

「アラベスク」におけるシューマンの作曲作法について

Composition techniques in “Arabeske” by Robert Schumann

武井百子
Momoko TAKEI

Abstract

One of the representative composers in the Romantic, Robert Schumann (1810-56) began his composing career with a piece for piano. The genre, his piano works, is an important study subject as well as his songs, but often rendered quite literarily.

This study tries to explain composition techniques in Arabeske op.18, one of Schumann's piano works in his prime period for piano composition, by analyzing it without being swayed by its title's image.

The analysis revealed some characteristic composition techniques such as,

1. Start with a dominant chord
2. Extended appoggiatura
3. Change of melody's tonality

It was also noticed that these techniques are employed with completely basic harmony, which means Schumann puts meanings to phrases using these techniques after clearly indicating the tonality.

With these findings, I would conclude that Arabeske op.18 by Robert Schumann demonstrates further potential of tonality music.

keywords : analysis, harmony, tonality

I. はじめに

ロマン派を代表する作曲家の1人であるロベルト・シューマン (Robert・Schumann 1810~1856) はその作曲活動をピアノ曲で始めている。op.1の「アベック変奏曲」からop.23の「夜想曲」までと、作品番号のついていない16曲を含めて初期の作品はすべてピアノ曲である(表-1)。もともとピアニストを目指していた事、後に妻となるクララ (Clara・Schumann 1819~1896) がピアニストであった事、ピアノという楽器の完成度、等々考えると、シューマンにとってピアノは重要な楽器であり、ピアノ曲が彼の表現手段として重要な位置にあったと言っていだろう。

彼の作品の持つ独特のニュアンスはもう一つの重要なジャンルである「歌曲」を通して多く語られている。しかし言葉の無いピアノ曲を構造的に考察する事は、言葉による文学的意味の介入がない分、よりシューマンの作曲作法を明らかにすると言えよう。

本論は2002年に「旋律の性格形成における音程の役

割について⁴⁾で扱った「アラベスク op.18」を取り上げ、分析を試みるものである。その構造を明らかにする事により、この曲におけるシューマンの作曲作法を知り、彼の描いた唐草模様を読み解く事を目的としている。

シューマンのピアノ曲の楽曲分析例は op.2 のパピヨン⁶⁾、子供の情景 op.15⁵⁾、フモレスケ op.20⁷⁾ などがあるが、その分析方法はさまざまである。本論では旋律をはじめとしてすべてに大きく関わる和声を中心に分析し、その意味するものを考察し、曲へのアプローチを試みた。和声に意味を求めるという点で、ディエニー⁸⁾の方法に近い。

楽譜はウィーン原典版、ヘンレ版の2つを用いたが両者に大きな差異はなかった。

なお音楽用語、記号は「総合和声」⁹⁾に準じ、なるべく一般的になっている用法で記述するように心がけた。数字、アルファベットは以下のように字体を区別し混乱を避けた。

音程 — 1度 2度……

和音 — I度 II度……

構造 — A. B…… (全体), A. B…… (各部)

音名—— a. b.……

調名—— Cdur(C:) cmoll(c:)……

II. 分析及び考察

1. アラベスク op.18について

1838～39年、シューマンが28才の時の作品である。これに前後して多くのピアノ曲が作曲されていてまさに傑作の大量生産といった時期の作品である(表-1)。「アラベスク」とはアラビア風という意味でありアラビア風の装飾、水草模様を指す。この標題は何かを示唆してはいても、特に具体的な意味を持ってはいないと思われる。研究対象として選択した理由のひ

表-1 初期のピアノ作品

作品番号	曲名	種類	作曲年
op. 1	アベッグ変奏曲	変奏曲	1829～30
op. 2	パピヨン	組曲・小品集	1829～31
op. 3	バガニーニ練習曲	練習曲	1832
op. 4	6つのインテルメッツォ	組曲・小品集	1832
op. 5	クララ・ヴィークの主題による変奏曲	変奏曲	1833
op. 6	ダヴィッド同盟舞曲集	組曲・小品集	1837
op. 7	トッカータ	独立した曲	1829～32
op. 8	アレグロ	独立した曲	1831
op. 9	謝肉祭	組曲・小品集	1833～35
op.10	バガニーニ練習曲	練習曲	1832
op.11	ソナタ	ソナタ	1832～35
op.12	幻想小曲集	組曲・小品集	1837
op.13	交響的練習曲	練習曲・変奏曲	1834～37
op.14	ソナタ	ソナタ	1835～36
op.15	子供の情景	組曲・小品集	1838
op.16	クライスレリアーナ	組曲・小品集	1838
op.17	幻想曲	独立した曲	1836～38
op.18	アラベスク	独立した曲	1838～39
op.19	花の曲	独立した曲	1839
op.20	フモレスケ	独立した曲	1838
op.21	ノヴェレッテン	組曲・小品集	1838
op.22	ソナタ	ソナタ	1833～38
op.23	夜想曲集	組曲・小品集	1839

とつでもある。

一方この時期私生活においてシューマンは、クララと婚約はしたものの師であるクララの父にはまだ許されていない、といった不安定さを免れていなかった。

全体は表-2にあるように ABACA の5つの部分と全く雰囲気異なるコーダからなる。Bに続く短い16小節の経過部を入れると7つの部分に数えられる。小節数は 5 : 6 : 2 : 5 : 3 : 5 : 2 (40 : 48 : 16 : 40 : 24 : 40 : 16小節) の配分となっていて大きなラウンドとしてのバランスは良い。演奏時間的には、およそ 4 : 5 : 3 : 4 : 3 : 4 : 7 であり経過部とコーダに重きがおかれている。主調は Cdur でこれは愛妻クララの調とも言われているが、この曲にクララはどのように関わっているのだろうか。

2. 第1部 A (第1～40小節)

Leicht und zart ♩ = 152 (軽快に、そしてやわらかく)

落ち着いたバス進行と分散和音に乗って軽快な付点のリズムのメロディが歌われる。付点のリズムをシューマンは好んで用いたと言われている⁹⁾。第1部は全体を通して3回現れ、シューマンのメッセージが正面から提示され、語られている。曲の柱とも言える部分であるので、詳しく見ていこう。

形式は A-B-A のバランスの取れた3部形式で、2度目の A はどこも変化することなく完全な再現である。完全な再現という点では、曲全体における第3部と第5部も第1部の完全な再現となっており、古典的思考からの逸脱はここには見られない。

調性は Cdur に始まりメロディの短2度上行にともなって第2小節ですぐに2度調である dmoll に転調、第2グロースタクトの終わりで Cdur に戻り、後半の第3、第4グロースタクトは8小節を通して Cdur に留まる。和声はV度I度のゆれの繰り返しと、低音部がファレソソドと進行するサブドミナント(S)-ドミナント(D)-トニック(T)の終止定型からなり、これもバランスの良い組み立てである。このバランスの取れた骨格の上にシューマンは色彩豊かな衣装をまとうせている。

まずアウフタクトでV度のドミナントの和音からスタートしていること、しかも非和声音(刺繍音)のラ(a)を2拍目ではあるが拍の頭においていることに注目したい(譜例1)。メロディはソ(g)から始まってはいるが、装飾音のシ(h)と合わせ2重の装飾音のようで、メ

表-2 構造

A(40小節) 2/4拍子	Leicht und zart $\text{♩} = 152$					
	A (16小節) C: d: C:		B(8) e: G: e: G:		A(16) C: d: C:	
B(56)	Minore I Etwas langsamer					
	A(8)×2 e:		B(8) H:		A(8) e:	
経過部(16)	A(4) B:		A'(4) a:		B(4) g:	
			B'(4) f:			
A(40)	C:					
C(32)	Minore II Etwas langsamer $\text{♩} = 144$					
	A(8)×2 a:		B(8)×2 F: e:		A(8) e:	
A(40)	C:					
コーダ(16) 2/2拍子	Zum Schluss Langsam $\text{♩} = 58$					
	C:					

ロディの重心は音価の長いこのa音にある。ラはCdurの第6音であり表情音として最大のゆれをもたらす力を持っているため、このドミナント和音と第6音の組み合わせは、曲が始まる早々聞く人を心の準備を待つ間もなく、ふいに不安定な未知の世界へ引きずり込む働きをしている。このパターンは第2グロースタクトにそのまま受け継がれ、転調先のdmollで短調第6音のファ(b)に重心を置いた同じメロディが繰り返されている。同じ問いかけを表情を変えて2度行っているのである。半音階を含む順次進行が主体のこのメロディに対し、Aの後半は前述したようにCdurに留まり、分散和音によるメロディは前半に比べてすっきりとしていて、投げかけられた疑問、不安に何事もなかったかのような、なだめるような返答となっている。

中間部Bは3度調のemollでここはIのトニック和音で始まっている。V度につなげているため「2度上行2度下行4度上行」という主題が「2度上行2度下行5度上行」と変化してはいるが、非和声音で最大の表情音(第6音)のcを軸としてAと同じ動きをしている(譜例2)。ここには先ほど調を変えて2回投げかけたのと同じ<問い>を再度違った方角から行っている様子が見て取れる。このフレーズはその2小節目ですぐにGdurに移りSDTの定型であっさりと終止

している。Aの4分の1の時間で<問いと答え>を繰り返して、始めのAに戻っていく。

このように第1部は、それぞれの調の第6音で大きく揺らすという大胆さと、定型の和声進行で答えるという生真面目さの交替であるが、この生真面目さの中にシューマンらしい隠し味、いたづらとも言える部分があることを指摘したい。それは第11、15小節と19小節に現れるcである(譜例2)。前者は主音の保続音であり、後者はhへ解決する倚音と解釈出来、音色の上でそれぞれの効果を発揮しているが、筆者はこれをクララのcであると解釈する。人名や地名の綴りを音に置き換えるというアイデアはバッハにも見られ、シューマン自身op.1のアベッグ変奏曲で用いている。悩み多き青年ロベルトの問いかけをしっかり者のクララはさらりとかわす。かわされたロベルトはあきらめきれず2度、3度語りかける。でもクララに「そんなに悩むことはないのよ」と片付けられてしまう、といった第1幕のシーンが見えてくる。

3. 第2部B(第41~88小節)

Minore I (短調I) Etwas langsamer (すこしゆっくりと)

表示にあるように、軽快なリズムの第1部にかわってここでは8分音符のみの静かに動く楽章となってい

る。4声部からなり、メロディはソプラノとテノールがユニゾンで歌う。バスの動きには2度以上の進行はほとんど見られず、落ち着いた動きであることは第1部と同じである。主題は第1部の主題から発想されていると見てよいだろう(譜例3)。これは曲全体の統一感を保つ要素となっていて、この手法は第4部Cにも用いられている(譜例4)。

同じ素材であっても第1部Aとは全く異なった印象の2小節からなる主題は第1部の場合第6音が注目すべき音だったが、ここでは第6音は刺繍音としての揺れに留まっている。しかしそれに続いて5度上行して現れる第2音のfisが第6音よりは弱い表情音としての効果をもたらす役割を負って用いられている。はじめは主題の最高音でアクセントのついたgに上行するが、次のフレーズでは一時的にamollに転調するためのfに変化し2度下行して解決している。このfはamollの第6音であることから最大の表情音としての第6音が転調と同時に現れるという巧みな用いられ方に気が付く。複縦線をはさんで展開部といえるCにおいても順次進行の多い中で⁶⁾5度跳躍し、非和声音としての第6音に入り全体を大きく揺らしている(譜例5)。第6音が注目すべき音になっているという点では第1部と変わりが無い。

またこの主題は調を変えて何度も現れ、同じ問いを向き変えて何度も行っているわけだが、ここにシューマンの調性感にもとづく転調のテクニックを見ることが出来る。第1部のBと同じemollで始まり、5度調のHdurへ転調し、一時逡巡した後emollに戻って前半を終える。平行長調のGdurで大きく胸をはり、次は2度上の調の(emollに対しては4度調の)amollでもう一度問いかけ、再び始めのemollで終えている。Gdurの部分は形式上Cと表示したが主題のヴァリエーションであることは明らかであり、同じテーマが4つの調で表情を変えて歌われていると見ることが出来る。このことから第2部は調性により色付けされた楽章と言えよう。

一方和声は前述したように落ち着いたバス進行に支えられていて、経過的に現れる響きを除けばすべて基本的なI度とV度の交替である。しかし8小節からなるフレーズはすべてV度のドミナントで終わっていて完全に終止していない。問いかけに対する答えがないのである。クララ(c)は現れず、ひとり甘い感傷に浸りながら、思索にふけるシューマンの心のゆれが表現された第2幕である。

譜例 1

譜例 2

譜例 3

譜例 4

譜例 5

4. 経過部 (第89~104小節)

第2部Bに続けて奏され第1部Aの再現に移るまでの16小節の短い部分である。分散して現れる和音の土台はタイによって3小節間続けられ、その間V度のドミナントが持続する。不安定な緊張状態が3小節間1つの和音で保たれ、4小節目にI度に解決するが第2展開形のため終止感は薄い。この4小節のフレーズはBdurからamollへと短2度低い調へ移り、繰り返される。同じフレーズを調を変えて並べるとい手法は第1部、第2部にも見られた。また1つの和音を長く伸ばした上に順次進行のメロディを乗せるやり方は最後のコーダと同じである。全体が短2度下行しさらに順次下行のメロディとなっている前半の8小節に対して、後半は調がgmoll、と前半に続くように2度下行はしているが、性格は全く異なっている。gmollのフレーズでは3小節間のII度がV度へ、fmollではここでも3小節間引き伸ばされるVI度が解決を見ずにCdurのV度に入り第1部Aに滑り込む。ここでも転調の巧みに注目せざるを得ない。特にfmollという遠い調へ移る際に全部の音を短2度低く移動し、その中でメロディは減8度上行させるというやり方である(減8度は曲中ここのみ⁴⁾) (譜例6)。

この経過部には第2部Bで語られた答えを見付け得ない心の揺れがそのままドミナントの持続という形で残り、後半の上行メロディと減8度上行で祈りに似た仕草が表現されている。5回も表示されているリタルダンドも（ヘンレ版では6回）祈りの感を強めているが、悲壯感はそれほど感じられず、どこか懐かしげで、この曲のしゃれた雰囲気をごわしてはいない。第2部Bに付属した16小節と短い部分であるが、深い思いとともにゆっくりと奏される、大変魅力的な経過部になっている。



5. 第3部A (第104~144小節)

第1部Aの再現

6. 第4部C (第144~168小節)

Minor II Etwas langsamer ♩ = 144

第2部Bと同じ表記があるが、この部は力強い短調である。テーマは同じ素材で第1部Aの付点のリズムは始めは内声、次はバスにきざまれる。Aのamollで歌われるフレーズの和声はV度I度のゆれとSDTの終止定型で、ソプラノとバスの動きも教科書通りだが、すべて1拍目は倚和音となっていて、2拍目に解決という形をとっている（譜例4）。和声的なシンコペーションであり、強い意志を感じさせる技法であると思う。この強さは次のフレーズで増幅する。Aが2回繰り返された後のFdurの第2フレーズではバスが6小節間3オクターヴに渡ってリズムカルに上昇音階（2オクターヴはFdur 3オクターヴ目はemollに転調）を演じ、メロディは4度上行2度下行のパターンを2度上で反復しているのである（譜例7）。男性的な決意を込めたメッセージを聞き取ることが出来る。次のフレーズCではAをそのままemollに移して繰り返す、というこれまでも用いた手法がとられているが、この手法により先ほどの決意をもう一度自らに言い聞かせ、確かめている場面を思い描くことが出来る。



7. 第5部A (第168~208小節)

Aの再現 第1部第3部と同じ

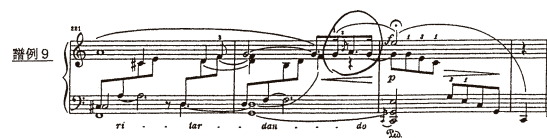
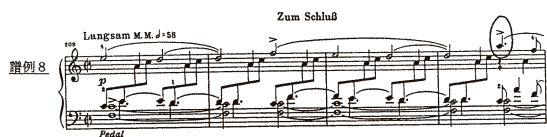
第3部の再現もそうであるが、間に挿入されたB、C楽節の性格によって全く同じAには感じられない。もちろん演奏に際しては異なったニュアンスが要求されるであろう。

8. コーダ (第209~224小節)

Zum Schluss (終わりに) Lngsam ♩ = 58

速度表示にあるようにゆっくりとした2分の2拍子のコーダである。コーダ（尾の意）の域をはるかに超えた独自の魅力を備えた楽章になっている。調性は前のAから変化せず主調のCdurで、経過的に他の調の響きを借用する場面はあるが転調は無く、Cdurのまま進む。書法としては第2部Bに続く経過部に似て、1種類の和音が今度は6小節も引き伸ばされ、その上に静かなメロディが歌われる。6小節目までメロディは伴奏の分散和音の一部と重なりながら、4分の1拍（8分音符）ずれて内声でも響く。2度下行を繰り返しながら全体は上行するメロディラインの4小節目のaはこの曲の最高音で、初めて現れ、なおかつここにしか使われていない唯一の音であることに注目したい（譜例8）。最大の表情音としての第6音うは自らを主張しているかのように歌い、そして大団円を迎える。

終止に向かう途中、amollの翳りがさりげなく現れ（218-9小節）、221小節の変位音cisで生まれる増3和音はあこがれの響きであり、終止の前、V度和音の上に始めの主題の一部がふと思い出したかのように奏され（譜例9）、分散和音の下降するメロディで静かに目を閉じ曲を終える。何かを回想しているような、幸せに満ちた響きの中幕は閉じられる。



III. まとめ

ストーリーの進行にしたがって各場面それぞれの特

記すべきテクニックについて述べてきたが、まとめると以下ようになる。

1. Aの主題は形を変えてABCコードすべてに現れており、曲全体の統一感をささえている。
……フモレスケにもみられる同じ手法を前田⁷⁾は「回想」を原理としたシューマンのフォルムと言ひ、河合⁸⁾は部分を関連付けるシューマンの作曲作法の傾向と言っている。「回想」という言葉はむしろAの再現に対して使いたい、ここでは1種のヴァリエーションテクニックにより部分を関連付け、その結果曲全体に一体感をもたらしている手法ととらえたい。
2. ずらしのテクニック
 - ① BのテーマはAのテーマの骨格を16音符分ずらしたものである。
 - ② コードにおける外声と内声のメロディのずらし。
 - ③ 倚音、倚和音が強拍に長く置かれている（特にCにおいて）。
……和声のシンコペーションと前述したが、シンコペーションは他の曲にも例が多い⁹⁾。音楽はゆれと戻しの反復で構成されているが、シンコペーションを始めとしたずらしはゆれを複雑にしている。
3. Bをのぞいてすべてドミナント和音から始めている。（ずらしのテクニックの一つかもしれない）
……同時代のショパンの作品にもマズルカなどにいくつかの例を見ることは出来る。
4. 表情音（音階の第2, 4, 6音）の効果的な配置。
5. 異なる調での（長調、短調の別なく）全く同じ動き。

各項で指摘したように和声進行自体は基本的であり、ほとんど定式通りの動きが多い中で、これらのテクニックに効果を与えているのはシューマンの卓越した調性に対する感覚であろう。Cdurの中で、（クララの両腕の中で？）巧みな転調で現れる調はそれぞれの性格によって表情を変化させ、和声と共に雄弁に語り、豊かな色彩感を与えている。やがて調性の崩壊へと進

むロマン派にあつて、その時代を代表する作曲家の一人であるシューマンは、ベートーヴェンの築いた頂点に華やかな彩色をほどこしたといつていいだろう。

ディエニー⁵⁾がトロイメライの解説に際して「非常に単純なくつかの和声の上に構成された、しなやかなアラベスク」と言っているがその表現はこの曲にそのままあてはまり、あらためてアラベスクという題名に深い意味を感じざるをえない。

引用・参考文献

- 1) 河合真弓(1984)シューマンのピアノ曲における音楽技法—不規則性と並列性—, 桐朋学園大学研究紀要 No. 10 pp.33-55.
- 2) 島岡 譲(1998)総合和声—実技・分析・原理—音楽の友社, 東京.
- 3) 武井百子(2000)ロベルト・シューマンの「グヴィッド同盟舞曲集」に関する一考察, 日本女子体育大学紀要 30巻 pp.39-48.
- 4) 武井百子(2003)旋律の性格形成における音程の役割について—R.シューマンのアラベスク op.18の場合—, 日本女子体育大学紀要 33巻 pp.1-8.
- 5) ディエニー, A. ドメル 細野孝興訳(1982)和声分析と演奏解釈・シューマン, pp.6-43, シンフォニア, 東京.
- 6) 藤井逸子(1976)R.A.シューマン作曲「バビヨン作品2」の楽曲分析と演奏解釈, 岡崎女子短大研究報告 9号 pp.1-18.
- 7) 前田昭雄(1983)シューマニア—ナーピアノ曲<フモレスケ>をめぐって—, pp.33-57, 春秋社, 東京.
- 8) 森口辰春(1978)減7の和音について—ベートーヴェン, シューベルト, シューマンの個性的なものを探る—, 秋田大学紀要 28集 pp.150-173.

楽譜

- 1) Joachim Draheim 校訂(1997)ウィーン原典版「Schumann Arabeske Op.18」音楽の友社, 東京.
- 2) Wolfgang Boetticher 校訂(1987)「Schumann Arabeske Op.18」ヘンレ社, 独.

(平成16年9月21日受付)
(平成16年12月16日受理)