

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

——「胚」音型としての E-H-E——

網 干 毅

は じ め に

シューマン Robert Alexander Schumann (1810–1856) がクララ・ヴィーク Clara Wieck (1819–1896) と結婚した 1840 年に 140 曲にも及ぶ数の歌曲を作ったことはよく知られている。いわゆる「歌の年」である。

彼がクララの父との裁判に勝って結婚したのは 9 月 12 日のことであったが、実は歌曲の集中的な創作はそれに先立って 2 月から始まっており、なんと 7 月までのたった半年の間に《リーダークライス op. 24》《同 op. 39》《詩人の恋》《ミルテの花》そして《女の愛と生涯》など音楽史に残る歌曲集を含む夥しい数の歌曲を生み出しているのである。

それまでほとんど歌曲を書かなかった作曲家が、なぜ突然歌曲創作に目覚め、短期間でこれほどまでの名作を書いたのか、あるいは書けたのかは、それ自体興味ある問題ではあるが、今それには触れないでおこう⁽¹⁾。ここで取り上げるのは、上に挙げた歌曲集の一つ、作品 39 の《リーダークライス》であり、問題にしようとしているのはそのチクルスとしての「統一」あるいは「連関」のあり方についてである。

ところで、シューマンが「歌の年」まで専らピアノ曲ばかりを作り、そこで、バロック時代の、舞曲を集めた組曲とは違うかたちでの「組曲」形式の作品を案出したこともまた、西洋芸術音楽史上の常識である。ピアノソナタの時

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

代は終わり、次の時代における、新たな表現内容や意図に適合するピアノ作品の形式が生み出されたのである。

《蝶々》《子供の情景》《謝肉祭》《クライスレリアーナ》《幻想小曲集》などがそれにあたる。この中で《蝶々》や《クライスレリアーナ》については、《蝶々》がジャン・パウルの、そして《クライスレリアーナ》が E. T. A. ホフマンの、といったシューマンが親しんでいた当時のロマン主義文学に靈感を得て作曲されている。そのため、これらの曲はある種のストーリー性があり、個々の曲間の音楽的な連関が問題にされないとしても決して不思議なことではない。それに対し他の四つの曲集は、全体として彼の世界観や社会観が込められていることが理解されるにしても、ストーリーのようなものは存在しないため、曲集の「統一性」がどこにあるのかを、音楽の具体的な振る舞いの中から問われることになりがちである。ただ、《謝肉祭》だけは特殊で、「4つの音符による面白い情景 *Scene mignonnes sur quatre notes*」という付記がある原題、そして、おそらく弾かれることは想定されていない〈スフィンクス〉という謎解きとも言える曲を書き入れているように、各曲は、シューマン自身の名前 *schumann* という文字の中に見出される音名 Es(s)-C-H-A の様々な組み合わせによる音型の動機によって支配されており、彼はそれら4つの音を曲集全体に意図的に通貫させているのである。

では、他の三つの曲集はどうなのであろうか。この問題について、《子供の情景》について各曲の動機的な関連性を楽曲分析から指摘したのは R. レティであった⁽²⁾。

以来、彼が嚆矢であるというわけではないが、彼に代表される楽曲分析的な視点で、多楽章形式、あるいは組曲形式の作品の各曲の「統一」、あるいは「連関」を見出そうとすることは、現在の作品研究の基本的手続きとなっている。

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

1. いわゆる「統一性」について

もちろん、いくつかの曲から構成されている音楽作品が「ひとまとまり」になっていると判断されることについては、今挙げたこと、すなわち各曲が、よく見れば「同じ」と認識される「音の並び」による主題、あるいは動機を抱いていると言ったこと以外に、様々な要素が絡んでいる。とりわけ挙げなければならないのは、調性の変化と回帰ということであろう。

ヨーロッパ近代音楽において、第一曲（楽章）と終曲（楽章）が同じ調性であり、中間の楽章が近親調、すなわち、属調、下屬調、平行調、同主調であること、あるいはそれに関連づけられる調（上下3度調などの拡張を含め）であるということが何にもまして、作品の「統一性」をかたちづける基本的な条件とされることはいうまでもない。チクルス的な作品においての各曲は、遠い調に旅しようとも最後には「主調」とされるところへ帰還することが当然とされるのである⁽³⁾。

テンポやデュナーミクもまた、このような「統一性」と関係しているに違いないが、ただ、音楽が時間的に展開されるものであるため、何をもってまとまりのよい音楽と評価するのかを一般化することは、実ははなはだ困難なことなのである。しかし、古典派以後の楽曲構成を観察するならば、第一曲と終曲を速い曲にするか、ベートーヴェンの《「月光」ソナタ》のように最初から徐々に速度を挙げ、最後の楽章で急速とするかといったパターンが多いことは明らかである。これが、時代の生理感覚によるものなのか、人間の普遍的な時間形式感覚によるものなのかは議論されるところだが、いずれにせよ、一例を挙げるとシューベルトは4楽章構成のピアノソナタを書こうとしたにもかかわらず、最初の楽章を緩やかに始めたかったため、その後の楽章の速度設定とそれに基づく創作に幾度となく苦悩し、放棄したのであった。

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

さて、この小論で括弧つきで曖昧なままに用いている。音楽の「統一性」あるいは「連関」という言葉だが、西洋近代音楽の作品を論じる場合、作品を閉じられた小宇宙としてとらえ、今挙げたような諸要素を総合的に観察し、その上に立って「統一性」ということを論じてきた。しかし、ここでは再び、その曲がどれほど限られた主題あるいは動機をもって織りあげられているか、あるいは小曲の集合で構成されている楽曲の場合は、それらに共通する主題的、動機的共通性がどのようなかたちで存在するかという考察の視点に戻ろう。

近代の音楽学は、一曲が少ない動機で出来ているとき、緊密な構成ととらえ、多楽章間に先のような共通性が発見されたとき、とりわけそれを「有機的統一性」という言葉で語ってきた。そしてそこには何らかの美的価値判断が潜んでいたと思われる⁽⁴⁾。しかしながら、L. B. マイヤーのように、作品のこのような、孤立した音楽的出来事 events が類似性で関係づけられることを「類型関係 conformant relationships」ときわめて客観的に呼ぶ立場も現れた⁽⁵⁾。彼が言う「類型関係」は一曲の内部における動機の反復や回帰にも適用される概念なのだが、いずれにせよ知覚心理学の見地から、人間が音楽の「統一」を把握する、あるいは逆に言えばその手法を使って「統一」を感じさせる根拠を考察していると理解される。

シューマンも、もちろんその「類型関係」の手法を使って組曲形式のピアノ曲を書いたのだが⁽⁶⁾、シューマンの場合重要なのは、類型と感じさせる主題、あるいは動機と個人的なイメージが渾然一体となっていることにある。彼が作品を生み出すとき、創造の衝動と訴えたい詩的イメージと具体的な音の並び⁽⁷⁾が、おそらく同時に現れたのであり、そしてその勢いの強さから、それは何度も異なった音楽的な様相を纏いながら歌い出されずにはいられなかったと考えられる⁽⁸⁾。組曲形式で作品を作ったのは、ウィーン古典派におけるソナタの時代が終わっていたということだけでなく、シューマンの創作のあり方からそのように解釈しうるである。その意味でも彼が真のロマン主義者と捉えられるの

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

だか、それゆえシューマンの作品を理解する場合、それら小品の集まりを通貫する音型、あるいは動機がどのようなものを楽曲の中から探り出すことが重要になるのである。

ところで、シューマンは歌曲についても「連作歌曲」というかたちの組曲形式で多くの曲集を残している。前置きが長くなったが、この小論は、その一つ、《リーダークライス Liederkreis op. 39》を対象とし、その連作歌曲を関係づける「類型関係」の有無を探ることとそのあり方を考察することである。

ただ、その前にこの曲集について、前提となる基本的なことを記しておかねばならない。

2. 《リーダークライス op. 39》の成立と基本的構成

この曲集はアイヒENDORFF J. v. Eichendorff (1788–1857) の詩によるもので、ハイネの詩による《詩人の恋》、同じく《ハイネによるリーダークライス》、シャミッソーの詩による《女の愛と生涯》のように、一人の詩人の詩による連作歌曲の一つであり、歌の年の5月前後に作られたものである。いろいろところで引用されるように、シューマンの5月15日付のクララへの手紙の中で、彼は「ナイチンゲールのように歌って死んでいきたい。アイヒENDORFFの歌曲集は12曲だ。でももう忘れてしまったので…」と述べており⁽⁹⁾、溢れる創作力の中でこの歌曲集を書き上げたことがうかがえる。それでも、書いたものがすぐさま完成品になったというわけではなく、そこには推敲という作業はなされているのである⁽¹⁰⁾。

では、結果としてどのような全体構成になったのか、見ておきたい。全12曲の構成は次のようになっている。(曲名、表現[速度]記号、調性、拍子、小節数、の順)

R. シューマン 《リーダークライス op. 39》小考

1. 異郷にて	In der Fremde	Nicht schnell	f is	4/4	28
2. 間奏曲	Intermezzo	Langsam	A	2/4	30
3. 森の語らい	Waldesgespräch	Ziemlich rasch	E	3/4	72
4. 静けさ	Die Stille	Nicht schnell	G	6/8	39
5. 月の夜	Mondnacht	Zart, Heimlich	E	3/8	66
6. 美しき異郷	Schöne Fremde	Innig, bewegt	H	4/4	30
7. 城にて	Auf einer Burg	Adagio	e	4/4	39
8. 異郷にて	In der Fremde	Zart, heimlich	a	2/4	39
9. 憂愁	Wehmut	Sehr langsam	E	3/4	28
10. たそがれ	Zwielicht	Langsam	e	4/4	41
11. 森にて	Im Walde	Ziemlich lebendich	A	6/8	50
12. 春の夜	Frühlingsnacht	Ziemlich rasch	Fis	2/4	31

個々の曲の書かれ方についてここでは触れないが、歌詞に対する音付けが基本的にシラビックであること、また、ここでも音楽が基本的に4小節構造のフレーズによるものとなっていること、ピアノによる後奏がやや長い曲が多いこと、歌のパートとピアノのパートがポリフォニックに掛け合う場面が多いこと、ピアノのパートにおいてのポリフォニックな書法とシンコペーションによるリズムのずらしが音楽に独特の陰影を与えること、などは、シューマンの他の円熟した歌曲と共通する音楽的特徴として挙げられよう。

全体の構成に目を向けると、上のように12曲並べるとすぐ気がつくことは、まず、調性の選択に意図が働いているのが明瞭なことである。第8曲以外すべてシャープ系の調をとり、各曲は、平行調(3度)→属調→上3度調→下3度調→属調→下屬調(短調)→下屬調(短調)→属調→同主調→属調→下3度調、という連鎖で構成されており、その関係は極めて強い。

それに、第1曲目の最後が「ピカルディの3度」をとり、Fis調の主和音で

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

終わっていることを考えると結局この連作歌曲は Fis 調で始まり、緊密な関係の調を経巡ったあと、同じ調の世界に帰着して閉じられていると言ってもよいであろう。まさしくチクルス (Zyklus 円環) の世界なのである。ちなみに、第7曲と第8曲も同様に「ビカルディの3度」で終止している。

対して、速度の変化は第3曲で急速になるなどして変化をつけながらも、その後中間の諸曲では緩やかな曲調が続き、最後の二曲になって切迫感溢れる音楽でチクルスを閉じている。それは、それまで伏流であった想いが、ここにきてその強さに耐えきれず地上に出て迸るかのよう。

さらに、この曲集の最高音 Gis が6曲目に、また12曲目に後半6曲の最高音 Fis が現れることと、フィッシャー＝ディスカウが言う第6曲と第12曲に強い表現部分があること⁽¹¹⁾を考え合わせると、6曲ずつがこの曲集の前後半を構成しているとも考えられる。

3. 《リーダークライス op. 39》を通底する動機の有無

この《リーダークライス》のすぐあとに書かれた《詩人の恋》について、A. コーマーはこの連作歌曲を構成するいくつかの曲については同じ動機が使われていることを指摘してはいるが、全曲についてそれを見出す試みについては論究していない⁽¹²⁾。スケッチや初稿から、このチクルスがいかに形成されてきたかを論じたホールマークもまた同じである⁽¹³⁾。

レティがピアノ曲《子供の情景》に見出したとした、各曲間の「類型関係」は、今対象にしている《リーダークライス》についても、もしかすると見出せないのかもしれない。たとえば、W. ヴィオラはその著書の中で、次のように指摘している。いささか長いが引用しておこう。

…極くわずかの作曲家しか、Zyklus の本来の語義に対応する、まとまり

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

と完結性を備えた狭い意味での連作歌曲集の形式理念に、その後従っていない。例外に属するのが、シューマンの連作歌曲集『女の愛と生涯』である。(中略) 大部分の連作歌曲集が比較的自由な連関を形成しているだけなのは、時代の精神よりもジャンルの本質によるところが大きかった。…

音楽形式的な連関は、多くの場合、重要なものとなって現れてはこない。⁽¹⁴⁾

上の文章における「その後」の「その」とはベートーヴェンの『遙かな恋人に』なのであるが、ここではロマン派に限らず 19 世紀初頭に創作活動を行った作曲家も「連作歌曲集の一般的形式類型は作り出せなかった」とされているのである⁽¹⁵⁾。

さらに、ヴィオラは「連作歌曲集では調計画の立てられることは稀である」とし、「アイヒェンドルフ歌曲集ではそれほどはっきりしない」と述べている⁽¹⁶⁾。

しかし、この最後の指摘については、すでに見たように、間違いであることは明らかであろう。シューマンの当該歌曲集については、最初と最後の曲は同一調をとり、そしてそれらの間の各曲も、3 度調 *mediante*、下 3 度 *submediante*、という 19 世紀に機能拡張された調性を含みながら基本的には近親調の連鎖で成り立っているのである⁽¹⁷⁾。

とすれば、動機的な連関の有無もあらためて検討されねばならない。そこで、各曲を構成する特徴的な音型を説明することにしよう。

第 1 曲：小きざみに行っては戻る順次進行の波。その後 4 度、5 度跳躍をしつつ上昇し、頂点に登り詰めるとなだらかに順次下降していく。最後は 3 度の連なりの下降で終わる。

第 2 曲：第 1 曲に現れる高い e 音から ais 音までの順次下降で始まる。連打音

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

による上行と順次下降，3度を含む大きな下降音型が多い。

第3曲：第1曲に見られる小さな順次上下行から，幾度か繰り返される上行。

頂点からの3，4度を含む大きな下降。中間部では頂点からの半音階進行を含む下降。これは，第三部分でも見られる。

第4曲：連打的な停滞から跳躍。そして頂点からの3度を含む大きな下落。反復される上昇への試み。

第5曲：S字形，逆S字形のカーヴの組み合わせ。ここでも，前後半に3，4度を含むe音からe音への下落が。

第6曲：ためらいがちに繰り返される順次下降から，意を決したかのような曲中最高音への跳躍，そして下降の波。後半にも，4，5，6，といった大きな跳躍と順次下降。

第7曲：小さな上下行の波から，少しずつ上昇しつつ繰り返される5度下降跳躍，そして半音階を含む順次下降。最高音はc音に達するにすぎない。

第8曲：一転して基本的に高い音域で歌われる。上のe音から始まり大きな下降跳躍を繰り返し，下のe音へ。しかしまた，大きな跳躍を繰り返し上のe音へ。その後半音階を含む小さな順次下降とその場での停滞。そして前半と同様の第三部。

第9曲：cis音を頂きとする小さな順次進行の波の繰り返し。最後は，半音階，3度を含む上のe音から1オクターヴの下降。

第10曲：3，4，5度の跳躍と順次進行による下降の各波。後半は低い音域での沈潜。

第11曲：順次進行の波。そして低い音域における6度，4度の跳躍と順次下降の二つの波。E音から4度，5度の跳躍を試み，高みへ到ったあと1オクターヴの下への跳躍。

第12曲：小さく，いったん下り反転してのぼりまた下る，龍のような音型の繰

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

り返し。最高音への到達は後半に来る。上行，下降音型ともに様々な音程を含む。

さて，この曲集の全 12 曲の旋律の姿を述べたが，総合すると，順次進行の小さな上下行の波，元の音に戻る跳躍音程，跳躍上行から順次下行，同じく跳躍上行から半音階，3 度を含む，大きな音域にわたる下行，などがこれらの旋律を形成していることが理解される。しかし，詳細に検討しても，それらは，12 曲全体を通貫していると認識されるに十分な共通主題あるいは動機であるとは捉えられない。レティが《子供の情景》で指摘した，4 度，あるいは 6 度跳躍のあと順次進行で下降する音の進行については，この歌曲集のここかしこでも聴こえるのだが，それがこの曲集の「類型関係」を形づくる動機とは考えにくいし，そのものは第一にシューマンの作品のあちこちで出会う音型なのである。また，たとえば第 3 曲の第 3 部分，第 7 曲の h 音を除く冒頭フレーズ，そして第 8 曲の第 2 フレーズはいずれもほぼ同じ音型なのであるがこれらは部分的な一致にしかすぎない。

ただ，全曲を通して，一曲の中に必ずと言ってよいほど大きな下降が現れ，それが高い E 音から低い E 音への下降ととらえられることは，注目すべてであろう。それは E-H-E という音の並びの問題に繋がるからである。

4. E-H-E 音型について

実は，誰が最初に触れたかは詳らかではないが，今述べた E-H-E 音という音型については多くの研究者がすでにその著作の中で触れていることではある⁽¹⁸⁾。それらでは，シューマンがクララへの手紙の中で「とても音楽的」と記していることを根拠に E-H-E という下降音の連なりにシューマンのメッセージを読み取ろうとしているのである。

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

EHE は、ドイツ語で「結婚」を意味するが、この曲集が結婚のすぐ前に書かれていることを考えると、この音型にクララへの愛のメッセージ、彼女と結婚することへの深い喜びが込められていると考えてもそれは自然であろう。シューマンがピアノ曲で使った象徴音型の手法からしてもそれは極めて蓋然性の高いことと考えられるのである。

ところが、それらのほとんどは第5曲の〈月の夜〉においてピアノのパートに現れる E-H-E の下降音型とそれを追いかける声楽パートの同様の動きについてのみ言及しており、W. デュルが第7曲に現れることを述べているものの⁽¹⁹⁾、全曲を観察してその出現を指摘した例はほとんど見出せない。

しかしながら、我々がここで観察したように、この音の連なりは12曲中11曲に確かに据えられているのである。もちろん、主題労作といったような形でその音型の多様な操作によって各曲が編み出されているわけではない。曲の中のどこかに据えられているのである。

具体的には、これはそのまま出現する場合もあれば、リダクションの結果、旋律の重要な骨格音として取り出される場合もあるのだが、第1曲から第11曲までのすべてに認められる。第1曲では大きな上行の中に、第2, 3, 4, 5, 8, 9, 10曲では大きな下降の中に、また第6, 7, 11曲では、逆転させた H-E-H という形で現れる。さらに、第3, 5, 7, 8, 9, 10, 11曲では、その調性から、EHE を含む和音などがピアノに現れる。

さて、このようなことから、E-H-E (「結婚」) という音型が第12曲を除くこの曲集全体の類型関係を築いている音型と捉えていいのではないかと思われる。音楽の流れの中における機能的な重要性からもそれは指摘できる。楽譜では示さなかったが、上行下行の音の中で捉えられる E-H-E という音は、「取り出してみれば」というようなものではなく、E音からE音への1オクターヴの動きにおける骨格音として、旋律のエネルギー（力性）の拠点として働く音なのである。

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

この曲集が、近親調の連なりで構成されていることもここから理解しうる。

Fis を主音とする調には当てはまらないが、中間部を形成する 10 曲である A 音、E 音、H 音を主音とする調（長短調）では、E 音と H 音はいずれも、主音、属音、下屬音といった調性の主要音となるからである。つまり EHE を曲中に据えるには、先に見たような調プランを立てざるをえなかったのではないかと考えられるのである。

では、何ゆえにシューマンはこの音型を全体に浸透させたのか。それは既に述べた。「結婚」そのものを表す象徴としてであろう。この歌曲集の場合、シューマンの他の曲集と同じく、その音型でもって「類型関係」、近代の作品研究の用語法で言えば「統一」を構築するというよりは、作曲者にとってそれがその曲集の存立の根拠となっていると言ってもよいと思われる。とりあえず 12 曲中の 11 曲は、E-H-E という音型で結び合わされている。さらに言えば、その音型から各曲が発想されているのである。全曲を生み出す可能性と力に満ちた、このようなファンタジーの根源としての音型を、「胚」音型と名づけることにしたい。

5. むすびにかえて

——なぜ第 12 曲にだけ E-H-E がないのか——

既に指摘したように、調性の特質からすると第 1 曲と終曲の Fis 音を主音とする調では、E-H-E の各音は主要音としての働きをとりにくい。そのためか、終曲ではそれが登場していない。しかしながら、第 1 曲ではそれなりの働きを与えられている。では、なぜ終曲にだけこの音型が現れないのであろうか。

デュルは、第 12 曲についてディースカウの説を引いて「あらゆる願望の実現（クララとの結婚のこと＝筆者）が間近」と思える曲かも知れないが、「（美しい森の孤独）ここでこそひとは夢見、愛することが出来る」という第 1 曲目

R. シューマン《リーダークライス op. 39》小考

から「詩の主人公は、自分の愛のみが充足されうる自己感情の孤独の中に引きこもる」と述べていて、シューマンの後の発病と結婚生活の破綻を予感したものと暗示している⁽²⁰⁾。シューマンのこの歌曲集は、結婚を願い、その実現を控え、婚約者に愛のメッセージを送りつつ、しかしとまどいと不安から自らのなかに沈潜しその結果相手とは離れてゆく、彼の潜在意識が流れているというのである。

確かに、そのように考えると、第12曲における E-H-E の欠如は、「春の夜」の至福の陶酔の中の絶望とも解釈されうるのである。さらに、この音型が全曲を通じてほとんどの場合、下降の様相を身にまとっていること、さらに後半では H-E-H という逆転音型が増えてくるといいうことも、このデュールの解釈を裏付けるものであるかもしれない。

しかし、それを言うには、ここでは行わなかった、この歌曲集における詩と音楽の関係の考察が必要となろう。その試みは別の機会に譲りたい。

【参考楽譜】

第1曲から第11曲までに現れる E-H-E 音型



R. シューマン 《リーダークライス op. 39》 小考

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

R. シューマン 《リーダークライス op. 39》小考

註

- (1) 渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』1997年, p. 100 ff. ここで渡辺は, 歌曲の社会的な位置づけの変遷とシューマンの内的な成熟について, 的確な指摘をしている。
- (2) R. Reti: *The Thematic Process in Music*, 1951. シューマンの《子供の情景》については Chapter 2.
- (3) 古典派のソナタ, 交響曲は言うに及ばず, オペラでさえそのような構成になっている。
- (4) 佐々木健一『美学辞典』1995年, p. 150. 佐々木はここで「対象の統一性はその明晰な認識を保証するとともに, そこに作者への通路が開かれてくる」と述べている。
- (5) L. B. Meyer: *Explaining Music*, 1973, p. 44 ff.
- (6) 前田昭雄『シューマニアーナ』1983年, p. 85 ff. ここで前田はシューマンの作品研究史を振り返りつつ, 第一交響曲について触れている。
- (7) 前田, 前掲書。前田のこの著作に先立つ諸論文から大きな示唆を得ている。
- (8) 現実的には順番がないわけではないだろう。例えば, クララの作曲した作品からのとられた旋律ではそれが最初に来ることも考えられる。また, 楽曲を書いている時点で工夫や推敲が全くなく, すべて即興的に作られたと主張しているのではない。シューマンの内部で生起していることを言っている。
- (9) ハンス・ヨーゼフ・オルタイル編 (喜多尾道冬・荒木詳二・須磨一彦訳)『ローベルト＝クララ・愛の手紙』1986年, p. 288.
- (10) David Ferris: *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*, 2000. p. 110 ff.
- (11) フィッシャー＝デイスカウ (原田茂生・吉田文子訳)『シューマンの曲をたどって』1997年, p. 142.
- (12) A. コーマー (寺本まり子訳)『シューマンの歌曲〈詩人の恋〉』1980年。
- (13) R. Hallmark: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe*, 1976.
- (14) W. ヴィオラ (石井不二夫訳)『ドイツ・リート of の歴史と美学』1973年, p. 73.
- (15) ヴィオラ, 前掲書, 同上。
- (16) ヴィオラ, 前掲書, p. 74.
- (17) E. Sams: 「The Songs」 in “Robert Schumann, The man and His Music (edited by A. Walker)”, 1972. p. 138.
- (18) Sams 前掲書, デイスカウ前掲書, A. ウォーカー (横溝亮一訳)『シューマン』1986年, 等。
- (19) W. デュル (喜多尾道冬訳)『19世紀のドイツ・リート』1987年, p. 235.

R. シューマン 《リーダークライス op. 39》小考

- (20) デュル前掲書, p. 236. ここで思い起こすのは, ロラン・バルトの「シューマンを愛する」という文章である。ロラン・バルト (沢崎浩平訳) 『第三の意味』1984年, 所収。

(文学部教授)