

【論文】

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の
＜終曲＞に関する若干の考察（第2部）

— オペラ《テンプレ騎士団員とユダヤ人女性》からの、
そして小説『アイヴァンホー』からの影響 —

山 崎 俊 明

Quelques réflexions sur le <Finale> des *Etudes Symphoniques* (op.13) de
R. Schumann (deuxième partie) : l'influence de l'opéra, *Der Templer und
die Jüdin* de Marschner et du roman, *Ivanhoe* de Scott

YAMAZAKI, Toshiaki

要旨：19世紀ドイツ前ロマン派の作曲家シューマン作のピアノ曲《交響的練習曲集》の＜終曲＞冒頭の音形は、定説として、ドイツ語の翻案オペラでマルシュナー作《テンプレ騎士団員とユダヤ人女性》の中に在る＜ロマンス＞の一節に基づくと言われている。すなわちピアノ曲の＜終曲＞は、そのオペラの音形を発展させた構成なのだが、我々はそこに、元オペラに存在する他の旋律を見る。歌詞が付いたその旋律をオペラで繰返し歌うヒロインのレベッカは、ヒーローのギルバールからの関係強要に激しい拒絶を連呼することから、その詳細が当時のシューマンの恋愛模様を想起させることを本稿では新たに示した。翻案元のイギリス歴史長編小説、スコット作『アイヴァンホー』が当時のヨーロッパで大流行していたことから、その物語を知る者は＜終曲＞からオペラの内容も想起しやすく、また、歌詞のあるオペラに基づいた＜終曲＞に、シューマンの日記・書簡等から彼自身の言葉を重ねるという伝統的な文学解釈の手法によって、＜終曲＞に作曲者の恋愛を見るという解釈を説得的に進めた。

キーワード：1. 演奏解釈 2. シューマンの恋愛 3. マルシュナー
4. 楽曲の文学的解釈 5. grosse scène

* やまざき としあき 文教大学文学部外国語学科・非常勤講師

本稿の構成

はじめに: 目的

本稿は全3部構成の中の第2部。論全体の目的はシューマン作曲《交響的練習曲集》の<終曲>に新たな解釈を試みることである。第2部である本稿は、<終曲>に当時のシューマンの恋愛事情を見て、解釈の視野拡大を目的とする。その際、<終曲>の源である翻案オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》からの、そしてそのオペラの元である小説『アイヴァンホー』からの影響を新たに見出す。

1. 《交響的練習曲集》の<終曲>冒頭音形と、オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》に在る<ロマンス>の音形
2. 《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》に在る<グロス・セーヌGROSSE SCENE>の音形
 - 2.1. 《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》の粗筋
 - 2.2. 《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場の内容
 - 2.3. 《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場の副題と構成
 - 2.3.1. 第6場、副題冒頭の<グロス・セーヌ>について
 - 2.3.2. 第6場の構成、登場人物
 - 2.4. <グロス・セーヌ>に於ける「レベッカ音形」の登場と展開
 - 2.5. 「レベッカ音形」に付された歌詞
 - 2.6. <グロス・セーヌ>に於ける、レベッカの歌詞・音形に対するギルバールの歌詞・音形
3. 作曲者の姿を作品の中に見る
 - 3.1. シューマンの恋愛模様と「レベッカ音形」が担うもの、<終曲>第72-75小節
 - 3.2. 聴衆の、特に後世に生きる我々の態度として

結論、次稿に向けて

はじめに

本稿は、全3部^{註1)}構成の第2部に相当する。3部全体の目的は、ドイツ前期ロマン派時代の音楽家ローベルト・シューマンRobert Schumann (1810-

1856)^{註2)}が作曲した《交響的練習曲集》作品13（1837年6月初版、以後《曲集》と略）^{註3)}の<終曲>^{註4)}に関して解釈の視野を広げる試みである。具体的にはマルシュナー Heinrich August Marschner（1795-1861）^{註5)}作のオペラで、当時ドイツ語圏で流行していた《テンプレ騎士団員とユダヤ人女性 Der Templer und die Jüdin》（1829年12月22日、於ライプツィヒ初演、以後《テンプレ》と略）^{註6)}と、この翻案オペラの原作で、当時ヨーロッパで大流行していた、イギリス人作家スコット Walter Scott（1771-1832）^{註7)}の長編歴史小説『アイヴァンホー Ivanhoe』（1820）^{註8)}からの影響を、これまで触れられて来なかった文学解釈的側面から明らかにしていく。

本稿に先立つ第1部では、まず、<終曲>の元となる旋律が存在する、と言われる翻案オペラ《テンプレ》内の<ロマンス>の楽譜全体を示し、その旋律の所在を確認した。次いで、同オペラの元となる小説『アイヴァンホー』から、またオペラ《テンプレ》そのものから着想を得た他の作曲家たちの曲から、シューマンへの影響の可能性を考慮し、<ロマンス>が<終曲>制作の源の一つであることを別の角度から確認した。更に、《テンプレ》に複数のリブレットが存在する事から、2種のリブレット、録音、ピアノ伴奏譜付き楽譜、の相互間の対応表を付した。

第2部である本稿では、まず、<終曲>は、その冒頭音形が《テンプレ》に在る<ロマンス>の音形に基づいて作られ、それを展開して構成されているという、これまで常識となっている説を再確認する。しかし本稿では、その展開の当該箇所には、元となるオペラ内の、これまでの説とは「別の音形」が見えることを新たに紹介し、更に、<終曲>の当該音形と、本稿で指摘する音形との類似から導かれる事柄を示しつつ、<終曲>の解釈に、当時のシューマンの日記や書簡を参照して、彼の人生の一場面を投影することによって新たな視座を与えることを試みる。

作品に作者の面影を見ることは、なんら新しい手法ではなく、文学作品解釈等によく使用される。音楽においては、歌曲やオペラなど、歌詞が付された楽曲解釈において、その言葉から、作曲者の日記や書簡等と関連さ

せて、本人の感情・意思等とを推察することは可能だろう。

これまでオペラ《テンプル》の一楽節から、<終曲>への影響は指摘されているものの、その一楽節への言及にとどまっている。たとえば<終曲>冒頭の音形にシューマンの、当時の恋人エルネスティーネErnestine（1816-1844）に対する想いを見る説、すなわち<終曲>冒頭の音形はマルシュナーのオペラ内の<ロマンス>^{註9)}の旋律が元となっており、その歌詞が騎士リチャード獅子心王 Richard the Lionheart [独 Löwenherz]^{註10)}を褒め讃えることから、シューマンは当時の恋人エルネスティーネの騎士になりたかったかもしれない（門馬、1957、p.218、左）という説である。本稿もこの系譜に属することになるのだが、<終曲>冒頭の音形以外にこのオペラからの影響を見ることが新たな点である。<終曲>にシューマンの面影を重ねるに際して、翻案オペラ《テンプル》の原作である小説『アイヴァンホー』の筋書きも留意することから、物語の内容も適宜紹介していく。

1. 《交響的練習曲集》の<終曲>冒頭音形と、オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》に在る<ロマンス>の音形

<終曲>の構造を簡略化して述べると、冒頭の音形は、《テンプル》に在る<ロマンス>内の音形を変奏させたものであり、その音形が展開され、再び冒頭の主題に戻っていく、という考えが定説となっている。たとえば西原説では、「マルシュナーの旋律 [=<ロマンス>の一部] が […] 展開され全体を締めくくる」ことを譜例とともに述べている（西原、下、p.41）。

まず、この西原説をその譜例とともに紹介する。譜例は以下3例すべて西原が引用した箇所（西原、下、pp.41-42）であるが、本論では<終曲>は、註3)で示したヘンレ版から、<ロマンス>は、註6)で示した「ピアノ伴奏譜付き楽譜」から引用する。

最初に<ロマンス>の件の音形【譜例1】、次に<終曲>冒頭の音形【譜例2】、最後に<終曲>内で展開されたとされる音形【譜例3】（西原が、上の引用文の直後に楽譜として挙げた部分）を提示する。

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の<終曲>に関する若干の考察（第2部）

ROMANZE.

Wer ist der Ruh'ge hochgeehrt der ihn gew'rdet zehlt?
Ich bin er ein J'ng' der gl'cksel'g' an' die Welt an' die?
Ist es des J'ng' der die Welt an' die Welt an' die?
Nur ein se'bst sein zu la'zen ge'ru' zu br'nnen an' die?'

【譜例1:《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》、第3幕、第14場冒頭】

Allegro brillante $\text{♩} = 66$

f *sf*

Pedale *

【譜例2:《交響的練習曲集》（初版）<終曲>冒頭】

p

*

【譜例3: <終曲>第72-75小節:ヘ音記号の下段、左手のパート】

<終曲>で、【譜例1】のマルシュナーの音形が元となり、【譜例2】のシューマンの旋律が作られ、それが発展して【譜例3】の旋律になった、ということだ。同様の解説が代々指摘されている。たとえば1954年にレーベルク (Rehberg, 1954, S.452) が言及しており、日本でも1957年に既にこの説 (門馬、1957、p.218、左) が唱えられている。2013年に西原説が、<ロマンス>の音形【譜例1】を、そして<終曲>冒頭の主題が展開した音形【譜例3】を、具体的に示したことで、シューマン研究に於いても改めてマルシュナーの音形が展開されていることの理解が進んだ。

さて<終曲>にオペラ《テンブル》の<ロマンス>からの影響があるならば、

オペラ《テンブル》そのものに我々が興味を抱くことは間違っていないだろう。また<ロマンス>の歌詞からシューマンの当時の心情を読み取る説があるのだから、《テンブル》内の他の歌詞に対しても同様のものがあるのでは、とも思える。

本稿では、この【譜例3】<終曲>第72-75小節の音形が、オペラ《テンブル》全体の中で、第1幕、第6場のレベッカRebeccaが歌う旋律と酷似することを示す。更に、歌詞のあるオペラが、ピアノ曲の<終曲>に影響を及ぼしているのならば、これまで殆ど用いられてこなかった文学研究の手法を用いて、歌詞と作曲者の書簡・日記等との間に関係を見出し、<終曲>の解釈を広げることが可能であろう。具体的には、そこにシューマンの恋愛を重ねることとなる^{註11)}。

2. 《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》に在る<グロス・セーヌ GROSSE SCENE>の音形

《テンブル》で、該当するレベッカの音形が、第6場冒頭の<グロス・セーヌ>の歌い出しに現れるので、以下、原則として、《テンブル》の粗筋、第6場の内容・副題・構成、<グロス・セーヌ>の順に解説していこう。

だが、何よりもまず「件の音形のみ」を前もって示すので、【譜例3】<終曲>第72-75小節と酷似する形を確認してもらいたい。下に示す【譜例4】が、その「レベッカの音形」である。

REBECCA *Allegretto*
f
Lang! Was kennst du wol - in wem's mein Geld nicht ist? |
Ich kann dich nur, für dich te - st - en - wir - ?

【譜例4: オペラ《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場、冒頭15小節から】

この音形が第6場でのレベッカのまさに第一声を担っており、冒頭15小節目（「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.50）に現れる音形だ（本稿で後にその

前後の楽譜とともに示す【譜例5】では①と記した部分。この音形を、そしてこれより派生した音形を「レベッカ音形」と呼ぶ。

勿論【譜例3】に示したとおり、<終曲>第72-75小節は、<終曲>冒頭の音形が展開されたものである。しかし、<終曲>第72-75小節と「レベッカ音形」【譜例4】との類似の度合いが、<終曲>冒頭音形【譜例1】と<ロマンス>の音形【譜例2】の類似よりも、遥かに強いのは一目瞭然だ。

「マルシュナーの原曲【譜例1】は、シューマン【譜例2】におけるような躍動的な付点のリズムではなく、四分音符で進行する荘重な楽想である」（西原、下、p.41）。一方、「レベッカ音形」【譜例4】は、<終曲>第72-75小節【譜例3】と同様に、付点のリズムで、かつ2度の音程で漠たる不安に駆り立てられるような印象を与えながら上行していく音形なのだ。

よって《テンブル》を知っている者ならば、<終曲>第72-75小節に「レベッカ音形」が透けて見えてくるのは当然の成り行きである。

2. 1. 《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》の粗筋

「レベッカ音形」が物語の中でどのような場面に登場するかを示すため、オペラの粗筋と音形が登場する場面の文脈とを紹介すべきだが、物語は、当時ヨーロッパで大流行した小説『アイヴァンホー』を元にしているので、小説そのものの粗筋をまず述べておいた方が良いでしょう。

『アイヴァンホー』の粗筋

以前にもこの小説の粗筋を紹介したことがある（山崎、2023、pp.5-6）が、今回の音形に対応する部分が抜けているので、以下、その部分を「」で括り補足する。

サクソン騎士アイヴァンホーが、勘当された父親セドリック Cedric の処に、一介の巡礼に変装して、十字軍からイギリスに帰る。そこには恋人ロウイーナ Rowena 姫が居て、彼とは知らずに戦地のアイヴァンホーの消息

を尋ねる。彼はまずリチャード獅子心王を讃える（これがオペラ《テンプル》の中で<ロマンス>として歌われる部分となる）。その場にはノルマン騎士でありテンプル騎士団員のド・ボワ=ギルベール de Bois-Guilbertが来ており、自分の名が勇者として出てこないのを苦々しく思う。ユダヤ人のヨークのアイザック Issac of Yorkもそこに居て、寝込みをノルマン騎士たちに襲われそうになるところをアイヴァンホーに助けられる。それもあつてかアイザックの娘レベッカはアイヴァンホーに恋心を抱くが、ギルベールがレベッカに恋心を抱く。「ギルベールらはレベッカや試合で負傷したアイヴァンホーらを拉致し城に幽閉する。アイヴァンホーは同族のサクソン人たちや森のアウトロー集団たち、リチャード獅子心王らによって救出されるが、レベッカはギルベールにまたもや連れ去られ、今度はテンプル騎士団のロッジに密かに閉じ込められる。」最後にテンプル騎士団のロッジで大総長ボーマノワール Beaumanoirの審判の下、アイヴァンホーとギルベールの一騎打ちとなり、アイヴァンホーが勝利するが、彼がテンプル騎士団員たちに襲われないように、リチャード獅子心王が騎馬隊を引き連れて雪崩込み、場を収め一件落着となる。

2.2. 《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場の内容

さて、我々が問題とする音形は、第6場のレベッカの歌詞の最初（冒頭15小節目）に存在する。第6場は、オペラの題そのものである二人の主人公、「ユダヤ人女性レベッカとテンプル騎士団員ギルベール」の掛け合いがあり、「大きな見せ場」、「見せどころ・聞かせどころ」であることから、オペラ内で最も重要な場面の一つである。小説『アイヴァンホー』は主人公がアイヴァンホーだ、と断言するには彼の存在感はそれほど大きくなく、人物像の陰翳も乏しく登場場面もレベッカやギルベールよりも少なく感じられる。その結果、アイヴァンホーの敵役である武骨なテンプル騎士団員ギルベールと、キリスト教と対立するユダヤ人の娘で才色兼備なレベッカとの恋模様の方が、人々の興味を惹いたのであろう、オペラではこ

の二人が主人公となって大流行し、このオペラの1節を元にしたピアノ変奏曲も作られたりした（山崎、2023、pp.24-26）。

第6場は、小説『アイヴァンホー』の第24章に対応し、そこに描かれているのは、上の粗筋の中に「」で括った部分の前半であり、レベッカがギルバールに攫われ、幽閉された城の中で関係を迫られる最初の場面だ。

その後、落城するときに、ギルバールはレベッカをテンプル騎士団のロッジに閉じ込めると言い（『アイヴァンホー』、第31章）、幽閉場所を変える。彼女を連れ込んだことが騎士団の大総長ポーマノワールに知られたので、彼女に新たに関係を迫り、教団も捨てる、一緒に逃げよう、イスラムと手を組む、とさえ言うギルバールであるが、レベッカに拒否される（『アイヴァンホー』、第39章）。

翻案オペラ一般についても言えることだが、このオペラでは歌詞と原作の内容が対応していなかったり、各挿話の配置が小説とオペラとは違ったり、省略・変更も多々ある。たとえば我々の使用する楽譜の構成では、第1幕第1場は小説の第21章から始まる。ギルバールらがアイヴァンホーやレベッカらを拉致するところからだ。オペラ内での物語の進行は、小説のそれまでの内容を所々に入れ込んでいく形で作られている。一方、小説の冒頭に位置する第5章の「リチャード獅子心王讃歌」（<終曲>冒頭音形の元になったとされる<ロマンス>の歌詞）は、オペラでは第3幕冒頭の第14場に置かれている^{註12)}。

更に、《テンプル》の楽譜も様々な版がある。我々が本稿で使用する「ピアノ伴奏譜付き楽譜」は上で述べたように、オペラの作曲者マルシュナー本人によって編曲されたもので、スタンフォード大学が編集した総合版のリブレットも、この楽譜に付された歌詞と殆ど同じ内容であり、どちらも全3幕全18場は、小説全44章の内容に関して原作を十分に重視していると

は言えよう。

2.3. 《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場の副題と構成

《テンブル》の第6場の副題は<グロス・セーヌ。コーラス付きデュエット。GROSSE SCENE. UND DUETT MIT CHOREN.>である（【譜例5】の上部に掲げられた副題を参照）。しかしこの副題は、3部構成である第6場の、最初の2部分にしか対応していない。すなわち、まず、<グロス・セーヌ>が「ピアノ伴奏譜付き楽譜」のpp.50-58に対応する。

次に、実際に<デュエット>表記が楽譜上（p.58）に存在する事から、<コーラス付きデュエット>は同楽譜のpp.58-70に対応する。

最後に、副題には掲げられていない「レベッカとアイヴァンホーとの掛け合い」がpp.71-73となる。

以上から、第6場の構成はレベッカの存在を中心としたものではないか、と考えられるので、レベッカの歌と、そこに居合わせる登場人物との対応を表にして、第6場の「副題と構成の対応」を考えてみよう。レベッカを中心として考えるのは、まず、<グロス・セーヌ>が「女性の怒りを爆発させる」場面であるからだ。次に、<コーラス付きデュエット>の表記から推察すれば、ヒロインであるレベッカがデュエットを歌うだろうからだ。

2.3.1. 第6場、副題冒頭の<グロス・セーヌ>について

第6場の副題と構成との対応を確認する前に、耳慣れない言葉かもしれない《grosse scèneグロス・セーヌ》について述べておこう。ドイツ語でも „grosse“ という語は存在するが、《scène》がフランス語であることから《grosse scène》もフランス語表記と思われる。《gros(se)》は本来フランス語で「太い、野卑な」等の意味。ドイツ語よりもやや否定的なニュアンスを帯びることがあるようだ。おそらく《grande scène》が物理的にも、公演規模でも、比喩的な意味でも「大舞台」の意味で使われているので、推察するにドイツ・オペラに於いて、感情の爆発などの「大きな見せ場」を

意味するために、《grand(e)》と似た言葉《gros(se)》を意識した造語だと思われる。ドイツ語圏ではドイツ語の冠詞„die“が付されて使用されていて、フランス語の綴字記号が落ちていて次の様にならされている。„die grosse scene“。すべてドイツ語で記した場合„die große Szene“となる（なお、フランス語で綴字記号が付いた文字を大文字で書く場合、原則としてアクセント記号は付けない。見た目が悪いという審美的理由からだと言われている）。

この表現„große Szene“の起源には辿りつけなかったが、どのような場を表すのかは、フォーゲルVogelによれば、19世紀前半のドイツ演劇で特に女性が感情を昂ぶらせる場面を言い、「ドラマの感情的な興奮のハイライトとなることが多く、女優たちは過度の怒りで我を忘れることが期待されていた」（Vogel, 2002）ようだ。

オペラも演劇の一種であり、「19世紀前半のドイツ語圏」で発表された《テンプル》の第6場の<グロス・セーヌ>はまさにレベッカの怒りが爆発する場面であり、この命名に相応しいと言えよう。

2.3.2. 第6場の構成、登場人物

では、第6場の副題と構成との対応を、登場人物との関係で見たい。この場面全体は、我々が参照する「ピアノ伴奏譜付き楽譜」では50頁から73頁までの、凡そ25頁に渡る。以下、レベッカの歌が存在する頁と、その横に登場人物を記した表を示す。

レベッカの歌がある頁	登場人物等
p.50.<グロス・セーヌGROSSE SCENE>の始まり	レベッカとギルバール
pp.52-58. p.58の冒頭の1小節まで<グロス・セーヌGROSSE SCENE>	レベッカ
pp.58-61. p.58に<デュエットDUETT>が明記、ここから<コーラス付きデュエットDUETT MIT CHOREN >	レベッカとギルバール

pp.61-64.	レベッカとギルバール+舞台裏のサクソンのコーラス隊
pp.65-68. レベッカの歌は無い	ギルバール+ノルマンのコーラス隊のみ
p.69.	レベッカとギルバール+ノルマンのコーラス隊
p.69.	レベッカと舞台裏のサクソンのコーラス隊
p.70.ここまでが<コーラス付きデュエット DUETT MIT CHOREN>	ノルマンのコーラス隊、次いでサクソンのコーラス隊（舞台裏の表記無し）
pp.71-72.録音ではここから第7場まで省略; CDではここからだけでなく第7場も省略 ^{註15)}	レベッカ（コーラス無し）
pp.72-73.録音では省略	レベッカとアイヴァンホー（コーラス無し）

【表1. オペラ《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》の「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、<第6場>、pp.50-73でレベッカが登場する箇所と登場人物の配置】

この【表1】を見て分かれるとおり、第6場の中で、レベッカとギルバールのやり取りを歌にしたものが、全部で約25頁に渡る場面の殆どを占める。その中で件の音形が変奏され繰り返し現れ、聴き手に印象付けられる。最後の僅か2頁でのアイヴァンホーとレベッカとの掛け合いはあるがそこにコーラスは付かない。

歌詞の内容はpp.50-70に、ギルバールに攫われたレベッカが、彼から関係を迫られ、それを拒み続ける様子に対応している。残りの3頁（pp.71-73）で、同じくギルバールらに攫われたアイヴァンホー（負傷していて彼女が愛している）の傷の手当をして、彼が回復したことをレベッカが歌い、アイヴァンホーも彼女への感謝と或る種の愛を歌っている。アイヴァンホーが第6場に登場するのは、レベッカと交互に歌う僅か2頁（pp.72-73）だけだ。

現在確認できる2種類の録音された演奏（Tenner指揮、1951; Marik指揮、1981）では、どちらに於いても、この「アイヴァンホー」との歌は録音されておらず、レベッカとギルバールの<コーラス付きデュエット>が終わるp.70の演奏後も、録音では「完全に一句切り」という終わり方で、観客からの拍手も録音されている^{註15)}。

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の<終曲>に関する若干の考察（第2部）

この部分自体が、続く第7場の「レベッカとアイヴァンホーの<Duetto>への移行部」と考えられるのだが、CD録音では第7場自体の演奏も削除されており、同様にナレーションによって補われている。

小説では、傷ついたアイヴァンホーが意識を回復するのは第28章で、そのときアイヴァンホーはまだレベッカ親子の家にいる。その後の移動時にセドリックらと偶々合流し、ギルバールらに捉えられる。

以上、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」で、<第6場>の副題と構成の対応を考えると、

1. <グロス・セヌ>はpp.50-58の1小節目まで、「レベッカとギルバール」。
2. <コーラス付きデュエット>は、続くpp.58-70までとなり、同じく「レベッカとギルバール（とコーラス）」。
3. その後に「レベッカとアイヴァンホー（コーラス無し）」pp.71-73なのだが、場のタイトルに対応しないことから、この3番目の部分は軽視されていると言えよう。

第6場は何よりも、<グロス・セヌ>での、ギルバールの口説きに対する「レベッカの怒り・拒絶」が主要部分となるからだろう、彼女のアイヴァンホーへの恋心に関わる部分は演奏では削除される傾向だと思われる。

2. 4. <グロス・セヌ>に於ける「レベッカ音形」の登場と展開

<グロス・セヌ>でレベッカのまさに最初の歌詞を担う、冒頭15小節目（【譜例4, 5】第6場、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.50）に現れるこの音形が、どのような文脈で登場するのか、次いでその後の展開から最終変形と、その先にあるレベッカの歌のクライマックスとなる最高音までをまず楽譜【譜例5-9】で指摘しておこう。

「レベッカ音形」最初の登場

<グロス・セーヌ>は、ギルバールが城に閉じ込めたレベッカを、美辞麗句で口説くところから始まる^{註16)}。それに対してレベッカが例の音形に乗せて拒絶の言葉を発していく。【譜例5】の①である。

この「レベッカ音形」が、【譜例3】<終曲>第72-75小節に酷似していることは既に述べた。この類似・相同性は否定できまい。

そもそも<終曲>冒頭の音形が、オペラ《テンプル》内の旋律を元とするならば、それを展開した<終曲>第72-75小節の音形が、同じく元のオペラの他の旋律である「レベッカ音形」と似ていたとしても当然である。元が同じオペラ《テンプル》なのだから。

<グロス・セーヌ>での「レベッカ音形」の反復・展開、出現頻度と間隔、クライマックスへ

<グロス・セーヌ>内で、「レベッカ音形」は最初の3回（【譜例5, 7】pp.50, 53）は同一音形だが、その後発展しながら12回も繰り返され、後半に行くにしたがって、現れる頻度が増し、出現の間隔が狭くなり、強烈に印象付ける効果を醸し出す。計15回の出現である。

以下、「レベッカ音形」の出現箇所を頁ごとに記し頻度を確認し、楽譜内での具体的な回数を記しておこう。

【譜例5】 p.50に2か所：□で囲んだ番号で示す。例、①。

【譜例7】 p.53に1か所：[]で括った番号で示す。例、[1]。

【譜例8】 p.55に4か所：●で囲んだ番号で示す。例、①。

【譜例9】 p.56に8か所：○で囲んだ番号で示す。例、①。

全体で約25頁に渡る第6場の中で、レベッカとギルバールとの掛け合いは約20頁（pp.50-70）に及ぶ。それは全体の約25頁中の約20頁、つまり約4/5を占め、この<グロス・セーヌ>全体を支配している。その中で、「レベッ

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の<終曲>に関する若干の考察（第2部）

カ音形」は、p.55で4回出現し、p.56でその倍の8回となり、出現の頻度が増し、その間隔も狭まり、元の音形の音域がその上部にとどまり、音程差が半音の2音が繰り返され（音形③④⑦⑧）、レベッカの、ギルバールの不躰な態度に苛立ちが徐々に高まる様子、切迫感が非常に巧く表現されていると言えよう（具体的な歌詞内容は次項で確認する）。

そして「レベッカ音形」の最後で15回目の登場直後が<グロス・セーヌ>の最後の部分であり、レベッカの歌で音程が二点変口音に達することにより、彼女の怒りが頂点に達したことが見事に描かれている（【譜例9】「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.56,★印）。<グロス・セーヌ>の中で「二点変口音」が歌われるのはこの箇所だけなので、当然この箇所が<グロス・セーヌ>のクライマックスとなる。

N°6 GROSSE SCENE. UND D'U'ET MIT CHOREN.

ALBERT
No. 1. 2. or 3. (in Tab.)
Cin. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

【譜例5: オペラ《テンプレート騎士団員とユダヤ人女性》、第6場、冒頭15小節目に初めて現れ、《交響的練習曲集》、<終曲>第72-75小節目に対応する「レベッカ音形」①、②。それに対するギルバールの反応a、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.50】

a の続き

was Lill die ein? Bul' mit ein König selbst sein Tochter-leh und wollt' als sei - nen Ei - ben mich er - ken - nen
 L u a - rag - giu - ni! S'ancor cor - ri d'un re - la figlia an - ge, e la co - ro - na ar - ca - to - re - di - tu - re

ich dürfte nimmer sie Graublin nen - nen!

Der weih - ha - den Schö - nheit zu Fü - ßen, freit mich Ge - fühl und No -
 A - tal - le - te Bel - le giù ren - de a - me - gio do - ru - to il mio
 Lie - be - re - ho' mi - ne Bil - le, komm an das po - chen - de
 cu - ra, w - con - du Paf - fet - to, vie - ni al mio pet - to, mio

finis. rit. pp

tu; — doch lei - des darf ich nur ver - stoh - len, ver - stoh - len der Lie - bu, der Lie - bu ge -
 cor; — ma quei sem - per il le - ne - ro a - mor — il ri - to dell' or - di - ne il ri - to dell'
 Herz — und Läs - lui hat - dem Scherz — lui hat - dem Scherz uns li - chen des
 hen; — quel fan - ro si ne - cen - de nel ven - ri - da il più dol - ce di - let - to il più

【譜例6：オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場、(レベッカの言葉に対する)ギルベールの反応aの続き、とそこに含まれるレベッカ音形{1}、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.51】

Recit. 1 meno moderato. Recit. 53

Ne ist da Kerz nicht heilig so wie die, doch dein Be-tra-gewissel den Abscheu mir; du Tu - güt gilt du.
Non è per me la croce ad ca - lar, ma un' at - ma fatata ar - ru ob. hueru e-guar-ir - ù de - ri - di re

in Tempo. (Mit starker Stimme.)
(con orgoglio molto.)

nicht, wähl wähl ihr Schen - hin - weg, hin - weg von mir! Wir haben nichts ge -
an di - ru - la cor - la anti occhi mie - i, ho-mp-ri-me più ter -

Recit. GUIL. in Tempo.

mir! Ist das mein Dank, du über-müthige Schöne, das mich dein Mund ob meiner Wille biß-ne? Be-denk' es
cor' Tu l'u-si an-car di oppria' co-li mie - i? rammen - ta par, che la mia schiava se - i! ri - stit - ti.

Recit.

wähl es könntest dich ge - reut, auch ich kann stolz und über - mü-thig sein. Das Recht der Waffen theilte dich mit
ben, che af fin ti pen - si - rù, se l'i - ru non ar più s'in - fiamme - rù! de'l'armi il diritto al mio po - ter - ti

es, das Herz hin ich und meine Schlein du! Komm meine Bit-te Lie-beucht er - ringen, so soll Co -
dir, ca - men - do da si - gnor, per-ù, per-ù non r'è: se il mio fa-rar non tutti ri-con-pen-ut-re, ut-rius co -

1868

【譜例7: オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場で3度目に現れ、《交響的練習曲集》、〈終曲〉第72-75小節に対応するレベッカ音形 [1]、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.53】

55

1 2

H. du bist ein gläubig, folge ich in - her, all die nach, nicht he - schandliche - Schmach hat mir
we - re - pen - nen - gen; Das ist ein A - vendi - can; die we - lte er - ze - qui - tar; mit mir

allegretto in Tempo!

Ich vom Land zu Land, nach ich mei - ne Schmach be - kann, Was mir
ei - ge - ra - ra - eit - lar; quäl tri - on - fi ad as - pet - tar; che -

Mit - leid, Mitleid nicht ver - schafft, soll des A - be - gei - hras Kraft dei - nes Brü - die mit ge -
pau - sa - pra - ma tua ei - lar; tuq sper - gu - ra uife - del - lar; che - fru - tel - lal praprio -

3 4

wah - ren, wunsie dein Ver - her - cheu hö - ren auf der Ba - che ge - gen dich will ich dei - nen O - den
no - re - ra; di - ri - spin - gon puen d'ar - ro - re! e i - merriert bra - ei au - cur se - er - drannal re - pi -

4 の 続 き

schrei! Mit Ent - set - zen wird er sich vor dem Hocher - ra - ther schen'n, wenn ich
für; dinn'ri - pa - di al ten - di - tar; poi de - te - sin Pen - pio - cur; che - tax -

1468

【譜例8: オペラ《テンペル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場で4-7回目に現れ、《交響的練習曲集》、<終曲>第72-75小節に対応するレベッカ音形①-④、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.55】

55

①
 Ich es ihm er - wagt, dass du mit dir jäh'ahre Muth, dir ein Glück ist sei, um Blicken, dich in
 cu in fi - de - ren - uare! s'in la - ure spiege - toel - ler. ehe du me - co - le - at a - ma - re, con - tu

② の 続 き
 Lie - he zu ver - stricken, vseh zu sin - di - gen ge - wagt;
 dich in e - ley - ge a - ma - t. cia - gu - ra - to pec - ca - tur!

③ の 続 き
 Huhn be - fleckt, Fluch be - la - den, Schmach be - deckt; so an Ehr' und Ruhm be - fleckt, Fluch be - la - den
 die - ses we - rit. e - da - man - tu - si - a - ma - re, si - da - man - tu - si - a - ma - re. ne - ri - sei - uen

④
 Schmach be - deckt, Fluch be - la - den, Schmach be - deckt; grenze Abscheu deiner Brüder, Eile dich zur Höl - le
 die - ses we - rit. pe - ri - rai - pien di - ran - sor! sren - dal - to - re - nei - a - ver - no, ed of sem - pi - ter - no

⑤
 nie - des, durch dein la - ster - haf - tes Le - ben, Gut - les Ru - che prei - ge - ge - hen, Gut
 scherns, si - di - ca - ri - un - di - na - te - ter - no, si - di - ca - ri - un - di - na - te - ter - no, an - dard

⑥
 1468

【譜例9: オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場で8-15度目に現れ、《交響的練習曲集》、<終曲>第72-75小節に対応している「レベッカ音形」①-⑧、「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.56。★は<グロス・セーヌ>のレベッカの歌の中に在る唯一の二点変ロ音であり、最後のクライマックスに対応しい。】

ちなみに【譜例3】<終曲>第72-75小節内では、2度目に繰り返される音形（第74-75小節）で微妙に音程差が上に変えられるが、「レベッカ音形」でもたとえば「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、pp.55,58で、続けざまに何度も微妙に音程を変えられている共通点が、両旋律の親和性を強めているとも感じられる。では「レベッカ音形」に付された歌詞内容を更に詳しく見てみよう。

2. 5. 「レベッカ音形」に付された歌詞

【譜例3】すなわち<終曲>第72-75小節を聞いた時に、それが「レベッカ音形」と酷似する故に、オペラ《テンプル》を知っている者ならば当然想起する歌詞の内容である。以下、<グロス・セーヌ>内で全15回に渡って現れる「レベッカ音形」に付された怒りに満ちた歌詞の内容を具体的に示す。日本語訳は論者による。

p.50、2か所

1. Was kannst du wollen wenn's mein Gold nicht ist?

[ギルベールの望むものは]私の黄金[財産]以外に何が目当てだというの?

2. und dein Gesetz wie mein's erkennt als Sünde,

そしてお前の神の掟も私の神の掟と同様にそれを罪として認める [その罪とは、ユダヤ人とキリスト教徒が結ばれることだ]、

p.53、1か所

1. doch dein Betragen weckt den Abscheu mir...

お前の態度には嫌悪感しかない…

以後の歌詞も、すべてが連続しているわけではないので、つながりが分かりにくいですが、レベッカの怒りが表現されていることは理解できよう。

p.55、4か所

① folg'ich überall dir nach

私はどこにでもお前に付いていく

② nicht beachtend eig'ne Schmach

[ギルバールが] 自分の恥をかえりみず

③ [auf] zur Rache gegen dich

お前に復讐するため

④ will ich deinen Orden schrei'n!

お前の騎士団の名 [テンプル騎士団] を叫んでやる!

p.56、8か所

① die ein Gräuel ist seinen Blicken,

それは彼 [テンプル騎士団] の目には忌まわしいものでしかない、

② dich in Liebe zu verstricken,

お前を恋に陥らせる、

③ So an Ehr'und Ruhm befleckt,

こうして名誉を汚し、

④ Fluch beladen, Schmach bedeckt;

呪いを背負い、恥辱を内に抱えながら、

⑤ so an Ehr'und Ruhm befleckt,

こうして名誉を汚し、

⑥ Fluch beladen, Schmach bedeckt,

呪いを背負い、恥辱を内に抱えながら、

⑦ durch dein lasterhaftes Leben,

お前の悪徳に満ちた人生が原因となって、

⑧ Gottes Rache preisgegeben,

神から復讐されて、

以上の歌詞内容をまとめると、ギルベールが彼女に望むものは、「黄金だ」とレベッカが非難（「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.50）。更に、ユダヤ人女性とキリスト教徒が結ばれることは、互いの神の掟で禁じられていることを挙げ、「身分の違い」を指摘（「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、p.51）。以後、彼女からの罵りの連続となる（「ピアノ伴奏譜付き楽譜」、pp.55-56）。

そして<グロス・セーヌ>のクライマックスが、「レベッカ音形」⑧の直後に位置し、二点変ロ音が最後に用いられ、彼女の怒りが頂点に達して終わることが描かれる（【譜例9】 p.56の★部分）。

さて、<終曲>第72-75小節は、第6場の「レベッカ音形」を想起させることは既に指摘したとおりだ。このことから<終曲>をオペラと関係させて新たな解釈を示せるであろう。というのも、<終曲>第72-75小節の、元の音形がオペラ内の歌だとすれば、そこには個別の歌詞があり、今しがた紹介した内容が、<終曲>の当該箇所新たな意味・示唆を呈する可能性があるからだ。

そのためには、この第6場は「レベッカとギルベールとのやりとり」が描かれた場面であることを念頭に置き、ギルベールの言動がどのようなものなのかも見ておくべきだろう。

2.6. <グロス・セーヌ>に於ける、レベッカの歌詞・音形に対するギルベールの歌詞・音形

上で引いたレベッカの歌詞どおり、オペラでは、レベッカが、彼女の父親が金融業を営み裕福なことから、ギルベールが財産目当てでないならば、なぜ自分に言い寄るのか、と彼に尋ねる。更には、その結びつきは互いの神の掟に反すると言う。つまり、社会的に属する集団が違うことに触れるのだ。自分の属するユダヤ教の神の掟と、ギルベールが属するカトリックの神の掟が、互いに結ばれることを禁じている、と。

以下、このレベッカの責めに対する、直後のギルベールの返答（【譜例5、

6] の、「a」,「aの続き」と付した□囲み) を、その原文と日本語訳とで示す。

Guilbert:

Gesetz? Verbindung [?] w [W] as fällt dir ein?

Böt' mir ein König selbst sein Töchterlein

und wollt'als seinen Erben mich er kennen

ich dürf' [t] e nimmer sie Gemahlin nennen!

ギルベール

「神の掟だと？ 結ばれるだと？ お前は何を考えているのだ？
たとえ或る王みずからが俺に自分の娘を差し出したとしても、
そして彼が俺を相続人として認めたとしても、
俺はその娘を妻と呼ぶことは決してないだろう！」
(拙訳、小説『アイヴァンホー』、第24章に対応)

このギルベールの歌詞は、「レベッカ音形」の2度目の登場直後にあり、「レベッカ音形」の類似音形（【譜例6】、「aの続き」と記した□囲み中の{1}）が存在することからも、レベッカの怒りに対応する形として、旋律からもギルベールの答えを認識できる。

ということは、<終曲>の第72-75小節を耳にすれば、《テンブル》そして『アイヴァンホー』を知っている者は、レベッカの旋律・歌詞のみならず、その返答として続くギルベールのこの歌詞を想起できるであろう。つまり「レベッカ音形」はそれに対するギルベールの返答も想起させるのだ。

ここまで見てきたことから、繰り返される「レベッカ音形」が<グロス・セヌ>の主たる雰囲気支配し、ギルベールの態度も想起させることが了解されよう。だとすると、このオペラを知る者が「レベッカ音形」を耳にすれば、<グロス・セヌ>全体が想起させられる可能性は大きい。

その内容は、関係を迫られた女性の怒りである。

以下、現代に生きる我々は、シューマンの恋愛事情なども出版物等を通して知ることができるので、この「レベッカとギルベールのやりとり」とシューマン自身の恋愛とを対応させ、その類似を考えることを次の操作として思い浮かべ、実行することになる。<終曲>にシューマンの姿が透けて見えてくる。

3. 作曲者の姿を作品の中に見る

3. 1. シューマンの恋愛模様と「レベッカ音形」が担うもの、<終曲> 第72-75小節

今しがた見た、ヒロインのレベッカによって歌われた内容、更にはそれに対するギルベールの歌詞に、シューマンのエルネスティネとの恋愛や結婚に関しての心情・言動を重ねてみよう。《交響的練習曲集》全体の制作着手から出版までの期間（1834年9月-1837年6月：西原、下、p.30）のシューマンは、エルネスティネとの、更にはクララとの、恋愛の紆余曲折があったことから、この旋律に付された歌詞に、無関心であったはずはなかろう。<終曲>は1835年の1月末には一応完成していた（マリモン博物館所蔵のシューマン手書き楽譜^{註17)}に「終了」の文字が記されている）が、第72-75小節に重なる「レベッカ音形」が、その後のシューマンの恋の経緯・顛末を予告しているようで興味深い。恋愛における主要素など誰にも共通しているものかもしれないが、個々の要素がシューマンとエルネスティネとの、更にはクララとの関係において興味深く見えてくるのだ。以下、シューマンの恋愛の経緯を主軸に置き、関連する事柄も入れて簡単に年表にまとめておこう。

年月日	出来事等	出典は、主に藤本年表に基づき、それ以外は参照しや すいものから記した ^{註18)} 。
1810	ローベルト・シューマン、ツヴィッカウに生まれる。	
1816/09/07	エルネスティーネ生まれる。	若林、p.109.
1819	クララ・ヴィーク生まれる。	
1828/5	シューマン、ライプツィヒ大学法科に進学。	
1828-	シューマンはライプツィヒでカールス家と再会。	
	カールス家で催された音楽会で、シューマンはピアノ教師のフリードリヒ・ヴィーク(1785-1873)とその娘のクララ(1819-1896)、ライプツィヒ歌劇場指揮者のハインリヒ・マルシュナー(1795-1861)、楽譜出版商ホフマイスター(1782-1864)らと出会った。	
1828夏頃	シューマンがヴィークにピアノを師事し、当時9歳のその娘クララとも親しくなる。	門馬、2003、pp.67-71.
1829/5/21	シューマン、ハイデルベルクに到着。ハイデルベルク大学法科に転入。	
1829/12/22	《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》初演	
1830/9/24	シューマン、ハイデルベルクを発つ。	
1830/10	シューマン、ライプツィヒに戻り、ヴィーク家に住み込みでレッスンを受ける。また、ヴィークの紹介によりライプツィヒ歌劇場の指揮者ハインリヒ・ドルン(1804-1892)にも音楽理論を学ぶ。	
1834/4/21	シューマンが、ヴィーク家に住み込むエルネスティーネと出会う。	原田、p.51.
1834/7/2	シューマンがエルネスティーネとの結婚を考える。金目当てか。	若林、pp.112-3； 岸田、pp.232-233.
1834/7/22	シューマンはエルネスティーネとの結婚が「財産目当て」であることを、自身の母親あての手紙の中で匂わせている。エルネスティーネは「富裕なボヘミアのフォン・フリッケン男爵Baron von Frickenの娘」だ、と。	若林、p.113； 岸田、p.233.

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の<終曲>に関する若干の考察（第2部）

1834/8月	シューマンがエルネスティーネに指輪を贈る。	若林、p.114.
1834/09/19	シューマンからエルネスティーネの父親（＝フォン・フリッケン男爵）宛「あなた [=男爵] の主題に基づいて変奏曲を実際に書いています。そしてその変奏曲を<悲愴>と名付けるつもりです。」後の《交響的練習曲集》に着手と読める。<終曲>はまだか。	岸田、p.242； 西原、下、p.24.
1834/11/02	エルネスティーネの父親が、娘とシューマンの結婚を認める、と言う。	ヘンリエッテ宛、若林、pp.115-116；岸田は7日付、p.237.
1834/11/28	シューマンからエルネスティーネの父親（＝フォン・フリッケン男爵）宛「私は葬送行進曲を徐々に、まさしく誇らしげな凱旋行進曲へと高め、さらにその上、とても劇的な関心を取り入れたい。」「凱旋行進曲」である<終曲>がある程度できている。「とても劇的」とは歌劇《テンプル》を意識してのことか。	西原、下、p.34；Ehrhardt, p.301.
1834/12/04	シューマンがアッシュ Asch にエルネスティーネを訪ね、彼女が認知されたばかりの私生児だと知る。	若林、p.116.
1835/01/18	<終曲>楽譜（マリモン博物館蔵）に日付と終了の文字。	西原、下、p.30；Ehrhardt, p.293.
1835/6月	クララがシューマンに時計鎖 [時計バンド？ 西原、下、p.27] を贈る。	岸田、p.240.
1835夏と秋	シューマンのメモ「夏と秋、エルネスティーネと離れている—エルネスティーネとの関係絶える— [略] ヴィーク家で夜、彼女（クララ）の腕に抱かれた素晴らしい時」。	<i>Tagebücher Bd.1 1827-1838</i> ； 岸田、p.240.
1835/7月末	「クララはハレーに演奏旅行に出かける」。	岸田、p.241.
1835/8-9月	クララと「シューマンも8月にはツヴィッカウに向かい、9月に再会するまで書簡が遣り取りされた。」	岸田、p.241.
1835/8月	エルネスティーネ、認知されたが相続権無し。	岸田、p.238（オストウォルドに因る）.
1835/11月	クララと「11月、初めての接吻」。	<i>Tagebücher Bd.1 1827-1838</i> ； シュテークマン、p.52.

1836/10/26	ライプツィヒ劇場でマルシュナー作、《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》上演の記述。	<i>Tagebücher Bd.1 1827-1838.</i>
1836/10/29	ベネットがライプツィヒ着。	岸田、pp.250-251.
1837/6月	《ピアノフォルテのための12の交響的練習曲集》出版。	
1837/8/13	クララが演奏会で《交響的練習曲集》から<ターマ>と変奏曲を3曲演奏。	
1838/2/11	シューマンがクララ宛で、エルネスティーネの持参金が無いことに言及している。	原田、p.58上; エイステン、p. 92, 116.
1838/11/05	エルネスティーネが、ツェドヴィッツ=シェーンバッハ伯と結婚。	若林、p.117; 西原、下、p.28.
1838/11/24	シューマンが「ダイヤモンドや真珠がなくともささやかな生活に満足する」ようクララに願った返信として、クララも「馬やダイヤモンドは要らない」と。クララがシューマンのエルネスティーネとの恋を揶揄。	原田、pp.96-97.
1840/9/12	シューマンとクララが結婚。	
1844	エルネスティーネ死亡。	若林、p.117.
1852	《交響的練習曲集》を第2版で《変奏曲形式の練習曲集》に改題。	

【表2: シューマンの恋愛と《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》、《交響的練習曲集》との関係年表】

ではこの年表を用いて、《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場の「レベッカとギルバール」のやり取りと、シューマンの恋愛との共通点を具体的に見ていこう。

レベッカとギルバールが最初に話題とする「財産目当て」である。レベッカはユダヤ教徒とキリスト教徒とが結ばれることは、互いの神の掟で禁じられている、と言う。

それに対してギルバールは以下の様に言う。彼がレベッカに望むものは、

1. 財産ではない。
2. たとえどこかの王が、その娘をギルバールにくれて、

3. 彼を相続人と認めたとしても、
4. ギルバールはその娘を妻と呼べるはずがない、
と言う。

さて、元の小説『アイヴァンホー』の対応箇所を見てみよう。第24章だ。

And know, besides, sweet daughter of Zion, that were the most Christian king to offer me his most Christian daughter, with Languedoc for a dowry, I could not wed her. (*Ivanhoe*, § 24)

それにだな、知っておけ、ジオンの優しき娘よ、たとえ最も敬虔なキリスト教徒のフランス王が、持参金としてフランスのラングドック地方をつけて、最も敬虔なキリスト教徒である自分の娘を差し出したとしても、わしは彼女とは結婚することができない、ということ。 (拙訳)

小説で、ギルバールは「フランス王が娘の持参金としてフランスのラングドック地方をつけ」ても「彼女とは結婚することができない」と言っているが、一方オペラでは「フランス王」への言及は避け、どこかの王の「娘への持参金」の話になっている。ある種の一般化が行われているのだ。シューマンは、更に普遍化し、自分の結婚と「エルネスティーネの持参金」を想起したかもしれない。少なくとも後世の我々は簡単にそのように連想できる。

実際、シューマンは当時、エルネスティーネとの結婚が「財産目当て」であることを、自身の母親あての手紙の中で次の様に匂わせている、エルネスティーネは「富裕なボヘミアのフォン・フリッケン男爵の娘」(1834/7/22付、若林、p.113；岸田、p.233)だ、と。

更に、後にシューマンが「クララと結婚したい」と彼女の父親ヴィークに言うと、ヴィークは、シューマンが「財産目当て」だったが当てが外れ、エルネスティーネとの結婚を止めた、と非難し、シューマンとクララの結

婚を阻止しようとした（エイステン、pp.92, 116）。

オペラでは男女間の宗教・民族の違い、すなわち「社会上での身分の違い」が問題となっており、平民のシューマンと貴族の娘エルネスティーネとは「身分が違う」ことも、オペラの歌詞を想起させる。

改めてシューマンとエルネスティーネとの結婚に目を向けてみると、シューマンは彼女の

1. 財産目当て（1838/2/11; 原田、p.58上）であり、
2. どこかの王様のような裕福な貴族、フォン・フリッケン男爵が、自分の娘エルネスティーネを、平民のシューマンに嫁がせるのを許可はした（1834/11/2、ヘンリエッテ夫人宛、若林、p.115; 岸田は1834/11/7、p.237）が、
3. 彼女は非嫡出子なので、男爵は持参金を出さないといい（1835/8月、オストウォルド説 [岸田、p.238]）、
4. シューマンはその娘を妻と呼ぶことを、つまり婚約を破棄した。

よって、オペラに描かれたこの男女関係は、勿論シューマンのそれと全く同じではないが、当時の彼の恋愛状況をなぞるかのような歌詞のやり取りで構成されていることが確認できる。

更にはシューマンの次の恋人となるクララの存在が<終曲>第74-75小節に垣間見える。クララ宛の手紙でシューマンは、エルネスティーネの持参金に言及している（1838/2/11付、原田、p.56上）。この手紙が書かれた時期は既に《交響的練習曲集》の出版（1837/6月）よりも後だが、既にシューマンはクララと恋仲であり、クララが演奏会でこの曲集から4曲を選んで弾いたとき（1837/8/13）、果たしてそこに<終曲>が入っていたかどうかは分からないが、シューマンは過去の恋と、その恋に対するクララからの責めを意識したかもしれない。とすると、<終曲>第72-73小節で1度目の「レベッカ音形」で「エルネスティーネとの結婚に際してのいざこざ」からの

シューマンの居心地の悪さが想像される。続いての第74-75小節で2度目に繰り返される同音形に、オクターヴ下にユニゾンで同音形が加わる部分が、クララからの同事実に対しての叱責が加わったように見て取れるのだ【譜例3】。

以上、オペラ《テンブル》第6場<グロス・セーヌ>の中に在る「レベッカ音形」と、<終曲>に存在する音形とが酷似していることから、その歌詞内容が想起させるシューマンの恋愛模様を、我々は<終曲>の中に見るに至った。

3. 2. 聴衆の、特に後世に生きる我々の態度として

当時《交響的練習曲集》がそれほど演奏されなくとも、演奏者・聴衆は、オペラ《テンブル》が当時大流行していたことから、当然のことながら、<グロス・セーヌ>にある「レベッカ音形」との類似音形を見ることによって、<終曲>に歌詞内容を重ね合わせることもあっただろう。

加えて、後世に生きる我々は、伝記や研究論文などから当時のシューマンの人生を知ることができる。その結果、現代の演奏者・聴衆が、シューマンの実人生と件の歌詞とを結びつけてしまうことは極めて自然な成り行きであり、許されない行為ではなかろうし、これまで人々が<終曲>に見ていた世界に多少なりとも陰翳を付けられたように思われる。

<終曲>第72-75小節の左手音形は、曲が「再び現れる冒頭主題【譜例2】に戻るため」、つまり「主題回帰が近づいていることを示すため」の役割を担っているが、今回は、まずそこにオペラ《テンブル》に在る音形を認め、その歌詞からの意味を担わせ、レベッカのギルバールに対する怒り・拒否を見た。

次に、<終曲>に「レベッカ音形」が透けて見えたことで、シューマンとエルネスティーネとの恋のいざこざが浮き出る。

更には、シューマンが、財産目当ても含めた結婚を望んでいたが、当て

が外れ、止めたことによる、元恋人エルネスティーネに対しての罪の意識、彼のかつての恋を揶揄するクララ、を見た。

ここで注意しなければならないことは、シューマンが自分の人生の一部を<終曲>に見ていたかどうか、ということの真偽よりも、我々がそれを見ることができるということなのだ。作曲者が意図しなかったことでも、作品の中に、演奏者・聴衆が作者の姿を見出すことは、作品の生命を不当に長らえさせることにはなるまい。むしろ正しい延命措置と言えるのではないか。なぜなら、作品の中に作者の新たな姿を見出し、作品の新たな側面を世に出すのだから。また、個々の作品に対して、作者の思いがあるように、演奏者・聴衆による解釈の歴史も存在するのだから^{註19)}。何よりもシューマン自身が凄まじい親和力を持って様々な事柄を自作の解釈に巻き込んでいく作曲家だったことが、我々の態度を保証してくれるだろう^{註20)}。

結論、次稿に向けて

<終曲>第72-75小節という僅か4小節から出発して、その背後にあるオペラ、小説、シューマンの人生を考察してきた。

<終曲>作成から出版に絡むシューマンの人生における出来事を、我々は、マルシュナーのオペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》第6場<グロス・セヌ>を通して、更にその元となる小説『アイヴァンホー』第24章なども経由して、<終曲>の中に投影した。作品の中に作者の姿を見するという、ごくありふれた手法であるが、シューマンの、エルネスティーネとの恋愛と破局が、次いでそれがクララとの恋愛に落とす影が、<終曲>の中にこれまで見えなかった作曲者の姿を垣間見せる。加えてこの二つの恋に対するシューマンの罪悪感の気配さえも感じ取ることになる。いずれにしても、このオペラを知っている演奏者・聴衆は、<終曲>の中に、当時流行したオペラの内容と、シューマンの人生を重ね合わせて見ることによって、より陰影のある表現を感じ取り、単なる騎士物語の勇者を思い浮かべるだけでは終わらない複雑な背景を<終曲>に見るだろう。

我々の調査・考察が<終曲>に重層的な味わいを与えることに多少なりとも成功したと思いたい。

さて、残された問題は、シューマン自身が、オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》よりも先に親しんでいた小説『アイヴァンホー』を<終曲>との関りでどのように捉えていたのか、ということだ。

<終曲>冒頭の音形や第72-75小節が、オペラ《テンプル騎士団員とユダヤ人女性》の歌詞を想起させたのだから、<終曲>は、更にオペラの他の部分、あるいは全体のストーリー、すなわち『アイヴァンホー』の物語に関しても想起させることになるのだろうか。次稿に於いて検討したい。

註

- 1) 第1部は、山崎俊明「シューマン作曲、<<交響的練習曲集>> (op.13) の<終曲>に関する若干の考察、第1部一『隠れた<テーマ>』を、そして西原説を巡って」2023『文学部紀要36-2』文教大学文学部。
- 2) シューマンはツヴィッカウにて貸本・出版業を営む裕福な家庭に生まれる。ピアノ曲<トロイメライ>が有名。自身のピアノ教師であったヴィークの娘でピアニストのクララ（1819-1896）との恋愛と結婚はシューマンの創作活動に多大な影響を及ぼした。文学への造詣も深く、1834年に「新音楽時報」の創刊に携わり、以後10年間にわたって音楽評論活動を行う。ポーランド生まれのショパン、『幻想交響曲』で有名なフランスの作曲家ベルリオーズなどをいち早く見出しドイツ語で紹介した。
- 3) 《交響的練習曲集》の正式名称は《ピアノフォルテのための12の交響的練習曲集 XII Etudes Symphoniques pour le piano-forte》ハスリンガー、ウィーン。本論で参照する楽譜は2009年出版のヘンレ版《シューマンピアノ曲全集第3巻》所収の初版<12の交響的練習曲集>。SCHUMANN, *Sämtliche Klavierwerke Band III in sechs Bänden / herausgegeben von Ernst Herttrich ; Fingersatz von Hans-Martin Theopold et al., (Studien-Edition), Bd III/VI 6, 2009, G. Henle, München.*
- 4) <終曲>は初版では<第12練習曲Etude XII>と題されているが、本稿では簡略化して<終曲>と記す。
- 5) マルシュナーは、ドイツ・ロマン派音楽の作曲家。ドレスデンとライプツィヒの楽長を務め、1831年からハノーファー宮廷楽団の指揮者となる。オペラ作曲家として活躍するが、時代的にもウェーバーとワーグナーの間に挟まれて、現在ではさほど有名ではない。ライプツィヒの音楽監督時代がシューマンのライプツィヒ時代と重なる時期あり。
- 6) 本論で使用するこのオペラの楽譜は作曲者本人のマルシュナーが編曲した「ピア

ノ伴奏譜付き楽譜」という簡略版 (MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin. (Il Templario e l'Ebraea.) Grosse romantische Oper in 3 Aufzügen, von W.A. Wohlbrück. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Neue Ausgabe nach der zweiten Bearbeitung, mit deutschem und italienischem Texte. Op.60. Januar 1847, Leipzig, Hofmeister geh. 7 Thlr.*) である。オペラが、貴族の娯楽から一般大衆をも対象とする時期のオーケストラの総譜は、出版部数がどれほどあったのかは確かめるのが難しいが、ピアノが上流家庭の女性の嗜みになってくる時代には、流行しているオペラの一部や全体が、オーケストラ譜ではなく、ピアノ曲に編曲されて、或いはその変奏曲として出版されるようになった経緯があるという (詳しくは大崎滋生の著作、特に『楽譜の文化史』を参照)。本論は、現在、一般に入手可能な、その「ピアノ伴奏譜付き楽譜」の形で出版された<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>に多くを負っている。この簡略譜に付されたト書きや歌詞は、スタンフォード大学が編纂した、このオペラの初版を元に構成したリブレット総合版 (MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin*) と通ずる部分も多いことも、この楽譜を使用する理由である。本稿では「ピアノ伴奏譜付き楽譜」と記す。

- 7) スコットはエディンバラに生まれ、父の法律事務所勤務。父は弁護士。母は医者の娘。彼の小説は英語圏以外でも大流行した。シューマンはスコットを愛読していた。
- 8) *Ivanhoe*は以下の2種類の校訂版で確認し引用する。
 1. SCOTT Walter, *Ivanhoe* Illustrated ed., (The Waverley novels / by Sir Walter Scott, batr.; vol. 16-17) 1879, Edinburgh : A. and C. Black .
 2. SCOTT Walter, *Ivanhoe*, edited with an introduction by Ian Duncan, 1996, OUP (Oxford University Press), New York.
- 9) 本論で使用する楽譜では<ロマンス>は<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>第3幕の冒頭、第14場に在る。
- 10) イギリス国王リチャード1世 (1157-1199) の別名。十字軍で活躍した歴史上実在の人物であるが、虚構である小説『アイヴァンホー』の中でも「黒騎士、リチャード獅子心王」として登場。
- 11) <終曲>は、シューマンのエルネスティーネとの恋が作曲契機の一つであることは間違ひなく、彼女の父親が作曲したフルート曲を主題とした変奏曲集をシューマンが作曲し、彼女の母親にこの変奏曲集を献呈し、最終的にはエルネスティーネに演奏させることを想定していたと思われる。つまり、この曲集を中心として、シューマンと恋人エルネスティーネとその両親が集うことを考えていたと思われるのだ。その後、エルネスティーネと別れたシューマンは献呈先をイギリス人ピアニストのベネットBennettに変えるのだが (HERTRICH, E. <VORWORT> in *Robert Schumann Sämtlich Klavierwerke Band III* in sechs Bänden Herausgegeben von Ernst Hertrich, Studien-edition, 2009, G. Henle Verlag, München, S.v.)。そしてこの曲集の<終曲>にマルシューナーのオペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>を取り入れたことから、「オペラの内容」が、シューマンとエルネスティーネを、更には後の恋人クララを巻き込んだ世界をまさに予言するかのように、<終曲>に見え隠れすることを新たに示すことが本論の目的である。

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の<終曲>に関する若干の考察（第2部）

- 12) 註9) で留意したように、《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》の楽譜・リブレットは様々な版があるので、本論で使用する楽譜・リブレットでの「幕・場」表記である。註9) 参照。
- 13) 前稿の【資料1】で挙げた「《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》の楽譜、リブレット、音源との簡単な対応表」（山崎、2023、p.36）のCD録音でこの箇所に対応する部分を、「なし」とは書かず空欄のままにしてある理由は、この楽譜での第6場、「レベッカとアイヴァンホーの掛け合い」は、演奏として録音には存在しないのだが、ナレーションによって補われているからである。
- 15) 現在、比較的簡単に聞くことができる録音は以下の2種類。
1. CDはMARSCHNER, *Der Templer und die Jüdin*, Tenner指揮、1951録音、2015発売。
2. ネット上の録音は DUPAC (Xavier) によるYouTubeのサイト全11部。
MARSCHNER, *Der Templer und die Jüdin*, Marik指揮、1981録音。
- 16) 《テンブル騎士団員とユダヤ人女性》、第6場の文字どおり最初の歌詞。以下、原文を記す。
Erkenne mich! Dich täuschte nicht dein Glauben
Ich kam nicht her des Schmucks dich zu berauben;
Gern schmückt'ich selbst, kann es dein Herz erfreun,
Dir Hals und Brust mit Gold und Edelstein,
Gleich einer Fürstin sollst du herrlich prangen,
Erfüllest du mein zärtliches Verlangen.
〔ピアノ伴奏譜付き楽譜〕、p.50
- 17) EHRHARDT, 1991, pp.8-9の間に自筆譜に日付とともに「終了」を記した写真あり。
- 18) 藤本一子『作曲家◎人と作品シリーズ シューマン』2008 音楽之友社、「シューマン年譜」（pp.8-22）より。
- 19) 「演奏の伝統」に関しては大澤里紗の博士論文『ロベルト・シューマンの改訂ピアノ作品における版選択の問題：演奏の伝統と現代のピアニストに開かれた可能性』（2020 国立音楽大学）がある。
- 20) たとえば、註11) に見たHertrich指摘による、《交響的練習曲集》に、シューマン自身と当時の恋人とその家族とを結びつけることを一つの動機とした作曲行為など。

【引用・参考文献等】

本文等で単に出典だけを示す場合は（著者名等、出版年、頁数）などとした。

楽譜

MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin. (Il Templario e l'Ebraea.) Grosse romantische Oper in 3 Aufzügen, von W.A. Wohlbrück. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Neue Ausgabe nach der zweiten Bearbeitung, mit deutschem und italienischem Texte. Op.60. Januar 1847, Leipzig, Hofmeister geh. 7 Thlr.*
(-IMSLP/ペトルッチ楽譜ライブラリー：パブリックドメインの無料楽譜).

SCHUMANN Robert, *Robert Schumann Sämtlich Klavierwerke Band III* in sechs Bänden
Herausgegeben von Ernst Hertrich, Studien-edition, 2009, G. Henle Verlag, München.

リブレット

MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin*,
<http://opera.stanford.edu/Marschner/Templer> (ネット上のサイト最終アクセス日、
2023/9/15).

コンパクトディスク

MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin*, op.60, Fritz Sperlbauer, Walter
Heinrich, Georg Oeggel, Kurt Equiluz, Kurt Dickl, RAVAG大オーケストラ、指揮
Kurt Tennerラベル: Myto, ADD / m, 1951, 発行日: 2010/09/04.

ネット上で聴取可能な録音

MARSCHNER Heinrich August: *Der Templer und die Jüdin*,
Anton Marik (cond.) Live performance: 1981, Bielefeld,
DUPAC (Xavier) によるYouTubeのサイト全11部。ヒロインのレベッカ役のソプラノ
歌手に日本人らしい名前Wakoh Shimadaが挙がっている。
Part 1: <https://www.youtube.com/watch?v=CVJs4JTKTKQ>
Part 2: <https://www.youtube.com/watch?v=rXeSAKA8XEM&list=TLPQMTEwOTIwMjN-HbpenppJMXg&index=3>
Part 3: <https://www.youtube.com/watch?v=PG-rv1a7CQA&t=674s>
Part 4: <https://www.youtube.com/watch?v=LOVnWQGQ4YE>
Part 5: <https://www.youtube.com/watch?v=uytGmwHcnY>
Part 6: <https://www.youtube.com/watch?v=Q61uBqVPzns>
Part 7: <https://www.youtube.com/watch?v=9y1FTtnIUwU>
Part 8: <https://www.youtube.com/watch?v=ufaDvq92zQA>
Part 9: <https://www.youtube.com/watch?v=u4xTZtcQ-7M>
Part 10: <https://www.youtube.com/watch?v=4BS-wGpraAU>
Part 11 (last): <https://www.youtube.com/watch?v=qejYXSnc1rc>
(ネット上のサイト最終アクセス日2013/09/14).

書籍・論文・印刷物

エイステン (ピート・ワッキー) 著 風間三咲訳『シューマンの結婚 語られなかった真実』
2015 音楽之友社 (Piet. A. Wackie EYSTEN, *Wieck v. Wieck, Robert en Clara Schumanns
Eheprozess*, 2008, Jongbloed).
エードラー (アルンフリート) 著 山崎太郎訳『大作曲家とその時代シリーズ シューマン
とその時代』(3訂拡張版) 2020 西村書店 (Arnfried EDLER, *Robert Schumann und*

R.シューマン作曲、《交響的練習曲集》作品13の<終曲>に関する若干の考察（第2部）

seine Zeit, überarbeitete und erweiterte Auflage, 2008, Laaber-Verlag).

- 大崎慈生『楽譜の文化史』<音楽選書67> 1993 音楽之友社。
大崎慈生『音楽史の形成とメディア』2002 <平凡社選書218>。
大崎慈生『文化としてのシンフォニー 1 18世紀から19世紀中頃まで』2005 平凡社。
大崎慈生『文化としてのシンフォニー 2 19世紀中頃から世紀末まで』2008 平凡社。
大澤里紗『ロベルト・シューマンの改訂ピアノ作品における版選択の問題：演奏の伝統と現代のピアニストに開かれた可能性』博士論文 2020 国立音楽大学。
貝瀬英夫「音楽の『アイヴァンホー』』『ウォルター・スコット「アイヴァンホー」の世界』所収 2009 朝日出版社。
岸田緑溪『シューマン：音楽と病理』1993 音楽之友社。
シュテークマン（モニカ）著 玉川裕子訳『クララ・シューマン』2014 春秋社（Monica STEEGMAN, CLARA SCHUMANN, 2001, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg）。
西原稔『シューマン 全ピアノ作品の研究 上、下』2013 音楽之友社。
原田光子『真実なる女性 クララ・シューマン』1941 第一書房（新装版2019）みすず書房。
ハンベ（ミヒャエル）著 井形ちづる訳『オペラの学校』2015 水曜社（Michael HAMPE, *Opernschule*, 2014, Böelau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien.）。
フィッシャー＝ディースカウ（ディートリッヒ）著 原田・吉田訳『シューマンの歌曲をたどって』1997 白水社（Dietrich FISCHER-DIESKAU, *Robert Schumann Wort und Musik*, 1981, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart）。
藤本一子『作曲家◎人と作品シリーズ シューマン』2008 音楽之友社。
前田昭雄「解説」『新編世界音楽全集16 シューマンピアノ曲集II』所収 1991 音楽之友社。
前田昭雄『シューマニアーナ』1994（第3刷）春秋社。
門馬直美「解説」『世界音楽全集 器楽編第16巻 シューマンピアノ曲集II』所収 1957 音楽之友社。
門馬直美『シューマン』2003 春秋社。
山崎俊明「シューマン作曲、《交響的練習曲集》（op.13）の<終曲>に関する若干の考察、第1部―『隠れた<テーマ>』を、そして西原説を巡って―」2023 『文学部紀要36-2』文教大学文学部。
若林健吉『シューマン：愛と苦悩の生涯』1971（新装版1999）新時代社。
EHRHARDT Damien, *La genèse des Etudes symphoniques de Robert Schumann. Etude critique et comparative des sources*, mémoire de maîtrise, présenté à l'Université de Metz, 1991, France。
OSTWALD Peter F., *Schumann : Music and Madness*, 1985, Gollancz (England)。
REHBERG Walter, *Robert Schumann, sein Leben und sein Werk*, 1954, Artemis-Verlag, Zurich & Stuttgart S.452)。
SCOTT Walter, *Ivanhoe* Illustrated ed., (The Waverley novels / by Sir Walter Scott, batr. ; vol. 16-17) 1879, Edinburgh : A. and C. Black .
SCOTT Walter, *Ivanhoe*, edited with an introduction by Ian Duncan, 1996, OUP (Oxford University Press), New York。
VOGEL Juliane: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der "großen Szene" in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. 2002, Freiburg /B.: Rombach (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. 94)。

日記・書簡類

SCHUMANN Robert, *Tagebücher Band I 1827-1838*, Deutscher Verlag für Musik, 1971, Leipzig.

SCHUMANN Robert, *Die Neue Zeitschrift für Musik*, 1834-, Leipzig.

SCHUMANN Robert, *Robert Schumann Briefe* : Neue Folge. (hrsg. von) Gustave Jansen, 1904, Leipzig.

SCHUMANN Robert und Clara, *Briefwechsel* : *kritische Gesamtausgabe* herausgegeben von Eva Weissweiler, Bd.1,2,3., c1984-, Stroemfeld/Roter Stern.