

## F. シューベルトの歌曲「魔王」の4種の版 に関する一考察

中山孝史・田中千義・國枝春恵・角丸 裕\*

### A Study on the Song “Erlkönig” in Four Versions by F. Schubert

Takashi NAKAYAMA, Chiyoshi TANAKA, Harue KUNIEDA, and Hiroshi KAKUMARU\*

(Received September 1, 1997)

#### 序

1782年ゲーテ(1749~1832)のジングシュピール“漁師の娘”が発表された。その冒頭の情景描写をゲーテは以下の様に述べている<sup>註1)</sup>。

「岸边にある高いハンノキの下に点々と漁夫の小屋がちらばっている。夜、あたりは静かだ。小さな火の上に鍋がかけられ、その回りには網と漁具が並べられている。ドルトヒェン(仕事をしながら歌う)——こんなに夜遅く馬を走らせるのは誰?」

ここで「魔王」が4行、8節の詩として示されるのである。ワイマールでの初演の際(同年)漁師の娘ドルトヒェンを演じたコロナ・シュレーター(1751~1802)がゲーテの求めに応じてこの詩に曲を付けた。真にこの曲こそがゲーテの詩「魔王」が作曲された第1号の作品である。<sup>註例1)</sup>

このシュレーター(Corona Schröter)以降かなりの数に上る作曲家がこの詩に曲を付けている。(一説によると80人は下らないと言われている。)ベルリンリート楽派の巨匠ライヒャルト(Johann Friedrich Reichardt 1752~1814),ゲーテおほかえの作曲家ツェルター(Carl Friedrich Zelter 1758~1832),バラード作曲家レーヴェ(Johann Carl Gottfried Loewe 1796~1869),ヴァイオリン曲で有名なシュポーア(Louis Spohr 1784~1859)等の名が思い浮かぼう。又、あのベートーヴェン(Ludwig van Beethoven 1770~1827)でさえ作曲を試みた<sup>註2)</sup>。

そして、その中に歌曲の王として君臨するシューベルト(Franz Peter Schubert 1797~1828)がいるのである。シューベルトはこの歌曲「魔王」の4つの稿を残してくれている。現在演奏会等で取り上げられているのは第4稿であるが、本論では第1稿から第4稿までを分析、比較する事でOp.1として出版された最終稿の実体を明らかにしていきたい。

#### 「魔王」の成立

シューベルトが「魔王」をいつ作曲したかは、はっきりしていない。彼の年上の友人シュパウン(Josef von Spaun)は次の様に報告している<sup>註3)</sup>。“……(1815年の)ある午後のこと、私はマイアーホーファーと一緒に、当時ヒンメルプフォルトグルントの父の家に住んでいたシューベ

\* 尚美学園短期大学音楽科教授

譜例1)

## Der Erlkönig.

ged. 1780 oder 82.

Etwas langsam und abenteuerlich. Corona Schröter. 1782. (1751 - 1802.)

Wer reit' so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Va-ter mit sei-nem Kind; er  
Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge-sicht? Siehst.Va-ter, du den Erl- könig nicht, den  
hat den Kna-ben wohl in dem Arm, er fasst ihn si-cher, er hält ihn warm. (Die ubrigen  
Er - len - kö - nig mit Kion' und Schweif? Mein Sohn, es ist ein Ne - belstreif. siehe unter  
Nº 48.)

(Gustav Bosse Verlag)

ルトのところへ行った。シューベルトは、ちょうど本を手に持って『魔王』を大きな声で読みながら、非常に興奮しているところだった。彼は何度も本を手に行ったり来たりしていたが、突然椅子に坐ったかと思うと、あっという間に書ける限りの速さで、すばらしいバラードが楽譜に書かれていた。シューベルトの家にピアノがなかったので、我々は楽譜を持って寮学校へ走着て行き、そこでその晩のうちに『魔王』が歌われ、感激をもって受け入れられた。老オルガン奏者ルージチュカがそれからピアノに坐り、自らこの曲を歌を付けずにあらゆる部分に完全な共感を示しながら弾き通し、この作曲に全く感動していた。数人の人が度々繰り返される不協和音にけちを付けようとした時、ルージチュカはそれをピアノで鳴らしながら不協和音がここではどんなに必然的に歌詞に合っており、むしろそれがそれほど美しいかそしてそれがどんなにうまく解決されているか、を説明した。……

又、寮学校時代からシューベルトと親交を結んでいたシュタドラー (Albert Stadler) は以下の様に報告している。

……成立年代が1814年と1815年と思われるリートをその年代別に記したかなり完璧なリストを同封させていただきますが、それはこれらの書かれた時代がやはり興味深いにもかかわらず、あまり知られていないと思うからです。私はこれらのリートをいつでもいわばまだインクの乾かないうちに写譜して、年代を記入しておいたのです。シューベルトが寮学校を退学した後の1815年後半期に入るものはごく少数しかありませんが、その中では特に、1815年晩秋に彼が両親の家で書いた『魔王』があります<sup>註4)</sup>。

……私が1815年10月末に休暇からヴィーンにまた戻った時、シューベルトが父の家で書いた

『魔王』を発見した思い出が、まだ生き生きとしていることによるのでしょう<sup>註5)</sup>。

これらの報告を見るとシューベルトは「魔王」を1815年の10月頃半日で書き上げたと言えよう。この初稿を含めて4つの稿があるが以下それらの楽譜に関してまとめてみよう。

#### 第1稿

シューベルトの自筆譜は紛失していて現在存在しない。しかし、写譜された楽譜が存在する。それは“ヴィッテチェク-シュパウンコレクション (Wien 楽友協会)”と“エープナーコレクション (Lund 大学図書館)”の保存されている。

#### 第2稿

自筆譜は存在する。(Berlin 国立図書館)

1816年4月シュパウン(シューベルトのリート集の出版を計画していた)は「魔王」を含むリート楽譜帳をゲーテに送ったが、ゲーテからは何の説明もなく送り返された<sup>註6)</sup>。この第2稿の大きな特長はピアノ伴奏型が、1拍3連符の同音打鍵が1拍8分音符2個に簡素化されている所である。

#### 第3稿

自筆譜は存在する。(New York ハイネマン財団)

1817年初春シュパウンは再びシューベルトの作品の出版を計画し、今度はライプツィヒのブライトコップフ社に送ったが、送り返された。しかもその送り先はシュパウンの所ではなく、当時ドレスデンに住んでいた作曲家兼ヴァイオリン奏者で同姓同名の“フランツ・シューベルト”の所へ。その“フランツ・シューベルト”氏は同年4月18日ライプツィヒへこう書き送っている。……このカンタータは私が作曲したものではありません。このような駄作をかくも無作法なやり方で貴社に送ったのは誰かを調べ、私の名前を悪用した犯人を見つけ出すため、これを保管しておきます<sup>註7)</sup>。……

#### 第4稿(最終稿)

自筆譜は紛失して現在は存在しない。

ゾーンライトナーの報告によれば1821年2月に友人達が金を出し合って自費出版した<sup>註8)</sup>が、同年4月2日カッピ&ディアベリ社から正式に出版された。

上記の様に「魔王」の4種の稿に関する逸話が残っている事で各々の稿の位置づけは出来るものの、第2、第3、第4稿がいつ改稿(作曲)なされたかを確定する事は出来ない。少なくとも、第2稿は1816年春までには出来上がっている。第3稿は1817年4月まえには出来上がっている。第4稿(最終稿)は1821年2月頃までには出来上がっていると言う事実のみがあるだけである。全て1815年に書かれていたかも知れない<sup>註9)</sup>。シューベルト程の筆の速さであればそれも可能であったろう。ただその必然性はどこにあるのか?所がシューベルトのリート100曲を超える数が改稿という作業を経て成立している事実(改作を含めるともっと数は増す)を考慮すると、そこには別の意味があると思われる。現象としては特別の曲のように思われる「魔王」もその中の1曲に過ぎない。

このシューベルトの改稿については後に論述するとして、取りあえず「魔王」の第1稿から第4稿までの楽譜を示し、それらの相違点を指摘し、現在我々が「魔王」の第4稿(最終稿)を演奏し鑑賞している実体、それまでの経過を明らかにして行きたい。使用楽譜はBärenreiter社の新シューベルト全集から採ったものである。又、楽譜上に示された日本語訳は石井不二雄氏のものである。楽譜の下方に各々の稿の違いをまとめて示す。以下、その結果を見ていただきたい。

(図 1)

魔王

## 1a. Erbkönig

第 1 稿

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Erste Fassung \*)

Schnell Oktober(?) 1815

\*) Zweite und dritte Fassung s. Seite 180 und 187. Vierte Fassung s. Teil a, S. 3.

© 1970 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

## 1b. Erbkönig

第 2 稿

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Zweite Fassung

Schnell April (?) 1816

## 1c. Erbkönig

第 3 稿

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Dritte Fassung

Schnell 1816?

## op. 1 Erbkönig

第 4 稿

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Vierte Fassung \*)

Schnell (M.M. ♩ = 152) erschienen: Ende März 1821

\*) Erste bis dritte Fassung s. Teil b, S. 171, 180 und 187.

© 1970 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

※第 4 稿だけにメトロノーム記号がある。

※冒頭の強弱記号は第 1 稿～第 3 稿まで pp, 第 4 稿は f.

※ピアノパートの高音部譜表の音型が第 2 稿のみを 1 拍を 8 分音符 2 個で, 他の稿は 1 拍を 3 連符で表記してある。(以降, 継続)

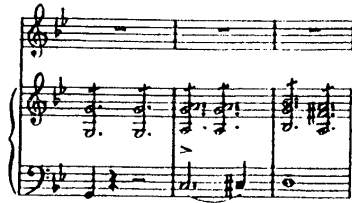
※②, ④小節の低音部譜表の第 3, 4 拍にあるスタッカーティッシモ記号は第 1 稿のみで, 他の稿はスタッカート記号。(以降, 同型継続)

※③小節; Bass 音 G に第 1 稿, 第 2 稿はスタッカート記号無し, 第 3 稿, 第 4 稿にはスタッカート記号有り。

注意) ○小節の小節番号は各々のページの最初からの小節数を示す。

(図 2)

5



5



5



5



※②小節；第1稿～第3稿共に冒頭にアクセント記号有り，第4稿はクレッシェンド記号有り。

※②小節；Bass音 C → Cis は第1稿では単音，第2稿～第4稿は共に1オクターブ下の音を重複する。

※②小節；低音部譜表のスラー記号は，第1稿 C → Cis 音まで有り，第2稿，第3稿は次小節の D 音まで有り，第4稿は無し。

※③小節；第4稿のみアクセント記号 (?) 有り<sup>註10)</sup>。

※第2稿～第4稿の④の小節は，第1稿に比べると追加された小節となっている。

(図 3)

8

9

9

9

※②小節；低音部譜表の G 音に第 1 稿と第 2 稿はスタッカート記号無し，第 3 稿と第 4 稿はスタッカート記号有り。

※④小節も同様である。

※第 1 稿の③にあるアクセント記号は，第 2 稿と第 3 稿では⑥小節に移動している。又，第 4 稿ではアクセント記号は無く，それまでの f から PP に音量変化している。

(図 4)

(こんなに風吹きすさぶ夜遅く、馬を走らせているのは誰か?)

14

Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind?

15

Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind?

15

Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind?

15

Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind?

※①小節；ピアノパートの低音部譜表の第3拍目のD音に第1稿はアクセント記号無し，第2稿～第4稿にはアクセント記号有り。

※③小節；上記同様の音に第2稿のみアクセント記号が有り，他の稿にはアクセント記号無し。⑤小節も同様である。

※歌唱パートの③小節；第1稿のみ第3拍目に4分休符有り，他の稿には無し。

(図 5)

(それは子供をかかえた父親だ。)

19

Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind, er

20

Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er

20

Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er

20

Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er

※②小節；ピアノパート第1稿は *fz* と共に高音部譜表，低音部譜表上冒頭にアクセント記号有り，第2稿は両方のアクセント記号のみで *fz* 無し，第3稿は低音部譜表上のみアクセント記号有り，第4稿は何も無し。

※③小節；第1稿のみ *P* の記号有り，他の稿は無し。

※③小節；第4拍の Bass 音は第1稿のみ *C* 音で，他の稿は *Es* 音。

※③小節；第4拍目の和音(ピアノパートの高音部譜表)，第2稿，第3稿は第1稿に比べてポジションが一つ上っている。第4稿は第1稿の和音に六音を加えた形態を採っている。

※③小節の第4拍と④小節の第1拍と第3拍(ピアノパートの低音部譜表)は，第3稿のみスタッカート記号有り，他の稿は無し。又上記の4分音符は第4稿では他の三つの稿の1オクターブ下の音に変更されている。

※歌唱パート④小節；第1稿では ♩ のリズム，他の稿は ♩ のリズム。



(図 6)

(子供を腕の中にかかえこみ、)

24

hült den Kna- - ben wohl in dem Arm, er

25

hat den Kna- - ben wohl in dem Arm, er

25

hat den Kna- - ben wohl in dem Arm, er

25

hat den Kna- - ben wohl in dem Arm, er

※①小節；Bass音Bは第1稿のみ2分音符，他の稿は全音符。

※①小節及び③小節；第1稿はfzP, Bassにアクセント記号有り，第2稿は高音部譜表低音部譜表共にアクセント記号有り，第3稿は1個のアクセント記号でまとめて，第4稿はBass音Bのみアクセント記号有り。

※歌唱パート②小節；冒頭の2分音符の記譜法が第1稿と他の三つの稿と違う。又，第1稿では第4拍目に4分休符有り，他の稿は無し。

(図7)

(しっかりと暖かく抱いている。)

28

29

29

29

※①小節；第1稿と第4稿は Bass 音 Fis のみアクセント記号有り，第2稿は高音部譜表，低音部譜表上，共にアクセント記号有り，第3稿は1個のアクセント記号でまとめている。

※②小節，③小節；ピアノパート低音部譜表上の4分音符に第1稿はスタッカート記号無し，他の稿には有り。

※②小節，③小節，④小節；ピアノパート低音部譜表の4分音符の Es 音→C 音→D 音→G 音の動き，第1稿は1オクターブの重音で，第2稿，第3稿は単音で，第4稿は更に1オクターブ低い位置の単音である。

※④小節；ピアノパート高音部譜表の冒頭の音，第3稿のみ変ロ音 $\dot{2}$ 音 $\dot{1}$ 音の和音であって，他の稿はト音 $\dot{1}$ 音の1オクターブの重音である。

※④小節；第4稿は f，第2稿，第3稿は第3拍目以降 PP の音量変化有り，第1稿は音量変化無し。

(図 8)

32

33

33

33

※②小節，④小節；ピアノパート低音部譜表上の G 音に第 3 稿，第 4 稿はスタッカート記号有り，第 1 稿，第 2 稿は無し。

※第 4 稿は③小節で PP に音量が変化するが，他の稿では変化なし。



(図 10)

(「ねえ、お父さん、魔王のいるのが見えないの?」)

40

41

\*) Takt 44, Klavier, unteres System, lautet in einer nachträglichen Korrektur Schuberts:

註 12)

41

42

※①小節；歌唱パートの旋律が第1稿は他の稿と異なる。

※①小節；ピアノパート高音部譜表上の和音，第1稿はH-D-F-As（減七の和音）で，第2稿，第3稿はD-F-As-H（減七の和音），第4稿は第3拍目まで第2稿，第3稿と同じだが第4拍目でD-F-G-H（属七の和音）に変わる。この事は③小節でも同様である。

※②小節；ピアノパート高音部譜表上の和音，第1稿はC-Es-Gであるが，第2稿，第3稿，第4稿はそれにCを加えたC-Es-G-Cの和音に変更。

※②小節；第2稿は第3拍目のBass音Cのみにアクセント記号有り，第3稿は冒頭にアクセント記号有り，第1稿と第4稿は無し。

※②小節；歌唱パートは第1稿のみ第3拍目に4分休符有り，他の稿は無し。

※③小節；第4稿のみ冒頭にアクセント記号有り，他の稿は無し。

※④小節；第4稿のみmf音量変化，他の稿は変化無し。

※④小節；ピアノパート高音部譜表上の和音，第1稿はC-Es-Gで，第3稿，第4稿はそれにC'を加えた形で始まり，第4拍目は共にGがGesに変化するが，第2稿のみEs-G-Cで変化音も無し。

(図 11)

(冠をかぶって裾をひいた魔王の姿が見えないの?)

44

den Er - len - kö - nig mit Kron' und Schweif? -

45

den Er - len - kö - nig, mit Kron' und Schweif? -

pp

45

den Er - len - kö - nig mit Kron' und Schweif? -

46

den Er - len - kö - nig mit Kron' und Schweif? -

※①小節；第2稿は冒頭のピアノパート高音部譜表の和音と第3拍目の Bass 音 F にアクセント記号有り，第3稿は冒頭にまとめて1個のアクセント記号有るが，第1稿と第4稿は共にアクセント記号は無く，第4稿は *p* に音量変化している。

※③小節；第2稿は第3拍目の Bass 音 F にアクセント記号有り，第3稿は冒頭にまとめてアクセント記号有り，第1稿と第4稿は共にアクセント記号無し，第4稿は *mf* に音量変化。

※③小節；ピアノパートの高音部譜表の冒頭の和音，第1稿～第3稿は共に A-C-F の形態であるが，第4稿は F-A-C-F の形態を採っている。

※⑤小節；第4稿は冒頭にアクセント記号有り，第3稿は第3拍目にアクセント記号有り，第1稿と第2稿は共に無し。

※⑤小節；第2稿のみ第3拍目で *pp* に音量変化するが，他の稿は音量変化無し。

(図 12)

(「坊や、あれはね、霧がたなびいているんだよ。」)

49

50

50

51

- ※①小節；第3稿のみ PP に音量変化が有るが他の稿は音量変化無し。
- ※④小節；第2稿～第4稿は共にピアノパートの Bass 音 B にアクセント記号有り，第1稿は無し。
- ※④小節；歌唱パートの第1拍目の記譜法が第1稿だけ他の稿と違う。
- ※⑥小節；第3稿のみ第3拍目にデクレッシェンド有り，他の稿は無し。
- ※⑥小節～⑦小節；ピアノパートの Bass 音 Es, C, F, F に，第2稿～第4稿はスタッカート記号有り，第1稿は無し。

(図 13)

(かわいい子, おいで, 一緒に行こう!)

56

57

57

58

※①小節; 第2稿と第3稿はPPに音量変化し第4稿はPPPに音量変化するが, 第1稿は変化無し。

※①小節; 第1稿と第4稿のピアノパートの高音部譜表の冒頭は3連符内の8分休符が1個有るが, 第2稿と第3稿は休符は無くニ音-ヘ音-変口音の和音有る。

※②小節; 歌唱パート, 第1稿のみ第3拍目に4分休符有る, 他の稿は無し。



(図 14)

(一緒にとても面白い遊びをしよう.)

60

schö - - - ne Spie - - le spiel - - - ich mit dir; manch

61

schö - - - ne Spie - - le spiel - - - ich mit dir; manch

61

schö - - - ne Spie - - le spiel - - - ich mit dir; manch

62

schö - - - ne Spie - - le spiel - - - ich mit dir; manch

※④小節；ピアノパートの Bass 音 F は第 1 稿では単音であるが、第 2 稿～第 4 稿はその F 音より更に 1 オクターブ下の F 音を加えた重音の形態を採っている。

(図 15)

(岸には、きれいな花が沢山咲いてるし、)

64

65

65

66

※①小節；歌唱パート第4拍目の音が第1稿は $\hat{\cdot}$ 音であるが、第2稿～第4稿は共に $\hat{\cdot}$ 音である。

※②小節；歌唱パート第4拍目の2個の8分音符に対して第2稿と第4稿はスラー記号が有り、第1稿と第3稿には無し。

(図 16)

(お母さんは金色に輝く服を沢山持っているよ。)

67

Strand, meine Mutter hat manch gülden Gewand. Mein

68

Strand, meine Mutter hat manch gülden Gewand. Mein

68

Strand, meine Mutter hat manch gülden Gewand. Mein

69

Strand, meine Mutter hat manch gülden Gewand. Mein

※②小節；ピアノパート低音部譜表の第3拍目と第4拍目の音，第1稿は，は音と変は音（共に単音）第2稿は，は音とは音（共に単音）第3稿は，は音とハ音の重音と変は音（単音）第4稿は，二つ共は音とハ音の重音となっている。

※③小節；ピアノパート低音部譜表の音，第1稿と第2稿は共にハ音とヘ音の重音であるが第3稿は第1拍目と第2拍目がヘ音（単音）第3拍目と第4拍目がハ音とヘ音の重音，第4稿は全てヘ音の単音となっている。

※③小節；第3拍目と第4拍目の和声，第1稿は $I^2 \rightarrow V_7$ ，第2稿と第3稿は $V_7 \rightarrow V_7$ ，第4稿も $V_7 \rightarrow V_7$ であるが高音部譜表の和音は第2稿と第3稿が変ハ音-イ音-ハ音の三つの音であるのに対し，第4稿では変ハ音-ヘ音-イ音-ハ音の四つの音となっている。

※④小節；ピアノパートの Bass 音 B（第1拍目）は第1稿が単音，他の稿は1オクターブの重音となっている。

※④小節；ピアノパート低音部譜表上の冒頭の右手で奏されるべき和音，第1稿～第3稿は，二音-変口音の二つの音であるのに対し，第4稿は1個音が加えられて，二音-ヘ音-変口音の三つの音からなっている。

※④小節；第1稿は第3拍目 mf，第2稿と第3稿は第3拍目 f へと音量変化する。第4稿は第1拍3連音の二つ目から f（アクセント付き）へと音量変化する。

※④小節；ピアノパート低音部譜表上の第4拍目の重音の H に対して，第1稿はアクセント記号無し，第2稿～第4稿は有り。

(図 17)

(「お父さん、お父さん、聞こえないの、」)

71

Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was

72

Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was

72

Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was

73

Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was

※②小節；歌唱パート第1拍目の8分音符2個に対して第4稿のみスラー記号有り，他の稿には無し。

※②小節；ピアノパート低音部譜表上の第4拍目の重音のHに対して，第1稿はアクセント記号無し，第2稿～第4稿は有り。

※④小節；第1稿，第3稿，第4稿は共に第3拍目にPへ音量変化し，第2稿のみ第4拍目からPへ音量変化する。

(図 18)

(魔王がそっとささやきかけるのが?)

75

76

76

77

※①小節；第2稿のみ第2拍目からデクレッシェンド，他の稿は変化無し。

※②小節；第3稿と第4稿は冒頭にデクレッシェンド有り，第1稿は第3拍目にデクレッシェンド有り，第2稿は第3拍目でPPに変化する。

※③小節；ピアノパート Bass 音 H，第1稿のみ2分音符で，他の稿は全て全音符。

※③小節；歌唱パート D 音は第1稿のみ2分音符で，他の稿は全て全音符。

※③小節；第4稿のみクレッシェンド記号有り，他の稿は無し。

※④小節；第2稿はPP，第3稿はPPdim.で第1稿は何も無し（デクレッシェンド状態），第4稿はアクセント記号<sup>10</sup> (?) 有り。

※④小節；ピアノパート低音部譜表上の第1拍目，第1稿～第3稿は共に4分音符であるが第4稿は前小節からタイで結ばれたH音になっている。

(図 19)

(「じっとしておいで、じっとだよ、坊や!あれはね、枯葉が風にざわめいているんだよ。」)

79

ruhig, blei-be ruhig, mein Kind, in dür-ren Blät-tern säu-selt der Wind.- „Willst,

\*) Takt 79-80: Die Singstimme lautet in Stadlers Abschrift  vgl. Krit. Bericht

80

ruhig, blei-be ruhig, mein Kind, in dür-ren Blät-tern säu-selt der Wind.- „Willst,

\*) Takt 80 lautet in einer nachträglichen Korrektur Schuberts 

80

ruhig, blei-be ruhig, mein Kind, in dür-ren Blät-tern säu-selt der Wind.- „Willst,

81

ruhig, blei-be ruhig, mein Kind, in dür-ren Blät-tern säu-selt der Wind.- „Willst,

- ※①小節；ピアノパート低音部譜表，第1稿～第3稿共にH音は♭のリズムであるが第4稿のみ全音符。
- ※②小節；ピアノパートにBass音Cは第1稿～第3稿は2分音符であるが，第4稿は全音符。
- ※③小節；ピアノパート高音部譜表第1拍～第2拍の和音，第1稿と第4稿は口音-ホ音-ト音だが，第2稿と第3稿はホ音-ト音である。
- ※④小節；歌唱パートの冒頭の記譜法が第1稿と他の三つの稿では違う。
- ※⑤小節；ピアノパート低音部譜表の第1拍目，第1稿～第3稿は4分音符有り，第4稿は前小節からタイで結ばれたC音が有る。
- ※⑥小節；ピアノパート低音部譜表の第2拍目～第4拍の進行は第1稿～第3稿ではホ音→ハ音→ハ音であるが，第4稿はそれより1オクターブ下のホ音→ハ音→ハ音である。
- ※⑦小節；ピアノパート低音部譜表のリズムは第2稿～第4稿は♭のリズムであるが，第1稿は♭である。
- ※⑧小節；ピアノパート低音部譜表の音高は第1稿～第3稿は二音であるが，第4稿は1オクターブ下の二音である。
- ※⑨小節；ピアノパート高音部譜表の第3拍～第4拍の和音，第1稿と第4稿はハ-ニ音-嬰ハ音であるが，第2稿と第3稿はハ音-ニ音-嬰ハ音である。
- ※⑩小節；第4稿の⑩小節は第1稿～第3稿と比べると追加された小節になっている（第2稿も後に第4稿と同じ形が追加された）ので，第1稿～第3稿の⑩小節は第4稿の⑪小節に当る。その関係で以下相違を述べる。第2稿と第3稿は同じであるが，第1稿はピアノパートの低音部譜表の動きはと音で♭のリズム，第4稿は♭（と音→ハ音→ニ音）となっている。
- ※⑪小節；ピアノパート高音部譜表の和音形態の進行，第1稿～第3稿までの同一であるが，第4稿はF音G音を同時に連続して響かせ内声のH→C→D音の進行を目立たせている。（第2稿も後に第4稿と同一になる。）
- ※⑫小節（第4稿）；第4稿のみアクセント記号<sup>11)</sup>(?)が有り，他の稿には無し。

(図 20)

(「ねえ、かわいい子、一緒についてこないかい?娘たちと一緒に遊ばせてあげるよ。)

84 177

fei - ner... Kna - be, du mit mir gehn? mei - ne Töch - ter... sol - lendich war - ten schön, mei - ne

85

fei - ner... Kna - be, du mit mir gehn, mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön, mei - ne

85

fei - ner... Kna - be, du mit mir gehn, mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön, mei - ne

87

fei - ner... Kna - be, du mit mir gehn? mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; mei - ne

※①小節；第1稿～第3稿はPPに，第4稿はPPPに音量変化する。

※②小節；歌唱パート第4拍の8分音符の音，第1稿はホ音であるが，第2稿～第4稿はニ音である。

※③小節；歌唱パート第2拍目，第1稿は8分音符2個のイ音→ロ音だが，第2稿～第4稿は共に4分音符のホ音である。

※④小節；歌唱パート第4拍目の裏の音，第1稿は嬰イ音だが，第2稿～第4稿はイ音である。

(図 21)

(娘たちは夜中までダンスをするのが大好きでねえ、おまえを抱いてゆすぶって、  
踊って、歌って、眠らせてくれるよ。)

88

Töch - ter - füh - ren den nächt - li - chen Reihn und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, und

89

Töch - ter - füh - ren den nächt - li - chen Reihn, und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, und

89

Töch - ter - füh - ren den nächt - li - chen Reihn und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, und

91

Töch - ter - füh - ren den nächt - li - chen Reihn, und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, sie

- ※①小節；歌唱パート第2拍目，最初の8分音符は第2稿のみト音で他の稿は嬰ト音である。
- ※①小節；歌唱パート第4拍目，裏の8分音符は第1稿と第2稿は嬰ト音で，第3稿と第4稿はト音である。
- ※②小節；歌唱パート第4拍目，第2稿～第4稿共に8分休符有り，第1稿は無し。
- ※②小節；ピアノパート低音部譜表第3拍～第4拍，第1稿と第4稿は♪♪♪♪，第2稿と第3稿は♪♪である。
- ※④小節；歌唱パート第3拍～第4拍，第1稿のリズムは♪♪，他の稿は共に♪♪♪♪である。
- ※④小節；ピアノパート高音部譜表の第1拍～第2拍の分散和音，第1稿～第3稿は共にG→H→D→G→D→H音のVの和音，第4稿はG→D→F→G→F→DのV<sub>7</sub>の和音，(Cdur)
- ※④小節；ピアノパート低音部譜表の第4拍目，第1稿は4分休符だが，第2稿～第4稿は共に8分休符とG音(1オクターブの重音，8分音符)である。
- ※④小節；最後の8分音符の歌詞は第1稿～第3稿はund(ゲーテ本来の言葉)であるが，第4稿ではその単語をシューベルトはsieに変更している。



(図 22)

(「おまえを抱いてゆすぶって、踊って、歌って、眠らせてくれるよ。」)

92

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." "Mein  
p cresc.

93

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." "Mein  
f

93

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." "Mein  
f

95

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." "Mein  
f

※②小節；ピアノパート高音部譜表第1拍～第2拍の分散和音，第1稿～第3稿は共にVの和音，第4稿はV<sub>7</sub>の和音。(Cdur)

※②小節；ピアノパート低音部譜表の第3拍目，第1稿～第3稿は，は音(単音)で，第4稿は，は音ーハ音(重音)である。

※②小節；第2稿と第3稿は第4拍でfに音量変化し，第4稿は第3拍の3連符の二つ目からf>に変化するが，第1稿は変化無し。

※③小節；第1稿のみPに音量変化するが，他の稿はfのまま。

※③小節；第1稿のみ第4拍目にクレッシェンド有り，他の稿には無し。

※小節；ピアノパート低音部譜表の第4拍目，第2稿～第4稿にはアクセント記号有り，第1稿には無し。

(図 23)

(「お父さん、お父さん、あそこに見えないの、」)

95

Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort - Erl -

*cresc.* *pp*

96

Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl -

*p*

96

Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl -

*p*

98

Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl -

*p*

※①小節；第1稿にはクレッシェンド有り，他の稿には無し。

※②小節；歌唱パート第1拍目，第4稿は8分音符2個にスラー記号有り，他の稿は無し。

※②小節；ピアノパート低音部譜表の第4拍目，第2稿～第4稿のCis音にアクセント記号有り，第1稿は無し。

※②小節；第4拍から次小節の音へ，第1稿～第3稿は共にスラー記号があるが，第4稿は“疑問の形”にしてある。

※④小節；歌唱パート冒頭の2拍，第1稿は $\dot{\text{A}}$ 音→ $\dot{\text{B}}$ 音(4分音符でスラー付き)であるが，他の稿は共に2分音符の $\dot{\text{B}}$ 音となっている。

※④小節；第1稿は第3拍目でPPに音量変化し，第2稿は第4拍目でPに変化し，第3稿は第3拍目でPに変化するが，第4稿は音量変化無し。

(図 24)

(暗いところにいる魔王の娘が見えないの?)

99

99

kö-nigs Töch-ter am dü-stern Ort?— Mein

100

100

kö-nigs Töch-ter am dü-stern Ort?— Mein

decresc. pp pp

100

100

kö-nigs Töch-ter am dü-stern Ort?— Mein

decresc. pp dim.

102

102

kö-nigs Töchter am dü-stern Ort?— Mein

decresc.

- ※①小節；第2稿は第3拍目にデクレッシェンド有り，他の稿は無し。
- ※①小節；ピアノパート低音部譜表，第1稿はスラー記号が1小節内に収まり，②小節，③小節で又一つのスラー記号が有るが，第2稿～第4稿共に①小節から③小節まで一つのスラー記号でなっている。
- ※②小節；第2稿は第3拍目でPPに音量が落ち着くが，第3稿と第4稿は冒頭にデクレッシェンドが有るが，第1稿は何も無し。
- ※③小節；歌唱パートのE音は第1稿は2分音符だが，第2稿～第4稿は共に全音符。又ピアノパートのBass音Cisも同様に第1稿は2分音符で他の稿は全て全音符である。
- ※③小節；第4稿のみクレッシェンド記号有り，他の稿はそれぞれの音量，音量変化の状態のまま。
- ※④小節；第2稿はPP，第3稿はPP. dim，第4稿はアクセント記号<sup>註12)</sup>(?)，第1稿は変化なし。
- ※④小節；ピアノパート低音部譜表の第1拍目，第1稿～第3稿は共に4分休符有り，第4稿は前小節からタイで結ばれたCis音有り。

(図 25)

(「坊やよ坊や、私にはちゃんと見えるんだよ、あれはね、灰色をした柳の老木さ。」)

103

104

104

106

※①小節；ピアノパート高音部譜表冒頭の音，第1稿と第4稿は嬰ハ音と嬰ハ音の重音，第2稿は嬰ハ音－ホ音－嬰ト音－嬰ハ音の和音，第3稿はホ音－嬰ト音－嬰ハ音の和音である。又，ピアノパート低音部譜表冒頭の音は第1稿と第4稿は2分音符，第2稿と第3稿は4分音符である。又，第2稿のみ第3拍目にクレッシェンド有り，他の稿は変化無し。

※②小節；第3稿のみ第3拍目にクレッシェンド有り，他の稿は無し。

※③小節；第2稿のみf記号有り，他の稿は無し。

※④小節；ピアノパート高音部譜表の和音，第1稿はニ音－ヘ音－イ音－ニ音だが，第2稿～第4稿は共にヘ音－イ音－ニ音である。

※⑤小節；第4稿のみクレッシェンド有り，他の稿は無し。又，ピアノパート低音部譜表のリズムは第1稿は♪♪，第2稿は♪♪，第3稿と第4稿は共に全音符となっている。

※⑥小節；ピアノパートの低音部譜表，第2稿～第4稿は，い音－イ音の重音(2分音符，2個)であるが，第1稿は，い音－イ音(4分音符)の重音，4分休符，い音(単音)，4分休符となっている。

(図 26)

109

110

110

112

※①小節；第4稿のみ  $ff>$  に変化するが、他の稿は変化無し。

※①小節；ピアノパート高音部譜表の冒頭の音、第1稿のみ  $\dot{2}$  音 -  $\dot{3}$  音の重音だが、他の稿は  $\dot{1}$  音 -  $\dot{2}$  音 -  $\dot{3}$  音の和音となっている。又、低音部譜表の音は皆 D 音であるが、第1稿は口音(4分音符, 単音), 第2稿と第3稿はろ音 - 口音(2分音符, 重音), 第4稿はろ音 - 口音(4分音符, 重音) となっている。

※③小節；ピアノパート低音部譜表の D 音に第1稿と第2稿にはスタッカート記号無し, 第3稿と第4稿には有り。又、その D 音は第1稿は2分音符だが、第2稿～第4稿は共に4分音符。③小節も同様である。

※④小節；第4稿のみ P に音量変化有り, 他の稿は変化無し。

(図 27)

(「わしはおまえが大好きだ、おまえの美しい姿にはぞくぞくするよ。  
おまえが来ようとしないうら、力づくでも連れていくぞ。」)

114

lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge -

115

lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge -

\*) Takt 115, Klavierstimme: Das *ff* hat Schubert nachträglich in *pp* geändert. 註 13)

115

lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge -

117

lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge -

※①小節；第1稿は *f*，第2稿は註13) *ffz*，第3稿は *ffz*，第4稿は *pp* にそれぞれ音量変化。

※②小節；第1稿はアクセント記号，第2稿は *fz*，第3稿は *fz* が有るが，第4稿は何にも無し。

※③小節～⑤小節；第2稿は低音部譜表のオクターブ音のみに *fz* 記号，第3稿はまとめて *fz* 記号有りだが(各小節の冒頭)，第1稿と第4稿は何も無し。

※③小節；歌唱パートの第3拍目，第1稿のみ4分休符有り，他の稿は無し。

※④小節；歌唱パート第3拍～第4拍のリズム，第1稿のみ♪♪だが，他の稿は共に♪♪である。

※⑤小節；歌唱パート第3拍～第4拍のリズム，第1稿のみ♪♪だが，他の稿は共に♪♪である。

(図 28)

(「お父さん、お父さん、魔王が僕をつかまえる!」)

120

121

121

123

※①小節；第4稿のみ *fff*> に音量変化するが他の稿は変化なし。

※①小節；ピアノパート低音部譜表の第4拍目，第1稿は1オクターブ音D音にアクセント記号無し，他の稿はあり。③小節も同様。

※③小節；歌唱パート第1拍目，第4稿のみ2個の8分音符にスラー記号有り，他の稿は無し。

## (図 29)

(魔王が痛いことしたんだよ!)

125

125

Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge -

cresc.

126

126

Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge -

fz fz fz fz fz fz

126

126

Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge -

128

128

Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge -

fz fz fz fz fz fz

※①小節；第1稿のみクレッシェンド有り，他の稿は無し。

※①小節，②小節，③小節；fz記号は第1稿，第3稿共に無いが，第2稿はピアノパート低音部譜表の各2分音符に有り，第4稿はまとめて，各小節の第1拍目と第3拍目に有る。

※③小節；ピアノパート低音部譜表の第3拍目にある2分音符は第1稿のみ，に音 $\text{ニ}$ 音の1オクターブの位置だが，他の稿は，ニ音 $\text{ニ}$ 音の1オクターブの位置である。



(図 30)

(父親はぞっとして、馬を全速力で走らせる.)

128

128

*immer geschwinder*

tan! Dem Va - ter grau - set's, er rei - tet ge -

129

129

tan!- Dem Va - ter grau - set's, er rei - tet ge -

*accelerando*

129

129

tan.- Dem Va - ter grau - set's; er rei - tet ge -

*accelerando*

*p* *cresc.*

131

131

tan!- Dem Va - ter grau - set's, er rei - tet ge -

*accelerando*

*f* *cresc.*

- ※①小節；第1稿はテンポの変化がここで始まるが (*immer geschwinder*—ずっとより速く) 他の稿は共に⑤小節から (*accelerando*—だんだん速く) が始まる。
- ※①小節；第4稿は *f* に冒頭から変化するが第1稿は第3拍目から *pp* に、第3稿は第3拍目から *p* にそれぞれ音量変化するが、第2稿は変化無し。
- ※①小節；ピアノパート低音部譜表の動き、第1稿～第3稿は共に、と音—と音の1オクターブ音(4分音符1個)であるが、第4稿はそれより1オクターブ下の、と音—と音の3連符連打(1小節全て)の形態である。又この変更は③小節、⑤小節にもみられる。(但し、第1稿～第3稿は、と音の4分音符1個だけ。)
- ※③小節ピアノパート Bass 音 G に第1稿と第2稿はスタッカート記号無し、第3稿と第4稿は有り。
- ※④小節；歌唱パート冒頭の音の記譜法が違う。
- ※⑤小節；第3稿と第4稿は共に第3拍目からクレッシェンドが始まるが、第1稿と第2稿は変化無し。

(図 31)

(あえぐ子供を両腕にかかえ、)

133

schwind, er hält in Ar-men das äch-zen-do

cresc. f

134

schwind, er hält in Ar-men das äch-zen-de

v

\*)Takt 134 und Takt 136, Klavierstimme, unteres System, lauten in nachträglichen Korrekturen Schuberts  
Jeweils: 註 14)

134

schwind, er hält in Ar-men das äch-zen-de

-scendo >

136

schwind, er hält in Ar-men das äch-zen-do

>

\*)Takt 139, Klavierstimme: Der Akzent bezieht sich auf den ganzen Takt; vgl. das Faksimile auf S. XXIX.

- ※①小節；ピアノパート低音部譜表：第4稿は のこの曲の冒頭の動機（音型）が有るが、第1稿は全音符のみ、第2稿<sup>註14)</sup>と第3稿は全休符となっている。
- ※①小節；第1稿は第3拍目からクレッシェンドが始まるが、他の稿は前からの継続。
- ※②小節；ピアノパート低音部譜表、第1稿～第3稿は共にG音のオクターブ音（2分音符2個）であるが、第4稿はそれより1オクターブ低いG音のオクターブ（3連符の連打）となっている。
- ※③小節；ピアノパート低音部譜表、第1稿～第3稿は共にG音のオクターブ音（全音符）であるが、第4稿は の動きに変更されている。
- ※③小節；歌唱パートの冒頭の記譜法が、第1稿と他の稿とは違う。
- ※④小節；ピアノパート低音部譜表、第1稿～第3稿はG音のオクターブ音（全音符）であるが第4稿はその位置で3連符の連打となっている。
- ※③小節；第2稿～第4稿は共に冒頭にアクセント記号が有るが、第1稿はfに音量変化している。

(図 32)

(やっとの思いで屋敷に着くと、)

137

Kind, er - reicht den Hof mit Müh und

*fz fz>*

138

Kind, er - reicht den Hof mit Müh und

*cresc. ff*

\*\*)Takt 138, Klavierstimme, unteres System, lautet in einer nachträglichen Korrektur Schuberts:

138

Kind, er - reicht den Hof mit Müh und


*ff*

140

Kind, er - reicht den Hof mit Müh und

*ff fz fz*

※①小節；第4稿のみ *ff* に音量変化するが、他の稿は変化無し。

※①小節；ピアノパート低音部譜表，第1稿～第3稿は共に4分音符1個だけだが(但し第2稿に関しては註14)を参照)，第4稿は  の動きに変化されている。

※②小節～③小節；ピアノパート低音部譜表，4分音符のオクターブ音に対して第1稿～第3稿はスタッカート記号無し，第4稿のみスタッカート記号有り。

※②小節～③小節；第3稿は②小節の冒頭からクレッシェンドが始まり，第4稿は②小節の第3拍目から始まり，第2稿は③小節から始まるが，第1稿は変化無し。

※④小節；第1稿と第4稿には *fz* 記号が有るが，第2稿は *ff*，第3稿は *ff>* に音量変化している。

※④小節～⑤小節；ピアノパート低音部譜表，第1稿～第3稿は両小節共に *As* 音(1オクターブで全音符)のみであるが，第4稿はその *As* 音の3連符連打音が続く。

(図 33)

(腕の中で子供は死んでいた.)

142

Recit.

Not; - in sei-nen Armen das Kind war tot!

143

Recit.

Not, in sei-nen Ar-men das Kind, war tot. *Mäßig*

143

Recit.

Not, in seinen Armen das Kind- war tot. *Mäßig*

145

Recit.

Not; in sei-nen Armen das Kind war tot. *Andante*

※ “Not;In seinem Armen das” の部分を第1稿と第4稿は二小節かけて処理してあるが、第2稿と第3稿は一小節内で済ましてある。

※第1稿の①小節と第4稿の①小節；ピアノパート低音部譜表，第1稿はAs音(1オクターブ音)が全音符であるが，第4稿は3連符の連打音が続いている。又第4稿はfp>が有るが第1稿は何も無し。(但し，>記号はデクレッシェンドかも知れない。)

※②小節(第1稿)，①小節(第2稿，第3稿)，②小節(第4稿)；ピアノパート，第1稿～第3稿まで同型であるが，第4稿は高音部譜表，低音部譜表共に2分音符となっている。又第4稿はPPであるが他の稿は変化無し。歌唱パートでは“in seinem”のリズムが第1稿のみ♪♪♪であるが，他の稿は♪♪♪となっている。

※③小節(第1稿と第4稿)②小節(第2稿と第3稿)；第2稿～第4稿はPであるが，第1稿は変化無し。又，ピアノパートは第4稿のみ8分休符が有るが(第1拍目)，他の稿は無い。又，その減七の和音は第4稿のみフェルマータ記号が有るが，他の稿には無い。又，第2拍目第1稿と第2稿は4分休符が有り，第3稿は4分休符にフェルマータ記号が付き，第4稿は減七の和音(フェルマータ記号付き)が継続中。又，第4拍目は第1稿は休みだが第2稿と第3稿はPPでg mollのV<sub>7</sub>の和音，第4稿はfでg mollのV<sub>7</sub>の和音(共に8分音符)で，第2稿と第3稿はMäßigだが第4稿はAndante，第1稿は変化無し。歌唱パートの第2拍目の8分休符は第3稿と第4稿にはフェルマータ記号付き，第1稿と第2稿はフェルマータ記号無しとなっている。

※④小節(第1稿と第4稿)③小節(第2稿と第3稿)；第2稿と第3稿はg mollのIの和音(8分音符)だが，第4稿は4分音符，第1稿は4分音符でV<sub>7</sub>の和音となっている。又，第3拍目に第1稿はg mollのIの和音が有るが，他の稿は休符である。又，第1稿は第4拍目にフェルマータ記号が有り，第2稿は第3拍目以降にフェルマータ記号が有るが第3稿と第4稿は共に無し。歌唱パートは，第1稿と第2稿は全体符にフェルマータ記号が有るが，第3稿と第4稿は無し。

以上、第1稿～第4稿を並べてそれぞれの相違点を示したが、かなりの数に上る事が解る。ディナミック、リズム、小節数、旋律線、スタッカート、スラー、音域、和声等に、変化、変更が見られる。これらの事は音楽表現に係わる重大な事柄であるから、シューベルトの真意はどこにあるのかと言う事を探る上では、一つ一つ“熟読玩味”する必要がある。以下、「魔王」に関して具体的に検討する事になるが、その前に少しシューベルトの作曲行為に於ける“改稿”について考えてみたいと思う。

## 改 稿

前に100曲を越えるリートが改稿されていると述べたが、シューベルトの作品表を見ると、器楽曲、声楽曲とは圧倒的に声楽曲に改稿作品が多い。それはリートのみならず、合唱曲、宗教作品でも改稿されているものが数多く有る。これは一つの特長として捉えてよいだろう。

デュル (Walther Dürr) はシューベルトの改稿の理由として以下の様に分類している<sup>註15)</sup>。

- 1) 作品そのものの改善。
- 2) 出版に際して。
- 3) 特定の歌手を意識して。
- 4) 記憶をたどって書き直す。

1)の理由に関しては次の事が言えよう。作曲家は自己の音楽思想をできるだけ楽譜の中に表現したい、より良きものを追求したいと言う欲求を常に持っている訳であるから、前に作った曲に対して少しでも何かひっかかるものがあれば、手を加えたいと思うであろう。又、それが公に刊行される場合には、なお更綿密に検討するであろう。それ故2)の理由付けが考えられるのである。「魔王」はその一つの例と言えよう。又、3)の理由としては、当時シューベルトのリートをよく歌ってくれた“シューベルティアード”の歌手達の為により歌い易いように、より演奏効果が上がるように自己の許容範囲内で手を加えたと言えるであろう。それらの歌手達とはイエーガー (Franz Jäger), シェーンシュタイン (Karl von Schönstein), そして、様々な意味でシューベルトに多大な影響を与えたフォーグル<sup>註16)</sup> (Johann Michael Vogl) である。移調された改稿作品はこの歌手達と深い関係があると思われる。4)の理由としては次の事が考えられる。A. ヒュッテンブレンナーは以下の様な報告をしている<sup>註17)</sup>。……シューベルトは自筆譜にあまり注意を払わなかった。親友たちが来て、彼らに彼が新しいリートを歌い、それが気に入ると彼らは、すぐ返しに来るからと約束して楽譜帳を持っていってしまうのですが、返ってくる事は滅多になかった。……つまり、楽譜(未出版)が紛失する度に書き直す為に、種々の変更が結果として生来する訳である。1), 2)が積極的な理由とすれば3), 4)は消極的な理由と言えよう。しかし、こう言った理由付けをシューベルトの全改稿作品に当てはめ分類する事は不可能だし、一つの作品でさえも複数の理由がからみ合っている事もあろう。ここで言える事はシューベルトの作品が彼の回りの人達、ウィーンの人達、ヨーロッパの人達へ浸透して行くのは常にリート、声楽作品が先頭に立っていたと言えるであろう。シューベルトの“改稿作業”についてはもっと種々の角度から言及する事もできようが、作曲家の改稿とはどういうものであるかという事を國枝春恵嬢に作曲家としての意見を聞いてみる事にする。

## 作曲家の改稿について

## 國枝春恵

シューベルト (Franz・Schubert 1797～1828) は、その短い作曲家生活の中で、膨大な作品 (室内楽作品、管弦楽作品も多いが、特に声楽作品) を書き残している。又、彼の歌曲のリスト<sup>註18)</sup>を見ると、改稿作品が顕著に多い。改稿・改訂版を沢山書き残した作曲家では、ブルックナー (Anton・Joseph・Bruckner 1824～1896) が有名であるが、シューベルトの夥しい量数と回数の改稿作品は、他の作曲家に類を見ないと言えよう。

シューベルトは、多い時期には、年間 150 曲位の声楽作品を書いていて、少なくとも 3 日に 1 曲、時には 1 日に数曲も作曲している<sup>註19)</sup>。このようなペースで作曲しながら、更にそれらの曲について、第 2 稿、第 3 稿という改稿を手懸けているものがある。およそ 200 年位前の楽譜の保存状態が、どういうものか全く測り知れないが……。自筆譜が消失しているものが沢山あるので、これは、推測の域ではあるが、例えば、草稿状態に近い楽譜と、清書状態の楽譜が残っていると仮定しよう。一方は自筆譜、もう一方は初版譜のみが存在すると、双方の存在が生じることもあり得るのではないだろうか。ゲーテの詩による「霊の挨拶 D142」は、第 1 稿から第 6 稿までの 6 通りの楽譜が確認されている。この回数は驚きであり、なぜ、このような状態になっているのか、ナゾは深まるばかりである。当時シューベルトは、自筆譜が勝手に写譜され、人に渡されても、全然気にしなかったようである<sup>註20)</sup>。

改稿作品を検証してみると、小規模な変更の改稿作品と、曲の途中から改作に近いような大規模な変更の改稿作品が存在する。「魔王」の 4 種の改稿に共通するような小規模な変更—例えば、デュナミックの微細な移動—to 注目してみよう。「薔薇 D745」のピアノ前奏部分では、第 1 稿は *p* で > のディミヌエンド記号がついているが、第 2 稿は *pp* で > のアクセント記号に変更されている。又「あなたをわたしを愛していない D756」の中間部、ピアノ伴奏部では、第 1 稿はアクセント記号で指示されているが、第 2 稿はディミヌエンド記号になっている。ゲーテの詩による「ムーサの子 D764」の冒頭ピアノ伴奏部分では、*fp* < と指示されているデュナミックが、第 2 稿では、*P* + > (アクセント記号) から < と変更されている。各曲は、改稿の際に、半音、又は全音高く、あるいは低く移調されていて、第 1 稿、第 2 稿の双方が同じ時期に作曲されている。

これらを憶測すると、何かの必然性 (多くの場合、演奏に関する必然性現象) があってもう一度書き直す際に、少々手を加えた程度の作業なのではないだろうか? ということになる。例えば、演奏家の声の調子に合わせて曲全体の調性を半音高く、又は低く移調する度に、強弱記号や奏法記号を微細に変更し、それが第 2 稿という形で存在していったという仮設も成り立つ。又、演奏後、出版する際に、初演における反省事項を考慮しながら、加筆、訂正を行なったが、原稿が各地に分散していたため、改正以前の楽譜と、出版された楽譜の双方が残ってしまったという想像も可能である。

シューベルトは、溢れるインスピレーション、イマジネーションを頭の中で音楽化しながら、一心不乱に楽譜を書いていった。その凄まじい速さと信じ難いような量は、今日私達の日常からは想像もつかない生活によるものであろう。毎日、日記のように作品を書き残す作業が終止線を引くことによって終了される。そして、又、それを読み直す度に、訂正加筆が繰り返され続けられて行く。この行為は、作家がスケッチの段階で幾度も繰り返す行為であり、この状態では、作曲行為は終了していない。勿論、シューベルトの改稿作品における第 1 稿は、このスケッチの状態

であったのではないか等という暴言を吐くのではない。が、あの夥しい量数と回数の改稿作品を眼の前にすると、シューベルトは、一つの作品の完成というものに対して、どの程度の推敲を重ねて終止線を引いていたのだろうか？<sup>註21)</sup> 普遍的な価値を持つであろう最終的な楽譜を書く作業は、いつ、どのような形態を持って完結したのであるか？という疑問が湧いて来てしまう。

作曲家は、自身の内なる声に耳を傾け、誠意を持って、それらを音楽として定着させるべく、一音一音記譜して行く。それは、自身の中における他者の存在をもって、肯定せしめるものであり、その仕上がりは、終止線を引くことによって最後の決着を余儀なく行なうものである。しかし、楽譜とは、自身が内側で聴いている音楽を、再び、時空を越えてこの世界に喚びもどす手段であり、単なる平面に置かれた記号であるに過ぎない。それは音楽作品が、常に演奏家という媒介者の手により、現実の芸術作品としてリアリゼーションされるという宿命の所以である。一つの作品の演奏が、二度と同じであったことはなかったように、完璧に楽譜に書き残すという作業は困難を極め、不可能であろう。それでも尚、自身の音楽を詳細に伝達しようと、克明に記譜して行くのである。

僭越ながら、私個人の作品については、最も信頼すべき版は最新版であるということは、明白である。しかし、シューベルトの改稿作品については、自筆譜の消失や作曲手代が不確定であるもの等、不明瞭な要素をかなり含んでいるので、私個人の公式が、そのまま当てはまるものであるかどうかは測り知れない。

作曲家が一つの“完成”を意識するのは人それぞれ違うと言える。ある作曲家はスケッチ状態で様々な変更を重ね、最終的に一つの楽譜を完成させるかも知れないし、又ある作曲家はよしんば一つの作品に第1稿、第2稿……あるにしても最終稿だけ残し、それ以前の稿は破棄し歴史の闇の中に葬り去るかも知れないし、シューベルトのように種々の理由はあるにしろ、様々な稿が残ってしまう事もある。それ故、我々はシューベルトの改稿作品を前にした時、その作品の成立状況を出来得る限り調べ、分析、比較する必要がある。そうする事に依ってシューベルトの真意が伝わってくると言うものである。以下「魔王」の検討に入ろう。

#### 考察

先に「魔王」の第1稿～第4稿まで相違点を列記したが、それらをふまえて検討して行く。がその前に声楽家田中千義氏の声楽家としての詳細な報告があるので拝聴する事とする。

#### 「魔王」の歌い方について

##### 田中千義

前奏の始まりは第1・2・3稿ともPPである。遠くから聞こえて来る馬の蹄の音を表現していると思われる。伴奏をPPで弾いた方が、聴く者にはこれから何が起こるのだろうかという不思議な期待感を抱かせられ効果的と思うのだが、最終の第4稿はfになっている。fの方が演奏会場での演奏を考えた場合演奏効果はある。又前奏の左手の1拍が3連符の上昇音は、不安な急かされる気持ちを歌う者にも聴く者にも与える。これは闇の中の馬を駆る者をいぶかる情景描写にふさわしい。第2稿でシューベルトは、この3連符を1拍が8分音符2ヶの拍子に書いている。これでは

風の中を馬で疾駆する迫力が出ない。やはり3連符の方が緊迫感が出せる。3小節目左手の音階的上昇音の終りの音には第3・4稿ともに夫々スタッカートが付いている。初めに3連符で書き第2稿で8分音符2ヶの拍子に書き改めた場合のピアノの伴奏音は誰の耳にも音量不足と思われる。少しでも音の響きを足したかったのか、それともゲーテの詩の初めの部分の情景を静かに展開していく為、おだやかな音を選んだのか。スタッカートにするか1拍分の音にするかは大へんな違いとなる。第4稿は又スタッカートに戻している。やはり不気味なそして突き放すような強い短い音がふさわしい。この左手の上昇音と3ヶのスタッカートの音型は歌の始まる迄4回も繰り返され、これから悲痛な詩を歌おうとする者の感情を導いてくれる。ゲーテの詩を正に忠実にとせば歌の始まる迄の14小節は第1・2・3稿のPPが正しいと思う。第4稿のfは演奏会用として考えた場合こうなったのであろう。歌の始まる2小節前で急にPPにしている。何かをいぶかる声として歌い出すのであるから、初めからPPの伴奏が当然と思われるのだが。

第1・2・3稿の6小節目は1拍目がアクセントになっているが、第4稿では6小節目は4拍分のcresc.になっている。6小節目の左手オクターブの上昇音を強調して劇的に不気味な恐ろしさを表現したのだと思う。

第2・3・4稿の15小節目の3拍目伴奏の左手には夫々アクセントが付いている。長い繰り返しの多い音型の前奏なので、歌い出しのきっかけになってよい。しかし第1稿の何もない伴奏の方がこのゲーテの詩の歌い出しにはよい。このアクセントの付いた音は16小節の4拍目迄にピアノ音として弱勢化してしまうので、それを補強しようとしたのであろうか。17・19小節目は同じ音型でもアクセントは第2稿のみで他は付いていない。当時のピアノの性能から考えて、あまり持続しない音の補強としてアクセントを、特に8分音符2ヶの拍子の音量が少ない第2稿にのみ付けたのであろう。

第1稿20小節目と第2・3稿の21小節目istの伴奏音にはfかアクセントが書いてあるが第4稿21小節目には書いて無い。この方が静かに語り始める声の伴奏音にふさわしい。

第1稿22小節目のseinemは2拍ずつに書いているが、第2・3・4稿は3拍と1拍に書いている。このseinemの2小節前に同じ音型でist derが出ているので、音型を同じにしたのであろう。歌う者としてはseiの方にアクセントが有るので当然seiを長く歌う方が歌い易い同じ音型を繰り返すので覚え易い。

第1稿の25小節目4拍目は休符になっているが、ここで丁寧にやさしく情景を説明するのであれば、切らないで次のwohl以下を続けて歌う第2・3・4稿の方が歌い易い。

第1稿31小節目には何も書いて無いが、第2・3稿32小節目は夫々PP、第4稿32小節目はfに書いている。前奏と同じ音型なので夫々同じ強弱にしたのであろう。

第4稿35小節目は前奏と同じで歌の始まる2小節前でPPにしている。歌の無い伴奏のみの時は音を大きくして、又歌が始まろうとすると歌の始まる少し前からPPにして歌声に対して伴奏音を控えるようにして演奏効果を高めたのであろう。

第1稿39小節目の4拍目からのSiehstは第4稿では小節を増やし5拍の間奏を取ってからSiehstにしている。第1・2・3稿のように1拍休みでSiehstに父親の声から子供の声にするよりは、第4稿の5拍休んでからのの方が声が出し易い。又第1稿39小節目には強弱記号は何も無いが、第2・3・4稿の40小節目にはfの記号が書いてある。これで第1稿よりは演奏効果を、又転調を印象付けている。第4稿では更に次の41小節目でPPに音量を落して、次の子供の声に入っていくように指示している。第1・2・3稿ではここには強弱記号が無いので歌う者にはfかPか分からない。第4稿のように1小節伴奏を増やして次第にPPにして、次のSiehstをPPで歌うのが



よい。

第1稿40小節目4拍目の $\dot{\circ}$ 音は第2・3・4稿では $\dot{\circ}$ 音に改稿している。42小節目の音型を同じにして、単純な節を2回繰り返すことによって子供らしさを出すようにしたのであろう。歌う者にとってはこの方が覚え易く歌い易い。

第1稿41小節目の3拍目に休符のある歌い方は、恐怖して言葉も切れ切れに話す子供を表現しているようで、これもよいのだが。

第4稿45小節目にはmfが書いてあるが、第1・2・3稿には無い。nichtを少し強調した歌い方でこの方が歌い易い。

第4稿46小節目にはPが書いてあるが、第1稿の44小節目、第2・3稿の45小節目には何も書いて無い。子供の声が始まるので伴奏音をPにして歌い易くしたのであろう。

第4稿48小節目にはmfが書いてあるが第1・2・3稿には何も書いて無い。königを強調しているよい。

第1稿の54・55小節目の伴奏左手の4ヶの音は第2・3・4稿はスタッカートになっている。これから魔王が優しい声で子供に楽しい事を話すのであるから、いかにも楽しい心弾むような気持ちを表現せねばならない。スタッカート音にすると軽くはしゃいだ気分を作り歌い出し易い。

第4稿58小節目はPPPになっている。第1稿には何も書いて無いが第2・3稿はPPである。魔王が子供を誘う為に甘い声で精一杯の優しさを表現せねばならないのでPPPがよい。

第1稿57小節目の3拍目は4分休符であるが、第2・3・4稿は前音の持続で休符は無い。魔王の優しい話しかけを表す為には、声を切るよりも持続した方が感じが出る。同様に第1稿の63小節目、第2稿の64小節目の夫々に4分休符があるが、第3稿の64小節目と第4稿の65小節目には前音の持続で休符がない。この小節の伴奏左手の単音は第2・3・4稿ではオクターブ音になっている。前小節からのオクターブ音に揃えたのであろう。この第1稿のここだけの単音は考えにくいのだが、魔王のdirの声の優しさを表したかったのであろう。これもよいのだが。

第1稿64小節目の4拍目 $\dot{\circ}$ 音は第2・3・4稿では嬰 $\dot{\circ}$ 音に改稿している。この方が洒落た感じに聴こえて魔王の甘言にふさわしい。

第1稿68小節目の3・4拍目の左手は単音であるが第4稿はオクターブ音に改稿している。これも前小節に揃えてよい。

第1稿69小節目の3・4拍目の左手は、第2・3稿も同じでオクターブ音であるが、第3稿では前の1・2拍目が単音に、第4稿では更に3・4拍目も単音に改稿されている。歌詞のgülden Gewandをより上品に軽い音で表現して、次の子供の声を強調する為に音の対照を際立たせている。この子供の声になる小節は、第1稿では70小節目、第2・3稿では71小節目であるが、夫々3拍目からmfか又はfになっている。第4稿では72小節目であるが1拍目からfである。Gewandのwandに被せるようにfを始めるので、子供の切迫した恐怖感が出て歌い出し易い。

第1稿77小節目sprichtは2拍で書かれているが、第2・3・4稿は4拍である。父親に訴えている声の終りは2拍より4拍延ばした方が適当で歌い易い。

第1稿79小節目のruhigは第2稿も1拍で第3稿は2拍第4稿は4分音符2ヶの2拍である。優しく咎めるのは2拍分の方がよい。ここは1拍分で短く咎めだてたように云うところではないので2拍分の方がよい。又4分音符2ヶに分けて書いてあるので、見易く歌い易い。

第1稿83小節目の3拍目は1拍休みである。第2・3稿も同じであるが、第4稿は85小節目から86小節目にかけて5拍休みを取っている。1小節分増やしている。父親の声から休符の次は魔王の優しい声を出さねばならない。1拍休みよりは5拍休む方が気持ちの切り替えが出来て歌い

易い。

第1稿84小節目の魔王の歌い出しは第2・3稿ともにPPであるが、第4稿はPPPである。魔王の異常な誘惑を更に甘く優しく歌って演奏効果を上げている。

第1稿86小節目の2拍目はイ音とロ音からなり、又4拍目の後半の嬰イ音となっている。この方が音のなめらかな進行、甘い言葉の歌詞からよいと思うのだが、第2・3・4稿は2拍目はホ音になり4拍目後半はイ音に改稿されている。歌う者はこの第4稿の同じ音型の方が覚え易く歌い易い。

第1稿88小節目の2拍目前半は嬰ト音、4拍目後半も嬰ト音である。第2稿は2拍目前半はト音で・4拍目後半は第1稿と同じ嬰ト音で、第3・4稿は前者は嬰ト音で後者はト音になっている。第1稿の方が半音が多く使われ甘い感じがするのでよいと思うのだが通俗的になるのを避けたのだと思う。

第1稿89小節目の4拍目は4分音符であるが、第2・3・4稿の4拍目前半は半拍休みで、91小節目も同じ旋律で同じ様に半拍休みになっている。魔王の楽しそうな語りかけは心弾むような事柄で、これをこの貴重な半拍休みでより弾んだ歌い方に出来て歌い易くなった。

第1稿91小節目の4拍目後半の und は第2・3稿ともに同じだが、第4稿は sie に改稿している。前の2小節の中に und を3回も使っているので、それを避けようとして sie にしたのであろう。歌詞としてなめらかに発音出来て歌い易くなった。

第1稿94小節目のPは、第2・3・4稿では前の小節の3拍目からfになっている。5拍分のfの間奏で次の子供の驚愕恐怖の声をfで強調して迫力を増している。

第1稿98小節目の1・2拍目はヘ音とホ音であるが、第2・3・4稿は2拍分のホ音のみである。この方が切迫感が出てよい。ヘ音とホ音では歌になり過ぎて切迫した叫び声の感じがしない。

第1稿101小節目のOrtは2拍で3・4拍目は休符であるが、第2・3・4稿は4拍である。第1稿は恐怖で声も続かず短かく切れた感じがあり、2拍で終わるこの歌い方もよい。4拍歌うと、そうではないのかと云う疑いの感じがいかにも子供らしく聴こえる。第2・3・4稿はTöchter 或いは düstern から decresc. しながら歌い終わる。このOrtの下に第4稿では cresc. が書いてある。これは次の小節の父親の声になる前の予告的な伴奏音の強調であろう。

第4稿112小節目はオクターブ音になったところからffである。第1・2・3稿には何も書いて無い。この強音で3小節を弾き恐ろしさを、又次の115小節目からPで魔王の甘い歌声を聴かせる予告をして、116小節目から魔王の声を聴かせる。このように伴奏音に強弱の変化が付けられた為に歌う者は気持ちの変化・準備が出来て歌い易くなった。

第1稿114小節目のfは第2・3稿ではffzになり第4稿ではPPになっている。魔王の初めの甘い声はPPで表現しておいて、123小節目のGewaltに至って魔王の苛立ちを対照的にfffで劇的に表わす。伴奏者も最強になり続く子供の声も最強の叫びとなる。第1・2・3稿にはこのfffの指示がない。やはり第4稿でPPやfffが書き加えられた為に歌い易くなった。

第1稿125小節目はcresc. となっているが、第2・4稿には夫々126小節目と128小節目から3小節にわたって1拍目と3拍目にfzが書いてある。第3稿には何も書いて無い。魔王が痛い目にあわせたよと叫び訴えている子供の声は、最大に表現せねばならないので、左手の2分音符毎のfzの指示は当然で歌い易くなった。

第4稿の131小節目はfで、更に伴奏左手をオクターブ音にして音量を増している。第1・3稿は夫々PPとPで、強い恐怖感を押えた音で表現しようとしたのであろう。これもよいのだが、第2稿には何も書いて無い。物凄い事態に至ってしまった状況を表現するには第4稿の方がより劇

的で、より歌い易くなった。同様に 133・135 小節目も左手はオクターブ音になっていて音が増大して、第 1・2・3 稿の単音よりも凄味を感じてよい。

第 4 稿 145 小節目の伴奏音は fp であるが第 1・2・3 稿に比べ音量を増し小節を 1 小節分増している。第 1・2・3 稿には Recit. までの間があまり無い。第 1 稿では 2 拍半、第 2・3 稿では 8 分の 1 拍しか休めない。第 4 稿では 4 拍と 8 分の 1 拍も休めるので Recit. が大へん歌い易くなった。

Recit. の in seinem は、第 2 稿から全て 16 分音符に改稿している。第 1 稿の 8 分音符では間延びがして緊迫した雰囲気が出ない。

第 4 稿 147 小節目の 1 拍目 Kind は、第 1・2・3 稿では同じ 1 拍目に伴奏音を書いてあるが、第 4 稿ではこの音を半拍後にずらしている。これはここで一番大事な Kind という言葉が伴奏音と重なると、やや聴き取りにくくなるので半拍後に弾くように改稿したのであろう。この貴重な半拍休みで Kind が大へん歌い易くなった。

先に「改稿」の所で触れた相違点の中でダイナミックについて述べてみたい。その他の事柄については強調され得るべき所を提示するつもりである。

各稿の強弱の変化がどうなっているか、各稿ごとにまとめてみる。

#### ①第 1 稿

PP → P → mf → P → decresc. PP → P → cresc. → cresc. PP → f → cresc. PP → cresc. f

変化回数 (9 回) { 漸増・漸減伴うもの (4 回)  
漸増・漸減伴わないもの (5 回)

#### ②第 2 稿

P → PP<sup>註22)</sup> → cresc. f → PP → PP<sup>註23)</sup> → f → P → decresc. PP → PP<sup>註24)</sup> → PP<sup>註25)</sup> → f → p → decresc. PP → PP<sup>註26)</sup> → cresc. f → PP<sup>註27)</sup> → cresc. ff → P → PP

変化回数 (18 回) { 漸増・漸減伴うもの (5 回)  
漸増・漸減伴わないもの (13 回)

#### ③第 3 稿

PP → PP<sup>註28)</sup> → cresc. f → PP → decresc. PP → f → P → decresc. PPdim. → PP → f → P → decresc. PPdim → cresc. f → P → cresc. <ff → P → PP

変化回数 (16 回) { 漸増・漸減伴うもの (6 回)  
漸増・漸減伴わないもの (10 回)

#### ④第 4 稿

f < ><sup>註29)</sup> → PP → f → PP → f → PP → mf → P → mf → PPP → f → P decresc. < ><sup>註29)</sup> < > → PPP → fdecresc. < ><sup>註29)</sup> → cresc. ff → P → PP → fff → f → cresc. ff < ><sup>註30)</sup> PP → P → f

変化回数 (22 回) { 漸増・漸減伴うもの (3 回)  
漸増・漸減伴わないもの (19 回)

この数字を見ると、第 4 稿が一番ダイナミックに対して細かい配慮がなされている事が理解できる。第 1 稿は強弱の幅が PP~f, 第 2 稿は PP~ff, 第 3 稿は PP~ff, 第 4 稿は PPP~fff とその広がり第 4 稿が最大である。又第 4 稿の場合一つの強弱記号内でのクレッシェンド、デクレッシェンドの動きが 4 回も有り、他稿には見られない大きな特長となっている。このゲーテの詩の内容をより劇的な方向へと変貌させたシューベルトの足跡がより明瞭な形となって見い出せるであろう。又、拡大と言う側面は音域にも見る事が出来る。歌唱パートの音域はハ音〜ト音と第 1 稿

から第4稿まで変わらないが、ピアノパートの低音部譜表上の音にその変化が現れている。

例えば(図2)の②小節と③小節のC音→Cis音→D音の進行は第2稿、第3稿、第4稿で1オクターブ下の音を重ねているし、(図5)の③小節の第4拍目～④小節のEs音→F音の進行も第1稿、第2稿、第3稿より第4稿は1オクターブ下で動いている。この様にBass音を下方に更に広げるといった方法は次の所にも見い出せる。(図14)の④小節目。(図16)の②小節の第3拍～第4拍目及び④小節の冒頭。(図19)の③小節の第2拍以降のBassの進行(⑥小節まで)。(図22)の②小節の第3拍目。1オクターブ下の音へ変更したり、単音を1オクターブ下の音を追加した重音へ変更したりして響きの拡大を意図している訳だが、例外として次の二つの例はある。(図7)の②小節の第3拍目～④小節までの低音部譜表の動きは第1稿より第2稿、第3稿、第4稿は縮小と言えるし、(図16)の③小節は第1稿と第2稿は同形であるが、第3稿、第4稿と見て行くと縮小の方向が見えるであろう。しかし全体的に見るならば、第1稿から第4稿への流れは拡大方向と言える。

この傾向はピアノパートの高音部譜表上の動きにも見い出す事が出来る。ピアニストの右手が受け持つこの動きは、オクターブ音連打、和音連打に殆んど終始している訳で音域的には第1稿から第4稿までほぼ変化は無いが、音量の面での細工を見る事が出来る。例えば(図5)の第4稿③小節の第4拍目、④小節の第3拍目と第4拍目の和音の数は明らかに第1稿～第3稿よりは増している。又、(図9)の④小節の第1稿と他の三つの稿を比べると和音の構成音が増加している事が解る。こう言った事は以下の例でも同様である。(図10)の②小節、④小節。(図11)の⑤小節の冒頭。(図14)の④小節。(図16)の③小節の第3拍目、第4拍目。例外としては、(図19)の②小節の第1拍～第2拍、(図25)の④小節が、第1稿と以下の3つの事とでは多少逆行している。しかしながらこの音量の増大という面にしても、第1稿からの第4稿への流れの中に見る事ができる。更に単に音量の増大だけに留まらず、音楽的な力勢も表現する様な変更も有る。それは(図30)の第4稿の①小節、③小節、⑤小節、(図31)の第4稿の②小節、④小節、(図32)の第4稿の④小節、⑤小節、(図33)の第4稿の①小節の低音部譜表のオクターブ音の3連符連打である。この動きは第1稿のみならず、第2稿、第3稿にも無い第4稿だけの動きである。この曲のクライマックスを形成するに充分な比類ない音響、音楽であろう。

さて、今まで考察してきた事は第1稿から第4稿への流れのなかに“拡大”、“増大”が存在すると言う事であった。次に、こういった量的なものでは無く、W. デュルが言う所の“作品そのものの改善”と言う面での変更の例を二・三挙げてみる。

(図10)の第1稿の第1小節目と第2小節目の歌唱パートの旋律が、他の三つの稿と違う。第1稿の第1フレーズは前小節の第4拍目C音→H音→C音となっているが、他の三つの稿は全てC音→D音→G音→C音となっている。次に第2フレーズを見ると全稿共C音→D音→D音→G音→E音となっている。つまり、第1稿の第1フレーズを変更した理由は、この二つのフレーズのラインをC音→D音→G音で統一したいと言う意図があるからに他ならない。(図11)の旋律を見るとその事がより明瞭に理解できる。ここでも二つのフレーズがあるが(全稿共同じ旋律)、アウフタクトで始まるC音→Des音の動きで統一されている。“子供”が“父親”に問いかけるこの場面を(図10)が前半、(図11)が後半と区分するならば、前半は前半で一つの共通した音列を配置し、後半は後半で又もう一つの音列を共にする事に依って、音楽的な統一感を表現すると言うシューベルトの意図が非常に明瞭な形で示されている。

次の例も同じく歌唱パートの変更の例である。(図20)の②小節の第4拍が第1稿はE音→C音で他の三つの稿はD音→C音となっている。ここはD音→C音の動きの方が合理的と思われ

る。その理由は、①小節の冒頭の G 音→A 音→H 音→C 音(4度上行)が、②小節の第3拍目から③小節の第1拍目までの進行 E 音→D 音→C 音→H 音(4度下降)と対応する事になるからである。順次進行の反行形を持って来る事でこの2小節は統一される訳である。ここで行った統一の概念は次の③小節④小節でも変更された事に依って生かされている。第1稿は第1拍目から第3拍目が H 音→A 音→H 音→C 音(順次進行)であるが他の三つの稿は H 音→E 音→C 音(跳躍進行)になっている。この跳躍進行は④小節では全稿に出てくる。つまり③小節第2拍目(第1稿)の A 音→H 音を E 音に変更する事によって③小節と④小節は跳躍進行を中心に①小節と②小節を順次進行中心にして、その対比の効果を狙ったものと思われる。それで第1稿の③小節の第4拍目に出てくる Ais 音を第2稿、第3稿、第4稿で A 音のまましているのはこの③小節④小節では順次進行を出来るだけ控えるためと思われる。又、(図21)の①小節の第2拍目の冒頭の音は第2稿のみ G 音だが他の三つの稿は Gis 音になっているが、G 音の場合ピアノパートの Fis 音と短2度のぶつかりが生じる。この場面は“魔王”の“子供”に対するいざないであるから短2度の硬い響きは不向きであると判断して第3稿、第4稿は元の第1稿の Gis 音に戻したと思える。それから①小節の第4拍目の進行は第1稿と第2稿が G 音→Gis 音、第3稿と第4稿が G 音→C 音となっているが、これは(図20)の後半2小節の音型(跳躍進行後の8分音符2個連打)を①小節の第3拍～第4拍、②小節の第1拍～第2拍に踏襲する事でその連続性を強調していると思われる。

更に細かい事ではあるが(図21)のピアノパートの高音部譜表の第1拍～第2拍の音型が第1稿～第3稿までと第4稿は違う。確かに前者は Cdur の V で後者は  $V_7$  の形になっているが、これは結果であって実の所は歌唱パートとピアノパートの導音重複を避けたものと思われる。つまり、第1稿～第3稿にある第2拍目の裏の音(歌唱パート)“H 音”と第2拍目の3連符の最後の音(ピアノパート)“H 音”，多少ずれるがその重なりを第4稿では細かい気付かいで取り去ってしまった。又、(図10)の①小節の第4拍目の歌唱パートとピアノパートの箇所にも細かい変更が見られる。第1稿は問題ないにしても、第2稿と第3稿の場合歌唱パートは G 音、ピアノパートは(高音部譜表)D 音→F 音→As 音→H 音の減七の和音で、その G 音が F 音と As 音にはさまれた形になり音響的に少々ふさわしくない。そこでピアノパートの As 音を G 音に変更する事に依って(属七の和音)第4稿では少々ずれを補修したと思われる。

以上の事柄は楽曲としての自立性を高めるためのシューベルト自身の改善と言えよう。次に A. ヒュッテンブレンナー (Anderas von Hüttenbrenner) の報告を聞いてみる<sup>註31)</sup>。……“シューベルトの『魔王』は、まだ自筆稿のままでしたが、1821年3月7日にはじめてある大きな音楽の催しで、朗読と絵画描写と一緒にして、ケルンテン門の脇の宮廷劇場で演奏されました。宮廷オペラ歌手フォーグルがこのリートを実に堅実に感激的に歌いましたので、アンコールをしなければならぬほどでした。私はこれをコンラート・グラーフの作った新しいピアノで伴奏を弾きました。……この練習の時にシューベルトはフォーグルの要求に従ってとことどころピアノ伴奏に数小節挿入し歌手が休養をとる機会を余計に持てるようにしました……”。

ここで述べられている“自筆稿”が第何稿に該るか定かではないが、フォーグルの助言で変更された所は多分第4稿の第41小節と第85小節と思われるが、大事な事はシューベルト自身の意志での変更ではなく第三者の意見が曲の変更をもたらした所である。この点について考察する前に、シューベルトの作曲態度、自作品に対する認識、フォーグルとの関係についての報告を見よう。

#### V. ウムラウフの報告<sup>註32)</sup>

……そこで彼はしばしば作曲されたばかりのリートをギター伴奏で作曲者に歌って聞かせ、また個々の言葉の音楽的表現について敢えて議論したりもした。しかしシューベルトは極めて頑固で、決して一度作曲したものを変更するよう説得されはしなかった。……

シュパウンの報告<sup>註33)</sup>

……彼は書いたものが印刷される希望があるかどうかなどお構いなしに書いた。彼は自分の作曲がより多数の大衆に演奏できるようにして、それで作品の金銭的価値を高めるために、作品の演奏上の困難を少なくしようとしているという、彼にしばしば、特に音楽出版社から寄せられた見解を彼は無視していたし……たとえ実際に稀なケースとして彼がそういう望みに従おうと努めたとしても、その場合にはそういう束縛が作品に必ず不利に働いていた。……

A. シンドラーの報告<sup>註34)</sup> (抜粋)

1826年ケルンテン門脇の帝室オペラ劇場の指揮台の見習いポストの空席にシューベルトを取り立てようとフォーグル以下尽力をつくす。オペラの序曲と5～6曲のアリアのオーディションのためにシューベルトは作品を提出する。ソプラノ歌手シュヒナー及びオーケストラ楽団の曲に対する変更の希望をシューベルトは「私は何一つ変えない!」と明言し、その結果、その職を失う。

A. シュタインビューヘル<sup>註35)</sup>の報告

……フォーグルはシューベルトの父のような友人でした。……フォーグルはシューベルトのリートを歌い、シューベルトは自分の創造物を楽しむことが出来ました。そしてフォーグルがそれらのリートを歌ったことが、最初にシューベルトのリートの名声を築いたのです。……

K. v. シューンシュタイン<sup>註36)</sup>の報告

……私の忘れがたい友でシューベルト歌曲演奏の師でもあったミヒャエル・フォーグルの批評を、シューベルトは随分頼りにしていました。彼の歌曲作品はほとんどフォーグル先生の目を通してもらっており、シューベルトは彼の忠言ならばすぐにとっても喜んで受け入れたものです。……

L. v. ゾンライトナー<sup>註37)</sup>の報告

……(フォーグル)はシューベルトのリートを(特に後になってからは)明らかな誇張と自己満足をもってではありましたが、魅惑的に、深く心をえぐるように歌いました。シューベルトはしばしば彼に合わせて書かなければならず、シューベルトのリートの多くがもともとどの声域にもぴったりと合わないという嘆きが聞こえたのは、もっぱらフォーグルの影響にそのきっかけと理由があったのです。……

これらシューベティアードの人々の報告を見ると、シューベルトは自作品については当然の事ながら信念を持っており曲解された他人の進言などに耳を傾けようとはしていない。但し唯一の例外がフォーグルであると言えようか。フォーグルの音楽観、演奏家としての評価等の情報の若干の例は《友人たちの回想》等で見られるが、具体的な例証は無い。そこで、ここではベーレンライター社から出版されたシューベルトの連作歌曲集「美しき水車小屋の娘」の“フォーグル版”を検証する事によって、フォーグルの演奏スタイルを類推してみる事とする。そして、「魔王」の改稿作品にその方向性が有るのか無いのか検討してみたい。この“フォーグル版”に関する、声楽家、角丸裕氏の報告があるので以下紹介する事とする。

## 歌曲集「美しき水車小屋の娘」の“フォークル版”について

角丸 裕

1830年A. ディアベツリ出版のフランツ・シューベルト作曲、歌曲集「美しき水車小屋の娘」の“フォークル版”がリプリントとして1996年にペーレンライター社から出版された。これによると、フォークルは各曲において、原曲のメロディー、あるいはリズムを変えている。本研究はフォークルが原曲を変更した箇所について、考察するものである。

## I フォークルとシューベルトとの係わり

フォークルとシューベルトの係わりについては、今日つとに知られていることではあるが、そのいくつかを整理する<sup>註38)</sup>。

(1) シューベルトはジスマイヤー率いるオペラ一座のウィーン宮廷歌劇場公演でフォークル演ずるオレステス役(「タウロイのイフィゲネイア」)を観て、フォークルを賞賛している。(1813年)

(2) フォークルとシューベルトの最初の出会(1817年3月)において、シューベルトは彼に多数の自作品を見せた。その作品の中のOp. 6の歌曲は、後にフォークルに献呈された。

(3) フォークルは、シューベルトの「双子の兄弟」(Die Zwillingsbrüder)の初演で主役を歌ったが、この作品が劇場で取り上げられた背景には、フォークルには宮廷歌劇場での発言力があることで、シューベルトのために、彼が委嘱をとりつけたものと言われている。(1820年)

(4) 1821年、フォークルは公開の席で、出版直前の「魔王」(Op. 1)を歌って成功を収めた。また、以後のコンサートに於いても、フォークルはシューベルトの歌曲をよく歌った。

(5) シューベルトの兄フェルディナンドに宛てた書簡には、「フォークルが歌い、私が伴奏すると、二人が一体になったような瞬間が生まれる。このようなやり方は、世間の人々には全く新しい前例のないものに違いない。」と記されている。

以上ことから、フォークルがシューベルトの極めて良き理解者であり協力者であったことは、想像に難くない。

## II “フォークル版”歌曲集「美しき水車小屋の娘」について

フォークルが原曲を変更した箇所についてその特長を整理し考察する。

[その1] ターン、アッポジャトゥーラの多用。

原曲においては、第11曲Mein! (三部形式)の中間部の終止部で一度ターンが用いられているだけだが、フォークル版では、第一曲(毎節の終止部5箇所)、第6曲(3箇所)、第11曲(原曲の中間部の終止部に用いられている以外に2箇所)、第13曲(4箇所)と、かなり多く用いられている。その用法は「節」あるいは「句」が終止に到るところで用いられていることが多いとはい

譜例6)

quell, hin = ab zum Thau = le rau = schen, so frisch und wunder = hell. Ich weiss nicht, wie mir

え、規則的とは言いがたく、恣意的な用い方の感がつよい。それは当時の歌曲がオペラ、あるいはジグシュピールよりも、より大衆芸術的な位置にあったことを考えるとき、大衆受けする装飾的な意味としての処理と考えるのが自然であろう。またアップジョトゥーラについても同様に「多用」がみられるが、その用法は語句の強意効果のほか、装飾的な用い方が散見される。

[その2] 語り口を明快にするためのリズム

原曲は8分音符が四つ並べられているのに対して、フォーグル版では2拍目裏拍からの16分音符二つのアフタクトで歌われる。それはこの楽曲が各節アフタクトで開始されるリズム感に導かれていることに従っている。そしてそれは会話文としてその語り口をも明快にしている。「僕は判らない。(8分休止符)僕がどうなるか」と。

[その3] 劇的臨場感を高めるための音価とメロディーの変更。

譜例 7)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "hin und sag' ihr das. Doch sag ihr nicht, hörst du,". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "kein Wort von meinem trau = = = ri = gen Ge = sicht,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line has a melodic contour that follows the rhythm of the piano accompaniment.

原曲はそれの持つリズムの乗ったメロディーの進行を行うが、この版では doch の音価を長く、かつ次につづく台詞ごとに休止符を挿入することにより、そのニュアンスの表出を、より具体的にすることが可能となっている。

以上フォーグル版における変更点の特長を列举、考察をおこなったが、音楽的意味合いの是非を論ずるといふより、むしろ“フォーグルの「オペラ歌手としての表現における基本的姿勢」が色濃く現れている”との感想をもったといえよう。

以上の事から考えられる事は、フォーグルは舞台歌手としての経験が豊富で、彼の歌い回しの基礎となっているのはオペラスタイルであると言えよう。旋律の装飾や声楽家としての間の取り方的発想のフレージング等は、いささかシューベルトの作法とは少々違うものがある。シューベルトとフォーグルの最初の出会いの時、フォーグルがシューベルトにう語りかけた次の言葉がある<sup>註39)</sup>。

……去る時には彼はシューベルトの肩をたたきながらいった。《あなたはいいものをもっていきます。しかし、喜劇役者的なところや山師のようなところがなさすぎる。あなたは自分のすばらしい考えを消費するばかりで、人前にひろげてみせようとはしておられない……》

一方でシューベルトのリート観について、L. v. ゾンライトナーの次の報告がある<sup>註40)</sup>。



……私は彼が自作のリートの伴奏を弾き歌手に教え込むのも百回以上も聞いています。何にもまして彼はいつも、彼がはっきりとリタルダンド、モレンド、アツチェレランド等と譜面に指示している少数の場合を除き、極めて厳格な同一テンポを守っていました。また彼は決して歌唱における激しい表現を許しませんでした。リート歌手は通常他人の体験や感覚を語るだけなのであって、その描写する感情の持ち主に扮することさえありません。詩人と作曲家と歌手はリートを演劇的にではなく、抒情的に把握しなければならないのです。……

しかしながら、この二人の音楽観、リート観に相違はあったにしろ、二人は互いに尊敬、信頼し合った関係で、互いがないものを補い合った友人であったものと思われる。ただ、「魔王」に関する影響は部分的にしろあると思われる。一つは第4稿に於ける小節数の増加は、「水車小屋の娘」の例からしてもフォークルの歌唱スタイルの影響であろう。又、第4稿の前奏fで書かれている事、ダイナミックの幅がPPP～fffも拡大されている事などもフォークルの示唆があったかも知れない。もっともこの事に関しては、シューベルトのリートを研究する上では、より深い、多角的な側面から考察をしなければならない。

## 結 び

以上、「魔王」について各稿の違いを元に種々考察してきたが、より劇的要素を多く含んだ第4稿の本質が明確な形で浮び上がって来た。しかし、第4稿はそれまでの三つの稿に綿密な検討を加えた必然から生じたものとは思えないとも言える。と言うのも、“各稿の成立”の項でも述べた通り、第2稿以降のものは各々が出版したいと言う行為に付随的に生じたもので、その各々が早い段階で出版されていたならば、第4稿など存在しなかったであろう。シューベルトは自分の作品が出版されようとされまいと、次々に自己の理念を五線紙上に書きつづった“楽曲製造マシン”とも言える作曲家であったから、ある意味では簡単に手直しをした結果四つもの稿が存在する事になったのだ。しかし、そのために我々はドラマティックに、きめ細かに変容された名曲を手にする事が出来た。そして、その過程をも見る事が出来た。そういった意味では、ゲーテに、ブライトコップ&ヘルテル社に、フォークルに感謝すべきかも知れない。各稿の成立年代は相変わらず不明であるが、“グローヴの音楽辞典”にある1815年説に対しては、いささか疑問の手を挙げざるを得ない。特に第4稿に関してはフォークルの影響無しには、あれ程の変更は無かったのではないだろうか。1821年3月7日の演奏会で使用された自筆稿が何であったか不明な現在<sup>註4)</sup>断定する事は出来ないが、同年2月に自費出版された楽譜と、第4稿の自筆譜（奇跡的にも発見されたならば）と照らし合わせると、もっとはっきりする事ではあるが……。

以上で本論を閉じる事にするが、田中千義氏、國枝春恵嬢、角丸裕氏達は専門家の立場から、各項目について論述をされたが、最終的な結論は4人で合議して出した事をつけ加えておく。

## 註

- 1) フィッシャー＝ディスカウ シューベルトの歌曲をたどって 原田茂生 訳 白水社 1978 PP.82  
John Reed The Schubert Song companion Manchester University Press PP.222
- 2) ウィーンの楽友協会の記録保管所には「魔王」の作曲のスケッチがある。
- 3) オットー・エーリヒ・ドイッチェ編 シューベルト 友人たちの回想 石井不二雄 訳 白水社 1978

PP.159

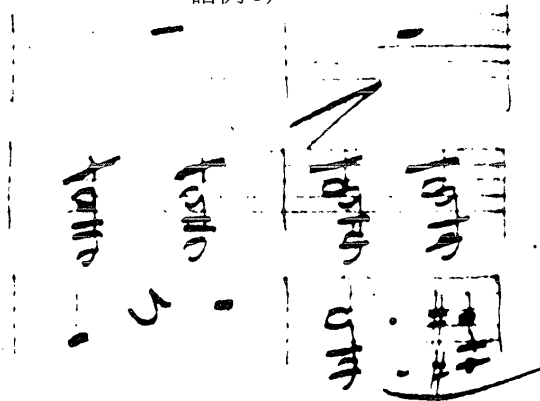
- 4) 同上書 PP.178~179
- 5) 同上書 PP.184~185
- 6) 同上書 PP.74
- 7) フィッシャー=ディスカウ シューベルトの歌曲をたどって 原田茂生 訳 白水社 1978 PP.142
- 8) オットー・エーリヒ・ドイッチュ編 シューベルト 友人たちの回想 石井不二雄 訳 白水社 1978 PP.131
- 9) ニューグローヴ世界音楽大事典(1994年10月1日 第1刷 講談社発行)では全てが1815年作曲と印してある。
- 10) 旧シューベルト全集では“デクレッシェンド”記号になっている。

譜例 2)



シューベルトのデクレッシェンド記号とアクセント記号の判別は常に問題になる所である。それはシューベルトの書き方が大きくて太いという“くせ”に起因する。

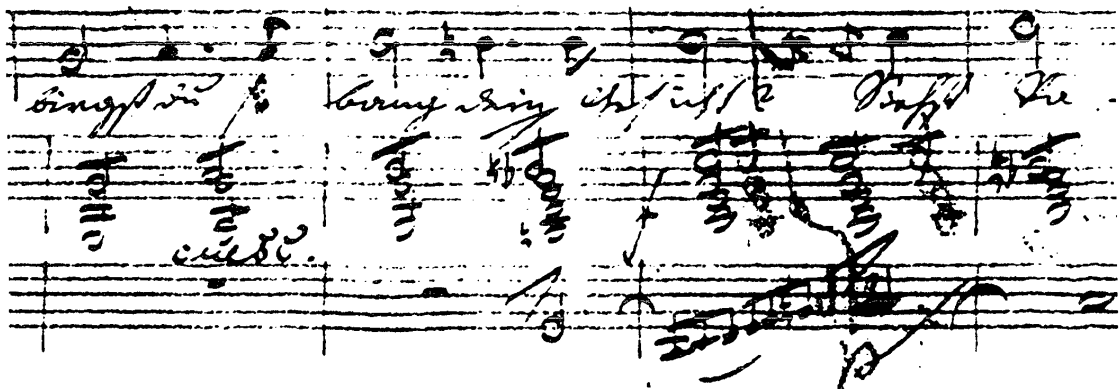
譜例 3)



新シューベルト全集のこの楽譜では、以下第79~80小節、第85~86小節、第104~105小節で同様な処置をとってある。

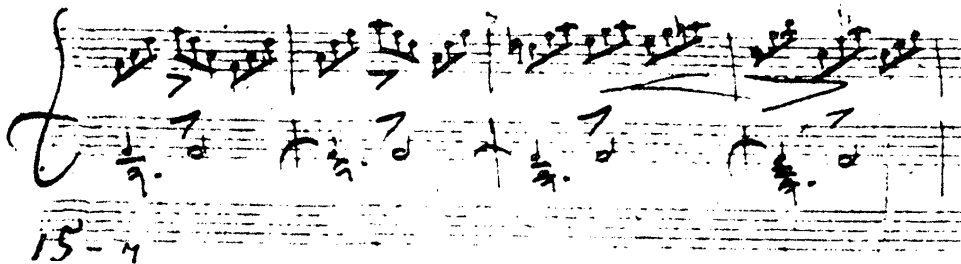
- 11) シューベルトは第4稿の⑤小節に当る1小節を追加している。(但し強弱記号は“P”)

譜例 4)

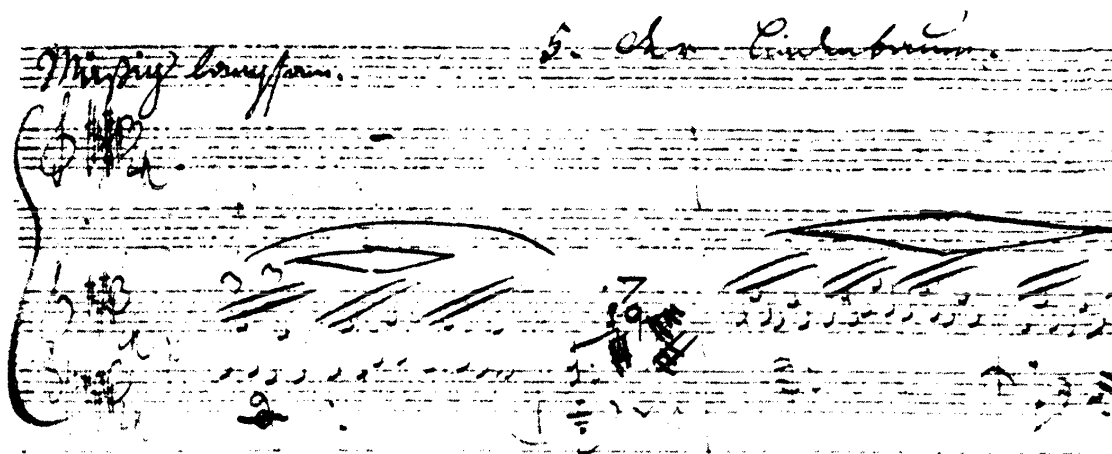


- 12) シューベルトは第2稿第44小節を最初は前小節からタイで結ばれたC音をBassに配置したが、後に第42小節のBassにある音型をこの小節のBassに書き変えた。
- 13) シューベルトはffzの記号をPPに変更したが、(第115小節)その後のfzの記号に関しては手を付けて無く、又、いつfに戻るかも不明である。第4稿と同じであるならば別であるが……。fzは生かしても、PPがそのまま続くとすればそれは、第139小節まで続く事となる。
- 14) シューベルトは後に第4稿と同じ音型に変更した。自筆譜には赤エンピツで書き加えられている。次々小節も同様である。
- 15) ベーレンライター社出版、歌曲「ます」の序文より引用。BA5628
- 16) J.M. フォーグル (1768~1840) 初めは法律家で官吏。ウィーン宮廷オペラ劇場と1794年契約を結ぶ。1822年引退するも、1834年まで演奏活動を続ける。プライベートな場所では死の直前まで歌う。ハイバリトン。
- 17) オットー・エーリヒ・ドイッチュ編 シューベルト 友人たちの回想 石井不二雄 訳 白水社 1978 PP.221
- 18) ニューグローヴ世界音楽大事典 (1994年10月1日 第1刷 講談社発行)
- 19) 1815年シューベルトにとって多作の年であり、交響曲2曲、ピアノソナタ2曲、数々のピアノのための舞曲、又変奏曲、弦楽四重奏曲1曲、数々の合唱曲、ミサ曲2曲、オペラ4作そして145曲のリートが作曲されている。
- 20) オットー・エーリヒ・ドイッチュ編 シューベルト 友人たちの回想 石井不二雄 訳 白水社 1978 PP.190
- 21) 同上書 PP.444 シュパウンの回想より「シューベルトは……一度作った作品をもう一度取りあげて、彫琢することを決してしなかったため、各所に冗長なところや、不正確なところがある……。」
- 22) 第1節冒頭にPPの指示があり、第32小節の第3拍目にふたたびPPの指示があるが、その間何の変化も示されていない。内的なダイナミックの変化はあると思われるが……。
- 23) 第49小節第3拍目にPPの指示があり、それ以降は何の指示もなく第57小節の冒頭に又PPの指示がある。
- 24) 第77小節第3拍目にPPの指示があるものの第79小節冒頭に又PPの指示がある。ここはピアノパートのちょっとした間奏に当る所で、このPPは必要ないと言えは必要ないが、ピアニストに再びPPの注意を喚起させるために書いたものと思われる。
- 25) 第85小節の冒頭に指示されているが、第79小節にPPが示されてからは何の指示も無く又、ここで再びPPが指示されている。
- 26) このパターンは註24)と同じである。第101小節の第3拍目と第103小節の冒頭。
- 27) 第115小節の冒頭の所だが、シューベルトの自筆譜では最初はfが指示されていたが、後にPPに赤エンピツで変更されているため、ここではPPの方を採る。その後の事に関しては註13)で述べた通りである。多分このPPは“魔王”の誘いの言葉だけで、第121小節の第4拍目から始まる“子供”の叫びはfにするのが自然のような気がするが(他の稿は全て強勢の表現となっている)……。
- 28) 註23)と同様のケースである。
- 29) 前にも述べたが、この記号は新シューベルト全集ではアクセント記号にしてあるが、音楽的にはデクレッシェンドが自然であり、この校訂者のw. デェルの意見には同調しがたい。この第4稿の自筆譜が残っていない現在、どちらが真実であるかは断定できないがこのクレッシェンド、デクレッシェンドの組み合わせはシューベルトの他の作品にもかなり出てくるもので、二、三例を挙げておく。

譜例5)



即興曲 変イ長調 (D935) 第53小節~第54小節



歌曲集「冬の旅」より第5曲「菩提樹」の冒頭 (D911)



ピアノ連弾曲「幻想曲」へ短調 (D940) より第1楽章, 第44小節及び第46小節 (プリモパート)

- 30) 第4稿第145小節にあるアクセント記号は、ディミヌエンド記号であると考える。
- 31) オットー・エーリヒ・ドイッチュ編 シューベルト 友人たちの回想 石井不二雄 訳 白水社 1978 PP.224~225
- 32) 同上書 PP.460
- 33) 同上書 PP.33
- 34) 同上書 PP.380~381
- 35) 同上書 PP.198
- 36) 同上書 PP.122
- 37) 同上書 PP.135~136
- 38) (1)~(5)の文は、ニューグローヴ世界音楽大事典(1994年10月1日 第1刷 講談社発行)のシューベルトの項より引用。
- 39) フィッシャー=ディスカウ シューベルトの歌曲をたどって 原田茂生 訳 白水社 1978 PP.148
- 40) オットー・エーリヒ・ドイッチュ編 シューベルト 友人たちの回想 石井不二雄 訳 白水社 1978 PP.140
- 41) 第2稿に赤エンピツで書き加えられている事を考えると、それだと推測する事もできよう。第3稿の自筆譜はシューベルトがラントハルティンガーに譲っているなのでその可能性はある。(H. ドイッチュの報告——“友人たちの回想”より PP.248 但し、ドイッチュとデュルの意見は分かれていて、第2稿と第3稿は逆になっている。)