

ローベルト・シューマンの拍節的不協和について

阿 部 卓 也

要 旨

ローベルト・シューマンの作品には、拍節的にトリッキーな部分が多く見られる。これは明らかに作曲家が意図したところであるが、これまで十分に論じられているとは言えない。稀少な試みとして、ヒンターコイザー『ローベルト・シューマンにおけるリズムと拍節』（2013年、未邦訳）とクレーブズ『幻想小曲集 ローベルト・シューマンにおける拍節的不協和』（1999年、未邦訳）の二点が挙げられる。だが私見では、いずれもアクセント段階拍説、均等拍説に囚われており、いかに演奏すべきかを十分に論じ切れてはいない。本稿では、両者の議論を主として参照しつつシューマン作品の検証を行い、演奏の観点から、その拍節的に厄介な部分をどう扱っていくべきかを考察する。これはまたシューマンのみならず、クラシック音楽全般の拍節について考えることでもある。

キーワード：ローベルト・シューマン (Robert Schumann)、拍節 (Musical Meter)、拍節的不協和 (Metrical Dissonance)、演奏 (Performance)、音楽史 (History of Music)

I はじめに

学的な認識が要求するところはしかしむしろ、対象が有する生命に身をささげることである。あるいは […] 対象の内的な必然性を目のまえにすえて、それをことばにすることなのである。

ヘーゲル『精神現象学 (上)』熊野純彦訳、ちくま学芸文庫 p. 93

前稿では、マッテゾンやレオポルト・モーツァルト、クヴァンツ、C. P.

E. バッハなど、1750年までの音楽家たちにとって、「アクセント」が拍子の構成要件とはなっていないことを瞥見した（阿部 2019）。その後キルンベルガーやズルツァーらが「アクセント」を拍子の定義に取り込んでいった様子、それどころか唯一の規定要因であるかのように扱っていった様子を跡づける作業はまだ残されているのだが、これはいったん後回しにする。

しかし上述のキルンベルガーら以降の拍子の定義、ベッセラー（Heinrich Bessler）の命名によれば「アクセント段階拍説」Akzentstufentaktlehre は、今日に至るまで無反省に継承されているし、音楽教育の現場にも引き継がれている。小中学校の音楽で「強拍、弱拍」と習った（そして拍子についてはそれ以外何も教えられた覚えのない）人は多いのではないか。「アクセント段階拍説」、つまり現在流通している拍子に関する説明というのは、概ね次のような言説である。

いくつかの拍が連続し、そこにアクセントの強弱（強拍、弱拍）の周期的なパターンを生じるとき、拍子が生み出される。例えば4分音符を1拍として、そこに3拍ごとの周期的パターンを生じる時、4分の3拍子という。（『新編音楽中辞典』音楽之友社、2002年）

拍子を形作る要因として挙げられているのは、唯一アクセントであるわけだ。現在、拍子に関して、これが標準的な説明であり、これ以外の言説はほとんど見られない。それは日本に限ったことではなく、アメリカはもちろん、ヨーロッパでも同じである¹⁾。何より問題なのは、このアクセント段階拍説が、拍長がすべて均等であることを前提とする均等拍説、メトロノーム的な拍節観と曖昧に、しかし密接に、結びついていることである。

1) ただし、ヨーロッパでは、「強弱」に代えて「重い、軽い」という言葉が選好されることも多い。後で見るように、シューマン自身、「拍の重さ」という言い方をしている。しかしそれだけでは事柄は曖昧なままだ。

II 「シューマンの拍節に関してはほとんど論じられていない」

ところで、シューマンの拍節を扱った論考は決して多くない。今回取り上げるクーパー&マイヤー（1960）、ヒンターコイザー（2013）、ハラルド・クレーブズ（1999）はその数少ない例である。クーパー&マイヤーは例の一つとしてシューマンを取り上げているだけだが、ヒンターコイザーとクレーブズは、いずれもシューマンのみに取り組んだ書物だ。そしてクーパー&マイヤーもヒンターコイザーも、クレーブズも、「アクセント段階拍説」を全く疑っていない。三者ともシューマンの拍節を論じ、かつ三者とも拍節を「アクセント」でしか考えていない。本稿で明らかにしていくことだが、彼らはそうしてシューマンを、そして「クラシック」の拍節を取り逃がす。

ヒンターコイザー Hans Hinterkeuser (1944-) はボン大学で教育学を、ケルンで音楽教育を学び、1966年から1996年までボン周辺のさまざまな合唱団を指揮。1966年から2009年まで、初等学校、基幹学校、ギムナジウム、統合学校（これらつまり日本で言えば小中高に及ぶ学校ということになる）で教鞭を取った。ここで取り上げる *Rhythmik und Metrik bei Robert Schumann* 『ローベルト・シューマンにおけるリズムと拍節』（未邦訳）は2013年に Kid Verlag から刊行されている（Hinterkeuser 2013）。

クレーブズ Harald Krebs はイェール大学で音楽理論の博士号を取っており、現在はヴィクトリア大学教授。19世紀から20世紀の音楽に関して多数の著作があり、またピアニスト、声楽伴奏者としても、アメリカ、カナダ、ヨーロッパで活動している。ここで取り上げる *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* 『幻想小曲集 ローベルト・シューマンにおける拍節的不協和』（未邦訳）は1999年にオクスフォード大学出版から刊行され、2002年に、音楽理論に関する優れた書物に与えられているウォレス・ベリー賞を受賞している（Krebs 1999）。本稿のタイトルにした「拍節的不

協和」metrical dissonance は、クレープズの造語である。

クーパー Grosvenor W. Cooper (1911-1979) とマイヤー Leonard B. Meyer (1918-2007) はシカゴ大学、ペンシルヴァニア大学などで教鞭をとっていた。ここで取り上げる *The Rhythmic Structure of Music* 『音楽のリズム構造』は1960年にシカゴ大学出版から刊行されている (Cooper and Meyer 1960)。日本でも早くに徳丸吉彦によって翻訳され、2001年には北川純子との共訳の形で「新訳」が音楽之友社から出ている (クーパー・マイヤー 2001)。

まず第一に興味深いことは、クレープズも、おそらくクレープズを読んでいるいないヒンターコイザーも、それぞれの書物を、「シューマンの拍節に関してはこれまでほとんど論じられていない」という状況確認から始めていることである²⁾。シューマンと文学、シューマンの和声などについて論じた研究は数多いが、シューマンの拍節について論じたものは少ない。もっともこれはシューマンに限った問題ではなく、そもそも「クラシック音楽」(ここでは1750年から1900年ぐらいまでの西洋音楽を指してこの言葉を用いる)の拍節に関して、まともな言説は存在しない。繰り返しになるが、クラシックの拍節に関しては、ズルツァーやキルンベルガー以来、「アクセント段階拍説」しか流通していない。そしてヒンターコイザー、クレープズ、クーパー & マイヤーのいずれも、結局はこのアクセント段階拍節=均等拍説を疑わず、そこから出していない。そうであれば、「シューマンの拍節」について論じることが困難なのは当然のことである。注目すべきは、アクセント段階拍説が支配的な状況のもとで、シューマンの拍節にフォーカスが当てられるという

2) 例えば、ドイツ語圏で活躍し、シューマン研究者として評価の高い前田昭雄が日本の一般読者向けに書いた『シューマニアナ』(前田 1983) は今なお教えられることの多い充実した書物だが、シューマンの拍節については、「フモレスケ」に関する章でわずかに触れられている程度で、少なくともこの本では、シューマンの拍節に関する立ち入った言及はない。また Ulrich Tadday (Hg.) *Schumann Handbuch*. Stuttgart, Weimar, 2006 は浩瀚なシューマン論集だが、拍節を主題的に論じた章はない (Tadday 2006)。

事実である。これは、とりわけてシューマンが、アクセント段階拍説では困ったことになる作品、扱いきれない作品を多く残しているということを意味する。つまりシューマンはアクセント段階拍説にとっての躓きの石なのだ。彼は言わば「剥き出しの拍節」を露わにしている。シューマンの拍節を考えるには、あるいはクラシックの拍節全般をとらえるには、アクセント段階拍説とは異なった拍節の捉え方が必要になることの少なくとも傍証を、本稿では提示できるはずである。

Ⅲ シューマンの「拍節マジック」(池辺晋一郎)

もう一つ取り上げておきたい書物が、一般向けの読み物として書かれた、池辺晋一郎の『シューマンの音符たち』である(池辺 2010)。クレープズやヒンターコイザーの「シューマンの拍節に関してはこれまでほとんど論じられていない」という概況把握にもかかわらず、彼らとは全く独立に、池辺は本書で慧眼にも、自らシューマンの「拍節マジック」と名付けるものについて随所で言及している。まずはここから始めよう。その第3章はまさしく「拍節マジックの面白さ」と題して、交響曲第3番「ライン」を扱っており、その冒頭、第一主題について、池辺はこう言っている。

「この曲を僕が初めて聴いたのは、おそらく中学か高校のころ。聴いてすぐ、好きになった […]。で、そのころ僕は、この出だしは譜例2のようなものだと思っていたのである。アラ・ブレーヴェ(2分の2拍子)。ほとんどマーチですな、こりゃ。でも、カッコいいマーチだ、ぐらいに感じていたみたい。ただ、5小節め辺りから、妙な感じになる(？を付した)。

結局、何だか分からずに、でも、いい曲だな……と感じ入っていたのだった。のちにスコアを見て、あ、そうであったか！ とびっくり、納得、感心したのである。[…]

さらに、この部分、譜例3のようにも聴こえる。ね？ 面白いでしょ？ これも4小節め辺りで混乱してきますけど……。」(32)

【譜例 1】



【譜例 2】



【譜例 3】



(池辺晋一郎『シューマンの音符たち』、31ページより引用)³⁾

どちらかと言うと、池辺が「譜例 3」として挙げているもの(3/2 拍子)に近く聴こえる演奏が多い。池辺はスコアを見て「びっくり、納得、感心」している。それは彼の他のシューマン作品の「拍節マジック」に関する記述でも変わらない。ここで考えるべきは、しかしそれはシューマンが望み、狙ったことだったのだろうかということだ。つまり作曲家は、聴き手がみな後になってスコアを見て、「びっくり、納得、感心」する「効果」を期待していたのだろうか。どう考えてもその蓋然性は低い。シューマンは自分が書いた拍節が「演奏」されることを望んだはずである。その上での曖昧さなら曖昧さこそが核心であったはずだ。それ以前に、「譜例 3」のように聞こえる、「譜例 3」のように演奏するとはどういうことなのか、どのように演奏しているということか。つまり、こうした部分を「どう演奏すべきか」ということが論じられなければならない。池辺の書物にそれを期待することはおそらく間違っている。しかしわれわれはそこを考えなくてはならない。どう演奏すべきかを改めて考えるということは、池辺の「譜例 3」のように聞こえる演奏が、シューマンの書いたスコアに対して公正な演奏と呼べるかということを考えることでもある。この交響曲第 3 番冒頭については第 VII 節でまた立ち戻ることにな

3) 以下、譜例は、特記なき場合は筆者作成。

る。

クーパー&マイヤーは、ピアノ協奏曲の終楽章を取り上げている。彼らの議論については以前に触れたことがあるが、ここで改めて見ておく（阿部2009）。クーパーらは、拍子とリズムが衝突しうることを確認し、その諸現象を記述しているが、拍子がリズムやアクセントの支えなしにいかにして存立しうるのかということに関する考察はない。拍子がひとえにアクセントやリズムに依存しているのであれば、そのリズムが、書かれている小節線や拍子記号と食い違っている場合、拍子はただ無化されているだけで、リズムに「衝突」したり「対抗」したりすることは不可能なはずである。衝突や対抗が「感じられる」のであれば、拍子は別の原理ないし基盤によって生きているのでなければならない⁴⁾。この点をクーパー&マイヤーがまったく見ていないことがよく分かるのが、シューマンのピアノ協奏曲第3楽章第2主題に関する次のような議論だ。

しばしば作曲家は、演奏家が真の拍子の構造を解釈し、またそれを聴き手に伝達してくれることを当てにして、拍子記号と小節線をいくぶん無頓着に——単に便利な道具として——使っている。たとえば、シューマンのピアノ協奏曲（イ短調）の終楽章は、楽章を通じて $3/4$ で書かれているが、80小節めで入ってくる旋律は、第一次レベルでは非常に強力な2拍子であり、したがってそこではもはや、拍子の構造を実質的には表していないことになる。この場合、それ以前の3拍子が、演奏家ならびに聴衆の心と運動反応の中で引き続けていることから、音楽はいくぶん緊張を孕んだ——ヘミオラのような——ものになっている。そしてまた他方で、新しい拍子は、それ以前の $6/4$ ($2 \times 3/4$) ではなく、 $3/2$ ($3 \times 2/4$) のようになっている。（クーパー・マイヤー 2001: 124）

4) この「別の原理ないし基盤」については第VI節で立ち戻る。

ろう。」(吉田秀和訳) (Schumann 1982: 39-40; シューマン 1958: 60)

吉田が「音楽が再び拍子の強弱を持たなかった太初に戻って」と訳している部分は、原文では *die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte* である。「拍子の強弱」というのは不正確で (これはアクセント段階拍説を前提とした翻訳である)、「拍の重さの法 (則)」*das Gesetz der Taktschwere* と言っていることにまず注意しておきたい。シューマンが自らの見解を代弁するものとして引用しているエルンスト・ヴァグナーは、第一に「拍子の専制」を「覆い隠す」ことを、そしてそれ以上に優れたこととして、それに「意識を与える」ことを要求している。ここでまず確認すべきは、シューマンやヴァグナーにとって、「拍子の専制」が自明の前提だったということ、それを前提した上で、それとどう対峙するかということが、彼らにとっての課題であったということだ。シューマンは拍節を桎梏であると感じていた。逆に見れば、それだけ確かな拍節感が存在したのであり、それを前提したうえで、それにぶつかり、あるいはそれを掻い潜って効果をもたらすような曲作りを、彼はしたということになる。だから拍節感を持たずには、あるいは拍節感を無にってしまったのは、彼の曲は死んでしまう⁵⁾。そしてシューマンが前提している拍節感はアクセント段階拍説が支配する現代では自明ではない。であってみれば、シューマンが桎梏とも感じた拍節感がどのようなものであるのかが明らかにされ学ばなければならないはずだ。シューマンが単純に拍節を否定しているのではないことは、上の引用を読んだだけでもわかるが、「音楽に関する家の規則、生活の規則」*Musikalische Haus- und Lebensregeln* (以下 MHLR) の次の一節はより明確に、むしろ拍節を遵守すべきことを説いている。

5) チェルニーは、『ピアノ演奏の基礎』の中で、メトロノームに合わせた練習を推奨してしまう (Czerny 1839)。微妙な問題だが、これもまたチェルニーが拍節感を持たなかったということではなく、あまりに強烈的な拍節感を誰もが持っているものとして前提できたからこそ、そんなことが推奨できたのではないか。

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Musiter.

(拍に合わせて演奏せよ！多くのヴィルトゥオーゾたちの演奏はまるで酔っ払いの歩みのようだ。そのようなものを手本にはいけない。)

拍に合わせて演奏せよ。この MHLR は、シューマンのピアノ作品「子供のためのアルバム」(1848/50) に付され、「新音楽新聞」にも再録されている (Schumann o. J.: 129)。これだけでも、シューマンが拍節的な「手抜き」をすることはありそうもないことは明らかだろう。

「拍子の専制」を「覆い隠す」こと、そしてそれに「意識を与える」こと。私見では、それをシューマンが実際に試みた好例とみなしうるのが、弦楽四重奏曲第3番作品41の3 (1842) の第2楽章である。これもまず炯眼な池辺のコメントを引いておこう。譜例14となっているのは、Assai agitato の冒頭をそのままピアノの二段譜に収めたものだ。これについて、池辺はこう言っている (池辺 2010: 82)。

【譜例14】



【譜例15】



(池辺晋一郎『シューマンの音符たち』、81ページより引用)

これ、何しろ、すごい音楽だ。猛烈に速い。その速さの中を、まるでしゃくり上げるかのような細かいシンクベーションのフレーズが通過していく。これ

は、こうでなくても、ほとんど譜例15でもいいくらいだ。ただし、1小節ごとにカンマ(,)が入る。でも、それじゃ駄目なのだ。やはり譜例14でなくちゃ。agitato (激しく) だもの。ここを書いているシューマンの顔つきが見えてくるようである。

譜例15では駄目だと言っているが、なぜ駄目なのか、書かれている通り(譜例14) でなければならぬのかについては、agitato だからという以上には、池辺は何も言っていない。確かに、テンポが速いことが、聴き手にとつて、拍節の把握をより困難にしていることは間違いない。他方、ヒンターコイザーは、錯視になぞらえて「錯聴」akustische Täuschung という造語をした上で、この楽章についてこう言っている。

そのような「錯聴」は、「アッサイ・アジタート」と書かれた弦楽四重奏曲第3番の第2楽章にも見られる。聴衆は初めまるで4/4拍子のような印象を受ける。3/8拍子の「オフビート」で第1拍の前にタイで結ばれた八分音符が来ているとは思わないのだ。繰り返しをカウントしないとしても、聴き手は48小節にわたって拍節の不透明感の中に置かれる。次の部分でも、相変わらず、聴き手は四分音符に三連符がはめ込まれているかのように聞く。その次の„L'istesso tempo“と書かれた部分は2/4で書かれ、それに応じたりズムが支配するが、結局最初の拍節に関しては[聴き手にとっては]不明なままである。(Hinterkeuser 2013: 52)

ヒンターコイザーが4/4拍子のような、と言うのはつまり、池辺の譜例15とも違って、



のように聞こえるということだろう(池辺の譜例15はカンマを加えること

で、これに近いニュアンスが与えられている)。ヒンターコイザーはこう続ける。

ようやくその次の部分にいたって、冒頭の主題 [...] は「正しく」アクセントが置かれて演奏され、「錯聴」は正される。こうした種明かしの後、この楽章は、——なんともほっとすることに——第2拍に鋭いアクセントの置かれた3/4の „Tempo risoluto“ に続き、そして大きく括られ、リズムも規則的な旋律で静かに終わる。(Hinterkeuser 2013: 53-54 強調引用者)



「ようやくその次の部分」というのは、145小節からの Un poco Adagio のことである（上の譜例）。テンポを落とし、冒頭では休符になっていた奇数小節の1、2拍目に四分音符が置かれ、冒頭タイで繋がれてシンコペーションをなしていた3拍目と次の小節は区切られている。ここでは1小節単位でスラーないしタイが付されており、非常に「素直」な3/8らしい旋律に変貌する。（そのかわりに、この部分は第一ヴァイオリンとヴィオラの見事なカノンになっているのだが、それは今は措く。）そしてむしろこの Un poco Adagio の旋律が元にあって、シューマンはその2小節ごとの冒頭の四分音符を取り去り、残った3拍目を次の小節にタイでつなげることで、冒頭の音型を創り出したのだと考えることができる。つまり、冒頭部分は拍を「覆い隠し」、Un poco Adagio ではヒンターコイザーの言葉で言えば「種明かし」が、つまり「意識を与えること」が行われている。（不思議なことに、池辺はこの Un poco Adagio については触れておらず、したがって冒頭との関係についても何も言っていない。）

しかしこの冒頭で拍が「覆い隠」されているのは誰に対してだろうか。言い換えれば、拍節感が「曖昧」だというのは、誰にとって曖昧なのだろうか。奏者は楽譜を見ているのだから、奏者に対してではない。聴き手が曖昧に感じるものであり、拍が覆い隠されているのは聴き手に対してであり、こうして聴き手こそが、拍節的な浮遊感の中に置かれるのだ。奏者は、あの MHLR に従って、確かな拍節感をもって演奏していなければならない。この奏者と聴き手の区別は重要である。クーパー&マイヤーと違って、ヒンターコイザーやクレーブズは、シューマンの拍節と真摯に向き合おうとしている。ヒンターコイザーはトリッキーな箇所の羅列に終わっている感が否めないが、クレーブズはその書の第7章を「拍節的不協和を演奏する」と題して、踏み込んだ議論を行っている。そこには貴重な識見も多いが、しかし最終的には破綻していると筆者は見る。

V クレーブズの行き詰まり

クレーブズは、例えば、「ダーフィット同盟舞曲集」の第1曲冒頭部分について、次のように論じている。(叙述は半ばフィクショナルな物語形式で、様々な人物の「手稿」や台詞に割り振られているのだが、それらをまとめる概ね以下のようなになる。)

音域的なアクセント（最低音）が一つの八分6拍レイヤーを形作る（引用者注：この場合八分音符を1単位としてカウント。クレーブズ独特の分析方法で、スコアの上下に記された小さな数字はこれを意味する）。そして持続のアクセント（十六分音符の直後に来る四分音符）がもう一つの八分6拍レイヤーを形づくる。後者の6拍レイヤーはそれぞれの小節の中の最初の四分音符をアッポジャトゥーラとして知覚することによって強められる。だが一方、クレッシェンドはアッポジャトゥーラ的に聞こえる効果から気をそらす。このクレッシェンドがあるために、解決に向かって音量を収めていく通常のやり方が取れなくなるからだ。実のところ、クレッシェンド記号に従うなら、それぞれの小節の2番目の四分音符がダイナミック・アクセントを持つことになる。これがまた

別の八分6拍レイヤーを形作る。

だとすると、すべての四分音符 [= 3拍とも] にアクセントがあることになる。ピアニストは、このうちの二つを選ぶしかない。さもなければ、3/4 拍子のすべての四分音符にアクセントが付き、その結果いずれの八分6拍レイヤーも消えてしまうからである。(Krebs 1999: 24-25)

EXAMPLE 2.4. *Dauidsbüandler op. 6 no. 1, mm. 1-4*

The image shows a musical score for the first four measures of 'Lebhaft.' from 'Dauidsbüandler op. 6 no. 1, mm. 1-4'. The score is in 3/4 time and G major. It features a complex rhythmic structure with six sixteenth-note groups, each marked with a '6' above the staff. The tempo is 'Lebhaft.' and the dynamics include a forte (f) marking.

(Krebs *Fantasy Pieces*, p. 25 より引用)

クレブズはおそらく自分で自分が何を言っているのかわかっていない。奏者は三つのレイヤーのうち二つを選ぶしかないと言っているが、第3拍から始まるアウフタクト構造は動かしようがないし、シューマンが3/4で書いていることも変えようがない。となるとクレッシェンド記号を無視するしかないではないか。そしてそれがシューマンの意図したところではあり得ないことも疑いを容れない。クレブズは精細にスコアを見てはいる。彼がヒンターコイザー同様、シューマンの作品の各所に「拍節的不協和」の例を指摘してくれていることは極めて有益だし、また彼の提出している「拍節レイヤー」という概念も、使い方によっては有用でありうる。だがこの「ダーフィット同盟舞曲集」に関する叙述からわかるのは、クレブズが拍節をやはり「アクセント」でしか考えていないことと、均等拍を前提しているということだ。そこに彼のデッドエンドがある。アクセント段階拍説=均等拍説ではこの問題は解決できない。3/4を「表現」するのは強弱でもアクセントでもない。ではそれは何か。

VI 拍の伸縮による拍節感

それを明らかにするために交響曲第3番「ライン」の冒頭に戻ろう。この部分が $3/2$ 拍子のように聞こえる演奏が現実には存在する。というより、ヨーロッパの名だたる指揮者、オーケストラによる演奏でも、ほとんどがそうになっている。なぜそのような聞こえるかと言えば、そう演奏しているからである。それがどういう演奏かと言えば、 $3/2$ 相当の中間拍、つまり本来の1小節め第3拍と2小節め第1拍（タイで結ばれた変口音）が短くなっている。そのような演奏がシューマンに忠実、公正であるとは筆者は考えないが、ひとまず重要なことは、これが、拍長の伸縮による拍節感というものが、紛れもなく存在していることの証左にもなっているということだ。少なくとも1750年から1900年ごろまでのいわゆるクラシックでは、アウフタクトがわずかに伸び、第1拍がその次に長くなる。中間拍（3拍子であれば第2拍、4拍子であれば第2拍、第3拍）は短くなる。それが「拍の重さ」を形作る基盤であり、その「法」Gesetzである。拍は均等ではない。メトロノームは、音楽の拍節とは何の関係もない。拍節は複合的な現象であり、アクセントも、和声も絡んでくるが、その根底にはこうしたわずかな拍の伸縮があるとわれわれは考える。そのことを、「ライン」を $3/2$ 拍子のように演奏してしまう例は、むしろ鮮やかに示してくれているのだ。

3拍子の第3拍（アウフタクト）は（あくまでもわずかにだが）長くなるし、第1拍もそれに次いで長くなる。つまり「ライン」冒頭の2小節を2拍ずつで切り分けるなら、そのうち、本来、第3拍と第1拍をタイで繋いだ真ん中の変口音が一番長くなる。そうしてこそ、デュッセルドルフあたりの悠揚と流れるラインになるのだ。 $3/2$ ではその真逆、変口音が一番短くなり、シャフハウゼンあたりの急流になってしまう。（これは直接河を描写した音楽ではないし、シューマン自身が「ライン」と命名したわけでもない。ただし、シューマンは、ラインラントの生活のさまざまな姿が作品の中に映し出

されていることを認めている⁶⁾。)それはさておいても、シューマンの記譜は、変口音を長めにとることによってしか音にはならない。この冒頭旋律が3/2拍子的な表情を持っていることは確かである。だから冒頭、弾き手ではなく聴き手は、あくまでも拍節的な不確かさを感じるだろう。それが7小節めに至って、明確な3/4拍子へと流れ込む（「種明かし!」）。

クレーブズが躓いていた「ダーフィット同盟舞曲集」の音楽も、このように捉えるなら、クレーブズの言う3つの拍節レイヤーのいずれもが、表現可能になる。また弦楽四重奏曲第3番のアッサイ・アジタートは、テンポの速さもあって、聴き手はあくまでも拍節の曖昧さを感じさせられるだろうが、弾き手は四分休符の置かれた奇数小節の1拍めに（もちろんタイで結ばれた偶数小節のアウフタクトから1拍めについても）、「拍の重さ」を感じて演奏するのではなければならない。それであってこそ、Un poco Adagioの「種明かし」が生きてくる。池辺の言う通り、そうでなければ「駄目」なのだ。休符の置かれた第1拍の重さを感じられなければならないのはピアノ協奏曲についても同じである（ピアノ協奏曲では偶数小節第1拍の休符）。

シューマンの交響曲第4番は、「交響曲の年」、1841年に初稿が書かれ、本来は第2番であるところ、十年後の改稿ののち、第4番として出版されている。この曲は、シューマンにしては拍節的には比較的小となしい書法になっているのだが、拍節的な観点からそれでも注目に値するのは、序奏部の初稿と改稿版の違いである。5オクターブにわたるイ音が響き渡る中、第二ヴァイオリン、ヴィオラ、ファゴットによって1小節後半、第2拍の裏から始まる陰鬱に旋回する旋律は、シューマンが八分音符3つずつを連桁で結んでいることもあり、もともと6/8拍子的な表情を持っている。しかしシューマンはこれを3/4拍子で書く。曲は4小節めに至って初めて明確な3/4ら

6) 1851年3月19日、N. Simrock宛書簡。ちなみに日本語では「ライン」とされる表題は、オリジナルではRheinisch、つまり「ライン的な」という形容詞である。

しい形をとる（「種明かし！」）。注目されるのは、初稿では第一拍から始まっていたのが、改稿版ではアウトタクトから、3/4 拍子の 3 拍めから始まっている点である。この改変でシューマンは何を意図したのだろうか。聴き手にとって拍節感がより曖昧になるということもあろうが、奏者があくまでも 3/4 拍子で感じることを要求している、というより、自ずと 3/4 でカウントせざるを得ないように誘導しているのではないだろうか。さらに、2 小節め、3 小節めの後半に付されたクレッシェンド・デクレッシェンドは、3/4 の 3 拍めを強調している⁷⁾。



これを例えば



のように 2 拍子系の 6/8 拍子と見なして演奏するなら、「かなりゆっくり」Ziemlich langsam という指定にもかかわらず、するすると流れるように聞こえてしまう。シューマンが書いたように、3/4 拍子で、しかも旋律が 2 拍め裏から始まり、3 拍めにダイナミクスによる強調が置かれることで、この音楽は、ごつごつした、手探りしながら進んでいくような表情を持つことにな

7) 交響曲第 4 番の初稿 1841 年版と 1851 年版の相違については、Demmler 2004 も参照。

る。

ここで論じた拍節は、シューマンが強固な与件と見なしていたものであり、したがってシューマンに限らず、「クラシック」全般に関わるものである。それが今日では半ば忘れられ、半ば無自覚に継承されている。忘れられているのはアクセント段階拍説＝均等拍説が支配しているからであり、無自覚に継承されているというのは、例えば「ライン」の冒頭が3/2に聞こえてしまう演奏がありふれているところに逆にその証が見られるということである。シューマンはさまざまな手管によって「剥き出しの拍節」を明らかにしている。こうしたシューマンにとっての前提を踏まえない限り、シューマンの演奏はできない。そしてさらにそこから「クラシック」全般の拍節が照射される。現在のわれわれにとって、1750年から1900年の「クラシック」を演奏するにあたって、シューマンが考えていたのとはまた違った意味でこの拍節を「意識にもたらず」ことは、その音楽を生かすためには、必須なのである。

(筆者は関西学院大学商学部准教授)

引用文献

- Cooper, G. W. and L. B. Meyer (1960), *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press.
- Czerny, Carl (1839), *Pianoforte-Schule*, A. Diabelli & Comp.
- Demmler, Martin (2004), *Schumanns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, Verlag C. H. Beck.
- Hinterkeuser, Hans (2013), *Rhythmik und Metrik bei Robert Schumann*, Kid Verlag.
- Krebs, Harald (1999), *Fantasy Pieces. Metrical Dossonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford University Press.
- Schumann, Robert (1982), *Schriften über Musik und Musiker*, Reclam.
- (o. J.), *Sämtliche Klavierwerke*, Band V, G. Henle Verlag.
- Tadday, Ulrich (Hg.) (2006), *Schumann Handbuch*, Metzler/Bärenreiter.

阿部卓也 (2009) 「フルトヴェングラーの苛立ち、ダルクローズの怒り——拍節論の観点

から読む』『言語と文化』（関西学院大学言語教育研究センター）第12号、155-175ページ。

———（2019）「18世紀前半の拍節論・フレージング論」『言語と文化』（関西学院大学言語教育研究センター）第22号、79-91ページ。

池辺晋一郎（2010）『シューマンの音符たち 池辺晋一郎の「新シューマン考」』音楽之友社。

クーパー、マイヤー（2001）『新訳 音楽のリズム構造』徳丸喜彦、北川純子訳、音楽之友社。

シューマン（1958）『音楽と音楽家』吉田秀和訳、岩波文庫。

前田昭雄（1983）『シューマニアーナ』春秋社。