

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

若きシューベルトの発想 : Die Idee von jungem Schubert

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2012-12-20 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	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/895">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/895</a>

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



# 若きシューベルトの発想

## —Die Idee von jungem Schubert—

村田千尋

### I はじめに

【糸を紡ぐグレートヒェン】 シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828) が彼の最初のゲーテ歌曲《糸を紡ぐグレートヒェン Gretchen am Spinnrade》op.2, D118 を作曲した 1814 年 10 月 19 日は、ドイツ・リート<sup>1</sup>の誕生日と呼ばれることもある<sup>1</sup>。確かにこの曲では、従来のドイツ・リートにはほとんど見られなかった、画期的な表現法が用いられている。

全 10 節の歌詞は、グレートヒェンの恋の悩みを述べる第 1 部、ファウストとの出会い（過去）を思い出す第 2 部、グレートヒェンの望み（未来）について述べる第 3 部に分けられ、それぞれ〈meine Ruh ist hin 私の安らぎは去り…〉という同一の詩節によって始められている。シューベルトは「標題節」とでも呼ぶべきこの詩節に対して、すべて同一の音楽を与えている。ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) が設定したヤンプス 2 詩脚という歯切れのよい詩型に対して、シューベルトは 2 小節を単位とした短いフレーズを畳みかけるように重ねる。ところがここにおいて既に、シューベルトの工夫がみられる。彼は第 3 行〈ich finde sie nimmer 私はそれを二度と見出さない〉について、〈ich finde 私は見出す〉を繰り返し、〈ich finde, ich finde sie nimmer 私はそれを二度と見出さない〉とする。こうして、2 詩脚 2 小節のフレーズに、突然、3 詩脚 3 小節を挟み込むことによってリズムを乱し、乙女の不安を暗示している（[i] という鋭い母音が重ねられていることも切迫感を増している）。

シューベルトは他の詩節に対しても、標題節と関連性の高い旋律を当てはめている。そのため、全体としては通作であるにも拘わらず、統一感は極めて強い。更に、伴奏も糸車の回る様子と、ペダルを踏む動きを写實的に描き、統一感を高めることに寄与している。旋律、そして伴奏は、乙女の気持ちの高ぶりに合わせて音域を上昇させていく。

中でも第 2 部末尾から第 3 部冒頭にかけての表現法は特筆に値する。乙女は愛しいファウス

---

1 1814 年 10 月 19 日を「ドイツ・リートの誕生日」と呼んだのはビー (Bie 1926/1960) が最初と思われ、その後、ヴィオラ (Wiora 1971)、デュル (Dürr 1984) 等もこの考え方を紹介している。また、シュヴァープ (Schwab 2004)、ブリンクマン (Brinkmann 2004)、シュミラー (Schmierer 2007) 等は、「誕生日」という呼び方はしていないが、《糸を紡ぐグレートヒェン》の重要性を指摘しているという点では共通といえる。

トの姿、その動作、口づけを思い出すと、恍惚として、思わず、糸を紡ぐ手を止めてしまう。糸車が止まってしまったことは、まず、歌の旋律に表されている。それまで、1詩脚1小節の単位で音楽が付けられていたのに対し、〈sein Händedrück, und ách, sein Kúß 彼の握手、ああ、彼の口づけ〉では1詩脚が2小節に拡大され、思い詰めた心情を表している。伴奏の音型も放棄され、付点2分音符の和音だけが鳴らされる。なんとシューベルトはそこに2つの減七の和音を配置している。19世紀初頭という時代を考えると、たかだか恋の衝撃を表すために減七を用いているということは、驚きというほかはない。我に返った乙女は、仕事に戻ろうとして慌てて糸車のペダルを踏む。しかし、糸車は回らない。一旦止まってしまった糸車を、再び回すことのなんと難しいことか。

第3部で音域はいつそう高められ、〈und küssen ihn, so wie ich wóllt', an seinen Küssen vergéhen sóllt'。たとえ、彼の口づけで死ななければならなくとも、心ゆくまで口づけができたなら…〉において、まず伴奏が最高音域に達する。ところが続いて歌唱声部も最高音域に達したときには、乙女がペダルを踏むことを忘れ、糸車が再び止まりかけているかのように、伴奏の音域は下がっている。

そして最後にもう一度、〈私の安らぎは…〉（シューベルトによる追加）と歌うことによって、グレートヒェンの心の揺れが更に続いていくことを暗示する。

シューベルトがここで声と伴奏に託しているのは、単なる情景の描写ではない。彼は、恋の病に苦しむ乙女グレートヒェンを取り巻く情景を写實的に描くことをとおして、彼女の心情の変化、高揚を動的に表現しようとしているのである。彼の描写はタブローの中に留まるのではなく、歌唱声部と伴奏が協同し、常に動いていくということができる。まさにここに、情緒リート Stimmungslied という新しい地平が拓かれたと評価することができよう。

【グレートヒェン以前】 しかし、シューベルトはこの曲に至るまでに、既に30曲余りのドイツ語独唱歌曲（リート）に挑戦している。その中には、彼の生前に出版された、彼自身が完成作として価値を認めた作品も含まれている。

従来のシューベルト研究においても、これらの歌曲が初期作品として紹介されることはあった。その中では、シラー Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) とマティソン Friedrich von Matthisson (1761-1831) の詩が多数選択されていること（Koch 1992, Dürhammer 1999, Kube 2007, Martin 2007）、「死」と「嘆き」をテーマとした歌詞が多いこと（Nettheim 1990, Schroeder 1994, McClland 2003）、バラードが多く（Kube 2007）、特にツムシュテーク Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) の影響がみられること（Dürr 1992）、曲中にしばしばレチタティーヴォを挿入していること（Kramarz 1959）などが指摘されているが、シューベルトがどのようにして彼の作曲技法を展開し、彼の発想を育てていったのかということについては、必ずしもその詳細が明らかにされているとはいえない。数少ない例としてデクラーク (DeClercq 1999) を挙げるができるが、若いシューベルトのリート作曲家としての成長を主題としている彼の論文においても、主な曲について順に概要を紹介するに留まっている。

本稿では、これらシューベルトの初期歌曲作品（《糸を紡ぐグレートヒェン》以前の作品）について詳細な検討を加えることによって、彼の発想の原点を探りたいと思う。本稿で対象とするのは、1814年10月16日に作られた《異国から来た乙女 Das Mädchen aus der Fremde》D117までのドイツ語独唱歌曲34曲である（表1）<sup>2</sup>。

## II 詩の選択

【詩人と詩の内容】 初期のシューベルトが用いた詩、32編<sup>3</sup>は10名の詩人の手による。既に指摘されているように、マティソン（16編）とシラー（6編）がその3/4を占め、大きな偏りを示している。

シラーはシューベルトが最も好んだ詩人の一人であり、《乙女の嘆き Des Mädchens Klage》D6（1811/12年）から《酒神讃歌 Dithyrambe》D801（1826年6月10日）まで、44曲に31編の詩を提供している。シューベルトがシラーの詩を特に好んでいたことは、同じ詩を何回も採りあげて満足のいくまで作曲を繰り返していること、独唱歌曲以外に24曲の多声音楽を作っていることに現れている。

マティソンもシューベルトが好んでいた詩人の一人であり、《亡霊の踊り Der Geistertanz》D15/ D15A（1812年）から《人生の歌 Lebenslied》D508（1816年12月）まで、29曲（他に多声音楽8曲）が作られている。

初期のシューベルトが複数曲を作っているもう一人の詩人、フケー Friedrich Heinrich Carl Baron de la Motte Fouqué（1777-1843）は《ウンディーネ Undine》（1811）で知られるロマン主義小説家であり、シューベルトは彼の詩によって、生涯に5曲を作っている。

他の7編は異なる7名の詩人によって作られている。この内、他の時期にも作曲例があるのは2名である。ヘルティー Ludwig Christoph Heinrich Hölty（1748-76）はシューベルトにとっても比較的重要な詩人であり（全22曲）、他の作曲家が用いることも多い、当時の流行詩人と

---

2 例えばフケーの詩による《ドン・ガイゼロス Don Gayseros》に対して、『ドイチュ目録』初版はD93という番号を与え、作曲年代を「(?) 1814」としているが、同第2版は「1815 (?)」に改めている。このように、初期シューベルトの作曲年代は必ずしも明らかではない。また、マティソンによる《亡霊の踊り Der Geistertanz》に対してシューベルトは1812年頃に2回、作曲を試みている。『ドイチュ目録』初版では同一曲の改訂とみなされ、同一番号（D15）が与えられていたが、同第2版では異なる作曲の試み（いずれも未完）として、異なる番号（D15, D15A）が与えられている。逆に、シラーの詩による《潜水者 Der Taucher》は1813年9月から14年4月にかけての作曲に対してD77、1815年頃の改訂に対してD111という異なる番号が与えられていたが、これは明らかに同一曲の改訂であるため、『ドイチュ目録』第2版ではD77の番号に統一されている。以上のように諸々の問題はあがるが、本稿ではドイチュ番号（第2版）を指標として用いることにしたい。そのため、若干ではあるが、《ドン・ガイゼロス》のように、《糸を紡ぐグレートヒェン》以降の作品も含むことになる。

3 註2にも示したように、《亡霊の踊り》には1812年頃の草稿2種に加え、1814年10月14日にも3回目の作曲（D116）を試みている。同一の歌詞に対して3曲が作られているため、作曲数は34曲であるが、歌詞の数は32編となる。

表 1 シューベルトの初期歌曲一覧

凡例：Am = アンフィブラック (律格) An = アナベスト (律格) D = ダクテュルス (律格)  
 J = ヤンプス (律格) L = 詩行 Rez. = レチタティーヴォ  
 S = 詩節 T = トロヘウス (律格) 繰 = 歌詞の繰り返し  
 組 = 歌詞の組み替え 欠落 = 歌詞の欠落 I ~ VI = 詩節  
 S, L の前の数字は詩節数、詩行数を、律格種後の数字は詩脚数を表す

D番号	作曲時期	曲名	詩人	詩形式	音楽形式	備考	NSA
5	1811,3.30	Hagars Klage	Schücking	4L19S T4/3	通作 Rez. 繰、組、欠落	Rache の表現	vi,3
6	1811/12	Des Mädchens Klage	Schiller	5L4S J4/3	通作 Rez. 繰、組	風と波の描写 Lamento の表現 → D191, D389	iii b, 188
7	1811?	Leichenfantasie	Schiller	8-11L 9S T	通作 Rez. 繰、組	冒頭の音楽を回帰 (同一歌詞の箇所) 最終節の詩行 i ii iii i iv	vi,7
10	1811,12.26	Der Vatermörder	Pfeffel	4L8S J4/3	通作 Rez. 繰、組		vi,46
15	1812?	Der Geistertanz 未完	Matthisson	4L7S Am2	通作? 欠落	I II IV前半のみ 真夜中の鐘を模倣 上昇・下降の音型 → D15A, D116, D494	vii, 188
15A	1812?	Der Geistertanz 未完	Matthisson	4L7S Am2	通作 繰、組	I II IIIまで 冒頭メロドラマ (追加歌詞) 風の描写 → D15, D116, D494	vii, 190
23	1812	Klaglied	Rochlitz	5L4S An2	有節 繰、組		vi,56
30	1812,9.24	Der Jüngling am Bache	Schiller	8L4S T4	変奏 繰、組	3行目以下を大幅変奏 → D192, D638	iv b, 218
39	1810 初	Lebenstraum 未完	不明	?L?S J	通作 Rez. 繰	歌詞冒頭のみ	vi, 172
44	1813,1.19	Totengräberlied	Höltz	6L4S T3	混合 (通作的) 繰	I A- II B- III B'-IVA 旋律の増殖 B' は大幅変奏 (歌詞反復) → D38	vi,64
50	1813,4.12	Die Schatten	Matthisson	4L4S T5/2	通作 (有節的) 繰	類似旋律の利用	vi,68
52	1813, 4.15-17	Sehnsucht	Schiller	8L4S T4	通作 Rez. 繰	第4節を反復によって大幅に拡大 → D636	ii b, 241
59	1813,5.4	Verklärung	Pope (Herder)	8/6L 3S T	通作 (有節的) Rez. 繰	3節 (8 + 6 + 6) を 5 × 4 に組み替え I Rez.- II A- III Rez.- IVA' (最終行 Rez.)	vi,73
73	1813, 8.22-23	Thekla: eine Geisterstimme	Schiller	4L6S T5	通作 (有節的) Rez.	類似旋律の利用 → D595	iv b, 230
77= 111	1813,9.17- 1814,4.5.	Der Taucher	Schiller	6L27S Am4	通作 Rez. 繰	波の描写	vi,78
93,1	1815?	Don Gayseros I	Fouqué	4L14S T4	混合 繰	Don Gayseros と Donna Clara の書き分け 最終節独自旋律 節毎転調 (下屬調)	vii, 167
93,2	1815?	Don Gayseros II	Fouqué	4L9S T4	混合	2種の旋律の書き分け 第2旋律変奏 第6節後にピアノのみの節	vii, 173
93,3	1815?	Don Gayseros III	Fouqué	26L1S T4	通作 Rez. 繰	前半 Rez. 後半、伴奏リズムの統一	vii, 177
95	1814	Adelaide	Matthisson	4L4S T5/2	通作 (有節的) 繰	I IVは同一旋律 (IV末尾に繰り返し)	vii,3
97	1814	Trost: an Elisa	Matthisson	5L3S T5/4	通作 Rez.	Rez. 主体	vii,6
98 ab	1814 秋	Erinnerungen 未完	Matthisson	4L8S J5/2	混合 Rez. 繰		vii,8 → D424
99	1814,4	Andenken	Matthisson	5L4S J2	変奏 繰	変奏 (偶数節を変奏) + コーダ → D423	vii,11
100	1814,4	Geisternähe	Matthisson	4L7S J2/4	通作 (有節的) 繰		vii,14

D番号	作曲時期	曲名	詩人	詩形式	音楽形式	備考	NSA
101	1814,4	Erinnerung	Matthisson	4L3S JD	通作(有節的) 繰	J5+J5+J4+D4 類似旋律 Daktylus, Zäsur, Enjembement に対応	vii,18
102	1814 秋	Die Betende	Matthisson	4L4S T5/4	変奏 繰		vii,21
104 abc	1814,5.16	Die Befreier Europas in Paris	Mikan	7L?S J	単節(有節?) 繰、欠落		vii,24
107 ab	1814,7	Lied aus der Ferne	Matthisson	6L4S J4	変奏→有節 繰	a I A- II A'- III A'- IV A b 純粹有節	vii,26
108	1814,7	Der Abend	Matthisson	4L5S T4	混合 Rez.	I A- II A- III A- IV Rez.- V A	vii,31
109	1814,7	Lied der Liebe	Matthisson	4L6S Am4	混合 Rez.	I A- II A- III A- IV A- V Rez.- VI A	vii,33
113 abc	1814,9.17	An Emma	Schiller	6L3S T4	通作 繰		iii b, 184
114 ab	1814,9.29	Romanze	Matthisson	4L13S J4/3	通作 Rez.		vii,36
115	1814, 10.2-7	An Laura	Matthisson	6L4S T5	変奏(通作的)	I A- II B- III B'- IV B''	vii,48
116	1814,10.14	Der Geistertanz	Matthisson	4L7S Am2	混合 Rez. 繰	I A- II A- III Rez.- IV Rez.- V A- VI V- VII V- VII V (V は A の逆行型)*	vii,52
117	1814,10.16	Das Mädchen aus der Fremde	Schiller	4L6S J4	混合(変奏的)	I A- II B- III A- IV B'- VA- VI B'' → D252	vii,55

\* D116 → D15, D15A, D494

いうことができる(村田 1997; 101-112, 236-241)。また、ロホリッツ Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) は『総合音楽新聞 Allgemeine musikalische Zeitung』(1798-1848)の創刊者として知られている評論家である(全4曲)。その他の5名(作者不明1編を含む<sup>4</sup>)については、この時期に1編が選ばれているだけで、特に述べる必要はないであろう。

これらのことから、シューベルトは初期において、大きな偏りがあるとはいえ、後にみられる歌詞の嗜好をある程度示していたと考えることができるだろう。

この時期にシューベルトが選んだ歌詞の内容は、既に指摘されているように、「死」や「嘆き」に関わるものが多く、何らかの意味で「死」に関わる詩は14編、「嘆き」に関わる詩は5編が数えられる。特に、最初期、ドイチュ番号50までの9編すべて(歌詞冒頭のみが知られている《人生の夢 Lebenstraum》D39は除く)が、「死」あるいは「嘆き」に関わっているという事実は驚きである。「嘆き」と「死」は後年のシューベルトにとっても重要なテーマであったし、更に、ドイツ・ロマン主義文学においても主要テーマであるということが出来るが、本稿ではこれ以上立ち入ることを控えたい。

【詩形式】 詩形式の観点から考えると、この時期にシューベルトが選んだ歌詞には、明らか

4 なお、シューベルトによる最初の歌曲と考えられている《人生の夢 Lebenstraum》D39(未完)について、以前はウィーンの女流詩人バウムベルク Gabriele von Baumberg (1768-1839)の詩とされていたが、現在では作者不明となっている。『新シューベルト全集』の校訂報告においても、ショヒョーの『歌詞集』(Schochow 1974; II 708)においても、変更理由が記載されていないため、詳しいことはわからない。

な特徴がみられる。

彼が用いた詩 32 編の律格<sup>5</sup>は、トロハウス 17 編、ヤンプス 11 編、アナペスト 1 編、アンフィブラック 3 編となっている。彼の全生涯をとおしてみると、ヤンプスの詩が全体のおよそ 1 / 2、トロハウスの選択率は 1 / 3 程となっており、初期にはトロハウスを用いる確立が極めて高いことがわかる（表 2）。

表 2 年代別、律格使用率

創作年代 <sup>6</sup> / 律格種	Trochäus	Daktylus	Jambus	Anapäst	Amphybrachs
I D5-117 (1810-14)	53%	0%	34%	3%	9%
II D118-530 (1814-17)	41%	2%	47%	0%	5%
III D531-827 (1817-1825)	26%	4%	55%	2%	6%
IV D828-965A (1825-28)	24%	6%	59%	0%	11%
計	34%	3%	51%	1%	7%

次に各詩行の詩脚数をみると、2 詩脚の短い詩行は 3 編、3 ~ 4 詩脚が 17 編、5 詩脚以上の長い詩行が 9 編となり、他の時期よりも長い詩行の選択率が高いことがわかる（表 3）。

表 3 年代別、詩脚数の傾向

創作年代 / 詩脚数	1 - 2	3 - 4	5 -
I D5-117 (1810-14)	9%	53%	28%
II D118-530 (1814-17)	3%	74%	15%
III D531-827 (1817-1825)	9%	62%	15%
IV D828-965A (1825-28)	8%	83%	5%
計	6%	71%	14%

更に、詩節数（原詩の詩節数ではなく、シューベルトが作曲した、楽譜に書き込んだ節数）をみると、2 ~ 4 節の短い詩が 14 編、5 ~ 9 節が 9 編、10 節以上の長い詩が 4 編（単節、あるいは有節形式を採らない詩が 5 編）となり、他の時期よりも長い詩を選ぶ確率がやや高いと

5 日本では「韻律」という言葉を用いることが多いが、これは「韻」と「律」を合わせたものである。ここで問題としているのは、純粋に言語のリズムであるので、「律格」という言葉を用いることにしたい（村田 2010）。

6 シューベルトの創作期を次の 4 区分で考えることにしたい。第 I 期 = 《糸を紡ぐグレートヒェン》より前の習作期（1810 年から 14 年 10 月 16 日まで / D5 ~ D117）、第 II 期 = 《糸を紡ぐグレートヒェン》に始まるリート創作の第 1 のピーク（1814 年 10 月 19 日から 17 年 2 月まで / D118 ~ D530）、第 III 期 = 《死と乙女 Der Tod und das Mädchen》D531 に始まる、朗読リートの創作期（1817 年 2 月から 25 年頃まで / D531 ~ D827）、第 IV 期 = 晩年（1825 以降 / D828 ~ D965A）。但し、すべての作品について作曲時期が明確なわけではないため、ここに示した創作期の枠組と、ドイツ番号による区分が一致しない場合もあるが、便宜的にドイツ番号を指標として用いる（村田 1997; 49-54）。以下、表 2、表 3、表 4 は、ショヒョーの『歌詞集』（Schochow 1974）に掲載されている詩から判断したものである。なお、律格を特定できない詩や、自由詩、散文による歌詞が存在するため、合計しても 100% にはならない。



ということがわかる（表4）。

表4 年代別、詩節数の傾向

創作年代／詩節数	2 - 4	5 - 9	10 -	その他
I D5-117 (1810-14)	44%	28%	13%	16%
II D118-530 (1814-17)	42%	33%	8%	16%
III D531-827 (1817-1825)	39%	22%	5%	31%
IV D828-965A (1825-28)	46%	38%	2%	16%
計	42%	30%	6%	20%

一方、詩行数については、作曲年代による顕著な変化はみられない。

以上のように、初期にはトロヘウスによる長い詩行（詩脚数）と多い詩節を好むという特徴があり、詩形式の点では、《グレートヒェン》以降と明らかな違いがみられる。

### III 詩の扱い

次に、これらの詩をシューベルトがどのように扱っているかということのみていくことにしよう。

【繰り返し】 シューベルトの全生涯をとおしてみると、彼は詩行、あるいは詩句を頻繁に繰り返していることがわかる。完全なデータではないが、原田茂生編集の『シューベルト歌曲選集』全3巻に掲載されている114曲中、歌詞が繰り返されているものは97曲であり、年代別には、第Ⅱ期35曲中21曲、第Ⅲ期51曲中49曲、第Ⅳ期28曲中27曲となっている。今回対象としている34曲中、繰り返しがあるのは25曲であり、第Ⅱ期のデータとほぼ一致するが、後には頻繁にみられる歌詞の繰り返しを、まださほど多用してはいないということがわかる<sup>7</sup>。繰り返しの規模は、単語単位の繰り返しから、行単位、節全体まで、そして、一回限りの繰り返しから、数回の繰り返しまで様々であり、特徴を見出すことは難しい。

一方、歌詞の組み替え、繰り返しの際に歌詞の順番を入れ替えるということは、最初期の7曲（D5、D6、D7、D10、D15A、D23、D30）にみられる。歌詞の組み替えは、後にも、例えば《冬の旅 Winterreise》の第1曲〈お休み Gute Nacht〉D911,1 op.89,1でも行われており、この曲の場合は詩行の意味や繋がりを吟味した結果であると考えられる。これに対して、最初期の歌曲における組み替えは、歌詞の繰り返しの際して一部を省略し、語順を替えることによる言葉の強調を目的としたものであるということができ、最初期には、原詩を自由に扱う傾向があった

7 同歌曲選集には第Ⅰ期に属する曲は掲載されていない。繰り返しを多く用いたかどうかを判定するためには、他の作曲家との比較をすることが必須であるが、残念ながら、今のところそのデータは持っていない。



ということがわかる。

【詩節の扱い】 この時期にシューベルトが選んだ歌詞（D39を除く）は、その原詩はすべてが有節の形式である。これに対してシューベルトが純粋な有節形式の音楽を与えたのは《嘆きの歌 Klaglied》D23 だけであり、変奏有節形式の歌曲、《小川のほとりの若者 Der Jüngling am Bache》D30 など5曲を加えても、この時期の歌曲の2割にも満たない<sup>8</sup>。そして、複数の旋律を有節的に組み合わせる（各旋律がそれぞれ繰り返される）混合有節形式の歌曲が8曲数えられる。

一方、全体の半数を超える20曲は、旋律が次々に変わっていく通作の形となっている。18世紀におけるリートの基本が有節形式であったことを考えると、シューベルトがその創作活動の出発点を通作から始めているということは興味深い（村田1985）。もっとも、通作とはいっても《影 Die Schatten》D50を始めとする6曲は、同じ様な旋律が回帰し、有節的な構成であるといえる。

詩節の扱いについて興味深いのは、ポープ Alexander Pope（1688-1744）の英語による原詩をヘルダー Johann Gottfried Herder（1744-1803）がドイツ語訳した《変容 Verklärung》D59である。ポープによる原詩は6行3節であるが、ドイツ語訳するにあたってヘルダーは、第1節を8行に変え、8・6・6行の変則的3詩節としている。ところがシューベルトは、5行ずつの4節に組み替え、第1節と第3節をレチタティーヴォ、第4節は第2節の変奏とし、第4節の最終行を再びレチタティーヴォとしているのである。ここにも原詩の自由な取り扱いがみられる。

【詩脚と詩行の扱い】 詩節の扱いが当時の標準から外れていたのに対し、詩脚と詩行の扱いは、当時において一般的と考えられる方法である。

詩脚については、詩のリズム、言語リズムに忠実な、音節的な作曲である。つまり、詩の言語アクセントと音楽的アクセント（強拍と弱拍の関係）を一致させるという、当時の、あるいはあらゆる時代のドイツ・リートにおいても基本的な方法となっている。但し、改作の際にリズムの読みを変更する場合があるが、これについては後述する。

このような詩脚の扱いを基礎としているため、各詩行に1フレーズを当てはめる行旋律（村田2011）の形をとることとなり、これまた当時の標準に従っていたといえることができる。

詩行の扱いを論じるにあたっては、各詩行に含まれる句跨り Enjambement と句切れ Zäsur の問題にも触れなければならない。この時期のシューベルトは基本的に、句跨りと句切れに配慮した作曲を行っているといえるが、それは、旋律を自由に扱える通作歌曲が多いからであろう。しかし純粋有節歌曲の場合は、第1節の句跨りと句切れに従っていることがわかる。例えば《嘆きの歌》D23の各節第5行（第14小節）をみることにしよう。シューベルトは第1節〈hör ich bebend nur Klage-ton 私は震えながら嘆きの音だけを聴く〉に対して、〈nur Klage-ton 嘆きの音だけ〉を強調するために〈nur だけ〉の前に休符を置いている。第2節〈weh mir, saß ich

---

8 シューベルトは《彼方からの歌 Lied aus der Ferne》D107を作曲後すぐに改訂し、変奏有節形式から純粋有節形式に改めている。

nicht widerstand ああ、私は抵抗せずに坐っていた)では主語〈ich 私〉と否定辞〈nicht ~しない〉の間であるため、この休符にさほど違和感はないが、第3節〈möcht ich gern in mein Grab entfliehn 私は喜んで私の墓の中へ逃げたい〉では前置詞である〈in 中へ〉と名詞〈mein Grab 私の墓〉の間に、第4節〈Wollte dann lächelnd untergehn! それでは、笑いながら降りていきたい〉にいたっては、単一の単語である〈lächelnd 笑いながら〉の途中で休符が位置している<sup>9</sup>。つまり、シューベルトは第1節だけを見て作曲し、第2節以降への配慮を欠いていたことになる。

一方、《小川のほとりの若者》D30の場合は変奏有節歌曲であるために、各節における句跨りの違いを配慮した変奏が展開されている。つまり、各行の間に休符を置いてフレーズを分離するか、休符を置かずフレーズを繋げるかという扱いについて、節によって異なる構成となっているのである。

この時期の重要な特徴は、既に指摘されているように、レチタティーヴォの多用であり、16曲にその例がみられる。中には、《慰め Trost》D97のように、ほぼ全曲がレチタティーヴォとなっているものも含まれている。一方で、《夕べ Der Abend》D108、《愛の歌 Lied der Liebe》D109の2曲は、それぞれ5節、6節が純粋な有節形式として展開されているが、最終節の一つ前の詩節のみがレチタティーヴォとなっている。同様に、《変容》D59、《思い出 Erinnerungen》D98、《亡霊の踊り Der Geistertanz》D116においても有節的形成を基準としながら、レチタティーヴォを挿入している(表では《変容》は「有節的通作」、その他は「混合有節」に分類している)。

レチタティーヴォの場合は、句跨りと句切れにも厳密に従っている。例えば《夕暮れ》D108では、純粋な有節形式によって繰り返される第3節にある〈o Grille おお、こおろぎよ〉は、前後がコンマに挟まれているにも拘わらず、有節形式であるために句切れへの配慮が行われていないが、レチタティーヴォによる第4節では〈Grillchen こおろぎ〉が休符に挟まれ、単語として強調されている。

【音楽修辞学】《糸を紡ぐグレートヒェン》、あるいは《魔王 Erlkönig》D328 op.1 などからもわかるように、シューベルトの音楽では具体的な情景の描写や音による象徴が数多く用いられている。但し、シューベルトの特徴は、音による描写がタブローとしての情景を描き出すに留まるのではなく、それをとおして情緒の変化を描こうとしているというところにあるといつてよいだろう。初期の歌曲において、そのような表現法は用いられていたのだろうか。

シューベルトの初期の歌曲において、彼が明確な意図を持って描写を行っていると思われる代表的な例は、完成できずに断片のまま残された《亡霊の踊り》第1作D15であろう。この曲では第1節の〈wenn zwölfmal den Hammer die Mitternacht hebt 真夜中が12回ハンマーを振り上げると〉という歌詞に続く長い間奏において、低音の付点2分音符が12回鳴らされ、しかもシューベルトはそこに1から12までの数字を書き込んでいる。これが真夜中を告げる鐘の

---

9 『新シューベルト全集』IV, vi, 56では、語順を〈Wollte lächelnd dann untergehn!〉と改めることによって、言葉の矛盾を解消している。

音であることは明白であろう。但し、この作品からさほど間をおかずに改めて作曲が開始された第2作 D15A では鐘の音が隠されており、その代わりに3種類の減七の和音によって真夜の不気味さが象徴的に表されている。

初期の歌曲の中では、「風」や「嵐」、「波」が表現されている例が幾つかみられる。例えば《乙女の嘆き》D6における「風」（第1小節他）と「波」（第14小節他）、《亡霊の踊り》第2作 D15A における「風」と「静けさ」（7-28小節）、《憧れ Sehnsucht》D52における「激しい流れ」（第82小節他）などである。そして、《潜水者 Der Taucher》D77では「波」の表現が全曲の底流となっており、1815年始めの改訂では、終結部の波の表現が更に拡大されている。

また、伝統的な音楽修辞学の表現技法に繋がるものとしては、《ハガルの嘆き Hagars Klage》D5にみられる「die Rache 復讐」（288-303小節）、《乙女の嘆き》D6にみられる「Lamento 嘆き」（第28小節）、《亡霊の踊り》第1作 D15における「Anabasis 上昇」と「Catabasis 下降」（39-47小節）の音型などが挙げられる。

このようにみると、シューベルトは最初期から描写を志向していたということがわかる。

#### IV 作品の改訂と改作

シューベルトは改作や改訂の多い作曲家であった。彼は、作曲の途中で行き詰まると、そこで放棄してしまう一方で、気に入った詩については改訂を加えたり、あるいは何度も採りあげ、全く新たな創作に挑戦することが多い（村田、1997）。初期歌曲についてもこの傾向があらはまる。それどころか、14編の詩について改訂・改作が行われており、その割合は特に高い。本稿では改訂・改作に焦点を当て、何が前作から引き継がれ、何が変更されているのか、彼の試行の経緯を明らかにしたい。

【改訂】 シューベルトは初期作品の内、《潜水者》D77を始めとする6曲について、改訂、同一曲の手直しを行っている（表5）。それらはいずれも1814年の作品であり、「初期」とはいつでも、やや遅い時期に属している。

手直しを受けている6曲中、3曲はマティソン、2曲はシラーであり、先にも示したとおり、シューベルトは特に気に入った詩について手直しを行っているということがわかる。

6曲の内5曲は、最初の創作から間をおかずに改訂の手を加えたものと考えられている。《思い出》D98は未完に終わった第1稿を完成させたもので、基本的な構造に変化はない<sup>10</sup>。《パリにいるヨーロッパの解放者 Die Befreier Europas in Paris》D104は立て続けに2回の改訂（計3稿）を行っているが、旋律や伴奏に多少の手を加えたに留まり、やはり基本構造の変化はみ

---

10 改訂後のD98bも第3節の歌詞を欠いており、「完成した」と言うべきかどうか、疑問が残る。ただし、第3節は第1節、第2節と同じ旋律で有節的に歌うことになるはずであり、単に、シューベルトが書き忘れたと考えるべきであろう。

表5 初期の改訂曲一覧

曲名	第1稿	第2稿	第3稿	備考
77 Der Taucher Schiller	D77 1813,9.17- 1814,4.5 通作 Rez. 繰	D111 1815 通作 Rez. 繰		旋律手直し Rez. の増加 間奏の追加と削減 繰り返しの削減 第26節後に長い間奏（2度目の挑戦／嵐の海） 後奏の拡大（余韻）
98 Erinnerungen Matthisson	D98a 未完 1814 秋 混合 Rez. 繰	D98b 未完？ 1814 秋 混合 Rez. 繰		D98a I A- II A- III A- IV A- V Rez.- VIB- (VII-VIII) D98b I A- II A- (III) - IV A- V Rez.- VIB- VII A- VIII A
104 Die Befreier Europas in Paris Mikan	D104a 05.1814 単節（有節？） 繰、欠落	D104b 05.1814 単節（有節？） 繰	D104c 16.05.1814 単節（有節？） 繰	D104a → D104b 旋律手直し／伴奏変更 D104b → D104c 旋律手直し／伴奏変更／後奏追加
107 Lied aus der Ferne Matthisson	D107a 1814,7 変奏 繰	D107b 1814,7 有節		D107a I A- II A'- III A'- IV A D107b 純粋有節
113 An Emma Schiller	D113a 1814,9.17 通作 繰	D113b WZ 1814 秋？ 通作 繰	D113c op.58,2 1826？ 通作 繰	D113a → D113b 2/4（3連符）→ 6/8 旋律手直し／伴奏の大幅変更 D113b → D113c 6/8 → 2/4（3連符） 旋律と伴奏の手直し
114 Romanze Matthisson	D114a 1814,9 通作 Rez.	D114b 1814,9.29 通作 Rez.		間奏の追加と削除 X, XI 大幅手直し

WZ = Beilage zu "Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" 30. Juni 1821

られない。これに対して、《彼方からの歌 Lied aus der Ferne》D107 は変奏有節形式の初稿に対して、言葉の繰り返しを取りやめ、純粋有節形式に改めている。《エマに An Emma》D113 は旋律と伴奏に手を加え、更に、3連符を多用した2/4拍子から6/8拍子に、拍子を変更している。《ロマンツェ Romanze》D114 では、間奏を加え、第10節、第11節を大幅に改定している。このように、僅かに手を加えたものと、大幅な改訂を施したものが存在する。

一方、《潜水者》D77 は最初の創作（それ自体、1813年9月17日から14年4月5日まで、半年以上かかっている）から約1年の間をおいて、改訂を施している。この時の改訂の幅は大きく、旋律の変更、伴奏の変更、言葉の繰り返しの削減、描写の間奏の追加を行っている。

更に、《エマに》D113 は1826年頃にもう一回、改訂の手を入れている。第2稿は1821年6月30日に『ウィーン芸術・音楽・劇場・流行新聞』の付録として印刷されているが、それをop.58,2として改めて出版するにあたって改訂したものと思われる。その際、再び3連符を多用した2/4拍子に戻されている点は興味深い。

【改作】一旦作曲を試みた後に（完成・未完を問わず）、改めて別の創作を行う「改作」については、9編の詩がその対象となっている（表6）。つまり、初期に取り組んだ詩の中で、1/3近くについて、再度、創作の対象として採りあげられているのである。最も多く取り上げられているのは、マティソンによる《亡霊の踊り》であり、1812年に2回（D15、D15A）、

1814年に1回(D116)、1816年に1回(D494)の4作が残されている。次いで、シラーによる《乙女の嘆き》D6、D191、D389と《川辺の若者》D30、D192、D638の3回が多い<sup>11</sup>。

表6 初期歌曲に関わる改作曲一覧

曲名／作詞者	第1作	第2作	第3作	第4作	備考
Des Mädchens Klage Schiller	D6 1811/12 通作 Rez. 線、組	D191 1815,5.15 有節	D389 1816,3 有節 線		通作から有節へ D6のみ描写的バラード D191、D389は抒情歌曲
Der Geistertanz Matthisson	D15 断片 1812 ? 通作 ? 欠落	D15A 断片 1812 ? 通作 線、組	D116 1814,10.14 混合 Rez. 線	D494 1816,11 (Quintett) 混合(三重連節) 線	D15 真夜中の鐘を模倣 I II IV前半のみ D15A 冒頭メロドラマ(追加歌詞) I II IIIまで D116 I A-II A-III Rez.-IV Rez.-V A-VI V-VII V-VIII D494 I A-II B-II C-III A-IV B-V C-VI D-VII E-VII後半(反復)
Der Jüngling am Bache Schiller	D30 1812,9.24 変奏 線、組	D192 15.05.1915 有節	D638 04.1819 有節 線 op.87,3		D30 3行目以下を大幅変奏 D192 D30 冒頭旋律のみ利用
Totengräberlied Höfity	D38 1813 (Terzett) 有節	D44 1813,1.19 混合(通作) 線			D38 同一リズムの繰り返し ホモリズム D44 I A-II B-III B'-IV A B'は大幅変奏(歌詞反復を含む) 旋律の増殖
Sehnsucht Schiller	D52 1813,4.15-17 通作 Rez. 線	D636 1826 ? 通作(有節) 線 op.39			D52 第4節を反復によって大幅に拡大 D636 類似旋律の利用
Thekla Schiller	D73 1813,8.22-23. 通作(有節的) Rez.	D595 (1827) 有節(二重連節) op.88,2			D73 類似旋律の利用 D595 偶数節用旋律の追加→二重連節
Erinnerungen Matthisson	D98ab 断片 1814 秋 混合 Rez. 線	D424 1816,5 (Terzett) 有節 線			D98a I A-II A-III A-IV A-V Rez.-VIB- (VII-VIII) D98b I A-II A- (III) -IV A-V Rez.-VIB-VII A-VIII A D424 I A-II A-III A- (IV-V-VI-VII-VIII)
Andenken Matthisson	D99 1814,4 変奏 線	D423 1816,5 (Terzett) 有節 線			D99 変奏(偶数節を変奏)+コーダ
Das Mädchen aus der Fremde Schiller	D117 1814,10.16 混合(変奏)	D252 1815,8.12 有節			D117 I A-II B-III A-IV B'-VA-VIB''

二重(三重)連節=2(3)詩節をひとまとまりとした楽節構造

ここでも、9編中5編がシラー、3編がマティソンであり、残る1編もヘルティエであることから、シューベルトがいかなる詩に強い興味を抱いたのか、後の時期にも続いていく傾向が既に初期に顕著であったということがわかる。

これらの多くは、数年経てから改めて創作を開始したものであるが、2編だけ、初期に改作

11 シューベルトの全生涯をとおしてみると、特に多いのはゲーテの《ミニヨン Mignon》(ただ憧れを知る者のみ Nur wer die Sehnsucht kennt)であり、独唱歌曲から男声5重唱まで、6曲7稿(D310、D359、D481、D656、D877,1、D877,4)が残されている。

しているものがある。

《亡霊の踊り》は1812年に最初の創作を試みたが完成できず(D15)、すぐ続いてもう一度試みたものの、それも完成には至らなかった(D15A)。旋律や伴奏、描写の方法については違いがみられるが、基本的な構造には共通点も多い。ところが、1814年10月14日に、今度はレチタティーヴォを含む混合有節形式として完成させている(D116)。

ヘルティーによる《墓堀人の歌 Totengräberlied》は1813年に3重唱D38(純粹有節形式)と独唱リートD44(通作的な混合有節形式)の2曲を作っているが、どちらが先の作品であるかは不明である。

これに対して、《亡霊の踊り》第4作D494を含む8編は、間をあけた改作である。

改作の方向性を整理すると、第一に、通作から有節への流れが見出される。

第1作が通作であり、後の作曲が純粹有節となっているのは、いずれもシラーの詩による《乙女の嘆き》と《テクラ：亡霊の声 Thekla: eine Geisterstimme》である。1811年ないし12年に作られた《乙女の嘆き》D6はレチタティーヴォを含む通作であり、音による描写を用いたバラードであったが、1815年の第2作D191、1816年の第3作D389のいずれも、純粹有節形式の抒情歌曲となっている。また、1813年に通作で作られた《テクラ》D73に対し、1817年の第2作D595は純粹有節リートである。また、《亡霊の踊り》も1812年の第1作D15、第2作D15Aとも通作であるが、1814年の第3作D116は中間部にレチタティーヴォを含む混合有節形式、1816年の第4作D494(男声5重唱)はレチタティーヴォを含まない混合有節形式として作られている。

一方、《思い出》第1作D98はレチタティーヴォを含む混合有節形式、《異国から来た乙女》第1作D117はレチタティーヴォを含まない混合有節形式であるが、1815年に作られた《異国から来た乙女》第2作D252、1816年に3重唱として作られた《思い出》第2作D424は、いずれも純粹有節形式で作られている。また、変奏有節形式であった《川辺の若者》第1作D30、《追憶 Andenken》第1作D99は、2回目以降の作曲である《川辺の若者》第2作D192、第3作D638、《追憶》第2作D423(3重唱)において、すべて純粹有節形式となっている。

更に、シラーの詩による《憧れ》は、1813年に作られた第1作D52も1821年に作られた第2作D636も通作であるが、第2作では有節的傾向が強まっている。

このように考えると、初期の通作志向が特別なものであり、後の作曲では有節を基本とした創作に帰っていったことがわかる。

第2の特徴は、改作の際にはしばしば多声音楽としているということであろう。《亡霊の踊り》の第4作D494は男声5重唱であるし、《思い出》、《追憶》の第2作(D424、D423)は男声3重唱となっている。興味深いことにいずれもマティソンの詩を用いた音楽である。なお、ヘルティーによる《墓堀人の歌》も、創作順は不明であるが、独唱リートD44(有節的通作)と3重唱D38(有節)という組み合わせとなっている。

先に挙げたマティソンの《思い出》D424と《追憶》D423の第2作はいずれも1816年5月



に作られている。更に、シラーの詩による《乙女の嘆き》D191と《川辺の若者》D192の第2作は、いずれも1815年5月15日に作られている。このような組み合わせはこの他にみあたらないが、初期に採りあげたマティソンおよびシラーの詩について、後に再び注目し、同じ時に改作を試みたということがわかる。

【詩の読み】 シューベルトは最初期の作品を改作する際に、詩の読みを変更することが稀にあるようだ。

シラーの詩による《乙女の嘆き》の基本的律格はヤンプスであるが、第3節第5行〈ich, die Himmliche, will's nicht verságen 天上の者である私は断らない〉、第4節第4行〈nach der schönen Liebe verschwúnd'ner Lúst 美しい愛の喜びが失われてしまった後で〉、および第4節第5行〈sind der Liebe Schmérzen und Klágen 愛の苦しみと嘆きは〉では弱拍が追加され、あたかもアナペストのようなリズムとなっている。シューベルトは第1作D6を作るにあたって、第3節第5行冒頭の〈ich 私〉を4分音符に置き、更にその後には8分休符を配することによって、〈ich, die Himmliche, will's nicht verságen〉というリズムを作り出し、第4節第4行についても、〈nach 後で〉を付点4分音符に配置してアクセントを与えて〈nách der schönen Liebe verschwúnd'ner Lúst〉に、第4節第5行では〈sind ～である〉と同じく付点4分音符分の音価（4分音符＋8分音符）を与えることによって〈sind der Liebe Schmérzen und Klágen〉と変更している（シューベルトが《乙女の嘆き》第1作について、詩の読みを変更しているのはこの3箇所だけである）。しかし、第2作D191、第3作D389のいずれにおいても、〈ich, die〉、〈nach der〉、〈sind der〉は2つの細かな音符によるアウフタクトとして処理されており、シューベルトが原詩のリズムに忠実な態度に戻っていることがわかる。

マティソンの詩による《亡霊の踊り》にも興味深い変更点が見られる。この詩の基本的律格はアンフィブラックであり、第2節第1行は〈rasch táncen um Gráber und mórsches Gebéin すぐにも墓と朽ちた屍の周りで踊る〉と読まれる。これに対してシューベルトは第1作D15、および第2作D15Aにおいて、〈rasch すぐに〉と〈tanzen 踊る〉のアクセントを交替させ（転置強勢）、〈rásch tanzen um Gráber und mórsches Gebéin〉という読みを行っている。しかしここでも、改作にあたって原詩に忠実な立場へと戻り、第3作D116および第4作D494においては転置強勢を解消している。

以上のような、改作の際に詩の読みを変更する例は数少ないが、その方向は、技巧的な読みを用いる態度から、原詩に忠実な態度への変更と捉えることができるであろう。

## V 先人たちの影響

【先行作品】 今回、研究対象とした32編の中には、シューベルト以前の作曲家が採りあげた先行作品の存在する曲が少なからず含まれている。そこで最後に、それらの先行作品から3



人の作曲家による曲を抜き出し、シューベルトの作品と比較することによって、その影響関係を考えることにしたい。比較対象とするのは以下の3人である。

彼に影響を与えた作曲家として第一に挙げるべきなのは、南西ドイツ、シュヴァーベンの作曲家、ツムシュテークであろう。シューベルトが「ツムシュテークのリートを何冊も拵げて、これらのリートが彼の心を完全にとらえている、と言った。」(Deutsch 1957/78; 155) という証言も残っているし、シューベルトがツムシュテークの作品を書き写して勉強していたということもわかっている<sup>12</sup>。また、『新シューベルト全集』の編集者であるデュルも、ツムシュテークの影響を重視しており、《ハガルの嘆き Hagars Klage》NSA, IV, vi, 186、《愛の歌 Lied der Liebe》NSA, IV, vii, 202、《期待 Die Erwartung》NSA, IV, vii, 203、《騎士トッゲンブルク Ritter Toggenburg》NSA, IV, x, 287 を同全集の参考楽譜として掲載している。

19世紀初頭において、リートの世界で最も強い影響力を持っていたのは、ベルリン・リート楽派のライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) であろう。彼もまた、シューベルトに影響を与えたことは明らかであり、やはりシューベルトによる《ゲーテのイフィゲニーからのモノローグ Monolog aus Goethes Iphigenie》の筆写譜 D Anhang III, 7 が残っている。

そして3番目は、シューベルトと同時代に生き、常に目標であったベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) である<sup>13</sup>。

表7に示したように、ツムシュテーク、ライヒャルト、ベートーヴェンも用いている詩は、対象曲のほぼ半数に当たる14曲である。最も多いのはライヒャルトの10曲、次いでツムシュテークの5曲であった。ベートーヴェンにはシューベルトとの共通作品が2曲存在するが、それらは、ツムシュテークあるいはライヒャルトも手がけている歌詞である。

これらの作品について詳しくみていくことにしよう。

ライヒャルトが作った10曲はすべて純粋な有節形式により、通作、あるいは変奏(混合)有節リートとしているシューベルトとの間に構造上の共通点は見出せない。また、旋律上の類似点も存在しない<sup>14</sup>。

ツムシュテークの場合も、5曲中3曲は純粋な有節形式により、シューベルトとの間に楽曲構造上の、そして旋律構造上の共通点は見出せない。これに対して、ツムシュテークの残る2曲とベートーヴェンの2曲については、より詳しい検討が必要であろう。

【ベートーヴェンの場合】 シューベルトと共通するベートーヴェンの作品2曲の中で、《ア

---

12 次の2曲が知られているが、いずれもリートではない。D Anhang III, 4 Kanon “Hoffnung Kind des Himmels”、D Anhang III, 5 “Chor der Derwische”

13 シューベルトはベートーヴェンのリート《星空の下の夕べの歌 Abendlied unterm gestirnten Himmel》WoO.150についても筆写譜 D Anhang III, 13 を残している。但しこれは、1820年以降に作成されたものなので、今回の考察範囲外である。

14 リズムの近似性は問題とならない。なぜなら、これら4名の作曲家はいずれも、言語リズムを音楽リズムに置き直すという作曲法を用いているため、同一の歌詞を用いているのなら、必然的に、音楽リズムも似ることになるからである。

表7 先行作品との比較

曲名／作詞者	Schubert	先行作品
Hagars Klage Schücking	D5 繰、組、欠落 通作 Rez.	Zumsteeg (1795) 構造の類似 (拍子・テンポの変化・間奏) リズムの共通性 4 箇所／歌詞反復の共通性 2 箇所
Des Mädchens Klage Schiller	D6 繰、組 通作 Rez. → D191 有節、D389 有節	Zumsteeg (1801) 通作 構造・反復・リズム等大きく相違 Reichardt (1804) 有節
Der Jüngling am Bache Schiller	D30 繰、組 変奏 3 行目以下を大幅変奏 → D192 有節、D638 有節	Reichardt (1810) 有節
Sehnsucht Schiller	D52 繰 通作 Rez. 第 4 節を大幅に拡大 (反復) → D636 通作 (有節的)	Reichardt (1810) 有節
Thekla: eine Geisterstimme Schiller	D73 通作 (有節的) Rez. 類似旋律の利用 → D595 有節	Reichardt (1810) 有節
Adelaide Matthisson	D95 繰 通作 (有節的) I IV は同一旋律 (IV 末尾繰り返し)	Reichardt (1794) 有節 Beethoven (1795/96) 通作
Trost: an Elisa Matthisson	D97 通作 Rez. 主体	Reichardt (1797) 有節
Andenken Matthisson	D99 繰 変奏 (偶数節) + コーダ → D424 (3 重唱) 有節	Zumsteeg (1801) 有節 Beethoven (1808) 変奏 + コーダ
Geisternähe Matthisson	D100 繰 通作 (有節的)	Zumsteeg (1801) 有節
Lied aus der Ferne Matthisson	D107 繰 a 変奏 I A- II A'- III A'- IV A b 純粹有節	Reichardt (1794) 有節
Der Abend Matthisson	D108 混合 Rez. I A- II A- III A- IV Rez.- V A	Reichardt (1794) 有節
Lied der Liebe Matthisson	D109 混合 Rez. I A- II A- III A- IV A- V Rez.- VI A	Zumsteeg (1801) 有節
An Emma Schiller	D113 繰 通作	Reichardt (1810) 有節
Das Mädchen aus der Fremde Schiller	D117 混合 (変奏的) I A- II B- III A- IV B'- V A- VI B" → D252 有節	Reichardt (1810) 有節

デライーデ Adelaide》D95 / op.46 については、通作という以外の共通点は見出せないが、《追憶 Andenken》D99 / WoO.136 は、いずれも変奏有節形式であり、最終節末尾にある〈君だけを！ nur dein!〉を何回も繰り返してコーダを形成しているという共通点を持っている。シューベルトもベートーヴェンも、この歌詞のモットーともいえる〈君を想う ich denke dein〉の音型を強調しているという点でも共通している。ただし、ここに挙げた 3 点の共通点は、この二人に限るものではなく、メンデルスゾーン Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-47) やヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) の作品にもみられる。つまり、シューベルトとベートーヴェンの音楽的な共通点ではなく、歌詞の求めに応じた結果とすべきであろう。

【ハガルの嘆き】

ツムシュテークとシューベルトに共通する 5 編の中で、《ハガルの嘆き》と《乙女の嘆き》

の2曲は、二人とも通作している。

この内、《乙女の嘆き》については、楽曲構造、歌詞の反復、音楽リズムのいずれをみても大きく相違し、共通点は少ない。むしろ、ツムシュテークが三連符の伴奏によって全体を統一しようとしているのに対し、シューベルトの曲はレチタティーヴォを挟み、様々な情景描写を用いており、その点でも異なっている<sup>15</sup>。

これに対して、《ハガルの嘆き》については様々な共通点を挙げることができるだろう。まず、ショヒョウの推測では、シューベルトはツムシュテークの楽譜からこの歌詞を知ったことになっている (Schochow 1974; II 626)。シューベルトが用いている歌詞に、いくらかの欠落があることから考えると、詩行が揃えて印刷されている詩集ではなく、楽譜に書き込まれている歌詞を見たということが推測される。

先にも述べたように、『新シューベルト全集』の編集者であるデュルは、ツムシュテークの《ハガルの嘆き》を参考楽譜として掲載しているわけであるが、それに留まらず、シューベルトとツムシュテークの作曲を詳細に比較し、詩節毎のテンポと調の設定が両者ほぼ共通していることを示した後、個別箇所について影響関係を推定している (Dürr 1992)。確かに、テンポ (どこでテンポが変えられているか) と調 (どこで調号が変えられるか) のみならず、拍子の設定、間奏の配置など、楽曲構造に類似点は多い。更に、歌詞の反復法が類似している (2箇所)、リズムに共通性がある (4箇所) などの共通点を挙げることもできる。しかし、テンポ設定の変更、転調、歌詞の繰り返しのいずれをとってもシューベルトの方がはるかに多く、レチタティーヴォの配置も異なるなど、相違点も多い。結局デュルはツムシュテークからの影響を認めながらも、シューベルトは独自の作曲をしていると結論付け、「彼がどんなに模倣家でなく、彼の進んだ道がどんなに独自のものであったことか。(Deutsch 1957/74; 155)」という友人の回想をもって論を結んでいる。

確かに、ツムシュテークを始めとする先輩作曲家が初期のシューベルトに与えた影響は否定できない。特に、レチタティーヴォの扱いについてツムシュテークの影響は大きい (Kramarz 1959)。しかし、シューベルトは「彼はとても気に入ったツムシュテークのリートを、別のやり方で作曲しようとしたのである (Deutsch 1957/74; 155)」。初期のシューベルトがみせた通作志向はツムシュテークの影響であったかも知れないが、シューベルトとの共通曲をみる限り、ツムシュテークも過半数が、ライヒャルトに至ってはその全てが純粹有節形式であり、むしろ《糸を紡ぐグレートヒェン》以降、有節形式に回帰するにあたってお手本となったというべきではないだろうか。

---

15 ツムシュテークはシラーの詩集ではなく、元となる戯曲《ヴァレンシュタイン Wallenstein》を見て作曲したと思われ、第2節までしか作曲していない。しかし、シューベルトは全4節に作曲しており、この点から考えても、たとえシューベルトがツムシュテークの曲を知っていたとはしても、直接のお手本とはしていないということが考えられる。

## VI おわりに

本稿は、初期シューベルトの創作活動を追ひ、詩の選択とその扱い、改訂と改作、先行作品との関連性という3つの視点から考察を加えることによって、創作活動を始めたばかりのシューベルトが何を考えていたのかということを明らかにしようとしたものである。その結果、次のことがわかった。

1. 詩の選択はマティソンとシラーに著しく偏っているが、後の彼がみせる詩に対する嗜好が既に現れている。
2. 詩形式という点では、後の傾向と大きく異なり、トロハウスによる長い詩行（多い詩脚数）を持った長い詩（多い詩節数）を好んでいる。
3. 歌詞の繰り返しや省略、組み替え、場合によると詩節の組み替えも行い、歌詞を自由に扱う傾向がみられる。
4. 言語リズムに従って音楽リズムを設定することを原則とし、行旋律を形成している。
5. 句切れや句跨りに対応した音楽構成とすることが多いが、純粹有節形式の場合には、第1節のみにふさわしい音楽を付けてしまうこともある。
6. 通作をする率が非常に高く、純粹有節形式は限られている。
7. 曲中にレチタティーヴォを用いることが多く、有節形式の場合でも、中間の節にレチタティーヴォを挟み込むことがある。
8. 音による描写を志向し、音楽修辭学的技法を用いることもある。
9. 改訂や改作を施すのは、ほとんどマティソンとシラーに限られ、好みの詩人について徹底するという傾向が既にはっきりと現れている。
11. この時期の改訂は、作曲後すぐに行われることが多い。
12. 改作の際には、有節形式へ変えることが多い。
13. 改作の際に、多声音楽を選択することがある。
14. 改作の多くは、時を経て行われているが、集中した時期に行われることがある。
15. 改作の際に詩の読みを改めることがあるが、その方向は原詩の読みにも忠実な態度へ改めるといえるものである。
16. 先行作品の影響は限定的であり、むしろツムシュテークやライヒャルトの場合、有節形式のリートに与えた影響の方が大きい。

ここに挙げた特徴の最も顕著な例として、マティソンの詩による《亡霊の踊り》D15、D15Aの冒頭部分を挙げ、本稿を終わりとしたい。

(本学教授＝音楽学担当)

## 主要参考文献

- Bie, Oskar (1926): “Das deutsche Lied” Berlin.  
(植村敏夫訳 (1960) 『ドイツ・リート』 東京：音楽之友社)
- Brinkmann, Reinhold (2004): ‘Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert’  
in “Musikalische Lyrik: Handbuch der musikalischen Gattungen” VIII, 2, S.9-124.
- DeClerqu, Robert O. (1999): ‘Schuberts Werden als Liedkomponist’  
in “Schubert neu entdeckt”, Wien, S.16-27.
- Deutsch, Otto Erich (1951): “Schubert. Thematic catalogue of all his works”, London.  
— (1957): “Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde”, Wiesbaden.  
(石井不二雄訳 (1978) : 『シューベルト 友人たちの回想』 東京：白水社)  
— (1978): “Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke”, Kassel u.a.
- Dürhammer (1999): ‘Schubert und der “Abgründige” Schiller’ in “Schubert neu entdeckt”, Wien,  
S.6-15.
- Dürr, Walther (hrsg.) (1968-): “Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke” Serie IV: Lieder,  
Kassel u.a., (Notenteil und Kritischer Bericht).  
— (1984): “Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert” Wilhelmshaven.  
(喜多尾道冬訳 (1987) 『19世紀のドイツ・リート』 東京：音楽之友社)  
— (1992): ‘Hagars Klage in der Vertonung von Zumsteeg und Schubert’ in “Studien zum  
deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts” Wolfenbüttel, S.309-327.
- Gresch, Donald C. (1978): The nature of Schubert’s genius: inspiration or intelligence?,  
in “The NATS bulletin” 35(2), pp.32-35.
- 原田茂生編 (1982/83) : 『シューベルト歌曲選集 1～3』 東京：教育芸術社
- Hoorickx, Reinhard Van (1978): ‘Schubert and the Bible’, in “The musical times” 119, pp.953-55.
- Koch, Klaus-Peter (1992): ‘Matthisson-Vertonungen’, in “Wissenschaftliche Zeitschrift  
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg” 41, S.27-31.
- Kramarz, Joachim (1959): “Das Rezitativ im Liederschaffen Franz Schuberts”, Berlin.
- Kube, Michael (2007): ‘Balladenvertonung als kompositorisches Problem: Anmerkungen (nicht nur)  
zu Schuberts Taucher nach Friedrich Schiller’, in “Schubert-Jahrbuch” 2003-2005,  
Duisburg, S.51-67.
- Lindmayr-Brandl, Andrea (2007): ‘Schillers Leichenfantasie in Schuberts Œuvre’,  
in “Schubert-Jahrbuch” 2003-2005, Duisburg, S.111-127.
- Martin, Dieter (2007): ‘Wie kommt Schillers Lyrik zu Schubert?’,  
in “Schubert-Jahrbuch” 2003-2005, Duisburg, S.1-25.
- McClelland, Clive (2003): ‘Death and the composer’  
in “Schubert the progressive: History, performance practice, analysis”, Hants, pp.21-35.



# "Der Geistertanz" D15

## 第1節

Allegro  
踊り

Die bret-  
-ter-ne

減七

Kam - mer der To - ten er - beb, wenn zwölf - mal den Ham - mer die

死者の箱がガタ音を立てる

Mit - ternacht hebt.

1. 2. 3. 4. 5.

真夜中の鐘の音

6. 7. 8. 9. 10. 11.

## 第2節

> 転置強勢

26 27 28 29 30 31 32

Rasch tan - zen um Grä - ber und mor - sches Ge - bein die

ff

32 33 34 35 36 37 38

luf - ti - gen Schwe - ber den sat - sen - den Reihn.

die luftigen Schwebler 空気のようには浮かぶ者

38 39 40 41 42 43 44 45

hinab 下へ empor 上へ (歌詞の先取り) Wir

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52

gau - keln, wir scher - zen hin - ab und empor, hin - ab und em - por,

下へ 上へ

ふざけて飛び回る

46 47 48 49 50 51 52

# "Der Geistertanz" D15A

Allegro presto

Mitternacht

減五度の下降

メロドラマ

Das

7

Heu - len

der

Win -

減七

風の咆哮

風がますます狂り狂う

13

減七

減七

de

19

Feierliche Stille - 厳かな静けさ

pp

減五度の下降

## 第1節

23

Die bret - ter - ne Kam - mer der To - ten er - bebt,

wenn

pp

減七

35

zwölf - mal den Ham - mer die Mit - ter - nacht hebt.

減七

鐘の音?

踊り

Tanz

pp

ppp

45

第2節 > 転置強勢

Rasch tan - zen um Grä - ber und mor - sches Ge - bein

wir luf - ti - gen

ppp

f

57

Schwe - ber den sau - sen - den Reihn.

[A]

ff



- 村田千尋 (1985) : 「有節と通作」 in 『音楽学』 30, 2, pp.145-160.
- (1997) : 『シューベルトのリート』 東京 : 音楽之友社
- (2010) : 「モーツァルトのドイツ語独唱歌曲研究」 in 『東京音楽大学研究紀要』 34, pp.1-23.
- (2011) : 「モーツァルトのドイツ語リートにおける言語リズムの研究」  
in 『モーツァルティアーナ』 東京 : 音楽之友社、 pp.298-307.
- Nettheim, Nigel (1990): ‘The language of music in Schubert’s Corpse-Fantasy’  
in “The music review” 51(4), pp.290-295.
- (1997): ‘Schubert’s schoolboy humor’  
in “The Schubertian: Journal of The Schubert Institute” 19, pp.10-11.
- Porhansl, Lucia (1994): Schuberts Textvorlagen nach Pfeffel, Ratschky und Tiedge, in “Schubert durch die Brille: Internationales Franz Schubert Institut-Mitteilungen” (13) S.106-108.
- Radcliffe, Philip (<sup>2</sup>1970): ‘Germany and Austria’ in “A History of Song” New York, pp.228-264.  
(石田徹・石田美栄訳 (1986) 「ドイツとオーストリア」 in 『歌曲の歴史』  
東京 : 音楽之友社、 pp.248-287)
- Ruppert, Frank (1992): Schubert and the dream maiden, in “The music review” 53(4) pp.255-261.
- Schmierer, Elisabeth (2007): “Geschichte des Liedes” Laaber.
- Schochow, Maximilian u. Lilly (1974): “Franz Schubert.  
Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter”, Hildesheim u.a.
- Schroeder, David P. (1994): ‘Feminine voices in Schubert’s early laments’,  
in “The music review” 55(3) pp.183-201.
- Schwab, Heinrich W. (2004): ‘Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert’  
in “Musikalische Lyrik: Handbuch der musikalischen Gattungen” VIII, 1, S.349-407.
- Steiner, Stefanie (2007): ‘Schiller ist von jeher ein für die Componisten gefährlicher Dichter gewesen’, in “Schubert-Jahrbuch” 2003-2005, Duisburg, S.139-172.
- Thomas, Werner (1990): ‘Schillers Thekla, eine Geisterstimme in Schuberts Vertonung’,  
in “Musik und Dichtung: Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet”, Frankfurt a.M., S.289-303.
- Wiora, Walter (1971): “Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung” Wolfenbüttel u. Zürich.  
(石井不二雄訳 (1973) 『ドイツ・リート of 歴史と美学』 東京 : 音楽之友社)
- Zeileis, Friedrich Georg (1975): ‘Bemerkungen zur Erstveröffentlichung einer bisher ungedruckten Komposition aus Franz Schuberts Studienzeit, in “Beiträge zur Musikedokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag”, Tutzing, S.493-503.