

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

### 大作曲家のデュナーミクと解釈：第2回 シューマン

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1998-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/783">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/783</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# 大作曲家のデュナーミクと解釈

村上 隆

## 第2回 シューマン

### 〈序〉

前回の考察の結果、ショパンのデュナーミクの特徴として、*p*と*f*がほとんどの表記であり、*mp*は一切使われなかった事、また、*p*、*f*等の強弱記号そのものよりむしろ、それに付随した発想標語や彼独特の音符の上下にあるアクセント・テヌートやアクセント、*sf*、*ffz*、*sfz*、*ffz*、松葉記号と*cresc.*、*dim.*の組合せ等の方に神経が配われた事、等が明らかになった。*sotto voce*、*mezza voce*、*leggiero*、*dolce*、*appassionato*、*con fuoco*等、強弱と打って変わって誠に豊富な指示の中にショパンの真意を窺う事が出来る。

さてそれに対し、他の大作曲家達のデュナーミクにはどのような個性が表れているだろうか。この論文ではそれら大作曲家達の作品のデュナーミクの用法にそれぞれ特色がないか、また、前述したような彼らに共通し、用いる事を避けたと思われる強弱記号の確認、その理由等について考察し、演奏解釈の何かの手掛かりとなればと考えた。

### 『シューマンのデュナーミク』

今回はロマン派の作曲家シューマンを取り上げてみた。彼は時には幻想的であり、時には炎の如き情熱を見せる、繊細かつ詩的なロマンティストである。彼の強弱にはその両極端に揺れ動くエキセントリックな面が反映していることは十分に想像できる。

### 〈取り上げる楽譜について〉

分析に入る前に使用楽譜について少し触れておきたい。前回同様に個々の作品については原典版の使用を原則とした。この中でもウィーン原典版の場合には校訂報告が詳細で具体的であり、その典拠が明確である為、楽譜への信頼度が高い。ヘンレ版は前回のショパン考察の際に、その姿勢等に疑問があったが、今回は自国のものと言う事もあり、校訂報告もきちんとしているように思われる（編者 Wolfgang Boetticher）。従って、今回の論文では特にウィーン

原典版という事にこだわらず、ヘンレ版を中心として、ペータース原典版をも混ぜて使用した。それでもなおかつ原典版が存在しない場合、参考としてブライトコップフ&ヘルテル社（主にクララ・シューマン編）を使用した。原典版の記載における括弧入りのものは除外する形で進めていく。原典版により個々の強弱に相違があるようだが、その問題点は取り上げない事とする。小節の数え方だが、ヘンレ版等では繰返しの1 | 2 | とある場合、1 | を小節数から省略している。しかし、これら原典版の姿勢は理解できない。何故ならば、シューマンに限らず、時として1 | 2 | の小節数が異なる場合もあり、強弱も異なることがあるからである。このため本論文では1 | の部分も含めた数え方とする。従って、1 | 2 | 等がある曲ではヘンレ版等との小節番号箇所にはずれが生じるのはやむを得ない。

### ◆シューマンのピアノ主要作品における強弱記号の考察◆ —原典版を基に

では、デュナーミク解釈の手懸かりとして、まず大雑把に彼の用いた強弱記号の種類を分類してみよう。前回のデータとを比較する為に、出来るだけ分類を前回と同様にすることを原則とした。ただし、*sfz*, *sf*, *fz* のまとめ方がショパンと少し異なる（記号に対する考え方、用い方の相違から生じた）事については本文の中で明らかになろう。

シューマンの用いた最強音は *fff*、以下強い順に *ff*, *piu f*, *f* (*forte*, *sempre forte* も一括含める), *mp*, *mf* & *meno f*, *p* (*piano*, *sempre piano* も一括含める), *pp* で、最弱音は *ppp* までである。この他に強弱記号及び標語の中の、強さに関わるものとして、*con forza*, *fz*, *sf*, *sfz*, *fp*, *sfp*, 弱音に関わるものとして、*sotto voce*, *mezza voce*, *perdendosi*, *smorzando*, *calando*, *slentando*, *morendo*, *tranquillo*, *verhallend nach und nach* (独) 等もあり、それらを10段階に分け、整理してみた。数字として突出しているものには太字にするか、斜体にしてある出だし強弱無し（表中→出強弱無）としてあるのは、曲の冒頭に強弱記号が使用されていないものが整理されている。*sf*, *fz*, *sfz*, *sotto voce*, *mezza voce*, *calando* 等が付されていても、具体的に基本的強弱記号 (*fff*, *ff*, *piu f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*) が無いものは強弱無しとして扱っている。

〔シューマンにおける強弱記号の分類法〕

①=*fff* ②=*ff* ③ *a=piu f* ③ *b=con forza* ③ *c=ffz, sfz* ③ *d=sf, fz* ③ *e=fp* ④ *a=f, sempre f* ⑤=*mf, meno f* ⑥=*mp* ⑦=*p, sempre p* ⑧ *a=sotto voce, mezza voce* ⑧ *b=perdendosi, smorzando, calando, slentando, morendo, tranquillo, verhallend nach und nach* (独) ⑧ *c=piu p* ⑨=*pp* ⑩=*ppp*

本論末の一覧表には彼のピアノ主要作品の強弱記号を整理し、年代順にまとめてみた。協奏曲など管弦楽伴奏付のものソロ部分のみを参考として掲載した。曲数は協奏曲、ソナタ等の1楽章をも1曲とした。遺作の内、同一曲（又は楽章）の初稿の方は割愛したが（交響的練習曲やソナタ第3番等）、改訂の後削除されたものの中で、ヘンレ版巻末等に掲載されたものは

取り上げた。本論を書き上げた段階で、曲数では作曲家どうしの比較の際に参考となりずらいと気づいたので、いずれ全小節数による比較の方へ移行して行くつもりである。年代は曲の完成年度に基づき整理した。曲によってはほぼ完成から出版まで何らかの理由で時間を空けたり、推敲に手間取ったりし、成立年代にやや疑問の感じられるものもある。その基準は「作曲家別名曲解説ライブラリー／シューマン／音楽之友社」記載のものを中心に置いた。今回は紙面の都合と言う事もあり、作曲年と作品番号による一覧のみの掲載とする。同様に強弱記号について考察も本論とまとめを同時に進行させる形態を取らせて頂く。

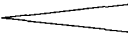
### 《シューマン作品強弱記号年代順一覧表におけるデュナーミクへの考察》

ここで、彼の用いた強弱記号について考察してみよう。本論文末の一覧表の総数及び年度分布で見るとその使用頻度にかなり差が有る事が分かる。

- 1) *ppp* & *fff*…使用少ない。*ppp* は半分以下、*fff* の使用も5分の1、1835年から1839年までに集中し、その前後は用いられなかった（数字比較は総てショパンとの比較）。
- 2) *pp* & *ff*…若干多い程度。
- 3) *piu p*…原典版を中心に見る限り未使用である。
- 4) *piu f*, *con forza* 等…極端に少ない。*piu forte* は1832年のみ、*con forza* も使用がまばらである（1831, 1835, 1837, 1849年で、十分の1以下）。
- 5) *mf* & *meno f*…多いとは言えないが、それでも10倍にも及ぶ。
- 6) *mp*…未使用。ショパン同様の特徴であるが、交響的練習曲終曲に疑問箇所が有る。
- 7) 強弱に関する楽語…*sotto voce*, *mezza voce*, *smorzando*, *perdendosi*, *tranquillo*, *calando*, *verhallend nach und nach* (独) の使用がわずかに見られる（十分の一）。
- 8) *f* & *p*…*f* は倍、*p* は1.5倍の使用である。*f* の中に *sf* に近い（おそらく *sf* と  $>=$  アクレントとの間に位置する）用法が見られる。
- 9) *sfz*, *fz*, *sf*, *sfp*, *fp*, *rfz*…極端に多く使用。4倍近い。
- 10) *rfz*, *sfz*, *fz*, *sf* の四種類及び *sfp*, *fp* の二種類は微妙に使い分けられている。

部分的強弱に関し、おそらく並べた順の優劣（前ほど優位）が有ると推定される。

つまり、シューマンの強弱記号の使い方は、基本的強弱記号（*fff*, *ff*, *piu f*, *mf*, *mp*, *p*, *piu p*, *pp*, *ppp*）で比較してみると、ショパンより更に狭い範囲の限定的使用が目立つ。*f* と *p* を中心として、*ff*, *mf*, *pp* を交えて使用している。この範囲の中での使用頻度は総てショパンより多い（特に *f*）が、*fff*, *piu f*, *piu p*, *ppp* では使用頻度が激減する。

更に、この中で特筆すべきは *mp* が使用されなかった事である。ただ、一箇所だけ疑問の生じた曲がある。交響的練習曲の終曲における、第114小節から第131小節に到る盛り上がりを見せる所がそうである（譜例—1）。第114小節 *p* , 第118小節に *animato* があり、

第120小節 *mf*，第122小節から *poco a poco cresc.* があり，第129小節 *rfz* の後，第131小節で *sempre con forza* と *f*，*sf* によるクライマックスを形成する。この第118小節に *mezzo* の指示が見られるのである。位置から考えれば，第114，120小節の *p*，*mf* と同じなので，*mezzo p* の意とも受け取れる。もしそうならばこの一箇所のみを使用ということになるのであるが，何故 *mezzo* としか指示しなかったのかが不明である。同型の第37～52小節の方は意識的に控えめの強弱設定としてあるため，*mf* も無いので比較ができず，結論が出せない。第1稿の方を比較してみると，第37～52小節の方は音・強弱設定が同じだが，第83小節～85小節及び，第89～106小節（第2稿第89～94小節に相当），が大幅に異なる。その第85～97小節の第2稿にな

【譜例—1 交響的練習曲 Op. 13 終曲より】

い第90小節と、第130及び132小節（第2稿118及び120小節と同じ）にやはり *mezzo* の指示がある。第132小節の方は第2稿で *mf* に替えられているので、*mezzo p* を意味する可能性が大きいが、*mezzo soprano* との意も考えられる。イタリア語教官にも理解不能とのコメントを頂いた。

強弱に関する楽語がわずかであるのに対し、極端に多く使用されているのが *sfz*, *fz*, *sf*, *sfp*, *fp*, *rfz* である。特に *sf* は異常な頻度で、多いと思われたショパン（1077個）の4倍近

【譜例－2 謝肉祭 Op. 9より】

**Florestan**

Passionato

Pedal

ritenuto

Adagio

a tempo

leggiere

ritenuto

Adagio (Papillon?)

a tempo

p



【譜例—3 謝肉祭 Op. 9より】

Pause

Vivo

*f precipitandosi*

Pedal

6

11

16

22

*sf*

*sf*

*sfz con forza*

*ritenuto*



【譜例-4 プレスト・パッションナート（遺作）より】

211 *fz*

217 *rinforzando* *sf* *pp*

223 *marcato* *sf* *ppp* *poco cresc.* *pp*

229 *marcato* *sf* *ppp*

235 *sf*

241

241

*fz* *fz* *fff* *dim* *nu* *endo*

5 4 3 2 1 4 1

\* \*

247

247

*p*

4 5 4 5 3 2 5

\* \*

253

253

5 2 4 3 5 4 3

\* \*

259

259

*sf* *ffz* *pp* *fz*

\* \*

266

266

\* \*

# Sheherazade

Ziemlich langsam, leise

32. *p* *fp*

5 5 5 5 3 4 5 4 5 4 5 4

3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

5 5 5 5 3 4 5 4 5 4 5 4

*fp* 1 3 2 2 3 5

4 3 4 5 4 5 4 3 4 2 4 2

2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4

13 2 3 4 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

17 *sfp* *sfp* 3 4 3 4 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4

[ソナタ第2番 Op. 22 ト短調 第一楽章] 譜例—6a & 6b

ソナタ第2番は1833年～35年にかけての作品で、1838年に改訂されている（ヘンレ版によれば、1830年～1838年までかけていて、改訂は1839年となっている）。改訂された折、終楽章が現在のものに差し替えられた（旧来のもはプレスト・パッションートとして演奏されることも多い）。シューマンの自由でファンタジックな楽想はソナタのような形式の分野において十分に活かしきれるのであろうか、という疑問が先に立つ。事実、この分野でソナタの名を付けず、自由な発想と配列で書いた幻想曲がその最も成功した例かと思われる。ソナタという枠には到底収まりきれない自由な発想の持ち主である。それぞれ3曲のソナタは非常に魅力的であり、楽想にあふれ、後世への影響（ブラームス、チャイコフスキー等）も計り知れないものであるが、いかにも窮屈に、はみ出しそうになりながらの展開を見せている事も確かであろう。

第2番もその例に漏れない。第1楽章を例に取って見よう。強弱のみに絞って楽譜を見てみても、その極端さ、客観性に欠く指示、意味不明のもの等、少々独善的傾向が見られる。あふれんばかりの情熱と幻想に満ちた音符とは裏腹に、演奏者から見て、この楽譜の強弱指示は極めて不親切であり、冷静さを欠く。その原因が何から来るのか、探ってみよう。

- 11) 同じ強弱記号の連発。……特に *f* と *sf* が頻繁に現れる。
- 12) 矛盾した指示。……………最後の3段で *ff* の後、*f*, *sf*, *f* で終わるのは？  
*f* の中に *sf* と  $>$  =アクセントとの間に位置する用法。
- 13) 狭い範囲の強弱記号使用…*ff*, *f*, *p* + *fz*, *sf*
- 14) *f* 等にテンポ・ルバートの暗示。

この楽章において使用された強弱記号のうち、基本的なものはたった3つの *ff*, *f*, *p* であり（以後の第2, 4楽章には *pp* や *mf* も使われている）、それぞれの記号に *sf*, *fz* を補う形で総て進行する。この多用され過ぎの *f* の中に *sf* に近い（おそらく *sf* と  $>$  =アクセントとの間に位置する）用法が見られる。例としては第40～42, 70～74, 235～236, 264～268, 317～319小節（繰返し1 | 括弧含む）があげられよう。即ち、彼の中では強い順に *fz*, *sf*, *f* という設定があるようだ。従って、矛盾したように見える終わり方（317～319小節）も、彼の頭の中では *ff* に対する強調であり、響きの違い、即ち「強調の中でのシューマン・トーン」とでも名づけるべきものを要求しているのであろう。

出だしの *fz* を見ると彼が *sf* より一層強いインパクト、つまり、何か見えない壁（もしかするとフリードリッヒ・ヴィーク）・虚空に向かっての言いようも無い「叫び」のようなものを演出したかったのであろう。この楽章での *fz* は展開部中の区切り目にあたる第173小節（ヘンレ第172小節）に使われているだけだが、*sf* とは明らかに区別して用いている。それを証明するために表—1において、他曲での全使用例を抜き出してみた。ノヴェレッテ以外の曲ではシューマンが演奏者にその表現の違いを要求していると断言して良い。また、謝肉祭、プレスト・

# KLAVIERSONATE

OPUS 22

Frau Henriette Voigt geb. Kunze zugeweiht

Komponiert 1830–1838 · Erschienen 1839

So rasch wie möglich ♩: 144

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) begins with a forte (f) dynamic and a 'Pedal' instruction. The second system (measures 5-9) continues the piece with various fingering numbers (5, 2, 2, 3, 2, 1) and dynamic markings. The third system (measures 10-14) shows further melodic development with fingering numbers (4, 5, 4, 4, 5) and dynamic markings (2, 1, 1, 1). The fourth system (measures 15-19) includes a sf (sforzando) dynamic marking and fingering numbers (5, 2, 1, 3, 4, 4, 4). The fifth system (measures 20-24) concludes with a sf dynamic marking and fingering numbers (3, 4, 1, 2).

\*1) Die Anweisung *Pedal* bedeutet, daß das *Pedal* „fast in jedem Tacte, je nachdem es die Harmonieabschnitte erheischen“, benutzt werden soll (originale Fußnote Schumanns zur Sonata op. 11).

\*1) The direction *Pedal* signifies that the pedal is to be used "in almost every measure as demanded by the respective harmony sections" (Schumann's orig. footnote to Sonata op. 11).

\*1) L'indication *Pedal* signifie que la pédale doit être utilisée pour «presque chaque mesure, selon que l'exigent les séquences harmoniques» (note orig. de Schumann à la Sonata op. 11).

25

29

30

34

35

39

40

44

45

50

51

55

【譜例—6b】

252 *p* *(rit.)*

260 *f*

266 *f*

271

276 *Schneller* *p*

281 *sf*

Detailed description: This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 252-259) begins with a piano (*p*) dynamic and a *(rit.)* (ritardando) marking. It features complex fingering and a large slur. The second system (measures 260-265) starts with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 266-270) continues with *f* dynamics and includes a *3 5* fingering. The fourth system (measures 271-275) shows a continuation of the *f* dynamic. The fifth system (measures 276-280) is marked *Schneller* (faster) and *p* (piano), with a *5 3 3* fingering. The sixth system (measures 281-285) begins with a *sf* (sforzando) dynamic. The score is filled with intricate patterns, including triplets, sixteenth-note runs, and various fingering instructions.

286

*p*

291

Noch schneller

*sf* *f*

296

*sf*

301

*ff*

307

312

*f* *sf* *p*



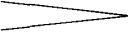
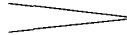
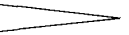
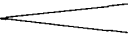
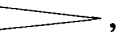
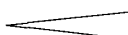
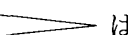
パッショナート、交響的練習曲での用法を見ると、前述の *rfz*, *rinforzando*, *sfz*, *fz*, *sf* 使い分けが明確に見て取れる。

この楽章全体でみると、多用され過ぎの *sf*, *f* に多少とも解釈が必要である。彼の音楽にはショパンとは全く異なる意味での“テンポ・ルバート”や“テンポの揺れ”が不可欠である。これらの多用と、その事は無関係では有るまい。*f* の中に“十分な響きで音を保って（つまりテヌートの的に、そして長さをも少々保って）歌いなさい”との意味を持つものがあると推定される。その更なる強調としての *sf* や *ff* もあるようだ。例として第 4, 15~17, 57, 102~104, 110~112, 150, 154, 158, 166, 168, 198, 209~211, 251, 295, 303, 305小節を挙げておこう。彼が強弱記号をくどくどと使っている場合には、何か表現と関わりがあると考えておけば間違いが無いようだ。

【表一 1 fz 使用例】

<i>fz</i> 使用曲例	使用箇所	使用状況	<i>sf</i> との区別	<i>sf</i> との強さ
アベッグ変奏曲	第 1 Var. 最終小節	同一 <i>var.</i> で <i>sf</i> も使用。	区別すべき	更に強調すべき
謝肉祭	<i>Frorestan</i> 第45小節 終曲第40小節	前者に強調の <i>rfz</i> , <i>rinforzando</i> , <i>sfz</i> , <i>fz</i> , <i>sf</i> , <i>f</i> 総て使用。終曲で <i>sf</i> も使用。	区別すべき	<i>sf</i> より強調すべきだが、 <i>rfz</i> , <i>rinforzando</i> , <i>sfz</i> の方が強いと推定される。
幻想曲	第 2 楽章第198小節	同一曲で <i>sf</i> も使用。	区別すべき	更に強調すべき
交響的練習曲	終曲第190小節	同一曲で強調の <i>rfz</i> , <i>sf</i> , 使用。	区別すべき	<i>sf</i> より強調すべきだが、 <i>rfz</i> の方が強いと推定される。
ノヴェレッテ	第 6 曲第12小節 2 個	同一曲で <i>sf</i> も使用、しかし使用箇所が離れている。	特に無し	特に無し
ソナタ No. 2	第 1 楽章第1,173小節/ 第 4 楽章296小節	同一曲で <i>sf</i> も使用。	区別すべき	更に強調すべき
プレスト・パッショナート	全11個使用 第15, 210, 211, 241~246, 468小節	同一曲で強調の <i>rfz</i> , <i>rinforzando</i> , <i>fz</i> , <i>sf</i> 使用。	区別すべき	<i>sf</i> より強調すべきだが、 <i>rfz</i> , <i>rinforzando</i> の方が強いと推定される。

【小さなロマンス…子供の為のアルバム第19曲】 譜例— 7

子供の為の小品では有るが、「シューマン・トーン」の秘密に迫るのに格好の材料となる。たった20小節しか無いのに、*pp*~*p*~*f* の3種の強弱記号と *sfz*, *sf*, *sfp*, *fp* の使い分けが見られるからである。*sfp* は「鬼ごっこ…子供の情景」のような純粹に、その記号のままの表現が要求される例もあるが、この曲での *sfp*, *fp* 及び *sfz* は  も伴っており、先程の曲で触れた“十分な響きで音を保って（つまりテヌートの的に、そして長さをも少々保って）歌いなさい”との意味のものがあると推定される。ウィーン原典版の校訂報告（クラウス・レンナウ）では *fp*  は *f*  *p* を意味するだけであるが、 *sfp* ,  *fp*  はテヌートやテンポ・ルバートをも暗示するものであろう。

Zweite Abteilung  
FÜR ERWACHSENERE

Kleine Romanze

19. Nicht schnell M. M. ♩ = 130 *fp*

*p* *fp* *f* *pp* *fp* *dim.*

◁ や ▷ を伴った *sfz*, *sf*, *sfp*, *fp* の弾き分けが、この曲演奏の鍵であり、彼独特の「シューマン・トーン」を理解する鍵となろう。強調の優先順位は前述したように、その並べられた順と考えると良い。これらの違いを微妙にコントロールし、“歌”“ルバート”“テヌート（十分な）”“熱き心”を盛り込めば完全な「シューマン・トーン」が出来あがる筈である。ショパンの考察で「アクセント・テヌート」と命名したものと同様の、シューマンの個性がそこに集約されているように思う。

## 〈結び〉

今回の論文はシューマン一人に絞り、出来るだけ簡潔を目指したつもりである。最高級の芸術家である事は言うまでも無く、優れた演奏を聞けば自ずとわかる筈である。そこから流れ出る“情熱・幻想・ロマン”は何より我々の“魂”を揺さぶって止まないものである。従って、最高のシューマン演奏はその“フロレスタンとオイゼビウス”の“魂”を理解する最上級の芸術家にこそ許されるものだし、如何に美辞麗句を並び立てても言葉では表し尽くせない面がある。ここでは強弱に焦点を当てて、彼の音楽にアプローチしてみたのであるが、良い意味でも悪い意味でも彼の個性は十分に顕れているように感じた。ただ、彼が“何を言いたいのか”という事に関し、余程深い読みをしないと演奏に破綻をきたす危険性もある。何故なら、どちらかと言えば彼の意識が“強音”の方にあり、*ff*, *f*, *sf*, *fp*, *sfp* 等をやたら連発して使う傾向があるからである。真に受けるとガンガン鳴らしまくって鍵盤を突きまくらないといけなくなり、乱暴の極みになってしまう。そうかと言って、さらさらと流したのではシューマンにならない。そうした彼の強弱に関する極端な一面を理解し解決する何か糸口でも見つけられたであらうか。彼の作品解釈の少しでも手がかりになれば幸いである。

最後になったが、当論文及び強弱一覧表作成にあたり、膨大な量という事もあり筆者門下生等に協力を要請し、そのお陰でここまでこぎつけることが出来た。協力者は以下の者である。彼らに感謝の意を表したい。

藤井直美（卒業生）、阿瀬見美穂、加藤大須、川端智恵、鷹かつら、柳澤奈津美、保坂明里、西浦友子、西堀敦子、野村晴美、福田あき子、細野有希、吉田千佳子（以上大学生／1998.9現在）

（本学助教授＝ピアノ担当）

シューマン作品強弱

作品名	作品番号	曲数	⑩ <i>ppp</i>	⑨ <i>pp</i>	⑧c <i>piu p</i>	⑧b= <i>smo</i> <i>pe, mor,</i>	⑧a= <i>s.v.</i> <i>/m.v.</i>	⑦ <i>p</i>	⑥ <i>mp</i>	?	⑤= <i>mf</i> <i>meno f</i>	④ <i>f</i>
アベック変奏曲	Op. 1	1	1	14		1		14			9	12
蝶々	Op. 2	12	2	16				17			13	14
アレグロ	Op. 8	1		5		2		28			4	13
トッカータ	Op. 7	1		2		1		1				1
パガニーニ練習曲	Op. 3	6		5		2	1	30			7	48
6間奏曲	Op. 4	6		25			2	64			12	53
クララ即興曲	Op. 5	1		1				23			3	20
パガニーニ演奏会用練習曲	Op. 10	6		7		6	3	50			1	33
ベートーヴェンの主題による変奏曲形式の練習曲	遺作	1		4				10				5
ソナタ No. 1	Op. 11	4		27		2		54			7	59
プレスト・パッショナート	Op. 22 遺作	1	4	16		1		19			4	10
ソナタ No. 2	Op. 22	4		7				25			2	81
謝肉祭	Op. 9	21	1	23			1	46			13	39
ソナタ No. 3	Op. 14	4		30				43			3	47
ソナタ No. 3 遺作スケルツォ	Op. 14 遺作	1		4				10			5	13
ショパン変奏曲	遺作	1		6				3				5
交響的練習曲(遺作含)	Op. 13	1		13			1	42	1		11	55
ダヴィド同盟舞曲集	Op. 6	18		18				57			9	82
幻想曲	Op. 17	3		23				50			11	25
幻想小曲集	Op. 12	8	1	16				56			13	132
子供の情景	Op. 15	13		12				24			5	2
クライスレリアーナ	Op. 16	8	1	23				43			9	70
ノヴェレッテ	Op. 21	8		32				90			22	181
アラベスク	Op. 18	1		3				8			2	6
4 ピアノ曲集	Op. 32	4		2				15			3	32
花の曲	Op. 19	1		2				12			3	24
フモレスク	Op. 20	1		31				73			24	86
夜曲	Op. 23	4		8				42			12	36
ウィーン謝肉祭騒ぎ	Op. 26	5		7				37			5	104
3 ロマンズ	Op. 28	3		2				32			2	41
音楽帳	Op. 124	20		13		1		82			7	26
ピアノ協奏曲	Op. 54	3		3				33			4	30
ペダルピアノの為のスケッチ	Op. 58	4						34				34
カノン形式の練習曲(ペダル・ピアノの為の)	Op. 56	6		3				33			6	8
子供の為のアルバム	Op. 68	43		28				86			12	115
色とりどりの小品	Op. 99	14		13				63			9	79
森の情景	Op. 82	9		23				35			4	26
4 行進曲	Op. 76	4		2		1		18			2	13
4 フーガ	Op. 72	4		1				13				1
序奏とアレグロ・アパッショナート	Op. 92	1		3				26				25
幻想小曲集	Op. 111	3		6				26				4
子供の為のソナタ	Op. 118	12		5				83			4	94
7 フゲッタ形式小品	Op. 126	7		1				7				6
朝の歌	Op. 133	5		4		3		16				23
序奏付コンサートアレグロ	Op. 134	1						6				6
幽霊変奏曲	遺作	1						6				
Schumann 総計		286	10	489	0	20	8	1585	0	1	262	1819
Chopin 総計		213	22	335	9	112	99	1010	0	0	28	926

注：①～⑩本文〔シューマンにおける強弱記号の分類法〕参照

弱記号年代順一覧表

③ e <i>fp</i>	③ d2 <i>sfp</i>	③ d <i>sf</i>	③ c=fz <i>sfz</i>	③ f= <i>rfz</i>	③ b= <i>con forza</i>	③ a <i>piu f</i>	② <i>ff</i>	① <i>fff</i>	出強 弱無	楽譜	作曲 完成年	作曲 開始年	改訂
		19	2	2	1		8			Henle	1830	1829	1834~44
		25					10			Wien	1831	1829	
		26					17			Peters(Köhler)	1831		
		7					3		1	Henle	1832	1829	
		95		6		1	11		3	Henle	1832		
		111		2		2	29		1	Henle	1832		
4		83					9			Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1833		
		95					24		2	Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1833		
		105								Henle	1835	1831	
		<b>425</b>	1	3			28	2		Henle	1835	1833	
		73	11	11			11	2		Henle	1835		
		104	3				8			Henle	1835	1833	1838
	1	<b>251</b>	6	6	2		<b>50</b>		5	Henle	1835	1834	
12	2	<b>200</b>	1	<b>37</b>			12			Henle	1836	1835	1853
		34					4			Henle	1836		
		7					2			Breitkopf & Härtel	1836		
		<b>213</b>	1	2	1		14	1		Henle	1837	1834	
		<b>255</b>	4	5			12		2	Henle	1837		
	1	121	6	1			26	2	1	Henle	1838	1836	
		163	10				18			Wien	1838	1837	
	8	10					2			Wien	1838		
		105					12			Henle	1838	1838	
6		<b>210</b>	3	14			26			Henle	1838		
							2			Wien	1839	1838	
		40					3			Peters(Köhler)	1839	1838	
		2					1			Wien	1839		
		74	3	3			6	2		Peters(Köhler)	1839		
		38					12			Henle	1839		
		81		2			5		2	Henle	1839		
		58	1							Henle	1839		
12	8	40					5		1	Henle	1845	1832	
2	4	191					9			Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1845	1841	
		25					8			Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1845		
2	15	38								Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1845	1845	
<b>62</b>	8	88	9				14		2	Henle	1848	1848	
18		120	1				4		3	Henle	1849	1836	
29	4	26					2			Wien	1849	1848	
30	11	70	3		1		6			Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1849	1849	
5		1	<b>19</b>							Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1849		
36	<b>19</b>	50	15		1		14			Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1849		
5	2	31	1				3			Henle	1851		
41	8	185					2			Clara Schumann	1853		
17	1	16							2	Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1853		
	4	28								Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1853		
3		67	7				3			Breitkopf & Härtel(Clara Schumann)	1853		
11		2								Henle	1854		
295	96	<b>4008</b>	107	94	6	3	435	9	25				
3		1077	18		87	10	409	45	75				

