

# 《ヴァイオリンソナタ第3番 イ短調》(WoO2) 第1楽章にみるR.シューマン晩年の断片的手法

山本 美樹子

## 1. 本研究の目的

ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810~1856) は、19世紀の音楽社会において「詩的な新しい時代」をスローガンに掲げ、評論、作曲の両面で新しいものを築き上げようと生涯を通じて模索し続けた。古典的な音楽への称揚を常に携えながらの、伝統を打ち破るための挑戦は、あらゆるジャンルでそれぞれ違った形で結実した。彼の創作活動は、1840年「歌の年」、1841年「交響曲の年」、1842年「室内楽の年」というようにあるジャンルの作品を一度に生み出すというスタイルがとられ、そこにその時期の志向が投影されている。こうした視点に立つと、創作活動後期にあたる1850~54年のデュッセルドルフ時代には、《ピアノ三重奏曲 第3番ト短調》作品110、《ヴァイオリンソナタ第2番ニ短調》作品121、《ヴァイオリンと管弦楽のための幻想曲ハ長調》作品131、《ヴァイオリン協奏曲ニ短調》WoO1、《FAEソナタ》WoO2、《ヴァイオリンソナタ第3番イ短調》WoO2(成立順)といったヴァイオリンに比重を置く作品が多く創出されており、当時の方向性を推察することができる。

これらの作品ではそれまで以上に前衛的な試みがなされた。もっとも作曲家の晩年の作品というのはそもそも特殊性をはらむもので、その取り組みには特別なアプローチが求められるが、シューマンの場合、精神の病を抱えていたという事実がそのことへの理解の道を阻んだ。そこにある特殊性が、病による質の低下という評価にすり替えられてしまったのである。こうして後期シューマン作品の研究は沈滞し、受容も難しい問題を抱えることとなった。近年ではその真価を見直そうとする動きが出てきているものの、最晩年の作品である《ヴァイオリンソナタ第3番イ短調》WoO2に関しては、聴取・演奏の両面で大きな未開の領域を抱えている。しかし筆者はここに革新的な創作姿勢を見出し、そこから生起する音楽的充実度にかこ、シューマン後期音楽の本質が集約されていると考えている。

そこで本論文では、本作品の「特殊性」が「問題点」ではなく「特質」であるということ論証していく。具体的な手法としては、第1楽章に焦点をあて、まずは構造分析を通してそこに用いられた作曲方法を明らかにする。そして初期のピアノ小品、1842年作の室内楽作品および《ヴァイオリンソナタ第2番》第1楽章との比較により、その真の姿すなわち「特殊性」の正体を浮かび上がらせる。このことにより、上記の主張の根拠の一端を示し、シュー

マン後期音楽について再考する足がかりを作りたい。

## 2. 作品の概要：成立と受容

### (1) “Violinsonate Nr. 3 a-moll” Wo02 (Wo027) の成立

1851年に二曲のヴァイオリンソナタを書き上げたシューマンは1853年、ヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim (1831~1907) との出会いによってヴァイオリン作品への意欲を再燃させ、9月7日に《幻想曲》を、10月3日に《ヴァイオリン協奏曲》を完成させた。ヴァイオリニスト、フェルディナント・ダーヴィト Ferdinand David (1810~1873) に献呈した《ヴァイオリンソナタ第2番》が9月に出版されたことも、その創作に影響を与えたであろう。10月15日に再訪したヨアヒムから「ヨアヒムのためのソナタのアイデア<sup>1</sup>」を得て、22日に「インテルメッツォ<sup>2</sup>」を書き始め、23日には「フィナーレを完成<sup>3</sup>」させた。こうして、シューマン、ブラームス Johannes Brahms (1833~1897)、アルベルト・ディートリヒ Albert Dietrich (1829~1908) <sup>4</sup>の3人の合作、《FAEソナタ》<sup>5</sup>が完成した。この作品を気に入ったシューマンはすぐに新たなソナタの構想を練り、同月29日には「ソナタの第1楽章<sup>6</sup>」(Ziemlich langsam) を、31日にはLebhaft (Scherzo) を作曲し、それを《FAEソナタ》の自作のふた楽章 (Intermezzo、Finale) に加えて《ヴァイオリンソナタ第3番》(ヨアヒムに献呈) を完成させた。《FAEソナタ》を書き始めてから《ヴァイオリンソナタ第3番》を書き終えるまでわずか10日間であり、当時の驚くべき創作意欲が見て取れる。

### (2) 作品の受容

完成後、試演したクララ・シューマン Clara Schumann (1819~1896) は称賛<sup>7</sup>、ヨアヒムも概ね好意的な感想を述べていることから<sup>8</sup>、作品が周りの人々に抵抗なく受け入れられたことがうかがえる。しかしシューマン没後の1859年になるとクララは一転、「書き加えた第1、第4楽章には問題があり、未完成な作品である<sup>9</sup>」として出版を躊躇している。もっともクララやヨアヒムは、同時期の作品である《ヴァイオリン協奏曲》の出版を、病による質の低下を理由に強く拒絶しており、それと同様のことがここで起こったとしても不思議はない。結局出版に至らぬまま作品は忘れ去られ、作曲から100年が経過した1953年、ようやくショット社から初版が刊行された。

初演は1956年、大きな注目が集まる中ロンドンのウィグモアホールで行われたが、作品の評判は芳しくなかった。ドイツの音楽界でも「曲線をなさない旋律や、定まらない奇妙な形式、ほとんど即興で書かれたかのような一貫性のなさ<sup>10</sup>」に疑問を呈す声上がり、シューマンの病が後期作品を荒廃させた<sup>11</sup>と断じられた。現代に至るまで続いていくこととなるこうした批判的見解の中で、特に問題視されたのは「統一感」の欠如についてである。このことは、

人の音楽の聴き方にある定まった評価基準が存在することを意味する。それはすなわち有機的統一への絶対的価値観であり、作品受容における決定的要素にもなっている。個々で異なる音楽観を形成する一要素である聴き方に、こうした基準が存在しているのはなぜなのか。

ここにはベートーヴェンのきわめて大きな存在が見て取れる。彼の確立した、動機の水平方向への有機的発展による立体的な展開と統一の手法は一般に広く受け入れられ、同時代の音楽学者に大きな研究の柱を打ち立てた。クララを始めシューマンの周りの人物が例外なくその影響を受けていたことは間違いない。しかしシューマンがそれとは異なる部分にも価値を見出していたなら、彼の作品においては聴き方を変えることで全く違ったものが見えてくるのではないだろうか。分析によって内部構造を解明した後、あらためてシューマンの音楽観やこの作品での構想、そしてそれを感受するための聴取法について考えてみたい。

### 3. ヴァイオリンソナタ第3番 第1楽章

#### (1) シューマンの形式観

分析の前にシューマンの形式観について簡単に述べておく。まず彼と同時代のソナタ形式の捉え方については、1830年代にアントワヌ・レイハAntonín Rejcha (1770~1836) や、A.B.マルクスAdolf Bernhard Marx (1795~1866) らが著した音楽理論書から推察できる。ここに示された古典的ソナタ形式の雛型は、現代のソナタ形式のそれとかなり近い<sup>11</sup>。シューマンはこの基盤の上に自身のソナタ形式の定義を確立していったと考えられる。1834年から約10年間に渡って評論を寄せた『音楽新報Die Neue Zeitschrift für Musik<sup>12</sup>』において彼は何度も形式について言及し、そのうちの「ベルリオズの交響曲*Sinfonie von H. Berlioz*<sup>13</sup>」では、ベルリオズLouis Hector Berlioz (1803~1869) の《幻想交響曲》のアレグロ楽章と、古典派のアレグロ楽章の形式をそれぞれ図式化し、分析を行なっている。そこに「古い形式」として提示された図<sup>14</sup>は、シューマンのソナタ形式の定義づけもまた、現代とそうかわらないものであったことを指し示す<sup>15</sup>。彼はこの古い形式を常に重視するとともに、「幻想」に対する強い憧れを持っていた。その双方を共存させる音楽をいつか創りたいとの願望が、この評論には表れている<sup>16</sup>。もっとも、実際の創作においては、1840年を境に幻想性と古典的なものの比重が異なっていることがしばしば指摘される。後に詳しく記述するが、1840年以前のピアノ曲では幻想性が強く支配しているのに対し、以降の交響曲や室内楽曲ではそれが退き、より古典的なものが前面に示されているというのである。ここからは、大きな理念の実現に向けて様々な形式実験が行われ、それがあつた時期の音楽的方向性と不可分の関係にあつたということが推察できる。本作の形式の扱いに留意することは、シューマン晩年の音楽を大きな観点から見直すことにつながると言えるだろう。

## (2) 様式分析

・全体構造：Ziemlich langsam 4分の3拍子——4分の4拍子、イ短調。全163小節。ソナタ形式。序奏部（第1～27小節）、提示部（第28～66小節）、展開部（第67小節～100小節）、再現部（第101～139小節）、コーダ（第140～163小節）

## ・動機と調の観点からの分析

楽章中の主要動機を（表1）に示した。

表1 （主要動機一覧）

表1は、楽章中の主要動機を8つの楽譜例で示している。各例は五線譜で記述され、手書きのラベルと小節番号が添えられている。ラベルは「核動機A (第1・2小節)」、「動機A1 (第30小節)」、「動機a1 (第37小節)」、「動機A2 (第30小節)」、「動機a (第3・4小節)」、「動機B (第3小節)」、「装飾型動機X (第5小節)」、「分散和音型動機Y (第29小節)」である。

核動機Aは短6度下行音型で、第1主題を形成する主要素材。感情移入の象徴とされる「憧れの音型」（6度上行型）の逆行型であり、音が沈み込む、のめり込むというように、内面的な表現要素をはらむ。音価の短縮、延長等の変化によって派生型が生まれ、それが全セクションに配置され、楽章の骨格となっている。

動機aは核動機Aの派生型。短7度上行のため、高みに上ろうとするような印象が与えられる。第2主題においてきわめて重要な役割を担う。

動機A1とa1は、動機Aの音程が広がり付点のリズムに変化したもの。音楽に躍動感と奥行きをもたらし、様々な音程に変容して動機Aに近づく。第1主題部と展開部に推移的に置かれる。

動機A2は動機A及びA1の派生型。減4度下行型と短3度上行という谷型の音型が、戸惑いや慎重さを感じさせる。セクションごとに使用法が異なり、表情も変化する。

動機Bは短3度の順次進行上行音型。拍を打つようなリズムで規則的な時間の流れを生み出す。主部に入ると分散和音音型にかわり、主題音型とともに置かれる。

動機Xは和声の骨格の音を装飾した音型。トリルのついた音型等、様々な派生型がある。

動機Yは分散和声で空間を生み出す。スタッカートが付加されるとリズム要素の役割が強まる。各セクションの連結部に推移的に置かれて調性を決定づける。

## 「序奏部」(第1～27小節)

序奏部は主部の縮図のようになっており、動機Aを軸に進行、楽章を構成する素材がそこ

《ヴァイオリンソナタ第3番 イ短調》(WoO2) 第1楽章にみるR.シューマン晩年の断片的手法

から派生して示されていく(表2)。動機A自体は発展性がなく、その間に各動機が相関性なく置かれているため、時間が停滞するような印象が与えられる。I→Vの和声の繰り返しによってa-mollとd-mollの間を揺れ動くことも、その印象を強める。

表2 (序奏部の動機の構造)

序奏部 (1~27)													
小節番号	1・2	3・4	5・6・7	8・9	10・11	12・13	14・15	16・17	18・19	20・21	22・23	24・25	26・27
音型	核音型			核音型			核音型			核音型			
Vn	A	a		A	a	B+Y	A A	A	a'		B	a'	A1'
Pf	A	B	X	A	B	B+Y	A A		B	A	a'	A'+B	
Pf	A	B		A	B	B	A A	B	B	B	B	A'+B	
調	a-moll		d-moll	e-moll			a-moll			d-moll		a-moll	

譜例1 (第1~4小節、第20~21小節)



第1小節で打ち出された核動機Aは第2小節で反復され、第1主題の原型(核音型)となる(譜例1)。楽章を通してこの「反復」の手法は非常に重要である。第3・4小節ではヴァイオリンが動機a、ピアノが動機Bを提示、異なる表現要素をもつ動機が垂直に置かれて奥行きが生まれている。第20・21小節の核音型の提示では初めて垂直方向に動機Bが置かれ、表情が変化する。

「提示部第1主題部」(第28~46小節)

表3 (提示部の動機の構造)

提示部 (28~46)													
小節番号	28・29	30・31	32	33	34	35~46	47・48	49・50	51・52	53・54	55	56	57~66
音型	Th I 音型			Th I 確保			Th II	Th II			Th II	Th II 確保	
Vn	A+a	A1+A2+Y	a1+Y (拡大)	A+a (縮小)	Y		a+A2 (拡大)	A	A1	a+A2 (縮小)	A2(拡大)	A2(拡大)	全ての動機がランダムに
Pf	A+a	B	B+Y	A2'	Y		a1	A1	A2				
Pf	A+a	A	Y(拡大)										
調	a-moll~d-moll		a-moll			h-moll~C-dur	C-dur	d-moll	C-dur			d-moll~C-dur	

## 譜例2 (第26~32小節)

第28・29小節の第1主題は動機Aと動機aの組み合わせからなり、シンコペーションのリズムと谷型の音型によって拍が前面に打ち出され、旋律線は縦に刻まれる(譜例2)。動機A1・A2と動機B・Aが断片的に置かれた第30・31小節でも、依然横の流れは断絶されている。

調をみると、第28小節はa-mollで始まるものの第29小節で早くもd-mollにかわり、第1主題が変動性の強い性格であることが示される。もっとも異なる表現要素を持つ動機の貼りあわせで主題が構成されている以上、これは当然でもある。

## 「第2主題部」(第47~66小節)

## 譜例3 (第45~49小節)

第2主題部は動機a(C→A)で開始され、動機A2の拡大音型(A-D→E)が反復されて2小節間の楽節を形成する(譜例3)。本質的には第1主題と同じ要素をもつ第2主題に、流れと叙情性が生まれたように見えるのは、第1主題確保部で垂直配置されていた動機が、ここでは水平につながれているからである。すなわち時間を拡大させる動機A2と情緒的な動機aの配置が変わり、音価も変化することにより、異なる感情がもたらされたのである。ただしピアノは細かなリズムで拍動するため、旋律線を刻む力がなくなることはない。

《ヴァイオリンソナタ第3番 イ短調》(WoO2) 第1楽章にみるR.シューマン晩年の断片的手法

譜例4 (第35小節、第47小節、第49~50小節、第36小節)



(譜例4)に第1主題と第2主題の緊密な関係性を示した。第1主題の確保部、第35小節の音型(E-G i s → A)は動機A(第1・2小節)に由来し、同時に第47小節の第2主題音型(A-D → E、A-E → F)につながっている。同様に第36小節(A-G、C-A)は序奏部第3・4小節(E-D、E-E)および第49・50小節(A-G、A-A)と相関関係にある。冒頭4小節が第1主題部の中で変容し、第2主題を形成するというプロセスによって、セクションをつなぐネットワークが張り巡らされていることがわかる。

調の観点からもそれが確認できる。a-mollからC-durへの転調は第1主題確保部で行われ、第2主題に入ってわずか2小節でd-mollに移ることで境目がぼかされている。本来推移部で行われるべき転調がその前後に取り込まれることで、二つの主題部が連結されているのである。そしてこの調の動きからもわかるとおり、第2主題も第1主題同様、不安定な性格を持つ。こうして、二つの主題が本質的に同じものだということが裏付けられる。

「展開部」(第67~100小節)・「再現部」(第101~139小節)・「コーダ」(第140~163小節)

表4 (展開部・再現部・コーダの動機の構造)

	展開部 (67~100)						再現部 (101~139)				
小節番号	93・94	95	96	97・98・99	100	101・102	103~136	137	138	139	
音型	Th II						Th I		Th II		
Vn	A2	A(縮小)+Y	Y	A1	A1'	A+a	提示部と同じ	A2	A2	A2+A1	
Pf	A1	A1	A1+Y	A1'+A1	Y	A+a		Y	A2/Y	A2+A1/A2+A1	
Pf	A	A1+Y	A1+Y	A'+A1	Y	A+a					
調							a-moll~d-moll		A-dur		

  

	コーダ (140~163)												
小節番号	140・141	142~145	146・147	148・149	150・151	152	153・154	155・156	157・158	159・160	161	162	163
音型	Th I		核音型										
Vn	A+a	30~34と同じ	Y(拡大)+A1	Y+X	Y+A	Y+A	A	A+Y		A+a	Y	A	
Pf	A+a		Y	Y	Y+A	Y+A	Y	Y+A	A1(拡大)→A	A+a	A+a	A	Y
Pf										A+a		A	
調	a-moll~d-moll	a-moll~d-moll	a-moll							d-moll		a-moll	

展開部は自由な展開がなされるため割愛する。再現部は提示部とほぼ同じ構造を有し、第2主題の調もA-durとソナタ形式に沿う(表4)。コーダでは動機Aに帰結する過程で、その派生型が次第に姿を消していく。序奏部は動機Aが軸となり、それが派生型を生みながら主部に連結されていったわけで、ここではその逆の進行をしているのである。楽章全体で見ると単純なものから複雑なものへと変わりまた単純なものへと戻ってきたことになり、隙のないシンメトリー構造が完成されている。

譜例5 (第160~163小節)



第153小節になると動機Aと動機Yがそれぞれ水平に繋がれて動機配置が単純化するとともに、核音型の反復によって拍が打ち出される。第159~160小節で最後に現れる第1主題音型は第162小節で分解されて核音型に戻り、楽章は閉じられる(譜例5)。

・分析まとめ

以上で明らかになったことをまとめておく<sup>17</sup>。

1) 形式について、共通動機によってセクションが連結され、古典ソナタ形式の枠内で楽章が一つにまとめあげられていた。その手法は、一つの核から次なる核細胞が発酵するように生起していく中期ベートーヴェンの動機労作とは異なり、複数の動機をそのままの形で関連性なく並置するものである。そして1小節の中に動機が貼りあわせられ、その反復によって2小節間の楽句が形成されるというパターンが、主題音型をはじめ楽章を通して繰り返される。これらはある一定の長さを持つ旋律線がないということを意味し、聴き手にごつごつ感やとりとめのなさ、執拗さなどを感じさせる要因になっていると考えられる。この点の解釈に関しては最後に再考したい。

2) 上記に関連して、序奏部の素材が全てのセクションを形成し、最後はまた序奏部の素材に還元されたという意味では一元的な音楽であるということが出来る。したがって全てにネットワークが張り巡らされるのは必然的ではあるが、そこに立体的で奥行きのある表現がもたらされるのは、異なる感情表現をはらむ複数の動機が巧みに配置されているからに違いない。ここにシューマンの卓越した技量が表れている。

## 4. 本作品の特徴としての断片的手法

### (1) 初期ピアノ作品における断片的手法

実は、前述のような断片的手法の礎は、初期作品において築かれていた。

1830年代、シューマンは幻想的なものへの欲求を主にピアノの小品集に向け、形式の枠を打ち破る前衛的な試みによって反時代性を呈示していった。彼はここで、1820年代から書きためた習作でのアイデアを転用したり、組み合わせたりして、新たな作品を生み出そうとした。例えば、《六つのワルツ》(1829～30年作・スケッチのみ)の曲想は、《パピヨン》作品2(1829～32年作)に組み込まれている。同様に、《謝肉祭》作品9(1834～35年作)の第1曲「堂々とした開始曲(前口上)」にも《憧れのワルツによる変奏曲:よく知られた主題にもとづく音楽の情景》(1832年作・未完)の前奏部がはめ込まれている。ここからは、第3番ソナタにおける《FAEソナタ》からの転用が決して便宜的に行われたわけではなく、若い頃からの試行の先にあったものであることがわかる。

内容的にも共通点が見られる。例えば《パピヨン》は、曲同士の有機的連結を拒む断片的な性格を持つ。それゆえに、作曲当初は「鍵のない暗号文<sup>18)</sup>」などと評され批判にさらされることとなったが、シューマン自身は、際立った性格をもつ小品が並置されるこのジャンルに、全体が一つの目標点に向かって収斂する大規模作品にはない自由な新しさを感じていたと考えられる。つまりここには、後期の断片的な音楽創りに通じる、彼の生来の音楽観が表れているのである。なお、初期ピアノ小品は現代において多くの理解を得ており、その点では第3番ソナタと異なる。その意味するところについては次項で言及する。

### (2) 1842年の室内楽作品

1840年になると、シューマンは交響曲の創作に本格的に乗り出す。このジャンルは個人的な「反時代性の吐露」の次元ではおさまらない公共性を要請しており、それはとりもおさず伝統＝古典性へと通じるものであった。シューマンも当然それを意識することとなり、ピアノ小品での前衛性が後退していった。そしてその動向は、1842年の《弦楽四重奏曲》作品41(全3曲)へと引き継がれていく。対位法やフーガ、またモーツァルト、ベートーヴェン、ハイドンの弦楽四重奏曲の研究が反映されたこの作品は古典的な形式を有し、そこに詩的な新しい手法が持ち込まれている。特筆すべきは第3番における、「語りかけ」の旋律を織りなす象徴的音型(モットー)が全体を有機的に統合し、ソナタ形式を作り上げるという手法である。この内面的な対話の手法はピアノの導入によって音響、形式の両面で交響的に拡大され<sup>19)</sup>、《ピアノ五重奏曲 変ホ長調》作品44に公共性を注ぎ込んだ。次作《ピアノ四重奏曲 変ホ長調》作品47では転回が見られ、同様のモットー構造を取り入れながら、一つの音楽セクションに多層的な形式機能を重ねるといふ、革新的な形式実験が行われている<sup>20)</sup>。これは第3

番ヴァイオリンソナタにもみられるもので、古い形式に新しさを加味するためのこうした試みが、後期作品に複合的に組み込まれていったことがわかる。

### (3) ヴァイオリンソナタ第2番ニ短調 作品121

《ヴァイオリンソナタ第2番》は、シューマン自身が《ヴァイオリンソナタ第1番》の改良版であると位置づけていたとおり<sup>21</sup>、その流れを汲みながらも格段に充実した内容を持つ。そこで第1楽章の内部構造を分析し、第3番ソナタと比較することとした<sup>22</sup>。

#### ・第1楽章全体構造

Ziemlich langsam (Kurz und energisch) 4分の3拍子—4分の4拍子、ニ短調。全295小節。ソナタ形式。序奏部(第1～20小節)—提示部(第21～96小節)—展開部(第97～188小節)—再現部(第189～266小節)—コーダ(第267～295小節)

#### ・動機と調の構造

楽章を構成する動機を(表5)に、序奏部と提示部の動機の構造を(表6)に示す。

表5 (主要動機一覧)

<p>核動機A(第1~2小節)</p>	<p>動機A1(第9,10小節)</p>	<p>動機A2(第2小節)</p>	<p>動機B(第21小節)</p>
<p>動機C(第35小節)</p>	<p>音階的動機x(第8小節)</p>	<p>旋回型音型Y(第34小節)</p>	

表6 (序奏部・提示部の動機の構造)

		序奏部 (1~20)						提示部(21~96)										推移部							
		第1主題部						第1主題部										推移部							
小節番号		1~4	5	6~8	9~12	13~16	17~20	21~24	25~28	29~33	34~37	38・39	40	41~42	43	44	45・46	47	48	49・50	51・52	53~56			
音型		Th I			Th I			Th I	Th I	Th I				Th I											
Vn		A+A断片		A1+X	A1	A1	A断片	A+A断片	B	A+A断片	Y+C	B断片	A2+B断片+A1断片	A縮小		A2+B断片	A断片	A2+B断片			×		A2		
Pf		A+A断片	A断片	A	A'	A	A2+B	A+A断片	A2+B	Y+C	B断片			A2+B断片+A1断片	A2+B断片		×		A2+B断片		A断片	×			
Pf		A+A断片						A2+B		Y+C	B断片										×				
調		d-moll						d-moll										a-moll					e-moll	g-moll	F-dur

		提出部										コデッタ							
		第2主題部										コデッタ							
小節番号		57~58	59~60	61~62	63	64~65	66~67	68~71	72~73	74	75	76~77	78・79	80~83	84~87	88・89	90・91	92	93~96
音型		Th II			副旋律	副旋律	Th II						Th I	Th I	Th I				Th I
Vn		A1拡大(B拡大)	A断片+C拡大	A1+B拡大	A断片	C拡大	A2拡大	A2・B	A2・B	A2+B	A断片	74~75と同様	A縮小	A+A断片	A+A断片	A'	A2+B	B縮小	A+A断片
Pf		A2+B'	A2	A2+B	B'	A2拡大		A1拡大+A断片	A1拡大+C	A断片	A2+B		A縮小	A2+B	B断片	B断片			A+A断片
Pf																			A+A断片
調		g-moll	F-dur		F-dur		B-dur	F-dur→d-moll				F-dur							

第3番ソナタ同様、序奏部には楽章を構成する素材が散りばめられている。

譜例6 (第1~4小節)

冒頭4小節では核動機A (D-A-F-D) とその断片からなる第1主題音型が提示される(譜例6)。この音型は上行音型による上昇志向を有する。

## 譜例7 (第20~26小節)

第1主題部冒頭の第21小節では動機Aが2分音符に拡大され、上昇志向に抒情的な要素が加わるとともに前進エネルギーが生まれる(譜例7)。しかし垂直に置かれた動機A2と分散和音音型の動機Bによるシンコペーションが切迫感を高めながらも摩擦を生じさせ、流れを引き留める。序奏で示された素材が4小節に整えられて第1主題が形成されたことで、こうした力の拮抗による立体的な時間構造が生まれている。

## 譜例8 (第57~60小節)

第2主題のうち、第57~58小節の音型、A-Es-D-B-Gは動機A1が変容したもので、動機Bの反行拡大型でもある(譜例8)。第1主題部には動機A1の派生型であるA2のみが使われていたが、ここで拡大され、音価が均一になって現れることで、なめらかで情感をたたえた旋律線が形成されている。一方内声部は第1主題と同様、動機A2でシンコペーションのリズムを刻み、旋律とは異なる時間軸で進む。

主題の扱いをさらに大きな視点をもって見てみると、第1主題の音型が推移部の前やコデッタなどに点在している(表6)。これらはセクション連結のための鉤の役割を果たす。

調構造は主調：d-moll、提示部第2主題：F-dur、再現部第2主題：D-durとソナタ形式の原則にならうが、工夫も見られる。例えば提示部では推移部終わりでg-mollからF-durになるが、第2主題部はg-mollで開始、5小節目でF-durに落ち着く。このようなずらしによってコネクション構造がより強固なものとなっている。

#### ・分析まとめ

以下に第1楽章を総括しておく。

1) 第3番ソナタ同様、序奏部で提示された複数の要素が各セクションに散りばめられることにより、それらが互いに連結されている。しかし各主題が確固たる性格を持たなかった第3番に対し、それぞれに明確な方向付けがなされて音楽が展開していく。こうして古典ソナタ形式が極限まで引き伸ばされ、壮大な構築物が創り上げられた。

2) 上記に関連して、卓抜したシューマン研究家であるダヴェリオの指摘する「交響的な叙事性」について述べておきたい。ダヴェリオは本作品に関し、「音調の厳肅さ、時間間隔をつなぐ主題の統合などの要素が集約されており、シューマン後期の交響的作品に共通する息づかいが感じられる<sup>23)</sup>」と述べる。「叙事性」に関しては、主要主題が何度も顔を出しながらその他の素材と絡み合い、様々な表現が生起していくさまを「主題を主人公とする物語」に例えるとわかりやすい。また「交響的性格」は、序奏部と主部の関連づけの手法が、後期交響的作品の《序奏とアレグロアパシオナート》作品92、《序奏とアレグロ》作品134、《ファウストからの情景》序曲などに、また楽章をまたぐ主題再起の手法が《交響曲第3番》作品97、《チェロ協奏曲》129などに用いられている点などから明らかである。

3) 異なる表現をもたらず複数の素材が組み合わせられ、それらが各々の役割を果たしながら有機的に影響を与えあって複雑な時間軸が形成されている。「時間の対位法」とでも言うべきこの新手法の基盤となったのはバッハの対位法研究であろう。それが独自の手法に昇華され、独創的な世界が構築されたことは言うまでもないが、響きの限られた二つの楽器の為の作品において、この手法が表現の可能性を大いに広げたことも言い添えておきたい。

#### (4) 本作品の特殊性

以上を踏まえ、《ヴァイオリンソナタ第3番》の特殊性について改めて論考したい。

創作活動の後期に至ってようやく着手したヴァイオリンソナタという古典的なジャンルにおいて、彼はその伝統をいかに守り、一方で打破するかという点で試行錯誤した。第3番ソナタでは共通動機のネットワーク構造により形式の大枠は保たれているものの、それぞれの動機が有機的な関係なく並置されているため、推進エネルギーや時間の流れが断ち切られて

いる。ここには、均衡のとれたソナタ形式が本来生み出すような三次元的な音の広がりも交響的なダイナミズムももたらされることはない。だがそれは、様々なジャンルで培ってきた動機労作の技法が退化したことを表すわけでも、初期ピアノ小品集での断片手法にシューマンが回帰したことを表すわけでもない。それらとは異なる構造原理を持つことによってソナタ形式の中に全く新しい様式的・美的意義が生み出された点において、この作品はきわめて特殊かつ独創的であると言える。すなわち動機のランダムな貼りあわせからなる音型が反復され、それが終始徹底して繰り返された結果、シンメトリー構造の中に幾何学的、パッチワーク的な構成美が生起しているのである。そして連続した時間の流れの中に多様な時間感覚をもたらす《ヴァイオリンソナタ第2番》での手法が生かされ、表現の奥行きをも獲得している。

ただし、受容の項で述べたことにも関係するが、一般に音楽は一方向に流れる時間軸にそって聴かれるものであり、前面に聴こえてくるものでその印象が決定づけられる。したがって音楽を形作る骨格がむきだしのまま表出している本作では、次々と絶え間なく変化する楽想やごつごつとしたリズムによる時間の分断ばかりが耳に残り、統一感のなさが問題視されることとなる。一方で、全体を貫く大きな流れが生まれる第2番ソナタや、骨格が情感に覆われて旋律線が柔らかに流れる初期ピアノ作品は、少なくとも現代においては多くの理解を得ている。つまり従来聴取法によっては、先述したような第3番ソナタの意義を感知するのは容易ではないのである。この音楽の在り方を理解するためには、水平方向の時間への意識だけでなく垂直方向への聴取の意識が必要であろう。奥にひそむ同一の要素を感じながら断片の配置に面白さを見出し、全体像を捉えることができれば、作品の「特殊性」を「特質」として受容することが可能になるのではないだろうか。

## 5. 結語：シューマン晩年の断片的手法

本論文での試みは、《ヴァイオリンソナタ第3番》第1楽章に用いられた手法を明らかにし、シューマン晩年作品の本質に迫ろうというものであった。ここに浮かび上がった断片的手法は、彼の生来の音楽的特質の上に経験が蓄積されて獲得された、非常に高度なものである。そしてこれにより、既成概念によっては捉えきることのできない時間芸術構築への道が切り開かれた。それは現代に通じるとさえ言ってよいほど前衛的な挑戦であり、シューマン後期音楽の本質を示唆するものであることは間違いない。しかしながら、その音楽にさらなる深淵な世界が内在していることもまた違いなく、ここでの取り組みはその理解への第一歩にすぎない。今回扱うことが出来なかった楽章やその他の作品についてさらなる研究を進め、シューマンの後期音楽を捉え直そうという動きに今後何らかの形で貢献ができるよう願っている。

〔注〕

- 1 Schumann, *Tagebücher*, 1971, p. 639.
- 2 Schumann, *Tagebücher*, 1971, p. 639.
- 3 Schumann, *Tagebücher*, 1971, p. 639.
- 4 ドイツの作曲家で指揮者。ブラームスの友人として有名である。
- 5 第1楽章の作曲をディートリヒが、第3楽章をブラームスが、第2、4楽章をシューマンが担当し、友情の証としてヨアヒムの誕生日にプレゼントされた。
- 6 Schumann, *Tagebücher*, 1971, p. 640.
- 7 クラーラは1854年3月、「私たちはそれが要求する精神をただ持って、ともに演奏した。…(中略) …今日、彼は私と一緒に興奮に包まれた。彼の音楽だけが、私の心を鎮めてくれる。」と記している。(Litzmann ed., *Clara Schumann – and Johannes Brahms; Briefe aus den Jahren 1853-1896*, Bd II, 1927, pp. 304-312.)
- 8 ヨアヒムは1853年11月29日、「書き足された2つの楽章は集中的なエネルギーを持ち、他の楽章とうまく調和しています。」と記している。(Schumann, *Briefe, Neue Folge*, 1904, p. 110.
- 9 Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Kammermusik, 2. Werke für Streicher und Klavier*, 2001, p. 392.
- 10 Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Kammermusik, 2. Werke für Streicher und Klavier*, 2001, p. 396. ‘Kritischer Bericht’ に、当時のミュンヘンの新聞記事が紹介されている。
- 11 石桁、1998年、108～109頁。レイハはソナタ形式を3部構造で捉えており、第1部は提示部に、第2部第1節は展開部に、第2部第2節は再現部に、それぞれあたるとみなされる。第1部に存在する二つのイデーは、第1主題、第2主題に置き換えることができる。
- 12 Scumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1914.
- 13 Scumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1914, pp. 69-85.
- 14 主調とその属調という関係にある、二つの主題を持つはじめの部分、その展開部分にあたる中間部、第1部の再現を原調で行う第3部という、三つの部分から成る構造である。
- 15 Scumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1914, p. 73.
- 16 Scumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 1914, pp. 69-85.
- 17 誌面の関係で要点のみを論述したが、詳細な分析は拙論文にて行っている。(山本、2012年。)
- 18 Rellstab, 1832, p. 83.
- 19 藤本、2008年、77頁。
- 20 藤本、2008年、184頁。
- 21 Wasielewski, 1897, p. 125.
- 22 第3番同様、詳細な分析は拙論文参照。
- 23 Daverio, 1997, p. 233.

〔参考文献〕

- Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of 'A New Poetic Age'*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Litzmann, Berthold ed. *Clara Schumann – and Johannes Brahms; Briefe aus den Jahren 1853 –1896*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.
- Rellstab, Ludwig. “Papillons,” *Iris im Geblete der Tonkunst* 3/21 (25. Mai 1832) S. 83.
- Schumann, Robert. *Briefe, Neue Folge*, 2nd ed., ed. Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5th ed., 2 vols., ed. Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Schumann, Robert. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II : Kammermusik, 2. Werke für Streicher und Klavier*, ed. Ute Bär. (Band III). Mainz: Schott, 2001.
- Schumann, Robert. *Tagebücher, Band I: 1827–1838*, ed. Georg Eisman. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- Wasielewski, Joseph Wilhelm von. *Aus siebzig Jahren*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1897.
- 石桁真礼生『新版 楽式論』東京：音楽之友社、1998年。
- シューマン、ローベルト『音楽と音楽家』吉田秀和訳、東京：白水社、1965年。
- 藤本一子『シューマン』東京：音楽之友社、2008年。(作曲家 人と作品シリーズ)。
- 山本美樹子『ローベルト・シューマン《ヴァイオリンソナタ第3番イ短調》WoO2 作品論』東京芸術大学、博士論文、2012年。

〔使用楽譜〕

- Schumann, Robert. *Sonaten für Violine und Klavier Band I*. Edited from the source by Ute Bär. Wien: Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 2003.
- Schumann, Robert. *Sonata No.3 for Violin and Piano*. Edited by Oliver Neighbour. Mainz: Schott, 1956.

## **The fragmentary technique of Robert Schumann's late style in "Violin Sonata No. 3," WoO2**

YAMAMOTO Mikiko

Robert Schumann advocated the term "Poetic New Period" and struggled to build new criticisms and create new works throughout his life. As part of his late works (1850–1854) in Düsseldorf, he composed many pieces that give a major role to the violin, which shows his orientation at the time.

Schumann's attempts at creating such works had been more original and underground earlier in his career. Composers' later works often have distinct particularities; therefore, we must take special efforts to analyze them. However, Schumann's mental illness obstructed the understanding of his work by others, including his contemporaries and even today's listeners. In other words, the originality and quality of his later pieces declined because of his illness. As a result, research on Schumann's late style has been rather scarce.

Although some recent studies have begun to review his late work, one of his latest composition "Sonata for violin and piano in A-minor No. 3," WoO2 still has a large primitive domain for both audience and playing. I argue that this piece has a progressive compositional attitude and that it embodies the essence of Schumann's late work.

In this thesis, I propose a reconsideration of Schumann's late work by demonstrating that the originality of his work shows "individualism" but is not a "problem." Therefore, I analyze the structure of the first movement to reveal a fragmentary technique, wherein some motives that are derived from the same element are connected inorganically. A comparison with the techniques of Schumann's early piano pieces, chamber music in 1842, and "Sonata for violin and piano D-minor No. 2" op. 121 demonstrates the originality of the composition. "Sonata for violin and piano No. 3" was composed according to a completely new method wherein sound shapes are formed by irregular combinations that repeat, and these combinations persist in the movement. As a result, the composition has the structural beauty of a geometric or modern picture in the symmetry. Moreover, I consider the fragmentary technique wherein various time senses are put into a continuous time in the second violin sonata and clarify the depth of this expression. The discussion shows that the seemingly incomprehensible temporal art was actually constructed for the conventional mind. Understanding it requires not only a horizontal consciousness while listening but also a perpendicular view.

This fragmentary technique is surely advanced and innovative, and it suggests the essence of Schumann's late work; however, it is also certain there are other dimensions to explore. This thesis is just the start of my larger research plan. By analyzing other movements of this piece and some pieces in Schumann's late works, which I could not analyze here, I can contribute toward a review of the essence of Schumann's late style.