

William Wordsworth(1770-1850)の詩と音楽

—Wordsworth の詩をテキストに用いた 20 世紀の音楽作品からの考察—

桐ヶ窪 牧子

日本大学大学院総合社会情報研究科(前期)修了生

Poems of William Wordsworth(1770-1850) and Music

—Study from 20th Century Vocal Works Using Poems of William Wordsworth as Texts —

KIRIGAKUBO Makiko

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

William Wordsworth (1770-1850) is one of the representative Romantic poets in Britain. However, his poems were not often used as texts of songs at his times. And not only poems of Wordsworth, but also British Romantic poems were not popular as texts of vocal works in 19th century. In addition, those works are hardly found in the program of concert music even today. This phenomenon contrasted sharply with the close relationship between German-Austrian Romantic poems and music. Therefore, the purpose of this study is to examine the reason why British Romantic poems, especially written by leading Romantic poet William Wordsworth, were seldom used as texts of songs during 19th century in Britain. The method of study is as follows; (1) Research on domestic circumstances 19th century music in Britain. (2) Examination into poetic elements, character, and auditory lexicon of Wordsworth's poems. (3) Analysis of vocal works composed in 20th century, using Wordsworth's poems as texts.

1. はじめに

19 世紀前半のイギリスでは、他のヨーロッパ諸国に先んじて、ロマン主義文学とりわけ詩の分野で目覚ましい業績が見られた。その先駆者のひとり、ウィリアム・ワーズワス (1770-1850) は、サミュエル・テイラー・コールリッジ (1772-1834) と共著の『リリカル・バラッズ』*Lyrical Ballads* (1798) を皮切りに、19 世紀初頭に多くの作品を世に送り出している。しかし、ハインリヒ・ハイネ (1797-1856) の詩に付曲したシューベルト (1797-1828) のリートに見られるような、詩と音楽の密接な関係が構築されたドイツ・オーストリアのロマン主義運動に比べて、イギリスでは自国の作曲家によるロマン主義文学をテキストとして使用した音楽作品は少なく、そのような作品が現代の演奏会のプログラムにのることも稀である。

本研究はその理由を、(1) 当時のイギリスの音楽

事情、(2) イギリス・ロマン主義文学の先駆者であるウィリアム・ワーズワスの作品の特質、(3) 20 世紀にイギリスの作曲家ベンジャミン・ブリテン (1913-76)、ジェラルド・ラファエル・フィンジ (1918-56) により作曲されたウィリアム・ワーズワス¹の詩をテキストとして使用した音楽作品を手がかりとして考察するものである²。

2. ワーズワスの時代のイギリスの音楽事情

2.1 現代におけるイギリス・ロマン主義音楽に対する評価

¹ 以後「ワーズワス」と略記。

² 本論文は筆者の日本大学通信教育部学位論文、日本大学総合社会情報科前期課程修了論文に基づき執筆したものである。

音楽史上、ロマン主義の開始は 1830 年ころからとされ、1799 年、イギリスでの『リリカル・バラッド』*Lyrical Ballads* 出版から 30 年ほどの隔たりがある。ベネット・ゾンはその著書 *Music and Performance Culture in nineteenth-Century Britain* で、19 世紀イギリスが長い間 “Land without Music” と呼ばれていたこと、第 2 次世界大戦後、イギリス 19 世紀の音楽を再評価する動きが強まり、現在も研究が継続されていることを記している (Zon 2012, p.1)³。その一方、音楽史の分野で代表的な文献として挙げられるドナルド・ジェイ・グラウト著『西洋音楽史』(旧版)⁴では、ロマン主義のイギリス人作曲家に関する詳細な記述は、19 世紀後半以降の民族主義の文脈の中で取り扱われるエドワード・エルガー (1857-1934) まで見られない。グラウト (1960) はエルガーについて「ここ 200 年以上のあいだに、広く国際的に認められた最初のイギリスの音楽家」(服部・戸口訳 1971, p.803) と述べており、事実上ヘンリ・パーセル (1659?-95) 以後、イギリスにはすぐれた作曲家が 200 年以上いなかったと評価しているのである⁵。2001 年に出版された改訂版、ドナルド・ジェイ・グラウト／クロード・V・パリスカ『新 西洋音楽史』の第 5 版⁶でも、そ

の扱いは同様である。イギリス・ロマン主義についての記述としては、どちらも 19 世紀ドイツの代表的な声楽曲の形式「リート」の項に、サミュエル・テイラー・コールリッジのバラッド ballad⁷ 『老水夫の歌』*The Rime of the Ancient Mariner* の影響を指摘している(グラウト／パリスカ 1996 pp. 850-1)のみで、やはりイギリス・ロマン主義に対する関心はあまり高くないと言えるであろう。

2.2 ワーズワスの時代のロンドンの音楽事情

広く読まれている音楽史の文献として、1986 年に出版された R. M. ロンイヤー著『ロマン派の音楽』には、「19 世紀の間、多くの外国の音楽家や作曲家を惹きつけたイギリスの繁栄は、自国のまじめな芸術音楽の発展を妨げることとなった」(Longyear 1986, p.331)という記述がある⁸。この文献では当時のイギリスの作曲家として W. S. ベネット (1816-1875) らの名前を挙げ、当時イギリスで生み出された自国の音楽は、讃美歌、祝祭の合唱作品が主な分野であったと続けている。

その背景には、グラウト／パリスカ(1996)によれば、一時代前の 18 世紀、音楽史上のバロック時代における、ドイツ出身の音楽家ゲオルグ・フリードリヒ・ヘンデル (1685-1759) がイギリス音楽に遺した影響がある。彼は王の保護を受けてロンドンに定住した。当時ロンドンではオペラの上演のために王立音楽アカデミが組織され、外国人の音楽家を雇用していた(戸口・津上・寺西訳 1998, p.576)。ヘンデル

されている。引用ではグラウト／パリスカ(1996)または(戸口・津上・寺西訳 1998)等と記す。ページ数については上・中・下の通算ページ数を示す。)

⁷ ここでは詩としてのドイツの「バラード」Ballade がイングランドとスコットランドの民衆的な「バラッド」ballad を真似たものと記述されている。歌曲の例としては、シューベルトのリート『魔王』*Der Erlkönig* などが「バラッド」に分類される。

⁸ Longyear, R.M. 松井・松前・佐藤・藤江訳(1986) *Nineteenth-century Romanticism in Music* 『ロマン派の音楽』東海大学出版会

³ Zon, B. (2012) *Music and Performance Culture in nineteenth-Century Britain*, London: Ashgate.

⁴ Grout, D.J. (1960) *A History of Western Music*, New York: Norton. 服部幸三・戸口幸策 共訳 (1971) 『西洋音楽史』上・下 音楽の友社 (旧版。以後引用では (グラウト 1960) , または (服部・戸口訳 1971) と記す。) ここで旧版を参考文献として使用したのは、イギリス音楽に対する歴史的評価を確認するためである。

⁵ グラウトは「パーセルのあと、18 世紀初頭の人たちの圧倒的なイタリア・オペラ好きに対抗して民族の伝統を守るすぐれた作曲家は現れなかった」(グラウト 1960 p.417) と述べている。

⁶ Grout, D.J. and Palisca, C.V. (1996), *A History of Western Music*, New York: Norton. 戸口幸策・津上英輔・寺西基之 共訳『新 西洋音楽史』上・中・下(1998~2001) 音楽の友社 (第五版。日本語では新版だが、原著は第五版で、現在第七版まで出版

のオペラも成功をおさめ、引き続きオラトリオ『救世主』*Messiah* などの作品が生み出された。オラトリオはオペラより小規模な作品であり、ヘンデルのオラトリオの歌詞は英語だったため、当時盛んに上演されていたイタリア語のオペラよりも、ロンドンの主たる聴衆である中産階級にとってわかりやすく、内容も、従来の神話や古代の物語ではなく、彼らが良く知っている聖書に題材をとっていた⁹。そしてヘンデルの没後も、ロンドンで音楽は広く娯楽として浸透し、1775年にはロンドンで一般向けの新しい連続演奏、バッハーアーベル Bach-Abel 演奏会が始まり、楽譜の出版も増加し、愛好家も増えた¹⁰。

このバロック音楽から古典主義への過渡期に、イギリスでは交響曲作曲家ボイス Boyce (1710-1779) が活躍していた。またバラド・オペラ ballad opera の人気が高まり、『乞食オペラ』が成功を収めていた。これはイギリス民衆の歌バラドと有名なオペラのアリアをもじったもので、当時ロンドンで流行していたイタリア・オペラを風刺しており、サミュエル・ジョンソン博士(1709-84) が「異国趣味で非条理な娯楽」¹¹と呼んだ外国のオペラに対するイギリスでの一般の反発の現れとされている。

バロック音楽に続く「古典主義」(1750-1830 頃、狭義のクラシック音楽を指す)の時代には、啓蒙主義、コスモポリタンの意識の作用から、ヨーロッパ芸術は国境を越えて互いに影響し合うようになっていた。

古典主義音楽の集大成を成し遂げたドイツのルートヴィッヒ・ファン・ベートーヴェン Beethoven, L.V. (1770-1827) とイギリス・ロマン主義の先駆者ウィリアム・ワーズワス (1770-1850) は同年に生まれたが、先述の通り、イギリス文学は音楽より一足先にロマン主義の時代を迎えている。当時イギリスの首都ロンドンでは、ヨーロッパ各地の音楽がさかんに上演

され、とりわけイタリア・オペラに人気があった¹²。コーヒー・ハウスやダイニング・クラブ dining club で演奏会を楽しむアマチュア音楽家も多かった。そしてチャールズ・バーニ (1726-1814) により初めて音楽史が出版されたのは他ならぬイギリスであり、楽譜の出版も盛んに行われた¹³。

ロンドンでこれほどオペラ等の声楽作品が盛んに上演されていたのに、当時のイギリス・ロマン主義文学の詩をテキストとしたイギリス自国の音楽家による声楽作品は、少なくとも現代の演奏会レパートリーにはほとんど見られない¹⁴。その頃ヨーロッパ各地からロンドンを訪れた音楽家たちも、自らの歌曲のテキストとしてイギリス・ロマン主義の文学作品を用いることはほとんどなかった¹⁵。

¹² 註 5 参照。

¹³ バーニ Burney, C. (1726-1814) の『音楽通史』

General History of Music (1776) には、「音楽は、罪のない贅沢であって、私たちの生活にとっては確かに不必要なものであるが、聴覚を大変発達させ、満足させてくれる」との定義がある (グラウト 1960 p.573)。

¹⁴ 19 世紀当時のイギリス国内の音楽に関する資料は限られており、少なくとも出版された作品に関して、自国の芸術歌曲の記録は希少である。現代のイギリス国内の演奏会曲目も、圧倒的にドイツ・オーストリアの作品ないしヘンデルの作品が多い。

www.classical-music.com/festival-performance-guide, BBC

¹⁵ ハイドン Haydn, F.J. (1732-1809) は、晩年、ロンドンを訪れ、6 曲の交響曲を作曲、指揮している。彼はロンドンでヘンデルの音楽に触れ、オラトリオ『天地創造』を作曲しているが、その歌詞は聖書の創世記とジョン・ミルトン Milton, J. (1608-74) の『失樂園 *Paradise Lost*』によるものである (グラウト 1960 p.622)。またヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Mozart, W.A. (1765-97) は演奏旅行の途上、ロンドンで活躍していたヨハン・セバスティアン・バッハ Bach, J.S. の息子の一人ヨハン・クリスティアン・バッハ Bach, J.C. (1735-82) と会っている。ドイツ・ロマン主義の作曲家、フ

⁹ それまでに築きあげられていたイギリスの合唱の伝統は、ヘンデルのオラトリオにおける合唱の使用を可能にした (戸口・津上・寺西訳 1998, p.584)。

¹⁰ この時代のイギリス・オペラの作曲家としては、アーネ Arne, T. (1710-78) も知られている。

¹¹ グラウト／パリスカ (1996)。訳文のまま引用 (戸口・津上・寺西訳 1998, p.622)。

その理由として、当時のロンドンの音楽事情から推測されることは、ワーズワスをはじめとするイギリス・ロマン主義の文学者が創作の範としたイギリス固有の伝統的な民俗音楽は、ロンドンの劇場やコンサートホールで上演されていた名人芸の技巧を示すイタリア・オペラや器楽作品といった音楽ジャンルと相いれなかった点が挙げられる。イギリスの伝統音楽の担い手は「petty ballad writers (とるに足りない民謡作家)」(Zon 2012 p.107)として、ロンドンの音楽会からは締め出されていた。さらに、当時盛んに創作されていた合唱音楽、讃美歌についても、専門の担い手があり、すでに当時職業的分化が明確だったイギリス社会では、劇場音楽と民族音楽との融合は起こりにくかったのではないかと考えられる。

3. ワーズワスの詩作品の特質

3.1 イギリス詩の伝統に見られる音楽的語彙の使用と音楽作品

イギリス・ロマン主義の先駆者として、ワーズワスは自らの文学と音楽の関係をどのようにとらえていたのか。自分の詩が付曲される、つまり歌曲のテキストとなることを想定していたのかを窺い知ることができるような、ワーズワス自身がその音楽観を直接的に述べた詩、散文は現存していない。そこで、本研究では、ワーズワスの詩に用いられている音楽に関する語彙、実際の音楽体験を調べ、考察を行った。

ワーズワスの時代以前、英詩の伝統はイタリアのソネットに由来している。16世紀にはペトラルカ風ソネットがイギリスにもたらされた。イタリアのソネットの影響を受けた英詩には、夜鶯の啼き声を‘song’と表現した例がある¹⁶。ウィリアム・シェイクスピア(1564-1616)の時代には、すでにペトラルカ風ソネットは時代遅れとなっていたが、シェイク

スピアのソネットにおいても、8番 *Music to Hear*, 128番 *How oft, When Thou, My Music* に見られるような、音楽を擬人化した比喩が用いられた¹⁷。シェイクスピアのソネットをテキストとして使用した歌曲も、現在演奏されることはあまりないが、ソネット128番に用いられた鍵盤楽器の比喩は、当時イギリスで盛んに演奏された鍵盤楽器ヴァージナルであるとされ、文学上の比喩と当時実際に演奏された音楽との相関を明確に示している¹⁸。

17世紀に生み出されたイギリスの声楽作品のうち現存するものとして、ジョン・ドライデン(1631-1700)の *Music for a While* 『つかの間の音楽』と題する詩に、同時代の作曲家ヘンリ・パーセル(1659-95)が付曲した小品がある¹⁹。ドライデンの原詩は、八行詩、強弱4歩格を基調とした2行ずつの脚韻を踏み、ほぼ一音節の短い単語から構成されている。パーセルは、母音を引き伸ばし、歌手の技巧を示す装飾的な音型を挿入したり、反復技法を用いて、ドライデンの詩を17世紀のイタリア歌曲でよく用いられたダ・カーポ・アリアのABA形式に適合させ、38小節の歌曲にまとめあげている(譜例1)。またシェイクスピアの劇『あらし』*Tempest*の付随音楽としてアーンにより作曲された『蜜蜂が蜜吸う野を歩けば』*Where the Bee Sucks*と題する短詩は、43小節の歌曲²⁰で、ドライデンの詩の扱いと同じように、母音の引き伸ばし、反復等の作曲技法が用いられている(譜例2)。

これらの例から、歌曲のテキストとなる原詩には、音楽形式に適合できるリズムと柔軟性、つまり作曲家が自らの意図に合わせて変更することができる余地が必要であったことがわかる。先に挙げた18世紀

¹⁷ シェイクスピアのソネットのテキストは、Eds. Gibson, R. (1997) *Shakespeare The Sonnets*, Edinburgh: Cambridge による。

¹⁸ Gibson 1997 p.151 Notes より。

¹⁹ *Oedipus, King of Thebes* Z.583 より。使用楽譜は *English Songs of the 17th and 18th Centuries*, Peters : London (2014) による。

²⁰ 使用楽譜は *English Songs of the 17th and 18th Centuries*, Peters : London (2014) による。

ェリックス・メンデルスゾーン Mendelssohn, F (1809-47) も演奏旅行でロンドンを訪れたが、イギリス詩やイギリスの旋律を用いた声楽作品は作曲していない。

¹⁶ 岩崎宗治 編訳 (2013) 『英国ルネサンス恋愛ソネット集』岩波書店 p.33

前半のヘンデルの英語によるオラトリオのテキストも、聖書に基づいているという特性もあるが、概してわかりやすい、短い単語によって構成されている。当時の中英語 (Mid.E.) から近代英語 (Mod.E.) の推移、また階級や地域によって当時の話し言葉がやや異なっていたことを考えると、歌われる際に聴き取りやすい単純さも、詩が歌曲のテキストとなるひとつの条件であったと考えられる²¹。

3.2 イギリス・ロマン主義文学の詩における音楽的語彙の使用

18 世紀末から 19 世紀前半にかけてのイギリス・ロマン主義の文学、とりわけ詩において、音楽そのものを題材にした作品、音楽に関する比喻、音楽に関する語彙の使用は少なくない。

例としてはサミュエル・テイラー・コールリッジ (1772-1834) の *The Eolian Harp* 『アイオロスの豎琴』²²や、ジョン・キーツ (1795-1821) による *Read me a lesson, Muse, and speak it loud* 『訓へ給え、詩神よ』²³などがあげられる。パーシー・ビッシュ・シェリー (1792-1822) の作品でも、*Ode to the West Wind* 『西風へのオード』には ‘lyre’ 「豎琴」のイメージが多用され、*To a Sky-Lark* 『ひばりに』にも ‘song’, ‘melody’ など音楽に関する語彙が豊富に用いられている²⁴。これらの音楽的語彙の用例は、3.1 で触れたイギリス詩の歴史とともに発展してきたものである。

しかし、先に述べたとおり、このようなイギリス・ロマン主義の詩をテキストとして用いた声楽作品は、今日ほとんど現存せず、演奏会等で取り上げられる機会もない。コールリッジはドイツ・ロマン主義文学の代表者であるシュレーゲル兄弟とも面識があり、たびたびヨーロッパに滞在していたため、彼の詩が

ヨーロッパ諸国の作曲家により音楽的素材となる可能性も想定できたのだが、実際にはコールリッジやワーズワスの詩をテキストとして使用した作品は、ロマン主義時代の音楽としてはほとんど生み出されなかった。

イギリス・ロマン主義の文学作品とヨーロッパのロマン主義音楽の結びつきの数少ない例として、ジョージ・ゴードン・バイロン (1788-1824) の戯曲『マンフレッド』*Manfred* が翻訳され、劇音楽の題材として用いられている²⁵。

3.3 ワーズワスの創作態度

ここでは、ワーズワスと音楽の関連を述べる前に、その作品の背景となる、略歴と創作態度について概観する²⁶。ウィリアム・ワーズワスは 1770 年、イギリス湖水地方²⁷に生まれ、幼くして両親を失った。孤独な子ども時代、自然との交流は、後の詩作に大きな影響を及ぼしている。ホークスヘッドのグラマラー・スクールで詩を書き始め、1787 年には雑誌に初めて彼の詩が掲載された。同年、ケンブリッジに進学、在学中にイギリス国内とヨーロッパを旅行している。卒業後の 1791 年からフランスに滞在、アネット・ヴァロンと結婚し、翌年長女が誕生したが、1793 年、イギリスとフランスの国際情勢の悪化により、二人を置いてイギリスに帰国した²⁸。失意のうちに詩を再び書き始めたワーズワスは、1795 年コールリッジに出会い、文学上の交流が始まった。1797 年に

²⁵ 1817 年に劇作品として発表。ローベルト・シューマン (1810-54)、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー (1840-93) らがそれぞれ劇音楽の素材として用いた。

²⁶ ワーズワスの生い立ちについては、澤村寅二郎 訳編 (1929) 『ワーズワス詩選』 研究社 pp.iii - xv, Eds. Gill, S. (1984) *William Wordsworth The Major Works*, New York:Oxford, pp.xiii - xxvi を参考とした。

²⁷ 湖水地方のカンバーランド、コッカマス地方で生まれた。

²⁸ 1802 年、ワーズワスは再びフランスに渡り、アネットと娘に会っている。その後イギリスに戻りメアリと結婚した。これらの事実は彼の死後に明らかにされた。ワーズワス初期の作品には孤独な母と子のテーマが繰り返し用いられている。

²¹ ドライデンのオードにはヘンデルも作曲している (*Alexander's Feast*, 1736)。

²² 訳は 上島健吉 訳編 (2002) 『対訳 コールリッジ詩集』 岩波書店 による。

²³ 訳は 阪田勝三 (1796) 『ジョン・キーツ論考』 南雲堂 による。

²⁴ 訳は アルヴィ宮本なほ子 訳編 (2013) 『対訳シェリー詩集』 岩波書店 による。

は湖水地方に妹ドロシーと移住し、1798年、コールリッジとの共著『リリカル・バラッズ』が完成した。1802年には『リリカル・バラッズ』第二版を出版、ワーズワスの文学論を述べた序文がつけられている。

1802年には幼なじみのメアリ・ハッチンソンと結婚、これ以後は、オード、長編詩の創作が多い。1810年以降、イギリス・ロマン主義文学の第二世代と呼ばれるキーツ、シェリー、バイロンらが台頭し、文壇はワーズワスら第一世代の作品を批判するようになったが、かえって一般の読者からの支持は高まりを見せる。1813年、ワーズワスは切手証紙の販売人に任命され、経済的安定を得て、作品の改訂を行うかたわら、政治運動、宗教運動にも関わった。1843年はロバート・サウジー(1774-1843)の後をついで桂冠詩人に任命され、1850年に死去した。

ワーズワスの詩は湖水地方の自然との交流を主題としたものが多いが、その創作態度の特色として、彼は現実生活の中で見たもの(詩の対象)を写実的に表現するのではなく、一度自分の中に取り込み、彼が重要だと考えた出来事の起こった時、すなわち‘spots of time’(The Prelude 『序曲』XI, l. 258)²⁹において、それがどのような意味を持つのか、時間をかけて考え、彼の内的世界で意味づけがなされた時点で詩に表現することが多かった。例えば、『水仙』の名で知られる *I wandered lonely as a Cloud* では、1802年、ワーズワスが妹ドロシーとアルスウォーターを散策した際の体験が素材となっている。実際に二人で見た水仙は、激しい風の中で揺れていたことがドロシーの日記に記されているが³⁰、完成した詩では水仙はそよ風の中で楽しげに踊っている³¹。彼は2年をかけてこの詩を完成しているが、後半に「憂鬱な気分です部屋の椅子に横たわっていると、(その記憶

が)、内的な目 (inward eye) にひらめき (flash)』³²というくだりがあり、まさにこれが彼の創作態度を象徴する描写であり、水仙の姿が、自然との交流における、重要な時点(‘spots of time’)の記憶として意味づけされている。やがてそのような体験の集積が、彼の創作の原風景として、一つの内的世界を形成していく。その具体的な現れは、次項で扱う *The Prelude* 『序曲』の冒頭に示される自然描写にも見ることができる。

3.4 Wordsworth の作品における聴覚的要素

前項で概観したワーズワスの作品に見られる内的世界において、視覚、聴覚、触覚等に関する感覚的語彙³³の使用は、他の同時代の詩人とは異なる独自の意味を担うことが多い。これまでの研究は主に視覚的な部分が注目されてきたが、それらの語彙の使用は、*Lyrical Ballads* に見られる創作の初期段階から、ワーズワス自身の詩作を通じた内面的体験を経て、*The Prelude* 『序曲』(1805年)³⁴に至るまで、次第に固定された意味を持つようになる。

例えば *The Prelude* (1805年版) 冒頭の描写では、視覚的語彙の例として ‘green fields’(緑の野原 l.2), ‘clouds’(雲 l.2), 触覚的語彙として ‘breeze’(そよ風 l.1) など、前項の *I wandered lonely as a Cloud* とも共通する、ワーズワスの初期の詩に繰り返し扱われたモチーフが登場する。また聴覚的語彙の例として ‘song’(歌 l.56), ‘voice’(声 l.64), ‘music’(音楽 l.54), ‘sound’(響き l.65), ‘harmony’(ハーモニー l.106) 等が挙げられる。これ以前の初期の作品群に見られる聴覚的語彙の使用頻度、種類はさらに豊富である

²⁹ 「時点」「時の場」などと訳される。

³⁰ Eds. Knight, (1904) *W. Journals of Dorothy Wordsworth*, New York; Macmillan and Co., p.106

³¹ 原詩 ‘Ten thousand dancing in the breeze.’ (l.6)
この詩は1807年に出版、その後1815年に一部表現が改訂されている。テキストは Eds. Gill, S.(1984) *William Wordsworth The Major Works*, New York: Oxford. を使用(1807年版を掲載)。

³² 原詩 ‘For oft when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood, / They flash upon that inward eye / ...’ (ll.13-6 引用 同上)。

³³ 五感の中で、嗅覚、味覚に関する語彙はワーズワスの作品中、あまり扱われることがない。

³⁴ *The Prelude* の原型は、二巻にまとめられた1798年版である。1805年に、13巻にまとめられ、1850年まで断続的に改訂が続けられた。本研究では、主に1805年版に基づいて述べる。

³⁵。特に ‘music’, ‘harmony’ のメタファーについては、ジョナサン・ワーズワス、大友義勝らの先行研究において詳細な考察が行われている³⁶。

ジョナサン・ワーズワスは *The Music of Humanity* (1969) において *Tintern Abbey* の「存在の普遍的な調和」(general harmony of existence), 「人間性の音楽」(The Music of humanity) というメタファーについて、(ウィリアム) ワーズワスが初期の作品群を創作していく過程で、自身の対人関係の断絶から周囲との関係性を回復していくプロセスと平行して発展した思想であることを述べている³⁷。また大友義勝はその著書『ロマン派文学試論』(2002)で、*The Prelude* Book I の、人間の成長を music「音楽」に例えた箇所、1798-99 年版 ‘a strain of music’ (l.68)と 1805 年版 ‘harmony of music’ (l.352)との比較を通して、その思想がより明確になっていることを指摘している³⁸。

これらの先行研究は、ワーズワスの作品中、聴覚的語彙が、‘invisible’「見えないもの」の比喻として用いられていることも示唆している。本研究では、イギリス詩において伝統的に用いられてきた聴覚的語彙 ‘song’ や ‘music’ が、ワーズワスの作品において、さらに深い意味づけをあたえられていることに注目したい。

3.5 ワーズワスの作品における ‘music’ の意味するもの

ワーズワス自身の作品から、実生活において音楽との接点が窺われることは少ないが、*The Prelude* Book VII にはサドラーズ・ウェルズ劇場の無言劇、都会の教会の描写などが見られる。1815 年には新築されたコンサート・ホールのために ‘*The Power of Music*’『音楽の力』を創作しているので、このよう

な場所で演奏された音楽をも耳にしていたと考えられる。また、当時の教育事情から、ワーズワスはグラマー・スクールで音楽の素養を身につけ、ケンブリッジでの学生時代、その後ロンドンでの生活で音楽に触れたことが推測される。女性のたしなみとして器楽演奏も広く行われていたため、ワーズワスの周囲に妹ドロシーや妻メアリによる音楽的な家庭環境があった可能性も考えられるが、ワーズワス自身のそのような音楽体験について、明確に述べられている著作は見られない。

ワーズワスの作品中、前項に挙げたメタファーとしての ‘music’ の用法のほかに、イギリス詩の伝統における、詩そのものを表わす ‘music’ や ‘song’ という比喻が見られる。この用法は、すでにシェイクスピアのソネットに見られる³⁹。またワーズワスが ‘music’ と詩のプロソディーを同一視し、創作の過程で自作の詩を繰り返し朗読していたことについては、シェイマス・ヒーニー Seamus Heaney がイエイツ Yeats, W. B. との比較において指摘している⁴⁰。これらのことから、Wordsworth の作品中、‘music’ とは、自身の詩そのものを表し、その内的世界において、人間の精神と密接に結び付いたイメージとして意味づけられていたと言える。

4. ワーズワスの詩を使用した音楽作品—20 世紀イギリスの作曲家による—

4.1 フィンジ (1918-56) 作曲 *Intimations of Immortality* Op.29『不滅のオード』

ワーズワスの内的世界において、‘music’ という聴覚的語彙は重要な意味を持っていたが、19 世紀ロマン主義音楽の主要と見なされている声楽作品において、ワーズワスの詩はテキストとして用いられてはいない。現在出版されている主な音楽作品の中で、

³⁵ 一例として、*To the Cuckoo* 『かっこう』には鳥の鳴き声を形容する ‘song’, *Micheal* 『マイケル』には風の音を描写する ‘tone’ などの比喻が用いられている。

³⁶ Wordsworth, J.(1969)*The Music of Humanity*, New York: J.&J.Harper.(pp.243-273), 大友義勝(2002)『ロマン派文学試論』英宝社 (pp.299-303)

³⁷ Wordsworth, J.(1969) pp.257-8 下線筆者による。

³⁸ 大友義勝(2002) pp.299-303

³⁹ ソネット 102 番には ‘my song’ という比喻が見られる。

⁴⁰ Seamus Heaney (1939-2013) アイルランド出身の詩人。引用は講義記録より。Heaney, S. (1978) *The Makings of a Music : Reflections on the Poetry of Wordsworth and Yeats*, Kenneth Alott Lecture, Liverpool :University of Liverpool.

ワーズワスの詩をテキストとして用いたものは、20世紀イギリスの作曲家、ジェラルド・ラファエル・フィンジ (1918-56) の『不滅のオード』*Intimations of Immortality Op.29*⁴¹とベンジャミン・ブリテン (1913-1976)の『ノクターン』*The Nocturne Op.60*である⁴²。

フィンジがテキストとして使用した *Intimations of Immortality* は、ワーズワスのオード⁴³の代表作とされている。1802-4年に創作され、1807年に *Ode : There was a time* として出版、その後 1815 年 *Intimations of Immortality From Recollections of Early Childhood* と題が改められた⁴⁴。詩は 11 連から成り、フィンジは作曲に際して第七、八連を省略している。内容は、詩人の子ども時代の回想と、その喜びの喪失、直観的、原始的な状態の幼年時代の讃美である。この詩の主題は、エピグラフとして付けられた *My Heart Leaps Up* (日本では『虹』として知られる)と共通し、使用されている語彙は、同時期に創作された *The Prelude* 『序曲』Book I の冒頭と共通するものが多く、本稿 3.4 で触れた聴覚的語彙も多用されている。ワーズワスの内的世界の原風景とも言える。

フィンジはそのタイトルに付記された通り (*Ode for Tenor Solo, Mixed Chorus and Orchestra*), 男声テノールの独唱と合唱、小編成のオーケストラを用いた。主に詩人の独白はテノール独唱、自然に対する讃歌は合唱が担当し、管楽器や打楽器が効果音的に自然の情景を描写している。詩人の独白と子ども時代の回想が重層的に表現されるこの詩を作曲するにあたり、作品全体にはライトモチーフ⁴⁵的な手法が用

いられている。

例えば前奏の冒頭 (第 1-6 小節) はホルン独奏によって (譜例 3), 第五連 ‘Our birth is but a sleep and a forgetting’ の旋律⁴⁶から開始される (譜例 4)。次いで第 8-13 小節では (譜例 5), 第一連冒頭の詩人の独白, ‘There was a time’ の旋律⁴⁷ (譜例 6) が弦楽器とヴァイオリン独奏で歌に先行して演奏される。さらに第 36-41 小節 (譜例 7) からは第三連の ‘To me alone’ の旋律⁴⁸ (譜例 8) が木管楽器と弦楽器によって反復されていく。つまりこの前奏には、詩の象徴的な概念を担う歌詞の旋律の断片が先取りされ、聴き手はおぼろげに前奏の中で詩の雰囲気を感じ取り、その後歌われる歌詞を聴くことによりその旋律の意味するところを明確に知るのである⁴⁹。

ワーズワスの原詩の不規則な韻、アクセントやリズムに対応すべく、拍子はしばしば変わり、旋律はアウフタクトやタイを多用することで、小節線の制約を越えたのびやかさを与えられている。

この作品は現代の演奏会プログラムでさかんに取り上げられるものではないが、フィンジの代表作として評価されている。

4.2 ベンジャミン・ブリテン 作曲 *The Nocturne Op.60*『ノクターン』

ベンジャミン・ブリテン (1913-1976) は 20 世紀イギリスを代表する作曲家として知られている。そのオーケストラ伴奏つき声楽作品に見られる共通点は、眠りと夢、夜のテーマであり、その独創的な作曲手法はこのジャンル 3 作のシリーズにおいて、作品を

⁴¹ この作品は 1950 年、イギリスのグロスター大聖堂 Gloucester Cathedral にて演奏された。使用楽譜 Finzi, G. (2011) *Intimations of Immortality*, London : Boosey & Hawks

⁴² 初演 1958 年、リーズ音楽祭。作曲家グスタフ・マーラー(1860-1911)の妻アルマに献呈された。

⁴³ ode: 頌歌, 頌詩, 賦などと訳される。ワーズワスをはじめとするイギリス・ロマン主義文学のオードはエイブラハム・カウリー (1618-67) の不規則な韻による自由な形式によるものが多い。

⁴⁴ 日本では『不滅のオード』と呼ばれることが多い。

⁴⁵ 「示導動機」と訳される。19 世紀後半の劇音楽に

用いられた登場人物や象徴的事物を想起させる特定の旋律。

⁴⁶ 第 413-4 小節で現れる。

⁴⁷ 第 71 小節からテノール独唱によって歌われ、合唱がこれを追いかける。

⁴⁸ 第 207-211 小節, 合唱パートのバスが先行し、アルトとテノールがこれを順に追いかける。

⁴⁹ 19 世紀のイタリア・オペラの前奏部分にもこのような手法は使われていた。ここでフィンジの手法をライトモチーフ的にとらえるのは、明らかに楽器や旋律の提示の仕方が意図的であり、明確な概念を旋律が担っているからである。

追うごとに拡張、発展している。最初に発表された1939年の*Les Illuminations* 『イルミナシオン』は、アルチュール・ランボーArthur Rimbaud (1854-91) のフランス語の詩をテキストとして用いたこともあり、イギリス国内では不評であった。そこで1943年の『セレナード』*The Serenade* は、アルフレッド・テニスン(1809-92) やウィリアム・ブレイク(1757-1827) といったイギリス詩人のすぐれた作品を抜粋し、一つの音楽作品に仕上げた。全体にプロローグとエピローグが付き、それぞれの詩ごとに楽章に分けられている。これが好評だったこともあり、1958年、『ノクターン』*The Nocturne* も同様に数編のイギリス詩を抜粋し、明確な切れ目なく詩の断片をつなぎ合わせ、全曲を通して一曲とする構成をとった。シェリーやテニスンらの詩に続いて、ワーズワスの*The Prelude* (1805年版) Book Xより、フランス革命後のパリの回想の箇所(II.54-77) が用いられている。

‘But that night When on my bed I lay’ (しかしその夜私がベッドに横たわった時) で始まるこの部分は、行進曲風のティンパニのオブリガートを特徴とし(譜例9)、男声の独唱と弦楽器により演奏される。調性はロ短調で記譜されているが、臨時記号や半音階進行により不安定である。4分の4拍子で開始するが、フィンジの作品のようにやはり拍子は途中で数回変わる。独唱が8分の4拍子、オーケストラが16分の12拍子を同時に演奏するという箇所もある。

表示記号は *steady march* (規則正しく、行進曲風に)、 $J=72$ と速度はやや遅めに設定され、テキストのブランク・ヴァース⁵⁰ による不規則な韻は、1音符につき1つの音節を充てることで処理されている。これらの要素がワーズワスの原詩のテキストが持つ不安、孤独を効果的に表現している。この作品は、とりわけティンパニと独唱を組み合わせた作曲手法において、作曲者ブリテンの代表作とされる『戦争レクイエム』*War Requiem* との共通点が指摘されている⁵¹ (譜例10)。

⁵⁰ ブランク・ヴァースは、シェイクスピアの戯曲で用いられた、特定の形式を持たない詩形である。

⁵¹ Britten, B. (1999) *Works for Voice & Chamber*

4.3 近代的作曲技法で表現されたワーズワスの創作の原風景

前項で概観したワーズワスの詩をテキストとして使用した声楽作品は、いずれも20世紀の作曲家によるもので、あいまいにされた調性、拍子の交替といった近代的な作曲技法を用いて、ワーズワスのオードやブランク・ヴァースといった詩形の不規則な韻や行の長さに音楽を適合させている。本稿3.1で、音楽形式に適合できる詩形のリズム、作曲家が自らの意図に合わせて変更することができる柔軟性、歌われる際に聴き取りやすい単純さ等を、詩が歌曲のテキストとなるひとつの条件として述べたが、19世紀後半から20世紀へ至る作曲技法の発展は、詩形が複雑で長いテキストに作曲することを可能とした。だが、ワーズワスの初期の作品には、単純な語彙を用いた小品も数多くあり、詩形の複雑さだけが、同時代の作曲家に取り上げられなかった理由とはならない。19世紀イギリスでは、現在も歌い継がれる合唱曲や讃美歌が数多く生み出されていたからである。

そして、19世紀イギリスの作曲家がワーズワスをはじめとするロマン主義文学の詩に付曲しなかったもうひとつの要素としては、19世紀の独唱歌曲や合唱という形式の枠の中で、ワーズワスの詩が持つ重層性、現実に見える風景と詩人の内面に形成された原風景を描き分けることに困難さがあったのではないかと考えられる。

この点で、フィンジとブリテンは、小編成のオーケストラを用いて、特定の楽器と効果的に結び付いたライトモチーフの手法を使用したり、規定のオーケストラの余分な要素をそぎ落とすことにより、詩の持つ重層的な想念を表現していったのである。

また、フィンジとブリテンが20世紀の大戦を経たのちにこれらの作品を完成しているという事実は、19世紀初頭に創作されたワーズワスの詩の原風景と、20世紀の音楽家の心象風景がオーバーラップしていることを意味している。『不滅のオード』の主題でもある自然への回帰、『序曲』のフランス革命に対する恐怖と孤独の感情などは、近現代の人間が抱え

る社会的課題をも示唆している。すなわちワーズワスの詩に内包された想念が、彼の時代を超えて 20 世紀に音楽作品の素材となって表現されていること自体が、ワーズワスの文学の先見性を示しているとも考えられる。

5. おわりに

グラウト／パリスカ(1996)『新 西洋音楽史』では、18 世紀後期の項で、「オペラの台本をめぐるのモーツァルトの見解」として、「オペラでは詩は絶対に音楽の従順な娘でなくてはなりません…中略…詞は確かに音楽にとってもっとも必要不可欠な要素ですが、韻は一韻のための韻は一もっとも有害なものです…後略」(p.692)という引用を載せている。この手紙は 1781 年に書かれたものだが、当時の作曲家の意識を明確に示したものであり、特に形式的に入念に作りこまれた詩は、声楽作品のテキストに用いるには、作曲家の構想を制限してしまうものであった。

このことは、ワーズワスが *Lyrical Ballads* 第二版の序文で述べた、従来のあまりにも詩形と伝統を重んじるイギリス詩に対する批判にも通じる一方、ロマン主義のイギリス詩が、形式的にも内容的にも高い自律性を持ち、音楽に従属する存在ではなかったことを再認識させる。そして、モーツァルトの時代のウィーン古典主義から、ドイツ・ロマン主義へ引き継がれた舞台芸術としての音楽の性格と、イギリス・ロマン主義文学の範とした民俗音楽の時と場のずれは、翻訳の問題以上に、両者が融合できなかった大きな要因であったと考えられる。ただしここで忘れてはならないのは、ドイツ・ロマン主義の芸術歌曲「リート」が、本稿 2.1 で触れたように、コールリッジの『老水夫の歌』の影響を受けている点であり、決してイギリス詩とドイツ・ロマン主義音楽の方向性が大きく隔たっているわけではない。

20 世紀のイギリスの作曲家、フィンジやブリテンは、作曲技法の進展、民族主義の風潮に支えられ、自らの音楽上の表現の多様性を追求する場として、ワーズワスをはじめとするイギリス・ロマン主義の詩をテキストとして選んだ。その文学上の自律性は、1 音 1 音の意味を追求する 20 世紀の音楽の方向性

と適合するものであった。さらにその内容が、20 世紀に前景化された、孤独や疎外感、自然への回帰といった現代人の持つ心象風景を先取りしていることも、これらの音楽作品が生み出されたことと無関係ではない。

フィンジは、『不滅のオード』のプログラム・ノートに、「哲学的内容と文学的表現双方において『それのみにて完結している』(finished itself) 詩に作曲することについて、もし何らかの弁明が必要であるなら、それは英語という言語において最上のことである。それ自体完全で素晴らしい詩は、音楽を付ける必要はない、作曲家は音楽へ向かう以前に、まず言葉へと自らを制限しなければならない、と折に触れて論じられてきた。このような観方は個人的感情を表現するかもしれないが、言葉のインパクトにより作曲へと突き動かされる作曲家の感情には必要ないことだ」と記した⁵²。

この内容は、すぐれたイギリス詩はそれ自体完結しており、言葉が音楽に優先するという従来のイギリス詩と音楽の関係に対する既成概念を示すとともに、ワーズワスの詩がどれほど強く作曲家フィンジの心を動かしたかを物語っている。

ワーズワスの詩が、フィンジやブリテンの音楽により立体的な奥行きをもって描きだされることは、これまで主に想像力から発する視覚的要素により理解されてきたワーズワスの創作の原風景、内的世界が聴覚的要素を伴って再提示されることであり、文学上の作品理解をさらに深めることにもつながっている。

こうしてコールリッジに端を発し、ドイツ・オーストリアで生み出されたロマン主義の歌曲は、その心理的描写を深めるために作曲手法を発展させ、やがて 20 世紀のイギリス音楽に影響をもたらし、ワーズワスの詩が生み出された時代から 100 年の時を経て、これをテキストとした声楽作品を生み出すことを可能とした。このように、ワーズワスの詩はロマン主義の枠を超えて、作曲家の新しい音楽表現を追求する内的要求を満たす素材となり、さらに作曲家

⁵² McVeagh, D.(2005) *Gerald Finzi*, Suffolk: The Boydell Press p.187 (訳は桐ヶ窪による)

の内観を通して、ワーズワスの詩が持つ新たな意義が見いだされている。ワーズワスの詩と音楽の関係は、異なるジャンルの芸術分野の相関の一つの例であるとともに、過去から現代、未来へと継続していく文学作品の再解釈におけるプロセスの一側面をも示しているのである。

引用文献

- アルヴィ宮本なほ子 訳編(2013)『対訳 シェリー詩集』岩波書店
 岩崎宗治 編訳 (2013)『英国ルネサンス恋愛ソネット集』岩波書店 p.33.
 大友義勝 (2002)『ロマン派文学試論』英宝社 pp.299-303.
 Gibson, R. (Eds.) (1997) *Shakespeare The Sonnets*, Edinburgh: Cambridge, p.151.
 Gill, S. (Eds.) (1984) *William Wordsworth The Major Works*, New York:Oxford. pp.xiii – xxvi.
 Grout, D.J. (1960) *A History of Western Music*, New York : Norton. 服部幸三・戸口幸策 共訳 (1971)『西洋音楽史』上・下 音楽の友社, p.803.
 Grout, D.J. and Palisca, C.V. (1996), *A History of Western Music*, New York:Norton. 戸口幸策・津上英輔・寺西基之 共訳『新 西洋音楽史』上・中・下 p.573, 576, 584, 622, pp. 850-1.
 Heaney, S. (1978) *The Makings of a Music : Reflections on the Poetry of Wordsworth and Yeats*, Kenneth Alott Lecture, Liverpool :University of Liverpool.
 Knight, W. (1904) *Journals of Dorothy Wordsworth*, New York ; Macmillian and Co., p.106/
 Longyear, R.M. 松井・松前・佐藤・藤江訳(1986) *Nineteenth-century Romanticism in Music* 『ロマン派の音楽』東海大学出版会, p.331
 McVeagh, D.(2005) *Gerald Finzi*,Suffolk: The Boydell Press, p.187.
 阪田勝三 (1796)『ジョン・キーツ論考』南雲堂
 澤村寅二郎 訳編 (1929)『ワーズワス詩選』研究社 pp.iii - xv, Eds. Gill, S. (1984) *William Wordsworth The Major Works*, New York:Oxford. pp.xiii - xxvi
 Wordsworth, J.(1969) *The Music of Humanity*, New York: J.&J.Harper. pp.243-273.
 Zon, B. (2012) *Music and Performance Culture in nineteenth-Century Britain*, London: Ashgate, p.1,

107.

www.classical-music.com/festival-performanceguide.BBC

使用楽譜

- Britten, B. (1999) *Works for Voice & Chamber Orchestra*, London : Boosey & Hawks
 English Songs of the 17th and 18th Centuries, (2014) Peters : London
 Finzi, G. (2011) *Intimations of Immortality*, London : Boosey & Hawks

(Received:September 30,2017)

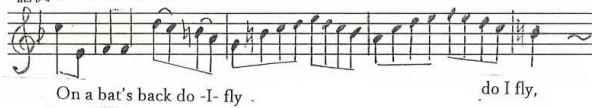
(Issued in internet Edition:November 1,2017)

参考資料 (譜例)

譜例 1 Music for a While (Purcell/Dryden) 第 19-20 小節



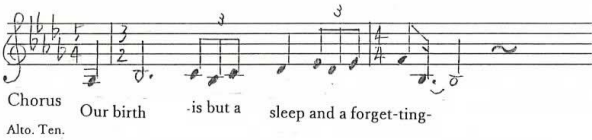
譜例 2 Where the Bee Sucks (Arne/Shakespeare) 第 21-23 小節



譜例 3 Intimations of Immortality (Finzi/Wordsworth) 第 1-3 小節



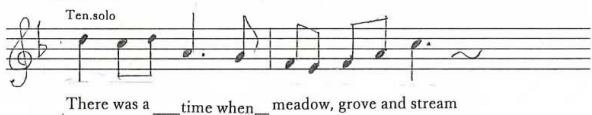
譜例 4 Intimations of Immortality (Finzi/Wordsworth) 第 413-414 小節



譜例 5 Intimations of Immortality (Finzi/Wordsworth) 第 8-9 小節



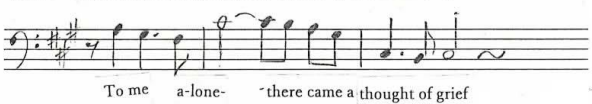
譜例 6 Intimations of Immortality (Finzi/Wordsworth) 第 71-72 小節



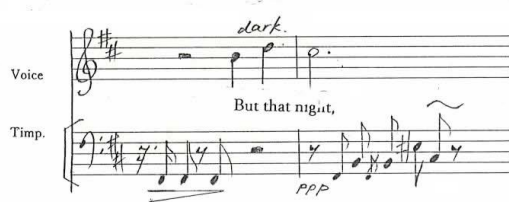
譜例 7 Intimations of Immortality (Finzi/Wordsworth) 第 36-37 小節



譜例 8 Intimations of Immortality (Finzi/Wordsworth) 第 207-208 小節



譜例 9 The Nocturne (Britten/Wordsworth) 第 181-182 小節



譜例 10 War Requiem (Britten/Owen) 第 49-50 小節

