

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(2)

松 藤 弘 之

Chopin's Etudes: Aspects of his Own Method (2)

Hiroyuki MATSUFUJI

1. はじめに

ショパンに関する著作の多くは、ショパンの表現が極めて繊細であり、微妙な味わいを持っていることを伝えている。彼の作品を演奏解釈するに当たって、それらの著作は有力な示唆となり得るものである。

彼の作品が彼の模索した技法や表現と渾然一体をなすことを考えるとき、特別の愛着を示した楽器の存在が浮き彫りになる。すなわち、パリに活動の拠点を定めてから、頑なまでの固執を示したプレイエル・ピアノである。

今回はショパンに関連する歴史的なピアノを調査し、19世紀前半のピアノ製作の事情や、ピアノ製作の歴史においてプレイエル・ピアノが占める位置などを検証しながら、エチュード Op.10-4 および Op.25-5 について考察する。

2. ピアノ製作の歴史とプレイエル・ピアノ

ポーランドのジェラズヴァ・ヴォーラにあるショパンの生家には、肖像画や調度品、食器、織物などの傍らに、その時代のピアノが1台置かれている。それは実際にショパンが弾いたものではなく、時代考証的に蒐集されたものだそうで、ワルシャワにあったピアノ会社、F・レシチンスキ社の製作とされている。⁽¹⁾ 私は1995年のショパン・ピアノコンクールをポーランドに聴きに行き、生家を訪ねる機会があった。そのピアノが目にとまったが、触れることは禁じられており、実際にどんな音がするのか確かめることはできなかった。

ショパンが弾いたピアノとしては、ウィーン演奏旅行で弾いた数種類のウィнна・アクションのピアノ、パリで特に好んだプレイエル、その他ブロードウッド、エラルルの各ピアノが有名である。では、ワルシャワを去るまでのポーランド時代には、どんなピアノを弾いていたのだろうか。ショパンに関する著作は洋書も含めて数多いが、これに言及したものに殆ど遭遇しないのが不思議である。

足達和子は「ショパンへの旅」のなかで、前述の生家のピアノや、ショパンが1830年に故国を

離れるまで住んだ、ワルシャワの旧クラシンスキ宮殿（現ワルシャワ美術大学）のピアノを紹介している。当時の人々は、宮殿の一角の居住地を「ショパン家サロン」と呼んでいた。今は「ショパン家サロン博物館」になっていて、サロンに親しく出入りしたアントニ・コルベルクが1832年に描いたペン画をもとに、住まいが復元されている。当時の家具類やピアノは戦火で焼失し、そこにはポーランド国立博物館がオリジナルに最も近いとするピアノが置いてある。19世紀のワルシャワのピアノ会社、クフホルツァ製のものである。⁽²⁾

これらのポーランド製のピアノは、ピアノ製作の歴史でどのような位置を占めるのだろうか。前の論文で触れたように、19世紀初頭においてはドイツやオーストリアで普及したウィーン式アクションと、イギリスで開発されたイギリス式アクションが存在し、2つの異なる方式の競い合いは19世紀半ばまで続けられた。⁽³⁾

1803年にイギリス式アクションを持つバリのエラール社のピアノが、同じく1818年にはロンドンのブロードウッド社のピアノ（1817年製）がベートーヴェンに送られた。豊かな音量で鳴り響くイギリス式のピアノは、ウィーンのピアノ製作者達を刺激した。それ以降、彼らはウィーン式の美点を損なわずに豊かな音量を得る方法を模索し始めた。

「ベートーヴェン研究」の著者である児島新は、ベートーヴェンが使用したピアノを一覧表で示している。それによると、1825年以降にコンラート・グラーフ（1782～1851）が貸与したピアノは、C₁～C_{is}に3重弦、D～f⁴に4重弦が用いられている。一覧には、同じ音域のピアノとしてグラーフ（バンベルク、1811年製）やプロトマン（ウィーン、1815年製）があって、それらは全音域の弦が3重弦となっている。⁽⁴⁾ ゆえに、ベートーヴェンが借用した4重弦のグラーフ・ピアノは当時の最新式のものであったと思われる。

ウィーンのピアノは跳ね上げ式のアクション、イギリスのピアノは突き上げ式のアクションであった。弦を打つハンマーの力は突き上げ式のほうが強いので、音量の差は歴然としていた。例えば、エラールのピアノはベートーヴェンに寄贈された当時において、全音域に渡って3重弦であった。しかし後年には、低・中・高音域は単弦・2重弦・3重弦に変更されている。すなわち、ウィーンのピアノは、跳ね上げ方式のアクションを採用する限り、打弦の力がイギリス式に及ばないので、音量を増すには4重弦にするなどの方法を採らざるを得なかったのである。

ショパンがコンラート・グラーフのピアノに出会ったのはこのような時期であった。彼は1829年のウィーンの演奏会で、シュタインのピアノと比較してグラーフのピアノを選定したことを手紙に書いている。⁽⁵⁾ これはベートーヴェンに貸与されたピアノと同型か、更に改良が加えられたピアノだったのであろう。1830年の2度目のウィーン訪問では、「最高なのは、グラーフ製のピアノを弾いてから、皆さんの手紙を持って床に着く時です」と記している。⁽⁶⁾

1830年のワルシャワでの演奏会の折に、もっとエネルギーに弾くようにという新聞批評を受け入れて、ショパンは次の演奏会でウィーン製のピアノを借りた。⁽⁷⁾ それ以降、彼は演奏会場にはウィーン製のピアノが向いていることを認識するようになった。

この事実によって次の推察に導かれる。すなわち、ショパンが幼時から慣れ親しんだピアノはポーランド製のピアノであること、そのピアノはドイツ・ウィーン式の古い製作方法に拠ったも

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(2) (松藤弘之)

のではないかということである。ワルシャワ時代に書かれた2つのピアノ協奏曲は、最低音がF₁、最高音がf³となっている。これは、ショパンの使用したピアノが、1810年以前にウィーンで作られていたピアノと同じ音域であったことを示している。

18～19世紀初頭のポーランドの音楽事情を探るには、隣接のロシア、プロシア、オーストリアによるポーランド分割支配などの歴史的な状況を度外視するわけにはいかない。1815年のウィーン会議の結果、ワルシャワはロシア支配地区の首府となったが、限定的に自治が許されて経済や文化が発展した。音楽面では、公共のオペラ劇場の誕生、音楽協会や音楽出版の活動、都市の普通中学校における音楽教育の普及、そして1821年のワルシャワ音楽院創設などがあげられる。⁽⁸⁾

アリナ・ノヴァク＝ロマノヴィチは「ポーランド音楽の歴史」のなかで、当時のポーランドの音楽作品に、ギャラント・スタイルとウィーン古典派の影響が認められると述べている。ハイドンの交響曲とモーツァルトのオペラは、瞬間にポーランドに浸透していた。⁽⁹⁾ 音楽の創作と使用する楽器が相互に影響し合うことを考えれば、ポーランド職人がドイツやウィーンの製作技術に倣ったことは容易に想像がつく。

ところで、イギリス式アクションのピアノがウィーンに紹介された時、当地のピアノ製作者達はどのようなピアノを作っていたのだろうか。シューベルトはグラーフやヴァルター、シュタインなどのグランド・ピアノやスクウェア・ピアノを使用し、大変に気に入っていた。しかし、1823年10月28日にヨハン・ヤコブ・ゴルが新作のピアノを発表したとき、試奏したシューベルトは「新しい発明のピアノも悪くないが、古い様式によって作られたピアノがより優れている」と語っている。⁽¹⁰⁾

前述のように、ウィーンのピアノ製作者は音量の増大を目指したのだが、そのために弦を長くすることを試みた。それは必然的に弦の張力の増大をまねき、張力に耐える響板が必要となった。響板を幾重にも重ねたり、鉄や牛革で響板を作ったりするなどの試みが施された。⁽¹¹⁾ 結果的に音量の増大には成功したが、響きの要となる響板の変更は、それまでのピアノが持っていた美点を損なう犠牲も伴った。

シューベルトの言う「古い様式によるピアノ」は、タッチの軽さと明瞭な音色に特色があり、弱い音量での表情の豊かさが追究されていたという。⁽¹²⁾ 冒頭で触れた、ショパンがポーランドで弾いていたピアノは、おそらく古い様式による製作だったのであろう。ショパンのピアノへの嗜好、すなわち繊細な表現を好む傾向は、そのピアノを通して醸成されたのではないだろうか。

1829年のウィーンでの演奏の折に、当地のピアニスト達の叩くような弾き方に慣れた人々にとっては、自分の演奏は繊細すぎるだろう、そのような非難が新聞に載るのではないかとショパンは訝った。彼の予想どおりに、新聞批評は「独創性」や「真に卓越した才能」などの言葉でショパンの演奏を賞賛しながらも、「大変静かな演奏」「派手さが無い」「楽句の開始をアクセントで示さない弱点を持つ」などのマイナーな表現を付け加えることを忘れなかった。⁽¹³⁾

ショパンが故国を離れて向かうことになるフランスでは、エラール、プレイエル、ヘルツ、ガボーなどのピアノが演奏会場を支配し、宮廷風の優美なデザインと洗練された音色を持つ名器が作り出されていた。

エラール・ピアノの創業者セバスチャン・エラール（1752～1831）は、幼少より科学的な天賦の才を発揮してチェンバロの製作で名を上げ、1777年に最初のピアノを製作した。移調ピアノを開発してフランス王朝より特免状を付与される榮譽を手にしたが、1789年のフランス革命でロンドンに逃亡する。このイギリス滞在中に、イギリスのピアノの構造、特にアクション機構を学び取り、産業革命が進行していたこの国の工場生産の方法も合わせて吸収した。

彼は1796年にパリに戻り、イギリス式のアクションを備えたグランド・ピアノの製作を開始した。前述のごとく1803年にウィーンのベートーヴェンに5オクターヴ半のピアノを送り、これが「ワルトシュタイン」「熱情」などのピアノ・ソナタを生み出す原動力となったことは有名である。彼の才能はハーブにも発揮され、ダブルアクション・ハーブの完成はこの分野に革新をもたらした。

エラールの功績の最たるものは、打鍵の急速な反復を可能にしたダブル・エスケープメント・アクションの開発で、1821年に完成された。これが現代のグランド・ピアノの基礎になっていることで、エラールは不朽の名を留めているのである。

イグナツ・プレイエル（1757～1831）はウィーンの出身で、ハイドンにも学んで最初はストラズブルグやロンドンで音楽家として成功した。1805年にパリで楽譜出版商、1807年にピアノの製造を開始した。創業時のプレイエルに協力したのは鬼才製作者と呼ばれたジャン・アンリ・パプ（1789～1875）で、技術面の情報を提供しながら事業の礎固めに貢献した。パプは1826年に、ハンマーに初めてフェルトを使用するなど、137種類もの特許を得てピアノの技術革新に貢献した。

1815年から息子のカミーユ・プレイエル（1788～1855）も製作に参加した。彼も優れた音楽家だったので、パリの音楽家達を彼の周りに引き寄せた。なかでも、ピアノ奏者・教育者として名を馳せていたフリードリッヒ・カルクブレンナー（1785～1849）との交流は重要で、2人は数年をロンドンで過ごし、イギリスのメーカーであるブロードウッド、コラード、クレメンティと一緒に製造技術を研究して、それらの優れた点を導入した。こうしてプレイエルは高品質なブランド品としての名声を確立したのである。

パリに到着したショパンが、プレイエル・ピアノを弾いたきっかけは、プレイエル社の経営に加わっていたカルクブレンナーと懇意になったことによる。彼はショパンのパリ・デビュー演奏会を、プレイエルのサロンで行うように取り計らったのである。

パリで見聞するものに心を躍らせたショパンは、パリでの交友関係、日常生活、演奏会の準備のことなどを手紙に記しているが、親友のティトゥスに宛てた1831年12月12日付の長い手紙には、前後に何の脈絡もなく突然に「プレイエルのピアノは完全無欠だ」という簡潔な一文が挿入されている。⁽¹⁴⁾それはショパンが最初の出会いから、このフランスの楽器に一目惚れしたことを証拠立てるものである。

ショパンは生涯を通して、プレイエルと深い信頼関係で結ばれるのであるが、それは次のように確かめることが出来よう。パリ・デビュー演奏会以降、プレイエルのサロンにしばしば出演したこと、プレイエル社はショパンの自宅にグランドとアップライトのピアノを1台ずつ提供し

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(2) (松藤弘之)

ていたこと、ショパンはノクターン作品集9をカミーユ・プレイエルの夫人に献呈したことなどである。また、カミーユは体調不良のショパンを気遣って、1837年に2週間ほどのロンドン見物に誘っている。1838年にジョルジュ・サンドがショパンを連れてマジョルカ島に渡った時には、アップライト・ピアノを船便でショパンに届けた。ショパンはその地で作曲に着手したプレリュード集 Op.28 の版權を2000フランでプレイエル社に売却したのだが、そのフランス初版の献呈者をカミーユ・プレイエルとして友情を示したのである。

1847年の7月革命で多くの貴族達が離散し、1848年にショパンは失意のうちにパリを離れてロンドンに渡るのであるが、同年5月13日付の手紙に次のような箇所を見つけることができる。「私にはピアノが3台あります。プレイエルの他に、ブロードウッドとエラールを持っているのですが、今のところは自分のものしか使ったことがありません」⁽¹⁵⁾ というものだが、ショパンが言う「自分のもの」とはプレイエル・ピアノのことであり、まるで分身のような愛着を抱いていたことの例証ではないだろうか。

プレイエル・ピアノはシングル・エスケープメントのアクション方式を基盤として、細めのハンマーを用いるなど、イギリス式アクションにあって鍵盤の軽さを追究した。また、徹底して音色を追究した結果、高雅で哀愁のあるシンギング・トーンを獲得した。それらはショパンにとって、故郷やウィーンのピアノの追憶を呼び起こすものであって、彼がこのピアノに夢中になった理由はそこに極まるのである。

3. 歴史的なピアノの調査

これまでの研究で、ショパンの創作や自演において、グラーフやプレイエルなどのタッチや響きが重要な意味を持つことが浮き彫りになった。

そこで、ショパンに関係の深い歴史的なピアノを所蔵する場所を訪れて、調査を試みた。調査の対象としたのは、ウィーンの演奏で弾いたグラーフ、パリでの活動の主演となったプレイエル、ショパンがプレイエルとの比較に言及したエラール、この3種のピアノである。これらのピアノは、それぞれアクション機構に相違があり、音色も一聴で判別できるほど異なっている。

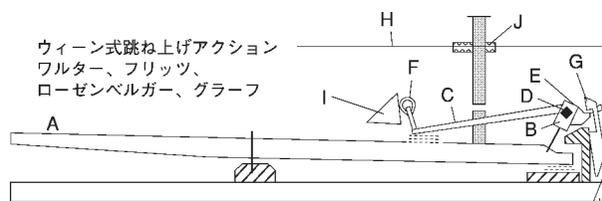
武蔵野音楽大学楽器博物館の鍵盤楽器展示室（江古田）には歴史的な各種アクションの断面の可動模型があって、指で鍵盤を押し下げながらハンマーが弦を打つメカニズムを確認することができる。グラーフはウィーン式、プレイエルはイギリス式シングル・エスケープメントエスケープメント、エラールはイギリス式ダブル・エスケープメントである。この3種の打弦の仕組みは次の通りである。⁽¹⁶⁾

(1) ウィーン式（跳ね上げ式）

- ① A（鍵）を押すとB（カプセル）とC（ハンマー・ジャック）が上がり、ハンマー・ジャックの後端部のE（ピーク）がG（エスケープメント・レバー）に引っ掛かる。
- ② このとき、B（カプセル）とC（ハンマー・ジャック）を繋いで貫くD（ピン）を軸に回転

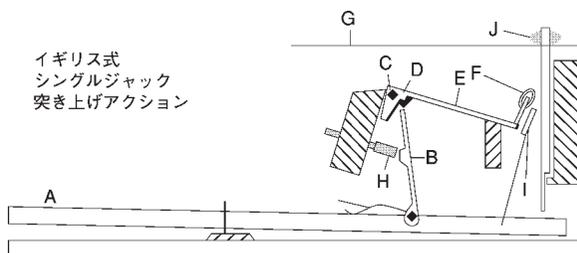
してF（ハンマー）が『跳ね上がる』。

- ③ 同時に、A（鍵）に垂直に取り付けられたJ（ダンパー）も上がり、H（弦）が止音状態から解放される。
- ④ F（ハンマー）がH（弦）に触れる直前に、E（ピーク）とG（エスケープメント・レバー）の引っ掛かりが解けて（エスケープメント）、F（ハンマー）は勢いでH（弦）を打って音が鳴る。
- ⑤ 自由になったF（ハンマー）は打弦の後に下方に落下し、リバウンドしないようにI（バック・チェック）に捕えられる。
- ⑥ A（鍵）を戻すとJ（ダンパー）が下がって止音すると同時に、全てが元の状態に戻り、次の触鍵を待つ。



(2) イギリス式シングル・エスケープメント（突き上げ式）

- ① A（鍵）を押すと、B（ジャック）がE（ハンマー・ジャンク）の後端部にあるD（ハンマー・バット）を『突き上げる』。
- ② E（ハンマー・ジャンク）はD（ハンマー・バット）を貫くC（ピン）を軸に、回転運動をして、F（ハンマー・ヘッド）がG（弦）に近づく。
- ③ このとき、A（鍵）の先端が突き上げたJ（ダンパー）も上がり、G（弦）が止音状態から解放される。
- ④ F（ハンマー・ヘッド）がG（弦）に触れる直前まで上昇すると、B（ジャック）のA（鍵）に接する下端部が右回転し、上端がD（ハンマー・バット）から外れる（エスケープメント）。
- ⑤ F（ハンマー・ヘッド）は勢いでG（弦）を打って、音が鳴る。
- ⑥ 自由になったF（ハンマー・ヘッド）は打弦の後、下方に向かい、A（鍵）の前方に取り付けられたI（バック・チェック）が上がってきて、リバウンドしないようにF（ハンマー・ヘッド）を捕える。
- ⑦ Aを戻すとJ（ダンパー）が下がって止音すると同時に、全てが元の状態に戻り、次の触鍵を待つ。

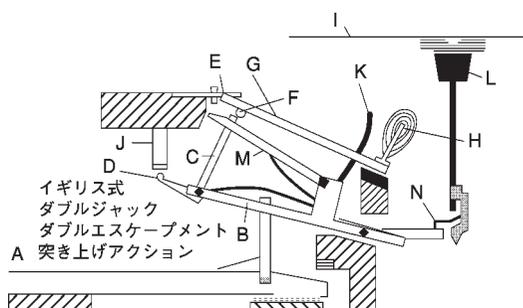


イギリス式
シングルジャック
突き上げアクション

(3) イギリス式ダブル・エスケープメント (突き上げ式)

- ① A (鍵) を押すと B (ウィペン) を介して C (ジャック) が F (ローラー) を『突き上げ』、G (ハンマー・ジャンク) は E (ピン) を軸に回転運動をして、H (ハンマー・ヘッド) が I (弦) に近づく。
- ② このとき、I (弦) に下方から押し付けられている L (ダンパー) も、B (ウィペン) と N (ワイヤー) を介して下げられ、I (弦) が止音状態から解放される。
- ③ C (ジャック) は上方へ向かう途中で D (ジャック・テール) が J (レギュレチング・ボタン) に当たることにより、下端を中心に左回転し、H (ハンマー・ヘッド) が I (弦) に触れる直前まで上昇すると、上端が F (ローラー) から外れる (エスケープメント)。
- ④ H (ハンマー・ヘッド) は勢いで I (弦) を打って音が鳴る。
- ⑤ 自由になった H (ハンマー・ヘッド) は打弦の後に下方に向かい、H の動作経路に近づいてきた K (バック・チェック) にリバウンドしないように捕えられる。
- ⑥ A (鍵) を戻し始めると、K (バック・チェック) から解放された H (ハンマー・ヘッド) は自由落下を始める。
- ⑦ M (レペティション・レバー) に取り付けられたバネが B (ウィペン) と C (ジャック) を下方へ引っ張り、F (ローラー) が M (レペティション・レバー) に支えられて一定の高さに保たれる。
- ⑧ C (ジャック) の上端がバネによって F (ローラー) の下の元の位置に戻ることができ (『逆エスケープメント』) 鍵を押す態勢が整う。したがって、速い反復打鍵ができる。
- ⑨ A (鍵) を戻しきると全てが元の状態に戻り、L (ダンパー) も完全に上がって I (弦) に押し当てられて止音する。

グラーフ・ピアノはウィーン、プレイエルとエラールのピアノはパリで製作されていた。ウィーンとパリのピアノのタッチや音色などの違いは、これまで見たようにアクション機構の相違が決定的な



イギリス式
ダブルジャック
ダブルエスケープメント
A 突き上げアクション

要因となっている。それぞれに長所と短所があって優劣を競っていたのだが、それを要約すると次のようになる。

- ・ウィーン式はタッチが軽く、イギリス式は重かった。
- ・イギリスは音量が豊かで、ウィーン式の音量はイギリス式に及ばなかった。

つまり、19世紀のヨーロッパのピアノ製作者達は、速い指さばきが可能で音量の豊かなピアノを模索していたことになる。ついに、イギリス式アクションに改良を加えたダブル・エスケープメント方式のアクションの開発がエラールによってなされ、ピアノの歴史上の画期的な出来事となり、今日に至るピアノの発展の大きな原動力となったのである。

それでは、調査したグラフ、プレイエル、エラールの各ピアノについて、創始期からショパンの時代までの概説、構造上の特徴、試奏の感想を述べてみたい。プレイエル・ピアノについては、1842年製作のピアノを所有する古楽器修復家の山本宣夫氏を訪ねてレクチャーをいただいた。試奏の感想は、表現が主観的にならざるを得ないことを断っておきたい。さらに、各ピアノの比較を容易にするために、一覧表にして本章の末尾に掲げておく。⁽¹⁷⁾

① グラフ・ピアノ

[歴史] コンラート・グラフは、南ドイツのリートリンゲン出身。ウィーンに出てピアノ製作の修行をし、1824年にオーストリア宮廷鍵盤楽器製造者に任命される。オーストリア、ロシア、ザクセンなどの宮廷、およびベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーンなどの音楽家が使用したことで第一級品としての名声を確立した。1835年、第1回オーストリア工業見本市のピアノ部門で金賞を受賞。また、シューマン夫妻の結婚式にお祝いのピアノを贈った。⁽¹⁸⁾

[構造]・跳ね上げ式アクション機構である。

- ・枠や内部の共鳴版は全て木材が使用されている。
- ・ハンマー部分は、木の芯に皮革が巻きつけてある。

[試奏の感想]

- ・タッチはチェンバロを思わせるように軽く、素早い音形を弾いてもクリアーに聴き取れる。
- ・ハンマーが皮革で覆われているためか、乾いた音質が印象に残る。
- ・外部や内部構造が木材のため、共鳴音に木質の素材感があり、音色にくすんだ落ち着きを与えている。
- ・高、中、低音域でそれぞれ音色が違い、オーケストラのように色分けができる。
- ・高音はチェンバロのように、軽快である。
- ・タッチのぐあいで感情に染みるような表現ができる。
- ・低音域は柔らかく暗い音色で、この楽器全体の落ち着いた音色に影響を与えていると思われる。

② プレイエル・ピアノ

[歴史] 創業者：イグナーツ・プレイエル（ウィーン近郊生まれ）。1807年，パリでピアノ製作開始。以下，第2章を参照。

[構造] ・突き上げ式シングル・エスケープメントのアクション機構である。

- ・ハンマーには，先述の通り，バブが開発したフェルトが巻かれていて，ハンマーの大きさはエラール・ピアノよりも小さい。
- ・山本宣夫氏によると，ダンパーペダルに特徴があり，浅く踏むと中央c¹音より左側の鍵盤のダンパーが，深く踏むと全鍵盤のダンパーが上がって解放弦の状態になる。浅く踏んだ状態で弾くと，ダンパーが作動した低音の柔らかなハーモニーに乗って，ダンパーの作動のない中・高音が細かなフィギュレーションを明瞭に響かせるのである。これは，イギリスのプロードウッドが開発したペダル機構（左半分鍵盤，右半分鍵盤，全鍵盤の3種類を踏み分ける）に改良を加えたもの，と氏は推測している。
- ・響板の材質は，スプルー（マツ科トウヒ属）である。
- ・響版の木目は，弦と平行にするのが当時の常識であったが，弦と直角になるように組んである。これによって，「音の飛び」が抑制されて，ウィーン式アクションのように柔らかで，くすんだ音が得られるそうである。

[試奏の感想]

- ・シングル・エスケープメントのため，タッチに複雑な感触の重さがない。表現したい内容を指先から鍵盤に素直に伝えられる。
- ・ショパンが多用したとされる5-5，4-4，3-3など，同じ指を黒鍵から白鍵に滑らせる運指が容易にできて，なめらかに歌える。
- ・グラーフ・ピアノよりも音の肉質が厚いので，歌う感じの音が出しやすい。また，アーティキュレーションも肉声に近い自然な表現ができる。
- ・心に染みるような響きの高音域，甘い音の中音域，柔らかな低音域と，音域ごとに響きの魅力がある。タペストリーが複雑な楽曲でも，演奏に透明感を与えることができる。
- ・ペダルを注意して踏まないと，前の和音と混じりやすい。これは山本氏の説明によれば，音自体が長い残響を持っているためということである。ショパンがペダルを戻す記号を克明に書き込んだ理由は，この事象にあるのだろう。
- ・上述のペダルの踏み分け効果を試してみた。ペダルを浅く踏んで使用すると，きらめくような透き通った高音を得ることができた。

③ エラール・ピアノ

[歴史] 創業者：セバスチャン・エラール。1777年，最初のピアノを製作。以下，第2章を参照。

[構造] ・エラール・ピアノの特徴は，何と言ってもダブル・エスケープメントのアクション機構である。

- ・打鍵のメカニズムで見たように，当時の止音はダンパーが上から弦を押さえる仕組みが

一般的であった。これに対して、エラールは下から押さえる仕組みを開発した。これによって、ペダルを踏んだ時のダンパーの雑音が少なくて済むし、響きを柔らかく止めることができる。

- ・ハンマーはフェルトで覆われており、大きさはプレイエル・ピアノより大きい。

[試奏の感想]

- ・ダブル・エスケープメントなので、タッチはグラーフやプレイエルに比べて重い反面、鍵盤が上がりきらないうちに次の打鍵ができるので、同音反復や速いパッセージを容易に弾くことができる。
- ・音色は柔らかく、高、中、低音域に渡って音色が一律であるのに驚かされた。エラールがハーブの製作や改良に力を尽くしたことを思い起こす。音のイメージにハーブに近いものがあって高貴な華やかさがあり、華麗で優雅なパリの高級サロンを彷彿とさせる。曲の華やかな部分を強音で弾くと、まさにハーブをかき鳴らすような感じに響く。

製造者名	グラーフ	プレイエル	エラール
製作年	1845頃	1842	1871
製作地	ウィーン	パリ	パリ
h × w × l (mm)	902×1337×2225	920×1380×2450	961×1415×2468
重量 (kg)	189.95	ca 200	267.9
音域	C ₂ ~g ⁴ (6 oct+5度)	A ₃ ~a ⁴ (7 oct)	A ₃ ~a ⁴ (7 oct)
鍵盤数	80	85	85
アクション	ウィーン式	英国式シングルエスケープメント	英国式ダブルエスケープメント
タッチ	軽い	中位	重い
特色	柔らかで重厚な音	歌うような音	速い連打が可能
音質	高音域 透明感 低音域 陰影のある音	高音域 心に染みる音 中音域 甘い音	全音域にわたり同じ音質 派手 透明感
ダイナミックレンジ	狭い	広い	広い

(注) 調査したピアノ：プレイエルはフォルテピアノ・ヤマモトコレクション蔵、グラーフ、エラールは武蔵野音楽大学楽器博物館蔵

4. 演奏のための試論

エチュード集 Op.10 は1833年、同 Op.25 は1837年に出版されている。彼は1829年10月20日、11月14日付の手紙にエチュードを書いたと記しているため、ワルシャワ時代に作曲を始めたことがわかる。まず12曲を Op.10 として出版し、並行して作曲されていたものを含めて更に12曲を Op.25 として出版したのである。したがって、作曲に用いたと考えられるピアノはポーランド製のピアノ、グラーフなどのウィーンのピアノ、パリのプレイエル・ピアノということになる。

これらのピアノの構造や音色は、現代のピアノと相当異なっている。現代の演奏者にショパンの技法がそのまま通用するとは言えないだろう。しかし、彼が当時のピアノのなかに靈感を探り、

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(2) (松藤弘之)

後世に伝わる刻印を残したのは無視できない事実である。楽器のメカニズムに関わりがあると思われる事柄に焦点を当てながら、演奏法を探ってみる。

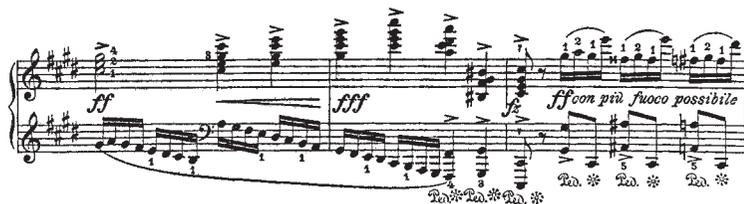
【嬰ハ短調 Op.10-4】

このエチュードの意図は、隣接する鍵盤上で指を順次に素早く動かすことにある。この種ものは、エチュード集で他に Op.25-2 があるのみで、意外に少ない。アルペジオと複合した形としては、右手のための Op.10-8、左手のための Op.10-12 がある。Op.25-2 にしても、隣接の音形は右手だけなので、両手に渡る練習としてはこれが唯一のエチュードということになる。

チェルニーに見られるように、19世紀初頭においては、急速に動く指の獲得がピアニストの必須条件として認識されつつあったと思われる。それは、ポーランド製やグラーフなどのウィーン式アクションの軽快なタッチによって可能なものである。

この曲の作曲がパリ到着の1831年以前であればグラーフ・ピアノが、1832年に書かれていればプレイエル・ピアノが想定されていたことになる。この曲の清書された自筆譜には、「1832年8月6日、パリ」と記されている。⁽¹⁹⁾ ということは、1832年の作であることが濃厚である。最低音は Cis₂ が用いられており、これはワルシャワ時代に書かれた2つのピアノ協奏曲の音域よりも低い。ことに終結部は管弦乐的で怒涛が渦巻くような音響世界が繰り広げられていて、それはパリで巡り会った音量の豊かなプレイエル・ピアノに触発されたものではないだろうか。(譜例1)

譜例 1



この作品の嬰ハ短調という調性は、ショパンの推奨する自然な手のフォームに合致しやすい。例えば第41～43小節は、両手ともに手のフォームに符合する鍵盤の位置が与えられている。(譜例2) 第1, 5, 12小節など、この作品の随所にその例を見出すことができる。

譜例 2



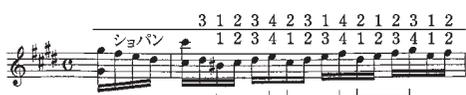
ところで、クラマー、クレメンティ、チェルニーなどピアノ教育用に練習曲を書いた作曲家達は、ハ長調による音階を基盤としたエチュードを書いている。すなわち、白鍵上で5本の指を順次に動かすことを基本とした練習である。ショパンにそれが無いのは、長い指を黒鍵に置く手

のフォームが最も自然であり、ハ長調の音階が最も難しいとした彼の考え方に関係があるのだろう。

この曲の最初の小節は親指を黒鍵に用いる運指形の連続で、ショパンが指示したものである。(譜例3) チェルニーならば、譜例3の上段に示した運指のように、親指を白鍵に使用方法を用いたかもしれない。アルフレッド・コルトーは、ショパンの運指法を支持するものの、音の粒を揃えることや、親指が垂れないで他の指と同じ働きをすることを求めている。⁽²⁰⁾そこには、ことさら長い指による支えの概念はないように思える。

しかし、ここでもショパンが提唱する技法に沿った練習を考えてみたい。[譜例4]のような方法によって、長い指の支えを感じることができよう。音の連続をレガートに奏するには、支えの滑らかな移動が欠かせない。左手が同じ形で進行する第5, 13~15, 19小節などにも適用できる。

譜例 3



譜例 4



第6, 20小節などは、左手が難しい部分である。指使いは色々あるが、出来るだけ指を替える
と細かく聴けるだろう。次のような練習をするとよいと思う。(譜例5, 6)

譜例 5



譜例 6



【ホ短調 Op.25-5】

ショパンがエチュードを書いた目的には、演奏技術の獲得に留まらず、音楽を彩る新しいフィギュレーションの模索があった。このエチュードに前打音の練習が意図されているのは明らかだが、独特なフィギュレーションから生まれる斬新な響きに魅せられてしまう。このホ短調という調性は、1830年作曲のピアノ協奏曲第1番や、同年の作曲と推定されている遺作のワルツと同じである。私には、ショパンの深層に染み込んだポーランドの郷愁が、これらの作品に色濃く出ているように思える。

ところで、Op.25のエチュード集の大部分がパリ時代にプレイエル・ピアノを用いて作曲されている。プレイエル・ピアノは心に染みるようなシンギング・トーンを有しており、ポーランドの郷愁と自然に響き合う。また、プレイエルの各音域での音色の違いや透明な響きが、Op.25-5のように複雑なタペストリーをなす作品の創作や演奏表現を可能にしたともいえるだろう。

左手の幅広いアルペジオの伴奏を伴って、右手が2声部からなる和声構成音を響かせて行く。ただし、拍ごとに右手の和音の内声には、非和声音である転過音が用いられ、次の瞬間に解決する。(譜例7：転過音を×, 解決音を○で示す)

譜例 7

加藤一郎はショパンの装飾音について、前打音は拍と同時に弾かれる場合が多いと述べている。その根拠に、ショパンの弟子の楽譜には前打音とバス音を縦の線で結んだ書き込みが数多いことを指摘している。彼は、このホ短調のエチュードやエチュード Op.25-3 などに示されたりズムが、ショパンの前打音の奏法を物語るとする。⁽²¹⁾ それならば、ショパンはエマヌエル・バッハなどのバロック時代における装飾音の演奏法を受け継いでいることになる。

ただし、第29小節以降は明らかに前打音を拍の前に出すことが意図されており、上声部の旋律のレガートが要求されている。プレイエルのシンギング・トーンの見せ所である。コルトーは、上声部のレガートを際立たせるためか、この部分においても前打音を拍と同時に弾くことを提案している。⁽²²⁾

この非和声音と和声音が交じり合っ、特異な響きが生み出される。こうした近代的な響きの連続にもかかわらず、上声の分かり易いメロディと堅固な和声構造によって統一感が保たれている。そして、転過音と解決音の組み合わせである内声は、第37小節以降に明らかとなるように、対位旋律としての働きを内包しているのである。(譜例 8)

譜例 8

第45小節以降の中間部は、左の内声はメロディを受け持ち、右手のフィギュレーションが伴奏を受け持つ。プレイエル・ピアノの柔らかに歌う低音は、まるで人声のように響く。

また、プレイエル・ピアノでペダルを浅く踏めば、伴奏は淡くきらめくであろう。ゆえに、そのイメージを再現したいものである。

ここでは右手の親指に不自然なアクセントが付きやすい。親指の奏法がポイントとなるだろう。ショパンの死の直後に採られた手の石膏レリーフを見ると、親指の第2関節が外に張り出しているのが分かる。これから推察できるのは、ショパンは親指を使用する際に、手首の関節と直接に

繋がる部分から第2関節までの骨に意識をかけていたのではないかということである。

これを裏付けるものは、弟子のミクリが親指の使い方に言及した箇所である。彼は「親指の移動を楽にするには、手のフォームに気をつけて、軽く内側に傾けていなければならない」と述べている。⁽²³⁾ 親指の第2関節を張り出して弾けば、まっすぐに伸ばす場合に比べて第2関節に重みが乗りやすいし、手が自然に内側に傾くように思う。ショパンはレッスンで「柔らかく、柔らかく」と口ぐせのように言って、手や手首の柔軟性を目標にしていた。⁽²⁴⁾ 親指は手首に直接繋がっているのです、柔軟性を保つためにも他の4本の指と異なる用い方の工夫が必要であろう。

ゆえに、私は親指で弾くときに、撫でるように手前に引くこと、他の4本の指から完全に独立させ、手首の親指の付け根から第2関節までを意識して動かすことを主張したい。これによって、親指の動きのコントロールや音量の調節などが容易になり、また、2、3、4指も支えの軸としての役割を自然に果たすことになるのである。

5. おわりに

アリナ・ノヴァク＝ロマノヴィチは「ポーランド音楽の歴史」の中で、18世紀後半から19世紀の最初の30年間で、創作音楽が民俗音楽の要素で満たされて行くプロセスと表現している。⁽²⁵⁾ 王権の没落などヨーロッパに生じた社会構造のシフトは、民族的な音楽への関心を高めた。

フランス革命後に全欧的に文化を集積させていたパリは、ワルシャワの戦乱を逃れたポーランド亡命人が多かったこともあり、ポーランドが民俗音楽を取り入れながら自我に目覚めていく萌芽期の音楽を、新鮮な感覚で受け止めたのだ。ショパンが現われたのは正にその時代であった。

貴族的な環境で生まれ育ったショパンは、パリの貴族のサロンに教養高い芸術家として受け入れられた。彼を創作活動に駆り立てたものは、彼の素性から来る優雅なものへの嗜好、故国ポーランドへの愛と郷愁、その融合だったのではないだろうか。

ブレイエルの歴史的なピアノの響きに耳を傾ける時、ショパンのなかで渾然と溶け合ったものの幻を見るような心持がするのである。

Summary

In performing Chopin's works, I researched into the historical pianos which had close relations with Chopin. The Graf was one of the Viennese-style pianos which Chopin came across for the first time and showed preference for the Viennese action hammer-on-keyboard system. After settling down in Paris, he took the Erard and the Pleyel on trial and decided upon the latter for his companion. Both Erard and Pleyel adopted the English action jack-pushing-hammer system, but there were apparent differences between the two, that is, one was a double escapement action mechanism while the other was single.

Focusing on the question of why Chopin was particular about the Pleyel, I consider the way to perform Chopin's Etude Op.10-4 and Op.25-5.

引用文献

- (1) 足達和子『ショパンへの旅』(未知谷, 2000) p.12
- (2) 同書 pp.32-36
- (3) 児島新『ベートーヴェン研究』(春秋社, 2005) p. 9
- (4) 同書 p. 7
- (5) アーサー・ヘドレイ編, 小松雄一郎訳『ショパンの手紙』(白水社, 2003) p.43
- (6) 同書 p.105
- (7) 同書 pp.63-64
- (8) 小沼ますみ『ショパン 若き日の肖像』(音楽之友社, 1989) pp.63-64
- (9) ステファン・レジンスキ/ドヴィク・エルハルト編, 阿部緋沙子/小原雅俊/鈴木静哉訳『ポーランド音楽の歴史』(音楽之友社, 1998) p.58
- (10) 伊東信宏編『ピアノはいつピアノになったか?』(大阪大学出版会, 2007) pp.140-142
- (11) 同書 p.142
- (12) 同書 p.143
- (13) 前出注(5) p.45, 前出注(8) pp.31-33
- (14) 前出注(5) p.143
- (15) 同書 p.434
- (16) 図については次を引用 佐藤裕一『クラシックの鍵盤楽器』
(http://www001.upp.so-net.ne.jp/harpshichord/data/essay/kura_ken.hym, 2009)
- (17) 武蔵野音楽大学楽器博物館標本資料台帳 A-752, A-516
レクチャー&コンサート冊子『大作曲家とピアノーショパンの愛したピアノ, プレイエル』より山本宣夫「修復は遺跡発掘のようなものである」(日本ピアノ調律師協会北海道支部, 2007)
- (18) 小倉貴久子『ピアノの歴史』(河出書房新社, 2009) p.46
- (19) I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński: Chopin complete works II: Studies for piano. The Fryderik Chopin Institute Polish Music Publications, 2001 p.140
- (20) Study edition commented by Alfred Cortot: Frédéric Chopin-12 Studies Opus 10. Salabert, 2003 p.26
- (21) 加藤一郎『ショパンのピアノスムーその演奏美学をさぐる』(音楽之友社, 2009) p.91
- (22) Study edition commented by Alfred Cortot: Frédéric Chopin-12 Studies Opus 25. Salabert, 2000 p.33
- (23) ジャン=ジャック・エーゲルディングル, 米谷治郎・中島弘二訳『弟子から見たショパンーそのピアノ教育法と演奏美学』(音楽之友社, 2005) p.54
- (24) 同書 p.46
- (25) 前出注(9) p.57

参考文献

- ・小倉貴久子『ピアノの歴史』(河出書房新社, 2009)
- ・バルバラ・スモレンスカ=ジェリンスカ, 関口時正訳『ショパンの生涯』(音楽之友社, 2001)
- ・小坂裕子『作曲家一人と作品 ショパン』(音楽之友社, 2004)
- ・今泉清暉, 宇都宮誠一『楽器の事典 ピアノ』(東京音楽社, 1983)