

シューベルトのピアノ・ソナタ
D 958・D 959・D 960 の連作性に基づく
演奏解釈の一考察

東京芸術大学大学院 音楽研究科博士後期課程

音楽専攻鍵盤楽器研究領域ピアノ

平成 29 年度入学 2317904

包原麻依子

凡例

- 1) シューベルトの作品番号はドイツ番号に統一した。
 - 2) また、3つのピアノ・ソナタ D 958、D 959、D 960、及び本文中で繰り返し述べるシューベルトの作品は、D 958、D 959、D 960 というように適宜タイトルを省略し、作品番号のみで記す。
 - 3) 音名、及び調性はドイツ語表記とした。音名に関しては、必要に応じて音高も付す。
 - 4) 先行研究の執筆者名は原語表記とした。ただし、邦訳されている外国語文献を用いた時は、執筆者名も日本語で表記した。
 - 5) 外国語の文献や歌詞の邦訳は、とくに断らない限り筆者によるものである。参照した邦訳は参考文献表に記した。
 - 6) 本論文で使用したシューベルトのピアノ・ソナタ及びリート作品の楽譜はベーレンライターの新シューベルト全集による。
 - 7) 本論中で引用するシューベルトのピアノ・ソナタの草稿譜は、すべて下記の Schubert-Online のウェブサイトで開催されているものである。

Schubert-Online, s.v. "Notenautographe," accessed July 23, 2019, <https://Schubert-online.at/activpage/index.php>.
- なお、これらの草稿譜を所蔵する Wienbibliothek im Rathaus（本論文ではウィーン市立図書館と呼ぶ）には本論文への掲載許可を得て引用した。
- 8) 譜例は譜例集として別冊にまとめた。ただし、本文中の譜例と譜例集の譜例は通し番号とした。譜例集の最後に、3つのピアノ・ソナタの楽譜を用意した。

目次

序章.....	1
第1部 連作性を探る	7
第1章 自筆譜の検証	8
第1節 3つのソナタのオリジナル資料.....	9
第2節 3つのソナタの草稿の成立時期について	21
第3節 3つのソナタの草稿の成立時期の再考〜♯と♭に着目して〜	22
第1項 本章で使用する楽譜について	22
第2項 本章で使用する用語について	23
第3項 検証〜1828年のシューベルトの♯と♭の筆跡から〜	25
第4節 考察.....	34
第2章 発想の原点.....	36
第1節 ピアノ・ソナタ(D 960)第1楽章第1主題 B-dur.....	37
第1項 D 960と《信仰、希望、そして愛 Glaube, Hoffnung und Liebe》(D 954)の類似性	37
第2項 《さすらい人の夜の歌 Wandrers Nachtlid》(D 768)の検証	41
第3項 《湖上の美人 Das Fräulein vom See》より〈エレンの歌第3番 Ellens Gesang III〉(D 839)の検証.....	42
第2節 ピアノ・ソナタ(D 959)第1楽章第1主題 A-dur.....	45
第1項 《冬の旅》第23曲〈幻の太陽 Die Nebensonnen〉を手掛かりとして..	45
第2項 「信仰、希望、愛」をもとにした考察.....	49
第3節 ピアノ・ソナタ(D 958)第1楽章第1主題 c-moll	52
第1項 《交響曲第3番「英雄」“Sinfonia eroica”》(op.55)第2楽章〈葬送行進曲 Marcia funebre〉を手掛かりとして	52
第2項 シューベルトのリートから	55
第3項 c-mollと付点リズムのまとめ.....	58
第4項 D 958と「信仰」についての一考察	59
第4節 考察.....	63
第2部 周辺作品の検証	65
第1章 《ミサ曲第6番 Messe in Es》(D 950)	65
第1節 終曲〈アニュス・デイ Agnus Dei〉から	66
第1項 “dona nobis pacem”の旋律	66
第2節 第3曲〈クレド Credo〉から	68
第1項 単独でのロールの使用.....	68
第2項 「十字架」をめぐる中間部におけるシューベルトの表現.....	72
第3節 第4曲〈サンクトゥス Sanctus〉から	75
第1項 6度調への転調.....	75
第4節 再び終曲〈アニュス・デイ Agnus Dei〉から	77
第5節 まとめ	78
第2章 歌曲集《白鳥の歌 Schwanengesang》(D 957)	80

第1節	〈ドッペルゲンガー Der doppelgänger〉から	80
第1項	十字架音型の使用	81
第2項	空虚5度とオスティナートの使用	83
第3項	「固執」の表現と狭い音域による旋律の使用	85
第4項	調性の不確定さ	87
第2節	〈海で Am Meer〉から	88
第1項	コラールの使用	89
第2項	コラールとトレモロの交替	92
第3項	〈海で〉のC-durから広がる一考察	93
第4項	増六和音の使用	94
第3節	〈アトラス Der Atlas〉から	94
第1項	アトラスリズムとベートーヴェン像	95
第2項	トレモロの使用	96
第3項	b系の調性の中に置かれた#系の領域	97
第4項	多調的部分	99
第4節	まとめ	100
第1項	シューベルトが用いた音楽表現	100
第2項	ハイネとシューベルトの共通点と相違点に着目して	101
第5節	3つのソナタの連作性を強める要素～意味をもった連作としての3つのソナタ～	103
第3部	3つのソナタの演奏解釈	106
第1章	《ピアノ・ソナタ第19番》(D 958) c-moll	106
第1節	第1楽章	106
第2節	第2楽章	113
第3節	第3楽章	117
第4節	第4楽章	119
第2章	《ピアノ・ソナタ第20番》(D 959) A-dur	127
第1節	第1楽章	127
第2節	第2楽章	135
	シューベルトの時代のピアノの考察	143
第3節	第3楽章	147
第4節	第4楽章	149
第3章	《ピアノ・ソナタ第21番》(D 960) B-dur	154
第1節	第1楽章	154
第2節	第2楽章	165
第3節	第3楽章	172
第4節	第4楽章	175
	結び	180
	参考文献表	184
	譜例集使用楽譜一覧表	196
	謝辞	

序章

はじめに

本研究は、フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) の最後の3つのピアノ・ソナタ D 958・D 959・D 960 の連作性を考察し、それをもとに演奏解釈の提案を行うものである。

これらのソナタがシューベルトの最晩年の傑作であるとともに、西洋音楽史においても重要な作品であるということに異論を唱える人はいないだろう。

3つのソナタがまとめられた清書の最後には「1828年9月26日」という日付があるため、これらは死の直前の短期間に書かれたものであると考えられてきた(例えばアルフレート・アインシュタイン¹、Walter Riezler²、平野昭³、藤田晴子⁴)。

また、当時出版社によって「フランツ・シューベルトの最後の作品。ピアノフォルテのための3つの大ソナタ “Franz Schubert's Allerletzte Composition. Drei Grosse Sonaten für das Piano-Forte.”)として世に出されたこともあり⁵、この曲に対し何か特別な意味づけを見出したり、さらには死と結びついたイメージを抱いたりする人も少なくないのではないだろうか。⁶

しかし近年では草稿の研究も進み、実際にはもう少し長いスパンをかけて構想されたものであると考えられるようになった。⁷ Krause も、これらの作品が驚くべき速さで書かれた

¹ アルフレート・アインシュタイン『シューベルト——音楽的肖像』浅井真男訳、東京：白水社、1963年、417頁。

² Walter Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik: Werkanalysen* (Zürich: Atlantis, 1967), p. 141.

³ 平野昭「ピアノ・ソナタ(第19番)ハ短調D. 958(遺作)」『シューベルト』東京：音楽之友社、1994年、175頁。(作曲家別名曲解説ライブラリー17)

⁴ 藤田晴子『シューベルト——生涯と作品』東京：音楽之友社、2002年、112頁。

⁵ 本論第1部第1章20~21頁を参照されたい。

⁶ 1829年3月10日に発表された雑誌“*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*”でも、印刷予定の作品として「遺作の3つのピアノフォルテのための3つのソナタ(1828年9月の作曲家の死の直前に作曲された)“Ferner werden drey Sonaten für das Pianoforte allein (aus dem Nachlasse, componirt kurz vor dem Tode des Tonsetzers, im September 1828) erscheinen”」(*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, p. 252.)と告知された他、シューマンも1838年6月の音楽新報で「シューベルトの最後の作品：ピアノフォルテのための3つの大ソナタ “Schubert's Allerletzte Composition: Drei große Sonaten für Pianoforte”」と記載しており、そのような背景もこういったイメージを抱かせる要因の一つではないだろうか。Robert Schumann, *Aus Franz Schubert's Nachlaß*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 8. Band, Nr. 45, 5. Juni 1838, S. 177-179.

⁷ 例えば次の研究が挙げられる。Ernst Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Kassel: Bärenreiter, 1978); Franz Schubert, *Drei große Sonaten für das Pianoforte: D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, edited by Ernst Hilmar, (Tutzing: H. Schneider, 1987); Robert Winter, “Paperstudies and the Future of Schubert Research,” in *Schubert-Studies: Problems of Style and Chronology*, edited by Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 209-275; Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten(D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V.

という考えは、「ロマン的な天才神話の名残」⁸であるという。しかしながら、草稿の成立時期については推測にとどまっているのが現状である。

また、シューベルトにとってこれらのソナタが「最後の言葉」であるのかについても折に触れて言及されてきた。アインシュタインは、これらの曲が死の前の作品であると認識しつつも「ほんとうの最後の言葉ではない」⁹と述べ、Brendel は3つのソナタの中の「発熱と妄想による意識の暗化」¹⁰を認めつつも、音楽の中のそういった精神状態と現実のシューベルトの病気を関連づけることはしたくないとし¹¹、これらのソナタを「最後のメッセージ」として理解するべきではない¹²という見解をもつ。作品の位置づけへの認識は人それぞれであるが、このように、作品の「最後」というイメージに関する議論がなされているということは、裏を返せば、そういった見方も多くなされてきたということではないだろうか。

このように、成立の背景に議論の余地が残された遺作であるということもまた、心惹かれる理由のひとつかもしれない。

さて、私はこれらの3つのソナタを学び始めた時、その「一つのまとまり」としての側面に興味をもった。そして、それがシューベルトの意図したものなのだろうか、もしそうならば、個々の作品には連作としての意図が反映しているのだろうかという問いを心の片隅にもちながらも、個々の作品をそれぞれに解釈し、演奏していた。

他にも、演奏解釈に対し納得のいく答え（解釈）に辿りつくことができないまま演奏していたところがあった。例えば、D 959 の冒頭の明るさについてである。当時は「病に苦しみながら書いていたはずなのに、この明るさはどこからくるのだろうか…」と謎は深まるばかりであった。私の個人的な体験はさておき、そのようなことを思った人も多いのではないだろうか。

解釈の行き詰まりを感じた時に、かねてから抱いていた問いである3つの作品の一つのまとまりとしての側面に立ち戻り、演奏解釈の可能性を探ってみようと考えたのが本研究の動機である。

これらのソナタはシューベルトの死後、出版社によってまとめて出版されたのだが、その

Koerner, 1985); Walburga Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3)

⁸ Walther Dürr and Andreas Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), pp. 420-421.

⁹ アルフレート・アインシュタイン『シューベルト——音楽的肖像』浅井真男訳、東京：白水社、1963年、424頁。

¹⁰ Alfred Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 255. オリジナルとなる本は *On music: Collected Essays* というタイトルで2001年に出版されている。この本は著者自身が改訂・加筆をし、ドイツ語で表したものである。

¹¹ *Ibid.*, p. 258.

¹² *Ibid.*, p. 200.

「セット」としての計画は、シューベルト自身の出版社への手紙¹³からもうかがい知ることができる。Walburga Litschauer¹⁴と Anne M. Hyland は、3つのソナタが一つの清書の中にまとめて残されているため、続けて書き下ろされたものと考えられることから、これらがシューベルトの計画した3部作であるという結論に至るといえる。¹⁵

それを踏まえると、3つのソナタを一つのまとまりとして考えることは、作品に対するシューベルトの重要な意図の一つをくみ取ることにつながる。そのため、作品の連作性を切り口として個々の作品解釈を掘り下げてみることは、作品の成立の背景を考慮した解釈を行うためにも意義のあることといえる。

作品の連作性に関する先行研究の概観と本研究の目的

これまで様々な研究者が作品の連作性について取り上げており、各ソナタがお互いに関連をもつものであることが指摘されてきた。

例えば Arthur Godel¹⁶は、3つのソナタの草稿の創作過程に言及しつつ、最終稿を楽章ごとに並行して分析し、共通点や相違点を抽出しつつ相互関連を指摘している。Alfred Brendel は、作品間に共通する音型や調性などを詳細に分析し、モチーフ、テーマ、ハーモニーの要素が「共通財産」として自由に行き来しているものとし¹⁷、演奏家の視点からも、3つのソナタを別々に演奏してもかまわないと述べつつ、これらがルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の最後の3つのピアノ・ソナタ (op. 109, 110, 111) よりも強く関係し合っていると考えている。¹⁸ Annabelle Paetsch¹⁹は、3つのソナタに特有の連続性を見つける試みを行い、草稿の年代が作品の連続性に影響を与えていることを示唆しながら、Robert Winter の仮説²⁰を前提にソナタ間の垣根を超えた共通のモチーフ音型やリ

¹³ 1828年10月2日にシューベルトはプローブストに宛てた手紙の中で、「そのあいだに私は、ピアノフォルテだけのための3曲のソナタを作曲し、それをフンメルに献呈したいと思っています」と書いている。Otto Erich Deutsch, *Schubert die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 540.

¹⁴ 以下の新シューベルト全集のシリーズ7の第2部第3巻の校訂者である。Walburga Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3)

¹⁵ Anne M. Hyland and Walburga Litschauer, “Records of Inspiration: Schubert's Drafts for the Last Three Piano Sonatas Reappraised,” in *Rethinking Schubert*, edited by Lorraine Byrne Bodley and Julian Horton (New York: Oxford University Press, 2016), pp. 173-206, here p. 177.

¹⁶ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985).

¹⁷ A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 226.

¹⁸ Ibid., p. 271.

¹⁹ Annabelle Paetsch, *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1995).

²⁰ R. Winter, “Paperstudies and the Future of Schubert Research,” in *Schubert-Studies: Problems of Style and Chronology*, edited by E. Badura-Skoda and P. Branscombe (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp.

ズム、調性や構成の対応関係などについて論じている。しかし、この Winter の仮説には批判も多く、それを前提として論が進められている点には注意すべきである。²¹

作品の連作性に関するこれらの先行研究はどれも、作品がお互いに関連し合った「連作」として捉えられることに対する根拠を示してくれるものであり、作品の、いわば実質的なつながり（例えば音型、調性、構成など）を理解することに役立つものであった。しかし同時に、これらはおおよそ作品間の共通項を抽出することのみに重きが置かれ、そのつながりが何を意味するのかということにまで触れられているものはあまりない。

とくに、実際に演奏しようとする時には、作品を構成する要素を把握するだけでは不十分であり、それらをどのように表現するかにまで考えを至らせなくてはならない。そのため、作品のもちうる連作性を演奏表現に生かすためには、作品間の関連が何を意味するのかにまで考察を広げる必要があると考えられる。

この点 Brendel の研究は、自身の演奏経験にもとづく詳細な楽曲への洞察が行われ、演奏する者にとって貴重な指針の一つとなるものである。Brendel は作品の強いつながりを立証しつつ、演奏家として大事なものは、個々の作品の音楽的な性格を明確にし、それを弾き分けることであるという立場をとる。しかし、そういった考えのもとに3つのソナタに対して述べられている解釈は、詳細な根拠を示して論証するという点についてはやや不足している感がある。また他に、作品の連作性に対して美的な側面にまで言及している論考として Krause (1992)²²が挙げられる。Krause は、1825/6年に書かれたピアノ・ソナタ D 840、D 845、D 850、D 894 と、最後の3つのソナタを各々一つのグループとし、各曲の順番も偶然を超えたものと考えている。Krause (1997)²³は、前者の内完成された3つ (D 845、D 850、D 894) と最後の3つを対応させ、両グループに共通のこととして、ロマン主義に通ずる「死」「自然」「愛」が各曲に順に見出せることを示唆し、作品を意味のある連作として考えることへの一つの妥当性を与えてくれた。しかしこの記述は、作品理解の手がかりとして大まかなイメージを描くものではあっても、最後の3曲に特化した仮説を、根拠を挙げて検証したものではない。

以上を踏まえると、まずは3つのソナタの連作性を作り出す各要素がそれぞれどのような意味をもちうるのかということに焦点をあて、客観的な視点を加えながら検証する必要がある。それをもとにした各曲の解釈の追求により、3つの作品全体の解釈の可能性をさ

209-275. 紙の研究を行う Winter は、D 960 の作曲が 1827 年の終わりから始められていたのではないかという考えをもち、3つのソナタの草稿の成立時期に関する近年の研究の中でも最も早い時期を推定している。

²¹ Winter への批判の代表的な例としては Hilmar 1987 がある。Hilmar は、Winter が色や紙の密度などの点で区別できる様々な紙のロットを考慮に入れていないと指摘し、1828 年春にソナタの創作が始まったという Winter の説は信頼できるものではないという。F. Schubert, *Drei große Sonaten für das Pianoforte: D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, edited by E. Hilmar, (Tutzing: H. Schneider, 1987), p. 18.

²² Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form, Gattung, Ästhetik* (Kassel: Bärenreiter, 1992).

²³ Walther Dürr and Andreas Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997).

らに広げられることが期待されるからである。

このように、作品が生まれた原点へと立ち帰り、連作性を今一度検証し、作品が3曲で一つのまとまりであることの意味を考慮し、最後の3つのソナタの演奏解釈の可能性を広げることが本研究の目的である。

本論の構成と研究方法

本論は3つの部で構成する。まず、3つのソナタが意味をもった連作として捉えられることを改めて確認し、また新しい角度から考察するため、第1部では創作過程と音楽の内容の両面からアプローチを試みる。第一段階として、第1章ではこれまでの先行研究を踏まえつつ、作品の構想段階である「草稿」に注目する。なぜなら草稿は、シューベルトがこれらのソナタの創作を行っていた時、どのような状況にありどのような創作活動（創作の思考過程）をしていたのかを探るための手掛かりとしてもっとも重要だと考えられるからである。それによって、作品の内実に迫ることができると考えられる。しかしながら、これらのソナタが構想された時期ははっきりとしていないのが現状である。そこで私は、その草稿の成立時期を突き止めることを目的として、ソナタと同じ1828年に書かれた作品のうち5月から10月頃の自筆譜に着目し、その中でも特にaとbの筆跡に時期的な特徴が見られるかどうかを検証する。次に連作性を探るための第二段階として、第2章では、これらのソナタの作曲に至るまでの伝記的背景や、シューベルトの内面でどのようなことが起こっていたのかを、3つのソナタの「発想の原点」として探る。具体的には、各ソナタの土台ともいえる調性と、第1楽章第1主題を構成する音楽的要素に注目し、そこにはどのような意味が込められているのかについて、他の作品の検証を交えながら考察する。

第2部では、その頃のシューベルトの思考や音楽表現をさらに探るため、ソナタと同時期に書かれた作品から《ミサ曲第6番 Messe in Es》(D 950)と《白鳥の歌 Schwanengesang》(D 957)を取り上げる。たとえ純粋器楽曲と声楽を有する作品という違いがあったとしても、同じ作曲家の作品であり、そこには単に時期的な近さというだけではなく、シューベルトの音楽の根底となるものがあると考えられるからである。それぞれの作品の特徴的な音楽表現を抽出し、対応する歌詞の意味からそこに内在する表現意図をくみ取り、ソナタ解釈のヒントを探っていくが、とくに《白鳥の歌》では、詩に対する深い洞察を行う Susan Youens²⁴の論考を参考にしながら、シューベルトの伝記的状况と音楽表現の関係についても考察していく。

第3部ではこれらの検証を踏まえ、作品の連作性にもとづいて演奏解釈を行う。ここでは作品間の関係性を見出しながら解釈を進めていくが、その際にはシューベルトの歌曲の研究領域で行われてきた、作品の連作性に関する解釈の方法にも示唆を受けた。例えばデュル

²⁴ Susan Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

は、《美しき水車小屋の娘 Die schöne Müllerin》(D 795) と《冬の旅 Winterreise》(D 911)、《白鳥の歌》といったいわゆる「連作歌曲集」ではないものの、まとめて出版されたリート作品群を結びつけるもの(例えば調性)を指摘しその連作性を主張する。²⁵ 堀も、シューベルトの連作がさまざまに存在する(しうる)²⁶と指摘する中で、作品群の調的関連などを考察しながら隠れた連関を見出している。本論では、デュルや堀によるこのような異なった作品同士の相互関連の捉え方などにおいて示唆を受けつつ、個々の作品の特質やストーリーを考察し、作品を物語として解釈する Charles Fisk²⁷や、シューベルトの好んだ6度調と「僕の夢」²⁸とを照らし合わせる Peter Pesic²⁹、そして先述の Godel や Brendel などの先行研究も参照しながら、シューベルトのリート、手紙、日記、草稿といった、作品を取り巻く様々な状況証拠と照らし合わせ、作品とシューベルトの伝記的状况との関係を考察し、演奏実践から得られる知見を織り交ぜながら多角的にアプローチを試みる。

演奏においては、作品への理性的な観察眼のみならず、作曲家に対する心理的な共感をもって、楽譜の行間をも読み解くことが必要であると考えられる。とくにシューベルトの作品においては、その比重が大きいのではないだろうか。なぜならシューベルトの音楽は音が少ない分、書かれている音の意味の重さは大きいと考えられ、それを音楽として説得力をもって伝えるためには、楽譜の裏にあるものを推し量ることが不可欠であると考えられるからである。シューベルトが3つのソナタで何を言おうとしていたのか、その答えは時代を遡り、シューベルトに聞いてみることでしかわかり得ないだろう。だからこそ、シューベルトが残した手掛かりをもとにしながら、いかにして心から伝える演奏表現を目指すか、そのプロセスが重要となる。

本研究において、作品の連作性に関する研究と演奏実践とを結びつけ、シューベルトにとって、最後のピアノ・ソナタとなったこれらの作品が一つのまとまりであることの意味を考察し、「連作」という姿をどのように演奏表現に生かすことができるか、その一つの可能性を見出すことができれば幸いである。

²⁵ ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート——その詩と音楽』喜多尾道冬訳、東京：音楽之友社、1987年、210~215頁。

²⁶ 堀朋平『「フランツ・シューベルト」の誕生——喪失と再生のオデュッセイ』東京：法政大学出版局、2016年、183頁。

²⁷ Charles Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptu and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001).

²⁸ 「僕の夢」とは、シューベルトが1822年7月3日に書いた断片(寓話)である。

²⁹ Peter Pesic, "Schubert's Dream," *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999): 136-144.

第1部 連作性を探る

3つのソナタの先行研究では、各作品が相互関連をもつ連作であることが指摘されてきた。しかし、それぞれに異なる性格をもち、それぞれに心惹かれる3曲のソナタを、どのように捉え演奏すべきかを追求するためには、今一度作品の成立の背景に目を向け、その「連作」としての姿を再確認し、作品が3つである意味を探ることへと考察を広げる必要がある。

連作という観点から3つのソナタ以外の先行研究に目を向けると、デュルがシューベルトの「連作的な処理」³⁰について言及し、3つの有名な連作歌曲集以外にも、同じ作品番号(Op.)でまとめて出版された歌曲集や、同じ詩人の詩に続けて書かれた歌曲の歌詞や調性などにつながりを見出し、その連作性を指摘する。例えば、1814年に付曲されたフリードリヒ・フォン・マティソン Friedrich von Matthiesson (1761-1831)の詩によるリート13曲³¹について、自由な形の連作ではあるものの、これらは「共通する、統一的な調子」によってのみ結び付けられ、ほとんど連作歌曲集の性格を帯びていると述べる。³²他にも、シューベルトが1826年にOp. 65としてまとめた2つのヨハン・マイアホーファー Johann Baptist Mayrhofer (1787-1836)の詩と、1つのフリードリヒ・フォン・シュレーゲル Friedrich von Schlegel (1772-1829)の詩からなる歌曲集について、これらを全体として見てみると、1曲目のマイアホーファー歌曲《ディオスクロイに寄す船人の歌 Lied eines Schiffers an die Dioskuren》(D 360) (1816年成立)の船人は、2曲目のシュレーゲル歌曲《さすらい人 Der Wanderer》(D 649) (1819年成立)のさすらい人であり、2曲目の詩に欠けている「目的地の示唆」は、続く3曲目のマイアホーファー歌曲《ヘリオポリス Heliopolis I》(D 753) (1822年成立)に描かれているという。このようにデュルは、それぞれ作曲年の異なる3つのリートの詩が内容的にまとまっており、「ロマン的に一貫」し、連鎖的にまとめ上げられているとし、「その連鎖的な結びつきで、それら個々のリートはテキストそれ自体にも、またテキストと音楽の結びつきにも見られない新しい地平を獲得している」と指摘する。³³デュルの論考は、各曲の詩をひとつのまとまりとしてみることによって、新たな解釈が可能になることを示すものである。デュルの主張のように、たとえ異なる詩人によるリートであっても、

³⁰ ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート——その詩と音楽』喜多尾道冬訳、東京：音楽之友社、1987年、210頁。

³¹ 1814年、シューベルトはほとんど立て続けにマティソンの詩に付曲している。次の通りである。《Adelaide》(D 95)、《Trost. An Elisa》(D 97)、《Erinnerungen》(D 98)、《Andenken》(D 99)、《Geisternähe》(D 100)、《Erinnerung》(D 101)、《Die Betende》(D 102)、《Lied aus der Ferne》(D 107)、《Der Abend》(D 108)、《Lied der Liebe》(D 109)、《Romanze》(D 114)、《An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang)》(D 115)、《Der Geistertanz (第3改訂)》(D 116) これらのリートについては次を参照した。Walther Dürr, et al. eds., *Schubert Liedlexikon* (Kassel: Bärenreiter, 2012), pp. 47-70.

³² ヴァルター・デュル『19世紀のドイツ・リート——その詩と音楽』喜多尾道冬訳、東京：音楽之友社、1987年、211頁。

³³ 同前、211~212頁。

シューベルトが「リートの内容をその関連性によって配置がえ」³⁴し、連作的な配列を行っていたとすれば、そこからシューベルトの連作作品への姿勢を知ることができる。

堀も、「一曲一曲がそれ自体で完結することではなく、それゆえにこそ遥かに大きな全体を指し示すことができる、という発想を、作曲家はたしかに広く抱いていた」³⁵と述べ、その発想を支える「理論的支柱」が、当時のロマン主義の美学であると指摘している。³⁶ 例えば堀は、異なるリート同士の隠れた連関を、初稿の調性にさかのぼることによって見出し、同一の自筆譜に収められている4曲《ムーサの子 *Der Musensohn*》(D 764)、《去ってしまった人へ *An die Entfernte*》(D 765)、《川のほとりで *Am Flusse*》第2作 (D 766)、《歓迎と別れ *Willkommen und Abschied*》(D 767) が、「ゲーテ・チクルス」と呼べる連関を持っていること、各曲が意味的に関連付けられることを導き出している。³⁷ またその反対に、Op. 88 として出版された4曲からなる歌曲集《去ってしまった人に寄せる夕べの歌 *Abendlied für die Entfernte*》(D 856)、《テークラ *Thekla*》第2作 (D 595)、《真夜中に *Um Mitternacht*》(D 862)、《音楽に寄せて *An die Musik*》(D 547) の初稿から最終稿への変更に注目し、その間に変更された調性の変遷をたどり、チクルス全体の調性配置と主題の一貫性、音楽の形式を考慮することによって、シューベルトの「連作的意図」を指摘する。³⁸

これらの研究は、連作としての意図があったと考えられる作品を、全体として捉え解釈することの意義を示し、シューベルトの作品において、意味をもった連作という考え方が有益であることを示している。

第1部では、これまで指摘されてきた3つのソナタの相互関係を踏まえつつ、作品に対するシューベルトの連作としての意図をくみ取り、演奏へとつなげるための第一歩として、作品の連作性について、創作の時期的な観点と、音楽の内容の観点からアプローチし、作品が一つのまとまりであることの意味を探る。

第1章 自筆譜の検証

第1章では3つのソナタが連作であることを成立の状況から考察する。その手法としてシューベルトの自筆譜を検証する。これまでの3つのソナタの自筆譜に関する主な研究としては、Ernst Hilmar³⁹が、自筆譜の紙の種類やインク、筆跡を検証し、3つのソナタの草稿

³⁴ 同前、211頁。

³⁵ 堀朋平『「フランツ・シューベルト」の誕生——喪失と再生のオデュッセイ』東京：法政大学出版局、2016年、183頁。

³⁶ 同前、183頁。

³⁷ 同前、181~183頁。

³⁸ 同前、184~186頁。

³⁹ E. Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Kassel: Bärenreiter, 1978); F. Schubert, *Drei große Sonaten für das Pianoforte: D 958, D 959 und*

が所蔵されているウィーン市立図書館の目録と 3 つのソナタのファクシミリ版の編纂を手掛けている。また、先述の Winter⁴⁰はシューベルトの自筆譜に用いられている紙の種類にもとづいてその年代分けを行っている。Godel⁴¹や Hans-Joachim Hinrichsen⁴²は、草稿と清書の比較をしつつ、その創作過程を検証している。このようにこれまで様々な研究がなされているが、とくに草稿の成立時期や楽章ごとの創作の手順に関しては推論にとどまっている。⁴³そこで本論では、謎が残されたままの一つである草稿の成立年代に焦点をあて、作品の連作性を検証することを試みる。

第 1 節 3 つのソナタのオリジナル資料

具体的な検証に入る前に、3 つのソナタのオリジナル資料について整理しておきたい。3 つのソナタのオリジナル資料には、以下のものがある。

- A. 清書
- B. 破棄された清書 (D 959 第 1 楽章の一部)
- C. 草稿 (全楽章)
- D. 草稿 (D 958 コーダの一部)
- E. 初版譜

D 960 (*Frühe Fassungen*). *Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, edited by E. Hilmar, (Tutzing: H. Schneider, 1987).

⁴⁰ R. Winter, "Paperstudies and the Future of Schubert Research," in *Schubert-Studies: Problems of Style and Chronology*, edited by E. Badura-Skoda and P. Branscombe (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 209-275.

⁴¹ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten(D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985).

⁴² Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (Tutzing: Schneider, 1994).

⁴³ 例えば楽章の書かれた順番は様々な意見に分かれる。Hilmar 1978 は D 959 及び D 960 に関して、第 1、2 楽章よりも第 3、4 楽章が先に書かれたと推測する。E. Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Kassel: Bärenreiter, 1978), pp. 98-99. その一方で、Litschauer は D 959 について、Krause は 3 つのソナタすべてについて、第 1、2、3、4 楽章の後、第 1 楽章の展開部に戻って創作されたと考えている。Litschauer の見解は次を参照。W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. 65. Krause の見解は次を参照。W. Dürr and A. Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), p. 421.

A. 清書 (Marie Floersheim 所蔵)

3曲のソナタは一つの手稿譜の束の中に一緒に収められている。現在、個人所蔵となっており、BaselのFloersheim家が所有している。⁴⁴

茶色の箱の中に保存されており、その箱には次のような印刷された表示が付されている。

“Franz Schubert | drei Klavier-Sonaten | es-dur [!] a-dur b-dur | September 1826 [!]”

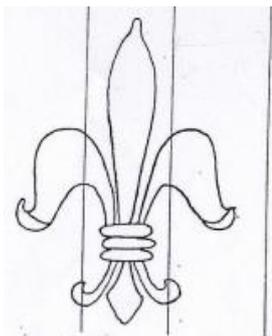
カバー (Umschlag) と見返し (Vorsatzblatt) はない。

47 フォリオ中 16 フォリオが D 958 の手稿譜である (第 17~32 フォリオは D 959、第 33~47 フォリオは D 960)。ただしページ番号付けは他の人の手による。⁴⁵

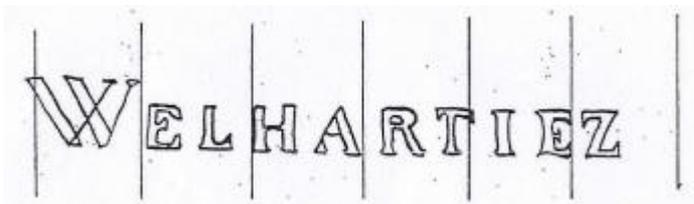
横判 (31,3 cm×23,5 cm) で、下記の図のような透かし模様が入っている。Litschauer が「タイプ I」と呼ぶものであり、本論でもそれに準じる。

【「タイプ I」の紙の透かし模様】⁴⁶

ユリの紋章



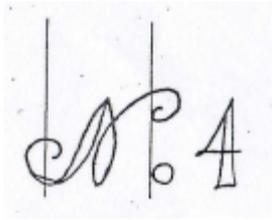
Welhartitz 製紙工場の社名 “Welhartiez” と “No.4” の文字



⁴⁴ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. 42.

⁴⁵ Ibid., p. 42, 76, 106.

⁴⁶ 図は Litschauer の校訂報告に記載されているものを転載した。Ibid., p. 44.



Litschauerによれば、紙の品質により、格子の縦の升目の間隔を確認できない。すべてのフォリオには16段の五線がラストラールで引かれており、五線の記載範囲は26,5 cm×19,5 cmである。茶色っぽくとても厚くかたい紙で、ほとんど透けない。上端は切られている。インクの色は茶味がかかった黒で、清書は少しの訂正を伴った書きぶりである。

この手稿譜は、もともと第1～24フォリオ、第25～最後まで2部からなっており、第25フォリオの冒頭に「第2ソナタのための」というコメントがある。もともと別々であったが、後の段階で綴じ合わされ、一つの手稿譜になった。⁴⁷

またこの手稿譜は、ウィーンで出版された初版の版下として整えられた。ディアベリの手で様々な鉛筆と赤鉛筆で記入されている。⁴⁸

⁴⁷ Ibid., p. 42, 76, 106.

⁴⁸ Ibid., p. 42, 76, 106.

清書の中の各ソナタの図表

【D 958】

Bl. 1r-5r: 第1楽章

Bl. 5v-7r: 第2楽章

Bl. 7v: 第3楽章メヌエット

Bl. 7v-8r: 第3楽章トリオ

Bl. 8v-16v: 第4楽章

下記の表は、各フォルオの綴じ合わせ方（位置関係）を表す（校訂報告を参照し作成）。

【958】					
					1r
					1v
					2r
					2v
					3r
					3v
					4r
					4v
					5r
					5v
					6r
					6v
					7r
					7v
					8r
					8v
					9r
					9v
					10r
					10v
					11r
					11v
					12r
					12v
					13r
					13v
					14r
					14v
					15r
					15v
					16r
					16v

【D 959】

Bl. 17r-22v: 第1楽章

Bl. 22v-24v: 第2楽章

Bl. 25r-25v: 第3楽章スケルツォ

Bl. 25v-26r: 第3楽章トリオ

Bl. 26r-32v: 第4楽章

【959】				
				17r
				17v
				18r
				18v
				19r
				19v
				20r
				20v
				21r
				21v
				22r
				22v
				23r
				23v
				24r
				24v
				25r
				25v
				26r
				26v
				27r
				27v
				28r
				28v
				29r
				29v
				30r
				30v
				31r
				31v
				32r
				32v

B. 破棄された清書（ウィーン市立図書館所蔵）

D 959 第 1 楽章の 1~65 小節目が書かれているが、採用されなかった最初の稿である。Hilmar が編纂したファクシミリ版では、D 959 の草稿に続いて「第 7 フォリオ」としてまとめられているが、Litschauer によれば「第 8 フォリオ」とするべきだと指摘されているフォリオである。⁴⁹

C. 草稿（ウィーン市立図書館所蔵）

Litschauer によれば、シューベルトの死後、ソナタの草稿はまずおそらく兄のフェルディナント・シューベルト Ferdinand Schubert (1794-1859) が所持し、他のシューベルトの写本とともに専用の棚に保管していた。1859 年、フェルディナントの死後、フェルディナントの甥のエドゥアルド・シュナイダー Eduard Schneider (1827-1889) がその棚の中身を受け継ぐ。⁵⁰

1881 年 5 月 21 日にシュナイダーはシューベルトの多くの自筆譜をニコラス・ドゥンバ Nikolaus Dumba (1830-1900) に売ったが、おそらくソナタの手稿譜もこの中に含まれていた。ドゥンバの死後、1900 年 3 月 23 日にこの手稿譜はウィーン市の所有物となった。⁵¹

現在、3 つのソナタの草稿はウィーン市立図書館に保管されている。保存上の理由から現物を見ることはできないが、先述の Hilmar によるファクシミリ版⁵²や、Schubert-Online⁵³によるオンライン版で、それらの草稿の複製を見ることができる。

各ソナタの草稿

【D 958（全楽章）】（ウィーン市立図書館請求番号：MH170）

全 4 フォリオ（バラ 1 枚 + Doppel + バラ 1 枚）

1r-1v: 第 1 楽章（草稿 1~96 小節⁵⁴ = 最終稿での冒頭から提示部終わりまで）

⁴⁹ Litschauer によれば、Hilmar が最後の 2 枚を清書とみなしたため、現在ウィーン市立図書館ではこれらは「清書」として「逆の順序で」別のファイルに保存されている。Litschauer によれば、Hilmar のいう 7 枚目（第 1 楽章展開部、コーダ）は草稿であり、第 8 フォリオ（第 1 楽章冒頭から）は「ボツになった清書」である。本論では Litschauer のこの校訂報告の順序に従う。

⁵⁰ Litschauer, op. cit., p. 35, 64, 97.

⁵¹ Ibid., p. 35, 64, 97.

⁵² F. Schubert, *Drei große Sonaten für das Pianoforte: D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, edited by E. Hilmar, (Tutzing: H. Schneider, 1987).

⁵³ Schubert-Online, s.v. “Notenautographe,” accessed July 23, 2019, <https://schubert-online.at/activpage/index.php>.

⁵⁴ 草稿の小節数は、新シューベルト全集 Franz Schubert, *Klaviersonaten III*, edited by Walburga Litschauer, (Kassel: Bärenreiter, 1996), (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke

2r-2v: 第2楽章（草稿 1~101 小節＝最終稿の全体を網羅）

3r : 第3楽章（草稿 1~39 小節＋トリオ 30 小節＝最終稿での全体を網羅）

3v : 第4楽章（草稿 1~69 小節＝最終稿でのおおよそ **A** 部分まで）

4r-4v: 第4楽章（草稿 243~386 小節＝最終稿でのおおよそ **C** の部分、すなわち H-dur 中間部）

【958】				
				1r
				1v
				2r
				2v
				3r
				3v
				4r
				4v

全部で4フォルオの紙は「1+2+1」の状態になっている。曲のすべてが残されているわけではなく、Litschauerによれば「少なくとも第1楽章の展開部と、第4楽章の70小節目以下のための紙がなくなってしまったかもしれない」⁵⁵。つまり、第1フォルオと第3フォルオの続きは紛失している可能性がある。また、第4フォルオの始まりに斜め二重線の表示があるが、これはLitschauerによれば、「挿入」の意味がある。⁵⁶

外側の単独のフォルオ（1r-vと4r-v）の大きさは横判31cm×23,5cmである。第2フォルオ（中に挟まれている2つ折の紙）はそれよりわずかに大きい横判31cm×24cmである。透かし模様はあるが、ほぼ見えない（透かし模様の文字として、言葉の断片がある）。格子の縦の升目の間隔は2,5cmである。紙の品質は悪く、すべてのフォルオに16行の五線がラストラールで引かれている。五線の記載範囲は25,8cm×19,2cmである。茶色く変色した紙で、上、左側の縁は切られている。インクの色は暗い茶色で、書かれた印象は「最初の書き留め」という感じである。たくさんの訂正を含めており、消し方は中線による。⁵⁷

für Klavier zu zwei Händen, Band 3)に記載された草稿の小節番号に準ずる。

⁵⁵ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. 36.

⁵⁶ Ibid., p. 36.

⁵⁷ Ibid., p. 36.

【D 959】（ウィーン市立図書館請求番号：MH171）

全 8 フォリオ（バラ 2 枚+Doppel の中に Doppel+バラ 2 枚）

1r-1v: D 959 第 1 楽章（草稿 1~114 小節＝最終稿のおおよそ提示部の終わりまで）

1v に、それに引き続き D 960 第 1 楽章のコーダ（草稿・最終稿 333~357 小節目）

2r-2v: D 959 第 2 楽章（草稿 1~141 小節＝最終稿の全体を網羅）

3r : D 959 第 3 楽章スケルツォ（草稿 1~79 小節＝最終稿の全体を網羅）

3v : D 959 第 3 楽章トリオ（草稿トリオ 34 小節＝最終稿の全体を網羅）

3v-6v: D 959 第 4 楽章（草稿 1~292 小節＝最終稿で大幅にカットされる部分を含むが、最後まで網羅。おおよそ再現部は省略されている）

7r-7v: D 959 第 1 楽章の続き（草稿 129~199 小節＝最終稿の提示部第 2 括弧から展開部終わりまで+草稿 331~354 小節＝最終稿のコーダの部分）

8r-8v: D 959 第 1 楽章の清書の退けられた最初の版（1~65 小節）（清書を書き始めたが破棄になったもの。先述の B. 破棄された清書 である。）

【959】				
				1r
				1v
				2r
				2v
				3r
				3v
				4r
				4v
				5r
				5v
				6r
				6v
				7r
				7v
				8r
				8v

第 1 楽章提示部が書かれた第 1 フォリオの裏の残りに D 960 第 1 楽章コーダが書かれている。

この D 960 第 1 楽章のコーダ部分は、Litschauer によればそれまでとは違う書きぶりになっており、別の時に書かれたと考えられる。

また D 959 は、第 1 楽章提示部、第 2 楽章、第 3 楽章、第 4 楽章、第 1 楽章展開部、コー

ダの順に書かれたと考えられている。⁵⁸

Litschauerによれば、紙の横判は31,5cm×23,5cmで、第1、2フォルオの透かし模様は「タイプI」である。ただし第3～8フォルオには認識されない。すべてのフォルオの五線は16行のラストルールで引かれており、五線の記載範囲は、第1、2フォルオでは26cm×19,3cm、第3～8フォルオは26,5cm×19,3cmである。格子の縦の升目の間隔は2,5cm。「タイプI」の透かし模様が認識される1枚目（第1、2フォルオ）も、透かし模様が認識されない2枚目（第3～8フォルオ）も、茶色がかっており、硬い。インクの色は茶黒で、書きぶりは第1～7フォルオではたくさんの訂正を伴う「最初の書き留め」のようであり、消し方は主に中線による。第8フォルオは時々訂正のある「清書」のようであり、消し方は中線による。⁵⁹

【D 960】（ウィーン市立図書館請求番号：MH172）

全5フォルオ（バラ5枚）

1r-1v: 第1楽章（草稿1~119小節＝最終稿での提示部の終わりまでと、展開部の途中まで）

2r-2v: 第2楽章（草稿1~123小節＝最終稿の全体を網羅）

3r-3v: 第3楽章スケルツォ（草稿1~80小節＝最終稿の全体を網羅）

3v : 第3楽章トリオ（草稿トリオ28小節＝最終稿の全体を網羅）

4r-4v: 第4楽章（草稿148~273小節＝ほぼ[C]の部分）

5r-5v: 第1楽章（草稿120~182小節＝1vの展開部の続きから展開部の終わりまで）

5v: 第4楽章（草稿274~277小節＝[C]の続きから[A]に戻った4小節間＋草稿489小節～最後＝最終稿のほぼコーダの部分）

シューベルトは、草稿の段階ではD 960のみに“3. Sonate”と書き、清書では各ソナタに「1、2、3」の番号を付けた。このことが、3つのソナタがセットとして構想されたことの証拠となるとLitschauerは述べている。⁶⁰ また、GodelはD 960の冒頭に書かれたこの“3. Sonate”というメモから、3曲で一つのグループにするという計画がD 960ソナタの（作曲の）開始とともに生まれたものと考えている。⁶¹

⁵⁸ Ibid., pp. 65-66.

⁵⁹ Ibid., p. 66.

⁶⁰ F. Schubert, *Klaviersonaten III*, edited by Walburga Litschauer, (Kassel: Bärenreiter, 1996), (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. XIII.

⁶¹ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 40.

【960】				
				1r
				1v
				2r
				2v
				3r
				3v
				4r
				4v
				5r
				5v

D 960 も、展開部は第 1 フォリオの裏に続けられているものの、展開部の部分からインクが濃くなっている。Godel は、インクの筆致が以前よりも強く、新しい筆か他のインクによるものとし、おそらく展開部の作曲の前には時間的な中断があったと推測している。⁶² この展開部は途中で切れており、その続きは第 5 フォリオに書かれている。したがって、D 960 も D 959 のような創作順になると考えられる。

Litschauer によれば、第 3 フォリオに続く紙には第 4 楽章の始めが書いてあるはずだが紛失している。第 1～3 フォリオは横判 32cm×24cm で、第 4～5 フォリオは縦判（第 4 フォリオは 23cm×30cm、第 5 フォリオは 24,5cm×31cm）である。透かし模様は、第 1～3 フォリオでは「タイプ I」で、第 4～5 フォリオは何も認識できない。すべてのフォリオに 16 行の五線がラストラールで引かれており、格子の縦の升目の間隔は第 1～3 フォリオは 2.5cm、第 4～5 フォリオは 3cm である。五線の記載範囲は、第 1～2 フォリオでは 26,5cm×19,3cm、第 3 フォリオは 26,2cm×18,5cm。第 4～5 フォリオは 18,7cm×25,5cm である。茶色っぽい紙で、第 4～5 フォリオはとても質が悪い。紙の上と左側の縁は切られている。インクの色は黒茶色で、たくさんの訂正がある。書きぶりは「最初の書き留め」のようである。⁶³

D. 草稿 (D 958 のコーダの一部) (ウィーン男声合唱協会蔵)

2 フォリオの紙 (Doppelbl.)

1r: 16 小節間の、C. 草稿で仕上げられていなかった第 4 楽章のコーダへの移行部の草稿 (最終稿の 627~660 小節目を参照)

1v: 空

2r-2v: 《4 つのリフレイン歌曲 Vier Refrainlieder》(D 866) より第 1 曲 〈Die Unterscheidung〉

⁶² Ibid., p. 58.

⁶³ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. 98.

(詩：ヨハン・ガブリエル・ザイトル Johann Gabriel Seidl, 1804-1875) の草稿

現在 D 958 の一部が分かれて保存されているのは、おそらく先述のドゥンバの所有物となるまでは一緒にあったが、1865~1872年にウィーン男声合唱協会の役員だったドゥンバが協会に贈ったのではないかとされている。⁶⁴

Litschauerによれば、横判 31,5cm×24cm (第2フォルオからは8cm×15cmに切り取られた)で、透かし模様はほとんどなく、「タイプ I」である可能性もある。五線は16行のラストラールで引かれており、格子の縦の升目の間隔は 2,8 cm、五線の記載範囲は 26,6cm×19,4cmである。紙は緑色がかっており頑丈で、上側の縁は切られている。インクの色は黒っぽい茶色で、書きぶりは草稿のような印象である。⁶⁵

E. 初版譜

ウィーンの A. Diabelli 社による初版譜である。各曲のタイトルは次の通りである。

D 958

FRANZ SCHUBERT'S | Allerletzte Composition. | DREI | GROSSE SONATEN | für das | Piano-Forte. | HERRN | ROBERT SCHUMANN | in Leipzig | gewidmet | von den Verlegern | Ant. Diabelli & Comp. | N° 1 | Eigentum der Verleger. | Eingetragen in das Vereins-Archiv. | WIEN, | bei Ant. Diabelli & Comp., Graben N° 1133.⁶⁶

D 959

FRANZ SCHUBERT'S | Allerletzte Composition. | DREI | GROSSE SONATEN | für das | Piano-Forte. | HERRN | ROBERT SCHUMANN | in Leipzig | gewidmet | von den Verlegern | Ant. Diabelli & Comp. | N° 2 | Eigentum der Verleger. | Eingetragen in das Vereins-Archiv. | WIEN, | bei Ant. Diabelli & Comp., Graben N° 1133.⁶⁷

D 960

FRANZ SCHUBERT'S | Allerletzte Composition. | DREI | GROSSE SONATEN | für das | Piano-

⁶⁴ Ibid., p. 36. Litschauer が述べていることは、次に依拠している。Christa Landon, “Neue Schubert-Funde: Unbekannte Manuskripte im Archiv des Wiener Männergesang-Vereins,” *Österreichische Musikzeitschrift* 24/5-6 (Mai/Juni 1969): 299-323, here 300.

⁶⁵ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), pp. 36-37.

⁶⁶ Ibid., p. 45.

⁶⁷ Ibid., p. 79.

Forte. | HERRN | ROBERT SCHUMANN | in Leipzig | gewidmet | von den Verlegern | Ant. Diabelli & Comp. | N° 3 | Eigenthum der Verleger. | Eingetragen in das Vereins-Archiv. | WIEN, | bei Ant. Diabelli & Comp., Graben N° 1133. ⁶⁸

シューベルトの死後の出版の経緯

シューベルトの死後、兄のフェルディナントが所持していた原稿（ソナタの清書）は、1828年12月17日に、ウィーンの音楽出版業者であるトビアス・ハスリンガー Tobias Haslinger (1787-1842) が買い取ることになる。このとき、のちに《白鳥の歌》としてまとめられる、ルートヴィヒ・レルシュタープ Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab (1799-1860) による7曲とハインリヒ・ハイネ Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) による6曲のリートも一緒であった。⁶⁹ しかし、《冬の旅》（第2部）の出版や《白鳥の歌》の印刷のための準備によって、3つのソナタの出版計画は見合わされた。⁷⁰ 結局3つのソナタはハスリンガーからは出版されなかった。これらの手稿譜が、正確にはいつどのような経緯でアントン・ディアベリ Anton Diabelli (1781-1858) の所有物になったのかは知られていない。ディアベリによる出版番号からわかるのは、1831年にはすでに彫版されていたということであるが、初めて公開されたのは1839年のことである。⁷¹

第2節 3つのソナタの草稿の成立時期について

さて、先述のように3つのソナタの草稿の正確な成立時期は特定されていないが、先に挙げた先行研究では成立時期についての様々な推測がなされている。Hilmarは1978年のウィーン市立図書館所蔵のシューベルト手稿資料の目録において、D 958は春の終わりにはほとんど構想され、D 959、D 960は並行して1828年6~8月に書かれたと推測する。そしてD 959第1楽章とD 960第1楽章のコードが同じ紙の続きに書かれていることに言及しつつ、インクや筆跡、2つのソナタに使用された紙を比較すると、その同時性が明らかになると指摘している。⁷² しかし、1987年にHilmarが編纂したファクシミリ版の説明では、その「最

⁶⁸ Ibid., p. 109.

⁶⁹ Ibid., p. 41. なお、Litschauerは「14曲のリートとともに」としているが、フェルディナントの記録には「13曲」とある。フェルディナントの記録は次を参照。Otto Erich Deutsch, *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966), p. 444.

⁷⁰ F. Schubert, *Klaviersonaten III*, edited by Walburga Litschauer, (Kassel: Bärenreiter, 1996), (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Band 3), p. XIII.

⁷¹ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. 41.

⁷² E. Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und*

後の 3 つのピアノのソナタの正確な作曲の始まりはおそらく定義できないままで」と改めている。⁷³

紙の研究を行う Winter も、D 958 に関しては 1978 年時の Hilmar とほぼ同じ意見をもっており、1828 年の春ではないかとしている。Hilmar と大きく異なるのが D 960 で、6 枚中 3 枚が 1827 年の紙（1828 年の春より 7 か月前）を使っているためその計画は 1827 年から始まっており、これまで考えられてきたよりも長い時間がかかっているのではないかという見解をもっている。⁷⁴

清書と草稿の比較で創作過程を追う Godel は、1978 年時の Hilmar の意見に近く、1828 年 5 月に D 958、7 月に D 959、D 960 が書かれたと推測している。⁷⁵

以上のように様々な研究がなされてきたが、これらのソナタの草稿がいつ始められたのか、新シューベルト全集の校訂者である Litschauer も正確には特定できないとしている。

第 3 節 3 つのソナタの草稿の成立時期の再考〜a と b に着目して〜

以上の先行研究を踏まえ、連作性にもとづいた演奏解釈を考える際に有用となると考えられる、構想の成立時期についてのより具体的な年代設定を考える手掛かりとして、私はシューベルトの自筆譜の筆跡の中でもとくに a と b に注目する。⁷⁶

第 1 項 本章で使用する楽譜について

3 つのソナタの草稿は保存上の理由で現物を見ることができないため、本研究はデジタル化された楽譜⁷⁷にて検証を行った。そのためには実物とデジタル楽譜の違いを把握しておく必要があるため、シューベルトの自筆譜を多く所蔵するオーストリア国立図書館にて閲覧

Landesbibliothek (Kassel: Bärenreiter, 1978), pp. 98-99.

⁷³ Franz Schubert, *Drei große Sonaten für das Piano: D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen)*. *Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, edited by E. Hilmar, (Tutzing: H. Schneider, 1987), p. 18.

⁷⁴ R. Winter, "Paperstudies and the Future of Schubert Research," in *Schubert-Studies: Problems of Style and Chronology*, edited by E. Badura-Skoda and P. Branscombe (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 209-275, here pp. 252-253.

⁷⁵ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 15. ただし Godel も「シューベルト研究の新しい相場を考慮している」として年代を記しつつ、「1827/28 年のシューベルトの作品を正確な年代順に記録することはまだほとんど不可能」と注釈している（同書、p. 268）。

⁷⁶ 筆跡によって創作の年代を特定するためには、音符のたま（符頭）や、はた（符尾）、小節線の入れ方、ト音記号、ヘ音記号、臨時記号など、様々な着眼点がある。その中で a と b に焦点を当てるのは、3 つのソナタ全体の草稿を観察した時に書き方の違いがみられたのが a と b のみであったためである。

⁷⁷ 主に Schubert-Online で公開されている楽譜を利用した。

可能な資料の観察を行った。⁷⁸

デジタル化された自筆譜を検証する上で留意すべきことを確認するため、現物⁷⁹とそのオンライン版との比較を行ったところ、字体や筆致、譜面の雰囲気はデジタル化された楽譜でも検証が可能であると判断した。⁸⁰

第2項 本章で使用する用語について

シューベルトの自筆譜に関する研究では、それぞれの楽譜の種類や完成度によって“Entwurf”、“Fragment”、“Erste Niederschrift”、“Reinschrift”という用語が使い分けられている。しかし、これらの用語には明確な定義が存在せず、どの楽譜をどのように位置付けるのかというのは簡単に扱うことのできない問題の一つとなっている。したがって、まずは検証対象とする自筆譜をどう位置付けるかという問題を解決しておく必要があるため、ここではそれについて見ていきたい。なお、本論では、“Entwurf”を「草稿」、 “Fragment”を「断片」、 “Erste Niederschrift”を「準清書」、 “Reinschrift”を「清書」と呼ぶことにする。

Andrea Lindmayr-Brandl は、著書 *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk* の中で、Peter Benary が MGG の項目⁸¹において、スケッチ、断片、草稿が作品全体の「不完全さの度合い」によって決まるとしていることを挙げ、それをもとにこれらの語を完成段階によって並べると、「スケッチ、草稿、断片、完全な楽譜 (vollständiger Notentext) 」という「一般的な型」が発生するとしている。⁸² しかし一方で、シューベルトの専門文献においては、完成された楽譜を表すための特別な用語「準清書」と「清書」が用いられること、また、スケッチはほとんど用いられないことを指摘し、前述の仮説的な型は、シューベルトの場合「草稿、断片、準清書、清書」と変更される必要があると述べている。⁸³

このうち、原稿の最初の段階は草稿が始まるとしたうえで (Lindmayr-Brandl もまずは Deutsch の定義「いくつかの声部か、作品の冒頭のみがスケッチされる」⁸⁴を引用している)、

⁷⁸ 2019年7月22日(月)オーストリア国立図書館にて。

⁷⁹ Schubert-Online でも公開されている、4手連弾のための《幻想曲》(D 940)の清書である。*Fantasie [f-Moll] für's Pianoforte zu 4 Händen Op. 103 : [D 940]*. (オーストリア国立図書館請求番号: Mus.Hs.19491)

⁸⁰ 筆跡に関しては、デジタル版の楽譜によってより細かい部分の観察が可能になる。その一方、紙やインクの色味、譜面の消し跡や消し方の種類、紙上のシミのように見えるものの種類(シミや手あかの他、撮影の都合でできた影、紙の裏側のインクが透けて見えていることによる影など)、インクと鉛筆の違い、紙の端がどう写真に映り込んでいるかなどは、デジタル版では見分けることが難しい。本研究では様々な図書館が所蔵する自筆譜を比較する必要があるため、Schubert-Online にまとめられたものを用いることによってできるだけ同じ条件での比較ができるよう努めた。

⁸¹ Peter Benary, “Skizze, Entwurf, Fragment,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Sachteil vol. 8, col. 1506.

⁸² Andrea Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk* (Stuttgart: Steiner, 2003), pp. 28-29.

⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴ Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg.,

上記の4語について、おおよその説明をしてくれている。

Lindmayr-Brandlによると、「草稿」は「一つの作品の最初の書きおろしを記録したもの」であり、「種類と構想に応じて非常に様々に形作られる」ものである。また、「断片」に関しては、「ドイチュの定義に基づくと、『大部分は書き出されているが、完成には至っていないもの』であり、今やともに準清書と呼ばれている作品の完結と、草稿との間に位置するもの」である。したがって「準清書」は、「作曲家の常用する筆跡による、作品の最初の自筆による完成段階を意味するべきである」と述べる。そしてシューベルトの場合、「準清書」はとりわけ多い原稿形式であり、その外見上、広範囲のものを指し示すということを指摘している。⁸⁵

また、「書体の質および修正の数と方法は、書いた時の状況、とりわけ、構成のスケッチが手元にあったかどうかによってかなり変動する」そして、「その多彩さは、インクのしみや粗い訂正線のある、素早く書かれた草稿の書きぶりから、わずかで目立たない修正で注意深く実行された自筆譜までさまざまに及んでいる」という。そして「後者の原稿の場合、それらを清書と区別することはしばしば難しい。これは一般的にほぼ一貫した書体を提供しており、ドイチュの指摘によると、準清書の『入念な直筆の筆写譜』を表す」としている。したがって清書は第三者へ渡すためのものと筆者は述べている。⁸⁶

また、Lindmayr-Brandlは「草稿と準清書はお互いに浸透し合っている」とも述べている。⁸⁷つまり、これらの用語には明確な定義が存在しないことに加え、お互いに重なっている部分がある場合もあり、その線引きが難しいということである。本論で扱うD 963の下書き（後述の「不完全な準清書」）も、最初は準清書であったが途中から草稿のようになっており、用語と用語の間が流動的なものになっている。

以上を踏まえまとめると、草稿と準清書はお互いに重なっている部分があり、その区別は「完成度」による。しかし同じ楽譜の中でも、草稿として書き始めたものが準清書になったり、準清書のつもりで書いたものが草稿になったり、これらの間は流動的になっている。

そのようなことを考慮に入れた上で、本論では、Lindmayr-Brandlによって「シューベルトの創作についての最初の展望を与えてくれる最善のもの」⁸⁸とされ、シューベルト研究の基本となるDeutschの目録を前提とし、その中で「草稿」と「準清書」として扱われている自筆譜を検証対象とする。

in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. XVIII.

⁸⁵ A. Lindmayr-Brandl, *Franz Schubert: Das fragmentarische Werk* (Stuttgart: Steiner, 2003), p. 29.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 25.

また、本論では3つのソナタの草稿と、日付が付されている他の作品の準清書との比較も含めて検証を行っていくが、そもそも楽譜としての目的が異なる（完成度が異なる）草稿と準清書を同じレベルで比較するのは一見すると理にかなわないという指摘もあるだろう。

そして D 963 の例のように、一つの自筆譜を一つのかたまりとして一律に分けるのは難しいという問題がある。

しかしながら、これらの用語には明確な境界線がないということを考慮に入れて楽譜を見てみると、草稿に近い部分と準清書に近い部分はある程度の区分けも可能である。そのような曲に対しては、「目的」と「完成度」の度合いが変わる部分を見極め、「同等の完成度」での比較が行えるよう心掛けることによって、この問題を解決したい。⁸⁹

それぞれの楽譜が「目的に応じて」書かれているということは、筆跡も目的に応じて変化していると考えるのが自然だろう。

したがって、時期によって筆跡に変化がでると考えることには慎重にならなければならないが、シューベルトが 1828 年にどのような創作を行っていたか、とくに、3つのソナタの作品がまだ完成する前の「作業段階」について探るために、その周辺作品のうちできるだけ「作業段階」と考えられ、なおかつ日付がはっきりしている「準清書」、もしくは先行研究によってある程度推測の目安が明らかにされている「草稿」を検証し、3つのソナタの草稿との比較を行うことによって、ソナタが構想された時の様子を推察することにつながればと思う。

第3項 検証～1828年のシューベルトのaとbの筆跡から～

さて、ここからは作品ごとのaとbの筆跡と、時期との関係性を検証していく。

本論で検証するシューベルトの自筆譜のaとbを見てみると、その書き方は下記の【図1】、【図2】のようなヴァリエーションに富んでいる。⁹⁰

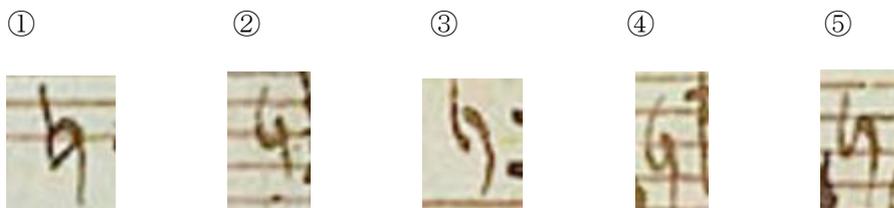
まず、aは【図1】のように5種類の形が見られる。本論では、これらを「1画で書かれたように見えるもの」と「2画で書かれているように見えるもの」に分類し、シューベルトがどれくらい「素早く書いているか」あるいは「丁寧に書いているか」を見極めるための一つの目安としたい。以下の①、②、③は明らかに2画で書かれており、比較的丁寧に書かれたと考えられるため、ここでは「2画」とする。④は1画目から2画目へ向かう際に円が描かれているように見えるため、本論では「1画」とみなす。そして⑤のaは明らかにひと筆で書かれており、書き急がれた印象が最も強い「1画」である。しかし手書きによる筆跡は繊

⁸⁹ ただし、本論においてこの問題がとくにあてはまるといえる D 963 の「不完全な準清書」の正確な時期は明らかではないため、最終的に D 963 の検証結果は除外した。

⁹⁰ 図は Schubert-Online より引用した。Schubert-Online, s.v. “Notenautographe,” accessed July 23, 2019, <https://schubert-online.at/activpage/index.php>.

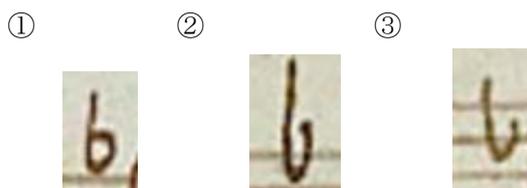
細で、どうしても分類が難しいものもある。そのようなものは除外した上で、以上のように分類し、「素早く書いている」と考えられる④、⑤の割合を検証することによって作品ごとの傾向を考察する。

【図 1】



一方シューベルトのbは、まず上から下へ縦に線を引き、下までいったら右上へと上がり、曲線を描いて最初の縦線へと到達させるといったようにひと筆で書かれている。Schubert-Online の楽譜を「200%」に拡大し（D 963 は楽譜自体が大きいため、150%にして他の作品の拡大後の大きさと統一した）、【図 2】の①のように曲線が縦線まで到達しているもの、②のように 1 mm 程度までの隙間があるもの（1 mm 程度の場合、若干の隙間はあるものの丁寧に書きおさめられている印象のものが多かったため「到達している」ものに含めた）、③のように拡大しても 1 mm を超える隙間があり、線まで明らかに到達していないものに分けた。そして「線まで明らかに到達していない」、すなわち急いで書いたと考えられる③の割合を検証することによって、「素早く書いた度合い」の考察を試みる。

【図 2】



以下の【表 1】は、作品ごとのbの合計と「1画」「2画」の数、bの合計と「曲線が線に到達していないもの（ここでは便宜上「雑」と記す）」「曲線が線に到達しているもの（「丁寧」と記す）」の数を数え、それぞれの割合を調べたものである。そして、【表 1】の右側にある「割合」は、作品ごとの「1画」のbと「曲線が線に到達していない」bの数を合わせ、bとbの全体の数からその割合を求めたものである。そして右端の数字は、その「割合」の小数点以下第 1 位を四捨五入した数値である。この数値が高いほど、シューベルトが「素早く書いた」ことが推察される。

【表1】														
D番号	a					b					aとbの合計			
	合計	1画	2画	判別不能	割合	合計	雑	丁寧	判別不能	割合	a b合計	1画+雑	割合	注2
958	364	137	220	7	37.64%	384	219	158	7	57.03%	748	356	47.59%	48%
959	644	388	229	27	60.25%	110	78	27	5	70.91%	754	466	61.80%	62%
960	324	214	99	11	66.05%	418	336	79	3	80.38%	742	550	74.12%	74%
946第1曲	120	68	47	5	56.67%	115	38	74	3	33.04%	235	106	45.11%	45%
第2曲	158	90	55	13	56.96%	100	42	58	0	42.00%	258	132	51.16%	51%
第3曲	72	24	46	2	33.33%	205	85	120	0	41.46%	277	109	39.35%	39%
948	32	1	29	2	3.13%	69	19	50	0	27.54%	101	20	19.80%	20%
950	339	136	177	26	40.12%	362	166	194	2	45.86%	701	302	43.08%	43%
955	34	12	21	1	35.29%	145	89	54	2	61.38%	179	101	56.42%	56%
962	26	12	13	1	46.15%	72	41	31	0	56.94%	98	53	54.08%	54%
963	258	29	219	10	11.24%	183	117	66	0	63.93%	441	146	33.11%	33%
965A 草稿	12	4	8	0	33.33%	9	6	3	0	66.67%	21	10	47.62%	48%
965A 準清書	48	0	48	0	0.00%	57	6	51	0	10.53%	105	6	5.71%	6%
936A 第1楽章	180	135	37	8	75.00%	64	31	32	1	48.44%	244	166	68.03%	68%
第2楽章	45	21	21	3	46.67%	0	0	0	0	0.00%	45	21	46.67%	47%
第3楽章	209	84	115	10	40.19%	104	40	63	1	38.46%	313	124	39.62%	40%
(注)	<ul style="list-style-type: none"> ・「割合」は、小数点以下第3位を四捨五入した数字である。 ・「注2」は、割合の小数点以下を四捨五入した数である。本文中ではこちらの数字を使用する。 ・以上、【表2】【表3】（98頁に記載）も同様である。 ・D 959の第1フォルオ裏にメモされたD 960の第1楽章コードのaとbの値はD 960に含めた。 													

【表2】														
D番号	a					b					aとbの合計			
	合計	1画	2画	判別不能	割合	合計	雑	丁寧	判別不能	割合	a b合計	1画+雑	割合	注2
946第1曲	120	68	47	5	56.67%	115	38	74	3	33.04%	235	106	45.11%	45%
第2曲	158	90	55	13	56.96%	100	42	58	0	42.00%	258	132	51.16%	51%
合計	278	158	102	18	56.83%	215	80	132	3	37.21%	493	238	48.28%	48%

【表1】のように、3つのソナタD 958、D 959、D 960の草稿のうち、「素早く書いた」といえるaとbの割合を見ると、D 958は48%、D 959は62%、D 960は74%となっており、

D 958 と、D 959 及び D 960 の間には数値的な隔たりがあることがわかる。⁹¹ まずはこの数値の隔たりが何を示しているのかを探るため、ソナタと同じ年に完成された《3つのピアノ曲》(D 946) をみてみたい。

《3つのピアノ曲 *Drei Klavierstücke*》(D 946) は、第1、2曲の準清書と一緒に保管されており、その第1曲目に5月の日付がある。⁹² これらは草稿ではなく「準清書」ではあるが、5月に書かれたことが明らかなピアノ曲である。また、D 958の校訂報告には「たくさんの訂正をともなった準清書の書きぶり “*Schriftduktus einer ersten Niederschrift mit zahlreichen Korrekturen*”」⁹³と記述されていることから D 958 が準清書に近い草稿であると考えられるため、D 946の「準清書」と比較してみる価値はあるといえる。それを踏まえて D 946 を検証したところ、「素早く書いた」割合は、それぞれ第1曲が45%、第2曲が51%であった。さらにこの2曲を合計し、その割合を求めたものが【表2】である。この2曲の「素早く書いた」aとbの割合は48%となり、D 958の数値と近似している。⁹⁴ これはD 958の草稿が、1978年の段階での Hilmar の推測である春の終わり、あるいは Godel が推測する5月に構想された可能性を示唆する一つの現象といえるのではないだろうか。一つだけ離れた数値の D 958 が、5月に書かれた他のピアノ曲と近い数値であり、D 959 及び D 960 とのa・bの数値的な隔たりとして表れていることは興味深く、さらにその他の周辺作品も順を追ってみていくことによって、時期的な傾向の有無を探ってみたい。

同じく1828年に作曲された合唱曲《精霊への賛歌 *Hymnus an den heiligen Geist*》(D 948) には、伴奏なしの「第1稿」と、管楽器の伴奏が付されたスコア「第2稿」があり、検証を

⁹¹ 3つのソナタの楽譜は次を使用した。Schubert-Online, s.v. “Klaviermusik zu zwei Händen-Sonaten,” in “Notenautographe,” accessed June 10, 2018, http://www.schubert-online.at/activpage/gattung_einzelsicht.php?top=1&id_gattung=27. なお、D 959のみ Schubert-Online に未記載のフォルオ（校訂報告でいう第7、8フォルオ）があるため、ウィーン市立図書館から直接PDFを共有していただき検証を行った。

⁹² O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg, in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 607. ただしこの曲集はシューベルトの死後1868年に出版された際、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) によって一つの作品集としてまとめられたという経緯があるため、シューベルトの意図したセットであるという証拠はない。3曲目の準清書は1、2曲目と別になっており、次の校訂報告によれば、3曲目が第1、2曲より前に書かれた可能性も完全には排除できない。しかしこれも推測にとどまっており、この校訂報告では Winter による主張（シューベルトが1827年に使用していた紙と同一のものが第3曲に使われているという主張）も踏まえつつ、結局のところ紙の性質からは、第3曲が第1、2曲に属していると結論付けることも、属していないと結論付けることもできないとしている。よって、本論ではその点を考慮し第3曲は考察対象としない。Walther Dürr, *Franz Schubert, Klavierstückell: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 1988), (Neue Schubert Ausgabe, Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 5), pp. 74-76.

⁹³ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. 36.

⁹⁴ Schubert-Online, s.v. “D 946 Drei Klavierstücke,” in “Notenautographe,” accessed July 21, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=283&herkunft=

行ったのは、より「作曲段階」に近いと考えられる、伴奏なしの「第1稿」の準清書である。ここには1828年5月の日付が記されている。なお、第2稿はD 962、D 963と一冊の楽譜と一緒に収められており、これは先に作曲された歌唱部が訂正を伴いながら書き改められたものに伴奏が付けられたものである。楽譜の冒頭に“Oct. Instrumentirt”とあるように、10月に伴奏部が書き下ろされた。⁹⁵ 検証を行った「第1稿」の準清書は、【表1】に示したように、素早く書かれたり、bの割合が20%となっており、かなり丁寧に書かれている印象である。⁹⁶ このD 948には草稿も少し残されており、この曲のように複数の声部の楽曲をスコアに起こす場合、その時点で構想はある程度できていると考えられる。⁹⁷ そのため、そのときにひらめいて素早く書き留めたというよりは、比較的時間的な余裕があった可能性を考慮しなければならないが、それでも5月という時期にシューベルトが丁寧な記譜を行っていたと考えることはできるかもしれない。

《ミサ曲第6番》(D 950) (以下《ミサ曲》)の自筆譜には、6月の日付が入ったスコアの「準清書」と、3カ所に分かれた「草稿」がある。この「草稿」はいずれもウィーン市立図書館に保管されており、次のようになっている。⁹⁸

① 〈グローリア Gloria〉、〈クレド Credo〉、〈サンクトゥス Sanctus〉、〈ベネディクトゥス Benedictus〉、〈アニュス・デイ Agnus Dei〉がスケッチされた(Deutschの目録では“Entwürfe”)もの。こちらにも日付は記されていない。しかしながら、ベルリン国立図書館所蔵の準清書には6月の日付が入っているため、その前段階である草稿が6月より前に書かれたことは明らかである。⁹⁹

② 《ミリアムの勝利の歌 Mirjams Siegesgesang》(D 942)と《精霊への賛歌》(D 948)の草稿(D 948に関してはかなり断片的なメモである)の続きに書かれた、〈ベネディクトゥス〉の最後。Schubert-Onlineによれば、(D 942)の明らかな時期は1828年3月となっているため、その続きの余白に書かれた〈ベネディクトゥス〉の最後の部分は少なくとも1828年3月以降にメモされたものと考えられる。

⁹⁵ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg., in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 608.

⁹⁶ Schubert-Online, s.v. “D 948 Hymnus an den heiligen Geist (op. post. 154),” in “Notenautographie,” accessed October 17, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10128&herkunft=gattung_einzelsicht.

⁹⁷ 即興曲D 935の第1曲の続きにメモされている。bはなく、kも分母が少なく比較は難しいため検証対象にはしないが、準清書の前段階であるEntwurf(草稿のメモ)があるということは、準清書の段階である程度構想ができていたといえるかもしれない。

⁹⁸ Franz Schubert, *Messe Nr. 6 Es-Dur = Mass No. 6 E-flat major: D 950: Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe*, mit einer Einleitung von Walther Dürr, (Kassel: Bärenreiter, 1996), pp. VI-VIIを参照した。

⁹⁹ Dürrによれば、日付はおそらくそれが記された原稿の書き下ろしの始まりを示すのであって、作曲の始まりではない。Ibid., p. V. したがって、「6月」は作曲の開始ではなく手稿譜の記入の始めである。

③ 《メスタージオの3つの歌 Drei Gesänge für Baßstimme mit Klavier》(D 902/2)の草稿の最後のページに〈グローリア〉のフーガのみメモされたもの(日付はない)。ただし最終版では使用されなかった。

Dürrは、WinterやHilmarの見解を考慮したうえで、「草稿(Entwürfe)の日付で言えるのは6月より後ではなく、5月よりは前ではない」¹⁰⁰と述べており、草稿①が5月から6月の間に書かれた可能性は高い。¹⁰¹

6月の日付が書かれた準清書は、Schubert-Onlineでは「清書」とされており、作業段階を検証することは難しい。また上記の草稿③《メスタージオの3つの歌》(D 902/2)の続きに書かれた短い草稿には日付がなく、*h*と*b*が一つもないため、こちらも比較はできない。¹⁰²よって、本論では5月から6月に書かれた可能性が高い草稿①と、少なくとも同じ年の3月以降に書かれたと考えられる草稿②を考察の対象とする。これらの草稿①②を検証したところ、【表1】のように、素早く書かれた*h*と*b*の割合は43%であった。¹⁰³この数値はD 958のものに近いこともまた興味深い。このことは、D 958が5月に構想されたという時期推定のさらなる根拠となるもの、また、D 950とD 958の創作の並行性からくる発想の行き来を示唆するものになるといえるかもしれない。¹⁰⁴

続く《信仰、希望、そして愛 Glaube, Hoffnung und Liebe》(D 955)の準清書には8月の日付がある。この曲はシューベルトの存命中、ディアベリ社から出版されている(1828年10

¹⁰⁰ Ibid., p. VII.

¹⁰¹ Hilmarも、「D 958の作曲の始まりはD 950の個々の部分の草稿とおおよそほぼ同時期に重なる」と述べている。F. Schubert, *Drei große Sonaten für das Piano: D 958, D 959 und D 960 (Frühe Fassungen). Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, edited by E. Hilmar, (Tutzing: H. Schneider, 1987), p. 18. Godelは、D 950の草稿に関しておそらく4月と6月ではないかと推定している。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten(D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 15.

¹⁰² 草稿③は次を参照されたい。Schubert-Online, s.v. “D 902/2 Drei Gesänge für Bassstimme mit Klavier, Nr. 2: Il traditor deluso,” in “Notenautographie,” accessed October 17, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&aktion=einzelbild&bild_id=7&werke_id=229&werkteile_id=0&negate=&rotation=0&sharpen=&lineal=&image=MH_00107_D902_D950_008.jpg&groesse=200.

¹⁰³ 草稿①は次を参照した。Schubert-Online, s.v. “D 950 Messe in Es,” in “Notenautographie,” accessed October 17, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=339&herkunft=.

草稿②は次を参照した。Schubert-Online, s.v. “D 942 Mirjams Siegesgesang (op. posth. 136),” in “Notenautographie,” accessed October 17, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=375&werkteile_id=&image=%27MH_00198_D942_D948_D950_Ddeest_004.jpg%27&groesse=50&aktion=einzelbild&bild_id=3&rotation=0&negate=&sharpen=&lineal=.

¹⁰⁴ 例えば〈アニユス・デイ〉はc-mollであり、「十字架音型」をもつ。一方、後述するように、D 958ソナタの第2楽章にも「十字架音型」が見られる(ソナタにおける「十字架音型」については本論73~75頁を参照されたい)。また、Godelは〈キリエ Kyrie〉に、後述の「アトラス・モチーフ」(本論45~46頁を参照されたい)が見られることを指摘している。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten(D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 27.

月 6 日広告)。¹⁰⁵ すでに歌詞もついており、かなり完成度の高い楽譜といえるが、【表 1】のように数値は 56%となっており、5 月に書かれた D 948 の準清書 (20%) よりも高い。¹⁰⁶ また、5 月から 6 月に書かれたと推測される D 950 の「草稿」(43%) よりも高いこの数値から、若干「急いで書いた」跡がうかがえる。丁寧に書かれるはずの準清書が、D 950 の「草稿」よりも高い数値になっていることは興味深い。また、D 955 が歌詞を伴う声楽曲であることを考慮すると、同じく歌詞を伴う《精霊への賛歌》(D 948) の準清書とは大きな差があり、同系のジャンルでの時期的な筆跡の差異を読みとることができる。これらのことから、「8 月」という時期に筆跡が若干「雑」になるという意味での一つのボーダーラインをみることができるのではないだろうか。

《タントウム・エルゴ *Tantum ergo*》(D 962) には、草稿と、10 月の日付が書かれたスコアが存在する。このスコアは先の《精霊への賛歌》(D 948) でも触れたが、後述の D 963 《インテンデ・ヴォーチ *Intende voci*》とともに 3 曲一緒に 1 冊に収められているうちの 1 曲である。¹⁰⁷ 今回検証したのはその前段階である草稿だが、日付は書かれていない。現段階で「草稿」の正確な日付を知ることはできないが、先の《ミサ曲》(D 950) の考察を行っている Dürr は、D 962 が《ミサ曲》(D 950) とともにすでに夏に依頼されていた可能性について言及している。¹⁰⁸ また、Schubert-Online によれば明らかな時期は 1828 年秋となっており、成立時期は 1828 年第 3 から第 4 四半期までとなっている。したがって、本論ではこの草稿が少なくとも夏以降、秋の期間に書かれたものであるという推測をもとに検証を進める。

そのように推測される D 962 の草稿の数値は 54%であった。¹⁰⁹ これが草稿であるということも考慮に入れなければならないが、同じ「草稿」と位置づけられる《ミサ曲》(D 950) の草稿 (43%) と比較すると若干数値が上がり、より急いで書かれた可能性がうかがえる。この D 962 はおそらく D 950 よりも後に書かれているということ、そして D 962 の a・b の方が急いで書かれている可能性があることから、「時期が後になるにつれて急いで書かれている」という仮説が成り立つ。

ここまでの結果をまとめてみると、D 948 と D 950 に比べて D 955、D 962 の数値は上が

¹⁰⁵ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 612.

¹⁰⁶ Schubert-Online, s.v. “D 955 Glaube, Hoffnung und Liebe (op. 97),” in “Notenautographe,” accessed July 13, 2020, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10059&herkunft=gattung_einzelansicht.

¹⁰⁷ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 621.

¹⁰⁸ F. Schubert, *Messe Nr. 6 Es-Dur = Mass No. 6 E-flat major: D 950: Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe*, mit einer Einleitung von Walther Dürr, (Kassel: Bärenreiter, 1996), p. V.

¹⁰⁹ Schubert-Online, s.v. “D 962 Tantum ergo in Es,” in “Notenautographe,” accessed July 3, 2020, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=345&herkunft=gattung_einzelansicht.

っていることがわかる。また、大局的に見れば D 950、D 955、D 962 の数値がおおよそ D 958 と D 959 及び D 960 の数値の間に位置していることも興味深い。D 959 と D 960 は、Godel によれば 7 月、Hilmar によれば 6 月から 8 月と推測されているが、少なくとも「夏」の期間に書かれたと考えられる D 955、夏以降の期間に書かれたと考えられる D 962 のあとに D 959 及び D 960 の値が来ているということは、D 959 と D 960 の草稿が、大きく捉えれば「夏」頃に、そして夏から「清書」の日付である 9 月 26 日までの期間に書かれたことを示唆しているといえるかもしれない。

続く《インテンデ・ヴォーチ》(D 963) には、先述の D 948、D 962 と一緒に収められた最終稿のスコアと、ドイツによれば「不完全な準清書 “Unvollständige erste Niederschrift”」（完成されていない、最終稿と大きく異なる第 1 稿）がある。¹¹⁰ この不完全な準清書には日付がない。Schubert-Online での成立期間は 1828 年中となっており、推定範囲が非常に広いものとなっている。現段階でこの「不完全な準清書」が書かれた時期を推定するには、D 963 の最終稿のスコアに記されている 10 月の日付を手掛かりにすることになるが、10 月からどれくらい前に書かれたかについてはやはり推測することしかできない。したがって、この曲は除外する。¹¹¹

タイトルの詩による〈鳩の使い Die Taubenpost〉(D 965A) には草稿と準清書の両方があり、準清書には 10 月の日付がある。¹¹² 検証したところ、この準清書の素早く書かれたりととの割合は 6% とかなり丁寧な印象であった。この曲には草稿が存在していることから、他の《白鳥の歌》と同様¹¹³、準清書の段階ではかなり構想ができていたことが予想される。清書の目的に近いといえる準清書ということもあるかもしれないが、10 月にも丁寧な筆跡で書いていたことがわかる。

¹¹⁰ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 621.

¹¹¹ Dürr によれば、この D 963 も D 962 と同様、すでに夏に依頼されていた可能性がある。したがって、この最終稿と異なる第 1 稿「不完全な準清書」は、夏以降、10 月までのどこかで書かれたということは可能性の 1 つとして考えられる。なお、この準清書は「不完全な」と呼ばれているように、途中まで（135 小節まで）で終わっている。その書きぶりは非常に丁寧に始められるが、あとの方に行くにつれて急いで書かれた印象になる。これが、同一の楽譜であっても、準清書に近い部分と草稿に近い部分が混在し、その定義が「流動的になっている」ことが表れている例である。楽譜は以下を参照した。Schubert-Online, s.v. “D 963 Tenor-Arie mit Chor (Intende voci),” in “Notenautographe,” accessed July 13, 2020, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10125&herkunft=gattung_einzelansicht.

¹¹² O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 623.

¹¹³ 《白鳥の歌》のレルシュタープとハイネによる 13 曲のリートにはすべての準清書がそろっている。一方で草稿は第 1 曲〈愛の便り Liebesbotschaft〉と第 3 曲〈春の憧れ Frühlingssehnsucht〉しか残っていない。しかし 2 曲の草稿が残っているということは、他の曲の草稿も書かれていた可能性が高い。《白鳥の歌》の草稿については次を参照した。Ibid., p. 616.

一方、草稿には日付がないが、Schubert-Onlineによれば明らかな時期は1828年夏、成立期間は1828年の第2から第3四半期となっている。ただし、上記の【表1】のように48%という数値は出たものの、もともとのa、bの数が少ないため他の作品と比較することは難しい。¹¹⁴

D 936Aは交響曲の草稿であるが、完成されることなく終わっており、第1楽章〈アレグロ・マエストーゾ Allegro maestoso〉、第2楽章〈アンダンテ Andante〉、第3楽章〈スケルツォ Scherzo〉までの草稿が残っている。

この草稿の創作時期についても様々な研究がなされており、新シューベルト全集の校訂者であるMichael Kubeがわかりやすくまとめている。¹¹⁵ Kubeが述べるように、Deutschは「1828年春から夏？」¹¹⁶としていた。Hilmarは最初「1828年夏にかけて」¹¹⁷としていたのが、「夏？から秋」¹¹⁸となり、最終的には楽章ごとに、第1楽章は1828年夏、そして秋にScherzo、その後緩徐楽章が書かれたと結論付けている。¹¹⁹

しかしWinterによれば、全7枚中2枚ある「(Winterのいう) VIIIb」のビフォリアのうち1番目は第1楽章が、2番目のビフォリアにはScherzoが続けられている。そして、「VIIId」の紙の上ではAndanteが始められている。前者のVIIIbは、Winterによればシューベルトが少なくとも5回「10月」の日付を入れた紙と同じ種類であり、後者のVIIIdはD 957に使用された紙、すなわち「8月」の日付を入れていた紙と同じ種類である。このことからWinterは、「草案が1828年9月より前に開始されたということはほとんどないだろう、おそらく10月だろう」¹²⁰と、Hilmarの推測した「夏」よりも遅い時期としている。

このように、D 936Aの草稿が書かれた時期についてはこれまで様々な推測がなされてきたが、Kubeは、Winterが「より遅い時期」の推測結果に至ったのは無理もないとし、この推測に対するもう一つの手掛かりとなる、Andanteの草稿の直前に書かれた対位法のメモに

¹¹⁴ Schubert-Online, s.v. “D 965 A Die Taubenpost,” in “Notenautographe,” accessed July 21, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=428&herkunft=gattung_einzelansicht.

¹¹⁵ Franz Schubert, *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*, edited by Michael Kube, (Kassel: Bärenreiter, 2012), pp. XXVI-XXVII.

¹¹⁶ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 599.

¹¹⁷ Franz Schubert, *Drei Symphonie-Fragmente: D615, D708A, D936A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften*, herausgegeben von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Nachwort von Ernst Hilmar, (Kassel: Bärenreiter, 1978), Nachwort.

¹¹⁸ E. Hilmar, *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 83.

¹¹⁹ Ernst Hilmar, “Neue Funde, Daten und Dokumente zum Symphonischen Werk Franz Schuberts,” *Österreichische Musikzeitschrift* 33/6 (Juni 1978): 266-276, here 272.

¹²⁰ R. Winter, “Paper Studies and the Future of Schubert Research,” in *Schubert-Studies: Problems of Style and Chronology*, edited by E. Badura-Skoda and P. Branscombe (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 209-275, here p. 255.

ついで言及している。¹²¹ シューベルトは 1828 年 11 月 4 日にジーモン・ゼヒター Simon Sechter (1788-1867) のもとで対位法のレッスンを受けているが、Kube は、シューベルトがゼヒターのもとで勉強した経験にすぐに反応しようと試みたことを、続くスケルツォがすでに証明しているという見解を示している。¹²² これは D 936A の草稿がシューベルトの亡くなる数週間前にも取り組まれていたと考える大きな根拠となるものであり、本論ではこれを D 936A の草稿の成立時期の前提としたい。楽章ごとの数値を見てみると、【表 1】のように第 1 楽章は 68% であり非常に素早く書かれていることが推察され、時期が遅いほど雑になるという推論への一つの根拠となる。その一方、第 2 楽章は \flat がいないため比較は難しいが、第 3 楽章のスケルツォは 40% で、比較的丁寧に書かれていることがわかる。対位法の練習がなされた草稿の紙上で、これから書こうとするスケルツォにも学んだばかりの対位法を生かそうとすれば、ある程度の時間がかかることは予想される。そのような創作の様子、この数値となって表れていると考えることができるのではないだろうか。¹²³

第 4 節 考察

以上の検証により、まずは D 958 と D 959 及び D 960 の隔たりを、 \sharp と \flat の筆跡の観点から明らかにすることができた。さらに、D 946 の第 1 曲、第 2 曲と D 958 の数値の近似により、D 958 が春の終わり頃、あるいは 5 月に書かれたという推論に一つの裏付けを加えることができた。

また、D 950、D 955、D 962 の値は、大局的に見てみると D 958 と D 959 及び D 960 の間に挟まれるかたちとなった。D 950 の草稿が 5 月から 6 月のどこかで書かれ、D 962 の草稿が夏に書かれたという Dürr の推測が合っているとすれば、この結果は D 959 及び D 960 が「夏」の間に書かれたと考えるための一つの根拠となる。

さらに、D 958、D 959、D 960 を順にみていくと、徐々に急いで書かれている印象が強まっていく。また、D 948、D 950 に比べて D 955、D 962 の数値の方が高いということも、時期が遅くなるほど急いで書かれているという可能性について考えさせてくれる。

また、D 959 と D 960 の書きぶりの近似や、あとになるにつれて幾分雑になっていくとい

¹²¹ F. Schubert, *Sinfonische Entwürfe und Fragmente*, edited by M. Kube, (Kassel: Bärenreiter, 2012) p. XXVI.

¹²² Ibid., p. XXVI.

¹²³ Schubert-Online, s.v. “D 936 A Entwürfe zu einer Sinfonie in D,” in “Notenautographe,” accessed July 13 2020, https://schubert-online.at/activpage/werke_einzelansicht.php?top=1&werke_id=455&herkunft=gattung_einzelansicht.

う様子は、D 946 の第 1 曲、第 2 曲にもいえる。このように、シューベルトの創作の並行性がどこの筆跡にも表れていることは非常に興味深く、作品群の創作が一気になされたことや、それに伴うある種のひらめきを見てとることができたのは、この試みの一つの成果となった。

まとめ

この検証によって、D 958 が春の終わり頃、あるいは 5 月頃に構想され、D 959 及び D 960 が夏頃に書かれたという 1978 年の時点での Hilmar や、Godel の推測は蓋然性が高いことが示唆される。

そして、D 958 と D 959 及び D 960 の間には時期的な隔りがあり、D 959 と D 960 が同じ時期に書かれているということから、これらのソナタには 1 対 2 の構図が見てとれる。

創作過程におけるこのような構図を踏まえ、次章では連作としての内容的なつながりを探るため、3 つのソナタの発想の原点を探る。

第2章 発想の原点

これから探る「発想の原点」とは、3つのソナタの間で行き来をする発想があるとするれば、それは何に通ずるもの、あるいは何から生まれたものであるかというものである。それを推察することが、これらソナタの音楽の内容的な連作性を調べるうえで重要であると考えられる。したがって、ここではシューベルトが心の中にどのような構想を描いていたのか、あるいは何を思って筆をとったのか、その原点にまでさかのぼり発想の源を探ってみたい。

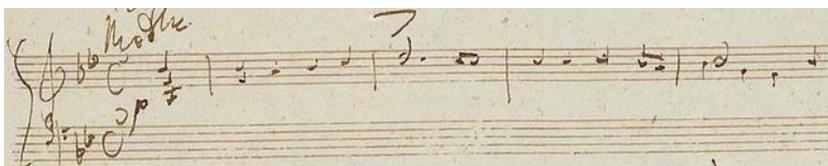
そのためにはまず、作曲家が曲を生み出す時に必ず通る過程である「調性の選択」に目を向けることが意味をもつと考えられる。

そして、前章で述べたように、3曲で一つのセットという計画が初めて示唆されているのがD 960であり¹²⁴、その第1主題の楽想が「コラール風」であること、またその旋律に似ていることが指摘されているD 958第1楽章の第2主題¹²⁵もコラールであること、さらにD 959の第1楽章もコラールの面影が見られることから、3曲セットの発想のもとにあるのが「コラール」であったという仮説を立てることができる。

とくにD 960とD 959の第1主題についてはBrendelもその讚美歌的側面を指摘しており¹²⁶、これらのソナタが生まれる「原点」ともいえる草稿段階のメモの中にも、それぞれにコラール的な要素を読みとることができる。

D 960の草稿は、伴奏形がなく旋律のみの記譜であるにもかかわらず、そのなだらかな旋律線と、フレーズの4小節目の内声のG-Fによるアーメン終止の音型から、すでにコラールの特徴が見てとれる。また、フレーズのアウトタクトの歌い出しにつけられた和声は、シューベルトがコラールの響きのイメージを「最初に」もっていたことを示唆するものであるといえる。

【D 960 第1楽章の草稿（草稿冒頭～第4小節）】



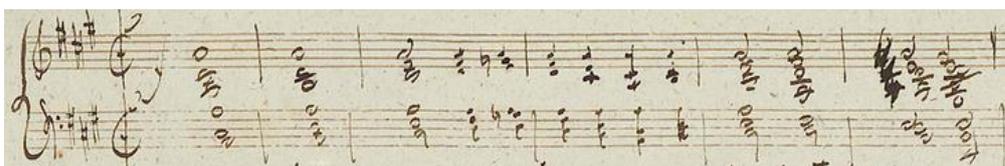
¹²⁴ W. Litschauer, *Franz Schubert, Klaviersonaten III: Kritischer Bericht* (Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004), (Neue Schubert Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3), p. XIII.

¹²⁵ A. Paetsch, *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1995), pp. 61-64.

¹²⁶ A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), pp. 200-201.

一方 D 959 に関しては、とくに草稿段階においてそのコラールの発想をうかがうことができる。長い音価や、和声のみで書かれたメモは明らかにコラールを思わせるものであり、D 960 同様、アーメン終止もみられる。また、最終稿では 4 分の 4 拍子に変更されたが、もとにあったのは ♩ 、すなわち *alla breve* の表示であり、明らかにルネサンス期の合唱曲を思わせるものである。

【D 959 第 1 楽章の草稿（草稿冒頭～第 66 小節）】



このように、D 960、D 959 の音楽の発想の原点として「コラール」があったということが推察されるため、まずはそれを前提とし、D 960 と D 959 の冒頭のコラールの発想から探っていく。

第 1 節 ピアノ・ソナタ (D 960) 第 1 楽章 第 1 主題 B-dur

第 1 項 D 960 と《信仰、希望、そして愛 *Glaube, Hoffnung und Liebe*》(D 954) の類似性

はじめに D 960 との類似を強くうかがうことができる《信仰、希望、そして愛》(D 954) について見ていきたい（譜例集 1~2 頁【譜例 1】）。

この曲は伴奏付きの混声合唱曲で、1828 年 9 月 2 日の *Alservorstadt* の三位一体教会の新しい鐘の奉献式のために書かれた。詩はヨハン・アントン・フリードリヒ・ライル *Johann Anton Friedrich Reil* (1773-1843) による。¹²⁷

B-dur による 4 声体のコラールとなっており、歌詞の内容は、新約聖書の中の言葉「信仰、希望、愛」への賛美としての鐘を歌うものである。“*Feierlich*”（祝典の、荘重な）の指示があることから明らかなように、祝祭の雰囲気をもつ。

歌詞・対訳

Gott! Laß die Glocke glücklich steigen, Die Töne schallen in der Luft, [F]	神よ！この鐘をめでたく上げさせてください その音が大气の中で響き渡ることで
---	--

¹²⁷ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 612.

Dass sie hell von der Andacht zeugen, zu der uns unser Glaube ruft! [F] An dich, o Schöpfer, glauben wir, Die Glockentöne hallen dir! [F]	敬虔さについて朗々と証しがなされるように その敬虔さへと私達の信仰が私達を呼んでいるのです！ 御身を、おお創造主よ、私たちは信じます この鐘の音は御身のために鳴るのです！
Von dir tönt alles Heil hernieder, O nimm zu deinem Lob und Ruhm [F] Auch unsers Dankes Töne wieder Aus deines Hauses Heiligtum! [F] Auf deine Gnade hoffen wir, Die Feiertöne jubeln dir. [F]	御身よりすべての幸いは地上へと響きます、 おお、御身への賛美と栄光として 私たちの感謝の調べもまたお受け取り下さい、 御身の家の聖所にあつて。 私たちは御身の恵みに望みをかけ そして祝祭の調べはあなたへと歓呼の声を上げるのです。
O Gottes Friede nur frohlocke Nur Liebe uns von diesem Turm! [F] Und nie bewege sich die Glocke Zum Unglück, Jammer, Brand und Sturm [F] Zur Liebe, Liebe läute sie, Aus Liebe nur klingt Harmonie! [F]	おお神の平安よ、どうか喜び歌え どうか愛のみがこの塔から私たちに響きますように！ そして決してこの鐘が動きませんように、 不幸や、嘆き、火事や嵐のためには。 愛のため、愛のために鳴らしてください ただ愛のみより出でてハーモニーが響きますように！

冒頭旋律

この曲の旋律線は D 960 の第 1 主題と非常によく似ており、ともに B-dur によるコラールであるという共通点から、D 960 の主題の発想の原点を推察するための一助となり得る。

まずはこの共通の旋律線の意味を探るべく、歌詞の内容を見ていきたい。この曲では旋律が何度も繰り返されながらすすんでいくため、ここでは各連の最初の旋律に付けられた歌詞に注目する。これは、作曲家が特に 1 節目にインスピレーションを受けていると考えられることを考慮しても妥当といえる。

1 連目 “Gott! Laß die Glocke glücklich steigen” (神よ！この鐘をめでたく上げさせてください) は、奉獻式という喜ばしい行事の中で、教会の塔へと上げられる鐘の様子を想起させる。冒頭の “Gott!” という呼びかけには、神への信仰心と、鐘への願いとの両方が込められているようだ。

2 連目 “Von dir tönt alles Heil hernieder” (御身よりすべての幸いは地上へと響きます) の、神からの “Heil” (幸い) というこの語の中には「救い」の意味も含まれていると考えられるが、この行ではそれが人々のいる地上に降りてくることに対する希望が歌われる。“tönt” (響く) という言葉にはおそらく、実際に教会の塔から鳴らされ降り注ぐ音が、天国からの神の「救い」の言葉になぞらえられ人々のもとに届く、という比喩的な意味合いが込められているものと考えられる。また、この歌詞はシューベルト自身が 1822 年 7 月 3 日に書いた断片「僕の夢」の中の、

天国的な想念が絶え間なくその乙女の墓石から若者たちの上に明るい閃きのように降り注いでいるように見えた。

僕もそこをととても歩いてみたいと願った。

でもみんなは言った、奇跡だけがその輪の中に導き入れてくれると。¹²⁸

Himmlische Gedanken schienen immerwährend

aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen.

Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln.

Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis.

という場面を思い起こさせる。「天国的な想念」が人間のいる地上へと降り注ぐというこの場面は、D 954 における教会の塔から音楽が降り注ぐ様子が示唆する「天国からの言葉」を彷彿とさせ、この歌詞の宗教的な世界観との親近性を感じさせる。「僕の夢」にはこういった宗教性を感じさせる言葉が他にもみられ、例えば“*der Jungfrau*”は、聖母マリアに重なるような、何らかの女性の聖人と考えることができる。このように「僕の夢」に散見される宗教性は、「僕の夢」と D 954 との世界観のつながりをより強くうかがわせる。そして「僕の夢」と D 954 との発想のつながりはさらに、こういった発想を、音楽的な類似が認められる D 960 の解釈に応用することの意義について考えさせてくれる。

続く 3 連目“*O Gottes Friede nur frohlocke*”（おお神の平安よ、どうか喜び歌え）は、平安への祈りと神の愛の象徴としての鐘への呼びかけとなっており、悲しみのためではなく、愛のためだけに鐘を鳴らしてほしいという人々の願いが込められている。

以上のように、各連でそれぞれ「信仰」、「希望」、「愛」について歌われるその第一声、すなわち「原点」とも呼べるこの旋律は、いずれもポジティブな内容と結びつくものと考えることができる。

フェルマータ

この曲はフレーズごとにフェルマータが付けられており、最初の 2 つは半終止の和音である（9、13 小節目）。一方 D 960 第 1 楽章の主題も属和音で半終止する際、休符に対してではあるがフェルマータが付けられている。

D 954 でフェルマータが付けられているのは、1 連目では「空」「呼ぶ」「御身」、2 連目は

¹²⁸ O. E. Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), pp. 158-159.

「栄光」「聖所」、3連目は「塔」「嵐」「ハーモニー」という言葉である。とくに興味深いのは1連目で、それぞれ、「空」ではその無限の空間を、「呼ぶ」ではその呼び声を待つ空間（呼ぶということは遠くにあるということ）を想像させるような間がフェルマータによって与えられているようだ（歌詞〔F〕はフェルマータ）。

このように考えてみることで、D 960 第1楽章のフェルマータの解釈に様々な可能性が生まれ、音のない「間」をどう表現するのかを考えるきっかけになるのではないだろうか。

D 954 から導かれる B-dur コラールの意味と D 960 への応用可能性

さて、以上のような旋律線の類似と楽節内のフェルマータの挿入に加えて、さらにこの曲が B-dur のコラールであることが、D 960 との関連性を指摘できる大きな理由となる。

「コラール」と言っても、それが何を意味するコラールなのか、内容は様々である。D 960 ソナタが始められる楽想となるのが B-dur のコラールであり、その原点にあるものを推察することは D 960 の解釈のうえでは欠かせない。

解釈の一つの可能性として、音楽的類似がみられる D 954 の「信仰、希望、そして愛」の解釈を応用してみると、D 960 の主題の源になっているのは何かポジティブな心、この詩に通ずる混じりけのない、純粋な心であると考えられるのではないだろうか。もちろん、奉献式という目的があり公に向けて作曲された D 954 と、ピアノ・ソナタというジャンルの違いはあるにせよ、同じシューベルトから生まれたものであり、その表現の意図＝「糸」には何かつながりがあると考えるのが自然であるように思う。

「信仰、希望、愛」とは新約聖書のコリント信徒への手紙 I・13 章中の言葉である。この部分の最後に、「信仰と、希望と、愛、この三つは、いつまでも残る」ものであること、そして「その中で最も大いなるものは、愛である」とある。¹²⁹

新約聖書ではこのように愛の重要性が説かれ、「愛は決して滅びない」ものであるとされているが、シューベルト自身の断片「僕の夢」もまた、最後は「愛」で締めくくられている。シューベルト自身が「僕の夢」の中に描いた愛、それは主人公の「さすらい」のあと、父との和解によって差し伸べられた愛であるが、ここでもものごとの最後にもたらされるのは「愛」であり、それによってすべてが救われるというメッセージが読み取れる。これらの「愛」を結び付けて考えてみると、そういったイメージがコラールにも集約されていると考えることができるのではないだろうか。さすらいをめぐる「僕の夢」の主人公はシューベルト自身とリンクするものであり、シューベルトが救いとして求めていたものが「愛」であったこと、そしてそれはもしかすると彼の根底にずっとあったものなのかもしれない。

そうであるならば、D 954 の音楽に込められたコラールと D 960 第1楽章のコラールの共通性は、両作品の動機がシューベルトの根底にあった「愛」によって解釈し得るものであることを表すものといえるかもしれない。

¹²⁹ 『聖書一新共同訳旧約聖書続編つき』東京：日本聖書協会、1990年、(新)317頁。

第2項 《さすらい人の夜の歌 Wandrers Nachtlied》(D 768) の検証

B-dur のコラールという観点から、他の作品例としてヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の詩により 1823 年に作曲された《さすらい人の夜の歌》を見てみよう。

歌詞・対訳

Über allen Gipfeln ist Ruh, in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch; die Vögelein schweigen im Walde, warte nur, balde ruhest du auch!	すべての峰に 安らぎがある どの梢にも お前はほとんど感じることはない 風がそよぐのを 鳥たちは静まっている 森の中で ただ（さあ、とにかく）待つのだ すぐに お前もまた安らぐのだから！
--	--

【譜例 2】（譜例集 3 頁）のように、この曲は B-dur でコラール風に開始する。伴奏形にはダクテュルスのリズム¹³⁰が見られ、調和のある音楽となっている。また、旋律線も D 960 第 1 楽章の第 1 主題に類似しており、音域が狭く、4 度の上行がみられる点で一致する。

このように、コラール風の開始と旋律線の共通性が認められるが、D 960 との類似は他にも見られる。例えば 4~5 小節目にかけての“in allen Wipfeln”（どの梢にも）で、5 小節目の伴奏の内声に半音低められた第 6 音 Ges が現れるが、この Ges をきっかけに伴奏形が分散され、それに伴い音楽の調和も崩れる。これは D 960 第 1 楽章冒頭の Ges の pp のトリルの役割と類似している。

また、9~12 小節目には“warte nur”（ただ待つのだ）と主人公が何か呼びかけられるような下行音型が見られるが、この音型が拡大されたものが、D 960 第 1 楽章の第 2 主題のテノール声部（48~50 小節目）にもみられる。このリートの 10 小節目にはホルン 5 度が現れるが、遠いところからホルン 5 度が響いてくるというのは、《冬の旅》の〈菩提樹〉や、「未完成交響曲」と呼ばれる《交響曲第 7 番》(D 759) 第 2 楽章冒頭にも見られる。大角によれば、ホルンは古くから狩の楽器であり、郵便馬車の御者が合図として鳴らす楽器であったことから、その響きが「森や野山といった自然」、「遠方へと続く田舎の道」、「その先にある世界との『隔て』」などを連想させるものであるという。¹³¹ ここではホルン 5 度の使用によって、主人公を呼ぶ声はるか遠いところから響くものと捉えることができる。おそらくその「声」は、死によって安らぎが得られることを暗示するものといえるだろう。さらにこの呼

¹³⁰ 長短短のリズム。シューベルトはこのリズムをさすらいや死に関する曲に多く用いている。「さすらいのリズム」とも呼ばれる。

¹³¹ 大角欣矢・深井智朗『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズムと音楽の歴史』東京：日本キリスト教団出版局、2009 年、255 頁。

びかけにはフェルマータが付けられ、旋律が第5音で中断した形になっている。ここでは詩の暗示的表現と、遠くから響くようなホルン5度、そしてフェルマータによる時間の停止が重なり、あたかも時空を超越するかのような、非現実的な世界が生まれている。なお、旋律が第5音で一旦休止するような音型は、D 960 第1楽章コデッタ (2) の106~107、109~110、115~116、118a、120a 小節目にもみられる。

以上のように、《さすらい人の夜の歌》もまた、D 960 との共通項を指摘することができる。とくにコラールに注目すると、Ges が出現する前の調和のある B-dur コラールは、歌詞の内容も「すべての峰にやすらぎがある」というポジティブなものであることがわかる。

第3項 《湖上の美人 Das Fräulein vom See》より 〈エレンの歌第3番 Ellens Gesang III〉 (D 839) の検証

B-dur によるリートのさらなる作品例としてもう一つ、「アヴェ・マリア」として親しまれる〈エレンの歌第3番〉を見てみたい。

歌詞・対訳

Ave Maria! Jungfrau mild, Erhöre einer Jungfrau Flehen, Aus diesem Felsen starr und wild Soll mein Gebet zu dir hinwehen. Wir schlafen sicher bis zum Morgen, Ob Menschen noch so grausam sind. O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen, O Mutter, hör ein bittend Kind! Ave Maria!	アヴェ・マリア！慈悲深い乙女、 聞き届けてください、ひとりの乙女の この堅く荒々しい岩壁からの哀訴を。 私の祈りがあなたの許へ届きますように。 私達は朝まで安らかに眠ります、 人間がなおどんなに残酷であったとしても。 おお乙女よ、この乙女の不安を見て、 おお聖母よ、願い求める子に耳を傾けてください。 アヴェ・マリア！
Ave Maria! Unbefleckt! Wenn wir auf diesen Fels hinsinken Zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt Wird weich der harte Fels uns dünken. Du lächelst, Rosendüfte wehen In dieser dumpfen Felsenkluft, O Mutter, höre Kindes Flehen, O Jungfrau, eine Jungfrau ruft! Ave Maria!	アヴェ・マリア！純潔なお方よ！ もしも私達がこの岩の上に倒れて 眠る時、あなたのご加護に覆われていたら、 堅い岩も私達には柔らかく思われるでしょう。 あなたがほほ笑めばバラの香りが漂います、 この湿っぽい岩の裂け目にも。 おお聖母よ、子の願いをお聞きください、 おお乙女よ、乙女が呼んでいます！ アヴェ・マリア！
Ave Maria! Reine Magd! Der Erde und der Luft Dämonen, Von deines Auges Huld verjagt, Sie können hier nicht bei uns wohnen. Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,	アヴェ・マリア！純粋な乙女よ！ 地上と空の悪霊たちは、 あなたの目の慈愛によって追い払われ 彼らは私達のところに住む事はできません。 私達は静かに宿命に従いましょう、

Da uns dein heil'ger Trost anweht;	私達にあなたの聖なる慰めが吹き寄せるからです。
Der Jungfrau wolle hold dich neigen,	この乙女に優しく身を傾けてください。
Dem Kind, das für den Vater fleht.	この子、父のために願うこの子へと、
Ave Maria!	アヴェ・マリア！

1825年に作曲されたこの曲は、正式には《湖上の美人》の第3曲として〈エレンの歌〉というタイトルが付されている。アダム・シュトルク Adam Storck (1780-1822) がウォルター・スコット Sir Walter Scott (1771-1832) の詩「湖上の美人」“The Lady of the Lake” にドイツ語訳をしたものに、シューベルトが曲を付けたものである。

父とともに追われる身である乙女エレンが、隠れている岩場で聖母マリアへの祈りを歌う。音楽的には宗教曲ではないが、シューベルトは「僕の夢」の「敬虔な乙女の祈り」にも通ずるような主人公エレンの祈りを B-dur で表現している（【譜例3】）。そして、旋律線は B-A-B-D-C-B となっている。シューベルトが〈エレンの歌〉の宗教性を帯びた祈りを、コーラルではないが、この調性と旋律で表現していることは興味深い。このことから、シューベルトには B-dur で宗教的なムードを作るときの型があったのかもしれないという考えに至る。

【譜例3】〈エレンの歌第3番 Ellens Gesang III〉 (D 839) 第2~5小節¹³²

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for measures 2-5. The lyrics are as follows:

A - - - ve Ma - ri - - -	
A - - - ve Ma - ri - - -	
A - - - ve Ma - ri - - -	
a! Mai - - - den - mild!	The
a! un - - - de - fited!	Foul
a! stain - - - less - styled!	
a! Jung - - - frau - mild,	er -
a! Un - - - be - fleckt!	Wenn
a! Rei - - - me - Magd!	Der

¹³² F. Schubert, “Ellens Gesang III (Hymne an die Jungfrau),” D 839; op. 52 nr. 6, in *Lieder, Band 3* (Kassel: Bärenreiter, 1982), pp. 50-53.

宗教的な作品を書くにあたって

1825年7月25日、シューベルトがシュタイア滞在中に両親へ宛てた手紙の中に、宗教的な作品を作曲するときについて書かれた文章がある。

また、みんな聖なる乙女への賛歌で表現した僕の信心深さについて驚いていて、それはみんなの心をつかみ、信仰の気分にしたようです。僕は、その理由は、僕が決して信仰の想いを僕自身に無理強いせず、僕が思わずその想いに圧倒されているとき以外は、決してこのような賛歌又は祈りを作曲しないからであって、ただ作曲した場合、それはもちろんふつうは [うまくいっている場合は] 真の真実の信仰の想いになっているのだ。¹³³

これはシューベルトの信仰のあり方が推察できる文章であり、「信仰」にまつわるこのような体験がシューベルト自身にあったということは興味深い。音楽を「義務」で作るのではなく、信仰の想いに圧倒されたときにしか作らない。そうであるならば、たくさんの優れた宗教曲はそのような気分のときに作られたものであるということになる。

《湖上の美人》は、主人公の敬虔な祈りを作曲したものであるが、世俗音楽であって宗教曲ではない。しかし、当時シューベルトの周りにいた人たちは、この曲をきいて「信心深さ」を感じ取っていたのであり、この曲に対する宗教的イメージが共有されていたことは間違いなく、音楽的には完全なる宗教曲ではなくても、当時の人々がどのようなものを宗教的だと考えていたのかがこの手紙によってわかるのである。そのような〈エレンの歌〉が B-dur であること、そして主音の周りを旋回するような順次進行の旋律 B-A-B-D-C-B と、D 960 の第 1 主題の B-B-A-B-C-D-C-B が限りなく似ていることから、D 960 の旋律の宗教的雰囲気を読み取ることができる。

B-dur コラールのまとめ

以上 3 曲の検証によって、B-dur のコラールは、最後に残るものが「愛」であるというメッセージや、「やすらぎ」といったポジティブな内容と結びつくものであることがわかった。そして B-dur という調性と、B を中心とした順次進行の旋律の掛け合わせにも宗教的な色が見られ、D 960 の B-dur コラールがどのような意味をもちうるのかについて推察するための手がかりが得られた。

それでは、D 959 の草稿に見受けられる A-dur コラールはどのような意味合いをもっているのだろうか。それを探るために、まずはヴィルヘルム・ミュラー Wilhelm Müller, (1794-

¹³³ O. E. Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 299.

1827) の詩による《冬の旅 Winterreise》(D 911) 第 23 曲〈幻の太陽〉を見てみたい。

第 2 節 ピアノ・ソナタ (D 959) 第 1 楽章 第 1 主題 A-dur

第 1 項 《冬の旅》第 23 曲〈幻の太陽 Die Nebensonnen〉を手掛かりとして

歌詞・対訳

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn, Hab' lang' und fest sie angesehen. Und sie auch standen da so stier, Als wollten sie nicht weg von mir. Ach, meine Sonnen seid ihr nicht, Schaut andern doch ins Angesicht! Ach, neulich hatt' ich auch wohl drei: Nun sind hinab die besten zwei. Ging' nur die dritt' erst hinterdrein, Im Dunkeln wird mir wohler sein.	僕は三つの太陽が空にあるのを見て、 長くじっとそれらを見つめていた。 太陽たちもそこにうつろに止まっていた、 まるで僕から離れたくないかのように。 ああ、君たちは僕の太陽ではない どうか他の人の顔を見て！ ああ、先ごろは確かに僕も三つ持っていたが 今や一番良い二つは沈んでしまったのだ。 どうか三つ目もいよいよ後から沈んでくれればいい 僕にとっては暗闇の中にいる方がよいだろう。
--	--

コラールとサラバンド・リズム

この曲は D 959 の第 1 楽章と同じ A-dur で、コラールの要素をもつ（譜例集 4 頁【譜例 4】）。

また、リズムにおいても興味深い共通点が指摘できる。〈幻の太陽〉は 3 拍子のサラバンドのリズムをもつが、2 拍目が重く、付点を伴うこの曲のサラバンドは、重々しい葬送進行曲のようでもある。そしてサラバンドは、大きく捉えれば付点リズムを伴うという点で、拍子は異なるものの、D 959 第 1 楽章の冒頭のリズム（「アトラスリズム」¹³⁴）とも類似しているといえる。

そう考えると、〈幻の太陽〉におけるコラールとサラバンドのリズム¹³⁵の組み合わせは、

¹³⁴ 「アトラス」は、第 2 部で詳しく取り上げる《白鳥の歌》〈アトラス〉に由来する。付点を伴う象徴的なリズム・モチーフをもつリートである。Godel は、〈アトラス〉におけるこのモチーフ、すなわち鋭いアウフタクトと 2 つの 4 分音符の組み合わせによるリズムが、D 958 や D 959、《ミサ曲》(D 950) 〈キリエ〉など、1828 年に作曲された作品にしばしば用いられていることを指摘し、Peter Gülke のアイデアを借用し、それらを「アトラス・モチーフ」と呼ぶ。本論ではそれにちなんで「アトラスリズム」と呼ぶ。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), pp. 27-28. Gülke のアイデアについては、次を参照。Peter Gülke, “Zum Bilde des späten Schubert: Vorwiegend analytische Betrachtungen zum Streichquintett op. 163,” *Deutsches-Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (1973-1977): 5-58, here 12.

¹³⁵ 村田によれば、シューベルトのサラバンド・リズムが「いかなるトポスと関わっているのか」あるいは「トポスとしては使用されていないのか」については今後の課題である。村田千尋「シューベルトの晩年にみられるリズム法の特徴について—2 つのリズム・パターンに注目して」、『東京音楽大学研究紀要』

D 959におけるコラールと「アトラスリズム」の関係と対応するように思われる。

このように、〈幻の太陽〉には D 959 との共通の技法が見られるため¹³⁶、ここでは D 959 第 1 楽章の草稿にメモされた「A-dur によるコラール」の発想の原点を考察するための手掛かりとして検証していきたい。

「3つの太陽」の解釈

A-dur コラールについて探るため、まずは詩の中で重要なポイントとなる「3つの太陽」が何を示すのかに焦点を当てる。

太陽が3つあるという、一見あり得ないと思われるこの詩的世界は、「幻日」という自然現象によって説明がつくと言われている。¹³⁷ また、3つの太陽が何を象徴するのかについても様々な議論がなされている。梅津によれば、その解釈の一つとして、3つの太陽がキリスト教の3つの徳である「信仰、愛、希望」を象徴しているとする説がある。また、順序を変えて「信仰、希望、愛」とするもの、言葉を変えて「誠実、希望、生命」とするものもあるという。梅津は、前者の2つ「信仰、愛、希望」説と「信仰、希望、愛」説を比較し、3つの中で何が最後に残るのかについて興味深い指摘をしている。そして、最後に「愛」が残っているとする方が無理のない解釈だという見解をもちつつ、様々な議論の余地があることを示している。¹³⁸ 他には、沈んだ2つの太陽というのは恋人の2つの瞳であるという説が主流の一つとなっているようである。¹³⁹

このように今日まで議論が続けられていることを考えると、答えは一つではないのだろう。詩の解釈には正解がないことが多く、とりわけここでは演奏のための解釈を模索することが目的であるため、その人にとって納得できる解釈があることが大事である。またそれが個々の演奏の彩りにもつながるのではないだろうか。

本章での目的は、B-dur コラールに対する A-dur コラールの意味を推察することである。したがって、私はこの詩の多義性を踏まえ、ここでは前章の B-dur コラールで検証した「信仰、希望、愛」と対比させるべく、3つの太陽を「信仰、希望、愛」説を前提としてみることによって A-dur へのアプローチを試みたい。

第 32 巻、2008 年、15 頁。

¹³⁶ 以上の他にも共通点が見られる。〈幻の太陽〉では同じ旋律音に異なる調性が当てられる手法がみられるが、これにより、同じ旋律であっても異なる響きの色彩感や意味合いの違いが生み出される。これは後述の D 959 第 2 楽章の主題 *fis-moll/A-dur* や、D 960 第 2 楽章の主題 *cis-moll/E-dur* の手法と同じである。また、〈幻の太陽〉が曲集の最後から 2 番目に位置するという点でも、3つのソナタの、ひいてはシューベルトのすべてのソナタからみて最後から 2 番目にある D 959 と共通する。偶然であるとしても興味深い。

¹³⁷ イアン・ボストリッジ『シューベルトの「冬の旅」』岡本時子、岡本順治訳、東京：アルテスパブリッシング、2017年、381~384頁。イアン・ボストリッジが「幻日」について詳細に説明している。

¹³⁸ 梅津時比古『冬の旅—24の象徴の森へ』東京：東京書籍、2007年、327~328頁。

¹³⁹ 同前、328頁。

シューベルトが用いた A-dur の検証

A-dur とは一見すると明るい調性であるが、Richard Böhm は、シューベルトのリート作品において A-dur が見出される曲の特徴として、「肯定的な気分」を挙げるとともに、それが「見せかけの」場合もあることを指摘している。¹⁴⁰

3つの太陽の内、2つはすでに沈んでおり、もう一つも沈んでしまえばいいのにと願うこの詩はネガティブなものであることは間違いない。この3つを「信仰、希望、愛」だとするならば、それらが沈んでしまうというのは非常にネガティブな状態であり、A-dur という明るい調性でそれが表されていると解釈できる。

さらにシューベルトが用いた A-dur という調性を掘り下げるべく、《冬の旅》の〈春の夢〉と〈幻〉を見てみたい。

第 11 曲 〈春の夢 Frühlingstraum〉

歌詞・対訳

Ich träumte von bunten Blumen, so wie sie wohl blühen im Mai, ich träumte von grünen Wiesen, von lustigem Vogelgeschrei.	色とりどりの花の夢を見た、 五月に花盛りのような夢を。 緑の牧場の夢を見た、 楽しそうに小鳥が鳴いている夢を。
Und als die Hähne krähen, da ward mein Auge wach, da war es kalt und finster, es schrien die Raben vom Dach.	そしておんどりが鳴いた時 僕は目が覚めた そこは冷たく真っ暗で 屋根では大からすが鳴き騒いでいた
Doch an den Fensterscheiben, wer malte die Blätter da? Ihr lacht wohl über den Träumer, der Blumen im Winter sah?	だがあの窓ガラスに 葉っぱを描いたのはだれか 夢見る者を笑っているのか? 冬に花の夢を見た者を
Ich träumte von Lieb um Liebe, von einer schönen Maid, von Herzen und von Küssen, von Wonne und Seligkeit.	愛ゆえの愛（愛し愛される、愛し合う愛）の夢を見た ある美しい娘の 真心と、口づけの 恍惚と至福の夢を。
Und als die Hähne krähen, da ward mein Herze wach, nun sitz ich hier alleine und denke dem Traume nach.	おんどりが鳴いて 僕の心は目覚めた 今はここに一人座って その夢の思いにふけている

¹⁴⁰ Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert* (Wien: Böhlau, 2006), p. 57.

Die Augen schließ ich wieder, noch schlägt das Herz so warm. Wann grünt ihr Blätter am Fenster, wann halt ich mein Liebchen im Arm?	再び目を閉じたけど いまだに鼓動は熱く脈打っている 窓の葉が緑に色づくのはいつだろう 愛する人をこの腕に抱くのはいつだろう
--	--

この曲では、主調の A-dur と同主短調の a-moll が交互に現れる（譜例集 5~7 頁【譜例 5】）。ここでの A-dur は幸せな愛の夢を歌うが、それは同時に過ぎ去ったものでもある。これはまさに「見せかけ」の幸せといえる。目の前にもうその幸せはないこと、幸せはすぐに去ってしまうものであることを示すといったように、幸せというもののアンビバレントな側面が A-dur によって表現されている。

また“Wann grünt ihr Blätter am Fenster”は、曇ったガラス窓に描いた「葉」が色づくのはいつだろう、という主人公の問いかけである。しかしその葉が緑に色づくことはない。したがってこれは「非現実の問いかけ」といえる。¹⁴¹

第 19 曲 〈幻 Täuschung〉

歌詞・対訳

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her; Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer. Ich folg' ihm gern und seh's ihm an, Daß es verlockt den Wandersmann. Ach, wer wie ich so elend ist, Gibt gern sich hin der bunten List, Die hinter Eis und Nacht und Graus Ihm weist ein helles, warmes Haus Und eine liebe Seele drin — Nur Täuschung ist für mich Gewinn.	一つの光が僕の前で親しげに踊っている 僕はその後をあちこちついていく 僕は喜んでついていくが、わかっている その光が旅人を誘っているということを ああ、僕のように惨めな者は 喜んで様々な策略に身を捧げてしまう それは氷と夜と恐怖のうしろに 明るく、暖かな家を見せてくれる そしてその中に愛する心を 僕にとって手に入れられるのは幻だけなのだ
--	--

この曲も主調が A-dur となっている（【譜例 6】）。幻は明るく温かい家を見せてくれるが、主人公が得られるのはあくまでも幻だけである。これもまさに「見せかけ」の幸せである。幻でしか幸せを手にするできない残酷なまでの状況が明るい A-dur で表されていることにより、聴き手はさらにいたたまれなくなるといった複雑な表現効果を生んでいるのではないだろうか。

¹⁴¹ 文法上、接続法Ⅱ式は使われていないが、意味の上では「接続法Ⅱ式」といえる。

【譜例 6】〈幻 Täuschung〉 第 1~10 小節¹⁴²

このように、〈春の夢〉における過ぎ去った幸せ、〈幻〉における「見せかけ」の幸せから、《冬の旅》での A-dur という明るい調性に映し出されたアンビバレント性を読みとることができる。したがって 〈幻の太陽〉の A-dur にも、シューベルトが詩から受けたであろうアンビバレントなイメージが反映しているものと考えられる。

第 2 項 「信仰、希望、愛」をもとにした考察

A-dur コラールに込められたものとは

以上のことを踏まえつつ、今一度 〈幻の太陽〉における A-dur コラールの意味を、「信仰、希望、愛」を通して考えてみたい。

先述のように、3つの太陽が「信仰、希望、愛」を象徴するものと考えれば、それらが沈んでしまうというのはネガティブな状況であり、この A-dur も明るい音色に反してアンビバレントな意味を含んでいるといえる。それに対し、D 954 の「信仰、希望、愛」は何も欠けておらず、最後には愛が残るというポジティブな内容が B-dur コラールによって表現されていた。このように、D 954 と 〈幻の太陽〉を「信仰、希望、愛」をもとに比較してみると、アンビバレントな A-dur コラールとポジティブな B-dur コラールが「3つ」というキーワードでつながり、その反対の意味合いを見出すことができる。

〈幻の太陽〉の青年が、「信仰、希望がなくなって、愛もなくなればいいのに（つまり青年の愛はまだなくなっていない）」と思っているとすれば、それは突き詰めてみると、第 2

¹⁴² F. Schubert, "Täuschung," D 911, Nr. 19, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 176-177.

部で検証する《白鳥の歌》〈ドッペルゲンガー〉(本論 80~81 頁を参照されたい)の「過去に囚われた」主人公の状態とも通ずる。〈幻の太陽〉の青年は、「なくなってしまった愛にいつまでも固執している(過去に囚われている)」と解釈することができ、それは「自分(=命)が消えることでしか悲しみは終わらない」ということでもある。詩には“ging”という接続法第Ⅱ式が使用されているが、これは太陽が「沈んでくれたらいいのに」と願いつつも実際には沈むことはないことを暗示している。だから、愛する気持ちは残っているが(だからつらい)、それが「なくなってしまえばいいのに(そうしたら楽になれるのに)」という心情も含んでいるといえるのではないだろうか。いまだ愛という過去に囚われ続けている主人公にとって、その苦しみはおそらく生きていく限り続いていくものであり、それが消えるのは自分の命が消えたときである。つまり、主人公にとって「愛がなくなってしまえばいいのに」ということは「命がなくなってしまえばいいのに」と同義であるため、「そうだったらいいのに、しかし現実はそのようではない」の接続法第Ⅱ式の構図が成り立つのである。このように〈幻の太陽〉に「信仰、希望、愛」説を当てはめてみる解釈は、〈ドッペルゲンガー〉の詩の解釈にヒントを得ることによってつじつまが合う。¹⁴³

そのように考えると、A-dur の調性そのものが非現実話法(接続法第Ⅱ式)の表現と結びついているといえるかもしれない。先に見てきたように、同じく A-dur によって表現された〈春の夢〉や〈幻〉も、「目の前にないもの」について歌われていた。〈春の夢〉では、今はもうない過去の幸せが、〈幻〉では、幻でしか手に入れることができない幸せが歌われ、詩全体が「現実には手に入れない」もの、すなわち接続法第Ⅱ式のような性質をもっているといえる。そのような詩にシューベルトが A-dur を用いたのは、シューベルト自身が A-dur という調性に対してアンビバレントなものを感じ取っていたからかもしれない。

A-dur が接続法第Ⅱ式と結びついているというこの仮説は、〈ドッペルゲンガー〉との調性の違いによって説明がつく。h-moll で表現された〈ドッペルゲンガー〉には「そうだったらいいのに」という願望、すなわち接続法第Ⅱ式はない。一方同じ状況であっても、そこに「願い」が含まれているという意味で〈幻の太陽〉には A-dur が用いられていると考えられるのではないだろうか。〈幻の太陽〉の主人公が、苦しみから解放され楽になりたいと思う反面すぐに死を選ぶわけでもないのは、まだわずかな希望が残っているからとも考えられる。イアン・ポストリッジも、この《冬の旅》の旅人の詩的世界が、「生きているものと生きているように見えるにすぎないもの、現実の世界と想像上の世界、客観的なものと主観的なもの、自然界と超自然界とのあいだに宙ぶらりんになっている」¹⁴⁴と述べ、この曲でシューベルトは、

¹⁴³ ちなみに梅津・八巻もこの詩の“ging”に触れている。梅津時比古、八巻和彦「〈宇宙樹〉を求めて歩む個——シューベルト / ミュラー作『冬の旅』についての一解釈」、『文化論集』第 37 巻、2010 年、64 頁。

¹⁴⁴ イアン・ポストリッジ『シューベルトの「冬の旅」』岡本時子、岡本順治訳、東京：アルテスパブリッシング、2017 年、385 頁。

ミュラーの幻日につきまとっているオーラをさらに強め、真実を求めようとする熱意と神秘的なものへの渴望とのあいだをさまようロマン派のあいまいな言葉づかいを脚色している。¹⁴⁵

としている。つまり、まだ希望が残っている、あるいは希望が残っていると信じたい、そのような危うい希望をもちながらも死という救いへの希望も抱いている、こういった主人公のアンビバレントな願いが、〈幻の太陽〉のコラールの表現に結びついているのではないだろうか。

D 959・D 960 2つのソナタの関係性

《冬の旅》の3曲のA-dur作品を通してA-durのアンビバレント性について探ってきたが、「3つの太陽」を「信仰、希望、愛」をもとに解釈すると、色々なことをつじつまが合う。

A-durが非現実話法と結びつくことが多いのに対し、B-durは非現実話法ではなくポジティブで、夢のように聞こえてしまうものではなく、どこかで根を下ろしているといえる。そのような意味では「現実」ともいえるかもしれない。

これを2つのソナタの「コラールの発想」の解釈に応用すると、D 960のコラールがポジティブなものであるのに対し、D 959は、A-durという明るい調性をもちながらもネガティブな側面をもち合わせる（アンビバレント）という仮説を立てることができ、その関係性に一つの可能性が見出せる。D 959のアンビバレント性は、このソナタが、3つのソナタの中で最も印象的なネガティブさが見られる第2楽章の中間部をもっているということによって説明がつく。

また、2つのソナタが同じ「コラール」という発想から生まれながらも異なる意味合いをもっているとすれば、両作品が、実は同じ発想から姿を変えて枝分かれした「双子の作品」であるという、連作としての見方が浮かび上がってくる。そしてこの音楽的な双子性は、前章で見てきたD 959とD 960の創作時期の近さにも関連している可能性がある。¹⁴⁶

「信仰、希望、愛」を通してみえてくる3つのソナタの一展望

さらに視野を広げてみると、この「信仰、希望、愛」をもとにした解釈は、3つのソナタ全体にも当てはめることができるかもしれない。D 960の発想の原点を推察すべく検証を行

¹⁴⁵ 同前、385頁。

¹⁴⁶ GodelもD 959とD 960の執筆が同時に始められたことを指摘しており、その関係性を見ると、キャラクターが全く違うにもかかわらず、同時に書かれたことがわかると述べている。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 38.

った D 954 の詩は新約聖書のコリントの信徒への手紙 I・13 章 13 節にもとづいており、ここでは 3 つの大きなもの「信仰、希望、愛」の中でいつまでも絶えることがないのが「愛」であることを見てきた。D 954 と D 960 とは音楽的な類似が認められるため、この D 960 ソナタそのものを仮に「愛」と結びつけて考えてみると、「僕の夢」でも最後は「許しの愛」であり、「愛」が最後に残る最も大事なものであるという筋書きが 3 つのソナタ全体においても成り立つ可能性について考えさせてくれる。

「愛」である D 960 に対して、D 959 は「希望」ということになるが、A-dur という調性には今現実になっていないものを望むという側面があることを踏まえると、「希望」という概念を当てはめてみることに一定の妥当性があると思われる。

第 3 節 ピアノ・ソナタ (D 958) 第 1 楽章 第 1 主題 c-moll

では、残る D 958 はどうであろうか。c-moll といえば、「運命交響曲」として親しまれるベートーヴェンの《交響曲第 5 番》(op. 67) や《ピアノ・ソナタ第 8 番「悲愴」》(op. 13) が真っ先に思い起こされるが、この調性はベートーヴェンが生涯好んだ調性である。また、D 958 はこれまでもベートーヴェンの《創作主題による 32 の変奏曲》(WoO. 80) (1806 年作曲) との類似が指摘されており¹⁴⁷、Krause によれば、3 つのソナタにはベートーヴェンへのオマージュが読み取れる。¹⁴⁸ 第 1 楽章の c-moll に対し、第 2 楽章に As-dur を対置させる点も、ベートーヴェンが好んだ手法であり、このような楽章間の調性配置にもベートーヴェンへの意識をうかがうことができる。D 958 はベートーヴェンへのオマージュが顕著にみてとれる例であるといえるだろう。

したがって、まずは D 958 におけるベートーヴェン的なイメージを探るため、代表的なベートーヴェンの c-moll 作品に触れてみたい。ここでは、すでに D 958 との関連が指摘されている《創作主題による 32 の変奏曲》(WoO. 80) ではなく、ベートーヴェンにおける c-moll の概念そのものを考察するために、《交響曲第 3 番「英雄」》の第 2 楽章をみていく。

第 1 項 《交響曲第 3 番「英雄」“Sinfonia eroica”》(op. 55) 第 2 楽章〈葬送行進曲 Marcia funebre〉を手掛かりとして

c-moll と付点リズム

ベートーヴェン自身によって「葬送行進曲」のタイトルが付された《交響曲第 3 番》の第

¹⁴⁷ 例えば Krause によって指摘されている。W. Dürr and A. Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), p. 423.

¹⁴⁸ Ibid., p. 423.

2 楽章は、ロックウッドによれば、「死とヒロイズム」が直接的に喚起されている。¹⁴⁹

この曲には、c-moll という調性に加えて、重々しい付点のリズムが象徴的に用いられており、明らかにベートーヴェンが「葬送」を表すものとしてこれらの表現を用いている（譜例集 8~9 頁【譜例 7】）。これに類似する表現として、同じく c-moll の《ピアノ・ソナタ第 8 番「悲愴」》の第 1 楽章の冒頭の Grave が挙げられる。重々しい付点リズムによる葬送行進曲であり、巨大な運命に立ち向かうという点では共通している。

さて、ロックウッドによれば、そもそもベートーヴェンの「葬送」の表現にはさらに大元となると考えられている作品がある。ロックウッドは、カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) とフランツ・アントン・リース Franz Anton Ries (1755-1846) がともに、同じく葬送行進曲である《ピアノ・ソナタ第 12 番》(op. 26) の第 3 楽章が、パエールの 1801 年のオペラ《アキッレ Achille》の c-moll の葬送行進曲に由来していると考えていることを取り上げ、この曲に関しては、ロックウッドも「付点リズムをふんだんに使っていて、ベートーヴェンの行進曲との明らかな関連性がある」と述べる。¹⁵⁰ そして英雄交響曲も同じ c-moll の《アキッレ》に由来するかもしれないということがしばしば指摘されてきたと述べている。

151

ロックウッドが述べるこれらの 3 曲の年代の関係性を追うと次のようになっている。¹⁵²

1800 年：《ピアノ・ソナタ第 12 番「葬送」》作曲

1801 年：《アキッレ》がウィーンにて上演

1803~1804 年のエロイカ・スケッチ帳で、それまで C-dur アダージョだった第 2 楽章の構想が「葬送行進曲」に取って代わられた。

1801 年に上演された《アキッレ》のあとに交響曲の〈葬送行進曲〉のスケッチが書かれたということは、交響曲が《アキッレ》に影響を受けている可能性も考えられる。しかしロックウッドは、「たしかに類似点はみられるが価値の点ではほとんどそうはいえない」¹⁵³としている。ロックウッドの最終的な見解は、

ともかく、この楽章を書くにあたってベートーヴェンが、もし示導的なコンセプトとして何らかの『画像』を念頭においていたとするなら、それは墓地に運ばれる死せる

¹⁴⁹ ルイス・ロックウッド『ベートーヴェン——音楽と生涯』土田英三郎、藤本一子監訳、沼口隆、堀朋平訳、東京：春秋社、2010 年、175 頁。

¹⁵⁰ 同前、194~195 頁。ロックウッドによれば、《アキッレ》の葬送行進曲は、「戦死してアキッレ（アキレス）のテントへと運ばれた英雄パトロクロスを悼むもの」である。

¹⁵¹ 同前、310 頁。

¹⁵² 同前、309~310 頁。

¹⁵³ 同前、310 頁。

英雄のためのゆっくりした行列行進曲だったろう。¹⁵⁴

ということである。実際にこの葬送行進曲が《アキッレ》の影響を受けているのかはわからないが、ベートーヴェンが用いた「英雄の死」に対する表現は、明らかにのちの「葬送行進曲」に影響を与えるものとなっており、シューベルトの D 958 における c-moll と付点リズムも、ベートーヴェンの音楽がそのインスピレーションのもととなっている可能性は十分に考えられる。

さて、「英雄の死」の「英雄」にも注目したい。当時の英雄像について、ロックウッドは次のように述べている。

人格化されたベートーヴェンの『英雄』[……] が男性、とりわけ《オリーブ山上のキリスト》のイエス、フロレスタン、コリオラヌス、そしてエグモントといった苦難を耐え忍ぶ男性であることは、じつに彼の時代に適合している。ベートーヴェンの二つの葬送行進曲においてその死が悼まれ、《エロイカ》で称えられた無名の人物とは『ある偉大な人物』であり、高邁な理想のために戦ったかもしれない。¹⁵⁵

そして、「美德を体現する男性の英雄というイメージは、ベートーヴェン時代の社会文化に広く浸透していた」。¹⁵⁶

つまりベートーヴェンの時代における英雄とは、苦難を耐え忍ぶという共通点をもっている。「英雄」が苦難を耐え忍ぶものの象徴といえるならば、葬送行進曲と共通の技法が用いられている D 958 にも何らかの英雄的イメージを見出すことができるだろう。

またロックウッドは、交響曲の葬送行進曲の終わり方が、同じベートーヴェンによる《コリオラン Coriolan》(op. 62) の主題解体、すなわち古典時代の悲劇的な英雄の死を表すために主題を崩壊させる手法と相関関係にあるという。¹⁵⁷ ただし《コリオラン》は「文字通りの英雄の死」であるのに対し、交響曲は「悼みと嘆きのあまり、もはや主題を完全な形で発することができず、切れ切れのつぶやきに弱められてしまう」¹⁵⁸と述べている。これらの手法は、ロックウッドによれば微妙な意味合いの違いはあるものの、両方とも「崩壊」の技法によって何かが崩れ落ちることを意味しているといえる。D 958 第 1 楽章の最後も消え入るような音楽となっており、そのような共通点も解釈のヒントになり得るだろう。

¹⁵⁴ 同前、310 頁。

¹⁵⁵ 同前、311 頁。

¹⁵⁶ 同前、312 頁。

¹⁵⁷ 同前、395 頁。

¹⁵⁸ 同前、310 頁。

以上、ベートーヴェン的なイメージを伴い「運命に立ち向かおうとする力」を想起させる c-moll、そして「英雄の死」や「葬送」を表現する c-moll と厳粛な付点リズムとの組み合わせによる表現、最後に消え入るような表現で終わるといった構造が、シューベルトの D 958 第 1 楽章にも見られることから、D 958 の解釈の手掛かりとして、「苦難を耐え忍ぶ英雄像」や、葬送にまつわるものについて考えてみる意義があるといえる。

第 2 項 シューベルトのリートから

ここまでは、c-moll という調性と、付点リズムとの組み合わせが表現しうるものについて、ベートーヴェンの作品を例として見てきたが、ここからはシューベルト自身のリートを見ていく。

《白鳥の歌》(D 957) 第 2 曲 〈兵士の予感 *Kriegers Ahnung*〉の検証

歌詞・対訳

In tiefer Ruh liegt um mich her Der Waffenbrüder Kreis; Mir ist das Herz so bang und schwer, Von Sehnsucht mir so heiß.	深い静けさの中、私の周りで横になっている 戦の兄弟たちの輪 私の心はととても不安で重い 憧れが私をととても熱くするから
Wie hab ich oft so süß geträumt An ihrem Busen warm! Wie freundlich schien des Herdes Glut, Lag sie in meinem Arm!	どれくらい多く私はとても甘い夢を見たか 彼女の暖かい胸のそばに居ることを！ なんと親しげに暖炉の火は輝いているのか 彼女が私の腕の中にいたときは！
Hier, wo der Flammen düstrer Schein Ach! nur auf Waffen spielt, Hier fühlt die Brust sich ganz allein, Der Wehmut Träne quillt.	ここでは、炎はどんよりとした光が ああ！ただ武器の上で戯れるだけ ここではこの胸が感じるのはただ孤独だけ 悲しみの涙が流れ出る
Herz! Daß der Trost dich nicht verläßt! Es ruft noch manche Schlacht. Bald ruh ich wohl und schlafe fest, Herzliebste - gute Nacht!	心よ！慰めがお前を見捨てないように！ なお多くの戦いが呼んでいる すぐに私も安らぐだろう 深い眠りに 愛する人よ、おやすみ！

この曲は c-moll で、付点リズムを伴う和声を主体とする象徴的な前奏で始まる (【譜例 8】)。

【譜例 8】〈兵士の予感 *Kriegers Ahnung*〉第 1~10 小節¹⁵⁹

レルシュタープによるこの詩では、戦地にて己の死を予感しながらも愛する人を想う主人公が描かれている。まさに戦地において死を待つ主人公の不安が描かれる第 1 連と、最後の別れを思わせるような第 4 連の最後の「おやすみ」という言葉に、*c-moll* の付点リズムを伴うフレーズが繰り返し用いられている。

死を予感し、不安に苛まれる主人公に忍び寄る（寄り添う）葬送行進曲を連想させるリズムは、容赦なく時を刻み、避けられない運命を予告するかのような効果をもたらしている。明らかに、シューベルトの中でも *c-moll* と付点リズムが死を予感させる表現として用いられていたことがわかる例である。

ちなみに“*Bald ruh*”で *C-dur* の第 1 転回形の和音があてられるが（【譜例 8-2】）、D 958 第 1 楽章再現部の第 2 主題にも *C-dur* が用いられており、曲の中で *c-moll* と *C-dur* が対置される表現は共通する。このリートでは主人公が不安に思うネガティブな意味での「死」と、安らぎとしてのポジティブな意味での「死」が同主調の和声で表現されている。

【譜例 8-2】 同前 第 70~83 小節¹⁶⁰

¹⁵⁹ F. Schubert, “Kriegers Ahnung,” D 957, Nr. 2, in *Lieder, Band 14* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. 103-110.

¹⁶⁰ Ibid.

73

ruh — ich wohl — und — schla — — fe

pp

C dur 第1転回形

79

fest —, Herz — lieb — ste — gu — — te Nacht,

ppp

《冬の旅》(D 911) 第 14 曲 〈灰色の頭 Der greise Kopf〉 の検証

歌詞・対訳

Der Reif hatt' einen weißen Schein	霜が白い輝きを
Mir übers Haar gestreuet.	髪の上に散いた
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein,	もう老人になったのだと思い、
Und hab' mich sehr gefreuet.	僕はとても嬉しかった
Doch bald ist er hinweggetaut,	しかしそれはすぐに溶けて
Hab' wieder schwarze Haare,	再び黒髪になってしまった
Daß mir's vor meiner Jugend graut -	僕は自分の若さがこわい
Wie weit noch bis zur Bahre!	まだ棺台までなんと遠いのだろうか!
Vom Abendrot zum Morgenlicht	夕焼けから朝の光の間に
Ward mancher Kopf zum Greise.	何人もの人の頭が灰色になった
Wer glaubt's? Und meiner ward es nicht	そんなことを誰が信じるだろうか、僕の髪は変わらない
Auf dieser ganzen Reise!	この旅のあいだ中!

この曲も c-moll で、旋律には付点リズムが含まれている（【譜例 9】）。先ほどの〈兵士の予感〉は和音によって付点リズムが刻まれていたため、葬送の足取りを直接的に連想させるものであったが、〈灰色の頭〉では歌パートとピアノパートの旋律の中のみ組み込まれている。そのため葬送行進曲そのものというよりは、より暗示的な表現といえる。ここでは、主人公の青年にとってはまだ死が遠いものであることが、音楽でも暗示的な表現によって表されているという見方ができる。青年は自分の髪に霜がのっているのを見て、自分のことを老人になったと思い喜ぶが、その霜はすぐに溶けてしまい、実際にはまだ自分は若く「棺台まで遠い」ことに愕然とする。生きている限り苦悩は続いていく。だから青年は、死によ

って苦悩から解放されたいと願っていると考えられる。旋律に組み込まれた付点リズムと c-moll によって、心のどこかで死を望む青年と、実際にはまだ死が遠いものであることが暗示的な表現によって表されているといえる。したがってこのリートもまた、付点リズムと c-moll の組み合わせがシューベルトの中で死にまつわる表現の一つとして用いられていたことがわかる例といえる。

【譜例 9】〈灰色の頭 Der greise Kopf〉第 1~10 小節¹⁶¹

Etwas langsam

Der Reif hatt' ei - nen

wei - ßen Schein mir ü - bers Haar ge - streu - et. Da

第 3 項 c-moll と付点リズムのまとめ

以上、D 958 の発想の原点を推察するべく、ベートーヴェンとシューベルトの作品を考察してきたが、これらを総括すると、《交響曲第 5 番「運命」》に代表されるような c-moll のベートーヴェン的イメージに加え、c-moll と付点リズムの組み合わせが〈葬送行進曲〉の表現や、「苦難を耐え忍ぶ英雄像」といったものを象徴する表現として用いられていたこと、そしてシューベルト自身も「死」にまつわる内容の音楽を書こうとしたときにはしばしば c-moll と付点リズムを用いていたことが確認できた。

こういったことを踏まえると、シューベルトが D 958 のソナタの調性として c-moll を選んだ理由の一つには少なからずベートーヴェンへの意識が考えられるが、それと同時に、c-moll と付点リズムとの掛け合わせからは、シューベルト自身がこのソナタを書き始めるときに「葬送」や「苦難」といったものへの想いをもっていたのかもしれないことが想像される。そしてさらに、この「葬送」は「死」そのものに対するものだけではなく、過去を葬る、

¹⁶¹ F. Schubert, "Der greise Kopf," D 911, Nr. 14, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 162-163.

といった意味合いも含まれていることが、ベートーヴェンの葬送行進曲と照らし合わせてみることによって見えてくるように思う。ベートーヴェンの〈葬送行進曲〉は、ハイリゲンシュタットの遺書のあとの「傑作の森」と呼ばれる時期のはじまりに位置する作品であることから、その音楽には生きることへの決意も含まれていると考えられる。このことは、D 958 第 1 楽章の冒頭にも、シューベルト自身の過去との対峙、あるいは訣別という意味合いが含有する可能性について考えさせてくれるのである。

第 4 項 D 958 と「信仰」についての一考察

最後に、D 958 の発想の原点として探った以上の観念と、残るキーワード「信仰」との結びつきについて考えてみたい。その前に、このキーワードについて 2 つの点から整理しておく。

①言葉の範囲を広げる必要性

「信仰、希望、愛」という言葉は聖書に由来するものであり、伝統的なキリスト教の教えとしての意味をもつ大切な言葉である。

しかし、シューベルトにはもうひとつ同じタイトルが付けられたリート《信仰、希望、そして愛 *Glaube, Hoffnung und Liebe*》(D 955) がある。歌詞は異なるが、こちらもキリスト教の教えにもとづいた詩である。このリートは D 954 のような宗教曲ではなく、シューベルトが同じタイトルのものを全く異なる音楽で表現した興味深い例である。D 955 はタイトルに《信仰、希望、そして愛》が用いられていても、音楽にはその言葉の意味の多様性が見てとれ、ある意味柔軟といえるシューベルトの宗教観の一端が表れているといえる。だからこそ、「信仰、希望、愛」という言葉の意味の範囲をもう少し広げてみる必要がある。

②日本語とドイツ語の違い

日本語とドイツ語という、そもそもの言語上の違いも考慮しなければならない。

日本語において「信念」と「信仰」とは別の言葉であり、意味も全く異なる。しかしドイツ語の“*Glaube*”には、「信念・確信」の意味と、宗教的な「信仰」の両義がある。このようにドイツ語の“*Glaube*”の範囲は広いため、言葉の解釈の可能性を広げることが必要である。

以上を踏まえると、ドイツ語の“*Glaube*”という言葉、シューベルト自身がどう捉えていたのかを探る必要がある。そこでシューベルトが実際の手紙や日記などで用いていた“*Glaube*”を考察し、シューベルトと「信仰」との関わりを考えてみたい。

シューベルトの“Glaube”

シューベルトによる断片 (寓話)「僕の夢」

主人公が父親との確執によって 2 度さすらいの旅に出て、最終的には帰郷し和解するという物語の終盤で、主人公の「帰郷」の理由にもなった「敬虔な乙女の死」が描かれる。そこには「心の中に敬虔な気持ちと確固たる“Glauben”を抱いたまま、目を伏せて、墓標へとゆっくり歩み寄った」¹⁶²というフレーズがあるが、この散文全体を通して見ると、この部分に用いられている“Glaube”は、「信じることによって救われる」というような教会の教えだけではなく、むしろ個人が心にもっている「信念」、あるいは人間が普遍的にもっている高次のものに対する「信仰」という意味の方が強いと考えられる。つまりここでの“Glaube”は、宗教的信仰のみならず、人間を超えたより良い世界についての確信といった意味を含んでいるといえる。

シューベルトの 1824 年 3 月 28 日の日記

最高の感動から、全くおかしなものまではただの一步しかなく、それと同じように、深い英知から救いがたい愚鈍までも一步しかない。

信仰とともに、人間は世界の中へと歩みいる。信仰は、知性や知識といったものよりも、はるかに早くに先行する。なぜなら、何かを理解するためには、私はその前に何かを信じなくてはならないからだ。信仰はより高い土台であり、その上に、弱々しい知性はその最初の証明の柱を打ち込むのだ。知性とは、一つの分析された信仰に他ならない。¹⁶³

これはシューベルトの日記の中の言葉である。ここで語られる“Glauben”も宗教的なものというよりむしろ、人間の知性や認識の根底にあるものについてのものであり、世界の定められた土台が“Glaube”であると言っている。これは、啓蒙主義的な「すべての真理は知性によって明らかにされる」というような思想とはいえないだろう。この日記によると、シューベルトの考えは、人間はまず「信じる」ということができ、その先に知性という判断ができるようになるというものである。したがってこの“Glaube”は、哲学的な領域に至る広い意味での「信じること」を指している。

¹⁶² O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 159.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 233.

Laßt sie mir in ihrem Wahn,
Spricht der Geist der Welt,
Er ists, der im schwanken Kahn
So sie mir erhält.

私のために、彼らをその迷妄の中に留ませよと、
世界の精神は語る。
揺れる小舟の中で
彼ら¹⁶⁵を私に対して守ってくれるもの、それは迷妄
だ。

Laßt sie rennen, jagen nur
Hin nach einem fernen Ziel,
Glauben viel, beweisen viel
Auf der dunkeln Spur.

彼らを走らせ、そして遠くにある目標に向かって追わ
せ続けるがいい
そして多くを信じさせ多くを証明させるがいい
この暗い痕跡の上で。

Nichts ist wahr von allen dem,
Doch ists kein Verlust;
Menschlich ist ihr Weltsystem,
Göttlich, bin ich's mir bewußt.

それらは何物も真理ではない；
しかし決して損失ではない。
彼らの世界の仕組みは人間的だが
私はそれを神々しいものとよくわかっている。

シューベルト自身によるこの詩の「世界精神」曰く、人間が間違った方向に行く可能性を秘めた世の中で、その人を守ってくれるものは“Wahn”「迷妄」である。そして、人間を目標に向かって追わせ続け、多くを信じさせるがいいと続ける。しかしそれ（人間が信じていること）はすべて真理ではないともいう。おそらく、あらかじめ決められた正しい答えというものは存在しないということだろう。この詩によれば、人間は迷妄に導かれ成長していく。しかし迷妄とは、悪い方向に行くと狂気にもなる。しかし、何が狂気で何が良いかの答えはない。ネガティブなものであっても、次の日は良いものになることもある。「真理ではないが損失でもない」というこの詩の裏には、多くの過ちにもかかわらず、人間社会はより良い高次のステージへ向かっていくに違いないという、ある意味楽観的な世界観があると考えられる。

だからこの“Wahn”は、プラスもマイナスも含み込んだ人間社会を、次のステップへと向かわせる原動力のことであり、人間が歩みを続けていくことが次のステップにつながるのである。

したがって、この詩の“Glauben”も哲学的な思索が含まれていると考えてよいだろう。シューベルトにとって“Glaube”が宗教のみならず哲学的、超越世界的な意味をもっていた可能性があることを示すこの詩は、前述の日記同様、啓蒙思想とは異なる考え方を思い起こさせるものでもある。ここでは、「信念」とはどんなことを信じていても、それは本当でもないとも言っている。確実だと思って信じていたとしても、それが本当であるかはわからない。だから最後まで幻想かもしれない。しかしそれを追っていくことに意味があると解釈で

¹⁶⁴ Ibid., p. 110.

¹⁶⁵ ここでいう「彼ら」とは人間のことである。

きる。

以上の例のように、シューベルトが“Glaube”という言葉を用いるとき、それは宗教的な信仰としての意味に留まらないことがわかった。また、そういった広い意味での“Glaube”について、シューベルトが折に触れて思索を巡らせていたということも興味深い。

“Der Geist der Welt”の“Glauben”には宗教的、超越的な意味が含まれていると述べたが、突き詰めてみると、「宗教的」「超越的」という言葉はお互いに全く関係のないものではないという見方ができる。

「宗教」といってもレベルがあり、宇宙の成り立ちや、宇宙がどのような原理に従って存在しているか、あるいはすべての存在がどのような目的をもって歴史を重ねているかということについて、超越的な理念をもつというのも一種の信仰といえる。したがって、必ずしも教会に行って信者らしいことをしなくても神を信じるということはある得るのであり、当時はまさにそのような広い意味での宗教性が人々の間で考えられていた時代でもありと考えられる。

突き詰めれば、ベートーヴェンにおける自由主義への信奉や、カントへの傾倒、また芸術的な面での自由信条といったもの¹⁶⁶も、超越的なものへの志向という意味では宗教的な領域と関係がないわけではなく、むしろ総括すればいずれも人間的な信念と神への信仰が結びついたものといえ、そのようなものがベートーヴェンの中で矛盾しないかたちで一つの形を成していたと考えられる。

だからこそ、私は“Glaube”を日本語式に「信仰」とだけ捉えるのではなく、むしろ「自分が信じるもの（神に限らず）」へと向かう原動力、あるいはそういったものに対する信念であると捉えることによって、シューベルトの音楽と“Glaube”との関係を考察したいと考える。

“Glaube”と D 958

本節の検証で導き出した観念を振り返ると、とりわけベートーヴェンのイメージに関連するものは、いずれも苦難を耐え忍びつつ目標へ向かうというものである。それはベートーヴェン自身の人となりとも合致するが、人間が何かを達成することができるのは、「信念」や「信仰」があるからこそではないだろうか。

そのように考えると、シューベルトも信念をもって前へ進もうとし、久々に書こうと決めたピアノ・ソナタはその強い信念の表れであり、D 958 のベートーヴェンのイメージにも反

¹⁶⁶ ベートーヴェンにおける自由主義への信奉、カントへの傾倒、芸術的な面での自由信条については次を参照した。ルイス・ロックウッド『ベートーヴェン——音楽と生涯』土田英三郎、藤本一子監訳、沼口隆、堀朋平訳、東京：春秋社、2010年、15~16頁、48~52頁。

映していると考えることができるかもしれない。

また、その信念の中には、もしかすると手紙の中にみられる思索のような、ある種ベートーヴェンとも共通するといえる超越的世界への信仰といったものも含まれると考えられる。芸術によって超越的な世界への到達を目指したという点においても、ベートーヴェンとシューベルトの信念には共通する部分があるのではないだろうか。そう考えると、D 958 と「信仰」を結び付けてみることに意義があるといえる。

第4節 考察

以上、本章での3つのソナタの発想の原点を探る試みにより、音楽の内容という観点から、作品が連作であることに対する以下のような解釈の可能性を見出すことができるようになった。

①D 959 と D 960 の双子性、すなわち同じ発想から枝分かれした2つの作品であるという仮説を立てることができる。

(創作過程の観点からも考察を加えると、D 959 の発想の原点がコラールであり、D 960 の書き始めで3曲セットの構想を思い付いたときにD 960 もコラールで始めようと思ったのなら、D 959、D 960 は「コラール」すなわち何らかの「祈り」でつながる双子の関係であるといった見方もできるのではないだろうか。)

②構想の時期的な隔たりが考えられるD 958 も加味すれば、コラールが作品の連作性を強めるものという見方ができ、3つのソナタはコラールで結ばれた祈りとしての3部作といえる一面をもつ可能性を秘めているといえる。

(先述のように、D 958 第1楽章第2主題とD 960 第1楽章第1主題の関連が指摘されている。創作過程からも考察を加えると、先述の草稿の成立時期の仮説通りD 958 が5月頃に構想され始め、その頃にはもうD 958 第1楽章第2主題の旋律があったのなら、D 960 第1楽章第1主題は3曲のつながりを作るために意識的にD 958 からとられたということになる。もしそうならば、シューベルトは3曲セットの構想を思い立った際、「コラールによって」D 958 を含めた3曲を結びつけようという考えを少なからずもっていたかもしれない。あるいはD 960 を書いた時、無意識にD 958 の第2主題を思い出し、そこに一種のつながりが生まれたということも考えられる。)

このように、①②の仮説に創作過程の観点からの考察も加えると、コラールが連作としてのつながりをもたせる一つの要素であったという可能性が考えられ、たとえそれが偶然だったとしても、シューベルトの心の中にあった「祈りの気持ち」が潜在的に3つのソナタを

結び付けているともいえるのではないだろうか。

③3つのソナタの調性をはじめとした「連作」としての並びに一つの意味が見出せたように思う。つまり、これらが「信仰、希望、愛」というキーワードで解釈しうる可能性を秘めていることは、3曲が一つのまとまりである意味をより一層強めるものといえるのではないだろうか。

もちろんこの解釈には無理があるという指摘もあるかもしれない。前章では草稿の検証を通してD 958、D 959及びD 960の創作過程を考察したが、たしかにD 958を書いた時には3つセットの考えはまだなかったかもしれないため、その時すでに「信仰、希望、愛」というコンセプトがあったとは考えにくい。

しかし、ソナタの創作時期には《信仰、希望、そして愛》(D 954)の作曲が重なっていることが少なからず考えられる。前章で見たようにD 958とD 959及びD 960の間には隔たりのあり、草稿の創作の流れは「D 958-D 954-D 959/D 960」となっている可能性がある。¹⁶⁷ シューベルトの中で、3曲セットの計画はあとから思い付いたものかもしれないが、いずれにせよソナタの創作時期にD 954の日付が重なっていることは、その頃のシューベルトには「信仰、希望、愛」の概念について考える機会があったということである。したがって、ソナタが結果的に3つになったことと、「信仰、希望、愛」のコンセプトには何らかの(潜在的な)関係性があるとも考えることもできる。これは①②の仮説とも関係がないわけではなく、作品が祈りというキーワードのもとに関連し合っているといえるのではないだろうか。

¹⁶⁷ ただしあくまでも可能性であり、D 954の創作時期を特定することはできない。たしかなことは、D 954が1828年9月2日の奉獻式のために作曲されたこと、そして、少なくともそれ以前には作曲されているということである。

第2部 周辺作品の検証

第1部の検証により、3つのソナタの草稿が5月から夏ごろにかけて構想されたという推測は蓋然性が高いという結論に至った。そして3曲を結びつける音楽的要素と、「作品が3つであることの意味」に対する一つの展望が見えてきた。

そこで第2部では、その頃のシューベルトの思考や音楽表現をさらに考察し、ソナタを形成する要素が一体何を表現しうるのかを探求するために、ソナタの周辺作品に目を向けたい。

これらのソナタは構想も含めるとある程度の期間を有しており、その間に他の作品も同時に創作されていたことがうかがえる。したがってここでは、ソナタと同時期に書かれたことが明らかである2つの作品《ミサ曲第6番》(D 950)と《白鳥の歌》(D 957)を取り上げ、その歌詞に付された各音楽表現に込められた意味を考察し、ソナタの解釈のヒントを探る。

第1章 《ミサ曲第6番 Messe in Es》 (D 950)

《ミサ曲第6番(以下ミサ曲)》(D 950)はAlsergrund(今日のウィーン9区)の三位一体教会のために作曲された。初演は同教会で1829年10月4日、兄のフェルディナントによる指揮で行われた。¹⁶⁸

ベルリン国立図書館所蔵の準清書¹⁶⁹の第5フォルオの表には1828年6月の日付があり、3つのソナタとの創作の行き来の可能性が推測される。なお、この曲の草稿の創作時期については第1部第1章の《ミサ曲》(D 950)の項目(29~30頁)を参照されたい。

教会音楽とソナタという異なるジャンルの作品ではあるが、Brendelも、《ミサ曲》が同じ時期の主要作品であり、この時期の器楽作品に影響を残したと述べている。¹⁷⁰

その例として、D 960の最初の2つの楽章やD 958のAdagioには明らかに新しい、荘重な、優しい讚美歌的な特色が見てとれること、また、《ミサ曲》の〈グローリア〉と、〈クレド〉における“Et incarnatus est”の終止として用いられるプラガル終止風の和声進行が、D 959の第1主題にも用いられていることを指摘し、草稿ではこの第1主題がコラル風

¹⁶⁸ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg., in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), pp. 609-610.

¹⁶⁹ Staatsbibliothek zu Berlin, s.v. “Schubert, Franz: Messen; V (4), Coro, orch; Es-Dur; D. 950, 1828” in “Digitalisierte Sammlungen,” <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001674E00000000>.

¹⁷⁰ なお、Brendelはこれに続けて、《ミサ曲》にはハイネ歌曲の表現主義の影響があるとしている。A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 200. このことは、ハイネ歌曲も間接的に器楽曲に影響を与えていることを示唆するものといえる。

かれていたことに言及している。¹⁷¹

Krause も、3つのソナタと《ミサ曲》は創作時期に近いことを指摘するが、Krause によればソナタはあくまでも“Lebensweltlichkeit”¹⁷²（現実世界のもの）である。一方で、3つのソナタにみられる技法、すなわちウィーン古典派特有のアルベルティバスによって、ソナタ内のテーマを結びつけるという方法が教会スタイルと通ずるものであることを指摘し、これらのソナタと教会スタイルには共通する部分があるということにも言及している。¹⁷³

以上の指摘を踏まえても、同時期に書かれた作品間における発想の行き来を検証し、深いところでのつながりを考察してみることは意味があると考えられる。

第1節 終曲〈アニュス・デイ Agnus Dei〉から

第1項 “dona nobis pacem” の旋律

前章で検証した《信仰、希望、そして愛》(D 954) では、D 960 第1楽章の第1主題と類似した旋律線に、

第2連 “Von dir tönt alles Heil hernieder”（御身よりすべての幸いは地上へと響きます）

第3連 “O Gottes Friede nur frohlocke”（おお神の平安よ、どうか喜び歌え）

という歌詞があてられていることを見てきた。

この《ミサ曲》〈アニュス・デイ〉にも、よく似た音型がみられる。曲の最後の6小節のホルンにみられるモチーフ（Es-Es-D-Es-F-Es）と、声楽のアルトパートやセカンドヴァイオリンのモチーフ（Es-Es-D-Es-F-(B) 最終音はBだが、全体の旋律としては限りなくEsに解決する）である。これらはD 954の旋律及びD 960第1楽章の終わりのフレーズに類似しており、ここでは“dona nobis pacem”（われらに平安を与えたまえ）の歌詞があてられている（【譜例10】）。

¹⁷¹ Ibid., p. 200.

¹⁷² W. Dürr and A. Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), p. 422.

¹⁷³ Ibid., pp. 422-423.

【譜例 10】〈アニウス・デイ Agnus Dei〉 終結部 第 243~256 小節¹⁷⁴

このように、D 954 と D 950 のどちらも、類似した音型に平安への祈りや救いに関する歌詞があてられていることがわかる。このことから、この旋律線が何か救いを求める祈りの感情と結びつくものであること、そしてそれが曲の垣根を超えて現れている様子を見てとることができる。このことは、これらとの旋律の類似が認められる D 960 第 1 楽章第 1 主題のコラールの演奏解釈の手掛かりとして、また一つの示唆を与えてくれるのではないだろうか。

¹⁷⁴ IMSLP, s. v. “Complete Score (filter),” in “Mass in E-flat major, D. 950 (Schubert, Franz),” (*Franz Schubert’s Werke, Serie XIII, No. 6*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate F.S. 156), accessed October 18, 2020, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP24861-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Agnus.pdf

第2節 第3曲〈クレド Credo〉から

第1項 単独でのロールの使用

この曲では、クレドの出だしとしては珍しいティンパニーのロールの使用に注目する（譜例集 10~14 頁【譜例 11】）。

歌詞 ¹⁷⁵	対訳 ¹⁷⁶
<p>Credo in unum Deum, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Credo in unum Dominum Jesum Christum, Credo in Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.</p>	<p>[T] わたしは信じます。唯一の神、 [T] 天と地、 すべての見えるもの、 見えないもの、すべてのものの造り主を。[T] わたしは信じます。 唯一の主イエス・キリストを。 [T] 私は信じます、主、神のひとり子を。 [T] この方はすべてに先立って父より生まれ、 神よりの神、 光よりの光、 まことの神よりのまことの神、 すべては主によって造られました。[T] 主は、わたしたち人類のため、 わたしたちの救いのために 天からくだり、[T] 聖霊によってからだを受け、 おとめマリアより、 人となりました。 わたしたちのために十字架につけられ、 ポンティオ・ピラトのもとで、 苦しみを受け、葬られ、 三日目に復活されました、 聖書にあるとおり。 天に昇り、 父の右の座に着いておられます。 主は、栄光のうちに再び来られます、 生者（せいしゃ）と死者を裁くために。 その国は終わることがありません。</p>

¹⁷⁵ シューベルトは正式な典礼文のテキストを一部加筆したり削除したりしているが、ここではシューベルトが作曲時に用いた通りの歌詞を記す。歌詞は次の楽譜より引用した。ただし典礼文と比較しながら、音楽的な目的で反復されていると考えられる語は省略した。Franz Schubert, *Messe Es-dur für Soli, Chor und Orchester, D 950*, edited by Peter Jost, (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005), (Partitur-Bibliothek, Nr. 5315)

¹⁷⁶ 訳はカトリック中央協議会ニケア・コンスタンチノーブル信条（日本カトリック司教協議会認可）ののっとり、歌詞と対応させるため所々手を加えた。https://www.cbcj.catholic.jp/2004/02/18/7451, accessed October 17, 2020.

<p>Credo in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui loctus est per Prophetas. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.</p>	<p>わたしは聖霊を信じます、 主であり、いのちの与え主である方を。 聖霊は、父と子から出て、 父と子とともに礼拝され、 栄光を受け、 また預言者をとおして語られました。 認めます、 死者の罪のゆるしをもたらす唯一の洗礼と、 来世のいのちを。 アーメン。</p>
--	--

単独でのティンパニーの使用箇所（対訳の〔T〕）と、その直前、または直後に見られる語句
・ 33~35 小節目 “invisibilium”（見えぬもの）…目に見えないもの、信じがたいことを信じる

・ 99~101 小節目 “per quem omnia facta sunt”（その方のために創られた）…人間の姿をしたキリスト自体が神、それ自体が神秘的

・ 127~128 小節目 “descendit de coelis”（天より下る）…天にあるものが地上に下る最も神秘的な所

・ 199~201 小節目 “Et resurrexit tertia die”（3 日目によみがえる）…死から生への神秘的なプロセス。復活の *cresc.* にロール

・ 257~259 小節目 “Credo in Spiritum Sanctum”（聖霊を）…聖霊自体が神秘

・ 307~309 小節目 “mortuorum”（死者の）…「死者」と「来世のいのち」とのあいだに用いられ、神秘的な効果を生む

上記のように、単独でのティンパニーの使用箇所を見ていくと、ロールが単独で用いられているところは神秘的で秘密めいた、あるいは隠されたものについて歌われる箇所であるといえる。“Credo”というものは信じがたいことを信じるという意味をもっている。「信じる」という行為には、ポジティブな面のみならず、その対象が目に見えないもの、あるいは目の前にないものであるために、ただただ心の中で信じることしかできないのだという不安を併せもっている面もある。そしてむしろそれが「信仰」の本質ということができるかもしれない。したがってこのティンパニーのロールは、ここで歌われる神秘的な事象に対する、ポジティブな感情に混じる不安というネガティブな要素や、現実と非現実の境界線のような役割を担っているといえるのではないだろうか。

このようにティンパニーが単独で現れる表現は、ベートーヴェンの《ミサ・ソレムニス *Missa solemnis*》(op. 123) の〈アニュス・デイ *Agnus Dei*〉にも見られる。この曲の *Dona nobis Pacem* の始まりの部分（96 小節目から）にはベートーヴェン自身によって「内なる祈りと外なる平和」という言葉が付けられており、平和への祈りが歌われた後、ナポレオン戦争によって平和が乱される。この時、164 小節目からの単独のティンパニーは戦争を暗示すると

考えられる。それを越えて再び平和への祈りがうたわれるが、最後にもう一度（405~409、412~415 小節目）単独のティンパニーが挿入され、戦争の記憶が暗示される。シューベルトはもしかするとこの曲に着想を得ていたかもしれない。

さて、「信じる」という行為には色々なシチュエーションがあるが、先に述べたように「信じる」ということは、裏を返せば「今はそこにはない」ことを意味する。実現可能かどうかにかかわらず、それを欲し願うことを意味する側面があることを考えると、シューベルトも「信じる」ことに対してそのような感じ方をしていたことを、音楽から推し量ることができるのではないだろうか。ここでシューベルトの「信じる」ことに対する姿勢を垣間見ることができる、1823年5月8日の日記に書かれた自作の詩「僕の祈り」¹⁷⁷を見てみよう。

僕の祈り

深い憧れの聖なる不安が、美しい世界へ到達しようとしている、そして全能の愛の夢で暗闇の空間を満たそうとしている。

偉大なる父よ！息子に与えてください、今や深い苦しみの報酬として、ついに救いの宴として、あなたの愛の永遠の光を。

見てください、打ち砕かれて塵の中に横たわっている、途方もない苦難の餌食となつて

僕の人生の責苦の道は、永遠の滅亡へと近づいていく。

命を取るがよい、そうすれば私も自ら命を断つであろう、突き落せ、今やすべてをレテの川へ、そのあと一つの純粹で力強い存在が、おお、大いなるものよ、生まれ育つようにしてください。

Mein Gebet.

Tiefer Sehnsucht heil'ges Bangen
Will in schön're Welten langen;
Möchte füllen dunklen Raum

¹⁷⁷ O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), pp. 192-193.

Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! reich' dem Sohne,
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne,
Endlich als Erlösungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh, vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang
Nahend ew'gem Untergang.

Tödt' es und mich selber tödte,
Stürz' nun Alles in die Lethe,
Und ein reines kräft'ges Sein
Lass', o Großer, dann gedeih'n.

これはシューベルトが体調を崩して総合病院にいた頃にした詩である。¹⁷⁸ シューベルトは 1822 年末から 23 年始め頃に梅毒を発病したとされているため、この詩にはそのことが反映していると考えられる。不治の病であることを自覚する一方で、救いを求める文言も見られ、シューベルトの複雑な胸の内を推し量ることができる。

そのようなことを踏まえ、ソナタ D 960 第 1 楽章の Ges トリル¹⁷⁹と比較してみると、《ミサ曲》ではフレーズとフレーズの間で単独でロールが鳴らされるのに対し、D 960 でもフレーズを遮断する形でトリルが現れ、どちらも似たような用いられ方をしている。音楽の流れの中で、ある種の異質さを放っているともいえるこれらのトリル、ロールは、音楽の区切りを示すような働きももっている。このように両曲のトリル、ロールの意味合いについて共通性を指摘することが可能であり、D 960 のトリルが「現実と非現実の境界線」あるいはポジティブに見えるコラールを遮断する「ネガティブなもの」あるいは「神秘的なものの暗示」と解釈することができるのではないだろうか。このトリルに関して、Brendel は「第三の次元の顕れ」¹⁸⁰と述べ、Fisk は「この Ges は、主題によって暗示させるものの向こう側、ある

¹⁷⁸ チャールズ・オズボーン『シューベルトとウィーン』岡美知子訳、東京：音楽之友社、1995 年、171~173 頁を参照されたい。

¹⁷⁹ 第 8~9、213~214、223~224、352~353 小節にかけての低音トリル。それに付随して、19~20、124a~125a、192~193、198~199、212~213、234~235 小節にみられる低音トリルもこの曲において最も重要な要素である。

¹⁸⁰ A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 202. なお、Brendel はこの部分についてさらに、「フェルマータによる休止のために、いわば音が無限のか

いはその外側にある何かの前触れとして現れる。それは、何か心惹かれつつも危ない要素である¹⁸¹と形容しているが、このように歌詞をもつ《ミサ曲》と照らし合わせてみることによって、その意味がより鮮明になってくるように思われる。

第2項 「十字架」をめぐる中間部におけるシューベルトの表現

〈クレド〉の中間部セクションは As-dur で始まり、初めて「十字架」という言葉が現れる箇所、同主短調の as-moll にずれるように移行する。この as-moll という調性はベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第12番「葬送」》(op. 26) の第3楽章である葬送行進曲の調性でもあるが、このような「十字架」や「葬送」といった「死」と結びつきのある場面での共通の調性の使用は偶然なのだろうか。私は先述のように、D 958 第1楽章の c-moll がベートーヴェンの葬送行進曲にも通ずるものと考え、そうであるとすれば、〈クレド〉の「十字架」にあてられた as-moll が、ベートーヴェンのソナタにおける「ある英雄の死を悼む葬送行進曲」の影響を受けている可能性もある。

一瞬の A-dur

さて、この As-dur セクションでは遠隔調への予期せぬ転調がみられるが、とくに注目したいのが、fis-moll の使用と、As-dur と半音関係にある A-dur と a-moll の使用である。先述のように、1回目の「十字架」“crucifixus”は as-moll であったが、2回目の“crucifixus”では fis-moll へと転調する(166小節目)。この転調にともない ppp も付され、fis-moll で表されるこの場面が曲中最もネガティブな場所であるのだが、シューベルトがここで特別な表現を求めたのではないかということがうかがえる。

そして、セクションの終盤で歌われる“crucifixus etiam pro nobis”の、“etiam pro nobis”に a-moll があてられ、その先の“Pontio Pilato”には一瞬 A-dur が添えられる(185小節目)。この一瞬の A-dur は、このセクションの最後の明るさ(ただしセクションの終着点となる As-dur を除く)ともいえる場所であり、歌詞を踏まえその背景を想像してみると、次のセクションで復活するキリストを予言しているといったように何らかの象徴的意味をくみ取ることとも可能ではないだろうか。キリストが十字架にかけられるという最も暗い場面の中、一筋の光がこの A-dur によって表され、別世界を垣間見るような効果が生まれている。

ソナタにおける「一瞬の A-dur」は、同じ As-dur による D 958 の第2楽章でも印象的に現

なたへと消えていくかのよう」と述べ、「音楽と静寂の間に一つの関係が確立される」とし、ここで《ミサ曲》(D 950)の〈サンクトゥス〉におけるティンパニーのロールを引き合いに出しているが、《ミサ曲》の詳細な検証はしていない。

¹⁸¹ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), pp. 241-242.

れる。¹⁸² 音楽の流れをみると全く同じ使われ方ではないため、同じ意味合いとはいえませんが、As-dur から半音関係にある A-dur が、両曲ともに音楽の自然な流れから逸脱するような瞬間に現れる。As-dur から近いようで遠い両曲の A-dur が、それまでとは別の領域を暗示させるような性質をもつという点で一致しており、単なるシューベルトの作曲の癖というだけではない、表現の意図があるように思われる。

D 958 の第 2 楽章の A-dur への逸脱が意味するものを考えてみると、シューベルトにおける A-dur という調性が、第 1 部で考察したように「アンビバレントな調」であるという側面と、《ミサ曲》では「暗闇の中の光」としての側面をもっていることを踏まえると、この A-dur が単に明るいものではない、含みをもったものであり、時には異次元の世界をも表現するような限りない可能性を秘めているものと言えるのではないだろうか。Brendel も、この A-dur について言及し「主調を半音ずらすこと」がシューベルトの独特な表現方法の一つであると述べている。¹⁸³

fff を伴う激しい表現

また、このセクションの 16 分音符の 3 連符の動きや急激な fff の表情も、D 958 の第 2 楽章の第 36 小節目以降に類似した表現をみることができる。ここでは「十字架」を背負うキリストというミサのシーンと、苦しみという十字架を背負う、ソナタの中での「主人公」¹⁸⁴ が、共通する音楽表現によってリンクしているようにも思われる。

「十字架」というキーワードをもとに

さて、この「十字架」というキーワードをもとにソナタを見てみると、D 958 の第 2 楽章の冒頭モチーフには下記のような「十字架音型」¹⁸⁵の片鱗がみられる。このことも考慮すれば、この第 2 楽章においても何らかの十字架にまつわる意味合いが含まれていると解釈することができるのではないだろうか。

¹⁸² ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第 12 番》第 3 楽章「葬送行進曲」にも、途中で A-dur の和声が一瞬出てくるが、それはシューベルトのように A-dur としての # 表記ではなく、b 表記のままであり、異名同音変換すると A-dur の和声になるというものである。

¹⁸³ A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 252.

¹⁸⁴ Fisk は、ソナタにおける「主人公」“Protagonist”という言葉を用い、「さすらい」と音楽とを関連付けながら作品の物語を論じている。ソナタの主人公とシューベルト自身とを重ねて解釈することが可能である一方、そう断言することもできないため、ここでも Fisk にならって「主人公」とする。

¹⁸⁵ 音列が視覚的に十字架を描くため「十字架音型」と呼ばれている。

【D 958 第2楽章冒頭の十字架音型】

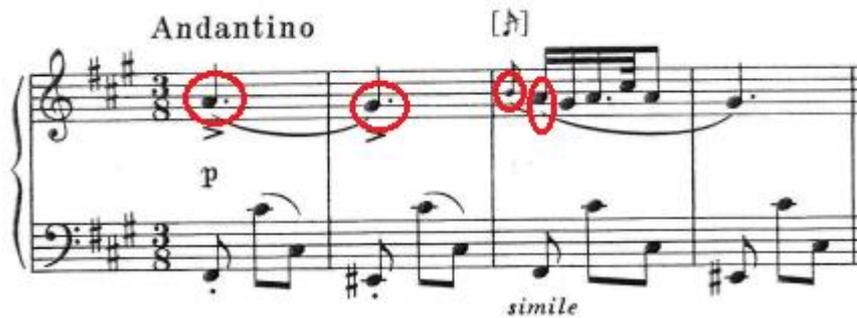
Adagio
sempre legato



さらに、このような十字架音型は、下記のように D 959 と D 960 の第2楽章の冒頭主題にもみられる。

【D 959 第2楽章冒頭の十字架音型】

Andantino [♩]



【D 960 第2楽章冒頭の十字架音型】

Andante sostenuto



もちろん、これらのソナタは音の並びとしては十字架音型となっているものの、後述の

〈アニユス・デイ〉（【譜例 13】）や〈ドッペルゲンガー〉（【譜例 14】 譜例集 17 頁を参照）のように、長音によって明確な十字架音型が示されているわけではないため、同じレベルでいうことはできない。しかし、現象としてこのように現れていることは興味深い。シューベルトがソナタの各第 2 楽章で、意図的に十字架音型を用いたのだろうか？連作としてのつながりをもたせたのか？それともやはり偶然だろうか。

偶然であったとしても、天才と呼ばれる人たちは未来を予見するということもある。創作時期は《ミサ曲》(D 950) とも交錯しているため、《ミサ曲》の中で十字架音型が担う表現を、ソナタの中でも同じ表現意図で用いたということは言えるかもしれない。しかしこれを証明することはできない。しかし偶然であるということもまた証明することはできないのである。

いずれにせよ、作曲家の作品はどこかで「糸」としてつながっていると考えられる。D 958 を書いた時点で「十字架音型」の構想を考えていたとは考えにくい。やはり偶然と考えるのが自然かもしれない。しかし無意識であっても、この音型が現れていることは事実である。このように考えることによって、3 つのソナタの第 2 楽章を「十字架」というキーワードでつなげることも可能になる。シューベルトの用いた「十字架音型」の意味するところは、第 2 部第 2 章で再び掘り下げてみたいと思う。

第 3 節 第 4 曲〈サンクトゥス Sanctus〉から

第 1 項 6 度調への転調

“Sanctus”とは、もともとは旧約聖書のイザヤ書第 6 章の第 4 節の中で、天使が “Sanctus, Sanctus, Sanctus” と 3 回呼ぶ場面をミサ典礼文が用いたものであり、キリスト教ではこれを三位一体と解釈した。

この曲は主調 Es-dur で始められ、3 小節目の冒頭で半音低められた第 6 音（チェロとコントラバスの Ces 音）が小節の後半に異名同音変換されて H となり、h-moll の和音に移行する（譜例集 15~16 頁【譜例 12】）。このような、半音低められた第 6 音を軸とした b 系から # 系への序盤での転調は、D 960 第 1 楽章の提示部の B:→Ges:→fis:の調関係と一致する。しかしこの転調はシューベルトのサンクトゥスではよく行われるもの¹⁸⁶でもあり、これは後述の、“Sanctus” というものがもつ意味とも関係する。D 950 の〈サンクトゥス〉の Adagio 部の調性の変遷を見ていくと、Es:→h:→g:→es:→B:→Ces:→Es:→h:→g:→es:→B:→Ges:→As:

¹⁸⁶ 3 度下に繰り返して転調することから「3 度ずつのゼクエンツ」と呼ぶことができる。シューベルトによる《ミサ曲第 5 番 Messe in As》(D 678) の〈サンクトゥス Sanctus〉(F-dur) でも、“Sanctus” の言葉の度に転調が行われている。具体的には、F-dur の前奏ののち Cis-dur、B-dur、G-dur を経て主調 F-dur に戻る。

→Es:と基本的に6度ずつ上がっていく。

興味深いことに、この転調の仕方は、Pesticによって指摘される、D 960 第1楽章全体の要所での6度ずつの転調(B:→Ges:→fis:→d:→B:)とも一致している。Pesticは、シューベルトの断片「僕の夢」の主人公のさすらいの旅における「2回の追放」と「和解」のプロセスと、D 960 第1楽章における6度ずつの転調を関連付け、この転調の仕方を「6度のサークル」と呼ぶ。¹⁸⁷ 「6度のサークル」とはすなわち6度上、あるいは3度下の調性への転調のことであるが、以上の〈サンクトゥス〉の例にもみられるように、シューベルトはこの転調法を好んでおり、何か特別な意味のある場面で用いるという側面があったようである。

さて、“Sanctus”は三位一体、すなわち3つのペルソナが一体であるという、いわばありえないことをカトリック信者が信じるというものとなっている。この魔法のようなからくり「父、子、聖霊」の「3つの存在が一つ」である、すなわち「3=1」であることが、音楽では転調を繰り返したあと主調に戻る過程によって表されているのである。

〈サンクトゥス〉におけるその転調は短い時間ですぐに主調に戻るが、ソナタでは転調した先の調性に比較的長く滞在している。ミサ曲とソナタではジャンルの違いもあり、同じ転調の進行といえども同じ意味があるわけではないだろう。しかし突き詰めていくと、両者の共通点が見えてくる。「父、子、聖霊の3者が実は一体であった」というのが〈サンクトゥス〉である。一方ソナタD 960では、後述のFiskの見解（詳しくは77頁を参照されたい）を前提とすると、このソナタにおける重要なGesは一見異質なものであるが、異名同音Fisになるともう異質なものではない。¹⁸⁸ これはFisがB-durの平行短調(g-moll)のドミナント、すなわち副属的な役割となり、B-durにとってはごく普通の音とみなされるからである。

「異なる音」であっても、「根源は同じ」と考えることによって、ソナタの音楽の中に「救済も苦しみも、実のところその根源は同じである」という姿を見てとることができる。

つまりこれらは両方とも、「違うように見えるものでも実は同じ」という点で共通しているといえる。

これは、幸せと苦しみとは続くものであり、それらは同じコインの両面にあるということでもある。このような考え方は、シューベルト自身が日記に書いた「僕が愛を歌おうとするとそれは僕にとっては痛みになった。そしてまた、痛みを歌おうとすると今度は愛になる」¹⁸⁹という言葉にも通ずるのではないだろうか。

ものごとの根源は実は同じであって、姿を変えているだけであるといったこの概念が、ミサ曲やソナタという楽曲の枠を超えて、シューベルト自身が抱いていた思いとして音楽の中に潜在的に現れているという見方ができるのではないだろうか。

¹⁸⁷ P. Pestic, “Schubert’s Dream,” *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999): 136-144, here 143.

¹⁸⁸ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert’s Impromptu and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 267.

¹⁸⁹ シューベルトの断片「僕の夢」の中の言葉である。O. E. Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 159.

第4節 再び終曲〈アニュス・デイ Agnus Dei〉から

曲の終盤の半音低められた第6音

《ミサ曲》を締めくくる最後のフレーズに、半音低められた第6音 Ces が用いられている（最後の“Pacem”）（【譜例10】を参照）。

Krause の〈アニュス・デイ〉の解釈によれば、最後の根音が控えめになっているということは、その願いが地上で聞き入れられることの不可能性の悟りからくるものである。つまりとても静かな祈りの願いの声であるが、その願いが地上では叶えられないという諦めがそこにあるとし、その理由として、一方では病気による死の予感、一方ではもしかすると、個人の自由が奪われるといった当時のオーストリアの状況への諦めと考えられるかもしれないということを述べている。¹⁹⁰

曲の最後での半音低められた第6音の用いられ方は、D 960 第1楽章や D 960 第4楽章と類似している。とくに D 960 の主調（長調）に解決して終わる第4楽章において、最後の半音低められた第6音をどう解釈するかによって、このソナタ、ひいてはこの3部作全体の結末が大きく変わってきてしまうように思う。

先述のように Fisk は、Ges とその異名同音 Fis とを対応させて興味深い解釈をしている。このソナタで「魅惑」や「危機」を表すものとして重要な意味をもっていた Ges が、第4楽章の最後 513 小節目で異名同音変換され、Fis となったことで「追い払われる」というものである。これが、Ges から Fis になったことで G を導く副属的な役割になり、その「危機」が解決されるということである。¹⁹¹ しかし私は、《ミサ曲》での半音低められた第6音の解釈を応用し、この Ges については、Fisk と異なる解釈を試みたいと思う。Ges が Fis になったことで、いわばその効力を失ったと考える Fisk に対し、私は、今もなおその効力が尾を引いていると考える。ソナタ全体を締めくくる幸福な結末のようにみえても、この半音低められた第6音が、実は祈りは成就せず、平和が訪れたわけではないことを暗示するものと解釈したい。

なお、この〈アニュス・デイ〉は十字架音型で始められる（【譜例13】）。この音型は次章の〈ドッペルゲンガー〉で詳しく取り上げる。

¹⁹⁰ W. Dürr and A. Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), p. 363.

¹⁹¹ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 267.

【譜例 13】〈アニウス・デイ Agnus Dei〉冒頭 第 1~8 小節¹⁹²

134 (300)

Agnus Dei.

Andante con moto.

P. 5. 156.

第 5 節 まとめ

以上、〈アニウス・デイ〉の最後にみられるモチーフと D 954、D 960 第 1 楽章の冒頭旋律の類似をきっかけとして《ミサ曲》の検証を進めていくうちに、ソナタへの応用可能性が見えてきた。

まとめると、〈アニウス・デイ〉の最後のフレーズにみられた救いや平安への祈りは、より一層 D 960 の旋律の解釈への道筋を示してくれるものとなった。また、D 954 と D 960 のみの比較ではわからなかった、D 960 のアンビバレントな側面も、ソナタのトリルと〈クレ

¹⁹² IMSLP, s. v. "Complete Score (filter)," in "Mass in E-flat major, D. 950 (Schubert, Franz)," (*Franz Schubert's Werke*, Serie XIII, No. 6, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate F.S. 156), accessed October 18, 2020, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP24861-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6_D.950_Agnus.pdf

ド) のロールとの共通項によって見えてきた。

また、ミサ特有の「十字架」という文言に注目し行った検証は、3つのソナタの中に十字架音型(音列)が意識的に用いられていることの可能性について考えさせてくれるものとなった。〈クレド〉の中間部には直接的な十字架音型が用いられてはいないが、十字架を背負うキリストが描かれる場面でシューベルトが用いた音楽表現と、ソナタ D 958 第2楽章での音楽表現との類似性を検証することによって、各ソナタの第2楽章を結ぶ、暗示的な十字架音型にまで考えを至らせることができたのである。

また、〈サンクトゥス〉の転調法と D 960 第1楽章の提示部の転調法の対応性により、喜びと悲しみとは常に一体であるという、シューベルト自身が言葉で記したような概念が音楽にも表れている様子を推察することができた。D 960 の提示部は、一般に3調提示部といわれている特徴的な提示部であるが¹⁹³、これをシューベルトの言葉をもとに解釈可能であるということが、《ミサ曲》との比較によってみえてきたのではないだろうか。この3調提示部は、従来の古典ソナタ形式の第1主題と第2主題の調的対比を和らげる効果があるが、もう一步踏み込んで考察していくと、実はそこにシューベルト自身の言葉が反映されていたと考えることができるのである。それを念頭に置けば、長大な提示部がどのような構成になっているかを理解し、その構成が実はシューベルト自身の言葉でもって意味づけられるものと考え演奏できるようになる。これは、シューベルトの言葉に寄り添い、それを構成するためにはどれも欠けてはならない要素であることを理解して表現することへの橋渡しとなるだろう。また、〈アニュス・デイ〉での最後の半音低められた第6音を、地上における願いが成就していないことの示唆であると考え、一見華やかに終止する D 960 ソナタの結末に、解釈の一つの可能性をみることができる。

ミサ曲の歌詞と音楽との関係を探っていく過程で、シューベルトの根底にある思いや「信仰」に対する気持ちにまで思いを巡らせることができたように思う。シューベルトの「信仰」に対するある種のアンビバレントな思いは、シューベルトの日記や詩とリンクするものでもあり、音楽に反映されたこれらの表現はおそらくシューベルトの心の軸といってよいだろう。そうであるならば、同時期の作品であるソナタにもそのような「軸」が少なからず反映されていると考えることは自然である。

¹⁹³ 3調提示部とは、チャールズ・ローゼンによれば「主調と属調の間に第2の調性を持つ提示部」である。チャールズ・ローゼン『ソナタ諸形式』福原淳訳、東京：アカデミア・ミュージック、1997年、252頁。シューベルトはこの技法を好んで用いていた。ローゼンは中間に挿入される調性について、シューベルトのC-durの《弦楽五重奏曲》(D 956)の例を挙げ、「主調」と「属調」が示すような「対立的調性」の状態ではなく、その間に挿入されたEs-durは「色彩のコントラスト」であると指摘する。同書、262~263頁。

第2章 歌曲集《白鳥の歌 Schwanengesang》(D 957)

歌曲集《白鳥の歌》の準清書には1828年の8月の日付がある。¹⁹⁴ このことから推測されるに、《白鳥の歌》の創作時期は、おそらくソナタ D 958 と、他の2曲 (D 959、D 960) の草稿との間、もしくは同時期に位置すると考えられる。1828年10月2日の出版社への手紙¹⁹⁵にも、ハイネの作品とソナタとを一定の期間の間に作曲したことがわかる文章がある。

《白鳥の歌》も、先の《ミサ曲》と同様、ソナタとはジャンルの異なる作品であるが、違う種類の作品であるからこそ、そこに何らかの共通性が見られるならば、それは音楽のジャンルに分け隔てなく表れる、シューベルトの根底にあるものとして考えたい。

以上を踏まえ、本章では《白鳥の歌》から3つのハイネ歌曲を検証する。第13曲〈ドッペルゲンガー〉にみられる表現は、前章で扱った《ミサ曲》(D 950) の終曲〈アニュス・デイ〉の動機、すなわち4つの音で構成される「十字架音型」と共通することが指摘されているため¹⁹⁶、まずはこのリートを通して十字架音型の意味を掘り下げることから始めたい。次に、曲中に「コラル」の表現がみられる第12曲〈海で〉を、最後に、特徴的なリズム・モチーフをもつ第8曲〈アトラス〉を取り上げ、ハイネ歌曲に対する興味深い考察を行う Youens の論考を参照しながら、ソナタの解釈への更なる応用可能性を探る。

第1節 〈ドッペルゲンガー Der Doppelgänger〉から

h-moll 4分の3拍子 Sehr langsam.

歌詞・対訳

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen, In diesem Hause wohnte mein Schatz; Sie hat schon längst die Stadt verlassen, Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.	夜は静かで、路地は眠っている。 最愛の人はこの家に住んでいた。 彼女はずっと前に街を去った。 今もおその家はその場所に立っている。
Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe, Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt; Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe,- Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.	そこで一人の人間が空をじっと見つめ、 激しい苦しみの故に手をよじり合わせる。 僕は彼の顔を見てぞっとする。 月が僕に、僕自身の姿を照らす。
Du Doppelgänger! [Doppeltgänger] du bleicher Geselle!	ドッペルゲンガーよ！青白い友よ！

¹⁹⁴ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg, in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 616.

¹⁹⁵ O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 540.

¹⁹⁶ W. Dürr and A. Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), p. 263; S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 78-79.

Was äffst du nach mein Liebesleid, Das mich gequält auf dieser Stelle, So manche Nacht, in alter Zeit?	なぜ僕の愛の悲しみを猿真似するのか。 僕を苦しめたその場所で、 昔、いくつもの夜に。
--	--

この詩の主人公は、「最愛の人」がかつて住んでいた家で、自身の「ドッペルゲンガー」と対面する。主人公は何らかの形で大切な人を失ったとみられるが、それが失恋によるものなのか、あるいは死別によるものなのか、その理由までは描かれていない。しかし、ドッペルゲンガーが自分の苦しみを「真似すること」に対して訝しく思っている様子から、かつて恋人を愛していた「過去への嘲笑」と、一方ではその苦しみが今も続いているという「現実の葛藤」が読み取れる。そして、この詩の内容自体がハイネ自身の失恋の体験と重なる部分があると考えられることから（本論 101~102 頁を参照されたい）、私は「失恋による別離」という解釈をとることによって、この詩に内在すると考えられる「アイデンティティの揺らぎ」や「過去との隔たり」に注目しながら、それに寄り添うシューベルトの音楽表現について考察していきたい。

第 1 項 十字架音型の使用

〈ドッペルゲンガー〉における十字架音型

この詩では、現在の視点から過去の自分を見るというような「時間的な隔たり」が描写されている。Youens によれば、ドッペルゲンガーとは「過ぎ去った時間からやって来て、抑圧された秘密の場所から現在へと警告もなしに飛び出す」¹⁹⁷ものであり、「時間の中から歩み出してきて、そのあと幽霊として時間へと戻る」そして「その間にある場所は失われた時間の空白である」¹⁹⁸。

この「失われた時間の空白」とは、ドッペルゲンガーが過去という「時間」から現れ、また「時間」へと戻っていくその時間が、実際には進んでいなかったものとして解釈することができるということがいえる。この考察をもとにすると、この詩の中では「時間」は「進んでいない」ということになる。また、主人公には「過去」と「現在」の2つの視点が存在するが、いつまでも過去にとらわれ先に進めないでいる状態であると捉えてみても、「彼の時間の時間」は「止まっている」と解釈できる。

そして、このようなものを Youens は「ハイネの作り出した時間的に混乱した領域」¹⁹⁹と表現しており、それを音楽で表すために「4つの音のパターン（本論では「十字架音型」と

¹⁹⁷ S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 78.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 78.

呼ぶ)」の引用がふさわしいことを述べている(譜例集 17~18 頁【譜例 14】を参照されたい)。さらに Youens によれば、増 4 度の音域内での「交差」または「十字架音型 “cross-shaped figure”」は、シューベルトの時代では古いものとしてみなされていたが、17 世紀音楽においては普通の音型であり、18 世紀の作曲家による作品では文化的遺産として留意されていた。²⁰⁰

つまりこれは、この音型が音楽史的な意味で「過去」とつながっているということであり、言い換えれば、この音型が「過去」に遡る語法であるといえるのである。なお Youens は、シューベルトがヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の作品でこの音型を見つけたのではないかと推測している。²⁰¹

《ミサ曲》(D 950) の十字架音型との比較を通して

また Youens によれば、十字架音型のパターンは当時のシューベルトの頭の中にはっきりとあったものであり、《ミサ曲》の〈アニュス・デイ〉と〈ドッペルゲンガー〉、ともに “Stile antico” 的な厳粛さにおいてこのモチーフが鳴り響くと指摘している。²⁰² 引き伸ばされた等しい音価のもつ「不変のゆっくりとした歩み」は「運命の機械のよう」であり、両作品に「ある種の容赦のない性質 “certain inexorable quality”」を与えていると述べている。²⁰³ そのようなことから、Youens は《ミサ曲》での「罪の許しの嘆願と平和への最後の願い」と〈ドッペルゲンガー〉の表現との間に参照関係があること、それについては深く検討する価値があることを述べている。²⁰⁴

このように Youens の論を借用し、改めて〈ドッペルゲンガー〉と〈アニュス・デイ〉の歌詞の内容をみると、どちらも共通して「時間」という概念に関係していると考えられることができる。

〈ドッペルゲンガー〉は、現在の視点から過去の自分を見るという意味で「過去との隔たり」が見られる。一方《ミサ曲》における時間の感覚は、ミサという儀式が、人々の罪を背負い身代わりになったキリストを再現するものであり、キリストの十字架刑という過去の出来事と自分の過去とを重ね合わせるもの、すなわち「過去を振り返るもの」であるという点で説明しうる。そして、前章でも述べたように〈アニュス・デイ〉の最後の歌詞は平安への祈りであるが、終盤での準固有和音の使用からもうかがえるように、おそらくその祈りは成就していない。時が経ち、次の段階へと発展するというよりは、いまだ成就しない状況が

²⁰⁰ Ibid., p. 78.

²⁰¹ Ibid., p. 78. そして Youens は、《平均律第 1 巻第 4 番》(BWV 849) の cis-moll のフーガに〈ドッペルゲンガー〉と同様の音型が見つけられると述べている。

²⁰² Ibid., p. 78.

²⁰³ Ibid., p. 78.

²⁰⁴ Ibid., pp. 78-79.

続いている。そのような意味では「時間は止まっている」と考えることができる。

このように、〈ドッペルゲンガー〉も《ミサ曲》もそれぞれに「過去」との接点があり、どちらも願いは成就していない、すなわち、それぞれの中の「時間」は「止まっている」と解釈できる点で共通している。このことから、「時間」というものと、「十字架音型」の表現とのかかわりを推し量ることができるのではないだろうか。十字架音型の構造そのものにも目を向けてみると、終止音が次の開始音でもあるという意味で円環をなしており、一種の永遠を象徴するものといえる。時間が永遠に続いていくということは、時間が展開せず、止まっているということでもある。そのことが音型そのものにも表れているという見方ができる。

3つのソナタ（の緩徐楽章）における十字架音型

さて、前章で触れたように、十字架音型の片鱗は各ソナタの第2楽章にも見られる。D 958 第2楽章については、旋律内で十字架音型を構成する音価が短く装飾的であるため、D 959、D 960 の第2楽章と同じレベルで指摘することはできないが、偶然であるとしても興味深い。

私は特に D 959、D 960 の第2楽章を演奏したり聴いたりする時、たまに時間が止まったような感覚になることがある。このような感覚の所以が、シューベルトによって《ミサ曲》や〈ドッペルゲンガー〉のような声楽作品に意識的、もしくは無意識に用いられた「十字架音型」によるものならば、それらの歌詞に内在する「時間」をめぐる感覚が、少なからず各ソナタの第2楽章に息づいていると解釈できないだろうか。〈ドッペルゲンガー〉のように自分自身の過去の苦しみを思い出し、常に対面する自己が現れるといった構図が、緩徐楽章の解釈の一つの可能性として浮かび上がってくる。

また、3つのソナタの第2楽章が「十字架音型」というキーワードでつながれているとすれば、全体の中での第2楽章の位置づけに、シューベルトが少なからず統一性をもたせようとした可能性も考えられる。そうであるならば、これら第2楽章間の音型の類似や共通性が、一体何を意味するのかにまで考えを至らせることが重要ではないだろうか。

〈ドッペルゲンガー〉や《ミサ曲》の「十字架音型」の検証から、この音型が「過去」や「時間」にまつわるものを音にする際のシューベルトの表現方法の一つであることは言えそうだ。したがって、3つのソナタにも少なからずその発想が反映されていた可能性はあると考えられる。

第2項 空虚5度とオスティナートの使用

〈ドッペルゲンガー〉における空虚5度とオスティナート

〈ドッペルゲンガー〉の十字架音型に添えられた和声を見ると、その構成音は第3音のない空虚5度であり、この動機パターンが曲中でオスティナートのように繰り返される。長調か短調か明確にならない空虚5度や、どこまでも続いていくかのような、あるいは何かに固執しているかのような繰り返しが、この曲に異様な空気感を与えている。Youensは「〈ドッペルゲンガー〉の最大の絶望は繰り返しであり、終わらない恐怖」²⁰⁵と述べているが、音楽における執拗なまでの繰り返しは、昔からの苦しみをいまだに繰り返す自分がいるということの暗示的表現と捉えることもできる。

空虚5度は、その名の通り聴き手に空虚な印象を与える音程であり、《冬の旅》の〈ライアー弾き Der Leiermann〉にもみられるが、第3音の欠如はすなわち色の欠如でもあり、現実感のなさにもつながる。空虚5度そのものの響きがどこか古めかしさをもっており、アクチュアリティがなく時間が凍りついているような印象を受けるのである。この音程がルネサンス、パレストリーナでよくみられるものであることを考えると、前述の“Stile antico”的な音型同様、この空虚5度も音楽史的な過去と結びつく表現といえるのではないだろうか。

また、オスティナートは延々と同じことが繰り返される技法だが、これは前述の十字架音型そのものの形、すなわち円環をなし、永遠を象徴する側面があるという点で共通している。

したがって、時間や過去との関わりが見出せる十字架音型と空虚5度とがセットになっていること、そして「永遠」を示しうるオスティナートが用いられていることを総合すると、この曲の音楽表現全体が「時間」にまつわる意味をもっていることを、より説得力をもって示すことができるように思う。²⁰⁶

十字架音型、空虚5度、オスティナートの3つの技法の組み合わせとD 959・D 960 ソナタ

ここで再び各ソナタの第2楽章に目を向けると、D 959の伴奏形の構成音は空虚5度、D 960の伴奏形は単一のオクターブで構成されている（譜例集 67、89 頁を参照）。どちらも「十字架音型」の下で永遠に続いていくかのようなオスティナートであり、第3音のない伴奏によって空虚さが一層引き立っているという点で共通している。一方で、D 958はポリフォニー的になっており、十字架音型の用いられ方もさりげない（譜例集 47 頁を参照）。同じ十字

²⁰⁵ Ibid., p. 83.

²⁰⁶ ターン（Youensはモルデントと言っているがターンを指すのだろう）については、Youensが「過去」とのつながりを述べている。「過去」というキーワードに付随し、先述のD 959の草稿にも見られる *alla breve* はルネサンス期の合唱曲に多いものである。これらもまた、*Stil antico* と同じく音楽史的な意味で過去とのつながりを示唆するものであると捉えることができる。Ibid., p. 81.

架音型で結ばれうる第2楽章であっても、D 958 ではその表現がまだ明確でなく、暗示的なものであるともいえる。

それを踏まえると、D 959、D 960 ではより明確な十字架音型の現れによって過去への眼差しが示唆されるが、D 960 ではより顕著に十字架音型が現れ、構成する各音が長音で奏されることから、時間の感覚が〈ドッペルゲンガー〉や〈アニュス・デイ〉にもっとも近いと考えられる。

また、D 959 と D 960 は、十字架音型に加え、それぞれの伴奏形の空虚感と、オスティナートの表現が醸し出す、悲しみがどこまでも続いていくかのような感覚によって、D 958 とは意味合いが異なるという見方ができる。このような視点から考察することで、最初のソナタとその後に続く2つのソナタとの間のある種の「隔たり」を見てとることができる。

このような各ソナタの第2楽章間の意味的な隔たりは、先の章でみた、作品間の「時期的な」隔たりと呼応してはいないだろうか。つまり D 958 とあとの2曲との草稿の時期的な差による違いと、D 959 と D 960 の創作の同時性は、D 958 と D 959 及び D 960 の音楽の内容に少なからず影響しているといえる

D 958 を書きつつ《ミサ曲》、《白鳥の歌》に着手し、D 959、D 960 に取り掛かったというこの過程が意味をもつといえるのではないだろうか。

第3項 「固執」の表現と狭い音域による旋律の使用

「固執」の表現と狭い音域による旋律

〈ドッペルゲンガー〉の旋律は、Fis を中心とした比較的狭い音域内で成り立っている。Youens が、16小節目の“längst”で、歌のGとピアノのFisのぶつかりについて「その時から今までは痛みで満たされ、今日まで大きな緊張が続いている」²⁰⁷と述べるなど、この曲のFisへの固執について論じ、「付きまとして離れないFis」²⁰⁸と表現している。この音型的な固執は、痛みの表現と深く関わっているということがいえるだろう。

旋律が狭い音域の中で成り立っていることや、いつも同じ音に戻ってくるというような「固執」の印象を与える表現はソナタにもみられる。

D 959、D 960 の第2楽章の主題にはその特徴がみられ、〈ドッペルゲンガー〉とも通ずる固執性や、「いつもそこに戻ってくる」言い換えれば「そこに戻らざるを得ない」、すなわち「発展することができない」といったある種の諦めの感覚があると解釈することができる。

²⁰⁷ Ibid., p. 81.

²⁰⁸ Ibid., p. 80.

「固執」としての Fis 音を軸としたメディアント調への転調

〈ドッペルゲンガー〉では、“In diesem Hause wohnte mein Schatz;”の“in diesem Hause wohnte mein”の歌詞にあたる所で、主調 h-moll から D-dur の和声へ Fis を軸にして逸脱する。この Fis を軸としたメディアント調への移行について、Youens は「今では完全に呼び起こされることのない、過ぎ去った関係長調からの亡霊」、「以前の幸せな過去の切り離された断片のよう」であり、「昔の至福と現在の悲しみの象徴としての関係調・平行調の長・短調の象徴的意味は、非常に異常なものにされている。それはなんらかの仕方で無効化されていて、それらの固定された場所から動くことができないからである」²⁰⁹と述べる。つまりこれは、ここでの主調 h-moll には第 3 音がないうえに、すぐに平行調へと移行してしまうため安定したのではなく、平行調である D-dur 和音も一瞬響くのみで調性が確立されたわけではないので「奇妙」であるとともに、Fis を「固定」した和音転換により、そこから動くことができないということだろう。

このような、曲の開始後すぐのメディアント調への逸脱（転調）は D 959、D 960 の第 2 楽章にもみられる。D 959 の 18~19 小節目にかけての右手は A が残されているが、左手の伴奏形は Cis を軸として A-dur に転調し、D 960 の 13~14 小節目は旋律の Gis を軸として E-dur に転調する。〈ドッペルゲンガー〉における Fis、D 959 における Cis、D 960 における Gis はどれも属音であり、それぞれその属音を軸として、ずれるように、準備なしにメディアント調へ移行する点で共通する。ソナタでのこれらの箇所がなにか断片的で、ふと別の次元に引き込まれるような感覚になるのは、〈ドッペルゲンガー〉に描かれるような「切り離された過去」の感覚と通ずるからなのかもしれない。

また、このような〈ドッペルゲンガー〉の一瞬の D-dur への逸脱を、D 960 第 2 楽章中間部の A-dur の解釈に応用することもできる。この楽章では、42~43 小節目にかけて主調 cis-moll から A-dur に転調する際、主音 Cis を軸に移行するため〈ドッペルゲンガー〉とは若干異なるが、この Cis は A-dur の第 3 音であり、第 3 音としての機能に変わりながらメディアント調へと逸脱するという点では共通性がある。ただしこの中間部は A-dur が調性として確立しているので、〈ドッペルゲンガー〉と同じレベルでいうことはできない。しかし私はこの楽章を全体として見た時、中間部セクションで何かそれまでの領域から逸脱するような感覚を覚える。解釈の一つの可能性として、〈ドッペルゲンガー〉の転調と対応するような、切り離された過去として捉えることもできるだろう。

²⁰⁹ Ibid., p. 80.

第4項 調性の不確定さ

〈ドッペルゲンガー〉における調性の不確定性

この曲の終盤には、47小節目から dis-moll のような領域がある。ただしこの dis-moll は長続きせず、トニックとドミナントが繰り返されるのみで、調性としての安定感がないまま h-moll に戻る。このような調性の不確定さについて、Youens は「現実という h-moll を一時的に疑い付すとしても、それはそれ自身の持続的な実質をもつということを意味しない」²¹⁰と表現する。つまり現実に対する疑いとは、過去の苦い経験から逃れられずいまだに苦しんでいる自分に対するものであるが、「過去の経験に苦しむ自分」は現実として存在している (h-moll に戻る) のである。

Youens によれば、この dis-moll の和音は主人公のアイデンティティが分裂するところにあてられている。ちなみに、アイデンティティの分裂のきっかけである、恋人の家の前で苦しんでいる人が自分自身であることに気づく瞬間の41小節目には、増六和音²¹¹があてられている。

dis-moll の箇所は、主人公のアイデンティティが分裂、すなわち過去の苦しむ自分と現在の苦しむ自分が対面しているところであり、自分のことを猿真似しているドッペルゲンガーのことを、まるで「自分と違う人」として見ている。

また、dis-moll という調性は#が多く、当時は主調として使用されることは稀であったため、この調性そのものがあまり「現実的ではない調」ともいえる。ここは語りかけられる自分が「二重写し」になっている場面であり、見る私 (h-moll)、見られる私 (dis-moll) が、危うい調性の対置によって表現されている。

D 959 第2楽章中間部の調性の不安定さが意味するもの

このように、一時的に調性が確立しきれずドミナントと交錯しながら不安定な状況が続くのは D 959 第2楽章の中間部にもみられ、打ち付けるような粗野な表現は類似している (69~146小節目)。

また、〈ドッペルゲンガー〉と D 959 第2楽章の中間部の調性の動きを大きく捉えると、〈ドッペルゲンガー〉の h-moll→dis-moll の転調、D 959 の fis-moll→c-moll (85小節目) の転調はどちらも唐突で衝撃的であるという意味では対応していると考えることができる。

ソナタでは c-moll への転調後、さらに c-moll の対極に位置する cis-moll に到達し、122小

²¹⁰ Ibid., pp. 82-83.

²¹¹ シューベルトのリートにおいて、増六和音は曲中の重要なところで使われていることが多く、次に取り上げる〈海で〉にも見られる。

節目からは先述の〈ドッペルゲンガー〉のような、衝撃的な和音の表現が顕著になる。このように中間部を大きく捉えると、c-moll から cis-moll への劇的な転調の末、急激な和音で聴き手に衝撃を与えるような表現に到達するという構造になっている。これは〈ドッペルゲンガー〉の全体の構造、すなわち h-moll から dis-moll に転調した後、打ち付けるような和音の領域に到達する形とも対応する。このように、これらは構造的な面でも共通性をもっていると指摘できる。

さて、この D 959 第 2 楽章中間部の c-moll からの部分は、シューベルトの全作品の中でも最も激しく特異な様相を呈している。この表現、あるいは発想の所以を探ってみるとき、何かの恐怖とともにあるシューベルト自身の姿を思い浮かべることができるだろう。その「何か」とは、シューベルトの場合、真っ先に想像できる「死」に対するものだけではないかもしれない。シューベルトが恐れていたのは、むしろ自分自身の「アイデンティティの危機」なのではないだろうか。

これは、ロマン主義の文学や芸術が描くものの一つである、自分のアイデンティティを求める果てしない旅といったテーマとも通ずるものである。《冬の旅》にもまた、自分という存在が何なのかわからずさすらいの旅を続ける主人公がいる。このことを考慮しても、「アイデンティティ」というものがロマン派に共通する命題であり、シューベルト自身もそれに囚われていた可能性は十分にあるといえる。

第 2 節 〈海で Am Meer〉から

C-Dur 2 分の 2 拍子 Sehr langsam.

歌詞・対訳

Das Meer erglänzte weit hinaus, Im letzten Abendscheine; Wir saßen am einsamen Fischerhaus, Wir saßen stumm und alleine.	海は遠く広がってきらめいていた 最後の夕日の光の中で 僕らは人けのない漁師の家の側に座っていた 僕らは黙って、孤独に座っていた
Der Nebel stieg, das Wasser schwoll, Die Möwe flog hin und wieder; Aus deinen Augen, liebevoll, Fielen die Tränen nieder.	霧が立ち昇り、水が膨れ上がった カモメが時折飛んでいた 君の目から、愛情に満ちた 涙があふれて落ちた
Ich sah sie fallen auf deine Hand, Und bin aufs Knie gesunken; Ich hab' von deiner weißen Hand Die Tränen fortgetrunken.	僕はそれら（涙）が君の手の上に落ちるのを見た、 そしてひざまずいた 君の白い手から その涙を飲んだ
Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib, Die Seele stirbt vor Sehnen; -	あの時以来、僕の体はやつれ 心は死にそうほど憧れている

Mich hat das unglücksel'ge Weib Vergiftet mit ihren Tränen.	その不幸な女が僕に その涙で毒を盛ったのだ
--	--------------------------

第1部では3つのソナタのコラールの表現に注目し、D 958 第1楽章第2主題、D 959 第1楽章の草稿段階の第1主題、D 960 第1楽章第1主題にみられるコラールが、連作としてのつながりを強める要素の一つであることを推察してきた。とくにD 960 第1楽章の第1主題は、《信仰、希望、そして愛》(D 954) や《ミサ曲》(D 950) との比較によって、その主題のもつ宗教的な側面が浮かび上がってきた。

さて、《海で》にもコラールが用いられているが、詩の内容は一見すると宗教的なものではない(譜例集 18~19 頁【譜例 15】)。そうであるにもかかわらず、シューベルトはなぜコラールを用いたのだろうか。

第1項 コラールの使用

この問いに対しても Youens は興味深い考察を行っているため、ここでは彼の論考に沿いながら、《海で》の詩にシューベルトがコラールを用いた所以を探り、シューベルトのコラールに対する思いを掘り下げたい。まずはシューベルトのこの詩への共感がうかがえる2つの点に注目する。

シューベルトの詩への共感

①孤独

この詩で描かれているのは、海辺に座っている男女である。しかし、詩には“*allein*”(ひとりぼっちの)という言葉が用いられている。このことについて Youens は、10、11 小節目のピアノパートで歌の旋律の最後の歌詞“*und alleine*”の旋律がコラール風に繰り返されることに注目し、この部分が「あなたはあなたが思っている以上に孤独です」ということをほのめかすものであり、これを「実存的な孤独」²¹²と表現している。つまりこれは、お互いにとってお互いが謎めいた存在であり距離がある、すなわち2人でいても孤独で、お互いに理解できない異質な世界に住んでいるという状況である。

さてこの感覚は、シューベルト自身が1824年3月27日の日記に記した、

他人の痛みを理解する者も、他人の喜びを理解する者も誰もいない——人はいつも、一緒に歩んでいるつもりでも、いつもただ並んで歩いているだけだ。おお、そのことをわかっている者にとってなんという苦痛だろう！²¹³

²¹² S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 65.

²¹³ O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), pp. 232-233.

という言葉思い出させてくれはしないだろうか。他者と一緒にいても、実は孤独を感じていたシューベルトと、〈海で〉における「実存的孤独」とはリンクしている。それを踏まえても、シューベルトはこの詩に共感していたことがうかがえるのではないだろうか。

②毒

多様な解釈が可能であると考えられる「毒を盛ったのだ」というフレーズについて、Youens はシューベルト自身の体験との関連性を指摘し、〈海で〉の音楽について次のように述べる。

1822 年終わりか 1823 年初めにおける彼の感染以来の年月を通じて純化されていった感情の複合体の全体を音楽へと移し替えたものを、〈海で〉の中に聴くことが可能である。それは誰の人生においても最も衝撃的な出来事に関わる感情であり、その出来事とは、自分の身体の中に死が働き始めているということの発見である。²¹⁴

そして、

苦さと混ざり合いつつ、苦勞して受け入れるという状態を獲得した、そのこともここで聞くことができる；過ぎ去ったすべてのことに対する葬送の挽歌と、人が〔命や愛というプロセスにおいて〕毒を飲んでしまうにもかかわらず命と愛が神聖なものであるという主張もまた〔聞くことができる〕。²¹⁵

と表現する。あくまで想像することしかできないが、シューベルト自身の過去の体験は辛い思い出として残り、体と心の傷となって残り続けていたはずである。もし Youens の言うとおりであれば、シューベルトがいかにかこの詩に共感し、切実な思いで音楽をつけたということが推測される。

〈海で〉におけるコラールの意味

さらに Youens は、この曲に宗教的な性格をもつコラール音楽が使用されている理由について、3 連目の C-dur コラールの主題回帰における歌詞に注目し、次のように述べる。

おそらくシューベルトはこの作曲中に、ついて離れない記憶がここで働きを及ぼしていることを理解しつつ、破局の前と後の両方における、恋人への崇敬を語る音楽を着想したのかもしれないし、崇拜の古典的な姿勢である、ひざまずくという 3 連目のイ

²¹⁴ S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 66.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

メージに影響を受けたのかもしれない。²¹⁶

このように、〈海で〉のコラールの音楽が「崇拜の姿勢」に由来するものである可能性を示唆する。その一方で、

もしこれがハイネの側での誇張、彼の血管に毒を注入する、梅毒の可能性をもたらす「美しい女性」へのロマン主義的な恋人に対してひざまずくという皮肉な嘆願という誇張であっても、シューベルトの音楽的関心において、そのような皮肉には関心がなかった。²¹⁷

という。つまりシューベルトは、(自分と重なるともいえる)この場面を音楽にするとき、ハイネの皮肉には関心がなかった。純粋に美しいコラールは、この詩に対するシューベルトならではの解釈からくる表現であるようだ。

また、このコラールが C-dur であるということも、この音楽の純粋性を引き出していると考えられるが、Youens はこの曲で C-dur という調性が選ばれていることについて、

〈海で〉における調性についての C-dur の選択、それは私 [Youens] にとって常に、半音階的な闇に屈しなければならない光 [の象徴] や、経験が後から悲劇的な絵を描くところの真っ新たなキャンバスの象徴であるのみならず、そこからすべてのものが生起するところの根源の象徴でもあるように思われてきた。²¹⁸

そして、

シューベルトの〈海で〉のための音楽の構想を促したのは、それはハイネの意図の誤解ではなく、ハイネの意図に従うことの自発的な拒絶と私は信じる。その先の痛みの代償を要求し、仮釈放は不可能であり、死の結末は逃れられないとしても、愛と情熱は畏敬の念の機会であると彼は主張する。²¹⁹

と表現している。

Youens の論をもとにして、〈海で〉のコラールに込められている意図について考えていく

²¹⁶ Ibid., p. 70.

²¹⁷ Ibid., p. 70.

²¹⁸ Ibid., p. 73.

²¹⁹ Ibid., pp. 73-74.

と、過去を嘲笑し、過去に否定的であるハイネの詩に対してコラールを用いることで、シューベルトは自分自身の「過去を全否定しない」と考えることができる。つまり、単純に過去を美化するのではなく、毒は毒としてあるが、その過去を全否定するわけではないのがシューベルトであるといえる。

ハイネ流に考えれば、「純粹だったものが、悪いことをしたことで墮落してしまった」ということになるが、そのような話ではない。自然というものは、それ自体良いものでも悪いものでもない。自然の摂理に従うこと、人間の愛とは悪いものであるとは限らないということ、この C-dur のコラールが示していると解釈できる。

シューベルトにとってはそれが死を近づけるものにもなったため、悪いと言えば悪いのだが、人間の自然の在り方は、本来神聖なものであって、悪いものではない。

この微妙なアンビバレント性は、ミサという儀式がもつ性格とも通ずると考えられる。前章では「信仰」のアンビバレント性に触れたが、ミサにおいて「罪が許される」とは、「罪がなくなる」わけではなく、罪人は罪人であることに変わりはない。あくまでもその罪が罪として数えられなくなるだけであり、突き詰めてみると、ミサにおける「救い」とは、ある種おぼろげなものといえる。

〈海で〉では、コラールの使用によって、宗教的な領域に救いを求めているという解釈が可能であると同時に、それによってすべてが解決するわけではないということ、そして、否定的な過去に対する肯定といった二重のアンビバレント的要素が見えてくる。

これをもとに第1部での検証を振り返ると、〈海で〉のハイネの否定的な詩への純粹なコラールの使用は、D 959 での A-dur というアンビバレントな調性に、神聖で純粹なものの象徴ともいえるコラールを合わせる発想とも相通ずると解釈できるかもしれない。

そして、宗教的なところへ救いを求めるというこの感覚は、シューベルトの断片「僕の夢」にも通ずるのではないだろうか。主人公が父親に許しを得て和解する場面には、先述の「信仰」「天国」の他にも「永遠の幸福」といった宗教性を帯びた言葉が用いられており、深いところではつながりがあると考えられる。このように、言葉や音楽の垣根を超えて、何か否定的なものの先に据えられたこれらの語法には、シューベルトが心に抱いていた祈りの気持ちが込められているように感じられる。

第2項 コラールとトレモロの交替

さて、〈海で〉のアンビバレンスは曲の構造にも表れている。この曲ではコラールとトレモロが交互に現れ、それが C-dur と c-moll による同主長・短調の関係となっている。この微妙な揺れ動きと対置が音楽そのもののアンビバレンスを生んでいるとも考えられるが、この構造は D 960 第1楽章に類似している。

まず D 960 の第 1 主題部はコラールとトレモロ（トリル）の交替になっている。〈海で〉のトレモロのように、D 960 でも開始後すぐにトリルが現れ、主題と相反する要素が対置されている。このトリルが肯定的な B-dur コラールに影を落とし、第 1 主題部には何か完全に肯定的とは言い得ないアンビバレント性が暗示されていると解釈できる。

また、トレモロ（トリル）の混乱は、第 1 楽章全体を通してみた場合の展開部の混乱にも対応する。つまり、展開部という混乱の後、再現部でコラールに回帰する構造も、〈海で〉のトレモロのあとのコラール回帰に対応していると捉えることができる。

〈海で〉の、2 回目のコラールへと戻るステップとコラールのテクスチャーについて、Youens は「恋人への祈り」²²⁰であると述べる。Youens が注目するように、2 回目のコラールの“Und bin aufs Knie gesunken;” の「姿勢」を「崇拜の古典的な姿勢」²²¹と解釈すると、1 回目と 2 回目のコラールに込められた意味合いの違いについて考えることができる。

シューベルトは、D 960 第 1 楽章提示部の冒頭の Ges トリルには pp を指示していたのに対し、再現部では ppp を付けており、はっきりと表現を変えている。〈海で〉も、再現されたコラール部のピアノのエコーには ppp が付されているため、再び奏されるコラールはより大切に演奏されることをシューベルトが望んでいたことは明らかである。〈海で〉のように、混乱のあとの祈りの表現を、様々な感情が混在する前とは異なるものと考え、ソナタの演奏表現にも生かすことができるだろう。

第 3 項 〈海で〉の C-dur から広がる一考察

Youens の論も踏まえつつ C-dur という調性のもつ意味について考えると、最後に人間を超えたところにあるものは神や自然であり、それは絶対的に受け入れてくれるものであると考えることができる。当時流行した文学においても、すべてに拒絶された主人公を受け入れてくれたのは自然であることが描かれている。アーデルベルト・フォン・シャミッソー Adelbert von Chamisso (1781-1838) の『ペーター・シュレミールの不思議な物語 *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*』²²²では、主人公が自らの「影」と引き換えに、いくらでもお金が取り出せる財布を悪魔から手に入れるが、実は大事なものであった「影」がなくなってしまうことで、愛する人をはじめ周りの人を失い、世間からも見放された孤独な存在となってしまう。そして、その先にやっと受け入れてくれたのが「自然」であった。

3 つのソナタを概観してみると、すべてのソナタに C-dur が用いられており、それぞれ興味深い箇所に見られる。とくに D 959 第 1 楽章展開部や、D 960 第 2 楽章再現部の特異な使

²²⁰ Ibid., p. 69.

²²¹ Ibid., p. 70.

²²² 次の邦訳を参照した。アーデルベルト・フォン・シャミッソー『影をなくした男』池内紀訳、東京：岩波文庫、1985 年。

われ方については後述するが、それぞれに特別な存在感を放っている C-dur は、この 3 曲に C-dur を軸とした一つの筋が通っている可能性について考えるきっかけを与えてくれる。

D 959、D 960 の C-dur 部分に対し、D 958 第 1 楽章再現部における第 2 主題の C-dur は、主調である c-moll からみると特別なものではない。しかし 3 曲のソナタを C-dur を軸として見た場合、あとの 2 曲の C-dur 部分が、D 958 の C-dur を思い出させることにつながると考えると、コラール風の D 958 の第 2 主題が C-dur であることの意味が見えてくるように思われる。3 つのソナタを順番に聴くと、D 958 では当たり前であった C-dur が、D 959、D 960 では突然現れる。その瞬間、聴き手はこれらの 3 つが潜在的につながっていたということに気づくのである。

とくにこの特別な瞬間、D 959 第 1 楽章や D 960 第 2 楽章での、音楽の自然な摂理に逆らうような形で現れる C-dur は、神や自然といった人智を超えたものとしての世界を目の前に映し出し、3 つのソナタというストーリーに特別な意味付けを与えてくれるように思われる。

シューベルトにとって C-dur という調性が特別な意味をもっていた可能性は高い。そこに込められた思いを推察し、C-dur がこれら 3 つのソナタを一つにつなげてくれる役割をもつと考えることは、第 1 部第 1 章（草稿の検証）で言及したように、その創作過程が入れ子のようになっていたことを踏まえても、重要であるように思われる。したがって演奏する際は、シューベルトが C-dur によって表現しようとしたものが特別なものであることを心にとめ、演奏表現を模索したい。

第 4 項 増六和音の使用

最後の増六和音によって、C-dur の終止が手放しに喜べるようなハッピーエンドではなく、それとは反対のものを包み込んだ上での解決であると考えられる。最後まで増六和音が影を残していることが、結末のアンビバレント性を暗示しているとすれば、D 960 第 4 楽章でも増六和音の構成音 Ges が最後まで残されていることによって、華やかな終止であっても、必ずしもハッピーエンドであるとは限らないと解釈できる。

第 3 節 〈アトラス Der Atlas〉から

g-moll 4 分の 3 拍子 Etwas geschwind.

歌詞・対訳

Ich unglücksel'ger Atlas! eine Welt, Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen, Ich trage Unerträgliches, und brechen Will mir das Herz im Leibe.	私は不幸なアトラス！一つの世界、 痛みの全世界を私は背負わねばならぬ。 耐え難い苦痛を背負う、そして 私の体の中で私の心は今にも砕かれてしまいそうだ。
---	--

Du stolzes Herz! Du hast es ja gewollt!	誇り高き心よ！お前が欲したものを得たのではないか！
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich	幸せになりたかった、無限に幸せに
Oder unendlich elend, stolzes Herz,	もしくは無限に不幸に、誇り高い心よ、
Und jetzo bist du elend.	今、お前は不幸だ。

第1項 アトラスリズムとベートーヴェン像

この曲の冒頭のピアノのバスモチーフには付点リズムが含まれており、一曲を通してそれが象徴的に用いられている（譜例集 20~21 頁【譜例 16】）。

Godel は先述のように、〈アトラス〉を終始支配するこの鋭い短音と 2 つの 4 分音符による象徴的なリズム「アトラス・モチーフ」が、D 958 第 1 楽章の冒頭に関連することを述べている。²²³ そして「アトラス・モチーフ」についての記述の中で、「ベートーヴェンの死後に彼に負わされた芸術家としての責任のもと苦しむこと」、「《冬の旅》に特に明確に表出されているような孤立と闘うこと」、「個人的、社会的理想の到達不可能性に対し反抗すること」、「エグモントのような将来における解放への希望」のそれらすべてにもかかわらず「虚しさの [それが無駄であることの] 自覚が、闘争的な身振りにおいて最高潮に達する」と述べる。そして、無益さが「感情の暗号をロマン的なアイロニーの彼方へと追いやり、それ [感情の暗号] を絶えざる変化へとさらす」と表現する。²²⁴ Godel は、このように伝記的側面から見えるシューベルト像と「アトラス・モチーフ」との関わりを述べ、このモチーフの意味を限定的に解釈するのではなく、常にシンボルのように解釈する必要があると考えている。

Godel の見解を踏まえると、このモチーフは何かシューベルトの「背負うもの」との関わりをもって解釈することができるといえる。

アトラスとは世界の苦しみを一身に背負うギリシャ神話の神であるが、これは先述のベートーヴェン時代の英雄像とも一致する。第 1 部では、付点リズムをもつ D 958 第 1 楽章第 1 主題の着想がベートーヴェンの「ある英雄の死」を伴う葬送行進曲とも結びつくことを探ったが、Godel の解釈を踏まえると、D 958 の始まりが「苦難を耐え忍ぶ」という一面をもつことをさらに根拠をもっていうことができる。

さて、Krause も、3 つのソナタとベートーヴェンについての記述の中で《白鳥の歌》を取り上げており、Dürr の意見²²⁵を踏まえつつ「《白鳥の歌》ではレルシュタープの歌こそがベートーヴェンに対してのオマージュであるという推論を許す」²²⁶と述べる。Krause によれば《白鳥の歌》の自筆譜では、「ベートーヴェンへのオマージュ」と考えることができるレ

²²³ 脚注 134 を参照されたい。

²²⁴ Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten(D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985) p. 27.

²²⁵ W. Dürr and A. Feil, *Franz Schubert* (Stuttgart: P. Reclam, 1991). p. 155 を参照。

²²⁶ A. Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form, Gattung, Ästhetik* (Kassel: Bärenreiter, 1992), p. 220.

ルシュタープ歌曲に続く最初の曲が、「私こそ世の辛いことを背負わなければならない」というメタファーをもつ〈アトラス〉になっている。このように、ベートーヴェン的なメタファーをもつ〈アトラス〉がレルシュタープ歌曲のすぐあとに続けられていることを指摘している。²²⁷

そして Krause は興味深い考察をしており、「無限に幸福でいる、または不幸になること」を求め、現在は悲惨であるのが〈アトラス〉であるのに対し、3つのソナタはその方向が逆になっていると述べている。²²⁸ つまり Krause は、3曲を通して見える、悲惨から幸福へと向かう一本の方向性を示唆しているのである。

Godel と Krause の論、そして第1部での考察を合わせてみると、3連作の始まりである D 958 から見た D 959、D 960 の位置づけに対し、また一つの展望が見えてくる。これまでの先行研究によって〈アトラス〉とベートーヴェンのピアノ・ソナタ Op. 111 との関係が指摘されている²²⁹ことも踏まえると、3つのソナタを通した一本のストーリーには、ベートーヴェンという偉大な作曲家を前にした、シューベルトの「過去との訣別と未来への意志」という筋書きを見出すことが可能である。

〈アトラス〉をもとにした考察が、3つのソナタ全体の大きな方向性に対する解釈の可能性を与えてくれることは興味深く、さらに〈アトラス〉について考察を行うことが有用であると考えられる。

第2項 トレモロの使用

〈アトラス〉では終始トレモロが鳴り続ける。それがこの曲の大きな特徴ともなっているが、シューベルトはなぜトレモロを用いたのだろうか。Youens はこのトレモロについて「古典的オペラのストームミュージック “a howling tempest”」²³⁰という。ここではこの「嵐」というキーワードをヒントに、この曲でのトレモロの意味を考察してみたい。

18世紀の疾風怒濤と呼ばれる文学運動では、嵐の描写が一つの流行としてよく行われていた。例えばゲーテの「若きウエルテルの悩み」が挙げられる。²³¹ 嵐とは、人間の力を超

²²⁷ Ibid., p. 220.

²²⁸ Ibid., pp. 220-221.

²²⁹ Youens は、〈アトラス〉とベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第32番》(op. 111) 第1楽章の類似が Hugo Riemann によって指摘されているという Martin Chusid の言及を踏まえ、〈アトラス〉の最初の2小節がベートーヴェンの後継者であることを宣言するものであると述べている。S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 15. なお、Chusid による〈アトラス〉に関する言及は Martin Chusid, ed., *A Companion to Schubert's Schwanengesang: History, Poets, Analysis, Performance* (New Haven: Yale University Press, 2000), pp. 124-126 を参照。Hugo Riemann の指摘については次を参照。Hugo Riemann, *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier Solosonaten: Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. 3 Teil, 3 Aufl. (Berlin: Max Hesses Verlag, 1919), (Max Hesses illustrierten Handbüchern, 53), p. 453.

²³⁰ S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 14.

²³¹ 主人公ウエルテルが、想い人ロッテへの思いを成就させることができず苦悩し、死を決意するという

えた強大な力をもっており、その力の前では人間はちっぽけで無力な存在となる。つまり嵐の描写は、大自然の強大な力や超自然的な力への畏れというものに結び付いているといえる。〈アトラス〉には嵐の描写はないが、この世の苦しみをひとりで担うという状況からは、主人公の立ち向かうものが巨大な力であることがわかる。イマヌエル・カント Immanuel Kant (1724-1804) が「崇高」という概念を説明する時にたとえたように²³²、人は崖に立って下を見た時、自分の力ではどうすることもできない恐ろしさや人間の知恵とは関係のない力、自分の存在の小ささを目の当たりにする。それでも自分がそのような巨大な力を理解しようとし、ゴールには到達しないがそれに「努める」という人間の在り方に価値が見出される。それを踏まえると、〈アトラス〉にも、「無限」と自分との間にかかわりをもとうとする背景が見えてくるのではないだろうか。

前節で取り上げた〈海で〉でも、C-dur コラールの透明で真つ新たな音楽と、渦巻くような c-moll のトレモロとの対比が、大自然のもつポジティブな面、すなわち人間に温かさを与える恵み深い存在としての自然と、人間や生命を無にしてしまうような恐るべき嵐のような力をもつ暗い面の両方を表現しているといえる。それが、〈アトラス〉のトレモロ、あるいは Youens のいう「ストームミュージック」につながっているかもしれない。そこには人間の力を超えた存在を表現しようという意図がみられる。

そしてこのことは、前章の《ミサ曲》におけるティンパニーのロールのように、トレモロから派生したものと考えることができるトリルのルーツを考えるための手掛かりともなりうる。D 960 の第 1 楽章で、旋律を中断する形で現れる Ges トリルが、より一層特異なものとして見えてくるのではないだろうか。

第 3 項 b 系の調性の中に置かれた # 系の領域

〈アトラス〉の 22 小節目からの H-dur の部分について Youens は、「H-dur は幸せの可能

物語である。嵐の描写は、ウェルテルが世を去ろうという気持ちを強めていく場面で用いられる。まさに主人公の心の内面を映し出すような効果をもっており、物語のクライマックスの前触れ（暗示）として重要な役割をもっている。ウェルテルは自殺を執行する前、最後にロッテと面会し、そこで物語を読み聞かせる。その物語の中でも嵐の描写が行われるが、本作品全体のクライマックスであるこの場面と、人間の力をはるかに超えた脅威としての嵐の描写が相まって、主人公たちの愛の葛藤がより強く浮き彫りになっている。「若きウェルテルの悩み」については次を参照した。ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ「若きウェルテルの悩み」(Johann Wolfgang von Goethe. *Die Leiden des jungen Werther*. 1774)、小牧健夫他編『ゲーテ全集第 7 巻』京都：人文書院、1960 年、3～120 頁。

²³² カントによれば、「絶壁をなして覆いかかり脅し迫ってくる巖」や、その他自然の様々な威力に比べ、人間の抵抗の能力は微々たるものである。しかし、私達自身が安全なところからそれらを眺める時、その対象はより一層心を惹きつけるものとなる。それを「崇高」と呼ぶ。イマヌエル・カント「判断力批判」(Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*, 1790)、高峯一愚他訳『カント〈下〉』東京：河出書房、1965 年、220 頁。(世界の大思想 11)

性の調²³³なので、続くことはできない」²³⁴と述べる。また、“unendlich elend”を呼び起こすための e-moll のドミナントであるのが H-dur 和音であり、この調的近親性と、それらが素早くチェンジされるところのハーモニー的移行が、悲しみと喜び、明るい可能性と暗い可能性が不安定に隣り合わせになっていることを象徴するものと考えている。²³⁵

一方ソナタ D 958 第 4 楽章における H-dur の挿入部分全体を見てみると、ここでも最終的な到達点は、経過的なものではあるが e-moll となっている。したがって全く同じレベルでいうことはできないが、どちらも b 系の調性の中の#系の領域であること、H-dur から e-moll への移行がみられることにおいては共通する。

D 958 の草稿²³⁶において、この H-dur のセクションに「挿入」の印が付されていることから、シューベルトが何らかの理由で後からこの部分を付け足したことがうかがえる。しかし、それがいつ頃なのかはわからない。そこで、H-dur のセクションのみの「雑な」 \sharp と \flat の数値に注目すると、【表 3】のように 65% となっている。

【表3】 D958 楽章別分析														
楽章番号	\sharp					\flat					\sharp と \flat の合計			
	合計	1画	2画	判別不能	割合	合計	雑	丁寧	判別不能	割合	\sharp \flat 合計	1画+雑	割合	注2
第1	55	8	45	2	14.55%	110	63	47	0	57.27%	165	71	43.03%	43%
第2	141	42	98	1	29.79%	134	60	70	4	44.78%	275	102	37.09%	37%
第3	28	13	13	2	46.43%	39	29	9	1	74.36%	67	42	62.69%	63%
第4	51	21	29	1	41.18%	39	22	16	1	56.41%	90	43	47.78%	48%
第4 中間部	89	53	35	1	59.55%	62	45	16	1	72.58%	151	98	64.90%	65%
合計	364	137	220	7	37.64%	384	219	158	7	57.03%	748	356	47.59%	48%
(注)	<ul style="list-style-type: none"> ・「割合」は、小数点以下第3位を四捨五入した数字である。 ・「注2」は、割合の小数点以下を四捨五入した数である。本文中ではこちらの数字を使用する。 ・楽章番号「第4」欄は、草稿1から69小節まで ・楽章番号「第4 中間部」欄は、草稿243から386小節まで 													

この数値は興味深いことに D 959 (62%) や D 960 (74%) の値に近い。²³⁷

²³³ Böhm によれば、シューベルトのリート作品において H-dur は「憧れ、(どちらかという不幸な)愛、喜びのシーン」などに関する内容のものに見いだされる。R. Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert* (Wien: Böhlau, 2006), pp. 61-62.

²³⁴ S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 20.

²³⁵ Ibid., p. 20.

²³⁶ Schubert-Online, s.v. “D 958 Sonata in c,” in “Notenautographe,” accessed July 21, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=334&herkunft=gattung_einzelansicht.

²³⁷ 第1部第1章第27頁【表1】と比較されたい。

そのため、H-dur 部分の挿入時期が D 959 や D 960 の草稿を書いていた時期に近い可能性も否定できない。こういった創作過程の検証に加え、〈アトラス〉の中間部でシューベルトが H-dur によってどのような表現を行ったかを考察してみることは、D 958 の H-dur 中間部の解釈の可能性を広げてくれる。

〈アトラス〉のように、苦しみを永遠に背負わなければならないという宿命が D 958 の根底にあると仮定すれば、そこに挿入された束の間の H-dur セクションは、幸せの調性である H-dur が長くは続かないことを意味し、そこには明るい可能性と暗い可能性が隣り合わせとなった危うさを見てとることができる。

また、このセクションがあとから組み込まれたものならば、そこに、ただ幸せであるというだけではない、シューベルトの一筋縄ではいかないアンビバレントな側面が暗示されていることはより重要な意味をもつように思われる。なぜなら、この部分が、あとに続く 2 曲のアンビバレントな側面とのつながりをもたせる機能を秘めているとすれば、3 曲のつながりをより一層強めるものが、「僕が愛を歌おうとするとそれは僕にとっては痛み、痛みを歌おうとすると今度は愛になる」というシューベルトの言葉に通ずる、ものごとの表裏一体性であるという一つの仮説を立てることができるからである。そのように考えると、「どちらかという不幸」と Böhm が述べる H-dur の愛のニュアンスとも一致する。

第 4 項 多調的部分

〈アトラス〉の 35~36 小節目にかけて、歌パートとピアノパートにはそれぞれ#系とb系の異なる臨時記号が付けられている。

歌パートが#系のままでいることを、Youens は「過去を放棄したくない」アトラスの思いであり、それに対するピアノパートの主調 g-moll の音階の 1 度から 3 度の順次進行で上行する音型は「恐ろしい現実を話す」と述べる。²³⁸ ここは未来の多調性を先取りしているようにもみえるが実際には多調ではないと説明しながらも、「同時に 2 か所に存在する」ということのほめかしであり、「心理的にも、テンポの上でも、調的にも、そういった全てのものにおける分岐点」と Youens は表現する。²³⁹ この「同時に 2 か所に存在する」状態は、過去への囚われと恐ろしい現実の共存という意味では〈ドッペルゲンガー〉とも重なる世界観といえる。

このように、「多調」とは言えないが、調判別が難しい箇所はソナタにもある。

D 958 第 1 楽章の展開部の 119、120 小節目にかけて、左手の旋律が右手の和声を取先行し、127、128 小節目でも同様に旋律が次の和声の構成音を取先行している。これらの瞬間に生まれる和声的なぶつかりは、広い意味で多調性を予感させるものといってよいのではないだろうか。また、この箇所は拍節的にもヘミオラ的な要素を含んでおり、複数の拍子と

²³⁸ S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 20.

²³⁹ *Ibid.*, p. 20.

和声が同時に存在する。〈アトラス〉での「ここに留まりたい」という意志と、先へ行かなければならない「宿命」のように、何か相反するもののせめぎ合いが音楽そのものの拮抗性となって表れていると捉えることができるのではないだろうか。

様々な要素が絡み合うソナタの「展開部」

ここで3つのソナタそれぞれの第1楽章の展開部に焦点を当ててみると、D 959、D 960の展開部はともに「ふたつの調的レベルの間での揺れ」とローゼンが指摘し「革新」と呼ぶ²⁴⁰技法が用いられている。この技法によって、どこか漂うような感覚が作り出されるが、これはD 958との大きな違いではないだろうか。つまり、相反する2つの力が拮抗していたD 958に対し、D 959、D 960の「揺れ」の領域にはもうそのようなしがらみはない。しかし3曲とも、和声の移り変わり方としては「ずれるように」行われており、微妙な色合いの変化は印象派さえも予感させるという点では共通する。とくにD 959とD 960の2調間の揺れは、ある一定の方向に向かうものではない。この発展性のなさ、どこまでも続いていくような感覚は、従来の古典派ソナタの伝統である展開部の「発展性」とは対極のものである。²⁴¹ また、そのことがこれらソナタ間の双子性をより強めているように思われる。ソナタにおけるシューベルトの新しい技法がここで開花したということを踏まえても、このような特別な表現をもつ最後の2曲がより自己の確立としての姿を呈しているといえるのではないだろうか。

第4節 まとめ

最後に、《白鳥の歌》の検証から得られた手掛かりをもとに当時のシューベルトの音楽表現についてまとめておきたい。

第1項 シューベルトが用いた音楽表現

以下は、本章で注目した詩とシューベルトが用いた技法をまとめたものである。詩から読み取れる主人公の心情や背景とシューベルトの音楽表現は以下のように結びついていた。

²⁴⁰ チャールズ・ローゼン『ソナタ諸形式』福原淳訳、東京：アカデミア・ミュージック、1997年、370頁。

²⁴¹ ローゼンは、この揺れが、「1種の停止」を達成するためのものであり、何かを準備するものではないという。同前、370~372頁。詳細は本論133~134頁にて後述する。

〈ドッペルゲンガー〉

- ・「時間」、「過去」とのつながり…十字架音型
- ・永遠、今も苦しみは続くという概念…オスティナート
- ・固執、逃れられないもの、過去…旋律における狭い音域のターン音型、中心音への回帰
- ・時間の停止、過去…空虚5度
- ・切り離された過去、断片としての「過去」とのつながり…共通音を軸としたメディアント調への逸脱

- ・アイデンティティの分裂…調性の不確定性

〈海で〉

- ・過去を全否定しない…コラール
- ・最後に受け入れてくれるもの…C-dur
- ・ハッピーエンドへの疑い…最後の増六和音

〈アトラス〉

- ・今も苦しみは続くという概念…付点リズムを伴うモチーフ
- ・人間の力を超えた巨大な存在…トレモロ
- ・シューベルトの「愛と苦しみ」を思い起こさせるもの…調性間の往来
- ・相反するものの対立…多調性

これらのリートを振り返ると、〈ドッペルゲンガー〉における主人公の喪失、孤独、アイデンティティの分裂、〈海で〉における孤独、Youens の考察するところの病、喪失、〈アトラス〉における孤独、喪失、運命といったものは、シューベルト自身の伝記的状况ともリンクするものである。したがって、以上の技法はシューベルトの人生と切り離すことができない表現、あるいは、人生との関わりを見出すことができる表現であると仮定することができる。

第2項 ハイネとシューベルトの共通点と相違点に着目して

本章では、《白鳥の歌》の中でもとくにハイネ歌曲を取り上げたが、ハイネとシューベルトにはどこか似た部分があることに気づく。

シューベルトは1828年1月12日に、読書会でハイネの詩を読んだ。²⁴²

ハイネの詩について、奈倉は「夢と現実、狂気と正気などの『対立』する要素がせめぎ合

²⁴² オットー・エーリヒ・ドイッチュ編『シューベルトの手紙——「ドキュメント シューベルトの生涯」より』 實吉晴夫訳・解説、東京：メタモル出版、1997年、285頁。年表を参照。

いつつ共存している」のが大きな特徴であり、それが魅力でもあると述べる。²⁴³ また井上も「愛するものと裏切るものが同宿」「恋と憎しみはからみ合い」「信仰はただちに絶望であり」²⁴⁴といった表現で『歌の本』²⁴⁵の詩がもち合わせる特徴を述べており、これらの特性はシューベルトの手紙にみられる人物像や音楽そのものの中に存在する「相反するものの対立」とよく似ている。

一條によれば、『歌の本』のハイネは「市民的知識人として、社会との結びつきについては疎外された自分を感じている」²⁴⁶という。ハイネはフランスに亡命する前のドイツ時代、政府への批判や反発によってまわりに敵を作っており、いわば社会的に孤独な存在であった。また、『歌の本』の愛の対象とされる2人の女性²⁴⁷との失恋や、時期的には『歌の本』成立の少し後にはなるがハイネ自身咯血を起こすといったように、順調とはいえない人生の中で「喪失」を経験している。井上も『歌の本』が生み出された時期について、ハイネ自身の言葉を用いて「病み、孤立し、敵視され、人生を享樂することができなかつた、生命のいらだたしい春」であったと述べる。²⁴⁸

一方シューベルトも、若くして母親を亡くし、恋人とされるテレーゼ・グローブ **Therese Grob (1798-1875)** と別れ、父親との確執によって帰る家をなくし、多くの「喪失」を経験している。溢れる才能をもちながらも音楽家としての確固たるポジションをもっていたわけではなく、ハイネ同様社会的な意味では孤独な存在であったといえるだろう。

また先述のように、シューベルト自身の日記には「他人の苦しみを理解するものは誰もいない」とあり、シューベルトは多くの友人に囲まれていても、おそらく彼自身の「過去」が絡んだ病とも相まって、心の深い部分では孤独を感じていたことがうかがえる。

このように比較してみると、ハイネとシューベルトの伝記的な面にはいくつかの共通点があり、自分のアイデンティティというものに対する感覚が似ていた可能性は否定できない。ともに過去との葛藤の中で作品を生み出していたということを考慮してみても、2人の間には一定の共通性が存在しているといえるのではないだろうか。

シューベルトが《白鳥の歌》と3つのソナタを同時期に手掛けていたということだけでな

²⁴³ 奈倉洋子『ハイネを現代の視点から読む——断章・幻想破壊・食・女性』東京：鳥影社・ロゴス企画、2018年、16頁。

²⁴⁴ 井上正蔵『ハイネ序説』東京：未来社、1967年、184頁。

²⁴⁵ 『歌の本 *Buch der Lieder*』が世に出たのは1827年である。5つの作品群からなり、《白鳥の歌》の6つのハイネ歌曲の詩は、この中の「帰郷」に編まれている。

²⁴⁶ 一條正雄『ハイネ』東京：清水書院、1997年、73頁。(Century books. 人と思想151)

²⁴⁷ ハイネのいとこであるアマーリエ・ハイネとその妹テレーゼ・ハイネ。井上によれば、アマーリエへの恋の悩みに続いて、「帰郷」の詩にはテレーゼへの恋の体験が軸として貫かれている。井上正蔵『ハイネ序説』、東京：未来社、1967年、187頁。

²⁴⁸ 井上正蔵『ハイネ序説』、東京：未来社、1967年、178頁。

く、生涯の境遇を含めたハイネとの意外な共通点からも、私は《冬の旅》や《美しい水車小屋の娘》に比べて比較の対象となることが少ない《白鳥の歌》を、ソナタの解釈に応用することは意義のあることだと考える。

2人に直接的な接点があったわけではないが、ハイネの作品そのものの中の疎外感や、それに伴うさすらいの感情、自分自身の過去との対決といったものはシューベルトと共通するものである。ハイネの詩へのシューベルトの共感が《白鳥の歌》という音楽に反映され、自ずとシューベルト自身の「過去との葛藤」、「アイデンティティ」、「終わらない苦しみ」の表現として表れたのではないだろうか。

その一方で、異なる点もある。Youens は、シューベルトが〈海で〉の作曲において、ハイネの「皮肉」には関心がなかったことを指摘していたが、コラールの使用からは、ハイネと違い、シューベルトには、痛みを引きずりつつも過去と和解しそれを受け入れるというポジティブな態度が見られる。

2人のこうした相違点については性格の違いもあるかもしれないが、単純に詩人と作曲家という違いによるものとも考えられる。ハイネは言葉でのみ表現するが、シューベルトは言葉では言えない、むしろ言葉では陳腐になってしまうことでも音楽をつけることによって希望を表現することができる。このように、両者の違いは根本的に扱っている媒体が異なるというところにもあるのかもしれない。²⁴⁹

しかし、ハイネとシューベルトの作品と人生の一端を照らし合わせてみることによって、シューベルト自身の心の声が音楽に反映している様子をうかがい知ることができたのではないだろうか。

第5節 3つのソナタの連作性を強める要素～意味をもった連作としての3つのソナタ～

《ミサ曲》と《白鳥の歌》にみられる表現には、単に詩の内容を音にしたというだけではない、シューベルト自身の生活から生まれる思考が投影されたものが含まれていることが推察された。そしてこれらの中には、3つのソナタの連作性を強めると考えられる重要な要素も見られた。このことは、これらのソナタをシューベルトの人生に関わる連作であると捉えることに対する一つの可能性を与えてくれるように思われる。

そういった可能性を踏まえ、第3部の演奏解釈の前に、今一度第1部と第2部で抽出した表現について振り返っておきたい。検証を行った各表現は主にソナタの第1楽章、第2楽章に見られるものであったが、それらが3つのソナタにおいてどのように用いられている

²⁴⁹ 他の例として、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) の《オーベルマンの谷 Vallée d'Obermann》がある。曲の冒頭にはセナンクールの小説『オーベルマン』の一節が添えられているが、この小説は最後までネガティブな内容である。しかしリストの音楽では、最後は成就する。結末に対するこのような扱いの違いは、ハイネとシューベルトにおける詩と音楽の違いと同じであるといえる。

かをまとめると、以下の【表4】のようになる。

まずは、太字で表した表現「コラール」「2 調間の揺れ」「十字架音型」「オスティナート」「空虚5度」に注目すると、D 959 と D 960 の対応する部分に共通して用いられていることがわかる。これは、草稿の検証で見てきた創作過程、すなわち D 958 と D 959 及び D 960 の関係に対応しており、D 959 と D 960 の内容的な双子作品としての側面がさらに浮かび上がる。このことから、これらの要素を作品の連作性を強めるものとして捉えることができる。それと同時に、これらが表現しうるものは、3つのソナタを通じてシューベルトが言いたかったことにもつながると考えることができるのではないだろうか。詞から推察できるその時のシューベルトの根底にあった思いや祈り、アイデンティティや過去にまつわる表現が、3つのソナタを行き来していることは、偶然であったとしても興味深い。

【表4】

		D 958	D 959	D 960
第1楽章	第1主題	c-moll +付点リズム (ベートーヴェンのイメージ、葬送、過去を葬る、アトラス、信念)	A-dur コラール+付点リズム (祈り、アンビバレント性、実現不可能性の希望)	B-dur コラール風 (祈り、救い、愛) トリル (アンビバレント性)
	第2主題	コラール風 (祈り) 再現部では C-dur		
	展開部	ヘミオラ、多調性 (相反するものの対立)	2 調間の揺れ (時間の停止) C-dur の使用	2 調間の揺れ (時間の停止)
第2楽章	主題	旋律：十字架音型	旋律：十字架音型 伴奏：オスティナート、空虚5度 (過去、時間、永遠)	旋律：十字架音型 伴奏：オスティナート、空虚5度 (過去、時間、永遠)
	中間部	16分音符の3連符による上下の運動、急激な ffz の指示 (苦難を背負う)	粗野な和音、調性の不安定さ (アイデンティティ分裂)	軸音を中心とした転調 (切り離された過去)
	再現A			C-dur の使用 (人智を超えたもの)

そして、以上の技法を概観すると、そこには「ベートーヴェンとの対峙」²⁵⁰や「シューベルト自身の葛藤」といったストーリーが見えてくる。この2つがシューベルトの音楽面と伝記的な面における大きなテーマであること、そして先に導き出した3つのソナタをめぐる「信仰、希望、愛」の展望を合わせてみると、連作としての3つのソナタが重層的なストーリーをもっており、意味をもった連作であるということに対する根拠を示すことができる。そして、シューベルトの人生に関わるソナタであるという見方がより一層可能になるといえるかもしれない。そうであるとするならば、3つのソナタの音楽表現をシューベルトの伝記的状况と照らし合わせながら解釈することが重要である。

²⁵⁰ アインシュタインも3つのソナタについて、「シューベルトは彼自身へ立ち帰っていく。つまり、1825年以前の彼のソナタのタイプへ、それらの直接性と親密さへ、それらのリートとの連関へ立ち帰るのである」と述べており、ベートーヴェンとの関係についても「シューベルトは1828年9月にはまだ、いつもより病気が重かったわけではない。彼を不安にしていたのは、死についての考えではなく、ベートーヴェンについての考えであった。[……]シューベルトは、ベートーヴェンの作品をさらに先へ進める歴史的義務を感じたかのようなのである」としている。アルフレート・アインシュタイン『シューベルト——音楽的肖像』浅井真男訳、東京：白水社、1963年、420～421頁。

第3部 3つのソナタの演奏解釈

第3部では、ここまでの検証で得られた手掛かりをもとに、連作性を形作る要素が全体の流れの中でどのように表れているかを追いながら、それらの要素が関わり合うことによって見えてくる解釈の可能性を探りつつ、作品が意味のある連作として捉えられることを示し演奏解釈を行っていく（ピアノ・ソナタ 譜例集参照）。

第1章 《ピアノ・ソナタ第19番》(D 958) c-moll

第1節 第1楽章

c-moll 4分の3拍子 Allegro

提示部 (第1小節～第98小節)

第1主題部 (第1小節～第38小節)

第1楽章は、先述のようにベートーヴェンの《創作主題による32の変奏曲》(WoO. 80) との類似が指摘されている。しかし本論では、第1主題の発想の原点が、「運命」、「葬送」、「英雄像 (= 忍耐)」、「信念」といった複数の観念が絡み合っているものと考え、連作の始まりでもあるこの主題の解釈の可能性を広げたい。

第1部では、「運命」に通ずる c-moll のベートーヴェンのイメージや、c-moll と付点リズムとの掛け合わせに対する「葬送」や「英雄の死」というイメージが浮かび上がった。苦難に耐え忍びながら運命を打破しようとするベートーヴェンの音楽の根底には、自由や神への信奉や、苦しみに耐えながら目標へと向かう「信念」が流れていると考えられる。したがって、《創作主題による32の変奏曲》の主題との類似が顕著なことからベートーヴェンへのオマージュがもっとも見てとれるのが D 958 とすれば、その音楽の中には必然的に「信仰」や「信念」というものが内在するといえる。そのようなベートーヴェンの信念が、自分自身の決意とも重なり、D 958 のソナタの動機となって、この調性とモチーフに表れていると考えられる。

また「葬送」という意味では、シューベルト自身も c-moll と付点リズムを「死の予感」あるいは「死への憧れ」を暗示させるものとして使用していたことが確認できた。²⁵¹ このこ

²⁵¹ 《白鳥の歌》の中の〈街〉でも、c-moll と付点リズムが組み合わされた音楽が見られるが、この詩もまた「別れ」がテーマになっている。その別れが死によるものとは限らないにせよ、「別れ」に対する一

とは、この主題がベートーヴェンの「葬送行進曲」に影響を受けているかもしれないということ、あるいはベートーヴェンへの意識のみにとどまらない、シューベルト自身のことを語るものとして解釈できる可能性を示す。

さらに、「英雄像」という観点からもこの主題を掘り下げることができる。Godel はこの第1主題が〈アトラス〉のリズムと共通していることを指摘していたが、先述のように、神話の「アトラス」とは、ベートーヴェンの〈葬送行進曲〉における「英雄」、すなわち苦難を耐え忍ぶという当時の英雄像とも重なるものでもある。そのためベートーヴェンの〈葬送行進曲〉との音楽的な類似表現がみられる D 958 を、神話的な英雄像を通して解釈してみることに一定の妥当性があると考えられる。したがって本論では展開部や第4楽章に対しても「アトラス」の詩とそれに伴う音楽表現の解釈を応用する。

また、シューベルトと「アトラス」の詩そのものの共通項を指摘する Youens は、「アトラス」の重荷とシューベルトの重荷を引き合いに出し、それが「逃れられないもの」²⁵² であるとしており、両者は「逃れられない重荷」をもつという点で一致する。このように、シューベルト自身とアトラスには共通する部分があるという見方ができる。「逃れられない重荷」という点では、ベートーヴェンもそれを背負っていた。ともすれば、D 958 の解釈には、シューベルトと神話のアトラス、そしてベートーヴェンという3人の共通項を見つけ出すことも一つの手掛かりとなりうる。それが、自己の「背負うもの」に対する「対峙」といえるかもしれない。シューベルトの「背負うもの」に向かおうとする気持ちが、苦難を耐え忍ぶものの象徴としての「葬送」のリズムと相まって、この D 958 のリズム・モチーフとなったと考えることもできる。

以上を踏まえ、第1主題の解釈を試みると、「運命」や「忍耐」をはじめとする c-moll のベートーヴェン的イメージ、あるいはシューベルト自身の「葬送」のイメージとも強く結びついた付点リズムを用いつつ、そのリズムはアトラス的な躍動感ももち合わせていることから、その中には自分自身を死へと近づけることになってしまった出来事を含めたシューベルトの「過去」を「葬りたい」という意志（過去との訣別）と、その苦しみが消えることはないという宿命を自覚するシューベルトの心情、ベートーヴェンという巨人のあとに続いて芸術的高みを目指そうとする芸術への信念、そしてシューベルト自身が置かれたその時の状況を打破しようとする信念が含まれていると解釈できるのではないだろうか。

さて、12小節目の As から始まる下行スケールは、楽章の開始から上行していたフレーズの「上昇志向」に対抗する、いわば運命的な力の存在を象徴するような表現であると解釈できるが、このスケールにはソナタの連作性を強める要素が含まれる。まずは、作品の垣根を超えて随所に現れる「急降下のスケール」としての側面である。この As スケールは、これらの作品群を結び付ける一つの要素となり得る最初のスケールとしての重要な意味をもつ

種の哀悼としての表現と解釈できるかもしれない。

²⁵² S. Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 12-13.

ていると考えられる。

もう一つは、このスケールが、主音からみて6度上の調性にあるということである。《ミサ曲》の章で述べた Pesic の「6度のサークル」についての論考でも、6度調についての重要性とシューベルトの作曲上の好みについて述べられていたが、この As-dur は、後述の D 960 における重要な調性 Ges-dur と、それぞれの主音から見て「第6音」上の調性という点で対応する。D 959 については後述するが、この3つのソナタのすべてにおいて、6度調が内容的にも重要な意味をもっているのである。

また、Paetsch も As-dur が D 958 において重要な意味をもつと指摘している²⁵³が、D 958 におけるこの As は、この後の確保における pp の Es-dur のサブドミナントの伏線となっている。これも後述の D 960 での Ges の役割と対応しており、どちらも事前の一瞬の伏線 (As: スケール/ Ges トリル) の後、突然 (Es: のサブドミナント/ Ges:) pp で比較的長めに滞在する点で類似する。これらのセクションは演奏しているとどちらも不意に別世界へと入り込むような感覚になるが、Pesic の「6度のサークル」の論考にもとづくと、この6度調の和声には「精妙な否定 (“subtle negation”）」や「追放」といった意味が含まれる。²⁵⁴ それを踏まえ、この D 958 の As が主人公の信念に対抗する力であると考えれば、主人公の信念を「否定しようとする」のが「運命」であるため、解釈の一つとして筋が通る。そして、主題提示の確保でのもう一つの主題が、「追放」されたあと、主人公が向かおうとする領域を示していると解釈することもできる。D 958 と、後述の D 960 の第1主題の確保に共通する、他の世界へと逸脱するような筋書きも連作としての共通点である。

また、D 958 にはこの下行スケールをはじめ、3つのソナタの中でも最も激しい上下運動があり、3曲を通して動から静への大きな流れを見ることもできる。

D 958 における、下行スケールのあと主題確保に至る構図は D 959 と同じである。ただし D 959 ではメロディックなスケールになる。これは「信念」と「希望」の違いによるものとも考えることもできる。D 959 のスケールが打消しではない感じがするのは、どちらともつかない「希望」があるからかもしれない。また、D 960 における「打消し」はトリルとなってより不吉なものになり、この世のものではない世界観がテーマに割り込む形で登場する。

第2主題部 (第39小節2拍目アウフタクト~第98小節)

第2主題は Es-dur によるコラール風の音楽となっている。音楽に対するシューベルトの信念のみならず、生活の中で生まれる信念をも見出すことができる第1主題に対する「祈り」として解釈できるのではないだろうか。

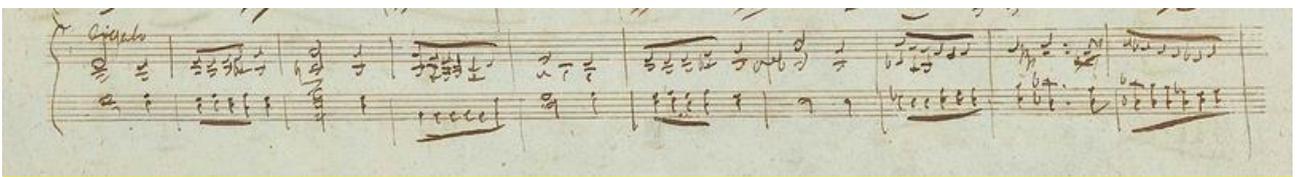
²⁵³ A. Paetsch, *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1995), pp. 44-47.

²⁵⁴ P. Pesic, “Schubert’s Dream,” *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999): 136-144, here 143.

第1部では、コラールが3つのソナタを結びつける重要な要素であることを述べたが、先述のように、このコラール風の第2主題の音列は、D960第1楽章第1主題との類似が指摘されている。²⁵⁵ このことが、ソナタを連作として見た場合の解釈にどう結びつくかを、草稿と最終稿の比較を通して考えてみたい。

第2主題の草稿と最終稿を見比べてみると、草稿にはあった内声アルトのCesが最終稿では削除されている。

【D958第1楽章の草稿（草稿第39～48小節）】



草稿のまま演奏してみると、半音低められた第6音CesがEs-durコラールの響きに陰りをもたらしていることがわかる。しかし最終稿ではこのCesがなくなり、Es-durの音階の構成音のみとなるため、純粋な響きになっている。このことによって、結果的にD960のコラールとの共通性が生まれている。一方でこのことは、2つのコラールの相違点を生むことにもつながっている。すなわち、D958には半音低められた第6音がないため、素朴な祈りとしての側面が見てとれるが、D960では半音低められた第6音Gesがトリルに用いられ、ポジティブなコラールとネガティブなトリルの掛け合わせがその楽想にアンビバレント性を与えている。シューベルトはもしかするとこの第6音に特別な思い入れがあり、あえてD958では用いずD960のトリルに用いることによって、同じコラール表現であっても、意識的に意味合いを変えようと考えたのかもしれない。

さらに、これらが同じ旋律であることに加え、同じコラールであるという観点から、その連作性に基づいて具体的な演奏法を考えてみたい。

まず、D958はpでligato、それに対しD960ではppでligatoとなっている。ppの指示はシューベルトにとって特別なものであると考えられるため²⁵⁶、D960はより意味のあるものとして捉えることができる。Es-durとB-durは属調関係で、Es-durからみた場合、5度上となるB-durはより高い所にあり、一般的には明るい調性であると位置づけられる。そして、bが一つ少なく、透明感があり開放的な響きをもっている。その反対に、Es-durの響きには少し落ち着きを感じられる。したがって、まだ個人的、内省的であるのがD958のEs-durコ

²⁵⁵ A. Paetsch, *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1995), pp. 61-64.

²⁵⁶ リートにはppがシューベルトにとって大事なものであるということが推察される例が多々ある。

ルールと捉えることができる。D 960 については後述するが、両コラールの微妙な意味合いの違いに注目することで、より D 958 の Es-dur の響きと旋律の歌わせ方に対するイメージが浮かび、演奏解釈の可能性を広げることができる。また、3つのソナタのコラールにおける保続音の重要性は D 959、D 960 で詳しく述べるが、D 958 の第2主題にも保続音 B が鳴らされ、それが作品間を結ぶ祈りとしての側面をより映し出すという点でも重要であることをここで述べておく。

さて、第2主題のコラールがもとになり、53小節目から第1変奏、67小節目から第2変奏と続く。コラールがもととなって細分化される技法は D 960 にも見られ、このこともまた両曲を結ぶ要素であるといえる。D 958 でのコラールに対する第1変奏は、3連符の左手の伴奏が弦楽器のボーイングを思わせる。²⁵⁷ 続く第2変奏は右手に弦楽器が移り、16分音符と単位が細かくなり、声楽的であったコラールが段々器樂的に変容していく。このように、コラールが変奏されていく構造が共通していることは興味深く、この D 958 では、もとの「祈り」が展開していくその過程が、夢が夢を呼ぶような構図となっている。

展開部 (第99小節 (第98小節アウトタクト) ~第159小節)

Godel によれば、展開部は3つの部分からなり、これは3つのソナタに共通する。²⁵⁸ そのように考えることによって各々のセクションの性格を把握しやすくなり、演奏にも生かすことができる。

第1セクションは、提示部でスケールとして提示された As-dur による和音で始まり、モチーフのゼクエンツが行われる。

117小節目からの第2セクションには、〈アトラス〉をもとに見てきたように、音楽的に様々な要素が同時に存在し、それがアンビバレンスを生むことにつながっている。とくに125、126小節目は2小節間で大きな3拍子になっており、完全なヘミオラとなっている。ヘミオラは昔から一種のアンビバレンスを表すものであり、異なる拍子がクロスしお互いの領域が主張し合って一瞬拍子が揺らぐ効果をもつが、この箇所にもそれが表れている。また、122小節目、127小節目の3拍目で、それぞれ左手の旋律が右手の次の小節の和声を先取りすることによって、左右に音のぶつかりが生まれる。他にも、このセクションでは右手と左手が半音同士でぶつかり合うことが多いが、このような和声的な音のぶつかり合いにも一種のアンビバレンスが表れているといえる。とくに128小節目の右手 F と左手 Ges のぶつかりは、D 960 第1楽章の提示部における Ges トリルの構成音とも一致しており、シューベルトが D 960 の B-dur の主題部に対してアンビバレントな表現を行おうとした際、この

²⁵⁷ なお、第2主題のコラールの部分同様、続く第1変奏の草稿の左手にも Ces がはっきり記されていた。最終稿では消されており、この Ces の削除は次の変奏の短調との対比をはっきりさせるためとも考えられる。

²⁵⁸ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), pp. 115-116.

ぶつかりが頭の中で鳴っていたかもしれない。また、狭い音域による半音のモチーフや、低音による混沌とした響きは Fisk が「謎めいた」²⁵⁹と形容しているが、ペダリングによって濁りすぎないように注意しつつ、分散和音と旋律のぶつかりが、この展開部に特有の「拮抗」を生むものであることを意識し、そのぶつかりをよく聴きたい。

さて、この D 958 の展開部では拍子、旋律、和声といったあらゆる要素がそれぞれぶつかり合っており、異質なものの土のぶつかり合いが音楽そのものの「拮抗」として表れている。このようなあらゆるもののぶつかり合いを、シューベルトも意識して書いたと考えられるが、そうであるとするならば、その「ぶつかり」をどう解釈しうるのか考えることが重要である。

〈アトラス〉で Youens が解釈していたような無調的な箇所での「先へ行かなければならない宿命」と「とどまっていたい」という2つの相反する意志の「拮抗」をもとに、このソナタの展開部にみられる音楽的な「拮抗」を「シューベルトとベートーヴェンとの対峙」に当てはめて考察してみると、それはベートーヴェンに対する「尊敬と訣別」と解釈できるかもしれない。また、過去を葬ろうとする一方で、背負い続けなければならない苦しみが消えることはない、というのは、おそらく創作活動に限らない、シューベルト自身の心の中にあった拮抗であるように思われる。このような、幾重にも重なった「相反するもの」の対立が、この部分の表現となって表れていると捉えても良いのではないだろうか。

以上のような音楽上の「拮抗」が、展開部の中心に置かれ、このソナタの「信念」に対立するもの、あるいはそれを阻む力として対置されていると考えれば、この部分の「時間」は「止まっている」と考えることもできる。一般的なソナタの展開部は、和声的な発展を経て、主調の保続音が鳴らされた後、再現部に到達し混乱が解決されるという方向性をもつことが多い。しかし、この展開部の第2セクションのフレーズごとの和声進行は、探られながらもまた元の和声に戻るといった形になっており、こういった和声的な停滞からも「時間の停止」が指摘できる。このような展開部での「時間の停止」は、D 959、D 960 ではシューベルトの「新しい技法」として結実しているということについては後述する。展開部での「時間の停止」も3つのソナタに共通する連作性であり、それを明確な「技法」として表現したのが D 959、D 960 であるといえることをここで留めておきたい。

142小節目からの第3セクションは、右手が半音階によるスケールの上下行となり、向かうべき方向が徐々に定まってくる。再現部への移行部として、ここでは再び〈アトラス〉のリズムを予告するが、再現部開始の4小節目前の *cresc.* まで、強弱記号は *pp* 以下であり、148小節目ではこの時代にはまだ新しいものであった *ppp* が表示される。やっどドミナントへの方向性がみえるという点では一般的なソナタ形式の筋書きに戻るようみえるが、この緊張感を生み出すのは極度の弱音である。演奏の際は弱音を保つべく、集中が必要な箇所である。

²⁵⁹ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 187.

このように、いわば演奏者自身の「忍耐」が必要な過程の中で、150 小節目の左右の G、Fis に 5 オクターブの乖離が見られるが、この極端な音域も展開部の異様さを生み出している。シューベルトはここで何を思っていたのだろうか。当時のピアノの音域の限界に迫るような極端な乖離は、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第 32 番》(op. 111) の第 2 楽章 119 小節目にも見られる（【譜例 17】）。

【譜例 17】 ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ第 32 番》(op. 111) 第 2 楽章 第 113~119 小節

260



「彼岸」とも称されるこの楽章の 5 オクターブ以上の $G_1 - b^3$ の乖離への到達は、楽章の精神的なクライマックスを形成する重要な表現として用いられている。一方シューベルトの乖離は、この時代にはまだ珍しかった特別な **ppp** の表現とも相まって、高低どちらも尋常ではない音域同士の対比によって、高低双方にこの世のものとは思えない響きが作り出されている。とくに Fis_1 は、当時使用されていたと考えられるピアノの黒鍵における最低音であり、音の低さが死を意味する可能性があることは、後述のリートにも明確に表れている。このことは D 959、D 960 で詳しく述べるが、D 958 でも、 Fis_1 の音が音域の乖離を強調するような文脈の中で使用されていることがわかる。したがって Fis_1 もまた、3 つのソナタの連作性にとって重要な意味をもつという見方ができる。ここではそういった Fis_1 を含む音域によって、耐え忍んだ先に、死をも含む別の世界を垣間見るような瞬間が生まれているといえるかもしれない。²⁶¹

再現部 (第 160 小節～)

164 小節目からは提示部が少し変奏される。提示部では付点のリズムが左右同時に奏されていたが再現部では左手が一拍ずらされ、和声の変化も加えられつつ対位的になっている。確保は省略され、第 2 主題は C-dur によるコラールとなる。c-moll の同主長調であり、ソナタの再現部としてはごく普通の調性として現れる。しかし、〈海で〉を振り返ると、C-dur コラールには、たとえ後悔すべき過去をもっていたとしても、人間の命や愛は本来神聖

²⁶⁰ L. v. Beethoven, “Klaviersonate Opus 111,” in *Klaviersonten, Band II*, edited by Bertha Antonia Wallner, fingering by Conrad Hansen (München: Henle, 1980), pp. 309-330.

²⁶¹ D 959 第 2 楽章で詳しく述べる。

なものであることを暗示するという側面があった。それを考慮すると、再現部の C-dur コラールは、D 958 の「過去を葬ろう」とする信念に対する一種の答えと考えることができる。それがまさに、「過去を全否定しない」という、自分自身へ向けたコラールであると解釈できるのではないだろうか。

コーダ（第 249 小節～最後）

展開部の第 2 セクションの名残といえるコーダである。展開部で「拮抗」を構成していたヘミオラも音のぶつかりも解消されていないことから、何か問題は残されたままであるというメッセージを読みとることができる。

最後の消え入るような終止からもそれを推察することができるが、このような終わり方は、先述のようにベートーヴェンの《交響曲第 3 番》の「葬送行進曲」や《コリオラン》(op. 62) とも通じる。ロックウッドによるこれらの曲の解釈「悼みと嘆きのあまり、切れ切れのつぶやきになってしまった」や「英雄の死」を踏まえると、シューベルトが最後に使用した、消え入るような技法がもたらす楽章の結末として、D 958 の主人公が過去を葬り運命に勝利したというよりは、それが叶わず精神的な死を迎えたものと考えることができる。そうすると、楽章の冒頭 3 小節目の上行スケールに見出せるような強い信念は、最後の 263 小節目からの下行フレーズで崩れ落ちていくという見方ができる。楽章を貫いていたベートーヴェン的な強い信念がここで崩れ落ちる様子は、シューベルト自身の心のどこかでの諦観の表れのようにも解釈できる。

第 2 節 第 2 楽章

As-dur 4 分の 2 拍子 Adagio

まずは、第 1 楽章に対する As-dur の意味するものについて考察したい。c-moll に対し As-dur という調性はベートーヴェンが好んだ調配置であり、ここにもオマーージュとしての側面がみられるが²⁶²、それによってもたらされる音楽的效果とはどのようなものだろうか。ロックウッドによれば、ベートーヴェンは、短調の作品内での調的な対照として、しばしば主音からみて「半音下げられた第六度」を主音とする長調を用いた。この技法によって「元の調における主音」を「緩徐楽章の調から見た長三度へと読み替えること」が可能となり、そのことが「緩徐楽章が始まる時に、しばしば慰めを与えるような表出的な効果をもたらす」と

²⁶² この楽章は調性以外にも悲愴ソナタの第 2 楽章との類似が指摘できる。例えば悲愴ソナタの 8 小節目主題とのリズム的類似性や、4 小節目での半音階進行、そして回帰した際の 3 連符伴奏（43 小節目～）である。

同様の調配置は、シューベルトのリートにも見られる。〈兵士の予感〉で、主調 c-moll に対し第 2 連で As-dur が用いられているが、この場面は、死を予感する兵士が愛する人と一緒にいる夢を見て、唯一幸せを感じられるひとときである。これは、ベートーヴェンの緩徐楽章の「慰め」とも共通することから、シューベルト自身も D 958 の緩徐楽章において「慰め」が必要であったと考えられるのではないだろうか。それを踏まえ、私はこの楽章を第 1 楽章の「精神的な死」に対する「慰め」として解釈する。

A (第 1 小節～第 18 小節)

以上のことを、調性以外の要素からも見出すことができる。これまで述べてきたように、この旋律には As-G-B-(G)-As という十字架音型の影がある。本論では、十字架音型が「過去」や「時間」にまつわるものであると考察し、それらが 3 つの緩徐楽章に用いられていることを述べたが、D 958 でのその用法は、D 959、D 960 に比べてさりげない。3 つのソナタの中で、唯一の長調による緩徐楽章であることも大きい。D 959、D 960 とは異なるポリフォニックな書法は和声的な充実感と時の流れをもたらし、後述の D 959 や D 960 に共通する「時間が止まったような」感覚はない。〈兵士の予感〉における「夢」のように、幸せであった過去の夢を見ることによって自分の心を保つ主人公がいるとすれば、この D 958 の「十字架音型」の片鱗が意味するものは、シューベルトにも切り離すことができない過去というものがあり、そういったものが自分を癒してくれるものでもあると解釈できないだろうか。ベートーヴェンが死を覚悟しながらも生きる決心をした「ハイリゲンシュタットの遺書」の直後に書いた《交響曲第 3 番「英雄」》の〈葬送行進曲〉は、過去との訣別といった意味合いを含んでいるといえる。したがって、音楽的な発想の類似が見られる D 958 第 1 楽章にも、過去との「訣別」としての側面を見てとることができる。それゆえ、この第 2 楽章においても、「過去」という概念を見出し解釈することは理にかなっているといえる。シューベルトの過去への志向は自身の手紙の中にも表れているが、このことについては D 959 の第 4 楽章で述べたいと思う。

さて、最終稿の 14~18 小節目には、草稿にはなかった 1 オクターブ上での旋律の繰り返しがあがる。「仕上げ」の段階で生まれた表現は、シューベルトの表現のこだわりでもあると考えられる。ここでは、半音低められた第 6 音 Beses を含む短調への不意の転調を考慮してみても、旋律がオクターブ上がることによって、より異次元の世界へ近づきたいというメッセージが込められていると解釈できるのではないだろうか。3 つのソナタでは、ゆっくりの

²⁶³ ルイス・ロックウッド『ベートーヴェン——音楽と生涯』土田英三郎、藤本一子監訳、沼口隆、堀朋平訳、東京：春秋社、2010 年、670~671 頁。

きれいな旋律が、最終稿では1オクターブ上でもう一度繰り返されるといった「拡大」が他にもみられる（D 959 第1楽章第2主題、D 959 第2楽章の[A]部分）。

D 958 第2楽章の14~18小節目の草稿にはないフレーズと、D 959 第1楽章第2主題の59小節目アウフタクト~64小節目の草稿にはないフレーズは、とくに、フレーズの最後に立ち止まる「間」をもつという共通点がある。D 958 はフェルマータ（これも草稿にはなかった）によって、D 959 はタイによって作り出される「間」と相まって、高音でのエコーが「天上への憧れ」や「天使の声」を連想させるものとなっている。この3つのソナタに、「祈り」としてのコラールが通底しているならば、自ずとそこには、地上とは異なる世界への志向や憧れも含まれていると考えられ、それがこのような表現として表れているのではないだろうか。

また、Fisk は準固有和音とフェルマータを伴うこの部分を“Focal progression”と呼び、

第1楽章の第2主題の Es の属七和音から Des の属七和音の和声進行のように、目指された調的な進行を中断してしまう。そのようにしてテーマの表層にある裂け目をも暗示する。これは、このテーマの外側、またはそれを越えたところにある領域へのほめかしかもしれない。その領域とは、完全に把握することができないもの、あるいはそのテーマから近づくことができないものである。²⁶⁴

と述べている。この和声進行と、シューベルトが最終稿で追加したオクターブ上での繰り返しによって、このフレーズが明らかにシューベルトにとっても特別な意味をもっていたことが推察される。演奏においては全体の響きのバランスを考えながら、準固有和音を形作る内声によって、それまでとは異なる陰影をつけたい。また、中音域のもつ充実感と、透明感のある高音域を生かし、高音部では響きの色を変化させ、フェルマータでは音の余韻とその先にある音のない「間」を感じることによって、「向こう側」の世界を表現できたらと思う。

B（第19小節（第18小節アウフタクト）～第42小節）

このような「向こう側」に通ずる非現実的な瞬間は、続く **B** セクションにも見られる。des-moll²⁶⁵による新しい主題のあと、22小節目アウフタクトから23小節目にかけて調号がなくなり、E-dur のIV度の第1転回形から始まる#系の旋律へとシフトする。b系から#系への、バスの Des を軸とした異名同音変換による転調は、結果的に Cis が第1転回形のバスとなるため宙に浮かんだような印象を受ける。このようなところにも、シューベルトの非現

²⁶⁴ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 192.

²⁶⁵ bが異常に多い調という点で、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第32番》(Op. 32) 第3楽章の *Arioso dolente* (as-moll) を思い起こさせる。これも一種の自叙伝的嘆きであり、後述の「十字架を背負う者」のイメージがここにも見出せる。

実的な空間への志向をうかがうことができる。この旋律を経て、28 小節目で e-moll に到達し、**B'**の後半セクションが始まる。

28 小節目からの 16 分音符の 3 連符を伴う音型や強弱記号の表現は、《ミサ曲》での、キリストが十字架を背負う場面に用いられている表現と類似している。それをもとに **B'**部分の表現を「受難」というキーワードでもって解釈してみると、**A'**の冒頭の十字架音型の片鱗は、たとえそこに As-dur による慰めがあったとしても、苦しみを背負うという運命は続くということ、主題の段階で予感させているという風にも考えられないだろうか。

また、この **B'**セクションも草稿より拡大されている。細かい指示記号や、ある意味執拗とも思われる fz や ffz の表現は最終稿で加えられたものである。このことから、シューベルトがこのセクションの表現をよりドラマチックなものにしようと考えていたことが推察される。また、最終稿でのこれらの指示は、より一層《ミサ曲》との関連を指摘することができるようになるものでもあり、D 958 の草稿と近い時期に書かれたと考えられる《ミサ曲》を、ソナタ解釈への手掛かりとすることに対する一つの意義を与えてくれる。

A' (第 43 小節～第 61 小節)

主題が弦楽四重奏のような形でもって回帰する。その先の 55 小節目で不意に A-dur が現れるが、このような一瞬の A-dur は、《ミサ曲》ではキリストの復活を暗示する場面に用いられていた。この技法が「暗示」という側面をもっているとしたら、A-dur が次の D 959 を予告するものとしての意味をもっていると解釈することもでき、両作品のつながりを示唆するものであるともいえる。ここにシューベルトは何らかの非現実的な表現を求めたことがうかがえ、b 系の暖かい響きをもつ As-dur の中では異質といえる A-dur の、# 系の調性に特有の透明な響きを模索したい。

B' (第 62 小節 (第 61 小節アウフタクト) ～第 94 小節)

B'での 18 小節目アウフタクト～22 小節目のフレーズが、3 回 d-moll→es-moll→f-moll と転調を伴いながら左右交互に繰り返されることによって ff まで展開され、73 小節目で不意に F-dur の IV 度の第 1 転回形へと到達する。楽章の前半部分で「# 系への異名同音変換」によって奏された 22 小節目アウフタクト～28 小節目の再現が、ここでは F-dur でなされる。ff から p への瞬時の転換によって生まれる静けさの中から始まる旋律は、根音をバスとしない第 1 転回形によって、ある種の不安定さを持ち、「別世界」というものの危うさ、あるいは憧れの世界に到達することができないということを暗示しているようでもある。

その後、78 小節目で再び「十字架を背負うキリスト」の表現との類似が指摘できる **B'**の

後半セクションが回帰する。3つのソナタの中で唯一、 $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{A'}-\boxed{B'}-\boxed{A''}$ ²⁶⁶の構造をもった緩徐楽章であるため、「慰め」と「苦難」が交互に繰り返されるような構造が、十字架をめぐる概念とも対応しているといえる。

$\boxed{A'}$ (第94小節～最後)

主題回帰はコントラバスのピチカートをおぼせる伴奏形を伴う。102小節目からは最後の主題となるが、ここでは楽章中で初めての **ppp** 表記がなされる。このフレーズは冒頭のものとは異なり、半音低められた第6音が添えられ、104~105小節にかけて **C-dur** の和声を伴い、フェルマータで一旦終止する。**C-dur** が連作性を示す一つの要素であると考えられることは先述の通りであるが、ここでも **C-dur** が不意に現れることで、**ppp** で始まるこのフレーズがより一層、別の次元を示すものであるという解釈が可能になる。

その後 **Des-dur**、**D-dur** と半音ずつ上がっていった先に、再び107小節目では一瞬の **A-dur** が現れる。²⁶⁷ そして再びずれるように半音下の主調 **As-dur** へと戻り終止する。

転調がほぼ半音ずつ行われ、その都度フェルマータによって立ち止まり、まさに探るような動きで、準固有和音を含む微妙な色合いが与えられたコードは、**c-moll** に対する **As-dur** というベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第8番「悲愴」》の枠をある意味超えた、シューベルトの模索を見てとることができるのではないだろうか。このような、曲の中での半音関係の転調はシューベルトが好んだ技法である。例えば他に、《さすらい人幻想曲“Wandererfantasie”》(D 760) の第1楽章 **C-dur** から第2楽章 **cis-moll** への増1度上への転調や、後述の D 960 第2楽章の再現 \boxed{A} 部分での主調 **cis-moll** から **C-dur** への転調などがあり、これらは、本筋のストーリーから一瞬次元の異なる世界にずれ込むような効果をもっている。そのような瞬間が随所に見られることは、この楽章が精神的な死に対する慰めとしての意味をもちうることを示唆するものといえるのではないだろうか。

第3節 第3楽章

c-moll 4分の3拍子 Menuetto Allegro $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{A}$ トリオ形式

\boxed{A} (第1小節～第12小節)

第3楽章は、草稿の段階では和音によるメモであった(以下の草稿を参照)。これは D 959

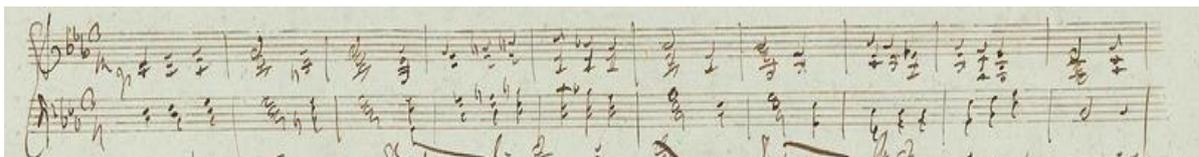
²⁶⁶ 主題が変奏されていく形式もベートーヴェン《ピアノ・ソナタ「悲愴」》第2楽章と同じ構造である。

²⁶⁷ 本論 72~73 頁《ミサ曲》(D 950) の〈クレド〉を参照されたい。一瞬の **A-dur** がキリストの復活の予示を思い起こさせる。

第1楽章第1主題の草稿と同様に、単なる和声のメモではなく、最初のアイデアとしてコラール的な発想があった可能性について考えさせてくれるものである。

5小節目は、草稿では下行していたが、最終稿では Des を含んだ上行形となり、より幅広い音域へと広げられている。

【D 958 第3楽章の草稿（草稿冒頭～第10小節）】



最終稿での上行旋律に付けられた Des は曲の開始時点としては異質なものであるが、後に As-dur へ転調することの伏線として見ることもできる。

Ⓑ（第13小節（第12小節2拍目アウトタクト）～第41小節）

Es-dur による3小節フレーズである。Ⓐ部分の Des を伏線とした、中間部の As-dur の ff や As の連打、そして準固有和音の使用は異質なものである。この荒々しい表現には意味があると考えられるが、Fisk はこの楽章で As-dur がもう一度「ドラマチックなもの」として表され、それが「c-moll と対等の存在」となっているという。²⁶⁸ そして、第1楽章のドラマチックな As-dur との関連が強調されるのが、24小節目の Des を含む減七和音であるとしている。²⁶⁹ Fisk の述べるように、「c-moll に相当する性格をもった As-dur」と捉えてみると、準固有和音や粗野な表現には納得がいく。

最終稿では32小節目に1小節のゲネラルパウゼが加えられており、ここにシューベルトの表現のこだわりを推察することができる。ゲネラルパウゼは3つのソナタに限らずシューベルトの他の作品でも見られるが、突然の休符が次のセクションへと変わるきっかけとなり、それが異次元の世界への入り口のような効果をもっていると感じることが多くあるように思う。

この D 958 第3楽章でも休符が挿入されることによって、本論でみてきた「時間の停止」としての D 959 第1楽章第2主題の字余りのフレーズ（59小節目。詳細は本論131頁で後述する）や、D 960 第1楽章第1主題のフェルマータの表現と近くなるといえるかもしれない。両者とも、「次の展開を期待させる効果」をもっていたが、この D 958 第3楽章でも、

²⁶⁸ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 193. “countervailing presence for its C-minor tonic.”

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 195.

休符が挿入されたことによって次の As-dur がより「異次元」の領域であるということが強調されるように思う。この休符によって生まれる空気は前後の世界観を瞬時に変える効果を持ち、次のフレーズの左手が 1 オクターブ上げられたことによる高音の響きと相まって、ここでは直前までとは全く別の As-dur の領域が提示される。追加された休符によって、同じ調性が別の性格に姿を変え、全く別の世界へと引き込まれることになるのである。

トリオ（第 42 小節～第 77 小節）²⁷⁰

トリオでも、最終稿の 56～59 小節目の「低声部でのエコー」は草稿にはなかった。シューベルトが 3 つのソナタ全般で最終稿での「オクターブでの繰り返し」を挿入していることは、Litschauer と Hyland によっても指摘されているが²⁷¹、おそらく最終稿で作品を連続的に手掛けた際、共通のアイデアを用いることで統一を図った可能性もあるかもしれない。

それによって生まれたフレーズの会話や高低の行き来の面白さは、このメヌエットに躍動感を与えるということのみならず、D 959 と D 960 の第 3 楽章における、音域のめまぐるしい移り変わりの表現とも近いものになっている。そういった意味では、この「拡張」もまた、結果的に 3 つのソナタを結びつける「訂正」であるという見方ができる。

第 4 節 第 4 楽章

c-moll 8 分の 6 拍子 Allegro A-B-C-A'-B' コーダ

A（第 1 小節～第 112 小節）

第 4 楽章の特徴は、8 分の 6 拍子によるほぼ一貫したリズムが曲全体を貫いていることにあるが、一体それは何を示しているのだろうか。

シューベルトが明確に意図していたかはわからないが、この楽章はタランテラのような性格をもっていると見ることができる。Fisk も、終楽章が第 1 楽章展開部の「謎めいた」テーマや第 2 楽章の“focal progression”と共鳴しているとし、《弦楽四重奏「死と乙女」》(D 810) d-moll のように、タランテラであると述べている。²⁷²

一方シューベルトのリートの中には、タランテラではないものの、急速な 8 分の 6 拍子のリズムが曲全体を貫いている《美しい水車小屋の娘》(D 795)（詩：ヴィルヘルム・ミュラ

²⁷⁰ トリオの小節番号は、通し番号を採用しているヘンレ版の小節番号を使用する。

²⁷¹ A. M. Hyland and W. Litschauer, “Records of Inspiration: Schubert’s Drafts for the Last Three Piano Sonatas Reappraised,” in *Rethinking Schubert*, edited by L. B. Bodley and J. Horton (New York: Oxford University Press, 2016), pp. 173-206, here p. 181.

²⁷² C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert’s Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 196.

一) 第14曲〈狩人 Der Jäger〉c-moll や、《クロノスに An Schwager Kronos》(D 369) (詩：ゲーテ) d-moll (譜例集 22~25 頁【譜例 18】) がある。前者では、狩人が獲物を追いかけて、それを主人公が追い返すため「追い立てる」という概念と結びついており、後者では、時を容赦なく進めていく神と、馬を走らせる様子が、「時間が容赦なく進んでいく」ことを象徴するような表現となって表れている。どちらも一貫したリズムが「駆り立てる力」として曲の根底に流れているという点で共通しているが、タランテラもまた、自分の意志とは関係なく体が動くという、ある種の「駆り立てる力」が働いている。このように、一貫した8分の6拍子のリズムの表現には相通ずる概念が見出せる。

ただし、この終楽章をタランテラであるとしている Fisk であるが、《弦楽四重奏「死と乙女」》とのつながりにより、これを死の舞踏と解釈しようとする衝動があっても、「単純に死と神的な領域を等化してしまうことは、それらを恣意的に限定してしまうことになる」²⁷³とも述べ、「明白に死の領域を示唆しているというよりむしろ、これらのパッセージはより曖昧に、それらが生起するコンテクストの外側、向こう側を暗示する」²⁷⁴としている。そして、それは「何か一すべてが知られていない何か、その神秘性ゆえに光を与えるようなものを秘めているが、同時に力強く、脅威を与えるものでもある」²⁷⁵なのであって、

多くの考え方において、死にはそういった領域への入口がある。しかし、ロマン派の概念の中では、自然や芸術、愛でさえもそういった入口になる。²⁷⁶

と述べる。つまり、キリスト教の教えでいうところの、死の向こう側にある次の新しい生命 (= 死後の世界) が、Fisk のいう「神的な領域」であると考えられる。だから Fisk は、「死と神的な領域」を等化し、死を単純に否定的なものとしてのみ捉えることは限定的すぎるという。死の向こう側に肯定的なものがあって、そのようなところへいく通路の一つが「死」であるが、ロマン派の概念においては「自然」「芸術」「愛」でさえもそのようなものへの通路となり得るということである。だから Fisk は、この楽章をタランテラと解釈したとしても、単純に死という概念のみに限定してはならないという。

たしかに、タランテラのような楽想であるからといって、「死」のみに限定してこの楽章を解釈することはできない。しかし、この楽章のベースにあると考えられるものが、何か「駆り立てられる力」であると考えれば、その楽想のもとにあるものが当時のシューベルト自身の生活の状況と全く関係がないとも言い切れない。逸話的な領域と作品とを安易に結び付けることには慎重にならなければならない。しかしシューベルトは、健康状態の悪化か

²⁷³ Ibid., p. 196.

²⁷⁴ Ibid., p. 196.

²⁷⁵ Ibid., p. 196.

²⁷⁶ Ibid., p. 196.

ら絶望を感じていた 1824 年の春に《弦楽四重奏「死と乙女」》のタランテラを書いている。それを踏まえると、健康に対する不安といった感情は D 958 にも反映していると考えられ、何かに取りつかれたように作曲していたことは十分に考えられる。²⁷⁷

さて、主題の旋律線を形作る G-Es-D-C-G は、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第 8 番「悲愴」》第 3 楽章の旋律の骨格 G- (C) - (D) -Es- (F) -D- (Es) -C- (…)-G と似ている。この旋律は草稿の段階と大きく異なっており、草稿では和声的だった旋律が最終稿では順次進行を伴いより旋律的になっている。訂正の際、無意識にベートーヴェンのソナタへの連想が働いた可能性も考えられるのではないだろうか。そうであるとすれば、ベートーヴェンへのオマージュとしての意識がこの終楽章にも息づいているといえる。

67 小節目からの、同主調 C-dur による主題回帰はすでに草稿の段階で書かれており、その発想が最初からあったことがわかる。シューベルトは c-moll のリート〈兵士の予感〉の中で、死が安らぎとして肯定的に捉えられている部分の歌詞を C-dur で表現している。この楽章の根底に流れる「駆り立てる力」が、タランテラに由来する死の概念とも結びつくものならば、同主調の C-dur にはそういったものを肯定的に捉える感覚が働いているといえるかもしれない。

93 小節目の突然の ff による Des で初めて 8 分音符の動きが止まる。この Des をきっかけとした 97 小節目からの和声進行は、第 2 楽章で述べた Fisk のいう“focal progression”²⁷⁸とも共通している。これについて Fisk は、

Adagio における彼の focal progression の中でためらいがちな自問と、それに続く des-moll のエピソードにおける彼の孤独な自分探しを、威圧的な自己主張に変形させることによって、Des を根音とする主人公を誇らしげに強調する。²⁷⁹

そして、「Adagio の中でためらいを深めていた ges-moll のサブドミナントコードは、ここでは c-moll から離れた領域としての Des の自己主張を強化している」²⁸⁰と解釈している。つまり、第 2 楽章と第 4 楽章の共通の和声進行について、たとえ同じ和声進行であっても

²⁷⁷ 序章でも触れたように、Brendel は 3 つのソナタの「発熱と妄想による意識の暗化」を認めつつ、現実のシューベルトの病気と関連付けたくはないという立場をとっている（本論 2 頁を参照されたい）。この楽章に関しては、「不可抗力的なものが c-moll のフィナーレに説得力を与える」と述べている。A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 258.

²⁷⁸ 第 2 楽章を参照されたい。

²⁷⁹ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 196.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 200.

その意味合いが全く異なると考えることができるのである。内的な神秘性をもった第2楽章での表現に対し、第4楽章では外的な「宣言」のような表現になっている。このように、同じ和声に与えられたにもかかわらず対照的に呼応する2つの性質を理解し、そこに意味を見出すことで、D 958における特別な和声進行がもつ表現の解釈の可能性を広げ、演奏表現を考える際の手掛かりとなる。

B (第113小節～第242小節)

直前の Des-dur 和音の、異名同音変換後の同主短調である cis-moll で始まる。残念ながら、このセクションの草稿は残っていないため、草稿段階との比較をすることはできない。伴奏形は和音連打を伴い、この「連打」も《クロノスに》の伴奏形に近い。現代のピアノでは演奏しにくい技法であるが、一貫した連打の中で刻一刻と変化する細かい和声と転調の移り変わりの表現もまた《クロノスに》に類似している。

115、116小節の付点2分音符による2音 (Cis-Fis) の下行モチーフは、この楽章で初めての長音による旋律といえる。また、このモチーフは、その先の119、120小節の2音 (Dis-Gis) と並べると十字架状になっている。これは偶然かもしれないが興味深い点である。いずれにせよ、この長音によるモチーフは214~216小節目の旋律のもととなるという点でも重要である。

150小節目の左手の半音によるモチーフは、第1楽章展開部の低音での半音階による旋律を思い出させ、その「拮抗」を断片的に振り返らせる役割をもっているといえる。

C 中間部 (第243小節～第428小節)

2小節のゲネラルパウゼのあとに始められる H-dur の中間部には、この楽章及びこのソナタ、ひいては3つのソナタ全体の連作性という観点から見ても重要な要素が絡み合っている。

まず、出だしの6度上行を含むフレーズが示すものについて考察したい。このフレーズは先述の長音による2音の下行旋律が変形され、冒頭が6度の上行に反転されている。一般的に6度の跳躍は「あこがれ」の音程であることから、このフレーズのもととなっている、前のセクションでの下行旋律との意味の違いが明確となる。この「反転」のパターンは、《クロノスに》にも見られる。主調 d-moll のテーマが D-A-F-D の下行音型であったのに対し、中間部では同主長調の D-dur で、A-D-Fis の上行音型となる。そしてより旋律的になり、曲中初めて“Mädchen”への呼びかけが現れ、そこでは愛について歌われる。このように、連続する8分音符の流れの中で、短調であった下行旋律が長調での上行音型旋律へと変化を遂げる様子は、この楽章の **B** から **C** セクションにかけての旋律の対置の仕方とも共通する。

そのため、このセクションも何らかの「愛」との結びつきがあることについて考えさせられる。

この「愛」について、さらに調性の面からも掘り下げていきたい。直前のセクションに対し、この H-dur セクションは調性が安定し、旋律がのびのびと歌われる。したがって、このセクションにはこの楽章の他の部分にはない、「駆り立てられる力」とは対照的な性格が見てとれる。²⁸¹ 第2部の考察を踏まえると、このセクションが〈アトラス〉のような、「そこに留まりたい」と願われるところの過去を体現していると考えることができる。それゆえ、この H-dur には、叶えられることのない夢や幸せとしての意味が含まれていると解釈できる。そう考えると、250~251 小節目の7度の跳躍には、6度を越えた更なる憧れの表現としての姿を見ることができないのではないだろうか。そして、その強い憧れの対象は、《クロノスに》をもとに考えれば、「愛」であると解釈できる。さらに、この「愛」に対する憧れが、3作品全体の中でどのような意味をもっているか考えてみると、結果的にはあるが、後述する D 960 で推察される「愛」への憧れとして解釈でき、それがこの D 958 にも表れているという見方ができるのである。

このような他の2つのソナタとの関連性を、創作過程からも推察することができる。先述のようにこのセクションの草稿には「挿入」の印があるが、その挿入がいつ行われたのかは定かではなく、D 959、D 960 を書いている時に思いついて挿入された可能性もなくはない。この H-dur セクションは c-moll に対し半音関係にあり、それが比較的長いスパンで調性的に安定しているため、この作品の中での異次元的な空間といえる。この部分が、D 959、D 960 の発想をもちながら書かれたのならば、D 959 第1楽章展開部の H-dur や、第4楽章の Fis-dur 部分 (212 小節目~)、D 960 第1楽章再現部の Ges-dur セクションから fis-moll と A-dur へと向かう「b系から#系への転調」(238 小節目~) などに見みられるような「予測できない転調」によって、シューベルトはここにそのような非現実的な色合いとの共通性をもたせようとしたと考えることもできる。そうであるならば、より一層この D 958 第4楽章の H-dur 部分の非現実性は、3つのソナタの連作性を強める大事なセクションであるといえる。

また、第2部で見たように、この H-dur 部分は〈アトラス〉の構造と対応していることから、音楽そのものの中に「悲しみと喜びが表裏一体で、すぐに変わり得るもの」という様子をも見てとることができる。したがって、このセクションに見出だされる「愛」が、「すぐに変わり得るもの」という解釈が可能になり、このことは、Böhm のいう H-dur の「どちらかという」と不幸な愛であるという側面とも合致するのである。²⁸²

右手はタランテラのリズムによる伴奏となり、左手は 309 小節目からフーガ風になる。

311 小節目で一瞬 e-moll に到達した後、315 小節目で一瞬 A-dur の和音が見られる。H-dur

²⁸¹ 伴奏の8分音符にスラーがつけられている点でも、他の部分との対照性が指摘できる。

²⁸² R. Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert* (Wien: Böhlau, 2006), p. 62.

セクションの後の接続点ともいえる箇所でのこの和声の使用は、第2楽章でのA-durの用いられ方と共通している。また《ミサ曲》でも、A-durは次のセクションへ移る前にキリストの復活を予示するものとして現れていたが、シューベルトにとってのA-durがアンビバレントなものであることを加味すると、異なる領域が交わる場所にこの調性が用いられているといえる。

H-durの部分とは対照的に、ここでは一貫してタランテラのリズムを右手が、長音の旋律を左手が受けもつ。このように、H-dur部分とは構造が「逆」になっていることから、「とどまりたかったもの」が「ここ（左手）にある」と解釈できるのではないだろうか。なぜなら、容赦のない右手の動きによるある種の主導権に対し、フーガ風の左手がそれにストップをかけるような形で「拮抗」を生んでいるからである。なお、フーガが終楽章に用いられる手法は3つのソナタに共通して終楽章の中間部に見られ、ベートーヴェンの影響とも考えられる。左右の音型から生まれる音楽的な緊張感は、「愛」として解釈できるH-durセクションに対峙する、もう一つの展開部セクションとなっている。ゆえに、一層H-durセクションが引き立つと考えられる。

再現部（第429小節（第428小節アウフタクト）～）

A、**B**セクションが移調されたものである。

コーダ（第627小節～最後）

この楽章の8分の6拍子の無窮動的な要素や、長調での中間部の組み合わせが、リート《クロノスに》の構造とよく似ているため、このリートも解釈の参考とした。《クロノスに》の中間部における長調での長音のメロディックな表現が「愛」にまつわるものであり、8分の6拍子のリズムが容赦ない時間の経過を喩えるものとしての表現をもつと述べたが、《クロノスに》の全体の詩の内容へと考察を広げてみると、それは「人間の一生」が馬車の旅に喩えられたものとなっている。すなわち、主人公が高みを目指して旅をし、女性と出会い、下り坂を経て人生の終わりに近づくという筋書きをもっているが、シューベルトがこの曲のスタイルによく似た構造の音楽を終楽章に置いたということは、このソナタで「人生の総括」をするという考えが多少なりともあったとしても不思議ではない。

そのような可能性が少しでもあるとすれば、シューベルトがなぜタランテラでこのソナタを終えたのか、音楽においてどのような結論を出したのかについてももう少し考えてみたいと思う。

タランテラには、「15世紀以来、毒ぐもタランチュラにかまれたとき、この舞踏を踊ると

治るという伝説があった」²⁸³という由来がある。つまり、タランテラには、死へと駆り立てる力と、死を乗り越えようとする生の力が共存していると考えられる。そしてその先にあるものは、生、あるいは死の両方の可能性をもつだろう。曲の終わり方に注目してみると、その結末の解釈が見えてくるかもしれない。

例えば、《クロノスに》はタランテラではないが、その結末を考えてみると、最後は長調となり、ピアノでファンファーレが鳴らされ、死者の復活²⁸⁴が示されて終わる。一方、同じくタランテラではないが、3連符によって馬車の走る様子が形容された無窮動的な表現を持ち、死の題材が扱われたリート《魔王 Erlkönig》(D 328) (詩：ゲーテ) は、最後まで短調で締めくくられ、明らかに「死」が勝利して終わる。それを踏まえると、ソナタは緩むことなく短調のまま終止へと向かい、《魔王》のように2つの断言するような和音によるV度-I度カデンツで終止するため、「死」で終わると解釈できるかもしれない。

このように、この楽章の駆り立てる力が「死」という結末を導いていると仮定すると、中間部のH-durセクションの対照的な世界は、《クロノスに》の例から推察されるような、「愛」が「死を超越するもの」であるというメッセージが挿入されながらも、それは成就しないことになる。

「愛」が「死を超越するもの」という概念は、《クロノスに》にはっきりと見られるメッセージであるが、《クロノスに》ではさらに、A-durで終止する場面の詩において「永遠のGeistが漂い、それが永遠の生命を希望させる」とある。つまり、ここでは「A-dur」と「希望」がセットで用いられているのである。²⁸⁵ なお、この部分では「永遠(希望)(A-dur)」が望まれているが、冒頭から続く「死へと駆り立てる力」に対抗する要素が、その後の少女が登場するD-durの部分(初めて死に対抗する力=愛)で現れるのであり、まさに「希望」と「愛」が含まれていることがわかる。このように、《クロノスに》には、死や、死を乗り越える要素が1曲の中に込められている。ソナタのコンテクストでその結末を考えてみると、この終楽章は《クロノスに》のように長調では終わらないため、最後は「復活」ではないと解釈できる。

死へと駆り立てる力がこのD 958の第4楽章を貫いている一つの要素と考えれば、それ

²⁸³ 野本由紀夫「タランテッラ」、『音楽中辞典』東京：音楽之友社、2002年、395頁。

²⁸⁴ 19世紀を通じ、最後の審判における死者の復活はあまり強調されなくなり、死ぬと体は朽ちるが魂はより良い状態へと移行するという考え方に重きが置かれるようになった。死によって限りのない命へと移行すると考えれば、それは死を乗り越えた永遠の「復活」といえる。リート《死と乙女》も同主長調D-durで終止するが、これらの例からDur終止に込められた「復活」としての意味をくみ取ることができる。大角によれば、「18世紀後半に広まった死生観にまるわる最も大きな変化は、死が根底において罪に対する刑罰としての意味を失ったことであった。結果として、靈魂の不滅に関する観念が何にもまして重要性を帯びるように至った」。大角欣矢・深井智朗『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズムと音楽の歴史』東京：日本キリスト教団出版局、2009年、226頁を参照。

²⁸⁵ 【譜例18】53~56小節目を参照されたい。それに付随し、歌詞のGebein(死体)の部分は一瞬c-mollになりかける(99~100小節目)。A-durと希望、c-mollと死はシューベルトの中で結びついていたのかもしれない、本論でのソナタの調性とその解釈にも合致する。

に対抗するものが望まれる。D 958 第 4 楽章では、それが曲の中に一瞬「非現実」のものとして提示されたが、音楽上の結末からみると「復活」は叶わなかった。そのかわりに D 959、D 960 の 2 つの長調ソナタが続いていると考え、この D 958 ソナタと、後の 2 つの関係性にまたひとつの光が見えてくる。3 つのソナタの「信仰、希望、愛」としての一面が、ここでより一層見えてくるのではないだろうか。

第2章 《ピアノ・ソナタ第20番》(D 959) A-dur

第1節 第1楽章

A-dur 4分の4拍子 Allegro

提示部 (第1小節～第132a、129b小節)

第1主題部 (第1小節～第54小節)

D 959の第1主題は、草稿の段階では和声のみの状態であったことから、その発想の原点が「コラール」であった可能性にもとづいて考察を進めてきた。草稿に書かれた *alla breve* がルネサンス期の合唱曲の典型であったことを先に述べたが、最終稿における6小節目の A-Gis-Fis-Gis の掛留音もまたルネサンス期の合唱曲の典型である。最終稿においてそういった音楽技法が加えられていることを考慮してみても、この第1主題が〈ドッペルゲンガー〉で触れた“*Stil antico*”と同じく、音楽史的な意味で「過去とのつながり」を示唆するものであると捉えることができる。そして同時に、シューベルトが宗教的なところに救いを求めていたことがうかがえる。

【D 959 第1楽章の草稿 (草稿冒頭～第6小節)】



シューベルトが求めていたものとはどのようなものだったのだろうか。それは第1部で推察した、A-dur という調性が手掛かりとなる。第1部では、シューベルトにとって A-dur がアンビバレントな側面をもっていることをくみ取ってきた。リート〈幻の太陽〉では、「そうだったらいいのに、でも現実はいかにない」という非現実話法的な心情が A-dur とコラールとの掛け合わせによって表現されていた。D 959 においても、アンビバレントな A-dur と純粋なコラールの掛け合わせが発想の原点としてあったことを考えると、D 959 と〈幻の太陽〉、そして先述の〈海で〉²⁸⁶は、作曲上の思考が似ているとみることができる。つまり、なにか「ネガティブ」なものがある、そこにコラールを当てはめることによって希望

²⁸⁶ 第2部第2章92頁を参照されたい。

を見出そうとするシューベルトの作曲のプロセスが、D 959 にも当てはまる可能性について考えさせてくれるのである。それを踏まえると、A-dur という調性には今現実になっていないものを望むという側面があるため、このソナタの調性を選ぶ際、シューベルトの中にはそういった意味での「ネガティブさ」が含まれていたと推測することができる。そのネガティブさとは「現実にはそうはいかないもの」であり、そのようなものに対する希望や祈りの気持ちがコラールに込められていたのではないだろうか。

さて、以上のような土台に「リズム」が加えられた形でこの主題は成り立っている。このリズムは、大きく捉えれば D 958 の付点リズムとも近く、Godel も D 958 の「アトラス・モチーフ」との関連を指摘している。²⁸⁷

このリズムが創作過程のうちどの段階で生まれたものなのかは明確にはなっていない。全 8 フォリオの草稿の内、校訂報告で「第 7 フォリオ」とされている紙に、「第 1 楽章の展開部」と「再現部の 1 小節目」まで書かれているのだが、そこで初めてこの「アトラスリズム」がメモされている。このページの最初には「//」の印があるが、先述のように校訂報告によれば、これは「挿入部分であることを示唆する」とされている。第 7 フォリオが挿入部分としてあとで入れられたものならば、このリズムは 3 曲セットの構想が決まってから書かれたものである可能性もなくはない。²⁸⁸ しかし、第 6 フォリオまでと第 7 フォリオの間の「中断」の期間については明らかになっていない。だがもしも第 7 フォリオの草稿が、すでに 3 曲セットの構想ができたあと（つまり少なくとも D 960 第 1 楽章の草稿のあと）に再開されたのならば、D 959 の「アトラスリズム」に対して一つの推論が可能になる。つまり、「アトラスリズム」をもつ D 958 をセットにする構想ができたあとにこの第 7 フォリオを書いたのならば、D 959 での「アトラスリズム」の使用は、D 958、D 959 のソナタ間のつながりを強めるために意図されたものであるということ、草稿の成立順という観点から考えることができる。ただし断定はできない。第 7 フォリオがいつ挿入されたのかによって、「アトラスリズム」が連作性を強めるためのものなのか、そうでないのかは変わってくる。唯一いえるのは、「挿入」の指示があったあとに「アトラスリズム」が使用されているということであり、中断の期間は推測することしかできない。²⁸⁹

²⁸⁷ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 126.

²⁸⁸ 第 7 フォリオの素早く書かれた a と b の結果は次の通りであった。1 画の a は全 68 個中 17 個、閉じられていない b は全 33 個中 27 個、合計した平均は 44% である（計算の仕方は第 1 部第 1 章の a と b の検証と同様）。この数値だけでは判断できないが、この第 7 フォリオは全体として丁寧な書きぶりなので（Hilmar も清書と見なしたように）、一気に書かれたように見える第 6 フォリオ（ちなみに第 6 フォリオの a と b の検証結果は次のようであった。1 画の a は全 74 個中 57 個、閉じられていない b は全 12 個中 11 個、合計した平均は 79% と高い数値が出た。）までとは別の時に書かれたものであることが指摘できる。

²⁸⁹ なお先行研究では、このリズムが D 959 の創作の過程で生まれたものなのか、そうではないのかが論点になっている。それを草稿の検証とともに論じているのが Godel と Hinrichsen である。2 人の意見は対立し、Godel が「創作プロセスの結果」であると述べる一方、Hinrichsen は、このリズムは「展開部の構想の前に」すでにできていたと主張する。しかしこれも明らかにはなっておらず、D 959 の「アトラスリ

しかし最終的には、この第1主題は「アトラスリズム」とコラールとが融合したものと解釈できる。D 958の「アトラスリズム」の名残と、D 960のコラールが先取りされる形で、D 959の中に表れていることは興味深く、この点からも3つのソナタの連作性が指摘できる。

これらのソナタの第1主題の共通のリズムや上昇旋律についてはBrendelも指摘しており²⁹⁰、こういった各第1主題の連作性は、D 959の第1主題の演奏解釈を考える際の一つの手掛かりとなる。

まずは、主題の「上行」に注目すると、D 959の内声の旋律の上行Cis-D-E-Fis-G-Fis-Eは、D 958の第1主題のソプラノC-D-E-F-Fis-G-As-Gと対応している。D 959に推察される「希望」というキーワードでもってD 958と比較してみると、D 958で達成したベートーヴェンへのオマージュを超えて、D 959ではA-durというアンビバレントな調性と「過去とのつながりをもつ音型」によって、まだ達成されていない未知への期待と不安が入り混じっている。そのような中で、過去を振り返りつつも自分自身を確立しようという上昇志向が曲の始まりに表れていると解釈することができないだろうか。²⁹¹

一方、この主題の和声的な重要性は、D 960との比較によって見えてくる。D 960のコラール風の主題との大きな違いは、D 959では内声が動くということである。この内声は草稿の段階から記されているが、和声的なメモのみであった。そのため、シューベルトがこれを「旋律」と考えていたかは明らかではない。一方D 960の草稿では旋律のみメモされており、シューベルトがこれを旋律として考えていたことは明らかだ。つまり、D 959の草稿から推測されるのは、この主題の構想として、旋律というより和声的な響きのイメージが先にあったということである。

以上、D 958、D 960との比較を通して、仲介的な位置にあるD 959の第1主題の演奏の際には、これから起こることに対する「希望」をもち、和声的な豊かさを求めることが大事であると考えることができる。

ズム」の成立に関してはこのように様々な見解が存在する。Godelの見解については次を参照。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten(D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 126. Hinrichsenの見解については次を参照。Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (Tutzing: Schneider, 1994), pp. 329-333.

²⁹⁰ Brendelは、3つのソナタの冒頭楽章の旋律線がE音から半音階上昇していること、リズムに関してはD 958、D 959の第1楽章とD 960第2楽章の伴奏形が同じであることを指摘する。A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 254.

²⁹¹ 拍子の面からみても、3拍子から4拍子になっていることによる物理的な広がり認められ、それは音楽の空間的な広がりにもつながっている。

さて、その豊かさを表現するには、和音の響かせ方が重要である。その手掛かりとして、ここでは保続音として鳴らされる A の音に注目したい。このソナタにはところどころ同音反復がみられるが、それらはこの第 1 主題から派生したものと考えることができ、それぞれが異なる表情となって全楽章に散りばめられている。

私は、第 1 主題において和声の変化にかかわらず同音で鳴らされるこれらの音を、《信仰、希望、そして愛》(D 954) で見てきたような、教会の「鐘の音」と解釈する。そのために少し、「鐘」と「希望」の関係について考えてみたい。シューベルトがリートで描いた「鐘」の中には、《信仰、希望、そして愛》のようなポジティブ場面で鳴らされるもののみならず、後述のリート《吊いの鐘 *Das Zügelglöcklein*》(D 871) (本論 141~142 頁、譜例集 31~33 頁【譜例 20】も参照されたい) のように、人間の死や、火事などの災害といった、ネガティブな場面において鳴らされるものもあり、「ポジティブ」と「ネガティブ」の両方の意味をもっている。しかし「吊いの鐘」も、すべてが「ネガティブ」とは言うわけではない。なぜなら「吊いの鐘」は、死者に対しては「安らかに」という意味をもち、残された者にとっては「悲しみを乗り越えるための鐘」であるので、鳴らされるきっかけはネガティブなものであっても、もとをたどれば「救い」への嘆願が含まれ、どちらもより良い生活を祈るものだからである。こうした「鐘」の音に込められた、何か対象のものを「欲する」、「願う」、「望む」という行為は、裏を返せば今はまだ手に入れていないということでもある。これは、「現実になっていないものを望む」という A-dur のもつアンビバレント性とも一致するのではないだろうか。したがって、「鐘の音」が随所に聞くことができるこのソナタを「希望」と解釈することには一定の妥当性があると考えられるのである。

それを踏まえると、大事なのは内声の旋律だけではなく、A の音が常に鳴っていることだという考えに至る。音響的な豊さを求める際にも重要なこの保続音は、コラール風の D 960 第 1 楽章第 1 主題や D 958 第 1 楽章第 2 主題にも見られ、ソナタの祈りが音となって共鳴する姿を見てとることができる。

さて、この第 1 主題部には、D 958 と D 960 とのさらなる対応性が見られる。

D 958 では、シューベルトにおける重要な「第 6 音」が 3 つのソナタにも表れていることを述べたが、D 959 では 8 小節目の左手の F 音がこれに相当する。この半音低められた第 6 音が楽章の開始早々用いられるのは、後述の D 960 にも共通する。D 960 では、Ges トリルにおいて重要な音としてはっきり表れるが、D 959 では流れの中に組み込まれている。また、この F は楽章の開始後、初めて和声的な陰りを与えるものであり、このソナタの「希望」の危うさを暗示すると解釈することもできる。冒頭のコラールの発想に影を落とすという意味では、D 960 第 1 楽章の Ges トリルとも対応している。このように「第 6 音」は、各ソナタの第 1 主題に対し、何か問いを投げかけるものであるという見方ができる。シューベルトが第 6 音を好んで用いたならば、それをくみ取り、こういった意味付けを考えることが、演奏表現への一つの手掛かりとなるものと考えられる。

また、16小節目からの確保の前に、13小節目からの3連符による下行パッセージがあるが、この「下行スケールのあとの確保」の構図はD 958と対応している。それを踏まえると、同じ下行スケール（パッセージ）でも、「信仰」の中でのパッセージと「希望」の中でのパッセージでは演奏の仕方が変わる。このように、対応する部分を比較し、それぞれの性格を大きく把握することで、作品の連作性から演奏解釈の可能性を導き出すことができる。

第2主題部（第55小節～第81小節）

E-durによる第2主題もコラル風であり、ここにも作品間を結ぶ祈りの要素を見出すことができる。

この主題はフレーズ構造の点において、D 960の第1主題との対応性がみられる。D 959の第2主題の前楽節は55～59小節であるが、規則的な4+4による楽節と違い、58小節目のFisが引き伸ばされていることによって、5小節となっている。一方D 960は4+5楽節であり、後楽節がやはりタイによって引き伸ばされることによって5小節となっている。リズムも、「4分音符が二つ」に、「2分音符が一つ」の形が両方の主題にみられる。このような「コラル」+「字余り」という共通性から、ここにD 959、D 960の双子としての姿を見ることができるのである。この「字余り」の意味を考えてみると、どちらも本来半終止するはずのところをタイで引き伸ばされることによって、一旦時間が停止させられる。そこで立ち止まり、そのまま何も現れないのがD 959、そこにトリルが現れるのがD 960と考えると、D 959の発展形がD 960であるというような見方もできるのではないだろうか。これらの「時間の停止」を感じさせるような共通の表現と、その先にあるものの違いは、「コラル」という3連作を結ぶ一つの発想が、様々な意味をもちうるということを示しているようにも思われる。

また、この第2主題部は草稿よりも拡大されており、59小節目からの第2主題の1オクターブ上での「エコー」の追加は、D 958第2楽章でも見られた手法である。D 959では、「時間の停止」を感じさせる第2主題がさらに1オクターブ上で繰り返され、最後はE-durの3度調であるG-durで「停止」する。このように、1オクターブ上で、近親調ではない意味深長な調性へと向かいつつ一旦停止するという形は前述のD 958第2楽章ともよく似ている。そこに生まれる「間」はそれまでの流れから一瞬逸脱するような瞬間であり、そこに別世界への憧れといったものを感じとりながら演奏してもよいのではないだろうか。

移行部（第82小節～第129b小節）

移行部は、第2主題の静かな祈りとは対照的に混沌としたものになっているが、それを構

成するのは半音階と同音反復によるカノンである。「同音反復」は第1主題から派生したものと捉えることができ、このソナタを構成する重要な要素でもある。順に追っていくと、この同音反復は第2主題（54小節目）の8分音符にすでに見られ、2小節後には4分音符になり、第2主題にとって重要な要素になっていく。このモチーフは66小節目から繰り返され、80小節目では本来 H-Gis-Cis にいくはずのところと同音反復になっている。そういった同音反復が、移行部の始まる82小節目から、フーガのように模倣されていくことになる。95小節目ではくさびがつけられ、この同音反復が移行部にとっても大きな役割をもっていることがわかる。その先の101、102小節目ではソプラノが同音反復になり、内声に旋律的な動きが見られるが、この形はもっとも第1主題の形に類似している。こういった同音反復が第1主題に由来するものと考えれば、これらを「鐘」の音になぞらえて解釈することができるだろう。

さて、移行部の混沌を作り出しているものとして、Dur-moll の交替も重要である。草稿と比べてみると、最終稿で草稿と大きく異なるのは、99小節目で3連符の分散和音パッセージが e-moll から E-dur に変えられている点である。これは、このセクションで初めての明確なカデンツであり、そのまま E-dur で終止すると思われるが、短調に戻る。Fz が付され、長調であることが強調された明確なカデンツの後、再び短調に戻ることによって、最終稿ではより悲劇性が増すことになる。ソナタ形式の定石として、第2主題が穏やかであるということが挙げられる。しかしこの曲では、第2主題が一見満ち足りた慰めのようにも聞こえるが、それが一筋縄ではいかないものであることが、59小節目での「時間の停止」や、リズム的に定まらない第2主題の二面性、移行部での Dur-moll の交替から推察される。〈春の夢〉や〈幻の太陽〉での、同主調が表現する「一見明るい楽想であっても、それが簡単に逆のものになりうる」という現象が、この第2主題から移行部にかけても見られる。その中で鳴らされる同音反復による「鐘」を、危うさの中での祈りであると捉えると、この曲のアンビバレントな希望としての一面を見出すことができる。演奏の際は、鐘の音に様々な意味があることを心に留め、各声部で繰り返される特徴的な同音反復を、様々な鐘の音が遠近で鳴っているとイメージすることで、指示されたアクセントを打楽器的に弾いてしまうことを避け、入り組んだ声部を弾き分けることにもつながるだろう。

最後に117小節目で第2主題が回帰し、123小節目からの同音反復はもっとも鐘を模したような音として聞こえる。この後1オクターブ上で変奏された旋律が展開部の動機となる。

展開部（第130b小節～第197小節）

E-dur からずれるように C-dur へと転調し、展開部が開始される。このような展開部への転調の仕方は D 960 ととも一致しており、ここにも両曲の発想の行き来が見てとれる。²⁹²

²⁹² また、この唐突な C-dur は103小節目ですでに現れ、この展開部を予示していたと考えることもできる。

A-dur の中での C-dur は、〈幻の太陽〉にも見られるようにシューベルトが好んで用いた調性であるが、予期せぬタイミングでの C-dur への転調には特別な意味があると考えられる。²⁹³ Godel もこの部分の C-dur に言及し、D 958 ソナタよりも D 959 ソナタの展開部の方が C-dur に固執していることを述べており、これは C-dur がこの曲において重要であることを示唆するものである。²⁹⁴

第 2 部では、Youens の〈海で〉の C-dur の解釈をもとに、この調性が「人智を超えたもの」と結びつくことを見てきたが、今一度、ここでの C-dur の表現しうるものについて考えてみたい。〈幻の太陽〉では、C-dur は主人公が持っていた 3 つの太陽の内、すでに 2 つが沈んでしまったことを語る場面で用いられ、ネガティブな内容がシンプルな C-dur によって表現されている。これは〈海で〉での、肯定も否定もしない「慰め」としての C-dur と共通する。そういった例を踏まえると、C-dur は何のしがらみもなく、人間の問題を肯定も否定もしない、あるいは人間の力の及ばない高次のものを表現しうる。

C-dur と交替で現れる H-dur は、D 958 第 4 楽章での挿入部にも用いられた調性であるが、そこで見出されたような、すぐに変わってしまう可能性を孕む一瞬の幸せや愛が、この D 959 展開部では、アンビバレントな A-dur の希望の中に映し出される夢として現れると解釈できる。

交互に現れる C-dur と H-dur のフレーズには明確なドミナントやカデンツがなく、お互いの調へとまさに「ずれる」ように移行する。この 2 調間の揺れを、先述のようにローゼンは「一種の停止を達成するためのふたつの調的レベルの間での揺れ」であり、「ソナタ諸形式におけるシューベルトの革新」²⁹⁵であると述べている。

この 2 調間は「ずれる」ことによって、明確な区切りがなくその境界線がぼかされながら転調するため、空中で浮遊しているような効果が生まれる。この C-dur と H-dur の行来は、141 小節目からは 1 オクターブ上でのエコーとなるが、変奏された細かい旋律の上下の往来は、ピアノの高音の煌びやかな響きと相まってさらに高次へと向かう。149 小節目にみられる C⁴は、当時のウィーンで一般的な家庭がもっていたと考えられるピアノの最高音であったということを考えてみても、この部分においてまさに「天国」を象徴する音域が用いられていることが指摘できる。ローゼンによれば、

真の和声的運動の欠如は著しい緊張を生み出すが、それは伝統的な古典派的展開部の緊張ではない。我々は何かが起こるのを待つが、それは主調の復帰のための準備あるいはどんな種類の終止の準備でもない。主調の復帰（168 小節）は事実、そうしたも

²⁹³ 先述のように C-dur は、D 958 第 1 楽章や第 4 楽章での C-dur を思い起こさせるものでもある。

²⁹⁴ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 147.

²⁹⁵ チャールズ・ローゼン『ソナタ諸形式』福原淳訳、東京：アカデミア・ミュージック、1997 年、370 頁。

のとしては感じられない。²⁹⁶

ということである。つまりローゼンも、この揺れは何かを準備するものではないと考えており、このセクションの特徴として、「揺れている」だけであり、どこかに向かうというものではないと解釈することができる。

C-dur と H-dur が半音関係であり、半音関係は後期シューベルトがしばしば用いたものであると Godel は言うが、肝心なのはそこにどういった意味が込められているのかにまで考えを広げることではないだろうか。D 958 第 2 楽章でも触れたように、半音関係の転調は、それまでの世界から一瞬他の次元にずれ込むような感覚を生むことがある。したがって、ここでは C-dur と H-dur の「2 調間の揺れ」の技法と相まって、そういった非現実的な領域を行き来するその時間は進みも戻りもしない、まさに「時間の停止」が起こっていると解釈できる。また、この「時間の停止」は D 958 第 1 楽章の展開部にも見られることを述べたが、ここではそれがよりラディカルに表現されているといえる。以上のような幻惑的な効果を引き出すため、C-dur と H-dur では、H-dur の # の多さを生かし、より響きをもたせるという奏法が考えられる。

その後、161 小節目で C-dur から同主短調の c-moll へと突然転調し、第 2 セクションに入る。これまでのセクションの、長調であり高音域での明るい響きとは対照的な、短調のセクションとなっている。このような光と影のコントラストもまた、このソナタの「危うい希望」としての側面を映し出しているように思われる。

この後、再現部への方向性が徐々に定まってくるが、展開部での「時間の停止」の後、徐々にドミナントへ向かうというこの構造は、先述の D 958 とも対応している。ローゼンも、再現部へと向かうドミナント・ペダルに関して、先の 2 調間の停滞とは違い「慣習的な準備」であり「すでに存在する何かの準備をする」²⁹⁷としている。

再現部 (第 198 小節～)

さて、再現部と提示部との違いは、主題確保の 222 小節目での F-dur への転調である。先述の提示部の 8 小節目での半音低められた第 6 音 F が伏線となって、再現部ではこの F を根音とした F-dur が、特別な pp の色で現れる。提示部では、「影」を与えるような役割であった F 音が、再現部では聴き手をほっとさせるような F-dur となって現れると解釈できるのではないだろうか。半音低められた第 6 音が特別な意味をもつということがここでも指摘でき、この音が作品の連作性を強めるだけではない、ソナタの解釈の可能性を広げるための手掛かりとなるという意味でも重要であると考えられる。

²⁹⁶ 同前、372 頁。

²⁹⁷ 同前、372 頁。

コーダ（第 331 小節～最後）

第 1 主題が pp によって回想される。展開部や再現部で特別な意味が見出された C-dur や F-dur の和声が再び現れ、あたかもここで楽章全体が思い出されるような効果をもたらしている。最後の B-D-F によるナポリ和音が、次のソナタの B-dur を暗示している²⁹⁸ようでもあり、まさにこのコーダの中にも過去と未来が凝縮されているかのようである。また、D 959 ではあくまで非現実のものとしてしか語られなかったことが、次のソナタでは「現実として語られる」ということが、このハーモニーによって一瞬予示されるというように考えを広げることができる。

dimin. を伴いフェードアウトするように終わるが、消えるような終止の仕方は 3 つのソナタに共通している。シューベルトの場合、最後の 3 つのソナタに限らない締めくくり方ではあるが、なにか次への余韻を残すような終わり方は、完全に完結してしまう終わり方よりも、3 曲のつながりをより一層強めているように思われる。

第 2 節 第 2 楽章

fis-moll 8 分の 3 拍子 Andantino

A (第 1 小節～第 68 小節)

fis-moll は A-dur からみて平行調であり、ごく普通の調設定である。しかし Ariane Jeßulat によれば、fis-moll は 19 世紀の音楽理論上においては死の調性とみなされていた。そして fis-moll の作品が少ないことを指摘し、作曲家たちが避けてきた調性であるという。²⁹⁹ シューベルトも数あるリートのうち、たった 4 曲しか fis-moll を用いておらず³⁰⁰、シューベルトにとってもこの調性が特別なものであったと考えられる。調性からもわかるように、この楽章は特筆すべき暗さをもっているが、この音楽を構成する各要素から、私はその暗さの所以がシューベルト自身の内面を映すものではないかと考える。

これまで述べてきたように、旋律には A-Gis-H-A の十字架音型の片鱗がみられるが³⁰¹、

²⁹⁸ Julian Caskel, "Causality in the Piano Sonata D959," in *Rethinking Schubert*. (New York: Oxford University Press, 2016) pp. 207-224, here p. 215. この論考でも、続く D 960 の B-dur の和声との関連が指摘されている。

²⁹⁹ Ariane Jeßulat, "Zum Andantino fis-moll der Sonate D 959," *Musik-Konzepte* 97/98, *Franz Schubert: Todes Musik* (Oktober 1997): 75-87, here 75.

³⁰⁰ Ibid., p. 76.

³⁰¹ Godel は「ため息」のモチーフと解釈する。そしてそれがもともとの「着想の核」であるという。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), pp. 166-167.

これは D 958 の時よりも明確になり、より「時間」「過去」との関わりが強いものであると解釈できる。また、十字架音型は終止音が次の開始音であるという意味で円環をなしており、本論ではその構成音自体が「永遠」ともつながりがあるものとも考察してきた。

また、伴奏のオスティナートも「永遠」を象徴するものであり、先の〈ドッペルゲンガー〉の章では、空虚 5 度と過去とのつながりについて見てきたが、同様の技法が見られるこの D 959 においても、自分自身の過去の苦しみを思い出し、常に対面する自己が現れるという解釈が可能である。

fis-moll という調性と伴奏形のオスティナート、8 分音符が 3 つで一つの単位となる拍子をもつこの楽想は、友人フランツ・フォン・ショーバー Franz Adolf Friedrich von Schober (1796-1882) の詩によるリート《巡礼の歌 Pilgerweise》(D 789) とよく似ている(譜例集 26~30 頁【譜例 19】)。アインシュタインも、このリートが第 2 楽章への「鍵を提供するものであろう」と述べている。³⁰²

《巡礼の歌 Pilgerweise》(D 789)

歌詞・対訳

Ich bin ein Waller auf der Erde Und gehe still von Haus zu Haus, O reicht mit freundlicher Gebärde Der Liebe Gaben mir heraus!	私はこの地上のひとりの巡礼者 静かに歩いて行く 家から家へと おお 優しい振る舞いで差し伸べてください 愛の施しを私に!
Mit offenen, teilnahmsvollen Blicken, Mit einem warmen Händedruck Könnt ihr dies arme Herz erquickern Und es befreien von langem Druck.	見開かれた 同情に満ちた眼差しで あたたかい握手で あなた方はこの哀れな心に元気を与えて 長い苦しみから救ってくれることができる
Doch rechnet nicht, daß ich euch's lohnen, Mit Gegendienst vergelten soll; Ich streue nur mit Blumenkronen, Mit blauen, eure Schwellen voll.	でもあてにしないでほしい、私があなた方に報い 施しの返礼をすることを 私は花輪を撒くだけなのだ 青い花輪を あなた方のドアの敷居にたくさん
Und geb' ein Lied euch noch zur Zither, Mit Fleiß gesungen und gespielt, Das euch vielleicht nur leichter Flitter, Ein leicht entbehrlich Gut euch gilt -	そして歌をツィターの伴奏に合わせて捧げよう 懸命に歌われ奏でられるけれど それはひょっとするとあなた方には軽い飾りでしかない あなた方には大して必要のないものだろう

³⁰² アルフレート・アインシュタイン『シューベルト——音楽的肖像』浅井真男訳、東京：白水社、1963 年、329 頁。アインシュタインはこの楽章と《巡礼の歌》との関連を指摘するが、シューベルトがこの楽章を作曲した時に《巡礼の歌》のテキストを頭に置いていたと考えているわけではなく、あくまで曲想（調性、「純音楽的に実現され、中間部によってコントラストを与えられて高められる情熱」）に共通性があることについて言及している（同書 421 頁を参照）。

<p>Mir gilt es viel, ich kann's nicht missen, Und allen Pilgern ist es wert; Doch freilich ihr, ihr könnt nicht wissen, Was den beseligt, der entbehrt.</p>	<p>歌う事は私には大変意味ある事、なしでは済ませられない事 そしてすべての巡礼者にも歌は価値ある事だ もっともあなた方には分からないだろう 何にこの上ない幸せを感じるかは、この何も持たない者が</p>
<p>Vom Überfluß seid ihr erfreut, Und findet tausendfach Ersatz; Ein Tag dem andern angereihet Vergrößert eures Liebesschatz.</p>	<p>ものがたくさんある事にあなた方は喜ぶ それに何千もの代わりを見つける 日々が重なることにより あなた方の愛の宝は大きくなっていく</p>
<p>Doch mir, so wie ich weiter strebe An meinem harten Wanderstab, Reißt in des Glückes Lustgewebe Ein Faden nach dem andern ab.</p>	<p>だが私が、このように遠くへ行こうと歩いていく時 私のさすらいの杖を手に 幸せの織物の中で切れていく 糸が一本また一本と</p>
<p>Drum kann ich nur von Gaben leben, Von Augenblick zu Augenblick, O wollet vorwurfslos sie geben, Zu eurer Lust, zu meinem Glück.</p>	<p>だからこそ私は施しだけに頼って生きる事ができるのだ この一瞬から一瞬へと おお、非難せずに施しを与えてください あなた方の喜びのため、私の幸せのために</p>
<p>Ich bin ein Waller auf der Erde Und gehe still von Haus zu Haus, O reicht mit freundlicher Gebärde Der Liebe Gaben mir heraus!</p>	<p>私はこの地上のひとりの巡礼者 静かに歩いて行く 家から家へと おお、優しい振る舞いで差し伸べてください 愛の施しを私に！</p>

この《巡礼の歌》の「巡礼」とは、聖地巡礼ではなく、この世界を渡り歩く“Wanderer”（さすらい人）としての意味をもっている。自由な芸術家としてのテーマが扱われており、芸術家は身を削り、さすらい続けるものであるということが歌われ、当時の芸術家像をうかがうことができる。パトロンをもたない、フリーランスの芸術家として生きていくことをテーマにしていると同時に、芸術の自律性、及び芸術家の自立性が訴えられているこの詩は、いわば自己のアイデンティティを問うものでもあるといえる。この曲について、ディースカウも「自己告白」として捉えることができるという。³⁰³

また、このような「巡礼」の旅も、目的地に向かうといった方向性はなく、往來を繰り返すという意味では円をなしている。そういったさすらいの循環性と、芸術家としてのアイデンティティに対する堂々巡りの問いが相まって、永遠を象徴するような伴奏のオスティナートに表れていると考えられる。

これらを総括すると、このリートにもアイデンティティをめぐる葛藤が認められ、先の

³⁰³ ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ『シューベルトの歌曲をたどって—成立・本質・影響』、原田茂生訳、東京：白水社、1976年、288頁。

〈ドッペルゲンガー〉同様、そういった概念はシューベルト自身と重なるようである。したがって、この楽章に認められる暗さを、シューベルト自身の心を映す鏡であると捉えることができるのである。

先述のように、楽章の開始後すぐにメディアント調である A-dur へと逸脱するが、異なる調性に対して同じ旋律があてられるこの手法は D 960 第 2 楽章にも見られ、楽章同士の双子性を指摘することができる。第 2 部で考察したように、この D 959 では、fis-moll から A-dur への A を軸とした転調を「切り離された過去」と解釈することができるだろう。

さて、このセクションでは草稿との比較からも表現上の手掛かりを得ることができる。33~64 小節目は最終稿で付け足されたものであり、草稿では 1 オクターブ上での主題の繰り返しはなかった。したがって、先述の D 958 第 2 楽章や D 959 第 1 楽章同様、1 オクターブ上での繰り返しがシューベルトの表現のこだわりでもあることを意識し、演奏へと反映させることが望ましい。この部分では、フレーズ全体がオクターブによって繰り返されるが、伴奏の音域は変わらず、オスティナートが続けられる。そして、旋律のオクターブによって響きの空洞が強調され、より冷たさが際立っているように感じられる。このフレーズも、目の前にあるものというよりは、幾分遠くのもの、もしくは精神のみがさまよっているような感覚にさせられるものという点で、D 958 第 2 楽章や D 959 第 1 楽章での、1 オクターブ上で追加された各フレーズとも通ずるといえる。

B 中間部（第 69 小節～第 158 小節）

第 2 部で見た〈ドッペルゲンガー〉の主人公のアイデンティティの分裂と、ソナタでのシューベルト自身のアイデンティティの分裂は、共通の音楽表現によって重なり、この楽章のもちうる一側面を映し出してくれるように思う。シューベルトの恐れるものが「アイデンティティの危機」に対するものであったのならば、それが最も噴出する³⁰⁴と考えられるこの中間部が、3つのソナタの中心にあるということは興味深い。**A**セクションでの《巡礼の歌》との音楽的な類似も、シューベルト自身の「自己告白」に関連するものであったということが、この中間部で明確になる。

中間部を、**A**セクションでの過去との対峙の後の、現在の自分自身の置かれている状況やアイデンティティの不確定さに対する憤りからくるものであると解釈すれば、**A**セクションの十字架音型がより一層意味をもつように思われる。

³⁰⁴ シューベルトのこの部分の草稿の筆跡を見ると、ためらうことなく一気に書かれ、まさに「噴出」といった様子が筆跡そのものから見てとれる。したがってシューベルトにとって一番強い思いがここで溢れていると考えるのは自然である。この部分の草稿の筆跡についての印象は Godel や Brendel も同様に述べている。

さて、中間部は c-moll→e-moll→fis-moll を経て、107 小節目で cis-moll に到達し、急降下するスケールを経て、109 小節目の左手で Gis-Fisis トリルが鳴らされる。トリルとは、そもそも旋律を美しく装飾するためのものであるが、ここでは低音で用いられることから、特異な音楽表現となっている。激しい中間部を形成する大きな要素の一つであるこの低音のトリルは、隣接する半音にペダルをかけることによって生み出される轟音のような効果に加え、右手の構成音とのぶつかりによる濁りも相まって、この部分の混沌とした音響を作り出す、いわば「元凶」ともいえるものである。

このセクションが「アイデンティティの危機」と解釈できるならば、この「トリル」もまた、シューベルトがそれを表すために用いた表現技法のうちの一つということになる。もちろん無意識であったかもしれないが、見方によっては、ここでシューベルトのトリルに対するある種の負のイメージが示されていると考えることができる。

そして、この表現がソナタの中心にあるということもまた、連作としてのソナタの中での低音のトリルの重要性をうかがわせる一つの理由となりうる。3つのソナタ全体を見渡してみると、同楽章の再現部 152 小節目左手低音の A-H トリル、そしてほかならぬ D 960 第 1 楽章の Ges トリルというように、各トリルは作品において特別な意味をもつ箇所に用いられていることに気づく。また、作品を連作として解釈し、曲の垣根を超えたトリル同士の関連を見出すことによって、トリルの解釈の可能性が広がる。3つのソナタの中心と呼べる D 959 第 2 楽章で、シューベルトが最も叫びたかったと思われるもの、あるいは草稿の筆致から読み取れるようなシューベルトの溢れる想念に結び付けられた激しいトリルは、D 960 第 1 楽章では姿を変えて亡霊となって現れ、回想するような役割を担うと解釈することもできる。このように、作品間をまたぐトリルを「対」になったものとして解釈してみることは、それぞれのトリルをどう演奏するかを考える際の一つのヒントになる。ここでは、このトリルが D 960 のトリルへとつながるもの、そして 3 部作のつながりを強めるものでもあることを意識しつつ、D 960 とは反対の演奏表現をすることによって、双子の作品間の対照的な「相違点」が音となって現れ、トリルを介した「双子」としての姿が浮かび上がってくるように思われる。つまり、D 959 ではアイデンティティへの不安を叫んでいたトリルが、D 960 では死をも暗示するものとして姿を変えて回帰すると考えると、それらはどちらもシューベルトの深奥にある思いであることが推察され、それがトリルという一つの形で、それぞれ姿を変えて表現されたということになる。³⁰⁵

³⁰⁵ 曲間につながりをもたせる技法は、シューベルトの表現の引き出しとしてあったといえる。

梅津・八巻は、冬の旅の詩の「道しるべ」（第 20 曲）とは、第 7 曲で倒れていた菩提樹の「亡霊」ではないかと述べる。このことに示唆を受けてそこに付された音楽をみると、各々に同じ 8 分音符や連打表現がみられる。つまりこれは、シューベルトが菩提樹を亡霊として「再登場」させるため、共通の技法でそれを表現したことになる。連作歌曲ではごく普通の技法であると考えられるが、同じシューベルトの作品であり、連作の意図がある 3つのソナタにもそういうつながりをもたせるための技法を用いている可能性はあるのではないだろうか。いずれにせよ、シューベルトの表現の引き出しとして、曲間のつながりをもたせる手法があったことは事実である。詩における「道しるべ」が菩提樹の「亡霊」であるという解

なお、この中間部については、その特異な様相ゆえに様々な言及がなされている。Brendel は、一般的に知られている穏やかなシューベルト像とは遠く隔たりのあるキャラクターについて言及し、その例の一つに「〈ドッペルゲンガー〉の恐怖」³⁰⁶を挙げているが、まさにこの楽章にはそういった影が表れているのではないだろうか。また、Brendel は、この楽章には3つの暗い調（fis-moll, c-moll, cis-moll）が集結しており、これについて「3部作の沈鬱な力の極度の集中」³⁰⁷と表現している。ブレンデルが指摘するこの現象は、この楽章が3つのソナタの中心的な存在である可能性を示唆するものともいえるだろう。

また、「調性の集約」という点でさらに考察してみると、D 959 第2楽章の147小節目から現れる Cis-dur と、D 960 第2楽章の終わりが Cis-dur になっているということも、まるで D 959 の Cis-dur が D 960 第2楽章の Cis-dur を予示しているかのようであり、2曲間の第2楽章のつながりをつくるものといえる。このように、トリルや調性といった中間部の素材が、作品の垣根を超え、他作品と呼応し合っている様を見てとることができる。様々な要素が絡み合い、この D 959 が3つのソナタを仲介する位置にあることは興味深く、各部分が他のソナタとの関わりをもち、影響し合っていることを考えると、3つのソナタの連作としての意味がより強まるのではないだろうか。

152小節目では、先の轟音のようなトリルとは対照的な、静かな A-H トリルが現れる。この半音低められた第6音 A を含むトリルによって、主調 fis-moll の回帰が暗示される。長くは続かない Cis-dur の領域は、この楽章の主調 fis-moll のドミナントでもある。このような、「一瞬の長調と思われる領域が、実は次に控える短調のドミナントであった」という場面は、〈アトラス〉での Youens の論（本論 97~99 頁を参照されたい）を応用すると、幸せと悲しみは表と裏の関係で、すぐに変ってしまうことを連想させる瞬間である。Cis-dur が一瞬で消えてしまうものであることをこの A トリルがほのめかしているようである。さらには、曲の終わりの、もはや主音のみの終止が「死」をも表現しうるものであることを、「葬送」ともつながりのあるトリル³⁰⁸が示唆しているようにも思われる。

積については次を参照し、本論の曲の垣根を超えたトリルの解釈にも示唆を得た。梅津時比古・八巻和彦「〈宇宙樹〉を求めて歩む個——シューベルト / ミュラー作『冬の旅』についての一解釈」、『文化論集』第37巻、2010年、58頁。

³⁰⁶ A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 262.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 260.

³⁰⁸ このようなトリルやそれと類似する効果をもつトレモロは、《白鳥の歌》の〈アトラス〉〈海で〉にもみられたが、同様の表現は他の作曲家も用いている。例えばトリルは、フレデリック・ショパン Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) の《ピアノ・ソナタ第2番 変ロ短調》(op.35) 第3楽章、トレモロは、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第12番 変イ長調》(op.26) 第3楽章の葬送行進曲にみられるが、これらは、葬送の際に鳴らされる太鼓の音を象徴していると考えられる。このように、葬送行進曲は様々な作曲家が作曲しているが、それらの模範となったとされるのが、フランソワ=ジョゼフ・ゴセック François-Joseph Gossec (1734-1829) による《葬送行進曲 Marche lugubre》である。この曲は1790年、ナンシー事件の追悼式で演奏されたのが初めてであり、その音楽的な特徴として大角は、「軍楽隊、すなわち管楽器と打楽器のみの編成によっており、太鼓の連打、荘重な付点リズム、差し挟まれる管楽器の休符に呼応して

A' (第 159 小節～最後)

fis-moll の主題回帰には、属音 Cis による、鐘の音のような 3 連符の音型が添えられる。この連作の一つの鍵が「コラール」であると推察してきたが、鐘の音もまた教会に属するものである。したがって、ソナタの中に聞かれる鐘の音は、この連作にとって重要な意味をもつといえる。とくにこのソナタでは、鐘の音として解釈できる同音反復が象徴的に鳴らされることを述べてきた。この **A'** では、《信仰、希望、そして愛》(D 954) の中に見られたような、喜びにのみ鐘を鳴らしてほしいという人々の願いは叶えられることなく、悲しみを鳴らす鐘、すなわち吊いの鐘という形で現れているのかもしれない。

さて、第 1 楽章でも少し言及したが、シューベルトの「鐘」に対する概念が推察できるリート《吊いの鐘》(D 871) (詩：ザイトル) を詳しく見てみたい。

《吊いの鐘 Das Zügelöcklein》(D 871) (【譜例 20】 譜例集 31~33 頁)

歌詞・対訳

<p>Kling' die Nacht durch, klinge, Süßen Frieden bringe Dem, für wen du tönst! Kling' in weite Ferne, So du Pilger gerne Mit der Welt versöhnst!</p>	<p>響け、夜を通して響け 心地よい安らぎをもたらせ お前が音を響かせているその人に心地よい安らぎをもたらせ 響け、はるか遠くへ そうすればお前は巡礼者たちを この世界と和解させられよう！</p>
<p>Aber wer will wandern Zu den lieben Andern, Die voraus gewallt? Zog er gern die Schelle? Bebt er an der Schwelle, Wann Herein erschallt?</p>	<p>しかし誰が歩んでいきたいだろうか 愛する他者のもとへと (喜んで死ぬ人はいない) 先に行った愛する人々のところへと 入りなさいという声が響いて 入口で彼が震えるとしても その人は喜んで呼び鈴を鳴らすだろうか？</p>
<p>Gilt's dem bösen Sohne, Der noch flucht dem Tone, Weil er heilig ist? Nein, es klingt so lauter, Wie ein Gottvertrauter Seine Laufbahn schließt.</p>	<p>その音が聖なるものだからといって その音を呪う悪い息子へも 鐘は向けられているのでしょうか いや、それは清らかに響く まるで神を信じる者が一人の神に信頼しきったものが彼の人生を閉じるように清らかに響く</p>

打ち鳴らされる陰鬱なゴングの響きにより、参列者たちに強烈な印象を与えた」と述べている。大角欣矢・深井智朗『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズムと音楽の歴史』東京：日本キリスト教団出版局、2009 年、228~230 頁。

<p>Aber ist's ein Müder, Den verwaist die Brüder, Dem ein treues Tier Einzig ließ den Glauben An die Welt nicht rauben, Ruf ihn, Gott, zu dir!</p> <p>Ist's der Frohen einer, Der die Freuden reiner Lieb und Freundschaft teilt, Gönn ihm noch die Wonnen Unter dieser Sonnen, Wo er gerne weilt!</p>	<p>しかしそれが疲れた者 兄弟たちが見捨てても、 一頭の忠実な動物³⁰⁹が 唯一の世界への信仰を彼から奪わせない、 そういう疲れた者であれば、 神よ、あなたのもとへと召してください！</p> <p>それが喜びに満ちたものの一人ならば 純粋な愛と友情との喜びを分け合う者、そういう喜びに 満ちた者であるならば、 その者にはなおも喜びを与えよ この太陽の下 留まりたいと望んでいるその場所で！</p>
--	--

この詩で描かれている「吊いの鐘」は、死者への吊いのために鳴らされるものであり、死者が神の許へと召されることを願う。しかし先述のように、その鐘は死者のみならず、死者を送る者、すなわち先に逝く者の死という悲しみを乗り越え生きていく者に対する鐘でもある。この詩によれば、その「生」に対して喜びを与えてくれるものが「愛と友情」である。そして、その「愛と友情」を分かち合う者には、なおも地上で生を楽しむことができるよう願うための鐘となることが歌われている。つまり、ここでは死を乗り越える一つの要素として「愛」というキーワードが挙げられており、鐘が吊いを告げる悲しいものとしてだけではなく、死の向こう側にある「愛」に目を向けさせる合図ともなっているのである。

このように、ある部分ではネガティブだが、ある部分では希望を与えるものとなる鐘の両面的な姿は、この詩を選んだシューベルト自身の鐘に対する概念にも共通すると考えるのが自然であり、その中で生まれた音楽に散見される「鐘」にも、両方の意味があると考えてよいだろう。³¹⁰

そのような観点から見てみると、双子作品として捉えられる D 959 と D 960 の、それぞれ第 2 楽章の再現部にはともに Cis の鐘が鳴らされるが、これらは同じ音で「対」になっているという見方ができる。そして、この Cis の鐘は、それぞれの第 2 楽章での「死」や「成就」というある種の表裏一体の概念の中で、それぞれの役割をもって鳴らされると解釈できる。

最後の低音部での単音の終止は、もはや救いが感じられない。自然界において「色がない」ということはまるで「生命がない」ことのように思えるが、音楽にとっても和声の欠如は生命の欠如であるといえる。それを踏まえると、この楽章での鐘は、生命の欠如、すなわち死と結びつく「吊いの鐘」として聴くことができる (D 960 は後述する)。

³⁰⁹ 神の子羊＝キリスト

³¹⁰ またこの詩では、世界が根本的に善であることが歌われるが、「神ではなく『世界』を信じる」というこの歌詞は、伝統的なキリスト教の教えとは重点の置かれ方が異なるものである。シューベルトはザイドルの詩を送り返してしまうこともあったが、この詩には音楽を付けている。したがって、シューベルトが少なからずこの考え方に共感したということではないだろうか。

アイデンティティの不安、そしてその先に見える、精神的な死。これは、「巡礼の歌」にうかがえるような退廃的な世界観とも通じ、「この世に価値はないのだ」というある種のニヒリズムを感じさせるものでもある。そして結果論ではあるが、この *fis-moll* が自らの死をも予示するものとなってしまったといえる。

シューベルトの時代のピアノの考察

この楽章の結末を「死」でもって解釈することについて、シューベルトの当時のピアノという観点からも考察したい。

この楽章の終止音 F_{is1} は、シューベルトの作品の中でも限りなく低い音である。シューベルト当時のピアノは規格が定まっていなかったため、その音域は製造者や国、地域ごとに様々であった。ウィーン製のピアノにはヴァルター、シュトライヒャー、グラーフなどが挙げられるが、小倉によれば、シューベルトは生涯ウィーン式のピアノに囲まれていた。³¹¹

ニューグローブのピアノの項目によれば、19 世紀初頭まではヨーロッパの全域でピアノの最低音は F_1 が多く³¹²、1794 年にイギリスのブロードウッドによって初めて最低音 C_1 が出る 6 オクターブ音域のピアノが発売されている。³¹³ しかしウィーンでは、19 世紀初頭にはまだ最低音が F_1 による、5 オクターブないし 5 オクターブ半の楽器が多かったようである。³¹⁴ 1820 年代までには「6 オクターブや 6 オクターブ半の楽器」が普及するとあり³¹⁵、シューベルトが晩年に使っていたとされる楽器は、比較的新しいものであったと思われる。しかしながら、ピアノは新しいものが出たらすぐにかえりかえるようなものではなく、普通の家では少なくとも 20~30 年以上使い続けるのが普通だろう。ということは、作曲家が自分のもっているピアノの音域に合わせて曲を書いても、多くの人を持っている楽器で演奏できなければ意味がないし、楽譜も売れない恐れがある。

シューベルトのピアノ曲の最低音が、ほぼ F_1 よりも下に超えることはないのは、おそらくそのためではないだろうか。つまり、この音が当時のウィーンの家や、とくにシューベルトの作品を買う顧客の家にあったピアノの最低音であったからである可能性がある。

³¹¹ 小倉貴久子『ピアノの歴史—カラー図解』東京：河出書房新社、2009 年、44 頁。

³¹² Edwin M. Ripin, et al., “Pianoforte [Piano] I. History of the instrument.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 19, pp. 655-688. とくに pp. 661-666 を参照。

³¹³ Ibid., p. 666.

³¹⁴ Ibid., p. 661-666 を参照。

³¹⁵ Ibid., p. 666.



そうであるならば、この Fis_1 の音は、当時ウィーンにおいて一般的に演奏できるピアノの最低音からわずか半音上の音ということになる。

また、モーツァルトの時代の鍵盤は白鍵と黒鍵の配色が逆であったが、シューベルトの時代は現在と同じである。黒は死を意味する色であり、当時のウィーンで使用されていた一般的なピアノの音域の中で、「一番低い黒鍵」でもあるのがこの Fis_1 である。したがって、 Fis_1 が死をも意味することを、視覚的にも見てとることができるのである。

昔から低い音は、「死」を表すものとして使用されてきた側面があり、「人間は亡くなると土の中に埋められる」ということの象徴的意味をもちうる。例えば、《竖琴弾きの歌 I Gesänge des Harfners I》(D 478) (詩：ゲーテ) 第2版の終止は、低い A の音へ向かって降下していくかたちになっている (【譜例 21】)。最後の詩 “Einsam im Grabe sein, Da läßt sie mich allein.” 「墓の中で孤独になるとき、それは私を一人にさせる」は、文字通り墓について歌われてい

³¹⁶ これはシューベルトが最後に住んでいた家に置かれているピアノである(Heinrich Elwerkember によるウィーン製。写真：2016年7月 Schubert Sterbewohnung にて筆者撮影)。兄のフェルディナントが所有していたものであるが、シューベルトも用いていた可能性があり、音域は C_1-g^4 (なお、現地で閲覧させていただいたパンフレットには “C-g⁴” と記載されている) の6オクターブ半となっている。当時はまだ5オクターブや5オクターブ半が主流であったウィーンでは比較的新しいものであったと考えられる。しかし、本当にこのピアノを使用していたかどうか断定はできない。新全集の楽譜の注(譜例集44頁を参照)によれば、シューベルトの自筆譜の D 958 第1楽章 151小節目最終音は D_1 のかわりに D が書かれていた。シューベルトが D_1 を想定していたながらも書いていないのは、この曲を書いていた時にシューベルトが使用していたピアノに D_1 がなかったためか、あるいは D_1 はあったけれども、まだ一般的ではない音域だったため F_1 を最低音と見なしていたためか、2つの可能性が考えられる。なお、ヘンレ版には D_1 が書かれているため参照されたい。F. Schubert, “Sonate in c,” in *Klaviersonten, Band II*, edited by Paul Mies, fingering by Hans-Martin Theopold (München: Henle, 1961), p. 199.

るが、低い音と「土」とが結びついた音楽表現になっている。

【譜例 21】《竖琴弾きの歌 I Gesänge des Harfners I》(D 478) 第 45~52 小節³¹⁷

また、《墓堀人の郷愁 Totengräbers Heimwehe》(D 842) (詩：ニコラウス・フォン・クライガー・ヤケルッタ Jakob Nicolaus von Craigher de Jachelutta, 1797-1855) では、「愛しい人者たちよ、僕も行く」という詩からわかるように、低音部と高音部の対置が「天と地」に見立てられた表現となっており、シューベルトにとって低い音が死と結びつくものであることがわかる（【譜例 22】）。

【譜例 22】《墓堀人の郷愁 Totengräbers Heimwehe》(D 842) 第 79~86 小節³¹⁸

³¹⁷ F. Schubert, “Gesänge des Harfners I,” D 478; op. 12 nr. 1, zweite Fassung, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1970), pp. 85-88.

³¹⁸ F. Schubert, “Totengräbers Heimwehe,” D 842, in *Lieder, Band 13* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 157-162.

さらに、リート《さすらい人 Der Wanderer》(D 493) (詩：シュミット・フォン・リュウベック Georg Philipp Schmidt von Lübeck, 1766-1849) では、歌パートの最終音が「e」【譜例 23】、同じく《死と乙女 Der Tod und Das Mädchen》(D 531) (詩：マティアス・クラウディウス Matthias Claudius, 1740-1815) の歌パートの最終音は「d」となっている（【譜例 24】）。「e」も「d」もそれぞれ人間の声として割り当てられるには異常に低い音である。そしてそれぞれ 1 オクターブ上の音が併記され、どちらで演奏するか選択してよいこととなっている。《さすらい人》は、“Dort, wo du nicht bist, dort ist” das Glück.” 「お前のいないところに幸せはある」、《死と乙女》は、“Sollst sanft in meinen Armen schlafen.” 「優しく私の腕の中で眠るがいい」という詩で終わっている。いずれのリートも、最後は死について語られており、それに伴いシューベルトも非常に低い音を使用していることがわかる。通常、人間には出すことが難しい音、言い換えれば非現実的ともいえる低さそのものが死の表現と結びついていくことがはっきりと表れている。

【譜例 23】《さすらい人 Der Wanderer》(D 493) 第 62~72 小節³¹⁹

³¹⁹ F. Schubert, “Der Wanderer,” D 493, dritte Fassung, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1970), pp. 26-29.

mir zu-rück: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“

【譜例 24】《死と乙女 Der Tod und Das Mädchen》(D 531) 第 33~37 小節³²⁰

wild, sollst sanft in mei-nen Ar-men schla-fen.

以上のリート例からも、低い音が死を意味するものとして用いられていることがわかる。

この楽章の最終音 Fis_1 が当時のピアノのほぼ限界といえる低さであり、さらに和声を伴わない単音による表現であることを踏まえると、この時のシューベルトの心の中に、死という概念が少なからず影を落としていた可能性を推し量ることができるのではないだろうか。

また、この Fis_1 は、D 960 第 1 楽章での Ges トリルの Ges_1 と異名同音である。それも最低音 F から始まり、Ges が主要音になっているのが興味深い。このことを考慮すると、D 960 でのトリルもまた「死」を意味する可能性をもつという見方に一つの根拠を与えてくれる。

第 3 節 第 3 楽章

A-dur 4 分の 3 拍子 Scherzo Allegro vivace $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{A}$ トリオ形式

\boxed{A} (第 1 小節～第 16 小節)

moll-moll-moll の 3 部形式であった第 2 楽章に対し、Dur-Dur-Dur の 3 部形式となっている。

³²⁰ F. Schubert, “Der Tod und das Mädchen,” D 531, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1970), pp. 66-69.

あまりにも暗い第 2 楽章とは対照的な調構成であり、それによってこのソナタ全体の均衡が保たれているという見方ができる。

第 3 楽章の主題は和音が基調となっており、草稿段階での第 1 楽章の冒頭の構想を思い起こさせる。このスケルツォは和音が 3 つの音域に分けられ、「解体されたコラール」と捉えることができるため、第 1 楽章のコラールの発想のパロディと言ってもよいかもしれない。このスケルツォは、草稿とほぼ変わらないことから、最初から明確な構想ができていたと考えられる。

B 中間部（第 17 小節～第 49 小節）

第 1 楽章の展開部で唐突に現れた C-dur がこの中間部でも唐突に現れ、楽章間で呼応している。34 小節目の cis-moll の唐突なスケール下行ののち、主題へと戻る。このような C-dur と cis-moll の対置は、《さすらい人幻想曲》や、後述の D 960 第 2 楽章に見られる。鍵盤上では半音という最も近い位置にありながらも、こういった文脈の中では「異質なもの」として表現されていることがわかる。

C-dur が 17 小節間にもわたって続くのは異常であり、ここでは完全に調性として確立しているが、そこに異質なもの、すなわち cis-moll が突然割り込む構造になっている。

Godel は、バスの G のオルゲルプンクトがセクション中鳴らされていることについて「ライアー的」³²¹、及びライアー弾きの絶望的状况³²²とし、この技法が D 960 第 3 楽章でも現れることを指摘する。³²³

《冬の旅》での〈ライアー弾き〉は、変化に乏しく進展のない音楽といえ、生命感のなさや死をも感じさせる。進歩や成長がないということは、ある意味、時間の流れがないことでもあるが、それでも生きてはいて、ずっと同じところを回っている。〈ドッペルゲンガー〉でも、オスティナートや空虚 5 度の使用によって、やはり同じところを回っていた。もしかするとそのような感覚が、この楽章に参照されているといえるかもしれない。それをスケルツォにおいてパロディとして表現し、面白おかしく言っている、あるいは嘲笑すると考えると、この部分に限っては、ある意味ハイネが文学において行った皮肉を連想させる。ここでシューベルトが行ったシニカルな表現は、このセクションを通して長いスパンで C-dur の V 度が続き、唐突に cis-moll のスケールによって打ち消され、そのまま cis-moll に終止するという場面でより一層はっきりと見てとれるのではないだろうか。

³²¹ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 185.

³²² Ibid., p. 185.

³²³ Ibid., p. 189.

トリオ（第 80 小節～第 113 小節）

D-dur によるコラール風の旋律に、鐘の音を思わせる伴奏が添えられる。弔いの鐘として解釈できた第 2 楽章の鐘の音に対し、対照的な性格をもつ第 3 楽章の中で鳴らされる鐘は、ポジティブな「希望」を願う鐘として解釈できる。

円を描くような、舞曲風の音楽の中で優しく鳴る鐘の音は、「僕の夢」のひとこまを思い起こさせる。信仰の深い乙女の墓標の周りに描かれた「円」へと優しい音を立てながら降り注ぐ「天国の想念」の情景が、この鐘の音と重なるように思われる。これは、音と文字という表現媒体の違いがあっても、心に抱く発想は変わらないことをうかがわせる例ではないだろうか。シューベルトにはなにか根底になるものがあり、物語でも、音楽でも、分け隔てなく表現していたと考えることができる。

第 4 節 第 4 楽章

A-dur 4 分の 4 拍子 Allegretto A-B-A-C-A-B-コード

A（第 1 小節～第 46 小節）

冒頭主題は、明らかに中期の《ピアノ・ソナタ第 4 番》(D 537) の第 2 楽章の旋律がもとになっている。³²⁴ この「引用」の所以を、シューベルトの伝記的な視点から考察すると、そこにはシューベルト自身の手紙から読み取れる回帰志向と重なる、「青春への回帰」としての意味合いが浮かび上がってくる。³²⁵

シューベルトが 1824 年 7 月 16 日にゼレチュで書いた兄フェルディナントへの手紙に、シューベルトの回帰志向をうかがわせる言葉がある。

もともと、あの幸せな時間、どんな物事でも僕たちを若者らしい栄光で囲んでいるように見えたあの時間はもはやなくて、そのかわりに悲惨な現実についての宿命的な認

³²⁴ O. E. Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Neuausg. in deutscher Sprache, bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und W. Aderhold, (Kassel: Bärenreiter, 1978), p. 619.

³²⁵ なお、本論で述べたい「青春への回帰」とは意味が異なるが、「回帰」という言葉を用いた解釈は Godel も用いており、Godel の場合は D 959 と D 960 の終楽章のコードをそれぞれ A:コード「始まりへの回帰」、B:コード「(A:と B:の) 共通の土地への回帰」として対比させている。創作過程が入れ子になっていることから Godel もこれらの作品の近さを強調しているという点では本論の立場と同じであり、この解釈は「回帰」というキーワードをもとにして双子としての姿を見出すことのできる例であるためここで触れておく。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 228.

識があるだけだ。その現実を僕は、僕の幻想 [芸術的な想像力のこと] を使って (神に感謝を) できる限り美しくしようと努めている。人は、かつてもっと幸せだった場所に、幸福がとどまっていると信じているが³²⁶、それは僕たち自身の中にしかないものであって、だから僕は不愉快な錯覚を経験し、すでにシュタイアーでした経験にここでもまた新しく出くわしたが、僕は今、当時よりも幸せと安らぎを自分自身の中に見つけられる状態になっている。³²⁷

この手紙から、幸せだった青春時代に戻りたいというシューベルトの思いが推察されるが、この「過去の幸せ」という発想は、フリードリヒ・シュルツェ Ernst Konrad Friedrich Schulze (1789-1817) の詩による《春に Im Frühling》(D 882) にも共通する (譜例集 33~36 頁【譜例 25】)。

《春に Im Frühling》(D 882)

歌詞・対訳

<p>Still sitz' ich an des Hügels Hang, Der Himmel ist so klar, Das Lüftchen spielt im grünen Tal. Wo ich beim ersten Frühlingsstrahl Einst, ach so glücklich war.</p>	<p>丘の斜面に静かに私は座っている 空はとても晴れて 風は緑の谷で戯れる その谷で早春の光の下にあって その昔、ああとても幸せだった</p>
<p>Wo ich an ihrer Seite ging So traulich und so nah, Und tief im dunklen Felsenquell Den schönen Himmel blau und hell Und sie im Himmel sah.</p>	<p>その谷を私はあの人の傍らを歩んだ とても心地よく、とても親密な気持ちで 暗い岩場の泉の底には 美しい空が青く、そして明るく 空にはあの人が見えた</p>
<p>Sieh, wie der bunte Frühling schon Aus Knosp' und Blüte blickt! Nicht alle Blüten sind mir gleich, Am liebsten pflückt ich von dem Zweig, Von welchem sie gepflückt!</p>	<p>見よ、色とりどりの春が、もう つぼみや花の中から覗いているのを！ 私にとってはどの花も同じではなく 私が最も摘みたいのはその花 あの人がかつてあの枝から摘んだ花だ</p>
<p>Denn alles ist wie damals noch, Die Blumen, das Gefild; Die Sonne scheint nicht minder hell, Nicht minder freundlich schwimmt im Quell Das blaue Himmelsbild.</p>	<p>というのすべてはあの時のままだ 花も、緑の野原も 太陽の明るさが減ったわけではなく 泉の中の影のその優しさがなくなったわけではない この青い空の影が</p>

³²⁶ 原文は “Man glaubt an dem Orte, wo man einst glücklicher war, hänge das Glück,” である。本論では “hänge” を「とどまっている」と訳した。

³²⁷ O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 250.

<p>Es wandeln nur sich Will und Wahn, Es wechseln Lust und Streit, Vorüber flieht der Liebe Glück, Und nur die Liebe bleibt zurück, Die Lieb und ach, das Leid.</p>	<p>人の心と思いが変わっていき 喜びと諍いは交互に入れ替わる 愛の幸福は消えていき ただ愛のみが残った 愛と、そしてああ、悲しみだけが</p>
<p>O wär ich doch ein Vöglein nur Dort an dem Wiesenhang Dann blieb ich auf den Zweigen hier, Und säng ein süßes Lied von ihr, Den ganzen Sommer lang.</p>	<p>おお、私が一羽の鳥でありさえすれば あそこの草原の斜面にいる鳥で そうしたら私はこの枝の上にとどまって あの人の甘い歌を歌うのに 夏中ずっと</p>

アインシュタインは、この楽章と《春に》との関連性について言及しているが³²⁸、その理由については述べていない。しかし、この詩には接続法第Ⅱ式が用いられていること、さらに“Will und Wahn”「心と思いが変わっていき」の“Wahn”には「幻想」や「根拠のない希望」といった意味が含まれていることを踏まえると、この楽章の解釈への応用可能性が期待できる。

また、「過去の幸せ」という発想は〈ドッペルゲンガー〉や〈春の夢〉にも見られたが、これらの詩を書いたハイネ、ミュラー、シュルツェは共通して世界苦の詩人と呼ばれている。彼らの詩に共通するのは、人の心はうつろうが、取り巻く環境は変わらないというある種の諦観である。とくに《春に》の主人公は「丘の上で美しい自然を眺めながら」過去を振り返る。本質的には別れの歌であるこの詩が G-dur の穏やかな音楽によって歌われ、そこには“Gemütlichkeit”³²⁹の雰囲気が漂う。

この楽章の主題もまた“gemütlich”という言葉の思い起こさせる音楽であり、旋律の引用が1817年、少なくともまだ病による心配はなかった二十歳の頃のものであることから「幸せだった青春への回帰」と考えると、その裏には世界苦の詩人達と共通するような、現実世界への諦観も含まれると考えることができる。また、その過去はシューベルトも自覚するように「帰ってこない」。過ぎ去ったものへの郷愁という意味では“Sehnsucht”³³⁰ともつながり、このことはこの曲が非現実話法的な A-dur で書かれている意味についてより一層考えさせてくれるものである。

演奏においては、同じ A-dur であっても、「アトラスリズム」によって、危うい希望を抱きながらも前へ向かうという姿勢が見出される第1楽章ではより輝きをもった響きを求めるのに対し、第4楽章では柔らかい響きを作りたい。《春に》の「のんきさ」はピアノの伴

³²⁸ アルフレート・アインシュタイン『シューベルト——音楽的肖像』、浅井真男訳、東京：白水社、1963年、423頁。

³²⁹ 小学館の独和大辞典によれば、「居心地のよさ」、「くつろぎ」である。

³³⁰ しばしば「過ぎ去ったもの」に対する憧れを指す。

奏の一定の拍感だと思われるが、この D 959 でも同じようなことがいえる。一定の拍感に乗って旋律を歌わせることによって、“Gemütlichkeit”の雰囲気を探りたい。

B (第 46 小節～第 125 小節)

このセクションからはダクテュルスのリズムの逆パターンのような旋律が現れる。これは第 1 楽章の第 2 主題部の同音反復とも関係していると考えられる。単音による同音反復は鐘の音を思わせ、61 小節目からの重音による同音反復は鐘の音のみならずコラールの響きをも思わせる。とくにこの重音はバスの保続音 A の上で内声が動く形となっているが、これも第 1 楽章の冒頭主題に共通しており、この楽章にもコラールが派生したものが隠れているといえる。第 4 楽章を「青春への回帰」と考えると、ここでのコラールや鐘の音は過ぎ去った青春を呼び起こすような効果をもっているといえるかもしれない。また、時折みられる Dur-moll の交替は、先述のように、《春に》の詩の中の“Will und Wahn”を連想させるような表現でもある。

C (第 146 小節～第 220 小節)

C は同主短調 a-moll で開始され、ロンド主題が対位的に展開される。同主短調による激しい中間部が置かれるという点でも、《春に》と共通しているが、シューベルトは同主調への転調で、この詩の「喜びと諍いは交互に入れ替わる」「愛と悲しみだけが残った」を表現した。このソナタは全体的に、同主長・短調の交替が見られるが、リートにおける主人公の心の綾がこのような表現によって表されていることは、ソナタの演奏解釈にとっても参考になる。

再現部に入る前の 212 小節目から、Fis-dur によってロンド主題が回帰する。Fisk によれば、この Fis-dur に至る前の Cis-dur は第 2 楽章を思い起こさせるものである。さらに、第 2 楽章では Cis-dur の後 fis-moll が続いていたが、第 4 楽章では fis-moll の代わりに Fis-dur によって主題が登場することに注目し、楽章間でのつながりを指摘している。³³¹ pp によるこの主題回帰は、6 つの井によって文字通り「非現実的な」領域となっており、音楽の本筋から一瞬別の次元へとずれ込むような感覚におちいる。この Fis-dur は、異名同音変換すると Ges-dur でもあり、次の D 960 第 1 楽章での Ges-dur セクションとも通ずるような、ソナタの垣根を超えた 3 連作の「非現実的な」領域であることが見出せる。Fisk の言葉を借りれば、このセクションは「顕現 “epiphany”」³³²であるが、演奏においては、たとえ Ges-dur と

³³¹ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 232.

³³² Ibid., p. 232.

同じ構成音であっても、b系、#系の違いを意識し、ここでは#独特の硬質な輝きを求めることによってある種の神々しさを求められたらと思う。

コーダ（第 328 小節～最後）

ロンド主題と[B]セクションの再現を経て、コーダではロンド主題が断片的に現れる。Godel は、中断や休止を伴うコーダが D 959 と D 960 に類似していることを指摘する。これは2つのソナタの双子性を示すものでもあるといえる。³³³

さて、コーダの途切れ途切れの歌の中でも、333 小節目からのテーマは a-moll に始まり F-dur で中断する。Godel はこのテーマについて「自己の確信、アイデンティティを失い、Dur・Moll の二重の姿において惑わされ黙り込む」³³⁴と形容するが、これは本論での第 2 楽章の「アイデンティティの分裂」とも合わせて解釈することができるだろう。

未知の自己へのアンビバレントな希望を抱き、アイデンティティの分裂を経て、青春への回帰へと至る D 959 の道筋は、ここで一瞬惑わされる。それでも人生は続く、あるいは喪失してもなお「春」はまためぐってくるという危うい「希望」が、このコーダで再び第 1 楽章の始まりの音型、すなわちアンビバレントな希望を抱いていた始まりの表現へと回帰する。この回帰によって、D 959 の終止（結末）には、人生において実現不可能な「希望」が投げかけられていると解釈することができる。³³⁵

A-dur のアンビバレント性を踏まえ、このソナタの「希望」が現実世界においては実現不可能なものであるという側面を見てきたが、おそらくシューベルトは、そういったものを追い求めることは決して無駄なことではないとも考えていたのではないだろうか。つまり、「希望」とは、第 1 部で触れたシューベルトの詩“Der Gesit der Welt”で言われているような、人間が間違った方向に行くかもしれない中で守ってくれるもの“Wahn”（夢、ファンタジー、幻、錯覚、幻想）とも通じていると考えられる。ありもしない現象“Wahn”のように、目の前にないものを「確実である」と信じていたとしても、それが本当であるかはわからないため、永遠に幻想のままかもしれない。しかしそれを信じて追っていくことにもまた意味があるのである。目の前にないものを求めるという感覚が、シューベルトの心の中にあっただということは興味深く、そういった感覚がこのソナタの調性や構成に反映しているのかもしれない。

³³³ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 195, 227.

³³⁴ Ibid., p. 217.

³³⁵ 「結末」という意味では、フリードリヒ・フォン・シラー Friedrich von Schiller (1759-1805) の《Sehnsucht》(D 636) や《Der Pilgrim》(D 794) も共通して最後は成就しない。本論においてこのソナタに用いた“Hoffnung”と“Sehnsucht”という言葉もまた、ともに実現不可能な側面を秘めている。それを踏まえても、シューベルトが選んだ A-dur という調性から、たとえ明るく華やかに終止していても、その「希望」が成就しないものであると解釈することが可能なのである。

第3章 《ピアノ・ソナタ第21番》(D 960) B-dur

第1節 第1楽章

B-dur 4分の4拍子 Molto moderato

提示部 (第1小節～第125a、第117b小節)

第1主題部 (1) (第1小節～第18小節)

D 959の発想の原点であるA-dur コラールにはアンビバレントな希望が見出されたのに対し、D 960のB-dur コラールには、《信仰、希望、そして愛》(D 954) や《ミサ曲》(D 950)の終曲〈アニュス・デイ〉との類似性によって、「平安」や「救い」を求める要素や、ものごとの最後に残る、もっとも大事なものが愛であるというメッセージが込められていることをくみ取った。そして〈海で〉のコラールも加味すると、シューベルトが用いたコラールには「過去を全否定しない」という側面もある。

ここまでのソナタの流れの中で、D 958では過去を葬ろうとし、D 959ではアイデンティティの分裂を表す表現がみられた。〈海で〉で、シューベルトが自身の発病を思い出させるような詩に対して「コラール」を用いていたことを踏まえると、D 960でのコラールは、もしかするとこれまでのことを否定せず、受け入れようとする気持ちからくるものとも考えることもできる。そのために必要であるのが、コリントの信徒への手紙で説かれる「愛」であると、シューベルトはD 954の詩を読んだときに改めて思ったかもしれない。「僕の夢」でも、愛によってもたらされる心の救済と平安が、ある種の神聖な世界観の中で描かれていた。したがって、シューベルトの心の中には宗教的なところに救いを求めるという一面があり、たとえそれが無意識だったとしても、D 954、D 950に通ずる旋律となって、D 960に表れたと考えられる。

このように、D 960における「祈り」は、ここまでの2つのソナタを振り返ることで、より一層意味をもって立ち現れてくるように思われる。D 958のコンテキストの中での「愛」とは、死を乗り越えるもの、また、憧れられるものとしての側面があった。第4楽章の結末が「復活」で終わらなかったことを踏まえると、その「愛」はまだ現実ではないものとして解釈できる。続くD 959では、A-durという調性によって、一見明るくなにかの「希望」が達成されたかのようにみえても、それが現実のものではなく、「自分にとって、幸せは幻でしか手に入れられない(それは戻らない青春への回帰として解釈できる第4楽章に表れる)」ということが推察された。D 958、D 959を通して、シューベルトというソナタの主人公がいると仮定すれば、その主人公は一貫して何かの「救い」を求めていたが、それはいまだ現

実のものにはなっていない。そういったものへの祈りが集結したものが、この D 960 のコラールであると考えることができるのではないだろうか。

D 960 が 3 部作の計画の「はじまり」であるとする説があることを先に述べたが、もし、時期を同じくしてあったと考えられる D 954 の「信仰、希望、愛」という概念が、このソナタの第 1 主題の発想に少なからず関係しているのだとしたら、そこには人生をよく生きるために必要とされるものを探求するという 3 部作の出発点が見出せる。そして、その先の 3 つのソナタの大きな筋書きに、愛を求めるとい一本の線が通っているという見方が可能になる。そうであるとすれば、救いとしての「愛」を求めるとい構図が 3 つのソナタ全体を通して浮かび上がり、それはシューベルトの断片「僕の夢」のストーリーとも完全に一致する。「愛」というものが、シューベルト自身の欲していたものであるということが、音楽からも推察されるのである。

そのストーリーの鍵といえるのが、3 つのソナタに見られるコラールである。先にこの第 1 主題が D 958 第 1 楽章の第 2 主題と似ていることを述べたが、連作としてのつながりのあるコラールが、大きなストーリーの中で呼応し、一貫したメッセージをもっていると捉えることで、演奏にも反映させることができる。先述のように、D 958 第 1 楽章の第 2 主題のコラールが Es-dur であったのに対し、D 960 では B-dur となり、5 度上の属調となっている。属調は主調に比べ明るいイメージをもつが、こうした調関係からも、内省的であった祈りが D 960 ではもっと高次のものになると解釈できる。したがってこの第 1 主題には、D 954 や D 950、そして〈エレンの歌第 3 番〉との類似により明らかである「宗教色を帯びた旋律」と B-dur という調性が結実した、より神聖な領域の祈りとしての姿を読みとることができるのではないだろうか。

それを演奏へと反映させる試みとして、コラール間に共鳴する鐘の音、すなわち保続音 F に注目したい。D 959 同様、和声の変化にかかわらず同音で連打されるこれらの保続音は、まさに《信仰、希望、そして愛》(D 954) に見られるような教会の鐘としてイメージすることができる。

とくに D 959 と D 960 では、主題に共通する保続音が、コラールという共通の原点から枝分かれした双子の作品であることを暗示するかのようである。

さらに、D 958 の第 1 楽章第 2 主題も加えると、コラールにおける保続音が、3 つの作品の垣根を超えて共鳴し合うことで、これらの連作が祈りによって結ばれていることを、音として感じるることができるのではないだろうか。それだけに、すべてのコラールに添えられた保続音を意識しつつ美しいバランスと響きを追求しながら、単にその場で鳴っているというよりは、3 曲共通のテーマとして演奏したい。

また、この第 1 主題はとくに D 954 との関連性によって、演奏表現に対しより多くのヒントを得ることができる。

例えば第1主題の保続音Fには、降り注ぐ鐘の音が、空一面になり響くという大きなイメージをもつことができるだろう。

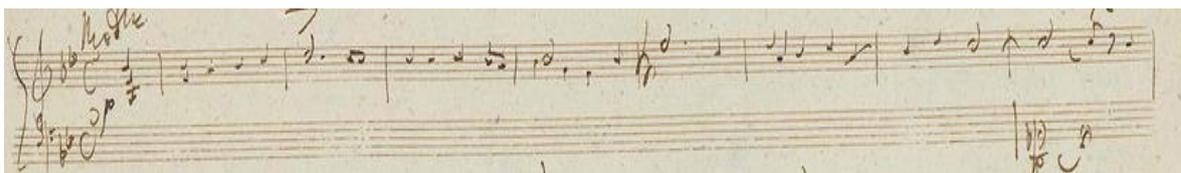
また、D 958、D 959 と共通する冒頭の上昇旋律も、D 960 には D 954 の歌詞を応用することができる。D 954 ではFが上がった時に“in der Luft”になる（【譜例1】）。D 960 は、旋律の最高音がEsのため、D 954 ほど空一面へと開けたイメージはないが、シューベルトが歌詞の意味的な上昇に沿って旋律をつけていることを“in der Luft”から読み取ることができる。ちなみに、D 954 でのEs音は“glücklich”である。D 960 において、B→Esの4度の跳躍にこういったイメージをもつことも、旋律を弾く際には有意義である。

さて、3つのソナタの本筋ともいえる、救いの愛への祈りとしてのコラールで始まった第1主題は、Ges トリルによって中断される。

本論では、〈海で〉のコラールとトレモロの関係や、《ミサ曲》のロールとの共通項から、D 960 のGes トリルの挿入が、この主題部全体をアンビバレントなものにしていることを推察し、「現実と非現実の境界線」と解釈できることを述べた。また、Fisk もこのトリルについて、このGesは、「主題によって暗示されるものの向こう側、あるいはその外側にある何かの前触れ」として現れ、「何か心惹かれつつも危ない要素である」³³⁶と表現し、ソナタ全体の物語を理解するための鍵となる要素とし、Gesを特別なものと考えている。

このトリルは草稿でもすでに記されていたが、Godel や Litschauer も指摘しているように、その段階ではまだ1オクターブ上で書かれていた。

【D 960 第1楽章の草稿（草稿冒頭～第8小節）】



シューベルトがここで、さらに低い音域でのトリルを欲したのは、より暗い、特別な色を求めていたからではないだろうか。

第2部では、このトリルがD 959 第2楽章との連作性を強めるもの、すなわちD 959 でのffのトリルと対をなす「亡霊」として解釈できるということも述べたが、最終稿での1オクターブ下への変更によって、これらのトリルの音域が同じになったということは、たとえ偶然であったとしても興味を惹かれるものである。

トリルやトレモロが葬送の際の太鼓の連打を模倣するものであること、そしてこのトリ

³³⁶ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), pp. 241-242.

ルが当時のウィーンで一般的であったと考えられるピアノの最低音、F₁から始まるトリルであることから、死をも暗示するものとして解釈することには一定の妥当性があると考えられる。ピアノ曲には歌詞がなく、実際に何を表現しているのかははっきりとした答えはない。しかし、Ges トリルに対するシューベルトの意識が、何か非現実的なものへ向けられたものであったことは十分に言えそうである。

このトリルに至るフレーズは、先述の D 959 第 1 楽章第 2 主題同様「字余り」であり、このような「字余り」のフレーズの先に、それまでの流れを止めるような「間」がもたらされるのは両曲に共通する。ここでは Ges トリルによって、その「間」が非現実的な世界と結びつくという見方をより一層強めることができる。³³⁷

フェルマータによって生まれる「時間の停止」は D 954 のフェルマータにもみられたが、そこには無限の「空」や遠くからの呼び声を感じ、待つ「間」としての意味があった。こういったことを踏まえると、シューベルトの音楽において、音のない間には「今目の前にないもの」を予感させる効果があるといえる。そのため、D 960 でもこの「間」が意味をもつようなタイミングと雰囲気を考えたい。

第 1 主題部 (2) (第 19 小節～第 35 小節)

Ges トリルを伏線とした、半音低められた第 6 音を主音とする 3 度調である Ges-dur のセクシオンが始まる。一般的に、3 度調は遠くを指し示す調であり、シューベルトのリートにおいては「旅」に関するものに対して使われていることがある。³³⁸ これは転回させれば 6 度でもあり、前述のように、「6 度のサークル」とシューベルト自身の「僕の夢」を対応させて解釈した Pesic によれば「2 回の追放と帰郷」のうちの「追放」である。³³⁹

それを踏まえると、第 6 音を伏線とした主題提示の確保、いわばもう一つの提示部の世界が、「追放」されてさすらいへと向かうもの、あるいは主題の裏側にあるものと解釈することもできる。

Fisk も「あたかも主人公が、トリルを通じて Ges-dur の領域に入り、魅惑されながら探検を始め、その探検を通して彼が『個』となって行くプロセスの始まりであるかのようである」

³³⁷ ちなみに Fisk もトリルに至るまでの過程について言及している。従来の古典派ソナタでは、第 1 主題部の中で主題がそのままの形で反復されることが多いが、Fisk によればシューベルトは主題のリズムを逆行させ、方向性を失いかけたように見せ、聴き手に注意を向けさせることにより (1、2 小節目と 5、6 小節目のリズムは逆になっており、音列も、B-A-B-C から D-A-B-C に変化する)、トリルの存在をより際立たせている。Ibid., p. 241.

³³⁸ 包原麻依子「シューベルト——ピアノ・ソナタ D 960 における演奏解釈の一考察——リート作品に内在するシューベルト独自の『死』に関する表現を追いながら」平成 28 年度東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2017 年。詳しくは第 2 章及び 62 頁で論じているので、参照されたい。

³³⁹ P. Pesic, “Schubert’s Dream,” in *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999): 136-144, here 143.

340と述べている。

このセクションは、草稿の段階では左手の伴奏が 8 分音符になっていたが、最終稿では 16 分音符となっている。より細かい音符によって生まれる動きと響きの広がりやシューベルトが欲したということは、この部分の表現の解釈を「旅」として見ることには一定の妥当性があるように思われる。また、このようにコラールの伴奏形が細分化されていく技法は、D 958 第 1 楽章の第 2 主題にもみられた。この D 960 では、「愛」への祈りが、それを探し求める旅となって動き出すと解釈できるかもしれない。

D 958、D 960 の確保における、それまでの脈絡からの「逸脱」は連作としての共通点であるといえるが、これらのソナタの確保の演奏においては、同じ旋律でも和声的色彩の変化によって変わる主題の意味を考え演奏することが必要である。これらの確保はバスが保続音となって鳴り続けるという点でも一致するが、D 960 では、Ges-dur という調性の幻惑性を、D 959 第 4 楽章のロンド主題の回帰 Fis-dur との異名同音関係からも見てとることができる。同じ構成音であっても、D 960 は b 系の少し曇った響きが旅の行方の曖昧さをも引き出していると解釈できないだろうか。それを踏まえ、20 小節目のバスに付されたスタッカートは、「短い」というよりは Ges-dur の響きを支えるという意識をもって、「大切に」演奏してほしいという意味と捉えたい。そうすることによって同じ pp の中でも B-dur と Ges-dur の色彩の違いをより明確にすることにつながる。

B-dur の属 9 の根音省略の下方変位和音を経て、35 小節目のアウフタクトから再び主題の後楽節が回帰する。3 連符の和音の刻みを伴いながらずれるように B-dur へと回帰するのは、《ミサ曲》で見たような「三位一体」の表現とも共通する。音楽のコンテキストから見て、このソナタにおいても冒頭のコラールがより高次のものとなって戻ってくると解釈できないだろうか。

第 2 主題部 (1) (第 48 小節 (第 47 小節アウフタクト) ~ 第 58 小節)

B-dur からみて異質な fis-moll に転調する。D 959 の第 2 楽章でも述べたように、fis-moll は 19 世紀において死の調性で見なされていたが、わざわざここでこの調性を用いたのはどのような意味があるのだろうか。

Fisk は、この fis-moll の現れ方が草稿と最終稿とでは異なることに着目し、最終稿では fis-moll が与える印象が強いものになったと述べている。³⁴¹ 具体的には、草稿の段階では Ges-dur のフレーズの後、きちんと B-dur の主題が戻り、再び 19 小節目と同じトリルが 2 倍の長さに引き伸ばされた状態で奏され、その後準備なしで fis-moll に入っていた。つまり、Ges-

³⁴⁰ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 242.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 242.

durに入る前と同じ段階を踏んで fis-moll に入っていたため、最初は Ges-dur と fis-moll が対等なものとして配置されていた。しかし、Fisk によれば、最終稿ではその関係は隠され、それにより、fis-moll はカデンツを邪魔する形で力強く現れる。そして「主人公が、一旦 Ges-dur の領域に入ってしまうと、彼は、もはや B-dur のカデンツに参加することは出来ない。その代わりに、彼は突然暗いマイナーになった Ges の領域に連れ戻される」³⁴²と述べる。

草稿の段階からすでに fis-moll という調性が用いられ、最終稿でもそれは変えられていないことから、やはりシューベルトはこの調に特別な思いがあったことが推測される。ソナタ形式ということを考えれば異質な調性だが、fis-moll は B-dur の属調のナポリ調 (Ges-dur) の同主短調であり、全く関連性がないとは言えない。その fis-moll が、Ges-dur のセクションに続けられている。Fisk は「魅惑されながら探検を始める」ところの Ges-dur、そして「暗いマイナーになった Ges の領域」すなわち fis-moll、2つの調性が表裏一体であると考えているが³⁴³、同じ提示部内で響きが対比されることによって、これらが表裏の関係にあることが聴き手に明確に伝わると考えられる。

そして Fisk は、Ges-dur から fis-moll へと至るこのセクション全体を「僕の夢」と重ね、

「僕の夢」の主人公のように、ソナタの主人公は疎外されて——父の喜びの花園を否定したからではなくて、さすらってみたいという思いがあつて——自らすすんで何かを求め、さまよい始めるのだった。³⁴⁴

とし、主人公が Ges トリルを伏線として一人でさすらいを始め、自分自身を見つけていくプロセスとして解釈している。

本論では、ここに至るまでの転調 B:→Ges:→(B:)→fis: と、《ミサ曲》〈サンクトゥス〉の転調に注目し、一見別々のものに見えても元は一つであるという物事の本質が、こういった調性の変遷に現れていることをくみ取った。そして、それはシューベルトの言葉「僕が愛を歌おうとするとそれは僕にとっては痛みになり、痛みを歌おうとすると今度は愛になる」とも通ずることを述べてきた。突き詰めてみると、Ges-dur のセクションは「愛」への祈りとしてのコラールから派生したものであるため、Ges-dur は愛への探求 (Ges トリルの「死」を乗り越えるものでもある) としての旅であると捉えることができる。その Ges-dur が fis-moll と背中合わせの関係にあるということが暗示されるこの転調には、「愛」と「痛み」が隣り合わせであり、すぐに変わり得るものであるという姿が見出せるのである。

さらに、ソナタにおいてはこの転調に減七の和音が介されることで、より一層その姿が痛みを伴って語られるように思われる。Fisk も、この減七和音によって「B-dur カデンツが否

³⁴² Ibid., p. 242.

³⁴³ Ibid., p. 242.

³⁴⁴ Ibid., p. 242.

定される」³⁴⁵と表現しており、この減七和音が、意味的にも、音楽的にも、次のセクションへのターニングポイントとしての重要な役割を担っているといえる。

fis-moll で始められる第2主題のテノールの下行形モチーフは、第1主題2小節目や、3小節目の下行形モチーフの変化したものと捉えることができる。

第2主題部 (2) (第59小節 (第58小節アウトタクト) ~第79小節)

この部分は第2主題部 (1) から派生したヴァリエーションとなっている。借用和音が多用され、調性を探すような動きが特徴的である。旋律はそのままで、伴奏形が細分化される技法は第1主題部に共通している。「第2主題部の変奏」であるという点ではD 958 第1楽章と共通しており、ソナタ間の共通性が見出せる。

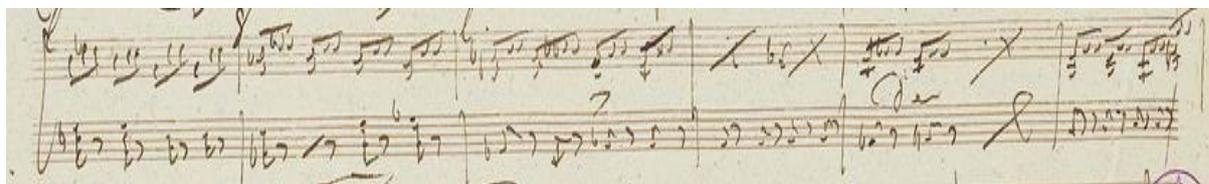
コデッタ (1) (第80小節~第99小節)

80小節目でF-durのI度に到達する。ソナタ形式における本来の第2主題の調性であるため、ここを第2主題とする解釈もある。

左手はダクテュルスのリズム、右手は第1主題回帰 (35小節目~) における3連符の引用となっており、その後左右交替する。この音型の組み合わせはD 959 第4楽章のBセクションとも共通しており、ソナタ間の発想の行き来について考えさせてくれる場所の一つである。

94小節目から休符を挟みながらフレーズが短縮されていく。フレーズの短縮はベートーヴェンがしばしば用いた手法であり、緊張感を高める効果があるが、この部分ではむしろ力がなくなっていく。草稿と若干異なる休符の位置に注目し、最終稿ではより拍節感を感ずるような間の取り方になっていることにも注意したい。

【D 960 第1楽章の草稿 (草稿第78~83小節)】



コデッタ (2) (第99小節~第125a、第117b小節)

98小節目のF-durの完全なカデンツでI度に落ち着く。第2主題部の下行形モチーフがソ

³⁴⁵ Ibid., p. 242.

プラノ、テノール、バスに現れ、アルトには第1主題の下行形モチーフが上行形となって現れる。第1主題と第2主題のモチーフがここで結集する。

104小節目ではas-moll、105小節目はa-mollとなり、さらに縮小され最後の2音のみになる。ここにもベートーヴェンがしばしば用いた短縮の技法が用いられているが、前述の箇所とは反対に、緊張感を増している。こういったところにベートーヴェンの影が感じられるのではないだろうか。

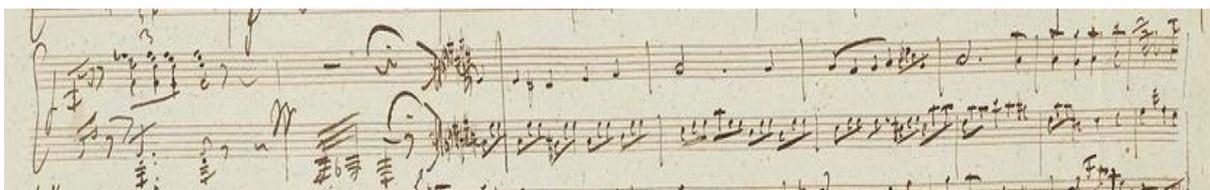
Fiskは1番括弧の最後に現れるffzのトリルと冒頭のトリルを対になったものと考えている。³⁴⁶ Fiskによれば、ppであった冒頭のトリルは、聴き手、あるいはこのソナタの主人公を惑わすような要素をもっていたが、提示部の終わりでffzとなって再び現れたことによって、本当は破壊的な力を秘めていたということが明らかとなる。³⁴⁷ 本論での作品の垣根を超えたトリルの考察も合わせると、このffzのトリルはD 959第2楽章での激しい低音トリルの再来と捉えることもできる。

一方、2番括弧は1小節のみと短く、ダクテュルスのリズムの逆行形となっている。続くcis-mollへの突然の転調は、D 958、D 959、D 960すべての第1楽章における、提示部から展開部への移行の仕方として共通している。そのこともまた、連作としての統一感につながっているといえる。

展開部 (第118b (第117b アウフタクト) ~第215小節)

cis-mollは《さすらい人幻想曲》第2楽章や、リート《さすらい人》の調性であり、シューベルトにとって「さすらい」と関係のある調性であるといえる。そのため展開部は、提示部のGes-durから始まった「旅」が続いているという解釈が可能である。先述のように、草稿では、展開部の始まりの部分は提示部より若干インクが濃くなっているため、提示部と展開部の作曲の間には「中断」があることがうかがえ、おそらく第4楽章まで草稿を書いた後に展開部に戻ったと考えられる。

【D 960 第1楽章の草稿 (草稿第97~104小節)】



³⁴⁶ Ibid., p. 247.

³⁴⁷ Ibid., p. 247.

そうであるならば、第2楽章での cis-moll の構想の後、第1楽章展開部にも cis-moll を用いた所以はどのようなものであろうか。第2楽章で体験することになる悲しみをここで一度見せておくことで、その痛みを少しでも和らげようとしたのだろうか。それとも、暗示することによってその悲しみを覚悟させるためであらうか。いずれにせよ、第1主題ではコラール風であった旋律が、展開部では単旋律で開始され、「孤独」な響きに聞こえる。草稿では3連符であった伴奏形が、最終稿では提示部冒頭と同じ8分音符に変更され、伴奏形が統一されたことで、コラールと単旋律との違いがより浮き彫りになるように思われる。³⁴⁸

コデッタの形を引用したゼクエンツには A-dur→gis-moll→H-dur→b-moll の転調が見られ、バス音に十字架進行を見ることができる。Des-dur へと至るこのゼクエンツは、演奏してはどう構成するか悩む場所でもある。Pesic によれば、一連の動きは「彼をスタート地点に戻す」³⁴⁹。つまりここで主人公は、異名同音で、彼のスタート地点である cis（展開部の冒頭）=Des に戻るという。それを踏まえるとこの部分は、同主調の間を行ったり来たりしているのであり、ある意味「時が止まっている」と考えられる。いつまでも先に進めない〈ドッペルゲンガー〉の主人公と通ずる感覚が、シューベルトの中で「十字架進行」と結びついているとすれば、ソナタにもそれが表れていてもおかしくはないだろう。

Des-dur に到達し、再びダクテュルスのリズムをもつ旋律が開始される。このあたりはリート《さすらい人》との技法の類似点が見られる（譜例集 37~38 頁【譜例 26】）。たとえば、《さすらい人》の主調は cis-moll であるにもかかわらず、冒頭は fis-moll のV度→I度で始められており、ソナタの 159~160 小節目は、a-moll のV度→I度となっている。同様に、163~164 小節目も f-moll のV度→I度となっている。和声進行は単純なV→Iであるが、本来の調の判別がしにくいという点でもこれらの曲は共通しており、表現に強い類似性がみられる。そして、両曲の調性を探すような動きはそのまま「さすらい」の姿と重なるようである。³⁵⁰

173 小節目で d-moll に到達し、F-dur との「2 調間の揺れ」の技法が現れる。D 959 第1楽章展開部との双子性を強める要素といえるこの表現は、D 959 では C-dur と H-dur の半音関係であったのに対し、ここでは平行調の関係となる。

D 959 では A-dur という「希望」の中に非現実的なもの、すなわち「夢」を見せてくれた。

D 960 での d-moll と F-dur の調関係と、それを支える 8 分音符の伴奏のオスティナートの組み合わせは、《冬の旅》の〈おやすみ Gute Nacht〉と類似しており、〈おやすみ〉での F-dur への転調は「愛はうつろうもの」に対してあてられている。

³⁴⁸ Paetsch は、展開部での第2楽章の調性の使用は D 958 と D 960 で共通する技法であることを指摘し、曲間の関連性を示している。A. Paetsch, *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)* (Ann Arbor: University Microfilms International, 1995), p. 43.

³⁴⁹ P. Pesic, "Schubert's Dream," *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999), 136-144, here 140.

³⁵⁰ 包原麻依子「シューベルト——ピアノ・ソナタ D 960 における演奏解釈の一考察——リート作品に内在するシューベルト独自の『死』に関する表現を追いながら」平成 28 年度東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2017 年、54~59 頁で詳しく論じているので、参照されたい。

cis-moll という「さすらいの調性」で始められた展開部であるが、Pesicによれば、この d-moll は「僕の夢」の中の「2 度目の追放」に喩えられる。³⁵¹ 父との確執により追放された主人公が、母の死をきっかけに一度家に戻るが、再び父を怒らせてしまったことにより、2 度目のさすらいの旅に出るというものである。d-moll の平行調である F-dur は、主調 B-dur の属調でもあり、提示部の「愛」の祈りの領域と近い。したがって、「追放」の d-moll と「愛への祈り」の F-dur の行き来もまた、相反する 2 つは違うようにみえてもすぐ裏側にあるものであるということ、そして平行調のように、それらは非常に近い存在であるということがこの 2 調間の揺れから見出せる。

このように、「愛」が時には「裏返されるもの」であり、《冬の旅》の〈おやすみ〉のように「うつろうもの」であるということは、提示部において響きの調和を伴っていた「愛」のコーラル旋律が、展開部では単旋律による孤独な響きとなって歌われているということからもくみ取ることができる。ここにもまた、シューベルトの「愛」と「痛み」の言葉を見てとることができるのではないだろうか。

D 959 の展開部と D 960 の展開部は、続けて演奏すると、よりその双子性を感じるができる。同じような技法でありながら、それぞれに「夢」と、「さすらい、愛はうつろう（自分とはかわらない）」といった異なる表情をもつが、どちらも発展していくわけではないため「時間の停止」という点で共通する。このように、これらの 2 調間の揺れは、D 959 と D 960 の双子としての姿が音としてはっきりと表れる瞬間である。

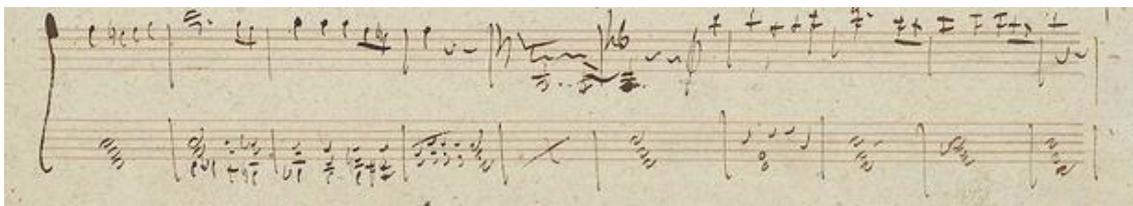
D 959 と D 960 の 2 調間の揺れの部分は、ともに和音の同音連打による伴奏形が添えられているが、D 960 は旋律に休符があることもあり、D 959 と違ってペダルの長い使用は適さない。この D 959、D 960 の「2 調間の揺れ」の部分において、ティル・フェルナーは、両ソナタの 8 分音符の伴奏形をおおよそ同じ速度で演奏していた。それによって、D 959 と D 960 がよく似た技法であっても、その心情は全く違うものであることが音として浮かび上がっていた。この演奏は、作品を続けて演奏することでしか体験し得ないものがあるということを確認させてくれただけでなく、作品が双子であることを音として再認識できた瞬間でもあった。³⁵²

展開部後半でのトリルの再来は、草稿の段階からすでに構想されていた。

³⁵¹ P. Pesic, "Schubert's Dream," *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999): 136-144, here 140-141.

³⁵² ティル・フェルナーピアノ・リサイタル、2019 年 10 月 15 日、トッパンホール。

【D 960 第 1 楽章の草稿（草稿第 161～170 小節）】



193 小節目の **ppp** での **B-dur** への回帰の前にもトリルが現れるが、実はこの **ppp** は草稿にはなかった。ここにもシューベルトの表現のこだわりを見てとることができる。

トリル（トレモロ）と旋律が交互に現れるという点でいえば、展開部のこの部分も〈海で〉の構造と共通する。〈海で〉では、「トリルの後はさらに大事に」というシューベルトの表現意図を推察したが、このことは、シューベルトがこだわったと考えられる **ppp** の主題への受け渡しのみならず、次に迎える再現部へ向けての、他より 2 オクターブ高い「**ges**」トリルと、それに呼応する最低音の「**Ges₁**」トリル、そして展開部全体の「混沌」、そういったものから回帰するコラールがより一層大切であることを示してくれる。したがって演奏においても、回帰したコラールには細心の注意を払い、繊細なタッチと心で弱音の響きを追求したい。

再現部（第 216 小節（第 215 小節アウフタクト）～）

内声の **F** がすべて 4 分音符となり、提示部よりも一層、鐘の音を思い起こさせる形になっている。展開部の「混沌」を経たあとの「愛」に対するシューベルトの意識とはどのようなものだったのだろうか。トリルは提示部より弱められ、3 連作を通して最も弱音の **ppp** トリルとなっている。提示部では、コラールを愛への祈りと解釈したが、ここでは「愛の裏返し」（追放）を経たことによって、その思いがもっと切実になると解釈できる。どのような解釈をしたとしても、シューベルトは明らかに提示部と再現部での表現を変えることを望み、記譜していたということを心に留めておきたい。

Ges-dur セクションも提示部とは異なり、**fis-moll** を経て **A-dur** へと転調する。**Fisk** はここでの **fis-moll** への転調について、提示部では第 2 主題の **fis-moll** が異質なものとして現れていたのに対し、再現部では流れの中に自然に組み込まれていることを指摘し、**Ges-dur** から **fis-moll** に直接転調し、**fis-moll** を自分の中に取り込んでしまうことによって、提示部での危険性がなくなったと解釈している。³⁵³ つまり、再現部では **fis-moll** は異質（＝自分のテリトリーから離れた場所、危険）なものではなくなり、自分の一部となり、記憶となっている

³⁵³ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 253.

ということである。

それをもとに考えると、次の A-dur への転調は、自分のものとなった fis-moll の平行調として現れるため、いわば危険だったはずの fis-moll と背中合わせの状態である。したがって私には、fis-moll の危険性が完全になくなったというよりは、D 959 での A-dur の特徴から、何か完全に解決したとはいえないアンビバレンスが残されているように思われる。

コーダ（第 336 小節～最後）

D 959 ソナタの提示部の草稿の余白に書かれた部分である。コラールが回帰し、祈りは続けられる。最後のトリルには *decresc.* が記され、曲の終わりまでこのトリルが消えずに残される。半音低められた第 6 音が最後まで影を落としていた《ミサ曲》同様、救いは「成就していない」ということが読み取れるのではないだろうか。だから祈りは続けられているのである。

第 2 節 第 2 楽章

cis-moll 4 分の 3 拍子 *Andante sostenuto*

A (第 1 小節～第 42 小節)

D 959 同様、旋律の十字架音型や、伴奏が第 3 音を含まないオクターブによるオスティナートになっていることから、本論ではこの楽章が「時間」や「過去」とのつながりがあるものと解釈したい。D 959、D 960 の緩徐楽章の共通の技法によって、緩徐楽章間同士にも双子性がみられるが、D 960 ではより一層時間が止まったような感覚を覚える。これは第一に、D 960 では十字架音型を構成する一音一音が長く、より明確であることが理由として挙げられる。さらに D 959 は 8 分の 3 拍子であったが、D 960 では 4 分の 3 拍子へと広げられていることで、時が流れる速さがより一層遅く感じられる。それに加え、伴奏リズムに組み込まれた 3 拍目の休符によって、時を刻むリズムが途切れ、「無」の瞬間が生まれることにも起因すると考えられる。また、第 3 音を含まない伴奏のオスティナートは楽章中で繰り返され、曲の最後では明らかに「成就」を示唆する「鐘」としての解釈が可能になる重要な要素である。この伴奏形が、音楽として発展していかない印象を与えているという点では《冬の旅》の〈라이어弾き〉とも共通する技法である。ちなみに〈라이어弾き〉のフレーズの合間のピアノ伴奏にも細かい休符があるが、라이어弾きが所々つかえながら訥々と라이어をつま弾く情景が想起され、孤独をより一層引き立たせているものが「休符」であることが見てとれる。

この楽章の休符が大切であることは、草稿との比較からも推察される。草稿では、この伴奏形は3拍目にcisが鳴らされ、4分休符ではなく8分休符が付されていた。このように、拍ごとに刻まれていたリズムを、シューベルトがわざわざ変更したことによって生まれた独特の「間」は、シューベルトの表現上のこだわりであるといえる。それだけに、より一層この間の意味の重要性を心にとめ演奏する必要があるだろう。

【D 960 第2楽章の草稿（草稿冒頭～第18小節）】



3小節目の3拍目から次の小節にかけての旋律の、順次進行による下行を含むA-Gis-Fis-Gisは、第1楽章の2小節目や3小節目からとられた動機と考えられるが、これはD 959第1楽章冒頭の6小節目に見られるA-Gis-Fis-Gisの縮小された形でもある。D 959では、このターンを「過去とのつながりのあるもの」と見なしたが、発想の行き来を考慮すると、D 960ターンにも同じことがいえるかもしれない。ソナタ間の共通の音型が、ともに過去とのつながりを示しうるならば、そこにも双子性を見出すことができる。

さて、この楽章の旋律は基本的に3度や6度の重音になっており、6～8小節目の旋律は《白鳥の歌》〈セレナーデ Ständchen〉の間奏（28～36小節目）と後奏（44～50小節目）とよく似ている（譜例集 39～40 頁【譜例 27】）。このリートのピアノの旋律や合いの手は主に3度平行で構成され、歌パートとピアノパートが一瞬6度平行にもなるが、同じ旋律を短調と長調（こちらでは同主調）で繰り返す点も、この先のソナタでの表現との共通性が見られる。つまり、ソナタでは14小節目から平行調のE-durへ転調するが、17小節目からは冒頭と全く同じ旋律が回帰する。同じ旋律に異なる調性があてられるこの技法は、先述のようにD 959第2楽章でも全く同じ平行調関係（fis-moll, A-dur）において用いられており、作品間の双子性が指摘できる。

D 959では〈ドッペルゲンガー〉に見られるメディアント調への逸脱に基づいて「切り離された過去」として解釈したが、D 960ではこのように、3度や6度の重音や、異なる調性で同じ旋律が歌われる手法が〈セレナーデ〉とも共通している。

したがって、〈セレナーデ〉で歌われる「愛の痛み」"Liebesschmerz" という概念がこの

ソナタ楽章にも表れていると解釈できる。〈セレナーデ〉とソナタの創作時期の近さも、その一つの根拠といえる。

〈セレナーデ〉では、歌パートがソロで愛の想いを伝えた後、ピアノでの2重唱に引き継がれる。この愛の2重唱は現実化されたものではなく、詩人の思いの中での幸福状態にすぎず、実現されていない、いわば「望まれた」状態である。歌の最後“**Komm, beglücke mich!**”

(来て、私を幸せにして) では、37小節目から単声、39小節目から歌とピアノの3、6度の平行になっている。この歌とピアノの重唱はD-durでなされるが、この「デュエット」は〈セレナーデ〉で起こってほしい現実であり、実現していないのである。つまりここでは「愛の苦しみ」が明るい調性で表現されている。

〈セレナーデ〉に見られるような、重音で表された「愛」と、表裏の関係にある調性が表すもの、それはシューベルトの「愛を歌おうとすると痛み、痛みを歌おうとすると愛に…」という発想とも通ずるのではないだろうか。

Fiskも、同じ音による旋律がcis-mollとE-durで歌われることについて言及し、「一体どんな音楽の形式が、『僕の夢』の中の異郷で歌うことと、苦しみは愛に、そして愛は苦しみになるということにこんなに完璧に呼応するだろうか？」³⁵⁴と述べている。シューベルトの残した「愛と痛み」についての言葉には様々な解釈が可能だが、ここでは同じ旋律にもかかわらず相反する調性をもつフレーズが並べられることにより、逆説的な表現が対置されている。ここにもまた、ものごとの表裏一体性が音楽となって表れているといえそうである。

以上を踏まえると、この楽章から読み取れる「愛の苦しみ」の概念は、まさにシューベルト自身の「愛と苦しみ」の言葉とも通ずる。表現媒体は違うにせよ、この楽章が「さすらい」と「愛の苦しみ」が表現された、音楽での「僕の夢」といえるかもしれない。

さて、34小節目には属9のドッペルドミナントの下方変位の第2転回形が見られ、38小節目も同様の和音で、さらにpppがつけられている。このような手法はリート《さすらい人》(D 493)にも見られる。まず、このリートの第1版(【譜例26】譜例集37~38頁)を見てみると、20~22小節にかけてのフレーズの、“der Seufzer”(「ため息」)の“Seufzer”に同様の和音が用いられている。そして下記の【譜例26-2】の第3版ではさらに、21小節目の“immer wo?”の“immer”にpppが付けられている。

³⁵⁴ Ibid., p. 256.

【譜例 26-2】《さすらい人 Der Wanderer》(D 493) 第 3 版 第 17~23 小節³⁵⁵

第 3 版でシューベルトがこの和声の「エコー」に **ppp** を用いたことは興味深く、ここに表現のこだわりが見てとれる。そして、このように属 9 のドッペルドミナントの下方変位の第 2 転回形が **ppp** で再度繰り返される形はソナタと非常によく似ているといえる。あたかもさすらい人が「ため息をつく」姿を音で描写しているかのような音楽表現と、D 960 の表現との類似は、この楽章にもさすらいの概念が内在していることについて考えさせ、演奏解釈への応用可能性を広げてくれる。

この楽章の主調 **cis-moll** は、シューベルトにとって「さすらい」を表現する時に好んで用いた調性であると考えられる。このソナタにおいて、**cis-moll** は第 1 楽章の **B-dur** から遠い調性であるため、第 2 楽章は「さすらい」というキーワードでもって解釈できる。Fisk も、「**B-dur** から **cis-moll** の距離が最も直接的な形をとって感じられる」と述べており「丁度、《さすらい人幻想曲》の **Adagio** がそうであるように、これはよそ者の歌なのである」³⁵⁶と表現している。³⁵⁷

これまで見てきた「過去」にまつわる表現や時間の停止の表現と、さすらいとしての **cis-moll** が掛け合わされたこの楽章は、過去にとらわれ先に進めない主人公と、さすらい人と言われるシューベルト自身とが重なるようである。この楽章が、シューベルト自身の「ドッ

³⁵⁵ F. Schubert, “Der Wanderer,” D 493, dritte Fassung, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 26-29.

³⁵⁶ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert’s Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 254.

³⁵⁷ 包原麻依子「シューベルト——ピアノ・ソナタ D 960 における演奏解釈の一考察——リート作品に内在するシューベルト独自の『死』に関する表現を追いながら」平成 28 年度東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2017 年。第 4 章で詳しく論じているので、参照されたい。

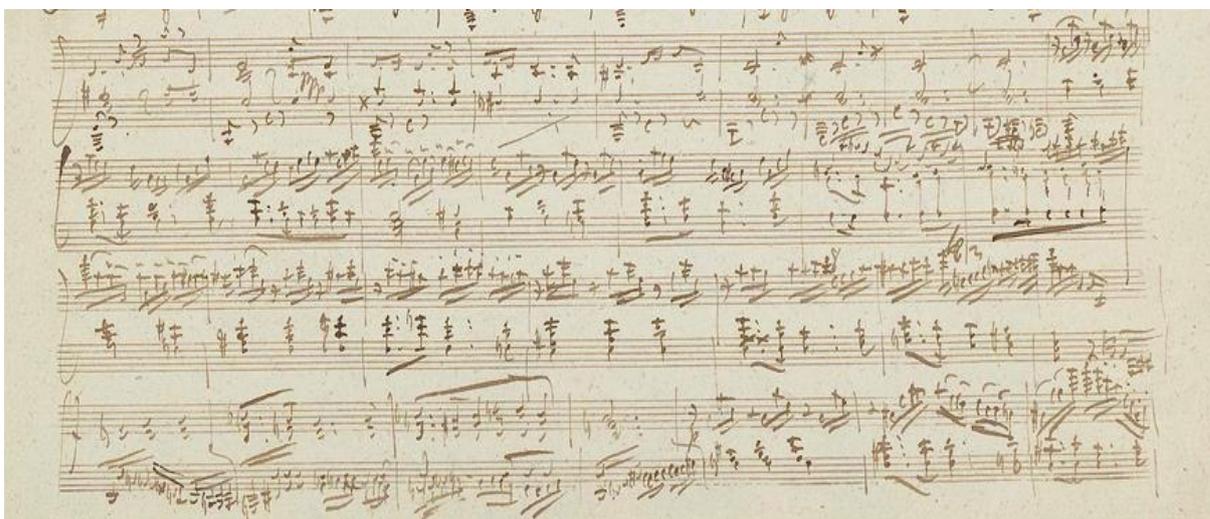
ペルゲンガー」であると解釈することもできる。ただし、D 959 での〈ドッペルゲンガー〉のようなアイデンティティの分裂はもうない。その名残といえるものが、時々急激な *cresc.* や *f* として表れているとも解釈できるが、もう最後まで言い切る力が残っていないかのように、フレーズの語尾はいつも、引き伸ばされた後すぐに *decresc.* になる。

【B】中間部（第 43 小節（第 42 小節アフタクト）～第 89 小節）

cis を軸とした A-dur への転調とともに、中間部に入る。先述のように、これは第 2 部で見た〈ドッペルゲンガー〉での、h-moll から D-dur への Fis を軸としたメディアント調への転調と似たような現象であるといえるため、ここでは「切り離された過去」として解釈したい。

旋律は重音となっており、コラールの要素が見受けられる。草稿では左手で重音による旋律が奏されていたが、この時の主旋律は Cis-D-E-Fis-E-D で、D 959 第 1 楽章第 1 主題の内声の旋律線と共通していた。それが最終的には主音から始まる A-A-H-Cis-H-A となるが、低音の A の保続音によって、より充実した響きとなった。

【D 960 第 2 楽章の草稿（草稿第 36～66 小節）】



シューベルトの改変によって、D 959 第 1 楽章冒頭との共通の発想、すなわち保続音 A をもとに上下行する旋律が D 960 第 2 楽章にも用いられているという見方ができ、ここにもまた作品間の双子の側面が見てとれる。

一方で、このコラールは旋律が 6 度平行における 2 重唱の形で、上声に旋律、下声に和声という通常のコラールとは異なるため、単純なコラールとはいえない。51 小節目からは、D 960 第 1 楽章と同様、単旋律とさらに細分化された伴奏になるが、分散和音であっても 6 度平行が隠されている。

6度平行による旋律は〈海で〉にも見られたが、一般的にこの技法は、オペラなどでは恋人たちの愛の二重唱が歌われる際に使用される。それを踏まえても、この中間部は、〈ドッペルゲンガー〉のD-durの「切り離された過去」としての表現との類似と相まって、幸せであった過去の愛（6度平行による）にまつわる思い出とつながりのあるものと解釈できるのではないだろうか。また、〈幻の太陽〉にも6度平行が用いられているが、この詩もまた一瞬の幻であるといえる。たとえ詩に直接的な描写がなくても、《冬の旅》の主人公が旅を始めた動機ともいえる過去の愛を思い出していることは想像でき、A-durによる6度平行という意味でも、この中間部とのつながりを推察することができる。

63小節目では、前小節のDを軸にB-durの和音へと転調する。ppの表記から読み取れるように、シューベルトがここにも何か特別な意味を込めようとしたことが推察される。草稿にはこのハーモニーはなく、d-mollやg-mollなどの暗い表情が見られ、それらはむしろ、D 958第2楽章で十字架を背負うキリストと解釈した短調の部分に類似していた。シューベルトがそういった、暗い印象の草稿を変更し、第1楽章の、愛と救いのコラールとして解釈できるB-durの領域を新たに組み込んだことは、この3連作の第2楽章の中で、「救い」の瞬間を実現しなかったからと考えることもできる。ただしそれを証明することはできない。しかし、結果的にA-durとB-durが隣り合わせの状態になったこの部分は、D 959とD 960が双子であることを暗示しているように思われる。とくに65~68小節のB-dur→A-durへの、減七和音を介して行われる「ずれるような」転調には、全く別のものであるはずの2つの領域が、すぐ隣り合わせにあるということが体現されていると思えてならない。なお、第1楽章提示部にも、このような減七和音を介したずれるような転調（B-dur→fis-moll）が見られたが、ここでも同じように、この和音によって「危険」が隣り合わせにあることが暗示されると解釈できる（第1楽章44~48小節）。³⁵⁸ それを踏まえると、この中間部でも、A-durとB-durが双子であり、違うようにみえても実は同じところから生まれたものであるという構図が凝縮していると考えられるかもしれない。³⁵⁹

³⁵⁸ Fiskによれば、Fisが実はBから近いものであったことが再現部で明らかになる（本論164~165頁を参照されたい）。つまり、曲全体を通して見れば、実はfis-mollが近いものであったということである。このfis-mollはD 959第2楽章の調性でもある。Fiskの論に本論での曲の垣根を超えた解釈を加えてみると、D 959では「死」をも表現し得たネガティブなfis-mollを、D 960では乗り越えていくと解釈できるかもしれない。

³⁵⁹ 本論ではこのようにA-durとB-durが隣り合わせであると解釈するが、Brendelもこの中間部に関しては、「A-durとB-durのソナタを仲介する中間項“ein vermittelndes Zwischenglied der Sonaten in A-Dur und B-Dur”」と述べる。ただしBrendelは、草稿の段階でのこの主題はD 959第1楽章に近かったが、清書ではD 960の第1楽章に近くなったという見方をしている。改変後もD 959第1楽章に近いと考える本論での立場とは多少異なっているものの、シューベルトがこのように類似した手法で主題を形作ろうとしていたと考える点では同じである。また、Brendelはここにみられる3度や6度の重音についても、3つのソナタの連作性を強める要素であることを示唆し、これがD 958の第1楽章にもみられることを指摘する。A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungedruckte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 233.

72~75 小節目では、たった 3 小節の間に a-moll から C-dur、そして A-dur への劇的な転調が行われる。A-dur に対する a-moll は〈春の夢〉の辛い現実や〈幻の太陽〉の「2 つはすでに沈んでしまった」という場面で用いられているが、それらはどちらも今の状況を示す。同主短調による現実の描写は、D 959 で見てきた世界苦の詩人たちの〈春に〉や〈ドッペルゲンガー〉にも通ずるものであるため、この D 960 でも、過去の幸せが戻ることはないというメッセージが音楽から読み取れる。

A' (第 90 小節～最後)

再び、十字架音型を含む cis-moll の主題に回帰するが、伴奏形の 3 拍目には、ベートーヴェンの運命動機のリズムが見られる。これはすでに草稿にもはっきりと書かれている。冒頭で「時が止まった」かのような効果を生んでいた休符がなくなり、時を告げるような、まさにベートーヴェンに由来する「運命が戸を叩く」リズムは、「過去」にとらわれ先に進めない主人公に対する、それでもなお時間は過ぎていくといったメッセージとして読み取れる。

103 小節目で、cis-moll から C-dur へとずれるように転調するが、中間部では一瞬であった C-dur が、ここでは 4 度の上行を伴った旋律においてたっぷり歌われる。調性が確立し、ついにその領域に達したということが推察される。

また、C-dur は fis-moll と三全音の関係にあるが、これは音程の中では最も遠いものである。したがって、この C-dur にもたらされるのは、シューベルトにとって特別な調性であった fis-moll の死の力を無力化するものでもあると考えられ、第 1 楽章の fis-moll の危険性がここで中和されるという見方もできる。

そして、調性として確立されたここでの C-dur は、3 つの作品が連作であったことを確信させる一つの要素でもある。C-dur という調性だけで 3 つのソナタ全体を振り返ると、D 958 第 1 楽章第 2 主題の C-dur は c-moll という調性の中では特異なものではなかった。D 959 では非現実的な世界を行き来するという用いられ方であったため、まだ探している状態であった。C-dur という調性は、「肯定も否定もしないもの」、「最後に受け入れてくれるもの」、「人智を超えたもの」を表現していることを〈海で〉で考察してきたが、まさにこの連作を経て、もっともこの部分がそういった C-dur の側面を体現している箇所ではないだろうか。過去との対峙、そしてアイデンティティの分裂、さすらいを経たシューベルトと重なるソナタの主人公が求めた先は、すべてを受け入れてくれる存在であったのかもしれない。主人公が、ソナタ全体の大きな道程で、自分を受け入れ、肯定も否定もしない世界を見つけたということを、音楽においても様々な混沌を経て至った C-dur として、また、臨時記号のない真っ白なこの調性の純粋な響きを求めることによって表現できたらと思う。

123 小節目で、更なる Cis-dur への転調が起こるが、D 959 第 2 楽章で少しだけ現れた（そ

の時はすぐに主調 *fis-moll* に戻ってしまうドミナントとしての *Cis-dur* であり、すぐに悲しみに向かう運命にあった) *Cis-dur* が、ここでは「主調」として確立し、「成就」として解釈できる。134 小節目からの鐘のような *Cis* 音は、D 959 第 2 楽章で「吊いの鐘」によって弔われた魂が、ここで救われ、安らかな安息を与えられるという意味での「鐘」として帰ってくると解釈できないだろうか。これらの鐘が「対」として考えられるのは、両曲の再現部の終止がともに *ppp* であり、違うようであるが同じ、あるいは同じようであるが違っている着地点であると考えられることによるものである。

131 小節目で、3 曲中最後に記された *ppp* から、さらに *dim.* していく中での *Cis* は、物質的な響きというより、この世にないものとしての響きをシューベルトもイメージしていたと考えてよいのではないだろうか。D 958、D 959 と叶えられなかった「愛」への祈りが、死を乗り越える力となってここで一つ「成就」した瞬間でもあると考えることができる。

このように作品の垣根を超えた解釈をしてみると、個々の作品内での物語に留まらない、作品間の隠れた物語が見えてくる。この第 2 楽章での「浄化」は、D 960 ソナタのみならず、3 つのソナタの「人生の総括」としての物語全体の浄化として存在しているという見方ができるのである。3 つのソナタでシューベルトが言いたかったこととは何か、そしてなぜ連作なのかを考えてみると、このような特別な瞬間から、当時のシューベルトの「救い」への憧れを推し量ることができる。コラールに込められた祈りには、ソナタの中に散りばめられた様々な鐘の音からも推察されるように、シューベルトがリートや声楽作品でも扱った詩のような、「生と死」あるいは「受難と救済」といったものが含まれていると考えられる。そういったものを乗り越えるためのものが「愛」であったこと、最後に残るのが「愛」であり、それをシューベルトが求めていたということは、この 3 連作の計画のはじまりに少しでもあったと考えられる「信仰、希望、愛」の概念や、ソナタの随所にみられる「僕の夢」の概念の反映から、少なからず推察しうるものである。

そうであるならば、このソナタにはそういった「人生を顧みる」という側面が見出せるのであり、このような連作性にもとづいたアプローチが、3 つのソナタの解釈には無限の可能性を示してくれる。そして、それだけでなく、シューベルトが最後の数か月、どのような思いで生きていたのかということ、ほんの一端でも推察することにつながればと思う。

第 3 節 第 3 楽章

B-dur 4 分の 3 拍子 Scherzo Allegro vivace con delicatezza $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{A}$ -トリオ形式

\boxed{A} (第 1 小節～第 16 小節)

3 つのソナタの各第 3 楽章のうち、唯一 *con delicatezza* の表示がある。そして最も楽節構

造が安定しているところにも、「優雅さ」が表れているといえる。旋律は、第1楽章第1主題と関連がある。

また、D 959 第3楽章の旋律と D 960 第3楽章の旋律を比較すると鏡のような関係になっている。つまり、D 959 第3楽章の旋律は、縦の刻みで始まりフレーズの後半で順次進行の横の流れが生まれるが、反対に D 960 第3楽章は、横の流れで始まり後半でスタッカートを伴うオクターブの跳躍が見られる。このように、フレーズ同士が鏡のように呼応し合うところにも双子の姿を見出すことができる。

□ 中間部（第17~90小節）

17小節目から Es-dur となるが、20小節目での f-moll のV度のCを軸に21小節目で As-dur に転調する。先述のように、ずれるような転調は第1楽章展開部や第2楽章、D 958 第2楽章や、第4楽章の H-dur への転調部分などいたるところに見られ、いずれも本筋から逸脱するような感覚がもたらされるものであった。この部分では、そのずれるような移行の仕方によって、いつの間にか As-dur へと転調し、空中に漂うような効果が生まれている。

33小節目からのオルゲルプンクトについて、Godel は、D 959 同様、ライアーの音であると指摘する。³⁶⁰ それをもとに考えれば、D 959 で見た「ライアー弾き」と同じように、ここでは Des-dur という3度調に留まり「ずっと同じところを回っている」ことが、固定観念から抜け出せなくなるといった様子にも喩えられ、そういった深刻なものに対するある種のパロディとして表れているといえるかもしれない。しかし、D 959 の激しい下行スケールのような極端な表現はなく、ハイネ的な皮肉や嘲笑というよりは、D 960 ではシューベルトの優しさからくるユーモア、すなわち、辛くても笑って見せるという面が強いように思われる。このことは、3つのソナタの中で D 960 の第3楽章は唯一拍節が安定しており、過激な表現がないことから指摘できる。

1825年7月25日、シューベルトが両親に宛てた手紙の中に、彼の人生観の一端と優しいユーモアが垣間見られる言葉がある。

彼 [フェルディナントのこと] は、まるで77回病気になって、9回死んだと信じているのだろうか、まるで死ぬことが僕たち人間の出会う最悪なことであるというかのよう

に。
彼が一度でも神聖な山や湖を見ることができたなら、そしてその自然の美しさは私達を飲みこんでしまうくらいの強さをもつものであるが、[そういう自然を見ることができたら] 彼は人間の小さな一生をそれほど多くは愛さなくなり、それよりも大地の

³⁶⁰ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 189.

信じがたい力によって再び新しい命へとゆだねられることを大きな幸運だと考えるようになるだろうに。³⁶¹

シューベルトはシュタイアー滞在中の家族宛てのこの手紙で、シュタイアーの美しい自然を見ていると、人間の生命はたいして大事なものではなく、死んだら大地にゆだねられることになると思える方がむしろ幸せではないかという思いを綴っている。人間の命はいずれ土となり、再び新しい命へと生まれ変わる。この「生命の循環」に対してシューベルトが感じていることを手紙から読み解いてみるならば、人間の一生はこの大自然の美しさに比べれば取るに足らないちっぽけなものであるという、ある意味達観したような一面であるのかもしれない。また、このような俯瞰が、ユーモアとして、スケルツォという音楽に表れていると見ることもできるかもしれない。

このような俯瞰、あるいはシューベルトのユーモラスな一面が見られる手紙の一方で、先述の1824年3月27日の日記には、

他人の痛みを理解する者も、他人の喜びを理解する者も誰もいない——人はいつも、一緒に歩んでいるつもりでも、いつもただ並んで歩いているだけだ。おお、そのことをわかっている者にとってなんという苦痛だろう！³⁶²

とある。この言葉は、この日記が書かれた時期、すなわちシューベルトを死へと近づけることとなってしまったといえる発病の少し後のものであることとも関連付けることができる。つまり、発病によって死を意識せざるを得なくなった自分自身の苦しみを、本当の意味で理解する人はいない。シューベルトを孤独な気持ちにさせた一つの要因として、発病という経験があったことは間違いないだろう。手紙と違い自分しか読むことのない日記には、飾り気のない率直な思いが記されていると考えられる。この言葉がもし発病と関係があるのならば、この言葉の裏側には、死に対する恐怖も感じ取ることができるのではないだろうか。

このように、日記に吐露された孤独感から読み取れる死への「恐怖」は、上記の手紙にみられる「俯瞰」とは相反するものである。

もちろん、人間はいつも同じことを考えているわけではない。しかしシューベルトは、たとえ死を身近なものとして感じてしまう状況にあり、恐怖を抱いていたとしても、そういった話題について冗談を交え、なんでもないことのように明るくいうことで、むしろ相手を楽しませることができるといった一面ももっていたと考えられる。

そういった優しさからくるユーモアが、シューベルトの「スケルツォ」に反映されている

³⁶¹ O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 300.

³⁶² *Ibid.*, pp. 232-233.

と考えることは自然ではないだろうか。

そして、それはいわば「逆説的」な表現ともいえ、本論で繰り返し述べてきた、ポジティブなものがネガティブに、ネガティブなものがポジティブになり得るシューベルトの感覚、すなわち「僕の夢」の「愛を歌うと痛みに、痛みを歌うと愛に…」とも通ずる。

トリオ（第 91 小節～第 118 小節）

同主短調 **b-moll** による。ソプラノの F が保続音として鳴り続け、内声が動く形となっている。この形は D 959 第 1 楽章冒頭と類似するが、もっとも構造的な類似が認められるのは D 959 第 3 楽章のトリオといえる。2つのトリオを比較してみると、旋律は両方とも一種のコラールのパロディといえる。一方で、D 960 では低音部の伴奏となり、D 959 でみたような鐘の音はみられない。本来は厳粛なコラールに、何か皮肉めいた要素を加える低音の伴奏になっている。

第 4 節 第 4 楽章

B-dur 4 分の 2 拍子 Allegro, ma non troppo $\boxed{A}\text{-}\boxed{B}\text{-}\boxed{A}\text{-}\boxed{C}\text{-}\boxed{A}\text{-}\boxed{B}\text{-}\boxed{A}$ によるソナタ・ロンド形式

\boxed{A} （第 1 小節～第 85 小節）

G のオクターブに導かれ、**c-moll** のドミナントで始められる。Godel は、ベートーヴェンの《弦楽四重奏第 13 番》(op. 130) との類似を指摘する。³⁶³ しかしこれは D 958 の主調 **c-moll** でもある。偶然かもしれないが、これは 3 つのソナタが大きな輪でつながっていることの暗示と考えることもできる。仮にそうならば、音楽としての完結「=成就」の一方で、生活は続いていく、すなわちこれからも苦しみは続いていくという運命が変わらず付きまとうことが音楽によって示唆される。その証拠となるのが、楽章の最後の半音低められた第 6 音 Ges である。地上の「願い」というものはこの主人公にとって、心のどこかでは「成就しない」という意識が働いているのかもしれない。Fisk はこの楽章を「帰郷」³⁶⁴と表現しており、シューベルトが帰る家を音楽の中にしか作れなかったという考えをもっている。開始早々調性が定まらず、主調を「探す」かのような動きは、リート《さすらい人》(D 493) の冒頭の 8 小節間、V 度から I 度を求めて探す動きと類似しており、調性の動きそのものにも

³⁶³ A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 194.

³⁶⁴ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 264. なお、フィスクの言う「帰郷」とは、理念上の家であって、本当の家に帰ることではない。

さすらい的な要素が見てとれる。「僕の夢」ではさすらいのあと家に帰ってくるが、父との和解の際の「愛」は、次のセクションにて見出されるかもしれない。

B1 (第 86 小節～第 155 小節)

F-dur による、内声が分散されたコラールとみることができる。4 度上行を伴う旋律は第 2 楽章の C-dur (103 小節目) からとられたものと思われる。Fisk は「帰郷をお祝いする」³⁶⁵ と述べるが、私はここで、3 つのソナタを通じて用いられてきた「コラール」が、もっとも長いスパンで歌われること、そして牧歌的な F-dur であることから、3 曲を通じたコラールに込められた祈りがここで成就した、あるいは音楽の中のオアシスへ到達したと考えたい。Brendel はこの旋律線が第 2 楽章の C-dur 部分にも使用されていることを指摘しているが³⁶⁶、それを踏まえると、この旋律は、この連作の中で何かの世界に到達したときに歌われると考えることができるかもしれない。ただし、シューベルトが欲し、祈った、救いとしての「愛」に本当の意味で到達するのは、展開部のあと、B-dur で再度この主題が回帰したところであろう。

B2 (第 156～255 小節)

B1 の同主短調 f-moll で、初めて ff の指示が付される。160 小節目にはナポリ和音での下行を伴うスケールが見られ、D 958 第 1 楽章や D 959 第 2 楽章、第 3 楽章の下行スケールを思い起こさせる。シューベルトがこの 3 連作で激しい表現を行いたい時に用いた共通の語法と言ってよいのではないだろうか。また、この 3 つのソナタの中ではその表現の出発点となるのが D 958 第 1 楽章での As スケールであるため、D 958 での「信念」に対抗する運命的な力が、ソナタでは折に触れて顔を出すと考えることもできる。また、このセクションに特徴的な、短調、付点リズム、下行スケールは、D 958 の第 1 楽章の要素でもある。このことから、このセクションが全体的に D 958 の回想であるという見方ができる。

186 小節目から、**B1** の調性 F-dur に戻る。この部分はタランテラ的なリズムになっている。**B** セクション全体が、同主調の関係にあることは興味深く、この技法は D 958 第 4 楽章の **A** 部分の c-moll と C-dur の対置の仕方と共通しているのではないだろうか。また、これらを踏まえ D 958 と D 960 の関係性をみると、D 960 フィナーレでのタランテラは、D 958 の「浄化」として解釈することができる。

³⁶⁵ Ibid., p. 264.

³⁶⁶ A. Brendel, *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg* (München: Piper, 2007), p. 242.

㊦展開部（第 256 小節（第 255 小節アウフタクト）～第 312 小節）

対位法を用いた展開部セクションでは、253～255 小節目旋律にみられる G-As-Fis-G が第 1 主題の対旋律となるが、これは十字架音型の反行形でもある。これまで見られた十字架音型は、2 つの 2 度下行、いわば 2 つのため息音型が合わさったものであり、ネガティブなものであったといえる。それに対し、上行音型が 2 つ組み合わされた十字架の反行音型は、ネガティブなものに抗う力と解釈できるかもしれない。

それを踏まえると、このセクションの、ため息音型を含む第 1 主題と十字架音型の反行形による拮抗は、これまでのソナタの軌跡に対するある種の反抗を示していると解釈できる。終楽章にフーガを用いるベートーヴェンの技法と相まって、より一層運命に抗うシューベルトの姿が見えてくるようである。しかしこのセクションは最後に向けて弱まっていく。最後まで到達しきれないところに、ベートーヴェンとの違いが表れているようでもある。

㊦再現部（第 312 小節～）

312 小節目からは再び ㊦に回帰し、㊦1、㊦2 は B-dur、b-moll というように主調とその同主短調による再現となっている。つまり ㊦2 では、主調「B-dur」で「コラール」が回帰する。このコラールには、愛への祈りとして解釈した第 1 主題のコラールの返答として、「愛は最後に残るもの」という「信仰、希望、愛」のメッセージが見出せる。そう考えれば、3 つのソナタを結びつける一つの要素であるコラールに込められた祈りが最後に成就するのがこのセクションとなる。

コーダ（第 490 小節～最後）

このソナタの結末を考える際、本論では最後に現れる半音低められた第 6 音 Ges に注目してきた。

Fisk によれば、ソナタを通して Ges は「危ない要素」であったが、コーダで異名同音である Fis に戻されたことによって、その危険性がなくなったという。³⁶⁷

たしかに、496 小節目でのソナタにおける最後の Ges は、流れの中に組み込まれたものではあるが、オクターブで鳴らされるのみの音にはやはり影としての意味もあるのではないだろうか。

また D 959 と同様、このコーダにおいても断片的なフレーズや、それよって生まれる中断や休止がみられるが、そのような構成は草稿の段階ですであつたものである。このソナタ

³⁶⁷ C. Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 267.

の結末として、華やかに幕をとじるだけではない、なおも何かを探すかのような印象を与える技法が構想されていたということは、ソナタの創作過程で「愛」を成就させようとする一方で、D 959 での結末のように、それが現実世界では実現不可能であることを心のどこかで感じていたと考えられないだろうか。そういった心情が、創作過程が入れ子になっていたと考えられるソナタ間で行き来し、類似の技法となって表れているのかもしれない。

しかし、Presto からは一転して華やかな終止に向けて駆け抜ける。シューベルトがソナタを「曲として」完成させるため、堂々と、願いが成就したように終わらせたと考えれば、Fisk のいう、この楽章の「帰郷」は音楽の中でのみ叶えられたと解釈できる。つまり、音楽の中と現実とは同じではない。³⁶⁸

人は、かつてもっと幸せだった場所に、幸福がとどまっていると信じているが、それは僕たち自身の中にしかないものであって、だから僕は不愉快な錯覚を経験し、すでにシュタイアーでした経験にここでもまた新しく出くわしたが、僕は今、当時よりも幸せと安らぎを自分自身の中に見つけられる状態になっている。³⁶⁹

先にもすでに引用した言葉であるが、1824 年 7 月 16 日ゼレチュにて、兄フェルディナントに宛てたこの手紙に書かれた「幸福と平安を自分自身の中に見出そうとする方法」が、音楽である。

シューベルトによれば、幸福とは手の届かないところにあるのではなく、「自分自身の中にある」。だから、シューベルトは音楽において願いを成就させ、幸福と平安を自分自身の中に見出そうとしたのである。³⁷⁰

しかし一方では、現実にはそれが叶えられることはないと感じていた。《ミサ曲》(D 950) にみられるように、曲中最後の Ges の中にはそのようなメッセージが込められていると考えられる。この Ges の音が意味するものについて考えを広げてみると、栄光に包まれたキリスト絵画の中にも同じような表現があることが思い起こされる。絵画に描かれたキリストの手に注目してみると、手の平は祝福のために上へ向けられているが、その手には釘の跡がある。天国の栄光と幸福の世界の中には痛みや悲しみを思い起こさせるものは何もないが、全てが幸せなのかというところではない。その苦悩は乗り越えられているわけであるが、全く何もなかったかのように記憶が消し去られるわけではない。逆に言えば、手の釘によって、勝ち取られた成就がいかに犠牲を払って得られたものであるか、そしてそれだけ価値の

³⁶⁸ Godel も、この曲の終止について「戻ってくるという約束を B-dur 終結部が果たすことになったかのよう」と述べ、「(D 959 との) 共通の土地への回帰」「真の幸福」と述べている点で Fisk とも通ずる。A. Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse* (Baden-Baden: V. Koerner, 1985), p. 228.

³⁶⁹ O. E. Deutsch, *Schubert: die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 250.

³⁷⁰ これは、根本的に「僕の夢」のストーリーとも同じである。

あるものであるということが逆に浮き彫りになる。

シューベルトがソナタを作曲していた頃感じていたと推測される心の内の様々な思いの一つに、手の届かないものに対する憧れや、最後に残るはずの「愛」への憧れが、現実世界では今もなお「憧れ」のままであったという側面があることが、最後の Ges とともに聴き手の胸に投げかけられているようである。華やかな終止は、その影をより一層浮き彫りにするのである。

結び

本研究は、シューベルトの最後の3つのソナタの連作性を考察し、それをもとに演奏解釈の提案を行うものであった。3つのソナタが一つのセットであるということがシューベルトの意図したものならば、その意図をくみ取り演奏へと結びつけることが必要であると考えたことが研究の動機であった。

第1部では、作品の連作性を検証するため、2つの観点からアプローチを試みた。まずは創作時期という観点から時間的な作品のつながりを探るべく、これまで推測にとどまっている3つのソナタの草稿の成立時期を再検証するため、同時期に書かれた他作品との筆跡の比較を通して、D 958とD 959及びD 960との間の構想時期の隔たりと、D 959とD 960の並行性について考察した。

そして、「発想の原点」という観点から、これらのソナタの創作に至る思考を探った結果、音楽の内容面でのつながりが創作過程と対応するという可能性がみられ、とくにD 959とD 960の双子性については両曲に見られる技法の対応性から指摘可能という結論に至った。

それに加え、そういった作品の時期的、音楽的な連作性の中で、これらのソナタが「祈り」で結ばれる作品群であるという一面をもつものであることを推察したが、それはとくにこのセットの構想が明確になったとされるD 960が、《信仰、希望、そして愛》(D 954)との音楽的な類似をもっているということによって示唆された。このことは、このD 960に対する解釈の手掛かりとなるものであるのみならず、3つのソナタが「信仰」、「希望」、「愛」の概念で解釈されうるという考えに至るきっかけともなった。

3つの草稿の創作過程から推察されるように、これらの作品がある程度長い時間をかけて構想されたということも、この連作が周辺作品との絡みの中で生まれたということを示唆する。したがって第2部では、他作品もまたこのソナタの解釈の手掛かりとなるものと考え、3つのソナタと同時期に書かれた《ミサ曲》と《白鳥の歌》に見られる特徴的な技法とその意図を探り、ソナタとの類似する表現について考察した。それによって、作品間の発想の行き来には時期的つながり以上のものがあり、ソナタの中に用いられた各要素もまた、シューベルトの人生にかかわるようなことを表現しうるものでもあるということをくみ取ることができた。

第3部では、第1部、第2部で考察してきた時期的、音楽的な連作性を踏まえつつ、それを強める各要素が音楽の流れの中でどのように表れ、またどのような解釈が可能かを中心に論じた。その過程では、各箇所でも音楽的な類似が認められるシューベルトのリート作品を参照しつつ、草稿と最終稿との比較によって推察されるシューベルトの表現上のこだわりや、シューベルト自身の手紙、散文、日記を手掛かりとし、シューベルトの思考を押し量りながら、演奏解釈への応用可能性を考えた。

作品全体の中で各音楽的要素がどのような意味をもっているのか考察し、改めて個々の

ソナタをみても、D 958 は意外と未来を向いていたのではないだろうか。過去を葬ること、ベートーヴェンを超えること、タランテラに対抗する生の力、受難（＝復活への道筋）は、いずれも「これから」起こる事をよいものにしたいと念ずるからこそ生まれる発想であり、そういったものへの強い意志が、「信じる」ことにもつながっていると考えられる。

D 959 は、コラールと「アトラスリズム」が融合した第 1 主題で始まることから、希望をもって前進しようとするが、アンビバレントな A-dur という調性からは、心のどこかではそれが実現不可能であると感じていることも推察される。そういったものへの一つの打開策として、第 4 楽章では幸せな過去に戻ろうとする。これは、シューベルト自身の言葉「今では、幸福と平安を自分自身の中に見つけることができるようになっている」の一つの例であると考えられる。そして、それらの楽章に挟まれて、シューベルトが当時考えていたことが推察されるアイデンティティの分裂に対する恐怖が 3 部作の中心にきている。すなわち、シューベルトの現在の葛藤が、D 959 の両端楽章の危うい未来への希望と過去への郷愁の間のみならず、D 958 と D 960 の間で噴出しているのである。

D 960 では、シューベルトは過去を乗り越え、受け入れるための一つの力として、「僕の夢」でも欲した「救いとしての愛」、あるいはロマン主義における「死を乗り越える力」としての愛をコラールに込めて祈った。3 曲セットの構想が生まれたと考えられるこの時に、もしかすると、人生を振り返りつつ自分の人生を肯定したいという考えがあり、D 954 のような旋律が無意識に思い浮かんだのかもしれない。

D 958 ではベートーヴェンを意識しつつ、D 959、D 960 ではコラールの発想が音楽の始まりとなった。そこには、D 958 でベートーヴェンへのオマージュを完成させたあと、D 959、D 960 でコラールという、ソナタ形式には一見するとそぐわない主題を用いてソナタを作るという音楽的な探求のストーリーも見出せる。しかし、何よりも、「3 曲セット」の計画の構想が明確になったと考えられる D 960 の冒頭に用いられたのが「コラール」の楽想であり、それが 3 つのソナタに共通して用いられていることの意味は、そのころのシューベルトに、とくに宗教的な部分に救いを求めていたという側面があったということではないだろうか。シューベルトは 1828 年 9 月 1 日に体調の悪化が原因で兄のフェルディナントの家に引っ越しているが、引っ越しの準備をするまでにはある程度の期間が必要だと考えられるため、体調の悪化そのものは少なくとも数週間前には始まっていた可能性がある。つまり、この時期は D 959、D 960 の草稿の構想時期と重なっているため、これらの作品は自身の健康状態への不安もあった中で作曲されたと考えられるのである。そこに D 954 の作曲の依頼があり、宗教的なイメージについて考えざるを得なくなったのかもしれない。

Krause によれば、「教会スタイル」がもっとも崇高なジャンルとされていた音楽史的な背景や、シューベルト自身の作曲活動、すなわち 1827 年から 1828 年にかけて宗教曲やカンタータをたくさん書いていたことによる影響もあり、この 3 つのソナタにも「教会風」な要

素がみられるという。³⁷¹ たしかに、宗教曲の作曲が多かったため、ピアノ・ソナタにも宗教的な色が表れている可能性はある。そもそもシューベルトはなぜ久しぶりにピアノ・ソナタを書こうと思ったのか考えてみると、大規模な形式であり多楽章をもつ（交響曲と並んで、ウィーン古典派以来作曲家が力を注ぎこんだジャンルである）ソナタを書くことによって、作曲家としてのアイデンティティをより確実なものにしたかったことも動機の一つになっているのかもしれない。しかし、私はそれだけではないと思う。ピアノという楽器は一人で演奏するため「孤独」でもあるが、「自己との対話」が可能でもある。さらに、歌詞がないため作曲家自身の言葉を投影することができるとも考えられる。だからこそ、宗教曲の作曲が続いた後、久しぶりにピアノ・ソナタに向かったのは、何か自分自身を見つめるようなものを書きたいという考えもあったのではないだろうか。

本論では3つのソナタを結び付ける要素の一つが「コラール」であることを繰り返し述べてきたが、研究を終え、そこに改めてコラールが用いられていることの所以を考えてみると、私はやはりこれらのソナタには、（宗教曲が崇高なものであるという）音楽史的な背景や創作活動の影響ではなく、シューベルトの心からの祈りが込められていたと考えるに至った。なぜなら、シューベルトは「本当に信仰を感じた時にしかそういう曲を書かない」とも述べており、D 960 を書くときにそれに近いインスピレーションがあったから、D 954 や〈エレンの歌第3番〉、D 950 の〈アニュス・デイ〉のような宗教曲との類似が指摘できる旋律が思い浮かんだのかもしれない。そうであるならば、シューベルトがこの曲に込めた祈りは本当に心からくるものであったのではないだろうか。そういった祈りの気持ちに付随して、3つセットの作品の楽想に少なからず影響を与えたことが推察できる「信仰、希望、愛」の概念には、暗い現実に見出そうとする意味が含まれていると考えられる。

また、3つのソナタの随所には、苦しみが永遠に続くことを象徴するような表現、時間の停止の表現、死を予感する表現など、いわば「自分の現実」を象徴するような表現（十字架音型、最後での半音低められた第6音、オスティナート、空虚5度、トリル、Fis₁黒鍵の最低音）がみられる反面、非現実的な世界を連想させる表現（フェルマータ、半音転調、高音域でのフレーズの繰り返し、A-dur、過去の旋律の引用）が散見された。これはまさに“Wahn”「幻想」を追い求めるということとつながり、シューベルトがそういった暗い現実に対して心の中に幸せと平安を見つけようとする姿勢がはっきりと3つのソナタの中にみられるのである。

そのように考えると、3つのソナタはシューベルト自身の「自己との対話」であり、これまでの人生における思考、生活、音楽あらゆるものがつまっているものと考えられる。そしてそれは1つのソナタに収まるものではなかったのかもしれない。

³⁷¹ なお Krause は3つのソナタの「教会風」な要素について、Brendel の“neue, feierliche, zart-hymnische Note”という言葉を用いている（「新しい、荘重な、優しい讃美歌的な特色」という Brendel のこの言葉は本論 65 頁でも取り上げたので参照されたい）。W. Dürr and A. Krause, eds., *Schubert Handbuch* (Kassel: Bärenreiter, 1997), p. 422-423.

本研究のまとめとして、人生に対する「こうであつたらいい」という祈りの気持ちがこの作品を結びつけるもののうちの一つであったこと、そしてそこには「死」の影がたまに忍び寄ることがあっても、それを乗り越える力としての「愛」や「希望」、自己を確立するという「信念」が見出せた。これによって、「死」の対極にある「生」への力もまたこの作品に内在する大事な要素であるという見方ができること、そして作品が意味をもった連作であることを示すことができた。

私は、シューベルトの音楽を心なくして演奏することはできないと考える。音を出す前の心の持ちようが、シューベルトを演奏する上で実は一番大切なことではないだろうか。そのような考えにもとづいて、本研究では作品を取り巻く様々な状況証拠や関連する事柄をもとに、心理的な部分にまで推察を広げることを試みてきた。この点においても、作品の連作性や楽曲分析に関するこれまでの研究と演奏研究とを結びつけ、作品と演奏に対する解釈の可能性を広げることができた。

参考文献表

<楽譜>

- Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten, Band II*. Edited by Bertha Antonia Wallner. Fingering by Conrad Hansen. München: Henle, 1980. (Studien-Edition)
- Schubert, Franz. *Klaviersonaten, Band II*. Edited by Paul Mies. Fingering by Hans-Martin Theopold. München: Henle, 1961.
- Schubert, Franz. *Klaviersonaten III*. Edited by Walburga Litschauer. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3)
- Schubert, Franz. *Lieder, Band 1*. Edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1970. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV)
- Schubert, Franz. *Lieder, Band 3*. Edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1982. (Neue Ausgabe sämtlicher Werk, Serie IV)
- Schubert, Franz. *Lieder, Band 4*. Edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1979. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV)
- Schubert, Franz. *Lieder, Band 5*. Edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1985. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV)
- Schubert, Franz. *Lieder, Band 13*. Edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1992. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV)
- Schubert, Franz. *Lieder, Band 14*. Edited by Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1988. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV)
- Schubert, Franz. *Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen*. Edited by Dietrich Berke. Kassel: Bärenreiter, 1996. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Band 2)
- Schubert, Franz. *Messe Es-dur für Soli, Chor und Orchester, D 950*. Edited by Peter Jost. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005. (Partitur-Bibliothek, Nr. 5315)

オンライン楽譜

IMSLP, s.v. “Complete Score (filter),” in “Mass in E-flat major, D. 950 (Schubert, Franz),” (*Franz Schubert's Werke*, Serie XIII: No.6, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate F.S. 156), accessed October 18, 2020.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP24858-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Credo.pdf.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP24859-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Sanctus.pdf.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP24861-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Agnus.pdf.

IMSLP, s.v. “Complete Score (filter),” in “Symphony No. 3, Op. 55 (Beethoven, Ludwig van),” (*First Second and Third Symphonies in Full Score*, New York: Dover Publications, 1976), accessed October 18, 2020.

[http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP13851-Beethoven_-Symphony No.3.Mvt.II\(ed.Unger\).pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP13851-Beethoven_-Symphony_No.3.Mvt.II(ed.Unger).pdf).

自筆譜（オンライン）

Schuber-Online, s.v. “D 936 A Entwürfe zu einer Sinfonie in D,” in “Notenautographe,” accessed July 13, 2020, https://schuber-online.at/activpage/werke_einzelansicht.php?top=1&werke_id=455&herkunft=gattung_einzelansicht.

Schuber-Online, s.v. “D 940 Fantasie in f für Klavier zu 4 Händen (op. 103),” in “Notenautographe,” accessed July 22, 2019, https://schuber-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10065&herkunft=gattung_einzelansicht.

Schuber-Online, s.v. “D 942 Mirjams Siegesgesang (op. posth. 136),” in “Notenautographe,” accessed October 17, 2019, https://schuber-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10065&herkunft=gattung_einzelansicht.

online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=375&werkteile_id=&image=%27MH_00198_D942_D948_D950_Ddeest_004.jpg%27&groesse=50&aktion=einzelbild&bild_id=3&rotation=0&negate=&sharpen=&lineal=.

Schubert-Online, s.v. "D 946 Drei Klavierstücke," in "Notenautographe," accessed July 21, 2019, [https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=283&herkunft=.](https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=283&herkunft=)

Schubert-Online, s.v. "D 948 Hymnus an den heiligen Geist (op. post. 154)," in "Notenautographe," accessed October 17, 2019, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10128&herkunft=gattung_einzelansicht

Schubert-Online, s.v. "D 950 Messe in Es," in "Notenautographe," accessed October 17, 2019, [https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=339&herkunft=.](https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=339&herkunft=)

Schubert-Online, s.v. "D 955 Glaube, Hoffnung und Liebe (op. 97)," in "Notenautographe," accessed July 13, 2020, https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10059&herkunft=gattung_einzelansicht

Schubert-Online, s.v. "D 958 Sonate in c," in "Notenautographe," accessed July 21, 2019, [https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=334&herkunft=gattung_einzelansicht.](https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=334&herkunft=gattung_einzelansicht)

Schubert-Online, s.v. "D 959 Sonate in A," in "Notenautographe," accessed July 21, 2019, [https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=336&herkunft=gattung_einzelansicht.](https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=336&herkunft=gattung_einzelansicht)

Schubert-Online, s.v. "D 960 Sonate in B," in "Notenautographe," accessed July 21, 2019, [https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=337&herkunft=gattung_einzelansicht.](https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=337&herkunft=gattung_einzelansicht)

Schubert-Online, s.v. "D 962 Tantum ergo in Es," in "Notenautographe," accessed July 3, 2020, [https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=345&herkunft=gattung_einzelansicht.](https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=345&herkunft=gattung_einzelansicht)

Schubert-Online, s.v. "D 963 Tenor-Arie mit Chor (Intende voci)," in "Notenautographe," accessed July 13, 2020, <https://schubert->

online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=10125&herkunft=gattung_einzelansicht

Schubert-Online, s.v. "D 965 A Die Taubenpost," in "Notenautographe," accessed July 21, 2019,
https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=428&herkunft=gattung_einzelansicht.

ファクシミリ

Schubert, Franz. *Drei groß Sonaten für das Pianoforte: D958, D959 und D960. (Frühe Fassungen) Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.* Edited by Ernst Hilmar. Tutzing: Hans Schneider, 1987. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 1)

Schubert, Franz. *Drei Symphonie-Fragmente: D615, D708A, D936A. Faksimile-Erstdruck der Originalhandschriften.* Herausgegeben von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Nachwort von Ernst Hilmar. Kassel: Bärenreiter, 1978. (Documenta Musicologica, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles, 6)

Schubert, Franz. *Messe Nr. 6 Es-Dur = Mass No. 6 E-flat major: D 950: Faksimile der autographen Partitur und der überlieferten Entwürfe.* Mit einer Einleitung von Walther Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1996. (Documenta Musicologica, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles, 29)

Schubert, Franz. *Sinfonische Entwürfe und Fragmente.* Edited by Michael Kube. Kassel: Bärenreiter, 2012. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V: Orchesterwerke, Band 6)

<録音/録画資料>

Schubert, Franz. *Piano Sonata 19; 20; 21. Alfred Brendel. Philips: 701139* (DVD), Recorded 1988, released 2005.

<洋書>

Benary, Peter. "Skizze, Entwurf, Fragment." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed.,

Sachteil vol. 8, col. 1506-1519.

Böhm, Richard. *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*. Wien: böhlau, 2006.

Brendel, Alfred. *Über Musik: sämtliche Essays und Reden. Ungekürzte Taschenbuchausg.* (Originally published as: *On music: Collected Essays*, London: Robson Books, 2001) München: Piper, 2007.

Caskel, Jurian. "Musical Causality and Schubert's Piano Sonata in A major, D.959, First Movement." In *Rethinking Schubert*, pp. 207-224. Edited by Lorraine Byme Bodley and Julian Horton. New York: Oxford University Press, 2016.

Chusid, Martin, ed. *A Companion to Schubert's Schwanengesang: History, Poets, Analysis, Performance*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Deutsch, Otto Erich. *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. (Originally published as: *Schubert, Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order*) Neuausg. In deutscher Sprache. Bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold- Kassel: Bärenreiter, 1978. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII. Supplement; Band 4)

Deutsch, Otto Erich. *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter, 1964. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplement. Band 5)

Deutsch, Otto Erich. *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*. (1st ed., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957) 2 Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966.

Dürr, Walther. *Franz Schubert. Klavierstücke II: Kritischer Bericht*. Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 1988. (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik. Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 5)

Dürr, Walther and Andreas Krause, eds. *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1997.

Dürr, Walter and Arnold Feil. *Franz Schubert*. Stuttgart: P. Reclam, 1991. (Reclams Musikführer)

Dürr, Walther, et al. eds. *Schubert Liedlexikon*. Kassel: Bärenreiter, 2012.

- Fisk, Charles. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Godel, Arthur. *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*. Baden-Baden: V. Koerner, 1985.
- Gülke, Peter. "Zum Bilde des späten Schubert: Vorwiegend analytische Betrachtungen zum Streichquintett op. 163," In *Deutsches-Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18 (1973-1977): 5-58.
- Hilmar, Ernst. "Neue Funde, Daten und Dokumente zum Symphonischen Werk Franz Schuberts," In *Österreichische Musikzeitschrift* 33/6 (Juni 1978): 266-276.
- Hilmar, Ernst. *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1978. (Catalogus Musicus, 8)
- Hinrichsen, Hans-Joachim. *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*. Tutzing: Schneider, 1994. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 11)
- Hyland, Anne M. and Walburga Litschauer. "Records of Inspiration: Schubert's Drafts for the Last Three Piano Sonatas Reappraised." In *Rethinking Schubert*, pp. 173-206. Edited by Lorraine Byrne Bodley and Julian Horton. New York: Oxford University Press, 2016.
- Jeßulat, Ariane. "Zum Andantino fis-moll der Sonate D 959." In *Musik-Konzepte* 97/98, *Franz Schubert: Todes Musik* (Oktober 1997): 75-87.
- Krause, Andreas. *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form, Gattung, Ästhetik*. Kassel: Bärenreiter, 1992.
- Kube, Michael. *Franz Schubert. Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen und Klavier: Kritischer Bericht*. Tübingen: Internationale Schubert-Gesellschaft, 2013. (Neue Schubert-Ausgabe; Serie III: Mehrstimmige Gesänge, Band 2)
- Landon, Christa. "Neue Schubert-Funde: Unbekannte Manuskripte im Archiv des Wiener Männergesang-Vereins." In *Österreichische Musikzeitschrift* 24/5-6 (Mai/Juni 1969): 299-323.

Lindmayr-Brandl, Andrea. *Franz Schubert: Das Fragmentarische Werk*. Stuttgart: Steiner, 2003.
(Schubert: Perspektiven-Studien, 2)

Litschauer, Walburga. *Franz Schubert. Klaviersonaten III : Kritischer Bericht*. Tübingen:
Internationale Schubert-Gesellschaft, 2004. (Neue Schubert-Ausgabe; Serie VII: Klaviermusik.
Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3)

Paetsch, Annabelle. *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)*.
Ann Arbor: University Microfilms International, 1995. (Outstanding Dissertations in MM from
University of Western Ontario)

Pesic, Peter. "Schubert's Dream." In *19th-Century Music* 23/2 (fall 1999): 136-144.

Riemann, Hugo. *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier Solosonaten: Ästhetische und formal-
technische Analyse mit historischen Notizen*. 3 Teil. 3 Aufl. Berlin: Max Hesses Verlag, 1919.
(Max Hesses illustrierten Handbüchern, 53)

Riezler, Walter. *Schuberts Instrumentalmusik: Werkanalysen*. Zürich: Atlantis, 1967. (Atlantis-
Musikbücherei)

Ripin, Edwin M., et al. "Pianoforte [Piano] I . History of the instrument." In *The New Grove
Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 19, pp. 655-688.

Winter, Robert. "Paperstudies and the Future of Schubert Research." In *Schubert-Studies:
Problems of Style and Chronology*, pp. 209-275. Edited by Eva Badura-Skoda and Peter
Branscombe. Cambridge: Cambridge university Press, 1982.

Youens, Susan. *Heinrich Heine and the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

<和書>

アインシュタイン、アルフレート 『シューベルト——音楽的肖像』 (Alfred Einstein, *Schubert
: A Musical Portrait*. New York: Oxford University Press, 1951) 浅井真男訳、東京：白水社、
1963年。

一條正雄『ハイネ』東京：清水書院、1997年。(Century books. 人と思想 151)

井上正蔵『ハイネ序説』東京：未来社、1967年。

梅津時比古『冬の旅——24の象徴の森へ』東京：東京書籍、2007年。

梅津時比古・八巻和彦「〈宇宙樹〉を求めて歩む個——シューベルト／ミュラー作『冬の旅』
についての一解釈」、『文化論集』第37巻、2010年、27~70頁。

大角欣矢・深井智朗『憶えよ、汝死すべきを——死をめぐるドイツ・プロテスタンティズム
と音楽の歴史』東京：日本キリスト教団出版局、2009年。

小倉貴久子『ピアノの歴史——カラー図解』東京：河出書房新社、2009年。

オズボーン、チャールズ『シューベルトとウィーン』(Charles Osborne. *Schubert and his Vienna*.
London: Weidenfeld & Nicolson, 1985) 岡美知子訳、東京：音楽之友社、1995年。

音楽之友社編『シューベルト』東京：音楽之友社、1994年。(作曲家別名曲解説ライブラリ
ー17)

包原麻依子「シューベルト——ピアノ・ソナタ D960 における演奏解釈の一考察——リート
作品に内在するシューベルト独自の『死』に関する表現を追いながら」平成28年度東
京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2017年。

カント、イマヌエル「判断力批判」(Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*, 1790)、高峯一愚
他訳『カント 〈下〉』東京：河出書房、1965年、149~404頁。(世界の大思想 11)

ゲーテ、ヨハン・ヴォルフガング・フォン「若きウェルテルの悩み」(Johann Wolfgang von
Goethe. *Die Leiden des jungen Werther*. 1774)、小牧健夫他編『ゲーテ全集第7巻』京都：
人文書院、1960年、3~120頁。

シャミッソー、アーデルベルト・フォン『影をなくした男』(Adelbert von Chamisso. *Peter
Schlemihls wundersame Geschichte*. 1814) 池内紀訳、東京：岩波書店、1985年。(岩波文
庫、赤 (32)-417-1)

デュル、ヴァルター『19世紀のドイツ・リート——その詩と音楽』(Walther Dürr. *Das Deutsche*

Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Musik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984) 喜多尾道冬訳、東京：音楽之友社、1987年。

ドイッチュ、オットー・エーリヒ編『シューベルトの手紙——「ドキュメント シューベルトの生涯」より』(Otto Erich Deutsch. *Schubert: Die Dokumente seines Lebens.* Kassel: Bärenreiter, 1964) 實吉晴夫訳・解説、東京：メタモル出版、1997年。(国際フランス・シューベルト協会刊行シリーズ2)

奈倉洋子『ハイネを現代の視点から読む——断章・幻想破壊・食・女性』諏訪：鳥影社・ロゴス企画、2018年。

野本由紀夫「タランテッラ」、『音楽中辞典』東京：音楽之友社、2002年、395頁。

ヒンリヒセン、ハンス＝ヨアヒム『フランス・シューベルト——あるリアリストの音楽的肖像』(Hans-Joachim Hinrichsen. *Franz Schubert.* München: Verlag C. H. Beck oHG, 2014, 2nd rev. ed.) 堀朋平訳、東京：アルテスパブリッシング、2017年。(叢書ビブリオムジカ)

フィッシャー＝ディースカウ、ディートリヒ『シューベルトの歌曲をたどって——成立・本質・影響』(Dietrich Fischer-Dieskau. *Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden, Wesen, Wirkung.* Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1971) 原田茂生訳、東京：白水社、1976年。

藤田晴子『シューベルト——生涯と作品』東京：音楽之友社、2002年。

ブレンデル、アルフレート『音楽のなかの言葉』(Alfred Brendel. *Music sounded out: Essays, lectures, interviews, afterthoughts.* London: Robson, 1990) 木村博江訳、東京：音楽之友社、1992年。

ボストリッジ、イアン『シューベルトの「冬の旅」』(Ian Bostridge. *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession.* New York: Alfred A. Knopf, 2015) 岡本時子、岡本順治訳、東京：アルテスパブリッシング、2017年。

堀朋平『「フランス・シューベルト」の誕生——喪失と再生のオデュッセイ』東京：法政大学出版社、2016年。

村田千尋「シューベルトの晩年にみられるリズム法の特徴について——2つのリズム・パターンに注目して」、『東京音楽大学研究紀要』第32巻、2008年、1~25頁。

ローゼン、チャールズ『ソナタ諸形式』(Charles Rosen. *Sonata forms*. Rev. ed. New York: W. W. Norton, 1988) 福原淳訳、東京：アカデミア・ミュージック、1997年。

ロックウッド、ルイス『ベートーヴェン——音楽と生涯』(Lewis Lockwood. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W. W. Norton, 2003) 土田英三郎、藤木一子監訳、沼口隆、堀朋平訳、東京：春秋社、2010年。

『聖書——新共同訳旧約聖書続編つき』東京：日本聖書協会、1990年。

「ピアノ (i)」『ニューグローブ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、第14巻、72~96頁。

オンライン

カトリック中央協議会ホームページ「ニケア・コンスタンチノーブル信条」accessed October 17, 2020, <https://www.cbcj.catholic.jp/2004/02/18/7451>.

シューベルトオンライン

Schubert-Online, s.v. “Notenautographe,” accessed July 23, 2019, <https://Schubert-online.at/activpage/index.php>.

検証で使用した各自筆譜の所蔵図書館等情報

Franz Schubert. *Fantasie [f-Moll] für's Pianoforte zu 4 Händen Op. 103 : [D 940]*. 1828. Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.19491. <https://www.onb.ac.at/>.

Österreichische Nationalbibliothek, s.v. “Lieder für Singstimme und Klavier und Quartett D 848 für 2 Tenöre und 2 Bässe,” (Schubert, Franz. *Lieder für Singstimme und Klavier und Quartett D 848 für 2 Tenöre und 2 Bässe*. 1814-1828. Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.19487). <https://www.onb.ac.at/>.

Staatsbibliothek zu Berlin, s.v. “Schubert, Franz: Hymnus an den heiligen Geist; T (2), B (2), Coromachile; C-Dur; D 948; op.154, 1828” in “Digitalisierte Sammlungen,” (Schubert, Franz.

Hymnus an den heiligen Geist; T (2), B (2), Coro maschile; C-Dur; D 948; op.154. Staatsbibliothek zu Berlin. Mus.ms.autogr. Schubert, F. 17). <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00016C6200000000>.

Staatsbibliothek zu Berlin, s.v. "Schubert, Franz: Intende voci orationis meae; T, Coro, orch; B-Dur; D 963, 1828," in "Digitalisierte Sammlungen," (Schubert, Franz. Intende voci orationis meae; T, Coro, orch; B-Dur; D 963. Staatsbibliothek zu Berlin. Mus.ms.autogr. Schubert, F. 14). <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001674E00000000>.

Staatsbibliothek zu Berlin, s.v. "Schubert, Franz: Messen; V (4), Coro, orch; Es-Dur; D. 950, 1828" in "Digitalisierte Sammlungen," (Schubert, Franz. Messen; V (4), Coro, orch; Es-Dur; D. 950. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.autogr. Schubert, F. 5). <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001674E00000000>.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: [Die Taubenpost]. 1828," (Schubert, Franz. [Die Taubenpost]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-4100). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-8924.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: [Messe (Es-Dur)]. 1828," (Schubert, Franz. [Messe (Es-Dur)]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-174). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-5989.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: Sammelmanuskript [fing. Titel]. 1828," (Schubert, Franz. Sammelmanuskript [fing. Titel]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-171). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-5958.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: Sammelmanuskript [fing. Titel]. 1828," (Schubert, Franz. Sammelmanuskript [fing. Titel]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-198). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-6819.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: Sammelmanuskript [fing. Titel]. 1828," (Schubert, Franz. Sammelmanuskript [fing. Titel]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-14275). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-9104.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: [Sonate (c-Moll)]. 1828," (Schubert, Franz. [Sonate (c-Moll)]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-170). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-5944.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: [Tantum ergo]. 1828," (Schubert, Franz.

[Tantum ergo]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-178). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-6028.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: [2 Klavierstücke] / Frz Schubertmpia. May 1828," (Schubert, Franz. [2 Klavierstücke] / Frz Schubertmpia. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-143). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-5686.

Wienbibliothek im Rathaus, s.v. "Schubert, Franz: [3. Sonate (B-Dur)]. 1828," (Schubert, Franz. [3. Sonate (B-Dur)]. Wienbibliothek im Rathaus, MHc-172). URN: urn:nbn:at:AT-WBR-5960.

譜例使用楽譜一覧表（本論・別冊譜例集）

シューベルトの最後の3つのピアノ・ソナタ（譜例集 41~100 頁）

D 958

Franz, Schubert, “Sonate in c,” D 958, in *Klaviersonaten III* (Kassel: Bärenreiter, 1996), pp. 37-73.

D 959

Franz, Schubert, “Sonate in A,” D 959, in *Klaviersonaten III* (Kassel: Bärenreiter, 1996), pp. 74-113.

D 960

Franz, Schubert, “Sonate in B,” D 960, in *Klaviersonaten III* (Kassel: Bärenreiter, 1996), pp. 114-154.

シューベルトの声楽作品

【譜例 1】《信仰、希望、そして愛》(D 954)

Franz, Schubert, “Glaube, Hoffnung und Liebe,” D 954, in *Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen* (Kassel: Bärenreiter, 1996), pp. 264-267.

【譜例 2】《さすらい人の夜の歌》(D 768)

Franz Schubert, “Wandrer's Nachtlid,” D 768; op. 96 nr. 3, in *Lieder, Band 5* (Kassel: Bärenreiter, 1985), p. 66.

【譜例 3】〈エレンの歌第 3 番〉(D 839)

Franz Schubert, “Ellens Gesang III (Hymne an die Jungfrau),” D 839; op. 52 nr. 6, in *Lieder, Band 3* (Kassel: Bärenreiter, 1982), pp. 50-53.

【譜例 4】〈幻の太陽〉(D 911, Nr. 23)

Franz Schubert, “Die Nebensonnen,” D 911, Nr. 23, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 187-188.

【譜例 5】〈春の夢〉(D 911, Nr. 11)

Franz Schubert, “Frühlingstraum,” D 911, Nr. 11, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 150-154.

【譜例 6】〈幻〉 (D 911, Nr. 19)

Franz Schubert, “Täuschung,” D 911, Nr. 19, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 176-177.

【譜例 8】〈兵士の予感〉 (D 957, Nr. 2)

Franz Schubert, “Kriegers Ahnung,” D 957, Nr. 2, in *Lieder, Band 14* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. 103-110.

【譜例 9】〈灰色の頭〉 (D 911, Nr. 14)

Franz Schubert, “Der greise Kopf,” D 911, Nr. 14, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 162-163.

【譜例 14】〈ドッペルゲンガー〉 (D 957, Nr. 13)

Franz Schubert, “Der Doppelgänger,” D 957, Nr. 13, in *Lieder, Band 14* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. 159-161.

【譜例 15】〈海で〉 (D 957, Nr. 12)

Franz Schubert, “Am Meer,” D 957, Nr. 12, in *Lieder, Band 14* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. 156-158.

【譜例 16】〈アトラス〉 (D 957, Nr. 8)

Franz Schubert, “Der Atlas,” D 957, Nr. 8, in *Lieder, Band 14* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. 142-145.

【譜例 18】《クロノスに》 (D 369)

Franz Schubert, “An Schwager Kronos,” D 369; op. 19 nr. 1, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1970), pp. 121-128.

【譜例 19】《巡礼の歌》 (D 789)

Franz Schubert, “Pilgerweise,” D 789, in *Lieder, Band 13* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 95-103.

【譜例 20】《吊いの鐘》 (D 871)

Franz Schubert, “Das Züenglöcklein,” D 871; op. 80 nr. 2, zweite Fassung, in *Lieder, Band 4* (Kassel: Bärenreiter, 1979), pp. 6-10.

【譜例 21】《豎琴弾きの歌 I》(D 478)

Franz Schubert, “Gesänge des Harfners I,” D 478; op. 12 nr. 1, zweite Fassung, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1970), pp. 85-88.

【譜例 22】《墓堀人の郷愁》(D 842)

Franz Schubert, “Totengräbers Heimwehe,” D 842, in *Lieder, Band 13* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 157-162.

【譜例 23、26-2】《さすらい人》(D 493) 第 3 版

Franz Schubert, “Der Wanderer,” D 493, dritte Fassung, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 26-29.

【譜例 24】《死と乙女》(D 531)

Franz Schubert, “Der Tod und das Mädchen,” D 531, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 66-67.

【譜例 25】《春に》(D 882)

Franz Schubert, “Im Frühling,” D 882; op. post. 101 nr. 1, in *Lieder, Band 5* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 176-181.

【譜例 26】《さすらい人》(D 489) 第 1 版

Franz Schubert, “Der Wanderer,” D 489, erste Fassung, in *Lieder, Band 1* (Kassel: Bärenreiter, 1992), pp. 200-203.

【譜例 27】〈セレナーデ〉(D 957, Nr. 4)

Franz Schubert, “Ständchen,” D 957, Nr. 4, in *Lieder, Band 14* (Kassel: Bärenreiter, 1988), pp. 118-120.

ベートーヴェンの作品

【譜例 17】《ピアノ・ソナタ第 32 番》(Op. 111)

Lutwig van Beethoven, “Klaviersonate Opus 111,” in *Klaviersonten, Band II*, edited by Bertha Antonia Wallner, fingering by Conrad Hansen (München: Henle, 1980), pp. 309-330.

オンライン楽譜

【譜例 7】 ベートーヴェン 《交響曲第 3 番》〈葬送行進曲〉

IMSLP, s. v. “Complete Score (filter),” in “Symphony No. 3, Op. 55 (Beethoven, Ludwig van),” (*First Second and Third Symphonies in Full Score*, New York: Dover Publications, 1976), accessed October 18, 2020. [http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP13851-Beethoven_-Symphony No.3. Mvt.II\(ed. Unger\).pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP13851-Beethoven_-Symphony No.3. Mvt.II(ed. Unger).pdf)

【譜例 10～13】 シューベルト 《ミサ曲第 6 番》 (D 950)

IMSLP, s. v. “Complete Score (filter),” in “Mass in E-flat major, D. 950 (Schubert, Franz),” (*Franz Schubert's Werke*, Serie XIII: No.6, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate F.S. 156), accessed October 18, 2020.

【譜例 11】 〈クレド〉

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP24858-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Credo.pdf

【譜例 12】 〈サンクトゥス〉

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP24859-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Sanctus.pdf

【譜例 10、13】 〈アニュス・デイ〉

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP24861-PMLP06225-Schubert_Mass_No.6,_D.950_Agnus.pdf

謝辞

最後に、本論文執筆にあたりお世話になった先生方に心より御礼申し上げます。

学部生の時からピアノ実技をご指導いただいた青柳晋先生には、演奏法だけではなく、音楽や、音楽に対する姿勢をはじめ、音楽を学ぶ上での数え切れないほどの心に残る大切なご助言をいただきました。シューベルトに取り組むきっかけをくださったのも青柳先生であり、大切なきっかけを与えてくださったことに心より感謝しています。

修士・博士課程と論文指導をいただいた大角欣矢先生には、ご専門分野の他、音楽や、音楽をとりまく文化、宗教、美学に至るまで深い知識からのお話を聞かせていただき、研究全般にご指導いただきました。その過程で様々な疑問が生じるたびに常にわかりやすく、親身にご指導くださいました。研究の楽しさを教えていただいたのも大角先生です。

副査として大変お世話になりました伊藤恵先生には、いつもあたたかいお言葉をいただき、見守っていただきました。女性のピアニストとして憧れる先生の演奏からはたくさんのことを学ばせていただきました。先生のシューベルト演奏の豊富なご経験にもとづかれたアドバイスは私にとって大変貴重なものです。

また、授業でもドイツ語、ドイツ文学、英語、論文作成の先生方には特にお世話になり、各ご専門の知識を惜しみなく授けていただきました。

この場をお借りして深く御礼申し上げます。

包原麻依子