

【論文】

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¹⁾を巡って—

山 崎 俊 明

Quelques réflexions sur le <Finale> des *Etudes Symphoniques* de
Schumann (op.13), première partie:
autour du <thème caché> et de l'interprétation de Monsieur Nishihara

YAMAZAKI, Toshiaki

要旨：ドイツ前ロマン派の作曲家、シューマン作のピアノ曲集<<交響的練習曲集>>の<終曲>は、当時のドイツオペラ、マルシュナー作<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>中の<ロマンス>を「隠れた<テーマ>」として作曲されたと言われている。西原は、その中の歌詞を拠り所としたのか、「隠れた<テーマ>」を<ロマンス>の旋律の一部に特定した。我々はこの説の発展的解釈を試みた。オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>は、ウォルター・スコット作のイギリスの長編歴史小説『アイヴァンホー』の翻案であり、この小説とオペラとの影響下にあり<終曲>に先行する幾つかの楽曲を見つけ出し、たとえば<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>を曲のタイトルに掲げた変奏曲、筋の改作が施されたロッシーニのオペラ、特にシューベルトの曲、<<リチャード獅子心王のロマンス>>が<終曲>に与えたかもしれない影響などを推察し、西原説の「<テーマ>の絞り込み」により、当時のシューマン独特の「変奏曲観」の一例としての<終曲>解釈を試みた。

キーワード：交響的練習曲集、マルシュナー、リチャード獅子心王のロマンス、アイヴァンホー、西原稔

* 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

本論の構成

はじめに：本論の目的

- I. <<交響的練習曲集>>の<終曲>と、オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>に在る旋律との関係
 - I.1. 楽譜、リブレット、音源、略称等について
 - I.1.1. <<交響的練習曲集>>の<終曲>の楽譜
 - I.1.2. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>のピアノ伴奏譜付き楽譜
 - I.1.3. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の内容、略称等について
 - I.1.4. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>のリブレット
 - I.1.5. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の音源
 - II. <終曲>の製作時期
 - III. 西原説の特徴
 - III.1. <ロマンス>の旋律について
 - III.2. 「隠れた<テーマ>」が、「変奏曲」としての<終曲>の「テーマ」
 - III.3. 「隠れた<テーマ>」に付された台詞の独立性
 - III.4. 献呈先への示唆のみに対応する歌詞が付された部分を選択したことによる<終曲>の性格強化
 - IV. 「隠れた<テーマ>」が、<<テンプル>>以外に由来する可能性
 - IV.1. シューベルトの歌曲、<<リチャード獅子心王のロマンス>>
 - IV.2. ピクシス、ツェルニーそれぞれによる、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の中の、アイヴァンホーが歌う<ロマンス>に基づく変奏曲の存在
 - V.3. ロッシーニのオペラ<<イヴァノエ>>
- まとめ、次稿へ向けて：マルシュナーの<ロマンス>以外の旋律が、オペラ<<テンプル>>から<終曲>へ引用された可能性
- 【資料1】<<テンプ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

はじめに：本論の目的

本稿は、全3部構成の第1部に相当する。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)²⁾が作曲した<<12の交響的練習曲集XII Etudes Symphoniques pour le piano-forte>>

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 (op.13, 1837年6月初版、ハスリンガー、ウィーン、以後<<曲集>>と略) の<終曲>に關しての新たな解釈を提示することである。

具体的には、本稿である第1部で西原説を發展的に解釈し、<終曲>作曲時までの関連作品群を紹介し、定説である、「変奏曲」である<終曲>の元とされる「隠れた<テーマ>」が、借用元のドイツ人作曲家、ハインリッヒ・アウグスト・マルシュナー Heinrich August Marschner (1795-1861)³⁾ 作、オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性*Der Templer und Die Jüdin*>> (以後<<テンプル>>と略、1829年12月22日、於ライプツィヒ初演) からのみならず、他の作品を経由した可能性等を考慮し、<終曲>を当時のシューマンの独特な「変奏曲観」の一例として示す。

第2部である次稿では、西原説とは違った形での<終曲>分析と、オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>からの、別音形の引用元を新たに特定し、その意義を述べる。

次々稿の第3部では、このオペラの原作であり、当時ヨーロッパで大流行したイギリスの小説家ウォルター・スコット Walter Scott (1771-1832)⁴⁾ 作の歴史小説、『アイヴァンホー *Ivanhoe*』⁵⁾ を取り上げる。<終曲>が、リチャード獅子心王が登場するこの小説の劇伴的性格を有することを検討し、その新たな側面を提示する。

I. <<交響的練習曲集>>の<終曲>と、オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>に在る旋律との関係

シューマンが作曲したピアノ曲の傑作、<<12の交響的練習曲集>>の<終曲>は、当時のドイツオペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>> (<<テンプル>>と略) からの影響があるとされている。

<終曲>は、長い間、このオペラに存在する第3幕冒頭の、テノール歌手が登場人物アイヴァンホー *Ivanhoe* として歌う旋律、ロマンツェ (ロマンズ) の旋律にもとづくといわれる⁶⁾。近年は、より狭い範囲に限定した説、「[[同] オペラの第2幕のフィナーレで歌われる合唱がもとになっている」

という指摘もある⁷⁾。

本論では、この「合唱起源」説（西原、下、pp.23-44）が有する射程を考察し、他の作曲家たちの作品との関係に<終曲>を置き、西原説の示唆するところが、当時のシューマン独特の「変奏曲観」に呼応するものとして<終曲>を捉える端緒となる、と考えるに至った経緯を示す（次稿では別の形で、<終曲>がシューマン独自の「変奏曲観」に呼応することを述べる）。

I.1. 楽譜、リブレット、音源、略称等について

その前に、本論で使用する楽譜やオペラの台本、略称等について述べておこう。まず<<交響的練習曲集>>の<終曲>を引用するに際しての楽譜を紹介し（I.1.1.）、次にマルシュナーのオペラ、*Der Templer und Die Jüdin* 全曲の、ピアノ伴奏譜付き楽譜を紹介する（I.1.2.）。

マルシュナーのオペラ、*Der Templer und Die Jüdin* のタイトルの日本語訳を旧来のものから変更し、略記も元のタイトルが分かりやすいものにし、あらずじ、人物名の略記を挙げ（I.1.3.）、リブレット（台本）の「総合版」と、全体の場数が少なく、歌詞も削られている「省略版」とを紹介する（I.1.4.）。

最後に、オペラの歌詞や演奏を確認するための音源を紹介する（I.1.5.）。

以上のオペラ関係の資料に関して、相互間の、極めて簡単な対応表を作成し、本稿末尾に【資料1】として掲載したので、それぞれを比較するときに参照されたい。

I.1.1. <<交響的練習曲集>>の<終曲>の楽譜

本論で主に使用する<終曲>の楽譜はSchumann, *Sämtliche Klavierwerke*, herausgegeben von Ernst Herttrich e al. 2009, G. Henle, München とする。この<<曲集>>の最終曲を、本論では<終曲>と表記し、初版の<終曲>を扱う。当初の表記である<第12練習曲>を使わない理由は、演奏される機会の多い<<交響的練習曲集>>第2版（1852年、シューベルト、ハンブルク、正

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

式名称は<<変奏曲形式練習曲集 *Études en forme de variations pour le piano-forte*>>) では、削除された曲があり、<第12練習曲>は<終曲 *Finale*>と改題されており、加えてその後の改訂版等の存在から演奏に際して総曲数が12曲以上になることもあるので、数字を使用した曲名が混乱を来すことを考慮したからである⁸⁾。

I.1.2. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>のピアノ伴奏譜付き楽譜

このオペラのオーケストラ譜は入手できなかったので、ネット上に公開されている、ピアノ伴奏付きの楽譜を使用する⁹⁾。台詞はウォールブリュック Wohlbrück。本稿末尾の【資料1】の表では①。

I.1.3. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の内容、略称等について

このオペラの題名を日本語表記する際、これまで<<聖堂騎士とユダヤ人女性>>と訳されることが多かったが、近年、“Templer”の訳語として「聖堂騎士」の名称よりも「テンプル騎士団員」を目にすることが多いと思われることから、また、「聖堂騎士団」表記では「テンプル騎士団」だと分かりづらいつと思われることから、読者の理解を考慮し、本論では後者の表記を使う。ここで言う「聖堂」すなわち「テンプル」の名称は、十字軍の一団がエルサレムに基地として「聖堂」に留まった事に由来する。騎士団はフランス国王に滅されたが、パリの通りや地下鉄の駅名にその名称 Temple が今も残っている。近年では小説及び映画の、『ダ・ヴィンチ・コード』（ダン・ブラウン作、原作2003年、映画2006年、日本語翻訳2006年）にて「テンプル騎士団」の名称が一般にも広まったようだ。

そもそもこのオペラは、ウォルター・スコット Walter Scott (1771-1832) が書いた、イギリスの小説『アイヴァンホー』（1819）を翻案したものである。

あらすじを紹介しておこう。サクソン騎士アイヴァンホーが、勸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。そこには恋人ロウィーナ 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 Richard the Lionheart [独 Löwenherz] 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 Rebecca 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。最後にテンプル騎士団のロッジで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一件落着となる。

この小説の主人公のアイヴァンホーにではなく、オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>は、二人の登場人物、テンプル騎士団員ギルベールとユダヤ人女性レベッカに焦点を当てたもので、当然のことながら、この長編小説が、短く改編されたものになった。

人物名や作品名の略記は、一般に原文に対応すべきであり、苗字は全表記すべきであるが、慣例や字数の制限を考慮し、短いものを選んだ。例えば<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>というオペラの略記は、望ましい省略表記の形は<<テンプル騎士団員>>であろうが、登場人物そのものと題名とを区別するためにも<<テンプル>>とした。また、登場人物の「ド・ボワ=ギルベール」はこの表記が苗字を示すのだが、慣例に従い「ギルベール」とする、等々。

1.1.4. <<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>のリブレット

このオペラは複数の台本が存在するので、どの版を参照するかを決めなければならない。複数の台本が存在する理由は、以下に引く、本論で使用

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
するオペラのリブレット「統合版」¹⁰⁾ 冒頭の注意書きに示されているとおり、主に人種差別的な歌詞が理由で、幕や場の数、更には内容が、変更・削除されていった経緯があるからだ。それゆえ台本によって内容、全体の長さ・小節数が違うということに注意しなければならない。

NOTE: This is a compilation of the libretto as published and as it appeared in the first edition of the score. Variants are noted throughout. The versions that have been performed since 1833 were made by both Motti and Kleinmichel, who simplified the libretto, eliminating several minor roles; the latter published a new edition of the vocal score in 1896. In 1912, Hans Pfitzner popularized the work again and published an edition that had more cuts, attempting to mollify those areas of the work that were considered to be anti-Semitic. (<http://opera.stanford.edu/Marschner/Templer>)

本論でこの台本を使用する理由は、様々な版をまとめた「統合版」であり、初演時（1829年12月22日、於ライプツィヒ）の台本を元に行っているからだ。スタンフォード Stanford 大学がこの台本をネット上に公開しており、台本作成者は楽譜と同じくウォールブリュック。本論末尾の【資料1】の対応表では②。

参考までに、バイエルン Bayern 州の図書館所蔵印のある省略版¹¹⁾ との対応も記した。台詞は同じくウォールブリュック。本論末尾の【資料1】の表では③。

スタンフォード大のリブレットとバイエルン図書館のリブレットは共にウォールブリュック訳だが、バイエルン版の方が、スタンフォード版を省略したり台詞を移動させたりしていることが多い。両版での違いの一部を指摘すると、全体の場の数が違い、バイエルン版の方が1場少ない。内容に関しては、たとえばバイエルン版で、第1幕4場は、アイヴァンホーの従

者の一人のウォンバ Wamba の歌のみだが、一方スタンフォード版の同幕同場は、ウォンバの歌ではなく、森の隠者タック Tuck と黒騎士 [=リチャード獅子心王] との酒宴が描かれている。

1.1.5. <<テンブル騎士団員とユダヤ人女性>>の音源

実際のオーケストラとともに演奏され、CD化され一般に販売されているものを参照した¹²⁾。台詞は同じくウォールプリュック。【資料1】の表では④。

本論で使用する、オペラ<<テンブル騎士団員とユダヤ人女性>>の、楽譜も音源も、上に述べたスタンフォード大学公開のリプレットの構成・内容との対応が、かなり一致しているのだが、当然のことながら多少なりとも違いは存在する。繰り返すことになるが、それらをすべて確認はできなかったが、極めて簡単な対応表を作成したので、確かめたい方は本稿末尾にまとめた表、【資料1】を参照していただきたい。

II. <終曲>の製作時期

これまで指摘されてきたとおり、当時のシューマンの手紙の内容が<終曲>への着手状況を表している。フォン・フリッケン男爵 Baron von Fricken 宛の1834年11月28日付の手紙 (*Robert Schumanns Briefe*, Neue Folge, ²1904, hrsg. v. Gustave Jansen, Leipzig, 59f., hier S.61.) によれば、「私は葬送行進曲 Trauermarsch を徐々に、まさしく誇らしげな凱旅行進曲 Siegeszug へと高め、さらにその上、とても劇的な関心 dramastisches Interesse を取り入れたい」と。<<曲集>>全体が、多くは短調の曲で構成されており、「凱旅行進曲」の様相を成す<終曲>への言及(西原、下、p.34)は既に多くの研究者の指摘するところだ。「とても劇的」とはまさに歌劇であるオペラから「テーマ」を取り入れ、曲の展開も劇的にする意向であろうし、<終曲>の結尾はまさに「劇的」な大団円となっている。

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

<終曲>のみならず<<曲集>>全体の制作終了は、シューマン自身の手で1835年1月18日付とともに「Fine 終わり」の書き込みがある手書き楽譜が存在するので、一応の完成をこの時期とする（ベルギーのマリモン Mariemont 王立博物館所蔵。前掲のエラール論文に手書き楽譜の写真コピーが掲載されている（*ibid.*, p.62）ので確認可能）。

また、この頃、主にシューマンが執筆していた『音楽新報 *Die Neue Zeitschrift für Musik*』（1834- , Leipzig）にも<<テンブル>>に触れた記事が複数あることから、その影響が推察できよう（1834年では4月28日号、5月12日号、5月15日号、8月11日号、9月18日号、10月11日号等）。

しかし<<交響的練習曲集>>の冒頭に<テーマ>曲として実際に提示されているのは、フォン・フリッケン男爵（彼の娘エルネスティーネ Ernestine（1816-1844）が当時シューマンと恋仲だった）が作曲した旋律に基づいたものであることから、<終曲>において、マルシュナーの旋律は「隠れた<テーマ>」となることも知られている。その結果、<終曲>は二つの<テーマ>を組み合わせたアクロバティックな「変奏曲」となっている。定説通り、「作品はマルシュナーの旋律とフリッケン男爵の主題とが結合して展開され、全体を締めくくる」（西原、下、p.41等）。

Ⅲ. 西原説の特徴

冒頭に述べたように、<ロマンス>全体が<終曲>に影響を与えたのではないかとされることがこれまでは多かったが、オペラ<<テンブル>>のタイトルそのものを挙げたり（前田、p.198左）、<終曲>は「<ロマンス>の旋律に基づく。この旋律には1番として“誰が高い名誉のある騎士か?.....2番 [ママ] として“汝は喜びてイギリスを誇れ”」（門馬、p.218左）と、<ロマンス>冒頭の「アイヴァンホーのソロ」パートを挙げる説もあった。だが、西原説は<合唱>の部分のみに言及し「隠れた<テーマ>」としている。なぜこの部分を選ばれたのだろうか。

その答えを推察する¹³⁾ 前に、件の旋律を確認しておこう。というのも

西原説での「隠れた<テーマ>」が在るというオペラでの幕、場の数が、我々の使用する楽譜とは違うからだ。また、西原説の「合唱起源説」の元となる<合唱>も特定したい (III.1.)。その後、西原説を敷衍してみると、<終曲>にはオペラ全体からの引用があるというよりは、「隠れた<テーマ>」のみの変奏を指摘していることを確認し (III.2.)、複数のほとんど同じ旋律の中から、短く完結した<合唱>が選択されることにより、台詞の独立性が際立つことになり (III.3.)、<<曲集>>全体がイギリス人ピアニストのベネットに献呈されていることが<<曲集>>冒頭に書かれていることに呼応して、<終曲>の「隠れた<テーマ>」もイギリス (王) を歌詞として有していること、<終曲>中にところどころ「変奏」が顔を出すこと、さらに<<曲集>>冒頭に、第1曲として楽譜で存在する<テーマ>があり、その変奏曲でもある<終曲>は、重層的な役割を担っており、当時のシューマン独特の「変奏曲観」の具体例として挙げられることになる (III.4.)。

III.1. <ロマンス>の旋律について

西原説において、<終曲>の「隠れた<テーマ>」として写譜された部分 (譜例1) は、我々の楽譜 (譜例2) では<ロマンス>の最後の部分に相当する。

マルシュナー 《聖堂騎士とユダヤ女》 第153小節以降の合唱の旋律



(譜例1: 西原、下、p.41、オペラの翻訳題名は旧来のもの; 写譜、小節数は西原による)

この「隠れた<テーマ>」が存在する<ロマンス>全体の構成を、以下に引用する我々が使用する楽譜 (譜例2) に対応させてみよう。<ロマンス>全体を検討すれば、西原説の「合唱起源説」の<合唱>が、具体的にどのようなものなのか我々の楽譜で確認できる可能性があるからだ。

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

<ロマンス>は大きく見ると二部構成になっていて、まず<ロマンス>冒頭には「アイヴァンホーのソロ」があり、合唱が続く。

次に「ロウィーナ姫のソロ [+二重唱あるいは合唱]」で<ロマンス>は終わる。

もう少し細かく構成を示そう。この項 (III.1.) の最後に掲げた楽譜上に、それぞれの構成部分の始まり部分を、枠で囲ったアルファベットの大文字で示したので、それを用いて説明する。

- A. 「アイヴァンホーのソロ」。譜例1の冒頭2小節部分が、2度、ほとんど同じ形で他の旋律を伴い4小節となり、繰り返され (計8小節)。
- B. その後に違う旋律が続き (8小節、計16小節)。
- C. 譜例1とほとんど同じものでソロが終わる (計24小節)。
- D. その後に「合唱起源説」の元と看做される (アイヴァンホーの恋の相手ロウィーナ姫と、彼を勘当している父セドリックの) <合唱>の旋律 (8小節) が登場するが、写譜されたものとは発想記号等が違う。「合唱 Coro」の表記は確認できる (譜例2、元々付されていた、楽譜上部のページ表記では185ページ目、第1段2小節目の歌唱に関する指示“Coro”がある。Dの左下の、アルファベット表記無しの枠囲み部分)。

繰り返し記号により、それまでと同じ旋律を、一部違う歌詞でもう一度、2番として歌う。ただし繰り返し部分のソロの最後は同じ歌詞を繰り返す (上記Cのまま)。合唱も同じ歌詞のまま (上記Dのまま)。歌詞に注目すると、繰り返し部分はA', B', C, Dという形になる。

「次にロウィーナ姫のソロ」がある。

- E. ロウィーナ姫の、「アイヴァンホーのソロ」とは違う旋律のソロ (16小節)。

- C. 「ロウィーナ姫のソロ」のまま、譜例1の旋律が続く。歌詞は「アイヴァンホーのソロ+合唱」のそれと僅かに違う（8小節）。
- D. さらにもう一度、C'と同じく譜例1の旋律（8小節）で<ロマンス>の歌唱部分は終わる。旋律としては上記のC, Dとほぼ同じである。強弱記号や *marcato* の指示は、上のCではなく、こちらのD'譜に合致。歌詞は直前のロウィーナ姫のものC'が繰り返される。「合唱」表記は楽譜に無いが、旋律が明らかに「二重唱」になっているので、再びセドリックとロウィーナ姫の「二重唱」あるいは大勢による「合唱」であろう（譜例2、元々付されている楽譜上部のページでは186ページ目、第3段目、歌唱に関する指示はないが、楽譜では二重唱になっているので、西原説で「合唱」とされている旋律は、我々の楽譜ではこの部分に対応する）。

「ロウィーナ姫のソロ [+二重唱あるいは合唱]」は繰り返し記号による反復は無い。

結果として、西原説の「合唱起源説」の<合唱>は、我々が参照する楽譜では<ロマンス>最後に位置する<二重唱あるいは合唱>部分に対応していることが分かった。

本論で参照した、上記の音源では「ロウィーナ姫のソロ (E, C', D')」は全部省略されていた。

また、件の歌詞は、「アイヴァンホー+合唱」では“*Tapfre Löwenherz*”のほずであるし、「ロウィーナ姫のソロ+合唱」ならば“*elde Löwenherz*”のほずだ。しかし上記音源では最後が“*Ritter Löwenherz*”と聞こえる¹⁴⁾。歌手が間違えた可能性もあろうが、改めて<<テンブル>>には様々な楽譜・台本・演奏があることが確認できる。

D
 ROMANA mit 1^{ter} Soprano
 CANTO mit 2^{ter} Bass

185

Die stolzes England feue dich, dem Richard hoch und rühmlich den
 Sieger bei Palestina per te, Re-car-doil gossu-m-rit-fo. Re-

König! dein König! die te-pere Lö-wen-berz!
 car-du, Re-car-do car-di-ten-ne-ge!

JANHOŠ
 V.2. } Wir
 A' }

E
 ROMANA.

Ark-Lange war das Vater-land in blutigen Hass ge-theilt,
 Di-ti-sq-fu-tu patria giù fra l'odio, i-ru-e-fu-ror, con-

er schlang des Ein-tracht su-sses Band das alle Wunden heilt. Und seht ihr ein he-
 lui-a-dex-so-lar-ne-ru-la pace re-ra-mor. Per lui sa-u-u-se-rit

3400

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

186

glückliche Frau, die Für- den-Thron weilt, so schnell ihr Wohl wir es war der heu-er Lieben;
fi-do cur-a quel di spo-sa-ori, e ri-com-pen-sa fe-dre-mur cul-la sou-pou-our.

187

Du glücklich England für dich dein Richard hold und unmi-glich, dein Kö-nig! dein Kö-nig! der
nur Su-per-bu-pu-trud fe'per-te, Ric-cardo il fur-te-en-til-la-ir, Ric-cur-do, Ric-cur-do cur

188

Du glücklich England für dich, dein Richard hold und unmi-glich, dein Kö-nig! dein Kö-nig! der
ed-le Lö-wen-herz! cur-do, Ric-cur-do cur di leo-ne-egli-ri!

189

Kö-nig, dein Kö-nig! der ed-le Lö-wen-herz! cur-do, Ric-cur-do cur di leo-ne-egli-ri!

1168

(譜例2: マルシュナー、<ロマンツェ>全体、第3幕冒頭、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>のピアノ伴奏譜付楽譜: <<Der Templer und die Jüdin>>, Op.60 (Marschner, Heinrich) - IMSLP/パトランチ楽譜ライブラリー: パブリックドメインの無料楽譜, pp.184-186)

下の楽譜が<終曲>冒頭。<合唱>との類似から、<合唱>が「隠れた<テーマ>」となる。



(譜例3: 西原、下、p.41)

Ⅲ.2. 「隠れた<テーマ>」が、「変奏曲」としての<終曲>の「テーマ」

西原説は、シューマン自身の手によって、<<交響的練習曲集>>の第2版の出版に際しての改題<<変奏曲形式練習曲集>>という表記からも、おそらくその「変奏」という部分を意識したものだ¹⁵⁾。シューマンの「変奏曲」に対する考えを、簡単に述べることは難しいが、形式や語法等、様々な革新を求め試行してきたシューマンであるから、それまでの「変奏曲」とは違った観点も有していた（たとえば1836年の記事に現れている。「ピアノフォルテのための変奏曲 Variationen für pianoforte」(1836年)、シューマン、『音楽と音楽家についての著作集 *Gesammelte Schriften für Musik und Musiker*』所収、Zwei Band, Kreisig, 初版1914年、第5刷、p.222)。その点を考慮して、我々は西原論を発展的に解釈したい。

先に引用したように、シューマン自身によって明確に示されていないが、<終曲>の「隠れた<テーマ>」となる、オペラの旋律の一部を、西原論では端的に<テーマ>そのものとし、<終曲>が「変奏曲」ならば、オペラの他の部分からの引用も他にあるというよりはむしろ、このフレーズすなわち<テーマ>のみを変奏したことになる、と考えている。事実、西原説では<終曲>の他の部分にこの<テーマ>の展開が具体的に指摘されている。すなわち、<終曲>の中の<小結尾>にも、楽譜を引用して、展開を示しているのだ(西原、下、p.41)。具体的には譜例4の左手部分の「上昇音形」

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
であり、我々の楽譜では第72-75小節に在る。



(譜例4: 西原、下、p.41)

Ⅲ.3. 「隠れた<テーマ>」に付された台詞の独立性

次に、西原説では件の部分の台詞に注意が向けられたのだと思われる。「アイヴァンホーのソロ」の同旋律部分や、「ロウィーナ姫のソロ」では、歌詞が、先立つ部分からの続きであったり、<合唱>部分と微かに違ったりする。「アイヴァンホーのソロ」の末尾の旋律・歌詞は、合唱部分とで同じではあるのだが、同旋律・同歌詞の部分だけが合唱部分で違う歌手たちによって繰り返されるので、その部分のみで完結している観が強い¹⁶⁾。

結果として、旋律・歌詞の完結性・独立性を重視して、西原説は<合唱>の繰り返し部分のみを「隠れた<テーマ>」として選択したことになる。

Ⅲ.4. 献呈先への示唆のみに対応する歌詞が付された部分を選択したことによる<終曲>の性格強化

その結果、<<曲集>>が、その歌詞に現れていた「イギリス」人の（王ではないが）ピアニストのベネット Bennett (1816-1875) に献呈先が変更されたことへの繋がりが強調されるのだ。結果として、オペラの他の部分の歌詞からの干渉が意識されなくなる。「イギリス、リチャード獅子心王」のみが想起されることになるのである。

<終曲>の一応の完成は上で指摘したように1835年1月であり、その後ベネットとの出会いが1836年 (*Tagebücher Band I 1827-1838*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, p.486, n.1) であり、献呈先もエルネステイーネの母から

彼への変更¹⁷⁾なのだが、当時のシューマンは、顧みて<終曲>の「隠れた<テーマ>」に伴う歌詞の「イギリス」と、「イギリス人ベネット」への<<曲集>>献呈という一致を喜んだはずだ。

これまでもこの歌詞とベネットの関係は多く指摘されてきたし、<曲集>の小結尾などに、フォン・フリッケンの旋律と<ロマンス>の旋律が組み合わされて登場する、ということも知られてはいる（前田、同所；門馬、同所）。

しかし、西原説では、<ロマンス>の中で短く繰り返される楽節を、その複数ある歌詞の中から一つに絞り込み、その歌詞が示す事柄ともに選択したことによって、<テーマ>を明確に限定し、「イギリスを、リチャード獅子心王を讃える」という、「変奏曲」における「主題」の旋律のみならず、歌詞に現れる「言語としての対象」を絞り込み、献呈先との関係をも一つの歌詞・旋律に特化した「解説」によって、従来の「変奏曲」と言う形式から更に一步踏み込んだ作曲家シューマンを見たのではなかろうか。<<曲集>>の冒頭ではなく、<終曲>において新たに「隠れた<テーマ>」を加え、<<曲集>>全体の献呈先となる人物を示唆する。これまでの「変奏曲」とは違い、<テーマ>そのもののみを変奏するだけではなく、「隠れた<テーマ>」の変奏も随所に入れ込むことによって、その「隠れた<テーマ>」が形を変えて、随所で想起させられ、それが<<曲集>>全体が献呈された相手をも示唆することとなっている、というシューマンによる重層的な取り組みを、西原説はこの絞り込みによって強調したのではないか。当時のシューマンの、変奏曲に対しての複雑な思考の一つの表れを示唆することになる解釈となる。

IV. 「隠れた<テーマ>」が、<<テンブル>>以外に由来する可能性

IV.1. シューベルトの歌曲、<<リチャード獅子心王のロマンス>>

さて、小説『アイヴァンホー』の主人公はアイヴァンホーなのだが、彼の宿敵、テンブル騎士団員ギルバールの道ならぬ恋、つまりユダヤ人の娘

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

レベッカに対する恋心の方が、読者の注意を惹いたのであろう。マルシュナーのオペラの内容もタイトルも、同様の経緯から取り入れられたと思われる。ところが西原説では、このオペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の主人公として、題名の二人以外の「リチャード獅子心王」の名が挙げられた（西原、下、p.29）。

この指摘により、我々は<終曲>にさらに新たな「隠れた<テーマ>」が存在するのでは、と推測することになる。<<リチャード獅子心王のロマンス>>、D907, op.86（以後、<<リチャード>>と略）と題された、シューマンが敬愛していた作曲家、フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) の手による歌曲である¹⁸⁾。そして曲の種類も、その題名にあるとおり、「隠れた<テーマ>」が在る<ロマンス>と同じなのだ。

その歌詞は、小説『アイヴァンホー』の第17章の中で、登場人物のリチャード獅子心王自身が「黒騎士」として小説内で歌ったものだ¹⁹⁾。その、小説内の「歌」（ドイツ語訳）にシューベルトが作曲したものが<<リチャード>>である。小説『アイヴァンホー』（1819）のドイツ語版は、インマーマン（1796-1840）によって翻訳され1824年に出版されたと言われている²⁰⁾。しかし、1821年出版のドイツ語版（M.ミュラー訳）も存在する。シューベルトのこの歌は1821年版のミュラー訳を使用したようである（村田、p.214に、「リチャード獅子心王のロマンス」のドイツ語訳者に「?」を付してミュラーの名が挙がっている）。ローベルト少年が親しんでいた、『アイヴァンホー』等のスコットの小説のドイツ語訳の多くは、彼の父親が営む出版・貸本屋でなされたものようだ（フィッシャー＝ディースカウ、p.28）が、いずれにしてもシューマンは<<テンプル>>を聴く前にその話の内容を充分に知っていた。彼の『日記』で、就寝前の読書として『アイヴァンホー』に言及されていることも周知の事実である（たとえば1829年3月2日、4日付のメモ：Robert Schumann, *Tagebücher Band I 1827-1838*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik）。

オペラ<<テンプル>>で、小説のこの場面对応する箇所は、我々の楽

譜で見ると第1幕4場で、タックと黒騎士 [=リチャード獅子心王] との酒宴であるが、<<リチャード獅子心王のロマンス>>は歌われず、賑やかな旋律のみで終わる（本稿末尾に付した【資料1】の対応表参照）。

シューベルトのこの曲は、マルシュナーのオペラ初演の1829年12月12日より2年ほど前に出版されているので、マルシュナーがこの歌曲を知っていて参考にした可能性も考えられようが、<<リチャード>>に関して、マルシュナーへの、またはシューマンへの影響を確実視することはできない。証拠となる資料・言及がないからだ。

とはいえ<終曲>と、シューベルトのこの歌を比較してみることは無駄ではないだろう。そもそも<ロマンス>が<終曲>の発想源だというシューマン自身の言及もないのだから、当時の他の作品に由来する可能性は検討すべきである。<<リチャード>>の、歌の冒頭の、短調の音形（譜例5、枠で囲んだ伴奏部分1、最初のアウトタクトの小節はカウントせず、第2小節：ファ#、レ、ファ#、シ、レ、ファ#）、さらには曲中で長調に転調した音形（譜例無し、第21小節、歌の旋律：ファ#、レ#、ファ#、シ、レ#、ミ）が、付点のリズムは逆だが、<終曲>冒頭のモチーフ（譜例3、最初のアウトタクトの小節から：ラb、ファ、ラb、レb、ミb、ファ）に、各音符間の音程差も含め、酷似している。

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

Romanze des Richard Löwenherz
 リチャード獅子心王のロマンス
 D 907, op. 86
 W. Scott

3
Mäßig, doch feurig

1

2

Gro-ßer Ta-ten tat der Rit-ter fern im
 グロ-ー ター タン タート プー リッ フェルン イム

heil'-gen Lan-de viel, und das Kreuz auf sei-ner Schul-ter bleicht im
 ハイレン ランデ フェルル ウント ダス クライツ アフゼイ ー ルル フェルヒト イム

rau-hen Schlachtgewühl, man-che Narb' auf sei-nem Schil-de trug er
 ラウヘン シュラハト ゲフェルル マンシェ ナルプ アフゼイ ー ネム シルデ トルグ エル

cresc.

(譜例5: <<リチャード獅子心王のロマンス>>の冒頭、前掲の『新編 世界音楽全集 声楽編23シューベルト歌曲集IV』, p.35より)

また、極めて小さな類似点だが、先に挙げた、<終曲>内で「隠れた<テーマ>」の展開として引用された「上昇音形」部分（譜例4）の冒頭（第72小節1拍目）が、①両手が同じリズム、②右手が伴奏で同じ和音の繰返し、③左手のメロディーが4音からなる上昇音形、であるのに対して、<<リチャード>>冒頭の歌詞、“Ritter fernim”に対応する旋律が①歌の旋律と両手が同じリズム、②右手がほぼ同じ和音の繰返し、③歌の旋律が4音からなる上昇音形、という酷似した形（譜例5:最初のアウトタクトを小節数にカウントせず第7小節の2拍目、枠囲み2）である。歌詞に「騎士Ritter」が入っていることが、<ロマンス>との共通点となる。

そして以下、譜例6の、<曲集>第50小節目（枠囲み4）のリズムも、<<リチャード>>の前奏から現れる印象的なリズム（譜例5:枠囲み3）を想起させる。

「①16分音符の2連打+②付点8分音符+③16分音符」という<<リチャード>>に対して、<曲集>は「①16分休符+16分音符+②8分音符+16分休符+③16分音符」という形（譜例6:枠囲み4）で対応しているのだ。

両曲とも、この種の付点のリズムを変形させながら進んでいく。

（譜例6：<曲集>、第49小節目から引用：Schumann, *Sämtliche Klavierwerke*, herausgegeben von Ernst Herttrich. 2009, G. Henle, München, p.71）

加えて、シューベルトの、この歌の最後の4音から成る音形は、よく見られる終始音形（譜例7）ではあるが、<終曲>冒頭の第1主題末（第16小節）の5音から成る音形（譜例8）と酷似している。

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



(譜例7: <<リチャード>>最後、ド#, ファ#, ラ#, シ: 前掲書, p.43)



(譜例8: <終曲>, 16小節目、ファ、シb、ラb、ド、レb: Schumann, *Sämtliche Klavierwerke*, herausgegeben von Ernst Herttrich et al. 2009, G. Henle, München, p.69を論者が加工)

もちろん世の中に同じような旋律はいくらでもあるが、両者間に見られる親和性によって、片方が他方から影響を多分に受けたと考えたくなるのはシューマン、シューベルトを聴くものならば当然の成り行きであろう。ただ残念ながらシューマンの手紙や日記、記事等に、シューベルトのこの歌曲や「リチャード獅子心王」への言及は見られないことは既に指摘したとおりだ。また、シューマンの美学・器楽曲についての、シューベルトの影響を調べた書物 (Marie Louise Maintz, *Frantz Schubert in rezeption Robert Schumanns, Studien Ästhetik und Instrumentalmusik*, Bärenreiter, 1995, Kassel)

においても、この曲についての言及はない。しかし、シューマンの曲と彼が敬愛するシューベルトの曲とが、ともに小説『アイヴァンホー』の中にある、それぞれが別の台詞を元として作られてはいるが、リズムも旋律も似ているのを、偶然の一致として片付けられるだろうか。そもそも<終曲>の「隠れた<テーマ>」とされるマルシュナーの旋律も、等しく「リチャード獅子心王」に関わる<ロマンス>なのだから (<終曲>と「リチャード獅子心王」との関係は、シューベルトの歌曲という枠を超えて、次々稿で検討する)。

IV.2. ピクシス、ツェルニーそれぞれによる、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の中の、アイヴァンホーが歌う<ロマンス>に基づく変奏曲の存在

大々的に流行した小説『アイヴァンホー』の影響を受けて作られたオペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>であるから、このオペラの旋律に基づいて、当時の流行していた「変奏曲」形式による曲が、シューマン以前に作られていないだろうか。1830年から1850年にかけて、パリで出版された膨大な数のピアノ変奏曲のリストが作成されており²¹⁾、また当時の印刷物、おそらくは雑誌の『ピアニスト *Le Pianiste*』に1835年9月20日付の記事で、如何に膨大な数の変奏曲が世に出回っていたか、が記されている。「十年前から我々がどっぷりと浸された、莫大な変奏された旋律の数を誰が数えられるというのだ Qui pourrait compter les myriades d'airs variés dont nous avons été inondés depuis dix ans !」²²⁾と言われるほど変奏曲は当時のヨーロッパで流行していたのである。

<<テンプル>>の旋律を主題とした「変奏曲」があるとすれば、それらの曲はシューマンの耳に止まっていたはずである。我々は、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>と「変奏曲」形式で、さらには「アイヴァンホー」に関係する器楽曲や歌曲の存在を調べてみた。

結果として、オペラ<<テンプル>>に存在する旋律が、<終曲>よりも前

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部に、「変奏曲の<テーマ>」として、著名な作曲家たちに使用されていることが確認できた。以下、紹介しよう。

たとえば、この旋律に基づいて作曲された4手のためのピアノ変奏曲として、ピクシス Johann Peter Pixis (1788-1874) の、<<マルシュナーの歌劇<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>のお気に入りの主題による華麗な変奏曲集 *Variations brillantes sur un thème favori de l'opéra "Le Templier et la Juive" de H. Marschner: pour le piano à quatre mains*>> op.119 (1832年1月、F. Hofmeister 出版) がある。

<終曲>制作終了 (1835年1月18日) よりも先に出版されており、題名のとおり、<テーマ>も件のマルシュナーの旋律そのものが示されているのである。影響関係が気になるところだが、ピクシスへのシューマンの言及は多々あるものの、この曲に関しては見つからなかった。

さらには800曲を超える多作の、練習曲で有名な、あのツェルニー Czerny (1791-1857) までもが、<終曲>の「隠れた<テーマ>」となる旋律が存在する、「アイヴァンホーの<ロマンス>」を題名に掲げた変奏曲集、<<マルシュナーの歌劇<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>のアイヴァンホーのロマンスによる変奏曲集 *Variations sur la Romance d'Ivanhoe de l'Opéra "Der Templer und die Jüdin" (Marschner)*>>, op.225を作曲しているのだ。ツェルニーのこの曲は、残念ながらその楽譜・録音には辿り着けなかったが、この曲の作品番号op.225と、エラールの調査結果によれば、ツェルニーのop.223はパリで1830年頃、op.232は1836年頃出版 (エラール、前掲書、p.18) なので、これらを考え合わせると、op.225は1830年頃から1836年頃の間に作曲されたことになる。

しかしサミュエル・ギンガー Samuel Gingherは、ツェルニーのもう一つのアイヴァンホー関係の曲<<サー・ウォルター・スコットの『アイヴァンホー』に基づくロマンチックな幻想曲集、第3番>>, op.242の作曲

が1832年だと言う (Samuel Gingher, “About this recording”, Catalogue No: 8.579099-Czerny: *Romantic Piano Fantasies on Sir Walter Scott's Novels* [sic.], 2021, Naxos; CD: Czerny: *Romantic Piano Fantasies on Sir Walter Scott's Novels* の「解説」。4曲収録の3曲目に“Romantic Fantasy No.3 on Sir Walter Scott's *Ivanhoe*,” *op.242*を収録)。多作なツェルニーにおいては制作時期と出版時期とが一致しないのかもしれない上に、そもそもこれらの変奏曲についてのシューマンの言及も見つけられなかったが、*op.223*が1830年頃パリで出版、*op.232*がパリで1836年頃出版、しかし*op.242*が1832年に作曲、の3点を考慮すると、問題の*op.225*は1830-1832年頃に作曲された可能性が高い。

いずれにしても、ピアニストとしても著名な二人の作曲者が制作した変奏曲が、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の中の「イギリス、リチャード獅子心王賛歌」部分が<テーマ>の変奏曲なのだから、オペラ<<テンプル>>のみならず、<ロマンス>のこの<テーマ>そのものも、当時、十分に知られていたと考えて間違いはないだろう。また、この<テーマ>を使って「変奏曲」が作られていたことをシューマンが十分に意識していたとしても不思議ではない。

IV.3. ロッシーニのオペラ<<イヴァノエ>>

またイタリア・オペラ界の大御所ロッシーニ Rossini (1792-1868) できえも、それまでの自分の作品からの寄せ集めでオペラを編んでいるという (ジョアキーノ・ロッシーニのオペラ《イヴァノエ *Ivanhoé*》。1826年、パリ、オデオン座での上演のため過去のオペラより各曲を寄せ集めたもの。しかもその話の内容は大きな変更が加えられ、原作とはかけ離れたものになっているという: 貝瀬、pp.197-198)。このオペラについてもシューマンからの言及は見当たらない。しかし有名なオペラ作家ロッシーニがパリで「アイヴァンホー」をタイトルとしたオペラを初演したならば、シューマンがそれにまつわる話を知らないはずはない。とすると、シューマンも<終曲>を、「変奏曲」としてだけではなく、『アイヴァンホー』の劇伴として、

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
 さらには話の筋に大きな変更を加えた「劇伴」として意識した可能性も出てくるのではないか。いずれにしても<終曲>に先立つ各作品からの影響・類似の有無は、今後さらに検討されるであろう。

これまで見て来た『アイヴァンホー』、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>、<<リチャード獅子心王のロマンツェ (ロマンス)>>、また、それらの影響下にある作品等を制作年代順に記すと以下の様になる。

作品名	制作の或いは 出版、初演の時期	作者
小説『アイヴァンホー』	1819年	W.スコット
小説『アイヴァンホー』 ドイツ語訳	1821年	作: W.スコット 訳: M. ミュラー?
オペラ<<イヴァノエ [=アイ ヴァンホー]>>	1826年	ロッシーニ
歌曲<<リチャード獅子心王の ロマンツェ (ロマンス)>>	1826年作曲? 1828年3月14日出版、 1828年2月2日初演	作曲: シューベルト 訳: M. ミュラー
オペラ<<テンプル騎士団員と ユダヤ人女性>>	(1829年12月22日初演)	作曲: マルシュナー 台本: ウォールブリュック
4手のためのピアノ曲<<マル シュナーの歌劇<テンプル騎 士団員とユダヤ人女性>から のお気に入りの主題による華 麗な変奏曲集>>, op.119	1832年1月	ピクシス
ピアノ曲<<マルシュナーの歌 劇<テンプル騎士団員とユダ ヤ人女性>のアイヴァンホー のロマンスによる変奏曲集>>, op.225	?1830年-1832年? オペラ<<テンプル>>の初 演1829年12月22日以降な のは確実	ツェルニー
ピアノ曲<<サー・ウォルター・ スコットの『アイヴァンホー』 に基づくロマンチックな幻想 曲集、第3番>>, op.242	1832年?	ツェルニー
<<交響的練習曲集>>の<終曲>	1834年11月-1835年1月	シューマン

(表1、『アイヴァンホー』、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>、<<リチャード獅子心王のロマンツェ (ロマンス)>>等の作品名と制作時期をまとめた年表)

改めてこの表1を眺めると、<終曲>以前の音楽界では、小説『アイヴァンホー』からの影響もあるが、オペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>が流行していたことが感じられる。当然のことではあるが、個々の作品により差はあるだろうが、シューマンがこれらの曲から影響を受け、創作意欲が刺激された可能性は充分にある。そして<終曲>以前の「変奏曲」は、(おそらくツェルニーも)明確に<テーマ>を掲げているのに対して、<終曲>でマルシュナーの旋律は、楽譜としても曲のタイトルとしても「隠れた」ままである。当時の「変奏曲」形式に対するシューマンの新たな試みとして位置付けられよう²³⁾。

まとめ、次稿へ向けて: マルシュナーの<ロマンス>以外の旋律が、オペラ<<テンプル>>から<終曲>へ引用された可能性

西原説の優位性は、<<交響的練習曲集>>の<終曲>の「隠れた<テーマ>」を、<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>の中の<ロマンス>の、更にその中の8小節の旋律に限定することで、「変奏曲」としての<終曲>において、隠れてはいるものの、その<テーマ>的性格を際立たせるとともに、その限定された旋律に付された歌詞に現れた「イギリス、リチャード獅子心王」が、他の歌詞からの影響を排し、<終曲>の随所で想起されることに繋がる。<<曲集>>全体の被献呈者がイギリス人であることから、<終曲>は、その8小節の旋律・その変奏によって<<曲集>>全体へと回帰する効果が際立つ、ということでもあろう。しかし氏の「リチャード獅子心王が主人公だ」との指摘が、他の曲、旋律からの借用も考えさせる。

そもそもこの<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>というオペラは、上に述べてきたように当時のヨーロッパで大流行したイギリス小説『アイヴァンホー』の翻案である。このオペラも当時かなり流行していたことは、このタイトルが掲げられた変奏曲が、他の作曲家たちによっても制作され

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

ているのを確認したことからも了解できた。つまり、当時の音楽関係者や愛好家たちには、聞いてすぐにそれと分かるオペラなのだ。<<交響的練習曲集>>が世の中に認知されるまでに時間がかかったとしても、流行していたオペラ<<テンプル騎士団員とユダヤ人女性>>との類似が見出されることは難しいことではないだろう。

ということは、人気があったこのオペラの中に、<ロマンス>以外にも良く知られた旋律があり、それが<終曲>の中にも現れているのではなからうか。そう思わせる旋律を、我々は見出していた。次稿でその「我々が見出した旋律」を示し、<終曲>において、その意義づけ・解釈を行いたい。

註

- 1) シューマンの<<交響的練習曲集>>の<終曲>の「隠れた<テーマ>」が、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>>の第2幕フィナーレにある<合唱>の8小節である、とする説（西原、下、p.41）。
- 2) 1700年代後半、ヨーロッパ社会では、まだ王侯貴族が支配階級にあったが、1789年のフランス革命によって貴族社会に対し市民階級の台頭が顕在化し、周囲の国々もその影響を受ける。しかしその後ナポレオン支配下のフランス軍との戦いにより、諸国は民族意識に目覚め、民族性に目が向けられる。

音楽家たちもまた、それまでは古典派と分類され、作品は形式的な堅固さが特徴ともいえるたとえばドイツ語圏の作曲家達、ハイドン、モーツァルトらが活躍した「宮廷」から、市民階級が力を付けてきたことに伴い「一般社会」でのコンサートなどに登場してきて、幻想的、個性的、民族的な特徴が表れてくる曲が登場してくる。この時代をロマン派前期という。およそ1800年初頭から1850年代までと言えよう。

文学界ではイギリスのウォルター・スコットの歴史小説『アイヴァンホー』が民族、伝統を意識させ、ヨーロッパ諸国に多大な影響を与えた。スコットはこの小説をノヴェルではなくロマンと読んだことも、この時代、ロマン主義時代を感じさせる。間違いを恐れずに簡単に言えば、かつて、支配力を持つ教会で使われたラテン語ではなく、各民族が使用していた言語である俗ラテン語があり、その俗ラテン語で書かれた、主に中世騎士道物語をロマンと呼ぶ。『アイヴァンホー』も中世イギリスを舞台とした騎士道物語である。

そのような19世紀初頭のロマン主義時代に、ドイツ語圏で作曲に取り組んでいたシューマンも、当然、時代の影響を受け、それまでの古典派音楽からの継承と、その乗り越えと、ドイツ音楽の独自性の追求（それまではイタリア語だった演奏指示をドイツ語で楽譜に記入する等）に励んでいた。

ローベルト・シューマンはツヴィッカウ生まれ。作曲家としての活動の他に音楽評論でも活躍した。代表的なピアノ曲は<トロイメライ>。父方の祖父が、農民から

牧師となり、その息子、つまりローベルトの父は出版・貸本業を営み、ローベルトが文学に精通する環境を作った。母は医者の娘。ローベルトは一時、母親の意向に沿おうとして法学部に身を置いた。

作曲以外でも音楽に関わる活動をした。たとえば批評では、フランスの作曲家ベルリオーズやポーランド生まれのショパンをいち早く見出しドイツ語で紹介した。シューベルトの未発表交響曲を発見した。ライン川に投身自殺して亡くなる。

- 3) マルシュナーはドイツの音楽家。ツィッタウ生まれ。ハノーファーで亡くなる。ドレスデンとライプツィヒの楽長を務める。ドイツオペラでは、時代的にウェーバーとワーグナーに挟まれる位置にいる。代表的なオペラは『吸血鬼』等。
- 4) スコットはエディンバラに生まれ、父の法律事務所で働く。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。
- 5) 本論では次の版を使用: Sir Walter Scott, *Ivanhoe*, edited with an introduction by Ian Duncan, 1996, OUP (Oxford University Press), New York.
- 6) 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、p.218左; 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、p.198左、等。
- 7) 西原稔、「シューマン全ピアノ作品の研究 下」、音楽之友社、2013、p.41)。我々は、<<テンプル>>のオーケストラ譜を見つけることはできなかった。また西原説で使用された楽譜も特定できなかった。しかし、ピアノ伴奏譜とともにオペラ全曲を楽譜にしたものは発見できたので、その楽譜と、総合版を含む2種類のリブレット、更には音源とを比較し(本論末尾に付した【資料1】参照)、西原説の<<合唱>>と、我々の使用する楽譜内での、この旋律との対応箇所が特定できた(本論III)。
- 8) 第2版も含めた<<曲集>>全体の成立過程を研究した論文は、Damien Ehrhardt, *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 等。<<曲集>>の構成、タイトルに関しても同様、エラールが詳しい。日本語に訳された曲集タイトルの変遷とともに、その生成過程が紹介されているものも参照されたい(西原、下、pp.24-25)。版に関しての詳細な調査・比較検討は大澤里沙の博士論文『ローベルト・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、を参照のこと。
- 9) <<Der Templer und die Jüdin>>, op.60 (Marschner, Heinrich)-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。
- 10) <http://opera.stanford.edu/Marschner/Templer>
- 11) *Der Templer und die Jüdin*, Nabu Press, 2012/3/09, USA, ISBN9781277373158.
- 12) Heinrich August Marschner, <<Der Templer und die Jüdin>>, op.60, *Ivanhoe*: Fritz Sperlbauer; de Beaumanoir: Walter Heinrich; de Bois-Guilbert, Templer: Georg Oeggel; König Richard Löwenherz: Kurt Dickl; Rebecca, die Jüdin: Liane Synek; Grosse Orchester der RAVAG, Kurt Tenner, Myto (ラベル)、1951 (発行日: 2010年9月4日), Wien.
- 13) 近年、シューマン研究に関して幾つもの研究等が世に出されているが、西原『シューマン全ピアノ作品の研究』(上下2巻)は、タイトルのとおり、シューマンのピアノ

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

作品全体が扱われており、日本語で書かれたことにも大きな意義がある。が大著ゆえに、おそらく削除せざるを得なかった箇所もあるはずだ。本論では僭越ながら、西原説の論拠、踏み込んだ解釈等を推測させていただき、更には<終曲>解釈の新たな可能性を問うてみたい。当然のことながら、本論での西原説の紹介は、すべて本論の観点からのものであり、間違い等の責任は本論者にあることをお断りしておきたい。

- 14) 以下、ピアノ伴奏譜付き楽譜（譜例2）に付された歌詞で、「アイヴァンホーのソロ」初出部分と合唱部分とで、同じ歌詞の部分：

Du stolzes England, freue dich,
Dein Richard hoch und ritterlich,
Dein König ! Dein König!
Der Tapfre Löwenherz!

一方、上の「アイヴァンホーと合唱」とは少し違うが、「ロウィーナ姫のソロ」初出部分と「合唱?」部分とで、共通の歌詞：

Du glücklich England, freue dich,
Dein Richard hold und minniglich,
Dein König ! Dein König!
Der edle Löwenherz!

- 15) もちろん、その逆に「交響曲」という観点を掲げる研究の流れもあり、たとえば近年ではTatjana Böhme-Mehner, „Sinfonische Etüden für Klavier op. 13“, in *Robert Schumann Interpretationen seiner Werke*, Herausgegeben von Helmut Loos, 2005, Laaber-Verlag, S.75 等がある；もちろん上に引いた『シューマン全ピアノ作品の研究』でも<<曲集>>の交響曲的側面についても触れられている（西原、下、pp.24,35）。
- 16) 註14) 参照。
- 17) 前掲のエラールの修士論文にて、マリモン王立博物館所蔵のシューマンの手書き楽譜冒頭に書かれたこの変更も、写真に撮られているので確認できる（エラール、前掲書、pp.8-9の間に挿入されている）。
- 18) 1826年作曲?1828年3月14日出版、1828年2月2日初演（村田千尋、「解説」、『新編世界音楽全集 声楽編23 シューベルト歌曲集IV』所収、1992、音楽之友社、p.214）となっている。三大歌曲集、《美しき水車小屋の娘》（1823）、《冬の旅》（1827）、《白鳥の歌》（1828頃）が有名。
- 19) オペラ<<テンブル騎士団員とユダヤ人女性>>も、シューベルトの<<リチャード獅子心王のロマンス>>も、小説『アイヴァンホー』を元とした作品であることは知られている（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、pp.193-）が、ただ<終曲>はシューマンの言質を捉えられないからであろうか、貝瀬氏の「音楽の『アイヴァンホー』」のリストには載っていない。
- 20) フィッシャー＝ディースカウ著、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)、p.383
- 21) Damien Ehrhardt. *Catalogue des variations pour piano publiées à Paris (1830-1850)*. Université Paris-Sorbonne, 4., 1999, Collection de l'Observatoire Musical Français. Bibliographies et catalogues.
 - 22) Ehrhardt, <Les variations pour piano publiées à Paris au temps de Chopin. D'une mode de la variation à une mode de la fantaisie>, in *Le Pianistes-virtuose[sic.] à Paris autour de Chopin*, Wydawnictwo (La Maison de Chopin), 1999, Neriton, Warszawa. p.205, n.1.
 - 23) シューマンの「変奏曲」に対する態度の変化を追ったものとして、エードラーの解説があるが、<<曲集>>第2版での改題に「変奏」が入った理由には触れていない:アルンフリート・エードラー著、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 seine Zeit*, überarbeitete und erweiterte Auflage, 2008, Laaber-Verlag)、特にpp.178-184。

【引用・参考文献等】

楽譜

- シューベルト、フランツ、<リチャード獅子心王のロマンス>、『新編 世界音楽全集 声楽編23 シューベルト歌曲集IV』所収、1992、音楽之友社
- MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin*, op.60 (-IMSLP/ベトルツ楽譜 ライブラリー : パブリックドメインの無料楽譜。
- PIXIS Johan Peter, *Variations brillantes sur un thème favori de l'opéra "Le Templier et la Juive" de H. Marschner: pour le piano à quatre mains*, op.119, 1832, F. Hofmeister.
- SCHUMANN Robert, *Sämtliche Klavierwerke*, herausgegeben von Ernst Herttrich. 2009, G. Henle, München.

リブレット

- MARSCHNER Heinrich August, *Der Templer und die Jüdin*, Nabu Press, 2012/3/09, USA, ISBN9781277373158.
- 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、2022/10/28)。

コンパクトディスク

- MARSCHNER Heinrich August, <<Der Templer und die Jüdin>>, op.60, Ivanhoe: Fritz Sperlbauer; de Beaumanoir: Walter Heinrich; de Bois-Guilbert, Templer: Georg Oegg; König Richard Löwenherz: Kurt Dickl; Rebecca, die Jüdin: Liane Synek; Grosse Orchester der RAVAG, Kurt Tenner, Myto (ラベル)、1951 (発行日: 2010年9月4日), Wien.

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

書籍・論文・印刷物

- アルンフリート・エードラー著、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 seine Zeit*, überarbeitete und erweiterte Auflage, 2008, Laaber-Verlag）。
- 大澤里沙、『ローベルト・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。
- 西原稔、『シューマン 全ピアノ作品の研究 下』、2013、音楽之友社。
- フィッシャー＝ディースカウ著、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。
- 村田千尋、「解説」、『新編 世界音楽全集 声楽編23 シューベルト歌曲集IV』所収、1992、音楽之友社。
- 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。
- BÖHME-MEHNER Tatjana, „*Sinfonische Etüden für Klavier op.13*“, in *Robert Schumann Interpretationen seiner Werke*, Herausgegeben von Helmut Loos, 2005, Laaber-Verlag.
- 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.
- EHRHARDT Damien, *Catalogue des variations pour piano publiées à Paris (1830-1850)*. Université Paris-Sorbonne, 4., 1999, Collection de l'Observatoire Musical Français. Bibliographies et catalogues.
- EHRHARDT Damien, <Les variations pour piano publiées à Paris au temps de Chopin. D'une mode de la variation à une mode de la fantaisie>, in *Le Pianistes-virtuoses [sic.] à Paris autour de Chopin*, Wydawnictwo (La Maison de Chopin), 1999, Neriton, Warszawa.
- GINGHER Samuel, “About this recording”, Catalogue No: 8.579099-Czerny: *Romantic Piano Fantasies on Sir Walter Scott's Novels [sic.]*, 2021, Naxos.
- MAINTZ Marie Louise, *Frantz Schubert in rezeption Robert Schumanns, Studien Ästhetik und Instrumentalmusik*, Bärenreiter, 1995, Kassel.
- SCOTT Walter, *Ivanhoe*, edited with an introduction by Ian Duncan, 1996, OUP (Oxford University Press), New York.
- SCHUMANN Robert, *Die Neue Zeitschrift für Musik*, 1834-, Leipzig.
- SCHUMANN Robert, *Tagebücher Band I 1827-1838*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.
- SCHUMANN Robert, *Robert Schumanns Briefe*, Neue Folge, ²1904, hrsg.v. Gustave Jansen, Leipzig.

SCHUMANN Robert, "Variationen für pianoforte" (1836), in *Gesammelte Schriften für Musik und Musiker*, ZweiBand, ⁵1914, Kreisig.

【資料1】 <<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

対応表作成にあたって留意したことは、第一に、楽譜の台詞を優先し、他の印刷物をそれに対応する形にした。第二に、CDに付されたトラックの番号に、それ以外を対応させた。

それぞれの内容表記に、対応のため補いあり：台詞の表記、ページ表記、登場人物表記など（対応部分はかなり複雑なところがあるので、至極簡単な対応表となった。

- ① ピアノ伴奏用の楽譜（ネット上に公開されている無料楽譜。ページは元の印刷物の目次から、大文字/小文字、句読点等はそのまま。ト書きと言えるものはほとんどない）
- ② libretto1 統合版。ネット上に公開されているスタンフォード Stanford 大学所有の台本、ト書きは訳者ウォールブリュックに因るものかは不明。
- ③ libretto2, 省略版。バイエルン州立図書館の蔵書印あり。元々の出版社、出版年ともに不明。USAリプリント版として2012年出版。ISBN: 9781277373158。総合版と同じ訳であるが、移動・削除あり。ページ表記は元の印刷物に従う。番号、大文字/小文字、句読点等はそのまま表記する。ト書きは皆無。
- ④ CD 録音、トラック番号、大文字/小文字、句読点等はそのまま。解説書にある句読点等もそのままにしてある。

表中の（ ）は、対応箇所が、目次に無かったり、歌詞の途中からになる等の場合。

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

①ピアノ伴奏譜付きの楽譜	②libretto 1、スタンフォード、統合版	③libretto 2、バイエルン、省略版	④CD録音
以下、第1幕			
ERSTER ACT. Ouverture [.] pp.3-12.	Erster Aufzug Ouverture		CD 1, ERSTER AUFZUG 1 Ouvertüre
No.1. Introduction [.] Ihr lagert still [.] pp.13-26.	No.1: Introduktion [<i>sic.</i>]	pp.1-3が落頁。 p.4がIhr lagert still euch dort im Wald, から始まる。 “No.1. Erster Act.”の表記はおそらくp.3.にある。 pp.4-	2 Ihr lagert still euch dort im Wald.
(Tempo di Marcia [.] p.27; Recitativ [.] Schon glänzt d' [<i>sic.</i>] Abendroth) pp.27-30.	Marsch. Recitativ. Rowena: Schon glänzt das Abendroth…	Rowena は登場しない。Rowena の歌詞の対応も無し。	3 Marsch
No.2. Lied d. [<i>sic.</i>] Narren [.] 'S [<i>sic.</i>] wird besser gehn, pp.31-35.	No.2: Lied Des Narren Wamba: S' wird besser gehn,	このリブレットではNo.4. Lied. ('s [<i>sic.</i>] wird besser geh'n' [<i>sic.</i>]!) pp.9.-10. が楽譜No.2に対応。	4 S' wird besser gehn,
(オズワルド、セドリック) p.36.	(オズワルド、セドリック)	なし	
No.3. Schlachtlied Der Sachsen. Wer Kraft und Muth, pp.37-39.	No.3: Schlachtlied Der Sachsen Chor: Wer Kraft und Muth…	このリブレットではNo.2. Schlachtgesang der Sachsen. が楽譜No.3に対応	5 Wer Kraft und Muth in freier Brust,
No.4. Lied mit Chor [:] Der Barfüßler Mönch [.] pp.39-45.	No.4: Lied mit Chor: Der Barfüßler Mönch,	このリブレットでは楽譜No.3. Der Barfüßler Mönch…が対応。 このリブレットのNo.4は楽譜No.2の、アイヴァンホーの従者の一人フォンバの歌のみ。	6 Der Barfüßler Mönch seine Zelle verließ

No.5. Recitativ [.] Wie bang'ist mir! [.,] pp.46-49.	No.5: Recitativ [.] Rebecca [.:] Wie bang'ist mir!	なし	7 Wie bang'ist mir!
No.6. Grosse Scene und Duett, mit Chören [:] Erkenne mich [.,] pp.50-51.	No.6: Große Scene und Duett mit Chören [:] Guilbert [:] Erkenne mich!	No.5. Grosse Scene mit Chor. Erkenne mich pp.10-11.	8 Erkenne mich! Dich täuschte nicht dein Glauben,
(Der weiblichen Schönheit zu Füßen) pp.51-	(Der weiblichen Schönheit zu Füßen,)	(Der weiblichen Schönheit zu Füßen,) pp.11-13.	9 Der weiblichen Schönheit zu Füßen,
(Ha, wohl ersonnen, Klügste aller Schönen!) pp.57-64.	(Guilbert: Ha, wohl ersonnen, Klügste aller Schönen!)	(Guilbert: Ha, wohl ersonnen, Klügste aller Schönen!) pp.13-16.	10 Ha, wohl ersonnen, Klügste aller Schönen!
(Keck dringen Feinde auf uns ein,) pp.65-69. p.70.	(Chor der Normannen: [Stürzen eilig herein:] Keck dringen Feinde auf uns ein,)	(Chor der Normannen. Keck dringen Feinde auf uns ein,) pp.16-17.	11 Keck dringen Feinde auf uns ein,
(Recitativ. O Gott!) pp.71-73.	(Recitativ. O Gott!)	なし	
No.7. Duettino. Theures Mädchen [.,] pp.74-76.	No.7: Duett Rebecca: [für sich:] Theures Mädchen,	No.6. Duett. Rebecca. Theu'res [sic.] Mädchen, pp.18-19.	
No.8. Finale. Horch! Welcher Lärm [.,] pp.77-103.	No.8: Finale Ivanhoe: Horch! Welcher Lärm!	(Horch! welcher [sic.] Lärm – ich höre Waffenklang,) pp.19-21. このリプレットでは No.7.が ^s Finale. pp.21- 23. でRebeccaから始 まる	12 Horch! Welcher Lärm! Ich höre Waffenklang,
以下、第2幕			
ZWEITER ACT. No.9, Introduction [.] Es zittert im Frühroth pp.104-110.	No.9: Introduction Chor der Yomen Und Geächteten: Es zittert im Frühroth vor Freuden die Welt,	Zweiter Act. No.8. Chor. Eszittert im Frühroth vor Freuden die Welt [.] pp.23-24.	ZWEITER AUFZUG 13 Es zittert im Frührot [sic.] vor Freuden die Welt,

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

No.10, Lied m. Chori Brüder wacht [,] pp.114.	Tuck: Brüder wacht!	No.9. Lied mit Chor. Brüder wacht! pp.24-26.	14 Brüder wacht! Habet Acht!
Recitat. Ivanhoe: Ha! Find ich Euch! pp.117-	No.10: Recitative [<i>sic.</i>] und Arie [,] Ivanhoe: [<i>kommt eilig:</i>] Ha! Find ich Euch!	No.10. Recitativ und Arie mit Chor. Ivanohoe [,] Ha! Find ich Euch. pp.26-28.	15 Ha! Find ich Euch!
No.11, Arie m. [<i>sic.</i>] Chor [,] Es ist dem König [,] pp.125-129.	No.11: Arie mit Chor [:] Es ist dem König Ehr' und Ruhm	(Arie mit Chor. Es ist dem König Ehr' und Ruhm,) p.28.	16 Es ist dem König Ehr' und Ruhm
No.12, Scene u. [<i>sic.</i>] Arie [,] Mich zu verschmähen [,] pp.130-141.	No.12: Scene and [<i>sic.</i>] Arie Guilbert: Nicht [<i>sic.</i>] zu verschmähen!	No.11. Mich zu verschmähen? pp.28-31.	17 Nicht [<i>sic.</i>] zu verschmähen!
Nº.13, Finale. Wie so ernst u, feierlich [,] pp.142-	No.13: Finale Chor des Volks [:] Wie so ernst und feierlich,	No.12. Finale. Wie so ernst und feierlich [,] pp.32-34.	18 Wie so ernst und feierlich,
(Rebecca: Laßt den Schleier mir, ich bitte;) pp.150-	(Rebecca: Laßt den Schleier mir, ich bitte;)	(Rebecca: Laßt den Schleier mir, ich bitte;) pp.34-36.	19 Laßt den Schleier mir, ich bitte;
(Beaumanoir: Verworf'ne Jüdin! durch der Hölle Macht) pp.155-	(Beaumanoir: Verworf'ne Jüdin! durch der Hölle Macht)	(Beaumanoir: Verworf'ne Jüdin! durch der Hölle Macht,) pp.36-40.	20 Verworf'ne Jüdin! durch der Hölle Macht,
(Beaumanoir: Wohlan, gebt mir den Handschuh her) pp.169-	(Beaumanoir: Wohlan, gebt mir den Handschuh her.)	(Beaumanoir. Wohlan, gebt mir den Handschuh her.) pp.40-41.	21 Wohlan, gebt mir den Handschuh her.
以下、第3幕			
DRITTER ACT. No.14, Introduction. Schlinget frohe Tänze [,] pp.179-188.	Dritter Aufzug (Akt III) No.14: Introduction [,] Schlinget frohe Tänze	Dritter Act. このリブ レットでは No.13. Chor. Schlinget frohe Tänze, pp.41-が、楽譜No.14 に対応	CD 2, DRITTER AUFZUG 1 Schlinget frohe Tänze,

No.15, Lied d. [<i>sic.</i>] Narren [.] Es ist doch gar köstlich [.] pp.189-191.	No.15: Lied des Narren [.] Es ist doch gar köstlich	このリブレットでは No.14. Lied Es ist doch gar köstlich pp.44.-が、楽譜No.15に対応	2 Es ist doch gar köstlich, ein König zu sein,
No.16, Preghiera. Herr aus tiefen Jammer [<i>sic.</i>] [.] pp.192.	No.16: Preghiera. Rebecca: Herr, aus tiefen Jammernöten	このリブレットでは No.15. Preghiera. Herr, aus tiefen Jammer p.45が、楽譜No.16に対応	3 Herr, aus tiefen Jammer nöten,
No.17, Duett. Und doch will ich 以上、目次表記は誤植。楽譜の歌詞表記部分で、正しくは Scene e duett...Weh mir, du bist's? pp.195-200.	No.17: Recitativ und Duett. Weh mir, du bist's?	このリブレットでは No.16. Recitativ und Duett. pp.45- 'Weh' [<i>sic.</i>] mir, du bist's?が、楽譜No.17に対応	4 Weh mir, du bist's?
pp.200-203			5 Marsch
No.18, Finale. Hier steht d. [<i>sic.</i>] tapfre Ritter [.] pp.204-218.	No.18: Finale [.] Beaumanoir: Hier steht der tapfre Ritter Bois Guilbert,	このリブレットでは No.17. Finale. Hier steht der tapfre Ritter [.] pp.48-52が、楽譜No.18に対応	6 Hier steht der tapfre Ritter Bois Guilbert,
pp.218-225.		(Kommst du zum Kampf für die Beklagte hier,) pp.52-54 (p.55から落頁)	7 Kommst du zum Kampf für die Beklagte hier,
pp.225-230 [<i>fine.</i>].		p.54 (p.55から落頁) (Doch welchen Lohn willst du, du holdes Wesen,)	8 Doch welchen Lohn willst du, du holdes Wesen,

(オペラの、楽譜、リブレット、CD録音との簡単な対応表)

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

本論で使用する<<テンプル>>ピアノ譜①では、問題の<ロマンス (ロマンツェ)>が存在する場所は、第3幕の冒頭であるが、西原説では、「第2幕の終わり」(西原、下、p.41)である。バイエルン版③は総合版②より全体で1場少ないので、西原説で使用された版はバイエルン版ではないか、と思い確認したが、残念ながら、バイエルン版の第2幕の「フィナーレ」(No.12, pp.37-41)に<ロマンス>は無かった。

上の対応表からも、オペラ<<テンプル>>は、版によって、構成も含めてかなり違うことが分かるので、可能ならば複数の版を参照したい。我々の楽譜①では、<ロマンス (ロマンツェ)>全体は、上の表のNo.14の中に存在し、繰り返し部分を除くと全70小節から成る。

