

フーゴー・ヴォルフの初期歌曲にみられる支援者／ 作曲家アーダルベルト・フォン・ゴルトシュミットの影響 —1877年から1878年にかけて—

The Influence of the Supporter / Composer, Adalbert von Goldschmidt on the
Early Songs of Hugo Wolf from 1877 to 1878

高木 彩也子

TAKAGI Ayako

This paper aims at demonstrating the influence of the composer, Adalbert von Goldschmidt, who began supporting Hugo Wolf in 1877, on the early songs of Wolf, by analysing and comparing Goldschmidt's *Die sieben Todsünden* and Wolf's early songs composed in 1877 and 1878.

It was found that the characteristics of Wolf's songs changed from 1877 to 1878. The characteristics of Wolf's songs composed in 1878 were similar to those of *Die sieben Todsünden*. At the time of 1877, Wolf spent a lot of time for Goldschmidt's *Die sieben Todsünden*, and it is conceivable that the great change of his compositions from 1877 to 1878 was directly influenced by Goldschmidt.

キーワード：フーゴー・ヴォルフ (Hugo Wolf)、支援者 (supporters)、
アーダルベルト・フォン・ゴルトシュミット (Adalbert von Goldschmidt)、
1877年、七つの大罪 (Die sieben Todsünden)

1. はじめに

フーゴー・ヴォルフ Hugo Wolf (1860 - 1903) は、ドイツ・ロマン派の歌曲の大家である。彼は、生まれつきの精神的に過敏な性格や、晩年は梅毒に起因する脳性麻痺を発症して狂気に陥るなど、波乱に満ちた生涯を送った。しかし、その悲劇的な生涯の裏で、彼は良き支援者に恵まれていたことも知られている¹。彼の生涯において、とりわけ 1877 年という年は重要な年であり注目に値する。なぜならば、この年はヴォルフがウィーンで活動を始めた年であり、また、彼の支援者たちが生涯

に渡る一連の支援を始めた年であるからである。この1877年にヴォルフを特に支援していたのは、アーダルベルト・フォン・ゴルトシュミット Adalbert von Goldschmidt² (1848 - 1906) と、彼の主催するサロンの参加者たちである。

これまでのヴォルフ研究において、彼の支援者や当時の支援状況について多くの評伝の中で述べられている³。また、最初の支援者の一人であるゴルトシュミットは、銀行家から転身し作曲家としても活動していた人物であり、ヴォルフに何らかの音楽的影響を与えたという可能性も考えられる。ゴルトシュミット研究としては、サッフエルの論文が挙げられる。この論文はゴルトシュミットの再評価を目的としたものであり、その中で作曲家としてのゴルトシュミットとヴォルフの関係についても触れられている。ここでサッフエルは、ヴォルフが作曲した〈眠れる幼子イエス Schlafendes Jesuskind〉(1888年作曲)と、ゴルトシュミットの作曲した〈キリストの子 Jesuskind〉(1880年の中頃に作曲、具体的な日時は不明)を例に両者の歌曲を比較している。両者とも、メーリケが作詞した同じキリストを題材とした詩を選んで作曲している点と、朗唱性を重視して作曲している点が類似していると指摘している。しかし、ゴルトシュミットとヴォルフの創作における影響関係について、深くは追求されていない⁴。

本研究は、フーゴー・ヴォルフに対する支援の始まりとなった1877年に着目し、当時の重要な支援者であるゴルトシュミットを中心とする支援の実態や彼らとの関係、さらに作品分析を通し、ヴォルフの創作にみられるゴルトシュミットの影響を総合的に明らかにすることを目的としている。1877年当時、ヴォルフは《七つの大罪 Die sieben Todsünden》の校正を担当し、リハーサルに同行するなど、かなり多くの時間をこの作品のために費やしていた(高木2012: 218)。つまり、この作品からヴォルフが作曲家としての資質を身につける上で、大きな影響を受けたのではないかと考えられる。

そこで本稿ではまず、ゴルトシュミットのアラトリオ《七つの大罪》の詳細、同作品のウィーン初演とヴォルフとの関連について概説する。次に、1877年～1878年にかけてヴォルフの作曲した歌曲を分析し、78年のヴォルフ歌曲に新たにみられる音楽的特徴を抽出する。その音楽的特徴を、ゴルトシュミットのアラトリオ《七つの大罪》に当てはめ、共通点を検証することで、ヴォルフの作風の変化にみられるゴルトシュミットからの影響を指摘することを試みる。

2. ゴルトシュミットの《七つの大罪》

2-1. 成立過程

ゴルトシュミットのアラトリオ《七つの大罪》は、彼が長い間構想を練っていたものだった。その構想をもとに、オーストリアの詩人ロベルト・ハンマーリング Robert Hamerling (1830 - 1889) が台本を作成し、ゴルトシュミットが1873年から作曲に取りかかり、3年後の1876年、彼が28歳の時に完成した(Freidegg 1909: 5)。初演は1876年、ベルリンのライヒスハレ劇場 Das

Reichshallentheater で行われ、見事な成功を収めたと伝えられている (Gaynor 2001: 104)。また、ドイツの雑誌 *Musikalisches Wochenblatt* 7/21 1876年5月19日の記事など、オーストリア国外の雑誌等において好意的な批評が掲載されている (Saffel 1987: 36)。このベルリンでの初演を聞き感銘を受けた一人に、フランツ・リスト Franz Liszt (1811 - 1886) がいた。彼はゴルトシュミットに賞賛の手紙を送り、これをきっかけに二人の友好関係は 1878年から1886年にリストが亡くなるまで続いた。リストはこの若い作曲家を大変評価していたようである。その証拠にリストは《七つの大罪》を、ピアノ編曲することを申し出、《愛の情景と幸運の球 *Libesszene und Fortunas Kugel*》を作曲している⁵。またゴルトシュミット自身も感謝の証として、この《七つの大罪》をリストに献呈している。

しかし、これらの評価と真っ向から対立したのは批評家ハンスリックであった。1877年12月23日、ウィーンにおける初めての上演は、一般聴衆の評価は良かったものの、ハンスリックはゴルトシュミットの有り余るほど多くの金管・打楽器の使用を批判し、「ヴァーグナーを模倣しただけの独創性のないものであり、その作曲者は『何十万の大罪』を犯している」(Gaynor 2001: 104) などと、酷評している。その後、この作品がどのような経緯を辿ったのかは定かではないが、今日ではゴルトシュミット同様忘れられている。

2-2. 作品概要

この作品は三つの部分から構成されている。作品の台本はキリスト教用語の“七つの大罪⁶”に構想を得て書かれており、ハンマーリングは人間世界のあらゆる事象について、神秘主義と寓意を含んだ詩としてまとめている (Schering 1966: 460)。現在入手できた総譜⁷によると、混声合唱とオーケストラから編成されている。オーケストラの編成は、フルート3、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット3、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、ハープ2、弦五部である。

主たるソリストは、七人の悪霊たち (邪淫 *Dämon der bösen Lust*、傲慢 *Dämon der Hoffart*、嫉妬 *Dämon des Neides*、貪欲 *Dämon der Habsucht*、暴食 *Dämon der Völlerei*、怠惰 *Dämon der Trägheit*、憤怒 *Dämon des Zornes* の悪霊) であり、場面ごとに、〈暗闇の王子 *Fürst der Finsterniss*〉、〈娘 *Die Jungfrau*〉、〈若者 *Der Jüngling*〉、〈吟遊詩人 *Der Sänger*〉、〈光の王女 *Königin der Lichtgeister*〉などの登場人物が現れる。第一部、第二部において、七人の悪霊たちはその時々で人間をだまし、からかい、嘲り、彼らにより人間たちは翻弄されていく。そうした悪霊の姿が、様々な合唱やソロパートが交錯し展開していく中で描かれている。第一部は導入として七人すべての悪霊が現れ、第二部では七人の悪霊ごとの場面が描かれる。第三部では、場面が、悪霊が蔓延っていた暗黒の世界から、光の世界へと移り変わり、人々にも温かな心が戻ってくる。〈光の精霊〉が悪霊を追い払い、大いなる平穏の力が辺りをおさめ、オラトリオは幕を閉じる。

2-3. ヴォルフと《七つの大罪》の関わり

ヴォルフは1877年当時、この《七つの大罪》とかなり深く関わっていた。まず、ウィーン初演に備え、《七つの大罪》のオーケストラ声部の校正の仕事を行っていたことが挙げられる⁸。このように、ヴォルフがゴルトシュミットの総譜を見て、校正しながらオーケストラ声部を書く事で、ゴルトシュミットの書法を学んだ可能性が指摘できる。また、初演の前に数回行われたオーケストラ・リハーサルやゲネプロにも同行し、見学していた⁹。12月22日のゲネプロに立ち会ったヴォルフはその時の感銘を、両親宛の書簡の中で次のように語っている。

(前略) ゲネプロはとてもうまく行き、僕たちは明日の上演に最高の期待を持ちました。今日初めてこの作品を聴いた僕は、文字通り打ちのめされてしまいました。その印象は極めて大きく、作品は非常に偉大でした¹⁰。

つまりヴォルフは、目で見ていたものを、次は耳で、実際の音として聴くことができたのである。校正に携わったことで楽譜を詳しく知っていたが、作品を実際に聴くことで、大規模な作品の作曲のプロセスを実践的に学んだということが指摘できる。

以上の事から、ヴォルフは12月のウィーン初演に向けて約4週間に渡る期間をこの作品のために費やし、そのことは彼にとって非常に貴重な経験となった。さらに、この校正を担当していた1877年～78年にかけて、ヴォルフの歌曲の創作に、劇的な変化が生じている。この変化の要因として、ヴォルフが《七つの大罪》に深く関わっていたことが指摘できよう。

3. 1877～78年のヴォルフ歌曲における音楽的特徴

ヴォルフは1877年に歌曲を8曲、1878年に36曲作曲している¹¹。この中には消失したものや未完に終わったものも含まれているため、今回は出版譜のある完成作品を対象とし、作品分析を行った。1877年の歌曲7曲、1878年の歌曲27曲が対象である。

分析は、全34曲の歌曲の歌唱旋律を中心とし、必要に応じてピアノパートの和声分析も行った。その結果、1878年の歌曲に新たにみられた4つの音楽的特徴が見出された。それらは、①半音階的な旋律、②絶え間ない転調、③同じ旋律型の反復、④朗唱的な旋律の4つの音楽的特徴である。表1において、それぞれの特徴がみられるものには○が付けてある。表1で明らかになったように、これらの4つの音楽的特徴は77年の歌曲においては、一曲を除き、全くみられない。しかし78年においては該当する曲数が14曲に増加している。77年の歌曲は全て、むしろシューマン風とも言うべきものであったが、78年の歌曲に突如としてこれら4つの特徴が表れていることから、77年～78年にかけてヴォルフの作風に大きな変化が起こったと考えることができるだろう。次にこれら4つの音楽的特徴が、1878年の歌曲にどのようにみられるのか、例を挙げて論じていく。

表1 1877年～78年の歌曲における音楽的特徴

(1) 1877年

1877年 歌曲 (7曲)

| 邦題 | 原題 | 特徴① | 特徴② | 特徴③ | 特徴④ |
|--------------|------------------------|-----|-----|-----|-----|
| 1. 夕暮れの情景 | Abendlied | | | | |
| 2. セレナード | Ständchen | | | | |
| 3. 追憶 | Andenken | | | | |
| 4. . . . に寄す | An.... | | | | |
| 5. 朝露 | Morgentau | | | | |
| 6. さすらいの歌 | Wanderlied | | | ○ | |
| 7. 燕の帰還 | Der Schwalben Heimkehr | | | | |

(2) 1878年

1878年 歌曲 (27曲)

| 邦題 | 原題 | 特徴① | 特徴② | 特徴③ | 特徴④ |
|------------------------|--|-----|-----|-----|-----|
| 1. 悲しい道 | Traurige Wege | | | ○ | |
| 2. 太陽の去りゆくように | So wahr die Sonne Scheint | | | ○ | |
| 3. 夜ごとのさすらい | Nächtliche Wanderung | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 4. 旅に (第一稿) | Auf der Wanderschaft | | | | |
| 5. 旅に (第二稿) | Auf der Wanderschaft | | | | |
| 6. 紡ぎ女 | Die Spinnerin | ○ | | ○ | |
| 7. 泉のほとりの子ども | Das Kind am Brunnen | | | | ○ |
| 8. 小鳥 | Das Vöglein | | | ○ | |
| 9. 少年の死 | Knabentod | | | ○ | |
| 10. 彼らは今日夕べに集う | Sie haben heut' Abend Gesellschaft | | | | |
| 11. 夜のあいだに | Über Nacht | | | ○ | ○ |
| 12. 私はぼんやりと夢見心地であった | Ich stand in dunkeln Träumen | | | | |
| 13. 吹きすさぶ風 | Das ist ein Brausen und Heulen | | | | |
| 14. 暗闇に縛られ私は | Wo ich bin, mich rings umdunkelt | | | ○ | |
| 15. 悲しみに溢れて | Aus meinen grossen Schmerzen | | | | |
| 16. 私は王子の夢を見た | Mir träumte von einen Königskind | | | | |
| 17. 愛しい人よ、一緒に座っていたね | Mein Liebchen, wir sassen beisammen | | | | |
| 18. 青い服の軽騎兵の吹奏 | Es blasen die blauen Husaren | | | | |
| 19. 愛する春よ | LiebesFrühling | | | | |
| 20. 旅で | Auf der Wanderung | | | ○ | |
| 21. 愛しい人よ、僕ははっきりとそう言った | Ja, die schönst! Ich sagt es offen | | ○ | ○ | |
| 22. 悲しみの聖母像に祈るグレートヒェン | Gretchen vor dem Andachtsbild der Mater Dolorosa | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 23. 別れのあと | Nach dem Abschide | ○ | | ○ | ○ |
| 24. 老いた王がいた | Es war ein alter König | | | | |
| 25. 黒い帆をはって | Mit schwarzen Selgen | | | | |
| 26. 晩秋の霧 | Spätherbstnebel | | | | |
| 27. 春はおごそか | Ernst ist der Frühling | ○ | ○ | ○ | |

【譜例 2】 T.5



さらに、この半音階的な下行音型は曲中何度も頻繁に使用される。T.45「泣けて、心が張り裂けてしまいます」【譜例 3】や、T.71「お助けください！この私を恥辱と死から！」【譜例 4】がその例である。どちらも悲しみに打ちひしがれ、救いを求めるグレートヒェンの様子である。半音の使用は部分的であり、完全な半音階進行ではないが、【譜例 2】のモチーフの敷衍型である。これらの半音階的な下行音型は、聖母像の前で頭を垂れる彼女の悲しみ・苦しみ等の内面を描いていると考えられる。半音階的な下行音型を絵画的に使用する手法は《23. 別れのあと》にもみられた。1888年からの成熟期においても、ヴォルフはこのような絵画的手法を多用しているが、それはこの1878年に端を発するものであると言えるだろう。

【譜例 3】 T.45



【譜例 4】 T.71



3-2. ②絶え間ない転調

これは絶え間なく転調を繰り返すものを指している。転調を繰り返すことで、ひとつの旋律が留まることなく次から次へと続き、ヴァーグナーの無限旋律¹²をも思わせる。この転調を繰り返し旋律が次々と展開される特徴は4つの歌曲（表1 - (2) 番号3、21、22、27）にみられた。顕著な例として〈愛しい人！僕ははっきりとそう言った Ja, die schönst! Ich sagt es offen〉（表1 - (2) の21）が挙げられる。この曲はホフマン・フォン・ファーラーズレーベン Hoffmann von Fallersleben (1798 - 1874) の詩に作曲されている。T.31～36にかけて、旋律は頻繁に転調している。まず T.31 は a - moll の V から T.32 で a - moll の VI になり、T.33 で突如 Des - Dur に転調している。そして B - Dur の V 9 から、続く T.34 で B - Dur の I に転調する。さらに es - moll の V 7 から T.35 で es - moll の I に転調し、T.36 で G - Dur（または g - moll）の V9 へと転調していく【譜例 5】。この複雑な転調は 77 年のヴォルフ歌曲までは全くみられず、この 78 年に新たにみられた手法である。他の 3 曲（表1 - (2) 番号3、22、27）においても、転調の方法は異なるが【譜例 5】と同様に、次から次へと転調する部分がみられた。ヴォルフの複雑な転調の手法はこれ以降、頻繁に使用されるようになる。

【譜例 5】 T.31 ~ 36

3-3. ③同じ旋律型の反復

この特徴は、1 または 2 詩行内で、同じ形の歌唱旋律が反復されるものを指している。この形には、(1) 2 回とも音域が同じもの、また (2) 1 回目と 2 回目で音域が変わるもの、という 2 パターンが含まれている。この特徴は全 11 曲に確認されたが、大部分が (2) 1 回目と 2 回目で音域が変わるものであった。それらは (表 1 - (2) 番号 1、2、3、6、9、11、14、20、21、22、23、27) に確認できた。この中で特徴が顕著な曲の例を挙げる。〈旅で Auf der Wanderung〉(表 1 - (2) の 20) において、T.1 では「丘を越えて山の向こうまで越えて」と、旅に出る喜びが歌われる【譜例 6】。この旋律型は曲の中で 3 回使用される。同じ旋律型でも音域を変え反復することで、曲全体の統一感を出すと同時に、高揚する感情をも表している。また〈悲しみの聖母像に祈るグレートヒェン〉(表 1 - (2) の 22) においてもその特徴がみられる。T.7 「御身を剣でえぐられたように、何千もの痛みにも耐えながら」の箇所、同じ音形が音域を高めて反復される【譜例 7】。この例においても、音域を変えての反復は、娘の感情の増幅を強調している。例に挙げていない他の 10 曲 (表 1 - (2) 番号 1、2、3、6、9、11、14、21、23、27) においても、音域を変えた旋律型の反復は、詩の主人公の感情の変化に合わせて使用されている。つまりこの手法は、詩の内容部分に即した効果的な反復の使用といえよう。この特徴的な旋律型の反復は 1888 年の《メーリケ歌曲集》以降のヴォルフ歌曲にも好んで使用されている。

また (1) 2 回とも音域が同じものは〈小鳥 Das Vöglein〉(表 1 - (2) の 8) にのみ確認できた。

冒頭の T.5 「小鳥が樹の枝からひらりと舞い降りては」と歌われる部分において、この旋律型が使用されている。1 詩行内で同じ旋律型が反復されることにより、一定のリズム感が生まれ、小鳥が飛び回る可愛い様子が表されている【譜例 8】。

この 1878 年の歌曲において (1) 2 回とも音域が同じものは一曲にしか確認されなかったが、後年《メーリケ歌曲集》以降は、(2) 1 回目と 2 回目で音域が変わるもの同様に、頻繁に使用されるようになる。

【譜例 6】 T.1



【譜例 7】 T.7



【譜例 8】 T.5



3-4. ④朗唱的な旋律

この特徴は、心理描写や情景描写を担う伴奏部分の上で歌唱旋律が同音反復を多用し、詩の言葉そのものの韻律、アクセントを明確に表現しているもの、を指している。従来のレチタティーヴォの構造とは異なり、伴奏部分が情景描写・心理描写を絶え間なく行うなか、朗唱が行われるという技法であり、ヴァーグナー楽劇の手法を彷彿とさせる。この朗唱的な旋律は 5 曲（表 1 - (2) 番号 3、7、11、22、23）に確認された。朗唱部分の特徴が顕著に出ているのは〈夜ごとのさすらい Nächtliche Wanderung〉（表 1 - (2) の 3）の冒頭部分である。この曲はニコラウス・レーナウ Nikolaus Lenau（1802 - 1850）の詩に作曲され、さすらう若者の様子が歌われている。「夜は暗黒で重苦しく不安に満ちている Die Nacht ist finster, schwühl, und bang.」と歌唱旋律は同音反復を用い、詩の言葉を語る。その下ではピアノ伴奏が重苦しく不安に満ちた夜の情景を描きだす。和声は c - moll の減 7 → IV 7 の和音の二転 → 減 7 → IV 7 の和音の二転 → 減 7 と進行し、減 7 を繰り返す使用することで調性を曖昧にしている。ピアノ伴奏が詩の情景描写を担うことで、語るように歌う歌唱旋律がより鮮明に浮き出される【譜例 9】。

【譜例 9】 T.1

また、ユーリウス・シュトゥルム Julius Sturm (1816 - 1896) の詩に作曲された〈夜のあいだに Über Nacht〉(表 1 - (2) の 11) の第三節「夜のあいだに 夜のあいだに 喜びと悲しみが訪れる Über Nacht, über Nacht kommt Freud' und Leid」と歌われる部分にも同様の朗唱的な旋律が見られた。歌唱旋律は同音反復を用いて詩の言葉を語り、ピアノ伴奏が移りゆくハーモニーを奏で、夜の雰囲気醸し出している。他の 3 曲(表 1 - (2) 番号 7、22、23)においても、歌唱旋律が同音反復を多用し語るように歌う下で、伴奏部分が和声を響かせ曲の情景を描写するという同様の特徴がみられた。このように歌唱旋律とピアノ伴奏が互いに異なる役割をもち、独立しつつもひとつの世界を創り出すのである。この書法は 1878 年に突如現れたヴォルフの朗唱の萌芽と言えるだろう。【譜例 10】。

【譜例 10】 T.1

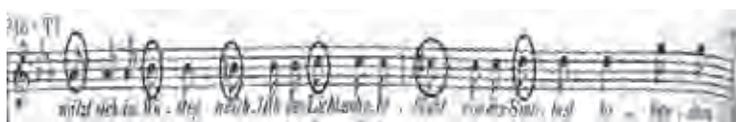
4. 《七つの大罪》にみられる音楽的特徴

次にゴルトシュミットのオラトリオ《七つの大罪》の音楽的特徴を明らかにするため、作品分析を行った¹³。全 3 幕の合唱部分を除くソロパートを分析対象とし、分析の際には 1878 年のヴォルフの歌曲に新しくみられた 4 つの音楽的特徴(①半音階的な旋律、②絶え間ない転調、③同じ旋律型の反復、④朗唱的な旋律)を用い、これらの音楽的特徴が《七つの大罪》にもみられるかどうか検討した。

4-1. ①半音階的な旋律

《七つの大罪》の中で、半音階的な旋律は全体的に使用されているが、特に〈邪淫の悪霊〉と〈憤怒の悪霊〉の場面において使用が甚だしい。半音階的な上行音型の代表的な使用例としては、第一部の〈邪淫の悪霊〉がP.16（ページ数を以後 Page = P. と記す）で「軟弱な光の息子は荒野をのたうち、荒れ狂う踊りで気を紛らわす」と語る部分が挙げられる【譜例 11】。As - B - H - C - Cis - D と、上行形の半音階的な旋律を使用することで、ゴルトシュミットは〈邪淫の悪霊〉の切迫する感情を的確に表現している。〈憤怒の悪霊〉の場面でも、怒りを表す際に半音が多用されている。この特徴はヴォルフ【譜例 1】の半音階を使用しながら上行する使用法と非常によく似ている。

【譜例 11】 P.16・T.1



また、半音階的な下行音型もみられる。下行音型は上行音型よりも数は少なく、特に第三部において多用されている。

また半音階的な下行音型の中でも絵画的手法と意図して用いられている部分がある。第三部、闇の世界が消え光の世界が戻ってきたことを伝える〈吟遊詩人〉が歌う部分である。P.205、T.9「炎はほのかな光で彩る」と歌う部分は下行半音階を用い、Schimmer（光）を印象付けている【譜例 12】。またP.206、T.19「そして彼（光）は魂の中に沈みゆく」では下行半音階を用い、Sinken（沈む）という言葉を目視的にも表している【譜例 13】。これらの例から、ゴルトシュミットが下行半音階を絵画的書法としても用いていると言え、ヴォルフの〈悲しみの聖母像に祈るグレートヒェン〉（表 1 - (2) の 22）にみられた絵画的書法に類似している【譜例 2 ~ 4 参照】。

【譜例 12】 P.205・T.9



【譜例 13】 P.206・T.19



4-2. ②絶え間ない転調

この転調を繰り返し旋律が次々と展開される特徴は、特に第二部の食欲、傲慢、邪淫の悪霊においてみられた。例として〈食欲の悪霊〉の中に挿入されている「愛の情景 Liebesszene」のデュエットを取りあげる。ここでは、〈娘〉と〈若者〉の旋律が延々とつながり、転調を繰り返し続いてゆく。前述した通り、この場面はリストが興味を示し、ピアノ編曲を行った場面である。まず、〈娘〉のソロ部分は「解脱して、そして愛を讃えましょう」と〈若者〉に呼びかける。〈娘〉のソロパートは P.42・T.12 の Des - Dur から始まり、T.13 で F - Dur の II 7 の第 5 音下方変位を使用し、P.43・T.1 で F -

Dur の V 7 から P43・T.2 で F - Dur へと転調する。これに応え、〈若者〉のソロパートは「共に行こう、ああ天の営みの大いなる高みへ」と歌う。〈若者〉のソロパートは T.3 から D - Dur で始まり T.4 で Fis - Dur の V9 和音を使用し、T.5 で Fis - Dur の V7、T.6 で本来 I か VI に進行すべきところを IV に進行し、旋律はさらに続いていく。つまり、Des - Dur → F - Dur → D - Dur → Fis - Dur とわずか 9 小節の間に 3 回も転調している。愛の情景という愛に溢れた場面を、ゴルトシュミットはめまぐるしく調性を変えることで高揚感と共に演出していると言える【譜例 14】。

【譜例 14】 P.42・T.11 ~ P.43・T.6



また、〈傲慢の悪霊〉の P.52・T.1 のソロパート「群れをなす者たちよ、夢想家たちよ、世界の報いをうけるのだ」と歌う部分も、旋律部分は T.2 で導音 A を用い T.3 で b - moll に転調することにより、旋律を展開している【譜例 15】。以上のような転調を繰り返す書法は、ヴァーグナーの書法をも思わせるが、ゴルトシュミットも《七つの大罪》においてこの転調の手法を多用していることから、ヴォルフがこの作品の校正の仕事を通し、このような転調の書法を学んだ可能性は十分考えられる。

【譜例 15】 P.52・T.1



4-3. ③同じ旋律型の反復

《七つの大罪》の音楽的特徴において他の3つの特徴に比べ、特に頻繁にみられたのが、この特徴である。ヴォルフの歌曲にみられたように、2パターンの特徴が指摘され、第二部の〈食欲の悪霊〉、〈暴食の悪霊〉、〈憤怒の悪霊〉、〈娘〉、そして第三部の〈吟遊詩人〉のパートにおいてみられた。その使用頻度の高さから、この手法はゴルトシュミットの特徴と考えられる。この旋律型の反復に関しては、ヴォルフ歌曲の場合と同じく2パターンの特徴に分けて分析していく。まずは(1)「2回とも音域が同じもの」の例を挙げる。P.91・T.17〈食欲の悪霊〉が「がらくた、すべての衣服を浪費するのだ」と歌う部分では、1詩行内で同じ旋律型の反復の使用が、頻繁にみられる【譜例16】。〈食欲の悪霊〉が呼びかけるように歌う部分だが、同じ旋律型を反復することで統一性が生じ、詩の言葉のアクセントや発音がより明確に表されている。また、(2)「1回目と2回目で音域が変わるもの」の例を挙げる。P.48の〈娘〉が「苦しみはなくなった、私が苦しみを持ち去ったように」と歌う部分は、その、〈娘〉の喜びの増幅を表すかのように音域を変え、同様の旋律型を反復している【譜例17】。これはヴォルフの【譜例7】にみられた、詩の主人公の感情変化に伴った反復の使用と類似している。(1)の反復型は、一定のリズム感を作り、言葉もより明確に歌唱されている。また、(2)の反復型は喜びの増幅、という詩の主人公の感情の変化に伴い、音域を変えて同じ旋律型を反復している。つまり、これら(1)、(2)の特徴において、ゴルトシュミットは詩の内容部分に即し、旋律の反復型を効果的に使用していると言え、この点においてヴォルフの反復の使用法と類似している。

【譜例 16】 P.91・T.17



【譜例 17】 P.48・T.1



4-4. ④朗唱的な旋律

ゴルトシュミットはヴァーグナー楽劇の作曲形式を踏襲しており、この作品にもオラトリオという形式上、台詞部分が多く、その部分でヴァーグナーの楽劇を彷彿とさせる朗唱部分が多々みられた。特に〈貪欲の悪霊〉、〈憤怒の悪霊〉、〈暴食の悪霊〉、第三部の〈吟遊詩人〉において頻繁に使用されている。

特徴が顕著な例として、〈貪欲の悪霊〉のソロパート P.94・T.2 では c - moll の減 7 の和音を連続使用し、オーケストラが「暗黒の世界」の情景描写をする上で、歌唱旋律が同音反復を用い朗々と語っている【譜例 18】。これは減 7 を（減 7 →Ⅳ→減 7 →Ⅳ）と連続的に使用し、調性を曖昧にすることで歌唱旋律の言葉をより鮮明に描いており、ヴォルフの【譜例 9】の手法に酷似している。また〈暴食の悪霊〉のソロパート P.160・T.7 の部分もオーケストラが和声的に移ろう中で、歌唱旋律が同音反復を用い朗唱する【譜例 19】。どちらも歌唱旋律と伴奏部分が互いに異なる役割を持ち、独立しつつもひとつの世界を作り出している。総括するとゴルトシュミットはこれらの手法を、悪霊たちが光に飲み込まれていき、徐々に光の世界が訪れることを〈吟遊詩人〉が朗々と告げる場面など、物語を進行する上での重要な場面において使用していることが指摘できる。つまり、情景・心理描写を担う伴奏部分と歌唱旋律を明確に分け、このような朗唱の手法を用いることにより、オラトリオを進行していく上でより劇的な効果を意図していたと考えられる。またこの特徴は、78 年に入って初めてみられたヴォルフの朗唱の特徴と類似している。歌曲の中に朗唱的要素を取り入れる、という彼独自の書法は、77 年に出会った《七つの大罪》との関わりに、その発端を見出すことができるのではないだろうか。

【譜例 18】 P.94・T.2



【譜例 19】 P.160・T.7



5. まとめ

本稿ではヴォルフの初期歌曲にみられる支援者アーダルベルト・フォン・ゴルトシュミットの影響を探るため、まずゴルトシュミットの《七つの大罪》の詳細と、同作品のウィーン初演とヴォルフとの関連について概説し、次に、《七つの大罪》と 1877 年～1878 年におけるヴォルフ歌曲との音楽的特徴の検証を行った。その結果、以下の 2 つの点が明らかとなった。

第一に、1877 年と 1878 年におけるヴォルフ歌曲の音楽的特徴には劇的な変化が起こったことが

判明した。つまりヴォルフ歌曲史において、これまで1888年からの円熟期以前の歌曲として一括りにされてきた「ヴォルフの初期歌曲」の中で、77年と78年という間に、一つの区切りを見出すことができたのである。第二に、ゴルトシュミットの《七つの大罪》の音楽的特徴は、78年のヴォルフ歌曲に突如として現れた新しい音楽的特徴と多くの類似点があることが明らかとなった。つまり、この78年に起こったヴォルフの劇的な作風の変化には、総譜の校正をし、リハーサルに同行するなど前年の77年に深く関わっていた《七つの大罪》からの直接的影響が起因しているという可能性を指摘することができよう。

註

- ¹ 1877年に始まり、1903年にヴォルフが亡くなるまで、様々な人物から計26年間絶えることなく支援を受けていた。
- ² ロスチャイルド家の銀行支配人をしていた父モーリッツ・フォン・ゴルトシュミット Moriz von Goldschmidt (1803 - 1888) の、5人目の息子としてウィーンで生を受けた。自身も銀行員となるが、後に辞職し、作曲や詩作に専念する。ウィーン音楽院では、作曲をフリードリヒ・アドルフ・ヴォルフ Friedrich Adolf Wolf に師事している。彼が最初に成功を収めたのは1876年作曲のオラトリオ《七つの大罪 Die sieben Todsünden》のベルリンでの初演である。その後、彼はその最も主要な作品であるオペラ・オラトリオ三部作《ゲア Gaea》の作曲に取り組み1893年にベルリンで初演した。その他にも交響詩、100曲近い歌曲、室内楽曲、ピアノ曲、コミック・オペラ《信心深いヘレネ Die fromme Helene》等を作曲している。また、ピアニストでもあった彼は、妻や他の歌手を同行し、自作や他者作品のリサイタルツアーを度々行っていた。しかし晩年は創作意欲を欠き、1905年に健康を害すと、翌1906年の12月21日、ウィーン郊外の保養地ハッキング Hacking で亡くなっている。ヴォルフとの出会いは1876年、ウィーン音楽院の学生仲間として知り合ったのがきっかけであり、その関係は生涯続いた。
- ³ Walker (1968)、ヴェルバ (1979)、デチャイ (1983)、ドルシュエル (1998)、(Suchy 2010) など。これらは部分的に書簡を引用するなど史実をもとに詳細に書かれた評伝ではあるが、ヴォルフの生涯とそれに関する著者の見解を述べる側面が強く、彼の支援者に焦点を当てた記述はあまり見受けられない。
- ⁴ Saffle 1987。
- ⁵ リストがこの作品を聴衆の前で演奏したという記録は残っていない。彼の弟子アウグスト・ゲレリッヒ August Göllerich が1885年、ヴァイマルの小宮廷でのマスタークラスで演奏している。これ以降は一度も演奏されていないようである (Saffle 1987: 39。)
- ⁶ 「七つの罪源」とも言われ、「罪」そのものというよりは、人間を罪に導くと見做されてきた欲望や感情のことを指す。傲慢（謙遜に対する悪徳であらゆる悪と罪の根源、理性にとって明白な神の秩序に反して自己の欲求を重んじること）、貪欲（富の異常な追求。それ自体は小罪であるが、大罪に導く可能性が高い）、邪淫（不当な性の快楽にふけること。既婚者も姦通や脱線的色欲の思いと行いとでこれを犯す）、嫉妬（他人の幸福を憎み、またはその禍を喜ぶこと）、暴食（飲食に節度を欠くことで、普通は小罪であるが、健康を害しまたは飲酒癖に陥るくらいになれば大罪となる。貪食ともいう）、憤怒（不正、または不正と思われる悪の現存の原因に対し、これを拒否する感情。または事実上及び想像上の不正の悪に対する復讐の欲望）、怠惰（剛毅また賢明の徳に、その欠如の故に対立し、背理的な仕方でも努力を避けようとする不徳。あらゆる活動に対する完全な嫌悪）の七つである。そのためそれらの欲に、憑りつかれると地獄に行くと昔から言い伝えられている。信仰生活の反省から発展した後の考えであり、聖書より人間学的なまとまりをもっている。(大貫 2002: 835。)
- ⁷ Goldschmidt 1884。Breitkopf&Härtel 社より、第三部の前奏曲と第二部の「愛の情景」を抜粋した楽譜が出版されている。
- ⁸ 「(前略) ゴルトシュミットが今日私に《七つの大罪》のスコアを校正するよう依頼してきたのです。僕は歌劇場に足を運んで、毎日数時間、レッスンがない日は午前中9～12時まで、午後は4～6時の間まで働いています。さしあたり、1日につき2フロリンもらえるのです。作品全体の校正には4週間はかかるでしょう」(Spitzer ed. 2010: 21。11月15日付書簡)。このような書簡が残っているため《七つの大罪》のウィーン初演に際して、何らかの校正が必要であったことは明確である。しかし、

このウィーン初演に際してなぜ校正が必要であったかは詳細不詳である。

⁹ Spitzer ed. 2010:28、29。12月19日付書簡、12月22日付書簡に記述が残っている。

¹⁰ Spitzer ed. 2010: 29。12月22日付書簡。ヴォルフは三日前の19日にもリハーサルに同行しているが、合唱、オーケストラの揃った完全な形での演奏を聴いたのはこの日が初めてであった。19日にリハーサルについては、「たった今僕は《七つの大罪》の二回目のオーケストラ・リハーサルから戻ってきたところです。けれども最初のリハーサルから良くなっているとは言えず、その責任はもっぱらリヒターにありました。彼はあまりに怠惰な人物なのでスコアを本格的に検討しているかどうか疑わしく、テンポの速度をどう取るべきか、また楽器がそれぞれ鳴り響いたときはそれが間違っているのか、分かっていませんでした」(Spitzer ed. 2010:28、29。12月19日付書簡)と、作品本来の良さがでないのは指揮者のハンス・リヒターが原因であると酷評している。

¹¹ Sams 2001。

¹² ヴァーグナーは、一つの旋律が終わらないうちに新しい旋律が前の旋律に一つの線をつながらよう、様々な工夫を凝らした。無限旋律とは、単に終わりが無いという静的な意味ではなく、運動の無限の進展を指す。ヴァーグナーは、この絶えず進展させてゆくこれらの技法を、移行の技法「Kunst des Übergange」(三光2002: 359)と呼んでいる。

¹³ 今回の使用楽譜はリヒャルト・メッツドルフ Richard Metzdorf により編曲されたピアノスコアである。

主要参考文献

- Aigner, Thomas, et al. 2010. *Hugo Wolf, Biographisches, Netzwerk. Rezeption*. hrsg. von Thomas Aigner, Julia Danielczyk, Sylvia Mattl-Wurm, Christian Mertens, Christiane Rainer, 188-215. Wien: Wienbibliothek im Rathaus.
- Dürr, Walter. 1984. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhunderts: Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Freidegg, Ernst. 1909. *Briefe an einen Komponisten: Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt*. Berlin: Harmonie.
- Grasberger, Franz. 1960. *Hugo Wolf: Persönlichkeit und Werk*. Wien: Österreichische nationalbibliothek.
- Jones, Gaynor G. 2001. "Goldschmidt, Adalbert von" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9: 104. London: Macmillan.
- Miller, Malcolm. 2001. "Mottl, Felix (Josef)" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 17: 231. London: Macmillan.
- Saffle, Michael. 1987. "Adalbert von Goldschmidt: a Forgotten Lisztophile", *Journal of the American Liszt Society*. 21:31-41. New York: American Liszt Society.
- Sams, Eric. 2001. "Wolf, Hugo (Filipp Jakob)" *The The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 27:475- 501. London: Macmillan.
- Spitzer, Leopold, ed. 2010. *Hugo Wolf Briefe : 1873-1891, Band 1*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag Wien.
- . 2010. *Hugo Wolf Briefe : 1873-1891: kommentar zu Band 1-3 und Register*. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag Wien.
- Suchy, Irene. 2010. "Das schofle Mäzenasspielen Hugo Wolfs Wiotschaftsbiographie." in *Hugo Wolf, Biographisches, Netzwerk. Rezeption*. hrsg. von Thomas Aigner, Julia Danielczyk, Sylvia Mattl-Wurm, Christian Mertens, Christiane Rainer, 104-125. Wien: Wienbibliothek im Rathaus.
- Walker, Frank. 1968. *Hugo Wolf : a Biography. 2nd, edn.*, New York: Alfred. A.Knopf.
- Walter, Legge. 1966. *Hugo Wolf by Ernest Newman*, New York: Dover Publications.
- Werner, Heinrich. 1913. *Hugo Wolf in Maierling; eine Idylle*. Leipzig: Breitkopf.
- Wiora, Walter. 1971. *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel; Zürich: Karl Heinrich Möseler Verlag.
- ヴェルバ, エリック 1979 『ワーグナー・ヴォルフ評伝—怒れるロマン主義者』 佐藤牧夫・朝妻令子訳 東京: 音楽之友社。(Werba, Erik. 1971. *Hugo Wolf oder zornige Romantiker*. Wien: Verlag Fritz Molden.)
- 大貫隆 2002 『岩波キリスト教辞典』名取四郎・宮本久雄・百瀬文晃共編 東京: 岩波書店
- 小林珍雄 1968 『キリスト教百科事典』東京: エンデルレ書店。
- 三光長治 2002 『ワーグナー事典』東京: 東京書籍。
- 高木彩也子 2012 「ワーグナー・ヴォルフと彼の支援者たち—1877年の書簡をもとに—」『愛知県立芸術大学紀要』第42号: 211-223。

- 田島昭洋 2003 「シューベルトによる新しいウィーン音楽文化の創造」『都市文化研究』第1号、78-89頁。
- デチャイ, エルンスト 1983 『フーゴ・ヴォルフ——生涯と歌曲』 猿田直・小名木栄三郎訳 東京：音楽之友社。(Decsey, Ernst. 1921. *Hugo Wolf - das Leben und das Lied*. Berlin: Schuster & Loeffler.)
- ドルシュル, アンドレアス 1998 「〈大作曲家〉ヴォルフ」樋口大介訳 東京：音楽之友社。(Dorschel, Andreas. 1985. *Hugo Wolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch verlag.)
- 西原稔 2009 『新編 音楽家の社会史』 東京：音楽之友社。
- ハンソン, アリス・マリー 1988 『音楽都市ウィーン—その黄金期の光と影』 喜多尾道冬・稲垣孝博訳 東京：音楽之友社。
- モッテ, ディーター・デ・ラ 1980 『大作曲家の和声』 滝井敬子訳 東京：シンフォニア。
- 渡辺護 1980 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』 東京：音楽之友社。
- 1997 『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社。

使用楽譜

- Goldschmidt, Adalbert von. 1879. *Die Sieben Todsünden*. vollständiger Klavierauszug mit deutschem& engl. Text. von Metzdorff, Richard. Ins Englische übersetzt von J.P.Jackson. Hannover: Arnold simon.
- . 1884. *Vorspiel (Dritte Abteilung) und Liebesszene aus Die Sieben Todsünden*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. accessed 31 August, 2013. <[http://imslp.org/wiki/Die_Sieben_Todsünden_\(Goldschmidt,_Adalbert_von\)](http://imslp.org/wiki/Die_Sieben_Todsünden_(Goldschmidt,_Adalbert_von))>
- Wolf, Hugo. 1969. *Hugo Wolf. Sämtliche Werke. Nachgelassene Lieder II*. in Internationalen Hugo Wolf-Gesellschaft. hrsg. Jancick, Hans. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- . 1976. *Hugo Wolf. Sämtliche Werke. Bnd 7/3. Nachgelassene Lieder III*. in Internationalen Hugo Wolf-Gesellschaft. hrsg. Jancick, Hans. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- . 1980. *Hugo Wolf. Sämtliche Werke. Bnd 7/1. Nachgelassene Lieder I*. in Internationalen Hugo Wolf-Gesellschaft. hrsg. Jancick, Hans. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- . 1981. *Hugo Wolf. Sämtliche Werke. Band 6. Lieder nach verschiedenen Dichtern*. in Internationalen Hugo Wolf-Gesellschaft. hrsg. Jancick, Hans. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.