

# シューマンの「森の情景」作品82に関する演奏解釈(2)

新山 眞弓\*

(平成10年9月10日受理)

## はじめに

今回の「森の情景」の分析は、前号の2曲に引き続き、保科理論(注)に基き、第3・4曲について試みるものである。

前回の研究において、この理論に基いた分析・解釈を行った結果、以下のようなことが明らかとなった。

- (1) 音符本来の持つエネルギー量の理解が可能となった。
- (2) そのエネルギーの影響範囲が判明した。
- (3) それに基いての抑揚が明確となった。
- (4) またそれは、作曲者の記した抑揚とほぼ一致した。
- (5) 指示記号のない箇所の表現方法が可能となった。

このような研究を行うことにより、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のできる演奏の大きなバックボーンとなることは間違いない、と確信するところである。

## 1. 分析方法

音符のエネルギーのゆらぎ(緊張→弛緩)→音のグループ化→フレーズ形成を考えていくうえにおいて、まずは重点(音長・音高・音積)を見つける。

↓

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。

## 凡 例

- (1) 重点の三要素  
音長……△、音高……×、音積……○
- (2) グループ——、フレーズ══
- (3) 非和声音  
倚音…(倚)、経過音…(経)、刺しゅう音…(刺)、  
先取音…(先)、掛留…(掛)
- (4) 持続音…(持)
- (5) 奏法…(※)


## 2. 分 析

### 第3曲：寂しい花々

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

#### (グルーピング)

##### (a) (1～8小節)

(R.H.) リズム型より推察すると、の2小節1グループであると判断できる。5～6・9～10・11～12小節は、その変形である。また、グループ後半部には、8分音符の内声部が現れ、エネルギーの減衰を補い、次グループへつないでいる。

7～8小節は、倚音を重点とする8分音符8つのグループ。

15～18小節では、それぞれ倚音を重点とした3グループに分割することができる。

(L.H.) 同リズム型の連続より推察すると、1小節1グループで、1音目に2拍目へ跳躍するためのウェイト×がかかる。

##### (b) (19～26小節)

(R.H.) (a) のリズム型より判断すると、21～22小節で1グループとなるが、19小節の跳躍形の末尾は20小節1拍目表までである。裏からはすでに、次の重点へ向かって動き出したと考えられる。したがって、19小節2拍目の最高音8音、22小節1拍目の倚音8音を重点とする2グループに分割できる。

(L.H.) Bassラインは、(R.H.) に付随している。22小節目の内声部は(a)と同様のグループで、4分音符の減衰を補っている。23～26小節は、前4小節と考え方は同様。

##### (a') (27～44小節)

(R.H.) 考え方は(a)と同様である。27～31小節では、内声部に同リズム形が1小節遅れて現れ、切れ切れにならぬようにつないでいる(くさり型)。

(L.H.) (a)と同様。

##### (c) (45～64小節)

(R.H.) 56小節までは、最高音または倚音を重点とする8分音符8つ(2小節)を1グループと判断できる(内声部も同様)。57～61小節では、b音へ

の跳躍に着目して推察すると、跳躍するために、57小節目の最後のg音、59小節目のges音に重さがかかると判断できる。また、この2グループのエネルギー量を考察してみると、前グループの(R.H.)は、順次下行形から跳躍し、(L.H.)のBassは同音のタイで、内声部は下行形である。それに対して後グループの(R.H.)は、順次上行形からの跳躍で、さらに(L.H.)も上行跳躍し、重点も両手共に一致している。また、(L.H.)の内声部も4分音符で分割している。したがって、前グループはb音へエネルギーが抜けており、後グループでは、それに向かってエネルギーが増大し、すぐに治まらず、61小節に倚音が発生している。(L.H.)49~52小節のグループは前述同様。その他は(R.H.)に付随している。

#### (Coda) (65~76小節)

(R.H.)は前述同様。

(L.H.)66~68小節はクライマックスになっており、和声進行より1グループと判断でき、重点は68小節にすべて重なっている。67小節2拍目の借用和音は内的ゆらぎであり、重点ではない。69~73小節は和声進行の完結により判断できる。内声部は前述同様であるが、低続音の減衰を補っている。

#### (フレージング)

(a) 和声進行の完結に帰着すると、10小節目で1つの終結が見られるが、音型の変化を考慮するなら、1~4小節と11~14小節はほぼ同型であることより4フレーズであると判断できる。

1フレーズ目では、2小節目の旋律d-cのエネルギーが減衰しないように8分音符で補っている。またそれは、1拍目の倚音のエネルギーが大きいために発生している。(L.H.)と(R.H.)音巾を見ても、この2小節目が最大で、重点も集中していることより、クライマックスであると判断できる。(R.H.)は、同型のリズムで進行しているが、3~4小節目にかけて下行し、(L.H.)との音巾も狭まっている。

2フレーズ目の開始(R.H.)の5小節目は、1フレーズ末の4小節目と和音も等しく、旋律の音高も同型より始まり、7小節目まで1拍目に倚音を伴う同型のリズムで上行している。ついには、(a)全体での最高音a音まで跳躍し、クライマックスを作っている。その後は、順次下行形をたどりながら、フレーズの終了を見る。

1・2フレーズを比較してみると、1フレーズは

4小節、2フレーズは6小節である。これは、1フレーズの開始音の音巾は始まりとしては広く、4小節目までに終了しきれないエネルギーを受けて2フレーズ目で終了させるには4小節では治まらない。したがって、2フレーズ目の方が、エネルギーは大きい。

※ 奏する時には“寂しい花々”と題名はつけられているが、B durまた開始音の音巾、音高を考慮するとあまりPにしすぎず、明るめに始めると良い。ディナミックは、8分音符群のうねりに沿っていけばうまく表現できる。しかし、(L.H.)の1拍目は、それで1小節を支えているため、抜けていかにようにテヌート気味に奏し、ディナミックも(R.H.)と共につけていくと良い。

3フレーズ目は、1フレーズ目とほぼ同型であるが、(L.H.)の開始音はI<sup>6</sup>のd音で2拍目に跳躍している和音も音高は低く、12・14小節目では、単音となっている。(R.H.)も12小節目の旋律は1オクターブ下行していることより、このフレーズのエネルギーは小さくなっていることがわかる。したがって、4フレーズ目も6小節ではなく4小節で治まっている。このフレーズの最高音もf音にとどまり、(L.H.)との音巾も2オクターブと狭まっている。

※ 奏するときには、前2フレーズほど前進的ではなくディナミックもそれほど大きくでき得ない。

4フレーズ目では、(a)全体の終了感を出すよう18小節目のdim.はていねいに抜く。それに伴い少しのrit.が必要となる。

(b) 19~22・23~26小節は、ほぼ同音同型より2フレーズであると判断できる。この2フレーズを比較してみると、(R.H.)が単旋律→和音へ、(L.H.)ではBassラインにも8分音符が現れ音型も放物線を描いている。したがって、和声進行も目まぐるしく変化し、それに伴い倚音も発生している。とくに25小節1拍目では、Bassは最低音、音巾は最大となりクライマックスであることがわかる。しかし、1フレーズ目では、それが顕著ではないことがわかる。したがって、2フレーズ目の方が、エネルギーは増大している。

※ B durからg mollに転調していることより、わりと決然と入っても大げさには聴こえない。ディナミックは前述の理由により、2フレーズ目は全体的に音量も増し、音型にしたがってつけると良い。

(a') フレーズの分け方は(a)と同様である。(a)と顕著に異なっているのは1フレーズ目である。これは(b)を受けてまだg mollのため、和声進行は

異なり、それによって Bass ラインが順次上行形に変化しているが、旋律は全く同じである。そのため (R.H.) には、しばしば倚音が発生している。

※ しかし、この変化はディナミックで表現するものではなく、内的ゆらぎを考慮すべきであろう。

2 フレーズ以降は (a) と同音同型に戻り、ディナミックの考え方も同様であるが、(b) 以来やっと B dur に戻ったことによりこのフレーズは再現感が強い。したがって、1 フレーズ目の音量は全体的に控える方が効果的である。

- (c) 和声進行の完結に着目するなら、52小節で1つの終了を見ることができる。しかし、音型より判断すると、45~48・53~56小節は同型の2フレーズである。また、4小節単位の整合性より判断すると、49~52小節は下行形の1フレーズ、57~64小節では、60小節目までの4小節では和声進行の完結は見られず、8小節で1フレーズと見てとれる。したがって (c) は、4フレーズから成立していることがわかる。

1 フレーズ目の (R.H.) のリズム型は、新しく上・下行の分散和音(跳躍形)が現れ、それまでの順次進行形のリズムよりエネルギーは大きいと判断できる。45~46・47~48小節は同リズム型であるが、46小節の下行形のエネルギーの減少をオクターブ上に符点4分音符が補い、それを受けて48小節1拍目では倚音が現れている。(L.H.) は2分音符の順次上行形で (R.H.) に付随している。

1 フレーズのエネルギーを受け、2 フレーズの開始音は10度上に放り出されている。そのb音から倚音を伴いながら4小節をかけて治まる。しかし、(L.H.) のリズム型は (a) に戻り、(R.H.) のエネルギーの減衰を補いながら Bass ラインは順次上行形を続けている。

3 フレーズ目では、それまで2フレーズをかけて上行した (L.H.) のエネルギーが内声部 (L.H.) の跳躍を発生させている。したがって、1フレーズ目よりエネルギーは大きい。とくに内声部の分散和音はメロディーラインの逆形で、増大を示している。

4 フレーズ目の開始は、2 フレーズ目と異なり、3 フレーズ目の末尾音と同音で、放り出されるための跳躍も58・60小節の二度にわたった後、順次下行形でやっと治まっている。これは、3 フレーズ目のエネルギーが大きいため、2 フレーズ目のように4小節では治まりきれず倍の長さをかけて減衰している。(L.H.) も跳躍型は見られず持続音が現れ、61~62小節にかけては1オクターブ下に下行し、さらに減衰していることがわかる。

※ Bass 音が I<sup>6</sup> から開始していることより、安定

感は感じられない。したがって、あまり唐突に入らず音量も出しすぎず、ディナミックも (R.H.) の分散和音型に沿ってつけていけばうまく表現できる。2 フレーズ目の開始も放り出された跳躍なのでさらにpで入り、そのまま音量を上げず dim. すると治まる。しかし、(L.H.) は上行形なので、cresc. していき、3 フレーズ目にもっていくと1フレーズ目よりも音量も増して入ることができる。とくに (L.H.) の Bass はそれまでの上行形の最高音で根音のb音で始まっていることより、安定感が戻っている。また、全体的にも音量を増すと良い。

4 フレーズ目に入る時には、56小節目の (L.H.) の上行形を考慮すると、dim. にはなりにくく、57小節目の2分音符の和音で響きを残していることより、cresc. の延長で f で奏すると良い。

58小節目からのディナミックは、グルーピングの時の説明のとおり、58小節1拍目の10度の跳躍で dim. すると放り出された感じが出る。その時の跳躍には必然的に時間を要する。逆に60小節1拍目の跳躍は (L.H.) も跳躍し、和声の緊張度も高まっているので前小節の上行形を使って cresc. し、その後は (R.H.) の順次下行形に沿って dim. していくとうまく治まる。

- (coda) 和声進行の完結より、68小節までが1フレーズ。その後は72小節で1つの完結が見られるが、Bass のb音が持続音で75小節まで続いており末尾であると判断でき、2フレーズに分かつことができる。

65・66小節目は、(a) の始まり部分の再現であるが、Bass が根音のb音ではなく I<sup>6</sup> の d 音で開始している。よって安定感は感じられない。また (L.H.) は66小節目からクロマティックの上行形になっている。(R.H.) も倚音を伴いながら緊張度が高まり、68小節でやっと治まりを見せる。(R.H.) と (L.H.) の音巾も徐々に狭まっている。

69小節でそれは再び広がり、70小節目に和音で最高音に跳躍し最後のクライマックスを作っている。そのエネルギーは大きく休符を導き、その後、下行跳躍の後72小節目で一応の治まりを見せるが、それまでのエネルギーを受けてくすぶりながら4小節をかけてやっと治まっている。

※ 奏する時には、曲末ということも考慮し全体的に音量も控え、ディナミックもつけすぎず (R.H.) のうねりに沿って自然につけると良い。

この曲は、題名のイメージからも推察できるように全体的にディナミックをつけすぎず、内的ゆ

らぎのくすぶりをテンポ感の変化（ルバート）を

加えることによって表現すべきであろう。

### 3・寂しい花々

Handwritten musical score for "3・寂しい花々" (3・Lonely Flowers). The score is written in G major, 3/4 time, and consists of five systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings. Roman numerals are used to indicate chord progressions. The score is divided into measures and phrases, with some measures marked with circled numbers (e.g., (1), (2), (3), (4)). The first system is marked with (1) and (2) above the staff. The second system is marked with (3) above the staff. The third system is marked with (4) above the staff. The fourth system is marked with (2) above the staff. The fifth system is marked with (2) above the staff. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

(3) (4)

(1) (2)

(3) (4)

(1)

(2)

## 第4曲：標 的

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

## (グルーピング)

リズム型で判断していくと、曲全体を通してスキップのリズムと16分音符群に大別できる。

まず、スキップのリズムに着目して、最小単位のグループを決定していくと、



重点は次音で△。

これを基に複合グループを推察すると、

- ①-⑦+⑧+⑨
- ②'-⑦+⑧+⑨+⑩
- ③-⑦+⑧
- ④'-⑧+⑨、⑦+⑧、⑧+⑨+⑩
- ⑤-⑦+⑧
- ⑥'-⑦+⑧
- ⑦-⑦+⑧+⑨
- ⑧'- (⑦+⑧) +⑨ (⑦+⑧)
- ⑨-⑦+⑧+⑩ の9種類に分類できる。

以上を基に、グルーピングを考察していく。

## (a) (1~6小節)

まず、3小節前半までは、(L.H.)の⑧グループ(以下グループは略す)の複符点4分音符のエネルギーの減衰を(R.H.)の⑩が補っている。グループの末尾は両手共に⑩でしめくり合流し、和声進行も完結している。この同パターンを2度繰り返しているが、それぞれの重点は(L.H.)の最高音の複符点4分音符(△)のところ( R.H.)との音巾も最大と重なっていることより明らかである。後グループの(R.H.)は、グループの末尾が前グループより⑩だけ長くなっている。これは、後グループの音高が完全4度上となったことよりそれだけエネルギーが増大し、治まるために前グループより時間を要したと考えられる。

3小節2拍裏から4小節2拍表は、両手がユニゾンになっており、同旋律の⑤+⑥'で和声進行も完結し大きな複合グループとも考えられる。また、内声部には⑦が現れ、それぞれのグループが切れ切れにならぬようにつないでいる。ここで⑤と⑥'は同旋律であるが、和音を考察してみると3小節4拍目はIV<sup>+</sup>で4小節2拍目はIに解決している。また、(L.H.)のe音はモルデントになっており、さらにIIではあるが倚音の意味合いも強い。よって、Iへの解決まで内的ゆらぎは続いていると見てとれる。


4小節2拍裏から⑧は、前⑤、⑥'のエネルギー量が大きい完全5度下行のジェットコースター型でやっと治まっている。

5~6小節のグループは3~4小節のグループと考え方は同様であるが、3小節の外声部の旋律は5小節目では内声部に現れ、6小節目のグループでは4小節目の(L.H.)グループが(R.H.)に現れ、しかも完全4度上行していることがわかる。したがって、エネルギー量も増大していることより治まるために末尾に⑩が付加している。

## (b) (6小節4拍裏~13小節)

6小節4拍裏~7小節3拍表と7小節4拍裏~8小節の(L.H.)の16分音符群は、2つの小グループから成立しており、それぞれの重点は拍の1音目であるが、複合グループの重点は(R.H.)の○と(L.H.)の倚音が重なっている、それぞれ7小節2拍目、8小節2拍目である。その2グループを両手の⑩'でつないでいる。8小節4拍裏~9小節4拍表までは、それまでの(L.H.)のグループを(R.H.)で受けた形であり、重点の考え方も同様である。そのグループが切れ切れにならぬように(L.H.)の最小グループでつないでいることがわかる。

10~11小節前半のグループの考え方は(a)と同様である。

11小節3拍裏~13小節までのグループは、の同リズム型より判断でき、それぞれアウフタクトで始まる1音目に刺しゅ音・倚音が現れ、重点であることがわかる。

## (c) (13小節4拍裏~23小節1拍目)

(c)でのグループのほとんどは、(a)(b)で判断したグループに属している。

14小節(L.H.)・15小節(R.H.)の16分音符群は同旋律であるが、(R.H.)が(L.H.)を受けた形で複合グループと判断できる。重点は、倚音と和音が重なっている3拍目であることがわかる。

(R.H.)の4小節4拍目・15小節4拍目(内声部)のe s → c → aは、直前の同旋律を受けた形で、重点は1音目で×である。また、このグループは前後の複合グループを切れないようにつないでいる役目もある。

16・18小節(L.H.)の10度上行跳躍の16分音符は、1音目に跳躍するためのウェイト×が1音目にかかるグループである。また、(R.H.)のグループが切れ切れにならないようにつないでいる。

20小節の3拍裏~21小節1拍表までの(L.H.)の複合グループは、(R.H.)で受けながら22小節1拍

までの複合グループを形成し、その形のとおり22小節(L.H.)の16分音符群で受けている。それぞれの小グループが切れ切れにならぬように①'グループでつないでいることもわかる。

(a') (23小節1拍目)

(a)と同様に考えられる。

(Coda) (29小節2拍目～35小節)

29小節2拍目から31小節1拍目までの(R.H.)の和音の複合グループを(L.H.)の16分音符群で切れないようにつないでいる。

(フレージング)

(a) 和声進行の完結及び同リズム型から推察すると、3小節1拍目までの2つの複合グループで1フレーズと判断できる。

跳躍の形を考察してみると、(L.H.)が上行形に対し(R.H.)は下行形になっている。このことから、エネルギーは(L.H.) > (R.H.)と推察でき、(R.H.)は(L.H.)のこだまのような効果を出している。

次のフレーズの和声進行は4小節2拍目で完結しているが、1フレーズの小節数の整合性より判断すると、4小節2拍裏から5小節1拍目まではフレーズの末尾であるとしてとれる。したがって、5小節1拍目までが1フレーズと判断でき、5～6小節のフレーズは旋律が(R.H.)に移った同型の1フレーズで、(a)は3フレーズに分かつことができる。

2・3フレーズを比較すると、2フレーズ目では旋律は両声部でユニゾンになっており、音巾も1オクターブと狭まっている。3フレーズ目の旋律は内声部に現われているが、(R.H.)と(L.H.)の音巾は徐々に開き、6小節1拍目で最大となっている。また、その直後には借用和音が現れ、6小節前半が(a)全体のクライマックスであると判断できる。

※ 以上のことから、奏する時には1フレーズ目のそれぞれ1・2小節3拍目をクライマックスとするディナミックとなり、1フレーズ目のエネルギーを受け2フレーズ目のディナミックはやや大きめにすべきであろう(②>①)。ただし、題名の「標的」というイメージを考慮し獵師が獲物をジッと狙っている情景を想像すると、ごくppで開始し、ゆったりと落ち着いたテンポで奏していきたい。

3小節前半で(a)前半の盛り上がりを入声部で扱っているが、ここはごくppで奏し、2フレーズ目も再びppから開始すると良い。そして、ここでは余り大きなディナミックは控えておく。3フレーズ

目では、(R.H.)は内声部の旋律の音量を増しながら6小節のクライマックスへもっていく。その時、(L.H.)の下行形でも抜けていかなないように支えながらしっかりとcresc.していき、3拍目の下行形でdim.するとうまく治まる。ただし、それまでのエネルギー量が増しているため多少時間を要する。したがって、ほんの少しrit.気味にアゴーギグをつけると良い。

(b) (b)に入ると、(a)で支配していたスキップのリズムとは異なり厳格な16分音符群が現れている。その音型と和声進行の完結より推察すると、9小節目までの同型の複合グループ2つで1フレーズであると判断できる。

ここでは旋律が内声部にあり、それを上・下声部の和音で支えている。また7小節3拍裏からの①'は両声部に現れている。この複合グループは当然のことながら、7小節4拍裏からの内声部の旋律へと切れ切れにならぬようにつないでいると見てとれる。

2フレーズ目の旋律は、1フレーズ目の内声部から上声部へ移行している。このことより、今まで1フレーズ目でくすぶっていたエネルギーが、2フレーズ目で一挙に解放され発展していくことを示唆していると見てとれる。それは2フレーズ目の上声部の16分音符群の変化にも見られるように、1フレーズ目の順次進行ではなく9小節2拍目に6度上行跳躍し、クライマックスを作っている。それに伴って、下声部のグループも4度上行跳躍形で9小節1拍目は重音(オクターブ)を生み出し、次への跳躍は1オクターブ上行して上声部のクライマックスと重なっている。それを治めるために、13度の下行跳躍を用いている。そして、B durに転調していることも見逃せない。

※ 奏する時には、(b)で初めて現れた第2のテーマである16分音符群を十分アピールするためにマルカートで奏し、(R.H.)の和音も弱すぎない方が良い。1フレーズ目までは内的ゆらぎを表現するためにあまりディナミックをつけ過ぎず、2フレーズ目のクライマックスへしっかりとcresc.するとうまく盛り上げることができる。

(b) 後半の9小節4拍裏フレーズからの分別は音型より推察し、2つのフレーズであることがわかる。

3フレーズ目では下声部に基本テーマでの始まりが見られる。これを上声部・内声部に伴いながら音高はさらに上がり音巾も11小節3拍目で3オクターブを越え最大となり、クライマックスを作っている。

4フレーズ目は3フレーズ目まで最高に達したエ

エネルギーがなかなか治まらず、くすぶっているフレーズがあると判断できる。よって (b) の末尾のフレーズとした。

※ 奏する時には、3 フレーズ目は2 フレーズ目よりさらに音量を増し、基本テーマを使って1 つずつ *cresc.* していくとうまく表現できる。11小節3 拍目は、(b) 全体のクライマックスでもあるため十分テヌートをかけると良い。

4 フレーズ目では、倚音をうまく利用しながら小さなうねりで *dim.* していく。ダイナミックで表現しない方が、末尾でありつなぎの役目のフレーズ感が出せる。また、4 フレーズ目最初の⑧' は、前後のつなぎの役割が濃い。4 フレーズ目のクライマックス13小節2 拍目を中心に、その前後の⑨' を利用して *dim.* するとうまく治まる。

この時、このフレーズを2 拍で治めるためには当然のことながら *rit.* を必要とする。

(c) 音型より19小節目までを推察すると、上行形の16 分音符群と (b) の4 フレーズ目で現れたグループを使ったフレーズの2 種類で形成されていることがわかる。

したがって、13小節4 拍裏から14小節と14小節4 拍裏から15小節は同型の複合グループであると判断でき、(a) (b) との整合性よりここまでが1 フレーズであると判断できる。この2 フレーズはいずれも3 拍目に倚音・音積の重点が重なりクライマックスを作っているが、和音が15小節目には借用和音になっていることがわかる。これは、1 フレーズ目で下声部の旋律のエネルギー量を15小節目でさらに増大させ、解決するためには V-I では治めきれないために発生したものであると考えられる。また、この複合グループを切れ切れにならぬように14小節4 拍目の上声部の e s - c - a でつないでいる。

※ 奏する時には上行形のうねりにしたがってダイナミックをつけると良いが、Bass 音の下行形が抜けないように15小節3 拍目まで *cresc.* していく。しかし、ここに入る前はほんの少し待ち、クライマックスに *ff* で入るのではなく、むしろ *subit p* で入った方が内的ゆらぎを表現できるとともに、次フレーズへ *p* で入り易い。

16小節目から21小節1 拍目までは、ほぼ同型の2 フレーズであると判断できる。

この2 フレーズを比較すると、(R.H.) と (L.H.) の音巾に変化が見られる。2 フレーズ目の音巾は18 度で下行しているが、3 フレーズ目ではさらに1 オクターブ広がっている。また、17小節の上声部の2

分音符のエネルギー量の減少を補うために下声部の16分音符群の上行形で治めているが、3 フレーズ目ではその音群も内声部に移った順次進行、上声部はシンコペーション、下声部は4 分音符で分割されている。以上のことより、3 フレーズ目のほうがエネルギー量は多いことがわかる。したがって、20小節目はそれを始めるため発生した末尾であるとともに、4 フレーズ目の16分音符群の暗示が20小節3 ~ 4 拍目で現れている。

4 フレーズ目は転回対位法になっていることがわかる。このフレーズは3 フレーズ目まででは治まりきれず、再度の盛り上がりが発生させたものと見てとれる。したがって、この4 フレーズ目は (c) の末尾であり、⑩' を伴っていることより (a') への暗示も含めたつなぎの役割のフレーズであることがわかる。

※ 奏する時には、16小節からの *cresc.* は17小節1 拍目に向かって *pp* から開始し、下行形を考慮し抜けていかにないように Bass で支える。しかし、あまり大げさなダイナミックはつけ過ぎず、18小節からのダイナミックをしっかりつけると曲全体のクライマックス感が出せる。その後は、音型にしたがって再現部までうねりながらゆっくりと *dim.* していくと自然に治まる。

(a') フレーズは (a) に準ずる。

ここで (a) と比較すると、1 フレーズ目では下声部に対する上声部の応答が1 拍早く入り、その勢いから下声部のフレーズの末尾にも上声部と同じリズムが付加されている。以上のことより、(a') では (a) より前進的であることがわかる。したがって、エネルギー量も多い。

2 フレーズ目は (a) と同音同型であるが、それまでのエネルギー量が増大しているため、その勢いは3 フレーズ目の上声部にモルデントとして現れている。フレーズのクライマックスは音巾も最大になっている28小節1 拍目であるが、前小節のエネルギー量は増しているため内声部も16分音符で分割している。またこれは (b) のテーマで、次への暗示的表現にもとれる。その後のカデンツで (a') は完結しているように見うけられる。

※ 奏する時には (a) と大きくは変わらないが、始まりのように *pp* で穏やかというよりも、全体にもう少し音量を増し、軽快気味に Coda につないでいきたい (3 フレーズ目は Coda で論じたい)。



# 4. 標 的

System 1 of the musical score for 'Ziel' (The Target). It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled '1' and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Below the staves, there are several circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) and Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) indicating specific points of interest or fingering.

System 2 of the musical score. The treble staff continues the melodic line with a circled '2' at the beginning. The bass staff continues the accompaniment. Circled numbers (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and Roman numerals are scattered throughout the system.

System 3 of the musical score. The treble staff features a circled '3' at the start. The bass staff continues with the accompaniment. Circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and Roman numerals are present.

System 4 of the musical score. The treble staff begins with a circled '4'. The bass staff continues the accompaniment. Circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and Roman numerals are present.

System 5 of the musical score. The treble staff starts with a circled '5'. The bass staff continues the accompaniment. Circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and Roman numerals are present.

Musical notation system 1 (measures 1-7). Includes treble and bass staves with chords and fingering. Chords: I, IV, I, V7, I, V, IV.

Musical notation system 2 (measures 8-14). Includes treble and bass staves with chords and fingering. Chords: I, V, I, V, V d: II, I, I, I7.

Musical notation system 3 (measures 15-20). Includes treble and bass staves with chords and fingering. Chords: V, I, V, I, V, I, V, I, V, I.

Musical notation system 4 (measures 21-27). Includes treble and bass staves with chords and fingering. Chords: I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I.

Musical notation system 5 (measures 28-34). Includes treble and bass staves with chords and fingering. Chords: I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I.

Musical notation system 6 (measures 35-41). Includes treble and bass staves with chords and fingering. Chords: I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I.

## (Coda)

音型と和声進行より推察すると、32小節1拍目まではほぼ同型の2つの複合グループで1フレーズと判断できる。ここで、上声部の28小節の3・4拍目に着目すると、29小節目の上声部では完結していない。しかし、下声部の2拍間で完結していることがわかる。したがって、この2フレーズは(R.H.)と(L.H.)が同箇所での完結は見られず、32小節で合流するまで鎖のようになっており終了感を増していることがわかる。さらに、29小節3拍目のIVの和音は30小節4拍目でN<sub>6</sub>になっており、内的ゆらぎが見てとれる。したがって、それを治めるためと31小節の1小節間を費やしたV-Iの完結が必要となっている。

34小節1拍目1音までの2フレーズ目は、1フレーズ目のデジナンスであり末尾フレーズであると判断できる。

最後の16分音符群のフレーズは、言わばそれまでの残力である。

※ 奏する時には、29小節1拍目の(L.H.)の解決とは異なりそれを打ち破るように(R.H.)の2拍目の借用和音はしっかりと入る。その後は(L.H.)の16分音符の上行形にしたがってdim.し再び1オクターブ下の和音にしっかりと入るが、前とは違って次のN<sub>6</sub>を意識して抜きすぎず、31小節目の和音でもう一度クライマックスを作りV-Iでdim.する。32小節からは、小さなうねりをスキップのリズムでひっかけながらさらにdim.し、34小節の盛り上がりもppの中での<>で、35小節の2つの和音でrit.しながら息が絶えるように消滅させていくと良い。

狩猟もどうやら終了したようである。

## おわりに

今回の(2)は、紙面の都合により第3・4曲にとどめた。次回は、第5曲からの分析を試みる所存である。

## (注)

保科 洋 著「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

## 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. 保科 洋著『生きた音楽表現へのアプローチ』音楽之友社、1998年5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Ⅰ』音楽之友社、1964年4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Ⅱ』音楽之友社、1965年5月
5. 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
6. 長谷川良夫著『対位法』音楽之友社、1955年6月

## 参考楽譜

1. ウィーン原典版：音楽之友社
2. A. コルト版：Editions Salabet.
3. G. ヘンレ版
4. 全音楽譜出版社

**On Interpreting “Waldszenen” Op.82 by Schumann  
— Einsame Blumen, Verrufene Stelle —**

**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 “Waldszenen” Op.85, employing a method designed by Hoshina (1988), and claims that correct analysis is the first step to any good performance.