

シューマンとリストの ＜パガニーニによる練習曲集＞

パガニーニの＜24のカプリス 第5番、第6番、第9番＞を
原曲とするものについて

岸 啓 子

(音楽研究室)

はじめに

シューマン (Robert (Alexander) SCHUMANN 1810～56年) とリスト (Franz LISZT 1811～1886年) は、同年代に生まれ、ロマン派の作曲家として同時代に活躍し、ピアノ・ソナタをはじめとするピアノ曲、ピアノ・コンチェルト、歌曲、オーケストラのための作品等同じジャンルの作曲をてがけ、ピアノ曲が全作品の中で重要な位置を占める等、多くの共通点がある。リストは手紙で自分の最も尊敬する同時代の作曲家としてショパンとシューマンの名を挙げ、シューマンの作品を演奏会のプログラムのレパートリーとし、一方、シューマンもリストを演奏家として讃えるだけでなく、作品家として評価する言葉もこしている。互いの評価に転変を伴いはしたものの二人はともにその才能を基本的には認めあい、折々に手紙を交わすこともあった。しかし彼らの音楽の本質や音楽家としての在り方、時代との関わり方に視線を転じると、そこには随分異なる芸術家像が立ち現れ、この点においてはシューマン側のリストへの評価はぐっと厳しくなる。リストはサロンやコンサートの花形で時代の寵児であり、華やかなヴィルトゥオーゾ・ピアニストとして活躍したのに対して、シューマンは指の故障のため、ピアニストとなることを断念した経緯がある。またシューマンはサロンでうまくやっていたような社交性も持ち合わせていなかった。作曲する場合、シューマンはピアノという楽器に捕われることを自戒し、「頭で作曲する」ことを弟子に勧め、自分もそれを理想としたのに対し、ピアノを自身の延長と感じていたリストは、弾きながら作曲し、即興演奏にも優れていた。^(注1)

シューマンとリストは若い時代にパガニーニのヴァイオリン演奏を聴き、彼の演奏技巧と音楽表現の凄まじさに圧倒され、魅了された経験があり、共にパガニーニの＜24のカプリス Op 1＞をもとに練習曲集を作曲（編曲）している。本稿では共通する原曲に基づく2人の練習曲を取り上げて比較し、同じ原曲に因りながら2人の目指した音楽の違いを明らかにすることを目的としている。

I パガニーニとの出会い

1782年イタリアのジェノヴァにうまれたパガニーニ (Nicolo Paganini 1782-1840) は、作曲家として、またヴァイオリン史上最高のヴィルトゥオーゾとして知られている。彼はまずイタリア国内で成功を取めたのち、1828年からヨーロッパに活動の拠点を移し、ウィーン、プラハ、ベルリン、ハンブルク、パリ、ロンドン等の都市で多くの演奏会を催し、多くの聴衆を魅了した。彼は「それは神を讃えるような、或いは悪魔に魅入られたような熱狂振りで、みな気が狂ったようになった」と批評家や音楽家から称賛され、彼の演奏を聴いたレルシュタープ、ハイネ、シュポーア、シューマン、リスト等に大きな感銘を与えたが、健康状態の悪化により演奏活動を断念して1834年イタリアに戻り、6年後に亡くなった。

パガニーニは比類ない演奏技巧の持ち主であり、聴衆を魅了したのは華々しい技巧を遺憾なく発揮した演奏によるところが大きかったが、音楽家としての彼は技巧のみに頼るのではなく、深い感情を湛えた表現にも優れており、また、演奏家としてだけではなく作曲家としても高く評価されていた。彼は、スコルダトゥーラ、左手のピッツィカート、フラジオレット、二重フラジオレット、巧みな重音奏法、無限の陰影に富む音色と自在な強弱法等並ぶ者がいない技巧を持主であるにとどまらず、すぐれた知性によって表現様式の開拓に務め、技巧の展開と音楽表現、技術と音楽性が一体となった独創的な音楽を創りだしたのであった。

リストがパガニーニの演奏を初めて聴いたのは、1831年3月9日パリのコンサートである^(註2)。彼はパガニーニの想像を絶する技巧と音楽に驚嘆し、深く感動した。リストは、1824年若くしてパリ・デヴューに成功し、天才ピアニストでありパリの社交界の寵児として華やかな音楽活動のスタートを切ったものの、26年頃から体調を崩し、父の死と失恋をきっかけに悲観的な懐疑に陥って人生の危機を経験する中、約4年間演奏活動から退き、作曲も殆ど行わなかった。この時期の彼は宗教的な思索を深めると同時に、立派な人間としての教養が自分に欠けていることを自覚して読書に励んだ。1830年を境に彼の心は明るさを取り戻して音楽に向い、作曲・演奏活動を再会した。その後まもなく、リストはパガニーニに出会ったのであり、またこの頃にベルリオーズ、ショパンの音楽も知ることになった。この時期に彼らの音楽と出会ったことは、人生の危機を越えて人間的に成長したリストが、作曲家・ピアニストとしての個性を完成させ、芸術家として大成するにあたって大きな意味を持っていた。

1831年3月のリストのパガニーニ体験を直接物語る資料はないが、それから約1年後、恐らく再度彼の演奏を聴いた後にリストが記した手紙から、パガニーニの音楽が彼にとってどれ程驚愕すべきものであったかを、うかがい知ることができる。^(註3)

この14日というもの僕の頭と指は気が狂ったみたいに働き続けてきた。ホメロス、聖書、プラトン、ロック、バイロン、ユーゴー、ラマルティース、シャトブリアン、ベートーヴェン、バッハ、フンメル、モーツァルト、ヴェーバー、皆が僕のまわりにいる。僕はそれらの曲を学び、瞑想し、気遣いみたいに貪り読んでいる；しかもこれ以外に4、5時間のピアノ練習もだ(3度、6度、オクターヴ、トレモロ、同音連打、カデンツなど、など)。ああ！僕は発狂するか、芸術家になるかだ。君が望み、現代が求める芸術家に！

“私なんぞペンキ屋でしかない！”パガニーニの傑作を初めて聴いた時、ミケランジェロが

叫んだ。ずっとちっぽけで哀れな僕だが、パガニーニの演奏を聴いてからというもの、ミケランジェロと同じ言葉を反芻し続けている。ルネ、なんという人、なんというヴァイオリン、なんという芸術家だ！ ああ！なんという悩み、悲惨、苦しみが、4本の弦の中にあることか！
彼独特のパッセージはこういうものだ：楽譜省略

彼の表現、フレージング、つまり彼の魂といたら！—————

(註3) (1832年) 5月2日

ねえ君、僕がこれらのフレーズを書いたのは狂気の発作の中でだった；仕事のストレス、不眠、それに無謀な望み（君はそれが何か知っているね）が哀れな僕の頭を燃え上がらせるのだ；僕は、（冬に凍える番人みたいに）右から左へ、左から右へ歩き、歌い、語り、身振りをし、叫んでいた；つまり、おかしくなっていたんだ。今日、精神と野獣はいま少しバランスを取り戻したが；心の中の火山は消えてはいない。ただ、静かに活動しているのだ。——何時まで続く？——（後段落）

(註3) (1832年) 5月8日

リストの気も狂わんばかりの熱狂がそのまま伝わってくる文面だが、彼の魂を捉えたのは、表面的な超絶技巧ではなく、それによって実現された音楽とそこに含まれた精神であり、超絶技巧と音楽表現と精神のいまだかつてなかった高い次元での合一であることが判る。2日付の手紙の中でリストはパガニーニこそ時代が求める「芸術家」とし、自分もそのような存在となることへの熱望を友人に語っていることから明らかのように、パガニーニは、どのような芸術家になるべきかという存在そのものへの啓示をリストに与えたのである。

一方シューマンがパガニーニを初めて聴いたのは、1830年早春フランクフルトの演奏会においてであり、彼もまたパガニーニの演奏に深い感銘を受けた。同年5月の<重音による幻想的練習曲 Etude fantastique en double-sons D dur>は、直接の音楽的関連はないものの、恐らくパガニーニのヴァイオリンによる鮮やかな重音奏法に接したことが作曲の契機となったのであろう。シューマンは音楽家になる希望を持ちながら、母の願いに負け、1828年不本意にも一旦はライプツィヒ大学法科に進んだものの、1830年にパガニーニを聴いた後はますます音楽にのめりこみ、後に作品1として出版されることになる<「アベッグ」変奏曲 Theme sur le nom 'Abegg' variee pour le pianoforete op.1>の作曲を進めながら、音楽家になる同意を得るために母の説得を続け、最後に、条件付許可を渋る母親から引き出したのだった。1830年にパガニーニに出会った経験がシューマンに音楽の道に進む最終的な決心を促したとされている。

シューマンは、31年に自作の小説《神童達 Die Wunderkinder》の中でパガニーニを別名で主人公とし、32年、33年と連続してパガニーニの<24のカプリス>を原曲とする<練習曲集1, op.3><同 2, op.10>を完成させた。彼はリストのように存在の啓示をそこに読み取った訳ではなかったが、出会いから2～3年の内に<カプリス>に取り組み、それを基に12曲の練習曲を作曲し、パガニーニを主人公とする小説まで考えたことから窺えるように、作曲家として、また謎めいた個性をもつヴィルトゥオーゾとしてパガニーニはシューマンの創作意欲を掻きたてたのである。

II パガニーニとの出会いから編曲まで

編曲には、1) 原曲の大規模な編成を小編成へ書き改めるもの(アウスツーク、リダクション、オペラのヴォーカルスコア、交響曲のピアノ・スコア等) 2) 原曲に解釈・敷衍を加えたもの(パラフレーズ、ファンタジー) 3) 異なった演奏形態への書き直し自体を目的としたもの(トランスクリプション)がある。1および3の場合は原曲の姿をなるべく保持し、編曲者の独自性より原曲の規範性が重視される一方、2の場合は、一般に原曲の規範性より編曲者の自由や創意工夫が重んじられ、更に原曲から離れて編曲者の創作としての色彩を強めた場合は、独自の作品として原曲とは別個の芸術的価値を持つに至る。

シューマンとリストのカプリスによる<練習曲集>では、リストが当初より2の方向であるのに対し、シューマンは原曲をそのまま(小節数、旋律、音型)写すところから出発しながら、忠実な再現とは大きく異なる彼独自の音楽を作っている点で内容的には2であり、夫々独立した価値を持つ作品として評価されている。

シューマン自身の説明によると、作品3は「トランスクリプション」に近く、作品10は「これらの作品が、ヴァイオリンを原曲とすることを忘れさせ、原曲の詩的内容を傷つけることなく独立したピアノ作品とする」ことを意図したと作品の序文で述べている。また、リストは自作を出版社への手紙の中で「パラフレーズ」、シューマン氏の作品10を「トランスクリプション」と呼んでいる。^(注4)

ヴァイオリン音楽をピアノで編曲する場合まず問題となるのが楽器による音域の違い、楽器による発音の相違から生み出される音の性質の違いである。最低音がgとするヴァイオリンの音域で書かれた音楽をそのままピアノで演奏すると、中低音の約3オクターヴが全く使われず、響きのバランスも好ましくない。ヴァイオリンでは持続音を音量を減じることなく奏することができるが、打弦によって発音するピアノでは、一度発せられた音は減衰するだけである。重音の演奏が非常に困難なヴァイオリンと違って、両手使用を基本とするピアノでは同時に多くの音を労せず演奏することができる。またピアノには多様な効果を生み出すペダルがついている。このようにピアノとヴァイオリンの楽器としての機能や性格が異なっているために、原曲の音符をそのままに写し取ったトランスクリプションはあまり意味がない。ヴァイオリンの音符ではなく、音楽をピアノで再現するためには、楽器の機能や性格の相違をふまえた上で、ピアノに最も適した書法で音楽を再創造することが必要となるため、内容的には常に2であるといえる。

シューマンは1830年にパガニーニの演奏を聴いた後、パガニーニばりの重音のエチュードを作曲し、1832年、1833年とたて続けに<練習曲集第1集 op.3><同第2集 op.10>を完成させた。これ以後シューマンは、パガニーニの作品のピアノ編曲を手掛けることはなかったが、ただ晩年1853~55年に<カプリス>のピアノ伴奏付けを行っている。リストは1831年にカプリス24曲全曲の編曲を思い立ったが、ヴァイオリンの走句がピアノでは重く遅くなる等期待通りの効果が得られず、最終的には6曲だけの編曲とし、37年に<パガニーニによる超絶技巧練習曲集>初稿を、38年に改訂稿を作曲、40年に出版した(ヴィーン)。リストはそれを13年後の1851年に再び改訂し、<パガニーニによる大練習曲集>として完成・出版した。

パガニーニの<24のカプリス>の中でシューマンとリストが共に編曲を行っているものについて、以下分析・検討してゆく。2人の練習曲とパガニーニの原曲の関係は表1~3のとおりである。(表1, 2, 3)

表1

作曲家名	作 品 名	作曲年	出版年
N. パガニーニ	24のカプリス op. 1	1802~09?年	1820年
	ヴァイオリン協奏曲第1番 op. 6	1817~18年	1851年
	ヴァイオリン協奏曲第2番 op. 7	1826年	1851年
	<鐘 La Campanella>		
R. シューマン	パガニーニのカプリスによる6つの練習曲集第1集 op. 3	1832年	1832年
	6 Studien nach Capricen von Paganini パガニーニのカプリスによる6つの演奏会用練習曲 第2集 op. 10 6 Konzerttetuden nach Capricen von Paganini 原題へ Capricen für das Pianoforte, auf dem Grund der Violinstimme von Paganini zu Studien frei bearbeitet	1833年	1835年
F. リスト	パガニーニによる超絶技巧練習曲集 Etudes d'execution transcendente d'apres Paganini	1838年	1840年
	パガニーニ大練習曲集 Grandes Etudes de Paganini	1851年	1851年

表2

シューマン 第1集	パガニーニのカプリス原曲
第1番 a moll	第5番 a moll
第2番 E dur allegretto	第9番 E dur allegretto
第3番 C dur andante	第11番 C dur andante
第4番 B dur allegro, un poco piu lento	第13番 B dur allegro
第5番 Es dur lento, allegro assai	第19番 Es dur lento, allegro assai
第6番 g moll allegro molto	第16番 g moll presto
シューマン 第2集	パガニーニのカプリス原曲
第1番 As dur allegro molto	第12番 As dur allegro
第2番 g moll cantabile, non troppo	第6番 g moll (adagio)
第3番 g moll vivace lento	第10番 g moll vivace
第4番 c moll maestoso	第4番 c moll maestoso
第5番 h moll	第2番 h moll moderato
第6番 e moll sostenuto	第3番 e moll sostenuto
リスト パガニーニニョル超絶技巧練習曲集, パガニーニ大練習曲集	パガニーニのカプリス原曲
第1番 g moll andante, non troppo lento	カプリス第5・6番 a, g moll
第2番 Es dur andante	カプリス第17番 Es sostenuto andante
第3番 gis La campanella 鐘 allegretto	ヴァイオリン協奏曲第2番 (第1番)
第4番 E moll vivo	カプリス第1番 E dur andante
第5番 E dur La chasse 狩 allegretto	カプリス第9番 E dur allegretto
第6番 a moll quasi presto	カプリス第24番 a moll quasi presto

表 3

カプリス第9番	シューマン 第1集第2番	リスト 第5番 狩
カプリス第5番	シューマン 第1集第1番	リスト 第1番
カプリス第6番	シューマン 第2集第2番	

Ⅲ 分 析

パガニーニ：24のカプリス第9番

シューマン：パガニーニのカプリスによる練習曲第1集 第2番 狩

リスト：パガニーニによる超絶技巧練習曲・大練習曲集 第5番 狩

パガニーニの曲はA B A C A B Aの小ロンド形式によっている。Aの部分はホ長調で、タタタンという16分音符の連打を上拍に持つジャンプのリズムが連続し、軽快で楽しい印象を生み出している。ホ短調に転じるBではこのリズムは反転してタータタとなり、テヌートのついた強勢は3音、更に4音の和音となって音域も2オクターヴ以上に拡大し、長調に戻って力強くエネルギーの沸き上がる表現となる。曲の中心部であるCは、ユニゾンによる堂々としたファンファーレ風分散和音と、目にもとまらぬ速さで駆け抜け、広音域を自在に飛び回るパッセージの組合せを持ち、これまで一貫して用いられてきた8分音符と16分音符のリズムは、堂々たるリズムと32分音符のパッセージの対比へと導かれる。Cは3つの部分に分かれ、53小節からは下降する分散和音と32分音符による音階上行形がイ短調で現れる。69小節からのC-2は、ハ長調に転調したC-1の音型である。C-3（77小節から）では32分音符の音型がジュテの奏法を用いて繰り返され、高音域と低音域の応答を、音色の鮮やかな対比によって際立たせることが求められる。Aの部分は常に16小節ホ長調であり、最後に終結和音のための1小節が付加されている。

ヴァイオリン演奏については、メロディーを浮き上がらせながらの軽快な重音の軽快な演奏、時に2オクターヴ以上にまたがる和音、急速な音階パッセージ、困難な弓のコントロールが求められるジュテの奏法等、極めて高度な演奏技巧が含まれ、ダイナミックな音楽の感情表現と一体化している。またAの部分ではフルート、ホルンの音色の指示があり、それぞれ同じフレーズを反復し、エコーの効果を出している。

シューマンの編曲は、パガニーニの原曲の音符を極めて忠実に右手に写し取ったもので、小節数、右手の音域、楽曲形式、調性等曲の骨格は原曲と全く同じである。しかしその音楽的表現や内容は異なるものに作り替えられている。Aのリズム・モチーフではスラーのかけ方が変わり、スタッカートを抑えたため、滑らかさが生まれたが、反面、リズムカルな音型の反復もたらす狩の心弾む気分が失われてしまった。またAの左手の機械的に打たれる8分音符の伴奏音型は、平板な印象を与えるものである。フルート、ホルンの音色の模倣についてもシューマンは無視している。Bの部分では和音は左手のアルペジオとなり、しかも低音域に3度が重なる重たい響きで、強勢に置かれたテヌートが消された上に和音の音符数の増加・音域拡大もなく、パガニーニの溢れるばかりの力強さや緊張の高まりは影をひそめている。その反面、パガニーニの原曲のB部の高揚が終わったあたりからシューマンには「クレッシェンド *crscsedo*」の表記がある。Cではオクターヴで重ねた音量の増加・低音の響きが追加されて、C-2ではC-1とは異なり、

反復される32分音符の音階は、6度で重複されている32分音符4個と8分音符からなるモチーフが広音域を駆け巡るところで（C-1, 3）、パガニーニは軽々と身を翻して2オクターヴから3オクターヴもの跳躍を楽しんでいるのに対して、シューマンはそれらのモチーフをなるべく狭い音域に纏めて、躍動感や音域による音色の対比を殺している（譜例1）。このモチーフ

譜例 1-1

2292

*according to the autograph (not Bb as in many editions)

譜例 1-2

60 Come prima

62

63

rinforz.

sf

譜例 1 - 3

の表現について、パガニーニはスタッカートのついた4つの音符にスラーをかけ、8分音符一個をスタッカートとしているのに対して、シューマンとリストはモチーフの5つの音符全体にスラーをかけている。所々に現れる8分音符2個の楽句は、パガニーニとリストがスタッカートである一方、シューマンはスラーを指示している。

リストはパガニーニの原曲の骨格を残しながら、かなり自由に編曲している。形式と調性はそのまま保たれているが、Aでは基本となるモチーフを保持しつつ、伴奏音型を変化させ、第1回のAは、開始から16小節間は原曲のヴァイオリンと全く同じ音型を奏した後、次の16小節で伴奏を加える演出法により、倍の長さ引き延ばされている。第2、第3回のAは中間の4小節間ホルンを模倣する部分でパガニーニと同じとなり、伴奏がなくなる他は、モチーフのリズムを用いた伴奏が組み合わせられ、原曲のリズミカルな運動性をよくピアノに移している。主要モチーフによる4小節の楽節は冒頭が1オクターヴ上に移され(17, 19, 29, 53, 57, 112小節他多数)、エコーの効果を出し、パガニーニが記したフルートやホルンの音の指示もリストは残している。Bでは原曲より2オクターヴ下にメロディーを移し、両外声に伴奏の和音を配して高音域中心のAとの対比効果をあげている。Cでは冒頭のカデンツでシューマンより更に1オクターヴ低い音まで使い、70~71, 74~75小節の上行音階では、パガニーニの2オクターヴを3オクターヴにま

で拡張し、64分音符による超絶的技巧を用いている。Cの5音のモチーフでシューマンとは逆に、リストはむしろ、音域を部分的に原曲より上に移してエコー効果を出し（譜例1）（93, 95, 97, 103～5小節他）、ピアノの鍵盤を十分に使いきって、音響効果を高め、伴奏も機械的な打拍を避けて2小節を単位として大きくまとめながら、躍動感溢れるクライマックスを生み出している。

全体的には、シューマンはパガニーニのヴァイオリンを殆どそのままピアノの右手に移している点で原曲に忠実であるともいえるが、華々しい超絶技巧とそれが齎らす目覚ましい効果というパガニーニのヴィルトゥオーゾ性は再現されていない。シューマンはそのようなものには無関心であるばかりか、否定的であるといえる。パガニーニが求め、リストがそれに倣ったホルンやフルートの模倣を例とする音色の多彩さ、輝かしさ、エコーの喚起する音楽の空間性、高音と低音のめまぐるしい交替から生まれる飛翔感、ダイナミズムはむしろ意図的に制限されている。シューマンがこの曲で実現しようとしたのは、ホモフォニックな書法を保ちながら、多声的な豊かさを持った音楽である。メロディと伴奏は2本の異なるラインで捉えられ、メロディーのリズム・音符は細かく、伴奏のそれはやや粗い。また音域的にもそれらは分割され、2重奏のように書かれている。リストのように描き切ってしまうことなく、聞き手のファンタジーに訴え、想像力の働く余地を残す手法である。同時にそれは色彩的な音響効果や華麗な演奏技巧の追求を音楽の本質からの逸脱と捉え、演奏技巧や効果によるのではなく、作曲は音に意味を与える行為であると考え、彼の種のある種の矜持のあらわれでもある。一方リストはシューマンより遥かに自由に編曲を行なっているが、彼の発想そのものがシューマンより自由で、旋律と伴奏との固定的な役割分担もない。

パガニーニ：24のカプリス第5番

シューマン：パガニーニ練習曲第1集第1番

リスト：パガニーニ大練習曲第1番 序奏部と終結部のみ

パガニーニのカプリス第5番は序奏部と終結部およびその間に挟まれた3部形式をとるABAの部分からなっている。序奏部（譜例2）と終結部は同じで急速な4つのアルペジオと1つの半音階から構成されるカデンツで、3オクターヴから4オクターヴのアルペジオと、3オクターヴにまたがる半音階は、躍動感に溢れ、華麗な技巧の見せ場となっている。本体の部分は16分音符の分散和音を中心とした音型で終止し、A：2～20小節、B：21～47小節、A：48～57小節の3部分にはとりたてて大きな起伏もない。曲の印象を形成する心理的重心は、序奏部と終結部にあるといえる。

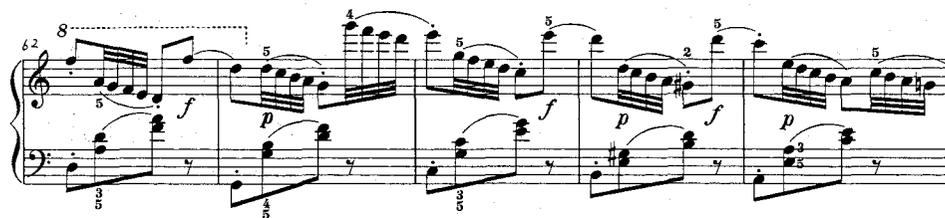
シューマンはこの曲の本体部を全くそのまま右手に移した上で、パガニーニの旋律を、所々で2声に分割し、もとの1本の旋律から符点リズムの主旋律と16分音符の連続する伴奏の組合せを導きだしている。シューマン自身が書き加えた左手の伴奏部は、機械的な伴奏音型にとどまることなく、対旋律的な動きが重視され、音楽的にかなり充実したものになっている。その結果、パガニーニにおいては心理的な主要部分であった序奏部と終結部は、シューマンの作品では前奏と後奏としての本来の役割に戻る一方、それらに挟まれた中間部分の音楽的比重が高まり、曲全体の音楽的中心へと高められている。カデンツのアルペジオと半音階は全くそのままの形で1オクターヴ下に移行し、両手は1オクターヴのユニゾンである。（譜例2）（それが解けるのは、終結部の3つめのアルペジオのあとの4分音符1個だけである。^(註3)

譜例 2-1

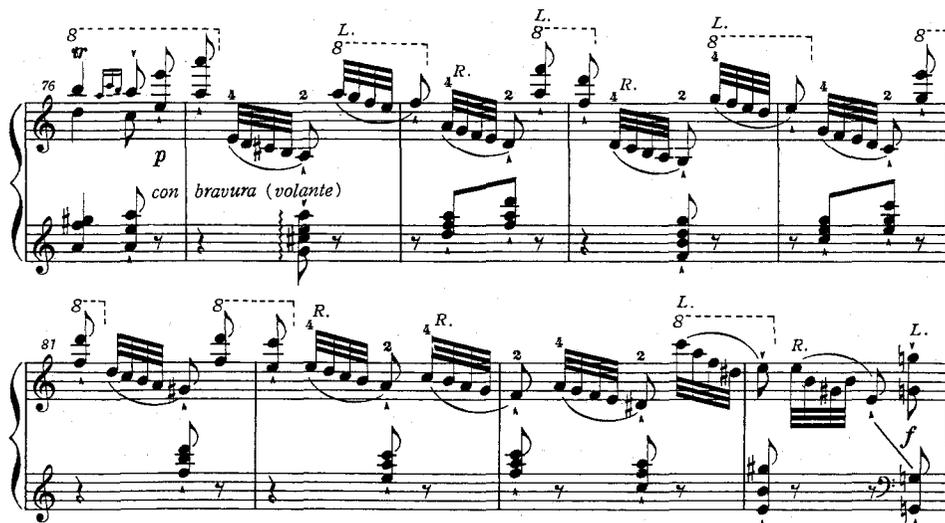
19



譜例 2-2



譜例 2-3



ヴァイオリンの殆ど全音域を駆け巡るカデンツを、ピアノの最もよく響き、かつ自然な音域に移行し、両手で演奏するようにしたというだけの、ある意味では原曲に忠実な編曲ではあるが、楽器の持つあらゆる音域の響きを超絶技巧によって華々しく鳴り響かせるというこのカデンツ本来の意味は薄められている。音楽的效果についても、ヴァイオリンよりはるかに広いピアノの音域を、シューマンは十分に使って音響効果をあげているとは言い難く、ヴァイオリンと比べてただでさえ重いピアノの音が、オクターヴで重ねられた結果、いかにもエチュード風の音型となり、もとのカデンツの舞い上がり、天駆ける爽快感はすっかり影をひそめてしまった。パガニーニの音型を守ってはいるが、その核となるヴィルトゥオーゾ性の再現をむしろ拒んでいるとさえいえる。

リストはこの曲については特殊な扱いをしている。パガニーニのカプリス第5番の序奏部と終結部だけを、カプリス第6番の編曲の両端に繋いで序奏部と終結部とし、練習曲集第1番としたのである。彼はこの華々しいカデンツを曲集を始めるに相応しいものであると捉え、それをピアノの音型へと変化させて鍵盤の全音域に展開し、彼自身の音楽へと生まれ変わらせた。形態的には、原型を容易に透視できる程度の変形ではあるが、ピアノ特有の10度や6度の音階、低音域の半音階の轟き、高音のアルペジオの煌めき等ピアノスティックなダイナミズムの極致が実現されている。同じようなアルペジオを4回反復するパガニーニの音型は、3回の反復に切り詰められる一方で、低音域の左手だけのものから始まり、次第にうねりが拡大し、最低音と最高音の距離は7オクターヴに至り（パガニーニは4オクターヴ、シューマンは5オクターヴ）、ピアノのヴィルトゥオーゾに相応しいパッセージとなっている（譜例2）。

パガニーニ：24のカプリス第6番

シューマン：パガニーニ練習曲第2集第2番

リスト：パガニーニ大練習曲第1番 パガニーニ24のカプリス第5番序奏部と終結部を含む

<カプリス第6番>は4/4拍子、ト短調、ABAの3部形式で重音奏法を用いながら叙情的なメロディとトレモロを美しく弾き分けることが求められる曲である。Aは1～18小節で、符点4分音符と3つの8分音符からなるモチーフの連続が主題を形成する。Aは反復ののちBに入る。Bは19～38小節で3つの部分に分かれるが、主題のリズムは少しずつ変形しながら繰り返され、35～38小節のクライマックスに至った後、D音のオルゲルプンクトとなり（8分音符の連続）、Aへの回帰を導く移行部を形成する。39～52小節のAは、Aの主題が1オクターヴ高く反復されるため、神秘的な超越的な表情を帯びている。最初のAと一致するのは、1～5、39～43小節で、それ以外の部分は自由に変えられ、最後はビカルディーの終止で終わる。この第6番におけるトレモロとメロディ、トレモロと長音符の重音奏法は高度な演奏技巧を要求するものであるが、トレモロは伴奏だけに留まらず一方の音がメロディとなる場合もあり、その変幻自在の微妙な書法は音楽性と一体化したものである。なお旋律は常に上声に置かれている（譜例3）。

シューマンは旋律をそのまま移しとり、ABA3部形式各部分の小節数も原曲に全く等しい。2度目のAで、パガニーニが1オクターヴ上で旋律を回帰させるのに対し、シューマンは最初と同じ高さで再現している。ヴァイオリンによるトレモロのピアノでの展開法は彼独特のものであり、A部ではトレモロを和音にまとめ、3連符の同音連打とし、B部では両手で3連符を刻み、その上に旋律を乗せている。28小節からは8分音符のシンコペーションでバスに対旋律を歌わせ、ソプラノの旋律の下に2対3の不均衡リズムを鳴らしている。注目に値するのは、対旋律が各所で導入され至る所で多声的な展開が行なわれている点、および内声、バスの充実である。Aの主題部分においては、内声の3連音符連打と低音の対旋律がパガニーニの原曲にみられた透明な叙情性とは異なる内省的な気分を感じさせ、曲全体にわたってソプラノの旋律を支えるアルトやバスの対旋律、内声の伴奏は精神的な深みや重たい情感のうねりを作り出している。なお曲頭の「cantabile 歌うように」の表記はシューマンにのみ見られる。

リストの場合は先に述べたように、カプリス第5番からの序奏部と終結部が付加されているため、5つの部分からなっている（序奏部：1～5、A：6～23、B：24～43、A：44～59、終結部：60～64）。ABA各部分の長さは本体の最後が1小節引き伸ばされる以外はパガニーニ、シューマンと同じである。リストはパガニーニの原曲のトレモロを基本的に引き継いだ上で、ピ

ノのトレモロの多様な形態と効果、音楽表現の可能性に挑戦している。パガニーニの場合メロディは一貫して上の声部にあり、トレモロがそれを分担する場合は上方の音に限られていたが、リストの場合はそのような制限もなく、トレモロの何れの側の音も旋律となり、トレモロ自体も、3度からオクターヴにわたるもの、一方が2音または3音の和音のもの、一方が分散和音を奏し、もう一方がメロディとなるもの等極めて高度な演奏技巧を駆使しながら、ドラマティックな音楽表現を実現している。

最初のAの部分ではまず、原曲と同じ形が1オクターヴ低く歌われ（1～7小節、ただし両手による）、その後原曲のメロディをトレモロの上音や下音に組み込み、展開が行なわれる。Bは全曲のクライマックスで、Aの主旋律の符点4分音符と3つの8分音符のリズムは、8分音符6個の連続となって切迫感を掻きたて、23、25、27、29、31小節と原曲に戻りつつ2小節単位で大きく音楽を創り、和音のトレモロによるフィギュレーションに和音連打の激しい効果を交えつつ存分に発展させ、ピアニスティックな技巧を披瀝する見せ場となっている。

ま と め

シューマンの〈パガニーニによる練習曲集第1集第1番、第2番〉〈同第2集第1番〉、リストの〈パガニーニ大練習曲集第1番、第5番〉について分析を通して明らかになった特色を次の3点から考察を加えつつ述べてみたい。

1) ヴィルトゥオーズ性について、2) 書法の特徴、3) ヴァイオリン声部の扱い

1) ヴィルトゥオーズ性について

リストの作品に認められる最大の特徴はそのヴィルトゥオーズ性である。パガニーニの〈24のカプリス〉には「妙技性と鋭い感覚を併せ持った芸術家」としての19世紀のヴィルトゥオーズに相応しい妙技がふんだんに組み込まれている。ヴォルフ宛の手紙から読み取れるように、リストはパガニーニから自分のあるべき姿の啓示を受け、ピアノのヴィルトゥオーズになると定義したのであった。演奏面からのみ評価される現代のヴィルトゥオーズとは異なり、演奏技巧を発揮できるピアノ音楽そのものが存在しなかった当時は、高度な演奏技巧と音楽的内容とを合体させた作品の誕生がまず求められ、作曲と並行しながらピアニスティックな技巧を開発し、しかも空疎な技巧の羅列に陥ることなく、音楽的に意味のある表現へと高めて作品に結晶させるプロセスが必要とされた。したがってこの〈練習曲集〉は、彼が本当のリストになるために必要とした試金石であり、それ故彼は音楽家としての節目でこの作品に立ち戻り、校訂・再出版を繰り返したのである。演奏技巧に関しては、より困難な曲もリストには稀ではないが、演奏技巧と音楽性、演奏効果と音楽内容の調和においてこの曲集はリストのヴィルトゥオーズ性の究極の姿を示しているといえる。リストはヴァイオリンの技巧をピアノに移したのではなく、無限の表現意欲を妙技と融和させることを通していまだかつて存在したことのなかったピアノ音楽を創造した。第1番の序奏部と終結部と中央のBの部分、第5番のCの部分のように技巧が発揮される箇所では、音域を拡大し、和音を加えて響に色彩を与え、ヴァイオリンよりずっと演奏が容易な下行音階では怒涛の激しさで突き進む等、表現のスケールを拡大し、劇的な効果を高めている。

一方シューマンはヴィルトゥオーズ性とは明らかに一線を画し、それを作品から意識的に排除している。彼はリストの〈パガニーニによる練習曲集 1838年版〉を《新音楽時報 Neue Zeitschrift für Musik》の評論で取り上げ、「これを上手く弾くにはリストですら練習が必要だ

ろう」^(注6)とその技巧の困難さを揶揄し、詩的な妙技性と作品の価値に理解を示したものの、総じてあまり好意的な判断を下していない。リストの方はシューマンの〈パガニーニによる練習曲集第2集第2番短調〉を「易しい練習曲 Etude facile」と呼び、自分のものより「一般的な出版向き」^(注7)としてパリの出版社に再版を勧めている。シューマンは全体としてリスト程の高度な演奏技巧を求めず、リストが特に技巧的パッセージを展開した上のような箇所においても、例えば〈第1曲〉において序奏部と終結部を他の曲に繋げて演奏効果をあげることなど夢にも考えず、パガニーニのカデンツに左手のユニゾンをつけただけである。この非常に禁欲的な処理法はここでは成功しているとは言い難いにしても、華々しい効果を技巧を通して追求することへの拒否の姿勢は窺える。〈第1集第2番〉のCのジュテの奏法を用いて広音域を駆け巡るフレーズでシューマンはわざわざ原曲の超高音域の楽句だけをオクターヴ下げて、音域距離を縮め、音域の上下よる音色の対比効果と色彩感を切り捨てるかわりに、ソプラノの声部進行を明瞭にしている。リストがトレモロ技法の徹底的展開によって鮮やかに書ききった〈第2番〉で、彼は異なる内省的な伴奏音型を選び、対旋律の動きを重視し、シンクペーションの微妙なずれによって音楽的緊張を醸成し、魂の奥深くの響きがピアノを通して伝わってくるような印象を生み出している。

2) 書法とひびき

リストのヴィルトゥオーゾ性に匹敵するシューマンの編曲の特色は、多声的・多層的傾性を持つ独自の書法にある。シューマンは1835年の評論の中で「ピアノがそれ自身を本質的に、独特に表現するのはとりわけ3つの点——声部書法の豊かさ、和声の変化、ペダルの使用または流暢さを通じてである」^(注8)と述べているが、この発言の2～3年前に作曲された〈パガニーニによる練習曲第1集、第2集〉においては「声部書法を豊か」にするための彼の試みが認められ、特に第2集では大きな成果をあげている。両曲集の間には、トランスクリプションから実質上のパラフレーズへの編曲上の基本的方針の転換が存在するものの、同一対象に対するその方向転換自体が、ピアノ音楽へのシューマンの上の確信へと到る過程を示している。

シューマンは旋律と伴奏という形はとりながら、機械的で単純な伴奏音型はできる限り避け、ホモフォニックなテクスチュアの中で多声的手法を効果的に用い、副旋律が明確に現れない場合も分散和音の中にその断片を埋め込み、伴奏音型の片側に別の旋律を歌わせ、多層的に音楽を構築している（譜例4）。リストがトレモロや和音（和音群）の響きの中にメロディーを浮かび上がらせるホモフォニックな手法を得意とするのに対し、シューマンはより複雑なテクスチュアを好み、テクスチュアを明確に保つことが、音響効果の追求に優先される例も多い（第1集第2番C部、第2集第1番、第2番B、C部）

リストは音の織地としての多声的書法や声部間のやりとりとその意味的展開より音楽の響きそのものを重視し、色彩感や音色の対比、他の楽器を連想させる効果、スケールの大きなダイナミズムによって、シンフォニックな響きの世界を創りだしている。

3) ヴァイオリン声部について

シューマンは通例ヴァイオリンの旋律を右手に移し、オクターヴの位置を変更することもリストと比べて少なく、オクターヴの変化も楽節全体で一律に行なわれている。一方リストは原曲の旋律をシューマンより自由に扱い、ピアノの広い音域に適合させ、ピアノという楽器に潜在する様々な力を引き出すことに心を向けている。〈カプリス第5番〉のカデンツや、〈カプリス第9番〉のCの上行パッセージの処理法の相違が端的に示しているように、大胆に大きく表現してピアノの持つ音域・音量の大きさを、表現のダイナミズムに高め、ドラマを創りだしている。また

ヴァイオリンのデリケートで軽やかな表現はピアノに移されると重くなりがちであるが、〈カプリス第9番〉の狩の軽快な気分を現すAを、曲頭でまず原型のまま用いながら両手の交替する奏法で軽やかな弾みを演出し、次の反復から伴奏をつけている。またヴァイオリン原曲では旋律は重音の場合、殆ど常に上声に保たれていたが編曲では内声に配置されることもあり、短調に転じてしっとりとした情感を歌うフレーズで効果をあげている（カプリス第9番B：リスト、カプリス第6番、シューマン）。また素材としてながめた場合ヴァイオリンと比べ単音の表現力や長音符の持続性に限界のあるピアノの音への配慮から、〈カプリス第6番〉の長めの音符を含むカンタービレの主題において、シューマンは長い音符のところでは伴奏部に対旋律の動きを組み込み、リストは恐らく巧みなペダリングによって音の持続は延ばされたであろうし、またある箇所ではトレモロの一方の音で旋律線を描いたり、同音連打や和音連打として旋律音を反復して響かせている。

譜例 3-1

(Adagio)

譜例 3-2

Cantabile
Non troppo lento

Etude No.2

譜例 3-3

Non troppo lento

R. *il canto sempre marcato ed espressivo*

L. p

譜例 4-1

譜例 4-2

小節数	1	11	21	31	41
楽節	作曲家				小節数
A	P	_____			1~16
	S	_____			1~16
	L	_____			1~32
B	P	_____			17~36
	S	_____			17~36
	L	_____			33~52
A	P	_____			37~52
	S	_____			37~52
	L	_____			53~68
<div style="border: 1px dashed black; padding: 5px; display: inline-block;"> P 53~94 S 53~94 L 69~111 </div>					
C	P	_____			
	S	_____			
	L	_____			
A	P	_____			95~111
	S	_____			95~111
	L	_____			112~129

P	S	L
パガニーニ	シューマン	リスト
_____	_____	_____
パガニーニの楽句	パガニーニの楽句のオクターヴ移動	
.....	対位的旋律	
.....		
.....		

パガニーニ：カプリス第9番、シューマン：パガニーニ練習曲第1集2曲、リスト：パガニーニ大練習曲5番
図1

小節数	1	11	21	31
楽節	作曲家			小節数
序	P	=====		1
	S	=====		1
	L		1~5
A	P	=====		2~20
	S	=====		2~20
			
B	P	=====		21~47
	S	=====		21~47
			
結	P	=====		48~57
	S	=====		48~57
			
A	P	=====		58
	S	=====		58
		=====		
	L		60~64

P バガニーニ S シューマン L リスト

===== バガニーニの楽句 ===== バガニーニ楽句のオクターヴ移動

..... 伴奏 移調 対位的楽句

バガニーニ：カプリス第5番、シューマン：バガニーニ練習曲第1集1曲、リスト：バガニーニ大練習曲1番
 図2

シューマンとリストの<パガニーニによる練習曲集>

小節数	1	11	21	31
楽節	作曲家			小節数
序	L			1~5
A	P	—————	—————	1~18
	S	—————	—————	1~18
	L	————— —————	————— —————	6~23
B	P	—————	—————	19~38
	S	—————	—————	19~38
	L	————— —————	————— —————	24~43
A	P	—————	—————	39~52
	S	—————	—————	39~52
	L	————— —————	————— —————	44~59
結	L	————— —————		60~63

P パガニーニ S シューマン L リスト
 ————— バガニーニの楽句 ————— バガニーニ楽句のオクターヴ移動
 伴奏 ————— 移調 対位的楽句
 ————— バガニーニの旋律に基づくフィギュレーション

パガニーニ：カプリス第6番、シューマン：パガニーニ練習曲第2集2曲、リスト：パガニーニ大練習曲1番 図3

- 注1 ニューグローヴ世界音楽大事典8 p.432 但しシューマンが作曲する際、ピアノを用いなかったわけではないし、この理想は実際には達成されてはいない。
- 注2 ニューグローヴ世界音楽大事典の年代による。同19巻 p.381
- 注3 La MARA:Letters of Franz Liszt, translated by Constance Bache 1969 p.8~10 Pierre Wolff 宛
なお、上の手紙集ではこの手紙の書かれた年代が1832年となっているが、多くのリスト関係の文献では1831年とされている。なお月日は手紙に記されているが、年代は監修者の記入したもの。ここには5段にわたってヴァイオリンの楽譜が書き写されている。
- 注4 La MARA:Letters p.28
- 注5 この部分の右手C音はパガニーニのメロディではなく（パガニーニはA音）、音楽的意味もないので、おそらく誤植か誤記であろうと推察されるが、自筆譜で確認していないため断言できない。
- 注6 Conrad Wolf:Robert Schumann, on Man and Musicians, p.146
- 注7 La MARA:Letters p.28 Pacini 宛
- 注8 ニューグローヴ世界音楽大事典8 p.432

参 考 文 献

- ウリ・ホルゼン、芹沢尚子訳：文献に見るピアノ演奏の歴史 初期ハンマークラヴィアからブラームスまで、シンフォニア出版、1986
- La MARA:Letters of Franz Liszt, translated by Constance Bache, New York, 1969
- Virginia Rice SIRCY:A comparison of selected Liszt and Schumann piano transcriptions of the Paganini Violin Caprices, 1980
- Ian Henry Altman:Liszt's "Grand Etudes Paganini" a historical and analytical study, 1984

(1997年9月30日受理)