

# R. シューマン作曲前期作品の特徴から見た 「幻想曲 ハ長調 作品 17」の演奏解釈に関する一考察

岩佐 明子

R. シューマンは、1830年から約10年に渡りピアノ独奏曲のみを作曲しており、その作品番号は、1から23までと初期の作品であることを示している。シューマンは、恋人クララへの想いを楽曲の動機に用いるなど、理想を追い求め想念を楽曲に反映させたロマン派の作曲家として有名になった。本稿では、作品1から23までのピアノ独奏曲と「幻想曲 ハ長調 作品17」の演奏解釈における特徴および共通点を検証した。

キーワード：演奏解釈、演奏法、ピアノ独奏曲

## 1. はじめに

R. シューマン (Robert Alexander Schumann 1810 - 1856) (以下、「シューマン」とする。) は、ドイツロマン派の作曲家として知られている。そして、彼は文学に強い関心を持ち、その影響が見られる作品を多く残したことで有名である。また、実生活の経験から私的な想いを作品の中に込め、自身の文学への興味・関心を作品に反映させたため、彼の人生と彼の作品は密接に関係があると言えるであろう。

シューマンの作品を演奏するにあたり、楽譜の読み込みによる楽曲理解と共に、彼の評論、日記、恋人クララへの手紙などから、彼の想念を理解すること、及び作曲背景を知ることが、より深く楽曲を理解するために必要である。

本稿では、シューマンの作品1から23までのピアノ独奏曲における特徴を改めて概観し、特有の書法、詩想の共通点を探りたいと考えた。また、その共通点を手がかりに、「幻想曲 ハ長調 作品17 (Fantasie C-Dur op.17)」を、楽曲分析に基づいた演奏解釈において考察する。

## 2. 初期作品とその特徴

### (1) クララのテーマ

シューマンは、もともとピアニストを目指していた。そして、ピアノ教師として有名であった F. ヴィーク (Friedrich Wieck 1785 - 1873) (以下、「ヴィーク」とする。) のもとで研鑽を積んだ。また、当時のヨーロッパでは珍しく師匠の家に同居して学ぶほど熱の入れようだった。しかし、指のトレーニングを行う機械を、無理な使用法で使用したことが原因となり右手中指が動かなくなってしまった。そこで、ピアニストへの道を断念し、作曲家として歩んでいくことになった。

ヴィークの娘である C. ヴィーク (Clara Wieck 1819 - 1896 通称：クララ) (以下、「クララ」とする。) と愛し合うようになるのは、1835年の暮れ頃からで、その後の記録には、シューマンの恋人として残っている。ヴィークは、無名の音楽家であるシューマンと、ピアニストとして英才教育を受け、既に演奏活動を始めていた愛娘クララとの関係には当初から反対してい

た。そして、シューマンは結婚の許可を求め、訴訟を起こすまでになっていった。1840年に結婚するまで、会うことさえまならなかった2人は、手紙のやり取りとシューマンの作品を通して愛を確認していたのである。

クララ自身も作曲を行い、彼女の作品からシューマンが楽曲の動機として用いた作品は、「クララ・ヴィークの主題による即興曲 作品5 (Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck op.5)」、「ダヴィッド同盟舞曲集 作品6 (Davidsbündlertänze op.6)」、「ピアノソナタ 第1番 嬰へ短調 作品11 (Sonate Nr. 1 fis-moll op.11)」、「ピアノソナタ 第3番 へ短調 作品14 (Sonate Nr. 3 f-moll op.14)」、「幻想曲 ハ長調 作品17 (Fantasie C-Dur op.17)」、「ピアノソナタ 第2番 ト短調 作品22 (Sonate Nr. 2 g-moll op.22)」である<sup>1)</sup>。

そして、シューマンはクララが作曲した「ワルツ形式によるカプリス 作品2 (Caprices en forme de Valse op.2)」に出てくる5音の下行動機のテーマを大変好み、「ピアノソナタ 第3番」、「幻想曲 ハ長調」、「ピアノソナタ 第2番」の主要な主題にしている。また、「8つのノヴェレッテ 作品21 (Novelletten op.21)」の第8曲目では、「Stimme aus der Ferne (遠くからの声)」と記述された箇所用いられている。

シューマンがクララへ宛てた手紙の中に、「子供の情景 作品15 (Kinderszenen op.15)」は、クララがシューマンに対して、「時々子どものように見える」と言ったことに靈感を得て作曲したことや、「クライスレリアーナ 作品16 (Kreisleriana op.16)」はクララへの思慕が中心になっていると明記されている<sup>2)</sup>。

シューマンの作品を演奏するにあたり、クララからの影響を知ることは重要なポイントと言えるため、ここであらためて概観した。

## (2) フロレスタンとオイゼビウス

シューマンが文学に興味を持っていたことは有名である。そして、文筆活動として1834年より音楽新聞「新音楽時報 (Neue Zeitschrift für Musik)」を編集し発行し、当時の音楽界への批判や、楽曲評論を行った。シューマンが発表した文章について、友利<sup>3)</sup>は、3つの基本線があると述べている。その内の1つに「彼が「凡庸」あるいは「つかの間の有名人」と呼ぶ作曲家に対する批判。」とあり、「シューマンは、これらの作曲家を批判する際、しばしば呵責のない辛辣な言葉を用いている。そのような側面がより鮮明な初期の評論の一部は、オイゼビウス、フロレスタン、ラロといった仮名で、しばしば対話の形で発表された。」と概観している。また、シューマン自身は、「これはさまざまな芸術観を表現するために、相対立する芸術的な人間をつくりあげてみるのも面白いだろうと思われたのでやったのであるが、そのうち一番活躍するのはフロレスタンとオイゼビウスで、その間に取りなし役のラロ先生が介在するという仕組みだった」と述べている<sup>4)</sup>。ここでは、評論の為に極端なキャラクターを持つ人物達を創造したことがわかる。

フロレスタンとオイゼビウスはシューマン自身の特徴を2つの人格に分け作り出したと言われている。フロレスタンの特徴は、高揚しやすく情熱的かつ積極的である。そして、オイゼビウスは瞑想にふけりやすく内省的という正反対の個性を持っている。評論だけでなく、作品23までのピアノ独奏曲にも、この2人の名は散見される。「ピアノソナタ 第1番」の初版には、「フロレスタンとオイゼビウスからクララに捧げられる」と記されている。そして、「幻想曲 ハ長調」にシューマンが最初に付けた曲名は「フロレスタンとオイゼビウスによる大きなソナタ、

ベートーヴェンの記念のためのオーボエ作品 12」であった。また、「ダヴィッド同盟舞曲集 作品 6」および「謝肉祭 - 4つの音符による面白い情景 - 作品 9 (Carnaval op.9)」には、組曲の中にこの2人の署名で示された楽曲が登場し、2人の音楽的な特徴が明らかになっている。

フロレスタンと署名された作品は、*sforzato*、*accent* (>または^)、*syncopation* が多用され、リズムが強調される曲想になっている。テンポは速く、曲想の移り変わりが激しく、強音と指示されているものが多い。長音階を用いて作曲された作品は、意気揚々と朗らかに非常に高揚しており、短音階を用いて作曲された作品は、辛抱しきれないようないらした表現が見られる。

オイゼビウスと署名された作品は、“ため息の音型”がところどころに表れ、リズムより歌曲を彷彿とさせる美しい旋律に重きがおかれている。テンポはゆったりとしており、弱音と指示されているものが多い。長音階を用いて作曲された作品は、優しく穏やかで柔らかく、短音階を用いて作曲された作品は、メランコリックな曲想を持っている。

後に、このような署名、副題、曲名は、シューマン自身によってすべて取り除かれてしまうが、フロレスタンとオイゼビウスが創作の発想の源となったことは明らかである。

### (3) ヴィルトゥオーソ的要素

シューマンは、ヴァイオリンの名手で当時ヨーロッパを席卷していたN.パガニーニ(Nicolò Paganini 1782 - 1840)の演奏を聴いたことがきっかけでピアニストを目指した。ヴィルトゥオーソへの憧れが、当時、使用していた様々な練習曲を目的別に分類していたことから伺える<sup>5)</sup>。そして、特にヴィルトゥオーソ的要素

が見られる作品は、「パガニーニのカプリスによる6つの練習曲第1集 作品 3 (Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini op.3)」、「トッカータ ハ長調 作品 7 (Toccatà op.7)」、「アレグロ ロ短調 作品 8 (Allegro op.8)」、「パガニーニのカプリスによる6つの練習曲第2集 作品 10 (Sechs Konzert-Etuden nach Capricen von Paganini op.10)」、「交響的練習曲 作品 13 (Sinfonische Etuden op.13)」が挙げられる。そして、それらは、初期ピアノ作品の特徴の一つと言える。

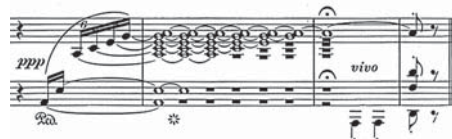
### (4) 減衰する響きの記譜

「アベッグ変奏曲 作品 1 (Abegg Variations op.1)」第2刷の*ad lib.* 箇所に見られる書法は、打鍵することで音を示すのではなく、離鍵することで、A-B-E-G-Gのモチーフを聞かせるというシューマン独自のものである(譜例1)。



【譜例1「アベッグ変奏曲」Finale alla Fantasiaより第73 - 74小節】

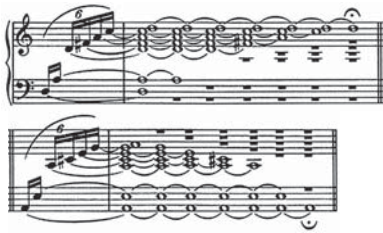
また、「蝶々 作品 2 (Papillons op.2)」の最後にも、特定のモチーフを表すものではないが、この書法が使われている(譜例2)。



【譜例2「蝶々」第12曲より第85 - 88小節】

さらに、「パガニーニのカプリスによる6つの練習曲第1集」の序文では、Adagioで美しさを発揮する、指を鍵盤から静かに離すテクニック

の練習と記し、以下の譜例を掲載している（譜例3）。



〔譜例3「パガニーニのカプリスによる6つの練習曲第1集」序文より〕

これは、まず和音を打鍵し、音を1音ずつ離鍵していくことによって、全体の響きが和音の本来の減衰と共に段階を追って消えていくことを表現している。最後には1つの音が残されており、聴衆と演奏者自身は、遠くで響いているかのような小さな音に耳を澄ませることになり、不思議な音空間や音響効果を得られる書法である。ここで、シューマンは、長く伸ばされる音の響きと減衰に興味を持っていたことがわかる。

### (5) 強拍をずらす記譜

シューマンは、作品の中にシンコペーション、付点のリズム、ポリリズムを好んで用いている<sup>6)</sup>。そして、シンコペーションが連続するうちに、本来弱拍である拍が、強拍として感じられるようになる。

「謝肉祭 作品9」第17曲「パガニーニ Paganini」では、第8小節のバス音をアフタクトで打鍵する。しかし、全てにアクセントが付いている為、聴衆は楽譜上の拍ではなくバス音を拍として感じるようになる。楽譜上の拍を感じて演奏する演奏者と、聴衆の間に16分音符分のずれが生じることになる。「ウィーンの謝肉祭の道化 作品26 (Faschingsschwank aus Wien op.26)」第1曲第87 - 126小節では、3拍目から

1拍目へタイで結ばれた音が連続する。1拍目は打鍵されないため、聴衆には2拍目が1拍目として聴こえる。「ピアノソナタ第3番 作品14」第1主題では、1拍目がフレーズの収束部分に当たることと、2拍目にスフォルツァンドとバス音が表示されることによって、聴衆には2拍目が1拍目として聴こえる。そして、第2主題でも同様に拍がずらされている。

演奏者は、拍を感じながら演奏するが、聴衆は、弱拍が強拍に聞こえるため、拍がずらされた部分から本来の拍を感じられる部分に戻った時に、字足らずのような揺らぎを感じ、楽想の変化を感覚で捉えることになる。そこで、シューマンは意図的にこのような効果をねらったのではないかと考えられる。

## 3. 作品の成立と演奏解釈

### (1) 成立

ドイツのボン市が、L. ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770 - 1827) (以下、「ベートーヴェン」とする。)の死後10年を記念して、記念碑を設立する声明を出した。ベートーヴェンに敬意を抱いていたシューマンはこれに賛同し、「フロレスタンとオイゼビウスによる大きなソナタ、ベートーヴェンの記念のためのオーボーレン 作品12」と名付けた作品の収益を、設立資金の一部として寄付しようとした。しかし、出版社から出版を断られ、1839年に別の出版社から「幻想曲 作品17」と題名を変更して出版された。そして、その作品は、F. リスト (Franz Liszt 1811 - 1886) に献呈された。

### (2) 演奏解釈

本研究では、シューマンの手稿および本人からの口伝によりクララが編集したとされる、

Breitkopf & Härtel 社版を使用する。

まず、各楽章の調性を探る。第 1、3 楽章の調性は、クララの頭文字を表す C-Dur (ハ長調) を用いている。そして、第 2 楽章の調性は、Es-Dur (変ホ長調) を用いている。この調性は、ベートーヴェンの作品において「交響曲第 3 番 変ホ長調 作品 55 (Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo op.55)」「ピアノ協奏曲 第 5 番 変ホ長調 “皇帝” 作品 73 (Konzert für Klavier und Orchester Nr.5 op.73)」など、輝かしいイメージの作品で使用されているものである。

当初、この作品の第 2 楽章には、副題として「戦勝記念品」と書かれていた。これは、ベートーヴェン作品のイメージがあったのではないかと考えられる。また、この作品に大きな影響を与えたベートーヴェン作曲「遙かなる恋人に 作品 98 (An die ferne Geliebte, Liederkreis nach Alois Jeitteles op.98)」第 6 曲も Es-Dur (変ホ長調) である。以上のことから、第 2 楽章はベートーヴェンに敬意を表していたことが伺える。

【 第 1 楽 章 】 Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen (完全に幻想的そして情熱的に演奏すること)、C-Dur (ハ長調)、4/4 拍子、ソナタ形式

楽章の冒頭にモットーとして、F. シュレーゲル (Friedrich von Schlegel 1772 - 1829) (以下、「シュレーゲル」とする。) の詩から次の 4 行が引用されている。

Durch alle Töne tönet

Im bunten Erdentraum

Ein leiser Ton gezogen

Für den,der Heimlich lauschet

訳：響き渡る全ての音を通り抜け／色鮮やかな大地の夢のなかに／ひとつのかすかな

音が聞こえてくる／ひそやかに耳を澄ませる人のために

主題呈示部 第 1 - 81 小節

第 1 展開部 第 82 - 128 小節

第 2 展開部 第 129 - 224 小節

再現部 第 225 - 273 小節

終結部 第 274 - 309 小節

冒頭、ハ長調の属音である g 音に sforzato とダンパーペダルの記号が示され、直後に piano となっている。g 音は 2 小節に渡るダンパーペダルの持続によって十分に音を響かせ、16 分音符のパッセージは、g 音の響きの中で、明瞭に聴こえるタッチではなく全体の響きが増すように演奏する。

第 2 小節に表れる下行音形の 5 音を用いた第 1 主題は、クララが作曲した「ワルツ形式によるカプリス 作品 2」の主題から引用されたものである。(以下、「クララのテーマ」とする。) この作品の中心となる主題であり fortissimo と指示されていることから各音を強調して演奏するが、フレーズのまとまりとして緊張感を持続させることを忘れてはならない。2 分音符で 4 小節に渡る主題のまとまりを表現するために、フレーズを意識し、1 オクターヴに配置された音は伸びのある響きを出すことが求められる。演奏者は、右手の第 1、5 指を 1 オクターヴの幅で固定し、手首と肘の関節を十分に緩め、三角筋で腕全体を吊り下げることが意識しなければならない。そして、鍵盤を奥に押し出すイメージをもち打鍵することによって、伸びのある響きの fortissimo となる。

第 10 小節に再度表れる長 2 度上からの第 1 主題は、piano と示され、和声の展開も平行調を思わせる展開となるため、最初の第 1 主題とは対

照的になるよう演奏することが望まれる。そこで、「クララのテーマ」をフロレスタンが紹介したものとオイゼビウスが紹介したものと考え演奏すると、より対照的に感じられ演奏しやすくなることに気付く。

第14小節にベートーヴェン作曲の歌曲「遙かなる恋人に 作品98」第6曲第9-10小節（譜例4）から引用された旋律（以下、「ベートーヴェンの旋律」とする。）が2回繰り返して表れる（譜例5）。



〔譜例4「遙かなる恋人に」第6曲より第9-10小節及び第27-28小節〕



〔譜例5「幻想曲 八長調」第1楽章より第14-19小節〕

引用した「遙かなる恋人に」の歌詞に着目すると、1番は、Nimm sie hin denn, diese Lieder、2番は、und du singst, was ich gesungen となっており、ともに文節でコンマが示されている。そこで、演奏者は2小節1フレーズの間隔を持ちながらも、コンマを意識して演奏しなければならない。このことから、本作品で最初に表れた「ベートーヴェンの旋律」において、第15-16小節の間および第18小節2拍目から3拍目のス

ラーの切れ目を意識して演奏することが大切になる。第1-18小節までは、前述したように、この曲の核となる主題呈示部となるため、旋律を強調して演奏しなければならない。

第2主題は、中音域の4度上行の音形で始まり、syncopationとaccent（ハ）が付いている。シューマンは、楽曲の始まりに4度上行の音形を好んで用いており<sup>7)</sup>、続く第41小節からのd-mollのオイゼビウスのかつメランコリックな旋律は、その音形と「クララのテーマ」を融合させたものである（譜例6）。そして、この作品においてたびたび登場し重要な旋律となっている。この旋律の歌い方は、4度上行の2音に音程の幅を感じながら表情豊かに歌い、「クララのテーマ」はテンポを揺らすことなく演奏しなければならない。



〔譜例6第41-44小節〕

この旋律は、第61小節でF-durに転調し、オイゼビウスの長調における特徴である優しく柔らかく穏やかな表情を見せている。

そして、第74小節、第80小節では、減衰する響きに興味を持っていたシューマン独自の記譜が見られる（譜例7）。2拍目にあるes音は、sforzatoが示されているため強調して打鍵する。また、タイで伸びた8拍の間に、外声部はクレッシェンドし音量を増していく。しかし、演奏者は第76小節1拍目までes音を聴き続けなければならない。



[譜例 7 第 74-76 小節]

冒頭のシュレーゲルの詩に、「ひとつのかすかな音が聞こえてくる／ひそやかに耳を澄ませる人のために」とあるが、演奏者は es 音がかすかな音となる時まで耳を澄ませて聴き続けなければならない。そして、和音は柔らかな音色のイメージを描き、指は手のひらの筋肉を固定させ和音の形を作ってから、時間をかけて打鍵することが大切である。

第 80 小節 3 拍目のフェルマータが付いている b - e 音の重音も同様に、減衰に耳を澄ませて聴き届けてから、第 81 小節 3 拍目の f 音を打鍵する。

第 105 - 118 小節は、Im lebhaften Tempo (いきいきとした速さで) と指示され、強拍から 8 分音符符ずらされたバス音全てに accent (>) が示されており、syncopation が続くことによって、聴衆にはバス音が強拍として聴こえる。つまり、強拍をずらす記譜が見られるのである。テンポが速くなること、強弱が入れ替わり気分の移り変わりが激しいこと、accent (>) が多用されていることから、フロレスタンを表現した箇所と考えられ、高揚感を持って演奏する。

第 118 小節では、4 小節 続く crescendo、sforzato の増加、ritardando で、最高潮に盛り上がる。その高揚感を持続したまま、第 119 小節の「クララのテーマ」を演奏するが、ここで本来の拍に準じた記譜になるため、それまでの切迫した表現から、安定した感覚を取り戻すことになる。第 119 - 128 小節にかけて、強拍に sforzato や accent が何度も示されているのは、拍感による安定感を示したかったのではないだ

ろうか。このようなことから、この「クララのテーマ」は安定した拍感の中、主題呈示部の締めくくりとして、堂々と演奏することが求められる。

第 2 展開部は、「伝説の音調で Im Legendentone」と指示され c-moll に転調している。

第 133 小節からの第 2 主題には、第 137 小節から右手に上声部に「クララのテーマ」が付け加えられており、特に強調して演奏する(譜例 8)。



[譜例 8 第 137 - 139 小節]

その後、第 154 小節までの間は、第 2 主題を中心に展開され、第 154 小節 2 拍目から指示された ritardando と第 156 小節に示された fortissimo、減七の和音が fermata で留まり、重く不吉に盛り上がる。そして、a tempo の指示が無いまま、第 156 小節後半には「ベートーヴェンの旋律」が 3 度で動く不安定な和音の上で表れる。シューマン独特の記譜で ritardando の後に a tempo を指示しない場合がよく見られる。しかし、第 156 小節 2 拍目の c 音に fermata が指示されていること、fermata で ritardando の点線が途切れていること、音楽的な切れ目を考慮すると、「ベートーヴェンの旋律」は元の速さに戻して演奏すると考えられる。

第 204 小節には、第 1 楽章で唯一の forte fortissimo が示されている。そして、幾度となく出てくる第 2 主題の冒頭のモチーフが、これまでの 4 度上行でなく、第 204 小節では 6 度上行、第 208 小節では 8 度上行、第 211 小節では 10 度上行となり、音程に幅が出る。また、第 212 - 214 小節までの 16 分音符 1 つ 1 つに accent (>)

が示され第215小節の fermata に向かっていることから、第204 - 215小節までを第1楽章のクライマックスとして演奏する。

再現部は、主題呈示部の前半28小節が省略されており、第2主題が表れる直前の4小節から始まっており主題呈示部の長2度下の調となっている。

終結部は、第286小節から第1楽章における最後の「クララのテーマ」が表れ、第295小節に向けて ritardando と decrescendo で、徐々に消えていくように演奏することが求められる。そして、第295小節後半から Adagio で「ベートーヴェンの旋律」が mezzoforte と示され、第1楽章の結語として強調することが求められる。余韻の中で何度か「ベートーヴェンの旋律」を繰り返し、最後5小節間で、第1楽章において初めて主調 C-Dur による終止形が表れる。冒頭から明確な終止形が表れないため、調性がわかりにくく幻想的な効果を求めている。そこで、演奏者は、主音である c 音すなわちクララを常に想像しながら演奏する。また、その姿勢が、冒頭のシュレーゲルの詩の、かすかな音に耳を澄ませる人につながると考える。

**【第2楽章】** Mäßig. Durchaus energisch (心地よい速さで、完全に精神的に) Es-Dur (変ホ長調) 4/4拍子 自由なロンド形式

A 第1 - 22小節

B 第23 - 91小節

(a: 第22 - 39小節 b: 第40 - 53小節

c: 第54 - 91小節)

A 第92 - 113小節

C 第114 - 156小節

(a: 第114 - 130小節 b: 第131 - 140小節

c: 第141 - 156小節)

B-c 第157 - 202小節

A 第203 - 223小節

B-a 第224 - 第242小節

終結部 第243 - 270小節

まず、3回表れる A 部分に着目する。冒頭に第1楽章の主要主題「クララのテーマ」が表れている。そして、1回目の A では強弱記号が mezzoforte と指示されており、左手は1オクターヴ以上の分散和音となっている。また、2回目の A では、強弱記号が fortissimo と指示されている。各和音は、アーファクトで打鍵した後、拍と同時にバス音を打鍵するが、和音、バス音どちらにも sforzato が示されている。これは、シューマン特有の拍をずらす記譜法で、第97小節になって元の拍感に戻される。第97小節1拍目は、sforzato が示され A の中で最も高音になる。そして、元の拍感に戻ることから、特に音を強調することが求められる。

第203小節からの3回目の A では、強弱記号が forte fortissimo と指示されている。バス音を打鍵した後に和音を打鍵するため、バスの響きの上で和音を構成することになり、これまでの A より音量を増すことができる。また、ritardando の指示があり、朗々と演奏できることも、この部分の特徴と言える。3回表れる A は、回を追うごとに音量の指示が強くなっていること、それに沿って書法が変化していることで、徐々に曲を盛り上げていくことが明らかとなっている。

B で中心となる旋律は、4度上行から始まっており、第1楽章の第2主題と共通している。この旋律は幾度もポリフォニックに表れるが、その下に付点のリズムが途切れることなく続いている。旋律を歌おうとするあまり、リズムが崩れることがないように注意することが求められる



る。

C は *Etwas langsamer* (少し遅く) と指示があり、As-Dur に転調している。全体が、8 分音符分ずらして記され強拍の位置が移動している。C を更に細かく区分すると、a (第 114 - 130 小節)、b (第 131 - 140 小節)、c (第 141 - 156 小節) となる。a 冒頭、中音域に表れる主旋律は、1 音 1 音に *accent* (>) が付いており、バス音は主旋律と同時に打鍵する。主旋律とバス音はその他の和音より強調して演奏するため、強拍が 8 分音符分ずれているのは明らかである。全体の拍がずれている中、本来の拍で記譜されている第 117 小節と第 127 - 130 小節は、表現を変化させる必要があると考えられる。

a 冒頭から第 116 小節まで、中音域の主旋律は右手の 1 指のみで演奏するが、指を寝かせて第 1 関節を打鍵のポイントとし、深く柔らかい音色を作る。演奏者は、*syncopation* で記譜されていることを常に忘れずに、拍を感じながらオイゼビウスのように演奏する。そして、本来の拍に戻る第 117 小節では、上声部に表れた旋律を歌い上げ、ダンパーペダルは踏まずに左手の 16 分休符が強調されるようにリズムを意識する。そうすることで、それまでの夢見がちな表現から、現実に立ち返ったかのような変化を付けることができる。

第 118 - 126 小節までは、冒頭と同じようにオイゼビウスのように演奏する。本来の拍に戻る第 127 - 130 小節は、単旋律になった主旋律を *mezzoforte* で朗々と奏し、オイゼビウスのような a の締めくくりとして強調する。

続く b には、*forte* と指示があり、*accent* (>)

と *sforzato* が多用され、リズムが強調されていることから、フロレスタンのと考えられる。また、c は *piano* の指示ではあるが、*scerzando* (戯れて) と指示されていること、*staccato* と *slur*

が頻繁に表れることにより、リズムが強調されるため、フロレスタンのと考えられる。

ここで、C から B に移行する際の *tempo* について考える。シューマンは、C に続く第 157 小節からの B-c に *tempo* の指示をしていない。そのため、B-c は C 冒頭に示された *Etwas langsamer* (少し遅く) の *tempo* のまま演奏される。そのままでは終結部まで遅い *tempo* で曲が進んでしまうことになるので注意しなければならない。そして、それを避けるために、b 冒頭の a *tempo*、もしくは c 冒頭の a *tempo* のどちらかで、B の *tempo* に戻さなければならない。前述した通り、a はオイゼビウスの、b、c はフロレスタンのと見ると、a+bc と考えられる。その為、b 冒頭の a *tempo* から B のテンポにして演奏するのが最良だと考えられる。

終結部は、*Viel bewegter* (大変速く) と指示されている。終結部直前の第 242 小節は、本来 4/4 拍子であるところが、シューマン自身は拍子記号を記譜していないが 2/4 拍子になっている。その為、B-a から終結部へのつなぎ目が 2 拍足りないことになり、聴衆は終結部へ急いで入ったような印象を受ける。これも、強拍をずらす記譜と同様、拍のトリックが伺える。聴衆は拍が足りないことを意識しないまでも、楽想の変化を感覚的に知ることになる。

終結部は、この曲の中で技術的に大変難しい部分で、ここにシューマンのヴィルトゥオーソ的要素が見られる。和音を両手の 1、2 指でつかみ、直後に旋律を 5 指で打鍵し、それを繰り返していく。技術的な問題点は、和音と旋律の音程はほとんどが 1 オクターヴ以上である為、旋律をミスタッチしやすいことが挙げられる。まず、手の第 3 関節が高くなるように手を形作り、和音を強くつかむように打鍵しなければならない。また、手の高さのポジションは下げたまま、

5指の旋律の位置まで直線で素早く移動することが重要である。さらに、旋律を打鍵後その反動を利用し、鍵盤の上で弧を描いて手首の関節を脱力させながら次の和音のポジションに移動させる。この一連の、半円を描く動作で打鍵していくことで、和音と旋律を1つの動作で効率良く打鍵できることがわかる。

**【第3楽章】** Langsam getragen .Durchweg leise zu halten (ゆったりと遅くすべて静けさを保つて) C-Dur 8/12拍子 自由なソナタ形式

主題呈示部 第1 - 71小節

(第1主題部：第1 - 14小節、経過句：第15 - 29小節、第2主題部：第30 - 71小節、)

再現部 第72 - 122小節

(経過句：第72 - 86小節、第2主題部：第87 - 122小節)

終結部 第123 - 142小節

静かでゆったりとした序奏で始まり、第4小節上声部には、オイゼビウスの楽曲で特徴的な“ため息の音型”が表れている。第5小節から表れる第1主題は中音域で右手の1指のみで打鍵するが、第2楽章のCと同様に、指を寝かせるようにして、第1関節付近を打鍵のポイントとし、腕の重みを充分かけゆっくり時間をかけ指をおろしていく。そして、伸びのある深く柔らかな音色をイメージすることも重要である。また、腕の重みを変化させフレーズ感を持たせるようにする。

第1主題は、これまでの楽章と比較すると2オクターヴ以上低音に表れ、深くしみじみと感謝しているかのような印象を受ける。そして、第1主題と同時に、「クララのテーマ」が表れるが、

これも低音で左手の1オクターヴで表れ、第3楽章ではクララへの想いが密やかに深く示されていることがわかる。

経過句は、高音からの下行音形で始まり、上行形が表れて、すぐに下行する。メロディックな旋律は無く、流れるような8分音符を即興的に演奏する。

第2主題部冒頭の序奏はAs-Durになり、第33小節には第1主題部序奏と同様に“ため息の音型”が表れている。第34小節の第2主題から、Etwas bewegter (少し早く)と示され、第2主題はAs-Durの柔らかな音色を保ちつつ2小節かけて音程の幅が広がり盛り上がる。その直後にC-Durの序奏がpianissimoで表れ、静けさを取り戻す。

第38小節からはじまる2回目の第2主題はF-Dur、第42小節からの3回目の第2主題はg-mollになっており、徐々に高音へと変化している。第44小節からは、ようやくF-Durに安定した4回目の第2主題がsopranoおよびtenor声部のunisonで表れる。

第52小節からは「クララのテーマ」がsoprano、tenor、bass声部の順で示された後、第54小節からは第2主題と同時に演奏される。そして、第60小節からは、第1主題、第2主題、そして「クララのテーマ」が一体となって、第68小節の主題呈示部の盛り上がりを作る。

再現部は、第1主題部が省略された形になっており、これは第1楽章と類似している。そして、第2主題部は、主題呈示部でみられた3回目の第2主題2小節と、4回目の第2主題4小節が省略されている。

第99小節からはじまる第2主題は、ようやく本来の調であるC-Durとなり、第119小節の2度目のクライマックスとも捉えられるfortissimoへと向かう。そのfortissimoは、2度

とも両手が同じ和音になっているが、中音域のため音が響きにくい状況になる。ここでは音量より、32分音符の符点を正確に演奏し、リズムを強調することで、精神的な強さを表すことができると思う。前述のとおり様々な調に転調してきたのであるが、終結部で bass 声部に c 音が幾度も示され、C-Dur であることを決定づける。第 130 小節からは、2 拍ずつの和音を感じながら演奏する。第 141 - 142 小節で C-Dur の主和音になり曲は静かに閉じる。

第 3 楽章では、旋律は常に低音域および中音域に表れ、2 度表れる fortissimo 部分においても、音符は架線以上にはならず、華やかな部分こそ無いが、大変美しい。音楽的な本質を考え、「凡庸」あるいは「つかの間の有名人」になるまいという強い意志を持っていたシューマンの内面、意志が伺える楽章だと感じる。

#### 4. まとめ

本研究において楽曲分析および演奏解釈をまとめたことによって、以下のことがわかった。

全楽章の冒頭に「クララのテーマ」が表れ、曲中では他の主題と織り交ぜられており、シューマンのクララへ対する想いが作曲の強い動機となったことを確認できた。そして、各楽章のプロレスタンとオイゼビウスを表現する特徴が明らかな箇所を知ることによって、その 2 面性をより強調して演奏し、「クララのテーマ」の演奏法もその都度変化することがわかった。

シューマン特有の強拍をずらす記譜法は、第 1、第 2 楽章に見られた。演奏者は、本来の拍感と聴衆に聴こえている拍感をとともに知っておかなければならない。そして、ずらされた拍から本来の拍に移り変わる場合には、拍を特に意識し表現方法を変える必要があることが明らかに

なった。

「幻想曲 ハ長調」の主音となる c 音を常に意識して演奏すること、そして減衰していく音を聴き続けることが、冒頭にあるモットーの、ひそやかに耳を澄ませる人のためにかすかな音が聴こえてくるという意図ではないかと考えられる。

以上のことから、前期ピアノ作品を通して「幻想曲 ハ長調」の演奏解釈を試みたが、その後、シューマンは歌曲、室内楽、交響曲を作曲していくことになる。そして、再びピアノ曲を作曲するようになるが、作品 23 以降のピアノ作品は前期作品と比較してどのように変化したのか、演奏を通じた分析を今後試みたい。

#### 引用・参考文献

- 1) 藤本一子、作曲家別名曲解説ライブラリー シューマン、第 23 巻、1995、p.127、音楽之友社
- 2) 原田光子、真実なる女性クララ・シューマン、1970、p.102、ダヴィッド社
- 3) 友利修、音楽新聞紙編集者としてのロベルト・シューマン—「音楽場」の構築と支配—、思想、2010 年第 12 号、第 1040 号、pp.51 - 52、2000
- 4) R. シューマン (吉田秀和訳)、音楽と音楽家、1958、p.1、岩波文庫
- 5) 前掲 4、pp.121 - 122
- 6) 山内悠子、シューマンのピアノ作品の特徴と<謝肉祭 Op.9 に関する演奏上の一考察>、東京女子体育大学紀要、第 35 号、pp.38-pp.39、2000
- 7) 前掲 6、p.39

譜例 1 Robert Schumann, Sämtliche Klavierwerke Band I、1989、p.10、Breitkopf & Härtel

譜例 2 前掲譜例 1、p.23

譜例 3 前掲譜例 1、p.29

譜例 4 Ludwig van Beethoven, Lieder und Gesänge mit Klavier Band II、1990、p.161、p.162、G.Henle Verlag

譜例 5 Robert Schumann, Sämtliche Klavierwerke Band III、1989、pp.90 - 91、Breitkopf & Härtel

譜例 6 前掲譜例 5、p.92

譜例 7 前掲譜例 5、p.93

譜例 8 前掲譜例 5、p.96

