

# 愛のない心とは……韻のない詩のようなもの

——『冬の旅』から「おやすみ」の韻律と分析

渡辺 美奈子

## 序

ヴィルヘルム・ミュラー (1794-1827) の『冬の旅』<sup>1)</sup> は、シューベルト (1797-1828) の作曲によって知られるツィクルス Zyklus で、「おやすみ」はその最初に置かれたリートである。ツィクルスとは、共通のテーマを持つ叙情詩間に筋の展開が認められる詩集<sup>2)</sup> ないし歌曲集で、たとえばミュラーの『美しき水車小屋の娘』*Die schöne Müllerin*<sup>3)</sup> では、遍歴する粉挽き職人をとおして「さすらい」というテーマが呈示され、絶え間なく流れゆく小川でそのテーマが受け継がれる。職人と小川を結びつける水車は、ツィクルスを象徴する円の形状および円形の動きを呈し、そのような田園風景の下で告白、幸福な愛、失恋、自殺という筋が展開される。この作品は劇から出発したため<sup>4)</sup> ストーリーが明白であるが、『冬の旅』では、物語を追求しようとすればテーマの不明確さや矛盾が感じられるためか、従来の研究においては、このツィクルスで「何が描かれているか」とテーマに関心が集中し、韻律自体が注目されることはほとんどなく、韻文が散文的に解釈される傾向があった。

こうした中で、この作品が「いかに描かれているか」について論述したシュトゥッフエルの研究は、画期的といってよい<sup>5)</sup>。彼は詩と音楽を詳細に分析し、ミュ

- 
- 1) Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten II (1824 出版 以下『角笛吹き II』) では *Die Winterreise* だが、歌曲集 (1828 出版) では *Winterreise*。本稿における詩の Nr. は詩集に拠る。
  - 2) Vgl. Kayser, Wolfgang: Das Sprachliche Kunstwerk. 13. Aufl. (1. Aufl. 1948), Bern u. München (Francke) 1968, S. 169.
  - 3) Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten (1821 年付けで 1820 年に出版。以下『角笛吹き 77』)
  - 4) 1816 年に F. A. Stägemann (1763-1840) 家で、ミュラー自身粉挽き職人を演じた。Wilhelm Müller. Werke. Tagebücher. Briefe. Bd. 1. Hrsg. von M.-V. Leistner. Berlin (Mathias Gatzka) 1994, S. 286。以下 LMW と略し、巻数と頁数だけを記す。
  - 5) Stoffels, Ludwig: Die Winterreise. Bonn (Verlag für systematische Musikwissenschaft) Bd. 1. 1987. Bd. 2. 1991, In kristalline Formen getriebene Reflexion, kokett bis zynisch. In: Schriften der Internationalen Wilhelm-Müller-Gesellschaft. 1994. Hrsg. von U. Bredemeyer u. C. Lange. Berlin 1996, S. 155-167. 以下 WMG と略し、頁数だけを記す。

ラーの詩に表れる対極的な動機によるシンメトリーな構成を「結晶状」、省察的な内容を含む詩の3部分構成を「弁証法的」とその特徴を説明した。だが韻律に関しては、詩の脚<sup>6)</sup> Versfuß, すなわちヘーブンク(揚格) Hebungの数、と脚韻 Endreimが中心であり、頭韻 Stabreim (Alliteration)<sup>7)</sup>や半韻 Halbreim (Assonanz)<sup>8)</sup>については、わずかに言及されているにすぎない。

ミュラーの韻律に関する研究が少ない中で、ヴェツェルの論文も注目に値する<sup>9)</sup>。彼は、ハイネ(1797-1856)がミュラーに宛てた手紙(1826)<sup>10)</sup>を手がかりとして、ミュラーの目指した叙情詩が純粹 „rein“ で清澄 „klar“ であること、『冬の旅』では『美しき水車小屋の娘』よりもさらに形式が簡潔で、民謡的、歌謡的であるということ、埋め<sup>11)</sup>の自由 Füllungsfreiheitを持つ詩が少ないことや、無韻詩行(みなし児) Waiseが多いことなどから考察した。ミュラーが純粹さと清澄さを叙情詩の理想としていたことは、彼の執筆したいくつかの批評文等から明らかであり<sup>12)</sup>、確かに『冬の旅』では、整然としたリズムを持つ詩が多く、韻律は一見すると簡潔である。全24の詩のうち、埋めの自由を基本とする詩はわずか3編で、無韻詩行を持つ wawa 脚韻形式の詩は9編にのぼる。だがたとえば「おやすみ」で頭韻と半韻がたくさん使われているにもかかわらず、ヴェツェルは最初の2行を引用した上で、頭韻、半韻はほとんどないと述べている<sup>13)</sup>。

ヴィトコプは、半韻や摩擦音、破裂音などの音響に注目し、「おやすみ」第1節における韻律や音響と、動機の対照性とを関連づけているが<sup>14)</sup>、強音 Betonungの無い音節の母音ならびに子音も半韻として扱っているため、押韻されたことば同士の関連について十分に論じていない。

本稿では、ツィクルス最初の詩に重要な動機が呈示されるという前提から「おやすみ」を対象とし、韻律が詩句の意味内容を深化しているということを考察したい。詩句を追いながら、母音と子音の音響等にも注目し、詩人の人生や時代的背景などさまざまな角度から、詩の中で「何がいかにかに描かれているか」を追求する。その上でシューベルトが、詩句から生まれた音楽の動機を活かし、ことばの

- 
- 6) 用語の日本語表記の多くは、山口四郎氏の著書『ドイツ韻律論』(三修社)1973、『ドイツ詩を読む人のために』(郁文堂)1982を参考にした。本文中では、基本的にドイツ語による用語を単数形で併記する。
- 7) 強音を持つ音節の語頭音 Anlautが互いに同じものだが、音節が母音で始まる場合には母音同士が異なっても頭韻という。
- 8) 母音だけの押韻で、行内で音響的效果をより発揮する。アルントやフライは不純な韻 unreiner Reimを半韻としている。Arndt, Erwin: Deutsche Versschule. 13. bearb. Aufl. (1. Aufl. 1959). Berlin (Volk und Wissen) 1995, S. 89, Frey, Daniel: Einführung in die deutsche Metrik mit Gedichtmodellen. München (Wilhelm Fink) 1996, S. 36.
- 9) Wetzel, Heinz: Das volle Herz im Zwang der Reime. WMG 122-140.
- 10) Heinrich Heine Säkularausgabe. 1970-. Bd. 20. S. 249 ff. Brief Nr. 177.
- 11) ヘーブンク間のゼンクング(抑格) Senkungの数。
- 12) ゲーテ(1749-1832)やウーラント(1787-1862)に対する賞賛など。LMW 4-418 f., 306. u. vgl. WMG 139.
- 13) WMG 137.
- 14) Wittkop, Christiane: Polyphonie und Kohärenz. Stuttgart (M&P Verlag) 1994, S. 64.

持つ多層的な意味を表現したことについて考えたい。

## 1

Gute Nacht.<sup>15)</sup> 「おやすみ」 第1節

1	Fremd bin ich eingezogen,	よそ者として僕はやってきて、
2	Fremd zieh' ich wieder aus.	よそ者としてまた出て行く。
3	Der Mai war mir gewogen	五月は僕に心を寄せてくれた。
4	Mit manchem Blumenstrauß.	たくさんの花束を持って。
5	Das Mädchen sprach von Liebe,	少女は愛を口にし、
6	Die Mutter gar von Eh' —	彼女の母親は結婚とまで——
7	Nun ist die Welt so trübe,	今や世界はこんなに陰鬱で、
8	Der Weg gehüllt in Schnee.	道は雪で覆われている。

この詩は8行詩節 Achtzeiler から成り、どの行も1音節のアウフタクト Auftakt を伴う3ヘービツヒのヤンブス Jambus で書かれている。すなわち1行中の強音の数が3で、基本的に強音のない音節から始まり、強音と強音のない音節が1音節ずつ交替する。脚韻形式は、奇数行同士が2音節の女性韻 klingender Reim/weiblicher Reim, 偶数行同士が1音節の男性韻 stumpfer Reim/männlicher Reim を交互に踏む a/b a/b c/d c/d の交差韻である。奇数行において、最後のヘーブングは他の二つのヘーブングよりも長く、偶数行行末のあとにパウゼ（間）がある。このような詩節をヒルデブランド詩節 Hildebrandsstrophe という。

ヒルデブランド詩節はニーベルンゲン詩節 Nibelungenstrophe の変種で、13世紀に書かれた<sup>16)</sup> 作者不詳の英雄叙事詩「新ヒルデブランドの歌」*Das jüngere Hildebrandlied* に由来する。元来前半詩行 Anvers と後半詩行 Abvers から成る長い4行詩節であったため、奇数行は内容的に偶数行と密接に結びつく<sup>17)</sup>。

この詩節は語り物に適し、「こんにちは、美しい五月よ」*Gruß Gott, du schöner Maien* など民謡にも見られ、規則的なヤンブスにより歌い変えが容易で、宗教改革以降コラールで重要な役割を果たした。たとえばゲルハルト（1607-1669）のテキストによるコラール「おお、血と傷にまみれし御頭」*O Haupt voll Blut und*

15) 初稿 Urania 1823 (1822 出版) では *Gute Nacht!*。シューベルトは初稿の詩に作曲した。詩の引用は Wilhelm Müller. Gedichte. Besorgt von J. T. Hatfield. Berlin u. Leipzig (B. Behr's Verlag) o. J., S. 111 ff. に拠る。以下 HMG と略す。

16) Rölleke, Heinz: Kommentar. In: Des Knaben Wunderhorn. Gesammelt von A. von Arnim u. C. Brentano. Bd. 1. Stuttgart (P. Reclam jun.) 2006, S. 456.

17) ホイスラー、アルント、フライは4行詩節でヒルデブランド詩節の説明をしている。Heusler, Andreas: Deutsche Versgeschichte. 2. unveränderte Aufl. (1. Aufl. 1956) Berlin (Walter de Gruyter) 1968, Bd. 2, S. 249, Arndt: a. a. O., S. 107 u. Frey: a. a. O., S. 48 f. カイザー（1906-1960）はこの詩節について触れていない。

*Wunden* (1656) は、ハスラー (1564-1612) による旋律 (1601) である<sup>18)</sup>。18世紀後半から19世紀にかけて、この詩節は民謡調の詩や政治的な詩などに広く使われた。オーヴァーベックによる「おいで、愛しい五月よ」*Komm, lieber Mai* (1775) や、シューバルト (1739-1791) が10年間の獄中生活の中頃 (1782-84)、自らの体験をもとに書いた政治的な詩「鱒」*Die Forelle* は、今日でも愛唱されている歌の例である。英雄叙事詩から生まれたヒルデブラント詩節は、歌いやすいことから、このように民衆的な歌の詩に使われた。ミュラーは、この詩節の規則的なヤンプスで降雪、歩み、鼓動を表すと同時に、歌謡的であることを求めたのである。

「おやすみ」第1節では、過去 (第1行) → 現在 (第2行) → 過去の幸せな思い出 (第3-6行) → 現在の陰鬱な世界 (第7-8行) と、時間的にも主人公の心情的にも対照的な世界が描き出され、最初の2行では、第1行で *eingezogen*、第2行で *zieh!...aus* という空間的差異も表現されている。この2行間では、破擦音 Affrikate „z“ [ts] と狭い母音 „i“, „ie“ が累積的に用いられており、第2行の „zieh“ と „wieder“ は „ie“ で半韻を踏む。„zieh“ はむろん „ziehe“ の語末 „e“ の母音省略 Elision<sup>19)</sup> で、母音同士が接するヒアートゥス Hiatus/Hiat が避けられるのみならず、ヤンプスも守られる。

ミュラーは最初のことば „fremd“ をアウフタクト上に置いて均衡強音 *schwebende Betonung*<sup>20)</sup> にし、不安定さを表しながらも、「疎外」がこのツィクルスにおいて重要であることを示した。彼は、次の行頭にも „fremd“ を置き、均衡強音上の同語による行頭韻 *Anfangsreim* を踏ませ、行央にも、第1行行央と同じ „ich“ を置いた。こうすることで詩人は、内容の対照性に対し、形式の統一性と結束性を与えたのである。もっとも第1-2行の表現は、シラー (1759-1805) の『群盗』*Die Räuber* (1781) 第5幕第1場よりダニエルの台詞「からっぽでわしはここへ来たが——からっぽでまた出てゆくのか——」„Leer kam ich hieher — Leer zieh ich wieder hin —“<sup>21)</sup> の表現を借用したもので<sup>22)</sup>、おそらくミュラーは、この作品を参照するよう暗示した。71歳の老僕ダニエルは、44年間モーア伯の居城で忠実に仕えてきたが、企みによって領主となった次男フランツから、今は盗賊の長で伯爵に変装してやってきた兄カールを殺すよう命じられる。懇願によって一日の猶予を与えられたダニエルは、伯爵がカールであることを確認し、暗い夜、ランタンと荷物を持って愛着のある床や暖炉と別れを惜しみ、神に祈り、そこで例の台詞を語る。慣れ親しんだ家から逃げるように去らなければならない追い詰められた心情

18) 民謡やコラルには、テキストを既存の旋律にはめ込んだものが少なくない。

19) 語末がアクセントのない母音で次の語頭音が母音の場合に、語尾の母音が省略されること。

20) 本来ゼンクングが置かれる箇所にはヘーブングが置かれた場合に、次のヘーブングとの間に生じる緊張状態を緩和するために、両者の強さを均等化すること。

21) Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von A. Meier. Bd. 1. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 2004, S. 598.

22) Vgl. LMW 1-303.

を、ミュラーは第2, 3節各冒頭でも繰り返して表現する。

第1-2行で破擦音と狭い母音が複数用いられたのに対し、第3-6行では、明るい „a“ の母音と柔らかい両唇鼻音 bilabialer Nasal „m“ が多く使用される<sup>23)</sup>。第1節において „m“ はこの4行間にしか見られず、第3行では „Mai“ と „mir“ が „m“ で頭韻を踏み、第4行では „m“ が行内すべての単語に重なるように現れ、「五月」 „Mai“, 「たくさんの花束」 „manchem Blumenstrauß“, 「少女」 „Mädchen“, 「母」 „Mutter“ という、主人公にとって幸せな思い出となることばで „m“ の頭韻による行頭韻が形成される。過去の幸福を表すこれらのことばは、第7行「陰鬱な世界」で隠喩される当時の復古主義社会、および第3節において「犬たち」と暗号化されたその役人たちと対照的に使われる<sup>24)</sup>。

„Mai“ は、春の到来、恋の予感、期待などが表されることが多いが、ミュラーの時代にあつて、「春」に関することばは革命の理想を、「冬」に関することばは復古主義を隠喩するものでもあった。ミュラーの「アトリの別れ」*Des Finken Abschied*<sup>25)</sup>はその一例で、次のような内容である。一羽の「アトリ」という種類の小鳥が、春から秋まで森で歌い続けていた。そこに荒れ狂った冬がやってきて、アトリは逃げる。冬がアトリに霜と雪を投げつけたが、アトリには当たらなかった。この詩では、春だけではなく、アトリも「自由」を隠喩する。

かつて学業を中断して祖国解放のために戦争に志願し、前線で戦ったミュラーにとって、「自由」は、宗教的にも政治的にも社会的にも理想であった。ところがミュラーが執筆活動を始めた頃、旧体制への復古主義、反動主義の時代となり、自由主義、または愛国主義を心に抱く詩人たちは、その理想を、「春」や「花」などのことばで隠喩的に表現せざるを得ない。だが「おやすみ」では「花束」であることに注目したい。花束は、すでに摘み取られた花という意味で、枯れゆくはかない命、根付くことのないあきらめの気持ちをも示している。

『冬の旅』の動機の一つは、このように複合的な相貌を有しており<sup>26)</sup>、たとえば「少女」は愛の対象でもあれば、俗物主義の批判対象ともなり(Nr. 2「風見鶏」*Die Wetterfahne*)、「おやすみ」においては、革命の理想を隠喩的に表現するとともに<sup>27)</sup>、ミュラーが学生時代に憧れていたルイーゼ・ヘンゼル(1798-1876)をも指す。彼は1815-16年にヘンゼル家に足繁く通い、敬虔で文才のある美しいルイーゼに熱烈に恋をし、彼女の家族とも親しく交際した。彼は彼女の家族に認められることを願い、しばしばそれを夢にも見る<sup>28)</sup>。『冬の旅』Nr. 21「春の夢」*Frühlingstraum*

23) Vgl. Wittkop: a. a. O., S. 65.

24) 本稿第3章ならびに拙著「『冬の旅』の根底にあるもの」『ゲーテ年鑑』第48巻 日本ゲーテ協会 2006, 91-92頁を参照されたい。

25) 『角笛吹き 77』

26) 拙著前掲論文 95頁。

27) Nolte, Frank: Winterreise. In: Programmheft der Bremer Shakespeare Company. Bremen 2002, S. 52-61.

28) LMW 5-19.

でその一部が語られている。だがクレメンス・ブレンターノ（1778-1842）の出現によって、彼は自ら身を引いたのであった。第6行行末のダッシュ „—“ には、ことばが詰まってこれ以上語れないような効果がある。

第7-8行では、どんよとした空、雪に覆われた道が描かれ、再び狭い母音 („i“, „ü“, „ee“, 長母音の „e“) と摩擦音 „w“ [v] が支配的となり、第8行では行央の „gehüllt“ を囲むように、„Weg“ と „Schnee“ が長母音の „e“ と „ee“ で<sup>29)</sup> 半韻を形成する。第7行行頭の „Nun“ は均衡強音で、追憶と陶酔からの目覚めが印象づけられ、„so“ は行内の均衡強音で „trübe“ と同等の強さを持ちながら „trübe“ を強調する。「今や世界はこんなに陰鬱で」は、「おやすみ」のみならず『冬の旅』の核心となる詩行のひとつである。„trübe“ は第5行の „Liebe“ と押韻しているが、第1節の脚韻では、ここだけが不純 unrein で、韻の上でも陰鬱さが描写される<sup>30)</sup>。

ミュラーは「おやすみ」第1節において、特定の母音や子音を一定の詩句の中で頻繁に使用することによって、これらの母音や子音を意味づけ、韻律を疎外、冬のさすらい、自由主義の表出、復古主義批判、さらに失恋等、詩の内容と関連づけた。これらの動機は、詩人の体験と深く関わるもので、彼の心の奥底で複合的な苦悩となり、絶望の果てに諦念となり、『冬の旅』の根底を成す<sup>31)</sup>。

## 2

## 「おやすみ」第2節

9	Ich kann zu meiner Reisen	僕は旅に
10	Nicht wählen mit der Zeit:	時を選ぶことができない。
11	Muß selbst den Weg mir weisen	自分で道を決めなければならない。
12	In dieser Dunkelheit.	この暗闇の中では。
13	Es zieht ein Mondenschatten	月影が
14	Als mein Gefährte mit,	僕の道連れとして伴い、
15	Und auf den weißen Matten	白い広野の上に
16	Such' ich des Wildes Tritt.	獣の足跡を僕は探す。

第1節で現在と過去が対比的であったのに対し、第2節以降では、現在の心境と近い未来が語られる。第2節において、奇数行は次行にまたがるアンジャンプマン（詩行のまたがり）Enjambement (Zeilensprung) で、行末と偶数行のアウトタクト間に緊張関係が生じ、この緊張が、旅立ちを迫られた主人公の張り詰めた

29) 綴りが異なっても発音が同じであれば純粋な韻となる。

30) ヴェイトコプはこの不純な韻を、現在と過去の相違と捉えている。Wittkop: a. a. O., S. 65.

31) 拙著前掲論文 98 頁。

気持ちを音響的に表現する。第1節で苦しい現実を表した狭い母音 „i“, „ie“ のほか „ei“ の母音が多様に扱われ、前半4行の脚韻は „ei“ を伴う交差韻を踏み、第9行 „meiner Reisen“, 第16行 „Wildes Tritt“ は、行末で半韻による行内連韻 Schlagreim を形成する。第16行では3つの強音がすべて „i“ で半韻を踏んでおり、「獣の足跡を探す」という詩句が、狭い母音によって強調される。第2節では、節全体をとおして、摩擦音 „w“ [v] と柔らかい両唇鼻音 „m“ が多く用いられ、第11行で „Weg“ と „weisen“, 第14行で „mein“ と „mit“ が、頭韻で行内韻を形成する。

第9-10行は、ミュラーが少尉として勤務していたブリュッセルから、恋愛のこじれが原因で、ひとりで戦地を離れなければならなかった体験に基づく。1814年11月18日のことだった<sup>32)</sup>。命を賭けて共に戦った解放戦争の仲間たちをあとにして、ひとり冬の道を歩き続けた体験は、ミュラーの心に生涯残る傷跡を作り、彼の日記に繰り返し記述されるだけではなく、詩の中でしばしば他の動機や表象とともに暗示され、『冬の旅』全体を貫く根幹となる<sup>33)</sup>。

第11行からは「道を探す」ことが中心となり、内容的にも、„w“ と狭い母音の多用という音響的な面においても、『冬の旅』Nr. 16「道標」*Der Wegweiser* 第1節と共通する。

#### 「道標」第1節

Was vermeid' ich denn die Wege,	何故僕は
Wo die andren Wandrer gehn,	他の旅人が行く道を避け、
Suche mir versteckte Stege	雪に覆われた岩山の人目につかない小径を
Durch verschneite Felsenhöhen?	探すのか。

「道標」第1節では、第1, 3行で „e“ の短母音と長母音による不純な半韻が形成され、その長母音を含む „Wege“ と „Stege“ はどちらも「道」を表す。「おやすみ」でも「道」„Weg“ が „selbst“ と不純な半韻を踏んでおり、詩人は「雪に覆われた岩山の人目につかない小径」を韻の純度でも表した<sup>34)</sup>。その小径は「おやすみ」では「獣の足跡を探す」で表現され、そのような道を探す理由が「道標」第2節以降で述べられる。「人をはばかりようなことを / したわけではない—— / 何と愚かな欲が / 僕を荒涼とした地へと追いやるのか // ……僕は歩まなければならない。 / いまだかつて誰も戻ってきたことのない道を。」すなわち「獣の足跡を探す」こととは、「死」という「愚かな願望」によって「荒涼とした地」へ足を踏み入れ、二度と帰ることのない道を歩くことである。

32) 1年後の日記に綴られている。LMW 5-38.

33) 拙著前掲論文 99頁。

34) 脚韻も、男性韻は、10/12行を除き、不純な韻である。

「死」の世界は、「おやすみ」第12行「暗闇」ということばにも表れる。「暗闇」は、「おやすみ」では „Dunkelheit“, Nr. 5「菩提樹」*Der Lindenbaum* と Nr. 20「幻日」*Die Nebensonnen* では „Dunkel“ と表現され、「死への誘惑」, 「死の願望」を表す。「菩提樹」では、かつてその木陰で数々の甘い夢を見た菩提樹のそばを夜中に通る時、主人公は「暗闇」だというのに目を閉じる。その時、彼には小枝のざわめきが、「私のところへおいで、若者よ、/ここでお前は安らぎを得るのだよ」と聞こえ、死への誘惑と感ずるのである。「幻日」では、太陽および太陽の両側に見える幻日<sup>35)</sup>と対極的に暗闇が描写される。主人公は、かつて三つの太陽を持っていたが、恋人の目であった「最良の二つの太陽」はすでに沈んでしまった。だが第3の太陽はまだ沈むことができない。この太陽は、生命の光を表し、死を暗示する暗闇と対置される。主人公は、三つ目の太陽も沈み、「暗闇」となることを願う。

この詩で描写されているように、ミュラーの詩には、光を放つ天体と恋人の目を関連づけた詩が数々ある。「愛の春」*Frühling der Liebe*<sup>36)</sup>では恋人の目が太陽に喩えられており、「二つの星」*Die zwei Sterne*<sup>37)</sup>は、「幻日」と共通するところが多い。かつて空いっぱい輝いていた「二つの星」は、愛する人の目とともに、主人公を見てくれた。その頃「二つの星」は愛の星で、一つの空が、天上と彼の胸の中にあった。だが今、空は地上から遠く離れ、あの星は冷たい天上にある。主人公は、あの愛らしい星がいつそ沈んでくれたら良いのにと願うのである。ミュラーは、日記にも天体を介して愛する人の目を感じる様子を記録している。

僕は彼女のところから帰る。明るい月夜だった。僕は再び頼みたい。  
愛する月の光よ。……月はまさに僕の顔を見て、合図してくれている  
ようだった。その時僕は月を覗き込んだ。僕には、彼女の青い両目が  
金色の円から見ているように思えた。ルイーゼ、きみは確かにその瞬間、  
上を見ていた。<sup>38)</sup>

天体の中でも「月」は、ミュラーにとって最も親しい存在で、さすらい人と月との対話を扱った「夕べの舞」*Abendreihn* (1815) や月に目と生命を関連づけた「青い月の光」*Der blaue Mondschein* (1815) は、ルイーゼを思いながら仕上げた詩である。「おやすみ」で「月影」と表された背景には、かつて彼女の目を映してくれた月が、今は月影だけを地上に落とすという悲しみがこめられている。この詩における「月影」は、第12行「この暗闇」からわかるように、月の光ではなく、

35) 光が氷晶に屈折または反射することによって、別の太陽があるように見える現象。

36) 『角笛吹き II』(初稿 Urania 1822 1821 出版)

37) 1817年1月「ウィーン新聞」

38) LMW 5-36.



主人公の影であり<sup>39)</sup>、死を暗示する影法師のようなものである<sup>40)</sup>。『冬の旅』では月影の他、闇の色を持ち死の象徴でもある烏が主人公に伴い (Nr. 11「烏」*Die Krähe*)、その後「鬼火」が、主人公を墓場へと導く (Nr. 15「錯覚」*Täuschung*, Nr. 18「鬼火」*Irrlicht*)。

「月影」、「暗闇」、「獣の足跡」はいずれも「死」を表すが、「獣」は、第3節の「犬たち」と「神」の動機と対置され、キリスト教社会批判とも関連する。犬は古代から人間社会に属し、人間に仕えてきたことから、『冬の旅』ではキリスト教に支配された実社会や役人を隠喩する。それに対し、「獣」は、第1に人間社会や因習的な生活から遠ざかり、混沌とした世界に足を踏み入れること、第2に自然と人間が近い存在であったキリスト教以前の宗教、すなわちキリスト教からすれば異教の世界に足を踏み入れることを表す。ミュラーは教会と聖職者、特にスペインで当時も行われていた異端審問などへの反抗心を持っており、『冬の旅』を執筆していた頃にあたる1823年には、後に遺稿として見つかった詩「ラファエル・リエゴの死への歌 (1823年11月7日に絞首刑に処された)」を書いている。

## 3

## 「おやすみ」第3節

17 Was soll ich länger weilen,	なぜこれ以上とどまれるだろうか、
18 Bis man mich trieb' hinaus? <sup>41)</sup>	追い払われるまで。
19 Laß irre Hunde heulen	猛り狂った犬たちには
20 Vor ihres Herren Haus!	主人の家の前で吠えさせておけ。
21 Die Liebe liebt das Wandern, —	愛はさすらいを好む——
22 Gott hat sie so gemacht —	神がそのようにしたのだ——
23 Von Einem zu dem Andern —	ある者から次の者へと——
24 Fein Liebchen, Gute Nacht! <sup>42)</sup>	愛しい子よ、おやすみ。

第3節は4行ずつ大きく分けられ、前半は第2節に引き続き奇数行がアンジャンプマンで、行末と偶数行のアウトタクト間に生じた緊張関係が、主人公の動揺や緊迫感を表現する。辛い現実を語る際に多用されてきた狭い „i“ の母音のほか、無声声門摩擦音 stimmloser glottaler Frikativ „h“ が多い。第19-20行では „irre“ と „ihres“ が頭韻で行頭韻を踏むが、ドイツ語では強音のある母音で始まる語が希

39) Borries, Erika u. Ernst von: Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 5. Romantik. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1994, S. 369.

40) Stoffels: a. a. O. 1991, S. 26.

41) シューベルトのリートでは „Daß man...“.

42) 第3, 4節における „Gute Nacht!“ の „G“ の綴りは、HMG では第3節が大文字、第4節が小文字である。

少ないので、頭韻はほとんど子音であり、母音同士の頭韻により、強力な印象が与えられる。

「吠える犬たち」は、すでに述べたように、当時の役人および人間社会を表す。『冬の旅』の他の詩でも「犬たちが吠えて、その鎖がガチャガチャ音を立てている」(Nr. 13「村で」*Im Dorfe*)、「犬たちは唸る」(Nr. 24「辻音楽師」*Der Leiermann*)のように、犬は常に吠えたり唸ったりした状態で、複数形で使われる。第19-20行行末の2語 „Hunde heulen“, „Herren Haus“ はそれぞれ „h“ で頭韻の行内連韻を形成しており、詩人がいかにさまざまな韻の扱いを利用して、復古主義批判と、社会からの疎外を強調したかをうかがい知ることができる。

脚韻は、「とどまる」 „weilen“ と「吠え(て追い立て)る」 „heulen“ による不純な韻、次に「追い払う」 „trieb!... hinaus“ と「家」 „Haus“ といった、ほぼ対極的な意味を持つことばで形成される。なお「おやすみ」の脚韻で際だった特徴は、第3節前半の男性韻 „hinaus/Haus“ とこの詩の最初の男性韻 „zieh... aus/Blumenstrauß“, および節後半の男性韻 „gemacht/Nacht“ と最後の男性韻 „Nacht/gedacht“ という2組の枠が構成されていることである<sup>43)</sup>。

節後半は、前半とは対照的に、1行ずつ文末行末一致体となる構造を呈し、吠える犬たちに対し、黙考する主人公が描写される。省察的であることは、『冬の旅』すべての詩に見られる特徴である<sup>44)</sup>。詩人は第21-23行各行末でダッシュを用い、視覚的にも黙考を表しながら、各行毎に詩句を途切れがちにする効果を与えた<sup>45)</sup>。

第21行では、同義の名詞と動詞 „Liebe“ と „liebt“ が頭韻による行内連韻を形成しており、愛ということばの中で、苦しい現実の時に多用された狭い母音 „ie“ で苦悩が表現される。第22行では摩擦音 „s“ [z] が行央で相次いで使われ、均衡強音 „Gott“ と „so“ が短母音と長母音による不純な半韻を踏み、第23行では「ある者」 „Einem“ と「次の者」 „Andern“ が母音同士で頭韻を形成する。こうしたさまざまな韻の扱いによって、神を批判することばが音響的に強調される。これらの詩句は、1829年10月7日ライブツィヒの「一般音楽新聞」で「神を冒瀆することば」<sup>46)</sup>と批判された。ミュラーの信仰は、作品によってさまざまに表現されているが、彼の日記、手紙、作品を全体的に概括するならば、神はかつて地上のあらゆるものを作り、地上を支配していたが、キリスト教と教会によって天に追いやられたというものである。地上における神の不在は、「おやすみ」では第11行「自分で道を決めなければならない」という詩句に暗示され<sup>47)</sup>、Nr. 23「勇

43) Stoffels: a. a. O. 1991, S. 21 f.

44) 拙著前掲論文 96 頁 u. vgl. dazu Stoffels: a. a. O. 1996.

45) Wittlop: a. a. O., S. 67.

46) Schubert. Dokumente. 1817-1830. Bd.1. Hrsg. v. T. G. Waidelich. Tutzing (Hans Schneider) 1993, Nr. 747, S. 657.

47) Borries: a. a. O., S. 369.

気を」*Muth!*最後の節では、「地上に神がいないのなら / 僕たち自身が神々なのだ」と描写される。だが「おやすみ」第 21-23 行では、この世のものはすべて神の創造物であるから、愛を作ったのも神であり、愛がさすらいを好むことも神の為せる業であるという主人公の黙考をとおして、詩人の独白と真実の吐露が描写されているのである。

第 3 節最後の行「愛しい子よ、おやすみ」„Fein Liebchen, Gute Nacht!“ は、「おやすみ」の中心となる詩句である。「愛しい子」は、少女のほか、過去の理想を象徴し、「おやすみ」は、ミュラーが日記に何度も綴ったルイーゼに対する愛情表現でもあり、『美しき水車小屋の娘』最後の節で表現されたように、永遠の安らかな眠りを祈ることばでもある<sup>48)</sup>。

4

「おやすみ」第 4 節

- |    |                                   |                        |
|----|-----------------------------------|------------------------|
| 25 | Will dich im Traum nicht stören,  | 夢の中のきみを邪魔するつもりはない。     |
| 26 | Wär' Schad' um deine Ruh',        | さもないときみの憩いを傷つけてしまうだろう。 |
| 27 | Sollst meinen Tritt nicht hören — | きみが僕の歩みを聞かないように——      |
| 28 | Sacht, sacht die Thüre zu!        | 静かに、静かにドアを閉めよう。        |
| 29 | Ich schreibe nur im Gehen         | 立ち去りながら                |
| 30 | An's Thor noch gute Nacht,        | 門に、もう一度「おやすみ」とだけ書こう。   |
| 31 | Damit du mögest sehen,            | きみが気づくように。             |
| 32 | Ich hab' an dich gedacht.         | 僕がきみを想いながら出て行ったと。      |

第 4 節前半では、最初の 2 行が „w“, 次の 2 行が „s“ [z] と、2 行ずつ摩擦を伴う同じ子音で始まる。第 25 行では、„Traum“ と „stören“ を除く四つの語すべてに „i“ の母音が使われ、最初の „Will“ は均衡強音として „dich“ と半韻を踏む。行央の「夢」„Traum“ は、第 27 行「歩み」„Tritt“ と 1 行隔てて行央で頭韻を踏み、「夢」を見て眠る少女と主人公の「歩み」が対置される。辛い現実を表してきた狭い母音と摩擦音は、少女と青年の姿を対照的に描き出すことで、反語的表現の役割を果たす。

第 26 行では、ヒアートゥスの有無にかかわらず 3 度も母音省略が行われている。次が子音である場合の母音省略は、オーピッツ (1597-1639) により禁じられたが<sup>49)</sup>、ゲートヤシラーもヒアートゥスの有無にかかわらず、数多くの母音省略を

48) この後エピローグがある。

49) Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poetrey (1624) Bresslaw (David Müller) Stuttgart (Philipp Reclam jun.) o. J., S. 47 f.

行っている。たとえばゲーテは、「湖上にて」*Auf dem See* (1775) 第2節の最初の行「目よ、私の目よ、なぜきみは下を向くのか」„Aug' mein Aug', was sinkst du nieder?“<sup>50)</sup>で、„Auge“の次の語頭が子音であるにもかかわらず、母音を省略した。「おやすみ」第4節における母音省略は、ヤンプスを守るだけでなく、「憩いを傷つけない」という詩句を反語的に表現している。ミュラーは韻律を傷つけることのないようにする一方で、母音省略によってことばを不完全な形にすることで、傷ついた主人公の心を詩句と同時に表したのである。

反語的表現は第27-28行にも見られる。ここでは摩擦音 „s“ [z] ではじまり、狭い母音 „i“, „ü“ とともに、「夢」「憩い」「静寂」とは裏腹に苦しみ描写される。この箇所では、主人公が住み込みで修業していた職人であることが明かされ、ドアを締める音や足音を聞かれないように立ち去る情景が描かれる。

詩人は第29-30行において、初稿 „Schreib' im Vorübergehen/An's Thor dir gute Nacht,“ に手を加え、第29行行頭を最終行行頭と同じ „ich“ にし、„Vorübergehen“ を „nur im Gehen“ とし、第30行 „dir“ を „noch“ に変えた。彼は „g“ と „n“ の語頭音を2行間に加え、„Gute Nacht“ ということばを形作ったのである。彼がいかにか „Gute Nacht“ をたいせつに扱い、子音や母音を詩句と関連づけようとしたか、ここで最も明白となる。第4節の „gute Nacht“ は、最後のことば „gedacht“ と脚韻を踏み、第24行の „Gute Nacht!“ とふたつめの脚韻の枠を閉じながら、同語で豊韻 *reicher Reim*、すなわち2個以上の強音を持つ3音節以上の脚韻を踏む。こうしてこの詩は „Gute Nacht“ の残響とともに終わる。

## 5

ヒルデブランド詩節による歌は、通常詩の2行単位で、節前半では同じ旋律を繰り返し、*aabc* または *aaba* で構成され<sup>51)</sup>、節毎に同じ旋律を繰り返す有節形式 *Strophenform* をとる。シューベルトはこの構成を基本としながらも、節後半の詩句を繰り返して3部分の長さを等価にし、第3、4節に変化を付け、変化有節歌曲 *variertes Strophenlied* とした。第3節では、主人公に対する排除や疎斥を表すため、それまでの下行形中心の旋律が上行形中心となり、第4節では詩における反語的表現のため、同主調 *gleichnamige Tonart* のニ長調に転調し、さらに節前半では、音階の第4音と第7音が欠けたペンタトニック *Pentatonik* が使われている<sup>52)</sup>。この五音音階は、「蛍の光」で知られるスコットランド音階 *schottische Tonleiter*、ならびに日本の唱歌や演歌に多い「ヨナ抜き音階」と同じであり、『冬の旅』Nr. 9「回顧」*Rückblick* 最後の2行において、「おやすみ」同様、彼女の家

50) Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. Bd. 1. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1987, S. 78.

51) Vgl. Heusler: a. a. O. Bd. 2, S. 249.

52) Vgl. dazu Stoffels: a. a. O. 1991, S. 42.

に関する詩句で、再び使用される。

シューベルトは、ヤンプスを一貫した8分音符のリズムで表し、歩みと鼓動を描写した。最初のことは、„fremd“には第1節で最も高い音が配されるが、冒頭に最高音が置かれることは珍しく、以下下行形を主体とすることで、彼は主人公の沈みゆく気持ちを表現したのである。最初の詩行 „Fremd bin ich eingezogen“には第1の動機が呈示されるが、この動機は三つの独立した音型に分けられ<sup>53)</sup>、特に „(einge)zogen“における第3の音型が、旋律や対旋律 Kontrapunkt<sup>54)</sup>、または間奏に頻繁に使用される。この音型は、主調<sup>55)</sup>の二短調部分では半音の揺れで呻きや熟考を表し、第5行目で長調に転調した箇所では、全音に揺れ幅を増大して「愛」„Liebe“ということばで歌われる。幸せな過去から現在の陰鬱な世界に戻る間奏と第7行「今や世界はこんなに陰鬱で」の詩句では、ピアノパートにおいて、オクターヴで強化されながら、音高を変えて何度も繰り返される。シューベルトはこの時代を「陰鬱な時代」と語っており<sup>56)</sup>、彼が第7行の詩句に大きな共感を得たことは、想像に難くない。彼はこの音型をさまざまな詩句と重ね合わせることで、自らの苦悩と詩人への共感を表現した。この音型は、„Gute Nacht“の詩句を歌うことも可能で、子守歌のように揺れるリズムを持ち、第2の重要動機 „Fein Liebchen, Gute Nacht!“の旋律と並んで対旋律に使われていることから、シューベルトが „Gute Nacht“の詩句から着想したものと思われる。したがって第7-8行の詩句 „Nun ist die Welt so trübe,/Der Weg gehüllt in Schnee.“の対旋律上に、„Gute Nacht, gute Nacht,/Fein Liebchen, Gute Nacht!“が同時に鳴るのである。

第2の重要動機は、まず対旋律として第2行からさまざまな変形で現れ、第7-8行の繰り返して完成した形をとり、第3節最後 „Fein Liebchen, Gute Nacht!“ではじめて歌の旋律となり、詩の最後の行で繰り返される。シューベルトは最終行の詩句 „Ich hab' an dich gedacht.“<sup>57)</sup>を „An dich hab' ich gedacht.“と変えたが、それは „An dich“を強調するためだけでなく、„Fein Liebchen“と „An dich“に同じ旋律を配するためでもあり、„An dich hab' ich gedacht.“の詩句とともに、„Fein Liebchen, Gute Nacht!“という主人公の内心が描写される。

1817年にネーゲリ(1773-1836)は、当時のリート芸術の理想として、ポリリズム Polyrhythmieを提唱した<sup>58)</sup>。これは、詩と歌と楽器(ピアノ)のリズムが高度な芸術となって重なり合い、複リズムを構成することで、それによって言語表

53) 最初の音型は順次進行で、次の音型は跳躍進行で下行し、動機上では第2の音型の最初の音と第1の音型の最後の音が重なる。

54) ある旋律に対して和声的な調和を保ちながら、旋律として自立しているものであり、そのような書法を対位法 Kontrapunktという。

55) 曲の主要な調。

56) Schubert, Franz: An Schober. In: Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt u. erläutert von O. E. Deutsch. 2. Aufl. (1. Aufl. 1964) Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1996, S. 258.

57) 初稿。S. o.

58) Nägeli, Hans Georg: Die Liederkunst. In: Allgemeine Musikalische Zeitung. 19. Jahrgang. No. 45. Leipzig (Breitkopf und Härtel) S. 765 f.

現が音楽と調和しながら芸術的に昂揚されることである。もっともこのことは、すでに1814年、17歳のシューベルトが、最初のゲーテ歌曲「糸を紡ぐグレートヒェン」*Gretchen am Spinnrade*で達成していた<sup>59)</sup>。2ヘービッツで、行を跨ぐ頭韻や同語韻は糸車の回転を表し、陰鬱で激情に満ちた詩句とともに音楽に反映され、糸車の足踏まないし動悸を表すリズムと、互いに独立しながら調和する。「おやすみ」においても、詩の韻律と詩情が音楽に投影されるが、さらにいくつかの音型と動機が独立して歌の旋律または対旋律に使われることで、複数の旋律が独立しながら調和を保つポリフォニー Polyphonie が、歌の旋律をピアノが和声で支えるホモフォニー Homophonie に融合されている。これらの音型や動機はあらかじめ詩句と結びついており、その修辭学的な対位法が「おやすみ」の特徴である。

### 結語

本稿は、韻律と動機を中心として「おやすみ」を分析してきた。「おやすみ」は、『冬の旅』の中で最も長く、ツィクルスの最初に置かれた詩として中心的役割を果たす。ミュラーはこの詩にヒルデブラント詩節を選び、詩節特有のヤンプスで降雪、歩み、鼓動を活かし、「冬の旅」というテーマを韻律においても明示した。1音節のアウトタクトは旅人の息づかいを表す効果があり、詩人は詩句に応じて均衡強音やアンジャンプマンを用い、リズムに変化を与えた。

詩人は第1節において、陰鬱な現在に狭い母音と破擦音、摩擦音、破裂音、過去の幸福に広い母音と柔らかい鼻音を多用し、音響的にも対照的なふたつの世界を作り出した。これらの母音と子音は、単独ではほとんど意味を持たないが、一定の詩句の中で累積的に使われることによって意味づけられ、頭韻や半韻を踏みながら詩句を活性化し、その内容を深化する。詩人は後続する節でもさらにいくつかの母音と子音に意味づけし、それらの音響を、時には詩句と同義に、また時には反語的に用いることで、主人公の心情を映し出した。韻律が、音楽におけるポリフォニーのように、ことばの複層的な意味を表現するのである。技巧的な韻の扱いは、最終的に „g“ と „n“ の始頭音が多用されることによって „Gute Nacht“ に集約され、このことばの意味する「眠り」、「別離」、「あきらめ」、「失望」、「死」をすべて描写する。

シューベルトは、詩の韻律と内容を旋律とリズムに投影し、 „Gute Nacht“ ないし „Fein Liebchen, Gute Nacht!“ の詩句から生まれた音型と音楽的動機を、旋律または対旋律として独立させ、詩句にこれらのことばを絡み合わせた。それによって、韻律、詩句、 „Gute Nacht“ に関連する音型や動機による、さらに手の込んだ、詩句の修辭学的なポリフォニーが成立し、ことばが芸術的に昂揚されたのである。

59) Vgl. Tschense, Astrid: Goethe-Gedichte in Schuberts Vertonungen. Hamburg (Bockel) 2004, S. 33.

韻律は詩句に秩序と生命を与え、リートにおいては、詩句と音楽を結ぶ役割も果たす。ミュラーにとって、詩における韻律はいわば愛であり、彼は「おやすみ」に巧みな韻律を用いることで、「愛しい人」に象徴されるかつての恋人と、彼の理想である「自由」への愛を表現した。最後にミュラーの格言「愛のない心とは」(1826)を引用しよう。

Was ist das Herz ohne Liebe?

愛のない心とは

Wie ein Land ohne Herrn,	君主のない国のようなもの、
Wie die Nacht ohne Stern,	星のない夜のようなもの、
Wie der Becher ohn' Wein,	ワインのない杯のようなもの、
Wie der Vogel ohn' Hain,	林のない鳥のようなもの、
Wie ohn' Aug' ein Gesicht,	目のない顔のようなもの、
Wie ohn' Reim ein Gedicht,	韻のない詩のようなもの、
So ohne der Liebe Scherz und Schmerz	そのように愛の戯れと苦しみのない
Das Herz. <sup>60)</sup>	心

---

60) HMG 308.

*Was ist das Herz ohne Liebe?  
...Wie ohn' Reim ein Gedicht*

— Metrum und Analyse des Liedes *Gute Nacht* aus der *Winterreise*

Minako Watanabe

*Gute Nacht* ist das Eingangsgedicht des 24-teiligen Gedichtzyklus *Die Winterreise* von Wilhelm Müller. Es handelt von der Wanderschaft eines jungen Mannes im Winter, der in einer kalten Nacht „Gute Nacht“ ans Tor, hinter dem ein Mädchen wohnt, schreibt und eine Reise antritt. Zwar erweckt die Handlung dieses Gedichts den Anschein, als ob sie schlicht wäre, aber die Motive sowie die Worte von *Gute Nacht* sind vieldeutig, da sie Müllers Erfahrungen und Gedanken widerspiegeln. Diese Motivkomplexe werden in den folgenden Gedichten dieses Gedichtzyklus auf verschiedene Weise übernommen. In mehreren früheren Studien wurde untersucht, was in der *Winterreise* beschrieben wird, ohne das Metrum genau zu analysieren.

Ludwig Stoffels hat Gedichte aus der *Winterreise* sowie die Vertonungen von Schubert analysiert und die unverständlichen, obskuren Passagen dieser Gedichte interpretiert. Seine metrische Analyse konzentriert sich auf Versfüße und Endreime. Stabreime (Alliterationen) und Halbreime (Assonanzen) werden nur wenig berührt; darum erachtet er das Metrum von *Gute Nacht* als „anspruchlos“. Christiane Wittkop macht auf Halbreime und Sprachlaute aufmerksam, doch sie hält auch die unbetonten Silben für Halbreime, so dass die Beziehungen zwischen den gereimten Worten nicht deutlich werden. Heinz Wetzel schreibt, dass Müllers Dichtung rein und klar und die Form sowie das Metrum der *Winterreise* reiner, klarer, einfacher als die des Liederzyklus *Die schöne Müllerin* erscheinen, und dadurch ist *Die Winterreise* sangbar.

Im Mittelpunkt dieser Abhandlung steht die These, dass das Metrum des Gedichts *Gute Nacht* mit den Motiven und der Bedeutung der Worte eng verbunden ist und sie steigert. Der inhaltlichen Betrachtung der *Winterreise* folgt die Analyse von Schuberts Darstellung der mehrschichtigen Bedeutungen des Verses.

*Gute Nacht* ist ein Achtheiler, dreifüßig und jambisch. Das Reimschema ist der Kreuzreim, und jedes ungerade Versende ist klingend (weiblich), während jedes gerade Versende stumpf (männlich) ist. Diese Strophenform wird als „Hildebrands-



strophe“ bezeichnet, wie sie in Volksliedern, Chorälen, politischen Gedichten vorkommt. Der Dichter stellt im jambischen regelmäßigen Rhythmus dieser Form Schneefall, Gehen, Herzschlag dar. Der einsilbige Auftakt wirkt wie der Seufzer des Wanderers.

Müller setzt das erste Wort, „fremd“, als Auftakt und nimmt die schwebende Betonung, um die Unsicherheitsgefühle des Protagonisten darzustellen sowie „fremd“ zu betonen. In der ersten Strophe werden viele enge Vokale (i, ie, ü, e) und Affrikaten (z) sowie Frikative (w) für dessen schwierige gegenwärtige Lage benutzt, während in den Versen über schöne Erinnerungen helle Vokale wie „a“ und weiche bilabiale Nasale wie „m“ dominieren. Vokale und Konsonanten haben, für sich genommen, fast keine Bedeutungen sondern bekommen ihren Sinn durch ihr häufiges Auftreten in den Versen. Sie vertiefen als Stabreime beziehungsweise Halbreime zudem die Bedeutungen der gereimten Worte und können Versen in den folgenden Strophen tiefere Bedeutungen geben oder ihnen noch andere Bedeutungen hinzufügen.

Der 7. Vers „Nun ist die Welt so trübe“ berührt den Kern dieser Strophe und des gesamten Gedichtzyklus. Das Wort „trübe“ bildet auf „Liebe“ den unreinen Endreim, so dass „trübe“ in dieser Strophe hervortritt. In diesem Wort deutet sich die damalige Zeit der Restauration an, während die Worte mit „m“, „Mai“, „Blume“ und „Mädchen“, Ideale der Revolution ahnen lassen.

Müller trat 1813 auf den Aufruf des preußischen Königs hin mit vielen patriotischen Freunden als Freiwilliger in das Regiment der Gardejäger ein und kämpfte in mehreren Schlachten. Viele seiner Zeitgenossen glaubten an die Ideale der Revolution. Aber den Befreiungskriegen folgte die Zeit der Restauration, die reaktionäre Züge trug. Die politischen Aktionsmöglichkeiten wurden eingeschränkt und schärfer kontrolliert. Anfang 1816, über drei Jahre vor den Karlsbader Beschlüssen, wurde bereits ein Gedicht Müllers aufgrund des häufigen Auftretens von „Freiheit“ verboten. Angesichts der herrschenden Zensur war die Kodierung der Texte über den Begriff Freiheit notwendig. Diese politischen Hintergründe sind wichtig im Zusammenhang mit einigen Motiven dieses Gedichtzyklus.

In der 2. Strophe hat jeder ungerade Vers Enjambement (Zeilensprung) und ist verknüpft mit dem nächsten geraden Vers. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen dem Versende und dem nächsten Auftakt und unterstreicht das Gefühl des zum Aufbruch gedrängten Protagonisten. Der Dichter benutzt viele enge Vokale wie „e“ und „i“ auf verschiedene Weise und bezeichnet damit die Wehmut des Protagonisten. In dieser Strophe herrschen die Todesmotive wie „Dunkelheit“, „Suche nach des Wildes Tritt“ vor, die wiederum in anderen Gedichten dieses Gedichtzy-

klus, dem *Lindenbaum*, dem *Wegweiser*, den *Nebensonnen* als Synonyme auftreten, wodurch deren Bedeutung erhellt wird. Auch das Titelwort „Gute Nacht“ bezeichnet den ewigen Schlaf, zumal es Resignation bedeutet. Im Zusammenhang damit spielt „Fein Liebchen, Gute Nacht!“ in der 3. Strophe eine wesentliche Rolle.

In der letzten Strophe lässt sich die Rücksicht auf das schlafende Mädchen mit dem vielfach vorkommenden engen Vokal „i“ sowie Frikativen wie „w“ und „s“ darstellen, die bisher für seine schwierige Lage der Gegenwart benutzt wurden. Dann sind viele „g“ und „n“ auffallend. Müller änderte „Schreib' im Vorübergehen/An's Thor dir gute Nacht“ in der ersten Fassung zu „Ich schreibe nur im Gehen/An's Thor noch gute Nacht“, um auf die Anlaute „g“ und „n“ hinzuweisen, die den Gedichtstitel „Gute Nacht“ andeuten.

Der Dichter gibt einigen Vokalen und Konsonanten einen bestimmten Sinn und benutzt sie einerseits mit Versen gleichbedeutend, andererseits in anderem Sinne, um das Gefühl des Protagonisten zu beschreiben, so dass das Metrum wie eine Polyphonie die Mehrdeutigkeiten der Worte darstellt. Die künstlerische Ausdrucksweise des Metrums zeigt sich schließlich in der Häufigkeit von „g“ und „n“ und bezeichnet „Ruhe“, „Schlaf“, „Trennung“, „Resignation“, „Hoffnungslosigkeit“ und „Tod“, die das Wort „Gute Nacht“ bedeuten können.

Schubert überträgt Metrum sowie Inhalt des Gedichts in musikalische Motive. Er benutzt vor allem die Figur aus den Worten „Gute Nacht“ und das Motiv aus dem Vers „Fein Liebchen, Gute Nacht!“, um mehrere Bedeutungen von *Gute Nacht* anzudeuten. Aus der kontrapunktischen Behandlung der Motive entsteht die verwickelte rhetorische Polyphonie des Metrums, der Verse und dieses Motivs sowie dieser Figur, so dass die Worte künstlich gesteigert werden. Darin liegt die Eigentümlichkeit dieses Liedes.

Das Metrum gibt den Versen Ordnung und verbindet sie mit der Melodie des Liedes. Müller formt diese komplizierte Motivkomplexion mit vielen Stabreimen, Halbreimen und dergleichen zu einem Gedicht der Leiden und Liebe.