

ローベルト・シューマン《ピアノ協奏曲》イ短調(作品54) 第1楽章における「緩徐エピソード」

高松 佑介

はじめに

ローベルト・シューマン(Robert Schumann, 1810-1856)による《ピアノ協奏曲》イ短調(作品54)は、ピアノ協奏曲の歴史において重要な作品として位置付けられ⁽¹⁾、現在の音楽界においても主要なレパートリーの一つとなっている。この楽曲は、後述するように、第1楽章が複層的な形式で書かれていることもあり、これまで主にピアノ協奏曲というジャンルにおいて、ベートーヴェン以後の世代における位置づけが議論されてきた⁽²⁾。しかし他ジャンルとの関係については、形式の類似性への言及にとどまり、具体的な検証がなされているとは言い難い。そこで本論文では、とりわけ第1楽章の形式の複層性を特徴づけている「緩徐エピソード」と呼びうるセクションに焦点を当て、その機能や由来を考察することにより、この楽曲を広い音楽史的文脈から捉え直すことを試みる。

1. シューマン《ピアノ協奏曲》(作品54)の成立過程

本論文が対象とする「緩徐エピソード」の形式上の位置付けは、楽曲の成立過程と密接に関わっている。そこで、まず『新シューマン全集』の該当巻(B. R. アッペル校訂)における校訂報告⁽³⁾に依拠して、楽曲の成立過程を概観したい(表1)。

シューマンは早くも1827年から少なくとも5曲のピアノ協奏曲の作曲を試みており⁽⁴⁾、F. リース、J. N. フンメル、I. モシェレス、H. エルツといった同時代のヴィルトゥオーソ・タイプを下敷きにしていたことが指摘されている⁽⁵⁾。しかし、どの試みも未完に終わっており、1840年代に創作した《ピアノ協奏曲》が、このジャンルでシューマンが完成させた唯一の作品となった。

この《ピアノ協奏曲》の作曲にシューマンが着手したのは、ライプツィヒに住んでいた1841年5月のことである。クララ・シューマン(Clara Schumann, 1819-1896)は5月2日～9日の週の『結婚日記 Ehetagebuch』に、ローベルトが「再びオーケストラ付きのピアノ幻想曲 Clavierfantasie に関する新たなアイデア」⁽⁶⁾を持っていると記しており、シューマン自身も日記に、「幻想曲 Phantasie を書き始めた(オーケストラ付き)」⁽⁷⁾(5月4日)、「幻想曲を完成した」⁽⁸⁾(5月14日)、「幻想曲をオーケストレーションした」⁽⁹⁾(5月19日)、「幻想曲のオーケストレーションを終えた」⁽¹⁰⁾(5月20日)と書き入れている⁽¹¹⁾。これらの記述から、バルティチェル略式総譜を含む何らかの草稿譜や、各々のオーケストラ声部まで記した総譜が存在

表1 シューマン《ピアノ協奏曲》(作品54)の成立過程

1841年5月：単一楽章の《オーケストラ付きピアノ幻想曲》として成立
1841年8月：非公開の試演と、それに伴う改訂
1845年6月～7月：《幻想曲》を第1楽章として後続楽章を追加し、全3楽章の《ピアノ協奏曲》へと拡張
1845年12月：ドレスデンにて《ピアノ協奏曲》初演
1846年：ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社より出版
1853年：小規模な改訂

したと推測されるが、いずれも現在は消失している。

ここで注目したいのは、1841年の時点でシューマンが、本楽曲を単一楽章の「ピアノ幻想曲」として構想・作曲した点である⁽¹²⁾。すなわち、現在は全3楽章の《ピアノ協奏曲》として知られているうち第1楽章の部分のみが、成立当初は1曲の《ピアノ幻想曲》として完結していたのである。それゆえ、作曲者はこの曲を単に「幻想曲 Phantasie」と呼ぶばかりでなく、「コンツェルトシュテュック Concertstück」とも表している。なお、本作品の自筆資料としては、後年に作成され3つの楽章が記された総譜⁽¹³⁾しか現存しておらず、ここには様々な筆跡が混在していることから、アッペルは1841年稿の再構成は不可能と結論付けている⁽¹⁴⁾。

1841年8月13日には、非公開ではあるものの、フェルディナント・ダーフィット指揮、クララ・シューマン独奏、ゲヴァントハウス・オーケストラによって試演が行われた。コピストに試演用のパート譜を作成させた記録があり、この機会に向けて改訂が行われたと考えられるが、そのパート譜は現存していない。1843年1月には、2月9日に見込まれた初演のために再び改訂を行うも、結局は演奏されなかった。また、1841年から43年にかけて5社以上に掛け合って出版を試みるが、いずれも実現しなかった。

現在知られる3楽章の形態へと拡大されたのは、ドレスデンに居を移した後の1845年夏である。改訂の理由は明らかでないものの、ここでシューマンは《ピアノ幻想曲》を第1楽章として、後続楽章を付け加えた。まず6月にロンド楽章の草稿を作成し、ソロ・パートを総譜に書き写している(6月26日に完了)。6月27日の日記にクララが2楽章で「完成」との旨を記していることから、シューマンは当初ロンド楽章との2楽章構成を想定していたと推察される。

さらに7月初旬にはロンド楽章のオーケストレーションと中間楽章の追加が行われた。日記を見ると、ロンド楽章のオーケストレーション(7月1日～12日)に続いて、7月16日に「協奏曲の第2楽章を完成させた(d. 2ten Satz des Concertes beendet)」⁽¹⁵⁾とある。総譜には、第2楽章冒頭に「7月14日」、第2楽章末尾に「7月16日」と自筆で記されているため、この中間楽章は7月13日に1日で草稿譜が作成され、14日～16日でオーケストレーションが行われたとみられる。そして最後にシューマンは元々の《ピアノ幻想曲》について、多楽章構成作品の冒頭楽章とすべく、改訂を加えた。自筆総譜の第1楽章末

尾の日付によれば、この作業は 1845 年 7 月 29 日に終了し、これをもって単一楽章の《ピアノ幻想曲》は 3 楽章構成の《ピアノ協奏曲》へと拡張された。なお、第 2 楽章と第 3 楽章が作曲された際にはアタッカで繋がれておらず、接続部分は後から付け加えられたことが知られている⁽¹⁶⁾。

現存する唯一の自筆資料である総譜⁽¹⁷⁾について、簡単に触れておこう。この総譜には、複数人による様々な年代の筆跡が含まれており、その全容は未だ解明されていない。第 2 楽章と第 3 楽章の筆跡は基本的にシューマン自身によるもので、そこには「草稿譜—ピアノ・パートの総譜への転写—オーケストレーション」という 3 つの作曲段階を読み取ることができる（反復部分の一部はクララによる）。これに対して、《ピアノ幻想曲》が元となった第 1 楽章は、オーケストラ・パートはシューマンの筆跡だが、ピアノ・パートがコピストによって転写されている。これを担当したのはカール・メーナー (Carl Mehner, 1811-1890) というドレスデンのコピストであり⁽¹⁸⁾、1845 年 9 月 1 日付の『家計簿 Haushaltsbücher』には「コピスト・メーナーにコンツェルトに対して」⁽¹⁹⁾報酬を支払ったと記入されている。また、シューマンはライプツィヒにもお抱えのコピストがいたため、ライプツィヒ在住の 1841 年にドレスデンへ写譜を依頼したとは考えにくい点からも、この総譜はドレスデン移住後の 1845 年に作成された可能性が高いとされる。しかし、総譜のタイトル・ページには「アレグロ ライプツィヒ 1841. / インテルメッツォとロンド ドレスデン 1845.」とシューマンの自身の手で書かれており、アレグロ楽章がライプツィヒで 1841 年に作曲されたと明記されている。この点に鑑みれば、《ピアノ幻想曲》から「第 1 楽章」への改訂は、少なくとも楽章の全体像を根本から変更するような大掛かりなものではなかったと捉えることもできる⁽²⁰⁾。したがって本稿では、1841 年の最初期稿（すなわち《ピアノ幻想曲》）に言及する際には——両者が完全に一致するわけではないとはいえ——現在知られている《ピアノ協奏曲》の第 1 楽章が対応するものとして論じることとする。

全 3 楽章へと拡張された《ピアノ協奏曲》は 1845 年 12 月 4 日、本楽曲を献呈されたフェルディナント・ヒラーの指揮、クララ・シューマンのピアノでドレスデンにて初演された。およそ 1 ヶ月後の 1846 年 1 月 1 日にはライプツィヒ・ゲヴァントハウスでも演奏されている。どちらの演奏会のプログラムにも、「ピアノ協奏曲 Concert für das Pianoforte」の表題のもと、1 行目に「アレグロ・アフエットウオーソ Allegro affettuoso.」、2 行目に「アンダンティーノとロンド Andantino und Rondo.」と記されており、第 2・3 楽章が一続きで捉えられていたことが窺える⁽²¹⁾。

シューマンは 1846 年、ついに念願の出版へと漕ぎ着けた。演奏会のために滞在していたライプツィヒで 1845 年末に行ったブライトコプフ・ウント・ヘルテル社との交渉が、初演の評判も相まって成功したのである。シューマンは 1846 年 1 月のうちにソロ・パートとオーケストラ・パートの版下用原稿を送り、3 月には校正刷りを受け取っており、その楽譜はソロ・パートとオーケストラ・パートともに同じプレート番号で 1846 年 7 月に

出版された。なお、1853年5月に行われたデュッセルドルフ初演の後に、シューマンはブライトコプフ・ウント・ヘルテル社に誤植とオーケストラ・パートへの多少の変更を指示し、軽微な修正を加えている。

2. シューマン《ピアノ協奏曲》第1楽章の形式構造と「緩徐エピソード」の特徴

前節では楽曲の成立過程を詳細に確認した。これは、本稿で焦点を当てる「緩徐エピソード」の形式的特徴が、成立過程と大きく関わっていると考えられるためである。本節では、《ピアノ協奏曲》第1楽章の形式構造を概観しつつ、「緩徐エピソード」の形式上の位置づけや特徴を確認する。

第1楽章全体の形式は、表2のように示すことができる。この楽章は、冒頭楽章に通例のソナタ形式で書かれていると解釈できる一方で、成立当初はこの楽章のみが独立した一作品であった点を踏まえ、第1楽章だけで緩徐楽章や最終楽章の要素を内包していると捉えることも可能である。アッペルは、この第1楽章がアレグロ・アフエットゥオーソの冒頭楽章(第1～155小節)、アンダンテ・エスプレッシーヴォの緩徐楽章(第156～184小節)、アレグロ・モルトの最終楽章(第458～544小節)という3つの楽章の役割を内包する構造となっていることを指摘しており⁽²²⁾、この視点は19世紀のうちに第1楽章が単独で「1

表2 シューマン《ピアノ協奏曲》(作品54) 第1楽章の形式構造

提示部：第1～155小節
第1主題部：第1～58小節(アレグロ・アフエットゥオーソ、イ短調、4/4拍子)
第2主題部：第59～133小節(ハ長調)
移行部：第134～155小節(ハ長調)
展開部：第156～258小節
第1部：第156～184小節(アンダンテ・エスプレッシーヴォ、変イ長調、6/4拍子)
第2部：第185～204小節(アレグロ／テンポ・プリモ、変イ長調、4/4拍子)
第3部：第205～258小節(ピウ・アニマート、ハ長調)
再現部：第259～401小節
第1主題部：第259～311小節(テンポ・プリモ、イ短調)
第2主題部：第312～389小節(イ長調)
移行部：第390～401小節(イ長調)
カデンツァ：第402～457小節(イ短調)
結尾部：第458～544小節(アレグロ・モルト、イ短調、2/4拍子)

曲の協奏曲の縮図(das verkleinerte Abbild eines ganzen Concertes)」⁽²³⁾になっていると指摘した E. ハンスリックの見解にも示されている。したがって本節では表 2 に即しつつ、「第 1 楽章」としてのソナタ形式と、1 曲の「ピアノ幻想曲」としての楽曲構成という 2 つの側面から、複層的な形式構造を明らかにしよう。

この楽章は、アレグロ・アフエットゥオーソと指示された 4 分の 4 拍子のイ短調で始まる。冒頭でオーケストラのトゥッティによって鳴り響く属和音に続いて、ピアノが 4 小節の導入を奏でると、オーボエが第 1 主題を提示する(第 4 ～ 11 小節)。オーボエの主題は半終止し、ピアノが反復しつつ引き継いで主題が完結する(第 12 ～ 19 小節)。なお、主題の冒頭は「ハーローイーイ (C-H-A-A)」という順次下行動機によって特徴づけられており、クララのダーフィット同盟上の名前「キアラ (CHIARA)」を暗示していると指摘される⁽²⁴⁾。この点については本節で後に考察する。

第 20 小節のアウフタクトから、拍節のずれた新たな旋律がピアノの低声部と第 1 ヴァイオリンによって導入される。イ短調からハ長調へと転調し、さらにハ長調やニ短調を巡ったあと、第 55 小節からのウン・ポコ・リタルダンドによって準備され、第 59 小節でピアノが独奏で新たな主題を提示する。この主題は、平行調であるハ長調が確定する点で、ソナタ形式における第 2 主題と認識される。ただし、この主題も順次下行動機に基づいているため第 1 主題から派生しており、楽章の単一主題的性格を支えている。なお第 2 主題は、速度を落とした後にピアノ・パートがオーケストラの伴奏なしで提示するため、「a tempo」と明記されてはいるものの、ピアニストがテンポ・ルバートで演奏しやすい構造となっている。

第 2 主題が独奏ピアノによって提示された後は、ピアノとオーケストラとの掛け合いによって進行し、その頂点でオーケストラがハ長調で小結尾部を奏する(第 134 ～ 155 小節)。このセクションは、小結尾部としてハ長調で華々しく提示部を終えるかのように見えるが、その末尾では第 150 小節から音量を減じる上、第 152 小節からの 4 小節では速度を落とすとともに使用楽器を減らし、ハ短調の三和音(ハー変ホート)から変イ長調(ハー変ホー変イ)へと転じる。この意味で、この部分は提示部の小結尾部と次のセクションへの移行部という 2 つの役割を果たしている。

複縦線によって区切られると、第 156 小節から独奏ピアノが新たなセクションを提示する(譜例)。このセクションは、変イ長調の 4 分の 6 拍子を取り、「アンダンテ・エスプレッシヴォ」という表記によってテンポを緩めるよう指示されている。ここでオーケストラは独奏ピアノを補完する役割にとどまっており、第 2 主題と同様にピアニストが比較的自由に演奏できる構造を取っている。この新たなセクションは、「第 1 主題の長調版」とも言える旋律に基づいているため、たしかに楽曲の単一主題性を補強してはいるものの、テンポと拍子の変更を伴う上に遠隔調で提示されるという点で、提示部と異なる曲調に急転している。第 185 小節の「アレグロ・テンポ・プリモ」で元のテンポと拍子に戻ることから、その間の異なる音調をもつ 29 小節は「エピソード」と呼ぶに相応しい性格を備え

[Solo]
156 **Andante espressivo** ♩. = 72

PF. *p*
sempre con Ped.

I
VI.
II
Va.
Vc.
Cb.

sempre p

158
Clar. (B) 1 2
p espressivo

PF.
sempre legato

I
VI.
II
Va.
Vc.
Cb.

sempre p
sempre p
sempre p

譜例 シューマン 《ピアノ協奏曲》（作品 54）第 1 楽章第 156 ～ 160 小節⁽²⁵⁾

© 2003 by Schott Music GmbH & Co. KG

Permission granted by Schott Music Co. Ltd.

ている。ゆえに本論文では、このテンポを落とした挿入的セクションを「緩徐エピソード」⁽²⁶⁾と呼んで考察を加えることとする。

この「緩徐エピソード」の特徴は、以下の 3 点に集約できよう。

- ① 冒頭楽章において全体と異なるテンポと拍子を取る点
- ② 主調と半音関係にある上、音種属(長調／短調)も反転する遠隔調に置かれている点
- ③ 歌曲を着想源とし、楽曲全体の動機中心となっている点

1 つ目の特徴は、このテンポも拍子も異なる「緩徐エピソード」が冒頭楽章の途中で挿入される点である。古典的な「ソナタ形式」から見ると、「緩徐エピソード」は展開部の冒頭に位置するため、調の働きに加えて、突然の曲調の変化によって展開部の入りを強調する役割を担っている。さらに、複縦線で区切られた後にテンポや拍子の異なる新しいセクションが始まるという構造は、先述のハンスリックやアッペルの指摘に見られたように、ここで冒頭楽章から緩徐楽章へと移ったと知覚させる働きをもつ。楽曲の成立当初は第 1 楽章が単独の《ピアノ幻想曲》として成り立っていたことも踏まえれば、「緩徐エピソード」は 1 曲の協奏曲における緩徐楽章の役割を担っていると解釈できる。

2 つ目の特徴は、「緩徐エピソード」が変イ長調を取る点である。楽曲の主調であるイ短調から見れば、変イ長調は半音低く、短調から長調へと移旋された調関係(平行長調の同主短調のサブメディアント)となっている。これは主調から最も遠い遠隔調の一つであり、音調の変化を支えている。ただし、イ短調から変イ長調へと直接に転調するわけではなく、図式上ではイ短調(第 1 主題部)―ハ長調(第 2 主題部)―変イ長調(展開部冒頭)と進行している。つまり、第 2 主題部のハ長調が双方と三度関係にあり、大枠で第 1 主題部と「緩徐エピソード」とを媒介する機能を果たしていることになる。

3 つ目の特徴は、歌曲に基づく点である。「緩徐エピソード」の旋律は冒頭主題と同じ動機によって構成されているため、一見すると「クララ」を暗示する冒頭の順次下行動機が、「緩徐エピソード」部分を含めて楽章内の至る所に散りばめられていると解釈されがちである。だが、T. ズュノフツィクが示すように、実際の着想の順序は逆であった可能性が高い。なぜなら「緩徐エピソード」の旋律として、シューマンがリュッケルトの《『愛の春』より 12 の詩》(作品 37)の一環として 1841 年 1 月に作曲し、成立過程において歌曲集から除外した二重唱のカノン〈私がお前の樹だ、おお庭師よ Ich bin dein Baum〉の旋律が、原調のまま用いられているためである⁽²⁷⁾。この事実は、シューマンがまず自作歌曲の旋律を「緩徐エピソード」に転用するという着想を得たのち、それを「胚細胞 Keimzelle」として冒頭主題をはじめとする諸主題へと変容させることで 1 曲を作り上げた(そしてそれが後年に第 1 楽章となった)ことを示している⁽²⁸⁾。

「緩徐エピソード」の後には第 185 小節で元の拍子やテンポへと戻り、展開部が更に続けられる。変イ長調のまま冒頭の導入部の動機を用いて展開が繰り広げられる第 2 部と、「ピウ・アニマート」となってハ長調で第 1 主題が展開される第 3 部が現れた後、第 259 小節から第 1 主題がイ短調で回帰して再現部となる。

再現部は大まかに、イ短調の第1主題と同主長調であるイ長調の第2主題から成り、カデンツァへの短い移行部が続く。第402小節から記譜されたカデンツァが奏された後、イ短調のアレグロ・モルトの結尾部(第458～544小節)で幕となる。このテンポを速めた結尾部は比較的長いセクションを形成しており、先述のように、第1楽章を完結した《ピアノ幻想曲》と捉えれば、最終楽章の機能を見て取ることができる。

以上のように、シューマンの《ピアノ協奏曲》第1楽章、すなわち最初期稿の《ピアノ幻想曲》は、ソナタ形式(提示部—展開部—再現部—コーダ)を基礎に据えつつ、通常1曲の協奏曲がもつ3つの楽章(冒頭楽章—緩徐楽章—最終楽章)の特徴も取り合わせた、複層的な形式で書かれている。「緩徐エピソード」は、ソナタ形式の枠組みでは展開部冒頭に位置すると同時に、多楽章構成の視点から見れば冒頭楽章の提示部の後にアタッカで緩徐楽章に接続するような効果を有している。このように「緩徐エピソード」は、ソナタ形式の特徴と複数楽章を連結する楽曲構成との一種のハイブリッドとして成り立っている。ゆえに次節では、これら2つの視点から「緩徐エピソード」の前史を検討しよう。

3. 協奏曲分野における先例

これまで、《ピアノ協奏曲》の成立過程を考慮しつつ、特に第1楽章の途中で曲調が急転する「緩徐エピソード」に関して分析的視点から考察を加えてきた。本節では、シューマンによる「緩徐エピソード」の土台として、ピアノ協奏曲というジャンルにおける先例を考察する⁽²⁹⁾。前節で明らかにしたように、この「緩徐エピソード」は複層的な形式の上に成り立っており、そこにはソナタ形式楽章にみられる特徴、とりわけピアノ協奏曲の展開部で曲調を急に变化させる慣習と、複数楽章をアタッカで一続きに演奏する楽曲構成という2つの点が重ね合わされていると考えられる。したがって本節では、シューマンが参考にしたと考えられるピアノ協奏曲の諸作品を対象に、ソナタ形式楽章における性格の異なるセクションの挿入および複数楽章の連結という2つの視点から検証することによって、「緩徐エピソード」の前史を考察する。なお、シューマンは自身が編集する雑誌『新音楽時報』の批評活動のために様々な作品を聴き知っており、1839年には「この雑誌では創刊以来ほとんどすべてのピアノ協奏曲について論じてきた」⁽³⁰⁾と記すほど、他の作曲家によるピアノ協奏曲に精通していた⁽³¹⁾。

(1) ソナタ形式楽章における性格の異なるセクションの挿入

シューマンの《ピアノ協奏曲》第1楽章において、前節で確認したように、提示部の第2主題や展開部の「緩徐エピソード」はオーケストラ伴奏に左右されにくいピアノ独奏によって提示され、両セクションの前にはリタルダンドによってテンポを遅くする指示がある。そのため、たしかに第2主題では元のテンポに戻る指示があるものの、両セクションにおいて独奏ピアノはテンポ・ルバートで比較的自由に演奏できる構造となっている。

これは、当時の演奏慣習と大きく関わっている。ヨハン・ネポムク・フンメル(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)は、彼のピアノ教本『ピアノ演奏のための理論的・実践的詳論——最初のレッスンから完全な育成まで』において、

「アレグロ」には演奏の輝きや力強さ、そして明確さが求められる [...]「アレグロ」に現れる、歌うような箇所(sangbare Stellen)は、確かに感情をこめて演奏してもよいが、全体を支配する性格とテンポから著しく逸脱することは許されない。さもないと全体の統一感が損なわれ、ラプソディのようになってしまうからである。⁽³²⁾
(小岩信治訳)

と述べ、アレグロ楽章はあくまでアレグロ楽章であって、途中で著しくテンポを緩めてはいけないと演奏家に警鐘を鳴らしている。小岩は「このように自明なことをフンメルが繰り返し述べたのは、それが当時の音楽実践のなかでは自明でなかったからである」として、当時の演奏実践ではアレグロ楽章の「歌うような箇所」に緩やかなテンポを持ち込む慣習が定着していたことを指摘する⁽³³⁾。さらに、テンポが自然と緩む演奏慣習は、提示部では特に第 2 主題部、そしてさらに「展開部たる第二ソロ」において顕著に行われたと指摘している。小岩の表現に従えば、この時代のスタンダードな様式では、ソナタ形式の展開部に相当する「第二ソロ」部分は「歌う部分」と「主要ソロ楽節」から成り、テンポを落として演奏された「歌う部分」の後に長く技巧的な「主要ソロ楽節」が続くことで、再現部に向けて進行するのが常であった。

シューマンの《ピアノ協奏曲》第 1 楽章は、まさにこうした当時の演奏慣習を踏まえて成り立っていることが分かる。リタルダンドの指示の後にピアノが独奏で提示する第 2 主題がテンポを緩めた演奏を誘発するのはもちろんのこと、展開部も「歌うような箇所」の「緩徐エピソード」(第 1 部)と元のテンポで再現部に向けて進行する「主要ソロ楽節」(第 2・3 部)から成り、「緩徐エピソード」には実際にテンポの変化まで明示されている。したがってシューマンの「緩徐エピソード」は、当時のピアノ協奏曲の「スタンダードな様式」を踏まえたものと考えられる⁽³⁴⁾。

なお、こうした慣習に基づいて、テンポを緩めた演奏を誘発するような創作実践もなされた。これを示すのが、第 1 楽章の展開部に「楽章全体を支配する性格」から逸脱するエピソードを取り込んだ事例である。例えば、F. リースの《ピアノ協奏曲第 3 番》嬰ハ短調(作品 55, 1812 年作曲)では、展開部にピアノ・ソロによってホ長調の新たな旋律が現れる。この部分は「表情をもって con espress.」と明記されたピアノによる一種のレチタティーヴォとなっており、提示部とは全く異なる曲想を備えている。また、F. カルクブレンナーの《ピアノ協奏曲第 1 番》ニ短調(作品 61, 1823 年初演・出版)においても、同様に「表情をもって con esp.」と記されたノクターン風のセクションが展開部の 9 小節目で現れる。さらに、A. ヘンゼルトの《ピアノ協奏曲》ヘ短調(作品 16, 1847 年出版)では、展開部冒

頭で「宗教的に Religioso」と明示されたハ長調のコラール旋律が挿入される。これらの例では、提示部とは全く異なる動機素材や音調を備えた「エピソード」が展開部のはじめに挿入されている。いずれも楽譜上で遅いテンポが指定されているわけではないものの、テンポ・ルバートによる演奏を誘発するテクスチュアとなっており、フンメルの忠告に鑑みても、当時の演奏実践では殊更にテンポを落として表現されたと考えられる。

（２） 複数楽章の連結

シューマン楽曲の複層的な形式を支えるもう一つの視点は、複数楽章の連結である。多楽章構成の器楽曲の各楽章を一続きに演奏するという着想は、シューマン《ピアノ幻想曲》の直接のモデルとして引き合いに出される I. モシェレスの《ピアノ協奏曲第 6 番〈幻想協奏曲〉 Concerto fantastique pour le Pianoforte avec Orchestre》変口短調(作品 90, 1833 年作曲／1834 年初演・出版)にみられる。

本楽曲では、4つの楽章に相当するセクションがアタッカで繋がれ、一続きで演奏される。冒頭の「アレグロ・コン・スピリート」が第 1 楽章に相当し、変口長調の 4 分の 4 拍子を取る。オーケストラが冒頭トゥッティに続いて、後に提示される 3 度の順次上行動機が特徴的な第 1 主題をパラフレーズしたものを弱音で提示する。ピアノによるソロ楽節ののち、オーケストラが第 1 主題を変口長調で 4 小節演奏すると、独奏ピアノが 5 度上で応答し、更なるソロ楽節を展開する。ニ長調に転じ、「カンタービレ」と銘打たれた部分からが、第 2 主題部に相当する。この主題も、第 1 主題と同様に、3 度順次上行動機に基づいている。ニ長調のまま更なるソロ楽節「テンポ・プリモ・アニマート」でソリストの技巧を披露した後、オーケストラのトゥッティが移行部の役割を果たす。嬰種調のニ長調から変種調へと転じ、オーケストラが変口短調で第 1 主題を演奏すると、独奏ピアノがヘ短調で主旋律を引き継ぐ。これをもって展開部の開始を印象付けるや否や、間もなくト短調の半終止となり、複縦線で第 2 楽章に相当する「アンダンテ」へとアタッカで接続する。このように、本楽曲では展開部に入るとすぐに、切れ目なく緩徐楽章へと繋がるよう構成されている。

この例では展開部が姿を見せた後に緩徐楽章へと接続されたが、展開部の冒頭に相当する箇所において第 2 楽章へと移行する事例も、同列に扱うことができる。C.-V. アルカンの《室内協奏曲第 1 番》イ短調(作品 10/1, 1837 年出版)や C. シューマンの《ピアノ協奏曲》イ短調(作品 7, 1835 年初演・1837 年出版)は、全楽章が一続きに演奏されるよう書かれ、第 1 楽章の展開部にあたる部分で展開部ではなく第 2 楽章が現れる。

これら 3 つの例では、楽曲全体の構造の軸としてソナタ形式ではなく多楽章性を取ったため、第 1 楽章の提示部末ないし展開部で第 2 楽章へと移行し、第 1 楽章のソナタ形式は完結しないままとなっている。これに対してシューマンは《ピアノ幻想曲》において、楽曲全体の構造の軸としてソナタ形式を据えつつ、単にテンポを緩めて演奏する慣習であった「歌う部分」に遅いテンポを明示した「緩徐エピソード」を取り入れることで緩徐楽章

の性格を強調した上、結尾部として速いテンポを指示した比較的長いセクションを置くことで最終楽章の性格も取り込んだ。この意味で、シューマン楽曲は本節で扱った 2 つの視点を兼ね備えている。

以上の考察から、シューマンの《ピアノ幻想曲》における「緩徐エピソード」が、アレグロ楽章の展開部冒頭でテンポを落とす演奏慣習や創作実践と、展開部で第 2 楽章へと移行する楽曲構成との両者の上に成り立っていることが明らかになった。ここまでピアノ協奏曲の分野における先例を考察対象としたが、ピアノ独奏曲にも興味深い類似性を示す例がある。

4. 「幻想曲」としての先例

前節では、シューマンの《ピアノ協奏曲》第 1 楽章、すなわち最初期稿の《ピアノ幻想曲》にみられる「緩徐エピソード」の形式的特徴に関して、同じジャンルにおいて先例を考察した。本節では、更なる先例の可能性としてフランツ・シューベルト (Franz Schubert, 1797-1828) による《幻想曲〈さすらい人〉》ハ長調 (D 760・作品 15) を提示し、その形式を詳しく分析することによって両楽曲の特徴について具体的に検証する。なお、シューマンは《幻想曲〈さすらい人〉》について日記に「ハ長調の幻想曲。シューベルトはここで一つのオーケストラ全体を 2 手のうちにまとめあげようとした」⁽³⁵⁾ (1828 年 8 月 13 日付) と綴っており、この楽曲を単に知っていたのみならず、そこからオーケストラの響きを聴き取っていたことが読み取れる。

《幻想曲〈さすらい人〉》は、シューベルトの創作活動において、初めて出版した大規模な器楽曲という点で特別な位置を占める作品である。シューベルトは、いわゆる「中期」に舞台作品の領域で成功できず、1824 年 3 月 31 日付のクーペルヴィーザー宛て書簡において、器楽ジャンルに路線を切り替えることを宣言している⁽³⁶⁾。この書簡には、室内楽作品の作曲を通して「大交響曲」への道を拓きたいとの旨が述べられており、家族や友人向けから不特定多数の公衆向けの作品へと、シューベルトが意図的に器楽創作の方向性を転換したことが示されている⁽³⁷⁾。その室内楽曲の一つ、「ロザムンデ」で知られる《弦楽四重奏曲第 13 番》イ短調 (D 804) が作品 29/1 として出版されているように、出版も公衆に向けた活動であり、1822 年 11 月に成立した《幻想曲〈さすらい人〉》は書簡より少し遡るものの、「大交響曲」への道の第一歩として捉えることもできよう。そして、シューベルトがピアノ曲というジャンルにおいて本楽曲を最初に出版した点からは、当時作曲家としての技量を示すのに不可欠な「ピアノ・ソナタ」ではなく、「幻想曲」で楽譜出版業界に自身の名前を売り出したことにも注目できる。

もっとも当時は、「幻想曲」のジャンルが「ピアノ・ソナタ」に比肩しうるほどまで上り詰めた時期であった。「幻想曲 Fantasia」は「即興する fantasieren」の意から、18 世紀まではソナタとは対照的に、小規模で自由な形式を取る楽曲を指していた。18 世紀後

半頃から形式的な変化が起こり始め、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ集》(作品 27, 1802 年出版)が幻想曲というジャンル史に決定的に新たな局面をもたらしたとされる⁽³⁸⁾。この 2 曲セットのソナタ集は「幻想曲風ソナタ Sonata quasi una fantasia」と称され、ソナタと幻想曲が結び付いたことで、両ジャンルの境界が曖昧になったのである。2 曲とも第 1 楽章はソナタ形式で書かれておらず、特に第 1 曲である《ピアノ・ソナタ第 13 番》では複縦線で区切られた 4 つの楽章がアタッカで切れ目なく演奏される。シューベルトは《幻想曲〈さすらい人〉》において、こうした新たな伝統に基づきつつも幻想曲とソナタの役割を入れ替え——いわば「ソナタ風幻想曲 Fantasia quasi una sonata」として——複縦線によって 4 つの楽章を接続した。楽譜上は終止線ではなく複縦線で区切られているため、『新シューベルト全集』では全曲を通して小節番号が振られているが、表 3 に示したように速度標語・調性・拍子の異なる 4 つの部分複縦線によって結び付けられており、各部がそれぞれ多楽章構成作品の冒頭楽章、緩徐楽章、舞曲楽章、最終楽章に相当することは明らかである。

「アレグロ・コン・フォーコ・マ・ノン・トロッポ」の速度標語をもつ第 1 ～ 188 小節は、ソナタにおける第 1 楽章に相当し、ソナタ形式の提示部から展開部に対応する⁽³⁹⁾。冒頭では、同じ和声をダクテュルスのリズムで連打するハ長調の第 1 主題が *ff* で提示される。第 18 小節から *pp* で主題が簡潔に確保されると、分散和音音形をもとにした移行部によって転調し、第 47 小節で第 2 主題が現れる。この主題は *pp* でホ長調であり、第 1 主題とコントラストが付けられているが、主題の核として冒頭のダクテュルス・リズムの動機が用いられている点で、単一主題性を備えている。

表 3 シューベルト《幻想曲〈さすらい人〉》(D 760・作品 15)の形式構造

アレグロ・コン・フォーコ・マ・ノン・トロッポ：第 1 ～ 188 小節(ハ長調、4/4 拍子、第 1 楽章に相当)
提示部：第 1 ～ 82 小節
第 1 主題：第 1 ～ 17 小節(ハ長調)
確保・移行部：第 18 ～ 46 小節
第 2 主題：第 47 ～ 69 小節(ホ長調)
第 1 主題の変奏再現：第 70 ～ 82 小節(ハ長調)
展開部：第 83 ～ 165 小節
第 1 部：第 83 ～ 111 小節(イ短調)
第 2 部：第 112 ～ 131 小節(変ホ長調)
第 3 部：第 132 ～ 165 小節
移行部：第 165 ～ 188 小節
アダージョ：第 189 ～ 244 小節(嬰ハ短調、2/2 拍子、第 2 楽章に相当)
プレスト：第 245 ～ 597 小節(変イ長調、3/4 拍子、第 3 楽章に相当)
アレグロ：第 598 ～ 720 小節(ハ長調、4/4 拍子、第 4 楽章に相当)

第 67 小節では突然ハ長調に戻り、第 70 小節から第 1 主題がヴァリエーションで回帰する。ただし機能の面から見ると、この主題は提示部を締めくくるには短く、むしろ第 82 小節でイ短調へと転じることによって第 83 小節からの展開部を導いている。展開部は、第 2 主題の冒頭 2 小節の動機に基づきつつ即興的に展開する第 1 部、第 2 主題の 2 小節目のリズム形を変容した抒情的な第 2 部、第 1 主題の冒頭動機を変奏しつつ転調を重ねる第 3 部という大まかに 3 つの部分から成る。いずれの部分も提示部の主題に基づいており、第 1 楽章全体がダクテュルスのリズムによる動機で統一されていることが分かる。続く第 165 小節から、ダクテュルスのリズムに基づく移行部となり、嬰ハ短調へのカデンツが現れる。そしてフェルマータののち複縦線をまたいで「アダージョ」となる。

この「アダージョ」と記されたセクションは、嬰ハ短調の 2 分の 2 拍子を取り、ソナタにおける第 2 楽章（緩徐楽章）に相当する。この嬰ハ短調は、楽曲の主調であるハ長調から見れば、半音高く、長調から短調へと移旋された調関係（ナポリ調の同主短調）となっており、主調から最も遠い遠隔調の一つである。この楽章は主題と 4 つの変奏⁽⁴⁰⁾で成り立っており、その主題には 1816 年に作曲された自作歌曲《さすらい人 Der Wanderer》（D 489）の第 2 詩節が原調のまま用いられている⁽⁴¹⁾。歌曲を着想源とするこの主題は、ダクテュルス・リズムによって特徴づけられており、したがって M. ラープが主張するように、この主題が楽曲全体の「核細胞 Kernzelle」⁽⁴²⁾として、第 1 楽章をはじめ楽曲全体を貫くダクテュルス・リズムの動機へ変容されているのである。

複縦線で繋がれるのは、舞踏楽章の性格を備えた「プレスト」（第 245 ～ 597 小節）である。変イ長調の 4 分の 3 拍子を取り、トリオに相当する変ニ長調の中間部（第 423 ～ 520 小節）を備える。続く「アレグロ」（第 598 ～ 720 小節）ではハ長調に回帰する。ダクテュルス・リズムによる「さすらい人」動機を用いて対位的に展開し、大団円で幕となる。

以上の分析は、本楽曲で緩徐楽章に相当する「アダージョ」部分が、シューマン《ピアノ幻想曲》の「緩徐エピソード」に見られた 3 つの特徴を備えていることを示している。まず①について、本楽曲では第 1 楽章がソナタ形式を取り、その途中の展開部において緩徐楽章へと移行する。これは、上記の例ではモシェレスの《幻想協奏曲》と同じ構造と見ることができる。たしかに先述のように、シューマンの「緩徐エピソード」は展開部冒頭に置かれ、エピソード後にはソナタ形式の続きが現れるのに対し、モシェレスやシューベルトの例では展開部の途中で緩徐楽章へと移行し、更なる楽章が続くため、楽曲全体の構造の軸にソナタ形式と多楽章構成のいずれを据えるかという点では相違がある。しかしシューマンの「緩徐エピソード」も、遅いテンポが明示されることで曲想の変化が顕著になり、緩徐楽章へ移行したかのように知覚させる効果が強調されている。いずれにせよシューベルト楽曲もシューマン楽曲も、アレグロ楽章の途中で全く異なる音調をもつテンポの遅いセクションが現れるという点で、同じ効果を有している。

次に②に関して、シューベルト《幻想曲〈さすらい人〉》の「アダージョ」部分も、楽曲の主調と半音関係にある上、音種属（長調／短調）が反転する遠隔調に置かれている。

シューマンの「緩徐エピソード」は、短調の主調に対して半音低い長調を取るのに対して、シューベルトの「アダージョ」は、長調の主調に対して半音高い短調を取っていることから、半音の上下関係・長短調の関係とも逆転した形で、同じ構想に基づいていると言える。

そして③について、シューベルト楽曲も「アダージョ」部の主題は自作歌曲が着想源となっており、この主題に含まれるダクテュルス・リズムの動機が、楽曲全体を構成する核として用いられている。シューマンも同様のプロセスで《ピアノ幻想曲》を構成したことは先述したとおりである。

これら3つの特徴に加え、「幻想曲」というジャンルとして作曲されたという成立過程も共通している。以上の共通点を踏まえれば、シューマンの《ピアノ協奏曲》における「緩徐エピソード」は、シューベルトの《幻想曲〈さすらい人〉》における「アダージョ」と同じコンセプトに基づいて作曲されたと考えられる。したがって両楽曲は、独奏曲／協奏曲の垣根を超えて、同じコンテキストにおいて更なる研究が期待されよう。

なお、4つの楽章を一続きにまとめるという《幻想曲〈さすらい人〉》の構想は、シューベルト文献において、1850年代に「交響詩」という新たなジャンルを案出したフランツ・リストをはじめ、19世紀後半の作曲家たちに重要なモデルを提供したと指摘される⁽⁴³⁾。実際にリスト研究では、複数楽章を凝縮したような単一楽章作品の楽曲構造をめぐって活発な議論が交わされており、「二重の機能をもつ形式 double-function form」⁽⁴⁴⁾をはじめ、「単一楽章性における多楽章性 Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit」⁽⁴⁵⁾や「ソナタを覆うソナタ a sonata across a sonata」⁽⁴⁶⁾などといった概念が提唱されている。リストの単一楽章作品は、交響詩のジャンルのみならずピアノ曲にも見られる。《ピアノ・ソナタ》ロ短調(S. 178・R. 21 A179)は3つの楽章を圧縮した単一楽章となっており、《巡礼の年第2年〈イタリア〉》(S. 161・R. 10 A55)の終曲〈ダンテを読んで Après une lecture du Dante〉は、「単一楽章性における多楽章性」を備えているばかりか、「ソナタ風幻想曲 Fantasia quasi Sonata」という副題まで付されている⁽⁴⁷⁾。リストは1851年に《幻想曲〈さすらい人〉》を独奏ピアノとオーケストラのための協奏曲に編曲しており(S. 366・R. 459 H13)⁽⁴⁸⁾、リストが単一楽章作品を構想する際、このシューベルト楽曲は直接の参照点の一つだったとみて間違いなさそうだろう。

5. 結語

本論文では、ローベルト・シューマン《ピアノ協奏曲》イ短調(作品54)の第1楽章において展開部冒頭で異なる曲調に急転する「緩徐エピソード」に焦点を当て、その特徴や由来を詳細に検討した。その結果、当初は第1楽章部分が単独の《ピアノ幻想曲》として作曲された成立過程を背景に、この「緩徐エピソード」が、展開部冒頭でテンポを緩めるというピアノ協奏曲におけるソナタ形式の慣習と、複数楽章を結合する構成とを取り合わ

せた複層的な楽曲構造の上に成り立っていること、さらにシューベルト《幻想曲〈さすらい人〉》の第 2 楽章に相当する「アダージョ」と同じ構想によっていることが明らかになった。シューマンの「緩徐エピソード」もシューベルトの「アダージョ」も、冒頭楽章におけるソナタ形式の途中で曲調が急転する点、楽曲の主調と半音関係かつ長短調の反転する遠隔調に置かれている点、歌曲を着想源とし、楽曲全体の動機的中心を担っている点で共通しており、「幻想曲」というジャンルでも通じている。それゆえシューベルト楽曲は、シューマンの直接の参照点の一つであったと十分に考えられよう。

これまでの研究において、シューマンの《ピアノ協奏曲》は概して同じジャンルの中で扱われる傾向にあったが、本論文では「緩徐エピソード」の視座から、シューベルト楽曲とシューマン楽曲が同じコンテキストで論じられることを明らかにした。シューベルトの《幻想曲〈さすらい人〉》の楽曲構造は、ベートーヴェンの「幻想曲風ソナタ」に由来し、リストの単一楽章作品（ピアノ・ソナタや交響詩）へ繋がると指摘される。したがって本論文は、シューマンの《ピアノ協奏曲》を、ピアノ独奏曲から交響詩へと至るジャンル横断的な結節点として、より広い視野から捉え直すための端緒となるだろう。

- (1) 例えば S. D. リンデマンは、シューマンの本楽曲が「19 世紀の協奏曲のレパートリーに対して特に重要な貢献 particularly important contributions to the nineteenth-century concerto repertory」を果たしたと述べている。Cf. Stephan D. Lindeman, “The nineteenth-century piano concerto,” in: *The Cambridge Companion to the Concerto*, ed. by Simon P. Keefe, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 93–117, p. 106.
- (2) 例えば以下の文献を参照。Claudia Macdonald, *Robert Schumann and the Piano Concerto*, New York: Routledge, 2018.
- (3) Bernhard R. Appel, “Kritischer Bericht: I. Werkgeschichte,” in: *Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54* (= Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, I/2/I), Mainz: Schott, 2003, pp. 177–213.
- (4) アッペルの言及する少なくとも 5 曲のピアノ協奏曲とは、ホ短調 (Anhang B1, 1827)、変ホ長調 (Anhang B2, 1828)、ハ短調 (1830?)、ヘ長調 (Anhang B3, 1830/31)、ニ短調 (Anhang B4, 1839) である。詳細は以下の文献の第 8 章を参照。Cf. Stephan D. Lindeman, *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*, Hillsdale: Pendragon Press, 1999, pp. 141–172.
- (5) Macdonald, op. cit., p. 13
- (6) *Robert Schumann. Tagebücher. Band II: 1836–1854*, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987, p. 162.
- (7) *Robert Schumann. Tagebücher. Band III: Haushaltbücher 1837–1856*, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982, p. 181.[以後 *Tb III* と略す]
- (8) *Tb III*, p. 182.
- (9) *Tb III*, p. 183.
- (10) *Tb III*, p. 183.
- (11) シューマンの作曲プロセスに関しては、以下の文献を参照。Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk: Robert Schumanns Schaffensweise* (= Schumann Forschungen 13), Mainz: Schott, 2010.
- (12) 正確な日付は不明だが、作曲家自身が「独自の形式によるピアノ協奏曲 (Clavierconcert nach

- eigner Form)」を創作していると『プロジェクト・ノート Projektenbuch』(ローベルト・シューマン・ハウス・ツヴィッカウ所蔵、所蔵番号：4871 / VII C, 8-A3)の14頁に記していることをアップルは指摘している。
- (13) この現存する唯一の自筆資料については、後に詳述する。
- (14) M. フレイジャーや W. ベッティヒャーは、後年に作成された自筆資料から1841年稿の再構成を試みているが、正当性が担保されているとは言えない。Cf. Malcolm Frager, “The Manuscript of the Schumann Piano Concerto,” in: *Current Musicology* 15 (1973), pp. 83-87; Wolfgang Boetticher, *Phantasie for Piano and Orchestra, A minor* (ETP 1454), Mainz: E. Eulenburg.
- (15) *Tb III*, p. 394.
- (16) Bernhard R. Appel, “Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54,” in: *Musikforschung* 44/3 (1991), pp. 255-261.
- (17) デュッセルドルフのハインリヒ・ハイネ研究所が所蔵し(請求番号：89.5027 T.G.)、ファクシミリ版も刊行されている。Robert Schumann, *Klavierkonzert a-Moll* (= Documenta musicologica, 2. Reihe, Handschriften-Faksimiles XXVIII), Faksimile der autographen Partitur, ed. by Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Kassel: Bärenreiter, 1996.
- (18) シューマンとコピストとの関係に関しては、以下の文献を参照。Anette Müller, *Komponist und Kopist: Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 57), Hildesheim: Olms, 2010.
- (19) *Tb III*, p. 399.
- (20) 小岩信治も、こうした前提に立って分析を行っている。小岩信治『ピアノ協奏曲の誕生——19世紀ヴィルトゥオーソ音楽史』、東京：春秋社、2012年、158頁。
- (21) 演奏会のプログラムは、『新シューマン全集』該当巻(I/2/1)の附録冊子 Faksimile-Beihefte, p. 12-14 に掲載されている。
- (22) Bernhard Appel, “Klavierkonzert a-Moll op. 54,” in: *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, pp. 344-355, p. 350f.
- (23) “Ein kurzes „Allegro molto“ schließt den ersten Satz, der somit in seiner Folge von mäßig rascher, langsamer und schnellster Bewegung selbst das verkleinerte Abbild eines ganzen Concertes ist.” Cf. Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal: Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz* (= Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien, Theil 2), Wien: Wilhelm Braumüller, 1870, p. 166.
- (24) Egon Voss, “Einführung und Analyse,” in: *Robert Schumann: Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54: Taschen-Partitur*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1979, pp. 157-216, p. 214f.
- (25) *Robert Schumann, Klavierkonzert a-Moll op. 54* (= Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, I/2/I), ed. by Bernhard R. Appel, Mainz: Schott, 2003, p. 22.
- (26) このセクションを表す用語として、例えば H. エンゲルによる「抒情エピソード Lyrische Episode」という表現もあるが、本作品の研究史で定着しているとは言い難い。それゆえ本稿では、より客観的にテンポの変化を示す呼称を用いることとする。Cf. Hans Engel, *Das Solokonzert* (= Das Musikwerk 25), Köln: Arno Volk, 1964, p. 52f.
- (27) T. ズヌノフツィクは、この歌曲のスケッチが1841年1月に作成されたのち、作品37の歌曲集を編む1841年6月より前に《ピアノ幻想曲》へ転用されたため、歌曲集に取り入れられなかったと推測している。Thomas Synofzik, “Ein Rückert-Kanon als Keimzelle zu Schumanns Klavierkonzert Op. 54,” in: *Die Musikforschung* 58/1 (2005), pp. 28-32, p. 29f.
- (28) なお、A. エードラーは「緩徐エピソード」の旋律が、ベートーヴェン《フィデリオ》第2幕

第 11 番におけるフロレスタンのアリア〈人生の春の日々から In des Lebens Frühlingstagen〉（変イ長調）とも類似していることを指摘し、これを「夫に対する妻の貞節を讃える芸術上の昇華」と捉えている。いずれにせよ「緩徐エピソード」が楽曲全体を構想する際の核になったと考えられる。Cf. Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber: Laaber, ³2008, p. 159. (邦訳：アルンフリート・エードラー『シューマンとその時代』、山崎太郎訳、東京：西村書店、2020 年、226 頁。)

- (29) この問題は小岩の前掲書(特に 59～71 頁、158～160 頁)に詳しく、この節の大部分は本書の該当箇所にも負っている。直接アドバイスもいただいた小岩信治氏に御礼申し上げる。
- (30) *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 6, vol. 10, No. 2 (4. Januar 1839), p. 5.
- (31) リンデマンも「シューマンは同時代の誰よりもこのジャンルの内部構造をよく知っていた」という立場から本楽曲を論じている。Cf. Lindeman, op. cit., p. 141.
- (32) Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien: Haslinger, ²1838, p.428. 邦訳：小岩、前掲書、60 頁。
- (33) 小岩、前掲書、61 頁。
- (34) ただし小岩は、当時の「スタンダード」において動機連関は重視されず、展開部が楽章中の「異物」となり得た点を指摘し、第 1 主題の「長調版」を用いることによって楽章全体との関連を確保した点に、シューマンが示した「新しい時代の展開部のあり方」を認めている。小岩、前掲書、167～168 頁を参照。
- (35) “*Fantasie aus C-Dur*; Schubert wollte hier ein ganzes Orchester in zwei Händen vereinen,” Tagebuch von Robert Schumann, 13. August 1828, as cited in *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, ed. by Otto Erich Deutsch, erweiterter Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1980, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, p. 532.
- (36) Ibid., p. 234f. (邦訳：『シューベルトの手紙——O・E ドイッチュ編「ドキュメント シューベルトの生涯」より』(＝国際フランツ・シューベルト協会刊行シリーズ 2)、實吉晴夫編訳、東京：メタモル出版、2004 年、133 頁以下。)
- (37) 詳細は以下の文献に簡便にまとめられている。Hans-Joachim Hinrichsen, *Franz Schubert* (= C.H.Beck Wissen 2725), München: C. H. Beck, 2011, p. 78ff. (邦訳：ハンス＝ヨアヒム・ヒンリヒセン『フランツ・シューベルト——あるリアリストの音楽的肖像』(＝〈叢書ビブリオムジカ〉)、堀朋平訳、東京：アルテスパブリッシング、2017 年、106 頁以下。)
- (38) Dagmar Teepe, “III. 19. und 20. Jahrhundert,” col. 338–341, Thomas Schipperges and Dagmar Teepe, “Fantasie,” in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Sachteil, vol. 3, 1995, col. 316–345, col. 338.
- (39) 例えば A. クラウゼも、「アレグロ部分(第 1～187 小節)は提示部(第 1～82 小節)と展開部(第 83～165 小節)を含む」と述べている。Cf. Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form-Gattung-Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter, 1992, p. 160.
- (40) 「アダージョ」部の形式は、W. デュルのように、大まかに「主題と変奏」として捉えられることが通例だが、M. ヴェルドゥーラは、本楽曲の第 1 楽章で認められるような伝統的なソナタの特徴と比較的自由な幻想曲の特徴との混合が第 2 楽章にも見られることを指摘し、より詳細な形式区分を提示している。Cf. Walther Dürr, “Fantasie in C-Dur (D 760),” in: *Musikführer Franz Schubert*, ed. by Walther Dürr and Arnold Feil, Leipzig: Reclam, 2002, pp. 297–301, p. 297ff.; Markus Waldura, “Franz Schuberts *Wandererfantasie*: Form und thematischer Prozess,” in: *Die Musikforschung* 74/3 (2021), pp. 229–262, p. 241.
- (41) Michael Raab, *Franz Schubert: Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder* (= Studien zur Musik

- 16), München: Fink, 1997, p. 93ff.
- (42) Ibid., p. 105.
- (43) William Kinderman, "Schubert's piano music," in: *Cambridge Companion to Schubert*, ed. by Christopher H. Gibbs, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 155-173, p. 165f.
- (44) William Stein Newman, *The Sonata Since Beethoven* (= A History of the Sonata Idea; Vol.3), Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969, pp. 371-378.
- (45) Carl Dahlhaus, "Liszt, Schönberg und die große Form: Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit," in: *Die Musikforschung* 41/3 (1988), pp. 202-213.
- (46) Alan Walker, *Franz Liszt – Volume 2: The Weimar Years, 1848–1861*, New York: Alfred A. Knopf, 1989, p. 151.
- (47) W. デームリングは、彼の著書の第8章「ソナタ風幻想曲」において、《ロ短調ソナタ》と《ダニエ・ソナタ》の形式的・主題的類似性を指摘しつつ、ベートーヴェンの作品27とシューマンのピアノ曲を引き合いに出している。Cf. Wolfgang Dömling, *Franz Liszt und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit 17), Laaber: Laaber, 1985, pp. 123-133.
- (48) リストによる《幻想曲〈さすらい人〉》のオーケストラ編曲については、例えば以下の文献を参照。Cf. Thomas Kabisch, *Liszt und Schubert* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 23), München: Emil Katzibichler, 1984, pp. 131-141; Andrea Wiesli, „Es zog in Freud und Liebe zu ihm mich immer fort“: *Die Schubert-Transkriptionen Franz Liszts* (= Schubert: Perspektiven – Studien 6), Stuttgart: Franz Steiner, 2019, pp. 233-247.

【付記】本研究はJSPS 科研費 20J00466 の助成を受けたものです。