



Title	楽曲分析の研究() R. Schumann: Kinderszenen , Op . 15の理論的・美学的分析(その3)
Author(s)	山野, 誠之
Citation	長崎大学教育学部人文科学研究報告, 41, pp.61-72; 1990
Issue Date	1990-06
URL	http://hdl.handle.net/10069/33108
Right	

This document is downloaded at: 2020-09-27T01:42:27Z

楽曲分析の研究 (IV)

— R.Schumann: Kinderszenen, Op. 15の理論的・美学的分析 (その3) —

山 野 誠 之

A Study of Musical Analysis (Part IV) — Theoretical and Aesthetical Analysis of R. Schumann's "Kinderszenen, Op. 15" (Section 3) —

SEISHI YAMANO

本論は長崎大学人文科学研究報告第39号(1989)に発表された拙稿、『楽曲分析の研究(II) — R. Schumann: Kinderszenen, Op. 15 の理論的・美学的分析 (その1) —』, 及び同研究報告第41号(1990)に発表された同名の論文(その2)の続篇である。前2稿においては、個々の曲について詳細にわたる分析を一通り終えることができた。本稿では、作品分析によって明らかになった事柄を総括し、その中から理論的・美学的な結論を導くこととしたい。

III 分析結果の考察と結論

19世紀初葉のヨーロッパにおいてロマン主義運動に参加した多くの思想家や芸術家たちは、音楽に対する共通の観念を持っていたことが一般に知られている。その観念とは、「詩は限りなく音楽にあこがれる」という観念であった。R.シューマンの「子どもの情景」は、この観念を音楽創造の理念にまで高め、「詩的であること」を最も高い次元において実現した作品である。このことは、既に行なった作品の分析によって明らかになったことである。特に、終曲において「詩人は語る」という標題と共に示された高いロマン性は、「詩があこがれる音楽」の象徴的音楽形象として不滅の光を放っているのである。

(一) 「標題性」に関する結論

本論において常に考察の対象とされてきた「標題性」に関しては、およそ次のように要約することができる。1) 標題のイメージをどのように具体的にとらえるかは演奏構成、特にテンポの設定に影響を与えることがある〔第3曲, 第9曲〕。2) 2つの標題における原語の音韻と内容が、標題相互の強い結び付きを示している場合がある〔第4曲と第5曲〕。3) 標題が現実の意識と無意識の中間状態を暗示し、ロマン主義的音楽表現の可能性を開示するものがある〔第7曲, 第12曲〕。4) 標題相互の連想関連は、多くの場合に音楽相互の要素関連と一致している〔第1曲と第11曲, 第2曲と第12曲, 第8曲と第4・第5・第7曲など〕。5) 標題の理解のためには、原語の直訳によらねばならない場合がある〔第10曲〕。6) 標題が回想作用に刺激を与え、ロマン主義的創造力を誘導している〔第2曲,

第 3 曲, 第 9 曲, 第 11 曲]。7) 標題相互の連想関連が, 標題番号の数関連と結びついている場合がある〔第 1 曲の数 1 と第 11 曲の数 1, 第 2 曲の数 2 と第 12 曲の 1 の位の数 2, 第 3 曲の数 3 と第 13 曲の 1 の位の数 3〕。

第 3 曲と第 13 曲との数関連は, 「反対連想関連」という概念の導入によって, 始めて可能となる。連続する 2 曲の間の反対連想関連は, 第 4 曲と第 5 曲, 第 9 曲と第 10 曲, 第 11 曲と第 12 曲に認められる。このうち第 4 曲と第 5 曲は, 作品の分析において指摘したように, ダ・カーポ形式によって特別に深く関連し合っている。第 3 曲「鬼ごっこ」と第 13 曲「詩人は語る」の反対連想関連は, 子どもの遊びの現実性と詩人(作曲家)の瞑想性の対置によって, 標題から直接的に理解されるのである。音楽展開における要素関連は, 標題が示す反対連想関連を周到に裏付けているが, このことについては後述する。

以上の総括と要約によって, この作品の個々の標題は次に来る音楽を言葉によって要約したものではなく, 単なる暗示以上の多様な機能を担っていることが明らかとなった。これらの機能を担った標題は, 人々の目前に置かれるや否や, ただちにその音楽と結びつき, 他の標題とも結び付いて, 享受者の感受性や思考力, 創造性に直接的に働きかけ, 音楽の生成作用を営み始める。我々は, これらのロマン主義的標題によって, 尽きることのない新たな発見と, より高い表出への啓示に恵まれることとなるのである。

(二) 形式分析のまとめ

この作品の音楽形式は, 個々の作品の形式分析の結果を総括して, 次のように要約することができる。

- 1) 3 部分形式をとっているもの ----- 第 1 曲, 第 2 曲, 第 3 曲, 第 5 曲, 第 6 曲, 第 7 曲, 第 9 曲, 第 13 曲
- 2) 4 部分形式をとっているもの ----- 第 4 曲, 第 8 曲, 第 10 曲, 第 12 曲
- 3) 小ロンド形式をとっているもの ----- 第 11 曲
- 4) ダ・カーポ形式をとる 2 曲 ----- 第 4 曲と第 5 曲
- 5) 作品全体は, 第 1 曲を主題とする変奏形式である。

形式の確定に際しては, 常にいくつかの厄介な問題が付随する。そのひとつは, 反復部分をどのように取り扱うかということである。本論においては, フレーズごとの反復部分はすべて同一部分と見なした。また, もうひとつの問題は, ♪ や休符によってフレーズが短く区切られている場合に, どのようにまとめてひとつの部分の確定するかである。たとえば, 第 10 曲は ♪ と 16 分休符を伴って断続的に進行する長短 9 個のフレーズより成る。しかも, 4 個のフレーズを 1 単位として大きく 2 回反復されるので, 形式の確定はますます困難となる。この問題を解決するために, 本論ではフレーズの長さによる区分法を導入した。従って, 部分の確定にあたっては, 要素の統一性とフレーズの長さが同時に考慮されることとなる。

この作品の音楽形式に関して特に興味深いことは, 歴史的諸形式のロマン主義的再生が図られていることである。今, そのあらましを, 作品の分析に基づいて述べることとする。第 1 に, 上述の要約によって明らかのごとく, 13 曲中の 4 曲が 4 部分形式をとっており, ここに基礎楽式に対する R. シューマンの特別な嗜好が認められる。R. シューマンのこの嗜好はおそらくは, 標題の要請によって定められようとする小品としての長さ, すなわち

拍子と小節数とが物理的に導いた結果ともみられる。ちなみにこの4曲は、同じく4部分形式でありながら、拍子（もしくは拍子感）やフレーズ構成及び小節数がはなはだしく異なっており、同一形式における著しい多様性を示している。この多様性をより具体的にとらえるために、この4曲の比較表をかかげておく。(形式A, B, Cの下に示した数字は小節数を表している)

(曲)	(標題)	(調)	(拍子)	(小節数)	(形 式)	(構成単位の特徴)
第4曲	おねだり	ニ長調	$\frac{2}{4}$	17	A—B—C—A' 4 4 4 5	同じ長さの小楽節1個を単位とする (A'を除く)
第8曲	炉ばたで	ヘ長調	$\frac{2}{4}$	32	A—B—A'—C 8 8 8 8	同じ長さの大楽節1個を単位とする
第10曲	きまじめ	嬰ト短調	$\frac{2}{8}$	57	A—B—A—B' 16 10 16 15	大楽節2個と、小楽節2個または3個を単位とする
第12曲	眠る子ども	ホ短調	$\frac{2}{4}$	32	A—B—C—A' 8 8 8 8	同じ長さの大楽節1個を単位とする

このように、部分の構成単位が小楽節1個である場合から、大楽節2個である場合まで、かなりの伸縮性を持った展開技法が駆使されていると言える。しかしながら、個々の曲の内部では各フレーズの長さは、一部の例外を除いてほぼ規則的である。第10曲においては、標題に由来するモチーフの単調さを、フレーズの長短(10小節, 15小節)が救っていると言える。また、同じ長さの楽節単位による第8曲と第12曲は、その配列形式(A, B, C)において異なり、音楽の流れの中における形式感はかなり程度異なっている。

続いて、この作品の形式において最も数の多い3部分形式の特徴についても触れておくべきであろう。各曲の構成単位を比較して直ちに気付くことは、楽節に長短あるものが比較的多く、等しい長さの楽節を単位とするものがやや少ないことである。次にその実態を、比較表によって確かめることとする。

(曲)	(標題)	(調)	(拍子)	(形 式)	(構成単位の特徴)
第1曲	見知らぬ国々のこと	ト長調	$\frac{2}{4}$	A—B—A' 8 6 8	大楽節1個を単位とする長、不規則な小楽節を単位とする短の2種による
第2曲	不思議なお話	ニ長調	$\frac{3}{4}$	A—B—A' 8 4 8	大楽節1個を単位とする長、小楽節を単位とする短の2種による

第3曲 鬼ごっこ	口短調 $\frac{2}{4}$	$\begin{array}{c} A-A'-A \\ \quad \quad \\ 8 \quad 8 \quad 8 \end{array}$	小楽節1個を単位とする。反復によって大楽節を作っている
第5曲 満足	ニ長調 $\frac{2}{4}$	$\begin{array}{c} A-A-A' \\ \quad \quad \\ 8 \quad 8 \quad 8 \end{array}$	同じ長さの大楽節1個を単位とする
第6曲 大変なこと	イ長調 $\frac{3}{4}$	$\begin{array}{c} A-B-A \\ \quad \quad \\ 8 \quad 8 \quad 8 \end{array}$	大楽節1個を単位とする
第7曲 夢想	ヘ長調 $\frac{4}{4}$	$\begin{array}{c} A-A'-A'' \\ \quad \quad \\ 8 \quad 8 \quad 8 \end{array}$	大楽節1個を単位とする
第9曲 木馬の騎士	ハ長調 $\frac{3}{4}$	$\begin{array}{c} A-B-A' \\ \quad \quad \\ 8 \quad 8 \quad 8 \end{array}$	大楽節1個を単位とする
第13曲 詩人は語る	ト長調 $\frac{4}{4}$	$\begin{array}{c} A-A'-A'' \\ \quad \quad \\ 8 \quad 4 \quad 13 \end{array}$	大楽節1個(およびその引きのばし)を単位とする長, 小楽節1個を単位とする短の2種による。

この表によって明らかなごとく、単位楽節の長さに関しては、全体としては、大楽節1個(8小節)を中心として作曲されていることを指摘できる。特にAやA'の部分は、第13曲の中間部分A'の小楽節(4小節)を除くすべてがこれによっている。A''については、第13曲でゼクエンツによる展開的伸張(13小節)が見られる。一方、これに反してBの部分は、大楽節1個を単位とするもの2曲、小楽節1個を単位とするもの1曲、小楽節1個に動機1個が付加されているもの1曲を含んでいる。

楽節の配列形式は次の2種に分類できる。すなわち、1) 音楽的内包が異なる2種のフレーズによって構成された3部分形式A-B-AもしくはA-B-A'をとるもの、2) 同一の音楽的内包を持つフレーズによる3部分形式A-A'-A''、の2種である。前者には、第1曲、第2曲、第6曲及び第9曲の4曲が属し、後者には第7曲と第13曲の2曲が属する。

ところで、全13曲の半数以上を占める3部分形式は、これに何らかの工夫を凝らすことなしには、形式的マンネリズムや流れの単調さから逃れることはできないであろう。上述のごとく、R. シューマンはこの単調さから逃れるために、中間部BやA'に短いフレーズを配しているが、これに加えて、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ という多くの拍子を適宜選択することによって、形式的マンネリズムをほぼ完全に払拭している。ちなみに、前述の4部分形式においてはすべて2拍子系の拍子($\frac{2}{4}$ は3曲、 $\frac{2}{8}$ が1曲)によっている。

以上の総括と要約から、R. シューマンは、形式的単調さを避けるにあたって、4部分形式と3部分形式に対しては、それぞれ異なる方法を採用していると結論付けることができる。すなわち、4部分形式においては主として、各曲ごとに単位楽節の長さを変えて形式

的变化を達成しており、一方3部分形式においては、拍子選択の幅を広げることによって曲中のフレーズの長さに変化を与えるという方法に依拠しているのである。

形式に関する考察を終えるにあたり、この作品が全体としてひとつの変奏形式を形成していることを指摘しておかなければならない。要素関連の分析によって既に明らかにしたごとく、この作品は、第1曲「見知らぬ国々のこと」を主題とする12の変奏である。しかしながら、この変奏曲は古典的な意味におけるそれではなく、標題と音楽との結合を前提として、古典の変奏形式のロマン主義的再生を成就した、記念碑的作品であると認めることができる。すなわち、この変奏の中には、2曲間にまたがるダ・カーポ形式のロマン主義的再生(第4曲—第5曲)とロンド形式の小品への応用(第11曲)という、文字通りロマン主義的なアイデアも組み込まれているのである。

(三) 構成要素と要素関連

各曲における構成要素の抽出と、第1曲のモチーフとその変奏展開の指摘、及び各曲のモチーフ相互の直接的な関係などについては、II. 作品の分析において詳述したところである。これらの分析結果を大まかに総括するものは、前項の最後に指摘した「変奏形式のロマン主義的再生」である。従って、要素関連に関する詳論は再びIIへ、すなわち個々の作品の分析へと帰っていくことになるので、ここでは再論を避けたい。ただし、第1曲において主題として提示された諸要素に関しては、「構成要素の分析」及び「全体構成の特徴の考察」などを踏まえ、反省的に要約しておきたい。

- 1) Maの本質は上行6度の跳躍と下行する音階進行である。Maの中にはMa-Rが含まれている
- 2) Mbの本質は、2度上行と3度下行の連続による屈折した旋律線にある。和声的ゼクエンツを伴う。
- 3) Mcの本質は、音階的に上昇する走句的性格にある。
- 4) Fは分散和音の特性を持っている。
- 5) Rの特徴は、常にシンコペーションの性格を持っていることである。
- 6) アクセントの要素は潜在的に提示されているものと解釈できる。
- 7) フェルマータは、中間休止の機能をもつ構成要素として考察の対象とされるべきである。
- 8) ドローンの要素は、オルゲルプункトの性格とアクセントの性格を合わせ持っている。

次に、作品全体にわたる楽曲展開の概要を通観するために、簡単な要素関連表を作成しておく。

- 【註】
- 1) Ma, Mb, Mcはモチーフを表し、Ma-RはMaの中にあるリズム型を示す。
 - 2) Fは分散和音による音型を表し、Rはシンコペーションのリズム型を示す。
 - 3) Oはオルゲルプункトを表し、Acc.はアクセントを示す。
 - 4) *は左欄の構成要素が展開されていることを表し、※は主要な要素として展開されていることを示す。
 - 5) * iはそのモチーフが反行形として展開されていることを示す。
 - 6) * rはその要素が逆行形として展開されていることを示す。

- 7) * Pはそのモチーフが走句として使用されていることを示す。
 8) * dはオルゲルポイントがドローンの形で展開されていることを示す。
 9) (*)は代理要素などの使用によって、その要素の効果を実質的に達成していることを示す。その要素の退行現象と見ることもできる。

曲	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
構	Ma	*	※	*	*,* i	*	*	*,* i	*	※	*	*	※
	Ma-R	*				*		*		*	*	* r	*
	Mb	*		*		*	*	*,* i	※	※	*,* i	* i	*
成	Mc	*	※,* p	*	*	*		*	*	※	*		*
	F		* i	* i	*	*	(*)	* i		* i	*		* i
要	R		*				*	*	*	*	*	*	*
	O		* d					*	*	*	(*)	*	
	Acc.	*	*		*	*	(*)	*	*		*	*	(*)
素	∩			*			*	(*)		*	(*)	*	*

この表によって、我々は次の事実を明らかにすることができる。

- 1) 第1曲に提示されたすべての構成要素が、作品全体にわたって万遍なく用いられている。ただし、要素の使用数には漸増傾向が認められる。
- 2) 構成要素の原型と同様に、その反転(i)も多く用いられている。原形とiの比率は次の通りである。Ma…原形85.7%, i 14.3% Mb…原形75.0%, i 25.0% F…原形44.4%, i 55.6% この比率から、MaとMbについては原形の使用比率が圧倒的に高いが、Fについては逆にiの利用比率が高いことが分る。(Mcの反転はMaの一部と同じものとなり無意味であるから、分析の対象から除外されている)
- 3) O, Acc., ∩には代理要素が用いられることがあり、退行現象も見られる。
- 4) 1曲中にはほとんどすべての要素が使われている曲(第8曲, 第10曲, 第11曲, 第13曲), その一部が用いられている曲(その他の曲)とがある。最低でも5つの要素は使用されている。
- 5) モチーフに対する比重のかけ方に4通りの区別が認められる。すなわち, ①ある1つのモチーフに大きな比重を置きつつ展開される曲(第9曲, 第13曲), ②2つのモチーフが同等の比重で用いられ、両者が互いに拮抗しながら1曲を構成するもの(第3曲), ③3つのモチーフを結合して1つのフレーズを構成し、このフレーズが全体構成の中心をなすもの(第10曲), ④使用されている要素が、どれもほぼ同じ比重で楽曲展開に参加するもの(その他の曲)である。
- 6) 各構成要素の全曲にわたる利用率は次の通りである。
 Ma…100%, Ma-R…58.3%, Mb…83.3%, Mc…83.3%, F…75.0%, O…50.0%,
 Acc. …83.3%, ∩ …58.3%
- 7) 表に示した範囲における要素の変形率は25.0%である。(ただし、Rはあらかじめその性格が規定されており、変形が想定されないのので、総数から除いて計算を行った)

(四) 楽曲展開の技法について

R. シューマンが『子どもの情景』という作品の中で駆使した多彩な作曲技法のすべてを指摘することはとうてい不可能であるが、ここでは、1) 曲の独立性・独自性とモチーフ操作の密度、2) 標題の連想関連(反対連想関連)と作曲技法の親近性(対照性)という2つの観点を中心にして、いくつかの特徴ある作曲技法の抽出を試みたい。

1) 曲の独立度と展開密度

曲の独立性は、一般的には構成要素の独自性によるのであるから、第1曲に提示された原形に対して「変形率が高いほど曲の独立性が高まる」と認めてよいであろう。我々は、各曲の独立度を計る手がかりとして、先に作成した要素関連表を活用することができる。この表に従って各曲ごとの要素の変形率を算出し、高い順に示せば次のとおりである。

第3曲「鬼ごっこ」…42.8%、第8曲「炉ばたで」…36.4%、第7曲「夢想」…33.3%
第11曲「びっくり」…30.0%、第12曲「眠る子ども」…28.6%、第13曲「詩人は語る」…25%

(以下省略) この結果は、個々の作品の分析や演奏、鑑賞などの実践を通して感じ取られる独立性と大体において一致しており大変興味深い。しかしながらさらに重要なことは、これらの曲が、構成要素の高い変形率の基礎の上に、次のような高度の展開技法によって、作品としての密度を高めていることである。

①モチーフの分解操作を徹底的に行い、他の要素との結合を緻密に行っている。このことについては、作品全体を通じて言えることであるが、第3曲をはじめ上述の6曲においてその傾向が著しい。このうち、第8曲は、モチーフ変奏における即興性とモチーフ操作・要素結合の精緻さとの統合において高い音楽性を示している。

②モチーフの水平展開と垂直展開を緊密に結合している。水平展開とは、1つのモチーフをゼクエントによって反復したり、いくつかのモチーフを時間の流れの中に(横に)順次配置することである。この技法は第7曲の Ph. I—A や第10曲の旋律作法の中において典型的に見られるものである。「垂直展開」とは、いくつかの異なるモチーフや要素を意図的に、同時的に(縦に)結合して、緊張度の高い構成感をねらう技法である。この技法は第3曲の Ph. I—A や Ph. IV—A²、及び第8曲に見ることができる。これら2つの技法を1つのフレーズの中に集中的に使用した例として、第8曲の Ph. IV—C をあげることができる。

③シンタックスにおける「枠構造」を、旋律構成や形式感の拡充に応用している。旋律構成における「枠構造」は、第9曲の Ph. I—A 上声の旋律作法に見られたものであるが、構成要素を単位とした「枠構造」は、第11曲の Ph. IV・Ph. V—C に典型的に示されている。ここでは Mb と Mb, Mb と Mb-var. の間に、R がいく重にもはさみ込まれる形をとっている。さらに進んで、この「枠構造」を形式感の拡充に応用した印象的な例として、第7曲「夢想」の Ph. III—A² におけるホルン5度の使用をあげなければならない。ここでは2種のホルン5度が、あたかも正規のフレーズ感に対立するかのごとく、心理的クライマックス(後述)のふくらみを前後から縁どっている。

以上の実例から明らかながとく、作曲技法としての「枠構造」の原理は、それが旋律構成の拡充に適用されるにせよ、形式感の拡充に適用されるにせよ、それらにふくらみを与えるのみならず、新しい輪郭を与えるのに役立っている。

④「枠構造」の技法に対立する「膜構造」とも言うべきばかりの技法が用いられている。

その典型的な例を、我々は第12曲「眠る子ども」Ph.II—Bの中に見いだすことができる。

⑤「形式的クライマックス」に対置して、もしくはこれに替えて、「心理的クライマックス」を導入することによって、ロマン主義的表出力を高めている。その最も印象的な例は、第7曲「夢想」Ph.III—A'と第13曲「詩人は語る」Ph.II—A'に見られる。詳細に関しては、II. 作品の分析を参照。

⑥模倣の技法としてのカノンをロマン主義的表現に活用している。カノンの技法は、和声様式の豊かな展開によって失われた声部感覚を呼びもどすことに役立っているが、ロマン主義的「逆説性の原理」などによって妨げられるかのごとくである。リズムカノンから旋律的カノンへの展開が第12曲に見られ、第13曲においてはレチタティーヴォによる3声のフーガ風な密接展開が強く印象づけられる。カノンの技法は、その他第5曲の冒頭や第10曲の末尾に印象深く用いられている。

2) 展開技法と「連想関連 — 反対連想関連」

①連想関連によって両曲における共通の技法を探す作業は、常識的ではあるがやはり有効性を持つ。たとえば、「数関連」において指摘した第1曲と第11曲は、標題的にも強い連想関連を持っているが、要素関連表によって明らかのごとく、すべての要素が展開されている点において決定的な要素関連を実証するものである。第2曲と第12曲についても標題的な連想関連を保っているだけにとどまらず、要素的にもやや似かよった選択を行っており、特に両者共にFを欠く点が興味深い。技法的には、はね上がった弱拍の音にアクセントがある点で共通している。第2曲「不思議なお話」と第4曲「おねだり」と第10曲「きまじめ(まじめくさって)」の3者間に連想関連を想定することは、我々の自由に属することがらである。3つの作品は、この自由な連想関連を裏付けるがごとく、全く明瞭な要素関連を示している。すなわち、第2曲のPh.III—A'の末尾と第4曲のPh.III—C、及び第10曲のPh.IV—C(B)には、山の形をなす共通のフレーズが用いられているのである。共にきわめてロマン主義的な標題を持つ第7曲と第13曲は、前項1)において述べたごとく、「心理的クライマックス」を核として、美学的に共通の位置を占めていると言える。

②反対連想関連から対照的な作曲技法を抽出するに最も適している2曲は、①にあげた2例の数関連に続く第3曲「鬼ごっこ」と第13曲「詩人は語る」である。まず指摘しなければならないことは、共通する数関連にもかかわらず前2例と異なり、要素選択に明白な違いが認められることである。すなわち、第3曲はMbを欠きMcとMaを主たる要素として展開されているが、第13曲ではMaを中心として、ほとんどすべての要素が用いられている点で異なる。また、第3曲ではモチーフ以外の要素が効果的にしっかりと組み込まれていることも指摘しておかなければならない。展開技法に関して両者を比較すれば、その対照性はますます明らかとなる。第3曲においては、「対立とバランスの原理」の技法的徹底が図られる。レガートとスタッカート対比、アクセントの時間的位置・音域的位置の変化、音階とドローンの対比、全音階と半音階の対比、急激なクレシェンドと瞬間的アクセントとの性格の違いなどが、わずか20小節(形式的には16小節)の中に統一的に組み込まれていることは驚くべきことである。この作曲技法を可能ならしめたものは、ロマン主義思潮におけるデュオニソス精神であると言えよう。R. シューマンはこの精神に依拠して、この曲を、全曲の中で最もダイナミックにして精気溢れる作品として仕上げたものと考えられる。一方第13曲においては、すべての要素はスタティックに、内省的に語られ

ている。本来は対立的に用いられるべき Ma と Mb も、Ma-R を絆に親和性を得て、レガートの性格によって1つのフレーズに静かに、秘められた緊張感をもって置かれている。R. シューマンはこの曲を、ロマン主義思潮のもう1つの柱であるアポロ的精神に依拠して創作したのと考えてよかろう。従って当然のことながら、この曲は作曲技法的にも第3曲と比べて著しい対照性を示している。Ma と F に伴うフェルマータやレチターティーヴォによるフーガ風なストレッチ展開を、第3曲の唐突なドローンや吹き上げるような激しいパッセージと比較すれば、その対照性・異質性は明らかである。以上のことから、第3曲と第13曲は美学的に対極の位置を占めていると結論付けることができる。

③反対連想関連とかかわって、上例とは異なる対照性を示す第7曲と第10曲について考察を加えておきたい。第7曲の標題「夢想」と第10曲の標題「きまじめ」とは、意識性の連想において始めて反対の観念を持つことができる。標題における隠された対立性を裏付けるがごとく、要素選択における決定的な違いは認められず、ただ第7曲の要素数が少ないだけである。本質的要素においては、Ma と Mb を共有する点やFとRを共有する点など、むしろ共通の基盤に立っていると判断される。しかしながら分析者は、似かよった条件に基づいて作曲された2つの作品の中から、本質的に異なる展開技法を抽出するという、より困難な課題を背負うこととなる。この困難を乗り越えるためのキーワードは「同一要素の多義性」である。今、両者が共有する要素 \circ に着目しよう。第7曲における \circ は、心理的クライマックスを強調し、表現にふくらみを与えるための一時停止の意義を有し継続的である。一方第10曲の \circ は、常にフレーズの終着点における休止の意義を有し段落形成的である。旋律はいずれも歌曲的であるが、旋律構成法には異なる点がある。それは、第10曲が3つのモチーフをただ並列的に結合しただけであるのに反し、第7曲の旋律には Mb の変形による動機展開が組み込まれている。第7曲「夢想」の旋律はカンタービレであると共に要素展開的でもあるという「旋律の2義性」を有しているのである。楽曲構成のポイントであるクライマックスに関して両者を比較すれば次のような違いが認められる。第7曲は2個のクライマックスを持つが、第10曲は一見それらしいものが見あたらない。しかし、第10曲を始めから終わりまで注意深く洞察すれば、最後のフレーズ Ph. IX—C' (B') の実質的終止音である gis'音が、まぎれもない「隠れたクライマックス」であることが判明する。

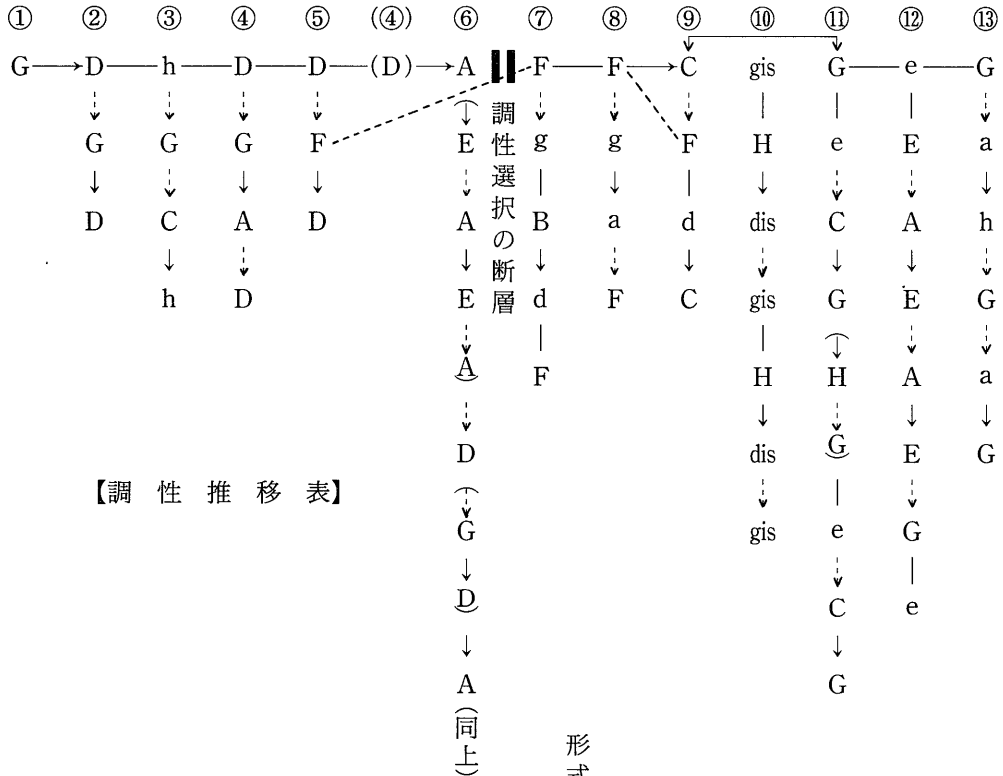
第3曲と第10曲の対照性は標題によって容易に連想されるが、アウフタクトの有無、アクセントの有無、シンコペーションの多用と一極集中の違いなどによって、音楽的にも鮮明に示されている。

(五) 調性推移の属調関係と形式配置のシンメトリーについて

調性の推移に関しては、既にII作品の分析において必要に応じて触れてきたが、下記の【調性推移表】によって全体の流れを提示する。形式の配置については、(三)において分析し確定した形式に基づき、この作品全体にわたる【形式配置表】を作成し、【調性推移表】と合わせて提示する。この2つの表を合わせ考察とすることによって、この作品の全体構成の枠組みをいく分か明らかにすることができよう。念のため、あらかじめ記号の説明を行う。

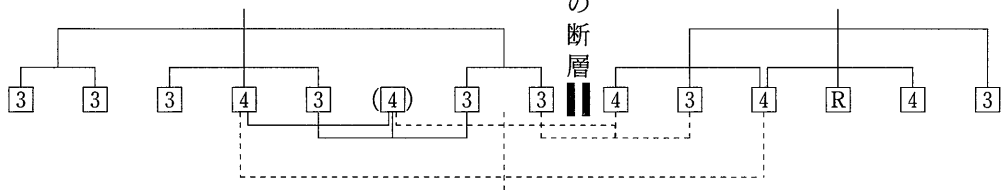
①～⑬は曲の番号を表す。C, D, F等は長調の調名を表し、h, g, d等は短調の調

名を示す。|| は調性選択の断層または形式選択の断層を示す。→ は上属関係調への移動を表し、---→ は下属関係調への移動を示す。— は同一調もしくは平行調にとどまることを表す(同一調号であることを示す)。↓ は上属関係調への転調を表し、↓ は下属関係調への転調を示す。○ は一時的転調を示す。③ は 3 部分形式, ④ は 4 部分形式を示し, R はロンド形式を表す。(④) はダ・カーポによって再現された曲の形式を示す。| | | は形式配置のシンメトリーを表し, | | | はダ・カーポによって再現された曲の形式にからむシンメトリーを示す。| | | | は形式選択の断層をまたぐシンメトリーを示す。



【調性推移表】

【形式配置表】



上記の 2 つの表から, 次の諸点を明らかにすることができる。

- 1) 各曲の主調は常に属調関係に, すなわち 5 度圏右まわりに推移する。
- 2) 第 6 曲と第 7 曲との間に調性選択の断層が存在する。
- 3) 調性選択の断層は, ダ・カーポを計算に入れて, 全曲のちょうど中央に位置し, 前後

の曲数をシンメトリカルに2分する。

- 4) 断層の後には、下層関係調から原調へ復帰する過程をたどる。
- 5) 後半の中央には遠隔調 gis-moll が置かれ、属調関係で推移する前後3曲ずつをシンメトリカルに、あたかもカーテンのごとく隔てている。
- 6) 形式選択の断層をまたぐ調関係が認められ、予知と残響の意味が与えられている。
- 7) 前半と後半それぞれに転調頻度の漸増傾向が認められ、曲の進行につれて調性における流動性と緊張が高まるよう意図されている。
- 8) 形式の配置は全体にわたり、きわめて精緻なシンメトリーを形成している。
- 9) 第7曲と第8曲との間に形式選択の断層が存在する。
- 10) 断層の後の形式選択は、 \square の導入や要素使用数の増加等によって、より幅広いものとなっている。
- 11) 断層を境界として、前半と後半それぞれに、形式選択の美しいシンメトリーが形成されている。
- 12) ダ・カーポ部分と後半の開始部分(第8曲 \square)を介して、断層をまたぐシンメトリーが見られる。
- 13) シンメトリーの形成意図は、調性配置と形式配置の両方に働いていると考えられる。
- 14) 調性選択の断層と形式選択の断層をワンポイントずらすことによって、連想関連や要素関連の脈絡が途切れないように配慮されている。

IV 結 語

R. シューマンの『子どもの情景』に関する分析的研究を終えるにあたり、3編の論文によって明らかにすることができた結論を要約しておきたい。

第一に、この作品は「標題を伴う大きな変奏曲」である。一見ばらばらに見える個々の作品を結合し、作品全体に統一と変化を与える中心的手法は、「要素関連と連想関連の結合」である。連想関連には、反対連想関連や数関連が結び付いている。第1曲に提示されたモチーフや他の諸要素は各曲の構成にバランスよく活用されている。またこれらの要素は、終曲へ向かうに従って使用頻度の高まりが見られ、音楽的緊張の漸増を条件付けている。

第二に、全曲の中には、第3曲「鬼ごっこ」や第7曲「夢想」のように高い独立性を示している作品もある。これらの作品は、標題性を除去した純音楽的分析(絶対音楽的分析)にも十分耐え得るものである。そこには徹底したモチーフ操作が見られ、フレーズの接続部分ぎりぎりの細部にまで及んでいる。また、これとは反対に、譜面では完全に変容し切った、しかしその内部にモチーフを包みこむ「内面的モチーフ操作」も行われている。これらの作曲技法は、小品という「制限性」が生み出した繊細な、ロマン主義的技法である。

第三に、クライマックスの形成に際して「心理的クライマックス」を導入し、ロマン主義的表出力を大いに高めている。第7曲「夢想」においては、先行する「形式的クライマックス」に「心理的クライマックス」が対置される。第10曲においてはこれと異なり、「形式的クライマックス」を欠き、「心理的クライマックス」が最終音へのクレシェンドによって示される。

第四に、古典的形式のロマン主義的再生が図られている。3部分形式や4部分形式、ロ

ンド形式、ダ・カーポ形式、変奏形式が用いられているが、これらは何らかの意味において標題性と結び付いている。

第五に、作品全体の統一性にかかわって、「シンメトリーの原理」が応用されている。最も典型的に見られるシンメトリーは、「形式配置のシンメトリー」である。

第六に、ロマン主義的創作態度と深くかかわる「逆説性の原理」が、第12曲「眠る子ども」に集中的に適用されている。この原理は、第二に述べた「制限性」と深く結び付くものである。

以上の分析を通して明らかにすることのできた事も多いが、また明らかにできなかった点も多い。特に分析方法ともかかわって、「形式判定のあり方」には異論が多いことと思われる。この論文における結論は、この作品のロマン主義的諸特質を整理するための一方法であると理解されたい。

緒言において述べたごとく、R. シューマンの『子どもの情景』に関しては俗説も多く、核心をそれた分析や誤った解釈が見うけられることも事実である。この論文がこれらの俗説を幾分なりとも是正し、この作品を正しく理解するための指針を与えることができたとすれば幸いである。

(完)

【参考楽譜】

- Schumann: Kinderszenen, Opus 15, Urtext, G. Henle Verlag ^[46] (Vorwort von Wolfgang Boetticher)
 Robert Schumann: Kinderszenen, Op. 15, G. Henle-Verlag Munchen-Duisburg ^[44] (Otto von Irmer)
 Schumann: Kinderszenen, Op. 15, Wiener Urtext Edition (Franzpete Goebels)
 Schumann: Scènes d'Enfants op. 15, Editions Salabert (Alfred Cortot)
 Schumann: Kinderszenen, Op. 15, Edition Peters (Emil von Sauer)
 シューマン: 子供の情景, 音楽之友社
 シューマン: 子供の情景, 全音楽譜出版社
 シューマンの子供の情景, 新興楽譜出版社
 Schumann: 子供の情景, 春秋社
 Robert Schumann: Kinderszenen, Op. 15 (Clara Schumann-Ausgabe), Edition Breikopf
 Schumann: Kinderszenen, Op. 15 (Lea Pocket Score, No. 20)

【付記】

分析結果の考察を通して、第3曲の形式分析を3部分形式へと変更した。この解釈の変更は、「形式配置のシンメトリー」から導かれたものであることを付記する。(長崎大学教育学部人文科学研究報告第39号を参照)

(平成2年2月28日受理)