) 54
- 7 Hans-Dieter Gelfert: *Einführung in die Verslehre*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1998. 109-111  
Volksballadeはepisch-erzählende(叙事的で物語ふうの民衆バラード)とdramatisch-dialogische(ドラマと対話の民衆バラード)



ドの二つの形に分かれる。ゲーテは対話を用いることによって《魔王》に民衆バラードのden authentische Ton真正な色調を与えている。

<sup>8</sup> Hans-Dieter Gelfert: *Wie interpretiert man ein Gedicht?* Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1990 (Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1994). 56–57. 内容によってバラードを四つのクラスに分け、《魔王》を恐怖バラードの例に挙げている。

1. Schauerballade 恐怖バラード
2. Ideenballade 理念バラード
3. Geschichtsballade 歴史バラード
4. realistisch-naturalistische Ballade 現実主義的・自然主義的バラード

<sup>9</sup> 田島昭洋「ゲーテの『魔王』からシューベルトの『魔王』へ—詩と音楽—」セミナーウム (23) 大阪市立大学ドイツ文学会, 2001. 25–46 人間界、無垢、冥界の語を使わせていただいた。

<sup>10</sup> Maximilian und Lilly Schochow (hrsg.). *Franz Schubert Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter* Bd.1. Hildesheim: Georg Olms, 1974. 127–128.

詩はGoethes Werke. Tübingen 1806所収のもの。

<sup>11</sup> 音節の強弱については山口、必携、15–16を主に参照した。

<sup>12</sup> Max Friedlaender (hrsg.). *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen*. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896. 76–81. シューベルトより前に作曲された《魔王》の楽譜はシュレーター (Corona Schröter 1751–1802) 1782. 64、ライヒャルト (J.F. Reichardt 1752–1814) 1793. 64–67、クライン (Bernhard Klein 1793–1832) 68–71、ツェルター (C.F. Zelter 1758–1832) 1807. 72–75に掲載されている。

<sup>13</sup> Edward T. Cone: *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974. 7–8. 恐らくこれは第4稿 (Op.1) に基づいての考えであろう。

<sup>14</sup> Erich Trunz (hrsg.): *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, <sup>6</sup>/1962 Bd. 1. 154–155

<sup>15</sup> 山路朝彦「ドイツの詩歌でドイツ語を 第4回「魔王」ゲーテ作」(NHKラジオドイツ語講座1999年7月号) 119

<sup>16</sup> 瀧崎安之助『ドイツ・リート詞華選』(新地書房、1983) 32–33

<sup>17</sup> 田島、前掲論文、26

<sup>18</sup> 赤井慧爾『ゲーテの詩とドイツ民謡』(東洋出版、1993) 26–29

<sup>19</sup> 小塩節『Die Liebe ゲーテ詩集』(北水、1999) 59–61

<sup>20</sup> 生野幸吉・檜山哲彦(編)『ドイツ名詩選』(岩波書店、1993) 30–35

<sup>21</sup> 佐々木庸一『ドイツ・リート名詩百選』(音楽之友社、<sup>7</sup>/1971) 38–43

<sup>22</sup> 田辺秀樹「歌で楽しむドイツ語」(NHKラジオドイツ語講座2002年9月号) 72–74

<sup>23</sup> 『世界大音楽全集声楽編2シューベルト歌曲集II』(音楽之友社、1990) 208–209

<sup>24</sup> 山口四郎『口誦ゲーテ詩集』(中央大学出版会、2004) 212–215

<sup>25</sup> 山口、韻律論、54

<sup>26</sup> 独和大辞典(小学館、<sup>2</sup>/1998) 2706

<sup>27</sup> 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』(郁文堂、<sup>3</sup>/1989) 147–154 2弱音の例をいろいろ挙げている。

<sup>28</sup> 山口、必携、223

<sup>29</sup> Yonatan Malin: *Songs in Motion—Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University Press, 2010. 15–27

<sup>30</sup> シューベルト以前の作曲家の《魔王》の楽譜については註12のFriedlaender編の楽譜を参照のこと。以後、註で示すことは省略する。なお、1800年代の最初の10年のうちに書かれたというベートーベンの《魔王》のスケッチの楽譜が143頁に載っ

ている。ベートーベンのwohlは弱である。なお、このwohlも含めて、シューベルト以前の作曲家による強・弱の扱いの違いについては、稿を改めて考えてみたい。

<sup>31</sup> Deborah Stein 'Schubert's Erlkönig: Motivic Parallelism and Motivic Transformation.' *19th Century Music* 13, no. 2 (1989) 147

<sup>32</sup> Kayser, op. cit. 74

<sup>33</sup> Otto Paul/Ingeborg Glier: *Deutsche Metrik*. München: Max Hueber Verlag, <sup>9</sup>/1974. 110

<sup>34</sup> 山路、前掲書、124

(2013年9月30日受理)