

シューマンとアイヒェンドルフ

リーダークライス作品39について

吉 田 功

Isao YOSHIDA : SCHUMANN UND EICHENDORFF

“ÜBER LIEDERKREIS OP. 39”

序 文

「詩は音楽的になり、音楽は詩的になった」とは、ロマン派芸術の特徴として、よくいわれている言葉である。リートは、これらの特徴を端的に表現し、又、これらの特徴を持ち得たロマン主義によって開花した。このリートを分析してみると、今述べてきたような特徴が如何に主要要素として構成されているか、又、これらの要素が詩人や作曲者にどのように把握されているかを知ることができる。又、そうすることによって、ロマン派芸術の一端を見ることができるといえるであろう。この小論は以上のことを中心に、シューマンの歌曲作品、《リーダークライス Op. 39》を題材として、詩と音楽を見たものである。又、この小論は前半を、詩人と作曲者の結びつきからみた当作品、後半をこの作品中最も良く知られた《月夜》についての分析という順序で述べることにする。

第一章 リーダークライス Op. 39 におけるシューマンとアイヒェンドルフについて

リーダークライスOp. 39 について述べる場合、先ず詩人アイヒェンドルフの作風およびその文学的課題を述べねばならない。ドイツ生粋の抒情詩人アイヒェンドルフは、1778年3月、上部シュレージェンのルボーヴィツ城に古い貴族の次男として生まれ、一生の大半は安穏な生活を送った。その様な生活環境の係わりもあって、彼の文体も古典的な高雅さを誇っている。彼の作品はスケールやその扱う範囲の点で決して広いものではない。その詩的モチーフは限られており、常に反復された。それは詩人の好んだ現実の一断面を取り出し、それによって彼の世界を描きだそうとしたのである。そのモチーフの中には、神話や魔術などの美しさを取り扱っているものが多い。しかし彼の作品においてこれらの美のもつ危険に犯されることは決してなかった。彼はこの危険を明確にし、ついにこの危険から解放すべき言葉を見つけた。それゆえアイヒェンドルフにあっては二様の美が存在する。一つは、「人間を本来の在り方より誘惑する幻影としての現世の美」であり、もう一つは、「生命欲を呼び起す健康で自然な美」で

ある。ここにおいて彼の作品の共通の主題である神の問題に触れることになる。彼は人間がこの世で没落の危険にさらされているのを知っている。神話の魔力に絡みつかれた人間が自由になる古典的小説《大理石像》に美しくそれは描かれている。そして人間は神の愛によって滅亡から守られていることを信じた。あらゆる存在の内部に隠れている美こそ、詩人が呼び覚まねばならない歌であろう。事物に内在する歌は詩により、芸術の言葉により、呼び起されねばならない。そして全ての人間にこの世の美しさを解らせねばならない。アイヒェンドルフの文学の根本主題はどこにあったのであろうか？ 彼のさまざまな小説、又、自然や旅の歌等どれをとってみてもその中には、《魅惑的な幻影や誘惑的な美の危険をおかして取り出された自然や創造の美》が存在している。その中で彼は故郷への愛と異郷への憧れを結びつけている。つまり故郷の風景と異国への放浪的衝動の結合である。

神さまさえも愛し子を
ひろい世界へ旅立たす
山川、森に野に畑に
神の奇蹟を示そうと

この朗らかな、そして清らかな詩の中にも彼の霊に対する考えがうかがわれる。彼によれば（勿論他のロマン派の詩人達にも見られるのだが）人間は最終的に現世に住みつかず巡礼としてこの世を通りすぎる。つまり彼の文学は現世の美を我々に知らせるが、それが究極の目的ではない。この世の創造に基づき、その秩序を予感させるような現世の美を歌いあげるところにアイヒェンドルフの文学的課題があったのである。

次に作曲家ロバート・シューマンとアイヒェンドルフの作品における結合点を見てみよう。

1810年にドイツのツヴィツカウに生まれたロバート・シューマンはドイツロマン派の最大の作曲家の一人で、又その指導者でもあった。1849年、この年に彼はクララ・ヴィークと結婚した。この年にシューマンの歌の年と言われる程、彼は多くのリートを作曲した。その多くは彼の作品中最も美しいものに数えられる。一般にこれらの歌曲が突然に作曲されたのは、当時シューマンの生活を揺り動かしていた愛のせいとされるが、それは尤もなことであろう。父親の頑固な反対にもかかわらず、まさにこの年中に彼の妻となるクララ・ヴィークの為に作曲する。情熱の溢れ出る中で、彼は彼女から靈感を得た。そして彼の燃える心を、あまりに充満した内的生活を音楽に表現しようとして、その表現を助けるべく言葉を求めたのは、彼のロマンティックな気質には当然であった。ミルテの第一曲《献呈》の燃えるような情熱がそれを十分に証明している。アイヒェンドルフの詩からも彼はさわやかな愛の歌を選んでいく。

《間奏曲》《春の夜》を見てみよう。これらの曲に彼は恋する者の胸のときめきを、切分音や16分音符の3連音のくりかえしによって我々の心に訴えさせる。それは恋する者の肖像の前で自分の幸福な心をうたった詩であり、又愛の為に泣き出しそうにもなる程充実した幸福をうたった詩である。

《間 奏 曲》

君の素晴らしい姿を
私は心の底にもっている
その姿は生き生きと喜ばしげに
いつも私を見つめている

私の心は一人で静かに歌う
昔の美しい歌を
その歌は大気中に浮び
君の方へといそいで行く

《春 の 夜》

庭を越え、大気を通して
渡り鳥が飛んでいくのを聞く
それは春のきざしを意味し
地にはもう花が咲きはじめている

私は歓声をあげて泣きたいが
私にはそれができない
昔の不思議が再びさしこんでくる
月の光と共に

月も星も言う
森は夢の中でささやく
夜鶯は啼く
^彼女はお前のものだ、と

このように彼が彼のリートの為に求めたものは、彼の内心の態度と一致した言葉、彼の感情生活の熱烈な激情に応ずる言葉であった。《静けさ》《異郷で》を見てみよう。ここにも又、シューマンの求める内面的な愛の言葉を見ることができる。絶えずためらうようにとぎれとぎれになるスタッカート伴奏、絶えずPで繰り返され短い16分音符の和音によって途切れている短い憂鬱な旋律、は内気な少女の胸の悶えや最愛の女性に先立たれた悲痛な男の悲しみをうたいあげている。

《静けさ》

私があんなにも幸福なのに
誰も知らないし、推測もしない
あゝ、ただ一人、ただ一人だけが
知っているなら
誰も知らなくてよいのだが

戸外の雪も、空の星も
私の思いより
静かに黙しているものはない

私は鳥であつたらと思う
そして海を趣え
海を趣えてさらに遠く
天まで飛んで行きたい

《異郷で》

私は小川のせせらぎを聞く
森の中のあちらこちらで
森の中のざわめきの中に
私はどこにいるのか知らない

夜鶯がこの孤独の中で啼く
昔の良き時代を語りたように

ほのかな月の光がさし込むと
私は下の方に、谷間に城が横たわって
いるかのごとく見える
ここからはずっと遠くにあるのに

赤と白のバラでいっぱい庭で
私の恋人が私を待っているようだ
けれど彼女は死んでいる

このように彼の靈感の全ての方向は、愛情の表現の燃えあがる妒に集中しようとしているの

であった。しかしシューマンはこの愛情表現の上に神秘的な、そして幻想性を好んでいる。シューマンが、いや、ドイツロマン主義が求めた究極のものがそこにあると思うのだが……。

彼はこの曲集の後にハイネの詩による《詩人の恋》を作曲しているが、アイヒェンドルフの歌曲集には、ハイネのような恋に耽溺するような感傷性は少なく、幻想的、神秘的性格がより強く打ち出されている。つまり、これはアイヒェンドルフの詩の持つ二様の美をシューマンはうまく合一し、自己のものとして吸収したのである。《月の夜》《美しき異郷》を見よう。これらの詩の中には我々を恍惚の世界に引き込む様な魅力がある。

《月 の 夜》

それはあたかも天が地に
静かに接吻しているかのようにだった
大地は花の微光の中で
天を夢みているかのようにだった

大気は野を越えて
穂はやわらかにゆれている
森はかすかにざわめいている
それは星のきれいな夜でした

私の魂はふくらんで
翼をいっぱいひろげ
静かな国へと飛んでいった
あたかも家へ帰っていくように

《美しき異郷》

梢はざわめきおののいている
あたかも古代の神がつどうように
半ば傾いた壁のまわりで

ここ、ミルテの木陰の中に
おぼろな光の中で
幻想的な夜よ
お前は夢みるように何を語るのか

すべての星は頭上で
 もゆる愛のまなざしにきらめく
 星は夢中に未来を語る
 未来の大きな幸のように

この魅惑的な詩に対し、シューマンは非常に繊細な音楽を作った。銀の糸を張りめぐらしたような伴奏と、優しいソットヴォーチェで歌われる歌声部、これらはアイヒェンドルフの魅力「神秘的な幻想の世界」を作り出している。シューマンは24才頃から、友人達と当時の音楽界を論評するため音楽雑誌を創刊した。そこで彼はダヴィッド同盟なるものを作り、音楽上の保守派或いは俗人達（フィリスティンと呼んだ）に対抗した。この名は旧約聖書の中でダヴィデという羊飼いが異教徒フィリステルと戦い、その巨人ゴリアテを倒したという故事から思いついたものである。この同盟員の中では、オイゼビウスとフロレスタンが主要人物となっていて、オイゼビウスはシューマンの瞑想的、消極的な面を表わし、フロレスタンは明朗で積極的な面を表わしている。つまり両方ともシューマンの筆名であったわけである。彼のピアノ作品の中に「ダヴィッド同盟舞曲集作品6」があるが、これはシューマンの対象的な二面性を表わし、当時のクララとの恋の苦しみと喜びとを結び合わせている。そして、又そこには、彼の感情表現の多様性や、真面目からユーモア、憧憬から現実まで、あらゆる面が認められる。同じことが彼のリートにも言うことができる。ピアノ曲以上に多様性に富んでいるリートに於ては、この二つの魂の交錯が綾なす万華鏡的变化はさらに繊細である。前述のリートの中にも、彼の二面性を見ることは十分に可能である。ところが彼の後期の作品になると、ダヴィッド同盟なるものは影をひそめ、かわりに保守的な傾向が強くなってきた。フロレスタンの要素は無くなり、オイゼビウスの要素が残り、さらにそれがベシミズム化してしまい絶望的な孤独性が作品の中心的要素となる。これは一つには、彼の精神が憂鬱症的傾向にあったところに原因があると思われる。若い時の作品の中にも、このような孤独な厭世主義的傾向を感じさせる作品は多分に存在する。《城の上にて》を見よう。古風な旋法をしのばせた Adagio の上に朗読風で単純な音型のくりかえしを用いた曲である。又、それは山の上の荒廃と静寂、そしてその中に懐古的な悲しさを加え、この詩の感じを徹底的に「静」と「侘しき」の中に浸している。

《城の上にて》

上の見張り所で
 老いたる騎士が眠っていた
 その上を夕立が通り去り
 森が格子を通してざわめいている

髯や髪はのび

胸や襟は化石のようだ
彼は何百年という長い間
上の静かな隠れ場に坐っている

外は静かで穏やかである
皆、谷へ行っている
森の鳥達はうつろに鳴いている
破れた窓辺で

眼下のライン川を婚礼の舟がゆく
日の光をあびながら
楽師たちは陽気に奏で
美しい花嫁は泣いている

後年になって再びシューマンはアイヒェンドルフを取りあげている。《世捨て人》作品83の3を見てみよう。ここには以前のアイヒェンドルフのリートに見せた幻想性は全く無くなり、同年（1850年）に作曲されたチェロ協奏曲のように、全く孤独な世界を作りだしている。その詩は、アイヒェンドルフがよく歌った宗教性を帯びた夜を憩う人間の心を歌った詩である。

《世捨て人》

来い、世の中の慰め、お前、静かな夜ノ
お前が山から静かに降りると
全ての大気は眠りつく
ただ一人の羊飼いは、さまよい歩く
海に向って彼の夕べの歌を歌いながら
港で神の讃美の為に

雲がたなびくようなその年は
私をここに1人にさせる
世間は私を忘れてしまった
そんな時、お前は不思議に私の所に来た
私がこの森のざわめきを聞きながら
考えにひたっていた時に

おお、世の中の慰め、お前、静かな夜ノ

昼は私を大変つかれさせた
 広い海ももう暗い
 私を喜びや苦しみから休ませよ
 永遠の朝日が静かな森を
 輝らしつくすまで！

以上、シューマンがアイヒェンドルフから選んだ詩を彼の音楽の中に見て来たが、シューマンの態度を整理すると次の様なことが言える。彼はリートに彼の内心の態度と一致した言葉、彼の感情生活の熱烈な激情に応ずる言葉を何よりも求めた。その特徴は、形式の狭苦しい厳しさを完全に脱して、各節が文字通り同一であることは全く例外となる。詩節は自由に変形されて再生したり、あるいは持続してゆく旋律の上に分配されている。構造は歌詞の性格によって左右され、ある時は進められ、ある時は抑えられて、しばしば変わる速度が歌詞の変わり易い表情を強調する。詩句の意味は忠実に解釈される。しかし、この作曲家の文学的能力は、決して作曲家を詩人に対して譲歩させたりはしない。音楽が必要とするなら、彼は躊躇せずにいくつかの言葉を繰り返すし、必要ならば、一つの詩節をにぎりつぶしたり、時々朗読法にそむいたりさえする。つまり彼にとって問題なのは、音への転換を詩に結びつけて詩の表現力を増加させるところにある。又、彼が選んだ詩から彼の性格を判断するなら、内面的な鬱的傾向の強い人間であったと思われる。この様な性格の人間は概して、逆に、病的に躁的な傾向になるものであるが、彼もまたその例外ではなかった。しかし彼の場合、その様な外面的な傾向にあっても、秩序があり、形式がある。どうにでもなれという八方破れの要素は無い。そういう彼の性格は、アイヒェンドルフの健康な人間的な歌、いや、さらに諧謔的な人間臭さの強い歌を選んでいない、情熱的な愛の歌や幻想的な自然の美しさを選んではいらぬ。この点に於て、彼の後にドイツ、リートを受けついでフーゴ・ヴォルフを対照される所以であろう。

第二章 Mondnacht (月夜) について

以上、詩人と作曲家の作品に対する根本的課題をみて、彼等の結合点を探索してきたが、ここでこの曲集中、否、彼の全作品中最も魅惑的な曲の一つに数えられる《月夜》を分析しよう。そうすることによってアイヒェンドルフの詩が如何に音楽的であるか、又、シューマンがこの詩の表象をいかに理解し作曲したかを究明することができると思う。まずアイヒェンドルフの詩の構造を見よう。

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst'
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müsst'.

Die Luft ging durch die Felder,
 Die Ähren wogten sacht,
 Es rauschten leis' die Wälder
 So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
 Weit ihre Flügel aus,
 Flog durch die stillen Lande,
 Als flöge sie nach Haus.

「—」……短母音 「ㄗ」……複合母音 「＝」……長母音

この詩は3韻脚、4行詩をなし3節からなっている。一節、二節は各行とも全て Auftakt (アクセントのない Silbe) で始まっていて、その規則的な Rhythmus (韻律) はこの詩の完結性を、また、その美しい言葉の響きは、このリズムと伴って柔和な表象を形造っている。しかし、三節の二、三行においてこの詩は、前節までの Auftakt の頭韻の短母音は長母音をとっている。この三節においてのリズムの変化がこの詩全体の意味を集約すべき Punkt であるということは、この詩の表象を分析して行けば、おのずから明らかになる。

まずこの詩全体を見ると、ロマン派の抒情詩によく見られるように「静—動—静」の形をとっている。つまり静止した自然の情景から始まり、次第に「動」の表象を導入したところで自然と密接な関係をもった詩人の Gefühl が高まる、さらに次の段階に向ったところで「静」となるのである。この詩について詳細に説明しよう。まず第一節に於て、詩人は月光に輝やく魅惑の夜を魔法で呼びだす。Himmel 「天」と Erde 「大地」は自然の神秘的な表象を現わし、澄みきった夜の空の下に静かに横たわっている大地を思わせる。そこはあくまでも Stille 「静」なのである。この静の中に於て、天と地は花婿と花嫁に成っている。大地は夜の花の光り (Blütenschimmer) の中で天を夢みているかのようなのである。又、Blütenschimmer はこの Stille の中で夢のような美しさを感じさせる。詩人は、この幻想的世界から次第に「動」の表象を加え、現実的世界へと移行さす。Luft (空気) は ging (行く) という動きを表わしてくる。しかしまだまだ動きは sacht である。Ähren (穂) はゆるやかにゆれている。そして、この節三行目にドイツロマン主義の土台にもなった Wald (森) が leis (かすかに) ざわめいている。Nacht (夜) はあくまでも澄みきっていて、星が美しくきらめいていた。So sternklar war die Nacht を、一節二節の結びとして使っているのは、いかにもアイヒェンドルフらしい phantastisch な世界を形造っているのである。

第三節に致つて詩人の幻想の世界と自然が完全に融け合い、この詩の頂点に達する。この節第一行目にある spannte はこの詩を「動」から緊張感をともなった昇化状態へと導き、詩人

の魂は天のように大きく広がる。行の頭に初めて長母音性をもった *Weit* はこの詩人の魂をさらに広げ、翼をつけて飛ばせて (*flog*) しまう。そして静かな国へ飛んで行く。家へ、つまり魂の故郷へ帰るかのように。三行目の *flog* は手元から遠くへ離れる“動き”を感じさせるが、四行目に出てくる *flög* は、もうすでにずって遠くへ飛んでいってしまっただけで静を感じさせる。そこには自然が残っているだけなのだ。この詩の表象を大別すると、第一節に於ては自然の静止した幻想的な夜の情景、第二節は動きをもった現実的な自然、第三節に於ては自然と詩人の魂の合一を、美事に歌いあげている。

次にアイヒェンドルフの詩が如何に音楽的であるかを見よう。

我々はなんとゆっくり、そしてささやくようにこの詩を読まねばならないことか。それはあたかも魔法をかけられたかのように、この表象が読む者の心をそうさせるのである。しかしこの詩の意味や、個々の言葉の意味がそのような表象を作りだすだけでなく、さらに個々の言葉のもつ *Klang* (響き) と、この文体のもつリズム (*Rhythmus*) がそうさせるのである。それでは言葉のもつ *Klang* を、文体の *Rhythmus* が如何に音楽的で、又、文章の意味に従っているかを分析してみよう。まず第一節に於て、天が地に静かに接吻する時、*heimlich* な響きをもつ無声子音 *S* の連続使用 (*Es, als, still, gehüsst, dass, sie, Blutenschimmer, müsst*) 等によって、彼らの幸福をそって暖かく見つめる詩人の心を感じさせられる。3, 4 列に於て、無声子音“*S*”の響きはそのまま残り、*m n* の子音に受けつき、鼻音の柔和な丸い *Klang* が夢の世界のようなやわらかなリズムを造りだす。ここでもう一度第一節を外形的に見ると、彼が如何に音楽的に作詞しているかが解る。又、1 行、3 行を見ると、それぞれ *S* の子音を伴った短母音の *Wort*、次に長母音の *Wort* がきてアクセントがついている。そして *Himmel* と *-schimmer* の脚韻である。2 行 4 行をみると、第一アクセントには長母音がきてどちらも [i:] であり、次に、共にこの節の最も重要な *Wort* がおかれている。*geküsst, müsst* は同韻だ。この節の大きな特徴は [i]、あるいはこれに近い母音の統一である。アクセントの位置におかれている *Wort* で、一行の *war* と四行の *träumen* だけが例外であるけれども。つまりこの節に於て、詩人は月の光を“美しく輝やく線”と考え、この線を [i] の母音に還元したのである。しばしば出て来る *S* の音の無声音は、[i] の響きをさらにふるえるように繊細に *phantastisch* にする。以上のように統制された韻、アクセント、リズムを見ると、音楽に於けるある *Motiv* が規則正しく転回されるさまを見るようである。旋律線は絶えず連結している [i] の *Klang* によって歌われ、無声音“*S*”はその線をふるわしているようである。

第二節に於て、アクセントのある韻は少しずつ変化して行く。一行目の“*Luft*”短母音は、“*rauschen*”複合母音となり、3 行目の“*durch*”短母音は“*leis*”複合母音となって、変化が出てくる。しかしその変化はまだまだ少く、美しい規則的な韻を含んでいる。第一節のアクセントのある *Wort* の母音は全体的に口の開き方が狭い母音であるのに対し、第二節の場合は [a] に近く開き方が広い母音が多い。つまり音楽的に言うならば、前節の“線”を単旋律

とすれば、この節は広がりをもった柔らかな和声を感じさせるのである。第二節は“動”の節であった。このことが“ft”とか“ch”, “gt”, “cht”, “scht”のような動きを表わす Klang の無声子音の使用によって表現されている。これらの子音は、大気を動かし、穂や森の木々を静かにゆらし、夜の静かなざわめきを歌いあげているのである。第三節に於て、我々はこの詩のクライマックスを感じる。前節までの完全な Auftakt のリズムは、二行、三行に於て変化する。詩人の魂は“sacht”で“leis”な自然を飛び越えるべく翼を大きく広げる。weit は行の最初の Wort となり、又それは、詩人の魂を星の夜の世界の中に遠くまで広がっていくような phantastisch な ewig を感じさせる。それは weit の後にくる Wort の母音が、長母音と複合母音によって詩人の魂をより大きく広げているからである。以上の様に、この詩の表象は詩のもつ Klangbild, つまり響きの構造と分ち難く結ばれ、それと共に詩それ自身が発展してゆくという事がいえる。つまり強勢、弱勢の流れ、子音と母音の配置とその量、そして韻のふみ方等 Klangbild を見れば、いかにこの詩が音楽的であるかが理解できるのである。

ここでシューマンの作品“Mondnacht”を見てみよう。彼はアイヒェンドルフの詩の特徴を巧みに表現しながらも、あくまで自己の音楽を犠牲にはしない。属九の和音の分散により、我々は月光の輝やく幻想の世界へと導かれる。冒頭のモチーフ譜例(1)がそれである。

この調の属音“H”は低く響き、属九の和音は九の音“cis⁹”から降りて来て、次の小節で調性がぼかされている。そして、さらに属和音に導かれてこのモチーフは成立している。このモチーフはオクターブ低く再現され、月の光(Himmel の象徴として)が大地に降りてくる様子を我々に暗示させる。このモチーフを私は“月光のチーフ”と呼ぼう。このモチーフが終ると属和音の中から一つ、層音だけが残され、一本の線のように h¹音が連続して打たれる。h¹音は次の小節でさらに Cis が加わり、歌はそこから語られる。詩の抑揚は確実に取り入れられる。歌が語られて三小節目 Cis は静かに上昇し始める。あたかも大地の魂が月へ昇っていくように。このモチーフを大地のモチーフと呼ぶ(譜例II)。

(譜例 I)

Zart, heimlich.

(譜例 II)

(譜例 III)

Die Luft ging durch die Fel - der,

この大地のモチーフが終ると歌が語られて5小節目にこの曲の主和音が初めて鳴りだし譜例Ⅲのモチーフとなる。つまり月が大地を求め、大地が月を求めて互いに近づき、そして和合する。これまでのぼかさされた調性は完全に主和音として解釈され、月と大地の和合を暖かく静かに包んでいる。それ故このモチーフを和合のモチーフと呼ぶ。以上の三種類のモチーフの表示によって、第一節前半を終る。大地のモチーフと和合のモチーフは、再び繰り返される。3行目第1アクセントの Wort 《sie》をシューマンは弱拍部に置く。それは天を夢みている大地を、いっそう慎ましく、控え目に描いているのである。この詩第一節は“静”であった。それは、この節最後の Wort 《müsst》を静かに五拍も微動だにせずのばす h¹ 音、さらにピアノ部に於て奏される銀の糸を思わせる様な h¹ 音を中心とした16分音符の連打音、それらは静なる自然の情景を我々の目前に描きだすのである。第二節が語られる前に再び冒頭の月光のモチーフが再現する。最初の音 ₁H が h¹ の音にあがったのを除けば全く同じ形をもって奏される。歌声部も、又前述のモチーフが使用される。しかしシューマンは、アイヒェンドルフの第二節に於ける“動”の表象を見事に表現しているのである。

(譜例 IV)

die Er - de still geküßt,

譜例Ⅱと譜例Ⅳを比べると、譜例Ⅱの低音 Fis-Eは譜例Ⅳに於ては Gis-Fis-E となって動きが出てくるのである。又この節の詩の Klangbild は全体的に開口母音が多かった。当然第一節の旋律的な Klang は和声的な Klang となる。シューマンは前節で使った形にさらに音を加え、厚みをもたせ、言葉の Klang を音楽に於ても裏付けした。又それらの加えられた音は、穂のゆれや森のざわめきの合奏となるのであった。厚めにされた和声はそのまま引き継がれ、すぐに第三節が語られる。自然のざわめきの中に詩人の魂はとけ込んでいく。月光と大地

の和合の中に彼の魂は大きく広がり、彼等と同体になってしまう。h'の音は相変わらず打ちならされて、ついに節の冒頭の言葉もh'音によって歌われることになる。あたかも月の光がH音の波長をもっているかのように。詩人の魂は大地のモチーフのリズムを使ってはいるが、上昇形はとっていない。しかし月光のモチーフの4度高くおおいかぶさるように詩人の魂の中に入って来て緊張を高める。その魂が大きく翼を広げた時、シューマンはこの部分に曲中最も分厚く音を重ねた。Adur の層九の月光のモチーフによって導かれた魂の翼は、Adur の層七から5度の和音の第5音を(♯)にし、Adur の主和音へおちつく。そして、さらに関係調の Fismoll の層七を通して Fismoll の主和音へと導かれ、終曲へと向う。これらの和声進行の表象は我々の魂をも大きく広げ、新しい世界へと期待感で一杯にする。静かな国へ魂が旅立つとき、大地のモチーフがもう一度使用される。ここでは大地の月への憧れが詩人の魂ととけ合って、静かな国つまり魂の故郷へと旅立つのである。最後の和合のモチーフは初めて主音に完結する。自然と詩人の魂が完全に一体化し、彼等の旅が、彼等の永遠の希望がかなえられたように。歌が終わった後には月の光が静かに輝やいている情景を、シューマンは形造る。月光のモチーフは低く繰り返され、大きな転調もなく主和音へと導かれる。見事な静の表現である。最後に、作曲者はこの詩のリズムを忘れはしなかった。つまり、最終小節の主和音に入る前に、Auftaktの音を入れスラーで結んだのである。以上三つのモチーフが主になって、Mondnachtを構成している事がわかる。月光のモチーフは、この曲を静かな幻想的な夜に描きだしている。大地のモチーフは、大地の月に対する思いから詩人の魂の昇化状態へと発展していつている。そして、和合のモチーフは、天と地の和合から、詩人の魂まで同化してしまうのである。

以上、この小論はロマン派芸術の中から、シューマンの音楽の分析によって詩的性格を、アイヒェンドルフの詩の分析によって音楽的性格を述べたものである。