

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(1)

松 藤 弘 之

Chopin's Etudes: Aspects of his Own Method (1)

Hiroyuki MATSUFUJI

1. はじめに

ショパンに関する様々な文献を読むと、解釈のヒントとなる著述や言葉に遭遇する。そして、ショパンの作品の演奏表現について、大雑把な捉え方をしていた自分と向き合わされる。

その見解は、古今を通じて混沌としてきた感がある。彼の病気に起因する肉体的な条件を考慮して繊細に表現すべきであるとか、ソナタやポロネーズなどは十分な音量でダイナミックに表現すべきである、という具合である。そして、「ショパンには自由な解釈が許される」という言葉で、全てがデフォルメされてしまう。

多くの証言者が、ショパン自身の演奏の様子を伝えている。ショパンの自演のように彼の作品を演奏するというのは荒唐無稽な話である。しかし、ショパンの創作は彼が希求した演奏表現と密接な関連を持つ、と考えるのは自然であろう。文献を手がかりに演奏技法などを探り、解釈の糸口としたい。

2. ショパンのピアノ技法の考え方

アルフレッド・コルトーは彼の著作の中で、ショパンの自筆による「ピアノ奏法」草稿を紹介している。コルトーはそれを一生手放さなかったと言われるが、その内容には高い評価を与えていない。いっぽう、ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲルは、ショパンのピアノ技法を探るための多くの示唆を、その中に見出している。

草稿として書き留められた「ピアノ奏法」は、完璧なほどの論理性や合理性に貫かれていて、その演奏が「ピアノの詩人」と比喩されたショパンからは存外な感がある。

美しい音を簡単に奏でて高度な演奏を発揮するには、手が鍵盤に対して最も具合の良い（つまり最も自然な）位置を保つだけでよい、というのがショパンの基本的な考え方である。彼は最初のレッスンから、手をいつも同じポジションに保つよう教えていた。

鍵盤に最も具合の良い位置として、彼は長い指（人指し指、中指、薬指）が黒鍵に、短い指（親指、小指）が白鍵に来る状態を考えていた。例えば、手を軽く鍵盤に乗せて、5本の指でミ、フ

ァ#, ソ#, ラ#, シを押さえるようなポジションである。それを、手が活用できて美しいフォームとするのである。

柔軟性も彼が強調することの一つで、手を鍵盤に対して自然な位置に置くと、手が丸くなり、手、手首、前腕、腕の柔軟性が得られて、全てが手の命じるままに動くとする。レッスンにおいても、「柔らかく、柔らかく」と口ぐせのように言っていた。例えば、エチュード Op.10-1 は出版当時、弾きこなすのに非常に大きな手が必要と一般に考えられていたが、ショパンは手が柔軟でありさえすればよいことを証明して見せた、と弟子のシュトライトハイヤーは証言する。

「ピアノ奏法」の中に、ショパンがメカニズムと呼んで、ピアノの技術的側面を分析した部分がある。驚くことに、彼はそれを次の3種類に集約してしまうのである。

1. 隣接したモノディー演奏（音階、半音階、トリル）
2. 跳躍進行のモノディー演奏（分散和音、アルペッジョ、その他の跳躍）
3. 重音（和音、3度、6度）、ポリフォニー

エーゲルディンゲルは、19～20世紀に出たピアノ奏法に関する著作を探しても、テクニックに関する部分を、これほど大胆に簡略化したものは見当たらないとしている。

ショパンは、「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」とする。それはピアノの学習者が簡単にできて、ごく単純で実践的な考え方であるとし、彼が経験して本当に役に立つことを確かめたものであると付け加えている。

このようなショパンのピアノ技法の考え方や演奏技術の習得方法は、必ずしも現代のピアノの教育に広く伝播しているとは言えない。今日における一般的なピアノ技術習得の道筋は、多くの場合、ソルフェージュの教育と並行していると言える。すなわち、初歩の教育は、読譜の最も易しいハ長調で始められ、順次に嬰記号や変記号を増やした調性に習熟していくのである。ピアノ教育の初歩におけるハ長調という鍵盤のシステムが、手の構造に対して、生理的に自然なフォームを形作るか否かは、全く考慮されていないと言っても過言ではない。

今日、ピアノ技術の習得が鍵盤の征服と同義語として捉えられ、その達成に向けて多大な時間が消費されるのは、リストに代表されるようなショパンと同時代のヴィルトゥオーゾ達の練習方法に端を発するものと考えられる。リストは、1831年にヴァイオリンのパガニーニを聴いて衝撃を受け、彼自身の技巧を超絶的なまでに練磨し、人を驚かせるようなピアノ技術の開拓を目指したのだが、そのために毎日4～5時間を費やし、日に14時間に及ぶことも稀ではなかったという。同じ頃、彼は弟子にアルペッジョとオクターヴをあらゆる調で弾くこと、使わない指で鍵盤を押さえて順番に音を弾いていくこと、音階を強く速く弾くこと、そのほか手の訓練になることを1日に少なくとも2時間は行うようにと勧めている。

リストのレッスンを受けたウィルヘルム・フォン・レンツは、置いてあった2台のピアノのうち指定されたピアノを弾くと、鍵盤の余りの重さに音を出せなかったこと、そのピアノはリストが特別に注文して作らせたもので、1回音階を弾くと普通のピアノで10回弾くのと同等の効果があるとの説明を受けたことを報告している。

ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(1) (松藤弘之)

ショパンの弟子であるミクリは、ショパンとリストのピアノ技法についての根本的な考え方の相違を次のように説明する。リストの主張は、タッチが重くて抵抗感があるピアノで指を鍛えるべきであり、それにふさわしい練習を考案し、疲れきってもうそれ以上弾けなくなるまで休みなく繰り返すべきだ、というものである。ピアノをこんなふうに運動競技みたいに扱う意見には、ショパンは絶対に耳を貸そうとしなかった、とミクリは証言する。

ショパンは、当時のヴィルトゥオーゾ達が行ったピアノ技術の習得方法に、背を向けていると言える。ピアノを習うために今まで試みられてきた夥しい数の「無益で退屈な訓練は、この楽器の練習には何の役にも立たぬもの」と彼は主張する。それを歩行に例えて、逆立ちして歩くのを習うようなもので、普通の歩き方まで覚束なくなり、逆立ちも正確に習得できないようなものと説明する。そして、このような練習の難しさは良い音楽、巨匠の音楽の難しさとは別のもので、実質を欠いた難しさであり、新種のアクロバットなのだと言っている。

20世紀における偉大なピアノ教育者の一人であるゲンリッヒ・ネイガウスは、手の生理学的見地、鍵盤の形態学的見地に立って、ピアノ教育をソルフェージュ教育の束縛から解放した最初の人はショパンであると、その革命的な教育法を賛美している。

今日においても、ピアノ教育の最初の課程を読譜の容易なハ長調で始めることは、殆どの人に自明の理と信じられていよう。ショパン以前の作曲家は、弦楽器や管楽器などについては、音域や奏法に関連する各楽器のメカニズムを考慮したに違いない。いっぽう、オルガンからチェンバロ、ピアノに至る鍵盤楽器に関しては、響きの問題は別として、鍵盤のシステム自体に特段の配慮をしなかったのではないだろうか。おそらく、楽曲の創作における靈感の源泉として用いられ、楽想を思いのままに記すような作曲法であったと思われる。ショパンは鍵盤のシステムに注目し、ピアノのメカニズムを熟知して作曲した初めての作曲家であり、教育者であったと言うことができよう。

3. プレイエル・ピアノとショパン

19世紀は音楽が市民社会へ浸透していく時代であり、他の鍵盤楽器に替わって、ピアノに魅力を見出ししていく時代であった。ピアノ製作者達は競って技術改良への試行を繰り返した。ショパンはプレイエル・ピアノを愛したといわれるが、彼の希求する音楽やピアノ技法を探る上で、プレイエルについての考察は欠かせないだろう。

ピアノ製作者として当時のパリで名を馳せていたのは、エラールとプレイエルである。ショパンは、体調が不調で、指が固く動きも鈍く思うように鍵盤の上で動かず、鍵やハンマーの動きを操るほどの力がないときは、エラールのピアノを選ぶと言っている。その理由として、エラールの持つ音の響きの良さと透明感をあげている。いっぽう、気力が充実し、いくら指を動かしても疲れず、精神的に苛立つことがないときは、プレイエルを弾いた。プレイエルのほうが彼の想念や感情をしみり伝えられ、個人的なものが直接的に表現でき、指に直結したハンマーが、彼の表現したい感覚や、出したい効果をそのまま正確に表現してくれる気がする、と告白する。

1830—50年代のエラールとプレイエルは、ともにイギリス式のアクションに由来するが、根本的な違いがある。ダブル・エスケープメントは1822年にエラールによって完成されて以来、エラールのピアノには常に採用されてきたが、プレイエルには1850年末以前には用いられていない。ショパンの所有した7267番のピアノ（1839年製）は、シンプル・エスケープメントのアクションである。

エラールのダブル・エスケープメントとは図 [a] のようなもので、レペティションレバーを持つことを特徴としている。ハンマーが弦を打った後、鍵を押し下げる力をわずかに緩めた瞬間に、レペティションレバーがハンマーを持ち上げて維持し、ジャックの戻りを容易にする機構である。

ダブル・エスケープメントは打鍵の急速な反復を可能にするもので、ヴィルトゥオーゾ達が競って新奇なテクニックを開発する道を開いた。パリの国立楽器博物館は上記のショパン使用のピアノや同時代のピアノを所蔵するが、堀内みさは学芸員のマニケから次のような説明を受けている。リストが好んで使ったエラール・ピアノは、いろいろな意味で現代のピアノのメカニクに近い。打鍵の際に多くの部位が動くので、鍵盤は重く、音は力強く、何より鍵盤が上がりきらないうちに次が打てる。いっぽうプレイエル・ピアノの特徴は、鍵盤が軽いこと、鍵盤が完全に上がりきらないと次が打てないこと、高音に行くほど音が小さいということである。

プレイエルが採用したシンプル・エスケープメントによるアクションは、図 [b] 下段のようなイギリス式のアクションで、単純な機構なだけに鍵盤は軽く、指を押し下げることによりハンマーの打弦がなされるので、指がハンマーをコントロールする感覚が得やすいものと思われる。

このようなプレイエル・ピアノに、ショパンは何故こだわりを見せたのだろうか。当時の技術者モンタルは彼の著書の中で、プレイエルのピアノの特質を次のように評している：「プレイエル氏は、イギリス式のアクションに、うまく組み合わせられたレバーのシステムを加え、鍵盤の固さを取り除くのに成功した。ハンマーでたたくと、濁りのない澄んだ音色が、いつ弾いても同じように強く響くように配慮されている。ハンマーは念入りに取り付けられており、初めのうちは非常に固いが、そのうち柔らかくて弾力のある皮膜ができて、ピアノで弾くときは、深々としてヴェールのかかったような音がするようになる。……プレイエル氏は1830年になると、ピアノの樫（もみ）の木の木目と直角方向にマホガニーの共鳴板を貼ってみた。音量は大きくならなかったのだが、非常に望ましい効果が生じたのである。高音部が銀のように輝きを帯び、中間部はアクセントがはっきり響き、低音部は鮮明で力強くなったのである。」

ショパンが鍵盤の軽いピアノを好んだ理由に、彼のポーランド時代にウィーン演奏旅行を行い、ウィーン式アクションのピアノに慣れ親しんだことがあるのではないだろうか。

1827年のウィーンでの演奏会で当然ながらウィーン式アクションのピアノを弾くことになるが、ショパンは手紙に、シュタインと比較の上でグラーフのピアノを選んだことを記している。ウィーンの批評家はショパンの静かな演奏スタイルに戸惑いを見せたが、ショパンはウィーンの人々が当地のピアニスト達の強打に慣らされていると意に介さない。彼は自分の演奏スタイルの独自性を意識するとともに、生涯それを変えることはなかった。

更に、彼は1830年のワルシャワでの演奏会の折に、もっとエネルギッシュに弾くようにという新聞批評を読んで、次の演奏会でウィーン製のピアノを使用し、大変な好評を得るという経験をした。このとき以来、演奏会場にはウィーン製のピアノが向いていることを彼は認識するようになった。一粒ひと粒が小さな真珠のような音を奏でる、このピアノを愛するようになったのである。

ウィーンのピアノが採用したウィーン式アクションは、図 [b] 上段のようなもので、イギリス式アクションの突き上げ方式に対して、跳ね返り方式と呼ばれた。ハンマーは鍵の先に直接取り付けられているので、イギリス式アクションよりも更に軽く、急速な音階が容易にできたといわれる。ただ、音量の点ではイギリス式に及ばなかった。このような差異があるにしても、ショパンが言うところの「指に直結したハンマー」の感覚が得やすいことや鍵盤の軽さなどが、ダブル・エスケープメントのエラールよりも彼に親近感を抱かせたことは容易に想像がつく。

エーゲルディンゲルは当時のプレイエルについて、製法の細かい点は別にしても、音響効果の面では、グラーフなどのウィーン製のピアノに似ているとする。それはショパンがプレイエル・ピアノを生涯愛した要因であり、先に述べたプレイエル・ピアノについての彼の告白と見事に符合する。

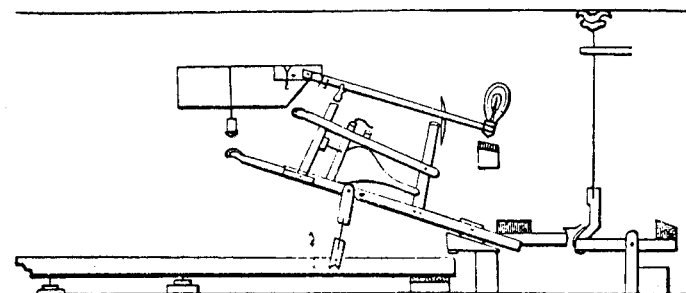


図 [a] エラールのレペティション・グランド・アクション 1821年

	(跳ね返り式)	2弦式	Johann Andreas Stein (1728-1792) ← Wenzel Schanz (d. 1791?)
			Anton Walter (1752-1826)
	(突き上げ式)	3弦式	John Broadwood (1732-1812)

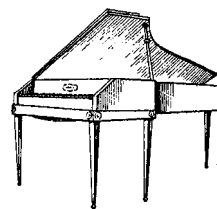
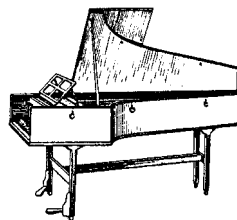


図 [b]



4. 演奏のための試論

ショパンの作品の演奏解釈は、彼が示したピアノ技法の考察と表裏一体をなすものとする。一般に、彼の作曲やピアノの技法には、クラマー、フンメル、モシェレス、フィールドなどの影響があると言われている。これらの作曲家以上の深みと斬新さをショパンの創作に与えた要因に、幼少から親しんできた J.S. バッハへの傾倒があるだろう。彼はウィルヘルム・フォン・レンツに、公開演奏の前 2 週間はバッハのみを弾くことを打ち明けている。

ところで彼がエチュード Op.10 を作曲した時期は、彼の重要なデビュー作である 2 つのコンチェルトやその他の管弦楽付きピアノ作品の作曲時期と重なっている。

これらの作品の公開演奏において、ショパンはウィーンでの演奏以来、ウィーン式アクションのピアノを好んで使用した。パリに居を定めたショパンがプレイエル・ピアノを好んだ理由に、ウィーン式アクションの追憶であるタッチの軽さや、高音部の響きが推測されることは既に述べた。彼のピアノ技法は、ウィーン式アクションやプレイエルのメカニズムから導き出されたものと言えよう。

【ハ長調 Op.10-1】

エチュードの演奏について、ショパンは多く語っていない。Op.10-1 については、指の十分に広がらない生徒に、これを遅いテンポで弾くことを勧めている程度である。

全体は 3 つの部分で構成される 3 部形式と考えることができる。すなわち、第 1 部分（1～16 小節、ハ長調が基調）第 2 部分（17～48 小節、イ短調への転調を皮切りに様々な調性を巡る）第 3 部分（49 小節～79 小節、第 1 部分の変形）である。

このエチュードの目的が指の拡張にあるのは一目瞭然だが、本論第 1 章に示したショパンの言う指の支えに焦点を当てると、最初の分散和音〈c-g-c'-e'〉において、支えとなるのは人指し指と薬指となるので、支えの移動の練習ということになる。以下、〈c-a-c'-f'〉では人指し指と中指という具合になる。

以下、各区分の練習方法や留意点などを、[] 書きによる小節序数で示す。

[1～2] 2 指、4 指を支えとして感じるために、また鍵盤上の距離感を把握するために、〈c-g-c'-e'〉や〈c-a-c'-f'〉のうち、〈g-c'〉や〈a-c'〉を重音として練習する。弾きながら、1、5 指の打鍵の際に、打鍵をしない 2、3、4 指の力を同時に抜く。親指と小指の力を抜くことで、必然的に 2、3、4 指が手や腕を支えることになる。これらは、このエチュード全体に渡って応用できる。

[3] 最高音 c''' は 4 指で弾けば、次の小節における下降音型 c''' の指使いと同じになるので、弾き易くなる。

[11, 15] 2、4 指が f-c', g-d' と 5 度音程を弾く難しい部分である。1、5 指の力をよく抜くとともに、2、4 指で譜例 [1] のように練習する。

[31] このエチュードで、一番弾きにくい部分であろう。2 指、4 指、5 指が鍵盤の奥を弾かな

ければならないのと、4指と5指で弾く a-e♭' が無理を強いる位置なのがこの要因であろう。ミクリは親指の移動を楽にするコツとして、手を軽く内側に傾けることを伝えている。そうすると、2指、4指、5指が支えとして感じられるだろう。譜例 [2]、譜例 [3] のように練習する。

【イ短調 Op.25-4】

全体は3部分で構成される3部形式と考えることができる。第1部分(1～18小節)、第2部分(19～38小節)、第3部分(39～55小節とコーダ55～65小節)。

このエチュードの意図するものは左手の跳躍と、右手における和音上のメロディー奏出の練習であろう。跳躍の技法についてショパンは、何も言っていない。私は、これを跳躍というアクロバットを想起させるイメージよりも、非常に距離のある音程ではあるが指の拡張として捉えたい。

スタカート奏法について弟子のチャルトリスカは、ハーブやギターの弦を爪弾くつもりで、あるいは飛んでいる蠅の羽が触れるように鍵盤をかするつもりで、というショパンの表現した比喩を伝えている。

[1] 支えとなる指は、裏拍の3指、2指などである。これらの支えの指を軸として、手首が扇形を描くような動作を行うとスムーズに弾ける。右手の和音は裏拍をよく感じて、向こうに軽く押す動作をする。手首の動きに関して、ミクリはショパンが手首を絶えず動かしていたこと、柔軟性を養うために手首を内側や外側に曲げることを奨励していたと述べている。素早い動きの練習として、譜例 [4] のようにバス音を前打音のように弾く。これにより、メロディラインの流れを把握しやすくなる。バス声部は、バッハを愛したショパンの対位法的な感覚を大切にしたい。これらは、このエチュード全体に応用できる。

[9～12] 右手ソプラノ声部を弾く5指、4指は、左手の扇形の動きに呼応して、手首の内側への動きとともに弾く。これらの指を支えとして、支えの滑らかな移行を目指す。以下、同じ音型の箇所は同様に。レガートについてチャルトリスカは、音をつなげるばかりでなく指が鍵盤に貼りつくように、という弾き方のヒントを伝えている。

[19, 21] レガートの指示のある3つの和音は、2つ目の和音は向こうに行くように、3つ目は手前に引くようにする。音がなめらかに繋がるように弾く。

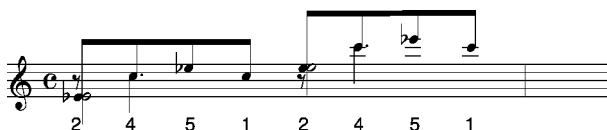
[27] 感情の高揚を表出する箇所である。チャルトリスカの伝える「指はピアノの深みに沈み、呑み込まれていくような弾き方」が参考になるだろう。

[55～56, 57～58] 右手中声部の動き (a-b♭-g♯-a) や (d♯-e-c♯-d-b♭-g♯-a) に留意する。この部分や59小節以降における「ナボリの6」の和音は、エキゾチックな色調を醸し出すので、それを楽しむようにする。

譜例 [1]



譜例 [2]



譜例 [3]



譜例 [4]



5. おわりに

ショパンのエチュードから Op.10-1 と Op.25-4 を取り上げて、文献を参照しながら特に演奏法について考察した。この2曲は彼のエチュードの中でも難曲とされるが、学生時代に弾きこなすのに苦勞した思い出がある。それはチェルニーを教材の中心とした、膨大な練習量による技術の克服という、我が国で主流をなすピアノ教育の通念が、ショパンには必ずしも通用しないことを物語るものではなかったろうか。

近年においては、日本ピアノ教育連盟の発足により、ピアノ技法に関する様々な情報がかなり公開されてきた。それでも、日頃行われているレッスンを見聞する限り、ショパンの技法の考え方や実践方法が浸透したとは言い難い。相変わらず、教材として用いる作品は何であろうと、強くて速く動く指の獲得をもって演奏の仕上がりとするような、大雑把な特訓が繰り返されているのである。

ショパンに繋がるクラーマー、クレメンティ、モシュコフスキーなどのエチュードを使って教育する時には、通常行われるようなチェルニーの延長ではなく、ショパンが意図した技法で捉える必要があるのではないだろうか。今後、更にショパンのピアノ技法の考え方を追究してみたい。

Summary

“Chopin vu par ses élèves” by Jean-Jacques Eigeldinger is very suggestive when we perform Chopin’s works. Since the book includes the essentials of “the drafts for a method of piano” written down by Chopin himself and many accounts of his disciples, we can know the opinion of Chopin about the method. There are many differences between his approach to keyboards and that of the present day. We may conclude that Chopin made his method through the Pleyel piano which he loved all his life. In performing Chopin’s études, I consider his opinion and the mechanism of Pleyel piano.

参考文献

- ・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』（音楽の友社，2005）
- ・アルフレッド・コルトー，河上徹太郎訳『ショパン』（新潮社，1992）
- ・G. ネイガウス『ピアノ演奏芸術』（音楽の友社，2003）
- ・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）
- ・ヴィルヘルム・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ーショパンとリストの時代』（楽譜ショパン，2005）
- ・堀内みさ『ショパン紀行』（東京書籍，2005）
- ・Study edition commented by Alfred Cortot: Frédéric Chopin-12 Studies Opus 10. (Salabert, 1996)
- ・Study edition commented by Alfred Cortot: Frédéric Chopin-12 Studies Opus 25. (Salabert, 1997)
- ・I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński: Chopin Complete Works II; Studies for Piano. (The Fryderik Chopin Institute Polish Music Publications, 2001)
- ・今泉清暉，宇都宮誠一『楽器の事典 ピアノ』（東京音楽社，1983）
- ・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）

付 記

本稿は，第40回九州公私立大学音楽学会（平成20年10月18日，宮崎県清武町文化会館）における演奏発表の発表要旨を加筆補正したものである。