

《ダーヴィト同盟舞曲集》作品6にみるシューマンの構想

——“詩的なもの”の音楽構造化——

東 浦 亜希子

序——シューマンにおける詩的構想

ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) の《ダーヴィト同盟舞曲集》作品6は、楽譜のほぼ各ページに言葉が付与された特別な作品である。聴き手や演奏者はこのきわめて異例の楽譜からそれぞれインスピレーションを得るであろうが、これをどのように解釈し、また演奏に反映すればよいのだろうか。本稿は、学術的な先行研究を十分に踏まえつつ、この問題を再提起するとともに、演奏者として検討することを目的としている。なおイメージを喚起する“音楽以外のもの”はシューマン自身によってdie Poesie (詩性)、das Poetische (詩的なもの)、Gedicht (詩) など様々な言葉で表現されているが、まずはこれらを日本語では総称として「詩的なもの」と訳しておく。

シューマンにおいて「詩的なもの」が音楽の中心にあることは初期のシューマン研究以来、言及されてきた(Dahlhaus 1966: 547-548)。このことはシューマン自身による文字資料を手がかりになされてきた。「詩的なもの」に相応する語は若い時期の日記に頻出するが、使われ方は様々で、頻度が多いのが「die Poesie ポエジー、詩性」である¹。しかしこれらの語は私たちにとってはいささか漠然としている。ではシューマンの言う「ポエジー-die Poesie」とはいったいどのようなものとして捉えるとよいのだろうか。グリムが編纂したドイツ語事典“Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm” 1889によれば、「ポエジー-die Poesie」とは、1) 詩芸術、2) 詩的な表現、3) 平凡なもの、無味乾燥なもの、散文的なものとは反対の物事や状況、と説明される。つまりここには、「詩という芸術形態」と「芸術全体の本質を意味する想像的なもの」の二つの次元が含まれる。

このうち、とくに後者の意味での「ポエジー-die Poesie」はシューマンが活動していた19世紀前半の芸術動向において特別の役割を果たしていた。自由主義の抑圧と煩悶の中、思想家や芸術家たちは理性の力への信頼に代わって、超現実的で情緒的な「ポエジー」の力を必要とした。そこから、凡俗性の象徴であったフィリステ人Philister²と対立し、詩人が世界を変えていくという意識が底流していた。

これはシューマンにおいてもあてはまる。彼はギムナジウム時代にすでに論稿や講演でポエジーについての思索をめぐらせ、当時の日記に「公の生活の中で巻き起こり、感激させる

ポエジー」のためには「政治的な自由」が最も必要と綴っている(1827年、*TBI*: 77)。またシューマンにおいては一步進んで美的なものと結ばれている。ポエジーの本質は、上に述べた19世紀前半の世界観を反映して、新しい未来への希望、ロマン的なもの、超越的なものを含みつつ(Mossburger: 194)、純粹な精神から発する「美を求める感情」に近いものとして捉えられている(*TBI*: 78-80)。こうして「ポエジー」はシューマンの音楽理解において重要なキーワードとされるのである。

さらに「ポエジー」はシューマンにおいては具体的に文学と音楽に収斂していったことが特筆される。芸術における自由さの実現として、シューマンは、幻想の趣くままの即興演奏 *fantasieren*、ジャン・パウル Jean Paul (1763-1825) の多韻律(詩)、そして古い聖歌(音楽)のなかに、共通のポエジーを見ていた(*TBI*: 113)。「音楽は詩芸術 *Poesie* のより高められた力だ」(*TBI*: 96)と述べるように、シューマンにとっては文学と音楽がひとつになったとき諸感情が高次に表現されるはずであった。以上のことを基盤とし、シューマンはポエジーを具体的な言葉として記すとともに、それらを音楽構造として現前させる方法を模索した。

本稿は、そのことを《ダーヴィット同盟舞曲集》作品6の分析を通して明らかにするものである。

1. 《ダーヴィット同盟舞曲集》作品6

1-1 作品の成立

本作品はシューマンが詩的な未来を実現するために立ち上げた「ダーヴィット同盟」を前面に打ち出した作品であり、新天地を求めてウィーンへ移り住む以前の集大成として初期の創作の頂点の一つに位置づけられる。作曲は、1837年8月20日から9月21日にかけてライプツィヒで行われ、詩人ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の孫であるヴァルター・フォン・ゲーテ Walther von Goethe (1818-1885) に献呈された。1838年1月にフリーゼ社から、フロレスタンとオイゼビウス³の名前で出版されたのち、同年10月に作曲者名をローベルト・シューマンに改めた刷が発行された。1850年の改訂版(シューベルト社)では、初版で付されていた音楽外の諸々(後述する表紙の扉、古い格言、各曲に付された言葉のうち暗示的なもの、イニシャル)が削除された。この事実は興味深い問題を提起するが、社会変動を加味したうえで論ずる必要があるため本稿は初版に基づいて論ずることをお断りしておく。

まず初版における楽譜以外の表示について記しておきたい。表紙には第1集、第2集それぞれに中世を思わせる扉が描かれ、そこにゴシック様式の書体で「古い格言。Alter Spruch. いくつかの時代も 歎びと苦悩は道連れ 歎びには敬虔であれ 苦悩には勇気をもって備えよ In all' und jeder Zeit/ Verknüpft sich Lust und Leid:/ Bleibt fromm in Lust und

seyd/ Dem Leid mit Muth bereit.」が掲げられている。ここには古い時代から新しい時代への転換と指針が暗示されている。シューマン自ら指示した銅板彫刻の装丁を施した銀色の豪華本は、クララ・ヴィーク Clara Wieck (1819-1896) への婚約の贈り物であるとともに (BrKGI: 93)、彼自身の新しい出発への意識がみられる。各曲は終止線の後に、フロレスタンの「F.」、オイゼビウスの「E.」、もしくはその両方のイニシャルが付され、各曲の演奏指示には、「何かゴツゴツした感じで」、「没頭して」、「きわめて強い感情を持って」など独特の言葉が見られる。さらに第1集と第2集の終曲には、イニシャルと演奏指示の代わりに文学的表現が加えられる。このことは後述する。

文字との関連では、曲集の冒頭に、クララ・ヴィーク作品6《音楽の夜会》第5曲〈マズルカ〉ト長調の主題が、「C. W. のモットー」として掲げられることも重要である。モットーはシューマンの音楽構想において重視されるが、楽譜に「モットーMotto」と記されたのはこれが唯一の例である。これについても改めて検討したい。

1-2 自筆譜の検証

本作品の作曲プロセスもまた興味深い。そこから言葉やイニシャルと作曲構造が一体であることを知ることができるからである。自筆譜の状況は以下の通りである。

自筆譜：ウィーン楽友協会文書庫所蔵の自筆譜A281（ヨハネス・ブラームスの遺品）

印刷底本：消失しており初版までの修正を検証することはできない。

以下に自筆譜から判明する作曲状況を記す。

- ・第1集第2曲、第2集5-9曲（フォリオ2vへの貼り譜およびフォリオ7、8、9）は8月末までのスケッチで、それ以外（フォリオ1-6、10-12）は9月以降の一步進んだ段階の記載と推定される（Roesner 1984: 54-56）。
- ・フォリオ11、12のみ両面4ページのbifolio。これを含め、作曲順を特定しうるのは、同一のフォリオに楽譜内容が続いているもの、すなわちフォリオ3（第1集第3曲、第7曲）、4（第1集第7曲中間部と第8曲）、5（第2集第2曲、第1曲）、8（第2集第7曲、第8曲）、11-12のbifolio（第2集第4曲、第1集第6曲）にとどまる。

自筆譜を検証した結果、以下のことが導き出される。

最初は各曲が特定の脈絡なしに並べられているが、のちに「ある構想」に基づいて組まれていった。このことはときに各曲のセクションにおいても当てはまる。たとえば、第1集第7曲の中間部は、元は独立した「VIII」番号の舞曲（変イ長調）として書かれ（第8曲はハ短調の別の舞曲になる）、のちに組み込まれている。また楽譜に添えられた文字は最初からすべてに付されている。すなわち、全18曲は第一段階では流動的であり、第二段階で組み立てら

れていったこと、文字記述は最初から付されていたことが確認される。

なお、自筆譜の細部については表1（次頁）を参照されたい。

2. 作曲構想

2-1 先行研究

ここで近年のシューマン研究の動向を踏まえておきたい。近年では、「詩的」というキーワードがやや後退して作品構造に主眼がおかれる傾向がある。この作品は1844年に、シューマンの友人カール・コスマリ―Carl Kossmaly (1812-1893) によって「スケッチ風に書き進められている」(Kossmaly: 20)と批評され、近年は、こうした言説に基づきながら、新しい理解が促されている。とりわけ作曲手法に即して構造分析を行っているのがカミンスキの研究で、この作品の動機やテクスチャーの変化の下に潜められた統一手法を論じている (Kaminsky 1989)。さらに、文学との関連も加味しながら作品構造を論じた二つの研究も提示されている。ダヴェリオはフリードリヒ・シュレーゲルFriedrich von Schlegel (1772-1829) の批評概念（断片、機知など）を手掛かりとして、新しい観点を提示した。すなわち、シューマンの論評「粗野なものと繊細なもの」⁴を引用して、シューマンが「格言体への賛辞」ともとれる論を展開していたことを指摘し (Daverio 1993: 55)、シューマンが当時一般的であった楽式とは別の次元で音楽を構想しようとしていたことを示唆する。一方、ライマンは、ジャン・パウルの脱線する文学作法を参照しながら、シューマンの初期の実験的な音楽手法がその断片的な傾向に結びつくことを音楽構造上から明らかにした (Reiman 2004)。これらの観点から、コスマリ―の評した「スケッチ風」という言説が、新しい光を浴びることになるのである。

それでは、この作品の美的な質はどのように考えたらよいだろうか。詩的なものと音楽形式が不可分であることは、以上の先行研究と並行してすでに指摘されてきたが (Rosen 1995)、本稿ではこの点にもう一度立ち返りながら、より具体的な楽曲構造の分析を通して作品の在り様を再検討してみたい⁵。

2-2 全体を推進する調構想

自筆譜と最終稿（初版）を比較すると、その間に各曲が有機的に配列され、ト長調、ロ短調、ハ長調をめぐる進展するように設定されていることがわかる（表1：自筆譜と、表2：初版譜も参照されたい）。各曲集がハ長調（C-dur）で閉じられて、それがクララ（ClaraのC）を暗示する。（Köhler 2005: 34）。こうした調構造のレイアウトは近年の研究でも注目されてきた（Daverio 1993, Rosen 1995）⁶。ただし、調をめぐる各曲の進展に関する分析はなされているが⁷、ハ長調の位置づけと楽曲構造上の機能的な意味については論じられていな

《ダーヴィト同盟舞曲集》作品6にみるシューマンの構想

表1 自筆譜の曲の配列と言葉の付与

(マイクロフィルムを参照、配列はRoesner1984に依拠。r.=recto=表(右)、v.=verso=裏(左))

Fol.	内容(ローマ数字は第1集/第2集、アラビア数字は曲の番号を示す)
1 r.	楽譜表紙。扉をイメージした囲いの中に、標題、古い格言、フロレスタンとオイゼビウスの記述。下方に、全体の曲の配列の指示が記入される。
1 v.	I-9(ハ長調) 3/4 拍子。情熱をもって。Mit Leidenschaft. フロレスタンは口をつぐみ、そこで憂わしげな痙攣が唇のあたりに走った。Florestan schloss und es zuckte ihm dabei wehmüthig um die Lippen. [F.]
2 r.	I-1(ト長調) 3/4 拍子。快活に。Lebhaft. [F.u.E.] 冒頭2小節にMotto von C. W.の記入
2 v.	I-1(結び3段) I-2(ロ短調)、3/4 拍子。内的に。Innig. [E.] (カットされたスケッチ用の紙で、貼り譜。裏にはI-3の39-63小節(2段)が書かれている。)
3 r.	I-3(ト長調)、3/4 拍子。ゴツゴツした感じで。Etwas hahnebüchsn. [F.]
3 v.	I-3(結び2段) 次の段にIV-V-VIの番号、棒だけが提示されている。 I-7(ト短調)、3/4 拍子。速くなく、きわめて強い感情を持って。Nicht schnell-Mit äusserst starker Empfindung. [E.] 「9月11日」の記載がある。
4 r.	I-7の中間部の変イ長調の部分(続き3段)。(冒頭に、「この小曲は第1集第7曲に引き続く」という書き込みがある。) I-8(ハ短調)、2/4 拍子。非常に快活に。Sehr Lebhaft. [F.]
4 v.	I-8(続き3段) 下2段は空欄。
5 r.	II-2(ロ短調/ニ長調)、2/4 拍子。民謡風に。Volksmässig. [E.] II-1(ニ短調)、3/4 拍子。バラード風に、きわめて速く。Balladenmässig. Sehr schnell. [F.]
5 v.	II-1(続き5段)。「9月7日」の記載がある。
6 r.	II-3(ロ短調/ト長調/ホ短調) 2/4 拍子。イローニッシュに。Ironisch. [F.] 下段にト短調の調号と3/4の拍子記号のみ記載あり。
6 v.	空白
7 r.	II-6(ト短調/変ロ長調/変ホ長調) 3/4 拍子。強く。Stark. [F.u.E.] 下2段はクララ・ヴィークのモットーによるト短調の不完全な舞曲、消去。「VI」と番号が付されている
7 v.	上4段はI-3, I-6, I-5のスケッチ、消去。 II-5(変ホ長調)、3/4 拍子。歌いながら。Singend. [E.]
8 r.	II-7(ト長調/ロ短調) 3/4 拍子。フモールを持って。Mit Humor. [イニシャルなし] II-8(ロ長調/ロ短調) 3/4 拍子。響いて。遙かからのように。Klingend. Wie aus der Ferne. [F.u.E.]
8 v.	上2段はfol.7 r.の未完の舞曲の続き。下6段は空欄。
9 r.	II-8(結び4段)、上2段は消去。I-2の差し込みの指示書きがある。貼り譜として、II-8のコード(結び3段)。貼り譜の裏にはI-1へのスケッチが記載されている。
9 v.	II-9(ハ長調)、3/4 拍子。オイゼビウスは余計なことに次のように言った。そのときしかし彼の瞳には至福がいっぱいに輝いた。Eusebius sagte zum Überfluss noch Folgendes, dabei glänzte aber viel Seligkeit aus seinen Augen. (途中、II-1冒頭9小節の断片スケッチ1段が消去されている。)
10 r.	I-4(ロ短調) 3/4 拍子。辛抱しきれずに。Ungeduldig. [F.]
10 v.	I-5(ニ長調) 2/4 拍子。心地よく。Gemüthlich. [E.]
11 r.	II-4(ロ短調-ロ長調) 2/4 拍子。荒々しく、陽気に。Wild launig. [F.]
11 v.	II-4(結び4段) I-6(ニ短調) 6/8 拍子。没頭して、きわめて速く。In sich hinein u. Sehr rasch. [F.]
12 r.	I-6(続き5段)
12 v.	I-6(結び4段)

表2 初版譜の構想

集/No.	調	拍子	イニシャル	演奏指示
I-1	ト長調	3/4拍子	F.u.E.	快活に
I-2	ロ短調	3/4拍子	E.	内的に
I-3	ト長調	3/4拍子	F.	何かゴツゴツした感じで
I-4	ロ短調	3/4拍子	F.	辛抱しきれずに
I-5	ニ長調	2/4拍子	E.	シンプルに
I-6	ニ短調	6/8拍子	F.	きわめて速く、没頭して
I-7	ト短調	3/4拍子	E.	速くなく、きわめて強い感情を持って
I-8	ハ短調	2/4拍子	F.	フレッシュに
I-9	ハ長調	3/4拍子	ここでフロレスタンは口をつぐむと、唇のあたりが痛ましく震えた	
II-1	ニ短調	3/4拍子	F.	バラード風に、きわめて速く (rasch)
II-2	ロ短調/ニ長調	2/4拍子	E.	シンプルに
II-3	ロ短調/ト長調/ ホ短調	2/4拍子	F.	フモールを持って
II-4	ロ短調/ロ長調	2/4拍子	F.u.E.	荒々しくそして朗らかに
II-5	変ホ長調	3/4拍子	E.	繊細に、歌いながら
II-6	ト短調/変ロ長調/ 変ホ長調	3/4拍子	F.u.E.	フレッシュに
II-7	ト長調/ロ短調	3/4拍子	—	良きフモールを持って
II-8	ロ長調/ロ短調	3/4拍子	F.u.E.	遙かからのように
II-9	ハ長調	3/4拍子	まったく余計なことにオイゼビウスは次のように考えた——そのときしかし彼の瞳には至福がいっぱい表れていた	

い。ここでは調の動向を再検証する。

全曲は「C. W. のモットー」として、クララ・ヴィークの《音楽の夜会》作品6第5曲〈マズルカ〉ト長調の主題で開始する。「この物語は婚礼前夜Polterabend⁸の出来事ばかり。最初と最後にはきみ自身のことが描かれている」(*BrKGI*: 93)と記すように、作品はクララとの結婚に関連づけられる。一方、カール・モンターク Carl Montag (1817-1864) への手紙では、「2集の舞曲で、死の舞踏、ファイツタンツ (舞踏病)、グラツィアタンツ、コボルトタンツ [すべて複数形]」(*Jansen*: 102)と書かれており、作品がさまざまな舞曲の集合体であることが暗示されている。これらを踏まえ、調構想を検討してみよう。

クララの〈マズルカ〉はト長調で始まり、続く舞曲群は、3度、5度の調、あるいは同主調を中心に連結されていく。たとえば第2集第4曲(ロ短調/ロ長調)から次の第5曲(変ホ長調)への移行は遠い調のようにみえるが、第4曲後半のロ長調を異名同音の変ハ長調で

読みかえると、第5曲の変ホ長調とは3度の関係である。ただし、これらから逸脱して注目されるのが以下の二つである。第1の例は、第1集第9曲（ハ長調）から第2集第1曲（ニ短調）への移行で、主音が全音の関係にある。第2の例が、第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）から第2集第9曲（ハ長調）への移行であり、主音が半音の関係で連結され、より緊迫感がここに収斂されている。これらは付された詩的な言葉も意味を持っている。第1の例ではあとの曲第2集第1曲に「バラード風に」と記載されることでクララの《音楽の夜会》作品6第4曲〈バラード〉（ニ短調）が想起させられ、すなわち第2集の扉を開けるとクララが登場することが暗示される。第2の例では、第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）の「遥かからのように」に第1集第2曲（ロ短調）が流れ込むことにより、調の中にも副次的なものが込められている。

この二つの連結は、二度音程の連結としてほかの調の関係から際立たせられるとともに、さらに詩的な次元が加味させられている。とりわけ第2の事例は、本稿の最も重要な事柄であるため、項目を改めて述べる。

2-3 クララ・ヴィークのモットー (Motto von C. W.)

先述したように、第1集第1曲（ト長調）にはクララの作品6-5〈マズルカ〉の主題が掲げられ、楽譜には、「C. W. のモットー (Motto von C. W.)」と書きいれられている（譜例1）。シューマンの「モットー」は、後続を導く指針のような役割を担う。『音楽新報』各号の冒頭に、詩句や文章の抜き書きがモットーとして掲げられたように、《ダーヴィット同盟舞曲集》表紙の「古い格言」もモットーと考えられる⁹。しかしながら「C. W. のモットー」は、「モットー」という音楽外の用語を音符に用いた唯一の例である。これは音楽上、いかなる役割を果たしているだろうか。

譜例1¹⁰ 《ダーヴィット同盟舞曲集》作品6 第1集第1曲（ト長調）第1-8小節



クララのモットーは、「憧れの音形」もしくは「叫びのモチーフ」といわれる6度上行と、「ため息の音形」といわれる2度下行が組み合わせられ、表紙に掲げられた「古い格言」の「歎び」と「苦悩」の二重性を体現する。この音形は、音程・リズムとも様々に変化されながら各曲に組み込まれ、拡大した形で全曲に進展していく。

この音形ではシューマンが独自に加えた2拍目へのクレッシェンドが、第3-4小節にも引き継がれて一息に駆け上がり、冒頭5小節間全体がモットー的な役割を持つ。またマズルカのト長調は、開始4小節でホ短調の半終止に転じ、ロ音の響きが単音で第5小節まで延ばされて(譜例1)、第1集第1曲(ト長調)のホ短調への揺らぎを予示し、「ホ短調のVを強くほのめかすロ長調の主和音」(Kaminsky 1989: 217)という視点が提示される。作品終盤においてロ長調が重要な役割を果たすが、この和音の響きを中心に据えるならばロ長調のIが感じられよう。さらに旋律とバスが、ロ音を主音としたフリギア旋法の形をとっていることに筆者は注目しておく。この終止形で特徴的なのは、下行導音が短二度下がり、主音に解決することで、ハ音が下行導音としてロ音へ進行している。ここでホ短調の半終止に転じ、なおかつロ長調の主和音をほのめかすフリギア旋法が用いられ、「ハ音からロ音」への進行が、導音ロ音からハ音へ解決する上行短二度とは逆行形の関係になる。このことについては後述したい。

2-4 音楽外の記載——言葉のイメージ

それでは、付された言葉は調の性格や構造においてどのように体现されているのだろうか。シューマンの特徴をとりわけよく示す二つの例について解析したい。

第2集第7曲(ト長調/ロ短調)は、「良きフモールを持ってmit gutem Humor」と記載されている。「フモール」については、シューマンが日記や手紙で度々ジャン・パウルとの関連で言及している。ジャン・パウルのフモール概念は、「小さなものを高め…(略)…偉大なものを小さなものに比肩させ…(略)…そうすることにより両者を減ぼす」¹¹。そのため、フモールの語が付されることで、異質なものの併存や二重性が暗示される(Daverio 1993: 65)。なお第2集第3曲(ロ短調/ト長調/ホ短調)も、「フモール」の言葉を持つが(表2)、自筆譜では「イローニッシュに」と構想された。ここでは、最初から「フモール」の意味を持ち、より温かみのある第2集第7曲に特化して述べたい。この音楽の要点は、イレギュラー性と結び付けられて表現されていることである。

この曲は、A-B-A'+トリオの形式で書かれているが、トリオが主部に回帰しない点で未完結性が示されている。冒頭から連続する三和音が、突然に急速な動きに組み入れられる。規則的なフレーズ構造をとるが、対比的な強弱法によって(第4小節)、第1拍の裏拍からの8分音符3つが突出してイレギュラーな拍節感が生まれる(譜例2の矢印マーク)。これはトリオで何度も繰り返され、対比的なものの併存を通してフモール性が示される。

譜例2 第2集第7曲（ト長調/ロ短調）第1－4小節



また「良きフモールを持って」という言葉は、その前の2曲（第5曲変ホ長調と第6曲ト短調/変ロ長調/変ホ長調）のフラット系領域での安定した3拍子からの際立った変化にも対応している。主部は短調への揺らぎを含みながらも、必ずト長調の終止形に戻る温かさがあるが、ト長調/ホ短調の平行調の揺らぎを持つことは、第1集第1曲（ト長調）と共通して興味深い。いずれの場合もト長調（第1集第1曲、第2集第7曲）が、のちに第2集で「遙かからのように」と記されることになる音楽を通して、第1集第2曲（ロ短調）へと流れ込むからである。ロ短調のトリオ第27小節以降における嬰へ音の動機（譜例3の矢印マーク）は、保続低音の嬰へ音へと変化して、第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）の「遙かからのように」へと続いていく（譜例3）。

譜例3 第2集第7曲（第35－41小節）から第2集第8曲（第1－7小節）への連結



第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）は、A-B-A-[第1集第2曲（ロ短調）の挿入]-コーダという形式をとる。冒頭部分は、鐘の音を思わせるモチーフを伴うコラル風の響きと、旋律的なエコーのフレーズが「遙かからの響き」の印象を生み出す。最初は2小節間隔で模倣していたエコーは第11小節から、次第に形を変えていく。ロ長調の半終止の後、第17小節での属音上の短九度のト音を契機にテクスチャーが変化すると、シンコペーションは旋律を

模倣する役割を担う（譜例4の矢印マーク）。

譜例4 第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）第8－21小節



ここでは、複雑な調の問題が投入されている。第25小節では主題旋律がヘ長調、すなわちロ長調から三全音¹²の関係にあたる「遠い調」に置かれる。さらに旋律のエコーの代わりに第1集第6曲（ニ短調）の変容ともいえるモティーフが折り重なる模倣を伴って現れる。異名同音の転調により第31－34小節でヘ長調の領域を通ることは（譜例5の矢印マーク）、全体がヘ長調へ向かうことを暗示しており、あたかも霧が次第に晴れて目的地が浮かび上がってくるように感じられる。

譜例5 第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）第22－35小節



以上のように、各所で示されたモティーフが収斂されながら、「遥かからのように」の主題は再現され、3部形式とコードの間に第1集第2曲（ロ短調）が挿入されていることが特筆される。こうして様々な主題の記憶とともに音楽は進展し、「遥かからのように」という距離と記憶の距離感を表した文字記述が、音楽構造のうちに現実化されるのである。

第2集では、短調で始まる曲がピカルディ終止(第1曲、第3曲)または長調への転調(第2曲、第4曲、第6曲)を選択しており、短三和音の主和音で閉じられるのは第2集第8曲のみである。全9曲のうち5曲がロ短調を伴って書かれるため(表2)、あたかも音楽はロ短調で閉じられるかのように感じられる。

2-5 終曲の詩的および構造的意味

本作品では各集の終曲にフロレスタンとオイゼビウスが主語となって語りかけるような言葉が付与されている。作曲者名に掲げられた二人の主体が、各集終曲で現れ、第1集と第2集を束ねている。そのために2集が組となる必要があったことと推察される。そして、これらの言葉こそが全曲の総体としての構想に深く関与していると筆者は考える。

第1集第9曲(ハ長調)には、「ここでフロレスタンは口をつぐむと、唇のあたりが痛ましく震えた」と記されている。この“唇の震え”を、バスのトレモロ(第17小節で冒頭主題に回帰する前)に関連させる研究もみられるが(Kaminsky 1989: 221)、この比喩表現を指摘するだけでは音楽の意味は捉えられない。

冒頭主題は、調性を曖昧にしながらハ長調の属七の和音に向かう(譜例6)。バスの進行は、苦悩を表す下行4度(第1小節変ロ音—第2小節ヘ音)を含む半音階下行で、これが「痛ましく」を想起させ、第2集第1曲に通じるニ短調の響きを多用しつつ、最終的にハ長調主和音に解決するようにみえる。しかしながらそれは弱拍におかれ、最後のロ音は単音のハ音に進むため、真の和声的な意味での解決はまだ実現しない。「口をつぐむ」という言葉が、ためらいを思わせるように、ハ長調の真の実現は第2集の最終曲まで先送りされる。

譜例6 第1集第9曲(ハ長調) 第1-5小節



最終曲の第2集第9曲(ハ長調)には、「まったく余計なことにオイゼビウスは次のように考えた——そのときしかし彼の瞳には至福がいっぱい表れていた」と記されている。「余計なこと(溢れ) Überfluss」に関しては、ロ短調構造の終わりが開かれて、さらに加えられたものとする解釈(Rosen 1995: 234-236)、オイゼビウスの溢れ出る気持ちとする解釈(Hatten 2014)¹³が提示されてきた。しかしそうであろうか。

確かに、ロ短調でいったん形式的に閉じられた音楽は、終曲で、ハ長調の主音上の属七と

いうトニカとドミナントの二重の和音で再開され、「余計なことに」という言葉は、全体における第2集第9曲の音楽的な位置を示している。シューマンは、『パピヨン』作品2の作曲時に、ジャン・パウルの『生意気盛り』について「最後の頁を何度もめくろうとし」、「結末は新たな始まりのように思えてならない」(Jugendbriefe: 167, 1832年4月19日付)と語っている。ここでも同様に、物語が閉じられたあとの余韻が音楽に描出されている。そして、第1集第1曲(ト長調)の冒頭5小節の問いがここで明らかになる。ロ音はハ長調の導音として、終曲の上声の開始音へと結び付けられるのである(譜例7)。

しかしながら、オイゼビウスが「余計に」考えた「次のことFolgendes」は説明されないままである。終曲で語られるはずの「次のこと」がいかに音楽で示されるか、ハ音の引きのばしを通して、真の解決への状況を見てみたい。

譜例7 第2集第9曲(ハ長調)第1-10小節



第1曲のモットー音形が6度跳躍する先の第3小節第1拍ではハ長調の主和音は弾かれず、2拍目にずらされた和音は第5音を嬰ト音へ上方変位させる。この音が第11小節では異名同音で変イ音に読みかえられ、第15小節では変ホ長調が予感されるが、第5音は2拍目にずらされて上方変位「ロ音」を示す。ハ音への解決は弱拍3拍目に遅らされ、第19-20小節では再びトニカとドミナントの二重機能で覆い隠される(譜例8)。

譜例8 第2集第9曲(ハ長調)第11-20小節



第25-26小節にかけては、バスはロ音からハ音へと進み、和声的にもハ長調のV7の第1転回形から主和音に解決する。これを機に音楽はmfに膨らんで前進する。ただし強拍の内声には倚音であるニ音が当てられており、未だ純粋なハ長調の主和音とはいえない。さらに、第32-34

小節(譜例9の矢印マーク)と第40-42小節では、強弱記号が付された口音は休符の中に消え、変格終止によってハ長調に達する。

譜例9 第2集第9曲(ハ長調)第21-40小節



導音が少しずつ主和音へ近づいていくプロセスを通して「至福Seligkeit」が描き出され、第53小節においてモットーがハ長調で特別なものとして浮かび上がっている。

さらに、終曲の進行は、それまで小曲群に周到に組み込まれていた和声を示唆している。副属和音でニ短調、イ短調、ト長調をほのめかし、第11小節では、変ホ長調が巧みに示され、第2集第5曲(変ホ長調)、第6曲(ト短調/変ロ長調/変ホ長調)との関連性を余韻として残す。ここには、導音が主音に進んでハ長調に到達するプロセスのなかであらゆる形態が示されるという全体の構想となるプログラムが提示され、このことがわずか59小節の第2集第9曲にも映し出されているのである。「小さな音楽的断片」の集積としての大きな音響世界を示す構想がここにあり、これについてシューマンは「全く余計なことにオイゼビウスは次のことを考えた」との詩的な表現を融合させたのではないだろうか。

拡大されるネットワーク

ここまで調の構想に焦点を合わせて論述してきたが、本作品はより複層的で暗示的に構築されている。たとえば第2集第8曲(ロ長調/ロ短調)「遙かからのように」の第35小節で主題が再現される際に《パピヨン》作品2第1曲の主題が浮かび上がるように、シューマンの過去の作品が潜められる。

これらは構造上の転換点や転調に関連して現れている。第1集第3曲(ト長調)は、「なにかゴツゴツしたもの(とんでもないこと) Etwas hahnbüchsn」という言葉に応じて解釈することが可能である。作品外的なレベルの異なる次元のものがいくつもの枠のなかにはめこまれた結果、様々な浮きたった部分が現れ、一つの楽曲の面が多層的になる現象がみられる

のである。第7-8小節左手のオクターヴによる同音連打からの順次下行は、《謝肉祭》作品9の〈ドイツ風ワルツ〉を彷彿とさせ、さらに背後にあるクラークの《ロマンティックなワルツ》が想起される。第9小節“より速くSchneller”では、《パピヨン》を思わせるニ長調の音階が対位法的に示される。さらにイ長調からヘ長調への3度転調に続いて、第47小節と第55小節で《謝肉祭》の〈散歩〉が引用される。こうした引用や暗示は、多層的な楽曲構造に、さらに作品外のイメージを引き寄せ、詩的な意味を拡大している。

結語：作品6における詩的構想と音楽構造

以上、考察してきたように、本作品においては全体をロ音からハ音のプロセスとして捉えなおすことで、「余計なことに」と言葉が添えられた終曲が新しい次元として浮かび上がることが明らかになった。ヘ長調への真の論理的かつ詩的な解決は最後まで延ばされ、終曲においてそれがはじめて実現する。「遙かからのように」ではエコーや音響、遠い調や過去の曲の挿入により、物理的および時間的な距離感が楽曲構造と結びついている。そして最終的に冒頭のクラークのモットーの拡大へと終曲がつながることで、近くと遠くが同時に重なりあってくる。こうして詩的構想と音楽構造が結びつくことによって、小片の集積としての作品に方向性や意味がもたらされている。

それでは、演奏者はそうした音楽構造の詩的な意味を、いかに表現に反映させられるだろうか。要点は、ヘ長調への真の解決、すなわち終曲への希望のプロセスを表現することである。そして全18曲の集積で大きな世界が表現されることを鑑みれば、個々の舞曲それぞれの文字表現を、現実的な感覚として音楽で実現することもまた求められる。たとえば、第1集第1曲（ト長調）冒頭の5小節は、4回の音形がかぶさっていくようにフレーズ感を大きく、ロ音までテンポを緩めずに演奏することでクラークのモットーの先導性が表現される。第1集第3曲（ト長調）では、《パピヨン》の主題はデュナーミクを明確にして際立たせ、《謝肉祭》の〈散歩〉のモチーフはテヌート気味に演奏し、引用を強調することで「ゴツゴツした」構造が実現されるのではないだろうか。第9曲（ハ長調）は、毎拍の sf を少し長めに捉えることに加え、第2、6、18、22小節3拍目において、時間的にも幅広くバスのハ音へ向かうことにより、真の解決ではないハ長調を暗示できると考える。第2集第8曲（ロ長調/ロ短調）では、第11小節のエコーの変化や、遠い調の間での転調に際し、距離の表現としての少しの時間をとることに加え、《パピヨン》の主題を思わせる音階は、ゆったりと夢のような時間に置くことも可能性の一つであろう。終曲は、余韻であり、すでにオイゼビウスは幸福感の中にある。そのため演奏している音楽との距離は少し離れたところに結び直される。同時に、第1集第1曲（ト長調）の冒頭5小節に繋がったワルツを踏まえたテンポで演奏することが適切だろう。第27小節からのデュナーミクと音価の変化、第35小節の上声と第41小節か

らの低音のハ音の音域の広がりを経て、詩的にハ長調が解決する第53小節は時間的にもたつぷりと主和音を響かせることでモットー音形を浮かび上がらせることができるだろう。

「詩的」な表現領域は、演奏技巧で問うことのできる範囲を凌駕している。しかし演奏者は言葉の詩的な意味を音楽構造と関連させながら認識することで、多様な演奏の可能性を探ることができると思われる。その意味で、個々の楽譜の読み解きを一層吟味することがまだ残されているだろう。

参考文献

シューマンの著述については以下の略号を用いてページを併記する

Schumann, Robert. *Tagebücher, Band I: 1827-1838*, hg. von Georg Eisman. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.→ *TBI*

Schumann, Robert, Clara Schumann. *Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe, Band I: 1832-1838*, hg. von E. Weissweiler. Basel: Stroemfeld/ Roter Stern, 1984.→ *BrKGI*

Schumann, Robert. *Robert Schumanns Briefe Neue Folge*, hg. von G. F. Jansen. 2. Aufl. Leipzig: 1904.→ Jansen

Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd.I*. Hg. von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.→ *GSI*

Schumann, Robert. *Jugendbriefe von Robert Schumann, nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann*. 3. unveränderte Aufl. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898.→ *Jugendbriefe*

シューマン以外の著作

Dahlhaus, Cahl. “Musica poetica und musikalische Poesie,” *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1966). In *Allgemeine Theorie der Musik I*, SS. 533-548. Laaber: Laaber, 2000. (Carl Dahlhaus *Gesammelte Schriften I*)

Daverio, John Joseph. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York: Schirmer Books, 1993.

Hatten, Robert S. “Performing Expressive Closure in Structurally Open Context: Chopin’s Prelude in A minor and the Last Two Dances of Schumann’s *Davidstbündertünze*.” In *Music Theory Online*, 2014, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.hatten.html>, (accessed June 22, 2016).

Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm. “Poesie.” In *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7 (N. O. P. Q.). Leipzig: S. Hirzel, 1889, SS. 1967-1968.

Kaminsky, Peter. “Principles of Formal Structure in Schumann’s Early Piano Cycles.” In *Music*

- Theory Spectrum* 11/2 (Fall 1989): 207-225.
- Köhler, Hans Joachim. "Davidsbündlertänze." In *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*, SS. 32-41. Herausgegeben von Helmut Loos. Laaber : Laaber-Verlag, 2005.
- Kossmaly, Carl. "Über Robert Schumanns Claviercompositionen." In *Allgemeine musikalische Zeitung* 46 (January 1844): 17-21.
- Mossburger, Hubert. "Poetische Harmonik." In *Schumann-Handbuch*, SS. 194-211. Herausgegeben von U. Tadday. Stuttgart: Metzler, 2006.
- Reiman, Erika. *Schumann's piano cycles and the novels of Jean Paul*. Rochester: University of Rochester Press, 2004.
- Roesner, Linda Correll. "The sources for Schumann's Davidsbündlertänze, op. 6: Composition, Textual problems, and the Role of the Composer as Editor." In *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and its Context*, pp. 53-70. Ed. by Jon W. Finson and R. Larry Todd. Durham: Duke University Press, 1984.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- パウル、ジャン『美学入門』(Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Theorien der Zeit*. Humburg, 1804) 古見日嘉訳、東京：白水社、1965年/2010年《新装復刊》。
- 東浦亜希子『ローベルト・シューマン《ダーヴィット同盟舞曲集》作品6の再考——「新しい詩的な時代」に向けた作曲手法とは——』東京藝術大学、博士論文、2011年。
- 藤本一子『シューマン』東京：音楽之友社、2008年。(作曲家 人と作品シリーズ)
- 楽譜
- Schumann, Robert. *Davidsbündlertänze Opus 6*. Edited by C. Schumann. Farnborough, Hants: Gregg International, 1968. (Robert Schumann's Werke Serie 7: Für Pianoforte zu zwei Händen, Band 1)

注

- 1 16歳から28歳までの記述を収めた日記第1巻には、“Poesie”(または“Poësie”)41回、“poetisch”(または“poëtisch”)21回、“dichterisch”5回、“Gedicht”16回の記載が見られる。
- 2 旧約聖書のペリシテ人、すなわち選ばれた民であるイスラエル人の敵に由来する。
- 3 シューマンは自己の二重自我である彼らを、『音楽新報 (Neue Zeitschrift für Musik)』において会話のスタイルで登場させ、一つの物事に対して、情熱的なフロレスタンと瞑想的なオイゼビウスによる二つの異なった見方を提示する手法を用いた。
- 4 Schumann, Robert. "Grobes und Feines (von Davidsbündlern)." In *NZfM* 1/37 (07. August

- 1834): 147.
- 5 詳細な分析は拙論文（東浦、2011年）にて行っている。
 - 6 ローゼンは、ロ短調が全体の基本の調性と述べ、ロ短調の曲だけが2度弾かれることを指摘している（Rosen 1995: 229-230）。
 - 7 ダヴェリオはト長調のサイクルが次第にロ短調により後退されること、さらに終曲のハ長調によって、それらがドミナントとドイツの六の和音として不思議に変容されることを、「自己滅却 Selbstvernichtung」の視点から論じる（Daverio 1993: 64）。それは否定的な意味ではなく、多様性を選び中心を拒む、断片的な在り方である。
 - 8 結婚の前夜に陶器などを割って騒ぎ、新郎がそれを片付け、幸福を呼ぶという風習。
 - 9 1828-35年までに作成されたシューマンの「モットー集Mottosammlung」から選ばれた。《幻想曲》作品17など、ほかの音楽作品の冒頭にも詩句が掲げられる例がみられる。
 - 10 譜例はGregg International, 1968を使用。以下譜例は同様。
 - 11 ジャン・パウル『美学入門』、東京：白水社、138頁。
 - 12 シューマンは「調性格論について」においてオクターヴの間である三全音を「感情の頂点」と述べている。（GSI: 106）
 - 13 演奏の観点を示す論文でもあり、具体的な解釈が提示される点でも興味深い。

Robert Schumanns Konzeptionen in *Davidsbündlertänze*, Op. 6 : die Musikstrukturalität des Poetischen

HIGASHIURA Akiko

In der Kunsttendenz der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat “das Poetische” eine wichtige Rolle gespielt. Diese hat sich aber bei Schumann nicht nur auf die Vorstellung beschränkt. Im Rahmen der neuen deutschen Zeit suchte Schumann eine Methode, in der Wörter als Musikstruktur erscheinen. In diesem Beitrag soll dies durch die Analyse von *Davidsbündlertänze*, Op. 6 erwiesen werden.

Dieses Werk, welches in Zusammenhang mit Schumanns Schaffen in den 1830er Jahren steht, und dessen Titel sich auf den fiktiven Davidsbund bezieht, hat einen beispiellosen Stellenwert, da jedes Stück der Erstausgabe mit Sätzen und Wörtern versehen ist. Der Buchdeckel der Erstausgabe, den Schumann selbst mit Anweisungen für die Gravur versehen hat, ist auch bemerkenswert, weil er die Idee des Werkes darstellt. Durch ein handschriftliches Dokument der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* aus dem Jahr 1837 wird ersichtlich, dass die Aufstellung der 18 Stücke anfangs fließend war und erst später in zwei Stufen zu zwei Teilen zusammengefügt wurden, zudem wurde die Musik ursprünglich mit Wörtern und Sätzen ergänzt. In der Schumann-Forschung der letzten Jahre ging die Verwendung des Schlüsselwortes “poetisch” zurück, stattdessen wird sich nun stärker mit der Musikstruktur auseinandergesetzt. Indem ich eine neue Richtung in Betracht ziehe, möchte ich versuchen, in der ästhetischen Essenz von Op. 6 “das Poetische” zu ergründen.

Alle 18 Stücke haben eine organische Struktur. Ich untersuche die fortschreitenden Tonartendispositionen im Zyklus und das musikalische Motto¹ der ursprünglichen 18 Stücke. Danach lege ich einige Stücke anhand einer Sprachbeschreibung aus. Während dieser Untersuchung taucht bei der Interpretation des Schlusses des Zyklus (Heft II Nr. 9), dem der besondere Satz “Ganz zum Überfluss” hinzugefügt wurde, eine neue Dimension auf.

Welche Bedeutung haben die abschließenden Stücke bei Schumann letztendlich? Die Interpretation der poetischen Musikstruktur des *Davidsbündlertänze* Op. 6 wird wohl die Überlegungen bezüglich dieser Frage anregen.

1 Der Beginn der Mazurka Op. 6-5 wurde von Clara Wieck komponiert.