

R. シューマン 《ダヴィッド同盟舞曲集》 Op. 6 における 音楽語法の基礎的考察

—フロレスタンとオイゼビウスの観点から—

土居 知子
(教育学科教授)

はじめに

ローベルト・シューマン (Robert Schumann : 1810~1856) の音楽作品を概観すると、特定のジャンルごとに創作時期が偏っている傾向が見て取れる。演奏家としての道を断念し、創作活動を本格的に始めた1830年から1840年にかけては、当時ヨーロッパを席卷していたピアニストで、後に妻となるクララ・ヴィーク (Clara Wieck : 1819~1896) の存在が、彼の代表的なピアノ曲の誕生に大きく関わったことはよく知られており、主要ピアノ作品の多くがこの時期に作曲された。本研究の目的は、初期ピアノ作品の傑作と謳われ、シューマンの本質が顕著に表れていると言われている《ダヴィッド同盟舞曲集》Op. 6を取り上げ、この作品に見られる音楽語法の独自性、両極性について考察することにある。その方法として、まず、初版における楽譜上の記述や各楽曲にみられる諸要素をもとに特徴をまとめ、シューマンの多様な音楽語法を抽出していくことから始めたい。本稿では、第一段階としての基礎的考察と位置づけ、まず、彼の創作活動や評論活動において常にインスピレーションの源であったと考えられる「ダヴィッド同盟」の存在意義を確認し、全18曲から成る曲集の第1巻・9曲に焦点を当て、各楽曲の最後に明記された“フロレスタン【F.】”“オイゼビウス【E.】”というシューマン自身による「指示」に着目した上で、そこに示される音楽素材の特徴を分類・分析し、シューマンの音楽語法について考察する研究の基盤を作りたい。なお、本研究は、筆者が平成4年に執筆した修士論文「Robert Schumann のフロレスタ

ン語法とオイゼビウス語法の一考察—《ダヴィッド同盟舞曲集作品6》の楽曲分析を通じて—」をもとに、大幅な加筆・修正を行いながら進めていくものであることを附記しておく。

I. R. シューマンとダヴィッド同盟

シューマンが、作曲家としてだけではなく、音楽評論家としての文筆活動も活発に行っていたことはよく知られている。少年期・青年期のシューマンの行動を見ると、生来の才能として、共通意識を持つもの同士を束ねたり、新しい組織を作って活動し意見発信を行ったりすることに長け、革新的かつ挑戦的な姿勢を常に持ち合わせていたと筆者は考える。1833年頃から1834年にかけて、シューマンをはじめとする若い音楽家や芸術家が集い議論する場から新しい芸術革新運動を起こそうといった決意のもとに、『ライプツィヒ音楽新報 (Neue Leipziger Zeitschrift für Musik)』を創刊したこともその表れであろう。この雑誌は、シューマンが1835年に創刊した『新音楽時報 (Neue Zeitschrift für Musik)』の前身であるが、誌上では、同時代の注目すべき作曲家の紹介や、彼らの作品や演奏についての評論等、シューマン自身の言葉のみならず、架空の芸術家の集まりとして立ち上げられた‘ダヴィッド同盟^①’の構成員たちが議論し対話を繰り広げるスタイルがとられ、その斬新な執筆方法に注目が集まった。役者が舞台上で様々な役割を演じるかの如く、対照的な性質や中立的な性質をもつ架空の人物によるやり取りを掲載したのであった。後に、これらの批評文を抜粋した著書『音楽と音楽家

(Gesammelte Schriften über Musik und Musiker)』(1854年出版)へと展開していくが、この架空同盟の中心人物として登場するのが、積極的・情熱的性質を持つ“フロレスタン”と、内省的・瞑想的性質を持つ“オイゼビウス”である。彼らは、一人の人間の内に共存する対照的な要素、二重の自己存在の象徴であり、シューマンの分身として設定されている。この二重の自己存在概念については、シューマンが当時心酔し、大きな影響を受けていた作家のジャン・パウル (Jean Paul: 1763~1825) や E・T・A・ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: 1776~1822) 等、ドイツロマン派文学における中心テーマの一つであった為、シューマン自身も内発的な課題としてこのテーマをとらえていた、と藤本は指摘している⁽²⁾。ジャン・パウルの代表作でもある『生意気盛り』では音楽家のヴァルトと詩人のヴァルトといった対照的な二人が中心人物として描かれているが、これらの設定もまた、シューマンの内に潜む対照的な分身“フロレスタン”“オイゼビウス”の存在を創り上げた要因となったと考えられよう。

ダヴィッド同盟には、シューマン自身を表すフロレスタンとオイゼビウスの他に、クララの父であるフリードリヒ・ヴィークをモデルにしたと言われる、調停役の“ラロ先生”、フェリックス・メンデルスゾーンがモデルと考えられる“メルティウス”、クララの分身“キアリーナ”等、身近に存在した人物が名を連ねる。シューマンの作曲活動・執筆活動の両輪において、‘ダヴィッド同盟員’の結束が心の拠り所であり、孤独感や焦燥感から逃れ、彼の真意を表明できる唯一の場所であったのではないだろうか。これをタイトルに掲げた楽曲には、「ここでは本音をさらけ出したい」といったシューマンの素の部分、本質的な部分が隠されているに違いない。次節では《ダヴィッド同盟舞曲集》Op.6 初版に焦点を当て、全18曲が生み出された成立背景を辿っていき、シューマンがこの作品に託したかった意図を解き明かす足掛かりを見つきたい。

II. 《ダヴィッド同盟舞曲集》Op.6 初版の成立背景

《ダヴィッド同盟舞曲集》Op.6の初版が出版された1837年当時のシューマンは、クララとの内密な婚約を取り交わしたものの、彼女の父フリードリヒ・ヴィークの執拗な反対を受け、苦悩の真っ只中にあった。外側への発信・伝達が困難な状況の下、苦しい胸の内を吐露できる先は、自らの分身を含めた同盟員だけだったに違いない。この作品は、空想の中でクララとの結婚を決めたシューマンが、ポルター・アーベント⁽³⁾に集ったダヴィッド同盟員と熱く語り合った様子を音楽で表す形で生み出された。ところで、この《ダヴィッド同盟舞曲集》の作品番号を、作曲年代順の通し番号ではなく、冒頭モチーフの引用元となったクララの《ソワレ・ミュージカル (音楽の夜会)》Op.6と作品番号を同じものに設定したことは注目に値すると筆者は考える。決して偶然の一致ではない、シューマンの強いこだわりがここに現れているのではないだろうか。

第1巻・第2巻ともに9曲ずつ、計18曲の小品から成る作品は、各曲の終わりに(第9曲・第16曲・第18曲の3曲を除く)、フロレスタンを表す【F.】とオイゼビウスを表す【E.】の頭文字が記されていることが大きな特徴である。また、この作品がシューマンの名前ではなく〈フロレスタンとオイゼビウス〉の名で発表されたことは着目すべき点であろう。これらは、シューマンが当時傾倒していた作家のジャン・パウルやE・T・A・ホフマンの短編集に倣い、登場人物のキャラクターが明確に示された小品によるチクルス(連作集)として創作したかった意図が根底にあると考える。

冒頭に掲げられているドイツの古い格言「Alter Spruch: In all und jeder Zeit Verknüpft sich Lust und Leid: Bleibt fromm in Lust und seid Dem Leid mit Mut bereit (和訳: 全てのどのような時代においても悦びと苦悩は結び付いている。悦びにおいては敬虔なる気持ちを忘れず、苦悩においては勇気を持って覚悟して臨め)⁽⁴⁾」は、シューマンの決意を文字で示した

ものであり、この作品全体を貫くメッセージと捉えることができる。《ダヴィッド同盟舞曲集》は、彼の意志を音楽に置き換えた、クララの父ヴィークに対する一種の挑戦状であったと言えるのではないだろうか。また、《舞曲集》と名付けた理由については、‘巨大な保守的勢力に立ち向かうため、精神的に鼓舞させる’ という意味合いから、舞曲 (Tanz) という形式を採ったのではないかと、筆者は推測する。

上述のように、言葉としてのモットー (指針) が古い格言を借りて掲げられているが、さらに重要な要素は音素材としてのモットーであろう。第1曲目の冒頭2小節に [Motto von C.W.] と記されているが、これはクララ・ヴィークの作品である《ソワレ・ミュージカル (音楽の夜会)》Op.6の第5曲目にあたる〈マズルカ〉の冒頭2小節 [譜例1] からシューマンが引用したものである。

[譜例1]



マズルカ特有の付点リズムを伴った跳躍上行進行と順次下行進行によるモチーフとなっている。シューマンが、モチーフに執着する作風であったことはよく知られているが、特別な存在であったクララのマズルカのモチーフを引用し、フロレスタン【F.】・オイゼビウス【E.】の名のもとに生まれたこの作品には、顕在化しにくい意図や感情も多く盛り込まれていると想像する。続いて、【F.】や【E.】と指定された各楽曲に見られる様々な音楽的要素に着眼し、その特徴を抽出していく中で、フロレスタン・オイゼビウスの名のもとに現れる独自性、そして両極性を明らかにしていきたい。なお、誌面に限りがあるため、本稿では研究の第一段階として [HEFT 1 (第1巻)] を題材にとり、考察を進めることにする。

Ⅲ. 各楽曲にみられる音楽的要素と特徴 [HEFT 1]

ここでは、まず [HEFT 1] の9曲を取り上げ、楽譜上に示された共通項目 (署名、拍子、調、発想標語、速度⁵⁾など) を挙げ、続いて各楽曲の音楽的な要素や性質の特徴を概観する。

◎第1曲 署名【F. und E.】4分の3拍子 /G-dur/Lebhaft (生き生きと) / ♩ = 160

先述した通り、冒頭4小節 [譜例2] はクララのマズルカをモチーフにし、間に16分休符を挟む付点のリズムを持つ跳躍上行形と順次2度上行および下行形による重音構造となっている。

[譜例2]⁶⁾



ここで、クララのモットーに見られる跳躍6度をモチーフA、2度順次下行をモチーフBと設定する。モチーフAは6度跳躍から9度→10度→12度とその音程が広がり、更に右手にオクターヴ配置の和音に加わることによって、モチーフが1フレーズ毎に発展し和声感がより重厚になる様子が見て取れる。一方、リズムの型は同一であり、リズムに対するシューマンの固執も窺える。強弱や奏法の記号に関しては、フォルテ、クレッシェンド、3拍目におけるスタッカートが見られ、前向きで積極的な性質が現れていると考える。6小節目以降は音やリズムの成り立ちが変化したように見えるが、左手はモチーフA、右手はモチーフBが連続して現れる形をとっており [譜例3]、モチーフとその展開によって楽曲が形成されていることが分かる。

[譜例3]



また、13小節目の第3拍からは、右手の下行音型がモチーフAの反行形に倣っているほか、曲全体でも2度下行進行Bモチーフに支配されていることが明らかである。こうして二つのモチーフが連続して現れることにより、シューマンの楽曲の一貫性・統一感が印象付けられていく結果となるだろう。6小節目以降の強弱や奏法の記号に関しては、68小節中、ピアノやピアノニッシモの弱音部分が56小節を占めているほか、レガートを指示するスラー表記で旋律的なフレーズが中心となり、冒頭5小節の和音が中心の構成とは異なることが明らかである。他に、強拍部以外に付けられたアクセントは、不安定さと切迫感の表現を試みる意図が含まれていると推察できる。第1曲には【F. und E.】の指定があるが、シューマンは冒頭5小節を【F.】、それ以降の小節を【E.】として作曲したと考えるのが自然であろう。

◎第2曲 署名【E.】4分の3拍子

/h-moll/Innig (内省的に) / ♩ = 138

3声から成る多声構造を持ち [譜例4]、内声の和声分散的に扱われている。

[譜例4]



右上声部の旋律は、モチーフAに基づいた2度下行と、それが発展した下行進行が中心となっている。左手の音型は4分の3拍子で書かれているが、右手2声は8分の6拍子の表記による2拍子系で書かれ、ポリリズムの特徴が見られる。全体を通して同じリズム型や旋律モチーフを繰り返すことにより、発展性のない沈痛な表情が漂っていると解釈できる。強弱や奏法の記号に関しては、強音部が一切なくピアノ

ノで統一され、レガートを指示するスラー表記が多く見られることが特徴として挙げられよう。

◎第3曲 署名【F.】4分の3拍子

/G-dur → D-dur → G-dur/Mit Humor (ユーモアを伴って) / ♩ = 180

冒頭モチーフは、クララのモットーが変形したものであるが、9小節目からはその拡大形がカノン風に左右に現れる [譜例5]。

[譜例5]



スタッカートによる重音やオクターヴのパッセージを中心に展開されるが、大きな特徴として、シューマン作曲《謝肉祭》op.9との類似点が多いことが挙げられる。47~49小節には《謝肉祭》第18曲〈プロムナード〉の一節が、61~68小節にかけては第13曲目〈エストレラ〉と同様の音型が、75~80小節では第16曲目〈ドイツ風ワルツ〉の一節が用いられているのがわかる。全体的にポリリズムの手法を交えながら、様々な調による部分動機を断片的に登場させることにより、目まぐるしく変化する、つかみどころのない滑稽さが表れていると言える。速いテンポが指定された上に、更に“Schneller”との指示も見られ、性急な曲調であることが窺える。強弱や奏法の記号については、一音ずつ執拗に指示されたフォルテの表記、スフォルツァンドの指示が目につき、フォルテとピアノの割合はおおよそ13:6 (65小節:30小節)で、強音部が弱音部の2倍以上を占めている。

◎第4曲 署名【F.】4分の3拍子

/h-moll/Ungeduldig (性急に) / ♩ = 240

この曲の冒頭にも、クララのモットーが右手内声部に現れ、9小節目からはその反行形が見られる [譜例6]。左の伴奏は3拍子のリズム

を刻む跳躍音型でほぼ統一され、右の旋律はタイで結ばれた切分音、シンコペーションリズムのモチーフに終始している。このように音楽的要素が一貫しているため、曲調も初めから最後まで緊張感が漂い、推進力に富んでいる。弱音部分が一切なくフォルテに支配され、また、スフォルツァンドや細かいクレッシェンドの指示が多数ある一方で、デクレッシェンドの指示が一切ないことも注目すべきであろう。シューマンが指示した発想標語“Ungeduldig (性急に)”をそのまま音楽に表した曲であると解釈できる。

[譜例6]



◎第5曲 署名【E.】4分の2拍子

/D-dur/Einfach (素朴に) / ♩ = 116

《ダヴィッド同盟舞曲集》全18曲の中で4分の3拍子以外の曲が6曲存在するが、5曲ある4分の2拍子の内の一つである。発想標語が示す通り、冒頭4小節の右手旋律モチーフのシンプルな展開によって構成されている [譜例7]。旋律が上行した後に行する形は、クララの motto に由来していると言えるだろう。旋律の一部の音程関係が3度→5度→8度と広がっていく様子も、motto に倣ったものと考えられる。西原が「音階による平明な上下行の3小節にわたる主題はパピヨンの動機⁽⁷⁾とよく似ている」とも指摘している点も興味深い⁽⁸⁾。第4曲のデュナーミクがほとんどフォルテであったのとは対照的に、クレッシェンドやデクレッシェンドで抑揚をつけながらも、全てピアノやピアノッシモで演奏するよう指示している。特に、17小節目からは、半音階モチーフによる変奏的展開がなされ、一層繊細なニュアンスも加わっているのがわかる。

[譜例7]



◎第6曲 署名【F.】8分の6拍子

/d-moll → D-dur → d-moll/Sehr rasch [und in sich hinein] (極めて速く [そして内省的に]) / ♩ = 132

全18曲中、唯一の8分の6拍子の曲である。ABA + コーダという構成で、重音やオクターヴ音型が目立つ。Aの部分においては、右手は弱拍(3拍目と6拍目)から強拍へスラーやタイで結ばれたシンコペーション的なりズムで統一されている [譜例8]。

[譜例8]



間に休符を挟むリズムモチーフは、付点リズムの一種と捉えることも可能ではないだろうか。左手のフレーズも、強拍部がスタッカートで、あとの2拍がスラーで結ばれた同じリズムモチーフの反復が見られる。執拗に繰り返されるリズムパターンからは、切迫感や焦燥感が印象付けられる。D-dur に転調したBの部分では、冒頭のリズムモチーフを踏襲しながらもスタッカートの表情に変化し、更にオクターヴのパッセージも新しく現れる [譜例9]。

[譜例9]



他にも、ヘミオラのリズムを織り交ぜたり、タイによって拍子感を乱すような手法を取り入

れる等、リズムに関する挑戦的な試みが見られるのが興味深い。

強弱の指示については、これまでの【F.】に見られた傾向とは違った様相を呈している。この曲における強音部と弱音部の割合は、コーダ25小節間を含め、35小節：64小節であり、弱音部の割合が大きい。これは、冒頭のシューマンの指示「und in sich hinein (そして、内省的に)」と密接に関わっていると考える。表には出せない内的な衝動を、控えめな声と執拗なリズムの繰り返して表現したかったのではないかと筆者は推測する。

◎第7曲 署名【E.】4分の3拍子

/g-moll → As-dur/Nicht schnell [Mit äusserst starker Empfindung (速くなく [極めて強い感情を伴って])] / ♩ = 92

左手のアルペジオ奏法による和音が、根音からの音程を3度→5度→6度→8度→10度と広げながら順次進行で連なり、右手も順次進行が中心となった旋律線でその流れを受け取っている。冒頭で「極めて強い感情を伴って」という言葉が添えられており、葛藤や躊躇が形として現れたとも解釈できるリタルダンドの表示も頻繁に現れる〔譜例10〕。全体としてレチタティーヴォ的な、一種の独白とも捉えられる重厚かつ深刻な雰囲気感を湛えている。強弱に関する指示としては、突発的な感情の表出とも言えるオクターヴ跳躍の際のスフォルツァンドやフォルテが若干見られるが、楽曲のほとんどがピアノとピアノッシモで占められている。

〔譜例10〕



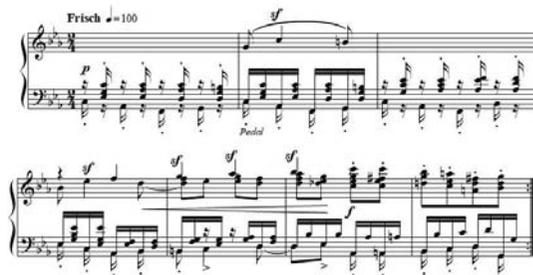
◎第8曲 署名【F.】4分の2拍子

/c-moll/Frisch (生き生きと) / ♩ = 100

第5曲と同様、数少ない4分の2拍子の楽曲の一つである。全体では、和音モチーフ、オクターヴのモチーフが多く見られ、スタッカートで軽快に刻む表情が印象的である。リズ

ムにおいては、左右に見られるシンコペーションモチーフの他、16分音符の細かい裏打ちによるリズムモチーフ等が特徴として挙げられよう〔譜例11〕。一音ずつ執拗に付けられたスフォルツァンドやアクセントの表示によって拍の緊張感が増長し、旋律的な要素よりもリズム的な要素が強い楽曲と言える。なお、強弱の割合を見ると、弱音部分が冒頭5小節のみで、あとの21小節はほぼ強音に支配されている。

〔譜例11〕



◎第9曲 署名【なし】4分の3拍子

/C-dur/Lebhaft [Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen (生き生きと [それからフロレスタンは口をつぐみ、彼の唇は切なそうに震えた])] / ♩ = 112

この楽曲は、【HEFT 1】の終曲であり、フロレスタンやオイゼビウスの署名を持たない数少ない曲のうちの一つである。冒頭で、フロレスタンの様子を描写する文章が挿入句のように記されていることが大きな特徴であるが、この文章を最初に掲げることで、署名以上の役割を果たしているとシューマンは考え、一つの区切りとなる第一巻の終曲にあえて署名をしなかったのではないかと筆者は推測する。付点によるリズムモチーフと裏拍を打つ重音が多声的な構造を成し、それを支える左手の伴奏の大部分は、8分音符での表拍と裏拍の大幅な跳躍型によって3拍子がリズムカルに刻まれる形で全体が統一されている。加えて、一拍ずつ拍頭に付された右手の執拗なスフォルツァンドが付点リズムをより強調し、明確な拍節感をもたらしていると言えるだろう〔譜例12〕。

[譜例12]



強弱記号に注目すると、弱音部・ピアノの表示は1小節間のみに見られるだけで、あとはメゾフォルテ以上の強音部で占められている。こうして、第一巻の終曲に《舞曲集》の名にふさわしい性質を持ち、自らを鼓舞させるようなエネルギーに満ちている楽曲を置いたのは、シューマンの明確な意思の表明であると筆者は考える。次に、第1巻の9曲を概観した結果をまとめ、それを踏まえた全体考察を行った上で、第2巻の研究を見据えた課題を探っていく。

IV. 《ダヴィッド同盟舞曲集 [HEFT 1]》の

分析から見えるフロレスタンとオイゼビウス
シューマンの名のもとではなく、彼の分身と位置付けられているフロレスタンとオイゼビウスの対照的な存在によって発信された初版 [HEFT 1] の9曲について、それぞれの楽曲に見られる共通の特徴や傾向を分類してまとめた結果は以下の通りである。

◆フロレスタン署名の楽曲の特徴と傾向

- ①急速なテンポ指定が多い。（‘生き生きと’ ‘性急に’ といった指示がよく見られる）
- ②旋律的要素よりも重音や和音的要素が多く見られる。
- ③オクターヴ音型が効果的に挟まれる。
- ④順次進行よりも跳躍進行が目立つ。
- ⑤スタッカート表記が多く見られる。
- ⑥旋律的な特徴よりもリズム的な特徴が前面に押し出されている（シンコペーション、付点リズム、同型リズムの反復など）。

⑦強弱記号の表記は、フォルテ等の強音部の比率が高い。

⑧全体的な強弱記号の他に、スフォルツァンドやアクセントが繰り返されながら効果的に使用されている。

◆オイゼビウス署名の楽曲の特徴と傾向

- ①比較的ゆったりとしたテンポ指定が多いが、速度表記以外での‘内省的に’‘素朴に’といった発想標語が大きく影響している。
- ②リズム的な特徴よりも旋律的な特徴をもつモチーフが多く用いられている。
- ③跳躍進行よりも順次進行、および半音階進行が目立つ。
- ④和音が分散的に扱われている場合が多く、それにより旋律的な要素が加わりやすい。
- ⑤スタッカートのような軽快な表情より、スラーで示されたフレーズ感やレガート奏法を求められるものが多い。
- ⑥リタルダンドなど、テンポの変化を求められる箇所が、比較的多い。
- ⑦強弱記号の表記は、フォルテの部分ももちろん見られるが、ピアノやピアノニッシモなどの弱音部の占める比率が高い。

以上のことから考察すると、フロレスタンとオイゼビウスの作風には特徴的かつ対照的な性質が見られることが明らかである。シューマンが想定したフロレスタン・オイゼビウスのキャラクターは、この作品の両極的な楽曲構成と照らし合わせることで、より明確なものとなるだろう。動的・積極的・情熱的・エネルギー溢れる性質の音楽語法を携えたフロレスタン、静的・消極的・内省的・控えめな性質の音楽語法を持ち合わせたオイゼビウスは、《ダヴィッド同盟舞曲集》Op. 6の中でシューマンに成り代わって、その両極性を雄弁に語る役割を十分に果たしていると言える。

IV. まとめと今後の課題

ここまで、《ダヴィッド同盟舞曲集》Op. 6の初版の成立過程を踏まえて、フロレスタンとオイゼビウスの名のもとに作曲された楽曲内容を

概観してきた。本稿では研究の第一段階として [HEFT 1] の9曲を取り上げ、フロレスタンを示す【F.】やオイゼビウスを示す【E.】と指定された各楽曲に見られる様々な音楽的要素に着眼し、その特徴の抽出することを試みた。その結果、【F.】署名・【E.】署名の楽曲それぞれに同類の傾向や性質が浮かび上がり、それらは、シューマンが設定した二人の対象的な人物の性質や両極性と共通するものであるとの理解に至った。シューマンは「全てのどのような時代においても悦びと苦悩は結び付いている。悦びにおいては敬虔なる気持ちを忘れず、苦悩においては勇気を持って覚悟して臨め」という古い格言を作品の冒頭で引用したが、悦びと苦悩の両極性、すなわち、相反するものは常に共存しながら互いの存在を認めているのだということを、言葉と音で示したかったのではないだろうか。

しかし、今回は《ダヴィッド同盟舞曲集》Op.6の前半にあたる [HEFT 1] 9曲しか取り上げられず、[HEFT 2] に収められた9曲を含む18曲の全容を見渡すことが出来なかった。従って、本稿で最終的な結論を述べることは不可能である。この作品に潜むフロレスタン語法とオイゼビウス語法の両極性について結論を導き出すためには、全18曲の分析・考察を行うことが必要不可欠であろう。後半の [HEFT 2] には [HEFT 1] と同様の傾向がみられるのか、あるいは、更に発展した特徴が現れるのか、調の配置など別の視点を用いた分析方法も検討しつつ、本稿の研究過程をベースに、更なる考察を深めていきたい。

註

- (1) この名称は、旧約聖書に登場する若きダヴィデ王が異教徒ペリシテ人と闘い、巨人戦

士ゴリアテを倒したという故事に由来する。当時の音楽界の保守派と革新派の対立構造の比喩と考えられる。

- (2) 藤本一子『作曲家 人と作品シリーズ シューマン』（音楽之友社、2008）p. 32
- (3) ドイツでの結婚式前夜に行われる前祝の風習。悪魔を追い払い、幸福をもたらすために、新婦の家の前で陶器類を打ち砕いて大きな音を出す。
- (4) 和訳は筆者の解釈によるものである。
- (5) 付点二分音符で示されたものについては、単位を同じにして比較しやすいように四分音符に換算した数値を示した。
- (6) 本稿における譜例作成にあたっては、Robert Schumann *Davidsbündlertänze Op.6* (Urtext) G.HENLE VERLAG (1976) を参照した。
- (7) シューマン作曲《蝶々》Op.2 〈第1曲〉の冒頭部分を指すと考えられる。
- (8) 西原稔『シューマン 全ピアノ作品の研究上』（音楽之友社、2013）p. 197

引用・参考文献

〈事典・書籍〉

- ・柴田南雄・遠山一行総監修（1993-1995）『ニューグローブ世界音楽大事典』講談社
- ・下中邦彦編集（1983）『音楽大事典』平凡社
- ・芹沢尚子（1999）『作曲家別名曲ライブラリー ②シューマン』音楽之友社
- ・西原稔（2013）『シューマン 全ピアノ作品の研究 上・下』音楽之友社
- ・藤本一子（2008）『作曲家 人と作品シリーズ シューマン』音楽之友社
- ・門馬直美（2003）『シューマン』春秋社
- ・ボーフィス・マルセル（1992）『シューマンのピアノ音楽』（小坂裕子・小場瀬純子訳）音楽之友社
- ・シューマン・ローベルト（1958）『音楽と音楽家』（吉田秀和訳）岩波文庫

〈楽譜〉

- ・Clara Wieck-Schumann *Ausgewählte Klavierwerke* (Urtext) G. HENLE VERLAG (1987)
- ・Robert Schumann *Davidsbündlertänze Op.6* (Urtext) G. HENLE VERLAG (1976)
- ・『シューマン ピアノ作品全集・1』新芸術社 (1973)