

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(3)

松 藤 弘 之

Chopin's Etudes: Aspects of his Own Method (3)

Hiroyuki MATSUFUJI

1. はじめに

ショパンが自作をどのように演奏したかを考察することは、彼のピアノ技法を探ることに他ならない。

それは当時の批評や報告など、残された多くの資料で推し測ることができる。資料に含まれる内容は作品の評価であったり、演奏の評価であったりする。それらの文献や、彼が死の年の春から書き始めて未完に終わった「ピアノ技法」の草稿、レッスンを受けた弟子達の証言、初版や弟子の楽譜にショパンが指示した指使いなどを照合してみると、彼のピアノ技法の輪郭が浮び上がってこよう。

今回は Op.10-11, Op.25-6, Op.25-10 を取り上げ、ショパンの自作自演と指使いに焦点を当てながら、ピアノ技法のエッセンスが含まれるエチュードの演奏法を探ってみたい。

2. ショパンの自作自演

ワルシャワ音楽院を卒業直後の1829年のウィーンにおける演奏が、ショパンのプロフェッショナルとしての最初の公開演奏である。ウィーンの批評家は、ショパンの演奏に独創性や困難を克服した技巧を認めている。同時に、楽句の開始をアクセントで示さないことや、思い切った情熱の奔りが無いことを弱点に数えていて、⁽¹⁾ 当時のピアニスト達に流行した派手な演奏スタイルとの隔たりを窺い知ることができる。

19世紀前半の主流をなす演奏スタイルは、カール・ツェルニー（1791～1857）が1839年に著した「ピアノフォルテ演奏法」の「演奏」の章に見出せる。ツェルニーは、書かれた音符を静かに柔らかく弾くと聴衆に訴えないので、力強く刺激的なアクセントを加えて弾くことを推奨する。その結果、曲が難しそうに聞えて、聴衆をたやすく感服させることができるという。また、ブリランテな演奏の特徴は、明確で輪郭のはっきりした力強い打鍵、どんなに速いパッセージも明瞭に弾ける達者な指さばき、自信たっぷりで大膽な演奏態度であると述べている。一方、鍵盤を撫でるような演奏や徹底したレガート奏法は、ブリランテな演奏とは逆の効果を生じるとする。⁽²⁾

ウィーンの人々の反応をショパンは敏感に感じ取って、「僕はあまりに静かに弾くというのが、一般の意見です。ウィーンのピアニスト達のパンパンと叩くような演奏に慣れている人達には、むしろ繊細すぎるのです。……僕は、強く弾き過ぎると言われるよりましです」⁽³⁾と手紙(1829年8月12日付)に記している。

派手な音で目立つのではなく、レガートを基盤とした繊細な音で聴衆の関心を集めること、これがショパンの嗜好であった。音楽が貴族階級の庇護を離れ、新興ブルジョワ階級などの一般市民に委ねられていく時代にあって、音楽家は何かで目立たない限り埋もれていく存在だったのは事実である。人を驚嘆させるテクニックを売り物にするヴィルトゥオーゾが輩出したのも、当然の成り行きである。しかし、ショパンはそのような演奏技術のあり方や探求の方向に疑問を呈していた。ウィーン滞在中に聴いたターレベルクに興味を抱かなかったことが、⁽⁴⁾それを証明している。

彼はウィーンからの手紙に、「各新聞は僕の演奏が特にデリケートでエレガントだと称賛しています」(1829年8月13日付)とか、「これが僕の演奏法です。これには貴婦人達は再三非常な魅力を感じたようです」(1829年9月12日付)と書いている。⁽⁵⁾「デリケート」で「エレガント」な演奏が人を惹きつけ、とりわけ貴婦人達を夢中にさせることに気づいたことは、彼の音楽の方向性を決定づける大きな要因となったのではないだろうか。

ショパンの弟子のジョルジュ・マチアス(1826～1910)は、「鍵盤を撫でるくらいで良いのです。絶対に叩いてはいけません」とショパンがレッスンで常に言っていたと伝えていて、「鍵盤をこねるつもりで、鍵盤の触り心地を確かめるようにするのです」と補足している。⁽⁶⁾まさに、「鍵盤を撫でるような演奏はよくない」とするツェルニーと正反対である。さらにマチアスは、ショパンの教え方がレガート奏法を重んじるクレメンティやクラマーの流派に忠実で、ショパンの豊かで多様なタッチが、音色やニュアンスの驚くほど多彩な表現を引き出したとする。⁽⁷⁾

王権が退いたパリにおいて、文化振興の担い手となったブルジョワ階級の関心は、イタリア座のイタリア・オペラ、国立オペラ劇場のグランド・オペラ、それにオーストリア・ドイツ古典派の交響曲、室内楽、独奏曲に向けられていた。器楽奏者のなかで、ピアノ演奏に高い水準を示して聴衆の注目を集めたのは、オノレ・ド・バルザック(1799～1850)が小説『従兄ポンス』に描いたようにフランス国民ではなく、パリに集まったドイツ系の音楽家だった。⁽⁸⁾彼らはベートーヴェンが強い影響を与えた音楽文化を吸収し、ツェルニーが披瀝したような演奏法を身につけていた。そのなかにあって、ショパンの優雅で繊細なピアノの扱い方は好奇心を集めたに違いない。

「ショパンの演奏スタイルは、彼の作曲と同じようだった。つまり全く唯一無比だった」⁽⁹⁾とショパンの演奏を賛美したシューマンは、ある時には「クララ[ヴィーク]は一層素晴らしい名手で、ショパンの作品を彼自身よりも更に深い解釈で弾く」⁽¹⁰⁾と書いていて、そこに両者の音楽観や演奏理念の相違が感じられる。ヴィルヘルム・フォン・レンツ(1809～1883)も、サロンに呼ばれたショパンの演奏するベートーヴェンのソナタ Op.26 を聴いて、「彼の演奏は素晴らしかったが、彼自身の作品を演奏する時ほどではなかった」⁽¹¹⁾と記していて、ショパンの演奏スタイルがド

イツ系の演奏家と異なっていたことを匂わせる。

レンツが期待したのは「筋を追いながら惹き込まれる小説」のような演奏であった。同じ曲をレンツがショパンに弾いて聴かせると、ショパンは「自分の解釈と異なるが美しいと思う」と感想を述べたが、「常にそんな風に演説めいた調子で演奏しなければならないのか」と疑問を投げかけた。⁽¹²⁾

ツェルニーの弟子でベートーヴェンとも知遇を得たリストは、ショパンの死後に著した『ショパン』のなかで、「ショパンはベートーヴェンに親しみ賞賛していたが、幾らかの部分は荒削りに思っていた。強固な構造、騒々しい激怒、強烈な情熱が楽しめなかったのだ。ベートーヴェンの身体に満ち溢れるライオンのような活力は、ショパンの好みに合わなかった。ラファエロのように繊細な天才にとって、力を分断するような絶え間ないコントラストの配置は、苦痛以外の何物でもなかったのだ」⁽¹³⁾と述べている。

では、ショパンはどんな音楽や演奏を求めていたのだろうか。その鍵となるのは、やはり故国を愛するポーランド人としての自覚であろう。1831年のウィーン滞在時、ユダヤ人のヴァイオリニストの演奏会を前にして、「彼はポーランド民謡による自作の変奏曲を弾きます。かわいそうなポーランド民謡！ユダヤ的な音でどんなぐあいに色づけされるか知れやしない。こんなことになったからには、今まさにポーランド音楽を防衛すべき時です」⁽¹⁴⁾と手紙（ワルシャワの両親宛、1831年5月28日付）に書いている。また、同じ頃にワルシャワのステファン・ヴィトフィツキから、「あなたはポーランドの国民的作曲家として、あなたの才能を無限に豊かな分野に開拓できると私は強く確信します。……あなたは一つのことから決して目を離してはいけません。それは国民的感情、国民的感情、さらにもう一度国民的感情です。……貴君は独創的で、しかも国民的であるべきです」⁽¹⁵⁾という手紙（1831年7月6日付）を受け取っている。ショパンはポーランド的な音楽、ポーランド的な演奏や表現とは何か、その探求と表明が自分の使命との確信を強めていったのではないだろうか。

「ポーランドの国民的感情」は、ポロネーズやマズルカなどの民族舞曲の作曲だけにとどまらず、ショパンの演奏自体に色濃く表れていたと思われる。前の論文⁽¹⁶⁾で触れたように、ショパンはグレイエルのピアノを、「想念や感情をしんみり伝えられ、個人的なものが直接的に表現でき、表現したい感覚や出したい効果を表現してくれる」⁽¹⁷⁾ゆえに重宝した。ショパンは「ピアノ技法」草稿のなかで、音と言語の関係を「音によって表現された思想」「音によるわれわれの感情の表出」「音によるわれわれの知覚の表現」と論じているが、⁽¹⁸⁾「ポーランドの国民的感情」や「ポーランド的な色づけ」が念頭にあったと推察できよう。

ただ、ショパンの作曲技法の基礎を形作っていたのは、J.S. バッハであったことを見逃してはならない。ショパンに最初の音楽教育を施したヴォイチェフ・ジヴヌィ（1756～1842）は、当時としては例外的なバッハの崇拝者だったので、ショパンは対位法と和声が織り成すバランス感覚や、古典的規律を身につけることができた。レンツによれば、ショパンは演奏会前の2週間は自作を弾かず、もっぱらバッハだけを弾いて演奏の準備としていた。⁽¹⁹⁾ また、「ドイツ式の作曲技法しか存在しない」と語ったとも言われ、⁽²⁰⁾ それはバッハへの尊敬の気持から出た言葉と思われる。

一方、ヘンリー・セオフィラス・フィンクはポーランド人を含むスラブ人気質には絶えず気分を変える傾向があり、それがショパンの作品や演奏に影響を及ぼしているとする。⁽²¹⁾ 同様に、ジェームス・ハネカーは、ポーランド人が示す猜疑的で直情的な性質とショパンとの関連に着目している。⁽²²⁾ 実際、激高した感情のはけ口としてピアノに向かったのは手紙が示す通りで、⁽²³⁾ アルフレッド・コルトーの指摘する幼児性やヒポコンデリーの傾向⁽²⁴⁾など、複雑に形成されたキャラクターが演奏に反映されていたものと思える。これは後に、恋人のジョルジュ・サンド(1804～1876)に「あの人は自分と同じものしか理解しない」⁽²⁵⁾とか、「彼の音楽は様々なニュアンスと意外性に満ちている。時々、非常に稀であるが、彼の音楽には奇妙な、不可思議な、そして苦痛に満ちたものがある。彼は理解されないことを嫌がるけれども、彼の過剰な感情が知らぬ間に彼ののみが知っている領域に彼を運んでいるのだ」⁽²⁶⁾と言わしめる。

以上のような複雑に絡み合った要素がショパンの演奏の特質と考えられるが、彼がウジェーヌ・ドラクロワ(1798～1863)と惹かれ合っていたことは興味深い。河合貞子は、彼らに共通する論理性と旺盛な実験精神に注目している。ドラクロワにとって、絵画は魂の震えを表現することであり、画家の魂と観る者の魂とのあいだに「掛け渡す橋」であった。そこに表現された多彩な感情、情景、色彩、光と影などは、そのまま音楽にも通じる。ショパンはピアノと自分の手を「掛け渡す橋」となして、音で思想や感情を表現するために独自のピアノ技法を発展させたと河合貞子は論じている。⁽²⁷⁾

このようなショパンのピアノの扱い方が、ドイツ文化圏の演奏家と異なる発展の道筋を辿ったことは当然のことであった。ドイツ風のピアノ演奏のスタイルとは、いわばオーケストラの代用であり、オペラや交響曲などが好まれた当時のピアニスト達の到達目標は、オーケストラに匹敵するような総量的な演奏表現であった。

ショパンが創作と演奏に追求したもの、それはバッハ、モーツァルトなど昔の巨匠の芸術性、故国ポーランドの色彩、個人的な感情の吐露、これらのなかにバランスを見出すことではなかったか。故国の革命の失敗を知り、苦悩を抱えてパリにやってきたショパンの決意は、音楽で民族の誇りを伝えることだった。切実な思いで弾くショパンの演奏に表れていたものは、何よりもポーランドへの想い、感情が移ろいやすいスラブ人気質ではないだろうか。ショパンがレガート奏法を徹底したこと、些細な部分にも感情やニュアンスを伝えようとしたことは、想念を表明しようとする意識の現象的な部分なのである。

3. 指使いの問題

指使いは、ショパンのピアノ技法を探る鍵のひとつに数えられる。彼がレガート奏法に意を注ぎ、多彩なニュアンスの表出に努めた結果、ユニークな指使いが生み出された。そして、彼が「長い指による支え」をピアノ技法の主軸に置いたとき、鍵盤楽器に特有の「鍵盤システム」への新たな洞察が始まるのである。

そもそもオルガン、クラヴコード、チェンバロなどの鍵盤楽器は、鍵盤システムを仲立ちとし

て音響システムを操作する。鍵盤システムに対応する指の動きを考案するのが運指法であるが、運指法は楽曲の創作と不可分な関係にあり、その歴史的な変遷に目を向けるのは興味深い。

1752年にカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（1714～1788）が著した「正しいクラヴィア奏法への試論」には、親指と小指の黒鍵使用の回避などを除けば、ほぼ現代に通じる運指法が論じられている。そのなかには、中指で薬指を越すなどの、いわゆる〈指の交差〉も当時の常套的な指使いとして含まれている。⁽²⁸⁾ 後年、ピアノ教育者のツェルニーは、〈指の交差〉を廃して運指法を合理的に整理し、新たな体系を打ち立てた。それは、莫大な数の練習曲の考案を通して、指の独立性と敏捷性の獲得を目指したツェルニーの研究の成果である。ツェルニーの弟子であるリストもこれを受け継いで発展させた。当時のヴィルトゥオーゾ達は、各指の力の均等や動かす速度の向上を目指したが、それは手や指の一種の機械化に繋がるものであって、当時の科学や産業の発展を支えていた科学的で合理的な思想が背景にあることは否めない。実際に、1814年にヨハン・ベルンハルト・ロギール（1777～1846）が「カイロプラスト」を発明すると、フリードリッヒ・カルクブレンナー（1785～1849）の「ギーデ・メン」（1831）、アンリ・ヘルツ（1803～1888）の「ダクティリオン」（1836）などの教育器具が次々に開発されて、この傾向に拍車をかけた。

こうした流れに逆らうかのように、ショパンは彼の信条である「想念や感情をしんみり伝えて、指に直結したハンマーで感覚や効果を表現する」ことを目的に、バロック時代の〈指の交差〉を復活した。また、隣り合う黒鍵から白鍵へ指を滑らせて弾く、いわゆる〈同じ指の連続〉などのユニークな手法を提唱した。これは、ある意味でバロック時代への回帰で、ショパンがJ.S. バッハの作品で初歩の音楽教育を受けたことに関連するだろう。ウィーン・アクションやプレイエルの繊細なタッチを愛したショパンは、繊細なクラヴィコードを愛したバッハと深層で繋がっている。そして、ショパンが各々の指の仕組みや働きの違いに着目し、そこに多様なニュアンスの表現の可能性を見出したとき、それは新たなピアノ技法の黎明となったのである。

加藤一郎は「ショパンのピアノニスム」のなかで、〈指の交差〉や〈同じ指の連続〉のほかに、〈親指の解放〉〈指の置き換え〉〈指の個性〉などの表現を用いてショパンの指使いの特徴を論じている。⁽²⁹⁾

〈親指の解放〉は、白鍵・黒鍵を問わず、フィギュレーションに応じて自由に親指を使用することを指す。それは、フィリップ・エマヌエル・バッハが親指の黒鍵使用を禁じ、ツェルニーがそれを受け継いで体系づけた合理的な運指法と対峙する。ショパンの作品に見られる新しいフィギュレーションは、彼の旺盛な創作意欲を示していて、旧来の運指法では対応できない。そこに必然的に求められる〈親指の解放〉は、旧来の運指法の規則を打破るものである。別の見方をすれば、ショパンが自由で大胆な指使いに踏み込んだ結果、新しいフィギュレーションが生み出されたとも言えよう。

ところで、ジャン＝ジャック・エーゲルディングはショパンの指使いを分析し、その特徴を言い表すのに「手の静止」という表現を用いている。⁽³⁰⁾ これは、ショパンが無駄な動きの少ない落ち着いた演奏を求めたという弟子の証言や、楽譜に記された指使いを照合しながら、エーゲルディングがショパンの技法の原理を探求して名づけた表現と思われる。〈親指の開放〉はその「手

の静止」の論理からも導き出される。例えばエチュード Op.10-4 のように迅速な指の動きが求められる場合に、ショパンが黒鍵・白鍵を問わずに 1-2-3-4 と指使いを統一しているのも、土台となる手を平静に保つためであろう。

ショパンが心を砕いたレガート奏法に目を向けると、〈同じ指の連続〉や〈指の置き換え〉が重要な役割を果たしていることがわかる。マチアスの言う「鍵盤をこねるように触り心地を確かめる」⁽³¹⁾ タッチが発揮される部分と思われる。〈同じ指の連続〉は、ショパンが指示した指使いとして頻度の高いもので、滑らかに歌わせる部分に用いられる。しかし、アルフレッド・コルトーは多くの場合、ショパンの時代のピアノが現代と異なる観点から、同じ指を滑らせるよりも、隣り合う指で順次にレガートに弾くことを勧めている。⁽³²⁾ ショパンが好んだシングルエスケープメント・アクションは、タッチとアクション作用の関係が単純なので〈同じ指の連続〉に適するが、複雑な関係にあるダブルエスケープメント・アクションには向かないという論理なのであろう。

オルガン奏者は音の保持を目的に〈指の置き換え〉を頻繁に用いる。ピアノでは次のような場合に用いられる。離れた音程を連続してレガートに弾く場合、指を置き換えて次に続くパッセージに適合した指使いを導く場合、連続するオクターブを小指と薬指を持ちかえてレガートに弾く場合などである。ショパンが弟子の楽譜に書き込んだ指使いに、これらの指示が多く見られる。

バロック時代には、例えば音階を 1-2-3-4-3-4-3-4 と弾くなど、〈指の交差〉は常套的に用いられていた。⁽³³⁾ ショパンがこの手法を用いたのは、ある時は完璧なレガートを成就するためであり、ある時はニュアンスをタッチの音色で表現するためである。ニュアンスの表現と各指の個性が生み出すタッチの音色は、ショパンの場合には分かち難い関連性を持っている。つまり、〈指の交差〉と〈指の個性〉は連動する場合が多い。

すなわち、〈指の個性〉は文字通り各指の生理的な構造を把握したうえで、それを音色作りに積極的に生かすように考案された指使いを指す。「各指の均等性を目指すのではなく、むしろ指の個性を発展させるべきだ」⁽³⁴⁾ と主張するショパンの演奏は驚くほどニュアンスに富んでいたという。例えば薬指は最も弱い指で、一般の通念では、他の指と同等の力や器用さを獲得するように鍛えるべきだと考える。しかし、ショパンは例えば薬指を撫でるようにタッチすることで得られる独特の音色に着目し、これを生かすことを中心に据えて指使いを考案するのである。

ショパンは「ピアノ技法」草稿で、「芸術は無限であっても手段は限られているのだから、それを教える場合にも、限られた手段によっていかに無限なものを表現するかを考えなければならない」⁽³⁵⁾ と述べている。ショパンが求める多様なニュアンス、これは各指のタッチが織り成すものである。弾きやすさを優先させて指使いを決定するのではなく、ショパンのピアノ技法の視点で指使いを考察することは、ショパンの作品の本質の理解と深く関わっているのである。

4. 演奏のための試論

【エチュード 変ホ長調 Op.10-11】

加藤一郎は、後期ルネッサンスにリユート音楽で生まれ、J.S. バッハやロンドン・ピアノ楽派に受け継がれたスティル・ブリゼ (Style brisé) に注目し、ショパンが影響を受けた例としてこの作品を挙げている。⁽³⁶⁾ スティル・ブリゼは、複数の声部の分散奏法、含まれる和声音の保続、装飾的な分散和音などが特徴で、自由即興風に扱われることが多かったという。

ショパンはトリルと同様、アルペッジョを拍の前に出さずに、拍と同時に始めたと言われている。その根拠は、ショパンのレッスンを受けたデュボア夫人などの楽譜に、開始音をバス音と合わせる縦線の書き込みがあることによる。⁽³⁷⁾

ということは、この作品のリズムは基本的にバス音が刻み、メロディを形成する上声音や内声音はテンポを多少揺らしながら自由に歌うということであろう。

幅広い音程の分散和音を弾くには、やはり長い指の支えがポイントとなる。前の論文で取り上げた Op.25-4 の左手と同様に、手の動きが2, 3 指の指先を中心点とした扇形を描くような動作をするとうよいであろう。

以下、各区分の留意点などを、[] 書きによる小節序数で示す。

[1～3 など] 加藤一郎は、この主題がターンの音形であることに注目し、各小節1拍目につけられたアクセントの後にプレスすることを提唱している。第1拍は13度やそれ以上の幅広い音程となっており、弾き終わって次への準備に時間を要するので、その理由からも妥当なものといえる。(譜例1)

譜例 1



[7～8, 17～18 など] ハーモニーの推移に伴い、分散和音の音形が頻繁に変わる。その技術的な処理に注意が向きやすいが、内声を含む各声部の横の流れも大切である。バッハを愛したショパンのポリフォニックな語法が内在する例である。内声部は支えとなる長い指が担当するが、外声部とのバランスを保ちながら横の流れを浮き出たせるようにする。そこに求められるのは繊細なタッチである。そこにはドビュッシーが言う「和声というよりも響きの自由な戯れ」⁽³⁸⁾が生じていて、色の微妙な変容という点でドビュッシーに繋がっていくものがある。(譜例2)



重音の技法はショパンにとって、テクニックの誇示というよりも、情感や雰囲気の出手段としての意味が大きかったと思われる。その例はノクターン Op.37-2 の主題や Op.27-2 の終結部など、枚挙に暇がない。この作品においても、3度の重音の響きが陽炎^{かげろう}のように揺れたり旋風^{つむじかぜ}のように吹き抜けたりしながら詩情を醸し出していて、聴く者の心に染みてくるのは何よりも哀愁である。

〔5～6〕 3度重音の半音階にコルトーは2指を滑らせて用いているが、この場合にショパンは2指の滑降ではなく親指の連続使用としている。ルドヴィク・ブロナルスキとヨゼフ・トゥルチヌスキはコルトーと同様に、現代のピアノには2指の滑降が適当としている。⁽³⁹⁾ ショパンが好んだピアノはシングル・エスケープメントのアクション機構であった。このアクションは、鍵盤が完全に上がりきらないと次のタッチができない。ゆえに、同じ指の滑降は、緩やかに歌う場面では威力を発揮するが、急速なパッセージには適さないとショパンは考えたのかもしれない。重音のパッセージが織り成す詩情のニュアンスを損なわないためには、重音の下音に微妙なタッチが求められる。(譜例3、表1)

譜例 3, 表 1

シヨパンの運指

コルトーの運指

多田純一はこの点について、ショパンの指使いでは弱い4指を多用することになるので、コルトーは出来る限り5指を用いて4指を補おうとしたのではないかと論じている。⁽⁴⁰⁾しかし、3指と4指はショパンが指摘する「長い指」であり、「長い指の支え」を基盤に置くショパンのピアノ技法の考え方からすると、3指と4指の交差が多用されることは彼の理論に適ったものと思える。その点について、加藤一郎はツェルニーの3度の重音の指使いと比較して、ショパンが3指を必ず黒鍵に使用していることに注目し、「長い指の支え」が手を均衡ある自然なフォームに保つのに役立っているとしている。⁽⁴¹⁾

この例は上声に同様の指使いが求められる Op.10-2 にも見られ、多田純一はコルトーが 4 指に

[11, 13] 難しいパッセージである。各重音は素早く次の位置に移動しなければならない。上声の下降音形の 3－5 指, 2－5 指の〈指の交差〉を特に留意する。ヴィクトール・ジル (1884～1964) はショパンの弟子達のサークルの中で成長し, 「ショパンは下降音形では手を親指の方に傾けることを要求した」という弟子の証言を書き留めている。⁽⁴³⁾ 親指を越す指がタッチするときに手首を親指方向に回転させると, 素早い移動が容易になるように思う。次のような練習が有益であろう。(譜例 4 a, b)

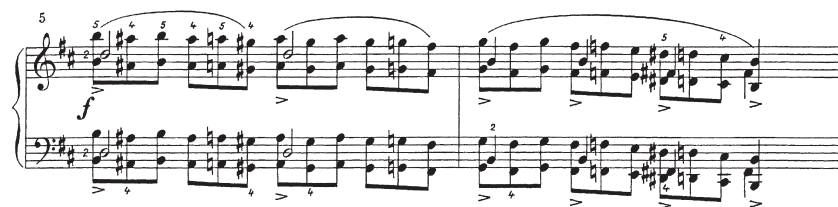
[illegible]

譜例 5

この作品には、他の激情的な作品に共通したショパンの内面の魂の叫びが感じられる。「誠心誠意ポーランドを愛しているのだから、僕の心のなかに渦巻いている荒れ狂う気持ちをぶつけた曲を作りたい」⁽⁴⁴⁾あるいは「客間では冷静をよそおっているが、家に帰ってはわが激情のありったけ

をピアノに向かってぶちまけるのだ」⁽⁴⁵⁾と手紙に書いたショパンの吐露を聴く思いがする。各々の音はそういった感情が込められて存在しているのであり、決してオクターブのテクニックの空虚な誇示ではない。(譜例6)

譜例 6



ショパンの友人のオーギュスト・フランショーム (1808~1884) は、「単音の連打やオクターブにおいては、指が鍵盤から離れないようにして、指先が鍵盤自体の戻りを感じるようにする」ことを、ショパンの技法として伝えている。⁽⁴⁶⁾

オクターブの上音と下音で横の流れを形成するが、それを担う指の自在性とタッチの触感を、いかに獲得するかがポイントとなる。次のような練習方法が考えられる。これは左手にも適用できる。(譜例7 a, b)

譜例 7 a, b



ショパンは「ピアノ技法」の中で、「柔軟な手、手首、前腕、腕、すべては手が命じるままに動く」と述べている。⁽⁴⁷⁾ このエチュードが求めるレガートを達成するために、手首が2, 3指の指先を中心点とした扇形の外円を描くような動きをするとよいであろう。(図1 a) オクターブの上行形では小指の方向に (図1 b), 下行形では親指の方向に描くようにする。(図1 c)

図 1 a

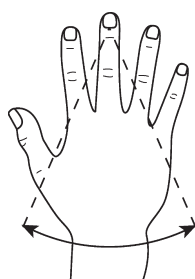


図 1 b

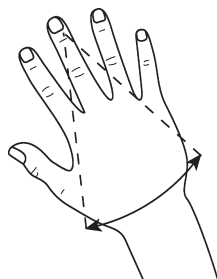
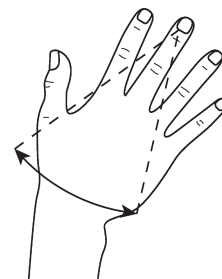


図 1 c



譜例 8



NII-Electronic Library Service

contemporary artists, critics and Chopin's disciples. A variety of nuances and touches was a prominent feature of his execution. The fingering which Chopin indicates in the first editions and in his disciples'scores, is one of the essential keys to comprehend his unique piano method. Reflecting on the above-mentioned, I examined Chopin's Etude Op.10-11, Op.25-6 and Op.25-10.

注・引用文献

- (1) 小沼ますみ『ショパン 若き日の肖像』（音楽之友社，1989）pp.31-32
- (2) グレーテ・ヴェーマイヤー，岡美和子訳『カルル・チェルニー〜ピアノに囚われた音楽家〜』（音楽之友社，1986）pp.145-148
- (3) 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.45
- (4) 同書 p.109
- (5) 同書 p.46, p.55
- (6) ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲル，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.49
- (7) 同書 p.50
- (8) 河合貞子『ショパンとパリ』（春秋社，2001）p.34
- (9) 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）p.198
- (10) 前出注(3) p.193 シューマンがリガのハインリッヒ・ドルンに宛てた手紙（1836年9月14日付）
- (11) ウィルヘルム・フォン・レンツ，中野真帆子訳『パリのヴィルトゥオーゾたち』（株式会社ショパン，2005）pp.74-75
- (12) 同書 pp.75-76
- (13) Franz Liszt: Life of Chopin (Boston, 1863; Dover Publications, 2006) p.93
- (14) 前出注(3) p.119
- (15) 同書 p.123 ステファン・ヴィトフィツキ（1802～1847）は，ポーランドの詩人でショパンの友人。1830年の蜂起の失敗後，フランスに亡命した。
- (16) 松藤弘之「ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(1)」(佐賀女子短期大学紀要第43集，2009)
- (17) 前出注(6) p.125
- (18) 同書 p.263
- (19) 前出注(11) p.70
- (20) 同書 p.78
- (21) Henry Theophilus Finck: Chopin and Other Musical Essays (New York, 1889, 1894; Bibliobazaar, 2007) p.33
- (22) James Huneker: Chopin; The Man and His Music (New York, 1900; Echo Library, 2006) p.16
- (23) 前出注(3) pp.106-107
- (24) アルフレッド・コルトー，河上徹太郎訳『ショパン』（新潮社，1992）p.205
- (25) 同書 p.237
- (26) ジョルジュ・サンド著，加藤節子訳『我が生涯の記』[第5部一文学生活と私生活（1832～1850年）]（水声

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(3) (松藤弘之)

- 社, 2005) p.244
- (27) 前出注(8) pp.162-163, pp.180-181
- (28) カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ, 東川清一訳『正しいクラヴィーア奏法・第一部』(全音楽譜出版社, 2009) p.33
- (29) 加藤一郎『ショパンのピアノスミ―その演奏美学をさぐる』(音楽之友社, 2009) pp.31-67
- (30) 前出注(6) pp.56-60
- (31) 同書 p.49
- (32) コルトー版の楽譜には, ショパンの指示した〈同じ指の連続〉による指使いを, 隣り合う指に変更したものが多く見受けられる。
- (33) 前出注(27) p.35など
- (34) 前出注(6) pp.262-263
- (35) 同上
- (36) 加藤一郎「ショパンとスティル・プリゼ〜その応用と様式化〜」(日本ピアノ教育連盟紀要第25号, 2009) pp.39-40, p.49
- (37) 下田幸二「ショパンの記譜法とその正しい解釈」(ムジカノーヴァ第41巻第1号, 2010) p.66
- (38) ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル, 小坂裕子訳『ショパンの響き』(音楽之友社, 2007) p.44
- (39) I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński: Chopin complete works II: Studies for piano. The Fryderik Chopin Institute Polish Music Publications, 2001 p.156
- (40) 多田純一「アルフレッド・コルトー版に見られる指使いに関する一考察〜ショパンの場合〜」(日本ピアノ教育連盟紀要第22号, 2006) p.104
- (41) 前出注(27) p.40
- (42) 多田純一「指使いに見るコルトーの音楽〜ショパン作曲《エチュード Op.10》の場合〜」(日本ピアノ教育連盟紀要第24号, 2008) pp.70-72
- (43) 前出注(6) p.147
- (44) 前出注(3) p.106
- (45) 同書 p.107
- (46) 前出注(6) p.60
- (47) 同書 p.46

付 記

本稿は, 第42回九州公私立大学音楽学会(平成22年10月16日, 熊本県立劇場大会議室)における研究発表の発表要旨を加筆補正したものである。