

## 第IV章 ピアノ練習がシューマンの活動に及ぼした影響

本論文ではこれまで、1833年までのシューマンのピアノ・テクニックへの取り組みについて詳細を明らかにし、彼の「ピアノ教則本」計画や技巧的作品である《パガニーニ・エチュード》Op. 3及びOp.10、《トッカータ》Op. 7の3作品が、日々のピアノ練習と密接に関連して生まれたものであることを論じてきた。本章では、これらの日々のピアノ練習がシューマンのその他の、またその後の活動にどのような影響を及ぼしているのかということに焦点をあてることとする。シューマンはプロのピアニストになる夢は放棄したものの、自身の音楽活動の幅を次々と広げていき、作曲家・著述家・ピアノ教師として、多方面で活躍することとなる。

ヴェントが指摘しているように、シューマンの作曲家および著述家としての活動の始まりは、「練習日誌」が始まった1831年に成人したことが契機となっている<sup>478</sup>。当時ザクセン王国では21歳を成人としており、シューマンは1831年6月8日にその時を迎えた。これを機に、後見人が管理していた父の遺産を自分で管理するようになり、経済的に独立する。そして学生時代の借金を返済してウィーン式のピアノを購入し、ピアニストとしての訓練に本腰を入れる。このことは6月15日の日記に、「225ターラーのメルツァーのピアノを購入。全借金の返済」<sup>479</sup>と記されている。そしてこの日には、音楽小説『神童たち』のアイデアが浮かび執筆家への意欲も同時に目覚めていことが日記から読み取れる。「外出先で『神童たち』のアイデアが生まれた。キャラクターと人物は足りているが、ストーリーと脈絡に欠けている」として、クララやFr. ヴィーク、フンメルやパガニーニなどの実在する人物を登場人物に設定し、その人物像を列挙している<sup>480</sup>。また、7月1日の日記には「新たな章。新たな決心」<sup>481</sup>と書かれており、成人したことによって自分の意志のもとに生きていく新しい人生が始まったことを示している。そしてここでシューマンの分身でダビデ同盟<sup>482</sup>の主峰となるペンネーム、「フロレスタン」と「オイゼービウス」が誕生する

<sup>478</sup> 2012年6月26日、マインツでマティアス・ヴェント氏が行った講演内容による。(Musik im Landtag, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 講演題目: Robert Schumann – “Der Componist übt.”)

<sup>479</sup> “Kauf des Melzerschen Flügel für 225 Thlr. - Bezahlung sämtlicher Schulden“, Tb1: 342.

<sup>480</sup> “Unterwegs entstand in mir die Idee zu den “Wunderkindern”; Charaktere u. Personen fehlen mir nicht, aber Handlung u. Verbindung der Fäden. ...“, Tb1: 342-343.

<sup>481</sup> “Neuer Abschnitt – Neue Vorsätze“, Tb1: 344.

<sup>482</sup> 日本では「Davidbund」を、ドイツ語の発音に近づけ「ダーヴィット同盟」あるいは「ダヴィット同盟」と表記することが多いが、日本の聖書で「David」を「ダビデ」としており、聖書式にしたほうが本来の意味に近いと思われるため、本論文では「ダビデ同盟」とする。

のである。「今日からこの日記帳にまったく新しい人物たちが登場する。ぼくの最良の友人二人だ。といってもぼくは彼らにまだあったことが無い。彼らはフロレスタンとオイゼービウスという。」<sup>483</sup>

このような事実をもとに、本章では「練習日誌」を例とする体系的なピアノ技法との取り組みが単なる練習にとどまらず、シューマンの多面的な活動に大きく影響し、根源をなしていることを、ピアノ・テクニクの観点から検証していく。

### 第1節 音楽作品の中で

ピアノ練習音型が次第に作曲の方向へと発展していったことは既に述べたので、ここでは、シューマンのテクニクの取り組みが実際の演奏に直接関わる、彼のピアノ曲に付けられた指使いについて分析する。

楽器の発展に伴い、新たなピアノの奏法が生み出されていく中で、指使いに注目が集まり始めたのは、ちょうどシューマンがピアノ・テクニクに没頭していた時期と重なる。今日では当然のように楽譜に指使いが記されているが、19世紀の言わば「ピアノの時代」に、多様な指の使用について入念で体系的に言及したのは、フンメルが初めてであった<sup>484</sup>。フンメルは自身のピアノ教則本において指使いを重点的に取り扱っており、各章の練習音型にそれを記している<sup>485</sup>。

そのような時代背景の中で、シューマンが指使いに関心を寄せていたことは、ごく自然の流れであると考えられる。ピアノ・テクニクの可能性の拡大のため、指使いの実験と追求を繰り返し行い、様々な工夫を凝らしていたことは本論文で度々強調してきた。そしてその試みは、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3に集約されていると考えられる。Op. 3の正式なタイトルには、指使いを表す「Fingersatz」という語が含まれて

---

<sup>483</sup> “Ganz neue Personen treten von heute in’s Tagebuch – Zwey meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah – das sind Florestan und Eusebius.“ Tb1: 344.

<sup>484</sup> A. Gathy, ed., *Musikalisches Conversations-Lexikon Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, 2nd ed., s. v. “Applikatur“ (Hamburg: Niemeyer, 1840), p. 18. Johann Ernst Häuser, ed., *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache*, 2nd ed., Bd. 1, s. v. “Fingersetzung“ (Meissen: F. W. Goedsche, 1833), pp. 148-149.

<sup>485</sup> J. N. Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (Wien: Haslinger, 1828).

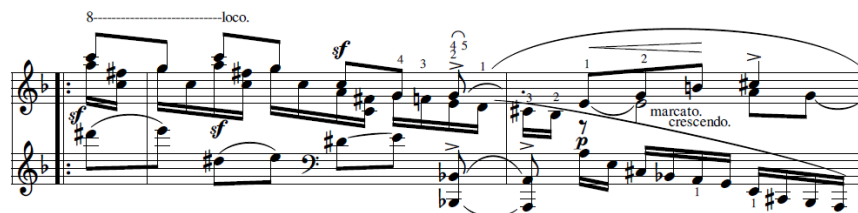
おり、序文でも指使いを念入りに付けたことが述べられている(本論文 p. 192 参照)。また、この指使いについて、1840 年に出版されたグスタフ・シリング Gustav Schilling の音楽事典の〈エチュード〉の項には次のような記載が見られる。「最近ローベルト・シューマンも、パガニーニのカプリースによるピアノのためのエチュードを、特有の指使い付きで出版したが、その指使いは時とともに一般的に普及していこう。」<sup>486</sup> ここに、シューマンの指使いに対する同時代の人の所感を知ることができる。

時に「理解できない」と評されるほど<sup>487</sup> 斬新で複雑であったその運指法は、彼の技巧的作品以外の作品の中で、どのように活かされているのだろうか。ここでは、シューマンのピアノ曲の初版に彼自身が付けた全ての指使いの中から、特筆すべき例をいくつか挙げ、奏法別に分類していく。

まずは、シューマンの指使いの試みが総括されたと思われる《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 との関連が見られるものについて述べる。先に Op. 3 の指使いを考察した際、シューマンが特に追求した運指法は、同じ鍵盤上での指替えと、同じ指の連続使用であるという結論に至った。他の作品で、この2種類の運指法が用いられている箇所を以下に挙げる<sup>488</sup>。

#### ① 同じ鍵盤上での指替え

・《アベック変奏曲》Op. 1、第1変奏、第17小節(右手)



<sup>486</sup> “Jüngst hat auch R. Schumann Etuden für das Pianoforte nach den Capricen von Paganini mit einem eigentümlichen Fingersatz herausgegeben, die mit der Zeit wohl einer allgemeineren Einführung sich erfreuen werden.”, Gustav Schilling, ed., *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Neue Ausgabe, Bd.2, s. v. “Etude” (Stuttgart, F. H. Köhler, 1840), pp. 630-631.

<sup>487</sup> 1833年1月4日の『イリス』に掲載された批評より。本論文 p. 302 参照。

<sup>488</sup> 以下の楽譜は全て、シューマンの所蔵譜をもとに、筆者が作成したものである。

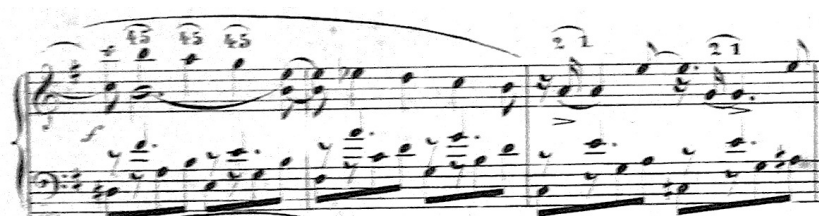
- ・《アレグロ》 Op. 8、第 36, 38 小節 (右手)



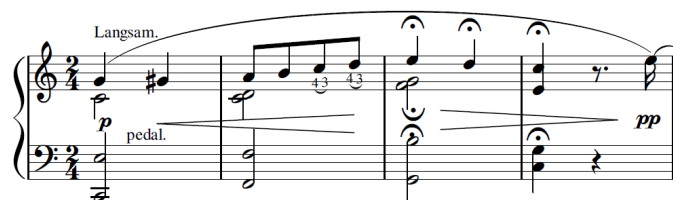
- ・《アレグロ》 Op. 8、第 87 小節 (左手)



- ・《アレグロ》 Op. 8、第 130, 132 小節 (右手)



- ・《幻想小曲集》 Op. 12、第 6 曲 〈寓話〉、第 2 小節 (右手)



- ・《ピアノソナタ第 3 番》 Op. 14、第 3 楽章、第 18 小節 (左手、第 22 小節も同様)



特に、上記の《アレグロ》Op. 8 の第 36、130 小節と《幻想小曲集》Op.12 での指替えは、《パガニーニ・エチュード》Op. 3 の第 3 曲で、レガートの際に効果的な指使いとして付けられたものと同じ意図を持って付けられていると思われる。

## ② 同じ指の連続使用

### (1) 1 つの指の連続使用

- ・《クララ・ヴィークのロマンスに基づく即興曲集》Op. 5、第 12 曲、第 114～115 小節（右手）

- ・《ピアノソナタ第 1 番》Op. 11、第 3 楽章、第 51～54 小節（右手）

- ・《交響的練習曲》Op. 13、第 9 曲、第 57～58 小節（右手）

- ・《ピアノソナタ第3番》Op. 14、第1楽章、第68小節（右手）



- ・《フモレスケ》Op. 20、第90～91小節（左手）



- ・《フモレスケ》Op. 20、第99～103小節（左手）



- ・《フモレスケ》Op. 20、第345～353小節（左手）



- ・《アルバムの綴り》Op. 124、第8曲〈終わりのない苦しみ〉、冒頭（左手）

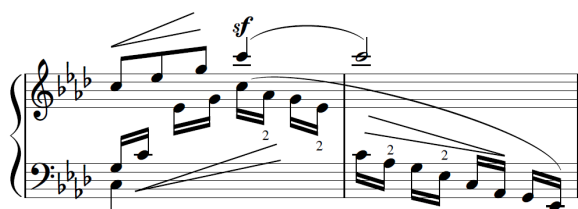


(2) 2つの指の連続使用

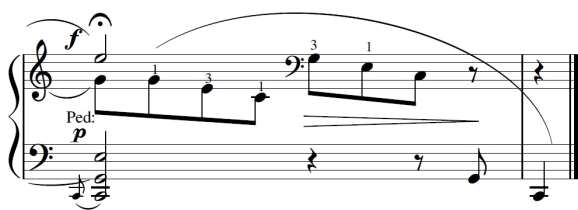
- ・《ピアノソナタ第1番》Op. 11、第3楽章、第167小節（両手）



- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第11～12小節（左手）



- ・《アラベスク》Op. 18、第223小節（左手）

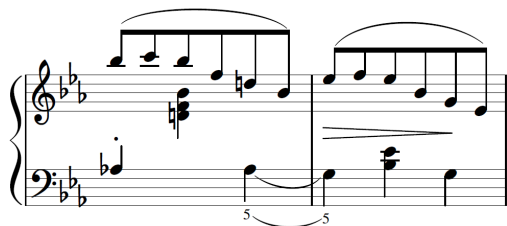


《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3において特徴的であった同じ指の連続使用は、その後の作品の中でもこのように頻用されている。

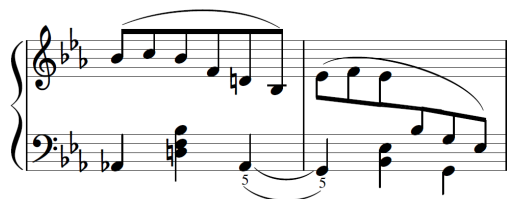
また、Op. 3に見られたような、一つの指を黒鍵から白鍵へ滑らせるウィーン式ピアノの典型的な奏法も、以下に示す通り他の作品の中で用いられている。

③黒鍵から白鍵へ同じ指を滑らせる奏法

- ・《謝肉祭》Op. 9、第1曲〈前口上〉、第81～82小節（左手）



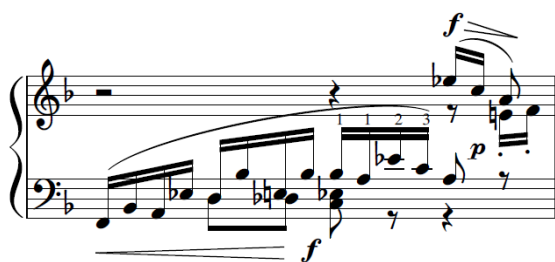
- ・《謝肉祭》Op. 9、第1曲〈前口上〉、第85～86小節（左手）



- ・《ピアノソナタ第3番》Op. 14、第1楽章、第155小節（左手）



- ・《森の情景》Op. 82、第4曲〈不気味な場所〉、第14小節（左手）

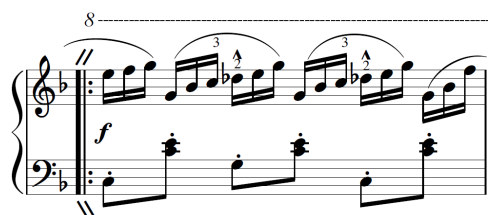


その他、シューマンがこだわりを持って付けたと思われる様々な運指法を以下に挙げる。



④その他の運指法

- ・《アベック変奏曲》Op. 1、第3変奏、第17小節（右手）



右手の上行する音型に、3→2が付けられている。アクセントのためであると考えられる。

- ・《アレグロ》Op. 8、第50小節（右手）



右手の黒鍵に1を指示している。黒鍵に1の指をあえて用いることで、奏者にppへの注意をより喚起させる目的があると推測する。

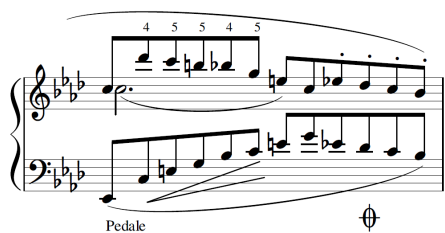
- ・《アレグロ》Op. 8、第99小節（右手）



右手の下行型に4→5を指示している。

1、2拍目の上行パッセージをそれぞれ1→2→3→4の同じ指使いで弾ききり、3拍目のオクターヴ音程をレガートで奏するため、4の次に5を用いるしかなかったと考えられる。

- ・《謝肉祭》Op. 9、第12曲〈ショパン〉、第10小節（右手）



右手の半音階進行に、不規則的な4と5の使用を指示している。もともと力の弱い4と5の指の使用により、このフレーズの微妙なニュアンスを引き出そうとしたと思われる。

- ・《謝肉祭》Op. 9、第 15 曲〈パンタロンとコロンビーヌ〉、第 20 小節（第 2 括弧、左手）



左手の半音階書下行型に 4 → 3 を指示している。アクセントの後、徐々に力が抜けていくニュアンスを意図したことが推測される。

- ・《ピアノソナタ第 1 番》Op. 11、第 1 楽章、第 27～28 小節（右手）

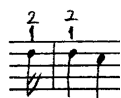


- ・《ピアノソナタ第 1 番》Op. 11、第 1 楽章、第 30～31 小節（右手）



上記 2 つの《ピアノソナタ第 1 番》Op. 11 の音型では、フォルテ及びアクセントが付いた単音について、1 と 2 の二本の指で同時に打鍵するように指示されている。この指使いについてモシェレスは非常に懐疑的で、1836 年 10 月 5 日シューマンに宛てた手紙で次のように言及している。

...このソナタに関するいくつかの私的な質問を付け加えます。p. 3 の指使いは何を意図しているのですか。



鍵盤を 2 つの指で同時に打鍵しなければならないのですか？それによって、異なる響きを目的としているのですか？そうならば、最弱から最強までの打鍵であらゆる

ニュアンスが表現できるように、ピアノ奏者が（個々の）指を鍛える方が望ましくないのですか？私は、クラークもたとえばショパンの《お手をどうぞ》変奏曲の序奏のあるパッセージで、第1指と第2指<sup>489</sup>で同時に鍵盤を押さえていたのを思い出しました。



これは見た目には何か違うように思われるのですが、適切な力を持った指を一つずつ使っても同じようによく聞こえるのです。<sup>490</sup>

この記述からは、クラークとシューマンの共通性と共に、今日では度々用いられる、音を際立たせたい時や鋭い音色が求められる時などに2本の指を同時に用いる奏法が、当時斬新なものであったことが読み取れる。またこれは、2人の師であった Fr. ヴィークのメソッドに基づくと考えられる。

次の3例は、跳躍を伴う5と4の指の独特な使い方である。

・《ピアノソナタ第1番》Op. 11、第2楽章、第14小節（左手）



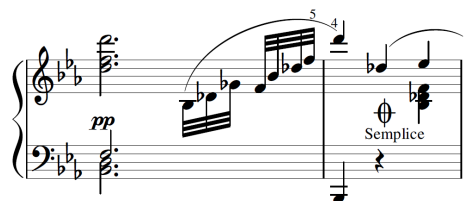
13度の跳躍を要する箇所では5と4を指示している。

<sup>489</sup> これは人差し指と中指のことであり、ピアノの指使いの1と2ではない。

ドイツ語では親指は「Daume」であり、指「Finger」という言葉は人差し指「Zeigefinger」からつけ始めるので、第1指とは人差し指、つまりピアノの指使いでは「2」となる。

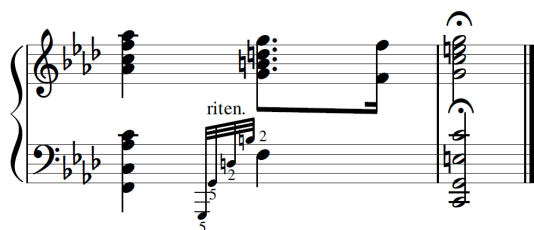
<sup>490</sup> “[...] Einige Privatfragen, die Sonate betreffend, füge ich bey: was bedeutet der Fingersatz S. 3, sollen 2 Finger die Tasten zugleich anschlagen?, soll dadurch ein verschiedener Klang bezweckt werden? in diesem Falle wäre es vielleicht [sic; recte: nicht] wünschenswerther, daß Klavier-Spieler die Kraft ihrer Finger (einzeln) so ausbildeten, daß sie zu allen Nuancen vom schwächsten bis zum stärksten Anschlag fähig werden?, ich glaube mich zu erinnern, daß Clara selbst den 1.t und 2.t Finger zugleich auf die Taste brachte, wie bey einer Passage in Chopins Var: über la ci darem, in der Intro: Es sieht mich [sic; recte: sich] verschieden an, aber es hört sich mit einzelnen Fingern mit angemessener Kraft eben so gut [...],” Wolfgang Boetticher, ed., *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981), p. 131. ベティヒャーのトランスクリプトには誤りがあり、ここではデュッセルドルフのローベルト・シューマン研究所の所蔵書に書き込まれた訂正を[recte]として引用する。またベティヒャーは譜例でも指使いを忘れていたため、同じくシューマン研究所の訂正から引用する。

- ・《ピアノソナタ第1番》Op. 11、第4楽章、第350～351小節（右手）



6度の跳躍で、5→4を指示している。

- ・《ピアノソナタ第3番》Op. 14、第3楽章、第1変奏、第19小節（左手）



前打音のオクターヴの跳躍で、5→5の連続を指示して

そしシューマン最後期の、自身の娘たちに捧げた作品に見られる指使いの例は、教育的な側面を示す。

- ・《子供のための3つのソナタ》Op. 118-1、第2楽章、第37～38小節（右手）



ここでは同音型であるのに、それぞれ異なる指使いが付けられている。これはシューマン自身が、1830年代に同じ音型を可能な限りの違う指使いを付けて練習した方法（本論文第2章参照）を楽曲の中で適用したものであると考えられる。

ここまでは、印刷された指使いについて扱ってきたのだが、シューマンの指使いへの関心はここで留まることはなかった。そのことは、シューマンの所蔵譜から見て取ることができる。シューマン自身の作品の所蔵譜には、彼が実際に使用した形跡を残すものがあり、彼が書き込んだ指使いがある。これは印刷譜には反映されていない。ここから、シューマン本人が自身の作品を弾く際に、どのような指使いを用いていたかということを知ることができる。貴重な資料であるため、以下に全てを挙げ、いくつか特徴を分析する。

⑤ シューマンが所蔵譜に手書きで記した指使い

- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第162～165小節（両手）

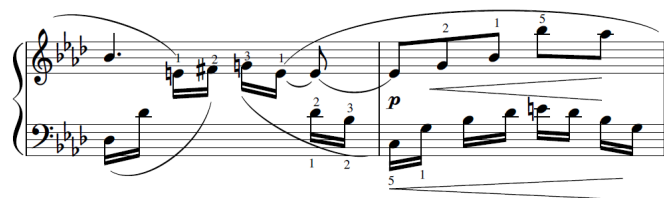


第163小節の右手において、2の指が3音にわたって連続で付けられている。また、第164小節の右手には、黒鍵から白鍵へ5の指を滑らすように記されている。

- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第167～169小節（両手）

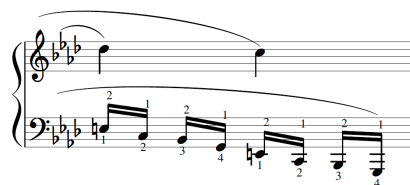


- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第185～186小節（両手）



第186小節の右手に記された指使いは、白鍵から黒鍵へ上行するのに対し2→1の指替えが記されており、非常に困難である。

- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第189小節（左手）



左手に2種類の運指法が書き込まれている。音符の上に記されたものは2と1の連続使用からなり、本項でも取り上げたように、シューマンによく見られるものである。

- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第206～209小節（左手）

- ・《幻想小曲集》Op. 12、第5曲〈夜に〉、第213～214小節（左手）

ここでは全体的に、スムーズではない  
運指法が書き込まれている。

- ・《交響的練習曲》Op. 13（初版）、第10曲、第15～16小節（左手）

- ・《ピアノソナタ第2番》Op. 22、第2楽章、第19小節

- ・《ピアノソナタ第2番》Op. 22、第2楽章、第29～30小節（右手）

以上に見たように、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3で多用されていた運指法は、その後の作品でも用いられている。そして、Op. 3で一度集約されたと思われるシューマンの指使いへの関心は、その後も途絶えることはなく、それまでの実験や挑戦によって得た手法を効果的に用いながらも、常に新しい響きと肉体の可能性を追求していることが明白である。なぜなら、その後の作品に見られる指使いにも、奏者にとって弾きやすい指使いだけでなく、Op. 3で評されていたような、当時の奏者には「理解できない」指使い、すなわち斬新な運指法が、度々見受けられるからである。これは明らかに、1833年まで集中的に研究していたピアノ・テクニックの影響および発展であると言えるだろう。

## 第2節 執筆作品の中で

### 1. 批評記事

シューマンの主たる執筆活動であった音楽批評は、今日においてもなお、高い引用率を誇る。彼が書いた批評記事は、19世紀の作曲家研究において必ずと言って良いほど引用され、その影響は計り知れない。その大きな理由は、シューマンの批評を通して、19世紀の音楽界の流れを見られることにあるだろう。シューマンは自身が創刊した雑誌『音楽新報』において、現在まで名を残す巨匠についてはもちろんのこと、そうはなれなかった音楽家についても数多く取り上げてきた。それ故、今となっては忘れ去られてしまった情報量の少ない音楽家について理解する場合に、シューマンの批評は重要で貴重な役割を果たす。

シューマンの批評家デビューは、1831年12月7日の『一般音楽新聞 *Allgemeine musikalische Zeitung*』に掲載された「作品2 Ein Opus II」という記事である<sup>491</sup>。「諸君、脱帽せよ、天才だ Hut ab, ihr Herren, ein Genie」という有名な台詞が含まれた、ショパン作曲《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』の主題による変奏曲》Op. 2についての批評である。その後、1833年6月に同志<sup>492</sup>を集め音楽雑誌を刊行する計画を立てる。そして1834年4月3日に『ライプツィヒ音楽新報 *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*』を創刊となった。しかし、シューマンは年末に発行権を取得し、雑誌名を『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』に改名し、この雑誌は運営上、シューマンひとりのものとなった。そして1845年まで、シューマンはその主筆を務めた<sup>493</sup>。この間、実に多くの批評や論文を公表したことは言うまでもない。1853年には、それらの記事から選択した原稿に、いくつか他の出典のものも加え改定し<sup>494</sup>、論文集にまとめた。これは1854年に『音楽と音楽家に関する論文集 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*』のタイトルで出版され、その影響は今日まで多大である。

この『音楽と音楽家に関する論文集』において、ピアノ・エチュードについて書かれたも

<sup>491</sup> 『一般音楽新聞』(No. 49), Sp. 805-808.

<sup>492</sup> これは、シューマンのピアノ教師であったフリードリヒ・ヴィーク、ピアノと一緒に演奏していたユーリウス・クノル、そしてシューマンが《トッカータ》Op. 7を献呈したルートヴィヒ・シュンケである。

<sup>493</sup> 『音楽新報』刊行までの略史については、友利修「音楽新聞紙編集者としてのロベルト・シューマン」、『思想』東京：岩波、No. 1040、2010年、49-65頁参照。

<sup>494</sup> これに関しては、Akio Mayeda, "Schumann als Redakteur seiner eigenen Schriften," in *Schumann Forschungen*, Bd. 14 (Mainz: Schott, 2012), pp. 197-203を参照。



のはかなり見られる。しかし『音楽新報』を概観すると、ピアノ作品の批評の中で、エチュードとピアノ教則本に関する記事が占める割合がさらに多いことに気づく。この時代はこれらの出版物が続出した時代であり、シューマンの批評記事がこの分野に比重を置いていることも当然であると考えられる。しかし、シューマンは単に時代の風潮に乗っていただけなのだろうか。それとも、彼の実際のピアノ・テクニックの取り組みが深く批評に関連しているのではないのだろうか。そこで後者の点に関して、『音楽新報』の記事、書簡、日記などの資料を整理し検証する。

まずは、以下に、シューマンが『音楽新報』（NZfM と略記）のために執筆した記事の中から、ピアノ・エチュードやピアノ教則本について書いたものを発行日順に、使ったペンネームを付記して全て挙げる。表の右欄には、その後の文集『音楽と音楽家に関する論文集』（GS と略記）にも掲載された記事に✓を入れた。

表 35 : シューマンが執筆した技巧的作品に関する記事一覧

NZfM 発行日	NZfM 表題、【ペンネーム、もしくは暗号】 <sup>495</sup>	GS
1834/6/5 (1Jg, No.19, pp. 73-75)	Die Davidbündler. / I . Hummel's Pianofortestudien. (ダビデ同盟 / I . フンメルのパiano教則本) 【Eusebius., Florestan., Raro.】	✓
1834/6/23 (1Jg, No.24, p. 94)	F. Hüntten, Méthode p.1. Pfte. Op. 60. Pr. 3 Rthlr. Mainz, Schott. (F. ヒュンテン、ピアノのためのメソッド、Op. 60) 【11.】	
1834/12/8 (1Jg, No.72, pp. 286-287)	1) F. Zenker, praktische Anweisung bei Behandlung der Doppelscalen f. d. Pft. Pr. 1 Rthlr. 16 Gr. Prag, Marco Berra. (F. ツェンカー、重音音階の扱いについての実践的な指導書) 2) C. Czerny, tägliche Studien auf dem Pianoforte. W. 337. Pr. 2 Rthlr. Wien, Haslinger. (C. チェルニー、毎日の練習曲、Op. 337) 3) J. Fischhof, Anleitung zum Gebrauch des Handleiters. W. 35. Pr. 16 Gr. Wien, Haslinger. (J. フィッシュホフ、手導器の使用のための手引き、Op. 35) 【11.】	
1835/1/6 (Jg1835, No.2, pp. 5-6)	Kritik. (批評) 1) Ferdinand Hiller. X X I V Etudes p.1. Pfte. Ouev. 15. Leipzig, Hofmeister. Pr. 3 Thlr. (F. ヒラー、24 の練習曲、Op. 15) 【2.】	✓
1835/2/6 (Jg1835, No.11, pp. 41-43)		
1835/2/13 (Jg1835, No.13, p. 53)		
1835/2/17 (Jg1835, No.14, pp. 55-68)		
1835/2/13 (上述)	Anzeiger. (広告) (12) John Field, Exercice nouveau, comp. p. 1. Pfte. – 36 kr. Francfort, Fischer. (J. フィールド、新しい練習曲) 【12.】	
1836/1/12 (Bd4, No.4, pp. 16-18)	Pianoforte. / Etuden. (ピアノ / エチュード) 【2.】 ・ J. P. Pixis, Exercices en forme de Valses. Oeuv. 80. Livr. 1. 2. a 12 Gr. Kistner. (J. P. ピクシス、ワルツ形式による練習曲、Op. 80) ・ Pohl, J., Divertissements ou Exercices en forme d'Ecossaises. Fl. 1. Diabelli. (J. ポール、スコットランド様式のディヴェルティメント又は練習曲) ・ Maria Szymanowska, 12 Etudes. Livr. 1. 2. a 16 gr. Kistner. (マリア・シマノフスカ、12 の練習曲)	✓

<sup>495</sup> Jochen Lebelt, "Robert Schumann als Redakteur der "Neue Zeitschrift für Musik,"" Ph. D. diss., Zwickau, 1987, Anh. pp. X X X I V - X X X V に、シューマンが『音楽新報』で用いた全てのペンネームと暗号が整理されている。

	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ J. C. Kessler, Etudes. Oeuv. 20. Livr. 1-4. a 1 Thlr. Haslinger. (J. C. ケスラー、練習曲、Op. 20)</li> <li>・ H. Bertini, 25 Caprices ou Etudes (Complement des Etudes caracteristiques). Oeuv. 94. 7 fl. 12 kr. Schott. (H. ベルティニー、25 のカプリース練習曲、Op. 94)</li> </ul>	
1836/1/19 (Bd4, No.5, pp. 24-26)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Charles Mayer (de St. Petersbourg), 6 Etudes. Oeuv. 31. Rthlr. 1. 12 gr. Offenbach, André. (シャルル・マイヤー、6つの練習曲、Op. 31)</li> <li>・ F. Ries, 6 Exercices. Oeuv. 31. 2 Francs. 50 Ctms. Bonn, Simrock. (F. リース、6つの練習曲、Op. 31)</li> <li>・ F. W. Grund, 12 grandes Etudes. Oeuv. 21. Rthl. 2. Hamburg, A. Cranz. (F. W. グルント、12の大練習曲、Op. 21)</li> </ul>	
1836/1/26 (Bd4, No.8, pp. 33-34)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ C. E. F. Weyse, 8 Etudes. Oeuv. 51. Rthlr. 1. 8 gr. Copenhagen, Lose. (C. E. F. ヴァイゼ、8つの練習曲、Op. 51)</li> <li>・ Louis Berger, 12 Etudes. Oeuv. 12. Rthlr. 1. 12 gr. Berlin, Christiani (jetzt bei Hofmeister). (L. ベルガー、12の練習曲、Op. 12)</li> </ul>	
1836/2/6 (Bd4, No.11, pp. 45-46)	Die Pianoforte - Etuden, ihren Zwecken nach geordnet. (目的別ピアノ練習曲) 【R. Schumann.】	✓
1836/4/19 (Bd4, No.32, pp. 134-135)	Pianoforte. (ピアノ) VI Etudes de Concert comp. d'après des caprices de Paganini. - Op X. - 20 Gr. - Leipzig, Hofmeister. - (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) 【Robert Schumann】	✓
1836/6/10 (Bd4, No.47, pp. 193-194)	Pianoforte. / Sechszehn neue Etuden. (ピアノ / 16の新しい練習曲) 【Rob. Schumann】	✓
1837/8/4 (Bd7, No.10, pp. 39-40)	Etuden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) <ul style="list-style-type: none"> <li>・ Alexander Dreischock, acht Bravouretuden in Walzerform. Op.1. Prag, Berra. 45 Kr. (アレクサンダー・ドライショック、ワルツ形式による8つの華麗な練習曲、Op. 1) 【22.】</li> <li>・ Conrad Lüders, zwölf große Etuden. Op. 26. Zwei Hefte, jedes 1 Thlt. Kopenhagen, Lose u. Olfen. (コンラート・リュューダース、12の大練習曲) 【12.】</li> </ul>	✓
1837/8/11 (Bd7, No.12, pp. 47-48)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ S. Thalberg, zwölf Etuden. Op. 26. 1stes Hft. 1 Thlr. 12 Gr. Breitkopf u. Härtel (S. タールベルク、12の練習曲、Op. 26) 【22】</li> <li>・ William Sterndale Bennett, Sechs Etuden in Capricenform. Op. 11. 1 Thlr. Fr. Kistner (ウィリアム・スタンデール・ベネット、カプリッチョ形式による6つの練習曲、Op.11) 【R. S.】</li> </ul>	✓
1837/8/15 (Bd7, No.13, pp. 49-50)	・ Ludwig Berger, funfzehn Etuden. Op. 22. Zwei Hefte, jedes 1 Thlr. Leipzig, bei Hofmeister. (ルートヴィヒ・ベルガー、15の練習曲、Op.22) 【R. S.】	

1837/12/22 (Bd7, No.50, pp. 199-200)	Museum. / 5. / 12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin. [Op. 25] (博物館 / フレデリック・ショパンによるピアノのための 12 の練習曲、Op. 25) 【Eusebius.】	✓
1838/1/19 (Bd8, No.6, pp. 21-22)	Etuden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) ・ Carl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besonderer Schwierigkeiten auf dem Pianoforte in 24 großen Uebungen dargestellt. Op. 400. 7 Fl. CM. Wien, bei Diabelli. (カール・チェルニー、フーガ演奏教本、Op. 400) 【12.】	✓
1838/3/27 (Bd8, No.25, pp. 97-98)	・ Adolph Henselt, zwölf Etuden (Etudes caractéristiques de Concert). Werk 2. Zwei Hefte, jedes 1 Thlr. 16 Gr. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. (アドルフ・ヘンゼルト、12 の性格的練習曲、Op. 2) 【Robert Schumann.】	
1838/5/29 (Bd8, No.43, pp. 169-170)	・ C. V. Alkan, 3 große Etuden. Op. 15. 3 Thlr. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. (C. V. アルカン、3 つの大練習曲、Op. 15) ・ I. Schmitt, Etuden f. Pfte. Op. 275. Drei Hefte, jedes zu 16 Gr. Hamburg, bei Böhme. (I. シュミット、練習曲、Op. 275) ・ Eduard Franck, zwölf Studien. Zwei Hefte, jedes 16 Groschen. Leipzig, bei Kistner. (エドゥアルド・フランク、12 の練習曲) ・ C. E. F. Weyse, vier Etuden. Op. 60. 20 Gr. Copenhagen, bei Lose u. Olsen. (C. E. F. ヴァイゼ、4 つの練習曲、Op. 60)	
1838/6/26 (Bd8, No.51, pp. 201-202)	・ I. Moscheles, Charakteristische Studien f. d. Pianoforte zur höheren Entwicklung des Vortrags u. der Bravour. Heft. I. Op. 95. (2 Thlr. 8 Gr.) Leipzig, bei F. Kistner. (I. モシエレス、性格的練習曲、Op. 95) 【R. S.】	
1839/3/5 (Bd10, No.19, pp. 73-74),	Etuden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) 【S.】 ・ Ad. Henselt, Etuden [Etudes de Salon] . Op. 5. 2 Hefte, jedes 1 Thlr. 12 Gr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (Ad. ヘンゼルト、12 のサロン風練習曲、Op. 5)	✓
1839/3/8 (Bd10, No.20, pp. 77-78)	・ W. Taubert, 12 Etuden. Op. 40. 1 Thlr. 20 Gr. Leipzig, Hofmeister. (W. タウベルト、12 の練習曲、Op. 40) ・ S. Thalberg, 12 Etuden. Op. 26. 2tes Hft. 1 Thlr. 12 Gr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (S. タールベルク、12 の練習曲、Op. 26)	
1839/9/24 (Bd11, No.25, pp. 97-98)	Etüden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) 【R. S.】 ・ Rudolph Willmers, 6 Etuden. Op. 1. 1 Thlr. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. (ルドルフ・ヴィルマース、6 つの練習曲、Op. 1)	✓
1839/10/8 (Bd11, No.29, pp. 113-114)	・ B. F. Philipp, 12 Etuden und charakteristische Stücke (songe et vérité). Op. 28. 2 Thlr. Breslau, bei Leuckart. (B. F. フィリップ、12 の練習曲と性格的小品、Op. 28)	
1839/10/15 (Bd11, No.31, pp. 121-123)	・ J. Rosenhain, 12 charakteristische Etuden. Op. 17. 2 Thlr. Leipzig, bei F. Hofmeister. (J. ローゼンハイン、12 の性格的練習曲、Op. 17) ・ F. Kalkbrenner, 25 große Etuden. Op. 145. 2 Hefte, jedes 1 Thl. 12 Gr. Leipzig, bei F. Kistner. (F. カルクブレンナー、25 の大練習曲、Op. 145)	✓

	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ F. Liszt, Etuden. Op. 1. Lfrg. 1. 16 Gr. Leipzig, bei F. Hofmeister. (F. リスト、練習曲、Op. 1)</li> <li>・ F. Liszt, große Etuden. Lfrg. 1 u. 2, jede 3 Thlr. Wien, bei T. Haslinger. (F. リスト、大練習曲)</li> </ul>	
1841/4/12 (Bd14, No.30, pp. 119-120)	<p>Etuden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) 【13.】</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・ J. C. Quilling, Studien f. d. Pfte. 10tes Werk. 2 Hefte à 16 gGr. Offenbach, bei André. (J. C. クヴィリング、ピアノのための練習曲、Op. 10)</li> <li>・ Theodor Kullack, 2 Concertetuden. 2tes Werk. 20 gGr. Berlin, bei Riesenstahl. (テオドール・クラック、2つの演奏会用練習曲、Op. 2)</li> <li>・ J. Rosenhain, 24 Etuden (Etudes melodiques). Op. 20. 20 Frcs. Breitkopf und Härtel. (ローゼンハイン、24の練習曲、Op.20)</li> </ul>	✓
1841/5/31 (Bd14, No.44, pp.175-176)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Eduard Wolff, 24 Etuden. Op. 20. 12 Frcs. Paris, Schlesinger. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (エドゥアール・ヴォルフ、24の練習曲、Op. 20)</li> <li>・ Carl Mayer, 6 Etuden. Op. 55. 1 Thlr. Leipzig, bei Hofmeister. (カール・マイヤー、6つの練習曲、Op. 55)</li> </ul>	
1841/6/4 (Bd14, No.45, pp. 181-182)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Stephan Heller, 24 Etuden. Op.16. 2 Lieferungen. Paris, bei Schlesinger. Berlin, bei Schlesinger. (シュテファン・ヘラー、24の練習曲、Op. 16)</li> </ul>	
1842/3/29 (Bd16, No.26, pp. 102-103)	<p>Etuden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) 【39.】</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・ C. Evers, große Etude. Hamburg, bei Böhme. 16 gGr. (C. エヴァーズ、大練習曲)</li> <li>・ E. Haberbier, „Coeur insensé sois calme ou brise toi“. Etude p. le Pfte. Hamburg, A. Cranz. 8 gGr. (エルンスト・ハーベルビアー、練習曲)</li> <li>・ E. Haberbier, le Ruisseau. Etude p. le Pfte. Hamburg, A. Cranz. 12 gGr. (エルンスト・ハーベルビアー、練習曲)</li> </ul>	✓
1842/4/5 (Bd16, No.28, pp. 110-111)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ A. H. Sponholz, charakteristische Etuden. Op. 9. Schubert u. Niemeyer. 20 gGr. (A. H. シュポンホルツ、性格的練習曲、Op. 9)</li> <li>・ Eduard Pirkhert, Andante und Etude. Op. 1. Wien, bei P. Mechetti. 45Fr. (エドゥアルド・ピルクヘルト、アンダンテと練習曲、Op. 1)</li> <li>・ C. Montag, zwei Etuden. Op. 3. Rudolstadt, bei G. Müller. 52 Fr. (C. モーントーク、2つの練習曲、Op. 3)</li> </ul>	
1842/4/19 (Bd16, No.32, pp. 127-128)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Carl Wittmann, 6 Etuden. Op. 6. 2 Fl. Wien, bei Mechetti. (カール・ヴィットマン、6つの練習曲、Op. 6)</li> <li>・ M. C. Eberwein, 6 Etuden. 10 Frcs. 1 Thl. 5 Ngr. Paris, bei Richault. Weimar, bei C. Eberwein. (M. C. エバーヴァイン、6つの練習曲)</li> <li>・ H. F. Kufferath, 6 Concert-Etuden. Op. 2. 1 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, bei Hofmeister. (H. F. クッフェラート、6つの演奏会用練習曲、Op. 2)</li> </ul>	

<p>1842/4/26 (Bd16, No.34, p. 134)</p>	<p>・ F. Liszt, Bravourstudien nach Paganini's Capricen f. d. Pfte bearbeitet. 2 Abtheilungen, jede zu 3 Fl. Wien, bei T. Haslinger. (F. リスト、パガニーニのカプリースによる超絶技巧練習曲)</p>	
<p>1843/10/26 (Bd19, No.34, pp. 134-135)</p>	<p>Etuden für das Pianoforte. (ピアノのためのエチュード) 【13.】 ・ Ch. Vollweiler, 3 Etudes melodiques. Oeuv. 4. 12 gGr. Hamburg, Schuberth et Comp. (Ch. フォルヴァイラー、3つの旋律的練習曲、Op.4) ・ H. Ravina, 25 Etudes caracteristiques. Liv. 1. Et 2. à 5 Frcs. Bonn, Simrock. (H. ラヴィーナ、25の性格的練習曲) ・ Ch. Mayer, 3 grandes Etudes. Oeuv. 61. 1 Thlr. 12 gGr. Petersburg, chez Bernard, Hamburg, chez A. Cranz. (Ch. マイヤー、3つの大練習曲、Op. 61)</p>	✓
<p>1844/2/5 (Bd20, No.11, pp. 41-42)</p>	<p>Instructives für Pianoforte. (ピアノのための指南書) ・ Aulagnier, Clavierschule für Kinder. Leipzig, F. Hofmeister. Op. 58. 1 1/3 Thlr. (オラニエ、子供のためのピアノ教則本、Op. 58) ・ Wachsmann, Elementarschule für das Pianoforte, neue vermehrte Auflage. Magdeburg, Heinrichshofen. 2 Hefte à 1/2 Thlr. (ヴァックスマン、ピアノのための初歩的な教則本) ・ F. Wewetzer, Studien für das Pianoforte. Op. 4. Berlin, Challier. 2 Hefte à 3/4 Thlr. (F. ヴェヴェッツァー、ピアノのための練習曲、Op.4) ・ I. Moscheles, Tägliche Studien über die harmonisirten Scalen zu 4 Händen. Op. 107. Leipzig, F. Kistner. 2 Hefte à 2 Thlr. (I. モシエレス、4手の和声付音階に関する毎日の練習曲、Op. 107) 【14.】</p>	
<p>1844/3/25 (Bd20, No.25, pp. 98-100)</p>	<p>・ Stephan Heller, 25 leichte melodiose Uebungsstücke in fortschreitender Folge mit genauem Fingersatze, zur Vorbereitung des Studiums von Op. 16, 46 u. 47. und der Etuden und Compositionen der neuern Schule. Op.45. Berlin, bei Schlesinger. 3 Lieferungen à 3/4 Thlr. (シュテファン・ヘラー、25のやさしい旋律的練習曲、Op. 45) ・ Th. Kullack, Méthode des méthodes von Moscheles u. Fetis, vermehrt. Praktischer Theil, 1ster systematisch fortschreitender Coursus mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes. I. 18 kleine Uebungsstücke für beide Hände innerhalb des Umfangs einer Octave. II. 20 größere Uebungsstücke für die rechte Hand, für die linke Hand, für beide Hände. III. 20 größere Uebungsstücke, um die Finger unabhängig zu machen, zur Uebung im Abwechseln der Finger, der Doppelgriffe, Octaven und Triller. Berlin, bei Schlesinger. (テオドール・クラック編、モシエレス&amp;フェティスのピアノ教則本、第1-3巻) 【— s.】</p>	
<p>1844/5/13 (Bd20, No.39, pp. 154-155)</p>	<p>・ J. R. Schachner, La tempête, etude pour le Piano. Op. 1. Berlin, chez Schlesinger. Preis 1/3 Thlr. (J. R. シャッハナー、ピアノのための練習曲、Op.1) ・ Klage, Die Tonleitern, Accorde und Cadenzen in allen Dur- und Molltonarten. Mit Fingersatz. 2te Auflage. Berlin, bei Schlesinger. Pr. 1/2 Thlr. (クラゲ、全調の音階・和音・カデンツ)</p>	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ Moscheles und Fetis, Methode des Pianofortespieles, herausgegeben von Th. Kullak. Heft IV, V u. VI. Subscriptionspreis à 2/3 Thlr. Ladenpreis à 1 Thlr. Berlin, bei Schlesinger. (テオドール・クラック編、モシェレス&amp;フェティスのピアノ教則本、第4-6巻)</li> <li>・ Carl Czerny, Terzen-Etude für Pianoforte. Dritte Beilage zur allgemeinen Wiener Musikzeitung, Jahrgang 1844. Wien, bei Mechetti. Op. 735. (カール・チェルニー、ピアノのための3度の練習曲、Op. 735) 【— s.】</li> </ul>	
1844/9/16 (Bd21, No.21 pp. 89-90)	Pianofortemusik. / Studien. (ピアノ音楽 / エチュード) <ul style="list-style-type: none"> <li>・ C. Mayer, Zwei große Concert-Etuden. Op. 73. Berlin, bei Ch. Paez. 1 Thlr. (C. マイヤー、2つの演奏会用大練習曲、Op. 73)</li> <li>・ Th. Kullack, Methode des Pianofortespiels von Moscheles und Fetis. Berlin, bei Schlesinger. Heft VII, VIII u. IX. à 2/3 Thlr. Subscr. 1 Thlr. Labenpr. (テオドール・クラック編、モシェレス&amp;フェティスのピアノ教則本、第7-9巻) 【— s.】</li> </ul>	
1844/9/19 (Bd21, No.24, p. 93)	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ A. Hartl, Zwei Etuden. Op.1. Wien, Diabelli. 1/2 Thlr. (A. ハートル、2つの練習曲、Op. 1) 【11.】</li> <li>・ F. Couppey, 12 Etuden. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 1/6 Thlr. (F. クーペ、12の練習曲) 【11.】</li> </ul>	

この表から今まで論文集で知られていた以上に多数のエチュード、教則本に関する批評があり、今日では無名の作曲家から、誰もが知る有名な作曲家までの、非常に多様な技巧作品が扱われていることと、シューマンがいかにピアノ技巧作品に精通していたかがわかる。

音楽雑誌の発行者であったシューマンには各出版社から新作が批評のために絶えず送られてきたため、彼はいち早く最新作をチェックできる立場にあった。また、どの曲を誰が執筆するか決定権は主筆であったシューマンにあり、上の表に見られる曲を選んだのも彼自身である。そして記事の執筆のため、これらの作品を隅々まで研究し尽くしていたと思われる。その際、以前の実践ピアノ技法との取り組みの観点が直接反映されている。その最も顕著な例は、本論文第3章でも取り上げた、1836年2月6日掲載の「目的別練習曲」であろう(本論文 p. 256 参照)。西原はこの記事について、「さまざまな練習曲に関して、指の訓練の目的別の分類を行ったのはおそらくシューマンが最初であろう。また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」と的確に指摘している<sup>496</sup>。

<sup>496</sup> 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、65頁。また、記事の全容についても、西原が訳と共に言及している(同前、65-75頁)。

次にシューマンの批評の中から、1833年までのピアノ練習と最も密接な関係を示す例を2つ取り上げ分析する。まずは先にも述べた1831年のデビュー作「作品2 Ein Opus II」、そして1834年『音楽新報』第1巻に掲載された記事を見ていく。

(1) 1831年12月7日『一般音楽新聞』より「作品2」

これは、ショパン作曲《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』の主題による変奏曲》Op. 2についての批評である。まず、この批評の成立過程の概略を記す。日記によると、最初の計画は、既に1831年5月27日になされた。「ショパンの変奏曲を批評すること」<sup>497</sup>。しかし完成するには時間がかかった。「練習日誌」からもわかるように、シューマン自身がこの曲を集中的に練習したのである（後述）。そして、シューマンの「書簡草稿ノート Briefkonzeptbuch」によると、9月23日にようやく『一般音楽新聞』に批評の申し出を行っている。その後、10月13日の日記に、この批評を『一般音楽新聞』に送ったことが記されている。「私はこの間に、ショパンの批評を送った」<sup>498</sup>。しかし、すぐには印刷されないうままであった中、予想しなかったハプニングが起きた。10月27日に、シューマンの友人であるユーリウス・クノルによって、この曲のドイツ初演がライプツィヒで急遽行われたのである<sup>499</sup>。シューマンはこの事を、前々日にクノル自身から知らされた<sup>500</sup>。そしてこのコンサートの2週間後11月10日に、批評を『一般音楽新聞』に送ったことが「書簡草稿ノート」に記されている。それ故、クノルの初演後に、この批評の改訂が行われたと思われる。また、批評の中でシューマンが「ユーリウス Julius」と語りかけているのはクノルのことであり、演奏批評も兼ねている可能性がある<sup>501</sup>。こういう事情を背景に、シューマンのデビュー批評は初めの構想から6ヵ月半経った、12月7日の『一般音楽新聞』で発表された。この記事は、1853年の文集『音楽と音楽家に関する論文集』にも、一番初めに掲載されている。

さて、『一般音楽新聞』と『音楽と音楽家に関する論文集』に掲載された「作品2」を比較すると、後者では多くの箇所において割愛、及び変更がなされている。ここでは、『一般音楽新聞』に掲載された記事の全訳を記す<sup>502</sup>（原文は【付録】pp. 29～30を参照）。

497 “Chopin's Variationen zu rezensiren”, Tb1: 334.

498 “Die Rezension von Chopin hab' ich während dessen fortgeschickt,” Tb1: 371.

499 Tb1: 466.

500 Tb1: 375.

501 これは、小澤和子氏の助言による。

502 『音楽と音楽家に関する論文集』に掲載された記事は、1958年に吉田秀和が訳している（『音楽と音楽



\*\*\*\*\*

## I. R. シューマンによる<sup>503</sup>

### 作品 2

オイゼービウスがつい先日、静かにドアに足を踏み入れた。彼の青白い顔にうかぶ、好奇心をそそろうとするような皮肉っぽい微笑を君は知っているだろう。私はフロレスタンと一緒に、ピアノの前に座っていた。フロレスタンは、君も知っているように、未来のもの、新しいもの、並外れたもの全てを、すでに前から予感してきた、希少な音楽人間たちの一人である。彼らにとっては珍妙なことが次の瞬間にはもはや珍しくなる。そして奇異なものを、すぐに彼らの所有物としてしまう。それに対してオイゼービウスは夢見がちであるが、同時に冷静でもあり、花をひとつずつ摘み取っていく人間である。彼が何かを掴みとらえるときは、フロレスタンよりは苦勞するが、確実である。また楽しむことはたまにしか無いが、ゆっくりとまた長く続く。それから彼はフロレスタンより厳格に学習し、彼のピアノ演奏は思慮深いと同時に柔らかで、メカニックの上でもより完成している。「諸君、脱帽せよ、天才だ」と言い、オイゼービウスがある曲の楽譜を置いた。これがハスリンガー社のアルバム「オデオン」からの1曲であることは、我々にはすぐにわかった。タイトルはまだ見せてもらえなかった。私はなにも考えることなく楽譜のページをめくった。このように音なくして音楽をひそかに楽しむのは、なにか魔法のようなものがある。そのうえ私は、どの作曲家も、視覚に訴えるそれぞれの独特な楽譜の形があるように思う。ジャン・パウルの散文がゲーテのそれとは見ただけでも異なるように、ベートーヴェンは譜面の上でもモーツァルトと異なるのだ。ここでは、あたかもたくさん見知らぬ目、花の目、バジリスクの目、クジャクの目、少女の目が、不思議そうに私を見たような気がした。そして多くの場所に光が射しこんできた。私は、モーツァルトの《お手をどうぞ》が100の和音にまきつかれているのを見た気がした。レポレッコがしきりに目を細めて私を見ているように思え、そして白いマントを来たドン・ジュアンは私の前を飛んで通り過ぎていった。「さあ、弾いて」とフロレスタンがオイゼービウスに笑顔で促し、「君は耳をふさぎ、我々は目を閉じよう」と言った。オイゼービウスは承諾した。我々は出窓によりかかって耳を傾けた。オイゼービウスはわれを忘れて弾き、本当に生きている人たちの姿が数

---

家』東京：岩波文庫、16-20頁)。

<sup>503</sup> 『一般音楽新聞』では、「I. Von K. Schumann」と記されており、「K.」は「R.」の印刷ミスであると思われる。

え切れないほどそこに見えるかのようにだった。一瞬の新鮮な息吹が、指にメカニックを超越させたかのようなのである。もっとも、この上なく満足した笑みを別としては、フロレスタンの喝采は、すべて次の言葉の中にあった。「この変奏曲はベートーヴェンかシューベルトによるものであるかもしれない。なぜなら彼らはピアノのヴィルトゥオーソであったから」。しかし彼が表紙をめくり読んだのは、以下のもの以外の何物でもなかった。

《お手をどうぞ、フレデリック・ショパンによるピアノのための変奏曲、作品2》

我々は驚いて、「作品2」と大声で叫び、オイゼービウスが「ウィーン、ハスリンガー社から」と付け加えた。並はずれた驚きから、我々の顔はかなり赤くほてり、いくつかの叫び声の他には、「ほう、これはまたしても理にかなったものだ—ショパン—この名を聞いたことがない—どんな人なのだろう—とにかく—天才だ—あそこでは笑っているのは、ツェルリーネ、それどころかレポレッコではないのか」というようなことが入り混ざって聞こえた。このように私が描写したくないような光景になってしまった。ワインとショパンと果てしない議論で熱くなったあと、我々はラロ先生のもとへ行った。先生は大笑いし、作品2にはあまり好奇心を示さなかった。そして「君たちのことや、君たちのエルツやヒュンテンによる最新流行への熱狂はもう知っている。まあ、そのショパンを一度持ってきてきなさい」と言った。我々は後日持ってくることを約束した。オイゼービウスは、すぐに静かにおやすみと帰った。私はしばらくラロ先生のところにいた。しばらく前から住まいがないフロレスタンは、月の明るい小路を通過して私の家へ飛びこんできた。真夜中に私は、彼が私の部屋のソファで横になり、目を閉じているのを見つけた。彼は眠りながら話し始めた。「ショパンの変奏曲が私の頭の中でまだぐるぐる回っている」。「確かに」と彼はつぶやいた。「パガニーニ的な演奏とフィールド的な打鍵がオイゼービウスの演奏になくて残念だったけれども、全体はドラマチックで、十分にショパン的だ。序奏はそれ自体で完結しているので—（君はレポレッコの3度の跳躍を思い出せる？）—全体と折り合う点が最も少ないように思う。しかし主題—（なぜ彼は一体、変ロ長調で書いたのだろうか？）—変奏、終曲、そしてアダージオ、これはもちろん大したものであるが、多すぎる。なぜならどの小節からも、天才がこちらを見ているからである。ユーリウス君、もちろん、ドン・ジュアン、ツェルリーネ、レポレッコ、そしてマゼットがこの曲中で語っている登場人物たちなのだよ。（ここではトゥッティは考慮しない）—主題の中のツェルリーネの応答は、ぞっこん惚れ込んでいることを十分に表しており、第1変奏は、いくらか上品でコケットだと言えるかもしれない。—ここではスペインの大公が農民の処女と、とても愛想良くいちゃついている。しか

しこの上品さは第2変奏では終わり、ここではもっと親密になり、コミカルで、そして喧嘩っ早くなる。まるで2人の恋人が鬼ごっこをし、羽目をはずして大笑いしているかのようだ。しかし第3変奏になるとなんと全てが変わってしまうことか！君に言うておくが、ここには皓々たる月の光と妖精の魔法だ。マゼットは離れて立っているが、かなりはっきりと聞こえるようにののしっている。にも関わらず、ドン・ジュアンは一向に構った素振りを見せない。ところで、第4変奏曲について君はどう思う、ユーリウス？—（オイゼービウスはそれをたいへんきれいに弾いた）—アダージオ（ショパンが第1部を反復させたのは当然だと思う）が変口短調で弾かれるにもかかわらず、ツェルリーネはいたずらっぽく、小生意気に飛び跳ねているのではないか、そして男のところへ行くのだ。ここで変口短調以上に適切な調はない。なぜなら、ドン・ジュアンに、彼の道楽の始まりを道徳的に警告するからである。レポレッロが跪いている者のうしろに隠れてひそかに耳をすまし、笑ったりばかにしたりすること、またオーボエとクラリネットが魔的に誘惑し、奔出すること、そして展開した変口長調が最初の愛のキスを見事に表していることは、よこしまなことではあるが、美しい。しかし、これらすべては最終曲に比べれば、大したことはない。ユーリウス、ワインはまだある？—全フィナーレがモーツァルトの作品による。たくさんの飛び跳ねるシャンパンの栓（全てがシャンパンから始まるのだ）、音を出してかち合う瓶—この間にレポレッロの声、それから追いかけてつかまえてようとする幽霊たち、脱走するドン・ジュアン—そして、小洒落な終結部。ここでは見事に平静が取り戻され、締めくくられる」。そして最後に、フロrestanは、スイスで似たような感情になった、とつけ加えた。つまり、好天の日に、夕日が氷河の頂点まで赤やピンクに染め上げ、その後でひらひらと薄れ消えていくと、全ての山と谷の上にはかすかな香りが漂っているように思われる。しかし氷河は、巨人のように、そして夢から覚めたように、静かに、冷たくそして頑強に立っているよう思われる。—「さあ、ユーリウス、君も新たな夢へ目覚めたまえ、そして眠りたまえ！」—私は「心の友フロrestanよ」、と応じて言った。「そのような個人的な感情はすべて、精彩に富んでいるので、賞賛に値するかもしれない。ただし、それはいつまでも主観にとどまる。しかし、ショパンの音楽では意図せずとも彼の才能を聞き取ることができる。だから、私は彼の才能、彼の確固たる努力、彼の勤勉、彼のファンタジーに頭を下げるのだ」。ここで我々は眠りについた。

\*\*\*\*\*

ここに登場する「フロrestan」と「オイゼービウス」は、1831年7月1日の日記<sup>504</sup>で生まれたシューマンの2つの分身であり、対照的な人格を持つ。シューマンはここで、熱気盛んなフロrestan、思慮深いオイゼービウスという性格を公衆にはじめて知らせたのである。「ラロ先生」は、1831年6月8日にシューマンが彼のピアノ教師であったフリードリヒ・ヴィークにつけたニックネームである<sup>505</sup>。また、「ユーリウス」とは、前述の通り、この曲をドイツ初演したユーリウス・クノルのことである。従って、これは純粋な作品批評というよりも、実在する人物を用いた小説的な要素を持っており、これはシューマンが同年6月15日にアイデアをもちながらも未完に終わった小説『神童たち』の発想に近いと言える（本論文 p. 314 参照）。この小説のアイデアの中で、はじめて「フロrestan」と言う名が使われるが<sup>506</sup>、これが2週間後にシューマンの分身の一人になったのか、ベートーヴェンのオペラ《フィデリオ》の中のフロrestanを指すのかは定かではない<sup>507</sup>。

このシューマンのデビュー批評の中には演奏法に関する貴重な一節がある。「パガニーニ的な演奏とフィールド的な打鍵がオイゼービウスの演奏になくて残念だった」<sup>508</sup>と記された箇所である。この部分は、文集『音楽と音楽家に関する論文集』において割愛されているため引用されることはほとんどないが、シューマンが理想とした演奏技術上の美的感覚を知る上で非常に重要な記述である。

ここでなぜシューマンは、1830年以来彼の美的理想を根底から覆したパガニーニだけでなく（本論文第1章 pp. 19~20 参照）、フィールドの名を挙げたのだろうか。ジョン・フィールド John Field (1782-1837) は、19世紀前半の百科事典において、「新しい時代のおそらく最も完璧なピアニスト」<sup>509</sup>、「この点において、当時一般的に彼をそう呼んでいたように、彼は当然世界で最高のピアノのヴィルトゥオーソであった」<sup>510</sup>と評されている。すなわち、今日では作曲家、そして「ノクターン」の創始者として認識されることがほとんどであるが、当時フィールドはパガニーニと並んで、ヴィルトゥオーソのシンボリックな人物だったのである。これが、シューマンがフィールドの名を記した理由の一つであると思わ

---

<sup>504</sup> Tb1: 344.

<sup>505</sup> Tb1: 339.

<sup>506</sup> Tb1: 342.

<sup>507</sup> 小澤和子氏より助言を頂いた。

<sup>508</sup> “[...] ich Paganini’schen Vortrag und Field’schen Anschlag in Eusebius Spiel vermisst habe” (Sp. 807)

<sup>509</sup> ”vielleicht der vollendeste Clavierspieler der neuern Zeit,“ *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, Conversations-Lexikon*, s. v. “Field (John),“ 1844, p. 285.

<sup>510</sup> ”Hierin war er mit Recht der erste Pianofortevirtuos der Welt, wie man ihn auch damals allgemein nannte.“ G. W. Fink, “Field (John),“ in *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Erste Section, 43. Teil, 1846, pp. 84-90.

れる。また、後述する「フィールドの打鍵 *Field'schen Anschlag*」は当時理想とされていたもので、シューマンがマスターしようとしていたものであると思われる。

シューマンの師である Fr. ヴィークも、この作品についての批評を発表しており<sup>511</sup>、そこで彼はショパンとフィールドをさらに明確に関連づけている。

私は、ショパンがフィールドの弟子であるのかどうかは知らないが、以下のことから、ショパンがフィールドの感情のこもった音楽語法を完全に熟知し、フィールドの奏法を実際に身につけていることが判明する：作品の全体の構成。その毎ページごとの夢見るような登場人物は、我々の感情に訴える。パッセージの性格は往々にして意外できわめて斬新であるが、確かな連帯性があり、それ自体がすでに芸術鑑賞に値する。彼が挑んだ運指法に関して言えば、並外れた音型で非常に合理的に適應している。そして卓越した巧みな演奏の指示、または示唆からは、彼がフィールドの魂に満ちた音言語に精通しており、その奏法を実際に習得したことがわかる<sup>512</sup>。

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は、1830年4月にウィーンのアスリンガー社から出版された。その翌年、シューマンがこの作品を熱心に練習していたことは、1831年の日記に見られる練習の記録からだけでなく、スケッチ帳や（本論文 pp. 81～82 参照）、「練習日誌」で取り上げられていたことから明らかである。

ここで特筆すべき点は、シューマンの日記にはこの作品の練習記録だけでなく、上記の批評に用いられた文章と関連・類似する記述が見られること、そしてこの両者が同時期に平行して書き込まれているということである。すなわち、ピアノを練習しているうちに浮かんだ描写や表現、着想などを書き留めたものが、結果的に批評の下書きや土台となったのである。従ってシューマンは、ショパンの練習に打ち込んでいく中で、批評のイメージ

<sup>511</sup> *Caecilia*, 14 (1831), Heft 55, pp. 219-223.

<sup>512</sup> „Ich weis nicht, ob Chopin unmittelbarer Schüler von Field ist; aber aus der ganzen Anlage des Stückes, dessen schwärmerischer Charakter auf jeder Seite unsere Empfindung in Anspruch nimmt, aus der Art der Passagen, die oft überraschend und ganz neu, und dabei mit einer gewissen Solidität dargestellt, schon an sich selbst einen Kunstgenuss gewähren, aus seiner Applicatur, die er gewagten und ganz ungewöhnlichen Wendungen sehr zweckmässig beigefügt, - und aus seiner vortrefflichen meisterhaften Bezeichnung oder Andeutung des Vortrages, erhellt deutlich, dass er mit Field's seelenvoller musikalischen Sprache ganz vertraut sein und dessen Spielart sich praktisch angeeignet hat.“ また、Fr. ヴィークのこの批評の最後には、自身の教則本を出版する予定であることが予告されている。これは実際には出版されなかったものの、この頃ピアノ教則本を出版することが一つの流行であったことが窺える。

を育てていったと言える。

下の表の左に、日記の中に見られるショパンの練習記録と批評関連の記述を時系列にまとめた。そしてその中から、『一般音楽新聞』に掲載された批評の下書きとなった部分、および関連性が見られる部分については、その対応箇所を表の右に記載した。

表 36 : 日記の記述と批評の対応表

日付	日記への記述		『一般音楽新聞』の批評 (1831/12/7)
	練習の記録	批評と関連するもの	
5/11 [Tb1: p.329]	<p>フィールドのロンドの練習についての記述： ... Des Morgens schön geübt u. gespielt - Field's drittes Rondeau - es funkelt u. blitzt ordentlich drinnen mit tausend Augen, Pfauenaugen, Himmelsaugen, Mädchenaugen, Mayaugen - ... (朝にきちんと練習し、弾いた。フィールドの3番目のロンドを。その中で無数の目、クジャク<span style="background-color: #e0e0e0;">の目</span>、天の目、少女<span style="background-color: #e0e0e0;">の目</span>、5月の目とともに、きらきらと光り輝いている。) これはフィールドについての言及であるが、色々な目を並列する書法がショパンの批評にも見られ、その内2つは一致している<sup>513</sup>。ここにも、フィールドとショパンの関連が見られる。</p>		<p>[Sp.806]... Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: ... (しかしここでは、たくさん<span style="background-color: #e0e0e0;">の見知らぬ目</span>、花<span style="background-color: #e0e0e0;">の目</span>、バジリスク<span style="background-color: #e0e0e0;">の目</span>、クジャク<span style="background-color: #e0e0e0;">の目</span>、少女<span style="background-color: #e0e0e0;">の目</span>が、不思議そうに私を見ていた気がした。)</p>
5/27 [p.334]		<p>批評の意図： Chopin's Variationen zu rezensiren. (ショパンの変奏曲を批評すること)</p>	
6/15	<p>※この日から「練習日誌」においてショパンを取り上げ始める。</p>		
7/1 [p.344]	<p>... Gut angefangen wie gewöhnlich; acht Stunden im Chopin studirt ... (いつものように、ちゃんと始めた。ショパンを8時間勉強した。)</p>	<p>フロレスタンとオイゼービウスの誕生、批評への意欲： Ganz neue Personen treten von heute in's Tagebuch - zwey meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah - das sind Florestan und Eusebius. Florestan sagte: nachdem er op. 37 von Herz zum erstenmal gehört hätte: hübsch, schweizerisch, neu; nach öfteren Hören: es ist aber doch nichts als ein Kuß von einen Freudenmädchen. Eusebius meinte: Chopin wäre ein Sprung. Beyde munterten mich sehr auf, meine Rezension drucken zu lassen. Ach! hätte ich sie nur einmal gemacht. ... (今日から全く新しい人達が日記に加わる - 私の2人の親友 - 未だかつて会ったことはないが - それはフロレスタンとオイゼービウスだ。フロレスタンは、エルツの作品37を初めて聴いて、「綺麗で、スイス風で、新しい」と言い、何度も聴いた後には「しかしこれは売春婦の口づけにすぎない」。オイゼービウスは、「ショパンは飛躍だ」と言った。2人は私の批評が出版されるよう、とても励ましてくれた。ああ! そうできたら。)</p>	<p>[Sp. 807]... ich kenn' Euch schon und eurem neumodischen Enthusiasmus von Herz und Hünten ... (... 君たちのことや、君たちのエルツやヒュンテンによる最新流行への熱狂はもう知っている ...)</p>
7/2 [p.345]	<p>... Heute Morgens bin ich aber bey der Liebeserklärung des Don Juan im Chopin, da tritt sie herein, ...</p>		<p>[Sp. 807]... der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. (ここではスペインの大公が農民の処女と、とても愛想良くいちゃついている。)</p>

<sup>513</sup> 小澤和子氏より情報を頂いた。

	(今朝、ショパンの中のドン・ジュアンの愛の告白の部分を練習していた時、彼女〈Jettchen Wieck〉が入ってきた)		
7/5 [p.346]	... Im Chopin geht's vortrefflich; heute ist der fünfte Tag, daß dem ich jeden Tag vier Stunden studierte. ... (ショパンは素晴らしくうまくいっている。ショパンを毎日4時間練習するのは、今日で5日目だ。)		
7/9 [p.348]	...Wie mir's im Chopin geht, kann ich nicht sagen: ich umarme ihn mit tausend Armen. Beyläufig ein Schema meines Studierens, wie ich es heute den 9ten Tag fortsetze : Von 7-10 alleiniges Studium im Chopin mit möglichster Ruhe d. Hand; meinen Plan verfolg' ich von Seite zu Seite, nehm' aber dan[n] Stellen zur Uebung mitten heraus. ... (私が、ショパンの曲と、どんな風に過ごしているか、言い尽くしがたい。私はこれを何度も何度も抱きしめている。ちなみに、今日で9日目となる私の練習パターンは、次のようなもの: 7時から10時まではショパンだけをできる限り手を落ち着かせて練習。私は(学習)計画をページからページへと進めていき、練習のためにいくつかの部分を取り出す。...)		
7/17 [p.350]	...Mit Chopin ist's immer gut gegangen, wie mit Allen. Aber das Ideal, das ich zu seiner Darstellung in mir trage, kann ich nicht so bald erreichen. Zilia spielt sie kindisch u. zu brillant. Einiges hab' ich von ihr zuerst gehört. ... (他のものと同様に、ショパンともいつもうまくいって		7/17 の日記で述べている「私が抱いている理想」の手掛かりとなるものが、批評の中に見られる <sup>514</sup> : [Sp.807]....,obgleich ich Paganini'schen Vortrag und Field'schen Anschlag in Eusebius Spiel vermisst habe; ... (パガニーニ的な演奏とフィールド的な打鍵がオイゼービウスの演奏になくて残念だったにもかかわらず ...) すなわち、シューマンのこの作品に対する理想に近づくには、パガニーニ的な

<sup>514</sup> 小澤和子氏より助言を頂いた。



<p>[p.351]</p>	<p>る。でも私が抱いている作品表現の理想には、すぐに到達できない。クララはこれを幼稚に、そしてあまりにブリラントに弾く。彼女の演奏によって、今まで見えなかったものが初めてわかった。）</p>	<p>批評の下書きとなった部分（対応部分に、数字を付け網掛けで示した）： Eusebius sagte: ① Don Juan, Zerline, Leporello u. Masetto, wären die handelnden Personen in d. Variationen. - ② Die erste wäre noch vornehm, liebenswürdig, kokett, prächtig, ③ die zweite schon vertrauter, zänkischer, komischer, lachender, als wenn sich zwey Liebende haschen, ④ die dritte mondscheinartig, Masetto stände von fern u. fluchte zwar, Don Juan kniee, ⑤ die vierte sey kek, frech, sie gehe an den Mann; das Adagio zuredend, wild, moralisch mahndend, Clarinetten u. Oboen üppig schwellend - die Pause sey der Fall der Unschuld. ⑥Der letzte Satz sey das Finale im Don Juan, lauter Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen, Leporello's Stimme dazwischen, dann die springenden, fassenden Geister u. der keke Schluß der beruhigend u. abschließend ist, bey dem er ein Gefühl habe, das er mit einem vergleichen könne, das er oft in der Schweiz empfunden hätte, wenn nähmlich das Roth der Abendsonne bis an die Schneespitzen roth oder rosa hinaufklimmt, dann verflattert u. zerfligt, bis dann der kalte, todte Riese dasteht wie aus Träumen erwacht. ⑦So subjectiv, meint' ich, dies alles sey u. so wenig Absicht gewiß der Chopin gehabt hätte, so beug' ich doch mein Haupt seinem Genius, seinem festen Streben, seinen Fleiß und seiner Fantasie!</p>	<p>演奏とフィールド的な打鍵が必要であった。</p> <p>日記の記述を下書きとし、批評ではそれをさらに拡大して用いている： [Sp.807-808]... ① Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere (die Tutti nicht mitgerechnet) - Zerline's Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, ②die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen - der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Banernjungfer. ③ Das gibt sich jedoch von selbst in der zweyten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwey Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber schon Alles ④in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin, sag' ich Dir; Masetto steht zwar von fern und flucht ziemlich vernehmlich, obgleich Don Juan sich wenig stören lässt.- Nun aber ⑤die vierte, was hältet Du davon Julius? - (Eusebius spielte sie ganz rein) - springt sie nicht keek und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, dass Chopin den ersten Theil wiederholen lässt) aus B moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt - schlimm ist's freylich und schön, dass Leporello hinter dem Gebückten lauscht, lacht und spottet und dass Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen und dass das aufgeblühte B dur den ersten Kuss der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber Alles nichts gegen den ⑥ letzten Satz - hast Du noch Wein, Julius? - das ist das ganze Finale im Mozart - lauter springende Champagnerstöpsel (das Ganze geht</p>
----------------	--	---	--

			aus Champagner), klirrende Flaschen - Leporello's Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan – und dann der kecke Schuluss, der schön beruhigt und wirklich abschliesst. Er habe, so beschloss Florestan, in der Schweiz ein ähnliches Gefühl gehabt. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die Gletscherspitzen roth und rosa hinaufklimme, dann zerflattere und zerfliege, so läge über alle Berge und Thäler ein leiser Duft, aber der Gletscher stände ruhig, kalt und fest, wie ein Titane da, wie aus Träumen erwacht. - Nun erwasche aber auch Du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe! - Herzensflorestan, erwiederte ich, alle diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, da sie bunt sind; ⑦aber so subjectiv sie dennoch bleiben und so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch mein Haupt seinem Genius, seinem festen Streben, seinem Fleisse und seiner Fantasie."
7/18 [pp.353 -354]	... Mit meinem Chopin bin ich zum zweitenmal ziemlich durch. Lern' ich ihn jetzt nicht, lern' ich ihn nie. ... (ショパンは2度、かなり最後まで通した。今はこの曲を勉強しない。これからも勉強しない。)		
7/25 [p.355]	... Und doch möche' ich meinen Chopin nicht laßen. Morgen geht's wieder Seite für Seite. ... (しかし私はショパンをやめたくない。明日は再び、ページからページへと進める。)		
7/30 [p.358]	... Mit Chopin hab' ich zum drittenmal angefangen. Es geht u. geht nicht - ich weiß selbst nicht; mir ist's als müßte es anders klingen; oder sollte das vielleicht der Geist seyn, der nicht mehr klingt. ... (私は3度目のショパンを開		

	<p>始した。うまくいったり、いかなかったり。自分でもわからない。もっと違って響かなければならないようにも思える。ひよっとすると、もう上手く響かなくなってしまったのは、精神なのかもしれない。）</p> <p>※「練習日誌」への記述はこの日が最後である。</p>		
8/14 [p.360]	<p>... Etwas ans Studiren von Chopin u. Hummel kann auch nichts schaden - so nehm' ich mir denn vor, in folgender Woche, den ersten Satz meines Konzertes, den letzten von Chopin, u. den ersten aus der <i>Fis moll</i> Sonate schön zu studiren u. bis dahin zu können: ...</p> <p>(ショパンとフンメルを少し勉強しても別に悪くは無いだろう。なので私は来週、私のコンチェルトの第1楽章、ショパンの〈Op.2の〉最後の曲、そして〈フンメル〉嬰へ短調ソナタの第1楽章をきちんと勉強し、そのときまでに弾けるようにしようと決心する。)</p>		
10/13 [p.371 -372]	<p>... Ich studire jetzt Moscheles II. 1.,<sup>515</sup> meine Variationen, die Mayerische Toccata<sup>516</sup>, u. die Chopin'schen Variationen. Laß' nicht vom Chopin ab. ...</p> <p>(私は今モシェレスの[練習曲]第2巻の第1番、私の変奏曲、マイヤーのトッカータ、そしてショパンの変奏曲を勉強している。ショパンをやめてはいけない。)</p>	<p>批評を出版社に送付した記録： ... Die Rezension von Chopin hab' ich während dessen fortgeschickt, so scheint mir auch der Schriftstellerhimmel aufzuflakkern. ...</p> <p>(私はこの間に、ショパンの批評を送った。批評家の天空が光り出すような気がする。)</p>	
11/12 [p.376]		<p>批評の掲載予定についての、『一般音楽新聞』の主筆 G. W. フィンク (Gottfried Wilhelm Fink) との会話の記述： ... er sagte: Chopin wäre neu und genial; meine Rezension würde noch in diesem Jahrgang dran kommen - ...</p> <p>(彼〈フィンク〉が言った。ショパンは新しく天才的だ。私〈シューマン〉の批評は今年度刊に載るでしょう、と。)</p>	

<sup>515</sup> Tb1 には「Moscheles II. I .」と記されている。1 がアラビア数字でなくローマ数字となっており、さらにコンマが抜けている。これは校訂者であるアイスマンの誤読である。

<sup>516</sup> Tb1 には「Ungarische Toccata」と記されているが、これは校訂者の誤読である。

ここから、自身のプロ・ピアニストを目指した日々の練習によって、批評が具体化していく過程が明らかである。シューマンの批評に度々登場するフロレスタン、オイゼービウス、ラロというダビデ同盟の中枢人物もこの時期に誕生しており、シューマンの批評家としての出発点がここに明確に見られる。そして、それが機械的な運指練習と切っても切れない関係にあることがわかる。

(2) 1834年12月8日『音楽新報』<sup>517</sup>

ここでシューマンは、フランツ・ツェンカー **Franz Zenker** の《重音音階の扱いについての実践的な指導書》、チェルニーの《毎日の練習曲》 **Op. 337**、ヨーゼフ・フィッシュホーフ **Joseph Fischhof** の《手導器の使用のための手引き》 **Op. 35** の3つの作品について評している。この批評記事は、文集『音楽と音楽家に関する論文集』に掲載されていないばかりか、執筆者名の代わりに暗号「11」を使用しているため、シューマンの記事としてあまり知れ渡っていないものである。しかしこの批評では3種類の性格の異なる練習曲が扱われており、シューマンのピアノ・テクニクの緻密な研究の成果が、非常によく反映されている。全訳を掲載する（原文は【付録】p. 31を参照）。

\*\*\*\*\*

- 1) F. ツェンカー、《ピアノのための重音音階の扱いについての実践的な指導書》、1 ライヒスターラー16 グロッシェン、プラハ、マルコベッラ
- 2) C. チェルニー、《ピアノの毎日の練習曲》、**Op. 337**、2 ライヒスターラー、ウィーン、ハスリンガー
- 3) J. フィッシュホーフ、《手導器の使用のための手引き》、**Op. 35**、16 グロッシェン、ウィーン、ハスリンガー

1) まずは、手を静止させたままの重音奏法、いくつかの保持音を伴う、又は伴わない重音奏法の課題が5ページ。それから、手の位置を変えるところを示した、3度の音階（全調）による音型が4ページ。

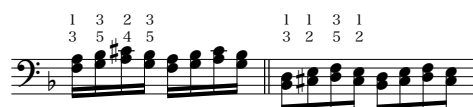
---

<sup>517</sup> 『音楽新報』（Jg. 1, No. 72）, pp. 286-287

例えば： 右手<sup>518</sup>



左手



続いて、全ての3度の音階が平行運動で6ページ、そして反進行で12ページ。重音での半音階（カルクブレンナーの指使いで）が3ページ、それから最後に、4度音階の様々な練習曲が12ページある。最後の課題は3度の音階のように扱われ、それと同じ指使い、すなわち1と3の指、2と4の指、3と5の指、又は1と2の指が指示されている。この選択において、著者は決まった通例を守らなかった。3度の打鍵のために4と5の指を使うことは、彼にとって未知の世界にちがいない。この指使いが、(位置を変えた)手のがくんとした動きを度々減らすにもかかわらず。

例えば： 左手



以下のものよりも良い



概して言えば、私の考えでは、ここで奏者は多くのこのような課題をやっても、1つの課題から学ぶことができる以上に多くを得ることはない。教則本の勉強のためのつまらない手段を簡略化することは、それを増大するより有益である。前者の意味で、J. クノル氏（ライブツィヒのフリーゼ社から出た彼の新しいピアノ教則本）が最近良い仕事をした。

2) 私は、前の著者にホラティウスの *ne quid nimis* (何事も度を過ぎずに) を大声で言いそびれたので、今それを言おう。チェルニー氏はここで我々に40の練習を与えている。それぞれの練習曲にはメルツェルのメトロノームにそったテンポが書かれており、各曲の中には10、20、30回まで反復するための多数の反復記号が見られる。考えられうる全てのことを確実に弾く力を指に与えるために、これら全てを毎日通して練習すべきだ、と述べられている。これは実際には、もっとよい事をする時間を奪うことを意味する。私はこれまでチェルニー氏を、少なくとも彼のピアノの学習や授業のための作品は、高く評価してきた。しかし彼はその路線を続けていない。もし続けていたならば、私はまた彼の前で脱帽するのに。でも— 彼は私を理解するだろう\*\*。

<sup>518</sup> ここにミスが見られる。ツェンカーでは、右手2つ目の音型は以下のものである。



3) フィッシュホーフ氏は、まず手導器とその使用法についての手引きを書き、それに  
応じる最も適切な練習課題を与える。詳しく言うと、まずは、静止した手のため、未だ  
使われることの少ない転回形を伴っている。それから、有名なカルクブレンナーの、指の  
上下交差のための練習。最後に様々な種類のトリルがある。手導器が手の構えの役に立つ  
のか\*\*\*)、もしくは指の力を増やすのか+)等を、私はすぐに納得することは出来ないが、初  
心者が手導器によって、両手と親指を下げたり、腕をひどくねじったり等のことを阻止さ  
れるという点は、まぎれもない長所である。そして、このことは、少なくとも課題以外の  
練習をするときに手導器を勧める理由として十分であり、同時に上記の入念にまとめられ  
た手引き書も勧めることができる。

11.

\*\*\*) このことがよくわからない読者は、この雑誌の p. 3 を参照せよ。

\*\*\*\*) その上さらに、彼はモシエレスに倣った模範的な手の位置をよく思っていないようだ。

+ ) 手を支えるのに必要な力が、指のために使われるというより、むしろ機械を押している  
ように、私は思う。

\*\*\*\*\*

この批評はそれぞれの作品に対し、非常に短くまとめられていながらも、シューマンの  
ピアノ・テクニックに関する見識と判断を示すものである。

1) ツェンカーに関しては、重音奏法の指使いについて細かく言及している。本論文で  
これまで何度も述べてきたように、重音奏法はシューマンが最も関心を持っていたテクニ  
ックの一つであり、指使いもまた同様に、綿密な追求と研究を続けてきた。シューマンは、  
この批評の初めに作品の概観を示した部分で、「重音での半音階」に「カルクブレンナーの  
指使いで」ということを括弧で付記している。様々な重音の指使いの中から、これがカル  
クブレンナーのそれと一致しているということは、相当な研究を積み重ねていないと認識  
できない。また、ツェンカーの指使いを批判し、独自のより良い指使いを提案しているこ  
とも、シューマンの体系的なピアノ練習の成果の表れである。さらにここでは、友人クノ  
ルの教則本にも触れ、一文の作品批評を行っている。このクノルの教則本では、シュー  
マンの《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 が引用されている (本論文 p. 141  
参照)。

2) チェルニーについての批評では、この作品だけでなく、彼の他の作品にも隈無く目

を通してることが暗示されている。また、チェルニーをそれまで評価していたことも述べられている。

3) フィッシュホーフは、カルクブレナーが開発した手導器についての手引きであるため、シューマンはもちろんカルクブレナーの教則本からこの器具について熟知していた。また、Fr. ヴィークもこれを改良したものを作り（本論文 p. 174 参照）、シューマン自身も指の補強機械を使っていたため（後述）、機械の長所、短所を判断できたのである。脚注にかかれた彼のコメントは実際に使用してみたことを示唆している。

このようにシューマンの批評は、ピアノ・テクニクの体系的で徹底的な取り組みが基礎となっている。そしてそれはピアニストを断念してからも、ピアノ・テクニクに関する批評が書かれる 1844 年まで（本論文 p. 339 の表を参照）、途切れることなく継続していく。シューマンは生涯に膨大な量の批評を執筆したが、その中でも西原は、「シューマンの行ったピアノ音楽に関する批評でもっとも入念かつ詳細に行われたのはピアノ練習曲に関する批評である」と述べている<sup>519</sup>。シューマンが最も力を入れたピアノ・テクニクに関する批評には、1833 年までの技法研究の影響が非常に大きく及んでいることが明らかであろう。

---

<sup>519</sup> 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、65 頁。

## 2. 事典項目

シューマンの執筆活動は、音楽雑誌の批評記事に留まらない。彼は 1834 年に、『音楽新報』の創刊と同時に『婦人百科事典 *Damen-Konversationslexikon*』の事典執筆者としても仕事をしてきた。リチャード・グリーン Richard. D. Green による *Robert Schumann als Lexikograph* (事典編集者としてのロベルト・シューマン)<sup>520</sup>によると、シューマンは同事典の音楽に関する〈Adagio〉から〈Con Sopra〉までの 68 項目について執筆している。本論では既に、教則本との関連で〈Arpeggio〉(本論文 p. 106 参照)、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の序文との関連で〈Caprice〉の一部を引用したが(本論文 p. 191 参照)、ここではシューマンのピアノ・テクニクの取り組みと直接関連する〈タッチ/打鍵 *Anschlag*〉の項目に着目する。

タッチは、今日ピアノ奏法において非常に重要視される技法の一つであるが、19 世紀にはそのメカニズムだけでなく、学問的・美学的にも注目されていた<sup>521</sup>。また既に本論文第 2 章で述べたように、シューマンはピアノ練習の上でもタッチの違いを実験、研究していた。彼の日記にはタッチに関する記述が多々見られる。「とてもきれいに弾いた。しなやかな真珠のタッチと真珠のファンタジー」<sup>522</sup>、「ピアノはだめ、とても悪い。勉強を続ける力もない。午後はリュウエのところへ。ひどいタッチ」<sup>523</sup>、「タッチは、完璧な音の発見である」<sup>524</sup>、「葉巻の機械によって 3 の指の調子はますますだ。タッチは今や左右されない」<sup>525</sup>、「タッチはすばらしい。3 の指は少しだけ強くなった。」<sup>526</sup>

またシューマンは、他人のタッチも観察し日記で批評している。「だめなタッチのピアノ奏者マイヤー」<sup>527</sup>、「素晴らしいタッチのピアノ奏者」<sup>528</sup>、「午後にブレーメンからテプケ

---

<sup>520</sup> in *Die Musikforschung* (Kassel and Basel; Bärenreiter, 1979), pp. 394-403.

<sup>521</sup> 例えば、*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, T. 4, s. v. “Anschlag“ (Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1820), pp. 227-229 や *Aesthetisches Lexikon*, Bd. 1, s. v. “Anschlag“ (Wien: Carl Gerold, 1835), p. 46 を参照。

<sup>522</sup> 1831 年 5 月 13 日: “sehr schön gespielt - weicher Perlenanschlag u. Perlenfantasie.“ Tb1, p. 331. 「真珠のタッチ *Perlenanschlag*」とは、ピアニストで作曲家のジャン＝ジャック・デュンキ Jean-Jacques Dünki 氏によると、フランス語の「*jeu perlé*」からきた語であり、昔から「エレガントな、美しい、均等なタッチ」という意味で使われ、現在でも度々用いられる表現である。

<sup>523</sup> 1831 年 5 月 29 日: “Clavier nichts, g[lan]z schlecht - auch keine Kraft zum Fortstudiren - Nachmittag zu Lühe - schändlicher Anschlag.“ Tb1, p. 335.

<sup>524</sup> 1831 年 6 月 5 日: “Anschlag ist Auffindung des vollkommensten Tones.“ Tb1, p. 337.

<sup>525</sup> 1831 年 5 月 7 日: “Mit dem dritten [Finger] geht's durch die Cigarrenmechanik leidlich. Der Anschlag ist unabhängig jetzt.“ Tb1, p. 386.

<sup>526</sup> 1831 年 5 月 13 日: “Der Anschlag ist einzig; der dritte [Finger] ein wenig stärker.“ Tb1, p. 388.

<sup>527</sup> 1829 年 2 月 6 日: “Clavierspieler Meyer mit schlechtem Anschlag.“ Tb1, p. 172.



ンが来た。シューベルトの変奏曲とポロネーズ。わずかな才能、多くの愛情、だめなタッチ」<sup>529</sup>、「かわいらしい正確なタッチのマンハイムの女性ピアノ奏者ブライヒロート。」<sup>530</sup>  
このような観察は、その後のシューマンの執筆活動に大きく影響する。

それでは、シューマンが『婦人百科事典』に記した〈タッチ〉の全容を引用する。

\*\*\*\*\*

タッチ／打鍵、

鍵盤楽器の音の出し方。最も美しい音を見つけ出した者が、最も美しいタッチを手に入れることとなる。感じの良い、豊かな、やわらかい、正確な、重みのある、きつい、堅苦しい、等を区別する。ヴァイオリン奏者の場合は弓によって、管楽器奏者の場合は吹奏法によって、歌手の場合は例えば声のポルタメントやソステヌートによっていろいろな音の性格を出すのであるが、ピアノの場合は異なる、ということは注意を引く。ピアノの女性ヴィルトゥオーソであるシマノフスカやベルヴィーユ等は、完璧で美しいタッチにもかかわらず、ヴィルトゥオーソのフィールド、モシェレス、フンメルのように、自身の流派をなすことはできなかった。フィールドは豊かな重みのある音をもった大規模なジャンルの代表者として、フンメルは軽やかで感じの良い奏法の模範として、モシェレスは（カルクブレンナーも。彼はモシェレスとフィールドの中間を保っているが）先の二人とは境を成すものとして見なされる。全てのピアノ奏者が多かれ少なかれ、どれかの流派に傾いているが、それでもほとんど誰もがそれぞれの様々なタッチをもっている。それ故タッチを音の魂の顔と名付けることができるかもしれない。R. S. <sup>531</sup>

\*\*\*\*\*

---

<sup>528</sup> 1829年5月13日：“der Klavierspieler mit schönem Anschlag.” Tb1, p. 45.

<sup>529</sup> 1829年6月29日：“Nachmittag Töpken aus Bremen - die Schubert'schen Variationen u. Polonaisen - wenig Talent, viel Liebe u. schlechter Anschlag.” Tb1, p. 203.

<sup>530</sup> 1830年2月16日：“Clavierspielerinn Bleichroth aus Mannheim mit niedlichen, präzisen Anschlag.” Tb1, p. 216.

<sup>531</sup> Robert Schumann, “Anschlag,” in *Damen-Konversationslexikon*, Bd. 1, p. 233. “Anschlag, die Art, auf Tasteninstrumenten Töne hervorzubringen. Den Schönsten Anschlag wird der haben, der den schönsten Ton auffindet. Man unterscheidet netten, vollen, weichen, präzisen, schweren, harten, steifen u. a. Es ist auffallend, wie durch die verschiedene Art der Charakter des Tons beim Pianoforte ein anderer wird, wie bei dem Violinspieler durch den Strich, beim Bläser durch den Ansatz, beim Sänger etwa durch das Portamento, das Getragene der Stimme. - Die Klaviervirtuosinnen Scymanowska, Belleville u. a. konnten sich trotz ihres vollkommenen, schönen Anschlags keine eigene Schule bilden, wie unter den Virtuosen Field, Moscheles, Hummel gethan, von denen der erstere als Repräsentant des großartigen Genres, mit vollem schweren Ton, Hummel als Muster in der leichten, netten Spielart, Moscheles (auch Kalkbrenner, obwohl er mehr die Mitte zwischen Moscheles und Field halt) als der zu betrachten ist, der beide Erstere begrenzt. Jeder Klavierspieler neigt sich mehr oder weniger zu dieser oder jener Schule, dennoch besitzt fast jeder einen verschiedenen Anschlag. Man könnte ihn das Gesicht der Tonseele nennen. R. S. “

ここでシューマンが同時代のヴィルトゥオーソの代表として、女性ピアニストたちの名を上げていることは特筆に価するだろう。さて、シューマンは、ここでタッチの種類を形容しているが、これは彼自身が実際の練習で試したものである。またフィールド、モシェレス、フンメルの流れ派について触れているが、これも彼自身が習得しようとしたものであった（本論文 pp. 110～112 参照）。ただシューマンは、各流派がどのような奏法やタッチを用いてこのような音を発していたのかについては、具体的な言葉では「豊かな重み」や「軽やかで感じの良い」と表現しているだけで、詳細については言及していない。

そこで、1857年5月29日の『音楽新報』に掲載されたフランツ・ブレンデル Franz Brendel (1811-1868) の論文 *Studien über Pianofortespiel* (ピアノ演奏についての研究)<sup>532</sup> に目を通すと、かなりの詳細が明らかとなる。ここでブレンデルは、リスト以降の時代においては様々な音のニュアンスに応じて手のかまえ方や奏法を自由に変えることが必要となったが、昔の巨匠は皆それぞれに、ある決まった一定のかまえ方、及び奏法があったことを指摘し、上記の3名の異なる奏法について、次のように述べている。

[...] フンメルの演奏は、一方では清楚さ、なめらかさ、綿密さ、他方ではすばらしいテクニックにおいて、抜群であった。しかし彼には音の豊かさがなく、人々が冗談で「このような弾き方 *Krabbelmanier*」と呼ぶ彼の手のかまえ方のせいで、それを手に入れることもできなかった。フンメルは、聞くところによると、一なぜなら私は彼の演奏を聴いたり見たりしたことがないので一、指を鍵盤にしっかりと上から落とすのではなく、鍵盤を押した後に、弾いた指を引っ込めていたので、その結果、指の爪が鍵盤上をなぞることになった。それ故、彼の演奏はきわめて明瞭でブリラントで輝かしいが、音のニュアンスに大きな幅がなく、音の豊かさによる素晴らしさは全くなかった。それに加えて、一つ一つの表現のドラマチックな生命感に欠けていた。常にとても順調で安定しているが、特別なニュアンスが伴う表現を持たずに演奏したかつての全てのヴィルトゥオーソ達のように。タッチに関してフンメルと真逆をなすのはフィールドであった。フィールドは、指が必ず垂直な状態であるように教えたので、鍵盤上に指がハンマーのように落ち、彼は指が鍵盤をちゃんと下まで押さえることを求めた。彼の演奏のきわめてすばらしい音の美しさ、ニュアンスの豊かさと多様性は、このかまえ方の結果であった。しかしフィールド

<sup>532</sup> 『音楽新報』 (Bd. 46, No. 22), pp. 231-234.

はウィーンの巨匠に特有のブリラントを、この程度まで自分のものにすることはできなかつた。この両極端の真ん中に位置するのは、おそらくモシェレスの演奏であると言ふことができるだろう。モシェレスはフンメルよりも大きな音を持っている。彼のタッチは何がなんでも確実で、鍵盤を下までおさえる。この奏法はフィールドの感性的な音の美しさを持たないが、テクニックの華やかさによってフィールドの奏法を超えている。[...] 533

このブレンデルの記述は概要においてシューマンのものとは一致する。では、シューマン自身はどのような弾き方をしていたのだろうか。シューマンの師であった Fr. ヴィークは、フンメルの奏法を嫌い、生徒にはフィールドの奏法を指導していたことが記録されている。以下は、1832年に Fr. ヴィークがカルクブレンナーと交わした会話を伝えたものである。

カルクブレンナー：失礼ですが、ドイツではみんなが一つの流儀にならって弾いています。すなわち、ウィーンのホップ（独:Hopf / 英:hop）と、フンメルの這うような弾き方 [Krabbelmanier]です。つまりチェルニー、チブリーニ、ピクシス、ヒラー、要するに、ドイツからこちらに来た全ての人たちがこの弾き方をしています。

私 [Fr. ヴィーク]：私を最初の例外としてください。私はそれらの流儀の大敵だからです。私はフィールドの奏法についてよく知っており、私の娘と生徒たちには、このフィールドの原理にのみ基づいて教え

---

<sup>533</sup> “Hummel’s Spiel zeichnete sich aus durch Sauberkeit, Glätte, Accuratesse einerseits, durch große Bravour anderseits. Fülle des Tons aber besaß er nicht, konnte dieselbe auch nicht besitzen infolge seiner Handhaltung, die man scherzweise als „Krabbelmanier“ bezeichnet hat. Hummel ließ, wie berichtet wird – denn aus eigener Anschauung kenne ich sein Spiel nicht -, die Finger nicht fest auf die Taste fallen, er zog sie, nachdem dieselbe niedergedrückt war, ein, so daß zuletzt der Fingernagel über die Taste glitt. So war sein Spiel äußerst deutlich, brillant und glänzend, aber ohne größere Tonabstufungen, weit entfernt großartig durch Tonfülle zu sein. Hierzu fehlte auch, wie bei allen älteren Virtuosen, die immer sehr glatt und egal, aber ohne besonders nuancierten Ausdruck spielten, die dramatische Lebendigkeit der Darstellung im Einzelnen. Den directen Gegensatz zu Hummel im Anschlag bildete Field. Dieser lehrte eine durchaus senkrechte Haltung der Finger, so daß dieselben wie Hämmer auf die Tasten fielen, er verlangte, daß dieselben bis auf den Grund niederdrückt würden. Die überaus große Klangschönheit seines Spiels, der Reichtum und die Mannichfaltigkeit der Schattirungen war die Folge dieser Haltung, während er die den wiener Meistern eigenthümliche Brillanz nicht in diesem Grade besitzen konnte. Als in der Mitte zwischen beiden Extremen stehend kann vielleicht das Spiel von Moscheles bezeichnet werden. Moscheles besitzt größeren Ton als Hummel, sein Anschlag ist durchaus fest, die Tasze bis auf den Grund niederdrückend. Die sinnliche Klangschönheit Field’s jedoch ist dieser Behandlung nicht eigen, es überragt dieselbe aber dafür jene durch den Glanz der Bravour.“ (Ibid., p. 232)

ています。<sup>534</sup>

このため、Fr. ヴィークに師事していたシューマンも、フィールドの奏法でピアノを習っていたことが推測される。Fr. ヴィークやシューマンが、実際にフィールドの演奏を聴いたという記録は残っていない。しかし、『一般音楽新聞』主筆のゴットフリート・ヴィルヘルム・フィンク Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846) の妻であった、ヘンリエッテ・ニコライ Henriette Nicolai (1789-1848) はフィールドの弟子で、シューマンは 1828 年 11 月 30 日 Fr. ヴィークの家で彼女の演奏を聴いていることが日記の記述から明らかである<sup>535</sup>。ここから、フィールドの奏法については具体的に知る事ができたであろう。また、フィンクが百科事典に執筆した〈フィールド Field〉の項目<sup>536</sup>には、「フィールドは、どんな困難な状況においても、タッチの完璧さと美しい歌を[...] 最重要で必要不可欠なものを見なしていた」<sup>537</sup>とし、彼の奏法については、「フィールドは賛美すべき美しさのために、卓越した方法によって、指先で木から音を吸い出していた。この点において、当時一般的に彼をそう呼んでいたように、彼は当然世界で最高のピアノのヴィルトゥオーソであった」と記されている<sup>538</sup>。

シューマンの手のかまえ方については、彼自身が日記に記した部分がある。「手首の関節は、おおよそベルヴィーユのように、いくらか高く保つ。優美な波線が描かれないが。」<sup>539</sup> 『婦人百科事典』の〈タッチ〉の項目で、シューマンが「ピアノのヴィルトゥオーソであるシマノフスカやベルヴィーユ等は、理想的で美しいタッチにもかかわらず」と記していたように、彼はシマノフスカやベルヴィーユのタッチを理想としており、手のかまえ方に

---

<sup>534</sup> “Kalkbrenner: „Verzeihen Sie, mein Herr, in Deutschland spielen sie alle nach einer Manier, d. h. nach der Wiener Hopp und Hummel’schen Krabbelmanier, so Czerny, Ciblini, Pixis, Hiller, mit einem Worte, alle, welche aus Deutschland hierher kommen.“ Ich: „Ich muß sehr bitten, bei mir die erste Ausnahme zu machen, denn ich bin der größte Feind dieser Manier; ich kenne die Field’sche Spielart genau und habe meine Tochter und meine Schüler nur noch diesem Grundsatzunterrichtet.“ Berthold Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben, Nach Tagebüchern und Briefen*, Band 1, 7th ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920), p. 45.

<sup>535</sup> Tb1: 150-151. 小澤和子氏より情報を頂いた。

<sup>536</sup> G. W. Fink, “Field (John),“ in *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Erste Section, 44. Teil (Leipzig: F. A. Brockhaus), 1846, pp. 84-90.

<sup>537</sup> “Überall, auch in den Schwierigkeiten, setzte Field Vollkommenheit des Anschlages und schönen Gesang, ... , als das Wichtigste und Unerläßliche oben an.“

<sup>538</sup> “Field saugte den Ton mit seinen Fingerspitze aus dem Holze auf unvergleichliche Art zu bewundernswerther Schönheit. Hierin war er mit Recht der erste Pianofortevirtuos der Welt, wie man ihn auch damals allgemein nannte.“

<sup>539</sup> “Das Handgelenk halt' ich etwas höher, ohngefähr wie die *Belleville*, obgleich die graziöse Wellenlinie fehlt.” Tb1: 371.

ついで、ベルヴィーユのものを真似ていたのだろう。シューマンが手首の関節をどの程度高く保っていたのかは、具体的には知る事はできない。しかし、彼の友人クノルの『ピアノ指導者のための体系的な手引き *Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer*』 p. 3 には、手の構え方の模範として、以下の図が掲載されている<sup>540</sup>。

図 6 : 手の構え方

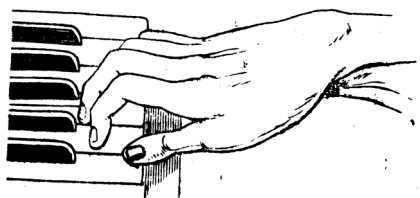


図 6 によると、指の第三関節（中手指節間関節）を第二関節（近位指節間関節）よりも低く下げ、手首の関節を最も高い位置で保っている。ここに描かれている手の曲線が、シューマンの言う「優美な波線」と考えられる。クノルは、シューマンがライプツィヒで本格的にピアノを習っていた時に行動を共にした人物であり、シューマンがこの図のような構え方でピアノを弾いていた可能性は非常に高い。クノルが手引きするこの手の構え方は、先のブレンデルの論文でも引用されており、19 世紀半ばのライプツィヒではよく知られていたことがわかる。

以上の考察から、シューマンはフィールドの奏法とタッチに基づいてピアノを習い、図 6 のような手の状態でピアノを弾いていたことが推測される。しかし、シューマンのピアノ教則本第 I 章には、彼が習っていたとされる「フィールドのタッチ」だけでなく、当時の流派であった「モシェレスのタッチ」並びに「フンメルのタッチ」という指示もなされている（本論文 p. 112 参照）。ここから、フィールド式に限らず、流通していた全ての奏法を把握・研究していたことがわかる。次に詳述するように、実際にシューマンの演奏を聴いた人物は、「彼は指をほとんど恐ろしい速さで動かし、それはまるでアリが鍵盤の上を這い回っているようだった」と証言しており<sup>541</sup>、実践ではフンメルの奏法も使用していたことが明らかである。『婦人百科事典』の〈タッチ〉における記述は、それまでにシューマンが行った様々な奏法に関する体系的な探求が基礎となっていると言えるだろう。

<sup>540</sup> J. Knorr, *Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1849, p. 3.

<sup>541</sup> “Er bewegte seine Finger mit einer fast beängstigenden Geschwindigkeit, als ob Ameisen auf der Claviatur herumkrabbelten ...” F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler, aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1883), pp. 74-75.

### 第3節 ピアニストとして

#### 1. 友人の証言

シューマンは1833年にプロのピアニストへの道を完全に断念したが、それはヴィルトゥオーソとしての歩みを止めたのであり、ピアノを弾くことをやめたわけでは決してない。シューマンはその後も、友人や親しい人達の前では演奏を披露しており、その際の曲目は即興演奏、または後に作品となる前段階のものであった<sup>542</sup>。では、ピアニストとしてのシューマンは、周囲からどのような評価を得ていたのだろうか。ここでは、彼の演奏を実際に耳にした友人達の証言から、シューマンの演奏、又は演奏法の輪郭を浮かび上がらせることとする。

まずは、シューマンがハイデルベルク時代に最もよく弾いていたとされる(本論文 p. 292 参照)、自身の難曲《トッカータ》Op. 7の演奏について、フリードリヒ・グスタフ・ヤンゼン Friedrich Gustav Jansen (1831-1910) は次のように述べている。「シューマンはトッカータをいつもアレグロ・コモドでしか弾かなかった。テプケンのように、現代のヴィルトゥオーソ達はテンポを急ぎすぎていることが多い。」<sup>543</sup> また、ハイデルベルク大学の友人であるテプケンは、1879年7月26日にヤンゼンへ宛てた手紙で、「彼 [シューマン] はそれ [トッカータ] を、例えばタウジヒが弾いたとされているようなプレストの速さではなく、落ちついたほどよいテンポで弾いた」<sup>544</sup>と述べている。リストの高弟のタウジヒが、当時《トッカータ》Op. 7を通していかに超絶技巧を披露していたか(本論文 p. 307 参照)、そしてシューマンのテクニックがそのレベルには及んでいなかったことが、ここから判明する。

またテプケンは、1856年9月30日ヴァジーレフスキーへ宛てた手紙の中で、シューマンの《トッカータ》Op. 7の演奏について、「独特・風変わり eigentümlich」という表現を

---

<sup>542</sup> “Schumann spielte die Toccata immer nur Allegro comodo, wie Töpken sagte; unsere heutigen Virtuosen überstürzen häufig das Tempo.“ F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler, aus Robert Schumanns Sturm- und Drangperiode* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1883), pp. 69-76.

<sup>543</sup> F. G. Jansen, *Die Davidsbündler*, p. 229, Anm. 81.

<sup>544</sup> „Er spielte sie in ruhigem, mäßigem Tempo, nicht in dem Prestotempo, in welchem sie z. B. Tausig gespielt haben soll.“ Wolfgang Boetticher, “Robert Schumanns Toccata Opus 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung,” in *Musik, Edition, Interpretation: Gedenkschrift Günter Henle*, ed. M. Bente (Munich: Henle, 1980), p. 109, Anm. 15.

用いている<sup>545</sup>。しかしこれは、テプケンだけが使った、そしてシューマンの《トッカータ》Op. 7 の演奏に限った表現ではないようである。

1830年代後半のシューマンの演奏を聴いた『音楽新報』の執筆者であったオスヴァルト・ローレンツ Oswald Lorenz (1806-1889) は、次のように証言している。

彼の演奏は確かに独特であった。とんでもない技巧と情熱、または際立ったコントラストによって感銘を与えるヴィルトゥオーソのような演奏とは、まるきり逆のものである。[...] 彼の演奏は、ほとんど絶え間のない、しかしそれでも慎重で目立たないペダルの使用によって、独特な響きの性質を作り出している。それは、異質のハーモニーが混濁して不快になるということはない。私は、彼の演奏がコンサートホールには向いていないかも知れないということを付け加える必要はないだろう<sup>546</sup>。

また、アルフレート・デルフェル Alfred Dörffel (1821-1905) も、当時のシューマンの演奏について、後に《夜の曲》Op. 23 となった即興を聞いたときの印象を次のように報告している。

その演奏は、私の心を独特な感じで動かした。いつもペダルを半分踏んでいるように聞こえたので、音型が混じりあいぼやけていた。しかし旋律は、ほのぼのと明るく、柔らかに浮き上がってきた。例えばこれは [《夜の曲》Op. 23 の] 第2番に合っていると思う。シューマンは、奏者としての格別な腕を持っていたに違いない<sup>547</sup>。

---

<sup>545</sup> 下線は執筆者による。“... Die Toccata, die er viel und eigentümlich spielte, ist später nicht unwesentlich, selbst im Charakter, von ihm geändert, namentlich ist der Schluß ein anderer.” Georg Eismann, *Robert Schumann, ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, Band 1 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1956), p. 70.

<sup>546</sup> 下線は執筆者による。“Sein Spiel war allerdings eigentümlich; das reine Gegenteil von virtuosenhaftem durch gewaltige Kunst und Leidenschaft, oder durch schroffe Gegensätze imponirenden Vortrag. ... Einen eigentümlichen Klangcharakter erhielt übrigens sein Spiel durch den fast unausgesetzten, dennoch aber so vorsichtig discreten Gebrauch des Pedals, daß gleichwohl kein störendes Durcheinanderklingen heterogener Harmonieen entstand. Daß sein Spiel nicht für den Concertsaal sich geeignet hätte, brauche ich kaum beizufügen.” F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler*, p. 72.

<sup>547</sup> 下線は執筆者による。“Das Spiel berührte mich eigentümlich. Es klang immer, als sei das Pedal halb niedergetreten, so schwammen die Figuren in einander. Aber die Melodie hob sich weich heraus, echt dämmernd, wie sie z. B. der zweiten Nummer [der Nachtstücken op. 23] angemessen ist. Schumann muß eine ausnehmende Fertigkeit als Spieler gehabt haben.“ Ibid., p. 74.

このように、人々はシューマンの演奏について「独特」という感想を残している。ヴィルトゥオーソ達が華やかなテクニックによって多くの聴衆を魅了する中、超絶技巧以外の手法で人々の関心を引いたシューマンの演奏は、「独特」と捉えられたのだろう。その手法の一つに、上記の証言からはシューマン特有のペダルの使用が挙げられる。デルフェルによると、シューマンはオルガンのために書かれた曲をピアノで弾くことを常としており、その際にオルガンの足鍵盤の音をピアノの鍵盤上で、跳躍によって巧みに再現していたことから、シューマン独特のペダリングが生まれたと指摘している。

このような奏法から、ペダルを常にいくらか踏んだままにすることで、内声が多少互いにぼやけるといふシューマンの特性が生まれた。その結果、彼のピアノ曲に度々見られる奏法、すなわち、ある低い音を単音またはオクターヴで響かせ、そこから高い位置にある完全な和音に素早く移るといふ奏法が生まれたことは確かである。この点においてシューマンは熟達した技を得たために、この技巧を好んで、そして度々使用した<sup>548</sup>。

このような奏法は、シューマンの響きへの探究心と、それまでに培った「跳躍」のテクニックが融合した結果と言えよう。1833年までのプロジェクトにおいて、シューマンは「跳躍」のテクニックを、「練習日誌」、ピアノ教則本、そして《パガニーニエチュード》Op. 3及び10の全てで取り上げている。また、響きの実験にも度々取り組んできた（本論文第3章 pp. 201～204 参照）。

シューマンの《子供の情景》Op. 15、《ノヴェレッテン》Op. 21、そして《クライスレリアーナ》Op. 16などの演奏を体験したヒエローニムス・トルーン Hieronymus Truhn (1811-1886) は、シューマンの奏法について次のように報告している。

シューマンの演奏は言葉に表せないものだった。彼は指をほとんど恐ろしい速さで動かし、それはまるでアリが鍵盤の上を這い回っているようだった。彼は自分の曲

---

<sup>548</sup> 下線は執筆者による。“Aus dieser Art des Spieles entstand Schumann’s Eigentümlichkeit, stets das Pedal etwas offen zu halten, so daß die Mittelstimmen einigermaßen in einander verschwommen ganz gewiß resultirt aber auch aus ihr die in seinen Claviersachen oft vorkommende Spielmanier: einen tiefen Ton allein oder mit Octave anzuschlagen und von da aus schnell auf einen ganzen Accord in höherer Lage überzuspringen. Hierin hatte Schumann eine große Fertigkeit, und deshalb hat er diese Manier gern und oft angewandt.“ Ibid., pp. 73-74.



(それ以外を私はもちろん聴いたことがない) を、アクセントはほんの少ししか付けずに、しかし両方のペダルをたっぷり使って弾いた。もちろんペダルを使用する際には趣向が無くてはいけない。彼は、ただ活気のない音のピアノを、下から支えるために必要なだけ、ペダルを使って弾いた。またシューマンは、ピアノがどのように弾かれるべきかを非常によく知っていたが、すべて技術的、肉体的な行為は「アラ・ペラム (紳士の)」<sup>549</sup> でなければならないということが彼の性格の奥底にあり、見せびらかすことは無かった<sup>550</sup>。

最後に、シューマンがピアノ・テクニクに集中していたとき、絶えず一緒に練習していたクノルの言葉を引用する。「柔らかく、ぼかしの入った演奏法。これは心を動かしながら耳に届く」<sup>551</sup>。

多くの証言をまとめると、シューマンが独特のペダル奏法を用いていたこと、柔らかな中間色の響きを出していたこと、運指テクニクとしては、フンメルのような弾き方 (Krabbenmanier) も使っていたことがわかる。

## 2. 指について

ここでは、テクニクを強化するための機械の使用と過度な練習によるシューマンの指の故障について、資料から再考する。シューマンの指について、彼の最初の伝記を書いたヴァジーレフスキーは、「右手中指の筋が過度に伸びて、ピアノを弾く際に右手を使用することができなくなった」とし、「この本当の原因は誰もわからないが、シューマンの様々な

---

<sup>549</sup> イギリスの政治家ヘンリー・ペラム Henry Pelham (1694-1754) は、ジェントルマンの代名詞となる人物である。エドワード・ブルワー＝リットン Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) の小説に『ペラム：または紳士の冒険 *Pelham, or, Adventures of a gentleman*』(1828) があり、シューマンの兄たちが、そのドイツ語訳 *Pelham: oder Abenteuer eines Weltmannes* (Translated by Georg Nicolaus Bärmann, Zwickau: Gebr. Schumann, 1833) を出版している (小澤和子氏より情報を頂いた)。

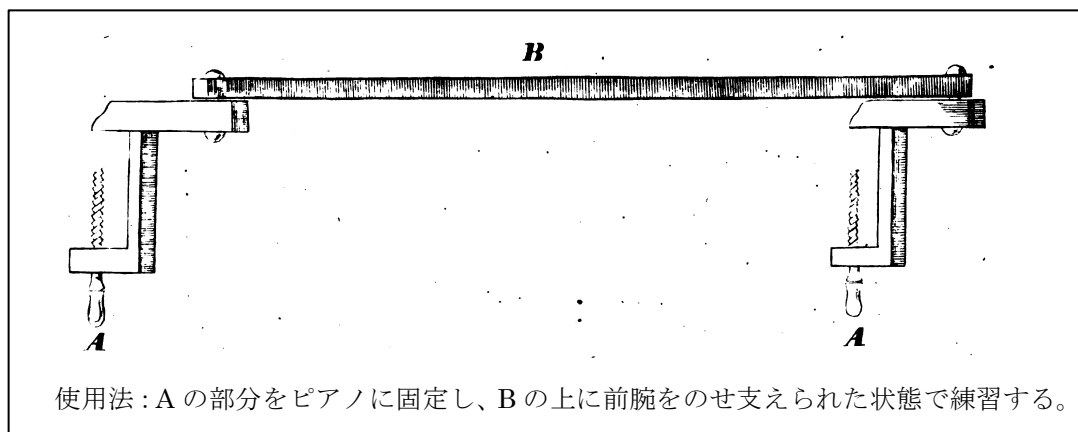
<sup>550</sup> “Schumann’s Clavierspiel war unbeschreiblich. Er bewegte seine Finger mit einer fast beängstigenden Geschwindigkeit, als ob Ameisen auf der Claviatur herumkrabbelten; er spielte seine eigenen Sachen ( — anderes hab’ ich freilich nie von ihm gehört — ) mit nur wenig Accentuirung, aber mit reichlicher Anwendung beider Pedale. In diesem letzten Umstande durfte man natürlich keinen Mangel an Geschmack finden; er spielte nur so viel mit Pedal, um dem flügelahnen Flügel ein wenig unter die Flügel zu greifen. Schumann wusste sehr wohl, wie Clavier gespielt werden soll, aber es lag tief in seinem Naturell, alles technische körperliche Thun à la Pelham zu behandeln.” F. Gustav Jansen, *Die Davidsbündler*, pp. 74-75.

<sup>551</sup> “weichen, verschwommenen Spielweise, die sich herzwinnend an das Ohr legte.“ Ibid., p. 75.

発言から、自ら発明した機械を指の独立のために絶えず用いていたこと」を一因としている<sup>552</sup>。1858年に出版されたこの最初の伝記の記述と、1885年に出版（クララ・シューマン編纂の JB）されたシューマンの母親宛ての手紙の記述から（後述）、現在でも一般的に語られる「シューマンは指の故障によってピアニストの道を断念せざるを得なかった」という定説が生まれた。ここでは、その信憑性について改めて確認する。

まずは、機械について少し触れる。ピアノ・テクニクに熱中していた1832年5月7日、シューマンは日記に次のように記している。「葉巻の機械によって3の指の調子はまずまずだ。タッチは今や左右されない」<sup>553</sup>。当時、手や指の強化のために様々な機械が売り出され、ヴィルトゥオーソを目指した者は、これを練習に取り入れていた。カルクブレンナーも、1832年に出版された自身の教則本の中で、同時発売された自身の機械 Handleiter（手導器）の使用を勧めている。

図7：カルクブレンナーが開発した手導器<sup>554</sup>



前章で述べた通り、シューマンは確実にこの教則本に目を通していている。そしてこの機械についても、批評の中で取り上げるほど、熟知していた（1834年12月8日『音楽新報』、本論文 pp. 349-351 参照）。しかし、シューマンが実際にどのような機械を使っていたのかはわかっておらず、上記の日記に書かれた「葉巻の機械 Cigarrenmechanik」というものが何を指しているのかを明言することはできない。Fr. ヴィークによると、シューマンは機

<sup>552</sup> Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann* (Dresden: Rudolf Kunze, 1858), p. 96.

<sup>553</sup> “Mit dem dritten [Finger] geht's durch die Cigarrenmechanik leidlich. Der Anschlag ist unabhängig jetzt.“ Tb1: 386.

<sup>554</sup> F. Kalkbrenner, *Anweisung des Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen* (Leipzig: H. A. Probst – Fr. Kistner, 1832), p. 28.

械を独自に開発したというが<sup>555</sup>、既存のものを改良した可能性も否めない。Fr. ヴィーク自身も、カルクブレンナーの手導器を改良した器具を作っており（本論文 p. 172 参照）、この時代に自ら機械を作ることはまれではなかった。

いずれにしても、テクニックのための何らかの機械の使用と、練習による指の酷使によって、シューマンの指にはいくらか痛みが伴うこととなる。それは、シューマンの練習量だけでなく、「練習日誌」や《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 に書かれた手に負担のかかる指使い、そして本論文でピアノ教則本に分類した手の構造上の常識を越えた音型からも、理解できるだろう。しかし、指に関する全ての資料を通覧した結果、既に先行研究で述べられているとおり<sup>556</sup>、指の故障だけがピアニストへの道を閉ざしたわけではないということを確認できた（シューマン自身による指に関する記述は、【付録】 pp. 32-47 に全てまとめたため、ここでは概要のみを記す）。

日記を見ると、シューマンの指の痛みは 1832 年に本格化しているようである。1832 年 5 月 9 日「3 の指の衰えは無くなり始めている」<sup>557</sup>、5 月 13 日「3 の指は少しだけ強くなった」<sup>558</sup>、5 月 22 日「3 の指は本当に治らないようだ」<sup>559</sup>、6 月 14 日「3 の指が完全に硬直している」<sup>560</sup>。右手中指の痛みについて立て続けに記している。しかしクララは、中指ではなく、右手人差し指の故障と認識していた<sup>561</sup>。常に側でピアノを弾き合っていたクララでさえ、どの指が故障しているのかをはっきりとわかっていなかったということは、シューマンの指の痛みは果たしてどの程度のものだったのだろうか。さらにシューマンは不調を訴えているこの間にも、技巧的作品をはじめとする作曲を行っているばかりでなく、ピアノを弾いたという記述も日記に度々見られる（【付録】 pp. 33-40 参照）。また、後にはピアノ教師として活動することからも、ピアノが全く弾けないほどだったわけでは

---

<sup>555</sup> Cathleen Köclritz, *Friedrich Wieck, Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007), p. 480. Tomi Mäkelä and Christoph Kammertöns, eds., *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang* (Hamburg: Bockel Verlag, 1998), p. 97.

<sup>556</sup> Ernst Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VIII/1 (Mainz: Schott, 1998), p. 104.

<sup>557</sup> “Die Schwachheit des Dritten [Fingers] fängt an zu vergehen.” Tb1: 386.

<sup>558</sup> “der dritte [Finger] ein wenig stärker.” Tb1: 388.

<sup>559</sup> “der dritte [Finger] scheint wirklich uncorrectible.” Tb1: 394.

<sup>560</sup> “Der Dritte [Finger] ist vollkommen steif.” Tb1: 410.

<sup>561</sup> JB: 184 の注を参照。これはクララによって編集された若きシューマンの書簡集である。1832 年 6 月 14 日にシューマンが母親に宛てた手紙の中で「奇妙な不幸 *Sonderbaren Unglück*」という言葉が書かれており、クララはこれに脚注を付けて、「右手人差し指の衰弱 *Schwächung des Zeigefingers der rechten Hand*」と説明を加えている。また、シューマンの孫であるフェルディナント・シューマン *Ferdinand Schumann (1875-1954)* による記述にも、クララの言説をもとに人差し指の故障であることが示されており、シューマン自身の記述とは異なる。1917 年 3 月 29 日『音楽新報』(Jg. 84, No. 13). p. 101 参照。

なく、ピアニストの職業病である腱鞘炎程度であったことが推測される。

さらに、日記に指のことを記すのは1832年6月14日が最後であるが、一方でその日から、手紙で母親に指の痛みを強く訴え始める。母親に宛てて書かれたものの中には、事実と矛盾する点や、事実よりもいくぶん誇張されている点があるということは、これまでの研究でも述べられてきた<sup>562</sup>。例えば、1832年8月9日<sup>563</sup>と1833年6月28日<sup>564</sup>の手紙に書かれている、動物の肉付けなどの治療法や医者診察は、母親宛ての手紙にのみ書かれており、日記にも記述がないため、これらが事実であったかどうか確かではない。また、そこに記されている医者の名前はライプツィヒ大学外科の主任教授の名前で、他のシューマンのドキュメントには見られない。当時、シューマンは知り合った著名人の名前をリストアップしていたが<sup>565</sup>、そこに名前が挙がっていないため、面識があったか疑問である。さらに名前のつづりに間違いがある<sup>566</sup>。

また、彼の指の痛みは、ピアノの練習や彼の「葉巻の機械」にのみ起因するとは言い難い。例えば、1832年6月14日の日記の「3の指が完全に硬直している」という記述は、母親への長文の手紙のための、細かな字でみっしりと書きつめた下書き、そしてその清書、それから長文の日記の最後に、筆跡が変わって書かれている。これは、この日のピアノ練習によるものではなく、文章の書き過ぎによって生じた痛みであると考えられる。このことは、1839年3月15日シモン・デ・シーレ Simonin de Sire (1800-1872) に宛てた手紙の中で、本人によってはっきりと述べられている。「手の厄介は、いくつかの指が（昔あまりに沢山書いたり弾いたりしたことによって）大変弱くなってしまったので、もうほとんど使うことができない。」<sup>567</sup> また、後の1847年6月18日のヴィストリング社に宛てた手紙にも、「一日中書いていたことで指が硬直してした」と書かれている<sup>568</sup>。これらの記述から、書き仕事も痛みの原因となっていたことがわかる。

そもそもシューマンはピアニストという職業に向いていたのだろうか。1832年5月22

---

<sup>562</sup> Matthias Wendt, "Schumann und Hummel," in *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, edited by Anselm Gerhard and Laurenz Lütteken (Kassel: Bärenreiter, 2003), p. 130.

<sup>563</sup> Tb1: 188-190.

<sup>564</sup> Tb1: 208-213.

<sup>565</sup> Tb1: 366.

<sup>566</sup> シューマンは「Prof. Kühl」と記しているが、正確には Kuhl (Karl August Kuhl, 1774-1840)である。

<sup>567</sup> "Das Uebel der Hand ist nichts, als daß einige Finger (wohl durch zu viel Schreiben und Spielen in früherer Zeit) ganz schwach geworden, so daß ich sie kaum gebrauchen kann." F. Gustav Jansen, ed., *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904), pp. 148-151.

<sup>568</sup> "Meine Finger sind mir ganz steif vom Schreiben den ganzen Tag über." Renate Brunner, ed., *Schumann Briefedition, Serie III Verlegerbriefwechsel, 2. Leipziger Verleger II: F. Whistling* (Köln: Dohr, 2011), p. 220.

日に書かれた日記には、お兄さん夫妻の前でひどく緊張し演奏することができなかった様子が書かれている<sup>569</sup>。彼の対位法の先生であったハインリヒ・ドルンも後に、「彼は人前で弾く勇気に欠けていた。彼はいつも、内気な若者という印象を与えた」<sup>570</sup>と述べていることから、公の前で演奏することは性格的にもあまり向いていなかったのだろう。

また、ピアニスト以外の、他の音楽活動に興味湧いてきたことも考えられる。1832年5月5日、母親に宛てた手紙には、世界を飛び回るヴィルトゥオーソになるつもりはないということが書かれているだけでなく、すでに作曲の方に気持ちが傾いていることが読み取れる<sup>571</sup>。また、そのすぐ後の5月17日の日記には、これまでの20年分の音楽雑誌を読んだことが書かれている。<sup>572</sup>この頃から雑誌記事の引用文が日記に度々記されるようになり、音楽批評への関心も高まってきたことがわかる。その後も、母親に指の痛みを訴える一方で、執筆活動の報告やアイデア、そして作曲に関する記述が見受けられることから、1832年にはすでに、ピアノだけに集中しているわけではないということが推測できる。

以上の理由から、次の仮説をたてる。シューマンの指の痛みは、ピアノ・テクニックのための指の無理な動きによってだけでなく、ペンの持ち過ぎにもよる。そしてそれは、修復不可能なほどの痛みではなかった。なぜなら、本当にひどいものであったなら、その間にピアノを弾くことや文章を書くことはできないはずだからである。それに、シューマンがどうしてもピアニストの夢を捨てきれないのであれば、治療に専念し、この程度で諦めることはないと思われる。シューマンは、クララ・ヴィークの才能を側で見てきたことで、自分が演奏家として名を馳せることはできないと感じた。同時に、作曲や批評にも関心が生じてきた。そのため、指の痛みを理由にピアニストの道からそれようと考えたのではないだろうか。指の故障がピアニストを諦める一つの契機になったことは確かである。しかしそれが全てではなく、自分のピアニストとしての力量を知り、他の音楽活動に興味

---

<sup>569</sup> “Abends kamen Carl u. Rosalie [Schumann]. Soll ich Jemanden vorspielen, so überfällt mich eine ängstliche Fantasielosigkeit, die mich zur Verzweiflung bringt. Ich scheine ehe[r] meinen Genius verlassen zu wollen, als er mich.“ Tb1: 394.

<sup>570</sup> “zum öffentlichen Auftreten hätte es ihm überdies an Mut gefehlt – er machte jederzeit den Eindruck eines schüchternen jungen Mannes.” Ernst Burger, “Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten,” *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, VIII/1 (Mainz: Schott, 1998), p. 104. Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Bd. I* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1956), p. 74.

<sup>571</sup> “An „reisenden Virtuosen“ denk ich nicht – das ist ein saures, undankbares Leben. – Bin ich fleißig, so bin ich in zwei Jahren bis Opus 20. Dann wird mein Schicksal entschieden sein; und ich kann dann so bequem in Zwickau, wie in Wien oder Paris leben.“ JB, pp. 176-178.

<sup>572</sup> “Aber die Rezensenten bleiben ewig die alten! Ich ließ mir gestern den ersten Jahrgang der mus.[ikalischen] Zeitung 1798 hohlen.“ Tb1: 391.

が生まれたことも、原因に含まれると言えるだろう。

この指の故障を理由の一つとし、シューマンは後に兵役を免除されようと試みる。1841年2月1日、シューマンはライプツィヒの地方自治体に、右手の2本の指の衰弱と麻痺、そして近視を理由に、兵役免除の申請を行った<sup>573</sup>。その際、シューマンの申請書に同封された、医師の診断結果は以下の通りである。

作曲家で『音楽新報』の編集者であるローベルト・シューマン博士は、若いころピアノのヴィルトゥオーソであった。青年期に彼はまず、右手の人差し指と中指の力が異様に弱く、柔軟さに欠けていることに気付いた。長い間、ある機械を絶えず使用し、上記の2本の指を手の甲に向かって強く引っ張ったままの状態にした結果、それ以後麻痺したような状態に陥り、初めは弱くなったと感じただけであったが、次に、もはや思うように動かさなくなった。これによって、シューマン博士はヴィルトゥオーソのキャリアを断念せざるを得なくなった。しかし、指はその後、様々な治療を試みたにも関わらず、依然として麻痺のような状態のままで、シューマン博士はピアノを弾く際に、中指は全く使えず、人差し指は不完全にのみ使える程度で、手で物をつかんだり、しっかり持つておくことはできない。それに加えシューマン博士は、すでに少年のころから徐々に近視になっていき、現在は対象物を目の前に持っていけないと認識できない程度である。

以上の2つの状況から、シューマン博士は兵役に全く適していないと思われる。

長年にわたるシューマン博士との付き合いと精密な検査によって、私は前記のことが完全な真実であることを証明する。

ライプツィヒ、1841年1月26日

開業医 モリッツ・エミル・ロイター<sup>574</sup>

---

<sup>573</sup> “An den / löblichen ausschuß der Communalgarde in Leipzig / wird von dem ergebenst Unterzeichneten das Gesuch gestellt, / ihn in Rücksicht, / daß er zwei ganz schwache und gelähmte Finger an der / rechten Hand hat wie auch nu äußerster Kurzsichtigkeit / behaftet ist, / welches auch das beiliegende Zeugniß des Hrn.Dr.Moritz / Reuter bescheinigt, / von dem Communalgardendienst geneigttest loszusprechen. / Ergebenst / Dr.Robert Schumann / Leipzig, den 1sten Februar 1841.” Hans - Joachim Rothe, “Neue Dokumente zur Schumann – Forschung im Stadtarchiv Leipzig”, in *Arbeitsberichte zur Geschichte der Stadt Leipzig Nr. 13*, edited by Stadtarchiv Leipzig (Leipzig, 1967) p. 3. この兵役免除に関する一連の資料は、ライプツィヒの Stadtarchiv に所蔵されている。請求番号：2.3.14, Kommunalgarde Leipzig 535, Einzelvorgang des Komponisten Robert Schumann.

<sup>574</sup> “Herr Doctor Robert Schumann, Componist und Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“, war als Knabe Klaviervirtuos. Im Jünglingsalter bemerkte er zuerst, daß der Zeigefinger und der Mittelfinger seiner rechten Hand auffallend weniger Kraft und Gelenkigkeit, als die übrigen, besaßen. Die längere Zeit fortgesetzte Anwendung einer Maschine, mittels welcher die genannten zwei Finger stark nach dem Handrücken angezogen gehalten wurden, hatte zur Folge daß dieselben von nun an in einen lähmungsartigen Zustand verfielen, in der Maaße, daß sie erstens nur schwaches Gefühl besaßen, und zweitens rücksichtlich der Bewegung dem Willen nicht mehr unterworfen waren.

1832年に指の故障が進行した際のシューマンの記述には、前述のように右手中指のことだけが記されており、人差し指についての言及はなされていない。1839年にシーレに宛てた上記の手紙では、「いくつかの指 *einige Finger*」と書かれており、ここで本人によって複数の指が正常でないことが述べられているが、それが中指に加えて人差し指であることは、この1841年の申請書と診断書で初めて明らかとなる。人差し指がいつから不調であったのかは不明である。

また、この診断書には「シューマン博士はピアノを弾く際に、中指は全く使えず、人差し指は不完全にのみ使える程度で、手で物をつかんだり、しっかり持つておくことはできない」と記されているが、シューマンはこの間にもピアノを弾きながら多くの作品を作り上げ<sup>575</sup>、日記や書簡だけでなく、批評記事などの執筆活動も同様に行っていることから、これは免除を得るための誇張した表現であることが想像される。

その後1841年12月31日に、自治体から指定された市区医官エドゥアルト・ヴィルヘルム・ギュント Dr. Eduard Wilhelm Güntz から、シューマンの右手中指と人差し指の状態では、執銃教練が行えないという診断が下された<sup>576</sup>。しかし自治体は、これらが免除の理由には不十分であるとして、この申請を一度却下する<sup>577</sup>。それにより、シューマンは1842年2月18日、再び申請書を提出した<sup>578</sup>。その際、友人の医師モリッツ・エミル・ロイター

---

Hierdurch wurde Herr Dr.Schumann genöthigt, seine VirtuosenLaufbahn aufzugeben; die Finger sind aber seitdem, trotz vielfältigen Heilversuchen, in demselben lähmungsartigen Zustande verblieben, dergestalt daß Herr Dr.Schumann beim Pianospiele den Mittelfinger gar nicht, den Zeigefinger nur unvollkommen gebrauchen kann, einen Gegenstand aber mit der Hand zu fassen und fest zu halten gänzlich außer Stand ist. Außerdem ist Herr Dr.Schumann schon seit seinem Knabenalter nach und nach immer kurzsichtiger geworden, und gegenwärtig in solchem Grade, daß er die Gegenstände nur ganz nahe vor die Augen gestellt erkennt. / Die beiden genannten Zustände sind von der Art, daß Herr Dr.Schumann zum Waffendienst als gänzlich unfähig zu erachten erscheint./ Durch vieljährige Bekanntschaft mit Herrn Dr.Schumann und genaue Untersuchung hierzu in den Stand gesetzt, bescheinige ich Vorstehendes als vollkommen der Wahrheit gemäs. / Leipzig, den 26. Januar 1841 Dr. Moritz Emil Reuter / pract. Arzt” Ibid., pp. 5-6.

<sup>575</sup> シューマンは1845年まで鍵盤上で作曲を行い、それ以降は頭で作曲するようになった (Tb II: 402)。

<sup>576</sup> “[...] auf Grund des Befundes aber mein Gutachten dahin abzugeben, daß Reclamant, welcher im Allgemeinen gesund, doch bedeutend kurzsichtig zu sein scheint, den Zeige- und Mittelfinger seiner rechten Hand in Folge unvollkommener Lähmung nicht willkühnlich und kräftig brauchen, daher zuverlässig die Gewehrgriffe nicht exerciren kann, für den Communalgardendienst in der Eigenschaft eines Gardisten mit Obergewehr untauglich und zur Handhabung des Untergewehres, des bezeichneten Gebrechens wegen, nur unvollkommen tüchtig ist. [...]” Hans · Joachim Rothe, “Neue Dokumente zur Schumann – Forschung im Stadtarchiv Leipzig”, in *Arbeitsberichte zur Geschichte der Stadt Leipzig Nr. 13*, edited by Stadtarchiv Leipzig (Leipzig, 1967) pp. 8-9.

<sup>577</sup> “da der im ärztlichen Gutachten angeführte unvollkommene Gebrauch des Zeige- und Mittelfingers nicht als genügender Befreiungsgrund erscheint.” Ibid., p. 9. (ギュントの診断書に書かれたメモ)

<sup>578</sup> “An den Wohlloblichen Ausshuß der Communal-Garde zu Leipzig. Nachdem der Wohllobliche Ausshuß über mein Gesuch um Befreiung vom Communalgardendienst abschläglic entschieden hat, ersuche ich um eine nochmalige geneigt Prüfung desselben. Indem ich wiederum das über meinen

Dr. Moritz Emil Reuter によって、近視が兵役の妨げになること、2本の指の麻痺によって銃の操作ができないこと、そして新たに、兵役によるストレスによって卒中発作を引き起こす可能性があることが付け足された診断書を同封した<sup>579</sup>。そして1842年3月16日には、自治体の要請で、保険医官ライムント・ディートリヒ・ブラッハマン Dr. Raimund Dietrich Brachmann による診断書が書かれることとなる。ここには、「手の故障はピアノが弾けないほどのものでないということが一般に知られており」と報告され、「近視と充血が兵役の際の大きな問題となる」ことが記されている<sup>580</sup>。

この保険医官の診断書を基に、地方自治体はシューマンの兵役免除をようやく認めることとなった。しかし、手の故障ではなく、近眼が免除の理由となった。この診断書によると、シューマンがピアノを弾いていることは、ライプツィヒでは誰もが知るところであり、シューマンの手の故障が、それほど深刻でなかったことが判明する。

---

Gesundheitszustand berichtende ärztliche Zeugnis beilege, erlaube ich mir, dem Wohlloblichen Ausschuß noch zur Betrachtung vorzulegen, daß, abgesehen von meiner gesundheitlichen Unfähigkeit zum Waffendienste, letzterer mir als Pianisten in der Ausübung meiner Kunst völlig hinderlich seyn würde, auch daß ich von Michaelis oder Weihnachten dieses Jahres an meinen Aufenthalt auf Jahre in einer der großen Städte des Auslandes nehmen werde. Ich wiederhole daher das Gesuch: Der Wohllobliche Ausschuß möge mich vom Communalgardendienst frei sprechen. In dem Falle einer abermaligen abfälligen Entscheidung ergreife ich Recurs an das Hohe General-Kommando der Sächsischen Communalgarden, und bitte ergebenst, daß an Hochdasselbe von dem Wohlloblichen Leipziger Communalgarden-Ausschuß hierüber Bericht ersattet werde. Schließlich bemerke ich schuldiger Maassen, daß mich eine Kunstreise von heute an auf einige Monate von Leipzig entfernt. Mit vollkommener Hochachtung unterzeichne ich Leipzig, d. 18. Febr. 1842 Dr. Robert Schumann.” Ibid., p. 10.

<sup>579</sup> “[...] 1.) die Kurzsichtigkeit an sich schon dem Waffendienste fast ganz hinderlich ist; 2.) der Lähmungszustand der genannten Finger die Führung des Ober- und Unter- Gewehres unmöglich machen; 3.) der Schwindel und die Congestionen bei dem zur Apoplexie prädisponirten in Frage stehenden Kranken durch Anstrengungen, wie sie der Waffendienst erheischt, leicht so gesteigert werden können, daß dadurch ein Schlagfluß bedingt werden könnte; so ergiebt sich: daß Herr Dr. Rob. Schumann, a) durch die beiden ersten Gesundheitsmängel zum Communalgardendienst unfähig ist, b) daß er bei dem sub 3 aufgeführten Leiden denselben nicht ohne Gefahr für Gesundheit und Leben verrichten würde. [...]” Ibid., p. 11.

<sup>580</sup> “[...] Das Ergebniß dieser Prüfung ist nun folgendes. Was zunächst die sub 2. beglaubigte Lähmung des Zeige- und Mittelfingers der rechten Hand des Reclamanten betrifft, so ist dieselbe nur eine unvollkommene und hindert denselben, wie allgemein bekannt, nicht, das Pianoforte zu spielen, kann denselben also noch viel weniger außer Stand setzen, ein Gewehr zu handhaben, da es eine bekannte Sache ist, daß Individuen, welche an Lähmung einzelner Finger leiden, weit eher schwere als leichte Gegenstände regieren können. Dagegen ist Reclamant allerdings mit einem so hohen Grade von Kurzsichtigkeit behaftet und, wie schon sein gewöhnliches Aussehn beweist, so beträchtlichem Blutandrang nach dem Kopfe unterworfen, daß es einerseits wirklich bedenklich erscheinen darf, ihm eine Waffe in die Hand zu geben, andererseits durch die mit dem Exercieren, zumal an heißen Tagen, gewöhnlich verbundene Erhitzung Gefahr eines Schlagflusses für ihn entstehen kann, aus welchen Gründen ich es für rätlich erachte, Reclamanten wenigstens von den mit dem Dienste in der Communalgarde verbundenen Exercierübungen zu befreien. [...]” Ibid., p. 13.



#### 第4節 ピアノ教師として

シューマンは後に、ピアノ教師として後進の指導にもあたることとなる。現在、シューマンのレッスンの様子を窺い知ることのできる資料として、彼の自筆の「ライプツィヒ音楽院のメモ Notizen zum Leipziger Konservatorium」<sup>581</sup> が現存する。フェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディ (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847) が提唱した、ドイツ初の音楽教育機関であるライプツィヒ音楽院 *Leipziger Konservatorium der Musik* (現フェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディ音楽演劇大学ライプツィヒ) をシューマンは共に 1843 年に創設し、ピアノ科教授として 2 年弱の間教鞭を執った。メモには、1843 年 4 月 5 日から 1844 年 8 月 1 日までの日付が記されており、その間に受け持った生徒の名前や、各日のレッスン内容などが、32 ページにわたって書き留められている。

この資料によると、シューマンが自身のレッスンで実際に用いていたエチュード作品は、以下の作曲家によるものである。ヨハン・バプティスト・クラマー *Johann Baptist Cramer* (1771-1858)<sup>582</sup>、ルートヴィヒ・ベルガー *Ludwig Berger* (1777-1839)<sup>583</sup>、イグナツ・モシェレス *Ignaz Moscheles* (1794-1870)<sup>584</sup>、フレデリック・ショパン *Frédéric Chopin* (1810-1849)<sup>585</sup>、アドルフ・ヘンゼルト *Adolf Henselt* (1814-1889)<sup>586</sup>。特にクラ-

<sup>581</sup> ツヴィカウのロベルトシューマンハウス所蔵、請求番号：4871/VII, C3-A3。

<sup>582</sup> 資料には「*Etude/ Etuden v. Cramer*」(p. 6, 7, 8, 11, 12, 17, 20, 22, 23) とだけ記されている場合が多く、「4 *Etuden v. Cramer (die 4ersten)*」(p. 12)、「*Etuden v. Cramer 1. 2. 3.*」(p. 16)、「クラマーのエチュード (順番通りに) *Etuden v. Cramer. (der Reihe nach)*」(p. 17) , 19 と記されているところもあるが、クラマーは多くの練習曲を書いているため、具体的にどの曲を指しているのかは明確でない。1836 年にシューマンが執筆した「目的別練習曲」の記事では、《42 の練習曲》第 1 集 *Op. 30* と第 2 集 *Op. 40* (計 84 の練習曲) が挙げられている。シューマンが自身の練習で用いた作品については、本論文 p. 15 を参照。

<sup>583</sup> 資料には「*Etude/ Etuden v. Berger*」(p. 6, 15) 以外に、「嬰ハ短調のベルガーのエチュードを初見で *Etude v. Berger in Cis moll v. Blatt.*」(p. 3)、「*Etude in G moll v. Berger*」(p. 4) と書かれている場合もある。「目的別練習曲」では《12 の練習曲》*Op. 12* が挙げられており、その他では《15 の練習曲》*Op. 22* の批評記事も書いている (西原 2013 上: 71)。資料に書かれた、ト短調の曲は *Op. 12* に 2 曲収められている。これらの練習曲をシューマンが練習で用いたという記録は見当たらない。

<sup>584</sup> 資料には「*Etude/ Etuden v. Moscheles*」(p. 10) と記されたものがほとんどであるが、一カ所のみ「1ste *Etude v. Moscheles*」(p. 7) と書かれている。どの曲を指しているのかはわからない。「目的別練習曲」では《ピアノのための練習曲》*Op. 70* が挙げられており、その他には《性格的練習曲》*Op. 95* の批評記事も書いている (西原 2013 上: 74)。シューマンが自身の練習で用いた作品については、本論文 p. 15 を参照。

<sup>585</sup> 資料には「*Etuden v. Chopin*」(p. 13, 14, 20, 21) 以外に、「*Etuden v. Chopin in F Dur, in Gis moll u. <C moll> C Dur (2tes Heft)*」(p. 13) と調性が書かれている場合と、「ショパンの後のエチュード *Die späten Etuden v. Chopin*」(p. 21) と《練習曲》*Op. 25* を示唆する記述もある。「目的別練習曲」では《練習曲》*Op. 10* のみが挙げられているが、*Op. 25* の批評記事も執筆している (西原 2013 上: 71)。シューマンが練習で用いたという記録は見当たらない。

<sup>586</sup> 資料には「*Etuden v. Henselt*」(p. 14, 15) の他に、「*Etuden v. Henselt Hft. I. B dur u. H Moll.*」と書かれた箇所がある。ヘンゼルトの練習曲には、《演奏会用の 12 の性格的練習曲》*Op. 2*、《12 のサロン風練習曲》*Op. 5*、《クラマーの練習曲》*Op. 41* などがある。「*Etuden v. Henselt Hft. I. B dur u. H Moll.*」

マーとモシェレスのエチュードは、本論文で述べてきたように、シューマン自身が練習で取り組んできた作品である（本論文 p. 15 参照）。そして、ヘンゼルト以外は、1836年2月6日の『音楽新報』に掲載された「目的別練習曲」で名が挙げられた作曲家たちである<sup>587</sup>。また、ヘンゼルトはシューマンと親しかっただけでなく、次に述べるように、シューマンが再び教則本を計画する際に練習課題を担当するよう依頼されていることから、シューマンはヘンゼルトのエチュード、及びその音型を評価していたと考えられる。

この他、「行うこと *Vorzunehmen*」のリストに「いちばん最初のエチュードから現在のものまでを年代順に *Eine chronologische Folge der Etuden von allerersten bis auf d. jetzigen Zeiten*」<sup>588</sup>というのが挙げられている。これは、シューマンが年代順にエチュードを整理し、それについて教える計画であると解釈できるが、明確にはわからない。そして驚くことに、シューマンはエチュードを弾かせるだけでなく、作曲することも度々課題として与えていたようである<sup>589</sup>。また、ある生徒についての次のような記述も見られる。「ロザリーエ・シュルツェは、指を強くするためにもっとエチュードを弾かなければならない *Rosalie Schulze [...] muß noch Etuden spielen, um die Finger zu kräftigen*」<sup>590</sup>。

この資料に書かれた作品は、もちろんエチュード作品だけでない。《パガニーニ・エチュード》Op. 3の序文の前書きでは、カプリッチョのスタイルで書かれた作品の練習にと、いくつかの作品を薦めているが（本論文 p. 193 参照）、その中の一つであるメンデルスゾーンのカプリッチョが、この資料にも記載されている<sup>591</sup>。そして、同じく Op. 3の序文に挙げられていた J. S. バッハによる《平均律クラヴィーア曲集》のフーガもこの資料に見られる。

また、初めの方に行われたレッスンの内容には「音階 *Tonleiter*」と記されており<sup>592</sup>、生徒に音階を弾かせていた。しかし、シューマンが実際にどのようなメソッドを用いて指導を行っていたのかは不明である。このようにシューマンのレッスンについては、そこで取り扱われた作品を把握することしかできないが、シューマン自身のピアノ練習とそれによ

---

は、Op. 2の第3曲と第4曲を指していると思われる。シューマンが練習で用いたという記録は見られない。  
<sup>587</sup> 「目的別練習曲」で取り上げられた練習曲とシューマンによる論評については、西原（2013上: 65-75）を参照。

<sup>588</sup> 「ライブツィヒ音楽院のメモ」 p. 2.

<sup>589</sup> 資料には「:一つの音型によるエチュード、レガートのエチュード *Compositionsversuche: / Etude übeine Figur / Etude in gebundener Art.*」(p. 4), 「作曲の試みと [?] エチュードと歌 *Compositionsversuche u. [?] Etude u. Lied*」(p. 6), 「作曲: エチュード、歌 *Compositionen: Etuden, Lieder*」(p. 8) と記されている。

<sup>590</sup> 「ライブツィヒ音楽院のメモ」 p. 4.

<sup>591</sup> 《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文の中では、特に嬰へ短調のものを薦めていたが、このメモに書かれたものは「*Capriccio in E [Es?]*」及び「*in H*」である。

<sup>592</sup> 「ライブツィヒ音楽院のメモ」 p. 3.

る研究の影響が表れていることが十分明らかであろう。長期にわたるピアノ・テクニックについての熱心な考究の結果、上記の作品を実際に生徒の課題として与えているということは、シューマンはこれらの作品をピアノ・テクニックの向上における効果的な作品と見なしていたと考えることができるのではないだろうか。

## 第5節 再び「ピアノ教則本」

1832年にシューマンが計画していた「ピアノ教則本」は未完に終わった。しかし、教則本への関心は治まることはなく、自身のメソッドによる体系的な教則本の必要性を失うことはなかった。それは、『音楽新報』の批評にも表れている。また、1838年2月8日シモン・デ・シーレに宛てた手紙には、現存するピアノ教則本で自分を満足させるものはないと漏らしている<sup>593</sup>。

そしてついに、シューマンは1839年に再び自らの教則本を計画する。シューマンの自筆の「計画ノート」p. 10には、次のように記されている。「クララとヘンゼルトと共にピアノ教則本。(そのため1839年にはすでに、ペテルスブルクのヘンゼルトに宛て手紙を書いた。)<sup>594</sup>」シューマンはこのことを、1839年5月19日の手紙で、初めてクララに打ち明けている<sup>595</sup>。クララはこの計画にあまり乗り気ではなかったようであるが<sup>596</sup>、シューマンは翌月の6月22日に、クララ宛ての手紙でこの計画について具体的に記した。

ピアノ教則本は前に進んでいる。計画は、ほぼ出来上がった。ヴェンツェルが教育的なこと、私が文学的な部分、ヘンゼルトが実践的なこと（練習課題）を引き受ける。後に、君も手伝うことになるだろう。もちろんそんなに早くは出来上がらない<sup>597</sup>。

ヘンゼルトは当時、リストに並ぶヴィルトゥオーソであったが、シューマンとは親しく、依頼しやすかったのだと思われる。この手紙で、初めてヴェンツェルの名が挙がってくる。

---

<sup>593</sup> “[...] auch ich habe viel über Aehnliches nachgedacht, wie mir denn auch keine einzige der vorhandenen Clavierschulen genügen will.“ Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben*, Bd. 1 (Berlin: Ries & Erler, 1887), p.143.

<sup>594</sup> “Clavierschule mit Clara und Henselt zusammen [?] / (deshalb schon 1839 an Henselt nach / Petersburg geschrieben.)“

<sup>595</sup> Anja Mühlenweg, ed., *Schumann Briefedition, Serie I Familienbriefwechsel, Band 5, Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band II: September 1838 bis Juni 1839* (Köln: Verlag Christoph Dohr, 2013), p.474.

<sup>596</sup> 1839年6月17日クララからシューマンへ宛てた手紙より。 Thomas Synofzik and Anja Mühlenweg, eds., *Schumann Briefedition, Serie I Familienbriefwechsel, Band 6, Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band III: Juni 1839 bis Februar 1840* (Köln: Verlag Christoph Dohr, 2014), pp. 56-57.

<sup>597</sup> “Die Clavierschule rückt vorwärts; der Plan ist ziemlich fertig. Wenzel übernimmt das Pädagogische, ich das Literarische, Henselt das Praktische (Uebungen); später wirst Du auch mit helfen. So schnell geht es freilich nicht mit dem Fertig werden.“ Eva Weissweiler, ed., *Briefwechsel: kritische Gesamtausgabe, Clara und Robert Schumann*, Bd. 2 (Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1987), p. 589.

エルンスト・フェルディナント・ヴェンツェル Ernst Ferdinand Wenzel (1808-1880) は、シューマンと同じく Fr. ヴィークの弟子で、ピアニスト・ピアノ教師として活躍した。また、1838年と1841年には「W.」のペンネームで、『音楽新報』にいくつかピアノ教則本についての批評を寄稿した人物でもある。後にライプツィヒ音楽院でピアノを教えた。シューマンが教育的なことを Fr. ヴィークの弟子のヴェンツェルに担当させようと考えたことは、ヴィークの教育法への信頼と評価であると考えられる。

結局、この2度目の教則本も完成することはなかった。しかし、この後もシューマンの中で教則本の意志が消えることはなかったと考えられる。なぜなら、当初計画していたヴィルトゥオーソのための教則本を完成させることはなかったものの、子供のための教育用として『音楽庭訓 *Musikalische Haus- und Lebensregeln*』を執筆し、出版に至ったからである。これは、音楽を学ぶ上で重要と思われる 68 項目について記したもので、『子供のためのアルバム』Op. 68 の第2版 (1850) に付録として付けられた。ここに練習課題などは掲載されていないが、ピアノ・テクニックや練習法に関することにも触れられている。例えば、「2. 音階や指の練習を怠ってはいけません。ただし、毎日何時間も機械的な練習さえ年配になるまでしていれば、何でもこなせると思いがちの人も多いのですが、これは ABC を毎日できるだけ早く話そうと努力しているようなもので、もっと有意義なことに時間を使いなさい」、「17. 一日の音楽の課題を済ませ、疲れたと感じたら、そこで無理をして勉強を続けてはいけません。気力なしにだらだらと勉強するよりは、休んだ方がいいのです」、「20. 経過句や走行句だけで作られているつまらない曲は、すぐに流行遅れになってしまいます。技巧は高度の内容を目的として使われるときにのみ価値が出るのです」<sup>598</sup> などがそうである。これらは、もちろんシューマン自身の経験から得たものであろう。

1832年に始まったシューマンの教則本作成の意欲は、1839年を経て1850年まで継続し、ようやく一応の完成を遂げることとなった。

---

<sup>598</sup> 小澤和子訳 『音楽庭訓』, in Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, Gerd Nauhaus, ed. (Nördlingen: Studio Sinzig, 2002), pp.97-104.

## 結

本論文は、シューマンのピアノ・テクニクにおける Fr. ヴィークの影響を探ることが、本来の出発点であった。そこでまず、Fr. ヴィークの息子であるアルヴィン・ヴィークがまとめた、父親のピアノ教授法の調査を始めた。しかし、シューマンのピアノ・テクニクに関する視野は、Fr. ヴィーク以外にも向けられていたことが判明し、研究対象が広がった。

まず第1章では、シューマンの受けた音楽教育と音楽体験を扱った。ここでは、ピアノの練習曲目だけでなく、未発表の資料（本論文では「練習メモ」とした）をもとに、練習の時間割についても報告した。また、1830年4月のパガニーニ体験が、シューマンの音楽家としての人生を決定づけただけでなく、それまでの芸術観を根底から覆したという事実が浮かび上がった。

第2章では、シューマンのピアノ・テクニクの解明の鍵を握る2つの未完成プロジェクト、「練習日誌 *Uebungstagebuch*」と「ピアノ教則本 *Clavierschule*」について検証した。今日各地に散在する、1833年までに書かれたピアノ練習およびピアノ奏法に関わる全楽譜資料（本論文では、これらを「マテリアル集」と名付けた）を、『作品目録』（McCorkle 2003）、並びに『新シューマン全集』（スケッチ帳第I～III巻 Wendt 2010, 2016）を起点として検証した。

他の作曲家や自分の作品の部分練習を日記的に書き留めた「練習日誌」の103の音型を分析した結果、これまで関連が不明であった10の音型の典拠が初めて判明した。また、これまで明らかにされていた42の音型のうち、4つの典拠の不正確さを正すこともできた。

そして「練習日誌」では、これまで以上に、自作との関連が多いことが確認できた。特に注目し値するのは、後に出版された技巧的作品との関連である。《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3の序文、および《トッカータ》Op. 7の音型が、この「練習日誌」に見られた。「練習日誌」はその名が示すように、ピアノの練習を目的としたものであり、作曲のスケッチを集めたものではない。しかし、ここに既にシューマンの作品が含まれるということから、シューマンの作品の一部は、自身の運指練習から生まれているということが証明された。また、他の作曲家の作品からの音型を分析した結果、シューマンはまず元の音型に自ら手を加え、原型の難易度を高めた音型を作成し、それをを用いて練習するという特異な練習方法をとっていることが明らかとなった。

「練習日誌」の分析から、シューマンが最も重点的に取り組んでいたテクニクは重音

奏法であったことが判明し、独特な運指法の実験も確認された。そして、シューマンが独自の練習メソッドを展開する過程を具体的に追うことができた。

これに続く「ピアノ教則本」の構想については、これまで断片的に触れられてきたものの、その実態を解明した研究はこれまでになかった。本論文は、その「教則本」について初めて具体的に追究したものである。ここではその成立過程を推定し、楽譜資料に散在する断片的スケッチを精査、分類した。その結果、シューマン教則本の全容が浮かび上がった。

また、シューマンと直接的、および間接的に関連のあった11の教則本との比較から、シューマン教則本にのみ見られる章立てが2つ（「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」と「半音階パッセージ」）、そしてシューマンが初めて設けた（シューマン以前には見られない）章立てが2つ（「重音奏法」と「アルペジオ」）あることが判明した。重音奏法を章立てとして設けたことは、「練習日誌」との関連から容易に想像でき、この「教則本構想」が独自の練習を反映していることを証明する。そして特に、「1音も重複させることなく4つの音を使った可能な音型」の章は、「順列」の理論に沿っており、シューマンの運指練習の独創性を示している。またこの理論は指の練習のみならず、同時に作曲の練習にも適用されるものである。「練習日誌」同様、「教則本」においても、運指練習と作曲が常に隣り合わせにあったことが示されていた。また、シューマンは「教則本」の中で、音型・指使い・強弱記号・表情記号・タッチ・和声などのあらゆる点において、全ての可能性を体系的に示していることも判明した。未完ではあるものの、この点は他の教則本と大きく異なる独自の特徴である。このような分析と比較から、シューマンの想定した「教則本」は、1830年代当時、時代の先端をいくものであったと位置づけることができる。

第3章では、「練習日誌」および「ピアノ教則本」とほぼ同時期に創作された3つの練習曲、すなわち《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3、《パガニーニのカプリースによる6つのコンツェルト・エチュード》Op. 10、そして《トッカータ》Op. 7の成立史と受容史を扱った。既に前章で、各作品に2つの未完成プロジェクトとの関連が明確に見られたので、本章ではその検証結果に基づいて、『作品目録』に記されたこれらの作品に関わる全資料から、技巧的3作品の成立過程を再考した。

まず《パガニーニ・エチュード》Op. 3、Op. 10では、これまでの成立年の推定を大きく揺るがす新しい事実が発見された。「教則本構想」を実行しつつあったシューマンは、その構想を実現する媒体を、「教則本」から《パガニーニ・エチュード》の「練習音型付き序

文」へと移した。その時点で既に編曲を終え出版準備の出来ていた Op. 10 に代わって、テクニック上「教則本」の章立てに沿う Op. 3 が選択されたことが、これまでのシューマンの取り組みと序文の分析、および楽譜資料から明白になった。

Op. 3 の序文のほとんどの練習音型は、前章で挙げた「マテリアル」から選ばれているだけでなく、「練習日誌」や「教則本」との同一／類似音型も多数ある。調査によって、これまでのプロジェクトで重点的に取り組んでいたテクニックとの関連が明確に見られた。そして作品全体においては、指使いに対する強い拘りが見られ、これも2つの未完成プロジェクトと関係する。これらのことから、シューマンの「教則本構想」は、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の前段階であったことが確認できた。資料の相互関係と成立過程は系譜にしてまとめた。これに関連して、今まで「序文のスケッチ」として扱われていた資料の全容を解明し、「教則本構想」と「序文」の関連性を指摘した。

また、出版が3年後となり、「コンツェルト・エチュード」として再編曲された Op. 10 にも、「練習日誌」と Op. 3 の序文に共通して用いられている音型があることを確認した。練習から生まれた音型が作品の一部となっており、シューマンの運指練習の成果が見られる。

本論文では、これまで認識されてこなかった Op. 10 の関連スケッチを新たに見つけただけでなく、これまでブラームスの遺産としてのみ知られていたパガニーニの《24 のカプリース》Op. 1 の原譜が、実はシューマンの所蔵本であったという事実を突き止めた。この資料を調査したところ、シューマンはこの楽譜を《パガニーニ・エチュード》のためだけでなく、最晩年に行った《24 のカプリース》の伴奏付けにも使っていたことが、書き込みから判明した。また、シューマン以外の手による書き込みも分析したところ、この楽譜が《24 のカプリース》のドイツ初版の印刷底本であったこともわかり、ドイツのパガニーニ受容に大きく貢献した歴史的価値のある資料であることが明らかとなった。

これまで述べてきた2つの未完成プロジェクト、および《パガニーニ・エチュード》の後に完成した《トッカータ》Op. 7 は、シューマンのピアノ・テクニックの取り組みの集大成である。この作品には、初期稿と印刷稿の2つの稿が存在する。この2つは、題名や作品の規模、構成だけでなく、曲中に用いられる重音音型やテクニックなどにも差異が見られる。現在、この初期稿は、1829年または1830年にハイデルベルクで書かれたとされているが、紙や筆跡の鑑定から、1831年にライプツィヒで書かれたものであることが確認された。また本論文では、「練習日誌」にこの《トッカータ》Op. 7 の関連音型が3つ記され



ていることを発見した。そのうち、2つは初期稿と印刷稿の両方に見られるもの、1つは初期稿のみに見られる音型である。また「練習日誌」からは、初期稿の音型を自身で実際に練習していく過程で、徐々に難易度を上げ、最終的に印刷稿となるプロセスを観察できた。すなわち、初期稿から印刷稿への改作には、シューマン自身の運指練習、及びそれまでのテクニックの取り組みが大きく関係しているのである。また、印刷稿に用いられた多種多様な重音奏法の音型は、「マテリアル集」にその同型／類型があり、これらは初期稿には見られない音型である。これらの相互関係は非常に複雑であるが、系譜に示した。シューマンが最も傾注したテクニックである重音奏法は、継続的に繰り返される実験と試行を経て、この《トッカータ》Op. 7の印刷稿で頂点に達したのである。

これらの練習曲は、ピアノ学習者やピアニスト、そして作曲家に多大な影響を与えたことが、受容史の調査から確認された。この成果の裏には、シューマンの2つの未完成プロジェクト、すなわち「練習日誌」と「ピアノ教則本」の取り組みがあり、これこそが全ての根幹をなしていることを忘れてはならない。本論文では、これらのプロジェクトに着目したことで、各作品の真の成立過程を明らかにすることができたと考える。

第4章では、1833年までのピアノ・テクニックへの挑戦が、プロのピアニスト以外の、その他の音楽活動へどのように影響したのかを考察した。まず音楽作品において、集中的な練習との関連を追跡できるのは、何よりもシューマンの付けた指使いである。「練習日誌」から追求してきたシューマンの指使いは、《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3で総括される。ここで強い拘りを見せていた指使い、そして「理解できない」と評されたシューマン独特の運指法は、彼のその後の作品にも用いられている。そこで本論文では、音楽作品におけるテクニックの取り組みの影響として、指使いのみを取り上げた。「マテリアル集」や3つの技巧的作品に見られる音型が、具体的に他の作品でいかに応用されているのかについては、今後の課題として残すこととする。

作曲と共に重要な活動分野である著述家としての仕事に、ピアノ練習の影響がどのように及んでいるのかを探るため、まずはデビュー作「作品2」、すなわちショパン作曲《「ドン・ジョヴァンニ」の『お手をどうぞ』の主題による変奏曲》Op. 2についての批評を分析した。シューマンは、この作品を精力的に練習していたため、日記には多くの記述が見られる。その記述を、練習用と批評用に分類して考察した結果、両者が同時に並行して行われ密接な関係にあったこと、いわば運指練習から批評が生まれていったプロセスが明らかになった。

また、シューマンは自身の『音楽新報』において、エチュード作品を扱った批評を、1834年～1844年の間に39回も執筆している。それを概観した結果、シューマンの実際の経験に基づいた、指使い、重音奏法、手導器などについての記述が見られ、1833年までのテクニックの追求と実験が批評の基礎となっていることが明らかになった。しかし本論文では、これら全ての批評を分析するに至らなかったため、次なる課題とする。

さらにシューマンは、『婦人百科事典』の音楽に関するいくつかの項目を執筆しており、特に〈タッチ〉の項目では、シューマンのピアノ奏法に対する研究成果が表れている。そこで本論文では、シューマン自身の奏法とシューマンが理想としていた奏法について明らかにした。

シューマンのピアノ教師としての活動については、ごく一部の限られた情報しか得ることができない。その中で、ライプツィヒ音楽院の授業に関する自筆メモから、テクニックの課題として音階練習やエチュード作品の習得、およびエチュード作品の作曲を与えていたことが判明した。

また、シューマンは1839年に再び、同じくFr. ヴィークの弟子であったヴェンツェルと共著で、アドルフ・ヘンゼルトとクララ・ヴィークの曲を添えて教則本を出版する計画を立てた。これも未完のままに終わったが、1832年に初めて「教則本構想」を練って以来、独自のメソッドの必要性を強く感じて続けていたことが証明される。

この章では、シューマンの指の故障についても一次資料から再考察した。また最後に、プロでは無くともピアノを弾き続けたシューマンの演奏を、同時代の関連人物による証言からまとめた。

本論文全4章で行った一連の検証で、シューマンのピアノ・テクニックの取り組み、特に運指練習が、彼の作曲行為および批評行為と、実に密に絡み合っているということが証明された。(1)「練習日誌」に見られた他人の音型をアレンジする特有の練習法、(2)そこから生まれた音型が後に作品の一部となる過程、(3)「ピアノ教則本」に設けられた作曲の課題とも捉えられる章、(4)「ピアノ教則本」全般に確認できた全ての可能性を記した音型。これらは全て、運指練習と作曲行為の同時進行である。まさに1830年代前半は、運指練習が彼の作曲の基盤となっていたのである。批評の執筆についても同じで、ショパンOp.2の練習を進めていく中で、その批評の構想が練られていった。従って、シューマンがプロ・ピアニストの道を断念した後の活発な音楽活動の原点は、彼の運指練習にその根源の一部

があると言える。シューマンは《パガニーニ・エチュード》を、「多面的な成長を望む」ピアニストのために創り始めた（本論文 p. 173 参照、タイトル・スケッチ A 及び B）。結果的には、自らがそれを具現化することとなったのである。

本論文では、シューマンがピアノ・テクニックに最も集中していた 1833 年までに、どのようにそれと向き合い、いかに取り組んできたのかということに着目し、その詳細を明らかにしてきた。その過程で、資料研究の上では、これまで認知されていなかった資料をいくつか新たに発見しただけでなく、資料の年代や詳細を明らかにしたことで、3つの技巧的作品に関する成立過程の新説を打ち立てた。これは、シューマンの『作品目録』や『新全集』に新たな情報を提供するものである。シューマンの伝記研究の上でも、彼のピアノ・テクニックについてはこれまで明確に論じられることはなく、本論文は大きな意義を有するものになると考えられる。また演奏実践の研究においても、シューマンの「ピアノ教則本」、および教則本的役割を持つ《パガニーニのカプリースによるエチュード》Op. 3 の綿密な研究は、ピアノ学習者やピアニストにとっても、シューマン作品を習得する際の指針となるであろう。シューマンのピアノ・テクニックの取り組みを成すキーワード、すなわち「パガニーニ」、「ピアノ教則本」、「ピアノ・エチュード」、「手導器」などは、当時の音楽界の流行と最先端であった。シューマンはこれらに即座に反応し、瞬時に自らの活動に取り込んでいる。つまり、シューマンは 19 世紀の時代精神の反映とみなすことができ、今日我々はシューマンの活動を通して、当時のドイツ音楽史の詳細を知ることが可能なのである。従って本論文は、19 世紀ドイツのピアノ音楽史研究にも、貢献するものであろう。

## 参考文献表

### 1. 一次資料

(1)手筆資料

Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek

Robert Schumann

- ・ Skizzenbuch I, II, III, IV, V (請求番号 : Schumann 13, 14, 15, 16, 17)
- ・ Op. 10 Skizze (請求番号 : Schumann 1)

New York, The Morgan Library & Museum

Robert Schumann

- ・ Op. 7 Frühfassung (請求番号 : S3925 . T631)
- ・ Op. 10-2 Skizze (請求番号 : 115675)

Staatsbibliothek zu Berlin, preußischer Kulturbesitz

Robert Schumann

- ・ Anhang O8, Nr. 1-23, Teilautograph, Reinschrift (Mus. ms. autogr. R. Schumann 18)
- ・ Entwürfe zu den Notenbeispielen der Vorwort-Studien Op. 3  
(請求番号 : Mus. Ms. autogr. R. Schumann 34)
- ・ Op. 10 Stichvorlage (請求番号 : Mus. ms. autogr. R. Schumann 28)
- ・ Skizzenkonvolut I (請求番号 : Mus. ms. autogr. R. Schumann 35)

Stadtarchiv Leipzig

Robert Schumann

- ・ Einzelvorgang des Komponisten Robert Schumann (請求番号 : 2.3.14, Kommunalgarde Leipzig 535)

Wien, Gesellschaft der Musikfreude

Robert Schumann

- ・ Fandango-Entwurf (請求番号 : A283, Nachlaß Johannes Brahms)

Zwickau, Robert-Schumann-Haus

Alwin Wieck

- ・ Methode zur gründlichen Unterweisung im Pianofortespiel, nach Friedrich Wieck's vieljährigem und erprobtem Verfahren, bearbeitet von Alwin Wieck, Pianofortelehrer in St. Petersburg. Mit russischer Uebersetzung von A. Socoloff. St. Petersburg 1856. 2 Bände. (請求番号 : 4673a/b-A3)

Clara Wieck/ Schumann

- ・ Claras Programsammlung (No. 28, No. 44, No. 82, No. 1242, No. 1243, No. 1252)
- ・ Clara Wieck Tagebuch (Tagebuch 3)

Robert Schumann

- ・ Briefverzeichnis (請求番号 4871,VI, C,10-A3)

- ・ KATALOG (請求番号 : 5678-A)
- ・ Klaviertechnische Studien/ Kompositionsstudien (請求番号 : 10309-A1/4645-A1/4647-A1/4649 (a-c) -A1)
- ・ Kompositionsverzeichnis (請求番号 : 4871,VI,C,2-A3)
- ・ Notizen über technische Klavier-Übungen (請求番号 : 4871,IX,5-A3)
- ・ Notizen zum Leipziger Konservatorium (請求番号 : 4871/VII, C3-A3)
- ・ Projektenbuch (請求番号 : 4871,VI,C,8-A3)

所蔵者不明

Robert Schumann

- ・ Op. 10-5 Skizze

(2)印刷資料

[図書館、資料館の所蔵品]

Staatsbibliothek zu Berlin, preußischer Kulturbesitz

- Op. 3 Erstaussgabe (請求番号 : Mus. 2717 Rara)

Österreichische Nationalbibliothek

- Op. 10 Erstaussgabe (請求番号 : Sammlung Hoboken: Schumann 15)

Wien, Gesellschaft der Musikfreude

- Paganini, 24 Capricci per Violino solo, opus I (請求番号 : IX 26821, Nachlaß Johannes Brahms)

Zwickau, Robert-Schumann-Haus

- Op. 3, Op. 10 Handexemplar (請求番号 : 4501/Bd. 2-D1/A4)
- Op. 7 Handexemplar (請求番号 : 4501/Bd. 1-D1/A4)

[その他の一次文献]

Eismann, Georg ed.,

- 1971 *Robert Schumann. Tagebücher, Bd. I :1827-1838* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik).

Jansen, F. Gustav ed.,

- 1904 *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, 2nd ed. (Leipzig: Breitkopf&Härtel).

Kreisig, Martin ed.,

- 1914 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*. 5th ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

Mäkelä, Tomi and Christoph Kammertöns, eds.,

- 1998 *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang* (Hamburg: Bockel Verlag).

- Nauhaus, Gerd ed.,  
 1987 *Robert Schumann. Tagebücher. Bd. II:1836-1854* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik).  
 2002 *Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln* (Nördlingen: Studio Sinzig).
- Schoppe, Martin ed.,  
 n. d. *Robert Schumann Selbstbiographische Notizen Faksimile*.
- Schumann, Clara ed.,  
 1910 *Jugendbriefe von Robert Schumann*. 4th ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel).
- Schumann, Robert  
 1834 "Anschlag," in *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 1 (Leipzig: Volkmar).  
 "Arpeggio," in *Damen Conversations Lexikon*, Bd. 1 (Leipzig: Volkmar).
- Weissweiler, Eva ed.,  
 1987 Briefwechsel: kritische Gesamtausgabe, Clara und Robert Schumann, Bd. 2 (Basel: Stroemfeld/ Roter Stern).
- Wieck, Friedrich  
 1875 *Musikalische Bauernsprüche und Aphorismen* (Leipzig: F. E. C. Leuckart).
- Wieck, Marie  
 1914 *Aus dem Kreise. Wieck=Schumann* (Dresden: Zahn&Jaensch).
- 【Schumann-Briefedition (Köln: Dohr)】**
- Brunner, Renate ed.,  
 2011 *Serie III Verlegerbriefwechsel, 2. Leipziger Verleger II: F. Whistling*.
- Dießner, Petra and Knechtges-Obrecht, Irmgard and Synofzik, Thomas eds.,  
 2008 Serie III: Verlegerbriefwechsel, Band 3, Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Leipziger Verlegern III: Friese, Hofmeister, C. F. Peters, Siegel
- Heinemann, Michael and Synofzik, Thomas eds.,  
 2010 Serie III: Verlegerbriefwechsel, *Band 8, Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Verlagen im Ausland 1832 bis 1853*.
- Mühlenweg, Anja ed.,  
 2013 *Serie I Familienbriefwechsel, Band 5, Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band II: September 1838 bis Juni 1839*.

Möller, Eberhard ed.,

2011 *Serie I: Familienbriefwechsel, Band 2, Briefwechsel mit der Familie Wieck.*

Rosenmüller, Annegret ed.,

2011 *Serie II, Band 14, Freundes- und Künstlerbriefwechsel.*

Synofzik, Thomas and Mühlenweg, Anja eds.,

2014 *Serie I Familienbriefwechsel, Band 6, Briefwechsel von Clara und Robert Schumann, Band III: Juni 1839 bis Februar 1840.*

【ピアノ教則本】

Adam, Louis

*Méthode, ou Principe général du doigté pour le fortepiano* (Paris: Sieber, 1798).

*Méthode du piano du Conservatoire* (Paris: Ozi, 1805).

Clementi, Muzio

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

Cramer, Johann Baptist

*Neueste Pianoforte-Schule* (Wien: Haslinger, 1835).

Czerny, Carl

*Pianoforte-Schule Op. 500* (ca.1839).

Hummel, Johann Nepomuk

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

Kalkbrenner, Friedrich

*Anweisung des Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*

(Leipzig: H. A. Probst – Fr.Kistner, 1832).

Knorr, Julius

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

*Materials for the mechanical part of Pianoforte playing* (Chicago: Root&Cady, 1850s).

Moscheles, Ignaz and François-Joseph Fétis

*Die vollständigste Pianoforte-Schule*, (Berlin: Schleginger, 1840).

Müller, August Ebernhard

*Clavier- und Fortepianoschule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beider Instrumente, nebst einem Anhang vom Generalbass* (Jena: Friedrich Frommann Carl Ferdinand Becker, 1804).

*Grosse Fortepiano-Schule*, Achte Auflage von C. Czerny (Leipzig: C. F. Peters, 1825).

Wieck, Alwin

*Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik* (Berlin: Simrock, 1875).

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

Zimmerman, Joseph

*Encyclopédie du pianiste compositeur* (Paris: chez l' auteur, 1840).

【新聞・雑誌】

*Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* 1833年3月7日 Jg. 5, No. 10.

*Allgemeine Musikalische Zeitung*

1824年10月“Intelligenz-Blatt” No.VIII, 1828年7月30日 No. 31, 1831年12月7日 No. 49,  
1832年7月11日 No. 28, 1832年7月“Intelligenz-Blatt” No. IX, 1833年6月26日 No. 26,  
1833年9月11日 No. 37, 1868年11月25日 No. 48.

*Caecilia* 1828年 Bd. 9, Heft 36 1831年 Bd. 14, Heft 55

*Der Komet* 1834年9月26日 No. 39.

*Die Presse* 1896年1月1日 Jg. 49, No. 1.

*GAZZETTA DI FIRENZE* 1820年4月4日 No. 41.

*GAZZETTA DI MILANO* 1819年4月22日 No. 112.

*Iris im Gebiete der Tonkunst* 1833年1月4日 Jg. 4, No. 1.

*Journal Général* 1825年11月11日 No. 45.

*Literarischer Anzeiger* 1840年 No. XXXV.

*Leipziger Zeitung* 1828年5月11日 No. 111.

*Neue Zeitschrift für Musik* 1834年～1917年

*Pester Lloyd* 1896年4月22日 No. 97.

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

*Rigaschen Rundschon* 1907年9月11日 No. 211.

【カタログ】

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

1817年、1844年

*Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* (Leipzig: Fr. Hofmeister)

1832年、1834年、1835年、1836年、1838年、1839年、1847年



## 2. 二次資料

### (1) 二次文献

Adam-Schmidmeier, Eva-Maria von

- 2003 *Das Poetische als zyklisches Prinzip, Studien zum Klaviermusikzyklus im 19. Jahrhundert* (Berlin: Verlag Ernst Kuhn).

Appel, Bernhard R.

- 1981 “R. Schumanns Humoreske für Klavier Op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems“  
Ph. D. diss., Universität des Saarlandes.
- 2006 “Poesie und Handwerk,” in *Schumann Handbuch*, edited by Ulrich Tadday (Stuttgart: Bärenreiter): 140-193
- 2010 “Vom Einfall zum Werk,” in *Schumann Forschungen, Bd. 13*, edited by Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, (Mainz: Schott).

Appel, Bernhard R. ed.,

- 2006 “Robert Schumann in Eendenich (1854-1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und Zeigenössische Berichte,” in *Schumann Forschungen. Bd. 11*, (Mainz: Schott).

Augustini, Folke

- 1986 *Die Klavieretüde im 19. Jahrhundert* (Duisburg: Gilles&Francke).

バッハ, カール・フィリップ・エマニュエル

- 2000 『正しいクラヴィア奏法』 東川清一 訳 (東京: 全音出版社)  
[”*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*”, 1753]

Becker, Carl Ferdinand

- 1836 *Systematisch – chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit* (Leipzig: Robert Friese).

Becker, Theodor

- 1848 *Lehrbuch des deutschen Stiles von Dr. Karl Ferdinand Becker* (Frankfurt am Main: G. F. Kettembeil).

Bischoff, Bodo

- 1994 *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns* (Köln-Rheinkassel: Dohr).

Blasius, Leslie David

- 1996 “The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience,” in *Music Theory in the Age of Romanticism*, edited by Ian Bent (Cambridge: Cambridge University Press).

Boetticher, Wolfgang

- 1941 *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk* (Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag).
- 1976- *Robert Schumanns Klavierwerke: neue biographische und textkritische Untersuchungen*, T1: 1976, T2: 1984, T3: 2003 (Wilhelmshaven: Heinrichshofen).

Boetticher, Wolfgang ed.,

- 1981 *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag).
- 1980 "Robert Schumanns Toccata Opus 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung," in *Musik, Edition, Interpretation: Gedenkschrift Günter Henle* (München: Henle).

Bodman Rae, Charles

- 1999 *The Music of Lutosławski*, 3rd ed. (London: Omnibus Press).

Danuser, Hermann

- 2006 "Robert Schumann und die romantische Idee einer selbstreflexiven Kunst," in *Übergänge zwischen Künsten und Kulturen*, edited by Henriette Herwig (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler).

Daverio, John

- 1997 *Robert Schumann : Herald of a "New Poetic Age"* (New York: Oxford University Press).
- 2002 *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms* (New York: Oxford University Press).
- 2007 "A Piano Works I : A World of Images," in *The Cambridge Companion to Schumann*, edited by, Beate Perrey (Cambridge: Cambridge University Press).

Dietel, Gerhard

- 1989 *"Eine neue poetische Zeit" Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns* (Kassel: Bärenreiter).

Distler, Jessica

- 2006 "Der Wendepunkt der Virtuosität Schumanns Werke für Klavier im Einflussbereich von Paris," in *Robert Schumann*, edited by, Jessica Distler and Michael Heinemann, (Berlin: Weidler).

Dorfmueller, Kurt a. o. eds.,

- 2014 *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. 1* (München: G. Henle Verlag).

Draheim, Joachim

- 1994 "Schumann und Chopin," in *Schumann Studien 3/4*, edited by Gerd Nauhaus (Köln: Verlag Dr. Gisela Schwebe).

- 1997 "Robert Schumann und Henri Herz," in *Schumann Forschungen Bd. 6*, edited by Ute Bär (Mainz: Schott).
- Dünki, Jean-Jacques  
 2006 ">*Fest im Tact, im Tone rein ...*< – Über Vortragsbezeichnungen in der Klaviermusik für die Jugend von Robert Schumann," in *Schumann Studien 8*, edited by Anette Müller and Helmut Loos (Sinzig: Studio Verlag).
- Edler, Arnfried  
 1982 *Robert Schumann und seine Zeit* (Laabar: Laaber Verlag).  
 2006 "Etüden," in *Schumann Handbuch*, edited by Ulrich Tadday (Stuttgart: Metzler): 220-223.
- Eigeldinger, Jean-Jacque ed.,  
 2010 *Frédéric Chopin, "Esquisses pour une Méthode de Piano"* (Flammarion: Harmoniques).
- Eismann, Georg  
 1956 *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Bd. I, II* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik).
- Erler, Hermann  
 1887 *Robert Schumann's Leben, Bd. 1* (Berlin: Ries & Erler).
- Fischer, Johann Gottlob  
 1836 *Practischer Leitfaden für Lehrer beim Gesangunterricht in Schulen* (Glogau; Carl Fremming).
- Friedheim, Arthur  
 2012 *Life and Liszt. The Recollections of a Concert Pianist*. Theodore L. Bullock, ed. (Mineola, NY: Dover).
- 藤本 一子  
 2008 『シューマン』 [作曲家・人と作品シリーズ] (東京: 音楽之友社)
- Geck, Martin  
 2010 *Robert Schumann - Mensch und Musiker der Romantik* (München: Siedler).
- Gerhard, Anselm a. o. eds.,  
 2003 *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar* (Kassel: Bärenreiter).
- Gertler, Wolfgang  
 1931 *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken* (Berlin: Georg Kallmeyer Verlag).

Goertzen, Valerie Woodring

- 1998 "Setting the Stage: Clara Schumann's Preludes," in *In the Course of Performance*, edited by Bruno Nettl a. o. (Chicago and London: The University of Chicago Press): 237-260.

Gollmick, Carl

- 1833 *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* (Frankfurt: Gerhard Adolph Lauten).

Gooley, Dana

- 2011 "Schumann and Agencies of Improvisation," in *Rethinking Schumann*, edited by Kok Roe-Min a.o. (New York: Oxford University Press): 129-156.

Green, R. D.

- 1979 "Robert Schumann als Lexikograph," in *Die Musikforschung* (Kassel: Bärenreiter).  
2001 "Robert Schumann's Exercise and the Toccata, Opus 7," in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, edited by E. A. Arias, a. o. (Evanston: Northwestern University Press).

Hakim, Ghada Simon

- 2015 "Französische Klavierschulen im 18ten und 19ten Jahrhundert," Ph. D.diss., Universität Tübingen.

Heinemann, Michael

- 2007 "Schumann und Moscheles," in *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, edited by Helmut Loos (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag).

Henck, Herbert

- 2004 *Klaviercluster* (Münster: Lit Verlag).

Hinson, Maurice and Roberts, Wesley eds.

- 2013 *Guide to the Pianist's Repertoire*, 4th ed. (Bloomington: Indiana University Press).

Hofmann, Kurt

- 1974 *Die Bibliothek von Johannes Brahms* (Hamburg: Karl Dieter Wagner).

Hofmann, Renate und Kurt

- 2006 *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret* (Tutzing: Hans Schneider).

Hopf, Helmuth

- 1957 *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, Ph. D. diss., Georg August-Universität Göttingen.

Hotaki, Leander

- 1998 *Robert Schumanns Mottosammlung: Übertragung, Kommentar, Einführung* (Freiburg: Rombach Verlag).

Hust, Christoph

- 2004 "Moscheles, Ignaz," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Personteil vol. 12, Sp. 519.

Jansen, F. Gustav

- 1883 *Die Davidsbündler* (Leipzig: Breitkopf und Härtel).

Jerger, Wilhelm

- 1975 *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich* (Regensburg: Gustav Bosse).

J.Luebbe, Michael

- 1995 *A History of Robert Schumann's Characteristic Music for Solo Pianoforte: A Study of the Compositional Process in Sketches, Autographs, and Stichvorlagen* (n. d.).
- 2002 "Robert Schumann's *Exercice pour le Pianoforte*," in *Schumanniana Nova*, edited by Bernhard R. Appel, a .o. eds. (Sinzig: Studio Verlag): 423-448.

Kalbeck, Max

- 1976 *Johannes Brahms, Bd. II 1862-1873* (Tutzing: Hans Schneider).

Kapp, Reinhard

- 2015 "Poesie der Musik, Poesie in der Musik, poetische Musik: Was soll das heißen?" in *Schumann Studien 11*, edited by Ute Scholz a. o. (Sinzig: Studio Verlag): 159-221.

Kathleen, Dale

- 1952 "Chapter II. The Piano Music," in *Schumann, A Symposium*, edited by Gerald Abraham (London: Oxford University Press): 12-97.

Kienzle, Ulrike

- 2010 "Der 'Teufelgeiger': Das Paganini-Erlebnis," in *Robert und Clara Schumann in Frankfurt*, edited by Clemens Greve (Frankfurt am Main: Kramer & Verlag der Frankfurter Bürgerstiftung): 35-64.

Knorr, Julius

- 1849 *Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer* (Leipzig: Breitkopf & Härtel).
- 1869 *Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur mit allgemeinen und besonderen bemerkungen* (Leipzig: C. F. Kahnt).

Köckritz, Cathleen

- 2007 *Friedrich Wieck. Studien zur Biographie und zur Klavierpädagogik* (Hildesheim: Olms).
- 2010 “Er war mein letzter rechter Bruder, [...] ein treuer Verbreiter und Arbeiter für die Methode unseres Vaters.’ – Alwin Wieck,“ in *Schumann und Dresden*, edited by Thomas Synofzik a. o. (Köln: Dohr): 219-232.
- 2012 “Den Liebhabern des Pianofortespiels [...] empfehle ich mein Magazin von Pianoforten in Flügel- und Tafelform’ – Friedrich Wieck als Instrumentalhändler,“ in *Schumann-Studien 10*, edited by Thomas Synofzik (Sinzig: Studio Verlag): 141-163.

Kullak, Adolph

- 1861 *Aesthetik des Klavierspiels* (Berlin: J. Guttentag).

Lachmund, Carl V.

- 1970 *Mein Leben mit Franz Liszt* (Eschwege: G. E. Schroeder).

Lebert, Jochen Michael

- 1987 *Robert Schumann als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“. 1834 bis 1844*, Ph. D. diss. (n. p. ).

Lee, Younjung

- 2011 *Burlesken für Klavier (1832/33) : Untersuchungen zu einem unveröffentlicht gebliebenen Zyklus Robert Schumanns* (Kassel: G. Bosse).

Litzmann, Berthold

- 1920 *Clara Schumann, Ein Künstlerleben, Nach Tagebüchern und Briefen. Bd. 1*, 7th ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

Luebbe, Michael J.

- 2002 “Robert Schumann’s Exercice pour le Pianoforte,“ in *Schumanniana Nova*, edited by Bernhard R. Appel, a. o. (Sinzig: Studio Verlag, 2002): 423-448.

MacDonald, Claudia

- 1987 “Schumann’s Earliest Compositions and Performances,“ in *Journal Musicological Research*, Vol. 7 (New York : Gordon and Breach): 259-283.
- 2002 “Schumann’s Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal,“ in *The Journal of Musicology*, 19/4 (California: University of California Press): 527-563.
- 2005 *Robert Schumann and the Piano Concerto* (New York/ London: Routledge).

Mayeda, Akio

- 1992 *Robert Schumanns Weg zur Symphonie* (Zürich: Atlantis).
- 2012 “Schumann als Redakteur seiner eigenen Schriften,“ in *Schumann Forschungen, Bd. 14*, edited by Michael Beiche, a. o. (Mainz: Schott): 197-203.

McCorkle, Margit a.o. eds.

2003 *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (Mainz: Schott).

Meichsner, Anna von

1875 *Friedrich Wieck und seine beiden Tochter* (Leipzig: Verlag von Heinrich Matthes).

Milligan, Thomas B.

1994 *Johann Baptist Cramer (1771-1858), A Thematic Catalogue of His Works* (New York: Pendragon Press).

Möller, Eberhard

2007 "Johann Gottfried Kuntsch - Robert Schumanns Zwickauer Klavierlehrer," in *Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag*, edited by Helmut Loos (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag).

Niedermüller, Peter

2001 "Weber oder Schubert? — Überlegungen zum Rezeptionsverhalten des jungen Robert Schumann," in *Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts*, edited by Frank Heidlberger (Tutzing: Hans Schneider).

西原 稔

2013 『シューマン 全ピアノ作品の研究』上下巻 (東京: 音楽之友社)

O'Brien, Justin ed.,

1987 *The Journals of André Gide. 1889-1949* (Evanston: Northwestern University Press).

Ozawa, Kazuko

2007 "Merkwürdige Zeiten: Bemerkungen zu Schumanns Neugier," in *Robert Schumann und die Öffentlichkeit*, edited by Helmut Loos (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag).

2013 "Das Motto als Aushängeschild der *NZfM*," in *Schumann Forschungen, Bd. 14*, edited by Michael Beiche, a. o. (Mainz: Schott): 77-97.

2014 "Carnaval in Riga: Aufeinandertreffen dichotomer Interpretationsrichtungen" (印刷中)

Poniatowska, Irena

1997 "Zum Problem der Methodik des Klavierspiels in der Zeit der Romantik," in *Chopin im Umkreis seiner Freunde III*, edited by Irena Poniatowska (Warszawa: Wydawnictwo Nertion): 166-188.

Rosen, Chales

1995 *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press).

- Sagrans, Jacob
- 2010 "Virtuosity in Clara Schumann's Piano Compositions," in *Musicological Explorations*, Vol. 11, edited by Alisabeth Concord (British Columbia: University of Victoria): 45-90.
- Sams, Eric
- 1965 "Did Schumann use Ciphers?" in *The Musical Times* (London: Novello): 584-591.
- Sauer, Thomas
- 1997 "Texture in Robert Schumann's First-Decade Piano Works," Ph. D. diss. (n. p. ).
- Scholl, Christian
- 2012 *Revisionen der Romantik: Zur Rezeption der "neudeutschen Malerei" 1817-1906* (Berlin: Akademie Verlag).
- Schottky, Julius Max
- 1830 *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* (Prag: J. G. Calve'sche Buchhandlung).
- Schumann, Eugenie
- 1925 *Erinnerungen* (Stuttgrt: J. Engelhorns Nachfahren).
- 1932 *Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters* (Leipzig: Koehler & Amelang).
- Seskir, Sezi
- 2015 "The Pianist as Singer: Tempo Rubato in Robert Schumann's Song and Piano Music," in *Schumann Studien 11*, edited by Ute Scholz a. o. (Sinzig: Studio Verlag): 485-498.
- Sobanski, Christoph
- 2002 "Untersuchungen zur 'Méthode des méthodes de piano' von François Joseph Fétis und Ignaz Moscheles," Ph. D. diss., Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar.
- Song, Seon Hwa
- 2011 "A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide," Ph. D. diss., Florida State University.
- Synofzik, Thomas
- 2005 "Ein Rückert-Kanon als Keimzelle zu Schumanns Klavierkonzert Op. 54," in *Die Musikforschung*, Jg. 58, Heft 1 (Kassel: Bärenreiter): 28-32.
- 2006 "...den ich nicht hätte herausgeben sollen..." Robert Schumanns kompositorische Anfänge," in *Zwischen Poesie und Musik*, edited by Ingrid Bodsch and Gerd Nauhaus (Bonn: Verlag Stadtmuseum Bonn und Stroemfeld-Verlag): 51-88.
- 2010 "...den ich kaum erdrücken konnte' Clara Schumann-Wieck in der Auseinandersetzung mit Wiener, Englischer und Französischer Mechanik 1826 bis 1853," in *Von Mozart bis Chopin Das Fortepiano 1770-1850*, edited by Christian Ahrens a. o. (München, Salzburg:



- Katzbichler): 147-164.
- 2011 “Die Druckbücher des Verlags Hofmeister. Eine Fallstudie zu Repertoire, Parallelausgaben, Auflagenzahlen und Honoraren am Beispiel von Schumann, Liszt und Mendelssohn,“ in *Musik – Stadt, Bd. 3*, edited by Stefan Keym a. o. (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag).
- Tadday, Ulrich ed.,  
2006 *Schumann Handbuch* (Stuttgart: J. B. Metzler).
- Tyson, Alan ed.,  
1967 *Thematic Catalogue of The Works of Muzio Clementi* (Tutzing: Hans Schneider).
- 筒井 はる香  
2013 「内なる声が語るもの—シューマンの《フモレスケ》とフィスハルモニカ」成城大学大学文学研究科美学・美術史専攻編『美学美術史論集』第20巻、101-124頁。
- デュルク, ダニエル・ゴットロープ  
2000 『クラヴィーア教本』 東川清一 訳、(東京: 春秋社)  
[„*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen*,“ 1789]
- 友利 修  
2010 「音楽新聞紙編集者としてのロベルト・シューマン」、『思想』、No. 1040 (東京: 岩波書店) 49-65頁。
- Ueda, Yasushi  
2013 *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.*
- 鶴殿 博喜  
2001 「W. デュルタイにおける Phantasie と Einbildungskraft」『藝文研究』vol. 81、(東京: 慶應義塾大学藝文学会) 108-124頁。
- 吉田 秀和  
1958 『音楽と音楽家』(東京: 岩波書店)
- Voss, Egon  
1979 ”Einführung und Analyse“ in *Robert Schumann, Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op.54, Taschen-Partitur mit Erläuterung* (Mainz: B. Schott's Söhne).

Walker, Alan ed.,

- 1995 *Living with Liszt from The Diary of Carl Lachmund, An American Pupil of Liszt, 1882-1884* (New York: Pendragon Press).

Wasielewski, Wilhelm Joseph von

- 1858 *Robert Schumann* (Dresden: Rudolf Kunze).

Wehner, Ralf ed.,

- 2009 *Felix Mendelssohn Bartholdy, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

Wendt, Matthias

- 2003 "Schumann und Hummel," in *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, edited by Anselm Gerhard a. o. (Kassel: Bärenreiter): 123-145.
- 2006 "Träumerei? – Fleiß?" in *Das letzte Wort der Kunst*, edited by Joseph A. Kruse (Stuttgart: Metzler, Kassel: Bärenreiter): 98-108.

Wolters, Klaus

- 2001 *Handbuch der Klavierliteratur* (Zürich, Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag).

(2) 事典

- A. Gathy, ed., *Musikalisches Conversations-Lexikon Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, 2nd ed.
- D. M. Randel, ed., *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*.
- G. Schilling, ed., *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*.
- H. A. Pierer, ed., *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*.
- Jg. Jeitteles, ed., *Aesthetisches Lexikon*
- Johann Ernst Häuser, ed., *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache*, 2nd ed.
- J. S. Ersch and J. G. Gruber, eds., *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*.

(3) 楽譜資料

- 【新シューマン全集 *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Mainz: Schott)】

Burger, Ernst

- 1998 "Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten," VIII/ 1.

..

Draheim, Joachim und Appel, Bernhard R. eds.,

2001 "Werke für Klavier zu vier Händen bzw. für zwei Klaviere," III/ 2.

Gerlach, Sonja ed.,

2000 "Ouverture, Scherzo und Finale, Op. 52," I / 1/ 5 .

Ozawa, Kazuko and Wendt Matthias eds.,

2009 "Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's : Op. 98a ; Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin : Op. 104 ; Sechs Gesänge Op. 107 ; Vier Husarenlieder von Nicolaus Lenau : Op. 117 ; Drei Gedichte aus den Waldliedern von Gustav Pfarrius : Op. 119 ; Fünf heitere Gesänge : Op. 125 ; Lieder und Gesänge Op. 127 und Op. 127 Anhang ; Gedichte der Königin Maria Stuart : Op. 135 ; Vier Gesänge Op. 142 ; Soldatenlied : WoO6 ; Zwei Lenau-Lieder : Anhang M11 ; Deklamationen mit Begleitung des Pianoforte. Schön Hedwig : Op. 106 ; Ballade vom Haideknaben : Op. 122/1 ; Die Flüchtlinge : Op. 122/2, VI/ 6/ 2.

Wendt, Matthias and Kohnz, Brigitte eds.,

2000 "Le psaume cent cinquantième / Verzweifle nicht im Schmerzensthal Op.93," IV/ 3/ 1-1.

Wendt, Matthias ed.,

2010 "Studien und Skizzen. Bd. 1 : Studien- und Skizzenbuch I und II," VII/ 3/ 1.

2014 "Symphonie g-Moll, Anhang A3 ; Symphoniefragmente c-Moll 1840 Anhang A5, c-Moll 1841 Anhang A6, F-Dur Anhang A7," I / 1/ 6.

2016 "Studien und Skizzen. Bd. 2 : Studien- und Skizzenbuch III," VII/ 3/ 2.

#### 【その他】

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

C. Czerny, ed., "Six Amusemens en forme d' Études pour le Pianoforte d'dprès 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).

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, 1886).

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

Ernst Herttrich, ed., *Paganini-Etüden: Opus 3, Opus 10 / Robert Schumann* (München: G. Henle, 2009).

Ernst Herttrich, ed., *Toccata, Opus 7: Fassungen 1830 und 1834 / Robert Schumann* (München: G. Henle, 2009).

F. Chopin, "*La ci darem la mano*" *Varié pour le Piano-Forte, Op. 2* (Vienna: Tobias Haslinger, 1830, P. N.: T. H. 5489).

H. Herz, *Variations brillantes avec introduction et finale alla militare : pour le piano-forte ; sur la cavatine de la Violette ; de Carafa ; oeuw. 48* (Prague: Berra, ca. 1830).

I. Moscheles, *Studien für Pianoforte, Op. 70* (Leipzig: Kistner, Bd. 1: 1825, Bd. 2: 1826, P. N.: 318).

J. N. Hummel, *Collection Complète des Oeuvres composés pour le Piano Forte*

(Paris: Schlesinger, ca. 1824, P. N.: M. S. 346).

L. v. Beethoven, *Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte, Oeuvre 10*

(Wien: Eder, n. d., P. N.: 23).