

[研究ノート]

ショパン エチュード op.25 における芸術性と技術的課題

Artistry and Technical Issues in Chopin's "Etudes Op.25"

津島圭佑

TSUSHIMA Keisuke

〈抄 録〉

本稿の目的は、フレデリック・ショパン（1810-1849）が作曲したエチュード op.25 において、芸術性の体現を前提とした技術的課題を明示することである。そのアプローチとして、楽譜、ショパンの弟子達の証言、ショパンが関わる書簡、ショパンが愛用したプレイエル製ピアノを糸口に、ショパンの音楽技法を見出し、次の四つの項目に分類した。①ヴィルトゥオーゾ、②声楽的視点、③自然体、④プレイエル製ピアノ。ショパンの音楽技法は、エチュード op.25 における芸術性を見極める手がかりとなり、ショパンの音楽観に基づいた演奏技術の習得へ導く、重要な要素であることが明らかとなった。

キーワード：練習曲、ピアノ、ショパン、演奏技術

Abstract

The purpose of this paper is to clarify the technical issues premised on the embodiment of artistry in "Etudes op. 25" composed by Frederic Chopin (1810-1849). As an approach, Chopin's musical method was found by examining the score, the testimony of Chopin's disciples, letters related to Chopin, as well as the Pleyel piano that Chopin loved. This is then categorized into four items: (1) Virtuoso, (2) Vocal perspective, (3) Natural attitude, (4) Pleyel piano. It became clear that Chopin's musical method was a clue in understanding the artistry in "Etudes op. 25", as well as an important element leading to the acquisition of playing technique based on Chopin's musical view.

Keywords: etude, piano, Chopin, playing technique

1. はじめに

ショパンが生きた19世紀前半は、作曲家と演奏家が明確に区別されていなかった時代を経て、「ピアニスト」という職業が誕生した時代であった。専門家を目指さなくとも、ピアノを学ぶことが、ある種のステータスとなる風潮から、ピアノ学習者のために、多くの作曲家が教則本として練習曲を書いた¹⁾。やがて、練習曲というカテゴリーに作品としての芸術性を見出し、楽式として確立していった作曲家の一人に、ショパンが挙げられるであろう²⁾。その背景には、同義で用いられていた「練習課題 *exercices*」と「練習曲 *études*」という用語が、それぞれ独自の意味で扱われるようになり、「*études*」においては、指の運動としての演奏技巧と、表現としての演奏技巧を融合させた練習曲として発展してきた経緯がある（上田 2020：第1部 第3～8章）。

その際、具体的にどのような技術を習得するために作曲されているのか、正しく理解することが不可欠となる。本稿は、ショパンのエチュードにおける、「*exercices*」としての課題ではなく、「*études*」としての課題——芸術性を体現することを前提とした、技術的課題——を明らかにすることを目的とする。ショパンのエチュード *op.10*、*op.25*、三つの新エチュード集の中でも、*op.25*は、動的なパッセージを主とする作風でありながら、緩やかに進む旋律の基盤があり、パッセージ自体を追求していない（川上 1992: 33）。ゆえに、芸術性という観点から、*op.25*を研究対象として選んだ。

論述を進めるうえで、ショパンが*op.25*において表現した芸術性が如何なるものかを明らかにする必要がある。本稿では、ショパンの音楽技法を見出すことによって、「*études*」としての課題明示へのアプローチを図る。その参考資料として、楽譜、ショパンの弟子（習った経験のある人物）、あるいは間接的に助言を受けたことのある人物の証言、ショパンが関わる書簡、そして、*op.25*を作曲した期間に愛用していたプレイエル製ピアノを採択した。ショパンは、既出版されている作品であっても、加筆することがあれば、同じ作品でも全く別の解釈によって変化させて演奏することもあった³⁾。そのため、ショパンの作品の場合、楽譜は資料として曖昧な側面を持つため、本稿では、自筆譜を中心とした事実に触れるに留め、楽譜の詳細な分析や出版社による比較等は行わない。

2. ショパンの音楽技法

ショパンの音楽技法を簡潔にまとめるため、次の四つの項目に分類した。①ヴィルトゥオーゾ、②声楽的視点、③自然体、④プレイエル製ピアノ。これらの項目は、上述した参考資料と、ショパンの『ピアノ奏法草稿』（エーゲルディンゲル 2020: 282-294）を参考に、ショパン自身が発言、発信したと考えられる事実から抽出したキーワードである。

『ピアノ奏法草稿』は、ショパンが唯一残した教本の草稿である。当該書では、決して身体的キャパシティの拡大を図った、すなわち指の能力を新たに開発するための理論ではなく、鍵盤と身体の構造に着目し、それによって技術的側面を簡素にするための理論を説いている。これは、作曲上の基本的な姿勢に通じると考えられ、演奏法を解釈するうえでも重要な情報となり得る。

2.1 ヴィルトゥオーゾ

ショパンは、親しい人との書簡のやり取りで、同時代に活躍していた演奏家について語ることがあった。その中で、音楽の名手、演奏技術の優れた人という意味を持つ「ヴィルトゥオーゾ」という言葉を、ショパンは頻繁に用いていた。

ピアニスト、指導者、またピアノ製作会社の出資者でもあり、パリの音楽業界で大きな力を持って

いたフリードリヒ・カルクブレンナー（1785-1849）と出会ったショパンは、特に親しくしていたティトウス・ヴォイチェホフスキ（1808-1879）宛ての手紙の中で、ヴィルトゥオーゾについて、ある見解を示している。

パリよりピアニストの多い町があるかどうかかわからない——これほど沢山のへぼ、これほど沢山のヴィルトゥオーゾはよそにいるだろうか、僕は知らない。（中略）かりにパガニーニが完璧だとしたら、カルクブレンナーもそれに等しい、けれどもまったく違う種類の完璧だ。言葉で君に伝えるのは難しい、彼のカルム、うっとりするようなタッチ——信じがたいほどの均一さ、そして音符一つ一つにあらわる名人藝——この巨人を前にしたら、エルツだのチェルニーだのは、つまりこの僕も、踏みにじられるだけの存在だ。（ヘルマン 2019: 69-70）

注目すべきは、ショパンがフランス語から独自に借用した、「カルム (calm)」すなわち「静けさ、落ち着き」という意味の言葉である。本来は、卓越した演奏技術への称賛を意味するヴィルトゥオーゾを、どこにでもいる平凡なピアニストとして言い表し、さらに「へぼ」と言い放った苛立ちは、それ以前にウィーンで受けた評価⁴⁾に依るところもあるだろう。カルクブレンナーのヴィルトゥオーゾが「カルム」であることを評価している一方で、「信じがたいほどの均一さ」については、ショパンの理想と一致しているとは言い切れない。ショパンの『ピアノ奏法草稿』には、以下のような記述がある。

テンポを変えずに非常に速く音階を弾けば、誰も音の不揃いには気づかないだろう——全てを粒の揃った音で弾けるようになるのが目的ではないのだ。自分にとって完成されたメカニズムとは、美しい音で上手にニュアンスをつけて弾くことができるということだ。（エーゲルディングエル 2020: 293）

ショパンがカルクブレンナーに弟子入りしたとしても、彼の複製にはならないと語った⁵⁾ 根拠の一つは、ここにあるだろう。ショパンは、音の均一化を図ることはせず、むしろ各指の個性から生まれる不均等さから、多様な響きを生み出すべきであると考えている（エーゲルディングエル 2020: 293）。つまり、「カルム」は求めている、「均一性」は求めているのではないのである。

ショパンにとってのヴィルトゥオーゾとは、大きな音量で豊かに弾くよりも、小さな音量の中でニュアンスを豊かにつけることができる演奏家を指し、訓練によって均一化された指の力は、決して必要ないのである。

2.2 声楽的視点

ショパンが関わる書簡では、ピアニストに限らず、声楽家が対象である話題も多かった。ショパンの多くの弟子達が声楽的視点による助言を受けていたこと、また、ショパン自身が好んだ声楽家のことを書簡で語るが多かったことから、ショパンが声楽へ傾倒し、自身の音楽に対する本質的な態度としていたことは明らかであろう（エーゲルディングエル 2020: 70-72&161）。

フレージングは、声楽的にゆったりとひと息で歌える長さとし（エーゲルディングエル 2020: 70）、フレーズの切れ目は声楽のプレスとして捉える。発声の挙動に従い、音が高くなれば *crescendo* し、低くなる時には *decrescendo* する（エーゲルディングエル 2020: 68）。特別な指示がない限りは、フレーズの最後（すなわち、プレスする直前）は、自然に声を落とすように、必ず弱く弾かねばならない（エー

ゲルディングエル 2020: 69)。

エーゲルディングエルは、ショパンが楽譜に記した *mezza voce / sotto voce / sostenuto* 等の指示が、ピアノにおけるベルカントの様式化であるとしている。ただし、ベルカント唱法という音楽用語は、18世紀および19世紀初頭には一般的に使われていなかった。また、その定義が曖昧であるのは、その時代の価値観が反映されており、時代の移り変わりと共に定義そのものが変化し得るためである。ショパンの時代のベルカント唱法は、「優美で軽く、高度な透明感、しなやかさを持ち合わせる歌唱」を指していたとされている (加藤 1995: 17)。

声楽歌唱法がピアノにおいて様式化された事例として、*cercar la nota / canto spianato* が挙げられる。*cercar la nota* は、後続の音をわずかに先取りすることを指す。歌手が声の座りを前もって安定させるために、アクセントの付かない拍で目的の音を取るといった技術的意図と、音程感を滑らかにつなげ、柔らかな表現を得るといった音楽的意図の両方を持つ (加藤 1995: 18)。ショパンは、この先取音を短前打音によって記譜している。これと関連して、上行または下行する音程の輪郭を明瞭にするために、音程の支点となる最初の音を反復して弾く手法があり⁶⁾、同じく短前打音で書かれている。どちらも、声楽的な観点から、速すぎずゆとりをもって奏されるべきであり、後者は、短前打音を拍の前に出さず、同時に弾くべき場合が多い。

canto spianato とは、持続したレガートの中で、細かい装飾音符が旋律の流れに大きな影響を及ぼすことなく、スムーズに処理されていく歌唱法を指す⁷⁾。大きなスラーが楽節全体にかかっているのは *spianato* の指示であり、装飾音を苦勞しないで歌い、これらの装飾音はゆとりをもって、気高く上品に演奏されねばならない (エーゲルディングエル 2020: 185)。「苦勞しないで歌う」というのは、装飾音が重々しく、抑揚を誇示するように弾かないことを示す。「ゆとり」は、装飾音を厳密に拍内に収めようと努力するのではなく、大らかな拍の撓みの中に処理することによって生まれる。歌とピアノのアンサンブル感覚と同様に、伴奏部を弾く方の手で正確な拍子を保ちながら、メロディを歌う方の手で、拍子にとらわれない音楽的表現を目指すのである。

2.3 自然体

ショパンにとってのヴィルトゥオーゾは、意図的な指の均一化を求めないこと、さらには、呼吸という生理現象を伴う声楽にショパンが傾倒していたことを踏まえると、ショパンが「自然体」という状態を重要視していたことが推察される。それは、音楽表現における心理的側面の問題だけでなく、身体構造の理解と、その使い方からも追究すべきであろう。

事例として、ショパンの功績の一つである運指の改革が挙げられる。それは、各指が持つ個性を活かすための提案であり、従来のトレーニングにより指の均一化を図ることや、その個性を損なうようなことがあってはならないのである。例えば、近隣の鍵盤への移動であれば、「歌う」という視点で良い音が出せる指——ショパンは3指としている (エーゲルディングエル 2020: 75) ——を連続して使う運指は、技術的な弾きやすさではなく、音楽的な意図を持つ。また、カンタービレな旋律において半音階の動きが現れるとき、敢えて力の弱い4指・5指を連続して使用し、哀愁を帯びた柔らかな音色を表現する目的の運指も、同様である⁸⁾。

一方でショパンは、各指の個性だけでなく、手全体の構造についても着目している。まず、5本ある指のうち1指、すなわち親指のみ、指の付き方が違う。親指は最も強く、太く、短い分、最も自由自在に扱われるべきである (エーゲルディングエル 2020: 293)。それまでは、鍵盤の構造という観点から、親指で黒鍵を打鍵することは避けられてきたが、ショパンは、朗々と歌うべき旋律等で、躊躇なく親指を使う。おそらく、親指による黒鍵の打鍵を避けるために必要以上の指の返しが発生する方が、よ

ほど非生産的であると考えたのであろう。また、親指と2指の間は、他の指の間に比べて距離がある。ショパンの基本的な考え方として、隔たった音域を弾くために、2指を支点として手を二分する（エーゲルディングエル 2020: 51）。したがって、手の軸となる指を2指とし、広いポジションのアルペッジオ等の距離を把握することが求められる。

ショパンの弟子達は、鍵盤から手を急に離したりするようなことがあれば、すぐに指摘を受けたようだ。その動作自体は、出し終えた音に影響はないかもしれない。しかし、確かに長いスラーの間は、むやみに手を鍵盤から離さず、フレーズの変わり目だけは手首を使って指を離し、声楽の呼吸のように次のフレーズへと自然に運ぶべきである（エーゲルディングエル 2020: 293）。ショパンが求めたタッチについて、エーゲルディングエルは、「指が鍵盤によって持ち上げられるようにしておく」という表現で要約している。ショパンは、両肘を身体に引き寄せて保ち、腕の重さを利用せずに指だけで弾いていた（エーゲルディングエル 2020: 54）。当時の楽器のアクションが非常に軽かったこともあり、腕や上半身といった体重を利用せず、指だけで弾くことが成立したのである。つまり、「鍵盤によって指が持ち上げられる」というのは、指は鍵盤に触れているのが前提で、鍵盤の反応を常に指先で「触り心地」として感知できる状態のことを示す。限りなく無駄な力を省いた状態である。

指から手、そして腕から上半身へ全体に及んでみても、本来人間に備わった生理に抗うことがない。

自然体で演奏することこそ、ショパンの理想であるといえる。

2.4 プレイエル製ピアノ

ここまで、「ヴィルトゥオーゾ」「声楽的視点」「自然体」という三つの項目で、ショパンのピアノニズムについて述べたが、それを音として具現化するための「楽器」について理解することを忘れてはならない。本稿の研究対象 op.25 は、主に、イギリス式アクションによるプレイエル製ピアノを使って作曲された。これは、パリ時代（1831年）以降、ショパンが愛用し続けたピアノである。

構造的な特徴として、現代のピアノのように弦は交錯させず、全て平行に張られている。それにより、各音域の音色が混ざらず、よく主張するようになる。現代のピアノで弦が交錯しているのは、幅広い音域を網羅しており、より豊かな音量で響かせるために強い張力で張られていることも重なり、弦を収納するうえで、スペースのコンパクト化が必要となるためである。プレイエル製ピアノは、第二響板が付いているタイプもあり、蓋を全開にしても、内側で一回り小さな板が弦の上に被さっている。それにより、蓋と金属部分の接触により振動が生まれ、特別な響きを得られた。

プレイエル氏は1830年になると、ピアノの縦（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。（松藤 2009: 68）

このように、各音域の特性が非常に生かされている点と、大きな音量を出そうという意図が全くないという点が、構造的な特徴として考えられる。

プレイエル製ピアノでは、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、現代のピアノと比べてダンパーが小さく軽いため、鍵盤を離してもすぐには完全に音が消えず、わずかに残響がある。ただし、弦の張力が弱いため、残響はあるものの音の減衰は速い。それは高音域にいくほど顕著で、ペダルをある程度長く踏み続けたとしても、濁りが気にならない場合もある。

また、プレイエル製ピアノにおける *una corda* の効果について、アントワーヌ・マルモンテル（1816-

1898) は、以下のように述べている。

ダンパーペダルよりも使用頻度は低いが、その特別な音色によって生み出される効果は魅力的であり、演奏者が適切に使用するならば、それは非常に好ましいことである。響きの対比を得るため、薄いベールや透明感で覆い、主旋律を装飾する音を、煌めくような繊細な装飾とし、表現力豊かにフレーズを歌うことができる。プレイエル製ピアノでは、*una corda*による特別な音色は、絶妙に柔らかくなっている。(中略) *una corda*の効果は非常に印象的であるが、頻繁または長すぎる使用は少し煩わしく、単独での使用は希である。ショパンは絶妙なタイミングでそれを使う才能を持っていた。二つのペダルを同時に使用すると、薄いベールに包まれた、歌うような調和のとれた音が絶えず発生し、熟練した演奏者であれば、ペダルから格別な効果を得ることができる。(マルモンテル 1885: 355-356 [筆者訳])

特に、異名同音的転調の場面において、ショパンは「絶妙なタイミング」を見極め、*una corda*の効果を活かしていた(エーゲルディング 2020: 89)。例えば、マズルカ op.17-4の第10小節では、Dis音をEs音へ読み替え、瞬間的に陰影がつけられている。ポロネーズ op.26-1の第33小節では、単音によるDis音が連続する間に、嬰ハ短調からホ長調へと色調が変化する。このような場合において、*una corda*の効果が十分に発揮される。

プレイエル製ピアノの特徴は、ショパンの音楽観や演奏スタイルとの整合性がとれており、ショパンがイメージしていた音楽や音色を探るうえで、重要な手がかりとなるといえる。

3. まとめ

本稿では、ショパンと交流のあった人物による証言や、ショパンが関わる書簡、ショパンの『ピアノ奏法草稿』から、ショパン自身が発言、発信したと考えられる事実をまとめ、共通項を抽出した結果、次の四つの項目に分類された。①ヴィルトゥオーゾ、②声楽的視点、③自然体、④プレイエル製ピアノ。

各項目を整理することによって、ショパンの音楽観が理解できるだけでなく、多角的な視点から、具体的な音のイメージを見出すことができるであろう。つまり、ショパンの音楽技法は、op.25における芸術性を見極める手がかりとなり、ショパンの音楽観に基づいた演奏技術の習得へ導く、重要な要素であるといえる。

今後の課題として、本研究をもとに、op.25における各曲の芸術性について考察し、習得すべき演奏技術を提示したいと考える。

注

- 1) 19世紀初頭の「エチュード・ブーム」は、ピアノのアクションが大きく変わっていった時期と重なっている(野本、渡辺 2011: 6&8)。ヨハン・クラマー(1771-1858)の《42の様々な調性による訓練課題としての練習曲》(1804)、《42の訓練課題形式としての一連の練習曲》(1809)。ムツィオ・クレメンティ(1752-1832)の《パルナツソス山への階梯》(1817・1819・1823)。イグナツ・モシエレス(1794-1870)の《ピアノのための練習曲、あるいは様々な調性による一連の24曲を含む向上のレッスン》(1827-1828)。

- 2) 「第二次エチュード・ブーム」である1830年代、ショパンやフランツ・リスト(1811-1886)によって、練習曲のキャラクターピース化が進んだ(野本、渡辺 2011: 8-10)。
- 3) 「ショパンは自分の作品を二度と同じようには表現しなかったけれど、弾くたびに力強く、優しくもまた悲痛なインスピレーションが新たに感じられた」(エーゲルディング 2020:84) 「ショパンが絶えず原稿を訂正し、変更し、修正していたことは、楽想や原譜の度重なる取り扱いの変更面に直面した不運な出版校訂者たちに、混乱の種をまき散らすほどだった」(エーゲルディング 2020: 186)。
- 4) ウィーンでの最初の演奏会(1829年8月11日)の翌日に、ショパンは家族へ手紙を送っている。「僕の弾き方が弱かった、というより、叩きつけるようなピアノ演奏に慣れたドイツ人(オーストリア人)にはあまりに繊細過ぎるというのが、大方の意見です。(中略) そういう非難が新聞に書かれるだろうと覚悟しています」(ヘルマン 2012: 251)。
- 5) ポーランド時代の師エルスネルへの手紙に記されている(ヘルマン 2019: 100-101)。エーゲルディングは、ショパンがカルクプレナーへの熱意が数週間で冷めてしまったのは、彼にインスピレーションの欠如を感じたことや、彼の指導に手導器の存在があったことを原因としている。
- 6) op.25では、第4曲の終結部に見られる。
- 7) 18,19世紀のイタリアオペラでは、ヴィンチェンツォ・ベッリーニ(1801-1835)の〈Casta Diva〉や〈Ah, non credea mirarti〉等。
- 8) ノクターン op.9-2 第26小節4拍目～第28小節の右手部分。

参考文献

- バドゥーラ=スコダ、パウル(2019)『ショパン エチュード集』音楽之友社
- エーゲルディング、ジャン=ジャック(2020)『弟子から見たショパン——そのピアノ教育法と演奏美学』(増補最新版)音楽之友社
- ヘルマン、ゾフィア；スコヴロン、ズビグニェフ；ヴルブレフスカ=ストラウス、ハンナ編(2012)『ショパン全書簡 1816～1831年 ポーランド時代』岩波書店
- ヘルマン、ゾフィア；スコヴロン、ズビグニェフ；ヴルブレフスカ=ストラウス、ハンナ編(2019)『ショパン全書簡 1831～1835年 パリ時代(上)』岩波書店
- 加藤一郎(1995)「ショパンのピアノ作品におけるベルカント唱法の影響(1)——Cercar la notaのピアノへの転用」『金沢大学教育学部紀要 教育科学編』pp.17-27
- 川上晃(1992)「ショパンの『エチュード op.25』の構造」『群馬大学教育学部紀要 芸術・体育・生活科学編』pp.31-47
- 前田典子・多田純一(2010)「ショパン作曲《Etudes op.25》の原典版楽譜の研究——No.1、No.2の原資料に基づいて」『奈良教育大学紀要 人文・社会科学』pp.175-186
- Malmontel, Antoine Francois (1885). *Histoire du piano et de ses origines -Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses-*. Heugel & Fils
- 松藤弘之(2009)「ショパンのピアノ技法から見たショパン・練習曲集(1)」『佐賀女子短期大学研究紀要』pp.65-73
- 野本由紀夫・渡辺健二(2011)『リスト 超絶技巧練習曲集』全音楽譜出版社
- Online Chopin Variorum Edition <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/> (閲覧日：2020年10月22日)
- 上田泰史「『チェルニー 30番』再考——パリ練習曲史の中で」PTNA「調査・研究」
<http://www.piano.or.jp/report/01cmp/czerny30/mokuji.html> (閲覧日：2020年11月20日)