東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

変奏有節歌曲の魅力：
―シューベルトの工夫を探る―

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2020-04-16
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 村田, 千尋, Murata, Chihiro
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1322

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

変奏有節歌曲の魅力
―シューベルトの工夫を探る―

村 田 千 尋

【序論　　Ⅰ　歴史的背景】

ドイツ・リートにとって「有節」はいかなる意味を持つのだろうか。リートの語源には「節」という意味があったと考えられてきたので（Gudewill 1960: Sp.746; Wiora 1971: 16）[*1]、詩形式に従うことは当然であり、18世紀のリート作曲家にとって「有節」はジャンルの前提であった。例えばヨハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer（1720-79）も、彼の『芸術学事典 Allgemeine Theorie der schönen Künste』において、文芸としてのリートの項目では「一貫して一つの旋律が繰返される（Sulzer 1793a: 252）」ことを指摘しながらも、音楽としての項目（Sulzer 1793b: 277-282）では、わかりきったこととして旋律の反復には一切触れていない。更に、ローレンツ・クリストフ・ミツラー Lorenz Christoph Mizler（1711-78）は「作曲家の書法は詩人の書法に似たものでなければならない（Mizler 1739: Ⅰ(5)16, Fußnote 8)」と述べ、ベルリン・リート楽派の指導者であるクリスティアン・ゴットフリート・クラウゼ Christian Gottfried Krause（1719-70）も「詩人が構想を練り、作曲家はそれに厳密に従う必要がある（Krause 1752: 48)」とする。この考え方は19世紀に至っても受け継がれており、詩が有節的に、「同じ旋律の繰返しで歌われ得るように一定の詩節に分けてある（Naue u. Grosheim 1837: 384)」ならば、音楽も当然、有節的に作られると考えられていた。

リートが有節形式で作られる理由は詩形式の要請ということだけではない。18世紀においてリートは啓蒙的なジャンルであり、誰にでも歌えることが重要であったので（村田 1983；村田1985)、歌い易さへの配慮からも有節形式は用いられていた。彼らは歌によってよい詩を多くの人に伝えること（Reichardt 1782a: 4）を目差しており、有節形式で作られたリートの構造は単純で、旋律を容易に覚えることができるからである（Krause 1752: 29, 115, 188; Reichardt 1782a: 3)。

更に、「心情の統一 die Einheit der Empfindung（Reichardt 1782b: 62)」の原理をリートの表現にも求めることからも有節形式は用いられていた。詩自体が形式のみならず、「思考や、心情の表現という点でも同様に一様性や簡潔さが望まれる（Sulzer 1793a: 253)」ゆえに、音楽でも形式と内容における簡明さが必要なのである。

一方、18世紀前半から有節形式に対する疑問や反対意見が表明されていた。例えばヨハン・

1　Wiora は古高ドイツ語には「節」の意味がなかったという研究があることを指摘しているし（Wiora 1971: 16)、MGG 第２版でも、語源説には懐疑的な記述がされている（Jost 1996: Sp.1262-63)。

マテゾン Johann Mattheson（1681-1764）は早くも1722年に、「多くの人は、オーデが音楽的なものであると見なそうとする。しかし彼らは、音楽の中で一つの旋律が何度も何度も、全く異なる言葉に付けられて繰返され、しかも時には、〔言葉と音楽の〕全くいやな断絶をさえ伴っているのを聞くことほど、惨めで無趣味なことはあり得ないと知るべきだ（Mattheson 1722: 100）」と述べる。

当時表明された有節形式への疑問を整理しよう。１）同じ旋律を何回も繰返すと飽きるということ。２）詩節毎にアクセントの位置や句読法の切れ目が異なるために、同一の旋律で異なる詩節を歌うことはできないという朗誦 Deklamation からの要請。３）文法的、情緒的アクセントや、強調したい言葉も詩節それぞれに異なり、それにもかかわらず有節的形成を用いることが表現の範囲を狭めること[*2]。４）詩節を追うにしたがって、そこでの情緒や内容、筋が変化していった場合、ただ一つの旋律を繰返すことではその変化に対応できない（Bach 1758: Vorrede）こと。これら４つを挙げることができる。

これに対してヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe（1749-1832）は親友であるカール・フリードリヒ・ツェルター Karl Friedrich Zelter（1758-1832）に宛てた1816年12月10日付けの手紙で、上に挙げた有節歌曲の問題点を解決するには歌手による歌い分けが重要であると主張し、更に「旋律が内容にしたがって変奏されると、非常に美しい印象を醸し出すに違いない（Hecker 1970: Ⅰ538-539）」と述べている。つまり、変奏有節形式の可能性に触れていると考えることができる。

実際に変奏有節歌曲が作られたのはこれよりも早く、1749年にヨハン・エルンスト・バッハ Johann Ernst Bach（1722-77）が《寓話集 Sammlung auserlesener Fabeln》（1749）に収めた《不釣り合いな友人 Die ungleichen Freunde》（DDT 42: 22-23）が最初と思われ（村田 1984: 149）[*3]、既に18世紀中に数多くの変奏有節リートが作られている。

有節形式を基準として各節を変奏するに留まらず、各節に新たな音楽を与えると通作リートが誕生する。通作の理論は19世紀初め頃から広まっていったようで（村田1984: 149-150）、1807年に出版されたハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch（1749-1816）の『音楽小事典 Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik』では「数詩節ある詩に、それによって全詩節が歌われるべきただ一つの旋律を付けるのではなく、各詩節に、その内容や言葉の続き具合、句読法に合った、それぞれの旋律が与えられる（Koch 1807: 124）」と説明されている。

史上最初の通作リートはベルリン・リート楽派の最初で最大の歌曲集《旋律付きオーデ集 Oden mit Melodien》に掲載されたカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach（1714-88）の作曲による《過ぎ去った日々に Den flüchtigen Tagen》（Krause 1753: 19）と思われるが、これは孤高の存在であり、それから20年間、通作リートは作られなかっ

２　ヤコブ・シューバック Jacob Schuback（1726-84）は「複数の詩節からできている詩に関して、それ自身の最大の困難は、明らかに、句読法のみならず、〔言葉の〕強調をも考慮に入れて全詩節を適切に歌うというところにある（Schuback 1775: 29）」とする。

３　同主短調への転調による変奏が行われている。

た。その後、ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt（1752-1814）が1773年に出版した《様々な楽譜集 Vermischte Musicalien》に１曲の通作リート《お供の人々に An die Troßel》（Reichardt 1773: 73）を掲載したことをきっかけに、徐々に作られるようになっていった（村田 1984：150）。

それにも拘わらず、19世紀初頭において「通作 durchkomponieren」という言葉は、ほとんど常に否定的意味で用いられており、「有節リート」こそ「本来のリート eigentliches Lied（anonim 1799: Sp.30; anonim 1824: Sp.425; anonim 1826: Sp.480）」であると考えられていた。通作リートに対する最も強い反対意見は、「有機的全体像 organisches Ganze（Apel 1801: 222）」を作ることができないというものであった。

そして、1824年に『総合音楽新聞 Allgemeine Musikalische Zeitung（AMZ）』ＸＸⅥに載せられたフランツ・ペーター・シューベルト Franz Peter Schubert（1797-1828）のリートに対する批評において、自由な歌であって本来のリートではないし、内的統一、規則性もないが、それらは十分に補われていると肯定的に評されていることから（anonim 1824: Sp.425）、通作リートがようやく受け入れられたことが分かる。

その結果、有節リートは「基本原型 Grundmodell（Wiora 1971: 18）」、「基本形式 Grundform（Pollak-Schlaffenberg 1918: 120）」としてジャンルの中核におかれ、そこから離れようとする遠心的力と、そこへ向かう求心的力の、二つの方向への力関係からさまざまな現象が説明されることになる（Wiora 1971: 18）[*4]。

【序論　Ⅱ　研究目的と研究対象】

リートの様々な構成法の中で、「通作」も興味深い研究対象ではあるが、筆者は「変奏有節」により強い興味を惹かれる。「通作」には大きな自由があるのに対し、「変奏有節」は「有節」という制限がある中で、変化を付けなければならない。つまりそこに、作曲家の工夫が集中していると考えられるからである。

そこで、本稿はシューベルトが作った「変奏有節リート」において、彼が何故、何を変えようとして、どの様な工夫を加えたのかを明らかにすることによって、シューベルト・リートの魅力の一端に迫ることを課題とする。それによって、シューベルト以外のリート作品についても、変奏のあり方を考える手掛かりを得られるのではないだろうか[*5]。

本稿の研究対象はシューベルトが完成させた変奏有節形式によるリート全曲であるので、最初に、シューベルト・リートの形式をどのように分類するべきか考えておきたい。シューベル

4　以上のリート形式の変遷については、拙稿「有節と通作　－芸術リートの成立　その３－」（村田 1984）を参照願いたい。

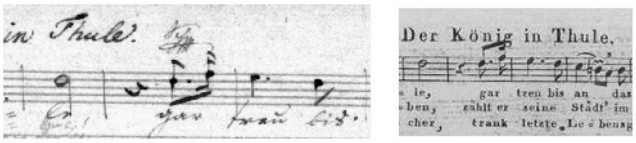
5　これまで、個別の曲について変奏のあり方を論じた研究は存在したが、変奏有節リートという形式全体についての論考は管見の限り存在しない。また、「変奏有節歌曲」を見出し語として立項している音楽事典も見当たらない。

トが作った全584曲のリート（ドイツ語を歌詞とした独唱歌曲）を、詩節の扱いに着目して形式分類すると、以下の８種に分けることができる（16頁の表１を参照されたい）。

１）　純粋有節リート　全ての楽節が詩節と一致し、同じ音楽が繰り返される。例えば《野ばら Heidenröslein》op.3,3 D257 など。

２）　詩脚対応型有節リート　ドイツ詩はリズムが明確で、アクセントのある揚音 Hebung とアクセントのない抑音 Senkung の組み合わせによってできている。しかし、揚音の間に幾つの抑音が置かれるかということについては比較的自由であり（原則として２まで）、この乱れは民謡詩に比較的多く現れることから「民謡詩句 Volksliedzeile」とも呼ばれる。作曲に当たっても詩脚の乱れに対応して、楽節によって音の分割などを変えることが必要となるが、多くの場合、リピート記号による記譜の該当箇所に二通りのリズムが書き込まれている。これを本稿では「詩脚対応型有節リート」と呼ぶことにしたい。例えば《トゥーレの王 Der König in Thule》D367　op.5,5（譜例１）第５小節は第１番の歌詞〈とても gar〉が１音節であるのに対し、第２番の歌詞〈彼は数える zählt　er〉が２音節であるため、自筆譜では下向きに第１番用の連桁を、上向きに第２番用の符尾を書き込んでいる（初版譜では上下が逆になっている）。

譜例１　"Der König in Thule" op.5,5 D367　T.4-6



Autograph: Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Mus.ms.autogr.Schubert 1
(Faks. hrsg.v. Peter Hauschild "FRANZ SCHUBERT.
Sechszehn Goethe-Lieder",　1978, Edition Peters)
Erstdruck: 1821.7.9. Cappi und Diabelli, VN789 (IMSLP346746)

３）　変奏有節リート　各詩節の構造が保たれ、同じ、あるいは似た楽節が繰り返される。本稿の主要研究対象であり、詳細は後述する。

４）　循環的リート　三部形式、ロンド形式等、楽節が回帰すると同時に、楽節同士が対照性を持つ。例えば《月に寄せて An den Mond》op.57,3 D193。

これに似た形式として、２詩節をまとめて１楽節として作曲する「二重連節 Doppelstroph」が存在する。詩節単位で考えると A-B-A-B-が交替するように見えるが、より大きな単位として２詩節をまとめて見ると、同一旋律を繰り返すことになるので、純粋有節リートあるいは変奏有節リートに含めて考えることにする。

５）　有節付通作リート　全体としては通作であるが、同一の楽節が繰り返す有節的部分を持つ通作。多くはリピート記号によって表される。例えば《思い出 Erinnerung》D98。

６）　有節的通作リート　通作ではあるが、詩節構造が保持され、後の詩節で楽節が回帰あるいは追想される。例えば《糸を紡ぐグレートヒェン Gretchen am Spinnrade》op.2 D118 では同一歌詞の詩節で同一の旋律が回帰し、《羊飼いの嘆きの歌 Schäfers Klagelied》op.3,1 D121 では最終詩節で冒頭の音楽が回想される。いずれもリピート記号は用い得ない。

7）　通作リート　それぞれの詩節に新たな旋律が与えられて展開していくが、詩節構造は意識されていることが多い。しばしば似た旋律が回想される。例えば《魔王 Erlkönig》op.1 D328。

8）　自由詩歌曲　原詞が単一詩節であったり、自由詩や散文であるため、詩そのものに形式の回帰が認められない。例えば《憩いなき愛 Rastlose Liebe》op.5,1 D138。尚、有節的形成に注目している本稿においては、ソネット等もこのグループに入れて考える。

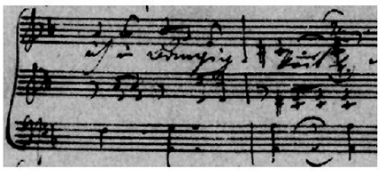
以上の見地から、シューベルトの作品から変奏有節リート52曲を選び（21-23頁の表３を参照されたい）、本稿の分析対象とする。

【本論　　Ⅰ　シューベルトが用いた変奏技法】

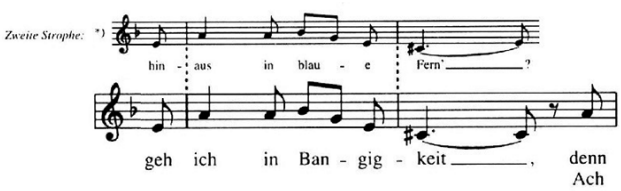
ここで採り挙げた52曲について、変奏に当たって何をどう変えているのかということを具体的に見ていきたい。

52曲中15曲はリピート記号による繰り返しの形で書かれており、変奏とは言っても変更の幅は小さい。特に、《帰り道 Rückweg》D476（譜例２）は第１番と第２番がほぼ同一であり、異なるのは８小節目２拍目だけである。自筆譜を見ると、音符が２つ書かれ、「第２番の音」を意味する「２」の数字が見られる。

譜例２　"Rückweg" D476　T.7-8



Autograph: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, MH88/c (NGA Ⅳ,11 ＸＸＸⅠ).



NGA Ⅳ,11, 4.

また、《宝堀り Der　Schatzgräber》D256 は前半２楽（詩）節と後半３楽（詩）節それぞれがリピート記号で書かれている。

これら以外のリピート記号を用いていない歌曲については、変更の幅が比較的大きな変奏が行われている。

1　旋律の変形

変奏の際には旋律が変形されることが最も多く、43曲に見られる。

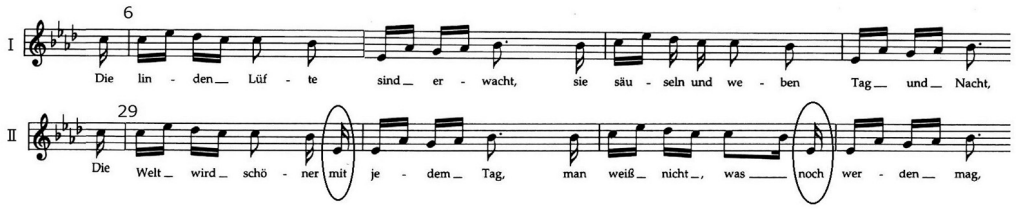
1－1　言葉への対応

シューベルトは各詩節の言葉に対応して、小さな変更を加える場合がある（17曲）。これは詩脚対応型有節リートのあり方にも似ているが、詩脚対応型が詩脚の乱れを反映しているのに対し、ここで問題としている変更は、シューベルトによる詩の「読み」に基づいている。つま

り、特定の言葉について、繋げて読みたい、強調したい、文法的に繋がりが強いと判断したなどの理由であると考えられる。

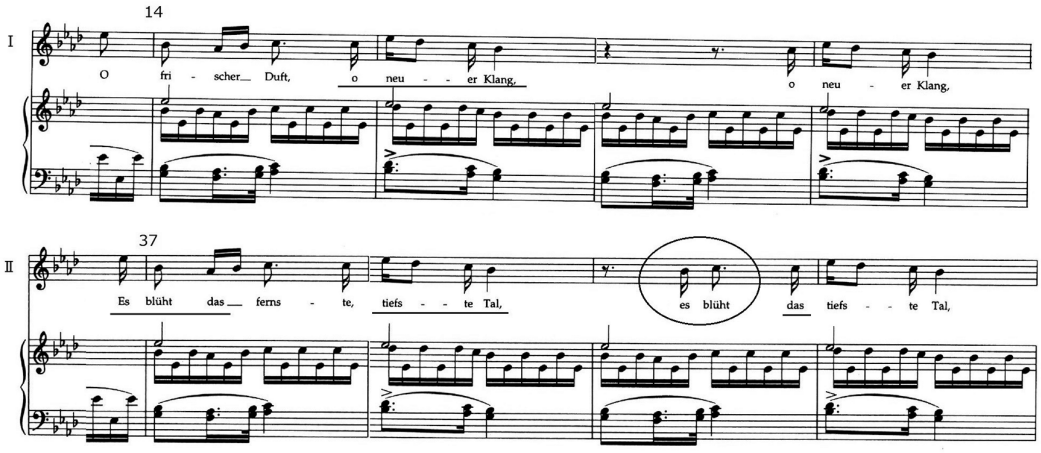
まず《春の信仰 Frühlingsglaube》op.20,2 D686（譜例３）を見よう。第１節１行目（以下、Ⅰ(1)と表示する）およびⅠ(2)では、第２詩脚と第３詩脚の間に抑音が１つしかないが、Ⅱ(1)、Ⅱ(2)ではいずれも２つの抑音が置かれている。単に16分音符２つに割るだけでも良かったのかも知れないが、〈日を追って mit jedem Tag〉の'mit'、〈さらに変わるのか noch werden mag〉の'noch'は続く言葉との結びつきが強いと考え、次のフレーズの冒頭と同音にしたのであろう。

譜例３　"Frühlingsglaube" op.20,2 D686　T.6-9 = Ⅰ(1-2)/T.29-32= Ⅱ(1-2)



続いて第１楽節第14-17小節（譜例４）においてⅠ(4)を２回繰り返すに当たって、２回目の前半はピアノに歌わせ、歌は〈おお、新しい響き o neuer Klang〉だけを歌うが、Ⅱ(4)の該当部分は〈(遥か）な、深い谷（Ferns）-te, tiefste Tal〉であり、歌詞として成り立たない。そこで行を組み替えて〈花咲く es blüht〉と冠詞'das'を補い、〈深い谷で花咲く es blüht das tiefste Thal〉と歌わせる。

譜例４　"Frühlingsglaube" op.20,2 D686　T.14-17 = Ⅰ(4)/T.37-40= Ⅱ(4)



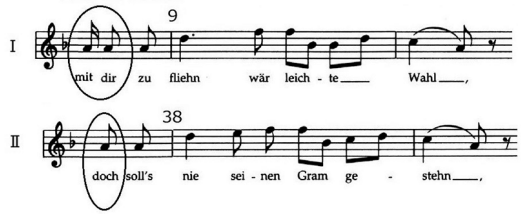
僅かな違いであるが、シューベルトの言葉に対する細やかな配慮が現れている。

なお、シューベルトの自筆譜では表面に第１番の全曲が、裏面には第２番の歌唱声部のみが書かれている。

次に《アン・ライルの歌 Lied der Anne Lyle》op.85,1 D830（譜例５）を見よう。この歌詞は本来、弱強格 Jambus のリズムを持っているため、Ⅰ(3)は'mit Dír zu flíen wär léichte Wáhl'

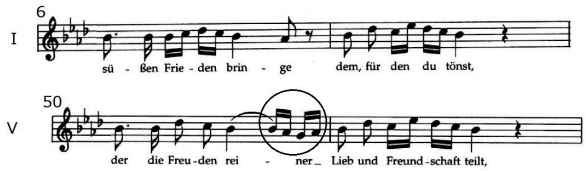
というリズムで読まれる。しかしシューベルトはⅡ(3)で冒頭の〈しかし doch〉と３番目の単語〈決して nie〉を強調したいと考え、'dóch soll's níe seinem Grám gestéhn'と読むためにリズムを変えたのである[*6]。

譜例５　"Lied der Anne Lyle" op.85,1 D830　T.9-10= Ⅰ(3)/T.38-39=Ⅲ(3)



もう１曲、《臨終を告げる鐘 Das Zügenglöcklein》op.80,2 D871（譜例６）では、Ⅴ（2-3）が文法的に繋がっているため[*7]、２つのフレーズを繋げるための音型を挿入している。

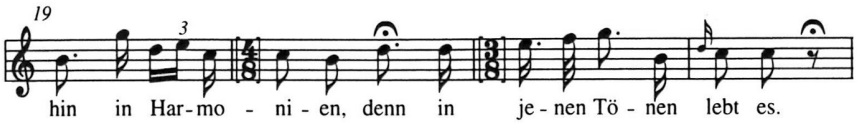
譜例６　"Das Zügenglöcklein" op.80,1 D871　T.6-7= Ⅰ(2-3)/T.50-51=Ⅴ(2-3)



シューベルトはこの曲の自筆譜において、全節を書き下ろしている。小さな相異ではあるが、その数が多いため、演奏者が混乱しないように配慮したのであろう[*8]。

シューベルトが行った「読み」に対応した変奏の例は、《少女 Das　Mädchen》D652（譜例７）にも見られる。〈なぜなら、その音の中で、それ（言葉）は生きているから denn in jenen Tönen lebt es〉の〈なぜなら denn〉を強調するために長い音を与え、フェルマータまで付けている。そのため、一時的に拍子も３／８から４／８に変えられることになるが、変奏に当たって拍子まで変更している例は他にはない。もっとも、これはシューベルトの書き間違いかも知れない。譜例７は『新シューベルト全集 Neue Schubert-Ausgabe（NGA)』により、拍子記号が補われているが、シューベルトは自筆譜に書いていない。そして第２稿においては、付点16分音符と32分音符に改められ、フェルマータも削除されている（初稿の自筆譜が失われているため、詳しくは不明である)。

譜例７　"Das Mädchen" D652　T.19-22

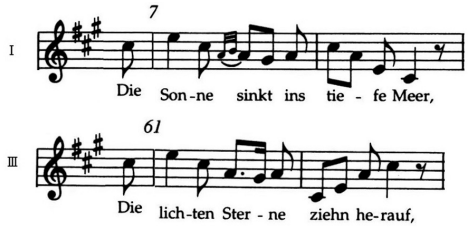


６　「読み方の自由」は読み手に委ねられ、行頭のリズム変更を転置強勢、行中のリズム変更を揺動強勢という。
７　〈純粋の reiner〉は形容詞として〈愛 Lieb〉を修飾する。このように、行を越えて意味が続くことを「句跨がり Enjambement」という。
８　《臨終を告げる鐘》の場合、全てのフレーズについて様々な「読み」の違いが見られ、シューベルトが言葉をいかに大切に考えていたかということが伝わってくる。

１－２　歌詞の意味への対応

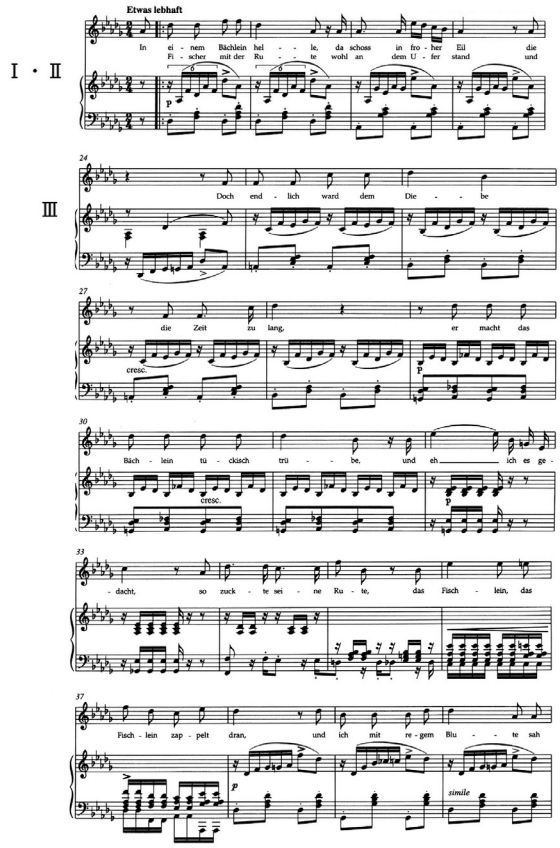
シューベルトは歌詞の意味を反映して、もう少し大きく音型を変更することがある。例えば《アリンデ Alinde》op.81,1 D904（譜例８）では〈太陽が深い海に沈む Die Sonne sinkt ins tiefe Meer〉に合わせてⅠ(1)は下降音型を用いているが、Ⅲ(1)では〈輝く星が昇っていく die lichten Sterne ziehn herauf〉に対して上行音型に変えている。

譜例８　"Alinde" op.81,1 D904　T.7-8=Ⅰ(1)/T.61-62=Ⅲ(1)



さらに大きく変えられている例を挙げると、《鱒 Die Forelle》op.32 D550（譜例９）では鱒の泳ぐ様子を歌った第１節、漁師が現れても釣られるはずがないと楽観している第２節には同じ旋律が与えられているのに対して、状況が大きく変わる第３節では旋律は大きく変形され、伴奏も16分音符６連符の動きが小節前後半に配置される。いよいよ事態が切迫し、ついに鱒が釣られてしまうと歌唱旋律は解体し、伴奏は和音連打となる。

譜例９　"Die Forelle" op.32 D550　T.1-4=Ⅰ･Ⅱ(1-2)/T.24-40=Ⅲ(1-7)

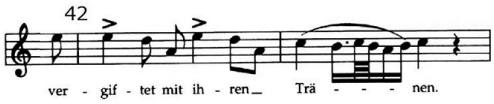


このような歌詞の意味に対応する、あるいは情況に応じて大きく変形することは非常に多く、全部で34曲がこのタイプに該当すると考えられる。

１－３　装飾

変奏の過程で装飾音型を加える、あるいは変更することも多く、全部で11曲に見られる。例えば《白鳥の歌 Schwanengesang》D957 の第12曲《海辺にて Am　Meer》D957,12（譜例10）は全曲の最終部にターンが挿入されている。

譜例10　"Am Meer" D957,12　T.42-43



２　転調

変奏の契機として転調を行う例も多く、特に長短調間の転調は歌詞の情緒表現のためと考えることができる。全部で25曲を数え[*9]、その内13曲は調号により、12曲は臨時記号によっている[*10]。

次に転調先を見ると、同主調への転調が最も多く(18曲)、平行調への転調は３曲と少ない。他の調への転調は、３度調（３曲）下属調（２曲)、属調（１曲）となっている。

興味深いのはシューベルト最初の連作歌曲である《ドン・ガイゼロス Don　Gayseros》D93 の第１曲であろう。この曲はタイトルロールのドン・ガイゼロスへ呼びかける詩節と、ヒロインであるドンナ・アンナに呼びかける詩節がほぼ交互に置かれている。シューベルトはそれぞれに異なる旋律を与え、それらを有節的に繰り返しているのであるが、次々に転調して気分を変えていく。最終節を除いて調以外は同一であるため全体の統一感は強く、大胆な転調法であると言える。

３　伴奏の変形

既に《鱒》の例を見たが、変奏に当たって伴奏が変形されることも多い。伴奏型を変えることによって曲に変化を付けている曲として、９曲を挙げたい。

３－１　伴奏音型の変更

《バラのリボン Das Rosenband》D280（譜例11）は４詩節を２楽節として作曲した２重連節の変奏有節リートで、第１楽節と第２楽節の違いは、伴奏にほぼ限られる[*11]。第１楽節は和音を中心としてゆったりとした伴奏であるが、詩の内容にも動きの出てくる第２楽節に対しては８分音符が鳴り続ける動きのある伴奏型としている。1小節目後半から２小節目前半にかけて、

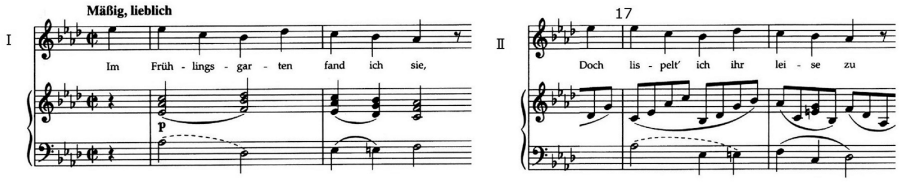
9　ここで転調と言っているのは、楽節によって調を変え、あるいは転調法を変えている場合であって、曲中に転調する箇所があるということではない。

10　１曲は調号による転調と臨時記号による転調の両方の箇所がある。また、平行調への転調のため、調号も変わらず、臨時記号もほとんど付かない曲が１曲ある。

11　１箇所だけ、Ⅰ(2)とⅡ(2)の同一語〈バラのリボン Rosenbändern〉に充てられたリズムが異なるが、その意図を推し測ることは難しい。

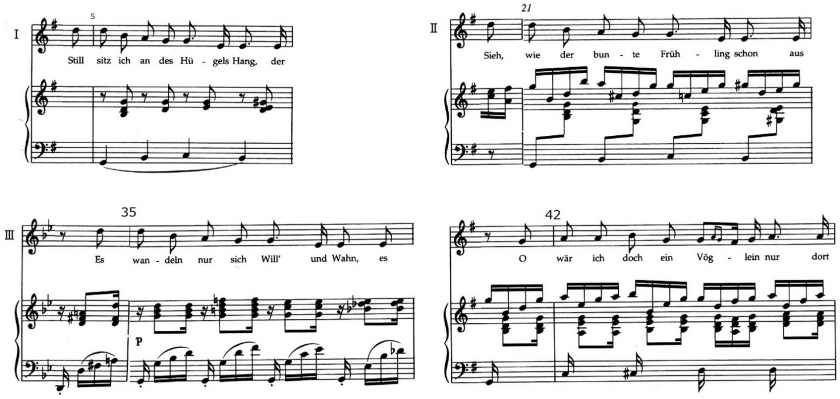
僅かに和音を変えているが、転調に伴う必然的な和声変更を除けば、楽節によって和音を変えている曲は、《バラのリボン》と《狩人の愛の歌 Jägers Liebeslied》op.96,2 D909 以外には見られない。

譜例11 "Das Rosenband" D280 T.1-2= Ⅰ(1)/T.17-18= Ⅱ(1)



《春に Im Frühling》op.101,1 D882（譜例12）も大変に興味深い。この曲は６詩節３楽節の２重連節による変奏有節歌曲である。第１楽節はバスと右手和音の裏打ちによる伴奏であり、第２楽節になると裏打ちは左手に委ねられ、右手には16分音符の細かな動きが加えられる。第３楽節で16分音符の動きは左手に任され、右手はシンコペーションの和音を奏でる。そして第３楽節後半（第６詩節）で第２楽節にあった16分音符の動きと第３楽節のシンコペーションが組み合わされる。このように、伴奏型が変奏の契機となっている曲として、《秘密 Das Geheimnis》D793、《旅人が月に寄せて Der Wanderer an den Mond》op.80,1 D870 が挙げられる。

譜例12 "Im Frühling" op.101,1 D882
T.5= Ⅰ(1)/T.21= Ⅱ(1)/T.35= Ⅲ(1)/T.42= Ⅲ(6)

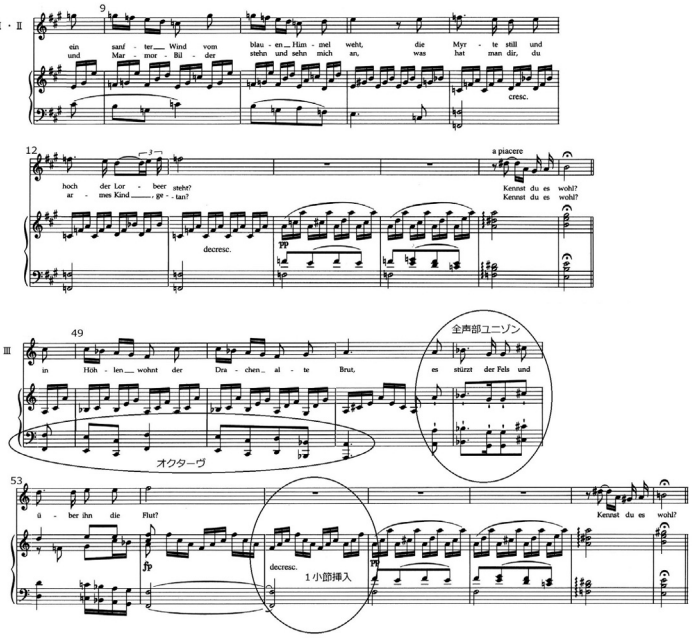


３－２　描写的間奏

《ミニョン：あの国を知っていますか Mignon: Kennst du das Land》D321（譜例13）における伴奏の変更は曲に変化を付けるだけでなく、より深く、歌詞の表現と関わっている。薄幸の少女ミニョンがイタリアへの憧れを歌うこの曲において、第１節でイタリアは「光の国」（レモンが花咲き、オレンジが実る）として、第２節では「歴史の国」（柱廊と石像が立つ）として表現される。いずれもまだ見ぬ国イタリアへの憧れが支配しているので、シューベルトはリピート記号によってこの２節に同じ音楽を与えている。しかし、ドイツからイタリアに行くには険しいアルプスを越えなければならない。そこでシューベルトは旅の大変さ（龍の棲む洞穴、

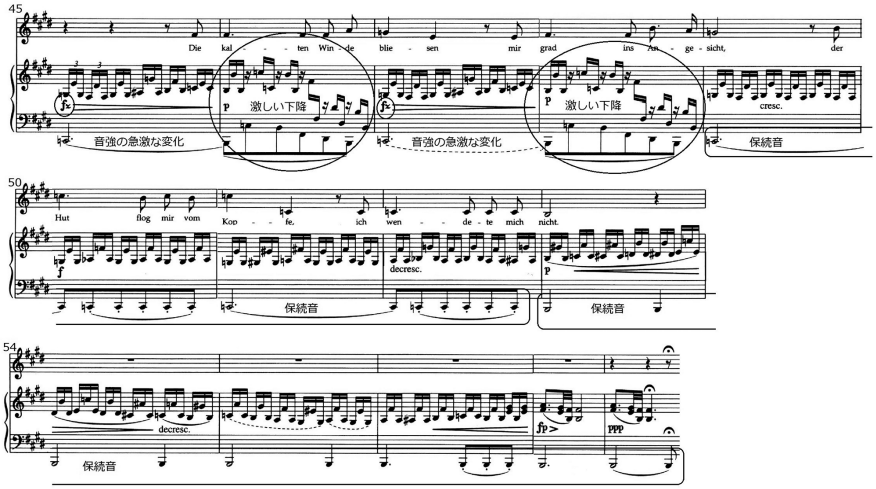
岩壁と瀧）を歌った第３節では同主短調に転調する。そして、龍を歌う49小節目から伴奏の左手をオクターヴ・ユニゾンで重ねることによって力強さを増し、〈岩壁から（瀧が）落ちる Es stürzt der Fels〉に至ると全声部のユニゾンとしている。さて、第３節の後半には先行する２節の後半と同じ音楽が置かれ、〈そこへ！そこへ！Dahin!　Dahin!〉とイタリアへの想いを強く歌う。旅の厳しさを歌う前半を支配する情緒と、イタリアへの憧れを歌う後半を支配する情緒の間には大きな落差が存在する。そこでシューベルトは情緒を切り替えるための準備として、ピアノだけによる１小節を挿入するという工夫をしているのである。

譜例13　"Mignon(Kennst du das Land)D321　T.9-18= Ⅰ･Ⅱ(3-5)/T.49-59= Ⅲ(3-5)



表現的な伴奏による変奏は、《ミニョン》、前述の《鱒》以外に、《冬の旅 Winterreise》op.89 D 911 の第５曲《菩提樹 Der Lindenbaum》op.89,5 D911,5 にも見られる。この曲は６詩節を４楽節にまとめた変形の２重連節である。第１詩節と第２詩節をまとめて第１楽節が、第３、第４詩節から第２楽節ができ、第５詩節、第６詩節がそれぞれ第３楽節、第４楽節となっている。懐かしい思い出を歌う第１楽節では穏やかで流れるような伴奏に支えられているが、そこを離れなければならなかったことを歌う第２楽節では同主短調に転調し、伴奏もちぐはぐなリズム、晩年のシューベルトが好んでいた２拍目にアクセントが移動した３拍子となる（村田2008： 12-17）。故郷を捨てた若者にとって、世間がいかに厳しいものであるかを歌う第３楽節（第５詩節＝譜例14）では、旋律はほとんど解体し、朗誦となる。伴奏も強い風を表しているのだろうか、激しい動きと強弱の急激な変化が特徴的である。そして第３楽節が１詩節分の歌詞しか持たない故に、他の楽節の半分の長さしかないことになるが、そこに５小節の描写的な間奏を入れることによって、状況を描き出すと共に、楽節の長さを保持している。尚、第４楽節（第６詩節）は最初の音楽に戻り、歌詞を繰り返すことによって第１楽節と同じ長さを保っている。

譜例14　"Der Lindenbaum" op.89,5 D911,5　T.45-58



4　強弱と速度

先に示した《ミニョン》を始めとする５曲では、デュナーミクを変えることによって節に変化を付けている。更に《夕星 Abendstern》D806 では速度も変更しているが、変奏の契機として速度を変えているのはこの曲だけである。

5　拡大と縮小

既に《ミニョン》あるいは《菩提樹》について述べた際に触れたことであるが、変奏の中で各楽節の規模（小節数と構造）を変更することがしばしばある。むしろ、楽節規模が変えられていないのは、52曲中15曲に過ぎない。中間部を拡大することによって規模を変更しているのが12曲、曲の末尾を拡大しているのが21曲、反対に規模を縮小しているのが９曲となっている。

5－1　間奏

前述のように、《菩提樹》は間奏を挿入しているが、第１（２・４）楽節が16小節であるのに対し、第３楽節は歌唱８小節、間奏５小節であるため、全体として楽節規模は縮小されていることになる。また、《孤独な男 Der Einsame》op.41 D800 では、全４楽節の中で、前奏は５小節、２つの間奏は２小節となっており、これに《白鳥の歌》第７曲《別れ Abschied》D957,7 を加えて間奏の規模を変更している３曲は、その全てが全体として楽節規模が縮小されている。

5－2　器楽合いの手

楽節を繋ぐ間奏ではなく、楽節の中にはめ込まれた器楽部分（本稿では「器楽の合いの手」と呼ぶ）によって楽節規模を拡大している例が９曲見られる。これについては《ミニョン》において指摘した。

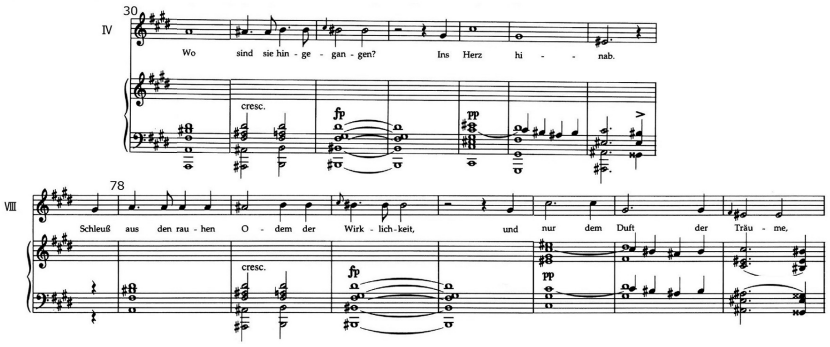
反対に、《夕星》、《狩人の愛の歌》では合いの手が削除されている箇所がある。

5－3　音価の拡大と縮小／休符

また、旋律中の音価を大きくしたり（10曲）、小さくする（２曲）ことによってフレーズの規模を変更したり、あるいは変更せずに言葉の配分を変えることがある。例えば《老人の歌

Greisengesang》op.60,1 D778（譜例15）のⅣ(1-2)では大きな音価を用い、７小節で２詩行を歌っているのに対し、Ⅷ(1-3)では音価を分割して言葉を詰め込み、７小節で３詩行を歌う。この曲の場合、第８詩節の最終行を繰り返し用いているため、全体としての楽節規模に変化はない。

譜例15　"Greisengesang" op.60,1 D778　T.30-36＝Ⅳ(1-2)／T.78-84＝Ⅷ(1-3)



また、旋律中に休符を挿入することによってフレーズを拡大している例が３曲見られる。

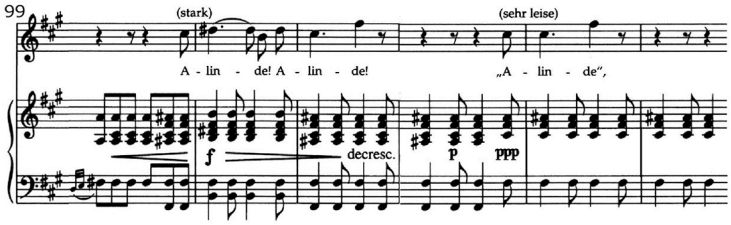
６　歌詞の反復　６－１　繰り返しによる拡大

《老人の歌》で触れたように、楽節規模を拡大するに当たって詩行や語句を繰り返すことは多く、全部で24曲が挙げられる。但し、詩節全体を繰り返すことは少なく、《君は憩い Du bist die Ruh》op.59,3 D776 と《菩提樹》のみに見られる。

詩行を繰り返すことによって変奏するという例は19曲見られ、中間行を繰り返す場合（５曲）もあるが、多くは最終行を繰り返している。その場合、詩節に近い規模となる４行の繰り返し（《ブルックの丘で Auf der Bruck》op.93,2 D853 など２曲）から最終１行だけの繰り返し（《ウズラの鳴き声 Der Wachtelschlag》op.68 D742 など７曲）まで様々であるが、いずれもコーダを形成するという役割を持っている。

一方、詩行に満たない繰り返し、つまり語句の繰り返しはさほど多くなく、《アリンデ》（譜例16）など４曲に留まる。《アリンデ》の場合、第100-101小節に見られる２回の'Alinde!'（stark＝強く＝*f* から *decresc.*）は原詞においても繰り返されている歌詞であるが、シューベルトは最終楽節においてのみ、第103小節でもう１回繰り返し（sehr leise＝大変小さく＝*ppp*）、木霊の効果を狙っているものと思われる。

譜例16　"Alinde" op.81,1 D904　T.99-104



６－２　繰り返しの削除

反対に、後続の楽節において詩行や語句の繰り返しを削除している例も見られる（詩行＝《小

川のほとりの若者 Der Jüngling am Bache》D30 など２曲、語句＝《ウズラの鳴き声》など２曲)。

６－３　繰り返しによる整形

奇数詩節の詩に対して２重連節の扱いをした場合、最終楽節は１詩節しかないため、他の楽節とのバランスが取れない。《真夜中に Um Mitternacht》op.88,3 D862 のようにそのまま半分の長さで放置している例や、《美しき水車屋の娘 Die schöne Müllerin》op.25 D795 の第10曲《涙の雨 Tränenregen》op.25,10 D795,10 のように比較的長い後奏を入れることによってバランスを取っている例もあるが、最終詩節、あるいは最終行を繰り返すことによって楽節規模を保持することが多い（《君は憩い》、《ヒッポリートの歌 Hippolits Lied》D890、《菩提樹》など)。

また、《ウズラの鳴き声》においてシューベルトはⅢ(6)〈ウズラの歌声が私を再び慰める Tröstet mich wieder der Wachtelsang〉という歌詞を削除しているため[*12]、不足した１行を満たすために最終行を繰り返している。このように、詩の形を整えるための繰り返しは《別れ》にも見られる。

６－４　楽節による繰り返し方の違い

《冬の旅》第１曲《お休み Gute Nacht》op.89,1 D911,1 は８行４詩節からなり、前半４行は通して１回歌われるだけであるが、後半４行は全ての楽節において繰り返されている。ところが、楽節によって詩行の順番が変えられている。第１・第２楽節（詩節）の場合、２行単位で２回ずつ繰り返される。第１楽節を例に取ると、次のようになる。〈娘は愛を語り Das Mädchen sprach von Liebe, Ⅰ(5)、母は結婚すら口にした Die Mutter gar von Eh' Ⅰ(6)、 Ⅰ(5)･Ⅰ(6)の繰り返し、今や世界は暗く Nun ist die Welt so trübe, Ⅰ(7)、道は雪に埋もれている Der Weg gehüllt in Schnee. Ⅰ(8)、 Ⅰ(7)･Ⅰ(8)の繰り返し〉これはⅠ(5-6)とⅠ(7-8)がそれぞれで意味のまとまりを形成しているからであり、適切な繰り返し方であろう。これに対して第４楽節は４詩行通して意味がまとまっているため、まず最後まで歌ってから、もう一度４行を繰り返すということに変えている。ところが第３楽節では大幅に詩行の順番を改め、〈愛はさすらいを好む Die Liebe liebt das Wandern,Ⅲ(5)、神がそうしたのだ Gott hat sie so gemacht Ⅲ(6)、ある男から他の男へ Vom einem zu dem anderm Ⅲ(7)、神がそうしたのだⅢ(6)、愛はさすらいを好むⅢ(5)、愛する人よ、お休み Fein Liebchen, gute Nacht.Ⅲ(8)、ある男から他の男へⅢ(7)、愛する人よ、お休みⅢ(8)〉と歌っている。

このように、楽節によって繰り返し方を変えるという例は《孤独な男》など全部で６曲に見られ、ここからもシューベルトが歌詞をいかに繊細に取り扱っていたかということが分かる。

６－５　歌詞の自由な扱い

《船乗り Der Schiffer》op.21,2 D536 など５曲では、歌詞を自由に組み直すことまで行っている。例えば《ブルックの丘で》では、第４詩節について、前半４行と後半４行を入れ替え、新

12　削除の理由は不明である。

たな詩節を作り出している。また、《孤独な男》（全６詩節）では第１・第２詩節によって第１楽節を、第３・第４・第５詩節によって第２楽節を、第６詩節によって第３楽節を作り出している。それによって楽節規模も大きく異なることになるが、各楽節が同様の旋律で始まっており、自由な変奏有節形式と考えることができる。

７　描写

これまで既に述べてきたが、《ミニョン》、《鱒》、《菩提樹》の３曲は描写的な表現を導入することによって、大幅な変奏を実現している。

【本論　　Ⅱ　創作時期と変奏有節形式／出版活動と変奏有節形式】

ここまで、シューベルトが用いた変奏技法について述べてきたが、次に、創作時期との関係を見ることにしよう（表１を参照願いたい）。

表１はシューベルトのリート創作期を作曲様式を基準に４つに区分し（村田1997：49-54）、彼が作るリートの形式がどのように変遷していくかを追ったものである。変奏有節形式は全リートの中で8.9％を占めるに過ぎないが、総作品数の少ない第１期を例外とすれば、晩年に集中して作られていることが分かる。特に1825年頃以降に作られた全114曲を見ると、純粋有節リートよりも遥かに多く、通作リートとほとんど同じ数となっているのである。

より興味深い数字がある（表２を参照願いたい）。生前の出版曲の中で変奏有節リートが占める割合を見ると、全体としても14.3％、変奏有節リートの作曲率が高かった1826-28年の出版曲に限定すると22.5％にのぼる[*13]。更に、作品番号80番台の出版物を見ると、op.87こそ３曲中０曲であり、op.89《冬の旅》も24曲中２曲であるが、op.80＝３曲中２曲、op.81＝３曲中１曲、op.85＝２曲中２曲、op.86＝１曲中１曲、op.88＝４曲中２曲と61.5％が変奏有節リートとなっている。

しかも、変奏有節リートの創作数52曲に対して27曲51.8％が出版されている。

13　但し、第４期の出版だからといって、出版される作品がすべて同時期に作られたとは限らない。

表１　シューベルト全リート作品形式年代別分布表

＊１　詩節毎の抑脚数の相異に対応した純粋有節リート
＊２　三部形式、ロンド形式等、主題が回帰するリート
＊３　通作の中で、有節的に主題が回帰するリート
＊４　通作の中で、有節的に主題が回想されるリート
＊５　自由詩、あるいは単一詩節の詩、散文による歌曲

	第１期 1811-14 D6-117 33曲	第２期 1814-17 D118-530 261曲	第３期 1817-25 D531-808 173曲	第４期 1825-28 D827-965A 114曲	作曲時期 不明 ３曲	総計 584曲
純粋有節リート	2	150	34	11	2	199
対応型有節リート ＊1	0	13	10	8	1	32
変奏有節リート	5 15.2%	6 2.3%	15 8.7%	26 22.8%	0	52 8.9%
循環的リート ＊2	2	13	15	20	0	50
有節付通作リート ＊3	3	6	2	1	0	12
有節的通作リート ＊4	1	4	10	14	0	29
通作リート	18	38	58	27	0	141
自由と歌曲 ＊5	2	31	29	7	0	69

表２　シューベルト生前出版中の変奏有節形式（出版計画を含む）

出版年	1820	1821	1822	1823	1824	1825	1826	1827	1828	1829	計
出版曲数	1	25	8	16	22	12	24	25	53	3	189
変奏有節形式	0	0	0	2 12.5%	0	2 16.7%	5 20.8%	7 28.0%	11 20.8%	0	27 14.3%

ここから、晩年に向かって変奏有節形式を用いる割合が高くなり、変奏有節リートは出版される確率が高かったということが分かる。さらに言うと、シューベルトが最終的に目差し、自信を持って生み出していったのが変奏有節リートであるとさえ言えるのではないだろうか。

【結論】

本稿はシューベルトが作った全584曲のドイツ語歌曲から、変奏有節リートと判定する52曲を選び出し、そこで用いられている変奏技法、各節に違いをもたらしている技法について詳細な検討を加えたものである。

シューベルトは変奏に当たって旋律に手を加え、リズムを変えたり音型を変えることがある。それは言葉の続き具合や意味に合わせた変更であり、シューベルトの言葉に対する繊細な感覚の表れと言える。

歌詞の情緒に合わせて転調していくことも大切な変奏技法であり、半数の変奏有節リートにおいて様々な工夫がされている。

変奏に当たって伴奏に変化を付けることも行っている。その場合も、歌詞の意味や情緒にふ

さわしく変更しており、さらに情景や心情の描写を行うこともある。

楽節規模の拡大や縮小も変奏技法として重要である。間奏や合いの手の挿入、歌詞の繰り返しによって楽節規模を拡大していくと通作に近づいていくことになるが、同型の旋律を繰り返すことによって変奏有節形式の型は保たれている。

歌詞の繰り返しは特に重要な変奏技法である。それは楽節の形を整えることに寄与し、あるいはコーダとして曲を締める役割を果たしている。

年代によって使用する技法に変化は見られないが、シューベルトの変奏有節リートは、以上の変奏技法を組み合わせることによって成り立っている。その組み合わせは非常に多彩であり、ほとんど純粋有節リートに近い小さな変化から、通作リートへ通じる大幅な変更まで、様々な変奏有節リートが作り出された。

シューベルトにとって、変奏有節形式は目差すべきリートのあり方だったのであろう。その証拠として、晩年に向かって変奏有節形式が全作品の中で占める割合が高まっていき、しかも、他の形式よりも出版される割合が高いということが指摘できる。

そして彼が用いた変奏技法は、変奏有節リートを研究するためばかりでなく、循環的リートや有節的部分付通作リート、通作リートについても構成原理として働いていると考えられる。つまり、これらの技法こそ、シューベルトのリート創作法の基礎にあり、変奏有節形式にこそシューベルトリートの魅力が集積していると考えることができるだろう。

それどころか、他の作曲家によるリートについて考える際にも、シューベルトの技法は目安として有効だと考えることができるであろう。

（本学教授＝音楽学担当）

【一次資料】

Apel, August 1801 'Musik und Deklamation' "AMZ" Ⅳ(9)129-139, (10)145-151, (11)161-170, (12)177-188, (13)193-204, (14)209-226.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1758 "Herrn Professor Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Melodien", Berlin: Georg Ludwig Winter (Rep. 1973, Hildesheim: Georg Olms).

Bach, Johann Ernst 1749 "Sammlung auserlesener Fabeln", Nürnberg: Johann Ulrich Haffner (hrsg.v. Hermann Krtzschmar DDTXXXⅡ, 1910 Leipzig: Breitkopf & Härtel).

Hecker, Max (hrsg.) 1970 "Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter", Bern: Herbert Lang.

Koch, Heinrich Christoph 1807 Art. 'durchcompinirt' "Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik", Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch (Rep. 1981, Hildesheim: Georg Olms) 124.

Krause, Christian Gottfried 1752/53 "Von musikalischen Poesie" Berlin: Johann Friedrich Voß (Rep. 1973, Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik).

Krause, Christian Gottfried (hrsg.) 1753 "Oden mit Melodien", Berlin: Friedrich Wilhelm

Birnstiel.
Kretzschmer, Andreas 1828 'Beitrag zur Theorie der Musik in der Sprache' "Berliner AMZ" Ⅴ(5)33-36.
Mattheson, Johann 1722 "Critica Musica", Hamburg: Johann Mattheson (Rep. 1964 Amsterdam: F.A.M. Knuf).
Mizler, Lorenz Christoph 1739 "Neu eröffnete musikalische Bibliothek" Leipzig: Mizlerischer Bücherverlag (Rep. 1966, Hilversum: F.Knuf)
Naue, Johann Friedrich und Grosheim, Georg Christoph 1837 Art. 'Lied' "Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften" (hrsg. v. Schilling), Stuttgart: Franz Heinrich Köhler (Rep. 1974, Hildesheim: Georg Olms) Ⅳ383-387.
Reichardt, Johann Friedrich 1773 "Vermischte Musicalien", Riga: Johann Friedrich Hartknoch.
– 1782a 'An junge Künstler' "Musikalisches Kunstmagazin" Ⅰ(1)1-19.
– 1782b 'Ueber Klopstocks komponirte Oden' "Musikalisches Kunstmagazin" Ⅰ(2)62-63.
Schuback, Jacob 1775 "Von der musicalischen Declamation", Göttingen: Vandenhoecks Wittwe.
Sulzer, Johann Georg (hrsg.) 1793a Art. 'Lied (Dichtkunst)' "Allgemeine Theorie der schönen Künste", Leipzig (Rep. 1967, Hildesheim: Georg Olms), Ⅲ252-277.
– 1793b Art. 'Lied (Musik)' "Allgemeine Theorie der schönen Künste", Leipzig (Rep. 1967, Hildesheim: Georg Olms), Ⅲ277-282..
anonim 1799 'Recension' "AMZ" Ⅱ(2) Sp.29-31.
anonim 1824 'Recension' "AMZ" ⅩⅩⅥ(26) Sp.425-28.
anonim 1826 'Kurze Anzeigen' "AMZ" ⅩⅩⅧ(29) Sp.480.

【二次資料】

Dräger, Hans Heinz 1954 'Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied' "AfMw"Ⅺ(1) 39-59.
Gudewill, Kurt 1960 Art. 'Lied (Das Kunstlied im deutschen Sprachgebiet)' "MGG1" Ⅷ, Sp.745-775.
堀朋平 2009「〈湖に映る星〉：シューベルト歌曲における天上（理想）と地上（現実）の関係をめぐるロマン主義的自然観についての一断章」『音楽研究：大学院研究年報』第21巻 17-32.
細谷安彦 1982「歌曲集"美しき水車小屋の娘"（シューベルト）における有節リートの変形についての一考察」『秋田大学教育学部研究紀要 教育科学』第32巻128-153.
Jost, Peter 1996 Art. 'Lied' "MGG2" Sachteil Ⅴ, Sp.1259-1328.

葛西健治　2008「L.v.Beethoven の歌曲《Abendlied unterm gestirnten Himmel》WoO150 における変奏有節形式の表現力」『音楽研究：大学院研究年報』第20巻83-101.

村田千尋　1983「伴奏の成立」『音楽学』第29巻２号171-185.

－　1984「有節と通作　－芸術リートの成立　その３－」『音楽学』第30巻２号145-160.

－　1985「芸術リートの成立　－その４－」『音楽学』第31巻１号52-65.

－　1997『シューベルトのリート　－創作と受容の諸相－』東京：音楽之友社.

－　2008「シューベルトの晩年にみられるリズム法の特徴について」『東京音楽大学研究紀要』第32集1-25.

Pollak-Schlaffenberg, Irene　1918　'Die Wiener Liedmusik von 1778-1789' "StMw" Ⅴ97-151.

Schwab, Heinrich　1965　"Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied", Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Thomas, J.H.　1973　'Schubert's modified strophic songs with particular reference to Schwanengesang' "The music review" ＸＸＸⅣ(2)83-99.

Wiora, Walter　1971　"Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung" Wolfenbüttel und Zürich: Karl Heinrich Möseler Verlag.（石井不二雄訳『ドイツ・リートの歴史と美学』1973東京：音楽之友社）.

【自筆譜】インターネットサイトは９月１日最終閲覧

Chusid, Martin (hrsg.) 2000 "Franz Schubert: Schwanengesang" New Haven: Yale University Press.

Hauschild, Peter (hrsg.) 1978 "FRANZ SCHUBERT. Sechszehn Goethe-Lieder" Leipzig: Edition Peters.

Youens, Susan (hrsg.)　1989　"Franz Schubert: Winterreise" New York: The Pierpont Morgan Library.

IMSLP (https://imslp.org/wiki/)

D862　Library of Congress, Washington [PhA1121] (IMSLP93585-PMLP28957)

Schubert-online (http://www.schubert-online.at/)

D30	MH 3838	D321	Mus.Hs.L14.Münze.1
D476	MH88/c	D7782	MH 1862
D890	MH 116	D904	MH 2014

Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/)

D93	Mus.ms.autogr. Schubert, F. 41	D536	N.Mus.ms.45
D686	Mus.ms.autogr. Schubert, F. 39	D7781	N.Mus.ms. 51
D793	N.Mus.ms.5	D870/871	Mus.ms.autogr. Schubert, F. 33

【楽譜（新シューベルト全集）】

Dürr, Walther (hrsg.)　1968　"Neue Schubert-Ausgabe (NGA) Serie Ⅳ: Lieder　7", Kassel:

Bärenreiter.

- 1969 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 6 ", Kassel: Bärenreiter.
- 1970 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 1 ", Kassel: Bärenreiter.
- 1975 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 2 ", Kassel: Bärenreiter.
- 1979 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 4 ", Kassel: Bärenreiter.
- 1982 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 3 ", Kassel: Bärenreiter.
- 1985 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 5 ", Kassel: Bärenreiter.
- 1988 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder14", Kassel: Bärenreiter.
- 1992 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder13", Kassel: Bärenreiter.
- 1996 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder12", Kassel: Bärenreiter.
- 1999 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder11", Kassel: Bärenreiter.
- 2002 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder10", Kassel: Bärenreiter.
- 2009 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 8 ", Kassel: Bärenreiter.
- 2011 "Neue Schubert-Ausgabe Serie Ⅳ: Lieder 9 ", Kassel: Bärenreiter.

表３　シューベルトが用いた変奏技法

Rep.記号：部分的あるいは全曲に対するリピート記号の使用の有無　リピート記号が用いられている楽節を数字で示す
言葉対応：言葉の切れ目や律読法に対応した変更
拡大縮小：小節数、構造の変化
合いの手：楽節中に含まれる１ないし数小節程度のピアノ部分
繰返整形：楽節の整形に効果があると考えられる歌詞の繰り返し
繰返法：楽節による歌詞繰り返し法の違いの有無

D op.	題名 詩人	作曲年	Rep.記号	言葉対応	音型変形	装飾付与	転調	伴奏	和声	音強速度	拡大	縮小	間奏	合いの手	音価	休符挿入	歌詞繰返	繰返整形	繰返法	備考
30	Der Jüngling am Bache Schiller	1812			○		臨時 属平				中間			挿入	拡大		削除		○	
93,1	Don Gayseros Fouqué	1814			○		調号 各調				末尾						最終 2行			DG・DAに異なる旋律 →二重連接的
99	Andenken Matthisson	1814			○			○		音強	末尾				拡大		語句			
102	Die Betende Matthisson	1814	2-3	○																
107	Lied aus der Ferne (1.Fass.) Matthisson	1814	2-3		○						中間						中間 2行			第2稿で純粋有節に改訂
198	Seufzer Hölty	1815			○		平行					○								
222	Lieb Minna Stadler	1815	2-5		○	○														
256	Der Schatzgräber Goethe	1815	1-2/ 3-5		○	○	調号 同主					○			縮小					
280	Das Rosenband Klopstock	1815						○	○											
321	Mignon (Kennst du das Land) Goethe	1815	1-2	○	○		調号 同主	○		音強	中間			挿入						
476	Rückweg Mayrhofer	1816	全曲		○															
536 21,2	Der Schiffer Mayrhofer	1817									中間						中間 1行			言葉の自由な変更
550 32	Die Forelle Schubart	1817	1-2		○		臨時 他	○			中間			挿入	拡大					
626	Blondel zu Marien unbekannt	1818		○		○	調号 同主													
652	Das Mädchen F.Schlegel	1819		○			調号 同主			音強	中間 末尾						最終 1行			拍子の変更

D op.	題名 詩人	作曲 年	Rep. 記号	言葉 対応	音型 変形	装飾 付与	転調	伴奏	和声	音強 速度	拡大	縮小	間奏	合い の手	音価	休符 挿入	歌詞 繰返	繰返 整形	繰返 法	備考
686 20,2	Frühlingsglaube	1822		○																
742 68	Der Wachtelschlag Sauter	1822	1-2		○		調号 同主				中間	○		挿入			最終 1行	○		1行削除
766	Am Flusse Goethe	1822									末尾						最終 1行			
776 59,3	Du bist die Ruh Rückert	1823					臨時 下属				末尾	○			拡大		最終 詩節	○		6小節削減
777 59,4	Lachen und Weinen Rückert	1823					臨時 同他				中間									
778 60,1	Greisengesang Rückert	1823		○	○						末尾				拡大 縮小		最終 1行			
793	Das Geheimnis Schiller	1823		○	○	○	臨時 同主	○												
795,10 25,10	Tränenregen Müller	1823	1-2	○	○		臨時 同主					○						○		
797 26	Romanze aus Rosamunde Chézy	1823		○		○														
800 41	Der Einsame Lappe	1825			○						中間	○	縮小	挿入	拡大	○	中間 1行		○	詩節の扱い 1＋2／3＋4＋5／6
806	Abendstern Mayrhofer	1824			○					音強 速度		○		削除						
830 85,1	Lied der AnneLyle Scott (MacDonald)	1825 ?		○	○	○					末尾				拡大	○				
831 85,2	Gesang der Norma Scott (Spiker)	1825								音強									○	
843 52,7	Lied des gefangenen Jägers Scott/Storck	1825		○																
853 93,2	Auf der Bruck Schulze	1825					臨時 平同				末尾			挿入			最終 4行			
856 88,1	Abendlied für die Entfernte A.W.v.Schlegel	1825		○			臨調 同主													
861	Der liebliche Stern Schulze	1825		○	○						中間 末尾						最終 2行		○	
862 88,3	Um Mitternacht Schulze	1825	2-3			○						○						○		
867 105,2	Wiegenlied Seidl	1826			○	○														
870 80,1	Der wanderer an den Mond Seidl	1826			○		調号 同主	○			末尾						最終 2行			

D op.	題名 詩人	作曲 年	Rep. 記号	言葉 対応	音型 変形	装飾 付与	転調	伴奏	和声	音強 速度	拡大	縮小	間奏	合い の手	音価	休符 挿入	歌詞 繰返	繰返 整形	繰返 法	備考
871 80,2	Das Zügenglöcklein Seidl	1826		○	○		臨時 同主													
877,3 62,3	Lied der Mignon (So laßt) Goethe	1826		○	○						末尾						語句			
879 105,4	Sehnsucht Seidl	1826			○		調号 同主				中間 末尾			挿入			最終 1行			
882 101,1	Im Frühling Schulze	1826			○		調号 同主	○			末尾						語句			
883	Lebensmut Schulze	1826	4-5		○		調号 同主				末尾	○			拡大		削除			
890	Hippolits Lied Gerstenberg	1826	1-2									○					最終 2行	○		
904 81,1	Alinde Rochlitz	1827			○	○					末尾			挿入	拡大	○	語句			
907 86	Romanze des Richard Löwenherz Scott (Müller)	1827			○		調号 同主				末尾				拡大		最終 2行			
909 96,2	Jägers Liebeslied Schober	1827	1-4			○		○	○			○		挿入 縮小						
911,1 89,1	Gute Nacht Müller	1827	1-2		○		調号 同主				末尾						最終 1行		○	
911,5 89,5	Der Lindenbaum Müller	1827			○		臨時 同主	○			末尾	○	挿入				最終 詩節	○		
917	Das Lied im Grünen Reil	1827		○	○						中間 末尾						語句 削除			
923	Eine altschottische Ballade Herder	1827	1-6								末尾						最終 4行			純粋有節から改訂
939 96,1	Die Sterne Leitner	1828			○						末尾						中間 1行			
957,7	Abschied Rellstab	1828			○		臨時 下他				末尾	○	縮小				中間 1行	○	○	原詞の不規則部分に対応
957,10	Das Fischermädchen Heine	1828			○		臨時 3度													
957,12	Am Meer Heine	1828		○	○	○														