

3-3-2. ベルリン州立図書館所蔵の個別スケッチ (SkB【付録】 pp. 9, 10) について

この資料については、これまで存在は知られていたものの、包括的且つ詳細な研究は未だなされていない。ベティヒャーの資料研究ではこのスケッチが扱われているものの、ほとんどが楽譜部分についての言及で、テキスト部分についてはごく一部にしか触れていない (Boetticher 1976: 91-104)。これは現在、『作品目録』でも、Op. 3の序文のために書かれたものとされているが (McCorkle 2003: 11)、スケッチを精査した結果、実際の序文では取り上げられていない音型やテキストもかなり含まれることが明らかとなった。ここでは、現段階でわかった範囲内でのテキストの解読と音型の分類を行うこととする<sup>325</sup>。

[p. 1]

・ 1~7段

*Missa Antiqua R. Schumann, 34* *Ant. Op. 3 No. 3*

Handwritten musical score for 'Missa Antiqua' by Robert Schumann, Op. 3 No. 3. The score is written on five staves with various musical notations and handwritten lyrics. The lyrics are in German and appear to be a parody or adaptation of the 'Agnus Dei' text.

Handwritten lyrics (German):

Alle Pfaffen durch man schneide den in Nebenstücken (wie Katzen) wie wir  
mühl. Ein Scherz Kindchen ~~ist~~ ein Tunicler freil, und postliche 16 Tage  
auf sich der in Heilungsm. willkommen händelnd

Alle auf die Tafel, Meerschmalz, Kaffee, Es fühl' die auf die erfindliche Güte parox.  
zu zusammenzufuß Alle willkommen in Tadeln geg. helfen wir zu den Zehlfäden

Die Fugen ist ein eine Heilung der Christen. Was Glorre Capten fast man auf genauig auf ein faden  
vollkommen auf die Weis man die die beide auf der beide faden

aus Holzangeln Ein Märchen in erfinden Trage.

325 テキストの解読にあたって、デュッセルドルフのローベルト・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より多くのアドバイスを頂いた。

音型：全て Op. 3 序文に含まれる（1～6 段：第 3 カプリース、7 段：第 6 カプリース）。

7 段目の音型は、シューマンの「ピアノ教則本」（第 1 章）にも含まれる。

テキスト：

3 段目下 Alle Passagen bringt man entweder durch Uebersetzen<sup>chlag</sup> (oder Untersetzen) dar oder / nicht. Zur Uebung für's erste <sup>s i n d</sup> leicht ein Tonleiterspiel, fortlaufende Passagen / auf Septi[me]l drey oder vierklangharm. Vollkommen hinreichend

（訳：全てのパッセージは、指の交差があるものかそうでないものかである。練習の手始めとなるものは、音階練習と、三和音または四和音の分散和音である。これで十分だ。）

このテキストは、シューマンのピアノ教則本第 2 章「指を交差させる練習」を説明するものである。その上下の音型との関連はなく、空いていた場所に後からメモされたもので、序文でも使われていない。

4 段目左下 Triller, Wiederholung des\selben/ Tones, / Alles andre ist zusammengesetzt.

（訳：トリルと同音反復は、/ その他のものは全て組み合わせたものである。）

第 1 文が完結しておらず、全体として解読不可能である。

4 段目右下：Es führt dies auf die einfachesten Gesetze zurück. / Alle vorkommenden Passagen selbst bestehen aus geraden Zahlgliedern.

（訳：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。）

この両方のテキストも、上下の音型との関連はなく、序文でも使われていない。シューマンの教則本第 3 章-1 「1 音も重複することなく 4 つの音を使った可能な音型」に見られる数学的論理的思考による一文であるが、ここは前後の脈絡がないため、具体的に何を意味しているのかは明確でない。そして、次の段の下には、4 音の音列についての文章が書かれている（次に述べる 5 段右下のテキスト参照）。佐藤みどり氏によると、2 音の音列なら 2 通りの音型（ $2! = 2 \times 1 = 2$ ）を作ることができ、3 音なら 6 通り（ $3! = 3 \times 2 \times 1 = 6$ ）、4 音なら 24 通り（ $4! = 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$ ）、5 音なら 120 通り（ $5! = 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120$ ）、6 音なら 720 通り（ $6! = 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 720$ ）... と、全ての数の音列からは偶数個の音型ができるということを記した可能性が挙げられる。今日

我々はこれを上記の数式によって簡単に計算するが、シューマンはこれを総当たりで数え上げ（スケッチや日記にその形跡が見られる。pp. 119-122 参照）、そのうちにこの理論に気が付き、「単純な法則」と述べているのかもしれない<sup>326</sup>。

5 段目左下 : Die Figur ist nur eine Zertheilung des Accordes.

(訳 : この音型は、単なる和音の分割である。)

このテキストに適合する音型はなく、序文にも使われていない。

5 段目右下 : Vier Glieder lassen sich vier und zwanzigmal versetzen / Wende man diese Regeln auf den Fingersatz an.

(訳 : 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。)

このテキストは、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」を言語化したものである。しかし、教則本に分類したスケッチには、指使いに関する言及はなかった。このテキストは、序文には含まれない。

6 段目左上 : Vollkommenstes Legato. (訳 : 最上のレガート。)

これは、6 段目の音型との関連が考えられる。

6 段目左下 : auch Uebungen wie (訳 : 次のような練習も)

このテキストは、7 段目の音型のことを指しているのか、あるいは音型を書こうとして断念したのか、わからない。

6 段目中央下 : Zur Stärkung des einzelnen Finger. (訳 : 個々の指を強くするため)

これは、7 段目の音型の説明で、序文 (第 6 カプリース) にも含まれるテキストである。

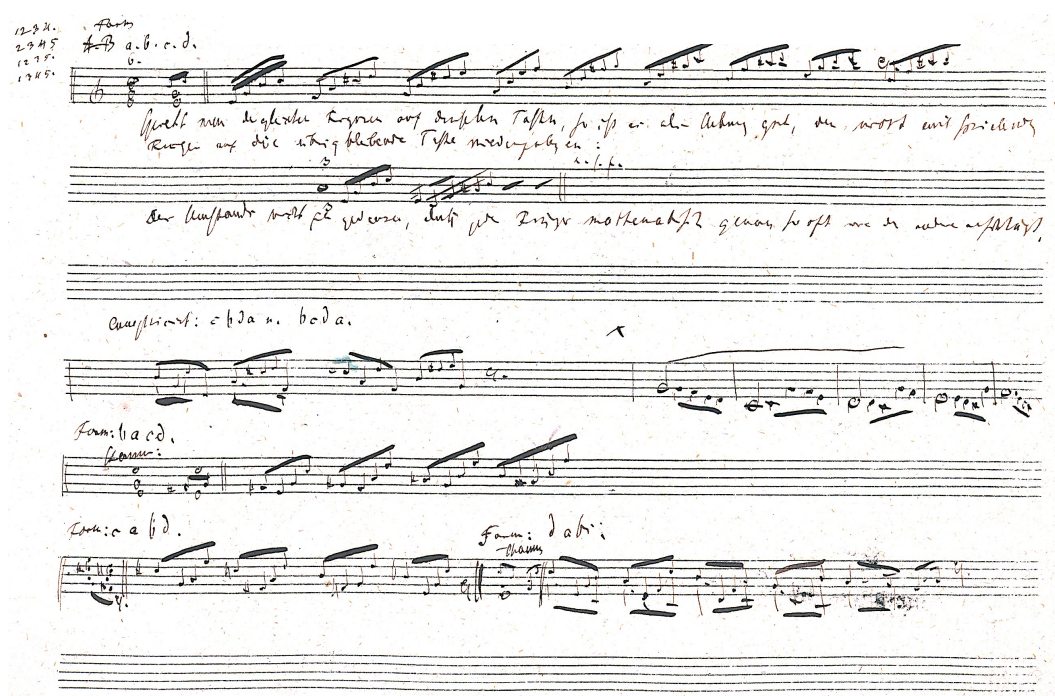
また、6 段目右の「Caprice 6」は鉛筆で書かれており、8 文字だけのために筆跡鑑定が確実とは言えないものの、いくつかの文字でシューマンの特性が見られ、自筆であると思われる。同ページの右上欄外にある鉛筆の「aus Op. 3 / No 3」(本論文 p. 219 参照)、第 4 ページの左上欄外にある鉛筆の「Zu Op. 3 No 6」(本論文 p. 224 参照)、6 段目右の欄外

---

<sup>326</sup> ご指摘下さった佐藤みどり氏に感謝申し上げます。

にある鉛筆の「Op. 3/No IV」(本論文 p. 224 参照) というメモは、明らかにシューマンの筆跡ではない。また、「Op. 3」という作品番号は、初版の際にはまだなく、かなり後についたので(後述)、出版前のメモではない。一方、「Caprice」という言葉は、欄外でなく五線の中にある。そしてこの言葉は、シューマンが制作中に常に使用していた呼称である(本論文 p. 164 参照)。筆跡、呼び方の2点から、シューマンが書き込んだと判定する。

・ 8～14 段



音型：これらの音型はどこにも含まれない。8、11～13段の音型は、作曲の練習とも捉えることができる。低い音から順に a. b. c. d. と記号を付け(音名ではない)、それを用いて様々な音型を作ったものである。9段目の音型は、3の指を鍵盤上に弾かずに置いたまま、残りの指で4つの音を弾く練習であるが、同様の練習を意図する類似音型がマテリアル集の I/104AB に見られる(本論文第2章 p. 120 参照)。また、11段目右に書かれた音型は、7段目の音型の続きである。7段目の音型の最後につけられている×印が、11段目右の音型の冒頭にもつけられており、これは続きを意味している。7段目の後、3段飛ばして11段にその続きが書かれていることから、スケッチを一時中断し、時間的間隔があった後に、11段の続きが書き込まれたと推測される。

テキスト：

8 段目下：Spielt man die gleichen Figuren auf denselben Tasten, so ist es als Uebung gut, den nicht mitspielenden / Finger auf die übrig bleibende Taste niederzulegen:

(訳：同じ音型を同じ鍵盤の上で弾く時、弾かない指を、残りの鍵盤上に置いておくのは、練習として良い。)

これは、9 段目の音型の説明である。ここではラの鍵盤上に 3 の指を置いたまま（弾いてはいけない）、1 2 4 5 の指で E-G-H-C 音を弾く練習である。序文には含まれていない。

9 段目下：Des Umstands nicht zu gedenken, dass jeder Finger mathematisch genau so oft wie der andere anschlägt.

(訳：各指が同じ回数均等に打鍵するというような事については考えない。)

これは、序文には含まれない。9 段目の音型についての記述かどうかは不明である。

また、8 段目左の欄外に書き込まれた「1234. / 2345 / 1235. / 1345.」の数字は、9 段目の音型と関連がある可能性がある。この数字が指使いを意味すると仮定するならば、1～5 の指使いの中から、数字の低い順に 4 つを列挙しており、ここで「1245」だけが抜けている。9 段目の音型を見ると、3 の指を鍵盤に置いたまま、残りの 4 つの指を動かす音型が記されている。すなわち、これが欠如した「1245」を意味すると考えられる。鍵盤上に置いておく指を排除して、動かす指を順に記していったのである。「1245」は、すでに 9 段目にそれを示す音型が書かれているために、8 段目左の欄外には列挙しなかったことが推測される。

[p. 4]

・ 1～5 段

4

*Op. 3 No. 6*

chiasmo. akroasis akroasis:

音型：1 段目の音型は、アクセントを伴う音階という点で、序文の類似音型である（第 6 カプリース、本論文 p. 215 参照）。3 段目の音型は序文に含まれない。4 段目の音型はマテリアル集の Sb I / 30A に見られ、これを 3 度の重音にしたものが序文にも含まれている（第 2 カプリース、本論文 p. 198 参照）。5 段目の音型は序文には含まれず、マテリアル集の Sb I / 13CD 及び SkZ-a1/ AB に見られる。

・ 6～10 段

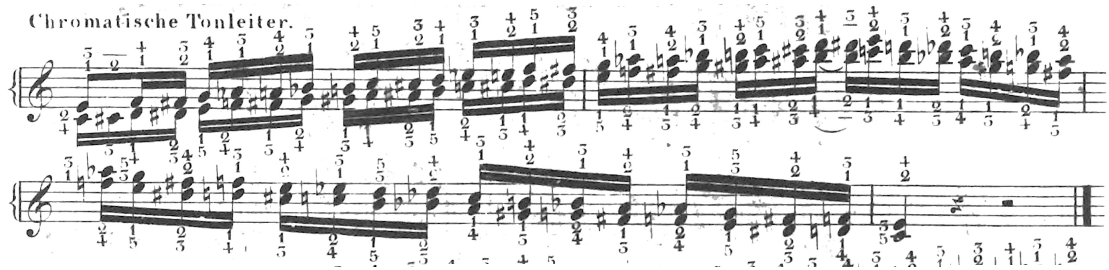
*Chromatische. Dim. tr.*

L.R.

Mi. acc. Dim. tr.

リース、本論文 pp. 206～209 参照) の両方に属する音型である。

また、ここに付けられた表題「半音階 Chromatische. Tonleiter」は、フンメル教則本の影響である可能性が考えられる。(Hummel 1828: 193)



以上の考察から、このスケッチにある程度のまとまりが見られる。第1ページの1～7段は音をつなぐための練習、8～13段は作曲の練習とも捉えられるような音型練習、そして第4ページには音階練習が集められている。これは、何らかの目的のもとにまとめられたことが考えられる。この中から序文に属するものは、半数以上の音型と一つのテキストである。そして、序文に属する音型の中には「教則本」に属するものも含まれており、序文に属さないテキストの中には「教則本」の章を説明していると思われるものがある。従って、今日この資料は Op. 3の序文のために書かれたスケッチとされているが (McCorkle 2003: 11)、ここで新たに、「教則本」のために書かれたものではないかという可能性が浮上してくる。

第1ページの6段目右に鉛筆で書かれた「Caprice 6」がシューマン筆とすると、この資料が Op. 3の序文のために書かれたものでないことが明らかとなる。なぜなら、このメモが、元々あった資料の中から7段目の音型を第6カプリースのために抜粋することを意味するからである。初めから序文のために書いていたのであれば、スケッチの冒頭に、つまり7段目左上にメモしたはずである。また、他の音型にもカプリースの番号を書いたと考えるからである。さらに、7段目の音型の続きが、11段目に書かれている。すぐ下の8段目ではなく、数段関連のないスケッチをした後の11段目に書かれていることから、ここには時間的間隔があると考えられる。そして、もともとは1～6段と同様に音をつなぐ練習音型として書かれていた7段目の音型の目的を、各指を強くする練習として変更したと思われ

る。すなわち、6段目左下に、レガート練習を目的として書かれた「(次のような練習も auch Uebungen wie) というのは、もともと第7段の練習音型のことを指していたが、目的が変わり、新たに「個々の指を強くするために zur Stärkung des einzelnen Finger」という一文が付け足されたと思われる。そしてこの練習音型は、第6カプリースの練習に応用されることとなる。

以上のことを念頭に、この資料は本来、「教則本」のために書かれたものではないかという可能性について考えてみたい。第4ページの6～10段に「半音階 Chromatische. Tonleiter」という表題で一連の音型が書かれている。これは、音型分類からすると、Op. 3の序文だけでなく、「教則本」の第3章-4「半音階パッセージ」にも属することができる。実際に序文に掲載された音型は、アクセントが付記され、リズムにも工夫が見られる(本論文 p. 206 参照)。それに対し、この資料にスケッチされた音型は、単純で機械的な練習音型である。これは、教則本的性格を持つと言える。そして前述のように、この表題「半音階 Chromatische. Tonleiter」は、シューマンが愛用していたフンメルの教則本内で使われており、その影響と捉えることができる。

まだ解釈できていないテキストもいくつか残っているため、現段階では明らかになったことだけを報告し、本論文では、この資料が「教則本」のために書かれたものかもしれないという一つの推論を提示するに留めておく。

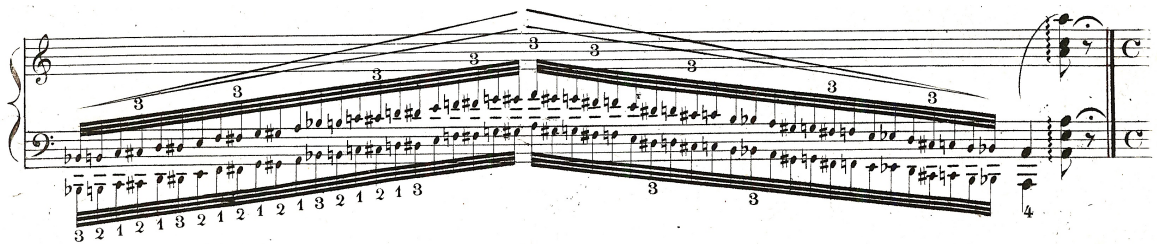


### 3-3-3. 指使いについて

シューマンの全ピアノ作品の初版に目を通すと、彼がつけた指使いの数は全体的にあまり多くないことがわかる。しかし、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3には、他とは比較にならないほど圧倒的に多くの指使いがつけられている。これは、エチュードというジャンルも一因であるかも知れないが、彼自身の他のエチュードと比べても多い。シューマンは「指使い Fingersatz」という言葉を、Op. 3のタイトルに掲げている。これは、既に述べたように、モシェレスの影響が考えられる（本論文 p. 187 参照）。また、Op. 3の序文の中で、「それゆえエディターは、あらゆる優れた（メカニックな）演奏の第1の基礎として、とても厳密で念入りに考えた指使いを付けた。なので、勉強する者はまず何よりも、指使いに注目するように」（本論文 p. 190 参照）と記されている通り、かなりの工夫が凝らされている。シューマンの運指法へのこだわりを、いくつかの例を挙げて見ていくこととする。

#### ①Op. 3-1

##### ・第1小節末尾



The image shows a musical score for the end of the first measure of Op. 3-1. It features two staves, treble and bass clef, with complex fingering indicated by numbers 1-5 and '3' above the notes. The piece is in 2/4 time and C major. The score shows a sequence of chords and single notes with specific fingerings for each. The right hand uses fingers 1, 2, 3, 4, 5 and 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand uses fingers 3, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. The piece ends with a double bar line and a C-clef.

本論文第2章第3節において、半音階の指使いが一つに定まっていない状況の中、多くの教則本で複数の指使いが提示されており、シューマンもその点について自身の「教則本」で取り上げようとしていたのではないかと推測した（本論文 p. 102 参照）。そして、「教則本」の後に書かれた序文では、第1カプリースにおいて、半音階の最適な指使いを決定したと述べている（本論文 p. 194 参照）。そのため、これはシューマンが様々な指使いを試した末に最良のものと考えた、半音階の運指法である。右手が Fis 音と Cis 音、左手が Es 音と B 音の際に3の指を用いるという規則である。

・第 17 小節

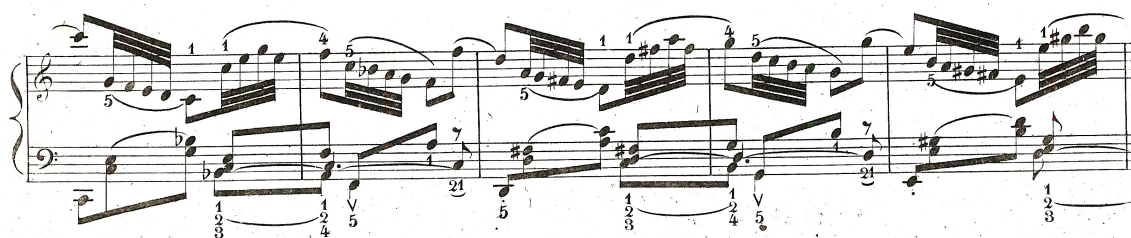


右手の半音階では、上記の規則に基づいた指使いが記されている。ここで独特なのは、左手の指使いである。Agitato の速度表示がなされたテンポの速い曲の中で、鍵盤上で指替えを行うことは非常に困難な課題である。2本同時に替える事は不

可能であるが、1本ずつ替える時間はない。また、C音とD音はタイではないために指替えをする必要はない。同様の音型が第26、28、54小節（ここでは、アルペジオ第3拍にも付いている）にあり、その度にこの指使いが記されている。クララ・シューマンは、1886年に校訂したシューマン作品の「解釈版 Instruktive Ausgabe」<sup>327</sup>で、この左手の指使いに括弧を付けている。

②Op. 3-2

・第 77～81 小節



第 78、80 小節の最後の音で、鍵盤上での指替えの指示がなされている。可能な限り内声の音を伸ばしておくためであると考えられる。クララは解釈版で、この指使いに括弧を付けている。

<sup>327</sup> Clara Schumann ed, *Klavier-Werke von Robert Schumann: erste mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehene instructive Ausgabe: nach den Handschriften und persönlicher Ueberlieferung*, Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

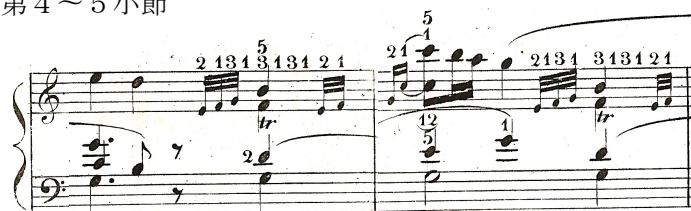
### ③Op. 3-3

#### ・第1～2小節



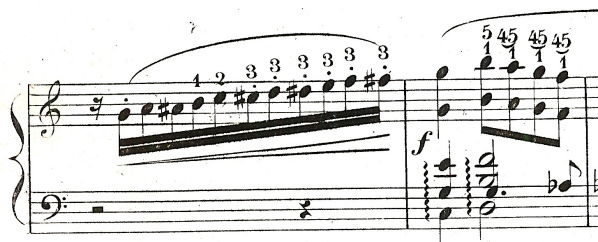
序文の練習音型としても取り入れられているように、第3カブリースでは同じ鍵盤上での指替えがかなり多い。特に第2小節の第1拍では1音に3→4→5という2度の指替えが指示されている。この1音に対する特別な想いが感じとれる。また、ここには指替えを伴う指使いと、そうでない指使いの2種類があり、同様の箇所は第9小節にも見られる。クララは解釈版で、上段に書かれた指替えを伴う指使いに括弧をつけている。

#### ・第4～5小節



トリルで弾かれる全ての音に指使いが付けられていることから、トリルの数まで指定している点が特徴的である<sup>328</sup>。この箇所には彫版師のミスがある。前打音3音に4つの指使いが付けられているが、正確には、前打音を順に2→1→3の指で弾き、第3拍の四分音符、つまりトリルの開始は1と5の指である。クララの解釈版では、このミスは修正されている。

#### ・第18～19小節



第18小節では、ポルターートのクレッシェンドに、3の指を連続して用いるよう指示されている。同じ指を連続で用いた際の独特なニュアンスを要していると考えられる。

<sup>328</sup> モシエレスの《24の練習曲》Op.70 では、第7番および第10番でトリルの指使いが指示されているが、トリルの回数は、奏者の自由に任せている。

第 19 小節ではオクターブ上声の指替えが指示されている。現代のピアノで弾こうとすると、手の小さい人にとってはかなり困難な指使いであるが、1830 年代のピアノなら、各鍵盤の幅が現在よりも狭いために、無理なく弾くことができる。クララの解釈版では、これに括弧が付けられている。

#### ④Op. 3-4

・第 1～4 小節



第 1～2 小節にかけての 3 度による半音階で、4 と 2 の指を連続して用いるよう指示がなされている<sup>329</sup>。このような同じ指の連続使用は、フンメル、カルクブレンナー (1832: 55～58)、クノル (1834: pp. 30～32, 1850s: pp. 47～49) の教則本にも見られる (各教則本については本論文 p. 130 参照)。ここでは、フンメル教則本の練習音型を例に挙げる (Hummel 1828: 335)。



また、Op. 3-4 の第 4 小節の第 1 拍では両手での指替えが指示されているが、クララの解釈版では、指替えの部分に括弧がつけられている。

<sup>329</sup> モシェレス《24のエチュード》Op.70 の第 13 番にも、このような 3 度の重音奏法による半音階のパッセージがあるが、シューマンのように同一の指の連続ではなく、各音に異なる指番号が付けられている。

⑤Op. 3-5

・第 33～34 小節



第 33 小節の G 音が連続する箇所、5 → 4、及び 4 → 5 の 2 種類の指使いが提示されている。

・第 35～36 小節



ちょうど小節をまたぐところで、右手の上行形の音型に 5 → 4 の指使いが付けられている。

⑥Op. 3-6

・第 14～15 小節



第 15 小節で左手に、同じ鍵盤上での指替えの指示がなされている。上声に出る限りテヌートのニュアンスを要している

こと考えられる。クララの解釈版ではここに括弧がつけられている。

・第 20～21 小節



左手の二本の指に、非常に困難な指替えの指示がなされている。さらに、第 21 小節では、同じ 2 と 3 の指使いが付けられている。クラークの解釈版では、第 20 小節の指使い全体

に括弧がつけられ、第 21 小節の第 1 拍目は 2 と 5 の指で弾くようになっている。

・第 31 小節

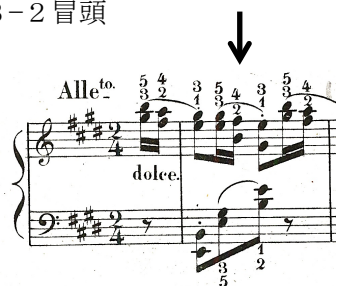


4 と 5 の指を連続で使用するように指示されている。他の指に比べて力の弱い 2 本の指による独特な表現を求めていることが考えられる。

以上の例からシューマンの運指法は、同じ鍵盤上での指替えや、同じ指の連続使用に特に凝っていたのではないかと考えられる。例に挙げたのは一部であるが、シューマンの付けた指使いの中には、序文の練習音型も含め、現段階では特にはっきりとした効果を感じられないものも部分的に見られる。奏者にとって効率的な運指法、そして様々な響きと演奏効果を狙った運指法だけでなく、いかに難しく指を動かすことが可能かということに重点を置いた運指法も、多いと思われる。困難で弾きづらい運指法を故意に付けることで、テクニックの可能性を拡大しようとしたことが推測される。なぜなら、すでに考察してきた「練習日誌」と「ピアノ教則本」において、肉体と楽器の可能性に挑戦していることが顕著に見受けられ（特に、「同じ鍵盤上での指替え」は、「教則本」の章立てにも含まれている）、そこでの追求や実験が、この作品で結果となって総括されていると思われるからである。いかに複雑で斬新な指使いを用いるかという観点から、パガニーニに倣った超絶技巧にピアノで挑戦したのではないだろうか。

シューマンのつけた指使いの中には、今日手の小さい人にとっては弾き難いものが記されている場合がある。

例：Op. 3-2 冒頭

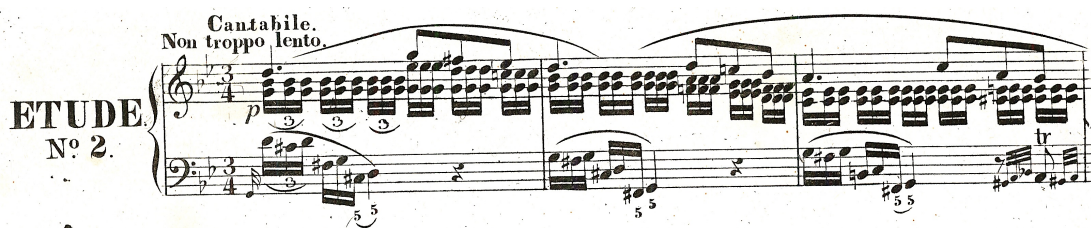


5度を4と2の指で弾くのは、難題である。このような、指の拡張を求められる指使いは、我々が現代のピアノを用いているためにそう感じるものであり、1830年代のピアノでは容易に弾くことができる。特に、シューマンが使用していたウィーン式ピアノは、現代のものに比べて一つの鍵盤の幅が狭いだけでなく、軽くて浅い。そのため、感覚が全く異なるのである。

また、Op. 3-5の第38小節には、以下の指使いが見られる。



右手に、As音からG音へ5の指を用いるよう指示されている。このように、隣り合った黒鍵から白鍵へ進行する際に、一つの指を黒鍵から白鍵へ滑らせる奏法は、ウィーン式ピアノの典型的な奏法である。黒鍵の角が丸みを帯びているために、指を簡単に滑らせることで、レガートが可能になる。シューマンは次の通り、これを《パガニーニのカプリースによるコンツェルトエチュード》Op.10-2でも用いている。



この奏法は、モシエレス《24の練習曲》Op.70にも見られる。

シューマンの指使いは、当時のピアノの構造や響きと密接に結びついていたと思われ、楽器の知識が必須である。

#### 4. 《パガニーニ・エチュード》第2期

##### 4-1. 第2期成立過程

##### 4-1-1. Op.10「コンツェルト・エチュード」の成立過程(1833年4月～1836年4月)

前述のとおり、1832年11月に《パガニーニ・エチュード》第1集(Op.3)が出版された。その後すぐに第2集(Op.10)の出版準備を考えたかは定かでない。数ヶ月後の1833年3月になり、残りの編曲に「テキスト」をつける計画が日記に書かれた(【付録】p.16参照)。しかし、実際に残りの6曲に再び取り組むのは、その一ヶ月後である。シューマン自身が記した作品目録によると、1833年4月から7月まで編曲に費やしている(本論文p.169、【付録】p.18参照)。ただし、この作品目録は1833年7月までの事柄しか記録されていないため、それ以降の作業の日程を示すものではない。また、この時点での具体的な内容を示すものではない。いずれにしても、ここで6曲に再編曲がなされたことは確かである。そしてここで、それまでの「教則本」の流れと「テキスト」構想、そして原曲に「忠実に」従う編曲法から離れ、「自由な」編曲という新たなコンセプトに転換する<sup>330</sup>。つまり、Op.10が「コンツェルト・エチュード」へと発展する第1歩がなされたのである。これが、「《パガニーニ・エチュード》第2期」の始まりである。すなわち、1833年3月には、第1集の手法で編曲されていた残りの6曲に、「教則本」のテクニックを取り入れた「テキスト(序文)」を付けて出版する予定であったが、一ヶ月後にその構想が破棄され、2度目の編曲が始まった。

1833年7月以降のOp.10の成立過程を詳細に示す資料は少なく、一年後の1834年9月になり、いくつかの手掛かりが現われる。まず、9月18日の『音楽新報』に、ホーフマイスター社から出版予告がなされる<sup>331</sup>。「R. シューマン、パガニーニのヴァイオリンパートに基づくピアノのためのカプリース R. Schumann, Capricen für d. Pffe., auf dem Grund der Paganini'schen Violinstimme」。またその翌日、当時の婚約者エルネスティーネ・フリッケンの父親、ハウプトマン・フォン・フリッケン Hauptmann von Fricken に宛てた手紙でも、《パガニーニ・エチュード》第2集について述べている(この2つの資料は【付録】pp.18～19を参照)。ここで共通しているのは、「《パガニーニ・エチュード》第1期」との

<sup>330</sup> 「忠実に」や「自由な」は、シューマンの発言によるものである。本論文p.170参照。

<sup>331</sup> 『音楽新報』(Jg. 1, No. 49), p. 196.



編曲方法の差異が述べられていることである。ここから、この時点で自由で華やかな編曲がひとまず出来上がっていたことが想定される。しかしシューマンは、まだ作品を《カプリース》と命名しており、初版のように、「コンツェルト・エチュード」とは題していない（【付録】 pp. 18～19 参照）。そして、『音楽新報』の出版予告はホーフマイスターの名で掲載されているが、実際にホーフマイスターが作品を手元にこの文を書いたというよりは、シューマンが伝えたものを文章にした、もしくはシューマンが書いたものに署名したことが考えられる<sup>332</sup>。このように予告は出たものの、出版されるのは一年以上先となる。2度目の編曲を一旦修了した後、出版されるまでになぜ時間がかかってしまったのかはわからない。シューマンは 1835 年より『音楽新報』の主筆を務めることとなったため、多忙を極めていたことがその要因の一つにあるかもしれない。

では、いつ出版への動きが始まるのだろうか。広告の出た一年後、1835 年 9 月にホーフマイスター社の『音楽新書』<sup>333</sup>に、作品がリストアップされる（【付録】 p. 19 参照）。ここには注文番号である「1475」も付いており、一見販売が始まったように思われる。しかし、この段階でもまだ「コンツェルト・エチュード」という題目は付けられておらず、値段も初版と同一ではない<sup>334</sup>。これは、まだページ数が決まっておらず、見積りの価格であった可能性があることから、この時点では実際に市場に出されていなかったことがわかる。そして、印刷作業もまだ完了していなかったと考えられる。これは何が原因であったのだろうか。

出版交渉は口頭で行われたことも多く全容は明らかでないが、シューマンのホーフマイスター社宛ての手紙を見ると、1835 年 12 月 10 日までに、一度ゲラ刷りの校正を終えていることがわかる（【付録】 p. 19 参照）。すなわち、1835 年 9 月～12 月に、シューマンはこの作品にもう一度取り組み、作業していたのである。Op. 10 の印刷底本と初版を比較すると、印刷底本にはないが初版で追記されているものが多々見られただけでなく、初版の随所にプレートを修正した痕跡が見られたことから、校正段階でかなりの訂正をしていたことが判明した。ここでは、単なるミスの校正だけではなく、強弱記号や速度記号、さらには構成音の変更まで見られ、これは音楽的な微細な作曲過程とみなすことができる。シュ

---

<sup>332</sup> なぜならここには、Op. 3 序文の 3 段落目から引用された言葉が用いられている（【付録】 p. 18 の脚注参照）。

<sup>333</sup> ホーフマイスター『音楽新書 1835』p. 87.

<sup>334</sup> 【付録】 p19. にある通り、この時点での値段は 22 グロッシェンであるが、初版は 20 グロッシェンで販売された。

ーマンは彫版が始まる前、印刷底本の中で各曲の番号の前に付けられた「Caprice」を、鉛筆で「Etude」に変えている。1835年9月のホーフマイスター社『音楽新書』では、作品のタイトルがまだ「6 Studien f. Pfte nach Capricen v. Paganini bearbeitet mit Fingersatz. 2tes Heft」であり（【付録】p. 19 参照）、この変更は『音楽新書』の後でなされたと思われる。つまり、シューマンは9月以降にもまだ印刷底本で作品を訂正していたことになる。いつ出版社にこの底本が渡ったのかは不明であるが、その時に作品の最終的なタイトルが決定されたと考えられる。なぜなら、シューマンは12月にゲラ刷りの校正を出版社に送り返した時、「コンツェルト・エチュード Concertetuden」と呼んでいるからである（【付録】p. 19 参照）。そして、シューマンは翌日すぐ、『音楽新報』にこのエチュードが「今、出版された so eben erschienen」ことを掲載した（【付録】p. 19 参照）<sup>335</sup>。本当にこの日に印刷が完了したかは確かではない。

ホーフマイスターは、校正に必要な費用をシューマンに要求し、15日に現金で受け取っている（【付録】p. 19 参照）。ここから、遅くとも15日までは、大量の校正の修正を終えていたことがわかる。「コンツェルト・エチュード」として、残りの6曲の初版が出版された正確な出版日は確定できないが、12月11日/15日～末日の間である<sup>336</sup>。そして、この作品はホーフマイスター社の『音楽新書』1836年1～2月号に再び掲載される（【付録】p. 19 参照）<sup>337</sup>。その際、題目と値段は初版と同じものに変更されている。また、注文番号は1835年9月に掲載された時と同じ「1475」であり、これは1832年4月の《パガニーニ・エチュード》第1集（Op. 3）の注文番号とも同じであることから、Op. 3とOp. 10は、ホーフマイスターの出版プログラムで一つの作品として扱われていたことを示す。

この初版でシューマンのOp. 10の取り組みが終わったわけではない。1836年4月に『音楽新報』において、シューマン自身がこの作品についての記事を執筆した<sup>338</sup>（これについては後に扱う）。この記事の中で、シューマンは編曲の別の可能性を譜例で記している。従って、初版は1835年12月に出版されたものの、言わば最後の手直しを行ったと捉えられる。それ故、1836年4月までを本論文では「《パガニーニ・エチュード》第2期」とする。

<sup>335</sup> 1835年12月11日『音楽新報』（Bd. 3, No. 47）, p. 188.

<sup>336</sup> 『作品目録』には、初版が出版されたのは1835年12月と記されているが（McCorkle 2003: 41）、『シューマン書簡集 Schumann-Briefedition』では、校訂者によって1835年12月31日と特定されている（Petra Dießner, Irmgard Knechtges-Obrecht, Thomas Synofzik, eds., *Schumann Briefedition*, III-3, Leipziger Verleger III: Friese, Hofmeister, C. F. Peters, Siegel [Köln: Dohr, 2008], p. 234）。以上の情報からは、31日とする根拠をどこにも見いだすことができず、出版日を特定することはできない。

<sup>337</sup> ホーフマイスター『音楽新書 1836』 p. 7.

<sup>338</sup> 1836年4月19日『音楽新報』（Bd. 4, No. 32）, pp. 134-135.

#### 4-1-2. 印刷底本について

上記のように、現在資料からは、ベルリン州立図書館所蔵の Op. 10 印刷底本の成立年代を明確に限定することはできない。また、印刷底本の中には6回もの修正があり（詳細は【付録】p. 15 参照）、それぞれがいつなされたものであるのかを判別するのは困難である。ただ前述のように、印刷底本において「Caprice」から「Etude」へと鉛筆で書き直したのは、シューマンがこの作品を「コンツェルト・エチュード」と呼ぶ 1835 年 9 月以降の最終段階であると考えられる。

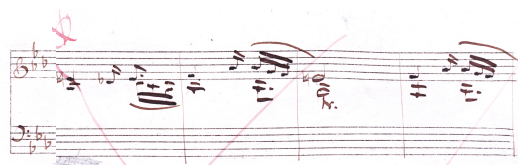
また、創作過程を想定するのに役立つページがこの印刷底本にある。pp. 14, 17 には、第 4 曲の第 57~96 小節が書かれているが、他のページと違い、ここでは貼り紙（=pp. 15, 16 ただし p. 16 は五線のみで楽譜なし）による校正が見られる。これは p. 17 に貼付けられているが、現在図書館で一部接着部分を剥がして、下にある元の記入が見られるようになっている。そこには、元々のパガニーニの原曲が上段にそのまま写されているだけである。後から貼り付けられた紙には、ピアノ用に華やかに編曲されたものが書かれている。ここから、シューマンの編曲過程を窺い知ることができる。

#### 譜例 43 : Op. 10 印刷底本第 4 曲第 57~60 小節の比較

パガニーニ原曲第 4 番 / 第 57~60 小節



印刷底本第 4 曲 / 第 57~60 小節 / 最初に書かれていたもの



印刷底本第 4 曲 / 第 57~60 小節 / 後から貼り直されたもの



## 4-2. Op. 10 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6つのコンツェルト・エチュード》Op. 10 は、パガニーニの《24のカプリース》Op. 1 の第2、3、4、6、10、12番をピアノ練習曲として編曲したものである。この6曲は、「《パガニーニ・エチュード》第1期」と「第2期」で2度の編曲がなされた。ここでは、第1期の「忠実」な編曲から、第2期の「自由」な編曲に大幅に改稿されていく過程を具体的に辿っていくこととする。その際、この作品と「練習日誌」との関係、シューマン自身による批評記事についても論じていく。

### 4-2-1. 前史との関係

ここでは、「《パガニーニ・エチュード》第1期」における教則本的な「エチュード Studien」としてのOp. 10 と、「《パガニーニ・エチュード》第2期」における「コンツェルト・エチュード」としてのOp. 10 を可能な限り比較し、その構想の変遷を追う。

#### 4-2-1-1. 曲順

まず、「第1期」と「第2期」の大きな相違の一つに、曲順が挙げられる。ここでは、第1期に書かれたOp. 10の個別スケッチ（【付録】p. 11〈ア〉）を手掛かりとする。ここには

6	E min. Adag. Alleg.	…
1.	H min. Allegro.	…
3.	G min. Alleg.	…
2.	G min. Adagio.	…
5.	As dur. Allegro.	…
4	c moll. Adagio.	…
(Op. 10 個別スケッチより)		

曲集構想が書かれており、各曲の左端に付けられた番号は、曲順を示している。しかしその筆跡から、この左の番号は曲集構想が書かれた後に付記されていることがわかる。時間的間隔は明確ではない。従って、ここには2つの曲順の構想があると考えられる。第一に曲集構想を書いた時の曲順、すなわち上から順番通りのものと、第二にその左側に記したものである。

さらに、これらはどちらも、出版されたOp. 10の曲順とは異なる。よってOp. 10は、少なくとも2度、曲順が組み替えられたことが確認された。そこで、各曲の配置がどのように変わったのかを順に追っていくこととする。以下

の表 27 には、参考のためにパガニーニの原曲の曲番号も載せた。もともと曲集構想が書かれた順番を「個別スケッチでの曲順(1)」、その左に後から付記した順番を「個別スケッチでの曲順(2)」と記す。また、同一の記号が付いたものは同一の曲であることを表し、個別スケッチに書かれた各曲のテクニックの重点を記載した。

表 27 : Op. 10 の曲順

パガニーニ	シューマン			
	曲順	個別スケッチでの曲順(1)	個別スケッチでの曲順(2)	印刷底本/初版
No.2 h: ☆ Moderato, 6/8	1	e: Adag. Alleg. ★ 通奏低音数字だけ。 zur nur beziffert.	h: Allegro. ☆ 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.	As: ▼ Allegro molto
No.3 e: ★ Sostenuto - Presto, 4/4	2	h: Allegro. ☆ 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.	g: Adagio. ◆ 指を置いたまま。 Liegenlassen der Finger. つなげて。 Bindungen	g: ◆ Cantabile. Non troppo lento.
No.4 c: ◇ Maestoso, 2/4	3	g: Alleg. ▽ オクターヴ進行と短いトリル。 Octavengänge u. kurze Triller. 指の拡張。 Spannungen.	g: Alleg. ▽ オクターヴ進行と短いトリル。 Octavengänge u. kurze Triller. 指の拡張。 Spannungen.	g: ▽ Vivace
No.6 g: ◆ Lento, 3/4	4	g: Adagio. ◆ 指を置いたまま。 Liegenlassen der Finger. つなげて。 Bindungen	c: Adagio. ◇ 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	c: ◇ Maestoso
No.10 g: ▽ Vivace, 6/8	5	As: Allegro. ▼ スタカートとレガート Staccato u. Legato	As: Allegro. ▼ スタカートとレガート Staccato u. Legato	h: ☆ なし
No.12 As: ▼ Allegro, 4/4	6	c: Adagio. ◇ 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	e: Adag. Alleg. ★ 通奏低音数字だけ。 zur nur beziffert.	e: ★ Sostenuto - Allegro

最初に設定された曲順から一度も変更のない曲は、テンポの速いト短調の曲（表の▽、原曲第 10 番）である。これは常に第 3 曲目に位置している。そして、テンポの遅いト短調

の曲（表の◆、原曲第6番）と順番は前後するものの、これらを連続して置くというのも当初から変わりはない。

「個別スケッチでの曲順(2)」は、印刷底本及び初版の曲順に近づき、第1曲目と第5曲目が入れ替わっているだけである。しかし現段階では、これらがいつ変更されたのかを明らかにすることはできない。曲順がどのような意図を持っているのかは、「個別スケッチでの曲順(1)」では明らかである。ここでシューマンは、最初に「通奏低音」という理論の基本から始め、土台のテクニックの習得を経て、最後に「美的感覚」の研鑽という道筋を明記している。ここでは、基礎から実践までが順に並んでおり、言わば教則本のような手順が踏まれていると言える。シューマンの「教則本構想」が序文へと移行した際に、まず初めに序文を付けて出版する予定にあったのは、後の Op. 10 となる6曲であったことは前述の通りである。この「個別スケッチでの曲順(1)」には、その「教則本」からの影響が見られると言えるだろう。曲順の組み替えにより、「個別スケッチでの曲順(2)」ではこの流れは断たれ、初版と共に、急一緩が交代する曲集としての構想が優位に立っているように見られる。そして「個別スケッチでの曲順(2)」は初版の曲順とも近く、2曲を入れ替えただけであるため、「第2期」に考えられたと思われる。

また、「第1期」で「演奏記号なし」となっていたのはハ短調の曲であったが、「第2期」では速度表示もないロ短調の曲に変更されている。

#### 4-2-1-2. 速度表示

上の表を見ると、各曲の冒頭に記される速度表示も変化していることに気付く（下の表 28 の曲順は、現行作品に従う）。

表 28 : Op. 10 の速度表示

パガニーニ	シューマン	
	第1期(個別スケッチ)	第2期(印刷底本、初版)
No.12, Allegro	Allegro	Allegro molto
No.6, Lento	Adagio	Cantabile. Non troppo lento.
No.10, Vivace	Allegro	Vivace
No.4, Maestoso	Adagio	Maestoso
No.2, Moderato	Allegro	なし
No.3, Sostenuto-Presto	Adagio. Allegro.	Sostenuto-Allegro

「第1期」では、緩急が単純に *Allegro* と *Adagio* のみで記されている。一方で「第2期」では、基本的に原曲の速度表示に戻し、第1、2、5曲目にはシューマンのアレンジが加えられている。Op. 3では第6曲の速度表示のみを原曲から変更している（原曲は *Presto* → シューマンは *Allegro molto*）が、Op. 10では半数に手を加えていることがわかる。

#### 4-2-1-3. 編曲内容

「第1期」と「第2期」の最も大きな相違は、その編曲内容である。しかし、現存資料からは「第1期」に編曲された Op. 10の全体像を知ることはできない。そこで、Op. 10の個別スケッチのみが、当初の Op. 10の概観を確認できる唯一の資料となる。Op. 10の6曲は序文のない形で出版されたが、「第1期」では元々、この6曲に序文をつける予定であった。そのために、個別スケッチには各曲のテクニックの重点が列挙されており、これを当初の主な編曲内容／方法であると考え。従って、まずはこれを「第2期」の内容と比較してみる。左側に、一致するものには○、いくつかのみ一致するものには△、一致しないものには×をつけた。

× E min. Adag. Alleg.	通奏低音数字だけ。 zur nur beziffert.
△ H min. Allegro.	スタカートの中でメロディを聴くように。右手の跳躍。 Hörenlassen der Melodie im Staccato. Spruenge in d. rechten Hand.
○ G min. Alleg.	オクターヴ進行と短いトリル。指の拡張。 Octavengänge u. kurze Triller. Spannungen.
○ G min. Adagio.	指を置いたまま。つなげて。 Liegenlassen der Finger. Bindungen
○ As dur. Allegro.	スタカートとレガート Staccato u. Legato
× c moll. Adagio.	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

ホ短調の曲（=Op. 10-6）は、「第2期」では通奏低音数字はなく、全て楽譜として記されている。しかし、原曲にはない複雑な和声付けをしていることから、この曲では当初から和声に重点を充てようとしたと思われる。ロ短調の曲（=Op. 10-5）は、「第2期」ではスタカートはないが、右手の跳躍は全般的に見られる。そして最も大きな違いは、この曲が「演奏記号なし」になっていることである。例外的に第50小節に「smorzando」が記されているが、その他は速度表示さえもない。「第1期」に書かれた上の個別スケッチで

は、ハ短調の曲にその旨が書かれているが、「第2期」ではロ短調の曲に変更された。また、「演奏記号なし」の目的は、「第1期」では「美的感覚を研ぎすますため」であり（個別スケッチ参照）、「第2期」では「勉強する者に自ら高さと深さを探させるため」である（1836年4月19日『音楽新報』より<sup>339</sup>）。続く2つのト短調の曲（Allegro=Op. 10-3、Adagio=Op. 10-2）と変イ長調の曲（=Op. 10-1）は、このスケッチに書かれた要素が「第2期」でも同じく見られる。そしてハ短調の曲（=Op. 10-4）は、「第2期」では演奏記号が多く付けられている（様々な強弱記号の他に、「sotto voce」、「Marcatissimo」、「dolce」など）。このように、「第1期」に考えられていた編曲内容と各曲のテクニックの重点は、「第2期」でいくつか変更されたことが判明する。これは、序文の有無とも関係しているであろう。

ここで、「第1期」と「第2期」の編曲内容の変化を具体的に見るため、「第1期」に書かれたと推定した Op. 10-1, 2, 5 に属する3つの現存スケッチと初版を、譜例を並列して比較していく（スケッチの詳細については本論文 p. 167~169 を、スケッチが「第1期」に書かれたと推測する理由については本論文 p. 180~181 を参照）。また、ここでは参考としてパガニーニの原曲も掲載する。

Op. 10-1 と Op. 10-2 のスケッチはそれぞれ断片的に残されているのみである。

・ Op. 10-1

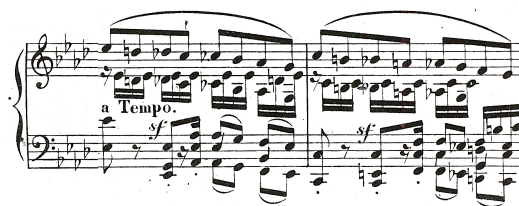
パガニーニ原曲第12番／第15~16小節



シューマン／スケッチ



初版／第13~14小節



<sup>339</sup> 1836年4月19日『音楽新報』（Bd. 4, No. 32）, pp. 134-135. これはシューマン自身による批評で、後に詳細を述べる。



初版では、原曲とスケッチに見られる第3拍から第4拍への7度の跳躍がなく、なだらかな下行型に変更されている。またこのスケッチでは、右手で原曲の和声把握を行い、左手の和声進行を補填している。

・ Op. 10-2

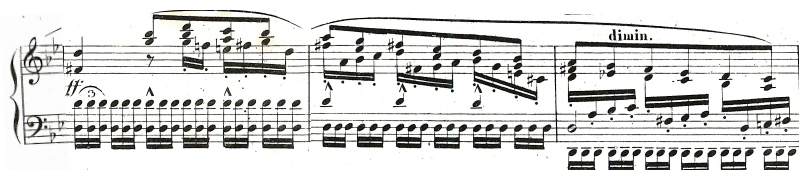
パガニーニ原曲第6番／第36～38小節



シューマン／スケッチ



初版／第36～38小節



この曲は、原曲がすでに和声進行となっている。スケッチはピアノ用に編曲されたもので、初版に近い。

次の第5曲のスケッチは、以上の2曲とは違い、第1小節から第56小節までの長いものである。

・Op.10-5 (上：パガニーニ原曲第2番、中：シューマンスケッチ<sup>340</sup>、下：初版)

1～4小節

2.  
MODERATO  
*dolce*

Moderato

ETUDE.  
N° 5.

5～9小節

Ped.  $\diamond$

11～13小節

Ped.  $\diamond$  Ped.  $\diamond$  Ped.  $\diamond$

340 スケッチは大譜表であるが、へ音記号部分には何も楽譜が書かれていないため、ここではト音記号部分のみを掲載する。資料の全貌については、【付録】 p. 14 を参照。

14~18 小節

Musical score for measures 14-18. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second staff continues the melodic line with some rests and slurs. The grand staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

19~23 小節

Musical score for measures 19-23. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff continues the melody with some rests. The grand staff features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

24~28 小節

Musical score for measures 24-28. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff continues the melody with slurs and accents, including a 'bis.' marking. The grand staff features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

29~34 小節

Musical score for measures 29-34. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a complex, fast-moving melody in the upper voice and a dense, rhythmic accompaniment in the lower voice.

35~39 小節

Musical score for measures 35-39. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a complex, fast-moving melody in the upper voice and a dense, rhythmic accompaniment in the lower voice.

40~44 小節

Musical score for measures 40-44. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features a complex, fast-moving melody in the upper voice and a dense, rhythmic accompaniment in the lower voice.

45~48 小節

Musical score for measures 45-48. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

49~52 小節 第 51 小節以降、初版は原曲のアレンジではなくなる。

Musical score for measures 49-52. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with the instruction *smorzando* written below. The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef) with the instruction *loco.* written above the first staff and *smorzando.* written below the first staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

53~56 小節 スケッチは 56 小節までである。

Musical score for measures 53-56. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves (treble and bass clef). The third system has two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

ここでは、上段にだけスケッチが書かれ、その内容は Op. 10-1 のスケッチ上段と同様に、原曲の和声把握のためのスケッチである。

「第1期」に編曲された全12曲のうち、残りの9曲のスケッチは現存しない。現存するこの3つのスケッチから推測できることは、「第1期」において、まずは原曲の和声把握をし、その後ピアノ用に編曲したというプロセスである。

上記の比較譜例からも一目瞭然なように、スケッチから Op. 10 の初版、すなわち「第2期」の間に、作品が非常に華やかに色付けされている。また、Op. 10-5 の比較譜例で明白なように、原曲通りのアレンジではない部分、すなわち Op. 10-5 の第51小節以降のような、シューマンが独自に作曲して付け加えた部分が含まれている。シューマン自身が、Op. 3 の6曲は原曲に「忠実 *treu*」に、それに対し、Op. 10 の6曲は「自由 *frei*」に編曲したと述べているように、「第2期」ではピアノ用に華やかに装飾されているだけでなく、豊かで複雑な和声付けがなされ、原曲の和声を変更している部分も多々見受けられる。これらは、Op. 3 の6曲には見られない編曲手法である。

1833年3月8日の日記には、「第1期」の続きとしてパガニーニの残りの6曲にテキストを付ける計画がなされたことが記録されている（【付録】 p. 16 参照）。そのために「第1期」で行った Op. 10 の6曲の編曲に再び目を通した際、新しい構想が生まれたと推測する。

編曲を大きくやり直した直接の理由は、はっきりとはわからない。しかし、この時期のシューマンの活動に目を向けると、一つの可能性が浮かんでくる。この頃、つまり「第1期」での編曲を終えた後から、「第2期」の編曲を行っている時期の1832年10月～1833年7月、シューマンは《交響曲》ト短調（RSW, Anh. A3）を作曲し、上演も行い、12月にはこの作品への批評も書いている<sup>341</sup>。まさに、シューマンの第一の交響曲の年であった。この間に交響曲を作曲したことが、《パガニーニ・エチュード》の再編曲にあたり、ピアノにおける豊かな響きの追求に影響した可能性がある<sup>342</sup>。その結果、これまでの「教則本」の流れを受け継いだ「序文付きエチュード」という枠にはもはや収まらなくなり、それを

---

<sup>341</sup> Matthias Wendt, ed., “Symphonie g-Moll, Anhang A3 ; Symphoniefragmente c-Moll 1840 Anhang A5, c-Moll 1841 Anhang A6, F-Dur Anhang A7,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, I /1/6 (Mainz: Schott, 2014), pp. 229-241.

<sup>342</sup> 2012年9月23日にボンで開かれたシンポジウム「Was nicht in Schumanns Tagebücher steht」でのトーマス・ジノフツィクの発表によると、シューマンはベートーヴェンの交響曲のピアノ編曲を使って、オーケストレーションを勉強していた。シューマンの交響曲の取り組みが、ピアノ・エチュードに影響した例として、この時期の1833-35年に成立した《ベートーヴェンの主題による自由な変奏形式のエチュード》（RSW, Anh. F25）が挙げられる。またそれに続く《交響的練習曲》Op. 13（1834-35）も、この関連で捉えることができる。

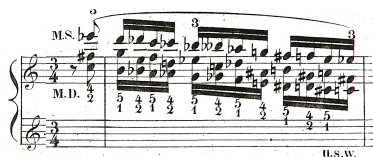
越える「コンツェルト・エチュード」へと形が変わったことが推測される。これはすなわち、教育用から演奏会用へと、目的が変わったことを意味する。

また、前項で成立過程を明らかにしたことで、Op. 10の6曲は「第2期」において、幾度もの修正が施されてきたことが判明した。まずは、①「第1期」に行われた編曲を「コンツェルト・エチュード」として大きく修正 ⇒ そして、②印刷底本での修正 ⇒ 最後に、③初版出版後に『音楽新報』の批評の中で行われた修正である。少なくとも、以上の3段階の修正が現存資料から見られる。各段階に共通していることは、いずれもテクニックの難易度が着々と上がっているということである。これらの段階を経て、Op. 10の6曲は、Op. 3の6曲よりも遥かに高度な技術を有する作品となった。「《パガニーニ・エチュード》第1期」と「《パガニーニ・エチュード》第2期」、そしてOp. 3とOp. 10の比較を通して、作曲とピアノ・テクニックの両面におけるシューマンの進歩と成長をはっきりと確認することができる。

#### 4-2-2. 練習から Op. 10 へ

本論文 pp. 208~209 で少し触れたが、Op. 10の第6曲第46~48小節と第115~117小節には、Op. 3の序文（第4カプリース）で用いられた、4度+6度+半音階を組み合わせた複雑な重音音型が再び登場する。これは、「練習日誌」を含むマテリアルで幾度も試行を重ね、Op. 3の序文でその完成型が示されたもので、その変型がOp. 10で楽曲の一部として応用されている。

Op. 3 序文



Op. 10-6, 第46~48小節



Op. 10-6, 第115~117小節



練習から生まれた独自の音型が、試行錯誤の末、まずは作品に付随した序文の練習音型として用いられ、最終的には実際の作品の中で用いられている。上の譜例からは、Op. 3で完結した音型が、Op. 10では強弱記号によって彩られていることがわかる。段階を経たこの経過に、練習から作品への具体的なプロセスを見ることができる。このように、《パガニーニ・エチュード》には、シューマンの練習の成果が明らかに表れている。

これは、シューマンが「練習日誌」から常に重点的に取り組んできた重音奏法による音型の一つである。この取り組みは、シューマンの最大の難曲である《トッカータ》Op. 7に受け継がれ、そこで頂点に達することとなる。

#### 4-2-3. 『音楽新報』に掲載された Op. 10 の記事

1835年12月に Op. 10 の初版が出版された後、シューマンはこの作品についての記事自ら執筆し、1836年4月19日の『音楽新報』で発表した<sup>343</sup>。シューマンは数多くの作品批評を書いたが、自分の作品についてこれほど大きく扱ったものはない。1854年には、それまで執筆した作品批評などから多くのものを選んで推敲し、論文集『音楽と音楽家に関する論文集 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*』（以下『音楽と音楽家』と略記）を出版したが、ここに Op. 10 の批評も含まれている。『音楽新報』に掲載されたものと、『音楽と音楽家』に掲載されたものとを比較すると、後者では文章の一部と楽譜部分が削除されている。従って、ここでは『音楽新報』に掲載された記事の全訳を記すこととする<sup>344</sup>（原文は【付録】pp. 20～21を参照）。グレーで網掛けされた部分は、『音楽と音楽家』で削除された箇所である。

\*\*\*\*\*

#### 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. X -

#### 20 グロッシェン - ライプツィヒ、ホーフマイスター

このエチュードに作品番号をつけたのは、出版社がその方がうまく「いく」と言ったか

<sup>343</sup> 『音楽新報』(Bd. 4, No. 32), pp. 134-135.

<sup>344</sup> 『音楽と音楽家』に掲載された記事は、吉田秀和が訳している（『音楽と音楽家』、東京：岩波書店、1958年、117-121頁）。



らであり、それに私の多くの反論は屈せざるを得なかった。しかし私は内心、X（なぜなら私はIX番目のミューズにもまだ達していないので）を未知数の象徴として見なしており、濃くてドイツ的な中声部、特に和声の豊かさ、そしてときおり柔軟にできあがった形式以外は、真にパガニーニ的な作品だと見なしている。しかし、高貴な人の思想を愛と情熱を持って受け入れ、立派に仕上げ、そして再び外へ持ち出したことが賞賛に価するならば、もしかしたら私にはほめてもらう権利があるのかもしれない。

パガニーニ自身は、自らの作曲の才能を、卓越したヴィルトゥオーソの奇才よりも高く買っているという。少なくとも今のところこの考えには、完全に同意することができないとしても、彼の作品、とりわけ、上記の練習曲の原曲で、まれに見る新鮮さと軽やかさを一貫して持ち合わせて生まれたヴァイオリンのカプリース(\*)は、沢山のダイヤモンドを含んでいるので、それをなくすことなく固定させるような豊かな枠組みが、よりピアノ編曲に要求された。以前のパガニーニによる練習曲第1集(\*\*)の編曲の際には、ひょっとすると、これは原曲にとって不利益であったかもしれない。そこで、私は原曲をかなり1音1音写し、和声だけを組み立てたが、今回は忠実な逐語訳にこだわることをやめて、この作品の持つ詩的な着想<sup>345</sup>を失うことなしに、もともとヴァイオリン曲であったことを忘れさせ、独立したピアノ曲であるという印象を持たせたかった。それを達成するために、和声と形式(\*\*\*)の点で、他のものに色々変えたり、まるごとカットしたり、または加えたりしたが、常に注意深く行ったことは言うまでもない。尊大な精神の持ち主が、このような注意深さを要求するのだ。全ての変更箇所とその理由を挙げていると、あまりに多くの場所をとってしまうので、なぜ私がそのようにしたか、そして常に正しくできているかどうかは、熱心な芸術愛好家に原曲とピアノ編曲の比較を行うことで決めてもらうことにするが、いず

---

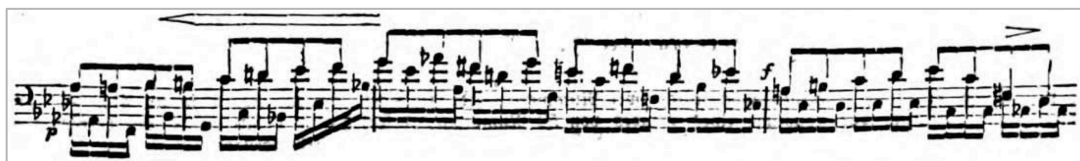
<sup>345</sup> 原文：poetischer Idee. パガニーニの音楽は、当時、その技巧性が評価されていただけでなく、「詩的 poetisch」だとも捉えられていた。1828年6月6日ウィーンで開かれたパガニーニの演奏会批評では、次のように記されている。「この作品の創始者の、作曲家として、またヴィルトゥオーソとしての全存在が、言葉の真の意味で、最も高尚で詩的な精神に息づいている。[...] den ihres Schöpfers ganzes Wesen, als Componist wie als Virtuose, athmet den sublimsten poetischen Geist in der umfassendsten Bedeutung des Wortes」(1828年7月30日『一般音楽新聞』No. 31, Sp. 512)。1829年のライブツィヒでの演奏会については「彼は高さや深さ、力強さや美しさを、同じくらい兼ね備えている。私は、彼の演奏の中で、天国と地獄が合致していると言いたい。前者は鐘の協奏曲[第2番]で、後者は魔女の踊り[変奏曲《魔女たちの踊り》Op. 8]で、彼の独特な着想や演奏にある、幻想的で詩的なものを掲示している。Er besitzt Höhe und Tiefe, Kraft und Schönheit in gleichem Maße; Himmel und Hölle, möcht ich sagen, berühren sich in seinem Spiele; jener offenbart sich in dem Concerte mit dem Glöckchen, diese im Hexentanze, einem phantastischen, poetischen Erzeugnisse, das eben so einzig in seiner Erfindung, wie in seiner Belebung ist.」と評されている (Julius Max Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* [Prag: J. G. Calve'sche Buchhandlung, 1830], p. 163)。シューマンの叙述も、この時代精神を反映したものである。

れにしてもその比較は面白くはないだろう。

「演奏会用」と付けたのは、前述の先に出版されたものと区別しなかったからである。そして、この作品はブリラントな技巧のため、公開の演奏にももちろん向いている。しかし、この作品はたいていすぐに本題へ入っていくために、色々な聴衆が混じった演奏会では、自由で短くて適当な前奏曲を付けて導入するのが最も良いだろう。

個々については以下の点に注意してほしい。

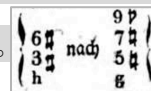
第1番の4から5段 (p.5で再び繰り返される) では、私は現在この伴奏音型の方を好んでいる。この編曲はもう5年前に行ったもので、校正段階においての変更は非常に厄介だった。



第2番は、原曲では伴奏はトレモロであるが、演奏者も聴衆も非常に疲れてしまうので、他のものに変更した。私はこの曲を特別に美しく優しい曲と見なしており、これだけで十分にパガニーニは現代イタリアの作曲家の中でもトップの地位を確保している。フロレスタンは彼を、「ドイツを両岸に備えたイタリアの大河<sup>346</sup>と呼んでいる。

第3曲はその難しさのあまり煙たがられるが、この曲を制した者は、たくさんの他の曲も制したことになる。

第4曲を弾いていると、私はベートーヴェンの英雄交響曲の葬送行進曲が浮かんでくる。みんなおそらくそう思うだろう。p. 11の6段目第3小節<sup>347</sup>の和音は、原曲では上声の3度進行のみである。私はそれを鑑賞に堪えられるものにする、他の助け方を思いつかなかった。H音からC音への素早い経過は、驚くべき効果を発揮する<sup>348</sup>。



曲全体にロマンチズムが満ちている。

第5番は、勉強する者に自ら高さ<sup>349</sup>と深さ<sup>349</sup>を探させるために、わざと全ての演奏記号を取ってしまった。生徒の理解力を試すためには、この方法も大いに適当だと思う。他のエチュードにも行くと、これは最も簡単で手のかからない方法である。

<sup>346</sup> 『音楽と音楽家』では「ドイツの地に注がれるイタリアの流れ Strom, der sich auf deutschen Boden mündet」。

<sup>347</sup> 原文では訳にある通り「Die Accorde S. 11. Syst. 6. T. 3.」となっているが、これはシューマンの数え間違いである。正しくは、11 ページ5段目第3小節、すなわち第4曲の第17小節を指している。

<sup>348</sup> これは、ロ長調からハ短調への転調を指しており、第4曲第88小節の最後の和音から、第89小節の最初の和音のことを述べている。

<sup>349</sup> この「高さ<sup>349</sup>と深さ<sup>349</sup> Höhen und Tiefen」は、脚注345で挙げた、1829年のライプツィヒでの演奏会批評にも使われている表現である。

ヴァイオリンのカプリースを弾いたことがある人が、この第6番を一瞬に聴きとれるかどうか、私は疑っている。ピアノ曲として間違わずに弾いたら、和声の流れが素晴らしい。さらに、左手が右手を越えているとき（24小節まで）は上に面した最高音のみをいつもつかまなければならないことを述べておく。交差した左手の指が右手の5の指と厳密に重なり合ったとき、和声は最も豊かに響く。つづくアレグロでは、和声付けが難しかった。堅くていくらか平凡なホ長調への回帰（pp. 20～21）は、あまり和らげることができなかったが、これは完全に作曲しなおさなければならなかったかもしれない。

このエチュードは一貫して極度に難しく、個々が特徴的である。これを初めて手にとる者は、一度目を通してみるのが良い。なぜなら、稲妻のように速い目と指でも、初見の際にはほとんど正確に弾けないだろうから。

従って、この曲を弾きこなすことができる者の数をそう多くは期待できないけれども、この中にはたくさんの天才的なものが含まれているので、一度完璧な演奏を聴いた者は、何度も聴きたくなるだろう。

(\*)原曲のタイトルは以下の通り：24 capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. 1. Milano. Ricordi（ヴァイオリン独奏のための24のカプリース。世の芸術家に捧ぐ。作品1、ミラノ・リコルディ）

(\*\*)パガニーニのヴァイオリン・カプリースによるピアノ練習曲、序文つき。ライプツィヒ・ホーフマイスター

(\*\*\*)原曲のいくつかのことを弁護するために、この練習曲[パガニーニのカプリース]がどのような手法で生まれ、どんな速さで出版に至ったのかということを知らなければならない。リピンスキー氏は、この曲は様々な時に色んな場所で書かれ、パガニーニが友人に送ったものであると述べた。後に出版者のリコルディ氏がパガニーニにまとめて編集することを勧めたとき、記憶を辿って急いで書き留めたようである。

\*\*\*\*\*

シューマンはこの記事の中で、すでに出版後であるにも関わらず、第1曲第15～17小節の左手に最後の手直しを行っている。以下に、パガニーニの原曲、Op. 10 初版、この記事での訂正を比較する。

パガニーニ原曲第12番 第15-17小節



シューマン初版 (1835) Op. 10-1 第15-17小節



『音楽新報』(1836)



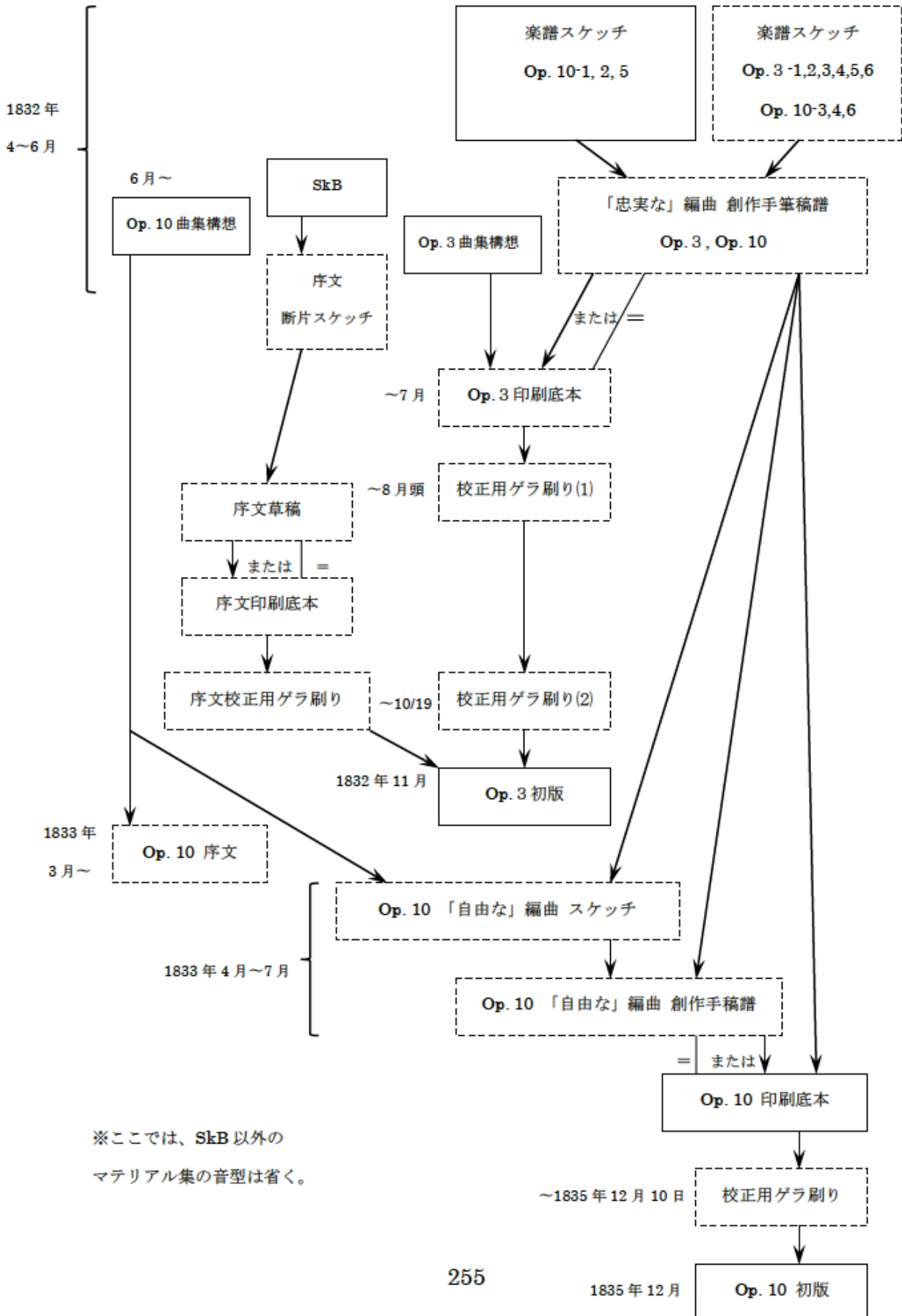
『音楽新報』では、第15～16小節は初版の左手の音型を分散したものの、第17小節は初版とは全く別の音型が記されている。『音楽新報』に掲載された音型には10度の跳躍が含まれており、初版の音型よりも高度な技術が要される。この記事の中で、シューマンは度々この作品の難易度について述べているが、出版後もこの作品をさらに難曲に仕上げようという様子が窺える。

## 5. 《パガニーニ・エチュード》まとめ

### 5-1. 成立過程総まとめ

《パガニーニ・エチュード》全体にわたる資料と構想の相関関係を示すために、系譜を提示する。なお、系譜に記された「創作手稿譜」とは、『新全集』で用いられている「Arbeitsmanuskript」の訳である。スケッチを下書きにして書かれたものであるが、この上でさらに何度も手が加えられている。

【《パガニーニ・エチュード》Op. 3, Op. 10 の系譜】



## 5-2. 「目的別練習曲」における分類

シューマンは1836年2月6日の『音楽新報』で「目的別練習曲 *Die Pianoforte-Etuden, ihren Zwecken nach geordnet*」と題した記事を掲載した<sup>350</sup>。ここでは、様々な作曲家によるピアノ練習曲が、テクニックの目的別に分類されている。このような分類を行ったのは、「おそらくシューマンが最初」であり、「その分類は詳細を極めるものであるが、合理的な指の訓練とともに、演奏技巧の分類としてもピアノ教育史上、重要な意味を持っている」と西原は述べている<sup>351</sup>。ここではまず、シューマンが記事の中で列挙したテクニックの分類を記す<sup>352</sup>。

表 29 : 「目的別練習曲」におけるテクニック分類

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockers Fortbewegen der Finger, zarter Anschlag). 指の迅速さと軽快さ (指の弛緩した運動、優しいタッチ)	Schnelligkeit und Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaße, mehr melodischer Vortrag). 指の迅速さと力強さ (急速なテンポにおける重いタッチ、個々の音符のより旋律的な演奏)
Gebundenes Spiel (Ein- und mehrstimmig). 指を保持したままの演奏 (単声と多声)	Staccato. スタカート
Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. 一つの手でレガート、もう一方の手でスタカート	Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich. 一つの手で同時に旋律と伴奏
Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anschlagen. 他の指が打鍵している間、個々の指を保持しておく	Stilles Ablösen der Finger auf derselben Taste. 同じ鍵盤で指を静かに交代させる
Vollgriffigkeit, schneller Accordenwechsel. 音をしっかりと掴むこと、急速な和音の交代	Spannungen. 指を広げること
Sprünge. 跳躍	Ineinandergreifen der Finger und Ueberschlagen der Hände. 指の絡み合いと両手の交差
Schnelles Anschlagen derselben Finger. 同じ指の急速な打鍵	Octavengänge. オクターヴ進行
Wechsel der Finger und Hände auf derselben Taste. 同じ鍵盤上での指と手の交代	Vorschläge. 前打音
Doppelschläge. 二重前打音	Pralltriller. プラルトリラー
Kurzer Triller mit Nachschlag. 後打音付きの短いトリル	Langer Triller. 長いトリル
Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. 一つの手で同時に他の声部の伴奏を伴うトリル	Sexten Triller. Kettentriller. 6度のトリル、ケッテントリル
Doppelterzen und Sexten. 3度連続、6度連続	Drei- und vierstimmige Uebungen in einer Hand. 片手での3声および4声の練習
Chromatische Tonleiter mit begleitenden Tönen. 付随音を伴う半音階	Schwierige Accentuation, Tacteintheilung und Rhythmus. 難しいアクセント付けと拍の分割、リズム
Adagio mit Verzierungen. 装飾音を伴うアダージョ	Uebungen für die linke Hand allein. 左手だけの練習

<sup>350</sup> 1836年2月6日『音楽新報』(Bd. 4, No. 11), pp. 45-46.

<sup>351</sup> 西原 2013 上 : 65.

<sup>352</sup> 訳は西原に準ずる。同上 : 66-70.

シューマンはここで、自身の《パガニーニ・エチュード》も分類の対象としている。シューマン本人は、《パガニーニ・エチュード》の各曲を上記のどの目的に分類しているのかについて、まずは Op. 3 の 6 曲から確認する。以下には参考として、一致する「ピアノ教則本」の章立てと、序文で叙述されているテクニックのポイントも同時に記す。

表 30 : 「目的別練習曲」における Op. 3 の分類

曲番	「ピアノ教則本」 章立て (1832)	Op. 3 序文で述べられている 各曲のテクニックのポイント (1832)	『音楽新報』「目的別練習曲」 (1836)	
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)	Schnelligkeit und Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaße, mehr melodischer Vortrag). / Für beide Hände 指の迅速さと力強さ (急速なテンポにおける重いタッチ、個々の音符のより旋律的な演奏) /両手の練習	Doppel terzen und Sexten. 3度連 続、6度 連続
2	III-3) Doppelgriffe (重音奏法) III-9) Sprünge (跳躍)	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)		
3	III-6) Abwechseln auf einer Taste (一つの鍵盤上での指の交代) III-7) Arpeggien (アルペジオ)	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)		
4	III-4) Chromatische Läufe <sup>353</sup> (半音階パ ッセージ)	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)		
5		die genau zu trennenden Schattierungen 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)	Wechsel der Finger und Hände auf derselben Taste. 同じ鍵盤上での指と手の交代	
6	II-A) Tonleiter (音階)	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)		

<sup>353</sup> 「教則本」のIII-4) 半音階パッセージでは、Op. 3-4の序文で用いられている3度・4度・6度での半音階進行を扱う予定であった。これは「重音奏法 Doppelgriff」の練習とも捉えることができる。

シューマンは「目的別練習曲」において、「3度連続、6度連続」の項目で「パガニーニ・エチュード第1集 Paganini-Etud. I」を挙げている。実際に3度連続が用いられているのは第2曲と第4曲であり、6度連続が集中して用いられている曲はない。それでもここでOp. 3の全曲を挙げているのは、シューマンの中で、この作品では重音奏法を集中的に扱ったという意識があったと思われる。それは、「教則本構想」がOp. 3へと引き継がれたという流れから理解できる。そして、第1曲は序文における叙述と類似する項目「指の迅速さと力強さ（急速なテンポにおける重いタッチ、個々の音符のより旋律的な演奏）」、第5曲は序文とは一致しない項目「同じ鍵盤上での指と手の交代」<sup>354</sup>に、それぞれ分類されている。

続いて、Op. 10の6曲を確認する。「第2期」におけるOp. 10の各曲については、シューマン自身が述べているものがないため、それぞれがどのテクニックに重点を置いていたのかはわからない。そのため、ここでは参考として、「第1期」に書かれたOp. 10の個別スケッチ（【付録】p. 11〈ア〉）の曲集構想から、最終稿に合うもののみを掲載する（本論文p. 241参照）。

表 31：「目的別練習曲」におけるOp. 10の分類

曲番 <sup>355</sup>	Op. 10 個別スケッチより (1832)	『音楽新報』「目的別練習曲」(1836)
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。	Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich. 一つの手で同時に旋律と伴奏
3	Octavengänge u. kurze Triller. Spannungen. オクターブ進行と短いトリル。指の拡張。	Kurzer Triller mit Nachschlag. 後打音付きの短いトリル
4	(最終稿と一致しないために不掲載)	Vollgriffigkeit, schneller Akkordenwechsel. 音をしっかりと掴むこと、急速な和音の交代
5	Spruenge in d. rechten Hand. 右手の跳躍	Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockers Fortbewegen der Finger, zarter Anschlag). / Rechte Hand. 指の迅速さと軽快さ(指の弛緩した運動、優しいタッチ)
6	(最終稿と一致しないために不掲載)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Vollgriffigkeit, schneller Akkordenwechsel. 音をしっかりと掴むこと、急速な和音の交代</li> <li>・ Ineinandergreifen der Finger und Überschlagen der Hände. 指の絡み合いと両手の交差</li> <li>・ Schnelligkeit u. Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaße, mehrmelodischer Vortrag der einzelnen Noten usw.). Anmerkung. In Verschiedenen schwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, sind sich folgende sehr ähnlich. 指の迅速さと力強さ（急速なテンポにおける重いタッチ、個々の音符のより旋律的な演奏） / 注：さまざまな難しい反進行や全体の特色では、次の練習曲が非常にふさわしい</li> </ul>

<sup>354</sup> 序文内では取り上げられていないが、「同じ鍵盤上での指と手の交代」は、曲中に頻繁に出てくる。

<sup>355</sup> ここでの曲番号はOp. 10最終稿に準ずる。



第2曲と第3曲は「目的別練習曲」において、個別スケッチの叙述と類似する項目で挙げられている。また Op. 10 の6曲は、Op. 3 に比べて、より多くの項目で取り上げられており、細かく分類されていることがわかる。そして、重音奏法に関する項目では1曲も挙げられていないことも Op. 3 と対照的である。ここから、Op. 10 では「教則本構想」から離れた自由な編曲が施され、より高度なテクニックが求められるために、Op. 3 とは目的が異なっていることが確認できる。

シューマンはこの「目的別練習曲」の記事の中で数多くの練習曲を挙げていながらも、自身の《パガニーニ・エチュード》を難曲の頂点と評している。「最も難しいものを望むなら筆者のパガニーニ・エチュードが良い。Wer Schwierigstes will, findet sie in den Paganini-Etuden des Unterzeichneten」。この作品が、彼の自信作であったことが窺える。

またここで示してきたように、「目的別練習曲」ではテクニックの観点が「教則本」よりもかなり増えており、「教則本」の章立てには含まれていないものが多数書かれている。「教則本」を計画していたのは1832年で、この記事が発行されたのは1836年である。これは、約4年間のシューマンの音楽家としての成長、発展として捉えることができるだろう。

### 5-3. パガニーニへ

シューマンは1838年3月に、パガニーニ本人へ Op. 3 と Op. 10 の両作品を送付している。残念ながらこの時の書簡は残っておらず、シューマン自身による「書簡目録 Briefverzeichnis<sup>356</sup>」でその事実を確認できるのみである。これによると、シューマンは1838年3月26日、クララ・ヴィークの友人であったエリーゼ・リスト Elise List に、いくつかの荷物を託して届けているのだが (Nr. 321e)、ここに、パリにいたパガニーニ宛での《パガニーニ・エチュード》の楽譜が含まれている。そしてその5日後の3月31日、再びリストにパガニーニ宛ての手紙を託している (Nr. 326)。ここには、《パガニーニ・エチュード》に関することの他に、『音楽新報』の付録として小さなスケルツォを書いてほしいとの依頼が、フランス語で書かれていたようである。この楽譜と手紙がパガニーニのもとへ無事に届いたかどうかはわからない。なぜなら、その後パガニーニからは何の反応もなかったからである。

<sup>356</sup> 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,10-A3

## 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

《トッカータ》Op. 7は、重音奏法を基軸としたシューマン最大の難曲である。この作品は完成までに長い時間を要した。作曲に着手したのは1829/1830年であるが、初期稿を経て作品が最終的に出来上がったのは1833年であり、出版に至ったのは1834年5月である。その長い作曲の変遷を具体的に追っていくため、まずは初期稿について詳しく述べることにする。

### 1. 初期稿<sup>357</sup>

#### 1-1. 初期稿の年代

シューマンは、《トッカータ》Op. 7の成立年代に関して、次のような記述を残している。

【1839年03月15日に、シモニン・デ・シーレへ宛てた手紙<sup>358</sup>】

1829. Toccata angefangen, aber erst 1833 vollendet.

(1829年。トッカータを書き始めたけど、1833年にやっと完成した。)

【計画ノート *Projektenbuch*<sup>359</sup>】

1830 (Heidelberg) Toccata in C Dur in 1ster Gestalt.

(1830年 (ハイデルベルク) ハ長調トッカータの最初の形。)

【シューマンのOp. 7所蔵譜<sup>360</sup>への書き込み】

angefangen in Heidelberg 1830.

(ハイデルベルクで1830年に書き始めた。)

---

<sup>357</sup> 初期稿は、以下の文献に掲載されている。Michael J. Lubbe, “Robert Schumann’s Exercice pour le Piano-forte,” in *Schumanniana Nova*, edited by Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt (Sinzig: Studio Verlag, 2002), pp.423-448. Ernst Herttrich, ed, *Toccata, Opus 7: Fassungen 1830 und 1834 / Robert Schumann* (München: G. Henle, 2009) .

<sup>358</sup> F. Gustav Jansen, ed, *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), p.150.

<sup>359</sup> 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.

<sup>360</sup> 同上。請求番号：4501/Bd. 1-D1/A4.

【作品目録 Kompositionsverzeichnis<sup>361</sup>】

1829. 1830 In Heidelberg: Toccata in C angefangen (aber erst 18?? fertig gemacht u. herausgegeben.

(1829年 1830年 ハイデルベルクで:ハ長調トッカータを書き始めた [しかし 18??年によろやく完成し、出版された。])

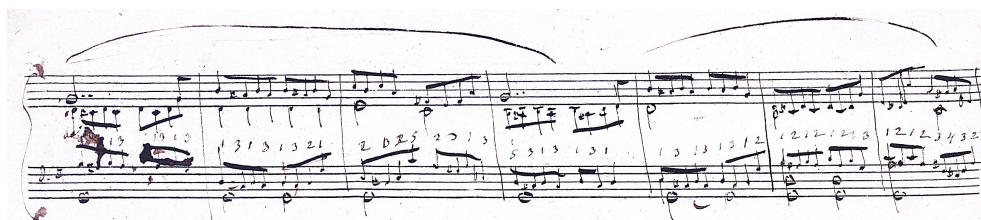
これらには、1829年または1830年にハイデルベルクで作曲を始めたことが記されている。そして「計画ノート」には、1830年に一度出来上がっていることが言及されている。そのため、この記述は初期稿のことであるとこれまで解釈されてきた<sup>362</sup>。しかし、ここで根拠として引用されている上記のシューマンの記述は、全て彼の記憶によるものであり、作曲開始年も1829年または1830年と不確実である。そこで、現存する楽譜資料から成立年代を検証していくこととする。

1-2. 対象資料

初期稿には2つの自筆楽譜資料が現存する。

①スケッチ

スケッチ帳<sup>363</sup>第V巻 p. 76, 第1段 [RSW, Op. 7-Quellen I (d)]



7小節のスケッチで、初期稿第35～41小節にあたる。資料の詳細については【付録】p. 22を参照。この音型は、印刷稿第44～50小節にもあたるが、初期稿の方により近い。

<sup>361</sup> 同上。請求番号：4871, VII, C, 2-A3.

<sup>362</sup> 2009年に出版されたヘンレ版の楽譜では「1830年稿 Fassung 1830」とされている。Ernst Herttrich, ed., *Toccata, Opus 7: Fassungen 1830 und 1834 / Robert Schumann* (München: G. Henle, 2009).

<sup>363</sup> スケッチ帳についての詳細は、本論文第2章第1節を参照。

そして、下の図からも明らかなように、筆跡が1830年ハイデルベルク時代に書かれた《交響曲》ハ短調（RSW, Anh. 1）と類似しているため、初期稿と同時期に成立したと推定できる。

譜例 44：筆跡の比較

V/45 《交響曲》RSW, Anh. A1) のスケッチより



V/76 Op. 7 のスケッチより



どちらも符頭が小さく、符幹が桁を突き抜けている。そして、この《交響曲》ハ短調のスケッチは、p. 76 と同一のボーゲンである p. 75 にも見られる（【付録】 p. 22 参照）。それ故、この Op. 7 のスケッチは、1830年にハイデルベルクで書かれたものとする。そしてベティヒャーも述べている通り<sup>364</sup>、これは Op. 7 の現存楽譜資料の中で最も早い段階に書かれたものである。

②Op. 7 初期稿の自筆清書譜 [RSW, Op.7-Quellen I (a)]

ニューヨークのモーガン図書館 The Morgan Library & Museum に保管されている<sup>365</sup>。

表紙に書かれた表題「Exercice pour le Pianoforte / composée / par / R. Schumann. 」

（楽譜冒頭には「Exercice」と書かれている。）

詳細については、『作品目録』（McCorkle 2003: 29）及び【付録】 p. 23 を参照。

この清書譜は、シューマンの「計画ノート」に記された、1830年の「最初の形」であると捉えられていた。しかし、グリーンが指摘するように<sup>366</sup>、1831年5月11日の日記に「私

<sup>364</sup> Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke : neue biographische und textkritische Untersuchungen* (Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1984), p. 42.

<sup>365</sup> 請求番号 : S3925 . T631。

<sup>366</sup> Richard D. Green, "Robert Schumann's Exercice and the Toccata, Opus 7," in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, edited by E. A. Arias, S. M. Filler, W. V. Porter and J. Wasson. (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001), p. 181.

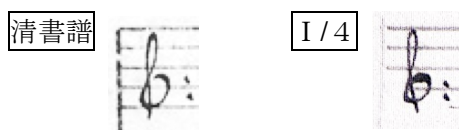
のエチュードを清書した」<sup>367</sup>という記述がある。この記述が、初期稿の自筆清書譜を指している可能性は十分に考えられる。

そこで、この清書譜に使われた紙、そして筆跡を鑑定すると、次の結果が得られた。

【紙】：ここでは、1831年にライプツィヒで使用されていた紙と同一のリトグラフによる五線譜が使用されている。例えば、スケッチ帳第I巻 p. 95の「練習日誌」と、Op. 7の自筆清書譜 p. 1には、リトグラフされた五線の長さや太さに同じ特徴が見られる。また、これらの各五線の長さを実際に計ったところ、両者は同じであった。スケッチ帳第I巻 p. 95の「練習日誌」には、1831年7月28日～8月21日の日付が記されている。従って、この清書譜の紙も1831年夏にシューマンが使用していたものである。

【筆跡】：この清書譜に書かれたト音記号は、通常のト音記号ではない。下の図4の通り、ト音記号の右横に、へ音記号にあるような2つの点が付けられている。この特徴的なト音記号が、スケッチ帳第I巻 p. 4にも書かれている。p. 4には日付が記されていないために、いつ書かれたのかは不明であるが、その裏の p. 3には1831年5月31日という日付が記されている。

図4：特徴的なト音記号



この2つの調査結果は、上記の1831年5月11日の日記の記述が、Op. 7の初期稿の清書譜を指していることを裏付け、また、この清書譜がライプツィヒで書かれたことを証明する。ハイデルベルク時代にOp. 7の構想が始まり、1830年に「最初の形」ができたが、それを書き留めた楽譜は現存しない。現存するこの清書譜は、1831年にライプツィヒで、スケッチ帳第I巻にある他のスケッチと同じ頃に書かれたもので、この清書がどこまで忠実に「最初の形」を残しているのかは知ることができない。また、本論文第2章ですでに述べた通り、スケッチ帳第I巻にある「練習日誌」には、この初期稿からの音型がいくつ

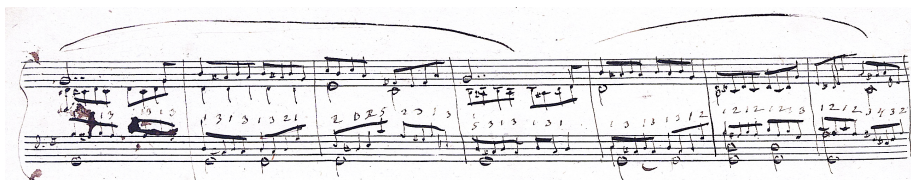
<sup>367</sup> “mein Exercice mundiert”, Tb1: 329.

か引用されている（後に詳述）。このことから、1831年にシューマンが自分の練習用にこの清書譜を作成した可能性が考えられる。そして、この稿は「1831年稿 Fassung 1831」と呼ぶべきである。なぜなら、1830年の「最初の形」と、1831年のいわゆる「清書」の間に、加筆の可能性があるからである。

### 1-3. スケッチとの比較

唯一現存するスケッチは、1830年に書かれたもので、1831年稿の前段階を示す貴重な資料である。この部分は印刷稿にまで形が継承されているので、3つの稿の違いを比較する。

V/76



初期稿第 35～41 小節



印刷稿第 44～50 小節<sup>368</sup>



スケッチの段階では、その後の2つの稿に比べて音価が2倍である。そして、左手にだけ指使いが細かく付けられている。一方、初期稿では指使いは右手にだけ付けられ、第38小節で4から5への指替えが取り入れられている。そしてここには、スケッチと印刷稿に

<sup>368</sup> 本論文では、Op. 7 印刷稿の譜例は初版 (Leipzig: Hofmeister, 1834) を引用する。

全くない強弱記号が付けられている。印刷稿第 47～49 小節でも左手に指使いが付けられているが、スケッチとは異なり、弾きやすいものに変更されている。また、印刷稿ではペダルも付けられている。

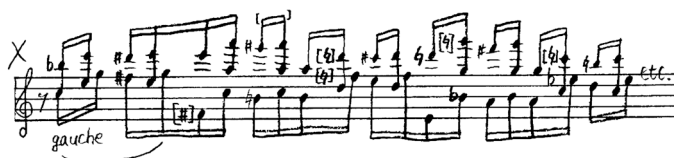
## 2. 印刷稿

### 2-1. 対象資料

ここでは、Op. 7 の印刷稿の成立過程に関わるスケッチを挙げ、楽譜を示し、作品との関連について述べる。『作品目録』では Op. 7 の周辺スケッチ (Umfeld) と推測されているものがあるが、直接の関連性の認められないものもあり、それらは省いた。

#### ①スケッチ帳第Ⅱ巻 [RSW, Op.7-Quellen I (b)]

(1)p. 4, No. 41<sup>369</sup>



断片的スケッチで、Op. 7 の第 173～175 小節にあたる。日付は記されていない。上段には No. 37 と No. 38 があり、“8/ [18]33” (1833 年 8 月) と記されているが、No. 41 とはインクの色が異なる。No. 41 の右横に書かれた No. 39 と No. 40 は、No. 39 に “1/ 9/ [18]33/” (1833 年 9 月 1 日)、No. 40 に “2/ 9/ [18]33/” (1833 年 9 月 2 日) と記されている。インクの色や筆跡から、これらは No. 41 と同じ頃に書かれたものと考えられる。そのため、No. 41 は 8 月ではなく 9 月に書かれたと推測する。

<sup>369</sup> 『新全集』では、No. 41 に「op. 7 ?」と記されている (Wendt 2010: 225) が、Op. 7 の第 173-175 小節に当てはまると思われるので、ここに含む。また、『作品目録』では、No. 37 と No. 41 の両スケッチが Op. 7 の第 173 小節以降に適合すると記されているが (McCorkle 2003: 29)、No. 37 はそうでないためここでは扱わない。

(2)p. 6 , No. 53

12 小節のスケッチで、Op. 7 の第 52～59、205～212 小節に関連している<sup>370</sup>。日付：“5/[18]33”（1833 年 5 月）。

(3)p. 9 , No. 92

13 小節のスケッチで、Op. 7 の第 213～225 小節<sup>371</sup>にあたる。日付：“8/[18]33”（1833 年 8 月）、速度表示：“Presto.”

冒頭に「エチュードに Zur Etude」というメモがある。

<sup>370</sup> 『新全集』では、このスケッチに Op. 7 の第 52～63 小節が割り当てられているが、スケッチには Op. 7 に含まれない音型も書かれているだけでなく、Op. 7 の第 60 小節以降の音型はこのスケッチにはない。

<sup>371</sup> 『作品目録』では第 213～220 小節となっているが（McCorkle 2003: 29）、『新全集』では第 225 小節までであることが記されている（Wendt 2010: 234）。



(4)p. 9, No. 93



Op. 7 に完全に一致する音型はないが、初期稿第 160～162 小節と左手の音階が共通である。ここでは関連動機として扱う (McCorkle 2003: 29)。日付 : ”[18]32” (1832 年)。

(5)p. 9, No. 94<sup>372</sup>



4 小節のスケッチで、Op. 7 第 177～180 小節にあたる。日付 : ”8/ [18]33” (1833 年 8 月)。

(6)p. 9, No. 95



3 小節のスケッチで、Op. 7 に完全に一致する音型はないが、初期稿第 50, 172～173 小節と印刷稿第 39, 41, 84～87 小節には、このスケッチと同じ 4 度と 6 度の重音の組み合わせが見られる。それ故、ここでは関連動機として扱うこととする。日付 : ”8/ [18]33” (1833 年 8 月)、冒頭に「半音上下するのも良い In Versetzungen auch gut」。

<sup>372</sup> 『作品目録』では Op. 7 の周辺スケッチ (Umfeld) とされているが (McCorkle 2003: 29)、『新全集』では完全に Op. 7 のスケッチであることが明らかとされている (Wendt 2010: 234)。

②個別スケッチ [RSW, Op.7-Quellen I (c)]



8小節のスケッチで、Op. 7の第52～59小節にあたる。上に挙げた、スケッチ帳第Ⅱ巻 p. 6, No.53 に書かれたものと、大方一致する。

これはブラームスの遺品 Nachlaß von JOHANNES BRAHMS にあり、ウィーン楽友協会 Gesellschaft der Musikfreude in Wien に保管されている<sup>373</sup>。「Fandango」という表題のもとに書かれたスケッチの中の一部で、《Fandango》(RSW, Anh. F15)の成立年代から、このスケッチは1832年5月～9月の間に書かれたと考えられる（後に詳述）。資料の詳細は、『作品目録』（McCorkle 2003: 29）及び【付録】 p. 23 を参照。

③初版

表紙：Toccata / pour le / Pianoforte / composée et dédiée / À SON AMI LOUIS SCHUNKE / par / ROBERT SCHUMANN. / [左]Oeuv. 7. [右]Pr. 12 Gr. [中央]Propriété de l'Editeur. / Enregistré aux Archives de l'Union. / Leipzig, / chez Frédéric Hofmeister. / [プレート番号]1969.

出版：Fr. ホーフマイスター社より 1834年5月<sup>374</sup>

pp. 3～11：楽譜

<sup>373</sup> 請求番号：A283。

<sup>374</sup> 『作品目録』による（McCorkle 2003: 28）。

## 2-2. 初期稿との比較

《トッカータ》Op. 7の詳細な成立過程を観察する前に、初期稿との差異を見ておく。まずは、題目、速度表示、全小節数を比べる。

表 32 : 初期稿と印刷稿の比較

	初期稿	印刷稿
題目	Exercice pour le Pianoforte	Toccata
速度表示	Allegro ad libitum	Allegro
全小節数	184 小節	283 小節

題目と小節数が大きく変わっていることがわかる。題目が《トッカータ》に行き着くまでの経過については、後に詳述する。作品の規模を見ると、印刷稿は初期稿よりも約 100 小節長くなっており、規模が大きくなっている。この作品は、シューマンの出版作品の中で初めてソナタ形式が試みられたものであり、初期稿と印刷稿では形式の大きな枠組みや主要主題に共通性が見られるものの、印刷稿ではソナタ形式がより明確化されている<sup>375</sup>。

また、強弱記号や表情記号は、初期稿には多いが印刷稿には少ない。指使いの指示も同様に、印刷稿では非常に限定的である。これは意図的なもので、初版の第 3 ページには脚注として次のように記されている。「奏者に演奏の可能な限りの自由を与えるため、弾き間違いをしそうなところにだけ詳細な指示をつけた。Dem Spieler möglichste Freiheit des Vortrags zu lassen, sind nur Stellen, die etwa vergriffen werden könnten, genauer bezeichnet.」これは前節で述べた通り、Op. 10 の第 5 曲目で、奏者の勉強のためにシューマンが意識して全ての演奏記号を取り除いた原理に通じている。

次に、作品の内部に立ち入って初期稿と印刷稿を比較してみる。すると、初期稿の各部分は、印刷稿で拡大／拡張されている場合が多いことがわかる。また、初期稿にはないモチーフが印刷稿で挿入されていることや、両者で全く異なる部分もある。いくつかの例を

<sup>375</sup> 両者の形式面での相違については以下を参照。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、207-209 頁。Michael J. Luebbe, “Robert Schumann’s Exercice pour le Pianoforte,” in *Schumann Nova*, edited by Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt (Sinzig: Studio Verlag, 2002), pp.423-448. Richard D. Green, “Robert Schumann’s Exercice and the Toccata, Opus 7,” in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, edited by E. A. Arias, S. M. Filler, W. V. Porter and J. Wasson (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001), p. 181.

挙げ、両者の差異を具体的に見ることとする。まずは、大きく異なる導入部分である。

**譜例 45：導入部の比較**

初期稿第 1～4 小節

初版第 1～2 小節

初期稿では 4 小節だった導入が、初版では 2 小節に縮小されている。初期稿での序奏的なオクターヴ進行が、初版ではファンファーレ的な和音の開始モチーフに置き換えられている。この他、コードも両者で大きく異なる。

続く第 1 主題において、両者が基本的には一致しているが、左手の低音の動きに違いが見られる。

**譜例 46：第 1 主題の比較**

初期稿第 5～8 小節

初版第 11～14 小節

初期稿では左手低音の C 音を持続したまま上声で 16 分音符が動くのに対し、初版では低音の C 音をシンクペーションで打鍵する。初版では、強拍の位置の移動によるリズムの斬新さが成し遂げられており、同時に、5 の指を使う難度なテクニックが要求されている。

次に示す部分では、一見、初期稿と初版との関連がないように思えるが、よく見るとこ

これらの動きの線が共通していることがわかる。

#### 譜例 47：経過部の比較

初期稿第 17～20 小節

初版第 25～28 小節

初期稿において 16 分音符で奏される 3 度の下行進行は、初版において左手の上声に現れている。ここで新しいのは、右手の 3 声の重音奏法である。右手は 3 声、左手は 2 声で動く全 5 声による多声書法が展開され、ピアニストに高度なテクニックだけでなく、作曲上の声部進行の理解も要求する。

このように、初期稿と初版では同じ素材を用いていても、その扱い方に違いが見られる。そして初版では初期稿よりも、ピアノ技法と作曲技法の両面において難しさに磨きがかかっていることが明らかである。

### 2-3. 印刷稿の成立過程

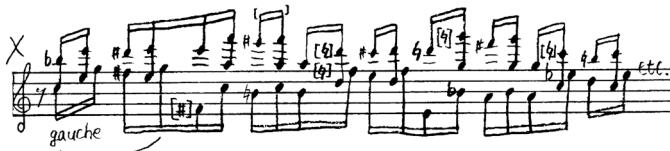
初期稿と印刷稿には多くの差異が見られることを踏まえた上で、ここでは初期稿の後、どのようなプロセスを経て印刷稿へと至ったのかについて考察する。

### 2-3-1. スケッチとの比較

対象資料で述べたように、初期稿ができた後、印刷稿までの間に書かれた現存スケッチは、全て 1832 年または 1833 年に書かれている。これらのスケッチを印刷稿、及び初期稿と比較していくことで、作品の移行過程を具体的に見ていくこととする。

(1)

II/4, No. 41



これは、初期稿には見られない音型で、新たに 1833 年 9 月に試作されたものである。スケッチでは右手と左手の親指が交差し、両手が密着したり離れたりを交互に行う音型であるが、印刷稿ではスケッチに音を付け足して、右手は 3 声、左手は 2 声の入り組んだ重音音型になっている<sup>376</sup>。

初版第 173~175 小節

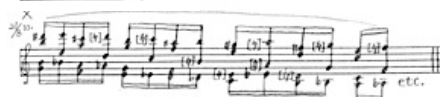


(2)

個別スケッチ「Fandango」p. 4



<sup>376</sup> このスケッチの上段には No. 37 のスケッチがあり、右の重音音型が書かれている。これは、Op. 7 には含まれない音型であるが、同時期に重音に取り組んでいたことを示す。



II/6, No. 53

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key with a 3/4 time signature. The first system features a melodic line in the treble staff with various ornaments and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system continues the piece, including a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a pedaling instruction 'Ped.' with a diamond symbol.

この部分は、初期稿には出てこない。個別スケッチ「Fandango」と、スケッチ帳第Ⅱ巻のスケッチは、どちらも変イ長調で書かれ、内容は基本的に一致している。しかし、個別スケッチが断片的であるのに対し、スケッチ帳に書かれたものは長く、スラーや強弱記号、フェルマータが付けられていることからわかるように完結したものである。個別スケッチは、1832年5月～9月の間に《ファンダンゴ》(RSW, Anh. F15) という未完成の作品との関連でスケッチされ、スケッチ帳のものはその後1833年5月に書かれた。従って、Op. 7のためになされたスケッチというよりは、Op. 7の改訂に際して既存のスケッチを活用した可能性が高い。

初版第 52～59 小節

This image shows a musical score for measures 52 to 59 of the first edition. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Pedaling instructions are indicated by 'Ped.' followed by a diamond symbol at the beginning of several measures.

初版第 205～212 小節

This image shows a musical score for measures 205 to 212 of the first edition. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the end of the passage. Pedaling instructions are also present.

印刷稿では調が変わり、個別スケッチの最後の4小節、およびスケッチ帳での中間部分(5～8小節)が削除されている。

(3)

II/9, No. 92

Presto.

これは初期稿には見られない。1833年8月に書かれた。右手はオクターヴ、左手は重音奏法の練習である。特筆すべきは、印刷稿で全体的に多用されるシンコペーションのリズムが試されていることである。

初版第205～212小節

印刷稿では、スケッチのオクターヴを、3度と6度が合わさった重音奏法の進行に変え、リズムも複雑になっている。シンコペーションは放棄された代わりに、小節の最初と



最後の 16 分音符をスタカートにし、通常の拍の取り方ではないようにしている。

(4)

II/9, No. 93

The image shows a musical sketch for II/9, No. 93. It consists of two staves. The upper staff is marked with an 'X' and contains a melodic line with a fermata over the final sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a staccato marking and a fermata over the final sixteenth notes. The sketch is labeled with '(32)' and 'etc.' in both staves.

このスケッチは、初期稿と左手の半音階下行が共通している。

初期稿第 160~162 小節

The image shows the early draft of measures 160-162. It consists of two staves. The upper staff is marked with 'pp staccato' and the lower staff is marked with 'poco' and 'crescendo'. The sketch shows a piano passage with a staccato marking and a crescendo marking.

成立年代的には初期稿が先なので、初期稿を書いた音型をさらに難しくしようと工夫していたと思われる。この音型は印刷稿では用いられていない。そのため、Op. 7 のためのスケッチかどうかは定かでないが、作品の成立過程に少なからず関与したものである。

(5)

II/9, No. 94

The image shows a musical score for II/9, No. 94. It consists of two staves. The upper staff is marked with '8/33' and contains a melodic line with a staccato marking and a fermata over the final sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a staccato marking and a fermata over the final sixteenth notes. The sketch is labeled with '8/33' and 'etc.' in both staves.

これは、初期稿には見られない。1833 年 8 月に書かれたものである。音階と音が少々異なるが、基本的には印刷稿と同じ音型である。

初版第 177~180 小節



スケッチでは2声であるが、印刷稿では3声になる。スケッチの段階からシンコペーションのリズムが用いられている。印刷稿では拍が小節を跨ぎ、複雑化している。指使いは、スケッチに書かれたものが印刷稿にも用いられている。

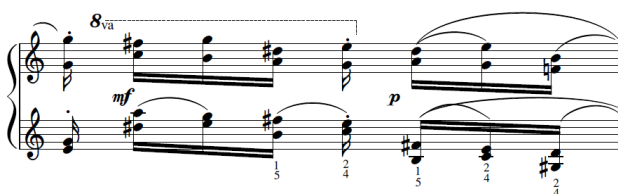
(6)

II/9, No. 95



このスケッチは、右手の4度と6度が組合わさった重音の下行形が印刷稿と共通している。この進行形はすでに1831年の初期稿にも見られる。

初期稿第 50 小節



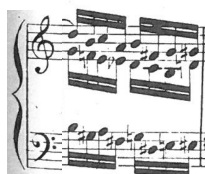
初期稿第 172~173 小節



初版第 39 小節



初版第 41 小節



初版第 84~87 小節



スケッチでは、左手にも同様の重音音型が上行形で書かれているが、初期稿と印刷稿ではそうではない。スケッチと完全に一致するものは見られないために、このスケッチが Op. 7 のために書いたかどうかはわからないが、(4)のスケッチと同様に、作曲過程には関与していたと考えられる。ここで確かなのは、4度と6度の組み合わせを様々な種類で練習、並びに実験していたことである<sup>377</sup>。

以上の考察から、スケッチされた音型は、印刷稿において音を付け加えたり声部を増やしたりしながら書法が複雑化されているだけでなく、テクニク的にも難化していることが明らかとなった。また、初期稿にあった音型の一部を用いて、別の音型に作り替えたものがあることも分かったが、これらは印刷稿に用いられなかったために、Op. 7 のために改作されたのか、もしくは別の作品のためであったのか、あるいは目的はなく自分の練習用や実験用として書き留められたのかは不明である。いずれにしても、ここに挙げたようなスケッチを経て、初期稿から印刷稿へと難易度を上げていったことが確認された<sup>378</sup>。

### 2-3-2. 作品に見られるピアノ練習の影響

初期稿の清書譜が書かれた直後の1831年5月30日から、本論文第2章で取り上げた「練習日誌」が開始される。これは、シューマンの練習内容や練習方法を具体的に知ることのできる貴重な資料である。ここには、他の作曲家の作品からの音型と自作音型の2種類が記されており、他人の作品を独自の手法によって難易度を上げて練習していくうちに、自身の練習音型を作っていく過程が見られた。ここに書かれた音型の出典は、新全集でその多くが明らかにされ (Wendt 2010: 184-191)、本論文第2章でも残りの音型の多くの典拠を明示した。その中でも最も注目に値するのは、ここに Op. 7 に関連する音型があることを突き止めたことである。つまり、Op. 7 の初期稿から音型を抜粋して、自身の練習に用いて

<sup>377</sup> また、このスケッチが書かれた下段には、No. 96, 97 の2つの重音音型によるスケッチが書かれている。

これらは Op. 7 には含まれない音型であるが、No. 92, 94-95 と同じ時期の1833年8月～9月に書かれていることから、重音奏法に取り組んでいた状況が窺える。

<sup>378</sup> スケッチ帳第II巻 No.37, 41, 93, 96, 97 のスケッチ冒頭には、スケッチ帳第I巻に見られたような×印が付けられている。しかし、ここでこの印が何を意味するのかについて、現段階では解明できていない。

いたのである。ここで、「練習日誌」に書かれた音型を、初期稿及び印刷稿と比較してみる。

初期稿 (1831/5) 第 27～28 小節



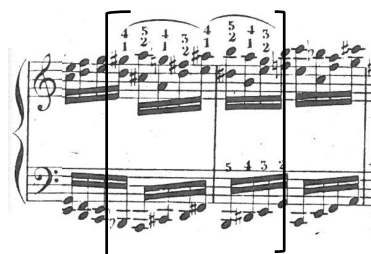
「練習日誌」No.49 (1831/7)



「練習日誌」No. 50 (1831/7)



初版 (1833) 第 35～36 小節



「練習日誌」No. 49 では右手の重音音型を分散、左手の進行を簡略化し、運指の基本練習を行っている。それをもとに、No. 50 では両手とも2声になり音が増え、重音音型の練習として複雑化している。他の作曲家の作品からの音型と同様に、自身の作品からの音型も多様にアレンジして、次第に難しくレベル・アップしながら練習している様子が窺える。印刷稿では、「練習日誌」に書き留められた音型ではなく、初期稿を少し改作したものが用いられている。

さらに「練習日誌」には、Op. 7 との関連音型がもう一つある。

初期稿 (1831/5) 第 69～70 小節





初期稿第 69 小節では右手の下声部が A 音-C 音の反復、第 70 小節では F 音-H 音の反復からなる重音音型であったのに対し、「練習日誌」では下声部に動きが見られ、様々な音程を含む重音音型となっており、初期稿より難しくなっている。この音型は印刷稿には用いられていない。

このように、Op. 7 の初期稿《Exercice pour le Pianoforte》は、シューマンの作品でありながら、同時に彼の練習のレパートリーでもあった。自身のピアノ・テクニクの向上のために、初期稿から音型を抜粋し、その難度を高めて練習していく過程で、作品としての難度をも追求していたことが推測できる。すなわち、ピアニストを目指してテクニクの練習に打ち込む中で、徐々に初期稿が改作されていき、現在我々の知る難曲《トッカータ》へ仕上がっていったと考えられる<sup>379</sup>。

このことを裏付けるため、初期稿から印刷稿へのテクニクの上昇に、上記以外のマテリアル集の音型との関連が見られるのかどうかについて考えてみたい。初期稿と印刷稿にそれぞれ用いられた重音音型をテクニクごとに比較分析した結果、各稿にしか用いられていない音型の種類が見られた。そして、初期稿にはなく印刷稿にのみ用いられている重音音型の中には、高度なものが多数含まれていることが判明した。重音音型の種類を表にまとめた後、これらについて順に説明していくこととする。

<sup>379</sup> グリーンは、この作品が即興の練習によって作られたとしているが、現存資料を全て把握しておらず、根拠が乏しい。Richard D. Green, "Robert Schumann's Exercice and the Toccata, Opus 7," in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, edited by E. A. Arias, S. M. Filler, W. V. Porter and J. Wasson. (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001).

表 33 : 各稿に用いられた重音音型の種類

No	重音音型の種類	初期稿	印刷稿	
①	3声からなる重音音型		✓	
②	上声と下声の音価が異なる重音音型	ごく一部	多数	
③	1音を保持したままパッセージを弾く重音音型	✓	✓	
④	1音を保持したまま2音をつかむ音型の連続		✓	
⑤	2音を保持したままパッセージを弾く重音音型		✓	
⑥	同音反復	✓	✓	
⑦	様々な音程の 組み合わせ <sup>380</sup>	4度+3度	✓	
		4度+2度	✓	✓
		5度+4度	✓	
		5度+3度	✓	✓
		5度+2度	✓	✓
		6度+5度	✓	✓
		6度+4度	✓	✓
		6度+3度	✓	✓
		6度+2度	✓	✓
		7度+5度	✓	
		7度+4度		✓
		7度+3度	✓	✓
		7度+2度	✓	✓
		8度+5度	✓	✓
		8度+4度		✓
		8度+3度	✓	✓
		8度+2度	✓	✓
		9度+5度		✓
		9度+4度		✓
		9度+3度		✓
3度連続、4度連続	✓	✓		
5度連続、6度連続	✓			
4度+6度と3度+3度の交替	✓			
4度+6度と7度+3度の交替		✓		

<sup>380</sup> 組み合わせの譜例の一部は、本論文 p. 287 に掲載している。

① 3声からなる重音音型

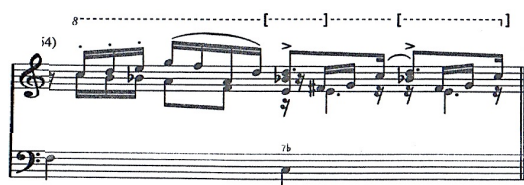
例：初版第 76 小節～右手



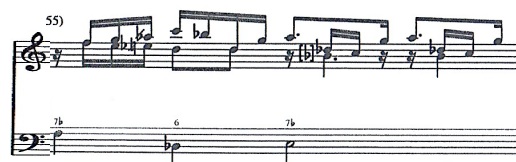
初期稿では、和音の連続進行の他には 2 声での進行に留まっており、例に挙げたような 3 声の入り組んだ音型は見当たらない。

そこで、マテリアル集に目を向けたところ、3 声の重音音型がいくつか見つかった。まず、「練習日誌」で初期稿からの部分練習が始まってすぐ、次の練習音型が見られる。

「練習日誌」No. 54 (1831/7)

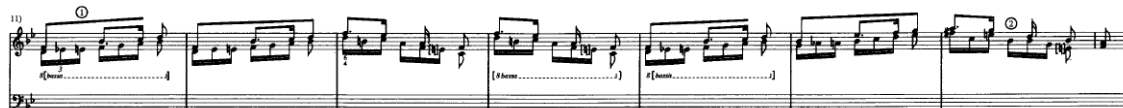


「練習日誌」No. 55 (1831/7)



また、1832 年の「教則本」に関連するマテリアルでは、7 小節にわたる 3 声の重音練習のパッセージが記されている。

スケッチ帳 I / 22, “Uebungen in Doppelgriffen. I.” No.11



このような練習が、印刷稿に含まれる 3 声での重音音型に影響していると考えられる。

②上声と下声の音価が異なる重音音型

例：初版第 68 小節～右手



例：初版第 80 小節～両手



このように、上声と下声が異なる音価を持ち、それぞれ独立した動きをする音型が印刷稿には度々出てくる。それに対し初期稿では、次の部分にのみ上の例に少し類似した音型が見られる。

初期稿第 51～52 小節



初期稿では基本的に両声部が同じ音価で動き、別々であったとしても、1音を保持したまま弾く音型や単発的なものばかりで、印刷稿に度々見られるような各声部の独立した動きが継続する音型は見られない。

そこでマテリアル集を調査したところ、各声部が独立した動きを持つ音型が数多く見られた。ここでは、印刷稿の音型に近いと思われるものだけを抜粋して挙げることにする。多くは「練習日誌」に見られるが、最初はやはり初期稿の清書譜が完成直後の 1831 年 7 月



に始まり、その後 1832 年の 4 月まで続く。このような声部が独立した重音音型は、シューマンの大きな関心事であったことがわかる。

「練習日誌」No.14 (1831/7)



「練習日誌」No.21 (1831/7)



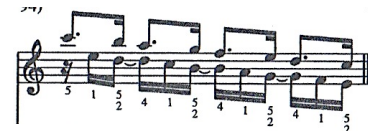
「練習日誌」No.88 (1831/11)



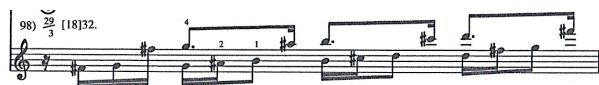
「練習日誌」No.89 (1831/11)



「練習日誌」No.94 (1832/3)



「練習日誌」No.98 (1832/3)



「練習日誌」No.101 (1832/4)



また、このような音型は、1832 年の「教則本」に関連するマテリアルでも多く見られ、付点リズムやシンコペーションを使い、多様に試作されている。

スケッチ帳 I / 21 “Uebungen in Doppelgriffen. I.” No.2



スケッチ帳 I / 22 “Uebungen in Doppelgriffen. I.” No.9



スケッチ帳IV/ 23, No.8



スケッチ帳IV/ 23, No.9



この他にも、マテリアル集には各声部が別々の動きを持つ重音音型が多数見られる。このような練習が、印刷稿の音型に影響を与えたことは疑いない。

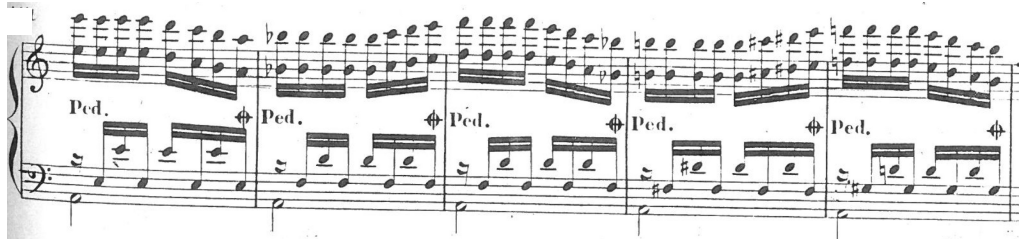
③ 1音を保持したままパッセージを弾く重音音型

これは、初期稿と印刷稿のどちらにも度々見られる音型である。

例：初期稿第 35 小節～両手



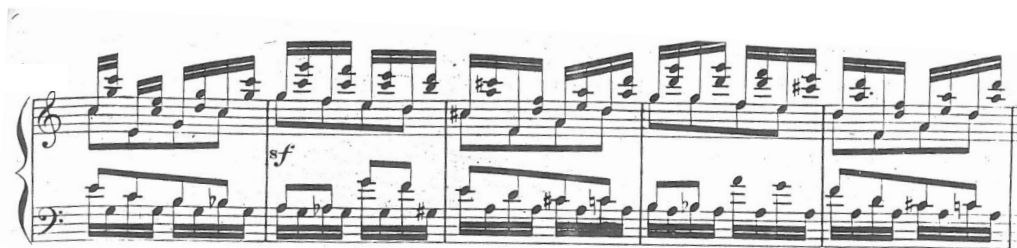
例：初版第 114 小節～左手



このような音型は、マテリアル集にも多く見られる。

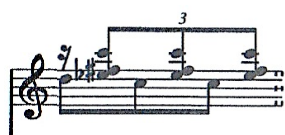
④ 1音を保持したまま2音をつかむ音型の連続

例：初版第183小節～右手



この右手のように、1音を保持したまま2音を弾き進行していく音型は、初期稿には見られない。しかし、マテリアル集には手や指の使い方が類似する次のような練習音型が見られる。

「練習日誌」No.74 (1831/8)



「練習日誌」No.75 (1831/8)



スケッチ帳IV/23, No.3



1音+3音ではあるが、1音を保持したまま和音をつかむという点では、印刷稿に用いられている音型と同じ原則に乗っ取っている。

⑤ 2音を伸ばしたままパッセージを弾く重音音型

例：初版第213小節～左手



この音型の左手のように、2音を伸ばしたまま残りの指でパッセージを弾く音型は、初

期稿には見られない。初期稿では、以下のように1音を伸ばす音型は多々見られるものの、それに留まっている。

初期稿第 75 小節



初期稿第 178~180 小節



マテリアル集を調査したところ、次のような印刷稿に同種の練習音型が見られた。

「練習日誌」No.43 (1831/7)



「練習日誌」No.44 (1831/7)



スケッチ帳 I / 104、「ピアノ教則本」第 I 章の練習音型



「練習日誌」No. 43 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 からの音型であるが、シューマンは自身で音を付け足して2音を保持する音型に変更している（詳しくは本論文 p. 55 参照）。このような独自の練習を経たことが、印刷稿で2音を伸ばす音型を取り入れたことに影響している。

## ⑥同音反復

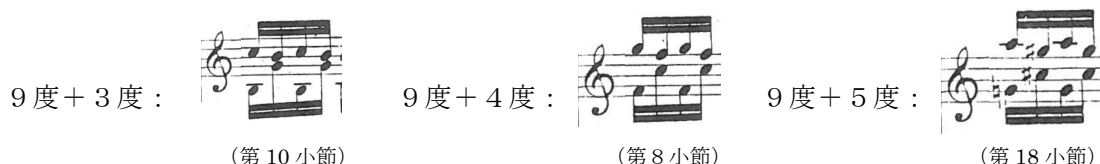
初期稿第 83～105 小節、そして印刷稿第 113～141 以降、右手に同音反復の音型が用いられている。同音反復という点では両者に共通しているが、初期稿では右手と同時に左手も和音やオクターヴでの同音反復に終始しているのに対し、印刷稿では右手に同音反復、左手に様々な種類の重音音型が用いられている。これは、マテリアル集に数多く見られる多種多様な重音奏法の練習の成果である。

## ⑦様々な重音の組み合わせ

ここでは、各稿で用いられている重音音型の組み合わせを調査した。表 33(本論文 p. 280)には、例えば、例(1)の音型は 8 度 + 2 度、例(2)の音型は 6 度 + 3 度と記した。



ここで注目し値するのは、印刷稿には 9 度との組み合わせが用いられているということである。初期稿では 8 度との組み合わせまでしか出てこないが、印刷稿では 3 種類の 9 度の組み合わせが取り入れられている。



「練習日誌」に記された数々の指の拡張のための音型や、「ピアノ教則本」第三章-8「指を広げること」に取り入れようとした音型で体系的な試行を重ね、初期稿の音型よりも音域を広げた 9 度の重音音型が扱われることになったことが考えられる。従って、印刷稿には、4 度から 9 度までの重音が体系的に組み合わせられた音型が用いられている。

表 33 には、「4 度 + 6 度と 3 度 + 3 度の交替」は初期稿にのみ、「4 度 + 6 度と 7 度 + 3

度の交替」は印刷稿にのみ見られることを記した。これは、初期稿では「4度+6度と3度+3度の交替」からなる音型であった箇所が、印刷稿では「4度+6度と7度+3度の交替」からなる音型に変更されているのである。

初期稿第 27～28 小節



初版第 35～36 小節



「4度+6度と3度+3度の交替」よりも、「4度+6度と7度+3度の交替」の方が難しい。何よりこの部分は、本項の冒頭で述べた通り、シューマンが「練習日誌」で取り上げていた部分である。初期稿からこの部分を取り出して練習していくうちに難易度が上がり、印刷稿の音型に行き着いたと推測できる。

以上のことから、初期稿では基本的に、2音の重音での進行、和音での進行、1音を伸ばしたままパッセージを弾く音型の3つで成り立っていたのに対し、印刷稿では比較にならないほどの多種多様な重音音型が扱われていることがわかる。そして、このような印刷稿にのみ見られるテクニックや音型は、マテリアル集の中に類似や同種のもが見られることが判明した。重音奏法はシューマンが最も集中的に取り組んでいたテクニックであったことは、本論文における「練習日誌」の分析や「ピアノ教則本」の考察から明らかとなっており、マテリアル集においても、重音音型の数は圧倒的に多く、断片的なスケッチの他にも、「重音奏法の練習 *Uebungen in Doppelgriffen*」と題されたスケッチが4ページにもわたって書かれている。そして、《パガニーニのカプリースによる6つの練習曲》Op. 3でも重音奏法が主な課題となっている。これらの取り組みが、重音奏法を主軸とするこの作品の、初期稿から印刷稿へのテクニックの上昇と音型の多様化に、少なからず影響を及ぼしていることは確かであり、何よりも紙の上だけで音型が複雑化していったのではなく、シューマン自身による鍵盤上での実践が、作品のテクニックの高度化に大きく関係していると言えるだろう。

また、この作品で確認されるフンメルの影響も見過ごすことはできない。本論文第1章

で述べたように、フンメルは、シューマンがピアノを本格的に始めた時から熱心に取り組んでいた作曲家の一人である。ヴェントは Op. 7 の印刷稿の導入部分について、フンメルの《ピアノソナタ第5番》Op.81 より第1楽章冒頭の、2度上行し5度下行する動機との関連を指摘している<sup>381</sup> (Wendt 2003: 144)。

フンメル Op.81, 第1～3小節

初版第 35～36 小節

フンメルのこの作品は、日記に記述が見られるだけでなく（本論文第1章参照）、1831年7月に「練習日誌」にも記されており、シューマンのレパートリーの一つであった。Op. 7 の導入部では、フンメルの動機がまずは通常通り用いられた後に、その反行形が内声と下声に織り込まれている。ここには、フンメル作品との関連だけでなく、同時に、ドルンのもとで対位法を勉強した成果も現れていると言える。

また、「練習日誌」No. 91～93 の音型は、本論文ですでに指摘したように、フンメル《ピアノ教則本》の音型から派生した可能性がある。

<sup>381</sup> Matthias Wendt, “Schumann und Hummel,” Anselm Gerhard and Laurenz Lütteken, eds., *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar* (Kassel: Bärenreiter, 2003), p. 141.

フンメル《ピアノ教則本》(1828) p. 276 / No. 156



「練習日誌」No.91~93 (1831/12)



「練習日誌」では、No. 91 で原曲にはない音を付け足して全ての音を重音にした後、No. 92 では上声部と下声部を逆に、No. 93 ではそれをさらに移調している。つまり、原曲から3種類の練習音型が作られているのである。そしてこれは、Op. 7 の最終稿にのみ見られる、第 173 小節からの旋律と関連があると考えられる。

初版第 173 小節～右手





「練習日誌」での練習音型が、作品の旋律に直接影響を及ぼしたかどうかはわからない。しかし、「練習日誌」では練習方法に色々な工夫が凝らされ3種類の音型が試されている。この動きが、手や指の感覚に浸透していたことは、ピアニストでならば誰もが想像できるだろう。シューマンがフンメルを学習することによって受けた影響は、このようにピアノ奏法やテクニックのみならず、作品の中にも確認することができるのである<sup>382</sup>。

### 3. 《トッカータ》Op. 7の全容

最後に、この作品全体の成立過程を整理する。シューマンの日記や手紙からは、作曲の開始、及び、初期稿が出来上がるまでの経過を確認することはできない。1828年～1829年の日記には、「トッカータ Toccata」の記述が度々見受けられるが、これはこの頃に練習で取り組んでいた他の作曲家による《トッカータ》を指しており、自身のOp. 7のことではないと推測できる<sup>383</sup>。すでに述べたように、後のシューマン自身によるいくつかの記述には、作曲の始まりが「1829年」と記されたものと、「1830年」と記されたものの2つがあり、その年代を特定することはできない。いずれにしても、ハイデルベルク時代に着手したことは確実である。この頃に書かれたスケッチは、スケッチ帳第V巻に一つだけ残っている。そして、「計画ノート」の記述によると、1830年にOp. 7の「最初の形」が出来上が

---

<sup>382</sup> この作品とフンメルの《ピアノソナタ第5番》Op. 81の詳細な関連については、Matthias Wendt, “Schumann und Hummel,” Anselm Gerhard and Laurenz Lütteken eds., *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar* (Kassel: Bärenreiter, 2003) を参照。また、《トッカータ》Op. 7はこれまで、様々な作曲家による《トッカータ》との関連が述べられてきた。Ch. マイヤーとG. オンスローの《トッカータ》との関連については Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke : neue biographische und textkritische Untersuchungen* (Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1984), pp. 32-33 を、C. チェルニーの《トッカータ》との関連については Richard D. Green, “Robert Schumann’s Exercice and the Toccata, Opus 7,” in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, edited by E. A. Arias, S. M. Filler, W. V. Porter and J. Wasson (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001), pp. 180-181 及び Dana Gooley, “Schumann and Agencies of Improvisation,” in *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge (Oxford : Oxford University Press, 2011), pp. 139-143 を、F. ボッリーニ《トッカータ》との関連については西原稔『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、202-203頁を参照。

<sup>383</sup> 例えば、1828年12月22日には「マイヤーのトッカータ、ノクターン、ヴァリエーション Toccata, Notturmo u. Variationen von Meyer」と記されており、翌日には「トッカータ Toccata」とだけ記されているが、これは前日の記述から、マイヤーのトッカータを指していると考えられる (Tb1: 158-159)。グリーンは、この頃に書かれた作曲家名のない「トッカータ」の記述をOp. 7としているが、その根拠はない。Richard D. Green, “Robert Schumann’s Exercice and the Toccata, Opus 7,” in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, edited by E. A. Arias, S. M. Filler, W. V. Porter and J. Wasson. (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001), p. 180.

った。この「最初の形」をシューマン自身による演奏で聴いた人物に、ハイデルベルク時代の友人テプケンがいる。彼は後に、シューマンが最もよく弾いていた自作品に《トッカータ》を挙げていることから<sup>384</sup>、ハイデルベルクで Op. 7 の原型ができていたことは確かである。

そして 1831 年 5 月に、現存している初期稿の清書譜がライプツィヒで書かれる。これは、テプケンがハイデルベルクで聴いたものと一致するのか、多少改訂されているのかは不明である。また、ハイデルベルク時代にどのような呼称で呼ばれていたのかはわからないが、清書譜にシューマンによる表題がつけられている。それは、「Toccata」ではなく、「Exercice」である。1831 年 5 月 11 日の日記には「私の練習曲を清書した」<sup>385</sup>と書かれており、これは初期稿の清書譜のことを指している。5 月 25 日には「私の練習曲を彼 [プロープスト] に演奏して見せた」<sup>386</sup>と記述されている。この直後から、「練習日誌」が始まる。1831 年 7 月と 1832 年 3 月に書かれた音型に、この「Exercice」から取られた音型が見られる。ピアノ・テクニックに最も集中していたこの時期に、他人の作品だけでなく、自身の作品も難しくアレンジして練習していたのである。

1832 年 4 月以降、日記や手紙の中には、「Exercice fantastique (Fantasieübung)」という言葉が頻繁に出てくる。これは、「Exercice」からの題名の変更を意味しているのだろうか。1832 年 8 月 13 日に、シューマンがウィーンの出版社であるトビアス・ハスリンガーに宛てた手紙には、次のような記述が見られる。

この作品 [Fantasieübung] は、クラマーとケスラーのエチュードの続編となり得るかもしれません。もしそうなったら、2 つ目の重音奏法によるエチュードもあなたにお任せしたいと思います。これは同じようなスタイルですが、1 つ目に比べて難しくありません。これはまだ、清書する必要があります。同封したもの

[Fantasieübung] は、私が目を通し、きわめて正確です<sup>387</sup>。

---

<sup>384</sup> “Während er von jenen nicht sprach, theilte er mir vorspielend Alles, was er componirte, sofort mit, so mehrere der unter dem Titel Papillons später zusammengestellten aphoristischen Stücke, dann die Abegg-Variationen und endlich die Toccata, welche letztere er am meisten spielte.” F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler, aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1833), p. 69.

<sup>385</sup> “mein Exercice mündiert” Tb1: 329.

<sup>386</sup> “mein Exercice ihn vorgespielt” Tb: 333.

<sup>387</sup> “[...] Ihnen die beyfolgende Fantasieübung zur gefälligen Durchsicht zu senden und wenn diese Ihnen nicht mißfällt, zum Druck anzubieten. ... Vielleicht könnte das Stück die Fortsetzung der Cramerschen und Keßlerschen Etüden ausmachen und würde Ihnen in diesem Falle auch eine zweite

この中でシューマンは、「Fantasieübung」と「重音奏法による2つ目の練習曲 *eine zweite Studie in Doppelgriffen*」の2つの練習曲について言及しているが、これらはそれぞれ何を指しているのだろうか。シューマン自身による作品目録<sup>388</sup>においては、この2つの練習曲を次のように区別している。

・ *Exercice fantastique pour le Pfte. dedié à Mr. J. G. Kuntsch par son élève. Op. 5.*

Januar 1832, ausgearbeitet im Juli. (1832年1月、7月に改訂)

・ *Etude fantastique en doubles-sons, dedié à Mr. De Schlegel. Oeuv. 6.*

Heidelberg, Mai 1830, ausgearbeitet im Juli 1832. (1830年5月ハイデルベルク、1832年7月に改訂)

「Op. 5.」と付けられた「*Exercice fantastique pour le Pfte*」は、現段階で何の曲を指しているのかを明らかにすることはできず、消失してしまった可能性も考えられる<sup>389</sup>。上記のハスリンガーに宛てた手紙では「Fantasieübung」が、作品目録での「*Exercice fantastique pour le Pfte. Op. 5.*」を指しており、この手紙に楽譜を同封していることから、すでに完成されていたことがわかる。一方、手紙の中で清書の必要があると述べられている「*eine zweite Studie in Doppelgriffen*」は重音奏法による練習曲であるので、この作品目録で「Oeuv. 6.」という作品番号を付けられた「*Etude fantastique en doubles-sons*」であることが分かる。この作品は1830年5月にハイデルベルクで成立したという記述から、ハイデルベルクで「最初の形」ができた重音によるOp. 7のことである。ここに記された情報からは、1831年5月に清書された初期稿「*Exercice*」は、1832年7月に改訂の試みがあったことが判る。ただ、ハスリンガーの手紙にあるように、この時点ではまだ印刷底本は完成しておらず、また、ハスリンガーとの出版交渉も進まず、一旦仕事が中止されたと思われる。そして半年以上経った1833年3月8日の日記には、今後の仕事の計画として再び「*Exercice en*

---

Studie in Doppelgriffen überlassen können, die ungefähr im gleichen Ton gehalten, aber minder schwer ist. Die letztere bedarf noch der Reinschreibung. Die beyliegende ist genau von mir durchgesehen u. ganz korrekt.” Michael Heinemann and Thomas Synofzik, eds., *Schumann Briefedition*, III/8 (Köln: Dohr, 2010), p.169

<sup>388</sup> F. Gustav Jansen, ed., *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), pp. 536-537, Anm. 496.

<sup>389</sup> ジノフツィクは、これを《アレグロ》Op. 8ではないかと述べている。Thomas Synofzik, “...den ich nicht hätte herausgeben sollen...: Robert Schumanns kompositorische Anfänge,” in *Zwischen Poesie und Musik*, edited by Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus (Bonn: Verlag Stadt Museum Bonn und Stroemfeld-Verlag, 2006), pp. 73-76.

doubles sons」が挙げられる<sup>390</sup>。1832年7月に一旦完成した「Etude fantastique en doubles-sons. Oeuv. 6.」を再び手直しする計画である。

この計画が実行に移された正確な日付を知ることはできないが、スケッチ帳第Ⅱ巻に1833年5～9月に書かれたスケッチが残されている。ここにスケッチされたものは、一部を除いて初期稿「Exercice」には見られない音型であり、ほとんど新たに考案されたものと思われる。ただし、1833年5月に書かれたスケッチには、前年未完に終わった《ファンダンゴ》(RSW, Anh. F15)の形跡が見られる。これは、シューマン特有の、本来他の作品のために書いたスケッチを再利用する例である<sup>391</sup>。《ファンダンゴ》の個別スケッチの一部の音型が、スケッチ帳第Ⅱ巻 p.6 (No. 53)に書かれた音型に発展し(本論文 pp. 272-273参照)、《トッカータ》Op. 7の印刷稿で活用される。

全体の改訂は、1833年末までにできあがった。1840年代に書かれたシューマン自身の作品目録<sup>392</sup>によると、1833年10月6日～12月24日に完成したことが記されている。この期間にそれまでのスケッチを使い、最終的にまとめあげたと思われる。こうして、1834年5月に、ホーフマイスター社から《トッカータ》Op. 7として初版が出版された。

題名はいつ「Toccata」になったのだろうか。1833年3月8日の日記に今後のプランとして「Exercice en doubles sons」と記述され、8月に書かれたスケッチ(SbⅡ/9, No. 92)に「Zur Etuden」と記されている。その後、完成までにこの作品の題名を確認できるものはない。完成後、1834年1月4日に母に宛てた手紙の中で、シューマンはこの作品を「トッカータ」と呼んでいる。「近いうちに、ホーフマイスターからトッカータが出ます。Nächstens kommt bei Hofmeister eine Toccata, [...]」<sup>393</sup>。この記述から、ホーフマイスター社に楽譜を送付した時には、「Toccata」に変わっていたことがわかる。しかし、題名を「Exercice」から「Toccata」へ変更した明確な理由はわからない。シューマンがよく練習していたチェルニーの《トッカータ》Op. 92は、1826年に《ピアノのためのトッカータ、または練習曲 Toccata ou Exercice pour le Piaoforte》という題目で出版された。これは、当時「Toccata」と「Exercice」は類義語として用いられていたことを意味しており、シュ

<sup>390</sup> Tb1: 418. ここには同時に、《パガニーニ・エチュード》Op. 10のテキストを書くことも計画として記されている。

<sup>391</sup> 1832年4月、シューマンは《ファンダンゴ》の作曲を計画した(Tb1: 379)。9月頃まで作曲に取りかかっていたようであるが(Tb1: 413)、作品自体は完成することなく、各モチーフが様々な作品に転用されることになる。《ピアノソナタ第1番》Op. 11や《アルバム・の綴り》Op. 124などが挙げられるが、《トッカータ》Op. 7もその一例である。

<sup>392</sup> 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

<sup>393</sup> JB: 229.

ーマンもここから影響を受けた可能性が考えられる。

初版出版後の1834年9月1日、シューマンの友人でピアニストのヘンリエッテ・フォークト *Henriette Voigt* (1809-1839) は、自身の夫に宛てた手紙の中で次のように記した。

彼 [シューマン] は私に、ヴィークが悩ましいと言いました。なぜなら、次の9月11日の（プラウエンの火事被害者のための）コンサートで、娘がトッカータを弾くのに、終結部が十分に華やかでないので、最後を変えなければならないからです。なんとむちゃな<sup>394</sup>。

そして、1838年12月4日、シューマンがパリにいるクララに宛てた手紙の中にも次のような記述が見られる。「もし君がパリで私の作品を演奏するならば、終結部を変更したトッカータ以外には思いつかない。 *Spielst du in Paris von mir, so wüßte ich eigentlich nichts als die Toccata (mit verändertem Schluß).*」<sup>395</sup> すなわち出版後に、終結部を華やかに変更した異稿が存在したのである。資料が現存しないため、どのような変更がどのような形態でなされたのかはわからない。シューマンがクララに献呈した《トッカータ》Op. 7の楽譜も、1937年にオークションに出品された後、行方がわからなくなっている (McCorkle 2003: 940)。手紙の中でシューマン自身がこの異稿であるべきことを強調していることから、パリの音楽界に合うようなもので、かなり華麗に仕上がっていることが想像できる。

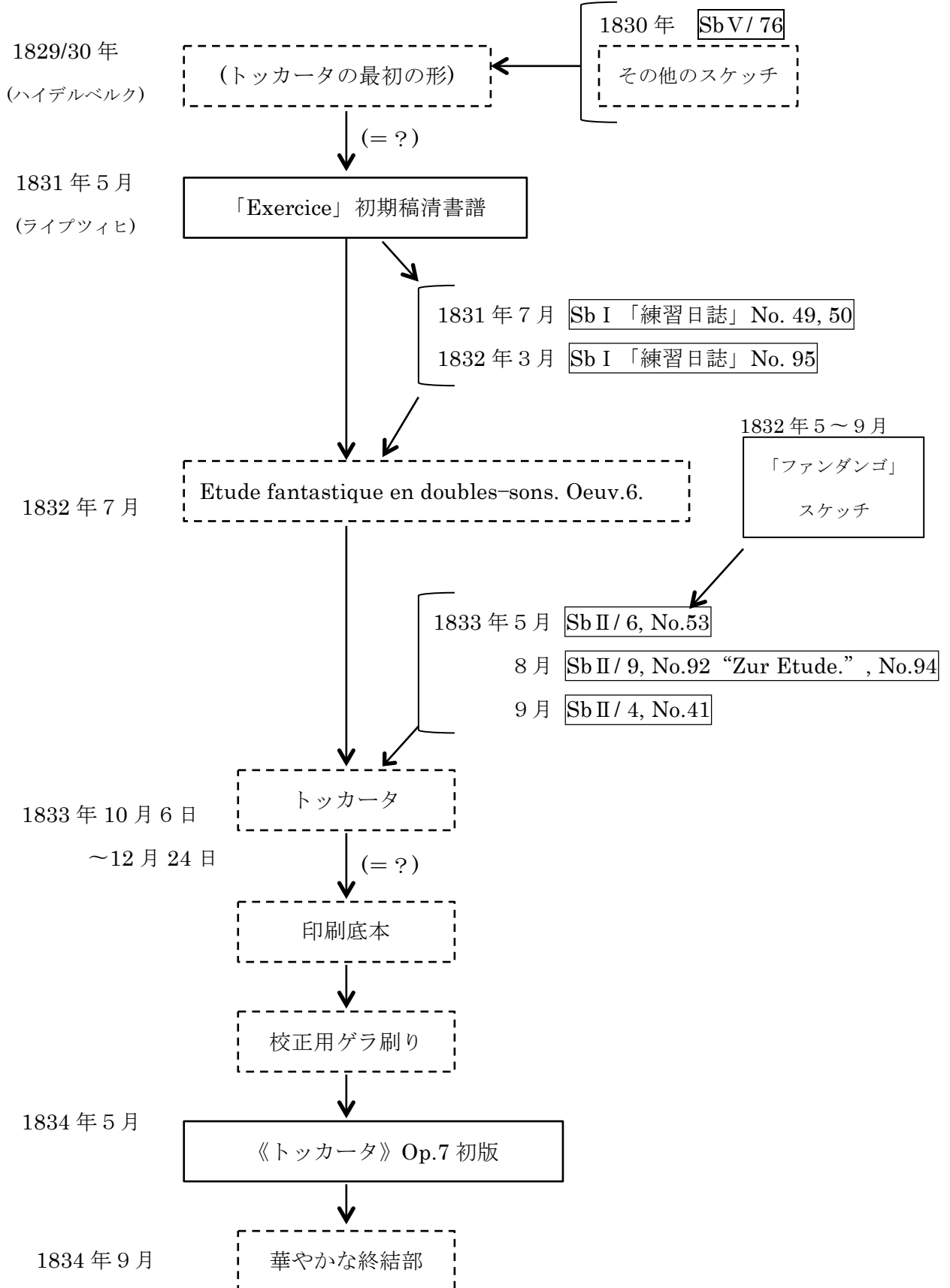
それでは、《トッカータ》Op. 7の系譜を示す。

---

<sup>394</sup> “Er sagte mir, daß ihn Wieck gequält habe, er solle den Schluß der Toccata ändern, da es seine Tochter im nächsten Konzert 11. September (für die Abgebrannten in Plauen) spielen würde, es wäre am Ende nicht brilliant genug – welche Tollheit.” Wolfgang Boetticher, “Robert Schumanns Toccata Opus 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung,” in *Musik – Edition, Interpretation*, edited by M. Bente (München: G. Henle, 1980), p. 101

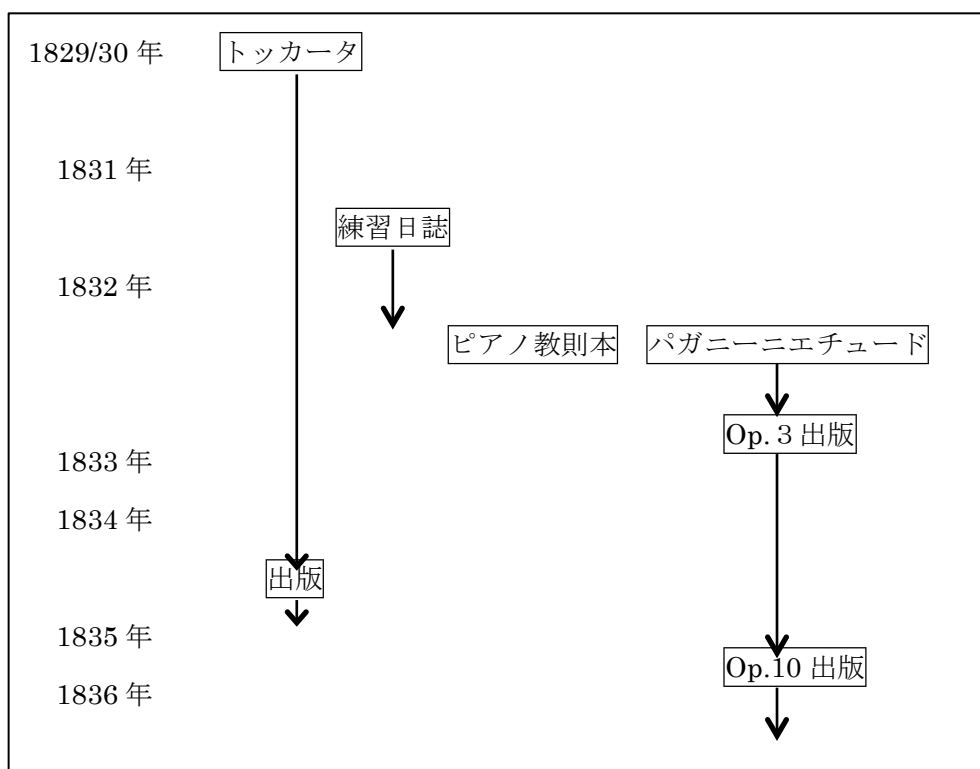
<sup>395</sup> Anja Mühlenweg ed., *Schumann Briefedition*, I /5/ II (Köln: Dohr, 2013), p. 149.

【《トッカータ》Op. 7の系譜】



シューマンは、かなり長い期間《トッカータ》Op. 7に取り組んでいた。シューマンの好みの技法である「重音奏法」を扱った作品であったために、探究心と向上心が尽きなかったと考えられる。《トッカータ》は、シューマンのピアノ・テクニックの取り組みを集結したことで、完成した作品であると言えるだろう。

図 5 : 本論文でこれまで論じてきた技巧的作品の年代



本論文でこれまで論じてきたプロジェクト、すなわちピアノの練習、「練習日誌」、「ピアノ教則本構想」、そして《パガニーニ・エチュード》Op. 3 及び Op. 10 は全て、《トッカータ》に取り組んでいる最中に行われてきたことである。これらの取り組みをなくしては、《トッカータ》は成立しない。同じく、《トッカータ》を習得するためには、まずはこれらの取り組みについて理解する必要があるだろう。シューマンが全プロジェクトにわたって追求してきた「重音奏法」は、この《トッカータ》をもって頂点に達する。それまでに書き留めてきた数多くの練習音型（マテリアル集）と、ピアノ練習で培ってきたテクニックを全て集約したこの作品は、今日でもピアノ曲における難曲の一つとして数えられている。これは、シューマンのピアノ・テクニックの取り組みによる多大な成果であると言えよう。

### 第3節 Op. 3、Op. 10、Op. 7の受容史

#### 1. 楽譜出版史

リストやショパンなどの他の同時代の作曲家と違い、シューマンはコンサート・ピアニストではなく、自作のピアノ作品を公開演奏することは無かった。そこでシューマンの殆どのピアノ・ソロ作品の受容においてはまず楽譜が発点であり<sup>396</sup>、その出版史が作品普及に大きな役割を果たしている。ここではシューマン生存中の楽譜出版史を概観してみる。

《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の創作から初版にいたるまでの経過については前項でもすでに述べたが、この作品の出版史で独特なのは初版出版後の作品番号の変遷である。初版印刷の際に、すでに現在使われている「Op. 3」と「Op. 10」という作品番号が付いていたわけではない。これらの作品番号に定まるまでには、初版出版後に数年時間を要した。それでは、これらが「Op. 3」と「Op. 10」に定着するまでの過程を明らかにしていくこととする。

まず、シューマンの生存中にドイツで版權を持つホーフマイスター社から出版された2作品の楽譜の表紙に付けられた作品番号には、次のものがある。

《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3には、①作品番号なしのもの、②Op. X. No. 1、③Op. III. Lief. I、④Op. 3. Lief. 1、⑤Op. 3、以上の5種類である。

《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には、①Oeuvre X. №. 2.、②Oeuvre X.、③Op. 10、以上の3種類である。

これらの作品番号はいつ、そしてどのような理由で、このように変化していったのだろうか。

1832年11月、最初に出版された《パガニーニ・エチュード》第1集(=Op. 3)の初版には、作品番号がない<sup>397</sup>。それに対し、1835年12月に出版された《パガニーニ・エチュード》第2集(=Op. 10)の初版には、ローマ数字を用いた「Oeuvre. X」という作品

<sup>396</sup> 例外は《蝶々》Op. 2などのクララ・ヴィークによるFr. ヴィークのサロンでの演奏などがある。

<sup>397</sup> 『作品目録』に掲載された初版情報では、作品番号が「Op. III. Lief. I」となっているが、これは誤りである(McCorkle 2003: 12)。またヘンレ版では、シューマンの所蔵譜がこの「Op. III. Lief. I」であるとしているが、これも誤りである。Ernst Herttrich, ed., *Paganini-Etuden: Opus 3, Opus 10 / Robert Schumann* (München: G. Henle, 2009), p. 69.



番号が付いている<sup>398</sup>。この第2集が出版されてまだ間もない1836年4月19日の『音楽新報』で、シューマンは自身でこの作品についての批評を書き<sup>399</sup>、作品番号を出版社の要望に応じてつけたことを明かしている（本論文 pp. 250～251 参照）。またこの記事の見出しでは「Op. X」という作品番号が記されており、記事の中ではローマ数字「X」が象徴する無限性と、この作品番号に込められた意味が説明されている。

その後、《パガニーニ・エチュード》第1集（=Op. 3）に、「Op. X. No. 1」という作品番号が付いた刷が出された。これは初版と同じ彫版を使った第1改題版である。シューマンの所蔵譜は、この刷である<sup>400</sup>。

では、これはいつ出版されたのだろうか。その手がかりはこの楽譜の表紙の裏ページにある。なぜなら、ここにはホーフマイスター社から出版された様々な作曲家による作品の販売目録が印刷されているからである。これらの作品の出版年を調査したところ、この目録の中で最後に出版された作品は、1836年10月に出たものであった。つまりこの広告用の販売目録は、その直後に刷られたものである。従って、1836年の秋頃に、この《パガニーニ・エチュード》の第1改題版が出され、その際に「Op. X. No. 1」の作品番号が付けられたことが解明される。

そして、これを「Op. X. No. 1」としたために、区別する意味で、後から出版された《パガニーニ・エチュード》第2集を「Oeuvre X. No. 2.」とした。シューマンの所蔵譜はこの版であるが<sup>401</sup>、よく見るとこの「No. 2.」というのは、もともと初版時に付けられていた「Oeuvre X.」の横に出版社が手筆で書き足したもので、印刷されたものではない。この「Oeuvre X. No. 2.」という作品番号が付いているものは、シューマンの所蔵譜以外に見つかっていないので、どれほどの部数がいつまでこのタイトルで売られていたかは不明である。

また、シューマンは《パガニーニ・エチュード》第1集の所蔵譜の表紙の左下に、鉛筆

---

<sup>398</sup> ホーフマイスター『音楽新書 1836』p. 7では、アラビア数字で「Oe. 10」となっているが、これは便宜的な記載法であると思われる。

<sup>399</sup> 『音楽新報』(Bd. 4, No. 32), pp. 134-135.

<sup>400</sup> 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：4501/Bd. 2-D1/A4。シューマンは、Op. 3の初版（初刷）を出版社から3冊受け取っているが（Synofzik 2011: 19）、所持していたのはこれではなかった。Op. 3の作品批評を依頼する手紙がいくつも書かれているため、そこに初版を同封したことが推測される。また、1833年1月にクララがOp. 3から2曲をコンサートで演奏している（詳しくは後述）、Fr. ヴィークにも渡していると考えられる。このようなことから、自分の手元には初版が残らなかったと推測する。

<sup>401</sup> 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：4501/Bd. 2-D1/A4（Op. 3の所蔵譜と同じ請求番号である）。

で「Ist Opus III.」と書き足している。これは次の第2改題版が出版されたことに関する。この第2改題版では、第1集に、「Op.III. Lief. I」という作品番号が付けられ、いよいよ Op. 3の番号を持った楽譜が市場に出ることとなる。これにより作品番号が最終的に Op. 3に定まったため、もはや2つの曲集を区別する必要がなくなり、第2集に付いた「Oeuvre X. No. 2.」から「No. 2.」を取って、元の「Oeuvre X.」に戻したことが推測される。

それを裏付けるように、1837年10月の日記には、作品番号と作品名を整理した表が書かれており、そこで両作品ともに「Op. 3」と「Op. 10」の作品番号に定まっている<sup>402</sup>。従って、遅くとも1837年10月までにはこの作品番号に決まり、第2改題版が出版されていた。そして1841年、ドイツの通貨改革で Groschen（グロッシェン「Gr.」と略記される）から Neugroschen（ノイグロッシェン「Ngr.」と略記される）に変化した際、表紙に印刷された値段表示が変更され、作品番号もローマ数字からアラビア数字の「Op. 3. Lief. 1」へと変わった。

最終的には、遅くとも1844年までに「Lif. 1」も省かれ「Op. 3」だけのアラビア数字になったことが、C. F. ヴィストリングのカタログからわかる<sup>403</sup>。いつ「Op. X」が「Op. 10」と印刷されるようになったかは、これまでに入手できた資料からは判明しないが、このカタログによれば遅くとも1844年までには「Op. 10」の表記に定着していた。

以上のことを年代順にまとめると、次の通りである。

表 34 : 《パガニーニ・エチュード》出版史

年代	作品番号	
	パガニーニ・エチュード第1集	パガニーニ・エチュード第2集
1832年11月	作品番号なし（初版）	
1835年12月		Oeuvre X.（初版）
1836年秋頃	Op.X. No. 1	Oeuvre X. No. 2.
~1837年10月	Op.III. Lief. I	Oeuvre X.
1841年	Op. 3. Lief. 1	(?)
~1844年	Op. 3	Op. 10

このようにいくつもの改題版があるということは、作品が非常に普及していたことを示すものである。またこれらはフランスでも早くに出版され受容された。先行研究によると、

<sup>402</sup> Tb2: 41-42. ここでは既にアラビア数字で記されている

<sup>403</sup> C.F. Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur*, T. 2 (Leipzig: Fr. Hofmeister, 1844), p.235

《パガニーニ・エチュード》の両作品は、遅くとも 1839 年頃までにフランスでも出版された (McCorkle 2003: 13, 41) <sup>404</sup>。その際の作品番号は、Op. 3 は作品番号無しで単に「I er. Livre」、Op. 10 は作品番号つきで「Opera 10. 2 te Suite.」であった。この番号付けは、初版 (初刷) と 1836 年秋ごろの第 1 改題版との中間を示す (表 34 を参照)。フランス版の出版年は未だ確定できないが、少なくともフランス版の底本に、初版もしくは第 1 改題版が使われたと思われ、シューマン作品が外国で出版された最初のものである可能性が非常に高い。

この作品にまつわる複雑な作品番号のプロセス、また特にフランス版については、これまで解明されてこなかった。シューマンは作品を外国でも出版することに意欲を示し<sup>405</sup>、《パガニーニ・エチュード》と《トッカータ》Op. 7 はそのうち具現した一つである。《トッカータ》Op. 7 も、正確な出版年を割り出すには至っていないが、1840 年頃にフランスで出版されている<sup>406</sup>。いつフランスでの出版計画が始まったかは確かではないが、ホフマイスターはすでに 1834 年に Op. 3 と Op. 7 をパリのリショー社に送っている<sup>407</sup>。この計画の発案者が誰であったかは明言できない。

さて、《パガニーニ・エチュード》Op. 3 の序文は、フランス版ではドイツ語は無く、フランスの音楽事情に合わせて多少文章に変化が加えられている<sup>408</sup>。楽譜ページは新しく彫版され、すべてリショー社の監修の下で印刷された<sup>409</sup>。この《パガニーニ・エチュード》Op. 3 及び 10、そして《トッカータ》Op. 7 のフランス版が、当時ヴィルトゥーソのメッカであったパリで出版されたことは、受容史の上で大きな意義がある。

また、《パガニーニ・エチュード》Op. 3 は、チェルニーがイギリスで出版したシリーズ

<sup>404</sup> 正確な出版年は不明である。両作品ともパリのシモン・リショー Simon Richault 社より出版された。

<sup>405</sup> シューマンは《謝肉祭》Op. 9 を 1837 年の夏にドイツよりフランスで数週間早く出版し、《クライスレリアーナ》Op. 16 第 1 稿、《アラベスケ》Op. 18、《花の曲》Op. 19、《フモレスケ》Op. 20 にはオーストリアで出版社を選んでいる (McCorkle 2003: 35-37, 71, 79, 81, 83)。

<sup>406</sup> McCorkle 2003: 30。《パガニーニ・エチュード》と同じくパリのリショー社より出版された。

<sup>407</sup> 1835 年 3 月にシューマンがハインリヒ・パノフカ Heinrich Panofka に宛てた書簡より。“Hast Du denn nicht Anfang October v[origen] J.[ahres] ein Pacquet von Richaud erhalten, in dem außer Briefen von Schunke und mir, die Paganinis [Opus 3] u. Toccata [Opus 7] eingeschlossen waren? Richaud hat Hofmeister wiederholt geschrieben, es sei alles besorgt.“ (McCorkle 2003: 13, 30)。

<sup>408</sup> 例えば、ドイツ版では練習で使う作曲家の名として、A. E. ミュラー、F. メンデルスゾーン、J. ポール、J. S. バッハの 4 名が挙げられているが、フランス版では、J. S. バッハ、P. バイヨ、F. ヒラー、G. F. ヘンデル、A. P. F. ボエリー、C. V. アルカン、C. チェルニー、L. B. デゾルムリ、J. B. クラマー、J. C. ケスラー、Ch. マイヤー、F. メンデルスゾーン、A. E. ミュラー、F. リース、A. シュミット、J. シュミット、F. シューベルト、F. リスト、T. デーラー、S. タールベルク、L. ブラヘトカなど、当時フランスで活躍していた多くの作曲家名が挙げられている。

<sup>409</sup> 出版社との交渉に関する書簡などのドキュメントは無く、上述の序文の変更もフランスの出版社の独断と考えられる。

に入っている<sup>410</sup>。ここでの序文は英語だけで、各カプリースに関する叙述は、各曲の冒頭にそれぞれ付けられている。

これらの高度で斬新なテクニックによる3作品は、ドイツ初版にフランス語の訳が付けられていたことからわかる通り、ドイツだけに留まることのない、ヨーロッパ全体での普及を見据えたシューマンの自信作であった。

## 2. 同時代の批評

作品の受容には楽譜の普及が必須であり、作曲家自身が公開演奏で宣伝しない場合には、特に作品批評が大きな役割を果たす。そこで Op. 3、Op. 10、Op. 7 の3作品が、当時の批評記事にどのように取り上げられていたのかを見ていく。

《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 は、1832年11月に出版された後、3つの音楽新聞で評された。3つの批評の全文は【付録】pp. 24～28に掲載することにし、ここではその中から特に注目に値すると思われる部分のみを抜粋する。1833年1月4日の『イリス *Iris im Gebiete der Tonkunst*』<sup>411</sup>では、指使いについての次のような記述が見られる。「作者はこの作品に、十分に考え抜かれた指使いをあてがったと述べているが、その指使いは時折われわれには理解できず、われわれの知る規則に基づくものではない」<sup>412</sup>。本論文で言及したように、シューマンの指使いはいかに難しく指を使うことができるかという実験のもとに付けられたと思われ、当時の人にも理解し難かったことが想像される。1833年3月7日の『一般音楽新聞 *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*』<sup>413</sup>では、Op. 3序文の記述から多くを引用しながらこの作品を紹介している。これは、ペンネーム「76」の批評家を書いた記事で、シューマンはこれを大変気に入っていたことが手紙に記されている。

---

<sup>410</sup> C. Czerny, ed., “Six Amusemens en forme d’ Études pour le Pianoforte d’après les Caprices de Paganini, dédiés aux professeurs avec avant-propos et Exercices préparatifs par Robert Schumann,” *Art Moderne du doigter*, No. 10 (London: Wessel & Co). これについては、Dale Kathleen, Chapter II. The Piano Music, in Schumann, A Symposium, edited by Gerald Abraham (London: Oxford Universitz Press), p. 29 で触れられている。

<sup>411</sup> 1833年1月4日『イリス』(Jg. 4, No. 1), pp. 3-4.

<sup>412</sup> ”Der Verfasser sagt er habe die Stücke mit einer wohldurchdachten Fingersetzung versehen; bisweilen ist sie uns jedoch unbegreiflich u. beruht auf Grundsätzen die nicht die unsrigen sind.”

<sup>413</sup> 1833年3月7日『一般音楽新聞 *Allgemeiner musikalischer Anzeiger*』(Jg. 5, No. 10), pp. 37-38.

ハスリンガー社の新聞は存続するのですか？小さな新聞では、私はあれを最も好んでいます。私の作品に好意的な批評を書いた 76 番の批評家をご存知ですか？これこそが仕事や喜ばしいアイデアを生み出す意欲を作ってくれているものです<sup>414</sup>。

1833 年 9 月 11 日の『一般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』の批評にも、Op. 3 の序文からの引用が多い<sup>415</sup>。そしてここでは、本論文ですでに述べたように (pp. 171～172)、カルクブレンナー教則本との関連性について指摘している。

カルクブレンナーは自身のピアノ教則本 p. 28 において、以下のように記している。「これらの勉強を終えるには、悪い指使いがあったりほとんど弾けないような箇所を、うまく引き立てたり演奏するのを学ぶために、ヴァイオリンやフルートやチェロのような他の楽器のために書かれた曲も沢山弾かなければならない。手の位置をもう心配しなくてもよくなり、指使いもしっかりとしたら、例えば、パガニーニによるヴァイオリンのためのエチュードをピアノで弾くことは、非常に良い。」このパガニーニ・エチュードの作者がアイデアをこの教則本から得たのか、もしくははこれよりも前に自発的に思いついたのかは、われわれにとっては問題ではない。とにかく彼はこの教則本を完成させ、これを通してピアノ奏法の現在の水準に至るのに役立ったのである。<sup>416</sup>

以上の《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の 3 つの記事は、シューマンが自ら日記に書き写しているため (Tb 1 : 427-431) 掌握されているのに対し、《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 は本論文で取り上げたシューマン自身による批評のみで (本論文 pp. 250～254)、他者による批評は未だ見つかつ

---

<sup>414</sup> “Wird der Haslinger’sche Anzeiger fortbestehen? Als Miniaturblatt ziehe ich ihn allen andern vor. Kennen Sie meinen gütigen Recensenten, Nr. 76? Das macht Lust zur Arbeit und freudige Ideen.” 1834 年 9 月に当時の婚約者であったエルネスティーネの父へ宛てた手紙より。JB: 251-255.

<sup>415</sup> 1833 年 9 月 11 日『一般音楽新聞 *Allgemeine Musikalische Zeitung*』(Jg. 35, No. 37), Sp. 613-617.

<sup>416</sup> “Kalkbrenner in seiner Pianoforteschule S. 28. "Zur Beendigung dieser Studien muß man auch viel für andere Instrumente, wie Violine, Flöte, Violoncello geschriebene Musik spielen, um gute Betonung u. Ausführung von Stellen zu lernen, die schlechten Fingersatz haben u. fast unausführbar sind. Zum Beispiel ist es sehr gut, die Etudes von Paganini für die Violine auf dem Pianoforte zu spielen, wenn man nicht mehr zu fürchten braucht, die Lage seiner Hände zu verderben u. einen sichern Fingersatz hat". Ob nun der Verfasser dieser Etüden die Idee daher genommen oder ob er selbstständig früher auf sie kam, kann uns gleich seyn; genug er hat sie ausgeführt u. ist dadurch dem jetzigen Stande des Pianofortespieles nützlich geworden.”

ていない。また、《トッカータ》Op. 7も、この曲だけを特筆した単独の作品批評は見られない。しかしこの作品は、演奏機会が多かったことから、演奏会批評で度々取り上げられている（これについては、次項で触れる）。

### 3. 演奏史

さて、作品は実際に演奏されなければ、狭義には受容されたことにはならない。そこで、《パガニーニ・エチュード》Op. 3、およびOp. 10、《トッカータ》Op. 7の3作品が、19世紀の公開演奏会で、誰によってどれほど演奏されていたのかを整理し、どれほど「実際に響く音楽」として普及していたのかを見ていく。演奏会のプログラムに関してのデータはまだ少数の演奏家、あるいは一部のコンサートホールの情報以外は集められておらず、体系的な分析は今後の課題である。ここでは、断片的ではあるが、現在入手可能なプログラム、新聞記事、同時代の回想録などのデータを中心に、演奏史の輪郭をたどってみる。

まず、《トッカータ》Op. 7の初演を行ったのはクララ・ヴィークである。それは楽譜が出版されて4ヵ月後のことであり、1834年9月11日にライプツィヒのホテル・ポローニュのホールにおいて開かれたコンサートで「新曲」として上演された<sup>417</sup>。このコンサートのためにFr. ヴィークは、シューマンにOp. 7の終結部を華やかなもの書き換えてほしいと依頼している（本論文 p. 295 参照）。また、当時の演奏会批評には、Op. 7について次のように書かれ、今日紛失してしまった終結部についても触れられている。

最後の曲、シューマン（才気に満ちた《即興曲》の作曲家）によるトッカータは、すばらしい印象を与えた。この作品は、独創性と新しさによる鑄造品で、彼の厳格な様式にも関わらず、全ての聴衆に、深く心を捕まえる魔法のような力で感銘を与えた。我々は、セバスチャン・バッハ、ベートーヴェン、そしてパガニーニにあるものが、シューマンの中にもあるということに納得した。彼はおそらく、近代の音楽の流れを独自の創作によって最高の輝きへと高める力を、ショパンよりも多く持っているだろう。[...] シューマンのトッカータは非常に難しいので、シュンケとクララ・ヴィークを除いては、誰も上手に弾くことはできない。両者の弾き方は異

---

<sup>417</sup> ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。Claras Programmsammlung, No. 44.

なる。前者は、この曲をエチュードとして、最高の名人的技巧をもって演奏する。後者は、演奏すると同時にその作品を詩的に解釈し、すみずみに魂を吹き込む。今回もシューマンのトッカータに、優しく繊細な、そして深く心のこもった陰影をもって命を与えたので、その独特な演奏はコンサートで驚嘆するような終わり方をするとともに、最高の輝きを現したのである。<sup>418</sup>

ここにクララと並んで言及されているシュンケとは、シューマンが Op. 7 を献呈した、ピアニストで作曲家のクリスティアン・ルートヴィヒ・シュンケ Christian Ludwig Schunke (1810-1834) である。その後、1835年12月6日にツヴィッカウで開かれたコンサートでも、クララは《トッカータ》Op. 7 を演奏している<sup>419</sup>。また、シューマンとクララの娘オイゲーニエ・シューマン Eugenie Schumann (1851-1938) は、クララの練習内容について次のように回想している。

昔はいつもチェルニーのトッカータで締めくくられていたテクニックの練習の後、バッハの番が来て、イタリア協奏曲、平均律クラヴィーア曲集より2、3のフーガ、イ短調の大フーガ、半音階的幻想曲、自ら編曲していたイ短調のオルガンフーガ、ときおりパルティータと組曲を交互に練習した。そして最後に、シューマンのトッカータとショパンのエチュードを5、6曲弾いた。<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> “Einen wunderbaren Eindruck machte das letzte Stück, ein Toccata von Schumann (dem Componisten der geistreichen „Inpromptus“) – das Werk ist ein Guß von Originalität und Neuheit und wirkte trotz seinem strengen Stil auf alle Zuhörer mit einem tiefergreifenden Zauber. Wir sind überzeugt, was ein Sebastian Bach, was ein Beethoven, was ein Paganini in sich getragen, das ruht auch in Schumann; ja er besitzt vielleicht noch mehr als Chopin die Kraft, die moderne musikalische Schule durch die eigenthümlichsten Productionen zu ihrem höchsten Glanze zu erheben. ... Schumann's Toccata ist so schwer, daß es außer Schunke und der Clara Wieck hier wohl Niemand gut spielen kann. Beide spielen es verschieden; Ersterer trägt es als Etüde vor mit höchster Meisterschaft; Letztere weiß es zugleich poetisch aufzufassen und ihm durch und durch eine Seele einzuhauchen. Auch diesmal belebte sie es mit so zarten und tiefgefühlten Schattirungen, daß das originelle Tonstück, mit dem das Concert frappant abschloß, in seinem höchsten Glanze erschien.“ 1834年9月26日『コメット *Der Komet*』(No. 39), Sp. 310-311.

<sup>419</sup> ツヴィッカウのローベルト・シューマン・ハウス所蔵。Claras Programmsammlung, No. 82.

<sup>420</sup> “Nach den technischen Übungen, die sie in früheren Jahren stets mit der Tokkata von Czerny beschloß, kam Bach an die Reihe, und da wechselten ab: Italienisches Konzert, einzelne Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, die große Fuge in A-moll, Chromatische Fantasie, die Orgelfuge in A-moll, die sie sich selbst gesetzt hatte, auch manchmal Partiten und Suiten; Tokkata von Schumann und fünf oder sechs Etüden von Chopin machten den Schluß.“ Eugenie Schumann, *Erinnerungen* (Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf, 1925), p. 34.

クララは、この曲をツヴィッカウで演奏した後はコンサートのレパトリーとして取り上げることは無かったが、練習の日課としていた。《パガニーニ・エチュード》については、1833年1月13日にライプツィヒで行われたコンサートにてOp. 3より2曲（どの曲かは不明）を<sup>421</sup>、1883年12月1日にユトレヒト<sup>422</sup>、1884年1月11日にヴィースバーデン<sup>423</sup>、4月5日にロンドン<sup>424</sup>で行われたコンサートにて、Op. 3より第2曲（E:）を演奏している。クララはこのOp. 3の第2曲を気に入っていたようで、プライベートでも弾いていたことが、マティルデ・ヴェント Mathilde Wendt の回想に記されている。

11月1日、シューマン夫人がヨアヒムと共に、合唱協会でブラームスのト長調ソナタ Op. 78 を、ソロでシューマンの交響的練習曲とロ長調のロマンス、ショパンのノクターン変ニ長調とワルツ変イ長調を演奏した。そしてヨアヒムが、ヴィオッティのアダージョ、シュポアのヴァイオリン協奏曲第6番よりレチタティーヴォとアダージョ、そして、パガニーニのホ長調のカプリースを弾いた。この魅力的な作品をシューマンが編曲したものを、クララ・シューマンはある日の午前、彼女の友人レヴィの家で、ヘレン・フォン・ノヴィーユと私の前で演奏して見せた。<sup>425</sup>

クララがOp. 10を公演した記録は残っていない。また、クララの弟子であり、ブラームスとも交流のあったハンガリーのピアニスト、イローナ・アイベンシュッツ Irena Eibenschütz（1872-1967）は、1896年1月8日にウィーンで行ったコンサートでシューマンの《パガニーニ・エチュード》を演奏しているが、Op. 3かOp. 10のどちらかはわからない<sup>426</sup>。クララの最後の愛弟子と言われているイギリスのピアニスト、アデリーナ・デ・ラーラ Adelina de Lara（1872-1961）はOp. 3の第1曲を録音しており、彼女の演奏

<sup>421</sup> ツヴィッカウ・ローベルト・シューマン・ハウス所蔵、Claras Programmsammlung, No. 28.

<sup>422</sup> 同上、No. 1242.

<sup>423</sup> 同上、No. 1243.

<sup>424</sup> 同上、No. 1252.

<sup>425</sup> “Am 1. November spielte Frau Schumann mit Joachim in der Singakademie die Gdur Sonate op 78 von Brahms, an Solostücken Schumann: Symphonische Etüden und Hdur Romanze, Chopin: Nocturne Des u. Walzer Asdur. Joachim spielte: Viotti: Adagio, Spohr: Recitativ und Adagio a. d. 6 Violinkonzert und Paganini: Capriccio Edur. Dieses reizende Stück, von Schumann für Klavier gesetzt, spielte Frau Clara Sch. eines Vormittags im Hause ihrer Freunde Levy Helene v. Noville u. mir vor.” Annegret Rosenmüller, ed., *Schumann Briefedition, Serie II Freundes- und Künstlerbriefwechsel, Band 14*, (Köln: C. Dohr, 2011), p. 395.

<sup>426</sup> 1896年1月1日 *Die Presse* (Jg. 49, No. 1), p. 15.



を収録した CD にその記録が残されている<sup>427</sup>。

ブラームスは、《トッカータ》Op. 7 を 1867 年 4 月 7 日にウィーンで開かれたコンサートで 1 度演奏しており<sup>428</sup>、《パガニーニ・エチュード》Op. 10 は以下の計 11 回のコンサートで披露している。1874 年 3 月 5 日（ウィーン）<sup>429</sup>、1876 年 1 月 25 日（アムステルダム）<sup>430</sup>、1876 年 2 月 5 日（ミュンスター）<sup>431</sup>、1876 年 2 月 10 日（マンハイム）<sup>432</sup>、1876 年 2 月 26 日（ヴィースバーデン）<sup>433</sup>、1876 年 3 月 21 日（ヴロツワフ）<sup>434</sup>、1879 年 9 月 15 日（ティミショアラ）<sup>435</sup>、1879 年 9 月 19 日（クロンシュタット）<sup>436</sup>、1879 年 9 月 21 日（ヘルマンシュタット）<sup>437</sup>、1879 年 9 月 23 日（クラウゼンブルク）<sup>438</sup>、1881 年 1 月 31 日（アムステルダム）<sup>439</sup>。ヨーロッパの各地で Op. 10 を演奏し、この作品を世に広めることに一役買っていた。

リストは、自身がコンサートで演奏した記録は見られないが、生徒への課題として《トッカータ》Op. 7 を度々用いていた（次項で詳述）。中でも高弟のカール・タウジヒ Carl Tausig (1841-1871) は、これを得意芸の一つとしていた。1868 年 11 月 14 日にライプツィヒで行われたタウジヒの演奏会の批評には、次のような文がある。

この夜の傑作は、ローベルト・シューマンの《トッカータ》Op. 7 であった。それは、きわめて卓越したヴィルトゥオーソの出来ばえで、タウジヒ氏の素晴らしいテクニックによって、最大限にその効果を発揮した。心から喜んで、その感銘に身をゆだねることができた。なぜなら、もっと後代になってのヴィルトゥオーソ作品のように、内容のない形式的な演奏に陥ることなく、この作品は本当に喜びと楽しみから近代的なピアノ・テクニックを生み出しているからである。<sup>440</sup>

---

<sup>427</sup> CD の情報は以下のページに掲載されている（アクセス日 2015 年 9 月 25 日）。

<http://www.allmusic.com/album/adelina-de-lara-anthology-mw0001838314>

<sup>428</sup> Renante und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret* (Tutzing: Hans Schneider, 2006), p. 94-95.

<sup>429</sup> Ibid., p. 139.

<sup>430</sup> Ibid., p. 157.

<sup>431</sup> Ibid., p. 158.

<sup>432</sup> Ibid., p. 159.

<sup>433</sup> Ibid., p. 163.

<sup>434</sup> Ibid., p. 163.

<sup>435</sup> Ibid., p. 179-180.

<sup>436</sup> Ibid., p. 180-181.

<sup>437</sup> Ibid., p. 181.

<sup>438</sup> Ibid., p. 182.

<sup>439</sup> Ibid., p. 197-198.

<sup>440</sup> “Das Meisterstück des Abends war die Toccata Op.7 von Rob. Schumann. Es war eine ganz

ピアノの名手、タウジヒの逸出したピアノ技巧も相まって、《トッカータ》は出版から30年以上経った後にも、近代ピアノ・テクニクの頂点に位置する作品として受け継がれていた。また、リストの最後の愛弟子と言われるアルフレード・ライゼンアウアー Alfred Reisenauer (1863-1907) は、《パガニーニ・エチュード》Op.10の第1曲をコンサートで演奏した記録が残っている<sup>441</sup>。

ポーランドを代表する作曲家・ピアニストの一人であるヴィトルト・ルトスワフスキ Witold Lutosławski (1913-1994) は、ワルシャワ音楽院の卒業試験のプログラムに、《トッカータ》Op. 7を組み込んでいる<sup>442</sup>。また、ピアニストとして活動し始めた頃、ソロ曲のレパートリーにも Op. 7を含んでいたようである<sup>443</sup>。

ドイツのピアニスト、マリー・クレプス Mary Krebs (1851-1900) が1873年11月30日にケーニヒスベルクで行ったコンサートで《トッカータ》Op. 7を演奏しており<sup>444</sup>、1896年3月24日にテレージエンシュタットで開かれたフランツ・リスト・音楽芸術家クラブ Franz Liszt - Tonkünstlerklub では、《パガニーニ・エチュード》(Op. 3かOp. 10のどちらかは不明) が演奏されている<sup>445</sup>。

このように Op. 3、Op. 10、Op. 7の3作品は、19世紀に様々なピアニストのレパートリーとして取り上げられていた。また、この3作品はフランスでも出版されたため、フランスの演奏会でもプログラムの一部に組み込まれていたことが推測される。しかし、同地でのコンサート・プログラムについては、ドイツ語圏と違いデータ収集がまだ遅れているため、これについては今後の課題とする。

---

eminente Virtuosenleistung, bei der die bewunderungswürdige Technik des Hrn. Tausig zur vollsten Geltung kam. Mit ungetheiltem Genusse konnte man sich dem Eindrucke hingeben, da die genannte Komposition in der That so recht aus der Freude und dem Behagen an der modernen Klaviertechnik herausgeboren ist, ohne dem inhaltlosen Formenspiele späterer Virtuosenkompositionen zu verfallen.“ 1868年11月25日『一般音楽新聞』(Jg. 3, Nr. 48), p. 383

<sup>441</sup> 1907年9月11日 *Rigaschen Rundschau* (No. 211, Beilage), p. 6. ここには“Schumann: die A-dur Etude nach der Caprice von Paganini”と記されているが、A-durの曲は《パガニーニ・エチュード》に入っていないため、As-durの間違いと想定してOp. 10-1とする。

<sup>442</sup> Charles Bodman Rae, *The Music of Lutosławski*, 3<sup>rd</sup> ed. (London: Omnibus Press, 1999)

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> 1873年12月5日『音楽新報』(Bd. 96, No. 50), p. 514.

<sup>445</sup> 1896年4月22日 *Pester Lloyd* (No. 97).

## 4. 作品の後世への影響

### 4-1. ピアニストへの影響

作品の実践演奏での狭義の受容は先に述べたように公開演奏によるが、その前段階、つまり作品の学習も含まれる。そこでここでは、《パガニーニ・エチュード》Op. 3、およびOp. 10、《トッカータ》Op. 7が、ピアニストやピアノ学習者のための教材としてどれほど用いられていたのかという点に目を向けて概観する。

上のクララ・シューマンの例でも見たように、ピアニストはシューマンの技巧作品を学習のための練習曲として用いていた。中でもリストは、自身の生徒へ《トッカータ》Op. 7を課題として度々与えており、彼の弟子にはOp. 7を弾く者が多かったようである。弟子の一人であるアメリカのピアニスト、カール・ラッハムント Carl Lachmund (1853-1928) の回想によると、リストはOp. 7の楽譜を手にとって「これは難しい曲だ」<sup>446</sup>と言い、その場にいた他の弟子にも「これは、あなたも勉強すべきものです。充実した作品であり、まだ若いうちに学ばなければなりません。年を取ると、喰らいつくことができなくなるのです」<sup>447</sup>と、Op. 7を勉強することを広く勧めていた。タウジヒと同様（前項参照）、ラッハムントもOp. 7を得意とし、リストも認めるほどの完成度で巧みに弾きこなしていたようである<sup>448</sup>。また、1884年6月3日に行われたレッスンでは、ある弟子がOp. 7を弾いたのだが、その演奏がとても下手だったので、リストは非常におかしな顔をし、ついに叫んだ。「ああ聖なる鐘のガラン・ガラン様！！今のはあまりにも生徒っぽかったよな。」<sup>449</sup> リストが弟子のOp. 7の演奏に絶望し、こう叫ぶことは度々あったようだ<sup>450</sup>。同月11日には、別の弟子がOp. 7をレッスンに持ってきた。リストは「これはタウジヒの十八番の一つだった」とし、スマートではっきりとした、言わば「洗練された」演奏を強く

<sup>446</sup> “Das ist ein schwieriges Stück.”, Carl v. Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt* (Eschwege: G. E. Schroeder, 1970), p. 156-157.

<sup>447</sup> “Das ist etwas, an dem auch Sie arbeiten sollten. Es ist handfest, und man muß es zu beißen lernen, solange man jung ist - im Alter ist's mit dem Beißen vorbei!”, *ibid.*

<sup>448</sup> Alan Walker, ed., *Living with Liszt from The Diary of Carl Lachmund, An American Pupil of Liszt, 1882-1884* (New York: Pendragon Press, 1995), pp. 157-158, 276, 358.

<sup>449</sup> “Der Herr spielte sie sehr schlecht, Liszt machte die köstlichsten Gesichter und rief endlich aus, „O, du heliger Bim-Bam!! Na das ist wohl sehr schülerhaft.“ (“Bim-Bam“とは子供が教会の鐘の鳴る音をまねして使う時の擬音語) Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975), pp. 31-32.

<sup>450</sup> Carl v. Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt* (Eschwege: G. E. Schroeder, 1970), p. 266.

要求した<sup>451</sup>。そして、1885年6月16日<sup>452</sup>、8月24日<sup>453</sup>、9月9日<sup>454</sup>、1886年3月6日<sup>455</sup>にも、レッスンでOp. 7を見ている。

チェルニーの全4巻からなる教則本<sup>456</sup>最終巻には、付録として「ピアノフォルテのための全ての有名な作品の中から、最良で最も有用な作品の目録。モーツァルトから今日に至るまで。全てのピアニストや教師、生徒の選択が軽減されるように」と題された作品目録が付いている<sup>457</sup>。この第4巻は、ドイツ版は1847年4月に<sup>458</sup>、フランス版は同年6月に出版され<sup>459</sup>、ドイツ版より少し後に出たフランス版には、この作品目録にシューマンの《パガニーニ・エチュード》Op. 3およびOp. 10、そして《交響的練習曲》Op. 13が挙げられている<sup>460</sup>。

また、シューマンの友人でありピアニストのクノルは、1834年の教則本でシューマンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3を引用しただけでなく（両者の関係性については本論文 p. 134 を参照）ピアノ練習用作品の手引書『ピアノレッスン用作品のガイドブック。一般的、並びに特殊な注釈付き *Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts - Literatur mit allgemein und besonderen Bemerkungen*<sup>461</sup>』では、p. 106 に《トッカータ》Op. 7 を挙げ、「卓越した練習曲 Ein vortreffliches Uebungsstück」と紹介している。

またアドルフ・クラック Adolph Kullak の著書『ピアノ演奏の美学 *Aesthetik des Klavierspiels* <sup>462</sup>』では、pp. 88-89 に Op. 3 <sup>463</sup>の序文と《子供のためのアルバム》Op. 68 のピアノ教育における革新的な意義が評価されている。

---

<sup>451</sup> ”„Das war eines der besten Stücke Tausig’s!“ Liszt drang auf fesches und markirtes, sozusagen „raffinirtes“ Spiel.“ Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975), pp. 39-41.

<sup>452</sup> Ibid., p. 61.

<sup>453</sup> Ibid., p. 98.

<sup>454</sup> Ibid., p. 103.

<sup>455</sup> Ibid., p. 134.

<sup>456</sup> *Vollständige theoretisch-practische Pianofirte-Schule. Op. 500.*

<sup>457</sup> “Verzeichniss der besten und brauchbarsten Werke aller bekannten Tonsetzer für das Pianoforte. Von Mozart bis auf die gegenwärtige Zeit. Zur Erleichterung der Auswahl für alle Pianisten, so wie für Lehrer und Schüler” Ibid., IV, p. 161.

<sup>458</sup> ホーフマイスター『音楽新書 1847』, p. 67.

<sup>459</sup> 1847年6月13日 *Revue et Gazette Musicale de Paris* (14<sup>e</sup> Année, No. 24), p. 198.

<sup>460</sup> フランス版チェルニー教則本 Op. 500 第4巻: *4e partie de la grande méthode de piano*, Op. 500, p. 146.

<sup>461</sup> J. Knorr, *Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts - Literatur mit allgemein und besonderen Bemerkungen*, 2nd ed. (Leipzig: C. F. Kahnt, 1869).

<sup>462</sup> Adolph Kullak, *Aesthetik des Klavierspiels* (Berlin: J. Guttentag, 1861).

<sup>463</sup> クラックの著書では、作品番号が「Op. 3」ではなく「Op. 10」となっており (Kullak 1861: 89)、これは第1改題版「Op. X. No. 1」の名残と思われる (本論文 pp. 298~302 参照)。

そして、19世紀前半のパリでピアノ教育において大きな影響力を持ち、長きにわたってパリ音楽院ピアノ科教授を務めた、ピエール＝ジョゼフ＝ギヨーム・ツイメルマン Joseph Zimmermann (1785-1853) のメソッドでは、様々な作曲家の練習音型やパッセージが引用されているが、シューマンもその一人である。「SCHUMANN」の名のもと、Op. 3の序文において第1カプリースで挙げられた音階の練習音型 b および d (練習音型は本論文 p. 195 参照) が、一部書き換えて引用されている<sup>464</sup>。また、興味深いことに、第6カプリースの練習音型 a<sup>465</sup>、第3カプリースの練習音型 c および d<sup>466</sup>、第1カプリースの練習音型 c<sup>467</sup>は、シューマンの名を用いずに引用されている。

このように、《パガニーニ・エチュード》Op. 3、および Op. 10、《トッカータ》Op. 7の3作品は、ピアノ学習者のためのテクニックの「教科書」として名を馳せていた。そして入門書や概説書に取り上げられたと言う事実は作品の普及度が高かったことを証明する。またシューマンのこれらの作品がピアノ練習に及ぼした影響は、ピアニストだけに留まらない。フランスの小説家で評論家のアンドレ・ジード André Gide (1869-1951) の日記には、《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の第5曲を練習したという記述が見られる<sup>468</sup>。アマチュアからプロにまで、いかに幅広く使用されていたかということが見て取れるだろう。

#### 4-2. 作曲家への影響

最後に広義の意味での受容として、この3作品が作曲家に及ぼした影響の例をいくつか挙げる。

パガニーニ《24のカプリース》Op. 1の楽器を置き換え「ピアノ・エチュード」という形に編曲したのは、シューマンが初めてである。1838年4月18日、ウィーン滞在中のクララ・ヴィークは、初めてリストの前で演奏する機会を得たのだが、その前々日に、シ

---

<sup>464</sup> 上田泰史氏より情報を頂いた。Joseph Zimmerman, *Encyclopédie du pianiste compositeur* (Paris: chez l' auteur, 1840), second part, p. 57. Cf. Yasushi Ueda, *Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) et les études pour piano, 1829-1840*, mémoire de Master 2, présenté sous la direction de Madame Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 62.

<sup>465</sup> Ibid., p. 5.

<sup>466</sup> Ibid., p. 10.

<sup>467</sup> Ibid., p. 56.

<sup>468</sup> Justin O'Brien, ed., *The Journals of André Gide. 1889-1949* (Northwestern University Press, 1987), p. 59.

シューマンは手紙で次のことを助言している。「彼にトッカータとエチュードを弾いて見せなさい。彼はこれらをまだ知らないだろうから。そして、彼にパガニーニ・エチュードへの注意を喚起させるように！」<sup>469</sup> 実際には父 Fr. ヴィークの助言で、クララは《謝肉祭》Op. 9 を演奏したことが知られているが<sup>470</sup>、《パガニーニ・エチュード》と《トッカータ》についてリストに何らかの形で伝えたと思われる。なぜならリストはその後、1838～1839年にかけて《パガニーニによる超絶技巧練習曲集》S. 140 を作曲し、この作品をクララに献呈しているからである。1838年4月のクララとの出会いが、リストの作曲のきっかけとなったことは確かであろう。シューマンは1842年4月26日の『音楽新報』で、この作品に関する批評記事を掲載した<sup>471</sup>。そこで、リストと自身のパガニーニ作品の扱い方を比較している。「シューマンの編曲が、作品の詩的な側面<sup>472</sup>を引き立てようとしたのに対し、リストは、その側面を見落としてはいないがヴィルトゥオーソ的な側面の方をより際立たせている」<sup>473</sup>。これは言い換えれば、リストの編曲の方が難易度が高く技巧に集中しているということである。このシューマンの批評が直接的な契機となったかどうかは不明であるが、リストは1851年にこの作品に大きく手を加え、《パガニーニによる大練習曲》S. 141 と題して改訂版を出版した。横田敬によると、この改訂においては「簡潔なテクニックによる表現の洗練が目指され」、「各曲は〈練習曲〉から〈キャラクター・ピース（性格小品）〉へと、その装いを変化」させた<sup>474</sup>。

また、リストの高弟であったタウジヒが、《トッカータ》Op. 7 を得意としていたことは前項ですでに述べたが、タウジヒに出会いその Op. 7 の演奏を聴いたことがきっかけとなり、ブラームスは《パガニーニの主題による変奏曲》Op. 35 を作曲した<sup>475</sup>。この第1変奏と、シューマンの《トッカータ》Op. 7 の冒頭主題を比較すると、旋律の動きに類似した

---

<sup>469</sup> “Spiel ihm die Toccata und die Etuden vor – die er noch nicht kennt. Mach ihn auch auf die Paganini Etuden aufmerksam!” Anja Mühlenweg, ed., *Schumann Briefedition, Serie I Familienbriefwechsel, Band 4, Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band I : März 1831 bis September 1838*, (Köln: Verlag Christoph Dohr, 2012), p.293.

<sup>470</sup> クララのこの時の演奏と、その後のリストと《謝肉祭》Op. 9 の関係については、Kazuko Ozawa, „Carnaval in Riga: Aufeinandertreffen dichotomer Interpretationsrichtungen“ (2014年10月リーガで開催されたシンポジウムの発表論文、印刷中) で述べられている。

<sup>471</sup> 1842年4月26日『音楽新報』(Bd. 16, No. 34), p. 134

<sup>472</sup> ここで「詩的」とは、「表現豊かな」や「芸術的な」、又は「創造力に富む」を意味する。詳しくは、【付録】p. 18の脚注2を参照。

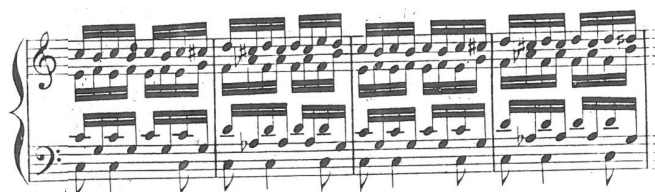
<sup>473</sup> “Wenn die Schumann’sche Bearbeitung mehr die poetische Seite der Composition zur Anschauung bringen wollte, so hebe Liszt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuosische hervor [...]”

<sup>474</sup> 横田敬、『ピティナ・ピアノ曲事典』s. v. “リスト：パガニーニ大練習曲、”アクセス日：2015年8月13日, <http://www.piano.or.jp/enc/pieces/2234/>

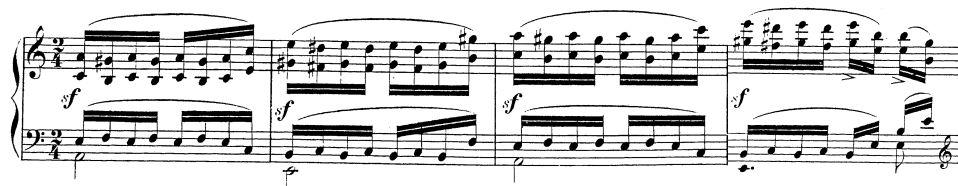
<sup>475</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms, Band II 1862-1873* (Tutzing: Hans Schneider, 1976), p. 40.

重音奏法が使われており、明確な影響が見られる。

シューマン 《トッカータ》 Op. 7 (1834)、第3～6小節



ブラームス 《パガニーニの主題による変奏曲》 Op. 35 (1866)、第1～4小節



この他、ジュール・マスネ Jules Massenet (1842-1912) の《トッカータ》(1892)<sup>476</sup>、およびセルゲイ・プロコフィエフ Sergey Prokofiev (1891-1953) の《トッカータ》Op. 11 (1912)<sup>477</sup> なども、シューマンの Op. 7 から着想を得て作曲された。

ここに挙げたいいくつかの例から明らかなように、《パガニーニ・エチュード》Op. 3、Op. 10、そして《トッカータ》Op. 7 は、ピアノ・テクニクの観点からだけでなく、作曲面においても、後世のピアノ音楽に至るまで多大な影響を及ぼしている。

<sup>476</sup> Maurice Hinson and Wesley Roberts, *Guide to the Pianist's Repertoire, 4th Edition* (Indiana University Press, 2013), p. 662.

<sup>477</sup> Seon Hwa Song, "A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide." Ph. D. diss., Florida State University, 2011, p. 15.