

R. シューマン作曲の《ピアノと管弦楽のための 協奏曲イ短調, 作品54》解題

網野公一

はじめに

本論は、R. シューマン作曲の《ピアノと管弦楽のための協奏曲 イ短調 作品54》、の作曲学的分析を中心に考察し、各楽章の形式と作曲者の形式観に言及するものである。

テキストとしてはヘンレ社とブライトコップフ&ヘルテル社の共同出版の版を中心に使用する⁽¹⁾。

第1章 作曲学的分析

本協奏曲はロベルト・シューマン(1810年6月8日 Zwickau 生～1856年7月29日 Bonn 近郊 Endenich 没)が1845年夏に完成させたものである。シューマンは、既に1827年には「ホ短調」のスケッチを書いている。いわゆる「・ハイデルベルク時代には「ヘ長調」を企図したようである。また、1830年にピアニストを志して師事したフリードリヒ・ヴィークへ、1833年になってから「イ短調」の構想を報じている。従ってシューマンの場合、ピアノ協奏曲作曲の構想は若年の頃から有していたと言えるだろう。

1839年頃、後に本ピアノ協奏曲の第1楽章となる「幻想曲」が書き上げられてゆくが、翌年1840年にはハイネ他の詩作品をテキストにして歌曲(例えば《詩人の恋》)が量産されており、「ピアノと管弦楽のための幻想曲」イ短調 Allegro affettuoso が完成されるのは1841年になってからである。この「幻想曲」は結婚後のクララによって1841年8月13日にゲバントハウスで初演されている。この時には出版には至らずに、しばらくの間、置き置き状態になった。1841年当時は交響曲第1番「春」を完了し、後の交響曲第4番を手掛け始めていたところに相当する。つまりオーケストラの作法、管弦楽の作曲方法にある程度手ごたえを感じ始めていた頃である。のち、1845年になってメンデルスゾーンのパiano協奏曲を聴く機会を得て、刺激を受け、既存の「幻想曲」に2楽章

を加筆してこの《ピアノと管弦楽のための協奏曲 イ短調, 作品54》を完成させた。

全3楽章の初演は完成の翌年1846年1月1日、ゲヴァントハウスで、クララ・シューマンの独奏、フェルディナンド・ヒラーの指揮で初演された。なお、本ピアノ協奏曲は初演の際に指揮をしたヒラー Ferdinand Hiller (1811～1885) へ献呈されている。

作曲の過程は、師であるとともに妻クララの父でもあるヴィークとクララとの結婚を巡っての法廷闘争の時期に重なり、精神的にも同様をしていた時期である。作曲に際してはクララの誘導が感じられる。管弦楽作曲へのクララの働きかけはG. アブラハムの論考にも指摘されている⁽³⁾。

楽器編成は、独奏ピアノの他にフルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部の編成である⁽⁴⁾。ホルンは第1楽章がC管とA管、第2楽章がF管とE管、第3楽章がE管を採用している⁽⁵⁾。

〈第1楽章〉

第1楽章は、アレグロ・アフエットウオーソ、イ短調、4分の4拍子で、ソナタ形式を示している⁽⁶⁾。♩ = 84の速度記号が付されている。全体は544小節からなり、第1小節から第155小節までが呈示部⁽⁷⁾、第156小節から第258小節までが展開部⁽⁸⁾、題259小節から第457小節までが再現部⁽⁹⁾、第458小節から第544小節までが終結部となっている⁽¹⁰⁾。なお第402小節から第457小節までがカデンツァである⁽¹¹⁾。以下に構成表を示してソナタ形式を概観する(構成表に示す数値は小節を表している。以下同様)。⁽¹²⁾

呈示部1～155

序奏	1～3	
第1主題	4～11	呈示・イ短調(オーケストラ)
経過句	12～19	第1主題の確保(ピアノ)
経過句	19～66	※B23～25の旋律

所属：リベラルアーツ学部リベラルアーツ学科

第2主題	67～74	呈示・ハ長調(クラリネット)
経過句	75～155	
展開部156～258		
第1部	156～184	変イ長調(ピアノ+クラリネット)
第2部	185～204	(ピアノ+オーケストラ) ※冒頭のテーマ
第3部	205～258	ト長調(ピアノ+フルート)→ 転調→イ短調
再現部259～544		
第1主題	259～266	再現・イ短調(オーケストラ)
経過句	267～274	第1主題の確保(ピアノ)
経過句	275～319	
第2主題	320～327	再現・イ長調(クラリネット +ピアノ)
経過句	328～401	
経過句	402～457	※カデンツァ
終結部	458～544	
経過句	458～515	※アレグロ・モルト
終結句	516～544	

以上である。第1小節から第3小節の独奏ピアノの序奏を経て、第4小節から第11小節までの第1主題の呈示は管楽器群によって主調のイ短調⁽¹³⁾で現われる。序奏は独奏ピアノの独壇場だが、オーケストラによる属音の強奏によって導き出されていることは特徴の一つと言っているかも知れない。続く第12小節から第19小節の経過句では独奏ピアノによる第1主題の確保がなされ、第19小節から第66小節までの同じく経過句では、第23小節から第25小節に使用された旋律を活用しながら第1主題を加味したかたちで展開・構成されている。第67小節から第74小節までの第2主題の呈示は、主調の平行調となるハ長調を示していて、独奏ピアノと弦楽の伴奏の上にクラリネットに拠って奏される。第156小節から第258小節までの展開部を経て、第259小節からは再現部に入って、第266小節までに第1主題の再現が主調のイ短調⁽¹⁵⁾によって示される。呈示部と同じく管楽器群によって奏される。続く第267小節から第274小節の経過句ではここでも呈示部と同様に独奏ピアノによる第1主題の確保となっている。第320小節から第327小節の第2主題の再現は、呈示部と同様にクラリネットに加えて独奏ピアノのオブリゲーションが加担した様相を示している。調性は主調の同主調のイ長調である。全体は第1主題の素材に拠る関係した部分が多くを占めている。第

23小節から第25小節の素材や第2主題の素材などがその途中途中に顕在するような構成である。独奏ピアノの他はクラリネットを主に用いて、オーボエやフルートもフューチャーされることがある。

〈第2楽章〉

第2楽章は、インテルメッツォ、アンダンテ・グラツィオーソ、ヘ長調、4分の2拍子で、3部形式を示している。⁽¹⁷⁾ ♩ = 120の速度記号が付されている。演奏時間は第1楽章の15分程度に比べて、その3分の1の5分程度である。Intermezzo(間奏曲)の表示があり、第3楽章へ向けてのブリッジ的な性格を付与されているからなのである。全体は108小節からなり、第1小節から第28小節⁽¹⁸⁾が第1部、第28小節から第68小節⁽¹⁹⁾が第2部、第68小節から第108小節⁽²⁰⁾が第3部である。楽器の構成からはオーボエとトランペットが除かれる(オーボエに関しては、最後の1小節のみ使用されているが)。以下に構成表を示して第2楽章を概観する。

第1部1～28

主題	1～9	呈示・ヘ長調(ピアノ+弦楽器)
経過句	9～17	
主題	17～24	再現
経過句	24～28	

第2部28～68

副主題	28～44	呈示・ハ長調(チェロ+ピアノ)
経過句	44～68	副主題の確保

第3部68～108

主題	68～77	再現・ヘ長調(ピアノ+弦楽器)
経過句	77～84	
経過句	85～102	
経過句	103～108	長調→短調

以上である。第1小節から第9小節までに主題の呈示が独奏ピアノと弦楽器群に拠って主調のヘ長調で奏される。第1楽章の第1主題と密接な関係性を有しているのは異論のないところだ。続いて第17小節から第24小節に主題の再現⁽²²⁾が現れる。第28小節からは第2部になるのだが、第44小節までに副主題の呈示が配置されている。副主題の呈示は独奏ピアノに加えてチェロが加担する。いやむしろチェロの副主題に対して独奏ピアノがオブリ

ゲーションしている態である。⁽²⁴⁾第68小節から第3部に入り、第3部のはじめから第77小節までに主題が三現する。へ長調に拠っていて独奏ピアノと弦楽群が担当する。第2楽章の終り、第103小節から第108小節かけては、⁽²⁵⁾Intermezzoらしく第3楽章への移行の準備に取り掛かる。

〈第3楽章〉

第3楽章は、アレグロ・ヴィヴァーチェ、イ長調、4分の3拍子で、ソナタ形式の構成を示している。速度記号は♩ = 72である。第109小節から第326小節までが呈示部、⁽²⁷⁾第327小節から第496小節までが展開部、⁽²⁹⁾第497小節から第706小節までが再現部、最後に第707小節から第986小節までが終結部である。全体は878小節となる。楽器の編成は第1楽章に戻る。以下に構成表を示してソナタ形式を概観する。

呈示部 109 ～ 326

序奏	109 ～ 116
第1主題	117 ～ 132 呈示・イ長調（ピアノ）
経過句	133 ～ 148 第1主題の確保（ピアノ）
経過句	148 ～ 188
第2主題	189 ～ 204 呈示・ホ長調（弦楽器）
経過句	205 ～ 227 第2主題の確保（ピアノ + オーケストラ）
経過句	228 ～ 326

展開部 327 ～ 496

第1部	327 ～ 377 第1主題の素材（オーケストラ + ピアノ）
第2部	377 ～ 390 フーガの技法
第3部	391 ～ 484（オーボエ）
第4部	485 ～ 496 ニ長調

再現部 497 ～ 706

第1主題	497 ～ 512 再現・イ長調（オーケストラ）
経過句	513 ～ 528 第1主題の確保（オーケストラ + ピアノ）
経過句	529 ～ 568
第2主題	569 ～ 584 再現・イ長調
経過句	585 ～ 706

終結部 707 ～ 986

経過句	707 ～ 770
経過句	770 ～ 810 ピアノに拠る新素材
終結句	811 ～ 986

以上である。第3楽章の主題を導き出すための第109

小節から第116小節の序奏の後、第117小節から第132小節に第1主題の呈示が独奏ピアノによって奏される。⁽³²⁾主調のイ長調である。続く第133小節から第148小節の経過句では第1主意の確保が同じく独奏ピアノによって奏される。第189小節から第204小節の第2主題の呈示は弦楽器群によって奏され、ファゴットが加味されている。⁽³⁴⁾主調に対して属調のホ長調を示している。続く第2主題の確保は第227小節まで置かれて、独奏ピアノとオーケストラが奏している。第327小節から第377小節までが展開部の第1部である。第1主題の素材を中心にオーケストラと独奏ピアノによって奏される。第377小節から第390小節までにフーガの技法による部分が垣間見られる。第391小節から第484小節の展開部第3部ではオーボエに拠る新しい旋律がへ長調によって奏される。⁽³⁷⁾この旋律は各楽器に扱われ転調域を設けている。この転調は第485小節から第496小節の展開部第4部でニ長調に落ち着くこととなる。⁽³⁸⁾

再現部となり第497小節から第512小節までに第1主題の再現が主調のイ長調によって現われる。オーケストラに拠る。⁽³⁹⁾第1主題の確保が置かれた後、第569小節から第584小節までに第2主題の再現が配置される。主調のイ長調を示している。最後に280小節を数える長大な終結部が置かれる。⁽⁴¹⁾途中第770小節から第810小節の終結部第2部では独奏ピアノによる新素材が呈示され、⁽⁴²⁾フーガの技法を用いる作法の代わりになっているように考えられる。長大な終結部は圧倒的なクライマックスを作り出しておりソナタ形式における、第4の部分としての終結部を確実なものとしている。

第2章 本協奏曲における諸問題

ピアノ協奏曲と銘打ちながら独奏ピアノとオーケストラの交響部分は比較的控え目に作曲されているようだ。他のピアノ協奏曲、例えば先行するモーツァルトやベートーヴェンと比しても、また後出のブラームスなどと比較すればより明確であろう。交響の部分が少ないだけに独奏ピアノの音色とオーケストラの音色を混ざりあわないようにしているように構成されているのである。作曲当時は、文字通りヴィルトゥオーゾ的演奏の持て囃される傾向がある部分の聞き手の中に在って、いわゆる巨匠的協奏曲を企図されて作曲されるピアノ協奏曲が多いようであるが、シューマンのこのピアノ協奏曲においては巨匠的ピアノ協奏曲とは正反対のものになっている。ではあるのだが、実際の演奏において演奏家は高度なテ

クニックを要求されることも周知の事実であろう。それはシューマンのピアノイズム故の結果であって、つまり楽曲の複雑さ、および多様な色彩感を有しているためである。反巨匠的作品と言っても独奏ピアノパートの演奏には超絶技巧を要する訳である。ただ超絶技巧を聞かせるためだけの工夫なのではなく、シューマンの場合、この独奏ピアノパートがオーケストラをより交響的に聞かせることに関連しており、新しいピアノ協奏曲を創案することに成功していると言ってよいであろう。この点はショパンの例と比較すれば、自明のことであろう。

全体の構成は、第1楽章と第3楽章が古典的なソナタ形式の構成を採用し、第2楽章は三部形式を採用している。それにも拘らず一般的な評価は、ロマン主義的ピアノの協奏曲風幻想曲という評価に落ち着いている。これは前述のようにこのピアノ協奏曲の作曲過程に拠っていて、その企図が幻想曲から出発している（内容が成長して古典主義的体裁を持つに至ったに過ぎない）ことにある。ロマン主義的要点として先ず全3楽章の統一感が指摘できるだろう。これは若干前章で指摘したが、第1楽章の第1主題が中心となってそこから派生する旋律で全3楽章が関係付けられているからである。また、第2楽章はIntermezzo（間奏曲）であって、第3楽章とは続け⁽⁴³⁾て演奏されることもあげられよう。

ということはカンタービレな第2楽章は存在しない、ということになる。従来の協奏曲の概念を打ち破ろうとする（＝新案の構成）意図が働いていて、将にこの意図こそロマン主義の作曲家の存在価値になっているのである。また、ピアニストとして出発し作曲家に転向したシューマンであるからこそ「カデンツァの固定」を試みた⁽⁴⁴⁾ものであろうか。⁽⁴⁵⁾

作品54のピアノ協奏曲の演奏においては、冒頭のオーケストラの和音と続く3小節に渡るピアノの特徴的な導入部分が最も重要な部分の一つになっている。ケンプ(W. Kempff)、ミケランジェリ(Michelangeli)、グリモー(Greimaud)、ツィマーマン(Zimmerman)、ルービンシュタイン(A. Rubinstein)、リヒテル(S. Richter)、フォークト(Lars Vogt)の録音は、それぞれに工夫の跡があって、傾聴に値するものである。また同時期の作曲家、ベートーヴェン、リスト、グリーグ等、に拠るピアノ協奏曲との比較も有益かと思考する。

第1楽章第1主題の全協奏曲の中の存在価値を検討する必要があるだろう。第2楽章の主題、第3楽章の第1主題と深い関係性を有していて、全体の統一感を作り出している点は既に論じた。他に第1楽章では第23小節か

ら第25小節、またそれに続く弦楽群の旋律の特異性を指摘する事が出来るだろう。第1楽章の随所で聞くことの出来るこの旋律は、この楽章の中では第1主題と第2主題と対等な重みを有している。また、クラリネットに拠る第1楽章第2主題は後に展開部第1部でのピアノとクラリネットの変イ長調に拠る旋律を導き出している。最もシューマンらしい作法の一面を示している。第1楽章の展開部では、第185小節から第204小節までの第2部に第1楽章の冒頭を挿入して、楽章全体を2分しているように構成されている。第402小節から始めるカデンツァの後に現れる第458小節から第544小節の終結部が長大なために呈示部、展開部、再現部、というような3部分によるソナタ形式の古典的な構成から、ロマン主義的な構成に移行していることが解る。つまり、呈示部と展開部、再現部と第2展開部としての終結部というシンメトリーな構成である。その為に展開部第2部の冒頭テーマが効果を有していると言う訳だ。

第1楽章において、今一つ特筆されるべき点は第402小節から第457小節のカデンツァである。50小節以上ものカデンツァであり、明確に小節線で分割されて、作曲家の管理下に置かれている。シューマン的手法と言ってよいだろう。

第2楽章は続く第3楽章へのIntermezzo（間奏曲）である。第28小節から第68小節の第2部でのチェロに拠る「憧憬」溢れる旋律はこの楽章の特徴の一つである。が、そのチェロの旋律に対する、独奏ピアノの動きが、あまりにもシューマン的であろう。説明は不可である。聴いて貰えば理解される。

第3楽章は前述のように、第1主題が第1楽章第1主題に関連している。特筆すべき⁽⁴⁶⁾ことは3点ある。先ずは第189小節からの第2主題であろう。第2主題は休止符入り主題であって、のちピアノの切分音へ移行する準備の役割を有している。まるでこの箇所は2拍子のように聞こえるのであるが、この特徴的なリズムの挿入から、第3楽章第1主題との競合において、相互に特徴づける効果を演出しているようだ。このような作曲法はシューマンが、当時熱心に研究していたJ. S. バッハやヘンデルの影響かも知れない。第2点目は、第1楽章同様に、長大な終結部の存在である。第1楽章の部分でも前述したが、終結部は再現にのちの展開部、（既にベートーベンの中期以降のピアノソナタなどにもこの傾向は指摘できるのだが）つまり第2展開部としての内容を有している点である。第3点に、自在な新素材の使用法にある。第770小節からのピアノに拠る新旋律の挿入や、第391小節か

らのオーボエに拠る転調域での新素材の採用であろう。

これらを踏まえると、本論第1章で試みた作曲学的分析上では古典主義的形式観を示すものの、内容的には明らかにロマン主義的な特徴を示す傾向にあることが明らかであろう。

おわりに

本稿の内容及び構成を立案するに当たり、楽譜のみならず多くの実演、録音（レコードやコンパクトディスクになっているもの）からの示唆は大であった。⁽⁴⁷⁾

注

- (1) Robert Schumann, *Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54*, herausgegeben von Peter Jost, G. Henle, Verlag Breitkopf & Härtel, 2010. を使用する。（以下Schumannと略記する）
- (2) Schumann, “Vorwort” (Peter Jost)
- (3) Abraham, G. “Schumann, Robert (Alexander)” (The newGrove, Dictionary of Music and Musicians, edit. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limit., 1980, vol. 16, pp.831 ~ 855.), p. 839.
- (4) Schumann, s. 1.
- (5) Schumann, ss. 1 ~ 96.
- (6) Schumann, s. 1.
- (7) Schumann, s. 1. 他に速度についての指示は、第67小節から *Animato* (s. 7.), 第112小節から（前小節でリタルダンドした後に）*a tempo, animato* (s. 10.), 第156小節から（変イ長調に転調して）*Andante espressivo* (s. 14.) となり速度記号も $\text{♩} = 72$ を示している。第185小節から *Allegro Tempo I* (s. 16.) し、第205小節からは *Più animato* (s. 19.) して、第259小節では再び *Tempo I* (s. 24.) している。第320小節では *Animato* (s. 29.) し、第365小節では（前小節でリタルダンドした後）*a tempo, animato* (s. 32.) となり、第402小節の *Cadenza* (ss. 36 ~ 37.) に至る。第458小節からは *Allegro molto* (s. 37.) を指示して終結部を閉じている。加えて数か所の *ritardando* や *accelerando poco a poco* および *Un poco andante* などの指示が挿入されている。
- (8) Schumann, ss. 1 ~ 13.
- (9) Schumann, ss. 14 ~ 24.
- (10) Schumann, ss. 24 ~ 37.
- (11) Schumann, ss. 37 ~ 42.
- (12) Schumann, ss. 36 ~ 37.
- (13) Schumann, ss. 1 ~ 2.
- (14) Schumann, s. 7.
- (15) Schumann, s. 24.
- (16) Schumann, s. 29.
- (17) Schumann, s. 43.
- (18) テキストでは第3楽章の小節数を第2楽章の *Intermezzo*

の108小節を加算して第109小節から数え始めている。
(Schumann, s. 52.)

- (19) Schumann, ss. 43 ~ 45.
- (20) Schumann, ss. 45 ~ 48.
- (21) Schumann, ss. 48 ~ 51.
- (22) Schumann, s. 43.
- (23) Schumann, s. 44.
- (24) Schumann, ss. 45 ~ 46.
- (25) Schumann, s. 51.
- (26) Schumann, s. 52.
- (27) Schumann, s. 1. 他に速度についての指示はなく、速度への指示が多く見られた第1楽章とは対称をなしているようだ。
- (28) Schumann, ss. 52 ~ 62.
- (29) Schumann, ss. 62 ~ 71.
- (30) Schumann, ss. 71 ~ 81.
- (31) Schumann, ss. 81 ~ 96.
- (32) Schumann, s. 53.
- (33) Schumann, ss. 53 ~ 54.
- (34) Schumann, s. 56.
- (35) Schumann, ss. 62 ~ 65.
- (36) Schumann, s. 65. 終結部にフーガの技法を配置させないこともあり、この部分は僅かな小節数を用いているだけである。
- (37) Schumann, ss. 65 ~ 70.
- (38) Schumann, ss. 70 ~ 71.
- (39) Schumann, ss. 71 ~ 72.
- (40) Schumann, s. 75.
- (41) 脚注30に同じ。
- (42) Schumann, ss. 85 ~ 87.
- (43) Schumann, ss. 51 ~ 52.
- (44) Schumann, ss. 36 ~ 37.
- (45) メンデルスゾーンの影響の顕著であることが指摘でき、他にベートーヴェン、バッハ、ヘンデルの影響も既存の研究の中では言及されている。Abraham, G. op. cit., pp. 850 ~ 851.
- (46) Schumann, s. 56.
- (47) 参考にした主な録音を列記する。① Krystian Zimerman / Herbert von Karajan / Berliner Philharmoniker / 1981 / Grammophon, ② Wilhelm Kempff / Rafael Kubelik / Symphonie Orchester des Bayerischen Rundfunks / 1973 / Grammophon, ③ Artur Schnabel / Carlo Maria Giulini / Chicago Symphony Orchestra / 1967 / BMG Victor, ④ Hélène Grimaud / David Zinman / Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / 1995 / Erato, ⑤ Sviatoslav Richter / Lovro von Matačić / Monte Carlo National Opera Orchestra / 1974 / Warner, ⑥ Lars Vogt / Simon Rattle / City of Birmingham Symphony Orchestra / 1992 / EMI, ⑦ Arturo Benedetti Michelangeli / Daniel Barenboim / Orchestre de Paris / 1982 / Grammophon.

（あみの こういち）