

平成 29 年度東京音楽大学大学院音楽研究科  
博士後期課程音楽専攻博士論文（2018 年 1 月 15 日提出）

ローベルト・シューマンにおける変則的な記譜  
——1840 年以前のピアノ独奏曲の研究——

D2014-03 ピアノ  
松島 奈穂

## 目次

### 『ローベルト・シューマンにおける変則的な記譜』

#### ——1840年以前のピアノ独奏曲の研究——

序論	1
作品番号順対象曲一覧	5
<b>第1章 先行研究の概要と問題点</b>	6
1-1 M. Johnson の研究概要	6
(1) Empty barbeats	7
(2) Lilt formation	9
(3) Consistent metrical displacement と Oblique harmonic rhythm	10
(4) Metrical repositioning	13
(5) Hemiolic construction	15
1-2 Krebs の研究概要	17
1-3 用語の検討	20
<b>第2章 変則的な記譜の定義と分類</b>	23
2-1 Krebs の分析例の再考	24
2-2 変則的な記譜の定義と分類	26
(1) タイプ A1	26
(2) タイプ A2	30
(3) タイプ A3	32
(4) タイプ B1	33
(5) タイプ B2	39
(6) 複数の変則的な記譜を組み合わせた例	42

第 3 章 年代的考察	44
3-1 第 1 期	47
(1) 性格的小品または性格的小品集	47
(2) ソナタ形式を含む楽曲	48
3-2 第 2 期	50
(1) 性格的小品または性格的小品集	51
(2) ソナタ形式を含む楽曲	57
(i) ピアノ・ソナタ第 1 番	57
(ii) 《管弦楽のない協奏曲》	63
3-3 第 3 期	66
(1) 性格的小品または性格的小品集	66
(i) タイプ A1 とタイプ A2 の新たな用法	66
(ii) より巧妙化した用法	76
(2) ソナタ形式を含む楽曲	89
結論	93
参考文献表	98
卷末資料	
作曲年代順 ピアノ独奏曲一覧 (1840 年まで)	100
変則的な記譜の分析表	102
第 1 期	103
第 2 期	105
第 3 期	117
複数の時期にまたがって作曲された楽曲	129

## 序論

本論文は、ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856)のピアノ独奏曲のうち、1840年（作品32）以前の作品に現れる変則的な記譜に注目し、その観点から作品の特徴を明らかにすることを目的とする<sup>1</sup>。そのために、変則的な記譜の分類と、変則的な記譜が楽曲のどのような部分で使われているかについての観察を行う。また、それらが演奏においてどのような表現や効果をもたらすのかを演奏家の視点から分析し、楽曲構造や作曲年代とどのように関連しているのかについても明らかにする。

シューマンのピアノ曲における特徴としてよくあげられるのは、対位的な書法、文学との関わり、音名象徴である。しかし、本論文において注目するのは、拍節感をわざとずらしたり、拍子とは異なるリズムを用いたりする記譜によって生じている特徴である。「17世紀中頃以降、第1強拍の前に小節線を付けることが原則」（ハイリー 1993: 504）となっていた。つまり、小節線の直後の拍が一番の強拍だと言えるが、シューマンはアクセントの位置が第1拍からずれた記譜や、拍子記号で表された拍子と実際の音型の持つ拍子感とが異なる記譜を行うことが少なくない。これらを「変則的な記譜」と呼ぶこととする。変則的な記譜はシューマンに特有の躍動感や豊かな抒情性、色彩感を生み出すが、それが至る所に存在するために、一歩間違えると演奏者に混乱をもたらし、演奏上の問題を引き起こす原因となっている。つまり、変則的な記譜の多さに気をとられることで、拍節感が失われる、あるいは、楽曲の流れを損なってしまう、という結果に陥りやすいのである。このような変則的な記譜をいかに取り扱うか、これまで、その判断は演奏家個々の感覚や経験則に委ねられるのみであった。

シューマンについては、これまで莫大な数の研究が行われている。その中で彼の音楽についても多くの分析的なアプローチがなされてきた。このような分析的研究においても、文学や個人史との関わりを尊重したうえでの構造解析や和声分析が多く、リズムや拍節の特異性については非常に難解で整理しづらいためかほとんど触れられていない。ましてや、変則的な記譜について主題的かつ体系的に扱ったものは意外なほど少ない。シューマンの音楽に現れる拍節やリズムが特徴的であるということは広く知られていて、それこそが演

---

<sup>1</sup> 本稿では、シューマンの楽曲に見られる独特の拍節およびリズム構造は「変則的な記譜」によってもたらされると判断した。なお、先行研究である Johnson はこれを「変則的リズム」と言い、Krebs は「拍節的不協和」という言い方をしている。

奏上の直接の問題を引き起こすにも関わらず、である。

その中で M. Johnson の *Characteristic metrical anomalies in the instrumental music of Robert Schumann : a study of rhythmic intention* (1979) はとりわけ重要な位置を占めている。Johnson は、シューマンの全器楽曲を俯瞰したうえで、そこに登場する特徴的なリズムを 6 つのタイプに分類している。さらに、その分類が、演奏論上どのような意味合いを持つかについても、短くはあるが、最後に考察している。しかし、Johnson の分類は、記譜上の外見のみで分類している傾向があり、演奏の際に変則的に感じるものとそうでないものが混在している。演奏論についても部分的な解釈しかされず、楽曲の全体像を把握することはできない。つまり Johnson の研究においては、いまだ、楽曲に寄り添ったリズム分析が行われているとは言えない。

比較的新しい研究では、H. Krebs の *Fantasy pieces: Metrical dissonance in the music of Robert Schumann* (1999) が挙げられる。しかし、「拍節的不協和 Metrical dissonance」という重要な概念を提示しているものの、その記述は、オイゼビウスとフロレスタンの対話という、高度に文学化されたものとなっており、論理的な分析をつくりあげるものではない。また、ピアノ独奏曲に関しては楽曲の中の一部のみを取り出して分析していて、拍節的不協和の推移や楽曲構造との関連に対する詳細な論述も欠いている。

そうした中で同一著者による *R. Schumann's metrical revisions* (1997) は特に重要である。Krebs は、この研究においてスケッチ・草稿・完全原稿などシューマンの自筆譜から拍節構造の改訂を研究し、シューマンの思考に迫っている。それまでは研究者からの視点だけでシューマンのリズムや拍節の特徴を語る研究が多かったが、Krebs の研究によってシューマン自身が拍節やリズム構造に試行錯誤し、改訂を施していた様子がはっきりと示された。これは新たな観点であり、シューマンの意向を感じ取ることができるという点で意義深い。また、Krebs は音楽を階層化してその関係性から拍節やリズムの協和不協和を明らかにする革新的な分析方法を用いた。研究者や演奏家の感性ばかりに頼っていた以前の方法に比べてより簡潔かつ理論的に分析することが可能となったのである。

しかしながら、シューマンの自筆譜は現存するものが比較的少ない。遺されているスケッチや草稿に関しても、シューマンによる日付の記録がないものもあり複数現存するスケッチの前後関係が判然としないものも多い。また、自筆譜の少なさゆえに、拍節的に特徴のあるパッセージで尚且つ拍節的に改訂の跡が見られる自筆譜が現存するパターンは極端に少ないという問題もある。そのため、自筆譜だけを辿る研究には限界があると考えられる。

さらに、演奏にあたっては、たとえ改訂の過程を辿ることができなくとも出版された楽譜の詳細な分析および解釈によって楽曲を咀嚼しなければならない。

そこで、本論文は Krebs に準じた分析方法に基づく変則的な記譜の分類、それを利用した楽曲分析、および作曲年代ごとの変遷から変則的な記譜について探ることとする。ただし資料研究としてではなく、あくまでも演奏に直結する研究を追求する。すなわち、出版譜に存在する変則的な記譜を分析し、それによって生まれる音楽的な表現を見出すことを主眼に置いて論を進めたい。ピアニストが作品として演奏する完成稿についてのみ扱い、スケッチや未出版の楽譜などその他の稿については扱わない。

また、分析にあたっては、客観性に留まることなく演奏家としての身体感覚や見解も必要となる。そのため、対象曲は必然的にピアノ独奏曲に限られるが、その中でも作品 32 以前に作曲されたものに限定した。

ピアニストを志していたシューマンが 1840 年までピアノソロ曲ばかり作曲していたということはよく知られた話であるが、それほどピアノに愛着をもっていた彼が 1841 年から 1844 年の 4 年間はピアノソロ作品の作曲から遠ざかっていた。1840 年の「歌曲の年」、1841 年の「管弦楽の年」、1842 年の「室内楽の年」と一般的に言われる 3 年間は過ごした後、1844 年から 1845 年にかけては精神のバランスを崩し、創作活動が停滞していたのだ。1845 年にピアノ音楽の創作を本格的に再開してからは、様相が一変する。第一に、《4 つのフーガ》作品 72、《フゲッタ形式による 7 つの小品》作品 126 など古典対位法的な作品を多く作曲するようになった。これは、1845 年よりシューマンが古典対位法とヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach(1685-1750)の研究に取り組んだことに起因する。第二には、《少年のためのアルバム》作品 68、《少年のための 3 つのソナタ》作品 118 に見られるように、子供のための教育的な作品が増えたのである。第三に、主に 1830 年代の作品を集めた拾遺集とも言える作品集《いろとりどりの小品》作品 99、《アルバムブレッター》作品 124 が作曲された。これらの 3 つの特徴は、1840 年以前には見られなかったものである。前者 2 つについては、シューマンらしい拍節やリズムの工夫は発揮できないだろう。なぜなら、古典対位法的なフーガやフゲッタでは形式の制約があり、教育的な作品においても弾きやすさを考慮して平易な表現にせざるを得ないからである。さらに、作品 32 までは性格的小品集やソナタ形式等の様々な楽曲形式が混在していたが、1845 年以降は作品のスタイルに偏りがある。

これらの事実に鑑みると、本論文の目的の一つである作曲年代による変遷を探るためには、作品 32 以前のピアノ独奏曲に限定することが妥当だと思われる。

本論文は、シューマンの 1840 年以前のピアノ独奏曲に現れる変則的な記譜の分類と分析を行うことでシューマンのリズムと拍節感の様々な様相について解き明かすことを目的としている。そのために以下の 3 つの段階を設けたい。まず、第 1 章で先行研究 Johnson(1979) と Krebs(1997)を参照し、リズムの分類と用語について検討する。それを基に第 2 章では独自の分類とその定義について実例を交えて示したい。第 3 章では、第 2 章での分類を用いて各楽曲の分析を行う。変則的な記譜がどのように配置されているのか。また、年代ごとに特徴が見られるのかどうかを検討し、1840 年までに作曲された楽曲の変則的な記譜について全体像を把握したい。また、シューマンがどのような意図を持ってこうしたものを使っていたかは本人の言説がないために分からないが、どのような効果を持つかについては本論の各部分で述べたい。

なお、本論における譜例は原則的にシューマン新全集(Schumann 2013) (Schumann 2014) (Schumann 2016)を使用した。しかしながら、新全集は未だ出版途中であり、ピアノ独奏曲は《交響的練習曲》作品 13 から《少年のためのアルバム》作品 68 までの 15 曲のみが出版されている。そのため、新全集が未出版かつ本論文の対象である《アベッグ変奏曲》作品 1 から《幻想小曲集》作品 12 までの 12 曲については、すでに出版されている校訂楽譜の中で多くのピアニストに使用されているヘンレ出版社の楽譜(Schumann 2009a-2009e)を用いた。

## 作品番号順 対象曲一覧

作品番号	初版出版年	作曲時期	楽曲名
op.1	1831	1829-1830	アベッグ変奏曲
op.2	1832	1829-1832	パピヨン
op.3	1832	1832	パガニーニの《カプリス》による練習曲
op.4	1832	1832	間奏曲集
op.5	1833	1833	クララ・ヴィークの《ロマンス》による即興曲集 [1850年に改訂版を出版し、楽曲名を《クララ・ヴィークの主題による即興曲集》へ改題]
op.6	1838	1837	ダヴィッド同盟舞曲集
op.7	1834	1833	トッカータ
op.8	1834	1831-1832	アレグロ
op.9	1837	1834-1835	謝肉祭
op.10	1835	1833	パガニーニの《カプリス》による6つの演奏会用練習曲
op.11	1836	1833-1835	ピアノ・ソナタ第1番
op.12	1838	1837	幻想小曲集
op.13	1837	1835	交響的練習曲 [1852年に改訂版を出版]
op.14	1836	1836	管弦楽のない協奏曲 [1853年改訂版出版時にそれまでの3楽章構成から4楽章構成へまとめ直し、ピアノ・ソナタ第3番へ改題]
op.15	1839	1837-1838	子供の情景
op.16	1838	1838	クライスレリアーナ
op.17	1839	1836-1838	幻想曲
op.18	1839	1838-1839	アラバスク
op.19	1839	1838-1839	花の曲
op.20	1839	1838-1839	フモレスケ
op.21	1839	1838	ノヴェレット
op.22	1839	1833-1838	ピアノ・ソナタ第2番
op.23	1840	1839	夜曲
op.26	1841	1839-1840	ウィーンの謝肉祭の騒ぎ
op.28	1840	1839	3つのロマンス
op.32	1841	1838-1839	スケルツォ、ジーク、ロマンスとフゲッタ

## 第 1 章 先行研究の概要と問題点

本論文で用いる方法論を確定するための出発点として、序論で触れた 2 つの先行研究について譜例を挙げながら詳細に検討を進める。まず、M. Johnson(1979)の論文から始めよう。

### 1-1 M. Johnson の研究概要

Johnson は、1979 年の研究のなかで、シューマンの全器楽曲を概観し、自身の論文のタイトルにも使っている *metrical anomalies* (変則的リズム) の概念を、次のように記している。「本研究が扱っているのは、*metrical anomalies* を作り上げる際立った手続きにおいて示される、シューマンの作曲実践におけるリズムと拍節の関係である。」(Johnson 1979: I 4)。この音楽を特徴づける変則的なリズムを抽出したうえで、それらを 6 つに整理・分類している (Johnson 1979: I 9-23)。

まずは、各々の変則的リズムを Johnson がどのように捉えているかを確認しておきたい。

#### (a) Empty barbeats [小節の頭の休符]

Johnson は、「小節の最初の拍には、音があるのが普通であり」、「強拍部分に休符がくることは、普通ではない」(Johnson 1979: I 9) と述べている。そのうえで、一番の強拍であるはずの「小節の頭に休符が置かれる」場合を「変則的な拍節の手続きである」(Johnson 1979: I 9) と主張している。これが *Empty barbeats* である。

#### (b) Lilt formation [流れを生むリズム形式]

Johnson は、「3 拍子では通常、第 3 拍は次の小節の頭の拍に向けて上拍の機能を果たす」(Johnson 1979: I 10) と述べている。「しかし、3 分割されたうちの最後が止められた場合は変則的」(Johnson 1979: I 10) であると主張している。この第 3 拍は「上拍としてではなく後拍と解釈される」(Johnson 1979: I 10) というのが Johnson の見解である。つまり Johnson のいう *Lilt formation* とは、「3 分割されたうちの最後が止められた」(Johnson 1979: I 10-11) 構造であると理解される。

#### (c) Consistent metrical displacement [一貫したリズムの置き換え]

Johnson は「メロディと、和声リズムと、リズム・アーティキュレーションとは、拍節上、一致するのが普通である。」(Johnson 1979: I 12) と述べている。しかし、変則的に、「テクスチャーの要素」が「単独で急いだり遅れたりする」(Johnson 1979: I

13)場合があると主張している。Consistent metrical displacement とは、「メロディのリズム・和声のリズム・そこにさらに重ねられた声部のリズム」を「一貫した方法で一致するのを避けること」(Johnson 1979: I 13)である。

(d) Oblique harmonic rhythm [斜めの和声リズム]

Johnson は「和声の変化と、それよりも重要な拍節のアーティキュレーションは一致するのが一般的である」(Johnson 1979: I 15)と述べている。しかし、「それとは反対に、拍節の進行が和声の変化と同時に起こらない時、特別な効果が感じられる」(Johnson 1979: I 15)と主張している。つまり、Oblique harmonic rhythm とは、「和声リズムが強拍と一致しないこと」(Johnson 1979: I 16)である。

(e) Metrical repositioning [拍節の再配置]

Johnson は「あるリズムパターンは、普通、一定の拍節の枠組みのなかで、特定の場所を占める」(Johnson 1979: I 19)と述べている。しかし、「与えられたリズムパターンは、拍節上のどの位置に置かれても良く、作曲家はそのように位置を変えられることを重視しているだろう」(Johnson 1979: I 19)と主張している。つまり、Metrical repositioning とは、リズムパターンを元のモチーフとは「違った拍節で繰り返す」(Johnson 1979: I 20)ことである。

(f) Hemiolic construction [ヘミオラ構造]

Johnson は、ヘミオラ構造を、「3拍子や拍内で3分割されたもの」などの、「本来3拍のまとまり2つで構成されるはずの6つの拍動が、代わりに2拍のまとまり3つとして構成されること」(Johnson 1979: I 21)と定義している。Johnson はこれを「通常の拍節の一致に反し、特定の型にはまらないリズムのグループ分けである」(Johnson 1979: I 21)とし、変則的なものに数えている。

これらの変則的リズムの分類について、以下に Johnson が論文の中で挙げた譜例を引用しながら検証する。

**(1) Empty barbeats**

Johnson は、(a) Empty barbeats [小節の頭の休符]の場所を譜例上に▲の記号で示している。一番の強拍であるはずの小節の頭の拍が休符になることで演奏者も聴衆も一瞬はぐらかされたような感覚に陥る(Johnson 1979: II 1 : Ex.A3)、または強拍が第1拍よりも後ろの拍

にずれることでシンコペーションが生まれる(Johnson 1979: II 12 : Ex.A17)ということは想像に難くない。

譜例 1-1 : 《パピヨン》 作品 2 第 9 曲 mm.38, 39 (Johnson 1979: II 1 : Ex.A3)

Musical score for Example 1-1, showing piano accompaniment for measures 38 and 39. A boxed 'V' is above measure 39. Two triangles are below measures 38 and 39.

譜例 1-2 : 《幻想小曲集》 作品 12 第 4 曲 m. 69 (Johnson 1979: II 12 : Ex.A17)

Musical score for Example 1-2, showing piano accompaniment for measures 61 and 67-72. Includes tempo "Mit Humor, 3/4" and a rhythmic diagram for HR and AR.

しかし、Johnson はリズムが変則的とは言えないと思われる例も挙げている。

譜例 1-3 : 《謝肉祭》 作品 9 終曲 〈ペリシテ人と戦うダヴィッド同盟員の行進〉 mm.272-283

(Johnson 1979: II 6 : Ex.A11)

Musical score for Example 1-3, showing piano accompaniment for measures 272 and 283. Includes Roman numerals [II - III - IV - I] and [II - III - IV - I] above the staff. Triangles are below measures 272 and 283.

Johnson は譜例 1-3 について「交互に現れる小節全体の休符(empty bar)がフレーズの拡大を成し遂げ」、「拡張されたカデンツのトニック」になっていると述べている。(Johnson 1979: I 60) Johnson の述べていることはもっともだが、それが変則的リズムだと言えるだろうか。この部分は、第 267 小節で I 度の和音に入ってから最後までずっとペダルを踏んだまま演

奏するということは Johnson も言及している。その場合、第 276 小節、第 278 小節、第 280 小節、第 282 小節で音がなくなるのではなく、その前までは付点二分音符の間隔で鳴らされていたものがその倍の長さになったように聞こえるだけである。演奏者も聴衆も意表を突かれるような感覚はない。このように楽曲の最後で音価を伸ばすのはシューマンに限らず一般的によく使われる手法でもある。強拍に休符があることで、それまでの音楽の流れが断絶されたり、シンコペーションが起こったりして変則的リズムが生まれる場合も多々ある。しかし、単純に小節の頭の拍に音符がないからと言って、必ずしも変則的リズムになるとは言えない。

すなわち、Johnson が(a) Empty barbeats で示しているものの中にはたしかに変則的であるものと、変則性があまり明確でないものが混在している。

## (2) Lilt formation

次に(b) Lilt formation [流れを生むリズム形式]について検討する。

Johnson は曲線を用いた独自の記号によって、Lilt Formation を楽譜上に示している。彼が挙げた譜例を見てみると、4分の3拍子における二分音符と四分音符のリズムパターンや、8分の6拍子における四分音符と八分音符のリズムパターン、または第1拍と第2拍で細かい音価が続いた後に第3拍でそれよりも長めの音価が置かれるリズムパターンを、ここに分類している。定義として述べられている「3拍子において第3拍が上拍の機能を果たす」ということについては大いに賛成である。しかし、上記のようなリズムパターンがはたして変則的リズムと言えるだろうか。

実際に Johnson の挙げている譜例を見てみよう。

譜例 1-4 : 《パピヨン》第 10 曲 mm.25-32 (Johnson 1979: II 37 : Ex.B17)



譜例 1-4 では、第 3 拍に常にアクセントがついている。アクセントによって第 3 拍には相当なストレスが加わるので、第 3 拍で音楽の流れがいつもせき止められたようになる。この場合は、たしかに変則的リズムに当てはまるだろう。しかし、次のような場合はどうだろうか。

譜例 1-5 : 《パピヨン》第 9 曲 mm.25-32 (Johnson 1979: II 28 : Ex.B1)



譜例 1-5 のように、Johnson の指摘するリズムパターンであっても、例えば第 3 拍がスラーの最後であれば比較的柔らかい音色で演奏することになる。さらに第 28 小節の左手は、その次の小節へとつなげるブリッジのような役割を果たしていて、総合的に判断すると第 28 小節第 3 拍で流れが止められたようには感じないのではないだろうか。

以上の例から鑑みて、Johnson の定義する Lilt formation は、そのリズム構造自体が変則的リズムであるとは言い難いと考える。したがって、Lilt formation という分類自体に疑問を感じる。

### (3) Consistent metrical displacement と Oblique harmonic rhythm

続いて、(c) Consistent metrical displacement [一貫したリズムの置き換え]について検討しよう。

Johnson は、矢印と音符の記号でテクスチャーが前方と後方のどちらに、どの程度の音価の分を動かされているのかを示している。ここでは、興味深い譜例が紹介される。

譜例 1-6 : 《ダヴィッド同盟舞曲集》作品 6 第 16 曲 mm.1-4, 17-20 (Johnson 1979 : II 64 : Ex.C1)

The image shows two parts of a musical score, labeled 'a' and 'b'. Part 'a' is titled 'Mit gutem Humor.' and is marked with a piano dynamic 'p'. It shows measures 1, 4, and 17. Part 'b' is marked with a pianissimo dynamic 'pp' and shows measures 17 and 20. There are arrows and other annotations indicating rhythmic displacements and connections between the two parts.

この譜例では、楽曲の冒頭では拍頭に置かれていた旋律線が、のちに繰り返される際には

裏拍に、つまり十六分音符 1 つ分後ろに動かされていることを示している。演奏者と聴衆の双方が、2 度目以降も冒頭のようなリズムで旋律が繰り返されることを期待しているだろう。ところが、実際には繰り返される時にメロディである右手のリズムが全て十六分音符 1 つ分後ろにずれた形で演奏されていて、一貫してずれているパターンに当たる。また、ここでは、和声の変わり目は a と b で一致している。

ただし、Johnson の説明では、次に挙げる *Oblique harmonic rhythm* との違いがいまひとつ明白ではない。*Oblique harmonic rhythm* の定義を確認した上で、*Consistent metrical displacement* と双方の変則性について検討することとする。

(d) *Oblique harmonic rhythm* [斜めの和声リズム]において、Johnson は、和声リズム(HR)とアーティキュレーション(AR)をそれぞれ音符で表し、それを上下に重ねることで *Oblique harmonic rhythm* に該当する部分を示している。和声の変化は、拍節感に大きな影響を与える要因の一つであるので、この分類自体には賛成する。

例えば、Johnson は次の例を挙げている。

譜例 1-7: 《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》作品 26 第 1 楽章 mm.87-90 (Johnson 1979: II 177 : Ex.D91)

譜例 1-7 では、第 3 拍が常に和声を伴っていて第 3 拍で和声に変化している。これはまさに、本来は強拍である第 1 拍で変わるはずの和声が弱拍である第 3 拍から変化していて、Johnson の述べた定義と合致しているように思える。

別の譜例も見てみよう。

譜例 1-8 : 《アルバムブレッター》 作品 124 第 15 曲 〈ワルツ〉 mm.1-8 (Johnson 1979: II 96 : Ex.C43)



ここでも、和声が常に第 3 拍で変化していて、Oblique harmonic rhythm と言えるだろう。しかし、視点を変えてリズムパターンに注目すると、第 3 拍から次の小節の第 2 拍の 3 拍分のリズムパターンになっている。その点においては、Consistent metrical displacement とも言えるだろう。実は、Johnson は譜例 1-8 を Oblique harmonic rhythm と Consistent metrical displacement の両方に掲載している。(Johnson 1979: II 122 : Ex. D16 ) Johnson としては、それぞれの視点からみて変則性があるという見方をしているようだ。ここで、もう一度譜例 1-7 に目を戻してみると、これも Consistent metrical displacement と捉えることもできる。しかしながら、やはり音楽とは一とりわけそれを演奏する場合には一ある一つの要素ごとに分けて考えることは不可能で、総合的にテクスチャーを捉えて解釈すべきではないだろうか。

また、和声を伴わなくても Oblique harmonic rhythm と捉えるのが自然だと考えられる例もある。

譜例 1-9 : 《間奏曲集》 作品 4 第 2 曲 mm. 1-7 (Johnson 1979: II 107 : Ex. C54 )



譜例 1-9 は、視覚上は小節線よりも八分音符 1 つ分飛び出したリズムパターンになっている。Johnson は Consistent metrical displacement に分類している。しかし、第 6 拍と第 3 拍で和声も変わっている。したがって、アクセントの場所から八分音符 3 つ分が同一の和声

であり、Oblique harmonic rhythm であると判断するのが妥当であるように思う。

このように、Consistent metrical displacement と Oblique harmonic rhythm は、Johnson の定義を念頭に置いて譜例を見ると、確かにほとんどの譜例において変則的な拍節が認められる。しかし、譜例 1-6 のように、メロディの位置が十六分音符 1 つ分ずらされるが和声の変化の場所は変わっていない例もあり、これは Oblique harmonic rhythm には当てはまらないため Consistent metrical displacement と言えるだろう。すなわち、Consistent metrical displacement と Oblique harmonic rhythm は非常に接近した関係にあることが分かる。分類という言葉から、通常はあるパターンが 2 つのタイプに所属することはないというイメージを持つ。しかし、Johnson はそのような排他的な分類ではなく別々に定義されている Consistent metrical displacement と Oblique harmonic rhythm の両方が同時に起こることもある。シューマンの音楽はたしかにそのような要素が複雑に絡み合っているのだが、Johnson の方法は、他者から見ると混乱を招きかねない。

#### (4) Metrical repositioning

(e)Metrical repositioning [拍節の再配置]について検討する。

Johnson は「シューマンの作曲実践においては 2 つのタイプの Metrical repositioning がある」(Johnson 1979: I 138)とし、その 2 つとは「常に確立されたパターンの再配置に関するものと、拍節の表記とは本質的に異なる再配置」(Johnson 1979: I 138)である。前者のように「確立された形やそれと同等の拍節の位置での再配置」(Johnson 1979: I 138)は点線で、後者のように拍節的に本質的に異なるものは実線で印をつけている。

Johnson の示した Metrical repositioning のうち、次のような場合は変則的リズムが認められると考える。

譜例 1-10 : 《民謡風の 5 つの小品》作品 102 第 1 曲 mm.1-4 (Johnson 1979: II 180 : Ex. E2 )

Mit Humor.  $\text{♩} = 126.$

Pf

mm. 1

*ten. ten.*

Johnson が楽譜の下にチェロが奏するメロディのリズムを取り出して示しているように、ここではピアノのバスが明確な4分の2拍子を刻んでいるのに対して、メロディは四分音符3つ分のパターンになっている。第1小節から始まる最初のパターンは、強拍である第1拍から始まり、点線で示されている。2つめのパターンは、第2小節第2拍から始まり、1つめのパターンとは異なり弱拍に再配置されるため、実線で示されている。第1小節から第3小節のように、2拍子の楽曲において3拍分のパターンをつなげて配置すると、メロディのパターンの開始地点が1回目は強拍、2回目は弱拍というように変化していく。このように、2拍子において3拍分のパターン、または3拍子において2拍分のパターンなど、拍子と一致しない拍の長さで構成されたリズムパターンを繰り返す時は、変則的リズムと言って間違いない。

次の譜例のように拍子と同じ拍の長さで構成されたリズムパターンの場合も、変則的だと言えるものがある。

譜例：1-11 《謝肉祭》第1曲〈前口上〉 mm.25-29 (Johnson 1979: II 206 : Ex. E25)

Johnson は譜例 1-11 について、「伝統的に最も弱い拍に一番長い音符が置かれている」Lilt formation を再配置することで「よりノーマルな形になっている」と述べている。(Johnson 1979: I 145) Lilt formation の変則性については既に述べたためここでは詳述しない。しかし、第26小節では3拍子の唯一の強拍である第1拍から始まっていたモチーフが第27小節以降の右手では弱拍である第2拍から始まっていることによって、変則性が生まれていることは確実であろう。

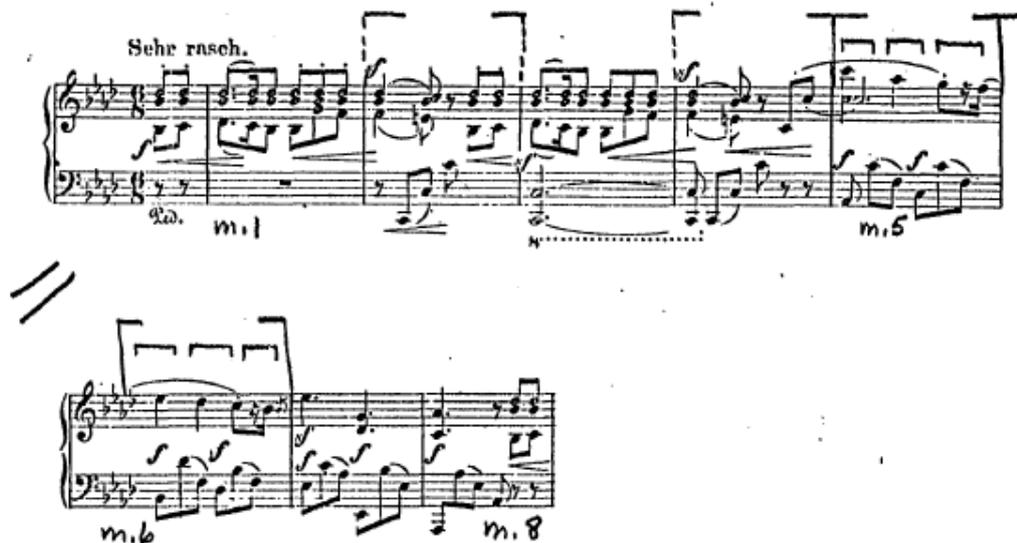
それでは、以下の2つの例はどうだろうか。



譜例 1-13 : 《ノヴェレッテン》 作品 21 第 4 曲 mm.21-25 (Johnson 1979: II 243 : Ex. F2)



譜例 1-14 : 《幻想小曲集》 第 2 曲 〈飛翔〉 mm.1-8 (Johnson 1979: II 267 : Ex. F40)



譜例 1-13 と 1-14 はどちらも通常は 3+3 の拍節構造であるはずが、2+2+2 に組み替えられているという典型的なヘミオラ構造と言える。ヘミオラが、拍節的に変則であることは周知の事実である。

しかし、Johnson は一般的にはヘミオラと呼ばないリズム構造についても言及している。

譜例 1-15 : 《ダヴィッド同盟舞曲集》 作品 6 第 10 曲 mm.1-9 (Johnson 1979: II 262 : Ex. F35)



譜例 1-15 では、3 拍子において 1 小節の中の八分音符が本来は 2+2+2 になるはずのところを 3+3 とまるで 8 分の 6 拍子のようなリズム構造になっている。Johnson は reverse hemiole (ヘミオラの反対) と名付けているが、このリズムは一般的にはヘミオラとは言わないため混乱をまねく可能性がある。

以上の検討の通り、Johnson の論文は、シューマンの全器楽曲を概観した上で変則的リズムについて分析と分類を行っているという点で非常に貴重である。また、ある特定の拍が本来の拍節構造ではどのような役割を持つのか、そしてシューマンはそれをどのように変則的リズムに変化させたのかという一貫した視点で分類を行っていることで、分かりやすく整理された内容となっている。一方で、譜面上に明確に現れているものだけで判断してしまったのか、実際に Johnson の掲載している譜例を見てみると変則的とは言えないものも少なくない。また、Consistent metrical displacement ではリズムの面だけ、Oblique harmonic rhythm では和声の面だけというように、同じ部分に起こっている現象に対して別個のものとして分析してしまっている傾向も見られる。しかし、演奏をする上ではそれらの多角的な分析を総合して解釈することでしか表現できない。そういった意味で、演奏家にとっては Johnson の研究を改善する必要があると考える。

## 1-2 Krebs の研究概要

もう一つの重要な先行研究として、H. Krebs の *R. Schumann's metrical revisions* (1997) を挙げることができる。Krebs は、「拍節の複雑化におけるシューマンの激しい興味は、彼の完成された作品だけでなく、自筆譜によっても十分に証明される」(Krebs 1997: 35) として、シューマンの遺した器楽曲のスケッチ、草稿(continuity draft)、完全原稿(fair copy)などの自筆譜を用いて改訂の例を研究し、シューマンの思考について熟考している。Krebs の指摘する拍節構造の改訂とは、既存の矛盾した拍節を調整すること、拍節的に乱されていないパッセージに対して矛盾した拍節を追加すること、矛盾した拍節を除去することである。

彼は音楽を平面的または一元的に捉えるのではなく多層的に捉えて分析し、各層の関係性から拍節が協和状態にあるのか不協和状態にあるのかを論じている。階層化して表す方法は斬新であり有用性も高いため、詳しく紹介したい。

Krebs は最も速くて連続的なレベルを「パルスレベル」と呼び、「規則正しく戻ってくる



れる」(Krebs 1997: 36) としている<sup>3</sup>。

このような解釈層の分析を行った上で、Krebs はそれらの層の相互の影響について論じている。複数の解釈層の数字が縦に揃っている状態であったり(これを Krebs は alignment と呼ぶ)、または入れ子の状態は拍節的に「協和(consonance)」であり、縦に揃っていない状態は拍節的に「不協和(dissonance)」であると定めている。

例えば、譜例 1-16 を見てみると、3 の層と 6 の層、そして 2 の層と 6 の層のそれぞれの組み合わせは拍節的に協和状態である。しかし、3 の層と 2 の層の組み合わせのように、異なる基数を組み合わせている場合は拍節的に不協和状態であり、これを「グルーピングの不協和(grouping dissonance)」としている。また同様に、同じ基数だが縦に揃っていない 2 つの 3 の層も拍節的に不協和状態であると言える。このタイプの不協和には「置きかえの不協和(displacement dissonance)」という用語を使っている。

グルーピングの不協和は  $G3/2$  のように基数の組み合わせを分数を用いて表される。置きかえの不協和は  $D3+2$  のように、「共有された基数 + パルス何個分置きかえられているか」という方式で表される。

Krebs は譜例 1-16 について、拍節的に不協和である印象を受けるのはこれらの 2 種類の不協和のタイプに起因すると結論づけている。

なお、grouping dissonance と displacement dissonance という命名に至るまでには、次のような経緯がある。Krebs は、*R. Schumann's metrical revisions* (1997)の前に *Some extensions of metrical consonance and dissonance* (1987)という論文を発表している。この中では、「異なる基数のレベルの組み合わせから拍節的不協和が生じるタイプ」をタイプ A、「解釈上のどのレベルの開始位置も一致せず、“不協和”という言葉の使用を改めて正当化するような拍節的不協和のタイプ」をタイプ B と定めた。その後、Peter M. Kaminsky が *Aspect of harmony, rhythm and form in Schumann's Papillons, Carnival and Davidbündlertänze* (1989)で Krebs の定めたタイプ A とタイプ B を grouping dissonance と displacement dissonance と名付け、その名前を Krebs が 1997 年の論文でそのまま適用した。

Krebs のこの分析方法は、非常に複雑なシューマンの拍節構造を単純明快な方法で可視化したという点で画期的である。どのような層が堆積しているのか、その一つ一つが拍子

---

<sup>3</sup> 解釈層の基数については、いくつかの可能性が存在する。そのため、基数は個人の感覚の差によって解釈にも差が出ることも少なくない。第 2 章において、譜例 1-16 と同じ譜例を用いて筆者の考えを示す。



だったものを八分音符 2 つ分に組み替えている。これは、15 世紀から使われていた「純然たるヘミオラ音楽」である。ヘミオラは、現代においてはさらに意味が拡張されている。

譜例 1-18 : 《ウエストサイドストーリー》〈アメリカ〉 (Rushton 2001: 362)

**Tempo di Huapango (fast)**

**GIRLS (except Rosalia)**

*p.*

I like to be in A - met - i - ca!

譜例 1-18 では、8 分の 6 拍子の楽曲内で 4 分の 3 拍子のようなリズム構造が頻繁に使われている。このように、6 拍子の内部を 3 拍ずつではなく 2 拍ずつに組み替えた拍節構造もヘミオラと呼ばれるようになった。しかし、このリズム構造がある論議を呼ぶ。譜例 1-18 に見られるような 8 分の 6 拍子と 4 分の 3 拍子が同時に使われた場合には、これを「ポリリズム (複リズム)」と呼ぶ例と「ポリメートルム (複拍子)」と呼ぶ例、2 つが存在するのだ。

譜例 1-19 : ポリメートルムとポリリズムの例 (Scriabin 1988: 2)

●ポリメートルムの例

(スクリャービン〈ソナタ第 6 番〉より)

●ポリリズムの例

これは、スクリャービン全集第 3 巻の曲目解説において示されたポリメートルムとポリリズム簡略化した譜例である。ここでは、ポリリズムは「異なる分割のリズムを同時に重ね

合わせられる」、ポリメートルムは「異なる拍子が重ね合わさる」と説明されていて、4分の3拍子と8分の6拍子を同時に使用した場合は「ポリメートルム」に分類されている。一方で、*New Harvard Dictionary of Music* (1986)では、ポリリズムの項目に「(明白に示されているかどうかに関わらず) 4分の3拍子と8分の6拍子または同様に関連する拍の一組の同時使用」という説明がある。つまり、4分の3拍子と8分の6拍子を同時に使うというある一つのリズム構造に対して2種類の呼び方があり、広義のヘミオラとも非常に接近したリズム構造であることが分かる。

このように、ポリリズム・ポリメートルムなどの比較的新しいリズム用語は未だ細かな定義が定着していない。リズム用語を使ってタイプに名前を付けることは一見分かりやすいようにも思えるが、実際には混乱をまねく可能性が高い。そのため、本論文においてはタイプに対してはあえて名前を付けず、タイプ A1、タイプ A2、タイプ B1 等の呼び方を採用することとする。

これらの前提に基づき、第2章では筆者の方法論と分類について具体例を挙げながら示したい。

## 第 2 章 変則的な記譜の定義と分類

本章においては、前述の通り Krebs の分析方法を踏襲しながら、記譜の拍子の拍節感と実際の音型の拍節感がずれて記譜されている部分、すなわち変則的な記譜の定義と分類についての考察を行う。

拍子には、強拍や弱拍が存在する。その他にダウンビート（下拍）とアップビート（上拍）という概念もあるが、この 2 つはそれぞれ強拍や弱拍と同義として扱われることがほとんどである。作曲家はたいていの場合、記譜の拍子と音型の拍節感が一致するように音型のまとまりを記譜する。しかし、シューマンは記譜の拍子とはわざと拍節感をずらしたような音型を使うことが多い。それは、拍子記号で表された拍子と異なるまとまりによる記譜や、アクセントの位置を第 1 拍からずらして記譜することで引き起こされる。こうした「変則的な記譜」によって演奏者は困惑させられるのだ。

パルスレベルに様々なアクセント（強さのアクセント、長さのアクセント、音域のアクセント、和声の変わり目）が付くことによってまとまりを判断するという Krebs の言及については第 1 章で述べた。音型のまとまり、また、拍子のまとまりのことを本稿では「グルーピング」と呼ぶ。音型がどこからどこまでグルーピングされているのか。それによって音型の拍節感が決定される。音型のグルーピングと拍子記号で示された拍子のグルーピングの関係が重要なのだ。例えば、3 拍子において、ある声部の音型が第 1 拍から第 3 拍にかけて 3 拍のグルーピングになっていれば、拍子記号で示された拍子のグルーピングと一致していると言える。しかし、弱拍である第 3 拍にいつもアクセントが付いていた場合、その音型は第 3 拍から第 2 拍にかけて 3 拍のまとまりに聞こえる可能性があり、拍子記号で示された拍子のグルーピングとずれていると言える。

アクセントと一口に言っても、状況によってアクセントの度合いには差が生まれる。ある特定の拍の時にだけ、いつも音域が突出して高くなったり低くなったりしていれば、そこには「音域のアクセント」が付いていることになる。しかし、前後の音との音程が 5 度程度で狭い場合と、1 オクターヴ以上で隔たりが広い場合とでは、音域が広い方がアクセントの度合いは強くなる。もしくは、音域のアクセントではなく sf などのアクセント記号によって「強さのアクセント」が付けられている場合は、アクセントの度合いは音域のアクセントの時よりも強くなる。あるいは、音域のアクセントと強さのアクセントの両方が付けられていたとすると、さらにアクセントの度合いは強くなる。

アクセントの度合いは、アクセントの種類などによって千差万別である。つまり、解釈する人によって、解釈層の基数は変わることがある。グルーピングの開始位置(解釈層の基数を書く位置)に関しても同様である。

## 2-1 Krebs の分析例の再考

譜例 1-16 の Krebs の分析結果について再び考えてみよう。同じ部分における筆者の解釈を譜例 2-1 に示した。

譜例 2-1：ピアノ・ソナタ第 1 番 作品 11 第 3 楽章 第 51 小節～第 56 小節

3 3 3 3 3 3 3 3

{ 2 2 (2) 2 2 (2) 2 2 (2)

6 6 6 6 6 6 6 6

楽譜の下の数字は基数を表し、グルーピングの開始位置の下に示されている。数字によって表されたこの分析を、本論文ではグルーピング分析と呼ぶこととする。また、これらの層の一つ一つを解釈層と呼ぶことについては、Krebs の方法を踏襲する。(18 ページを参照)。

筆者のグルーピング分析における解釈層を説明しよう。最上段の解釈層、毎小節第 1 拍に記した「3」の数字は、第 51 小節から第 54 小節の上声部とそれに引き続き第 55 小節・第 56 小節の内声部で繰り返される八分音符 2 つのリズムから決定した。このリズムは、拍子記号と同じパルスで繰り返され、しかも拍子の強拍に位置している。このリズムによって第 1 拍から始まる 3 のグルーピングが存在すると言える。

解釈層の 2 段目は、第 51 小節から第 54 小節第 2 拍までの内声部および第 54 小節第 3 拍以降の上声部における主旋律のリズムのグルーピングを示したものである。この旋律線において、第 3 拍から第 1 拍にかけて常にタイがかけられることによって第 3 拍にアクセントが生じることは Krebs も言及している。すなわち、第 3 拍から始まる 3 のグルーピングが存在すると言える。

ここまでの 2 段は、Krebs と筆者の意見は共通している。しかし、左手におけるグルー

ピングは Krebs と筆者で異なる。

解釈層の 3 段目に書かれている「2」のグルーピングは、左手で繰り返されるホ音-イ音の音型から判断したものである。Krebs は、「バスにおいて頻発する低いイ音のアクセントによって輪郭が描かれている」(Krebs 1997: 36) と前提した上で、第 51 小節第 2 拍から 2 のグルーピングが始まるとしている。バスがメロディと並んで音楽を形作る重要な要素の一つであるということには大いに賛成する。しかしながら、一番低い音が常にバスとして意識して演奏されるのであろうか。このセクションでは、左手の中で例えばバスと内声というように声部が明確に分かれている訳ではなく、テンポも *Più Allegro* と速い。また、最初にバスとされるイ音があるのは第 2 拍で弱拍に相当する。そうすると、たとえ左手だけで演奏してみてもイ音にそれほどバスの意識は持てないように感じる。演奏者の身体感覚としては、イ音の音域の低さよりも、拍子の強拍と弱拍の感覚の方により強く支配されているように思う。そのため、筆者は第 51 小節の第 1 拍から 2 のグルーピングが始まると解釈した。

さらに加えて左手には、2 のグルーピングの他に、それよりもさらに長いパルスでのグルーピングが存在すると考える。2 つの四分休符を含む四分音符 6 つ分で一つの音型のまとまりが形成されているため、このグルーピングを解釈層の一番下の段に示した。このグルーピングが開始される位置も、前述したバスに関する解釈上の理由で Krebs とは異なっている。すなわち、第 51 小節第 1 拍から 6 のグルーピングが始まると考える。

譜例 1-16 と譜例 2-1 の分析を通して、この部分の右手のようにグルーピングが明確で、迷うことなくそれを決定できる場合がある一方で、左手のようにグルーピングがさほど明確でなく、解釈によって様々な分析が可能である場合もあることが分かる。本章では、変則的な記譜について演奏時の感覚や音楽的な表現についても考慮し記述しながら分析と分類を進めたい。

また、タイプの種類について Krebs は 2 種類を示したが、本論文では Krebs の *grouping dissonance* をさらに 3 つに、*displacement dissonance* を 2 つに細分化した。そのため、5 種類の新たな分類を示し、それぞれの定義も行う。各タイプについては、第 1 章で触れた通り特別な命名は行わず、形式的にタイプ A1、タイプ A2、タイプ A3、タイプ B1、タイプ B2 と呼ぶ。

## 2-2 変則的な記譜の定義と分類

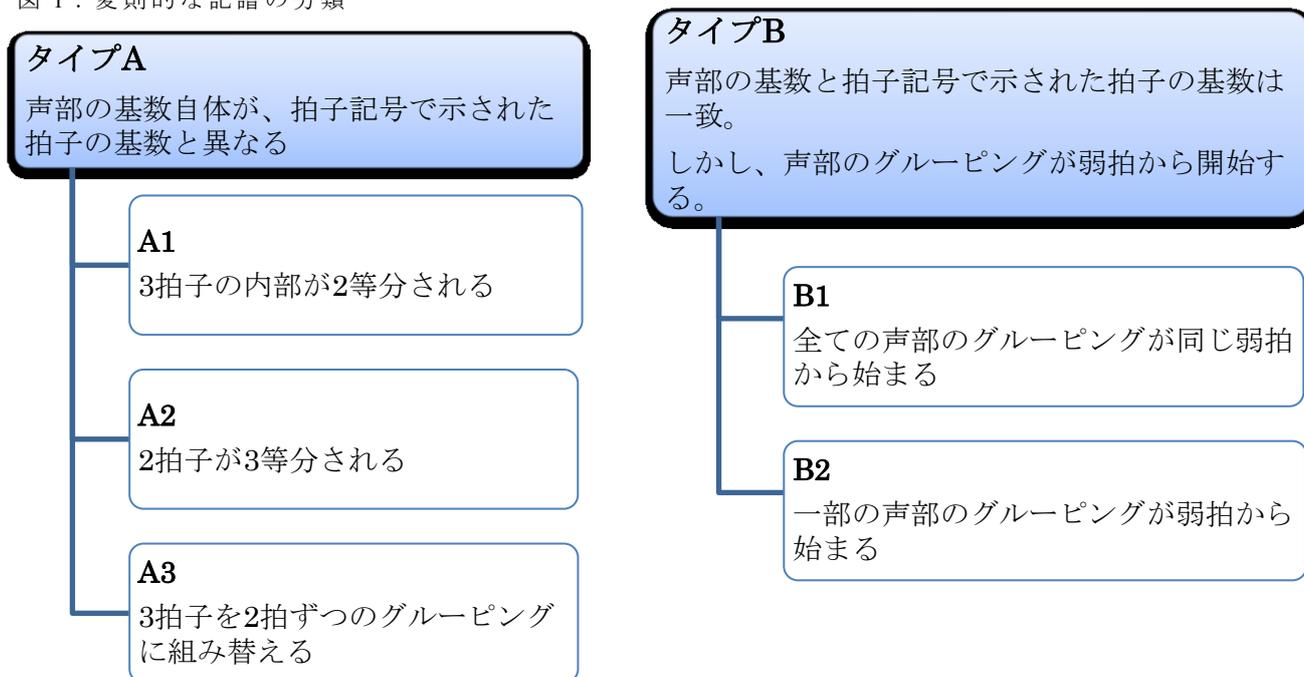
シューマンのピアノ独奏曲における変則的な記譜が主に2種類に大別されるということは Krebs が定義したが、再度確認したい。

第一に、声部の基数自体が、拍子記号で示された拍子の基数と異なっているもの。これをタイプ A と呼ぶ。

もう一つは、声部の基数は拍子記号で示された拍子の基数と一致しているが、声部のグルーピングが弱拍から始まるもの。これをタイプ B と呼ぶ。それぞれのタイプをさらに細分化したタイプ A1、タイプ A2、タイプ A3、タイプ B1、タイプ B2 の細かい定義について図 1 に示す。

これらの変則的な記譜は、通常の記譜と比較すると演奏にどのような影響を与えるのかを観察する。

図 1：変則的な記譜の分類



### (1) タイプ A1

まず初めにタイプ A の典型的な例を示す。タイプ A は基数自体が、記譜の拍子の基数と異なっているものを指すが、その中でリズム構造の観点からさらに3種類に区別することができる。

タイプ A1 は、3拍子において、基準音価3拍分をひとくりとした場合、その内部が2等分された拍節感を生む変則的な記譜である。基準音価とは、例えば4分の3拍子であれ

ば四分音符のことである。タイプ A1 の例として、《ダヴィッド同盟舞曲集》作品 6 第 2 集第 1 曲を例に挙げる。

譜例 2-2：《ダヴィッド同盟舞曲集》作品 6 第 2 集第 1 曲第 9 小節～第 14 小節

♪ {  $\frac{3}{2}$  (2) 2  $\frac{3}{2}$  (2) 2 }

この楽曲は 4 分の 3 拍子である。解釈層の上段は右手のグルーピングを、下段は左手のグルーピングを示している。左手は第 1 拍から二分音符で音が伸ばされるため、第 2 拍ではそのパルスを感じられないが、第 3 拍に四分音符があることによって後からそれが暗示される。したがって、左手は拍子記号の拍節と同じ 4 分の 3 拍子である。しかし、右手だけを見るとまるで 8 分の 6 拍子のような拍節感で、3 拍子とは一致していない。特に付点四分音符で書かれた旋律線に目を向けると、1 小節を 2 等分するリズムを形成している。旋律線は目立ちやすいため、通常はそれに拍子を合わせることの方が多いが、それとは反対になっている。この右手のような拍節感をもたらす変則的な記譜をタイプ A1 とする。

この楽曲全体を通して、右手はタイプ A1 の変則的な記譜、左手は通常の 3 拍子のリズムを使っている。それにもかかわらず、なぜ左右を異なった拍子—つまり、右手は 8 分の 6 拍子、左手は 4 分の 3 拍子—で記譜しなかったのだろうか。《ダヴィッド同盟舞曲集》は、1837 年に作曲され、初版が 1838 年に出版されている。この時すでに、シューマンは左右を別々の拍子記号で記譜する方法を知っている。なぜなら、1833 年に作曲および初版が出版された《即興曲》作品 5 の第 5 曲は次のように書かれているからである。

譜例 2-3 : 《即興曲》 作品 5 第 5 曲 第 1 小節～第 4 小節



ここでは、右手が 8 分の 6 拍子、左手が 4 分の 2 拍子になっている。シューマンは《ダヴィッド同盟舞曲集》を作曲する際にもこのように左右を異なる拍子記号で記譜することも考慮したのではないだろうか。それをわざわざ避けてタイプ A1 のように記譜したのはなぜだろうか。

その理由として考えられるのは、記譜によって以下のような違いが生まれることだ。右手の旋律線が仮に 8 分の 6 拍子で書かれていた場合、拍子と音型のグルーピングが一致するため安定した状態になる。もちろん左右の拍子が異なることでちぐはぐな感じは受けるが、音に特別なテンションが加わるわけではない。

一方で、譜例 2-2 のように全体が 4 分の 3 拍子で記譜されると、右手の旋律線は 2 連符のようになり、2 つめの付点四分音符は第 3 拍よりも八分音符 1 つ分飛び出した形になる。この音は、上拍でアクセントもついているため、鋭い音色になる。要するに、穏やかな表現ではなく、シンコペーションのような強調された音色や表現をも可能にするために、譜例 2-2 の記譜になったのだろう。

次にタイプ A1 の発展的な例を示したい。A1 の定義では「3 拍子において」とあるが、タイプ A1 と同じリズム構造は複合拍子である 6 拍子においても見られる。そもそも、複合拍子である 6 拍子は、2 拍子のそれぞれの拍をさらに 3 等分することで成立している。言い換えれば、単純拍子である 3 拍子×2 つであるとも言えるだろう。よって、複合拍子に包含されている単純拍子の内部、つまり 8 分の 6 拍子であれば付点四分音符の内部が 2 等分されたパターンでタイプ A1 が現れることもある。

8 分の 6 拍子の楽曲における具体的な例を見てみよう。

譜例 2-4 : 《幻想小曲集》作品 12 第 1 集第 2 曲 〈飛翔〉 第 24 小節～第 29 小節

3 3 3 3 3 3  
 4 2 4 2 4 2  
 6 6 6 6 6 6

3 3  
 4 2 }  
 4 2 }

グルーピング分析の通り、ここでは3つの解釈層が存在する。まず、最下段はバスのグルーピングを示している。バスは、付点二分音符や付点四分音符などの長い音符であり、常に強拍である第1拍もしくは第4拍で鳴らされる。中段は、左手の内声部のグルーピングを表す。四分音符+八分音符のリズムで形成されていて、これも8分の6拍子に沿ったリズムである。しかし、最上段はどうだろうか。右上声部の八分音符すなわち旋律線のグルーピングを表しているが、十六分音符が3つでひとまとまりとなっている。8分の6拍子は、付点四分音符の内部が3等分されるのが本来の拍節構造だが、ここでは2等分されていることになる。この最上段のリズムこそが、複合拍子におけるタイプ A1 である。

このパッセージでは、タイプ A1 のリズムがどのような効果を生み出しているのだろうか。それを解明するためには、グルーピング分析の中段、右上声部と比較するべきだろう。右手のメロディを1オクターヴ下でなぞっているこの声部は、リズムの面では四分音符+八分音符と8分の6拍子の拍節感に則している。さらに言及すると、第3拍と第6拍に置かれた八分音符がアウフタクトのような役割を果たし、これによって推進力を得ていると言える。それに対してメロディの声部では、左手の第3拍と第6拍の音を十六分音符1つ分先取りして、第2拍の裏拍や第5拍の裏拍など非常に弱いはずの拍にメロディが置かれている。このようなシンコペーションが起こることで、メロディは粘りを持ち強調さ

れるのだ。

つまり、メロディをタイプ A1 のリズムに変形することで拍節感に変化をもたらすのみならず、音色などのより細かな演奏表現に対するさらなる解釈を生み出していると考えられるのではないだろうか。

## (2) タイプ A2

次に、タイプ A2 について述べたい。タイプ A2 は、2 拍子が 3 等分された拍節感を生む変則的な記譜を指す。

譜例 2-5 : 《幻想小曲集》作品 12 第 1 集第 1 曲〈夕べに〉第 1 小節～第 4 小節

Sehr innig zu spielen

**3連符**  $\left[ \begin{array}{cccccccccccc} 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\ 3 & 3 & & 3 & 3 & & 3 & 3 & & 3 & 3 & 3 \end{array} \right]$

グルーピング分析の上段には右手と旋律線のグルーピングを、下段には左手のグルーピングを示した。この楽曲では、3 連符の十六分音符が曲全体を通して絶えず使われている。そして、そのグルーピングの区切れ目が左右で異なる。まず、左手は基本的には第 1 拍は 3 連符、第 2 拍は八分音符というリズムで、第 2 拍に長い音価が置かれることで、2 拍子を感じることができるであろう。なお、第 3 小節の左手のリズムパターンのみ違っているが、その前後で明確なリズムパターンが確立されていることから第 3 小節も潜在的に他の小節と同様に 2 拍子が感じられると考えた。

右手も記譜としては 2 拍子のように分けて書いてある。しかし、符幹が上に伸びている旋律線は 1 小節を 3 等分するようなリズムになっている。しかも、右手の 3 連符の十六分音符の 2 つめ、4 つめ、6 つめの音は、全て同じ音である。そのため、右手から 2 拍子を感じとることは難しく、むしろ 3 拍子のように聞こえる。この右手の旋律線は、拍子記号は 2 拍子であるのに 3 拍子のような拍節感を併せ持つ。このような変則的な記譜をタイプ A2 とする。

左手だけを見ると3連符の十六分音符3つごとのグルーピングになっていると先述した。だが、右手と関連させて考えてみるとどうなるだろうか。この楽曲の性格から鑑みると、旋律線以外のパートは背景として存在するだけで、表立って聴こえさせるのではない。そうだとすると、支配的に聞こえてくるのは旋律線である。旋律線に合わせて3拍子で記譜するのではなく、2拍子で記譜することでどのような効果が生まれるのだろうか。

2拍子だと、旋律線の音は小節の頭の音を除いて弱拍に位置し、上拍で重さがかけられなくなる。それに加えて楽曲の性格に則して演奏するためには、シンコペーション的ではなく他の声部の上を優しくなでるような表現になるのではないだろうか。

左手のリズムパターンは、第2拍に長い音価が置かれ、左手のパートだけであればこの八分音符は第2拍の拍頭であることを示すために少し強調されるはずだ。しかし、ここでも右手と関連させて考えてみると、左手の八分音符を強調して弾くと、メロディラインとの拍節感の不一致が際立ってしまう。この楽曲では拍節感のずれを演奏において目立たせることが目的ではないと思われる。そのため、左手の第2拍は、強拍で長い音価というストレスがかかりやすい音を、その特徴を弱めて演奏することになる。

同様のリズム構造は6拍子にも見られる。

譜例 2-6：《幻想小曲集》第1集第2曲〈飛翔〉第4小節～第7小節



$$\text{♪} \left\{ \begin{array}{ccccccc} 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & & \end{array} \right\}$$

この楽曲は8分の6拍子で第1小節～第4小節では両手ともに8分の6拍子と一致したリズムを使っている。しかし、譜例 2-5 では、右手だけを見ると4分の3拍子のように見える。小節内の6つの八分音符を、8分の6拍子では3拍×2グループに分けていたのに対して譜例 2-6 では2拍×3グループに組み替えているからである。譜例 2-5 と譜例 2-6 はどちらも1小節の中に6つのパルスが存在している。両者にはその6つのパルスが3連符に因るものか、もしくは八分音符に因るものかという違いがある。また、譜例 2-6 のリズムは、ヘミオラと呼ばれることもある。しかし、グルーピング分析をしてみると、譜例 2-5 と譜例 2-6 の記譜はリズム構造がほとんど同じであると言えるのではないだろうか。そのため、

この論文においては、6拍子を3拍子のように組み替えるリズムもタイプ A2 と分類する。

### (3) タイプ A3

最後に、タイプ A3 の例を示す。タイプ A3 は、3拍子を2拍ずつのグルーピングに組み替えた変則的な記譜を指す。

譜例 2-7: ピアノ・ソナタ第1番 第3楽章 第27小節～第32小節

The image shows a musical score for Example 2-7, consisting of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The score spans from measure 27 to 32. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf* (sforzando). The bass part features a bass line with slurs and dynamic markings of *sf* and *marcatissimo* (marked with an accent). Below the bass staff, there are two columns of numbers representing the grouping of notes: the first column has '2' over '2' for each measure, and the second column has '2' over '2' for each measure, indicating that the notes are grouped in pairs of two.

この楽曲は4分の3拍子で、譜例 2-7 の前後は音型のまとまりも4分の3拍子である。しかし、譜例 2-7 の部分のみが左手は二分音符の長さになっていて、右手も二分音符ごとに同じ音型が繰り返される。3拍子であれば本来は四分音符3つ分で一つのグルーピングとなるところを、四分音符2つ分で一つのグルーピングになっている。それを、楽譜の下部に数字で表した。上段が右手、下段が左手を示している。

譜例 2-7 は、次のような書き方も可能である。

譜例 2-8: ピアノ・ソナタ第1番 第3楽章 第27小節～第32小節書きかえ

The image shows a musical score for Example 2-8, which is a rewritten version of Example 2-7. It consists of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The score spans from measure 27 to 32. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf*. The bass part features a bass line with slurs and dynamic markings of *sf*. Below the bass staff, there are two columns of numbers representing the grouping of notes: the first column has '2' over '2' for each measure, and the second column has '2' over '2' for each measure, indicating that the notes are grouped in pairs of two.

シューマンは、ピアノ・ソナタ第1番 (1833～1835年) よりも前に作曲した《パピヨン》作品2 (1829～1832年) の第11曲において、譜例 2-9 に示した通り4分の3拍子の途中で1小節間のみ4分の4拍子に変更する記譜を行っている。すなわち、見やすさを求めるのであれば、ピアノ・ソナタ第1番においても拍子を楽曲の途中で変更することもできたはずだ。

譜例 2-9: 《パピヨン》第 11 曲 第 8 小節～第 11 小節



譜例 2-7 と譜例 2-8 の 2 種類の記譜から生まれる違いはどのようなものか。演奏表現に主眼を置いてそれを検討したい。

譜例 2-8 では、強拍である第 1 拍に音価の長い音符・アクセント・スフォルツァンドなどストレスのかかる要素が集中している。そのため、2 拍ごとにかかなりの重さがかかり安定したテンポ運びになる。一方で譜例 2-7 の記譜では、強拍とグルーピングの開始位置がずれてアクセントも弱拍に位置するため、シンコペーションのようなリズムに感じられる。シンコペーションによって推進力がどんどん増してテンポが速くなり、強弱の面でも 4 拍分の短いクレッシェンドしか書かれていないがかなり盛り上がっていくのではないだろうか。第 32 小節第 3 拍からは第 3 楽章の冒頭と同様の主要部分に回帰するのだが、それに向けて緊張を高められるようになっている<sup>5</sup>。

#### (4) タイプ B1

次に、タイプ B の典型例を示したい。タイプ B は声部の基数が拍子記号で示された拍子の基数と一致しているが、声部のグルーピングが弱拍から始まるものである。

タイプ B の中で最も特徴的なものは、全ての声部のグルーピングが同じ弱拍から始まっているタイプ B1 である。

このタイプは、《幻想曲》作品 17 の第 2 楽章、第 114 小節から第 156 小節に見られる。

<sup>5</sup> タイプ A3 の拍節構造は、いわゆるヘミオラと呼ばれる拍節構造である。本論文においては 1-3 用語の検討で論じた理由からあえてヘミオラという言葉は使用しなかったが、J.S. バッハ、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809)、ルードヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)をはじめとする多くの作曲家によって用いられてきた。したがって、タイプ A3 自体は先人達から受け継いだものでありシューマン独自のものではないが、その用法、すなわち使用する頻度や長さについては他の作曲家と一線を画する。

譜例 2-10 : 《幻想曲》第 2 楽章 第 114 小節～第 116 小節

**Etwas langsamer**

Pedal

$\left. \begin{array}{l} 4 \\ 4 \end{array} \right\} \quad \begin{array}{l} 4 \\ 4 \end{array} \quad \begin{array}{l} 4 \\ 4 \end{array}$

この部分では、左右どちらの声部も第 1 拍裏拍から四分音符 4 つを基数としてひとまとまりになっている。それぞれのグルーピングを、楽譜の下に数字で層ごとに分けて書き表した。この部分は、記譜上では右手が 2 声に分かれていると捉えることもできる。しかし、メロディとなっている内声の音が上声部でも共有されているため、演奏において右手に存在する 2 つの声部は不可分であると考えた。よって、右手の音型のグルーピングを上段に、左手の音型のグルーピングを下段に記した。

このままの記譜では、強拍の位置と実際のグルーピングの位置がずれている。そのため、実際の音像を知覚するのに時間を要し、例えば譜読みや初見の場合にはこの記譜方法が演奏の弊害になることも大いに考えられる。もしも、この譜例を別の形に書き換えると、次の書き方が可能である。

譜例 2-11 : 《幻想曲》第 2 楽章 第 114 小節～第 116 小節書きかえ

これは、譜例 2-10 を八分音符 1 つ分前にずらして書いたものである。この記譜法の方が視覚的には非常に分かりやすい。なぜ、演奏者を混乱させるような記譜をしたのか。演奏における表現の観点からその理由について考察する。

まず、譜例 2-11 のように小節の頭からこのフレーズが始まっていた場合、旋律線である中声部はどれも強拍に位置している。強拍というのは下拍でもあり、アクセントもついて



譜例 2-13 : 《幻想曲》第 2 楽章 第 141 小節～第 144 小節書きかえ



この 2 つの楽譜によって生まれる表現の違いを比較してみよう。まず、譜例 2-13 の楽譜を見てみると、1 小節で一つのグループになっていることがよくわかる。2 つの音にかけられたスラーはその最初の音に重みが置かれるのが通例であり、この記譜を見た演奏家もそのように解釈するだろう。また、右手の高音に単音で書かれた音が旋律線を形成しており、そのほとんどが下拍に位置しているために、そこにある程度の重みをかけて弾く可能性が高い。このように、譜例 2-13 の記譜法においては音型もリズムも非常に安定した状態であり、拍子の拍節感とも一致している。

一方、譜例 2-12 では拍子の拍節感と音型が持つ拍節感に矛盾が生じている。グルーピングの最初の音が上拍に位置するようになり、ここに重みはかけられなくなる。そのため、軽い音色になるのではないだろうか。その他の旋律線の音も同様である。とは言え、譜例 2-12 で強拍に書かれている重音に重みをかけるのは、音型の持つリズム感に大きく反するため不適切だろう。結果的に、目立って重心をかけられる音は存在しなくなり、全体が非常に軽くなる。また、前のセクションでも述べたように、拍子の持つ拍節感とアーティキュレーションによって示唆されている音型が持つ拍節感が同時に存在するためには必然的にテンポの揺らぎが生じる。その揺らぎとそれによって生まれた「間」や推進力が、浮遊感のある音色とともに *scherzando* の指示を体現する。

《幻想曲》第 2 楽章の第 114 小節から第 140 小節と、第 141 小節から第 156 小節の 2 つのセクションは、四分音符 4 つ分のグループを 1 小節の中にそのまま当てはめず、八分音符 1 つ分遅らせているという点で共通している。しかし、そこから生まれる表現は一様に扱えるわけではなく、個々のパターンを詳細に検討することで変則的な記譜法から生まれる音楽表現を探ることができるのではないだろうか。

先に挙げた B1 の例は、どちらも八分音符一つ分遅れて記譜されていた。B1 には、それとは反対に前に飛び出している例もある。

例えば、ピアノ・ソナタ第 1 番第 1 楽章には次のようなパッセージがある。

譜例 2-14：ピアノ・ソナタ第 1 番第 1 楽章第 196 小節～第 204 小節

♪ {  $\frac{2}{2}$

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2  
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

この部分は 4 分の 2 拍子である。第 199 小節第 2 拍の裏拍から変則的な記譜が使われている。ここでは、連桁の繋ぎ方と左右の四分音符、そして左手に付けられたアクセントがグルーピングを顕著に示している。つまり、連桁でまとめられた 4 つの十六分音符や 2 つの八分音符が類似の音型を繰り返すこと、その音型の最初の音が四分音符にされることで長さのアクセントが付くこと、さらに左手には強さのアクセントが付されていることなどから、この部分のグルーピングが第 1 拍と第 2 拍のそれぞれ裏拍から八分音符 2 つ分であることは明らかである。そのグルーピングを楽譜の下に数字で書き表した。

そうであるならば、次のような書き方が見やすいのではないだろうか。

譜例 2-15：ピアノ・ソナタ第 1 番第 1 楽章第 199 小節～第 203 小節書きかえ

単に見やすさや分かりやすさを求めるのであればシューマンも譜例 2-15 の楽譜のように

書いだろう。この明確な記譜を避けて意図的にずらして書いたのはどのような目的があるのだろうか。演奏の観点から、次のように考察する。

譜例 2-15 では、十六分音符 4 つの音型が 1 拍の中に収まり、強さや長さのアクセントの位置と強拍の位置も一致しているため拍節感が非常に安定している。一方で、譜例 2-14 ではアクセントの位置と和声の変わり目は一致しているが、強拍より常に八分音符 1 つ分早まって上拍に位置している。上拍というのは次の下拍に向かう性質があるが、譜例 2-14 のような記譜だと通常ストレスがかかるはずの下拍にストレスをかけられないままである。例えば、譜例 2-14 第 199 小節第 2 拍の裏拍や第 200 小節第 1 拍の裏拍などに付いているアクセントも、素早く打鍵して瞬間的に力を抜き、重さをかけないタッチが考えられる。

譜例 2-14 に見られる矛盾を孕んだ拍節構造は、非常に不安定でありいつも足元が揺らいでいるような落ち着かない状態になる。そのため、どこかに留まることなく常に動き続けることになるのだが、特にこのように音型が記譜の拍子よりも先行して出てくるパターンでは推進力が強く働く。したがって、このパッセージにおいてシューマンは、譜例 2-15 の記譜から生まれる落ち着いた音楽ではなく急き立てられるような疾走する表現を求めて変則的な記譜を用いたと考えられる<sup>6</sup>。

<sup>6</sup> タイプ A3 と同様に、タイプ B1 もシューマン独自のものではない。例えば、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 28 番作品 101 の第 1 楽章第 29 小節から第 34 小節にも同じリズムが使われている。

脚注譜例 1：ベートーヴェン作曲 ピアノ・ソナタ第 28 番第 1 楽章第 23 小節～第 34 小節

$\text{♪} \left\{ \begin{array}{cccccccccccc} \frac{3}{3} & \frac{3}{3} \end{array} \right\}$

8 分の 6 拍子の楽曲であるが、第 29 小節第 3 拍からは弱拍である第 3 拍と第 6 拍からそれぞれ付点八分音符分の長さで和音が伸ばされている。本来弱拍である拍から長く音符が伸ばされることで長さのアクセントが付き、しかもそれが約 6 小節にわたって続くため、聴き手にとっては実際の音楽と記譜上の強拍の位置がずれて感じられる。演奏者にとってはこのずれを認識しているがゆえに、あてもない孤独な歩みのように感じられる。

また、同じくベートーヴェン作曲ピアノ・ソナタ第 29 番作品 106 第 4 楽章第 8 小節にも同様にタイプ B1 の拍節構造が存在する。

### (5) タイプ B2

タイプ B の中で一部の声部のグルーピングが弱拍から始まるものを B2 とする。例えば、主となる声部のグルーピングの開始位置が弱拍で、それとずれた声部が存在する場合はこれにあたる。主となる声部は、旋律やバスだけでなく楽曲の前後関係など様々な要素が関連して決まるため、個々に検討する必要がある。

タイプ B2 の典型的な例は《謝肉祭》作品 9 の第 16 曲〈ドイツ風ワルツ〉の間奏曲〈パガニーニ〉に見られる。

譜例 2-16 : 《謝肉祭》〈パガニーニ〉第 1 小節～第 4 小節

The musical score for Example 2-16 is in 2/4 time, marked Presto. The right hand (RH) is marked *p* and *molto staccato*, playing a series of eighth notes. The left hand (LH) is marked *ff* and *Pedale*, playing a series of eighth notes. Below the score is a rhythmic diagram consisting of two rows of numbers: the top row has 16 '2's and the bottom row has 16 '2's, indicating that each eighth note in both hands is grouped as a pair of sixteenth notes.

楽譜の下には、これまでと同様の方法でグルーピングを数字で書き表した。この音型は、十六分音符の連桁が示しているように、左右がそれぞれ十六分音符 2 つを基数としてひとまとまりになっている。ただし、その開始位置が左右でずれているのがタイプ B1 と大きく異なる点である。

ここでは右手が *p*、左手が *ff* かつアクセントがついている。この強弱から主となる声部は左手であることが分かる。しかし、左手が軸となるのであれば譜例 2-17 のように左手のアクセントの位置と強拍の位置を十六分音符 1 つ分後ろにずらして記譜する方が分かりやすいのではないだろうか。

譜例 2-17 : 《謝肉祭》〈パガニーニ〉第 1 小節～第 2 小節 書きかえ

The musical score for Example 2-17 is a revised version of the first two measures of the piece. The right hand (RH) is marked *p* and the left hand (LH) is marked *ff*. The RH part is a series of eighth notes, and the LH part is a series of eighth notes. The RH part is shifted to the right by one sixteenth note relative to the LH part, as indicated by the caption.

この記譜法の方が、視覚的には圧倒的に理解しやすいだろう。それは、拍子の持つ拍節感と音型の持つ拍節感が一致しているからである。つまり、譜例 2-16 の記譜では、拍子の拍節感と音型の拍節感が一致しない、変則的な記譜である。理解しやすい記譜をわざわざ避けたのには何らかの意図があるのだろう。2 種類の記譜法は、演奏においてどのような影響を与えるのか、以下に考察する。

譜例 2-17 では左手のアクセントが付されている位置と拍子の強拍が一致している上に、バスの役割も果たしている。左手全体に *ff* の指示もある。そのため、アクセントが付けられた音には様々な種類のストレスが全てかかることになる。そうすると、演奏家はそれらの音をしっかりと鳴らさねばならないと解釈し、重さのかかった音色にするだろう。その選択は、結果的にテンポ感にも影響を及ぼす。跳躍しながら厚みのある音色を出すことは技術的にも困難で、八分音符ごとに腕を落として弾かざるを得ないため、その度にどうしてもブレーキがかかってしまう。

一方、譜例 2-16 の記譜では、アクセントが付された音が弱拍に位置している。強拍につけられたアクセントと弱拍につけられたアクセントは表現が大きく異なり、弱拍につけられた場合は、重心をかけずにその音を際立たせる。そのため、打鍵のための時間はあまり必要でなく、むしろこの上拍を利用してどんどん前進することができる。また、右手の音型は強拍と一致しているが、この音型を *p* で表現するためにはさほど重さはかけられない。冒頭に書かれた *Presto* もこの記譜の方が断然表現しやすいだろう。

タイプ B2 のもう一つの例として、左右の音型が異なっている例を示す。《管弦楽なしの協奏曲》第 3 楽章第 20 小節から第 23 小節がその典型的な形である。

譜例 2-18 : 《管弦楽なしの協奏曲》第 3 楽章第 14 小節～第 23 小節

The image shows a musical score for Example 2-18, consisting of a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings such as *sf*, *[p]*, and *sf*. The violin part has a similar rhythmic pattern. Below the piano part, a rhythmic pattern is indicated by a series of numbers: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 6. There are also asterisks and a bracketed greater-than sign (>) in the score.

20

*p* *ff*

} { 3 3 6 3 3 (3) 3 3 3 3 3

この楽曲は 16 分の 6 拍子である。第 16 小節の第 2 拍から始まる左手の音型は左右を行き来しながら第 31 小節までの 16 小節間続く。その中でタイプ B2 は第 20 小節からだが、第 16 小節に端を発する音型がタイプ B2 を誘発しているため、第 16 小節から論を始めたい。

第 16 小節から 4 小節間続く左手の音型は、第 2 拍と第 5 拍に常にアクセントが付いているのみならず、和声も同じく第 2 拍と第 5 拍から変化している。つまり、この音型は第 2 拍と第 5 拍からそれぞれ十六分音符 3 つ分でひとまとまりになっていると言える。16 分の 3 拍子では、第 1 拍と第 4 拍から十六分音符 3 つ分のグルーピングであれば拍節感に沿っていることになるのだが、第 16 小節からの 4 小節間では基数はそのままに開始位置がずれているためタイプ B1 である。

第 20 小節第 2 拍からはそれと同様の仕組みの音型が右手へと引き継がれる。ただし、単旋律ではなく左手にも旋律を伴っていることによって変化が見られる。左手の旋律を観察すると、第 1 拍や第 4 拍など 16 分の 6 拍子の強拍に常に音が置かれている。つまり、左手のみならば全く変則性のない拍節感なのだ。

要するに、第 20 小節第 2 拍から第 24 小節第 1 拍にかけての 4 小節間では、左手は拍節感を保ったまま、右手のグルーピングだけが強拍よりも十六分音符 1 つ分遅れているために左右のずれが生じ、タイプ B2 の変則的な記譜になっているのだ。

この楽曲は、冒頭に *Prestissimo possibile* と *Passionato* の指示があり、第 320 小節にはさらに *Più presto* と書かれている激情的な性格である。タイプ B2 の変則的な記譜が用いられている部分はかなり雑然として聞こえるが、その無秩序な状態が錯綜している様子を表現しているようである。言葉による楽想の指示だけでなく、変則的な記譜自体が楽想を表しているという見方ができるだろう。

譜例 2-18 においては、同じ音型が左右でずれていた譜例 2-16 とは異なり、左右が別々の音型でタイプ B2 を成す事例を確認できた。このように、タイプ B2 の中にも様々なパターンがあるため、個々の譜例を詳細に検討することが必要である。

以上、第2章では各タイプにおける典型的な例を列挙した。タイプAは、声部の基数自体が、拍子記号で示された拍子の基数と異なっているものを指した。これによって、2拍子と3拍子が共存するような状態が生まれていた。タイプBは、声部の基数は拍子記号で示された拍子の基数と一致しているが、声部のグルーピングが弱拍から始まっているものを指した。これによって、小節線の位置が複数存在するような状態がもたらされた。5つに分類された変則的な記譜は、単独ではなく互いに組み合わせて使われることもあるため、引き続き例を挙げる。

### (6) 複数の変則的な記譜を組み合わせた例

《謝肉祭》第1曲〈前口上〉の一部分を例に説明する。

譜例 2-19：《謝肉祭》第1曲〈前口上〉第19小節～第36小節

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 19-25) shows a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The second system (measures 26-31) features a more active piano part with dynamic markings like *sf* and *sempre ff*. The third system (measures 32-36) includes first and second endings. Below the staff, there are rhythmic diagrams showing groupings of notes with numbers 1, 2, 3, 4, 5 and brackets indicating the beat structure.

Più moto から始まるこのセクションでは、第 26 小節で示されるモチーフの変容によって変則的な記譜が引き起こされている。このモチーフをここでは便宜上モチーフ a とする。第 26 小節に両手で示されるモチーフ a は第 1 拍から第 3 拍に置かれていて、この小節においては拍節的に何の変則性もない。

変則的な記譜が現れるのは第 27 小節以降である。第 27 小節では、モチーフ a が両手でずれた状態で使われる。左手は第 26 小節と同じく第 1 拍から置かれているが、右手はそれよりも 1 拍遅れて第 2 拍に置かれている。この右手は、一見左手を追いかけただけのようにも聞こえる。しかし、右手のモチーフが始まる第 2 拍は弱拍であるがアクセントが付され、さらに第 27 小節と同じく第 2 拍から配置されたモチーフ a が 9 小節間継続される。これらを考慮すると、右手が第 27 小節からタイプ B1 が始まっているということは明白である。一方で、左手は第 28 小節から第 34 小節（第 31 小節は除く）において 2 拍ごとにイ音のバスが現れ、これはタイプ A3 の変則的な記譜である。

すなわち、譜例 2-19 の第 28 小節から第 30 小節、第 32 小節から第 34 小節においては、タイプ A3+B1 という変則的な記譜が同時に使われていると言える。

他の楽曲においては、タイプ A3+B1 以外の様々な組み合わせが見られる。また、譜例 2-19 のように左右それぞれで異なったタイプが用いることもあるが、同じ声部内で複数のタイプが組み合わせて使われるより複雑なパターンも現れる。それについては、第 3 章で詳述する。

以上、それぞれのタイプの典型例を示した。ほとんどの場合、変則的な記譜を使わずとも、音型のグルーピングと拍子のグルーピングを一致させる記譜法が存在し、シューマン自身も当然その記譜法を知っていたということが分かる。しかし、実際に記譜を書き換えてシューマンの記譜法と比較してみると、2 種類の記譜によって生まれる演奏が大きく異なることが明白である。シューマンは、単に拍節感を乱すだけではなく様々な音楽的な表現をも見込んだうえで出版譜のような記譜を選んだということが窺える。

シューマンの変則的な記譜は、本章で示したタイプ A1、タイプ A2、タイプ A3、タイプ B1、タイプ B2 の 5 種類を基本として、表すことができる。第 3 章では、これらのタイプ分けを楽曲に還元し、楽曲構造との関連および年代ごとの変化を探っていく。

### 第3章 年代的考察

研究対象である全 26 曲に対して、第 2 章で示した変則的な記譜のタイプ分類（タイプ A1・A2・A3・B1・B2）を基に分析を行った。その分析結果（102 ページから 130 ページの巻末資料に示す）から、時期的な変化を導き出すために、ここでは下記の 3 つの時期<sup>7</sup>に分けて考察することとする。3 期を概観すると、変則的な記譜の 5 つのタイプごとの出現頻度に差は見られず、どの時期にも 5 つのタイプが万遍なく使われていた。ただし、変則的な記譜が楽曲のどのような部分でどのように使われているのか、すなわちその手法については、作曲時期によって違いがあることが明らかとなった<sup>8</sup>。

第 1 期 1829 年から 1832 年 2 月まで 3 曲

第 2 期 1832 年 4 月から 1836 年まで 9 曲

第 3 期 1837 年から 1840 年まで 12 曲

第 1 期においては、変則的な記譜が、10 小節以上などといった長い間継続して現れることはなく、1 小節から数小節程度の短いスパンでしか現れない。使用頻度も非常に低く、変則的な記譜が全く使われていない小品も多い。第 2 期になると変則的な記譜の使用頻度が急激に増える。また、タイプ A3・B1・B2 についてはスパンも長くなる。小品全体に特定のタイプを用いて楽曲の性格を特徴づけたり、三部形式の主部では変則的な記譜を使い、中間部では変則的な記譜を使わないなど形式に反映させることも多くなる。第 3 期では、基本的に第 2 期の特徴が引き継がれる。その上で、第 2 期までは短い範囲でしか使われなかったタイプ A1 と A2 も、第 3 期になると小品の全体などの広い範囲で現れ、しかもそのリズム構造が楽曲の性格を特徴づけるようになる。また、同じメロディに対してストレスのかかる位置を様々な方法で変えるなどより巧妙な用法がしばしば見られる。

これらの各期の特徴を踏まえ、実際に譜例を用いて以下に詳細に検討していきたい。扱う曲目は、「性格的小品または性格的小品集」と「ソナタ形式を含む楽曲」を中心とする。

<sup>7</sup> 本論文では、作曲が完成した時期を作曲時期とする。

<sup>8</sup> ソナタ第 2 番 op.22(1833-1838)は第 2 楽章が第 1 期、第 1 楽章と第 3 楽章は第 2 期、第 4 楽章は第 3 期というように、楽章ごとに 3 つの全ての時期にまたがって作曲されている。また、《幻想曲》op.17(1836-1838)は第 2 期と第 3 期にまたがった時期に作曲されている。そのため、この 2 曲については第 1 期から第 3 期の分類には含んでいない。

性格的小品または性格的小品集とソナタ形式を含む楽曲は対象とする作品<sup>9</sup>の中で数が多く、第1期から第3期までの全ての作曲時期にまたがって作曲されている。また、作曲者の発想を自由に反映することができ、1つ1つの楽曲が比較的短い性格的小品集と、形式があらかじめ決まっていた比較的長いソナタを取り上げることにより、変則的な記譜におけるシューマンの手法について俯瞰することができると思う。それぞれの時期に当てはまる楽曲は以下の通りである。

---

<sup>9</sup> シューマンが1840年までに作曲した26曲は、5つのジャンルに分けることができる。性格的小品または性格的小品集13曲、ソナタ形式を含む楽曲6曲、変奏曲形式が3曲、練習曲形式が3曲、古典的組曲の楽曲が1曲である。性格的小品または性格的小品集には、小品とは言ってもある程度の長さの楽曲であることも多く、《謝肉祭》のように一つ一つが小さな曲であるとは限らない。《フモレスケ》は、終止線はないが各部分が独立しているため性格的小品集に分類した。

表 1：各期と作品の対応表<sup>10</sup>

	性格的小品または性格的小品集	ソナタ形式を含む楽曲	その他
第一期	パピヨン op.2(1829-1832)	アレグロ op.8(1831-1832) ※ソナタ第2番 op.22 第2楽章が1830年に作曲された。	アベッグ変奏曲 op.1(1829-1830) (変奏曲)
第二期	間奏曲集 op.4(1832) 謝肉祭 op.9(1834-1835)	ピアノ・ソナタ第1番 op.11(1833-1835) 管弦楽なしの協奏曲 op.14(1836)  ※ソナタ第2番 op.22 第1楽章、第3楽章が1833年に作曲された。  ※幻想曲 op.17は第2期と第3期に跨る1836-1838年に作曲された。	パガニーニの《カプリス》による練習曲 op.3(1832) (練習曲) クララ・ヴィークの《ロマンス》による即興曲集 op.5(1833) (変奏曲)  パガニーニの《カプリス》による6つの演奏会用練習曲 op.10(1833) (練習曲)  トッカータ op.7(1833) (練習曲) 交響的練習曲 op.13(1835) (変奏曲)
第三期	幻想小曲集 op.12(1837) ダヴィッド同盟舞曲集 op.6(1837) 子供の情景 op.15(1837-1838) クライスレリアーナ op.16(1838) ノヴェレッテン op.21(1838) フモレスケ op.20(1838-1839) 夜曲 op.23(1839) アラベスク op.18(1838-1839) 花の曲 op.19(1838-1839) 3つのロマンス op.28(1839)	ウィーンの謝肉祭の騒ぎ op.26(1839-1840)          ※ソナタ第2番 op.22 第4楽章が1838年に作曲された。	スケルツォ、ジーク、ロマンスとフゲッタ op.32(1838-1839) (古典的組曲)

<sup>10</sup>表1の「その他」に含まれる楽曲の形式は、変奏曲形式・練習曲形式・古典的組曲である。これらの楽曲形式はそもそも該当する楽曲数が少ない。また、変則的な記譜の特徴もそれほど明瞭に出現せず、年代的な変遷を観察するには不十分であると考えられる。そのため、本論文では詳細には論じない。

### 3-1 第 1 期

第 1 期に作曲された 3 曲全てにおいて変則的な記譜が出現する。しかし、楽曲の小節数のなかで変則的な記譜が占める割合はどれも少ない上に、それが継続して使われるのは数拍から 4 小節程度と非常に短い。

#### (1) 性格的小品または性格的小品集 (《パピヨン》のみ)

《パピヨン》(巻末資料 104 ページ) では、変則的な記譜が 5 箇所が使われていて、13 の小品のうち第 5 曲、第 6 曲、第 11 曲の 3 曲に限定されている。しかも、使われているスパンは最大でも 3 小節と 2 拍であり、非常に短い。

例えば、第 5 曲では楽曲全体で 3 拍子が続いているが、譜例 3-1 のように第 6 小節と第 7 小節では A3 が左右でずれた状態、つまりタイプ A3+B2 の形で使われる。

譜例 3-1: 《パピヨン》第 5 曲 第 1 小節～第 8 小節

The image shows a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The tempo is marked as quarter note = 80. The first system includes a 'Basso cantando' instruction. The notation is complex, featuring various note values, rests, and articulation marks. A bracketed section at the bottom of the second system indicates a specific rhythmic structure:  $\downarrow \{ \begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 2 \end{matrix} \}$ .

ここでは、変則的な記譜は 1 小節と 1 拍と短いスパンである。

また、小品の小節数から見て変則的な記譜が使われている小節の割合もとても低い。例えば、《パピヨン》の中で変則的な記譜が最も多く使われているのは第 6 曲である。

譜例 3-2 : 《パピヨン》第 6 曲 第 1 小節～第 6 小節

♪ {  $\frac{3}{3}$        $\frac{3}{3}$        $\frac{3}{3}$        $\frac{2}{2}$  }

冒頭から第 4 小節の第 1 拍の音型は、曲中で 3 回繰り返される。演奏者にとっては、冒頭から第 3 小節までの毎小節第 3 拍に置かれた和音と sf によってこの部分にアクセントが付くためタイプ B1 の変則性を感じる。バスのイ音は、ペダルの指示があるものの、第 3 拍のアクセントが突出しているために拍節感およびグルーピングへの影響はなくタイプ B1 であると言える。聴き手にとって拍節感や強拍の位置が未確定である楽曲冒頭において変則的な記譜が現れる。そのため、変則的な記譜が消えた直後の第 4 小節から第 6 小節においても、聴き手は辻褃が合わないような拍節感のずれを感じる。

第 6 曲で変則的な記譜が使われるのは、譜例 3-2 の音型が現れる 3 か所の合計 11 小節分である。この小品全体は、38 小節のため、変則的な記譜が占める割合は 30% 未満である。変則的な記譜へ興味を示していたことが読み取れるが、変則的な記譜が使われる割合が低く、楽曲構造との関連も確認できない。その点は、第 6 曲だけでなく第 5 曲にも共通する。

## (2) ソナタ形式を含む楽曲 (《アレグロ》のみ)

ソナタ形式の《アレグロ》(巻末資料 104 ページ) は、分析表をみると変則的な記譜が 3 か所で使われていることが分かるが、実際には 1 種類のパッセージのみであり楽曲の長さから考えると非常に少ないと言える。

この楽曲はシューマンが当初《ピアノ・ソナタ ロ短調》の第 1 楽章として構想したもので、ソナタ形式になっているが細かな形式は捉えがたい。大概のソナタ形式はウィーン古典派の三部分構造に当てはめることができるのだが、このソナタはその枠には収まりきらない。いわば、ウィーン古典派の「提示部—展開部—再現部」というソナタ形式と、二部分構造で展開の要素がテーマとテーマの間に存在する「提示部—再現部」という形式の

狭間にあると言える<sup>11</sup>。

変則的な記譜については、分析表では楽曲の3か所で変則的な記譜が使われていることを示しているが、実質的には1種類の変則的な記譜しか使われていない。

譜例 3-3 : 《アレグロ》 第47小節～第55小節

♪ {  $\begin{matrix} 2 & 2 & 2 & 2 \\ 2 & 2 & 2 & 2 \end{matrix} \}$

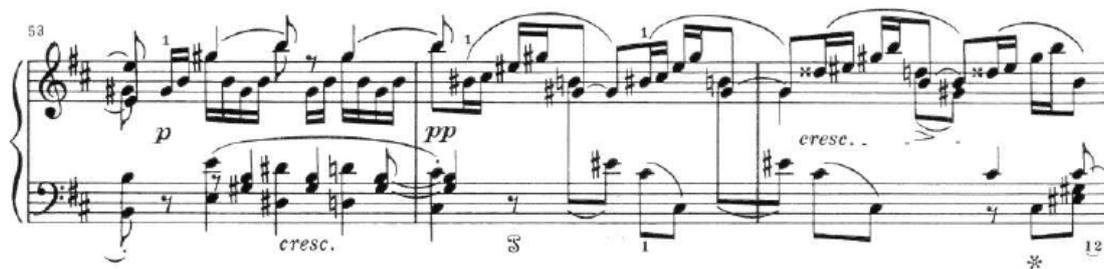
{  $\begin{matrix} 2 & 2 & 2 & 2 \\ 2 & 2 & 2 & 2 \end{matrix} \}$

11

部分	1	2	3	4	5	6	7	8
小節番号	1	1-21	22-47	48-104	105-115	116-141	142-161	162-197
調性	h	h	D	遠隔調からHへ	h	G	Gからh	H
三部分構造の場合	序奏	提示部		展開部	再現部		コーダ	
		第1主題	第2主題		第1主題	第2主題	I	II
二部分構造の場合	序奏	提示部			再現部			コーダ
		第1主題	第2主題	推移部	第1主題	第2主題	推移部	

これは、アレグロの楽曲構造について分析した表である。4および7の部分の解釈が決定しがたいものとなっている。

7の部分は、4の部分とほぼ同じ過程から主調へ戻っていく。三部分構造のソナタとして捉えた場合の問題点は、第142小節はVI度調であるト長調で終止していることである。コーダに入る時には概して主調で終止するもので、VI度調からそのままコーダに入る例は他にあまり見られない。一方で、二部分構造として捉えた場合には今度は第48小節から第104小節の推移部が長すぎて展開の様相が強すぎるという問題が浮上するのだ。このように、三部分構造と二部分構造どちらで捉えても問題があることから、シューマンがソナタ形式における実験として独自の形式を狙って作曲したという見方ができるであろう。



]

第 48 小節第 1 拍の裏拍から、上声部に四分音符のモチーフが現れる。四分音符にはアクセントがついていてメロディでもある。さらに、その四分音符はそれぞれの拍の裏拍に位置しているため、弱拍に長さや強さのアクセントがついていることになる。よって、上声部は各拍の裏拍から始まる八分音符 2 つ分のグルーピングである。右手は、符幹が上向きで四分音符のメロディの他に、符幹が下向きで八分音符の内声がある。内声は、この部分ではメロディの影響を強く受けるのでメロディと同一のグルーピングとみなした。バスは、八分音符が並んでおりアクセントもついていない。しかし、よく観察すると各拍の裏拍から次の拍の表拍にかけて常に 2 度下行している。また、バスもメロディの影響を受ける。そのため、バスのグルーピングもメロディと同じように各拍の裏拍から始まる八分音符 2 つ分のグルーピングであると言える。結果的に、第 48 小節から第 49 小節にかけてはタイプ B1 の変則的な記譜が存在することとなる。

この楽曲ではたった 1 小節という短い変則的な記譜が 1 種類、計 3 箇所にはしか現れない。ソナタ形式についても確定的とは言えないが、少なくとも主題の部分ではなく、経過的または展開的な部分に使われているということが言える。

### 3-2 第 2 期

第 2 期は、2 曲を除く全 7 曲において変則的な記譜が使われている。変則的な記譜が使われていない《パガニーニの〈カプリス〉による練習曲》作品 3 と《パガニーニの〈カプリス〉による 6 つの演奏会用練習曲》作品 10 は、ニコロ・パガニーニ Niccolò Paganini (1782-1840) が作曲した《カプリス》をピアノ独奏用に編曲したと言える楽曲であり、拍節上の工夫をシューマンが施すのはほぼ不可能であったと考えられる。そうした面を考慮すると、それらの 2 曲を除く全曲で変則的な記譜が使われていることは興味深い。また、楽曲内において変則的な記譜が占める割合も著しく増加している。第 1 期との差は分析表を見ても明らかである。どの楽曲形式においても変則的な記譜の使用頻度が急激に増え、

それが継続して使われる小節数も格段に長くなった。

### (1)性格的小品または性格的小品集 《間奏曲集》《謝肉祭》

《間奏曲集》は、前述の《パガニーニの〈カプリス〉による練習曲》と《パガニーニの〈カプリス〉による6つの演奏会用練習曲》を除いて第2期で最初に完成した作品。各小品が比較的長い曲で構成されている。分析表（巻末資料106、107ページ）を見ると、第1期と比べて変則的な記譜が使われている小節数が大幅に増えたことは一目瞭然であり、この楽曲が変則的な記譜の面でシューマンにとって大きな転換点となったことがうかがえる。第2期の他の曲と共通して見られる特徴の他に、変則的な記譜を各小品内の楽曲構造に反映させていることがこの楽曲の特筆すべき特徴である。

一方で、《謝肉祭》は短い小品で成り立っている。それゆえ変則的な記譜が各小品の構成に反映されてはいないものの、代わりに小品全体に特定のタイプの変則的な記譜を使い続けるという特徴があり〈パガニーニ〉や〈キアリーナ〉でその特徴が見られる。《謝肉祭》の変則的な記譜に関しては第2章において具体例を挙げたため、本章では《間奏曲集》を用いて第2期における性格的小品集の特徴を論じることとする。

#### 《間奏曲集》

変則的な記譜が用いられている小節数に関して、この楽曲では第2曲と第3曲に注目したい。巻末資料106ページから107ページに示した通り、この2曲において変則的な記譜が特に多用されている。変則的な記譜が使用されている割合を数値化すると、第2曲が200小節中156小節余りで全体の78%、第3曲も162小節中101小節で全体の約62%の小節に及ぶ。第1期の《パピヨン》第6曲が30%未満であったことと比較すると格段に増加していることは明らかである。

次に、変則的な記譜の実態や楽曲構造との関連とを調べるために《間奏曲集》第2曲を取り上げたい。この楽曲は三部形式で、主部と再現部の大部分においてタイプBが使われるが中間部では変則的な記譜が全く使われない。ここでは、主部の一部を取り出し変則的な記譜の変容について詳述した後に中間部冒頭の譜例を掲載し、楽曲の構造と変則的な記譜の関連について述べる。

冒頭から第 62 小節までの主部においては、約 4 小節を除く全ての小節においてタイプ B1 またはタイプ B2 が使われている。譜例 3-4 にその一部を掲載する<sup>12</sup>。

譜例 3-4 : 《間奏曲集》第 2 曲 第 1 小節～第 33 小節

Presto a capriccio

♪ {  $\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$  }

6  $\begin{matrix} 4 & 1 & 2 & 1 \\ 2 & 4 & 1 & 3 & 2 \end{matrix}$  *lento* *a tempo* *p* *cresc.*

$\begin{matrix} 3 & 6 & & 3 & 3 & 6 & & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 3 & 6 & & 3 & 3 & 6 & & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$  } { } { }

12 *f* *dim.* *Red.* *Red.* *Red.*

$\begin{matrix} 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$  } { } { }

<sup>12</sup> 譜例 3-4 の第 2 小節第 6 拍、左手のト音のみアクセントが付されていない。しかし、シューマンの自筆譜(Schumann 1832)および旧全集(Schumann 1968: 49)、ペーターズ版(Schumann 1977: 8)の 3 種類の楽譜を確認したところ、それらの全ての楽譜においてこの音にもアクセントが付されていた。そのため、本稿では、このト音にもアクセントが付いているものとして考察する。

18 *m. s.* *p* *segue* *m. s.*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

24 *m. s.* *f* *p* *f* *p*

3 3 3 3 3 3 3 } { 3 3 3 3 3 3

29 *p* *dim.* *mezza voce*

3 } { 3 3 3 3 3 } { 3 3 3 3

主部に現れる変則的な記譜とその変化について、数小節ごとに分けて観察する。

【第1小節～第7小節】

ここでは、冒頭のホ音を除き、和声が第6拍や第3拍で変化している。しかも、それらの拍のほとんどにはアクセントが付けられている。和声の変わり目はある種のストレスがかかる上に、アクセントが付いていることでそれがより強調される。つまり、この部分では音型は八分音符3つを基数としてひとまとまりになっていて、その開始位置は第3拍と第6拍である。すなわち、タイプ B1 であると言える。

しかしながら、第2小節以降の音型は、聴き手が記譜の通りの拍節感を感じられる可能性は低い。冒頭のホ音はまだ拍節感がない中で4拍分伸ばして鳴らされるため、その後の

音型は第 2 小節第 1 拍から記譜されているように聞こえる可能性が高いのである。

譜例 3-5：《間奏曲集》第 2 曲第 1 小節～第 5 小節書きかえ



書きかえてみると、視覚的にも譜例 3-5の方が分かりやすいの是一目瞭然である。何故わざわざ譜例 3-4に見られる分かりづらい記譜を採用したのだろうか。その理由の一つに演奏時の表現に対する欲求が挙げられるだろう。2種類の記譜が生む表現を検討したい。

譜例 3-5では、アクセントの位置と和声の変わり目、そしてそれらと拍子の強拍が一致しており拍節感が非常に安定している。一方で、譜例 3-4ではアクセントの位置と和声の変わり目は一致しているが第 6 拍や第 3 拍などに位置しており、拍子の強拍より常に八分音符 1 つ分早まって上拍に置かれていることになる。上拍というのは次の下拍に向かう性質があるが、譜例 3-4のような記譜だと通常ストレスがかかるはずの下拍にストレスをかけられないままである。そうとは言え、第 3 拍や第 6 拍に付いているアクセントも、弱拍に付されているために重さをかけられない。すると、第 3 拍や第 6 拍は、例えば素早く打鍵して瞬間的に力を抜き、重さをかけないタッチが考えられる。

これらの分析を通して明らかになることは、このようなパターンでは、矢継ぎ早に音が紡ぎ出され疾走感が生まれるということだ。冒頭には *Presto a capriccio* の指示があるが、独特のこの音型自体が急いたような表現を実現させるための一つの要素となっていることが分かる。

主部には第 2 小節から第 7 小節と同様に和音を強拍であるべき第 1 拍や第 4 拍よりも先取りする音型が一貫して用いられている。つまり、主部の間は疾駆する楽想が続くが、その度合いは様々に変容していく。例えば、第 3 小節第 6 拍以降は第 3 拍のアクセントがなくなり、第 6 小節第 6 拍にはそれまで第 6 拍に付いていたアクセントがなくなるなど、変則性が徐々に弱まっていく様子が読み取れる。第 8 小節以降はこのような変則性の変化を中心に言及する。

#### 【第 8 小節～第 9 小節】

ここでは、音自体は第 6 小節、第 7 小節の 1 オクターヴ下であるものの、*lento* の指示に

よってテンポが遅くなり、アクセントも全くない。これによってどのような効果がもたらされるのだろうか。

まず、タイプ B1 であるのは前のセクションと変わらないが、変則性の度合いは弱まったと言える。さらに、演奏においては、第 1 拍と第 4 拍を多少意識し目立たせることが可能になり、下拍を感じやすくなる。第 7 小節までは前述したいくつかの理由から、第 1 拍と第 4 拍が下拍であることを表現しづらかったが、変則性が比較的弱いこの 2 小節間の存在によって、演奏者自身もこの前後のセクションで下拍の位置がずらされていることを強く認識する効果もある。

#### 【第 10 小節～第 13 小節】

この楽曲において初めてタイプ B2 が登場する。右手の音型は記譜上の強拍よりも先行する音型が続き、第 6 拍にはアクセントも再び付けられている。その一方で左手は小節の頭から始まる音型で、第 4 拍は四分音符が置かれている。この音型は明らかに 8 分の 6 拍子に沿った音型である。したがって、この部分は典型的なタイプ B2 であると言える。

この 4 小節間は、左手が安定して記譜の拍子と一致した音型になったことによって、変則性の度合いは第 2 小節から第 7 小節より和らぎ、第 8 小節から第 9 小節よりは強いと言える。

#### 【第 14 小節～第 17 小節】

第 16 小節の第 2 拍まで左手の音は第 2 拍と第 5 拍に単音で置かれるのみで、右手は第 2 拍と第 5 拍が休符になったことで、実質的には両手で一つの旋律線を形成している。右手はアクセントこそ付されていないものの、第 6 拍と第 3 拍が和音で強調されている。したがって、明らかにタイプ B1 であると判断できる。

ただし、第 16 小節の第 3 拍以降は右手も左手も音型が変わる。右手の第 4 拍に四分音符が使われるなど、それまでのリズムが崩れることによってタイプ B1 の拍節感もなくなり、第 16 小節第 3 拍以降は変則性が徐々に弱まり、第 6 拍以降はほとんどなくなったと言える。

このことにより、冒頭からここまでの変則性から、第 18 小節から始まる新たな音型とセクションへと切り替える効果もあるのではないだろうか。

以上、主部の冒頭 17 小節間のみ取り出して変則性の度合いについて論述した。巻末資料の分析表では変則的な記譜が平面的に感じられるが、実際の楽譜においては様々な要素(アクセントの有無、音型の組み合わせ方、和音か単音か)に影響されて、変則的な記譜の種

類や度合いが刻々と変化している様子がはっきりと分かる。この変化は、第 18 小節以降を見ても明らかである。

このようにタイプ B1 と B2 を一貫して使い主部の焦燥感のある性格を保っている。そして、その中でも微妙な変化を付け、聴き手にも拍節感のずれを改めて知覚させるなどの工夫を施すことで拍節感に様々な変化を生んでいる。

次に、中間部の記譜と拍節感を確認し、楽曲構造との関連を把握したい。

第 63 小節から始まる中間部は、第 100 小節まで 38 小節間続く。この間、拍子は 4 分の 2 拍子に変化する。

譜例 3-6 : 《間奏曲集》第 2 曲 第 63 小節～第 68 小節



The image shows a musical score for measures 63 to 68. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "Meine Ruh' ist hin—". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature and time signature. The piano part includes the instruction "sotto voce". The score shows a melodic line in the vocal part and a harmonic accompaniment in the piano part.

楽譜上部の”Meine Ruh’ ist hin—”はゲーテの「ファウスト」から引用された語句で、「我が憩いは去った」という意味である。メロディのリズムはドイツ語のリズムに基づいていることが分かる。つまり、第 1 拍に四分音符によって長さのアクセントが付き、はっきりと強拍を感じられるため拍子と一致した拍節感になっているのだ。中間部においては、第 63 小節から第 68 小節のリズムを中心に構成されていて、変則的な記譜は全く現れない。ゲーテの詩が引用され、ドイツ語の韻律に沿ったリズムで複雑さはなく、安定し落ち着いた音楽性である。ほとんどの小節で変則的な記譜が使われていた主部と比較すると大きな違いがあると言える。

拍節的に主部と正反対の中間部を経て、第 101 小節から第 117 小節の経過部、そして第 118 小節のアウフタクトより主部の再現へと移行する。再現部においては、ほとんどの部分で主部と同じパッセージが使われ、最後の約 6 小節を除いてタイプ B1 またはタイプ B2 の変則的な記譜で埋め尽くされる。

このように、《間奏曲集》第 2 曲では第 1 期とは明らかな違いが見て取れた。第一に、全体の小節数のうち変則的な記譜が使われている小節が占める割合が激増した。第 1 期では

30%未満だったのが、第2期では《間奏曲集》第2曲の78%のように2倍以上に増えている例もある。第二に、変則的な記譜を生む同一の音型がかなり長い範囲で連続して使われるようになった。そして、その範囲は楽曲の形式と対応している。《間奏曲集》第2曲では、譜例3-4のように三部形式の主部と再現部では一貫してタイプB1とB2の変則的な記譜が使われているが、中間部では全く使われていない。

演奏について考察を進めると、単に変則的な記譜の量を増やしただけでなくそれを表現においても利用しようというシューマンの意図が感じられる。拍節的に大きく異なるモチーフをそれぞれ主部と中間部に導入することによって各部分の性格を互いに引き立て合い、曲想に変化をつけやすくなっている。

## **(2)ソナタ形式を含む楽曲**（ピアノ・ソナタ第1番、《管弦楽のない協奏曲》、ピアノ・ソナタ第2番第1楽章）

《管弦楽のない協奏曲》は、ピアノ・ソナタ第3番の初版である。第2期には、ピアノ・ソナタ第1番と《管弦楽のない協奏曲》の他に、ピアノ・ソナタ第2番の第1楽章もこの時期に作られ、どのソナタにおいても第1楽章がソナタ形式で作曲されている。最初に作曲されたピアノ・ソナタ第2番は当時主流であったウィーン古典派のソナタ形式の典型的な形式であるが、変則的な記譜はあまり使われていない。次に作曲されたピアノ・ソナタ第1番では、変則的な記譜がかなり多く使われるが、形式の面から見ると第1期と同じように経過的または展開的な要素で使われている。最後に作曲された《管弦楽のない協奏曲》は《アレグロ》と同様に形式の面では例外的な二部分構造のソナタであり、変則的な記譜も展開的な部分だけでなく主題にすら現れるようになった。

### **(i) ピアノ・ソナタ第1番**

まずは、ピアノ・ソナタ第1番第1楽章のソナタ形式を検討し、その上でそこで使われている変則的な記譜とそれらと形式との関連性について検討する。

ピアノ・ソナタ第1番は、嬰へ短調で52小節に亘る長い序奏から始まる。第53小節から主部に入り、第1主題で左手の5度跳躍のモチーフと右手の順次進行のモチーフがほぼ同時に提示される。

譜例 3-7: ピアノ・ソナタ第 1 番 第 1 楽章 第 53 小節～第 58 小節 第 1 主題

第 134 小節の終わりからは平行調のイ長調で第 2 主題となる。その後すぐに第 146 小節からコデッタで歌謡性に満ちた旋律が現れる。第 175 小節終わりからは展開部が始まる。第 331 小節までの長めの展開部だが、それは序奏部分の展開も行われているためである。再現部は第 332 小節から始まる。第 2 主題は定石通り主調での再現となり、第 393 小節はそのまま主調で終止してコーダへ入り、コデッタと同じ旋律を用いて第 1 楽章を閉じる。

分析表 (111 ページ) を見てみると、第 1 期と比べてかなり多くの変則的な記譜が使われていることが分かる。また、分析表と形式を照らし合わせると全体的には展開部において変則的な記譜が多く使われている。タイプについては、第 1 楽章ではタイプ B1 か B2 しか使われない。

第 1 主題冒頭で両手にそれぞれ現れるモチーフはどちらも変則性はない。第 54 小節の内声部から始まるシンコペーションの音型が常に裏拍から四分音符 1 つ分の長さで伸びているものの、演奏にあたっては特に違和感はなく、パッセージ全体の拍節感を乱すほどではない。

長いスパンで明らかな変則的な記譜が最初に現れるのは、第 107 小節から第 122 小節の経過部である。

譜例 3-8: ピアノ・ソナタ第 1 番 第 1 楽章 第 107 小節～第 122 小節

2 } { 2 2 2 2 2 2 2 2

2 } { 4 4 4

4 4 } { 4 4

4 4 4 4 }

譜例 3-8 は、4 小節ずつ 4 つのフレーズで構成されている。フレーズの区切りは、変則的な記譜の種類の転換点と一致している。また、1 つ目と 3 つ目のフレーズ、そして 2 つ

目と4つ目のフレーズがそれぞれ変奏の関係にある。変奏には拍節構造の変化が大きく寄与しているため、詳細を見てみよう。

#### 【第107小節アウフタクト～第110小節】

このフレーズでは、右手と左手でずれが生じている。

右手は、変ホ音 - ニ音と変イ音 - 変ト音のそれぞれの音型でひとまとまりである。また、変ホ音と変イ音に sf もついているため、右手はグルーピングの最初に強さのアクセントがあり、グルーピングが始まる位置とストレスのかかる位置が一致している。

左手はより複雑である。和声に注目すると、第107小節第1拍の裏拍から第108小節第1拍の表拍にかけての八分音符4つ分が同一の和声となっており、それ以降も同様に八分音符4つ分で和声が変化している。譜例3-8に示した通り、和声が変化する場所からグルーピングが開始されると考えられるだろう。しかし、右手と異なるのは、グルーピングのはじめにはストレスがかからないという点である。なぜなら、グルーピングの最初の音である変ロ音や変ホ音は、バスの役割を担ってはいるものの、音価が八分音符と短くスタッカートもついているため重さはかけられないのであまり目立たない。むしろ、その次の和音の方が付点四分音符分の長さがあり、長さのアクセントがついて重心がかかる。つまり、左手はグルーピングについては和声の変化に沿って毎小節第1拍の裏拍から始まるが、シンコペーションのように、第2拍の和声に重さがかかることとなる。

これらの事象を総合して、第107小節のアウフタクトから第110小節までの両手の拍節関係について振り返る。

まず、右手も左手もグルーピングは第1拍とずれて裏拍から開始されるという共通点がある。右手は第1拍の裏拍から始まり、その拍に sf がついて重心が置かれている。左手は、第2拍の裏拍から始まるが、重心がかかるのは第2拍の表拍でシンコペーションのような効果を生んでいる。左右どちらも、一番の強拍であるはずの第1拍の表拍には全く重心がかからない音型になっている上に左右でも多様なずれが生じているために、非常に捉えがたい拍節構造となっている。

#### 【第111小節アウフタクト～第114小節】

2つめのフレーズは、また違ったグルーピングとなる。

まず、右手は下行形の内声がメロディを形成していて、その音にアクセントも付されている。つまり、メロディを基準として第2拍の裏拍および第1拍の裏拍から八分音符2つ分のグルーピングであると言える。左手も第2拍と第1拍のそれぞれ裏拍でメロディの下

行形を重音でなぞり、次の表拍にかけてスラーがかかっている。このことから、左手も右手と同じく第2拍の裏拍および第1拍の裏拍から八分音符2つ分のグルーピングであると言えるだろう。すなわち、この4小節間においてもその前のフレーズと同じように第1拍の表拍はグルーピングの開始位置でもなく重心もかからないという点で記譜の拍子の強拍とはずれている。しかしながら、右手と左手のグルーピングの開始位置が一致しているタイプ B1 であり、左右ともにグルーピングの開始位置に重心がかかることで、第111小節のアウフタクトから第114小節はその前のフレーズよりも分かりやすい拍節構造となっている。

#### 【第115小節アウフタクト～第118小節】

先述の通り、3つめのフレーズにあたる第115小節アウフタクトから第118小節は、1つめのフレーズと同じ旋律線だがリズムやアクセントの位置が変わっているため変奏されていると言える。

まず、右手はリズムが変化しているものの、変ホ音 - ニ音と変イ音 - 変ト音のように、第2拍裏拍から八分音符4つでひとまとまりになっていることは変わらない。ただし、アクセントの位置は第107小節のアウフタクトから始まるフレーズとは異なっている。1つめのフレーズではグルーピングの最初に sf が付いていたが、3つめのこのフレーズでは、グルーピングのうち最後の八分音符にあたる毎小節第2拍の表拍に sf が付けられている。つまり、グルーピングの中で最も弱くなるはずの場所に sf が付けられたのだ。

左手は、バスである変ロ音や変ホ音等が、毎小節第2拍の裏拍から第1拍の表拍に置かれた点で1つめのフレーズとは異なる。それに伴って、左手のグルーピングも毎小節第2拍の裏拍から始まることとなり、グルーピングの位置が右手と位置が揃う。すなわち、このフレーズはタイプ B1 の変則的な記譜であることが分かる。また、sf が両手ともに第2拍の表拍に付されている点で変化が見られる。確かに、sf のようなアクセントはグルーピングの決定に大きく影響する。しかし、この部分では、第107小節から同様の音型が続いており4拍で1つのフレーズである感覚が演奏者と聴き手の心に強く残るため、フレーズの安定感には揺らぎがない。

そのため、3つめのフレーズにおいては、左右の拍節感は一致しているが、グルーピングの途中にアクセントが付けられた複雑な拍節構造となっている。

#### 【第119小節アウフタクト～第122小節】

2つめのフレーズの変奏である。

第 107 小節以降続いている旋律線が常に裏拍に置かれる形は維持される。しかし、これまでのフレーズと大きく異なるのは、バスの声部が独立したことである。第 107 小節以降のバスはそれ以外の声部と一体化し、バス以外の音が長い音符になっていたりアクセントが付されたりすることで、バスがグルーピングに影響を与えることはなかった。しかし、第 119 小節第 1 拍では左手が完全に 2 つの声部に分かれている。左手内声部は第 118 小節第 2 拍裏拍から八分音符 4 つ毎に付される sf によってグルーピングが形作られ、右手も同じグルーピングを保っているが、毎小節第 1 拍に置かれたバスが新たなグルーピングが形成している。つまり、第 1 拍から八分音符 4 つ分のバスの解釈層がタイプ B2 をもたらしめている。2 つめのフレーズと比較すると、このバスの存在によって第 1 拍の強拍を意識しやすくなった。また、第 122 小節第 2 拍裏拍以降の変則的な記譜のない部分へと滑らかに移行させる効果もあるだろう。

譜例 3-8 の 16 小節間における変則的な記譜の分析を演奏に生かすにはどのような可能性があるだろうか。例えば、変則的な記譜のタイプと変則性の度合いの違いによって 4 小節毎に変化させることも可能であるだろう。一例として、次のような表現が考えられる。まず、第 107 小節のアウフタクトから第 110 小節はタイプ B2 であり、その相反する拍節感を目立たせてコミカルに表現する。次に、第 110 小節終わりからの 4 小節間はタイプ B1 に変化し、音型も下行形に変わることから疾走するような表現が考えられる。第 114 小節の途中からの 4 小節間は同じタイプ B1 ではあるものの、シンコペーションのような役割を持った sf を強調して再びコミカルな表現に戻り、最後の 4 小節間はタイプ B1 の拍節感を生かしながら、バスのグルーピングに影響されてスピードが落ちていく。これらはあくまで一つのアイデアに過ぎないが、変則的な記譜の違いが明瞭になると、このような表現もより考えやすくなることが推測される。

以上、ピアノ・ソナタ第 1 番に関して考察を行った。このソナタ形式においては、最初に主題が提示される部分には変則的な記譜は使われず、経過部や展開部にそれが多く見られることが明らかになった。また、例えば同じタイプ B1 でも、第 110 小節からの 4 小節間と第 114 小節からの 4 小節間では変則性の度合いが微妙に違うということが分かるだろう。一口に変則的だとは言っても、明らかに変則的だと言えるものもあれば判断に迷うものもある。譜例 3-8 の第 114 小節からの 4 小節間や、展開部の終盤、第 319 小節から第 325 小節がその例だ。実際に分析をしている最中も、ピアノ・ソナタ第 1 番と、この後に論じ

る《管弦楽のない協奏曲》については変則性の度合いが曖昧で判断しづらいと感ずることが度々あった。

譜例 3-8 の考察から、様々な拍に力点があり、細かなシンコペーションが多数存在するためどの拍に重心があるのかが不明瞭であることが読み取れた。つまり、変則的な記譜の変則性の強さには様々な度合いがあることを示唆している。また、その度合いは段階的ではなくグラデーション状に存在する。このようなパッセージにおいては、変則的な記譜の解釈に個人差が生まれると言えるだろう。

## (ii) 《管弦楽のない協奏曲》

次に、《管弦楽のない協奏曲》の第 1 楽章のソナタ形式を検討する。

《管弦楽のない協奏曲》の第 1 楽章は、二部分構造のソナタである。展開の要素はテーマとテーマの間に存在する。冒頭の序奏にて音階で 5 度下行するモチーフがハ短調で示され、提示部が開始する。

譜例 3-9 : 《管弦楽のない協奏曲》 第 1 小節～第 3 小節

第 8 小節からは第 1 主題が始まる。第 2 主題は 2 つあり、まず第 26 小節から属調のハ短調で第 2 主題 a が、第 62 小節には平行調の変イ長調で第 2 主題 b が提示される。テーマの展開を含みながら進んでいき、第 106 小節から属音が保続されて第 113 小節から再現部となる。再現部では第 2 主題 a は主調で、第 2 主題 b は VI 度調の変ニ長調で再現される。第 227 小節からのコーダでは冒頭と同じ形で左手の 5 度下行のモチーフが現れ、激しさを増して第 1 楽章が終わる。

第 1 楽章の序奏では変則的な記譜は現れない。第 1 主題においては、下行形のモチーフを変形させた次のような旋律が始まる。

譜例 3-10 : 《管弦楽のない協奏曲》 第 6 小節～第 12 小節

6 *sempre rinforzando la melodia*  
 8 *sf sf*  
*p*  
 9 *sf*  
*p*  
 \*  
 5 *pp*  
*Pedale*  
 4 } 4 { 4 4 } { 4 4  
 4 { 4 4 } { 4 4

譜例 3-10 ではかなり特徴的な変則的な記譜が見られる。第 8 小節、第 9 小節では、右手は第 2 拍到長い音符かつ sf が付いている。また、左手をみてみても第 2 拍から和声が変わるパターンになっていて、それに合わせるようにスラーも第 2 拍から第 1 拍までかかっている。つまり、第 2 拍から四分音符 4 つ分でひとまとまりとなっていて、これは典型的なタイプ B1 である。第 10 小節、第 11 小節においては内声部の動きと左手の十六分音符のアルペジオが途切れることによって変則性は弱められるが、第 12 小節からはまた左手はアルペジオに戻り、典型的なタイプ B1 となる。テーマの確保と同時に始まる経過部においても同じ音型が用いられ、第 2 主題 a の直前までの全体に変則的な記譜が現れる。

一方で、第 26 小節から第 2 主題 a に入ると変則的な記譜はなくなる。

譜例 3-11 : 《管弦楽のない協奏曲》第 3 番 第 1 楽章 第 25 小節～第 32 小節

第 2 主題は、第 1 拍から順次進行で 5 度上行した後にまたなだらかに下降する音型で、何の変則性も存在しない。続いて第 62 小節から提示される第 2 主題 b においても変則性は見られず、テーマにおいて変則的な記譜が使われているのは第 1 主題のみであるということが分かる。これによって、第 2 主題に変則的な記譜が出現しない理由が明らかとなった。第 1 主題では、変則的な記譜の存在により緊張感が生まれるが、第 2 主題では変則的な記譜を使わないことで穏やかな性格となっている。ソナタ形式の特徴の一つである第 1 主題と第 2 主題の性格の対比を、変則的な記譜の有無によって実現させるためだったのではないだろうか。

第 1 楽章全体を見渡すと、第 1 主題は変則性の高い音型だが、2 種類の第 2 主題でテーマを提示する際にはそれとは対照的に拍節感においては何の変哲もない音型である。テーマにまで変則的な記譜を用いるという新たな試みが見られたことはこの楽曲の大きな特徴である。また、変則的な記譜の有無による第 1 主題と第 2 主題のコントラストは、演奏においても表現を鮮やかにするために一役買うことになるだろう。

### 3-3 第3期

第3期は、全12曲中10曲で変則的な記譜が使われている。変則的な記譜が出現しないのは、《アラベスク》作品18と《花の曲》作品19（巻末資料126ページ）であるが「性格的小品または性格的小品集」に類別される楽曲において変則的な記譜が全く用いられないのは、本稿対象曲の中ではこの2曲のみである。このように、変則的な記譜をコントロールして使う現象は、第3期にあたる楽曲の内部においても共通する。例えば、《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》作品26では、ソナタ形式である第5楽章において変則的な記譜が見られるが、第2期のソナタ形式の楽曲と比べて量がかなり少なくなり、展開部に限定してそれが使われている。

また、性格的小品または性格的小品集に関しては、総括すると第2期と同じように変則的な記譜の使用頻度は高く、かつ長い間継続してそれが使われる傾向にある。しかし、その様相を細かく分析すると、第2期には見られなかった特徴がいくつか見出される。

**(1) 性格的小品または性格的小品集**（《フモレスケ》《幻想小曲集》《ダヴィッド同盟舞曲集》《子供の情景》《クライスレリアーナ》《ノヴェレッテン》《夜曲》《アラベスク》《花の曲》《3つのロマンス》）

《アラベスク》と《花の曲》のように変則的な記譜が全く使われていない楽曲の他に《子供の情景》（巻末資料121ページ）のように極端に使用頻度が低い楽曲も存在する。反対に、変則的な記譜が多く使われている楽曲では、タイプA1とA2が小品全体に亘って使われるようになった。また、同じ旋律線に対してストレスのかかる位置を様々な方法で変えていくなどの手法によって、より巧妙な拍節感がしばしば見られるようになる。

#### (i) タイプA1とタイプA2の新たな用法

まずは、タイプA1とA2が小品全体に亘って使われる例を観察する。

タイプA1は、3拍子において基準音価3拍分をひとくくりとした場合、その内部が2等分されているリズムである。このタイプは第2期までは使用頻度が少なく、使われていたとしても数拍から数小節の長さだった。また、タイプA2（2拍子において基準音価2拍分をひとくくりとした場合、その内部が3等分されている）に関しては、第2期までほとんど使われることがなかった。

しかし、第3期になるとタイプA1とA2が小品全体に亘って使われるようになる。タイ

プ A1 が小品全体に使われている典型的な例は《ダヴィッド同盟舞曲集》第 2 集第 1 曲で見られる。

《ダヴィッド同盟舞曲集》第 2 集第 1 曲

譜例 3-12 : 《ダヴィッド同盟舞曲集》第 2 集第 1 曲第 1 小節～第 19 小節

Balladenmäßig. Sehr rasch ♩ = 80

3 3 3 3 3 3 3 3  
 (3) 3 3 (3) (3) 3 3 (3)  
 2 3 (3) (2) (2) 2 3 (3) (2) (2) 2

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3  
 6 4 2 4 2 2 (2) 2 3 3 2 (2) (2)

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3  
 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2

3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	
3	3	3	3	3	3	3	(3)	(3)	3	3	
4	2	2	(2)	2	3	(3)	(2)	(2)	2	3	(3)

譜例 3-12 のグルーピング分析は、基本的には 3 声部として 3 段の解釈層で示したが、第 5 小節から第 14 小節においては、上部 2 声部が完全に統合されているため 2 段の解釈層にまとめた。この楽曲は 4 分の 3 拍子であるが、一見すると 8 分の 6 拍子のように記譜されている。4 分の 3 拍子では、基準音価である四分音符毎に分けて音符を記譜し 1 小節の内部が 3 等分されるのが通例である。しかしながら、譜例 3-12 冒頭の上声部、右手で演奏する音型を見てみると八分音符 3 つ毎のグルーピングになっていて、1 小節の内部が 2 等分されることになる。このように、基準音価 3 拍分をひとくくりとした場合、その内部が 2 等分されているものがタイプ A1 の変則的な記譜である。

この楽曲の右手は、譜例 3-12 と同様の音型が一貫して続いていて、タイプ A1 が終始使われている。しかも大部分においてメロディは右手にあるため、タイプ A1 の 8 分の 6 拍子にも見えるような変則的な記譜の印象がかなり強い。むしろ第 4 小節までは、冒頭のアウフタクト・第 2 小節第 3 拍・第 4 小節第 3 拍の 3 か所のみに見える左手の四分音符以外は全てタイプ A1 に支配されており、左手の四分音符もまだ目立たないため、聴き手は 8 分の 6 拍子であるかのように錯覚してしまう。第 6 小節以降にバスが 4 分の 3 拍子に沿ったリズムを継続して打つことでようやく右手の変則性が聴き手には認識されるのである。

第 2 章 (27 ページ・28 ページ) で言及したように、シューマンはこの時すでに右手と左手で拍子を書き分ける方法を知っていたため、シューマンは右手を 8 分の 6 拍子、左手を 4 分の 3 拍子というように拍子を書き分けることもできたはずである。だが、その記譜法ではなく譜例 3-12 のように右手も 8 分の 6 拍子で記譜することで、この拍節感が急き立ったり疾走するような効果を生み、発想標語にある *Sehr rasch* を表現するのに重要な役割を果たしていると言える。演奏者は、6 拍子と 3 拍子の 2 つの拍子感が存在することを十分に認識し、どちらかの拍子感に極端に偏ることがないよう工夫が必要であろう。

このように、拍子記号は 3 拍子でありながら 1 小節の内部を 2 等分するタイプ A1 が楽

曲または小品全体に亘って使われるのは、第3期になって初めて見られる特徴である。最も顕著な例として《ダヴィッド同盟舞曲集》第2集第1曲を取り上げたが、同曲集の第1集第2曲においても小品全体に亘ってタイプ A1 が使われている。

他に、《クライスレリアーナ》第8曲（8分の6拍子）は、第2章で詳述した通り主題の和声リズムが、付点四分音符の内部をそれぞれ二等分している。これもタイプ A1 が小品の曲想の印象に大きく影響する。《クライスレリアーナ》第8曲におけるタイプ A1 の用法、および楽曲構造と変則的な記譜の関連を詳細に見たい。

### 《クライスレリアーナ》第8曲

《クライスレリアーナ》第8曲の楽曲構造は、ABACAの小ロンド形式になっている。AとBの部分に変則的な記譜が多く使われている。

#### 【A（冒頭～第24小節）】

楽曲の冒頭、Aの部分は次のような音型である。

譜例 3-13 : 《クライスレリアーナ》第8曲第1小節～第8小節

**Schnell und spielend**

*pp*

*Pedal*  
*Die Bässe durchaus leicht und frei*

2	4	2	4	2	4	2	4	2	4	2	4	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
6		(6)		(6)		6		6		6		6

4	2	4	2	4	2	4	2	4	2	4	2	4	(2)4	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
6		(6)		(6)		(6)		(6)		(6)		6	6	(6)

楽譜上は4声部に分かれているが、グルーピング分析においては拍節構造ごとに3段に分けた。上段は右上声部のリズムと左手に時折現れる四分音符+八分音符のリズム、中段は右手内声部のリズム、下段は左手の付点二分音符や付点四分音符などの長い音符を表している。上段や下段は8分の6拍子の拍節感に沿ったリズムである。

この部分は一見すると何の変哲もない8分の6拍子のように見える。しかしながら、右手、特にその内声に注目すると和声が付点八分音符ごとに変化していることが分かる。つまり、強拍にあたる第1拍と第4拍だけでなく弱拍である第2拍と第5拍の裏拍で和声が変わっているのである。この和声リズムは、6拍子に含まれる3拍子の単純拍子の内部をそれぞれ2等分していて、タイプA1になっていることが言える。

拍節的に安定させるならば上声部や左手のリズムに合わせて第3拍や第6拍で和声を変化させるべきだが、弱拍である第2拍や第5拍のさらに裏拍、すなわち本来は非常に弱いはずの拍で和声変化が行われている。右上声部や左手に置かれた第3拍や第6拍の八分音符は、和声の変化と十六分音符1つ分だけずれたところで鳴らされる。この4+2のリズムによって、3+3のリズムが8分の6拍子からずれていることを強調されている。しかし、いずれの声部についても強弱はpp、かつ和声変化が起こる拍にアクセント等がついているわけでもない。つまり、演奏者にとっては第2拍と第5拍のそれぞれ裏拍で和声変化が起こっているにも関わらず重さをほとんどかけられず、どこにも拠り所がない感覚に陥る。今にも崩れそうな危うい拍節関係が、この楽曲の摩訶不思議な雰囲気を作り出す一つの要因となっているのではないだろうか。

最初のAの部分では譜例3-13と同じ拍節感の音型が続く。

【B（第 25 小節～第 48 小節）】

譜例 3-14 : 《クライスレリアーナ》 第 8 曲 第 24 小節～第 32 小節

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 24 and includes first and second endings. The second system starts at measure 28. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* and *mf*. Below the notation are two rows of rhythmic groupings: the first row shows groupings for the right hand (e.g., 4, (2) 4, 2, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and the second row shows groupings for the left hand (e.g., 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3).

このセクションでは、左手のみに 4 分の 2 拍子の指示があり、両手の拍子が異なる。そのため、グルーピング分析はやむを得ず右手は上段に十六分音符単位で、左手は下段に八分音符単位で、それぞれ異なる単位で表した。

右手は、A の部分の右手内声部のリズムを受け継いでいるが、和声が 8 分の 6 拍子の第 2 拍裏拍と第 5 拍裏拍で変化している箇所は A の部分よりも少ない。しかしながら、右手の第 2 拍裏拍と第 5 拍裏拍は、左手（4 分の 2 拍子）の第 1 拍と第 2 拍のそれぞれ裏拍と同じ拍に位置している。この左手のリズムの影響を受けること、そして A の部分から同じリズムが続くために拍節感も引き継がれることから、右手は十六分音符 3 つずつのグルーピングのタイプ A1 であると判断した。

ただし、変則性の度合いは A の部分よりも低くなったと言えるだろう。なぜなら、A の部分においては譜例 3-12 の上段の 4+2 のグルーピングと中段の 3+3 のグルーピングの間に十六分音符 1 つ分だけずれる箇所があり、それが変則性を感じやすい要因となっていたからである。B の部分においては 4+2 のグルーピングが存在しないため、変則性の度合いが低くなったと言えることができる。また、左右の拍子が異なることは変則性が高くなったと



Cの部分では、和声の面でもリズムの面でも8分の6拍子に則するため変則的な記譜は見られない<sup>13</sup>。まず、和声においては1小節もしくは2小節ごとに第1拍で和声が変わる。第1拍以外で和声が変わるのは、第79小節第5拍裏拍と第111小節第5拍裏拍の2箇所のみである。リズムにおいては、Cの冒頭8小節間は長い音符はあるものの左右が同じリズムで構成されていると言える。このリズムはAの部分の右手内声やBの部分の右手に用いられていたリズムの休符をなくした形である。しかしながら、和声が第1拍で変化し、バスも2小節毎に第1拍で鳴らされることから強拍である第1拍を強く意識することが可能であり、その他の拍には和声・強さ・長さなどの要素においてもアクセントは付されていないためにAやBの部分とは拍節感が異なる。つまり、同じようなリズムが用いられているがCの部分においては8分の6拍子の安定した拍節感になっているのだ。

第81小節から第88小節においては、左手内声部にシンコペーションの音型が現れるが、その他の声部の第1拍や第4拍にアクセントが付され、バスも第1拍を明確に示していることから拍節感が揺らぐことはない。

#### 【A（第113小節～最後）】

第139小節までは、これまでのAの部分がほぼ変化せずに繰り返される。第140小節から最後の第145小節は短いコーダで、左手の2声部はなくなり右手の2声部のみが下行してpppで消えるように終止する。

<sup>13</sup>なお、第73小節から第80小節のペダルが書かれている位置は、変則的な拍節という観点からは興味深い位置ではあるが、同じような音型でも異なる位置にペダルが書かれている部分もある。

脚注譜例2：《クライスレリアーナ》第8曲第98小節～第102小節

第99小節・第100小節の音型は、譜例3-15の第73小節・第74小節と似ている。しかしながら、第73小節におけるペダル指示の位置は第2拍と第3拍の間、第99小節においては第1拍と違いがある。したがって、シューマンの書いたペダルにそれほどの厳密性があるかどうかは分からない。本論文においてはこのような理由からペダル指示については論議の対象としない。ペダルと拍節の変則性については、今後さらなる研究が必要であると言える。

楽曲全体を通して見てみると、145小節中Cの40小節間を除く111小節において変則的な記譜が用いられていることが明らかとなった。これらの変則的な記譜とそれに伴う拍節感は、演奏表現とも深い関連があると言えるだろう。その証拠に、この楽曲中には2箇所に発想標語があるのだが、それが書かれているのは楽曲冒頭と第73小節のCの冒頭、つまり変則的な記譜の有無と一致しているのだ。

変則的な記譜によって演奏者の感覚にも変化が現れることは既述したとおりであるが、改めて発想標語の内容と照らし合わせよう。

楽曲の冒頭、楽譜上部には **Schnell und spielend**（急速でふざけるように）、そして大譜表の下には **Die Bässe durchaus leicht und frei**（バスは絶対に軽やかで自由に）と指示されている。Aの考察において、和声変化のタイミングなどの影響を受けて様々な種類のグルーピングが存在することで浮遊感のある表現になることを詳述した。この浮遊感というのは、落ち着くことのできる拍がなく、右手の内声によって和声変化も第3拍や第6拍よりも十六分音符分先取りされることで生まれるのだが、テンポの面でも当然留まることなく進んでいく。つまり、変則的な記譜による拍節感自体が、発想標語によって求められている速さや軽さを表現できるような性質を既に持っているのだ。

Cの冒頭では、それとは反対に **Mit aller Kraft**（全力をこめて）と表示され力強さが要求されている。この楽曲中で唯一変則的な記譜が存在せず拍節的に安定するのがCの部分である。楽曲冒頭から第72小節までという長い間、変則的な記譜が続き拍節的な軋みが生じていたため、演奏者の感覚としても常にわだかまりを抱えているような状態が続いていた。そのフラストレーションが解消されるまさにその瞬間に **Mit aller Kraft** の指示があるのだ。強弱も第73小節のアウフタクトから *f* に変わっているが、音量の強さだけではなく8分の6拍子の拍節感、つまり第1拍や第4拍において重みを充分に感じて演奏することで、重厚感が生まれ、力強さにも繋がるのではないだろうか。

変則的な記譜は、ただ単に拍節感を乱すだけではなくそれを利用して各部分の音楽の性質を具体化していることが分かる。本来、小ロンド形式は回帰する主題Aに安定感があり、BCを不安定な音楽にするのが主流であったが、シューマンはAに不安定な音楽を設定することで聴き手に対して楽曲全体が怪しげな楽想であることを印象づけることに成功している。また、演奏者自身も言葉による発想標語のみに依存することなく、変則的な記譜の有無によって生まれる拍節感を充分に解釈することで、言葉では表しきれない豊かな表現が可能になると言えるだろう。

タイプ A1 だけでなく、タイプ A2 も第 3 期になると急激に使用頻度が増える上に、楽曲または小品全体に亘って使われるようになる。最も特徴的なのは《幻想小曲集》第 1 曲〈夕べに〉である。

### 《幻想小曲集》第 1 曲 〈夕べに〉

譜例 3-16 : 《幻想小曲集》第 1 曲 〈夕べに〉 第 1 小節～第 8 小節

*Sehr innig zu spielen*

三連符  $\left\{ \begin{array}{cccccccc} 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{cccccccc} 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{array} \right.$

第 2 章で同じ譜例を用いて説明したためグルーピング分析についての詳述は避けるが、2 拍子において 2 拍分をひとくくりとした場合、その内部が 3 等分されているのがタイプ A2 である。譜例 3-16 では、右手は上声部の旋律線と内声で構成されている。1 小節の内部が 3 等分されている旋律線によって、右手はタイプ A2 と判断できる。一方で、左手は 2 拍子に沿った拍節感なので、右手の拍節感とは齟齬が生じている。

この楽曲では、全 88 小節中、第 37, 38 小節と第 75, 76 小節の 4 小節を除く全ての小節において右手にタイプ A2 を用いている。第 2 章で論じたように左右のリズム構造の齟齬が *Sehr innig zu spielen* 「きわめて内面的に演奏すること」の発想標語や標題である〈夕べに〉を表現するのに効果的に作用している。

タイプ A2 が長いスパンで使われる例はその他にも《ノヴェレッテン》第 3 曲の中間部にも見られるが、それについては後ほど詳述する。



559

sf Ped. Ped. Ped.

} { 4 } 2 { 4 } 3 } { 4 }

564

Ped. Ped.

4 4 4 3 }

569

Ped.

{ 5 4 } { 4 } { 4 }

574

sf Ped. sf Ped.

3 } { 4 } 4 4 }

第3部では、第549小節第2拍から第551小節第1拍の右手に見られる十六分音符の無窮動的なモチーフが繰り返される。このモチーフをモチーフaとする。モチーフaは4拍でひとまとまりとなっていて、右手に関してはこのモチーフが常に第2拍から出現するが、左手が様々に変化することによって変則的な記譜の種類と変則性の度合いが流動する。

なお、グルーピング分析の上段は右手、下段は左手のグルーピング分析を表す。

【第549小節第2拍～第556小節】

右手の3度下、左手にもモチーフaが見られる。モチーフaの始めには両外声に四分音符があり、グルーピングの最初が強調されていることが分かる。左手は第553小節第2拍から上行形に転じてモチーフaの形が崩れるが、右手のモチーフaが明確でありソプラノにsfが付されていることから、その影響を大いに受ける。この約7小節間においては、タイプB1であることは明らかである。

【第557小節～第561小節第1拍】

第557小節から第559小節第1拍までは、右手よりも1拍早く左手でモチーフaが出現する。左手の方が右手よりも先行するものの、その前のセクションで常に右手がメロディだったため、このセクションにおいても右手がメロディとして機能する可能性が高い。右手はその前のセクションとグルーピングの位置が変わらないが、左手がメロディよりも先

行しているためこの 2 小節半の間はタイプ B2 であると言える。ただし、右手に付された強さのアクセントは第 549 小節の sf からただのアクセントに変わっていること、左手が右手と全く同じ旋律でかけあいのようになっていることなどから、変則性の度合いはそれほど顕著ではないと言えよう。

その後、第 559 小節第 2 拍から、右手でモチーフ a が出現するが、左手はその前後にアクセント等もなくグルーピングがはっきりとしない。したがって、右手と同じく第 2 拍からグルーピングが始まり、タイプ B1 であると考えられる。

#### 【第 561 小節第 2 拍～第 568 小節】

右手には第 561 小節第 2 拍からモチーフ a が現れるが、左手は 1 拍遅れてアクセントがあるため、タイプ B2 であると言える。

しかし、タイプ B2 は一瞬で、またすぐに左手が変化する。第 563 小節第 2 拍以降第 568 小節までの左手はアクセント等で十六分音符が区切られることもなく、右手と同じ第 2 拍から始まるグルーピングに変化する。そのため、変則的な記譜の種類はタイプ B1 に変わる。

#### 【第 569 小節～第 573 小節第 1 拍】

この部分では、第 557 小節から第 561 小節第 1 拍と全く同じである。つまり、第 571 小節第 1 拍までは、左手が先行する形のタイプ B2、第 571 小節第 2 拍からはタイプ B1 である。

#### 【第 573 小節第 2 拍～第 581 小節第 1 拍】

第 573 小節第 2 拍から第 575 小節第 1 拍は、第 561 小節第 2 拍から第 563 小節第 1 拍と全く同じであり、左手が遅れる形のタイプ B2 である。

第 575 小節第 2 拍からは左手に変化が見られる。モチーフ a の断片を用いていることには変わらないが、第 575 小節第 2 拍に和音が置かれ、sf が付いている。その次の小節の第 1 拍では左手のモチーフ a の初めにアクセントが付されているものの、第 575 小節第 2 拍の方が、和音・sf・音符の長さなど様々な要素によって目立つようになっている。そのため、ここでは左手も第 575 小節第 2 拍から四分音符 4 つ分のグルーピングになると考える。第 581 小節第 1 拍まで同様の音型が続く。

#### 【第 581 小節第 2 拍～第 588 小節】

このセクションでは、ついに左手がモチーフ a やその変形とは関係ない音型になる。第 581 小節第 2 拍の左手は、その前のセクションと同じ和音がアルペジオとなり、それをき

っかけに付点のリズムと八分音符で上行する 4 拍分の音型が現れる。この左手の音型は、右手のグルーピングと一致するため、タイプ B1 である。譜例上は第 588 小節までしか掲載しなかったが、第 593 小節第 1 拍まで同じ音型が続く。

モチーフ a を右手に用いた音型は、第 609 小節第 1 拍まで 61 小節間という広範囲で連続して用いられる。この間、右手は絶えず第 2 拍からモチーフ a が現れるためタイプ B の変則的な記譜が維持されるが、左手が第 1 拍から現れる、または音型が変わるなどの転換をすることでタイプ B1 あるいは B2 などの変化がもたらされる。

タイプ B の変則的な記譜が約 60 小節にわたって出現する点では、第 2 期で取り上げた《間奏曲集》第 2 曲と共通している。しかしながら、《間奏曲集》第 2 曲においては Presto でテンポが速いなかでずれが八分音符 1 つ分のみだったこと、タイプ B を生み出す原因となる音型が様々な声部を行き来し、異なる音型が用いられていた。そのため、ずれていることは認識できたとしても全体として聴き手にはただ雑然と聞こえてしまったり、演奏者にとっても難解であることばかりが強調されて感じてしまう可能性が高かった。

一方で、《フモレスケ》第 3 部においては、テンポは速いものの、ずれを四分音符にしたこと、モチーフ a という同じメロディを右手に一貫して配置することによって、より変則性が鮮明となったと言えるだろう。変則的な記譜をただ多用するのではなく、より効果的に使っていることが読み取れる。これは、第 2 期から第 3 期にかけての変則的な記譜の用法における変遷を示す例と言えよう。

### 《ノヴェレット》第 3 曲

次に、メロディ自体の拍節感を変奏して変則的な記譜を変化させていく例を挙げる。

《ノヴェレット》第 3 曲の中間部にそれは見られる。この楽曲は複合三部形式であり、中間部の内部がさらに A-B-B'-A という構造になっている。中間部全体は 8 分の 6 拍子で、中間部冒頭の A (第 91 小節から第 102 小節) は拍節感を重んじたパッセージになっている。B (第 103 小節から第 136 小節) の後に、2 小節の繋ぎの部分を読み、B のメロディを変奏した B' (第 139 小節から第 172 小節) が続く。B および B' におけるメロディの変奏の様態を分析する。

【第 103 小節～第 110 小節】

譜例 3-18 : 《ノヴェレッテン》第 3 曲第 103 小節～第 118 小節

103 *p* *Ped.*

4 4 4 4 4 4 4 4 6 6  
12 12 12 12

109 \*

6 6 } { 4 4 4 4 4 4 4 4

6 6 } { 4 4 } { 6 6 6 6 6 6 }

B の部分は譜例 3-18 のように開始される。バス以外の声部が四分音符の長さになっているため、この時点でタイプ A2 であると言える。また、音型の動きに関しては、前半と後半で違いが見られる。

まず、第 103 小節・第 104 小節では、右手は半音下行、左手は半音上行というパターンが最初に 2 回繰り返される。第 105 小節・第 106 小節にも同様の旋律線がある。このことから、前半の 4 小節は、八分音符 4 つ分でひとまとまりとなっていることが明らかとなり、タイプ A3 の変則的な記譜も使われているということになる。さらに、右手は左手よりも八分音符 1 つ分常に遅れている。メロディである右手は和音で鳴らされるため、右手と左

手は和声的にもずれが生じ、タイプ B2 も伴っていると言える。すなわち、第 103 小節から第 106 小節にはタイプ A2+A3+B2 と 3 種類の変則的な記譜が使われていることになる。

なお、第 104・106・108・109・110 小節の第 4 拍にアクセントが付されているが、これはシンコペーションの効果は生み出すものの拍節感を乱すほどの影響の大きさはない。

後半の第 107 小節から第 110 小節においては、旋律の動きが変わり、1 小節で 1 つのまとまりである。変則的な記譜をもたらす他の要素に変化はないため、タイプ A2+B2 の変則的な記譜が用いられていると言える。

第 136 小節まではタイプ A2+B2 を基礎とする同様の音型が続く。

【第 137 小節～第 146 小節】

譜例 3-19 : 《ノヴェレッテン》第 3 曲第 137 小節～第 153 小節

137

*p*

4 4 4 4 4 4 4 4 4

4 4 4 4 4 4 4 4 4

142

4 6 6 6 6 4 4

4 6 6 6 6 4 4

148

4 4 4 4 6 6 6

4 4 4 4 6 6 6

第 137 小節以降、音型が大きく変わる。ただし、第 137 小節・第 138 小節の繋ぎの部分は、その次の 2 小節の音型を半音下げたものとほぼ変わらないため、第 139 小節から議論を開始する。

第 139 小節以降は旋律線が B（第 103 小節から第 136 小節）の半音上で繰り返され、リズムのみが変化しているため変奏関係になっている。B'においては、連桁は 8 分音符 3 つずつで区切られているため一見変則性はないようにも見えるが、和声は第 1 拍、第 3 拍、第 5 拍で変化していて、B と同じくタイプ A2 が維持されている。また、旋律線のグルーピングによって周期的に A3 が現れることも変わらない。

B との主な違いは、左右のずれがなくなったことである。和声は前述の通り第 1・3・5 拍で変化し、濁りがなくなる。そのため、タイプ B2 は全く存在しなくなった。また、シンコペーションの効果を生み出すアクセントもなくなっている。旋律線は両手ともに第 2 拍、第 4 拍、第 6 拍にあるが、グルーピングを決定づけるほどの影響力はない。そのため、B と比べて変則性は弱まったと言える。

B の冒頭のように A2+B2 という複数の変則的な記譜が土台となっている部分は、変則性が非常に強いことは明白である。そこからさらに 4 小節毎に A3 が加えられることによって、時に 3 つの変則的な記譜が組み合わされて存在する。このように変則性が非常に強くカオスな状態に陥っている部分ではある種の緊張感が伴い、心の内側で様々なものがうごめいているような内面的な表現にならざるを得ない。

B'においては、それよりも変則性が弱まっている。同時に緊張感から解放されるため、表現も徐々に外向きになっていく。そうして一つずつ枷を外していくようにして B'の終盤に向けておおらかな表現へ放たれていくのだ。

この変則性の変化は、偶然起こったものではなくシューマンが全て計算して作曲したように思えてならない。

《フモレスケ》第 3 部では、メロディ以外の声部において変則的な記譜の種類や変則性の度合いを調整していたが、《ノヴェレッテン》第 3 曲においては、上述の通りメロディ自体を変奏させて種類の違う変則的な記譜を導入している。シューマンが、変則的な記譜を扱う様々な手法を獲得した様子が見てとれる。

### 《ノヴェレットン》第5曲

第3期における「より巧妙化した用法」を象徴するセクションが《ノヴェレットン》第5曲に現れる。どのようにして変則的な記譜を非常に巧みに扱っているのか、譜例を基に分析する。これは4分の3拍子の楽曲で、冒頭は拍子の通りの規則的な拍節感である。

譜例 3-20 : 《ノヴェレットン》第5曲 冒頭～第4小節

**Rauschend und festlich** ♩ = 116

譜例 3-20 においては、ところどころでシンコペーションのリズムや弱拍へのスフォルツァンドが見受けられるが、それらは継続するのではなく部分的に使われるのみである。本論文においては、周期的なグルーピングに注目しているが、ここでは周期的な形での変則性が見られるわけではないので、5つのタイプ A1・A2・A3・B1・B2 のどれにも当てはまらない。また、基本的にはバスが規則正しい3拍子のリズムを刻んでいる。そのため、3拍子の拍節感が崩れることはなく、筆者が定義した変則的な記譜とは関係がない。

本論文で対象とする変則的な記譜が現れるのは、主に第33小節～第57小節である。数小節ごとに区切って論じたい。

譜例 3-21 : 《ノヴェレットン》第5曲 第33小節～第46小節

$\left. \begin{array}{l} 2 \\ 2 \end{array} \right\}$     2/2    2/2    2/2    2/2    2/4    2/2    2/2

【第 33 小節～第 40 小節】

楽譜下部のグルーピング分析は、上段が右手、下段は左手のグルーピングである。第 33 小節から第 38 小節は左右ともにタイプ A3 であり、第 39 小節・第 40 小節は変則的な記譜が見られない。詳しい内容を分析する。

メロディである上声部は、順次進行で 3 度上行した後に 4 度下行するという四分音符 2 つ分の音型が第 38 小節まで繰り返される。そのため、タイプ A3 の変則的な記譜であることが分かる。この音型は何度も繰り返されるため、ここではモチーフ a と呼ぶ。

第 33 小節・第 34 小節における右手の内声部は、譜面上は独立しているように思えるが、アーティキュレーションが全く付いていないこと、半音下行であり音程においてもはっきりとしたグルーピングは見られないことからメロディである上声部に付随するものと考えた。また、第 35 小節・第 36 小節の右手内声は第 35 小節第 1 拍のへ音と第 36 小節の変口音のみなので一つの声部を形成しているとは言い難い上に、重音となったモチーフ a が 2 のグルーピングの枠を作っている。

そのため、第 33 小節から第 36 小節は、右手全体が同一のグルーピングになると見なした。

左手は 2 小節毎に音型が変わる。

まず、第 33 小節と第 34 小節は、右手のようにアーティキュレーションではグルーピングを判断できない。左手の 2 声部はどちらも 3 拍でくくると無秩序な音の並びに思えるが、2 拍ごとにグルーピングすると、2 拍間で左手内声部は上行し、左手外声部は下行するという音型が 3 つ連続する規則性が浮かび上がる。

第 34 小節の第 3 拍から左手はオクターヴになり、付点二分音符分の長さの音が第 36 小節第 2 拍まで 2 回続く。そのため、視覚的には第 34 小節第 3 拍からは 3 のグルーピングに変化するよう見える。しかし、実際に演奏をしてみると第 34 小節第 3 拍の変口音はフレーズの最後として弱く弾くため、その拍からグルーピングが再度始まるように認識することは難しい。むしろ、その前の 2 のグルーピングをそのまま引きずり、第 34 小節第 3 拍から第 36 小節までの左手はシンコペーションのような感覚を持つ。つまり、グルーピングは譜例 3-21 に示した通りタイプ A3 のままであるか、もしくは第 35 小節と第 36 小節の第 1 拍から 3 のグルーピングであるという 2 種類を考えることができる。本稿では、第 33 小節・第 34 小節の左手が 2 のグルーピングであることと、第 35 小節・第 36 小節の右手が明確にタイプ A3 を形成していることから、左手もタイプ A3 であるという判断に至った。

第 37 小節・第 38 小節では、上声部は重音のモチーフ a を保ったままであるが、左右の内声部が再び現れる。これらの内声は、オクターヴのへ音が続き、リズムに関しても 2 拍でひとまとまりになっている規則的なリズムを同じように打つので、明らかにタイプ A3 である。バスの声部は、モチーフ a の反行形を変形させた回転するような音型が、2 拍をひとまとまりとして続いている。このように、第 37 小節・第 38 小節はどの声部もタイプ A3 であると言える。

第 39 小節・第 40 小節の 2 小節間は、モチーフ a の音型が崩れ、スラーも八分音符 4 つずつではなく 2 つずつにかけられている。その他に強さのアクセントなど音型のまとまりを作る要素はないため、四分音符 2 つ分のグルーピングがなくなり、変則的な記譜は存在しない。

#### 【第 41 小節～第 44 小節】

この 4 小節間はバス・内声・右手の 3 声部全てがタイプ A3 であると断言できる。

メロディである右手の音型は、モチーフ a の最後の 4 度下行を 3 度下行または 2 度下行に変形したものである。内声はモチーフ a の最後の音程を右手と同じように変形させ、さ

らにその反行形である。右手と内声部のアーティキュレーションは共通しており、いずれも四分音符 2 つ分にスラーがかけられている。このことから、右手と内声はどちらも四分音符 2 つ分のグルーピングで、タイプ A3 であると言える。

一方、バスは 4 拍分伸ばした後に 2 拍分の休符という 6 拍でひとまとまりのリズムを 2 回繰り返す。6 は 2 の倍数であり、上の 2 つの解釈層の数字と縦も揃っているため、バスも A3 と判断できる。

結果的に、第 41 小節からの 4 小節間は、全ての解釈層が A3 となる。

さて、いよいよ本題であるより巧妙化した用法の詳細を考察しよう。第 45 小節以降にその特徴が表れている。まずは、譜例とグルーピング分析を掲載する。

【第 45 小節～第 49 小節第 1 拍 分析パターン 1】

譜例 3-22 : 《ノヴェレッテン》第 5 曲 第 42 小節～第 52 小節 分析パターン 1

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 42 to 46, and the second system covers measures 47 to 49. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Below the notes, numerical annotations are provided to indicate rhythmic groupings and accents. For example, in measure 42, there are groupings of 2/2 and 2/6. In measure 47, there are groupings of 2/7, 2/2, 2/2, 1/3, and 3/3. The annotations are as follows:

System 1 (Measures 42-46):

- Measure 42: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/6
- Measure 43: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/6
- Measure 44: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/6
- Measure 45: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/6
- Measure 46: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2

System 2 (Measures 47-49):

- Measure 47: 2/7, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 1/3, 3/3, 3/3, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 48: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 49: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2

譜例 3-22 の第 45 小節から第 49 小節第 1 拍は、4 つの声部に分かれている。バスは 2 小節間 1 つの音を伸ばしたままなので、四分音符 6 つ分のグルーピングとなる。テノールとアルトは、強さのアクセントが 2 拍ごとについている。そのため、アクセントがついている

拍から四分音符 2 つ分のグルーピングであると判断できる。

メロディの音型は、譜例 3-21 の最初と同じ音型が続いている。そうだとすると、グルーピングにおいてもその部分と同じように、小節の頭から四分音符 2 つ分のグルーピングであるように思える。

だが、このソプラノの声部は本当にこのグルーピングで決定して良いのだろうか。ソプラノを改めて観察し直すと、第 33 小節とはスラーの位置が変化している。第 33 小節と第 34 小節では、基数である 2 のグルーピングを構成する音型の中の 1 つめから 3 つめの八分音符にスラーが付いていた。第 41 小節から第 44 小節もほとんど同じである。それに対して、第 45 小節以降は順次進行で 3 度上行した後に 4 度下行する音型は変わらない。ただし、その音型の中の 3 つめと 4 つめの八分音符にスラーがかかっている。スラーのはじめ、特に 2 音間にかかっているスラーの最初の音には重さがかかる。そのことを鑑みると、第 45 小節から第 48 小節は次のようなグルーピングも大いに可能性があると言える。

【第 45 小節～第 49 小節第 1 拍 分析パターン 2】

譜例 3-23 : 《ノヴェレッテン》第 5 曲 第 42 小節～第 52 小節 分析パターン 2

The musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 42 to 46, and the second system covers measures 47 to 49. Each measure has numerical groupings written below it, representing the analysis pattern. The groupings are as follows:

- Measure 42: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 43: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 44: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 45: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 46: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 47: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 48: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2
- Measure 49: 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2

バスは第 45 小節の第 1 拍で鳴らされているので、第 1 拍から四分音符 6 つ分のグルーピングと考えて良いだろう。内声の 2 声部も強さのアクセントがついているので、アクセント

がついている拍から四分音符 2 つ分のグルーピングと考えられる。以上の 3 声部は、譜例 3-22 と 3-23 で違いはない。一方で、ソプラノは先述したように音型は第 33 小節と同様だが、スラーの位置が変わっている。それだけではなく、内声につけられた強さのアクセントがソプラノにも干渉すると思われる。その結果、ソプラノのグルーピングは内声の 2 声と同じグルーピングになるという解釈も可能である。

第 33 小節から第 38 小節で示された主旋律は譜例 3-21 で分析したように、最初は順次進行で 3 度上行した後に 4 度下行するという四分音符 2 つ分の音型になっていることは明白である。しかしながら、それと同じ音型である第 45 小節から第 48 小節では、上声部自体のスラーの位置の変化、また他声部との関わり合いによって 4 度下行した後に 3 度上行するという音型にすり替わっているように感じることもあり得る。この 2 種類のグルーピングは、どちらかに確定させるような決定的な要素はなく、演奏者によって意見が分かれると思われる。(巻末資料の分析表においては、分析パターン 2 のグルーピング分析を採用した。) したがって、ここでは向き合った二人の顔にも大型の壺にも見えるという「ルビンの壺」のように、見方によってグルーピング分析の可能性も多様に解釈ができるようなパッセージであると言える。同じ音型を使いながら、その音型のストレスのかかる位置を微妙に変えていくことで拍節感の多様な解釈が生まれるのである。

## (2) ソナタ形式を含む楽曲 (《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》のみ)

ソナタ形式を含む楽曲は《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》(巻末資料 128 ページ) の 1 曲のみだが、ソナタ形式である第 5 楽章では展開部において 2 箇所タイプ A1 が使われているのみである。第 2 期ではかなり多くの箇所で変則的な記譜が取り入れられていたが、第 3 期の《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》では限られた部分で変則的な記譜が使われていると言える。

ソナタ形式を簡潔に確認し、その後に変則的な記譜についても観察する。

変ロ長調でトッカータ風の第 1 主題で始まり、第 25 小節からの経過部を経て第 47 小節からは属調で第 2 主題が提示される。第 115 小節からは展開部となり、第 1 主題の展開から始まる。第 145 小節からは属音が保続され、第 160 小節で再現部となる。再現部では経過部が大幅に短縮されている。第 189 小節から主調で第 2 主題が再現された後は提示部と同様の流れを辿り、第 249 小節からコーダ、第 281 小節からは Presto で速度を増して華や

かに終止する。

変則的な記譜は、展開部に集中している。

譜例 3-24 : 《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》第 5 楽章 第 128 小節～第 160 小節

128

134

141

147

154

2/2 2/2 2/2

2/2 2/2 2/2 2/2 2/2 2/2 2/2

2/2 } { 2/2 2/2 2/2 } { 2/2 2/2

2/2 2/2 2/2 2/2 2/2 2/2 2/2

} { 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 1 }

第 131 小節からは、新しいテーマが登場する。第 131 小節第 2 拍の右手にはスラーがかかっている、アクセントもついている。また、第 133 小節の第 2 拍に注目すると、和声も第 2 拍から変化していることが分かる。第 142 小節第 1 拍までは同じパターンで音楽が進む。これらの事柄から、グルーピング分析にも示したようにここでは明らかにタイプ B1 の変則的な記譜が起こっている。

第 142 小節第 2 拍からも同じ音型が続く。ただし、第 143 小節、第 144 小節の第 1 拍に sf がつき、本来の強拍に sf がつくため変則性はその前と比較して弱まると判断した。

第 145 小節のドミナントからバスのラインが徐々に上行しながら、第 153 小節第 1 拍までは譜例 3-24 の最初と同じ音型でタイプ B1 が続く。第 153 小節第 2 拍以降は、第 131 小節から用いられている 5 度下行のモチーフにスラーとアクセントが付いた音型ばかりが繰り返され縮節になる。それだけではなく、それまで第 2 拍で変わっていた右手の和声も第 1 拍で変化するようになる。それによって、右手と左手のグルーピングがずれてタイプ B2 が生まれる。

第 142 小節の第 2 拍から少しずつストレスのかかり方を変えて変則性の度合いや変則的な記譜のタイプを変えたのは、なぜなのか。第 131 小節の第 2 拍から始まるパッセージは、その入り口こそ拍節的な違和感を覚えるかもしれないが、仮に全く同じ変則性が第 160 小節まで 29 小節間続いたとすると、むしろ拍節的には安定してしまうのではないか。もちろんこれまで論じてきたように、拍子の拍節感と音型の拍節感が異なることで生まれる表現もある。しかしながら、ここではタイプ B を一貫して使いながらも sf を付したり、和声の変わり目を変えたりすることで、何十小節も同じ変則性を用いることによるマンネリ化を防ぎ、演奏者にも聴衆にも常に緊張感を持たせる効果があるのではないだろうか。また、楽曲の形式に関連付けて見てみると、展開部の最後で変則性を変化させることで再現部に向けて高揚感を増していく狙いもあったと考えられる。

この楽曲では、変則的な記譜が展開部の約 46 小節のうち 29 小節で使われていて半分以上を占めている。しかも、展開部以外には使われていない。展開部に変則的な記譜が多く使われるのは第 2 期にも見られた現象だが、第 3 期のこの楽曲ではその傾向がさらに顕著であると言える。

第 3 章における考察により、第 1 期から第 3 期にかけて変則的な記譜の用法が変遷したことが分かる。

第1期では、変則的な記譜が使われている場所が少なく、楽曲構造との関連は見られなかった。しかしながら、シューマンが作曲を始めた当初から変則的な記譜に興味を示していたことが確認できた。

第2期になると、変則的な記譜を使う部分が急激に増えた。また、性格的小品集においてもソナタ形式の楽曲においても、変則的な記譜が長い間継続して使われる傾向になり、それによって楽曲構造との関連が見られるようになった。演奏の観点からは、変則的な記譜の注意深い分析、および拍節感のずれをどのように表現に生かすのかについて熟慮することで、より立体的に曲想を体现できる可能性があることが分かった。

第3期においては、第2期で見られた特徴がより効果的に用いられるようになった。一つには、変則的な記譜を使う部分と使わない部分をはっきりと分けるようになった。その結果、変則的な記譜が全く使われていない楽曲も見受けられる。また、変則的な記譜が使われている部分においては、それがより巧みに扱われている。同じメロディに対してストレスのかけ方を微妙に変化させる方法も見られ、多様な拍節感を感じさせるものである。

変則的な記譜が巧妙になればなるほど、その解釈とそこから創造される表現は多様性を増す。また、変則的な記譜を使う部分とそうでない部分がはっきりと分かれば、楽曲構造のコントラストもより鮮やかになる。

3期の変遷を通して見てみると、年代を経るごとに変則的な記譜が緻密にコントロールされていく様子が明らかとなった。また、それが演奏における表現の可能性を拡げることにも繋がっているということが確認できたと言えるだろう。

## 結論

本論文の目的は、シューマンの 1840 年までのピアノ独奏曲に見られる変則的な記譜について、演奏家の視点からその効果を明示すること、そして楽曲構造や作曲年代とどのように関連しているのかを明らかにすることであった。

そのための考察の基盤として、第 1 章では、M. Johnson と H. Krebs の研究における方法論を検討した。M. Johnson の研究はシューマンの全器楽曲を対象として変則的リズムの分類を行っている。その視野の広さとシューマンのリズムや拍節の特徴に関する先駆的な役割を果たしたことによる功績は大きい。しかしながら、記譜上の外見のみで変則性を判断してしまうという問題があった。次なる研究として取り上げた H. Krebs の論文においては、音楽を多層的に捉えて分析している。それによって、シューマンの複雑な拍節構造を分かりやすく示すことが可能となった。しかもこの方法は、個々の解釈を分析に反映できる柔軟性の高いものである。音楽の解釈は一つに固定されるものではないため、Krebs の分析方法は非常に有効であると判断した。

第 2 章においては、第 1 章で得た知見に基づいて本論文で用いる変則的な記譜の分類方法を確定した。2 種類に大別された Krebs の分類を基に、タイプ A1、A2、A3 とタイプ B1、B2 の 5 つのタイプを示し、各タイプの典型的な例を挙げた。それによって、これまで複雑かつ難解であると考えられていたシューマンの変則的な記譜が、5 種類に分類できることを突き止めた。この明確な分類方法は比較的容易に理解できるため、誰でも応用することが可能であるという点が特長である。

さらに、この分類によって明らかになったこととして、全ての変則的な記譜に複数の軸が共存することが挙げられるだろう。複数の軸というのは、例えばタイプ A1 であれば、記譜された元々の拍子である 3 拍子が第一の軸であり、その 3 拍子の中に内在する 2 拍子が第二の軸である。同様にタイプ B1 では、第 1 拍を基準とする第一の軸と、それよりも前または後ろの拍を基準とする第二の軸が存在する。どのようなタイプの変則的な記譜にも複数の軸が共存し、2 つ以上のタイプが組み合わせられれば軸の数は 3 つないしは 4 つと増加していく。第 2 章では変則的な記譜によって生まれる音楽表現の一例も示したが、その表現の全てはそこに含まれる複数の軸がどのようにずれているかを分析することによっ

て見出されたものであった。その表現が一口には語れないほど多様であったのは、ずれている複数の軸の共存という原理は共通していてもそのずれ方やずれの程度が様々であったからである。言い換えれば複数の軸の関わり、例えばそれらがどのようにずれているのか、どの軸をどの程度重視して表現するのかなどを熟慮することによって、演奏者自身の思考も深まり演奏に個性が表れることに繋がる。第2章における分類は、変則的な記譜における分析の指針となり、豊かな表現へ直結するのだ。

第3章では、第2章の分類を用いた楽曲分析から見える変則的な記譜の変遷について、3つの時期に分けて論じた。

第1期（1829年～1832年2月）には3つの作品が完成され、その全てにおいて変則的な記譜が使用されている。しかし、楽曲の中で占める割合は3割未満と非常に低く、一時的に刺激を与えるのが目的であるかのような短い範囲で使われるのみであった。性格的小品集では楽曲の構造との関連は見られず、ソナタ形式においては推移的または展開的な部分のみで使われていた。

第1期におけるこれらの様相から、シューマンがピアノ曲の作曲を開始した当初から変則的な記譜に興味を示していたことが明らかとなった。ただし、その用法に計画性はほとんど見られず、偶成的な使い方であると捉えることができる。そのため、第1期を「変則的な記譜への興味の芽生え」の時期と位置付けよう。

第2期（1832年4月～1836年）には、9曲が完成され、パガニーニの《カプリス》をピアノ独奏版に編曲した作品3と作品10の練習曲を除く全7曲において変則的な記譜が出現する。また、一つの楽曲内においても第1期と比べて変則的な記譜の使用は大幅に増えた。第2期における前述の7曲のうち最初に作曲が開始されたのは《間奏曲集》で、第1期の最後に完成された《アレグロ》から2ヶ月後のことであった。しかし、《アレグロ》と《間奏曲集》の分析表（それぞれ104ページと106、107ページ）からもわずかな期間に急激な変化が起こったことは歴然としていて、意図的に変化がなされたと考えて間違いないだろう。

量だけではなく、用法にも第1期と大きな変化が見られる。第2期において性格的小品集とソナタ形式の楽曲の両方に共通する特徴は、同じタイプの変則的な記譜が概して長い間継続して使われることである。その結果、性格的小品集において各小品が比較的短い《謝

肉祭》では小品全体が同じタイプの変則的な記譜で支配され、各小品にある程度の長さがある《間奏曲集》では三部形式などの楽曲構造に変則的な記譜を適用する手法も見られるようになった。

ソナタ形式の楽曲においては、ピアノ・ソナタ第1番とピアノ・ソナタ第3番に第2期の特徴が顕著に表れるが、特にピアノ・ソナタ第3番は、変則的な記譜が主題にまで現れる点で特筆すべきである。

これらの論述から、第2期は第1期から大きな変貌を遂げたことが明らかとなった。それも、変則的な記譜をただ単に多用する量的な変化だけではなく、楽曲構造と関連づけて使用するなど用法においても様々な試みを行っていることが確認できた。つまり、第2期は「変則的な記譜の実験的時期」と位置づけることができるだろう。しかし、実験的な段階には付き物とも言えるだろうか。変則的な記譜の数が多いために、雑然としている部分もしばしば見受けられる。つまり、聴き手にとっては拍節感が混沌として不可解に感じてしまう部分や、演奏者にとって非常に弾きづらく拍節感のずれを効果的に表現できるとは言い難い部分も存在する。

第3期（1837年～1840年）においては、12の作品が作曲されたが、そのうち2曲の性格的小品には変則的な記譜が全く出現しない。性格的小品または性格的小品集において変則的な記譜が表れなかったのは3期を通してこれが初めてである。このように、使う機会を制御する現象はソナタ形式の内部においても同様に見られる。《ウィーンの謝肉祭の騒ぎ》の第5楽章では、再現部に向けて緊張感の高まる29小節間のみで変則的な記譜が現れ、場所を限定して用いることで変則的な記譜の効果がより際立っている。つまり、第2期よりも用法がよりコントロールされている。

さらなる特徴として、タイプA1やA2が小品全体にわたって維持されること、同じメロディを保持しつつ様々な手法によって変則的な記譜を調整していることを取り上げた。その手法とは、メロディ以外の声部に変化を与える、もしくはメロディ自体を変奏するものであった。

第2期から第3期における変化は、第1期から第2期への変化ほど顕著ではない。しかし、第3期に見られる特徴を考察すると、どれものを絞って変則的な記譜を用いていると捉えることができるのではないだろうか。変則的な記譜を用いる楽曲や場所を絞る、旋律線はそのままに他の要素を変容させて変則的な記譜を導入するなど、むやみに多用してい

た第2期とは異なった様相を見せている。このように計画的に変則的な記譜を用いることができるようになったのも、既にシューマンがそれを体得し、自在に操ることができるようになったからこそその結果ではないだろうか。したがって、第3期は「変則的な記譜の習熟期」と位置付けられる。

3期にわたる変遷を総括すると、それぞれの時期ごとに一定の特徴が見られ、変則的な記譜の用法が次第に発展する様子を読み取ることができた。これによって、シューマンが変則的な記譜を多用したのは単に興味や好みによるものではないことが確定的である。「興味の手生え」「実験的時期」「習熟期」と位置付けられる3期の変遷は、ベートーヴェンら先人たちから受け継いだものをシューマン独自の語法へと進化させるための道のりであると考えられる。

本論文における変則的な記譜の分析方法、分類、および年代的考察は演奏においてもより多角的なアプローチを可能にしたと考える。

これまで、シューマンの変則的な記譜に対しては演奏家の感覚や経験則に頼らざるを得なかったことを序論において述べた。本論文において変則的な記譜の分析方法を紹介したこと、それを基に5つのタイプに分類したことは、この問題を解決へと導く。なぜなら、グルーピング分析を実施する際にはしばしば迷いが生じるからである。自分自身の感覚が本当に正しいのかどうか思い悩み、改めて楽曲と相対することとなる。この過程こそが、演奏表現の解釈を押し広げ、深めることに繋がるのだ。また、そのグルーピング分析の結果を整理する手段として定義した5つのタイプは、変則的な記譜をより広い視点で捉えることを可能にする。例えば、第3章でも論述した通り、長い間同じタイプが使われている場合には変則的な記譜とその部分の性格とがリンクしていることが多い。つまり、変則的な記譜やそのタイプの配置をもとに表現を考慮することで楽曲構造が明瞭な演奏にも繋がるだろう。

さらに、変則的な記譜の原理である「複数の軸の共存」は、シューマンの音楽思想を語る上で欠かせない二面性と強く結びついていると言える。この二面性について、西原稔は「アンビヴァレントな表現世界」(西原 2013a: 25)と概括し、藤本一子はシューマンの日記から「二つの自我」に関する記述を取り上げたうえで、「二重存在は、ジャン・パウルや

ホフマンなどロマン派文学の中心テーマだったが、シューマンは彼自身の内発的な課題としてこのテーマをとらえていた。」(藤本 2008: 31-32)としている。このように、シューマン自身に内在する2つの自我であるオイゼビウスとフロレスタン、もしくはジャン・パウル Jean Paul (1763-1825)の『生意気盛り』*Flegeljahre* に登場する双子の主人公ヴルトとヴァルト、E.T.A.ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)と「ホフマンのもう一人の自我であるクライスラー」(藤本 2008: 39)など、シューマンの音楽はこれらの二面性と常に隣り合わせであった。変則的な記譜においても、複数の軸の存在とその関係性によって多彩な変化と多種多様な表現を生み出している。変則的な記譜は、文学と同等かそれ以上にシューマンの二面性を具体化したものであるかもしれない。

以上の考察により、シューマンの変則的な記譜の実態を浮き彫りにすることができたと考える。変則的な記譜について、演奏家の視点でこれほど多くの曲について分析データを示し、年代による変化を追った研究は他には存在しない。個人の解釈を柔軟に反映できる分析方法、そしてシンプルな5つの分類という2つを組み合わせ考察したことが本論文の強みであり、これまで漠然と語られてきたシューマンのリズム構造や拍節構造の特徴を分析によって可視化し、演奏者の思考を整理する方法を示すことができた。この研究方法は、筆者のみならずあらゆる演奏家およびピアノ学習者にも有効である。これまで楽曲解釈の方法として、主に作曲背景の調査、楽曲構造の理解、和声分析などが行われてきたが、「変則的な記譜の分析」というシューマンにおける新たな解釈の手段をここに提示することができたと考える。

本論文では、対象曲を1840年までに作曲されたシューマンのピアノ独奏曲に限って論述した。しかし、1840年以降に作曲されたピアノ独奏曲・室内楽曲・交響曲・協奏曲など、シューマンの変則的な記譜は他の器楽曲にも多く現れる。シューマンが自身の音楽語法の1つとして確立した変則的な記譜が、1840年以降のピアノ独奏曲やその他の器楽曲においてはどのような様相を見せるのか。また、1840年以降はそれがどのように変遷していくのか。ピアノ独奏曲以外の楽曲を対象とすることで、変則的な記譜の研究はさらなる広がりや深さを持つだろう。1840年までのピアノ独奏曲に端を発した変則的な記譜がどのように変遷していくのか。それをより広い視点で明らかにすることを今後の課題としたい。

## 参考文献

Beethoven, Ludwig van

- 2016 “Klaviersonate Nr. 28 Op.101” Wallner, Bertha Antonia ed. *Klaviersonaten II*.  
(München: G. Henle)

藤本 一子

- 2008 『シューマン 作曲家◎人と作品』（東京：音楽之友社）

ハイリー, デイヴィッド(Hiley, David)

- 1993 「小節／小節線」 柴田南雄・遠山一行 編 竹井成美 訳 『ニューグロー  
ーヴ世界音楽大事典』（東京：文献社） [*The new Grove dictionary of music and  
musicians*. (London: Macmillan, 1980)] 第8巻, 503-504.

Johnson, Mary Imogene Evans

- 1979 *Characteristic metrical anomalies in the instrumental music of Robert Schumann:  
a study of rhythmic intention*. [ I II ] (PhD, University of Oklahoma, Norman)

Kaminsky, Peter

- 1990 *Aspects of harmony, rhythm, and form in Schumann's Papillons, Carnaval, and  
Davidsbündlertänze*. (PhD, University of Rochester, Eastman School of Music)

Krebs, Harald

- 1987 “Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance.”  
*Journal of Music Theory* 31/1, 99-120.
- 1997 “Robert Schumann’s Metrical Revisions.” *Music Theory Spectrum* 19/1, 35-54.
- 1999 *Fantasy pieces: Metrical dissonance in the music of Robert Schumann* (New York:  
Oxford University Press)

McCorkle, Margit L. (ed.)

- 2003 *Robert Schumann thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. (München:  
Henle)

西原 稔

- 2013a 『シューマン 全ピアノ作品の研究 上』（東京：音楽之友社）
- 2013b 『シューマン 全ピアノ作品の研究 下』（東京：音楽之友社）

Randel, Don Michael eds.

- 1986 *The new Harvard dictionary of music*. (Cambridge: Belknap Press of Harvard

University Press)

Rushton, Julian

- 2001 “hemiola” Sadie, Stanley a.o. eds. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. (London: Macmillan) vol. 11, 361-362.

Sadie, Stanley a.o. eds.

- 2001 *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. (London: Macmillan)

Schumann, Robert

- 1832 *Intermezzi*. Autograph. Staatsbibliothek Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus.ms.autogr.R.Schumann 29.
- 1968 “Intermezzi Op.4” Schumann, Clara ed. *Robert Schumann’s Werke für Pianoforte zu zwei Händen*. Reprint. (Westmead: Gregg International Publishers) VII [Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885]
- 1977 *Intermezzi op.4 für Klavier* Köhler, Hans Joachim ed. (Leipzig: Peters)
- 2009a Hertrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* 6/1 (München: G.Henle)
- 2009b Hertrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* 6/2 (München: G.Henle)
- 2009c Hertrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* 6/3 (München: G.Henle)
- 2009d Hertrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* 6/4 (München: G.Henle)
- 2009e Hertrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* 6/5 (München: G.Henle)
- 2009f Hertrich, Ernst ed. *Sämtliche Klavierwerke* 6/6 (München: G.Henle)
- 2013 *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Beiche, Michael ed. (Mainz: Schott) v
- 2014 *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Beiche, Michael ed. (Mainz: Schott) III
- 2016 *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Beiche, Michael ed. (Mainz: Schott) VI

Scriabin, Aleksandr Nikolayevich

- 1988 「解説」「曲目解説」 伊達純・岡田敦子 編 『スクリャービン全集 3』(東京: 春秋社) 1-12.

作曲年代順 ピアノ独奏曲一覧 (1840年まで)

楽曲が完成した時期	楽曲名および作曲が行われていた時期
1830年6月	ピアノ・ソナタ第2番 op. 22 第2楽章
1830年8月	アベッグ変奏曲 op. 1 1829/1830年冬、1830年7月と8月
1832年1月	パピヨン op. 2 1829から1832年1月
1832年2月末	アレグロ op. 8 1831年末から1832年2月末にかけて
1832年6月下旬	パガニーニの《カプリス》による練習曲 op. 3 1832年4月から6月下旬
1832年7月	間奏曲集 op. 4 1832年4月から7月の間
1833年5月30日	クララ・ヴィークの《ロマンス》による即興曲集 op. 5 1833年5月26日から30日の間
1833年6月	ピアノ・ソナタ第2番 op. 22 第1、3楽章
1833年7月	パガニーニの《カプリス》による6つの演奏会用練習曲 op. 10 1833年4月から7月にかけての時期
1833年クリスマス前	トッカータ op. 7 初期稿1829/30年 最終稿1833年クリスマス前
1835年1月18日	交響的練習曲 op. 13 1834年9月から1835年1月18日
1835年	ピアノ・ソナタ第1番 op. 11 1833～35年
1835年冬	謝肉祭 op. 9 1834/35年冬
1836年6月5日	管弦楽のない協奏曲 op. 14 1836年冬から6月5日
1837年7月以前	幻想小曲集 op. 12
1837年9月21日	ダヴィッド同盟舞曲集 op. 6 1837年8月20日から9月21日の間
1837年秋	子供の情景 op. 15 第6曲と第9曲
1838年3月17日	子供の情景 op. 15 第6曲と第9曲以外の11曲 1838年2月12日から3月17日
1838年5月	クライスレリアーナ op. 16 1838年3月から5月
1838年4月10日	ノヴェレッテン op. 21 第8曲以外の7曲 1838年1月20日頃～1838年4月10日
1838年8月末	ノヴェレッテン op. 21 第8曲 第8曲はおそらく1838年8月末まで推敲された
1838年	スケルツォ、ジーク、ロマンスとフゲッタ op. 32 第4曲以外3曲
1838年冬	幻想曲 op. 17 1836年6月あるいは9月から12月初旬、1838年冬

1838年12月下旬	ピアノ・ソナタ第2番 op. 22 第4楽章第2稿
1839年3月10日以前	フモレスケ op. 20 1838年4月、1839年3月10日以前
1839年3月24日	ウィーンの謝肉祭の騒ぎ op. 26 第5楽章以外の4楽章 第1曲～第4曲 1839年3月20日～24日
1839年3月27日	夜曲 op. 23 1839年3月24日～3月27日
1839年10月	スケルツォ、ジーク、ロマンスとフゲッタ op. 32 第4曲
1839年	アラベスク op. 18 1838年秋～1839年
1839年冬	花の曲 op. 19 1838年10月～1839年冬
1839年12月11日以前	3つのロマンス op. 28 1839年12月11日以前
1840年冬	ウィーンの謝肉祭の騒ぎ op. 26 第5楽章 1839/40年冬

- ・楽曲が完成したと思われる時期が早い順に並べている。
- ・完成された時期が判然としない場合には、作曲が開始された時期が早い楽曲を先に記載した。

## 変則的な記譜の分析表

考察対象曲の変則的な記譜の分析を表に整理した。作曲が完成した順に掲載しているが、複数の時期に跨って作曲されたピアノ・ソナタ第2番と《幻想曲》作品17は、第3期の後ろに置いた。

表の最初には、楽曲のタイトルとそれが作曲された期間を示してある。タイトルのすぐ横の小カッコ内に楽曲の小節数も記載した。分析の表自体は、左側から「拍子に関する楽譜上の指示」「変則的な記譜が使われている小節番号と拍の範囲」「同じ変則的な記譜が連続して使われている長さ」を表し、最後に「変則的な記譜のタイプの判定」を変則性の度合いが強い順に◎、○、△で表した。分析表に関するより細かな記述の方法に関しては以下の通りである。

- ・小節数はリピート記号による繰り返しを含まない。
- ・「変則的な記譜が使われている小節番号と拍の範囲」において、「表」や「裏」は、それぞれ表拍・裏拍のことである。また、1/4や3/4は、基準音価内を4等分した内の1つ目の拍や3つ目の拍を表す。例えば、4分の4拍子で1/4と記載されていた場合、それは十六分音符一つ目を意味する。
- ・「変則的な記譜が使われている小節番号と拍の範囲」と「同じ変則的な記譜が連続して使われている長さ」は、基本的に左揃えになっているが、全角2マスもしくは1マス分下げて記載してあるところがある。その部分においては、左揃えで記載している変則的な記譜が使われている範囲内で部分的にさらに別のタイプの変則的な記譜が使われていることを意味する。
- ・「変則的な記譜のタイプの判定」において、+の記号が付されているものは2種類以上のタイプが組み合わせられていることを表す。また、左・上声部などの記載がある部分に関しては、その声部にだけ変則的な記譜が使われていることを意味する。

## 第1期

### アベッグ変奏曲 (1829-1830) op.1

主題 (32小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子							
第1変奏 (24小節)							
4分の3拍子	mm.48第3拍裏- 50第1拍表	1小節と1拍				○	
	mm.51第1拍裏- 52第1拍表	1小節					○
第2変奏 (24小節)							
4分の3拍子	mm.59第2拍- 61第1拍	2小節			◎		
	mm.61第2拍- 62第2拍	1小節と1拍					
	mm.67第2拍- 69第1拍	2小節と2拍			○		
第3変奏 (24小節)							
4分の3拍子	mm.83第1拍裏- 84第1拍表	1小節				○	
カンタービレ (19小節)							
8分の9拍子							
フィナーレ アッラ・ファンタジア (104小節)							
8分の6拍子	mm.172第3拍- 173第5拍	1.5小節				◎	
	mm.173第6拍- 176第1拍	2小節と1拍			◎+	◎+	
	mm.178第1拍- 第6拍	1小節		○			
	mm.190第2拍- 192第1拍	2小節			◎+	◎+	

パピヨン (1829-1832) op.2

序奏 (6小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子							
第1曲 (16小節)							
4分の3拍子							
第2曲 (12小節)							
4分の2拍子							
第3曲 (26小節)							
4分の3拍子							
第4曲 (48小節)							
8分の3拍子							
第5曲 (26小節)							
4分の3拍子	mm.6第1拍-7第1拍	1小節と1拍			◎+		◎+
第6曲 (38小節)							
4分の3拍子	冒頭-m.4第1拍	3小節と2拍				◎	
	mm.13b第3拍-18第1拍	3小節と2拍				◎	
	mm.32b第3拍-36第1拍	3小節と2拍				◎	
第7曲 (24小節)							
8分の3拍子							
第8曲 (32小節)							
4分の3拍子							
第9曲 (40小節)							
8分の3拍子							
第10曲 (78小節)							
8分の3拍子							
第11曲 (67小節)							
4分の3拍子							
m.10のみ4分の4拍子	mm.9-10第3拍	約2小節			◎		
第12曲 (92小節)							
4分の3拍子							

アレグロ (1831-1832) op.8 (197小節)

アレグロ (1831-1832) op.8 (197小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子	mm.48第1拍裏-49第1拍表	1小節				○	
	mm.52第1拍裏-53第1拍表	1小節				○	
	mm.142第1拍裏-143第1拍表	1小節				○	

## 第2期

### パガニーニの《カプリス》による練習曲 (1832) op.3

第1曲 (58小節)	A1	A2	A3	B1	B2
m.2から4分の4拍子					
第2曲 (111小節)					
4分の2拍子					
第3曲 (29小節)					
4分の3拍子					
第4曲 (56小節)					
8分の6拍子					
第5曲 (65小節)					
4分の4拍子					
第6曲 (53小節)					
4分の3拍子					

間奏曲集 (1832) op.4

第1曲 (117小節)

				A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子	mm.19第3拍- 23第2拍	4小節						△
	mm.62第2拍- 64第2拍	2小節と2拍			◎+	◎+		
	mm.88第3拍- 93第2拍	5小節						△

第2曲 (200小節)

8分の6拍子	mm.1第6拍- 7第5拍	6小節				◎		
	mm.7第6拍- 9第5拍	2小節				○		
	mm.9第6拍- 13第5拍	4小節					◎	
	mm.13第6拍- 16第2拍	2小節と3拍				◎		
	mm.17第6拍- 26第5拍	9小節					◎	
	mm.26第6拍- 29第5拍	3小節				◎		
	mm.29第6拍- 31第5拍	2小節					◎	
	mm.31第6拍- 33第5拍	2小節				◎		
	mm.34第6拍- 36第5拍	2小節				◎		
	mm.36第6拍- 42第5拍	6小節					○	
	mm.42第6拍- 46第5拍	4小節					◎	
	mm.46第6拍- 50第5拍	4小節				◎		
	mm.50第6拍- 54第5拍	4小節					○	
	mm.54第6拍- 62第5拍	8小節					○	
mm.63-100は 4分の2拍子								
	mm.101第6拍- 105第5拍	4小節					○	
	mm.105第6拍- 109第5拍	4小節					○	
	mm.109第6拍- 117第5拍	6小節					○	
	mm.117第6拍- 125第5拍	8小節				◎		
	mm.125第6拍- 129第5拍	4小節					◎	
	mm.129第6拍- 132第2拍	2小節と2拍				◎		
	mm.133第6拍- 142第2拍	8小節と3拍					◎	
	mm.142第3拍- 145第5拍	3小節と3拍				◎		
	mm.145第6拍- 147第5拍	2小節					◎	
	mm.147第6拍- 149第5拍	2小節				◎		
	mm.150第6拍- 152第5拍	2小節				◎		
	mm.152第6拍- 158第5拍	6小節					○	
	mm.158第6拍- 162第5拍	4小節					◎	
	mm.162第6拍- 166第5拍	4小節				◎		
	mm.166第6拍- 170第5拍	4小節					○	
	mm.170第6拍- 179第5拍	9小節					○	
mm.179第6拍- 186第5拍	7小節				◎			
mm.186第6拍- 190第5拍	4小節					◎		
mm.190第6拍- 193第2拍	2小節と3拍				◎			

第3曲 (162小節)

4分の3拍子	mm.3-9第2拍	6小節と2拍			◎		
	mm.11, 12	2小節			◎		
	mm.13, 14	2小節			◎左		
	mm.15, 16	2小節			◎		
	mm.17, 18	2小節			◎左		
	mm.23第2拍- 23	1小節と2拍			◎		
	mm.27- 34第1拍	7小節と1拍			◎		

	mm.49- 55第2拍	6小節と2拍			◎		
	mm.60第3拍- 64第2拍	4小節				△	
	mm.95第3拍- 104第2拍	9小節				△	
	mm.110第2拍- 112第3拍	2小節と1拍			◎+	○+	
	mm.114第2拍- 116第3拍	2小節と1拍			◎+	○+	
	mm.137- 143第2拍	6小節と2拍			◎		
	mm.145, 146	2小節			◎		
	mm.147, 148	2小節			◎左		
	mm.149, 150	2小節			◎		
	mm.151, 152	2小節			◎左		
	mm.159, 160	2小節			◎		

第4曲 (18小節)

8分の12拍子	m.8第1拍- 第8拍表	7.5拍	◎左+		○左+		
	m.8第8拍裏-第12拍裏	4.5拍		◎左+	◎左+		
	m.9第1拍- 第8拍表	7.5拍	◎左+		○左+		
	m.9第8拍裏- 第12拍裏	4.5拍		◎左+	◎左+		
	m.10第1拍- 第8拍表	7.5拍	◎左+				

第5曲 (205小節)

4分の3拍子	mm.32- 35	4小節	◎				
	mm.37第1拍裏- 41第1拍表	4小節				◎	
	mm.109- 112	4小節	◎内声				
	mm.129- 131	3小節	◎バス+			◎バス+	
	mm.132- 135	4小節	◎				
	mm.169- 172	4小節	◎				
	mm.174第1拍裏- 178第1拍表	4小節				◎	

第6曲 (134小節)

4分の3拍子	m.5第2, 3拍	2拍			◎右		
	m.6第2, 3拍	2拍			◎右		
	mm.8b第3拍- 11第1拍	2小節と2拍			◎+	◎+	
	mm.11第2拍- 12第1拍	1小節				◎	
	mm.16, 17	2小節			◎		
	mm.24, 25	2小節			◎		
	mm.39第2拍- 41第1拍	2小節				◎	
	mm.47, 48	2小節			◎右		
	mm.53第3拍- 55第2拍	2小節					△
	mm.55第3拍- 56第2拍	2小節				○	
	mm.70, 71	2小節					△
	mm.72, 73	2小節			◎		
	mm.77,78	2小節					△
	mm.79, 80	2小節			◎		
	mm.82- 85	4小節			◎		
	mm.86第2拍- 88第2拍	2小節			◎+	◎+	
	m.98第2, 3拍	2拍			◎右		
	m.99第2, 3拍	2拍			◎右		
	mm.101第3拍- 104第1拍	2小節と2拍			◎+	◎+	
	mm.104第2拍- 105第1拍	1小節				◎	
	mm.113, 114	2小節			◎+	◎+	
	mm.117, 118	2小節			◎+		
	mm.131, 132	2小節			◎右		

クララ・ヴィークの《ロマンス》による即興曲集 (1833) op.5

第1曲 (32小節)		A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子						
第2曲 (16小節)						
4分の2拍子	全体	16小節				△
第3曲 (32小節)						
右手 4分の2拍子						
左手 8分の6拍子						
第4曲 (24小節)						
4分の2拍子						
第5曲 (16小節)						
右手 8分の6拍子						
左手 4分の2拍子						
第6曲 (16小節)						
16分の12拍子						
第7曲 (32小節)						
4分の2拍子	冒頭- m.8	8小節				○
	mm.8b第2拍1/4-12第2拍3/4	4小節			◎	
	mm.12第2拍1/4-14第2拍3/4	2小節				△
	mm.14第2拍1/4-20第2拍3/4	6小節			△	
	mm.20第2拍1/4-24第2拍3/4	4小節			◎	
mm.24第2拍1/4-32第2拍3/4	8小節					○
第8曲 (16小節)						
4分の2拍子						
第9曲 (16小節)						
4分の4拍子						
第10曲 (16小節)						
16分の12拍子						
第11曲 (88小節)						
4分の3拍子	mm.8- 10	3小節	◎左内声			
	mm.26- 28	3小節	◎左内声			
	m.33	1小節	○右			
	m.35	1小節	○右			
	mm.37- 53第1拍	16小節と1拍				△
	mm.72- 74	3小節	◎左内声			
第12曲 (177小節)						
8分の6拍子	m.61	1小節		○上声		

パガニーニの《カプリス》による6つの演奏会用練習曲 (1833) op.10

第1曲 (75小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子							
第2曲 (52小節)							
4分の3拍子							
第3曲 (79小節)							
8分の6拍子							
第4曲 (120小節)							
4分の2拍子							
第5曲 (93小節)							
8分の6拍子							
第6曲 (128小節)							
4分の4拍子							
m.25- 118は8							
分の3拍子							
m.119以降は4							
分の4拍子							

トッカータ (1833) op.7 (初期稿1829/30年、最終稿1833年)

(283小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子	mm.25第1拍裏- 32第2拍裏	7小節と1拍					◎
	mm.35第1拍4/4- 37第2拍3/4	2小節と1拍					△
	mm.38第1拍裏- 42第1拍表	4小節					△
	mm.61第2拍4/4- 63第2拍3/4	2小節					△
	mm.65第2拍4/4- 66第2拍3/4	2小節				○	
	mm.173第1拍裏- 180第1拍表	7小節				◎	
	mm.228第2拍4/4- 236第2拍3/4	8小節				○	
	mm.236第2拍4/4- 237第2拍3/4	20小節				◎	

### 交響的練習曲 (1835) op.13

主題 (16小節)	A1	A2	A3	B1	B2
2分の2拍子					
練習曲第1番 (16小節)					
2分の2拍子					
練習曲第2番 (16小節)					
2分の2拍子					
練習曲第3番 (20小節)					
4分の2拍子					
練習曲第4番 (16小節)					
2分の2拍子					
練習曲第5番 (16小節)					
8分の12拍子					
練習曲第6番 (16小節)					
4分の2拍子	全体	16小節			◎
練習曲第7番 (30小節)					
4分の2拍子					
練習曲第8番 (18小節)					
2分の2拍子					
練習曲第9番 (79小節)					
16分の3拍子					
練習曲第10番 (16小節)					
2分の2拍子					
練習曲第11番 (21小節)					
2分の2拍子					
練習曲第12番 (207小節)					
2分の2拍子					

ピアノ・ソナタ第1番 (1833-1835) op.11

第1楽章 (419小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子							
m.53以降4分の2拍子	mm.68第2拍裏-72第2拍表	4小節				△	
	mm.94第2拍裏-95	1小節と0.5拍					○
	mm.98第2拍裏-106第2拍表	8小節				△	
	mm.106第2拍裏-110第2拍表	4小節					○
	mm.110第2拍裏-114第1拍表	3小節と1拍				◎	
	mm.114第1拍裏-118第2拍表	4小節と1拍				○	
	mm.118第2拍裏-122第2拍表	4小節					○
	mm.181第1拍裏-182第2拍表	1小節と1拍				○	
	mm.189第1拍裏-190第2拍表	1小節と1拍				○	
	mm.199第2拍裏-213第2拍表	14小節				◎	
	mm.213第2拍裏-221第2拍表	8小節					△
	mm.235第2拍裏-239第2拍表	4小節				△	
	mm.259第2拍裏-267第2拍表	8小節					○
	mm.285第1拍裏-286第2拍表	1小節と1拍				○	
	mm.293第1拍裏-294第2拍表	1小節と1拍				○	
	mm.303第2拍裏-319第2拍表	16小節				◎	
	mm.319第2拍裏-323第2拍表	4小節					△
	mm.323第2拍裏-325第2拍表	2小節				○	
	mm.325第2拍裏-329第2拍表	4小節					△
	mm.349第2拍裏-357第2拍表	8小節				△	
mm.357第2拍裏-361第2拍表	4小節					○	
mm.361第2拍裏-365第1拍表	3小節と1拍				○		
mm.365第1拍裏-369第2拍表	4小節と1拍				△		
mm.369第2拍裏-373第2拍表	4小節				○		

第2楽章 (45小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第3楽章 (219小節)

4分の3拍子	冒頭- m.2	2小節と1拍			○左		
	mm.4第3拍- 6	2小節と1拍			○左		
	mm.14- 16第2拍	2小節と2拍			◎右		
	mm.27第2拍- 32第2拍	5小節と1拍			◎+	○+	
	mm.32第3拍- 34	2小節と1拍			○左		
	mm.36第3拍- 38	2小節と1拍			○左		
	mm.44- 47第1拍	3小節と1拍			◎		
	mm.50第3拍- 66第2拍	16小節			○左+		◎右+
	mm.66第3拍- 98第2拍	32小節					◎
	mm.100第3拍- 102	2小節と1拍			○左		
	mm.104第3拍- 106	2小節と1拍			○左		
	mm.114- 116第2拍	2小節と2拍			◎+右		
	mm.127第2拍- 132第2拍	5小節と1拍			◎+	○+	
	mm.132第3拍- 134	2小節と1拍			○左		
	mm.136第3拍- 138	2小節と1拍			○左		
	mm.165, 166	2小節			◎		
	mm.167第3拍- 171	4小節と1拍			○左		
	mm.173第3拍- 175	2小節と1拍			○左		
	mm.183- 185第2拍	2小節と2拍			◎右		

	mm.196第2拍- 201第2拍	5小節と1拍			◎+	○+	
	mm.201第3拍- 203	2小節と1拍			○左		
	mm.205第3拍- 207	2小節と1拍			○左		
	mm.213- 216第1拍	3小節と1拍			◎		
第4楽章 (462小節)							
4分の3拍子	冒頭- 16第2拍	16小節			◎		
	mm.16第3拍- 20第2拍	4小節				○	
	mm.20第3拍- 24第2拍	4小節					○
	mm.49第3拍- 65第2拍	16小節			◎		
	mm.65第3拍- 69第2拍	4小節				○	
	mm.69第3拍- 73第2拍	4小節					○
	mm.142第2拍- 148第1拍表	5小節と2.5拍			◎+	○+	
	m.148	1小節	△左				
	mm.184第1拍裏- 185第1拍表	1小節				△	
	mm.186第1拍裏- 187第1拍表	1小節				△	
	mm.190- 205第2拍	15小節と2拍			◎		
	mm.205第3拍- 209第2拍	4小節				○	
	mm.209第3拍- 213第2拍	4小節					○
	mm.238第3拍- 254第2拍	16小節			◎		
	mm.332第2拍- 338第1拍表	5小節と2.5拍			◎+	○+	
	mm.375第1拍裏- 376第1拍表	1小節				△	
	mm.377第1拍裏- 378第1拍表	1小節				△	
	mm.381- 396第2拍	15小節と2拍			◎		
	mm.400第3拍- 406第3拍表	5小節と2.5拍				○	
	m.437は 2.5拍分	mm.429第1拍裏- 437	8小節と2拍				◎
	mm.432, 433	2小節	◎				
	mm.446, 447	2小節	◎				
	mm.450- 457	8小節	◎				

謝肉祭 (1834-1835) op.9

第1曲 前口上 (139小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子	mm.27第2拍- 35b第1拍	約8小節					◎右
	mm.28第1拍- 31第2拍	3小節と2拍			◎左+		◎右+
	mm.32第1拍- 34第2拍	3小節と2拍			◎左+		◎右+
	mm.55- 66	12小節			◎左		
	mm.55第3拍- 57第2拍	2小節			◎左+		○+右
	mm.59第3拍- 61第2拍	2小節			◎左+		○+右
	mm.61第3拍- 66第3拍	5小節と1拍			◎左+		○+
m.101は4分の4拍子 (記譜なし)	mm.99- 101	3小節			◎		
	mm.102- 109	8小節					◎右
	mm.102- 105	4小節			◎左+		◎右+
m.120は4分の4拍子 (記譜なし)	mm.114- 121	7小節			○+	○+	
m.128は4分の4拍子 (記譜なし)	mm.122- 129	8小節			○+		○+
	mm.130- 135	7小節			○+	○+	

第2曲 ピエロ (49小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第3曲 アルルカン (44小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第4曲 高貴なワルツ (40小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第5曲 オイゼビウス (32小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第6曲 フロレスタン (56小節)

4分の3拍子	mm.4第3拍- 6第2拍	2小節					△
	mm.26第3拍- 28第2拍	2小節					△
mm.52-55は4分の2拍子 (記譜なし)							

第7曲 コケット (59小節)

4分の3拍子	mm.5, 6	2小節			○左		
	mm.9- 16	8小節			○左		
	mm.21, 22	2小節			○左		
	mm.25- 32	8小節			○左		
	mm.38, 39	2小節			◎		
	mm.42, 43	2小節			◎		
	mm.45, 46	2小節			○左		
	mm.49- 57第2拍	8小節と2拍			○左		

第8曲 返事 (16小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第9曲 パピヨン (32小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第10曲 踊る文字 (56小節)

4分の3拍子	mm.10, 11	2小節			◎		
	mm.14, 15	2小節			◎		

第11曲 キアリーナ (40小節)

4分の3拍子	全体	40小節					○
--------	----	------	--	--	--	--	---

第12曲 ショパン (27小節)

4分の6拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第13曲 エストレラ (36小節)

4分の3拍子	mm.13- 28	36小節					◎
--------	-----------	------	--	--	--	--	---

第14曲 めぐりあい (60小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第15曲 パンタロンとコロンビーヌ (38小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第16曲 ドイツ風ワルツ (24小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

パガニーニ (61小節)

4分の2拍子	冒頭- m.34	34小節					◎
--------	----------	------	--	--	--	--	---

第17曲 告白 (12小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第18曲 散歩 (93小節)

4分の3拍子	mm.1, 2	2小節			△右		
	mm.9, 10	2小節			△右		
	mm.17, 18	2小節			△右		
	mm.24第2拍- 26第3拍	2小節と2拍			△右		
	mm.49, 50	2小節			△右		

第19曲 休息 (27小節)

4分の3拍子							
m.15は4分の4拍子 (記譜なし)	mm.13- 15	3小節			◎		
	mm.16- 23	8小節					◎右
	mm.16-19	4小節			◎左		◎右+

第20曲 ペリシテ人と戦うダヴィッド同盟の行進 (283小節)

4分の3拍子							
m.231は4分の4拍子 (記譜なし)	mm.225- 232	7小節			○+		○+
	mm.233- 239	8小節			○+	○+	
m.239は4分の4拍子 (記譜なし)	mm.241- 267	27小節			○+		○+

管弦楽のない協奏曲 (1836) op.14

第1楽章 (249小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子	mm.8第2拍- 12第1拍	4小節				◎	
	mm.12第2拍- 16第1拍	4小節					○
	mm.16第2拍- 22第1拍	6小節				◎	
	mm.38第2拍- 46第1拍	8小節				△	
	mm.46第2拍- 58第1拍	12小節				◎	
	mm.76第2拍- 84第1拍	8小節				△	
	mm.84第2拍- 88第1拍	4小節				◎	
	mm.90第2拍- 100第1拍	10小節				◎	
	mm.100第2拍- 105第1拍	5小節					○
	mm.106第2拍- 111第1拍	5小節					○
	mm.120第2拍- 124第1拍	4小節				◎	
	mm.126第2拍- 130第1拍	5小節				◎	
	mm.130第2拍- 134第1拍	4小節					○
	mm.134第2拍- 142第1拍	8小節				◎	
	mm.158第2拍- 166第1拍	8小節				△	
	mm.166第2拍- 178第1拍	12小節					◎
	mm.196第2拍- 204第1拍	8小節				△	
	mm.204第2拍- 208第1拍	4小節					◎
mm.210第2拍- 220第1拍	10小節				◎		
mm.220第2拍- 225第1拍	5小節					○	
mm.225第2拍- 226第4拍	1小節と3拍				◎		

第2楽章

主題 (24小節)

4分の2拍子							
第1変奏 (20小節)							
4分の2拍子							
第2変奏 (34小節)							
4分の2拍子							
第3変奏 (24小節)							
4分の2拍子							
第4変奏 (41小節)							
2分の2拍子							

第3楽章 (714小節)

16分の6拍子	mm.16第2拍-20第1拍	4小節				◎	
	mm.20第2拍-31第4拍	11小節と3拍					◎
	mm.68第2拍- 71第1拍	4小節					◎
	mm.72第2拍- 76第1拍	4小節				○	
	mm.76第2拍- 90第1拍	14小節					◎
	mm.90第2拍- 94第1拍	4小節				◎	
	mm.94第2拍- 112第1拍	18小節					◎
	mm.112第2拍- 117第1拍	6小節					○
	mm.118第2拍- 137第4拍	19小節と3拍					◎
	mm.137第5拍- 146第1拍	8小節と3拍					○
	mm.146第2拍- 150第1拍	4小節				◎	
	mm.150第2拍- 168第1拍	18小節					◎

mm.168第2拍- 174第1拍	6小節					○
mm.174第2拍- 193第4拍	19小節と3拍					◎
mm.193第5拍-201第6拍	8小節と2拍					○
mm.347第2拍- 351第1拍	4小節				◎	
mm.351第2拍- 363第1拍	12小節					◎
mm.399第2拍- 403第1拍	4小節					◎
mm.403第2拍- 407第1拍	4小節				○	
mm.407第2拍- 421第1拍	14小節					◎
mm.421第1拍- 425第1拍	4小節				◎	
mm.425第2拍- 443第1拍	18小節					◎
mm.443第2拍- 449第1拍	6小節					○
mm.449第2拍- 468第4拍	19小節と3拍					◎
mm.468第5拍- 477第1拍	8小節と3拍					○
mm.477第2拍- 481第1拍	4小節				◎	
mm.481第2拍- 499第1拍	18小節					◎
mm.499第2拍- 505第1拍	6小節					○
mm.505第2拍- 524第4拍	19小節と3拍					◎
mm.524第5拍-532第6拍	8小節と2拍					○

### 第3期

#### 幻想小曲集 (1837) op. 12

##### 第1集

##### 第1曲 タベに (88小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
8分の2拍子	曲全体(mm37, 38, 75, 76以外)	84小節		◎旋律			
	mm.21- 24	4小節		◎+			○+
	mm.29- 31	3小節		◎+			○+
	mm.59- 62	4小節		◎+			○+
	mm.67- 69	3小節		◎+			○+

##### 第2曲 飛翔 (154小節)

8分の6拍子	mm.5, 6	2小節		◎右			
	mm.13, 14	2小節		◎右			
	mm.26第4拍- 28第3拍	2小節	◎上声部				
	mm.30第4拍- 32第3拍	2小節	◎上声部				
	mm.49, 50	2小節		◎右			
	mm.119, 120	2小節		◎右			
	mm.132第4拍- 134第3拍	2小節	◎上声部				
	mm.136第4拍- 138第3拍	2小節	◎上声部				
	mm.151, 152	2小節		◎右			

##### 第3曲 なぜに? (42小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

##### 第4曲 きまぐれ (156小節)

4分の3拍子	mm.4第2拍- 8第1拍	4小節				△	
	mm.12第2拍- 14	2小節と2拍				△	
	mm.48第2拍- 52第1拍	4小節				△	
	mm.56第2拍- 58	2小節と2拍				△	
	mm.60第3拍- 68	8小節と1拍				○	
m.68のみ4分の2拍子							
	mm.72第3拍- 74第2拍	2小節				◎	
	mm.76第3拍- 79	3小節と1拍				◎	
	mm.78第3拍- 80第2拍	2小節			○+	◎+	
	mm.80第3拍- 87第2拍	7小節				△	
	mm.88第拍- 92第2拍	4小節				◎	
	mm.92第3拍- 95第2拍	3小節				◎	
	mm.100第2拍- 104第1拍	4小節				△	
	mm.108第2拍- 110	2小節と2拍				△	
	mm.144第2拍- 148第1拍	4小節				△	
	mm.152第2拍- 154	2小節と2拍				△	

第2集

第5曲 夜 (223小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第6曲 寓話 (89小節)

4分の2拍子	mm.41第1拍裏- 42	1小節と1.5拍					△
	mm.43第1拍裏- 44	1小節と1.5拍					△
	mm.45第1拍裏- 46	1小節と1.5拍					△
	mm.47第1拍裏- 48	1小節と1.5拍					△
	mm.50第1拍2/4- 51第1拍1/4	1小節				○	
	mm.52第1拍2/4- 53第1拍1/4	1小節				○	
	mm.53第1拍裏- 61第1拍表	8小節				◎	
	mm.61第1拍裏- 68	7小節と1.5拍					△

第7曲 夢のもつれ (177小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第8曲 歌の終わり (117小節)

4分の4拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

ダヴィッド同盟舞曲集 (1837) op.6

第1集

第1曲 (73小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子	mm.6第3拍-17第2拍	12小節					△(6拍)
	mm.26第3拍-29第2拍	3小節					○
	mm.30第3拍-33第2拍	3小節					○
	mm.35, 36	2小節	◎右				
	mm.42第3拍-61第2拍	19小節					△(6拍)
	mm.67, 68	2小節	◎右				

第2曲 (24小節)

4分の3拍子	mm.1, 2	2小節	◎バス以外				
	m.5	1小節	◎バス以外				
	mm.9- 11	3小節	◎バス以外				
	mm.17, 18	2小節	◎バス以外				
	mm.21	1小節	◎バス以外				

第3曲 (95小節)

4分の3拍子	mm.49- 52	4小節			○左		
	mm.57- 60	4小節			○左		
	mm.61第3拍-68第2拍	7小節					○

第4曲 (47小節)

4分の3拍子	mm.45, 46	2小節	○				
--------	-----------	-----	---	--	--	--	--

第5曲 (56小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第6曲 (99小節)

8分の6拍子	mm.36-37第4拍	1小節と4拍		◎			
	mm.37第6拍-40第1拍	2小節と2拍		◎+		◎+	
	mm.44第3拍-45第5拍	1小節と3拍				○	

第7曲 (60小節)

4分の3拍子	mm.24第3拍-41第2拍	17小節				○	
--------	----------------	------	--	--	--	---	--

第8曲 (26小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第9曲 (32小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第2集

第1曲 (60小節)

4分の3拍子	全体	60小節	◎右				
	mm.51第2拍裏-54第3拍	3小節と1.5拍	◎右+	◎+			

第2曲 (24小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第3曲 (24小節)

4分の2拍子	mm.5-8	4小節					○
	mm.13-16	4小節					△
	mm.17-21第1拍裏	4小節と0.5拍					△

第4曲 (122小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第5曲 (40小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第6曲 (64小節)

4分の3拍子	mm.7, 8	2小節			△		
--------	---------	-----	--	--	---	--	--

第7曲 (41小節)

4分の3拍子	冒頭-m.8第2拍	8小節				△	
	mm.8第3拍-9第3拍	1小節と1拍					◎
	mm.11- 13	3小節					◎
	mm.24第3拍-28第2拍	4小節			◎+	○+	

第8曲 (97小節)

4分の3拍子	mm.51, 52 (第2曲再帰)	2小節	○バス以外				
	m.55	1小節	○バス以外				
	mm.59-62	4小節	○バス以外				
	mm.67, 68	2小節	○バス以外				
	m71	1小節	○バス以外				
	mm.82第2拍-85第1拍	3小節					○
	mm.86第2拍-89第1拍	3小節					○

第9曲 (59小節)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

子供の情景 (1837-1838) op.15 (第6曲、第9曲のみ1837年、他11曲は1838年)

第1曲 見知らぬ国々と人々 (22小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子							
第2曲 珍しいお話 (20小節)							
4分の3拍子	mm.10第3拍-12第2拍	2小節			△		
第3曲 鬼ごっこ (20小節)							
4分の2拍子							
第4曲 おねだり (17小節)							
4分の2拍子							
第5曲 みちたりた幸福 (16小節)							
4分の2拍子							
第6曲 重大な出来事 (24小節) (1837年)							
4分の3拍子							
第7曲 トロイメライ (24小節)							
4分の4拍子	mm.2第4拍-4第3拍	2小節				○	
	mm.19第2拍-20第3拍	2小節と2拍				○	
	mm.22第2拍裏-24	2小節と1.5拍				○	
第8曲 炉端で (32小節)							
4分の2拍子							
第9曲 木馬の騎士 (24小節) (1837年)							
4分の3拍子							
第10曲 むきになって (31小節)							
4分の3拍子							
第11曲 こわがらせ (48小節)							
8分の2拍子							
第12曲 子供は眠る (32小節)							
4分の2拍子							
第13曲 詩人は語る (25小節)							
4分の4拍子							

クライスレリアーナ (1838) op.16

第1曲 (72小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子	冒頭- m.8第1拍表	約7.5小節					◎
	mm.15,16	2小節					◎
	mm.17- 20	4小節					◎
	mm.49-56第2拍表	約7.5小節					◎
	mm.63-68	6小節					◎

第2曲 (165小節)

4分の3拍子							
m.37は2.5拍	mm.37第3拍-45第2拍表	8小節				○	
mm.38-54は4分の2拍子	mm.45第2拍裏-50第2拍表	5小節				△	
m.54bは2.5拍	mm.50第2拍裏-54	4小節					○
	mm.91第3拍-106第1拍	14小節と2拍				◎	
mm.107,108は4分の2拍子	mm.106第2拍-108第2拍	2小節と2拍			◎		
	mm.110第3拍-130第2拍	20小節				◎	

第3曲 (156小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第4曲 (27小節)

2分の2拍子	mm.11第2拍裏-23第2拍表	12小節				△	
--------	------------------	------	--	--	--	---	--

第5曲 (141小節)

4分の3拍子	mm.30第2拍-37第1拍	8小節				○	
	mm.67第1拍裏-68第2拍表	1小節と1拍			△+	○+	
	mm.69-90	22小節			◎		
	mm.120第2拍-128第1拍	8小節				○	

第6曲 (39小節)

8分の12拍子							
mm.19-34は8分の6拍子	mm.19-34	16小節	◎				

第7曲 (116小節)

4分の2拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第8曲 (145小節)

8分の6拍子	冒頭-m.24	24小節	◎内声				
mm.25-48は左手のみ4分の2拍子	mm.25-48	24小節	○右				
	mm.49-72	24小節	◎内声				
	mm.113-143	31小節	◎内声				

ノヴェレット (1838) op.21

第1曲 (137小節)

	A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子					

第2曲 (343小節)

4分の2拍子	mm.37- 42	6小節				○
	mm.237- 242	6小節				○

第3曲 (246小節)

4分の2拍子	mm.4第2拍-8第1拍	4小節				○
	mm.42第2拍- 49第1拍	7小節				△
	mm.82第2拍-89第1拍	7小節				△
m.91以降8分の6拍子	mm.95, 96	2小節		◎+		◎+
	mm.97, 98	2小節		◎+	○+	◎+
	mm.103- 106	4小節		◎+	○+	◎+
	mm.107- 110	4小節		◎+		◎+
	mm.111- 114	4小節		◎+	○+	◎+
	mm.115- 136	22小節		◎+		◎+
	mm.137- 142	6小節		◎+	○+	
	mm.143- 146	4小節		◎		
	mm.147- 150	4小節		◎+	○+	
	mm.151- 154	4小節		◎		
	mm.155- 162	8小節		◎+	○+	
	mm.163- 168	6小節		◎		
	mm.169- 172	4小節		◎+		○+
mm.177, 178	2小節		◎+		◎+	
mm.179, 180	2小節		○+	○+		
m.193より楽譜上は4分の2拍子						
m.195第2拍以降4分の2拍子	mm.199第2拍-203第1拍	4小節				○
	mm.237第2拍- 243第1拍	6小節				△

第4曲 (208小節)

4分の3拍子	mm.19, 20	2小節			◎	
	mm.23-32	10小節			◎	
	mm.66-80	15小節				△
	mm.104, 105	2小節			◎	
	mm.108-117	10小節			◎	
	mm.180, 181	2小節			◎	
	mm.184, 185	2小節			◎	
mm.186-189のみ						
4分の2拍子						

第5曲 (254小節)

4分の3拍子	mm.33-38	6小節			◎	
	mm.41-44	4小節			◎	
	mm.45-49第1拍	4小節と1拍			◎+	◎+
	mm.49第2拍-51第1拍	2小節				◎
	mm.51第2拍-52第2拍	1小節と1拍			◎+	◎+
	mm.53-57第2拍	4小節と2拍			◎右+	○左+
	mm.197, 198	2小節			◎	
	mm.201, 202	2小節			◎	
	mm.213, 214	2小節			◎	

	mm.217, 218	2小節			◎		
第6曲 (342小節)							
4分の2拍子	mm.147第3拍-172	25小節と1拍				△	
	mm.235第2拍-264第1拍	29小節				△	
第7曲 (192小節)							
4分の3拍子							
第8曲 (561小節)							
4分の2拍子	mm.40第2拍裏-43第1拍	2小節と1.5拍					△
m.73のみ4分の3拍子							
mm.281第3拍以降4分の3拍子	mm.285第3拍-288	3小節と1拍			◎		
	mm.307第3拍-311第2拍	4小節			◎		
	mm.319第3拍-327第2拍	8小節				○	
	mm.339第3拍-342	3小節と1拍			◎		
	mm.361第3拍-365第2拍	4小節			◎		
	mm.365第3拍-375第2拍	10小節					○
	mm.375第3拍-377第2拍	2小節			◎		
	mm.377第3拍-381第2拍	4小節					○
	mm.381第3拍-389第2拍	8小節					○
	mm.417第2拍-420第2拍	3小節と1拍					○
	mm.500第2拍-503第2拍	3小節と1拍					○
	mm.506第2拍-507第2拍	1小節と1拍			◎		
	mm.507第3拍-517第2拍	10小節					○
	mm.517第3拍-519第2拍	2小節			◎		
mm.519第3拍-523第2拍	4小節					○	
mm.535第3拍-538	3小節と1拍			◎			
mm.557第3拍-561	4小節と1拍			◎			

フモレスケ (1838-1839) op.20 (963小節)

第1部			A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子							
m.37以降4分の2拍子	mm.80第2拍-88第1拍	8小節				○	
	mm.88第2拍-104第1拍	16小節				◎	
	mm.120第2拍-136第1拍	16小節				○	
	mm.136第2拍-148第1拍	12小節				○	
	mm.148第2拍-164第1拍	16小節				△	
	mm.164第2拍-186第1拍	20小節				△	
m.239以降4分の4拍子							
第2部 ( m. 251- )							
m.251以降4分の2拍子	mm.289第1拍2/4-305第2拍1/4	16小節と1拍					△
	mm.305第2拍2/4-322第1拍1/4	16小節と1拍					○
	mm.337第2拍裏-341第1拍表	3小節と1拍				△	
	mm.341第1拍裏-343第2拍表	2小節				◎	
第3部 ( m. 513第3拍- )							
m.513第3拍以降4分の4							
m.548第4拍以降4分の2	mm.548第4拍-556	7小節と1拍				◎	
	mm.557-559第1拍	2小節と1拍					○
	mm.559第2拍-561第1拍	2小節				○	
	mm.561第2拍-563第1拍	2小節					◎
	mm.563第2拍-568	5小節と1拍				◎	
	mm.569-571第1拍	2小節と1拍					○
	mm.571第2拍-573第1拍	2小節				○	
	mm.573第2拍-575第1拍	2小節					◎
	mm.575第2拍-607第1拍	32小節				◎	
mm.607第2拍-610第1拍	3小節と1拍				○		
m.615以降4分の4拍子							
第4部 ( m. 643アウフタクト- )							
第5部 ( m. 693- )							
m.693以降4分の2拍子	mm.827第1拍裏-830第2拍表	3小節と1拍				○	
m.833以降4分の4拍子							
第6部 ( m. 861アウフタクト- )							
	mm.882第4拍-886第3拍	4小節				△	
	mm.926第4拍-930第3拍	4小節				△	

### 夜曲 (1839) op.23

第1曲 (112小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子							
第2曲 (142小節)							
4分の4拍子							
第3曲 (249小節)							
4分の3拍子	mm.173-180	8小節			◎		
	mm.189-196	8小節			◎		
第4曲 (44小節)							
4分の4拍子							

### スケルツォ、ジーク、ロマンスとフゲッタ (1838-1839) op.32

(第4曲のみ1839年、他3曲は1838年)

第1曲 スケルツォ (115小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子	冒頭-m.2	2小節				◎	
	mm.3, 4	2小節			◎		
	mm.6, 7	2小節				◎	
	mm.8, 9	2小節			◎		
	mm.11-14第2拍	3小節と2拍			◎		
	mm.31, 32	2小節				◎	
	mm.33, 34	2小節			◎		
	mm.36, 37	2小節				◎	
	mm.38, 39	2小節			◎		
	mm.41, 42	2小節			◎		
	mm.92, 93	2小節				◎	
	mm.94, 95	2小節			◎		
	mm.97, 98	2小節				◎	
	mm.99, 100	2小節			◎		
mm.102, 103	2小節			◎			
第2曲 ジーク (114小節)							
8分の3拍子	mm.92-101	10小節					△
第3曲 ロマンス (97小節)							
4分の2拍子							
第4曲 フゲッタ (46小節)							
8分の6拍子							

### アラベスク (1838-1839) op.18 (224小節)

アラベスク (1838-1839) op.18 (224小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子							

### 花の曲 (1838-1839) op.19 (157小節)

花の曲 (1838-1839) op.19 (157小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子							

### 3つのロマンス (1839) op.28

#### 第1曲 (11小節)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子	mm.3第2拍-6第1拍	3小節				△	
	mm.19第2拍-22第1拍	3小節				△	
	mm.62第2拍-72第1拍	10小節				△	
	mm.85第2拍-88第1拍	3小節				○	
	mm.90第2拍-96第1拍	6小節				◎	
	mm.98第2拍-104第1拍	6小節				◎	

#### 第2曲 (34小節)

8分の6拍子	mm.5-12	8小節		◎			
	mm.13-15	3小節		◎+			○+
	mm.22-23第5拍	1小節と5拍		◎			
	mm.23第6拍-24第3拍	4拍		◎+		◎+	

#### 第3曲 (380小節)

4分の2拍子	mm.28第2拍裏-31第2拍表	3小節				△	
	mm.36第2拍裏-39第2拍表	3小節				△	
m.112以降							
8分の6拍子							
m.216以降	mm.255第1拍裏-300第2拍表	45小節と1拍					◎
	mm.304第2拍裏-307第2拍表	3小節				△	
	mm.312第2拍裏-315第2拍表	3小節				△	

ウィーンの謝肉祭の騒ぎ (1839-1840) op.26

(1839年に第5楽章以外の4楽章、1840年に第5楽章)

第1楽章 (553小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の3拍子	mm.86第3拍-126第2拍	40小節				◎	
	mm.340第3拍-388第2拍	48小節				△	
	mm.408第3拍-440第2拍	32小節					△
	mm.464第3拍-468第2拍	4小節					○
	mm.468第3拍-482第2拍	14小節				◎	
	mm.482第3拍-491第1拍	8小節と2拍					○
	mm.542第2拍-543第2拍	1小節と1拍			◎		
	mm.546第3拍-550第2拍	4小節				◎	
第2楽章 (25小節)							
4分の2拍子							
m.13以降4分の3拍子							
m.20以降4分の2拍子							
第3楽章 (128小節)							
4分の2拍子	mm.72第2拍-74第1拍	2小節				○	
	mm.80第2拍-82第1拍	2小節				○	
第4楽章 (45小節)							
4分の4拍子							
第5楽章 (317小節)							
4分の2拍子	mm.131第2拍-142第1拍	11小節				◎	
	mm.142第2拍-145第1拍	3小節				○	
	mm.145第2拍-154第1拍	9小節				◎	
	mm.154第2拍-160第1拍	6小節					○

## 複数の時期にまたがって作曲された楽曲

### 幻想曲 (1836-1838) op.17

第1楽章 (309小節)			A1	A2	A3	B1	B2
4分の4拍子	m.54第2拍-第4拍	3拍		◎+		◎+	
	mm.56第2拍-第4拍	3拍		◎+		◎+	
	mm.57第2拍-第4拍	3拍		◎+		◎+	
	m.58 ※	1小節		○			
	mm.59, 60 ※	2小節		○右			
	mm.105第3拍裏-118第4拍裏	13小節と1.5拍					○
mm.129-224 は4分の2拍	m.246第2拍-第4拍	3拍		◎+		◎+	
	m.248第2拍-第4拍	3拍		◎+		◎+	
	m.249第2拍-第4拍	3拍		◎+		◎+	
第2楽章 (260小節)							
4分の4拍子	mm.36第4拍-40第1拍	3小節と2拍				◎	
	mm.54第2拍-58第1拍	4小節					○
	mm.62第1拍4/4-66第1拍	4小節					○
	mm.70第2拍-74第1拍	4小節					○
	mm.90第1拍4/4-91第4拍3/4	1小節と3拍				◎	
	mm.91第4拍4/4-96第3拍3/4	4小節と3拍					◎
	mm.114-117第1拍	3小節と1拍				◎	
	mm.118第1拍裏-127第1拍表	9小節				◎	
	m.131	1小節				◎	
	m.133	1小節				◎	
	m.135	1小節				◎	
	m.137	1小節				◎	
	m.139	1小節				◎	
	m.141-157第1拍表	16小節と0.5拍				◎	
	m.157第2拍-161第1拍表	3小節と3.5拍				○	
	m.165第2拍-169第1拍表	3小節と3.5拍					○
	m.173第2拍-177第1拍表	3小節と3.5拍					○
m.228第4拍-232第1拍表	3小節と1.5拍				◎		
第3楽章 (142小節)							
8分の12拍子	m.26第12拍-29	3小節と1拍				○	
	m.47第1拍-第6拍	6拍		◎			
	m.51第1拍-第6拍	6拍		◎			
	m.83第12拍-86	3小節と1拍				○	

※3連符が第49小節から第60小節まで続き、あたかも8分の12拍子のようにになっている。そのなかで、複合拍子におけるタイプA2のような記譜が起こっている。

ピアノ・ソナタ第2番 (1830-1838) op.22

(1830年に第2楽章、1833年に第1, 3楽章、1838年に第4楽章第2稿)

第1楽章 (318小節) (1833年6月)

			A1	A2	A3	B1	B2
4分の2拍子	mm.24- 31	8小節				△	
	mm.32第1拍裏-35第2拍表	3小節と1拍					○
	mm.35第2拍裏-40第1拍表	4小節と1拍					◎
	mm.63第1拍裏-66	3小節と1.5拍				◎	
	mm.217-224	8小節				△	
	mm.225第1拍裏-228第2拍表	3小節と1拍					○
	mm.228第2拍裏-233第1拍表	4小節と1拍					◎
	mm.256第1拍裏-260第1拍表	4小節				◎	

第2楽章 (61小節) (1830年)

8分の6拍子	m.31第4拍-第6拍	3拍	◎				
	m.32第4拍-第6拍	3拍	◎				
	m.35第1拍-第3拍	3拍	◎				

第3楽章 (64小節) (1833年6月)

4分の3拍子							
--------	--	--	--	--	--	--	--

第4楽章 (336小節) (1838年)

4分の2拍子	mm.14第2拍- 18第1拍	4小節				○	
	mm.146第2拍-150第1拍	4小節				○	
	mm.276第2拍-280第1拍	4小節				○	