

①前書き部分 (Op. 3, 初版 pp. 2 ~ 3)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
<p>このカプリースを編曲している間、エディターは、あまりにも多くのテクニック及びハーモニーの難しさにぶつかったが、それでも大きな喜びと愛情をもって、この仕事をした。</p> <p>彼の任務は、ピアノという楽器の性質と機械的構造に適した編曲を行う際に、可能な限りオリジナルに忠実であることだった。</p> <p>彼は、単なるバスの伴奏をつけるだけでなく、それ以上のものも加えたかったと打ち明けている。なぜなら、作品自体に興味を覚えて、この仕事に向かったのではあるが、ソロの演奏家を、彼らがよく受ける非難、つまり、他の楽器とその独自性を、自分の楽器を習得し充実させるために、あまり役立てないという非難から解放される機会を与えようと思ったからである。しかしとりわけ彼が望んでいるのは、これにより、新しいものには尻ごみをし、古臭い規則にしがみついているのは、その他は、尊敬できる芸術家の役に立つことである。</p> <p>パガニーニの演奏記号は、気まぐれで独特であるが、エディターはそれを変えようとはしなかった。また、長い連続の半ソステヌートのヴァイオリンパッセージを完全につなげるように変えたり、大きな跳躍をオクターヴに縮小したり、やっかいな位置にある音程を近くに変えたり等々、あちこち補ったり、ピアノ風にしたしたりした時にも、オリジナルを傷つけるようなことはしなかった。しかし彼は、難しい又は自由な指使いのために、才気に満ちた又は独特な言い回しを犠牲にすることはしない。</p>	<p>Auf so viele Schwierigkeiten, technische wie harmonische, der Herausgeber während der Bearbeitung dieser Capricen auch stiess, so unterzog er sich ihr doch mit grosser Lust und Liebe.</p> <p>Die Aufgabe für ihn war: bei einer dem Character und den mechanischen Mitteln des Claviers angemessenen Uebertragung dem Original möglichst treu zu bleiben.</p> <p>Er gesteht gern, dass er mehr geben wollte, als eine blossе Bassbegleitung. Denn obschon ihn das Interesse, welches die Composition an sich für ihn hatte, zur Arbeit anregte, so glaubte er auch dadurch Solospielern Gelegenheit zu geben, einen ihnen oft gemachten Vorwurf von sich abzuwenden: dass sie nämlich andere Instrumente und deren Eigenthümliches zu wenig zur Ausbildung und Bereicherung des eigenen benutzen; hauptsächlich aber hoffte er dadurch manchen sonst sehr achtbaren Künstlern nützlich zu werden, die aus Scheu gegen alles Neue von veralteten Regeln nicht gern lassen wollen.</p> <p>Der Herausgeber hat nicht gewagt an Paganini's Bezeichnung des Vortrags, so launenhaft-eigenthümlich sie ist, etwas zu ändern. Wenn er aber hier und da ergänzte oder claviermässiger machte, d.i. dass er lang-fortgesetzte halbgetragene Violinpassagen in völlig-gebundene veränderte, zu grosse Sprünge in der Octave verkleinerte, unbequem-liegende Intervalle in nähere verkehrte und dgl., so geschah dies, ohne dass das Original gerade beschädigt wurde. Nie aber opferte er eine geistreiche oder eigenthümliche Wendung einem schwierigen oder freieren Fingersatz auf.</p>	<p>自らを「エディター Herausgeber」(フランス語訳では「editeur」)と称しているのは、この作品が自分のオリジナルではないという意識があったからであると思われる。</p> <p>カルクブレンナー教則本 p. 27 : 7) Zur Beendigung dieser Studien muss man auch viel für andere Instrumente, wie Violine, Flöte, Violoncello geschriebene Musik spielen, um gute Betonung und Ausführung von Stellen zu lernen, die schlechten Fingersatz haben und fast unausführbar sind. z.B. ist es sehr gut, die Etudes von Paganini für die Violine auf dem Pianoforte zu spielen, wenn man nicht mehr zu fürchten braucht, die Lage seiner Hände zu verderben, und einen sichern Fingersatz hat. (これらの勉強の終わりに、悪い指使いがあったりほとんど弾けないような箇所を、うまく引き立てたり演奏するのを学ぶために、ヴァイオリンやフルートやチェロのような他の楽器のために書かれた曲もたくさん弾かなければならない。手の位置をもう心配しなくてもよくなり、指使いもしっかりとしたら、例えば、パガニーニによるヴァイオリンのためのエチュードをピアノで弾くことは、非常に良い。) 他の楽器の作品をピアノで弾くのが良いとした上で、パガニーニのエチュード(=カプリース)を特に良い例として挙げている。</p>

<p>単に、わかりきったこと又は忘れられていることを思い出させるだけであっても、彼はこのカプリースの勉強法と演奏法についてのいくつかの指示を行っている。</p>	<p>Er erlaubt sich noch einige Andeutungen über die Art des Studiums und des Vortrags dieser Capricen, sollte er damit auch nur an Bekanntes oder Vergessenes erinnern.</p>	<p>モシエレス Op.70 序文：Um die Nutzenanwendung seines Werkes mehr zu befördern, erlaubt sich der Verfasser einige Winke für den Spieler hinzu zu fügen, die obwohl sie in jeder guten Klavierschule zu finden sind, ihm doch auf's Neue zu erwähnen nothwendig scheinen, weil irrigerweise mit den Fortschritten des Klavierspiels jene Elementar - Regeln nur zu oft vernachlässigt, ja sogar umgestossen worden sind. (良いピアノ教則本ならどれにもあるのだが、著者にはこの作品の応用を促進するために、奏者にいくつかの助言を付け加えた方がいいと思われ、また、新しいピアノ演奏について言及することが必要だと思われる。なぜなら、ピアノ演奏が進むに従い、誤って、かつての初歩的な規則がなおざりにされ、無きものにすられたからである。)</p>
<p>楽曲の中で、カプリースほど美しい詩的な自由を持つジャンルは他にない。カプリースを特徴づけるべき軽快さとフォームの背後に、徹底さと深い研鑽も見えたら、それは真の名人芸である。</p>	<p>Keiner andern Gattung musikalischer Sätze stehen poetische Freiheiten so schön, als der Capricen. Ist aber hinter der Leichtigkeit und dem Humor, welche sie charakterisiren sollen, auch Gründlichkeit und tieferes Studium sichtbar, so ist das wohl die echte Meisterschaft.</p>	<p>『婦人百科事典』³⁰³の中でシューマンが執筆した〈Capriccio〉の項目：Capriccio, caprice, der Genre der Musik, welcher sich vom Niedrigkomischen der Burleske durch die Verschmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen unterscheidet. Nebenbei bezweckt sie³⁰⁴ oft etwas Etudenartiges. Strenge Symmetrie der Form ist wie natürlich in dieser Gattung nicht so nothwendig, wie in der größern, edleren der Sonate u. s. w.; eine zu ängstliche wäre sogar ein Fehler. ... (カプリッチョ、カプリースは、音楽のジャンルで、感傷的なものとウィットに富んだものの融合により、バーレスク[茶番]の下俗なお笑いとは区別される。また、エチュードのようなものを意図することが多い。このジャンルにおいては、もっと大規模でより高貴なソナタ等におけるような、形式の厳格なシンメトリーはそれほど必須ではない。あまりにもおぼろげとしたもの[カプリース]は間違いだとさえ言えるかもしれない。) 序文で述べられている「poetische Freiheiten」とは、散文では文法に厳格に従わなければならないのに対し、詩では文法の</p>

³⁰³ *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 1 (Leipzig: Volckmar, 1834), p. 273. 本論文第4章で詳述。

³⁰⁴ 「Capriccio」または「caprice」は伊語も仏語も男性名詞であるが、独語では女性名詞である。

<p>それゆえエディターは、あらゆる優れた（メカニックな）演奏の第1の基礎として、とても厳密で念入りに考えた指使いを付けた。なので、勉強する者はまず何よりも、指使いに注目するように。しかし演奏はテクニックの面でも美しくないとはいけなかったら、演奏者は打鍵の際の音の躍動としなやかさ、個々の部分のまるやかさと正確さ、そして全体の流れと軽快さを求めるべきである。</p> <p>そして全ての外見上の難しさが取り除かれると、ファンタジーは確実に戯れながら動くことが可能になり、作品に生命と光と陰を与える。そして、自由な表現にまだ欠けているものも、簡単に完成させることができる。</p> <p>添付した譜例は、単に類似したものを示唆する。その上さらに、上達した生徒には、ピアノ教則本の課題をあまり弾かないよう、それよりも自分自身の練習法を見つけ出し、例えば自由に即興するとき、前奏として加えること勧める。そうすれば、全てが非常に生き生きと、そして多面的に仕上がるようになるからである。</p>	<p style="text-align: center;">Darum zeichnete der Herausgeber einen sehr genauen und sorgsam-überlegten Fingersatz an, als ersten Grund alles tüchtigen (mechanischen) Spiels. Richte also der Studierende vor Allem sein Augenmerk dadrauf. Soll aber das Spiel auch als technisch schön erscheinen, so strebe er nach Schwung und Weichheit des Tones im Anschlag, nach Rundung und Präcision der einzelnen Theile und nach Fluss und Leichtigkeit des Ganzen. Dann nach Ausscheidung aller äusseren Schwierigkeiten wird die F a n t a s i e sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben und was an freierer Darstellung noch mangeln sollte leicht vollenden.</p> <p>Die beigefügten Beispiele sollen nur auf ähnliche hindeuten. Er rät sogar vorgerückten Spielern an, nur selten Uebungen aus Clavierschulen zu spielen, lieber eigene zu erfinden und etwa als Vorspiele im freien Fantasiren einzuflechten, da dann Alles viel lebendiger und vielseitiger verarbeitet wird.</p>	<p>自由が許されることを意味する³⁰⁵。シューマンが記した上記の「Capriccio」の定義からもわかるように、シューマンもこの序文では、形式の厳格さが必要のないことを指している。また、シューマンが「Humor」という語を初めて公に用いたのは、この箇所である³⁰⁶（第3カプリースについての序文も参照）。</p> <p>モシェレス Op.70 序文：UEBER ZWECKMAESSIGES UEBEN. [...] 2tens. Ein aufmerksames Untersuchen und Aneignen des vorgeschriebenen oder zu wählenden Fingersatzes mit besonderer Rücksicht auf richtige Takteintheilung und deutlichem Anschlag. (実用的な練習について。第2。正確な拍の取り方としっかりしたタッチを特に考慮しながら、指示された指使いや、これから選ぶ指使いを、注意深く吟味し習得すること。)</p> <p>モシェレス Op.70 序文：Er [...] hofft die Fantasie des Spielers und die vielseitigen Nuancirungen im Vortrage mehr in Anspruch zu nehmen, als die bloß mechanische Vollendung der Hand. (彼は [...] 奏者のファンタジーと演奏における多面的なニュアンスを、単なるメカニック的な手の完成よりも多く要求することを望む。)</p> <p>※ここで両者に共通して用いられている「ファンタジー Fantasie」については次頁で述べる。</p> <p>「練習日誌」に見られた独自の練習法、すなわち、原型を難しくアレンジした練習や、自ら生み出した音型の練習のことを指していると考えられる。</p>
--	---	---

³⁰⁵ Theodor Becker, *Lehrbuch des deutschen Stiles von Dr. Karl Ferdinand Becker* (Frankfurt am Main: G. F. Kettnebeil, 1848), p. 556.

³⁰⁶ Bernhard R. Appel, “R. Schumanns Humoreske für Klavier Op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems.” Ph. D. diss., Universität des Saarlandes, 1981 の第4章 (4.4. Die Aktualisierung des Humors in der Musik) では、Op. 3 の序文でこの語が初めて用いられていることが見落とされている。

<p>備考：ピアノ奏者には、カプリッチョ様式の練習のため、ミュラーの古い作品、メンデルスゾーンの特に(古典的な)嬰へ短調の作品を、それからブリラントの演奏のために、あまり知られていないがとても才気に満ちたJ. ポールの作品を勧める。バッハの平均律のいくつかのフーガ、第1巻のハ短調、ニ長調、ホ短調、ヘ長調、ト長調などもこの目的のために有効だ。</p>	<p>NB. Zur Uebung im Capriccio-Styl sind den Clavierspielern, ausser den älteren von Müller, die von Felix Mendelsohn, namentlich das (classische) in Fis min. und für das brillante Spiel die wenig bekannten und sehr geistreichen von J. Pohl zu empfehlen. Auch einige der Bach'schen Fugen im wohl temperirten Clavier, können zu diesem Zweck mit Nutzen studirt werden, im ersten Heft etwa die in C min., D maj., E min., F maj., G maj. u.a.m.</p>	<p>A. E. ミュラー³⁰⁷ : <i>Caprice</i>, c, Op. 4 (1793) を指していると思われる。有名な作品で、クララも練習した (Litzmann 1920: 7)。メンデルスゾーン : <i>Caprice</i>, fis, Op. 5 (1825)³⁰⁸ ヨーゼフ・ポール Joseph Pohl (1780-?)³⁰⁹ : この作曲家に関しては情報が少なく、以下の作品を候補として挙げる。 <i>Vingt-Quarter caprices, en forme d'anglaises</i> (~1825)³¹⁰, <i>Rondo brillant, précédé d'une Introduction</i>, Oeuvre 6 (1828)³¹¹, <i>Second Rondo brillant, précédé d'une Introduction</i>, Oeuvre 7 (1828) また、上記のメンデルスゾーンとポールのカプリースについては、1835年の『音楽新報』でシューマンが批評も書いている。³¹²</p>
---	---	--

※「ファンタジー *Fantasia*」とは非常に多義的に使われる語であり、それぞれの文脈の中で、また使われた時代の枠組みの中で解釈が異なるが³¹³、音楽用語としての「ファンタジー」に限ると、19世紀には一般に即興、あるいは即興曲という意味で使われていた³¹⁴。しかし、ここでシューマンとモシェレスの序文で用いられている「ファンタジー」は、その前後の文脈から、即興という意味を示しているのではないことが分かる。*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* (1856) より〈*Fantasia*〉の項目から言葉を借りるならば、即興に必要とされる「芸術家の想像力と独創力 *Einbildungs und Erfindungskraft des Tonkünstlers*」及び「完全に主観的な感情表現 *ein völlig subjektiver Gefühlsausdruck*」のことを指していると考えられる³¹⁵。シューマンの序文の前書き部分には、次の段落にもう一度「*Fantasia*」という語が出てくるが、ここでは「即興」の意味で使われていると思われる。

³⁰⁷ 本論文の教則本比較でも用いた作曲家である (本論文 p. 131) 参照。

³⁰⁸ Ralf Wehner, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2009), p. 306

³⁰⁹ Gustav Schilling, ed., *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 5, s. v. "Pohl, Joseph" (Stuttgart, F. H. Köhler, 1837)

³¹⁰ 1825年11月11日 *Journal Général* (No. 45), p. 342.

³¹¹ *Caecilia* (1828, Bd. 9, Heft 36), p. 244. Oeuvre 7についても同様。

³¹² 1835年5月12日『音楽新報』(Jg. 1835, No. 38)

³¹³ 19世紀の「ファンタジー」の解釈変化については、鶴殿博喜「W. デュルタイにおける *Phantasia* と *Einbildungskraft*」、『藝文研究』vol. 81、東京：慶應義塾大学藝文学会、2001年、108-124頁参照。

³¹⁴ *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon)*, zwölf Bänden, Achte Originalauflage, Bd. 8, s. v. "Phantasia" (Leipzig: F. A. Brockhaus 1835).

Eduard Bernsdorf, ed., *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 1, s. v. "Fantasia" (Dresden: Robert Schaefer, 1856),

³¹⁵ "Fantasia, franz. Fantaisie, (spr. Fangtäsih), ital. Fantasia, ist im engern musikalischen Sinne das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassen Einbildungs und Erfindungskraft des Tonkünstlers, ein völlig subjektiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke, noch an eine Haupttonart, oder an ein bestimmtes Tempo, noch an einen bestimmten Charakter u. s. w. bindet, sondern in wahrhaft ungebundener Freiheit seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie sie eben in seinem Innern sich gestaltet. [...]" Ibid.

②第1カプリースについて (Op. 3, 初版 pp. 3～4)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
<p>ピアニストにとって最初のカプリースの難しさは、それぞれの手が独自の色合いを出さなければならないところにある。ただ、いろいろな声部がただフォルティシモで動くときだけは、両手はあくまで同じ力強さで表現しなければならない。それだけでなく、勢いあるテンポは曲の中間部でもっと速くなるかもしれないが、終結に向かって、気づかれないように、時々繰り返されるリズム的な強拍のアクセントによって、最初のテンポに戻っていかなければならない。これをしなやかにやれば、演奏者も聴き手もほっとするのである。さらに、エチュード全体において、指を正確に上げることに注意しなければならない。</p> <p>(重音奏法を除いて) パッセージ又は音階において、指使いは上行も下行も同じであるという規則から出発し、エディターは半音階の指使いでも、付記したものを最適なものと決定した。</p> <p>規則は簡単である。右手の Fis 音と Cis 音に、左手の Es 音と B 音に、3 の指を用いる。学習者は同一の事柄において、早い段階でどれかに決めなさい。そうでないと、上達を引き止めてしまうかもしれないから。</p> <p>このカプリースとの関連で、すぐあとに続く a)、交差する b)、異なる音型を伴う c) と d) のような、正反対のニュアンスにおける音階も練習できるようになる。 [a～d は下に続く練習音型のこと]</p>	<p>Das Schwierige der ersten Caprice nun liegt für den Pianofortespieler im besondern, selbstständigen Colorit, das jede einzelne Hand behaupten soll. Nur wenn die verschiedenen Stimmen sich im Fortissimo bewegen, sollen beide Hände mit durchaus gleicher Kraftäusserung wirken. Das schon ohnehin lebhaftes Tempo mag in der Mitte des Satzes etwas wachsen, muss aber gegen das Ende hin unmerklich in das angefangene übergehen bei einer von Zeit wiederkehrenden rythmischen Accentuation der guten Takttheile, die, wenn sie nicht steif hervorgebracht wird, für Spieler und Zuhörer gleich beruhigend ist. <u>Noch ist in der ganzen Etude auf das richtige Aufheben der Finger zu achten.</u></p> <p><u>Von dem Satz ausgehend: dass (mit wenigen Ausnahmen bei Doppelgriffen) in Passagen oder Tonleitern der Fingersatz auf wie abwärts der nämliche sein soll, hat sich der Herausgeber in der chromatischen Tonleiter für die angezeichnete entschieden.</u></p> <p><u>Die Regel ist leicht: in der rechten Hand auf Fis und Cis, in der linken auf Es und B den dritten Finger. Der Studirende entschliesse sich in dergleichen Sachen frühzeitig zu einem oder dem andern, weil im andern Falle das Fortschreiten später aufgehalten würde.</u></p> <p>In Verbindung mit dieser Caprice können Tonleitern in entgegengesetzten Schattirungen geübt werden: etwa sich an einander schliessend, wie bei a), sich durchkreuzend, wie bei b), in Begleitung einer unähnlichen Figur, wie bei c), d).</p>	<p>モシェレス Op.70 の第1番、右手の均一なタッチのための練習曲より：Das präzise Zurückziehen der Finger nach angeschlagenem Tone ist besonders zu beobachten. (特に、打鍵の後、指を正確に戻すように) この「präzise Zurückziehen」という語を、シューマンは自身の教則本第1章でも用いている (本論文 p. 114 参照)。</p> <p>半音階の指使いについて (本論文 pp. 101-103 参照)</p>

練習音型（序文練習音型の楽譜はシューマンの所蔵譜[Leipzig: Hofmeister, 1832]を引用）：

・cの音型がマテリアル集の中に存在している。

Sk II/ 10E 「全音階を伴う Begleitung der Diatonischen Tonleiter.」

ここには、cの音型に見られる強弱記号、及びD. S. が記されていない。また、音高も異なる。

③第2カプリースについて (Op. 3, 初版 pp. 4 ~ 5)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
<p>2つ目のカプリースは、右手のための重音奏法の練習、そして左手のための跳躍の練習だと見なされる。ここでは、奏者は指の関節をゆるめて、3度の正確な同時打鍵だけに注意すれば良い。これは、個々の関節のビクビクした練習よりも、弾き続けることで、簡単に楽に身につく。</p> <p>ホ短調のところでは、右手の下声部をととても柔らかくアルペジオの最後の音とつながるべきである。その際に親指を正確に上げることに注意すべきであり、それは両声部の歌を明瞭にする。4の指の練習のために、左手の和音の中で3度を重複させた。短調の中間部 (イ短調) は、全てのバガニーニのカプリースのように、長調のところよりもほぼ半分のテンポで遅く進むが、ピアニストが軽く、快活に、そして情熱的に演奏しても、その効果は失われない。</p> <p>このカプリースの勉強と重音奏法での音階練習を組み合わせるように。例えば、全音階の a)、 b)、 c)、 半音階の d)、 e)、 f)、 自由な副声部をもつ g)、 h)。</p> <p>ピアノ教則本によって違いのある指使いの代わりに、自分の手に合った独自の指使いを選んで決めるか、全ての全音階に関しては3度を3つずつずらして練習しなさい。例えば...</p>	<p>Die zweite Caprice kann als Uebung in Doppelgriffen für die rechte Hand und in Sprüngen für die linke angesehen werden. Hier braucht der Spieler nur auf genaues Zusammenschlagen der Terzen aus lockerem Fingergelenk Acht zu haben. Es lernt sich dies leichter und bequemer durch Fortspielen, als durch zu ängstliche Uebung einzelner Glieder._</p> <p>Im E-moll-Satz soll die Unterstimme der rechten Hand sehr zart an die letzte Note des harpeggirten Accordes gebunden werden, wobei auf ein präcises Aufheben der Daumen zu achten ist, welches den Gesang der beiden Stimmen deutlicher macht. Zur Uebung des vierten Fingers ist in den Accorden der linken Hand die Terz verdoppelt._ Das Minore (A moll), das wie in allen Paganini'schen Capricen, ziemlich um die Hälfte langsamer geht, als das Majore, wird seine Wirkung nicht verfehlen, wenn es der Spieler leicht, launig und leidenschaftlich vorträgt._</p> <p>Mit dem Studium dieser Caprice verbinde man etwa Uebungen von Tonleitern in Doppelgriffen, diatonisch, wie bei a), b), c),_ mit chromatischen Tönen, wie bei d), e), f)_ mit freien Nebenstimmen, wie bei g), h).</p> <p>Statt des schwankenden Fingersatzes in Clavierschulen wähle man einen seiner Hand angemessenen eigenen oder über den von drei zu drei Terzen fortrückenden für alle diatonischen Tonleiter, z. B.</p>	<p>3度の練習方法について。モシェレス Op.70 の第13番、3度の重音による練習曲より：Die Spieler verwende besondere Aufmerksamkeit auf das genaue Zusammenschlagen der Doppelgriffe, und gebe der Neigung nicht nach, sie zuweilen zu brechen。(奏者は、重音奏法の正確な同時打鍵に特別に注意を向け、時折ゆるむ傾向に屈服しないように)</p>

練習音型：

a) A min.
En La min.

(*) Fingersatz für die linke Hand.
(*) Doigter pour la main gauche.

b) F# maj.
En Fa# maj.

c) D# min.
En Re# min.

Mit chromatischen Tönen:

d) G maj.
En Sol maj.

e) D maj.
En Re maj.

Avec des sons chromatiques:

f) Eb maj.
En Mi b maj.

Mit freien Nebenstimmen:

g) Destra sola.

h)

ere - - - seen - - - do. u.a.m.

Avec accompagnement libre:

・3度での音階である a~c の音型は、シューマン教則本Ⅲ-3 「重音奏法」に属するものである（本論文第2章第3節「ピアノ教則本について」p. 100 参照）。b の音型のみ、マテリアル集に同一音型が見られる。

Sb I / 97A 「Chromatische Tonleitern in Doppelgriffen./ Oktavenumfang

重音奏法での半音階/ オクターヴの音域

wie C dur. (ハ長調のように)

b) の音型

b) F# maj.
En Fa# maj.

Sb I / 97 には、ハ長調、ト長調、ニ長調、イ長調、ホ長調、ロ長調、嬰へ長調、変ロ長調、変イ長調、変ホ長調、変ロ長調、へ長調による3度の音階が書かれている。そこで、上記の嬰へ長調の音階の上に書かれた「ハ長調のように wie C dur」とは、指使いのことを指す。ハ長調の音階に付けられた指使いは以下の通りである。



このスケッチでは、音階の最後の音に指使いが付けられているが、その後は序文の b の音型と同じ指使いである。

・ d, e の音型も、マテリアル集に同一のものが見られる。

Sb I / 97 E 「1831年11月28日 半音を伴う重音音階 28/11. [18]31. Doppeltonleitern mit chromatischen Noten.」



d, e の音型



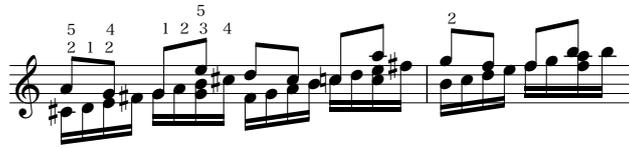
d の音型では、マテリアル集の指使いから、指の交差が少ない運指へ変更されている。また、e の音型では、マテリアル集にはなかったスラーが付けられている。

この同種音型と言える、半音を伴う単音での音階は、SkB にも見られる (後述)。

・ g の音型はマテリアル集の2カ所に見られ、「練習日誌」に書かれたものとはほぼ同一音型である (本論文第2章第2節「練習日誌」 pp. 66~67 を参照)。

・ h の音型はマテリアル集の 4 カ所に見られる。

Sb I / 58C



Sb I / 23 “Uebungen in Doppelgriffen. II” (重音奏法の練習 II) , No. 31



SbIV/ 23 No. 11



Sb I / 23 「重音奏法の練習 II Uebungen in Doppelgriffen. II」 No. 22 の下段に後に書かれたもの



h の音型



4 回のスケッチを試み、徐々に h の音型へ至ったことが明らかである。

④第3カプリースについて (Op. 3, 初版 pp. 5 ~ 6)

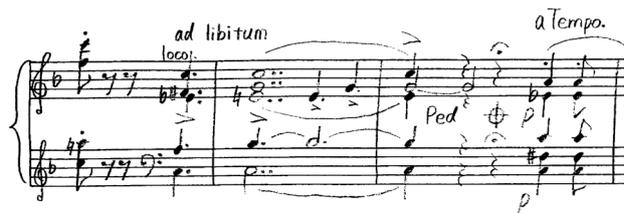
Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
<p>3つ目のカプリースは、練習というよりは、むしろその内的でシンプルな歌のために掲載した。エディターは、ユーモラスだが全くピアノ向きではない中間部を除外しなければならず、それによってこのカプリースのキャラクターが失われることが残念だ。それから、アダージオにおいて (この曲ではそれほどゆっくりではないが、) しばしば美しい効果をもたらす一つの鍵盤上での静かな指の交代と、思索する奏者にゆだねるペダルの賢い使用による左手の幅広いアルペジオを指摘しておこう。</p> <p>指示された装飾音以上のもの、特に以下のようなターンは勧めない。</p> <p>とはいえ、洗練された趣味にはこの点でも限界を示すことはできない。 この曲を習得する際に、次のものを一緒に練習すると良いかもしれない：</p>	<p>Der dritte Capricen-Satz steht mehr wegen seines innigen, einfachen Gesanges, denn als Studie da. Es that dem Herausgeber leid, den <u>humoristischen</u>, aber gar unclaviermässigen Mittelsatz weglassen zu müssen, wodurch der Character der Caprice verloren ging. Er macht noch auf das stille Ablösen der Finger auf einer Taste aufmerksam, das (hier weniger) im Adagio oft von schöner Wirkung ist_ und auf die breiten Harpeggio's der linken Hand bei weiser Benutzung des Pedals, das dem denkenden Spieler überlassen bleibt.</p> <p><u>Es möchten kaum mehr Verzierungen, als die vorgeschriebenen, anzurathen sein, am wenigsten der Doppelschlag, wie z.B.</u></p>  <p>Doch sind einem gebildeten Geschmack auch hier keine Grenzen anzuweisen._ Bei Erlernung dieses Satzes können vielleicht mit geübt werden:</p>	<p>ここで、シューマンは音楽において何が「ユーモラス humoristisch」であるかを初めて具体的に指摘したが、この部分は、この作品内では除外されている³¹⁶。</p> <p>この文章は当時の演奏実践を知る貴重なドキュメントである。第3曲の冒頭には、以下の譜例の通り、装飾記号は何もつけられておらず、シューマンは作曲家が付けた装飾音以外は使わないよう勧めている。特に、例に挙げたターンを使わないことが望ましいということは、楽譜にはない装飾をつけて演奏されていたことを意味する。</p> 

³¹⁶ シューマンは、パガニーニの原曲第11番の中間部プレストを「ユーモラス humoristisch」であるとしているが、Op. 3の第3カプリースでは、この部分を除外している。

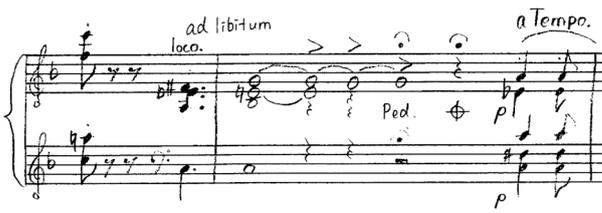


シューマン特有のこの音型は、まず《アベッグ変奏曲》Op. 1 (1831年11月出版)で、そして《蝶々》Op. 2 (1832年4月出版)で類似した型を用いられている。《アベッグ変奏曲》では、第197~198小節に用いているが、シューマンの所蔵譜と初版では、この部分の音型が異なっているということはすでに明らかにされている³¹⁷。またこの相違は、初刷りの直後、出版前になされた訂正であることをヴェントが指摘している³¹⁸。

所蔵譜



初版



この音型に関するスケッチは、スケッチ帳第V巻の2カ所に残されている。

SbV/53



SbV/51



どちらも、ハインリヒ・ドルンのもとで対位法の勉強をした紙の片隅に書かれていることから、練習または勉強をしているうちに出てきた音型であることが見てとれる³¹⁹。SbV/53の最初の音型は四分音符で、その横は音価を長くして、二分音符で書かれている。そしてSbV/51では、さらに音価の長い全音符で、各音符にアクセントを付け、最後の音でペダルを踏むようになっている。《アベッグ変奏曲》では最終的に、SbV/51に書かれた音型が用いられることとなったが(上記の初版参照)、ここに至るまでに響きの実験を何度も重ねていることが分かる。

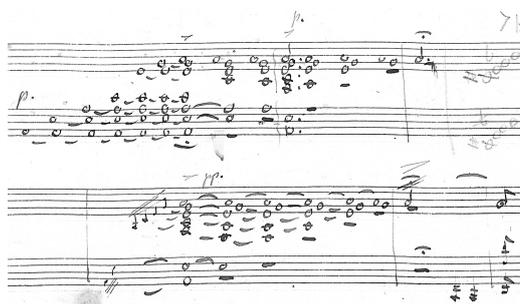
³¹⁷ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke: neue biographische und textkritische Untersuchungen*, T1 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976), p. 47. Mayeda Akio, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie* (Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1992), pp. 480-486.

³¹⁸ 2006年6月20日に東京藝術大学で行われた講義内容による(題目: デュッセルドルフ・シューマン研究所と新シューマン全集について)。

³¹⁹ Bernhard R. Appel, "Vom Einfall zum Werk" in *Schumann Forschungen*, Bd. 13, edited by Robert Schumann gesellschaft Düsseldorf (Mainz: Schott, 2010), p. 32にはV/51が掲載されており、このページの全容を示しているが、SbV/53については触れていない。

《蝶々》では、この音型をもって作品が締めくくられる。スケッチと初版を比較する。

SbIII/ 87



初版



《アベッグ変奏曲》では、和音で始まり一音ずつゆっくり減っていく音型である。《蝶々》では、まずアルペジオで一音ずつ増え、和音構成音すべてに到達した後に、一音ずつゆっくり減っていく音型に展開する。また、《アベッグ変奏曲》で付けられていたアクセントは、《蝶々》ではスケッチにいくつか付けられているものの、初版では全てなくなっており、ペダルは《蝶々》にはどこにもない。

そして、この発展の中では、Op. 3の序文の練習音型が頂点に立つ。ここでは、《蝶々》にあったように一音ずつ増えて一音ずつゆっくり減っていく音型が使われている。しかし、これまでにあったような低音から徐々に減っていくものだけでなく、高音から減っていくという新たな音型が書かれている。アクセントやペダルなどは付けられていない。それらがなぜ外されたのかは不明である。作品と違い、指の練習が目的の序文という性格であるからかもしれない。これまでに色々なパターンを試した結果、最終的に序文に載せた二種類によって、この音型の響きの実験は完結した。3作品に連続して用いられているこの音型は、シューマンの探究心による楽器の可能性の追求である³²⁰。

シューマンのこのような響きの効果の実験は、その後の作品である《謝肉祭》Op. 9の〈パ

³²⁰ このような奏法は、当時のピアノとの結びつきが強いと思われる。《クララ・ヴィークのロマンスによる即興曲集》Op. 5の第12曲（終曲）の結尾は、第1版（1833出版）と第2版（1850出版）で次のように異なる。

第1版



第2版



ガニーニ〉の終結部にも及んでおり、これはローゼンによると、音楽史上おそらく初めてピアノの倍音を使用した例である³²¹。これは、後にアーノルド・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) が、《3つのピアノ曲》Op. 11 で用いるフラジオレット奏法の先駆けとなるものである³²²。

³²¹ Chales Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995), p. 120.

³²² Herbert Henck, *Klaviercluster* (Münser: Lit Verlag, 2004), pp. 116-117.

⑤第4カプリースについて (Op. 3, 初版 p. 6)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
<p>表 4つ目のカプリースは究極まで情熱的に、そして最もきらびやかな色合いで演奏されるのが好ましい。ここでは、情のない音は1音も許されない。もし2曲目において、奏者が重音奏法の正確な同時打鍵に注意したのなら、ここでは半音階の3度を簡単に軽く、同じ指で*) 切って弾くことができる。短調の中間部では、レガートからスタカートへの素早い転換を感じとるべきである。これをはっきりと綺麗に演奏するためには、初めにゆっくりと練習することが良い。</p> <p>ト短調部分の効果は、両手が全く同じニュアンスで動いた時に並外れて高まる。</p>	<p>Die vierte Caprice mag leidenschaftlich bis zum Contrast und im glänzendsten Colorit vorgetragen werden; keine Note darf hier ohne Ausdruck sein. Wenn in der zweiten der Spieler auf präzises Zusammenschlagen der Doppelgriffe zu achten hatte, so kann er hier die chromatischen Terzen leicht und kurz mit denselben Fingern*) brechen. Im Minore ist der rasche Wechsel vom Legato zum Staccato zu bemerken; <u>um ihn deutlich und schön auszuführen, ist ein langsames Einüben im Anfange rathsam.</u></p> <p>Die Wirkung des G-moll-Satzes wird ungemein erhöht, wenn sich beide Hände in durchaus gleichen Schattierungen bewegen.</p>	<p>モシェレス Op.70 序文より： UEBER ZWECKMAESSIGES UEBEN. Der Verfasser empfiehlt dem Spieler bei Erlernung eines neuen Stückes, besonders bei Etuden, folgenden Stufengang des Uebens: <u>1tens.</u> Ein langsames Durchspielen mit besonderer Rücksicht auf richtiges Lesen der Noten mit allen Versetzungszeichen. (実用的な練習について。著者は奏者に、新たな曲、特にエチュードを習得する際に、次の順序での練習を勧める。第1。全ての臨時記号を含めて正しい譜読みに特に注意しながら、ゆっくりと通して弾くこと。) また、シューマンの教則本第1章にも類似の記述が見られる (I / 111) : Geduld, wenn's nicht gleich geht – Langsamkeit ist auch ein Geheimnis der Virtuosen (もしすぐにできなくても我慢 – ゆっくりやることもまた、ヴィルトゥオーソの秘密である)。類似の記述は、日記にも見られる (本論文 p. 111 参照)。</p>

練習音型：

*) Sollen chromatische Gänge in Doppelgriffen gebunden gespielt werden, so ist der Fingersatz (重音奏法における半音パッセージは、つなげて弾かれるべきで、指使いは次の

通りである) :

*) Sollen chromatische Gänge in Doppelgriffen gebunden gespielt werden, so ist der Fingersatz:
 *) Le doigter pour les passages chromatiques liés est:

In Terzen.
En tierces.

In Sexten.
En sixtes.

In Quarten.
En quartes.

Vermischt.
Mixtes.

Anmerkung. Werden Harmonien in Figuren oder Passagen zertheilt, so führe man den Fingersatz auf den der Stammaccorde zurück.
 Remarque. Quand il y a des harmonies à réduire à des figures ou à des passages, on se servira du doigter des accords fondamentaux.

・「3度で In Terzen」に付けられた指のマークについては、本論文 pp. 87～88 を参照。ここでは、指使いが3と5の組み合わせになった際に、このマークが付けられている。右手の音型で説明すると、3と1の指から始まり、4と2へ、再び3と1になり、4と2へ、そこで5と3が出てきて、マークが付けられている。すなわち、3と1、4と2で弾かれる16分音符4つ分（1拍分）でワンフレーズ、その後5と3で弾かれる16分音符1つを異物として挟み、またワンフレーズが始まっていくという奏法である。音階が頂点に達した際の5と3の指にマークがついていないのは、そこが折り返し地点となって下行していくために、16分音符5つ分をワンフレーズとして捉えるからであると考えられる。

音型の下には「注：和音が音型またはパッセージに分割された場合、指使いはその元となる和音と同様のものを用いる Anmerkung : Werden Harmonien in Figuren oder Passagen zertheilt, so führe man den Fingersatz auf den der Stammaccorde zurück.」と書かれている。ここには具体的な譜例が載せられていないが、おそらくフンメル教則本にある以下の規則を示唆していると思われる (Hummel 1828: 40)。



・練習音型のうち3つは「3度で In Terzen」、「6度で In Sexten」、「4度で In Quarten」と題されている。これは、シューマンのピアノ教則本Ⅲ-4「半音階パッセージ」の項目 a と一致する(本論文 p. 101 参照)。また、マテリアル集にいくつか一致する音型が見られる。

「3度で」に関しては、頂点に達した際の指使いがそれぞれ異なる。SkB/ 4には左手の音型も書かれているが、序文のものとは開始音が異なっている。

SkB/4 「半音階 Chromatische. Tonleiter」



序文「3度で In Terzen」の音型



「6度で」に関しては、指使いは同一である。序文では3連符になっているため、フレーズが異なる。また、スケッチに付けられている×印(=「3度で In Terzen」での指のマーク)は、序文では削除されている。

SkB/4 「半音階 Chromatische. Tonleiter」 「6度で In Sexten」



序文「6度で In Sexten」の音型



「4度で In Quarten」に関するスケッチはマテリアル集に見られない。

・様々な音程が混じった2つの「混在 Vermischt」の類似音型も、マテリアル集に見られる。序文左の音型（ここではVermischt[1]とする）の右手は、「練習日誌」の2つの音型が交互に組み合わせさせたものである。Sb I / 89A には右手に内声が足され、左手も付いた音型が見られる。

練習日誌



No.62b

練習日誌



No.64

Sb I /89A



序文 Vermischt [1]の音型



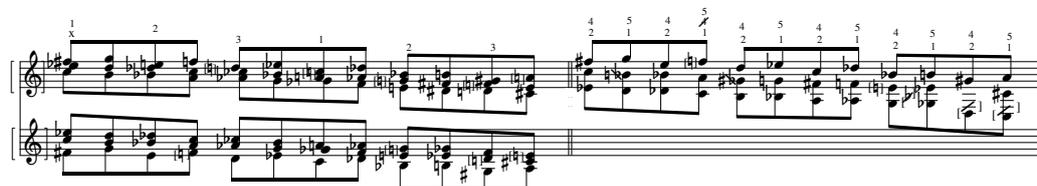
次の序文右に見られる「混在 Vermischt」の音型（ここではVermischt[2]とする）は、右手と左手を交差させ、4度+6度に半音階を組み合わせた音型である。マテリアル集に以下の類似音型が見られ、中でもSb I / 58Eの右に書かれた音型が序文に最も近い。しかし、右手と左手を交差させる難解な音型は、序文のみである。何度も音型の試作を重ね、最も難しいものにたどり着いたことが推測される。

Sb I / 58D

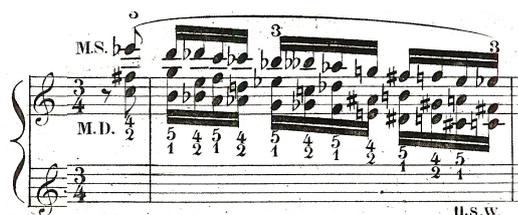


Verminderte Dreyklangpassagen
(減3和音のバッセージ)

Sb I / 58E



序文 Vermischt [2]の音型



この4度+6度に半音階を組み合わせた音型は、後に《パガニーニのカプリースによる6つのコンツェルトエチュード》Op. 10の第6曲でも用いられることとなる。

Op. 10-6, 第46~48小節



Op. 10-6, 第115~117小節



この複雑な音型を何度も繰り返し書いていることから、これは当時シューマンが傾注して効果を追求していたピアノ書法であると言える。

⑥第5カプリースについて (Op. 3, 初版 p. 7)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文	解説／対応するもの
5つ目のカプリースの演奏は、3 声部がピアノ、フォルテ、ピアノシモで完全に区別して陰影付けされているため、難しくなっており、それはまたクレッシェンドとディミニユエンドに合わせてそれぞれ大きくなったり小さくなったりしなければならない。前打音は繰り返しては短いトリルにかえてもよいが、これらは少し (気持ちの上では) 強調すべきで、そうすればこの曲に動きが出てくる。	Der Vortrag des fünften Capriccio's wird durch die genau zu trennenden Schattirungen der drei Stimmen im piano, forte und pianissimo schwierig gemacht, welche auch beim crescendo oder diminuendo im Verhältniss wachsen oder abnehmen müssen. Die Vorschläge, deren Stelle bei der Wiederholung auch kurze Triller vertreten können, sollen sich durch ein kleines (mehr inneres) Uebergewicht auszeichnen, wodurch der Satz an Bewegung gewinnt.	

ここには練習音型はない。

⑦第6カプリースについて (Op. 3, 初版 pp. 7 ~ 9)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
6つ目のカプリースでエディターは、意図的にいくつかの指使いだけを記した。これは (指使いの) 無いところに書き込みをするような者にとっては、この曲を習得する上で、由々しきことである。というのも、1音1音で (指使いが) ぴったりしてなければ、それだけでなくも非常に難しいこのカプリースを完璧に演奏できないと思うだろうから。 パガニーニはこのテンポをプレストと指示したが、あまりに速いテンポだと全体の全ての素晴らしさを妨害してしまうだろう。他の人なら正反対の意味で解釈を望んだかもしれない。それはさておき、より熟練し	In der sechsten Caprice hat der Herausgeber geflissentlich nur einzelne Finger bemerkt. <u>Wem es aber Ernst um Erlernung dieses Satzes ist, der fülle die leeren Stellen aus, da, im Falle man nicht über jede Note mit sich einig wäre, ein vollkommenes Beherrschen der ohnehin sehr schwierigen Caprice nicht möglich sein würde.</u> Obgleich Paganini das Zeitmaas mit presto bezeichnete, so wird ein zu rasches der Grossartigkeit des Ganzen Eintrag thun. Vielleicht hätte es ein Anderer im entgegengesetzten Sinne aufgefasst gewünscht_ und überhaupt würde es	モシェレス Op.70 序文より : UEBER ZWECKMAESSIGES UEBEN. [...] <u>2tens.</u> Ein aufmerksames Untersuchen und Aneignen des vorgeschriebenen oder zu wählenden Fingersatzes mit besonderer Rücksicht auf richtige Takteintheilung und deutlichem Anschlag. Bei dieser Uebung müssen einzelne Stellen, einzelne Takte, ja sogar einzelne Noten, die dem Spieler besonders schwierig vorkommen, geübt werden. (実用的な練習について。第2。正確な拍の取り方と、しっかりしたタッチを特に考慮しながら、指示された指使いや、これから選ぶ指使いを、注意深く吟味し習得すること。この練習によって、奏者が特に難しいと感じる個々の部分、個々の拍、さらには個々の音までも練習されなければならない。)

た人が第2の編曲を企画するならば、とても面白くなるだろう。

並外れた難しさは、他の声部が完全にレガートで進まなければならない時に、いくつかの音がほとんど突き刺すようなすどい表現をするところにある。ここでもゆっくりと練習することが、最も早く確実に目的にたどり着くだろう。後半では、分かれた声部を別の打鍵によって区別しなければならない。

個々の指を強化するため、そして独立させるために、以下の練習を用いる： [練習音型① a, b]

このカプリースとともに、音階又はパッセージを、レガートでいくつかの音に鋭いアクセントをつけて練習するように。特にこのアクセントの方法は、不協和音に効果的である。奏者は、音がどぎつくなったりこわばったりしないように注意すること。例：[練習音型② a, b, c, d, e, f, g, h, i]

これまでの練習、または自分で見つけ出したパッセージ等を他の難しい調に移調することは、単なるメカニック以上のものを得ることができる。

nicht uninteressant sein, wenn eine geschicktere Hand eine zweite Bearbeitung unternähme.

Das Ungewöhnliche der Schwierigkeit liegt nun im fast stechend-scharfen Ausdruck einzelner Töne, während die anderen Stimmen durchaus gebunden fortgehen sollen. Auch hier wird Langsamkeit im Ueben am schnellsten und sichersten zum Ziele führen. In der zweiten Hälfte müssen die sich verzweigenden Stimmen durch besonderen Anschlag unterschieden werden.

Um die einzelnen Finger zu stärken und unabhängig zu machen, kann man sich folgender Uebungen bedienen: [練習音型① a, b]

Mit dieser Caprice übe man auch Tonleitern oder Passagen mit scharfer Betonung einzelner Noten im Legato. Namentlich ist diese Art der Accentuation auf Dissonanzen mit guter Wirkung zu gebrauchen. Achte der Spieler darauf, dass der Ton weder grell, noch hölzern werde. Beispielsweise: [練習音型② a, b, c, d, e, f, g, h, i]

Von mehr als bloß mechanischen Nutzen wird es auch sein, die vorhergehenden Uebungen oder selbst erfundene Passagen u.s.w. in andere und schwerere Tonarten zu versetzen.

第4カプリースについての記述と類似。

SkB/ 1 に “Zur Stärkung des einzelnen Finger” (個々の指の強化のために) と書かれ、その下に序文と同じ練習音型が書かれている (下の練習音型の部分で詳述)。

クノルのドイツ版教則本 p. 10 より : ”Diese Tonleiter ist die schwerste, und muss nach der angegebenen Applicatur auf vielfache Weise studirt werden. Man accentuire z.B. von je zwei, oder je drei, oder je vier Tönen immer den ersten, indem man damit durch 2, oder 3, oder 4 Octaven fortfährt (s. Schumann, Caprices de Paganini, im Vorwort zu No.6) ; man übe sich in den verschiedenen Schattirungen (pp <ff>pp), im Stossen und Tragen der Töne u.s.f. (この音階は最も難しいもので、記された指使い通りに様々な方法で勉強されなければならない。例えば、2音、又は3音、又は4音ずつ最初の音にアクセントを付けて、2、又は3、又は4オクターヴ続けるように[シューマンの《パガニーニによるカプリース》第6曲の序文を参照]。色々なニュアンス[pp <ff> pp]や、音のアクセント等を練習すること)。

シューマンの教則本第1章にも類似の記述が見られる (I / 17) : Man versäume nicht, alle Uebungen in allen Tonarten zu spielen (全ての課題を全調で弾くことを怠ってはいけない、本論文 p. 110 参照)。また、シューマン自身も、Fr. ヴィークの教えにより、フンメル教則本の練習音型をこのように移調して練習していた (本論文 pp. 83~84 参照)。

練習音型①：

・これらはどちらもマテリアル集に属している。特に a の音型は3カ所に見られ、教則本にも含まれる。

Sb I /3BC 「最初の練習 Erste Uebung.」

SkB/1 「個々の指の強化のために Zur Stärkung des einzelnen Finger.」

Tb1/300

a の音型

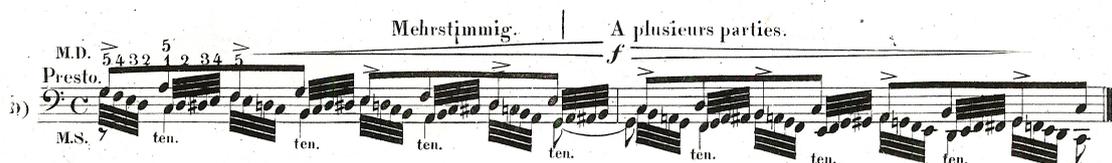
この練習音型は、音価の変更、そしてアクセントや sf を付けたりと、何度も書き直しているだけでなく、一時はレガート練習にも併用している（詳細は後述）。また、教則本にも Op. 3 にも属することから、シューマンが練習に特に重要と考えた音型であることがわかる。

次の音型は、多声化し、さらに複雑に発展したものである。

Sb V/ 38D 「多声 Mehrstimmig」



b の音型 「多声 Mehrstimmig」



Sb V/ 38D は、まさに序文が書かれている最中、1832 年 8 月にスケッチされた（本論文 p. 32 参照）。b の音型では、スケッチにはない強弱やアクセントが付き、音価が変更され、多声による「プレスト Presto」の練習となっている。

練習音型②：

a) G min. - En Sol min.

b) Mit Accentuierung der Dominante. En accentuant la dominante.
B maj. - En Si b maj.

c) D b maj. - En Re b maj.

d) A b maj. - En La b maj.

e) H maj. - En Si maj.

f) H min. - En Si min.

g)

h) *p* ere - scen - do. *ff*

i)

・ a, b, e の類似音型がマテリアル集に見られる。a の音型は、以下のように R6-4/1 とは調が異なり、裏拍にアクセント、そしてスラーが付けられている。

SkZ-a1 “Verschiedene Arten, Tonleiter zu spielen”

a の音型

(音階を弾く様々な方法)

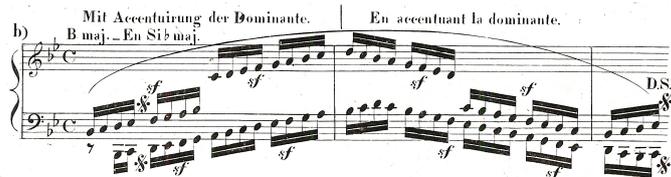


以下の通り b の音型も調が変更され、sf とスラーが付けられ、D. S.の指示がなされている。

SbIII/ 24D



b の音型

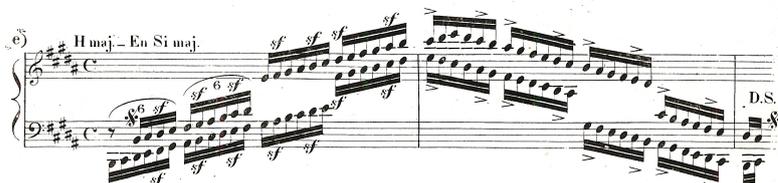


e の音型は、6 連符の第 2・5 音にアクセントがある点で、以下の音型と類似している。

SkB/ 4



e の音型



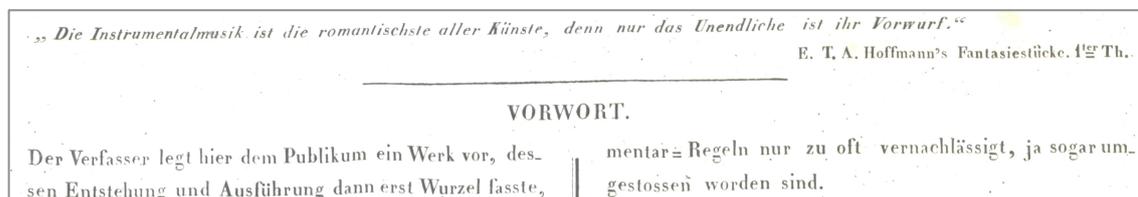
⑧後書きについて (Op. 3, 初版 p. 9)

Op. 3 序文 (日本語訳)	Op. 3 序文 (網掛けは筆者による)	解説／対応するもの
<p>エディターは、このカプリースを大きな曲のように通して練習することはほとんど勧めない。むしろ、時々手から離し、ある部分だけを取り出して、それを(前後楽章の)関連の中において弾き、そしてまた初めから磨きをかけるのが得策だと思う。</p> <p>なぜなら、最も美しいものでも、不適切な場所にあつたり、過度に享受されると、どうしてもよく又は飽き飽きとしてしまうように、中庸であっても、情熱をこめて練習すれば進歩が楽になり、力の均衡が持てるようになり、芸術に魅力が保たれ、この魅力がいつまでも心に残るからである。</p> <p>全てのカプリースは、パガニーニの最初の作品から選んだ。彼はこれを芸術家に捧げた。</p>	<p><u>Der Herausgeber rath kaum dazu, diese Capricen, wie überhaupt grössere Stücke, hintereinander zu studieren. Lieber lege man sie von Zeit zu Zeit weg, nehme einzelne Stellen heraus, spiele diese im Zusammenhang, feile dann wieder von vorne an, bis man es für rathsam hält, die letzte Hand an's Werk zu legen.</u></p> <p>Denn wie das Schönste, steht es an der unrechten Stelle oder wird es übertrieben genossen, endlich Gleichgültigkeit oder Ueberdruss erzeugt, so wird auch nur ein mässiges, dann aber mit Wärme fassendes Studium das Fortschreiten erleichtern, die Kräfte im Gleichgewicht halten und der Kunst ihren Zauber bewahren, der nun immer die Seele bleibt.</p> <p>Sämmtliche Capricen sind aus Paganini's erstem Werke gewählt. Er hat sie den Künstlern gewidmet.</p>	<p>モシエレス Op.70 序文より： ...UEBER ZWECKMAESSIGES UEBEN. [...] <u>2tens</u>. Ein aufmerksames Untersuchen und Aneignen des vorgeschriebenen oder zu wählenden Fingersatzes mit besonderer Rücksicht auf richtige Takteintheilung und deutlichem Anschlag. Bei dieser Uebung müssen einzelne Stellen, einzelne Takte, ja sogar einzelne Noten, die dem Spieler besonders schwierig vorkommen, geübt werden. (実用的な練習について。第2。正確な拍の取り方としっかりしたタッチを特に考慮しながら、指示された指使いや、これから選ぶ指使いを、注意深く吟味し習得すること。この練習によって、奏者が特に難しいと感じる個々の部分、個々の拍、個々の音までも練習されなくてはならない。) “ また、「練習日誌」のような、自らが実践した練習法を推薦していると思われる。</p>

以上のように、シューマンの序文とモシエレスの序文には、多くの類似点が見られる。シューマンの序文における本体部分は基本的に各カプリースの説明となるため、そこで類似点を見つけることは困難であるが、前書きや後書きなどに見られる一般的なピアノ・テクニクについての叙述においては、モシエレスに類似した、又は同様の表現が使われて

いることが明らかとなった。シューマンの中でそのような意識があったかどうかはわからないが、いくらかの影響を受けていたことは十分に考えられる。

また、モシェレスの序文は、次のように、モットー³²³から始まる。



このモットーは、E. T. A. ホフマン著『カロ風幻想曲集 *Fantasiestücke in Callots Manier*』の第1巻(1814)より「クライスレリアーナ *Kreisleriana*」の〈ベートーヴェンの器楽 *Beethovens Instrumental-Musik*〉から抜粋したものである。E. T. A. ホフマンが、シューマンという作曲家だけでなく、音楽家一般に大きな影響を与えていたことは言うまでもない。しかし、モシェレスの《24の練習曲》Op.70を、H. A. プロプストあるいはFr. キストナー版(1825/26)で練習した全てのピアニストが、この序文を媒体として、ホフマンという作家を強く意識していたことも否めない。また、文学からのモットーはシューマンの大きな関心事で、『音楽新報』だけでなく、音楽作品(例えば、《ダヴィット同盟舞曲集》Op.6や《ファンタジー》Op.17など)にも使われるが、当時の楽譜印刷の上でも流行であった³²⁴。モシェレスの《24の練習曲》Op.70におけるこのモットーは、その中でも早い例であり、シューマンに少なからず影響を及ぼした可能性がある。そしてモシェレスは、その後の《新しい性格的大練習曲》Op.95(1837)でも、C. Ph. E. バッハの《正しいクラヴィア奏法》(1762)の一文をモットーとしている。

序文に掲載された練習音型については、シューマンが1832年6月8日にFr. ヴィークに宛てた手紙の通り(【付録】p.17参照)、その多くがマテリアル集の中に見られる。特に、「練習日誌」との同一／類似音型は、シューマンの独自の練習から生まれた音型が実際の作品の一部となっていることを、そして「ピアノ教則本」との同一／類似音型は、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op.3の序文の前段階として「ピアノ教則本」の構想があったことを、それぞれ証明している。ここにある練習音型は、各曲の習得のために掲

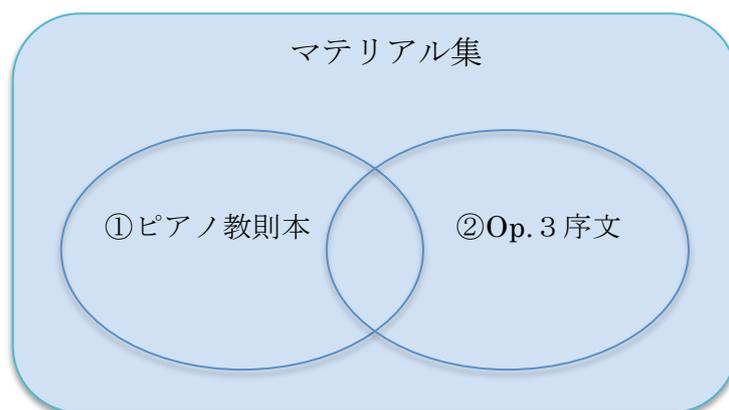
³²³ これは、今日日本で用いられる「スローガン」の意味ではなく、「エピグラフ」の意味である。以下に、『婦人百科事典』(Leipzig: Fr. Volckmar, 1834)より〈Motto〉の項目を引用する。“Motto, eine poetische oder prosaische Stelle, deren Inhalt kurz andeutet, was der Aufsatz, der es an der Spitze führt, bringt”.

³²⁴ Kazuko Ozawa, “Das Motto als Aushängeschild der *NZfM*”, in *Schumann Forschungen*, Bd. 14 (Mainz: Schott, 2013), p. 79.

載されたものと、各曲に与えられたテクニックのポイント（重音奏法や鍵盤上での指の交替など）を向上させるための効果的な練習として掲載されたものの両方があり、後者は特に教則本的な役割が強いと考えられる。

ここで、シューマンがそれまでに書き留めてきた大量のマテリアルが、まずは「教則本」でその一部が使われ、続いて **Op. 3** の序文でまた一部（「教則本」に含まれていたものとそうでないものの両方）が使われたという流れが明らかとなる。

図 3 : マテリアルの経過



またこの序文は、今日の演奏家にとって、**Op. 3** の 6 曲を習得するためだけに役立つのではない。第 3 カプリースでの装飾音に関する指示は、1830 年代の自由な演奏実践を証言するものである。そして、シューマンが、洗練された趣味によるある程度の自由は許容しながらも、作曲家の指示に従うことを推奨しているのは、特筆に値する。