

## リヒャルト・シュトラウスが作曲した 3篇のヘッセの詩

石橋 邦 俊

1950年、「4つの最後の歌 (“Vier letzte Lieder”）」のタイトルのもと、ロンドンのブーシー & ホークス社から出版されたリヒャルト・シュトラウス (1864 ~ 1949) の4曲のオーケストラ伴奏付き歌曲は、ソプラノのための歌曲「あおい」(48年11月作曲) とともに、作曲者が完成した最後の作品となった。

この4曲をシュトラウスは、1948年春から秋にかけて、スイスで書き上げている<sup>1)</sup>。まず、アイヒェンドルフ (1788 ~ 1857) の詩による「夕映えにつつまれて (“Im Abendrot”）」が5月に完成し (モントレー)、続いて、7月18日、ヘッセの詩による「春 (“Frühling”）」(ポンテレジーナ)、8月4日、同じくヘッセの詩にもとづく「眠りにつく時 (“Beim Schlafengehen”）」(同)、9月20日、ヘッセの詩による3曲目の「9月 (“September”）」(モントレー) が書かれた。(翌1949年3月、シュトラウスはドイツへ帰国し、ガルミッシュの山荘に居を定め、そして9月8日、睡眠中に他界する。)

4曲中3曲にヘッセの詩が用いられたのは、1948年6月、友人ヴィリー・シューよりヘッセの詩集 (47年6月出版のランゲンシャイト版)<sup>2)</sup> を贈られていたからだ。ヘッセの詩を採用した、シュトラウス晩年の声楽作品を調査したフォルカー・ヴェーデキンは、「13歳年長の作曲家 (筆者: シュトラウス) は (...)、このノーベル賞受賞者 (ヘッセ) とその後期ロマン派風の叙情詩に、自分に親しい性格をいくつも見いだした」と述べている<sup>3)</sup>。

本稿では、「4つの最後の歌」でシュトラウスが作曲したヘッセの3篇の詩

を、シュトラウスの音楽から離れ、独立した詩作品として検討してみたい。その際、「4つの最後の歌」出版譜の曲順（1.「春」、2.「9月」、3.「眠りにつく時」、4.「夕映えにつつまれて」）ではなく、詩の成立に則して、1.「春」、2.「眠りにつく時」、3.「9月」とする<sup>4)</sup>。

## 1. 「春」

Frühling

Im dämmrigen Grüften  
Träumte ich lang  
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,  
Von deinem Duft und Vogelgesang.

Nun liegst du erschlossen  
In Gleiß und Zier  
Von Licht übergossen  
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,  
Du lockest mich zart  
Es zittert durch all meine Glieder  
Deine selige Gegenwart.

## 韻律図 1

(以下の「韻律図 1」から「3」において、「×」は音節を、「×」は強拍を表している。音節記号の下のアルファベットは、当該の音節が含む子音、もしくは母音である。[ ]は、当該音節が含む、発音上の音である。行末のアルファベットは、脚韻の対応を示している。その際、小文字は女性韻の、大文字は男性韻の謂である。下線箇所については、それぞれの詩の解説で言及している。)

× <u>×××</u> ××	a
d	
<u>×××</u> ×	B
××× <u>×××</u> ××××	a
d B bl L	
××××× <u>×××</u> ×	B
d D	
× <u>×××</u> ××	c
l	
××××	D
Gl	
× <u>×××</u> ××	c
L	
×× <u>×××</u> ×	D
(w) W	
×××××	e
w	
× <u>×××</u> ×	F
z	
× <u>×××</u> × ××××	e
z [a][a]	
×× <u>×××</u> ×××	F
[a] [a]	

この詩は、1899年4月（ヘッセは21歳）に書かれた。

4年前の1895年10月から見習いとして勤めていた、テュービンゲンのヘッケ

ンハウアー書店では、98年10月から正規の店員となっていた。周囲との、そして自分との闘いに終始していたと言ってよい10代を過ぎ、生活の安定を得て、詩や散文の創作に専念できるようになった時期である。98年に最初の詩集『ロマンティックな歌』を、99年、散文集『真夜中過ぎの一時間』を出版している。

長く暗かった冬の後に訪れた春の喜びを歌う、この詩“Frühling”には、後年のヘッセの詩から想像できぬくらい爽やかなエロティシズムの香りすら感じられよう。

詩の表現として見れば、擬人化した春に寄せる喜びを“Du kennst mich wieder / Du lockest mich zart”<sup>5)</sup>と、詩を歌う“ich”ではなく、“du”からの働きかけとして描いている点が注目される（が、その程度だと難ずる見方もできるだろう）。

詩は3連よりなる。

第一、第三連の第一、第二行は強拍（×）が2個の2詩脚、第三、第四行は4詩脚、中間の第二連は全4行が2詩脚である。詩脚構造をみれば、この詩は「A-B-A'」のサンドイッチ型である。

各連の奇数行は、弱拍で終わる女性韻（図では小文字のアルファベットで表している）、偶数行は強拍で終わる男性韻（大文字）である。

第一、第二連は定動詞が1個の1文からなり、第三連は、定動詞3個の3文から作られている。この点では、「A-A'-B」という構造である。

全12行中、強拍で開始されるのは第一連第二行と第三連第四行の2行のみである。残る10行は弱拍で開始される。

強拍で開始される2行のうち第三連第四行冒頭の強拍は、先行する第三行の弱拍の仮主語“Es”を受けている。全篇の最終行の行頭に意図的に強拍を置き、「歌いおさめ」の効果を狙うと同時に、同じく強拍で開始される第一連第二行との関わりで見れば、「夢見ていた」ものが「眼前の現実」となったという意

味の上での関連と対比を明示しているとも考えることができる<sup>6)</sup>。

この詩の特徴は、頻出する「強・弱・弱」(×××)のリズム形の配置にあると考えられる(図1の下線箇所)。

第一連では、第一行のアウトタクト付きの第一強拍、第二行のアウトタクトなしの第一強拍、第三行の第二強拍、第四行の第三強拍に、第二連では、第一行のアウトタクト付き第一強拍、第三行のアウトタクト付き第一強拍、第四行の2弱拍後の第一強拍に、第三連では、第二行のアウトタクト付き第一強拍、第三行のアウトタクト付き第一強拍、そして最終行の第二強拍に、全篇で以上の10カ所に「強・弱・弱」のリズムが置かれている。

第一連では各行の異なった位置に置かれたこのリズム形が、続く第二、第三連では、第三連の最終行を除いて、第一強拍に現れている。これは、位置を定めない「強・弱・弱」のリズムから生まれる第一連の流動感が、第二連、第三連で、リズムそのものの流動性は残しつつ、安定したリズム要素としての役割に変わったことを示している。第一連で「夢見られた」「春」が、現実として今、第二、第三連では眼前にあるという詩の内容の変化に対応しているとも言えよう。

このような流れる「強・弱・弱」のリズム形を持っていない2つの行、第二連第二行と第三連第一行に注目してみたい。

この2つの行は、いずれも「弱・強」というリズム単位2個からなり、「強・弱・弱」の「流れ」を押しとどめている。特に第三連第一行は、表現において、この詩全体の中心とも言える1行である。

第三連第一行は、4行からなる1文で作られた2つの連の後に初めて現れる1行の1文である。この第一行に続く第三連第二行は「弱・強・弱・弱・強」というリズムを持つ。この2行のリズムの異なりは、「弱・強」のリズム形を2つ重ねた1行1文の第一行の「認識 (“Du kennst mich wieder”）」にいった

ん歩みを止めていた詩が、第二行以降、再び「感情」となって流れ出す印象を惹き起こす。

同じリズム形の第二連第二行とのつながりをみれば、“in Gleich und Zier”の「春」が目覚め、“mich”を「認める」ということになるうか。

因みに、第三連第二行のリズムは、第一連第一行、第二連第一行、そして第二連第三行の末尾の弱拍を取り除いた形である。詩の冒頭で提示されたリズムは、第二連奇数行で反復され確認され（「流動」「安定」、第三連の第二行と、続く第三行前半（第一、第二強拍）に連続して現れることで強められると考えられる。

ここから、もう一度、第三連第一行を見直せば、「弱・強」というリズム単位を2つ重ねたこの1行は、詩の流れを暫時、せき止めることによって、続く流れを更に強める効果を担っていると考えられる。（同一リズム形であれ、後に2詩脚の2行を控えた第二連第二行に比べ、第三連第一行の後には、2詩脚の第二行と4詩脚の第三、第四行が続くのであるから、流動感はより強いと言つてよいだろう。）

「強・弱・弱」のリズムがもたらす流動感、強拍に置かれた同一、もしくは類似の子音の繰り返しによって補強されている（図1参照）。

第一連では、第一行第一強拍と第三行第一強拍、および第四行第一、第二強拍の「d」、第二行第二強拍、第三行第三（“bl”）、第四強拍の「l」、そして第二行第二、第三強拍の「b」が該当する。

第一連の「l」は、第二連の第一、第二強拍、第二行第一強拍、第三行第一強拍に引き継がれ、次に第四行第一強拍と弱拍ながら第四行行頭の「w」は、第三連の第一行第二強拍を導きだす。

第三連では更に、第二行第一強拍と第三行第四強拍に、先行する2つの連と響和する「l」（第三連第四行は“gl”）が現れている。

また、第三連では[a]音の反復にも注目すべきだろう。

脚韻 F の “zart”-“-wart” は当然の対応であるが、この脚韻に、いわば支えられて、第三行第二強拍 “all”、第三強拍 “meine”、そして第四行第一強拍 “deine” の3つの[a]音が詩の末尾2行に連ねられていると言える。

## 2. 「眠りにつく時」

Beim Schlafengehen

Nun der Tag mich müd gemacht,  
Soll mein sehnliches Verlangen  
Freundlich die gestirnte Nacht  
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände laßt von allem Tun,  
Stirn vergiß du alles Denken,  
Alle meine Sinne nun  
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht  
Will in freien Flügen schweben,  
Um im Zauberkreis der Nacht  
Tief und tausendfach zu leben.

図 2

<u>×</u> × <u>×</u> × <u>×</u> ××	A
m  m	
×× <u>×</u> ×××××	b
×× <u>×</u> ××××	A
<u>×</u> × <u>×</u> ×××××	b
m	
×××××× <u>×</u>	C
all	
×× <u>×</u> ×××××	d
all	
×××××× <u>×</u>	C
All	
×××××××	d
<u>×</u> × <u>×</u> ××××	E(A)
U	
×××× <u>×</u> × <u>×</u> ×	f
w  fr  Fl  w	
×××××××	E(A)
u	
<u>×</u> ××××× <u>×</u> ×	f
t  t	

この詩は1911年7月（ヘッセは33～34歳）に書かれた。

1904年、マリーア・ベルヌイと結婚し、ボーデン湖畔のガイエンホーフエンに居を定めたヘッセは、07年春、その借家から徒歩10分ほどのエルレンローに自宅を建てた。家庭人として外面的には安定しながらも、内面の不満を徐々に募らせていった時期である。10年、『ゲルトルート』を発表、11年9月にはアジアへ長期の旅行を行い、翌12年、遂にベルンへ転居している。

「昼」の疲れから、五感を閉ざし、まどろみに落ちる魂が「夜の魔法の世界」の中で、本来の真の生へ飛翔する様を歌う。

第一連において、詩の中の“ich”を抱きとめる、現実の夜「星降る夜」が第三連において、魂に自由と生命をもたらす「夜」へ、アイヒェンドルフが詩“Mondnacht”で歌ったロマン派的な「夜」へ変貌する点、そして第二連で五感がまどろみに「落ちた」後に、第三連で魂が「飛翔する」という下降・上昇の対比に詩的表現の特色がある。

第一連は1個の平叙文と1個の疑問文という2つの文から成る。第二連は、2個の命令文と1個の平叙文の3つの文から成る。第三連は、4行の1文で書かれている。

リズムにおいて3連とも、「強・弱」のリズム単位が4つ連なる、トロヘウス4詩脚の4行で構成される。

脚韻については、3連とも奇数行には男性韻が、偶数行には女性韻が配される。また、第一連と第三連の奇数行は同脚韻となっている。詩のロマンティックな内容に比して、形式は、禁欲的なほどに簡素と言えよう。

この詩ではまず、長母音（図2の下線箇所）と短母音の配置に注目したい。

第一連では、第一行の第一、第二、第三強拍、第二行の第二強拍、第三行の第二強拍、第四行の第一、第二強拍に長母音が配されている。すなわち、全16強拍中、7強拍が長母音である。中でも、詩を開始する第一行に連続して現れる3つの長母音は印象的である。

第二連の長母音は、脚韻として対応している第一行第四強拍と第三行第四強拍、そして第二行第二強拍の3個にとどまる（第二行の“du”も長母音だが、弱拍であるので、強拍の長母音と同列には扱えまい）。この中で、いずれも[e]音である3つの弱拍（“alle meine Sinne”下線、筆者。以下同）の後に置かれた第三行第四強拍“nun”は、2行にわたる1文の中間にあって、段階的に進むかのような流れをわずかに引き止め、ためらうかのような効果を生んでいる。

第三連では、4強拍すべて短母音の第三行を除き、第一行の第二強拍、第二

行の第三、第四強拍、そして第四行の第一、第四強拍が長母音である。全16強拍中、5強拍に長母音が配されている。

単純に長母音の数のみに着目すれば、ほぼ同数の長母音を持つ第一、第三連が、短母音が優勢な第二連を挟み込んでいると言える。既に述べた、第一連と第三連の奇数行の脚韻が同一であることも、この構造のひとつの証左となる。

脚韻に目を向ければ、第一連の4詩脚はすべて短母音であり、第二連では奇数行の行末に長母音が配され、第三連では偶数行の脚韻に長母音が置かれている。殊に、詩の最終行である第四行行末の長母音には、後続する弱拍の余韻を伴って、魂を「夜」へ解き放つ思いが込められているとも思える。

長母音の数に現れた、第一連に6個、第二連に3個、第三連には5個という、いわば砂時計型と、脚韻配置から見て取れる「A-B-B'」型の重なりが、この詩の大枠の「つくり」と言えるだろう。

第一連第一行に連続して現れる長母音は、疲労の嘆息にも似ている。その第三強拍の“müd”は、わずか2行の後の第四行第二強拍に再現され、「昼」のもたらした疲労の深さを印象づけてくる。

同様の長母音の響き合いは、他の箇所にも認められる。

脚韻を踏む第二連第一行“Tun”と第三行“nun”については、指摘すべきでもない。

第一連第二行冒頭の“soll”の濁音の「s」によって用意された第二強拍の“sehnlich”は第三連第一行の“Seele”と響き合う。第三連から第一連を振り返れば、夜がもたらす解放が「魂の奥底からの希い」であることが読み取れる。

また、第一連第四行第一強拍の“wie”と第三連第四行第一強拍“tief”の呼応を見れば、第一連と第三連の対応が改めて確認できるだろう。

第一連における濁音の“s”に見られた同一、もしくは類似の音の繰り返しは、第二、第三連にも認められる。

第二連では3つの“all”が目を惹く。第一、第二行ではいずれも第三強拍に置かれた“all-”が、第三行では、詩行冒頭の第一強拍に配されている。例示された「手」の“Tun”、「額」の“Denken”という「昼」のための行いが、“alle meine Sinne”という言葉に集約され、意味する範囲を更に広げていると言えるだろう。

第三連第一行と第三行、ともに冒頭第一強拍の“u”、そして第四行の第一、第二強拍に連続して現れる“t”のそれぞれの呼応は、一見ただけでも明らかである。むしろ筆者は第二行に注目したい。4つの強拍の子音“w”と“f”は、いずれも上の前歯と下唇によって調音され、その繰り返しで朗読の際の滑らかな流れを作り出していると同時に、第二、第三強拍の“f”を第一、第四強拍の“w”が囲い込むことで、響きに安定をもたらしている。ここから振り返れば、“w”は、第一行第四強拍(“unbewacht”)において準備されていたと考えられる。また、第一強拍の“will”には、第二連第四行冒頭の“wollen”を引き継ぎつつ、一方がまどろみへの「下降」を望み、他方が「夜」への「飛翔」を意思するという対比の役割が与えられていると考えられよう。

最後に、全篇に鏤められた、強拍の[a]音について述べたい。

[a]音が与えられた強拍は、第一連に5つ、第二連に5つ、第三連に7つ、認められる。全48強拍中、17強拍に[a]音が配されている。

このうち、第一連の4つと第三連の2つは脚韻である。脚韻に拘束されない、いわば詩人の自由に委ねられている強拍の中で[a]音が現れるのは、第一連では1つ、第二連と第三連ではともに5つである。

第二連では、第二行第三強拍“alles”を除いて、第一行第二強拍“laßt”、第三強拍“allen”は長母音の第四強拍“Tun”に、第三行第一強拍“Alle”と第二強拍“meine”は、同じく長母音の第四強拍“nun”に包摂されていくように配置されていると思える。[a]音から“Tun”“nun”への流れは、[a]音が全く現れ

ない第四行の“Schlummer”に意味の上でも嘸み込まれていくように思える。すなわち、まどろみへの「下降」が、[a]から[u]への、意味における、更に、音の質感における、そして、発音時の口の形における移行という形で、この第二連では定着されたと考えられる。

眠りに落ちる第二連の[u]音は第三連第一行冒頭の“Und”へ引き継がれる。第三連で「夜の魔法の世界」での目醒めをもたらすのは、[a]音である。第三連の全16強拍中、[a]音を持つのは7つである。そのうち、2つ、“unbewacht” “Nacht”は対応する脚韻だが、第二連の“Tun” “nun”同様、後続する弱拍を伴わない（男性韻）だけに、[a]音の余韻が一層鮮やかである。

残る5つの、[a]音が配された詩行中の“frei” “Zauberkreis” “tausendfach”は、意味の強さ、明確さにおいて、第二連の5つの[a]音に勝っている。脚韻を含めた7つの[a]音が、第一、第二行では、ともに一カ所でありながら、第三行には3カ所、第四行には2カ所と後半にまとめて配されている点を見れば、[a]音が現れない第二連第四行を極点として、まどろみへの「下降」と魂の「飛翔」が、描き出される意味のみならず、[a]音と[u]音の配置において、いわば砂時計型に構成されていると見ることができる。

### 3. 「9月」

September

Der Garten trauert,  
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.  
Der Sommer schauert  
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt  
 Nieder vom hohen Akazienbaum.  
 Sommer lächelt erstaunt und matt  
 In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen  
 Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.  
 Langsam tut er die großen,  
 Müdgewordenen Augen zu.

☒ 3

××××× a

a au

××××××××× b

××××× a

××××××××× b

××××××× C

o a a

××××××××× D

i a au

××××××××× C

o au a

××××××××× D

i a au

××××××× e

a Ro

××××××××× F

[a] Ru

××××××× e

a ro

××××××××  
 au u

F

1927年9月23日に書かれた（ヘッセ50歳）。

同年5月、二人目の妻ルート・ヴェンガーと離婚、6月には、『湯治客』（1925）『ニュルンベルク旅行記』（1927年4月）に次いで『荒野の狼』が出版されていた。生活においてのみならず、精神的にも、青少年期とは別の意味で、生涯で最も多難な時期であった。

9月14日、最初のヘッセ伝を著した友人、フーゴ・バルが死去し、16日に葬儀が行われている。ヘッセの詩「九月」は、バル追悼の詩と読んでよい。

秋の冷たい雨にぬれた「喪に服した庭」で「夏」は終わりを自覚する。しかし、アカシアの高い梢から一枝ごとに葉をつたって落ちる「金色の」滴には、重ねられて来た夏の日々への回想と、ある種の充足が感じられる。

それでも、「死んでいく庭の夢」のただ中で、驚きの目を見張りながら微笑を送る「夏」の姿には、秋の訪れを予期していなかった様子が読み取れる。

バラのもとにたたずみ、自分の内の、安息への憧れを自覚する「夏」には、中断されたひとつの時間から、それとは別様の時への転換が暗示されていると言えようか。

第一連は3文、第二連は2文、第三連は、定動詞を2つ持つ1文と続く1文の2文から成る。いずれの連も、第二行末にピリオドを置き、前半と後半が均等に二分される安定した形を取っている。

第一連奇数行は、冒頭にアウフタクトの弱拍を置き、その後、「強・弱」が2つ連なる2詩脚である。偶数行は3詩脚である。第二行では、冒頭のアウフタクトの後に、「強・弱・弱」が2つ、「強・弱」が1つ置かれている。第四行は、この第二行のアウフタクトを除去した形である。

第二連では、全詩行が4詩脚である。

第二連第一行第二強拍と、先行する弱拍を持たない第三強拍の間に生じる「休止」は、一滴ずつ葉をつたう雨滴を、そして次の第二行の第一強拍と第二強拍に連続して配された「強・弱・弱」のリズムは、梢を濡らしてしたたる雨の様を映していよう。近景と遠景の対比とも読める。

また、第三行と第四行で、ともに第二強拍に現れる、同じ「強・弱・弱」の単位には、リズムにおいては移り行く季節の「流動」を、同一強拍での繰り返しという点では、詩人の視点の定位からくる「安定」を感じ取ることができよう。

第三連では、奇数行は3詩脚、偶数行は4詩脚である。

第一行については、「強・弱・弱+強・弱+強・弱」という読みが可能である。しかし、筆者は「強・弱+強・弱・弱+強・弱」と読んでおきたい。このリズム形は、第三行、第四行にも再現される。殊に第四行は、このリズムの末尾に1強拍が付加された形と捉えてよいだろう。詩全篇を締めくくる強拍である。(後述の音相互の関連性から見ても、以上の見方は支持されると思う。)

第三連第四行の「強・弱+強・弱・弱+強・弱+強」というリズム形は第二連でも、第三行、第四行に連続して現れていた。改めて見直せば、第三連第一行と第三行のリズムは、ここから末尾の1強拍を除いた形と言える。第二連後半2行で確定されたリズムが、わずかな変更を加えられて第三連奇数行に隠され、第四行で再現されている。詩全篇の後半に見られる同一、もしくは酷似したリズム形の反復から生まれる「安定」は、秋の訪れに身を震わせた「夏」の諦念を映しているとも言えよう。このように見るならば、第三連第二行「、」で明示される中間休止の趣は一層深く感じられる。

全3連のいずれにも交差韻が配されている。

第一連は全4行が女性韻、第二連は全4行が男性韻でまとめられている。第三連では、奇数行には女性韻が、偶数行には男性韻が配されている。脚韻配置

から見れば、異なる性格の脚韻で作られた2つの先行する連を第三連が統合していると考えられる。( $[\frac{1}{2} > 3]$ )

この構造把握は、2詩脚+3詩脚の第一連、全4行4詩脚の第二連、そして3詩脚+4詩脚の第三連というリズム構造からも支持されるだろう。( $[\frac{1}{2} > 3]$  もしくは  $[(1 \cdot 2) \ 3]$ )

同時に、全4行中3行を弱拍で始め、第四行第一拍を強拍とした第一連と、ともに全4行行頭に強拍を置く第二、第三連を比べれば、第一連を「序」と見てもよいかもしいない。( $[1 \cdot (2 \cdot 3)]$ )

また、第一、第二連が前半(第一文)を叙景にあて、後半(第二文)で擬人化された「夏」を、“Sommer”という名詞を文の始めに立てて描いているのに対し、第三連では、前、後半いずれもが「夏」(“er”)の描出にあてられている点に着目すれば、 $[(1 \cdot 2) \cdot 3]$  という構成も考えられよう。

夏の終わりや秋の訪れに亡き友、バルへの追悼の思いを込めたと推察されるこの詩は、不思議な明るさを湛えている。この明るい印象をもたらしているのは、おそらく、[a]音の多用であろう。

全88音節中、[a]音を含む音節は20個、すなわち、およそ4分の1弱である。強拍に注目すれば、[a]を含む強拍は15個であり、全40強拍の3分の1以上を占めている。

この[a]音の多用は、殊に第二連で際立っている。第二連の全4行の第三、第四強拍、すなわち各行の8強拍すべてに、[a]音が使われている。第四強拍の脚韻が[a] [au] [a] [au]であることとともに、第二連各行の第一強拍が示す[o] [i] [o] [i]のパターンにも着目しておきたい。第二連での母音配置は、多分に意図的、計画的であると推察できよう。

第三連では、第一、第二、第三行の行頭第一強拍に[a]音が含まれている。そして、この3行の行末には、それぞれ“Rosen” “Ruh” “großen”と、いずれ

も[r]を子音とした長母音の[o][u]が配されている(図3の下線箇所)。

第二連の奇数行第一強拍と第四強拍は短母音の[o][a]パターンである。第三連奇数行ではこのパターンが逆転し、かつ、第三強拍の[o]が長母音となっている([a][ō])。この[o]音には弱拍が続くため、余韻を残す結果となる。

第二連各行後半で、脚韻と相まって印象づけられる[a]音の明るさは、第三連に移って第一～三行でそれぞれ[a]から[o]、[u]へ明るさの度合いを落とし、第四行行頭第一強拍の“Müd-”へと鎮まっていく。

このような[a]音から[o]もしくは[u]音へのうつろいが、夏から秋への移行に亡友バルの追悼の念を包んだこの詩の眼目であろう。

第三連第三、第四行の強拍は、[a][u][o] / [ü][o][au][u]と流れている。第四行第三強拍の[au]は第二連偶数行行末の男性韻[au]の、いわば明るみの名残りであり、この[au]が詩全篇の最終音である“zu”へ吸い込まれると同時に、詩は、「夏」の眼とともに(そして、朗読する読み手の口も同時に)閉じられるのである。第三行結尾部には、この詩が集約されていると言ってよい。

ヴェーデキンの報告によれば、この3篇のほかに、シュトラウスは10篇のヘッセの詩に作曲を試みている<sup>7)</sup>。結果的に、完成されたのは「4つの最後の歌」の3曲にとどまったが、アイヒェンドルフの詩による「夕映えにつつまれて」が最初に書かれ(出版譜では第四曲)、3曲のヘッセの詩による歌曲が続いたことを考えあわせれば、作曲時のシュトラウスが現行の「4つの最後の歌」(作曲者にとっては「4つの最新の歌」であったろう)をひとつのまとまりとして想定していたのが、疑問とせざるを得ない。美術評論家、沼辺信一の指摘するように、「ヘッセ歌曲集」という集成が生まれていた可能性もあるだろう<sup>8)</sup>。

しかし、少なくとも、シュトラウスが試作した詩を含め、ヘッセの10篇の詩

を眺めても、シュトラウスの選択に何らかの基準は認められまい。

1945年10月、ドイツからスイスへ入国した81歳のシュトラウスが最初に滞在したのはバーデンだった。1946年2月1日、友人の画家、エルンスト・モルゲンターラーへ宛てた手紙に、ヘッセはシュトラウスとの「ニアミス」について報告している。

僕のバーデン滞在中、シュトラウスはそこにいました。ですから僕は、彼と顔を合わせるのを慎重に避けていたのです。ハンサムなあの老紳士にはとても好感を抱いたのだけれど。マルクヴァルダー（筆者：ヘッセがバーデンの定宿としていたヴェレーナホーフの主人）たちと、ある夕べをひととき、過ごそうと約束しました。そのあとで、彼らが僕に言ったのです、「好都合です。その時、シュトラウスも同席します。シュトラウスはあなたに会うのを楽しみにしています」僕は約束を取り消して、シュトラウスと知り合いになりたくはないと言いました。もちろん、僕の言葉がそのまま、伝えられたわけではない。だけど、ともかくどうか、辞去させてもらえました<sup>9)</sup>。

ヘッセがシュトラウスを避けた第一の理由は、シュトラウスがナチスに示した好意的な態度だった。だが、ヘッセは自らの忌避の感情の底に、両者の生き方の異なりを見いだしている。

(...) ナチとの関わりを絶てなかったのは、おそらく彼の人生への執着の結果に過ぎないと思います。「生きる」とは彼にとって、成功、栄誉の授与、莫大な収入、宴席、記念コンサート等々です。それなしに彼は生きたくないでしょうし、生きられないのです。ですから、悪魔に抗う術を見い出せませんでした。彼を悪く言う権利は、私たちにはありません。でも、それでも、

距離を保つ権利は持っていると思います<sup>10)</sup>。

この違いは、ヘッセの側から見れば、二人の志向する音楽にも投影されていたのだろう。1952年3月19日、ヴェルナー・ベルミヒに宛てた手紙には、ヘッセの音楽的嗜好の根源が述べられている。

子供の頃、そしてそれからいくらか年を重ねるまで、バッハやヘンデルのオラトリオを別にすれば、私が耳にした音楽はほとんど、家庭の音楽でした。私の家にはよく歌声やピアノが響いていました。そしてピアノで私が大好きだったのは、ベートーヴェンとショパンでしたし、今も変わりません。ただ、私の精神が、私たちの持つ問題性への関心や感情の起伏を離れて、東洋へ向かっていくにつれ、バッハに次いでモーツァルトが、私の中で第一位を占めるようになりました<sup>11)</sup>。

同年初め、ある女性へ宛てた手紙には、「約半世紀にわたる余りに甘い、余りに感覚的な音楽」として、チャイコフスキー、ワーグナーとともにシュトラウスの名を記している<sup>12)</sup>。

シュトラウスに対するヘッセの姿勢は、その後も変わらなかったようである。1957年6月23日、ヘルベルト・シュルツェへ宛てた手紙。

私はリヒャルト・シュトラウスと一度も強い関係を持ちませんでした。彼のオペラは、ほとんど耳にしませんでした。一時期、中年の頃でしたか、「ドン・ファン」や「オイレンシュピーゲル」のような管弦楽作品を面白いと思いました。その後、シュトラウスは徐々に私の世界から消えていき、ヒトラー時代に持ち上げられて、彼の方でもヒトラー信奉者になってしまうと

全く嫌になり、そんなわけですから、ある日、スイスのあるホテルでもう随分と老齡の彼に会った時は本当に驚いたのです。ある人から私の詩集を贈られ、今、そのいくつかに曲を付けていると言ったのです。歌曲自体は、私には、シュトラウスの音楽全部と変わらないように思えます。洗練され、技巧的で、職人芸的な美しさにあふれていますが、中心を欠き、自己目的に過ぎません。私はラジオで三度、聞いただけです<sup>13)</sup>。

簡素な言葉を選びながら、韻律や音色のニュアンスに工夫を隠し込んだヘッセの詩から、シュトラウスは大規模な管弦楽編成を要する一大パノラマを作り上げたと言っただけでは言い過ぎだろう。原詩のイントネーションやアクセントについて、シュトラウスの扱いは、一聴して抱く印象以上に、精密かつ慎重であるように思える。

「4つの最後の歌」は、シュトラウスの急死から8ヶ月余りを経て、1950年5月22日、ロンドンのロイヤル・アルパート・ホールで、キルステン・フラグスタートのソプラノとヴィルヘルム・フルトヴェングラーが指揮するフィルハーモニア管弦楽団によって、世界初演された<sup>14)</sup>。ヘッセはそれから7年余りのうちに三度、ラジオでの放送を聞いたわけだ。

## 註

- 1) シュトラウスは、ヨーロッパ戦線の戦闘終了後5ヶ月を経た1945年10月、ドイツ南部のガルミッシュからスイスへ出国している。最初の滞在地は、チューリヒ郊外、リマト川河畔のバーデンだった。ヘッセの作品『湯治客』(1925)の舞台となり、ヘッセ自身、繰り返し訪れていた温泉保養地である。
- 2) Wehdeking, Volker: "Richard Strauss' letzte Liederkompositionen nach Hermann Hesses Gedichten". In: *Ponzi Mauro (Hg.): Hermann-Hesse-Jahrbuch Bd. 4, Tübingen, 2009*, S.101.
- 3) Ebd., S.102.
- 4) 本稿での3篇の詩のテキストは、"Hesse, Hermann: Sämtliche Gedichte in einem Band"

(Frankfurt a.M., 1992) によった。

- 5) 筆者が見たブーシー&ホークス社のスコア (51小節、練習記号 F) では、「春」のこの箇所 (第三連第二行) の“lockest”が“lockst”と、1音節省略されて記されている。更に、「春」第二連第二行と「眠りにつく時」の第二連第一行の“ß”が“ss”で記されている。こうした異同の出所は、筆者には不明である。
- 6) リズムを確定する上で第二連第四行と第三連第三行には考慮する必要がある。前者では、行頭の“Wie”に強拍が置かれる可能性が考えられるが、先行する三行が2詩脚である点を考慮し、ここではあえて弱拍として捉える。後者は、第二強拍の“all”に続く“meine”を2弱拍と読むことも可能だが、前半を2詩脚に収め後半に4詩脚を配した第一連とのリズムの対応を考え、4詩脚として読みたい。
- 7) Wehdeking, S.101. ただし、ヴェーデキングが論文中に標題を挙げているのは、“Nacht” (1901年)、“Über die Alpen”(01年4月)、“Feierabend”(05年4月)、“Weg in die Einsamkeit” (18年12月19日)、“Höhe des Sommers” (33年7月末)、“Besinnung” (33年11月20日)、“Leb wohl, Frau Welt” (44年4月23日) の7篇である。このうち、“Besinnung”は、混声合唱とオーケストラのための、六声のフーガを含む作品として企図されていた (S.97)。また、シュトラウスの孫、クリスティアン・シュトラウス博士の談話として、永眠したシュトラウスの仕事机の上には、「夕映えにつつまれて」の雲雀のモチーフが現れる (アムゼルとツバメの声として) “Nacht”が残され、遺体には、ワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」のスコアが、開いたまま載せられていたとヴェーデキングは伝えている (S.112)。
- 8) 沼辺信一氏のブログ「私たちは20世紀に生まれた」より「これは本当に歌曲集なのか？」  
<http://numabe.exblog.jp/5589256/>参照。
- 9) Michels, Volker (Hg.): H.H.: Musik, Frankfurt a.M., 1986, S.181f.
- 10) Ebd., S.182.この手紙は、更に続く。「この件についてはこれくらいでやめましょう。つまるところ、シュトラウスは常に勝者なのです。髪を引きむしるほどの苦しみも、耐えられないような良心のとがめも、彼は経験しないでしょから。彼は、ナチに迎合したのに戦勝国の側から速やかにスイスへの出国許可を出された、少数のドイツ人の一人です。ヒトラー政権下に苦汁をなめ、獄につながれた同年輩の人たちが、スイスへ保養のためにおいでなさいと、もう半年以上前から招待されていながら、戦勝国の許可を得られないのです。そんなことを考えると、悔しくてなりません」戦後、ヘッセは、ナチスによって強制収容所へ送られていた友人、ペーター・ズーアカンブのスイス来訪の許可を、幾度も申請していた。
- 11) Ebd., S.191.
- 12) Ebd., S.190.
- 13) Ebd., S.208.
- 14) 現在、シュトラウスの「4つの最後の歌」は、ブーシー&ホークス社の出版譜に印刷された順番に則って、1「春」、2「9月」、3「眠りにつく時」、4「夕映えにつつまれて」の

曲順で演奏（録音）されるのが普通である。しかし、フルトヴェングラーとフラグスタートによる世界初演の曲順は、1「眠りにつく時」、2「9月」、3「春」、4「夕映えにつつまれて」であった（以下、出版譜の配列順をもとに、「3/2/1/4」のように記す）。この初演コンサートの録音を収めたCD（正規盤と呼ぶべきだろう）、英 Testament SBT1410（2007）は、3/2/1/4の配列を採用している（この世界初演を巡る諸事情については、沼辺信一氏のブログ「私たちは20世紀に生まれた」の2007年5月の記述に詳しい。例えば、<http://numabe.exblog.jp/5623414/>や <http://numabe.exblog.jp/5623734/>を参照されたい）。しかし、印刷された出版物の強みだろうか、初演時の曲順が定着することはなかった。同じ初演の録音でも、2000年に発売されていた独 Gebhardt JGCD0019-1では、「意図的に」と言っても良いだろう）、通常の配列である。

1951年5月2日の、セナ・ユリナッチのソプラノ・ソロ、フリッツ・ブッシュ指揮ストックホルム・フィルによるスウェーデン初演コンサートの録音を収録した仏 EMI CDH7631992（1989）では、ケース背面の曲目一覧と解説書には3/2/1/4の曲順を記しながら、CDを再生すれば、出版譜の曲順で音楽が流れてくる。このCDに聴くストックホルムでのコンサートでは、曲が終わるごとに拍手が起きているが、おそらくはアセテート盤（解説書には「スウェーデン放送オリジナルテープ」と記されているものの）に起因すると推測できるスクラッチ・ノイズが一定して確認できるため、この拍手は、かつて海賊盤によく認められた人工的な編集ではあるまい。初演後1年を経ずして、出版譜の配列が採用されていたことになる（同じ録音を再収録した2004年の“Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Great recordings from the archives”スウェーデン RSP01001~1008では、曲間の拍手がカットされている。また、おそらくノイズを除去しようとしたためだろう、仏 EMI CDH7631992に比べ、音の鮮明度が劣る）。

同様の例は、1970年のエリーザベト・グリュンマーとリヒャルト・クラウス指揮ベルリン放送交響楽団の録音を1990年にCD化した伊 Melodram CDM16523にも見られる。解説書中の配列（3/2/1/4）と収録順が異なっているのである。

奇妙なのは、イヴリン・リアーとカール・ベーム指揮ウィーン・フィルによる1964年の録音を採録した加 VAI VAIA1159（1998）である。解説書記載の曲順と実際の再生音に食い違いはなく、出版譜の曲順である。だが、解説書中の歌詞対訳（独英）では、各曲のタイトルに“III Frühling”、“II September”、“I Beim Schlafengehen”、“IV Im Abendrot”と数字が付されている。CD収録の録音（ただし、曲間のインターバルは、詰められているようである）と歌詞の配列は出版譜どおりだが、対訳の曲順指定に倣えば、初演の曲順が見えてくるのである。

ベームは、リーザ・デラ・カーザをソリストに、ウィーン・フィルを指揮して、1953年6月、「4つの最後の歌」の初レコード録音を成し遂げている。この時、ベームとデラ・カーザが採用したのは、初演時の曲順だった。筆者の持つ英 DECCA 467118-2の解説には、ゲルト・ウエカーマンが「1950年5月22日のロンドンでの初演では、キルステン・フラグ

スタートがこの歌曲を、シュトラウスがベターであるとした曲順で (“in einer von Strauss bevorzugten Reihenfolge”) 歌い、リーサ・デラ・カーザはそれを踏襲したのである」と書いている。沼辺氏が述べられているように、ベームとデラ・カーザは、後年、初演時の第二曲と第三曲を入れ替え (3/1/2/4)、舞台にかけている (沼辺氏のブログ、例えば、<http://numabe.exblog.jp/5633913/>、[/5639427/](http://numabe.exblog.jp/5639427/)、[/5661391/](http://numabe.exblog.jp/5661391/)、[/5664003/](http://numabe.exblog.jp/5664003/)を参照されたい)。ベームには何らかの確信があったのだろうか？

「春」を第1曲に置けば、呼びかけられる“du”は、第4曲「夕映えにつつまれて」では、詩の主体である「私」とともに“wir”となって、夕空に上る雲雀の声を聞くことになる。第1曲と第4曲は、歌曲集の枠を成す。少なくとも「夕映えにつつまれて」一曲に、おそらく、妻への感謝を込めた作曲家の心情には、この配列が見合っていたようにも思える。

「眠りにつく時」を冒頭に据えれば、第二曲以降は、「魔法の世界」を飛翔する「魂」の軌跡を伝えてくる。人生の春と秋の回想を経て、「魂」は、雲雀とともに夕映えの中に消えていくという、開かれた構図を想定できる。

作品から受ける感銘は、後者の方が深いと筆者は感じるが、どうだろうか？

リヒャルト・シュトラウス作曲「4つの最後の歌」歌詞の筆者による試訳を掲げる。

## 春 ヘルマン・ヘッセ

うす暗い墓所のかげで  
久しく夢みてきた、  
君の樹々、あおい風、  
君のかおり、鳥の歌。

いっぱい光をあび  
きららかな かざりをまとい  
眼のまえに今 のびやかに横たわる  
君は 奇蹟のようだ。

そう、ぼくだよ  
いざなう君の優しいしぐさ  
君が いま ある 幸せに  
ぼくのすべてが あふれ ふるえる。

眠りにつく時 ヘルマン・ヘッセ

さあ、昼の疲れは 忘れよう、  
心の底の切なる願いを  
星またたく この夜が やさしくうけとめてくれようか  
疲れた子供を 抱きとるように。

もう、両の掌は 何も為すな、  
額は すべての 煩いを捨てよ、  
わが身は 今 すべて  
まどろみに沈もうとしているのだから。

そして ひとり 魂は  
思うままに はばたこうというのだ、  
夜の魔法の世界に  
深く 幾千倍もゆたかに 生きようと。

九月 ヘルマン・ヘッセ

庭が喪をまとう、  
雨がつめたく花をたたく。  
おわりを悟った夏は  
静かに 身をふるわせる。

アカシアの高みから ひとつひとつと葉を打って  
落ちてくる金色のしずく。  
あせていく庭の夢の中に  
不意をつかれた微笑を 夏が力なく送っている。

なおしばらく薔薇のあたりに足を留めて、  
いまは安らぎをもとめる自分を知った。  
ゆっくりと 夏は 大きな  
疲れに重たい眼をとざす。

夕映えにつつまれて ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ

つらいことも喜びも 手をたずさえて  
僕たちは共にしてきた、  
旅の足を止め ふたり休らい  
静かな土地を見はるかす。

谷はかなたへくんだり、  
大気にはもう 夜の気配、  
ただ二羽のひばりだけが  
夢のなごりにひたりながら 香わしい空をのぼっていく。

おいでこちらへ、囁きを聞いてみようよ、  
ほどなく眠りのときだ、  
人気ないここで  
道に迷うことのないように。

満ちたりた静けさ、安らかさ！  
こんな夕映えにつつまれて  
僕らの旅の疲れの 何とおもいこと...  
あるいはこれが 死なのだろうか？

\* 本稿の作成にあたり、奈良交響楽団のチェリスト、鳥居範一氏、ハンブルクの音楽学者、  
ヴォルフガング・ゲオルギー氏より助力を得ることができた。また、沼辺信一氏のブログ  
より、多くの示唆を与えられた。ここに、謝辞を記したい。

