

ローベルト・シューマンとピアノ・テクニック

—運指練習から多面的な音楽活動へ—

2012年度入学
学籍番号 2312912
鄭 理耀

略語

- JB *Jugendbriefe von Robert Schumann.* (1st ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885) 4th ed. by Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910.
- NF *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge.* (1st ed., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1886) 2nd ed. by Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- RSW McCorkle, Margit L, ed., *Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.* München: Henle, 2003.
- T1 *Robert Schumann, Tagebücher, Bd. 1: 1827-1838.* (1st ed., Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971) 2nd ed. by Georg Eismann. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1988.
- T2 *Robert Schumann, Tagebücher, Bd. 2: 1836-1854.* Gerd Nauhaus, ed. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987.

章立て

序.....	1
本論	
第1章 シューマンの受けた音楽教育と音楽体験	7
第1節 ツヴィッカウ時代 (1817年～1828年).....	7
第2節 ライプツィヒ時代 第1期 (1828年夏～1829年春).....	10
第3節 ハイデルベルク時代 (1829年夏～1830年夏).....	13
第4節 ライプツィヒ時代 第2期 (1830年秋～1833年).....	22
第2章 未完成プロジェクト	25
第1節 資料.....	25
1. 自筆楽譜資料の選択基準.....	25
2. 対象資料.....	25
2-1. スケッチ帳.....	26
2-2. 個別に保管されているスケッチ.....	30
2-3. 日記に書かれた音型.....	31
3. 資料の年代.....	31
4. 資料の流れ.....	34
第2節 「練習日誌 Uebungstagebuch」.....	36
1. 成立と内容.....	36
2. 他の作曲家の作品からの練習音型について.....	37
3. 自作の練習音型について.....	58
4. その他の練習の記録.....	81
第3節 「ピアノ教則本 Clavierschule」.....	89
1. 成立と意義.....	89
2. 現存資料から推測するシューマンの教則本.....	90
2-1. シューマンによる教則本用スケッチの選択段階.....	90
2-2. 章立て.....	92
2-3. 各章の概要.....	93
2-4. 各章の内容.....	108
3. 他の教則本との比較から見えるシューマンの独自性.....	130
第3章 技巧的作品：Op. 3、Op. 10、Op. 7について	157
第1節 教則本の流れから成立した作品：《パガニーニ・エチュード》Op. 3, Op. 10.....	157
1. シューマンが所持していたパガニーニの原譜.....	157
2. 対象資料.....	165
3. 《パガニーニ・エチュード》第1期.....	169
3-1. 第1期成立過程.....	171
3-1-1. Op. 3の成立過程とOp. 10の前史.....	171
3-1-2. Op. 10前史についてのまとめ.....	179
3-2. 教則本との関係.....	181
3-3. 《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3について.....	185
3-3-1. 序文の分.....	186
3-3-2. ベルリン州立図書館の個別スケッチ.....	219
3-3-3. 指使い.....	227
4. 《パガニーニ・エチュード》第2期.....	234
4-1. 第2期成立過程.....	234
4-1-1. Op. 10「コンツェルト・エチュード」の成立過程.....	234
4-1-2. 印刷底本について.....	237

4-2. 《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 について.....	238
4-2-1. 前史との関係.....	238
4-2-1-1. 曲順.....	238
4-2-1-2. 速度表示.....	240
4-2-1-3. 編曲内容.....	241
4-2-2. 練習から Op. 10 へ.....	249
4-2-3. 『音楽新報』に掲載された Op. 10 の記事.....	250
5. 《パガニーニ・エチュード》 まとめ.....	254
5-1. 成立過程総まとめ.....	254
5-2. 「目的別練習曲」における分類.....	256
5-3. パガニーニへ.....	259
第2節 これまでのテクニックが集約された作品:《トッカータ》Op. 7.....	260
1. 初期稿.....	260
1-1. 初期稿の年代.....	260
1-2. 対象資料.....	261
1-3. スケッチとの比較.....	264
2. 印刷稿.....	265
2-1. 対象資料.....	265
2-2. 初期稿との比較.....	269
2-3. 印刷稿の成立過程.....	271
2-3-1. スケッチとの比較.....	272
2-3-2. 作品に見られるピアノ練習の影響.....	277
3. 《トッカータ》Op. 7の全容.....	291
第3節 Op. 3、Op. 10、Op. 7の受容史.....	298
1. 楽譜出版史.....	298
2. 同時代の批評.....	302
3. 演奏史.....	304
4. 作品の後世への影響.....	309
4-1. ピアニストへの影響.....	309
4-2. 作曲家への影響.....	311
第4章. ピアノ練習がシューマンの活動に及ぼした影響.....	314
第1節 音楽作品の中で.....	315
第2節 執筆作品の中で.....	329
1. 批評記事.....	329
2. 事典項目.....	353
第3節 ピアニストとして.....	359
1. 友人の証言.....	359
2. 指について.....	362
第4節 ピアノ教師として.....	370
第5節 再び「ピアノ教則本」.....	373
結論.....	375
参考文献.....	381
付録	
謝辞	

序

Ohne Finger gibt es keine Kunst (指を無くして芸術は無い)¹

ローベルト・シューマン

本論文は、ローベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) のピアノ・テクニックに関する研究である。ここでは、シューマンのピアノ修行およびその成果が集約された練習曲、すなわち《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 (1832 年出版)、《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 (1835 年出版)、そしてシューマン最大の技巧的難曲《トッカータ》Op. 7 (1834 年出版) を対象とし、これらの作品に至る過程でシューマンがどのようにピアノ・テクニックに取り組んでいたのかを解き明かすことを目的とする。年代的にみると、シューマンがこれらの技巧作品に集中的に従事したのは、『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』での執筆活動に専念する前年の 1833 年までであることから、それまでをシューマンがピアノ・テクニックに最も傾注していた時期とすることができる。従って本論文では、1833 年までのシューマンのピアノ・テクニックへの挑戦に光をあて、一次資料からその詳細を明らかにする²。

シューマンがピアノの基礎テクニックの重要性をいかに意識していたかは、冒頭に引用した一文に顕著に現れているが、楽譜資料やドキュメントなどの現存する一次資料からも明白である。2003 年にシューマンの『作品目録』が出版され³、全作品の関連資料とその他の楽譜資料の詳細が明らかとなった。また、『新シューマン全集』より、2010 年にスケッチ帳第 I 巻および第 II 巻⁴、2016 年にスケッチ帳第 III 巻が刊行された⁵。特にスケッチ帳第

¹ JB: 255. 1834 年 9 月 19 日に、当時の婚約者であったエルネスティーネ・フォン・フリッケン Ernestine von Fricken の父へ宛てた書簡より。

² 以下の作品は次の理由から検証対象としない。(1)《交響的練習曲》Op. 13: これは「ピアノ・テクニック」ではなく「変奏」という原理のもとに作曲されたと考えられる。自筆譜の各曲冒頭にはまず「Variation」と書かれたが、出版直前にその文字が線で消され「Étude」と書き直された。また、作曲や執筆に専念し始めた 1834-35 年に作曲された (MacCorkle 2006: 53)。従って年代的にも作曲上の構想からも、Op. 3、10、7 とは異なる。(2)《ベートーヴェンの主題による自由な変奏曲形式の練習曲》(RSW Anh. F25): Op. 13 の原型となった作品で、1833-35 年に作曲された (MacCorkle 2006: 684)。西原によると、「練習曲」の他に「変奏曲」、「対位法」、「ベートーヴェン研究」が課題にあった (西原 2013[下]: 211)。従って本論文では、「純粹」な技巧的ピアノ独奏作品である Op. 3、10、7 のみを主な研究対象とする。また *Schumann Handbuch* でも、〈Étude〉の項目にはこの 3 作品のみが挙げられている (Tadday 2006: 220-223)。

³ Margit L. McCorkle, ed., *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, (München: G. Henle, 2003)

⁴ Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen Bd. 1: Studien- und Skizzenbuch I und II,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/1 (Mainz: Schott, 2010).

⁵ Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen Bd. 2: Studien- und Skizzenbuch III,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/2 (Mainz: Schott, 2016).

I 巻は、ピアノ・テクニクの関連資料が最も多く収められたものである。これらにより、シューマンのピアノ・テクニクに関する資料研究の土台は出来上がったが、まだその成果が具体的な研究に応用されていない状態である。本論文はこれらを基礎として、シューマンのピアノ・テクニクの取り組みを明らかにするだけでなく、関連資料についての新たな知見を得ようとするものである。

シューマンのピアノ・テクニクについて、一次資料を用いて体系的に論じた研究はこれまでにない。ヴォルフガング・ベティヒャー Wolfgang Boetticher がシューマンの全ピアノ作品の研究を行い⁶、そこで上記の技巧的 3 作品についての関連資料と成立過程を述べているが、これには多くの誤りが見られる。また、本論文第 2 章で論じる「ピアノ教則本 *Clavierschule*」についてはわずかに触れられているものの、具体的な検証はなされていない。《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 および《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 については、1986 年のフォルケ・アウグスティニー Folke Augustini のように⁷、ニコロ・パガニーニ Niccolò Paganini (1782-1840) の原曲《24 のカプリース》Op. 1、又はフランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) の《パガニーニ大練習曲》S. 141 との比較ばかりに目が向けられ、これらの作品研究自体あまり進んでいないのが現状である。《トッカータ》Op. 7 については、2002 年にミヒャエル・ジュード・リュッベ Michael Jude Luebbe がニューヨークのモーガン図書館所蔵の初期稿の詳細を明らかにし、印刷稿との差異とそのトランスクリプトを示した⁸。また、2006 年にはトーマス・ジノフツィク Thomas Synofzik が Op. 7 の成立過程を考察している⁹。そして、シューマンのピアノ練習については、クラウディア・マクドナルド Claudia MacDonald がシューマンのアマチュア時代から職業音楽家になるまでの経過を伝記的に追っているが¹⁰、散在する楽譜資料を全て扱ってはならず、3 つの技巧的作品までの全体的な流れを考慮したものではない。またここでは、本論文第 2 章で論じる「練習日誌 *Uebungstagebuch*」

⁶ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke: Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, T1-T3 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, T1:1976, T2: 1984, T3: 2003).

⁷ Folke Augustini, *Die Klavieretüde im 19. Jahrhundert* (Duisburg: Gilles&Francke Verlag, 1986), pp. 308-317.

⁸ Michael J. Luebbe, "Robert Schumann's Exercice pour le Pianoforte," in *Schumanniana Nova*, edited by Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt (Sinzig: Studio Verlag, 2002), pp. 423-448.

⁹ Thomas Synofzik, "... den ich nicht hätte herausgeben sollen ...," Robert Schumanns kompositorische Anfänge, in *Zwischen Poesie und Musik*, edited by Ingrid Nodsch, Gerd Nauhaus (Bonn: Stroemfeld-Verlag, 2006), pp. 51-88.

¹⁰ Claudia MacDonald, "Schumann's Earliest Compositions and Performances," *Journal of Musicological Research*, Vol. 7 (New York: Gordon and Breach, 1987), pp. 259-283. Claudia MacDonald, "Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal," *The Journal of Musicology*, 19/4 (California: University of California Press, 2002), pp. 527-563.

について、その一部のみを言及している。このように、個々の作品研究や各資料を断片的に扱ったものは少々見られるものの、シューマンのピアノ・テクニクを包括し、その全体像を示したものは未だない。そこで、この詳細を明らかにするためには、現存する全ての一次資料から考察することが不可欠である。

シューマンのピアノ曲に関するスケッチ研究の主要論文を年代順に辿ると、ヴォルフガング・ゲルトラー Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken* (1931)、ヴォルフガング・ベティヒャー Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk* (1941)、ヘルムート・ホップ Helmuth Hopf, *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns* (1957)、ゲルハルト・ディーテル Gerhard Dietel “*Eine neue poetische Zeit“ Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns* (1989)、前田昭雄 Akio Mayeda, *Robert Schumanns Weg zur Symphonie* (1992) が挙げられる。中でもディーテルの研究は、シューマンの音楽観とスケッチ研究を結びつけたものとして注目を集めた。これは、1987年に提出された博士論文が基となっており、タイトルには「poetisch (詩的な)」という言葉が含まれている。これは、エヴァ＝マリア・フォン・アダム＝シュミットマイヤー Eva-Maria von Adam-Schmidmeier が観察したように¹¹、ベティヒャーの1941年の論文が1990年代まで影響していたことを示している¹²。ベティヒャーはここで、シューマンの〈Die Persönlichkeit (人柄) / A. Charakter (キャラクター) / I. Die Stellung zum Ich (自己へのスタンス)〉に挙げた4つの人格のうち、第1番目に〈Phantasie und Poesie (ファンタジーとポエジー)〉というものを初めて示した¹³。それ以来「ファンタジー」や「ポエジー」は、シューマンの「第一」の個性として受容され始める。また、1971年に出版されたシューマンの日記第1巻 (Tb1, 1827-1838) の影響も大きい。ここに記された若い頃のシューマンの記述の一部は、クララ・シューマン Clara Schumann (1819-1896) が編纂した若いシューマンの手紙 (*Jugendbriefe*) と相まって引用され、ひとつの「詩的なシューマン像」が定着する。そしてシューマンの作品、特に彼の初期ピアノ曲全般を、

¹¹ Eva-Maria von Adam-Schmidmeier, *Das Poetische als zyklisches Prinzip, Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert* (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2003), pp.132-143.

¹² 例えば、1982年に出版されたアルンフリート・エートラー Arnfried Edler による著作 *Robert Schumann und seine Zeit* (Laabar: Laaber Verlag) の中にも、〈Poesie und Charakter〉という項目が見られる。

¹³ ベティヒャーが挙げたシューマンの4つの人格は次の通りである(Boetticher 1941: 105-116):
1. Phantasie und Poesie (ファンタジーとポエジー), 2. Theorie und Geist (理論と精神), 3. Begeisterung und Besonnenheit (熱狂と思慮深さ), 4. Gefühl und Anschauung (感性と直観)。

この観点から解釈しようと頻繁に試みられた¹⁴。

しかし、1987年にシューマンの日記第2巻(Tb2, 1836-1854)が出版されてからは、徐々に状況が変わり始める。新しいドキュメントが現れると、これまでの定説が覆ることがある。特に日記第2巻には、シューマンの1830年代初期ピアノ曲の作曲意図を知る上で貴重な記述がある。シューマンは1846年に過去を回想して、次のように記している。

[...] ich glaubte, sie [=meine frühere Clavierkompositionen] müßten auch für den Clavierspieler ein besonderes Interesse haben (durch mechanisch-neue Schwierigkeiten pp.)¹⁵

[...] 僕はそれら [=自分の初期ピアノ作品] が、ピアノ奏者にとっても特別に興味深いものでなければいけないと思っていた (メカニク的に斬新な難しさを通して)。

ここで、シューマンがヴィルトゥオーソを意識し、テクニックを第一に考えていたことが自身の言葉から明らかになり、それまでのポエジー論と距離が置かれていく。1995年に書かれたリュッベの論文では既に、シューマンの音楽の中に文学と音楽の結びつきを深読みしすぎないように、注意が喚起されている¹⁶。また、ベルンハルト・アッペル Bernhard R. Appel は、一次資料を基にシューマンの作曲技法について論じた2006年の論文で、タイトルを *Poesie und Handwerk* (ポエジーと手仕事)¹⁷ としているものの、本文ではポエジーについて触れていない。また、これを2010年に改訂し単行本として出版した際には、題名から「Poesie」を取り除き *Vom Einfall zum Werk* (着想から作品へ)¹⁸ と変更している。

¹⁴ ディーテルの論文の影響は、1997年のジョン・ダヴェリオ John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age“* (New York, Oxford: Oxford University Press) にまで及んでいる。ディーテルやダヴェリオの題にある「eine neue poetische Zeit (新しい詩的な時代)」は、1854年に出版されたシューマンの著作『音楽と音楽家に関する論文集 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*』に掲載された「*Zur Eröffnung des Jahrganges 1835* (1835年の幕開けについて)」の中の一部を引用したものである。これは、1835年にシューマンが『音楽新報』の編集主幹になった際、同年1月2日の『音楽新報』(Jahrgang 1835, No. 1)に掲載した決意表明を改訂したものである。『音楽新報』の記事に目を通すと、「eine neue poetische Zeit」という言葉はなく、代わりに「eine junge, dichterische Zukunft (若い詩的な未来)」が用いられている。

¹⁵ Tb2: 402.

¹⁶ Michael Jude Luebbe, “A History of Robert Schumann’s Characteristic Music for Solo Pianoforte: a Study of the Compositional Process in Sketches, Autographs, and Stichvorlagen.” Ph. D. diss., University of Cincinnati, 1995, p.76.

¹⁷ Bernhard R. Appel, “Poesie und Handwerk,” in *Schumann Handbuch*, edited by Ulrich Tadday (Stuttgart: Metzler, Kassel: Bärenreiter, 2006), pp.140-193.

¹⁸ Bernhard R. Appel, “Vom Einfall zum Werk,” in *Schumann Forschungen*, Bd. 13, edited by Robert Schumann Gesellschaft Düsseldorf (Mainz: Schott, 2010).

さらに、ラインハルト・カップ Reinhard Kapp が 2015 年に発表した論文 *Poesie der Musik, Poesie in der Musik, poetische Musik: Was soll das heißen?* (音楽のポエジー、音楽の中のポエジー、詩的な音楽。これはいったいどういう意味なのか?)¹⁹では、エートラーのポエジー論²⁰を批判し、詩との関連などによる外的な結び付きがないものは「詩的 poetisch」ではないとしている。2010 年のシューマン生誕 200 年を機に、研究に大きな区切りがつけられたと言えよう²¹。

シューマンのキャラクターについて西原稔の言葉を借りるならば、彼は「非常に複合的な側面を持った作曲家」²²である。従って、多面的な研究が必要であり、また、それは始まっている。ヴェントは既に *Träumerei? – Fleiß?* (夢想? – 勤勉?) と題した論文で、日記第 3 巻を検証し、シューマンの創作活動は「夢想」ではなく「勤勉」によることを証明している²³。

そして近年では、楽器や実践演奏に着目した新たなシューマン研究が進み始めている²⁴。これは近年の音楽学全般に見られる 19 世紀前半の演奏法や、その基礎となる教則本への関心の高まりを反映したものである²⁵。本論文はこの新しい視点を取り入れて、シューマンのピアノ・テクニクについて調査していく。ここでは彼が遺した一次資料だけでなく、歴史的背景も考慮に入れ、総合的に検証していく。そのため、当時の新聞や雑誌も検証対象

¹⁹ Reinhard Kapp, “Poesie der Musik, Poesie in der Musik, poetische Musik: Was soll das heißen?,” in *Schumann Studien 11*, edited by Ute Scholz and Thomas Synofzik (Sinzig: Studio Verlag, 2015), pp. 159-221. この論文は、2010 年 1 月 21 日～24 日にツヴィッカウで開かれたシンポジウム「Robert Schumann – Musik und Dichtung」での発表内容をまとめたものである。

²⁰ 脚注 12 参照。

²¹ アッペルやカップの他にも、2010 年に出版されたマルティン・ゲックの著書では、エートラーのようなポエジーの項目は無い。Martin Geck, *Robert Schumann - Mensch und Musiker der Romantik* (München: Siedler, 2010).

²² 西原稔『シューマン：全ピアノ作品の研究』上巻、東京：音楽之友社、2013 年、5 頁。

²³ Matthias Wendt, “Träumerei? – Fleiß?,” in *Das letzte Wort der Kunst*, edited by Joseph A. Kruse (Stuttgart: Metzler, Kassel: Bärenreiter, 2006), pp. 98-108.

²⁴ その一部を挙げる。Jean-Jacques Dünki, “>Fest im Tact, im Tone rein ...< – Über

Vortragsbezeichnungen in der Klaviermusik für die Jugend von Robert Schumann,” in *Schumann Studien 8*, edited by Anette Müller and Helmut Loos (Sinzig: Studio Verlag, 2006), pp. 53-86. 2007 年にツヴィッカウで開かれたシンポジウム「Instrumenten der Schumann-Zeit」をまとめた論文集

Schumann Studien 10, edited by Gerd Nauhaus (Sinzig: Studio Verlag, 2012). 筒井はる香「内なる声が語るもの—シューマンの《フモレスケ》とフィスハルモニカ」、成城大学大学院文学研究科美学・美術史専攻編『美学美術史論集』、2013 年、101-124 頁。Sezi Seskir, “The Pianist as Singer: Tempo Rubato in Robert Schumann’s Song and Piano Music,” in *Schumann Studien 11*, edited by Ute Scholz and Thomas Synofzik (Sinzig: Studio Verlag, 2015), pp. 485-498.

²⁵ 例として、次のものを挙げる。Jean-Jacques Eigeldinger, ed., *Frédéric Chopin. Esquisses pour une Méthode de Piano* (Flammarion: Harmoniques, 2010). Christoph Sobanski, “Untersuchungen zur “Méthode des méthodes de piano” von François Joseph Fétis und Ignaz Moscheles.” Ph. D. diss., Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, 2002. Ghada Simon Hakim, “Französische Klavierschulen im 18ten und 19ten Jahrhundert.” Ph. D. diss., Universität Tübingen, 2015.

となり、用語の定義については当時の百科事典や文献から歴史的に考証する。本論文は、シューマンのピアノ・テクニックを主眼とし、その取り組みを研究するものであるが、シューマンを通して 1830 年代のピアノ・テクニックの動向を観察することをも試みるものである。

第 I 章 シューマンの受けた音楽教育と音楽体験

本章ではまず、シューマンが最初のピアノ・レッスンを受けた幼年時代の 1817 年から、プロのピアニストを目指し、超絶技巧作品の創作に熱中した 1833 年まで、すなわち本格的な執筆活動を始める前までに、いつ、どこで、誰から音楽教育を受け、どのようにピアノを学習したのかについて概観する。ここでは主に技巧、そしてヴィルトゥオーソとの関連に重点を置いてまとめる。またこの観点から、どのような音楽体験がシューマンの音楽家としての成長過程に影響を及ぼしたのかについても考察する。

第 1 節 ツヴィッカウ時代 (1817 年～1828 年夏)

シューマンは 7 歳の時 (1817 年)、ヨハン・ゴットフリート・クンチュ Johann Gottfried Kuntsch (1775-1855) のもとでピアノを学び始めた。シューマンは後にクンチュのピアノのレベルを「並み」と評しており²⁶、ここで受けた教育は一般的なものに留まったと思われる。では、いつシューマンは技巧的なピアノに接したのだろうか。

シューマンの伝記作者であるヴィルヘルム・ヨーゼフ・フォン・ヴァジーレフスキー Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896) は、1819 年にシューマンがカールスバート (現カルロヴィ=ヴァリ) で保養中の父親を訪ねた際に、イグナーツ・モシェレス Ignaz Moscheles (1794-1870) の演奏を耳にしたとしており²⁷、この記述は今日までしばしば引用される²⁸。しかし、シューマンの残したいくつかの「自伝メモ Autobiographische Notizen」を検証すると、その確証性は疑わしい²⁹。この中で唯一モシェレスの名前が出てくるのは、1829 年夏までの音楽に関する事柄をまとめたメモのみである³⁰。シューマンはここに、「母

²⁶ “Erster u. einziger Lehrer in Zwickau: Baccalaureus Kuntsch – ein guter, mich liebender Lehrer, der selbst nur mittelmäßig spielte.“ Ernst Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VIII/1 (Mainz: Schott, 1998), p. 20. Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Bd. I* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1956), p. 12.

²⁷ Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann* (Dresden: Rudolf Kunze, 1858), p. 14.

²⁸ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 25.

²⁹ これらの資料は Matthias Wendt and Brigitte Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, IV/3/1-1 (Mainz: Schott, 2000) の校訂報告にある項目〈Autobiographische Notizen über die Jugendzeit〉(pp. 114-122) に掲載されている。また、ブルガーはヴァジーレフスキーの叙述の確証性を疑っているが、「自伝メモ」を考慮に入れていない (E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 25)。

³⁰ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” pp. 117-120.

とカールスバートで歌う（1818 又は 1819）。ミルダー。モシェレス（コンサート・プログラム³¹）。ヴォルフラム」と記している³²。ここで挙げられている「Milder」とはルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の《フィデリオ》の初演に出演したアンナ・ミルダー・ハウプトマン Anna Milder-Hauptmann (1785-1838) であり、「Wolfram」とはピアニストで作曲家のヨーゼフ・マリア・ヴォルフラム Joseph Maria Wolfram (1789-1839) である。この2人の名前は既に、1828年夏までの出来事をまとめた別の「自伝メモ」にも出てくるが³³、モシェレスの名はこの1829年のメモに一度きりである。これによると、シューマンが世界的なピアノのヴィルトゥオーソであったモシェレスと初めて出会ったのは、1818年または1819年のことである。シューマンは1818年に母親とカールスバートを旅行し、その滞在中に訪れたコンサートでモシェレスがうしろに座っているのを見ていることから³⁴、初めての出会いは1818年であろう。後の1830年12月15日に、この出来事を母親宛ての手紙の中で回想している³⁵。しかし、この「自伝メモ」にはモシェレスの名の横に「コンサート・プログラム Concertzeddel」という注が付けられており³⁶、シューマンがモシェレスの演奏を実際に聴いたという明確な記述は見当たらない。また、その後の1840年に記した「自伝メモ」では、少年期についての叙述の中で「偉大な芸術家の演奏を聴いたことがなかった」と記している³⁷。1851年11月20日にモシェレスに宛てた手紙³⁸の中でも、シューマンは「コンサート・プログラム」を大切に取

³¹ 原語 Concertzeddel。これは、当日の演目が刷られた一枚の紙で、今日のプログラムを指す。

³² “Singen mit der Mutter in Carlsbad (1818 od. 1819). Die Milder. Moscheles (Der Concertzeddel) Wolfram.“ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” p. 117.

³³ Ibid., p. 116.

³⁴ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” pp. 22-23. 1819年には父親とカールスバートに滞在している。Ibid., pp. 24-25.

³⁵ “Und weißt Du noch, wie wir in Karlsbad im Concert neben einander saßen und Du mir freudig zuflüsterst: >Moscheles sitzt hinter uns.<“（カールスバートでのコンサートで隣同士に座っていて、お母さんが僕に嬉しそうに「モシェレスが後ろに座っているよ」と囁いたのをまだ覚えている？）

E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” pp. 22-23. JB: 136.

³⁶ この「コンサート・プログラム Concertzeddel」について、シューマンは1851年11月20日にモシェレス宛ての手紙で言及している。“Als ich, Ihnen gänzlich unbekannt, vor mehr als 30 Jahren in Carlsbad mir einen Concertzeddel, den Sie berührt hatten, wie eine Reliquie lange Zeit aufbewahrte, wie hätte ich da geträumt, von so berühmten Meister auf diese Weise geehrt zu werden.”（30年以上前、あなたが未だ私のことなどまったく知らなかったころ、カールスバートであなたが触れたコンサート・プログラムを私は聖遺物のように長い間保管していたのですが、その頃こんなにも著名な巨匠からこうして尊敬されるなどと、一体夢見ることができたのでしょうか。）F. Gustav Jansen, ed., *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), p. 350.

³⁷ “Große Künstler hatte ich nicht gehört.” Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” p. 120.

³⁸ 脚注 36 参照。

っておいたことについては触れているが、演奏を聴いたとは述べていない。1818、1819年当時、モシェレスはキャリアの絶頂にあり偉大な芸術家として認められていた。シューマンの「自伝メモ」にある記述は、モシェレスを見ただけで演奏は聴いていないにも関わらず、その出会いを書き留めておいた可能性が高い。いずれにしても、モシェレスはシューマンの幼年期、また 1829 年夏までの「自伝メモ」が書かれた時点で、シューマンの中に実在する「ヴィルトゥオーソ像」であった。モシェレスの存在は幼いシューマンに大きな印象を残し、カールスバートでの出会いは幼年時代の特筆すべき出来事であったと言えよう³⁹。

その後、少年期の 1823 年に大きな音楽体験をする。カール・マリア・フォン・ヴェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) の《魔弾の射手》がベルリン初演の 2 年後にツヴィッカウの劇場の柿落しで上演され、シューマンはそれを鑑賞した。その後の 1825、1826 年頃、父親はシューマンをヴェーバーの弟子にしようと計画していたのである⁴⁰。そして 1824 年または 1826 年、父親はシューマンのためにシュトライヒャー Johann Andreas Streicher のウィーン式ピアノを購入している⁴¹。

このように、ツヴィッカウ時代に受けた音楽教育は一般的なものであったが、モシェレスとの出会いがシューマンのその後のキャリアに何らかの影響を与えたことは確かであろう。もう一つ、この時期に「ヴィルトゥオーソ」との関連で特筆に価するのは、1827 年に出版されたリストの《ピアノ練習曲》Op. 1 (S. 136)⁴² を通じて彼を知り、「自伝メモ」に記していることである⁴³。特に、音階を駆使した第 8 番 (ハ短調アレグロ) に注目したようで、メモに括弧つきで書き加えている。同世代のリストが既にピアノの技巧に長けていたことが、シューマンに大きな印象を与えたことは間違いない。シューマンは 1829 年の「自伝メモ」の中で、自身のピアノ・レベルについて「テクニクの完全な不足」と振り返っている⁴⁴。ツヴィッカウ時代のその他の音楽環境については、『新シューマン全集 (IV/3/1-1)』で詳細に述べられている⁴⁵。

³⁹ モシェレスの一件について、小澤和子氏より多くの助言を頂いた。

⁴⁰ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 45.

⁴¹ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” pp. 115, 118. 「自伝メモ」は後に書いた覚書なので、記憶違いがあり、どちらが正しいのか不明である。

⁴² パリのデュフォ・エ・デュボア Dufaut et Dubois 社から 1827 年に出版された初版では、作品番号は 6 である。1838 年にライプツィヒのフリードリヒ・ホーフマイスター Friedrich Hofmeister 社から出たときには、1 となっている (ホーフマイスター『音楽新書 *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1838*』p. 183 参照)。

⁴³ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” p. 117.

⁴⁴ “Gänzlicher Mangel an Technik.” Ibid., p. 117.

⁴⁵ Ibid., pp. 113-134.

第2節 ライプツィヒ時代第1期（1828年夏～1829年春）

1828年夏、大学進学のためライプツィヒに移ったシューマンは、この地でフリードリヒ・ヴィーク Friedrich Wieck (1785-1873) と知り会い、初めて専門的な音楽教育を受けることとなる。1829年夏までをまとめた「自伝メモ」には「ヴィーク家での初めての面識。[...] ピアノ演奏のテクニックを熱中して勉強、そして大きな進歩」と記されている⁴⁶。シューマンの徹底的なピアノ・テクニックの修練は、ここから始まったのである。1828年8月からレッスンが開始されたが⁴⁷、シューマンが遊学のためライプツィヒを離れたため、1829年4月9日で指導は一度中断する⁴⁸。

このライプツィヒ時代第1期から、日記に日々の練習の記録がなされるようになる。1828年12月11日には「ヴィークのレッスン。クラマーのエチュード」と書かれており⁴⁹、エチュードに本格的に取り組んだ記述が見られる。シューマンの日記によると、この期間に練習した主な作品は、ヨーハン・ネーポムク・フンメル Johan Nepomuk Hummel (1778-1837)の《ピアノ協奏曲イ短調》Op. 85、フリードリヒ・カルクブレンナー Friedrich Kalkbrenner (1785-1849)の《ピアノ協奏曲ニ短調》Op. 61、シャルル・マイヤー Charles Mayer (1799-1862)の《トッカータ》、《ノクターン》、《ロンド変ニ長調》等である⁵⁰。また、日記には練習した作品名だけでなく、「スケール Scalen」や「音階 Tonleitern」の用語も見られる⁵¹。さらに、シューマンがこの頃を書いたと推測できる音階のスケッチ⁵²が残っている（【付録】p.1参照）。この資料は、作品の練習と並行して、正しい指使いによる音階の奏法を習得すること、そしてテクニック向上のための基礎訓練の重要性に対する認識を示すもので、後に発展するテクニックの体系化への先駆けでもある。1829年2月13日の日記には、出版されてまもないフンメルのピアノ教則本⁵³を初めて手にしたことが書き込まれ

⁴⁶ “1ste Bekanntschaft im Wiekschen Haus. [...] Eifrigste Studien im Technischen des Clavierspiels u. große Fortschritte.“ Ibid., p. 119.

⁴⁷ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 54.

⁴⁸ Tb1: 187.

⁴⁹ “Stunde bey Wieck - Cramersche Etude”, Tb1: 153.

⁵⁰ Tb1: 109-187.

⁵¹ Tb1: 128, 146

⁵² ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。請求番号: 4647-A1。rectoに音階のスケッチ（【付録】p.1にトランスクリプトを掲載）。音階の指使いとその基本的な規則についても記されている。versoには、《ルイ・フェルディナントのテーマによる変奏曲》(RSW Anh. G2)が書かれている。ブルガーはこれを1831年頃のスケッチと位置づけているが(Burger 1998: 107)、versoに書かれた変奏曲が1828年にライプツィヒで作られた曲であり(McCorkle 2003: 785)、スケッチの内容も基礎的なものであるため、本論文ではrectoの音階も1828年頃に書かれたと推測する。

⁵³ J. N. Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (Wien:

ている⁵⁴。これは、シューマンが練習で集中的に用いた教則本で、この日から日記に頻繁に登場するようになる。例えば、2月18日の日記には、「7時から12時までフンメルの指の練習」⁵⁵と記されており、5時間もフンメル教則本に取り組んでいる。2月～4月は、フンメル教則本と《ピアノ協奏曲イ短調》Op. 85 が主な練習対象であった⁵⁶。その他、フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) の《ポロネーズ》や《ソナタ変ロ長調》D617 など、様々なピアノ連弾作品にも取り組んでいたことが記録されている⁵⁷。

そして1828年12月29日の日記に、初めてパガニーニが登場する⁵⁸。年末に帰省先のツヴィッカウで、年長の知人ゲオルク・フリードリヒ・ルートヴィヒ・ゴットヘルフ・フォン・トロスキー Georg Friedrich Ludwig Gotthelf von Trosky (1786-1843) と、パガニーニについて議論した。この時シューマンは、ヨハン・クリストフ・フリードリヒ・フォン・シラー Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) よりもパガニーニを良いとするトロスキーに対し、まだ懐疑的であった⁵⁹。このようにパガニーニが話題にあがったことには、翌年2月に予定されていたライプツィヒでのコンサートが背景にある。パガニーニの客演は長らくザクセンの都市で待たれていたものであるが⁶⁰、実現したのは10月であった⁶¹。パガニーニ招聘についてライプツィヒの音楽界では続けて議論されたようで、シューマンは出版者のハインリヒ・プローブスト Heinrich Albert Probst (1792-1846) を訪問した際の話題としても、1829年3月16日の日記に記している⁶²。また、1829年夏までの音楽に関する出来事をまとめた「自伝メモ」にも、「浅い名人気質のはじまり (エルツ、チェルニー)。それに対するパガニーニの登場 (後にフランクフルト・アム・マインで聴いた)」の記述が見られる⁶³。生涯にわたり影響を受けることになるパガニーニを、実際に体験する

Haslinger, 1828).

⁵⁴ Tb1: 174.

⁵⁵ “Fingerübungen aus Hummel von 7-12 Uhr” , Ibid.

⁵⁶ Tb1: 174-192.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Tb1: 160.

⁵⁹ “Trosky's einseitiger Ausspruch: er wolle lieber Paganini, als Schiller seyn - heftige Debatten; Erttel u. ich contra Goldaker u. Trosky”, Ibid.

⁶⁰ 1828年5月11日『ライプツィヒ新聞 *Leipziger Zeitung*』, No. 111, p. 1364.

⁶¹ この時、フリードリヒ・ヴィークとクララ・ヴィークが演奏会に足を運んだ。Ulrike Kienzle, “Der ‘Teufelgeiger’: Das Paganini-Erlebnis,” in *Robert und Clara in Frankfurt*, edited by Clemens Greve (Frankfurt am Main: Kramer & Verlag der Frankfurter Bürgerstiftung, 2010), p. 51.

⁶² “Abends zu Probst - über Paganini”, Tb1: 181.

⁶³ “Anfänge des seichten Virtuosenenthums (Herz, Czerny). Dagegen auch Paganini's Erscheinung. (Später in Frankfurt a/M gehört).“ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweiflung nicht im Schmerzensthal Op.93,” p. 117. メモの最後に括弧付きで書かれた「後にフランクフルト・アム・マインで聴いた Später in Frankfurt a/M gehört」の部分は、実際に演奏を聴いた1830年4月以降に書かれた。

前から、音楽界の社会現象として強く意識していたのである。

1829年4月、ライプツィヒを離れハイデルベルクへ移る前に、シューマンは一旦ツヴィッカウへ戻った。そして、ピアニストとして4月28日に開かれたコンサートに出演している⁶⁴。ライプツィヒで熱心に取り組んだフンメルの《ピアノ協奏曲イ短調》Op. 85 第1楽章、及びモシェレスの《ピアノと管弦楽のためのアレクサンダーの行進》Op. 32 を披露した⁶⁵。

⁶⁴ Ibid., p. 72, Tb1: 192.

⁶⁵ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” p. 120. 日記には、フンメル《ピアノ協奏曲》の記述が頻出している一方で、モシェレス《アレクサンダーの行進》は2度 (Tb1: 181, 185) しか出てこない。

第3節 ハイデルベルク時代（1829年夏～1830年夏）

ライプツィヒを離れハイデルベルク大学へ移ったシューマンは、1829年5月から1830年9月まで、この地で生活する。法科の学生だったにも関わらず、ほとんど音楽に明け暮れていた。法学教授のアントン・フリードリヒ・ユストゥス・ティボー Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840)のもとでは、授業よりも彼の家で開かれた合唱の夕べに参加し、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) のオラトリオなどに接した⁶⁶。また、1824年に出版されたティボーの著書『音楽の純粋性について *Über Reinheit der Tonkunst*』は、シューマンの座右の書となる。しかし彼の情熱はピアノにあり、楽器をレンタルして以降はそれに夢中であった⁶⁷。シューマンのハイデルベルク時代の友人で連弾のパートナーでもあったテオドール・テプケン Theodor Töpken (1807-1880) は、当時の様子を次のように述べている。

シューマンがハイデルベルク滞在中を通して専らやっていたのは、ピアノを弾くことであった。それが彼の本来の学業となった。朝早くからすでに、彼が楽器の所にいるのをよく見かけた。そして彼が私に、「今朝は7時間ピアノを弾いた、今夜は上手に弾けるだろう、息を合わせなければならない」と言った時、どんなに好調に事が運ぶか、そしてどのような喜びが期待できるのかを私は確実に知っていた。とはいえ、彼を時々手こずらせるテクニックの進捗具合には、満足していなかった。そして自然な方法で行くよりも、もっと早く目的に到達したいと思っていた。私たちは習得過程を短縮できるような手段や方法についても考え、まもなくそれを見つけたと思い、それに従って進まなければならないと信じた。彼は、後にこれは誤りだということに気づいた⁶⁸。

⁶⁶ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 73.

⁶⁷ Ibid., p. 72. この時シューマンがどのようなピアノを借りていたのかは明らかになっていない。

⁶⁸ “Das Clavierspiel blieb während der ganzen Zeit seines Heidelberger Aufenthalts Schumann’s Hauptbeschäftigung; es bildete sein eigentliches Studium. Oft sahen ihn schon die frühesten Morgenstunden am Instrumente, und wenn er mir sagte: >Heute Morgen habe ich sieben Stunden Clavier gespielt, ich werde heute Abend gut spielen, wir müssen zusammenkommen <, dann wußte ich immer mit Sicherheit, wie vortrefflich es gehen würde und welchen Genuß ich zu erwarten hatte. Gleichwohl war er mit den Fortschritten im Technischen, das ihm manchmal Schwierigkeiten machte, nicht zufrieden; er hätte mögen noch rascher, als es auf dem natürlichen Wege möglich war, zum Ziele gelangen. Wir sannnen auch nach über Mittel und Wege zur Kürzung des Prozesses, und wirklich glaubten wir auch bald, sie entdeckt zu haben und darnach verfahren zu müssen. Später erkannte er den Irrthum.“ Ibid., p. 74.

ここから、シューマンは多大な時間を練習に費やしていたこと、そして指の強化に何らかの手段を用いたことが判明する。

また、ハイデルベルク時代の日記にも、ピアノの練習に関する記述が多々見られる。例えば、1830年1月4日は次のように記録されている。「2時間の指練習、トッカータを10回、指練習を6回、自分の変奏曲を20回、そして夜はアレクサンダー・ヴァリエーションの調子が良くない」⁶⁹。ここにある「アレクサンダー・ヴァリエーション Alexandervariationen」とは、前節でも述べたモシェレスの技巧作品である《ピアノと管弦楽のためのアレクサンダーの行進》Op. 32 (1815年出版)を指しており、1829年11月末から2ヶ月間にわたり、日記にこの曲が頻繁にでてくる⁷⁰。テプケンによると、シューマンはハイデルベルクですぐにピアノ演奏家としての名声を博したようで⁷¹、1830年1月24日にコンサート出演の機会を得た。これは、アマチュア・ピアニストとしてのシューマンにとって、非常に大きな舞台であった。彼はその晴れ舞台に、モシェレスの《ピアノと管弦楽のためのアレクサンダーの行進》を選曲し、熱心に練習に取り組んだ。テプケンは、「彼 [=シューマン] はこの作品を長い時間をかけて、そしてきわめて入念に練習し、私にもよく弾いて聴かせてくれた。それ故、確実に申し分のない演奏を疑うことはできなかった」と述べている⁷²。シューマン自身もこの本番について、「最初につまずいた。最後の変奏は完璧に弾いた。鳴り止まない拍手喝采と祝辞など」と日記で述べており⁷³、演奏会の成功を表している。

《ピアノと管弦楽のためのアレクサンダーの行進》以外にも、シューマンは1830年夏までの短い間にかなりの作品を練習している。それらの作品については、自身で日記にまとめて列挙している⁷⁴。以下に、シューマンが挙げた作品をアルファベット順に表にまとめる。そして、シューマンの日記第1巻 (Tb1) の校訂者であるゲオルク・アイスマン Georg Eismann の作品番号の読み間違いを訂正する。

⁶⁹ “2 St. [unden] Fingerübungen - 10 mal die Toccatà - 6 mal Fingerübung - 20 mal die Variat.[ionen] selber - u. Abends ging's doch nicht mit d. Alexandervariationen”, Tb1: 213.

⁷⁰ Tb1: 209-221.

⁷¹ テプケンの回想より。“Es konnte nicht fehlen, daß Schumann bald in Heidelberg das Renommée eines großen Clavierspielers erlangte.“ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 74.

⁷² “Er hatte diese Komposition längst und mit der größten Sorgfalt einstudiert und mir häufig vorgespielt. Die sichere und vollendete Ausführung konnte daher nicht zweifelhaft sein.” Ibid.

⁷³ “mein Stolpern am Anfang - die letzte Variat.[ion] vollendet gespielt - unendlicher Applaus, Gratulationen pp”, Tb1: 222.

⁷⁴ Tb1: 315.

表 1 : シューマンが 1830 年夏までに取り組んだ作品 (Tb1: 315)

L. v. ベートーヴェン	《交響曲第 3 番》Op. 55 ⁷⁵
J. L. ベーナー	《ピアノ協奏曲》Op. 7
M. クレメンティ	《3つのソナタ》Op. 50
J. B. クラーマー	《エチュード》Op. 50 より第 1・2 巻
C. チェルニー	《軽やかさと華やかさ》Op. 58、《トッカータ》Op. 92、 《トリルの大練習曲》Op. 151
J. フィールド	《ピアノ協奏曲第 2 番》
H. エルツ	《華麗な変奏曲 (愛好されたチロル民謡による変奏曲)》Op. 13、 《ピアノ協奏曲第 1 番》Op. 34
J. N. フンメル	《ピアノと管弦楽のための華麗なロンド》Op. 56、 《ピアノソナタ第 5 番》Op. 81、《ピアノ三重奏曲第 5 番》Op. 83、 《ピアノ協奏曲第 2 番》Op. 85、《ピアノ教則本》
Fr. カルクブレンナー	《ピアノ協奏曲第 1 番》Op. 61、《アイルランド民謡「我が家は冷たき土の上」 によるピアノと管弦楽のためのファンタジーと大変奏曲》Op. 72
H. マルシュナー	《序奏と華麗な変奏曲》Op. 48 ⁷⁶
Ch. マイヤー	《トッカータ》ホ長調、《大ロンド》第 1 番・第 2 番・第 3 番
I. モシェレス	《ピアノと管弦楽のためのアレクサンダーの行進》Op. 32、《大変奏曲》Op. 42、 《ピアノ協奏曲第 2 番》Op. 56、《ピアノ協奏曲第 3 番》Op. 60、 《24 の練習曲》Op. 70
J. P. ピクシス	《スイスの少年の変奏曲》ハ長調 Op. 114 ⁷⁷
F. リース	《ピアノ協奏曲第 1 番》Op. 42、《ピアノ協奏曲第 2 番》Op. 55 ⁷⁸ 、 《ピアノ協奏曲第 3 番》Op. 115 と同じ巻に入っている他の曲、

⁷⁵ ピアノを用いた色々な編曲が多々あるが、1828 年からチェルニーの連弾用が普及し始めたため、4 手連弾用だと思われる。Kurt Dorfmueller/ Norbert Gertsch/ Julia Ronge, eds., *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1 (München: G. Henle Verlag, 2014), p. 304.

⁷⁶ Tb1 には「Op. 108」と記されているが、「Op. 48」の解説ミスである。

⁷⁷ シューマンは日記に「Variationen v. Pixis. C dur. Op. 8.」と記しているが、ピクシスの「Op. 8」はカール・フリードリヒ・ヴィストリング Carl Friedrich Whistling の『ハンドブック *Handbuch der musikalischen Literatur*』(1844)によると、「ポロネーズ」である (Leipzig: Fr. Hofmeister, 1844, p. 216)。「Variationen v. Pixis. C dur.」とは、ここに挙げた《スイスの少年の変奏曲》を指すと思われる。これは 1828 年の出版当初に作品番号はなく、1834 年にホーフマイスター社で「Op. 114」が付けられ (ホーフマイスター『音楽新書 1834』, p. 74)、今日まで使用されている。小澤和子氏より情報を頂いた。

⁷⁸ Tb1 には「Op. 54」と記されているが、「Op. 55」の解説ミスである。

	《ピアノと管弦楽のための華麗なるロンド》 Op. 144
Fr. シューベルト	《さすらい人幻想曲》D760、《楽興の時》D780、《ピアノソナタ第 18 番》D894、 《エロールの歌劇「マリー」の主題による変奏曲》(4手) D908、 《ピアノ三重奏曲第 2 番》D929、《高雅なワルツ集》D969
C. M. ウェーバー	《ピアノソナタ第 2 番》Op. 39、《華麗なロンド》Op. 62
G. ヴィーデバイン	歌曲

この表からもわかるように、関心のあったジャンルは幅広い。また、テクニックが重視される曲も多く、ヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) とモシェレスの《エチュード》、カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) の各作品、マイヤーの《トッカータ》がそれにあたる。

これでシューマンのレパートリーは概観できたが、具体的な練習法とはどのようなものだったのだろうか。その疑問の一端を解明する貴重な資料が、ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウスに保管されている⁷⁹。これは、今まで論じられてこなかった資料である。断片的なメモで、1枚の紙に最初の6行はインク、残りは鉛筆で書かれ、裏は白紙である(本論文では「練習メモ」と表記)。その内容は以下のとおりである。

⁷⁹ 請求番号：4871,IX,5-A3。メモのようなもので、かなり読みづらい。解読にあたって、デュッセルドルフ・ローベルト・シューマン研究所のマティアス・ヴェント氏と小澤和子氏に助言を頂いた。

練習メモ

C Dur. am 27/ 1 [18]30 (ハ長調。1830年1月27日)

—

Einfache Scala (簡単なスケール)

Scala in Terzen. (3度のスケール)

Scala in Gegenbewegung. (反進行のスケール)

Scala in Doppelgriffen in beyden Händen auf- abwärts (両手で上下行する重音スケール)

— — — — in Gegenbewegung (反進行の重音スケール)

C Dur / am 2ten. Febr. [18]30 (ハ長調 / 1830年2月2日)

—

Scala in Gegenbewegungen pp. (反進行のスケール等)

Polonaise v. Moscheles studirt (モシェレスのポロネーズを勉強した)

Adagio — — — abgespielt (モシェレスのアダージオを初見で演奏した)

—

am 3ten Febr. [18]30 (1830年2月3日)

Fingerübungen zum Lohne der Finger. 1/2 (指に役立つ運指の練習。30分)

Scala in C. in Gegenbeweg. 1/2 (ハ調の反進行のスケール。30分)

Studien der G Scala 1/2 (ト調のスケールの勉強 30分)

— — — — in Doppelgriffen 1/4 (ト調の重音スケールの勉強 15分)

Chromatische — — 1/4 (重音の半音階 15分)

Moscheles studiert 1St. (モシェレスを勉強した 1時間)

これは、1830年1月末から2月初めまでのわずか3日間だけの記録ではあるが、シューマンの1830年初頭の練習の進め方を知る上で、非常に貴重な資料である。ここには練習内容だけでなく、各練習の時間配分なども書かれており、シューマンがテクニックのための基礎練習を入念に行っていたことが明らかである。音階を様々な奏法で練習しており、特に1830年2月3日の記述によると、基礎練習に2時間も費やしていることがわかる。この資料には日誌的な性格があり、日々の練習を記録していくという点では、後の「練習日誌」

(本論文第2章で詳述する)に通じるものがある。この時期のピアノ教師についての記録は無く、独学であったと推測される。

また、このハイデルベルク時代にシューマンは初めて指の不調を訴えている。1830年1月26日の日記には「私の麻痺した指」という書き込みが見られる⁸⁰。これはテプケンの回想にある、自然でない「手段と方法」に関連しているのかもしれない(本論文 p. 13 参照)。この指の問題については、本論文第4章で詳しく述べることとする。

テプケンの証言やシューマン自身の残した資料からも判明するように、ハイデルベルク時代はピアノに没頭した時期であった。この練習の日々の中、1830年4月11日の復活祭日曜日に、シューマンの人生を決定する出来事が起こる。パガニーニ体験である。シューマンはテプケンと共に、フランクフルトで開かれたパガニーニの演奏会に足を運んだ。パガニーニの演奏会ではあるが、当時の慣習により、交響曲や歌曲などが雑多に混じったプログラム構成であった。当日のプログラムは以下のものである⁸¹。

- 第1部
- 1) アロイス・シュミット：序曲変ホ長調
 - 2) ニコロ・パガニーニ：ヴァイオリン協奏曲⁸²より第1楽章
 - 3) フランツ・ダンツィ：合唱付きアリア（演奏は W. Backofen）
 - 4) アロイス・シュミット：合唱付きピアノのためのコンチェルティーノ
（演奏は A. Schmitt）
- 第2部
- 5) ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン：序曲《レオノーレ》第2番
 - 6) サヴェリオ・メルカダンテ：アリア（演奏は Beils）
 - 7) ニコロ・パガニーニ：情熱的ソナタ（演奏は N. Paganini）
 - 8) ドメニコ・チマローザ：オペラ《秘密の結婚》よりデュエット
（演奏は Wächter と Dobler）
 - 9) ニコロ・パガニーニ：ヴァイグルの主題による変奏付きソナタ
（演奏は N. Paganini）

シューマンはこの日の日記に、演奏会について次のように記した。

⁸⁰ “mein betäubter Finger”, Tb1: 222.

⁸¹ プログラムのファクシミリは次の論文に掲載。Ulrike Kienzle, “Der “Teufelgeiger””: Das Paganini-Erlebnis,” p. 51.

⁸² 何番を演奏したのかは不明である。

夜にパガニーニを聴いた。芸術の理想への疑い。なぜなら、偉大で高貴で厳かな芸術の落ち着きが、彼には欠けていたから。[...] とてつもなく大きな喜び。[...] 白鳥亭 [居酒屋] でヴェーバーとヒレと共にパガニーニについて語った。ベッドの中で恍惚状態、そして穏やかに夢の中へ⁸³。

この引用の前半は、熟読しなければ、シューマンのパガニーニに対する第一印象は良くなかったというように誤解されやすい。なぜなら、シューマンがここで言う「芸術の理想」がパガニーニの理想と勘違いされ、シューマンはパガニーニの理想に疑問を感じたと誤解されるからである。しかしここで使われているドイツ語は、「彼 [パガニーニ] の理想 sein Ideal」ではなく、「[既存の] 理想 das Ideal」であり、シューマンは後者に疑いを持ったことを記しているのである⁸⁴。では、シューマンがパガニーニを聴く前に持っていた、既存の「芸術の理想」とはどういうものであったのだろうか。この記述によると、それは「偉大で高貴で厳かな芸術の落ち着き Kunstruhe」があるものと捉えることができるが、これ以前の日記の記述が解明の手がかりとなる。彼は 1828 年 12 月 29 日の日記に、「トロスキーの偏った発言。彼は、シラーよりもパガニーニになりたいと言った。エルテルと僕、対ゴルダーカーとトロスキーで、激しく議論」⁸⁵と記し、この時パガニーニよりもシラーを高く位置づけていることを示唆している。そして 1830 年 2 月 25 日には、「理想的な人 Idealmenschen」としてシラー、ヘンデル、ラファエルの名を挙げている⁸⁶。つまり、この 3 名が「芸術の理想」であり、彼らは「芸術の落ち着き Kunstruhe」を持っていると言える。「芸術の落ち着き」とは、1800 年頃に美術や建築の分野で支持された、古典的で古風な典型へと向かう構想のことである⁸⁷。また、1832 年 5 月 22 日のシューマンの日記によると、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) とヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) にも、この「芸術の落ち着き」があるとしている⁸⁸。すなわち、これを手にした者を「芸術の理想」と掲げ

⁸³ “Abends P a g a n i n i - Zweifel am Ideal der Kunst u. s.[ein] Mangel an der grossen, edeln priesterischen Kunstruhe · [...] ungeheure Entzückung · [...] – Im Schwan mit Weber, Hille · über Paganini · Entzückung im Bette u. sanftes Einträumen-“, Tb1: 282-283.

⁸⁴ このドイツ語の解釈について、シューマン研究所のマティアス・ヴェント氏にご指示いただいた。

⁸⁵ “Trosky's einseitiger Ausspruch: er wolle lieber Paganini, als Schiller seyn · heftige Debatten; Erttel u. ich contra Goldaker u. Trosky”, Tb1: 160.

⁸⁶ Tb1: 230.

⁸⁷ Christian Scholl, *Revisionen der Romantik: Zur Rezeption der “neudeutschen Malerei” 1817-1906* (Berlin: Akademie Verlag, 2012), p. 191.

⁸⁸ Tb1: 394-395.

てきたが、パガニーニを体験したことでその理想について疑問を持ったのである。なぜなら、パガニーニには「芸術の落ち着き」がなかったが、それでも彼の演奏を喜びを持って聴き、恍惚状態へ陥るほど感激したからである。これまで机上の観念論であったシューマンの「芸術の理想」が、根底から覆されたのである。翌年、シューマンは未完の小説『神童たち *Wunderkindern*』の登場人物の一人にパガニーニを設定し、そのキャラクター描写で、新しい理想を表現することになる。それは1831年6月15日の日記で次のように記されている。「熟練の理想、表現の理想、パガニーニにおいて両者が結びついている」⁸⁹。

パガニーニ体験はこれにとどまらず、シューマンに甚大な影響を与えたことは言うまでもない。シューマンの書いたパガニーニ関連の作品には、本論文で述べることとなる《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 (1832年出版)と《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 (1835年出版)の他に、《謝肉祭》Op. 9 (1837年出版)の中の1曲〈パガニーニ〉、未完の《パガニーニのテーマ〈ラ・カンパネッラ〉による変奏曲》(RSW Anhang F8, 1831-1832作曲)⁹⁰と、パガニーニの《24のカプリース》Op. 1へのピアノ伴奏 (RSW Anhang O8, 1853-1855作曲)⁹¹がある。パガニーニ体験の直後だけでなく、晩年に至るまで関連作品に取り組んでいたことがわかる。パガニーニを聴いて以降、シューマンは生涯にわたってパガニーニを意識していた。また、シューマンの娘であるオイゲーニエ・シューマン Eugenie Schumann (1851-1938) は、父親のパガニーニ体験について次のように述べている。

そして6ヶ月後、ようやくローベルトの切なる願いが叶ったそうだ！当時ローベルトが日記に記しているように、パガニーニがフランクフルトに来て、彼は友人のテプケンと急いでそこへ行き、1830年の復活祭日曜日に奇跡の人を聴いた。私の手元にある、興奮した気分で書かれたそのメモ [日記] は、残念ながら簡潔なものにすぎず、パガニーニが彼に与えたとてつもない印象については書かれていない。しかし私は、このパガニーニを初めて聴いたことが、ローベルトのその先のキャリアにとって決定的な意味を持ったことを、昔からまさにそのように知っていた。⁹²

⁸⁹ "Ideal der Fertigkeit - Ideal des Ausdrucks - Verbindung beyder in Paganini", Tb1: 342.

⁹⁰ McCorkle 2003: 671.

⁹¹ Ibid., p. 753.

⁹² "Und sechs Monate später sollte sich endlich Roberts sehnlichster Wunsch erfüllen! Paganini kommt nach Frankfurt, und Robert eilt mit dem Freunde Töpken dorthin und hört den Wundermann am Ostersonntag 1830, wie er damals in sein Tagebuch eingetragen hat. Leider sind es nur kurze

シューマンがパガニーニを体験してから月日が流れてもなお、これが家族の間で話題に持ち出すほどの印象深い出来事であったことが読み取れる。また、1840年にシューマンが書いた「自伝メモ」には、自身で「パガニーニに刺激され、極限まで勉学に勤しむこととなった」⁹³と回想している。パガニーニの斬新で技巧的な音楽に触れたシューマンは、自身もピアノで新たな超絶技巧を開拓し、ピアノ界の「パガニーニ」になろうと意気込んだことが推測される。このパガニーニ体験から間もなくして、シューマンは音楽家になることを決意することとなった⁹⁴。

シューマンは1830年7月末、その決心を母親に手紙で伝えた。そこには、まずライプツィヒのFr. ヴィークのもとで勉強し、その後ウィーンでモシェレスの弟子になるという計画が記されており、この将来の決断についてのFr. ヴィークの率直な意見を母親の方から伺って欲しいという頼みも書かれている⁹⁵。これに対するFr. ヴィークの見解は、シューマンは3年間のうちに、モシェレスやフンメルを超える最も偉大なピアニストの一人になれるというものであり、そのために必要な次の5つの条件を添えた。①放縦な即興ばかりせず、思慮深く、長続きする確実なテクニックを習得すること。規律正しい生活をする。②1年間毎日Fr. ヴィークのレッスンを1時間受けること、③収入を補うためにピアノ教師をすること、④2年間音楽理論の勉強をヴァインリヒ⁹⁶のもとですること、⑤ローベルトがライプツィヒに着いたら、すべてをDr. カールス⁹⁷と相談すること⁹⁸。Fr. ヴィークからの返事を8月に受け、シューマンは翌月にハイデルベルクを去ることとなる。

Notizen, in erregter Stimmung geschrieben, die mir vorliegen – von dem ungeheuren Eindruck, den Paganini auf ihn machte, steht nichts darin. Aber ich habe es von jeher nie anders gewußt, als daß dies erste Hören Paganinis von ausschlaggebender Bedeutung für Roberts weitere Laufbahn war.“ Eugenie Schumann, *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters* (Leipzig: Koehler & Amelang, 1932), pp. 113-114.

⁹³ “Paganini reizte aufs Aeußerste zum Fleiß.“ Wendt and Kohnz, eds., “Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93,” p. 120.

⁹⁴ シューマンのパガニーニ体験については、Ulrike Kienzle, “Der “Teufelgeiger””: Das Paganini-Erlebnis,” pp. 35-64 で詳細に述べられている。

⁹⁵ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 86. JB: 116-119.

⁹⁶ トーマス教会楽長のクリスティアン・テオドール・ヴァインリヒ Christian Theodor Weinlich (1780-1842)。

⁹⁷ エルンスト・アウグスト・カールス Ernst August Carus (1797-1854) は、ライプツィヒ大学医学部教授でシューマン家と親しかった。

⁹⁸ E. Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik,” p. 87. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen Bd. 1* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906), pp. 21ff.

第4節 ライプツィヒ時代第2期（1830年秋～1833年）

1830年10月シューマンは再びライプツィヒに戻り、Fr. ヴィークのもとでプロのピアニストになるための練習を開始する。同時に偶然ではあるが、Fr. ヴィークの楽器店と住居のあった建物でアパートがひとつ空き、シューマンはそこに一年間住むことになる。これにより、シューマンはクララ・ヴィークの早期英才教育を身近に知ることができただけでなく、いつでも Fr. ヴィークの店にあるすべての鍵盤楽器に触れることができた。シューマン自身は、翌年6月15日にフランツ・メルツァー Franz Melzer のウィーン式ピアノを購入した⁹⁹。しかし、Fr. ヴィークのピアノ・レッスンは、始まって一年足らずで中断する。なぜなら 1831年9月25日から翌年5月1日まで、クララのドイツ国内およびパリでの演奏大旅行のため、Fr. ヴィークが不在となったからである。音楽理論に関しては、Fr. ヴィークが当初念頭に置いたヴァインリヒではなく、まずカール・グスタフ・クプシュ Karl Gustav Kupsch (1800-1846) のもとで始めたが数時間で終わり¹⁰⁰、1831年7月から翌年4月までハインリヒ・ドルン Heinrich Dorn (1804-1892) のもとで通奏低音と対位法を学んだ。

シューマンが、後に当時のことを振り返って「1830年にライプツィヒに戻った。勤勉で不断の勉強。毎日6～7時間以上弾いた」¹⁰¹と述べているように、日々の練習は長時間にわたることが多かった。また、1840年に書き綴った「計画ノート *Projektenbuch*」¹⁰²には「メカニックの過度な勉強」¹⁰³とまで書かれている。シューマンがいかにピアノの練習に時間を割いていたかということは、彼の日記を見ると明らかであるが、例えば1831年7月9日には、シューマンの練習プランを垣間見ることのできる記述がある。ここ数日間の練習として、7～10時はフレデリック・ショパン Frédéric Chopin (1810-1849) の《「ドン・ジョヴァンニ」の「お手をどうぞ」の主題による変奏曲》Op. 2、11時からはチェルニーの《トリルの大練習曲》Op. 151を練習し、その後にフンメル《教則本》の練習音型を毎日新たに5つずつ追加し、午後は気分によって選曲するがフンメル《ピアノソナタ第5番 Op.

⁹⁹ “Kauf des Melzerschen Flügel für 225 Thlr.” (225 ターラーのメルツァーのピアノを購入), Tb1: 342.

¹⁰⁰ Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann* (Dresden: Rudolf Kunze, 1858), p. 97.

¹⁰¹ “1830 ging ich nach Leipzig zurück. Fleißige, fortgesetzte Studien: ich spielte täglich über 6-7 Stunden.“ Martin Schoppe, ed., *Robert Schumann Selbstbiographische Notizen Faksimile*, n.d.

¹⁰² ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。請求番号: 4871,VI,C,8-A3.

¹⁰³ “Mechanische übertriebene Studien.“ 「計画ノート *Projektenbuch*」, p. 129.

81》は必ず弾く、ということが記されている¹⁰⁴。ここにも示されているように、シューマンがライブツィヒ時代第2期に最も熱中した作品は、ショパンの《「ドン・ジョヴァンニ」の「お手をどうぞ」の主題による変奏曲》Op. 2と、フンメルの《ピアノ教則本》である。また、シューマンはフンメルを未完の小説『神童たち』の登場人物の一人に挙げ、その人物像について「メカニズムの理想であるフンメル」¹⁰⁵と設定しているばかりか、フンメルの弟子になることも希望していた。シューマンは1830年12月にすでにヴァイマルでフンメルのレッスンを受けることを計画し¹⁰⁶、1831年8月20日にはそのことを手紙で正式にフンメルに頼んでいる¹⁰⁷。

ショパンの《「ドン・ジョヴァンニ」の「お手をどうぞ」の主題による変奏曲》Op. 2、及びフンメルの《ピアノ教則本》の他に、日記に練習のレパートリーとして記録されている作品は、チェルニーの《トリルの大練習曲》Op. 151、ジョン・フィールド John Field (1782-1837) の《ロンド》¹⁰⁸、アンリ・エルツ Henri Herz (1803-1888) の《カラーファの歌劇「すみれ」の愛好されたカヴァティーナによる序奏と軍隊風フィナーレを伴う華麗な変奏曲》Op. 48、フンメル《ピアノソナタ第5番》Op. 81、マイヤー《トッカータ》¹⁰⁹、モシェレス《24の練習曲》Op. 70¹¹⁰であり、やはり技巧的作品が大半を占めている¹¹¹。

¹⁰⁴ Tb1: 348.

¹⁰⁵ 1831年6月15日。"Hummel als Ideal der Mechanik," Tb1: 342.

¹⁰⁶ E. Burger, "Robert Schumann. Eine Lebenschronik," p. 84.

¹⁰⁷ F. Gustav Jansen, ed., *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), pp. 30-32. また、フンメルとシューマンの関係については Matthias Wendt, "Schumann und Hummel," in *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, edited by Anselm Gerhard and Laurenz Lütteken (Kassel: Bärenreiter, 2003), pp. 123-145を参照。

¹⁰⁸ Tb1: 329-330. 1831年5月11日に"Field's drittes Rondeau" (フィールドの3つ目のロンド)、5月12日に"Field's Rondeau"と記されている。1831年までにフィールドのロンドはいくつも出版されており、どれを指しているのかは特定できない。

¹⁰⁹ Tb1のp. 372で"die Ungarische Toccata"と示されているが、これは校訂者の誤読ミスであり、正確にはシューマンは"die Mayerische Toccata"と記している。

¹¹⁰ 1831年5月12日"Moscheles dritte Etüde" (モシェレスの3つ目のエチュード, Tb1: 330)、5月25日"die Moschelesche Etüde ängstlich u. unsicher" (モシェレスのエチュードが不安で自信がない, Tb1: 333)、10月31日"ich studiere jetzt Moscheles II. 1., ..." (今、モシェレス第2巻の第1番を勉強している, Tb1: 372)と書かれている。Tb1の10月31日の記述には、"Moscheles II. I."と記されている。1がアラビア数字でなくローマ数字となっており、さらにコンマが抜けている (正しくは"Moscheles II. 1.,")。これは校訂者であるゲオルク・アイスマンの誤読である。また、5月12日の「モシェレス3つ目のエチュード」が具体的に何を指すのかは明確ではない。MGGによると、モシェレス《24の練習曲》Op. 70は、第1巻が1825年に、第2巻が1826年に出版された。そして、1827年には《様々な長調と短調による50の前奏曲》Op. 73が出ている。この《50の前奏曲》は、前奏曲という名が付きながらも、練習曲のような技巧的な作品であり、MGGでも「教材と練習曲 Unterrichtswerke und Etüden」に分類されている。そして、1831年までにモシェレスのエチュードは他に出ていない。従って、「モシェレス3つ目のエチュード」は、《24の練習曲》Op. 70の第3曲を意味しているのか、または、《50の前奏曲》Op. 73を「モシェレス3つ目のエチュード」と捉えているのかは、不明である。(Christoph Hust, "Moscheles, Ignaz," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., 2004, Personenteil vol. 12, Sp. 519.)

¹¹¹ Tb1: 329-372.

しかし、これらは全て 1831 年の日記の書き込みである。1832 年になると、指の故障が本格化して練習の記録が減る一方で¹¹²、作曲や批評についての記述が増えるようになる。特に夏頃までは、本論文第 3 章で扱う《パガニーニ・エチュード》Op. 3 および Op. 10 について、そして同じく自身の練習曲に関する記述が目立つ¹¹³。ここから、テクニックの練習や研究の成果を作品として残す作業へ移行していることが見て取れる。そして、1833 年は日記自体ほとんど残されていない。

Fr. ヴィークの見解では、シューマンは 3 年のうちに一流のピアニストになることができずだった（本論文 p. 22 参照）。しかし、前述の通り Fr. ヴィークのピアノ・レッスンは 1831 年 9 月で中断し、さらに 1832 年にはシューマンの指の故障および他の音楽活動への興味により、徐々にピアニストの道から遠ざかっていくこととなる。実はこの時期の終わりに、一つのヴィルトゥオーソ体験があった。1833 年 5 月にカルクブレンナーの実演に触れ、面会しているのである。もはやこれは、シューマンのピアニストへの道に直接関わるものではなかったが、執筆家としての活動には少なからず貢献したと思われる（この件については、後述する）。

次章からは、ピアノ・テクニックに傾注していたシューマンが書き残した自筆楽譜などの一次資料の分析を通して、シューマンのピアノ・テクニックの試みについての詳細に踏み込むこととする¹¹⁴。

¹¹² 練習した作品の記録が日記に全く見られない。指の故障については第 4 章で詳述する。

¹¹³ Tb1: 379-413.

¹¹⁴ シューマンのピアノ練習について主に日記の記述から辿ったものに、Claudia MacDonald, “Schumann’s Earliest Compositions and Performances,” *Journal of Musicological Research*, Vol.7 (New York: Gordon and Breach, 1987), pp. 259-283 及び Claudia MacDonald, “Schumann’s Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal,” *The Journal of Musicology*, 19/4 (California: University of California Press, 2002), pp. 527-563 がある。また、Bodo Bischoff, *Monument für Beethoven* (Köln-Rheinkassel: Dohr, 1994), pp. 45-49, 101-103, 110-118 では、シューマンが日記に挙げた曲を全てまとめている。

第Ⅱ章 未完成プロジェクト

本章では、技巧的練習曲である《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3、及び《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、そして今日でも高度の技術を必要とする難曲《トッカータ》Op. 7の創作が開始、もしくは終了する以前に書かれた「未完成プロジェクト」について述べる。現存する自筆の一次資料には、シューマンのピアノ・テクニクへの取り組みを解き明かす2つの「プロジェクト」、すなわち、一時期で中断した「練習日誌 Uebungstagebuch」と、未完成の「ピアノ教則本 Clavierschule」が残されている。この2つのプロジェクトに関しては、前者についてマクドナルド¹¹⁵が、後者についてはベティヒャー¹¹⁶が断片的に触れているが、これまで研究が十分になされておらず、一次資料の総括的な研究が必要となる。以下にその詳細を述べる。

第1節 資料

1. 自筆楽譜資料の選択基準

本章では、シューマンがピアノ・テクニクに最も傾注した1833年までに書かれたピアノ練習用の音型、および奏法に関わる全ての楽譜資料を検証対象とする。ここには、指の訓練と作曲行為という双方の観点から分析できる断片的な短いスケッチも含まれる。それ以外の資料、すなわち、(1)和声や対位法など純粋に音楽理論に関するもの、(2)何らかの作品のためのスケッチは除く。

2. 対象資料

以下に対象資料を挙げるが、ここでは、論理の展開に必要な情報だけを掲載する。

¹¹⁵ Claudia MacDonald, "Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal," *The Journal of Musicology*, 19/4 (California: University of California Press, 2002), pp. 527-563.

¹¹⁶ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke: neue biographische und textkritische Untersuchungen*, T. 1 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976), pp. 91-104.

2-1. スケッチ帳 (Studien- und Skizzenbücher)

現在、ボン大学図書館 Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek に所蔵されている¹¹⁷。全V巻からなり、これらは縦長、横長という紙の外形別に図書館で製本され、シューマンの作曲順序に基づいたものではない。第I～III巻はヴェントの校訂で『新シューマン全集』（以下、『新全集』と表記）よりトランスクリプトが刊行されており¹¹⁸、第IV巻以降についても現在刊行準備中である。

①スケッチ帳第I巻 (RSW Anhang R1, Studienbuch I)

請求記号：Schumann 13。様々な紙の種類による横長判で、全104ページ。詳細については、『作品目録』（McCorkle 2003: 779-780）、および『新全集』の校訂報告（Wendt 2010: 259-279）を参照。本論文では「Sb I」と記す。

Sb Iの中で、検証対象として扱う部分は以下の通りである（段の表記は『新全集』に従う。例えば、A=1, 2段目、B=3, 4段目...というようにである）。また、表の内容欄も『新全集』での分類に従っており、[]で記している。（『新全集』で分類されていないものについては、シューマンの付けた表題を“ ”で、筆者によるものは括弧なしで示した。空欄は、題目のつけられないものを意味する）。

¹¹⁷ スケッチは全てデジタル化されており、ボン大学図書館ホームページから閲覧することができる。

¹¹⁸ 第I巻および第2巻：Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen: Studien- und Skizzenbuch I und II,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/1 (Mainz: Schott, 2010).

第III巻：Matthias Wendt, Kazuko Ozawa, eds., “Studien und Skizzen Bd. 2: Studien- und Skizzenbuch III,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/2 (Mainz: Schott, 2016). 第III巻は、博士論文提出後の修正期間中に刊行された。

表 2 : Sb I の対象箇所

頁, 段	内容	頁, 段	内容
1, D	[ピアノ教則本?]	64, AC	A: ショパン Op. 2 の練習 C: [ピアノ教則本]
3, BCDEF	B: [Op. 3 ¹¹⁹ の序文の練習音型]	65	[フンメル教則本の書き写し]
4	[ピアノ教則本]	66	[フンメル教則本の書き写し]
13, ABCD	[ピアノ教則本]	73, A	[フンメル教則本の書き写し]
16	[ピアノ教則本]	75, A	[ピアノ教則本]
17	[ピアノ教則本]	79, BCDE	[フンメル教則本の書き写し]
18	[ピアノ教則本]	81, BC	[ピアノ教則本]
19, AB	“Exercice. I.”	82, AB	[ピアノ教則本]
21	[ピアノ教則本]	89	
22	[ピアノ教則本]	90, ABC	[ピアノ教則本]
23	[ピアノ教則本]	92, DE	
24	[ピアノ教則本]	93	“Uebungstagebuch” (練習日誌)
25, CD		94	“Uebungstagebuch”
30, ABC	[ピアノ教則本]	95	“Uebungstagebuch”
32, CD	C: “Cadence” D: ショパン Op. 2 ¹²⁰ のトリル奏法	96	“Uebungstagebuch”
38, AB	A: “Cadencen”	97	[ピアノ教則本]
51, ABC	[ピアノ教則本]	104	[ピアノ教則本]
52	[ピアノ教則本]	105	[ピアノ教則本]
53	[フンメル教則本 ¹²¹ の書き写し]	106	[ピアノ教則本]
54	[フンメル教則本の書き写し]	107	[ピアノ教則本]
55, C		108, ABC	“ Fortrückende Vorhalte im gebundenen Styl.”
58, CDE			

¹¹⁹ シューマン 《バガニーニのカプリースによるエチュード》 Op. 3

¹²⁰ ショパン 《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』による変奏曲》 Op. 2

¹²¹ フンメル 《ピアノ教則本》

②スケッチ帳第Ⅱ巻 (RSW Anhang R2, Studienbuch Ⅱ)

請求番号：Schumann 14。10段の五線紙による横長判で、全20ページ。資料の詳細については、『作品目録』(McCorkle 2003: 780-782)、および『新全集』の校訂報告(Wendt 2010: 262-284)を参照。本論文では「SbⅡ」と記す。

『新全集』によると、このSbⅡにおさめられているものは1833年～1837年に書かれたもので、作品や音型をここに新たにスケッチしたのではなく、別の紙に書いた作品の断片や音型をカタログのようにまとめたものである(Wendt 2010: 262-263)。そのため、書かれた時期は1833年以降であるが、書かれた音型そのものはそれ以前にすでに浮かんでいたものも含まれている。

SbⅡには、作曲と指の練習との区別がつかない音型が非常に多い。従ってここでは、完全に作品に含むために書かれたもの、作品に入れる形になっているもの以外は、検証対象とする。SbⅡでは、各音型に番号が付けられているため、以下に対象音型のそれを挙げる。

表3：SbⅡの対象音型

頁	No.	頁	No.
1	7～11	8	84
2	15, 18	9	93, 95～98
3	25～28, 30	10	104, 114
4	37, 38, 40, 41	12	125
7	64～66, 67～73		

③スケッチ帳第Ⅲ巻 (RSW Anhang R3, Studienbuch Ⅲ)

請求番号：Schumann 15。様々な紙の種類による横長判で、全134ページ。資料の詳細については、『作品目録』(McCorkle 2003: 782-783) および『新全集』の校訂報告(Wendt 2016: 276-325)を参照。本論文では「SbⅢ」と記す。

検証対象として扱う部分は以下の通りである。また、表の内容欄は『新全集』での分類に従っており、[] で記している。(『新全集』で分類されていないものについては、シューマンの付けた表題を“ ” で、筆者によるものは括弧なしで示した。空欄は、一つの題目で総括できないさまざまな断片的スケッチを意味する)。

表 4 : SbIIIの対象箇所

頁, 段	内容	頁, 段	内容
18, CD	D: [ピアノ教則本]	62	
23, ABC	[ピアノ教則本]	104, AB	
24, CD	[ピアノ教則本]	124	[ピアノ教則本]
27, A	[ピアノ教則本]	129	[ピアノ教則本]

④スケッチ帳第IV巻 (RSW Anhang R4, StudienbuchIV)

請求番号 : Schumann 16。14 段の五線紙による縦長判で、全 34 ページ。資料の詳細については、『作品目録』(McCorkle 2003: 783-784) を参照。本論文では「SbIV」と記す。

SbIVの中で研究対象として扱うのは、第 23 ページ (表題なし、18 個の重音音型) のみである。スケッチの内容については【付録】 p. 2 を参照。

⑤スケッチ帳第V巻 (RSW Anhang R5, StudienbuchV)

請求番号 : Schumann 17。14 段の五線紙による縦長判で、全 78 ページ。資料の詳細については、『作品目録』(McCorkle 2003: 784) を参照。本論文では「SbV」と記す。

SbVの中で、研究対象として扱うのは以下のページである (シューマンの付けた表題を“ ” で、筆者によるものは括弧なしで示した)。スケッチの内容については【付録】 pp. 3、4 を参照。

表 5 : SbVの対象箇所

頁, 段	内容
38, ABCD	AB: “Sechsgliedrige.”, C: “linke Hand im August. 32.”, D: “Mehrstimmig.”
47	フンメル教則本をアレンジした練習
56, AB	“Dur u. Moll Tonleitern in Doppelgriffen.” フンメル教則本をアレンジした練習
57, ABCD	属七和音の転回形をアルペジオで練習

2-2. 個別に保管されているスケッチ

①ピアノ技法のスケッチ／作曲のスケッチ (RSW Anhang R6, Klaviertechnische Studien/ Kompositionsstudien)

ツヴィッカウ・ローベルト・シューマン・ハウス Zwickau, Robert-Schumann-Haus に所蔵されている。4種類のスケッチからなり、それぞれ Nr. 1～Nr. 4の番号が付けられている。詳細は、『作品目録』(McCorkle 2003: 785) および【付録】p. 5の資料記述を参照。ここでは、Nr. 4のみを扱う (Nr. 3は、本論文第1章 p. 10で取り上げたものである)。

・Nr.4, ピアノ技法のスケッチ (satz-/ klaviertechnische Studien)

請求番号：4649 (a-c) -A1。a, b, cの3つのスケッチからなる。各1枚ずつ、全3枚。

各スケッチの内容は【付録】pp. 6～8を参照。

◇4649a：rectoに音階のスケッチ“Tonleitern. (Octavenumfang.)”、

本論文では「SkZ-a1」と記す。

versoに音階のスケッチ“Tonleitern. (Nonenumfang)”、

日付“am 15/5 31.” [1831年5月15日]、本論文では「SkZ-a2」と記す。

◇4649b：分散和音のスケッチ“II) Uebungen mit Ueberschlagen u. Untersetzen”、

本論文では「SkZ-b」と記す。

◇4649c：rectoに6音の音列“Sechsgliedrige. / G verdoppelt.”、

本論文では「SkZ-c」と記す。

②Op. 3の序文のためのスケッチ (RSW Op. 3 - Quellen I a, “Entwürfe zu den Notenbeispielen der Vorwort-Studien”)

ベルリン州立図書館 Staatsbibliothek zu Berlin, preußischer Kulturbesitz に所蔵されている。請求番号：Mus. Ms. autogr. R. Schumann 34。全4ページ (1ボーゲン)。資料の詳細は【付録】pp. 9～10を参照。本論文では、この資料を「SkB」記す。

『作品目録』によると、現在この資料は《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文のスケッチとされているが (McCorkle 2003: 11)、資料精査の結果、序文で取り上げられていない音型があるばかりか、シューマンのピアノ教則本との関連も見られた。従って本論文では、ピアノ練習に関連する資料として広義に捉え、ここで扱うこととする。

この資料については、本論文第3章で詳述する。

2-3. 日記に書かれた音型

シューマンの日記第I巻(Tb1)第300ページに掲載の、一番下の大譜表に書かれた音型。

3. 資料の年代

上述の対象資料はボン、ツヴィッカウ、ベルリンの各地の機関に隔離して所蔵され、それぞれの所蔵図書館でも年代を考慮されずに保管されている。また、ボンでは順不同に製本されさえしている。『作品目録』に資料記述はあるものの、カタログという目的上、概括的な記述に限られ、各資料の細部については精査されていない。これらの事情から、各資料の相互関係もこれまで解明されたことがなかった。ここでは、資料の中に自筆で年代が記されているものの他に、年代のないものに関しては前後に書かれたスケッチや日記などの周辺資料との比較、さらに筆記用具やシューマン特有の筆跡変化の分析をもとに、各資料の年代を検証した。対象資料の中でそれを確定、または推定できたものについて、以下に挙げる。年代や日付は、日本式表記で示す。

表6：各資料の年代 (Sb I)

頁、段	年代・日付	根拠
3BCDE F	BC: 1831/5/31 以前 D: 1831/5/31 EF: 1831/5/31 以降	D段には“31/5. 31.”と日付が書かれている。D段より上段のBC段はそれ以前に、下段のEF段はそれ以降に書かれたと考える。
4	1831/5 頃?	A段に書かれた特徴的なト音記号が、Op. 7の初期稿のものと同型である。本論文第3章で詳細を述べるが、Op. 7の初期稿は1831年5月に書かれたものと推定できる。
13ABC D	1831/5 以前	同ページのE段には、ゴットフリート・ヴェーバー Gottfried Weber の理論に沿った和声が書かれている。『新全集』によると、シューマンがこれに取り組んでいたのは1831年5月である(Wendt 2010: 291)。A~D段はそれより上の段であるため、E段よりも前に書かれたと考える。

21~24	23C/Nr.23: 1831/12/11	第 21~24 ページには、重音奏法の練習として、48 番までの通し番号が付けられた練習音型が書かれている。第 23 ページの第 23 番に“am 11/12 31.”と日付が書かれているため、他の音型もその前後に書かれたと考える。
30ABC	1830/10~1831/8	A 段はフンメル教則本の音型から派生したものであり、シューマン自身がフンメルと関連付けている (Sb I の「見返し Vorsatzblatt」参照)。フンメルの書き写しをしていたのは、ライプツィヒ時代第 2 期である 1830 年 10 月~1831 年 8 月の間であると考えられるため (本章第 2 節 pp.83~88 参照)、A 段はその間に書かれたものであると推測する。下段の BC 段もその頃、又はそれ以降である。
32CD	C: 1831/6~7 以前 D: 1831/6~7 頃	D 段に書かれたトリル奏法は、ショパン《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』による変奏曲》Op. 2 からの抜粋である。シューマンがこの曲に集中的に取り組んでいたのは 1831 年 6~7 月であるため (本章第 2 節 pp.81~82 参照)、D 段はその頃に書かれたものであると考える。C 段はその上段であるため、D 段の前に書かれた。
38AB	A~B/ 第 1 小節: 1831/8/3 B/ 第 2 小節~: 1831/8/3 以降	A~B 段の第 1 小節までは 1)~5) の通し番号が付けられており、A 段の初めに“3/8 31.”と日付が書かれている。B 段の第 2 小節以降はそれまでとはペン先が違いため、1831 年 8 月 3 日以降に書かれたと考える。
64AC	A: 1831/6~7 頃 C: 1831/6~7 以降	A 段にはショパン Op. 2 の練習音型が書かれている (本章第 2 節 pp.81~82 参照)。シューマンがこの曲に取り組んでいたのは 1831 年 6~7 月であるため、A 段はその頃に書かれたものであると考える。C 段はその下段であるため、A 段の後に書かれた。
93~96	1831/5/30~1832/4/6	「練習日誌 Uebungstagebuch」で、1831 年 5 月 30 日~1832 年 4 月 6 日の日付が書かれている。
97	AB: 1831/11/28 以前 E: 1831/11/28	E 段に“28/11. 31.”と日付が付けられている。E 段より上段の AB 段は、それ以前に書かれたと考える。

表 7 : 各資料の年代 (Sb V)

38ABCD	AB: 1832/8 以前 C: 1832/8 D: 1832/8 以降	C 段に“im August. 32.”と書かれているため、AB 段と D 段は、それぞれその前後ということになる。
--------	--	--

表 8 : 各資料の年代 (SbIIIと個別スケッチ)

<p>SbIII/ 23～24, SkZ-a</p>	<p>SkZ-a2: 1831/5/15 その他: 同時期?</p>	<p>SbIIIの第 23～24 ページと SkZ-a は、現在それぞれ 1 枚の紙だが、もともとは 1 ボーゲンだった可能性がある。例えば、SbIIIの第 27～30 ページは 1 ボーゲンで、以下のように同じリトグラフによる五線紙が使用されている。</p> $ \begin{array}{rcl} \text{SbIII} & 27 & = \text{SkZ-a1} \\ \left. \begin{array}{l} 28 \\ 29 \end{array} \right\} & & = \text{SkZ-a2} \\ & 30 & = \text{23} \\ & & = \text{24} \end{array} $ <p>また、SkZ-a の両面と SbIII 第 23 ページに“Tonleiter”という同じ表題が付けられており、筆跡も類似している。SkZ-a2 に “am 15/5 31.” という日付が書かれているため、これらが 1 ボーゲンだった場合、同時期に書かれていることが推測される。</p>
------------------------------------	--	--

また、外的要因から見ると、以下の 2 つの資料がある共通点を示す。すなわちリトグラフされた五線の長さの違いに同じ特徴が見られ、共通の石版が使用されたことを示す¹²²。

(1)SbIV 第 23～24 ページ (ボン大学図書館所蔵)

(2)SkB (ベルリン州立図書館所蔵)

さらに共通の石版が次の楽譜にも使われている。

(3)SkZ の Nr. 1 (ツヴィッカウ・ローベルト・シューマン・ハウス所蔵、請求番号: 10309-A1、本論文 p. 30 の①に属するもの。)

これらは全て同じ石版が使用されているが、3 つとも紙の透かし模様が異なるため、製造元が違うことが判明した。それぞれの透かし模様は、(1)“S”, (2)“CASTOS”, (3)“ERLBACH”

¹²² Sonja Gerlach, ed., “Ouverture, Scherzo und Finale, Op. 52,” *Robert Schumann Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I /1/5 (Mainz: Schott, 2000), pp.133-134.

であり、五線の実際の測量値には多少のズレが生じているが、これは紙の質によって印刷後の収縮率が違うからである。

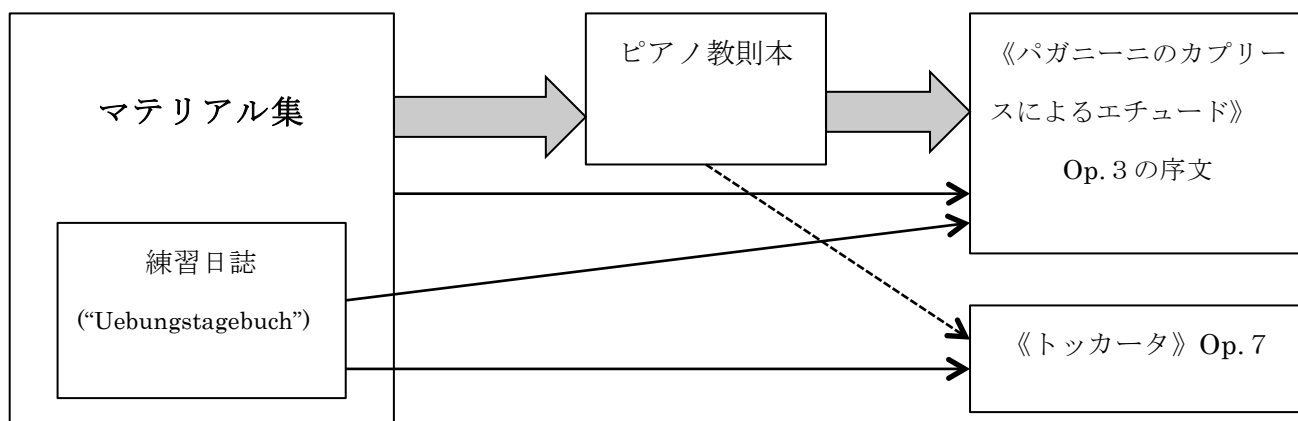
内容および、この外的要因から、上記の資料(1)と(2)はおそらくほぼ同じ時期に書かれた。

4. 資料の流れ

シューマンは、技巧的作品《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3のための序文を書いていた際、自身がそれまでに書き留めてきた音型集のことを、Fr. ヴィーク宛ての手紙の中で、次のように「マテリアル *Materialien*」と呼んでいる。「テキストは3日間後に出来上がるでしょう、そのためのマテリアルがあまりにも大量にあるため、ゆっくりと慎重にたっぷりと選ぶことはできません¹²³」。これはすなわち、本章で検証対象として挙げた資料に書かれている練習用音型のことを指している。従って、Op. 3ができあがる前に書かれた、これらのピアノ練習やピアノ奏法に関する音型や素材を、本論文でもまとめて「マテリアル集 *Material Sammlung*」と呼ぶこととする。

詳細をたどる前に、このマテリアルがどのような経過をたどっていくのかということ、簡単に図式化しておく。

図 1 : マテリアルの経過



¹²³ "Der Text wird etwa in drey Tagen fertig, ich habe eine solche Masse Materialien dazu, daß ich nicht langsam u. behutsam genug wählen kann." 1832年6月8日、Fr. ヴィーク宛の手紙より。Eberhard Möller, ed., *Schumann Briefedition*, I-2 (Köln: Dohr, 2011), p. 57.

シューマンの書き留めたマテリアルは、大きく見ると、まず「ピアノ教則本」の構想へ行き着き、その後 Op. 3 の序文へと移っていく。これは、シューマンのピアノ・テクニックへの取り組みにおいて、非常に重要な軸となるものである。以上の各段階について、次節より順に詳細を述べていく。

第2節 「練習日誌 Uebungstagebuch」

1. 成立と内容

スケッチ帳第I巻の93～96ページには、シューマンが「Uebungstagebuch」と表題をつけた音型集がある。書き留められた音型の数は103にわたり、シューマン自身が番号付けをしている。多くの音型にカレンダー順に日付が記されており、日誌の性格が明確である。楽器を習得する者は、作品から一部を取り出して、細部の練習（部分練習）を行うのが常であるが、シューマンはそれを日誌という形で残している。日々のピアノ練習についての記述は日記にも見られ、ハイデルベルク時代の練習メモ（本論文 p. 17 参照）も残されているが、この「練習日誌」は、シューマンが具体的に練習内容を楽譜で記録したものである。ここから、シューマンがどんな曲を練習したのかということだけでなく、何を目的としてどのように練習したのかを知ることができる。記載は1831年5月30日に始まり、1832年4月6日まで続く。

このプロジェクトの計画や開始について日記には何も記されていないが、「練習日誌」を始める1週間前の5月23日に、Fr. ヴィークと将来についての話をしたこと¹²⁴が契機になった可能性がある。この対話の後5月25日に、シューマンはなぜかテクニックに自信を失う。だが理想を追うのだと自身を慰めている¹²⁵。ただし、5月29日にはまた無気力に陥る¹²⁶。その翌日、5月30日に「練習日誌」が始まるのである。ここでシューマンの職業音楽家への意思が再生したことは顕著で、彼の音楽家としての重要なステップといえる。

「練習日誌」が開始して一ヶ月以上が経過した1831年7月9日、シューマンはその日の練習内容と過程を日記に詳細に書いている。次に示すように、ここで注目に値するのは部分練習について触れていることである。「私は【学習】計画をページからページへと進めて

¹²⁴“Wieck am 23sten: in zwey Jahren erklär' ich öffentlich das ganze Hummel'sche Clavierspiel für ein Schulmeisterspiel. - Seine Reise werde ein europäischer Triumphzug seyn u. die des Paganini übertreffen. Was ich in zwey Jahren seyn würde, wolle er mir bey meiner Abreise v. hier aufschreiben, von mir versiegeln lassen u. dann zurückgeben.” Tb1: 333.

¹²⁵“FrühGewitter - Clavier schlecht - Var. [iationen] v. Herz. Op. 48 mir zum Einstudieren - die Moschelessche Etüde ängstlich u. unsicher - Woher kommt das? vierzehn Tage daran gespielt, aufmerksam u. beharrlich studirt - es scheint, als ob in der ersten das bloße Leben u. der frische Geist u. Reiz die Mechanik über sich selbst hinaushöbe; später wo dieser verlischt u. jener schwächer wird, bleibt dan Zeit lange die trokne, kalte Taste; Aber sollte dann nicht die Zeit kommen, wo dann das Stük ihn spielt, so ganz müßte es seyn. Ich habe wohl ein Ideal u. es ist auch zu erreichen. Fahr' ich so fort, so zittre ich nicht.” Ibid.

¹²⁶“auch keine Kraft zum Fortstudiren“ Ibid., p. 335.

いき、練習のためにいくつかの部分を取り出す」¹²⁷。この「取り出した」ものを書き留めたものが、まさに「練習日誌」である。

「練習日誌」書かれた音型を概観すると、大きく二種類に分けることができる。(1)他の作曲家の作品からの音型と、(2)自作のものである。(1)は主に 1831 年 7 月までに書かれた音型の中にあり、「Herz」、「Moscheles」、「Chopin」、「Hummel」、「Beethoven」の名が付記されている。8 月以降に書かれたものには作曲家名がついていない。『新全集』で多くの音型の出典が明らかになったが、未解明のものもまだ残っている¹²⁸。そこで、日記に書かれたシューマンの練習レパートリー（本論文 pp. 15, 16 参照）の中から、今日楽譜が入手可能な作品をすべて比較したが、符合するものは見られなかった。そこで、『新全集』の中で「練習日誌」の音型 No. 62 と《アベッグ変奏曲》Op. 1 の関連が示されているように¹²⁹、(2)で取り上げる音型は自作のものではないかと仮定し、前述のマテリアル集に属する練習音型や、先行研究で扱われなかったシューマンの作品のスケッチを「練習日誌」と照合し精査したところ、これまで見逃されてきた多くの音型一致が見られた。それでは、この二種の音型について詳しく述べることにする。

2. 他の作曲家の作品からの練習音型について

『新全集』では、1831 年 5 月 30 日から 7 月までに書かれた 42 の音型が、以下の作品から抜粋されていることが明らかになっている¹³⁰。

表 9 : 42 の音型で引用された作品

作品名	引用数（「練習日誌」の No.）
H. エルツ 《カラーファの歌劇「すみれ」の愛好されたカヴァティーナによる序奏と軍隊風フィナーレを伴う華麗な変奏曲》Op. 48	1 (No. 1)
I. モシエレス 《24 の練習曲》Op. 70	6 (No. 2-7)
F. ショパン 《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』による変奏曲》Op. 2	28 (No. 8-22, 29-38, 42-43, 58)
J. N. フンメル 《ピアノソナタ fis: 》Op. 81	6 (No. 23-28)
L. v. ベートーヴェン 《ピアノソナタ c: 》Op.10/1	1 (No. 59)

¹²⁷ “meinen Plan verfolg’ ich von Seiten zu Seite nehme aber dan[n] Stellen zur Uebung mittenheraus.“ Ibid., pp. 348-349.

¹²⁸ Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen : Studien- und Skizzenbuch I und II,“ *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/1 (Mainz: Schott, 2010), pp. 184-191.

¹²⁹ Ibid., p. 188.

¹³⁰ Ibid., pp. 184-188.

しかし調査結果からは、No. 91～93 の3つの音型も、フンメルの《ピアノ教則本》より派生したものと捉えることができる。そのため本論文では、45 の音型を他の作曲家の作品からの抜粋として扱うこととする。

この45の音型を原曲と比較しながら分析することによって、シューマンが上記の作品をどのように練習していたのか、また、どのような目的のために練習していたのか、ということピアノ・テクニックの観点から考えてみたい。以下に、順に各音型の分析を記す。

1) エルツ Op. 48/1、第18小節 【1831/5/30¹³¹】

原曲 ¹³²
シューマン「練習日誌」 ¹³³

◆練習目的：本人が「5の指替えがまだ難しくて確実ではない wird mir noch schwer u. unsicher. / das Unter u. Uebersetzen d. 5. 」と記していることから、分散和音を用いた5指替えの練習。

◆練習方法：(1)音価を全て均等にする、(2)最高音 D および原曲にないパッセージを付け足し上行下行する、(3)5の指替えのための指使いを決める

¹³¹ シューマンが記した日付。以下同様。

¹³² 引用楽譜：H. Herz, *Variations brillantes avec introduction et finale alla militare, oeuv. 48* (Prague: Berra, ca. 1830, P. N.: J. F. 108).

¹³³ 楽譜は、校訂者の許可を得て『新全集』を使用。Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen: Studien- und Skizzenbuch I und II,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, VII/3/1* (Mainz: Schott, 2010)

2) モシエレス Op. 70/3、第 37 小節（第 2～4 拍）【1831/6/2】

原曲 ¹³⁴	シューマン「練習日誌」 ¹³⁵

◆練習目的：両手で、音を保持したまま半音階のパッセージを弾く練習。

◆練習方法：(1)左手に原曲にはない音を付け足し重音にする（原曲 2～4 拍目、シューマン 1～3 拍目）、(2)左手に原曲にはないパッセージを付け足す（原曲 3 拍目、シューマン 2 拍目）、(3)練習しやすい音高にする

3) モシエレス Op. 70/3、第 87 小節（第 2～3 拍）

原曲	シューマン「練習日誌」

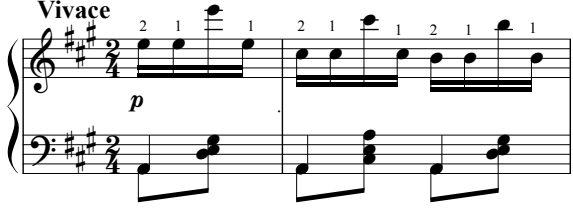
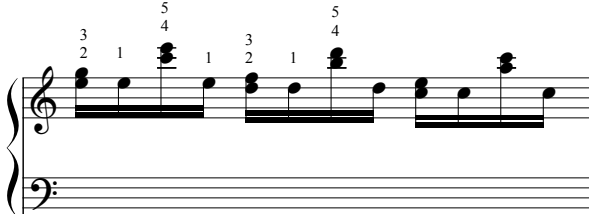
◆練習目的：右手は、音を保持しながらパッセージを弾くことで、指を独立（特に 4 の指）させる練習。左手は、半音階の練習。

◆練習方法：(1)右手に音を付け足してオクターヴにし、音価も変更して、両外声を保持したままの音型にする、(2)原曲の左手の一部を下行形に変更する（原曲 3 拍目、シューマン 2 拍目）、(3)練習しやすい音高にする、(4)指使いを決める

¹³⁴ 楽譜は、初版をもとに筆者が作成。I. Moscheles, *Studien für Pianoforte, Op. 70* (Leipzig: Kistner, Bd. 1: 1825, Bd. 2: 1826, P. N.: 318). 以下同様。

¹³⁵ 楽譜は、『新全集』をもとに筆者が作成。以下同様。

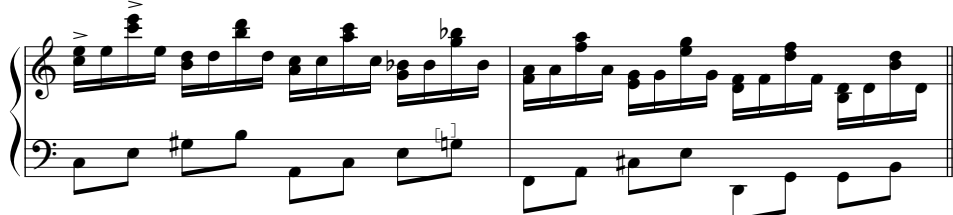
4) モシエレス Op. 70/19 【1831/6/3】

原曲	シューマン「練習日誌」
<p>Vivace</p> 	

- ◆練習目的：同じ鍵盤上ですばやく指替えを行い、同時にすばやく重音を掴む右手の練習。
- ◆練習方法：原曲の右手の音型をもとに変形を作り、重音にする

5) モシエレス Op. 70/19 ※4)の発展形のようなもの

シューマン「練習日誌」



- ◆練習目的：同じ音上ですばやく指替えを行う練習。重音部分にアクセントをつけ、指を強化して重音を掴む練習。
- ◆練習方法：(1) 4)で書き留めた右手を用い重音部分にアクセントをつける、(2)原曲とは異なる伴奏型をつける

6) モシエレス Op. 70/19 ※4), 5)の発展形のようなもの

シューマン「練習日誌」




◆練習目的：右手は、同じ鍵盤上ですばやく指替えを行う練習。また、スタカート音型にすることで、全ての指を独立、強化させる練習。左手は跳躍の練習。

◆練習方法：(1)右手の高音部のみを重音にしてスタカートの音型にする、(2)伴奏型も高度なものに変更する

7) モシエレス Op. 70/3、第 64 小節【1831/6/4】

原曲

シューマン「練習日誌」


◆練習目的：両手の重音と半音階の練習。左右反進行の練習。

◆練習方法：4 拍目からの音型を原曲の反行型に変更する

8) ショパン Op. 2/8、第 71 小節【1831/6/15】

原曲 136	シューマン「練習日誌」

◆練習目的：右手の重音の練習。裏拍にも重音を追加することで、4と5の指を強化する。

◆練習方法：(1)右手に原曲にはない音を付け足して重音にする、(2)指使いを決める



9) ショパン Op.2/5、第 9 小節（トリル）【1831/6/25】

10) 同箇所

原曲	
シューマン「練習日誌」, 9)	
	<p>◆練習目的：2種類のトリル奏法のための練習。同時に、重音の練習も兼ねる。</p> <p>◆トリルの練習方法：(1)音価を均等にする、(2)強弱を考慮しない</p>
シューマン「練習日誌」, 10)	

136 楽譜は、オーストリア初版をもとに筆者が作成。F. Chopin, "La ci darem la mano" Varié pour le Piano-Forte, Op. 2 (Vienna: Tobias Haslinger, 1830, P. N.: T. H. 5489). 以下同様。

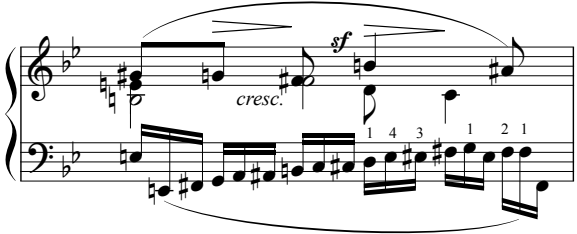

11) ショパン Op.2/5、第 13 小節（前打音）

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：前打音の練習と同時に、重音の練習も兼ねる。

◆前打音の練習方法：(1)音価を均等にする、(2)前打音の後に原曲にないパッセージを付け足し、音型を継続する

12) ショパン Op.2/8、第 61 小節（第 2～3 拍）【1831/7/5】

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：右手の重音練習。速い動きで反復することで、4と5の指を強化する。

◆練習方法：(1)指使いを変更する（原曲では1拍目のH音を伸ばしているためこの指使いは不可能）、(2)音価を原曲より速い動きに変更する、(3)反復する

13) ショパン Op.2/1、第 50 小節（第 2～4 拍）【1831/7/7】

原曲	シューマン「練習日誌」

◆練習目的：音を保持したままパッセージを弾く右手の練習。裏拍にも追加することで、4と5の指を強化する練習。

◆練習方法：(1)原曲の上声部の音価を変更し、拍頭と裏拍の両方で上声部を打つ、(2)指使いを決める

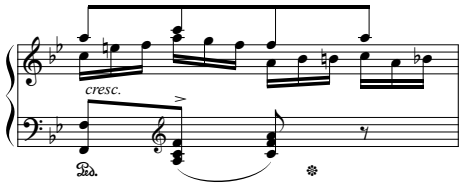
14) ショパン Op.2/3、第 4 小節（第 1 拍裏～第 2 拍頭）

原曲	シューマン「練習日誌」

◆練習目的：右手の重音の練習。4と5の指の強化。

◆練習方法：(1)原曲にない音を追加、音価も変更し、2拍目を1拍目と同じ音型にする、(2)指使いを決める

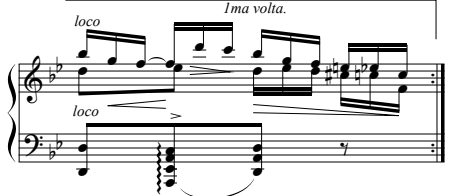
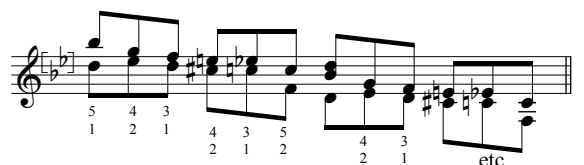
15) ショパン Op.2/3、第 10 小節 (第 2 拍)

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：半音階を用いた右手の重音練習。4 と 5 の指の強化。

◆練習方法：原曲 2 拍目を反復する


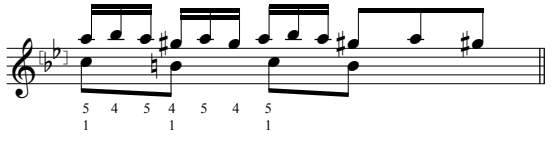
16) Chopin, Op.2/3, T. 8 (2 拍)

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：重音による右手の半音階進行の練習。

◆練習方法：(1)原曲 2 拍目を下降しながら反復する、(2)指使いを決める

17) ショパン Op.2/3、第 11 小節 (第 1 拍)

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：半音を用いた右手の重音練習。4 と 5 の指の強化。

◆練習方法：(1)原曲 1 拍目を反復する、(2)指使いを決める

18) ショパン Op.2/3、第 14 拍 (第 2 拍)

原曲	シューマン「練習日誌」

- ◆練習目的：半音階を用いた右手の重音練習。
- ◆練習方法：(1)原曲 2 拍目を反復する、(2)指使いを決める

19) ショパン Op.2/3、第 15 小節

原曲	シューマン「練習日誌」

- ◆練習目的：半音階を用いた右手の重音練習。
- ◆練習方法：原曲は同じ音高で同じ音型を反復するが、下降しながら反復するように変更する

20) ショパン Op.2/5、第4小節




原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：右手の重音の練習。各指の強化と独立。

◆練習方法：指使いを決める

21) ショパン Op.2/8、第51～53小節（第2～3拍）【1831/7/8】

22) 同箇所

原曲

<p>シューマン「練習日誌」, 21)</p>

<p>シューマン「練習日誌」, 22)</p>


- ◆練習目的：両手の重音練習。徐々に重音を増やし難易度を上げる。4と5の指の強化。
- ◆練習方法：(1)右手に原曲にはない音を付け足して重音にする、(2)指使いを決める、(3) 22)は21)よりもさらに重音を増やす

23) フンメル Op. 81/1、第 69 小節（第 3～4 拍）【1831/7/14】

原曲 ¹³⁷	シューマン「練習日誌」 ¹³⁸

- ◆練習目的：右手の重音練習。
- ◆原曲からの変更なし

24) フンメル Op. 81/1、第 100 小節（第 3～4 拍）

原曲	シューマン「練習日誌」

- ◆練習目的：両手の分散和音、もしくはアルペジオの練習。
- ◆練習方法：(1)原曲にはない下行型のパッセージをつける、(2)両手の指使いを決める

¹³⁷ 引用楽譜：J. N. Hummel, *Collection Complète des Oeuvres composés pour le Piano Forte* (Paris: Schlesinger, ca. 1824, P. N.: M. S. 346). 以下同様。

¹³⁸ 「練習日誌」の楽譜は、校訂者の許可を得て『新全集』を使用。Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen: Studien- und Skizzenbuch I und II,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, VII /3/1* (Mainz: Schott, 2010). 以下同様。

25) フンメル Op. 81/1、第 107～108 小節（第 107 小節第 3～4 拍、第 108 小節第 1～2 拍）

原曲
シューマン「練習日誌」

◆練習目的：右手の指を広げる練習。

◆練習方法：(1)原曲の 2 声の音型を 1 声にして、音価を均等にする、(2)指使いを決める



26) フンメル Op. 81/1、第 134 小節

原曲	シューマン「練習日誌」

◆練習目的：右手の重音練習。

◆練習方法：指使いを決める


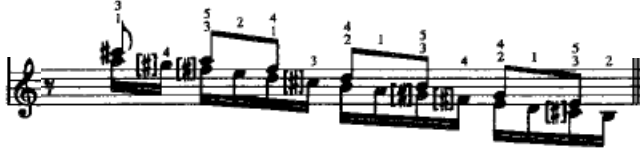
27) フンメル Op. 81/1、第 165 小節

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：音を保持したままパッセージを弾く右手の練習。指を広げる練習。

◆原曲からの変更なし

28) フンメル Op. 81/1、第 173 小節

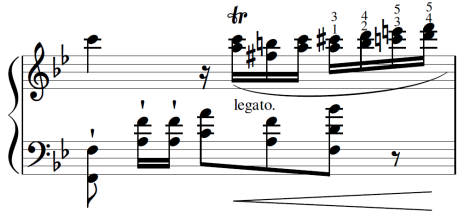


原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：右手の重音練習。

◆練習方法：指使いを決める

29) ショパン Op.2/8、第 21 小節（右手第 3 拍）、

30) 同箇所（左手 2 拍）【1831/7/19】

原曲 139	シューマン「練習日誌」, 29)	30)
		



29) ◆練習目的：右手の 3 度による半音階の練習。5 の指を強化。

◆練習方法：(1)原曲にないパッセージ（3 度進行の続き）を付け足し、反復する、
(2)指使いを決める

30) ◆練習目的：両手の 6 度の重音練習。

◆練習方法：(1)左手 2 拍目の音価を変更し反復する、
(2)右手も左手と同様の動きに変更する、(3)指使いを決める

31) ショパン Op.2/8、第 22 小節（第 1 拍）



原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：右手の 3 度による半音階の練習。

◆練習方法：(1)原曲にない音を付け足し、音価を均等にして、3 度進行の連続にする、
(2)指使いを決める

139楽譜は、オーストリア初版をもとに筆者が作成。F. Chopin, "La ci darem la mano" Varié pour le Piano-Forte, Op. 2 (Vienna: Tobias Haslinger, 1830, P. N.: T. H. 5489). 以下同様。



32) ショパン Op.2/8、第 23 小節（第 1 拍）

原曲	シューマン「練習日誌」
	 <p>Chopin. [op. 2/8, T. 23]</p>

◆練習目的：上声でトリルをしながら下声で旋律を弾く右手の練習。

◆練習方法：(1)sf を付ける、(2)指使いを決める（1 の指の連続使用）

33) ショパン Op.2/8、第 26 小節（左手第 1 ～ 2 拍）


原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：4 と 5 に動きが集中する音型に変え、この 2 つの指を鍛える左手の練習。

◆練習方法：(1)原曲にある音をなくし音を保持したままにする、(2)2 拍目頭に原曲にはない音を付け足す、(3)指使いを決める

34) ショパン Op.2/8、第 32 小節 (左手第 3 拍)

36) 同箇所 (右手)

原曲	シューマン「練習日誌」, 34) 左手
	

◆練習目的：音を保持したままパッセージを弾く左手の練習。


◆練習方法：原型と、その変形を用いる

シューマン「練習日誌」, 36) 右手


◆練習目的：右手の重音練習。4と5の指を強化。



◆練習方法：(1)原曲にはない音を付け足して重音にする、(2)指使いを決める

35) ショパン (シューマンがショパンと記しているが、どこから引用したのかは不明)

シューマン「練習日誌」


◆練習目的：音を保持したままパッセージを弾く右手の練習

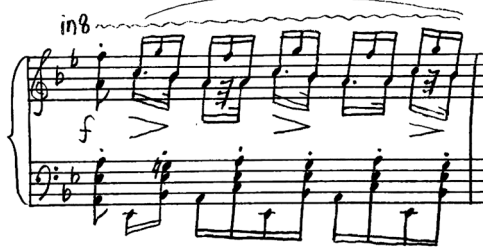

37) ショパン Op.2/8、第 34～35 小節（小節を跨ぐ箇所）

原曲

シューマン「練習日誌」


◆練習目的：単音パッセージの途中で重音をつかむ右手の練習

◆練習方法：指使いを決める

38) ショパン Op.2/8、第 35 小節（第 2 拍裏～第 3 拍頭）

原曲	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：右手の重音練習。4と5の指を強化。

◆練習方法：(1)原曲にない音を付け足して重音にする、(2)指使いを決める

42) ショパン Op.2/8、第 54 小節 (右手)

43) 同箇所 (左手)

原曲	
シューマン「練習日誌」, 42)	シューマン「練習日誌」, 43)

◆練習目的：両手の重音練習。4と5の指の強化。

◆練習方法：(1)原曲にない音を付け足して重音にする、(2)指使いを決める



58) ショパン Op. 2/2、第 21 小節 (前打音) 【1831/7/30】

原曲	シューマン「練習日誌」

◆練習目的：3度による右手の半音階の練習。

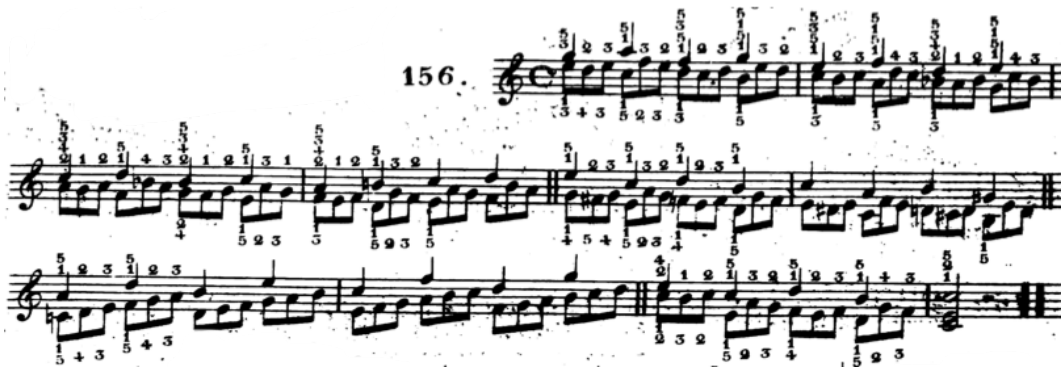



◆練習方法：(1)原曲にない音を付け足し、音価を均等にして、3度進行の連続にする
(2)指使いを決める

59) ベートーヴェン Op.10-1、第2楽章、第83～84小節

原曲 ¹⁴⁰	シューマン「練習日誌」
	

◆練習目的：指を広げる練習

91) フンメル《ピアノ教則本》、p. 276/ No. 156, 【1831/12/6】 , 92) 93) 同箇所

原曲 ¹⁴¹	
	
<p>シューマン「練習日誌」, 上から順に 91), 92), 93)</p>	
	
	
	

¹⁴⁰ 引用楽譜： L. v. Beethoven, *Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte, Oeuvre 10* (Wien: Eder, n. d., P. N.: 23).

¹⁴¹ J. N. Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (Wien: Haslinger, 1828).

◆練習目的：重音の練習。

◆練習方法：(1)原曲にはない音を付け足して全ての音を重音にする、(2) 92)では上声部と下声部を逆にする、(3) 93)では移調する

以上の分析の結果、シューマンの練習方法は大きく9つにまとめることができる。

練習方法：①原曲にない音を付け加え、原曲とは異なるパッセージに作り替えて練習する

②原曲にない音を加え、重音にして練習する

③原曲にないアクセント／スタカート／強弱をつけて練習する

④原曲の音価を変えて／音価を均等にして練習する

⑤原曲の音型の動きを部分的に変えて練習する

⑥原曲の音型をもとに、その変形を作って練習する

⑦指使いを変えて／指使いを定めて練習する

⑧反復して／下降しながら反復して練習する

⑨音型自体に何も変更を加えず、原型のまま練習する

ここで特徴的なのは、①②③の練習方法に見られるように原曲にはないものを付け加えたり、④⑤⑥に見られるように原曲を部分的に変えて練習したりしていることである。特に、①②⑤⑥の練習方法はシューマン特有の練習方法であると思われる。原型にかなりのアレンジを加えた音型を用いていることの方が、⑨のように既存の音型をそのまま練習することよりも圧倒的に多い。この独特な練習方法から、シューマンの作曲家としての姿勢が垣間見られる。その中でも、②の練習方法はこの中で最も多く用いられている。あらゆる音型を重音にして、原型よりもかなりの難易度を上げたものが多々見受けられる。また、これらの練習を行う際には共通して、原曲の強弱は考慮していない。

これらの練習方法は単独で用いることはもちろん、目的に応じて⑨以外の方法をいくつも組み合わせることもある。ここで用いられた9つの練習方法がどのようなテクニックを向上させるためだったのか、その目的をもう一度まとめてみる。

練習目的：(1)分散和音の練習のため

(2)重音の練習のため

(3)半音階の練習のため

(4)指を広げるため

(5)跳躍の練習のため

(6)同じ鍵盤上での指変えの練習のため

(7)装飾音の練習のため

練習方法の分析の結果からも当然のことであるが、やはり(2)重音の練習を目的としたものが最も多くを占めていた。重音奏法の中には、ある声部を伸ばしたまま他の声部を動かすものと、2声を同時に動かすものの2種類が書かれている。中でも、他の指に比べて明らかに力の弱い4と5の指を鍛えるためと思われる音型が目立っている。

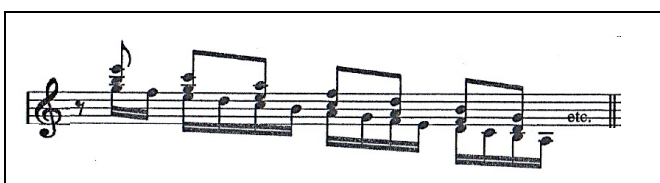
第1章で述べたように、シューマンの日記に目を通すと、その日の練習時間や取り組んだ作品名が度々記録されている。しかし、それをどのように練習していたのかということまでは記述されておらず、その詳細はこれまで明らかにされてこなかった。「練習日誌」に書かれた他の作曲家の作品からの音型を分析することにより、シューマンの練習方法の一端を見ることができただけでなく、彼がテクニックの中でも主に重音の練習に力を入れて取り組んでいたことが浮き彫りとなった。また、原型どおりではなく、様々な要素を十分に補足しながら練習する手法は、独自の練習音型を作っていく前段階であることが想定できる。

3. 自作の練習音型について

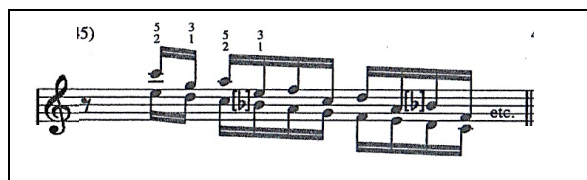
「練習日誌」で、他の作曲家の音型が使われるのは No. 42, 43 のショパンで一休止する。シューマンは7月18日の日記に、ピアノ練習のワン・ステップが完了した喜びを次のように記している。「今日僕はもうフンメル[教則本]の130番までいく。[...] 君は僕からのいくらかの絶賛を得るにふさわしい。ショパンは2度、かなり最後まで通した。今はこの曲を

勉強しない。これからも勉強しない。¹⁴²⁾ 1831年7月21日に書かれた自作の音型 No. 44から、新しいピリオドが始まるのである。「練習日誌」には全58の自作の音型がみられる。ここでは、まずこれらの音型を前項と同様にピアノ技法という観点から番号順に解析していく。これらの音型の中には、マテリアル集や自身の作品のスケッチとの相互関係があるものや、他の作曲家からの影響が見られるものがあることが判明した。その点についても以下に記す。

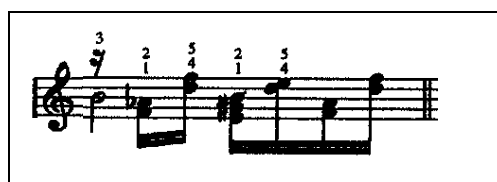
44)¹⁴³⁾ 【1831/7/21】 上声部は和音で音を保持しながら、下声部で音階を弾く練習



45) 6度と4度の重音を交互に用いた音階の練習



46) 1音を保持したまま重音を弾く練習、指を広げる練習



47) 1音を保持したままパッセージを弾く練習



¹⁴²⁾ "Heut komm' ich schon bis 130 in allen Hummel'schen. ...Du verdienst einige Lobeserhebung von mir. Mit meinem Chopin bin ich zum zweitenmal ziemlich durch. Lern jetzt ich ihn nicht...." Tbl1: 353-354.

¹⁴³⁾ 「練習日誌」の楽譜は、校訂者の許可を得て『新全集』を使用。Matthias Wendt, ed., "Studien und Skizzen: Studien- und Skizzenbuch I und II," *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII /3/1 (Mainz: Schott, 2010). 以下同様。

48) 伴奏を伴う4度の重音の平行進行練習

Musical notation for exercise 48. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a series of chords, each with a number above it indicating a finger: 4, 5, 4, 5. The bass staff contains a series of chords, each with a number below it indicating a finger: 4, 3, 4, 3. The exercise is a parallel progression of fourths.

この平行練習は、チェルニーの《トッカータ》Op.92の第15～17小節の3度と4度の音型練習に共通した性格のものである。

チェルニー《トッカータ》Op. 92 第15～17小節より¹⁴⁴

Musical notation for exercise 48, showing a treble and bass clef with chords and fingerings. The notation includes dynamic markings such as *f* and *dim.* and fingerings for both hands.

49) 右手の分散和音的音型の練習

Musical notation for exercise 49. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains a simple accompaniment.

50) 上の49)のヴァリエーションで、上声に旋律をおいた重音の練習

Musical notation for exercise 50. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains chords. The exercise is a variation of exercise 49, with the melody in the upper voice.

¹⁴⁴ 引用楽譜 : C. Czerny, *Toccata, Opus 92* (Leipzig: Peters, n. d., P. N.: 9092).

49)と 50) は『新全集』含め、先行研究において作品との関連性がまったく指摘されていないが、最上声の旋律や和声進行を基に比較調査を進めると《トッカータ》Op. 7 の初期稿から印刷稿まで関連しているということがわかった。

<p>初期稿 第 27～28 小節</p>	<p>初版 第 35～36 小節</p>
-----------------------	----------------------

《トッカータ》Op. 7 の成立過程については第 3 章で詳しく述べるので、ここでは、「練習日誌」における意味についてだけ指摘しておく。これらの音型は、前項で述べた、他人の作品をアレンジし難易度を上げる練習方法を、自身の作品にも適用していたことを示すものである。

51) 【1831/7/24】重音を用いた反行半音階の練習

この音型は、Sb I と SbIV にも類似のものが見られる。

<p>Sb I / 24D, 46)</p>	<p>SbIV / 23, 16)</p>
------------------------	-----------------------

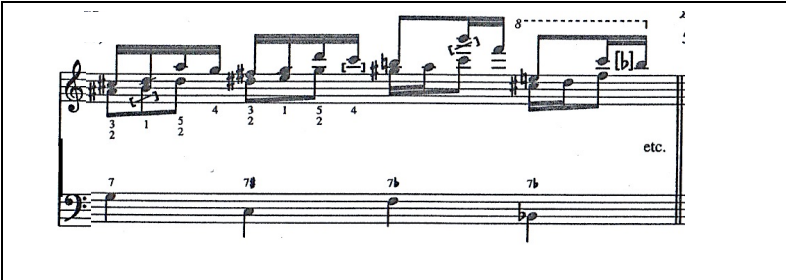
52) から 55) の音型は、51) の発展型である。54) から数字付きの低音が導入され、作品の一部のようになる。

52)	
53)	
54)	
55)	

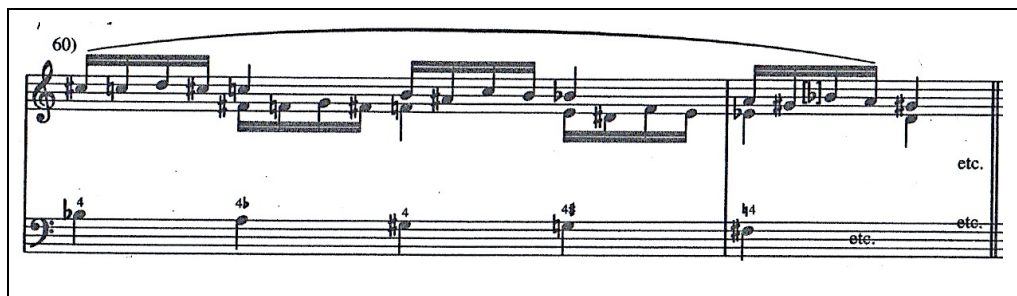
56) 【1831/7/28】カノンの練習、右手は重音の練習も含む



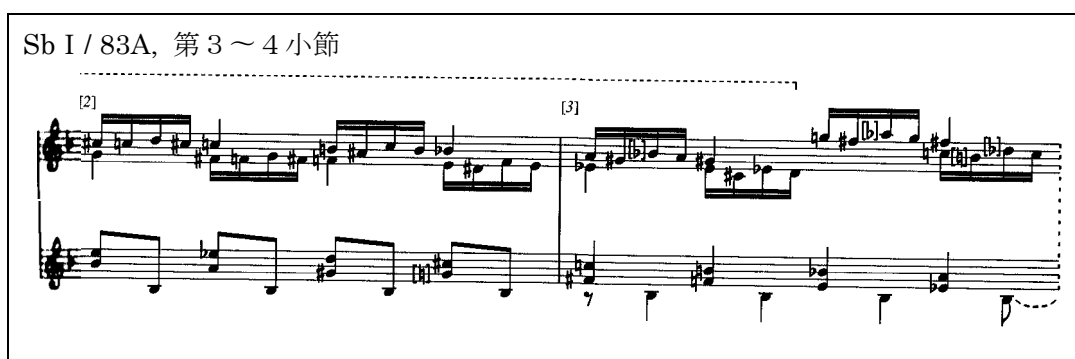
57) 【1831/7/29】数字付き低音を持つ重音の練習



60) 【1831/7/31】 1音保持しながら半音のパッセージを弾く練習



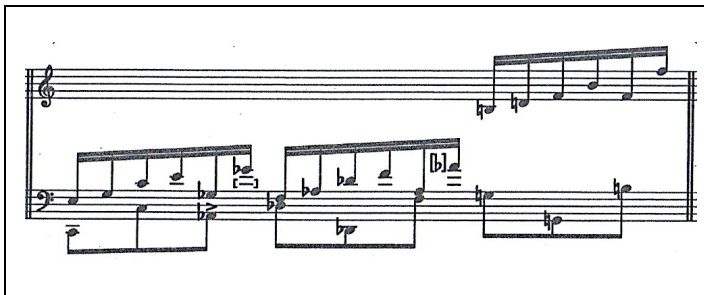
この数字付き低音を持つ音型は、Sb Iに見られる未完の《ピアノ協奏曲》へ長調 (RSW Anhang B3) に用いられているものと一致する。



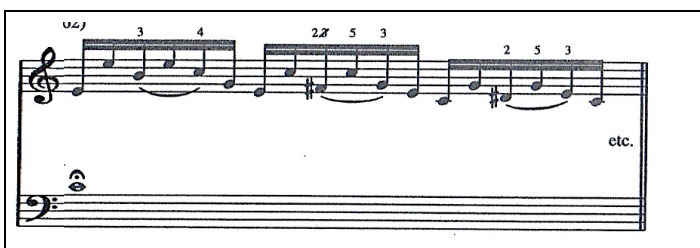
この協奏曲については先行研究があるが¹⁴⁵、「練習日誌」との関連性は『新全集』同様、指摘されていない。この作品は、1830～1831年に自身のヴィルトゥオーソのキャリアのために計画されたもので、ピアニストを放棄してからはこの作品に手をつけることはなかった (McCorkle 2003: 659)。『作品目録』では、上に引用した Sb I / 83 は 1830年5月～1831年8月に書かれたと大まかに推定しているだけである (McCorkle 2003: 659)。練習日誌の日付は確かにこの時期に入るが、この作品はたび重ねて書き直されており、Sb I / 83 は清書であるので、「練習日誌」との前後関係は確定できない。「練習日誌」では右手のパッセージ練習が主要目的であり、左手は和声付けに終わる。

¹⁴⁵ Claudia Macdonald, *Robert Schumann and the Piano Concerto* (New York/ London: Routledge, 2005).

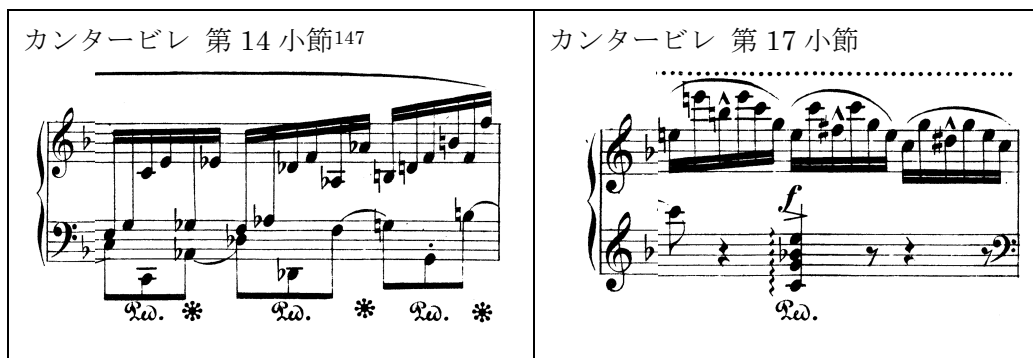
61) 【1831/8/3】 速いテンポの中で跳躍する音を正確につかむ両手での練習



62a) 146 速いテンポの中で音を正確につかむ練習



『新全集』では、これら 61)と 62a) の音型がシューマンの《アベック変奏曲》Op. 1 のカンタービレ(第4変奏)に音型一致が見られることを明らかにしている (Wendt 2010: 188)。



『作品目録』によると、シューマンが《アベック変奏曲》Op. 1 に着手していたのは 1829～1830 年であるため (McCorkle 2003: 3)、「練習日誌」に書き留めた際には作品はすでに出来上がっていたことになる。しかし、出版過程が始まるのは 1831 年 9 月 12 日で、「練習日誌」の直後である。自身の作品の中で、高度なテクニックを要する部分の練習が、作品の最終稿に影響した可能性は非常に高い。

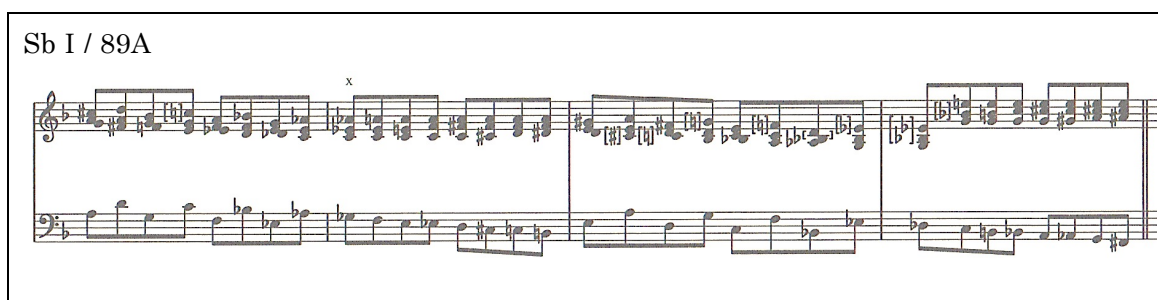
¹⁴⁶ シューマンが誤って、2つの音型に 62 番を付けている。本論文ではこれらを区別して、「62a」と「62b」とする。

¹⁴⁷ 引用楽譜：Clara Schumann ed., *Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887, P. N.: R.S. 39).

62b) 【1831/8/7】 4度と6度の重音を交互に用いた半音階の練習



Sb I に、この発展型が見られる。



63) 重音での半音階の練習



「もしくは親指をずらして oder mit Fortrückung / des Daumens.」と追記されている。これは、2の指の代わりに、黒鍵から白鍵へ親指を滑らせる奏法を意図しており、当時のピアノではレガートで弾く際に非常に効果的な運指法であった。シューマンは、この黒鍵から白鍵に連続して1の指を用いる奏法を自身の作品においても度々用いていた（詳細は、第3章および第4章で述べる）。

64) 2度と6度の重音を交互に用いた半音階の練習



上で挙げた Sb I / 89A は、この音型の発展型とも捉えられる。

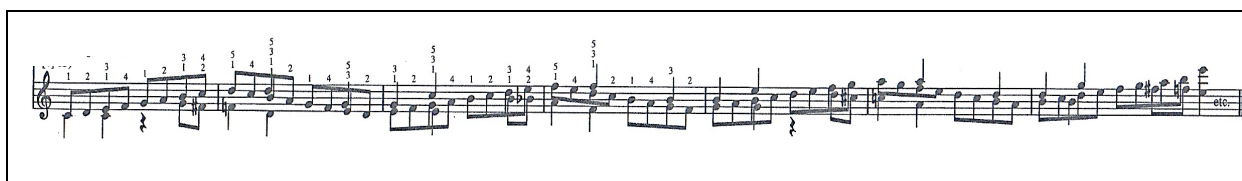
62b) から 64) までの音型には、全ての音に指使いが念入りにつけられている。しかしこれらは、効率よく演奏するために習得する運指法というよりは、弾きにくいという印象の方がより強い。特に、黒鍵に1の指を多々付けているため、指替えが非常に困難である。

また、4度+6度の 62b) の音型と、2度+6度の 64) の音型を交互に組み合わせたものが、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文で取り上げられている¹⁴⁸。



指使いも、62b) と 64) に書かれているものをそのまま交互に使っている。これも、シューマンの練習から生まれた音型である。このことから、自身の練習の中で生まれた音型が、実際の技巧的な作品の中で活かされているということが判明する。

65) 【1831/8/8】音階に上声部と下声部をつけて重音にした練習



これは、ツヴィッカウの個別スケッチ (SkZ-a1) に類似音型が見られる。



148 引用楽譜：シューマン所蔵譜 (Leipzig: Hofmeister, 1832)

このスケッチは 1831 年 5 月 15 日頃に書かれたと推定できるため（本論文 p. 33 参照）、65) はこの SkZ-a1 の音型をもとに、発展させて練習したと考えられる。

また、この 65) は、後に《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の序文で、練習音型の一つとして用いられている¹⁴⁹。

Mit freien Nebenstimmen: Avec accompagnement libre:

Destra sola.

8)

これは、ごく一部を除いて 65) の音型と同じである。シューマン自身が練習していた音型が、実際の技巧的作品の中でそのまま使われていることを例証するものである。

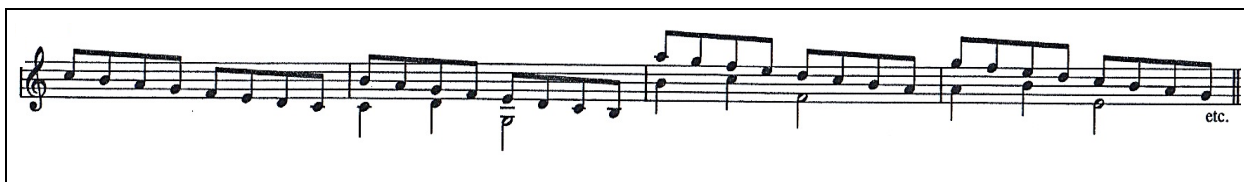
66) 重音を用いた音階の練習で、65) の発展型

67) 重音の反行練習

68) 上声部に旋律を置いた重音による音階練習

¹⁴⁹ 引用楽譜：初版（Leipzig: Hofmeister, 1832）

69) 下声部に旋律を置いた重音による音階練習



この 68) と 69) の 2 つの音型は、SbIII にも見られる。

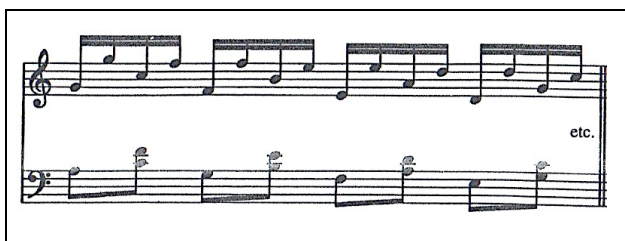
SbIII/ 24C (上段が 68, 下段が 69)

また、このスケッチは 1831 年 5 月 15 日頃に書かれたと推定でき (本論文 p. 33 参照)、68) と 69) は同年 8 月に書かれたため、この SbIII の音型を再び持ち出して練習したことが考えられる。

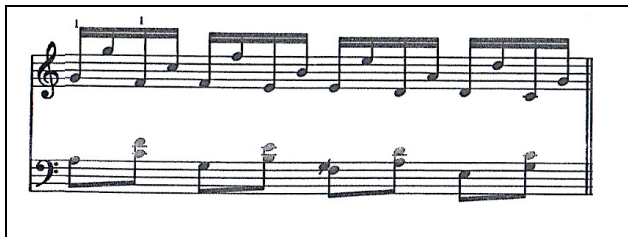
70) 【1831/8/21】 下行音階とゼクエンツの組み合わせの重音の練習、指を広げる練習



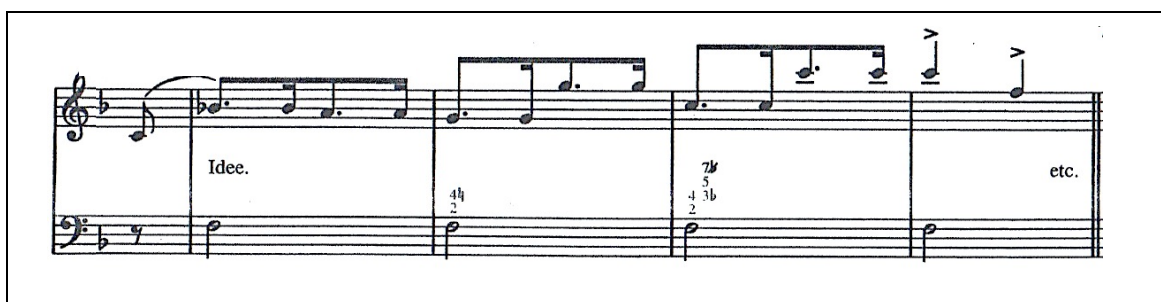
71) 両手で下行しながら、右手でオクターヴと 4 度の音程を交互につかむ練習



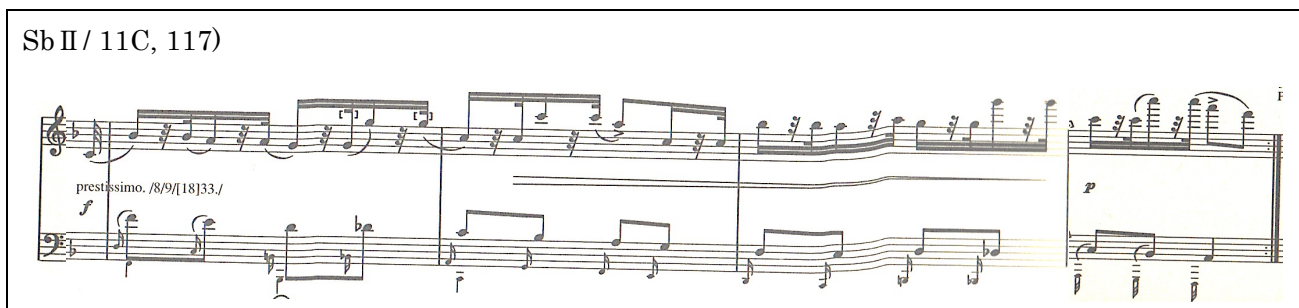
72) 両手で下行しながら、右手はオクターヴと5度を交互につかみ、1の指を鍛える練習



この 72) の音型の横には、通し番号の付記されていない¹⁵⁰、以下の断片的なスケッチが書かれている。

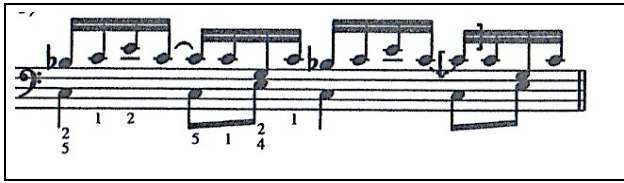


ここには、「アイデア Idee.」と記されている。これは「練習日誌」の中にありながら、テクニックの練習のために書き留められたわけではなく、その横の 71) や 72) のオクターヴの音型を練習しているうちに生まれた作曲のアイデアを書き留めた可能性が高い。調や和声が確定しており、スラーやアクセントもついている。実際にこの音型は、未完の《12のブルレスケ》(RSW Anhang F14) の中で用いられ、以下のように発展していく。

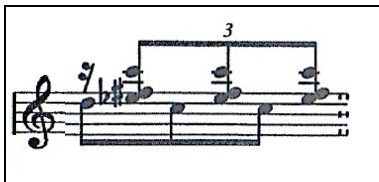


¹⁵⁰ 『新全集』では、[73] と補われている (Wendt 2010: 188)。従って、『新全集』には 2 種類の 73 番：73) と [73]がある。

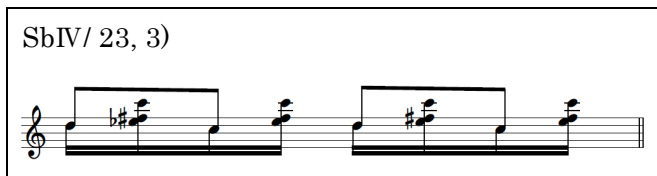
73) 左手の重音の練習



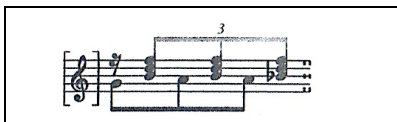
74) 音を保持したまま和音を弾く練習



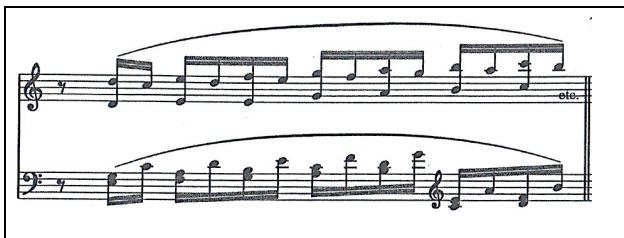
これは、SbIVに類似音型が見られた。



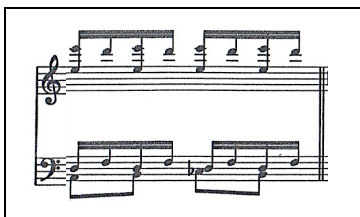
75) 音を保持したまま和音を弾く練習



76) 【1831/8/25】両手で上行しながら、右手はオクターヴ、左手は3度をつかむ練習



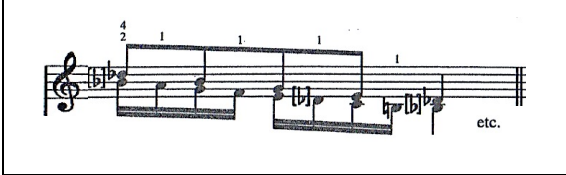
77) 右手はオクターヴ、左手は重音の練習



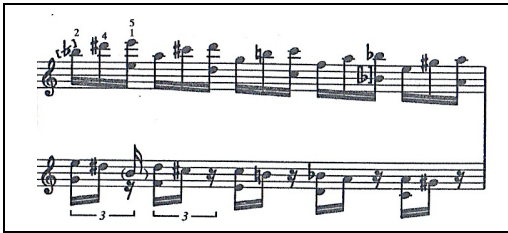
78) 重音の練習、4と5の指の強化



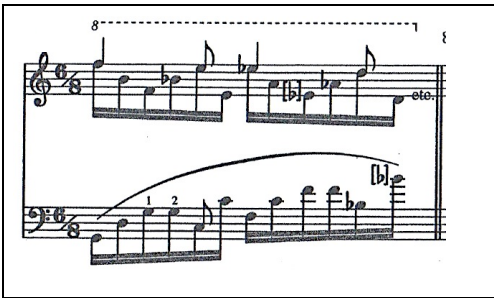
79) 重音を併用した音階の練習



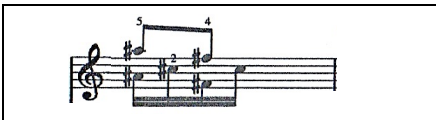
80) 【1831/8/28】 右手はオクターヴ、左手は6度をつかむ練習、指を広げる練習



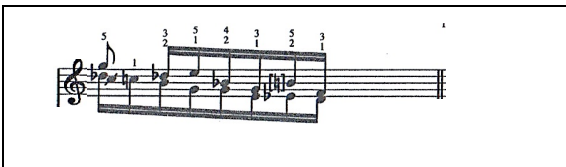
81) 右手は1音保持したままパッセージを弾く練習、左手は同じ鍵盤上での指替えの練習



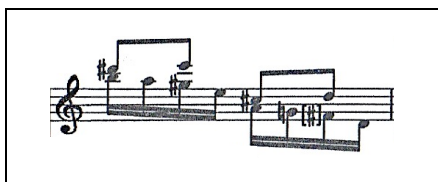
82) 【1831/10/5】 重音の練習、指を広げる練習



83) 重音の練習、同じ鍵盤上での指替えの練習



84) 【1831/11/2】 重音の練習



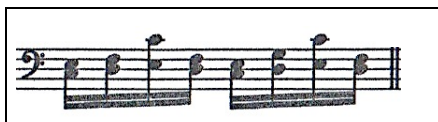
この音型は Sb II/III/IVにも見られ、上声のリズムがシンコペーションに発展している。

<p>Sb II / 1, 10) 【1833/7】</p>	<p>SbIV/ 23, 8)</p>
<p>III/ 104B</p>	

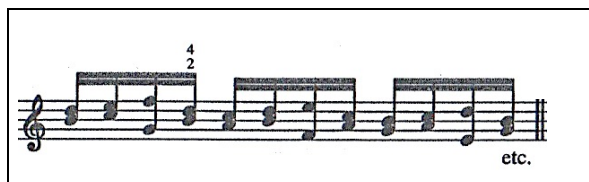
85) 【1831/11/18】 2声進行の重音に、3音目でオクターヴの3声目を加えた、指の拡張の練習



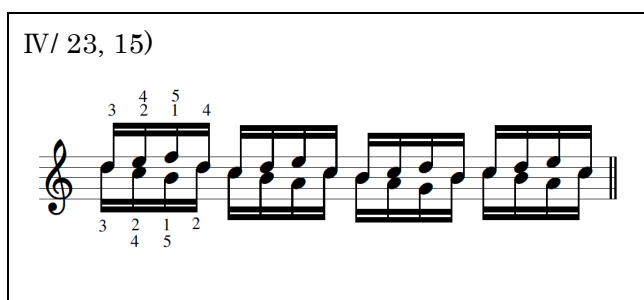
86) 【1831/11/18】 左手の重音練習



87) 同上の右手の重音練習



これらの音型は、SbIVに類似音型が見られ、ここでは両手用の指使いが記されている。



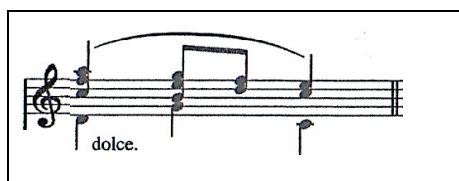
88) 【1831/11/18】上声の半音階に2つの異なるリズムを組み合わせた重音の練習



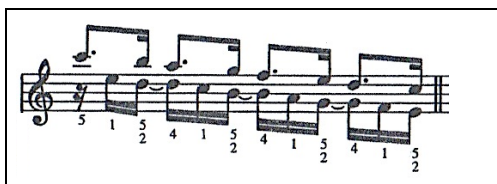
89) 重音の練習（前の音型の上声部と下声部を逆にしたもの）



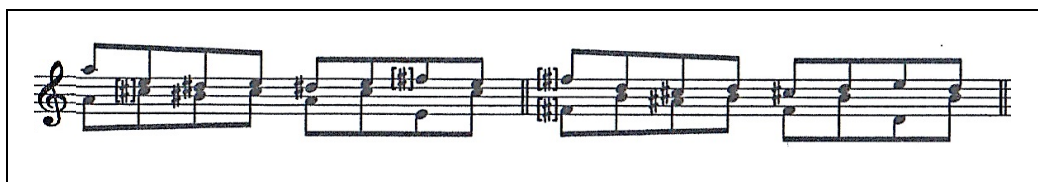
90) カデンツの練習



94) 【1832/3/17】指替えを含む重音練習、指を広げる練習



95) 【1832/3/20】重音の練習、指を広げる練習

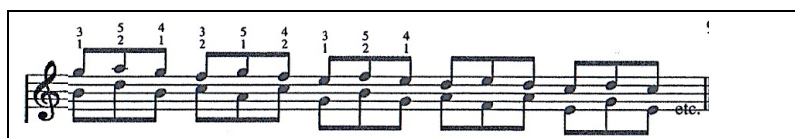


シューマンの《トッカータ》Op. 7の初期稿に、この 95) に書かれた旋律があることが、今回の比較調査で明らかになった。

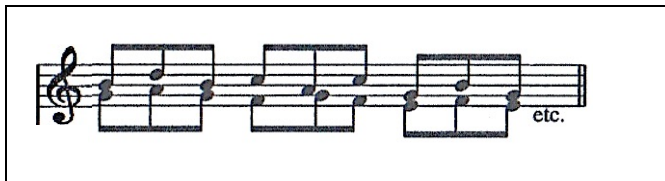


初期稿は 1831 年 5 月に書かれたものであると推定でき（詳細は第 3 章で述べる）、この 95) の音型が書かれた時にはすでに出来上がっている。すなわち、初期稿からこの部分を抜粋して練習していたのである。初期稿と 95) の音型を比較すると明らかである通り、「練習日誌」95)の音型の方が高度な重音奏法を要している（第 3 章で詳述）。自身のテクニックを極めながら、作品としても可能な限り難曲に仕上げようと、様々な重音奏法に挑戦していたのかもしれない。しかし、この旋律は初期稿にのみ見られ、印刷稿では見られない。

96) 【1832/3/21】上声では 1 つの音型、下声では転回型を含む 2 つの音型が、ゼクエンツで進行する重音の練習

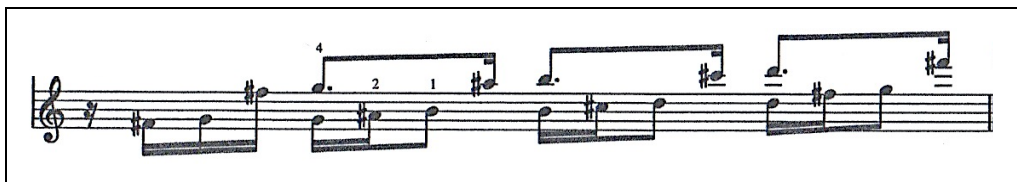


97) 重音の練習 (前の音型の上声部と下声部を逆にしたもの)



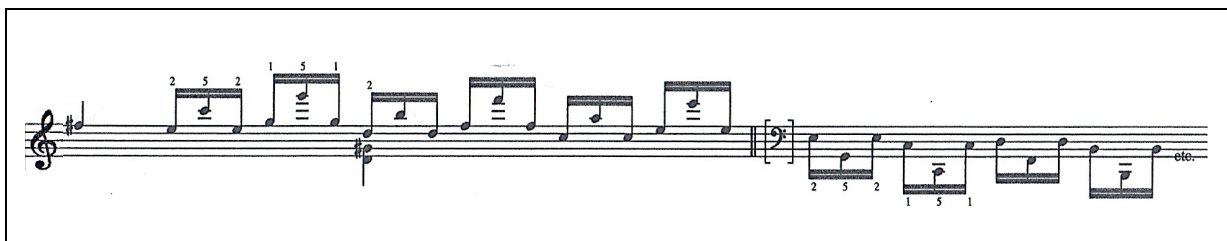
Musical notation for exercise 97, showing a treble clef staff with a sequence of chords and notes, including an 'etc.' label.

98) 【1832/3/29】指替えを含み、オクターヴで指の拡張が加えられた重音の練習



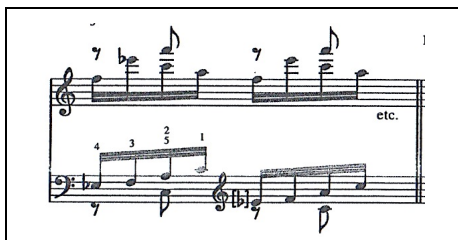
Musical notation for exercise 98, showing a treble clef staff with a sequence of chords and notes, including fingerings (4, 2, 1) and an 'etc.' label.

99) 【1832/4/6】指替えを含んだ6度と8度の音程をつかむ練習



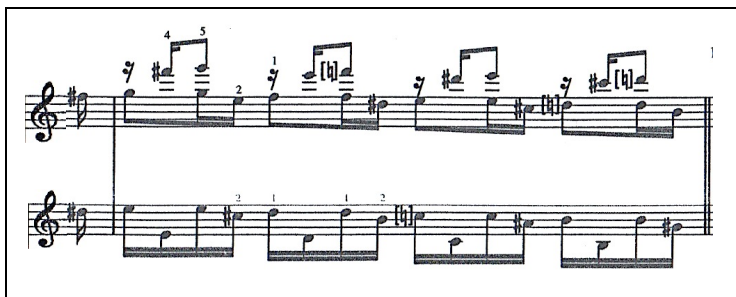
Musical notation for exercise 99, showing a treble and bass clef staff with a sequence of chords and notes, including fingerings (2, 5, 2, 1, 5, 1) and an 'etc.' label.

100) 【1832/3/29】両手で6度をつかむ練習



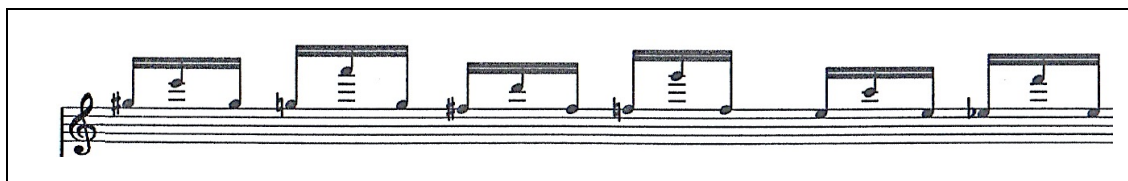
Musical notation for exercise 100, showing a treble and bass clef staff with a sequence of chords and notes, including fingerings (7, 4, 3, 2, 1) and an 'etc.' label.

101) 【1832/4/5】伴奏付きの重音の練習で、同時に指替えと指を広げる練習も含む



Musical notation for exercise 101, showing a treble and bass clef staff with a sequence of chords and notes, including fingerings (4, 3, 2, 1) and an 'etc.' label.

102) 【1832/4/6】 半音ずつ下行し、6度と9度を含んだ指を広げる跳躍練習



103) 3度、5度、6度の音程が組み合わさった重音とレガートの練習

以上のことから、「練習日誌」に書かれたシューマン独自の音型には、大きくまとめて9つの目的があったと考えられる。

練習目的：①重音の練習のため

- ②指を広げるため
- ③同じ鍵盤上での指替えの練習のため
- ④様々の音程を交互につかむ練習のため
- ⑤カデンツの練習のため
- ⑥カノンの練習のため
- ⑦速い動きの練習のため
- ⑧様々な指使いの効果を試すため
- ⑨跳躍の練習のため

どのように見ても顕著であるが、ほとんどの音型が、①重音の練習のために書かれている。細かく見ると、重音奏法の中でも、(1)ある声部を保持したまま他の声部を動かすものと、(2)2声を同時に動かすものの2種類があり、さらにそこから、(a)音階／半音階の練習を伴うものと、(b)その他に分類できる。このことから、ありとあらゆる重音奏法を体

系的に習得しようと試みていたことがわかる。

ここに書かれた自作の音型と同じもの、又は類似のものが、マテリアル集に属する練習音型や、シューマンの作品のスケッチの中に見つかったことで、双方に出てくる音型は彼がテクニク的に特に着目していたものである、ということをも具体的にみることができた。また、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3や《トッカータ》Op. 7などの実際の作品の中にも同一／類似音型が見られたことは、彼の作品は部分的に自身の指の練習から生まれているということ、または自分で練習していくうちに次々と難しいものへ作り変わっているということをも意味する。その最も卓逸した例は、「練習日誌」72番の後に書かれた、未完の《12のブルレスケ》(RSW Anh. F14)である。これは、練習に取り組んでいく最中に浮かんできたアイデアであることが明白である。

「練習日誌」に記された二種の音型、すなわち「他人の作品からの音型」と「自作の音型」を全て分析したところ、この二種には2つの共通点がある。1つは、あらゆるテクニクの中で重音奏法に焦点があてられていることである。「練習日誌」の全体にざっと目を通しただけでも、重音の音型が大半を占めていることは一目瞭然である。また、練習方法や練習目的のこれまでの分析からも、シューマンが重音奏法に最も力を入れていたことが証明できた。もう1つの共通点は、弾きにくい指使いを記していることである。特に、音型が複雑なものになると、指使いも同様に複雑なものが付記されている。通常ならば、音型が込み入ったものになるほど、指使いは奏者にとって弾きやすいものでなければならないはずである。難易度の極限に挑戦したとも思われるシューマンの独創的な運指法は、肉体と楽器の可能性を広げる目的だけでなく、それに伴う響きの実験と言える。

「練習日誌」の全ての音型を精査した結果、この中で、1831年6月までに書かれたものは全てその期間に取り組んでいた他人の作品の中から取り出されていること、同年7月からは他人のものとシューマン独自のものの両方が共存すること、そして、徐々に独自の音型が主となって書かれていくことが判明した。また、《トッカータ》Op. 7の初期稿のように、この「練習日誌」の中には、他の作品の初期稿や現在紛失した作品に属する音型が含まれている可能性は否めない。このように、初めは他人の作品からの音型を練習していたが、徐々に自作の練習音型、もしくは自分の作品からの音型を練習していくようになった。もともと他人の音型を練習していた時でさえも、独自の練習法、すなわち原型にかなりの手を加えることによって、難易度をあげて練習していた。その手法からも、自ら練習音型

を生み出していくよう進展することは容易に想像できる。これはすなわち、日々の練習の中で、独自のメソッドを打ち立てようという考えが芽生えたことを表す。こうして生まれたのが、「ピアノ教則本」の構想だった。これについては次節より詳しく述べていく。

「練習日誌」からは、シューマンが他人の作品を練習していくうちに、ピアノ・テクニックに独自性を見いだそうとするまでのプロセスを具体的に追うことができた。また、原型を大胆にアレンジする練習法や自作の練習音型の創作、そして実際の作品の一部が生まれていく過程から、当時のシューマンにとって指の練習と作曲が常に密接に関わり合っていたということが立証できる。

以下に、シューマンが「練習日誌」に記した情報、それに基づきヴェントが『新全集』で明らかにした各音型の典拠、そして本論文で新たに判明したことを整理する¹⁵¹。

¹⁵¹ 左欄の番号に重複や欠落が見られるが、ここではシューマンが記した通りに記す。また、“T.”は、小節番号を示す。

表 10 : 「練習日誌」の概観とこれまでの研究成果

No.	シューマン		ヴェント (2010)	本論文における発見
	日付	作曲家名		
1	1831/05/30	Herz	Op.48/1, T.18	
2	1831/06/02	Moscheles	Op.70/3, T.37	
3			Moscheles Op.70/3, T.87	
4	1831/06/03		Moscheles Op.70/19	
5			Moscheles Op.70/19	
6			Moscheles Op.70/19	
7	1831/06/04	Moscheles	Op.70/3	T.64
8	1831/06/15	Chopin	Op.2/8, T.75	
9	1831/06/25		Chopin Op.2/5, T.9?	
10			Chopin Op.2/5, T.13?	T.9?
11		Chopin	Op.2/5, T.13	
12	1831/07/05		Chopin Op.2/8, T.61	
13	1831/07/07	Chopin	Op.2/1, T.50	
14			Chopin Op.2/3, T.4	
15			Chopin Op.2/3, T.10	
16		Chopin	Op.2/3, T.8	
17			Chopin Op.2/3, T.12	T.11
18		Chopin	Op.2/3, T.14	
19			Chopin Op.2/3, T.15	
20		Chopin	Op.2/5, T.4	
21	1831/07/08	Chopin	Op.2/8, T.51-53	
22				ショパン Op.2/8, T.51
23	1831/07/14		Hummel Op.81/1, T.69	
24		Hummel	Op.81/1, T.100	
25			Hummel Op.81/1, T.107f.	
26		Hummel	Op.81/1, T.133	
27		Hummel	Op.81/1, T.164	
28		Hummel	Op.81/1, T.172	
29		Chopin	Op.2/8, T.21	
30	1831/07/19		Chopin Op.2/8, T.21	
31			Chopin Op.2/8, T.21	T.22?
32		Chopin	Op.2/8, T.23	
33		Chopin	Op.2/8, T.26	
34			Chopin Op.2/8, T.32	
35		Chopin		
36		Chopin	Op.2/8, T.32	
37		Chopin	Op.2/8, T.34	
38			Chopin Op.2/8, T.35	
39				
42			Chopin Op.2/8, T.54	
43		Chopin	Op.2/8, T.54	
44	1831/07/21			
45				
46				
47				
48				チェルニー《トッカータ》Op.92, T.15-17?
49				シューマン《トッカータ》Op.7 初期稿 T.27-28, 印刷稿 T.35-36
50				シューマン《トッカータ》Op.7 初期稿 T.27-28, 印刷稿 T.35-36
51				関連音型 : Sb I /24(No.46), SbIV/23(No.16)
52				
53				
54				
55				
56	1831/07/28			
57	1831/07/29			
58	1831/07/30	Chopin	Op.2/2, T.21	

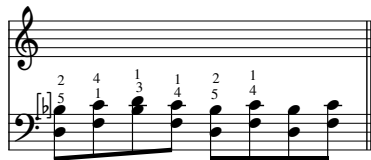
59		Beethoven: Sonate. 1.	2. Satz, T.83-84	
60	1831/07/31			シューマン《ピアノ協奏曲》へ長調 (RSW Anhang B3, Sb I /83)
61	1831/08/03		Schumann Op.1/5, T.14	
62			Schumann Op.1/5, T.17	
62	1831/08/07			関連音型 Sb I /89A, シューマン《パガ ニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 序文
63				
64				関連音型 : Sb I /89A, シューマン《パガ ニーニのカプリースによるエチュード》 Op. 3 序文
65	1831/08/08			シューマン《パガニーニのカプリースに よるエチュード》Op. 3 序文 関連音型 : SkZ-a1
66				
67				
68				同一音型 : SbIII/ 24C
69				
70	1831/08/21			
71				
72				
73				
			Schumann Burlesken (RSW Anhang F14)	
74				
75				
76	1831/08/25			
77				
78				
79				
80	1831/08/28			
81				
82	1831/10/05			
83				
84	1831/11/02			関連音型 : Sb II/1(No.10), SbIII/104B, SbIV/23(No.8)
85	1831/11/18			
86	1831/11/18			
87				関連音型 : SbIV/23(No.15)
88	1831/11/18			
89				
90				
91	1831/12/06			フンメル《ピアノ教則本》p. 276 (No.156)?
92				
93				
94	1832/03/17			
95	1832/03/20			シューマン《トッカータ》Op.7 初期稿 T. 69-70
96	1832/03/21			
97				
98	1832/03/29			
99	1832/04/06			
100	1832/03/29			
101	1832/04/05			
102	1832/04/06			
103				

4. その他の練習の記録

前述の「練習日誌」は、その表題通り、シューマンが練習内容を日記のようにまとめて記したものであるが、スケッチ帳にはその他にもシューマンの練習の形跡が見られるページがある。ライプツィヒ時代第2期に、シューマンが最も集中的に取り組んでいた2つの作品、すなわち「練習日誌」にも見られるショパンの《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』の主題による変奏曲》Op. 2 と、フンメルの《ピアノ教則本》に関する記述である。

スケッチ帳第I巻 64 ページには、まさに「練習日誌」と類似のものが見られる。「ショパンの作品2 / 細部の練習 Chopin: Op. 2. / ausgeführte Uebungen.」と書かれた見出しの下に、次の音型がスケッチされている。

譜例 1 : Sb I / 64



この音型の冒頭は、ショパン Op. 2 より、序奏の第9小節の左手、第2～3拍にあたる¹⁵²。

譜例 2 : ショパン Op. 2 / 序奏 T. 9



2つを見比べるとわかる通り、シューマンは、ショパンの左手第2～3拍目を取り出し、原曲にはない音型を付け足しているだけでなく、音価を均等にし、指使いも付記している。このシューマンの音型には、左手の6度と5度の重音を「十分なマルカート ben marcato」で弾くために、指を強化させる意図があると思われる。

¹⁵² これは、『新全集』で明らかにされている。Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen : Studien- und Skizzenbuch I und II,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/1 (Mainz: Schott, 2010)

また、同じくスケッチ帳第 I 巻 32 ページには、ショパン Op. 2 のフィナーレ第 5 小節、および第 10 小節の右手に付いた装飾音について研究した形跡も見られる。ここには表題は何も書かれていない¹⁵³。

譜例 3 : ショパン Op. 2 / フィナーレ T. 5

譜例 4 : Sb I / 32

Schneller. (シュネラー) Ausführung: (奏法)

譜例 5 : ショパン Op. 2 / フィナーレ T. 10

譜例 6 : Sb I / 32

Ausführung (奏法)

このような詳細な部分練習は、「練習日誌」での練習法と同様である。これらのスケッチが書かれた日付を特定することはできないが、シューマンがこの作品に最も熱中し、「練習日誌」でも取り上げていた 1831 年 6～7 月頃と同時期と思われる。シューマンとショパン Op. 2 との関連については、第 4 章で再び取り上げることとする¹⁵⁴。

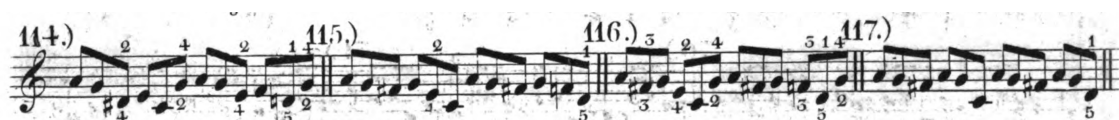
¹⁵³ このスケッチがショパンの Op. 2 に基づくものであるということは、ヨアヒム・ドラーハイム Joachim Draheim が明らかにした。

¹⁵⁴ シューマンとショパンの関係については、Joachim Draheim, “Schumann und Chopin,” in *Schumann Studien 3/4*, edited by Gerd Nauhaus (Köln: Verlag Dr. Gisela Schewe, 1994), pp. 221-241 で詳述。

ショパン Op. 2 と同じく、シューマンが精力的に練習に取り組んでいたのは、1829 年に初めて手にしたフンメル《ピアノ教則本》である。日記には、1831 年 7 月 18 日「今日はまだフンメルの 130 番まで進む」¹⁵⁵、7 月 21 日「今日はフンメルの 160 番までいく」¹⁵⁶、7 月 30 日「今日はフンメルの指の練習を終えるだろう」¹⁵⁷、8 月 14 日「フンメルの指の練習全体を一度見渡すために、一度全てを通して弾こうと思っている」¹⁵⁸ 等と記録されている。また、フンメル教則本を練習した形跡は、日記だけでなくスケッチ帳にも残されている。スケッチ帳第 I 巻の見返しには、シューマンによって「フンメルの指の練習を移調 pp. 27, 28, 53, 54, 65, 66. / 〈?〉半音程を伴う音階 p. 30 Die Transponierten Hummelschen Fingerübungen S. 27. 28. 53. 54. 65. 66 / 〈?〉Tonleitern mit chromatischen Intervallen. S. 30」と書かれており¹⁵⁹、シューマン自身がフンメルと関連付けたスケッチがある。しかし、実際には第 I 巻の 27~28 ページは現在消失しており¹⁶⁰、シューマンが関連付けたページの他に、第 I 巻 73、79 ページ¹⁶¹、そしてスケッチ帳第 V 巻 47、56 ページにも、フンメル教則本との関連が見られる。

スケッチ帳第 I 巻 53、54、65、66、79 ページには、フンメル教則本の 42~49 ページにあるほぼ全ての練習音型が順番に、そしてスケッチ帳第 I 巻 73 ページには、フンメル教則本の 117 ページの第 1 番の音型が、どちらも移調した状態で書き写されている。フンメルは全ての練習音型をハ長調で示しているが、シューマンはそれを様々な長調に移調しているのである。

譜例 7 : フンメル教則本 p. 47/ No. 114-117¹⁶²



¹⁵⁵ “Heut komm' ich schon bis 130 in allen Hummel'schen.“ Tb1: 353.

¹⁵⁶ “Heute komme ich bis 160 in Hummel.“ Tb1: 354.

¹⁵⁷ “Heute werd' ich mit Hummel's Fingerübungen ganz fertig.“ Tb1: 358.

¹⁵⁸ “Auch nehm' ich mir vor, Hummel's sämtliche Fingerübungen einmal hintereinander zu spielen, um das Ganze einmal zu überschauen.“ Tb1: 361.

¹⁵⁹ Matthias Wendt, ed., “Studien und Skizzen : Studien- und Skizzenbuch I und II,“ *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/1 (Mainz: Schott, 2010), p. 3.

¹⁶⁰ Ibid., pp. 260-262.

¹⁶¹ Ibid., pp. 144, 156.

¹⁶² 引用楽譜 : J. N. Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (Wien: Haslinger, 1828). フンメル教則本については、以下同様。

譜例 8 : Sb I / 65, No. 114-117

このように移調して練習する手法は、Fr. ヴィークの教えであることが確かであろう。Fr. ヴィークは、最初のレッスンから音楽理論と和声を学ばせ、短い小品を暗記させ様々な調に移調して弾くことを教えていた¹⁶³。このフンメルの移調のスケッチも、それに基づく練習法であると思われる。

スケッチ帳第 I 巻 30 ページおよび第 V 巻 47、56 ページには、前述のショパン Op. 2 の練習法のような、シューマンのアレンジが加えられている。第 I 巻 30 ページに、「半音程を伴う音階 Tonleitern mit chromatischen Intervallen」の見出しの下に書かれた 5 つの音型は、フンメル教則本 235～236 ページに見られる半音程を伴う音階練習を体系化したものである。

譜例 9 : フンメル教則本 p. 236/ No. 214

譜例 10 : Sb I / 30

¹⁶³ Valerie Woodring Goertzen, “Setting the Stage: Clara Schumann’s Preludes,” in *In the Course of Performance*, edited by Bruno Nettl and Melinda Russell (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998), pp. 238-239. Tomi Mäkelä and Christoph Kammertöns, eds., *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang* (Hamburg: Bockel Verlag, 1998), pp. 29-38.

フンメルのような練習音型をもとに、シューマンは半音程の位置を順番に上へ移動させている。

スケッチ帳第V巻 47 ページには、「私の指使いとコメントが付いたフンメルの指使いの練習 Hummels Applikatur Übung mit meinem / Fingersätze u. Anmerkungen」という見出しのもと、以下のように書き留められている。

譜例 11 : Sb V / 47

Hummels Applikatur Übung mit meinem Fingersätze u. Anmerkungen.
 1. Im Terz - Umfänge. Stufenweise Fingersätze

これは、フンメル教則本 p. 117 の以下の練習課題に手を加えたものである。

譜例 12 : フンメル教則本 p. 117

im Terz-Umfänge. Stufenweise Figurenfolge.
 1. NB. Fingersatz für die rechte Hand.
 (Grundlage der Passage.) NB. Fingersatz für die linke Hand, um eine Oktave tiefer zu spielen.

冒頭には、フンメルと同じく「1. Im Terz-Umfange. Stufenweise Figurenfolge」と記されている。音型は、フンメルの第1～4小節をシューマンは短縮している。すなわち、フンメル第1～2小節⇒シューマン第1小節、フンメル第3～4小節⇒シューマン第2小節となっている。シューマンの第3小節以降は、フンメルの第5小節以降と同じである。そして、シューマンの付けた見出し通り右手の指使いに彼独自のものが新たに付けられているが、「コメント Anmerkungen」は見当たらない。シューマンの付けた指使いは、フンメルのそれよりも弾き難い箇所が多々ある。様々な指使いを試しながら、指の使用について研究していたと思われる。

スケッチ帳第V巻 56 ページには、音型自体はフンメルと全く同じであるが、それ以外の点でシューマン独自のものが付け足されている。

譜例 13 : フンメル教則本 p. 191

Nº 4. Dur und Moll-Tonleitern in 191 Doppelgriffen.

The image shows a printed musical score for three staves: C major, G major, and D major. Each staff is filled with dense musical notation, including notes, rests, and numerous fingering numbers (1-5) for both the right (r.H.) and left (l.H.) hands. The notation is complex, featuring many double-griffen (double-hand) chords and intricate patterns. The title at the top indicates it is exercise number 4, involving major and minor scales in 191 double-hand positions.

譜例 14 : SbV/56

Dur u. Molltonleitern in Doppelgriffen

The image shows a handwritten musical score for two staves: G major and D major. The notation is dense and includes many fingering numbers and double-griffen symbols. The title at the top indicates it is for major and minor scales in double-hand positions. The handwriting is clear and detailed, showing the specific fingering for each note and chord.

見出しにはフンメルと同じく「重音による長音階と短音階 *Dur u. Molltinleitern in Doppelgriffen*」と書かれており、音型も前述の通り一致している。指使いが時折異なっており、フレーズや「・」「+/\times」の印が新たに付け足されている。フンメルの練習音型を、独自のフレーズとそれに適する指使いで練習していたことが推測される。

さて、シューマンがここに書いた、「・」や「+/\times」は何を意味するのだろうか。本論文で後に取り上げる《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文に挙げられた練習音型にも、即座には理解し難い以下の印が付けられている¹⁶⁴。

譜例 15 : 《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文より



この手のマークが付いた音にどのような注意が必要なのだろうか。フンメルの教則本において「*」は、「よく繋ぎ、音型をより正確に弾くために、ときおり少し長めに弾かれる音」¹⁶⁵に付けられている。また、シューマンの師である Fr. ヴィークの教授法に精通していた息子のアルヴィン・ヴィーク Alwin Wieck (1821-1885) による教則本《フリードリヒ・ヴィークのピアノ・メソッドに基づく教材 *Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik*》¹⁶⁶ では、導入部に教材内で用いる印について説明しており、そこで「x」及び「o」の意味について次のように言及している。

「x」は以下のことを意味する：この印の付いた音には特に注意して耳を傾けなくてはならず、指をその鍵盤上に長く置いたままにしてはいけない。

「o」が付いているところは、不自然なアクセントを生じさせないために、指で強くたたいてはいけない。¹⁶⁷

¹⁶⁴ 引用楽譜：シューマン所蔵譜 (Leipzig: Hofmeister, 1832)

¹⁶⁵ “Welche Note, wegen besserer Bindung und sicherer Ausführung der Figur, zuweilen etwas länger angehalten werden soll. ...“ Hummel 1828: 116.

¹⁶⁶ A. Wieck, *Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik* (Berlin: Simrock, 1875). この教則本については、次節で詳述する。

¹⁶⁷ „x“ bedeutet: man soll mit besonderer Aufmerksamkeit auf die unter diesem Zeichen stehende Note achten und den Finger auf der angezeigten Taste nicht zu lange liegen lassen. ...“o“ bezeichnet Stellen, wo mit dem Finger nicht zu stark aufgeschlagen werden soll, damit nicht dadurch ein unnatürlicher Accent entsteht.“ Alwin Wieck 1875: 5.

これらは、Fr. ヴィークがレッスンの際に用いていた記号であると思われる。シューマンも Fr. ヴィークの指導を受けていたため、スケッチ帳第V巻にはこのような意味で印をつけ、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 ではこのどちらかの記号を手のマークに変更した可能性が考えられる。しかし、フンメル「*」とヴィーク「×」は正反対の意味を持っており、シューマンがどちらの意味で用いたのか明確にはできない¹⁶⁸。

以上のように、移調やアレンジなどの様々な練習方法によって、フンメル教則本に専心していた。シューマンのこれらのスケッチに日付は書かれていないが、紙のラーゲ¹⁶⁹や練習方法から、ピアノの勉強に本腰を入れたライプツィヒ時代第2期に書かれたものであると推測する。フンメル教則本を練習したという日記の記録は、1831年8月まで見られる。

¹⁶⁸ また、シューマンの友人でピアニストのユーリウス・クノル Julius Knorr (1807-1861) の教則本 *Materials for the mechanical part of Pianoforte playing* (Chicago: Root&Cady, 1850 年代) にも「+」の印が見られるが、文中に説明がなされておらず、その意図をまだ解明できていない。しかし、クノールの教則本では、指使いを記す代わりにこの印を付けているため、シューマンとは異なる意図で用いられていると考えられる。

¹⁶⁹ スケッチ帳第I巻のラーゲは Matthias Wendt, ed. *Studien und Skizzen : Studien- und Skizzenbuch I und II*, pp. 273-279 を参照。

第3節 「ピアノ教則本 Clavierschule」

1. 成立と意義

「練習日誌」における経過の通り、繰り返される日々の練習の中で徐々にシューマン独自のメソッドが生まれていったことが、彼を「ピアノ教則本」の構想へと駆り立てたのはごく自然のことであったと考えられる。マテリアル集には、ピアノ教則本のための章立てとそれに属するスケッチが確認できるが、これらはまとまった状態で書かれているわけではなく、断片的なスケッチが様々な場所に点在している状況である。

このプロジェクトについて、シューマン自身による具体的な言説は残されていない。しかし、1832年5月11日の日記には以下の記述が見られる。「昨日はよく作曲してよく弾いた。その新しいメソッドが私には唯一効果的である。これこそが本物だ。」¹⁷⁰ これは1832年4月に中断した「練習日誌」の後に書かれている。ここで「その新しいメソッド *die neue Methode*」とは具体的に何を指しているのか明確にすることはできないが、作曲、ピアノ練習、またはその両方が兼ね備わったものに対する独自のメソッドへの確信の意を表した記述であることは確かであろう。

後に詳しく述べることとなるが、このプロジェクトは未完のまま、遅くとも1832年6月頭には、新たに浮上したプロジェクトである《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3およびOp. 10の「序文」へと引き継がれていく。従って、シューマンが「ピアノ教則本」を構想していたのは、「練習日誌」を終えた1832年4月6日以降から、次のプロジェクトに移行する6月初旬までであったと推測できる。2ヶ月足らずの短い期間であった。

シューマンの「ピアノ教則本」が持つ意義について、西原稔は、著書『シューマン 全ピアノ作品の研究』より〈第6章 シューマンとピアノ練習曲〉の中で、次のように指摘している。

シューマンは彼の時代が「練習曲の時代」であり、「ピアノの時代」であることを明確に洞察していた。ピアノ技術革新によって、新型ピアノが続々と登場し、各種のピアノ製造に関する特許が雑誌に掲載され、ヴィルトゥオーゾが新しい演奏技巧を

¹⁷⁰ “Gestern schön componirt und gespielt; die neue Methode schlägt einzig an; das ist das Wahre.“
Tb1: 387.

開拓していく中で、シューマンはピアノ教育のメソッドと体系的で合理的な教則本の必要性を実感していた。(西原 2013 上: 65)

ピアノが改良され楽器としての進化を続けるということは、同時にそれに対応すべき奏法が次々と生み出されていくことを意味する。シューマンがピアニストを目指していた時期は、まさにこの時であった。それ故、まだ若く演奏経験が少なかったにもかかわらず、独自のメソッドの必然性を感じ、様々なピアノに対応できるような当時のあらゆる奏法を網羅する「ピアノ教則本」を計画したのであった。

シューマンの「ピアノ教則本」については、彼がそれを書こうと試みていたことまでは先行研究でも時折触れられてきたが¹⁷¹、その中身にまで立ち入った研究はこれまでなされてこなかった。ここでは、現存する一次資料を精査した上で、実際にシューマン教則本の実態を解明することを試みる。

2. 現存資料から推測するシューマンの教則本

2-1. シューマンによる教則本用スケッチの選択段階

マテリアル集(本論文 p. 34 参照)の中から教則本に属するスケッチを選定していく過程で、ここには、①「ピアノ教則本に zur Clavierschule」又は「ピアノ教則本のためのパッセージ Passagen zur Clavierschule」と書かれているもの、②教則本の章立てがつけられているもの、③鉛筆で「×」の印がつけられているもの¹⁷²の3種類のスケッチが属することがわかった。これらはそれぞれ、シューマンが教則本用にスケッチを選択した形跡であると考えられる。この形跡をもとに、シューマンがスケッチを選択していく段階を次のよ

¹⁷¹ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke: Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, T1 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, T1:1976), pp. 91-104. Matthias Wendt, ed., "Studien und Skizzen: Studien- und Skizzenbuch I und II," *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VII/3/1 (Mainz: Schott, 2010), p. 261.

¹⁷² Sb I、IIのスケッチに×の印が見られるが、ここではSb Iの×のみを対象とし、Sb IIのそれは除外する。なぜなら、Sb Iには1832年までに書かれたスケッチが集まっており、「ピアノ教則本」はその時期の最後の構想だったため、これまでに書いたスケッチの中から必要なスケッチを選んで×を付けたと考えられるからである。一方でSb IIには、1836年頃までのスケッチが含まれている。そのため、ここに付けられた×はSb Iのそれとは異なる意味を持ち、その意図はまだ解明できていない。ここでは、以上の理由からSb IIのスケッチを×の観点からは見ないことだけを述べておく。

うに仮定する。

第1段階：自身の教則本を書くことを計画したシューマンは、マテリアル集の中から、まずは教則本のためのスケッチを選択した（本章第1節で明らかにした限りでは、フンメル教則本の書き写しを除くマテリアル集は、1831年から書き留められてきた）。シューマンは選んだスケッチに“zur Clavierschule”、“Passagen zur Clavierschule”と記した。現存するマテリアルの中では、Sb I / 17、75（ページ）に書かれた2つのスケッチがこれに該当する。これらのスケッチに共通性は見られない。

第2段階：その後、自身の教則本の構想が明確になり、章立てができあがった。これは、Sb I / 104～107及び SkZ-bに見られる。スケッチの冒頭に教則本の章立てがつけられ、3章までの章立ての構想がメモされた。章立て付きのスケッチは、その筆跡から、楽譜部分を書かれた後に章立てが追記されていることがわかる。しかし、章立てとしてスケッチの冒頭にしっかりと明記されているのは第2章までで、第3章からは曖昧になっている。また、第3章については構想のメモが残っているのみで、その内容が明示されていないものも多い。

第3段階：次に、章立てに沿って再びマテリアル集の中からスケッチを選び直した。その際、スケッチに鉛筆で「×」の印をつけた。これは、シューマンが曲集のための選曲などを行う際に、候補の素材に対してよく用いる方法である。Sb I / 3、4、17、18、21、23、97、106と SkZ-bに書かれたスケッチがこれに該当する。これらは章立ての内容に適したスケッチであるため、教則本の章立てに沿って選抜されたものであることが明確である。しかし、「×」のついたスケッチだけでは、章立ての中身が全てそろわない。具体的には、第1章と第2章はそろっているが、最終章と思われる第3章が不十分である。それには、次の理由が考えられる。(1)教則本を完成させることのないまま途中で終わってしまったために、スケッチの選択も中断された。(2)教則本の構想が固まって章立てが定まったあと、これまでのスケッチの中から該当するものに「×」をつけたが、その後は、シューマンの中で章立てに沿うものをスケッチするという目的があったために、スケッチに「×」をつける必要がなくなった。(3)「×」のついたスケッチはまだ他にもあったが、現在は残っていない。

以上のように、教則本のためのスケッチの選択には3つの段階があったと考えられる。第1段階で選択された2つのスケッチの中で、Sb I / 17は第3段階でも再び選択されているが、一方のSb I / 75はそうではない。これは、最初は教則本の候補に挙がっていたものの

最終段階で採用されなかったのか、あるいは「×」を付け忘れたのか、不明である。

前述の通りこれらは短期間に行われたこともあり、各段階がいつ行われ、スケッチしてから実際に選択するまでにどのくらいの時間的間隔があったのかということは特定できない。スケッチによっては、書かれてすぐに選択されたものもあれば、ずいぶん前のものが選択されたものもある。各スケッチの年代は、本章第1節で明らかにしたものしか推測できず、シューマンが教則本用に選択を行ったのは、教則本を計画していた1832年4～5月頃であったことしかわからない。

2-2. 章立て

まずシューマン教則本の章立てをみる。Sb I / 104～107 及び SkZ-b に書かれた章立てをまとめると、教則本は3章からなり、以下のような構成であったことが判明した。

表 11 : シューマンによる章立てとその典拠

I. Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag. (手を静止させ、指を交差することなく行う練習)	I / 104, 105
II. Uebungen mit Ueberschlagen und Untersetzen. (指を交差させる練習) A) Tonleitern. (音階) B) in zerstreuten Tönen. (分散和音で) / in fortlaufenden Passagen. (連続するパッセージで)	I / 106, 107, SkZ-b
III. Capitel für sich. (難問)	I / 107
1) mögliche Figuren zu vier Tönen ohne Verdoppelung eines Tones. (1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型)	
2) Triller. (トリル)	
3) Doppelgriffe: (重音奏法) a) Uebungen zweistimmige/ dreistimmige ohne Untersatz. (指を交差させない2/3声の練習) b) alle Tonleitern. (全ての音階)	
4) Chromatische Läufe: (半音階パッセージ) a) in Sexten, Terzen (in einer Hand) Quarten. (6度、3度 [一つの手で]、4度) b) verschiedene Applicaturen. (色々な指使いで)	
5) Verzierungen. (装飾音) a) Vorschlag. (前打音) b) Schneller. (シュネラー) c) Pralltriller. (プラルトリラー) d) —	
6) Abwechseln auf einer Taste. (一つの鍵盤上での指の交代) a) hauptsächl. v. denen Pralltönen. (主にプラルトーンから) b) zu 2, 3, 4, 5. (2、3、4、5へ)	
7) Arpeggien. (アルペジオ)	
8) Spannungen. (指を広げること)	
9) Sprünge. (跳躍)	

章立てに関する記述が見られるのはここまでである。シューマンが全3章を意図していたのか、続きを想定していたが中断されたのかは不明である。

2-3. 各章の概要

すでに述べた通り、シューマンの教則本はスケッチのまま未完に終わっている。また、スケッチもある程度まとまった状態ではなく、断片的に書かれたものが様々な場所に散在している。本項ではマテリアル集の中から、前述の×印やシューマンのメモした章立てをもとにスケッチを分類していくことで、教則本の中身を具体的に想定していく。

ここでは同時に、スケッチの内容が一致するものを整理し、その前後関係を明らかにする。また、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3に付けられた「序文」において、同一／類似音型が見られるものについても表記した（この「序文」については本論文第3章で詳述する）。そして、×印が付けられたスケッチには、×と記す。

■第1章／手を静止させ指を交差することなく行う練習（Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag）

No.	資料と順序	表題 / 章立て	譜例	Op. 3 序文
(1)	Sb I / 17 × ↓ Sb I / 105	Zur Clavirschule. Erste Uebungen. (ピアノ教則本に。最初の練習。) ----- I) Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz u. Ueberschlag. Erste Uebungen: (I. 手を静止させ指を交差することなく行う練習。最初の練習。)		
(2)	Sb III / 27 ↓ Sb I / 104CD	I) Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag. (I. 手を静止させ指を交差することなく行う練習)		
(3)	I / 3BC × SkB / 1 (7,11 段) Tb1 / 300(下)	Erste Uebung. (最初の練習。) ----- Zur Stärkung des einzelnen Finger. (個々の指の強化のために。)		⇒⑥-a) (序文の中の第6曲目の練習音型 a と類似)  ※Op. 3 引用楽譜は初版。以下同様。

スケッチを精査した結果、第1章には以上の3種類の指を交差させずに弾くことのできる音型が含まれると思われる。(1)と(2)の音型にはスケッチがそれぞれ2つずつ、(3)には3つ存在する。(1)の Sb I / 105 と、(2)の Sb I / 104 には、スケッチの冒頭に第1章の章立てが付けられているため、これらの音型がこの章に分類されることは明白である。とりわけ(1)の音型には、上述の3つの選択段階(“zur Clavierschule”、章立て、×印)の全ての形跡があるため、教則本にどうしても入れたかった音型であったことが見受けられる。(3)の音型には章立ては付けられていないが、Sb I / 3 のスケッチに×印がついていること、(1)の Sb I / 17 と同じく「最初の練習 Erste Uebung」と書かれていること、そして内容的にも章立てに適しているという理由から、この章に属するものとした。また、この(3)の音型は、技巧的練習曲である Op. 3 の序文において、6曲目のカプリースについての叙述で挙げられている a) の練習音型と一致している。

以下に、表で示した(1)(2)の資料の相互関係と成立順序、及びその根拠を記す((3)は不明)。

・(1)Sb I / 17, Sb I / 105 について

先に Sb I / 17 があり、後から Sb I / 105 を清書したと思われる。

理由：①Sb I / 17 には自分の練習のために使ったような形跡がある(後に詳述)。②Sb I / 17 の左上に×印があり、これはピアノ教則本に入れようと後につけたものであると考えられる。③Sb I / 105 は指示が細かく、強弱記号も富んでいる。例えば、C 段の 13) から 20) までは、徐々に大きくなった後に小さくなるように、順序立てて書かれている。

従って、Sb I / 17 をもとにピアノ教則本用にきれいに書き直したのが Sb I / 105 と考える。

・(2)Sb I / 104CD, SbIII/ 27 について

Sb I / 103~106 と SbIII/ 27~30 はそれぞれ1ボーゲンであり、これらは同一の紙である。しかし先に SbIII/ 27 があり、後に Sb I / 104CD で整理して書き直し、教則本に入れるよう章立てをつけたのだと思われる。

理由：①SbIII/ 27 はト音譜表しか書かれていないが、Sb I / 104CD は大譜表で書かれている。②Sb I / 104CD は、A) Zerstreut (分散和音) と B) Folgend (隣接する音) の2パターンに分けて書かれているが、SbIII/ 27 は混合している。③SbIII/ 27 には10の音型×(掛ける)その全ての反行型からできた20の音型が書かれているが、元々3つの音を伸ばしたまま2つの音を反復する音型なので、反行型というのはあまり意味がないように思われる。

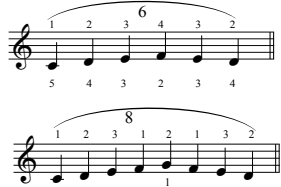
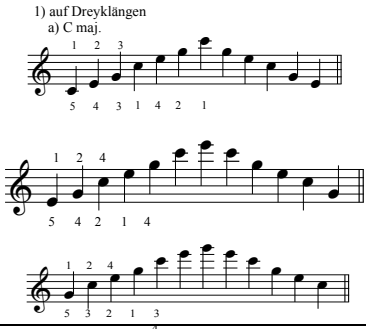



Sb I / 104CD では一部の音型にのみ反行型が書かれている。④SbIII/ 27 はドからソまでの5音しか使っていないのに対し、Sb I / 104CD は属7和音を取り入れていて、SbIII/ 27 より音型も複雑化している。⑤SB I / 104CD には教則本の章立てが書かれている。

従って、SbIII/ 27 は自分の練習用に書いたのか教則本のスケッチとして書いたのか、その目的はわからないが、Sb I / 104CD は後にきちんと整理して書いたものであると言える。

■第2章／指を交差する練習（Uebungen mit Ueberschlagen und Ueber/ Untersetzen）

A) 音階（Tonleitern）

B) 分散和音で/ 連続するパッセージで（in zerstreuten Tönen/in fortlaufenden Passagen）

資料	表題 / 章立て	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 106 ×	II) Uebungen mit Ueberschlagen und Uebersetzen: in folgender Bewegung: A) Tonleitern: I gerade Bewegung Dur. II: Entgegengesetzt: (II. 指を交差する練習: 次の動きで: A. 音階: I. 平行運動、長調。II. 反進行。)		
Sb I / 107ABC	II. Uebungen mit Ueberschlagen und Untersetzen. A) Tonleitern: Moll. B: in zerstreuten Tönen: (II. 指を交差する練習。 A. 音階: 短調。B. 分散和音で。)		
SkZ-b1 ×	II) Uebung mit Ueberschlagen u. Untersetzen B) in fortlaufenden Passagen 1) auf Dreyklängen 2) auf verminderten Septimenaccorden 3) auf kleine Septimenaccord 4) auf grosse Septimenaccord (II. 指を交差する練習。 B. 連続するパッセージで。 1. 三和音、2. 減七和音、3. 短七和音、 4. 長七和音)	1) auf Dreyklängen a) C maj. 	
SkZ-b2	5) mit: vorhalten: α) auf Dreyklängen β) auf Septimenharmonien (5. 掛留音付き: α. 三和音、β. 七和音)		
Sb I / 90ABC	Passagen mit Vorhaltnoten. A) auf Dreyklangharmonien B) auf Vierklangharmonien C) auf Vierklangharmonien ohne Auflösung in einer Hand: (掛留音付きのパッセージ。 A. 三和音、B. 四和音、 C. 一つの手に於いて解決しない四和音)	A) auf Dreyklangharmonien 1) Vorh.[alt] D. od. Dis  (A. 三和音。1. 掛留音 D または Dis)	
Sb I / 16ABC	Vorhaltpassagen. Wesentlicher Septimenaccord Verminderter Septimenaccord (掛留音付きのパッセージ。 属七和音、減七和音)	Stammacc: [ord] (基本和音) 	
Sb I / 18 ×			

第2章では指を交差させる練習として、まず「A 音階」の項目で音階の奏法、全調の指使い、右手と左手の間を10度/6度/3度で音階練習、右手と左手が反進行での音階練習を扱い、「B 分散和音で / 連続するパッセージで」の項目では三和音と七の和音の分散和音（転回型も含む）で上下行する練習、三和音と七の和音に掛留音をプラスした分散和音で上下行する練習を扱う。ここに、Op. 3の序文と一致する音型は見当たらない。

Sb I / 106, 107, SkZ-bには第2章の章立てと×印が付けられているため、ここに書かれた音型がこの章に分類されることは明白である。Sb I / 107には章立てのみが書かれており楽譜部分はないが、Sb I / 106で書かれた音階練習をMoll（短調）でも同じように行うという意味であろう。Sb I / 90, 16には、章立てや×印がない。しかし、これら二つのスケッチに書かれた表題は、SkZ-b2のそれとほぼ同じである（掛留音を伴う三和音と四和音/七和音の分散和音に関するもの）。また、SkZ-b2は各和音構成音しか書かれていない未完のスケッチであるのに対し、Sb I / 90, 16には具体的な音型まで書かれている。そのため、SkZ-b2ではどのような音型が想定されていたのかをこの二つのスケッチによって明らかにすることができるので、これらをここに含むこととする。従って、SkZ-b2にもSb I / 90, 16のような練習音型が書かれる予定であったと推測する。

また、Sb I / 18にも章立ては付けられていないが×印がついており、第2章で出てくる和声の名称（Septimenaccord）を用いたテキストが書かれているので、ここに含むこととする。しかし、この音型は指を交差させずに弾くことができるため、章立てと完全には一致しない。シューマン自身がこのテキストの中で「大変有益である von ungeheurem Nutzem」と書いており、教則本のどこかに入れようとしていたと思われるが、ぴったりと当てはまる章立てがない。シューマンの友人で、Fr. ヴィークとも親交のあったユーリウス・クノル Julius Knorr (1807-1861)の教則本¹⁷³にも類似の音型があり、彼は「和音 Accord」の章で扱っているが、シューマンにそのような章はない。別の可能性として、第1章の高度なヴァージョンと考えることもできる。

マテリアル集に挙げたSb V / 57にも、教則本に分類したSb I / 18に似たスケッチが書かれている（【付録】p. 4参照）。これは年代の特定ができないが、スケッチの途中からはシューマン以外の筆跡で書かれており（3段目2小節以降は他人、4段目調号まではシューマンによるものでそれ以降は他人）、鉛筆で直した形跡も沢山見られる。従って、教則本のためのものではないと推測する。

¹⁷³ J. Knorr, *Neue Pianoforte-Schule in 184 Übungen, oder Materialien* (Leipzig: Friese, 1834).

■第3章／難問 (Capitel für sich)

前述の通り、スケッチ冒頭に章立てがはっきりと付記されているのは第2章までである。ここからは表題、そして×印と音型内容を手掛かりとしながら、章立ての内容に沿うものを分類していく。

① 1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型 (mögliche Figuren zu vier Tönen ohne Verdoppelung eines Tones)

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 4EF Sb I / 51ABC Sb I / 52AB Sb I / 64C Sb I / 81BC			

これらのスケッチに×印はないが、章立ての内容に適しているため、ここに属するものと推測する。Sb I / 51, 52, 81, 82 は 1 ボーゲンであり、このボーゲンにはこの音型が集中して書かれている。これらは Op. 3 の序文には見当たらない。

② トリル (Triller)

No.	資料	表題	譜例	Op. 3 序文
(1)	Sb I / 107E	Haupttrillerübung. (主なトリル練習.) Doppel: = (二重)		
(2)	Sb I / 104E	Vorläufige Trillerübung. (仮のトリル練習.)		

Sb I / 107E の中央には、第3章の章立てが全て列挙されている。そして同じ段に、その章立てを挟むよう両脇に(1)のトリル音型が書かれている。筆跡から、章立てが書かれた後に、(1)のトリル音型が書かれたことがわかる。従って、(1)は教則本のトリルの項目に入れるために書かれたものであると考えられる。一方で(2)は、いつ頃書かれたものであるのかわからないが、Sb I / 104C の上に付記された章立て（本論文 p. 92 参照）と同じ頃に書かれた可能性もある。そうであれば、章立てができた後にスケッチされたことになるので、(2)も教則本に含める予定であったことが推測される。これら二つは音と指使いは同じだが、Sb I / 104 には後打音があり、Sb I / 107 には二重トリルの練習も書かれている。これらは Op. 3 の序文には見当たらない。


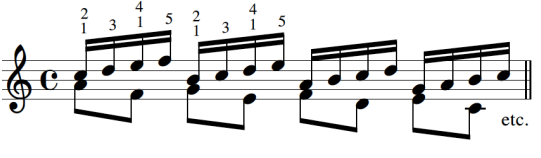

③重音奏法（Doppelgriffe）

- a) 指を交差させない2、3声の練習（Uebungen zweystimmige/ dreystimmige ohne Untersatz）

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 3F ×			
Sb I / 21A-1) ×	Uebungen in Doppelgriffen. I . (重音奏法の練習 I)		
Sb I / 21DE-7) ×		7) In Triolen (7. 3連符で) 	
Sb I / 23B-17) ×	Uebungen in Doppelgriffen. II . (重音奏法の練習 II)	 NB. Finger schnell aufzuheben u. aus dem Gelenk zu spielen. (注：指をすばやく上げ、関節から弾くこと)	
Sb I / 23B-18) ×		 unisono (ユニゾンで)	

この項目にぴったりと当てはまる、まとまったスケッチはない。重音奏法のための数多くの練習素材の中から、×印の付けられた音型をここに含むこととする（Sb I / 3F と Sb I / 21A の音型には指使いが書かれていないので不確かではあるが、これらは指の交差が必要だと思われる）。また、これらは Op. 3 の序文には見当たらない。

上記の Sb I / 23B-17) の音型は Sb II / 2C と SbIV / 23-1) に同一音型が、Sb I / 23B-18) の音型は SbIV / 23-18) に類似音型が見られる。

Sb I / 23B-17)	Sb II / 2C “Tempi passati” (過ぎし昔のこと)	SbIV / 23-1)
	Tempi passati 	
Sb I / 23B-18)	SbIV / 23-18)	
		

b) 全ての音階 (alle Tonleitern)

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 97AB ×	Chromatische Tonleitern in Doppelgriffen. Oktavenumfang. (重音奏法での半音階。 オクターヴの音域。)	unisono  Alle Dur Tonleitern haben auf wie abwärts dieselbe Applikatur (全ての長調の音階は、下行形も同 じ指使いで行う)	⇒②-a), b), c) 

Sb I / 97AB は、表題には「半音階 Chromatische Tonleitern」と書かれているが、内容は全音階である。そのため、次の項目である「半音階パッセージ Chromatische Läufe」ではなく、ここに含むこととする。

多くの教則本では一般的に、この項目の「全ての音階 alle Tonleitern」において、ここに挙げたような3度での音階を全調で行う練習が扱われている。シューマンの中での明確な定義はわからないが、×印が付けられているため、やはりこのような練習を意図していたことと推測する。

また、この音型は Op. 3 の序文において、2 曲目のカプリースについての叙述で挙げられている a), b), c) の練習音型と類似している。

④半音階パッセージ (Chromatische Läufe)

a) 6 度、3 度 (一つの手で)、4 度で (in Sexten, Terzen (in einer Hand), Quarten)

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
SkB/ 4	Chromatische. Tonleiter. (半音階)	<p>L.H. 3 1 3 5 3 3 5 3 (左手)</p> <p>In Sexten. R.H. 5 4 3 5 4 5 4 3 5 4 5 4 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 (6 度。右手)</p>	<p>⇒④ so ist der Fingersatz:</p> <p>In Terzen. En tierces.</p> <p>In Sexten. En sixtes.</p> <p>In Quarten. En quartes.</p>

この音型は Op. 3 の序文において、4 曲目のカプリースについての叙述で挙げられている練習音型と類似している。教則本の章立てをみただけではどのような練習音型を意図していたのか想定できなかったが、Op. 3 の序文に同一の項目があったために、ここでの練習内容を解明するに至った。

b) 色々な指使いで (verschiedene Applicaturen)

この項目では、シューマンがどのような練習を意図していたのか明らかではない。19 世紀に出版され、シューマンも把握していたと思われる、A. E. ミュラー=ツェルニー、カルクブレンナー、クノル、チェルニー、フェティス&モシェレスの各教則本には、半音階ス

ケールにいくつかの指使いが記されている。これらの教則本の中から、シューマンの友人で、同じく Fr. ヴィークとも親交が深く、『音楽新報』の創立メンバーであったクノルの教則本より、該当部分を以下に引用する。

楽譜のすぐ上につけた指使いは多くのドイツのヴィルトゥオーソ達（モシェレス）、真ん中の指使いはフランスのヴィルトゥオーソ達（カルクブレンナー）、1番上の指使いはイギリスのヴィルトゥオーソ達（クラマー）が、半音階を弾く時に用いるものである¹⁷⁴。

The image displays a musical score for a chromatic scale exercise, presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble clef staff, three different fingering patterns are provided for the right hand. Above the bass clef staff, three different fingering patterns are provided for the left hand. The first system shows a chromatic scale starting on C4, moving up to G4. The second system shows a chromatic scale starting on G4, moving up to D5. The third system shows a chromatic scale starting on D5, moving up to A5. The notes are marked with sharp and flat signs to indicate the chromatic movement. The fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

この記述から、当時半音階スケールの指使いは特定のものに定まっておらず、国や流派によって何種類も存在したことを読み取ることができる。

そして、シューマンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の第1曲目には、曲中に半音階スケールが用いられており、序文の中でその指使いについて次のように述べている。

（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最適なものと決定した。

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¹⁷⁵。

¹⁷⁴ “Die Chromatische Tonleiter wird von den meisten deutschen Virtuosen (Moscheles) nach der den Noten zunächst stehenden Applicatur gespielt, wiewohl die französischen (Kalkbrenner) die mittlere, die englischen (Cramer) die letzte der angezeigten Arten gebrauchen.“, J. Knorr, *Neue Pianoforte-Schule in 184 Übungen, oder Materialien* (Leipzig: Friese, 1834), p. 14.

¹⁷⁵ “... Von dem Satz ausgehend: dass (mit wenigen Ausnahmen bei Doppelgriffen) in Passagen oder

つまり、シューマンは Op. 3 の第 1 曲において、様々な半音階の指使いの中から自身が最良だと思ふものを記しているのである。従って、教則本でもこのような半音階奏法の背景について述べ、学習者への助言を記そうとした可能性が考えられる。

⑤装飾音 (Verzierungen)

a)前打音 (Vorschlag) b)シュネラー (Schneller) c)プラルトリラー (Pralltriller) d)__

この章立てに当てはまる資料は残っておらず、項目 d) には何の言葉もあてられていない。カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) の『正しいクラヴィア奏法 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*』(1753)、及びダニエル・ゴットロープ・テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813) の『クラヴィア教本 *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen*』(1789)によると、ここで挙げられたシュネラーとプラルトリラーは、どちらも素早く一音上がって戻るという指示で、音の動きとしては全く同じであるが、シュネラーはスタカート音符に、プラルトリラーはレガートの音符に用いられるという点で異なる¹⁷⁶。また、シュネラーに記号はなく(音符で記すのみ)、プラルトリラーは ^^ で示される¹⁷⁷。

一方で 19 世紀の教則本や文献では、この 2 つの区別が明確に記されていないばかりか、著作によって、これらを示す記号も様々である¹⁷⁸。例えば、フンメルの教則本では、プラ

Tonleitern der Fingersatz auf wie abwärts der nämliche sein soll, hat sich der Herausgeber in der chromatischen Tonleiter für die angezeichnete entschieden.

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. ...”

¹⁷⁶ C. P. E. バッハ『正しいクラヴィア奏法』(Carl Philipp Emanuel Bach, “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*”, 1753)、東川清一訳、第一部、東京：全音楽譜出版社、2000年、pp. 118-122, 164-165.

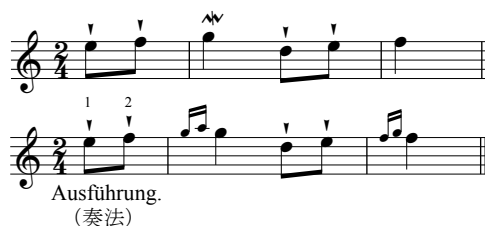
D. G. テュルク『クラヴィア教本』(Daniel Gottlob Türk, “*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen*,” 1789)、東川清一訳、東京：春秋社、2000年、pp. 292-293, 314-318.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ 教則本：A. E. Müller, *Grosse Fortepiano-Schule*, Achte Auflage von C. Czerny (1825), pp.217-218. C. Czerny, *Pianoforte-Schule Op. 500* (ca.1839), 1.ter Theil, p. 123 参照。事典：Ig. Jeitteles ed., *Aesthetisches Lexikon* (1837), Zweiter Band, pp. 201, 311. G. Schilling ed., *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Fünfter Band (1837) pp.534-535, Sechster Band(1838) p. 240. D. M. Randel ed., *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians* (1999), p. 594 参照。

ルトリラーについての記述はなく、シュネラーについて以下の譜例が記載されている¹⁷⁹。

譜例 16 : フンメル 《ピアノ教則本》 p. 390

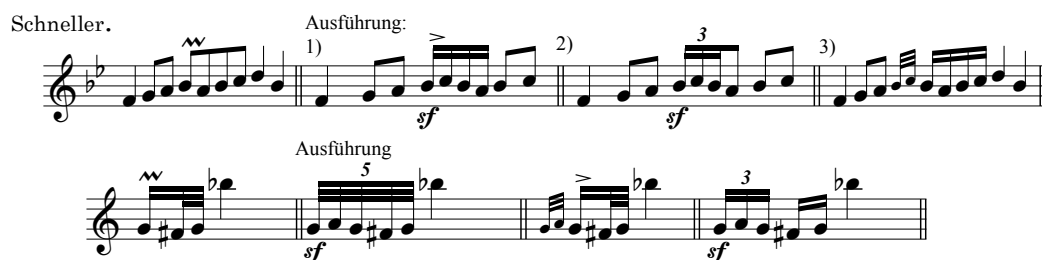


この記号は、C. P. E. バッハ及びテュルクの教本では、モルデントとなっている。

また、シューマンの師である Fr. ヴィークのメソッドに基づいた、アルヴィン・ヴィークの教則本¹⁸⁰では、プラルトリラーについての記述はあるが¹⁸¹、シュネラーについてはない。プラルトリラーの記号は w で説明されており、奏法はフンメルのシュネラーと同じである。

シューマンはこの2つをどのように認識していたのだろうか。教則本に当てはまる資料は見当たらないが、シュネラーに関しては次の記述がある。シューマンは Sb I / 32D に、ショパン作曲《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』の主題による変奏曲》Op. 2の曲中に出てくるシュネラーの演奏法を以下のように書き出している。

譜例 17 : Sb I / 32D



この箇所はスタカートではなく、記号も前述の C. P. E. バッハ等によるとプラルトリラーのものであるが、シューマンはこれをシュネラーと称している。

¹⁷⁹ Hummel 1828: 390.

¹⁸⁰ A. Wieck, *Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik* (Berlin: Simrock, 1875). A. Wieck, *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode* (Leipzig: C.F.W.Siegel's Musikalienhandlung, 1880). これらの教則本については、次項で説明する。

¹⁸¹ Alwin Wieck 1875: 34, 1880: 37-38.

マテリアル集の中にはプラルトリラーに関する記述は見当たらない。しかし後の 1836 年 2 月 6 日の『音楽新報』に、シューマンが様々な練習曲を分類した「目的別練習曲 *Die Pianoforte-Etüden, ihren Zwecken nach geordnet*」¹⁸²という記事が掲載されており（これについては次章で詳述）、その分類項目の一つにプラルトリラーが挙げられている。シューマンが記事の中で、プラルトリラーの練習として挙げた練習曲は次のものである：J. S. バッハ《クラヴィーアユーブング第 1 巻（6 つのパーティータ）》より前奏曲、M. クレメンティ《グラドゥス・アド・パルナッスム》より第 66 番、J. N. フンメル《練習曲》Op. 125 より第 12 番¹⁸³、F. W. グルント《12 の大練習曲》Op. 21 より第 5 番、M. A. シマノフスカ《12 の練習曲》より第 2 番、F. ヒラー《24 の練習曲》Op. 15 より第 9 番。この中で、シマノフスカの楽譜は入手できなかったため未確認であるが、その他の作品においては、プラルトリラーはレガートの音符に用いられており、奏法は上記のシューマンが書いたシュネラーと同じである。しかし、それを示す記号は、作品によって異なっている（ tr 又は tr 、記号はなく音符での記述）。

以上のことから、楽器の発展に伴い、それまでの奏法や概念が変化していく中で、シュネラーとプラルトリラーはその差異が徐々に不明瞭になっていき、シューマンだけでなく 19 世紀の作曲家にとって、両者に明確な区別がなされていなかったことが推測される。

⑥一つの鍵盤の上での指の交代（Abwechseln auf einer Taste）

- a) 主にプラルトーンから（hauptsächl. v. denen Pralltönen）
- b) 2, 3, 4, 5 へ（zu 2, 3, 4, 5）

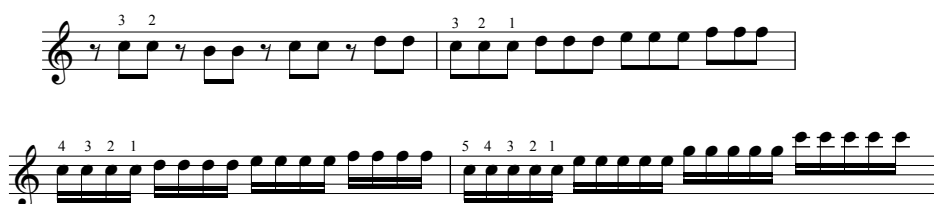
この章立てに当てはまる資料は残っていない。「プラルトーン Prallton」とは、声楽ではスタカートの意味で用いられていたようであるが、この言葉を使ったピアノ用の教則本や文献を見つけることができなかったため、どのような練習を想定していたのか明らかではない。フンメルの教則本にある以下のような練習が想定されていた可能性は考えられる¹⁸⁴。

¹⁸² 『音楽新報』（Bd 4. No. 11）, pp. 45-46.

¹⁸³ シューマンは第 13 番と書いているが、第 13 番には曲中にプラルトリラーが 1 つも出てこないの、第 12 番の間違いであると思われる。

¹⁸⁴ 引用楽譜：Hummel 1828: 333.

譜例 18 : フンメル 《ピアノ教則本》 p. 333



⑦アルペジオ (Arpeggien)

この章に当てはまる資料は残っていない。シューマンは、『婦人百科事典 *Damen Conversations Lexikon*』の中の〈アルペジオ Arpeggio〉の項目を執筆しており、そこに以下のように記述している（『婦人百科事典』については第4章で詳述）。

アルペジオ、ハープのように、分散して、ばらばらにすること。あまり使用されな
いが、この音の分散はピアノでは、主に、歌うことの鮮明さと装飾に役立つ。音符
の前の { や、音符を貫く \ という記号で示される。¹⁸⁵

この記述から、ここでシューマンが想定していたのは、シャルル＝ルイ・ハノン Charles-Louis Hanon (1819-1900) の *Le Pianiste Virtuose* (いわゆるハノン・ピアノ教本) で用いられているアルペジオ練習のようなものではなく、演奏効果としてのアルペジオの練習だった可能性がある。また、ハノンのアルペジオ練習に似たものは、すでに第2章の B の項目で分散和音の練習として用いられているからである（本論文 p. 96 参照）。

¹⁸⁵ “Arpeggio, von arpa, die Harfe, nach Art der Harfe, gebrochen, zergliedert. Sparsam angewandt, trägt dieses Brechen des Tons auf dem Pianoforte wesentlich zur Deutlichkeit und Verschönerung des Gesangs bei. Das Zeichen ist ein { Vor- oder Querstrich \ durch die Noten.” Robert Schumann, “Arpeggio,” in *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 1 (Leipzig: Volkmar, 1834).

⑧指を広げること (Spannungen)

No.	資料と順序	表題	譜例	Op. 3 序文
(1)	Sb I / 107D	Spannung:		
(2)	Sb I / 82AB ↓ Sb I / 4ABC × D ×	I. Ohne Obertasten. (Einstimmig) II. Ohne Obertasten (Zweystimmig. (I. 黒鍵なしで 〈1声〉 II. 黒鍵なしで 〈2声〉)		
	Sb I / 13A			
(3)	Sb I / 75A	Passagen zur Clavierschule. (ピアノ教則本のためのパ ッセージ)		

(1)のスケッチの下には、第3章の章立てが全て列挙されている(本論文 p. 92 参照)。どちらが先に書かれたものであるのかはわからないが、「指を広げること Spannung:」という表題と音型の内容が章立てと一致することから、教則本用に使われたものと考えられる。(2)の音型には、2つのスケッチとその発展形と見られるスケッチがある。Sb I / 4に×印が付けられており、音型の内容もこの章に当てはまることから、章立ては付けられていないがここに属するものとする。(3)の音型は、ここに入るかどうかは確かではない。前述の通り、「ピアノ教則本のためのパッセージ Passagen zur Clavierschule」の表題が書かれているものの、章立ても×印もないため、最終段階で不採用となったものなのか、×印を付け忘れたのかは不明である。ただ、教則本のために書いたのであれば、音型の内容から判断してこの章に適すると思われるため、一応記載することとした。

また、これらの音型はいずれも《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文には見当たらない。

以下に、表で示した資料の相互関係と成立順序、及びその根拠を記す。

・(2)Sb I / 4ABCD, 82AB について

スケッチの内容から、Sb I / 82 を先に書き、Sb I / 4 できれいにまとめたと考える。

理由：Sb I / 82 は鉛筆で書かれ内容的にも不完全であるが、Sb I / 4 は Sb I / 82 の内容も含み、通し番号も付けられていて整理されているためである。

⑨跳躍 (Sprünge)

この章立てに当てはまると思われるスケッチは残っていない。

2-4. 各章の内容

ここでは、前項で各章に分類したスケッチの内容を可能な限り読み解いていくことで、シューマン教則本の詳細を具体的に見ていく。またここでは、教則本のスケッチには分類されないものの、各章の内容に関連すると思われるマテリアル集の練習音型を挙げる。

■第1章／手を静止させ指を交差することなく行う練習 (Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag)

この章では、指を交差することなく弾く事のできる、3つの練習音型が扱われている（前項 p. 93 参照）。

(1)Sb I / 17, Sb I / 105

この二箇所には類似のスケッチが書かれており、Sb I / 17 を清書したものが Sb I / 105 であると考えられることは前項で述べた。ここに書かれた各音型は全て、C 音から G 音までの5音が順次進行でできている。以下の8つの音型を、まずは両手で練習する（平行運動 Gerade Bewegung）。その後、この8つを右手左手に様々に組み合わせ体系的に作られた音型によって、左右別々の動き（反行 Entgegengesetzt）を行う¹⁸⁶。Sb I / 17 には 26

¹⁸⁶ I / 17 の C 段第 4, 6-8 小節、D 段第 5-7 小節、E 段第 1 小節に書かれている 1~4 の数字は、同じ数字のついたものが右手と左手の音型が入れ替わったペアであることを意味している。『新全集』において、C

音型、Sb I / 105 には 24 音型が書かれている。

譜例 19：教則本第 1 章の練習音型



この 8 つの音型も、1)と 5)、2)と 8)、3)と 7)、4)と 6)が、それぞれ第 1 拍目と第 2 拍目を入れ替えることによって作られた音型である。

また、これは単純な指の練習というわけではない。各音型に強弱やアーティキュレーション、奏法や注意点などの細かな指示が書かれており、演奏技巧へとステップが上がっている。これらを細かく見てみる。

段第 4 小節についての 1 の数字は左手の指使いとして書かれているが、これは誤りである (Wendt 2010: 36)。

表 12 : Sb I / 17 の指示

段	小節	シューマンのスケッチより	訳
A		<ul style="list-style-type: none"> ・Präcises Zurückziehen der Finger – Spielende Finger – ganz ruhiger Arm – leises Niederdrücken der Tasten – Gleichheit u. Schönheit des Tones – Präcision ・Man versäume nicht, alle Uebungen in allen Tonarten zu spielen 	<ul style="list-style-type: none"> ・指を正確に戻す、指を動かす、腕を静止させる、鍵盤を静かに押す、音を均一に美しく、正確に ・全ての課題を全調で弾くことを怠ってはいけない¹⁸⁷
B	1	Ohne Zwang	自由に
	2	Legatissimo	レガータシモ
	3	Cantabile	カンタービレ
	4	〈?〉	
	5	nicht steif	かたくならずに
	6	Egal	均等に
	7	aufgehoben	[指を?] 上げて
	8		
C	1	Arm still	腕を動かさずに
	2	Ton auf Ton!	1音ずつ!
	3	Finger weg!	指をどけて!
	4	Präcis!	正確に!
	5	Pianissimo:	ピアノシモ
	6	Crescendo.	クレッシェンド
	7	Decrescendo.	デクレッシェンド
	8	Forte –	フォルテで
D	1	Schöner Ton!	きれいな音で!
	2	Staccato	スタカートで
	3	ohne Bewegung des Armes! ¹⁸⁸	腕を動かさずに!
	4	Zur Abwechslung einmal fest u. steif! ¹⁸⁹	一度しっかりしたタッチに変えて
	5	Ruhig!	静かに! / 動かさずに!

さらに、A, B, C 段の下にはそれぞれ以下のことが書かれている。

A: Der Schüler kann Hummel's Regel, Fingerübungen mit ganz lockerer Hand ohne grosse Anspannung der Musceln zu Spielen nicht genug beobachten: ein schöner, perlengleicher Anschlag, Unabhängigkeit der Finger, Schwung u. Weichheit im Ton wird am ersten

¹⁸⁷ これは Fr. ヴィークの影響で、シューマンはフンメル教則本の課題も移調して練習していた。本論文 pp. 83ff 参照。

¹⁸⁸ 『新全集』出版後に、校訂者より訂正情報があった。『新全集』では D の第 3 小節で「ohne Bewegung Armes!」、第 4 小節で「des Zur Abwechslung einmal fest u. steif」となっている (Wendt 2010: 36)。

¹⁸⁹ 同上。

dadurch erlangt; sind freilich die Finger des Schülers sehr schwach, so lasse man sie ihm fest, stark, egal anschlagen

(学習者は、筋肉が極度に緊張することなく手を楽にして指の練習をするというフンメル規則を、いくらか遵守してもしすぎることはない。美しい、真珠のような、調和のとれた、弾力のあるタッチ、指の独立、音の躍動としなやかさは、第一に、この規則によって手に入れることができる。もちろん、学習者の指がとても弱いのなら、確実に、強く、均等に打鍵させるように。)

シューマンがいかにフンメル教則本に取りこんでいたかは、本論文 pp. 83~88 参照。

B: 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 – ゆっくり弾くこともまた、ヴィルトゥオーソの秘密である。)

ここに Fr. ヴィークの教えが見られる。Fr. ヴィーク著『ピアノと歌 Clavier und Gesang』第4章「秘密 Geheimnisse」には、「ヴィルトゥオーソの秘密 Virtuosengeheimnisse」として、8つの項目が挙げられている。その第4番目の秘密に、次のことが示されている。「常にそなたにたいして、ゆっくりと”ペダルなし”で練習しなさい。大小の練習曲だけでなく、作品でもです。それによって、良い演奏が生まれ、美しい演奏の基盤ができるのです。」¹⁹⁰

シューマンの1831年7月9日の日記にも、類似の記述が見られる。「がっかりするな、愛するローベルトよ、この8日間のように、真珠のごとく美しく響いたり、又は跳ねたりすらできなくとも。我慢強く練習しなさい、指を静かに持ち上げなさい、手を静止させなさい、そしてゆっくり弾きなさい。すると、再び全て順調にゆくに違いない。」¹⁹¹ また、この中の「指を静かに持ち上げなさい、手を静止させなさい hebe die Finger leise, halte die Hand ruhig」は、前ページで挙げたシューマンの指示とも一致する。

C: Wenn ein leises Zittern in der Fingerspitze eintritt, so ist der schöne Anschlag da bald da
— Erreicht

(指先がかすかに震え始めると、美しいタッチはもうすぐそこに、届くところにある。)

¹⁹⁰ “Man übe oft und meist langsam und „ohne Pedalgebrauch“ – nicht nur kleinere und größere Etuden- selbst die Tonstücke. Dadurch entsteht gesundes Spiel, die Grundlage eines schönen Spiels.“ Tomi Mäkelä and Christoph Kammertöns, eds., *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang* (Hamburg: Bockel Verlag, 1998), p. 58.

¹⁹¹ “Laß dich's nicht entmuthigen, lieber Robert, wenn es nicht einmal so perlen u. schnellen sollte, wie während der letzten acht Tage; übe dich in Geduld, hebe die Finger leise, halte die Hand ruhig u. spiele langsam: und Alles muß wieder in's Gleis kommen.” Tb1: 348.

表 13 : Sb I / 105 の指示

段	No.	シューマンのスケッチより	訳
A	1	Leicht	軽やかに
	2	Präcises Zurückziehen nach angeschlagenem Tone:	音の打鍵の後はきちんと戻して
	4	ganz locker:	とても楽に
	5	Gleichheit im Anschlag:	タッチを均等に
	6	ohne Zwang:	自由に
	7	Schönheit des Tones:	きれいな音で
	8	Präzises Einandertreffen.	正確な打鍵で
	B	1	Nett.
2		mit Ausdruck con dolore	悲しそうに
3		ganz locker:	とても楽に
4		Finger weg:	指をどけて
5		Ton auf Ton	1音ずつ
6		Legatissimo	レガータシモ
7		Arm ruhig:	腕を動かさずに
8		Ellbogen ruhig:	ひじを動かさずに
9		Ruhig.	静かに／動かさずに
10		Staccato ohne die Finger hoch zu heben.	スタカート 指を高く上げずに
C	11	Aus dem Gelenk: ※アクセント、スラー、スタカート付き	関節から
	12	Wiener Anschlag ※スラー、スタカート付き	ウィーン式タッチで
	13	poco crescendo ※スラー、スタカート付き	ポコ クレッシェンド
	14	mf ※スラー、スタカート付き	メゾフォルテ
	15	forte	フォルテ
	16	fortissimo fest und sicher	フォルティシモ しっかり確実に
	17	Fieldischer Anschlag!	フィールドのタッチで!
	18	mf Moschles'scher Anschlag:	メゾフォルテ モシエレスのタッチで
	19	decrescendo Hummelscher	デクレッシェンド フンメル[タッチで]
	20	pianissimo:	ピアニシモ
D	21		
	22		
	23		
	24		
E	1	v.[ide] nro. 7 Einen der Töne scharf markirt: ¹⁹²	No.7 を参照、音の一つをはっきり際立たせて
	2	v.[ide] nro. 19.	No.19 を参照
	3	v.[die] nro. 13.	No.13 を参照
	4	v.[ide] nro. 10. etc.	No.10 を参照 etc.

¹⁹² 『新全集』出版後に、校訂者より訂正情報があった。『新全集』では、「Arm und Hände scharf markirt: [?]>」と記されている (Wendt 2010: 208)。

ここで注目に値するのは、No. 12, 17~19 に書かれたタッチに関する指示で、これらは Sb I / 17 には書かれていないものである。No. 12 の「ウィーン式タッチで」という指示は、はね上げ式アクションを持つウィーン系ピアノに適した、軽やかなタッチで弾くことを意味している。No. 17~19 「フィールド、モシェレス、フンメルタッチで」は、具体的などのようなタッチを指しているのだろうか。シューマンは、本論文第4章で詳述するように、『婦人百科事典 *Damen Conversations Lexikon*』の中で〈タッチ Anschlag〉の項目を執筆しており¹⁹³、そこでもこの3名の音色や弾き方について簡単に触れている。フィールドについては「豊かな重みのある音 mit vollem schweren Ton」、フンメルについては「軽やかで感じの良い弾き方の模範 *Muster in der leichten, netten Spielart*」、モシェレスについては「フィールドやフンメルとは境を成すものとして見なされる *der zu betrachten ist, der beide Erstere begrenzt*」と述べている。しかし、これだけではシューマンの指示を理解するに至らず、どのような弾き方によってこのような3者の音を得られるのかわからない。そこで、1857年5月29日の『音楽新報』に掲載されたフランツ・ブレンデル *Franz Brendel* (1811-1868) の論文 *Studien über Pianofortespiel* (ピアノ演奏についての研究) に目を通すと、かなりの詳細が明らかとなる¹⁹⁴。ブレンデルによると、フィールドのタッチとは「鍵盤に対して指を垂直に構えて、ハンマーのように落とすこと」、モシェレスのタッチとは「鍵盤を下までしっかり押さえること」、フンメルタッチとは「指が鍵盤上を這うように、打鍵後に指の爪が鍵盤をなぞること」を意味している(ブレンデルの論文、及び各奏法については第4章で詳述する)。シューマンは教則本で、これらのタッチを単なるタッチの違いとして認識したのではなく、強弱の違いに応じて適用することを考えたと思われる。

譜例 20 : 教則本第1章の練習音型に書かれたタッチの指示

¹⁹³ Robert Schumann, "Anschlag," in *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 1 (Leipzig: Volkmar, 1834).

¹⁹⁴ 『音楽新報』 (Bd. 46, No. 22), pp. 231-234.

なぜなら、No. 13～16にかけて徐々に音量が大きくなっていき、フォルティシモに達した後、No. 17でフィールドのダイナミックなタッチが指示される。No.18～20にかけては次第に音量が落とされていく中、メゾフォルテでモシェレスの堅固なタッチと、フンメルのような浅いタッチがデクレッシェンドとともに指示され、ピアノシモに行き着く。当時流通していた全ての奏法を体系的に習得し、使い分けようとしていた意図が見受けられる。これは奏法に関してだけでなく、前述の表から、強弱や表現についても一通りの指示がなされていることがわかる。まだ第1章であるにも関わらず、このような詳細な演奏法の達成を目的とするのは、教則本としては例がない。

また、Sb I / 17A に記された「指を正確に戻す *Präcises Zurückziehen der Finger*」、Sb I / 105A の No. 2 の音型に記された「音の打鍵の後はきちんと戻して *Präcises Zurückziehen nach angeschlagenem Tone*」は、シューマンが練習で用いていたモシェレスの《24のエチュード》Op. 70 の第1番の説明にも見られる。「特に、打鍵の後、指を正確に戻すように *Das präzise Zurückziehen der Finger nach angeschlagenem Tone ist besonders zu beobachten.*¹⁹⁵」(本論文第3章で詳述)。

(2)Sb I / 104CD, SbIII/ 27

この双方には類似のスケッチが書かれており、SbIII/ 27 を清書したものが Sb I / 104CD であると考えられることは前項で述べた。ここでは、ある音を保持したままパッセージを弾く音型が書かれており、各指の独立を練習の目的としている。SbIII/ 27 では、3音の和音を伸ばしたまま2音を弾く音型が書かれており、C音からG音までの5音を使った10の音型と、その全ての反行型からなる計20の音型が記されている。すなわち、5音を使った、3音の和音+2音でできる全ての組み合わせを書いていることになる。Sb I / 104CD では、A) *Zerstreut* (分散和音) と B) *Folgend* (隣接する音) の2種類に分けて書かれている。A)には、3音保持と2音保持の音型があり、C音からG音までの5音だけでなく、ハ長調の7和音の構成音(C-E-G-B音)を用いた音型も取り入れられている。B)には、3音保持と2音保持に加え、1音のみを保持するものもある。

¹⁹⁵ I. Moscheles, *Studien für Pianoforte, Op. 70* (Leipzig: Kistner, Bd. 1: 1825, P. N.: 318).

(3)Sb I /3BC, SkB/ 1 の 7 段目, Tb1/ 300 の一番下

これら 3 つには、1 音を保持したままパッセージを弾く音型が書かれており、音は同じだが音価がそれぞれ違うスケッチが書かれている（本論文 p. 93 参照）。Sb I / 3BC では 4 分音符を伸ばしたまま 16 分音符が動き、SkB/ 1 では sf で打鍵された 2 分音符を伸ばしたまま 8 分音符が動き、Tb1/ 300 ではアクセントで打鍵された 8 分音符を伸ばしたまま 32 分音符が動く。Sb I / 3BC には、この転回型と上行型も書かれている。この音型は三つのスケッチがある上に、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の序文にも用いられていることから、シューマンが気に入っていた音型であったことがわかる。

また、教則本には含まれないが、この音型の発展型と考えられるような音型も残されている。

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 3E (上)			

■第 2 章／指を交差する練習（Uebungen mit Ueberschlagen und Ueber/ Untersetzen）

A) 音階（Tonleitern）

B) 分散和音で/ 連続するパッセージで (in zerstreuten Tönen/in fortlaufenden Passagen)

この章では、指を交差する練習として音階と分散和音が扱われている（本論文 p. 96 参照）。

A) 音階の部分は Sb I / 106 に書かれ、まずハ長調で 6 音、8 音、10 音と 28 音まで徐々に音を増やしていきながら指の交差の練習を行う。その後、全調の音階を指使いとともに習得する。右手と左手の間を 10 度、6 度、3 度でそれぞれ音階の平行運動を行った後、右手と左手の反進行を行う。

譜例 21：教則本第 2 章の音階練習

Nebengänge: II: Entgegengesetzt:





その後、「音階は3連符と6連符で練習することもできる **Die Tonleitern können auch in Triolen u. Sextolen geübt werden**」とメモされており、音階を様々なフレーズで捉えることが意図されている。

B) 分散和音/連続するパッセージは主に **SkZ-b** に書かれている。まずは3和音を分散和音にして、2オクターヴを上行下行することで、指の交差の練習を行う。その後、減7、属7、長7の和音でも体系的に行う。さらに、3和音と7の和音に掛留音を加えた分散和音での練習を行うよう記されているが、これは **SkZ-b** には具体的に音型として残されていない。この部分を補えるのが、**Sb I / 16ABC** 及び **Sb I / 90** である。3和音や7の和音にシューマンの指定した掛留音を含めて分散和音にし、上行していくことで指の交差の練習を行うものである。**Sb I / 18** では、同じく7の和音を分散和音で練習する音型が書かれているが、これは1オクターヴ内で行われるため、指を交差することなく弾くことができる。開始音を1音ずつずらしたものと転回形がすべて書かれている。

また、マテリアル集の中には、教則本には含まれないものの、音階を用いた練習音型が他にも沢山見られる。以下にその詳細を記す（※印がついたものは、作曲の練習か指の練習か区別できないものである）。

資料と順序	表題及び日付	譜例	Op. 3序文
オクターヴを含む音階 Sb I / 13BCD SkZ-a1, AB ↓ SkB/ 4 (5 段)	Tonleitern (Octavenumfang. (音階〈オクターヴ音域〉))		
様々な音型を含む音階 SkZ-a1, C	Verschiedene Arten, Tonleiter zu spielen (音階を弾く様々な方法)		⇒⑥-a)' a) G min. - En Sol min. 
両手に音階を含んだ音型 SkZ-a2	Tonleitern (Nonenumfang) am 15/ 5 [18]31. (音階〈9度の音域〉 1831年5月15日)		
アクセント付きの音階 Sb III/ 23 ↓ Sb I / 38B (後) ↓ SkB/ 4(1)	Tonleitern. (音階)		⇒⑥のアクセント付き 音階練習へ  (ここでは⑥-e) より引用)
右手と左手がずれた音階 Sb III/ 24D			⇒⑥-b)' b) B maj. - En Sib maj. 
3連符+音階 Sb I / 3D (前)	31/5. [18]31.		
多声部で音階 ※Sb I / 89E	Tonleiter diaton.[isch] in der Mittelstimme (内声に全音階)		

音階を用いたエチュード Sb III / 129	Exercice, Nro.1. C. maj.		
音階+様々な音型 Sb II / 10E	Begleitung der Diatonischen Tonleiter. (全音階の伴奏)		<p style="text-align: center;">⇒①-c)</p> 

これらの中から3つの音型は、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文において、6曲目のカプリースで挙げられている練習音型と一致し、1つは1曲目のカプリースの練習音型と類似している。

以下に、表で示した資料の相互関係と成立順序、及びその根拠を記す。

・ Sb I / 13BCD, SkZ-a1 の AB, SkB / 4 の 5 段目について

これらの資料に書かれた音型は、完全に一致するものは一部であるが、オクターヴ音程を含む音階練習という点でそれぞれに類似関係にある。同一音型は、Sb I / 13C と SkZ-a1,A の中の4小節、Sb I / 13D の中の一部と SkB の音型である。3つの資料全てに共通する音型はない。Sb I / 13BCD と SkZ-a が書かれた時期はほぼ同じであり、SkB が後から書かれたと考える。

理由：①Sb I / 13BCD と SkZ-a が書かれた時期は、1831年5月頃である。それ以上の前後関係についての判断は困難であるが、内容的に見ると、SkZ-aの方がより整理されていると言える。②SkB は、調号がついており、上行や下降を取り入れて素材を応用している。また、この資料は、「ピアノ教則本」から Op. 3 への移行期、すなわち 1832 年に入って書かれていると推測できる。

・ Sb I / 38B, Sb III / 23, SkB / 4 の 1 段目について

Sb III / 23 が先に書かれ、次に Sb I / 38、最後に SkB が書かれたと考える。

理由：①III / 23 と I / 38 は、時期的にも本論文の pp. 32～33 で記した年表にある通りである。内容的にも、Sb III / 23 は一定のリズムで書かれているが、Sb I / 38 は 16 分音符と 3 連符が混ざっていて調号もあるため、応用編であると考えられる。②SkB のものは内容が更に

複雑化している。調号は Sb I / 38 と同じで、両手になりアクセントの位置が拍頭ではない。

これらの資料に書かれた音型は同一のものは見られないが、アクセントを付けた音階練習という点で類似関係にある。

■第3章／難問 (Capitel für sich、本論文 pp. 98～108 参照)

① 1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型 (mögliche Figuren zu vier Tönen ohne Verdoppelung eines Tones)

表題通り、4つの音で全ての可能性を示した音型である。

譜例 22 : Sb I / 51A

これは、異なる4つの音の順列である。ここには数学的思考が織り込まれており、これはシューマン特有の手法である。4の階乗、すなわち、 $4! = 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$ 通りの音型をつくることができる。シューマンはこの4音の音列に度々チャレンジしており (Sb I / 4, 51, 52, 64, 81)、24通り全て書かれているのは Sb I / 51A, 52AB, 64C である。また、音を数字に置き換えて全パターンを考えている形跡も見られる。上の楽譜で第1小節の各音符上にふられた1から4の数字は、指番号であるばかりでなく音の番号でもあり、Sb I / 81C に列挙された番号がその形跡である (2341/ 3412/ 4123/ 2431/ 2134...)。これは、スケッチ帳だけでなく日記にも書かれている。1830年6月21日に書かれた日記には以下の通り数字の羅列があり、1から4までの全24通りが縦に記されている (Tb1: 240-241)。

1234/ 1243 / 1324 / 1432 / 1423 / 2341 / 2314 / 2431 / 2413 / 2134 / 2143 / 3124 /
3142 / 3241 / 3241 / 3214 / 3412 / 3421 / 4321 / 4312 / 4213 / 4231 / 4123 / 4132 /

また、この4音の順列について、シューマン自身が SkB/ 1 の中で次のように言語化している（この資料の詳細については、第3章で述べる）。

- ・ 4, 5 段の間、右 : Es führt dies auf die einfachsten Gesetze zurück. /

Alle vorkommenden Passagen selbst bestehen aus geraden Zahlgliedern.

（これは単純な法則に帰する。出てくる全てのパッセージ自体は、偶数の集まりからなっている。）

- ・ 5, 6 段の間、右 : Vier Glieder lassen sich vier und zwanzigmal versetzen. /

Wende man diese Regeln auf den Fingersatz an.

（4音の音列は 24 通り [の音型] に置き換えられる。この規則を指使いに適用させよ。）

このような音型は、奏者にとっての教則本の課題というよりも、シューマンの作曲家としての試行、あるいは可能性の追求のように捉えられる。

以下は教則本には含まれないが、このような体系的な手法を用いて書かれた音型である。

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 104AB	1) Figurensammlung. (1. 音型集)	R.[echte] H.[and] Der 5te Finger bleibt liegen l.[inke] H.[and] Der Daumen bl.[eibt] liegen  (右手は5の指を置いたまま。左手は親指を置いたまま)	

1音を鍵盤上に、弾かずに置いたまま（表の例ではG音の鍵盤上に右手5の指、又は左手親指を置いたまま）、残りの4音でパッセージを弾く音型で、パッセージの部分が体系的に作られている（同じ練習はSkBにも書かれており、練習法の説明もなされている。詳しくは本論文第3章で扱う）。このスケッチ全体には、4種類の音型が書かれているが、全音型に対して全24通りが書かれている（上に挙げた譜例は一部である）。

また、この手法は4音だけでなく、6音にも適用されている。

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
※SkZ-c	Sechsgliedrige. G verdoppelt. (6音からなる。 ソが重複。)		
Sb V/ 38AB	Sechsgliedrig. (6音からなる。)		

これは、6つの音からなる順列である。しかし、6つの音のうちにG音が2つあることから、いわゆる「同じものを含む順列」に相当し、全ての場合の数は6の階乗÷2、すなわち、 $6! \div 2 = 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 \div 2 = 720 \div 2 = 360$ 通りとなる。このスケッチによると、シューマンは2つのG音を別のものとみなして書いているため、 $6! = 720$ 通りの全ての組み合わせを網羅するつもりだったことが推測できる。しかし実際にはG音は重複しており、現実には区別がつかないため、音型としてはやはり $720 \div 2 = 360$ 通りしかできない。

また、この2つの資料は同時期に書かれたものであると思われるが、はっきりとした前後関係は不明である。

理由：①同じ紙を使用している (Sb V/ 35～38 は1 ボーゲンで、p. 35 と SkZ-c が同じ)。②インクが類似している。茶色で太い。③SkZ-c は6つの音 (C・D・E・F・G・G 音、音は5つでG音が重複) を用いてどのような組み合わせの音型ができるか体系的に書こうとしたもので、Sb V/ 38ABはその音型を用いてどんどん上昇させていくものである。2つの資料に書かれた音型は、同じ順序で書かれているわけではない。

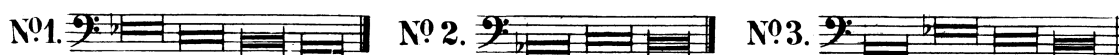
Sb I/ 82 には3音の順列が11種類書かれている。また、Sb I/ 13 には8音の順列、Sb I/ 108 には5音の順列を試みて断念した形跡が残っている。これらの音型は、体系的な作曲練習と、そこから派生した指の練習音型との両義を兼ね備えていると考えられるものであり、シューマンの論理的数学的思考を示す例である。シューマンが適用した「順列」は、

クリスティアン・クランプ Christian Kramp (1760-1826) によって 1808 年に初めて数式 (n!) が導入され、一般化した¹⁹⁶。シューマンの数学に対する一般的な興味から、このような思考に至ったことが推測される¹⁹⁷。このような数学的な音楽思考は、後の十二音音楽の順列の理論につながり、またミニマル・ミュージックの響きにつながる。シューマンの斬新さは「順列」理論をまず運指練習に適応したところにある。そしてそこから作曲へ進めたことである。

なお、このような思考が、シューマンの後の作品《謝肉祭》Op. 9 (1837 年出版) で一部具現化されている。

譜例 23 : 《謝肉祭》Op. 9 〈スフィンクス〉¹⁹⁸

Sphinxes.



これは、演奏を要さない作品である。《謝肉祭》の主題である 4 つの音符「ASCH」を、No. 1 では「Es [=S, C, H, A]」、No. 2 では「As, C, H」、No. 3 では「A, Es, C, H」と並び替えている。これは西原が指摘するように、音楽文字の組み換え「アナグラム」であり（西原 2013 上: 223）、シューマンの練習で実践された「順列」思考の延長線上にあると捉えることができる¹⁹⁹。

¹⁹⁶ Wikipedia, s. v. "Fakultät", [https://de.wikipedia.org/wiki/Fakultät_\(Mathematik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Fakultät_(Mathematik)).

¹⁹⁷ また、シューマンは芸術だけでなく、自然科学、および技術の進化に興味があった。Kazuko Ozawa, "Merkwürdige Zeiten: Bemerkungen zu Schumanns Neugier" in *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, Helmut Loos, ed. (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2007), pp. 241-274.

¹⁹⁸ 引用楽譜: Clara Schumann, ed. *Robert Schumann's Werke, Serie VII, Für Pianoforte zu zwei Händen, Bd 2* (Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1887).

¹⁹⁹ 音楽文字については E. サムスが 1965 年に論文 (E. Sams, "Did Schumann use Ciphers?" in *The Musical Times*, 1965, pp. 584-591, 767-467) を発表して以来よく引用されてきたが、サムスの説に信憑性がないことを J. ダヴェリオが論証している (John Daverio, *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford University Press, 2002, pp.66-87)。また E. フォスによる、シューマンの《ピアノ協奏曲》Op.54 の第 1 主題がクラーラのダビデ同盟の名前「CHIARA」によるという解釈 (Egon Voss, "Einführung und Analyse" in *Robert Schumann, Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op.54, Taschen-Partitur mit Erläuterung*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1979, pp. 214-215) も、T. ジノフツィクの新資料に基づく論文 (Thomas Synofzik, "Ein Rückert-Kanon als Keimzelle zu Schumanns Klavierkonzert Op. 54," in *Die Musikforschung*, 58 Jg. 2005, Heft 1, pp.28-32) により根拠を失った。

②トリル (Triller)

ここではまず、隣接する2音の単音トリルの練習が扱われている (本論文 p. 98 参照)。注目に値するのは、その指使いである。

譜例 24 : Sb I / 107E

The image shows a musical exercise on a bass clef staff. It consists of ten measures of trills. Each measure is labeled with a pair of fingerings above the notes and a pair of fingering numbers below the notes. The fingerings are: 2 1 2 1, 3 1 3 1, 4 1 4 1, 5 1 5 1, 3 2 3 2, 4 2 4 2, 5 2 5 2, 4 3 4 3, 5 3 5 3, and 5 4 5 4. The fingering numbers are: 4 5 4 5, 3 5 3 5, 2 5 2 5, 1 5 1 5, 3 4 3 4, 2 4 2 4, 1 4 1 4, 2 3 2 3, 1 3 1 3, and 1 2 1 2.

考えられる全ての指使いの組み合わせを指示している。中には、実践に即さないものも含まれている。Sb I / 104E には上記のトリル練習に後打音が記されているが、そこでも同じく全ての指使いの組み合わせが体系的に書かれている。

Sb I / 107E では単音トリルの後、2音 + 1音の二重トリルが扱われている。

③重音奏法 (Doppelgriffe)

- a) 指を交差させない2、3声の練習 (Uebungen zweystimmige/ dreystimmige ohne Untersatz)
- b) 全ての音階 (alle Tonleitern)

a) の項目では重音を用いた様々な音型が扱われる (本論文 p. 99 参照)。これらの音型は機械的な指の練習というよりも、エチュードもしくは作品へのステップと捉えることができる。×印の付けられた音型だけを教則本に含めたが、それ以外にも重音の音型は数多く書かれている (※印がついたものは、作曲の練習か指の練習か区別できない)。

資料と順序	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 21-22	Uebungen in Doppelgriffen. I. (重音奏法の練習 I)		⇒②-h)
Sb I / 23-24	Uebungen in Doppelgriffen. II. (重音奏法の練習 II)		h)
↓ SbIV/ 23			
Sb I / 30C			
※Sb I / 52C			
Sb I / 58CDE			⇒④-vermischt (混在) 201
SbIII/ 18D			
SbIII/ 124, T.1			

この表には一部の音型を例として載せたが、Sb I / 21～24 には「重音奏法の練習 Uebungen in Doppelgriffen」と題された 48 個の重音音型が、SbIV/ 23 には 18 個の重音音型がまとめて書かれており、重音に関する音型は非常に多いことがわかる。Sb I / 21～24 の音型と、SbIV/ 23 に書かれた音型は類似しているものが多いため、Sb I / 21～24 で重音音型を収集した後に、SbIV/ 23 で重要なものを抜粋しつけ加えた可能性がある。しかし、Sb I / 23 には「1831 年 12 月 11 日 am 11/12 31」という記述があるため、Sb I / 21～24 はその頃に書かれたと推測できるが、SbIV/ 23 はいつ書かれたものであるのか明確でない。

200 この音型は、最初は左手の重音として音符が書かれ、後から上声 2 声部の重音として指使いが付けられた。

201 この音型は、《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 にも用いられている。詳細は、本論文第 3 章で述べる。

SbIII/ 18 の音型は重音音型であるためここに含めたが、「よく広げて *spannt gut*」という指示からは、重音奏法と同時に指の拡張の練習でもあることが明らかである。





表の資料からは、2つの音型が《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文で用いられている。前述の通り、上の表に挙げた資料にある音型の中には、重複して書かれた音型がいくつもある。以下に、同一音型が見られるものを挙げる（教則本に含まれる音型については p. 99 で述べたのでここでは除外する）。

1	I / 22- 9)	I / 30C-上段
2	I / 23- 22)	I / 23- 31)
	I / 58C	IV/ 23-11)
3	I / 24- 35)	IV/ 23- 15)
4	I / 24- 39)	IV/ 23- 17)
5	I / 24- 46)	IV/ 23- 16)

Sb I / 24- 46) は「練習日誌」No. 51にも類似音型が見られる。

b) の項目では、3度での音階練習が扱われる（本論文 p. 100 参照）。Sb I / 97AB のスケッチには、全ての長調の音階が記されている。そして指使いが細かく付けられているが、弾きにくいものも多い。

教則本に含まれるもの以外にも、重音を取り入れた音階練習として、以下のようなものも書いている。

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
Sb I / 97E	28/11. [18]31. Doppeltonleitern mit chromatischen Noten. (半音を伴う重音音階)		⇒②-d), e), f) 
SkZ-a1, DE	Tonleitern (Octavenumfang. Doppelgriff (音階〈オクターヴ音域〉、重音奏法)		⇒②-g) Destra sola. 
SbIII/ 24C			

これらはどちらも《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文でも用いられており、下段のものは「練習日誌」No. 65にも類似音型が見られる。

④半音階パッセージ (Chromatische Läufe)

- a) 6度、3度（一つの手で）、4度で (in Sexten, Terzen [in einer Hand], Quarten)
- b) 色々な指使いで (verschiedene Applicaturen)

a) では題名通り、6度、3度、4度での半音階の練習が扱われている。ここにも度々弾きづらい指使いが付けられている（本論文 p. 101 参照）。

b) についてのスケッチは残されていない。

その他、教則本には当てはまらないが、半音階を用いた練習音型には以下のものが残さ

れている。(※印がついたものは、作曲の練習か指の練習か区別できない。)

資料	表題	譜例	Op. 3 序文
※Sb I / 3E(下) ×			
Sb I / 30 AB ↓ SkB/4(4)	Tonleitern mit chromatischen Intervallen. (半音程を含んだ音階)		
Sb I / 3D			
※Sb I / 89 AC			⇒④-vermisch (混合)
D	Chromatische Mittelstimme. (半音の内声)		

まず、表で示した資料の相互関係と成立順序、及びその根拠を記す。

- ・ Sb I / 30AB, SkB/ 4 の 4 段目について

Sb I / 30AB が先に書かれ、SkB が後に書かれたと考える。

理由：①SkB に書かれた音型には調号がある。②Sb I / 30AB はフンメル教則本の音型から派生したものである（本論文 p. 84 参照）。スケッチ帳のフンメル関連の資料は全て、シューマンがフンメル教則本を練習している時に書かれたと考えるため、1830 年 10 月から 1831 年 8 月の間だと推測する。そして、SkB の資料はピアノ教則本から Op. 3 への移行期（1832 年）に書かれたと位置づけるため、Sb I / 30 よりも後に書かれている。

また、Sb I / 3D も全音階に半音程を付加した音型であるため、I / 30 から派生したものであると考える。Sb I / 3E には×印がついているが、教則本の章立てに合うものが見当た

らないため、ここに含むこととする。Sb I / 89A の音型は「練習日誌」No. 62b にも類似音型が見られ、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の序文でも用いられている。

⑤装飾音 (Verzierungen)

- a) 前打音 (Vorschlag)
- b) シュネラー (Schneller)
- c) プラルトリラー (Pralltriller)
- d) _

この章立てに当てはまる資料は残っていない。

⑥一つの鍵盤の上での指の交代 (Abwechseln auf einer Taste)

- a) 主に Prallton から (hauptsächl. v. denen Pralltönen)
- b) 2, 3, 4, 5 へ (zu 2, 3, 4, 5)

この章立てに当てはまる資料は残っていない。

章立てには当てはまらないが、同じ鍵盤上で指を替える練習音型として以下のようなものが書かれている。SkB に書かれたものは《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の序文と一致する。

資料	表題	譜例	Op. 3 の序文
SkB/ 1(1-6 段)		<p>oder: 3 4³ oder: 2 3² (または) 1 2¹ 2¹ 2¹</p>  <p>R.H. (右手)</p>	<p>⇒③</p> 
SbIII/ 124, T.2			

⑦アルペジオ (Arpeggien)

この章に当てはまる資料は残っていない。

⑧指を広げること (Spannungen)

この項目では、3種類の音型が扱われている (本論文 p. 107 参照)。

(1)Sb I / 107D

1音を保持したまま一つの指を次第に上行させ、指を広げていく練習である。全ての指の間隔を広げるための指使いの指示がなされている。保続音を1の指から4の指まで使い、練習の可能性を余すことなく体系的に試行している。

譜例 25 : Sb I / 107D



(2)Sb I / 82AB, Sb I / 4ABCD, Sb I / 13A

C音を固定したまま音域を徐々に広げ、指を拡張する練習である。ここでは、教則本第3章-1「1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型」のように、定められた音からなる全ての音型を記している。

譜例 26 : Sb I / 4AB

(3)Sb I / 75A (本論文 p. 107 参照)

黒鍵と白鍵を用いた音型である。

また、教則本には含まれないが、以下の音型は重音奏法を用いた指の拡張の練習である。

III/ 18D	表題なし		Op. 3 序文なし
----------	------	--	------------

⑨跳躍 (Sprünge)

この章立てに当てはまるとされるスケッチは残っていない。

3. 他の作曲家の教則本との比較から見えるシューマンの独自性

ここでは、シューマンの教則本を他の作曲家のものと比較することで、シューマン教則本の独自性を探り、その位置づけを行うことを目的とする。比較対象とするものは、以下の11の教則本である。

表 14 : 比較対象となる教則本

編纂者	題名と出版年
クレメンティ	Muzio Clementi, <i>Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte. Op. 42</i> (London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801)
クラーマー	Johann Baptist Cramer, <i>Instructions for the Piano Forte</i> (London: Chappell & Co., 1812)
A. E. ミュラー＝ チェルニー	August Eberhard Müller, <i>Grosse Fortepiano-Schule. Achte Auflage</i> , Carl Czerny ed. (Leipzig: C. F. Peters, 1825)
フンメル	Johann Nepomuk Hummel, <i>Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel</i> (Wien: Haslinger, 1828)
カルクブレンナー	Friedrich Kalkbrenner, <i>Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains. Op. 108</i> (Paris: Pleyel, 1831)
クノル	Julius Knorr, <i>Neue Pianoforte-Schule in 184 Übungen, oder Materialien</i> (Leipzig: Friese, 1834)
チェルニー	Carl Czerny, <i>Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule. Op. 500</i> (Wien: Diabelli, 1839)
フェティス & モシエレス	Ignaz Moscheles, François-Joseph Fétis, <i>Méthode des Méthodes de Piano</i> (Paris: Maurice Schlesinger, 1840)
クノル	Julius Knorr, <i>Materials for the mechanical part of Pianoforte playing</i> (Chicago: Root&Cady, 1850s)
A. ヴィーク	Alwin Wieck, <i>Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik</i> (Berlin: Simrock, 1875)
M. ヴィーク	Marie Wieck, <i>Pianoforte Studien von Friedrich Wieck</i> (Leipzig: C. F. Peters, 1875)

イタリア人でイギリスを中心に活躍し、ピアノ音楽の演奏法、楽器の発展に多大な影響を及ぼしたムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) の教則本は 1801 年にロンドンで出版され、19 世紀最初の教則本と言える。その後、各地の出版社から多くの版が出た²⁰²。ドイツで初めて出版されたのがいつであるかは、はっきりとわかっていない。1815 年までにライプツィヒのペータース社から出版されているため²⁰³、本項の比較ではこの版を用いる²⁰⁴。ドイツ出身の著名なピアニストで、クレメンティの弟子であったヨハン・バプティスト・クラーマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) は、ロンドンで音楽出版、及び楽器製造で成功した。クラーマーの教則本は 1812 年にロンドンで出版され、ドイツではその翌年にペータース社から出版された²⁰⁵。その後、各社から改訂版が続々と出た。本論文では、1835 年にウィーンのアスリンガー社から出版されたものが入手できたため、それを用いる²⁰⁶。また 19 世紀後半には、クラーマーの《ピアノのための練習曲集 *Studio per il Pianoforte*》(1804 年と 1810 年にそれぞれ 42 曲ずつ出版)の中から、ハンス・フォン・ビュロー Hans Guido Freiherr von Bülow (1830-1894) が 60 曲を選んで編集し、《クラーマー＝ビュロー 60 の練習曲 *60 ausgewählte Etüden*》として出版した。クレメンティとクラーマーの《教則本》は、シューマンが実際に練習で用いたという記録は残っていない。しかし、クラーマーの《エチュード》を練習したということは日記に記述されており(本論文 p. 10 参照)、後に『音楽新報』で両者の《エチュード》を教則本的な観点から分類していることから²⁰⁷、当時広く普及していた彼らの教則本の内容を把握していた可能性は非常に高い。

ライプツィヒのトーマス教会カントルであったアウグスト・エーバーハルト・ミュラー August Eberhard Müller (1767-1817) の教則本は、第 1 版が 1804 年に出版され²⁰⁸、19 世紀末まで版を重ねて非常に流通していたことから、シューマンも当然知っていたと想定される。ここでは、1825 年にチェルニーが編集した第 8 版を比較対象として用いる(第 9 版

²⁰² Alan Tyson, *Thematic Catalogue of The Works of Muzio Clementi* (Tutzing: Hans Schneider, 1967), pp. 84-85.

²⁰³ C. F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur* (Leipzig: Fr. Hofmeister, 1817), p. 482

²⁰⁴ M. Clementi, *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen* (Leipzig: C. F. Peters, n. d.).

²⁰⁵ Thomas B. Milligan, *Johann Baptist Cramer (1771-1858), A Thematic Catalogue of His Works* (New York: Pendragon Press, 1994), pp. 59-64. J. B. Cramer, *Anweisung das Pianoforte zu spielen* (Leipzig: C. F. Peters, 1813).

²⁰⁶ J. B. Cramer, *Neueste Pianoforte-Schule* (Wien: Haslinger, 1835).

²⁰⁷ 『音楽新報』(Bd. 4, No. 11), pp. 45-46.

²⁰⁸ A. E. Müller, *Clavier- und Fortepianoschule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beider Instrumente, nebst einem Anhang vom Generalbass* (Jena: Friedrich Frommann 1804). Carl Ferdinand Becker, *Systematisch – chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit* (Leipzig: Robert Friese, 1836), p. 371.

をシューマンの友人でありピアニストのユーリウス・クノルが編集しているが、入手することができなかった。出版年不明)。

ベートーヴェンと並ぶピアノ即興の達人であったヨーハン・ネーポムク・フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) の教則本は、まさにシューマンがライプツィヒでピアノを始めた 1828 年に、ウィーンで出版された。フンメルの教則本は、シューマンが実際に練習で用いたという記述のある唯一の教則本である。これまで述べた通り、シューマンがここから受けた影響は非常に大きい。

パリとウィーンで音楽教育を受けたフリードリヒ・カルクブレンナー Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) の教則本は、1831 年にパリで出版され²⁰⁹、ドイツではその翌年に出版された²¹⁰。比較ではドイツ版を用いる。カルクブレンナーは、1824 年にパリで音楽学校を創立し、楽器や手導器の制作にも関わった。手導器は教則本で紹介されており²¹¹、これらは同時に売り出された²¹²。シューマンはこの器具について熟知していた²¹³。また、『一般音楽新聞 *Allgemeine Musikalische Zeitung*』に掲載されたシューマンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の批評には、シューマンの Op. 3 はカルクブレンナーの教則本に影響を受けたのではないかという指摘がなされている²¹⁴ (これについては第 3 章で詳細を述べる)。また、1833 年 5 月にライプツィヒで開かれたカルクブレンナーの演奏会では、教則本からのエチュードが数曲演奏されている²¹⁵。シューマンは Fr. ヴィークと共に足を運び、これを直接耳にしていることが推測される²¹⁶。その他にも、シューマンはカルクブレンナーのピアノ曲を数多く練習した (本論文第 1 章参照)。

シューマンが自身の教則本を計画していたのは 1832 年である。これまでに挙げた教則本はそれ以前に書かれたものであるため、フンメルまではシューマンへの影響、カルクブレンナーは同時期のものとして比較することができる。シューマンの教則本は未完成であるが故に、1832 年以降の教則本にシューマンが与えた影響を考察するのは不可能であるが、

²⁰⁹ Paul Dekeyser, “Kalkbrenner, Frédéric,” in *The New Grove*, 2nd ed., vol. 13, p. 329

²¹⁰ ホーフマイスター『音楽新書 1832』, p. 42. F. Kalkbrenner, *Anweisung des Pianoforte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen* (Leipzig: H. A. Probst – Fr. Kistner, 1832).

²¹¹ Kalkbrenner 1832: 28.

²¹² 1832 年 7 月『一般音楽新聞 *Allgemeine Musikalische Zeitung*』 Intelligenz-Blatt (Nr. IX), Sp. 33-34.

²¹³ シューマンは、1834 年 12 月 8 日の『音楽新報』(Jg. 1, No. 72), pp. 286-287 で、この手導器についてコメントしている。本論文第 4 章で、この批評記事を取り上げる。

²¹⁴ 1833 年 9 月 11 日『一般音楽新聞』(No. 37), Sp. 613-617.

²¹⁵ 1833 年 6 月 26 日『一般音楽新聞』(No. 26), Sp. 433.

²¹⁶ ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。請求番号: Clara Wieck, Tagebuch 3, pp. 23-25. この日記については、本論文第 3 章で再び取り上げる。

シューマン教則本を歴史的な流れの中で位置づけるためには、シューマンのプロジェクト以降に出版された、年代の近い教則本との比較が必須である。

まず、カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) の全4巻からなる教則本は外す事ができない。これは1839年に第3巻まで²¹⁷、そして1847年に第4巻²¹⁸が出版された。シューマンが主筆を務める『音楽新報』でも、1841年に4回にわたって大きく取り上げられている²¹⁹。また、シューマンはチェルニーの《トリルの練習曲》Op. 151 や《トッカータ》Op. 92 をよく練習していた（本論文 p. 15 参照）。

当時ロンドンで活躍していたイグナーツ・モシェレス Ignaz Moscheles (1794-1870) とベルギーの音楽理論家で著述家のフランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784-1871) の教則本は、1840年にシュレージンガー社からパリでフランス版が出版され、同じ年にベルリンでドイツ版も出ている²²⁰。比較ではドイツ版を用いる。モシェレスは、後の1846年、フェーリクス・メンデルスゾーン・バルトルディ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) の招聘でライプツィヒ音楽院のピアノ科教授となる。シューマンは少年時代、ヴィルトゥオーソの頂点にいたモシェレスの演奏を敬愛の念を抱いて聴き、彼にピアノを習うことも計画していた。ライプツィヒで本格的にピアノを始めた頃には、彼のエチュードや作品を練習したことが度々日記に記されている（本論文第1章参照）。中でも、「練習日誌」に見られるモシェレスの《ピアノのための練習曲》Op. 70には序文が付いており、シューマンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文はその影響であることが考えられる（第3章で詳述する）。またシューマンは、モシェレスに《ピアノソナタ第3番》Op. 14を献呈しており（初版1836年、改訂版1853年ともに）、批評においても他の作曲家よりも詳しく取り上げ、高く評価している²²¹。

ユーリウス・クノル Julius Knorr (1807-1861)、アルヴィン・ヴィーク Alwin Wieck (1821-1885)、マリー・ヴィーク Marie Wieck (1832-1916) の教則本との比較においては、

²¹⁷ ホーフマイスター『音楽新書 1839』pp. 59, 105, 138.

²¹⁸ ホーフマイスター『音楽新書 1847』p. 67.

²¹⁹ 1841年4月5日『音楽新報』(Bd. 14, No. 28), pp. 112-113、4月9日『音楽新報』(Bd. 14, No. 29), pp. 115-116、4月16日『音楽新報』(Bd. 14, No. 31), pp. 123-125、4月19日『音楽新報』(Bd. 14, No. 32), pp. 127-128。シューマンと同じく Fr. ヴィークの弟子であったエルンスト・フェルディナント・ヴェンツェル Ernst Ferdinand Wenzel (1808-1880) が批評している。

²²⁰ 『文学新聞 Literarischer Anzeiger 1840』(No. XXXV). I. Moscheles, F. Fétis, *Die vollständigste Pianoforte-Schule*, (Berlin: Schleginger, 1840). フェティス&モシェレスの教則本の計画は、すでに1829年から始まっていた。成立史については、Christoph Sobanski, “Untersuchungen zur "Méthode des méthodes de piano" von François Joseph Fétis und Ignaz Moscheles.” Ph. D. diss., Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, 2002, pp.37-42を参照。

²²¹ 西原 2013 上 : 46.

これまでとは違ったプライベートな視点からの考察が可能である。クノルは、シューマンがライプツィヒで本格的にピアノを始めた時に行動を共にし、時にはピアノ連弾も行った²²²。また、シューマンが批評家としてデビューした、ショパンの《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』による変奏曲》Op. 2に関する批評「作品 2 Ein Opus. 2」²²³の中で、「ユーリウス Julius」と語りかけているのは、このユーリウス・クノルのことである（この批評については、本論文第 4 章で詳しく取り上げる）。クノルは友人でピアニストであり、1834 年には共に批評活動をすることになるので、シューマンのピアノ奏法を知る上で鍵となる人物だと思われる。クノルは 1834 年に、ライプツィヒのフリーゼ社（後に『音楽新報』の出版社となる）から、ドイツ版の教則本を出版している。1851 年以降（正確な出版年不明）にアメリカ版が出るが、内容が異なるため、双方を比較対象とする。

アルヴィン・ヴィークとマリー・ヴィークは、シューマンの師であったフリードリヒ・ヴィークの子供である。彼の教授法に精通し、その伝統を受け継いでいる。Fr. ヴィーク自身、1853 年に独自のメソッドに基づいた『ピアノと歌 *Clavier und Gesang*』を出版しているが、これはエッセイ集の形態をとっており、教則本ではない。Fr. ヴィークの死後、アルヴィン・ヴィークとマリー・ヴィークは、Fr. ヴィークのメソッドを教則本としてそれぞれ上記の教則本を出版した。タイトルにも示されている通り、彼らの教則本は独自のものではなく、Fr. ヴィークに準ずるものである。それらを通して、シューマンがどのような方法でどのような音型を練習したのかを知ることができると思われる。

アルヴィン・ヴィークは、サンクトペテルブルクでピアノ教師をしていた 1856 年にすでに、『フリードリヒ・ヴィークの長年にわたる折り紙付きのやり方に基づく徹底的なピアノ基礎教授法 *Methode zur gründlichen Unterweisung im Pianofortespiel, nach Friedrich Wieck's vieljährigem und erprobtem Verfahren*』²²⁴の出版を計画した。これは、ピアノ入門書としての詳しい教本で、全 2 巻（第 1 巻 149 ページ、第 2 巻 183 ページ）、全 30 課からなり、楽譜も交えた先生と生徒の対話形式で構成されている。この第 1 課には Fr. ヴィークの『ピアノと歌』より第 1 章、後書きでは第 4、6、7、8、12、14 章が引用されている。しかし、この教本は清書までなされたものの、未出版に終わった。その後、ア

²²² Tb1: 157。

²²³ 1831 年 12 月 7 日『一般音楽新聞』(No. 49), Sp. 805-808.

²²⁴ ツヴィッカウ・ローベルト・シューマン・ハウス所蔵（請求番号：4673a/b-A3）。アルヴィンがサンクトペテルブルクにいた頃にかかれたため、左ページがドイツ語、右ページがロシア語となっている。手書きであるが、アルヴィンの筆跡と比較した結果、彼によるものではないと思われる。

ルヴィン・ヴィークはこの教本を要約し、1880年に『フリードリヒ・ヴィークの方法による最初のピアノ・レッスンのための永続的な便覧 *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode*』²²⁵を出版した。これらは題名の通りピアノの入門書であるため、ここでは比較の対象外とする。

それでは、シューマン教則本の特性を見つけるため、シューマンの章立てに沿って内容の比較を行うこととする²²⁶。

■第1章／手を静止させ指を交差することなく行う練習 (Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag)

章立てについて：第1章の章立てとして最も類似しているのは、クノルである。ドイツ版では「I. Uebungen mit stillstehender Hand」、アメリカ版では「I. Exercises with the hand still」となっている。

(1)-1. 両手の平行運動 Gerade Bewegung



- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：両手平行運動、順次進行を含むパッセージ、指の交差なし（手を移動させずに弾くことのできるパッセージ）、5つの音からなるパッセージ

²²⁵ Alwin Wieck, *Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode* (Leipzig: C.F.W.Siegel's Musikalienhandlung, 1880).

²²⁶ 本論文では、上記で述べた通り、シューマンが練習に取り入れていた作曲家の教則本や、シューマンと直接関わりのあった人物による教則本のみを取り上げる。従って、C. P. E. バッハ著『正しいクラヴィーア奏法』(Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753) や、D. G. テュルク著『クラヴィーア教本』(Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen*, 1789)、ルイ・アダム Louis Adam 著『ピアノ・フォルテのためのメソッド、または指使いに関する一般的原則 *Méthode, ou Principe général du doigté pour le fortépiano*』(Paris: Sieber, 1798) や『音楽院のピアノ・メソッド *Méthode du piano du Conservatoire*』(Paris: Ozi, 1805)などは、シューマンの日記や批評に彼らの練習曲や教則本の名が挙がっていないため、本論文では比較対象として扱わないこととする。

表 15 : 第 1 章(1)-1 比較表

作曲家名	ページ	この音型が入っている章
クレメンティ	×	
クラマー	pp. 15-17	Anfangs Übungen (最初の練習)
ミュラー=チェルニー	pp. 41-46	Siebentes Kapitel. Von der Fingersetzung (Appllikatur) (第 7 章。運指法について。)
フンメル	pp. 19-20 p. 29	I-1-4 Vorbereitende Übungen. (準備練習) I-2-1 Von den Versetzungszeichen (臨時記号について)
カルクブレンナー	pp. 30-31 〈強弱あり〉	Erster Grad. No. 3 (レベル 1。No. 3)
クノル (D)	pp. 8-9, No. 19-38	I. Uebungen mit stillstehender Hand (手を静止させた練習)
チェルニー	1 巻 pp. 8-10 2 巻 pp. 4-5 3.巻 pp. 3-4	1ter Theil. 2te Lection. Die ersten Fingerübungen, und fernere Regeln über den Anschlag. (第 1 部。第 2 課。最初の指の練習、および タッチについての追加規則。) 2ter Theil. Von der Fingersetzung. Einleitung. (第 2 部。運指法について。序論。) 3ter Teil. Von dem Vortrage. Einleitung. (第 3 部。演奏について。序論。)
クノル (E)	pp. 4-8, No. 18-81	I. Exercises with the Hand still on 5 notes (5音による手を静止させた練習)
フェティス & モシェレス	pp. 34, 35, 38	Kap. 3. Vom Anschlag. Übungen mit 5 Fingern. (第 3 章。タッチについて。5本の指の練習。)
A. ヴィーク	pp. 6-7	No.1. Naturgemässiger erster Gebrauch der 5 Finger (No.1. 自然に即した初めての5本の指の使 用)
M. ヴィーク	pp. 3-5 〈強弱あり〉	Erster Abschnitt. No. 2, 3, 5. (第 1 章。No. 2, 3, 5。)

- ・クレメンティ以外に類似音型が見られる。例外はあるものの、基本的には最初の練習として用いられている。特にクノルにおいては、章立てと音型の両方が類似している。

(1)-2. 両手の反行運動 Entgegengesetzt

1) Nett. (かわいらしく)

2) mit Ausdruck con dolore (悲しそうに)

3) ganz locker: (とても楽に)

4) Finger weg: (指をどけて)

- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：両手が別々の動き、順次進行を含むパッセージ、指の交差なし（手を移動させずに弾くことのできるパッセージ）、5つの音からなるパッセージ

A. ヴィークの教則本にのみ類似音型が見られる。

章：No. 1. Naturgemässiger erster Gebrauch der 5 Finger (No. 1. 自然に即した最初の5本の指の練習)、pp. 6-7。

以下の譜例 27 は上のシューマンの 3)、譜例 28 は 1) と類似している。

譜例 27：A. ヴィーク教則本の音型²²⁷



譜例 28：A. ヴィーク教則本の音型



- ・A. ヴィークにのみ見られる音型ということは、これは Fr. ヴィークのメソッドに由来するものであり、シューマン自身も Fr. ヴィークからこのような音型を用いてピアノを教わった可能性がある。

- ・以上の(1)の両音型に見られるシューマンの特徴は、体系的に作られた音型と、詳細な演奏法の指示である。強弱の指示のみであればカルクブレンナーや M. ヴィークにも見られるが、シューマンの場合はそれだけにとどまらない(本論文 pp. 110-112 を参照)。

(2) 和音を保持したまま弾く音型



²²⁷ 引用楽譜：A. Wieck 1875: 6. 譜例 28 も同様。

- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：2音以上を伸ばしたまま2音以上の音型を弾く

表 16：第1章(2) 比較表

作曲家名	ページ	この音型が入っている章
クレメンティ	×	
クラーマー	×	
ミュラー=チェルニー	pp. 172, 175-176	Siebentes Kapitel. Von der Fingersetzung (Applikatur) (第7章。運指法について。)
フンメル	pp. 48-49 pp. 171-172 pp. 360, 362	Finger-Übungen (指の練習) II-1 Applikatur_Übungen. Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge. (運指の練習。同一音型の連続において同じ指順ですらしていく。) II-8 Vom mehrmals nacheinander wiederholten Gebrauch desselben Fingers auf zwei oder mehr Tasten. (二つ又は多くの鍵盤上での同じ指の連続使用について)
カルクブレンナー	p. 29 〈強弱あり〉	Erster Grad. No.1 (レベル1。No.1)
クノル (D)	p. 8, No.1-18	I. Uebungen mit stillstehender Hand (手を静止させた練習)
チェルニー	1巻 p. 119	1ter Theil. 15te Lection. Vom Tempo (Zeitmass, Bewegung) (第1部。第15課。テンポについて)
クノル (E)	p. 4, No.1-15 p. 8, No.92-105	I. Exercises with the Hand still on 5 notes (5音による手を静止させた練習)
フェティス & モシェレス	pp. 30-32	Kap. 3. Vom Anschlag. Gleicher und fortschreitender Triller, Übungen mit 2 und mit 3 Fingern, Übungen mit 4 Fingern. (第3章。タッチについて。均等な、そして前進するトリル、2本および3本の指の練習、4本の指の練習。)
A. ヴィーク	pp. 51-55	Nur auf guten Takttheilen zu betonen. (強拍にアクセントを置くために。)
M. ヴィーク	p. 17	Erster Abschnitt, No. 44. Triller-Studie mit gehaltenen Noten (第1章。No. 44。ソステヌートの音を伴うトリルの勉強)

- ・クレメンティとクラーマー以外に類似音型が見られ、カルクブレンナー、クノル、フェティス&モシェレスは、シューマンと同じく最初の練習として用いている。従ってここでも、クノルにおいては章立てと音型の両方が類似する。また、音型そのものは、フェティス&モシェレスのものと特に類似している。

- ・この音型に見られるシューマンの特徴は、分散和音 (Zerstreut) と隣接する音 (Folgend) の2種類を書いていることである。この特徴は、フェティス&モシェレスのものにも見られるが、シューマンのように分類して書かれているわけではなく、ヴァリエーションの数も少ない。

(3) 1音を保持したまま弾く音型



- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：冒頭の1音を延ばしたまま、順次進行を含むパッセージを弾く

表 17：第1章(3) 比較表

作曲家名	ページ	この音型が入っている章
クレメンティ	×	
クラマー	p. 15	Anfangs Übungen. (最初の練習)
ミュラー=チェルニー	×	
フンメル	×	順次進行を含まない類似音型ならあり
カルクブレンナー	pp. 29-30 〈強弱あり〉 pp. 34-35 〈強弱あり〉 p. 42 〈強弱あり〉	Erster Grad. No.2, 3 (レベル1。No.2, 3) Zweiter Grad. Fortsetzung der Uebungen ohne Untersetzen des Daumens. No.5 (レベル2。親指をくぐらすことのない練習の続き。No.5) Vierter Grad. Fortsetzung der Uebungen ohne Untersetzen des Daumens. No.8 (レベル4。親指をくぐらすことのない練習の続き。No.8)
クノル (D)	p. 18 〈強弱あり〉	IV. Andere Passagen ohne Unter- und Uebersetzen. No.97 (指を交差させることのない他のパッセージ。No.97)
チェルニー	×	順次進行を含まない類似音型ならあり
クノル (E)	×	
フェティス & モシェレス	p. 36	Kap. 3. Vom Anschlag. Übungen wo die Finger wechselweise sich heben oder liegen bleiben. (第3章。タッチについて。どこで指を交互に上げたり又はそのままにしたりするのかという練習)
A. ヴィーク	p. 20	No.17. Ausbildung gleichmässiger Kraft aller Finger (全ての指に均等な力をつける訓練)
M. ヴィーク	pp. 3, 5	Erster Abschnitt. No. 1, 6 (第1章。No. 1, 6)

- ・この中で、シューマンのように5音だけを用いて、手を移動することなく弾ける音型は、クラマーとカルクブレンナーの No. 2, 3 のみである。

■第2章／指を交差する練習（Uebungen mit Ueberschlagen und Ueber/ Untersetzen）

A) 音階（Tonleitern）

B) 分散和音で/ 連続するパッセージで（in zerstreuten Tönen/in fortlaufenden Passagen）

章立てについて：シューマンのように音階の章を設けず、「指の交差」の章に音階練習を含めているのは、他にミュラー、フンメル、カルクブレンナー、（チェルニー）²²⁸、フェティス&モシェレスである。

A) 音階（Tonleitern）

表 18：第2章 A) 比較表

シューマンの教則本	他の教則本との比較
C：で6→8→10音と28音まで徐々に音を増やしていきながら指の交差の練習	カルクブレンナー、クノル（独・英 両方）、フェティス&モシェレスにあり
全調のスケール	
左右間10度、6度、3度で平行運動	ミュラー以降に出てくる練習方法で、10度があるのはフンメルのみ
左右逆方向へ	ミュラー以降に出てくる練習方法
3連符、6連符で	クノルのみに類似音型あり

左右間6度、3度の音階練習が多くの教則本に出ているのに対し、10度での練習がフンメルにしか出てこないということは、フンメル教則本からの影響であると考えられる。また、3連符、6連符での練習音型がクノルのみに見られるのも、音階練習をこのような方法で共に行った可能性がある。クノルのドイツ版にはテキストのみが書かれているが、ここで特に注目値するのは、シューマンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3との関連を指摘していることである。以下に引用する。

²²⁸ チェルニーは、「指の交差」の章でハ長調の音階のみを、音階の章の中で全調の音階を習得させる。

この音階は最も難しいもので、記された指使いどお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、それで2、又は3、又は4オクターブを続けるように（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。²²⁹

アメリカ版ではこの部分は削除されているが、代わりにドイツ版にはなかった以下の楽譜が掲載されている。

譜例 29：クノル（アメリカ版）の音型²³⁰

シューマンの Op. 3 序文における 6 曲目のカプリースでの練習音型にも、このようなアクセント付きの練習音型が多く用いられている（本論文第 3 章で詳述する）。ここから、クノルとシューマンの関係だけでなく、シューマンの教則本と Op. 3 の序文の関係も見ることができる。

²²⁹ “Diese Tonleiter ist die schwerste, und muss nach der angegebenen Applicatur auf vielfache Weise studirt werden. Man accentuirt 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.“ (Knorr 1834: 10)

²³⁰ 引用楽譜：Knorr 1850s: 11-12.

B) 分散和音で / 連続するパッセージで (in zerstreuten Tönen / in fortlaufenden Passagen)

表 19 : 第 2 章 B) 比較表

シューマンの教則本	他の教則本との比較
1) auf Dreyklängen 三和音で	クラマー、ミュラー、フンメル、クノル、 チェルニー、フェティス&モシエレス、A. ヴィーク、M. ヴィーク
2) auf verminderten Septimenaccorden 減七の和音で	ミュラー、クノル、A. ヴィーク、M. ヴィーク、
3) auf kleine Septimenaccord 属七の和音で	ミュラー、クノル、チェルニー
4) auf grosse Septimenaccord 長七の和音で	シューマンのみに見られる
5) mit Vorhalten 掛留音付き α) auf Dreyklängen 三和音で β) auf Septimenharmonien 七の和音で	シューマンのみに見られる

フンメルの教則本では三和音の分散和音を「指の拡張 Spannungen」の章でも再び取り上げている。また、七の和音については体系的に書かれてはいないが、「指の交差 Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagen der Finger über den Daumen」の章で様々な種類の七の和音を取り入れた以下の練習音型が書かれている。

譜例 30 : フンメルの音型²³¹

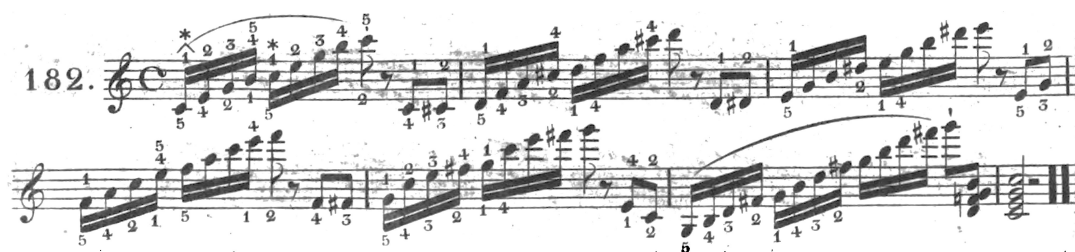
The image shows a musical score for six staves of piano exercises. The first staff is marked with the number 235. The exercises consist of various chordal and melodic patterns, often involving trills or rapid passages. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout. Dynamic markings such as 'allegro' and 'loco' are present. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

²³¹ 引用楽譜 : Hummel 1828: 239.

フェティス&モシェレスの教則本では、三和音の分散和音が「アルペジオ Harpegien」の章で取り上げられている。

七の和音を全種類扱っているのはシューマンのみで、このことからシューマンの体系的な手法が見受けられる。また、掛留音付きの分散和音を用いているのもシューマンのみであるが（この音型については本論文 p. 96 を参照）、フンメル教則本には次のような類似の練習音型が見られる。

譜例 31 : フンメルの音型²³²



フンメルではこの練習音型だけに掛留音の要素が見られるが、シューマンの場合はこれを体系的に理論化している。そのため、シューマン独自の新たな練習方法であると考えられる。

■第3章／難問 (Capitel für sich)

① 1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型 (mögliche Figuren zu vier Tönen ohne Verdoppelung eines Tones)

このような章立てと内容（4つの音でできる全ての可能性を考えた音型）は、どちらもシューマンにしか見受けられない。シューマンの体系的な手法が最も忠実に体现された章である。

²³² 引用楽譜 : Hummel 1828: 230.

②トリル (Triller)

章立てについて：ミュラー、フェティス&モシェレス、M. ヴィークを除いた全ての教則本に見られる。

(1) 2音のトリル



- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：隣接する2音の動きを様々な指使いで練習するもの

表 20：第3章 ②トリル 比較表

作曲家名	ページ	この音型が入っている章
クレメンティ	×	
クラマー	×	
ミュラー=チェルニー	×	
フンメル	pp. 250-251	II-3 Vom Auslassen eines oder mehrer Finger. (一つの又は多くの指を抜かすことについて)
カルクブレンナー	p. 38	Dritter Grad. Triller. (レベル3。トリル。)
クノル (D)	×	
チェルニー	1 巻 pp. 131-132 2 巻 p. 102	1ter Theil. 17te Lection. Vom Triller. (第1部。第17課。トリルについて) 2ter Theil. Von der Fingersetzung. 9tes Kapitel. Fingersatz des Trillers. (第2部。運指法について。第9章。トリルの運指法。)
クノル (E)	p. 44	VII. Exercises on the Trill. (VII. トリルの練習)
フェティス&モシェレス	×	
M. ヴィーク	×	
A. ヴィーク	×	

シューマンのように、全ての指の組み合わせを示しているものはない。チェルニーは多くを提示しているが弾きにくいものは除外しており、その他の教則本では3種類ほどに留まっている。

(2) 2音+1音の二重トリル



- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：2音+隣接する1音の動きを様々な指使いで練習するもの

チェルニーの教則本にのみ類似音型が見られる。

章：第1巻 1ter Teil. Fortsetzung der 17te Lection. Die Triller mit beiden Händen und die Doppeltriller (第1部。第17課の続き。両手のトリルと二重トリル)、 p. 134.

第2巻 2ter Teil. 9tes Kapitel. Fingersatz des Trillers (第2部。第9章。トリルの運指法)、 pp. 109-110.

譜例 32：チェルニーの音型²³³



(3)後打音付きトリル



このように、後打音付きトリルにおいても全ての指の組み合わせを記しているのは、他に例を見ない。弾きやすさを考慮するというよりも、全ての指を均等に訓練し、その可能性を探る方に重点を置いていると思われる。

²³³ 引用楽譜：Czerny 1839: Bd.1, 134.

③重音奏法 (Doppelgriffe)

- a) 指を交差させない2、3声の練習 (Uebungen zweystimmige / dreystimmige ohne Untersatz)
- b) 全ての音階 (alle Tonleitern)

章立てについて：シューマンのように、重音奏法が一つの章として独立しているのはチェルニーのみであり、章立てとして非常に珍しいものであることが分かる。チェルニーの教則本においても、第2巻第6章「重音について Von den Doppelnoten」で重音による様々な音型、第7章「重音パッセージについて Von den Doppelläufen」で重音による音階が扱われていることから、構成もシューマンと類似している。その他の教則本では、重音奏法を章としては設けずどこかの章に組み込んでいることが多い。

- a) 指を交差させない2、3声の練習 (Uebungen zweystimmige / dreystimmige ohne Untersatz)

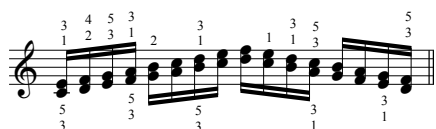
- ・比較対象の教則本では、以下の箇所に重音奏法を用いた音型が書かれている。

表 21 : 第 3 章 ③重音奏法 a) 比較表

作曲家名	ページ	この音型が入っている章
クレメンティ	×	
クラマー	×	
ミュラー＝ チェルニー	pp. 129-134 pp. 138-140 pp. 144-176	Siebentes Kapitel. Von der Fingersetzung (Appllikatur) (第 7 章。運指法について)
フンメル	p. 55 pp. 161-172 pp. 244-249 pp. 276-277 pp. 355-362	I-2-2 Finger-Übungen (指の練習) II-1 Appllikatur-Übungen. Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge. (運指法の練習。同一音型の連続において同じ指順でずらしていくもの。) II-2 Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Überschlagernder Finger über den Daumen; nebst Übungen. (指の交差について。練習付き。) II-3 Vom Auslassen eines oder mehrer Finger. (一つの又は多くの指を抜かすことについて) II-8 Vom mehrmals nacheinander wiederholten Gebrauch desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten. (二つ又は多くの鍵盤上での同じ指の連続使用について)
カルクブレンナー	×	
クノル (D)	p. 9 p. 17	I. Uebungen mit stillstehender Hand. (手を静止させた練習) III. Fortrücken der Hände bei gleichen Figuren.(同音型での手の移動)
チェルニー	1 巻 pp. 77, 79 2 巻 pp. 65-89 pp. 96-99	1ter Theil. Fortsetzung der 11ten Lection. Über die Eintheilung ungleicher Notenzahlen. (第 1 部。第 11 課の続き。異なる音価の分割について) 2ter Theil. Von der Fingersetzung. 6tes Kapitel. Von den Doppelnoten., 7tes Kapitel. Von den Doppelläufen. (第 2 部。運指法について。第 6 章。重音について。第 7 章。重音パッセージについて。) 8tes Kapitel. Von dem Fingerwechseln auf einer Taste. (第 8 章。一つの鍵盤上での指替えについて。)
クノル (E)	p. 29 pp. 41-42	V. Exercises in which the hand moves on without the thumb and fingers crossing. A. Passages by Extension of the Fingers. (指の交差なしに手を移動させる練習。A. 指の拡張によるパッセージ) VI. Accords. (和音)
フェティス & モシエレス	pp. 38-39 pp. 83-90	Kapitel. 3. Vom Anschlag. Übungen in doppelten Noten. (第 3 章。タッチについて。重音の練習。) Kapitel. 4. Vom Fingersatze. VIII. Fingersatz bei doppelten Noten. (第 4 章。運指法について。VIII. 重音の運指法)
A. ヴィーク	p. 61	Abtheilung II. A. Die Ober- und Unterdominanten nebst Schlusscadenz in allen Tonarten. (第 2 部。A. 全調の上属音と下属音およびカデンツ)
M. ヴィーク	×	

シューマンの重音奏法の音型は非常に多様であり、これはフンメル、チェルニー、フェティス&モシエレスの教則本に見られる音型に類似している。特にフンメルは、重音奏法の章を設けてはいないが、各章に付けた「練習 Übungen」のほとんどに、〈重音で In Doppelgriffen〉という項目があり、かなり多くの重音音型を扱っている。単に 3 度や 6 度の重音が機械的に並んだ音型ばかりではなく、様々な重音の組み合わせからなるものや、両手での音型も含まれている。これらは、機械的な練習音型ではなく、エチュードもしくは作品へのステップとして捉えることができる。

b) 全ての音階 (alle Tonleitern)



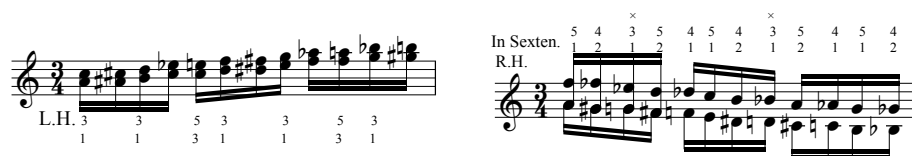
3度での音階は、どの教則本にも見られる。指使いは様々で、シューマンと一致するものは見当たらない。

④半音階パッセージ (Chromatische Läufe)

- a) 一つの手で6度、3度、4度で (in Sexten, Terzen [in einer Hand], Quarten)
- b) 色々な指使いで (verschiedene Applicaturen)

章立てについて：シューマンにしか見られない章立てである。他の教則本では章として設けず、「指の交差」の章の中で音階を習得した後に、または「音階」の章の中などに、組み込んでいる。

a) 一つの手で6度、3度、4度で (in Sexten, Terzen [in einer Hand], Quarten)



・類似音型の有無

クレメンティ、クラマー：なし

ミュラー、フンメル、A. ヴィーク、M. ヴィーク：3度のみ

カルクブレンナー、クノル、フェティス&モシェレス：3度、6度、オクターヴ

チェルニー：3度、4度、オクターヴ

シューマンのように、6度、3度、4度の半音階を取り扱った教則本はなく、特に4度での音型はチェルニーにのみ見られる。また、指使いが一致するものもない。

b) 色々な指使いで (verschiedene Applicaturen)

これはスケッチが残されていないので比較できない。ミュラー＝ツェルニー、カルクブレナー、クノル、チェルニー、フェティス&モシェレスの各教則本にも、半音階の指使いが多数あることが記されている。

⑤装飾音 (Verzierungen)

a) 前打音 (Vorschlag) b) シュネラー (Schneller) c) プラルトリラー (Pralltriller) d)

この章立ては、クレメンティ、クラーマー、ミュラー、フンメル、チェルニー、フェティス&モシェレス、A. ヴィークにも見られる。この章に属するスケッチは残されていないため比較はできないが、シューマンの項目にはシュネラーとプラルトリラーの両方を設けている点が特徴的である。これらは同じ奏法を指すため、他の教則本ではどちらか一方の項目のみが置かれている。

⑥一つの鍵盤の上での指の交代 (Abwechseln auf einer Taste)

a) 主に Prallton から (hauptsächl. v. denen Pralltönen)

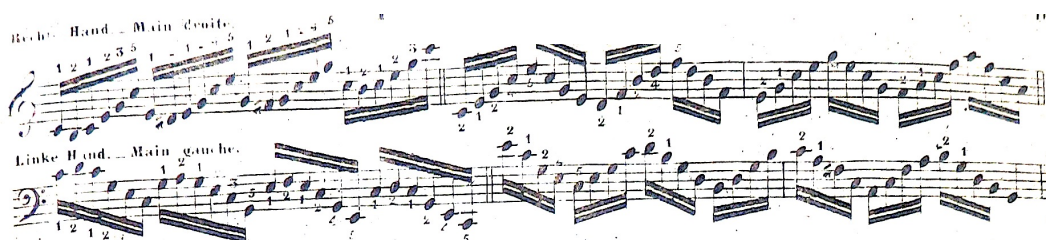
b) 2, 3, 4, 5 へ (zu 2, 3, 4, 5)

この章立ては、フンメル、クノル、チェルニー、フェティス&モシェレスの教則本にも見られる。ここでも比較は不可能であるが、フンメルの例で示したような (本論文 p. 106 参照) 同音反復での指替えの音型は、クラーマーとカルクブレナーを除いた教則本の中にも見受けられる。

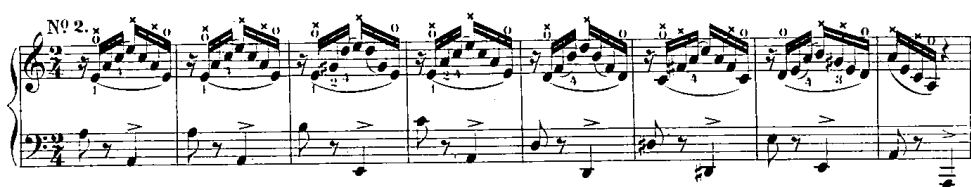
⑦アルペジオ (Arpeggien)

この章立ては、フェティス&モシェレスと A. ヴィークの教則本にのみ見られる。また、比較した教則本の中では、シューマン以前に見られない章立てである。スケッチが残されていないために比較はできないが、フェティス&モシェレスと A. ヴィーク共に、この章では次のような分散和音の練習のみが扱われている。

譜例 33 : フェティス&モシェレスの音型²³⁴

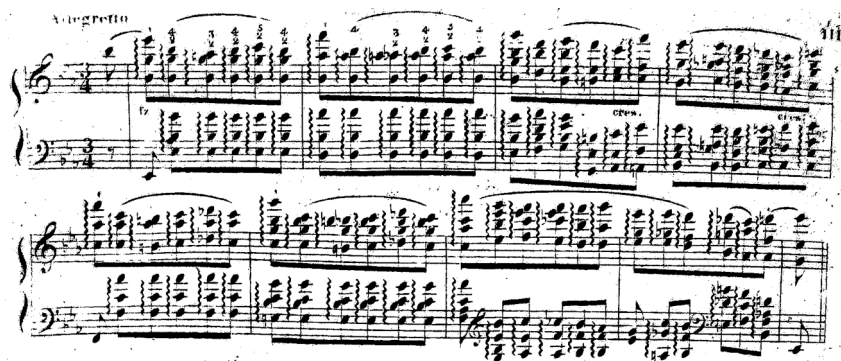


譜例 34 : A. ヴィークの音型²³⁵



また、演奏効果としてのアルペジオは、フェティス&モシェレスの「第9章。和音について Kapitel. 9. Von den Accorden」で扱われているが、A. ヴィークにはない。

譜例 35 : フェティス&モシェレスの音型²³⁶



234 引用楽譜 : Fétis&Moscheles 1840: 105.

235 引用楽譜 : Alwin Wieck 1875: 32.

236 引用楽譜 : Fétis&Moscheles 1840: 111.

章立てはなくとも、このような演奏効果としてのアルペジオの音型は、クレメンティ、クラマー、A. ヴィークを除く教則本に見られる。シューマンがここで演奏効果としてのアルペジオを意図していたのならば、それによって一つの章を設けていることは斬新である。

⑧指を広げること (Spannungen)

章立てについて：フンメルとフェティス&モシェレスの教則本にのみ見られる。

(1) 1音を伸ばしたまま一つの指を上行させていく音型



このような練習方法はシューマンにしか見られない。全ての指を均等に拡張していくために、指使いが体系的に記されているのも特徴である。

(2) 音域を徐々に広げていく音型



- ・他の教則本における類似音型の有無

条件：最初の音を固定したまま徐々に音域を広げ、指を拡張していく音型

フンメルの教則本にのみ類似音型が見られる。

章：II-5. Von den Spannungen und Sprüngen（指の拡張と跳躍）、 pp. 298-299.

譜例 36 : フンメルの音型²³⁷



(3)黒鍵と白鍵を効果的に用いた音型



・他の教則本に見られる類似音型の有無

条件：鍵盤を活用して指を広げていく音型

フンメルの教則本にのみ類似音型が見られる。

章：II-5. Von den Spannungen und Sprüngen（指の拡張と跳躍）、pp. 300-301.

譜例 37 : フンメルの音型²³⁸



このように、この章で扱われている音型はフンメル教則本のものに非常に類似している。フェティス&モシェレスの教則本にも同じく章が設けられているものの、以下のようなオクターヴでの音型ばかりが扱われており、シューマンとは異なる。

²³⁷ 引用楽譜：Hummel 1828: 298.

²³⁸ 引用楽譜：Ibid.: 300.

譜例 38 : フェティス&モシェレスの音型²³⁹



シューマンの音型は、ピアノの鍵盤を機械のように扱い、各指を一様に拡張していく点が特徴的である。

⑨跳躍 (Sprünge)

この章立ては、フンメル、チェルニー、フェティス&モシェレスの教則本に見られる。フェティス&モシェレスにおいては、次のように定義されている。

ある一つの鍵盤から他の鍵盤への跳躍（これは大きく広げた手では達成することはできない）は、新しい音楽の特徴であり、昔のピアノ奏者の作品に似たようなものを見つけることはない。跳躍はある種の巧みさを必要とし、それは特別な学習によって身につけ発展させられなければならない²⁴⁰。

ここから、跳躍は当時新たな技巧であったことが窺える。シューマンのスケッチが残っていないために音型の比較はできないが、フンメル、チェルニー、フェティス&モシェレス教則本の同章には、例えば以下のような音型が用いられている。

譜例 39 : フンメルの音型²⁴¹



²³⁹ 引用楽譜 : Fétis&Moscheles 1840: 93.

²⁴⁰ “Die Sprünge von irgend einer Taste zu einer andern, welche die Hand mit der grössten Ausspannung nicht erreichen kann, sind eine Eigenthümlichkeit der neuern Musik, denn man findet nichts Ähnliches in den Werken der alten Klavierspieler. Sie fordern eine gewisse Geschicklichkeit, die durch besondere Studien erworben u. entwickelt werden muss.” (Fétis&Moscheles 1840: 98-99).

²⁴¹ 引用楽譜 : Hummel 1828: 307.

譜例 40 : チェルニーの音型²⁴²



譜例 41 : フェティス&モシェレスの音型²⁴³



以上の考察から、シューマンの教則本だけに見られた独自の章立ては、第3章-1「1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型 mögliche Figuren zu vier Tönen ohne Verdopplung eines Tones」と、第3章-4「半音階パッセージ Chromatische Läufe」の2つである。特に第3章-1は、内容的にもシューマン独自のものであった。

また、シューマンの教則本以前には見られない章立てとして、第3章-3「重音奏法 Doppelgriffe」と、第3章-8「アルペジオ Arpeggien」が挙げられる。これらは、シューマン以降でも2名ずつしか用いていないため、章立てとして非常に珍しく斬新であったことが分かる。特に重音奏法は、「練習日誌 Uebungstagebuch」でもシューマンが最も重点的に取り組んでいたテクニックであったため、これを章立てとして独立させたかったのは当然のことであろう。

第3章-6「一つの鍵盤の上での指の交代 Abwecheln auf einer Taste」、第3章-8「指を広げること Spannungen」、第3章-9「跳躍 Sprünge」の3つは、シューマン以前にはフンメル（Friedrich Hummel）の教則本にしか見られない章立てであるため、これらはフンメル教則本の影響であることが考えられる。

²⁴² 引用楽譜 : Czerny 1839: Bd.2, 130.

²⁴³ 引用楽譜 : Fétis&Moscheles 1840: 99.

比較から明らかとなったシューマン教則本の特徴は、あらゆる点において体系的であるということである。音型の面では、シューマンにしかない章立てである第3章-1「1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型」そのものが顕著な例である。ここでは、シューマンが指の追求だけでなく、作曲の追求をも行っている姿勢を垣間見ることができる。第3章-2「トリル Triller」や第3章-8「指を広げること」に見られる指使いも、非常に体系的である。他の作曲家はいくつかのパターンを記すに留まっているが、シューマンの場合は指の構造に相応しくないものまで全て記しており、前例がない指の使い方を実験しているかのようである。これも重音奏法と同じく、「練習日誌」との共通点である。第1章「手を静止し指を交差させることなく行う練習 Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag」での演奏法の指示や、第2章「指を交差する練習 Uebungen mit Ueberschlagen und Ueber/ Untersetzen」での和声の種類においても同様に、全てが網羅されている。このように、シューマンの教則本準備段階での大きな特徴は、先行する他の作曲家の教則本を単に踏襲し部分的にアレンジするのではなく、あらゆる点において、まず体系的に可能性を網羅していることである。その原因の一つに、早期教育を受けた他のピアニストにおいては、教師によって練習法や素材が選択されていたのに対し、シューマンは成人して一から始め、すべてを知る必要があったことが考えられる。ここから、良い結果を得るためにはすべての可能性を実験しなければならない、というシューマンの科学的な姿勢が見られる。これは、実証科学が飛躍的に進んだ19世紀の時代精神の影響であろう。

19世紀初頭から中葉の、そしてヴィーク家の教則本を比較した結果、教則本自体の目的が、初心者に向けた入門用からヴィルトゥオーソを目指すためのものへと徐々に変化していることが分かった。教則本に掲載された音型の難易度が上昇しているのはもちろんのこと、ピアノを弾くための初歩的で基礎的な説明が徐々に簡略化、または省略されている。そのような教則本の歴史の中で、1832年にシューマンが想定していた教則本は、ピアノ奏法の導入だけでなく、ヴィルトゥオーソの育成までも視野に入れた、時代の先端をいくものであったと言えよう。

シューマンの教則本に見られるメソッドは、彼の日々の練習から生まれた。そのため、シューマンのテクニックの関心事や重点がはっきりと反映されている。それはもちろん、日々の練習を記した「練習日誌」と一致し、そこで挙げた問題点を理論化して整理すべく、教則本の構想を練ったと推測する。ここで、本論文で分析した「練習日誌」の練習目的と、

教則本の章立てを照合してみる。

表 22 : 「練習日誌」と「ピアノ教則本」

練習日誌		ピアノ教則本
他人／自作	練習目的	章立て
		I. 手を静止し、指を交差させることなく行う練習
		II. 指を交差させる練習
他人	分散和音の練習	A) 音階 B) 分散和音
		III-1. 1音も重複させることなく4つの音を使った考えられうる音型
		III-2. トリル
他人／自作	重音の練習	III-3. 重音奏法
他人	半音階の練習	III-4. 半音階パッセージ
他人	装飾音の練習	III-5. 装飾音
他人／自作	同じ鍵盤上での指替えの練習	III-6. 一つの鍵盤上での指の交代
		III-7. アルペジオ
他人／自作	指を広げる練習	III-8. 指を広げること
他人／自作	跳躍の練習	III-9. 跳躍
自作	様々な音程を交互につかむ練習	
自作	カデンツの練習	
自作	カノンの練習	
自作	速い動きの練習	
自作	様々な指使いの効果を試す練習	

「練習日誌」での実践的な個々の取り組みが、教則本として総括されていることが明らかである。また、シューマンの教則本は音型、指使い、演奏法、和声などの全ての局面において体系的に作られており、当時のピアノ奏法の百科事典的役割を担うべく計画されていたものであると考える。シューマンの教則本は未完に終わった。しかし1840年、彼は再びピアノ教則本を計画する（詳細は本論第4章で述べる）。このことから、当時のピアノ界において、独自のメソッドの必然性を強く感じていたことが窺える。

シューマンの教則本は、構想からわずか2ヶ月足らずで、次のプロジェクトである《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 および 10 へと移行することによって、打ち切られることとなった。しかし、これまで度々記したように、教則本に用いられた音型が、Op. 3の序文の音型と一致していることが多い。これはすなわち、ピアノ教則本がOp. 3の序文の前段階となっていたことを意味している。ここに、日々の練習が作品へとつながっていく過程を詳しく辿ることができる。

第三章 技巧的作品：Op. 3、Op. 10、Op. 7について

本章では、「未完成プロジェクト」と同時期に成立した技巧的3作品が観察の対象となる。そして、前章で詳細に観察したプロジェクトでの取り組みが、実際の作品にどのように、そしてどれほど関連しているのかを究明する。すでに前章で、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3はその関係性が少し見えた。従ってここでは、この作品に加え、同じくパガニーニによるOp. 10、そしてシューマンのピアノ・テクニクの集大成である《トッカータ》Op. 7の3作品を取り上げ、「未完成プロジェクト」の分析とそれぞれの作品の一次資料の検証から、相関関係を解明していく。

第1節 教則本の流れから成立した作品：Op. 3、Op. 10（パガニーニ・エチュード²⁴⁴）

《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3と《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は、高度な技術が盛り込まれたパガニーニ作曲の無伴奏ヴァイオリン独奏曲《24のカプリース》Op. 1を、ピアノ用に編曲したものである。第1集であるOp. 3は1832年11月に²⁴⁵、第2集であるOp. 10は1835年12月に、どちらもフリードリヒ・ホーフマイスター社より出版された。

1. シューマンが所持していた原譜

シューマンは、パガニーニ《24のカプリース》Op. 1のどの楽譜を所持していたのだろうか。マルギット・マッコークル Margit L. McCorkle の『作品目録』によると、この作品の初版は「*Ventiquattro Capricci per Violino Solo (Mailand, Ricordi, 1820)*」であると記されている(McCorkle: 10, 39, 753)。これはシューマンの所蔵譜と一致するのだろうか。そこで手掛かりとして、シューマンの「カタログ *KATALOG*」にあたる。シューマンはデュッセルドルフ時代（1850年代）、当時所持していた全ての楽譜をジャンル別に分類、作

²⁴⁴ 本論文では、Op. 3とOp. 10を統括して《パガニーニ・エチュード》と呼ぶこととする。

²⁴⁵ 『作品目録』には1832年9月と記されているが(McCorkle 2003: 12)、これは誤りである。後に詳述する。

曲家ごとに整理し、自ら手書きの「カタログ」を作っている²⁴⁶。その中の〈室内楽と家庭音楽 Kammer = und Hausmusik〉という項目に「Paganini, N 24 Capricci per Violino Solo. Op. 1」の記載が見られる²⁴⁷。これは、マッコークルの『作品目録』に書かれた題とは異なるものである²⁴⁸。このシューマンの所蔵譜の存在は、これまで知られていなかった。

では、シューマンの没後、この所蔵譜は誰の手に渡ったのだろうか。シューマンの家族のもとにこの楽譜はない。それならば、シューマンが亡くなった時、最も身近にいた人物が持っていたかもしれないと考え、調査の糸口として、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) の所蔵品²⁴⁹を追跡した。ウィーン楽友協会 Gesellschaft der Musikfreude in Wien のブラームスの遺品 Nachlaß von JOHANNES BRAHMS には、「Paganini, 24 Capricci per Violino solo, opus I. (Milano)」が保管されている²⁵⁰。これは、シューマンの「カタログ」に記載された題と同じである。後述のように、シューマンは最晩年にエンデニヒでも《24 のカプリース》の楽譜を所持していた。これをブラームスが形見として受け取った可能性はないだろうか。実際に調査を進めていくうちに、ブラームスの所蔵譜としてのみ知られているウィーン楽友協会所蔵の楽譜は、やはりもとはシューマンの所蔵譜であったことが判明した²⁵¹。以下に、楽譜の詳細と調査結果を述べる。

請求番号：IX 26821

[p. 1] 表紙：[上部] 左に楽友協会の判子、中央に「Aus dem Nachlaß von / JOHANNES BRAHMS」の判子、右に青いインクで請求番号「IX 26821」、請求番号の下に黒い鉛筆で作品番号「Op. 1a」（書き手不明）、[タイトル] *24 / Capricci / Per / Violino solo / Composti e Dedicati / Agli / ARTISTI / da / Nicolò Paganini* ²⁵²/ [プレート番号等] 〈左〉 *Proprietà dell' Editore / N.º403. /* 〈中央〉 *OP. I a. /* 〈右〉 *Deposti alla C. R. Bibl^a. / Prezzo Lir 9. Ital^e.* / [出版社] MILANO / Presso GIO. RICORDI Negoziante di Musica, Editore del C. R.

²⁴⁶ KATALOG、ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵、請求番号：5678-A3。

²⁴⁷ KATALOG, p. 28.

²⁴⁸ 「24」の部分が、『作品目録』ではイタリア語による表記で、「カタログ」では数字による表記。

²⁴⁹ Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms* (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1974)

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 160.

²⁵¹ 今回の調査にあたり、アドヴァイスを頂いたヨハネス・ブラームス研究所のミヒャエル・シュトゥルク Michael Struck 氏に感謝致します。

²⁵² 前述の通り、『作品目録』には24の数字が、イタリア語で「Ventiquattro」と表記されている (McCorkle 2003: 10, 39, 753)。1820年4月4日の *GAZZETTA DI FIRENZE* (No. 41) には、「SECONDO SUPPLEMENTO」の広告欄に、このイタリア語表記の題目が掲載されている (403 *detto* Ventiquattro capricci per viol. Solo. Op. 1)。第2版の表紙は、数字がイタリア語で書かれていた可能性がある。

Conservatorio, e proprietario della / Musica del R. Teatro alla Scala, che tiene Stamperia, Archivio di Spartiti e Magazzino / di Cembali di Vienna e Monaco, nella Cont^a. di Sa. Margherita N.º III S. [下部] 右に黒いインクでシューマンのサイン「R. Schumann」、少し下の中央に非常に薄い黒いインクで清書「3936.」

pp. 2～46 : 楽譜

[p. 47] : 白紙

[p. 48] : 黒い鉛筆でブラームスのサイン「J. Brahms」

(pp. 47, 48 は本来この媒体の最後の紙 Blatt であるが、何者かによって折り返されており、現在は表紙の前にきている。従って、外側に p. 47、内側に p. 48 がある状態で保管されている。)

出版年 : 1819 年²⁵³

書き込み : 楽譜には少なくとも 4 つの筆記用具 (赤・黒鉛筆、赤・黒インク) を使った書き込みが見られる。2 人以上の手によるものであると考えられる。

※以下、この楽譜のことを「P-SB」と記す。

ここでまず目に付くのは、表紙の中央下に付記された「3936」の数字である。書かれた位置からは、プレート番号を示すものであると考えられるが、P-SB には表紙にも各ページにも「403」がすでに印刷されている。さらに、手書きによる不可解な数字が楽譜ページに見られる。これは、印刷底本に見られるような段数とページ数を表すものであると思われるが、シューマンの《パガニーニ・エチュード》Op. 3、10 の初版のそれとは全く一致しない。従って、《パガニーニ・エチュード》のために付けられた数字ではないことがわかる。また、シューマンが晩年に再びこの作品に取り組んだ際の手稿資料 (詳細は後述) の段数、及びページ数とも適合しない。従って、シューマンとは全く関係のない数字であると思われる。P-SB 全般にわたって記されたこれらの数字の中に、特に奇妙なことがある。例えば、第 2 曲のカプリースに書かれたものがそうである。新たなページの 1 段目には段数として

²⁵³ 1819 年 4 月 22 日の *GAZZETTA DI MILANO* (No. 112, p. 498) に掲載された出版広告には、次のように書かれている。「Avviso calcografico. [...] Fra le opere recentemente da me stampate occupano particolar luogo cinque interessantissime composizioni del valentissimo Paganini, ed al primo di questi egregi lavori, consistente in 24 capricci per violino solo, viene dal nome dell'illustre autore, già da gran tempo noto all'Europa come genio originale, assicurato distinto posto fra la musica moderna scritta per tale strumento. [...] Paganini Nic. 24 Capricci per violino solo, op. 1, lir. 9」。初版の出版年月日は正確にわかっていない。《24 のカプリース》Op. 1 の印刷底本には、1817 年 9 月 24 日という日付が記されていることから、それ以降であることは確かである。

「1」と書かれるのが普通であるが、ここでは楽譜の1段目右の空欄には「7」、2段目右の空欄には「8」と黒い鉛筆で書かれている。これらは何の目的のために書かれたのだろうか。

1833年9月11日『一般音楽新聞』²⁵⁴に掲載された、シューマンの《パガニーニ・エチュード》Op. 3の批評に目を通すと、書き手がブライトコプフ&ヘルテル Breitkopf & Härtel（以下ブライトコプフ）版の《24のカプリース》の楽譜を参照した旨が記されている（『一般音楽新聞』はブライトコプフ社から発行されているため、宣伝の意味を含めて持ち出したのかもしれない）。そこで、ブライトコプフ版の《24のカプリース》初版を確認してみたところ、この楽譜のプレート番号が「3936」で（24 / CAPRICES / pour le Violon / composés / par / N. PAGANINI. / [左] Oeuv. 1. [中央] à Leipsic. [右] Pr. 1Rthlr. 12 Gr. / Chez Breitkopf & Härtel. 出版年：1824年²⁵⁵）、P-SBの表紙に付記された番号と一致する。続いて、P-SBの楽譜ページに書き込まれた不可解な数字を、ブライトコプフ版初版の段数及びページ数と照合すると、一部例外はあるものの、ほとんどの数字が対応した。同様に、P-SBに書き込まれた「×」の印は、ブライトコプフ版のページの変わり目と一致する。上述のP-SB第2曲1段目に書かれた「7」の数字も、ブライトコプフ版ではそのページの6段目までが第1曲であり、7段目から第2曲が始まっていることで解決する。また、P-SBに書き込まれている音や臨時記号の修正と追記も、多くがブライトコプフ版に反映されており、スラーの書き込みは全てそうである。以上のことから、P-SB（リコルディ Ricordi 版）は、もともとはブライトコプフ版の印刷底本として使用されていたことが明らかとなる。

しかし、どのような経路でこの印刷底本（P-SB）がシューマンのもとに行き着いたのかはわからない。また、いつシューマンがP-SBを使用したのかもわからない。シューマンは、1832～1835年の《パガニーニ・エチュード》Op. 3及び10だけでなく、晩年にも再びパガニーニの《24のカプリース》に取り組み、1853年にデュッセルドルフでそのピアノ伴奏を付け始めている（RSW, Anh. O8）。1854年にエンデニヒに移った後も、1855年までその仕事を続けた。1855年5月、ヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim（1831-1907）が、クララ・シューマンに宛てた手紙に次の記述がある。

²⁵⁴ 『一般音楽新聞』（No. 37）, Sp. 613-617.

²⁵⁵ 1824年10月『一般音楽新聞』, Intelligenz-Blatt (No. VIII), Sp. 33 参照。

私は今朝、親愛なる先生[シューマン] に会った。先生は明るくて、見るからに私の訪問と話を喜んでいた。私達は何度も心から笑った。そして彼は、私とヨハネス[ブラームス] が、4つを除いて完成したパガニーニ・エチュード [Anhang O8] を聴かせるためにまた来れば、喜ぶ。²⁵⁶

ここから、パガニーニを巡るシューマン、ヨアヒム、ブラームスの関係が見られる。シューマンの没後、クララが、夫との面会を許し信頼していたヨアヒムに《24 のカプリース》伴奏付けの手稿譜を、そしてパガニーニの原譜 (P-SB) をブラームスに形見として贈ったと考えられる。ヨアヒムに渡ったこの手稿資料は、現在ベルリン州立図書館 Staatsbibliothek zu Berlin に保管されている²⁵⁷。しかし、ブラームスに渡ったパガニーニの原譜 (P-SB) は、本当にエンデニヒで使われていたのだろうか。そこで、4つの資料 (P-SB、手稿譜、《パガニーニ・エチュード》初版 [Op. 3, 10]、ブライトコプフ初版) を比較してみる。P-SB には第2、7、16、18 曲に強弱記号が書き込まれているのだが、それらを晩年に書かれた手稿資料と照合してみたところ、両者の同じ箇所と同じ強弱記号が見られた。《24 のカプリース》第2 曲はシューマンが Op. 10-5 で編曲、《24 のカプリース》第16 曲はシューマンが Op. 3-6 で編曲したものであるが、Op. 3 および 10 の初版には P-SB に書き込まれた強弱記号は見受けられず、同じくブライトコプフ版にも見られない。従って、P-SB に補筆された強弱記号は、全てシューマンが晩年にピアノ伴奏用に書き込んだことが明らかとなる。また、P-SB の第19 曲 p. 37 の3 段目には、第3 小節と4 小節の間に黒い鉛筆で縦線が引かれ、「はじめと比べて1 小節足りない fehlt ein Tact, wie zu Anfang」と書かれている。この曲は $\boxed{A}-\boxed{B}-\boxed{A}$ の三部形式からなり、この書き込みがある部分は \boxed{A} の冒頭にあたる。 \boxed{A} と比べると、B 音から始まる旋律が1 小節少ない。この曲はシューマンの Op. 3-5 で編曲されているが、該当部分は原曲通りである。しかし晩年に書かれた手稿資料では、 \boxed{A} の冒頭に1 小節足され、 \boxed{A} の冒頭と同じになっている。従って、これは晩年にシュ

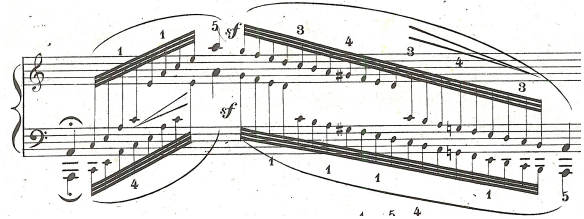



²⁵⁶ “Ich habe heute früh den theuern Meister gesehen, und er war heiter und offenbar erfreut durch meinen Besuch und die Erzählung. Wir lachten oft recht herzlich- und er freut sich, wenn ich mit Johannes wiederkehre, um ihm die Paganini- Etuden [Anhang O8] vorzuspielen, die bis auf vier vollendet sind.” Bernhard R. Appel, ed., *Robert Schumann in Endenich (1854-1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und Zeigenössische Berichte*, Schumann Forschungen. Bd. 11 (Mainz: Schott, 2006), p. 285.

²⁵⁷ 請求番号 : Mus. ms. autogr. R. Schumann 18. RSW “Nr. 1-23, Teilautograph, Reinschrift” (McCorkle 2003: 753)。第1 曲はコピストによるもの、第2-23 曲はシューマンによるもの、第24 曲はなし。Appel, *Robert Schumann in Endenich (1854-1856)*: (Mainz: Schott), p. 538 にこの手稿資料の一部を見ることができる。しかし、原曲のシューマン所蔵譜については言及されていない。

ーマンによって書き込まれたものである。以上のことから、シューマンは P-SB を晩年まで所有し、使用していたことがわかる。

問題は、シューマンがいつ P-SB を入手したのかが不明であることである。《パガニーニ・エチュード》Op. 3、10 の編曲の際に、このブライトコプフ版の印刷底本 (P-SB [もとはリコルディ版でありながら、ブライトコプフが手を加えたもの]) を使ったのだろうか。純リコルディ版、もしくはブライトコプフ版を使っていた可能性は否めない。そこで、シューマンが編曲の際に何を用いていたのかを証明するためには、3つの版の比較が必要となる。その結果、シューマンが 1832 年に用いていたのは、リコルディ版の原形を残すブライトコプフ版印刷底本 (P-SB) であったことが判明した。ここでは、Op. 3 の第 1 曲 (パガニーニ原曲では第 5 曲) を取り上げ、そこからいくつかの証拠を挙げる。


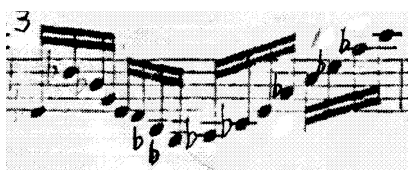


(1) 純リコルディ版は使用していないという証拠 (第 1 小節より)

<p>シューマン Op. 3-5</p> 	<p>P-SB [リ+ブ] 258</p> <p>※下行の最後に C 音と H 音を追記 (音名も)</p> 
<p>ブライトコプフ版</p> 	<p>純リコルディ版</p> 

リコルディ版では、D 音まで下行した後 A 音に跳躍するのに対し、それ以外の楽譜では A 音まで順次に下行する。P-SB には C 音と H 音が追記されており、ブライトコプフ版ではこの書き込みが反映されていることから、この書き込みはブライトコプフ社によると思われる。また、シューマン Op. 3 でも順次進行となっていることから、純リコルディ版を見ていたのではないことが分かる。

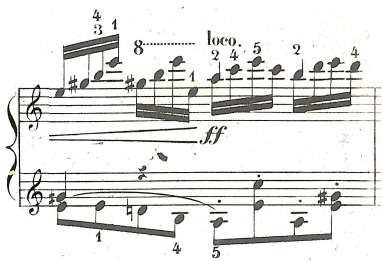
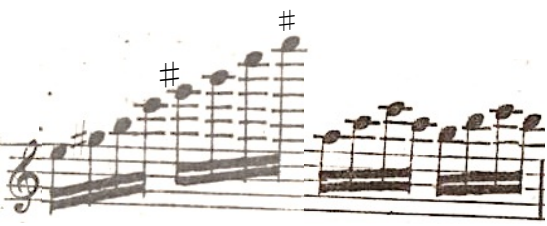

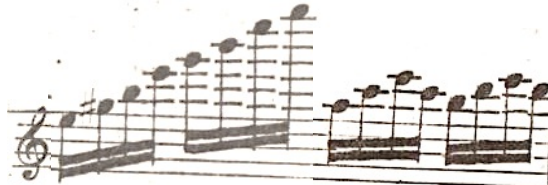
258 リコルディ版+ブライトコプフ版の略記。

(2) ブライトコプフ版は使用していないという証拠 (第 40 小節)

<p>シューマン Op. 3-5</p> 	<p>P-SB [リ+ブ]</p> <p>※bを5つ追記</p> 
<p>ブライトコプフ版</p> 	<p>純リコルディ版</p> 

ブライトコプフ版以外では、3拍目以降A音がAs音となっている。また、P-SBとOp. 3では全く同じ箇所にbが付いている。そのため、P-SBに付記されたbはシューマンによるものと考えられる。

(3) ブライトコプフ版は使用していないという証拠 (第 48 小節)

<p>シューマン Op. 3-5</p> 	<p>P-SB [リ+ブ]</p> <p>※第2拍目に#を2つ追記</p> 
<p>ブライトコプフ版</p> 	<p>純リコルディ版</p> 

2拍目に着目する。ブライトコプフ版では1拍目の反復でE音-Gis音-H音-E音、純リコルディ版では臨時記号が付け忘れられているがGis音-H音-E音-Gis音である。シューマンはGis音-H音-E音-E音とピアノ用に変更しているが、途中まではリコルディ版に倣っていることがわかる。また、P-SBに追記された臨時記号も、シューマンの作品に反映されている。(2)と(3)の検証から、ブライトコプフ版は使用していなかったことが分かる。

以上のことから、シューマンは《パガニーニ・エチュード》の編曲の際に、純リコルディ版でもブライトコプフ版でもなく、ブライトコプフ版の印刷底本となったリコルディ版(P-SB)を用いていたことが明らかとなる。シューマンが編曲の際に行ったいくつかの音の選択は、リコルディまたはブライトコプフのどちらか一方に準ずるものではなく、両者に基づくものである。これは、この2つの版が混合している場合にのみ起こり得ることである。従って、シューマンは編曲を行った1832年にはすでにP-SBを使用していたことが証明される。

後に述べる通り、シューマンは《パガニーニ・エチュード》の両作品のタイトルに「Caprices/ Capricen」という言葉を用いている。これは日記や書簡においても同様であり、エンデニヒでの書簡にのみ「Kapricci」と記している(McCorkle: 753)。このように、シューマンは、ブライトコプフ版のタイトル「Caprice」で呼ぶのが常であったようだが、これはその楽譜に由来するものではなく、1830年代にドイツでパガニーニのOp. 1をそのようにと呼ぶことが普及していたためではないかと推測する。

また、P-SBのp. 30カプリース第16曲には、鉛筆で右手の指使いが書かれている。

譜例 42 : P-SBに記された指使い



この曲はシューマンのOp. 3の第6曲に用いられており、ピアノ用に編曲していた際に付けられた指使いである可能性が高い。しかし、Op. 3でこの旋律は左手で奏することになり、上記の指使いは採用されなかった。

シューマンはこの楽譜(P-SB)によって、リコルディ版とブライトコプフ版の両者を知

ることができたと考えられる。そして、これは後にブラームスに行き着く。ブラームスは、シューマンの《パガニーニ・エチュード》Op. 3 および 10 を『シューマン旧全集』のために校訂しており、その際この楽譜 (P-SB) をもとに作業を行ったことが想定される。また、ブラームスの《パガニーニの主題による変奏曲》Op. 35 も、P-SB を用いて作曲されたことが十分に考えられる。P-SB は、シューマンが《パガニーニ・エチュード》を編曲した時から晩年に至るまでずっと所持していたものであるというだけでなく、パガニーニの《24 のカプリース》Op. 1 がドイツで初めて出版された際の底本ともなったものであり、また、ブラームスの《パガニーニの主題による変奏曲》(1866 年出版) がここから生まれたという、ドイツにおけるパガニーニ受容の一端を担った、音楽史上まれに見る楽譜である。この楽譜にこのような興味深い伝承の歴史があるということは、これまで明らかにされてこなかった²⁵⁹。

2. 対象資料

ここでは、《パガニーニ・エチュード》の成立に直接関係する資料を挙げる。

① 《パガニーニ・エチュード》のタイトル・スケッチ

- ・タイトル・スケッチ A : スケッチ帳²⁶⁰第 I 巻 p. 10

[RSW, Op. 3-Quellen I (c), Op.10-Quellen I (d)]

- ・タイトル・スケッチ B : スケッチ帳第 III 巻 p. 25

[RSW, Op. 3-Quellen I (d), Op.10-Quellen I (e)]

- ・タイトル・スケッチ C : 個別スケッチ²⁶¹ p. 4

[RSW, Op.10-Quellen I (f)]

資料の詳細は『作品目録』²⁶² 及び【付録】p. 11〈ア〉を参照。

²⁵⁹ この解明にあたって、小澤和子氏から多くの助言を頂いた。

²⁶⁰ スケッチ帳に関する詳細は、本論文 pp. 26~29 を参照。

²⁶¹ ボン大学図書館 Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek 所蔵。請求番号 : Schumann 1. スケッチは、図書館 HP から閲覧することができる。

²⁶² McCorkle 2003: 41.

②Op. 3 に関する資料（曲集構想と初版）

- ・曲集構想 [RSW, Op. 3-Quellen I (e)]

Skizzenkonvolut I ²⁶³ (RSW, Anh. R8) p. 4 に書かれている。

このページについての詳細は【付録】 p. 12 〈イ〉を参照。

- ・自筆楽譜資料：なし

- ・初版²⁶⁴

表紙：ETUDES / pour le / Pianoforte / d'après les / CAPRICES de PAGANINI / avec
doigter, exercices préparatifs et avant-propos / sur le but que l'editeur s'y
propose. / STUDIEN / für das Pianoforte / nach / CAPRICEN von PAGANINI
/ bearbeitet, / mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und / einem
Vorwort über ihren Zweck / von / R^F. SCHUMANN. / Eigentum des
Verlegers. Pr. 1Th. 4Gr. Eingetragen in das Vereinsarchiv. / Leipzig, / bei
Friedrich Hofmeister.

出版年：Fr. ホーフマイスター社より 1832 年 11 月

プレート番号：1617

pp. 2～9：序文、pp. 10～25：楽譜

③Op. 10 に関する資料（曲集構想、自筆楽譜資料、初版）

- ・曲集構想 [RSW, Op. 10-Quellen I (f)]

タイトル・スケッチ C（本論文前頁参照）と同じ個別スケッチに書かれている。

資料の詳細については、『作品目録』²⁶⁵ 及び【付録】 p. 11 〈ア〉を参照。

²⁶³ ベルリン州立図書館 Staatsbibliothek zu Berlin, preußischer Kulturbesitz 所蔵。請求番号：Mus. ms. autogr. R. Schumann 35。スケッチは全てデジタル化されており、図書館 HP から閲覧することができる。資料の詳細については『作品目録』（McCorkle 2003: 785-786）を参照。

²⁶⁴ ベルリン州立図書館所蔵。請求番号：Mus. 2717 Rara。『作品目録』の初版情報にはいくつかの誤りがある（McCorkle 2003: 12）。詳細はこれから述べていく。

²⁶⁵ McCorkle 2003: 41.

曲集構想の内容は以下の通り。

ピアノ練習曲
〔中央〕 Pianofortestudien.

- 6 E min. Adag. Alleg. 4 通奏低音数字だけ。 zur nur beziffert.
1. H min. Allegro. 4. スタカートの中でメロディを聴かせるように。 Hörenlassen der Melodie im Staccato. 右手の跳躍。 Spruenge in d. rechten Hand.
3. G min. Alleg. 4. オクターヴ進行と短いトリル。指の拡張。 Octavengänge u. kurze Triller. Spannungen.
2. G min. Adagio. 3. 指を置いたままで。つなげて。 Liegenlassen der Finger. Bindungen
5. As dur. Allegro. 4. スタカートとレガート Staccato u. Legato
- 4 c moll. Adagio. 4. 演奏記号なし。 Ohne Vortragsbezeichnung.
- 美的感覚を研ぎすますために
zur Schärfung des aestetisches

調と速度表示の左隣に書かれた数字は、曲順の代案を表す（出版稿における曲順は、上から6、5、3、2、1、4である。すなわち、ここにスケッチされた曲順は、第1曲目と第5曲目が出版稿とは逆である）。調と速度表示の右隣に書かれた数字は、各曲の印刷ページ数見積りを表す。その右には、各曲での重点となるテクニックが列挙されている。

・自筆楽譜資料：3つのスケッチと印刷底本

(1) Op. 10-1 のスケッチ

タイトル・スケッチ C、及び Op. 10 曲集構想と同じ個別スケッチに書かれている。資料の詳細については、【付録】 p. 11 〈ア〉を参照。2小節の断片的スケッチで、Op. 10-1 の第13～14小節にあたる。パガニーニの原曲では第12曲第15～16小節。原曲を和声化し、左手の伴奏を付けたもので、最終稿にはほど遠い状態である。このスケッチが Op.10 に属するものであることは、『作品目録』を含め、最近の研究でも明らかにされてこなかった²⁶⁶。



²⁶⁶ 例えば、Younjung Lee, *Burlesken für Klavier (1832/33) : Untersuchungen zu einem unveröffentlicht gebliebenen Zyklus Robert Schumanns* (Kassel: G. Bosse, 2011), p. 103 では、単に「2小節の短い断片 ein kurzes Fragment mit 2 Takten」とだけ記されている。今回の発見にあたり、小澤和子氏からアドヴァイスを頂いた。

(2)Op. 10-2 のスケッチ [RSW, Op. 10-Quellen I (b)]

個別スケッチ²⁶⁷。資料の詳細については、『作品目録』²⁶⁸ 及び【付録】p. 13〈ウ〉参照。
3小節の断片的スケッチで、Op. 10-2の第36～38小節にあたる。パガニーニの原曲では第6曲の第36～38小節。Op. 10の最終稿に近い状態である。



(3)Op. 10-5 のスケッチ [RSW, Op. 10-Quellen I (c)]

所蔵者不明の個別スケッチ²⁶⁹。資料の詳細については、『作品目録』²⁷⁰ 及び【付録】p. 14〈エ〉を参照。56小節のスケッチで、Op. 10-5では第1～50小節に、パガニーニの原曲では第2曲の第1～56小節にあたる。Op. 10-5では第51小節から原曲にはない部分が挿入されており、そこからこのスケッチとは食い違う一方で、原曲とスケッチは56小節間全てが合致する。これは原曲を単純に和声化したもので、Op. 10の最終稿とはほど遠い。



(4)印刷底本²⁷¹

全24ページ。各曲の題名を「Caprice」から「Etude」に書き換えるなど多くの修正あり。
資料の詳細については『作品目録』²⁷² 及び【付録】p. 15〈オ〉を参照。

²⁶⁷ ニューヨークのモーガン図書館 The Morgan Library & Museum 所蔵。請求番号：115675。スケッチは、図書館 HP から閲覧することができる。

²⁶⁸ McCorkle 2003: 40.

²⁶⁹ スケッチは、オークションハウス Christie's の HP から閲覧することができる。

²⁷⁰ McCorkle 2003: 40.

²⁷¹ ベルリン州立図書館所蔵。請求番号：Mus. ms. autogr. R. Schumann 28。資料は図書館 HP から閲覧することができる。

²⁷² McCorkle 2003: 40.

・初版²⁷³

表紙：VI / ETUDES / DE CONCERT / pour le / Pianoforte / composées d'après des /
CAPRICES de PAGANINI / par / R^t. SCHUMANN. / [左] Oeuvre X. /
Propriété de l'Editeur. [右] Prix: 20 Gr. / Enregistré aux Archives de l'Union.
/ Suite des Études d' après des Caprices / de Paganini. / Leipzig, / chez
Frédéric Hofmeister. / 2059

出版：Fr. ホーフマイスター社より 1835 年 12 月

プレート番号：2059

pp. 3～21：楽譜

3. 《パガニーニ・エチュード》第1期

シューマン『作品目録』を見ると、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の成立年代は1832年4月～6月半ば (McCorkle 2003: 10)、《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の成立年代は1833年4月～7月 (McCorkle 2003: 39) となっている。これはシューマン自身の記述に依拠している。シューマンは人生の創作の区切りに、それまでの活動をまとめ、成立年代順の自身の作品目録を作っている。

1830年代の記述

【1832年～1833年7月の作品目録 Compositions-Verzeichniß】²⁷⁴

「パガニーニのカプリースによるピアノエチュード、テキストと譜例付き。ライブツィヒで1832年4月～6月に行った。」²⁷⁵

「ピアノのためのカプリース、パガニーニのヴァイオリンパートに基づき自由に編曲された練習曲。1833年4月～7月に行った。」²⁷⁶

²⁷³ オーストリア国立図書館 Österreichische Nationalbibliothek 所蔵。請求番号：Sammlung Hoboken: Schumann 15.

²⁷⁴ F. Gustav Jansen, ed., *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), pp. 536-537, Anm. 496.

²⁷⁵ “Studien für das Pianoforte, nach Capricen von Paganini; mit Text und Beispielen. / Gearb. Im April-Juni 1832 in L.“

²⁷⁶ “Capricen für das Pianoforte, auf dem Grund der Violinstimme von Paganini zu / Studien frei bearbeitet von / Gearbeitet im April-Juli 33.“

1840年代の記述

【計画ノート *Projektenbuch*】²⁷⁷

p. 44 「1832年 (ライプツィヒ) パガニーニのカプリースによるエチュード 第1集」²⁷⁸

p. 45 「1833年 (ライプツィヒ) パガニーニによるエチュード 第2集」²⁷⁹

【作品目録 *Kompositionsverzeichnis*】²⁸⁰

「1832年復活祭にパガニーニのエチュード第1集」²⁸¹

「1833年復活祭前にパガニーニのエチュード第2集」²⁸²

しかし、これらに見られる第2集 (Op. 10) の1833年という成立年代は、Op. 10が「コンツェルト・エチュード」という形になった年代であり、実際には1832年、すなわち第1集 (Op. 3) の作曲と同時に、すでにその取り組みが始まっていた。これに関してこれから実証していき、この時代をOp. 10の前史と位置づけることとする。それ故、本論文では、(1)「ピアノ教則本」の要素が見られ、(2)パガニーニの原曲を「忠実に *treu*²⁸³」編曲した、Op. 3とOp. 10の前史ができあがる過程を「《パガニーニ・エチュード》第1期」と呼び、(1)「ピアノ教則本」の余波を絶ち、(2)「自由な *frei*²⁸⁴」編曲が施された、「コンツェルト・エチュード」としてのOp. 10ができあがる過程を「《パガニーニ・エチュード》第2期」と呼ぶことにする。また、作品番号が付くのはまだ先のことであるが（これについては「楽譜出版史」で後述する）、便宜上、各作品を「Op. 3」「Op. 10」と呼ぶ。

²⁷⁷ ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。請求番号：4871, VII, C, 8-A3.

²⁷⁸ “1832 (Leipzig) Etuden nach Paganini's Capricen 1stes Heft.”

²⁷⁹ “1833 (Leipzig) Etuden nach Paganini. 2tes Heft.”

²⁸⁰ ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。請求番号：4871, VII, C, 2-A3

²⁸¹ “1832 zu Ostern: Paganini Studien 1. Hefte.” もともと、「zu」のところには「in」が書かれており、それが線で消されて「Bis」になり、再び線で消されて最終的に「zu」となっている。また、「1.」のところも、最初は「zwei」と書かれていたが、それが線で消されて「1.」と書き換えられている。

²⁸² “1833. vor Ostern Paganini Studien zweites Heft.” もともと「vor」のところは「zu」だったが、線で消されて「vor」に直されている。

²⁸³ シューマン自身の記述に基づく。Op. 3の序文の前書きより：“Die Aufgabe für ihn war: bei einer dem Character und den mechanischen Mitteln des Claviers angemessenen Uebertragung dem Original möglichst treu zu bleiben.” (下線は筆者) 詳細は後述。

²⁸⁴ シューマン自身の記述に基づく。前頁掲載の1832年～1833年7月の作品目録より：“Capricen für das Pianoforte, auf dem Grund der Violinstimme von Paganini zu Studien frei bearbeitet” (下線は筆者)

3-1. 第1期成立過程

3-1-1. Op. 3の成立過程とOp. 10の前史（1832年4月～1833年3月）

第1期の成立過程の概略は表23の通りであり、これに沿って順に詳細を述べていく。

表23：《パガニーニ・エチュード》第1期成立過程の概略

1832年	4月20日	パガニーニの《24のカプリース》Op. 1（以下《カプリース》）をエチュードにしようという構想が生まれる
	4月～6月	《カプリース》の中から12曲を原曲に「忠実に」編曲する
	6月初旬	序文を付けようという考えが出てくる
	7月	6曲での出版が決定する（=Op. 3）
	11月	Op. 3（序文あり）の初版が出版される
1833年	3月	残りの6曲に序文を書くことを計画する

まず、編曲の始まりについて述べる。1832年4月20日の日記に、今後のプランとしてパガニーニの《カプリース》を編曲することが挙げられている（【付録】p. 16 参照、Tb1: 379）。これが現存資料から確認できる《パガニーニ・エチュード》に関する最初の記述であり、この頃シューマンの中でこのエチュードの構想が生まれたと推測する。原曲であるパガニーニの《24のカプリース》Op. 1の初版は1819年頃に出版され、ドイツ初版は1824年に出た。また、シューマンのパガニーニ体験は本論文第1章で記した通り1830年4月でありながら（本論文 pp. 18～21 参照）、なぜ1832年4月に突如《カプリース》の編曲を思い立ったのだろうか。その一因は、カルクブレンナーの《ピアノ教則本》にあるのではないかと考えられる。カルクブレンナーの教則本は、ドイツ国内では1832年にライプツィヒのキストナー社から出版された²⁸⁵。ホーフマイスター社の『音楽新書』5～6月号に掲載されている²⁸⁶。通常、新書報告は現品の出版後に出るために、カルクブレンナーの教則本は4月にはすでに刷り上がっていたことが想定される。シューマンはちょうど1832年4月にキ

²⁸⁵ F. Kalkbrenner, *Anweisung des Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* (Leipzig: H. A. Probst – Fr. Kistner, 1832).

²⁸⁶ ホーフマイスター『音楽新書 1832』, p. 42 (*Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen, für das Jahr 1832*). この『音楽新書』は、注文番号付きで、ほぼ毎月出版されていた。

ストナー社から《蝶々》Op. 2 を出版し、密接な取引関係ができていたため、前もって教則本の内容を知るか、又は印刷直後すぐに入手できる状況にあったと思われる。詳細は後述するが、カルクブレンナー教則本には〈練習法〉と題された項目で、「パガニーニ作曲のヴァイオリンのためのエチュード²⁸⁷をピアノで弾くのは非常に良い」という旨が記されている (Kalkbrenner 1832: 27)。この記述に触発されて、《カプリース》の編曲に着手したことが考えられる。クララ・ヴィークの日記には、それを裏付けるような一文がある。1833年5月、カルクブレンナーがライプツィヒに来た際の、父ヴィークとの会話について、次のように記している。

彼 [カルクブレンナー] は、例えば父 [Fr. ヴィーク] のメソッドや、シューマンの《パガニーニ・エチュード》、クララの演奏や作品、私達が改良した手の補強器具などについて、全く聞く耳を持っていなかった。²⁸⁸

ここでシューマンの《パガニーニ・エチュード》について触れているのは、やはりカルクブレンナー教則本との関連があったからではないかと想像される。この関係性については『一般音楽新聞』の批評家も気付いていたようで、シューマンの Op. 3 についての批評記事の中で指摘している²⁸⁹。

さて、シューマンは 1832 年 4 月 20 日に計画を立てた後、6 月まで日記に度々パガニーニの編曲に取り組んでいたことを記している (【付録】 p. 16 参照、Tb1: 384-410)。創作の日付はごく一部しか伝わっていないが、曲集のタイトル・スケッチ (本論文 p. 165) などから概要を知ることができる。完成した Op. 3 と Op. 10 の 2 作品には、《カプリース》の編曲がそれぞれ 6 曲ずつ納められている。ただし、はじめからこのように 6 曲を 1 セットとして出版することを決めていたわけではなく、編曲していく中で構成が変更され、最終的にこのような形態となったのである。本論文 p. 165 で挙げた、タイトル・スケッチ A と B には、それぞれ次のように記されている。

²⁸⁷ 《24 のカプリース》Op. 1 のことを指している。

²⁸⁸ “So wollte er z. B. von des Vaters Methode, Schumanns Studien von Paganini, Claras Spiel und Compositionen, unserem verbesserten Handleiter pp gar nichts hören”, ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。請求番号：Clara Wieck, Tagebuch 3, pp. 23-25.

²⁸⁹ 1833 年 9 月 11 日『一般音楽新聞』(Nr. 37), Sp. 613-617.

A : Sieben Caprices / von / Paganini. / Zu Studien für Klavierspieler eingerichtet, die sich / ~~viele~~ vielseitig bilden wollen / von / Robert Schumann.

(パガニーニによる7つのカプリース。多面的な成長を望むピアニストのためのエチュードとして編曲した。ローベルト・シューマン。)

B : Acht Capricen / von / Paganini / für Pianoforte eingerichtet / u. / den Klavierspielern / gewidmet, die sich vielseitig bilden wollen / von / R. Schumann

(パガニーニによる8つのカプリース。ピアノ用に編曲し、多面的な成長を望むピアニストに捧ぐ。R. シューマン)

これらは明らかに1832年11月に最初に出版された編曲 Op. 3 のタイトルの前段階を示すが、注目すべきことは、ここで7曲セットや8曲セットを想定していたという事実である。そして、7曲や8曲での曲集が考えられていたということは、この4月から6月の間に、Op. 3 で出版される6曲だけが編曲されていたのではないということを示している。

数からの想定だけでなく、Op. 10-1 のスケッチ、タイトル・スケッチ C、Op. 10 の曲集構想の、3つが書かれた個別スケッチ (【付録】 p. 11 〈ア〉) から、成立過程の情報を得ることができる。これは、Op. 10 に関する情報が書かれたスケッチであるにも関わらず、1832年に書かれたものであると推測される。なぜなら、ここに書かれたタイトル・スケッチ C も、Op. 3 の初版の題目と非常に近く、《パガニーニ・エチュード》第1集のためのものと考えられるからである。

タイトル・スケッチ C : Pianofortestudien / Nach der Paganinischen Capricen / bearbeitet / mit ~~Vorwort~~, Fingersatz ~~Vorübungen~~ / u. [ein].em Vorwort über

(パガニーニのカプリースによるピアノエチュード。序文、指使い、準備練習、[~]についての序文付き)

Op. 3 (第1集) の初版 : STUDIEN / für das Pianoforte / nach / CAPRICEN von PAGANINI / bearbeitet, / mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und / einem Vorwort über ihren Zweck / von / R^T. SCHUMANN.“

(パガニーニのカプリースによるピアノエチュード。指使い、準備練習、及びその目的に

ついでに序文付き。R. シューマン。)

また、同じ個別スケッチ（【付録】 p. 11 〈ア〉）に書かれた曲集構想において、各曲の印刷ページ数見積りが全て記されているということは（本論文 p. 167 参照）、これが書かれた時点では全6曲の編曲をすでに終えていることを示唆している。それに対し、Op. 3に含まれる6曲が書かれた曲集構想（本論文 p. 166 参照）では状況が異なる。そこには、次のように記されている。

- | | |
|------------|-------|
| 1. A min. | 4. |
| 2. E maj. | } 4. |
| 3. C. maj. | |
| 4. B. maj. | q. v. |
| 5. Es maj. | |
| 6. G min. | |

1～6の数字は曲番号、その横に各曲の調が書かれている。第1曲と第2～3曲の横に書かれた4の数字は、印刷ページ数見積りを示している。第4曲の横に書かれた“q. v.”は、当時のドイツではラテン語の「Quantum vis」の略語で、「任意の量で」という意味を持つ²⁹⁰。すなわち、第4曲目以降はまだ編曲を終えていないためにページ数が定まっておらず、全曲が完成していないことを意味している。前述の通り、タイトル・スケッチCは、《パガニーニ・エチュード》の「第1集」を想定したものと考えられるので、このOp. 3の曲集構想は後からできたと思われる。

ここで、パガニーニの原曲からシューマンがどのように選曲したかを照合してみる。

²⁹⁰ “Q. v., Abbraviatur für Quantum vis, so viel du willst.” H. A. Pierer, ed., *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Bd. 23, s.v. “Q. v.” (H. A. Pierer: Altenburg, 1844), p. 215.

表 24 : パガニーニとシューマンの対応表

パガニーニ 《24 のカプリース》 Op. 1			シューマン 《パガニーニ・エチュード》 Op. 3, 10		
No. 1	Andante	2/4, E dur			
No. 2	Moderato	6/8, h moll	Op. 10- 5		6/8, h moll
No. 3	Sostenuto- Presto- Sostenuto	4/4, e moll - 3/8, E dur - 4/4, e moll	Op. 10- 6	Sostenuto- Allegro- Sostenuto	4/4, e moll - 3/8, E dur - 4/4, e moll
No. 4	Maestoso	2/4, c moll	Op. 10- 4	Maestoso	2/4, c moll
No. 5	Agitato	4/4, a moll	Op. 3- 1	Agitato	4/4, a moll
No. 6	Lento	3/4, g moll	Op. 10- 2	Cantabile. Non troppo lento	3/4, g moll
No. 7		6/8, a moll			
No. 8	Maestoso	4/4, Es dur			
No. 9	Allegretto	2/4, E dur	Op. 3- 2	Allegretto	2/4, E dur
No. 10	Vivace	6/8, g moll	Op. 10- 3	Vivace	6/8, g moll
No. 11	Andante- Presto- Andante	3/4, C dur- 2/4- 3/4,	Op. 3- 3	Andante	3/4, C dur
No. 12	Allegro	4/4, As dur	Op. 10- 1	Allegro molto	4/4, As dur
No. 13	Allegro	6/8, B dur	Op. 3- 4	Allegro	6/8, B dur
No. 14	Moderato	2/4, Es dur			
No. 15	Posato	6/8, e moll			
No. 16	Presto	3/4, g moll	Op. 3- 6	Allegro molto	3/4, g moll
No. 17	Sostenuto- Andante- Sostenuto	4/4, Es dur			
No. 18	Corrente- Allegro- Corrente	6/8, C dur - 4/4- 6/8			
No. 19	Lento- Allegro assai	4/4, Es dur	Op. 3- 5	Lento- Allegro assai	4/4, Es dur
No. 20	Allegretto	6/8, D dur			
No. 21	Amoroso-Presto	4/4, A dur			
No. 22	Marcato	6/8, F dur			
No. 23	Posato	6/8, Es dur			
No. 24	Quasi Presto	2/4, a moll			

シューマンが一つの本からいくつかテキストを抜粋して歌曲の創作を行う場合、巻頭から巻末に向かって順番に作業を行うことは、「モットー集 *Mottosammlung*」に顕著に見られ²⁹¹、また歌曲のツィクルスでも、まずページに従って選曲することはよく知られているが²⁹²、表 24 からも同様のスタイルが見てとれる。選曲されたのは番号の連なった原曲の第 2 番から第 6 番、第 9 番から第 13 番、そして第 16 番と第 19 番の 2 つが孤立している。ここで興味深いのは、原曲第 12 番までに Op. 10 の全曲が含まれていること、つまり Op. 10 の 6 曲に比較的原曲の番号の小さいものがあてられていて、シューマンが抜粋した最後の 3 曲、原曲の第 13, 16, 19 番が Op. 3 の後半 3 曲、つまり曲集構想でまだページ数の決まっていなかった 3 曲にあたっているということである。ここから、パガニーニの原曲を最初から順番通りに編曲していき、後半 3 曲をまだ編曲し終えていない段階で、Op. 3 の曲集構想が書かれたことが推測できる。(この 3 曲のうち、最後の 2 曲である Op. 3-6 は 6 月 4～5 日に、Op. 3-5 は 6 月 7 日に編曲を行ったことが、6 月 4、6、9 日の日記から読み取れる [【付録】 p. 16 参照、Tb1: 404-406]。従って、Op. 3 の曲集構想は 6 月 4 日より前に書かれ、Op. 3-4 は曲集構想が書かれた後、6 月 4 日までに編曲されたと考えられる)。ここで判明するのは、最初に出版された Op. 3 の 6 曲だけにまず取り組んだのではなく、原曲を順番通りに編曲していき、後に出版される Op. 10 の 6 曲の方が先に編曲を終えていたということである。このように 1832 年 4 月から 6 月には、後に《パガニーニ・エチュード》となる《カプリース》全 12 曲を原曲の順番通り「忠実に」編曲していき、その途中でそれを 6 曲ずつに分割しようという構成がまとまったと推測する。すなわち、この時点では Op. 10 の 6 曲も、Op. 3 のような原曲に「忠実な」編曲がなされていたはずである。そして、6 月 8 日の朝、Fr. ヴィークにこれらの編曲を送付している (【付録】 p. 16 参照)。

続いて、Op. 3 につけられる序文について記す。序文についての正確な制作開始日は日記に記述がなく、不明である。1832 年 6 月 3 日に Fr. ヴィークに宛てた手紙の中での記述が、残された現存資料から序文の存在を確認できる最初のものである (【付録】 p. 17 参照)。従

²⁹¹ Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung: Übertragung, Kommentar, Einführung* (Freiburg: Rombach Verlag, 1998), pp. 428-429.

²⁹² Kazuko Ozawa and Matthias Wendt, eds., “Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's: Op. 98a; Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin: Op. 104; Sechs Gesänge Op. 107; Vier Husarenlieder von Nicolaus Lenau: Op. 117; Drei Gedichte aus den Waldliedern von Gustav Pfarrius: Op. 119; Fünf heitere Gesänge: Op. 125; Lieder und Gesänge Op. 127 und Op. 127 Anhang; Gedichte der Königin Maria Stuart: Op. 135; Vier Gesänge Op. 142; Soldatenlied: WoO6; Zwei Lenau-Lieder: Anhang M11; Deklamationen mit begleitung des Pianoforte. Schön Hedwig: Op. 106; Ballade vom Haideknaben: Op. 122/1; Die Flüchtlinge: Op. 122/2 / Robert Schumann,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*, VI/6/2, Kritischer Bericht (Mainz: Schott, 2009), p. 368.

って、序文のアイデアは遅くともこの日までには浮かんでいたことがわかる。これは、それまで同時期に存在していた《パガニーニ・エチュード》と「ピアノ教則本」という2つの構想が、この序文の中で融合したことを意味する。すなわち、自分のメソッドを打ち立てるための教則本の計画が、《パガニーニ・エチュード》の序文で具現化されることになるのである（詳しくは後述する）。

ここで再び当初の「第1集」（すなわち後の Op. 10）の個別スケッチ（【付録】p. 11〈ア〉）に目を向ける。ここではまず上部に Op. 10-1 に属する2小節の断片的なスケッチが書かれている。そしてこのスケッチの下にはタイトル・スケッチ C があり、その中で注目すべきなのは、「準備練習 Voruebungen」や「序文 Vorwort」という言葉が入っていることである。前述の通り、ここに書かれたタイトル・スケッチ C と Op. 3 の初版の題目は非常に近い。そして、タイトル・スケッチ C の下には曲集構想があり、これは Op. 10 の収録曲と一致する。すでに各曲の印刷ページ数が見積もられていることから、この構想で挙げられた全曲の編曲がひとまず終わっていたことが明白である。またこの構想には、各曲のテクニックの重点が列挙されていることから、序文を書くためのメモと捉えることができる。本論文 p. 175 の表 24 を確認すると、Op. 10 の6曲の中で最後に編曲されたと思われるものは、ここにスケッチのある Op. 10-1（原曲第12番）である。そこで、この曲の編曲直後に、タイトルと曲集構想のドラフトが書かれたと思われる。この推論は、次の状況証拠によって確実性が増す。まず、6月3日の手紙に序文に関する最初の記述がある（【付録】p. 17 参照）。そして6月4日の日記に Op. 3-6（原曲第16番）の編曲（【付録】p. 16 参照）、つまり表 24 で Op. 10-1 の次の次の曲の編曲を行ったことが書かれている。従って、Op. 10 の6曲を先に編曲し終え、もともとはまずそちらに序文をつけて出版する予定だったことが考えられる。しかし、実際に序文を書いている過程で、Op. 3 の6曲を先に出版することになったのだと思われる（詳しくは後述する）。

出版自体については、日記によると、すでに5月6日にシューマンとホーフマイスター²⁹³の交渉が始まっていた。そして6月9日にはその契約が成立したことが書かれている（【付録】p. 16 参照）。そして7月11日の『一般音楽新聞』で出版が予告される（次ページ図2 参照）²⁹⁴。ここにある日付から、7月1日には6曲での出版が決定していたことがわ

²⁹³ フリードリヒ・ホーフマイスター Friedrich Hofmeister (1782-1864) が創設したライプツィヒの出版社。

²⁹⁴ 1832年7月11日『一般音楽新聞』(No. 28), Sp. 471-472.

図 2 : 『一般音楽新聞』での出版予告

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheint in meinem Verlage mit Eigentumsrecht:
Robert Schumann, 6 Capricen von Paganini, zu Studien für Pianofortespieler, die sich mehrseitig bilden wollen, eingerichtet. 2tes Werk.
— **Intermezzo per il Pianoforte. Opera 3.**
— **Fandango, Rhapsodie pour le Pianof. Oeuv. 4.**
Leipzig, den 1sten July 1832.
Friedrich Hofmeister.

かるが、この時点でどちらの6曲のことを指しているのかはまだ定かでない²⁹⁵。

そこで、Op. 3の6曲を先に出版することがいつ決定されたかを知るには、ホーフマイスター社の「支出帳簿」が重要な役割を果たす²⁹⁶。この「支出帳簿」とは、出版の経費（作者へ

の原稿料、彫版師への賃金など）を記した帳簿である。これによると、7月28日に《パガニーニ・エチュード》の楽譜部分の彫版賃金が支払われている（Synofzik 2011: 19）。これは、7月28日までには確実に楽譜部分が合金プレートに彫られていたことを意味するため、7月中には印刷底本の楽譜部分が出版社へ渡っていた、すなわち7月中にはOp. 3の6曲が出版されることが決まっていたということになる。

序文についてはどうなのだろうか。シューマンは6月3日には「明後日までに」、6月8日には「3日以内に出来上がる」とFr. ヴィーク宛ての手紙で述べている（【付録】p. 17参照）。そして7月18日、兄ユーリウス Julius Schumann (1805-1833) に宛てた手紙の中では、序文が出来上がっていることを示している（【付録】p. 17参照）。しかし、序文には8月に書かれたスケッチが練習音型として含まれているために（後述）、序文が出版稿の形に仕上がるのは8月以降となる。また、ユーリウス宛ての手紙では、ホーフマイスターが序文にフランス語訳を付けようとしていることについても述べている。ホーフマイスター社の「支出帳簿」によると、序文部分の彫版賃金が支払われるのは10月19日である。ということは、序文の原稿が出版社に届いたのは、遅くとも10月と考えられる。シューマンが序文の作成に何度も手直しを加えたのか、あるいはフランス語訳に時間を要したのかは不明である。

²⁹⁵ また、ここに掲載されたタイトルは、タイトル・スケッチ A、及び B と類似している（本論文 p. 165 参照）。そして、「2tes Werk.」と書かれていることから、この時は作品 2 として出版しようとしていたことが見受けられる。

²⁹⁶ Thomas Synofzik, “Die Druckbücher des Verlags Hofmeister. Eine Fallstudie zu Repertoire, Parallelausgaben, Auflagenzahlen und Honoraren am Beispiel von Schumann, Liszt und Mendelssohn,” edited by Stefan Keym and Katrin Stöck, *Musik – Stadt*, Bd. 3 (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011) に、この「支出帳簿」が掲載されている。《パガニーニ・エチュード》Op. 3 の出版の経費は、p. 19 に掲載。

また、この10月19日には修正の代金も支払われており、シューマンは16箇所の訂正を依頼している (Synofzik 2011: 19)。初版には、序文にも楽譜部分にも修正された形跡が見られる。これらは、彫版師が彫った直後に直したものなのか、シューマンに依頼されて直したものなのかはわからないが、10月19日に支払われた代金には、序文部分の訂正も含まれていることが考えられる。従って、ここまでにはOp. 3全体の校正を終えていることがわかる。こうして、ようやく11月に最初の《パガニーニ・エチュード》、すなわちOp. 3が序文付きで出版されることとなった²⁹⁷。

翌年の1833年3月8日には、今後のプランとしてパガニーニに「テキスト Text」を書くことが日記に挙げられている (【付録】 p. 16 参照、Tb1: 417)。1832年6月8日にヴィークに宛てた手紙でも序文のことを「テキスト」と称し (【付録】 p. 17 参照)、先に引用した「作曲目録」にも序文ではなく「テキスト」と記しているため (本論文 p. 169 参照)、この日記の記述も序文のことを指していることがわかる。ここから、1833年3月までは、1832年に編曲し終わった残りの6曲にも同じように序文を書いて出版しようとしていたことが明らかである。すなわち、この時点では《パガニーニ・エチュード》で「教則本構想」を継続しようという意図があったということを示している (詳細は後述する)。この6曲は、翌月の4月から7月にかけて再び編曲に手が加えられ、1835年12月に出版される (Op. 10)。この作品に序文はなく、「コンツェルト・エチュード *ETUDES DE CONCERT*」と題されている。ここでは、原曲に「忠実に」編曲されたOp. 3に比べて、はるかに「自由で」和声に富んだアレンジとなっている。つまり、1833年4月からの2度目の編曲によって、Op. 10の6曲は1832年の原曲に「忠実に」従った編曲から、「自由な」コンツェルト・エチュードへと大きく変化した。これは、それまでの教則本の流れを絶ち、「テキスト」構想からは離れた新しいものである。よって、1832年と同じスタイルでOp. 10の出版を考えていた1833年3月までを、本論文では「《パガニーニ・エチュード》第1期」とする。

3-1-2. Op.10 前史についてのまとめ

1832年に初めてパガニーニの編曲に取り組んだ際に、実は、《エチュード》となる12曲

²⁹⁷ 『作品目録』においてOp. 3の初版は1832年9月に出版されたと記されているが (McCorkle 2003: 11)、上記の通り、序文は10月頃まで完成しなかったために、9月に出版することは不可能である。そして、11月19日に、シューマンが出版社からOp. 3の初版を3冊受け取っている (Synofzik 2011: 19) ことから、出版されたのは11月ではないかと考える。

の《カプリース》を一通り編曲し終えていたということはすでに述べた。「《パガニーニ・エチュード》第1期」の成立過程を把握した上で、Op. 10は1833年にできたのではなく、その前史が1832年からすでに始まっていたと見なされる6つの状況証拠を以下にまとめる。

(1)タイトル・スケッチAとBから、パガニーニの《カプリース》の7曲、または8曲をピアノ用の練習曲として出版しようとしていたことがわかる。これはそれぞれ、7曲の編曲を終えた後、そして8曲の編曲を終えた後に書かれたと思われる。表24（本論文p. 175）にある通り、原曲の第10番までが7曲、原曲の第11番までが8曲である。この中には、Op. 3よりもOp. 10に含まれる曲数の方が多い。

(2)シューマンが詩などを選択する際、本の冒頭から順番に使うものを抜粋していくのが常である（Ozawa, Wendt 2009: 368, Hotaki 1998: 全注釈部）。表24（本論文p. 175）からも、パガニーニの原曲を番号の小さい順から順番通りに編曲していった様子が見受けられる。Op. 10の全曲は、原曲の第12番までに全て含まれており、Op. 3の6曲よりも若い番号が割り当てられているものが多い。

(3)Op. 10の個別スケッチ（【付録】p. 11〈ア〉）には、Op. 10の曲集構想の下に、未完のピアノ曲集《12のブルレスケ》（RSW, Anh. F14）の曲集構想が書かれている。『作品目録』によると、1832年11月2日にブライトコプフ宛てに書いた手紙の中で、《12のブルレスケ》について述べていることから（McCorkle 2003: 674）、この個別スケッチに書かれた《12のブルレスケ》の曲集構想は、手紙が書かれた1832年11月2日以前にはすでに書かれていたと推測する。そのため、《12のブルレスケ》の上に書かれたOp. 10に関する曲集構想は、それよりも前に書かれたことになる。また、ここに書かれたタイトル・スケッチCは、Op. 3の出版題目と非常に似ている。そして、この曲集構想には各曲の印刷ページ数見積りが記されていることから、6曲の編曲をすでに終えていることを示している。すなわち、Op. 3の6曲の出版が決まる前の段階で、Op. 3よりもOp. 10の6曲を先に編曲し終え、その出版のための題目をスケッチしていたということになる。

(4)Op. 10-5のスケッチ（【付録】p. 14〈エ〉）に使用された紙は、上記の個別スケッチ（【付

録】 p. 11 〈ア〉) と共通の石版が使用されている (印刷された五線と同じ特徴が見られる)。それ故、この2つは同時期に書かれた可能性が高い。そして、個別スケッチに書かれた Op. 10 の曲集構想で全曲のページ数見積りが記されているということは、全曲の編曲をすでに終えていることを意味している。よって、この曲集構想が書かれた時にはすでに Op. 10-5 のスケッチを書き終えていたことになる。

(5)Op. 10-2 のスケッチ (【付録】 p. 13 〈ウ〉) は p. 4 に書かれているが、p. 3 の最終小節には、p. 1～3 にスケッチされた《自作のテーマによる変奏曲》を 1832 年 1 月 4 日に書き終えたことが記されている (【付録】 p. 13 参照)。また、Op. 10 の曲集構想で全曲の印刷ページ数見積りが記されているということは、全曲の編曲をすでに終えていることを意味しているため、曲集構想が書かれる前に Op. 10-2 のスケッチを書き終えていたことになる。

(6)1833 年 3 月の日記には、パガニーニにテキストを書く計画が記されている (【付録】 p. 16 参照)。この時 Op. 3 の 6 曲はすでに出版されているため、これは残りの 6 曲に対する計画である。編曲を終わっていないと、練習音型についてなどのテキストを書くことはできない。従って、すでに曲は出来上がっていることを意味している。

以上の 6 つの理由から、Op. 10 に着手したのは 1833 年ではなく、すでに 1832 年から取り掛かっていたということを再び強調したい。そして同時に、現存する Op. 10 の 3 つのスケッチは全て、「《パガニーニ・エチュード》第 1 期」に書かれたものであるということを述べておく。これらは全て断片的なスケッチであるため、残念ながらこの時点での原曲に「忠実な」編曲の全体像を知ることはできない。

3-2. 教則本との関係

「《パガニーニ・エチュード》第 1 期」において、「教則本構想」と《パガニーニ・エチュード》が「序文」というかたちで融合したことから、「教則本」は未完のまま「序文」へ移行したというのは、前述の通りである。それではこの第 1 期の時点で、《パガニーニ・エチュード》の各曲においてはどのようなテクニックに重点が置かれ、それが実際に「教則

本」とどれほど一致しているのだろうか。以下にまず、全 12 曲で意図されたテクニックのポイントを記す。Op. 3 の 6 曲では序文で述べられているポイントを、Op. 10 の 6 曲では個別スケッチ（【付録】 p. 11 〈ア〉）の曲集構想に列挙されたポイントを示す。この時点で編曲された Op. 10 の 6 曲は、3 つの断片的なスケッチしか残っていないため、各曲のテクニックの重点はこの曲集構想を拠り所にする他ない。なお、曲集構想と出版稿には曲順に違いが見られるが、ここでは出版稿のそれに従って記すこととする（曲順の変化については後述する）。

表 25 : 「《パガニーニ・エチュード》第 1 期」における各曲のテクニックのポイント

曲順	Op. 3	Op.10 前史
1	Selbstständigen Colorit, das jede einzelne Hand behaupten soll (それぞれの手が独自の色合いを出さなければならない)	Staccato u. Legato. (スタカートとレガート)
2	als Uebung in Doppelgriffen für die rechte Hand und in Sprüngen für die linke Hand (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)	Liegenlassen der Finger. Bindungen (指を置いたままで。つなげて。)
3	Innigen, einfachen Gesang. Das stille Ablösen der Finger auf einer Taste. Die breiten Harpessio's der linken Hand (内的でシンプルな歌。一つの鍵盤上での静かな指の交代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)	Octavengänge u. kurze Triller. Spannungen. (オクターヴ進行と短いトリル。指の拡張。)
4	Chromatischen Terzen. der rasche Wechsel vom Legato zum Staccato (半音階の 3 度、レガートからスタカートへの素早い転換)	Ohne Vortragsbezeichnung. zur Schärfung des aestetisches Sinnes (演奏記号なし。美的感覚を研ぎすますために)
5	die genau zu trennenden Schattirungen der drei Stimmen im Piano, forte und pianissimo, welche auch beim crescendo oder diminuendo im Verhältniss wachsen oder abnehmen müssen (3 声部がピアノ、フォルテ、ピアニシモで完全に区別して陰影付けされている。それはまたクレッシェンドとディミニュ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)	Hörenlassen der Melodie im Staccato. Spruenge in d. rechten Hand. (スタカートの中でメロディを聴かせるように。右手の跳躍。)
6	fast stechend-scharfen Ausdruck einzelner Töne, während die anderen Stimmen durchaus gebunden fortgehen sollen. die sich verzweigenden Stimmen durch besonderen Anschlag unterschieden werden. (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。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)	zur nur beziffert. (通奏低音数字だけ。)

ここで挙げられたテクニックポイントは、「教則本」の章立てと次のように対応する。

表 26 : 第 1 期《パガニーニ・エチュード》と「ピアノ教則本」におけるテクニックの照合

曲順	Op. 3	「教則本」の章立て
1	Selbstständigen Colorit, das jede einzelne Hand behaupten soll (それぞれの手が独自の色合いを出さなければならない)	
2	als Uebung in Doppelgriffen für die rechte Hand und in Sprüngen für die linke Hand (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)	III-3) Doppelgriffe (重音奏法) III-9) Sprüngen (跳躍)
3	Innigen, einfachen Gesang. Das stille Ablösen der Finger auf einer Taste. Die breiten Harpessio's der linken Hand (内的でシンプルな歌。一つの鍵盤上での静かな指の交代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)	III-6) Abwechseln auf einer Taste (一つの鍵盤上での指の交替) III-7) Arpeggien (アルペジオ)
4	Chromatischen Terzen. der rasche Wechsel vom Legato zum Staccato (半音階の3度、レガートからスタカートへの素早い転換)	III-4) Chromatische Läufe (半音階パッセージ)
5	die genau zu trennenden Schattirungen der drei Stimmen im Piano, forte und pianissimo, welche auch beim crescendo oder diminuendo im Verhältniss wachsen oder abnehmen müssen (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。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)	
6	fast stechend-scharfen Ausdruck einzelner Töne, während die anderen Stimmen durchaus gebunden fortgehen sollen, die sich verzweigenden Stimmen durch besonderen Anschlag unterschieden werden. (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。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)	II-A) Tonleiter (音階)
曲順	Op. 10 前史	教則本の章立て
1	Staccato u. Legato. (スタカートとレガート)	
2	Liegenlassen der Finger. Bindungen (指を置いたままで。つなげて。)	
3	Octavengänge u. kurze Triller. Spannungen. (オクターヴ進行と短いトリル。指の拡張。)	III-5) Verzierungen (装飾音) III-8) Spannungen (指の拡張)
4	Ohne Vortragsbezeichnung. zur Schärfung des aestetisches Sinnes. (演奏記号なし。美的感覚を研ぎすますために)	
5	Hörenlassen der Melodie im Staccato. Spruenge in d. rechten Hand. (スタカートの中でメロディを聴かせるように。右手の跳躍。)	III-9) Sprünge (跳躍)
6	nur beziffert. (通奏低音数字だけ。)	

教則本から見ると、次のように対応している。

表 27 : 「ピアノ教則本」の章立てに対応する曲

「教則本」の章立て	Op. 3 と Op.10 前史
I . Uebungen mit stillstehender Hand ohne Untersatz und Ueberschlag. (手を静止し、指を交差することなく行う練習)	
II . Uebungen mit Ueberschlagen und Untersetzen. (指を交差する練習) A) Tonleitern. (音階) B) in zerstreuten Tönen. / in fortlaufenden Passagen. (分散和音で/ 連続するパッセージで)	Op. 3 - 6
III. 1) mögliche Figuren zu vier Tönen ohne Verdopplung eines Tones (1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型)	
2) Triller (トリル)	
3) Doppelgriffe (重音奏法)	Op. 3 - 2
4) Chromatische Läufe (半音階パッセージ)	Op. 3 - 4
5) Verzierungen (装飾音)	Op. 10 - 3
6) Abwechseln auf einer Taste (一つの鍵盤上での指の交替)	Op. 3 - 3
7) Arpeggien (アルペジオ)	Op. 3 - 3
8) Spannungen (指の拡張)	Op. 10 - 3
9) Sprünge (跳躍)	Op. 10 - 5

以上の表から、「教則本」で扱う予定であったほとんどのテクニックが、《パガニーニ・エチュード》の各曲で重点として取り上げられていることがわかる（第3章-1「1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型」は、ピアノ・テクニックだけでなく体系的な作曲の実験とも捉えられるようなシューマン独自の章立てであるため、実際の作品、しかも編曲で応用するというのは非常に困難であるということは十分に理解できる）。《「パガニーニ・エチュード」第1期》において、シューマン独自のメソッドを打ち立てるための媒体が、「教則本」から《パガニーニ・エチュード》の「序文」へと移ったために、エチュード全体に「教則本」の影響が十分に及んでいるのである。

シューマンが序文を作成するにあたり、これまでに書き留めた大量のマテリアルの中から素材を選ぶということは、1832年6月8日に Fr. ヴィークに宛てた手紙で記されている（【付録】p. 17 参照）。本論文第2章第3節で述べたように、マテリアル集には、「教則本」の第3章-7「アルペジオ」、及び第3章-9「跳躍」の練習音型は全く見当たらず、第3章-5「装飾音」、及び第3章-6「一つの鍵盤上での指の交代」の関連音型は、「教則本」には属さないもののごく一部にのみ見受けられた。その一方で、第3章-3「重音奏法」と第3章-4「半音階パッセージ」の関連音型は、「教則本」に属さないものも含めると極めて多く見られた。それだけでなく、「重音奏法」はシューマン以前の「教則本」には見られない章立てで、「半音階パッセージ」はシューマンのみに見られた章立てであった。特に「重音奏法」は、シューマンが「練習日誌」から継続して常に重点的に取り上げてきたテクニックである。そこで再び、先述の表 26 及び表 27 を確認すると、シューマンが注目していた「重音奏法」と「半音階パッセージ」に重点を置いているのが、どちらも Op. 3 に分類された曲であるということが分かる。従って、これまでに書き留めてきた大量のマテリアルの中から、序文のための素材を選んだ時に、Op. 10 の6曲にはあまり適したものが見当たらなかった一方で、Op. 3 の6曲においては、各曲のテクニックのポイントとこれまでに書き留めてきたマテリアルの傾向が一致していたということが考えられる。簡略にまとめると、シューマンがこれまでに最も好んで取り組んできたテクニックである「重音奏法」が Op. 3 の6曲の中に含まれていたために、必然的にマテリアル集からも選びやすかったと言える。結論として、Op. 10 の6曲の方が Op. 3 の6曲よりも先に編曲を終えていたため、タイトル・スケッチ C に見られるように、本来は Op. 10 の6曲に序文をつけて先に出版する予定だったが、実際に序文を書き進めていくと、「教則本」で用いるはずだったテクニックを組み込むには、Op. 3 の6曲の方が適しているという判断に至り、Op. 3 が先に出版されたと言える。マテリアル集と序文との具体的な音型の関連については、次項で述べることとする。

3-3. 《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 について

すでに述べたように、シューマンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 は、パガニーニの《24 のカプリース》Op. 1 の第5、9、11、13、16、19 番をピアノ練

習曲として編曲したものである。この Op. 3 に含まれる 6 曲をパガニーニの原曲と比較してみると、シューマンの言及通り、それらは大方「忠実に」編曲されていることが分かる。調性も拍子も忠実に守っている。第 3 カプリースは原曲第 11 番の構成を一部省略しているものの、旋律は原曲に忠実である。また、第 6 カプリースではパガニーニの旋律が左手で奏され、右手にはシューマン独自の旋律が付加されており、作曲上一歩踏み込んでいるが、その他の曲では原曲の旋律をそのままピアノ用の書法に置き換えている。そのため、原曲の形を根本的に変えるような目立った差異は見受けられない。よって、ここでは作品の楽曲分析的な内容に立ち入るのではなく、この作品を著しく特徴づける序文と、当時まだ普及過程にあった指使いの指示という 2 点に焦点をあてて論じていくこととする。その際、ベルリンにある個別スケッチ (SkB) の詳細な分析も行う。

3-3-1. 序文の分析

Op. 3 には、全体への導入としての前書きだけでなく、各曲のコメントと、準備／補足練習用の音型が記載された序文が付けられている。エチュードというジャンルでこのような作曲家による序文が付いている例は非常に少ない。シューマンの序文の構想は、Op. 3 の編曲が終わる前にあったことは既に述べた。では、なぜシューマンはエチュードに序文を付けようと思いついたのだろうか。また、この構想は独自のものなのだろうか。それとも前例があるのだろうか。

シューマンが「練習日誌」でも取り上げ熱心に取り組んでいた作品、そして日記にも練習記録のあるエチュードで調査してみると、モシェレスの《24 の練習曲》Op. 70 による影響の可能性が浮かび上がってくる。このエチュードは、シューマンだけでなく、ショパンにも大きな影響を及ぼしている²⁹⁸。《24 の練習曲》Op. 70 は、1825 年に第 1 巻が、1826 年に第 2 巻が出版された。これは当初、ドイツ語の序文と、各曲の練習の重要性についてのコメント付きで発売されていたが、今日出版されている楽譜では序文部分は削除されている。例えば、モシェレス Op. 70 とシューマン Op. 3 のタイトルを見ると、非常に類似していることがわかる。

²⁹⁸ Christoph Sobanski, "Untersuchungen zur 'Méthode des méthodes de piano' von François Joseph Fétis und Ignaz Moscheles." Ph. D. diss., Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, 2002, pp. 85-87.

モシェレス

Studein für das Pianoforte, zur höhern Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler; aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beigefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben.²⁹⁹

すでに成長したピアニストの高い完成度のためのピアノエチュード、様々な長調と短調による 24 の性格的小品、指使い及び目的と演奏についての注釈付き。

シューマン

Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini bearbeitet, mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und einem Vorwort über ihren Zweck

パガニーニのカプリースによるピアノのためのエチュード、指使いと準備練習および各曲の目的についての前書き付き。

本項では、この両作品のその他の関連も見ていくこととする。まず、使われた言語から見る。モシェレスのドイツ初版の序文はドイツ語だけであるが、シューマンの序文には、ドイツ語と同時にフランス語の訳が付けられている。訳者の名は、ホーフマイスターの「支出帳簿」によると、フェラー H. Feller である³⁰⁰。これは、ドイツ語圏だけでなくフランス語圏、つまりヨーロッパ大陸での普及を念頭に置いたものである。この点に関しては、同じくドイツ語とフランス語で説明がなされたカルクブレンナー教則本のドイツ初版が模範となったことが考えられる³⁰¹。シューマンの Op. 3 とカルクブレンナー教則本との関係は、すでに指摘した通りである（本論文 p. 172 参照）。

²⁹⁹ 初版, Leipzig: Probst, Bd1(1825), Bd2(1826)。

³⁰⁰ Thomas Synofzik, “Die Druckbücher des Verlags Hofmeister.“, p. 19.

³⁰¹ F. Kalkbrenner, *Anweisung des Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* (Leipzig: H. A. Probst – Fr. Kistner, 1832). 1831 年に出版されたフランス初版では、フランス語のみで書かれている。

図 3 : カルクブレンナー教則本、ドイツ初版 (Kistner, 1832) p. 3 より

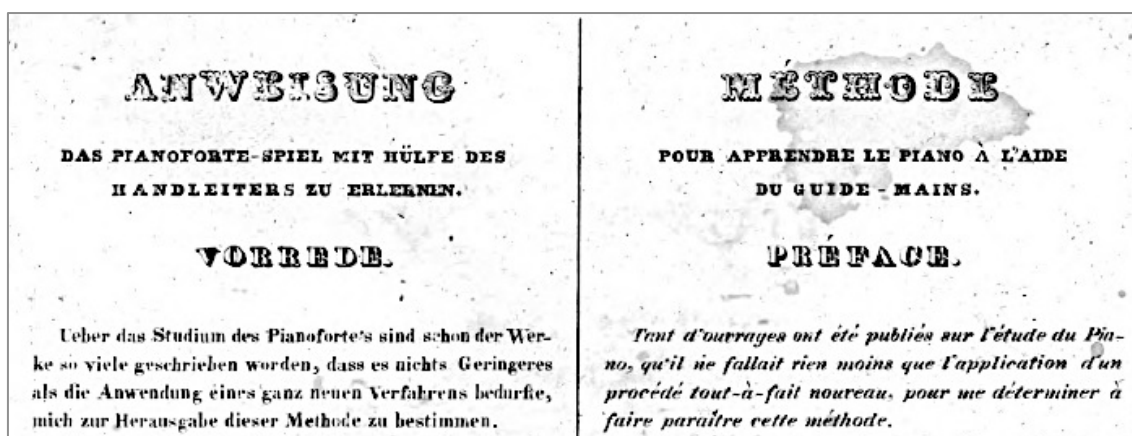
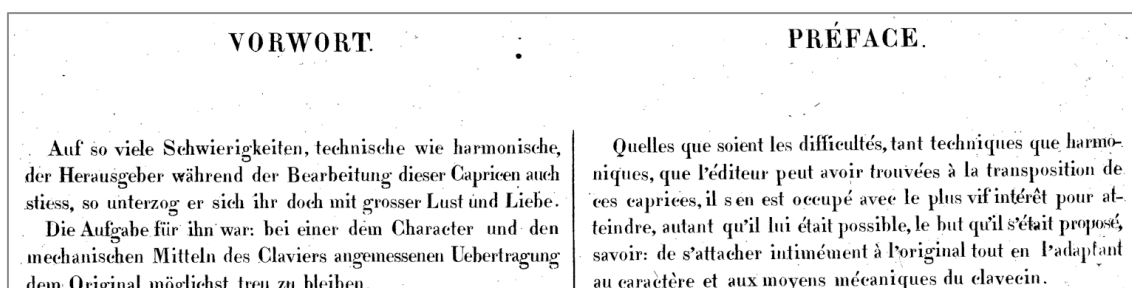


図 4 : シューマン Op. 3 序文 (Hofmeister, 1832) p. 2 より



また、モシェレスのエチュードも 1839 年にキストナー社で再版された際、序文は改訂され、フランス語訳が付く。

次に、構成について述べる。モシェレスのエチュードでは、まず序文として、教則本的な説明、すなわちピアノ演奏の際の留意点などの叙述がなされている。その後 24 曲のエチュードが続くのだが、曲ごとの冒頭に、その曲の目的や助言などのコメントが付けられている。一方でシューマンは、最初の序文の中に、編曲の意義や、各曲の目的と注意点などが全て記されており、その後は練習曲のみが続く。

モシェレスの序文にも譜例が用いられている。これは、教則本的な説明を補うために、楽譜を用いて具体的に示したものである。それに対し、シューマンの序文に掲載された譜例は、各曲を習得する際の手助けとなる練習音型である。ここに取り上げられたシューマンの練習音型は、彼のそれまでの取り組みと密接に関係していることが前章までの考察を

通して明らかとなってきたが、ここでもう一度その関連性をまとめ直すことで、Op. 3 の 6 曲を Op. 10 よりも先に出すに至った理由を具体的に見ていくこととする。

以下より、シューマン Op. 3 の序文を曲ごとに分析する。まずはテキストの部分を表にまとめる。左欄にシューマンの序文を掲載し、右欄にそれと対応するものやコメントを記載する。ここでは、モシェレスのエチュード（初版）だけでなく、カルクブレンナーの教則本（ドイツ初版）、及び本論文第 2 章の教則本比較でも用いたユーリウス・クノルの教則本（ドイツ版）³⁰²なども比較対象とし、注釈を加える。テキスト分析の後に、練習音型の分析を行う。先にも述べた通り、ここでは、シューマンのそれまでの取り組みとの関係を再度整理することを目的とする。

³⁰² Julius Knorr, *Neue Pianoforte-Schule in 184 Übungen, oder Materialien* (Leipzig: Friese, 1834)