

ドイツリート の定義、及びその手法と体系的考察

坪井 眞里子

Das Deutsche Lied : Definition und Systematische Betrachtung

Mariko TSUBOI

要旨

初等教育において、歌唱指導は最も身近で豊かな情操をそだてるのに不可欠なものである。日本歌曲につながる初等教育課程の唱歌の指導にあたり、歌曲の成立、分析を行うことで指導への糸口を導きだすことを目標の一つとする。

日本歌曲成立(芸術歌曲)においてもっとも重要な役割をはたし、その芸術性を高めたのはまぎれもなく山田耕筰である。山田は日本歌曲というジャンルを全く意識せず、世界的な視野から独自の歌曲の世界を作ろうとした。山田がベルリン留学時代大きな影響を受けた、リヒャルト・シュトラウス(R. Strauss)、クラウディオ・ドビュッシー(C. Debussy)、帰国の途中ロシアで出会ったアレクサンドル・スクリャービン(A. Scriabin)等、それぞれ当時の音楽家の音の響きは山田のリート(歌曲)に取り入れられ、みごとに融和している。

音楽の初等教育における重要な位置を占める歌唱指導につながる歌曲の成り立ちを、山田が影響を大きく受けたドイツ・リート(ドイツ歌曲) "Deutsches Lied"の中から探っていく。分析と定義そのスタイルを体系的に分析していくことにより結果的には日本の歌曲のルーツの一つを探求するものである。ただし本稿はその始めのとりかかりとする。

また音楽と詩の結びつきは、ドイツ・リートをより芸術性の高いものへと結び付けていく為の不可欠なものである。詩や文学、思想によってリートの形式はより発展した形へと変化していくこととなる。

本稿ではリートの原型を見だし、歌曲と呼ばれるものを深く理解するための構造上の考察を行うものである。ドイツ歌曲の例を挙げ分析、検証していくことにより、ついでに歌曲指導、声楽的表現の必然性を導きだしていく為の、1つの指針にしたいと考える。

1 リート (Das Deutsche Lied) の定義

リート、(ドイツ歌曲)リーダーアーベント(いわゆる歌曲の夕べ)で歌われる曲は、全て「リート」と呼ばれていても、その基準や意味は様々である。19世紀の音楽辞典の定義では1802年ハインリヒ・クリストフ・コッホが「リートとは歌うに適した数小節からなる抒情詩に、その詩節ごとに反復するメロディを付けたもののことをいう。またリートは、健全ではあるが柔軟性をいささか欠く声帯の持ち主が、それを無理な訓練にさらすこともなく歌うことができるという特性を有する。」と言われ、これはこの当時主流であった啓蒙的な思想が反映し、有節形

式に加えて、わかり易さ、歌いやすさ、という基準が重要になっていると思われる。

しかし、その30年後には、リートは多様化し、フランツ・シューベルト (F. Schubert) は約300曲のリートを出版しており、フェリックス・メンデルスゾーン (F. Mendelssohn) のほとんどのリート、さらにローベルト・シューマン (R. Schumann) は「ミルテの花op25」をすでに世に出していた。この30年の間にリートは大きな進歩を遂げた。コッホはリートを「詩と音楽が結びついた重要な芸術作品」と呼んだ。(註1) シリングとナウエンブルクはその点をとくに強調し、冒頭で「リート作曲という音楽上の作法に、どうしてもこれまでの尺度をあてはめねばならないのなら、まずその内的、詩的性格に焦点をあわせることが肝要である。というのもここでは詩と音楽の両者は、他のどんな声楽曲形式にも見られぬほど互いに深く結合されており、かつこの声楽曲形式からリートという純粋な形式が、いわば必然に生れ出ているからである」と述べている。(註2) リートの音楽的構造は、当然ながら詩節という構造に規定される。

以下曲を挙げてリートの領域について考察していく。

2.1 W.A.モーツァルトの「すみれ」Das Veilchenにおける属性 初期のリート作品について

ゲーテの原詩は民謡調の有節リートStropfenliedである。モーツァルトの作曲はマックス・フリードレンダーの見解によると、「リートではなく、一種の劇的シェーナeine Art dramatische Szene」と称され「類なく美しい」と称賛された。一方においてするどい判断を語っているのはアルフレート・アインシュタインで、このリートは全然リートではないと語っているのである。「リート形式を破壊し、打破した。それは詩の言葉とリート形式に対する無感覚ではなく、内的な必然に基づくものからである。」と述べている。モーツァルトは伴奏楽器の独立的な働きを著しく高め、一步前進してレチタティーヴォを導入した。

それは有節形式を容赦なく無視し、それによって音楽の詩文学に対する不釣り合いな関係を生じさせたのであろうか？

確かに純粋な有節形式を逸脱しており、民謡調な作品 (たとえばライヒャルトのものとは大きく隔たっていた。) モーツァルトは有節旋律の反復では満足せず、最後にやさしい回想を取り入れている。“das arme Veilchen, es war ein herzigs Veilchen” ≪可哀そうなすみれ、可憐なすみれだったのに≫ 共感と同情の表現を付け加えることにより、歌詞を拡大することを行っている。オペラのような手法、すなわちレチタティーボとアリオーソを使い分け性格の違う伴奏音型、伴奏楽器により間奏を取り入れた手法により、野に咲く可憐なすみれ、行動する者、生き物を踏みつけることなど気にしない少女との対比を明確に描き分けているのである。

譜例 1

Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be - kannt;

Da kam ein' iun - ge Schä - fe - rin mit leich - tem Schritt und mun - tern Sinn

またモーツァルトは有節形式を完全に無視したわけではなかった。音楽の中に有節形式が基本線として貫かれている。3つの詩節の切れ目は、終始と休止伴奏楽器による間奏によって明瞭に表れている。有節的な詩の中で互に対応する箇所は、音楽においても大部分が、同種のリズムと旋律の類似によって、対応している。すみれと少女の対比を際立たせる箇所であるが、それにもかかわらずリズム価がほとんど一致している。(譜例1)

また3詩節のそれぞれをしめくくる詩行に与えられた共通の響きは特に重要である。

モーツァルトはリズムを対応させながら、拡張を行っている。(譜例2)

譜例2

da - - her, da - - her, die Wie - se her und sang.
 ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - chen lang!
 durch sie! durch sie! zu ih - ren Fü - - - ßen doch!

数多くのSingspielジングシュピールや多くの劇的作品がリートを含んでおり、またリートが劇的性格を持つのはしばしばである。

シューベルト以来明らかにリートは楽曲の中にもレチタティーヴォを含め、伴奏楽器の独立した表現を著しく高めるということがおこなわれるようになっていく。それらによってジャンルを超えてしまうということは、全くないわけである。

モーツァルトの「すみれ」“Das Veilchen”において独唱の主要部分は特にオペラ的というよりはむしろリートのものである。独唱部分の冒頭の旋律にでて、その第3節の歌の部分が全曲の最後で再現される旋律は、リズムの点でドイツの舞踏リートの典型のアルマンダに準じている。この旋律は民謡調の親しみやすい性質、或いはJ.A.P.シュルツ(註3)の意味における「馴れ親しみ易さの外観」を備えている。

モーツァルト自身これを『わが全作品目録』Verzeichnüß aller meiner Werkeの中で「クラヴィーアと独唱の為のリート」と呼んでいる。少なくともモーツァルト自身は「すみれ」をリートであると認識していたことは確かであろう。

2.2 有節歌曲 Storpfenlied

Strofenlied 有節リートはリートの基準の形式である。有節形式にはシューベルトやヴォルフのような水準には達していないが、そのジャンルの基盤になっている。単声リートも殆どの場合大部分が有節的である。例えば民謡Volksliedも会衆歌Gemeindenlied、学校歌Schullied、団体歌(国歌)Vereinsliedなどみな単純な有節形式に属する場合が多い。単純な有節形式にこの意味において、普遍的な本質特徴があるのだろうか?

有節リートを詩として文学的見地、または音楽的見地でのみ考察したり、両方の見地を単に併せ考えたりするだけでは有節リートの本質を正しく理解することにはならない。言葉と音楽

の融合である「歌」(Gesang)は、後になってから作曲されるリートの詩と、始めから言葉と音楽でできている歌とは区別されなければならない。詩の抑揚によって後から旋律が生まれ出るリートを「音楽的意味におけるリート」と考える。よってここでとりあげる有節歌曲は、詩と音楽の融合である「音楽的意味におけるリート」を扱うことになる。

① 拍動的で周期的なリズム

有節歌曲にはリートのリズムがつきものである。リートのリズムは厳密に拍子的である必要はないが (takt mässig)、広い意味において拍動的・周期的 pulsierend-periodisch なものであり Strophe の言葉の起源の通り、均一の間隔で動く舞踏的な、舞踏に近い肉体運動から生ずるものである。ゲーテの詩で「ミューズの子」は次のように歌う。

| | |
|-----------------------------------|-----------------|
| Durch feld und wald zu schweifen, | 野をこえ森をぬけ |
| Mein Liebchen weg zu pfeifen, | ぼくの歌を笛で吹きながら |
| so geht's von Ort zu Ort! | ここからあそこと駆け回る |
| Und nach dem Takte reget, | その拍子に従って |
| Und nach dem Maß beweget | その韻律に従って |
| Sich alles an mir fort. | すべてのものが傍らを過ぎていく |

詩はリズムの強拍と弱拍の交代によってなりたっている。強音価が終始アクセントを持つとも限らないし、弱音価につねにアクセントがないとも限らない。近代の舞踏歌についてハインリヒ・ベッセラーは「小説の冒頭には片方の足の踏み出しがあり、小節の中央には他方の引き足がくる。その前後の静止にはアクセントがない」(1953.Kongressbericht Bamberg より)と述べている。

強拍、反強拍、弱拍の交代という普遍的な要素を含み、強拍 schwere は、その言葉の非常に広い意味で理解されている。足踏み Schritt、打つ Schlag、圧勢 Druck 強調された長音 hervorgehobene Länge、揚 hebung、アクセント拍 guter oder betonter Taktteil等ではこれらは同じリズム的基本経過の変化したものである。

② 旋律と詩行の複合体

リートの旋律は、たがいに対応する小部分が集まってできている。歌唱行の相当性をアルファベットの文字定式で表すことがよく行われている。2歌唱行の場合は3つの可能性(aa-aa'-ab)が存在し、それ以上に歌唱行が多い場合は(aab-aba-abc)等が存在する。

リートの旋律でよく知られているものは、驚くほど単純な構成をしている。例えばR.シューマン(R.Schumann)の「詩人の恋」の第一曲「うるわしい5月に」"Im wunderschönen Monat Mai"も極めて単純な民謡に現れるaabbという図式に従って作曲されている。しかしこの曲は終わりに向かう曲の旋律の上昇と、主和音は登場せず、不安定な調で構成され、曲の最後にピアノで属七の和音で終わる。これは大変異例の終わり方である。

相等関係 Gleichheitsverhältnisse はすなわち反復、交替、再現は時間経過をおって描くものの一面であり、その他の側面は、構成 Gliederrung、緊張経過 Spannungsverlauf、力点配分 gewichtsverteilung、平均運動 Gleichgewichtsspiel、調和 Zusammenpassen、結合

Zusammenhaltがある。

たとえばシューベルトの「野ばら」“Heidenröslein”の旋律は対称的形式でできている。

この愛される旋律、シューベルトは自身で Lieblich (愛らしく) と記している。また第1歌唱行は基本形となる。(譜例3) 3つに分かれた構成を持ち、中間部は6小節でそれぞれ4小節ずつ冒頭部、並びに終結部よりも長い。リフレインの第2歌唱行と最終歌唱行と共にリフレイン対行を作るその前の歌唱行とは音進行がほとんど一致しており、歌詞も対応している。

中間部分は冒頭の反復で始まるが、ト長調の第4音のハ音は、二長調への導音として嬰ハ音に高められる。歌唱行相互間のわずかな違いを考えなければ、構成は次のような構成になる。

ab | a'c d | b'e

K1 K2

K = Kehrreim リフレイン

3つの部分のいずれかにおいても声はオクターブ上にまで高まるが、音階と旋律のこの最高音に初めてわずかに触れるだけで、次にやや長く留まる。最後にそこで長く伸ばす(フェルマータの付いた4分音符) 緊張の高まりは、フェルマータのついた2つの音符で、運動の停止と上

譜例3

Lieblich (♩ = 69)

Sah ein Knabe ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der Hei - den, war so jung und mor - gen-schön, lief er schnell, es nah zu sehn, sah's mit vie - len Freu - den. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot, Rös-lein auf der Hei - den.

下に美しい弧形を描き、終結部の音進行によって、優美な平均運動で静かにおさめ解決される。

③ 変形有節リート

有節形式のリートにとって楽曲の形式、様式が発展する可能性を大きく広げた曲としては、ヨハネス・ブラームス (J. Brahms) の最も有名なリートの一つで1882年に作曲された「甲斐なきセレナーデ」op.844に示されている。ブラームス自身この曲を大変高く評価していた。ハンズリックへの手紙に「このリートを残す為なら、他のすべてを譲ってもよい」と書き残している。

ブラームスはこのテキストを「低地ライン民謡」とみなしていた。しかしこのテキストはライン民謡を擬作したものであったがブラームスはこれを民謡と思い込み作曲したのである。変形有節形式をとっていたとしても、それを有節形式で作曲したことは、リート構想の判断という点において、決定的であると述べられている。(註4)

Guten Abend, mein Schatz,
guten Abend, mein Kind!
Ich komm' aus Lieb' zu dir,
Ach, mach' mir auf die Tür,
mach' mir auf die Tür!

Meine Tür ist verschlossen,
Ich laß dich nicht ein;
Mutter, die rät' mir klug,
Wär'st du herein mit Fug,
Wär's mit mir vorbei!

So kalt ist die Nacht,
so eisig der Wind,
Daß mir das Herz erfriert,
Mein' Lieb' erlöschen wird;
Öffne mir, mein Kind!

Löschet dein' Lieb';
lass' sie löschen nur!
Löschet sie immerzu,
Geh' heim zu Bett, zur Ruh'!
Gute Nacht, mein Knab'!

こんばんは ぼくの大切なひと
こんばんは ぼくの君
ぼくはきたのさ 恋のために 君のところへ
ああぼくのために開けてよドアを

ぼくのために開けてよドアを

わたしの家のドアにはカギがかかっているの
わたしはあなたを入れるわけにはいかないの
かあさんがわたしにかしこいアドバイスをくれたのよ
あなたをうちにいれたりしたら、
わたしはもうおしまいなんだって

この夜はとっても冷たいんだ この風は
これじゃ心も凍ってしまうよ
ぼくの恋する気持ちも消えてしまうんだ
ぼくに開けてよ、ぼくの君よ！

あなたの愛が消えてしまうなら
消えてしまえばいいのよ
それがずっと消えたままなら
うちへ帰ってベッドで休んだらいいわ
おやすみなさい、わたしの坊や！

このリートでは、「セレナーデ」の状況が対話とともに民族的である。しかし最後の行が女性となっているのは民族的とは言えない。ブラームスはこの詩を1838-40年にベルリンで出版された「原譜付ドイツ民謡」(A.クレッチュマー&A.W.ツツカルマリヨ編纂)から得た。しか

譜例4

Lebhaft und gut gelaunt (Er) Op. 84. No 4

Gu-ten A-bend, mein Schatz, gu-ten

A-bend, mein Kind,

しフリーレンダーが実証したようにこの詩はツッカマルリヨの作品である。原作では次のような第5節が続く「お金と財産がうんとあれば/結構なことだ。娘さん/もしきみが他の男が好きなのなら、/それはそれでけっこうなことだ」詩節も韻律も民族的とは言えないが、すでに1節5行の構成が変わって、それぞれの行が落ちを表している。5行というのはツッカマリヨの創造でもある。最初の2行は長い上拍をもつ2強格となっている。2つの強格のあいだには、2つのアクセント、しかし重要であることの多い音節が入る。(Guten Abend, mein Schatz) そのためブラームスにとっては朗唱の韻律としては当然4分の3拍子になる。それはセレナーデの一般的な特徴に近い。4分の3拍子と民族調の「セレナーデ、それも音楽上の特殊な色合いが強い、それはレントラーを暗示している。レントラーは舞踏リートで4小節の楽句がその小節内で比較的差異のない拍子をとる場合を意味する。(譜例4 Guten Abend, mein Schatz, guten Abend, mein Kind!)

ブラームスは4小節を小節内の意味だけではなく、メリスマによっても目立たせている。完全に舞踏リートの意味で音楽的な強調になる。ブラームスは4小節を変えぬままそのまま反復させている。最初の第1、第2行の3強格の詩行から、それぞれ4小節の3つの楽句を得て、それをさらに第5行を反復させることによって4つめの楽句を得る。それをリズム的に前半の強格の節を総合的にまとめあげている。最終のカデンツ前、最後の行の完全な反復の前にリタルダンドの2小節 (mach mir auf, mach mir auf) をおく。この2小節はそのあと最後にくる本当の終止を強調し、最後の結びとして際立たせている。(譜例5)

譜例5

The musical score for 'mach mir auf die Tür, mach mir auf, mach mir auf, mach mir auf die Tür!' is presented in a two-staff format. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line is written in a simple, clear style, with the lyrics placed directly below the notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines that support the vocal melody. The final two measures of the piano part show a clear ritardando, leading to a final cadence.

ここでは音楽形式とか芸術作品の形姿は、4つの「変形」はテキストの4詩節に相応し各詩節のやま場と密接につながりがある。狭い意味での有節リートという枠の中で、ブラームスの「甲斐なきセレナーデ」のピアノ伴奏は、その発展の極点に達したかのような印象を与える。ピアノ伴奏の重みが独自に増していく一つの例である。

3.1 複数のリートの結合

ハンス・ベトヒャーはベートーヴェンの「遙かなる恋人に」“An die ferne Geliebte”を「途方のなく拡大された1つのリート」だとよんでいる。(註5)

すでに以前から存在する複数のリートをたとえばクオドリベット(註6)の形で結合することもあれば、個々のリートを連作歌曲集の部分部分として新たに創作することもある。またポリフォニー的な共存重合関係の各声部として結合することもあれば次々に繋げることもある。

様々な完結した歌詞を共時的に扱うことは中世のモテットの本质の一部であり、15世紀と16世紀はじめには宗教音楽にも世俗音楽にも広く行われていた。このような共時的多歌詞性（同時には、ほとんどの場合真面目な性質を備えていた。リートにおいてもすべてクオドリベットの変形として把握され、愉快的ナンセンスの側面から理解されるものではない。

当然のことながら、これらの作品は聞くためよりもむしろ一緒に演奏されるものとして書かれたもので耳の印象ではうまく理解できるものではない。複数のリートのこういうポリフォニー的結合の意味は、調和的な不協和音、または矛盾の理念に求められている。

クオドリベット Quodolibet の名は、中世の大学で最初はソルボンヌ大学で行われた。同時に歌われるクオドリベットと時間経過を要するクオドリベットとの分類は、完全にはできない。この両者の混合形式もあり、1つの声部では完全なリートの詩節を、他の声部では断片の羅列を歌う結合もあるのである。たとえば「グローガウ・リート集」ではこれまで3曲の単声リート旋律と考えられていたものが、実は1つの楽曲の各声部であることが証明されクオドリベットであることがわかった。この実例は共時的（同時演奏）であるとともに通時的（演奏の断片をきりとり結合させる）でもあるのである。

3.2 連作歌曲集

芸術リートにおいて、連作歌曲集 Liederzyklus は、ベートーヴェン、シューベルト以来作られている。ベートーヴェンにおいては連作歌曲集「遙かなる恋人に」“An die ferne Geliebte”で詩、音楽両面からの共通性を見出すことのできる一つの例である。詩は詩人のアロイス・ヤイテレスによるもので、詩人自身が連関の順序を考えたのである。ベートーヴェンは6曲をピアノで結び、それによって1曲ごとに新しい調へ転調していく。調の順序は計画的で始めの曲と最後の曲が変ホ長調、中央の2曲が変イ長調、終結部で冒頭の音楽が再現され、それによって、円環kreisが生じた。まさにリーダークライス Liederkreis である。

あと連作歌曲でシューマン (R.Schumann) の「女の愛と生涯」“Frauen Liebe und Leben” この曲集も調の配置は計画的である。連作の冒頭「あの方にお会いして以来」が全体の終結として最後のもう一度言葉のないエピローグのようにピアノのよって演奏される。その純音楽的なエピローグとなって思い出と思い出の中の人生がその中につまんでいる。失われた幸福な時間が後奏のピアノにより想起される。そして始めの曲との円環、循環を持つのである。ベートーヴェンの連作歌曲集との相違はその叙事詩的要素にあり、全体をまとめる筋立てがあることである。

アイヒェンドルフ歌曲集 Liederkreis op.39ではそれほどはっきりした連作性を持っていないように思われるが、根底には森の中を迷いながら歩き、そして現実と逃避、憂愁と歓喜、相反する世界での葛藤が一貫して表現されている。

これに対して詩の関連が強く印象づけられるものは、歌芝居 Liederspiel と歌小説 Liednovelle である。劇的ないしは叙事詩的な要素が含まれる。歌芝居というのはヨハン・フリードリヒ・ライヒャルトが1800年に作り出したジングシュピールの変形である。Etwas über Liederspiel という文章の中でライヒャルトは「私がこの作品を歌芝居 Liederspiel と名付けたのは、リートがそれだけでこの作品の音楽的内容をなしていたからです。」と記している。歌小説とはシューベルトの連作歌曲集「美しい水車小屋の娘」“Die schöne Müllerin”と「冬の旅」“Wintterreise”のことである。進行する出来事は大変単純で、きちんと語られるわけではなく、レチタティー

ポと舞台での所作が省かれアリアの部分だけになった状態である。「美しき水車小屋の娘」は外的内的な事件の連続を再形成しただけではなく、動機や音型、たとえば水の流れに対応するものによって曲の中の統一感をだしている。「冬の旅」では不幸な恋をした男が、町を去るところから始まる。外的な筋立てというものではなく、内的な事件と状態が心の中でどんどん進んでいくのである。荒涼たる冬景色の中で憂愁をいだきつつ、漂白の想いを凝視し情熱の爆発は全体に静まり、生命は衰弱し、無感覚になっていく。

連作というのは1つの作品である。「美しき水車小屋の娘」は20曲、「冬の旅」は24曲の連続して演奏するのはそのような意味において有意義である。単独で演奏される場合においては連作の中における位置の価値を失ってしまうこととなる。演奏者自身がその連作、もしくはLiederkreisにおける意味を見出すことにより、よりその関連性は重要で大きな意味を持つ。

まとめ

これまでドイツリート Das Deutsche Liedにおける定義と、民謡と呼ばれるものから、芸術性の高いものへと変化したリートの定義について、主にモーツァルト以降の後期ロマン派以前の作品において、有節歌曲を基盤に考察してきた。リートは一部分の中心にある有節リートに属し、一部は相反するように遠ざかり、求心的にまた戻り、そして発展することにより中心的な形式を保存すると同時に断念する。その拡大形式としてリートが基本形式から離れることもありうるが、その場合にでも根底には基本形式とのつながりは存在しつづける。2つの緊張関係の中で両極を結ぶ推移は連続的なもので、どこまでがリートであり、どこからがリートでないのか、その境界を厳密に定義するのは不可能である。それよりも、どこまでリートであるか (Liedhaft)、どこまでリート性を持っているのか (Liedhaftigkeit) によって定まる。リート性を定めるにはやはり基本形式の有節リートを本質的に考察することは有意義であり、重要なことである。これら一般にリートと称される歌曲の定義や例は、日本歌曲、童謡、唱歌の分析や構造上のジャンルの解釈に踏み込むことの第一歩となると考える。

本稿を基にさらに深くシューベルト、ロマン派、後期ロマン派まで考察を進めることを必然とすることは至極当然のことである。また日本歌曲においても同様の分析を進めることを今後の課題としていく。本稿は授業における歌曲の指導においても楽譜から読み取る力をさらに深め、多面的に楽曲を理解する重要な指針となることを確信する。

註

- (1) Heinrich Christoph Koch Musikalisches Lexikon 引用はOffenbachの901段 Das deutsche Sololied im 19.Jaehundert Walrer Dürr
- (2) グスタフ・ナウエンブルクとシリングの「音楽百科事典」Universal Lexicon der Tonkunst P.383
- (3) シュルツJohann Abraham Peter Schlus (1747-1800) は18世紀後半にベルリンを中心に活躍した作曲家、指揮者、で多岐にわたり作品を残している。リート作曲家としてはライヒャルトを中心とする第2次ベルリンリート学派に属する。
- (4) Das deutsche Sololied im 19.Jaehundert Walrer Dürr 「19世紀のドイツリート」P76
- (5) Hans Böttcher (1900-1934) ドイツの音楽学者 ベートーヴェンのリートに関する包括的研究がある。
- (6) 家族や親しい仲間でのくだけた席で皆がよく知っている複数の俗謡を同時に歌って愉しむもの。

譜例

- 1 ドイツ・リート の歴史と美学 P13からの引用
MOZART LIDER Original Ausgabe (Friedländer) EDITION PETERS P.8
- 2 ドイツ・リート の歴史と美学 P13からの引用
MOZART LIDER Original Ausgabe (Friedländer) EDITION PETERS P.8
- 3 SCHUBERT ALBUM Band1 Sopran oder Tenor (Friedländer) PETERS P.182
- 4 BRAHMS ALBUM Band I Ausgabe für hohe Stimme EDITION PETERS P.92
- 5 BRAHMS ALBUM Band I Ausgabe für hohe Stimme EDITION PETERS P.92

参考文献

- Walter Wiora; Das deutsche Lied-Zur Geschichte und Asthek einer musikalischen Gattung, Moseler Verlag
Wolfenbuettel/Zürich 1971
- Walter Dürr; Das deutsche Sololied im 19 Jahrhundert. Untersuchungen zur Sprache und Musik
ヴァルター・ヴィオーラ著 石井 不二雄訳
『ドイツ・リート の歴史と美学』昭和54年 音楽之友社
- ヴァルター・デュル著 喜多尾 道冬訳
『19世紀のドイツ・リートその詩と音楽』昭和62年 音楽之友社
- 今泉文子 著 『鏡の中のロマン主義』1990年 勁草書房
- 佐藤見一 著 『ドイツ文学史』昭和54年 明治書院

