

シューマンの作品に内在する詩的なもの
——《チェロ協奏曲》と《幻想小曲集》をめぐって——

平成8年度入学

学籍番号 8-359

富田牧子

目次

序

第1章 音型	1
1. 《チェロ協奏曲》の動機	1
2. 2音から成る動機	4
3. その他の音型	6
第2章 伴奏音型	12
1. 旋律が溶け込んだ音型	12
2. 均等なリズムの伴奏音型	14
第3章 詩的な関連	18
1. フロレスタンとオイゼビウス	19
2. 引用	22
3. 詩的なもの	25
まとめ	28

参考文献

序

ロベルト・シューマンは、父親の職業が文筆・出版業で書店を経営していた環境で、文字どおり、本に囲まれて育った。ドイツの作家ジャン・パウルの文学に魅せられてからは、その影響を受けた詩や作品を書き、学生時代は、文学の道へ進もうか音楽家になろうか迷ったくらいである。作曲と同時に、独自の音楽雑誌『音楽新報』を創刊し、音楽批評の活動もしていたことはよく知られている。その上、日記をつける習慣もあった。彼の音楽の中で文学と結び付いているものでは、すぐ頭に浮かぶのが、あの膨大な歌曲であろう。音楽家になる決心をする前に、最初に先輩作曲家に批評を請うた作品は、歌曲であった。彼は作曲活動をピアノ曲で開始し、再び歌の分野に戻り、「歌曲の年」に集中的な創作をした。その際、文学の理解ある目を通して選んだ詩を使って、それぞれの内容から心情を汲み取り、繊細に表現した。彼は、音楽作品を語る上で「詩的」という言葉を好んで使った。単に文字による詩の意味ではなく、詩の背後にあるもの、詩として形になる以前の精神、感情、心象などをまとめてこう呼んだ。だから、言葉を持つ歌曲に限り「詩的」と呼ぶのではなく、彼の音楽全体に「詩的なもの」はあるのだ。

シューマンの歌曲をはじめピアノ曲、室内楽曲、協奏曲そして交響曲の楽譜を見て気付くのは、よく似た音型が彼方此方で使われていることである。

まず第一に、特定の音型を一曲のなかで主要動機として扱う、あるいは全楽章に出現させるだけでなく作品を越えて用いている。例えば下行音階の音型は、主要・副次主題を構成する動機として、創作時期も曲の分野も関係なく使われる。特に初期のピアノ作品では、ほとんどの曲で見つけることができる。今回取り上げた《チェロ協奏曲》と《幻想小曲集作品73》には、同じ音程から成る下行音階がある。この音型は彼の旋律の中でも、特に叙情的な性格を持つ。

次に、ピアノパートの重要性である。音楽家の出発点で、ピアニストになるために

猛烈な努力をした。彼にとって、ピアノは特別な楽器であったのは否定できない。ピアノ曲の手法は、歌曲のピアノ伴奏部にも応用された。そして歌曲のピアノ伴奏部の典型を、室内楽作品にも用いた。同時期に作曲された歌曲やピアノ曲と類似した伴奏音型が、《幻想小曲集》のピアノパートと《チェロ協奏曲》のオーケストラ伴奏部にある。それぞれの伴奏形は独特の雰囲気を持っている。

それから、《幻想小曲集》には彼の歌曲から旋律の引用がある。引用は彼の音楽の特徴である。類似音型や伴奏音型が、不特定多数の作品で用いられることを、一種の引用と呼んでもよいかもしれない。曲の中で音型を回想する、または、他作品から引用を行なうことで「詩的」なものが暗示される。それは、旋律そのものが物や人物、性格等を直接に意味する指導動機とは異なる。彼の引用には、自身の尊敬する音楽家——J. S. バッハやベートーヴェン、メンデルスゾーン——の曲からのものと自作を再度思い出すことの二つがある。ここでは自作からの引用のみ見ることにする。

第1章では曲の構築上基礎となる動機、第2章では主に叙情的な曲想における伴奏音型に焦点をあて、《チェロ協奏曲》と《幻想小曲集》、及びシューマンの他の作品から類似音型を挙げる。第3章では、第1・2章で示した音型と各作品の背景との結び付きから彼の音楽の特徴を明らかにする。様々な関連を見ながら、彼の音楽に内在する「詩的なもの」を探りたい。

第1章 音型

シューマンは彼の全創作期を通して、いくつかの特徴のある動機を好んで使った。いわば自分の言語とも言えるこれらの動機は、各作品の旋律主題の中に組み込まれる場合や、主要動機として使われる場合がある。《チェロ協奏曲》には特筆すべき点が多くあるため、最初に、検証の対象として取り上げたい。

1. 《チェロ協奏曲》の動機

全楽章で基礎的動機として使われる2つの小音型がある。その2つとは、2音から成る2度音程（動機a）と分散和音（動機b）である。第1・2楽章では、この2つの動機は、主要主題を含む各旋律主題に組み込まれている（譜例1）。第3楽章においては、2つの動機は合成され1つの楽句を作る。これは、付点と16分音符のリズムパターンと結び付き、楽章内で展開を繰広げる主要動機となる（譜例2）。

譜例1

譜例1の楽譜は、2つの小音型（動機aと動機b）を示している。動機aは2音から成る2度音程、動機bは分散和音である。楽譜には2つの小節が示されており、それぞれ動機aと動機bが組み込まれている。

譜例2

譜例2の楽譜は、動機aと動機bが合成された1つの楽句を示している。これは、付点と16分音符のリズムパターンと結び付き、楽章内で展開を繰広げる主要動機となる。

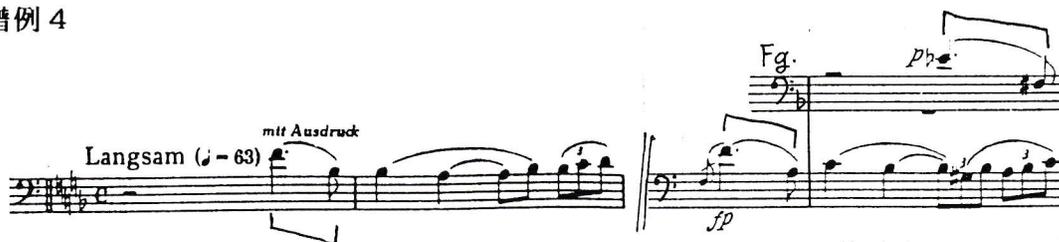
また、第1楽章冒頭の完全4度上行の2音は、この楽章の主要動機である（動機A）¹。これは動機a・bと組み合さって旋律主題を作る。

譜例3



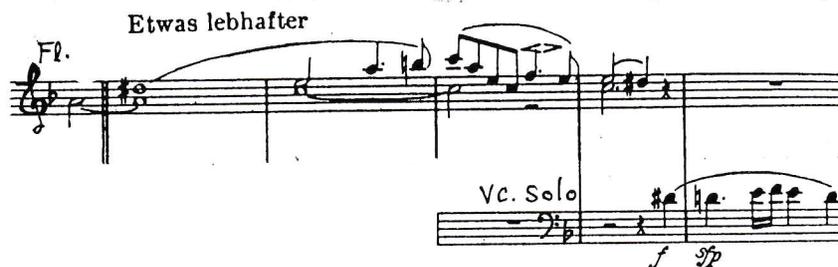
第2楽章では、動機Aの転回音程完全5度が、旋律主題の冒頭に現われる。これは付点のリズム ♩・♩ と結び付き、主要動機として用いられる。曲の進行と共に、音程の幅を変化させて現われる。もうここでは音程は限定されない（譜例4）。

譜例4



第35小節から終楽章へ移行する部分では、興味深い様々な変化が見られる。まず、第1楽章の主要主題を想起する（譜例5）。8小節間に渡る第1楽章の回想後、独奏チェロが第2楽章の少し変化した主題を最後にもう一度示す（譜例6）。

譜例5



譜例6



1. ここでは先の動機a・bと性質が異なるため、大文字を使った。

第46小節 *Schneller* から、動きと共に激しさを増し、第2楽章の主要動機の付点リズムも強調される。レチタティーヴォ風な部分である（譜例7）。

譜例7

第3楽章展開部では、管楽器によって第1楽章主要主題の冒頭楽句が回想される。そのとき独奏チェロは、アクセントの付いた1拍目を持ち、完全4度音程の動機Aを示す（譜例8）。アクセントやスフォルツァンドの強調の記号を使って暗示しているものは、提示部にもある。これは分散和音の中に隠されているので、聴く人は気付かないだろう（譜例9）。提示部の副主題冒頭は、動機Aで始まり短2度下行する（譜例10）。第1主題部の終わりの楽句に、この音型は既に現われている（譜例11）。

譜例8

譜例9

譜例10

譜例11

《チェロ協奏曲》では、動機の関連付けが全楽章を通して、明確に行なわれていることを見た。これは古典派の作曲家が行なってきた技法である。特にベートーヴェンは彼の交響曲において、動機を有機的に扱った。すなわち、楽章内での展開、楽章間の関連付けをすることで、全楽章を統一した。シューマンは、動機を曲全体に浸透させ、構築上の中心的役割をさせる手法を用いるにあたり、ベートーヴェンを手本にし

たに違いない。但し、シューマンの動機の扱いは、ベートーヴェンほど厳格ではない。基礎的動機 a・b は、第1・2楽章では、旋律主題の中に何度も現われる音程の特徴の意味を持つ程度だった。第3楽章では発展の技法が明確に行なわれた。それ以外に、動機Aのようにそのままの形で現われる方法も用いた。各動機は曲の進行と共に少しずつ変化して現われた。このように彼の動機は、潜在的な繋りを保ちつつ、全く同じ反復を避け、変化を伴って出現する。この先も続けてこの現象を見てみたい。

2. 2音から成る動機

前項では《チェロ協奏曲》のなかの動機を挙げてきたが、同じような特徴が他の曲にも見られるかどうか、《幻想小曲集》を検証材料にして、主に2音から成る動機を調べてみる。この曲では構造上、2音動機が重要な役割を果たしているため、一つの項で扱う。

第1曲は、ピアノの3連音符のフィギュレーションに溶け込んだ短2度上行の動機で始まる。それを受け継ぐチェロは、短2度下行の2音を旋律の冒頭に持つ。2度上行または下行する2音は第1曲の主要動機であり、旋律の開始だけでなく終わりにも使われる（譜例12）。また第10小節からは、短2度が連続して上行する半音階を形成し、それが第12小節では音価を縮め、次の小節では旋律が詰まって終わりの2音動機のみを繰り返す（譜例13）。中間部に入り、冒頭と同じ上行2度動機を4回現わした

譜例12



あと、2回の下行2度動機がカデンツを閉じる（譜例14）。終結部前のカデンツはその逆で、上行2度である（譜例15）。

続く第2曲では中間部の後半に初めて、2回の上行短2度が現われる（譜例16）。

第3曲では主要主題に上行短2度動機が使われる（譜例17）。

譜例13 

譜例14 

譜例15 

譜例16 

譜例17 

2音から成る動機には、2度音程以外にも完全5度下行するものがある。これは第2曲では、旋律の終りの楽句に用いられる（譜例18）。

第34小節 

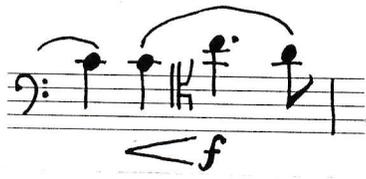
第39小節 

第64-65小節 

第71-72小節 

《幻想小曲集》では、全体を通して付点のリズム  の2音の動機が、旋律主題のなかに必ず含まれている（譜例19）。その付点4分音符は、クレッシェンドの頂点であるか、あるいはアクセント、スフォルツァンド、フォルテピアノなどの強調する記号を持つ。何らかの記号がない場合でも、この動機は強拍に存在し、重さが置か

れるようになっている（譜例20）。《チェロ協奏曲》第2楽章でも、同じリズムが主要動機として、主に旋律主題の冒頭に使われたことは前項で述べた。

<p>第1曲第8小節</p> <p>譜例19</p> 	<p>第17小節</p> 
<p>第3曲第27-28小節</p> 	<p>第34小節</p> 
<p>第2曲第4小節</p> <p>譜例20</p> 	

単純な2音音型が主要動機として曲を統一する現象を見てきた。その際、リズムや音程の幅の変化を伴う。叙情的な場所では順次進行し、気分の高揚や緊張の度合いが高まると跳躍進行する。

3. その他の音型

《チェロ協奏曲》と《幻想小曲集》に共通する音型には、2音動機の他に、下行音階と半音上下しながら下降するジグザグ音型がある。他の作品にも目を向けて例を挙げてみたい。

● 下行音階 $5\text{音} + 2\text{音}(\text{短2度})$

シューマンの作品には下行音階の動機が非常に多い。《チェロ協奏曲》の第1楽章15小節目（譜例21）と19小節目（譜例22）に、主音の6度上から下行する音階があ

$\text{♯} + \text{全} + \text{全} + \text{半}$

譜例28



チェロ以外に目を向けても同様の音型を見ることができる。いくつかの例を挙げてみると、1836年に作曲された《ピアノソナタ第3番作品14》第3楽章の変奏曲は、主音から属音に下行する音階を主題の冒頭に持っている（譜例29）。第1楽章は同じ音高で開始する。下行音階は全楽章で主要動機として使われている。同じ年に書かれた《幻想曲作品17 Fantasie》の第1楽章の主要主題は下行音階から成る。1838、39年に完成した他のピアノ作品では、《子供の情景作品15 Kinderszenen》《クライスレリアーナ作品16 Kreisleriana》《花の曲作品19 Blumenstück》《ピアノソナタ第2番作品22》《夜の曲作品23 Nachtstücke》《フモレスケ作品20 Humoreske》のそれぞれに、主要動機又は旋律主題に織り込まれた動機として散在する。

歌曲では、《ミルテの花作品25 Myrthen》の〈東方のばらより Aus den ostlichen Rosen〉の曲の終わりに2回繰り返される同じ歌詞の場所で、ピアノパートに現われる（譜例30）。レーナウの詩による《6つの詩とレクイエム作品90》の第2曲〈ぼくのばら Meine Rose〉ではピアノパートに前奏と後奏だけでなく、声が途ざれるところに静かに入りこむ（譜例31）。

第3楽章
Andantino de Clara Wieck
譜例29

第1楽章

譜例30

譜例31 第1-2小節

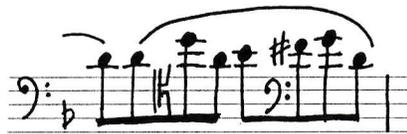
第12小節

下行音階の音型は、それが主要主題である場合は曲の構成要素として明確に機能する。このような音楽の次元で使用される以外の手法——《チェロ協奏曲》や《幻想小曲集》における——では、それ自体は構築性を持たないが、暗示する機能を持つ。これについては第3章で述べる。

●半音上下（ジグザグ）音型

《幻想小曲集》第2曲第48小節にある、半音上下しながら下降線をたどる音型も、彼の作品によく見られる形である（譜例32）。第3曲終結部では、曲の最後の上行アルペッジョの前に、ピアノがこの下行音型を華やかに奏する（譜例33）。一方、《チェロ協奏曲》第1楽章の第2主題の結びの楽句では、高く跳躍した音からこの形を使って降りてくる（譜例34）。展開部 160小節目から 161小節目のような緩やかなリズムの場合もある（譜例35）。

譜例32



譜例33



譜例34



譜例35



この音型も、他のジャンルの作品に数多く見られる。

《マンフレッド Manfred》序曲では再現部の前で、「表情を込めて」現われる旋律に使われている。ヴィオラ、チェロ、ファゴットによって初めはピアノで、その後

クレッシェンドしながらリズムと楽器の変化を伴って4回繰り返される（譜例36）。

《ゲノヴェーヴァ Genoveva》序曲にも現われる。「情熱的に速く」テンポが動き出し、ヴァイオリンの主題と共に聴こえてくるのは、チェロが受け持つこの半音上下の対旋律である（譜例37）。

譜例36  譜例37 

《ピアノ協奏曲作品54》第1楽章では主要主題を始める前に、この音型が独奏ピアノによってトッカータ風リズムに乗って現われる（譜例38）。

譜例38 

次に、歌曲の例を探してみる。《リーダークライス作品39》の第2曲〈間奏曲〉にはピアノパートにある。声の旋律が途ぎれ、次の声までの少しの間に挿入される旋律である（譜例39）。《レーナウ歌曲集》の第5曲〈孤独 Einsamkeit〉のピアノパートは、一貫して8分音符の半音上下音型で曲を運ぶ（譜例40）。

譜例39 

譜例40 

この章では《チェロ協奏曲》と《幻想小曲集》の共通する音型で、2音から成る動機、下行音階、半音上下するジグザグ型を見てきた。

これらの音型の機能には2通りある。1つ目は《チェロ協奏曲》の第3楽章におけ

るように、譜例2の動機（音型）が和声と結び付き、微細な配置変化を行いながら展開を繰り広げて曲を構成する、音楽上の現象である。2つ目は《チェロ協奏曲》第1楽章の主要動機Aのように、単独で扱われる音型である。それが回想することで相互連関が見られる。《幻想小曲集》ではこの手法を明示している。その音型が気分や雰囲気暗示する機能を持つことによって、全楽章を統一する。

どちらの場合もリズムや和声の結合により巧妙に変化するが、元の単純な動機の性質は常に変わらない。現われる度に音程、リズム、和声等に少しずつ変化が見られる。筒を回す度に花の形状は一変するが、花びらを構成する素材の数は増えることも減ることもない「万華鏡の原理」¹と呼ぶことができる。これは彼の曲の形成上の大きな特徴である。

1. 前田昭雄『シューマニアーナ』東京：春秋社、1983年、157頁。

第2章 伴奏音型

シューマンの歌曲では、声とピアノがそれぞれ旋律と伴奏の役割のみに留まらない。ピアノが声の旋律を補ったり、両者が交錯したり、ピアノが主導権を握ることも多くあり、密接な関わりがある。器楽による室内楽のような現象である。歌曲に限らず、ピアノ独奏曲や管・弦楽器とピアノのための作品にも見られる。

この章では、彼の作品の中でも特に、叙情的な部分における伴奏音型を見ることにする。ここではピアノ伴奏部の役割は、大きく分けて2通りのパターンがある。1つ目は、ピアノパートが旋律の溶け込んだ3連音符や16分音符のフィギュレーションを持つ場合。2つ目は、旋律パートに対して、ピアノパートが均等なリズムの伴奏音型を持つ場合である。

特徴ある伴奏音型を持つのはピアノだけではない。《チェロ協奏曲》ではオーケストラがその役割を担う。交響曲でも見られる。その緩徐楽章で、各楽器の役割分担の作業が明確に行なわれている。

1. 旋律が溶けこんだ音型

《幻想小曲集》の第1、第2楽章にその顕著な例がある。ここでは、ピアノパートは3連音符の分散和音の伴奏型を持ち、その中にチェロの旋律が組み込まれている（譜例41）。チェロパートだけでは旋律が成り立たず、ピアノがチェロの旋律に割り込んで、補足する。そして、ピアノパートが分散和音の流れに乗せて旋律を運ぶだけでなく、二つの楽器が寄り添い絡み合って進む。

譜例 41

I. Zart und mit Ausdruck. ($\text{♩} = 80$)

Clarinetto in A.

Pianoforte.

同時期に書かれた、ピアノ曲《森の情景作品82 Waldszenen》の終曲の冒頭2小節は、《幻想小曲集》の第1曲冒頭とそっくりである（譜例42）。

譜例42

Nicht schnell M.M. ♩ = 80
Non presto

1835から39年頃のピアノ作品の黄金期には、この手法を多く用いた。その中から次に挙げるのは《クライスレリアーナ》の冒頭である（譜例43）。

譜例43

Äußerst bewegt M.M. ♩ = 104
Agitatissimo

歌曲《ミルテの花》の〈くるみの木 Der Nußbaum〉では、上行形または上下行する分散和音が一貫して流れを作り歌を誘い出す。更に、途中で途切れる声のパートをピアノパートの上声部が引き継ぐ（譜例44）。ここではピアノパートが流れを作る主導権を握っている。分散和音の中に旋律が入り込んでいる例は沢山あるのだが、《詩人の恋作品48 Dichterliebe》の第1曲〈美しき五月に Im wunderschönen Monat Mai〉は、特別に2つの楽器の親密さが感じられる。単に和声の色付けの役目だけとはいえない分散和音が、単純な旋律に絡むようにして合流する（譜例45）。

譜例44

Allegretto

Es grü - net ein Nuß - baum

譜例45

Im wun - der schö - nen Mo - nat Mai, als

2. 均等なリズムの伴奏音型

伴奏部のもう一つの役割は、チェロや声などが旋律を担当し表現を行なうのに対して、その背景や雰囲気作りに徹するものである。《チェロ協奏曲》の第2楽章では、独奏チェロによる心情告白を、オーケストラは和声の色彩を変化させつつ支えている。旋律は主役で、3連音符の和音連打は本来の意味での伴奏である（譜例46）。

譜例46

《ミルテの花》の第1曲〈献呈 Widmung〉の中間部は、3連音符の和音連打を使っている（譜例47）。〈はすの花 Die Lotosblume〉と〈君は花のよう Du bist wie eine Blume〉は、チェロ協奏曲と同じ Langsam（片方は Ziemlich が付くが）で、和音連打で歌を運ぶ（譜例48・49）。《レーナウ歌曲集》の第2曲〈ぼくのばら Meine Rose〉も Langsamで、和音連打の伴奏型が使われている（譜例50）。ピアノ曲《森の情景》終曲の3小節目からは、上声部が旋律を歌い、3連音符の和音連打で運んでいく形である（譜例51）。

譜例47

譜例48

譜例49

譜例50

譜例51

次は和音連打ではない形を見てゆく。

《幻想小曲集》第3楽章のイ短調の中間部では、表拍の無い3連音符が使われている（譜例52）。同時期の作品で、管楽器を使ったものを2曲挙げる。ホルンとピアノのための《アダージョとアレグロ作品70》のアレグロ部分は、中間部を除くと、3連音符音型が一貫して流れを運ぶ（譜例53）。又、アダージョ部分のピアノパートは、一拍目と三拍目の表拍に休符を持つ8分音符が途中まで流れを運んでいるが、クレッシェンドと共に気分が高揚して行くところから、表拍無しの3連音符が現われる（譜例54）。オーボエとピアノのための《3つのロマンス作品94》第2曲の「少し速く」なる中間部では、3連音符音型が動きを作る（譜例55）。

《幻想小曲集》第3楽章のコーダでは、16分音符に変わる。ここにも表拍の無い例がある（譜例56）。同じ音型が歌曲《3つの歌作品83 Drei Gesänge》の〈忍従の花 Die Blume der Ergebung〉にある（譜例57）。表拍の無い3連音符や16分音符の伴奏型は、この時期の特徴である。

譜例52



譜例53



譜例54



譜例55



譜例56



譜例57



《チェロ協奏曲》第1楽章で、第1主題のオーケストラは3つの和音の後、弦楽器

による表拍のない8分音符の音型で独奏チェロを引き出す（譜例58）。この伴奏型は《交響曲第1番〈春〉作品38》第2楽章の主要部第25小節から、ヴァイオリンのパートに見られる。第41小節からヴィオラも共に受け持つ伴奏音型の上で、主要部の主題をチェロが朗々と歌う（譜例59）。

《協奏曲》第1楽章を続ける。独奏チェロの流れが勢いをもつ第13小節から、リズムはシンコペーションに変化する（譜例60）。表拍のないシンコペーションの音型は、《交響曲第2番作品61》の第3楽章主要部にもある。ヴィオラが常に担当し、旋律が木管楽器に移るとヴァイオリンもそれに加わる（譜例61）。

譜例58

Violoncello Solo

Nicht zu schnell (♩ = 130)

Violine I

Violine II

第 25-26小節

第41~43小節

譜例59

Vi. I

Vi. II

Vi. II

Vi. a.

Vlc.

譜例60

Vc. Solo

Vi.

Br.

第1小節

譜例61

第8小節

《協奏曲》第2楽章では3連符連打の音型が中間部分で、ヴィオラによる常に滑って行くような形に変わる（譜例62）。《協奏曲》完成後に作曲された《交響曲第3番〈ライン〉作品97》第3楽章冒頭でも、再度ヴィオラパートで使用している（譜例63）。

譜例62

譜例63

1で見た伴奏音型の中に旋律が組み込まれているものは、シューマンの全創作期で見られる和声的な構造の中に線的なスタイルを導入する手法の応用である。この技法と様々なリズムの駆使とを交えることによって、多声的な効果が生まれ、彼は独創的なピアノ作品を書いた。ピアノという楽器を越えて、オーケストラの音色を響かせる。2の均等なリズムの伴奏音型では、逆にオーケストラをピアノ曲の手法で操っている。音型と楽器の音色を組みあわせて、旋律の内容やそれが持つ雰囲気をも暗示させる背景を作った。全体で彼の世界を豊かに表現した。彼にとって、伴奏音型も独自の言語であったのだ。

第3章 詩的な関連

シューマンにとって音楽作品は、作曲者自身の心に触れたものが内側で育って行き、これ以上の形は望めないところまで思索、追求して、初めて外側に出てくるものであった。当時の作品の多くが「純粹な感動に根ざしていない」¹ 結果、叙情の表出が浅いと感じていた。旋律に関しては、「聴いていて快いイタリア的な旋律は内容も思想もないもの」² と見て、マイアーベアのアラベスクを「俗悪で不自然な非音楽的なもの」³ と酷評した。「ベートーヴェンの《エロイカ交響曲》の最初の二つの和音の中に、ベッリーニの十の旋律が持っている以上の音楽がある」⁴ とさえ述べている。そして単に技巧を駆使する音楽を求めなかった。彼と同時代を生きたリストは、社交的な人柄とヴィルトゥオーソ的なピアノ演奏で人気を集めた。シューマンは評論にリストの作品を取り上げ、リストはシューマンの創作活動に影響を与えたこともある。しかし「シューマンの憧れ尊敬していたメンデルスゾーンより、マイアーベアを誉める」⁵ リストの発言以来、親しい関係は戻らなかった。ロマン派でも、シューマンは内向的でリストは外向的な音楽であった。

この章では、前章までの音楽上の特徴と、作品の背後にある思想との関連を探って行く。

-
1. 原田光子『真実なる女性クララ・シューマン』東京：ダヴィッド社、1970年、155頁。
 2. D. フィッシャー＝ディースカウ『シューマンの歌曲をたどって』原田茂生・吉田文子訳、東京：白水社、1997年、72頁。
 3. マルセル・ブリオン『シューマンとロマン主義の時代』喜多尾道冬・須磨一彦訳、東京：国際文化出版社、1984年、324頁。
 4. D. フィッシャー＝ディースカウ 前掲書、53頁。
 5. ウード・ラオホフライシュ『ローベルト・シューマン引き裂かれた精神』井上節子訳、東京：音楽之友社、1995年、182頁。

1. フロレスタンとオイゼビウス

シューマンの批評活動は、音楽に「詩的なもの」を取り戻すことを目的としていた。「『真実と詩』をユーモラスに結びつけ」¹ するためにダヴィッド同盟を考え出し、評論文を書く際には「相対立する芸術的な」¹ 想像上の人々に語らせた。これらの「赤い糸のように見え隠れする」¹ 人物は現実の身近な人々がモデルとなっており、例えば彼の師ヴィーク、クララ、メンデルスゾーンが名前を変えて登場する。なかでも、敏感に「およそ来るべきもの、新しいもの、異常なものなら何でもみな予感」² し、激しく熱狂的なフロレスタンと、その場に留まり素朴で自然なものを慈しみ、柔らかく夢想的なオイゼビウスは同盟員の中心人物であった。この二人はジャン・パウルの小説『生意気ざかり』からの影響で性格づけられた。同時に、シューマンの繊細な性格に潜む二重性格のそれぞれでもある。

ピアノ作品には《謝肉祭》や《ダヴィッド同盟曲》のように、楽譜にフロレスタンとオイゼビウスの名前や性格を明記しているものがある。作曲家による指示がなくても、二つの性格の存在を見つけることができる。

《チェロ協奏曲》の第1楽章では、フロレスタンとオイゼビウスの二重性格の素早い入れ替わりがすでに提示部第13小節から7小節の間に見られる（譜例64）。Cisが緊張感を生み、そのエネルギーを持って駆け上る（フロレスタン）。そして異名同音Desに下り、叙情的な下行音階が歌われる（オイゼビウス）。

譜例64



1. R. シューマン『音楽と音楽家』吉田秀和訳、東京：岩波書店、1958年、12頁。

2. 同前、16頁。

展開部で二つの性格の入れ替わり立ち替わりが繰り返される。オーケストラによる3連符のリズム動機がフロレスタンの性格を持ち、独奏チェロのオイゼビウス風旋律に割り込む（譜例65）。主題の断片が目まぐるしい転調を伴い、展開されて次々に出現する。3連符のリズム動機はリズムを拡大させ、変イ短調で一旦落ち着く（譜例66）。フラット系の調は、まるやかで柔らかく親しみのある室内乐的な——彼は変ホ長調の《ピアノ五重奏曲》と《ピアノ四重奏曲》で、ピアノと弦楽器の親密なやりとりを行なった——響きを持つ。そこからシャープを増やしながら、階段を一段一段降りるようにして最低音 His にたどり着き、再び緊張感を高めて嬰へ短調まで行く（譜例67）。展開部から再現までの3連符による移行部分では、だんだんシャープが減ると共に緊張が溶けて行き、再現部になだれ込む。再現した所で独奏チェロは最低音まで落ちているが、旋律主題のもとの音高へ音価を縮めながら分散和音で一気に駆け上る（譜例68）。この即興性を持つ変化は、感情の起伏と音楽的構成が一体となって生れたものである。この楽章では、急激な変化や突然の交代が多い。彼の元来持っている二面性に加えて、青年時代から見られた精神分裂症が与える影響も考えられる。結婚後、特に1844年以降、精神の不安定な状態は益々ひどくなっていた。

譜例65



譜例66



譜例67



譜例68



一方、性格的小品である《幻想小曲集》は、楽章ごとに異なった性格を持つ。第1曲は「甘く、表情豊か」な、夢見るオイゼビウスの領域である。ためらいがちな半音の主要動機で始まり、それは曲中何度も現われる。空間に漂い上下行する旋律で、息

の長いフレーズにかかるスラーを持つ。イ短調の1曲目は、終わりで次の曲の調であるイ長調のトニカの和音が鳴り、アタッカでつながってゆく。第2曲の冒頭は第1曲の3小節目からのもので、主題の関連づけがある（譜例69）。この曲には「いきいきと」した「軽やか」な風が吹いている。その風は中間部の半音階（譜例70）で、滑るように駆け抜ける。「花から花へ」移りゆくオイゼビウスである。跳びはね踊っていた風が、コーダで「だんだん穏やかに」なってゆき最後に主題と中間部の音型が回想される（譜例71）。おわりのピアノパートの上声部 Cis-E は、アタッカで続く第3曲の同声部の初めに使われている（譜例72）。次は「せいて、火のよう」に情熱がほとばしるフロレストンの曲である。13小節目で第1曲の下行音階（譜例73）、コーダでは第2曲の主要主題が回想される（譜例74）。この曲では、楽章間の動機の関連付けと同時に主題の回想を行なうことで、「詩的なもの」を暗示している。

譜例69 第1曲

第2曲

Lebhaft, leicht.

譜例70

譜例71

第2曲

第3曲

譜例72

譜例73

譜例74

2. 引用

引用は彼の音楽の特徴の一つである。《幻想小曲集》第3曲の中間部の第24-25小節は（譜例75）、ケルナーの詩による《12の詩作品35 Zwölf Gedichte》の第4曲〈新緑 Erstes Grün〉の冒頭旋律からのものである（譜例76）。その詩は、暗く厳しい冬を経て初めて芽生えを森のなかで見つけた時、心のなかに起きた静かな感動を歌った内容である。春にはまだ遠い真冬の2月に作曲された《幻想小曲集》に、この歌曲の旋律を引用したことで、春への憧れが暗示されているのではないか。この暗示が詩的な関連性である。

譜例75



譜例76



《チェロ協奏曲》の第1楽章から第2楽章へは、一瞬時間が止まったような気分を覚える旋律で独奏チェロが繋ぐ（譜例77）。曲の冒頭と同じIからVの和音の後、Cではなくその1度上のDを発して、第1楽章の雰囲気突き抜ける。Dから下行する音階は、第2楽章の主題冒頭のFが終着点である。次の夢想的な世界へと運ぶ。この橋渡しの旋律は、《ピアノソナタ第2番作品22》 Rondó 楽章からの引用である（譜例78）。《ソナタ第2番》では、この下行音階は第1楽章の第1主題の主要動機と共通している。

譜例77



譜例78



第1章で見た下行音階を再びここで取り上げる。彼にとってこの音型を内在する旋律主題は、叙情の表現に特に適合するものであったに違いない。下行音階の動機には、《ピアノソナタ第3番》第3楽章の主題のように「クララの主題」と呼ばれるものもある（第1章譜例29）。第1楽章では全く同じ音で出来た音階で開始するのを始め、全楽章で主要動機として使われている。これは文字通りクララが作った旋律である。「クララの主題」を使うことは、彼女への思慕の表われである。《幻想曲作品17》では第3楽章に「クララの主題」が現われる。特別にこの主題でなくても、下行音階の旋律音型がもつ性格は彼特有の叙情的なものである。下行音階を動機に持つピアノ作品が多い1838年頃、彼がクララに宛てた手紙の中に「此の頃旋律に特別の注意を払っています」¹ という旋律に関する内容の文章がある。

類似する伴奏音型を用いることも一種の引用といえる。

《幻想小曲集》が作曲された1849年2月は、シューマンの創作力が豊かな時期であった。特に管楽器——オーボエ、クラリネット、ホルン——のための作品を集中的に書いた。この曲はもともとクラリネットのために書かれた曲である。この時期の作品には他に、ホルンとピアノのため《アダージョとアレグロ》、4本のホルンと管弦楽のための《コンチェルトシュトゥック作品86》、オーボエとピアノのための《3つのロマンス》がある。これらの曲の共通点は、3連音符の分散和音伴奏音型を持つことである。直前の1月に完成したピアノ曲《森の情景》の終曲〈別れ〉の冒頭2小節は、前章で述べたように、《幻想小曲集》の第1曲冒頭と類似しており、旋律を組み込んだ3連音符の分散和音音型である（第2章譜例42）。一つのフレーズを一息で弾き込む管楽器を連想させる。この時期に管楽器の響きや特徴に関心をもったことが、多様な表現方法の要素の一つとしてピアノ作品の中に生かされたのだろう。

1. D. フィッシャー＝ディースカウ 前掲書、72頁。

声とピアノの結合からリートが生まれたように、「ロココ風の管楽器」¹とロマン的な楽器であるピアノを組むことは、多様性や対立の調和である。対立するものとしては、楽器の組みあわせだけでなく、フロレスタンとオイゼビウスのように性格的な要素の場合もある。現実と夢の世界を自由に行き来するシューマンにとって、相対立するものの対話や和合によって新しい形式を開拓することは、「詩的なもの」を表現する可能性を益々広げるのであった。

ドイツロマン主義では「森」は現実とは違う空間であり、現実の出来事を夢のなかに置き換える、象徴的な場所であった。シューマンはアイヒェンドルフの詩で《リーダークライス》を作曲した。詩の主人公は森の中にいる。この曲では「音と言葉による〈象徴〉が見出される」²。この詩の森のイメージを連想させる言葉を、《森の情景》全9曲のそれぞれに題名として置いた。第1曲〈森の入り口〉はすなわち夢の世界の入り口を表わす。獲物を待ち伏せる狩人、道端の花、不気味な場所、懐かしい風景、〈予言の鳥〉などに出会い神秘的な体験をし、最後は森に〈別れ〉を告げて去って行く。19世紀のメルヒェン作家は、こうした森のイメージ形成に貢献した。グリム童話の『白雪姫』、メーテルリンクの『青い鳥』などのおとぎ話では、深い森の奥には不思議な魔法の国がある。ドイツロマン派の作家フーケーの『水妖記（ウンディーネ、オンディーヌ）』は、ヨーロッパに古くから伝わる民間伝承を題材にした水の精と人間の騎士の悲恋の物語で、発表当時から人気があり、作曲家は競ってこれを取り扱った。E. T. A. ホフマンもその一人で、フーケーに台本を依頼しオペラを作曲した。多才であったホフマンの文学で、魔法を材にした物語は、シューマンに直接影響を与えた。

もうひとつの伴奏型、3連音和音連打がもつ「詩的なもの」を見てみる。《チェロ

1. M. ブリオン 前掲書、347頁。

2. D. フィッシャー＝ディースカウ前掲書、140頁。

協奏曲》第2楽章は、弦楽器のピッツィカートによる3連音符連打の伴奏型を持つ。和音連打の上で独奏チェロが歌唱風の旋律を歌い、オーケストラの低音楽器（チェロ）や管楽器と対話を行なう。

歌曲《ミルテの花》の〈はすの花〉と〈君は花のよう〉でこの伴奏型が使われる。前者では月夜の静けさと月に対する想い、後者では恋人への清らかな愛を和音連打の音にこめて、声には詩を語らせる（第2章譜例48・49）。シューマンの崇拜するジャン・パウルの作品中、使用頻度の高い言葉に「月」「夜」「花」「愛」等がある。彼は「月光こそがロマン的である」¹と強調した。

1850年10月にチェロ協奏曲が作曲される、少し前に書かれた《レーナウ歌曲集》の〈ぼくのばら〉では愛する人をばらと呼び心からの表現を注ぐ内容で、和音連打に気持ちを込めている（第2章譜例50）。

和音連打の伴奏音型の特徴は、伴奏パートが詩の世界から不意に現われ、声が出る前にあらかじめ流れを作っている。微妙な変化を伴うが、曲を一貫して静かに伏し目がちに進むオイゼピウスの性格である。詩の内容を暗示するものになっている。

音型の引用は、作品の背後にあるものを暗示する。聴く人が気付かないとしても、その旋律は意味を持つもので、それを内在する作品は内容を持った音楽になる。その作品は形而上的で、作曲家の「詩的」な精神から生まれたものである。

3. 詩的なもの

シューマンの作品は、音楽は象徴を用いずに、雰囲気や背後のものを直接に聴かせることができるという考えのもとに成り立っている。これは、後の印象主義——非合理的なもの、雰囲氣的なもの、幻想的なものを重視するドビュッシーの手法につなが

1. 西原稔『聖なるイメージの音楽』東京：音楽之友社、1990年、117頁。

ってゆく。彼は評論文で次のように述べている。「未来まで伝えられるものは、ひとり精神と詩を持っているもののみである」¹ また

音楽がそれと共に生まれた思想や形像と親近な要素をたくさんふくんでいればいるほど、また作品がより詩的な、または造形的なものを表現していればいるほど、——また一般に、その音楽家がより幻想的に、より敏感に把握していればいるほど、その作品はますます人の心を高めたり、引きつけたりする。²

彼は、表題の付いた器楽作品を沢山書いた。それらは性格的小品（キャラクターピース）であり、標題音楽ではない。心象、詩、人物、風景等の音楽外的内容と作品が結びつくことでは、標題音楽と一見変わらない。明らかに違うのは、彼が自分で証言したように、しばしば作曲後に表題を付けたことである。《クライスレリアーナ》は曲を書き上げてから付けられた題名である。E. T. A. ホフマンの創作した人物クライスラーの性格に影響を受けているものであるが、物語の筋を表わしたのではない。作曲する時に潜在的にこの人物があったのだろう。彼自身は音楽外的要素が直接創作要因になる標題音楽を目指さなかった。今日標題音楽として代表的なベルリオーズの《幻想交響曲》を評論に取り上げ、音楽外的な考察は抜きにした解説を詳細に行なった。そして「独創的で幻想に溢れた曲」³ として評価している。彼は、ロマン派音楽を担う若い音楽家として、ベルリオーズをダヴィッド同盟の盟友とみなしていた。⁴ その一

1. R. シューマン 前掲書、82頁。

2. 同前、74頁。

3. 同前、52頁。

4. 同前、52頁。

5. 同前、87頁。

方、同じくダヴィド同盟員であるメンデルスゾーンの《真夏の夜の夢》の序曲については、その音楽的内容を認めながらも、「シェイクスピアがいなくてもメンデルスゾーンの『真夏の夜の夢』は生まれたろうか。そう考えると憂鬱になる」¹ という言葉を残している。

彼の歌曲では、詩と音楽は精神的なつながりをもつ。なぜなら歌曲は詩を読んだときに感じた気分を音楽で表現したもので、内面性の表われだからである。出発点に詩があるが、結果として音楽そのものに行き着く。

曲の性格を表わす題名があろうが歌曲のように言葉を持っていようが、彼が最も望んだことは、作品をそのままの形で聴いて理解してもらうことであった。「詩的なもの」を作品に盛り込むとは、多様な形式や手法を用いて詩の内容の風景や心情を創造することである。その実現は詩人氣質を持った作曲家の独創力にかかっている。それを聴衆は説明なしに聴いたとき、作曲時の気分が再現されたり、様々な感情が呼び起こされたりする。その作品には「詩的なもの」が一杯詰まっている、ということがいえる。そして「詩的なもの」をもった音楽は、聴く人の心の奥深くに眠っているものを呼び起こす力を持っているのだ。

1. R. シューマン 前掲書、87頁。

まとめ

シューマンの音型は、「詩的なもの」の一部である。

表題を持つキャラクターピースや交響曲の主要動機に、特定の性格や名前を当てはめて分類したところで何の意味もなさないだろう。例えば「おねだりする子供」を実際に目で見てその様子を音符に写したのではなく、もちろん頭の中に子供の姿はあったけれども、音楽が形となって現われてから、その作品が持つイメージに一番近い言葉を題名に付けた。それから歌曲における詞の扱いは、言葉の一語一語と音を結びつける作業が初めにあるのではない。音型やピアノ伴奏部等の全要素が互いに関連性を持って、もとの詩の内容や性質を描く。同様に、交響曲〈春〉には曲全体に春の気分が満ちている。

シューマンの作品は、楽譜の指示が演奏上の解釈にそのまま繋らないところに、一筋縄ではいかない理由がある。作曲者が創作の段階でそうであったように、演奏者も、耳と目の感覚を同時に働かせなければならない。

彼は表題というヒントを与えてくれたし、文章も多く残した。しかし、知識を得ることで作品の解釈を終らせるのでは、表面的な理解にすぎない。

彼は曲想の指示に *innig* をよく書いた。詩人であったシューマンの心の中から湧き出てきた音楽は、再生する演奏家の内部にも「詩」を持つことを要求する。彼の「詩」と精神は作品にどのように表われているのか。演奏する者はそれを探索すること、そして音を出して感じる事が大事である。

作品の背後にあるものを様々な方面から探り、自分の感覚を鋭くしておいて、一つ一つの音を求めて行くことが、シューマンの「詩的なもの」に近づく方法である。これが、今回の研究で私自身、得たものである。

参考文献

- Abraham, Gerald. 「シューマン、ロベルト (・アレクサンダー)」、藤本一子、前田昭雄監閲、『ニューグローヴ 世界大事典』東京：講談社、1995年、第8巻 418～448頁。
- 岸田緑溪『シューマン 音楽と病理』 東京：音楽之友社、1993年。
- 喜多尾道冬『シューマンのリートの世界』『歌詞対訳』（録音解説）ポリドール：ドイツ・グラモフォンPOCG-9001/9 (CD)、1974～81録音、1990年発売（シューマン、ロベルト作曲「歌曲大全集」）。
- 久保田慶一、角倉一郎監閲「主題」『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第8巻 209～210 頁。
- シューマン、ロベルト『音楽と音楽家』（Heinrich Simon. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann）吉田秀和訳、東京：岩波書店、1958年。
- Drabkin, William. 「動機」、久保田慶一監閲、『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第11巻 411頁。
- Drabkin, William. 「音形」、佐野光司監閲、『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第4巻 274頁。
- 西原稔『聖なるイメージの音楽——19世紀ヨーロッパの聖と俗』 東京：音楽之友社 1990年。
- 原田光子『真実なる女性クララ・シューマン』 東京：ダヴィッド社、1970年。
- フィッシャー＝ディースカウ、ディートリヒ『シューマンの歌曲をたどって』
(Dietrich Fischer-Dieskau. Robert Schumann, Wort und Musik, Das Vokalwerk. Stuttgart, 1981) 原田茂生、吉田文子訳、東京：白水社、1997年。
- フーケー、フリードリヒ・バロン・ド・ラ・モット『水妖記（ウンディーネ）』（Fr. de la Motte-Fouqué. Undine. 1811) 柴田治三郎訳、東京：岩波書店、1938年。

- Brown, Maurice J.E. 「キャラクター・ピース」、大崎滋生監閲、『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第5巻 344頁。
- ブリオン、マルセル『シューマンとロマン主義の時代』(Marcel Brion. Schumann et l'ame romantique. 1954) 喜多尾道冬、須磨一彦訳、東京：国際文化出版社、1984年。
- ボーフィス、マルセル『シューマンのピアノ音楽』(Marcel Beaufils. La musique pour piano de Schumann. Paris: Editions Phébus, 1979) 小坂裕子、小場瀬純子訳、東京：音楽之友社、1992年。(ムジカノーヴァ叢書16)
- ホフマン、E.T.A.『ホフマン音楽小説集』(Musikalische Novellen von E.T.A. Hoffmann.) 武川寛海訳、東京：音楽之友社、1951年。
- 前田昭雄『シューマニアーナ』 東京：春秋社、1983年。
- MacDonald, Hugh. 「主題の変形」、久保田慶一監閲、『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第8巻 213頁。
- ミヒェルス、ウルリヒ「19世紀／シューマン」、『カラー 図解音楽事典 dtv-Atlas zur Musik』角倉一朗監修、東京：白水社、1989年。
- 門馬直美(録音解説)日本フォノグラム：フィリップスPHCP-3180/3(CD)、1966～72録音、1994発売、(シューマン「ピアノ作品集」クラウディオ・アラウ、ピアノ)
- 吉田秀和「ロベルト・シューマンのピアノソナタについて」シューマン、ロベルト『シューマン集Ⅰ』井口基成編集・校訂、東京：春秋社、1950年。
- 吉田秀和「楽曲解説」シューマン、ロベルト『シューマン集Ⅱ』井口基成編集・校訂 東京：春秋社、1949年。
- 吉田秀和「ロベルト・シューマンのピアノ曲について」シューマン、ロベルト『シューマン集Ⅲ』 井口基成編集・校訂、東京：春秋社、1950年。
- 吉田秀和「楽曲解説」シューマン、ロベルト『シューマン集Ⅳ』井口基成編集・校訂 東京：春秋社、1954年。

- ラオホフライシュ、ワード『ロベルト・シューマン 引き裂かれた精神』 (Udo Rauchfleisch. Robert Schumann: Leben und Werk; eine Psychobiographie. 1990) 井上節子訳、東京：音楽之友社、1995年。
- Ringer, Alexander L. 「旋律」、藤江効子監閲、『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第9巻 531～ 538頁。
- レティ、ルードルフ『名曲の旋律学』 (Reti, Rudolph. The Thematic Process in Music. New York: Macmillan, 1951) 水野信男、岸本宏子訳、東京：音楽之友社、1995年。
- 若林健吉『シューマン——愛と苦悩の生涯』東京：新時代社、1971年。
- 渡辺譲『ドイツ歌曲の歴史』東京：音楽之友社、1997年。
- Warrack, John. 「ライトモチーフ」、鍵山由美監閲、『ニューグローヴ世界大事典』東京：講談社、1995年、第19巻73～75頁。
- Kohlhase, Hans. Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen Band 3. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. K. D. Wagner, Hamburg 1979.
- Sams, Eric. Foreword to Schumann, Robert. Konzert für Violoncell und Orchester in a, Op. 129. London: Eulenburg, 1971.

楽譜

- シューマン、ロベルト『交響曲第1番「春」変ロ長調作品38』東京：音楽之友社、1977年。(フィルハーモニア版 ミニチュア・スコア)
- シューマン、ロベルト『交響曲第2番 ハ長調作品61』東京：音楽之友社、1991年。(フィルハーモニア版 ミニチュア・スコア)
- シューマン、ロベルト『交響曲第3番「ライン」変ホ長調作品97』東京：音楽之友社1977年。(フィルハーモニア版 ミニチュア・スコア)
- シューマン、ロベルト『シューマン集 I』井口基成編集・校訂、東京：春秋社、1950年。
- シューマン、ロベルト『シューマン 子供の情景とアベック変奏曲』田村宏校訂、東京：全音楽譜出版社、1963年。
- Schumann, Robert. Lieder (Songs), Vol. II, 1840. Urtext Edition. New York; Lea Pocket Scores, 1962.
- Schumann, Robert. Lieder (Songs), Vol. III, 1840-1842. Urtext Edition. New York; Lea Pocket Scores, 1962.
- Schumann, Robert. Works, piano. Selections. New York; Lea Pocket Scores, 1957. (L. P. S. no. 95)
- Schumann, Robert. Works, piano. Selections. New York; Lea Pocket Scores. (L. P. S. no 8)
- Schumann, Robert. Works, piano. Selections. New York; Lea Pocket Scores. (L. P. S. no 20)
- Schumann, Robert. Concertstück für vier Hörner und grosses Orchester in F, Op. 86. Hrsg. von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf&Härtel, [1887. Farnborough Eng., Gregg Press, 1969] (Werke, Serie III: Concerte und Concertstücke für Orchester.)

- Schumann, Robert. Adagio und Allegro in As, Op. 70. Fantasiestücke in a, Op. 73.
3 Romanzen in a, Op. 94. 5 Stücke im Volkston in a, Op. 102. Hrsg. von Clara
Schumann. Leipzig:Breitkopf&Härtel, [1880. Farnborough, Eng., Gregg Press,
1969] (Werke, Serie V :Duos)
- Schumann, Robert. Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.
revidiert von Alfred Dörffel. Leipzig:C.F.Peters. (Lieder Album, Band I)
(Lieder Album, Band II) (Lieder Album, Band III)
- Schumann, Robert. Fantasiestücke für Klavier und Klarinette. in a, Op. 73.
Herausgegeben nach dem Autograph und der Erstausgabe von Wolfgang
Boetticher, Ernst Herttrich. München:Henle, 1986.
- Schumann, Robert. Konzert für Klavier und Orchester in a, Op. 54. Einführung und
Analyse von Egon Voss. Mainz:Schott, 1979.
- Schumann, Robert. Overture to the opera "Genoveva" Op. 95. London:Eulenburg.
- Schumann, Robert. Overture zu dem dramatischen Gedicht "Manfred" von Byron.
Op. 115. Leipzig:Peters.
- Schumann, Robert. Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell in Es.
Op. 47. London:Eulenburg.
- Schumann, Robert. Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncell in Es.
Op. 44. London:Eulenburg.
- Schumann, Robert. Konzert für Violoncello und Orchester in a, Op. 129. London:
Eulenburg.