

博士学位論文（東京音楽大学）  
Doctoral Thesis (Tokyo College of Music)

氏名	松島 奈穂
フリガナ	マツシマ ナホ
学位の種類	博士（音楽）
学位記番号	博第5号
学位授与年月日	平成30年3月10日
学位授与機関	東京音楽大学
学位論文題目	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——

Name	Matsushima, Naho
Name of Degree	Doctor of Musical Arts (D.M.A.)
Degree Number	Haku-no.5
Date	March 10, 2018
Grantor	Tokyo College of Music, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Robert Schumann's anomalous notation —— a study of his piano solo works before 1840——

## 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——

松島 奈穂

### 要旨

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とその用法を解明することを目的とする。そのために、変則的な記譜の分類を行い、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独奏曲には独特のリズムや拍節構造が存在し、彼の音楽において最も特徴的な要素の一つであることは広く認識されてきた。それにも関わらず、その複雑な構造の実態を明らかにすることは困難であった。

これまでの主な研究の一つに、シューマンの全器楽曲に現れる変則的リズムを分類した M. Johnson の論文がある。彼は多数の楽曲を俯瞰し、変則的リズムをシンプルに整理したという点において成果をあげたが、演奏時の感覚に寄り添ったものではないために演奏者には違和感を与える分類が見られた。次に、自筆譜を利用して拍節的不協和の改訂の過程を辿った H. Krebs の研究があげられる。過程を観察するという研究の性格上、自筆譜が遺されている楽曲に制限されるが、拍節的不協和を分析する方法は非常に有効的なものであった。しかしながら、この 2 つの研究においても未だ演奏家にとって実用的かつ明瞭な提案が示されたとは言えない。

筆者は、これらの研究から得た知見——シューマンのピアノ独奏曲におけるリズムおよび拍節構造の変則性は「変則的な記譜」によってもたらされる——に基づき、その実態をより具体的なものとするべく、まずは変則的な記譜の分類を行うこととした。Krebs の分析方法を基に分類を行い、Krebs の 2 種類をさらに細分化し、タイプ A1、A2、A3 とタイプ B1、B2 の 5 種類を提言した。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と定義した。一方でタイプ 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るものと定義した。その上で、分析と分類の方法をより分かりやすく示すために、対象曲に実際に現れる典型的なパッセージを例示した。変則的な記譜を解釈するためには、分析の際に演奏者の身体感覚が重要となるばかりでなく、変則的な記譜によって生まれる音楽的な意味合いについての考察も欠かせないため、それについても論述した。

次に、1840 年以前のピアノ独奏曲全 26 曲に対して、分類された 5 つのタイプがどのように分布しているのかを分析表で示した。その結果、変則的な記譜の用法の違いから、対象曲を 3 つの時期に区分した。複数の時期にまたがって作曲されたピアノ・ソナタ第 2 番

作品 22 と《幻想曲》作品 17 の 2 曲を除き、第 1 期（1829 年から 1832 年 2 月）には 3 曲、第 2 期（1832 年 4 月から 1836 年）には 9 曲、第 3 期（1837 年から 1840 年）には 12 曲が作曲されている。さらに曲種の観点から、3 つの時期全てに該当する楽曲がある「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」の 2 つに注目し、その年代的变化を考察した結果、以下のことが確認できた。

変則的な記譜は第 1 期にも現れ、シューマンが作曲を開始したころから興味を持っていたことが窺える。しかし、それらが楽曲の中で占める割合は非常に低く、数小節単位の短い範囲でのみ使われていた。性格的小品集では楽曲の構造との関連は認められなかったが、ソナタ形式においては推移的または展開的な部分でのみ使われていた。

第 2 期になると変則的な記譜が急激に増えるだけでなく、長い間継続して使われることも多くなった。それに伴い、変則的な記譜を楽曲構造に適用する用法も見られるようになった。長さの短い性格的小品集においては小品全体を同じタイプの変則的な記譜にする手法や、ソナタ形式においては主題にまで変則的な記譜を使う手法が見られた。

第 3 期においては、第 2 期の特徴を引き継ぎながらも、変則的な記譜の用法がよりコントロールされるようになった。具体的な方法として、性格的小品または性格的小品集においては、タイプ A1 や A2 を小品全体にわたって維持する手法、旋律線を維持しつつその他の要素を変容させて変則的な記譜を生み出す手法を例示した。ソナタ形式においては、展開部のみに集中して変則的な記譜が用いられている。

3 期にわたるこれらの特徴により、変則的な記譜の用法が次第に発展する様子から、各期を「変則的な記譜への興味の芽生え」「実験的時期」「習熟期」と位置づけ、シューマン独自の語法へと進化したと結論づけた。

演奏においても、本論文における変則的な記譜の分析方法、分類、および年代的考察がより多角的なアプローチを可能にする。グルーピング分析の実施を通して改めて楽曲と相対することは演奏表現の広がりや深みを生む。5 つのタイプを手掛かりとして変則的な記譜をより広い視点で捉えることが可能となり、楽曲構造も明瞭になる。さらに言えば、変則的な記譜の原理である「複数の軸の共存」は、シューマンの二面性とも強く結びついているため、演奏においてその二面性を具現化する手段となり得るかもしれない。このように、シューマンの変則的な記譜を新たな解釈の手段とすることで多種多様な表現がもたらされるであろう。

これらの分析方法と分類は、あらゆる演奏家およびピアノ学習者にも有効な手段である。また、変則的な記譜の分析は、他の演奏形態の楽曲や 1840 年以降のピアノ独奏曲にも応用することができる点でさらなる可能性を秘めていると言えよう。本稿の対象曲から変則的な記譜がどのように発展するのか、その様相を明らかにすることを今後の課題としたい。

## Robert Schumann's anomalous notation —a study of his piano solo works before 1840—

Naho MATSUSHIMA

### Abstract

The object of this study was to clarify the anomalous notation and its usage as it appears in R. Schumann's (1810–1856) piano solo works, composed before 1840 and up to Op.32. To achieve this objective, I classified the anomalous notation and clarified their relationships with their music structure or dates of composition.

Schumann's piano solo works have specific rhythms and metrical structures, and these are widely regarded as one of the most characteristic features of his music. Nevertheless, it was difficult to clarify the real state of the complicated construction.

M. Johnson's study is a major one in this genre. In this study, he classifies all of Schumann's instrumental works based on metrical anomalies. Although he achieved a simple organization of metrical anomalies and dealt with many works, the research made performers feel that the research was somehow not related to the performer's perspective. H. Krebs' study, which traces the process of revising metrical dissonance with autographs, is also the same genre. This analytical approach to metrical dissonance is quite effective even though the signature material to search the process is limited. However, these two studies have still not suggested practical and precise ideas.

Based on these studies—the anomalies of rhythm and metric structure in Schumann's piano solo works stem from “the anomalous notation”—first, I classified them to embody its real state. Based on Krebs' analysis, I subdivided the notations into five groups instead of the 2 that he posited: type A1, A2, A3, and type B1 as well as B2. I defined type A as the notation in which the cardinality of one or more parts differs from the cardinality of the notated measure. Type B I defined as the notation in which the beginning point of the grouping of all parts or one part and the written down rhythm are in dissonance even when the cardinality of all parts and the written measure are consonant. In addition, I showed some typical passages from the works to simplify analyzing and classifying methodology. I also reported my consideration on the musical meaning given by the anomalous notation since this is necessary to interpret anomalous notation as well as a performers' physical sense.

Second, I distributed these five types across 26 piano solo works, composed before 1840 and up to Op.32, into a table. From the table, I divided these works into three

periods according to the difference of usage of the anomalous notation. Excluding two works, piano sonata No.2 Op.22 and Fantasie Op.17, which were composed in some periods each, Schumann composed three works in the first period (from 1829 to February in 1832), nine works in the second period (from April in 1832 to 1836) and 12 works in the third period (from 1837 to 1840). In terms of the types of pieces, I found the characters of each period viewing the chronological change of two types which every period has, “character pieces” and “works with sonata form.”

The fact that anomalous notation appears in the first period suggests that Schumann seems to have been interested in anomalous notation since he started composing. However, it appears very rarely and in a short part like some bars in his works at that time. The relationship with music structure not recognized in character pieces, it was used in transitional or developmental parts in the sonata form.

Anomalous notations are not only used much more regularly but also last longer in the second period. Accordingly, there are new usages to apply the anomalous notation to music structure, using the same type of the anomalous notation through the piece in small character pieces, or putting the anomalous notation even in the theme of the sonata form.

In the third period, the usage of anomalous notation is more controlled than in the second period, while the works inherit the character of the anomalous notations from the second period. In character pieces, type A1 and A2 are kept throughout the piece and the anomalous notation is created, keeping the melodic line and transforming the other elements. In works of the sonata form, the anomalous notation is concentrated only on the development. I have provided examples of these.

According to these characters and his anomalous notations, I conclude that Schumann established his original musical language through the following three periods; "the awakening of interest", "the experimental" and "the mastery".

This study enabled the use of various approaches for performance with its analysis, classification and chronological consideration of anomalous notation. It makes performance expression widen and deepen to reconsider the piece after grouping analysis. We can place anomalous notation in wider perspective and understand musical structure clearer using a five type classification. Furthermore, “coexistence of multiple pivots”, which is the principle of anomalous notation and has a strong relationship with Schumann’s two-facedness, can be a means to realize two-facedness in performance. Thus, it may give various kinds of expressions to use Schumann’s anomalous notation as a new means of interpretation.

These analyses and classification methods are effective means for any performer and learner. In addition, the analysis of anomalous notation may also be applicable to works of other styles of performance or piano solo works after 1840. In future work I will

reveal aspects of the development of anomalous notation from the works in this study.