

シューマンの「子供の情景」作品15に関する演奏解釈(1)

新山真弓*

(平成6年9月20日受理)

はじめに

演奏で、音楽を表現するということは、いったいどういうことなのであろうか？

演奏家が作品を演奏するにあたり、原曲本来の骨組み等を考えるなか、「こう表現したい」「このように弾きたい」という普遍的根拠は何かという問題にぶつかる。「演奏する」ということは、聴き手に音楽を伝える具体的な表現である。しかし、その前に、作品における「作曲者の創作意図」がある。聴き手にとって、その演奏に感動を覚えたということは、演奏家個人の能力による独創的なものと考えられがちであるが、演奏家が自身の技巧や音楽性のみによだねる演奏が、はたして、共鳴と納得を与えられるのであろうか？

演奏家は、作曲者がその曲に託した思いを正しく理解し、さらに、演奏家の主張を加味し訴えていくことこそ演奏家としての使命であると思うのである。したがって演奏する前にその作品を客観的に理解すること、すなわち「楽曲を分析する」というプロセスを経るということが、たいへん重要になってくるのではないのであろうか？

なぜならば、「楽曲分析」とは、弾き手・聴き手の意思にかかわらず、音楽表現のための普遍的な言葉を楽譜から読むことだからだ。この過程を経て、はじめて演奏家は、より一層表現の充実へとつながっていくと確信するのである。

それでは、どういった「楽曲分析」を行えば、演奏解釈の糧となるのであろうか？

一般的に「楽曲分析」とは、形式や和声、形態などを研究することと思われがちである。また、その域で留まっている分析が多いように思われる。しかし、それが実際に演奏するうえで、「本当に役立っているかどうか」というと必ずしも肯定できないのである。また、演奏するにあたり、取り組む作品の分析を研究したうえで、演奏に入るという過程をふむという教育が、まだまだなされていないのが現状ではないのであろうか。また、見方をかえれば、本来、演奏することと分析することを平行していくべきところ、なかなかそれが進んでいないのは、「具体的な分析方法が見つからなかった」とも言えるのではないのであろうか？

今回、私がアナリーゼの研究に取り組む気になったの

は、保科洋氏の「音楽における表現の基礎について」の論文に出会い、その講義を受け、長年求め続けてきた、具体的な分析法に巡り会い、学んだからである。今までの分析法と大きく異なる点は、「音符本来の持つエネルギー」に着目し、「作曲者の創作意図の大部分を音符によって表現し得る」という結論を導き、それを知ることにより、分析する側のすべての人が、その作品を同次元で理解できるということである。

その原理にしたがい、今回は、シューマンの「子供の情景」作品15（第1曲～第4曲）を研究楽曲として取り上げてみた。これ以後、この紀要においてはこの原理に基づき、いろいろな楽曲を分析していく予定である。

まずは、小論より「基礎的思考方、分析法」を引用しつつ、実際に分析を進める。

1. 音楽表現の基礎について

『リズム・旋律・和声』の音楽構成上の三要素が、表現のための三要素でもあることに案外気付いていないことが多い。そこで、音楽の三要素と表現がいかにかわっているかを整理し、それによって、導き出される原則を音楽表現の基礎として位置づける。(要約)』^(注1)とあるように、まずは音楽表現には二つの立場があり、とくに『作者の創作意図に演奏家自身の解釈を加味して、具体的に音として表現する』^(注2)ことが、音楽表現の基礎となると言われている。

そして、楽譜を形成している要素を音符についてのみ考えた場合『(1) 音の長短の要素 (2) 音の高低の要素 (3) 音の重なり要素』^(注3)に集約されるとある。したがって、『強弱記号・音色・速度記号・歌詞を省いても、音符のみで、作者の意図している表情の大意は十分に伝えられ、この音符の三要素が単独または複合して音楽的内容を表現し得る機能を内包している(要約)』^(注4)とあるように、音符に託された内容を理解するところから考えていく。

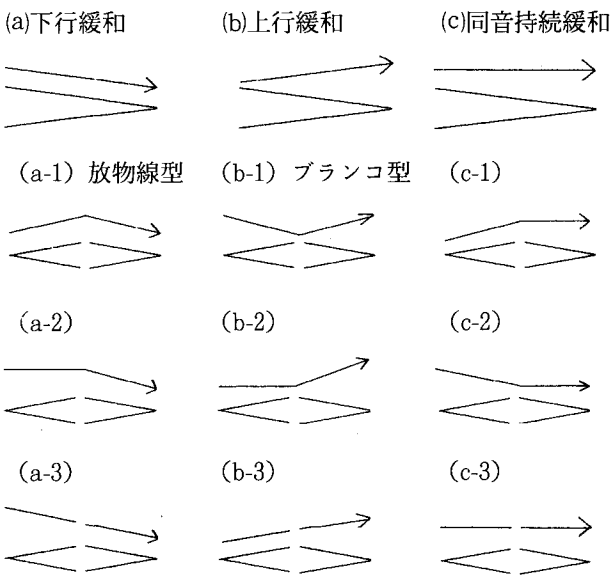
上記の三要素が、どのような機能をもっているか…『(1) 音の長短；音は、全てのエネルギーを内存し、その量(質)に応じて場を支配する。すなわち、”長い音ほどそのエネルギーは大きい(多い)”。この結果、音の長短の組合せは、その状態に応じてエネルギーにゆらぎ

*兵庫教育大学(実技教育研究指導センター)

を生じる。このゆらぎが（緊張→緩和）→音のグループ化→フレーズ形成と発展し、これらを手がかりに作者の感性のゆらぎの一端を押し量ることができる。

(2) 音の高低：隣接する二音を、高低の観点からみた場合、先行音から後続音へ移行する状態には、上行・下行・同時持続の三通りのみである。

この、三種の状態が存在すること自体が、二音間に何らかのエネルギーのゆらぎが内蔵し、隣接する二音の後続音は先行音のエネルギー状態によって規制される。このようにして、派生したエネルギーのゆらぎは、そのありさまに応じて（緊張→緩和）→音のグループ化→フレーズ形成と発展する。そこで、緩和に焦点をあてて図形を分類すると、



このように、音の高低もそれ自体でフレーズ（グループ）作成機能を持っており、それを手掛りに創作意図を知ることができる。

(3) 音の重なり；二音以上が時間的に同時に響く状態を音の重なりと呼ぶ。隣接する二つの音の重なりは、その状態に応じて（緊張↔緩和）→グループ化→フレーズ形成につながる。この緊張度の種類は以下のように大別される。

- (A) 含有音程の協和度によるもの
 - 不協和（緊張）→より協和（緩和）
 - (B) 旋律その他に非和声音→解決を含むもの
 - 倚音・掛留（緊張）→解決（緩和）
 - (C) 調性内部での質的な違いによるもの
 - （和音の機能）ドミナント（緊張）→トニック（緩和）
 - 変化和音（緊張）→解決（緩和）
- 音の重なりもまた、単独にフレーズ作成機能を持っている。（要約）^(注5)

2. 分析方法

まずは、重点（音の長短・高低・重なり）を見つけることから始める。



それを基に重点を含む最小単位のグループを見つける（グルーピング）。



グループの関連性を見つけ、どこまでがひとまとまりか、ということからフレーズを考える（フレーズング）。

以上に基づいて、最終的にディナミック、アゴーギグ etc.を決定する。

ここで、グループ分けと重点の見つけ方について検討してみよう。「グループを見つけるのが先か」「重点を見つけてからグループ分けをするのか」は、たいへん難解な問題である。一つの見当として、音型・リズム etc. から形でグループを見つけるということは大切である。ただし、かならずそのなかに重点があるかどうかを確認しなければならない。つまり、重点が一つあれば1グループ、二個以上あれば2グループ以上ということになる。重点がなければグループではない。

重点が先に見つかれば（例えば、倚音 etc.）、その影響範囲がどこまでなのか…その前後を調べるのが大切である。

とくにピアノ曲の場合、(R.H.) だけではなく (L.H.) の分析もそれぞれ整理したうえで、実際に演奏する場合はトータルした解釈が大切である。

((L.H.) は、必ずしも (R.H.) の抑揚と同じではない。) 分析上、重点の三要素を次のように記す。

- 音の長短・・・△
- 音の高低・・・×
- 音の重なり・・・○

グルーピング・フレーズングは以下のように表示する

- グルーピング・・・——
- フレーズング・・・=====

非和声音を以下のように記す。

- 倚音・・・（倚）
- 経過音・・・（経）
- 刺しゅう音・・・（刺）
- 先取音・・・（先）
- 掛留・・・（掛）

持続音を（持）とし、奏法は、※と記す。

分析方法に基づき、実際に、「子供の情景」の分析に移るが、前述の説明のように、「作者の意図は大部分が音符のみでも表現できる」という証明のため、全ての指示記号を取り去った状態に楽譜をもどす。（以下、楽譜を参照のこと。）

3. 分析

第1曲：異国から

(a) - (b) - (a') の3部形式。

全体として、(L.H.) の3連音符が最後まで持続しているため、統一性があり、穏やかで、組曲の序としてふさわしい感じの曲である。

(グルーピング)

(a) (1～8小節)

〈R.H.〉 1小節単位で、4分音符2つのグループとスキップのリズムと4分音符のグループに分けられる。重点は1拍目で×(高低)。

1. 3. 5小節のグループでは、2拍目に跳躍させるために、1拍目にウエイトがかかる。

2. 4. 6小節のグループでは、リズムのエネルギーと音の高さから推察して、重点は1拍目×(高低)。

7～8小節も、1. 3. 5小節のグループと同様に考えられる。

〈L.H.〉 1拍ずつ3連音符で1グループを形成している。(R.H.)とは異なり、重音ではじまり(○)、1オクターブ上に跳躍するために、1拍目に×のウエイトもかかる。さらに、Bass音の8分音符に注目すると、△のウエイトも含まれている。

(b) (9～14小節)

〈R.H.〉 9～12小節では、1小節ずつ1グループを形成。

(a) の重点と異なる点は、同じ4分音符2つで形成されているグループであるが、重音になっていることがわかる。したがって、○のウエイトがかかる。

14小節は、

- (1) スキップのリズム1拍を1グループとすると、1拍目に重点△×がかかる。
- (2) 1小節を1グループと考えると、1拍目に×の重点がかかる。

という2つの考え方ができる。しかし、どちらも間違いではなく、演奏解釈を進める上で問題はない。

〈L.H.〉 (L.H.) を2声と考えてみると、

- (1) 内声の3連音符を1グループとする(重点の考え方は前述通り)。
- (2) Bassのメロディーは、(a)の(R.H.)の重点と同様に考える。

(フレージング)

(a) 1～2、3～4小節は全く同型であり、(R.H.)は2グループ、(L.H.)は4グループが1フレーズをつくっている。このフレーズの中心は、(R.H.)は2小節目1拍目であり、(L.H.)は1小節2拍目の借用和音である。

総合的に考えて、(R.H.)のメロディーの流れにしたがって、(L.H.)は、(R.H.)のフレーズの中心にもっていくための助けとなっている。

※ 奏する時には、fis音に向かってcresc.する。その時、(L.H.)の2拍目の3連音符がぬけないように気をつけ、(R.H.)の下行形に伴い、(L.H.)も共にdim.する。

しかし、組曲の第1曲ということも考慮に入れ、はじめから、あまりディナミックをつけすぎないようにすると良い。

とくに、内声はひかえる。外声と内声の音量差は①>②>③とする。

1～2、3～4小節は同音同型のフレーズであるが、まったく同じ音量での演奏は単調になるので、たとえば、3～4小節は音量をひかえ次フレーズが効果的に奏せるように考える。

↳(1)>(2)

5～8小節は、カデンツァの完結により1フレーズとする。

(I-IV-V-I=T-S-D-T)

前の2つのフレーズと比較してみると、(R.H.)6小節1拍目は、fis音ではなくe音に、(L.H.)5小節2拍目は、cis音ではなくh音に下行している。つまり、(R.H.)6小節1拍目のe音は、直前のg音のエネルギーが減少しているからなのである。また和音も、1小節2拍目の借用和音が、6小節目ではI₆に変化し、緊張度も低い。

したがって、1～2小節より5～6小節のほうが盛り上がりは小さい。

5～8小節のフレーズの中心は、(L.H.)の内声の掛留と和音V₇(D)から、7小節1拍目と考えられる。

※ (a)を奏する時には、以上のようなことを考慮し、3フレーズ目の音量は前1、2フレーズよりも出しすぎないようにすると良い。

(b) 9～10、11～12小節は和音の完結により、ほぼ同型の2フレーズと考えられる。

(L.H.) Bassのメロディーの完全5度下行のエネルギーが大きいため、完全4度の跳躍が起こり、

さらに、スキップのリズムを発生させている。

13~14小節も前フレーズのリズム型から考えて、1フレーズとみてとれる。このフレーズは、(L.H.)の跳躍が見られない。これは、前の2つのフレーズのエネルギーの勢いのなごりの形で、(b)の末尾となっている。

※ 各フレーズの中心は、10. 12小節の1拍目であり、とくに9. 11小節2拍目の(R.H.)も(L.H.)の3連音符もぬけぬけようにもっていくと良い。

(b)では、転調していることに注目する。そして、(a)の(R.H.)のメロディーラインが、(L.H.)に移っていることも考慮し、(a)よりは太めの音で、かなりたっぷりした音量で奏することが、曲の雰囲気を一転させるのに効果的である。

また、2フレーズ目は、1フレーズ目を3度下行した同型であり、G durへ戻しているので音量は①>②である。

3フレーズ目では、(R.H.)のメロディーがさらに3度下行したところより始まり、(L.H.)は順次下行形から考えて、もっと音量をひかえるべきである。

したがって、①>②>③となる。

14小節の(R.H.)のスキップのリズムは、前5小節間の勢いの余りから起こったと同時に、再現部の(R.H.)のメロディーの暗示でもある。スキップのリズムとは言え、その力も衰えているので、dim., rit.していく。

(a')に入ると、前に進んでいく演奏はさけ、あっさりと奏する。

とくに、21~22小節は、曲全体のエネルギーが消滅するように、7~8小節のdim.より多く、また、rit.をたっぷりかけると良い。

子供の情景

1. 異国から

R, シューマン

Op. 15



第2曲：珍しいお話

(グルーピング)

(a) (1～8小節)

(R.H.) (L.H.) のリズムに注目すると、♪ |

で1グループを形成している。この ♪ | は同じエネルギーであると考えられる。

6小節3拍～7小節2拍までのグループは、(R.H.) の1小節3拍～2小節2拍目までと、5小節3拍～6小節2拍までは、♪ | ♪ のグループの変形である。

7小節3拍～8小節のグループは、倚音のエネルギーが大きいため、♪ | ♪ の形に治まりきらず、掛留のニュアンスが強く、♪ | ♪ となっている。

また、(R.H.) と (L.H.) のメロディーがユニゾンになっている。

(b) (～12小節)

(a)のグルーピングの ♪ | ♪ と同様に考えることができる。

(a') (～20小節)

(a) (b)と同様に考えられる。

とくに、17～20小節のグループの第1音は、倚音になっていることに注目する。

(フレージング)

(a) カデンツァの完結、また、最高音がそれぞれ4拍

目に表れているという一致点から、2グループが1フレーズと考えられる。

さらに、2フレーズずつで、前半・後半を形成している。

最初のフレーズの (R.H.) 装飾音符は、アフタクトのIの和音のエネルギーの勢いから発生したものである。

※ したがって、けって装飾音を強張せず、アフタクトの和音をしっかり奏した残りの力で、軽く奏する。さらに、装飾された8分音符をスタッカートすると、一層軽快なリズムになる。

1拍目裏の16分音符の刺しゅう音は、装飾音の勢いがあまり発生し、そのグループ全体のエネルギーが、最高音のh音へと跳躍させている。その時、1小節3拍～2小節2拍の (L.H.) のリズムは、このフレーズ前半の勢いが治まらず、発生している。

次のフレーズの抑揚も、考え方は全く同様であるが、前フレーズのエネルギーを受け、a音→d音に跳躍してはじまり、下行形で蓄えられた力が、最高音g音まで7度跳躍させている。

※ したがって、奏する時には、前フレーズより全体的に音量を増した抑揚をつけると良い。

2小節3拍～3小節2拍までの下行形は、とくにぬけないよう、しっかりcresc.してg音へもっていく。

3フレーズ目は、1フレーズ目と全く同音同型であるが、2フレーズ目の勢いが大きいので、最初に戻るという感じではなく、一度、2フレーズ目のエネルギーを治め、さらに、4フレーズ目にもっていく気持ちで奏すると良い。

4フレーズ目は、倚音(a)の最高音も表れ、(R.H.) (L.H.) もユニゾンで上行していることにより、(a)のクライマックスのフレーズと考えられる。とくに、7小節3拍目の倚音から8小節にかけては、掛留的ニュアンスが強い。

※ したがって、7小節の上行形はしっかりcresc.をかけ、最後の8小節2拍で治めれば良い。(a)のフレーズの強弱は、①>②>③>④の音量にすると効果的である。

(b) フレーズの分け方、考え方は、(a)と同様であり、2フレーズに分けられる。

(R.H.) (L.H.) のユニゾンが終始見られることにより、片手のみより、メロディーのエネルギーは倍加している。

特徴としては、倚音の出現が多い。8～10小節のフレーズでは、9小節3拍目に両手に表れている。これは、前6つの8分音符の勢いがすぐにfis音に治まりきれず、g音の倚音を生み出している。

また、この部分の骨組みとなるメロディーを考えると、♪(e)|♪(g)|♪(fis)|♪(e) のようになる。これを色づけすると、譜面のようになるが、10小節1～2拍の(L.H.)は、それまでの勢いのなごりが8分音符の下行形に表れている。

次のフレーズは、前フレーズのエネルギーが大きいため、下行形で治まりつつあるものの、倚音がしばしば発生し、掛留的ニュアンスが強い。

※ したがって、譜面には抑揚としてつけているが、奏する時には、前フレーズはかなりしっかりどの音も奏する。次フレーズは、全体的に音量を抑えて、最後の8分音符3つ(12小節のfis-e-d)で、dim.だけではなく、かなり、rit.すると再現部に入り易い。

(a') 12小節3拍目は(a)の最初と異なり、(R.H.)に刺しゅう音、(L.H.)に経過音が発生している。これは、(b)の末尾の勢いがなかなか治まりきれない残りのエネルギーから発生したものである。

※ したがって、(a)の最初のIの和音のように入りと入ることはできない。ゆえに、PPで軽く奏し、13小節1拍目に入ってからin tempoに戻すと良い。

(a')の前半は全体的に音量をひかえる。

16小節3拍からのフレーズは、(a)のそれとは異なり、和声も最後まで完結せず、音型もひたすら上行し、その上行のエネルギーが減少しないように、17小節3拍目にスキップのリズムで、勢いをつけている。

さらにその後も上行し続け、19～20小節の倚音によるエネルギーの増加から、2フレーズではなく、1フレーズと見てとれる。

※ したがって、(R.H.) (L.H.) のユニゾンによるメロディーをしっかり奏して、19小節までcresc.していく。

20小節は両手共に掛留となっているので、それまでの上行形のcresc.を治めるには、rit.せざるを得ない。具体的には、20小節1拍目を少し長めに延ばし、2拍目でぬくと良い。

2. 珍しいお話

The musical score for "2. 珍しいお話" (Strange Story) is presented in four systems. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The score is annotated with Roman numerals and other musical symbols.

System 1: The first system includes a key signature change to D major. The first ending is marked with a circled 'A' and the second ending with a circled 'B'. The bass line is marked with Roman numerals: (I), (V), (II), (V), (I), (II), (I), (V), (II), (I), (V), (II).

System 2: The second system includes a key signature change to G major. The first ending is marked with a circled 'A' and the second ending with a circled 'B'. The bass line is marked with Roman numerals: (I), (V), (II), (V), (I), (II), (I), (V), (II), (I), (V), (II).

System 3: The third system continues the melody and bass line. The bass line is marked with Roman numerals: (I), (V), (II), (V).

System 4: The fourth system concludes the piece. The bass line is marked with Roman numerals: (I), (V), (II), (V), (I).

第3曲：鬼ごっこ

(グルーピング)

(a) (1～8小節)

〈R.H.〉 16分音符4つ1拍が、1グループと考えられる。1. 3小節1拍目は、4分音符を伴っているの、△のウエイトもかかる。

後のグループは、第1音に倚音が表れていることに注意する。1. 3小節2拍目の重点×は4度上まで上行させるために、ウエイトがかかると考えられる。

3小節1. 2拍目と4小節1拍目のアーティキュレーションを考えると、となり、と同じように考えられる。したがって、重点△のウエイトもかかる。

〈L.H.〉 それぞれ、弱拍の和音へ跳躍するために、強拍に重点×のウエイトがかかる。またリズムは。したがって、1. 3小節1拍目に重点△のウエイトもかかる。

5～8小節は、1～4小節と同音同型であるので同様に考えられる。

(b) (9～16小節)

(a) と同様に考えられる。

(フレージング)

(a) (R.H.) は、上行形→下行形のつりがね型が明確に現れている音型に着目し、4グループを1フレーズと考えられる。

(L.H.) は、それに附随している。

※ 1. 3小節1拍目のh音、e音にcresc.のウエイトがかかるのでしっかり奏し、2拍目につなぐ。さらに、2拍目の第1音が倚音であることから、力を抜かず、最高音に向かって、cresc.すると良い。また、1拍目の16分音符は下行形であるため、抜けないように注意する。

2小節2拍目のg音の倚音は、前3拍のエネルギーが大きいため、そのままd音へ下行することができず、発生したものである。

※ したがって、dim.はひかえめに次フレーズへとつなぐ。このフレーズの3つの倚音は、それぞれ軽くアクセントをつけると、あまり抜けないように奏することができる。

3～4小節のフレーズは、1フレーズ目のエネルギーの高まりが、治まらないまま完全4度上と同型のフレーズとして現れている。

抑揚は、前フレーズと同様に考えることができ

る。

4小節2拍目のアルペジオの下行形は、それまでのエネルギーを治めるために発生したもので、順次進行の下行形では、前半のフレーズを治めることは不可能である。

※ したがって、この4つの16分音符でしっかりdim.すると良い。①>②

5～8小節は、1～4小節と同音同型である。

※ 奏するとき、この4小節は、一本調子にならないように全体的に音量を落とすと変化も出、(b)のフレーズがひきたつ。しかし、(a)の終わりでも、8小節2拍目の下行形の16分音符は、全体の軽快さから推察し、rit.は必要ない。

(b) 9～10、11～12小節のフレーズにおいて、抑揚の考え方は(a)と同様である。

ただ、(a)のときとは違い、9. 11小節の2拍目は、1拍目の第1音より低い音からはじまっており、クライマックス以後の下行形も順次下行の一途をたどり、2フレーズ目も1フレーズ目より短3度下の同音型となり、エネルギーは減少し、13小節で最低となっている。しかし、13小節2拍目は、(R.H.)に倚音が現われ、(L.H.)が持続音になっていることから、完全にそれまでのエネルギーが消滅せず、くすぶっていると見てとれる。

13. 14小節は同型であるが、13小節の治まりきれないエネルギーが、14小節2拍目のf音に現われ、3度上から始まっている。その2小節のエネルギーが、15小節2拍目の和音への跳躍にみえる。この跳躍を治めるために(L.H.)のクロマティックが現われ、やっと再現部に戻ることが可能となっている。

※ したがって、各フレーズのダイナミックは記述の通りであるが、(b)全体の音量は①>②>③>④>⑤と考えると、うまくダイナミックが表現できる。

(a') ここでは(a)と違い、14小節で終了している。

リピートのエネルギーは残っておらず、(b)の末尾とも考えられる。

※ したがって、「1. でリピートする場合は、あまり音量も落とさず、rit.もしないで、そのままの勢いで9小節目に戻れば良い。「2. で終了させる場合は、(a')全体の音量もダイナミックもひかえて、21小節はかなりrit.してもかまわない。

3. 鬼ごっこ

The musical score for "鬼ごっこ" (Hide-and-Seek) is presented in six systems of piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as fingering (e.g., (1), (2), (3), (4), (5), (1), (2), (3), (4), (5)), dynamics (e.g., δ), and articulation marks (e.g., δ , δ). The piece is marked with a circled 2 at the beginning and a circled 1 at the end. The score is divided into two main sections, 1. and 2., with a repeat sign at the end. The first section (measures 1-16) is marked with a circled 1, and the second section (measures 17-24) is marked with a circled 2. The score is written for piano and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

第4曲：おねだりする子供

(a)-(b)-(c)-(a')

(グルーピング)

- (1) 1小節を1グループと見る。
- (2) 1拍を1グループと見る。

の両案が考えられる。

(1) 音の高低の重点に着目すると、ほとんどのウエイトは1拍目の第1音にかかっている。このように考えると、(a)の1小節2拍目のfis音は、倚音ではなく経過音と考えられる。

(2) 上記と同様に考えることができる。

この場合、(a)の1小節2拍目のfis音は倚音であり、○のウエイトもかかる。

(フレージング)

(a) (b) (c) それぞれ、2小節を1フレーズと考えられる。

まず、注目すべき点は、どのフレーズを見てもIの和音で始まっていないことである。したがって、曲全体は何か不安定であり、ミステリアスな表現がほしい。

(a) (1~4小節)

※ 始まりは、第2音g音へ跳躍するために、1音目のh音は少しテヌートをかけ、Bassのa音で支える。しかし、Iの和音ではないため、あまりしっかりと入らない方がよい。

次の3~4小節のフレーズは、1~2小節と全く同型のリピートであるが、3小節1拍目(L.H.)は、1オクターブ下のa音で始まっている。これは、2小節2拍目の分散和音のエネルギーが減少して発生したのであり、2フレーズ目は全体的に音量をひかえるとよい。

(b) (5~8小節)

G durに転調している。

前小節から和声の変化を考察してみると、4小節2拍目の和音は、5小節1拍目の借用和音に相当する。そのことから推察すると、5小節に来て、やっとそれまでの流れが落ち着くと同時に、(L.H.)のBassのオルガンポイントが、安定感を増している。

また、5小節からの16分音符の後打ちの音が、半音階的に下行している。このことが、(R.H.)の跳躍音程のメロディーをやわらかな表情にしている。これは(a)フレーズのエネルギーの勢いが減少している結果のフレーズであると考えられる。

(c) (9~12小節)

(b)で治まった力を(c)で再び呼び起こさせるように、上行形の音型に変わり、再現部へつないでいる。

(a') (13~17小節)

この再現部は、もはや最初の(a)のエネルギーとは違って、かろうじて形を留めているに過ぎない。

※ したがって、音量もきわめてひかえめに奏するとよい。

最後17小節の(R.H.)の減5度上行も、(L.H.)の1オクターブ下行も、16小節2拍目のエネルギーの残りで奏するため、かなりの時間を要する。つまり、dim.とrit.をたっぷりかけ、消えゆくように終わるとよい。

17小節がIではなく、V₇で終了していることに注目する。そのことにより、前述のように、最後まで不安定な感じがする。ということは、この曲は組曲全体の間奏曲のような要素があり、次曲への期待感を一層強いものとしている。

4. おねだりする子供

おわりに

今回は、紙面の都合で、組曲の3分の1（4曲）にとどめた。次回は、5曲目からの分析を、試みる所存である。

注

1. 保科 洋 「音楽における表現の基礎について」
『教材の研究と指導』全日本学校音楽研究会
1988年9月、P.20
2. 前掲書(1)P.20
3. 前掲書(1)P.20
4. 前掲書(1)P.20
5. 前掲書(1)P.20～21

参考文献

1. 保科 洋・田畑八郎共著『和声応用の楽しみ』
音楽之友社、1985年3月
2. 池内友次郎・長谷川良夫・石桁真礼生他共著『和声・理論と実習Ⅰ』音楽之友社、1964年4月
3. 池内友次郎・長谷川良夫・石桁真礼生他共著『和声・理論と実習Ⅱ』音楽之友社、1965年5月
4. 池内友次郎・長谷川良夫・石桁真礼生他共著『和声・理論と実習Ⅲ』音楽之友社、1966年7月
5. 長谷川良夫著『対位法』音楽之友社、1955年6月

On Interpreting “Kinderszenen” Op.15 by Schumann
—Von fremden Ländern und Menschen, Kuriose Geschichte, Hasche-Mann, Bittendes Kind—

Mayumi Niiyama

In order to play a piece of music to perfection, we need to properly understand the piece in advance within some good framework.

There are, however, not very many works on constructing theories of music analysis.

This paper shows how effectively one of such theories works to understand Schumann’s “Kinderszenen” Op.15, employing a method designed by Hoshina (1988), and claims that correct analysis is the first step to any good performance.