

[研究論文]

## 《ドッペルゲンガー》 D. 957-13に見られる「属7の和音」 の変容の技法

—F. シューベルトの多義的和声の考察—

### A Harmonic Technique of the Metamorphosis of Dominant Seventh Chords in „Der Doppelgänger“ from „Schwanengesang“ D. 957-13

—A Study on the Law of Polysemic Harmony of Franz Schubert—

今野哲也

Tetsuya Konno

〈抄 録〉

本研究の目的は、F. シューベルトの歌曲《ドッペルゲンガー》D. 957-13を対象に、どのような和声技法に基づき、H. ハイネの詩の世界が表現されているのかを検証することにある。この歌曲で展開される和声上の特徴は、①パッサカリアの手法、②「属7の和音」とその変容体としての「増6の和音」、③「属7の和音」と「ドイツの6」を媒体とする異名同音的転義に集約されよう。合計4回現れるパッサカリア主題内部のドミナントは、「属7の和音」から「ドイツの6」へと順次変容してゆくが、その実それは、この歌曲の唯一の転調部分からの離脱和音であることの布石にもなっている。その転調部分は、この歌曲の主人公とも言える「ある男」惑乱が最高潮に達する場面でもある。これらの和声的特徴は、歌詞と密接に関連しており、「ある男」がゆっくりと、確実に狂気へと突き進んでゆく様を表現する上でも、必要不可欠なものであったと、本研究は結論付けるものである。

キーワード：F. シューベルト、H. ハイネ、《ドッペルゲンガー》、属7の和音、増6の和音

Abstract

This is a study of Franz Schubert's Lied *Der Doppelgänger* from *Schwanengesang* D. 957-13, the purpose of which is to inspect the kind of harmonic technique that expresses the world of Heinrich Heine's poetry. The harmonic characteristics of this Lied are: 1) Passacaglia, 2) dominant seventh chords and their metamorphoses into various augmented sixth chords, 3) enharmonic modulation of dominant seventh chords and augmented sixth chords. The passacaglia's subject appears a total of 4 times, and the dominant chord inside it changes gradually into a German-sixth chord. And this German-sixth chord is also a pivot chord from the only modulation in this Lied. This modulation is the point in this Lied in which the main character's („ein Mensch“) confusion reaches a climax. Everything is closely linked to these features. It is concluded that the study of these harmonic techniques is indispensable to express the state of „ein Mensch“ slowly advancing towards certain insanity.

Keywords: Franz Schubert, Heinrich Heine, *Der Doppelgänger*, dominant seventh chord, augmented sixth chord

## 0. 序

F. シューベルト (Franz Schubert 1797-1828) の歌曲集《白鳥の歌 Schwanengesang》(1828) の第13曲《ドッペルゲンガー Der Doppelgänger》では、淡々と流れてゆくかのような曲想とは裏腹に、その内部では、刻々と頂点へと押し迫るべく、巧みな和声技法が展開されている。中でも目を惹かれるものが「属7の和音」[英: dominant seventh chord、独: Dominantseptakkord] と、そのヴァリアンテとも言える諸和音の扱い方である。こうした和声技法は、H. ハイネ (Heinrich Heine 1797-1856) の原詩の世界を表現する上でも、必要不可欠なものであったことは想像に難くない。それではシューベルトは、実際にどのような意図を以て、こうした和声技法を展開するに至ったのであろうか。本研究はこの問いを検証すべく、《ドッペルゲンガー》に見られるシューベルトの多義的な和声技法を、歌詞の内容にも鑑みながら掘り下げてゆくことを目的とする。歌詞や音型はもとより、シューベルトの和声技法に主たる関心に向ける本研究には、意義があると考えている。

## 1. 《レルシュタープ・ハイネ・ザイドルの詩による歌曲集》～《白鳥の歌》

シューベルトの「三大歌曲集」と呼ばれてきた作品のうち、《美しき水車小屋の娘 Die schöne Müllerin》D795 (1823) と、《冬の旅 Winterreise》D911 (1827) が、詩の選択はもとより、曲の配列方法なども含め、すべて作曲者自身が構築した曲集であることに対し、《白鳥の歌》は作曲者の死後に、出版社の意向で編まれた作品である。当然のことながら、シューベルトが緻密かつ有機的に考え抜いた前2作品とは違い、当然、《白鳥の歌》の配列は作曲者も預かり知るところではない。その結果、《白鳥の歌》の歌詞には3人の詩人の名前が並ぶことになる。ひとつの歌曲集に複数の詩人の作品が用いられることは、取り立てて珍しいことではないが、《水車小屋の娘》と《冬の旅》が、W. ミュラー (Wilhelm Müller 1794-1827) の原詩で統一されていることを考えれば、違和感が残るところではある<sup>1)</sup>。第1～7曲ではL. レルシュタープ<sup>2)</sup> (Ludwig Rellstab 1799-1860) の詩が、第8～13曲ではハイネの詩が用いられる。そして歌曲集の最後に、J. G. ザイドル (Johann Gabriel Seidl 1804-75) の詩による〈鳩の便り Die Taubenpost〉D965Aが組み込まれる。ハイネの詩による最後の歌曲 (第13曲) が、本稿が対象とする《ドッペルゲンガー》だが、これから見てゆくように、あまりに陰鬱な内容であるがゆえに、歌曲集の終曲としては好ましくないと出版社が判断し、出版間際に〈鳩の便り〉を最後に据えたというエピソードも領ける。《白鳥の歌》の作品整理番号がD957とD965Aのふたつに分かれる理由も、こうした事情が原因となっている。

## 2. „Doppelgänger“と „Still ist die Nacht“について

《ドッペルゲンガー》の原詩は、H. ハイネ (Heinrich Heine 1797-1856) の『歌の本 Buch der Lieder』(1827) の「帰郷 Die Heimkehr」の第20番に当たる作品である。原詩には、取り立てて原題は付けられていない。つまり „Der Doppelgänger“ というタイトルは、シューベルトが独自に与えたものである。このタイトルは、しばしば「影法師」と訳されるようだが、適切な訳語であるとは考え難い。本来的には「二重身」の意味となろう。河合隼雄は、「二重身」について【資料1】のように述べて

いるが、自分の分身を見た人間にまわり付く不吉なイメージ（やがては死に至る？）は、ハイネに限らず、多くの作家の創作意欲を刺激してきたようだ。たとえばE. T. A. ホフマン（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1776-1822）の『大みそかの夜の冒険Die Abenteuer der Silvester Nacht』（1815）や、F. M. ドストエフスキー（Fyodor Michaylovich Dostoevskiy 1821-81）の『二重人格Двойник』（1846）などは、「二重身」をテーマとする文学として比較的、良く知られる作品と言えよう<sup>3)</sup>。

【資料1】河合隼雄『影の現象学』（講談社1987：73：75-6）

二重身の現象とは自分が重複存在として体験され「もう一人の自分」が見えたり、感じられたりすることである。精神医学的には[…]、自己視、自己像、幻視と呼ばれ、また二重身、分身体験などとも言われる。[…] 精神病理学的に言っても、正常人、神経症、精神分裂病、いずれの場合にも起こり得る[…]

### 3. ハイネと原詩„Still ist die Nacht“について

ハイネは1797年、デュッセルドルフにユダヤ人の家系に生まれた詩人である。この頃のデュッセルドルフはフランス革命軍の支配下にあった。ナポレオン（Napoléon Bonaparte 1769-1821）による統領政府樹立を以て、1799年には一連のフランス革命は終結するが、時が流れ、ナポレオン軍敗退に伴う戦後処理のためのウイーン会議（1814-5年）に至るまで、デュッセルドルフでは、断続的な支配が続いた。この頃、多感なハイネは、まさにヨーロッパの反動の時代とともに青年期を過ごすことになる。ハイネはベルリン大学を経て、1824年にゲッティンゲン大学に再入学する。「帰郷」もこの頃から書き始められた作品である。ハイネはシューベルトとは同い年だが、ドイツ国内のみならず、イギリス、イタリア、フランス各地を巡ったハイネに比べ、終生ウイーンを離れなかったシューベルトとの間には、直接の接点はなかったようだ。私的サロン「シューベルティアデーSchubertiade」において、友人がハイネの詩を朗読したことで、シューベルトはその存在を知ったと言われている。

原詩の„Still ist die Nacht“は3節4行で構成されており、各節には[abab | cdcd | efef]の「交差韻Kreuzreim」が明確に見出される。各節の特徴として、まずは語り手がつねに入れ替わる点をあげることができよう。第1節では、この場面に至るまでの「ある男」[ein Mensch]の経緯が、第三者の目から叙事的に語られている。そのためか第1節には、現在形と過去形・過去完了形の時制が混在している<sup>4)</sup>。第2節では、語り手は「私」という視点に移行し、いま目の当たりにしている「ある男」の異様な行動を、客観的に報告している。そのためか、動詞の時制はすべて現在形で統一されている。そして第3節では、「ある男」の狂おしい内面が、抒情的に語られる（第2節の第3行からとも解釈し得る）。ここには感嘆文、現在形、そして過去完了形が見出される<sup>5)</sup>。このように見てゆくと、原詩の„Still ist die Nacht“には、「叙事性と抒情性」「過去と現在」という対比が多分に含まれていることが分かる。このとき、先に述べた当時のヨーロッパの時代性に結び付けての解釈も、恐らく、できなくはないであろうが、もはや本稿の範囲を超えるため、ここまでの議論としておく。

【資料2】„Still ist die Nacht“（拙訳、行末の丸括弧内は音節数、アルファベットは脚韻）

〔第1節〕（現在形・過去形・過去完了形）

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen, (10) a

夜は静かに、路地は眠っている、

In diesem Hause wohnte mein Schatz; (9) b

この家には私の最愛の人が住んでいた  
Sie hat schon längst die Stadt verlassen, (9) a  
彼女はとうの昔にこの街を去っていた、  
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz. (10) b  
しかしその家は未だ同じ場所に立っている

〔第2節〕（現在形）

Da steht auch ein Mensch, und starrt in die Höhe, (11) c  
そこには、なおも一人の男が立っていて、上方を凝視して、  
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt; (10) d  
そして苦しみの威力の前に手をよじっている  
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe, - (10) c  
私は彼の顔を見てぞっとする、  
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt. (10) d  
月は私に自分自身の姿を見せるのだ

〔第3節〕（感嘆文・現在形・過去形）

Du Doppelgänger! du bleicher Geselle! (10) e  
お前は〔私の〕分身！ 青ざめた道づれよ！  
Was äffst du nach mein Liebesleid, (9) f  
なぜお前は私の愛の苦しみを〔侮蔑するように〕真似するのか、  
Das mich gequält auf dieser Stelle, (9) e  
それ（愛の痛み）はこの場所で私を、  
So manche Nacht, in alter Zeit? (8) f  
そのように幾晩でも、いにしえの時間の中で苦しめたではないか？

#### 4. 《ドッペルゲンガー》と「パッサカリア」

《ドッペルゲンガー》は「パッサカリア」[伊：passacaglia]の手法で書かれた作品と言える。パッサカリアとは、バスで反復される「固執低音」[伊：basso ostinato]を基本として、他の声部に変奏を加えながら創られる楽曲のことである<sup>6)</sup>。《ドッペルゲンガー》には、合計4回のパッサカリア主題が現れる。第1回が第5～14小節（全10小節）、第2回が第15～24小節（全10小節）、第3回が第25～33小節（全9小節）、そして第4回が第34～42小節（全9小節）の4回である。小節数が異なるのは、【資料3】に示すように、3度目と4度目では、パッサカリア主題の第8小節以降が微妙に変化するためである。それに伴い当然、そこに付けられる和声や旋律も、まったく同一のものではなくなる。

【資料3】《ドッペルゲンガー》のパッサカリア主題

《ドッペルゲンガー》のパッサカリア主題は、前半の第1～4小節までと、後半の第5～9／10小節までに区切られよう。主題の前半第1～4小節までは、どの提示においても、明確なI→V<sup>1</sup>→I<sup>1</sup>→V<sup>2</sup>が反復される。歌詞の上では、第1節の第1行と3行、第2節の第1行と3行が充てられる部分である。そして主題の後半では、歌詞の第1節の第2行と4行、第2節の第2行と4行が歌われる。主題の後半の和声に関しては、少なくとも第5～7小節までは、どの提示においてもI→V<sup>1</sup>→IIIが反復される。したがって《ドッペルゲンガー》の和声分析上の要点は、おのずとパッサカリア主題後半の、第8小節以降に絞られてくるであろう。この点に関しては、節を改めて詳述する。なお序奏と後奏においても、主題の第1～4小節 [h-ais-d-cis(h)] は、とくに形を変えられることなく現れる。

## 5. 《ドッペルゲンガー》の第1小節～第4小節部分の和声分析

パッサカリア主題の前半の第1～4小節では、I→V<sup>1</sup>→I<sup>1</sup>→V<sup>2</sup>が反復されることはすでに述べた。ただしそこで歌われる声楽パートの旋律は、【資料4】に示すように、必ずしも同一のものではない。そのため、基本的にはI→V<sup>1</sup>→I<sup>1</sup>→V<sup>2</sup>は維持されるものの、細かいニュアンスは当然、変化することになる。たとえば、第1回のパッサカリア主題の第5小節は（第2回の第15小節も）、ピアノ・パートの構成音は [h-fis-h-fis-h] となり、その上の声楽パートも [fis] のみの旋律となる。それは確かに、和声的にはIの和音と分析されようが、実際は第3音を欠く、空虚5度による硬質な音響体となる。それに比べ、第3回のパッサカリア主題の第25小節には、最初から声楽パートに第3音 [d] が含まれ、短3和音（Iの和音）すべての構成音が揃う音響が響くことになる。第4回のパッサカリア主題の第34小節においては、そもそもピアノ・パートに第3音 [d] が配置されるため、声楽パートの助けを借りるまでもなく、完全な短3和音が確保されることになる。

空虚な音響体が次第に豊潤になってゆく和声は、パッサカリア主題の第4小節にも認められる。第1回のパッサカリア主題の第8小節は（第2回の第18小節も）、ピアノ・パートの構成音は [cis-fis-cis-fis-cis] で、声楽パートも [fis] のみの旋律である。和声的にはV<sup>2</sup>の和音と分析されようが、第3音の導音を含まない、硬質な空虚4度の累積である。しかし、第3回のパッサカリア主題の第28小節や、あるいは第4回のパッサカリア主題の第37小節の声楽パートでは、導音と倚音の動向が形成される [h-ais]。そのことにより、ここには導音を含む長3和音の第2転回形と、それに先立つ、いわゆる [sus4] の倚和音が現れ、緊張と緩和を孕む、より豊かな和声感が作られる。

【資料4】各提示におけるパッサカリア主題の第1～4小節までの比較

5 第1節 第1行  
Still ist die Nacht, es ru—hen die Gas—sen

15 第1節 第3行  
Sie hat schon längst die Stadt ver—las—sen.

25 第2節 第1行  
Da steht auch ein Mensch, und starrt in die Hö—he.

34 第2節 第2行  
Mir — graust es, wenn ich sein Ant—litz se—he,

h: I V<sup>1</sup> I<sup>1</sup> V<sup>2</sup>

## 6. パッサカリア主題の後半の和声～「属7の和音」の変容

パッサカリア主題の後半部分の和声を細かく考察してみよう。第1回の提示の後半部分は、第9～14小節となる。

【資料5】《ドッペルゲンガー》第9～14小節部分／第19～24小節部分

9 第1節 第2行  
In die—sem Hau—se wohnte mein Schatz:

19 第1節 第4行  
Doch steht noch das Haus auf demsel—ben Platz.

h: I -V<sup>1</sup> III V<sup>2</sup>

I→V<sup>1</sup>→IIIに続く第12～14小節部分では、h-mollの「属7の和音」の第2転回形が用いられる。また、第2回の提示の後半部分は第19～24小節となるが、I→V<sup>1</sup>→IIIの後の第22～24小節には、同じく

h-mollの「属7の和音」の第2転回形が置かれている。つまりこのふたつの部分は、完全に同じ和声分析ということである。

主題の第3回の提示における後半部分は、第29～33小節となる。I→V<sup>1</sup>→IIIに続く第32～33小節部分では、h-mollの「属7の和音」の第5音下方変位の第2転回形、いわゆる「フランスの6」[英：french sixth] が用いられている。この部分の歌詞は、すでに第2節へ移行しており、前述のとおり、ここは「私」という存在が、「ある男」の異様な行動を語る場面である。「フランスの6」はいわば、変容された「属7の和音」と言えようが、それは„Schmerzensgewalt“(苦しみの威力)という印象的な言葉へ落とし込まれている。

【資料6】《ドッペルゲンガー》第29～33小節部分

29 第1節 第4行

Und ringt die Hän-de vor Schmer-zensgewalt:

h: I      -V<sup>1</sup>      III      V<sup>2</sup><sub>7-5</sub>

第4回の提示の後半部分は、第38～42小節となる。I→V<sup>1</sup>→IIIに続く第41～42小節には、h-mollの「短9の和音」の根音省略形の第5音下方変位の第2転回形、すなわち「ドイツの6」[英：german sixth] が置かれている。「ドイツの6」は「属7の和音」のさらなる変容と言え、ここでは、第2節の第4行の歌詞„(eigne) Gestalt“(自分自身の姿)という、《ドッペルゲンガー》の象徴とも言える言葉に対して用いられている。

【資料7】《ドッペルゲンガー》第38～42小節部分

38 第2節 第4行

Der Mond zeigt mir meine eig- ne Ge-stalt.

h: I      -V<sup>1</sup>      III      V<sup>2</sup><sub>9-5</sub>

## 7. 「属7の和音」の変容と「増6の和音」

上記の考察のとおり、《ドッペルゲンガー》には「属7の和音」の段階的な変容とも言える各種のドミナントの形体が見出される訳だが、「フランスの6」と「ドイツの6」に、「イタリアの6」[英：italian sixth]（この歌曲では用いられない）を加えた3形体は、「増6の和音」[独：übermäßiger Sex-

takkord] と総称される。「増6の和音」は、一般にドッペルドミナントの第2転回形に対する名称と理解されようが（島岡他1998:133）、音楽理論家の島岡譲（1926-）は、通常ドミナントの和音であっても、「拡張使用」（ibid:475）という認識の下に、上記の3形体のより自由な扱い方を許容している。さらに「増6の和音」の拡張使用はときには、第2転回形以外の低音位にも適用し得る。

【資料8】 パッサカリア主題の最終音のドミナント諸和音

○属7の和音    ○フランスの6    ○ドイツの6    ○イタリアの6    ○属7の和音

h(H):  $V_7^2$        $V_{7-5}^2$        $V_{9-5}^2$        $V_{7-5}^2$       F(f):  $V_7$

「属7の和音」を「ドイツの6」へと変容させると、結果的に、まったく同じ音響体に還元される。このことは、いわゆる「裏コード」とも呼ばれ、概説されてきた理解である。【資料8】中ほどの「ドイツの6」（ $V_{9-5}^2$ ）の構成音 [ais] を、異名同音的に [b] に読み替えてみよう。このとき、右端の譜表のように、F-dur (f-moll) の「属7の和音」（ $V_7$ ）と同じ音響となる。つまり、たとえばh-mollのドミナントとして分析される「ドイツの6」は、それと3全音関係の調のF-durの「属7の和音」へ容易に異名同音的に転義できる、ということである。この異名同音的転義は、とりわけロマン派音楽では愛好される和声技法となるが、それは《ドッペルゲンガー》においても例外ではない。本稿は以下、この歌曲に見られる「裏コード」の技法の検証に費やされることになる。

## 8. 《ドッペルゲンガー》の後半部分（第43～56小節）の和声分析

《ドッペルゲンガー》の第43小節以降では、第3節の歌詞が歌われる。前述のとおり、ここでは「ある男」の苦しみに満ちた内面が、抒情的に語られる場面である。それに照応するかのように、ここでパッサカリア主題はパツタリと途切れ、それまでとは別の楽想へと変貌する。とくに第43～47小節における、3重のオクターヴで重複されたピアノの半音階上行 [h-c-cis-d-dis] からは、否が応でも「ある男」の苦悩を連想せずにはいられない（逆ラメント？）。

そして第47小節からは、この楽曲の唯一の転調部分のdis-mollへと転入する。dis-mollは短調だが、主調h-mollから見れば決してネガティブな関係の調ではない。なぜならばdis-mollとは、同主長調H-durから見た場合のiii度調であり、したがって、むしろh-mollから見れば「陽」の関係に当たる調関係と言えるためである。その意味において、シューベルトはこの歌詞の中でも、もっとも陰鬱な第3節に対して、敢えて逆説的な表現を用いてるとも言える訳である（たとえば映画の悲劇的なシーンで、美しく静かな音楽を使用するレトリックなど）。dis-mollの内部では、たんにI→Vが繰り返されるだけだが、第51小節には突如として、異質な和音 [g-eis-h-d] が響く。それはまさに、dis-mollから主調h-mollへの回帰を担う仲介和音として機能するものである。



【資料9】《ドッペルゲンガー》第46～52小節部分

第51小節の和音は、【資料10】の右側の譜表のように [eis] を [f#] と読み替え、[h] を導音と理解するならば、C-durのV7とも解釈し得る音響体である。とどのつまり、それは「属7の和音」である。それではシューベルトは、なぜここで [g-eis-h-d] と記譜しなければならなかったのか。その理由は、第51小節で異名同音的転義を行う必要があったためと推測される。[g-eis-h-d] おいて、額面通りに [eis] を導音と捉えるならば、fis-mollの「短9の和音」の根音省略形の第5音下方変位 ( $\text{V}_{9-5}^2$ )、すなわち「ドイツの6」と捉え得る。ところで、ある調のドミナントは、完全4度上（完全5度下）に移置してやれば、【資料10】のように、容易にドッペルドミナントにも読み替えることができる。そのため、このfis-mollのドミナントも、h-mollのドッペルドミナント ( $\text{V}_{9-5}^2$ ) に転義して理解することもできる訳である。このように分析できれば、第51小節のh-mollのドッペルドミナントから、この歌曲のクライマックスとも言える第52小節のI<sup>2</sup>へと続く、自然な和声の流れを確保できることになる。

【資料10】《ドッペルゲンガー》第51小節のdis-moll→h-mollの転義における仲介和音

それでは、もう一方のdis-mollから見た場合の第51小節の和音は、どのように捉えるべきであろうか。dis-mollをes-mollと読み替えてみよう。このとき、同主長調はEs-durとなる。ここで、先ほどのC-dur (V7) という解釈を思い起こしてほしい。Es-durから見たて、c-mollはvi度調となる。つまり、es-mollからC-durを見ると、同主固有和音調（島岡譲2006:176）のvi度調 ( $\Delta vi$ ) と意味付けられる。このように考えると、第51小節の和音は、dis-mollに対する、同主固有和音調としてのvi度V度の和音と分析することができる。

シューベルトはこのように、第51小節の第3節第3行の„Das mich gequält auf dieser Stelle“ (愛の苦しみはこの場所で私を苦しめたではないか?) と歌われた直後に、「属7の和音」と「ドイツの6」の異名同音的転義を巧妙に利用しながら、どちらの調にも無理が生じないように、dis-mollから主調h-mollへの転義を巧妙に実施しているのである。

## 9. 《ドッペルゲンガー》の和声構造

最後に《ドッペルゲンガー》全体の和声構造を確認しておきたい。ここまでの考察のとおり、第1節と第2節が歌われる第5～42小節部分では、合計4回のパッサカリア主題が一貫されている。当然この部分は、基本的に主調h-mollから逸れることはない。しかし第3節が歌われる第43小節以降では、dis-mollの揺れ動きが加わるため、大きなコントラストが形成されることになる。逆説的に言えば、楽曲全体として調があまり動かないからこそ、クライマックスに現れるdis-mollの効果は、より絶大なものと感じられよう。

### 【資料11】《ドッペルゲンガー》の和声構造

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| ○序奏：第1小節～第4小節                           | h-moll                   |
| ●パッサカリア主題（前半のみ～4小節）                     |                          |
| 〔テキスト第1節〕                               |                          |
| ○歌（1-①、1-②）：第5小節～第14小節                  | h-moll                   |
| ●パッサカリア主題（全10小節の前半）                     |                          |
| ○歌（1-③、1-④）：第15小節～第24小節                 | h-moll                   |
| ●パッサカリア主題（全10小節の後半）                     |                          |
| 〔テキスト第2節〕                               |                          |
| ○歌（2-①、2-②）：第25小節～第33小節                 | h-moll                   |
| ●パッサカリア主題（全9小節の前半）                      |                          |
| ○歌（2-③、2-④）：第34小節～第42小節                 | h-moll                   |
| ●パッサカリア主題（全9小節の後半）                      |                          |
| 〔テキスト第3節〕                               |                          |
| ○歌（3-①、3-②）：第43小節～第48小節                 | h-moll → dis-moll        |
| ○歌（3-③、3-④）：第48小節～第56小節                 | dis-moll → h-moll        |
| ○結尾：第56小節～第63小節                         | h-moll → e-moll → h-moll |
| ●パッサカリア主題（前半のみ～4小節） + ピカルディ「変終止」部分（4小節） |                          |



とくに「属7の和音」と「ドイツの6」との表裏一体の関係は、和声音楽（とくにロマン派音楽）におけるバリエーションなツールのひとつでもある。そのため、その観点をさらに掘り下げんとする本研究は、ともすればシューベルト個人に留まるものではなく、より広義の価値を有するものとする。

## 追記

音律論的観点から見た場合、シューベルトの時代におけるh-mollというものが、現代の感覚とはかなりかけ離れていた（いびつであった）であろうことを、初稿までの期間に、某氏より指摘して頂いた（成宮北斗「傍聴記」『日本音楽学会東日本支部通信』第48号（2018年1月）2頁）。大変に興味深い視点である。今回は紙面の都合上、もはやこの問題に触れることはできないが、今後の課題のひとつとしたい。

## 注

- 1) 実際、新全集においては、《レルシュタープ、ハイネ、そしてザイドルの詩による歌曲集》の見出しの方が、《白鳥の歌》よりも大きな扱いとなっている。
- 2) レルシュタープの名は、L.v. ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven 1770-1827）のピアノ・ソナタ第14番 Op. 27-2（1801）を、「月光」と評した人物として知られている。
- 3) その他にも、E. A. ポー（Edgar Allan Poe 1809-49）の『ウィリアム・ウィルソン William Wilson』（1839）、O. ワイルド（Oscar Wilde 1854-1900）の『ドリアン・グレイの肖像 The Picture of Dorian Gray』（1890）などの作品がある。また、日本でも芥川龍之介（1892-1927）の『二つの手紙』（1917）や、梶井基次郎（1901-32）の『泥濘』（1925）、『Kの昇天』（1926）などがある。
- 4) „Still ist die Nacht“と „es ruhen die Gassen“は現在形、 „wohnte mein Schatz“は過去形、 „Sie hat··verlassen“は過去完了形、 „Doch steht noch das Haus“は現在形となる。
- 5) シューベルトは、第3節の第1行の感嘆文 „Du Doppelgänger!“から、歌曲のタイトルを選んだのであろう。なお、 „Was äffst du“は現在形、 „Das mich gequält“は過去形となる。
- 6) パッサカリアに似たものに「シャコンヌ」[仏: chaconne]がある。一般的に、パッサカリアが「低音旋律」そのものを基礎とする変奏曲である点に対し、シャコンヌは、一定の「和声進行」を基礎とする変奏曲と定義される。
- 7) あるいはそれは、「ある男」がすでに息絶えてしまったことの表現であろうか。

## 参考文献

- Amon, Reinhard. 2005. *Lexikon der Harmonielehre*. Wien: Doblinger; Stuttgart: Metzler.
- anon. 2001. „Dominant seventh chord.“ In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 7: 3. London: Macmillan.
- Drabkin, William. 2001. „Augmented sixth chord.“ In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 2: 169-70. London: Macmillan.
- Heine, Heinrich. 1997. *Buch der Lieder*. München: Deutscher Taschenbuch.
- 井上正蔵 1952 『ハインリヒ・ハイネ——愛と革命の詩人』 岩波書店.
- 河合隼雄 1987 『影の現象学』 講談社.

《ドッペルゲンガー》D. 957-13に見られる「属7の和音」の変容の技法  
A Harmonic Technique of the Metamorphosis of Dominant Seventh Chords in „Der Doppelgänger“ from „Schwanengesang“ D. 957-13

Samuels, Robert. 2010. “The Double Articulation of Schubert: Reflections on Der Doppelgänger” *The Musical Quarterly* 93 no. 2 (Summer) : 192-233.

Schubert, Franz. 1991. *Lieder nach Texten von Rellstab, Heine und Seidl*. Bd.9, Hohe Stimme, Hrsg. von Walther Dürr. Kassel; New York: Bärenreiter.

島岡讓他 1989 『総合和声——実技・分析・原理』音楽之友社.