

[研究論文]

アルフレッド・コルトーの練習方法が示唆するもの

—校訂版に示された練習方法と楽曲との比較を通じて—

What Alfred Cortot's Practice Suggests

—Comparing Practice Methods Shown in the Revised Edition with Musical Composition—

菊地智子

Tomoko Kikuchi

〈抄 録〉

ピアノ学習者や演奏者にとって、練習の仕方というのは常に問題になることである。より良い練習方法を編み出すためにはどのようなアプローチがあるのか。本論考では、アルフレッド・コルトーの校訂版に記述された練習方法からその手がかりを得ることを目的としている。まず第1章では、アルフレッド・コルトー校訂版の全容を見ていき、それぞれに付けられた序文から、本論考に最もふさわしい楽曲を選抜する。その結果より、第2章ではショパンの《練習曲》Op. 10とOp. 25を選択し、そこに提示された練習方法が実際の楽曲にどのような変更を加えて作成されているか分析し、最終的に分類された7つの項目、1) 和声的変奏、2) 声部採取、3) 先取り、4) 無音打鍵、5) 反復、6) リズム変更、7) 複合的変更による練習、を取り上げコルトーの練習方法を体系化する。これらを通して、練習とはただ指を闇雲に動かすのではなく、音楽の構造を十分に理解して行うことにより、多角的な視点が生まれ、クリエイティブに行えることが明らかになる。

キーワード：ピアノ、練習方法、アルフレッド・コルトー、ショパンエチュード

Abstract

It is always a problem for piano learners and performers how they practice. What kind of approaches are there to invent a better practice method? In this thesis, the aim is to obtain clues from practice methods described in Alfred Cortot's revised edition. In Chapter 1, we will look at the full scope of the Alfred Cortot edition and select musical compositions most suitable for this thesis from the preface attached to each. From that result, in Chapter 2 Chopin's "Etudes" Op. 10 and Op. 25 are chosen, and there is an analysis of what kind of modification were added to the actual works and in the creation of exercises presented there by Cortot. Finally these exercises are categorized in seven ways as 1) harmonic variations, 2) part sampling, 3) taking in advance, 4) silent keystroke, 5) repetition, 6) rhythm change, 7) practice through multiple changes. From this kind of circumstance, it becomes apparent that practice is not just moving fingers at a glance, but by having a thorough understanding of the structure of music, it is possible to have a multifaceted perspective and it is possible to be creative in practicing the piano.

Keywords: piano, practice method, Alfred Cortot, Chopin's Etudes

はじめに

本論考は、アルフレッド・コルトー校訂版に示された練習方法と、実際の楽曲との比較を通して、コルトーの練習哲学を明らかにすることを目的としている。

アルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877-1962) が校訂したロマン派作品は、その練習方法や指使いが、綿密かつ優れた洞察力によるものであるため、原典版主流となった今なお多くの人に利用され、日本では八田惇による邦訳が刊行され続けている。

一流音楽家にとって日々の鍛錬は欠かせないものと思われる。我々はその結果を、演奏を聴くことで享受することができるが、同じ道を志す学習者にとっては、結果のみならずその過程を知ることこそ重要な意味を持つ。しかしながら、その過程を知る機会は極めて稀である。

世界的ピアニストの中で、練習方法を含めた校訂版を広範囲に亘り世に出した人はコルトーのみで、他に例を見ない。コルトーは、ピアニストとしては決して器用でなく、手の筋肉にもあまり恵まれなかった。それ故、彼の練習方法は学習者から注目される存在となっている。しかし、その練習方法があまりにも複雑に分解されているため、従順にその方法に沿っていくことを断念してしまう人も少なくない。つまり、本論考ではコルトーが適材適所に示した様々な練習方法を体系化し、多くの人により明確に理解できることを試みている。

コルトー校訂版に関する研究としては、邦訳者である八田惇による「コルトーの演奏論についての考察」(八田1987)や、多田純一による「コルトーの指使いとその音楽性についての関連付け」(多田2006)などがあるが、練習方法については特化して触れられていない。

本論考が最終目的とするのは、楽曲の中で、コルトーが楽曲のパスセージから主にどのように音を変化させ練習音形を作成しているか、という視点からその仕組みを包括的に記述すると共に、そこから見出せるコルトーの練習や教育に対する姿勢の解明である。

1. コルトー校訂版の概要

コルトー校訂版の冊数については、76冊 (ガヴォティ 2012: 394)、又は86冊 (八田1987: 6) と文献によって諸説ある。そのため、今回3箇所図書館蔵書を調べた結果、1915年から1961年の46年に亘り、ロマン派作品99冊がコルトーによって校訂出版されていることが明らかになった(初版リストを付録に記載した)。そして、その中から論旨に最も適した分析対象を見極めるため、手に入る限りのコルトー校訂版全てに目を通し、その結果、技術的な問題に特化した練習方法は、ショパンの《練習曲》Op. 10とOp. 25に集約されていると判断した。それは、次のようなコルトーの序文がこの2作品だけに掲載されていることから裏付けられる (コルトー 2013: 6, コルトー 1986: 6)。

私がこの本を出版する意図は、今までに曖昧に伝えられたものを外し、また、これまでの出版物に於いて大切なものと思われ過ぎて来た間違いを取り除き、明確なテキストとすると同時に、十分な分析に基づいて技術的に難しい部分の合理的な練習方法を示すことである。

この練習方法の本質的な法則は、難しいパスセージをそのまま練習するというよりも、そのパスセージに含まれている困難さを基本的な特質にまで掘り下げて考えることにある。この法則は全てのピアノ作品の勉強に応用できるし、人間の知性と感性によって創造された芸術作品を損なう

ような機械的な練習を取り除くことが出来、またゆっくりと安定した状態の元で決定的な進歩を保証するであろう。

生徒にとっても、教師にとっても、新しい練習のために、これから示していく勉強方法が演奏者各人の難しさを解決するヒントになるであろう。

ここで私は、音楽的な解釈を偏重しようとは考えていない。厳密に言えば、芸術作品の練習のための規則を打ち立てようとするものであり、個性や好みといったものを見つけることは出来ないであろう。

このような序文はショパンの他の作品や他の作曲家の作品には添えられておらず、実際の内容もどのような思想で演奏すべきかなどの音楽的な表現に関する記述が多くを占めている。たとえ練習方法がわずかに記載されていても、それらはショパンの《練習曲》Op. 10とOp. 25と同種のものが多い。したがって、この2作品に記載された練習方法全てを種類別に分類し、その結果、最も特徴的と思われる練習方法を例を上げながら記述していく。ここでは7種類の項目を上げるが、それぞれの項目名は練習の特性が反映するように論者が独自に付けたものである。また、譜例は、楽曲はex.、練習方法はpra. とした。ではさっそく見ていくこととする。

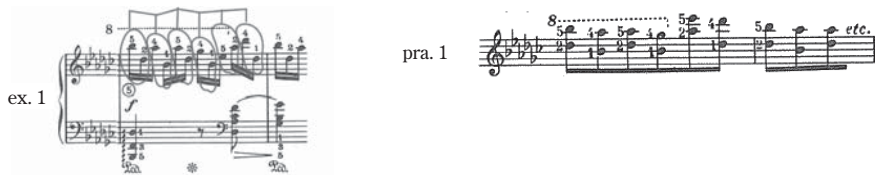
2. 練習方法の種類

2.1 和声的変奏

これは、あるパッセージの和声的なかたまりを1つとして、そこに現れる音を重音化したり、分散和音化することを意味する。

2.1.1 重音化

まずは、ショパンの《練習曲》Op. 10-5から第75小節を取り出してみよう (ex. 1)。この右手のパッセージに対して、コルトーは、pr. 1のような練習方法を提示している (pr. 1) : (コルトー 2013: 35)。

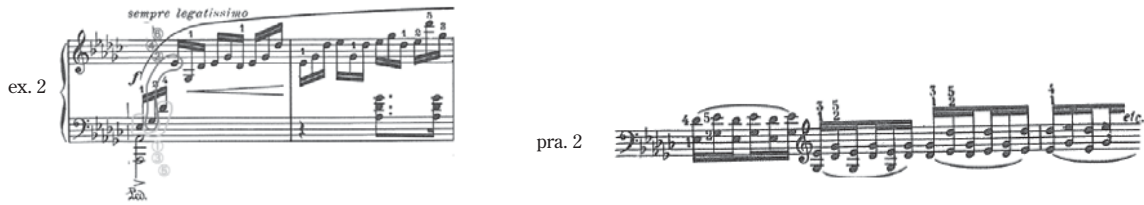


The image contains two musical examples. 'ex. 1' is a piano score for the right hand of Chopin's Op. 10-5, No. 5, measures 75-78. It shows a sequence of eighth notes with various intervals. 'pra. 1' is a simplified version of the same passage, where the notes are grouped into pairs and marked with accents (8, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, etc.) to indicate the practice method of emphasizing specific notes.

ex. 1は、16分音符によるかなり速い動きであるが、2音間を様々な音程で上行と下行を交互に繰り返すにもかかわらず、それらは3連音符でつながれているため、手の開き方に混乱が生じやすい。しかし、pra. 1のように2音ずつ重音化して練習することで、このパッセージの音の並び順のままに、手の開き方のパターンを覚えることができる。また鍵盤に対する手首の高さも、使用する各指の長さに合わせて微妙に変えなければならないが、pra. 1の冒頭、Des音とB音の重音、B音とAs音の重音を弾いてみるだけでも、手首の高さの移動の仕方を覚えることができる。ここではパッセージの音の並び順のままに重音にしているが、次の例では並び順を変えて重音にしている。

ex. 1と同じ《練習曲》Op. 10-5の第33小節では (ex. 2)、右手のパッセージはEs-Ges-Desという和音を様々に分散させた16分音符の3連音符でできている。4本の指で弾くべき4つの音の開きが各回で異なる点と、1指を各ポジションでEs音→Ges音→Des音と移動させる際に、手の開きをどのくらい縮めるのかを図らなければならない点が難しい。このパッセージに対してはpra. 2のような練習

方法が提示されている (pra. 2) : (コルトー 2013: 35)。



まず3連音符のくくりを一度解体している。そして始めのEs音から4音ずつのグループにし、その中で第1音と第3音、第2音と第4音をそれぞれ重音にして、交互に3回ずつ繰り返す形で3連音符を再形成させている。pra. 1同様、手の開きと手首の高さを転回形ごとに練習することでこのパッセージを弾きやすくさせることができる。以上が和声的なかたまりを1つとして重音化する練習方法の例である。

2.1.2 分散和音化

2.1.2.1 分散和音化

次に、分散和音化する例を上げる。《練習曲》Op. 10-10の第1小節～第3小節 (ex. 3) の右手は、単音と重音を交互に弾く。まず、単音と重音の低声部間を様々な幅で移行しなければならないが (1指と2指間の移行)、その一連の動きの中で重音部分を正確に取ることにこのパッセージにおける1つの難しさがある。つまり2音の重音には、黒鍵と白鍵で4種類の組み合わせがあり、そのうちの2つの鍵盤を弾くか、瞬時に区別して掴まなければならないからだ。これに対してコルトーは、まず単音と重音の低声部のみを取り出してつなげて弾くことを指示し、重音部分にはpra. 3を提示している (pra. 3) : (コルトー 2013: 66)。



pra. 3はex. 3の重音部分だけを分散和音化してつなげた音形であり、これを実施することで、耳で響きの流れを確認するとともに、手の開きを覚えさせることができる。このように、曲の音の並びの一部分のみを取りだして分散和音化する例としてさらに顕著な形を、次に見てみよう。

2.1.2.2 枠取り

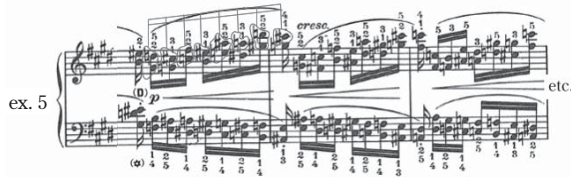
「枠取り」とは、分散和音のうち、5本の指の中に一度におさまる音の並びをひとかたまりとして、そのうち一番外側の指で弾く音のみを横につなげて弾くことをいう。《練習曲》Op. 10-1の第1、2小節は (ex. 4)、C音、G音、C音、E音を1指、2指、4指、5指で取る形を4オクターヴに渡って繰り返した後、それを逆行する形で始めのC音に戻ってくるというパッセージだが、5指から1指に移動する際、手を極端に縮めるため、広げては縮めることを速いテンポの中で繰り返さなければならない点に、まず1つの難しさがある。この点に対し、コルトーはpra. 4を提示している (pra. 4) : (コルトー 2013: 7)。ex. 4のうち1指と5指の部分のみをつなげて弾く形にしたのがpra. 4で、これを繰り返すことでその極端な手の開きの変化を覚えることができる。



2.2 声部採取

これは、あるパッセージの横の流れを1つの声部とし、その声部のみを取り出して弾くこと、又はそこに他声部を部分的に加えて弾くことを意味する。

《練習曲》Op. 10-3の第38～41小節 (ex. 5) では、両手ともにフレーズは3つに分かれている。右手部分の最初のフレーズを見てみると、下声部はGis音、上声部はD音で、この2声部が減5度音程 (= 増4度音程) を保ったまま半音下行している。それをさらに完全4度上で繰り返しながら1オクターヴ上まで昇る。このパターンを次のフレーズではさらに半音下で反復する。当然のことながら、重音や各声部における白鍵と黒鍵の組み合わせは複雑で、正確に音を掴むことが難しい。ここで、先に述べた2.1.2 分散和音化のpra. 3のように、分散和音化する練習をしたとしても全く無益ではないだろうが、コルトーはpra. 5を提示している (コルトー 2013: 22)。ex. 5で重音の下声部1つおきに1指で弾く部分を除き、上声部のつながりを取り出して弾くことで、演奏する際に一番耳につく声部における音程の移り変わりを響きとして確認することができる。また、重音のまま練習すると音を正確に掴むことばかりに意識を取られてしまうが、この練習ではレガートやクレッシェンドを表現することに意識を集中させることができるだろう。



2.3 先取り

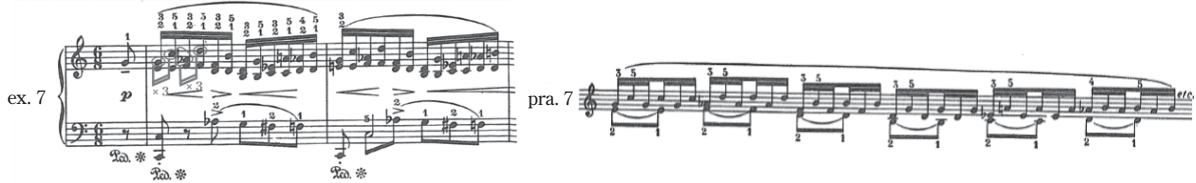
前述の「声部採取」の考え方において、一部の声部を時間的に前倒した練習音形をいう。《練習曲》Op. 10-2の第1～第2小節 (ex. 6) では、右手は毎拍の頭で和音を弾きながら、3指、4指、5指の3本で半音階を弾く。縦の動きと横の動きを同時に行わなければならないことに難しさがある。ではこの部分に充てられた練習方法を見てみよう (pra. 6) (コルトー 2013: 15)。



1拍目の最後の下声部に2拍目の頭に弾く下声部の重音が32分音符で挿入されている。同じようにその先も、毎拍の最後で次の拍の頭の下声部の重音を弾くよう書かれている。これは、次の和音のポジションを準備する練習になるだろう。

2.4 無音打鍵

これは、鍵盤に指を置くだけで実際には打鍵しないことを意味する。どんな場合にどんな目的で無音打鍵が指示されているのか、《練習曲》Op. 10-7の第1～第3小節とその練習方法を見てみよう（ex. 7）（pra. 7）：（コルトー 2013: 45）。



下声部は、ex. 7では16分音符の同音連打であった部分が、pra. 7では上声部の16分音符の3連音符に合わせるように8分音符に引き伸ばされている。そして連打部分はタイで繋がっており、指使いのみが2指から1指に変わっている。つまり、連打の2音目は1指を置くだけで実際には打鍵しないことを意味する。実際に、「音を鳴らさないで、親指を2指の位置にすべらせる」（コルトー 2013: 45）という言葉がpra. 7に添えられている。そして、「この2つの指を鍵盤から出来るだけ離さないことを習慣づけるための練習は、ショパンの作品を演奏するのに必要なレガートの基本的な条件である。」と、コルトーは明言しており（コルトー 2013: 45）、pra. 7の練習によって、連打の1音目をなるべく長く伸ばし、かつ2音目をたたかずに置くことができるようになることがわかる。これは、同音連打において、実際には弾く音をタイを用いて指を置くだけで、タッチをコントロールするための練習である。この他にも様々な場合に色々なタイプの無音打鍵の方法が採られている。

2.5 反復

さて、これまで見てきた練習のうち、いくつかは元の楽曲にある音数を何倍かに増やした反復練習でもあった。例えばex. 3とpra. 3をもう一度見てみると、ex. 3の最初の重音はC音とAs音であったが、pra. 3ではそれを分散させ、かつ音数を2倍にしている。反復とは練習の段階において必須の行いであるが、コルトーの提示する反復練習には何か特色があるだろうか。次は、どの箇所を反復するのか（2.5.1 反復箇所）、またどのように反復するのか（2.5.2 反復方法）という点に着目していく。

2.5.1 反復箇所

2.5.1.1 全反復

これは、楽譜上のある1つのかたまりをそのままの形で反復させることを意味する。楽譜にあるフレーズをそのまま反復するのではなく、最小単位に絞ってそれぞれを反復させる。《練習曲》Op. 25-8（ex. 8）で、右手は重音が6度音程を保ったまま動いている。1つの重音を取るために手のある程度広げなければならず、その制約の中で鍵盤上を動いていくことが難しい。また、次の6度に2本の指の準備が間に合わないと上下の打鍵がずれてしまう。逆にそろえようとするあまり、手首を使ってしまうと縦の動きが強くなりレガートに聞こえなくなってしまう。コルトーは様々な方向からこの箇所に対する練習方法を提案しているが、その中にこの音形を次のように丸ごと反復する練習方法がある（pra. 8）：（コルトー 1986: 55）。ここではex. 8の各重音1つを最小単位とし、16分音符のスタッカートに変え、2つずつに増やしている。スタッカートで二度連打することで、必然的に軽い脱力をするようになり、打鍵も鍵盤のそばで行わなければならず、2声部の打鍵のタイミングをそろえるための要素を身につけることができる。



2.5.1.2 一部反復

これは、難しい箇所を最小単位の音形に絞り、その部分を反復する練習をいう。《練習曲》Op. 25-9の第1小節～第2小節 (ex. 9) では、まず速度表記は *Allegro vivace* で、右手は分散和音を交えながらオクターヴの移動を繰り返す。1指と、4指及び5指の開きは常にオクターヴ幅であればよい。一方、16分音符4つをひとくくりに見ると、1指自体の横への移動は、半音や全音、遠くても長3度の狭い範囲の動きとなる。またそのくくりを超える際には和声の変化が生じるため、1指の横への移動は完全5度以上の大きな跳躍となることがある。つまり跳躍の幅が、ある時は小さく、ある時は大きく、一定ではないため、1指の操縦に難しさがある。ではこの1指に対するコルトーの練習方法を見てみよう (pra. 9) : (コルトー 1986: 59)。pra. 9は1指で弾く部分のみを取り出し、8分音符の3連音符に音価を変え、そのうち2つ目と3つ目をそれぞれ16分音符に二分することで音数を2倍にし、かつスタッカートにしている。こうすると元の形よりも1指への負担は大きくなると考えがちだが、同一の指による同音連打を伴うことで、全体を通して、1指の1回分の打鍵は軽くならざるを得なくなり、楽曲に戻った時には1指が非常に速く、軽いタッチで動けるようになる。



2.5.1.2.1 連なる2音間の反復

一部反復のうち、連なる2音間を反復させることをいう。

《練習曲》Op. 10-4の第3小節に例を見てみよう (ex. 10)。この曲の速度表示は一貫して *presto* である。右手は16分音符4つをひとかたまりとし、1つ目の1指から3つ目の5指がオクターヴ以上に目一杯開くため、手の筋肉の使い方に制約が出て、内側の2指、3指が非常に打鍵しにくい。特に3つ目から4つ目の16分音符は1指が次のポジションに移動する準備を控えているため、急いでしまいやすい。この箇所を集中的に練習させる音形をコルトーは提示している (pra. 10) : (コルトー 2013: 26)。pra. 10では全体を8分音符の3連音符に変更し、ex. 10で3つ目と4つ目の16分音符であった部分を5回繰り返し、その間2指による2つ目の音符を伸ばしたままにしている。このように、弾きにくい部分を繰り返させる音形に変えることで、指先の意識が強化され、はっきりとした打鍵が可能になる。



2.5.1.2.2 4指、5指の反復

一般に4指、5指は意識的に動かすことが難しく、コントロールのしにくい指だが、これらを使用する箇所を取り出して反復する練習をコルトーは多く提示している。《練習曲》Op. 10-4の第27、28小節を例に取り見てみよう (ex. 11)。ex. 11では、第27小節の2拍目以降、拍の頭にはアクセントが付いていて、4指で打鍵するように指示されている。しかし、弱い指であるため、はっきりとした音を出しにくい。この4指に対して、コルトーはpra. 11の練習を提示している (pra. 11) : (コルトー 2013: 27)。pra. 11では、ex. 11のうち毎拍の重音のみを取り出し、4指のみを4回打鍵するよう指示している。これは4指の独立性を強化することができ、ex. 11のパッセージに戻った際に、よりはっきりとアクセントをつけて弾くことができるだろう。

ex. 11

pra. 11

2.5.1.2.3 指の入れ替え部分の反復

これは、同音上で指を入れ替える部分のみを取り出して反復させることをいう。《練習曲》Op. 10-4の第31、32小節の左手部分を例に取ってみよう (ex. 12)。最初の16分音符4つのかたまりのうち、G音とA音はそれぞれ2指と1指で弾き、Fis音とG音は3指と1指で弾くように書かれている。この音形を1音ずつ下げながら進行する中で、下降する時と下降せずに同じ音を繰り返す時があり、指の入れ替えが必要になる。指の入れ替えを円滑にするため、コルトーはpra. 12を提示している (pra. 12) : (コルトー 2013: 27)。pra. 12では、ex. 12の最初の16分音符4つのかたまりのうち2つ目のA音を2分音符で伸ばしたまま、3指と2指で弾くFis音を3回半反復させている。このように指を入れ替える部分のみを取り出して反復させることで、その部分の動きを円滑にすることができる。コルトーは右手に対しても同じ方法の練習を提示している (pra. 12a) : (コルトー 2013 : 27)。

ex. 12

pra. 12

pra. 12a

右手は第5音による上声部があるが、下声部では左手と同様の動きをしている。pra. 12aでは拍の頭の上声部は2拍伸ばしたままにし、下声部はそのまま残し、その後の指の入れ替え部分である1指と2指のみを抜き出して反復させている。これも pra. 12bg と同様の効果を目的としている。

もう1つ指の入れ替え部分の反復例を見てみよう。「2.1.2.2 枠取り」のex. 4で取り上げた《練習曲》Op. 10-1の第1、2小節をもう一度例に取ってみる (ex. 13)。C-G-C-E音を1オクターヴ上で繰り返していく中で、3つ目のC音と5つ目のC音の間で指の入れ替えが必要となる。これは4指と1指によるものであるが、4つ目に5指によるE音があり入れ替えが困難になる。この部分についてはpra. 13が提示されている (pra. 13) : (コルトー : 2013 : 8)。

これまで、「和声的変奏」、「声部採取」、「無音打鍵」、「反復」と、全てコルトーの練習方法における「音の変更の仕方」について述べてきた。次は「リズム」について、楽曲からどのように変化させて練習方法を作成しているか、ということに焦点を当てて見てみよう。

2.6 リズム変更

コルトーの練習方法において、リズム変更は次の2つのタイプが見られる。1つは、リズムを変更することで練習目的に到達させる、いわゆるリズム練習、もう1つは、練習の過程で難しい箇所を採取し、それらを繋げるために結果的に生じるリズムの変更である。

2.6.1 リズム練習

まずは、リズム練習についてコルトーの提示しているものを見てみよう。コルトーのリズム練習には、ある程度決まったパターンを見て取ることができる。ここでは、それらを体系化し表にまとめた(表1)。表1ではできるだけシンプルな表示となるよう、8分音符を基準とした。元のパッセージの最小単位が2音の8分音符できているならば、表1の1番左上に「元の音数」と書かれている列の下の「2音」を見る。そして、その右側の8分音符2つの横に、付点を伴った2つのリズムパターンが書かれている。これがコルトーの提示するパターンとなる。もし練習を要するパッセージが16分音符で、最小単位が2音と判断されるならば、表1のうち、同じ(2-0)の8分音符を16分音符に置き換えることも可能だ。その際には当然右欄の付点のリズムも付点8分音符を付点16分音符に置き換え、16分音符は32分音符となる。

ではコルトーの実例を、「2.2 声部採取」でも取り上げた(ex. 5)、《練習曲》Op. 10-3の第38～41小節で見てみよう(ex. 15)。コルトーはpra. 5の練習の他にも様々な方法を提示した後に、楽曲通りの音でリズムのみを次のように変更して練習するよう指示している(pra. 15)：(コルトー 2013: 22)。

次に、最小単位が3音である場合を《練習曲》Op. 25-10の音形に見てみよう。ex. 16は冒頭の3小節である(ex. 16)。オクターヴの8分音符は3音を最小単位と見ると、それが1小節に4つある。まず表1の3音(3-0)のところを見ると、変更可能なリズムパターンが6つあることがわかる。しかしex. 16の場合、1小節単位で見ると音数は12個で、2、3、4、6の倍数であることから、実際には最小単位を3音の他、4音にも6音にもすることができる。コルトーはpra. 16のような8つのリズムパターンを提示している(pra. 16)。左から順に表1と照らし合わせると、(3-5)、(3-6)、(6-7)、(6-8)、(4-4)、(4-5)、(6-11)、(6-12)と同じ、もしくはそれらを応用したパターンであることがわかる。

表1

元の音数	元の音形/8分音符	可能なリズムパターン	元の音数	元の音形/8分音符	可能なリズムパターン
2音	(2-0)	(2-1) (2-2)	3音	(3-0)	(3-1) (3-2)
4音	(4-0)	(4-1) (4-2)			(3-3) (3-4)
		(4-3)			(5-5) (5-6)
		(4-4) (4-5)	6音	(6-0)	(6-1) (6-2)
		(4-6) (4-7)			(6-3) (6-4)
		(4-8)			(6-5) (6-6)
					(6-7) (6-8)
					(6-9) (6-10)
					(6-11) (6-12)
					(6-13) (6-14)

ex. 15

pra. 15

ex. 16

Allegro con fuoco (♩ = 72)

p poco a poco cresc. - f - f - f - f

pra. 16

2.6.2 音の変更に伴うリズム変更

難しい箇所を採り、それらを練習するために生じるリズムの変更のことをいう。音の変更が効果的となるよう、「2.6.1 リズム練習」よりさらに自在にリズムを変化させている。リズムの変更は音の変更に伴ってなされたと考えられる。

では《練習曲》Op. 10-10の第1、2小節を例に取り見てみよう (ex. 17)。ex. 17の左手部分には pra. 17の練習が提示されている (pra. 17) : (コルトー 1986: 66)。pra. 17をex. 17と比べると、まず拍子を8分の12拍子から4分の4拍子に変更した上で、8分音符6つのかたまりのうち、2つ目と3つ目のC音とAs音、及び5つ目と6つ目のEs音とAs音を繰り返して練習するため、その部分が16分音符に変更され、音数は2倍に増えている。この練習の目的は、Es音を4指で保ったまま、1指と2指でC音-As音及びEs音-As音を弾く練習をすることで、楽曲に戻った際に手首や指の自由度を得られることにある。

2.6.3 リズム変更の目的

一般に、リズム変更の目的は、短くしたり長くしたり様々に変化をつけて練習することで、弱い指や弾きにくい部分の発音がはっきりしなくなり音楽的に貧弱になってしまうことを防ぐことにあると考えられる。それらは音価を一部だけ長くしたり短くしたりするようなりズムパターンへの変更によって成されるが、ここではコルトーの練習方法の中で特徴的と思われるリズム変更を扱うこととする。

2.6.3.1 連符数の変更

これは、ある音のリズムの最小のまとまりが偶数個であるものを奇数個に、奇数個であるものを偶数個に変化させて練習することをいう。こうすることで元の音形では弱拍である部分が強拍に変わり、タッチを強化できる効果があると考えられる。多くの場合、そのまとまりの最初はアクセントが付加され、より効果的な練習となっている。これまで既に上げられた例の中では、ex. 2→pra. 2、ex. 10→pra. 10、ex. 13→pra. 13が該当し、コルトーの練習全体を通して頻繁に提示される方法と言える。

2.6.3.2 前打音への変更

コルトーの練習方法の中にはしばしば、ある音のかたまりの中で、一部分を前打音に変更した方法がある。《練習曲》Op. 25-1の第1小節～第4小節を例に取って見てみよう (ex. 18)。コルトーは右手の音形に対して次のような練習も提示している (pra. 18) : (コルトー 1986: 7)。

この練習に対しては、コルトーははっきりと以下のようにコメントしている（コルトー 1986: 7）。

これは各拍の後の3つの音を、アルペッジョにしていたものである。速くて軽い小さい音符は、鍵盤に軽く触れるだけで、指を鍵盤の上に残さないようにする。メロディーは、よく響かせ、5指は、正確に4分音符の長さ分鍵盤に押さえておく。指の動きは、手を動かさずにしなければならない。

2.6.3.3 休符挿入

練習の音形にしばしば休符が入れていることがあり、これもコルトーの練習において特徴的と見られる。目的はいくつかあるが、まず一番多いパターンを《練習曲》Op. 10-3の第43小節で見よう（ex. 19）。この曲の全体の速度表示は *Lento ma non troppo* だが、第21小節の終わりから *Poco Più animato* に変わり、この第43小節もそれほど遅くない速さの16分音符で4音の重音を掴まなければならない、オクターヴがやっと届く手の小さい人にとっては少し掴みづらいかもしれない。さらに最上声部の発音をはっきりと出すことが望ましいが、それが一番弱い5指で担わなければならないことも難しさを増している。この5指の練習と思われるものが pra. 19の音形だ（pra. 19）：（コルトー 2013: 22）。下の3声を8分音符で延ばしながら、あえて2回も最上声部をアクセントで反復させている。その最上声部のリズムは16分音符から32分音符に変更され、ex. 19よりも俊敏な動きを指示していることがわかるが、その後は16分休符を付加している。これは、5指で瞬間的にアクセントで連打をすることは少し大変であるが、その後で一瞬の身体的休憩を取ることを意味しており、打鍵とその後の瞬間的な脱力の練習が目的だと思われる。

最後にもう一つ、次は少し別の役割を含んだ練習を見てみよう。《練習曲》Op. 10-8の第46小節を例に取る（ex. 20）。この曲の速度は一貫して *Allegro* であり、ex. 20のバッセージも速いテンポで進む。16分音符4つのかたまりのうち後ろの2音は6度離れているが、3指と5指をかなり開かなければならず、5指を素早く正確に取ることが難しい。しかも第51小節以降になると7度音程になる。この部分に提示されたいくつかの練習方法のうち、休符が挿入されているものがある（pra. 20）：（コルトー 2013: 54）。ex. 20の右手の16分音符の4つのかたまりのうち、前の3音はもう1音上まで足し、それをくぐらせた1指で弾く。そのタイミングで4音目を打鍵し、最初の1指の音まで戻るよう指示されている。最初には32分休符が加えられており、そのことで5指による上声部は拍の頭で弾くこととなり、ex. 20では弱拍であったのに対し、よりはっきりと弾きやすくなる。この練習をすることで、5指を弾く際の手のポジションも測りやすくなり、楽曲に戻っても正確に取れるようになる。

ex. 19

pra. 19

ex. 20

pra. 20

2.7 複合的変更による練習

さて、ここまで上げてきた例は、コルトーが元の楽曲をどのように変化させて練習方法を提示しているかということを説明するために、変更要素の少ない練習方法を選択して上げたものであった。しかし実際には、様々な変更要素を含むものの方が多く、主にそれらは、これまで上げた変更要素を複合的に使用して練習方法を作成していると言える。

3. 結論

もう一度、「2. 練習方法の種類」を簡単に振り返ってみよう。まず、「2.1 和声的変奏」では、分散和音は重音に、重音は分散和音にし、また和声的な変奏として枠取りという方法があった。これは、和声法の膨大な知識に裏付けされたコルトーならではの練習方法であった。「2.2 声部採取」では、重要なメロディーラインや、内声においても難しい箇所を取り出し、場合によっては反復などの変奏をする練習方法が見られた。これは、ピアノ楽曲が何声部もの複合体で成り立っている、という発想の上での練習方法であった。「2.3 先取り」では、和声的な観点と声部的な観点の両方を使った方法であった。「2.4 無音打鍵」では、打鍵が強くなりすぎてしまいやすい箇所や、掴みにくい鍵盤の準備に、打鍵をせずに置くだけ、という引き算の方式が採られていた。「2.5 反復」では、難しい箇所をそのまま反復するという考え方ではなく、その難しさの原因となっている要素を見極めその部分のみ反復したり、和声的なまとまりの中で音を追加し押さえながら、問題の箇所を反復する、という方法が採られていた。その負荷の加え方に洞察力と創意性が見られた。「2.6 リズム変更」では、練習対象の音数で、可能なリズムパターン全てから効果的と思われるものを選び出したリズム練習、連符数の変更、前打音への変更、休符の挿入があった。これらは時間的なズレを利用した練習であった。「2.7 複合的変更による練習」では、目的に合わせて、音を複合的に変化させて練習方法を考えていた。

このようなコルトーの練習の特性を包括的に記述する事それ自体が本論考の1つ目の目的であった。なぜならば、コルトー版に頼らずとも、どんな練習でもその特性を備えてさえいれば、目の前のテクニクの困難を乗り越える術になると考えられるからである。コルトーは膨大な作業を経てこのような練習方法を考案し公開したわけだが、その過程から、この論考の2つ目の目的である、コルトーの練習や教育に対する姿勢も自ずと明らかになってくるだろう。つまり、コルトーの練習方法を応用するためには、演奏者、又は指導者に、ただ単に指を動かす技術だけでなく、どこまでが1つの和声であるか、声部はどのように分かれているのか、リズムの概念を正しく捉えているかというような、音楽の基礎的な知識と能力が備わっていないからである。コルトーは、校訂版をこれから手にする見知らぬ学習者達に対して、ただその楽曲が弾けるようになるのではなく、そこから派生したテクニクや基礎的能力を身につけられる限り身につけることを想定していたと考えられる。

これまで見てきたコルトーの練習方法は他に例を見ないほど具体的で、それはさながら、全ての練習に付き合う非常に面倒見の良い教師のような視点で書かれている。その根底には、人体の構造を熟知したであろう洞察力があり、全ての学習者の技術的な問題を解決し、天性をなんとかして引き出そうという心意気があった。コルトー校訂版に示された練習方法からわかることは、練習とはただ楽曲の音形をそのまま繰り返すのではなく、音楽構造を理解し、多角的かつ創作的に行わなければ本質的な意味を成さないということである。

今後、コルトーの演奏家として、また教育者としての歩みをたどることにより、上記2つ目の着地点をさらに確固たるものにしていくつもりである。

参考文献

【楽譜・書籍・論文】

- ショパン, フレデリック (Chopin, Frédéric) 『12のエチュード (アルフレッド・コルトー版) Op. 10』 八田 惇 訳, 全音楽譜出版社, 2013
- ショパン, フレデリック (Chopin, Frédéric) 『12の練習曲 (アルフレッド・コルトー版) Op. 25』 八田 惇 訳, サラベール楽譜出版社, 1986
- コルトー, アルフレッド (Cortot, Alfred) 『コルトーのピアノメソード』 八田 惇 訳, 全音楽譜出版社, 1995
- エーゲルティンゲル, ジャン=ジャック (Eigerdinger, Jean-Jacques) 『弟子から見たショパン—その教育法と演奏美学 (増補・改訂版)』 米谷治郎・中島弘二 訳, 音楽之友社, 2005
- ガヴォティ, ベルナル (Gavoty, Bernard) 『アルフレッド・コルトー』 遠山一行・徳田陽彦 訳, 白水社, 2012
- 畠山 陸雄 『ディヌ・リパッティ 伝説の天才ピアニスト—夭折の生涯と音楽』 ショパン, 2007
- 八田 惇 「アルフレッド・コルトーのピアノ演奏論についての考察」『大阪音楽大学研究紀要』 26, 1987, 5-36頁
- 八田 惇 「アルフレッド・コルトーのピアノ演奏論についての考察—続—アルフレッド・コルトーによる公開講座—2—」『大阪音楽大学研究紀要』 29, 1990, 67-80頁
- 八田 惇 「アルフレッド・コルトーのピアノ演奏論についての考察—続—アルフレッド・コルトーによる公開講座—3—」『大阪音楽大学研究紀要』 30, 1991, 7-22頁
- 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」『財団法人日本ピアノ教育連盟紀要』 22, 2006, 97-111頁
- 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」『財団法人日本ピアノ教育連盟紀要』 24, 2008, 65-77頁

【参考サイト】

Biblioteca nazionale centrale di Roma

- n.d. 「OPAC Polo BVE」(『Biblioteca nazionale centrale di Roma』HP内)
<http://bve.opac.almavivaitalia.it> (2016年9月2日参照)

Bibliothèque nationale de France

- n.d. 「BnF Catalogue général」(『Bibliothèque nationale de France』HP内)
<http://catalogue.bnf.fr/index.do> (2016年2月～9月参照)

国立音楽大学附属図書館

- n.d. 「KCML WEB OPAC」(『国立音楽大学附属図書館』HP内)
<https://www.lib.kunitachi.ac.jp/wopac/Webopac.html> (2016年2月～9月参照)

付録：アルフレッド・コルトー校訂版 初版一覧

- Chopin, Frédéric
 1915 *12 Études op. 10.* (Paris: Sénart)
 1917 *12 Études op. 25.* (Paris: Sénart)
 1924 *24 Préludes op. 28.* (Paris: Sénart)
 1929 *Ballades.* (Paris: Sénart)
 1930 *Sonate op. 35 et 58.* (Paris: Sénart)
 1934 *Impromptu op. 29, 36, 51 et 66*
(fantaisie-impromptu). (Paris: Sénart)
 1934 *Scherzos op. 20, 31, 39 et 54.* (Paris: Sénart)
 1936 *Pièces diverses (1re série) Fantaisie op. 49,*
Barcarolle op. 60, Berceuse op. 57, Tarentelle
op. 43, Allégo de concert op. 46. (Paris: Sénart)
 1938 *Valses.* (Paris: Sénart)
 1939 *Polonaises.* (Paris: Sénart)
 1943 *Mazurkas 1er volume.* (Paris: Salabert)
 1943 *Mazurkas 2e volume.* (Paris: Salabert)
 1943 *Mazurkas 3e volume.* (Paris: Salabert)
 1943 *Nocturne 1er volume.* (Paris: Salabert)
 1943 *Nocturne 2e volume.* (Paris: Salabert)
 1946 *Œuvres Posthumes Sonate op. 4, Variations sur un*
air national allemand, 4 Polonaises, 2 Nocturnes
op. 72A, Marche funèbre op. 72B, 3 Écossaises
op. 72C. (Paris: Salabert)
 1946 *Rondos.* (Paris: Salabert)
 1947 *Pièces diverses (2e série) Allegro de concert*
op. 46, Bolero op. 19, 3
nouvelles études, Prélude en ut dièse mineur op. 45,
Variations brillantes
op. 12. (Paris: Salabert)
- Schumann, Robert
 1945 *Arabesque op. 18.* (Paris: Salabert)
 1945 *Blumenstücke op. 19.* (Paris: Salabert)
 1945 *Davidsbündler op. 3.* (Paris: Salabert)
 1945 *Papillons op. 2.* (Paris: Salabert)
 1945 *Scènes d'enfants op. 15.* (Paris: Salabert)
 1945 *Variations sur le nom Abegg op. 1.* (Paris:
 Salabert)
 1946 *Carnaval op. 9.* (Paris: Salabert)
 1946 *Kreisleriana op. 16.* (Paris: Salabert)
 1946 *Sonate en fa dièse mineur op. 11.* (Paris: Salabert)
 1946 *Toccata op. 7.* (Paris: Salabert)
 1947 *Carnaval de Vienne op. 26.* (Paris: Salabert)
 1947 *Fantaisie op. 17.* (Paris: Salabert)
 1947 *Fantasiestücke op. 12.* (Paris: Salabert)
 1947 *Humoresque op. 20.* (Paris: Salabert)
 1947 *Novelettes op. 21.* (Paris: Salabert)
 1947 *Les Danses des compagnons de David*
op. 6. (Paris: Salabert)
 1947 *Scènes de la forêt op. 82.* (Paris: Salabert)
 1948 *2e sonate en sol mineur op. 22.* (Paris: Salabert)
 1948 *3e grande sonate op. 14.* (Paris: Salabert)
 1948 *Études symphoniques en forme de variations*
op. 13. (Paris: Salabert)
- Liszt, Franz
 1949 *2me Ballade.* (Paris: Salabert)
 1949 *2me Polonaise.* (Paris: Salabert)
 1949 *2me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *6me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *9me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *10me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *11me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *12me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *13me Rapsodie hongroise.* (Paris: Salabert)
 1949 *Au bord d'une source n° 4 de la 1er Année de*
pèlerinage (Suisse).
 (Paris: Salabert)
 1949 *Bénédictio de Dieu dans la solitude.* (Paris:
 Salabert)
 1949 *Consolations.* (Paris: Salabert)
 1949 *Deux Légendes. N° 1. Saint François d'Assise, la*
prédication aux oiseaux. N° 2. Saint François de
Paule marchant sur les flots. (Paris: Salabert)
 1949 *Fantaisie et fugue sur le nom de B. A. C. H.* (Paris:
 Salabert)
 1949 *Fantaisie sur Don Juan.* (Paris: Salabert)
 1949 *Funérailles N° 7 des Harmonies poétiques et*
religieuses. (Paris: Salabert)
 1949 *Les Jeux d'eau à la villa d'Este 3me année de*
pèlerinage. (Paris: Salabert)
- 1949 *Mephisto-Walzer.* (Paris: Salabert)
 1949 *Rapsodie espagnole.* (Paris: Salabert)
 1949 *Six Études d'après Paganini.* (Paris: Salabert)
 1949 *Sonate en si mineur.* (Paris: Salabert)
 1949 *Trois Caprices poétiques.* (Paris: Salabert)
 1949 *Variations sur le thème de Bach.* (Paris:
 Salabert)
 1949 *Venezia e Napoli I Gondoliera, II Canzone.* (Paris:
 Salabert)
 1950 *Après une lecture du Dante [Musique imprimée]*
Fantasia quasi sonata, n° 7, de la 2e année de
pèlerinage (Italie). (Paris: Salabert)
 1950 *Deux Etudes de concert.* (Paris: Salabert)
 1950 *Rêves d'amour.* (Paris: Salabert)
 1951 *Études d'exécution transcendante Volume*
I. (Paris: Salabert)
 1951 *Études d'exécution transcendante Volume*
II. (Paris: Salabert)
 1951 *Études d'exécution transcendante Volume*
III. (Paris: Salabert)
- Mendelssohn, Felix
 1953 *Capriccio en fa dièse mineur op. 5.* (Paris:
 Salabert)
 1953 *Étude en fa majeur op. 104, n° 2.* (Paris:
 Salabert)
 1953 *Prélude et fugue en mi mineur op. 35 n° 1.* (Paris:
 Salabert)
 1953 *Presto de la Fantaisie en fa dièse mineur*
op. 28. (Paris: Salabert)
 1953 *Romances sans paroles (Sélection) op. 19 n° 1 et 3,*
op. 53 n° 4, op. 62 n° 3 et 6, op. 67 n° 4 et
6. (Paris: Salabert)
 1953 *Rondo capriccioso op. 14.* (Paris: Salabert)
 1953 *Scherzo en mi mineur n° 2 des trois Caprices,*
op. 16. (Paris: Salabert)
 1953 *Variations op. 82.* (Paris: Salabert)
 1953 *Variations sérieuses op. 54.* (Paris: Salabert)
- Schubert, Franz
 1954 *Fantaisie en ut majeur Wandere-Fantasia*
op. 15. (Paris: Salabert)
 1957 *Deux Impromptus op. 142 n° 2 et 3.* (Paris:
 Salabert)
 1960 *Deux Impromptus op. 90 n° 2 et 4.* (Paris:
 Salabert)
 1960 *Douze Ländler op. 171.* (Paris: Salabert)
 1960 *Moment musical op. 94 n° 3.* (Paris: Salabert)
- Weber, Carl Maria von
 1955 *Deuxième grande Sonate en la bémol majeur*
op. 39. (Paris: Salabert)
 1955 *Invitation à la valse op. 65.* (Paris: Salabert)
 1960 *Momento capriccioso op. 12.* (Paris: Salabert)
 1960 *Polonaise brillante op. 72.* (Paris: Salabert)
 1960 *Rondo brillant op. 62.* (Paris: Salabert)
 1961 *Rondo final de la Sonate op. 24 dit le Mouvement*
perpétuel. (Paris: Salabert)
- Franck, César
 1950 *Les Djinns poema sinfonico per pianoforte e*
orchestra. (Milano: Curci)
 1950 *Preludio, aria e finale.* (Milano: Curci)
 1950 *Preludio, corale e fuga.* (Milano: Curci)
 1950 *Variazioni sinfoniche per pianoforte e*
orchestra. (Milano: Curci)
- Brahms, Johannes
 1956 *Due rapsodie op. 79.* (Milano: Curci)
 1957 *Tre intermezzi op. 117.* (Milano: Curci)
 1957 *Variazioni e fuga sopra un tema di Händel*
op. 24. (Milano: Curci)
 1957 *Variazioni sopra un tema di Paganini*
op. 35. (Milano: Curci)
 1958 *Pezzi scelti Pezzi op. 118, op. 119, Capricci op. 76*
n. 2. (Milano: Curci)
 1958 *Rapsodia op. 119 n. 4.* (Milano: Curci)
 1959 *Sonata in fa minore op. 5.* (Milano: Curci)

【参考サイト】に基づき、論者作成