

研究ノート

ロマン派のエチュード

椎名亮輔

学芸学部・音楽学科

昨年度は、鍵盤楽器の発祥から始まって、その中のある時点において「指使い」という概念が生まれ、それが様々な形で発展してきた歴史を追った（同志社女子大学学術研究年報第55巻参照）。フランソワ・クーブランにおけるタブラチュアの否定、そして「古風なやり方 *façon ancienne*」と「現代風のやり方 *façon moderne*」の差異化がひとまずその原点であった。それが、C・P・E・バッハにおいては、クーブラン達の「フランス派」の人達の「多過ぎる指」と、自分達「ドイツ派」の「少な過ぎる指」の対比から、「必要な数の指」を手に入れると言う、ドゥルーズ＝ガタリの言い方を借りると「指に成ること *devenir-doigts*」とでも言うべき考え方が生まれてくる。鍵盤奏者にとっては、生まれつきの五本の指があるのではなく、その場その場の状況や必要に応じて、五本以上あるいは五本以下の指を持つということになる。

この「指生成 *devenir-doigts*」を極限にまで押し進めたのが、いわゆる「ロマン派」の時代の作曲家＝ピアニスト達だった。極端に増殖する指の例はフランツ・リストに見られ、彼においては指の数が、数十人、あるいは百人を超える人数のオーケストラに匹敵するまでに増殖する。それだけではない。リストの指は、「牛の群れのカウベル、疾駆する馬の蹄、湧き出る泉、ささやく木の葉……」（ローゼン）にまで生成変化するのである。

その反対に極端に還元される指の数は、フレデリック・ショパンに見られることは、昨年度にも見た。彼が残した教則本のスケッチでは、指のテクニックは基本的な三種の要素にまで還元される。隣り合った音の間隔が、1) 一音であるか、2) 一音半であるか、3) それ以上の重音であるか、この三種である。ショパンは指の数（指使いのパラエティ）という点においては「還元主義者」であったが、しかし、もっと根本的な所でこの指概念の拡張を行っている。モシュレスやカルクブレンナーなどの、19世紀的実証主義に大きく影響されていたロマン派の作曲家＝ピアニス

トの大部分は、「指の均質化」「スタンダード化」を主張していた。指を身体他の部分から切り離し独立させ、それぞれの指の間には同質性を要求した。それに反して、ショパンは、指の差別化・個別化を主張し、さらには手首・前腕・腕・肩などの身体部位に関してもそれらを共働させることを主張した。身体全体が指に成る *devenir doigts* ののである。

このような文脈の中で、本論では、「エチュード *étude*」というジャンルに焦点を当て、それぞれの作曲家達の個性を浮き彫りにしようと思う。そのためには、まずこのジャンルについて見ておかなければならない。

実を言うと、19世紀以前の鍵盤楽器のための作品には、教育という目的を持ったものの中に傑作が多かった。それらは、「エチュード」とは呼ばれず、「レッスン」とか「練習曲」と呼ばれていた。17世紀イギリスのヴァージナルのための作品の中には多く「*lesson*」があるし、同時代のフランスには「*leçon*」があった。J・S・バッハのオルガン以外の鍵盤楽器のための作品は、ほとんどが「*Klavierübung*」（オルガンのためのものもある）として発表されたし、ドメニコ・スカルラッチェの、現代では「ソナタ」として知られている作品は、もともとの題名は「*essercizi*」であった。

しかし、これらの作品は、鍵盤奏者のためだけの練習曲ではなかった。「指のため」だけではなく、ここには「作曲家として学ぶべきこと」というものも多く含まれていた。それゆえ、これらの練習曲はかなり専門的性格の強いものとも言えるだろう。

それに対して、18世紀も終わり頃になってくると、そのような傾向が薄れてくる。モーツァルトはそのような練習曲を書かなかった。そして、彼のピアノ作品の中でも難しいものとされるピアノ協奏曲にしても、その技巧的困難さはスカルラッチェに比べれば、格段に易しいものとなっている。C・P・E・バッハの教則本付録のソナタは、そのような中では例外的だろうが、あまり「練習曲」的ではな

くなっている。

ここには歴史的・社会的要因がある。ピアノ演奏者の二極分化である。家庭でへたくそでもいいから自分で弾いて楽しむアマチュアと、当時発生した「公開演奏会」において名人芸を披露するエキスパートの二つの極にピアニストの種類が分化したのである。(市民階級の発展という同一の原因が、これらの現象の背後にあることを思い起こそう。) ここにおいて、「エチュード」という新しいジャンルが生まれてくる。これは、その「演奏会用エチュード *étude de concert*」という言い方が端的に表わしているように、勃興する「公開演奏会 *concert public*」のためのものであり、そこで演奏するエキスパート (ヴィルチュオーゾ *virtuoso*) のための、ひいてはそのような者に成るためのものである。

歴史的事実を見よう。最初の「エチュード」は、ジョン・バプティスト・クラマーという、ベートーヴェンの友人でイギリスに帰化したドイツの作曲家のものである。1804年のことである。その後にはムツィオ・クレメンティの有名な『パルナス山への登攀 *Gradus ad Parnassum*』が、1817年から26年にかけて発表される。同時期に、ベートーヴェンの弟子で、リストの教師であった(名目上だけだという説もある) カール・チェルニーの一連の練習曲集も発表されている。そして、1825年には、モシエレスのエチュード集、リストの「最初の」エチュード集が発表される。しかし、これらは音楽性という点では余り興味を引くようなものではなく、また、ピアノのテクニックという面と音楽性が余り結び付いてはいなかった。

そのような中で、1820年代後半から発表され始めるショパンのエチュード集は、格段の素晴らしさを見せている。ここにおいて、「エチュード」というロマン派の新しいジャンルが生み出され、音楽性とテクニックが一体のものとなって提出されているのである。そして、以後この流れの中、リストとモシエレスの「新しいエチュード集」や、モシエレス、ブラームス、スクリャービン、ドビュッシーなどのオリジナリティーあふれるエチュードが生み出されていくのである。(以下の年表参照。)

年表

1804	John Baptist Cramer, <i>Grosse praktische Pianoforteschule</i>
1817-26	Muzio Clementi, <i>Gradus ad Parnassum</i> Carl Czerny
1825	Ignaz Moscheles, <i>Studien</i> op. 70

1826	Liszt, <i>Etude en 12 exercices</i> , op. 1
1832	Schumann, <i>Paganini Studien</i> , op. 3
1833	Chopin, <i>12 Etudes</i> , op. 10 Schumann, <i>Paganini Etüden</i> , op. 10
1834	Schumann, <i>Symphonische Etüden</i> , op. 13 (-1837)
1836	Moscheles, <i>Charakteristische Studien</i> op. 95
1837	Chopin, <i>12 Etudes</i> , op. 25 Liszt, <i>24 Grandes Etudes</i> Sigismund Thalberg, <i>Etudes</i> , op. 26 (-1838)
1840	Fétis-Moscheles, <i>Méthode des méthodes</i>
1851	Liszt, <i>Etudes d'exécution transcendante</i>
1857	Alkan, <i>12 Etudes dans les tons mineurs</i> , op. 39
1863	Brahms, <i>Variationen (oder Studien) über ein Thema von Paganini</i> , op. 35
1893	Brahms, <i>51 Übungen für das Pianoforte</i>
1894	Scriabin, <i>12 Etudes</i> , op. 8
1903	Scriabin, <i>8 Etudes</i> , op. 42
1915	Debussy, <i>Etudes</i>

これから、ショパンとリストの「エチュード」について検討する。それによって、彼らのピアノ書法上の際立った差異が明らかになるであろう。一般にロマン派のピアノ教則本、エチュード集は、バッハの『平均率クラヴィーア曲集』を参照することから、バッハの作品が第1集・第2集ともに、24の調性を全て使ったプレリュードとフーガ集(合計48曲)であることにより、12の倍数によって曲集を構成することが多く為された。シャルル・ヴァランタン・アルカン、全ての短調のためのエチュードを書いたし、リストのエチュードも1837年の第2版では『24のグランド・エチュード』(実際はその半分の12曲しかない。当初は、48曲書こうという意図もあったらしい)と名付けられていた。このようなバッハへの参照が最もあからさまなのは、ショパンの場合であり、彼は全ての調性のプレリュード集も書いているが(彼自身フーガも書きたかったが、できなかったと述べている——もともと書く意志があったかどうかは怪しいが……)、2冊あるエチュード集(Opus. 10とOpus. 25)それぞれが12曲ずつで構成されている。(また、或る証言によると、彼は演奏会の前の指慣らしには必ず『平均率』を弾いていたということだ。)

さて、ショパンのエチュードで明らかになる彼の音楽の特徴とは何だろうか。それは、逆説的なことだが、ショパンの音楽がピアニスティックではない、ということだ。彼は、自分自身が優れたピアニストであったことから、彼の

書くピアノ音楽もピアニストのために、ピアニストに弾き易いように書かれていると思われがちである。しかし実際は、ショパンほど、ピアニストに[・]反[・]して、ピアニストの手に無理をかけて、書いている作曲家はいないのである。解り易い例が『プレリュード ト長調』に見られる。最初の数小節の左手は、人間の手に最もぴったりと当てはまる、動き易い音型で出来ている。しかし、この音型が全曲で一貫して用いられるために、音楽的な論理の必然性による転調により、黒鍵の数が増えていけばいくほど、左手の動きがアクロバティックになっていく。ショパンにおいては、音楽的論理が手の論理を支配している。ここからショパンのテクニックの難しさが生じるのである。(これはリストの場合には当てはまらない。全く正反対とは言えないが、リストの場合は手の論理が音楽の論理を上回[・]っているとは言えるだろう。これについては後述。) これはエチュード集の随所に見られる特徴である。

それぞれのエチュード集の構成を見よう。どちらの集も完成度の高い曲で成っているが、やはり20歳の時の作品10よりも、作品25の方が、より緻密で、半音階の動きも多くなっており、また全体の構成も完成されている。(最後の2曲は例外で、フィナーレらしく、似た調性——ドラマティックな短調——で劇的に終わる。) 作品10の流れは、2番の終結音から3番の開始音が同音の連続(ハ音)、3番から4番が3度の動き(ロマン派においては、和声における3度関係は同質のものと思なされていた例が多い) すなわちヘ音からイ音、5番6番7番も緊密に結び付いており、特に6番の終わりはそのまま7番に繋がって何の不自然さもない。作品25は、1番から順に、変イ長調・ヘ短調・ヘ長調・イ短調・ホ短調・嬰ト短調・嬰ハ短調・変ニ長調・変ト長調・ロ短調・イ短調・ハ短調となっており、移動が近い調性間で行われているのが解る。中でも、最初が長調と短調の繰り返し、変ニ長調からの動きが属調から主調への動きであること、最後の3曲がやはりフィナーレらしい派手なものであること、などが解る。

音楽的特徴から言えば、一言で言ってこれらのエチュードは「音色=色彩のエチュード」であるということが言える。作品25の1には驚くべき色彩のパレットが使用され、特に「色彩の対位法」(14小節目から3小節目間)がうかがわれる。25-2はアクセントの微妙な組み合わせであり、25-3はタッチのコントラスト、25-4もスタッカートとレガートの微妙な組み合わせから出来ている。25-5は同じ単純なフレーズをどのようにタッチの違いで微妙に色彩付けていくかということであり、またこれらの「色彩」がピ

アノ[・]音の可能性の探求という意味で為されているのである。(以前に述べたリストの音色の多様性は、ピアノの音ではなく、カウベルや泉や木の葉のさやぎなどの、ピアノ以外の音の探求であった。) 25-6は2種類のレガートの均衡のエチュードであり、これもまた音色が問題となっている。25-11はこれも同じ音型が指の間が張り裂けるまでに展開されていくのだが、ロマン派的な劇的な緊張の高まりにそのような手の緊張が共働しているのである。作品10においても同様なことが指摘できる。10-10ではアクセントの位置を変えるだけで多様な色彩を引き出し、10-6では(ショパンの支持通りのメトロノーム記号で演奏すると——すなわち通常の演奏習慣よりもほぼ2倍の速度で演奏すると)いくつもの層に分けられた、新たな音色の世界が開けているのが解る。

さて次にリストのエチュード集を見ていこう。リストのピアノ曲の大部分は五つのシリーズに分類される。すなわち、

- 1) いわゆる「超絶技巧練習曲」 Etudes d'exécution transcendante (いわゆる、と言ったのは、原題からするとこの曲集は「通常(の範囲)を超えた演奏(技巧)のための練習曲」である。「超絶」ではなく「超越transcender」しているのだ。)
- 2) パガニーニ練習曲
- 3) 旅人のアルバム
 - 3-1) 「スイス」
 - 3-2) 「イタリア」
 - 3-3) 「ハンガリー」

以上である。このうち、3-1)と3-2)は後に「巡礼の年報」になり、3-3)が「ハンガリー狂詩曲」になる。そして、3-2)には「ヴェネチアとナポリ」が付け加わり、第3巻として「ローマ」も書かれる。

リストは、パガニーニの先例に倣って、パガニーニがヴァイオリンで行ったことを、ピアノにおいて行おうとした。すなわち、新しい楽器の音の創出である。ここには、美しい音を作り出すという配慮よりも、醜く、攻撃的でさえあろうとも、劇的であれば良いという考えも見られる。テクニックの改良によって、劇的表現の幅を広げようとしたのだった。そのテクニックの改良は、リストの場合、漸進的に行われた。その痕跡が2度にわたる、練習曲集の改訂作業に明らかになる。1)のシリーズの変遷を見てみよう。

1826年(リスト15歳)『12の練習によるエチュード』作

品1

1837年(26歳)『24の大エチュード』

1851年(40歳)『超絶技巧練習曲集』

1826年版は少々の音楽的興味はあるにしても、チェルニーの練習曲並みの易さであり、つまらなさである。同じ15歳の作品であれば、ショパンやメンデルスゾーンの商品、あるいはクララ・ヴィークの商品でさえ、もっと興味深いものがある。1837年版は、12曲中11曲までが1826年版の改訂版であり、テクニク的にはほとんど演奏不可能と言ってもいいほど難しくなっている。最後の1851年版は、その1837年版を切り込み、無駄な部分を省き、より均整のとれた古典的なものとした改訂版である。これが現行の『練習曲集』である。ここで注目すべきは、この三つの版の間で行われたリストの仕事が、商品の骨組み、すなわち基本的メロディーライン・基盤となる和声・リズム構成などにおいてそれを保ったまま、音楽の表面にのみ関わるものであったということだ。音楽の表面、すなわち「音響」「ひびき」である。

1826年と1837年の間には、ショパンのエチュードが出版されており、リストの改訂作業の中にもその影響がうかがわれる。特に10番へ短調においてそれは著しい。同じ調性のショパンのエチュードからのメロディーの引用が為され、それがよりロマンティックに、劇的に変形されている。また、6度の連続を両手に分けて演奏するという(遠い先祖としては、チェルニーがあるかも知れないが)新しい沸き立つような音色を發明している。1851年版では、メロディーはより弾き易いように配分され、副主題が異常に展開されるコーダの部分も大幅にカットされている。

4番「マゼッパ」は、改訂作業が他の商品よりも1段階多く、独立した『マゼッパ』という商品として発表された版(1840年)がある。これは最終版の直前のことだ。そして、それぞれの段階で、同じ種類のテクニクが様々な形で追求されている。それは3度の連続を同じ指使い「24-24-24」で演奏するという、「マルテラート martellato」(ハンマーで打つように)の奏法である。(これはパガニーニの叩き付けるような弓の使用からヒントを得たものだろう。)また、劇的表現を増加しているのは、その新しい音響だけではなく、冒頭のカデンツァや付け加えられたオブリガートのメロディー、リズム的表現の緊迫化なども重要だ。そして、東欧の英雄マゼッパのことを歌ったヴィクトル・ユーゴの詩の引用により、単なるテクニクの追求がロマン的飛翔を約束する。驚くべきは、そのような「標題=

プログラム」が後からやってきていることだ。(これは他の商品にも当てはまる。)従来、一般に考えられてきたように、「標題音楽」とは作曲家があらかじめ何かのプログラムに沿って商品を書くのではなく、少なくともリストにおいては、そのようなプログラムは作曲家が後からどこかから探してくるものなのだ。

1851年版における改訂によって演奏が容易になる例は、へ短調エチュードでも見たが、より顕著な例が「鬼火」にも見られる。この曲は、第1版からの改訂がまばゆいばかりの華やかさにまで至った好例であるが、半音階的变化を含む重音の連続は、文字通りほとんど演奏不可能であり、これが例えばショパンの場合においてみたように音楽上の論理に従って曲の最後まで一貫したとすると、この曲の中間部のイ長調への転調部分は「ほとんど」ではなく、演奏できなくなってしまっただろう。リストはその部分において、より易いように演奏方法を変更する。しかし、演奏効果という点においては、ほとんど何の変化もない。この点が重要になる。リストにおいては、同様の効果をもたらすのであれば、より易いテクニクで演奏する方が選択されるのである。指のエコノミーであり、音響の論理の重視である。ショパンにおいては「音楽」が優先され、リストにおいては「音響」が優先される。

第3番へ長調は、改訂により、かえってテクニク的には易くなっているが、手に要求される表現がより「大きく」(文字通り手の広がりもより大きい)、円熟したものが求められている。左手だけで演奏される重音の上に、マゼッパの場合と同様、新しいオブリガートのメロディーがロマン的な詩を歌う。

リストの場合、他の作曲家の商品のピアノ用編曲、いわゆるパラフレーズが重要な概念となっているが、実を言うと彼自身の商品についてもそれは言えるのであって、このような自商品の改訂作業はまさしくパラフレーズ以外の何ものでもない。リストの場合のパラフレーズと言うと、何かピアノ以外の商品をピアノで演奏できるようにしたもののように思われがちだが、確かにパガニーニ練習曲はヴァイオリンをピアノに変えたものとしても、自らのエチュードはピアノをピアノに変えた、とも言えるのだ。そして、彼の場合、パラフレーズの論理と作曲の論理が区別できないほどに絡み合っているために、例えばこのへ長調においても、商品が進行していくにつれて、最初のアイデアである、左手に全てを担当させて、右手に新しいメロディーをもって来る、というものがどんどんロマン的な劇的表現の追求によって、原曲から逸脱をさせてしまう。

これはハ短調エチュードにしても同様である。第1版から生き残った要素は、二種類しかない。単純な上行音階と高音部でのアルペジオでの下降音型である。第2版で音階が低音部での「うなり」にまで変形させられるが（そしてこのアイデアも非常に独創的なものだ——上行音階の中に下降音階を聴かせる！）、これは現代ピアノにおいては、ほとんど聞き取れない。タッチが重くなってしまったせいだ。そこで、最終版でリストはそれをやめて、単純に両手の交互のオクターヴで下降させている。ここでも、聴衆の耳に達しないような無駄なテクニク的努力はしない、というリストの論理は貫徹している。

さて、最後に、同じロマン派の時代に書かれた練習曲ではあるが、以上のエチュードとは性質を異にするエチュード集を検討しよう。それは、ブラームスの練習曲集である。ブラームスはエチュードという表現はせずに、ドイツ語で「Studien」という表現をしているが、これに類する作品をいくつか残している。以下にそれを見てみよう。

1863年『パガニーニの主題による変奏曲、あるいはピアノのための練習曲』作品35

1869年『ピアノのための練習曲 Studien für das Pinoforte』

1879年『同第2版』

1893年『ピアノのための51の練習曲』

『パガニーニ変奏曲』として知られている作品は、ブラームスにとっては「練習曲」であった。この作品は、ブラームス初期のピアノソロのための一連の作品群の最後にあたる作品であり、その意味で一種のターニングポイントとなっているのだ。そして、この変奏曲はブラームスの他のピアノソロのための変奏曲の最後にもなっている。パガニーニのテーマによるピアノソロのための作品は、彼の先輩筋にあたる二人の作曲家、リストとシューマンが書いている。どちらもパガニーニ本人の演奏に接し、それに大きな刺激を受けて、パガニーニのヴァイオリンの妙技をピアノで再現してみたいという欲望がその背後にあった。シューマンは、パガニーニ『カプリース作品1』のピアノ用編曲を、最初は1832年『6の練習曲』作品3として次に翌年『6の練習曲』作品10として出版した。リストは前述の『パガニーニ・エチュード』（1831/51）を書いた。しかし、ブラームスは直接にパガニーニを聴いたことはなかった。その違い、そして作曲家としての資質の違いが、作品の差異として現れている。ブラームスの変奏曲は、ヴァイオリンの技

巧と直接には余り関係がなく（多少インスピレーションを受けたようすのものもあるが）、むしろピアノそのもののテクニクを追求している。さらには、「変奏曲」というジャンルが要求する古典的図式に則っている。しかし、ブラームス本人は、特に『ヘンデル変奏曲』の後では、このような「技巧的な」（言外に「表面的」な）作品は一種の「後退」であると思ったかも知れない。恐らくそれ故、彼はこの作品を「練習曲」として発表したのだった。しかし、ここでもブラームスは古典的模範にならっている。すなわち、この「練習」はピアノ技巧にもかかるけれども、さらには作曲技法上の練習でもあるのだ。

ブラームスの変奏曲は、それぞれ14の変奏を含んだ二巻から成っている。第1巻と第2巻のコーダの中には他に4つの変奏（各2ずつ増える）が含まれているので、全体の変奏の数は32となり、この数は例えば、バッハ『ゴールドベルグ変奏曲』（30変奏）、ベートーヴェン『変奏曲ハ短調』（32変奏）、同『ディアベリ変奏曲』（33変奏）に準ずるものだ。そして、それぞれの変奏曲の配置やテンポ構成について、ブラームスは古典的である。（リストはもっと柔軟だ。）特に、第1巻はそれが著しく、すべての変奏曲のテンポは一定か、変化が1:2になるようになっている。そして、コーダの前の変奏曲は、テンポがゆっくりとなり、コーダにおける急展開の前のリラックスした時間になっているのもモーツァルトなどの変奏曲によく見られる特徴である。（ブラームスの場合、一曲の変奏が短いので二曲の変奏曲がその役割を担っている。）この『パガニーニ変奏曲』が、直接に練習曲と関わりを持っていることを示す最良の例が、第二巻第11変奏に見られる。この変奏曲と全く同じものが、1893年の『練習曲集』第29番にあるのである。この事実からまた解ることは、『51の練習曲集』がかなり長い時期にわたって書き継がれていたことだ。このことはブラームス本人も証言している。

1869年と1879年の『練習曲』は、編曲である。最初はショパンの『エチュード』作品25-2の右手を6度の重音にしたもの、そしてウェーバーの『ソナタ』最終楽章「perpetuum mobile」を右手を左手にしたものである。その10年後の第2版では、バッハの作品の編曲が3曲付け加えられた。無伴奏ヴァイオリンのための『ソナタ』からのもので、特に最後は「シャコンヌ」ニ短調の左手のみによるヴァージョンである。（クララ・シューマンが右手を痛めていた時期に書かれたと言われている。）

最後に『51の練習曲』だが、前述のように、ブラームスは生涯にわたってコンサートピアニストとして活躍すると

同時に、その練習のために自ら編み出した練習パターンを持っていた。それを書き下ろしたのがこの作品である。だから、先述のショパンやリストのエチュードとは異なり、これは演奏会用の作品ではない。演奏会「以前」の作品なのである。そしてこのことは、この作品に興味深い特質を付け加えることとなった。すなわち、ブラームスの作曲上の舞台裏を覗くことができるのである。ブラームスは、自らのピアニストとしての演奏会に自作を演奏することが多かった。そしてそのために練習をしなければならなかったのである。そのことは、特に『第2ピアノ協奏曲』の時に顕著で（本人の証言もある）、重音の連続、オクターブの連続、オクターブの幅広い動きおよび跳躍など、『協奏曲』と『練習曲』で同じテクニックを用いる場合が少なくない。また、対位的に非常に込み入った動きの練習などは、ブラームスのどのような作品に出てきてもおかしくないような、対位的・和声的基盤を持っている。（25番、48、49番）そして、前述のように、他の作品に流用された練習曲もある（第29番）。

その他の作曲家のエチュードについて、その検討は後日に期したい。とりあえず本稿では、ショパンとリスト、そしてブラームスについて、そのエチュードの性格の違いから浮き彫りにされる、作曲家＝ピアニストとしての特徴の違いについて述べた。（本稿の内容は、2005年度「芸術特殊研究A」での講義が基本となっている。）

参考文献（前稿までのものも含めた）

- Bach, C. P. E., *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Translated and Edited by William J. Mitchell, New York, W. W. Norton, 1949.
- バッハ、C. P. E. 『正しいピアノ奏法』上下（東川清一訳、辻壮一・服部幸三監修）全音楽譜出版社、1963年。
- Behr, Johannes, "Vorwort", in: Brahms, *51 Übungen für das Pianoforte*, Wiener Urtext Edition, 2002.
- Chopin, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, Texte réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1993.
- Couperin, François, *L'Art de toucher le clavecin (The Art of Playing the Harpsichord)*, Ed. Bilingue, Edited and Translated by Margery Halford, CA., Alfred, 1995.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, 3ème édition revue et augmentée, Neuchâtel, A La
- Baconnière, 1988.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin-pianist and teacher-as seen by his pupils*, Translated by Naomi Sholet et al., Edited by Roy Howat, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- エーゲルディンゲル『弟子から見たショパン』（米谷・中島訳）音楽之友社、1983年。
- Fétis, F. J. et Moscheles, J., *Méthode des méthodes de piano*, reprint, Genève, Minkoff, 1973.
- Klaus, Detlef, *Johannes Brahms, Composer for the Piano*, translated by Lillian Lim, New York, Florian Noetzel Verlag, 1988.
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- Szendy, Peter, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002.
- 渡辺裕『音楽機械劇場』新書館、1997年。