

# R. シューマンのピアノ作品におけるドイツ語の 表記についての一考察 《クライスレリアーナ》Op.16を中心に

田原 さえ

## 序

今回、リサイタルのプログラムにR. シューマンの《クライスレリアーナ》Op.16を取り上げるにあたり、ドイツ語で書かれているさまざまな表記をどのように捉え、演奏する際にどのように反映させることができるか考察を試みたい。ドイツ語のニュアンスをより細やかに、また深く感じ取ることによって、作品の持つ性格やテンポ、リズム感などを具体的に把握することができると思われるからである。まさにその点で、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》研究を通して筆者が痛感する、バロック時代の音楽語法からの影響をも見ることができる。

また、曲の冒頭に示される音楽表記はほとんどがテンポに関するものであること、更に、ある作品を演奏する際にはテンポの設定が重要であることから、まず第1章ではテンポ記号について述べたい。

これらの考察によって、シューマンのピアノ作品における演奏表現の更なる奥深さ、豊かさを得られると確信するものである。

## 第1章 テンポ表記について

### 第1節 バロック時代のテンポ表記

何か新しい作品を演奏しようという時に、演奏者がごく当たり前のように目にするテンポ表記、例えばAllegroやAndante、Adagioといったものはいつ頃から書かれるようになったのだろうか。

最初期のテンポに関する言葉での表記は、すでに16世紀、ルイス・デ・ミラン（1500頃-1561年以降？）のピウエラまたはリュート曲集《El Maestro エル・マエストロ》に見られる「ある部分は*a prisa*（速く）、他の部分は*a espacio*（遅く）奏すべし」<sup>1</sup>というものである。

バロック時代の作品では、ピアノ奏者に身近なものとしては例えばG. F. ヘンデル《組曲 ト長調》の2曲目のタイトルがAllegro、4曲目のAriaにもPrestoと書かれてあるなど、組曲の中で多くそのような表記が見られる。またJ. Ph. ラモの《Tambourin》にはVifという表記がある。

しかし、それらの解釈として現代の考え方をそのままダイレクトに当てはめられるかどうかは、それほど単純な問題ではない。というのは、バロック時代において多楽章の作品で示されるAndanteやAllegroといった表記は、各部分を相互に区別されるために用いられることが多く、テンポを示すというよりは音楽の性格を表しているからである<sup>2</sup>。

ここで、J. S. バッハの鍵盤楽器のための作品を具体的な例として挙げてみたい。

まずは《平均律クラヴィーア曲集》(以下《平均律》) 第I巻のプレリュード24番及びフーガ24番(h-moll) BWV869がよく知られている。ほとんどの出版譜にプレリュードに「Andante」、フーガには「Largo」の表記がある。これはバッハ自身によるものとされているが、《平均律》第I、II巻を通して唯一、プレリュードとフーガ両方に速度表記のある例である<sup>3</sup>。



譜例 1-1 《平均律クラヴィーア曲集》第I巻 第24番 BWV869 プレリュード ①-④

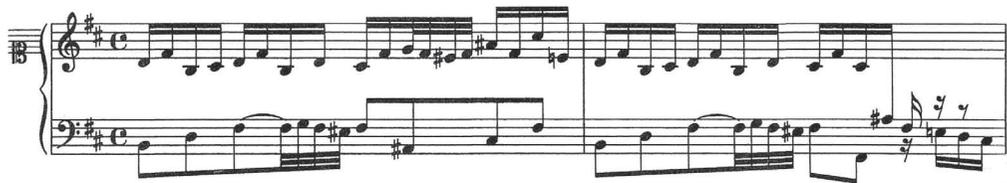


譜例 1-2 《平均律クラヴィーア曲集》第I巻 第24番 BWV869 フーガ ①-③

同じく《平均律》第II巻のプレリュード24番BWV893にも「Allegro」という表記がある。興味深いことに、早い時期の稿には音価を半分にしてC(4拍子)と書かれ、「Allegro」の表記がない筆写譜もある<sup>4</sup>。この表記の違いでテンポに対する印象もだいぶ違うことが分かるであろう。



譜例 2-1 《平均律クラヴィーア曲集》第II巻 第24番 BWV893 プレリュード ①-⑤



譜例 2-2 《平均律クラヴィーア曲集》第Ⅱ巻 第 24 番 BWV893 プレリュード ①-②

以上、第Ⅰ巻のプレリュードの例については、この「Andante」はまさに「歩くテンポで」ということを示し、決して必要以上にゆっくり弾かれる必要はないことを示していると考えられる<sup>5</sup>。フーガもプレリュードと同じCで書かれているが、こちらはスラーもついており、「Largo」の表記が演奏への大きなサジェスションとなることが分かる。これらは第Ⅱ巻での例と共に、テンポの設定については拍子記号も念頭において複合的に考える必要があることを示す良い実例であると言えよう。

また、テンポ表記ではないが、組曲における舞曲のタイトルも分かりやすい例のひとつである。よく知られるフランス式「クラント Courante」とイタリア式「コレンテ Corrente」では、組曲の中での順番としては同じ位置に置かれるとしても、その性格もテンポ感も全く異なるものだ。

他に上述のヘンデルの例のように、組曲の中で舞曲のタイトルの代わりに用いる例もある。この場合、演奏者は「Allegro」という表記と拍子などから充分にその曲の性格を把握することができるのである。同様にタイトルとして興味深いものには、バッハの《Partita 5》の5曲目「Tempo di Minuetta」や同じく《Partita 6》の6曲目「Tempo di Gavotta」が挙げられる。このような表記は後の時代でも多く見られるが、作曲者の示すさまざまな手がかりをもとに、演奏する際に熟考が必要な指示であることは明白である。

## 第2節 イタリア語による表記

上述のように、一般的にテンポを始め楽語として用いられるのはイタリア語が主であるが、それは、このような表記が広く使われるようになったルネサンス後期からバロック時代にかけての音楽の中心はイタリアにあったからだと考えられる。

では、例えば「Allegro」とはどういうテンポを示すのか。もともとのイタリア語の意味は「愉快に」とか「陽気に」というものであり、速度を示すものではない。それが、バロック時代にかけてTempo ordinarioテンポ・オルディナリオという考え方に新しい側面がもたらされ、Adagioに対してのAllegroという形でこの言葉が用いられるようになり<sup>6</sup>、次第に音楽用語として「軽快に」或いは「快速に」という意味で用いられるようになってきた。

例としてモーツァルトのピアノソナタを見てみたい。各曲の第1楽章には「Allegro」、「Allegro assai」、「Allegro con spirit」、「Allegro maestoso」、「Allegro moderato」、そして「Molto Allgro」と6種類の「Allegro」が示されている。これらは複数の言葉を組みあわせることにより、それぞ

れの曲の性格や雰囲気、テンポなどをより把握し易いように指示しているものだと考えられる。すでに第1節でみたように、Allegroという言葉自体がバロック時代にはむしろ曲の性格を表すために用いられていたことを考え合わせれば、同じAllegroの指示がある曲であっても、拍子記号あるいは基本拍によってテンポや表現に対する解釈が変わってくるのは明らかであろう<sup>7</sup>。

このように見てみると、速度表記というものはひとつの参考指示として捉えるべきものであり、その言葉自体に絶対的な意味を持たされているわけではないことが分かる。「Allegroだから速い」のではなく、その曲がどのような性格を帯び、拍子は何か、基本となる拍感はどういうものかなどを考え併せて、初めてAllegroという表記を演奏に生かせるのである。

### 第3節 メトロノーム表記

もうひとつの表記方法としてメトロノーム数値が示されることもあるが、これも簡単な問題ではない。メトロノームとは1816年にJ. N. メルツェルが発表した商品の商標名であり、当時は多くの技術者たちがこのような機器の開発に参加していた。だがこの商品が広く普及されたために、まるで「メトロノーム」が普通名詞のように用いられるようになったのだという。確かにそれは、テンポを指示するには具体的で便利な方法には違いない。だが、メトロノームが発明される当時以前には「Tempo ordinario」そして「Tempo giusto」という考え方が一般的であったこと、そこから近代のテンポ観への過渡期に当たる時期にこのような機器が開発されたことなども考え合わせれば、メトロノーム表記を単なる数値として捉えるだけでは不十分であることも知っておく必要があると思われる<sup>8</sup>。更に、作曲家たちにこの機器がどのように用いられてきたのか、という点も興味深い。例えば、ベートーヴェンは最初この機器を好んで用いていたようだが、後には「全くくだらん道具だ。」<sup>9</sup>とも言ったという。

以上、テンポ表記について述べてきたが、ある作品を演奏するときには作曲された時代と現代とのさまざまな隔たりを視野に入れて表記を捉え、更に拍子や曲の性格なども複合的に考えることが必要だと実感できる。

## 第2章 シューマンのピアノ作品におけるドイツ語表記

シューマンが文筆活動にも熱心であったことはよく知られているが、それは彼が言葉にもこだわっていたことを示していると言える。

そこで、彼がドイツ語表記をピアノ作品の中でどのように用いたかを見るために、Henle版《Schumann Sämtliche Klavierwerke シューマン ピアノ独奏作品全集 Band I – VI》を俯瞰してみたい。次の表では、上記の曲集で第VI巻の最後の補遺2曲を除くすべての曲を挙げ、そのうちドイツ語で表記していない作品はタイトルを個別に載せず、まとめて色をつけた。

作品番号	曲名 (原語・邦訳)	出版年
Op.1-5 * <sup>1</sup>	イタリア語かフランス語表記	1831-1833
Op.6	Davidbündlertänze ダヴィッド同盟舞曲集* <sup>2</sup>	1834-1836
Op.7-11	イタリア語かフランス語表記	1834-1837
Op.12	Fantsiestücke 幻想小曲集	1838
Op.13, 14 * <sup>3</sup>	イタリア語かフランス語表記	1836-1837
Op.15	Kinderszenen 子供の情景	1839
Op.16	Kreileriana クライスレリアーナ	1838
Op.17	Fantasie 幻想曲* <sup>4</sup>	1839
Op.18	Arabeske アラベスケ	1839
Op.19	Blumenstück 花の曲	1839
Op.20	Humoreske フモレスケ	1839
Op.21	Novelletten ノヴェレット	1839
Op.22	Klaviersonate g-moll ピアノソナタ ト短調	1839
Op.23	Nachtstücke 夜曲	1840
Op.26	Faschings schwank aus Wien ウィーンの謝肉祭の騒ぎ	1841
Op.28	Drei Romanzen 3つのロマンス	1840
Op.32	Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette * <sup>5</sup> スケルツォ、ジグ、ロマンスとフゲッタ	1841
Op.68	Album für die Jugend 少年のためのアルバム	1848/50
Op.72	Vier Fugen 4つのフーガ	1850
Op.76	Vier Märsche 4つのマーチ	1849
Op.82	Waldszenen 森の情景	1850
Op.99	Bunte Blätter 色とりどりの小品	1851
Op.111	Drei Fantasiestücke 3つの幻想的小曲	1852
Op.118	Drei Klaviersonaten für die Jugend 少年のための3つのピアノソナタ	1853
Op.124	Albumblätter アルバムブレッター	1853
Op.126	Sieben Klavierstücke in Fughettenform フゲッタ形式による7つの小曲	1854
Op.133	Gesänge der Frühe 朝の歌	1855

- \*1: Op.5 《Impromptus クララ・ヴィークの〈ロマンス〉による即興曲集》は初版1833年、改定版1850年。
- \*2: 冒頭に「Alter Spruch 古い格言」としてモットーが載せられている。これは、彼の理想と音楽とが具体的に結びつき表現された作品であると言えるが、1830年代のピアノ作品のいわば本質を凝縮した作品とすることができる<sup>10</sup>。
- \*3: Op.13 《XII Etudes Symphoniques 交響的練習曲》は初版1837年、改定版1852年。Op.14 《Concert sans Orchestre 管弦楽なしの協奏曲》は初版1836年、後に《Grande Sonate》として1853年に改定版が出された。
- \*4: 冒頭にシュレーゲルの詩がモットーとして載せられている。

\*5: このようなタイトルの一部や、a tempo、accel.、rit.などの基本的なイタリア語表記は“ドイツ語表記”の対象には含まないこととする。

この表から何が読み取れるであろうか。

色のついた部分、すなわちドイツ語表記ではない作品はOp.1から5、Op.7から11、そしてOp.13と14である。出版年で言えば1837年以前、若さに溢れ非常にエネルギッシュに活動し、*評論とピアノ曲で世の注目を集めた気鋭の天才*<sup>11</sup>ともいうべき時代であり、これら1830年代の（よく知られた曲も含まれる）作品にはイタリア語やフランス語での表記も多い。一方、最初にドイツ語での表記がなされたOp.6はシューマンの文筆活動との関連が非常に濃い作品で、必然的にドイツ語を用いたのだらうと考えられる。次は、各曲に標題がついた小品集Op.12で、全8曲ともドイツ語である。こうしてOp.15以降はすべてドイツ語での表記になり、更に、Op.5のように後の改定版でドイツ語表記に変えられたものもある。

もうひとつ気がつくのは、Op.22のソナタ以降、いわゆる大形式のピアノ作品はほとんどないということだ。論法を駆使した説得力のある大きな作品ではなく、表情やニュアンスを“語り”伝えるような小品の数々が目立ち、そこに、シューマンの言葉へのこだわりを感じ取ることができる。ただしシューマンが作曲家としていつどのような作品を残したか、という観点からすれば、交響曲などピアノ曲以外の作品でそのような形式を取り上げ、あえてピアノ曲では別のタイプの曲を書いた、という考え方もあるだろうが、ここではあくまでピアノ曲に焦点を絞ってのみ考えることとする。

更にもうひとつ、優れた歌曲を多く書いたシューマンであるが、若い時からシューベルトの音楽を好んで聴いていた<sup>12</sup>。そのシューベルトの歌曲は、ほとんどがドイツ語による表記である。だが、彼の主要なピアノ作品、例えばソナタや即興曲などは一般的なイタリア語表記になっている。ドイツ語の歌詞なので表記もドイツ語でなされたのかもしれないが、ここにもシューマンがドイツ語の表記にこだわっていく動機のひとつがあるのではないかと考えられる。

### 第3章 《クライスレリアーナ》Op.16について

本章で取り上げる項目は3つある。E. T. A. ホフマンの著書『クライスレリアーナ』との関連性、ドイツ語による音楽表記、そして曲全体を通して感じられるバロック時代の音楽語法への指向である。それぞれについて述べていきたい。

#### 第1節 E. T. A. ホフマン『クライスレリアーナ』との関連性

今回、この作品のタイトルのもととなった『クライスレリアーナ』を、部分的にはあるが原

語でも読んでみた。ドイツ歌曲を通じて同時代の詩人の作品に触れることも多いせいも意外にも違和感がなく、邦訳を読んだ時に抱いたイメージとは異なって、むしろ言葉のリズムが非常に心地よい。また、ひとつひとつの文章が長い。長いのだが、冗長ではなくメリハリがあるように感じられる。ホフマン自身が音楽家でもあったためなのか、クライスラーに語らせているひとまの文章がフレーズ感を持ち、方向性を失わないで進んでいくのである。

この著書で特に印象深いのが、何度もでてくる「対位法」や「通奏低音」といった言葉である。例えば「……優雅な対位法の転回と模倣、巧緻なパッセージをちりばめた……」<sup>13</sup>や「……バスソ・オスティナートとなつてだ」<sup>14</sup>など、枚挙にいとまがない。19世紀におけるバロック音楽の一般的な受容状況がどのようなものかは別問題として、ここでもホフマンは自分の分身ともいえるクライスラーを通して自分の音楽観を述べている。シューマン自身もまた、1831年からハインリッヒ・ドルンのもとで（と言っても数ヶ月間だけで、後は独学で学んでいくことになる）通奏低音や対位法などの指導を受けており、バッハに対して敬意を抱いていたことは周知の事実である<sup>15</sup>。

更に、「クライスラーの音楽＝詩クラブ」の項では調性や和音についての彼の見解が詩的に表現されている<sup>16</sup>のだが、この部分をシューマンは自ら『新音楽時報』に転載している。本論では調性には触れないが、シューマンが、古くはJ. マッテゾン（1681-1764）にまで遡る、さまざまな調性或いは和音が持つ特性に興味を持っていたことは明らかである<sup>17</sup>。

これらのことから、シューマンは単に『クライスレリアーナ』を自分の作品に対するインスピレーションの源泉としたというよりも、クライスラーという音楽家の音楽観に共感して《クライスレリアーナ》というタイトルを用いたのだと考えることができる<sup>18</sup>。

## 第2節 《クライスレリアーナ》におけるドイツ語の表記について

ここに2種類の楽譜がある。いずれもシューマンのピアノ作品全集であり、ひとつは第2章で見たHenle版《Schumann Sämtliche Klavierwerke シューマン ピアノ独奏作品全集Band I－VI》、もうひとつはBreitkopf & Härtel版《Robert Schumann Sämtliche Klavier - Werke ロベルト・シューマン ピアノ独奏作品全集Band I－VII》（以後Breitkopf版、後者には「クララが編集に携わった版」と載っている。この2つの版では、ダイナミクスの表記やペダル、スラーなどかなり違っているので比較しながら演奏してみると面白い。ただ、残念ながらこの曲のシューマン自身の手稿譜は見つかっていないので、どちらの楽譜がよりシューマンの意志に近いのか、というようなことは言えない。

ここで、《クライスレリアーナ》の8曲それぞれの冒頭に記された表記をみていきたい。前者にはドイツ語表記のみ、後者にはドイツ語の下にイタリア語が並記されている。メトロノーム表記も、前者には第4曲目と第6曲目のみ記されているが後者はすべてに付いている。

参考までに、日本の全音出版社から出ている楽譜《シューマン 謝肉祭とクライスレリアーナ》（1967年出版）には、メトロノーム表記とイタリア語表記だけが記載されている。

番号	Henle版	M. M.	Breitkopf & Härtel版	M. M.
1.	Äußerst bewegt		Äußerst bewegt / Agitatissimo	♩ = 104
2.	Sehr innig und nicht zu rasch		Sehr innig und nicht zu rasch / Con molta <sup>*1</sup> espressione, non troppo presto	♩ = 72
I. <sup>*2</sup> I	Sehr lebhaft – Erstses Tempo		Sehr lebhaft / Molto vivace – Tempo I	♩ = 92
I. <sup>*2</sup> II	Etwas bewegter		Etwas bewegter / Poco più mosso	♩ = 112
3.	Sehr aufgeregt		Sehr aufgeregt / Molto agitato	♩ = 112
	Etwas langsamer		Etwas langsamer / Un poco più lento	♩ = 92
	– Erstses Tempo		– Erstses Tempo / Tempo I	(♩ = 112)
	– Noch schneller		– Noch schneller / Ancora più vivo	
4.	Sehr langsam	♩ = 66	Sehr langsam / Lento assai	♩ = 66
	Bewegter		Bewegter / Più mosso	♩ = 69
	– Erstses Tempo		– Erstses Tempo / Tempo I	(♩ = 66)
5.	Sehr lebhaft		Sehr lebhaft / Vivace assai	♩ = 160
6.	Sehr langsam	♩ = 84	Sehr langsam / Lento assai	♩ = 108
	Etwas bewegter		Etwas bewegter / Un poco più mosso	♩ = 132
	– Erstses Tempo		– Erstses Tempo / Tempo I	(♩ = 108)
7.	Sehr rasch		Sehr rasch / Molto presto	♩ = 132
	– Noch schneller		– Noch schneller / Ancora più vivo	
	– Etwas langsamer		– Etwas langsamer / Un poco più lento	
8.	Schnell und spielend (– Mit aller Kraft)		Schnell und spielend / Vivace e scherzando (– Mit aller Kraft / Con tutta forza)	♩ = 100

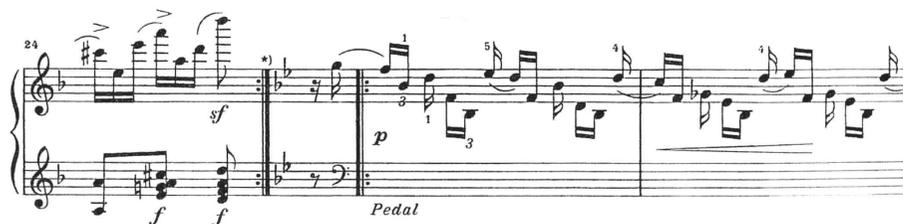
\*1: 原文のまま。

\*2: 「I.」は「Intermezzo」の略。

それぞれの曲について見ていきたい。

### 1. Äußerst bewegt / Agitatissimo

譜例 3 《クライスレリアーナ》第 1 曲 ①–②



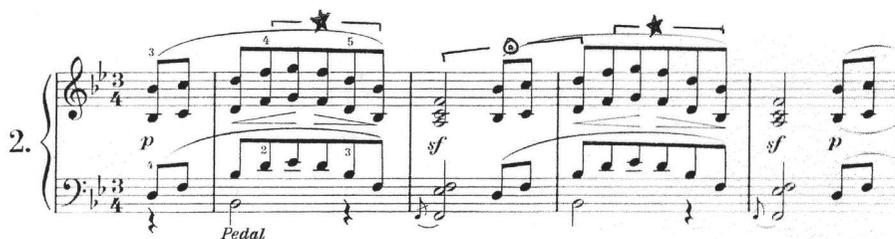
譜例4 《クライスレリアーナ》第1曲 24-26

Äußerst bewegtとは、直訳すれば「極度に激しく動いて」という意味である。äußerstは形容詞äußerの最上級で「極度の、極限の」。bewegtとは「動きの激しい」の他に「心を動かされた、感動した」という意味も併せ持つ。確かにAgitatissimoも最上級を用いて「非常に興奮して、せきこんで」という意味になる。だが、それだけでは一面的に過ぎるように思われる。

譜例3に見られる冒頭の右手の激しいジグザグの上行形が、譜例4では下行形になり、両手にまたがって幅が拡がり柔らかい動きになっている。しかし、テンポの変化はない。bewegtとは、単に速いとか切迫して、というのではなく、曲を通して絶え間なく動く16分音符による3連符の動きそのもの、まさにこの音型をも指し示していると考えられる。

また、äußerstという言葉はこの曲中唯一の表示で他では見られない。逆にSehr（とても）はこの後第8曲を除いたすべての曲に用いられている。それだけにこの第1曲目には、強烈なインパクトを与えたいという意志が感じられる。

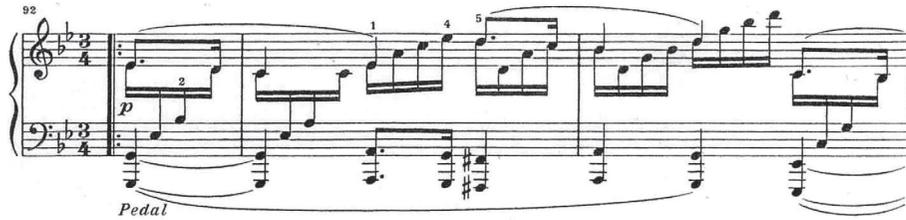
## 2. Sehr innig und nicht zu rasch / Con molta espressione, non troppo presto



譜例5 《クライスレリアーナ》第2曲 1-4

この「innig」という形容詞は、シューマンが好んで用いているもので、まさにオイゼピウスを表現するにふさわしいと思われる「心からの、愛情のこもった、親密な」という意味である。従って、Con molta (molto) espressioneと言ってしまうと、この内向的なニュアンスがうまく伝わらないように感じられる。方言などにもよく見られるが、他の言葉には置き換えられない微妙な意味合いが含まれた言葉であると言えるだろう。

譜例 5 の音型★ (f-g-f-d-b) がシューマンの好んだ形<sup>19</sup>ということであればなおさらのこと、この主要旋律に対してinnigという言葉が大きな意味を持つと考えられる。



譜例 6 《クライスレリアーナ》第 2 曲 Intermezzo II 92-93

Intermezzo Iでの両者の表記は問題ないと思われるが、Intermezzo IIでのEtwas bewegterとPoco più mossoは興味深い。そもそもpiù mossoというのは「より動いて」という意味で、速くなることも可能性のひとつではあるが、テンポそのものの変化を示すものではない。più「より」を意識して新しいテンポにならないように注意すべきである。更にドイツ語のEtwas bewegterは、単なる速さの違いではなく、8分音符が主体の部分と16分音符が主体である部分との「動き」の違いをも示唆していると考えられる。

### 3. Sehr aufgeregt / Molto agitato



譜例 7 《クライスレリアーナ》第 3 曲 1-4

右手の音型は第 1 曲の出だしと酷似しており、aufgeregtは、まさに「興奮して」という意味を持つのだが、上述のÄußerst bewegtとは表情が違う。わざわざスラーでアーティキュレーションを示し、更に8分音符にスタカートをつけているが、この喘ぐような形は、見るだけで息づかいの荒さを想像させる（ちなみに、上述の全音出版社の楽譜ではスラーのかかり方が違っているので要注意）。この2つの表情の違いは、AgitatissimoとMolto agitatoでは表現しきれないと言わざるを得ない。

#### 4. Sehr langsam / Lento assai

譜例 8-1 《クライスレリアーナ》第4曲 (Henle版) ①-②

譜例 8-2 《クライスレリアーナ》第4曲 (Breitkopf版) ①-③

この曲に関しては、いずれの表記も「とてもゆっくり」だがHenle版では♩ (譜例 8-1)、Breitkopf版では♩ (譜例 8-2) を用いている。この拍感の違いは大きく、フレーズ感がかなり変わるので良く考えて演奏したい。またいずれも ♩=66 と同じ数字を用いている。

中間部はBewegterと Più mossoで、これも基本的には第2曲のIntermezzo IIと同様である。ただこの場合、Breitkopf版には ♩=69 という数字が提示されており、前後の倍速以上ということになってしまうので、♩でなく ♩=69 の間違いではないかとも考えられる。

#### 5. Sehr lebhaft / Vivace assai

譜例 9 《クライスレリアーナ》第5曲 ①-⑤

両者の表記はいずれも「とても生き生きと」であり違和感はない。だが、表示されている ♩=160

の速さでこのスタッカートのついた付点のリズムを生かすように演奏するのは少し難しいかもしれない。このリズムは次の第6曲でシチリアーノのリズムになり、更に終曲ではクライスラーのスキップする足取りを暗示する、大事なモチーフである。

## 6. Sehr langsam / Lento assai

譜例 10 《クライスレリアーナ》第6曲 ①-③

譜例 11 《クライスレリアーナ》第6曲 ⑱-⑳

第4曲と同様に表記は問題ないのだが、メトロノーム表記が両者では異なっている（表では色をつけてある）。特に中間部〔譜例11〕のテンポ感はかなり隔たりがあると思われる。再び第2曲の *Intermezzo II* になぞらえるが、この *Etwas bewegter / Un poco più mosso* は、6/8 拍子になり拍感が変わり、より躍動感のあるリズムを感じるだけで充分表現される。あくまでも「速さ」ではなく「動き」を示すと思われるのである。

## 7. Sehr rasch / Molto presto

譜例 12 《クライスレリアーナ》第7曲 ①-④

raschとは、「はやい」という意味もあるが、どちらかというと「敏捷な」とか「すばしこい」という方が適切な言葉である。それでも「とても速い」という両者の表記はほぼ同じと言えるだろう。

またしても冒頭の右手はジグザグするが、すぐに両手間で分散和音を形成する。このコンセプトは第1曲と同じである。

## 8. Schnell und spielend / Vivace e scherzando

譜例 13 《クライスレリアーナ》第8曲 ①-③

この曲こそ、ドイツ語の表記について熟考すべきものと思われる。spielenという動詞には実に多くの意味がある。もちろん、scherzareと同じ「戯れる、遊ぶ」というものが主要な意味だが、他に「(自由にすばやく) 動く」「演奏する」「(作品の) 筋が展開される」など9種類も挙げることができる。更にその現在分詞としてのspielendの項目には「たやすい」と載っている。楽々と物事を片付けるさまである<sup>20</sup>。このような複雑なニュアンスを秘めたこの言葉は、この終曲にふさわしく、とても意味深である。scherzenならば、よりscherzandoに近い意味であるように思われるのだが。或いはspielenに相当する言葉が見当たらなかったのかもしれない。他の例だが、よく知られている《Sizilianisch シチリア風》Op.68-11にも「Schalkhaft いたずらっぽい」という独特な言葉が示されている。ドイツ語の「Humor フモール」に通じるような言葉は、訳してしまうと違うものにすり替わってしまうような難しさがある。

そしてもうひとつ大きな問題がある。この曲に関して、何故かBreitkopf版には次の決定的な言葉が書かれていないということだ。譜例13に見られる、バスについての一言「Die Bässe durchaus leicht und frei バスは曲を通じて軽く、自由に」である。これに関しては次の節で述べる。

### 第3節 バロック時代の音楽語法への指向について

以前、仙台バッハアカデミーの講座でR. メーザー先生がおっしゃった言葉がずっと耳に残っている。それは、「ロマン派の作曲家で一番バッハの書法に近いのはシューマンだ」というものだ。この《クライスレリアーナ》では、まさに曲全体を通してそのような指向が伺えるように思われ

る。

まずは前節で述べたように、ドイツ語表記により各曲の表情や性格がより細やかに指示されているのが分かった。これは、第1章でも述べたように、バロック時代のテンポ表示は速さよりもむしろその曲の性格を表すものだったということに近いように思われる。シューマンがそのことを意識していたかどうかは分からないが、例えばbewegtという言葉が端的に表すように、速さというよりは音の動き方を示すものだと考えられるからである。

対位法的な書法では、顕著なのが第5曲の付点のリズムでのストレットや第7曲の中間部での模倣が分かりやすい。また第7曲に見られるように、冒頭の4声の動きを入れ替え、表情を変えて最後に再生させるのはまるでバッハの手法のようでもある。

もうひとつは通奏低音。第1曲の冒頭のバス〔譜例3〕の音型◎(a-d-e-fis)はひとつの基本的モチーフとして色々なところで用いられる<sup>21</sup>が(譜例中に出てくる場合は◎で示してある)、これは前述のホフマンによる『クライスレリアーナ』によく出てくる「通奏低音」に通じる。この作品では、とにかくバスの動きが重要なのである。例えば、第3曲では右手にこの◎のモチーフがでてくるが、第1曲と比較したときのバスの動きがこの2つの曲の性格を決定的に変えると言える。他には第6曲や第7曲の冒頭に見られるゲネラル・バス(「バスツ・オスティナート」)的な動きも重要である。

そして何と言っても、第8曲のバスが問題となる。前節でも触れたが、「Die Bässe durchaus leicht und frei」は何を意味するのか。「frei 自由に」という言葉は、この曲及び作品全体を通してのキーワードではないかと思われる。これはおそらく、バロック時代の「テンポ・ルバート」の感覚であろう。通常は左右が逆で、バスがきっちり拍を守り右手の旋律は“ルバート”して音価を引き延ばしたり縮めたりする、もともとは声楽の技法である。それを、左右を入れ替え、右手のリズムはあまり揺らさず(このリズムパターンではほとんどアゴーギクのつけようがない)、左手は“自由に”演奏する。右手のスキップするリズムやバスの上で戯れるような2声の動きは非常に象徴的で、これは、終曲にシューマンがクライスラー氏に対して敬意をはらったのか、「*実際彼が帽子を2つ重ねて被り、五線ペンを2本、短剣のようにベルトに差し、楽しそうに歌いながらスキップして町の門から出て行くのを……*」<sup>22</sup>という描写を音にしたかのようである。

## 結び

以上見てきたように、ロマン派のピアノ作品の中でも重要なレパートリーの筆頭に挙げられるようなこの曲では、シューマン自身が語るドイツ語の表記とクライスラーが語る音楽観を深く考察することによって演奏への多くの具体的な示唆が見えてくると言えよう。この作品を演奏することは確かにその瞬間に生まれて消えていくものだが、その根底にあるものは揺るぎないバロック時代からの音楽語法なのだということが実感として分かるのである。

## 注

- 1 W. アベル/東川清一 訳『ポリフォニー音楽の記譜法』(春秋社 1998) p.280
- 2 G. フロッチャー/山田貢 訳『バロック音楽の演奏習慣』(シンフォニア 1975) pp.49-59
- 3 市田儀一郎『平均律クラヴィーアI』(音楽之友社、2001) p.462、488
- 4 D. シューレンバーク/佐藤望、木村佐千子 訳『バッハの鍵盤音楽』(小学館 2001) p.400-401
- 5 『バッハの鍵盤音楽』前掲書p.342
- 6 K. パウルスマイヤー/久保田慶一 訳『記譜法の歴史—モンテヴェルディからベートーヴェンへ』(春秋社 2015) pp.30-33、渡辺裕『西洋音楽 演奏史論序説』(春秋社 2001) pp.205-207
- 7 P. L. グラフ/増永弘昭 訳『美しいメロディーをつくるための演奏原理』(シンフォニア 1995) pp.91-94、E. & P. バドゥーラ=スコダ/今井 顕 監訳『新版 モーツァルト 演奏法と解釈』(音楽之友社 2016) pp.114-119、pp.130,131、『西洋音楽 演奏史論序説』前掲書pp.196-209
- 8 『西洋音楽 演奏史論序説』前掲書 p.184-219
- 9 『バロック音楽の演奏習慣』前掲書 p.49
- 10 西原稔『シューマン—全ピアノ作品の研究 上』(音楽之友社 2013) p.184
- 11 前田昭雄『シューマニアーナ』(春秋社 2003) p.9
- 12 藤本一子『シューマン』(音楽之友社 2008) p.24、R. シューマン『音楽と音楽家』訳 吉田秀和 (岩波書店 2008) pp.84, 85
- 13 E. T. A. ホフマン/猪狩裕 訳『ドイツ・ロマン派全集 第 13 卷 ホフマン II』(国書刊行社 1989) p.90
- 14 『ドイツ・ロマン派全集 第 13 卷 ホフマン II』前掲書 p.168
- 15 『音楽と音楽家』前掲書 p.198
- 16 『ドイツ・ロマン派全集 第 13 卷 ホフマン II』前掲書 pp.162-166
- 17 尾白拓哉『ローベルト・シューマン《クライスレリアーナ》成立過程におけるE. T. A. ホフマン『クライスレリアーナ』』(明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻編『Bandaly 第 11 号』2012) pp.25-26
- 18 『ローベルト・シューマン《クライスレリアーナ》成立過程におけるE. T. A. ホフマン『クライスレリアーナ』』前掲書 pp.21-35
- 19 門馬直美『シューマン 謝肉祭とクライスレリアーナ』解説 (全音出版社 1967) p.11
- 20 独和大辞典 (小学館 1990) p.2062
- 21 前田昭雄『名曲解説全集 第 15 卷』(音楽之友社 1981) p.362
- 22 『ドイツ・ロマン派全集 第 13 卷 ホフマン II』前掲書p.91

## 参考文献

- ・M. L. McCorkle『Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis』(G. Henle 2003) pp.70-75
- ・E. T. A. Hoffmann『Kreisleriana』(RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK 2010)

## 使用した楽譜

- ・ヘンデル《クラヴサン曲集 2》校訂 P. ノースウェイ (全音楽譜出版社 2000 / ベーレンライター原典版 12) (p.1)
- ・ラモ《クラヴサン曲集》編集 E. R. ヤコービ (全音楽譜出版社 2001 / ベーレンライター原典版) (p.1)
- ・J. S. バッハ《平均律クラヴィーア曲集 I》編集 A. デュル (全音楽譜出版社 2008 / ベーレンライター原典版) (譜例 1)
- ・J. S. バッハ《平均律クラヴィーア曲集 II》編集 A. デュル (全音楽譜出版社 2008 / ベーレンライター原典版) (譜例 2)
- ・モーツァルト《KLAVIERSONATEN I, II》編集 E. Hertrich (Henle) (p.2)
- ・シューマン《Sämtliche Klavierwerke Band I—VI》(Henle)

- ・シューマン 《Sämtliche Klavier- Werke Band I — VII》(Breitkopf & Härtel)
- ・シューマン 《Sämtliche Klavierwerke Band III》(Henle) (譜例 3~13)
- ・シューマン 《Sämtliche Klavier - Werke Band III》(Breitkopf & Härtel) (譜例 8-2)
- ・シューマン 《謝肉祭とクライスレリアーナ》(全音楽譜出版社 1967) (pp.6, 7, 8)