

平成 30 年度 博士論文

R. シューマンの《暁の歌 Gesänge der Frühe》

Op. 133

—— 標題の象徴表現からみる作品解釈 ——

京都市立芸術大学 大学院 音楽研究科

博士（後期）課程

器楽 研究領域（ピアノ）

泉 麻衣子

R. シューマンの《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133

—— 標題の象徴表現からみる作品解釈 ——

(目次.....	2-4)
凡例.....	5
はじめに	8
1. 研究の目的と意義	
2. 先行研究	
3. 研究の対象と方法	
序論 シューマンの後期の活動と創作	12
1. 民主革命（1848/49 年）以降のヨーロッパ情勢.....	12
2. デュッセルドルフ時代におけるシューマンの活動と創作	13
2-1. デュッセルドルフ時代のシューマンの活動	13
2-2. デュッセルドルフ時代のシューマンの創作	16
第 1 章 《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133	21
1. 作品の構成	21
1-1. 作曲の経緯と出版	21
1-2. 作品の原資料と標題	23
1-3. 被献呈者ベッティーナ・フォン・アルニム	28
2. 標題について	28
2-1. シューマンのピアノ作品と標題	28
2-2. 本作品の標題について	29
第 2 章 《暁の歌》の作品様式	30
1. 第 1 曲	30
2. 第 2 曲	39

3. 第3曲.....	46
4. 第4曲.....	51
5. 第5曲.....	56
6. まとめ.....	63
6-1. 反復の原理.....	63
6-2. 書法の多様性.....	64
6-3. 調構造と和声法.....	64
6-4. 強弱法.....	65
6-5. その他　モチーフ等の扱い.....	65
6-6. 作品全体の構造.....	66

第3章 標題の背景としての『ヒュペリオン』..... 67

1. 《暁の歌》と「ディオティーマ」.....	67
1-1. シューマンとヘルダーリン.....	67
1-2. 「ディオティーマ」.....	72
1-3. シューマン周辺の音楽家たち ―ブラームス、ヨアヒム、ディートリヒ.....	74
2. 《暁の歌》における音名象徴の手法.....	75
2-1. 《謝肉祭》における音名象徴の手法.....	76
2-2. 《暁の歌》における音名象徴の手法 ―「ディオティーマ」と「ヒュペリオン」の配置構造.....	79
3. 《暁の歌》と『ヒュペリオン』の構造の類比.....	86
3-1. 反復.....	86
3-2. 回想的円環の構造.....	87

第4章 《暁の歌》作品解釈 ―後期歌曲との関連.....89

1. 《暁の歌》第1曲 ― 歌曲〈世捨て人〉Op. 83-3、〈夜の歌〉Op. 96-1.....	93
2. 《暁の歌》第2曲 ― 歌曲〈邂逅と別離〉Op. 90-3.....	97
3. 《暁の歌》第3曲 ― 歌曲〈倒れた敵の群れが散在している〉Op. 117-4.....	100
4. 《暁の歌》第4曲 ― 歌曲〈孤独〉Op. 90-5、〈傷心〉Op. 107-1、〈警告〉Op. 119-2ほか.....	102

5. 《暁の歌》第5曲 — 歌曲〈世捨て人〉Op. 83-3、〈夜の歌〉Op. 96-1、〈レクイエム〉Op. 90-7、〈秋の歌〉Op. 89-3 ほか	110
6. まとめ	117
 第5章 結論	119
 注	126
参考文献	134
 謝辞	144

凡 例

一、曲名は《 》で示し、下位作品には〈 〉を用いた。初出の際に原タイトルを表記した。

一、書名、雑誌名は『 』で示し、下位作品、または論文のタイトルには「 」を用いた。

一、強調または引用においては“ ”または「 」を用いた。

一、脚注に付したページ番号は、以下のように示した。

邦語：頁

ドイツ語：S.

英語：p.

一、小節番号はドイツ語 Takt を用い、T. と略記する。

一、調の記載、音名の記載はドイツ語表記とする。

記載例： 変ホ音 = Es (もしくは Es[♯])

変ホ長調 = Es-dur (もしくは Es[♯])

音高の表示は、c¹=一点ハ音として、必要に応じて以下のように表記する。

例：C₂–H₂ / C₁–H₁ / C–H / c–h / c¹–h¹ / c²–h² / c³–h³ / c⁴–h⁴ / c⁵

一、和声は以下のように記載する。

記載例：トニック、トニカ (もしくは T) 、ドミナント (もしくは D) 、サブドミナント (もしくは S)

一、数字については、和声はローマ数字、音程はアラビア数字で示す。

一、主要参考文献は以下のように略記する。

日記 Robert Schumann: Tagebücher Band I=Tb. I

家計簿 Haushaltbücher=Hb.

一、参照楽譜は以下の通りとする。

R. シューマンのピアノ作品：

ヘルトリヒ Herttrich, Ernst 校訂ヘンレ版 Henle Verlag. 2009.

R. シューマンの歌曲：

クララ・シューマン Schumann, Clara 編ブライトコプフ版旧全集 Breitkopf und Härtel. (Serie X

III) 1882/ 1885./ 1887./ 1879-1912.を用いる。

なお、オザワ、ヴェント Ozawa, Kazuko, Wendt, Matthias 校訂ショット Schott. 版新全集 (Series

VI) 2009. も参考に研究を行うものとする。

ブラームスのピアノソナタ：

アイヒ Eich, Katrin 校訂ヘンレ版 Henle Verlag. 2017.

.....

ディオティーマ！この世ならぬひと！
 たぐいならぬ存在！ このひとによってわたしの精神は
 生の苦悩から癒されて
 神々の若さを約束された。
 わたしたちの雲は曇ることはあるまい。
 きわめつくせぬ縁に結ばれて
 あい見る前からたがいを知っていた
 わたしたちの心のおくそこは。

.....

いまこそわたしはあなたを見いだした。
 愛のあこがれの祈りのときに
 わたしの思い描いていたよりも美しいひと、
 気高いひと、まさしくあなただ。
 ああ 空想のまずしさよ。
 このひとりのひとをはぐくんだのは
 おんみだ、永遠の調和のうちに
 生き生きと完成している自然だ！¹

.....

.

Diotima! selig Wesen!
Herrliche, durch die mein Geist,
Von des Lebens Angst genesen,
Götterjugend sich verheißt!
Unser Himmel wird bestehen,
Unergründlich sich verwandt,
Hat sich, eh wir uns gesehen,
Unser Innerstes gekannt.

.

Nun! ich habe dich gefunden,
Schöner, als ich ahndend sah
In der Liebe Feierstunden,
Hohe! Gute! bist du da!
O der armen Phantasien!
Dieses Eine bildest nur
Du, in ew'gen Harmonien
Frohvollendete Natur!²

.

はじめに

1. 研究の目的と意義

本研究は、ドイツ・ロマン派の作曲家ローベルト・シューマン Schumann, Alexander Robert (1810～1856) が自ら出版に関わった最後のピアノ・ツィクルスとして知られる《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133 を対象とし、作品の標題に仄めかされるヘルダーリンの書簡体小説『ヒュペリオン——あるいはギリシャの隠者（世捨て人）——』との関連を調査し、またシューマン自身の後期歌曲との比較考察により、作品の詩的内容の解明を試みようとするものである。さらにデュッセルドルフ時代終盤にあたる 1853 年のシューマンをめぐる周囲の状況もふまえて、本作品の標題の解釈を導き出し、作品にこめられた意味についても考察を行うものとする。

本論文では作品のタイトルに関して「標題」という語を用いる。19 世紀の西洋音楽史では「標題」は一定のプログラム（物語）を暗示する場合に用いられることが多い。《暁の歌》はその意味では標題とはいえないが、作品の背後に音楽外の詩的内容をはらむことが仄めかされていると解釈され、その意味でこの語を用いる。

シューマンの後期とはいっからかということについて、これまで複数の見解が示されてきたが、本論文ではシューマンがデュッセルドルフの音楽監督として赴任した 1850 年からは後期として扱っている。シューマンは、1828 年頃からのおよそ 10 年間に多くのピアノ作品を生み出した。これが一般にシューマンの初期と位置付けられる。それらについては、シューマンの全作品において傑作として演奏されるものが多く、充実した研究がみられる。一方で、後期の創作に関する認識はながらく進展しなかったため、とくにピアノ作品においては個別の研究が少なく、とりわけ《暁の歌》については創作の経緯に関して詳細はわかっていない。資料が残されていないためでもある。演奏の面においてもコンサートのレパートリーに定着しているとはいいがたく、日本ではほとんど取り上げられていない。近年の演奏会を調べてみると、調査できる限りでは、比較的最近、2013 年に内田光子が CD 収録を行っている。

しかしながら、この作品は独特な存在感を放っており、それまでのシューマンのピアノ作品とは似通ったところのほとんどないと筆者は捉えている。ヘルトリヒはヘンレ版の序文において以下のように述べている。

—— シューマンは 1855 年に作品 [《暁の歌》] が出版されると、クラーラにベッティーナ・フォン・アルニムへの献呈サンプルを送った。そしてこう書き添えた。「僕

はあなたにこの作品を演奏して聴かせたい。というのは、弾くのも理解するのもむずかしい曲だからだ。とても深い詩的感覚が支配しているから、たとえ熟達した演奏家さえも、正しく取り組むことができるわけではないからだ」と。おそらくこのことを理由に、クラークはこの曲を公に向けて演奏することはなかった。ほとんどの他のシューマンの晩年の音楽作品も今日いまだきちんと理解されていないように — (Herttrich 2009: VIII)。

また吉田秀和はこの作品に関して以下のような記述を残している。

1851 年の『ヴァイオリン・ソナタ』や『ト短調ピアノ三重奏曲』、同じころの『ピアノ幻想小曲集』、それから 1853 年、寸前にひかえた運命の日の鉄腕が、じりじりと全身をだきしめてくる暑苦しい日々の中から生まれた最後の曲『暁の歌』の中に深淵に見入る「音楽の裸身」の独白をきくのは、僕ばかりではないはずだ (吉田 1950 (2011) : 34)。

本研究が本作品の解釈に新しい光を与え、また後期シューマン作品の解明を促すものになれば幸いである。

2. 先行研究

シューマンの後期作品についてはまだ十分な解明が進んでいないが、近年、研究が徐々に増えつつあることも事実である。先行研究のうちで、後期作品全体を含めて注目されるのは、ベルンハルト・アッペル Bernhard R. Appel (1993)、イルムガルト・クネヒトゲス＝オプレヒト Irmgard Knechtges-Obrecht (2005)、ジョン・ダヴェリオ John Daverio (1998)、ロー＝ミン・コク Roe-Min Kok (2008)、ローラ・タンブリッジ Laura Tunbridge (2008)、エルンスト・ヘルトリヒ Ernst Herttrich (2009)、ミヒャエル・シュトルック Michael Struck (1988)、マルクス・ヴァルドウラ Markus Waldura (2006) による新研究である。

ローラ・タンブリッジは有名なアドルノの晩年論のうち、「現実から撤退している」「カタストロフィーである」という特徴は、シューマンには該当せず、シューマン晩年の特徴である「単純性」「感傷性」は当時において、「現実に積極的に参加しているもので、非常に現実的であった」としている (Tunbridge 2008: 6ff.)。椎名亮輔は「シューマンの晩年様式の過小評価の原因となってきた性質の『保守性』は、当時の社会に積極的に関わっていかうとした努力の表れである」(椎名 2010: 17) と主張する。優れたシューマン研究で知られる音楽学者ジョン・ダヴェリオは、「シューマンのデュッセルドルフ時代

(1850～54 年) の作品は定期的にコンサート会場および音楽学校においてとりあげられるべきであり、《3つの幻想小曲 *Drei Fantasiestücke*》Op. 111、もしくは《暁の歌》Op. 133 — 最後のもっとも謎に満ちたシューマンのピアノ作品集[...]これらの作品への最近の研究の欠如は驚くべきである (Daverio 1997: 187) 」と述べ、晩年の作品により注意を傾けるべきであるとしている。

シュトルックは『議論の余地のあるシューマンの後期作品』において、1853 年成立のシューマンの作品を取り上げ、その作品の作曲と表現の特徴及び受容についてまとめている (Struck 1984) 。《暁の歌》については、「いかにシューマンがこの曲をクラークによって演奏されたかったか」から始まり、作品の分析に基づいてヘルダーリンの『ヒュペリオン』と関連があることを指摘している。ヴァルドゥラは、『シューマンの《暁の歌》における朝の歌の引用 — 不可解なタイトルの意味への考察』において、「朝」や「夜」という内容に関連する作品との比較を行い、Op. 133 の《暁の歌》とは何を意味するのかについて研究を行っている (Waldura 2006) 。

3. 研究の対象と方法

本研究は、《暁の歌》を研究の対象とし、上記の先行研究をふまえたうえで、以下の方法により研究を行うものとする。

まず序論において、本論の導入として、《暁の歌》作曲当時のヨーロッパ情勢、またシューマンの活動について概観する。シューマンが生涯唯一の公的な職務に就き、じつに全作品の3分の1を占める作品を生み出したこの時期は、シューマンの創作において重要な意味を持つ。シューマンはこの時期、社会の動向や趣旨に合わせて、それまでになかった多種多様な新たな試みを行っていた。シューマンのほぼ最後期において、このような経験のエッセンスにより統合された作品が、本論文の研究対象である Op. 133 の《暁の歌》なのではないだろうか。この作品には聴きただけで聴き手を驚かすような複雑な技巧が見られるわけではなく、その意味では理解されにくいかもしれないが、あきらかに初期にはなかった斬新な手法が組み合わされている。

第1章においては、《暁の歌》の作品概要、作曲及び出版の経緯、原資料と標題の問題、作品の被献呈者であるベッティナ・フォン・アルニム — ドイツを代表する女流作家でシューマンと最後の手紙のやり取りをした — について述べる。作品の原資料についてはドイツ、ハイネ研究所にある印刷用版下楽譜を実際に閲覧した。シューマンはクラークにこの作品を演奏してほしいと強く望んだが、クラークは理解するのが難しいという感想を抱いたようである。

ツィクルスの各曲に標題が付されていないことについては、文化の進展にともなって詩想 (ポエジー) が衰退すると危惧されたこの時代の状況 (高山 2012: 194) とも関係して

いると考えられる。標題については、シューマンは出版者宛の手紙をもとに、この作品が一般的な標題音楽としての意味を持たないことを示唆している。

第2章においては、《暁の歌》に独自の世界観をもたらす特徴的な作曲原理を明らかにする。おもに楽曲の構造、主題操作、声部書法、和声法、強弱法の項目にわけて分析を行い、作品の様式を考察する。その結果導き出された作品における反復の原理、書法の多様性、調構造、強弱法、モティーフの扱い、作品全体の構造について述べる。反復の構造によって、もたらされる並列的な非発展性、立体的な音響をもたらす書法は、近代美術にも通じる。また各曲はそれぞれに異なる書法で書かれているが、歌を含む編成を想起させるものとなっている。標題にも関わる一つの「ディオティーマ」を根底に置いた回帰的調構造、多次元的な世界観をもたらす調性を曖昧にする和声法、詩的内容に基づく独自性の強い強弱法、暗示と回想を交錯させる関連モティーフの扱いに焦点を当てていく。また、それらを総合した内面へと向かう精緻な関連ネットワークを織りなす全体構造について述べる。

第3章においては、最初に《暁の歌》の自筆譜に記された「ディオティーマに」という言葉等から示唆されるヘルダーリンの『ヒュペリオン』について考察する。『ヒュペリオン』及び「ディオティーマ」とはそもそも何を意味し、シューマンにとって如何なる存在であったのか。そのこととあわせて、この文学作品から靈感を受けることとなる若い音楽家たちとシューマンとの関わりが《暁の歌》にどう結び付いていくのかを探ることで、この《暁の歌》のシューマンの創作における位置づけを導き出したい。

次にそれらをふまえて、《暁の歌》におけるディオティーマとヒュペリオンを象徴する音名について考察を行う。《謝肉祭》と《暁の歌》における主要な音とその音名を象徴的に使用する手法、組み入れ方、そしてそれらの織りなす構造を調査し、相違を明らかにすることで、《暁の歌》の背景に関する解釈が導かれる。また《暁の歌》と『ヒュペリオン』の構造の比較を行うことで両者のさらなる関連をみていく。

第4章では、作品の詩的解釈をより深めるため、後期歌曲との書法上の関連を調べ、その詩の内容を考察する。シューマンのピアノ作品集の標題に「歌 Gesänge」という語が用いられているのはこの作品のみであり、歌曲との関連は深いものと考えられる。

最後に結論として、そもそも 1853 年秋、シューマンはなぜ再びピアノ・ツィクルスを作曲するに至ったのかを考察する。そのことを明らかにするには 1853 年におけるシューマンの周りの出来事 — 新ドイツ楽派の台頭、1853 年初夏のヨアヒムとの出会い、9 月末のブラームスの来訪 — が大きな手掛かりとなる。幾重にも重ねられた事象から、この作品の意味が読み解かれることになるだろう。

シューマンのデュッセルドルフ時代の終盤に作曲された《暁の歌》を扱った本論文は、本作品の解釈の可能性を広げ、後期の作品を解明する一助となるはずである。

序論 シューマンの後期の活動と創作

シューマンの創作は、1820年代から1850年代半ばまでの30年余りに亘る。本論文の冒頭で述べたように、その創作時期は、活動の拠点となった都市を基準として、1844年までをライプツィヒ時代、1845年から1850年秋までをドレスデン時代、1850年秋以降をデュッセルドルフ時代と、大きく3つの時代区分に捉えることができる³。デュッセルドルフ時代は、シューマンがデュッセルドルフの公的な機関の音楽監督となり、創作においては、様式的に新しい展開がみられるという点で重要な時期である。この通常の創作区分にしたがい、本論文でも、シューマンがデュッセルドルフの音楽監督として赴任してからを後期の創作期と定めておく。

まずは序論において、シューマンのデュッセルドルフ時代の活動と作品について概観したい。この時期においても様式の新しい展開がみられることを確認しておきたい。

1. 民主革命（1848/49年）以後のヨーロッパ情勢

シューマンがデュッセルドルフの音楽監督として活動をする前後の時期のヨーロッパは社会的に不安定な時期にあった⁴。1848年からヨーロッパ各地で民主革命が起こり、その結果ウィーン体制とよばれる社会体制が崩壊した。1848年から1849年にかけて起こった革命は「諸国民の春」とも総称され、これによりヨーロッパ全体が政治的激動にみまわれた。ドイツにおいても「ドレスデン革命」として歴史に残る暴動が起こっている⁵。

この時代に生きたほぼ同世代の政治家トクヴィル⁶について書かれた『トクヴィルの憂鬱』において、高山はこの時代特有の状況を以下のように説明している。

ポスト革命期のフランスでは、新たな問題が生じてくる。身分制から解放されてみると、人間は孤独を運命づけられているように思え、不安や無気力に苛まれるようになったのだ。自分は誰よりも偉大なことができるはずだ、という自意識だけは膨らむものの、それが実現されることはない。自分が「何者でもない」ことに日々気づかされる。ここに現れた個人は、スミスやルソーの啓蒙主義の時代に描かれた、自分の感情に忠実にいきゆく独立独歩の人間ではない。[...]社会的拘束から解放され、自己の感情に忠実に生きなければならないと思い詰め、ますます孤独と倦怠にとらわれる——。それは文学史では「世紀病」と呼ばれた（高山 2012: 11-12）。

こうした傾向は、シューマンの晩年の作品の変化の一因とも考えられよう。また椎名によれば、1848 年の革命後の思想的・社会的な時代思潮が、シューマンの晩年の特徴にとって重要である。

時代は、基本的に小市民的メンタリティーを軸にして動いていたが、その底流にはドイツ民主主義、国家的統一への希望を掲げたナショナリズムが存在していた。シューマンはそれらの時代思潮に敏感に反応して、創作活動を続けていたのである。小市民的なメンタリティーに対しては、単純で感傷的なビーダーマイヤー様式に基づく「家庭音楽（ハウスムジーク）」を作曲したが、そこにナショナリズム的色彩を付け加えると、彼の様々な合唱作品の存在理由がはっきりする。そして、交響曲や協奏曲など大規模な作品は、それ自体が多くの聴衆に訴えかけるべき「公的な性格」を持ったジャンルである（椎名 2010: 15）。

こうした社会の思潮に沿って、シューマンはジャンルの特質をみすえ、それとともに意識的に作風を変えていった面もみられる。

2. デュッセルドルフ時代におけるシューマンの活動と創作⁷

2-1. デュッセルドルフ時代のシューマンの活動

1850 年 9 月にシューマンはデュッセルドルフの音楽監督に就任し、1853 年までこの職にあって活動する。就任のきっかけは、1847 年からデュッセルドルフの音楽監督を務めていたフェルディナント・ヒラー（・フォン）Hiller, Ferdinand (von) (1811~1885)⁸ から、自身の後任にシューマンを推すという提案を受けたことによる。これはシューマンの生涯を通じて初めての公的なポストとなった。

エートラーによれば、シューマンは 1849 年 6 月、ハウプトマン Hauptmann, Moritz (1792~1868)⁹率いるバッハ協会の発足に向けた呼びかけに参加した。同年夏に、ヴァーグナー Wagner, Richard (1813~1883) が民主革命のための暴動に関与した理由で指名手配されたことで空席となったドレスデン中央オペラ監督の後任、さらにはライプツィヒ・オペラ監督とゲヴァントハウス楽長のリーツ¹⁰に代わる継承者への就任をもくろんだが、実現しなかった。また同年に初演されたオペラ《ゲノフェーファ Genoveva》Op. 81 の初演に対してシューマン自身が期待したような評価を得られなかったことも、デュッセルドルフの音楽監督に彼を推薦するというヒラーの提案に応じるきっかけとなった（Edler 1994: 97）。シューマン夫妻は 1850 年 9 月 2 日、ドレスデンからデュッセルドルフに移住した。市のリーダーターフェルが演奏するセレナードで迎えられ、2 日後には

オーケストラも祝賀セレナードを催した¹¹（藤本 2008: 115）。かくして、デュッセルドルフの社交界から情熱的な敬意表明が展開された。

シューマンに課せられた職務は、一般市民の支援を受けた音楽協会の（職業音楽家とアマチュア混成）オーケストラと、市民の中・上層階級により設立されたアマチュア合唱団の指導と指揮であった。

毎年10月～5月までの演奏会シーズンにおける10回の予約コンサートの計画、準備と指揮、年4回の比較的大きな演奏会上演をカトリック教会である聖マクシミリアンと聖ランベルトゥス教会で開催することが義務付けられていた。

シューマンはこの任務に携わりながら、職務に並行して作曲活動、そして自作の改訂を行い、自作品の普及にも努めた。

このデュッセルドルフの音楽監督への就任によってシューマン家の経済は好転した¹²。

最初の職務は荘厳ミサを聖マクシミリアン教会で演奏することであった。また1850年10月24日、第1回の定期演奏会では、芸術家としての信念表明として、メンデルスゾーンのピアノ協奏曲を上演し、ソリストはクラウが務めた。他に、ベートーヴェンの《献堂式序曲 Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“》Op. 124、自作の《待降節の歌 Adventlied》Op. 71などがプログラムに組まれた。第1回の定期公演は大成功を収めた。この日にチェロ協奏曲を完成させている。その後シーズン後半の演奏会として、1851年1月11日に第4回定期が開催され、5月18日の第10回定期まで7回の演奏会が行われた。

この時期、デュッセルドルフ時代を代表する重要作品が書かれるかわら、作品の出版も相次いだ。ケーニヒスアレーのシューマン邸では管弦楽団のメンバーとの室内楽の会が開催された。また、3月に作曲されたオラトリオ《薔薇の巡礼 Der Rose Pilgerfahrt》Op. 112は、7月にシューマンの自宅で演奏され成功する。デュッセルドルフ時代のシューマンは、それまで着手していなかった曲種にも意欲的に取り組んだが、とりわけ「合唱バラード」と呼ばれるジャンルを確立したことは特筆すべきであろう。合唱バラードとは、舞台用に翻案された詩にもとづき、独唱、重唱、合唱、管弦楽を伴う一種の合唱劇である。

このような創作の充実の一方で、合唱団やオーケストラと、しだいに意見が対立し始めた。1851年の3月13日に行われた第8回定期演奏会では、《交響曲第3番 変ホ長調》Op. 97をはじめ、シューマン自身の作品が多数演奏されたが、聴衆の反応は冷淡で、シューマンの指揮を批判する記事が出された。音楽に没頭しすぎてしまうシューマンの指導の仕方にも原因はあったとみられる。4月13日の演奏会ではJ. S. バッハの《ヨハネ受難曲》BWV. 245を上演し大成功を収めたが、楽団との対立は続いた。夏には、ハイデルベルク、バーデンバーデン、バーゼル、ジュネーヴ、シャモニーを旅行し、《3つの幻想小曲》Op. 111を作曲する。

1852 年、シューマンはデュッセルドルフにて 7 回、ライプツィヒにて 3 回の演奏会を指揮した。1852 年 2 月 5 日の第 5 回定期演奏会での《薔薇の巡礼》管弦楽版を初演するも失敗し、合唱団との不和がさらに悪化した。

シューマンはこの頃《ミサ曲ロ短調》BWV. 232、《マタイ受難曲》BWV. 244 といった J. S. バッハの作品を指揮し、教会音楽に関心を向けるようになっていた（前年に《ヨハネ受難曲》を指揮していることも忘れてはならないだろう）。2 月から 3 月末にかけて、彼自身の《ミサ・サクラ Missa sacra》Op. 147、4 月下旬には《レクイエム Requiem》Op. 148 を作曲し、5 月下旬には、モテット《悲しみの谷においても絶望することなかれ Verzweifle nicht im Schmerzenstal》Op. 93 のオルガンをオーケストラ・スコアに編曲した。

この年シューマンは 3 月にクラーラとライプツィヒを訪れたが、当地での 3 回の演奏会はデュッセルドルフとは異なり、好評をもって迎えられた。

この頃からシューマンは心身の不調を訴えるようになる。4 月からリュウマチ、それに伴い不眠、鬱の症状が出始める。6 月下旬から 7 月初めにかけて、ボン近郊ゴードスベルクに治療に行くが悪化した。8 月中旬から 9 月 17 日まで、シューマンはオランダのスヘーフェニンゲンで海水浴治療を試みた。この頃クラーラは流産。19 日にシューマン一家は最後の住居となるビルカー通りに転居した。

健康状態は悪化する一方で、第 3 シーズンを前にして、シューマンは理事会から指揮を控えるよう指示され、作品の編曲や整理に向かった。11 月 21 日、聴覚異常をおこしている。

1853 年には、年明けから 2 月にかけてバッハのヴァイオリン作品 BWV1001～1006 に伴奏付けを行い、2 月末にはバッハの《チェロ組曲》BWV1009 に和声付けを行うなど、バッハを研究していた。シーズンの後半の演奏会を 5 回指揮したほか、4 月には、翌月行われたニーダーライン音楽祭のための祝典序曲《ラインの葡萄酒の歌 Rheinweinlied》Op. 123 を作曲、5 月には同音楽祭で自作の《交響曲第 4 番ニ短調》Op. 120 を指揮し、喝采を浴びた。このニーダーライン音楽祭で、シューマンはヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒム Joachim, Joseph (1831～1907)¹³の演奏に接している。8 月 28～31 日にヨアヒムがデュッセルドルフを訪問し、8 月 30 日の演奏会ではシューマンは彼の演奏に言語障害を起こすほどの感銘を受けたとされ、ヨアヒムのためにヴァイオリンと管弦楽のための《幻想曲 Pfantasie》Op. 131 を作曲した。9 月 30 日にはヨアヒムの紹介により若きブラームスがシューマン家を初めて訪れ、シューマン夫妻の前で自作をピアノで演奏した。その演奏に触れたシューマンはすぐに「新しい道 Neue Bahnen」（執筆 10 月 9～13 日）という記事を『音楽新報 Neue Zeitschrift für Musik』に投稿し（10 月 28 日付けで掲載）、その才能を絶賛し、世に紹介した。

この音楽家たちのめぐりあわせをきっかけに、ヨアヒムのためにヴァイオリンソナタ《F. A. E. ソナタ Sonate F. A. E.》¹⁴が、シューマンとシューマンの弟子であるディートリヒ¹⁵とブラームスの共作として作曲された。

まさにこの時期の10月15～18日にかけて、ピアノ作品《暁の歌》Op. 133が作曲されたのである。ブラームスは毎日シューマン家を訪れ、シューマンの創作意欲を喚起し、11月2日まで滞在するが、その時期はシューマン最後の創作時期に一致している。

職務の面では、シューマンの指揮が自己陶酔的だということで反発を招き、10月27日の演奏会はデュッセルドルフでシューマンが指揮した最後のものとなる。11月19日をもって理事会と決裂するが、オランダへの演奏旅行では夫妻で成功を収める。

1854年2月27日、変奏曲《《Thema mit Variationen》WoO. 24）を浄書中、ライン川へ投身。3月4日、エンデニヒ療養所に入る。その後、シューマンは療養所を出ることなく、1856年7月29日に亡くなった。

2-2. デュッセルドルフ時代のシューマンの創作

シューマンはライン人の気質と合わなかったのか衝突することも度々あったが、赴任直後の1850年9月から1854年2月まで、シューマンの全作品のおよそ3分の1がこの時期に、音楽監督の職務を通して作曲されている。

シューマンの初期にあたるライプツィヒ時代には約10年間ピアノ作品が集中して出版されたが、その後1840年には歌曲、1841年には管弦楽、1842年には室内楽、1843年にはオラトリオと、徐々に大編成の領域の作品へと拡大されていった。そして、デュッセルドルフ時代には時代背景やシューマンの活動の状況が大きく変化を遂げた影響から、創作のジャンルはそれまでと異なって多岐にわたり、外に向けてのジャンルに力が注がれている。以下、シューマンがデュッセルドルフに赴任した1850年9月以降に作曲したとされる作品をジャンルごとに分類して表に示す（表Ⅱ）。

【表Ⅱ】（一般的な名称に関しては原語を付さない。過去の作品の改訂・編曲は割愛する。作曲計画のみの作品は注に示した¹⁶⁾）

	作品名	作品番号	作曲	出版
管弦楽付き合唱曲	《新年の歌 Neujahrslied》	Op. post. 144	1850年9月27日・10月7日 (草稿 1849年12月27-31日、1850年1月1-3日)	1861年11月/12月
	モテット《悲しみの谷においても 絶望することなかれ Verzweif le nicht in Schmerzenstal》	Op. 93	1852年3月10日・15日 オルガン伴奏版 1850年6月29日 合唱のみ 1849年5月23日・31日?	管弦楽版 1887年 オルガン伴奏版 1851年5月? 合唱のみ 1851年5月?
	オラトリオ《薔薇の巡礼 Der Rose Pilgerfahrt》	Op. 112	ピアノ版 1851年4月3日・ 5月8日/11日 スコア 1851年11月7日・ 27日	1852年10月
	合唱バラード《王子 Königssohn》	Op. 116	1851年4月25日・27日、5月7日、12 日?、26日・6月30日 ピアノ版 1851年11月7-27日	1853年7月/1875年11月
	祝典序曲 Fest-Ouverture mit Gesang über 《ラインの葡萄酒の 歌 das Rheinweinlied》	Op. 123	1853年4月15日・19日、4月26日	1854年11月?/1855年7 月?/1857年8月
	合唱バラード《歌人の呪い Des Sängers Fluch》	Op. post. 139	1851年6月・12月/1852年1月1日、2日 ・19日	1857年12月/1858年1月
	合唱バラード《小姓と王女 Vom Pagen und der Königstochter》	Op. post. 140	1852年6月6日、18日・23日、7月19日 ・10月2日	1857年10月
	合唱バラード《エーデンハルの幸 福 Das Glück von Edenhall》	Op. post. 143	1853年2月18日・27日	1860年2月
	《ミサ・サクラ Missa sacra》	Op. post. 147	1852年2月12日・3月30日	1852年4月10日・19日
管弦楽曲	《レクイエム Requiem》	Op. post. 148	1852年4月26日・5月8日、5月16日・23 日	1864年3月
	交響曲第3番	Op. 97	1850年11月7日・12月9日	1851年10月/12月
	《メッシーナの花嫁 Die Braut von Messina》序曲	Op. 100	1850年12月29日・31日序曲草稿 ピアノ版 1851年1月3日・12日もしくは2 月19日	1851年10月/12月
	交響曲第4番	Op. 120	第1稿 1841年、第2稿 1851年12月12日 ・19日 四手ピアノ版 1852年12月末	1853年10月/12月
	《ジュリアス・シーザー Julius Cäsar》序曲 Ouverture	Op. 128	1851年1月23-25日、1月27日・2月2日	1854年11月/12月?出版
	チェロ協奏曲 Violoncellkonzert	Op. 129	1850年10月11-24日	1854年8月
	《ヴァイオリンと管弦楽のための 幻想曲 Phantasie für Violine und Orchestra》	Op. 131	1853年9月2日・7日	1854年7月

	《ピアノと管弦楽のための演奏会用アレグロ Konzert: Allegro mit Introduktion D-dur/d-moll》	Op. 134	1853年8月24日・30日	1855年7月/1887年
	《ヘルマンとドロテア Hermann und Dorothea》序曲 Ouverture	Op. post. 136	1851年12月19日・23日 二手ピアノ版 1852年1月29日	1857年3月/5月
	《ヘルマンとドロテア Hermann und Dorothea》	Anh. H30 (計画)	1845年/1846年/1852年/1851年11月	
	ヴァイオリン協奏曲	WoO1	1853年9月21日・10月4日	1937年
	《ゲーテの『ファウスト』からの情景 Szenen aus Goethes Faust》序曲	WoO. 3	1844年、1847-49年、1853年8月13日・21日	1858年11月
	《ゲーテの『ファウスト』からの情景 Szenen aus Goethes Faust》	WoO. 3	ピアノ版 1852年10月31日・11月13日	1858年11月
室内楽曲	ヴァイオリンソナタ第1番	Op. 105	1851年9月12-16日	1852年1月
	ヴァイオリンソナタ第2番	Op. 121	1851年10月26日・11月2日	1853年10月
	ヴァイオリンソナタ第3番	WoO. 2[W.O. 27]	1853年10月21日・23日、10月29日・11月1日	1935年/1956年
	ピアノ三重奏曲第3番	Op. 110	1851年10月2-9日	1852年10月
	ピアノとヴィオラのための《童話の挿絵 Märchenbilder》	Op. 113	1851年3月1日・4日	1852年7月
	クラリネット (ヴァイオリン)、ヴィオラ、ピアノのための《4つの童話のお話 Vier Märchenerzählungen》	Op. 132	1853年10月9日・11日	1854年3月
	《チェロとピアノのための5つのロマンス 5 Romanzen für Violoncello und Klavier》	Anh. E7	1853年11月2日・4日	クララにより廃棄
ピアノ曲	《色とりどりの小品 Bunte Blätter》	Op. 99	1834-43年、1849年 1850年12月22日・25日結集	1851年12月?
	《3つの幻想小曲 Drei Fantasiestücke》	Op. 111	1851年8月13日・15日、22日	1852年7月
	《少年のための3つのソナタ Drei Klaviersonaten für die Jugend》	Op. 118	1853年8月11日・24日	1853年12月
	《アルバムブレッター Album Blätter》	Op. 124	1832-33、1835-39、1841、1843 1845年 1853年8月22日結集	1853年12月
	《フゲッタ形式の7つのピアノ曲 Sieben Klavierstücke in Fughettenform》	Op. 126	1853年5月28日・6月9日/10日	1854年5月

	《暁の歌 Gesänge der Frühe》	Op. 133	1853 年 10 月 15 日・18 日	1854 年 11 月
	《主題 Thema》	Anh. F39[WoO109]	1854 年 2 月 17 日	1893 年
	《主題と変奏 Thema mit Variationen》	Anh. F39[WoO24]	1854 年 2 月 21 日・28 日	1939 年
ピアノ曲 (編曲・伴奏)	バッハ 《ヴァイオリンソナタ》 BWV 1001-1006 ピアノ伴奏	WoO8[WoO2]	1852 年 1 月 1 日・2 月 5 日/6 日	1853 年 12 月
	バッハ 《ヨハネ受難曲》 BWV 245 ピアノ版	Anh. O1	1851 年秋/冬 (1848 年冬/春 終曲の合唱)	(非公開)
	バッハ 《チェロソナタ BWV 1007-1012》 ピアノ伴奏	Anh. O2	1853 年 3 月 19 日・4 月 10 日	第 3 番 1985 年、第 1、2、4-6 曲消失
	ブルクミュラー 《交響曲第 2 番》 Op. 11 (第 3 楽章の管弦楽版/第 4 楽章の草稿)	Anh. O3	1851 年 12 月 1 日/2 日 (第 3 楽章管弦楽版/第 4 楽章草稿)	(スケルツォ Scherzo 1864)
	ヨアヒム 《ハインリヒ 4 世のための序曲 Ouverture zu Heinrich IV》 ピアノ編曲	Anh. O6	1856 年作曲?	消失
	バガニーニ 《カプリース》 24 Caprisen Op. 1 Nr. 1 und 24》 ピアノ伴奏	Anh. O8	第 1 曲、第 24 曲 1853 年 10 月 21 日/26 日、第 2 曲 第 23 曲 1855 年 3 月	1941 年
ピアノ曲 (連弾)	《舞踏会の情景 Ball-Szenen》	Op. 109	第 5 曲・第 9 曲 1851 年 6 月 12 日・22 日、第 1 曲、第 3 曲 1851 年 6 月 21 日以前 (他 1849 年)	1853 年 11 月
	《子供の舞踏会 Kinderball》	Op. 130	1850 年 9 月 18 日・20 日	1854 年 3 月
混声合唱曲	《ロマンスとバラード第 3 集 Romanzen und Balladen III》	Op. post. 145 Nr. 12	第 12 曲 1851 年 1 月 20 日、第 13 曲 1851 年 5 月 28 日 (他 1849 年)	1860 年 2 月
	《ロマンスとバラード第 4 集 Romanzen und Balladen IV》	Op. post. 146 Nr. 16	1851 年 5 月 25 日	1860 年 2 月
	《鐘楼番の娘 Des Glockentürmers Töchterlein》	Anh. L3	1851 年 5 月 28 日	1988 年

	《ピアノを贈るに添えて Bei Schenkung eines Flügels》	Anh. M15	1853年8月20日	1942年
	《コラルル Choralsätze》	Anh. R18 17?	1854-1856年	ファクシミリ 1956年
歌 曲	《レーナウ歌曲集 Lenau-Lieder》	Anh. M11	1851年3月17日	第1曲 1942年、第2曲消 失
	《Lied 歌》	Anh. M12	1851年6月1日	消失
	《乙女の歌 Mädchenlieder》(二重 唱曲)	Op. 103	1851年5月30日	1851年10月
	《7つの歌 Sieben Lieder》	Op. 104	1851年5月29日-6月1日	1851年10月
	《6つの歌 Sechs Gesänge》	Op. 107	第1、2、3、6曲 1852年1月21-23日 第5曲 1851年9月1日以前、第4曲 1852 年1月8日	第3曲 1851年7月 全集 1852年8月
	《4つの驃騎兵の歌 Vier Husarenlieder》	Op. 117	1851年3月17日/18日	1852年10月
	《3つの詩 Drei Gedichte》	Op. 119	1851年9月27日	1853年5月
	《5つの快活な歌 Fünf heitere Gesänge》第4曲	Op. 125	1851年1月22日	1852年3月
	《春の挨拶 Frühlingsgrüße》	Anh. M11	1851年3月17日	第1曲 1942年出版、第2 曲
	《メアリー・スチュアート女王の 詩 Gedichte der Königin Maria Stuart》	Op. 135	1852年12月9日/10日、12月13-12月15 日/16日	1855年7月?
	《歌人の呪い Des Sängers Fluch》 第4曲〈プロヴァンスの歌 Provençalische Lied. 'In den Thalen der Provence'〉第7曲〈バ ラード Ballade〉の2曲のみピア ノ版	Op. 139	1852年1月1日/2日-19日	1857年12月/1858年1月
	《マリーとパパの5月の歌 Mailied von Marie und Papa》(二 重唱曲)	Anh. M13[W026/3]	1851年9月11日	非公開
	《マリーとパパの小唄 Liedchen von Marie und Papa》	Anh. M14	1852年9月12日	1942年
歌 と 朗 読	《2つのバラード Zwei Balladen》	Op. 122	第2曲〈逃亡者 Die Flüchtlinge〉1852年7 月13日作曲、第1曲〈荒野の少年のバラ ード Ballade vom Heideknaben〉とともに 1853年15日/16日9月	1853年11月

第1章 《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133

1. 作品の構成

《暁の歌 Gesänge der Frühe》Op. 133 は、1853 年 10 月 15 日から 18 日にかけて成立したシューマン最後のピアノ・ツィクルスである。

全体は5曲からなる。各曲は以下のようになっている。

第1曲 Im ruhigen Tempo 落ち着いた速度で D-dur 4/4 全39小節

第2曲 Belebt, nicht zu rasch 活気をもって、速すぎずに D-dur 4/4 全35小節

第3曲 Lebhaft 活発に A-dur 9/8 全63小節

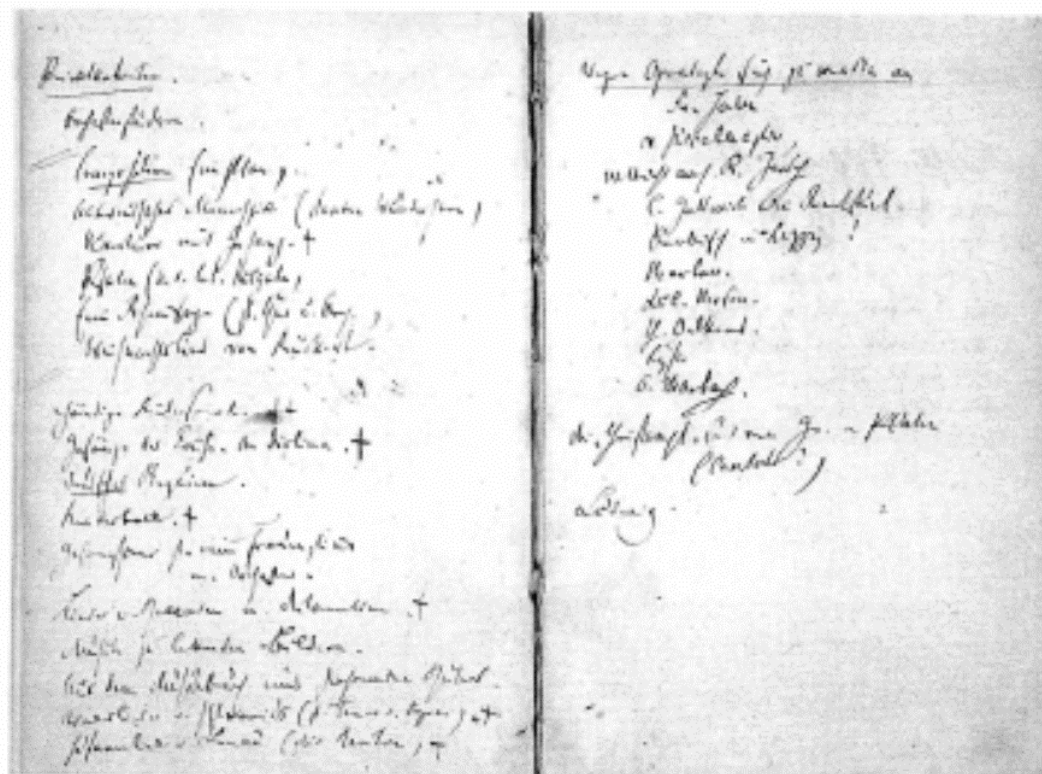
第4曲 Bewegt 動きをもって fis-moll 2/4 全52小節

第5曲 Im Anfang ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo はじめは穏やかに、徐々に動きを持った速度で D-dur 4/4 全40小節

1-1. 作曲の経緯と出版

《暁の歌》がどのような契機で作曲されることになったかは、現存する資料で見える限り明確ではない。イルムガルト・クネヒトゲス＝オブレヒト（Knechtges-Obrecht 2005: 305-308）は、シューマンが以前から「暁の歌 Gesänge der Frühe」というタイトルについて注目していたことを紹介している。ヘルトリヒもまた、クネヒトゲス＝オブレヒトよりのちに、ヘンレ版の序文¹⁷で成立状況を丁寧かつ的確に要約している。以下はこの資料をもとにまとめたものである。

《暁の歌》というタイトルは、まず、シューマンの『計画帳 Projektenbuch』に浮上した。その中には次のような覚え書きがある —— “Composition (im Plan) / Gesänge der Frühe. An Diotima. 作品（計画中）/ 暁の歌 / ディオティーマに”。このメモが1849～1851年の間に記されたことは分かっているが、正確な日時は残念ながら確認することができない。書き込みにはあとから「+」印がつけられ、この計画が実行されたことをシューマン自身が確認している。（実際の写真については写真①を参照。）



写真① 「計画帳」への書き込み（左ページ10行目）（写真出典：Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann -früh und spät. 2006. S. 284）

以下の記述は先行研究¹⁸⁾にもとづく。

『デュッセルドルフ・メモ帳 Düsseldorf Merkbuch』にもこれらの語が記されているが、ただし、語の順序が変えられていて、「ディオティーマ/暁の歌」となっている。

1853年10月15日から18日の間に5つのピアノ曲がスケッチされ、《暁の歌》と名付けられ（TbIII: 639）、さらに自筆譜には「An Diotima」と付け加えられた。

資料では標題とおぼしき語の順序が何度か入れ替わって示されており、これに基づく限り、シューマンが何をタイトルとして何を副題にし、あるいは、何を詩的モットーとして考えていたか、明確に定めることはできない。

ヘルトリヒによれば、追記の“An Diotima”は、Op. 133の印刷にとりかかる少し前まで残されていた。それは冒頭に書かれてはいたが、献呈という意味で解釈されるべきではないという。

『家計簿 Haushaltbücher』には、1853年10月に「10月15日：[...]ヨアヒムのためのソナタに関する発想。ディオティーマ。10月16日：ディオティーマ。——5時頃の音楽。[...]10月18日：《暁の歌》完成」とある¹⁹⁾。

クラークの日記にはこう記されている。

「ローベルトが5つの暁の歌を作曲した。—— またもや非常に独創的な作品で、理解するのは難しい。かなり独自の感覚が含まれている²⁰ (Litzmann 1905b: 45)」。

その後クララは私的な集まりの席で、しばしば演奏したと考えられる。さらに様々な宛先に向けて書かれた手紙には、シューマンがいかにかこの作品のクララによる演奏を望んだかが記されている。

シューマンは、一時期、曲集の第1曲を除外し、残りの4曲のみを公開すべきか迷っていたが、1854年2月24日、聴覚的な幻覚の異常が始まった直後、デュッセルドルフのコピストであるペーター・フックス **Fuchs, Peter** によって写譜されたものにシューマン自身が手直しを加えた印刷底本をエルバーフェルト（今日のブッパタール）の出版社アーノルトに送った。そこには「あなたのご希望に沿う提案があります。私は《フゲッタ **Fughetten**²¹》(=Op. 126) を、憂鬱な性格ゆえに出版したくないので、最近完成した別の作品、5つのピアノのための性格的小品である《暁の歌》を提供します。詩人ベッティナー・フォン・アルニムに捧げられます。これらは、朝が近くなって明けていく印象が描写されていますが、絵画というよりも感情の表現です。間違いなく、フゲッタより大きな関心を見出していただけのはずです。[...]というわけでお早目のお返事をお待ちいたします²²」。

出版社はこの新しい作品とシューマンの報酬要求をただちに受け入れたが、出版は長引いた。シューマンは1854年2月26日夜9時半精神療養所に入ると言い、翌27日ライン川に投身した。アーノルトは、新しい小品を1854年3月末に『音楽界のための雑誌 **Zeitschrift für die musikalische Welt**』に告知したが、出版されたのは1855年11月になってからである。それには様々な事情があったと考えられる。おそらくは、まずシューマンがエンデニヒ療養所に入所したことがあげられる。周囲の人々はこの出来事で混乱し、出版が予定されていたこの作品をどう扱うべきかわからなかったのであろう。シューマンは1854年9月14日にクララに手紙で連絡をして間もなく、9月26日の手紙で《暁の歌》の出版に言及し、10月10日には訂正の最後の可能性について尋ねている。しかし出版されたのはようやく翌年の1855年であった。

1-2. 作品の原資料

《暁の歌》の自筆タイトルページには、「ディオティーマに寄せて **An Diotima**」とあったとみられるが（現在は個人所蔵なので原資料は確認できない）、出版の際には、これが削除されている。

ヘンレ版の校訂者ヘルトリヒは自筆資料について次のように記載している（**Herttrich 2009: 220-221**）。

●自筆譜 Autograph

現在は個人所蔵で閲覧できないが、写真コピーによれば手直しの多い作業譜とみなされる。

- ・南ドイツ 個人所蔵
- ・タイトルページ無し
- ・1 ページ目の冒頭タイトル : An Diotima / —— / Gesänge der Frühe. / ***.
- ・原稿は現在、非公開。
- ・記述は写真コピーに拠る。

おそらくは全部で7枚の紙があり、そのうち5枚が 16 段（デュッセルドルフの製紙社ヴィルヘルム・バイルホフファー Wilhelm Bayrhofer のマーク付き）、3枚目と4枚目の間と、残りの紙は 14 段組になっている。この挿入された紙の上5段には、コピストの手により、最初の 30 小節は、シューマンの序曲《ジュリアス・シーザー Julius Cäser》Op. 128 のフルート・パートが書かれている。3段下に、シューマンの手で、新たに第4曲の終わりの部分（T. 43-52）が含まれている。

この挿入された紙の裏面にはほぼ何も書かれていない。合わせて 10 ページの原稿に書き込みがあり、続く 3 ページは何も書いていないと考えられる。おそらく4枚目の裏面、5枚目の裏面、7枚目の裏面である。この原稿にはペンと鉛筆による数多くの書き込みがある。

●印刷底本

- ・コピストによる筆写譜ならびにシューマンの書き込み
- ・デュッセルドルフ ハイネ研究所 Heine-Institut [所蔵番号 70. 2086]
- ・コピスト : デュッセルドルフ ローベルト・フックス (Fuchs, Robert)
- ・自筆タイトル : An Diotima / Gesänge der Frühe / für / Pianoforte / von / R. S.
(ディオティーマに寄せて / 暁の歌 / ピアノフォルテ / のための / ローベルト・シューマン / による)

シューマンは、An Diotima を消すが、新しいタイトルは、
An Diotima / Gesänge der Frühe / Fünf (Vier より改訂) Stücke / für das / Pianoforte / der hohen Dichterin / Bettina / zugeeignet / von / Robert Schumann. / —— / Op. 126. / ——.
(ディオティーマに寄せて / 暁の歌 / 5つの(“4つの”を改訂)小品 / ピアノフォルテ / のための / 大変尊敬する女性詩人 / ベッティーナへ / 捧げられる / ローベルト・シューマン / より。 / — / Op. 126 / ——。)
と貼りかえられている。

その下に、他の人物の手で、青クレヨンで“Op. 133”と作品番号が書かれている。楽譜の最初のページには左上に、~~Diese erste Nummer bleibt aus.~~ (この第1曲は除外する。)と書かれ、この注意書きは、“Vier Stücke (4つの小品)”に合致している。この作品番号126は、シューマンがフゲッタ Op. 126 の代わりにこの作品を出版したかったという事実によるものである。この原稿はシューマンによる訂正を含んでいる。箇所によっては、もっぱら彼自身の手によるところもある。

これはコピストによる筆写譜にシューマンが手直しをいれたもので、ここにシューマンによる自筆のタイトルが書かれている。

表紙にはシューマンにより An Diotima と書かれている。

しかし、おそらくこのあと、出版社にあてたとみられるタイトルページが書き直され、そこでは An Diotima は書かれていない (写真②)。

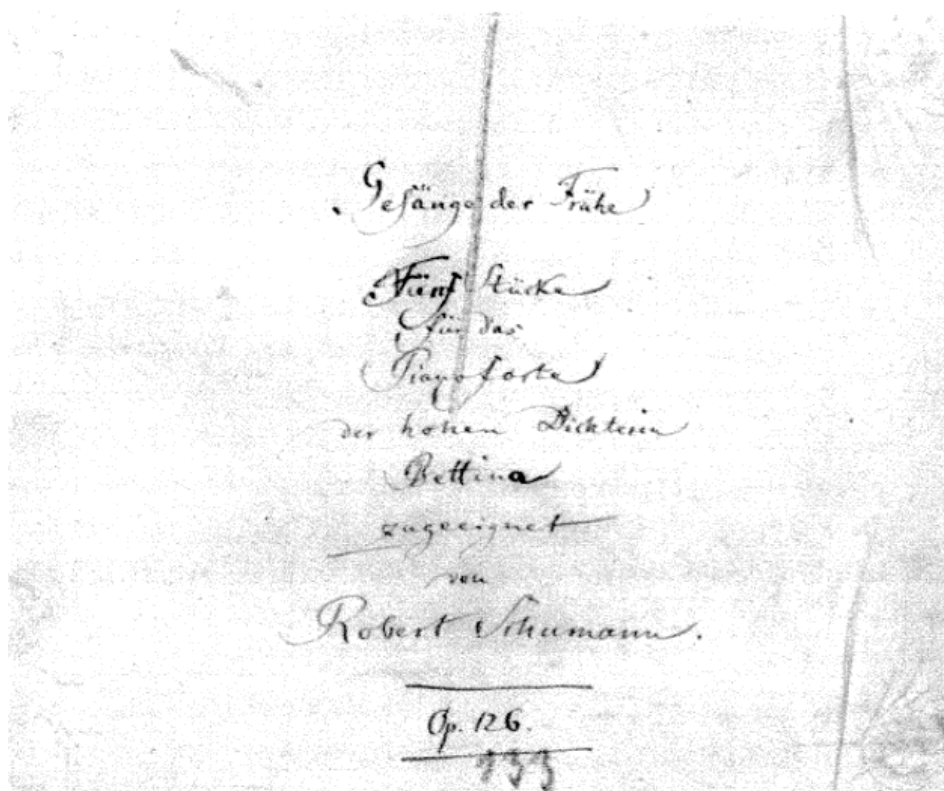
●初版楽譜

・エルバーフェルト Elberfeld (ブッパタール)、F. W. Arnold A. 390
 ・1855年11月出版
 ・タイトル: GESÄNGE DER FRÜHE / Fünf Stücke / für das / PIANOFORTE / componirt und / der hohen Dichterin Bettina / gewidmet von / Robert Schumann / No. 390. (左) Op. 133. (中央) Pr. 1 1/6 Thl. (右) / Eigenthum des Verlegers. (中央下) / Elberfeld bei F. W. Arnold. / London bei Graue & Co. / Ohmann sc. Berlin.

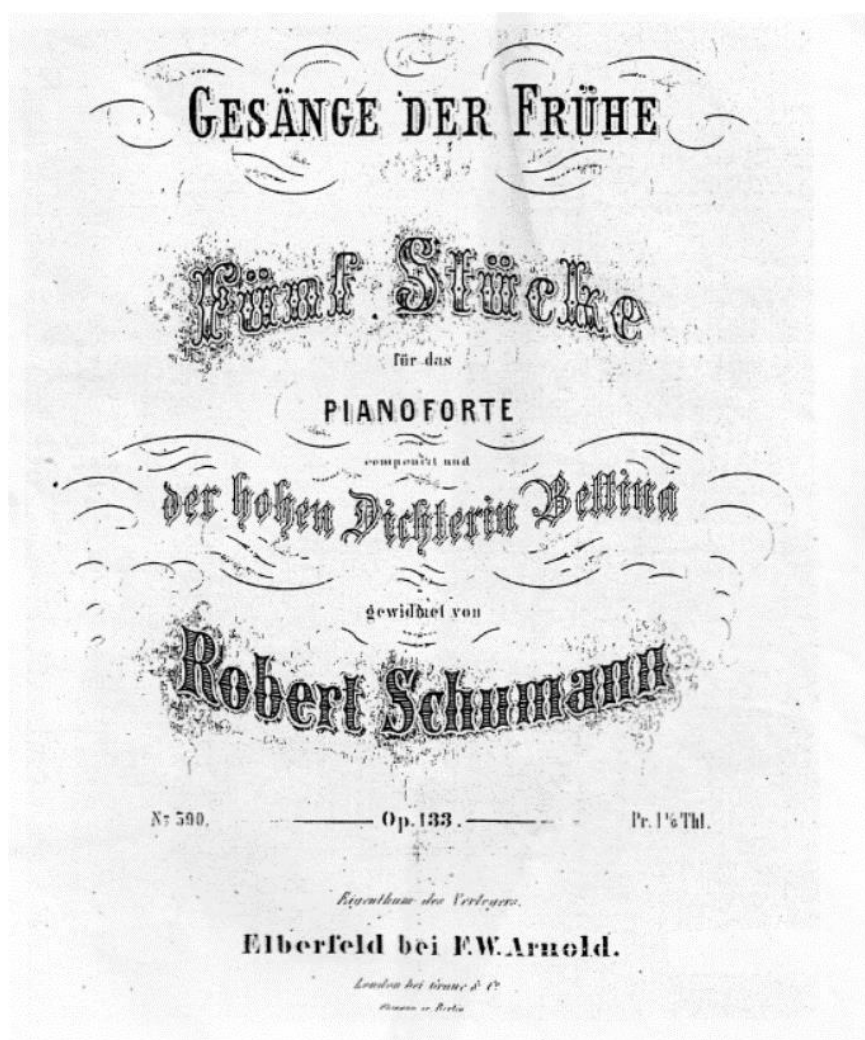
(暁の歌 (全大文字) / 5つの小品 / ピアノフォルテ (大文字) / による / 作曲され / 尊敬する女性詩人ベッティナーヘ / 捧げられる / ローベルト・シューマン / より / 390番 Op. 133 Pr. 1 1/6 / 出版社の所有物とする。 / エルバーフェルト F. W. アーノルト / ロンドン グラウエ & カンパニー / オーマン製版社 ベルリン)

おもに第1曲に鉛筆による加筆があるが、おそらくシューマン自身のものではない。

印刷楽譜では An Diotima は書かれていない (写真③)。



写真② 印刷底本 Heine Institut 所蔵 [70. 2086] (写真出典 : *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann -früh und spät.* 2006. : S. 370)



写真③ 初版楽譜の表紙（写真出典：Schumann *Leben und Werk*. Quellen. Datem Dokumentente. 2004. S. 209)

1-3. 被献呈者ベッティナー・フォン・アルニム

出版楽譜はベッティナー・フォン・アルニム von Arnim, Bettina (1785～1859) に献呈された。ベッティナー・フォン・アルニムは、ドイツを代表する女流作家・文学者であり、同時代の著名なロマン主義文学者アヒム・フォン・アルニム von Arnim, Achim (1781～1831) の妻である。

ベッティナーは、ヘルダーリンの崇拝者であった（浅井 1969b: 696）²³。彼女の兄、クレメンス・ブレンターノ Brentano, Clemens Maria (1778～1842) も著名なドイツ・ロマン主義の詩人であり、彼もまたヘルダーリン作品と深く関わっていたということは偶然ではないであろう。

ベッティナーについての説明は第3章に詳しく述べる。

2. 標題について

2-1. シューマンのピアノ作品と標題

シューマンのピアノ作品における標題は、シューマン自身が文学に造詣が深かったため、具体的な文学作品に基づいて作曲され、それに因んだ題が付けられるなど、文学に関連するものが多い。初期のピアノ・ツィクルスにおいては、構成する各曲に内題（曲ごとにつけられる題）が付され、それぞれが意味する作品の世界を想像させることがある。例えば、《幻想小曲集 Fantasiestücke》Op. 12 の場合は、第1曲〈夕べに Des Abends〉第2曲〈飛翔 Aufschwung〉第3曲〈なぜに Warum〉第4曲〈気まぐれ Grillen〉第5曲〈夜に In der Nacht〉第6曲〈寓話 Fabel〉第7曲〈夢のもつれ Traumes Wirren〉第8曲〈歌の終わり Ende des Lied〉のように題が付けられ、それぞれの言葉は E. T. A. ホフマン Hoffmann, E. T. A. (1776～1882) の文学作品²⁴と関連づけられることがある。

シューマンはドレスデン時代においても標題をつけることがあった。《森の情景 Waldszenen》Op. 82 を例にあげるなら、第1曲〈森の入口 Eintritt〉第2曲〈待ち伏せる狩人 Jäger auf der lauer〉第3曲〈孤独な寂しい花 Einsame Blumen〉第4曲〈気味の悪い場所 Verrufene Stelle〉第5曲〈親しみのあるなつかしい風景 Freundliche Landschaft〉第6曲〈宿屋 Herberge〉第7曲〈予言の鳥 Vogel als Prophet〉第8曲〈狩の歌 Jagdlied〉第9曲〈別れ Abschied〉というように。作曲当時は各曲に短い詩が載せられていたが、出版にあたり第4曲以外の詩が除かれた。予定されていた詩はそれぞれ、第1曲と第9曲がグスタフ・プファリウス Pfarrius, August Konrad Gustav (1800～1884)（ドイツ語版）の『森の歌 Waldlieder』、第2曲と第8曲がハインリヒ・ラウベ Laube, Heinrich Rudolf Constanz (1806～1884（英語版）の『狩の文集 Jagdbrevier』、第7曲は

ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ Eichendorff, Joseph Karl Benedikt Freiherr von (1788~1857) の『詩集』「薄明 Zwielficht」(《リーダークライス Liederkreis》Op. 39-10 に用いられた) からの抜粋である²⁵。

2-2. 本作品の標題について

それに対し《暁の歌》、また同じくデュッセルドルフ時代に作曲されたピアノ・ツィクルス《3つの幻想小曲 Drei Fantasiestücke》Op. 111 (1851) については、各曲に標題が付されていない。デュッセルドルフ時代には、もはや社会がロマン主義文学の描く謎めいた詩的な世界に対する関心を失っていたことも関係しているであろう²⁶。

《暁の歌》という標題についてはどうだろうか。絶対音楽と標題音楽に関する議論上、しばしば用いられるベートーヴェンの交響曲第6番《田園 Pastorale》について、作曲家自身がこの作品が情景そのものの描写ではなく心のあり方を示したものであると述べている。シューマンは《暁の歌》に対してこのベートーヴェンの言葉を引き合いに出しており、そのことから考えると、そこには本作品の標題もまた一般的な標題ではないという間接的な示唆も含まれているのではないだろうか。

藤本は以下のように述べ、この作品における題名である《暁の歌》の「暁」の意味とは、ここにおいては単に一日の始まりとしての「朝」ではなく、より希望に満ちた新たなる創造の始まりを意味するとしている。

詩では暁の情緒が支配する中、ギリシャの隠者ヒュペリオンによって諦観が語られてゆく。「暁」はここでは、大いなる生成の始まりを意味している。(藤本 2002: 4)

自筆譜にはシューマン自らの手により「ディオティーマに寄せて：暁の歌、ピアノのために」とあるが、ヘルダーリンの『ヒュペリオン』に登場するディオティーマは、ヘルダーリンにとって救済愛の象徴である。こうしたヒュペリオンとディオティーマに関する詳しい考察は第3章に述べることにする。

第2章 《暁の歌》の作品様式

デュッセルドルフ時代のピアノ・ツィクルス《暁の歌》独自の世界観を生み出しているものとは一体何であろうか。たとえば第1曲の緊張感に満ちた冒頭の書法、その主題の静かで神秘的な性格は、ドレスデン時代の作品《森の情景》においていくぶん予期されてはいるとはいえ、初期のシューマンのピアノ作品にはまったく類を見ないものである。

本章においては、《暁の歌》の各曲について、おもに楽曲の構造、主題操作、声部書法、和声法、強弱法の項目に分けて分析を行い、《暁の歌》の作品様式を考察したい。とくに本作の特徴として構造面での「反復」の手法に注目した。シューマンは初期の作品において面と面を並列的に組む手法を取り入れていたが（「パラレル構造」とも呼ばれる²⁷⁾、本作品では反復による構造の並列性ととも、内面の深化が行われている。以下、各曲ごとに特徴的な手法を記す。

1. 第1曲 Im ruhigen Tempo D-dur 4/4 全39小節

1) 楽曲構造の特徴

反復の構造

全体は5部分で構成されており、およそ同じ長さの4つの部分及び同じ長さの Coda による反復構造となっている（表 2.1 参照）。

[A1]、[A2]の楽句は、8小節の一般的構造を逸脱し、それぞれ最後に1小節を加えた9小節構造の形がとられている。T. 9はT. 8における平行短調 h-moll への転調に、念を押すように加えられ、h-moll のドミナントによる終止により [A2] で h-moll となる不穏な予感が喚起され、緊張感が強められている。

【表 2.1】

[A1] 1-9 (9)		[A2] 10-18 (9)		[A3] 19-26 (8)		[A4] 27-32 (6)		Coda 33-39 (7)	
[a] 1-4	[a'] 5-9	[a2] 10-13	[a2'] 14-18	[a3] 19-21	[a3'] 22-26	[a4] 27-29	[a4'] 30-32	[a5] 33-34	[a5'] 35-39
D-dur		h-moll		G-dur		D-dur		D-dur	
主題提示		主題反復		主題反復		主題反復（展開）		主題'（変容）	

上から、楽句構造、楽節、調構造、主題旋律、音楽の印象、の順に記載した。[] 内はセクション、数字は小節番号、() 内の数字は小節数を示している。

表面的には楽句が並列的に反復されることで静穏に進行するように見える。しかし主題操作が静かに展開し、これによって表現の内化が示される。

2) 主題操作の特徴 — ユニゾン、反復（ゼクエンツ、ストレッタ）

ユニゾンの手法

第1曲を決定づける主題が、静寂のなか、ユニゾンで提示される（譜例 2.1a）。これを当時のフォルテピアノで演奏すると、豊富な倍音によって、より立体的な音響が創り出され、素材自体が尊重された温かな和声が聴き手に伝わってくる。シューマンはそうした音響をイメージしていたと推測される。

【譜例 2.1a】 Op. 133 第1曲冒頭



主題旋律は最初の4小節に両手（ユニゾン）で現れる。冒頭4音が $d^1 \cdot a^1 \cdot h^1 \cdot e^1$ となっており、D・A は Diotima、H・E は Hyperion を示し、音をアルファベットに読み替えて特定の名前を暗示する手法「音名象徴」であると考えることができる。これらの音がそれぞれ暗示的な機能をもつことに関しては、研究者シュトルックも 1984 年の論文において述べている²⁸。この手法に関する詳しい考察は第3章において述べるものとする。

冒頭2音（ $d^1 \cdot a^1$ ）は5度上行し、続く2音（ $h^1 \cdot e^1$ ）は5度下行して3度音程が使用されていない。このため、調性が確定されない。最初の2小節（T. 1-2 の $d^1 \cdot a^1 \cdot h^1 \cdot e^1 \cdot g^1 \cdot fis^1$ ）で問いがなげかけられ、これに対してあとの2小節（T. 3-4 の $e^1 \cdot d^1 \cdot e^1 \cdot cis^1 \cdot e^1 \cdot (d^1)$ ）で応答がなされている（譜例 2.1a）。

反復という視点でみると、以下のように様々な形が見られる。

ゼクエンツによる反復の手法

主題の後半4音（T. 6 の2拍目からの $g^1 \cdot fis^1 \cdot e^1 \cdot d^1$ ）が、ゼクエンツで下行しながら繰り返される（譜例 2.1b）。対応する [A2] においても同様である。ゼクエンツ反復は、並列

とは逆の展開的な印象をもたらす手法に属するが、外面の並列構造の内側に展開的な反復手法がひそめられる点も特徴であろう。

【譜例 2.1b】 [A1] Op. 133 第1曲 T. 5-9



フレーズが順次4度下行を2回繰り返し、3回目に中断されると、4回目で音域が高くなり、再び4度下行する。[A3] では下行フレーズの1回目から中断され、高音域となる（譜例 2.1c）。



【譜例 2.1c】 [A3] Op. 133 第1曲 T. 23-26

T. 29 [A4] で頂点を形成するが（譜例 2.1d）、次の小節 T. 30 で直ちにダイナミクスも *p* に戻り、再びゼクエンツによる反復が続く。

【譜例 2.1d】 Op. 133 第1曲 T. 29-30



音域も、前触れもなく1オクターブ下の音域のもとのテーマに戻る。このような、一瞬にして高みから現実に返るような音楽の表現は、『ヒュペリオン』の次の文章²⁹を彷彿とさせる。「そういう高みにわたしはしばしば立つのだ、[...]しかし、一瞬意識がもどると、わたしは下界へ投げ落とされる」。

ストレッタによる反復の手法

コーダでは各声部に主題が現れる。主題は内声の2声部において、2拍のずれによる同度のカノンによって現れる。この主題が終らないうちに、外声の2声が応答のごとく、T. 35-36 から2拍をずらしての同度のカノンとなり、主題は、続く第2曲で現れるA-D-H-Eという主題型に近づけられ、順次下行モチーフと組み合わせられて(a¹-d²-e²-h¹-a¹-g¹(-fis¹))、4声部が絡み合うストレッタ風の表現を示す(譜例2.1e)。

【譜例 2.1e】 Op. 133 第1曲 T. 31-39

3) 声部書法の特徴 — コラール風の書法

コラール風の書法

各声部が同じ単純なリズムで聖歌風な動きで進行する。これをコラール風の書法と称しておく。前の項にも述べたが、冒頭はユニゾンで開始され、応唱風のT. 3のアウトタクトから和音になっている。終始この書法が取られている。提示された素材が和声付けされていくことにより、謎めいたものが敷衍されていくように、和声が確定される。

4) 和声法の特徴 — ユニゾン、偽終止の多用、2度音程のぶつかりの連続、教会旋法

この作品における謎めいた性格は、調性が断定されない和声にも起因している。また教会旋法が用いられることによっても導音が回避され、終止感があいまいにされている。以下にその例をいくつかあげておく。

ユニゾンの手法

冒頭から2小節間は、3度音を含まないユニゾン進行であるため調性が特定できない。さらに $d^1\text{-}a^1\text{-}h^1\text{-}e^1$ まで、旋律に3度音程が使用されていないため、調性はより確定しにくい。

偽終止の多用

[a] のフレーズ終わりの T. 4 の4拍目（対応する T. 13、T. 22、T. 32 も同様）は次のフレーズの初めの音でもあるが、偽終止となっていて（譜例 2.1f）、完全終止を回避している。

【譜例 2.1f】 Op. 133 第1曲 T. 3-4



そのため、T. 4においてすでに h-moll の調性を予感させることとなり、影のあるような印象を生んでいる。

2度音程のぶつかりを連続させる手法

以下の譜例 2.1g において、内声における丸印で示した箇所は、2度音程のぶつかりが順次進行によって連続している。近代的な響きが創り出され、また、解決が妨げられている。

【譜例 2.1g】 Op. 133 第 1 曲 T. 5-8



このような反復され続ける不協和音の連続は第 1 曲においてのみならず作品の各曲において特徴的である。手塚は、小説『ヒュペリオン』の冒頭に示される「ある人物のもろもろの不協和音を解決すること」は、『ヒュペリオン』という作品における“主要モチーフ”であると述べていて（手塚 1958a: 239）、ここではそのことが暗示されているように筆者には感じられる。

教会旋法

T. 12 のアウフタクト及び T. 13 冒頭に現れる a 音には、臨時記号（#）が付されていない（譜例 2.1h）。すなわち、導音が回避され、解決へ向かう推進力が弱まっているため、さまようような印象が与えられる。教会旋法となっているので、独特の世界観がもたらされている。

【譜例 2.1h】 Op. 133 第 1 曲 T. 10-13



5) 強弱法の特徴 ― 静寂の中の強音の突出

静寂の中の強音の突出

冒頭アウフタクトと終止 T. 38に *pp* が書かれた静寂な曲想であるが、突出的な強音により急激なコントラストが印象づけられている。

例えば、T. 20 アウフタクトの4分音符に *cresc.* が付されているが、次の小節 T. 21 においてはすでに *decresc.* が付されている。T. 29 も同様、*f* が連続して二つの2分音符上に付されているが、続く T. 30 の3拍目から *p* となり、平穏さを取り戻す（譜例 2.1i）。ダイナミクスが急激に増大することで強い衝撃が生まれ、頂点が構築されている。突然のこの部分の挿入は第3楽章の力強いファンファーレ風な曲想の予兆と捉えることもできるのかもしれない。

【譜例 2.1i】 Op. 133 第1曲 T. 29-30



6) その他の特徴 ― 同音反復、ブラームスの手法との関連

同音反復の手法

T. 9、T. 18 の9小節構造の区分における最後の1小節において、内声に同音 *fis*¹ が3回同じ音価で鳴らされる（譜例 2.1j）。つまり、この作品においては構造という大きな単位での反復があり、その中に主題音型の反復があり、さらには単音の反復もが特徴となっているということである。フレーズの最後において同音が続けて3回繰り返されることは、聴き手に何かの警告のように印象を残す。

【譜例 2.1j】 Op. 133 第 1 曲 T. 9



ブラームスのピアノソナタ第2番との類似

ここで各書法を総合してもたらされるブラームスとの類似を述べておきたい。これは本作品の全体解釈とも関わるからである。

主題冒頭の提示は中音域で、1 オクターブのユニゾンである。それに応じる左手のバスはオクターブ下で荘厳な響きである（譜例 2.1k）。各区分の末に加えられる 1 小節（譜例では T. 9）の音域が全声部とも高音域となる。

【譜例 2.1k】 Op. 133 第 1 曲 T. 1-14

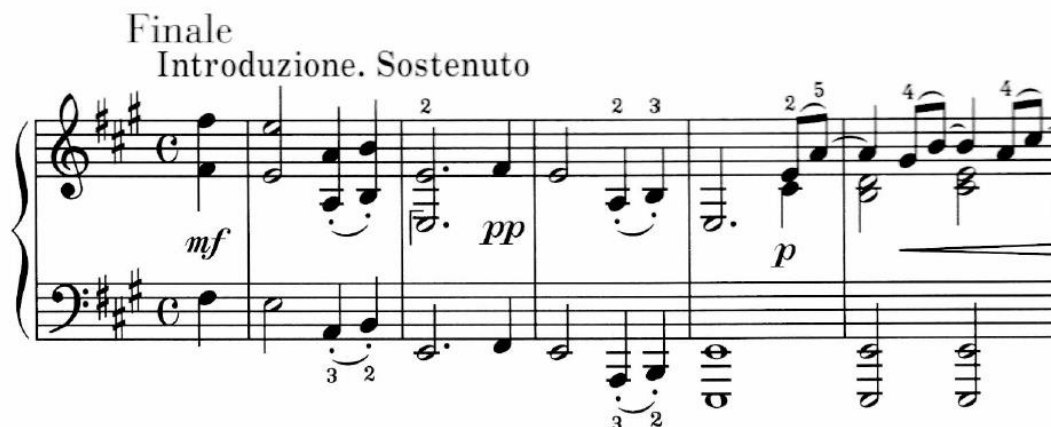
Im ruhigen Tempo ♩. 73 Opus 133

pp

第1曲の冒頭の楽想はブラームスのピアノソナタ第2番のフィナーレ主題に酷似している（譜例 2.1l）が、音域を明確に区別した応答部は、ブラームスの同ソナタ第2楽章にもみられる（譜例 2.1m）。それだけでなく、旋律の構成音にも互いに類似が見られる。例えば、ブラームスのソナタ第2番の第2楽章の主題が h-cis-d-ais の問いかけと g-fis-e-cis の応答で成り立つのに対し、《暁の歌》第1曲の挿入句 T. 9 は d-cis-h-ais なので、ソナタにおける問いかけの部分と構成音が同じで、音型は同ソナタの応答部と類似している。両者は作曲時期からも互いの関連が考えられる。1853年にブラームスが、初めてシューマン家を訪れた際に演奏したとみられるこの作品が、シューマンに何らかの影響を与えたとしても不思議ではないであろう。

【譜例 2.1l】 ブラームス：ピアノソナタ第2番 Op. 2 終楽章冒頭

20



【譜例 2.1m】 ブラームス：ピアノソナタ第2番 Op. 2 冒頭

12

Andante con espressione

sempre ben marcato ed espress. la Melodia

2. 第2曲 *Belebt, nicht zu rasch* D-dur 4/4 全35小節

1) 楽曲構造の特徴 — 反復の手法

反復の手法

第2曲でも反復の手法がとられるが、ここでは[A]が様々に展開する中で([A1] [A'1] [A2] [A'2] [A3] [A'3] [A4])、自由な反復による形式が用いられている。

[A]の間に短い[B]、[C]、[D]が挿入され、最後にコーダとなるが、全体において[A]の主題が暗示的に響いている。作品構造は別表に示した。第1曲においては主題旋律の後に1小節の挿入句がみられたが、第2曲では主題[a]を導入する[a']が1小節挿入されるような形が取られている(表2.2参照)。

【表 2.2】

[A1] 1-11 (12)							[B1] 12-13 (2)	[C1] 14-15 (2)	[A1] 16 (1)	[A2] 17-21 (5)		[A2] 22 (1)	[D1] 23-24 (2)	[A3] 25-26 (2)	[C2] 27-28 (2)	[A3] 29 (1)	[A4] 30-31 (2)	Coda 32-35(4)	
[a1] 1	[a1] 2-3	[a2] 4	[a2] 5-6	[a3] 7-8	[a3] 9	[a4] 10-11	[b1] 12-13	[c1] 14-15	[a']	[a5] 17-18 [a6] (18-19)	[a1'] 19-21	[a'] 22	[d1] 23-24	[a7] 25-26	[c2] 27-28	[a'''] 29	[a4] 30-31	[a7] 32-33	[a'''] 34-35
D-dur			G-dur			D-dur													
導 入 A	主題A	導 入 A	主題A	主題 A	導 入 A	主題 A	主題 B(A 暗示)	主題 C	突出 C'+導 入 A	主題 A スト レ ッ タ	主題 A 断 片 反 復	導 入 A	主題D (A暗 示)	主題 A (展 開)	主題C	突出 C+ 導 入A	主題A (変 容)	主題A (変 容)	(同音 反復)

楽句がパッチワークのようににつながり合わされ、反復される。対照的な挿入主題([C])は第3曲を予感させる性質を持つ。展開されそうになる度に、同時に冒頭主題を導入する対旋律が断片的に現れ、元の主題([A])へと戻り反復が始まる。この構造が繰り返されつつ静かに展開され、静寂のうちに閉じられる。

2) 主題操作の特徴 — 反復(旋律変容、ストレッタ、リズム変形、隠し主題、断片化)

反復の手法

第2曲では、じつに多様な反復手法が取られている。主題音型は第1曲との関連を仄めかしている。主題旋律はT.2-3に現れるa-d[♯]-h[♯]-e[♯]-fis[♯]-g[♯]で、第1曲の主題が並べ替えられたものとみることができる(譜例2.2a)。また最初2音が上行、続く2音が下行する旋

律線及び2音目の音価が長いリズムは第1曲と共通しているため、第1曲との関連がみられる。

【譜例 2.2a】 Op. 133 第2曲冒頭



第2曲においても主題は以下のように様々な変化をもたらしながら反復されている。

旋律変容による反復の手法

最初、主題はT. 2 から内声部に提示される。T. 2-3 右手内声に主題旋律（a-d¹-h¹-e¹-fis¹-g¹）が現れると、T. 4 の左手オクターブにより主題旋律後半（E-Fis-G（E₁-Fis₁-G₁））が模倣される。そのあと、再び内声に受け継がれていく。小節順に、T. 5-6 で右手内声に変容型（a-g¹-h¹-fis¹-g¹-a）が、T. 7-8 で左手オクターブに変容型、T. 10-11 では原型（アルトとテノール声部のオクターブ）、T. 17-18 では右手内声に原型、T. 18-19 では左手にオクターブで変容型が示される。

このように、変容された様々な主題が連続して反復されている。そのため、主題の原型が現れると（T. 10-11、17-18）、ある種の達成感が生まれる。また、主題はT. 17-18 以外では外声部に覆われた形となっているため、唯一、最上声に主題が出現するときには（T. 17-18）、晴れわたるような印象がもたらされる。

ストレッタによる反復の手法

曲が高揚し始める T. 18-19 の左手に主題の変容型が現れる、T. 17 の右手の主題と重なり合い、対旋律のモチーフも絡み合い、ストレッタとなって充実感を示す（譜例 2.2b）。

【譜例 2.2b】 Op. 133 第 2 曲 T. 17-18



リズム変形による反復の手法

上記のストレッチに加え、T. 19 から主題音型の断片が連続して用いられるが、A-D-H-E-Fis-G が 3 小節にわたり拡大型で用いられているとも捉えられる（譜例 2.2c）。

【譜例 2.2c】 Op. 133 第 2 曲 T. 19-21



隠された主題による反復の手法

[A] は様々に反復される。[B]、[D] の旋律及び拍節法は [A] とともに [C] と異なるものであるが、それぞれに A-D-H-E-Fis-G の主題音型が潜められ、隠された主題ともいふべき現象がみられる（譜例 2.2d、e）。

【譜例 2.2d】 Op. 133 第 2 曲 T. 12-13



【譜例 2.2e】 Op. 133 第 2 曲 T. 22-24



上記譜例の箇所は、意識しなければ容易には聴き取れないレベルで、主題が潜められている。

断片主題による反復の手法

主題の断片が用いられ、暗示的に曲全体の統一感が生み出されている。

この主題の断片である A-D はディオティーマを表していると考えられ、第 2 曲には顕著に現れている。T. 22 には内声に A-D (a-d¹) が、T. 30-31 では右手に断片的に A-D-G、A-D-E が (a-d¹が 2 回)、T. 32-33 は下行で A-D が繰り返され (a²-d²-a¹-d¹)、T. 34-35 では右手と左手の内声にそれぞれ交互に A-D が繰り返されて (a-d¹/A-d) 締めくくられる。また、T. 23-24 における左手にのドミナントの A 音が 1 拍ごとに音域を変えて繰り返され (a¹-a-a¹-a-a¹-a-a¹-a (a-A-a-A-a¹-A-A-a¹-A))、主音 D に向かおうとするエネルギーが蓄積させられている (譜例 2.2f)。通常ドミナント・ペダルは終盤において用いられるので、その意味では常套的であるが、A 音と D 音が低音で鳴り響くため、主題を暗示的且つ存在感を持たせるという二重の効果がもたらされている。

【譜例 2.2f】 Op. 133 第 2 曲 T. 22-24



コーダにおいては左手がオクターブで主音 D を繰り返すトニカ音によるペダル (トニック・ペダル) で曲が締めくくられている。

3) 声部書法の特徴 — 対位法的書法

対位法的書法

第2曲は対位法的書法により、オブリガートの副旋律から始まる。主旋律はおもに右手の内声と左手パートに分かれ、幾分二重唱風に書かれている。

副旋律は、4度音程の跳躍下行から始まり、半音と交互に結び付けられたジグザグの音型をなしている ($h^1\text{-fis}^1\text{-g}^1\text{-h-d}^1$)。このような音型モチーフは、後期作品に多くみられる。この対旋律は、[A] のみならず、[B]、[A']、コードと全声部へと拡張していき最後には断片となって現れている (譜例 2.2g)。

【譜例 2.2g】 Op. 133 第2曲 T. 31-35



主題とともに用いられるこの対旋律 ($h^1\text{-fis}^1\text{-g}^1\text{-h-d}^1$) は8分休符から始まる3連8分音符5つのモチーフで交互に上行、下行する。

[B] の T. 13 後半では、内声部に対旋律を見ることができる (譜例 2.2h)。

【譜例 2.2h】 Op. 133 第2曲 T. 12-13



【譜例 2.2j】 《主題と変奏 Thema mit Variationen》 WoO. 24 第5 変奏冒頭



半音の揺らぎ

[A] における左手のバスの動き (G-A または Gis-A) 、 [C] における右手の動き (h¹-ais¹から h¹-a¹、 a¹-gis¹から a¹-g¹) は、半音と全音の間を揺らいでいる。

また、コーダにおける上声は a²-(d²)-gis¹-a¹-(d¹)-gis¹、内声は a-ais-h-a のように、半音で上下し、調性の不明瞭さ、迷いを感じさせるフレーズが繰り返されている。T. 32、33 ではそれぞれ4拍目に増音程の不協和音が鳴り不穏な影が潜められている。長調と短調がせめぎ合うように締めくくられ、非現実的な雰囲気が作り出されている。

5) 強弱法の特徴 — 静寂のなかの強音の突出

静寂のなかの強音の突出

基本的に [A] のダイナミクスは *p* で、T. 11 の最後の拍にのみ *f* が書かれている。ここから [B] が始まり、T. 12、13 ではそれぞれ3拍目に *sf* が付されている。このファンファーレ風モチーフは第3曲を予感させるものである。[C] (T. 14-15、27-28) においては *sfp*、[A'] (T. 16、T. 29) では一音ずつに *sf* が付され局部的に高揚する。(T. 16 の盛り上がりではアウフタクトにも *sf* が付されている。)

6) その他の特徴 — 同音反復

同音反復の手法

第1曲において印象的であった同音を連続して反復させる書法は、第2曲においても T. 15-16 で現れる(譜例 2.2k)。また、終結においても最上声において A 音を3回反復される。3回の同音の反復は第1曲における挿入句と共通して呼応しているようにも感じ取られる。

【譜例 2.2k】 Op. 133 第2曲 T. 15-16



3. 第3曲 Lebhaft A-dur 9/8 全63小節

1) 楽曲構造の特徴 ― 反復

反復の構造

第3曲においても「反復」は構造上の重要な要素としてあげられる。

全体の構造は、ほぼ同等の長さの [A1]、[A2]、[A3] とコーダにより構成され、それぞれの部分の間に挿入句のある自由な3部分形式をとる。挿入句においても [A] の主題音型と書法を維持している。したがって [A] が終始反復される構造となっている（表 2.3 を参照）。

【表 2.3】

[A1] 1-8 (8)	(推移) 9-22 (14)			[A2] 23-30 (8)	(推移) 31-42 (12)		[A3] 43-48 (6)		Coda 49-63 (15)		
[a1] 1-8	[b1](a') 9-12	[b1'](a'') 13-19	[c1] 20-22	[a2] 23-30	[a3] 31-38	[c2] 39-42	[a4] 43-46	[c3] 47-48	[b'']([a'']) 49-53	[c'] 54-59	[b''']([a''']) 61-63
A・dur e・moll E・dur	C・dur h・moll Fis・dur		fis・moll h・moll A・dur	A・dur e・moll E・dur A・dur E・dur	A・dur D・dur h・moll A・dur D・dur A・dur	A・dur D・dur A・dur	E・dur e・moll D・dur		A・dur		
主題提示	(主題音型反復)		推移	主題反復（展開）	主題（反復・展開）	推移 （展 開）	主題（反復・展 開）		（主題反復・展開）		

表面的には楽句がひたすらに反復されている。とりわけ低音部（左手パート）は付点リズムの主題への応答のモチーフを終始繰り返す。推移部 [c1] では左手パートの旋律線は一時平面的となるが、[c2] では主題の応答モチーフが多用される。様々な調への転

調を経て、主題は反復しながら [A2] で一度最高音 fis^3 に達し、[A3] では一度翳るようになるが、低音から這い上がるように上行音型が顕著となり展開する。コーダでは主題の曲想は保たれつつ輝かしく高揚するが素早く静寂を取り戻し終止する。

2) 主題操作の特徴 ― 反復

主題反復

第3曲の主題は、躍動感のあるギャロップのリズムで、Lebhaft（生き生きと）、狩りのホルンを思わせる快活な性格である（譜例2.3a）。右手の和音群の問いかけに、左手の和音群が応じ、その掛け合いが反復されていく。

【譜例 2.3a】 Op. 133 第3曲 T. 1-2



主題の反復には変化が付けられているが、T. 31-32、35-36 では、掛け合いの左手パートが1拍早められ、速度感が生まれ緊張感が強まっている（譜例2.3b）。ちなみにここでは完全に慣習的な技法とは異なった手の交差が見られる。左手は右手の声部をまたがって、高音域に向けて主題旋律を演奏し、右手は低音域でその応答の模倣の対旋律を演奏する。このとき右手が演奏する音域は明らかに左手で演奏するべき低音域であるが、左手における主題旋律を途中で右手に受け渡さないことで、自然な旋律線を維持したまま演奏されることが目的なのである。確かにこうして演奏することで、管弦楽的なイメージは強まる。

【譜例 2.3b】 Op. 133 第3曲 T. 29-32



3) 声部書法の特徴 — 混声合唱の掛け合いの書法

混声合唱風の掛け合いの書法

第3曲の書法は、和音群同士の掛け合いを主とする。女声と男声の混声合唱をピアノで具現したような印象が与えられる。ドレスデン時代とデュッセルドルフ時代のシューマンは合唱団を指揮し、とくにデュッセルドルフでは混声合唱曲も作曲していたため、そのことが反映していることも考えられる。

4) 和声法の特徴 — 調性の曖昧さ（細やかな転調、2度音程のぶつかりの連続）

第3曲においては以下のように調性がうつろいやすくなっている。

細やかな転調

[A1] は T. 4-5 で e-moll、続く T. 6-8 で E-dur となる。続く推移部は T. 9-10 で F-dur という具合に、2、3小節ごとに短調と長調がほぼ交互に配列されている。

[A2] では、およそ1小節ごとに転調する（譜例 2.3c）。続く推移部では、A-dur と D-dur の間を行ったり来たりしている。

【譜例 2.3c】 Op. 133 第3曲 T. 23-28

推移部の T. 16-17 では、Fis-dur に解決するのも束の間、T. 17-19 で念を押すようにカデンツが反復されると、T. 19の右手の和音は変化せず Fis-dur へ解決しない（譜例 2.3d）。

【譜例 2.3d】 Op. 133 第3曲 T. 15-20

コードにおいては対照的に、T. 54 からの終止は、11 小節間 A-dur で締めくくられる。

2 度音程のぶつかりを連続させる手法

第3曲においても2度音程のぶつかりは顕著であるといえる（譜例 2.3c、d）。T. 21-22 においては、前の和音の音が係留する形で残され、相反する性格のエネルギーの摩擦が表現されている（譜例 2.3e）。内声の2度音程の連続により和声がなかなか解決せず、内部には緊張が長く保たれ続けている。

【譜例 2.3e】 Op. 133 第3曲 T. 21-22

5) 強弱法の特徴 — 静寂の中の強音の突出

静寂の中の強音の突出

第3曲においても、*p*の背景のなかに *sf*が置かれることが特徴となっている。例えば、T. 15-19においては、起伏が激しい。T. 15-17に向けて高揚するもののT.17の1拍半目に *p*が書かれ、また T. 17の最後に *cresc.*があり T. 19には *f*となるが、そのおよそ1拍後には *p*となる。

【譜例 2.3f】 Op. 133 第3曲 T. 61-63

*) Siehe Bemerkungen. *) See Comments. *) Cf. Bemerkungen ou Comments.

コーダにおいては *sf*の付された和音などで高揚するが、T. 62で音型も急に下行型となり *dim.*が書かれ、T. 63では *p*となる（譜例 2.3f）。*sf*が多用され、*f*になってもすぐ転調するなど燃焼しきらず、我に返るように、もとに戻る傾向がある。

6) その他の特徴 — 同音反復、ブラームスの手法との関連

同音反復の手法

随所で、とくに挿入句において特徴的にみられる同音反復が T. 47、48ではクライマックスの前触れのように、Fis音が2回（6音）強調されている。他の曲においても、とくに Fis音が同音反復され、強調されているのがわかる（譜例 2.3g）。

【譜例 2.3g】 Op. 133 第3曲 T. 47-48

ブラームスのピアノソナタ第2番との類似

第3曲もまたブラームスのソナタとの類似を想起させる。T. 56-57 のパッセージは全曲を通じて最も演奏者に負担の多いパッセージの一つである（譜例 2.3h）。

【譜例 2.3h】 Op. 133 第3曲 T. 56-57



右手は3と5の指で高速にトリルをしながら、重要な内声の fisis^1 と gis^1 を1の指を伸ばして同時に響かせるという大胆な手段に訴えていて、これまでのシューマンの作品にはみられないような書法である。このような特徴的なトリルと細やかな音階と半音階を組み合わせた書法はブラームスのピアノソナタ Op. 2 終楽章のコーダに特徴的なものである。

4. 第4曲 Bewegt fis-moll 2/4 全52小節

1) 楽曲の構造 — 反復

第4曲もまた反復の構成原理が特徴的なものとして見出される。

全体は [A1] [A2] [A3] [A4] Coda による5部分で構成。[A1] をもとにしたフレーズが4回反復される（表 2.4）。

【表 2.4】

[A1] 1-8 (8)			[A2] 9-16 (7)			[A3] 17-29 (13)			[A4] 30-42 (13)			Coda 43-52 (10)	
[a1] 1-2	[a1'] 3-4	[a1''] 5-8	[a1] 9-10	[a2] 11-12	[b1] 13-16	[a3] 17-18	[c1] 19-24	[d1] 25-29	[a1] 30-31	[a2'] 32-33	[b2'] 34-42	[e1] 43-46	[e1'] 47-52
fis-moll			fis-moll D-dur fis-moll			E-dur A-dur fis-moll			fis-moll G-dur D-dur fis-moll h-moll fis-moll			Fis-dur	
主題提示			主題反復・推移			主題展開			主題反復			副旋律変容	

主題旋律と副旋律の音型はほぼ全曲を通して保たれたまま反復され続ける。[A3] では [c1] [d1] において展開するが、副旋律の無窮動的な 32 分音符の流れの反復は途絶えない。コーダにおいては副旋律にも 32 分音符が見られ、音型も下行音型とはいえ少し舞うように上行を交互に挟みつつ、調性は同主調の Fis-dur となって収まってゆく。

2) 主題操作の特徴 ― 反復

主題反復の手法

右手パートの最上声の旋律線 ($a^2-d^2-cis^2-h^2-a^2-a^2$) はディオティーマとヒュペリオーンの音名表象をたどって構成されている (譜例 2.4a)。しかし、E 音 (e^2) についてはフレーズの最終小節 T.7 まで現れない。主題音型に付随する下行音型は何かを訴えかけ続けているかのように、無窮動的に終始反復され続ける。

【譜例 2.4a】 Op. 133 第 4 曲冒頭

The image shows two systems of a musical score. The top system contains measures 1, 2, and 3. The bottom system contains measures 4, 5, 6, and 7. The music is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5). The bass staff provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1).

3) 声部書法の特徴 ― 歌曲風の書法

歌曲風の書法

第 4 曲は主旋律に対し、ほぼ 2 声部による伴奏が付された 3 声部で書かれている。最上声に主旋律がおかれバスが点描的に拍頭に置かれ、主旋律からこぼれ落ちるように内声の

下行音型が終始連続して書かれている。その印象からここでは筆者はこれを「歌曲風」と称した。ちなみにこの書法は、のちのブラームスに影響しているとも考えられるであろう³⁰。

4) 和声法の特徴 — 不安定な音程による旋律線、完全終止の回避、拍節と和声の不一致、突然の転調

不安定な音程による旋律線

主旋律の音程における上行と下行の起伏が激しい。冒頭の $a^2-d^2-cis^2-h^2-a^2-a^2$ の a^2-d^2 は完全5度下行、 cis^2-h^2 は短7度上行、 $cis^3-fis^2-eis^2-d^3-cis^3-cis^3$ の cis^3-fis^2 は完全5度下行、 eis^2-d^3 は減7度上行、最後の3フレーズ目は、 a^2-dis^2 が減5度下行、 $cisis^2-fis^2$ が減4度上行、 eis^2-cis^3 が短6度上行、と進展する（譜例 2.4a）。

音楽の修辞学では「破壊、動揺、反抗、罪」を意味する減音程、「特別の苦しみ、罪」を意味する7度以上の音程、減音程の跳躍、などがここで使用されている。大まかな区分分けにおける締めくくりの3フレーズ目は「悪魔の音程」とも言われる減5度から始まっている³¹。

T. 12 から続くフレーズにおいても、主旋律の跳躍上行下行が顕著である（譜例 2.4c）。

【譜例 2.4c】 Op. 133 第4曲 T. 12-16

The image shows two staves of musical notation for measures 12-16 of Op. 133 No. 4. The top staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef and features many intervals, including tritones and diminished intervals. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and fingerings. The melody is characterized by large leaps and a sense of tension and instability.

完全終止の回避

調性は *fis-moll* で、和声は T-D-T のカデンツを主とした明確な進行を示す。しかし、ソプラノとバスのどちらかが主音で終わらないことによって、終止感が弱められている。T. 1-2 における和声進行は T-D-T だが、最上声は第3音でフレーズを閉じる。T. 3-4 も主旋律は第5音で終わる。T. 6 ではバスが第一転回形となっているので終止感が薄い。T. 28 [A3] でも、主旋律は属音を連続で強調しておきながら、属音 *Cis* 音のままフレーズが閉じられてしまう（譜例 2.4b）。

【譜例 2.4b】 Op. 133 第4曲 T. 28



拍節と和声の不一致

アウフタクトから T. 1 の和声構造はトニックのまま、拍節後半がドミナントというイレギュラー感があり、不安感を与える。

突然の転調

T. 11-12 においては突然の転調により一瞬の明るさがもたらされている。調性は、第1、2、5曲の調性である6度上の長調 *D-dur* に転調する。この転調を通して、雲の合間から光が差すように色彩に変化がもたらされるが、一瞬にして、もとの *fis-moll* の渦へと巻き込まれていく。

5) 強弱法の特徴 — 静寂の中の強音の突出

静寂の中の強音の突出

冒頭に *f* が書かれるのは曲集中、この第4曲だけである。この *f* は局所的な強度のための指示である。この *f* だけでなく、*sf* や山型アクセントなど局所的な強さの指示が随所にみられ、差し込む痛みのような表現であるように感じ取られる。

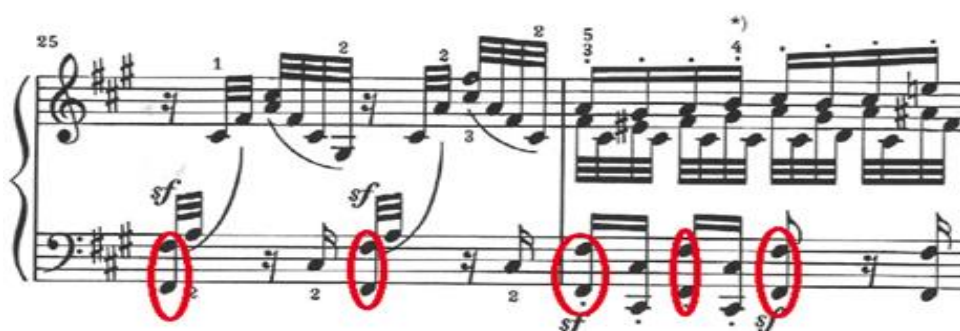
終止においては最後の一音に *pp* の指示があり、ピカルディの3度で安らかに終わる。

6) その他の特徴 — 同音反復、ブラームスの手法との関連

同音反復の手法

T. 25-26 の左手において、Fis 音のオクターブが連打で現れ、*sf*で強調されている（譜例 2.4d）。ここでは点描的であった低音が突然ファンファーレ風のモチーフとされているが、第3曲への暗示であるとも考えられる。

【譜例 2.4d】 Op. 133 第4曲 T. 25-26



これに続き、右手でそれに応じるように T. 28-29 において、Cis 音が連続する（譜例 2.4e）。

【譜例 2.4e】 Op. 133 第4曲 T. 28



T. 33-34 では、右手の旋律が $\text{fis}^2(-a^1)$ を2回反復している。T. 36 では cis^3 音が2回、T. 38 では h^2 音が2回同音反復されている。第1～3曲同様単音による反復は印象的に聴き手の耳を捉えるが、跳躍の上行下行の激しい旋律の続く第4曲においてはより衝撃を与える。

ブラームスとの手法との関連

第4曲について、研究者チセルは、主旋律と副旋律の複雑な絡み付きは1830年代中ごろのシューマンの作品とはあきらかに異なるものであり、このようなシューマンの作風の変化は、1853年にブラームスの演奏を聴いて刺激を受けたことによるものであるとしている（Chissell 1986: 70）。

5. 第5曲 Im Anfang ruhiges Tempo, im Verlauf bewegteres Tempo D-dur 2/4 全40小節

1) 楽曲構造の特徴 ― 反復

反復の手法

第5曲は、以下の表2.5に示したように、[A1] [A2]の主要部分及び、コーダで構成されている。[A1]は主題提示部及び同等の長さの推移部を持つ。[A2]のT. 28-33は主題後半モチーフを暗示的に使用している。左手のバス声部はドミナントのA音を繰り返す。コーダでは内声に谷型音型を反復させながら、主旋律は大きな山型アルペッジョを描き、締めくくられる。

【表2.5】

[A1] 1-17 (18)		[A2] 18-33 (15)		Coda 34-40 (7)
[a1] 1-8	[a 推移] 9-17	[a1'] 18-25	[a'1 推移] 26-33	
D-dur	H-dur G-dur C-dur a-moll D-dur	D-dur	B-dur	D-dur
主題提示 (コラール 風)	推移 (トレモロ風副旋律)	主題反復 (a 推移の副旋律)	推移 (a 推移の副旋律)	
				副旋律音型変容

主題旋律は[A2]で暗示的に反復されるが、何かを生成するようなトレモロの副旋律が徐々に展開していくような兆しをみせる。冒頭や推移部において多々付された臨時記号がなくなりコーダにおいては副旋律は上行と下行を交互に合わせた谷型の音型と化し、静寂のうちに消えてゆく。

2) 主題操作の特徴 ― コラール風の提示、反復（変容型、コーダにおける集約）

コラール風の提示

静寂の内に非常に穏やかに、コラール（讃美歌）を思わせるような旋律が最上声に *p* で提示される（譜例 2.5a）。ユニゾンで問いかけた応答部が第 1 曲に対応していると考えられ、ここでもこのコラール風の書法が宗教的な趣を提示する。

【譜例 2.5a】 Op. 133 第 5 曲 T. 1-3



主題旋律は冒頭の 2 小節 (fis¹-e¹-fis¹-a¹-g¹-d¹-e¹-fis¹) で問いかけ（和声はサブドミナントからトニック）、続く 2 小節 (fis¹-h¹-a¹-g¹-fis¹-g¹-fis¹-e¹)（和声はサブドミナント）が応答とするが解決せず、再び続く 2 小節で問いかけると、続く 2 小節 (fis¹-d²-h¹-g¹-e¹-g¹-fis¹)（和声はサブドミナントからトニック）（上声は第 3 音）で応答する。

主題は以下のような操作を通して反復される。

変容型による反復の手法

T. 18 のアウフタクトからの右手最上声の主旋律は、T. 20 で左手最上声へ移り、T. 21 では左手の最上声から右手の最低声部、そして右手の内声部へというようにイレギュラーな音域に点在している（譜例 2.5b）。

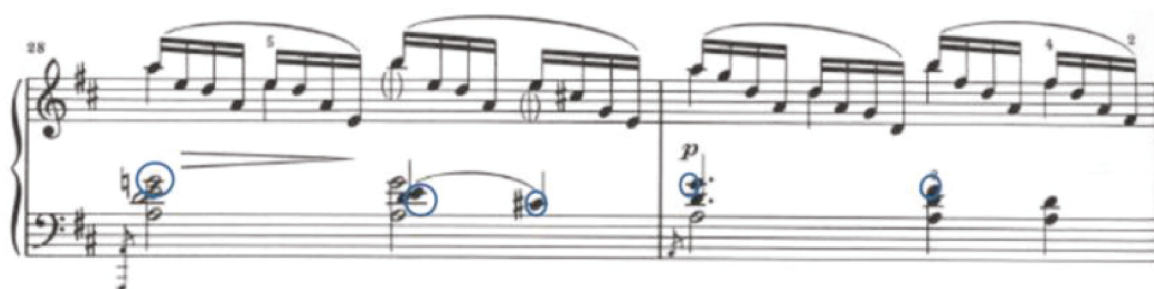
【譜例 2.5b】 Op. 133 第 5 曲 T. 16-25



主題は様々な声部に埋もれるように書かれ、主題各音が声部間を不規則に移動する。そのため、どの声部に主題が置かれるかがわかりにくい、主要な星同士が星座を成すような、いわば抒情的な趣きを宿したロマン派独自といってよい対位法が編み出される。これは近代美術を彷彿とさせる立体感と広がりをもたらされるように、筆者には思われる。

T. 28-29 における左手は $g^1-e^1-cis^1-g^1-fis^1$ となっている。これは主題応答部分の $d^2-h^1-g^1-e^1-g^1-fis^1$ の変容型として反復されている（譜例 2.5c）。

【譜例 2.5c】 Op. 133 第 5 曲 T. 28-29



右手拍頭は 4 分音符で示される。各拍頭の音はそれぞれ $a^2-e^2-h^2-e^2-a^2-d^2-h^2-d^2$ で、これらの音名は、“特定の音名”を暗示している。

右手の下行アルペッジョは第4曲のモチーフの回想的使用とも考えられる。このように T. 28-29 においては全5曲でみられた要素が、統合的に用いられることが特徴としてあげられる。

T. 30-31 においては、右手の拍頭にあたる各音が、 $h^2 \cdot a^2 \cdot g^2 \cdot fis^2 \cdot g^2 \cdot fis^2 \cdot e^2$ となっていて、主題応答モチーフが使用されている（譜例 2.5e）。

【譜例 2.5e】 Op. 133 第5曲 T. 30-31



注目すべきは主題の位置である。前項でも述べたように最上声に提示された主題は T. 18 でも最上声から始まるが、内声の和音の中へと移っていく。

T. 30-31 では副旋律の一部として現れる。内声に現れたときと同様、主題の音に対し何らかの強調されるための指示はなく、むしろ主題が次第に副次的な要素の中へと隠されていくような操作がなされているのである。

コードにおける主題の集約

T. 34 からコードとなる。T. 32-33 はコードの前で高揚する手法の一つとして D-dur のドミナントペダルとなり（譜例 2.5f）、2種の音型が組み合わせられ、切迫感が生まれている。

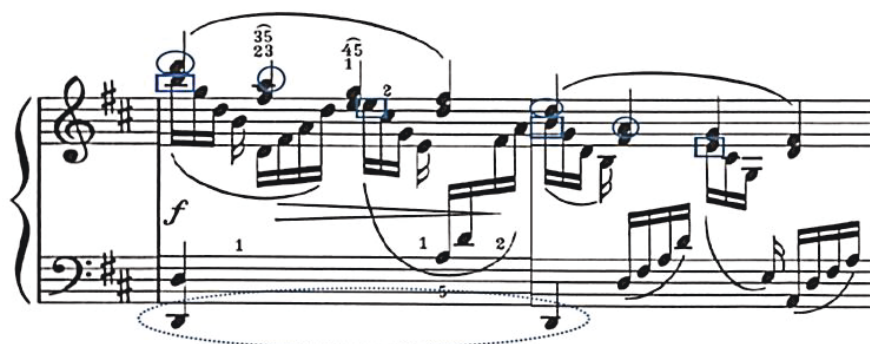
【譜例 2.5f】 Op. 133 第5曲 T. 32-33



ここ (T. 32-33) では短い空間に数多くの音名表象が集中して含まれている。左手はオクターブで A 音を、右手は $d^2\text{-}e^1\text{-}d^1\text{-}h\text{-}d^1\text{-}e^1\text{-}d^2\text{-}a^2\ldots$ のように“特定の音名”が配置されている。

T. 34-35 ではトニックペダル (D 音のオクターブ) の響きの中、右手の上声は $d^3\text{-}a^2$ から始まるディオティーマのモチーフ、内声の副旋律のフレーズ冒頭は h^2 、 e^2 のヒュペリオンのモチーフが用いられている (譜例 2.5g)。

【譜例 2.5g】 Op. 133 第 5 曲 T. 34-35



コーダではアルペッジョにおいて、また主題旋律の反復において点在していた“特定の音”がはっきりと現れることで暗示的な手法が示される。すなわち“ディオティーマ”の D・A と“ヒュペリオン”の H・E が調和しあっていくような書き方がなされ、最後には二つの魂が合一するかの印象が聴き手に示される。

最後は、主和音で、D 音と A 音の響きに満たされ、静寂のうちに締めくくられる (譜例 2.5g)。

【譜例 2.5g】 Op. 133 第 5 曲 T. 38-40



3) 声部書法の特徴 — コラール風の書法

コラール風の書法

第1曲と同じく、ほぼ四声体によるコラール風の書法が取られている。したがって、冒頭を回想するようなツィクルスの性格が生み出されている。

4) 和声法の特徴 ― 調性の曖昧さ（細やかな転調、6度調への転調、完全終止の回避）とコーダにおける解決

第5曲においても調性が曖昧にされる特徴が見られるが、コーダでは明確に主調 D-dur が示され、祈りのようにアーメン終止で締めくくられる。

細やかな転調

[A1] では細やかな転調が特徴の一つとなっている。まず冒頭からⅢの和音の A 音が派生された Ais-Cis-Fis の和音で開始される。これは前曲の終止和音と同一のものとなっている。続く T. 1 は、E-G-H の和音で h-moll を予感させる。T. 3 のアウフタクトから拍頭の和音へは G-dur に解決するが、半音あげられた Dis 音が e-moll の可能性も仄めかしている。T. 2 で D-dur に解決することによる安心感はその分大きくなる。T. 3-4 では再び D 音が半音あげられ、e-moll となる。T. 5-6 でまた T. 1-2 の繰り返しがなされ、T. 7 でようやく D-dur に解決する。

このあとの推移でも様々に調性が変わり、次第に何かが生成されていくかのような雰囲気生まれている。

6度調への転調

T. 8 における推移部では主調 D-dur から6度離れた H-dur に、T. 26 の推移部では B-dur に転調し、副旋律の半音階的動きを伴い、調性の決定がはぐらかされている。このような3度、6度調への転調について、吉田は以下のように述べている。

3度、6度の転調はベートーヴェンも愛用した。主音から属音に次第に進み、感情を昂進さす西欧音楽一般の行き方に反して、むしろ奥へ奥へと、魂の内部へ沈潜してゆくような印象を与える。（吉田 2011（1950）：20-21）

ちなみに第1曲においては、D-dur、h-moll、G-dur の順に転調した。

完全終止の回避

全曲における終止は最上声で第3音で終わる不完全終止となっていて、完全終止が回避され、断言的に曲を締めくくることが回避されている（T. 40）。導音を含む和音が装飾

的に前打音として付され、残りの a 音、fis¹音は係留音として結ばれていて、弱拍で終止する女性終止のようになっており、柔らかに終止がなされる。

コードにおける解決

コードにおいては、最後の音が完全終止ではないとはいえ、D-dur のIVの和音のあと、最後の4小節間が主和音のアルペッジョにより満たされて終止する。各曲において特徴的であった反復され続ける不協和音の連続が、最後には調和されている。『ヒュペリオン』の小説の最後において示される、ヘルダーリンの言葉「世界の不協和音は、愛しあうものどうしのいさかいに似ている。和解は、その争いのさなかにある。そして別れ別れになったものはすべてまためぐりあうのだ（ヘルダーリン 1969a: 151）」を暗示するように筆者には感じられる。

5) 強弱法の特徴 — 静寂の中の強音の突出

静寂の中の強音の突出

第5曲における曲想は全体に静寂であり、コードに至って高揚し、静寂に帰する。

主題旋律はいつも静寂の中にあり、*f*は局部的に出てくることがわかる。例えば、推移部 (T. 9~17) が始まる T. 9 のアウフタクトには *pp* が書かれている。そのあと何も書かれていないが、T. 14 のアウフタクト及び拍頭に突然 *f* が付されている。T. 17 にかけて同様 *f* がアウフタクト及び拍頭に付されていくが、T. 18 の主題は *p* から始まっている。コードでは、T. 34 に *f* が書かれているが、同時にデクレッシェンド記号があり、すぐに弱まる。そのあと T. 37 からは Verhallend nach und nach-----（消え入るように、徐々に...）によって閉じる。

6) その他の特徴 — 同音反復

同音反復の手法

第5曲 T. 14 のアウフタクトからの旋律における同音2音反復 (g^2 、 d^2) は全曲を回想するようでもある (譜例 2.5i)。

【譜例 2.5i】 Op. 133 第 5 曲 T. 12-17

また第 5 曲 T. 28-33 においては、左手のバスがドミナント・ペダルで A 音を連続して鳴らし、コーダへと導いていく。すなわち特定の音名（A 音）による暗示的な手法がここで最も明確に示されている。

6. まとめ

これまで全 5 曲の構造と書法について述べてきたが、ここでこれらの楽曲を通してみられた特徴的な作曲原理をまとめておく。

6-1. 反復の原理

《暁の歌》における形式は、5 曲ともに一般的なソナタ形式を取らない。むしろ、楽句を単純にあるいはやや変容して反復し、平面的に並列する手法を取ることが特徴としてみられる。さらには主題操作においても反復の方法が多様に用いられている。すなわちそれ

はゼクエンツ、断片、変容、暗示的操作、ストレッタ、拡大型といったさまざまな手法である。これらは「平面的な並列」とは逆に、音楽を展開する手法である。こうして外面的な「並列的反復」と、内面的な「展開的反復」の両面がみられる。これによって一見静かな構成の中に、繊細で緻密な深まりが与えられるのである。さらに全5曲において、同音の反復がみられ、これらはこのような反復性を暗示するかのように印象的に聴き手の耳を捉える。このような反復の手法については第3章においても述べる。

6-2. 書法の多様性

第1曲ではユニゾン及びコラール風の書法、第2曲では対位法的なデュエット風の書法、第3曲では男声群と女声群と想像されるグループを交互に歌う混声合唱風の書法、第4曲では副旋律の上を主旋律が単旋律で歌っていく歌曲のような書法、第5曲では再びコラール風の書法、というように、曲ごとに様々な書法が用いられている。

第1曲と第5曲は呼応しあっているとも考えられる。ユニゾンで始まりコラール風に応答する第1曲に対し、第5曲がコラール風に書かれているからである。

このように《暁の歌》は、ピアノによって試みられた様々な書法が用いられた融合的作品となっている。さらにこれらの編成がすべて歌（声楽）を伴う様式であることが特徴だろう。このことに関してはシュトルックも以下のように述べている。

（《暁の歌》においては）形式的及び楽器編成的ツィクルスの特徴が、詩的概念と親密な関連で成り立っている。作品タイトルに相応しく、次のような様々な形式の「歌」による作品であることがわかる。「コラール」もしくは、「コラール風歌曲」（第1曲及び第5曲）、想像上の「デュエット」もしくは「楽器伴奏つき歌曲」（第2曲及び第4曲）、「ホルン入り」の「狩りの歌」もしくは「戦いの歌」（第3曲）というように（Struck 1988: 48）。

《暁の歌》は実際にはピアノのみで演奏されるにもかかわらず、「歌」と名付けられ、器楽によって様々な声楽の編成を体現している。すなわち、声の作品であるという暗示がこめられているのである。これが詩的な暗示とともに書法に密接に関連付けられていることが本作品の重要な特徴である。

6-3. 調構造と和声法

《暁の歌》の調性の構想を見ていくと、第1曲と第2曲がD-dur、第3曲はA-dur、第4曲fis-mollで開始しFis-durとなる。第5曲はもとのD-durに回帰する。すなわちD:〜A:〜D:というディオテーマの音名を根底に置いたツィクルス構造が成立している。

第1曲では調性を確定させないユニゾンから始まる。またフレーズごとの終止には偽終止が用いられ、内声部には不協和音が仄めかされ、導音の回避された教会旋法による平面的な流れが取られるなど、神秘的な雰囲気を宿している。

第2曲ではサブドミナントの響きが特徴となり、それによりもたらされる浮遊感により非現実的な感覚が漂っている。

第3曲は堂々とIの和音で開始されるが、調性の移り変わりが激しい。

第4曲は曲集中唯一の短調で、不安定な響き、突然の転調、拍節と和声の不一致など、不安定な感覚をもたらす要素が目立つ。コードではFis-durとなって長調の終止となる。

第5曲は最後の小節において、非和声音がかすかに響くという複雑さを残して終わるが、コードにおいては安定した主調のD-durへ回帰する。

小説『ヒュペリオン』のテーマとなる“もろもろの不協和音の解決”が全体を通して暗示されているように感じられる。『ヒュペリオン』の内容については次章に述べる。

6-4. 強弱法

全5曲の冒頭は、第4曲を除いて、4つの楽曲とも静寂から開始し静寂のうちに消えていくように終止する。全体としては第3曲に向けて起伏が激しくなっていき、高揚し、徐々に静寂に回帰していくような形になっている。

以上のように静寂が特徴であるなかで、突出するように強音が現れてくることも特筆すべきである。

また、第1曲の終止において *zurückhaltend*（抑制しつつ）、第5曲の終止には *verhallend*（響きが消え入るように）といったドイツ語で言葉による演奏指示が書かれている。これらはシューマンの初期にはあまり見られない特徴である。

6-5. その他 モティーフ等の扱い

1) 特定の音名

特定の名前 Diotima と Hyperion に含まれる D-A、H-E の音名を用いたモティーフが用いられている。その使用は曲ごとに異なっていて、本作の重要な要素を構成している。音名を用いた暗示的な手法については第3章において述べる。

2) ブラームスのピアノソナタ第2番

《暁の歌》作曲の直前にシューマン家を訪れたブラームスが演奏したとされるピアノソナタと《暁の歌》の間にいくつかの類似点がみられ、作品の背後にブラームスの存在があることが推測される。

3) モティーフの関連

各曲は以下のように特定のモティーフの使用により互いに関連させられている。

- 同音反復

全5曲に同音を連続させた同音反復モティーフがみられ、各曲において印象的に余韻が残されていく。

- 順次下行モティーフ

第1、5曲の主旋律においては、それぞれ順次下行するモティーフが内面へ沈潜していくように反復され効果的に用いられている。第2曲にも暗示的に用いられる。

- ファンファーレ風モティーフ

第3曲のクライマックスに現れるファンファーレを取り巻く形で、第2曲と第4曲にファンファーレ風モティーフが用いられている。第1曲にも強音の突出が見られ、第3曲への暗示とも捉えられる。

- 下行する 16 分音符

第4曲に特徴的な下行する 16 分音符のモティーフが第2曲に暗示的に用いられている。

6-6. 作品全体の構造

《暁の歌》は、全体として並列的に断片を貼り合わせたような構造を取り、中間はややクライマックスのようにになっている。関連モティーフが暗示的または回想的に配置され、互いに巧みに関連し合っていて、それは詩的構想と関わっている。このように《暁の歌》は作品全体として外面的には平面的ながら、深い詩的な内容をはらんでいることを推測させることがわかった。

各曲はそれぞれに微細に異なる世界観を表現しているようにみえながら、いずれも反復という作曲原理を有すること、「歌」（声楽）の書法と様式で書かれていること、曖昧な調の感覚をもたらす和声が多用されていること、全体として静寂のなかに置かれていることなどが共通している。

また関連モティーフが暗示的もしくは回想的に用いられ、繊細なネットワークによる回想的な円環としてのツィクルスを構成していることも、特徴としてあげられる。

このような手法は、シューマン初期からみられた特徴にほかならない。ただし作品の外観はより簡潔になり、他方、表現の方法はより緻密に内面へと向かい、凝縮されたものとなっている。

第3章 標題の背景としての『ヒュペリオン』

本論文が扱うピアノ・ツィクルスは《暁の歌》という題をもつ。その背景にはヘルダーリンの『ヒュペリオン』との関連が示唆されていると考えられる。前半ではこの小説との関連を述べ、後半はそれをふまえて《暁の歌》における音名による象徴手法について考察していく。

1. 《暁の歌》と「ディオティーマ」

《暁の歌》の自筆譜のタイトルページに記された「ディオティーマ」という語から、その背景にヘルダーリンの『ヒュペリオン』の存在があることについては、先行研究において指摘されてきた。すでに述べたように、『家計簿』にもその文字が残され、譜面上にもその語を象徴するとみられる音名が用いられている。

この「ディオティーマ」が、『ヒュペリオン』の登場人物であることから、ヘルトリヒは《暁の歌》と『ヒュペリオン』の関連について次のように述べ、ディオティーマが《暁の歌》の理解の鍵となるとしている。

ヘルダーリンの『ヒュペリオン Hyperion』は、この曲の理解に必須とは言わないまでも、重要な鍵となる小説である。それは、新しき良き世界をテーマに展開している。シューマンが“An Diotima”を Op. 133 のメインタイトルとした可能性もあることを考えると、『ヒュペリオン』の主人公とディオティーマとの関係が、シューマンのこの作品への構想の背後にあると考えてもよいだろう (Herttrich 2009: VII)。

1-1. シューマンとヘルダーリン

1) ヘルダーリンについて

ここでヘルダーリンの生涯について、簡単にまとめておく³²。

フリードリヒ・ヘルダーリンは、1770 年ネッカル河畔のラウフェンに生まれ、1843 年に没したドイツ最大の詩人で思想家のひとりである。1788 年テュービンゲン大学神学部でヘーゲル、シェリングらとも親しくなり、汎神論的な傾向のもとにギリシア文化に憧憬を抱くようになった。1793 年大学を卒業して住み込みの家庭教師を変転する。1796 年フランクフルトの銀行家ゴンタルトの家で働きはじめ、生徒の母親であるゴンタルト夫人ズゼッテに心惹かれる。すでにヘルダーリンは『ヒュペリオン』においてディオティーマ

マの像をおぼろに抱いていたのだが、それが彼女との愛を体験して完成に至る。その意味でズゼッテは運命の女性とされる。1798 年、何年にもわたり執筆していた『ヒュペリオン』の最終稿が仕上がるが、二人の関係をめぐって邪推をうけ、1798 年にゴンタルト家を去る。ズゼッテとは文通を続け逢瀬を重ねた。1800 年、「メノンのディオティーマを悼む」などの詩を執筆する。1801 年から心身症の重い発作に見舞われるようになる。6 月、ズゼッテが病没。1807 年精神を病んだヘルダーリンは、テュービンゲンの家具職人エルンスト・ツィンマーの家に引き取られ、36 年をその家に住んで、精神の薄明のうちに生涯を終えた。

2) シューマンとヘルダーリン

シューマンは、初期の日記においても「ヘルダーリン」という文字を残しており³³、またドレスデンまたはデュッセルドルフ時代の『ある生涯の履歴のための材料 *Materialien zu einem Lebenslauf*』においてこのような書き込みを残している。

クロップシュトック、シラー、ナウエンブルク、E. シュルツェ、ヘルダーリン。すべての古典作家に信頼を置く。1827 年にはとりわけジャン・パウル、そしてシェイクスピアも (Boetticher 1942: 12)。

シューマンの友人フレクシヒ³⁴の証言からも、シューマンはかねてよりヘルダーリンという作家の人生に大いなる関心を寄せていた見ることができる。

彼は若いころから天才の狂気に魅了されていた。[...]ヘルダーリンの 40 年の精神的な闇の生活については、既に 1820 年代から知っていて、シューマンはそのことを畏敬の念とともにためらいがちに語ったのだ (Flehsig 1956 (1875) : 396)。

タンブリッジによれば、シューマンはヘルダーリンの詩集の初版の完全版の抜粋 (1826 年出版) を写し、その一部をのちに『音楽新報』で取り上げた (Tunbridge 2007: 137-138)。またタンブリッジは次のようにヘルダーリンとシューマンの実人生に共通点があることを述べている。

ヘルダーリンは『ヒュペリオン』の成功を味わったが、精神分裂症を患い、1806 年テュービンゲンの精神科で診療をうけた。

20 世紀になると、ヘルダーリンの詩作品はとくに哲学者たちの間で再評価されることとなった。それまではナチスの影響などによって認められず、彼の詩における

「闇」は、晩年のシューマンと同様、精神病の影響によるものとされてしまっていたのである (Tunbridge 2007: 9)。

さらに、タンブリッジは、以下のようにシューマンとヘルダーリンの作品の関係について書かれたダヴェリオの記述を示している (Tunbridge 2007: 137)。

シューマンとヘルダーリンのつながりについては、あまり探求されていないが、ただしダヴェリオについてはその限りではない。ダヴェリオはピアノ協奏曲の2、3楽章についてヘルダーリンと並行させて述べ、《ゲーテのファウストからの情景》第3部の冒頭の合唱について次のように書いている——「シューマンの初期の音楽の多くにみられたジャン・パウル的なファンタジーとフモールは、言うまでもないが、ホフマン風のグロテスク性ともども、ヘルダーリンの円熟した詩を思わせる節度（真面目さ）に道を譲っている (Daverio 1997: 314, 315)。

シューマンの後期の創作にヘルダーリンが何らかの影響を与えていることは考えられる。ただ、ダヴェリオはそれ以上には踏み込んでいない。二人の芸術家の関係については、精神的な病などの共通点にとらわれすぎることなく、慎重に考える必要があるだろう。

3) 『ヒュペリオン』

「ギリシャの隠者（世捨て人）」と副題が付された『ヒュペリオン』は、ソフォクレスの翻訳を除いては、ヘルダーリンの生前に単行本として公けにされた唯一のものである。

手塚は、「もし彼がこれ以外に後世に残したものが皆無であったとしても、この小説一篇によって彼はドイツ文学史に動かぬ位置を獲得したであろう。彼個人にとってもこの作は、彼の生涯における最も重い事実の結晶として、また彼の思想形成の注目すべき一段落として重要な意味を持っている」（手塚 1985a: 236）とし、『ヒュペリオン』が、ドイツ文学の中でも、またヘルダーリン自身にとっても、いかに重大な意味を持つ大作であるかということを強調している。

『ヒュペリオン』は60通余りの書簡からなる書簡体小説である。

第一部は主人公ヒュペリオンによるドイツの友ベラルミンへの手紙、第二部は恋人ディオティーマへの手紙によって構成される。ヒュペリオンはベラルミンに宛てて彼の人生の行路を綴る。ギリシャの多感な青年ヒュペリオンは師アダマスに出逢い祖国の歴史に目覚める。アダマスはヒュペリオンを古代の神々の至福の領域へ案内した。さらに、情熱的なアラバンダと邂逅し、美しい生に対する希望と期待によって友情を結び、古代ギ

リシャの栄光の再現を夢見る。しかしアラバンダの些細な裏切りの兆候がもとで二人は決裂し、ヒュペリオンは空虚と闇の日々を過ごす。やがて孤独なヒュペリオンの前に、美しい気高い少女ディオティーマが現れ、運命的な出逢いを果たす。手塚（1985a: 243-244）も言うようにここで小説を離れ、ディオティーマの詩が想起される。

[...]

ディオティーマ！この世ならぬひと！
たぐいならぬ存在！ このひとによってわたしの精神は
生の苦悩から癒されて
神々の若さを約束された。
わたしたちの空は曇ることはあるまい。
きわめつくせぬ縁に結ばれて
あい見る前からたがいを知っていた
わたしたちの心のおくそこは。

[...]

いまこそわたしはあなたを見いだした。
愛のあこがれの祈りのときに
わたしの思い描いていたよりも美しいひと、
気高いひと、まさしくあなただ。
ああ 空想のまじしさよ。
このひとりのひとをはぐくんだのは
おんみだ、永遠の調和のうちに
生き生きと完成している自然だ！

[...]

ディオティーマはヒュペリオンに国の教育者になるべきであると言う。しかし戦争が起こると、ヒュペリオンはトルコの圧制からギリシャを守るため、恋人が引きとめるのを振り切って戦いへと臨む。ディオティーマはここで愛の明察をみせ、彼を送り出す。しかし彼の指揮するギリシャの兵士たちは見境なく殺戮し、彼は落胆する。祖国へ帰ろうとするときディオティーマは彼への思いを募らせて、亡くなっていた。ヒュペリオンは絶望に陥る。ヒュペリオンは自然の司祭となり、世界の聖なる霊たちや自然の神々といっしょに喜ばしいときを持つであろうことを説く。

ヘルダーリンはヒュペリオンに自身を、ディオティーマに現実の恋人ズゼッテを重ね、背景には祖国を投影しているのであり、この小説には 1770 年頃のロシア・トルコ戦争に際してのギリシャの対トルコ反抗が取り入れられているが、作者が直接目を注いでいるの

はフランス革命後の作者自身の時代に他ならない³⁵。そしてヘルダーリンは以下に引用したように、理想と現実の乖離に苦しみながら、『ヒュペリオン』の中に自己の内面を突き詰めて描写し続けたのである。

フランス革命を青年期に迎えた世代の彼〔ヘルダーリン〕は、それによって世界と至高の意味をもつ事業とに眼を開かれ、意欲は最も高く高揚するが、それだけに現実との乖離感とはとくに後進状態にあるドイツに生きる身として甚だしくなり、周囲に対しては蔑視の思いを深めるだけだった。『ヒュペリオン』においても社会と社交の実態はほとんど描かれず、侮蔑の取り扱いを受けているのはその心情の反映だろう。従ってそこには主人公が具体的に取り組む対象や抵抗がない。[...]いうなれば彼は自己の内面だけにある無限定の世界的空間の中で跳躍する道を求めているのである。これがヒュペリオンの、ひいてはヘルダーリンのおかれた世代的な状況である（手塚 1985a: 240-241）。

またこの作品においては、主人公は師弟愛、友情、恋愛の体験を通じて、悩みながら経験を深めていき、彼自身の調和的思念に達する。『ヒュペリオン』の冒頭の序文に、作品の内容の要約として、「ある人物のもろもろの不協和音を解決すること」と書かれてあることについて、この一文にこそ、この作品の特性が現れていることを述べている（手塚 1985: 239）。不協和音の解決とは、協和音に移行するという自然な流れを意味する。つまり、ヘルダーリンがこの小説の中にこめた、いわば祈りともいえる理念とは、「不協和音すなわち主人公の遭遇する苦悩は、克服もしくは排除されるのではなく、ただ大いなる調和のうちに止揚されていく」ということなのである。さらにこの作品の最後の一文及びそれに関する手塚の言葉を以下に引用したい。

この小説の最後にはヒュペリオンが自然に身をゆだね、悩みや死を頂点とする生の諸不協和音が解決する予感、ないし信頼を述べている。われわれは自然の大いなる諧音に加わっているのではないか。誰がその諧音を破り、愛し合うものどうしを隔てることができよう。こう観ずるとき死も悲しみも大いなる喜びと平和のうちに包摂されることになる。——「世界の不協和音は、愛し合う者どうしのいさかいに似ている。和解はその争いのさなかにある。そして別れ別れになったものはすべてまためぐり合うのだ。血管は心臓でわかれてまた心臓にかえる。そして一切は、一なる、永遠の、灼熱している生命なのだ」。この美しい言葉がこの作品をしめくくっている ——（手塚 1985a: 248）。

シューマンは、このような『ヒュペリオン』におけるヘルダーリンの思想に共鳴し、《暁の歌》を作曲したのではないだろうか。この小説の締めくくりの文章は、『ヒュペリオン』を要約し、また、《暁の歌》においてもモットーのように作品の背後に響いているのかもしれない。

1-2. 「ディオティーマ」

1) デイオティーマ

シューマンが書きとめた「ディオティーマに」という語は、《暁の歌》の標題または副題として構想されたとも考えられる。

上述したように「ディオティーマ」とはヘルダーリンの 1797 年と 1799 年の二巻本で出版された書簡体小説『ヒュペリオン』の主人公ヒュペリオンの恋人であり、また、「ディオティーマに An Diotima」あるいは「ディオティーマ」というタイトルをもつ 8 つの詩が見られ、シューマンの記述はそこから見出されたものとも推測される (Hertrich 2009: VII)。

ところで、クネヒトゲス＝オプレヒトは「ディオティーマ」に関して、次のように記している。その論文³⁶を以下で簡単にまとめておきたい。

「ディオティーマ」とは、そもそもプラトンの『饗宴 Symposium』の登場人物の名前であり、ソクラテスの愛の師とされた「ゼウスに尊ばれる女性の知者」である。一方『ヒュペリオン』に登場する「ディオティーマ」は、ヘルダーリンの恋人ズゼッテとして知られている。彼の詩は、ズゼッテへの愛を背景とするものが少なくなく、「ディオティーマに寄せて」も同様である。

『ヒュペリオン』第一巻は、詩人がズゼッテとの精神的結びつきにおいて、もっとも高揚しているときに書かれた。第二巻の巻頭には「君の他に誰に捧げよう」とズゼッテに宛てて献辞が書かれている。ズゼッテとヘルダーリンは離れ離れになってからも手紙のやりとりをし、その手紙はほとんど「ディオティーマ書簡」として今に残され、ヘルダーリンは精神の薄明に入ってから最後まで身辺から離さずにいたという。シューマンがそのことを知っていたか、あるいは知らなかったかは定かでないが、しかしながら、ディオティーマをめぐるヒュペリオンに登場する女性像が、シューマンの《暁の歌》において象徴的に表れていると推測することはできる。

2) ベッティーナ・フォン・アルニム

ではシューマンの《暁の歌》における「ディオティーマ」にはモデルが存在するのだろうか。タンブリッジによれば 3 人の人物が考えられる³⁷。

2つの作品〔シューマンの最後の2つのピアノの連作（《暁の歌》Op. 133、《変奏曲》WoO. 24）〕には特有のおぼろな霊が現れる。シューベルトから聞き取ったと語った「最後の楽想」の主題と、《暁の歌》において当初示された神話の美女ディオティーマである。

不在の女性は、《謝肉祭》におけるエルネスティーネ・フォン・フリッケンの故郷を表す A-S-C-H のモットーからクララへの様々な言及にいたるまで、シューマンの音楽を通じて暗号として繰り返し現れる——とくにピアノ独奏という親密なジャンルにおいては。しかし、シューマンが当初つけたタイトル「暁の歌、ディオティーマに」は多くの点でよりはっきりしない。理想の美を表すプラトンの登場人物としてのディオティーマは、なおクララを指しているかもしれないし、ベッティーナ・フォン・アルニム——療養所のシューマンを見舞った——はもう一人の候補者である。あるいはもしかするとディオティーマはヘルダーリンの霊で、彼の後期の詩の多くが捧げられた知られざる恋人かもしれない。それがたとえ誰であったとしても、《暁の歌》の解釈を巡って彷徨う謎めいたディオティーマという霊は、後期シューマンの「反復（性）」を理解しようとする我々の探求の象徴にもなっている（Tunbridge 2007: 202-203）。

上記のように、タンブリッジは、ディオティーマを示す音名が象徴的に繰り返し反復してあらわれることが《暁の歌》の解釈にとって重要であることについて述べている。ディオティーマがクララ・シューマン、ベッティーナ・フォン・アルニム、ヘルダーリンの恋人ズゼッテ・ゴンタルトなのか、あるいは具体的な女性でないとしても、シューマンの理想の女性像が投影されていることには間違いないであろう。

ここでベッティーナ・フォン・アルニムについて述べておきたい。ベッティーナは、ロマン派の理想像とも言われる詩人で、第1章で少し触れたようにシューマンが《暁の歌》を献呈した。ベッティーナについてはベートーヴェンやゲーテとの親交においてもエピソードが残されており、シューマン家とは1830年末から交友関係があった（TbIII: 834）。シューマンとベッティーナとの文通は、シューマンが『新旧時代の音楽作品選集 Sammlung von Musikstücken aus alter und neuer Zeit』の2番目の論文で彼女の作品のいくつかを発表しようとしていた1835年頃に始まった³⁸。これはシューマンの編集した『音楽新報 Neue Zeitschrift für Musik』の補遺として計画されたものだが、出版されることはなかった。

二人が実際にはじめて対面したのは1847年とみられる。《暁の歌》作曲から数日後の1853年10月28日、ベッティーナは末の娘ギーゼラ・フォン・アルニム von Arnim, Gisela³⁹（1827～1889）とともに、シューマンに会うためデュッセルドルフを訪れた

(TbⅢ: 640)。彼女は、1855 年 5 月ボン近郊エンデニヒ療養所でシューマンとの面会を許された数少ない訪問者の一人でもある。1855 年 5 月もしくは 6 月（6 月 3 日以前）に書かれたシューマンからベッティーナに宛てた手紙は、現存するシューマン最後の手紙とされ⁴⁰、そこには「クララの弾く《暁の歌》をお聴き頂ければうれしい」と書かれている⁴¹。

第 1 章においても少し述べたように、ベッティーナ・フォン・アルニムも、その兄クレメンス・ブレンターノもヘルダーリンの作品を絶賛した（手塚 1985b: 153, 407-408）。クレメンス・ブレンターノは、ヘルダーリンのいくつかの詩について「いまだかつて高貴な観想的な悲哀がこれほど壮麗に語り出されたことはおそくないだろう」「十二年の間私はこの詩を何百回も読み、さまざまな状態の中で平和と心の高揚とを見出した。いな、いつも深い感動と新しい驚異を感じずにはいられなかった」とまで激賞した。

つまりシューマンはベッティーナにヘルダーリンの『ヒュペリオン』の内容が暗示される《暁の歌》を捧げ、共有したかったのではないだろうか。

1-3. シューマン周辺の音楽家たち ― ブラームス、ヨアヒム、ディートリヒ

序論にも述べたように、《暁の歌》の「暁」とは、大いなる生成の始まりを意味していると考えられる（藤本 2002）。

またヘルトリヒは、シューマンが《暁の歌》に関して肯定的であったことを記している。

シューマンはすでに 1853 年 9 月に出版者に渡した《フゲッタ》Op. 126 と《暁の歌》を取り換えようとした。その理由は《フゲッタ》が表向きには憂鬱すぎる性格ゆえにということである。それは逆に言えば、この新しい作品は明らかに肯定的な根本的雰囲気を用意しているということを意味する（Herttrich 2009: VII）。

《暁の歌》が実際にスケッチされるのは 1853 年 10 月である。この作品の作曲の 2 週間前の 9 月 30 日、20 歳のブラームスがシューマン夫妻を訪問した。当時シューマンは『音楽新報』の編集者として活動していた 10 年を経て、批評から遠ざかっていた。その後の新しい音楽に対し、シューマンが前進的とされる音楽に共感しなくなっていたことがその根本的な理由である⁴²。シューマンはブラームスが訪れると 10 年の沈黙を破って筆を取り、10 月 13 日に仕上げられた「新しい道」において彼を「クロニオン（ゼウス）の頭から飛び出てきたミネルヴァ」と絶賛したのである。それから数日後の 10 月 15～18 日に《暁の歌》は作曲された。この時期はヨアヒムもシューマンを頻繁に訪れているから、才能ある若い音楽家たちとの交流が作曲につながったとも想像される。

ヘルトリヒはシューマンから《暁の歌》を受け取ったヨアヒムの反応について記している。

ヘルダーリンの詩は、当時はもはや世間一般に知られたものではなくなっていた。シューマンが、1853年11月24日に、完成した作品をヨーゼフ・ヨアヒムに送ったとき、ヨアヒムは、「ディオティーマに」のタイトルを知り、不可解な印象を受けてこう尋ねた。「《暁の歌》の指し示す女神が頭を悩ませています。ディオティーマ！一体誰のことでしょう？ヨハネス（ブラームス）でさえわかりませんでした」。おそらくシューマンはヨアヒムに口頭で説明しただろう。いずれにしても、ヨアヒムはのちに《ヒュペリオン交響曲“Hyperion”-Symphonie》を作曲しようという着想を抱くことになった⁴³。シューマンがヨアヒムに、標題「ディオティーマに」のイメージの手本として、ヘルダーリンの長編小説を引き合いに出したとする推測は説得力がある（Herttrich 2009: VII）。

このあとヨアヒムは《ヒュペリオン交響曲》を構想したが、それにとどまらず、ブラームスものちに、代表作の一つである合唱曲《運命の歌 Schicksallied》Op. 54 を作曲している。またそのきっかけは、ブラームスがディートリヒの部屋で『ヒュペリオン』の詩「運命の（女神の）歌」を発見したことであるとされる。つまり、《F. A. E. ソナタ》を作曲した音楽家たちそれぞれが、当時有名であったわけでもない『ヒュペリオン』という作品に影響を受けているということである。

2. 《暁の歌》における音名象徴の手法

西洋音楽の歴史において、特定のアルファベットを音名に置き換え、それによってあることを象徴する方法はルネサンス時代から行われていた。したがって音名を用いて何かを象徴するということは珍しいことではない。しかしながら、シューマンがこのことを好んだことはよく知られている。ダヴェリオは著書“Crossing Paths”の中で、この音名を使用した象徴の手法 musical encipherment、musical cryptography または、musical encryption という語を記しており、いずれも音楽による暗号化の手法について述べている⁴⁴。例えば、前の節においてこの《暁の歌》と同時期に作曲された重要な作品として述べた《F. A. E. ソナタ》においても、この手法が用いられていることは大変興味深いことである。シュトルックは《暁の歌》に関する研究で、名前とモチーフの関係について述べ

ている⁴⁵。それは、個々の小品に“Diotima”と“Hyperion”の語に含まれる4つの音名 D・A・H・E が主要モチーフとして根本にあるというものである。

このようなシューマン独特の、文学と音楽の融合の一手段とも言える手法は、周知のように《謝肉祭 — 4つの音符に基づく愛らしい情景集 Carnaval — Scène Mignonnes sur Quatre Notes》Op. 9（1833～35年作曲、1837年出版）において、もっともよく示されている。《謝肉祭》はシューマンが詩的な音楽の未来のために活動を始めた時期に作曲され、1835年の謝肉祭に完成した。仮面の人物たちが謝肉祭という舞台を背景に4つの音に基づく変奏を展開していく。作品全体は教条的な保守主義に対抗するロマン主義者たちの行進によって締めくくられる。《暁の歌》に現れる音名による象徴の手法を考察するにあたり、《謝肉祭》との比較を行うことは、手法の違いを知るのみならず、シューマンにおける後期の特徴を探る上でも重要となるであろう。

2-1. 《謝肉祭》における音名象徴の手法

《謝肉祭》における音名による象徴手法を探るため、その使用方法及び展開の方法、《謝肉祭》の全体構造の構築について、以下にまとめる。

1) 音名による象徴 — A、Es (S)、C、H

《謝肉祭》で用いられる音名は、副題にも「4つの音符に基づく愛らしい情景集 Scène Mignonnes sur Quatre Notes」と記されているように、当時シューマンの婚約者であったエルネスティーネ・フォン・フリッケンの故郷、ボヘミアのアシュ ASCH (Aš) と作曲家自身の名前 SCHUMANN に共通する4つのアルファベットに基づく。A、S、C、Hのアルファベットが (SをEsと読み替えるなどしながら)、各曲に用いられている。

2) 特定の音名の明示 — スフィンクス主題 (Es-C-H-A、As-C-H、A-Es-C-H)

第9曲〈スフィンクス〉で①Es-C-H-A、②As-C-H、③A-Es-C-Hとして3つの型（スフィンクス主題と称する⁴⁶）が示され、各曲において、文字の組み替え、並べ替えにより様々な姿となり登場する。第1曲〈前口上〉はC、As、Esの音名を用いた和音から始まる。この和音は〈ショパン〉及び終曲においても用いられる。

以下、《謝肉祭》において用いられるスフィンクス主題を表に示した（表 3.2.1）。

【表 3.2.1】

第 1 曲	前口上 Pr��mble	(※C-As-Es 和音開始)
第 2 曲	ピエロ Pierrot	③A-Es-C-H
第 3 曲	アルルカン Arlequin	③A-Es-C-H
第 4 曲	高貴なワルツ Valse noble	③A-Es-C-H
第 5 曲	オイゼビウス Eusebius	③A-Es-C-H, Es-C-A-H
第 6 曲	フロレスタン Florestan	③A-Es-C-H
第 7 曲	コケット Coquette	③A-Es-C-H
第 8 曲	返事 R��plique	③A-Es-C-H
第 9 曲	スフィンクス Sphinxes	①Es-C-H-A, ②As-C-H, ③A-Es-C-H
	<div style="text-align: center;"> <p>Sphinxes</p> <p>No. 1 No. 2 No. 3</p>  </div>	
第 10 曲	パピヨン Papillons	③A-Es-C-H
第 11 曲	踊る文字 Lettres dansantes	②As-C-H
第 12 曲	キアリーナ Chiarina	②As-C-H
第 13 曲	ショパン Chopin	(※C-As-Es)
第 14 曲	エストレラ Estrella	②As-C-H
第 15 曲	再会 Reconnaissance	②As-C-H
第 16 曲	パンタロンとコロンビーヌ Pantalon et Colombine	②As-C-H
第 17 曲	ドイツ風ワルツ Valse allemande	②As-C-H
第 18 曲	パガニーニ Paganini	②As-C-H
第 19 曲	告白 Aveu	②As-C-H
第 20 曲	プロムナード Promnade	②As-C-H
第 21 曲	休み Pause	②As-C-H
第 22 曲	フィリスティンと闘うダーヴィット同盟員の行進 Marche des „Davidsb��ndler“ contre les Philistins	②As-C-H (※C-As-Es 和音終止)

3つの主題音型は各曲で、ほとんど曲の冒頭からわかりやすく現れる。

第2曲〈ピエロ〉の例を以下に示した（譜例 3.2.1a）。

【譜例 3.2.1a】《謝肉祭》第2曲〈ピエロ〉冒頭



③A-S-C-H（以下、③）は、冒頭左手内声に A-Es (=S) -C-H として現れ、T. 5 から右手にオクターブで現れる。

3) 曲想とスフィンクス主題

《謝肉祭》においては各曲に標題が付され、イタリア喜劇の人物や「ダヴィッド同盟員」が登場する。

第5曲〈オイゼビウス〉では、オイゼビウスの持つ思慮深く瞑想的な性格がスフィンクス主題の組み入れ方にまで表れていて、B-C-B-A-B-Es-H、C-D-C-H-C-G-F（4つの音名の部分は網掛けで示した）というように、旋律の中に“特定の音名”が組み込まれている（譜例 3.2.1a）。オイゼビウスはフロレスタン（第6曲）とともに、シューマンの分身の名前であり、両者は両極端の性格を持っている。

第6曲〈フロレスタン〉でも冒頭で音名③が力強く提示される（譜例 3.2.1b）。

【譜例 3.2.1b】《謝肉祭》第5曲〈オイゼビウス〉冒頭



【譜例 3.2.1c】《謝肉祭》第6曲〈フロレスタン〉冒頭



4) シンメトリ的構造

おもに3つの型に分けられた音型が楽曲全体においてどのように配置されているのかをみていくと、それらがシンメトリ的構造を成していることがわかる。

ツィクルスの中央に〈スフィンクス〉が置かれることで、主題となる音型が作品全体の中央において正体を現し、およその前半 A・Es・C・H と後半 As・C・H にパターンがわけられ、それから最初と最後には同じ和音型となった音名が使用され、全体においてシンメトリが成されている。

5) まとめ

《謝肉祭》の主題となる音型には、A・S・C・Hの音名が用いられている。この4つの音名は、大きく3つの型 (Es・C・H・A、As・C・H、A・Es・C・H) に分けられて、作品の中央にある〈スフィンクス〉において「謎」としてその3つの型 (スフィンクス主題) が示される。この主題が各曲において、文字の組み替え、並べ替えにより様々な姿となり登場するが、それぞれがほとんど曲の冒頭にわかりやすく示されている。各曲に付された標題は、《謝肉祭》に登場するキャラクターを示していて、4つの音はそれぞれの人物の性格に合った変化が付けられているため、聴き手にも理解されやすいのではないだろうか。

2-2. 《暁の歌》における音名象徴の手法——「ディオティーマ」と「ヒュペリオン」の配置構造

前項においては、《謝肉祭》を例に、シューマンの音名象徴の手法を簡潔に示した。

では「ディオティーマ」と「ヒュペリオン」を示す音名は、《暁の歌》の中でどのように配置されているであろうか。

その結果をふまえ、《暁の歌》におけるその手法を明らかにする。

1) 「ディオティーマ」と「ヒュペリオン」を示す音名——D、A、H、E

《暁の歌》においては、共通の4音 D、A、H、E が核となり、全曲を通じて一定のイメージが示される。4つの音名の中には、ディオティーマ Diotima が暗示する D、A (A、D) とヒュペリオン Hyperion を暗示する H、E (E、H) の2つがある。

第1曲では D・A・H・E、第2曲では A・D・H・E、第3曲では E・H・A、第4曲では A・D・H・E、第5曲では E・A・D・H が用いられ、それぞれ並び替えられて使用されている。

以下に、それぞれ5曲の主題旋律に使用される音名、その中におけるディオティーマの要素 (D、A)、ヒュペリオンの要素 (H、E) を簡潔にまとめた (表 3.2.2)。

(該当する音にはそれぞれ表中の譜例に○で示した。)

【表 3.2.2】

	音名	Diotima	Hyperion	譜面上の位置
第1曲	D-A-H-E	D-A	H-E	
第2曲	A-D-H-E	A-D	H-E	<p>Belebt, nicht zu rasch ♩ = 190 *)</p> 
第3曲	E-H-A	A	E-H	(T. 1) T. 6~ 
第4曲	A-D-H-E	A-D	H-E	(T. 1) T. 7~ 
第5曲	E-A-D-H	A-D	E-H	<p>Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegteres Tempo ♩ = 68</p> 

2) 特定の音名の表示

それでは《暁の歌》においては、音名の表示はどのように行われているだろうか。

第1曲においては、4つの音名 D、A、H、E が冒頭から明確に提示される。

第2曲では音名は D、A、H、E は並べ替えられる (A、D、H、E) が、明確に現れている。この第2曲及び第4曲では、ディオティーマの要素 (D、A 音) が多く用いられている。

第3曲では、冒頭の主題旋律の中にはディオティーマを示す D 音が見られず、ヒュペリオンの要素 (H、E 音) が多くみられるが、複雑に組み入れられ、第1、2曲ほど明確に示されなくなっている。

第4曲では、A、D 音は冒頭より強調されるが、間に内声の副次旋律が挟まれている。下行していく副次旋律の音型に抗うように、主旋律のディオティーマの要素が強調されている。ここではヒュペリオンを暗示する音名は主張されていない。

第5曲においては、“4つの音名”のすべてがひとつの旋律の中にはほぼ均等な割合で組み込まれている。間に他の音が挿入されているため、明確には提示されていない。

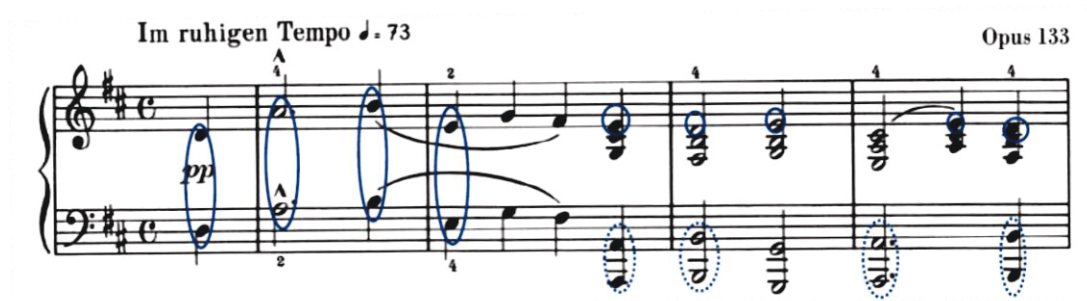
したがって、《暁の歌》における音名の提示は《謝肉祭》に比べると明確ではなく、しばしば、より複雑に組み入れられていることが明らかにされた。

3) 曲想と「ディオティーマ」「ヒュペリオン」

《謝肉祭》では曲ごとにそのキャラクターに沿った音名の組み入れ方がみられたが、《暁の歌》では「ディオティーマ」「ヒュペリオン」を示す音名はどのように使用されているであろうか。

第1曲の主題は、**D-A-H-E-G-Fis E D-E-Cis-E(-D)**となっている (フレーズ最後の D 音は次のフレーズの冒頭でもある)。冒頭の4音からユニゾンで Diotima の D-A、Hyperion の H-E が堂々と掲げられている。第2フレーズから h-moll へ転調し、H、E (h-moll の主音と下属音) の“ヒュペリオン”の要素が強調されていく。譜例 3.2.2a においては、主題旋律中に用いられる該当する音には「○」で示し、主旋律以外でそれが用いられる際には「点線による○」で示した。既に述べたように、出版に際してシューマンが第1曲を取り除こうとしていた跡がある。おそらく Diotima と Hyperion のモチーフがあまりにも明白に提示されていることを、シューマン自身が避けようとしたことが、その要因の一つとなっているのではないかと推測される。

【譜例 3.2.2a】 Op. 133 第 1 曲冒頭

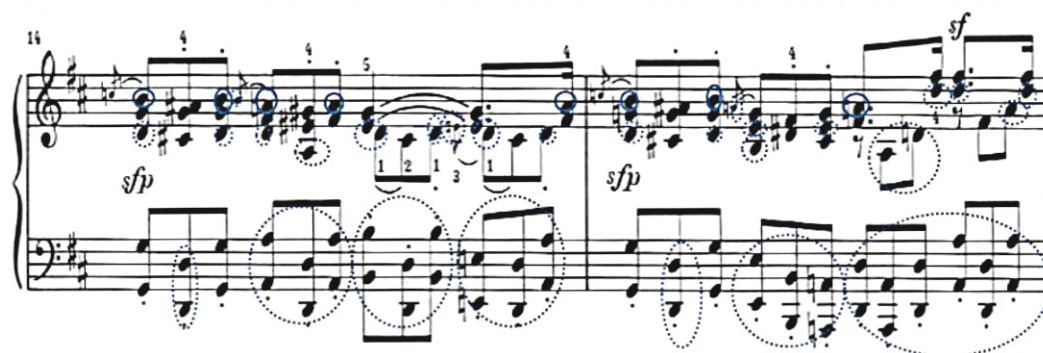


第 2 曲においては、4 つの音名は A-D-H-E の順に並べ替えられ、これを含む主題旋律を導くような断片的な対旋律にも“主要な 4 つの音”が含まれている。第 2 曲では、A 音と D 音が強調されているため、“ディオティーマ”が作品の構想の中において主体となっていると推測される。D-dur の主音と属音であるこの 2 音が多用されるのは当然とはいえ、この曲においてはほとんど D-dur という調性が保たれているということも一つの特徴であり、その理由はこのように“ディオティーマ”の要素が根底におかれた構想となっているからではないだろうか。また、T. 12-13 [B] にはディオティーマの音名が占める旋律 (A-Fis-D-D-D-H-A A-G-D-D-A-A) が挿入されている (譜例 3.2.2b)。こうした音名以外にも、休符から開始される断片的な副旋律のしなやかな曲線を描くような音型、浮遊感を漂わせるサブドミナントに始まる柔らかな雰囲気をもたらす和声付けなどが、『ヒュペリオン』におけるディオティーマ像を想起させる要素として用いられていると考えられる。

【譜例 3.2.2b】 Op. 133 第 2 曲 T. 12-13



【譜例 3.2.2c】 Op. 133 第2曲 T. 14-15



T. 14-15 ([C]) においては、A、D、H、E の音名は暗示的に用いられている（譜例 3.2.2c）。4つの音名は、冒頭に示された主題音型（A-D-H-E-Fis-G）が現れない代わりに、主旋律ではなく、左手パートにおいて G-D-G A-D-A H-D-H E-D-A...としてユニゾンで多用されている。この部分のデュナーミクはそれらの4つの音名とは関係のない音に *sf* が付されているのに対し、A、D、H、E に該当する部分の強弱指示は *p* となっている。これらの箇所からは、シューマンがこの音名の部分を必ずしも目立たせて演奏してほしいとは考えていなかったのではないかと推測される。しかしながら、この部分では、オクターブで速度のある跳躍の上行下行が連続しており、演奏者にとってはその音名の部分の音に対する意識が自然と集中する。したがって、この箇所においては、その音名があるという意識は持たせつつも、敢えて表にはあらわされないことが求められているのかもしれない。

第3曲の冒頭に示される主題旋律において用いられる音名は、ヒュペリオーンの要素の H-E 音が主体となっている（譜例 3.2.2c）。また、E-Cis-E-Cis E-Cis-E-Cis Fis-Cis-Fis Fis-Ais-H Dis-E-Fis G-E-G-H G-E-G-E G-C Fis-Dis-Fis-H H-Gis-H-E A-Gis-A Fis-E-Fis-E というに、主題旋律の中に特定の音は散在している。第1、2曲を経て、次第に音名の提示は暗示的になってきている。

【譜例 3.2.2d】 Op. 133 第3曲冒頭



この冒頭の主題の1フレーズにおいて、E音は11音、H音は6音現れる。一方、D音は1音もなく、A音は2音のみである。和音群による勢いある付点リズム、上昇していく音型、アクセントシモの頻出などから、『ヒュペリオン』における戦いに奮い立たされる主人公が表現されているように感じ取られる。この冒頭の旋律のフレーズに対応する左手パートを見てみても、Aが7音、Eが8音、Hが14音と、ヒュペリオンの要素とみられるH音が圧倒的に多く使用され、ディオティーマの要素とみられるD音は一切用いられていない(A-E-A-A-Fis-A H-H-H H-Fis-H Fis-H-Fis E E-H-E C H-E-H A-H H-E-E A-E-A-Fis H-H-H Eのように)。

第4曲では冒頭から最上声部の主題旋律に特定の音が使われている。4つの音の並びは第2曲と同じであるが、ただし主題旋律の音と音の間には音名に関係のない副次旋律が挟まれている。主題旋律は、A-D-Cis-H-A-A、Cis-Fis-Eis-D-Cis-Cis、A-Dis-Cisis-Fis-Eis-Cis-A-Fis-Cis E-D-Cisの3フレーズで一まとまりとなっていて、ヒュペリオンの要素とみられるE音にたどりつくまで“距離”がある。ここでは『ヒュペリオン』におけるディオティーマとの別離が示されているのだろう。

第5曲における主題のモチーフにはFis E-Fis-A-G-D-E-Fis Fis H-A-G-Fis-G-Fis-E Fis E-Fis-A-G-D-E-Fis Fis D-H-G-E-G-Fisで、関連のない音と(ほぼ交互に)混ざり合いながらも、ディオティーマとヒュペリオンを示す音がそれぞれほぼ均等に含まれている。コードにおいては4つの音が同時にめぐり合うように集約されている。このように最後には4つの音は再び一緒になり、『ヒュペリオン』における「別れ別れになったものはすべてまためぐり合う」という最後のフレーズが想起される。

以上のように、《暁の歌》では、《謝肉祭》にみられた方法と同様に、作品の曲想と音名の組み入れ方を関連づける手法が取られていると考えられ、さらに『ヒュペリオン』の詩的構想に符合した音名の表示と組み入れが行われていることが分かった。例えば、力強い第3曲はヒュペリオンを示す音名が顕著であるのに対し、唯一の短調であり、繊細な内声を伴う第4曲にディオティーマを示す音名が目立って用いられているという風に、曲想と音名のイメージが対応している。第5曲では特定の音名がそれ以外の音の間に均等に表れていて、『ヒュペリオン』における主人公が戦いと別離を経験し、自然との調和を理想としていく様を彷彿とさせる。

3) シンメトリ的構造

では《暁の歌》において、音名象徴はどのように配置されているだろうか。この作品では全5曲において象徴としての音名が用いられるが、第3曲のみ、主題にディオティーマの要素が欠けている。つまり作品の中央（第3曲）において4つの音名が冒頭に示されず、以下のようなシンメトリ的な構造が成立しているともいえるだろう。

第1曲では D-A-H-E が明示され、第2曲では A-D-H-E が内声部ではあるが比較的明確に提示される。これらの主題音型は、第3曲を境に、前半（第1、2曲）では明らかに、後半（第4、5曲）では前半の2曲とは異なり他の音の間に組み入れられている。第3曲はというと、4つの音名の D 音が主題旋律に用いられず、全5曲の中で唯一、4つの音名が揃っていない。冒頭に E 音は強調されるが、間に Cis、Fis、Ais などの関わりのない音が挟まれている。もう一つのヒュペリオンを示す音名である H 音は、長い主題旋律の中において、やや複雑に示される。他方、ディオティーマを示す D、A 音に関しては、冒頭の主題旋律の中には A 音が一度出てくるのみである。ディオティーマの要素に関しては、主題の反復を重ねて次第に用いられ、最後には A 音が高らかに響き渡る。第4曲では A、D 音が明確に提示されるが、H、E 音との間には他の音名（Cis）や内声部が挟まれている。第5曲では、E-A-D-H は E の前に Fis 音、E と A の間に Fis 音、A と D の間に G 音、D と H の間に E、Fis、Fis 音を挟まれている。

作品の中央にのみ主題のなかにヒュペリオンの要素が組み込まれた曲が置かれるという特徴が見られ、第2、4曲にディオティーマの要素が優勢となり、その点でややシンメトリ的とも言える配置が心がけられているとも捉えられるが、それは《謝肉祭》で構想されたシンメトリ構造とは異なるものである。《謝肉祭》では前半 A-Es-C-H、後半 As-C-H に明らかに分かれ、曲が進むにつれ内容も展開していき、後半には実在の音楽家などが登場人物として設定され、最後にはダヴィッド同盟が行進するという構想である。それに対し《暁の歌》では後半に向かって進展するというよりは、曲同士が回想的または暗示的に呼応しあうということが特徴的である。

4) まとめ

《暁の歌》と《謝肉祭》は、4つのアルファベットによる名前を音名に読み替えながら主題旋律の中に使用している。これらの特定の音（または読み替える手法）に作品の核となるモットー的意味合いを内包させている点において、共通の特徴を有しているといえる。すなわち《暁の歌》においては D-A-H-E、《謝肉祭》においては A-S-C-H が核となってツィクルスの統一がなされている。特定の音名の組み入れ方においても、音名の暗示するイ

メーが曲ごとに、曲想に対応して用いられている。すなわち《暁の歌》においては、『ヒュペリオン』の詩的構想に沿ってヒュペリオンとディオティーマそれぞれを象徴する音名が配置されていると推測される。つまり、音名は人物像を表現しているだけでなく、その配置においても文学の構想と符合するという点である。

作品全体における特定の音名の配置づけという点では、両作品ともにシンメトリ的構造が成立していたが、《暁の歌》におけるその配置は《謝肉祭》に比べれば曖昧である。そもそも全体の構想において、《暁の歌》では曲同士が回想的または暗示的に呼応しあうという特徴が見られ、それは《謝肉祭》とは別様である。また2曲は、中心におかれている曲の性格がまったく異なっている。《謝肉祭》における全体は、中心に〈スフィンクス〉が置かれることによって、少なくとも演奏者には譜面から謎解きがなされるような仕組みとなっている。一方《暁の歌》では、中心の第3曲において主題旋律における音名が曖昧となり、謎かけ自体も不明瞭にされている。両者の決定的な相違はこのような音名の表示の方法である。中心の曲のみならず、冒頭の主題旋律の中に含まれる特定の音名に関しても、《謝肉祭》では各曲において4つの音が明らかに示されるので、演奏者や聴き手はそれをすぐを知ることができた。《暁の歌》では冒頭に提示された音名の暗示的な変容や並べ替えを演奏者や聴き手に委ねることによって、初めてそのことが成立している。また、全体のダイナミズムや速度感も2つの作品ではまったく異なり、《謝肉祭》では聴衆を驚嘆させ、音名の謎に対し理解を促すが、《暁の歌》においては、それは望まれていないと考えられる。つまり、《暁の歌》においては、視覚や聴覚レベルを超えた内面へ向かっていこうとするこ要求が作曲家から発信されているかということが明らかとなるのである。

3. 《暁の歌》と『ヒュペリオン』の構造の類比

本章において、ここまで《暁の歌》と『ヒュペリオン』について、その詩的内容の関連および「ヒュペリオン」と「ディオティーマ」の音名象徴について述べてきたが、この2つの作品の構造の関連についても考察を行った。

3-1. 反復

《暁の歌》において顕著にみられた「反復」の手法は、ヘルダーリンの『ヒュペリオン』においても特徴的である。

「反復」の扱いに関して、ヘルダーリンは、高貴さ及び芸術性において日の光の反射として生み出される色取りのようなリフレーン（反復）を推奨している⁴⁷。ドゥルーズは、著書『差異と反復』において、ヘルダーリンの反復性という特徴について記述しているが

(ドゥルーズ 2007: 101-102, 144, 146)、ガタリとの共著『千のプラトー』においては、シューマンの音楽に関する記述において、「われわれはリトルネロ（リフレーション）こそ、まさに音楽の内容であり、音楽にひととき最適した内容のブロックであると考え」（ドゥルーズ、ガタリ 1980: 291-293）と述べている。

また、タンブリッジは「旋律の音型は様々な和声によって反復される傾向にある。それはまるで様々な角度から、第三者的立場に立って眺められているかのようなのである」（Tunbridge 2007: 196）と述べ、シューマンが《暁の歌》作曲において用いた「反復」の重要性を説いた。

つまり、『ヒュペリオン』と《暁の歌》において、ヘルダーリンとシューマンは、共通して「反復」という構築の原理を用いることで、作品に独自の多様性と進行するエネルギーを生み、また客観的視点を与えていると考えることもできるのかもしれない。

3-2. 回想的円環の構造

《暁の歌》と『ヒュペリオン』の構造上の共通点として、さらに、回想的円環の構造があげられる。

以下に示したドイツ文学者手塚は『ヒュペリオン』解説において、『ヒュペリオン』においては、最後の手紙が最初の手紙へと繋がるような回想的な円環構造が設定されているということを述べている。

叙述全体が、すでに過去となった「わたし」の生涯の回想となっていることは、その大きい形式的特徴をなしている。つまり、第一の手紙が書き始められたときには、すでにこの書で報告されるべきことのすべては終っていたのである。そして最後の手紙で報告がすんだとき、われわれは最初の手紙の書かれた時点にもどって、円環的にそれと結ぶのである。従って、本書のすべての叙述において、筆者と読者は、語られている過去の事柄の起った時間と語っている現在の時間との二つの時間をもっているのである。[... (この効果は)] この書全体の瞑想性を深め、詩人の内面世界の統一性を立体的に浮かび上がらせていることは、確かに承認されるであろう（手塚 1969a: 438）

48。

このような構造が、《暁の歌》においても見られることは、第2章においてすでに述べた。また先述のように、これは《謝肉祭》とは異なる特徴である。ちなみに回想的円環に関していえば、シューマンの諸作品において、特に歌曲に見られるものである。例えば、《詩人の恋》《女の愛と生涯》などにおいても、調構造などが工夫され、前者においては、最終音が開始音と繋がり、後者においては冒頭が全体最後に回想的に後奏で現れるという

巧みなツィクルス構造が成立している⁴⁹。このことから、《暁の歌》と歌曲との関連の深さも垣間見られる。《暁の歌》においては、関連する共通要素が、詩的内容に応じて、暗示的もしくは回想的に用いられることで、関連ネットワークが張り巡らされたツィクルス構造が成り立っていた。終曲から、第1曲との結びつきを確認し、それによってはじめて全体の道筋が知られることになる《暁の歌》と『ヒュペリオン』とは、その構造においても符合しているのである。すなわち、シューマンが回想的円環を構築して作曲することは《暁の歌》に限られたことではなく、歌曲などにおいてもみられるが、シューマンの《暁の歌》とヘルダーリンの『ヒュペリオン』は、作曲家から発信する解釈者（演奏者）への意識が類似しているともいえるのかもしれない。

第4章 《暁の歌》作品解釈——後期歌曲との関連

第2章及び第3章において、『ヒュペリオン』との関連を記してきた。第4章ではそれらをふまえたうえで、さらに作品の解釈を深めるために、歌曲との関連を調査し、詩的解釈の可能性を探る。

ピアノ・ツィクルス《暁の歌》は各曲に標題はつけられていないものの、シューマンが残した自筆メモがヘルダーリンとの関連を示唆させ、それによって作品がなんらかの詩的な内容をはらんでいるであろうことを演奏者や聴き手に想像させずにおかない。そもそもこの作品は、シューマンの全ピアノ作品の中で唯一「Gesänge (歌)」という“歌”に係る題名を持つ作品であり⁵⁰、歌曲や詩と関連が深いと考えることができる。エイブラハムは『ニューグローヴ世界音楽大辞典』の「ローベルト・シューマン」の項目でシューマンの歌曲とピアノ曲の関係をとり上げている。そこでは初期作品のことがあげられているが、シューマンがピアノ作品においても同様に詩句から靈感を受けて作曲を行っていたことが推測される。

シューマンの作品のうち、現存するもっとも初期のものに歌曲がある。重要なことは、シューマンはそれらを歌曲という形式では出版しなかったが、そのうち3曲の素材をわずかに変更してピアノ曲に用い、そのピアノ曲を出版したということであろう。彼がほとんど完全にピアノ曲の創作に専念していた1828年から1840年の間に生まれた抒情的な旋律の多くは、きわめて整然としており、「韻を踏み」、節を作っている。これらの旋律は、実際の歌曲として〈詩と音楽の〉中間的な領域にあるわけではないが、歌曲同様、詩句から靈感を受けたものであることを強く示している（エイブラハム1993: 432）。

ここでエイブラハムが言及している3曲の素材とは、1827年または1828年に作曲された《アンナに II An Anna II》《秋に Im Herbst》《羊飼いの少年 Hirtenknabe》である。《アンナに》はピアノソナタ第1番 Op.11 第2楽章〈アリア〉に、《秋に》はピアノソナタ第2番 Op. 22 第2楽章〈アンダンティーノ〉に、そして《羊飼いの少年》は《インテルメッツィ》Op. 4 第4曲に用いられている。

しかし、1850年以降のシューマンの創作においては、これらとは別の仕方では歌曲と器楽が深くかかわっている。すなわち、1850年以降の歌曲はシューマンの晩年の様式の理解につながり、《暁の歌》の詩的解釈にとって手がかりとなる可能性がある。タンブリッ

ジはシューマンの作品全体における歌曲の重要性について、後期の歌曲に注目して以下のように述べている。少し長いが引用しておきたい。

シューマンを語ることは歌曲を語ることである。歌曲における豊富な素材、そして、ピアノ曲、器楽曲、また、さほど驚くことではないが、合唱や劇音楽の中に、歌曲の形式および「歌声」が聴き取られる傾向は、シューマンの作曲家としての名声がおおいに独唱歌曲からもたらされていることを証明している。[...]1840年のすぐあとには多くの歌曲を生み出さなかったものの、40年代の終わりごろに「第二の歌の年」と呼ばれるときがあった。[...]今日これらの曲が比較的世に知られていない理由は、一つには後期への移行期に作曲されたことで説明がつく。歌曲は自己表現の道具だと考えられがちであり、とくにシューマンの場合は、作曲家の精神の反映として聴かれている。1840年の歌の年の歌曲は、報われない恋との決別やクララとの結婚の喜びを伝えるものである。1840年代末の歌曲は、ビーダーマイヤー期の家庭であり、また1848～49年の民主革命に反発するシューマンの姿を映し出している。1850年代の歌曲は、晩年様式へと傾倒していつている。[...]選ばれた詩はメランコリーと不吉な予感に満たされている。音楽の表現はためらいがちで、リズムとモチーフは執拗なまでに追求されている。これらの歌曲は、後期シューマンをどう理解すべきかを考えるのに有益な出発点となる。[...]ほとんど全（後期）歌曲作品が、音楽的及び詩的に、別れを誘うような雰囲気染められている。[...]シューマンの最後の歌曲もまた未来の救済への願望を表現していて、後期の声楽作品のほとんどに救済のテーマが連続して現れている[...] (Tunbridge 2008: 14)。

以上のように様々な観点からシューマンと歌曲との深い結びつきが述べられているが、とくにタンブリッジが、「歌」とはシューマン自身の精神の反映であると述べていることに注目したい。またシューマン自身が、後期の歌曲について、生涯における「第二の歌の年」と位置づけて重要視していたこともわかる。さらに後期の歌曲は、1840年の「歌の年」に作曲された初期の歌曲とは異なり、詩の内容が非常にメランコリックな情感をたたえ、「別れ」「救済への願望」を内容とし、心の奥深いところで歌われるような表現がみられる。

ダヴェリオはさらにそれらの特徴を以下のように記している。彼は、《詩人の恋 Dichterliebe》Op. 48 (ハイネ Heine 詩) と《6つの詩とレクイエム Sechs Gedichte und Requiem》Op. 90 (レーナウ Lenau 詩)、《女の愛と生涯 Frauenlieben und Leben》Op. 42 (シャミッソー Chamisso 詩) と《メアリー・ステュアートの詩 Gedichte der Königin Maria Stuart》Op. 135 (メアリー・ステュアート Maria Stuart 詩) は、それぞれ同じ作

品群として捉えることができるとしたうえで、両者は内容が本質的に異なると述べている。以下、ダヴェリオの言葉を引用する。

それぞれは類似した失恋のテーマを取り扱っているにもかかわらず、詩における本質が異なっている。詩の内容については、初期の歌曲が愛の未練を胸に歌っているものであるのに対し、後期の作品は完全に望みのない諦観に基づいている。また、楽譜上も、初期に見られたピアノ・パートの長い挿入及び後奏は、後期においてはみられなくなっている (Daverio 1988: 469)。

ダヴェリオが述べるように、同じ「失恋」を主題として扱っても、初期歌曲においては「未練」が表現されていたのに、後期歌曲になると「諦観」が支配するようになる。後述するように、《暁の歌》はレーナウの《6つの詩とレクイエム》とも深く関連しており、より一層精神的な内容を追求した作品であると考えることができる。

ここまで、シューマン研究における先行研究について述べた。しかし、じつは、筆者はこれらとは別に、ピアニストとしての視点から、実際の演奏に際して《暁の歌》と後期歌曲の深いつながりを感じていた。例えば、《暁の歌》第4曲にみられる自然な手の運動に逆らうような書法は、これと関連する歌曲をピアノによって表現しようとしたゆえのものだと捉えていた。あるいはまた《暁の歌》第4曲にみられる下行のアルペッジョ音型は、後期歌曲において現れることも共通する情感として触れていた。筆者はこのような体験をふまえ、またここに先行研究の言説も交えることで、後期歌曲こそが《暁の歌》の解析において重要な手がかりのひとつとなるのではないかと考えた。

これらを根拠として、本章の調査と考察は、以下の方法で行う。

- 調査の方法：歌曲におけるピアノ・パートを概観し、《暁の歌》の各曲に呼応すると捉えられる書法を調査し、関連の強い歌曲を洗い出した。ここでそれらの内容をすべて記述すると冗長かつ散漫になるため、以下に曲ごとに関連の強い歌曲のみをあげ、①詩の内容、②書法の類似を記し、それらに基づいて《暁の歌》各曲について解釈していく。
- 対象とする歌曲：シューマンの場合、歌曲の領域においては1849年以降が後期歌曲とされることもあるが、ここではデュッセルドルフに移住する前も含めた1850年以降の独唱歌曲を対象とする。なお1853年以降歌曲は書かれていない。また、重唱曲、朗読は除くこととする。以下に作品を列挙する。

- ・《リートと歌 第3集 Lieder und Gesänge Heft III》Op. 77 ((第1曲 1840年、) 第2曲 1850年7月30日、第3曲7月18日、第4曲7月11日、第5曲4月12日)
- ・《3つの歌 Drei Gesänge》Op. 83 (第1曲 1850年3月作曲、第2、3曲 1850年4月1日もしくは3日作曲、1850年6月出版)
- ・《6つの歌 Sechs Gesänge》Op. 89 (1850年5月13日、18日作曲、1850年8月出版)
- ・《6つの詩とレクイエム Sechs Gedichte und Requiem》Op. 90 (1850年8月1日/2日～5日作曲、1850年12月出版)
- ・《リートと歌 第4集 Lieder und Gesänge Heft IV》Op. 96 (第1曲～第3曲もしくは第4、5曲も 1850年7月12日、14日、もしくは27日作曲、1851年9月出版)
- ・《5つのリートと歌 Fünf Lieder und Gesänge》Op. 127 第4曲〈私の老いた馬 Mein altes Ross〉(第4曲のみ 1850年8月1日作曲(1、2、3、5、補遺 1840年)、1854年1月出版)
- ・《7つの歌 Sieben Lieder》Op. 104 (1851年5月28/29日～6月1日作曲、1851年10月出版)
- ・《6つの歌 Sechs Gesänge》Op. 107 (第1、2、3、6曲 1852年1月21～23日作曲、1852年8月出版、第5曲 1852年9月1日以前作曲、1852年8月作曲、第4曲 1852年1月8日作曲、1852年8月出版)
- ・《4つの驃騎兵の歌 Vier Husarenlieder》Op. 117 (1851年3月17日/18日作曲、1852年10月出版)
- ・《3つの詩 Drei Gedichte》Op. 119 (1851年9月27日作曲、1853年5月出版)
- ・《5つの快活な歌 Fünf heitere Gesänge》Op. 125 (第3曲 1850年6月13日以前、第2曲7月13日、第1、5曲7月23日/24日、25日、第4曲 1851年1月22日作曲、1853年3月出版)
- ・《春の挨拶 Frühlingsgrüße》Anh. M11 (1851年3月17日作曲、第1曲 1942年出版、第2曲消失)
- ・《メアリー・スチュアート女王の詩 Gedichte der Königin Maria Stuart》Op. 135 (1852年12月9日/10日、12月13～15日/16日作曲、1855年7月?出版)
- ・《歌人の呪い Des Sängers Fluch》Op. 139 (1852年1月1日/2日～19日作曲、1857年12月/1858年1月出版) (第4曲〈プロヴァンスの歌 Provençalisches Lied. 'In den Thalen der Provence'〉第7曲〈バラード Ballade〉のみピアノ版)

1. 《暁の歌》第1曲——歌曲〈世捨て人〉Op. 83-3、〈夜の歌〉Op. 96-1

先に述べたように、《暁の歌》第1～5曲までの特徴的な書法が1850年以降の歌曲において、どのように現れているか、あるいはどのような共通点がみられるかを探った結果、いくつかの歌曲において関連性がみられることが導きだされた。以下、《暁の歌》の各曲にそって関連性の強いとみられる歌曲をあげ、詩の側面と音楽手法（書法）の両面から考察していく。

《暁の歌》第1曲と関連性が見られるのは、歌曲〈世捨て人〉〈夜の歌〉である。とりわけ〈世捨て人〉に類似が見られる。

◆詩の内容と特徴

以下に歌曲の詩と対訳を示す⁵¹。

世捨て人 （アイヒェンドルフ）

来るがよい、世の慰め、おまえ、静かな夜よ！
 お前はなんとそっと優しく山沿いにしのび寄ってくるのか、
 吹く風はなく、どこもすべては凪いでいる、
 だがただ一人、船乗りがさすらい倦めて、海へ夕暮れの歌を歌っている
 神を讃える歌を 港に佇み

歳月は流れゆく雲のように過ぎ去り、
 そしてここにわたしだけが孤独に取り残されている、
 世に忘れ去られ、/そこに奇しくもお前が訪れたのだ、
 この森のざわめきに / 深い想いに沈みつつ座しているところへ

ああ、世の慰め、おまえ、静かな夜よ！ / 日は私をかくも疲れさせてしまった
 広い海原ももう暮れなずんでしまった / 私を生きる歓びと苦しみから解放してくれ
 永遠の朝焼けが / 静かな森にかがやくときまで

Der Einsiedler （Eichendorff）

Komm, Trost der Welt du stille Nacht! / Wie steigst du von den Bergen sacht,
 Die Lüfte alle schlafen, / Ein Schiffer nur noch, wandermüd!
 Singt übers Meer sein Abendlied / Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehen / Und lassen mich hier einsam stehn,

Die Welt hat mich vergessen, / Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier / Gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht! / Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt, / Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot / Den stillen Wald durchfunkelt.

夜の歌 (ゲーテ)

すべての山頂に/ 安らぎがある
すべての梢に/ 感じない
ひと吹きのそよぎも / 小鳥たちも森に歌いやんだ
いましばし待つが良い、 / やがてお前も憩う

Nachtlied (Goethe)

Über allen Gipfeln / Ist Ruh,
In allen Wipfeln / Spürest du
Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde / Ruhest du auch.

〈世捨て人〉はシューマンがアイヒェンドルフの詩に作曲を行った最後の作品である。世捨て人は生の苦しみから解放してくれる朝焼けに憧れている。

〈夜の歌〉はさすらい人が安らかな死を希求する歌とも捉えられる。

これらの詩に読み手はヘルダーリンの『ヒュペリオン』との関連を読みとることができるのではないだろうか。すなわち『ヒュペリオン』の正式の題は、『ヒュペリオンあるいはギリシャの世捨て人 *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*』である。アイヒェンドルフの〈世捨て人〉では *Einsiedler*、『ヒュペリオン』では *Eremit* という語が用いられているが、ともに「世捨て人」をテーマとして扱っているからである。これについてはヴァルドゥラも指摘している (Waldura 2006: 45-47)。

また〈世捨て人〉と〈夜の歌〉の2つの歌曲には、「さすらい人」という共通の詩的内容がみられる。〈夜の歌〉は、ゲーテの『2つのさすらい人と夜の歌』の2つ目の詩に基づいており、「さすらい人」がテーマとなっている。〈世捨て人〉においても「さすらい」という語 *wandern* から派生した *wandermüd'* (さすらい (の) 疲れ) (歌詞中に下線で示した) が用いられている。

◆書法の類似点

1) コラール風の書法

〈世捨て人〉及び〈夜の歌〉は、《暁の歌》第1曲（第5曲については後述）と同じく、各声部がほぼ同じ単純なリズムで讃美歌を思わせる動きで進行する。したがって、第2章でも述べたように、これをコラール風の書法と称する（譜例 4.1a～c 参照）。さらに〈世捨て人〉冒頭は《暁の歌》の第1曲同様ユニゾンで開始し、旋律の冒頭2音が5度上行している（ d^1 - a^1 ）点でも共通している。

【譜例 4.1a】Op. 133 第1曲冒頭

Im ruhigen Tempo ♩. 73 Opus 133

【譜例 4.1b】Op. 83 第3曲〈世捨て人〉冒頭

Langsam. *p*

1. Komm, Trost der Welt, du stille Nacht! wie steigst du von den Bergen
2. Die Jahre wie die Wolken gehn und lassen mich hier einsam

【譜例 4.1c】Op. 96 第1曲〈夜の歌 Nachtlid〉冒頭

Sehr langsam. (M. M. ♩ = 96) *p*

Ue - ber al - len Gi - pfeln ist Ruh',

dim.

2) 拍節法

《暁の歌》第1曲と〈世捨て人〉〈夜の歌〉はリズムも類似しているように感じられるが、ただしこれについては第5曲とも類似するため、付随的な要素として述べるにとどめる。さらに〈世捨て人〉においては第2音に長い音価を置かたちが取られており、その点でも《暁の歌》第1曲と共通している。

3) 教会旋法

第2章に述べたように《暁の歌》第1曲では導音を回避した教会旋法の使用により、宗教曲的な雰囲気をもたらされている。これは〈世捨て人〉においても非常に印象的に用いられている（譜例 4.1d）。

【譜例 4.1 d】 Op. 83 第3曲 〈世捨て人〉 冒頭

Langsam.

1. Komm, Tröst der Welt, du stil le Nacht! wie steigt du von den Ber-gen
 2. Die Jah-re wie die Wol-ken geh'n und las-sen mich hier ein-sam

4) 静寂な強弱法

〈世捨て人〉、〈夜の歌〉ともに、*pp* によって開始されている。なお〈世捨て人〉においては対応する箇所（T. 3）で詩にも「still（静寂）」が用いられている。

〈夜の歌〉冒頭における詩は「すべての山頂に安らぎはある Über allen Gipfeln ist Ruh」で、「安らぎ、静寂 Ruh」を崇高な概念として掲げている（Ruh はドイツ語で「静寂、安らぎ、憩い」などを意味する）。なお『ヒュペリオン』においても理想の概念のひとつとして「Ruh」が冒頭から提示されていることを付言しておく。また《暁の歌》第1曲においても、強弱法の *pp* もさることながら、第1曲冒頭に「Im ruhigen Tempo」、また《暁の歌》第5曲冒頭にも「Im Anfange ruhiges, im verlauf bewegteres Tempo」と書かれ、テンポ指示とはいえ、「ruhig（静寂な、穏やかな、安らかな）」という言葉を用いた演奏指示が付されている。

ちなみに、〈世捨て人〉の詩の最後に重要な言葉として「朝焼け Morgenrot」が使われている。このことは、シューマンが《暁の歌》について、「朝に近づき、だんだんと夜が明けていく様」という言葉を用いていたことを連想させる。このことから、〈世捨て人〉と《暁の歌》においては、同じテーマが根底にあると考えることもできるであろう。

「暁の歌」という言葉がシューマンの「計画帳」に書きこまれたのは 1849～1851 年であり、Op. 83 の成立時期は 1850 年であるので、その前後にこのような詩的内容に関する発想があったことが推測される。

このほかヴァルドゥラは、初期歌曲ではあるが、《暁の歌》と〈薄明り（たそがれ）Zwielicht〉との関連も述べている（歌詞と詳細は注に示した）⁵²。この作品は作曲された時期は異なるものの、後期の歌曲が書かれたドレスデン時代に、《森の情景》Op. 82 において関連する詩として取り上げられていることがこのピアノ曲への自筆メモから明らかである。また《暁の歌》第 1 曲の内声部の旋律線が、この歌曲の旋律線と一致する。また〈薄明り〉に含まれる「夜における潜められた偽り」という詩の内容は、《暁の歌》第 1 曲における意味深長な偽終止の多用とも符合する。「暁」には沈潜する孤独からの救済としての意味が含まれているのかもしれない。

2. 《暁の歌》第 2 曲 — 歌曲〈邂逅と別離〉Op. 90-3

《暁の歌》第 2 曲では、とりわけ歌曲〈邂逅と別離〉Op. 90-3 に関連が見られる。

◆詩の内容と特徴

邂逅と別離 （レーナウ）

あのひとがあらわれるたびに、
 その姿は森の新緑のように愛らしく思われた
 そしてあのひとが話すことはいつも、/ 心に染み入った
 春一番の歌のように甘く
 そしてあのひとと別れるときに / あのひとは手を振った、
 それは、最後の青春の夢が消えたかのようにだった

Kommen und Scheiden （Lenau）

So oft sie kam,/ erschien mir die Gestalt
 So lieblich wie das erste Grün im Wald.
 Und was sie sprach,/ drang mir zum Herzen ein

Süss wie des Frühlings erstes Lied.

Und als Lebewohl/ sie winkte mit der Hand,
 War's, ob der letzte Jugendtraum mir schwand.

タンブリッジはこの詩について以下のように述べている。

ニコラウス・レーナウの《6つの詩とレクイエム》は1850の夏、ドレスデンからデュッセルドルフへ移る直前、3日連続で書かれた。8月25日、エドゥアルト・ベンデマン宅にて初演されると、レーナウが亡くなったという知らせが届く。シューマンは驚愕した。なぜならレーナウはもう亡くなっていたと思っていたからだ。[...]おそらくこの歌曲集はデュッセルドルフに移るわずか前に書かれている。デュッセルドルフ時代といえ、一般的にシューマンの後期の始まりとして知られるが、この詩の主題と音楽的扱いはすでに後期作品に属している。この歌曲は柔軟に「闇と腐敗（病）」の心の産物としての性格付けがなされている。精神錯乱の尖端である。[...]レーナウの詩においてはしばしば孤独、失恋、さすらいの寂しさが自然に繰り返される[...]シューマンは若いころからレーナウの詩に精通していた。彼がウィーンに滞在していた時期（1838年）の日記には、カフェでの詩人の目撃や萎れた様子で彼が午後を過ごしていたことが記録されている。シューマンはいくつかの詩を『音楽新報』に掲載したがっていたが、1850年までなされなかった。実のところ、当時の作曲家たちはあまりレーナウを好まなかった。おそらく、彼の詩は過激だったのだ。[...]シューマンによって選ばれたOp. 90における詩はほとんどが初期の選集から取られたものである。レーナウの緊張した孤独感がシューマンによる詩の理解にどう影響したのかはわからないが、その知識はシューマンの好奇心と共感を掻き立てた（Tunbridge 2008: 15-16）。

レーナウ、シューマン、また『ヒュペリオン』の作者ヘルダーリンも同じく、それぞれ最後には精神を病んだとみなされている。シューマンは、当時としては過激であったレーナウの詩に共感していて、〈邂逅と別離〉が含まれる歌曲集《6つの詩とレクイエム》は、結果的にレーナウへのレクイエムとなった。

◆書法の類似点

1) サブドミナントによる開始、モチーフの音型

《邂逅と別離》では、伴奏パートの主要モチーフが、《暁の歌》第2曲と同じく、IVの和音の分散和音、すなわちサブドミナントから始まっている（譜例 4.2a、b）。この歌曲と第2曲の副旋律は音程間隔も類似していて、冒頭の8分休符から始まる特徴的な拍節法も同じで、ふと思い出すような趣きをもたらしている。

【譜例 4.2a】 Op. 133 第2曲冒頭



【譜例 4.2b】 Op. 90 第3曲《邂逅と別離》冒頭

詩は別れた女性との「回想」を歌ったものである。シュトルックはこの作品をデュエット風の性格と述べている（二人の人物が対話しているような印象があるため）。また、《暁の歌》第4曲が別離の哀しみを表現しているとすれば、第4曲における第2曲の曲想の挿入は、（過去の幸福の）「回想」であると述べている（Struck 1984: 477）。したがって、《暁の歌》第2曲においても過去の幸福への「回想」的な詩情が内包されていると考えることは可能であろう。

なお《暁の歌》第2曲における挿入部についても触れておく。シュトルックはこの箇所を民謡風もしくはファンファーレ風と表現している（Struck 1984: 486）。またヴァルドゥラは、オペラ《ゲノフェーフア》の《悪党の歌》の「彼女は悪党、彼は泥棒 Spitzbüb-in war sie, er ein Dieb.」が《暁の歌》第2曲に関連しており、「彼が悪さをはたらけば、彼

女は狂い、笑い、そして笑った。Wenn Schelmenstreich' er macht'!/ Sie warf sich hin und lacht'!/ Und lacht!」はそのスタッカート調の挿入部に対応している可能性があるとして述べている (Waldura 2006: 50)。

このように、第2曲においては、第3曲の戦い、そして第4曲の不吉な予感が、部分的だが暗示的に組み込まれていると捉えることができるのではないだろうか。

3. 《暁の歌》第3曲 — 歌曲〈倒れた敵の群れが散在している〉Op. 117-4

第3曲においてとりわけ強い関連性がみられるのは、レーナウの《4つの驃騎兵の歌》第4曲〈倒れた敵の群れが散在している〉である。この詩は、第2曲と関連が見られた〈邂逅と別離〉と同じレーナウによる。詩人についての説明は先の第2節で述べたとおりである。

◆詩の内容と特徴

倒れた敵の群れが散在している (レーナウ)

倒れた敵の群れが散在している、/ 彼らは血まみれになって横たわっている、
その切り口の深さ、その切り方のうまさは、/ 迅速果敢な軽騎兵の仕業だ！
彼らは倒れたまま、土色で血まみれに/ かげろうのようにふるえ揺らめいている、ほら！
彼らの靈魂が彼の兜の飾りの上に、/ 彼らはそこに倒れて死んでいる

そして進軍ラッパの響きが聞こえてくる、/ 彼は馬の鬣で血糊のついた剣をぬぐい、
そして彼の勇ましい乗馬は一気に駆け出す、/ 血にぬれた蹄のまま

Da liegt der Feinde gestreckte Schar (Lenau)

Da liegt der Feinde gestreckte Schar;/ Sie liegt in ihrem blutroten Blut.
Wie haut er so scharf, wie haut er so gut;/ Der flinke Husar!
Da liegen sie, ha! so bleich und rot;/ Es zittern und wanken noch, husch! husch!
Ihre Seelen auf seinem Federbusch;/ Da liegen sie tot.

Und weiter ruft der Trompetenruf;/ Er wischt an die Mähne sein nasses Schwert,
Und weiter springt sein lustiges Pferd/ Mit rotem Huf.

力強く活気づけるような戦いの詩であり、軽快な調子であるが内容は残虐である。

◆書法の類似点

シュトルックによれば、第曲は「狩りの歌」「騎行」であり、『ヒュペリオン』における「戦いへの準備 *Kriegsvorbereitung*」の内容と対応する (Struck 1984: 514)。

1) 拍節法、上行音型

躍動的なリズムが用いられた《暁の歌》第3曲 (譜例 4.3a) の書法に類似する書法が、歌曲〈倒れた敵の群れが散在している〉 (譜例 4.3b)。また両者ともに音型は全体に上行する傾向が強く、敵に立ち向かっていく勇ましい様子が表現されていると考えられる。

【譜例 4.3a】 Op. 133 第3曲 T. 47-49



【譜例 4.3b】 Op. 117 第4曲 〈倒れた敵の群れが散在している〉 T. 17-19



ちなみにヴァルドゥラは、《暁の歌》第1曲との関連が強いアイヒェンドルフの〈薄明り〉の内容が、夜の森の狩人の歌であることから、狩りのリズムとホルンの楽想をもつ《暁の歌》第3曲とも関わりが見出せるとしている (Waldura 2006: 48)。〈薄明り〉の詩には「戦い *Krieg*」が含まれ、戦いをたくらむ者がいることを「警告」する内容となっているからである。

ヴァルドゥラはさらに、宗教作品《レクイエム Requiem》Op. 148 にファンファーレ風の箇所がみられる点でこのピアノ曲との関連を指摘している⁵³。また、この《暁の歌》の第3曲のファンファーレ風の箇所と、〈倒れた敵の群れが散在している〉の「進軍ラッパの響き」とは関連づけることができるだろう。

なお「警告」という内容は、続く《暁の歌》第4曲においても重要な詩的内容として示唆されていて、《暁の歌》におけるひとつの重要な概念であろうと推測される。

4. 《暁の歌》第4曲 — 歌曲〈孤独〉Op. 90-5、〈傷心〉Op. 107-1、〈警告〉Op. 119-2 ほか

《暁の歌》第4曲においてとりわけ強い関連性がみられるのは、〈孤独〉〈傷心〉〈警告〉ほかである。

◆詩の内容と特徴

孤独 (レーナウ)

唐桧で覆われた暗い森の中、/ 泉がしずかにすすり泣く、
心よ、これこそふさわしい場所だ/ おまえの苦しい思いを断つのは！

枝には灰色の鳥が、/ 孤独にお前の嘆きを歌っている、
そしておまえがなにか問いかけようと/ 森は黙して答えはしない

たとえずっと黙したままであろうと/ 嘆き、訴えつづけよ、
おまえの声を聞きつけ、わかってくれる、/ 愛の精霊がひそかに

この苔の中に消えてゆくのではない、/ 心よ、おまえの人知れぬ涙は、
神はおまえの愛をわかってくださる、/ お前の深い、望みのない愛を！

Einsamkeit (Lenau)

Wild verwachs'ne dunkle Fichten,/ Leise klagt die Quelle fort;
Herz, das ist der rechte Ort/ Für dein schmerzliches Verzichten!

Grauer Vogel in den Zweigen,/ Einsam deine Klage singt,
Und auf deine Frage bringt/ Antwort nicht des Waldes Schweigen.

Wenn's auch immer Schweigen bliebe,/ Klage, klage fort; es weht,
Der dich höret und versteht,/ Stille hier der Geist der Liebe.

Nicht verloren hier im Moose,/ Herz, dein heimlich Weinen geht,
Deine Liebe Gott versteht,/ Deine tiefe, hoffnungslose!

傷心 (ウルリヒ)

柳は蕭々と枝を垂れ、/ 水は寂しげに流れゆく、
彼女は青白い頬をしてじっと下を見つめている、/ その不幸な夢想する女性は。
そして不凋花の花束が彼女の手から落ちた、/ それは涙でとても重かったのだ、
そして波は静かに警告しながらさざめいた、/ 「オフィーリア、オフィーリア！」と。

Herzeleid (Ulrich)

Die Weiden lassen matt die Zweige hangen,/ Und traurig ziehn die Wasser hin:
Sie schaute starr hinab mit bleichen Wangen,/ Die unglückselge Träumerin.
Und ihr entfiel ein Strauss von Immortellen,/ Er war so schwer von Tränen ja,
Und leise warnend lispelten die Wellen:/ Ophelia Ophelia!

警告 (プファリウス)

日は暮れなずんでいく、/ 光と自由を恵んだ日が、
ああ、小鳥よ、黙すのだ、/ おまえの啼鳴はおまえを死に誘うのだよ！

夜吹く風はざわめき、/ 木の葉は不安げに震える、
おまえの歌声は耳をそばだてる敵に、/ おまえの居場所を教えてしまう

木の間から燃えるような赤い眼をして/ 不吉な驚みみずくがおまえを狙っている、
ああ、黙すのだ、小鳥よ、黙すのだ、/ おまえの啼鳴はおまえを死に誘うのだよ！

Warnung (Pfarrius)

Es geht der Tag zur Neige,/ Der Licht und Freiheit bot,
O Vöglein, schweige,/ Du singst dich in den Tod!

Die Winde nächtlich rauschen,/ Die Blätter zittern bang,/
Den Feinden, die drin lauschen,/ Verrät dich dein Gesang.

Glutäugig durchs Gezweige/ Der finstre Schuhu droht:
O schweige, Vöglein, schweige,/ Du singst dich in den Tod!

〈孤独〉もまたレーナウの詩による。恋の望みを失った孤独な詩人の心の内が暗い森のなかに投影されている。

〈傷心〉は、シェイクスピアの『ハムレット』のオフィーリアをモチーフとした詩で、恋人への思いから心を病んで死へと引き込まれていく不幸な儚い女性が描写され、その女性 はまさに『ヒュペリオン』の「ディオティーマ」を彷彿とさせる。

〈警告〉では、日が暮れたころ、不気味な死への警告が繰り返される。

◆書法の類似点

1) 内声の下行アルペッジョ音型

《暁の歌》第4曲でみられた特徴的な内声に下行音型を連続して用いる書法は、歌曲〈孤独〉〈傷心〉にもみられる（譜例 4.4a～c）。このような副次旋律の扱いはこれまでのピアノ作品には見られなかったものである。

上行アルペッジョ音型または上行音型に伴い下行するような音型がみられ、これらは手の自然な動きに沿ったものであった。一方、最上声に主旋律を置いたこの書法では、演奏においては自然な動きに逆らうエネルギーが必然的に求められるため、演奏者には何らかの負荷がかかることになる。筆者は、これをシューマンが演奏者に心理的負荷を生起させようとしたと捉える。すなわち、この内声に下行アルペッジョ音型が用いられた書法は、これによって、より重い表現が可能になるように考えられたゆえの書法なのではないだろうか。

この2曲の歌曲の詩の内容には類似点がある。〈孤独〉では泉がすすり泣き、〈傷心〉ではオフィーリアが水に涙を流す描写となっている。

【譜例 4.4a】 Op. 133 第4曲冒頭

【譜例 4.4b】 Op. 90 第 5 曲 〈孤独〉 冒頭

(♩ = 96.)

p Wild ver - wach - ne dunk - le

pp

【譜例 4.4c】 Op. 107 第 1 曲 〈傷心〉 冒頭

p Die Wei - den las - sen matt die Zwei - ge

p

pp

〈孤独〉では、下行アルペッジョ音型の途中で半音の動きが多く挟まれるが、全曲を通して下行していくモチーフが使われている。こうした半音の動きを含む音型という点でも〈孤独〉は第4曲と共通している。

吉田はシューマンの音楽のいわゆる内省的性格の例として、この曲のピアノ・パートをあげ、以下のように述べている。「メロディーの露出をきらうということも、内省的性格と同じく、シューマンの、ポリフォニーとホモフォニーとの新しい総合のスタイルの結果である。この点でも、シューマンはバッハと対をなす」(吉田 2011 (1950) : 18-20)。

また同じ歌曲集 Op. 90 の第7曲〈レクイエム〉においても下行アルペッジョの音型が印象強く流れる(譜例 4.4d)。〈レクイエム〉には冒頭に「ハープの音調で Wie Harfenton.」との書き込みがあり、詩にも「天使のハープ」があらわれるところから、『ヴィルヘルム・マイスター修業時代』との関連も考えられる。同名の歌曲 Op. 98a も作曲されているため、シューマンがこの文学作品に興味を抱いていたことは確かであり、アルペッジョとハープの響きが関係していることは明らかだろう。(シューマンに限らず、ハープがアルペッジョで表現されることは一般にみられるが、シューマンの場合は、歌曲の例とともに示される。)

【譜例 4.4d】 Op. 90 第 7 曲 〈レクイエム〉 冒頭

Langsam. (♩ = 43.)

(Wie Harfenton.) Ruh' von schmer - zensrei - chen

Mit Pedal

ほかにも〈世捨て人〉と同じ歌曲集 Op. 83 の第 2 曲〈忍従の花 Die Blume der Ergebung〉(リュッケルト Rückert 詩)においても下行アルペッジョ音型が使用されている。長調ではあるが、全体の調はうつろいやすく、短調へと陰る傾向がみられる。

〈ひそかに消えゆく Heimliches Verschwinden〉Op. 89-2 (フォン・デア・ノイン von der Neun 詩)は冒頭から終始下行アルペッジョ音型の伴奏が用いられている(譜例 4.4e)。詩には、愛しい人を失った苦しみと、そのひそやかな寂しさと孤独が表現されている。これも長調ではあるが、やはり調がうつろいやすく、3小節目で短調に移行する。これらの点で、また詩の世界観という点も含め《暁の歌》第4曲に符合する。

このように見ていくと、下行アルペッジョ音型が用いられた歌曲作品には「heimlich (ひそやか)」という言葉が使われている傾向が見いだされることがわかってくる。

【譜例 4.4e】 Op. 89 第 2 曲 〈ひそかに消えゆく〉 冒頭

Nachts zu un - bekann - ter Stun - de flieht der

Mit Pedal.

2) 単純な反復

「反復」はここでも重要なキーワードになっている。《暁の歌》全5曲のうち、様々な「反復」の中でも、もとのモチーフの形をとどめたまま、ひたすら反復するという特徴が強くあらわれているのは、第4曲である。迫りくる不吉な予感をピアノ・パートが見越

すように先に現れ、幾度も反復される〈警告〉からは第4曲を想起させる単純な反復が連想される（譜例 4.4f）。曲の最後においても同じモチーフがピアノ単独で弾かれて閉じられる。したがって、機械的に反復するという書法上の特徴の一致から、《暁の歌》第4曲にも警告を意味する内容が示されていると考えることもできる。

【譜例 4.4f】 Op. 119 第2曲〈警告〉全曲

Langsam.

Es geht der Tag zur Neige, der Licht und Freiheit bot,

o schweige, Vöglein, schweige, du singst dich in den Tod. Die Winde

nächtlich rauschen, die Blätter zittern bang, den Feinden, die drin lauschen, verräth dich dein Ge-

sang; gluthängig durch's Gewölge der Finsternis

Schuhu droht: o schweige, Vöglein, schweige, du singst dich in den Tod!

R. S. 119.

3) 不安定な音程による旋律線

《暁の歌》第4曲は全5曲のうち唯一短調で書かれている。また第2章に述べたように、不安定な音程間隔により構成された旋律が支配している（譜例 4.4g, h）。なお《暁の歌》第4曲に関して、シュトルックは、『ヒュペリオン』にみられる「ヒュペリオン

とディオティーマとの別離」、「ディオティーマの身体の衰弱」が背景となっているとして
いる (Struck 1984: 514)。

【譜例 4.4g】 Op. 133 第4曲 T. 2-6



【譜例 4.4h】 Op. 133 第4曲 T. 22-24



〈貧乏な娘とよびますが Du nennst mich armes Mädchen〉 Op. 104-3 (クルマン Kulmann⁵⁴の詩) における冒頭の旋律(譜例 4.4i)の2音($g^1\text{-}cis^2$)は増4度上行し、第4音～第6音($cis^2\text{-}d^2$)は半音上行する。さらに続く2音($d^2\text{-}a^1$)は完全度下行というように、跳躍音程による上行及び下行、半音、増・減音程が含まれている。付点リズムを伴うことも《暁の歌》第4曲に類似している。

【譜例 4.4i】 Op. 104 第 3 曲 〈貧乏な娘とよびますが〉 冒頭

The image shows the beginning of a musical piece. The title is 'Nicht schnell.' (Not fast). The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Du nennst mich ar - mes Mäd - chen, du ir'. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part starts with a series of chords and single notes, including a prominent B-flat in the bass line.

また歌曲〈警告〉においても、こうした不安定な音程を含むモチーフが頻繁に用いられている（譜例 4.4j）。

以下の譜例にみるように、第 2 音～第 3 音（ d^2 - ais^1 ）が減 4 度下行、第 4 音～第 5 音（ ais^1 - h^1 ）が半音上行となっている。

【譜例 4.4j】 Op. 119 第 2 曲 〈警告〉 T. 5-6

The image shows a musical score for a song. The title is 'der Licht und Freiheit bot,'. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'der Licht und Freiheit bot,'. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a series of chords and single notes, including a prominent F# in the bass line.

〈傷心〉の歌唱パート（譜例 4.4d）は半音、減 3 度を含む旋律線で開始している。ちなみに第 1、3 曲との関連がみられた〈薄明り〉も、冒頭の旋律が増 4 度上行と半音上行を組み合わせている。

〈警告〉〈傷心〉（〈薄明り〉）のそれぞれに「死」への警告が含まれていることも注目される。すなわち類似する不安定な音程による旋律線を用いた歌曲作品から、《暁の歌》第 4 曲においては別離、死への警告が暗示されていることが考えられる。

5. 《暁の歌》第5曲 — 歌曲〈世捨て人〉Op. 83-3、〈夜の歌〉Op. 96-1、〈レクイエム〉Op. 90-7、〈秋の歌〉Op. 89-3 ほか

《暁の歌》第5曲では、第1曲との関連であげた〈世捨て人〉〈夜の歌〉のほかに〈レクイエム〉〈秋の歌〉に関連性が強くみられた。

◆詩の内容と特徴

(第1曲の項にあげた〈世捨て人〉〈夜の歌〉の詩はここでは割愛する。)

レクイエム (カトリック古詩)

苦しみに満ちたこの世の労苦と、/ 愛の炎から、やすらいたまえ
聖らなきづなを/ 強く望みしものは、
主の御屋に/ おもむきゆけり

義しきものには/ 墓になお星がひかり、
みずからも、/ 夜の星となつてかがやき出るだろう
天の壮麗につつまれて/ 主にまみえるとき。

執り成したまえ、聖らな魂よ！/ 聖霊よ、慰めをさずけたまえ
聞こえるか、歓びの歌が響き渡り、/ 祝いの樂が鳴り、
そのなかに美しい天使のハープが/ うたうのが

苦しみに満ちた労苦と、/ 愛の炎から、やすらいたまえ
聖らなきづなを/ 強く望みし者は、
主の御屋に/ おもむきゆけり

Requiem (Altkatholisches Gedicht)

Ruh von schmerzreichen Mühen/ Aus und heissem Liebesglühen;
Der nach seligem Verein/ Trug Verlangen,
Ist gegangen/ Zu des Heilands Wohnung ein.

Dem Gerechten leuchten helle/ Sterne in des Grabes Zelle,
Ihm, der selbst als Stern der Nacht/ Wird erscheinen,
Wenn er seinen/ Herrn erschaut in Himmelspracht.

Seid Fürsprecher, heilige Seelen!/ Heilger Geist, lass Trost nicht fehlen.

Hörst du? Jubelsang erklingt, / Feiertöne,
Darein die schöne/ Engelsharfe singt :

Ruh von schmerzreichen Mühen/ Aus und heissem Liebesglühen;
Der nach seligem Verein/ Trug Verlangen,
Ist gegangen/ Zu des Heilands Wohnung ein.

秋の歌 (フォン・デア・ノイン)

縦や菩提樹には/ もう紅色が紡ぎ出されている
悲しみを覚悟しなければならぬ/ まもなく秋になってしまうのだ

いや、それはない! / なぜなら森は語りかけ、ささやきかけ
心をなごませ慰めてくれる/ 絶え果てた日の光であっても

そうだ、太陽はたしかに死にはて/ その光はもはや力ない!
それでも、はるか天上の歓びを語ってやまない/ 枯れゆく梢に燃え立つ緋色は

Herbstlied (von der Neun)

Durch die Tannen und die Linden/ Spinnt schon Purpur her und hin;
Will mich Wehmut überwinden, / Daß ich bald im Herbst bin.

Nimmer! denn vom Walde klingen/ Märlein mir und Sprüchelein,
Die mir süße Tröstung bringen/ Ob erstorbnem Sonnenschein.

Ja, erstorben ist die Sonne/ Und ihr Strahl ist ohne Macht!/
Dennoch spricht von ferner Wonne/ Greiser Wipfel Farbenpracht.

〈レクイエム〉は歌曲集《6つの詩》Op. 90のレーナウの詩による6曲のあとに加えられたカトリック古詩に基づく宗教的な歌曲である。シューマンが、レーナウの生存中に彼が亡くなったと思い込んで追悼のために書いたのだが、じつはレーナウはまだ亡くなってはおらず、この作品の初演の日に実際にレーナウの訃報が届く。

〈秋の歌〉の詩には、秋に色づく木々に失われた希望を重ね、心を傷める詩人の心の内がうつし出されている。しかしながら、詩においては、雄大な自然によって詩人の心は「慰め」られ、「死」の先にある「天上」へと視点が向けられていく。

◆書法の類似点

1) 谷型アルペッジョ音型

谷型アルペッジョ音型は《暁の歌》第5曲コーダにおいて用いられている。コーダの前のトレモロ風音型からこの音型に変わる（譜例 4.5a）。この書法は〈秋の歌〉〈レクイエム〉の各コーダに符合する。

【譜例 4.5a】 Op. 133 第5曲 T. 30-34

30

32

cresc.

f

【譜例 4.5b】 Op. 89 第3曲 〈秋の歌〉 T. 31-42

den - noch spricht von fer - ner

dimin.

cresc.

Mit Pedal.

(T. 34-)



〈秋の歌〉では、コーダに入る前の T. 30-31 においては、内声部に 16 分音符のトレモロがみられる（譜例 4.5b）。この箇所と《暁の歌》第 5 曲の T. 30-31 の音楽は、声部が逆転しているとはいえ、主旋律とトレモロの副旋律がそれぞれ類似している。したがって〈秋の歌〉の詩の内容は《暁の歌》第 5 曲が内包しているであろう詩的な世界と近いものと推測できるのではないだろうか。絶望の先へ視点を変えていく「それでも *dennoch*」(T. 32) から異名同音の同主調 *Des-dur* へと転調し、フラット調となり暖かさが生まれている。詩人は、死の苦しみを、嘆き悲しむでも、屈しようとするでもなく、慰められていく。

また、《暁の歌》第 5 曲のコーダは〈レクイエム〉と書法が類似しており、ここから〈レクイエム〉の詩、すなわち苦しみをのりこえた先にある天の慰めが、暗に表現されていると考えることも可能だろう。なお〈レクイエム〉における大規模なコーダにおいては全体に谷型音型が用いられている（譜例 4.5c）。この曲においては調性がうつろいやすいが、その明暗は詩の内容に細やかに合致している。《暁の歌》第 5 曲のコーダは長調であり、〈レクイエム〉における長調の箇所を照合すると、コーダへの移行は「そのなかに美しい天使のハープが / うたうのが」から始まり、「苦しみに満ちた労苦と、/ 愛の炎から、やすらいたまえ。聖らなきづなを / 強く望みし者は、主の御屋に / おもむきゆけり」という詩となっている。

すなわち《暁の歌》第 5 曲におけるコーダは、歌曲における類似する書法部分と照らしてみると、そこに絶望と諦観の先に見える希望の光を表す詩がつけられていることが導きだされる。なお、詩の「苦しみ」の部分は短調で書かれ、その書法はむしろ《暁の歌》第 4 曲の下行アルペッジョに類似している。

【譜例 4.5c】 Op. 90 第7曲 〈レクイエム〉 T. 49-65

hei - sem Lie - bes - glü - ck; der nach
 se - li - gem Ver - ein trug Ver -
 lan - gen, ist ge - gangen zu des Hei - lands
 Woh - nung - ein.

2) 静寂（強弱法）

〈レクイエム〉の詩には、冒頭から「静寂、安らぎ *Ruh*」があらわれ、慰めや安らかな天上の世界を強く求める内容となっている。譜面上も *p* で静寂から始まる。

〈秋の歌〉にもまた静かな強弱法が用いられている。冒頭も終止も *pp* で書かれている。類似する2曲の歌曲を照合することによって、《暁の歌》第5曲には「静寂」に基づく世界観が投影されているのではないかと推測される。

3) コラール風の書法

《暁の歌》第5曲は第1曲を彷彿とさせる書法から始まる。その点で、第1曲に関連がみられた〈世捨て人〉〈夜の歌〉と類似している（譜例 4.5d、e）。

4) 拍節法

《暁の歌》第5曲のリズムは〈世捨て人〉〈夜の歌〉のそれに非常によく似ている（譜例 4.5d、e）。

【譜例 4.5d】 Op. 133 第5曲冒頭



【譜例 4.5e】 Op. 83 第3曲〈世捨て人〉冒頭

Langsam. *p*

1. Komm, Trost der Welt, du stil - le Nacht! wie steigst du von den Ber - gen
2. Die Jah - re wie die Wol - ken geh'n und las - sen mich hier ein - sam

pp

5) 終止感の回避

第2章で《暁の歌》に見られる終止感の回避について指摘したが、〈世捨て人〉終止においては、歌パートは第5音で終止し、和音はⅢの和音となっている。その後、後奏がⅥの和音となり、平行調に転調して締めくくられる。先にバスが平行調の主音を響かせてい

るが、右手パートの最上声部は f 音への解決は遅延させられ、さらに終止感が回避されている（譜例 4.5f）。

【譜例 4.5f】 Op. 83 第 3 曲 〈世捨て人〉 終止

Mor-gen- roth den stil-len Wald durch-fun-kelt.

pp

《暁の歌》第 5 曲においては、終止音に前打音が付されている（譜例 4.5g）。この前打音は導音であり、左手のバスが先に主音を弾くことになる。

【譜例 4.5g】 Op. 133 第 5 曲 終止

pp

Fine

〈世捨て人〉の詩の最後の行は、「永遠の朝焼けが静かな森を輝き照らすまで」となっている。《暁の歌》との関連が見て取られ、〈夜の歌〉の詩の内容にも類似しているが、夜の歌〉においても終止音への解決は引き伸ばされている（譜例 4.5h）。

【譜例 4.5h】 Op. 96 第 1 曲 〈夜の歌〉 終止

ru-hest du auch, ru-hest du auch!

pp

《暁の歌》第5曲の終止においては、“朝の静かな濁りのない光が孤独を慰める”といった内容や、あるいは「祈り」が表現されていると考えることもできるだろう。

終止感を回避した作品としては、他にも Op. 104 第7曲〈わたしの小舟は Gekämpft hat meine Barke〉があげられる⁵⁵。〈わたしの小舟は〉における終止は、最後の小節の1小節前から倚音が伸ばされ、タイで係留されて女性終止となっているために終止感が薄れ（譜例 4.5i）、不穏な余韻が残される。この詩では、やがて死を受け入れなければならない作者クルマンの苦悩、そして天国からの導き、祈りが歌われている。

【譜例 4.5i】Op. 104 第7曲〈わたしの小舟は〉終止



6. まとめ

以上、《暁の歌》との関連が推測される後期に作曲された歌曲の内容を検証し、両者の類似点や共通点に基づいてピアノ曲の詩的な解釈を試みた。

その結果、いくつかの共通する概念が浮上し、その内容が『ヒュペリオン』の内容とも一致することが導きだされた。書法の上でも、《暁の歌》と後期の歌曲とは共通点が多い。ここでそれらをまとめておく。

《暁の歌》第1曲及び第5曲は歌曲〈世捨て人〉と〈夜の歌〉に、《暁の歌》第2曲は歌曲〈邂逅と別離〉に類似していた。《暁の歌》第3曲の特徴的拍節法は歌曲〈倒れた敵の群れが散在している〉に用いられていた。《暁の歌》第4曲の内声の下行アルペッジョ音型の反復は歌曲〈孤独〉〈傷心〉にみられ、旋律の扱いや無機的反復からは歌曲〈警告〉と共通点が見られた。《暁の歌》第5曲コーダに用いられる谷型アルペッジョ音型は歌曲〈秋の歌〉〈レクイエム〉に見られた。

該当する後期歌曲の詩的内容から、「世捨て人」「別離」「回想」「戦い」「警告」「孤独」「救済」「レクイエム」等といった語が導きだされたが、それらは『ヒュペリオン』に

も共通する概念であった。これらを総合すると、《暁の歌》においては『ヒュペリオン』の詩的内容といてよいものが投影されているといてよいのではないだろうか。

ヴァルドゥラは、《暁の歌》を「歌曲の引用」であるとして論じ、また、ある種のシューマンの「遺言」ではないかとすら述べている (Waldura 2006: 51)。すなわち、《暁の歌》は歌曲の世界が投影されることによって、生涯の最後に諦観の境地を歌った辞世の歌であったと捉えてよいかもしれない。そのように考えるなら、『ヒュペリオン』がヘルダーリンにとってそうであったように、《暁の歌》はシューマンにとって、創作と人生を要約する作品であったと言えるのではないだろうか。

繰り返しになるが、もう一度、詩の内容と照らし合わせてみよう。《暁の歌》第1曲は、世捨て人が人生の労苦から安らぎの夜明けを求めているという詩的内容に一致する。第2曲に符合する詩では、回想的な幸福が歌われるが現実には過去の出来事となっている。第3曲は、勇ましい戦いの歌と考えられる。第4曲では背景は翳り、別離、孤独、絶望、死へ警告が全体を支配している。第5曲では再び第1曲の世捨て人の地点へ回帰し、絶望の先に広がる天に向かって視点が変化し、朝の静かな光がもたらされる祈りのレクイエムという内容に符合する。また、全5曲は、何らかの形で、死、レクイエムとの関連が暗示されている。こうしてみると、この作品はあたかも生と死をめぐる思索のような内容となっている。シューマンがライン川に投身する3日前、すなわち1854年2月24日に彼自身が書き記した言葉「(《暁の歌》とは) 夜が明けていくさま」に結びつくのである。

第5章 結論

本研究は、ドイツ・ロマン派の作曲家 R. シューマンが自ら出版に関わった最後のピアノ作品として知られる《暁の歌 *Gesänge der Frühe*》Op. 133 を取り上げ、ヘルダーリンの書簡体小説『ヒュペリオン』との関係、またシューマンをとりまく当時の出来事を通して、作品に秘められている詩的な内容を解明しようとするものである。さらにそのことによって、本作品がシューマンの後期においていかなる意味を持つかについても考察し、作品の評価と位置づけについても新しい光を与える。

シューマンの後期作品については近年になって研究が増えてきたとはいえ、様式研究も緒についたばかりといってよい。とくにピアノ作品の個別の研究は少なく、《暁の歌》という作品自体についても一般に演奏されることはほとんどない。しかしながら、この作品は、それまでのシューマンのピアノ作品とは作風に大きな相違が表れているのみならず、独自の異彩を放っている。この作品の深淵に、ある音楽の本質のようなものの存在を示唆する評論家もいれば（吉田 1950: 34）、《暁の歌》とは“希望の朝の歌”であることを述べている研究者もいる（藤本 2002: 4-5）。

本研究では、作品に示唆されているとみられるヘルダーリンの書簡体小説『ヒュペリオン（——またはギリシャの隠者（世捨て人）——）』との関係を調査し、シューマン自身の後期歌曲の書法および詩の内容を比較考察することによって、詩的内容の解明を試みた。またシューマンの後期とくに 1853 年の状況を探ることで本作品が特別な位置を有することも明らかにした。これらは本作品の解釈ならびにシューマンの創作全体において新しい考察となる。

本論においてここまで論じてきた事項を概観しておく。

序論においては、《暁の歌》作曲当時の民主革命以後のヨーロッパの社会情勢、また後期シューマンの活動と作品について概観した。

シューマンがデュッセルドルフの音楽監督として活動をした前後のヨーロッパは、社会的に不安定な時期にあった。1848 年に各地で民主革命が起こり、ヨーロッパ全体が政治的激動にみまわれていた。人々は身分制から解放されたものの、不安にさらされ、無気力に陥っていたという。一方でそれはあらたな市民社会体制の確立にむけた揺籃の時代でもあった。平穏な社会において人々の間には教養主義が芽生え、市民的な音楽生活が広がっ

ていった。この時期の思想的・社会的な時代思潮はシューマンの作曲の特徴にも影響していく。

1850 年秋、シューマンは、生涯を通じて初めての公的な職務であるデュッセルドルフの音楽監督に就任した。職務の傍ら行った創作活動もめざましく、作品数が多いだけでなく、初期になかったジャンルの作品も多く生み出された。こうした活動をうけ、シューマンの創作人生のほぼ最後期にあたる 1853 年秋に、本研究の対象作品である《暁の歌》は作曲された。

第 1 章においては、《暁の歌》の作品概要及び標題に関する解釈について述べた。まず、作曲と出版の経緯について記した。

《暁の歌》というタイトルは、シューマンが以前（1848～51 年（不詳））から注目していたものであった。また出版に際して削除された「ディオティーマに」という言葉も作曲の『計画帳』に書かれていた。

作品は独特な感性を有するロマン的で夢想的な女性詩人ベッティーナ・フォン・アルニムに捧げられた。彼女は文学に精通し、エンデニヒ療養所における数少ないシューマンとの面会を許された人物で、現在知られる限りではシューマンと最後の手紙のやり取りをしている。

また作品の原資料と標題についての調査を行った。自筆譜は個人所蔵となっており、原資料には接することができなかったが、印刷用版下楽譜はドイツ、ハイネ研究所で閲覧することができた〔所蔵番号 70. 2086〕。しかし 1854 年 2 月 24 日にシューマンが出版者に作品への肯定的なコメントとともに送付したこの印刷底本は、シューマンの健康状態により周囲の人々が混乱したためか、エンデニヒ療養中の 1855 年 11 月まで出版されなかった。

標題については、ライプツィヒ時代やドレスデン時代の作品を例に挙げ、それらと異なり《暁の歌》の各曲には標題が付されていないことについて述べた。また《暁の歌》という標題について考察を行った。

第 2 章においては、《暁の歌》を 1 曲ごとに分析した。各曲の分析を行った結果、特徴的作曲原理が明らかになった。

全楽章の構成は、素材を並列し、いわば平面的につなぎあわせたような手法によるものである。その全体は円環的な性格をはらむ。

全曲は並列的な構造が表面を形成しているため単純にみえるが、内部に精緻な手法が組み込まれている。

全曲の作曲手法に通底する特徴として、反復の原理があげられる。楽句が大きい単位で反復されるが、他方、主題操作においてもゼクエンツ、断片、変容、暗示的操作、ストレッタ、拡大型といったさまざまな反復の手法が用いられている。このように外面的な「並列的反復」と、内面的な「展開的反復」の両面によって、緻密な深まりが与えられている。

また、各曲はそれぞれ異なる楽器編成による「歌」に関連する作品のように聞こえる書法で書かれ、それらがピアノによる融合的作品となっていることは特筆すべきであろう。調構造に関しては、ディオティーマの音名を根底に置いたツィクルス構造が成立しており、和声については終止感、調性感を曖昧にする手法、宗教的な要素をもたらす教会旋法が用いられている。強弱については、第4曲を除き静寂から始まること、全5曲が静寂の内に締めくくられることに際立った特徴がある。また関連モチーフが、暗示的もしくは回想的に用いられ、繊細な関連ネットワークが張り巡らされたツィクルスとなっている。

各曲は互いに巧みに関連し合っていて、構築方法と詩的な内容とが密接に関わり、作品全体として内面へと深まっていくような表現方法を取っていることが明らかとなった。

第3章では、《暁の歌》の標題の背景としてのヘルダーリンの『ヒュペリオン』について調べ、それをふまえて《暁の歌》における音名象徴について考察を行った。

《暁の歌》は通常の意味での標題を持たないが、その背景に『ヒュペリオン』の存在があることが指摘されてきた。シューマンが《暁の歌》について、「ディオティーマに *An Diotima*」をメインタイトルとして構想した可能性もあることがわかった。

『ヒュペリオン』の内容及び作品にこめられたヘルダーリンの理念をふまえ、《暁の歌》における「ヒュペリオン」および「ディオティーマ」を暗示するとみられる音名による象徴手法を考察した。またこれを《謝肉祭》と比較考察することによって、シューマンにおけるその手法の意味、及び後期における様式の成熟を見出すことができた。4つのアルファベットによる音名を使用している点、特定の音名に作品の核となるモットー的意味合いを内包させツィクルスの統一がなされている点、曲全体における音名の配置づけがシンメトリー的構造となっている点において両者は共通している。その一方で、《暁の歌》における音名象徴の手法が《謝肉祭》より曖昧であり、暗示的、抽象的になっていることがわかった。

第4章では、詩的解釈をより深めるため、後期歌曲との書法上の関連と詩について考察した。

《暁の歌》のピアノ書法は後期歌曲のピアノ・パートを想起させるものが多い。後期歌曲は、「別れ」「救済への願望」を内容とし、憑りつかれたような表現が顕著となる。その点でとくに歌曲《3つの歌》Op. 83、《6つの詩とレクイエム》Op. 90 との共通点が多くみられ、《暁の歌》にはこれらの歌曲集の世界観が余韻のように反響していると考えられ

る。また《暁の歌》に類似する後期歌曲の詩には、『ヒュペリオーン』との共通概念も浮上した。したがって《暁の歌》と『ヒュペリオーン』との関連が後期歌曲との関連からも見出された。

シューマンの作曲においては、構造と詩的内容とが常に両輪を成すものであるが、ヴァルドゥラも指摘するように、諦観や死を内容とする歌曲と共通点を持つこの作品は、シューマンの「遺言」とみなすこともできるだろう。つまり、《暁の歌》はヘルダーリン自身の人生を表した『ヒュペリオーン』を間接的にうつしだすことによって、シューマンの創作と人生を要約しているともいえるのではないだろうか。

以上の各章で導きだされたことをふまえ、《暁の歌》について解析・解釈をまとめ、本論文としての結論を述べる⁵⁶。

本論はまず、《暁の歌》における標題に関する解釈を一つの目的としている。

デュッセルドルフ時代に作られたもう一つのピアノツィクルス《3つの幻想小曲》Op. 111 には、“幻想小曲集 *Fantasiestücke*”という、シューマンの作品においてはとくに珍しいとはいえない題名が付されている。それと比べると《暁の歌》という標題は、この時期のシューマンの標題付けから見て、特異なものではないだろうか。

それでは《暁の歌》とは一体何を意味するものであろうか。本論文は、特徴的な作品構造、ヘルダーリンの『ヒュペリオーン』、シューマンの人生の出来事、歌曲のピアノ・パート、そしてシューマンの出版者に宛てた手紙などを総合して、《暁の歌》という標題に関する詩的解釈を導き出した。

この標題においてまず驚かされることは、ピアノ作品に対して「歌」という標題が用いられ、しかもドイツ詩をも意味する“*Lied*”ではなく、いわゆる人の声で“*singen* 歌う”という意味も読み取られる“*Gesänge*”という、ピアノ作品には考えられない題名が付けられていることである（当時、歌曲に対しては用いられていたが）。この「歌」とは、すなわち「歌」を含む編成による作品を想起させる書法、また、諦観、死、理想像などが表現された後期歌曲との関連を示唆するメタファーであると考えられる。

それでは「暁」とは何だろうか。*Frühe* には「暁」の意味以外に、「初期」のような意味もあり、このことから多角的な解釈が可能となる。

「暁、朝、夜明け」からは「朝が明けていく印象」という言葉が想起され、さらに「*Frühe*（初期）」から、次元を変えて、シューマンの人生の回想を表現している可能性も見えてくる。すなわち、第1曲ではさすらい、そして世捨て人の諦観も支配するなか、朝焼けという希望が見える。第2曲では、少しずつ朝が明けていくような曲想となり、過去の幸福が描写されていると考えられる。あくまでも回想によるもので、いかにも非現実

的な浮遊感の支配する和声づけによって描かれる。第3曲では戦いが背景となり、シューマンの実人生における様々な戦いが暗示されている。第4曲では、孤独、死への警告となり、暗闇への予感が仄めかされる。しかしながら、第5曲では、再び第1曲と同じコラー風に始まり、様々な苦悩の後、諦観に至り、新しい世界が開けていくように、希望の朝が明けていく――。

このような解釈は、1853年のシューマンをめぐる出来事を考慮すると、さらに納得のいくものになる。

そもそも、デュッセルドルフ時代の終盤、1853年秋にシューマンはなぜ新たなピアノツィクルスに着手することになったのだろうか。

デュッセルドルフ赴任後のシューマンは、定期演奏会を中心とする管弦楽作品や合唱バラード、室内楽の創作、さらにニーダーライン音楽祭などいわばより広い聴衆にむけた活動に時間を注いでいた。過去のピアノ作品の改作も行っているものの、独奏ピアノ曲の創作は前面には出されていない。そうしたシューマンにとっておそらく、1853年という年は特別な年であった。リスト、ヴァーグナーを中心とした新ドイツ楽派が台頭し、標題音楽的ドラマ的器楽曲の傾向が優勢となり、絶対音楽の器楽による純粋な表現性を大切にしたいシューマンは大きな挫折感を味わうことになっていた。以下、吉田の記述を引用したい。

シューマンは次第に、これまでの、ひたすら抒情と耽溺と幻想と感覚美の追求を中心課題とするロマン派のゆき方に、疑いをもつようになり、表現の簡潔と明澄、構成と形式の尊重、一口でいえば、主観性の抑制と客観性の獲得に、関心をむけだしてきていた。また一方、彼のまわりでは、リスト、ヴァーグナーらの新ドイツ楽派が、音楽をさらに色彩的で劇的で大規模な芸術にかりたてていた。シューマンは、ここに音楽が、内面の誠実と芸術の真実から、身ぶりや能弁の芸術へ転換してゆくを感じ取り、強く批判的な態度にたつようになる。彼は、時代に背を背けだし、ますます自分の中にとじこもり、自分の中を深くみつめるようになる。音楽は、あらゆる雄弁をしめこした独白となる。そうして夜に日に、いままで誰もきいたことのないような音が、彼をおそい、彼を眠らせない（吉田 1958: 210）。

しかし、そのなかで、シューマンは1853年初夏にヨアヒムに出会い、9月末にブラームスという希望にめぐり合った。その後10月8日、シューマンはヨアヒムに、ブラームスは「突然思いがけずアルプスからデュッセルドルフに飛び降りてきた若鷹⁵⁷」であると手紙を書き、また、「ヨハネスは真の預言者です。彼は黙示を記すでしょう。それは何世紀のちにも多くのフィリシテ人（俗物、保守派）が謎解くことができない」とも書き送っている。そして、10月13日（10月28日付）に有名な「新しい道」を『音楽新報』に載

せ、ブラームスを世に紹介した。《暁の歌》はその直後の10月15～18日に作曲されている。

《暁の歌》にはブラームスが演奏したと言われるピアノソナタ第2番に類似する箇所がみられた。1853年にシューマンが再びピアノ作品によるツィクルス作曲しようとしたのは、ブラームスのピアノ作品に感銘を受けたことがその要因の一つであるかもしれない。つまり、シューマンがブラームスをはじめとする若い音楽家に出逢い見いだされた未来への希望と祈りがこの《暁の歌》にこめられているのではないかと考えられる。音楽学者マイヤーは *Frühe* を、来るべき暁の意味と、早いすなわち若い時期という意味の両方で解釈しようとしており、暁を「新しき道 *Neue Bahnen* を予示する」ものとして記している (Meier 2010: 151)。

なお、近年の研究からは、ブラームスが後に、この旋律をシューマンの墓碑除幕式のための合唱曲《聖なる大地の暗き懷に *Dem dunkeln Schoss der heiligen Erde*》*WoO posthum 20* (1880) に用いたことがわかっている⁵⁸。この作品ではまさに、《暁の歌》第1曲のユニゾンによる問いかけと和声のつけられた応唱が、声のみで具現されている。したがって、《暁の歌》の第1曲は、シューマンとブラームスの間で特別な意味を有していたと考えられる。第3章において述べた《謝肉祭》にも意味がないわけではない。シューマンの《謝肉祭》には様々な意味がこめられているが、そのエッセンスは新しい時代に向けたダヴィッド同盟による「フィリシテ人への対抗」であった。《暁の歌》には、シューマンの芸術家としての人生における挫折と新しい時代への希望と祈りが、『ヒュペリオン』の詩的内容を一つの象徴表現としてうつしだしながら、物語られているのではないだろうか。

さらに作曲書法のことを振り返ってみたい。その斬新さ、すなわち、全体として平面的な並列的手法、立体的な音響の構造と、謎めいた曖昧さ、また、バッハのヴァイオリン曲に倣ったポリフォニックで精緻な書法は、現代美術の特徴に通じるものがある⁵⁹。また、音名象徴の手法はシューマンの独創的な手法であった。《謝肉祭》はまさにこの手法が見事に生かされた作品であるが、《暁の歌》ではそれがさらに精巧な手法へと発展させられている。こうした若き日のシューマンの手法が下敷きにされていることも「回想」と「希望」の意味に含まれよう⁶⁰。

このように、《暁の歌》は、文学的なものとシューマンの実人生両方を反映した極めて重要かつ意義深い作品であり、作曲家シューマンが若い世代に希望を託しながら人生を締めくくろうとした最後の言葉、最後の「歌」であると考えることができる。言葉を換えれば《暁の歌》は従来言われてきたような、この時期のシューマンの疲弊した精神によるものではなく、むしろこれまでの様々な経験を経てこそその諦観もが内包され、さらに彼の様々な理念が集約された、未来に向けて発信された作品なのである。

作(曲)家によって後期の創作様式はじつに様々であり、それぞれ独自のあり方を示し

ている。シューマンの後期については、作品によって異なる特徴が見られ、なかでも《暁の歌》は特異な作風によっているため、一定のスタイルを抽出することは容易ではない。社会学者・哲学者アドルノはベートーヴェンの晩年様式を論じた文章の中で、「晩年のカタストロフィ（サイード 2007: 35（アドルノ 2002: 201））」について述べているが、この考え方をそのまま《暁の歌》には当てはめることはできない。ただ、後期歌曲との関連性を見ても、また諦観といった内容面においても、この作品には晩年の心境が写し出されている。多種多様な反復手法によって新たなる生成が内面に向かってなされており、全体は詩的内容にも結びついた繊細な関連ネットワークで暗示的もしくは回想的に呼応し合う構造を示している。また初期に比べてより抽象的、内面的になった音名象徴の手法においても、様式の成熟を見出すことができる。つまり《暁の歌》は、シューマン独特の、晩年を象徴する作品ということ是可以するだろう。

シューマンの作品はいまだ解明の途上にあり、今後さらに各作品が詳細に吟味され、その意義が再考されていくであろう。特に後期作品についてはより一層解明が進められていくと思われる。シューマンのデュッセルドルフ時代の終盤に作曲された《暁の歌》を扱った本論文も、こうした後期作品解明の一端を担うものであることを願っている。

注

¹ 手塚 1985a 243～244 頁。（ヘルダーリンのディオティーマの詩の一つ（抜粋））

² Hölderlin. 1978. S. 290～291.（抜粋）

³ 藤本『シューマン』（2008）においては、シューマンの生涯における創作期をライブツィヒでの活動 その一（1833～40 年）、その二（1840～44 年）、ドレスデン時代（1844～50 年）（そのうち、1844～45 年を「フーガの年」、1845～46 年を「交響曲第 2 番と新しい作曲法」、1849 年からは「ドレスデン後期」と細かく分けられている）、デュッセルドルフの音楽監督（1850～54 年）、エンデニヒ療養所（1854～56 年）と区別されている。

⁴ 藤本は、「しばらくの間、大変多忙でした。……私のもっとも実り多い年です。……まるで外の嵐が人々を内に向かわせたかのようなようでした」というシューマンの 1849 年 4 月 10 日のヒラー Hiller, Ferdinand（1811～1885）に宛てた手紙から、この政治の嵐がシューマンにおいては、内なる創作の高まりを促したとみる見方もあると指摘する（藤本 2008: 103-104）。

⁵ 『新版世界各国史 13 ドイツ史』（2001）204～217 頁及び『グローバル ライブラリー シリーズⅢ ヨーロッパ・アメリカ・オセアニア事典』（1997）639～641 頁を参照。

⁶ アレクシ・ド・トクヴィル Tocqueville, Alexis-Charles-Henri Clérel de（1805～1859）フランスの政治家・思想家・歴史家。裁判官。『アメリカの民主政治』（井伊ほか訳）を著し名声を得た。国会議員から外務大臣まで務め、司法・行政・立法全てに携わった。

⁷ おもに藤本『シューマン』（2008）を参照した。

⁸ フェルディナント・ヒラー（・フォン）Hiller, Ferdinand（von）（1811～1885）ドイツロマン派の作曲家。アロイス・シュミットに師事。ピアノをフンメルに師事。1843～44 年ライブツィヒのゲヴァントハウス管弦楽団を指揮。1847 年にデュッセルドルフ市の音楽監督、1850 年にケルン市の楽長。名誉博士号取得。

⁹ モーリッツ・ハウプトマン Hauptmann, Moritz（1792～1868）ドイツの作曲家、音楽理論家、教育学者。1850 年にシューマンらとバッハ協会を設立。ゲッティンゲンで名誉哲学博士号。

¹⁰ ユリウス・（アウグスト・ヴィルヘルム・）リーツ Rietz, (August Wilhelm) Julius（1812～1877）ドイツの指揮者・チェリスト・作曲家及び編集者。1874～1877 年までブライトコプフ・ウント・ヘルテル社の『メンデルスゾーン全集』の監修者。1834 年デュッセルドルフに赴き、のちにデュッセルドルフ市の音楽監督に昇進。1847 年からライブツィヒ劇場楽長・アカデミー指揮者を務める。またゲヴァントハウス管弦楽団指揮者及びフェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディ音楽演劇大学ライブツィヒライブツィヒ音楽院作曲科の教員にも就任。1855～60 年バッハ協会理事。1859 年ライブツィヒ大学より名誉博士号を授与される。1874 年ザクセン王国音楽総監督就任。

¹¹ デュッセルドルフ市は 18 世紀に入ると急速に発展を遂げ、1850 年頃には人口 45000 の地方都市に変貌していた。当時のデュッセルドルフでは芸術家が文化活動を盛んに行っていた（藤本 2008: 115）。

¹² 1837 年から 1854 年 2 月までの経済状況や作品評価は『家計簿』から知ることができる。年ごとの作曲収入は 1841 年は 303 ターラー、ドレスデンに転地した 45 年には 128 ターラー、50 年には 1540 ターラー、53 年には 1925.11 ターラーと大幅に増加している。デュッセルドルフ時代には音楽監督の年棒 750 ターラーが含まれてかなり高額になっていた（藤本 2008: 117-118）。

¹³ ヨーゼフ・ヨアヒム Joachim, Joseph (1831~1907) オーストリアーハンガリーのヴァイオリニスト。作曲家。指揮者。教師。1877 年にケンブリッジでブラームスの交響曲第 1 番を指揮し、名誉音楽博士号を授与される。

¹⁴ 1853 年作曲、1935 年出版。曲名の F. A. E.とはヨアヒムのモットーである「自由だが孤独に Frei aber einsam」の頭文字をとったもので（ほかの説もある）、これを音名化し主題モチーフとして作曲した。

¹⁵ アルベルト・ディートリヒ Dietrich, Albert (1829~1908) ドイツの作曲家。指揮者。1861~1890 年、オルデンプルクの宮廷楽長。1851 年よりデュッセルドルフに赴き、作曲をシューマンに師事。シューマンを囲むグループに受け入れられ、ブラームスと親しくなる。1853 年秋、ヨアヒムへの歓迎をこめてシューマンの発案にしたがって《F. A. E. ソナタ》の冒頭のアレグロ楽章を書いた。

¹⁶ McCorkle, Margit L. 2003. *Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Band 6. Mainz: Schott. 及び、藤本『シューマン』（2008）を参照した。

以下に、1850 年 9 初め以降に作曲計画のみがなされたとされる 23 作品をあげる（McCorkle: 2003）。

《六重奏 Sextett》Anh. E6

《タリスマン Der Talisman》Anh. H12

《フィエスコの反乱 Die Verschwörung des Fiesco》Anh. H22

《フランチェスカ・ダ・リミニ Francesca da Rimini》Anh. H26、

《鉄の手のゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン Götz von Berlichingen》Anh. H27

《マクベス Macbeth》Anh. H34

《オテロ Othello》Anh. H40

《タッソ Tasso》Anh. H45

《ドイツ・レクイエム Deutsches Requiem》Anh. I2

-
- 《歌の情景 Gesangsszene》 Anh. I5
 《スタバート・マーテル Stabat Mater》 Anh. I12
 《クリスマス・リート Weihnachtslied》 Anh. I13
 《合唱 Chöre》 Anh. L5
 《ソロ・カルテット Soloquartette》 Anh. M8
 《クインテット Quintette》 Anh. M9
 《精霊の歌 Geistliche Lieder》 Anh. M10
 《ドラマティックな情景 Dramatische Szenen》 Anh. N10
 《シェヘラザード Scheherazade》 Anh. N11
 《状況 Situationen》 Anh. N12
 《ツィスカ Ziska》 Anh. H49 (1851 年 1 月 19 日作曲計画)
 オラトリオ《ルター Luther》 Anh.16 (1851 年 2 月 10 日-14 日作曲計画)
 《ヘルマンとドロテア Hermann und Dorothea》 Anh. H30 (1845 年/1846 年/1851 年作曲計画)
 《ハンス・コールハース Hans Kohlhas》 Anh. H29 (1848 年-作曲計画)

¹⁷ Herttrich. 2009. S. VII~VIII.

¹⁸ Knechtges-Obrecht. 2005, Herttrich. 2009. S. VII~VIIIをもとにまとめた。

¹⁹ Schumann. 1853. Haushaltbücher S. 689.

²⁰ 原文は以下を参照。"R. hat 5 Frühgesänge komponiert – ganz originelle Stücke wieder, aber schwer aufzufassen, es ist so eine ganz eigene Stimmung."

²¹ 《フゲッタ形式による 7 つの小品 Sieben Klavierstücke in Fughettenform》 Op. 126 (1853 年 5 月 28~6 月 9/10 日作曲、1854 年 5 月出版)

²² ツヴィッカウ 1854 年 2 月 24 日の手紙 (手紙原本は消失。コピー: Robert-Schumann-Haus (Nr. 455a)) (Struck 1984. Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. S. 469 もしくは Waldura. 1992. Zitate vokaler Frühgesänge. S. 52) 原文は以下を参照。"Einen Vorschlag habe ich, der sich vielleicht Ihres Beifalls erfreuen wird. Ich möchte die Fughetten wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor Kurzem beendiges Werk: 'Gesänge der Frühe' 5 charakteristische Stücke für Pianoforte, der Dichterin Bettina gewidmet, an. Es sind Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen u. Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei. Da nun diese Composition unbezweifelt größere Theilnahme als Fughetten finden wird...[...] und bitte Sie, geehrter Herr, mir darüber baldige, schnelle Antwort zukommen zu lassen[...]"

²³ ヘルダーリン 1969b 訳者解説

²⁴ Hoffmann, E. T. A. 1976 (1814) . Fantasiestücke. In: Callots Manier.

²⁵ 西原 2013 307～309 頁。

²⁶ 高山 (2012: 301-304) によれば、二月革命を境に、ロマン主義世代は退却し、政治と文学の乖離が起こり、書物の公衆への影響力が失われた。

²⁷ Roesner, Linda Correll. 1991. *Schumann's 'Parallel' Forms*. 19th Century Music 14. 3: 265-278.

²⁸ Struck, Michael. 1984. S. 46.

²⁹ 万有とひとつになること、それが神聖に充ちた生である。それが人間の至境である。生きとし生きるすべてのものと一つになること、おのれを忘れて至福のうちに自然のいっさいの中へ帰ってゆくこと、それは人の想いと喜びの頂点である。聖なる山頂、永遠のやすらぎの場所である。そこでは真昼も暑さを失い、雷も声をおさめ、湧き立つ海も麦畑の穂波にひとしくなるのである。

生きとし生けるすべてのものと一つになる！この言葉とともに道徳はその峻厳な装いを、人間の知性はその王笏を捨てる。そして、ありとあらゆる思いは永遠に一なる世界のすがたを前にして消えてゆく。それはちょうど苦闘する芸術家の信奉していた諸規則がウラニアの訪れをうけて消え去るようなものだ。そして運命の鉄の支配も、その主権を断念する。そして万物の結合によって詩は消え、分かたつことのできない統一と永遠の青春が、世界を幸福にし、美しくするのだ。

そういう高みにわたしはしばしば立つのだ、ベラルミンよ。しかし、一瞬意識がもどると、わたしは下界へ投げ落とされる。分別の世界に帰ると、わたしは元のままのわたしで、孤独であり、厳正のあらゆる苦しみを担っている。そして私の心の避難所である永遠にして一なる世界は去ってしまう。自然は開いた腕をとぎし、わたしは異邦の者のようにその前にたたずみ、もはや自然を理解しない（ヘルダーリン 1969a: 5-6）。

わたしには、それ（自然のこころ）が見えるような気がすることがある。けれどその次の瞬間には、わたしは、わたしの見たものはわたし自身の姿にほかならないのではないかという思いに愕然とする。わたしは世界の精気を、友人の温かい手に触れたように、わたしの身に感ずることがある。しかし目がさめて考えてみると、わたしは自分の指を捉えていただけであるように思われた（ヘルダーリン 1969a: 8）。

³⁰ 《暁の歌》第1曲に見られる下行ゼクエントは内側へと沈潜していくように感じられる。反復により幾重にも折り重ねられ、そのエネルギーは一層奥へと向かっている。さらに第4曲においては、内声に下行アルペッジョが連続して使用されている。それまでのシューマンの、とくに初期のピアノ作品に集中して作曲を行っていた時期においてはほとんどみられない、ひたすらに下行音型のみを連続させるという、内声部における長い副旋律の書法である。外声の主旋律から分かれて内声部として中へと染み込んでいくような副旋律は、きわめて内面的な表現を生み出す。ブラームスは13年のピアノ作品作曲の休止を経てのちに作曲を再開するが、その最初の作品である《8つのピアノ小品 Acht Klavierstücke》Op. 76の第1曲（1871）

において、内声に下行音型を駆使した書法を用いている。この書法はブラームスの Op. 119 においても使用されている。また《暁の歌》第5曲におけるコード7に用いられる副次旋律は、下行アルペッジョから始まる上行アルペッジョと対になった音型となっている。初期のシューマンのピアノ曲においてはほとんど山型のもの、または上行のアルペッジョであった。

³¹ バルテルの音楽修辭学によれば、音程には意味が定められていた。三全音（増4度、減5度）は「死、罪、嘆き」を意味し、悪魔の音程とも呼ばれた。減、増音程は「破壊、動揺、反抗、罪」を意味する。6、7度以上の音程または、減、増音程の跳躍は「特別の苦しみ、罪」を意味する。半音階は「苦難の歩み」を意味する。19世紀においてこれらを前提とする作曲は衰退していたが、これらの要素から何らかの感覚が喚起されることは確かであろう。（Bartel 1997: 179-180, 214-215, 216-219, 307-310, 339-341, 352-356, 357-358, 381-382, 390-392, 392-393）

³² Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch. hrsg. Kosch, Wilhelm. Siebenter Band. 1979. S. 1317-1329. 及び『ヘルダーリン全集』第1集、第4集の解説を参照した。

³³ Schumann. Tb I S. 438.

³⁴ エミール・フレクシヒ Flechsig, Emil (1808~1878) シューマンの幼馴染。

³⁵ 手塚 1969a 434頁。

³⁶ Knechtges-Obrecht. 1985. S. 151.

³⁷ Tunbridge, Laura. 2007. p. 202.

³⁸ <http://www.schumann-portal.de/arnim-bettina-von-nee-brentano.html> (2018年12月20日閲覧)

³⁹ ギーゼラは、アヒム・フォン・アルニムとベッティナー・フォン・アルニムの末娘でドイツの文筆家。夫はグリム兄弟の一人ヴィルヘルム・グリムの息子のヘルマン・グリム Grimm, Herman (1828~1901) で、ドイツの文化史家・著述家・ベルリン大学教授。

⁴⁰ Burger. 1998. S. 329.

⁴¹ Burger. 1998. S. 329.

⁴² 吉田 1958 212~213頁。

⁴³ またブラームスの《運命の歌 Schicksalslied》(1868~1871)の詩はヘルダーリンの『ヒュペリオン』の「運命の歌」による。フォルトナー Fortner, Wolfgang (1907~1987) は、同じ詩による歌曲《ヒュペリオンの運命の歌 Hyperions Schicksalslied》を作曲している（《ヘルダーリンによる4つの歌曲》の1曲）。レーガー Reger, Max (1873~1916) の《希望に寄せて An die Hoffnung》Op. 124、リーム Rihm, Wolfgang (1952~) の《ヘルダーリン断章 Hölderlin-Fragmente》、アイスラー Eisler, Hanns (1898~1962) の《ハリウッドの歌本 Hollywooder Liederbuch》(1942)、《6つのヘルダーリン断章 Sechs Hölderlin-Fragmente》ほかヘルダーリンの詩に基づく作品は現在まで500曲におよぶ。

⁴⁴ Daverio, John. 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*.

⁴⁵ Struck, Michael. 1984. Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns.

⁴⁶ 藤本 2008 156 頁参照。

⁴⁷ 日の光は植物からふたび輝き出ますが、それはもとのままの光としてでなく、地上のさまざまな色どりとなって照りはえます。ちょうどそのように、高貴なひとは芸術家の作品にそのままの姿をとどめるのではなく、かれが生み出す多様な形姿と動きのなかにその秀でた天性の多くの痕跡をちりばめるのです（ヘルダーリン 1969a: 400）。

⁴⁸ ヘルダーリン 1969a 訳者解説

⁴⁹ 藤本（2016: (9)）のレクチャー解説書によれば、《詩人の恋》の音楽構造の特徴は「回想のツィクルス（環）」であることである。藤本によれば、この作品は調の進行により曲の流れが操作され、最終音が冒頭に結びつき、ツィクルスが完結している。また、一般的な五度圏の進行とは逆のサブドミナントに進行し、時間を逆向きに進行した全体が回想のツィクルスであることが暗示されている。

⁵⁰ 「歌 Lied」は、《アルバム・ブレッター Albumblätter》Op. 124 第 6 曲〈子守歌 Wiegenliedchen〉、第 16 曲〈子守歌 Schlummerlied〉、《幻想小曲集 Fantasiestücke》Op. 12 終曲〈歌の終わり Ende vom Lied〉にもみられる。

⁵¹ なお、日本語訳は、シューマン歌曲大全集（Deutsche Grammophon 0028947779575）の解説書（喜多尾道冬訳）を参考にしながら筆者が訳した。

⁵² ヴァルドゥラは《暁の歌》と「朝」「夜」というタイトルをもつ曲との関係を探り、《暁の歌》の第 1 曲と、〈薄明（たそがれ）Zwielicht〉Op. 39-10の間には確かな関連がみられることを述べている。《暁の歌》第 1 曲の内声には、その歌曲の旋律が引用されているからである（Waldura 2006: 41-43）。〈薄明り〉の詩人は〈世捨て人〉と同じアイヒェンドルフであるとも示唆的である。詩を以下に記しておく。

たそがれ （アイヒェンドルフ）（訳：西野茂雄にもとづく）

うす闇が翼をひろげようとしている / 樹々がおびえたように身を震わせ

重苦しい夢のように雲が流れてゆく / この灰色はなにを意味しているのだろう？

一頭ののろ鹿を可愛がっているのだったら / ひとりで野放しにしておいてはいけない

獵師が森をうろつき角笛を吹いている / 彼らの声があちらこちらでしている

この世にひとりの友を持っているなら / この時刻に心を許してはならない

眼や口がどんなに親しそうでも / いつわりの平和の蔭で戦いをたくらんでいるのだ

今日疲れて沈んでいくものは / 明日はよみがえって高くのぼるだろう

—— とはいえ夜のうちに多くのものが失われる —— / 心して眠らず見張っているがいい！

Zwielicht (Eichendorff)

Dämmerung will die Flügel spreiten,/ Schaurig rühren sich die Bäume,
 Wolken ziehn wie schwere Träume/ Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,/ Laß es nicht alleine grasen,
 Jäger ziehn im Wald und blasen,/ Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,/ Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
 Freundlich wohl mit Aug' und Munde,/ Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut gehet müde unter,/ Hebt sich morgen neu geboren.
 Manches geht in Nacht verloren/ Hüte dich, sei wach und munter!

この詩は潜められた偽りの恐ろしさを通して静かな緊張感が生み出されている。「偽りの平穩の陰で」という詩はまさに《暁の歌》第1曲のフレーズごとに加えられた陰る部分の「偽終止」を彷彿とさせる。ヴァルドゥラは、この詩の時間設定が「夜」とされていることについて、アイヒェンドルフのロマン主義の詩的概念としての曖昧さをふまえ、夜が終わる先を朝と捉えるならば朝の歌との関連として符合すると述べる (Waldura 2006: 47)。

⁵³ ヴァルドゥラは、《暁の歌》第3曲に似ているといわれる作品として、宗教合唱曲《レクイエム Requiem》Op. 148 第6曲〈ドミネ・イエズ (主なるイエスキリスト) Domine Jesu〉を挙げている (Waldura 2006: 48-50)。⁵⁴ 〈ドミネ・イエズ〉のファンファーレは、シューマンが意図的に引用したわけではなく無意識に関連し合っているとみられるが、この「狩りの歌」の背景として《レクイエム》が関連していると考えてもよいであろうとしている。Op. 148 は死者への平安を祈る音楽である。1852年4月26日～5月23日に作曲、出版は1864年で、シューマン最後の作品番号をもつことになった。

⁵⁴ エリザベス・クルマン Elisabeth Kulmann (ロシア語: Елисавета Борисовна Кульман/ Jelissaweta Borissowna Kulman) (1808～1825) は、ロシア、ドイツ、イタリア語を駆使する詩人で翻訳家。幼少より古代と現代の言語を学び、驚異的な文学的能力を示す。11カ国語を操り、17歳で夭折したが1000以上の詩を残し、ゲーテやジャン・パウルにもその才能を評価されていた。シューマンは彼女を幻想的な人物と見なしていた。

⁵⁵ Op. 96 第2曲〈ゆきのはな Schneeglöckchen〉(詩: 不詳) も終止感を欠いているが平行調のドミナントで、詩における疑問形が表現されていると考えられる。ここでは当てはまらない。

⁵⁶ 藤本の見解を参考にしている。

⁵⁷ 訳は藤本 2008 132 頁を参照した。

⁵⁸ Tunbridge 2007. p. 207-208

⁵⁹ 例えば、椎名（2010: 23）は、シューマンのヴァイオリン・ソナタ第3番について、合理的理由なく増殖していくヴァイオリンの装飾音型が最終的には全体を支配してしまうという現象はルイス・ウェインの絵画を目の当たりにしているようであると述べている。

参考文献

1) Schumann 関連

- Appel, Bernhard R., hrsg. 1993. *Schumann in Düsseldorf*. Werke-Texte-Interpretationen. Band 3. Mainz: Schott.
- _____. 2006. Robert Schumann in Endenich (1854-1856) : Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. *Schumann Forschungen*. Bd. 11. 604-607. Mainz: Schott.
- Boetticher, Wolfgang. 1942. *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*. Berlin: B. Hahnefeld.
- _____. 1976. *Robert Schumanns Klavierwerke: Neue biographische und textkritische Untersuchung*. Wilhelmshaven: Heinrichshofens Verlag.
- _____. 2003. *Robert Schumanns Klavierwerke*. Teil III. Opus 14-133. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- _____. 2004. *Schumann Leben und Werk*. Quellen. Datem Dokumentente. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Bodsch, Ingrid und Nauhaus, Gerd, hrsg. 2006. *Zwischen Poesie und Musik: Robert Schumann—Früh und spät*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Burger, Ernst. 1998. *Robert Schumann: Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. unter Mitarbeit von Gerd Nauhaus und mit Unterstützung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau. Mainz: Schott.
- Chissell, Joan. 1972. *Schumann Piano Book*. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Dagmar, Hoffmann-Axthelm. 2010. *Robert Schumann. Eine musikalisch-psychologische Studie. Mit einem Nachwort von Tilmann Moser. Mit 9 Abbildungen und 5 Notenbeispielen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Daverio, John. 1997a. Madness or Prophecy? Schumann's Gesänge der Frühe, Opus 133. In *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, ed. David Witten, 187-204. New York: Garland Publishing.
- _____. 1997b. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2002. *Crossing Path: Schubert, Schumann, and Brahms*. Oxford: Oxford University Press.

-
- _____. 2007. Songs of dawn and dusk: the late music. In *The Cambridge Companion to Schumann*, ed. Beate Perrey, 268-291. Cambridge: Cambridge University Press.
- Demmler, Martin. 2010. *Robert Schumann und die musikalische Romantik*. Mannheim: Patmos.
- Draheim, Joachim. 2006. Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840. In *Schumann Handbuch*, hrsg. Ulrich Tadday, 376-390. Metzler: Bärenreiter.
- Edler, Arnfried. 1982. *Robert Schumann und schöne Zeit*. Laaber: Laaber Verlag.
- _____. 1994. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Ausg. Personenteil 14. Finscher, Ludwig. hrsg. Blume, Friedrich. begründet.: 97.
- _____. 2006. Werke für Klavier zu zwei Händen bis 1840. In *Schumann Handbuch*, hrsg. Ulrich Tadday, 214-257. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Eismann, Georg. 1964. *Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild*. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik.
- _____, hrsg. 1971. *Tagebücher. Robert Schumann. 1827-1838*. Bd. I Stroemfeld/ Roter Stern.
- Ewert, Hansjörg. 2015. *Dichterisches Bewußtsein. Gedanken zum Literaturbezug von Schumanns Kreisleriana-Fantasien*. In *Schumann- Studien*, hrsg. U. Scholz and T. Synofzik. Magdeburg: Sinzig.
- Ferris, Alessandra. 2008. *Schumann's Gesänge der Frühe, Opus 133 from A Schenkerian Perspective*. The Florida State University DigiNole Commons. Electronic Thesis, Treatises and Dissertations.
- Ferris, David. 2000. *Schumann's Eichendorff 'Liederkreis' and the Genre of Romantic Cycle*. Oxford: Oxford University Press.
- Finson, Jon W. 2007. *Robert Schumann: The Book of Songs*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Flehsig, Emil. 1956. Erinnerungen an Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik* 117: 392-396.
- Forschert, Arno. 1993. Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion Schumanns. In *Schumann Forschungen* 3, hrsg. Bernhard R. Appel, 9-23. Mainz: Schott.
- Geck, Martin. 2010. Robert Schumann. *Mensch und Musiker der Romantik. Biographie*. München: Siedler.
- Hoffmann, Kurt. 1979. *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann: Bibliographie*. Tutzing: H. Schneider.

-
- Joachim, Joseph and Andreas Moser. 1911. *Briefe von und an Joseph Joachim*. 2 vols. Berlin: Bard.
- Kang, Ja Yeon. 2011. *Robert Schumann's Notion of the cycle in Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister, Op. 98A and Waldszenen, Op.82*. London: City University London.
- Kapp, Reinhard. 2007. Schumann in his time and since. In *The Cambridge Companion to Schumann*, ed. Beate Perrey. 223-251. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1984. *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*. Tutzing: H. Schneider.
- Knechtges-Obrecht, Irmgard. 1985. *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*. Regensburg: Bosse.
- _____. 2005. Gesänge der Frühe op.133. In *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. Helmut Loos, 305-308. Band 2. Laaber: Laaber.
- Kok, Roe-Min. 2008. Negotiating children's music new evidence for Schumann's "Charming" Late Style. *Acta musicologica* 80, no. 1: 99-128.
- Krebs, Harald. 1999. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. Oxford: Oxford University Press.
- Kreisig, Martin. 1914. *Schumann Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd.1 Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- _____. 1914. *Schumann Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd.2 Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kruse, Joseph A., hrsg. 2006. *Das letzte Wort der Kunst: Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr*. Stuttgart: Metzler.
- Law, Deanna Rae. 1996. *Robert Schumann's Novelletten, opus 21: An analytical study*. Doctoral dissertation, University of Texas.
- Lester, Joel. 1994. Reading and Misreading: Schumann's accompaniments to Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin. *Current Musicology* 56. 24-53.
- _____. 1995. Robert Schumann and Sonata Forms. *19th-Century Music*. 18, no. 3: 189-210.
- Litzmann, Berthold. 1905a. *Clara Schumann: Ein Künstlerleben. nach Tagebüchern und Briefen*. Zweiter Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- _____. 1905b. *Clara Schumann: Ein Künstlerleben. nach Tagebüchern und Briefen*. Erster Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- _____. 1913a. *Clara Schumann An Artist's Life*. trans. by G. Hadow vol. 1. London: Macmillan & Co.
- _____. 1913b. *Clara Schumann An Artist's Life*. trans. by G. Hadow vol. 2. London: Macmillan & Co.

-
- Loos, Helmut, hrsg. 2005. *Robert Schumann Interpretationen seiner Werke*. Bd. 2. Köthen: Laaber.
- Lossewa, Olga. 1993. Neues über Elisabeth Kulmann. *Schumann und seine Dichter, Schumann Forschungen*. vol.4. ed. Mathias Wendt. Mainz: 78.
- Mahlert, Ulrich. 2006. Schumanns Sechs Gesänge op. 107 zur Werkstruktur zur Vertonungsweise, zur zeitgenössischen Rezeption und zur Bearbeitung für Sopran und Streichquartett von Aribert Reimann. *Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband. Der späte Schumann*, hrsg. Ulrich Tadday, 163-182. Landschut: Bosch-Druck.
- Marston, Nicholas. 1992. *Fantasy, Op. 17*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCorkle, Margit, L. 2003. *Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Band 6*. Mainz: Schott.
- _____, hrsg. 1982. *Tagebücher, 1837-1847*. Bd. III *Haushaltbücher*. Stroemfeld/ Roter Stern.
- Meier, Barbara. 2010. *Robert Schumann*. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Moßburger, Hubert. 2006. Schumanns frühe und späte Fantasien. In *Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband. Der späte Schumann*, hrsg. Ulrich Tadday, 51-68. Landschut: Bosch-Druck.
- _____. 2006. Poetische Harmonik. In *Schumann-Handbuch*, hrsg. Ulrich Tadday, 194-211. Stuttgart: Metzler.
- Nauhaus, Gerd, hrsg. 1978. *Tagebücher, 1836-1854*. Bd. II Stroemfeld/ Roter Stern.
- Rauchfleisch, Udo. 1996. *Robert Schumann Leben und Werk. Eine Psychographie*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Reiman, Erika. 2004. *Schumann's piano cycles and the Novels of Jean Paul*. Rochester: University of Rochester Press.
- Rickard-Ford, Paul. 2010. *Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: The Late Piano Works of Robert Schumann*.
- Roesner, Linda Correll. 1991. Schumann's 'Parallel' Forms. *19th Century Music* 14. 3: 265-278.
- Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven, Expanded Edition*. New York: Norton.
- Ruth, Christopher Thomas. 2013. *Composing Consciousness: Psychological Design in the Late Dramatic Works of Robert Schumann*. Doctoral dissertation, University of Pittsburgh.
- Savant, Carroll Clayton. 2014. Resonant Connections: Robert Schumann's Philosophical Artist and Friedrich Hölderlin's Prophetic Poet. *An Interdisciplinary Humanities Journal*. 46-64. Washington, DC: Georgetown University.
- Steezman, Monica. 2001. *Clara Schumann*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

-
- Struck, Michael. 1984. *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 29. Hamburg: Wagner.
- _____. 2006a. Die Werke aus Robert Schumanns Düsseldorfer Schaffensjahren. In *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, 265-287. Bonn: Stromfeld.
- _____. 2006b. Schumann spielen... Anmerkungen zur Wiedergabe der Kinderszenen im neuen Licht alter Metronomzahlen und zum Spiel der Gesänge der Friihe. In *Musik-Konzepte Neue Folge Sonderband. Der späte Schumann*, hrsg. Ulrich Tadday, 87-115. Landshut: Bosch-Druck.
- Tadday, Ulrich. hrsg. 2006. *Der Späte Schumann. Musik-Konzepte. Sonderband. XI*. Landshut: Bosch-Druck.
- Tunbridge, Laura. 2007. *Schumann's Late Style*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Waldura, Markus. 2006. Zitate vokaler Frühgesänge in Schumanns Gesänge der Frühe Op. 133. Überlegungen zur Deutung eines irritierenden Titels. In *Schumann Forschungen 3*, hrsg. Bernhard R. Appel, 37-53. Mainz: Schott.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von. 1972. *Robert Schumann; Eine biographie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Weissweiler, Eva, hrsg. 1984. *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. I. Frankfurt: M. Stroemfeld/ Roter Stern.
- _____, hrsg. 1987. *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. II. Frankfurt: M. Stroemfeld/ Roter Stern.
- _____, Eva, hrsg. 2001. *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. III. Frankfurt: M. Stroemfeld/ Roter Stern.
- Wieck, Friedrich. 1988. *Piano and Song* (Didactic and Polemical). Translated by Henry Pleasants. Stuyvesant. Pendagon Press.
- Worthen, John. 2007. *Robert Schumann Life and Death of a Musician*. New Haven: Yale University Press.

- エイブラハム、ゲラルド 1993 「シューマン、ローベルト」『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社 藤本一子、前田昭雄（訳）：418-435
- サイード、エドワード、W. 2007 『晩年のスタイル』 大橋洋一（訳） 東京：岩波書店
- シューマン、クララ・ブラームス、ヨハネス 2013 『クララ・シューマン、ヨハネス・ブラームス 友情の書簡 往復書簡集』 原田光子（訳） 東京：みすず書房
- シューマン、ローベルト 1958 『音楽と音楽家』 吉田秀和（訳） 東京：岩波書店

- シューマン、ローベルト・シューマン、クララ 1986 『愛の手紙』 喜多尾道冬・荒木
詳二・須磨一彦（訳） 東京：国際文化出版社
- ディースカウ、フィッシャー・ディートリッヒ 1997 『シューマンの歌曲をたどって』
原田茂生、吉田文子（訳） 東京：白水社
- ディートリッヒ、ヘンシェル他 2004 ヨハネス・ブラームスの思い出 ブラームスの回想録
集1 天崎浩二（編・訳）、関根裕子（訳） 東京：音楽之友社
- ブリオン、マルセル 1984 『シューマンとロマン主義の時代』 喜多尾道冬・須磨一彦
（訳） 東京：国際文化出版社
- ブレンデル、アルフレッド 1992 『音楽のなかの言葉』 木村博江（訳） 東京：音楽之
友社
- ボーフィス、マルセル 1992 『シューマンのピアノ音楽』 小坂裕子、小場瀬純子（訳）
東京：音楽之友社
- 泉麻衣子 2014 「R. シューマンの《3つの幻想小曲》Op. 111 研究 — 3曲の幻想曲の関連
及び後期ピアノ作品の特徴 —」 『ハルモニア』 44: 25-42
- 岡田暁生 1988 「シューマン『子供の情景』の形式についての試論 — 第10曲を中心に
—」 『フィロカリア』 5: 130-141
- 小場瀬純子 2011 「ローベルト・シューマンにおける「ファンタジー」と「夜」 《幻想小
曲集 Fantasiestücke》op. 12 をめぐって」 『言語社会』 5: 341-353
- 音楽之友社編 2008 『作曲家別名曲ライブラリー 23 シューマン』 東京：音楽之友社
- 加田萬里子 2004 「R. シューマンのピアノ曲〈早朝の歌 op. 133〉における"静寂"」 『桐朋
学園大学研究紀要』 30: 23-35
- 喜多尾道冬 1990 「シューマン歌曲大全集」 CD 解説 Deutsche Grammophon
0028947779575
- 河野健二 1982 『現代史の幕あけ：ヨーロッパ1848年』 東京：岩波新書
- 岸田緑溪 1993 『シューマン 音楽と病理』 東京：音楽之友社
- 後藤友香理 2009 「シューマンとフモール：作品18, 19, 20の再考察」 『博音』（東京藝術
大学博士論文）147
- 佐々木崇 2011 「R. シューマンの初期ピアノ曲のモットー構想：象徴的核音型の回帰手法を
めぐって」 『博音』（東京藝術大学博士論文）191
- 椎名亮輔 2010 「シューマンの晩年様式」 『思想』 1040: 7-26 東京：岩波書店
- 高野茂 1998 「シューマンの「パピヨン」op. 2 と蝶：ジャン・パウルの「生意気ざかり」
との関係をめぐって」 研究論文集（佐賀大学文化教育学部）Vol.3 no.1: 179-190
- 筒井はる香 2003 「消えゆく音に指で触れる — シューマンとフォルテピアノ」 『ピアノ
を弾く身体』 岡田暁生（監修）137-164 東京：春秋社松柏館

-
- 永岡都 1996 「シューマンの「モットー」に関する一考察 — ピアノ作品におけるその技法をめぐって」『学苑』677: 45-61
- 西原稔 2013 『シューマン 全ピアノ作品の研究 上』 東京：音楽之友社
- 2013 『シューマン 全ピアノ作品の研究 下』 東京：音楽之友社
- 檜山哲彦（訳）大津陽子（解説） 1994 『シューマン歌曲対訳全集 第3巻』 東京：音楽之友社
- 藤本一子 2002 「ピアノ・ソナタ第3番、クライスレリアーナ、ダヴィッド同盟舞曲、他」CD解説（演奏：マウリツィオ・ポリーニ）SHM-CD UCCG90247
- 2006 「R. シューマンのピアノ五重奏曲作品44の成立史研究」（大阪芸術大学大学院平成17年度学位博士論文）
- 2008 『シューマン』 東京：音楽之友社
- 2016 第10回ロマン派音楽レクチャー・コンサート解説「詩人は歌う — ハイネとシューマン」
- 2017 第11回ロマン派音楽レクチャー・コンサート解説「謝肉祭の反乱」
- 2017 第12回ロマン派音楽レクチャー・コンサート解説「夢のとき — バッハ、シューマン、ブラームス、アレンスキー」
- 前田昭雄 1982 「シューマン」『音楽大事典』 東京：平凡社
- 1983 『シューマニアーナ』 東京：春秋社
- 1990-93 『新編世界大音楽全集器楽編 15 シューマン ピアノ曲集 I』『同-16-II』『38-III』 東京：音楽之友社
- 山本美樹子 2012 「R. シューマン《ヴァイオリンソナタ第3番イ短調》WoO2 作品論」『博音』（東京藝術大学博士論文）215
- 2014 「《ヴァイオリンソナタ第3番イ短調》WoO2 第1楽章にみる R. シューマン晩年の断片的手法」『東京藝術大学音楽学部紀要』140: 125-140
- 吉田秀和 2002 『吉田秀和作曲家論集4 シューマン』 東京：音楽之友社
- 2011 「ローベルト・シューマン」『言葉のフーガ 自由に、精緻に』 東京：四明書院
- 若林健吉 1971 『シューマン — 愛と苦悩の生涯』 東京：新時代社

Schumann Netzwerk: (2019年1月3日閲覧)

<https://www.schumann-portal.de>

<https://www.schumann-portal.de/arnim-bettina-von-nee-brentano.html>

<https://www.schumann-portal.de/eichendorff-joseph-von-3768.html>

https://www.schumann-portal.de/Hoffmann_Ernst_Theodor_Amadeus_en.html

<https://www.schumann-portal.de/kulmann-elisabeth-3735.html>

<https://www.schumann-portal.de/goethe-johann-wolfgang-von-3733.html>

2) Hölderlin 関連、美学 他

Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Barthes, Roland. 1981. *Camera lucida: Reflections on Modernity*. Berkley: University of California Press.

Hölderlin, Friedrich. 1799. *Hyperion, oder, Der Eremit in Griechenland*. Stuttgart: Reclam.

_____, 1978. *Hölderlin, Friedrich. [Sammlung]. Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe. hrsg. von D. E. Sattler. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern.

Kutter, Wilhelm. 1976. *Schwäbisch alemannische Fasnacht*. Künzelsau: Sigloch Service Edition.

Schultz, Hartwig. 1979. *Hölderlin*. In *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-Bibliographisches Handbuch*. Siebenter Band. begründet von Kosch, Wilhelm; 1317-1329. Berlin: De Gruyter.

アルニム、ブレンターノ 1990 『ブレンターノ/アルニム』 深田甫、矢川澄子、池田香代子（訳） 東京：国書刊行会

アルニム、ブレンターノ 1990 『ブレンターノ/アルニムⅡ』 矢川澄子、池田香代子、石川實（訳） 東京：国書刊行会

グラウザー、ヘルマン・シュレンク、ヨハン 2012 『ジャン・パウリエッセンス』 藤瀬久美子、恒吉法海（訳） 東京：同学社

ドゥルーズ、ジル 2007 『差異と反復』 財津理（訳） 東京：河出書房新社

ドゥルーズ、ジル・ガタリ、フェリックス 2010 『千のプラトー』 宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、守中高明（訳） 東京：河出書房

パウル・ジャン 1991 『陽気なヴッツ先生』 岩田行一（訳） 東京：岩波書店

_____ 1999 『生意気盛り』 恒吉法海（訳） 福岡：九州大学出版会

_____ 2010 『美学入門』 古見日嘉（訳） 東京：白水社

プラトン 2008 『饗宴』 久保勉（訳） 東京：岩波書店

ヘルダーリン、フリードリヒ 1966 『ヘルダーリン全集〈1〉詩 1（1784～1800）』 手塚富雄、神品芳夫、生野幸吉、浅井真男、今井寛、川村二郎（訳） 東京：河出書房新社

_____ 1967 『ヘルダーリン全集〈2〉詩 2（1800～1843）』 手塚富雄、浅井真男（訳） 東京：河出書房新社

-
- _____ 1969a 『ヘルダーリン全集〈3〉ヒュペーリオン・エムペドクレス』 手塚富雄、浅井真男（訳・解説） 東京：河出書房新社
- _____ 1969b 『ヘルダーリン全集〈4〉論文/書簡』 手塚富雄（編）手塚富雄、浅井真男他（訳・解説） 東京：河出書房新社
- _____ 2002 『ヘルダーリン詩集』 川村二郎（訳） 東京：岩波文庫
- ヘルデルリン 1948 『ヒュペーリオン ヘルデルリン』 吹田順助（訳） 東京：新潮社
- ホフマン、E. T. A. 1983 『ホフマン』 前川道介、鈴木潔（訳） 東京：国書刊行会
- _____ 1979 『カロ風幻想作品集』 IX「クライスレリアーナ」『ホフマン全集』第2巻 深田甫（訳） 東京：創土社
- ランゲーアイヒバウム、ヴィルヘルム 1989 『ヘルダリン 病跡的考察』 西丸四方（訳） 東京：三陽社
- 伊坂青司、原田哲史（編） 2007 『ドイツ・ロマン主義研究』 東京：御茶の水書房
- 益敏郎 2016 「客観性をめぐるヘルダーリンとシラーの近代芸術思想 — アドルノの『パラタクシス』を導入として —」『京都大学大学院独文研究室研究報告刊行会研究報告』 29: 21-43
- 大谷欣也 1989 『フリードリッヒ・ヘルダーリン：ディオオーティマ（小倉榮一郎教授退官記念論文集）彦根論叢 255、256: 425-450
- 久保陽一 2007 「ヘルダーリンにおける「生」の思想」『ドイツ・ロマン主義研究』 東京：御茶の水書房
- 藺田宗人、深見茂 編 1997 『無限への憧憬：ドイツ・ロマン派の思想と芸術』 東京：国書刊行会
- 高山雄二 2012 『トクヴィルの憂鬱 フランス・ロマン主義と〈世代〉の誕生』 東京：白水社
- 龍村あや子 2012 「ベートーヴェンの〈後期様式〉をめぐるアドルノの思索とその源泉 — アレゴリー論を中心に」『アドルノ音楽哲学とアジアの近代化』科研費成果報告書（京都市立芸術大学）
- 竹部琳昌 1994 『ヘルダーリンと古代ギリシア』 東京：近代文藝社
- 手塚富雄 1985a 『ヘルダーリン（上）』 東京：中央公論社
- _____ 1985b 『ヘルダーリン（下）』 東京：中央公論社
- 成瀬治、山田欣吾、木村靖二 1996 『ドイツ史 2 — 1648～1890年 —』 東京：山川出版

3) 参照楽譜

Brahms, Johannes. *Klaversonate fis-moll op. 2*. Hrsg. Katrin Eich. Henle Verlag, 2017.

Schumann, Robert. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Lieder. Band 6, 1: Noten*. hrsg. Kazuko Ozawa., Matthias Wendt. (Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, durch Akio Maeda und Klauss Wolfgang Niemöller in Verbindung mit Robert-Schumann-Haus Zwickau.) Mainz: Schott. 2009.

_____. *Robert Schumanns Werke, Serie XIII: Für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte*. hrsg. Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882./ 1885./ 1887./ 1879-1912.

_____. *Sämtliche Klavierwerke Band II*. hrsg. Ernst Herttrich. Berlin: G. Henle Verlag, 2009.

_____. *Sämtliche Klavierwerke, Band VI*. hrsg. Ernst Herttrich, Robert Münster, Wolf-Dieter Seiffert. Berlin: G. Henle Verlag, 2009.

謝 辞

京都市立芸術大学に入学以来、研究 及び 演奏 において、格別なるご指導を賜りました京都市立芸術大学大学院 阿部 裕之 教授に 厚く御礼申し上げます。 研究全般において、手取り足取りで、ご指導を賜りました、京都市立芸術大学大学院 柿沼 敏江 教授、本研究を進めるにあたり、シューマンの一からをご厚意でご教示くださいました、元国立大学大学院教授、芸術文化学 博士 藤本 一子 教授には、感謝してもしきれません。本当にありがとうございました。

副指導教官として演奏においても貴重なご助言をいただきました、京都市立芸術大学大学院 砂原 悟 教授、ご指導いただき、演奏会にもいつもお運びくださり温かいお言葉をおかけくださいました、京都市立芸術大学大学院 龍村 あや子 教授、独語文献の翻訳、解釈など大変なご尽力を賜りました、京都市立芸術大学大学院 池上 健一郎 先生に心より御礼申し上げます。

また、本論文の執筆にあたり「シューマン博物館」(ツヴィッカウ) Robert-Schumann-Haus Zwickau、「シューマン博物館」(ライプツィヒ) Robert-Schumann-Haus Leipzig、「シューマン記念館」(ボン) Schumannhaus Bonn e. V.、とくに「ハイネ研究所」(デュッセルドルフ) Heinrich-Heine-Institut においては、貴重な楽器や資料に触れさせていただき、大変お世話になりました。

国立大学楽器学資料館、フォルテピアノヤマモトコレクション 山本亘夫様には当時の楽器を試奏させていただいたうえ、ピアノの歴史や構造に関するお話を伺いました。

お世話になりました皆様に、ここに深く感謝の意を表します。

最後にいつも心の支えとなってくれた家族と友人に感謝の気持ちをお伝えしたいと思います。本当にありがとうございました。

2019年1月10日

泉 麻衣子