

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

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：2つのリズム・パターンに注目して

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2008-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/861

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



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

—2つのリズム・パターンに注目して—

村田千尋

はじめに

これまでのシューベルト研究を概観してみると、意外なことに気付く。彼の音楽技法について、旋律法や和声法を扱った論究は数多く存在するものの、彼のリズム法について正面から取り組んだ論考は極めて少ないのである。たしかに、リートに関わる論考では、ゲオルギアーデスの古典的名著『シューベルト:音楽と抒情詩 Schubert. Musik und Lyrik』(Georgiades 1967)をはじめとして、詩のリズム(韻律)と音楽リズムの関係に触れられていることもある。なるほどドイツ・リートの創作において、詩のリズムを音楽に置き直すということが重要な課題である以上、リズムへの言及は避けて通ることができない事柄のはずである。ところが、リート研究においてすら、リズムを主要主題としたものは少ないと言わざるを得ない¹。

シューベルトのリズム法と正面から取り組んだほとんど唯一の例外は、後に『新シューベルト全集 Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke』の編集主幹となるファイルが、チュービンゲン大学に対する教授資格請求論文として提出した『シューベルトのリズム法研究 Studien zu Schuberts Rhythmik』(Feil 1966)であろう。この著作においてファイルは、シューベルトの様々な創作領域にわたってリズム構造を分析し、その特色を明らかにしようとしているが、その興味を中心は、小節構造とリズム構造のズレというものであった。更にファイルは、『シューベルトの2大歌曲集 Schubert. Die schöne Müllerin / Winterreise』(Feil 1975)においても、リズムという観点を中心に据え、小節構造とリズム構造のズレに加えて、音楽のリズム構造と詩の音韻構造のズレに言及している。

このように、シューベルトのリズム法研究は、いまだほとんど手つかずの沃野であり、今後の研究の発展がまたれるところである。そこで本稿では、晩年(創作後期)のシューベルトが

1 リート研究においてすらリズムへの言及が少ない原因は、稲田隆之が指摘するように、歌詞の分析が不足しているためであろう(稲田2008)。歌詞および言語リズムと音楽リズムを取り扱った数少ない例は、いずれも《冬の旅》についての研究書に見られ、シュトッフフェルス(Stoffels 1987: 338-339)は詩の律と音楽的リズムの一覧表を掲載し、ユーエンス(Youens 1991: 113-116)は‘Poetic Rhythm and Musical Meter’なる章を設けている。

好んで用いた2つのリズム・パターン、「ダクテュルス・リズム」と「サラバンド・リズム」に焦点を絞り、彼のリズム法と音楽思考の特徴を明らかにしたいと考える。

I シューベルトが好んだリズム「ダクテュルス」

I-1 ダクテュルス

本来、「ダクテュルス Daktylus」とは詩学の用語であり、強弱弱格、長短短格という律格を意味している。つまり、アクセントのある音節(強拍・揚脚 Hebung)にアクセントのない音節(弱拍・抑脚 Senkung)が2つ続くことによって成立する詩脚であり、ドイツ詩学においては、XXX(ラテン語による古典詩学では-UU)という記号によって表している。

これに対して、音楽においてこの言葉が用いられる場合は、長い音符一つの後に、その半分の音価を持つ音符2つが続く、「タン・タ・タ」のリズムを指すことが多い。強弱弱のリズムを音楽に置き換える場合、3拍子に当てはめることも可能だろうが、古典詩学においては「長短短」のリズムとみなされていたことから、音楽においても2拍子系のリズムを指すようになったと考えることができるだろう²。

シューベルトがダクテュルス・リズムを愛用していたことはよく知られており(例えば Dürr 1991, Fischer-Dieskau 1996, Johnson 1989, Johnson 1991 等)、彼の作品を調査したところ、1810年から1828年まで生涯に亘って、78曲に登場することがわかった(表1を参照のこと)³。

ただし、「タン・タ・タ」のリズムは音楽の流れの中で頻発し得るものであり、このリズム(音符の組み合わせ)が1回でも出てきたからといって表にリスト・アップしたわけではない。単なる音符の連続としてではなく、あくまでも特徴あるリズムとして認め得るかどうか、例えばこの組み合わせパターンが連続して/多用されているかどうか、重要性が認められるかなどという、大まかな基準を設けている。

つまり、曲の選定には恣意的な側面が混ざっていることは否定できず、個々の曲についてダクテュルス・リズムを認めるか否かということについては異論もあり得るだろう。しかし、ここでは個々の曲についてその適否を問題とすることが目的ではなく、あくまでも全体的な傾向を見ることを目的としている。

また、ダクテュルス・リズムは「タン・タ・タ・タン」という3拍子、あるいは「タン・タ・タ・タン・タン」という4拍子の中に組み入れられる場合も多く、後者は、連弾曲の定番であ

2 以下、「ダクテュルス」という言葉は詩の律格を表す場合に、「ダクテュルス・リズム」は音楽上のリズムを表す場合に用いる。

3 この調査は、『新シューベルト全集』における既出版曲を対象としているが、リートについては、未出版曲も『旧シューベルト全集』によって補足調査しているため、ほぼ9割の作品を見ることができた。また、原則として完成作品のみを掲載しているが、いわゆる《未完成》D759など、若干の例外を含んでいる。

る《軍隊行進曲》D733 op.51 第1番にも見られるように、シューベルトは「軍楽リズム」として使用している。今回は、軍楽リズムも含め、より大きなリズム・パターンに組み入れられている場合は、表に掲載していない⁴。

I-2 リートにおけるダクテュルス・リズム

調査対象をリートに絞ると、37曲においてダクテュルス・リズムが用いられており⁵、その登場比率について、全作品ジャンルの平均と大きくは異なっていない。

ところが興味深いことに、リート37曲中24曲は1820年以降の作品である。シューベルトは生涯に600曲近くのリートを生み出しているが、1819年までに、その約7割の400曲余りを作曲しているということを考えると、ダクテュルス・リズムの使用が創作後期に大きく偏っていることがわかる。しかも、1820年以降は、曲の一部でダクテュルス・リズムを用いるのではなく、これを一貫して鳴らし続けるなど、曲全体を統一する傾向が見られるのである⁶。

I-2-2 ダクテュルスはダクテュルスなのか？

先にも述べたとおり、ダクテュルスとは詩学の用語である。そこで、シューベルトがリートの歌詞として採りあげた約600編の詩について律格を調べてみると、ダクテュルスの律格を持つ詩は意外に少なく、全部で23編に過ぎない(表2を参照のこと)。しかも、その半数近くは1820年以降に採りあげた詩であり、音楽におけるダクテュルス・リズムの出現と似た傾向を示している。特に興味深いのは、ダクテュルスの律格を持つ10編の内、半数の5編は、シューベルトが最晩年に集中的に作曲したレルシュタープ Ludwig Rellstab (1799-1860) の詩であり、シューベルトが用いた彼の詩(10編)の半数にも及ぶということである。残念ながら现阶段では、レルシュタープが特にダクテュルスを好む詩人であったのか、あるいは、シューベルトの選択に何らかの意図が働いていたのかということについては不明である。

さて、リートが詩のリズムを音楽に置き直して成立する芸術であるとするならば、歌詞の律格と音楽リズムには強い相関が見られるはずである。シューベルトのリート創作を概観すると、その相関は概ね成立していると言うことができるであろう。従って、ダクテュルスの律格を持つ歌詞は、ダクテュルス・リズムで作曲されているということが予想される。ところが、ダクテュルスの律格を持つ23編中、半数近い10編は3拍子系で作曲され、ダクテュルス・リズムを持つ

4 《軍隊行進曲》の場合、第2ピアノによる軍楽リズムに続いて、第1ピアノが明確なダクテュルス・リズムによる主要旋律を演奏しているため、リスト・アップの対象となる。

5 これ以外に声楽曲としては、オペラ・オラトリオ7曲、重唱・合唱曲5曲が数えられる。なお、オペラであっても序曲にのみ登場する《4年間の歩哨勤務 Der vierjährige Posten》D190はこの数に含めていない。

6 一貫したダクテュルス・リズムの例としては、《蝶々 Der Schmetterling》D633 op.57,1、《愛は裏切った Die Liebe hat gelogen》D751 op.23,1、《アン・ライルの歌 Lied der Anne Lyle》D830 op.85,1、《とらわれの狩人 Lied des gefangenen Jägers》D843 op.52,7、《宿屋 Das Wirtshaus》D911,21 op.89,21、《星 Die Sterne》D939 op.96,1が挙げられる。

ていないのである。もっとも、その内4曲には1拍目が付点によって伸ばされた、「ターン・タ・タン」という特徴ある付点リズムが用いられているので、このリズムを「3拍子ダクテュルス」と呼んでおくことにしよう。

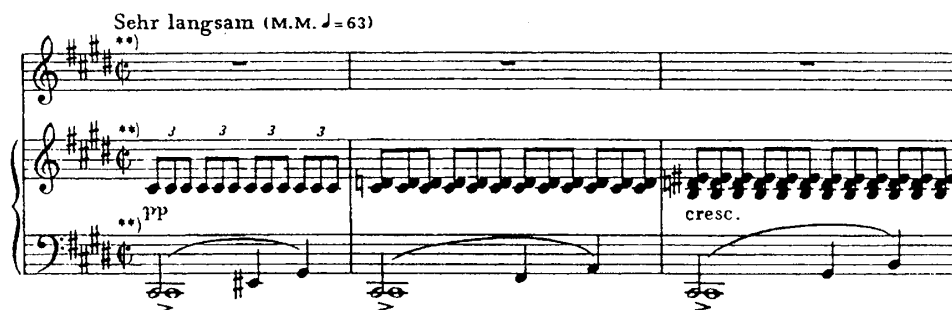
残る13曲はいずれも2拍子系の音楽であるが、その内7曲は付点リズム等によって、「タン・タ・タ」というリズムが曖昧にされており、結局、ダクテュルスの律格がダクテュルス・リズムによって作曲されているのは6曲だけということになる。つまり、「ダクテュルス（の律格）はダクテュルス（の音楽）ではない」ということがわかる⁷。

これを音楽の側から眺めてみても、同様のことがいえる。シューベルトがダクテュルス・リズムを用いているリート37曲の内、詩の律格もダクテュルスなのは6曲に過ぎず（これ以外に、ダクテュルスに近い自由律の詩と、部分的にダクテュルスの律格が認められる詩が数編ある）、ダクテュルス以外の律格に対してダクテュルス・リズムを当てはめているのである。言い換えると、ダクテュルス・リズムの採用は、詩の律格に要請されてのことではなく、純粋に音楽的な見地から採用されていると考えることができる。つまり、「ダクテュルス（の音楽）はダクテュルス（の律格）を持っているとは限らない」のである。

I-2-3 伴奏におけるダクテュルス・リズム

ダクテュルス以外の律格を持つ詩にダクテュルス・リズムを当てはめているということは、ダクテュルス・リズムが伴奏に現れるということと、ほぼ同じ意味を持っている（伴奏にのみダクテュルス・リズムが現れる曲は全部で20曲数えられる）。例えば、ヤンブス4詩脚（U-U-U-U）の律格を持つ《さすらい人 Der Wanderer》D489 op.4,1（譜例1）では、前奏と歌詞第2節の伴奏にダクテュルス・リズムが現れ、アンフィブラック2詩脚（U-U-U-U。但し、シューベルトは2つの行を続け、2行を1フレーズとして作曲している）の律格を持つ《星》（譜例2）では、伴奏が一貫してダクテュルス・リズムを鳴らし続けている。

譜例 1-1 《さすらい人 Der Wanderer》D489 op.4,1 前奏
以下、譜例は『新シューベルト全集』（一部改）による



7 創作期前半において、オペラや重唱曲についてはダクテュルスの律格をダクテュルス・リズムによって作曲しているが、リートについては、本文で述べたように、ダクテュルスの律格を選択すること自体創作期後半に多く、ダクテュルスの律格をダクテュルス・リズムで作曲することも創作期後半に多い。

譜例 1-2 《さすらい人 Der Wanderer》 D489 op.4,1 第 2 節冒頭

譜例 2 《星 Die Sterne》 D939 op.96,1 第 1 節冒頭

ここで、ダクテュルス・リズムを持つリート 37 曲についてももう一度眺めてみると、その内の何曲かに、興味深い共通点が見いだされる。つまり、《さすらい人》や《宿屋》に見られるように、「さすらい」や「旅」に関わる歌詞を持っているということである（そのほとんどは、ダクテュルス以外の律格による歌詞である）。

一言でダクテュルス・リズムとはいっても、《ブルックの丘の上で Auf der Bruck》 D853 op.93,2 のように速いテンポの場合は、快適で快活な旅を意味するだろうし、《星》の場合は「旅」の概念を拡張して、「星の運行／時」を表すと考えることができるであろう。反対に、《宿屋》のような遅いテンポの場合は、旅に疲れていることを、そして、《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》 D531 op.7,3 に至って、人生という旅の終着点である「死」を表していると考えられる。だからこそ、《さすらい人の夜の歌 I Wanderers Nachtlied I》 D224 op.4,3 や《さすらい人の夜の歌 II Wanderers Nachtlied II》 D768 op.96,3 はダクテュルスの律格を持っていないにも拘わらず、その前奏において、ダクテュルス・リズムが象徴的に打ち鳴らされるのである。

つまり、シューベルトが用いるダクテュルス・リズムは、「旅」、「さすらい」、「時」、「死」のトポス（一定の概念ないしはその表現の型の集積。ここでは、特定の意味と慣用的に結びついた音型やリズムという意味で用いる）なのである。

ダクテュルス・リズムが「旅」、「さすらい」、「時」、「死」のトポスであるという点については、既に多くの文献で指摘されている。例えばリード (Reed 1985: 196) やフィッシャー＝ディースカウ (Fischer-Dieskau 1996: 123, 340)、三宅 (2004: 114, 251)、ベーム (Böhm 2006: 362) は「死のリズム」とし、ゲオルギアーデス (Georgiades 1967: 378 = 邦訳 499) やヒルマー (2000:

68) は「歩行のリズム」とする。そしてデュル (Dürr 1991: 227) は、「歩行のリズム」を原義として、それが「夜」や「死」、「孤独」に通じると言う。なお、ゲオルギアードスはこのリズムが「変形されたパヴァーヌのリズム」(Georgiades 1967: 21 = 邦訳 26, 329 = 邦訳 436) であると説明している。

では、ダクテュルス・リズムを「旅」、「死」のトポスとして用いるということは、シューベルトに特有のことなのであろうか。シューベルトに近い例としては、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) が交響曲第7番イ長調 op.92 の第2楽章「葬送行進曲」において、ダクテュルス的な「タン・タ・タ・タン・タン」というリズムを執拗に鳴らし続けていることが知られている。この場合も、「死」を表すリズムと考えることができようが、これ以外には、ダクテュルス・リズムと「旅」あるいは「死」とのつながりを示す例は、まだ発見していない⁸。

I-2-4 歌唱声部における「ダクテュルス・リズム」

「旅のトポス」としてのダクテュルス・リズムに関連して、もう1点、興味深い例を紹介しておこう。《死と乙女》(譜例3) は死神と出会って怯える少女の叫び(前半=第1節: ヤンプス3詩脚)と、その少女を誘惑する死神のささやき(後半=第2節: ヤンプス4詩脚)からなっており、前奏と後半の伴奏において、「死のトポス」である遅いテンポのダクテュルス・リズムが鳴り続ける。歌詞はヤンプスの律格を持つため、歌唱声部はアウフタクトに導かれるはずだが、死神のささやきである第2節冒頭(譜例3-2)では、アクセントの位置が‘Gib déine Hánd’から‘Gib deine Hánd’にずらされ、ヤンプスの律格が強拍移動によってダクテュルスに読み替えられている。つまり、死神の言葉をダクテュルス・リズムで始めることによって、「死のトポス」を歌唱声部とピアノ・パートに重ねていることになる⁹。

譜例 3-1 《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D531 op.7,3 前奏

Mäßig (M.M.♩=54)

譜例 3-2 《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D531 op.7,3 第2節冒頭

Das erste Zeitmaß
22 Der Tod

Gib dei - ne Hand, du schön und zart Ge - bild, bin Freund und

以上をまとめると、次のようになろう。

シューベルトは若い頃からダクテュルス・リズムを用いていたが、創作期後半には「旅」、「さすらい」、「時」、「死」のトポスとしてこのリズムを多用し、同時に、全曲をこのリズムによって統一していこうとする傾向が見られる。しかし、その歌詞の多くはダクテュルス以外の律格を持っており、シューベルトは詩の形式に導かれてではなく、表現的な意図を持ってこのリズムを用いている。

I-3 器楽におけるダクテュルス・リズム

シューベルトは器楽曲においても、創作初期からしばしばダクテュルス・リズムを用いていたが、そのジャンル分布については、特別顕著なことは見られない。あえて言えば、オペラ／ジングシュピール／音楽劇の序曲においてダクテュルス・リズムを用いることが多いようだが、恐らく、オペラの内容との関わり、軍楽リズムとの関連であろうと考えられる¹⁰。

また、若い頃から変奏主題やロンド主題の中にダクテュルス・リズムを組み込むことがあり、その場合は全曲にわたってダクテュルス・リズムが鳴り響くことになるが¹¹、一部を除いて、集中的な使用は少ない。

創作前期におけるダクテュルス・リズムの使用について、ほとんど唯一の例外といえるのは、交響曲第2番、変口長調 D125 の第4楽章であろう。この曲ではソナタ形式の第1主題にダクテュルス・リズムが現れ、事実上、リズム動機として扱われている。

これに対して、1820年以降には、器楽においてもダクテュルス・リズムによって曲全体を統一しようという意図を読みとることができる。例えば《楽興の時 Moments Musicaux》D780 op.94 第5曲ではダクテュルス・リズムが徹底して使用され、《フランスの歌による喜遊曲

8 シューベルトから遙かに時代を遡った場合、バッハがテンポの速いダクテュルス・リズムを「喜びの象徴」としていたということが知られ（シュヴァイツァー 1958/1995: 237）、例えば、モテト1番《主に向かいて新しき歌を歌え Singet dem Herrn ein neues Lied》BWV225の冒頭にその例が見られる。トポスとしてのダクテュルス・リズムについて、少なくとも、いわゆるウィーン古典派の中に、その使用例を確認すべきであろうが、この点については今後の課題としたい。また、シューベルトの場合であっても、すべてのダクテュルス・リズムが「旅」あるいは「死」のトポスであると考えべきではない。例えばI-3で論じる器楽におけるダクテュルス・リズムについては、トポスという見方を排して、純音楽的に捉えることが求められる場合が多いであろう。

9 シューベルトは第2節3行目の‘Sei gutes Muts!’もダクテュルスに読み替えている。同様の読み替えによるダクテュルス・リズムの創出は、《ミニヨン Mignon》‘Kennst du das Land’ D321、《ミニヨン I Mignon I》‘Heiß mich nicht reden’ D726、《白鳥の歌 Schwanengesang》D744 op.23,3、《ミニヨンの歌 Lied der Mignon》‘Heiß mich nicht reden’ D877,2 op.62,2 にも見られる。

10 例えば、《4年間の歩哨勤務》、《魔法の豎琴 Die Zauberharfe》D644、《アルフォンゾとエストレツァ Alfonso und Estrella》D732 が挙げられる。《魔法の豎琴》はオペラ全体についても、軍楽リズムの多用が特徴であり、その他のオペラについても、軍楽リズムとの関連から、ダクテュルス・リズムに近いリズムがしばしば用いられている。

11 例えば《ヒュッテンブレンナーの主題による変奏曲 13 Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner》D576 は、変奏主題にダクテュルス・リズムを持っている。この曲で興味深いのは、第13変奏において「3拍子ダクテュルス」が出現するという点であろう。

Divertissement sur des motifs originaux français》D823 op.63/84 では、3つの楽章を統一するリズム動機として使用されている¹²。

I-3-2 引用曲におけるダクテュルス・リズム

器楽曲におけるダクテュルス・リズムの扱いに関して注目したいのは、一連の引用曲である。シューベルトが作った器楽曲の中には、自作歌曲の旋律を引用したものが何曲か含まれている（原曲がオペラ／音楽劇の一部という場合もあるが、ここではまとめて考えることにする。表3を参照のこと）。これら引用曲は、場合によっては友人からの依頼に応じたものであったろうが（例えば5重奏曲《鱒 Die Forelle》D667）、出版されたり（例えば《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasie》D706 op.15、弦楽4重奏曲《ロザムンデ Rosamunde》D804 op.29）、公開の場で演奏されることも多く（例えば弦楽4重奏曲《ロザムンデ》、同《死と乙女 Der Tod und Mädchen》D810、ヴァイオリン幻想曲 D934）、一人前の作曲家として生きていく自信を得たシューベルトが創作後期に作り出した、珠玉の作品群である（村田2005）。これらの作品は、原曲のリートがいかにか好まれていたかということを示すと同時に¹³、それらの作品が更に愛好されるきっかけとなり、シューベルトの名を一層高めていく役割を果たしている（村田1997:146-164）。

引用曲はその多くにおいて、ダクテュルス・リズムが大きな役割を果たしている。原曲においてもダクテュルス・リズムが重要な意味を持っていた《さすらい人幻想曲》と弦楽4重奏曲《死と乙女》は当然だとしても、原曲ではダクテュルス・リズムが目立たなかった／用いられていなかった5重奏曲《鱒》やフルート変奏曲《しばめる花 Die Trockne Blume》D802においても、低音にダクテュルス・リズムが置かれているということは興味深い。

引用曲におけるダクテュルス・リズムの用法に関して、より興味深いのは歌曲《死と乙女》を第2楽章の変奏主題とした弦楽4重奏曲と、同じく第2楽章の変奏主題として歌曲《さすらい人》を用いた《さすらい人幻想曲》であろう。以下、詳しく見ていくことにする。

12 《フランスの歌による喜遊曲》は第1楽章が作品63として1826年6月17日に、残る2楽章は作品84として1827年7月6日に、2回に分けて出版され、異なる作品番号を持っている。これは出版者のヴァイグル Thaddäus Weigl (1776-1844) が何らかの理由で分けて出版してしまったものであり、シューベルトの意図ではないとされている（“Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge” S.518f.）。当時、《美しき水車屋の娘 Die schöne Müllerin》D795 op.25 や《白鳥の歌 Schwanengesang》D957 もそうであったように、一つの作品が分割して出版されることも珍しくはなかった。従って、2種類の作品番号を持つてはいても、まとまった作品であると考えてよいだろう。第1楽章では第50小節以降にダクテュルス・リズムが頻出し、第2楽章は第1変奏、第3楽章は第50小節以降において、ダクテュルス・リズムが活躍している。

13 引用されているリートのほとんどは、引用曲の作曲以前に出版されており、何曲かについては公式な演奏記録も残っている。しかし、《ギリシアの神々の国 Die Götter Griechenlands》D677 だけは、シューベルトの生前に出版されておらず、また演奏記録も残っていないため、好まれていたかどうかかわからない。もっとも、この曲の場合、歌曲の前奏の音型と弦楽4重奏第3楽章メヌエットの冒頭が似ているようにも見えるが、はたして引用とまでいえるか、疑問も残る。また、音楽劇《ロザムンデ Rosamunde》D797 も1823年12月20日にウィーン河畔劇場において上演されているので、引用曲作曲以前に知られていたといえるが、オペラ《サラマンカの友人たち Die Freunde von Salamanka》D326 は上演も出版も行われていないため、知られていたのかどうかを示す資料はない。

弦楽4重奏曲《死と乙女》は第2楽章の変奏主題として歌曲《死と乙女》の前奏（譜例3-1）を引用しているため、歌曲からダクテュルス・リズムをそのまま受け継いでいる。主題の提示部（譜例4-1）では全楽器が2分音符と2つの4分音符によるダクテュルス・リズムを執拗に鳴らし続ける（主題24小節の中で、ダクテュルス・リズムは16回繰り返されている）。第1変奏（譜例4-2）では、チェロのピツィカートがダクテュルス・リズムを受け持つが、内声は主題と同じ音型をトレモロで奏するため、リズムとしてはさほど目立たない。第2変奏（譜例4-3）になると、チェロは弓奏に戻って主題と同じリズムを繰り返すのに対し、ヴィオラはダクテュルス・リズムを半分の音価に縮小して、つまり4分音符（実際には8分音符と8分休符）と2つの8分音符で演奏する。そして第3変奏（譜例4-4）になると、全楽器がリズムの単位を更に半分に縮小し、8分音符と2つの16分音符によって演奏する。このような「リズム単位」の縮小は、「リズム労作」とも呼べるのではないだろうか。第4変奏以降、「ダクテュルス・リズム」は再び主題と同じ音価に戻るが、シューベルトはこの曲において、ダクテュルス・リズムをリズム動機として、いわば「リズム変奏」を展開しているのである。

譜例 4-1 弦楽4重奏曲《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D810 第2楽章主題

Andante con moto *)

譜例 4-2 弦楽4重奏曲《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D810 第2楽章第1変奏

譜例 4-3 弦楽4重奏曲《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D810 第2楽章第2変奏

譜例 4-4 弦楽 4 重奏曲《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D810 第 2 楽章第 3 変奏

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the third variation of the second movement of Schubert's 'Der Tod und das Mädchen'. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is characterized by a driving, rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include fortissimo (ff), mezzo-forte (fz), and piano (p). The score is numbered 73 at the beginning.

なお、シューベルトは音楽劇《ロザムンデ》第 3 幕への前奏曲を引用した即興曲 D935 の第 3 楽章においても、《死と乙女》とは別種の「リズム変奏」を展開している。《ロザムンデ》および即興曲においてもダクテュルス・リズムは用いられているが、この場合は、ダクテュルス・リズムの姿は大きく変形していく。

《さすらい人幻想曲》は歌曲《さすらい人》第 2 節の旋律を第 2 楽章¹⁴の変奏主題として引用しているため、この愛称で呼ばれている。原曲の歌曲において、この箇所の伴奏にダクテュルス・リズムが登場するわけであるが、幻想曲とダクテュルス・リズムの関わりは、もっと広範で密接なものとなっている。

第 1 楽章（譜例 5-1）は力強いダクテュルス・リズムの和音で始まり、聴き手は、強く「ダクテュルス」を印象付けられる。ソナタ形式の第 2 主題（47 小節以下：譜例 5-2）もダクテュルス・リズムによるが、第 1 主題とはまったく異なるなめらかさを持っている。この主題が主調のハ長調に対して、ソナタ形式の定型どおりに属調で提示されるのではなく、3 度長のホ長調となっているところなど、いかにもシューベルトらしい。

譜例 5-1 《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasia》D760 op.15 第 1 楽章第 1 主題

The image shows the first theme of the first movement of Schubert's 'Wanderer-Fantasia'. It is a piano accompaniment piece. The tempo is marked 'Allegro con fuoco ma non troppo'. The music features a strong, rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamic markings include fortissimo (ff).

譜例 5-2 《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasia》D760 op.15 第 1 楽章第 2 主題

The image shows the second theme of the first movement of Schubert's 'Wanderer-Fantasia'. It is a piano accompaniment piece. The music is more melodic and smoother than the first theme. Dynamic markings include fortissimo (ff).

14 幻想曲は 4 つの部分に分けることができるが、終止線ではなく、複縦線で区切られているだけなので、厳密には「楽章」と呼ぶべきではないかも知れない。しかし、4 部分を分析すると、ソナタ形式の第 1 部、緩徐楽章に相当し、変奏曲の形式をとる第 2 部、3 拍子のスケルツォと考えられる第 3 部、フーガによる第 4 部となり、まさに、古典派的な「ソナタ」の内容を備えていると見なすことができる。そこで、「楽章」という言い方を用いることにする。

譜例 5-3 《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasia》 D760 op.15 第2楽章冒頭

譜例 5-4 《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasia》 D760 op.15 第3楽章冒頭

譜例 5-5 《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasia》 D760 op.15 第3楽章中間部

譜例 5-6 《さすらい人幻想曲 Wanderer-Fantasia》 D760 op.15 第4楽章冒頭

第2楽章（189小節以下：譜例5-3）は歌曲《さすらい人》の旋律（譜例1-2）による自由な変奏曲である。原曲では伴奏にのみダクテュルス・リズムが用いられていたが、幻想曲では旋律そのものにもダクテュルス・リズムが組み込まれ、「ダクテュルス」の印象は一層強まる。歌曲《さすらい人》は早々に出版されただけでなく、公開の演奏会でも歌われ、当時としては、《魔王 Erlkönig》 D328 op.1 に次ぐ人気を誇っていた。従って、当時の聴衆はこの部分を聴いて、第1楽章で印象付けられたダクテュルス・リズムの意味を理解したことであろう（ただし、シューベルトがトポスとしての聴き方を想定していたのかどうかという点については、いかなる証拠も残っていない）。

3拍子のスケルツォに相当する第3楽章（245小節以下：譜例5-4、5）では、ダクテュルス・リズムは「3拍子ダクテュルス」に姿を変えて現れ、第4楽章（598小節以下：譜例5-6）では、フーガ主題に組み込まれている。

つまり、《さすらい人幻想曲》においてダクテュルス・リズムは、全楽章に共通して用いられ、いわば「リズム労作」を受ける「循環主題」として、全楽章を統一する役割を与えられているということが出来る（村田2004）¹⁵。

以上を整理すると、創作期後半のシューベルトは、ダクテュルス・リズムをトポスとしても

用いていたが、それと同時に、このリズムをリズム動機としてリズム労作を展開したり、循環主題として全曲を統一する役割を担わせていたということになる。

II シューベルトが好んだリズム「サラバンド」

II-1 サラバンド

「サラバンド Sarabande」はバロック期に流行したスペイン発祥とされる舞曲で、3拍子の2拍目が伸延され、そこにアクセントが移動しているという特徴を持つ。2拍目へのアクセント移動を強めるために、1拍目が細分化されることも多い。この舞曲リズムはバロック期の組曲、パルティータなどにおいて、アルマンド、クーラント、ジグと並んで、その骨格をなす楽章としてしばしば用いられていたが、いわゆる古典派音楽の時代になると、ほとんど忘れられてしまったと考えられている。

シューベルトの場合、本来の拍節からアクセントの位置がずれていることは、さほど珍しくない。強拍の移動による「拍ズレ」は2拍子系の音楽にもしばしば見られ、例えば《休息 Pause》D795,12 op.25,12 や《凍る涙 Gefrorene Tränen》D911,3 op.89.3 において、本来的な拍節、小節の1拍目に強拍が置かれるのではなく、《休息》においては4分の4拍子の3拍目に、《凍る涙》においては2分の2拍子の1拍目裏に強拍が移動している（それぞれ、移動した強拍にアクセント記号>が付けられている）。更に、《回顧 Rückblick》D911,8 op.89,8、《最後の希望 Letzte Hoffnung》D911,16 op.89,16、《村にて Im Dorfe》D911,17 op.89,17 など、楽譜上の拍節構造と、実際の音楽的な拍節構造のズレも散見される（Feil 1966: 64ff., 71ff., Feil 1975: 34ff., 44ff., 130ff., Georgiades 1967: 364ff. =邦訳 481）。

以上のように、シューベルトにおける「拍節のズレ」の問題は、これまでも論じられてきたところであり、今後も更に研究の対象として価値のある問題であろうが、本稿では3拍子における強拍のズレ、すなわちサラバンド・リズムに焦点を絞って考えることにしたい。

先にも述べたように、「サラバンド・リズム」とは強拍が第2拍にズレた3拍子のことであるとすることができようが¹⁵、シューベルトはこのリズムも1810年から28年まで、創作期全般にわたって使用しており（表4を参照のこと）、このリズムが確認できる作品は、全部で48曲を数えられる（ここでも、ダクテュルス・リズムの抽出と同様の方法を採用しており、個々の曲についての適否を問題とするものではない）。

15 前述のように、シューベルトは《フランスの歌による喜遊曲》においても、ダクテュルス・リズムによる全楽章の統一を行っている。「リズム動機」を「循環主題」としている先例としては、ベートーヴェンの交響曲第5番ハ短調《運命》op.67が挙げられる。但し、従来は「運命の動機」を広く解釈しすぎてきたように思う。確かに、4つの楽章すべてに「運命の動機」のバリエーションが配置されているが、この動機の特徴は、拍頭を欠いた裏拍から開始する「ン・タ・タ・タ・ターン」であり、拍頭からのリズム「タ・タ・タ・タン」については、一回り遠い変形として捉えるべきであろう。

シューベルトによるサラバンド・リズムの用法を表4に添って検討してみると、1820年まで、サラバンド・リズムの出現は偶発的なものであり、特別な意図は認められないと考えることができるであろう。例えば、極めて初期のイタリア語による習作歌曲《考えよ、この瞬間が Pensa che questo istante》D76 においては、イタリア語の7音節行詩に対して、一貫して伴奏の2拍目にアクセント記号>が与えられている(45小節中39小節)。しかし、1拍目が分割されているわけでもなく、歌詞の意味からアクセントが説明できるわけでもなく、その意図は不明である。あるいは、ピアノのためのワルツD145,6 op.18では、サラバンド・リズムと通常の(強拍移動がない)3拍子が混在し、その使い分けに何らかの意図/法則を見いだすことは難しいし、歌曲《アマーリア Amalia》D195の場合は、歌詞の言語的アクセントに一致させるため、リズムを変えたと考えることができそうである。また、レントラーD366,14は、4分の3拍子で1拍目はアクセント記号>が付けられた通常の4分音符であり、2拍目の複付点4分音符の後に16分音符が置かれているので、アクセントが移動しているのか、1拍目へのアウフタクトを鋭くしていると解釈すべきか、難しい問題である。

ところが、サラバンド・リズムについても、ダクテュルス・リズムの場合と同様に、1821年以降、意図的な扱いを見いだすことができる。

最初にサラバンド・リズムを集中的に取り扱ったと見なすことができるのは、1821年に作られた《ズライカ I (東風の歌) Suleika I》D720 op.14,1であろう。この曲では、後半部(第6節:109小節以降)のピアノ声部右手に第1拍の付点による分割と2拍目と3拍目の2分音符による融合(2拍目の延長)が見られ、そのリズムは最終小節まで34小節間続いている。

器楽曲においてサラバンド・リズムの集中的な使用が最初に認められるのは、ドイツ舞曲D779 op.50の第34曲(譜例6)であろう。この曲は16小節からなる短い音楽ではあるが、その前半8小節において、1拍目を8分音符で分割し、2拍目を付点音符によって延長するという、典型的なサラバンド・リズムが用いられている。

譜例6 ドイツ舞曲 Deutsch D779,34 op.50,34

XXXIV.



16 シューベルトが数多く作ったレントラーやドイツ舞曲も、3拍子の2拍目へのアクセント移動という特徴を持つ場合があると考えられ、強拍が第2拍にズレた3拍子をサラバンド・リズムと呼ぶべきかどうか問題が残る。ここでは、とりあえず「サラバンド・リズム」という名称で統一しておくことにするが、シューベルトの舞曲は、シューベルティアードの席で実際に踊るために即興的に作ったものであるため(村田2004:209-211)、踊りとの関連性も視野に入れなければならないだろう。また、舞曲のサラバンドはアウフ・タクトを持たないとされているが、今回抽出した曲の中にもアウフ・タクトの認められる曲が何曲も含まれ、ここからも、シューベルトが「サラバンド」を志向したのではないであろうと推測される。

さて、1827年に作曲した《冬の旅 Winterreise》D911 op.89において、シューベルトがサラバンド・リズムを集中的に取り扱っていることはよく知られている。従来の論考の中で、《冬の旅》におけるサラバンド・リズムを最も包括的に扱っているのは、おそらく三宅幸夫による『菩提樹はさざめく』（三宅2004）であろうが、三宅は〈あふれる涙 Wasserflut〉、〈鬼火 Irrlicht〉、〈白髪の間 Der greise Kopf〉、〈最後の希望〉、〈幻の太陽 Die Nebensonnen〉の5曲についてリズムが共通であることを示すことに留まり、このリズムについてそれ以上踏み込もうとはしていない。また、南弘明・道子夫妻による解説書（南2005）も、〈最後の希望〉以外の4曲についてサラバンド・リズムという共通点を指摘しているのみで、サラバンドという舞曲についての解説は加えているものの、シューベルトの創作活動における、その意味に迫っているとは言い難い。ゲオルギアース（Georgiades 1967）の場合も、南夫妻と同じ4曲について述べるに留まり、しかも、〈あふれる涙〉と〈鬼火〉、〈白髪の間〉と〈幻の太陽〉をそれぞれ比較するのみで、4曲全体を関連づけていないという点は理解に苦しむ。一方、シュトッフエルス（Stoffels 1987）は〈菩提樹 Der Lindenbaum〉、〈あふれる涙〉、〈鬼火〉のリズムによる関連性に言及し、ファイル（Feil 1975）は〈あふれる涙〉、〈鬼火〉、〈幻の太陽〉について、ユーエンス（Youens 1991）も〈菩提樹〉、〈あふれる涙〉、〈鬼火〉に第2拍にアクセントのある3拍子＝サラバンド・リズムが用いられていることを指摘しているが、いずれも個別的な指摘に留まっている。

いずれにせよ、《冬の旅》全24曲中、〈菩提樹〉、〈あふれる涙〉（譜例7）、〈鬼火〉、〈白髪の間〉、〈最後の希望〉、〈幻の太陽〉（譜例8）の6曲にサラバンド・リズムが登場する／重要な意味を持つということは、注目すべき事柄であろうし、これらすべての曲について言及している論考が未だに存在しないとは、驚くべきことである。

譜例7 〈あふれる涙 Wasserflut〉 D911,6 op.89,6

Man - che Trän aus mei - nen Au - gen ist ge - fal - len in — den Schnee,
Schnee, du weißt von mei - nem Seh - nen: Sag, wo - hin doch geht dein Lauf?

譜例8 〈幻の太陽 Die Nebensonnen〉 D911,23 op.89,23 前奏

Nicht zu langsam
Drei

Ⅲ-2 トポスとしてのサラバンド・リズム

シューベルトの創作活動を考えるに当たって、サラバンド・リズムをトポスの視点から考察することは、避けて通ることができない課題であろう。バロック期のように、音型、リズム、楽器の用法、調性など、あらゆる音楽的要素について音楽修辞学との関係を考える必要はないとしても、少なくとも、ダクテュルス・リズムがトポスと見なし得る以上は、サラバンド・リズムについてもトポスとしての可能性を考えないわけにはいかないはずである。

残念ながら、それに対する解答は、さほど有意義なものではない。例えば三宅は、〈あふれる涙〉のサラバンド・リズムについて、「決して晴れることのない心理状況」、「なかなか先に進まない、突破口を見出せない苛立ちを表現している」（三宅 2004:71）とするが、この論述がいかなる根拠に基づくものであるのか示されておらず、他の曲についてはサラバンド・リズムのトポスとしての意義への言及がない。あるいは、梅津の『『死の音楽 (Totenmusic=sic!)』『死の舞踏 (Totentanz)』のパターン』（梅津 2007:188）、ゲオルギアーデスの「滑らかな切れ目のない、荘重な歩み」あるいは「気高く、哀愁に富んだ別れの挨拶の動き」（Georgiades 1967: S.386 = 邦訳 510）といった言説についてもその根拠、共通点が明らかではない。そして、今回抽出したサラバンド・リズム使用曲、全 48 曲について、特に歌詞を持ち、その意味を把握しやすい声楽曲について見直しても、現段階ではその「意味」を見出すには至っていない。サラバンド・リズムがいかなるトポスと関わっているのか、あるいはトポスとしては使用されていないのかという点については、今後の課題としたい。

Ⅲ-3 サラバンド・リズムの使い方

さて、1821 年以降のサラバンド・リズムの使用法を分析してみると、多くの場合、サラバンド・リズムによる 3 拍子 (S = Sarabande) が 2 小節続いた後に、通常の (アクセント移動のない) 3 拍子 (N = Normal) が 1 小節置かれ、更に、長い音符の小節 (E = Ende) によってフレーズを締め括っていることがわかる。つまり、シューベルトはサラバンド・リズムと通常の 3 拍子を対比して [S + S + N + E] という 4 小節のフレーズを形成し、それを楽曲構造の核としているのである。このパターンが最初に見られるのは前述のドイツ舞曲であり、その後、〈あふれる涙〉(譜例 7)¹⁷、〈鬼火〉、〈白髪の手〉、〈最後の希望〉、即興曲 D935 (譜例 9)、《セレナーデ Ständchen》D957,4 (譜例 10) において用いられている。

もちろんこれ以外の使い方、構成法を探すことも容易にできる。例えば《とらわれの狩人の歌》D843 op.52,7 は S + S + S + S + S + S + N + E という構造を持っているので、S + S + N + E と同様の構成法であるといえるだろう。あるいは、交響曲《未完成》D759 第 1 楽章の

17 代表的サラバンド・リズムの使用曲である《冬の旅》の第 6 曲〈あふれる涙〉について、従来から 3 連符と付点リズムの演奏法が論議的とされてきた。最近では、付点リズムの 3 連符化という方向へ議論が集約されつつあるが、「サラバンド・リズムの使用パターン」という観点からも、付点リズムの 3 連符化は支持される。詳しくは、村田 1997: 183-190 を参照のこと。

譜例 9 即興曲 Impromptus D935 第 2 曲

Allegretto
sempre legato

譜例 10 《セレナーデ Ständchen》 D957,4

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir,
Hörst die Nach - ti - gal - len schla - gen? ach, sie fle - hen dich.

第 1 主題は N + N + S + E、ピアノ連弾のためのポロネーズ D824 op.61 第 4 楽章のトリオは S + N + S + N と理解することができ、いずれも、サラバンド・リズム (S) と通常の (アクセント移動のない) 3 拍子 (N) が対比されているという点については、基本パターン (S + S + N + E) と同系であると見なせよう。

これに対して、《戦士の予感 Kriegers Ahnung》 D957,2 は S + S + S + E という構造を持ち、しかも第 1 拍が伴奏の複付点 4 分音符によって強調されているため、別種のリズム構造であるとする以外にない。更に、〈幻の太陽〉(譜例 8) においては 4 小節フレーズは成立しているものの、S + S + S + S の構造を取り¹⁸、即興曲 D899 op.90 の第 4 曲においては、サラバンド・リズムが 10 小節以上も連続しており、基本パターンとは異なるものと見なさざるを得ない。

つまり、ドイツ舞曲 D779 あるいは《冬の旅》において S + S + N + E のフレーズ構成を発見し、それ以降はこの構成法を使用するようになったというような、単純な話ではないことは明らかである。

なお、シューベルトのアクセント記号の使い方については諸説あり、必ずしも一貫したものではなかったであろうことが想像できるが(『新シューベルト全集』序文を参照のこと)、サラバンド・リズム (S) においては 2 拍目にアクセント記号 > が、通常の (アクセント移動のない) 3 拍子 (N) においては 1 拍目にアクセント記号 > が置かれていることが多いように思われる。しかし、サラバンド・リズムと判定されるであろう小節の 1 拍目にアクセント記号 > が置かれるなど、矛盾する書き方も多く、混乱しているといわざるを得ない。

18 南弘明(南 2005: 235) は〈幻の太陽〉についてアクセント移動のない通常の 3 拍子に書き換える試みをしているが、それが可能なのも、この曲がサラバンド・リズムを繰り返す S + S + S + S という構造を持っているからに他ならない。基本パターンのように、S と N が対比されているフレーズ構造なら、書き換えによって今度は通常の 3 拍子 (N) の箇所にひずみが生じることになる。

さて、サラバンド・リズムについても、この用法がシューベルト独自のものであるのか、一般的な用法なのかということを検討しなければならない。その調査はまだ十分なものとはいえないが、バッハの《イギリス組曲》BWV806-811、《フランス組曲》BWV812-817、《パルティータ》BWV825-30 計 18 曲について、サラバンドのリズム構造を分析した限り、シューベルトに見られるようなパターンを発見することはできなかった。ラモーン、クーランについても同様であったが、ラモーンの《クラヴサン曲集》第 1 集 (1706) に含まれる第 2 サラバンドには、シューベルトのポロネーズ D824 と同じく、サラバンド・リズムと通常の 3 拍子が交替する S + N + S + N という構造が見られるという点は注目に値する。

なお、サラバンド・リズムが強拍の移動した 3 拍子であるならば、3 拍子を内包した複合拍子である 8 分の 6 拍子についても、内包された 3 拍子の強拍移動が発生する可能性がある。はたして、ピアノ・ソナタ変ホ長調 D568、同イ長調 D664、オペラ《フィエラブラス Fierabras》D796 から第 2 幕 9 番の 2 重唱、そして歌曲《漁師の愛の幸福 Des Fischers Liebesglück》D933 の 4 曲が認められ、特に《漁師の愛の幸福》は S + S + S + S + S + S + N + E という基本パターンの拡大版となっており、サラバンド・リズムの使用パターンと一致している (Feil 1966: 42ff.)

終わりに

以上、2つのリズム・パターンについて検討を加えた。第 1 のダクテュルス・リズムについては、意味論の観点からも考察の対象となるものであり、シューベルトが創作中期以降に、トポスとしての利用を意図するようになったことが明らかとなった。これに対して、第 2 のサラバンド・リズムについては、意味論との関連を見いだすことは未だできておらず、その可能性を探ることは今後の課題として残されている。

一方で、これら 2つのリズム・パターンを純粹に音楽技法の観点から見ると、創作後期においてダクテュルス・リズムについては、リズム動機、リズム労作、リズム変奏、循環主題といった技法を志向していったことが、サラバンド・リズムについては、通常の 3 拍子との対比によって、フレーズ構成の核としようとしていたことが明らかになった。つまり、晩年／創作後期のシューベルトには、リズムを楽曲構成の中心に据える傾向が見られるわけである。

この点に関しても、リズム労作、リズム変奏といった技法をシューベルトがどこから学び取ったのか、サラバンド・リズムの構成法がシューベルト特有のものであるのかという点など、今後に残された課題は多い。それにも拘わらず、この小論が今後のシューベルト研究とシューベルト演奏の一助となれば幸いである。

なお、本稿は日本音楽学会東北・北海道支部 2008 年度第 1 回支部例会 (2008 年 7 月 26 日、北海道教育大学函館校) における研究発表に加筆修正したものである。

(本学准教授＝音楽学担当)

参考文献

- J. ブロツホ+P. コラジオ／渡辺訳 (2004) 『シューベルト演奏の手引き』東京 (全音楽譜出版社)
- Böhm, Richard (2006) : Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert, Wien u.a. (Böhlau Verlag)
- Dürr, Walther (1991) : Entwurf - Ausarbeitung - Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes "Der Unglückliche" (D713) , in "Die Musikforschung" 44,3, S.221-236
- Feil, Arnold (1966) : Studien zu Schuberts Rhythmik, München (Wilhelm Fink Verlag)
- Feil, Arnold (1975) : Schubert. Die schöne Müllerin · Winterreise, Stuttgart (Philipp Reclam jun.)
- Feil, Arnold (1981) : Schuberts Rhythmik. ein aufführungspraktisches Problem, in "Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts", München u. Salzburg (Musikverlag Emil Katzschler) S.24-36
- Fischer- Dieskau, Dietrich (1996) : Schubert und seine Lieder, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt)
- Georgiades, Thrasybulos G. (1967) : Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) =谷村・樋口・前川訳 (2000) 『シューベルト：音楽と抒情詩』東京 (音楽之友社)
- E. ヒルマー／山地訳 (2000) 『シューベルト』東京 (音楽之友社)
- 稲田隆之 (2008) 「フーゴ・ヴォルフの《メーリケ詩集》におけるリート作曲技法－詩の韻律と歌唱旋律の関係の分析－」『音楽学』第 53 卷 3 号 S.145-157
- 石井誠士 (1997) 『シューベルト 痛みと愛』東京 (春秋社)
- Johnson, Graham (1989) : Schubert and the Nocturne (CD The Hyperion Schubert Edition 6 CDJ33006) , London (Hyperion Records LTD)
- Johnson, Graham (1991) : Death and the composer (CD The Hyperion Schubert Edition 11 CDJ33011), London (Hyperion Records LTD)
- 南弘明・南道子 (2005) 『冬の旅』東京 (国書刊行会)
- 三宅幸夫 (2004) 『菩提樹はさざめく』東京 (春秋社)
- 村田千尋 (1997) 『シューベルトのリート』東京 (音楽之友社)
- 村田千尋 (2004) 『シューベルト』東京 (音楽之友社)
- 村田千尋 (2005) 「シューベルト、1818 年の危機」『北海道教育大学紀要 (人文科学、社会科学編)』第 55 号第 2 号 S.81-91
- 村田千尋 (2007) 「シューベルトの悩み」『ピアノはいつピアノになったか?』大阪 (大阪大学出版会) S.115-138
- Reed, John (1985) : The Schubert song companion, Oxford Road (Manchester University Press)
- Schochow, Maximilian und Lilly (1974) : Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten

Lieder und ihre Dichter, Hildesheim u.a. (Georg Olms Verlag)

A. シュヴァイツァー／内垣他訳 (1958 / 1995) 『バッハ・中』 東京 (白水社)

Stoffels, Ludwig (1987) : Die Winterreise, Bonn (Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH)

G. シュトルツ／坂田訳 (1978) 『詩とリズム ドイツ近代韻律論』 福岡 (九州大学出版会)

梅津時比古 (2007) 『冬の旅 24 の象徴の森へ』 東京 (東京書籍)

山口四郎 (1982) 『ドイツ詩を読む人のために 韻律論的ドイツ詩鑑賞』 東京 (郁文堂)

Youens, Susan (1991) : Retracing a Winter's Journey, Ithaca & London (Cornell University Press)

表1 ダクテュルス・リズム使用曲

凡例 Am = アンフィブラック (U-U) Ch. = 重唱曲・合唱曲 D = ダクテュルス (-UU)
 J = ヤンプス (U-) Kl.4 = ピアノ連弾曲
 L. = リート Or. = オラトリオ S Q = 弦楽4重奏曲
 T = トロヘウス (-U)

D/op.	曲名	作曲年	詩の律	拍子	備考
D1	Fantasia G(Kl.4) I	1810	--	2/4	冒頭部 T.12-15
D2D	Menuette für Bläser II III IV	1811	--	3/4	單樂リズム?
D43	"Dreifach ist der Schritt der Zeit"	8.Juli 1813	T 4	4/4	(Ch.) 前半カノン主題
D46	Streich Quartett C I	3.-7.März 1813	--	4/4	T.97-123
D77	"Der Taucher"(L.)	1813-1814	Am 4	4/4	T.221-226, 326-349, 530-562 (歌唱声部) Am/D?
D82	Sinfonie 1 D I	28.Okt.1813	--	2/2	序奏 T.1-5
D84	"Des Teufels Lustschloß" (Oper)	1813-14	J	2/2	II,14 Melodrama und Marsch ホルン
D84	"Des Teufels Lustschloß" (Oper)	1813-14	T 4	2/2	III,23 Finale T.59-98 木管
D123	"Sehnsucht"(L.)	3.Dez.1814	Am 4	2/2	T.37-51 (歌唱声部) Am/D?
D125	Sinfonie 2 B IV	1814-15	--	2/4	リズム動機
D147	"Bardengesang"(Ch.)	20.Jan.1816?	D 3	2/2	全曲
D156	Variationen (Kl.)	15.Febr.1815	--	2/4	変奏主題 21小節中5小節
D178	Adagio G(Kl.)	8.April 1815	--	2/2	主題 9小節中3小節
D190	"Der vierjährige Posten" (Oper)	Mai 1815	--	2/2	Ouvertür T.75-89, 150-159, 172-280, 351-367 (Ende)
D220	"Fernando" (Oper) 7 Finale	9.Juli 1815	D 4	4/4	T.13-69 (Ende)
D224 op.4,3	"Wanderers Nachtlied I" (L.)	5.Juli 1815	T 4	4/4	伴奏冒頭 2小節のみ
D247	"Die Spinnerin" (L.)	Aug.1815	T 4	2/4	T.1, 3, 5, 7 (伴奏のみ)
D317	"Idens Schwanenlied" (L.)	19.Okt.1815	J 4	2/2	伴奏冒頭 3小節のみ
D321	"Mignon" (L.)	23.Okt.1815	J 5	2/4	各節冒頭 T.1-2, 41-42, 81-82 (伴奏を含む) 標題行をDに変更
D326	"Die Freunde von Salamanka"	Nov.-Dez.1815	D 4	2/2	(Oper) I,7 Finale T.285-308
D326	"Die Freunde von Salamanka"	Nov.-Dez.1815	D 4	2/4	(Oper) II,14 Duett T.100-
D342	"Am mein Klavier" (L.)	1816	D 2	4/4	歌唱声部、伴奏いずれも
D353	Streich Quartett E I	1816	--	4/4	T.49-52, 109-115
D375	"Der Tod Oscars" (L.)	Febr.1816	散文	2/2	最終部分 T.268-271 (伴奏を含む) D的詩脚
D440	"Chor der Engel"(Ch.)	Juni 1816	D 2?	2/2	全曲

D/op.	曲名	作曲年	詩の律	拍子	備考
D489 op.4,1	"Der Wanderer" (L.)	Okt.1816	J 4	2/2	冒頭伴奏 T.1-11・中間部伴奏 T.23-29 → D760 op.15
D506	Rondo E (Kl.)	Juni 1817?	-	2/4	ロンド主題 24小節中12小節
D531 op.7,3	"Der Tod und das Mädchen" (L.)	Febr.1817	J 3 4	2/2	前奏、T.16-20 (伴奏のみ)、後半 (強拍の変更・伴奏を含む → D)
D536 op.21,2	"Der Schiffer" (L.)	1817?	Am 4	2/4	T.13-19伴奏 (歌唱声部はAm)
D545	"Der Jüngling und der Tod" (L.)	März 1817	J 5	2/2	後半 (伴奏のみ)、後奏
D566	Sonate e-moll (Kl.) II IV	Juni 1817	-	2/4	II Allegretto IV Rondo Allegretto
D576	Variationen (Kl.)	Aug.1817	-	2/4	変奏主題 第13変奏において3拍子ダクテイルス
D592	Ouvertüre im It.Stile C (Kl.4)	Dez.1817	-	4/4	部分的
D611	"Auf der Riesekoppe" (L.)	März 1818	D 2	4/4	歌唱声部、伴奏いづれも
D633 op.57,1	"Der Schmetterling" (L.)	1819-23	Am 2	2/4	伴奏 (一貫)
D636 op.39	"Sehnsucht" (L.)	Anfang 1821?	T 4	4/4	中間部 T.33-57 部分的 (歌唱声部、伴奏いづれも)
D644	"Die Zauberharfe" (Oper) Ouv.	1820	-	2/2	T.72-97, 166-220, 242-251, 282-307, 376-447 オペラ全体軍楽リズム多
D644	"Die Zauberharfe" (Oper)	1820	T 4	2/2	II, 5 Chor 部分的・軍楽?
D667	Quintett "Die Forelle" IV	1819/23?	-	2/4	変奏主題のバス ← op.32 D550 "Die Forelle"
D687	"Nachtymne" (L.)	Jan.1820	J 4	4/4	前半 T.1-60 部分的 (伴奏のみ)
D689	"Lazarus" (Or.) I Arie T.315-	Febr.1820	J 4	4/4	T.315-327, 354-366 オークストラ
D716	"Grenzen der Menschheit" (L.)	März 1821	自由律	2/2	T.33-47, 88-159 (伴奏を含む) D的詩脚
D726	"Mignon I" (L.)	April 1821	J 4	2/2	冒頭強拍の変更 → D (伴奏を含む)
D732	"Alfonso und Estrella" (Oper)	1821-22	-	2/2	Ouvertüre T.54-55, 62-63, 171-172, 175-176
D732	"Alfonso und Estrella" (Oper)	1821-22	T 4	4/4	II, 22 Finale T.191-196
D733,1 op.51,1	Trois Marches Militaires (Kl.4)	1818	-	2/4	I 軍楽リズム
D744 op.23,3	"Schwanengesang" (L.)	Herbst 1822?	J 2	2/2	冒頭強拍の変更 → D (伴奏を含む)
D751 op.23,1	"Die Liebe hat gelogen" (L.)	-17.April 1822	J 3	4/4	伴奏のみ (ほぼ一貫)
D760 op.15	Wanderer-Fantasie (Kl.)	Nov.1822	-		I 主題 II 変奏主題 III 3/4 IV フーガ主題 ← D489 "Wanderer"
D768 op.96,3	"Wanderers Nachtlied II" (L.)	-Juli 1824	自由律		伴奏冒頭4小節・末尾2小節 T的
D780 op.94	Moments Musicaux (Kl.) V	?	-	2/4	Allegro vivace 徹底した使用
D781,12	Eccossaise (Kl.)	Jan.1823	-	2/4	主要リズム + バス
D786	"Viola" (L.)	März 1823	T 4	4/4	(T.21-)32-47(-73), (254-268) (伴奏のみ)
D796	"Fierabras" (Oper) I, 5 Duett	1823	T 3	4/4	オーケストラ挿入句
D796	"Fierabras" (Oper) II, 7 Lied	1823	J 3	2/2	T.35, 37, 69, 71, 103, 105

D/op.	曲名	作曲年	詩の律	拍子	備考
D796	"Fierabras" (Oper) II, 12. Terzett	1823	Am 4	2 / 2	T.132-203 (Ende)
D799	"Im Abendroth" (L.)	1824/Febr.1825	T 4	2 / 2	伴奏冒頭のみ
D802	Var. über "Die trockne Blume"	Jan.1824	-	4 / 4	バス ← op.25,18 D795,18 "Trockne Blume"
D804	SQ "Rosamunde" II	1.März 1824	-	2 / 2	変奏主題 ← D797,5 "Rosamunde"
D810	SQ "Der Tod und Mädchen" II	März 1824	-	2 / 2	変奏主題 ← op. D531 "Der Tod und das Mädchen"
D818	Divertissement (Kl.4)	Herbst 1824?	-	2 / 4	II Trio III 中間部 T.177-240 バス
D819	Grandes Marches (Kl.4) I III	1818/24	-	4/4 2/4	I Trio III 主部
D823	Divertissement (Kl.4) I II III	1826-27?	-	4/4-2/2-2/4	全曲統一のリズム動機
D830	"Lied der Anne Lyle" (L.)	Anfang 1825?	J 4	4 / 4	伴奏バス (一貫)
D834	"Im Walde" (L.)	März 1825	J 4	4 / 4	前奏・間奏・後奏
D843	"Lied des gefangenen Jägers" (L.)	April 1825	Am 4	3 / 4	伴奏のみ (ほぼ一貫、朗誦単位より細かなD) 軍楽リズム?
D899	Impromptus (Kl.) III	1827	-	4 / 2	Andante
D852	"Die Allmacht" (L.)	Aug.1825	散文	2 / 2	歌唱声部冒頭 T.5-10 D 的詩脚
D853	"Auf der Bruck" (L.)	März/Aug.1825	J 4	4 / 4	伴奏のみ
D867	"Wiegenlied" (L.)	1826?	D 2	2 / 2	歌唱声部のみ
D870	"Der Wanderer an den Mond" (L.)	1826	J 4	2 / 4	T.41-44, 55-63 (伴奏のみ、朗誦単位より細かなD)
D872	Deutsche Messe Zum Gloria	1827	D 4	4 / 4	全曲
D877,2	"Lied der Mignen" (L.)	Jan.1826	J 4	2 / 2	T5-13 冒頭強拍の変更→D (伴奏を含む)、前奏でもDを強調
D883	"Lebensmuth" (L.)	März	T 4	4 / 4	前奏・間奏・合いの手・後奏に朗誦単位より細かなD
D898	Trio B IV	1828?	-	2 / 4	ロンド主題
D911,21	"Das Wirtshaus" (L.)	1826Okt.1827	J 3	4 / 4	伴奏のみ (一貫)
D935	Impromptus (Kl.) III	Dez.1827	-	2 / 2	変奏主題 ← D797,5 "Rosamunde"
D939	"Die Sterne" (L.)	Jan.1828	Am 1	2 / 4	伴奏のみ (一貫)
D942	"Mirjams Siegesgesang" (Ch.)	März 1828	T 4	4 / 4	中間部 T.230-269 伴奏
D944	Sinfonie 8 C IV	1825?	-	2 / 4	後半部バス T.537-558
D956	Streich Quintett C IV	Sept.1828?	-	2 / 2	429 小節中 79 小節
D957,1	"Liebesbotschaft" (L.)	Aug.1828	D 4	2 / 4	歌唱声部 (一貫)
D957,3	"Frühlingssehnsucht" (L.)	Aug.1828	D 2	2 / 4	歌唱声部 (一貫) / 伴奏 3 連符
D957,5	"Aufenthalt" (L.)	Aug.1828	D 2	2 / 4	歌唱声部 / 伴奏 3 連符

表2 ダクテュルスの詩に対する作曲

	D / o p .	曲 名	作 曲 年	備 考
3拍子系の作曲 (6/8を含む)	D169	"Trinklied vor der Schlacht"	12.März 1815	
	D187	"Stimme der Liebe"	Mai 1815	
	D369 op.19,1	"An Schwager Kronos"	1816	
	D507	"Skolie"	Dez.1816	3拍子ダクテュルス
	D742 op.68	"Der Wachtelschlag"	-1822	
	D770 op.71	"Drang in die Ferne"	1823	
	D774 op.72	"Auf dem Wasser zu singen"	1823	3拍子ダクテュルス
	D801 op.60,2	"Dithyrambe"	1825	3拍子ダクテュルス
	D937	"Lebensmut"	Sommer 1828?	一部にダクテュルス
	D957,6	"In der Ferne"	Aug.1828	3拍子ダクテュルス
ダクテュルスが 鮮明な作曲	D342	"An mein Klavier"	1816?	
	D611	"Auf der Riesenkoppe"	März 1818	
	D867 op.105,2	"Wiegenlied"	1826?	
	D957,1	"Liebesbotschaft"	Aug.1828	
	D957,3	"Frühlings Sehnsucht"	Aug.1828	
	D957,5	"Aufenthalt"	Aug.1828	
2拍子系の作曲 ダクテュルスは 不鮮明	D159	"Die Erwartung"	Mai 1816	一部にダクテュルス
	D171	"Gebet während der Schlacht"	12 März 1815	
	D210	"Freudvoll und leidvoll"	3.Juni 1815	
	D260	"Wonne der Wehmut"	20.Aug.1815	
	D508	"Lebenslied"	Dez.1816	
	D653	"Berthas Lied in der Nacht"	Febr.1819	
	D777 op.59,4	"Lachen und weinen"	1823?	

表3 引用曲とダクテュルスの用法

D/op.	曲 名	作曲年	Daktylusの有無とその用法	原 曲
D667	Quintett "Die Forelle" IV	1819/23?	○ 変奏主題のバス	D550 Die Forelle (L.) Daktylus×
D760 op.15	Wanderer-Fantasie	Nov.1822	○ 循環主題 (I 主題 II 変奏主題 III 3拍子ダクテュルス IV フーガ主題)	D489 Der Wanderer (L.) Daktylus○
D802	Var. über "Die trockne Blume"	Jan.1824	○ バス	D795,18 Trockne Blume(L.) Daktylus×
D803	Oktett IV	März 1824	×	D326,12 Die Freunde von Salamanka (Oper) Daktylus×
D804 op.29	SQ "Rosamunde" II	März 1824	○ 変奏主題	D797,5 Rosamunde(Oper) Daktylus○
D804 op.29	SQ "Rosamunde" III	März 1824	×	D677 Die Götter Griechenlands (L.) Daktylus×
D810	SQ "Der Tod und Mädchen" II	März 1824	○ 変奏主題 (リズム変奏)	D531 Der Tod und das Mädchen (L.) Daktylus○
D934	Fantasie f. Violine u. Klavier	Dez.1827	×	D741 Sei mir gegrüßt!(L.) Daktylus×
D935	Impromptus III	Dez.1827	○ 変奏主題	D797,5 Rosamunde(Oper) Daktylus○

表4 サラバンド・リズム使用曲

凡例 Am = アンフィブラック (U-U) Ch. = 重唱曲・合唱曲 D = ダクテュルス (-UU)
 E = フレーズ最終小節 J = ヤンプス (U-) Kl. = ピアノ曲
 Kl.4 = ピアノ連弾曲 L. = リート N = 通常の3拍子
 Or. = オラトリオ S = サラバンド・リズム SQ = 弦楽4重奏曲
 T = トロヘウス (-U) 備考中、歌曲のローマ数字は詩節を表す

D/op.	曲名	作曲年	詩の律	備考
D18	Streich Quartett g/B IV	1810/11	-	後半フーガ主題 N+N+S+N
D76	"Pensa che questo istante"(L.)	7.-13.Sept.1813		イタリア語7音節行詩 伴奏で一貫して2拍目に> (45小節中39小節)
D145,6 op.18	Walz (Kl.)	1815-21	-	SとNの混在
D146,14	Walz (Kl.)	Febr.1823	-	S+N+N+E
D150	"Lodas Gespenst"(L.)	17.Jan.1816	散文	後奏のみ 2回(T.273-274)
D195	"Amalia"(L.)	19.Mai 1815	T5	T.60-61 歌唱声部のみ (歌詞の言語的アクセントに一致?)
D211	"Adelwold und Emma"(L.)	5.-14.Juni 1815	T4	T.76, 138, 280, 310 318, 436, 438, 4457-458 歌唱声部のみ (偶発的? / 言語?)
D235	"Abends unter der Linde"(L.)	24.Juli 1815	J4	T.13-14 歌唱声部のみ (歌詞の言語的アクセントに一致?)
D288	"An Sie"(L.)	14.Sept.1815	T5	伴奏のみ (1拍目を分割する傾向) 完全なSリズムは後奏に1回のみ
D365,8 op.9	Walz (Kl.)	1818-21	-	SとNの混在
D366,14	Ländler (Kl.)	Nov.1824	-	1拍目に> Sリズム?
D385	Vn.Sonate a II	März 1816	-	N+S+N+E (一部のみ)
D568	Sonate Es-Dur (Kl.) IV	Juni 1817	-	6/8 T.25-34, 47-62, 163-172, 185-200 >あり
D605A	Grazer Fantasie (Kl.)	1818?	-	散発的
D644	"Die Zauberharfe" (Oper)	1820	J5	しばしば1拍目に>
D664	Sonate A-Dur (Kl.) III	1819/1825	-	6/8 主題の一部 T.1-16, 88-91, 122-137, 206-214
D667	Quintett A "Forelle" II	1819/23	-	S/N+S+N+N
D678	Messe As Gloria	1819-22	-	'Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te' 歌詞のアクセントに一致
D689	"Lazarus" (Or.) I Arie T.526-	Febr.1820	T5	T.551-556, 646-651 歌詞の意味アクセントと一致
D698	"Des Fräuleins Liebeslauschen" (L.)	Sept.1820	J3	前奏および歌唱声部 T.3, 23, 59 (同一旋律、>あり) 他にT.30 歌唱声部
D720 op.14,1	"Suleika I" (L.)	März 1821	T4	後半(T.109-)伴奏 35小節中30小節 Nでは1拍目に> 詩の律には一致せず
D732	"Alfonso und Estrella" (Oper)	1821-22	T4	II,21 Arie 部分的
D741 op.20,1	"Sei mir gegrüßt!" (L.)	1821-1822	J	標題行は常にS(18回、歌唱声部のみ) 他に歌唱声部に8回
D759	Sinfonie 7 h I II	Okt.1822	-	I 主題N+N+S+E II 部分的

D/op.	曲名	作曲年	詩の律	備考
D770 op.71	"Drang in die Ferne" (L.)	1823	D/T3	1 拍目を分割 伴奏の2拍目にしばしば>
D776 op.59,3	"Du bist die Ruh" (L.)	1823	J 4	各行1小節目、本来あるべきアフタクトをずらしてS (伴奏を含む、>疑問)
D779,34 op.50,34	Deutsch (Kl.)	-1825	-	前半8小節 S+S+N+E
D780 op.94	Moments Musicaux (Kl.) VI	-Dez.1824	-	T.21, 29, 31
D795,19 op.25,19	"Der Müller und der Bach" (L.)	Okt.-Nov.1823	Am 4	後半の伴奏(61小節中51小節) 歌唱声部にもS (律と一致せず)
D796	"Fierabras" (Oper) II,9 Duett	1823	T 3	6/8 T.59-60
D804 op.29	SQ a "Rosamunde" III	Feb.-März 1824	-	Sリズムの準備→Sリズム
D824 op.61	Polonaise (Kl.4)	1826	-	I 散発的 III Trio IV Trio VIS+N+S+N
D843 op.52,7	"Lied des gefangenen Jägers" (L.)	April 1825	Am 4	歌唱声部 S+S+S+S+N+E 伴奏 ダクテイルスとの結合 (騎馬/軍楽?)
D899 op.90	Impromptus (Kl.) IV	1827?	-	T.47-63, 88-98, 217-233, 258-268 (>あり) 他にも第2拍到長音
D911,5 op.89,5	"Der Lindenbaum" (L.)	Febr.1827	J 3	伴奏 T.29 から> (一貫せず) 歌唱声部に現れる場合は律と一致せず
D911,6 op.89,6	"Wasserfluth" (L.)	Febr.1827	T 4	S-S-N-E 前奏・間奏・後奏に>
D911,9 op.89,9	"Irrlicht" (L.)	Febr.1827	T 4	S-S-N-S/E >は一貫せず 伴奏と歌唱声部のずれ T.20-
D911,14 op.89,14	"Der greise Kopf" (L.)	Okt.1827	J 4	S-S-N-E (前奏 I・III各前半2行のみ) 言語と不一致 アウフタクト
D911,16 op.89,16	"Letzte Hoffnung" (L.)	Okt.1827	T 4	IS-S-N-E III S-N
D911,23 op.89,23	"Die Nebensonnen" (L.)	Okt.1827	J 4	S-S-S-S >疑問 アウフタクト
D933	"Des Fischers Liebesglück" (L.)	Nov.1827	Am 1	6/8 S-S-S-S-N-E 律とは不一致 Feil 1966 S.42ff.
D934	Fantasia für Vn. und Klavier	Dez.1827	-	変奏主題 ← D741 "Sei mir gegrüßt"
D935	Impromptus (Kl.) II	Dez.1827	-	主題 S-S-N-E 中間部も2拍目に>
D957,2	"Kriegers Ahnung" (L.)	Aug.1828	J 4	I 歌唱声部 S-S-S-E 伴奏複付点による第1拍の強調
D957,4	"Ständchen" (L.)	Aug.1828	T 4	S-S-N-E (NでI拍目に>)
D957,11	"Die Stadt" (L.)	Aug.1828	J 3	言語アクセントに沿ったS T.18, 20, 22, 32 (意味の強調)
D958	Sonate c-moll (Kl.) I	Sept.1828	-	T.62, 64, 86-87, 91, 106, 109-113, 211, 235-236, 240
D960	Sonate B-Dur (Kl.) II	Sept.1828	-	138小節中40小節