

# 東京音楽大学リポジトリ Tokyo College of Music Repository

## 大作曲家のデュナーミクと解釈：第1回 ショパン

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1996-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-on dai.repo.nii.ac.jp/records/762">https://tokyo-on dai.repo.nii.ac.jp/records/762</a>

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



# 大作曲家のデュナーミクと解釈

村 上 隆

## 第1回 ショパン

### 〈序〉

近年情報化時代に即し、大作曲家達の自筆譜のファクシミレが様々な形態で閲覧可能となつた。必然的に、原典版も原典へのより忠実さと校訂報告の詳細さが要求され、ベーレンライター原典版やウィーン原典版等がその条件を満たすべく出版を重ねている。それらにより浮かび上がる作品の姿は、さながら後世の余分な加筆を削ぎ落とし復元された名画の様である。ただ、美術と異なるのは、原典から解釈された演奏によってのみ名曲は再現される。如何に肉付けするかは作曲者の演奏指示の情報量と正確さに左右されるのである。

さて、大作曲家達の楽譜への記載はその一つ一つが彼らの熱いメッセージなのだが、表情・デュナーミク・アーティキュレーション等に関して言えば、果たして彼らは全てを記入してくれたのだろうか？ 我々は書き込まれた発想標語をあらゆる角度から分析・考察し、出来るだけ正確かつ的確に彼らの意図を汲み出す必要に迫られる。ところが、最近大作曲家達の中の、ショパン、シューマン等の作品を扱っている内に、ある不可思議な事実に突き当たった。デュナーミクの中の、ある特定の強弱記号が見当たらないのである。また、作曲家によりそのデュナーミク指示に特徴が有るように思われる。極端な例では、アルベニスが「イベリア」の中で用いた最強音が何と *fffff* (*f* 5つ) であり、最弱音が *ppppp* (*p* 5つ) である。3曲目で出だしの *p* を最弱音の様に思いソフトペダルを踏もうものなら、その後続々登場する *ppp*, *pppp*, *ppppp* に戸惑い、收拾がつかない。同じ曲の *ff* も同様で、その後に *fff*, *ffff*, *fffff* が頻繁に使われる。むしろ *f*, *p* はわずかにしか見られない。どう考えてもこの極端な指示を差し引き解釈しなければ演奏が破綻する。これは特殊な例だとしても、ショパン、シューマンなどのデュナーミクの用法にも彼らの個性が表れているのであろうか。

この論文ではそれら大作曲家達の作品から、デュナーミクの用法にそれぞれ特色がないか、また、前述したような彼らに共通し、用いるのを避けたと考えられる強弱記号の確認、その理由等について考察し、演奏解釈の何かの手掛かりとなればと考えた。

## 『ショパンのデュナーミク』

デュナーミクに関する考察は現代ピアノの構造・機能に近付きつつあったロマン派に焦点を当て、中でも最もピアニスティックな作曲家ショパンを取り上げてみた。彼はピアノの可能性を最大限に引き出したと言われるが、その強弱法にも繊細で詩情溢れる感性が顕れているのであろうか？ 彼は作曲に関しては非常に緻密であり、推敲を十分重ね出版したと伝えられる。しかし、同時に彼自身即興性を重んじる演奏家でもあったため、出版の都度、音・音符・表情等に微妙な変更を行なった。出版は生前主にフランス、ドイツ、イギリスで行われ、同じ曲で微小ながらも違いを生じているため、現代各版が決定稿選択に大変苦慮している。

### 〈取り上げる楽譜について〉

そこで、分析に入る前に使用楽譜について少し触れておきたい。個々の作品については原典版を用いることを原則とした。自筆譜が存在する場合には出来る限り引用したが、全曲を揃えるのは不可能な為、中心はあくまでも原典版とせざるを得ない。この中でもウィーン原典版の場合には校訂報告が詳細で具体的であり、その典拠が明確である。又、作曲家の書法の特徴の把握に努力しているので、楽譜への信頼度が高い。それに対しヘンレ版の場合には、大抵の場合典拠が明確にされず、しかも各作曲家、中でもショパン等の書法の各特徴の分析が十分とは言えず、強弱記号等の位置や捉え方が、不適切な場合も見受けられる。そこで、出来る限り原典版はウィーン原典版を中心とし、それが未出版の物についてのみヘンレ版及び、パデレフスキ版 (*Chopin Complete Works / Instytut Fryderyka Chopina* 以後パデレフスキ版と記す) を使用した。ただし、曲により前述の3つの初版及び自筆譜から寄せ集めた記載があり、それを逐一照合していくはかどらない。そこで、原典版の記載の括弧入りのものを除外する形で進めていく。原典版における問題点は、後程取り上げる事とする。

### ◆第1節 ショパンのピアノ主要作品における強弱記号の考察◆ 一原典版を基に

では、デュナーミク解釈の手懸かりとして、まず大雑把に彼の用いた強弱記号の種類を分類してみよう。ショパンの用いた最強音は *fff*、以下強い順に *ff*（協奏曲に *piu ff* が見られるが *ff* に含めた）、*piu f*、*f* (*forte, sempre forte* も一括含める)、*mf & meno f*、*mp*、*p* (*piano, sempre piano* も一括含める)、*piu p*、*pp* で、最弱音は *ppp* までである。この他に強弱記号及び標語の中の、強さに関わるものとして、*con forza, fz, sf, ffz, sffz, fp*（協奏曲等に *sf p* が見られるが *sf* と *p* に分けてある）、弱音に関わるものとして、*sotto voce, mazza voce, smorzando, perdendosi, tranquillo, calando, calmato, morendo, slentando* 等もあり、それらを10段階に分け、整理してみた。数字として突出しているものは太字にし、最大値は、斜体にしてある。表中の出強弱無としてあるのは、曲の冒頭に強弱記号が使用されていないものが整理されている。*sf, fz, sff, ffz, sotto voce, mezza voce, calando* 等が付されていても、具体的に基本的強弱

記号 (*fff*, *ff*, *piu f*, *mf*, *mp*, *p*, *piu p*, *pp*, *PPP*) が無いものは強弱無しとして扱っている。又、③⑧の中で、曲中に使用されなかったものは、一覧表の表示の都合上省略した表もある。

[ショパンにおける強弱記号の分類法]

①=*fff* ②=*ff* ③ *a=piu f* ④ *b=con forza* ⑤ *c=ffz, sffz* ⑥ *d=sf, fz* ⑦ *e=fp* ⑧ *f=f, sempre f*  
 ⑨ *g=mf, meno f* ⑩ *h=mp* ⑪ *i=p, sempre p* ⑫ *j=a=sotto voce, mezza voce* ⑬ *k=b=perdendosi, smorzando, calando, calmato, slentando, morendo, tranquillo* ⑭ *l=c=piu p* ⑮ *m=pp* ⑯ *n=ppp*

表一 1 には彼のピアノ主要作品の強弱記号を整理し、まとめてみた。かなり初期のものも含まれるが、参考として載せている。又、協奏曲など管弦楽伴奏付のものはソロ部分のみを参考として掲載した。曲数は協奏曲、ソナタ等の1楽章をも1曲とし、Op. 28の前奏曲集も各曲を1曲と数えたが、エコセーズは3曲を1つとしてある。ワルツやマズルカ等に見られる異稿

【表一 1 作品分類に基づく強弱記号一覧表】

作品群	曲数	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b=smo pe, mor,	⑧ a=s. v /m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤ meno f	④ f (sempre)	③ e= fp	③ d=fz sf	③ c=ffz sffz	③ b=con forza	③ a= piu f	② ff	① fff	出強 弱無	
ソナタ No.2 Op.35	4	0	7	0	1		2	14	0	0	19	0	12	0	0	0	10	1	1
ソナタ No.3 Op.58	4	0	4	0	0		0	12	0	0	21	0	6	0	0	0	8	0	1
ポロネーズ 7曲	7	1	26	0	3		8	44	0	0	37	0	47	1	5	0	35	<b>11</b>	0
ポロネーズ 初期	9	2	13	0	2		1	70	0	6	52	0	28	0	0	2	9	0	5
即興曲 4曲	4	0	5	0	4		6	13	0	0	18	0	4	0	3	0	9	0	2
練習曲	27	3	<b>40</b>	0	15		<b>10</b>	75	0	0	<b>105</b>	3	73	1	9	<b>3</b>	32	6	10
ワルツ No.1~14	14	0	12	0	3		1	60	0	5	62	0	40	0	1	0	13	0	6
ワルツ 初期	5	0	0	0	0		0	7	0	5	2	0	0	0	0	0	0	0	4
マズルカ No.1~49	<b>49</b>	0	<b>53</b>	2	15		<b>28</b>	<b>173</b>	0	5	<b>141</b>	0	<b>132</b>	3	8	2	34	1	<b>15</b>
マズルカ 初期	8	0	1	0	0		0	13	0	0	10	0	5	0	0	0	7	0	4
前奏曲 Op.28&45	26	0	9	0	8		3	26	0	1	20	0	15	0	1	0	21	4	9
バラード	4	1	12	0	4		9	18	0	0	17	0	21	0	1	1	17	2	2
スケルツォ	4	0	25	0	8		9	62	0	0	51	0	<b>94</b>	0	0	0	<b>51</b>	6	1
夜想曲	21	8	<b>56</b>	2	<b>21</b>		<b>13</b>	<b>96</b>	0	0	69	0	82	0	<b>14</b>	0	21	2	9
舟歌・幻想曲・子守唄・ タランテラ・演奏会用アレグロ	5	0	10	0	4		1	37	0	0	33	0	32	0	0	0	27	1	0
ボレロ・変奏曲・ エコセーズ	4	0	11	0	0		2	37	0	4	30	0	29	0	0	1	17	1	2
ロンド	4	1	8	3	6		1	39	0	1	41	0	50	2	3	0	10	1	2
ソナタ No.10 Op.4	4	1	9	0	2		0	70	0	0	56	0	<b>105</b>	<b>10</b>	2	0	7	2	0
協奏曲	6	1	20	0	8		2	67	0	0	70	0	<b>112</b>	1	<b>20</b>	1	33	5	2
オーケストラ作品	4	4	14	2	8		3	77	0	1	72	0	<b>190</b>	0	<b>20</b>	0	48	2	0
総計	213	22	335	9	112		99	1010	0	28	926	3	1077	18	87	10	409	45	75

(異解) は取り上げていない。もう一つの表一2は彼の作曲年代別による一覧表である。年代は曲の完成年に基づき整理した。曲によってはほぼ完成から出版まで何らかの理由で時間を空けたり、推敲に手間取ったりし、成立年代にやや疑問の感じられるものもある。その基準は『ショパン』(アラン・ウォーカー著／和田旦訳／白水社) 記載のものが良いと考え中心に置いた。ただし、この記載には遺作のものの整理番号(Brown Index等)がなく、その照合に手間取った。小計は次の6つに区分している。少年期、成長期はポーランド時代、青年期はポーランドで活躍し始め、祖国を後にしウィーン等を経て、パリに腰を落ち着けるまで、成熟期はパリで名声を博し活躍し始め、ジョルジュ・サンドとマジョルカ島へ旅し、結核が悪化して瀕死の状態で帰り、小康状態を取り戻すまで、円熟期はそれ以後のパリを中心とした活躍の時期、病弱期は結核の悪化と共に体力が衰え、サンドと別離、イギリスへ渡ったりした晩年の創作力も低下した時期である。

#### 《表一1, 2におけるデュナーミクへの考察》

ここで、彼の用いた強弱記号について考察してみよう。表一1の総数及び表一2の年代分布で見るとその使用頻度と使用時期にかなり差がある事が分かる。この中で、*ppp*と*mf*の使用は極端に少なく、*mf*はOp. 56-3とOp. 67-1, 2とOp. 68-2のマズルカ、Op. 71-1とOp. 71-3のポロネーズ、Op. 72-3のエコセーズ、Op. 70-2とOp. 70-3と遺作(Brown Index 44, 以後Br. 44のように記す)ホ長調のワルツ、と数えられる程で、主要作品中では前奏曲Op. 28-1に見られるだけである。同義の非常に珍しい用例としてOp. 5のロンド第2番(1826年)とOp. 14のクラコヴィアク(1828年)とOp. 19のボレロ(1833年)<sup>1)</sup>に*meno f*がある。これらは年代で見ても、1825年から1829年の5年間に使用が集中しており(計21回で全使用の75%)、その後20年間に僅か7回の使用である。それについても、作風から見てボレロOp. 19(1833年)、ワルツOp. 70-2へ短調(1841年)、マズルカOp. 67-1ト長調(1835年)<sup>2)</sup>等の作品は、1830年頃かそれより以前に出来ていた可能性がある。同じ頃の作品に比較し見劣りがし、*meno f*や*mf*の使い方等から見て1825~1829年の作品群の特徴的な様相を示しているように思われる。マズルカOp. 56-3ハ短調(1843年)とマズルカOp. 67-2ト短調(1849年)はショパンとしては晩年に当たるが、その時期再びこれら一部の曲だけ*mf*が使われた。前奏曲Op. 28-1の*mf*は1836~1839年と推定される成立年代より以前に取りかかっていた痕跡を示すものかも知れない。*ppp*もノクターンOp. 9の3曲及び第20番と練習曲Op. 10-9, Op. 25-1, Op. 25-7とポロネーズOp. 26-2, Op. 71-3、遺作Br. 13とロンド第2番Op. 5、バラード第2番Op. 38、ソナタ第1番Op. 4とラ・チ・ダレム変奏曲Op. 2、華麗なる大ポロネーズOp. 22と、ごく限られた用い方である。この使用も1826年から1832年に集中し(計18回で全使用の82%)、1837年以後の作品には全く見られない。*fff*の使用も多いと言う程ではない。1826年から1841

1) 冗長な序奏、表面的装飾や内容等から見てOp. 5やOp. 14と同時期の作か?

2) 少々極端な強弱法のスタイルから見て1830年のOp. 6-1と同時期か?

3) ショパンはシューマンに対し、冷淡であった。「ショパン」(イワシュキエフィッヂ著) 238頁~。

年までに集中し、それ以後は用いられなかった。*con forza* も1827年から1839年までの使用で、意外に多い。*piu forte* は1837年以後、*piu piano* は1836年以後に姿を消す（それ以前の使用も

【表一 2 作曲年代別分類に基づく強弱記号一覧表】

年代	曲数	⑩ ppp	⑨ pp	⑧c= piu p	⑧b=s pe, mor,	⑧a=s. v /m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤mf meno f	④f sempre	③e= fp	③d=fz sfz	③c=ffz sffz	③b=con forza	③a= piu f	② ff	① fff	出強 弱無
1817	2	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
1821	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
1822	1	0	0	0	2	0	7	0	0	11	0	1	0	0	0	0	0	1
少年期	4	0	0	0	2	0	8	0	0	12	0	1	0	0	0	0	0	3
1825	2	0	5	0	2	0	17	0	1	29	0	9	0	0	0	3	0	0
1826	6	2	8	3	2	2	16	0	4	13	0	9	0	0	0	5	2	4
1827	4	2	11	2	5	3	46	0	2	34	0	91	0	5	0	6	1	1
成長期	12	4	24	5	9	5	79	0	7	76	0	109	0	5	0	14	3	5
1828	9	2	12	0	5	0	115	0	6	97	0	223	12	16	2	28	2	1
1829	7	0	6	0	1	1	58	0	8	31	0	26	0	0	0	9	0	2
1830	13	4	28	2	10	5	95	0	0	88	0	126	4	27	1	39	5	3
1831	13	7	36	0	19	10	87	0	0	66	0	65	0	13	0	37	1	4
1832	17	1	27	0	14	11	91	0	0	111	3	142	1	11	1	52	6	5
1833	7	0	13	1	3	4	43	0	1	36	0	64	0	0	1	16	0	2
1834	2	0	2	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	2
青年期	68	14	124	3	53	31	490	0	15	430	3	646	17	67	5	182	14	19
1835	14	1	37	1	8	14	70	0	1	59	0	76	0	12	3	40	8	3
1836	14	3	27	0	7	8	33	0	0	42	0	49	0	1	2	18	7	7
1837	10	0	29	0	9	9	54	0	0	47	0	19	0	1	0	34	0	5
1838	8	0	12	0	3	6	21	0	0	32	0	9	0	0	0	12	5	1
1839	37	0	26	0	9	8	69	0	1	60	0	35	0	1	0	41	7	13
1840	3	0	0	0	0	0	6	0	0	2	0	1	0	0	0	3	0	2
成熟期	86	4	131	1	36	45	253	0	2	242	0	189	0	15	5	148	27	31
1841	9	0	12	0	6	7	48	0	2	37	0	27	0	0	0	28	1	2
1842	7	0	11	0	3	5	36	0	0	31	0	50	1	0	0	18	0	3
1843	7	0	2	0	0	0	27	0	1	27	0	14	0	0	0	1	0	1
1844	4	0	4	0	0	0	12	0	0	21	0	6	0	0	0	8	0	1
1845	3	0	1	0	0	1	10	0	0	9	0	7	0	0	0	2	0	2
1846	8	0	19	0	2	3	40	0	0	33	0	20	0	0	0	8	0	4
円熟期	38	0	49	0	11	16	173	0	3	158	0	124	1	0	0	65	1	13
1847	3	0	6	0	0	1	4	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	3
1849	2	0	1	0	0	1	3	0	1	3	0	8	0	0	0	0	0	1
病弱期	5	0	7	0	0	2	7	0	1	8	0	8	0	0	0	0	0	4
総計	213	22	335	9	111	99	1010	0	28	926	3	1077	18	87	10	409	45	75

僅かではある)。つまり、時期としては多少のずれはあるものの、円熟期として分類した頃からショパンの強弱記号の使い方が、一層狭まった事を示すものであろう。ドイツ・ロマン派の音楽(ショパンから見ればワグナーとリストも、シューマンも一緒のようだ)<sup>3)</sup>を大袈裟で誇張し過ぎと考え、相いれなかつた彼の嗜好(優雅さと節度)が更に前面に出てきたのかもしれない。勿論体力的な衰えも無関係ではなかったと思われる。しかし、何と言ってもソロ全作品を通して、*mp*が一回たりとも使用されなかつたのが最大の特徴である。これが彼だけの現象か、同時期のロマン派の作曲家全体の現象か、以前からの慣習を引き継いだものは今後他の作曲家の研究が進まなければ簡単に結論は出まいが、特筆すべき事柄である。参考として、シューマンについてはピアノ作品の調査と表の作成が進行中であるが、現在迄のところやはり*mp*の使用は発見出来ていない。しかし、*mf*についてはショパンの場合より使用頻度は多く、主要作品にしばしば用いられている。リストとブラームスもピアノ作品の強弱表を作成する程には至っていないが、既に主要作品での*mezzo piano*と*mezzo forte*の使用が確認されている。

現在ショパンに関してだけで考察できた事をまとめてみよう。彼は主に*p*, *f*, *ff*の4つの強弱記号を使用し、稀に*ppp*, *piu p*, *mf*, *piu f*, *con forza*, *fff*を交えている。そして、*mp*もしくは*mf*の言わば普通の強さが予想されるところには強弱記号を使用しないか、*leggiero*, *leggierissimo*, *dolce*, *dolcissimo*, *sostenuto*, *cantabile*, *con anima*, *espressivo*等の発想標語で代弁する事が多いようだ。又、*sotto voce*, *mezza voce*, *perdendosi*, *smorzando*, *calando*, *tranquillo*, *morendo*, *slentando*等の標語の使用頻度も多く、*p*, *piu p*, *pp*等の強弱記号と同時に用いる場合もあるが、強弱記号を用いずに使用している例も多い。又、時期に多少のずれはあるものの、1836～1839年頃を境として、それ以後*ppp*, *piu p*, *con forza*, *piu f*, *fff*等はほとんど使用されず、強弱の表記が一層大雑把になり、簡素になってゆく傾向を示している。1825～1832年の成長期から青年期半ばの作品は強弱記号の用法も大袈裟な傾向がある。Op. 7-1等に見られるような彼の大仰な指示は必ずしもそのままには受け取れまい。ただ、1830～1836年ころまでの作品に時折見られる異常な迄の激しさは、おそらく1830年11月29日のワルシャワ蜂起、そして1831年9月のワルシャワ陥落と言う出来事がショパンの心に激震を引き起こした結果である。その心情と内容を理解することも肝要であろう。

そこで今度は*pp*～*p*～*f*～*ff*の4つの強弱記号を主体にしたショパンの表記が適切か、という見地から考察してみよう。ポロネーズにおいて、彼はかなり雄大な表現を求め、ダイナレンジも非常に幅広く取っている。ポーランドそのものを勇壮に表す国民的な舞曲であるから、当然の結果かも知れない。しかし、僅か4個の強弱記号のみの使用では表現がどうしても窮屈となろう。

[ポロネーズ第2番 Op. 26-2変ホ短調] 表一3と譜例一1参照

Op. 26のポロネーズ2曲は1834～1835年の作曲となっているが、同時期のバラード第1, 2

番，スケルツォ第1番，即興曲第1番等は皆ある程度出来てから出版まで時間をかけている。2曲とも冒頭と同型の箇所が多く，実際の曲の規模はそれ程大きくはない。その割にかなり大袈裟なデュナーミクが付けられたところから，マズルカ Op. 7 (1831年) より少し後，スケルツォ第1番 (1832年，ウィーン原典版では1831～1834年) と同時期（青年期）の作曲開始と推察する。内容から考えれば，前述のワルシャワ陥落(1831年) と深い関わりを持つものであろうから，それ以前と言うことはない。例えようもない彼の怒りと闘争心，深い悲しみと諦感・孤独さ，ロマンスと祖国への想い，が交錯し伝わってくる。

さて，この曲では出だし *pp* に始まり，*cresc.* で *p*，更に *cresc.* でいきなり *f*，更なる *cresc.* で *ff*，今度は *cresc.* と *con forza* を重ねた最後は *fff* と *fz* の同時使用という風に頗る大袈裟で，彼の祖国を思う心情から発したものである（譜例一1）。第7小節1拍目 *mf*（ショパンの指示は *f*），2拍目2番目から *mp*（又は *p*，ショパンの指示無し），そして *cresc.* の後，第9小節 *f*（ショパンの指示は *ff*），第11小節 *piu forte* か *ff*（ショパンの指示は *fff*）+ *fz* と解釈すれば無理がない。今一つこの箇所に第8小節にある *cresc.* と松葉記号（↖↖）の同時使用がある。この方法はいつもではないが，曲により頻繁に見られ，念押しとしてわざわざ重ねて使ったと推測される。*dim.* + ↖↖ も同様によく見られる。何故そのように念を押

【表一3 ポロネーズ第2番 Op. 26-2 変ホ短調】（数字は強弱所在小節番号）

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ b= calando	⑧ a=sotto voce	⑦ <i>p</i>	⑥ <i>mp</i>	⑤ <i>mf</i>	④ <i>f</i>	③ d= <i>fz p</i>	③ d= <i>fz, sf</i>	③ b=con <i>forza</i>	② <i>ff</i>	① <i>fff</i>	
ポロネーズ No.2	Op.26-2	es		1				5			7	12	11	10	9	11
								20								
				21						27		33		29		
												33		39		
												35				
				43			41					40				
				51		49	(60)			55		59	58	57	59	
							68					60				
				85		69										
				97												
				105			(109)			111	116	115	114	113	115	
							116									
							124									
				125						131		137		133		
												137		143		
							145					139				
												144				
						153				159	164		162	161	163	
			175	174										174		

【譜例一 ポロネーズ第2番 ヘンレ版】

さねばならないのかは、別の曲に考察を譲ることとする。第21小節以降も *pp* の後第25小節から *cresc.* で *f*, *ff* (第29小節), 松葉記号 (———) *cresc.* の後は *fz* としている。これもたとえば、第27小節 *f* を *mf* 程度に、第29小節 *ff* を *rinforzando*, 2拍目2番目から *mp* (又は *p*), *cresc.* の後の *fz* を *piu forte* 或は *ff* 程度と解釈すれば問題ない。つまり、この曲では *f* を *mf*, *ff* を *f*, *fff* を *ff* と解釈する、即ち強音に関し、1ランク程度下げて考えれば丁度良い。特に *cresc.* の直前に *f* を置いている場合、次が *ff* ではなくとも *f* を1ランク下げて、*mf* (又は *mp*) 程度と解釈して良いよう思う。これらから推測すると *mp* と *mf* の使用を敢て避けた、との印象が強い。シューマンやメンデルスゾーンの作品では比較的 *mf* が使われているにも関わらず、何故これほどに *mf* の使用をも避けたのかは疑問であるし、彼の強弱記号の用法は演奏者、特に学習者にとってあまり理解しやすいものではない。彼は大雑把な *p* や *f* の指定はするが、その松葉記号 (——— や ———) の範囲内で *mp* や *mf* の指定をあえて避けたと推測される。彼の強弱・表情の中心は *dolce*, *dolcissimo*, *espressivo*, *con espressione*, *leggiero*, *leggierissimo*, *cantabile*, *appassionato*, *stretto* 等のような標語と *cresc.* *dim.* 及び長短の松葉記号である。

[ソナタ第2番と第3番におけるデュナミクの比較・考察]

ソナタ第2番 Op. 35変ロ短調 (第3楽章1837年, 他1839年, 作曲年代別分類の成熟期) とソナタ第3番 Op. 58ロ短調 (1844年, 作曲年代別分類の円熟期) を比較すると、前述した強

【譜例一 2 ソナタ第2番 第3楽章 ヘンレ版】

22

Marche funèbre

弱記号の使用の簡素化が確認できる。Op. 35の方は第3楽章「葬送行進曲」が1837年頃先行して作られ、全体はジュルジュ・サンドのノアーンの館で結核療養中の1839年夏に完成された。第3楽章以外が何時頃着想されたかは定かでないが、1838年10月からサンド一家とマジョルカ島へ旅した時期の前後、と推測される。その直前から既に結核にかかり健康を害していたらしく、温暖の地での静養も兼ねていた。しかし、その冬の豪雨と湿気・寒さでかえって結核が悪化し、1839年2月何とか島を引き上げ辿り着いたバルセロナでは瀕死の状態に陥ってしまった。マルセイユで医師の介護を受け回復し、ようやくノアーンに向かえたのは5月になってからであった。従って、ノアーンでの2、3ヶ月のみで残りの3楽章を仕上げたと考えるのはあまり的確とは思えない。

さて、1837年頃作の第3楽章（譜例一2）は強弱設定が大雑把、単純で少々大袈裟である。

テーマは一貫して *piano*, その他は *fz* ≪>, *forte* ≫<, *sempre forte*, *ff* ≪>, いくつかの ≪>, 中間部は *pp* と *cresc.* と小さな ≪>, という構成である。前項で述べたように ≪> の直前の強弱記号は一ランク下げて考えればよいが, この楽章に関し大ピアニスト達はその表示通りに受け取り, スケールの大きな表現をしている。確かに *mp*, *mf* が無くとも不自由を感じないコントラストの強い曲だが, 今までの考察からするとそれらは少々大袈裟な解釈であろう。

第1楽章は最強音 *fff* を最後の第239小節に置き, *ff*, *f*, *fz*, *p*, *pp*, *sotto voce* と *cresc. dim.* でまとめている。その配置には綿密な計画性と妥当性が感じられるものの, *mp*, *mf*, *piu forte* 等を用いないために, *p*~*f*~*ff* の間の幅が無く, どうにも窮屈さを感じさせる。何故かと言えば, *p* の表示をした後, *cresc. dim.* の指示はするがその中で *pp* から *mp*, *mf* 位のデュナーミクの幅があったとしても, 彼は逐一指定をしないからである。従って, *f* にどうやら様々な意味を持たせ, 使用したことが考えられる。又, *fz* (又は *sf*) を *piu f*, *ff*, *tenuto* 等の代用としても様々に用いている。

#### 【Op. 35第1楽章における *f* の用法】 T=Takt 小節

⑤ <i>mf</i> 程度	ア) <i>cresc.</i> の直前の使用が多い (第2楽章冒頭が好例)	
	イ) <i>espressivo</i> , <i>cantabile</i> (表情豊かに歌う)	57T (第2テーマ 185T は略)
④ 本来の用法	ウ)	25T
	エ) 豊かな拡がりある響き	1T
③ b= <i>sf</i> ( <i>rinf</i> ) 的用法	オ) 急激な ≪> 伴う事多い	17, 19, 21T
③ a= <i>piu f</i> , ② <i>ff</i> 的響き カ)		93T (221T は略)

#### 【Op. 35第1楽章における *sf*, *fz* の用法】

キ) <i>tenuto</i>	単なるテヌートより強調の意味は強い
ク) 本来の意味	5T
ケ) <i>piu f</i> , <i>ff</i> の代用	81T

#### 【Op. 35第1楽章におけるあるべきものの省略例】

コ) <i>ff</i> → 156T ( <i>cresc.</i> 後, 137Tに <i>ff</i> 有), 165T ( <i>cresc.</i> 後, 161Tに <i>ff</i> 有)
サ) <i>piu f</i> 程度 → 73T (長い <i>cresc.</i> 後)
シ) <i>f</i> → 73&201T (長い <i>cresc.</i> 後), 128か129T ( <i>cresc.</i> 後) 185T (57Tの <i>f</i> と同型), 221T (93Tの <i>f</i> と同型)
ス) <i>mf</i> 程度 → 121T ( <i>cresc.</i> 後), 153T ( <i>ff</i> 中の <i>cresc.</i> 前) 161T ( <i>ff</i> ≪> 後)
セ) <i>p</i> → 111T, 169T
ソ) <i>fz</i> → 209T (81Tの <i>fz</i> と同型)
タ) <i>mp</i> 程度 → 65T (長い <i>cresc.</i> 前)

第2楽章の指示は一層大雑把となり、Scherzoの部分は *f* を中心とし、後は *fz* と *ff* のみ、Trioも *p* と *f*（前述のイ）に示した *mf* 程度の *espressivo* 的なもの）のみである。今までの考察で明らかのように、*cresc.* の直前に置かれた *f* は *mf* 程度に、34Tに見られる *f* はおそらく舟歌で取り上げるアクセント・テヌート（強調とテヌート両方を合わせ持ったショパン独特の書法）だろうが、ここでは *rinf* 的に用いている。この楽章では *cresc.* の後に指示がほとんどされていない。終楽章に至っては *sotto voce e legato* が初めにあり、13~14Tにかけて と最終小節 *ff* ばかりの音のみの表現と言って良い。その指示で十分とショパンが考えたのであろうが、今一つ前述した彼の健康状態の影響が考えられるのではないかろうか？ 第1楽章はデュナーミクを含め、まだ健康状態がそれ程悪くない時期に着手・構成され、マジョルカ島及びノアーンでは推敲が主だったが、第2、4楽章は健康状態が悪化してからの仕上げだったため、エネルギーは曲の推敲にほとんど費やされてしまい、強弱や発想記号は大雑把にならざるを得なかったと推測する。インスピレーションは絶頂期を迎えていたが、体力的には最悪の時期であり、その危機は何とか乗り越えたものの、次第に蝕んでゆく病魔の影響が強弱・発想記号の簡素化に顕れているような気がしてならない。

Op. 58の方は1844年に完成されたが、その合間に父ニコラスが亡くなっている。全体として、Op. 35と比較しても表記された *pp* から *ff* の使用の幅は更に狭まり、*f*だけが増加している。これは *ff* を最強音の上限としたため、*mf* から *ff* の幅をほとんど *f* で代用したからである。*leggiero* や *dolce*, *sostenuto* を置き、強弱記号を置かないケースがしばしば見られる（第1楽章41&149T第2テーマ、66&174T、76&184T、第2楽章冒頭、第3楽章28T、第4楽章76&167T）。終楽章における強弱はもはや参考程度のものでしかない。*p*, *f*, *ff*, *fz* ではいかにも限界があるし、例えば96Tの *f* でその後2度の で100Tに *f* でテーマの再現であるが、どうも不適切な混乱する指示で、表現の破綻を招く。演奏者本人がそれなりに *p*, *mp*, *mf*, *f*, *piu f*, *ff*, *fff* を設定してみるしかないようだ。

#### 【Op. 58終楽章ショパン指示と演奏の実際との比較】 T=Takt 小節

所在箇所	ショパン表記	筆者提案
1T1~8T	<i>f</i> <i>cresc.</i> 無	→ <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>piu f</i> ( <i>ff</i> )
9T1	<i>p</i>	→ <i>p</i>
28T2	<i>f</i>	→ <i>mf</i> <i>f</i> は44Tあたりか
53T1	<i>ff</i>	→ <i>piu f</i>
76&167T1	<i>leggiero</i>	→ <i>mp</i> + <i>leggiero</i>
92T1~94T1	無 <i>cresc.</i> 無	→ <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>
96T1	<i>f</i> 両側	→ <i>mf</i> ( <i>mp</i> ) 両側
100T1	<i>f</i>	→ <i>f</i>
139T1~143T1	<i>f</i> 両側 <i>ff</i>	→ <i>mf</i> 両側 <i>piu f</i>

192 T3～195 T1	無	無	→ <i>mp</i>	<i>f</i>
199 T1～200 T1	無	無	→ <i>mp</i>	<i>f</i>
203 T1～207 T1	無	<i>cresc. f</i>	→ <i>mp</i>	<i>cresc. piu f</i>
250 T1～254 T1	無	<i>ff</i>	→ <i>mp</i>	<i>piu ff</i>
262 T1～268 T1	無	無	→ <i>mp</i>	<i>ff</i>
270 T5～274 T1	無	<i>ff</i>	→ <i>mp</i>	<i>piu ff</i>
280 T～282 T2	無	<i>ff</i>	→ <i>mf</i>	<i>fff</i>

以上参考までに。

【表一4 ソナタ強弱表】

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ b= smor	⑧ a=s. v m. v.	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ d= fz, sf	③ c= ffz, sff	③ b=con forza	② fff	① ff	出強 弱無	楽譜	作曲年
ソナタ No.1 1st	Op.4-1	c	0	0	0	0	25	0	0	17	49	2	2	3	1	0	PW	1828
ソナタ No.1 2d	Op.4-2	Es	0	2	0	0	16	0	0	1	16	0	0	1	0	0	PW	1828
ソナタ No.1 3d	Op.4-3	As	1	4	1	0	5	0	0	1	0	0	0	0	0	0	PW	1828
ソナタ No.1 4th	Op.4-4	c	0	3	1	0	24	0	0	37	40	8	0	3	1	0	PW	1828
	小計		1	9	2	0	70	0	0	56	105	10	2	7	2	0		
ソナタ No.2 1st	Op.35-1	b	0	1	0	1	5	0	0	7	2	0	0	5	1	0	Henle	1839
ソナタ No.2 2d	Op.35-2	es	0	4	1	0	3	0	0	6	6	0	0	2	0	0	Henle	1839
ソナタ No.2 3d	Op.35-3	b	0	2	0	0	6	0	0	6	4	0	0	2	0	0	Henle	1837
ソナタ No.2 4th	Op.35-4	b	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	Henle	1839
	小計		0	7	1	2	14	0	0	19	12	0	0	10	1	1		
ソナタ No.3 1st	Op.58-1	h	0	1	0	0	6	0	0	11	3	0	0	1	0	0	Henle	1844
ソナタ No.3 2d	Op.58-2	Es	0	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	1	0	1	Henle	1844
ソナタ No.3 3d	Op.58-3	H	0	3	0	0	4	0	0	3	0	0	0	1	0	0	Henle	1844
ソナタ No.3 4th	Op.58-4	h	0	0	0	0	1	0	0	5	3	0	0	5	0	0	Henle	1844
	小計		0	4	0	0	12	0	0	21	6	0	0	8	0	1		

\*楽譜欄の PW はパデレフスキ版を表す。

この Op. 58のソナタでは、やはり何らかの原因で強弱への配慮が大雑把になったようだ。  
*f*, *p* 等の強弱は個人の主觀と内容に左右され、変化するものなので、その書き込みは彼にとってあまり重要な物では無かったのだろう。前年は健康状態も更に悪化し、追い打ちをかけるように1844年に父の死を迎えた。体力的にはかなりの落ち込みがあったと想像できる。

## ◆第2節 自筆譜におけるショパンのデュナーミクの用法と原典版◆

原典版による考察ではどうもショパンの意図が充分に伝わってこない。これは彼の書いた音符以外の発想標語やデュナーミク表記と原典版（特にヘンレ版・パデレフスキ版）の解釈の間に何か隔たりがあるためではないか？それを確認するため幾つかの自筆譜のファクシミレを使って考察をしてみたい。

この論文で参考にできた自筆譜ファクシミレは以下のものである。

- 1) 舟歌 Op. 60 7枚シート ただし、第103～104小節に欠損有。
- 2) 幻想ポロネーズ Op. 61 8枚シート
- 3) 即興曲第1番 Op. 29 8枚シート
- 4) 練習曲 Op. 10-3 3枚シート
- 5) 練習曲 Op. 10-5 4枚シート
- 6) 練習曲 Op. 10-6 3枚シート
- 7) 練習曲 Op. 10-8 6枚シート
- 8) 練習曲 Op. 10-9 3枚シート
- 9) 練習曲 Op. 10-10 5枚シート
- 10) マズルカ Op. 7-3 4枚シート

この中で、マズルカ Op. 7-3は決定稿ではないので、参考程度で留めておく。練習曲も決定稿ではないが、デュナーミクにおいては極めて興味深い面があるので、引用させていただく。総ての曲がデュナーミクにおいて「ショパンの意図」を充分感じさせるので、順次取り上げてゆきたい。この中で最も重要なものが舟歌 Op. 60である。

#### [舟歌の自筆譜のファクシミレ考察]

1845～1846年になると彼の創作力は最後の頂点を迎える。幻想ポロネーズ Op. 61とこの舟歌 Op. 60の2曲の名作を生み出す。健康状態は下降の一途をたどり、ジョルジュ・サンド一家とのいさかい等、環境面では明るい材料は見えないのであるが、インスピレーションは燦然と最後の輝きを見せた。特に舟歌ではデュナーミクにおいても活気を取り戻しており、譜例一3等の舟歌自筆ファクシミレを見るとこの曲でショパンはかなり詳細かつ繊細に強弱に関する指示を行っている。感性そのものから流れ出た様々な表記は、彼の音楽と一体となり、時に音符と一緒に記入され、時に後から付加された事を窺わせてくれる。この綿密かつ音楽的記入を果たしてヘンレ版（編著：Ernst Hertrich, 譜例一4）やパデレフスキ版（編著：Ignacy J. Paderewski/Ludwik Bronarski/Jozef Turczynski, 譜例一5）はどのように理解しているのであろうか？

#### ◎強弱記号の位置と大きなアクセント・テヌート（>>>）…原典版の問題点

出だしを比較すれば一目瞭然だが、ショパンはまず前もって踏んでおくペダルを指示し、左手1拍目と右手2拍目のほぼ真中に置かれたように見える $f$ は大きく書かれ、1拍目から両手共に豊穣で優雅かつ響き渡る音の要求を意味している。2拍目の音符の下にはなおかつ  
——>>> が置かれているが、これは彼独特の大きなアクセント・テヌート（適切な命名かどうか分からぬが、以後この呼び方で統一する）である。この考察は既にウィーン原典版にお

【譜例一 3 舟歌 自筆譜ファクシミレの1部】



## 【譜例—4 舟歌 ヘンレ版（筆者訂正入り）】

Opus 60

長アクセント・テヌート (ショパン独特のもの)

Allegretto

【譜例一 5 舟歌 パデレフスキ版（筆者訂正入り）】

いて Jan Ekier 氏が「ショパンの記譜法のもう一つ別の特徴は、アクセント記号が長いのと短いのとに区別してあることである。ショパンの作品においては、短いアクセント（>）はより強いエネルギーを示す一方、長いアクセント（————）は表現の強調という意味で使われている。」と述べている。その点において異論はないが、筆者はこの曲において、更にその中間的長さと非常に長いアクセント・テヌートと言うべきものを使用していると考える。

【舟歌におけるアクセント及びアクセント・テヌートの分類】

A) 短アクセント > 本来型

従来の意味の音の強調

- B) 短アクセント > テヌート型 アクセントより軽いテヌートの意味が強い
- C) 中短アクセント・テヌート > 第11小節
- D) 中アクセント・テヌート ≈ 第18小節バス2, 4拍 (自筆譜最下段)
- E) 長アクセント・テヌート ≈ 第1小節2拍目に代表される
- F) 長大アクセント・テヌート ≈ 第6, 10, 20, 45, 96小節等が該当か?

今一つ問題がある。ポロネーズ第2番のところで松葉記号と *cresc.* *dim.* を重ねて使う事の意味の結論を出さなかった。この曲でもその併用が見られヘンレ版が時折独断で不必要と判断し省略した。しかも、この曲において、第1, 14小節等の明確なアクセント・テヌートより、更に長いアクセント・テヌートを意味(?)すると推定されるものが第6, 10, 20, 45, 96小節等に見られる。これが、元来の ≈ より、表情的なものを暗示していることは疑う余地がない。又、アクセント・テヌートを意味すると思われるものは隨所に見られる事から、ショパンの併用の意味が、誤解されないためのもの、つまり、「こちらは *cresc.* だよ、 *dim.* だよ」という念押しだと理解できる。そうだとすると、 ≈ の中に表情的なものを意味するものも存在するのであろうか?

#### 【舟歌における ≈ の用法】

- a) 本来型 他と区別するために時折 *cresc.* ≈ か ≈ *cresc.* 及び *dim.* ≈ のように併用して用いる事がある。
- b) 表情付け 局所的に表情付けの欲しい箇所で用いている。
- c) 部分的表情 (歌う) 更に2~3音程度の間でよく歌って欲しい箇所に用いる ≈ は分かるが、 ≈ ではアクセント・テヌートと区別が付け難い。

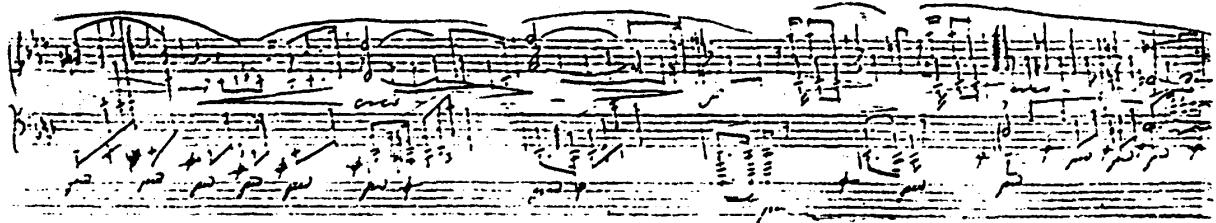
例を挙げると、第12から13小節にかけて ≈ 4拍目の *cresc.* の併用は小節単位の大きなもので、第14小節の *f* にかかるが、第13小節3, 4拍目の ≈ は部分的表情付けを表す。従って、第15, 18小節2, 4拍目等の16分音符に見られるものも、部分的表情を表す ≈ だし、もしかすると同小節同拍バスにある ≈ も、ソプラノに呼応して付きられたものかも知れない。アクセント・テヌート ≈ と部分的表情付け ≈ が入り乱れた状態で登場するのは第20, 21小節である(自筆譜シート2枚目最初の2小節)。大譜表中央ソプラノ3番目への ≈ は前述の分類中のF)に示した長大アクセント・テヌートであろうし、2~3拍目16分音符への ≈ は部分的表情付けであり、第20小節バス2拍目下にある ≈ (は分類のE)の長アクセント・テヌートと見てている。ヘンレ版はこのショパンの神経質な程細かい指示の意味に対する理解不足からか、ソプラノ中央3番目へのアクセント・テヌートを単なる *dim.* として扱い、後は全て省略するという、乱暴な行為に出た。パデレフスキ版は両外声のアクセント・テヌートへの理解不足という面は否めないものの、他は部分的表情付け ≈ 等原典に忠実である。へ

ンレ版の編者の姿勢にはどうも疑問が残る。

さて、曲の冒頭に立ち返って自筆譜ファクシミレとヘンレ版とパデレフスキ版の考察をしてみよう。両版共にショパンの置いた *f* の位置の意味を取り違え（第14小節もショパンの書法は同様で、ヘンレ版は正しい）アクセント・テヌートは全く理解されていない。ヘンレ版の場合にはわざわざ拡大解釈をし、松葉記号を次の小節にまで及ぼせている（パデレフスキ版は両小節共にやや原典に近い書き方）。ショパンの真の *dim.* は4拍目頭から始まるが、ヘンレ版は8分音符1つ遅れて始まる（パデレフスキ版の *dim.* は正しい）。第2小節ペダルを離す記号もヘンレ版はあいまいで正確さに欠く（パデレフスキ版は正しい）。第6小節2拍目の松葉記号  もアクセント・テヌートに近い書き方で、松葉の先は4拍目頭で終わっている（ヘンレ、パデレフスキ両版共小節終わりまで）。ヘンレ版は原典に忠実であろうとする姿勢が欠如し、又ショパンを軽視しているのでは、と感じさせる程相違が多いので、譜例一4に筆者訂正入りで載せた。アクセント・テヌート（このほとんどをヘンレ、パデレフスキ版共に松葉記号  で *dim.* と見ているか、ヘンレは時折省略している）と *f* 等の位置の誤認が見られるものの、やはりパデレフスキ版（譜例一5）には自筆譜により忠実であろうとする姿勢が見える。

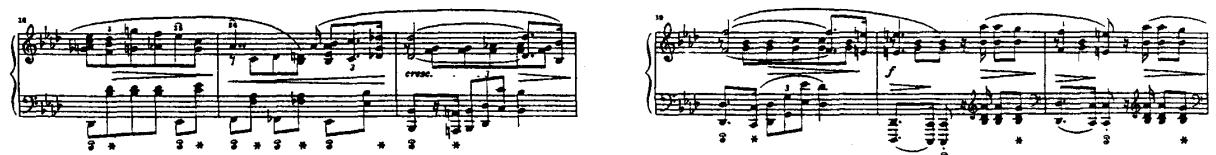
[幻想ポロネーズの自筆譜のファクシミレ考察]

【譜例一6 幻想ポロネーズ 自筆譜2枚目シート 第36小節から】



ヘンレ版編者は Edward Zimmermann 氏である。編者が異なるせいか、舟歌よりは不誠実さを感じない。ただし、アクセント・テヌートへの理解不足な点は同じである。分類の A) 本来型短アクセントは第22～23小節にある3個のみで、その後にヘンレ版でアクセント>に扱われたものは全てアクセント・テヌート C) ~ E) であると推定される。この曲でも2～3音間に置かれた  や  の部分的表情付けがかなり多く見られる。

【譜例一7 幻想ポロネーズ ヘンレ版 第36小節から】



譜例一 6 と 7 を比較すれば明らかなように、第38小節からの *cresc.* は第40小節の *f* にかかるもので、ショパンによる点線がそれを実証してくれる。それに対し、第38～43小節に頻繁に見られる  は部分的表情付けに関する指示である。ヘンレ版は第38小節の *cresc.* に対する点線を2拍目途中で止めているところから判断し、正しく把握しているとは思えない。

[即興曲第1番の自筆譜のファクシミレ考察]

この曲に於いてはウィーン原典版の場合、わざわざ自筆譜と比較のため載せる必要は無いほど Jan Ekier 氏監修のものは忠実である。無論、*cresc.* の始まる位置等の多少の解釈の相違は出るであろうが、アクセント・テヌートのとらえ方はショパンの書法を十分に理解していると言って良い。ただ、1箇所第33小節1拍目へのアクセントは、筆者はアクセント・テヌートと

【譜例一 8 即興曲第1番 自筆譜3枚目シート 第31小節から】



【譜例一 9 即興曲第1番 ウィーン原典版 第31小節から】

解釈した。また、ショパンのアクセント・テヌートはその大きさと長さが、表情・感情表出の量的なものを表すと考えられる。欲を言えばEkier氏が、画一的な  の形で統一するのではなく、ショパンがその節々で工夫したアクセント・テヌートの相違を表して貰いたかった。

さて、この曲は1837年作曲とされている。しかし、作風からするとやはりもっと以前のものであろう。いずれにせよ、1835年前後と推定される頃にもアクセント・テヌートは用いていた証明となる。 や  を使った部分的表情付けも随所に見られる。

#### [練習曲 Op. 10からの自筆譜のファクシミレ考察]

Op. 10-3, 5, 6, 8, 9, 10の自筆譜の場合、浄書譜ではあるが、最終稿の一歩手前のもとのである。しかし、ショパンがアクセント・テヌートや部分的表情付けを示す  や  を何時頃から用いていたのか、を確認する絶好の材料である。又、今回自筆譜と3つの原典版を唯一比較・考察できる資料でもある。パデレフスキ版の編者は Ignacy J. Paderewski 氏となっているが、実際は助手の Ludwik Bronarski 氏/Jozef Turczynski 氏によるものだと言う。ウィーン原典版の今度の編者はオーストリアのピアニスト、Badura-Skoda 氏である。ショパン奏者ではない、独系と言って良い人物が、Ekier 氏程のショパンへの理解が示せるか、興味深い。ヘンレ版はポロネーズと同じ Edward Zimmermann 氏によるものである。

さて、Badura-Skoda 氏の Op. 10 のウィーン原典版への序文を読むと、彼の関心のほとんどは様々な異解（異稿）の考察であることが分かる。確かにその点においてこの版は、これまでの版を上回る多大な貢献をしたと言える。強弱についても「シューベルトと同じようにショ

#### 【譜例—10 Op. 10-3 自筆譜ファクシミレ】



【譜例—11 Op. 10-3 ウィーン原典版】



パンもよく大きなアクセントを書いているので、それらは短いディミヌエンド記号(————)のように見える。このショパンの記譜法の特異性をできるだけ印刷上に再現するように努力した。長く伸ばされたクレッシェンドは、ショパンの場合、ピアノで始めるべきなのは当然である。……」の指摘がある。しかし、残念ながら強弱に関し、Badura-Skoda氏がショパン研究の専門家であるEkier氏程の理解を示していないのも確かなようだ。それはこれまで幾度も指摘してきたアクセント・テヌートの表記である。

Op. 10-3 の楽譜についての考察は、ウィーン原典版の功績が大きいが、デュナーミクについては各版の差が僅かである。ショパンは様々な大きさに————を使い、細かい指示を出しているにもかかわらず、アクセント>とアクセント・テヌート————と小さな表情付けの為の————との区別がつけにくい。この為、各版とも多少なりに差はあるが、アクセント・テヌートに当たるものを、単なるアクセントに変えてしまった場合も多い。

**譜例—10**自筆譜上段の音符の上に付された様々な大きさの————はほとんどアクセント・テヌートで、その大きさが量を意味すると筆者は解釈する(譜例—11 ウィーン原典版参照)。大譜表の中央にある————が部分的表情付けを表す。神経こまやかなショパンがそのような配慮で表記をしたのであろう。19歳当時から徹底した美学を貫き通したことを感じ取れる。

Op. 10-5 のデュナーミクについては各版に大差はない。譜例—12のファクシミレを見れば、第4小節下段2～3番目の音符真下の>は部分的表情を表す小さな————(dim.)と思われる(全ての版がアクセント)。第7小節バス2番目の————は明らかにアクセント・テヌートである。この他、第15, 18, 27, 28小節がアクセント・テヌートかと思われるが、この曲ではショパンが目立ってこまやかには>と————の区別に気を配ってはいないようだ。

【譜例—12 Op. 10-5 自筆譜ファクシミレ】



【譜例—13 Op. 10-6 自筆譜ファクシミレ 2枚目 第27小節から】



【譜例—14 Op. 10-6 ウィーン原典版 第27小節から 筆者訂正入り】

A corrected musical score for Op. 10-6, Vienna First Edition, page 2, starting from measure 27. The score is divided into three staves labeled e, f, and g. Staff e has a tempo marking of "Aut アクセント・テヌート" above it. Staff f has a tempo marking of "Aut アクセント・テヌートと思われる" above it. Staff g has a tempo marking of "Aut, DA: アクセント・テヌート" above it. The score includes dynamic markings like "p" and "f", and performance instructions like "GROSS." and "sforzando e cresc."

【譜例一5 Op. 10-8 自筆譜ファクシミレ】



第7，15小節はアクセント・テヌートだと確信できるが、他はどちらとも受け取れる。

これまでの考察で、豊かな表情を必要とする曲でのショパンのデュナーミクに対する配慮はきめ細かなものである。Op. 10-6はそのような曲の範疇に入るのだが、やはりどの版も大差ないデュナーミクの表記である。ソプラノの長い音符へのアクセントは大小差があっても全てアクセント・テヌートであろう。譜例一13, 14に自筆譜とウィーン原典版（筆者訂正入り）第27小節からの比較をして頂きたい。どの版も第26, 28, 29小節を  $\nearrow$  (小さな dim.) に読んでいるが、その前の小節のパターン  $\nearrow >$  (これも小さなアクセント・テヌートの意であろう) から考え、又、前半の第1, 5, 6, 7小節等から考えても、アクセント・テヌートと見るべきだろう。

この曲 Op. 10-8 は1枚目の自筆譜シートを全て掲載した（譜例一5）。ショパンは歌いながら書き込んでいるようで、*f*, *ff* 等思い入れの強い箇所になると書体も大きくなっている。そ

【譜例—16 Op. 10-9 自筆譜ファクシミレ 2枚目シート第44小節以降】



の躍動感が伝わってくるような楽譜であるが、>や大小の を駆使し、微妙なニュアンスを伝えようとしている。第2小節バス2拍目下の はC～A音間を“歌え”という指示だし、4拍目バスの>は軽いテヌートを意味するものであろう（ウィーン原典版 ）。第3小節バスはアクセント・テヌート（他第32, 47, 76, 82小節バス該当）。第9, 10小節バスも明確なアクセント・テヌートである（同型第69, 70小節同様）。今一つ、第9, 10, 12小節ソプラノ2拍目及び第11小節ソプラノ2, 4拍目に自筆譜にはアクセントが見当たらない。それはバスのリズムとの組合せから考えても、音楽的に納得できる。ウィ

【譜例—17 Op. 10-10 自筆譜ファクシミレ】



ーン原典版にもそのあたりの解説はない。

Op. 10-9 は左手の練習曲であると同時に、右手を歌わせる教育目的を持つ。従って、かなり多くのアクセント・テヌートが出てくる筈だが、3つの原典版にはその痕跡はない。第20, 22小節は明らかに長アクセント・テヌートである。第8, 16小節は中、又は中短アクセント・テヌートであろう。第29, 30, 33, 34, 58, 61, 62小節も中短アクセント・テヌートであり、> (アクセント) と見ても、テヌート的意味が強いものである。第47小節大譜表中央の変ニ音の下にあるアクセント・テヌートと見られる小さな  (譜例一16 第47小節) を3版共に、Des~c 音への表情のための *dim.* と見ている。*con forza* で次の *fz* (自筆譜は  ) から考えると、*dim.* は不自然だが、Des 音を少々強調する意味が解釈として正しいかは演奏者の判断に任せたい。

Op. 10-10 (譜例一17) での  の使い方はかなり解りにくいものである。第2~4小節等は部分的表情付けを示すが、 が表情の *dim.* を意味するのか、アクセント・テヌートを意味するか、判別が難しい。第8小節 *dim.*  同時使用から見て、小さな  はアクセント・テヌートか、2音間の部分的表情付け (最初の音のテヌート的な) を意味すると推測する。従って、第2, 4, 10, 11小節の小さな  は、それぞれソプラノ *es, fes, es, g* 音へのアクセント・テヌートと見るか、次の音との間のニュアンス・表情を意味するかの何れかであろう。

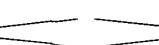
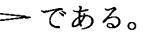
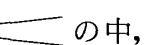
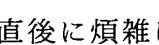
## 〈結び〉

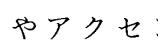
今までの考察をまとめると共に、巻末に残る作品の強弱記号一覧表を参考までに掲載したい。

- 1) 彼が使用したデュナーミクに関する強弱記号は① *fff*, ② *ff*, ③ *a=piu f*, ④ *f*, ⑤ *mf*, *meno f*, ⑦ *p*, ⑧ *c=piu p*, ⑨ *pp*, 及び③ *b=con forza* と③ *d=sf*, *fz*, ③ *c=ffz*, *sffz*, ③ *e=fp*, そして⑧ *a=sotto voce, mezza voce*, 及び⑧ *b=smorzando, tranquillo, perdendosi, calando, calmato, morendo, slentando*, 並びに *cresc. dim.* (整理番号無) 及び松葉記号  である。
- 2) 使用頻度で見ると、この中で特に *f*, *p*, *sf* (*fz*) が同程度 (それぞれ926, 1010, 1077回) に多く、そこに *ff* と *pp* が加えられる (それぞれ409, 335回)。
- 3) 意外に多く用いられたのが③ *b=con forza* (87回) と⑧ *a=sotto voce, mezza voce* (99回) 及び⑧ *b=smorzando* (112回) を代表とする発想標語群である。ただし、*con forza* は1827~1839年 (特に1835年までが多い) の間に限定される。
- 4) *fff*, *mf*, *ppp* は使用頻度が低く、作品によってもかなりのばらつきがある。*ppp* と *mf* (*meno f* 含む) は主要作品では僅かにしか見られない。
- 5) *piu p*, *piu f* は更に限定されたものに用いられている。

- 6) *mp* は1回たりとも使用されていない。これは特筆すべき事実である。
- 7) 1836年位を境として強弱記号の用法に変化が見られる。それ以後は *ppp*, *piu p*, *piu f* 等 (*con forza* 前述) が姿を消す。又、晩年になるにつれて強弱記号の使用の幅が狭まってゆく傾向を示している。
- 8) 1828～1836年の作品には晩年に比べ、大袈裟な強弱を付された傾向がある。マズルカ Op. 6, 7 等の小規模な曲に極端な (*pp* から突然 *ff* や *fff* 等) 指示があるので、それを考慮した解釈が必要である。
- 9) これらはまた1830年11月29日ワルシャワ蜂起、1831年9月ワルシャワ陥落等、当時のポーランドの社会状況が大いに反映した結果、激しさが増したものもあると推測される。
- 10) ほとんどの作品で、*p* *f* (その逆も) で、*mp* と *mf* の使用を敢て避けたと解釈できる。
- 11) *p* で *cresc.* *dim.* しようが、*pp* から *mf* 位のデュナーミクの幅では一切指示を出さない。
- 12) 従って、*f* に様々な使い方の幅があるので、よく観察しなければならない。特に *f* の直後 を伴う場合は、*mf* 程度に始めて良い。*f*, *sf*, *fz*, *ff*, *fff* の扱いでは時折1ランクも2ランクも下げて考えないと演奏に支障が出てしまう。
- 13) 同型箇所のデュナーミクを変化させない場合は指示を省略する例も多い。
- 14) アクセント・テヌートとでも呼ぶべき、音符の上下に付される をウィーン原典版における Ekier 氏らは的確に把握しているが、ヘンレ版とパデレフスキ版及びウイーン原典版/Badura-Skoda 氏では全く誤読し、単なる としている。
- 15) このアクセント・テヌートは表現上の十分な強調を意味し、その長さが強調の量的なものを表すと推測される。
- 16) *cresc.* ( *cresc.*) 及び *dim.* 等と併用が時折見られるのはアクセント・テヌートと区別をつけるためでもあろうが、小さな は部分的表情付けを指定するもので、ショパン独特の歌とニュアンスに直接結びつくものである。これらのアクセント・テヌートと表情的 の用法には自筆譜ファクシミレを考察する限り、Op. 10から Op. 61まで一貫した姿勢があり、ショパン独特の美学が感じられる。

全体として見ると、ショパンのデュナーミクの特徴は強弱記号の記入の仕方に顕れているのではない。もしそれを特徴と見るならば、*p* と *f* がほとんどである表記は曲の推敲に比べればあまりにも大雑把に過ぎる。これは強弱記号だけでは表し尽くせないと考え、敢て大まかにしたものと推定される。曲の内容を突き詰め、考えてゆけばこの程度の指示でもわかるはずだと彼は考えたようだ。しかも、ウィーン原典版や自筆譜を考察してゆくと、デュナーミクにもかなり即興性を持ち込み、3度の出版の際、それぞれに変化させたりもしている。つまり、彼のデュナーミクの神髄は *p*, *f* 等の強弱記号そのものよりむしろ、それに付随した発想標語や、

彼独特の音符の上下にあるアクセント・テヌート  やアクセント, *sf*, *fz*, *sffz*, *ffz*, 松葉記号  と *cresc. dim.* の組合せ等にある。*sotto voce*, *mezza voce*, *leggiero*, *dolce*, *appassionato*, *con fuoco* 等, 強弱と打って変わり誠に豊富な指示の中にショパンの真意を窺う事が出来る。しかし、彼が神経質な程気を配り、工夫して用いたのが、頻繁に表れる小さな松葉記号  と大小ちりばめたアクセント・テヌート  である。これは青年期の Op. 10 の練習曲から Op. 60 の舟歌に至るまで一貫して変わらぬ姿勢で用いられた。これこそが彼のデュナーミクの個性なのであろう。しかし、それらは時折区別がつきにくく、*cresc.* 又は  の中、同時、或は直後に煩雑に登場する  は、その最初の音に対する長いアクセント・テヌートである場合と、表情的 *dim.* の場合がある。ヘンレ版ではそのようなことへの理解不足からか、舟歌等においてかなり、独断で松葉記号を省略している。パデレフスキ版では強弱記号の位置の誤認や、アクセント・テヌートへの理解不足な点は同じだが、松葉記号やペダルを出来るだけショパンの書法に忠実であろうとする姿勢が見られる。ウィーン原典版の練習曲集における Badura-Skoda 氏は楽譜校訂における業績が大きく評価されようが、ショパンのデュナーミクにおける感性と繊細さにまでの理解が十分とは言えない。だが、その後を Jan Ekier 氏に委ねたのは極めて賢明であった。Ekier 氏が担当して以後のデュナーミクについては問題がかなり軽減されたように見受けられる。

ショパンは極めて緻密で繊細に作曲をしたと伝えられる。従って、彼のデュナーミクにもその感性がどこかに顕れている筈だ、と取組んでみた。しかし、強弱記号の使い方があまりにも大雑把で、晩年更にそれに拍車をかけていく様子に戸惑い始めていた。ようやく最終段階で自筆譜を扱い彼の真意と真価が明確に表れ始めた。彼の作曲は歌い、音楽しつつ、こまやかに彼独特のアクセント・テヌート  やアクセント, *sf*, *fz*, *sffz*, *ffz*, 松葉記号  と *cresc. dim.* の組合せを通して、彼の思いの丈を綴っていたのだった。従って、彼のデュナーミクの扱いには、強弱記号そのものに目を奪われず、曲の背景と性格と規模を考えて十分な感性とインスピレーションをもって取り組まねばならない。そして、優雅さ、華麗さ、気品を損なわずに接する必要もある。

最後になったが、当論文及び強弱記号一覧表作成にあたり、膨大な量に手間取った為、筆者門下生等に協力を要請し、そのお蔭でここまでこぎつけることが出来た。協力者は以下の者である。彼らに感謝の意を表したい。

金子早苗、浦本朋枝（以上1996年卒業）、篠原文子、佐々木舞、佐藤友紀子、篠崎左和子、八木聰子、岡田裕子、川端智恵、柳澤奈津美、滝沢順、保坂明里（以上大学生）、柳澤純子、福田あき子、吉田千佳子、細野有希（以上高校生／1996年9月現在）

(本学専任講師=ピアノ担当)

【表一5 ロンド、変奏曲、ポロネーズ、オーケストラ作品等の強弱記号一覧表】

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧c= piu p	⑧b= smorz	⑧a=s. v m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③d= fz, sf	③c= ffz,	③b= con f	③a= piu f	② ff	① fff	出強 弱無	楽譜	作曲年	
ロンド No.1	Op.1	c	0	2		2		11	0		20					2		0	PW	1825	
ロンド No.2	Op.5	F	1	3	3	2		8	0	1	4	6				2	1	0	PW	1826	
ロンド No.3	Op.16	Es	0	2		2	1	11	0		13	33		3		6		1	PW	1832	
ロンド No.4 ソロ編	Op.73	C	0	1				9	0		4	11	2					1	PW	1828	
	小計		1	8	3	6	1	39	0	1	41	50	2	3	0	10	1	2			
華麗な変奏曲	Op.12	B	0	5				14	0		14	7				1	7		1	Henle	1833
ボレロ	Op.19	C	0	3				17	0	1	8	20				7		0	Henle	1833	
ドイツ民謡変奏曲	遺作	E	0	3				2	6	0		2	2			3	1	1	Henle	1826	
エコセーズ No.1	Op.72-3-1	D	0						0	1	2							0	Henle	1826	
エコセーズ No.2	Op.73-3-2	G	0						0		1							0	Henle	1826	
エコセーズ No.3	Op.73-3-3	Des	0						0	2	3							0	Henle	1826	
	小計		0	11	0	0	2	37	0	4	30	29	0	0	1	17	1	2			
ポロネーズ No.1	Op.26-1	cis	0	3				1	3	0		5	6		1		3	2	0	Henle	1835
ポロネーズ No.2	Op.26-2	es	1	8		1	3	9	0		6	15		4		9	4	0	Henle	1835	
ポロネーズ No.3	Op.40-1	A	0						0		4					2	4	0	Henle	1838	
ポロネーズ No.4	Op.40-2	c	0	2		1	1	5	0		1					5	1	0	Henle	1838	
ポロネーズ No.5	Op.44	fis	0	2				1	4	0		5				6		0	Henle	1841	
ポロネーズ No.6	Op.53	As	0	2		1	1	4	0		7	17	1			6		0	Henle	1842	
ポロネーズ No.7	Op.61	As	0	9				1	19	0		9	9			4		0	Henle	1846	
	小計		1	26	0	3	8	44	0	0	37	47	1	5	0	35	11	0			
ポロネーズ遺作	Op.71-1	d	0	3					6	0	1	9	9			1		0	Henle	1825	
ポロネーズ遺作	Op.71-2	B	0						8	0		9	12			2		0	Henle	1828	
ポロネーズ遺作	Op.71-3	f	1	2					7	0	5	4	2					0	Henle	1828	
ポロネーズ遺作	Br.1	g	0						0								1	Henle	1817		
ポロネーズ遺作	Br.3	B	0						1	0		1					0	Henle	1817		
ポロネーズ遺作	Br.5	As	0						0								1	Henle	1821		
ポロネーズ遺作	Br.6	gis	0			2		7	0		11	1					1	Henle	1822		
ポロネーズ遺作	Br.13	b	1	2					2	0		1	1				1	Henle	1826		
ポロネーズ遺作	Br.36	Ges	0	6				1	39	0		17	3				8	1	Henle	1829	
	小計		2	13	0	2	1	70	0	6	52	28	0	0	2	9	0	5			
オーケストラ作品																					
ラ・チ・ダレム変奏曲	Op.2	B	2	7	2	4	3	38	0		30	91		5		6	1	0	PW	1827	
ポーランド幻想曲	Op.13	A	0			3		10	0		11	36		5		6		0	PW	1828	
クラコヴィアク	Op.14	F	0					11	0	1	13	57		9		15		0	PW	1828	
大ポロネーズ	Op.22	Es	2	7		1		18	0		18	6		1		21	1	0	PW	1831	
	小計		4	14	2	8	3	77	0	1	72	190	0	20	0	48	2	0			
協奏曲 No.2 1st	Op.21-1	f	0	4					9	0		16	11		5		9		0	PW	1830
協奏曲 No.2 2d	Op.21-2	As	0	3		3	1	3	0		7			5		6	1	1	PW	1830	

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smorz	⑧ a=s. v m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ d= fz, sf	③ c= ffz,	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年	
協奏曲 No.2 3d	Op.21-3	f		1	4		1		12	0		14	19		1		5	1	1	PW	1830
協奏曲 No.1 1st	Op.11-1	e		0	3		1		13	0		12	42	1	5		7	3	0	Henle	1830
協奏曲 No.1 2d	Op.11-2	E		0	5		3	1	11	0		3	8		4				0	Henle	1830
協奏曲 No.1 3d	Op.11-3	E		0	1				19	0		18	32			1	6	1	0	Henle	1830
	小計			1	20	0	8	2	67	0	0	70	112	1	20	1	33	5	2		

【表一 6 マズルカ強弱記号一覧表】

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smorz	⑧ a=sc s.v/m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ d= fz, sf	③ c= ffz, sffz	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年	
マズルカ No.1	Op.6-1	fis	0	3				4	0		2	8	3				1	0		Henle	1830
マズルカ No.2	Op.6-2	cis	0			1	2	5	0		4	1			4			0		Henle	1830
マズルカ No.3	Op.6-3	E	0	1				9	0		5						2	0		Henle	1830
マズルカ No.4	Op.6-4	Es	0					1	0			5						0		Henle	1830
マズルカ No.5	Op.7-1	B	0	1			1	3	0		6	2					1	0		Henle	1831
マズルカ No.6	Op.7-2	a	0					3	0		2	2						0		Henle	1831
マズルカ No.7	Op.7-3	f	0	4		2	2	9	0		3	1		3		2	0		Henle	1831	
マズルカ No.8	Op.7-4	As	0	1		1	1	7	0		7	2						0		Henle	1831
マズルカ No.9	Op.7-5	C	0				2		0		1	6						0		Henle	1831
マズルカ No.10	Op.17-1	B	0					1	0		3	7						0		Henle	1833
マズルカ No.11	Op.17-2	e	0	1				2	0		3	4						0		Henle	1833
マズルカ No.12	Op.17-3	As	0			1			0									0	1	Henle	1833
マズルカ No.13	Op.17-4	a	0	1	1	2	2	3	0								1	0		Henle	1833
マズルカ No.14	Op.24-1	g	0	1	1			2	0			4						0	1	Henle	1835
マズルカ No.15	Op.24-2	C	0	2			3	6	0		3	1			2		0	1	Henle	1835	
マズルカ No.16	Op.24-3	As	0			1		4	0			6					0	1	Henle	1835	
マズルカ No.17	Op.24-4	b	0	7		2	2	7	0		3			1		9	0		Henle	1835	
マズルカ No.18	Op.30-1	c	0					5	0		3						0		Henle	1837	
マズルカ No.19	Op.30-2	h	0					8	0		4						0		Henle	1837	
マズルカ No.20	Op.30-3	b	0	7		1	1	1	0		9	1				2	0		Henle	1837	
マズルカ No.21	Op.30-4	cis	0	2		1	1	12	0		3	1				2	0		Henle	1837	
マズルカ No.22	Op.33-1	gis	0					2	0		2						0	1	Henle	1838	
マズルカ No.23	Op.33-2	D	0	6		1			0		5	1				2	0		Henle	1838	
マズルカ No.24	Op.33-3	C	0					1	0		1						0		Henle	1838	
マズルカ No.25	Op.33-4	h	0	1			5	2	0		9	6					0		Henle	1838	
マズルカ No.26	Op.41-1	e	0					1	0		2						0		Henle	1838.1	
マズルカ No.27	Op.41-2	H	0					1	0		1	7					1	1	Henle	1839.7	
マズルカ No.28	Op.41-3	As	0	1			1		0								0	1	Henle	1839.7	
マズルカ No.29	Op.41-4	cis	0	2		1		4	0		2	1					1	0		Henle	1839.7
マズルカ No.30	Op.50-1	G	0					6	0		4						0		Henle	1842.1	

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smorz	⑧ a= s.v./m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ d= fz, sf	③ c= ffz	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年	
マズルカ No.31	Op.50-2	As	0					1		0		1					0	1	Henle	1842.1	
マズルカ No.32	Op.50-3	cis	0	1		1		1	9	0		4	3				1	0	1	Henle	1842.1
マズルカ No.33	Op.56-1	H	0						4	0		5					0		Henle	1843	
マズルカ No.34	Op.56-2	C	0						2	0		3	9				0		Henle	1843	
マズルカ No.35	Op.56-3	c	0						9	0	1	8	2				0		Henle	1843	
マズルカ No.36	Op.59-1	a	0					1	3	0		2					0		Henle	1845	
マズルカ No.37	Op.59-2	As	0	1					3	0		4	4				2	0	1	Henle	1845
マズルカ No.38	Op.59-3	fis	0						4	0		3	3				0	1	Henle	1845	
マズルカ No.39	Op.63-1	H	0	1					3	0		4	5				0	1	Henle	1846	
マズルカ No.40	Op.63-2	f	0						0								0	1	Henle	1846	
マズルカ No.41	Op.63-3	cis	0					1	1	0		2					0	1	Henle	1846	
マズルカ No.42	Op.67-1	G	0	2					5	0	1	5	8				4	0		Henle	1835
マズルカ No.43	Op.67-2	g	0	1				1	3	0	1	3	8				0		Henle	1849	
マズルカ No.44	Op.67-3	C	0	4					3	0		2	7				3	0		Henle	1835
マズルカ No.45	Op.67-4	a	0						1	0		1					0		Henle	1846	
マズルカ No.46	Op.68-1	C	0						5	0		5	14				0		Henle	1829	
マズルカ No.47	Op.68-2	a	0	2					4	0	2	1					0		Henle	1827	
マズルカ No.48	Op.68-3	F	0						5	0		2	2				1	0		Henle	1829
マズルカ No.49	Op.68-4	f	0						0								0	1	Henle	1849	
マズルカ No.50	遺 Br.16-1	G	0						0								0	1	Henle	1826	
マズルカ No.51	遺 Br.16-2	B	0						0								0	1	Henle	1826	
マズルカ No.52	遺 Br.134	a	0						1	0							0		Henle	1840	
マズルカ No.53	遺 Br.140	a	0						2	0		2					0		Henle	1841	
マズルカ No.54	遺 Br.71	D	0						6	0		4					6	0		Henle	1832
マズルカ No.55	遺 Br.73	B	0						0			3					0	1	Henle	1832.6	
マズルカ No.56	遺 Br.82	C	0						4	0		6					1	0		Henle	1833
マズルカ No.57	遺 Br.85	As	0	1					0								0	1	Henle	1834.7	
統計			0	54	2	15	28	186	0	5	151	137	3	8	2	41	1	19			

【表一七 ワルツ、ノクターン強弱記号一覧表】

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smor	⑧ a= s.v./m.v	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ e= fp	③ d= fz, sf	③ c= ffz	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年
ワルツ No.1	Op.18	Es				1			12	0	0	8		21			5		1	Henle	1831
ワルツ No.2	Op.34-1	As			1				5	0	0	6		7			2			Henle	1835
ワルツ No.3	Op.34-2	a			3				4	0	0	2								Henle	1831
ワルツ No.4	Op.34-3	F					1		6	0	0	8		2			1			Henle	1838
ワルツ No.5	Op.42	As							5	0	0	2		1			3		1	Henle	1840
ワルツ No.6	Op.64-1	Des							1	0	0	2							1	Henle	1847
ワルツ No.7	Op.64-2	cis			3				0	0									1	Henle	1847

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smor	⑧ a= s.v./m.v.	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ e= fp	③ d= fz, sf	③ c= ffz,	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年
ワルツ No.8	Op.64-3	As			3				1	3	0	0	3						1	Henle	1847
ワルツ No.9	Op.69-1	As								7	0	0	7		1		1			Henle	1835
ワルツ No.10	Op.69-2	h					1			1	0	1	5		7					Henle	1829
ワルツ No.11	Op.70-1	Ges							7	0	0	4								Henle	1835
ワルツ No.12	Op.70-2	f			1				3	0	2	10		1						Henle	1841
ワルツ No.13	Op.70-3	Des							1	0	2							1	Henle	1829	
ワルツ No.14	遺 Br.56	e			1				5	0	0	5					2		Henle	1830	
	小計				0	12	0	3	1	60	0	5	62	0	40	0	1	0	13	0	6
ワルツ	遺 Br.21	As									0	0							1	Henle	1827
ワルツ	遺 Br.44	E							7	0	5	2								Henle	1829
ワルツ	遺 Br.150	a								0	0							1	Henle	1843	
ワルツ?	遺 Br.133	Es								0	0							1	Henle	1840	
ワルツ	遺 Br.46	Es								0	0							1	Henle	1830	
	小計				0	0	0	0	0	7	0	5	2	0	0	0	0	0	0	4	
ノクターン No.1	Op.9-1	b	3	3		4	1	8	0	0	6		4		2		3			Wien	1831
ノクターン No.2	Op.9-2	Es	1	4		1		7	0	0	3		2		1		1		1	Wien	1831
ノクターン No.3	Op.9-3	H	1	7		3		13	0	0	8		9		3		3			Wien	1831
ノクターン No.4	Op.15-1	F		3		4	2	2	0	0	2		5				1		1	Wien	1831
ノクターン No.5	Op.15-2	Fis		3		2	1	1	0	0			5		3				1	Wien	1831
ノクターン No.6	Op.15-3	g		3			2	2	0	0	2		26							Wien	1833
ノクターン No.7	Op.27-1	cis		4		1	3	4	0	0	3		11				1	2		Wien	1836
ノクターン No.8	Op.27-2	Des		3		1	1	3	0	0	4		10		2		1			Wien	1835
ノクターン No.9	Op.32-1	H		3		1		7	0	0	6		3					1		Wien	1837
ノクターン No.10	Op.32-2	As							1	0	0		1				2		1	Wien	1837
ノクターン No.11	Op.37-1	g		3				5	0	0	2						2			Wien	1838
ノクターン No.12	Op.37-2	G		3				3	0	0	2						1		1	Wien	1839
ノクターン No.13	Op.48-1	C		3			2	3	0	0	3		1				3		1	Wien	1841
ノクターン No.14	Op.48-2	fis		1		1		11	0	0	4						1			Wien	1841
ノクターン No.15	Op.55-1	f							4	0	0	6								Wien	1843
ノクターン No.16	Op.55-2	Es		1				5	0	0	5		3				1			Wien	1843
ノクターン No.17	Op.62-1	H		4		1		2	0	0	3		1							Wien	1846
ノクターン No.18	Op.62-2	E		3				7	0	0	5		1				1		1	Wien	1846
ノクターン No.19	遺作	e		2		1		4	0	0	3									Wien	1827
ノクターン No.20	遺作	cis	3	3	2	1	1	4	0	0	2				3		1			Wien	1830
ノクターン No.21	遺作	c							0	0							1		1	Wien	1837
	小計			8	56	2	21	13	96	0	0	69	0	82	0	14	0	21	2	9	

【表一8 前奏曲、練習曲強弱記号一覧表】

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smor	⑧ a= s.v./m.v.	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ e= fp	③ d= fz, sf	③ c= ffz,	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年	
前奏曲 No.1	Op.28-1	C	0						1	0	1									Wien	1839	
前奏曲 No.2	Op.28-2	a	0				1		1	0	0									Wien	1839	
前奏曲 No.3	Op.28-3	G	0						1	0	0									1	Wien	1839
前奏曲 No.4	Op.28-4	e	0	1			1		2	0	0	1								Wien	1839	
前奏曲 No.5	Op.28-5	D	0							0	0	1								1	Wien	1839
前奏曲 No.6	Op.28-6	h	0	1				1		0	0									1	Wien	1839
前奏曲 No.7	Op.28-7	A	0						1	0	0									Wien	1839	
前奏曲 No.8	Op.28-8	fis	0	1					3	0	0	1					2		1	Wien	1839	
前奏曲 No.9	Op.28-9	E	0						1	0	0	1						2		Wien	1839	
前奏曲 No.10	Op.28-10	cis	0							0	0									Wien	1839	
前奏曲 No.11	Op.28-11	H	0							0	0									Wien	1839	
前奏曲 No.12	Op.28-12	gis	0							0	0	3					2			Wien	1839	
前奏曲 No.13	Op.28-13	Fis	0						1	0	0									Wien	1839	
前奏曲 No.14	Op.28-14	es	0							0	0							1		1	Wien	1839
前奏曲 No.15	Op.28-15	Des	0	1			2	1	5	0	0	1		1				2			Wien	1839
前奏曲 No.16	Op.28-16	b	0							0	0	1						2			Wien	1839
前奏曲 No.17	Op.28-17	As	0	1			1	1	2	0	0	2		10				1			Wien	1839
前奏曲 No.18	Op.28-18	f	0							0	0			4				1	1	1	Wien	1839
前奏曲 No.19	Op.28-19	Es	0							0	0							1	1	1	Wien	1839
前奏曲 No.20	Op.28-20	c	0	1					1	0	0							1			Wien	1839
前奏曲 No.21	Op.28-21	B	0	1						0	0	2						1		1	Wien	1839
前奏曲 No.22	Op.28-22	g	0							0	0	1						3			Wien	1839
前奏曲 No.23	Op.28-23	F	0			1			1	0	0										Wien	1839
前奏曲 No.24	Op.28-24	d	0						1	0	0	3					1	2	2		Wien	1839
前奏曲	Op.45	cis	0	1		1			4	0	0	2								PW	1841	
前奏曲	遺作	As	0	1		1			1	0	0	1						1	1	PW	1834	
	小計		0	9	0	8	3	26	0	1	20	0	15	0	1	0	21	4	9			
練習曲 No.1	Op.10-1	C	0							0	0	3									Wien	1832
練習曲 No.2	Op.10-2	a	0						3	0	0	5		2							Wien	1832
練習曲 No.3	Op.10-3	E	0	2		2			5	0	0	6				2		2			Wien	1832
練習曲 No.4	Op.10-4	cis	0						1	0	0	9	2	11		1		6	1		Wien	1832
練習曲 No.5	Op.10-5	Ges	0	2		1			10	0	0	9						2			Wien	1832
練習曲 No.6	Op.10-6	es	0			2			2	0	0	3	1								Wien	1832
練習曲 No.7	Op.10-7	C	0						3	0	0	1		4				1			Wien	1832
練習曲 No.8	Op.10-8	F	0	2					2	0	0	9		3				2		1	Wien	1832
練習曲 No.9	Op.10-9	f	1	8		2	2	5	0	0	5		3		2	1	3				Wien	1832
練習曲 No.10	Op.10-10	As	0	1		1	2	4	0	0	4		2						1	Wien	1832	
練習曲 No.11	Op.10-11	Es	0	1		1			3	0	0	3		5		1			1	Wien	1832	
練習曲 No.12	Op.10-12	c	0	2		1	2	7	0	0	10		7	1	2		3				Wien	1832
練習曲 No.13	Op.25-1	As	1	2		1			3	0	0	3		1							Wien	1836

作品名	作品番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ c= piu p	⑧ b= smor	⑧ a= s.v./m.v.	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ e= fp	③ d= fz, sf	③ c= ffz,	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年	
練習曲 No.14	Op.25-2	f	0	1		1		3	0	0	1									Wien	1836	
練習曲 No.15	Op.25-3	F	0			1		3	0	0	3		22						1	Wien	1836	
練習曲 No.16	Op.25-4	a	0	4				4	0	0	4									Wien	1836	
練習曲 No.17	Op.25-5	e	0			1		5	0	0	3		1		1		1	1	Wien	1836		
練習曲 No.18	Op.25-6	gis	0	1			2	1	0	0	5		1						1	Wien	1836	
練習曲 No.19	Op.25-7	cis	1	11		1		2	0	0	2		3					1	Wien	1836		
練習曲 No.20	Op.25-8	Des	0				1		0	0	1		2					1	1	Wien	1836	
練習曲 No.21	Op.25-9	Ges	0					2	0	0	1		1					1	1	Wien	1836	
練習曲 No.22	Op.25-10	h	0				1	2	0	0	2						1	3	1	1	Wien	1836
練習曲 No.23	Op.25-11	a	0	1				3	0	0	10		5					5	1	Wien	1836	
練習曲 No.24	Op.25-12	c	0						0	0	2							1	1	1	Wien	1836
練習曲 遺作		f	0	1				1	0	0	1									Wien	1839	
練習曲 遺作		Des	0	1				1	0	0										Wien	1839	
練習曲 遺作		As	0						0	0								1	1	Wien	1839	
	小計		3	40	0	15	10	75	0	0	105	3	73	1	9	3	32	6	10			

【表一 9 バラード、スケルツォ、幻想曲、舟歌、即興曲等強弱記号一覧表】

作品名	作番号	調性	⑩ ppp	⑨ pp	⑧ b= smor	⑧ a= s.v./m.v.	⑦ p	⑥ mp	⑤ mf	④ f	③ d= fz, sf	③ b= con f	③ a= piu f	② ff	① fff	出強弱無	楽譜	作曲年	
幻想曲	Op.49	f	0	3	3		9	0	0	8	3				10	0	0	Henle	1841
舟歌	Op.60	Fis	0	2	1	1	7	0	0	9	4				3	0	0	Henle	1845~46
タランテラ	Op.43	As	0	0			6	0	0	3	15				5	1	0	Henle	1841
演奏会用アレグロ	Op.46	A	0	4			12	0	0	13	10				9	0	0	Henle	1832(41改)
子守歌	Op.57	Des	0	1			3	0	0	0	0				0	0	0	Henle	1843
	小計		0	10	4	1	37	0	0	33	32	0	0	27	1	0			
バラード No.1	Op.23	g	0	5	2	2	6	0	0	8	7	1	1	5	2	0	Wien	1835	
バラード No.2	Op.38	F	1	3	1	1	1	0	0	2	2				5	0	1	Wien	1836(39改)
バラード No.3	Op.47	As	0	1	1	4	6	0	0	2	5				3	0	1	Wien	1841
バラード No.4	Op.52	f	0	3			2	5	0	0	5	7			4	0	0	Wien	1842
	小計		1	12	4	9	18	0	0	17	21	1	1	17	2	2			
スケルツォ No.1	Op.20	h	0	3	2	4	17	0	0	14	59				12	5	0	Wien	1832
スケルツォ No.2	Op.31	b	0	14	4	3	6	0	0	8	9				25	0	1	Wien	1835~37
スケルツォ No.3	Op.39	cis	0	5	1	2	26	0	0	20	4				9	1	0	Wien	1839
スケルツォ No.4	Op.54	E	0	3	1		13	0	0	9	22				5	0	0	Wien	1842
	小計		0	25	8	9	62	0	0	51	94	0	0	51	6	1			
即興曲 No.1	Op.29	As	0	1	3	4	8	0	0	8	0	1			1	0	1	Wien	1834~37
即興曲 No.2	Op.36	Fis	0	1			3	0	0	2	0				2	0	0	Wien	1839
即興曲 No.3	Op.51	Ges	0	2				0	0	2	0				2	0	1	Wien	1842
即興曲 No.4	遺作	cis	0	1	1	2	2	0	0	6	4	2			4	0	0	Wien	1835
	小計		0	5	4	6	13	0	0	18	4	3	0	9	0	2			

※表中のブランクは0を表わす。

※楽譜欄のPWはパデレフスキ版を表わす。

## 参 考 文 献

- 「ショパンの遺産」 ホルクマン著／野村千枝子訳 音楽之友社
- 「ショパン」(大音楽家・人と作品7) 河上徹太郎著 音楽之友社
- 「ショパン」ヤスロスワフ・イワシュキエフィッチ著／佐野司郎訳 音楽之友社
- 「ショパン」(永遠の音楽家4) ブールニケル著／荒木昭太郎訳 白水社
- 「ショパン—その人間と音楽—」 アラン・ウォーカー編／和田旦訳 白水社
- 「新音楽辞典 人名」 音楽之友社
- 「ピアノの歴史」 大宮真琴著 音楽之友社
- 「19世紀のピアニストたち」 千歳八郎著 音楽之友社
- 「ポーランド史」ステファン・キエニエヴィチ編 加藤一夫／水島孝生共訳 恒文社
- 「フレデリック・ショパン—人および音楽家としての一」 F.ニークス著／田部節訳述／小山郁之進監修 全音楽譜出版社

Chopin, Frédéric. *Balladen*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1976).

\_\_\_\_\_. *Concerto in F minor for piano and orchestra*. Editor : Kazimie Sikorski. Complete works XX (Warsaw : Instytut Fryderyka Chopina, 1961).

\_\_\_\_\_. *Etuden*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hermann Keller. (München : G. Henle, 1961).

\_\_\_\_\_. *Klavierkonzert Nr. 1, e-moll, Opus 11*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1989).

\_\_\_\_\_. *Klaviersonate b-moll, Opus 35*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1976).

\_\_\_\_\_. *Klaviersonate h-moll, Opus 58*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1976).

\_\_\_\_\_. *Klavierstücke*. Herausgegeben von Ernst Herttrich. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1978).

\_\_\_\_\_. *Mazurken*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1975).

\_\_\_\_\_. *Minor works for piano*. Editorial committee : I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski. Complete works XVIII (Warsaw : Instytut Fryderyka Chopina, 1955).

\_\_\_\_\_. *Nocturnes*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1966).

- \_\_\_\_\_. *Polonaisen*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1969).
- \_\_\_\_\_. *Rondos for piano and for 2 pianos*. Editorial committee : I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski. Complete works XII (Warsaw : Instytut Fryderyka Chopina, 1953).
- \_\_\_\_\_. *Studies for piano*. Editorial committee : I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski. Complete works II (Warsaw : Instytut Fryderyka Chopina, 1949).
- \_\_\_\_\_. *Walzer*. Herausgegeben von Ewald Zimmermann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. (München : G. Henle, 1963).
- \_\_\_\_\_. *Works for piano and orchestra*. Editor : Kazimierz Sikorski. Complete Works XXI (Warsaw : Instytut Fryderyka Chopina, 1953).
- \_\_\_\_\_. 『バラード集』 ヤン・エキエル校訂, 運指 ウィーン原典版100 (音楽之友社, 1986年)。
- \_\_\_\_\_. 『エチュード 作品10』 パウル・バドゥーラニスコダ校訂, 運指 ウィーン原典版30 (音楽之友社, 1973年)。
- \_\_\_\_\_. 『エチュード ホ長調 作品10の3』 パウル・バドゥーラニスコダ校訂, 運指 ウィーン原典版・ファクシミリ7 (音楽之友社, 1973年)。
- \_\_\_\_\_. 『エチュード 作品25』 パウル・バドゥーラニスコダ校訂, 運指 ウィーン原典版31 (音楽之友社, 1973年)。
- \_\_\_\_\_. 『幻想曲 子守唄 舟歌』 イグナツィ・ヤン・パデレフスキ, ルドヴィク・プロナルスキ, ユゼフ・トゥルチヌスキ編集 ショパン全集 XI (アーツ出版, 1990年)。
- \_\_\_\_\_. 『マズルカ』 イグナツィ・ヤン・パデレフスキ, ルドヴィク・プロナルスキ, ユゼフ・トゥルチヌスキ編集 ショパン全集X (アーツ出版, 1996年)。
- \_\_\_\_\_. 『ノクターン集』 ヤン・エキエル校訂, 運指 ウィーン原典版65 (音楽之友社, 1980年)。
- \_\_\_\_\_. 『24のプレリュード 作品28』 ベルンハルト・ハンゼン校訂, イエルク・デームス運指法 ウィーン原典版5 (音楽之友社, 1973年)。
- \_\_\_\_\_. 『プレリュード』 イグナツィ・ヤン・パデレフスキ, ルドヴィク・プロナルスキ, ユゼフ・トゥルチヌスキ編集 ショパン全集 I (アーツ出版, 1991年)。
- \_\_\_\_\_. 『スケルツォ集』 ヤン・エキエル校訂, 運指 ウィーン原典版61 (音楽之友社, 1979年)。
- \_\_\_\_\_. 『即興曲集』 ヤン・エキエル校訂, 運指 ウィーン原典版58 (音楽之友社, 1977年)。
- \_\_\_\_\_. 『ソナタ』 イグナツィ・ヤン・パデレフスキ, ルドヴィク・プロナルスキ, ユゼフ・トゥルチヌスキ編集 ショパン全集VI (アーツ出版, 1993年)。
- \_\_\_\_\_. 『完全復刻版ショパン自筆楽譜集』 (フレデリック・ショパン協会博物館・ワルシャワ ; グリーンピース出版会, 1990年)。