

シューマンの後期の作品

レーナウの詩による作品90について

吉 田 功 *

Isao YOSHIDA : Die Werke des Robert Schumann in
seinem späteren Jahren

Über Op. 90 von Lenaus Gedichte

註 1

Der letzte Vers pp

Dem hol - den Lenz - geschmei - de,

Mit Pedal.

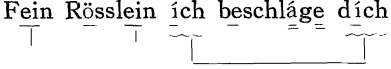
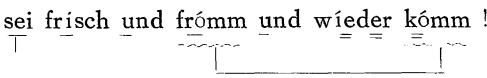
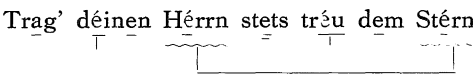
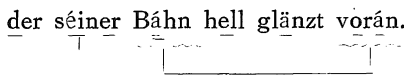
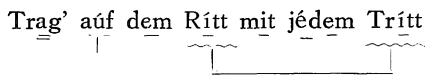
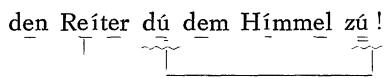
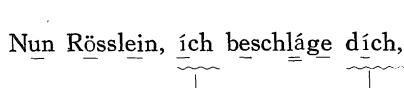
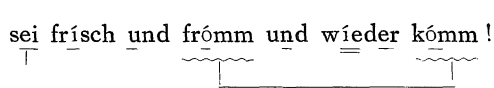
静かな下降の旋律とペダルをともなった和音、8分の6拍子は最初の小節からタイでもってリズムをくずされ、なにげなく変移する和声の中から、そっと糸を引くように歌が始まる。この譜は Nikolaus Lenau の詩に Robert Schumann が1849年^{註2}に作曲したものである。Lied 作曲家 Schumann の歌の年1840年（彼の全歌曲作品の約半数がこの年に作曲された）Myrten, Liederkreis Op. 24, 同じく Op. 39, Dichterliebe, Frauenliebe und Leben 等彼の代表的な作品、つまりその価値を認められている作品は全てこの年のものである。何故1840年にのみ上述のような作品が生まれたかは、ロマン主義芸術家の生活と仕事の密接な関係を見れば明らかであろう。彼等に於ては日常生活そのもの、或はそれによって得られた Stimmung が作品の基となっているからである。シューマンの場合もクララとの恋愛生活によって、その頂点となったのが1840年であったわけで、前述した多くの歌曲が生まれたことが理解できる。しかし、上述の作品が作曲された頃つまりシューマンの晩年（彼の40代を晩年という言葉で言えるな

* 島根大学教育学部音楽研究室

ら)には、器楽曲、特に彼の作品部門では、彼の努力に比較して、それ程成果の得られなかった大編成の劇場音楽^{註3}や附随音楽等^{註4}に彼の主力を注いでいる。しかし、1850年に作曲された交響曲第3番やチェロ協奏曲等晩年の器楽曲作品の傑作を見てさえも、1840年代の歌曲やそれ以前に書かれたピアノ独奏曲に比べると、明らかにシューマン独特の若々しい溢れ出るような Inspiration を感じさせずむしろ陰鬱でさえある。元来ロマン派の作曲家がそれほど立派でもない小さな Motiv を展開発展させるソナタ形式で作曲するような交響曲や協奏曲は苦手であった。それはハイドンとシューベルトの Symphonie の一つを比較すれば明らかであろう。Emil Staiger が彼の著書 Musik und Dichtung^{註5}の中で言うには、Haydn, Mozart, Beethoven nämlich messen zu Beginn sorgfältig den ganzen Raum einer Sonate aus, zumal Beethoven, der gern mit einem ganz primitiven Thema einsetzt, um ja in der Folge keine Möglichkeiten der Steigerung einzubüssen und das Gesamtinteresse in gehöriger Weise zu verteilen. Was aber soll geschehen, wenn Schubert gleich mit einer überschwenglich ausladenden Melodie beginnt? Er gibt sich hin und ist in der Folge nicht mehr imstande, sich wieder zu finden. そしてロマン派の作曲家が再現部とりわけ展開部が重荷であった、と説きさらに、Schubert, Chopin, Schumann aber führen nicht sicher, weil sie den eigenen Tönen nicht gegenüberstehen, weil es sie mitreisst und weil ihnen so, da der Boden unter den Füßen schwindet, die Umsicht bald verloren geht. Ich bin mir im klaren darüber, dass ein so kluger und zuchtvoller Künstler wie Schumann in seiner mittleren Epoche imstande war, solche Schwierigkeiten zu meistern. Das ändert aber nichts an dem Umstand, dass die Form der Sonate, statt wie bei den klassischen Meistern sich ebenso aus der Thematik zu ergeben, wie die Thematik sich ihr einfügt, statt also organisch zu sein, von aussen mit Zwang wie eine Zange wirkt und nicht zum Wesen der Sache gehört.^{註6} 以上のように Steiger はソナタ形式の取り扱い方でロマン派音楽家の一断面を見た。ロマン派の特徴は彼も言うように「本質的なものは Impromptu や Phantasie であり、魂のひそかな命令によって音楽する^{註7}」ことである。ここでシューマンが彼の中期から後期にかけて、彼の本質にそぐわないものを多く手がけたということは一考に価するし、彼の最も成果の得られた部門の一つ Lied に於て、二百数十曲のうち半数以上が1840年のものであり、その他の大部分は1849年から1850年のものである事も興味あることである。つまり10年後に彼にも Lied 史上彼の後を継ぐ Hugo Wolf と同じような Lied 作曲年の波を見ることが出来るのである。ここで問題とするのは上述したように中期から後期にかけての作曲分野の多面性と大曲性の中でシューマンは Lied をどのように扱ったのか、1840年代の Lied 群と同じように詩に対し音楽化したのか、それとも Inspiration の欠如から組織とか形式を重んじなければならなかったのか、それが大曲性に継っていったのか、いずれにせよ1840年から10年後の彼の姿をレーナウの詩による Op. 90 から彼の Lied への作曲態度を推測しようと思う。

OP. 90 の Analyse

Lied eines Schmiedes

	Klangweile
Fein Rösslein ích beschläge dích 	10
sei frisch und frómm und wieder kómm ! 	9.5
Trag' déinen Hérrn stets tréu dem Stérrn 	11
der séiner Báhn hell glánzt vorán. 	9.5
Trag' áuf dem Rítt mit jédem Trítt 	10.5
den Reíter dú dem Hímmel zú ! 	10.5
Nun Rösslein, ích beschläge dích, 	10
sei frisch und frómm und wieder kómm ! 	9.5

長母音「=」，複合母音「T」，短母音「-」で表わす。それぞれの Klangweile は長母音を 2，複合母音を 1.5，短母音を 1 として数える。

音楽が文学化され，文学が音楽化されたロマン主義の特徴を端的に表現したものが Lied であった。^(註8)この Op. 90 の場合でもいかになされたかを見よう。

この詩の大きな特徴に美しいリズムの統一を上げることができる。8 音節，2 行，4 節からなる詩は，全節が Auftakt で統一され，各行が 4 つのアクセントをもち，それぞれ 2 番目と

4番目のアクセントされた言葉が同じ韻を含んでいる。その上各節のアクセントされた母音の長さ (Klangweile) がほとんど同じである。第一節一拍目 Rösslein の ö, 二行一拍目 frisch の i それに ich, dich の i はそれぞれ次にくる子音によって促音的にアクセントされ frisch な表象を形造っている。第二節は Trag, deinen, seiner, Bahn, voran 等この詩の中で最も多くの明かるい母音が使われ、明かるく照らし出された星 (hell glänzt) (dem Stern) を表わす。第3節では再び Ritt, Tritt, Himmel 等の i 母音と du, zu の u 母音で統一され子音 t でもってさらに強調され元気な馬の歩みを表わしている。以上のように詩の外面的な形と個々の言葉の Klangbild は力強い鍛冶屋の蹄鉄を打つ表情と元気のよい馬のたく足を表わし、全体に流れる規則的なアクセントをともなったりズムからはドイツ的な素朴な Stimmung を感じとることができる。

シューマンはこの詩に完全な有節歌曲形式で作曲した。伴奏部は鉄床の上でハンマーが打ちならされる表象を力強くアクセントされるリズムで終始する。この詩のドイツ的な表象は旋律とハーモニーの素朴な賛美歌風の単純さの中に表現された。^(註9) 詩のもつ Auftakt のリズムは伴奏部にもアクセントと共にとり入れられた。しかし各節の Klangbild によって表わされたこの詩の表象は、^(註10) 無邪気な音楽思考と行動の中での統一のもとに、音楽化されずに取り除かれた。

Meine Rose

	Klangweile
Dem höld <u>en</u> Lénzgeschméide,	8.5
der Ró <u>se</u> mé <u>iner</u> Fré <u>ude</u> ,	9
die schón gebé <u>ugt</u> und blá <u>sser</u>	8.5
vom heí <u>ssen</u> Strá <u>hl</u> der Són <u>nen</u> ,	8.5
re <u>ich</u> ' í <u>ch</u> den Bé <u>cher</u> Wá <u>sser</u>	7.5
aus dú <u>nklem</u> , tí <u>efen</u> Brón <u>nen</u> .	8.5
Du R <u>ose</u> me <u>ines</u> Her <u>zens</u> !	9.5
vom stí <u>llen</u> Strá <u>hl</u> des Sch <u>merz</u> ens	8

bist du <u>ge</u> beugt und <u>bl</u> asser :	8.5
ich mö <u>ch</u> te dir zu Fü <u>ß</u> en,	10
wie die <u>s</u> er Bl <u>u</u> me W <u>ass</u> er,	10
still me <u>in</u> e See <u>le</u> gi <u>ess</u> en !	9.5
Kö <u>nn</u> t' ich <u>dann</u> <u>auch</u> <u>nicht</u> <u>seh</u> en	8.5
dich freud <u>ig</u> au <u>fer</u> steh <u>en</u> !	9

この詩の構造は各行が7音節で Auftakt をもった3つの強拍部で規則的な流れをもつ。一節二節は最初の二行が同じ脚韻をもち下の四行が Kreuzreim の形をとる。この脚韻群のふりわけは、最初の二行が各節とも主題の提示であるべくバラに対する呼びかけであり、下四行はその表情と詩人のバラに対する憧れ、つまりバラによって導かれた詩人の表象の世界を歌いあげる。第一節; ich の対象となる Rose は逃避的世界の Symbol なのだ。Klang は長母音が多く、その上 m n の鼻音によって春の宝石 (Lenzgeschmeide) つまりバラが柔らかく描きだされる。第二節; Rose は Du という ich に対して最も身近な関係を表わす言葉をもって呼ばれる。第一節の鼻音によって歌われた Klangbild は、首をうなだれたバラの中に詩人の魂がとけ込み stillen Strahl Schmerzens の s の Klang で、苦しみの中にも沈んだ輝きを感じさせる表象へと導かれる。しかし自分の魂をバラにたくして再び生きかえりたく自分の魂に水を注ごうとする詩人の思いは、終節一行目の Klangbild によってこわされる。Könnst ich や auch-nicht はこれまで続けてきたなだらかなりズムをこわし、再び生き生きと喜ぶことはできない。詩人の思いはただ憧れのみと化する。

シューマンはこの詩に legato で美しい下降形の旋律をもって作曲した。Eric Sams の言葉をかりると a velvet music of sated love and dark roses である。このバラは春のやわらかな日ざしの霞かの中からはほのぼのと姿を現わすように8分の6拍子の3拍目から始まり、詩の最初のアクセントの holden は伴奏部3小節目の D のタイとも伴って一層やわらげられる。冒頭の1, 2小節の下降旋律と6小節目に出てくる上昇旋律が歌の旋律をささえている二つの伴奏部の Motiv で、それぞれバラの美しさと詩人の魂の憧れとを考えた Motiv と思われる。後者の Motiv の後には8分の6拍子の6つの8分音符が規則的に鳴らされ詩人の諦めを暗示させる。B dur から Ges dur への転調は dunkle tiefen Bronnen (暗く深い泉) を表わし、第二節一行目 Du Rose meines Herzens がこの曲中最も低い旋律で歌われることと相まって、

この節の暗い諦めへの表象を表わしている。23小節目詩人の魂の Motiv で導かれた *wie dieser Blume Wasser* は、25小節3拍目から入ってくるバラの Motiv に受けつがれ、1拍おくれて *meine Seele* が静かにバラの Motiv の中へと注ぎ込み、詩人の魂がバラへの同化を試みる。しかし終節一行目 *Könnst' ich dann auch* と *nicht sehen* は分断され、*dich freudig auferstehen* では付点二分音符や付点四分音符と四分音符のタイ等によりリズムの流れを止められ、詩人の思いははかなく消える。シューマンは再び全く同じ旋律で第一節をくりかえす。しかし *Otto Schumann* が *ein wahrhaft dichterischer Einfall* というように *Der letzte Vers* を PP と指示し、第一節との陰影の変化でもって、詩人の打ちひしがれた魂を再びバラに対する憧れの中へ沈めようとする。

Kommen und Scheiden

	Klangweile
<u>So</u> <u>óft</u> <u>sie</u> <u>kam</u> <u>erschíen</u> <u>mir</u> <u>díe</u> <u>Gestált</u> _____	14
<u>so</u> <u>líeblich</u> <u>wíe</u> <u>das</u> <u>érste</u> <u>Grün</u> <u>im</u> <u>Wáld</u> . _____	13
<u>Und</u> <u>wás</u> <u>síe</u> <u>sprá</u> ch <u>drang</u> <u>mír</u> <u>zum</u> <u>Hérzen</u> <u>éin</u> , _____	12.5
<u>süss</u> <u>wíe</u> <u>des</u> <u>Frühling</u> <u>érste</u> <u>Líed</u> [<u>im</u> <u>Hain</u>]. _____	12(14.5)
<u>Und</u> <u>áls</u> <u>Lebwóhl</u> <u>síe</u> <u>wínkte</u> <u>mír</u> <u>der</u> <u>Hánd</u> , _____	14
<u>war's</u> , <u>ób</u> <u>der</u> <u>létzte</u> <u>Júgendträum</u> <u>mir</u> <u>schwánd</u> . _____	13.5

二韻脚二行詩で3節からなっているこの詩の特徴は、各行が5つものアクセントをもち、各節が2行しかないところから、不安定な感じをうけさせることである。この詩形からくる不安定感が若い詩人の過敏な心理状態を表わしている。Lenau の原詩は各節の二行を同韻で結んでいるが、シューマンは二節の最後 *im Hain* を省き韻をくずしている。詩の第一節対象である *sie* が現われる。その愛らしい姿はこの詩の中でもっとも美しいリズムをもった *wie das erste Grün im Wald* の Klangbild によって表わされる。第二節対象である彼女の言葉が詩人の心の中に溶け込む。詩人の甘き心は *süss* によって導かれる *wie des Frühlings erste Lied* の [i] Klang で表わされる。第三節詩人にとって最後の青春が消えさったかのように絶望感から Klang の流れが止まる。上記の詩の構造を見れば解るように第三節にて、強拍部に短母

Und verlässen wérden stéhn,	9
tráurig stúmm herüber s _h én	8.5
dórt die gráuen Félsenzín _n en,	9.5
únd auf deíne L _i é _d er sí _n nen.	10

この詩は四韻脚四行詩で四節からなる非常に完結性の高いものである。この詩もこの構造から詩の表象と Klangbild が密接な関係をもっていることがわかる。第一節 Schöne Sennin のやまびこは, einmal, Thal, Felsensprache erwache 等の a の Klang で表わされる。第二節その山びこが freudig fort und fort の f という無声子音によって、岩にぶつかり先へ先へと伝わって行く動きを表わす。第三節詩人はここで Sennin との別離を考える。かつて詩人の恋人も同じような Sennin だったのだろう。この節はこの詩の中で最も長い母音の Klangweile をもち、それによってゆるくされたリズム感、詩人の心が過去の想いの中にあることを暗示させる。第四節再びもとのリズムにもどした Klangweile は過去を思い出す詩人の現在の状態にもどす。シューマンはこの詩に美しい明るさをもった8分の3拍子、3連符のピアノ伴奏で終始した。歌の旋律は若々しい明るい Sennin を思い浮かばせるするどい付点音符をもっている。一節と二節は全く同じ旋律であるが、二節 Sang の Fis は一節の einmal の Fis より1オクターブ低く sf で鳴らされ、山の中まで響き渡るようである。第三節に旋律は一変し低い音形でつぶやかれる。23小節目からの伴奏の三連符は、これまで最初が一番低く二番目が一番高い。三番目は中間の位置をとっていたのが、最初が一番高く二番目が一番低い形をとるようになり、それが歌のメロデーと溶け合いこの節の不安な暗い表象を描いている。第四節は再びもとの位置での三連符によって導かれる歌の旋律はもはや以前の明るさはなく、悲しげにかつての美しい Sennin の歌を思い出している。この詩人の思いにふけた様子は、第四節が他の節より最も少ない Klangweile なのに、シューマンはこの節に12小節も使っている（他の節は9小節である）ことで描かれている。

Einsamkeit

	Klangweile
W <u>ild</u> v <u>erw</u> ä <u>chs</u> 'ne d <u>ün</u> kle F <u>í</u> ch <u>t</u> en,	8
l <u>é</u> ise kl <u>á</u> gt die Qu <u>é</u> lle f <u>ó</u> rt :	8.5
H <u>é</u> rz, das <u>í</u> st der r <u>é</u> chte <u>Ó</u> rt	7
f <u>ür</u> d <u>e</u> in sch <u>m</u> érz <u>l</u> ich <u>é</u> s V <u>er</u> z <u>í</u> ch <u>t</u> en !	8.5
Gr <u>á</u> uer V <u>ó</u> gel in den Zw <u>é</u> igen,	10
einsam deine Kl <u>á</u> ge s <u>í</u> ngt,	9
ú <u>nd</u> a <u>uf</u> d <u>e</u> ine Fr <u>á</u> ge b <u>r</u> íngt	9
<u>A</u> nt <u>w</u> ort n <u>í</u> ch <u>t</u> d <u>e</u> s W <u>á</u> ld <u>e</u> s Schw <u>é</u> igen.	8.5
W <u>é</u> nn's a <u>uch</u> i <u>mm</u> er Schw <u>é</u> igen b <u>l</u> ie <u>b</u> e,	10
kl <u>á</u> ge kl <u>í</u> ge f <u>ó</u> rt ; es w <u>é</u> ht,	10
d <u>ér</u> d <u>í</u> ch h <u>ó</u> ret ú <u>nd</u> v <u>er</u> st <u>é</u> ht,	9
s <u>t</u> ille h <u>í</u> er der G <u>é</u> ist der L <u>í</u> e <u>b</u> e.	10.5
N <u>í</u> ch <u>t</u> v <u>er</u> l <u>ó</u> ren h <u>í</u> er i <u>m</u> M <u>ó</u> ose,	11
H <u>é</u> rz, d <u>e</u> in h <u>é</u> imlich W <u>e</u> inen g <u>é</u> ht,	9.5
d <u>e</u> ine L <u>í</u> e <u>b</u> e G <u>ó</u> tt v <u>er</u> st <u>é</u> ht,	9.5
d <u>e</u> ine t <u>í</u> e <u>f</u> e, h <u>ó</u> ff <u>n</u> ungsl <u>ó</u> se !	10.5

この詩の外観は脚韻の位置をのぞけば殆ど Die Sennin と同形でありこの詩の表象も各節の Klangbild によって表わされる。泉の中断なき嘆きは三行目までの規則的なリズムに表わされ、四行目詩のもつリズムが言葉のアクセントを変え schmerzliches Verzichten の表象を表わす。1, 2 節詩人は森の中で自然と相対している。彼の思いは、さらに内面への拡がりへと発展する。この内面への拡がり各節のもつ母音の Klangweile が第一節32, 第二節36.5, 第三節39.5, 第四節40.5というふうに1節ごとに長くなっていくことが表わされる。第三節 Waldesschweigen の中に詩人の Geist der Liebe が浮かび上がり、第四節ではさらに浄化し Liebe は Gott のもとへと運ばれる。これに対してシューマンは泉の流れを8分音符による下降型で、もつれたもみの木の茂みは半音階で示した。詩のもつリズムが言葉のアクセントを変えた für dein schmerzliches Verzichten は音楽の流れも8分音符の連続によって、それまでの流れを変えられた。各節の Klangweile の変化は、一節10小節、二節11小節、三節13小節、四節16小節がそれぞれ与えられ、各節の詩の表象は外面的な構成をもって音楽化された。さらに部分的にも第三節 Geist der Liebe という二つの語に対して3小節の長さを与え、技術的に詩のあるいは言葉の表象を表わそうとした。しかしシューマンは愛の治療の精心を表現すべく Inspiration ^(註10) をもたなかった。つまりこの暗くやりきれない半音階を最後までやり通したのである。

Der schwere Abend

	Klangweile
Die <u>d</u> únk <u>l</u> en <u>W</u> óll <u>k</u> en <u>h</u> ing <u>e</u> n	8
<u>h</u> er <u>a</u> b <u>s</u> o <u>b</u> ang' <u>u</u> nd <u>s</u> chw <u>e</u> r.	7
<u>w</u> ir <u>b</u> éide <u>t</u> raur <u>i</u> g <u>g</u> ing <u>e</u> n	8
<u>i</u> m <u>G</u> art <u>e</u> n <u>h</u> in <u>u</u> nd <u>h</u> ér.	7
<u>S</u> o <u>h</u> eiss <u>u</u> nd <u>s</u> túmm, <u>s</u> o <u>t</u> rü <u>b</u> e	8.5
<u>u</u> nd <u>s</u> térnlos <u>w</u> ir <u>d</u> ie <u>N</u> acht,	7
<u>s</u> o <u>g</u> anz <u>w</u> ie <u>u</u> nsre <u>L</u> ie <u>b</u> e	9
<u>z</u> u <u>T</u> hr <u>ä</u> nen <u>n</u> ur <u>g</u> em <u>a</u> cht.	7

Und als ich musste scheiden,		7.5
und gute Nacht dir bot,		8
wünscht' ich bekümmert beiden		7.5
im Herzen uns den Tod.		7

暗い雲がたれさがってくる夜の緊張感 (herab so bang の Klang に示される) の中で詩人とその恋人の動きが闇の中につつまれる。そしてこの夜は非常に熱く全く黙っていた。しかし彼らの Liebe は so heiß und stumm, so trübe, so ganz などの So によって強調された Klang により沈黙の中にも燃え上ってくるものを感じさせる。それは各節の母音の Klangweile にも示されている。一節30, 二節が31.5になり三節には別れから死を望む詩人の表象は再び第一節の闇の中へ(30)ともどってゆく。詩は7音節と6音節が規則正しく最後までくずれない。脚韻は Kreuzreim をふくみ規則的な音節と共に、この詩の Klangbild の美しさの基となっている。

シューマンは Dichterliebe の13曲目 Ich hab' im Traum geweinet で使ったピアノの Motiv をここでも使った。冒頭のピアノの3小節の Motiv がこの曲の統一をはかっている。7音節3アクセントは7つの音符と2連符で作曲され、全く詩のもつリズムを音楽化した。一、二節の重くらしい夜は p で歌われる歌旋律と緊張度を加える sf をもった短調の伴奏部で表わされた。しかし闇の中へもどってゆく表象は、シューベルトによる水車屋の娘の10曲目「涙の雨」の最後のフレーズを思い出させる明かるい長調の旋律で始まる。しかし wünscht' によって詩のもつ Auftakt のリズム感を重くされた3行目は強拍から始め再び Es moll の闇の中へと消える。

ま と め

はじめに述べたように1850年前後、シューマンの傾向は大曲(大編成のもの)に目を向けていた。しかしリートに対する態度の変化は前述したように見られなかった。むしろレーナウの作品90だけからいえば、1840年の作品には少なからず駄作があったことを考えると、むしろ技術的には優れたものさえ感じさせる。Lied eines Schmiedes の Tempo の設定, Meine Rose の Harmoniewechsel, Kommen und Scheiden の言葉とリズムの分析, Die Sennin の生き生きとした旋律とリズム, Einsamkeit の半音階, Der schwere Abend の韻律法など、

どの曲も詩の表象を見事に表わしている。しかし1840年の作品との違いもあった。1840年代の作品には「シューマンのリタルダンド」と固有名詞で呼ばれる程特徴的なものがある。彼のリタルダンドは二種類あり一つは一音あるいは一語にだけつけられたもので、例として **Liederkreis Op. 24** の **Mit Myrten und Rosen** に多くを見ることができる。つまり同曲8小節から10小節につけられたリタルダンドは13, 14小節につけられたものとは異なる。前者はただ一語に、後者は2小節にまたがって「しだいにゆっくり」という意味をもつが、この **Op. 90** の中では前者の使われかたが全くなくなっていたことは特筆すべきことであろう。シューマンは **Op. 90** の最後に **Requiem** というラテン語から翻訳された詩に作曲している。この曲は **Original** の詩に作曲したものでないから、前6曲と同じように考えることはできないが、シューマンが一つの作品をつくる時、常に調性の問題をもっていたということからこの曲をここにとり上げてみた。**Requiem** の調性は **Es dur** である。この曲集の調性は、**Es-B-Ges-H-es-es-Es** で4番目の **Hdur** をのぞくと全部フラット系の調性で、最初の曲と最後の曲が同一調である。

それでは1840年の彼の代表的な作品集を見よう。

Op. 24. Liederkreis

D h H e E E A d D
#2 #2 #5 #1 #4 #4 #3 b1 #2

O, p. 25 Myrten

As Es G e E a F C A e G G h D
b4 b3 #1 #1 #4 b1 #3 # # #1 #1 #2 #2
e H G G e a A F F As Es As
#2 #5 #1 #1 1 #1 #3 b1 b1 b4 b3 b4

Op. 39 Liederkreis

fis A E G E H e a E e A Fis
#3 #3 #4 # #4 #5 #1 #4 #1 #3 #6

Op. 42 Frauenliebe und Leben

B Es c Es B G D d(B)
b2 b3 b3 b3 b2 #1 #2 b1

Op. 48 Dichterliebe

A A D G h e C a d g Es B es H
#3 #3 #2 #1 #2 #1 b1 b2 b3 b2 b6 #5
E |cis Des|
#4 #4 b5

Op. 35, 12 Lieder von J. Kerner

Es As B g B Es B Es Es C As As
b3 b4 b2 b2 b2 b3 b2 b3 b3 C b4 b4

以上のことから調性に於けるシューマンの組曲への態度が①第一曲目と終曲との関係、②前後の曲の調性関係、③組曲全体としての調性関係等の観点から明らかになる。それは1840年の

最初の歌曲作品からすでに表わされている。Liederkreis Op. 24 は Ddur から始まって Ddur で終る。8 番目の Anfang wollt' ich は d moll であるがこの曲は明らかに 9 番目の前奏曲と考えられるので、この曲集は全部 # 系の調で統一されたといえる。作品 25 に於ては As dur で最初と最後を、又 b 系と # 系がまとめられ統一がはかられている。Op. 39 では # 系 fis moll Fis dur で、Op. 42 は Bdur 統一、Op. 48 は # 系から b 系への移行が詩の表象の変化と共に移ってゆく。Op. 35 は b 系で統一されている。これらの調性に対する配慮はシューマンが 1840 年以前のピアノ曲、Op. 15, Op. 16, Op. 82 をみてもその一貫していることがわかる。上述のことから調性的にみてこの Requiem が Op. 90 の最後の曲として意図的につけ加えられたことが理解できる。以上シューマンの詩に対する態度と調性についての態度を見たが、1840 年の作品も 1850 年の作品も一環して変りはなかったと述べたい。

註 1 Edition Peters : Schumann Sämtliche Lieder Band III Original Ausgabe 使用

註 2 Marcel Brion は 1850 年説, Eric Sams が 1849 年説, Otto Schumann は 1850 年説

註 3 オペラ「海賊船 Der Cosa」(1844) 「ゲノグェーヴェ Genoveva」(1847-50)

註 4 マンフレッド Manfred (バイロン) (1848-49)

註 5 Emil Staiger 「Musik und Dichtung」Atlantis Verlag p. 88 参照

註 6, 7 Emil Steiger 「Musik und Dichtung」p. 89 参照

註 8 吉田功：シューマンとアイヒェンドルフ 島根大学教育学部紀要 第 3 巻（人文・社会科学編：昭和 45 年 2 月：参照）

註 9 Eric Sams : The Songs of Robert Schumann p. 251 参照

註 10 同著 p. 255 参照