

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

書かれた時と弾かれる時：  
—ショパンのピアノ書法をめぐって—

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-07-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岡田, 敦子, Okada, Atsuko メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1305">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1305</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## 書かれた時と弾かれる時

— ショパンのピアノ書法をめぐって —

岡田 敦子

本論は、ショパン (Chopin, Frederic Francois 1810~1849) のピアノ曲について、それが〈書かれた時の楽器〉と〈現在のピアニストたちが弾く楽器〉の差異について考察しながら、ショパンのピアノ書法について新しい視点を提唱することを目的とするものである。

ところで、ピアノという楽器の誕生から今日までの歩みのなかで、もっとも劇的な転換点は〈ウィーン式アクション〉のピアノから〈イギリス式アクション〉のピアノへの転換であった。最初のピアノ制作者として知られるイタリアの楽器制作者、クリストフォリ (Cristofori, Bartolomeo 1655~1732) は、弦をハンマーで打ち、ダンパーも備えた楽器を1700年までに発明しており、これは後に「イギリス式」と呼ばれる「突き上げ式」アクションを備えたものであった。その後、「ウィーン式アクション」と呼ばれる、より簡潔で軽い構造の「はね上げ式」アクションのピアノがシュタイン (Stein, Johan Andreas, 1728~1792) らによって完成され、18世紀末から19世紀中頃にかけて主流となった。一方、突き上げ式アクションはイタリアからドイツを経てイギリスへ継承され、ブロードウッド (Broodwood, John 1732~1832) やエラルド (Erard, Sebastien 1752~1831) らの手によって「イギリス式アクション」として完成されてゆく。19世紀中葉以降になると、より力強さや音量で勝るイギリス式アクションのピアノが次第に優勢となり、20世紀に入るとウィーン式アクションは衰退し、今日「ピアノ」と呼ばれるのはすべてイギリス式アクションを備えた楽器である。

このような流れのなかで、モーツァルト、シューベルト、シューマンは生涯にわたってウィーン式アクションのピアノを用い、ベートーヴェン、ショパンはウィーン式アクションのピアノから出発し、その生涯の途中でイギリス式アクションのピアノを用いるようになった。(ただし、ベートーヴェンは最晩年にふたたびウィーン式アクションのピアノを用いている)。

ショパンのピアノ書法や演奏法を論じた研究は数多い。しかし、ショパンがポーランド時代にはウィーン式アクションのピアノを用い、1831年9月にパリに移住した後はイギリス式アクションのプレイエルとエラルドを用いた。その楽器の違いに留意した研究は、筆者の知る範囲ではまだ行われていない。本論は、その違いがショパンのピアノ書法にどう関わっているかを探ることを目的としている。

## [ウィーン系のピアノからイギリス系のピアノへ]

ショパンが21歳までを過ごしたポーランドで用いていたのはウィーン式アクションをもつピアノであった。ワルシャワ時代の最後の3年間を過ごしたクラシンスキ宮殿南館で使用していたピアノは、ワルシャワのピアノ・オルガン製作工房、ブーフホルツ (Buchholts) であった\*<sup>1</sup>。ブーフホルツは、ショパンが13歳であった1823年にワルシャワで行った初の演奏会\*<sup>2</sup>、また1829年のピアノ協奏曲第2番の初演、および1830年の同第1番の初演でも使用された\*<sup>3</sup>。また、1829年のウィーンでのデビュー・コンサートでは、ウィーンの楽器製造者であるグラフ (Graf, Conrad 1782~1851) のピアノを用い、成功を収めている\*<sup>4</sup>。

しかし、その後、1831年にパリに移ってからは、イギリス式アクションのエラールとプレイエル (Pleyel, Ignaz 1757~1831) を所有し、晩年にはさらにブロードウッドも所有していた。1832年2月26日のパリ・デビュー演奏会はサル・プレイエルで行われ、成功を収めた。

このように、ショパンが使用したピアノは、1831年を境として、ポーランドではウィーン系、パリではイギリス系とはっきり分かれている。それぞれの特徴を簡単に上げておこう。

### ウィーン式アクション

はね上げ式

鍵盤は浅く、軽い。

強弱のコントロールは主にタッチの速度によって行う。

シングルエスケープメント。

高音部に対して低音部は弱い。

### イギリス式アクション

突き上げ式

鍵盤はより深く、重い。

強弱のコントロールはタッチの速度に加えて、重量によっても行う。

ダブルエスケープメント (エラールのみ)。

より深みのある低音部。

---

\*1 加藤 2004 25

\*2 <https://ja.wikipedia.org>>wiki

\*3 加藤 2004 25

\*4 小倉 2009 46

この 1831 年前後に書かれた主の作品は次の通りである。

ポーランドで書かれたもの

- ・ピアノ協奏曲第 2 番 op. 21 (1829)
- ・ピアノ協奏曲第 1 番 op. 11 (1830)
- ・モーツァルトの歌劇《ドン・ジョヴァンニ》の主題による変奏曲

ポーランド時代に構想に着手していたと思われるもの

- ・12 の練習曲 op. 10 (1830～32)
- ・アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロネーズ op.22 (1830～35)

パリに到着してから書かれたもの

- ・バラード第 1 番 op. 23 (1835)
- ・12 の練習曲 op. 25 (1835～37)
- ・2 つのポロネーズ op. 26 (1835)
- ・2 つの夜想曲 op. 27 (1835)

上記のなかから 2 つの練習曲集、作品 10 と作品 25 を採り上げ、ショパンがウィーン式とイギリス式という異なるタイプのピアノに応じて、どのようなピアノ書法を採ったのかを探りたい。練習曲集はショパンが自分の奏法の独自性を十分に自覚して書いたものであり、ショパンのピアノ書法を端的に示していると考えられる。

#### [12 の練習曲 op. 10]

この曲集の作曲期日は、1～2 番 1830 年、3 番 1832 年 8 月 25 日、4 番 1832 年 8 月、5 番～6 番 1830 年夏？、7 番 1832 年春、8～11 番 1829 年 10～11 月、12 番 1830 年 9 月。第 5、6、8～12 番はパリ到着以前に書かれ、パリに着いた直後に書かれた第 1～4、12 曲とともにまとめられ、1833 年に出版された。

ショパンの練習曲については多くの解説や解釈が出版されているが、ドゥワイヨンは著書『パスカル・ドゥヴァイヨンのショパン・エチュード作品 10 の作り方』のなかで 1 曲 1 曲についてその奏法を具体的に述べている。彼が強調しているのは、以下の点である。

- ・打鍵は重さによらず、指で弾くこと。その前に弾いた指の弛緩、そして次の指の準備。指は弾く前に鍵盤を触っていること。
- ・手の開閉（手を広げることと元に戻すこと）の迅速さとスムーズさ
- ・手首の柔軟性と可動性。1 つの指を支点として手首を横方向へスムーズに動かすこ

と（ただし肘は動かさないで、手首を内側および外側に曲げることになる）。

ドゥワイヨンの打鍵についての指摘は、重さをかけずに打鍵するウィーン式のピアノの奏法に通じるものである。ただしモーツァルトやベートーヴェンは手を丸め、指を立てて弾いていたが、ショパンは手を緩く開いた自然な状態を保つことを重要視していた\*5。

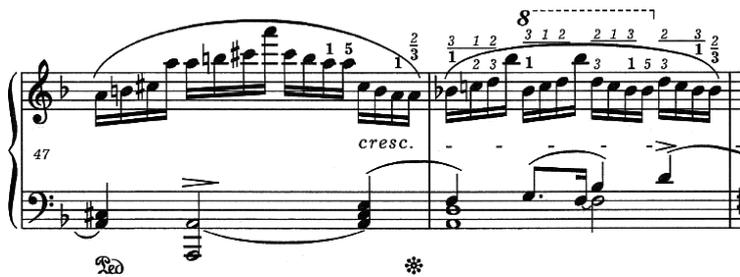
手首を柔軟に横方向に動かすことは、ショパンの奏法の特徴の一つであり、古典派の作曲家はもとよりシューマンをはじめとするロマン派の同時代の作曲家よりもはるかに意識的に用いた。

[譜例1] 練習曲 op. 10 no.4 の第3小節



譜例1はその典型的な例であり、右手の10度におよぶ分散和音のパッセージでは、16分音符4つずつのモチーフのなかの2番めの音が8分音符となって保持されている。このことによって、2番めの音を弾く人差し指が『軸』となり、「肘を全く動かさず、ごくわずかに手首を横に動かすだけでこの動きができた」\*6ということになる。

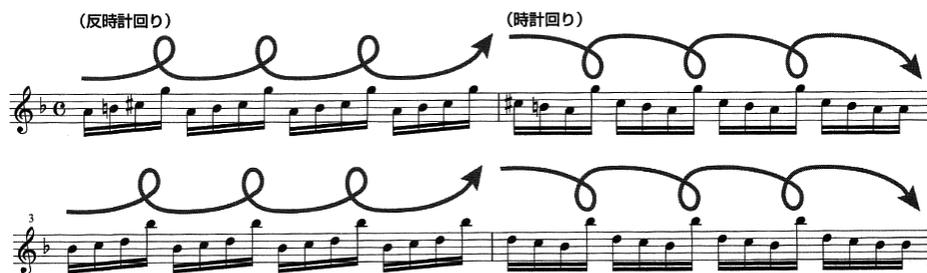
[譜例2] 練習曲 op. 10 no.8, 47~48小節



\*5 エーゲルディングル 2005: 46

\*6 ドゥワイヨン 2013a: 4

[譜例 3] 上記の練習曲 op. 10 no.8, 47～48 小節に対する手首の運動の予備練習



また、ドゥワイヨンが練習曲の op. 10 n. 8 (譜例 2) の予備練習として譜例 3 を用いて示したように\*7、こうした手首の運動はわずかな回転運動を伴う場合も多くあり、この運動に伴う音楽的な抑揚は、ショパンのパッセージ・ワークがタイプライターを打つような機械的なものとはならず、つねに抑揚をもって息づいていることの大きな要因となっている。

このように、ウィーン式アクションのピアノ奏法から受け継いだ〈打鍵に重さをかけず、指で弾く〉ことと、ショパン独自の〈手首の横方向への柔軟な運動性〉が、初期のショパンの奏法であったとすることができる。

言い換えれば、現代のモダン・ピアノは重さをかけて弾くことのできる楽器だが、手や腕の重さの上下動で弾くと、ピアノ協奏曲に代表される初期の作品は演奏が困難だということである。一方、ツェルニーの練習曲が象徴していると一般的に考えられがちな〈手首は動かさず、指だけで弾く〉古典的な奏法でも演奏は困難である。ここにショパン独特のピアノリズムの出発点があると考えられる。

### [12 の練習曲 op. 25]

この曲集は 12 の練習曲 op. 10 に引き続いて作曲され、1 番 1836 年 9 月、2 番 1836 年 1 月、3 番 1836 年、4～6 番 1832 年 8 月、7 番 1836 年初め、8～10 番 1832 年 8 月、11 番 1834 年、12 番 1836 年。1837 年に出版された。

この 12 の練習曲 op. 25 は、同 op. 10 から間を置かずに着手されたものだが、ショパンの使用するピアノはもはやウィーン式アクションのブーフホルツではなく、イギリス式アクションのプレイエルとエラールになっていたという大きな変化がある。

ショパンはプレイエルをもっとも好み、「気分のすぐれない時には音がすでに完成されているように思われるエラールのピアノを一番好んで弾くが、体調が良くて自分の音を創り出す力が充分にある時はプレイエルのピアノを弾く」\*8 と語ったと言われる。これは、

\*7 ドゥワイヨン 2013a: 64

\*8 モリゼン 1986: 122

エラールがダブル・エスケープメントであり、一方、プレイエルはシングル・エスケープメントであったことと関連していると思われる。プレイエルはダブル・エスケープメントの複雑な機構を有していない分だけシンプルな構造であり、鍵盤と指との直接的なコンタクトが密接であった。

この12の練習曲 op. 25 についても、ドゥワイヨンは著書『パスカル・ドゥヴァイヨンのショパン・エチュード作品25の作り方』のなかで1曲1曲についてその奏法を詳述している。奏法に対する助言は、〈強い指〉〈軽い腕〉〈柔軟な手首〉を繰り返し力説している点で12の練習曲作品 op. 10 と本質的には変わらないが、この12の練習曲 op. 25 ではより「弾き終えた指を即座に緩めること」「弛緩」という記述が多くなっていることに注目したい。

[譜例4] 練習曲 op. 25 no.3, 9~10小節



譜例4では、拍頭にある親指が「打鍵のあと親指が緩んでいる」ことが必要で、その後「鍵盤が上がりようとする力を利用して軽さを保ちます」「指をいちはやく緩める」\*9とあり、拍の内部で dim. とともに音色も軽くなり、それによって1拍毎に弾みのある、ダンスのような抑揚が生まれてくる。

[譜例5] 練習曲 op. 25 no.5, 1~2小節



譜例5も譜例4と同様に、拍毎に「親指を弾くたびに弛緩させましょう」\*10と指摘されており、それによって踊りのような抑揚が生まれ、*leggiero* と *scherzando* が実現できる。

\*9 ドゥワイヨン 2013b: 23, 24

\*10 ドゥワイヨン 2013b: 43

こうした1拍の内部という細かいレベルで〈打鍵→弛緩〉を用いることは、12の練習曲 op.10 ではみられなかったテクニクである。12の練習曲 op. 10 では、たとえば譜例1や譜例3に示したような手首の横方向への回転運動が生じる個所では、回転に伴ってモチーフに波状の抑揚は生じるが、手は一貫して軽く保たれており、1拍毎に弾むような抑揚が生じるわけではない。譜例4、5に見られるような細かい、しかし明確な抑揚は、ウィーン式アクションに比べて鍵盤の重いイギリス式アクションのピアノではじめて発想されたものではないだろうか。つまり、現代のピアノに比べればはるかに軽いとはいえ、ウィーン式アクションのピアノに比べれば重さのある鍵盤を打鍵した後に、即座に手を弛緩させて音を軽くする。これは逆に言えば、打鍵に多少の重さが必要とされているからこそ、それを弛緩させることができるのであり、それが音としても明確に表現されることになる。

ドゥワイヨンの記述をみても、練習曲 op. 10. no.5「黒鍵」と練習曲 op. 25 no.11「木枯らし」のテクニクは似ているが、「op. 25 no.11 ではある程度の重さが必要になる」\*11と指摘している。また、12の練習曲 op. 10 では、第1、4、5、8、12番など練習曲風のパッセージ・ワークの多くは単音であったが、12の練習曲 op. 25 では第1、3、4、5、6、7、8、9、10番で重音や和音のテクニクが表れ、より打鍵の力を必要とするものになっている。

また、逆に、第1番の小さい音符で書かれた内声（譜例6）、第2番の急速なパッセージをはじめ至るところにきわめて軽いタッチ、いわゆる〈ハーフ・タッチ〉を必要とすると考えられる個所が表れるが、これも打鍵に際して重さをコントロールすることのできるイギリス式アクションでこそこのテクニクである。

[譜例6] 練習曲 op. 25 no.1, 1~2小節

Allegro sostenuto ♩ = 104 op. 25 nr 1

このように、12の練習曲 op. 25 は、同 op. 10 とは異なり、イギリス式アクションに対応したテクニクとなっているとすることができる。1831年にパリに移住したショパンは、しばらくの間、 Rondop. 16 (1833) やボレロ op. 19 (1833) といったサロン風の作品を書いていたが、その後ふたたび本格的な作品の制作に戻った最初の作品がバラード第1番 op. 23 (1835) である。ここでは、ウィーン式アクションのピアノでは不可能だった

\*11 ドゥワイヨン 2013b: 89

〈*ff*での和音によるカンタービレ〉が堂々と登場する [譜例 7]。

プレイエル、エラールとの出会いに対して、ショパンはたちまちにして対応したと言いきだろ。その様相を端的にみせてくれるのが、2つの練習曲集である。

[譜例 7] バラード第1番 op. 23, 106~109小節

The image shows a musical score for Chopin's Ballade No. 1, Op. 23, measures 106-109. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a forte (ff) dynamic. The right hand plays a melodic line with a wide interval, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'ff' and 'Red'.

#### [書かれた時と弾かれる時]

以上みてきたように、ショパンのピアノ書法は、バリ移住以前と以後ではその様相を異にしている。その後のショパンは、若い時代に《ラ・チ・ダレーム変奏曲》op. 2 (1827) や《ロンド・クラコヴィアク》op. 14 (1828) でみせた、オペラのコロラトゥーラ技法からきていると思われる細かい音符がちりばめられた華麗な装飾的パッセージを保ってはいるものの、それを前面に押し出すことは少なくなり、和音や重音の多い厚いテクスチャへの移行していく。その始まりの転換点を、本論で対象とした op. 10 と op. 25 の2つの練習曲集にみることができる。

このショパンの練習曲の〈書かれた時〉に対して、〈弾かれる時〉である現在ははるかに遠いところにある。プレイエルもエラールも今ではピリオド楽器となり、そこから改良を重ねて機構的にも音量的にもはるかに強靱なものとなったモダン・ピアノで弾かれるのが〈現在〉である。しかも、今日につながるピアノの近代奏法は、ショパンよりもむしろリストのテクニックを源流としている。ピリオド楽器で弾くという選択をしないのならば、この楽器の隔たり、奏法の隔たりに対してどのような態度をとるかということが演奏家一人一人に問われることになる。

本論の短い考察から分かることのひとつは、ショパンのピアノ書法はそれが〈書かれた時〉の楽器と関わっているということである。ピアノ書法とピアノ奏法は切り離せないものの、表現に直結したもの、表現そのものである。たとえば12の練習曲 op. 10 を、もし腕や上体の重さを用いるいわゆる近代奏法で弾いたとしたら、異なる音楽となる以前に、その重さの負荷によって手や腕は緊縮や痛みを生じてしまう。また、12の練習曲 op. 25 を、重さを用いない古典的なテクニックに固執していたら、鍵盤の重い現代のピアノで表現力をもって弾くことは難しい。

しかし、だからといって、ショパンがウィーン系のピアノに適した書法、奏法から、イギリス系のピアノに適したそれに移行したということではない。12の練習曲 op. 25 に示されているのは、ウィーン系のピアノに適したピアノ書法、ピアノ奏法を基盤としながら、そこにイギリス系のピアノでこそ可能となる書法、奏法を融合させているということである。

ショパンを弾く難しさは、そのピアノ書法、ピアノ奏法が1種類のものではなく、ウィーン系のピアノとイギリス系のピアノという2つの流れの両方を汲んでいることにあるのではないだろうか。そして、〈弾かれる時〉である現在のピアニストは、イギリス系のピアノを極限まで強化したモダン・ピアノというさらに異なる楽器の地平において、それをどう扱うかという問題に直面している。

#### 参考文献

エーゲルディンゲル、ジャン＝ジャック

2005 『弟子から見たショパン：そのピアノ教育法と演奏美学』 米谷治郎、中島弘二訳（東京：音楽之友社）

小倉貴久子

2009 『ピアノの歴史：カラー図解』（東京：河出書房新社）

加藤一郎

2004 『ショパンのピアノイズム』（東京：音楽之友社）

ドゥワイヨン、パスカル

2013a 『パスカル・ドゥヴァイヨンのショパン・エチュード作品10の作り方』  
村田理夏子 訳（東京：音楽之友社）

ドゥワイヨン、パスカル

2013b 『パスカル・ドゥヴァイヨンのショパン・エチュード作品25の作り方』  
村田理夏子 訳（東京：音楽之友社）

モリゼン、ウリ

1886 『文章にみるピアノ演奏の歴史』 芹沢尚子 訳（東京：シンフォニア）

#### 使用楽譜

Chopin, Frederic Francois

2010 Etudy (Waezawa: National Edition)

Chopin, Frederic Francois

2010 Ballady (Waezawa: National Edition)