

平成 18 年度

学 位 論 文

ショパンとリストにおけるピアノ奏法の比較研究

—練習曲を中心に—

兵庫教育大学大学院 学校教育研究科

教科・領域教育学専攻 芸術系（音楽）コース

M05266F 黒川 順子

凡例

- ・『 』文献からの引用部分を表す場合に用いる。
- ・「 」特定の語句を強調する場合に用いる。
- ・〔 〕本文中における人名の原語表記・生没年を表す場合に用いる。
- ・()本文中における補足事項を表す場合に用いる。
- ・〈 〉本文中における楽曲名を表わす場合に用いる。

目次

はじめに.....	1
第1章 ショパンとリストが受けた音楽教育と作曲、演奏活動について.....	3
第1節 フレデリック・ショパン.....	3
第2節 フランツ・リスト.....	13
第2章 ピアノ教育法の特徴について.....	21
第1節 フレデリック・ショパン.....	21
第2節 フランツ・リスト.....	32
第3章 練習曲に用いられるテクニックの分析.....	38
第1節 アルペッジョ.....	38
第2節 オクターヴ.....	49
第3節 重音.....	58
第4節 和音.....	72
第5節 その他の特徴的なもの.....	76
おわりに.....	81
主要参考文献および楽譜.....	82
謝辞.....	84

はじめに

ピアノ練習曲にはいくつかの種類があり、それらは大きく2つに分類されると考える。その1つは指の鍛錬と特定の技巧を習得することを主目的として書かれた練習曲、そしてもう1つは技巧の習得はもちろんのこと、演奏会でも弾かれ得るような高い芸術性を持ち、楽曲としても完成された練習曲である。はっきりと分けることは難しいものの、前者はチェルニー〔Carl Czerny 1791-1857〕やハノン〔Charles-Louis Hanon 1819-1900〕、ブラームス〔Johannes Brahms 1833-1897〕の〈51の練習曲〉などであり、後者はショパン〔Frederic Chopin 1810-1849〕やリスト〔Franz Liszt 1811-1886〕、ドビュッシー〔Claude Debussy 1862-1918〕、スクリャービン〔Alexander Scriabin 1872-1915〕、ラフマニノフ〔Sergey Rakhmaninov 1873-1943〕などの練習曲であると考えられる。18世紀前半頃から多くの作曲家が様々なピアノ練習曲を作曲しているが、ピアノという楽器が現代の形をそなえた時代の先駆的なものとして、やはりショパンとリストの練習曲を挙げることができるだろう。

ショパン作曲のピアノ練習曲は其中でも今日演奏される機会も多く、ピアノを勉強するものにとっては避けて通れない1つの課題となっている。また、筆者自身、これまでにショパン作曲の練習曲を勉強する際に、特有の指使いやレガート奏法に用いる様々な技巧の習得だけではなく、練習曲集と銘打ってはあなが、フレージングや独特のテンポのゆらぎなどショパンの音楽表現まで十分に学ぶことができる、非常に芸術的で完成度の高い作品集であると感じた。ショパンは19歳からこの曲集のOp.10の作曲を始め、20代という若さでこの練習曲集を完成させている。ショパンのスケルツォやバラードなどの一部やその他の楽曲、そして協奏曲にはこの練習曲集によって確立された多様な技巧と表現が盛込まれ作曲されたと考えられる。

一方、ほぼ同時代にピアノヴィルトゥオーソとして活躍していたリストも15歳という若さで後に

超絶技巧練習曲集の前身となる、〈12 の練習曲作品 1〉を作曲している。この初版の練習曲集は、その後二度の改編を経て 20 数年後に超絶技巧練習曲集として実を結び、リストの代表作の 1 つとなるのである。彼の場合、この練習曲集はショパンのものとは違い、自らのピアノヴィルトゥオーソとしての演奏活動の集大成となっているのではないだろうか。

本論文ではそれぞれの練習曲に用いられる演奏技巧について取り出して分析し、比較することでショパン、リストそれぞれの奏法の違いについて明らかにしたいと考える。

第1章 ショパンとリストが受けた音楽教育と作曲、演奏活動について

ショパン、リストそれぞれの練習曲を分析、比較するのに先立ち、生い立ちや育った環境と二人が受けた音楽教育、そしてその後長きに渡りどのようなピアノ演奏活動を行ってきたのかを探ることは、有意義なことであると思われる。なぜならば、それらはそれぞれのピアノ奏法の確立に影響を及ぼし、ひいてはそれぞれが練習曲を作曲する際の指針となったのではないかと考えられるからである。

第1節 フレデリック・ショパン

1) 最初に受けた音楽教育

1810年、ワルシャワ高校フランス語教授を務めフルートやヴァイオリンをたしなんだ父ニコラ〔Nicolas Chopin 1771-1844〕と、趣味でピアノや歌をたしなんだ母ユスティナ〔Justyna Chopin 1782-1861〕の間に生まれたフレデリック・ショパンは、物心つく前からピアノの音に興味を示していた。4歳になった頃には3つ年上の姉から手ほどきを受けてピアノに次第に夢中になっていった。母からも手ほどきを受けたがほどなく母の腕を追い越した為フレデリック6歳の頃、両親は知人のつてをたどり当時音楽専門の家庭教師をしており、もともとはヴァイオリニストであったヴォイチェフ・ズィヴニー〔Wojciech Zywny 1756-1854〕に師事する。当時60歳だったズィヴニーはボヘミアに生まれてワルシャワに渡り、音楽教師をするかたわら作曲もこなした彼はJ. S. バッハ〔Johann Sebastian Bach 1685-1750〕の流れを汲む先生から音楽を教わり、フレデリックに対してバッハ、ハイドン〔Franz Joseph Haydn 1732-1809〕、モーツァルト〔Wolfgang

Amadeus Mozart 1756-1791]といった 18 世紀ドイツ音楽の巨匠の作品に触れさせることを指導の基本とした。もともと天賦の才によりピアノ演奏技術に恵まれていたフレデリックに単純な指の訓練を強いる練習曲を与えず、直接良い音楽に触れさせるよう計らったのである。このことにより早くから本物の音楽に触れることができたフレデリックはピアノを弾くことを心から楽しみ、頭角を現していった。後にショパンはズィヴニーの教師としての能力を高く評価している。

2) 最初の作品

彼がこの時期最初に作曲した曲として知られているのが<ポロネーズ ト短調>と<ポロネーズ 変ロ短調>で、これらの曲はいたってシンプルではあるが、後々のショパン特有の優雅な旋律や繊細でエレガントな一面を曲の中に充分垣間見ることができる。これらの曲は父が書きとめ、1817年11月、7歳のときには最初の作品<ポロネーズ ト短調>が出版された。このことのある本の作品目録に解説文を添えて載せられ反響を呼んだ為、ワルシャワ貴族の最上級のサロンに迎えられ、あっという間にサロンの寵児となる。ポーランド軍総司令官、コンスタンティン大公の居館ベルヴェデルでも演奏する。このときフレデリックは軍隊行進曲を作曲し大公に捧げており、大公はこれをオーケストラ用に編曲させ、サスキ広場での軍隊行進で使ったという。1818年にはラジディヴ宮の劇場での声楽・器楽の演奏者が集う慈善演奏会においてワルシャワで名だたる著名音楽家たちと共演している。この音楽会で演奏した曲はアダルベルト・ギロヴェッツ[Adalbert Gyrowetz 1763-1850]の古典主義的なピアノ協奏曲であり演奏は大成功であった。そうしたフレデリック少年の若き才能の発露を見守ってきた老先生、ズィヴニーはピアノ演奏技術においてはすでにもう教えることは無いと悟り、翌年には最後のレッスンを終了している。1822年、11歳のフレデリックは自筆で記譜された<ポロネーズ 変イ長調>をズィヴニーに献呈している。

3) 現代的なピアノ奏法

フレデリックの次のピアノ教師となったのは、ピアノ、オルガン奏者として卓越した演奏家であったヴィルヘルム・ヴュルフェル〔Wilhelm Würfel 1791-1832〕である。ヴュルフェルとの出会いはショパンのピアノ奏法に大きな影響を及ぼしたと考えられる。その1つはブリランテなピアノ奏法の習得である。当時のヴィルトゥオーソピアニストとして欠かせない要素であった輝かしく華麗な奏法と、当時様々な改良が加えられ、まだ発展途上ではあるが、現代のピアノへと近づきつつあった新しいピアノでの様式を彼はヴュルフェルから学んだ。そしてその時代を代表する巨匠たち、ジョン・フィールド〔John Field 1782-1837〕、ヨハン・ネーポムク・フンメル〔Jhannes Nepomuk Hummel 1778-1833〕、フェルディナンド・リース〔Ferdinand Ries 1784-1838〕など、これまでズィヴニーから学んできた18世紀の巨匠の作品とは異なった様々な作品に接し、ヴュルフェルとともにその奏法を実践的に学ぶこととなる。彼はその名人芸的な曲のスタイルと新しい効果、斬新な響きに刺激を受けた。そしてピアノだけでなくオルガンの指導も受けたフレデリックは高校時代には学校で行われるミサでオルガニストを務め、更に後、この経験を生かしコラー尔的な書法や独特の運指法を生み出すことになる。ショパンはこの時期、作曲家ヨーゼフ・エルスネル〔Jo'zef Elsner 1769-1854〕からも和声や作曲の基礎を教わっている。ときを同じくしてフランツ・リストの演奏会の反響がショパンのもとに伝えられている。12歳のリストはフンメルの協奏曲を演奏しすばらしい賞賛をもってウィーンの聴衆に受け入れられた。このように、2人の天才はほぼ同時期にヴィルトゥオーソへの道を歩み始めたのである。

4) 音楽院への入学

1826年10月、16歳になったショパンは高校を辞め、音楽に専念する為にワルシャワ音楽院の音楽学校に入学し、音楽理論、和声学(作曲法)のクラスで学ぶことになる。彼が学ぶべき

であったのはピアノを弾く技術ではなく、当時磨き始めていた作曲の分野であった。学科長を務めたエルスネルはドイツ人でポーランドに定住し、ポーランド国民音楽の創始者といえる作曲家であった。ショパンは最初の2年間は非常に厳格な対位法と和声の課題をこなし、オーケストラ・スコアの書き方やカノンやフーガといった二重対位法の練習に時間を費やした。しかしエルスネルは非常に厳格な教師でありながら生徒に対して作曲の規範や自らの書法を押しつけるような教え方はしなかった。エルスネルはショパンに与えられた才能がピアノという楽器と分かちがたく深く結びついていることを早い時期から見抜いていた。そして通常はオーケストラのみの作曲課題を課するところをショパンには例外を認め、ピアノとオーケストラの為の一連の作品を書くことを課題としたのである。こうしてショパンが書き上げたピアノ作品群は、どれも個性的な素晴らしい作品ばかりであった。〈ラ・チ・ダレム・ラ・マーノの主題による変奏曲 Op.2〉や〈クラコヴィアク Op.14〉〈ポーランド民謡による幻想曲 Op.13〉などである。なかでもエルスネルが一際高く評価したのが、ピアノ、ヴァイオリン、チェロの為の室内楽作品、〈三重奏曲ト長調〉であった。これらの作品にはピアノにおける様々な技巧がふんだんに盛り込まれ、その独創性や魅力的な音の響きにはすでにショパン独特のものがあつた。こうして彼の作曲に対する姿勢に最大限理解を示し、支えとなった師エルスネルにショパンは後々まで感謝と尊敬の念を持ち続けた。

5) ウィーンへ

音楽院を卒業したショパンは音楽の中心地ウィーンへ活動の場を拓ける。1829年7月、かつてのピアノの恩師、ヴィルヘルム・ヴェルフエルに会っている。ヴェルフエルは当時ウィーンに住み、ケルンテン門劇場の指揮者の座に就いていた。そしてヴェルフエルの紹介でフレデリックはカルル・チェルニーに会い、8歳のとき初めて公の場、慈善演奏会でその協奏曲を演奏

した作曲家アダルベルト・ギロヴェッツにも会った。また自作の<ラ・チ・ダレム・ラ・マーノの主題による変奏曲 Op.2>を出版する為、大手の出版社ハスリンガーを訪ねている。ハスリンガーは最初、出版に乗り気ではなかったが、目の前でショパンの演奏を聴き、出版前にフレデリック自身が公開で演奏することを条件にただちに出版を決めている。そしてハスリンガーの要求どおりに1829年8月11日ケルンテン門劇場での公開演奏会に出演したショパンは、ヴェルフェルが指揮するオーケストラをバックに<ラ・チ・ダレム・ラ・マーノの主題による変奏曲 Op.2>を弾き、即興演奏も披露した。一週間後、2回目の演奏会も開いたがこれらは大成功で、ウィーンの聴衆はポーランドから来たショパンの演奏に熱狂した。その繊細で柔らかなピアノの響きと独特の繊細なタッチ、巧みな演奏技術、美しい表情付け、そしてその才能をうかがわせる独創的な作品が評価され、『音楽世界で最高度に輝く新星』と報告しているものもあつたほどである。その後、ワルシャワへ戻ったショパンは、書きかけていた協奏曲を完成させ、1830年、ワルシャワ国民劇場においての公開演奏会に出演している。<協奏曲 へ短調 Op.21>と<ポーランド民謡による幻想曲 Op.13>を演奏、大成功に終わったこの演奏会は、ワルシャワでのショパンの正式デビューとなった。大勢の聴衆の前で演奏することが得意ではなかったショパンは、この大きな公開演奏会を行うにあたって事前にサロンや小さなホールでの即興演奏から始めて、段々とその場所を移す方法を採用した。それと同時に、最初は知人友人のみであった客層を、記者や評論家にまで広げるように計らっている。この頃のショパンの作風はブリランテなヴィルトゥオジティに満ちており、これらが<協奏曲 ホ短調 Op.11>、<練習曲集 Op.10>

¹ バルバラ・スモレンスカ＝ジェリンスカ 『決定版ショパンの生涯』p.76

へと続いてゆくのである。そしてもう一度ウィーンでの舞台を踏む為ショパンはワルシャワを發った。

6) ウィーンからパリへ

ショパンはウィーンでフンメルに出会い、公私に渡り交流を深めていった。彼はウィーンで<協奏曲 ホ短調 Op.11>を發表した。公演は無事終了したものの、そのときの演奏の評価は、以前の華々しいデビューのときの批評とは打って変わり、彼の音楽の持つ独自性を賞賛する声もあったものの、比較的冷たいものであった。当時、ウィーンではリストが活躍していたのである。そしてウィーンを去りフランスへと向かう途中で立ち寄ったミュンヘンではミュンヘン管弦楽団との共演を果たし、ショパンは<協奏曲 ホ短調 Op.11>と<ポーランド民謡による幻想曲 Op.13>を披露した。ここでは作品に対する評価よりも、むしろタッチの繊細さや様々に変化するその多様な音色、ピアノテクニックの完成度と見事な名人芸を賞賛する声が多かった。その後ポーランドの首都ワルシャワはロシア軍に包囲され陥落し、家族らと決別しなければならぬ孤独と絶望の中で悲嘆に暮れながらも、フレデリックは長い旅の途中に書き溜めた大切な作品集<練習曲 Op.10>を携えパリへと到着する。

7) 練習曲の成立について

ショパンの<練習曲 Op.10>は、1829年、彼が19歳の頃から書き溜められ、1832年までに作曲されたと言われている。この時期彼は<協奏曲 ホ短調>などピアノとオーケストラの作品を書くことと並行してこの<練習曲 Op.10>を書いており、これらの作品の中には<練習曲 Op.10>で用いられる様々な技巧が散りばめられている。これらの練習曲は彼自身の指の鍛錬と様々なテクニックの習得を目的として書かれている。当時、ショパンがすでに持っていたテ

クニック以上のものを身につけられるよう書かれた練習曲が無かったので、彼は練習曲集の作曲にとりかかった。〈練習曲 Op.10〉にはショパン自身が既に身につけたテクニックや、今後更に練習し、身につける必要があると考えた様々なテクニックが盛り込まれている。

ショパンは最初、〈練習曲 Op.10〉にただ「エクササイズ」とタイトルを付けていたという。そのことからショパン自身はこの練習曲集を指の鍛錬やその他のテクニックの習得の為に作ったことがわかる。しかし彼はこの練習曲集をなるべく音楽的なものにしようと様々な工夫を凝らし、それぞれの曲が単調な練習曲にならないよう、彼自身が練習していても飽きないものに仕上げるのに苦労している。その結果、一つひとつの曲が個性的で芸術性を伴ったものになり、完成度の高い曲集に仕上がったといえるだろう。その為〈練習曲 Op.10〉は「エクササイズ」ではなく、演奏会用のエチュードとして出版された。

〈練習曲 Op.25〉は、パリで1832年以降から1836年までに書かれており、これらは他のピアニストの演奏会でもとりあげられることが非常に多かった。フランツ・リストやクララ・シューマン〔Clara Schumann 1819-1896〕もその中に挙げられる。そしてショパン自身も晩年には〈練習曲 Op.25〉から何曲か取り出し、演奏しているが、これらは聴衆に大変人気があった為プログラムに加えられた。とはいえ当時演奏活動よりも作曲、教育活動を重視していたショパンは、これらを演奏会用としてだけではなく、レヴェルの高い生徒への教材としても使用していたのである。また、1839年には〈3つの新しい練習曲集〉がモシェレス〔Ignaz Moscheles 1794-1870〕からの依頼で書かれている。

8) パリでの演奏活動

パリでは、それまで見ることのなかった派手な演出の新作オペラやロッシーニ〔Gioachino Antonio Rossini 1792-1868〕が自らタクトをとるオペラに触れる。この時期ショパンが

見聞きした数々のオペラの影響は後に彼自身のピアノ作品の中に見られる独特の歌いまわしの旋律や独自の形式を生み出すきっかけにもなったといわれる。そしてパリで活躍するピアニストで宮廷指揮者、音楽院教授であるカルクブレンナー〔Frederic Kalkbrenner 1785-1849〕に出会い、プレイエルのホールでの演奏会へと道が開かれるのである。リストやメンデルスゾーン〔Felix Mendelssohn 1809-1847〕なども臨席した 300 席のプレイエルホールでショパンは〈協奏曲 第 1 番ホ短調 Op.11〉、〈ラ・チ・ダレム・ラ・マーノの主題による変奏曲 Op.2〉を披露、この演奏会の評価は音楽雑誌の編集長であり、音楽学者でもあるジョセフ・フェティス〔Joseph Fétis 1784-1871〕によってこう書かれている。

『ショパン氏のインスピレーションのなかに、私は、やがて時とともにこの分野の芸術に大きな影響を与えるであろう、創意の発露を見る。(……)その歌うが如き旋律には魂があり、その走句にはファンタジーがあり、そしてそのすべてにあるのが一独創性にほかならない。』

そして、作曲については、まだ未完成な部分が見られるが、時とともに経験を経てそれらの未熟さは消えていくだろうと指摘されており、ピアノ演奏においては優雅で魅力にあふれていると評価している。

パリでピアニストとしての名声を手に入れたショパンだが、その演奏活動はリスト、タールベルク〔Sigismund Thalberg 1812-1871〕のような華々しいヴィルトゥオーソピアニストのそれとは少し違っていた。彼は演奏会の数も少なく、リストのように大きな会場での単独リサイタルを催そうとはしなかった。少年時代の一時期には彼も将来はフンメルやフィールドのようなヴィルトゥオ

¹⁾バルバラ・スモレンスカ＝ジェリンスカ 『決定版ショパンの生涯』p.147

ーソピアニストになりたいという願望をもっていたが、音楽院で作曲を勉強した後、作曲家としての創作活動を第一に考えるようになっていったのである。ショパンがそのころ出演した公開演奏会は次の通りで、1833～35年の間には〈協奏曲 第1番ホ短調 Op.11〉を演奏し、パリ音楽院のホールで〈アンダンテスピアナートと華麗なる大ポロネーズ〉の初演を行い、高い評価を得ている。その後、後述の理由から3年間公には演奏活動を行わなかったが、学生時代の友人からの依頼で1838年ノルマンディ地方ルーアンで行われた演奏会に出演、500人のホールに登場し、再び喝采を浴びた。そして1841年にはプレイエルホールで〈前奏曲 Op.28〉〈バラード 第2番 Op.38〉〈スケルツォ Op.39〉などを演奏、その後6年のブランクを経て1847年に再びプレイエルホールで〈チェロソナタ Op.65〉を弾いている。これがパリでのショパン最後の演奏会となったのである。

ショパンの作風は初めからピアノと深く結びついており、〈練習曲 Op.25〉、〈アンダンテスピアナートと華麗なる大ポロネーズ〉などを作曲した20代後半には彼自身の内面をも吐露するような、繊細で美しく微妙な表現に富んだものになっていった。こうしてショパンは彼が初期に影響を受けたブリランテな様式からはもはや離れて新たな創造への道を歩き出したのである。この為彼は大きな会場で行う演奏活動にしばしば葛藤を抱えるようになってゆき、それは自分自身の深い内面の機微をも現すようになった彼の音楽を、見ず知らずの他者の集団の前で披露することに対する抵抗や苦痛となって表れた。

あるとき、ショパンはリストに当時の胸の内をこう語っている。

『僕は一般的な公演には向いていない—聴衆が気おくれさせ、群集が呼吸するなかでは自分の息ができない。好奇の眼が僕の体を麻痺させ、居並ぶ他人の顔が言葉を奪う。』¹

このように、ショパンにとって貴族から一般市民まで様々な人々が行き交う大ホールは演奏するのにふさわしい場所ではなく、彼が演奏するのに最も適していると感じられた場所は小さなサロンなのであった。そこへ来る人々のほとんどがショパンにとって気心知れた人物だったからである。人々は彼の演奏する繊細なピアノの音に耳を傾け、サロンでの小さな演奏会は打ち解けた雰囲気の中で行われた。このような場でのショパンの演奏は比類のないものであり、ピアニストとしての演奏がそのまま彼の持つ深い創造性をも現していた。そして元来そういった環境の中で育まれたものがショパンの音楽だったのである。もちろん前述した幾つかの大きな公開演奏会は、いずれも聴衆の熱狂と賞賛に包まれており、それらは彼の演奏が当時パリでいかに多くの人に愛されていたかを物語っている。ショパンはパリで生き、パリで活路を開いた音楽家なのであった。しかしおりしも二月革命が勃発、治安が悪くなったパリを逃れてイギリスに渡った後、彼の活動は芳しい評価を得られずに病状を悪化させ 1 年たらずで帰国、死の床につく。

¹ バルバラ・スモレンスカ＝ジェリンスカ 『決定版ショパンの生涯』p.185

第2節 フランツ・リスト

1) 幼少期

フランツ・リストは1811年、10月20日、ハンガリーのライディング村で生まれた。父アーダム・リスト[Adm Liszt 1776-1827]は若くしてエステルハージに仕え始めたチェロ奏者であった。母マリア・アンナ[Maria Anna Liszt 1778-1866]は、オーストリア出身のドイツ系移民で、父アーダムも同じくドイツ出身の家系であり、フランツはハンガリーで生を受けたが、ライディングではドイツ語を習い、話した。彼は6歳のときに、父アーダムが弾くフェルディナンド・リースの〈協奏曲嬰ハ短調〉の旋律を口ずさみ、ピアノに興味を示してそれから間もなく父アーダムによりピアノの手ほどきを受けている。

フランツ少年の類稀な音楽の才能は次第に噂されるようになり、フルート奏者バーロン・ブラウン[Baron Braun 1802頃-1821]の演奏会に9歳にして出演、リースの難しい〈協奏曲変ホ長調〉を演奏し、加えて即興演奏も行ったのである。この演奏会は成功を収め、さらにエステルハージ候の前でも演奏し、一躍その名が知れることになる。そしてリストの演奏を聴いた5人の貴族がリストに今後受けさせる教育の為に十分な奨学金を提供することを承諾した。

こうして音楽教育を受けることを保障され、父アーダムは息子の教育に情熱を燃やし、リストは一般的な学校教育を受けることもなく、ピアニストとしての人生を歩み始めるのである。

2) ウィーンへ

その翌年、1821年10歳のリストと両親はウィーンへ渡り二年間滞在し、フンメルと並んで最も名声のあるピアニスト兼ピアノ教師であった30歳のカルル・チェルニーにピアノを師事することになる。チェルニーは若き才能あるリストの演奏に感激し、またその快活な気質を気に入り弟

のように可愛がった。こうしてリストはほとんどチェルニーの家に住む込む形で家族同様の師弟関係を結ぶ。当時チェルニーはピアノ教師として多忙を極め、昼間は大勢の生徒を抱え忙しくレッスンをこなす傍ら夜は作曲をする生活を送っていたが、そんな中でもリストには積極的にレッスンを施す時間を作った。チェルニーはリストについて、次のように語った。『こんなに熱心で、天賦の才にあふれ、勤勉な弟子をもったことはなかった』。また、リストは同じ時期に当時72歳のアントーニオ・サリエリ〔Antonio Salieri 1750-1825〕について音楽理論と作曲を勉強し、サリエリに見守られながら様々な作品を書いてもいた。

1822年、12歳のとき、初めて公開演奏会を行う。この演奏会は盛会になり、大成功を収めたが、公開演奏会を行うのよりも前にリストはオーストリア貴族の音楽の夕べで演奏しており、このとき父アダムはチェルニーのピアノの師でもあるベートーヴェン〔Ludwig van Beethoven 1770頃-1827〕に臨席してもらうことに成功している。12歳のリストによる演奏会の評判は聴衆からの大きな歓声を受け、その迫りに満ちた演奏に対する賞賛の声と共にヨーロッパ中に広まった。そしてこのニュースはポーランドにいるショパンのもとにも届けられている。

3) ウィーンからパリへ

1823年秋、リスト一家はパリへと居を移す。リストはパリに着くまでの間、ヨーロッパ各地で次々に演奏会を開き、神童の名を欲しいままにしている。パリに着き、パリ音楽院へは外国人であるという理由で入学できなかったものの、イタリア人で当時オペラの作曲家として有名であ

¹ エヴェレット・ヘルム著『リスト』p.32

り、イタリア座の支配人でもあったフェルディナンド・パエール〔Paer Ferdinand 1771-1839〕に師事、そして 1826 年にはチェコ人でパリ音楽院作曲科教授のアントワヌ・レイハ〔Antoine Reicha 1770-1836〕にも師事し、作曲を学んでいる。そしてピアノはもう誰にも師事する必要が無かった。このように、リストもショパンと同様に早い時期で技術の習得を終え、ほぼ独学でそれぞれのピアノ奏法を確立し、演奏、創作活動へと突き進んでいるのである。

パリの上流階級のサロンで相次いで演奏し喝采を浴びたリストは、セバスティアン・エラルド〔Erard Sebastuen 1752-1831〕の後援を受けて 1824 年、イギリスへ演奏旅行に出かけている。リストはイギリス国王ジョージ4世〔George IV. August Frederic 1762-1830〕の前での演奏も行っており、このとき王はこれまでに聴いたパリのどのピアノヴィルトゥオーソよりも高い評価をリストに与えた。

14 歳の時、〈ドン・サンシュ〉という一幕もののオペラを書き上げている。この作品は 1825 年 10 月オペラ座の音楽監督でヴァイオリニストであったロドルフォ・クロイツェル〔Rodolph Krentzer 1766-1831〕指揮のもとオペラ座で上演されたが、あまり評判を呼ぶことなく僅か 3 回の公演でやむなく打ち切られ、リストは 1825 年終わりごろから 1827 年にかけて再びイギリス各地を 2 回に分けて演奏旅行し、スイスでも演奏していずれも大成功を収めている。

4) 練習曲の成立について

リストは 1826 年、わずか 15 歳で超絶技巧練習曲集の前身である〈すべての長調と短調による 48 の課題による練習曲集〉に着手したが、12 曲のみを完成させ〈12 の練習曲作品 1〉として 1827 年に出版している。興味深いことにこの練習曲集は後年、この初版に留まらず 2 回の改編を経て 20 数年後にようやくリストのピアノヴィルトゥオーソとしての演奏活動の集大成として完成をみることになる。1 回目の改訂は 1837 年に成され〈大練習曲集〉として 1838 年出版

されるが、これは初版に比べてテクニックの上で新しく革新的な、華麗な技巧が示されている。リストをそのピアノ演奏技術の革新的な変化へと導いた 1 つのきっかけとなった演奏会があった。1831 年 3 月パリにヴァイオリンヴィルトゥオーソ、ニコロ・パガニーニ〔Niccolo Paganini 1782-1840〕が現れたのである。パガニーニはその翌年もパリで演奏会を開いた。その技巧の限りを尽くした素晴らしい演奏を聴いたリストは大いに感銘を受け、パガニーニがヴァイオリンで成し遂げたことを自らピアノで成し遂げようと考えた。あらゆる技巧を追求し、完成させることが音楽において本質的な役割を果たすことをパガニーニの演奏を聴き確信したリストは、自らピアノ演奏においてのあらゆる技巧を生み出そうと考えた。

このころリストは 3 度、6 度の重音、オクターヴ、トレモロ、連打音、カデンツなどの練習だけで一日 4、5 時間費やしている。そうすることにより自らのピアノテクニックを基本から見直し磨きかけたリストは、更に自ら生み出した新しいテクニックを多く取り入れてくパガニーニによる鐘の幻想曲を 1832 年に作曲、1838 年に改訂しくパガニーニ練習曲集として出版しているが、これは超絶技巧練習曲集第 2 版、＜大練習曲集＞が出版されたのと同じ年である。

超絶技巧練習曲集第 1 版にはリストがピアノを師事したカルル・チェルニーの練習曲の影響が多く見られる。それらに用いられている音形はテクニックのうえでもチェルニーの練習曲に見られるものに類似した点が多く、ところどころにロマン主義的ピアノ作品に見られるようなパッセージが出てくるが、様式的にはチェルニーのものを受け継いでいるのが特徴だといえるであろう。それに比べて第 2 版ではリスト自身がピアノヴィルトゥオーソとして新しい技巧を生み出すことを重要視しており、更に即興演奏家でもあったリストの独創的な想像力が発揮されている。その結果第 2 版では第 1 版には無かった、よりダイナミックな音響効果や、様々な音色をピアノから引き出すことに重点が置かれている。そして、最終的には今日一般的によく演奏されている第 3 版＜超絶技巧練習曲集＞として完成されるが、初版から比較してゆくとこの間にリストのピアノ演奏技術が目覚ましく進歩し、それが如実に曲に現されていることがわかる。第 2 版から

第 3 版へはテクニックの変化はあまり見られず、重ねられた多くの音を減らし、よりシンプルな響きを重視した跡が見られるが、第 2 版の時点で曲の構想は完成しており、第 3 版ではそれに最終的な修正が施されたものと考えられる。注目される点は、初版と第 2 版ではまだそれぞれの曲に標題はついておらず、チェルニーなどの練習曲と同様にただ番号がついているのみな
のに対し、第 3 版になって初めてほとんどの曲に標題がついたのである。それは(時代的経過の関係も否めないものの)ショパンが頑なに絶対音楽を追求し作曲したのに対して、リストは標題をつけることに寛容、むしろ積極的だったからであると考えられる。第 3 版<超絶技巧練習曲集>は 1851 年に出版されている。

5) 各地での演奏活動

1835 年、リストはジュネーヴで音楽院を創設するのに携わり、大いに力を貸している。そしてその為の公開慈善演奏会にも出演し、大成功を収めた。その後リストはパリに戻り、パリでリストに次いで有名になりつつあったピアノヴィルトゥオーソ、ジーギスムント・タールベルクとの競演を 1837 年 3 月 31 日に行っている。これに先立ってリストはパリの 3000 人の集客が可能なオペラ劇場で単独のリサイタルを行った。このリサイタルを聴きに行ったベルリオーズ〔Hector Berlioz 1803-1869〕はピアニスト、作曲家としてのリストを次のように高く評価している。

『これぞ、ピアノ演奏の新しい偉大な楽派だ！今日から作曲家としてのリストに、あらゆることを期待できる！』¹

¹ エヴェレット・ヘルム著『リスト』p.77

そして競演が行われたとき、タールベルクは〈モーゼ幻想曲〉を弾き、次いでリストは〈ニオベ幻想曲〉を演奏した。このときの様子はパリの貴族女性に次のように表現されている。

『タールベルクはこの世で一番のピアニスト。でもリストはこの世で唯一のピアニスト！』¹

その後8年以上に渡り、リストはヨーロッパを縦断する旅に出た。その間、沢山の作品を書き上げ、数え切れないほど多くの演奏会をこなした。1839年の終わりに、リストはハンガリーへ渡り、そこで熱狂的な歓迎を受けている。その後ドイツのベルリンでは2ヶ月の間に21回もサロンやホールでの演奏を行い、ヴァイマルを訪れ、この地でも演奏会を開き、1841年アレクサンダー大公[Karl.Alexander 1818-1901]の御前で演奏する。1842年に再びヴァイマルを訪れたリストは客員宮廷楽長に任命され、1844年からはヴァイマルの宮廷楽団の指揮者も務めるようになる。この間もピアノ演奏活動を精力的にこなしたリストは賞賛を浴びており、彼の演奏に対しての厳しい批評で知られているピアニストのクララ・シューマンでさえ、〈ドン・ファン幻想曲〉でのリストの情景描写に圧倒され、生涯忘れることができない演奏と評価したのである。

こういったリストのピアノヴィルトゥオーソとしての能力は、技巧の限りを尽くした楽曲と独特のパフォーマンスを兼ね備えた迫力ある素晴らしい演奏、そして音楽に没頭し、何事にも動じずに大勢の聴衆の前で心の赴くまま振舞うことのできる気質にあったと考えられる。

このようなリストの気質は自作曲を演奏する場合のみならず、よく演奏会で演奏していたベートーヴェンなど他の作曲家のピアノ曲でも発揮された。リストの手にかかると、それらの作品は新たな魅力をもって聞こえてくるのだ。作曲家、フェリックス・ドレーゼケ[Felix Draeseke

¹ エヴェレット・ヘルム著『リスト』p.78

1835-1913]は次のように語っている。

『私は、彼の演奏を他のどんなヴィルトゥオーソとも比べられない。次のように性格描写するのがもっとも良いだろう。私はいつも、作品というものは、リストの手にかかって初めて成立する、との印象をもっている。つまり、どんな曲でも芸術的な即興演奏のような印象を私に与えるのだ。…(中略)…彼の演奏は、まったく主観的で、気分により左右されるが、それでもやはり演奏される作品に適合し、その作品をまったく正当に取り扱うものなのである。というのも、解釈がつねに高貴で偉大だと感じられるからである』¹

そしてリストのピアノテクニックについては、ベルリオーズにより次のように具体的に記述されている。

『テクニックにかんして、リストの手から生み出される限りなく大量の音のなかで、本当の新しさとして私に聞き分けられたものは、ピアノで出すことは一般に不可能だと考えられ、実際それまで達成されていなかった、アクセントとニュアンスだけである。例を挙げよう。たとえばゆったりとした単純な調べ。長くまた良く響く、厳格にレガートされた音。それから、ある場合には並はずれて猛烈に、しかし固くなく、また和声的輝きを失うことなく、ただあるがままに投げ出された音の束すべて。さらには、短三度での一連の旋律や、この楽器の低音域や中音域での全音階的パッセージ(良く知られているように、この音域は、弦の振動が高音域より後まで残る)を、信じられないほど早いスタッカートで演奏すること。それも、どの音符も、短い弱音しか生み出さないほどに。その弱音は、すぐに消え、前の音とも厳格に切れているのだ。』²

¹ エヴェレット・ヘルム著『リスト』p.111～112

² エヴェレット・ヘルム著『リスト』p.110～111

このようなピアノテクニックはリスト以前には無かったものではないだろうか。彼の生み出した数々の新しいピアノテクニックが、後の現代奏法への発展をみる足がかりを作ったとも考えられる。当時のリストの演奏会は多くの場合、次のような曲目で組み立てられていた。

オペラ、歌曲からのリスト自身の手による編曲作品から始まりベートーヴェンやフンメル、ショパン、シューマン[Robert Schumann 1810-1856]の作品、その他の作曲家の交響曲やソナタから取り出された幾つかの楽章、そしてリスト自身の曲で締めくくられた。多くの演奏会の最後を飾ったのは、ショパンらとの合作<ヘクサメロン>や、当時人気があった彼の自作曲<半音階的大ギャロップ>であった。

リストは他の演奏家と共演する演奏会にも数多く出演しているが、このような幅広いレパートリーを要し、長時間たった1人で演奏をこなすソロリサイタルという演奏形式をつくり出した初めてのピアニストである。そして絶頂期にピアニストとしての活動をやめている。こういったこともまたピアノヴィルトゥオーソとして前例のないことであった。その後リストは公の場での演奏活動からは退き、交響詩というジャンルを生み出すなど作曲活動を主にしており、慈善演奏会に度々出演し、ピアノ教授活動は引き続き精力的に行った。晩年ヴァイマルの宮廷園丁の空き家に住んだリストは、2階にある大広間で貴族達を招き定期的にサロンコンサートを行ったという。そこで彼のピアノ演奏を耳にした生徒たちは、いつも自分たちが弾いているピアノのはずなのにリストが弾くと今までに聞いたことのないような音を発するとロ々に言っていたという。リストは1886年、ヴァーグナー音楽祭の最中のパイロイトで死の床につく。

第2章 ピアノ教育法の特徴について

第1節 フレデリック・ショパン

1) ショパンとピアノ教育

ショパンは1831年パリに出てきた当時から多くの生徒にピアノを教えてきた。彼は幾度かの例外を除き、大きなコンサートホールでの単独公演をあまり行わず、多くはサロンなどで演奏活動を行っていた。その為、ショパンは多くの生徒にピアノを教えることを主に生活の糧としていたのである。彼は主に自作曲を生徒に教えたが、彼自身が生徒にピアノを教えるときにかかる情熱には並々ならぬものがあり、弟子の間違いを正し、テクニック上の注意を伝える際には自ら何度もピアノを弾き、粘り強くその場で習得させるように教えた。弟子のカロル・ミクリ[Krol Mikuri 1819-1897]はレッスン時を振り返り、こう述べている。

『毎日数時間をレッスンに割くのが、彼には本当に嬉しかったのです。先生がむつかしいことを次々に要求し、弟子を自分の水準にまで引き上げようとする情熱たるや大変なもので、同じパッセージを何度でもわかるまで繰り返し弾かせるのでした。彼がどれほど弟子の進歩を気にかけていたか、これでよくおわかりでしょう。』¹

また、ショパンは生徒にはプレイエルのグランドピアノを弾かせ、自分はアップライトピアノを

¹ ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル著『弟子から見たショパン』p.16

弾き生徒の技術的な欠点を正したが、これが高じて一曲とおして弾くこともあり、また別の曲でも様々な模範を示して見せた。このようなときは生徒が自分のレッスンで曲を弾く時間が概して短くなったが、ショパンのピアノを弾く姿勢、体の使い方、手や指を動かす様子を観察し、そのみごとなフレージングを盗む絶好のチャンスとなったのである。ショパンはヴァイマル時代のリストのように獅子のごとく吠えさせて生徒らに自分の教える無理強いすることはなかった。また、流派を作って「伝統」を確立したわけではない。したがってショパンは生徒に対して理詰めで教えることはなく、それとなく教え諭し、その時々には生徒が必要とする的確な助言をした。そうした指導を受け、生徒達は皆ショパンに共感をもっていたのだ。そしてレッスンでショパンが実際に弾いてみせることにより彼の比類なく美しい演奏に生徒達は共鳴し、ショパンの熱心な指導を受け、自分自身のピアノ演奏に磨きをかけていったのである。

生徒に対するショパンの音楽的な要求は無論ゆるぎないものであったが、各々の生徒の事情や音楽的な成長過程での悩みについては人間らしい思いやりを持って柔軟に対応した。タイミングを見計って励ましの言葉をかけ生徒の心をまっすぐピアノに向かわせ、その才能の芽を伸ばしていった。ショパンにはこうして悩みの本質を見抜き、そこに足りないものを読み取って適切な助言を与える類稀な直感と洞察力が備わっていたのである。

2) ショパンの生徒達

ショパンがパリで教え始めたころの生徒は貴族の令嬢が多かったが、その中には後にパリ音楽院の教授となるジョルジュ・マティアス[Gorges Mathias 1826-1910]、ショパンの作品集を出版した前述のカロル・ミクリ、ピアニストおよびピアノ教師としてパリで活動したトーマス・テレフセン[Thomas Tellehsen 1823-1874]、そして若くして亡くなった天才少年カルル・フィルチ[Carl Filtsch 1830-1845]などがいる。リストはこの少年のピアニストとしての才能を高く評価し

ていた。またピアニストとして、後にピアノ教師として活動したカミーユ・デュボワ夫人〔Camille Dubois 1828-1907〕(旧姓オメアラ)はショパンの奏法や音楽的な特質をよく伝えたショパンお気に入りへの生徒であった。この他にも、ショパンがモシエレスの前で自作の〈スケルツォ 第3番 嬰ハ短調 Op.39〉の初演を任せたとある長身のドイツ人、アドルフ・グートマン〔Adolf Gutmann 1819-1882〕もショパンお気に入りの生徒の一人である。またフランスでポーランド亡命社会の象徴だったチャルトリススキ公妃、マルツェリーナ〔Marcelina Czartoryska 1817-1894〕など貴族の夫人にも優秀なピアニストがいた。マルツェリーナはショパンのフレーズやアクセント付けまでも完璧に受け継いだピアニストと称されている。そして何よりもショパンの同郷の友人として常にショパンとその音楽の良き理解者であった。このようにショパンの音楽は彼のワルツやノクターン、即興曲などを献呈した貴族夫人や令嬢により演奏され、洗練された独特な社会の中で主に広められていった。こうしてサロンを通じ、ショパンの音楽を広めていった彼女たちの功績は少なくないと考えられる。そしてショパンの評判はポーランドやフランスに限らず、ヨーロッパ中に届いており、様々なところから貴族の令嬢達が彼のレッスンを受けるにやってくるのである。

ショパンは彼自身がピアノ教育者として後に出版することを視野に入れ、執筆していた未完の著〈メトード・デ・メトード〉ピアノ奏法の草稿においてピアノ技法を次のように定義している。

『可能なかぎり美しい音を簡単に奏でて、長い音符も短い音符も弾きこなし、どんな場合にも高度な演奏能力を発揮するようになるには、手が鍵盤に対して最も具合のよい(つまり自然な)位

置を保つだけでよいのである。』¹

ショパンは生徒に対してピアノを教えるとき、第一にこのことを念頭においており、手が自然な位置を保つことの重要性は彼の運指法に最もよく現れている。ショパンは 5 本の指のもつそれぞれの個性を使い分け、その作品において極めて合理的で音楽表現に即した運指を示している。以下に述べる運指法、音階練習、アルペッジョなどは全てショパンの残した草稿によるものと、ショパンの生徒らの証言によるものである。

3) 生徒への教育

① 運指法について

以下はショパンが各指の持つそれぞれに固有の特性について彼自身の考えを述べたものである。

『指の力を均等にする為に、今までに無理な練習がずいぶん行われてきた。指の造りはそれぞれに違うのだから、その指に固有なタッチの魅力を損なわない方がよく、[損なってはいけないのは当然である]逆にそれを十分生かすよう心がけるべきだ。指の力はそれぞれ異なっている。親指は一番大きくて太く強く、一番短くて動きのある自由な指である。5 の指はその反対側にあり、3 の指は中央にあって全体の支点となる。2 の指(以下数語判読不能)の次に、4 の指は一番華奢で、シヤム双生児のように 3 の指と靭帯で結ばれているが、この指を無理やりに 3 の指から離そうとする人もいる——そんなことは不可能だし、ありがたいことに意味がない。指

¹ ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル著『弟子から見たショパン』p.40

の数だけ音色も違うものである。』¹

この記述から、ショパンは全ての指を均等に使うことを目的とした練習には意味が無いと考えていたことが分かる。カルクブレンナーは全ての指を均等に使えるようになる練習を彼の生徒に勧めており、指を強くする為の機具の使用まで義務付けていたが、ショパンの考え方はそういう練習法を真っ向から否定するものである。彼の定義する完成されたメカニズムとは、全ての音の粒を揃えるよりも美しい音をうまくニュアンスをつけて弾くことができるものなのであり、それは各指に固有の特性を生かしたタッチの習熟の重要性をも含んでいるのである。

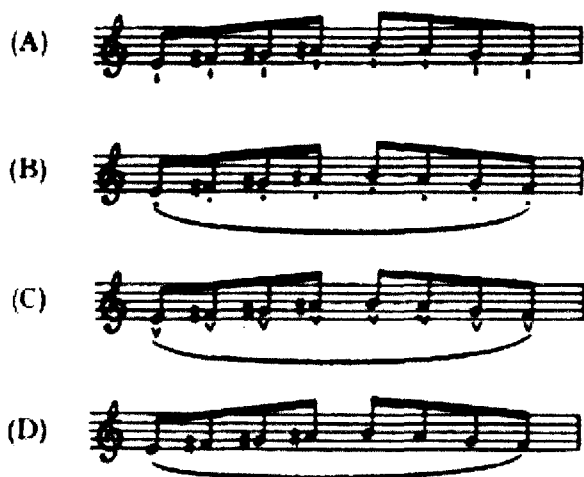
② 音階練習、アルペッジョ

ショパンは各指に固有の特性に留意しながら指の独立性を高める為に次の音階練習をよくするよう生徒に指示した。それは長い指を黒鍵に乗せ、手を活用できて自然なポジションに保つことのできるミ・ファ#・ソ#・ラ#・シの音を押さえることから始まる。ショパンの生徒の一人であったクレチヌスキ [Jean Kleczynski 1837-1895] はこう懐述している。

『この練習はほとんどの場合、スタッカートから始まる(譜例 A) 手首を使わずにスタッカートを弾けば、重苦しさを克服できるという大きな利点がある。(中略) 次の練習は、スタッカート=レガート(=ノンレガート)、または重いスタッカート弾いて、指がもう少し長く鍵盤をおさえることだ(譜例 B) それからほんとうに音をつなげる練習に移る。スタッカート=レガートからアクセントのついたレガートへ(譜例 C)、さらに指を高くあげるレガートへと移って、最後にフォルテッシモ

¹ ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル著『弟子から見たショパン』p.51

への動きを思いのままに変化させながら、指の動きをいくらか強調して、自由な弾き方でレガート(譜例 D)を練習するのである。』¹



こうした練習はスタッカートで行うことにより手首を柔軟に使うことでタッチから不自然な重さやたどたどしさを取り除くところから始まり、最終的にはレガートに、尚且つ自由自在にタッチや音量を変化させて弾くことができるようになることを目的としている。また、指を高くあげるレガートはショパンの流儀ではなかったことから(譜例 D)の説明には、いくらかクレチヌスキ自身のやりかたが加えられているとも考えられる。

ショパンはこのように黒鍵の多い調から順に音階を弾く練習を生徒にさせていた。最初はとても遅いテンポで決して力が入らないようにし、そのテンポで十分に弾けるようになったら段々とテンポを早くするのである。

そして譜読みは易しいが支えになる黒鍵が無いハ長調は手にとって良いポジションを保つ

¹ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル著『弟子から見たショパン』p.51、52

のが一番難しい調だと考え、ショパンはロ長調から 1 つずつ#とbを減らしながら音階練習の一番最後にハ長調をもってくる方法を使った。それは手の自然な形を崩さないよう心がけながら、余分な重さを取り除くのに適した方法である。

ショパンは余分な重さ(カミ)が手に圧力をかけ、バランスを崩させることをなにより危惧し、その為に余分な重さを避けて始めから柔らかいタッチと指を独立させることに留意し、この練習を生徒にさせていた。そして、5 音までの音階とアルペッジョの次にショパンが教えたのは、親指を潜らせる 2 オクターヴの音階の練習法である。この練習もまた黒鍵の多い調から始まっている

The image shows a musical score for a two-octave scale exercise. It consists of seven staves of music. The first two staves are in treble clef, and the last five staves are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The exercise is a two-octave scale starting on G4 and ending on G6. The notation includes fingerings (1-5) and dynamics such as *mf* and *f*. The score is presented in a black and white, slightly grainy format.

ショパンは上のような練習をメトロノームのように正確に、音を十分に鳴らしてできるかぎりレ

ガートにゆっくりと弾き、そして手の形に気をつけて親指の移動のときは軽く内側に傾けなさいとミクリらに教えていた。

そしてアルペッジョを正確に弾く練習を毎日続けること、アルペッジョの練習は3つめまたは4つめの音符ごとに軽い支えをつくり、そこにアクセントをつけながら音階を弾き練習したあとに両手それぞれに3連符と4連符を同時に弾き、又左右逆にして弾く練習をしてみることを生徒に勧めている。

こうした手の形の工夫、合理的な運指法はショパンの楽曲や練習曲を弾く際の基本となるものであり、ショパンはこうしたテクニックを用いる自らの奏法をもとに作曲していたのである。そしてショパンは自らの運指法や手の造りに即した合理的な奏法についてこう語っている。

『指の数だけ音色も違うものである——すべては運指法の指を用いることの熟達にかかっている。フンメルはこの点については最も精通していた。このような考え方にもとづいた運指法は難しいものではない。指の造りを利用しなければならないのだから、手の他の部分(つまり)手首、前腕、腕もやはり使わねばならない——カルクブレンナーが主張するように、手首だけで演奏しようと思っはならないのである。』¹

ショパンはこの各指の造りを利用した運指、手首や腕全体も用いる奏法を生徒達に伝授することを惜しまず、それはショパンのもとにやってきた生徒が彼の指導を受けるうえで一番に学ばなくてはならないものであった。ショパンの楽曲を弾く際にもっとも有効な手段であり、極めて独創的なその運指はどのようなときでも手を自然な形に導く為に考案されたものである。その

¹ ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル著『弟子から見たショパン』p.59

運指法を最大限に生かし、タッチの多様性を極めることにより豊かなニュアンスを引き出すことをショパンは何よりも大切にしていた。そしてその結果、当時親指を使うことが制約されていたなかでショパンは積極的に親指を解放し、手を自由に自然な形で用いることにより無駄な動きを取り除き、その指固有のタッチによる音の響きを得ることを実現した。ショパンはまたそれだけでなく、指の交差やオルガンのような同じ鍵盤上での指の置き換えなども頻繁に用いており、それらは彼の練習曲の中にも多く見られる。

③ 生徒に与えた教材と学習計画

ショパンは彼のもとへやってきた生徒に自作の楽曲を課題として与えるのはもちろんのことであるが、彼自身のピアノメソッドを用いた音階練習の他にも様々な楽曲や練習曲を生徒に与えていた。ショパンはまず生徒に基本の練習をさせるとき、彼自身のピアノメソッドによる音階練習と共によく生徒に与えていたのがクレメンティー〔Muzio Clementi 1752-1832〕の〈プレリュードと練習曲〉である。ショパンは生徒の熟達度に関わらず、必ずこの練習曲の第1番を最初に生徒に与えていた。この練習曲は、運指の面でも自然な手の形を保つことができ、冒頭にフォルテでアルペッジョと連続して音階が出てくる。



ショパンはこの練習曲を用いることで前述の彼自身のピアノメソッドによる音階、アルペッジョの練習が生徒の身に付いているかどうかを実際的な演奏により見極めていたと考えられる。冒頭のフォルテが荒っぽくならないように注意し、生徒が鍵盤を叩き、ピアノが無味乾燥な鈍い音を発するとショパンは何度でも繰り返し生徒に弾きなおしを命じたのだ。そしてショパンはこ

これらの練習をとおしてテクニックを身につけさせるだけではなく、自らの耳で音を真に聴き分けられるようになることを最初の段階から非常に重視していたのではないだろうか。

こうして、ショパンのメソッドとクレメンティーの〈プレリュードと練習曲〉による音階とアルペッジョの練習を終えた生徒達に、彼は大抵の場合クレメンティーの練習曲〈グラドウス・アド・パルナッスム〉やクラマー〔Johann Baptist Cramer 1771-1858〕の練習曲、モシェレスの〈新しいエチュード〉などの練習曲を与えた。ショパンは自作の〈練習曲 Op.10、Op.25〉については最初から弾かせることはほとんどなく、相当にレヴェルの高い生徒にしか弾かせようとはしなかったのである。

それらの練習曲と平行して、ショパンは彼が芸術的価値、そして教育的価値を見出していた J.S.バッハの作品である〈48 のプレリュードとフーガ〉や〈平均律〉などを生徒に与えた。そしてフンメルの曲を弾くことも薦めている。ショパンはこれらの曲を勉強し、マスターした生徒に自作の練習曲を教えていたのである。また、ショパンはこれらの作品と自作のあらゆる作品以外にもベートーヴェンのピアノソナタやウェーバー〔Carl Maria von Weber 1786-1826〕のピアノソナタなども好んで生徒に与えており、有能な彼のお気に入りの生徒にはフィールド、シューベルト〔Franz Peter Schubert 1797-1828〕、メンデルスゾーン、リストなどあらゆる作曲家のレパートリーを教えていた。協奏曲や連弾曲などをレッスンする際にはショパン自らオーケストラパートやセカンドパートを伴奏して教えることもあり、彼はピアノの上達の為には室内楽又は連弾を一流の音楽家と共に演奏し、勉強する機会をもつことが一番だと考え、これを生徒達へのレッスンで実践していたのである。

4) ショパンが使用したピアノ

ショパンがもっとも好み、生徒にもレッスンの際使わせていたピアノはプレイエル製のグラン

ドピアノで、ショパンは、不実な裏切り者と呼ばれながらもその響きをなによりも気に入り、この楽器を極めつきのもので評していた。プレイエルのピアノは軽いタッチで明快な音を放ち、レガートなタッチでは柔らかくヴェールがかかったような音を発する、様々なニュアンスを表現するのに適したピアノであった。しかしこの楽器は腕の重さを過剰にかけたり少しでも鍵盤を叩くように打鍵すると、即座に鈍い音を発する極めて繊細なピアノでもあった。

ショパンがこのピアノを非常に好んだ理由は、彼自身が大きな音量と安定した音質を得ることよりもタッチの変化による、微妙なニュアンスに富んだ様々な音色をピアノに求めていたからであると考えられる。そのことは、ショパン自身があまり大きなホールでの公開演奏を好まず、その多くはサロンなど比較的少人数の聴衆に語りかけるような独特のスタイルを持っていたことから十分に窺うことができるだろう。

ショパンは、1829年<ラ・チ・ダレム・ラ・マーノの主題による変奏曲 Op.2>を出版する為に開いたウィーンでの最初の公開演奏会ではグラーフのピアノを使用しており、低音は澄み渡り、高音は鐘のように美しく柔らかい音を発し、様々な陰影が表現できるそのピアノを高く評価していた。しかし、当時のグラーフのピアノは前述した特徴に加えて音が比較的弱く、大音量を要するような大きな会場での演奏にはあまり向いていなかったのである。1週間後に行われた追加公演では、ショパンの意思に反して別のピアノが使用されている。その後、ウィーンからパリへ行きプレイエルホールでデビュー公演を行って以降、ショパンはプレイエルのピアノを終生使い続けるのである。

彼はプレイエル以外にもエラールのピアノとブロードウッドのピアノも所有していたが、普段演奏や作曲をする際には、ほとんどの場合プレイエルのピアノを用いていた。エラールのピアノは音に厚みがあり、鍵盤に触れた瞬間から完成された音が出されることから、体調の優れないときや普段とは違う音色に触れてみたいときに限り使用され、ブロードウッドのピアノに対しても同様であった。

ショパンが愛用していたプレイエルのピアノの内部は木枠でできており、弦を叩くハンマーの構造はグラーフのピアノをはじめとするウィーン式アクションのシングルエスケープメントで、イギリス式アクションであるエラールのダブルエスケープメントを持つピアノに比べて同音反復連打がしにくいという特徴を持っていた。しかしプレイエルのピアノは鍵盤が軽かった為 16 分音符でのトリルなど、細かいパッセージが弾きやすいという特徴もっており、また前述した同音反復連打がしにくいという特徴を緩和する、レヴァーを採用したシステムもショパンが最晩年の時期には導入されている。

第2節 フランツ・リスト

1) リストとピアノ教育

リストは華やかなピアノヴィルトゥオーソとしての演奏活動の傍ら、非常に多くの生徒を持ち、レッスンを行っていた。初めて生徒を持ったのは 17 歳のころであり、それから後に広く公に向けての演奏会を行わなくなった後も彼は晩年に至るまで精力的に教授活動を続けた。

パリでも生徒を教えていたが、1835 年の終わりにスイス、ジュネーヴ音楽院創設に携わった 24 歳のリストは 1 クラスを受け持ち無償でピアノ教授を引き受けており、ここではあらかじめ音楽の英才教育を受けた生徒を多数教えていたのである。リストが行く先々に彼に師事する為の様々なところから生徒が集まってきた。ローマやヴァイマルに居を移してからも生徒が絶えることはなかった。

リストはその後ハンガリーのブダペスト音楽院の創設にも携わっている。そして後に彼の名をとってリスト音楽院となった折、院長に任命されると同時にピアノ教授も引き受けている。彼はここでもレッスンを受けに集まった大勢の生徒を教えることに沢山の時間とエネルギーをつぎ込

んだ。こうして音楽的資質を備え予め専門教育を受けた生徒達にピアノを教えることが、結果的にリスト自身の演奏技術、音楽解釈を時代をも超えて伝えることに繋がっていった。そして、リストは沢山の有名なピアニストを育てており、その結果リスト楽派ともいえるリストの生徒たちが更に生徒を持ち、後世にまでリストの音楽を伝える基礎を作ったのである。

2) リストの生徒達

リストの生徒は非常に多く、一説には音楽院などで直接レッスンを受けていた生徒だけでも400人を超すと言われ、その正確な数は把握しきれていない。ここでは後にピアニスト、有能なピアノ教師として活動した生徒の名を挙げることにする。ヴァイマールで初期に教えたハンス・フォン・ビューロー〔Hans von Bülow 1830-1894〕、彼はリストのお気に入りの生徒であった。また、13歳という若さでその才能を買われリストの生徒となったカルル・タウジヒ〔Carl Tausig 1841-1871〕はリストに非常に活躍を期待されていたピアニストで、彼が30歳という若さで亡くなったとき、リストは悲しみ肩を落としたという。そしてリストが演奏旅行中にその演奏を聴き、彼の生徒になりリストの秘書も務めたヨアヒム・ラッフ〔Joachim Raff 1822-1882〕はオペラの曲を多数作曲しており、彼の書いたオペラはヴァイマールの劇場で何作か初演された。また、リストから厚い信頼を寄せられていた有能なピアニストで、後にモスクワ音楽院教授、ロンドンの交響楽団の指揮者となったカール・クリントヴォルト〔Karl Klindworth 1830-1910〕もいる。彼はヴァーグナーの楽劇の忠実な編曲を手掛け、後にショパン全集、ベートーヴェンのピアノソナタ全集の出版もしており、ピアノ教育における大きな功績を残している。

その他オイゲン・ダルベール〔Eugen d'Abert 1864-1932〕、イストヴァン・トーマン〔István Thoma'n 1862-1940〕などのピアニストもいる。トーマンは、後にベーラ・バルトーク〔Béla Bartók 1881-1945〕にピアノを教えた人物である。他にもリストの生徒であった有能な人物は

多く存在する。アレクサンダー・シロティ[Alexander Siloti 1863-1945]は後にモスクワ音楽院でラフマニノフを教えた人物であり、モーリッツ・ローゼンタール[Moriz Rosenthal 1862-1946]は、ウィーンでピアニストとして活躍している。またエミール・ザウアー[Emil Sauer 1862-1942]はリストの生徒となる以前、アメリカのピアノ会社と契約してアメリカで演奏活動をした後ローマでも演奏しており、その際に当時リストの恋人であったヴィットゲンシュタイン公爵夫人にピアノを聴かせたところ、夫人の紹介でリストの生徒となった異色の経歴の持ち主である。ザウアーはまた、リスト・ショパン両氏の作品全集の校訂、出版も手掛けている。

このようにショパンとは違ってリストの生徒たちは枝分かれしてゆき、20世紀ピアノヴィルトゥオーソの流派を築いた。これらは非常に精力的なリストの指導の賜物であると考えられるが、彼のレッスンの内容についての詳細な記録はあまり残されていない。ただ、限られた記録によると、リストは彼の生徒たちにピアノを教える際にこのようなことを指導の基本としていたとされている。

3) 生徒への教育

- ・ 立体的で造形的な演奏をこころがけること。
- ・ 細部まで明瞭に聞かせること。
- ・ 鍵盤で十分に歌うこと。
- ・ 力量を必要とする重音・和音の強奏でも、手首を柔軟にし、弾力性を保つこと。

リストは生徒達に『技法のすべてはタッチに始まり、タッチに終わる』と言っていたといわれる。

彼は自作曲以外にも、多くの作曲家のレパートリーを生徒に与えた。ベートーヴェンやウェーバーのピアノソナタ、フンメルなどの協奏曲、ショパン、シューマンのピアノ作品などあらゆる作曲家の作品である。その中でも、ベートーヴェンのピアノ作品と、ショパンの〈練習曲〉はリスト自身、演奏会でもよく演奏していた。そしてショパンの音楽をドイツ、ハンガリー、スイスへと各地の音楽院を通じて伝えていったのである。

ショパンはリストへ自作の〈練習曲 Op.10〉を献呈しており、〈練習曲 Op.25〉はリストの恋人、マリー・ダグー伯爵夫人に献呈されたが、これは当時リストがショパンの音楽を非常によく理解し、自ら演奏することによって広め、高く評価していたからに他ならない。リストはショパンの音楽の持つ独自性と様々な要素がピアノにもたらした革新についてこのように具体的に語っている。

『和音を同時に鳴らしたり、アルペッジョで弾いたり、トレモロを弾いたりして和音を拡張するようになったのも彼のおかげである。彼の曲には半音階やエンハーモニーがうねうねと続く、驚くべき例が見られる。重ね合わされたこまかな音符は、色とりどりの露がしずくになってメロディーの流れの上に落ちて行くようだ。このような装飾的効果は、昔イタリアで声楽の偉大な流派が用いていた装飾音にしか例がないわけだが、ショパンはそこに人間の声にはないような、人の意表をつく要素と多様性をとり入れた。(後略)』²

ショパンはこのような様々な音楽的要素とテクニックをピアノ曲に取り入れることにより、ピアノ

¹ ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル『弟子から見たショパン』p.22

² ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル『弟子から見たショパン』p.34

という楽器の可能性を拡げた。それらはリストや同時代のピアニスト、作曲家に大きな影響を与えたと考えられる。そして更に、リストはピアノという楽器の新たな可能性をオーケストラに例え、その響きの多様性を次のような言葉で表した。

『ピアノの7オクターヴは、オーケストラの広がりを超えるものだ。人ひとりの10本の指だけで、100以上の楽器を一斉に鳴らして得たハーモニーの効果を出せるのだ。(中略)アルペッジョはハープのように、長く伸ばした音符は管楽器のように弾けばよいのだし、スタッカートなどの様々なパッセージも、他のあれこれの楽器のつもりで響かせればよいわけだ』¹

これらのオーケストラの様な効果は、ほぼ完成された機能をそなえ現代のピアノに近づきつつあった当時のピアノと、リスト自身がピアノに導入した数々の新たなテクニックを用いることにより初めて表現することが可能になったものであると考えられる。彼はそれらの音楽的な解釈とテクニックを彼のもとにきた多くの有能な生徒達に伝えていったのではないだろうか。

4) リストが使用したピアノ

リストのもとには様々なピアノがあった。エラールから贈られたピアノ、ボストン・チッカーリングから贈られた特製品のピアノ、そしてヴァイマールのリストが晩年を過ごした家の2階のサロンには、ベヒシュタインからコンサートグランドが2台、それに加えて新しく作られたピアノが毎年届けられたという。

どんなピアノでも弾きこなせたというリストだが、演奏活動を活発に行っていた当時、彼は多

¹ ジャン・ジャック・エーゲルディンゲル『弟子から見たショパン』p.35

くの場合エラールのピアノを演奏会で使用しており、彼自身の楽曲を弾くのに適した、鍵盤が比較的重く、響きも重厚なこのピアノを好んでいた。エラールのピアノは内部の枠組みが鉄製でしっかりしており、整った音色と大きな音量を出せる優れたピアノであった。1823年には弦を叩くハンマーにダブルエスケープメントが採用され、これまでのピアノではできなかった高速での同音反復連打が可能になり、リストがピアノに求めていたオーケストラのような重厚な響きと多彩な表現を可能にした。ダブルエスケープメントはエラールが特許を取り、後にイギリス式のピアノに採用されることになる。それ以降もピアノは更に進化してゆき、エラールのピアノを土台として 1853 年からスタインウェイが交差弦をグランドピアノにも採用し、弦を交差させ張力を増すことによって更に豊かな響きを可能にした。これらの改良はリストがピアノヴィルトゥオーソとしての活動から 1847 年に引退した後も続けられ、1880 年代にはほぼ完成された現代のピアノに近いモデルが発表されている。

リストは華やかな演奏活動をやめてからも度々慈善演奏会で演奏し、そして晩年は自宅のサロンで定期的に演奏している。晩年のリストはエラールのピアノではなく、更に改良が加えられ、現代のピアノとほぼ同じ機能をそなえるまでに完成されたスタインウェイやベヒシュタイン、ベーゼンドルファーなどのピアノを弾いていた。

第3章 練習曲に用いられるテクニックの分析

練習曲というものは1つの曲につき概ね1つのテクニックを習得できるように書かれている。それはエチュード、コンサートエチュードといえども例外ではない。例えば、ショパン練習曲集〈Op.10-1〉や〈Op.25-12〉、〈Op.10-8〉には主にアルペッジョのテクニックが用いられている。このようにショパンの練習曲にはそれぞれにアルペッジョ、オクターヴ、重音、和音、半音階、パッセージワークなどの中で、特定の1つから2つのテクニックが主に用いられている。

一方リストの超絶技巧練習曲集(第3版)は、1つの技巧の習得というよりは、ほとんどの曲にそれぞれ標題もついており、幅広く彼のピアニストとしてのヴィルトゥオジティを披露することが可能な演奏会用の独立した楽曲という色合いが濃い。とはいえ、1曲中にある特定の技巧を繰り返し用いている。例えば、第1番はアルペッジョ、第4番は重音などの練習曲であるといえるだろう。

この章ではショパン、リストの他の作品における様々なピアノ技巧にも注目しながら、それぞれの練習曲をアルペッジョ、オクターヴ、重音、和音、半音階などのテクニックごとに分類し、ショパンの練習曲とリストの練習曲とを比較することにより、その奏法に総じてどのような違いがあるのかを明確にしていきたいと考える。

第1節 アルペッジョ

1) ショパン練習曲集

〈Op.10-1〉は、左手はオクターヴ、右手にアルペッジョのテクニックが用いられており、主に右手の10度ないし11度間の拡張されたアルペッジョを弾く為のテクニックを習得することを

目的に作曲されている。上行形のアルペッジオでは手の平、指の間を柔軟に広げ、指を伸ばして10度ないし11度先の鍵盤をつかんだ後、アルペッジオの先頭の音に戻って拡張を繰り返す。すなわち行きつ戻りつするアルペッジオである。

FR. CHOPIN
Op. 10 - Nr 1

Allegro (♩ = 176)
legato

5-1 への移行では指と指の間を狭め、手を縮める素早い動作が要求され、手を柔軟に広げ指を伸ばす動作と連続して行われる。また5指にあたる音は上行形、下行形ともにアクセントがついており、上行形は5指を起こすように立て、下行形では5指に重さをおくようにすると腕が疲れることなく弾きとおすことができる。

ショパンはこの曲で手の柔軟性(伸縮性)をより一層高める為に、あえて手の移動無しには弾くことの不可能な10度ないし11度の音域を用いており、脱力できるようアクセントを用いて手の収縮と拡張を繰り返し、ストレートに上行するのではなく行きつ戻りつする独特のアルペッジオを生み出している。アルペッジオを弾く際に支えとなるのは2指であり、この指を支えにしてすばやく手を伸縮させる。そしてアルペッジオの形は様々に変化し、その結果手は様々な形の変化を要求されるのである。

<Op.10-1>

42~43 小節では、1-5と5-1のすばやい交替が行われる。

41 1 2 3 5
cresc.
* * * * *

70、72 小節では黒鍵の使用により、2 拍ごとにポジションを変える必要がある。

70 1 2 3 4 5
* * * * *

<Op.10-1>

73、75 小節は黒鍵に親指がくることで5-1の収縮がより困難な箇所である。

73 1 2 3 5 1
8
dim.
* * * * *

ひきかえ、<Op.25-12>で用いられるアルペッジョの幅は1オクターヴの範囲内ではあるが同じ鍵盤上で5-1、または1-5と指を置き替え上行、下行する特徴をもっており、同じ動きの反復を伴うアルペッジョである。

これらをよりレガートに弾く為には手首を柔軟に保ち、指を縮めて置き換える際に音が切れないようにすることが大切である。左手の一拍目、三拍目にアクセントが付いている版もあり、その音に重さを持たせてあとはレガートに素早く指を移動させる動作を行う。

この曲も和音によっては非常に弾きにくい形が含まれている。このアルペッジョのように、音が途切れないように同じ鍵盤上で指の置き換え、その動作の反復を行うアルペッジョはショパンの他の楽曲でも目にする。

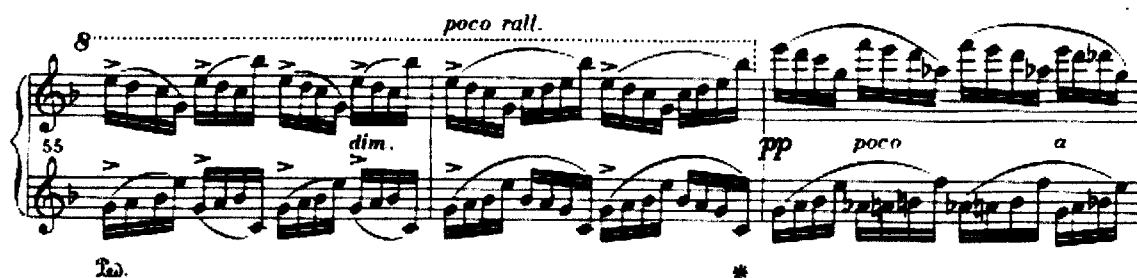
次に示す<バラード 第4番へ短調 Op.52>の後半の一部分のアルペッジョなどもほぼ同じテクニックが用いられている。

<バラード 第4番へ短調 Op.52>

<Op.10-8>には右手の経過音を含むアルペッジョが一曲を通して用いられているが、前述の<Op.10-1>の練習曲のように10度、ないし11度の決まった音形をほぼ同じ指使いで反復練習を行うものとは異なり、指使いが順番に変わりアクセントの付いている音にはやや重さをかけて弾く。

曲の中間部に両手での反進行形のアルペッジョが用いられているが、このアルペッジョは右手、左手共にある指を軸にするアルペッジョである。この場合は両手ともに2指が軸になり、手のポジションを保ちながら左右へ比較的楽に移動できるよう工夫されている。そして両手同時にほぼ左右対称な動きをすることになり、実際に弾いてみると左右の腕やひじが同時に開いた

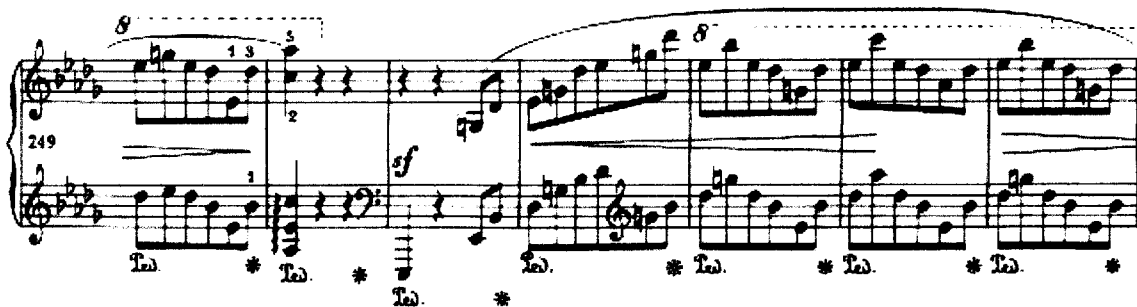
り閉じたりと、アコーディオンを伸び縮みさせるような動きになる。こういった工夫はショパン独特のものといえるだろう。



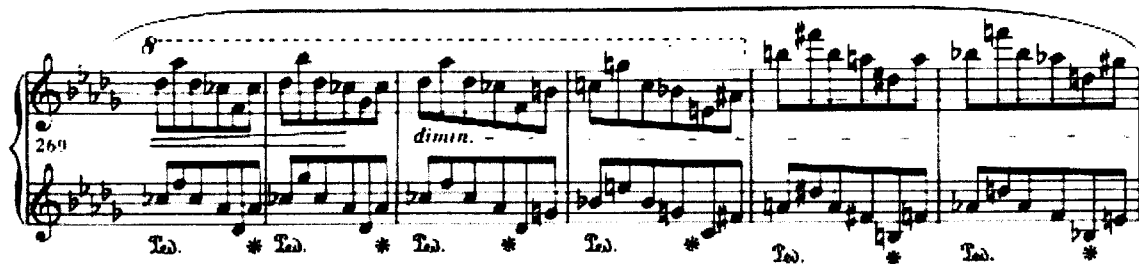
こうした動きを取り入れることにより、余分な力みを逃がして腕から手首、手の平を柔軟に使うことができ、全体としてコントロールを比較的容易にしていると考えられる。

このような特定の指を支点にしたアルペッジョは練習曲以外のショパンの楽曲にもやはり用いられている。

<スケルツォ 第3番 嬰ハ短調 Op.39>の中間部である。この場合も両手の中心にある3指を支点にする。



そして3指を支点にしながらかを弧を描くような手の平の動きを伴いつつ半音ずつ下行する部分では指は鍵盤をなでるように極めて鍵盤に近い位置から打鍵する。その際、鍵盤に触れる指には不必要な重さを極力かけず、タッチを軽やかにすることが大切である。その為にはアルペッジョに合わせて手の形を変え、かつ一定の高さを保ちながら手首、手の平や前腕を柔軟に使うことが求められる。



<Op.25-11>の中で用いられる変形アルペッジョもまた独特の入りくんだ形をもっているが、3拍目に重さをつけることにより弾きやすくなる。



この形のアルペッジョは和声や調を変えて曲のあちらこちらに現れるが、潜らせた1指が黒鍵を弾くという箇所があり、その都度音を途切れさせず、レガートに弾く為に手をむこうへうまくスライドさせることが必要となる。そして次のように、離れた音形の弾きにくいアルペッジョでも1指を黒鍵に大胆に使うことによってバランスを崩さず、手に余分な負担をかけずに演奏できるという、ショパン独特の合理的な手の動きの活用、運指を見て取れる。

< Op25-11 >

The image shows two systems of musical notation for Chopin's Op. 25, No. 11. The first system starts at measure 17 and the second at measure 29. Both systems feature a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. The right hand plays a complex, flowing arpeggiated melody with various ornaments and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and occasional triplets. Performance markings include 'Tad.' (tacet) and asterisks (*) indicating specific notes or groups of notes.

このように、ショパンのアルペッジオはヴァリエティーに富んだ様々な形をしており、しかも手にとっての負担を軽減する様々な配慮がなされていることがわかる。

一方、リストのアルペッジオはどのような形をしているだろうか。

2) リスト練習曲集

< 超絶技巧第1番 前奏曲 >の冒頭に出てくるアルペッジオは直線的で比較的伸縮の少ないアルペッジオである。出だしに一瞬上行するものあとはストレートに3オクターヴ半駆け下りる。

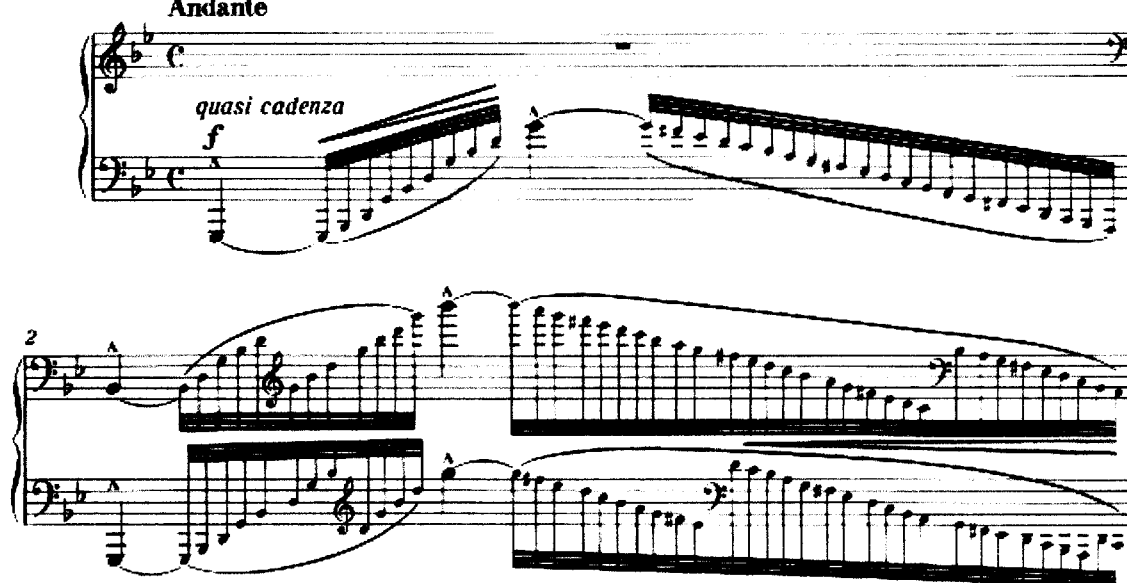
The image shows the beginning of Liszt's 'Presto' from the 'Superstudies' collection. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of quarter note = 160. The piece is in common time and begins with a forte (f) dynamic. The right hand starts with a series of chords, followed by a rapid, descending arpeggiated figure that spans three and a half octaves. The left hand provides a steady accompaniment with chords and occasional triplets. Performance markings include 'energico', 'f', 'rinf.' (ritardando), and '8^a bassa' (8th octave bass).

実際の手の動きとしては、1 オクターヴの範囲内(手の位置の移動を伴わない範囲)で素早く手の平や指を拡げて鍵盤をつかみ、後はそのまますばやく鍵盤に指をはめてゆき、手の伸縮は最小限に、鍵盤に平行するように親指を潜らせながら駆け降りるのである。

<パガニーニ練習曲集 第1番>の冒頭、上行形アルペッジオなどもそうであるといえるが、これらのストレートなアルペッジオの動きにはショパンのもののような一度戻り、また繰り返す音形を弾くときに起こるある種の抵抗感や複雑さが感じられない。

その代わりに音量の変化が出しやすく(特にフォルテやフォルテッシモ)、伸縮が少なく、比較的抵抗感のない動作ゆえにスピードも容易に出しやすいと考えられる。

PRELUDIO
Andante



また、<超絶技巧第1番>、15、16小節では広い音域を左右で受け渡すことによって、いともたやすく広い音域をカバーする、「見せる要素」の強いアルペッジオが出てくる。

その後 17 小節からの右手のみで上行、下行するアルペッジオは、指使いを含めて一見<Op.10-1>のものと似ているように思われるが、ブダペスト版にある指使いで実際に弾いてみると、5-1 指への移動は手の伸縮を用いずに瞬間的に平行移動することがわかる。

<超絶技巧第1番>

The image shows a musical score for 'Super Technique No. 1'. It consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 15 and the second at measure 18. Both systems feature a complex, wide-range arpeggiated accompaniment in the left hand, with notes spanning several octaves. The right hand has melodic lines with slurs and ornaments. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and performance instructions such as *cre-* and *scen - do*. There are also some numerical markings like '8' and '15 11' above notes.

<超絶技巧第6番 幻影>の冒頭ではソプラノとバスが交互に響き、その間を埋めるようにして、極めて音域の幅広いリスト独特のアルペッジョが短く効果的に使われている。これらのアルペッジョは広い音域がカバーされ、軽くペダルを使いぼかしたような印象的な効果を生み出しており、もはや印象派の音の扱いを予見させる。

The image shows a musical score for 'Super Technique No. 6'. It is a single system of piano music starting at measure 13. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 76. The score is in a minor key and features a heavy, arpeggiated accompaniment in the left hand, marked 'pesante' and 'f'. The right hand has a melodic line with slurs. Performance instructions include 'simile, sempre marcato'. There are dynamic markings like *f* and *mf*.

<超絶技巧第6番 幻影>冒頭のアルペッジョは、両手でもとることも可能だが、13小節からは片手だけで弾くことだけを考えると、このようなアルペッジョで用いることは、やはりリスト自身の手の大きさと関わりがあるといえるだろう。

<超絶技巧第6番 幻影>

13

p sotto voce

ben pronunciato ed espressivo il canto

また、両手ユニゾンでの3オクターヴのアルペッジョで用いられるテクニックは(23小節)、手首を柔軟にして重さかける音とそうでない音とを弾き分けるという点において、<Op.2-12>、<Op.10-1>で用いられるアクセントのついたアルペッジョと類似したものであるといえるだろう。また、この形のアルペッジョの反進行形が用いられる部分では(24小節)、ユニゾンでのアルペッジョが3度繰り返された後で左右の音に大きな開きのある形のアルペッジョを持つてくることにより音量の増大、すなわち急激なクレッシェンドによる音響効果をより一層高める役割を果たしていると考えられる。

23

ten.

ten.

ten.

24

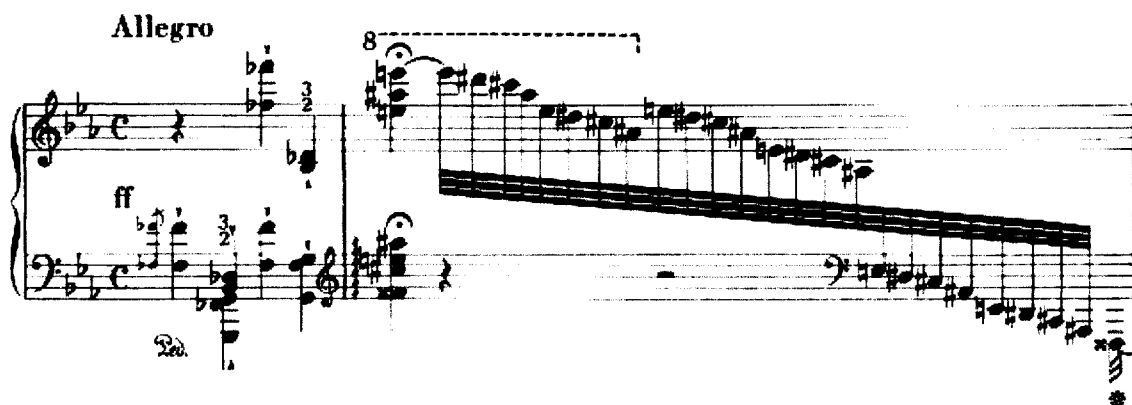
ten.

ten.

poco a poco cresc. ed accelerando

ten.

＜超絶技巧第7番 英雄＞のアルペッジオに用いられるテクニックも比較的手にかかる負担が軽く、それでいてとても華やかな演奏効果が得られるアルペッジオである。



冒頭から勢い良く5オクターヴ半駆け下りるアルペッジオは、一つひとつの音をはっきりと弾くのではなく、フォルテッシモの音量でグリッサンドのような華やかな音響効果を得ることを狙ったものであると考えられる。＜超絶技巧第1番＞冒頭でのアルペッジオと形、テクニック共に似通っており、これらのアルペッジオはリスト独特の華やかな効果を持ち、比較的弾きやすいアルペッジオであるといえるだろう。このアルペッジオも指先で鍵盤をすばやく捉えいっきに駆け下りるように弾く。

以上のようなことから、ショパンの手指の柔軟性を活かした凝ったアルペッジオとは少し様子の違う、華麗な、しかも一見したよりは弾きやすく効果的なアルペッジオが、リストの持ち味であるといえるのではないだろうか。

第2節 オクターヴ

1) ショパン練習曲集

＜Op.25-10＞は一曲を通して両手でレガートにオクターヴを弾くテクニックが求められる。

冒頭から黒鍵と白鍵を交互に行き来し、半音階的に上行する引き出し運動が行われる。すなわち、手首を極めて柔軟に使い、黒鍵から白鍵、白鍵から黒鍵へと鍵盤の奥行き(長さ)をうまく利用して前腕を使い、鍵盤の手前から奥、奥から手前へとスライドの動作で手を移動させながらうまく音をつなげるように弾くのである。

Allegro con fuoco (♩ = 72) Op. 25 Nr 10

アクセントのついている部分では(3~4 小節)鍵盤をむこう側に突くように重さをかけ、オクターヴに2分音符(ときに4分音符)の持続音が加わるころでは、その持続音を押さえる2指が引き出し運動に加わる。つまり、鍵盤上に長く居る2指を支点として引き出し運動を行うのである。そしてこれらの箇所でも手首や腕の動きを十分に使うことを要求していることが分かる。ショパンはこの持続音を用いることにより、和声的な響きを得る以外にテクニックの面では、支点となる指が鍵盤に吸いつくように鍵盤の奥から手前、手前から奥へと可動することで更にレガートにオクターヴを弾く為の柔軟な手の動きをサポートする役割を持たせている。こうしてこのよう

な速いテンポでの移動を伴うオクターヴに手の支点となる持続音を組み合わせるという工夫はショパン独自のものであるといえるだろう。

曲の中間部では、出だしとは対照的に静かなコラールのような旋律が右手のオクターヴで奏でられるが、ここでは努めてレガートに音をつなぐように、という指示のもと指の置き替えが巧みに行われている。

The image shows a musical score for piano, measures 29 to 34. The right hand plays an octave melody with various fingerings indicated above the notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. Performance instructions include 'Lento', 'p', 'ben legato', and 'ten.'. A tempo marking '(♩ = 42)' is present above the first staff. The piece concludes with a fermata over the final chord.

また、上記の部分では、一見他の運指で(例えば、35小節の嬰ハ音を3指から4指に、嬰ト音5指のままで)弾いても支障は無いのではないかとと思われるが、ショパンの指示した運指で実際に弾くと十分なレガートが得られる。ここで重要なのはそれぞれの指の特性をふまえて記された運指である。そして、それはなによりもショパンが実際に弾いたときの音色を第一に考慮した結果であると考えられる。

<スケルツォ 第3番>の中にもオクターヴが印象的に用いられる部分があるが、この曲でのオクターヴは練習曲集<Op.25-10>に用いられているオクターヴのテクニックとは少し異なっている。<Op.25-10>のオクターヴはレガートに音をつなぐことに最も重点を置いており、音

をつなぐ為に運指をはじめ様々な工夫がされているが、この曲でのオクターヴは一見そういった工夫は見受けられない。しかし、実際に弾いてみると手首のストロークだけではなく黒鍵、白鍵の組み合わせにより、自然と手が弧を描くように移動することがわかる。こうして、手にとって自然で柔軟な動きをすることにより、余分な力が入らない状態を作り出しているのである。(譜例中の 25～33 小節)

<スケルツォ 第3番>

これは、ショパンが嬰ハ短調という調を選んでこの曲を作曲した理由の 1 つなのではないかと考えられる。従って、この曲でのオクターヴのテクニックも、<Op.25-10>の場合と形態は異なるが手に無理のない合理的な動きを追求している点では<Op.25-10>の場合と同様のことが言えるのである。

このことは<幻想ポロネーズ Op.61>や<ポロネーズ 変ホ長調 Op.53>のオクターヴにもあてはまる。前者の左手オクターヴでは、黒鍵と白鍵の間をぬうようにしてレガートに手を運ぶ。また、ここでは付点のリズムを取り入れていることによって、腕、手首のコントロールがしやすくなり、結果としてやはり脱力できるような工夫がされているのである。

< 幻想ポロネーズ Op.61 >

< ポロネーズ 第6番 変ホ長調 Op.53 >

後者の中間部での有名なオクターヴ連打も、常にスタッカートであるが、手を鍵盤の上に跳ばすだけではなく、黒鍵から白鍵への移動の際に手が弧を描くような動きをして、腕が疲れなように手を運ぶことを取り入れて弾くと良い。(譜例中 85 小節～)

2) リスト練習曲集

一方、リストのオクターヴを拾いあげてみると、ショパンのレガートなオクターヴとは対照的にスタッカートが多用されていることから、オクターヴの用法が本質的に異なるのではないかと考える。ショパンのオクターヴが手の運びを意識したレガートを要求するものが多いのに対して、リストの場合、隣り合ったオクターヴでも、音を短く切るテクニックが、多く用いられている。前述した、ショパンのレガートなものとは対照的に、手首を柔軟にして比較的是やい速度で短く軽く鍵盤上で手を弾ませるようにし、手首の高さを保ち指先でつかまえるものが多い。そして曲の冒頭や主題でも唐突にスタッカートが用いられる。

(譜例中 6~9 小節)

The image shows a musical score for Liszt's 'The Hunt' (超絶技巧第8番 狩り). The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with dynamic markings 'molto cresc.', 'ff', and 'p'. The right hand has a 'giusto' marking. The left hand has a 'stacc.' marking. There are also markings for 'string.' and 'sopra rinforz.' in the lower part of the score.

<超絶技巧第8番 狩り>

The image shows a musical score for Liszt's 'The Hunt' (超絶技巧第8番 狩り). The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with dynamic markings 'fff'. The right hand has a 'Presto furioso' marking with a tempo of 116. The left hand has a 'stacc.' marking.

<超絶技巧第7番 英雄>

sempre marcato il canto e piani gli accompagnamenti

この曲の86小節からは、オクターヴの連打が17小節にわたって続く。和音にある程度の重さをかけ音を響かせた後、「常にスタカートに」という指示通り、十分に手の脱力を図り、狙いを定めて短く正確な打鍵をすることが求められる。(譜例中87~89小節)

ここでは腕をすばやく横に動かす動作を伴う。

<超絶技巧第4番 マゼッパ>に用いられている両手ユニゾンでのオクターヴは、技巧的で非常に華麗である。<Op.25-10>のレガート奏法を追求したオクターヴとは対照的なノンレガート奏法で華やかな音響効果をもたせている。速度の変化に伴い、それは更に強調される。

(譜例中 25、26 小節)

The image shows a musical score for piano, measures 24 through 29. The score is written for both hands on a grand staff. Measure 24 begins with a forte dynamic and includes a 'ten.' marking. Measure 27 features a '3 with forte possibile' marking. Measure 29 concludes with a 'poco rall.' marking. The music consists of complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and dynamics throughout.

このオクターヴは、肩から先の手の重さをそのまま鍵盤に伝えるように弾く。〈Op.25-10〉のオクターヴを弾くときはなるべく手が鍵盤から離れないよう注意し、鍵盤の上を這うように移動するが、マゼッパに用いられるカデンツァ(両手ユニゾンでのオクターヴ)はなによりも音量の増大、そして嵐のなかのレチタティーヴォのような自由な変化による劇的な音響効果を求められている。その為に、〈Op.25-10〉で用いられているニュアンスに富んだタッチや鍵盤に手を這わせるテクニックとは対照的な、手首のストロークを取り入れた機関銃のようなタッチを伴う。

〈超絶技巧第 8 番 狩り〉の中盤では 1 オクターヴの幅の跳躍を伴うオクターヴが用いら

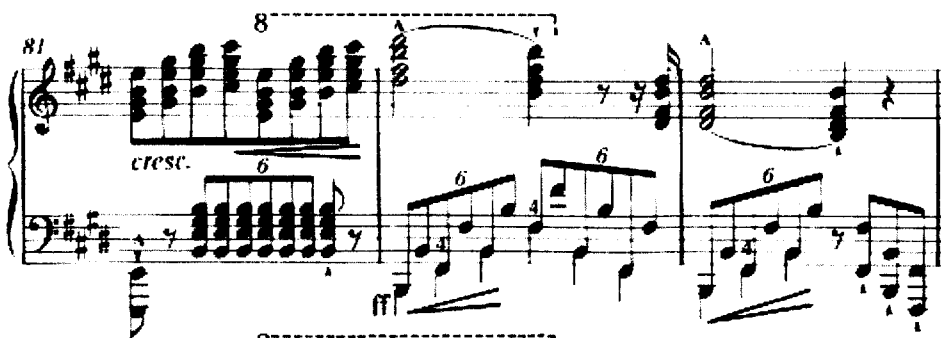
れている。これらのオクターヴは非常に技巧的で華やかな効果を生み出すリスト独特のオクターヴの用法といえるだろう。オクターヴの移動の際に腕、ひじを瞬間的に横に大きく動かす動作を伴う非常に難しいパッセージではあるが、音響効果だけではなく、これらは見た目にも華やかな効果を得られると考えられる。



<超絶技巧第 11 番 タベの調べ>には、交互に連打する形のトレモロのようなオクターヴが用いられている。



また、次のようにオクターヴの分散形も用いられており、音に幅を持たせ華やかな効果を出している。このような形のパッセージで大きな音量を必要とする箇所は小さな手では弾くことが難しく、ここでも 4 指が特に長かったというリストの手の特徴を垣間見ることができる。



ショパンのオクターヴは手首や腕、ひじを使ったり、指の置き替えを行わせるなどのテクニックが駆使され、また黒鍵と白鍵の組み合わせによりレガートに弾くことができるような工夫が見られた。それに比べて、リストの練習曲に用いられるオクターヴは冒頭からスタッカートが多用されたり、オクターヴの 1 オクターヴ跳躍や、オクターヴでのアルペッジオ、分散形、両手での連打など様々な華麗なオクターヴのパターンが網羅されている。リストのオクターヴはそれらの多彩なヴァリエーションを用い、音による「劇的な効果」を演出している。

第3節 重音

1) ショパン練習曲集

<Op.25-6>では主に右手に様々なパターンの 3 度の重音の動きが網羅されている。これらは全ての音をはっきりと発音することよりも粒を揃えてレガートに音をつなげることが大切であり、それぞれの箇所での手の自然な形を崩さないように弾くことが求められる。この曲にはレガートを要求する様々な 3 度の重音が用いられ、それらは以下に示すように、非常にヴァリエーションに富んでいる。

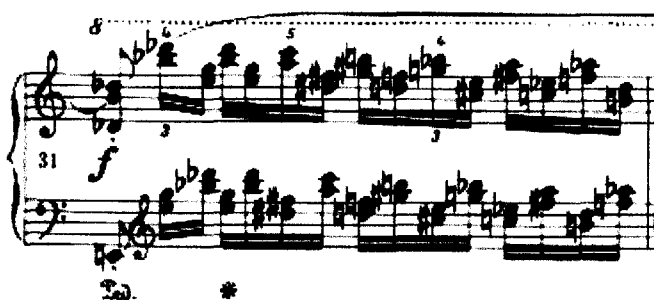
- ・ トリルの動きが用いられている。

The image shows a musical score for Chopin's Op. 25 No. 6. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 3/4 time and features a complex octaves exercise. The right hand plays a series of octaves with a triplet of eighth notes (marked '3') and a trill (marked with a vertical line and a star). The left hand plays a series of octaves with a triplet of eighth notes (marked '3') and a trill (marked with a vertical line and a star). The score includes various fingering numbers (1-5) and dynamic markings (p, f, *).

- ・ 同じ運指を組み合わせて行う運動を連続させる、ジグザグした音形

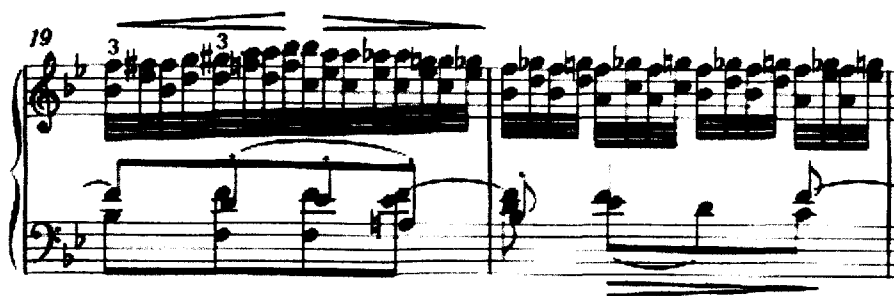


31 小節からはこれを両手の半進行で、しかも半音階的進行で行わせている。



チェルニー、クレメンティなども 3 度の重音を用いた練習曲を書いているが、この曲のようにヴァリエティーに富んだ 3 度の動きを極めたものは練習曲として非常に画期的で、他に例を見ないものである。

また<Op.25-6>、<Op.10-7>とよく似た音形の重音パッセージがリストの<超絶技巧第 5 番 鬼火>の中にも見られる。これらはリストがショパンから影響を受け、取り入れた要素だと考えられる。この曲には譜例の箇所をはじめとして、2 度から 7 度までの重音が全てカバーされた、より複雑で難しい重音のパッセージとなっている。



<Op.25-8>は、両手共に 6 度の重音が主に用いられ、左手は幅広い音域をカバーしている。これらはレガートを要求する 6 度の重音の典型的な形である。

Op. 25-Nr 8

次に見られる部分では、黒鍵に 1 指を用い、そのまま滑らせ連続させるショパン独特の運指も見られる。この部分では 1 指を連続して用いることにより手の形を崩すことなくスライドさせることができるように工夫されている。また右上声部では、5 指が 3 指 (4 指) を超える運指が用いられるが、それらはよりレガートに弾くことを要求している。

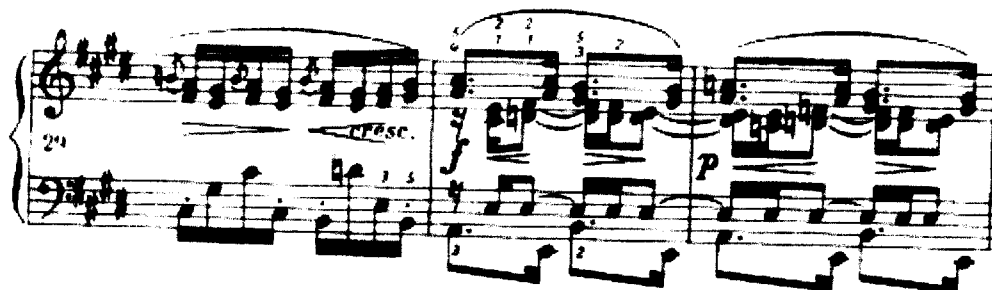
また、6 度の重音のテクニックは<バラード 第 4 番>の中にも類似した形で出てくるが、ここではシンコペーションのリズムが取り入れられている。

113、114小節では、1 指の音を省くことによって過剰な響きを避け、手にとっても弾きやすくなっている。

<バラード 第4番>

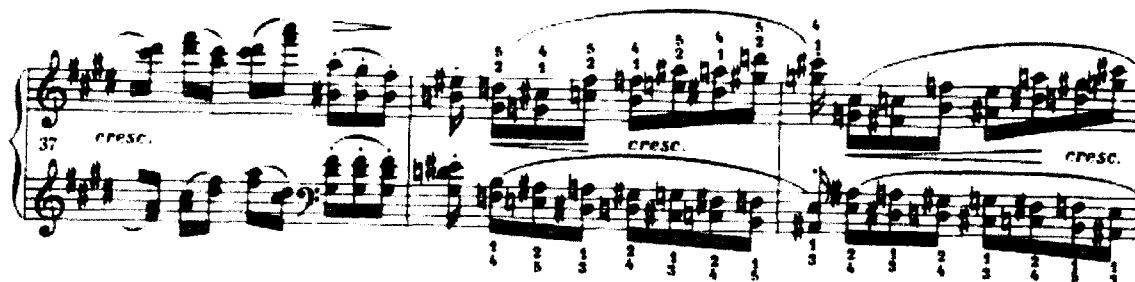


<Op.10-3>には非常に和声的に重音が用いられる。次のように(譜例中 30、31 小節)右手の上声部と中声部にダブルで3度の重音が用いられる部分では、どちらも極めてレガートに弾くことが求められる。中声部に同じ指をスライドさせ用いているのは音をつなぐ為であり、ここではそうすることで、より滑らかにクレッシェンドできる機能を持たせている。ショパンはこのような運指を用いて、ごく自然に鍵盤上で「歌う」ことを実現させようとしていたことがわかる。



両手で連続した増4度の重音を弾く部分では、左手をレガートに弾く為に4指や5指の上を3指が越えるという、ショパン独特の指の交差を伴った運指が用いられている。

<Op.10-3>



46 小節からは以下のようなアーティキュレーションがついており、重さをかけることと抜くことを交互に行わせ、手首や腕を使った重音の奏法を習得させている。



<Op.10-10>にも、細かなアーティキュレーションのついた重音パッセージが見られる。これらは短いスラーが用いられ、アクセントの付いた音にテヌートに重さをかけ、次の音で抜くことを繰り返し、手を送っていく。この動作でも手の平と手首を柔らかく使い、レガートに弾くことが求められる。

また、5 小節目、9 小節目でアーティキュレーションを変えることにより、リズム及び奏法に変化を出している。これらはそれぞれにアクセントのついている音を打鍵する指に重さをかけ、そのあと脱力を計る。アクセントのついた箇所が変わることにより、リズムに変化を出している。

<Op.10-10>

Vivace assai (♩ = 152) Op. 10 - Nr. 10

10 *f* *legatissimo* * *legatissimo* * *legatissimo* *

同じ鍵盤上での指の置き換えを行う6度の重音を含むパッセージも見られる。

43 *f* * *f* * *f* * *f* * *f* *

<Op.25-3>は、左右に2声の書法が用いられており、それぞれの拍の頭が6度の重音になった複合的なパッセージである。このパッセージを弾くときは手首を柔軟にして、ひじ、腕全体の動きも必要とする。左右対称な腕の動きに加えて、ひじの返しと手首、手の平の半回転を伴う運動が繰り返行われる。この運動はそれぞれの音域(音の跳びかた)に合わせてそのカヴァーする範囲を狭めたり広げたりしながら、曲の冒頭から終わりまで絶えず繰り返される。

<Op.25-3>

Op. 25-Nr 3

Allegro (♩ = 120)

15 *leggiro*

♯. * ♯. * ♯. * ♯. * ♯. * ♯. * ♯. * ♯. *

右手に 16 分音符のトリルが加わる。この細かい音形は重さをかけず、指先のみで極めて軽いタッチで弾く。

10

29 小節からはアクセントが 5 指に移り、鍵盤を奥へ突くように弾くとともに、ひじをそれまでより大きく返す運動を伴う。

tempo

29

♯. * ♯. * ♯. * ♯. * ♯. * ♯. *

同じ音形が用いられていても、クレッシェンド、デクレッシェンドのついた部分は、それまでよりカンタービレに弾くべきである。ここでは腕を大きく動かさず、指は鍵盤をなでるような極めてレガートなタッチが要求されるのではないだろうか。

<Op.25-3>



鋭いスタカートが付いている箇所では前述の 29 小節～とは異なり、2 声の書法も変化して、より鋭い 5 指のタッチとひじの運動が必要となる。



この曲でもショパンは、一見したところほとんど同じに見える音形の繰り返しの中にも、音の動き方を微妙に変化させ、アーティキュレーションを変えることによって、様々なタッチのヴァリエーションを持たせていることがわかる。これらのタッチを弾き分けるには指だけではなく、手首やひじ、腕全体を用いなければならず、それぞれの箇所では求められるタッチに応じてその運動の形と範囲を変化させる。

<Op.25-5>は付点のリズムがついた重音のエチュードで、重音を素早くつかまえた後、1 指を立てるようにしながら脱力するという特殊なテクニックが用いられる。



29 小節からは、同じ音を扱いながらも、奏法が全く異なっている。ここでは重音に重さをかけるのである。1 指を用い、スライドさせる箇所もあり、うまく音をつなげるよう工夫されている。

<Op.25-5>



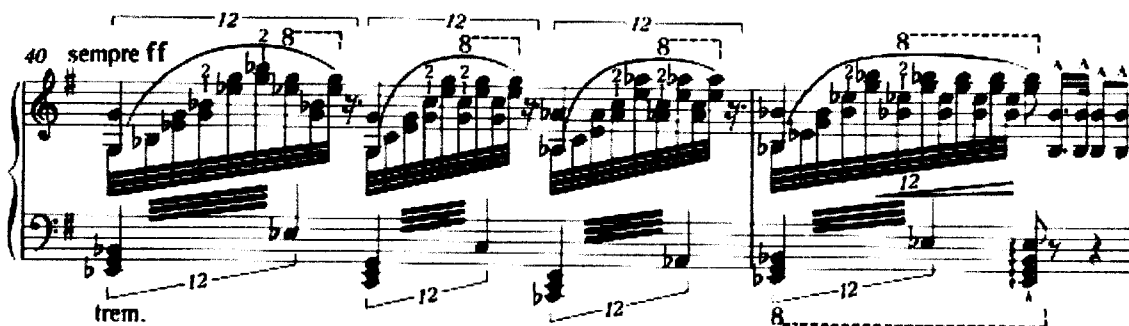
中間部では重音の入った分散和音が見られる。これらはショパン独特のレガートに弾きやすい形を持っている。16 分音符のトリルになった細かな音形は重さをかけず、指先だけで軽いタッチで弾く。手にとって比較的弾きやすい形ではあるが、音を粒立たせることとレガートに弾くことを両立させる為には、ここでも高度な手の柔軟性を求められる。

<Op.25-5>



同じようにリストの練習曲で重音の入った分散和音を取り出し、少し比較してみよう。

＜超絶技巧第 6 番 幻影＞でのパッセージは手の伸縮をあまり用いず、指を伸ばして弾く音形であり、ショパンのものとは違い、これらの音形はレガートに弾く為には比較的大きな手を必要とする。ここでは重音のトレモロもあり、レガートを重視するよりも常にフォルテッシモで音量の増大を狙い、華やかで装飾的に用いられる。



＜Op.10-7＞は、主に右手の3度(2度)と6度の重音が交互に連続して用いられ、これらの動きをスムーズにレガートで行う為、冒頭から引き出し運動を行う。手首を柔軟に使い、鍵盤上でスライドの動作を取り入れることにより柔軟な動きが得られ、重音の連続をレガートに弾くことが可能になる。同じ鍵盤上で2指から1指への置き替えを指示する運指はこの動作を要求している。



また、次のようにアクセントのついた音に重さをかけ、手を脱力できる工夫が見られる箇所もある。

<Op.10-7>

<Op.25-8>では両手共に6度の重音が用いられ、左手は幅広い音域をカバーしている。黒鍵に1指を用い、そのまま滑らせ連続させるショパン独特の運指も見られるが、この部分では1指を連続して用いることにより、手の形を崩すことなくスライドさせることができるように工夫されている。

2) リスト練習曲集

〈超絶技巧第4番 マゼッパ〉の中に出てくる3度の重音には、連続して同じ指を用いる、リスト自身が書き記した独特の運指が見られる。これらは鍵盤に指を這わせレガートに弾く為のショパンの運指とは対照的に、音を短く切ってノンレガートに弾く為に同じ運指で、素早く指を跳ばしてずらす方法である。この運指を用いた3度の重音は曲のいたるところで見られる。

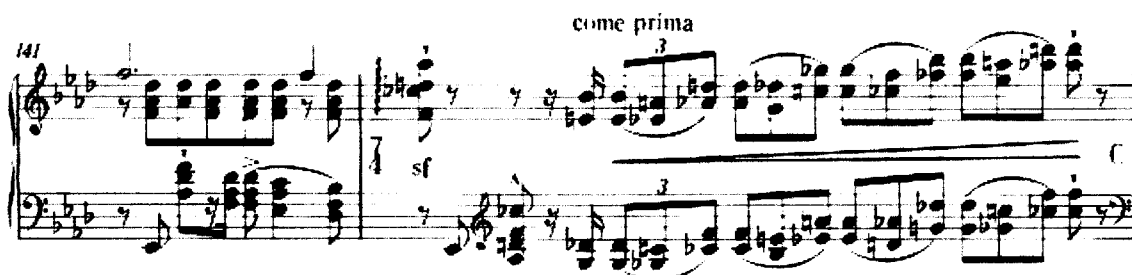
また、このように短くノンレガートに弾く為に指を跳ばす箇所は次のような独特の音形の重音でも見られる。半音階的に上行する音と持続音のように一点に留まる音が同時に刻まれる。

次の箇所では、細かいヴィブラートがかかったような3度の連続が用いられる。このように弱音での3度のノンレガートな使い方もまた、リスト独特である。

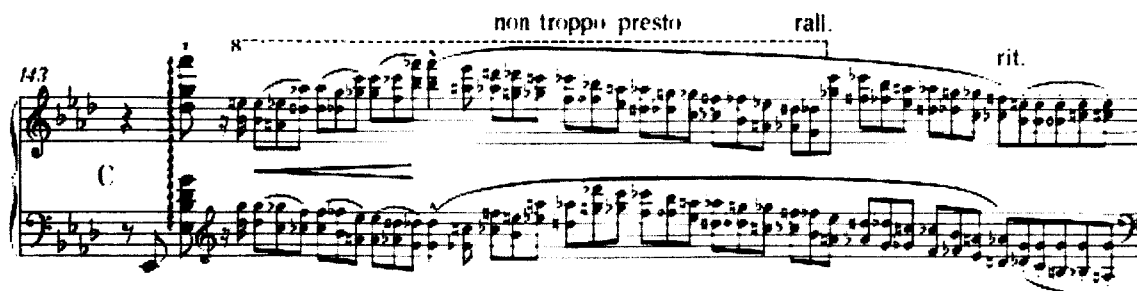
<超絶技巧第4番 マゼッパ>



<3つの演奏会用第1番 悲しみ>では前述のリスト独特の重音とは違い、ショパンの<Op10-3>での重音と同様に、和声的な響きを重視したレガートさを要求する重音の箇所も見られる。



4度の重音の連続でつくるレガートなパッセージにはショパンからの影響も見て取れるように思われる。



これまでにショパンの練習曲での重音は、3度、6度で様々なパターンの動きを導き、手首、腕も用いて弾く様々な複合パッセージから、あらゆる種類のレガートな弾き方の習得を目指してきたのがわかる。ショパンの練習曲にはテクニックの習得のため、これらの動きを自然な形で行えるよう精緻なアーティキュレーションがつけられている。

一方、リストの練習曲での重音は、ショパンのようにレガートを取り入れたものもあるが、リスト独特のノンレガートな奏法が多く見られる。それらの種類は様々で、弱音での非常に細かい連打から、大音量を要する鋭いタッチで3度の重音が繰り返される長いパッセージなど、非常に多様であることがわかる。

第4節 和音

1) リスト練習曲集

和音についてショパンは連続的な使用をあまり好まず、彼の練習曲には和音を主に用いたものは僅かしか見当たらない。和音の使用はむしろリストにおいて彼の華麗な演奏技巧の最大の特徴となっている。

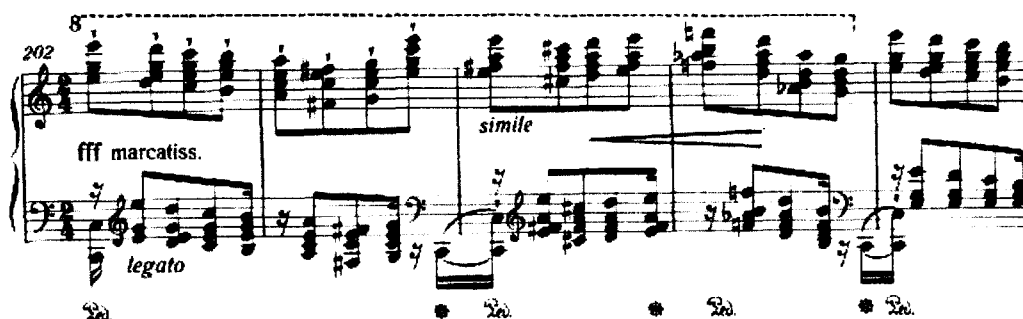
例えば<超絶技巧第8番 狩り>にみられるような、メロディーをすっかり和音で覆う方法がある。特に172小節からのように、メロディーがカノンになると更に華やかな音響が得られる。

The image shows a musical score for Liszt's 'The Hunt' (超絶技巧第8番 狩り), measures 164-172. The score is written for piano and features a dense texture of chords in both hands. The right hand plays a melodic line that is often covered by the chords. The tempo is marked 'fff con brio'. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings like 'fff' and 'con brio', and articulation marks like 'acc' and 'sfz'. The measures are numbered 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, and 172. There are asterisks under some measures, possibly indicating specific techniques or features.

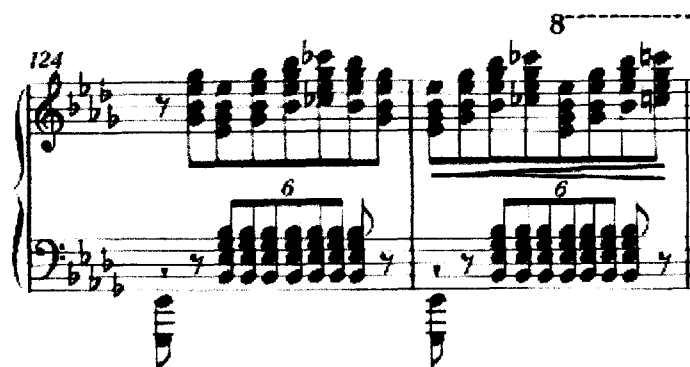
<超絶技巧第8番 狩り>



次のように左右の手を交互に使い、同じ和音を連打するリスト独特の形も見られる。



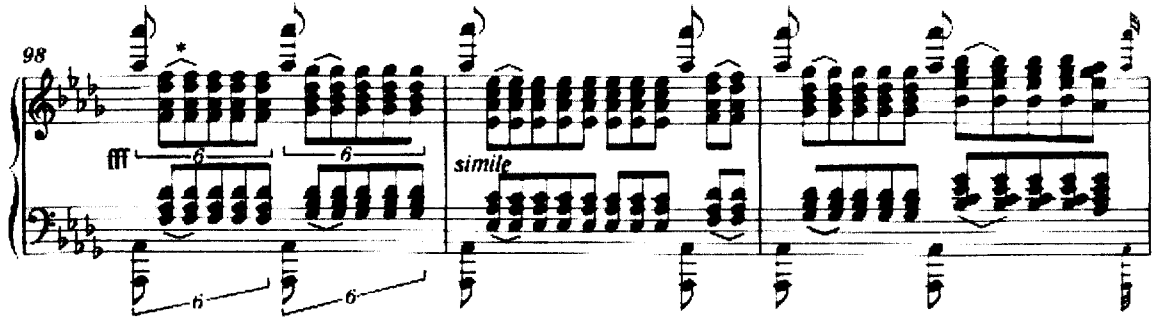
<超絶技巧第11番 タベの調べ>では、次のように左手にも和音の連打が見られる。



リストの練習曲には伴奏型や内声にも和音をふんだんに使って響きを豊かにしている箇所も多く見られる。内声に和音の連打を使うことでフォルテッシモと和声の変化がより強調される。

次のような和音の連続は、腕や手首などを脱力させる高度な柔軟性を必要とする。

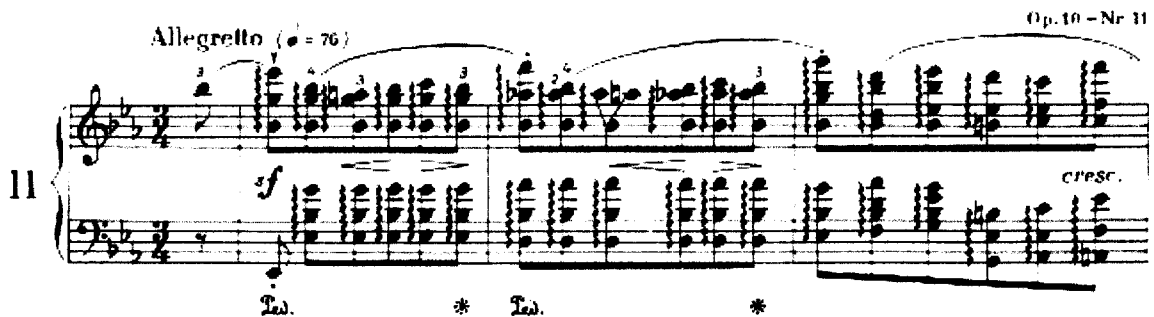
<超絶技巧第11番 タベの調べ>



一方ショパンは、練習曲集でも、また他の楽曲中でも、このような和音の使い方をあまりしていない。練習曲集にみられる和音の技巧は、次のようなものであり、指の拡張や跳躍においての動きの習得を目指している。

2) ショパン練習曲集

<Op10-11>での和音はアルペッジョのようなテクニックが用いられている。これらは手首を柔軟にし、ひじを使い鍵盤に素早く指を這わせことにより手を拡張させる効果が得られると考えられる。様々なアーティキュレーションが付けられ、和声の中に旋律が浮かび上がるようになっていく。



リストもまた<超絶技巧第11番 タベの調べ>の中で<Op10-11>とよく似たテクニックをシンコペーションの形で左右交互に用いている。

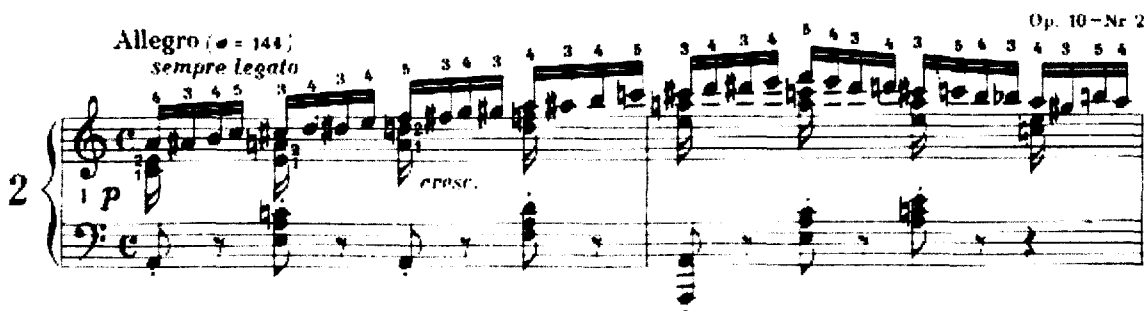
<超絶技巧第11番 タベの調べ>



<Op.25-4>では、左手の和音を分散して、奏させることにより、手の拡張と素早い跳躍を習得させるものである。<Op.10-11>でも、ショパンは和音を弾くときに音量の獲得よりも、響きの層の表出に主目的をおいたのではないかと思わせるような練習曲になっている。



<Op10-2>のように半音階に加えて和音を手の支えと脱力のために用いる特殊な例もある。



またショパンは〈3つの新しい練習曲 第2番〉で、和音を歌わせる目的で連続使用している。このように、ショパンは和音の連続でもレガート奏法の習得を念頭においており、リストとは対照的な使い方をしているのである。

27

Allegretto

Nr. 3

第5節 その他の特徴的なもの

1) ショパン練習曲集

急速なパッセージについては様々な形があり、分類して述べることは難しい。ただ言えることは、ショパンは手首、ひじ、腕などの使い方を細かく意識し、緻密な計算のうえでそのパッセージを練習曲の中で用いているということである。具体的に見てみよう。

〈Op10-4〉では、1小節目は指だけで、2小節目は手首と指で、3小節目からは手首、腕を使うことで無理なく弾けるように工夫されている。また、31、33小節目は手を置き直したり、回すように立てる動きが必要となる。

<Op10-4>

Musical score for Op. 10 No. 4, measures 4 through 33. The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The dynamics are marked *f con fuoco*, *fp*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 4, 31, and 33 are clearly marked. The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor).

また、75 小節からは手にとって弾きやすい反進行の пассаージュである。

Musical score for Op. 10 No. 4, measures 75 through 84. This section is characterized by a repetitive, descending chromatic pattern in the right hand, which is described as a "passage" that is easy to play with the hand. The dynamics are marked *f* and *cresc.*. Measure 75 is clearly marked. The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor).

そして手を拡張、伸縮させ指を置き替えるアルペッジョの動きも出てくる。

<Op10-4>



<Op10-5>では、すべて黒鍵という特殊なポジションを使いながら、手のロールを用い(1小節)、加えて腕の使用により離れた音域をレガートに弾かせ(3~4、19~20 小節)、手の収縮と拡張の運動を取り入れる(17~18、24、45 小節)など、段階的に高度なテクニックを習得できるように工夫されている。



<Op10-5>

The image displays three systems of musical notation for Op. 10-5. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system starts at measure 16 and includes fingerings such as 5 2 5, 4 2 4 1, and 2. It features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second system starts at measure 20 and includes fingerings like 8, 1 7 2, and 4 3 1 2. The third system starts at measure 45 and includes fingerings such as 3 2 1 5 1, 5 4 5 4, and 1 2 1 5 1. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings.

また、ショパンは左手の使用についても積極的である。左手に右手と同様のパッセージを弾かせ、左手の機能性を高めたり(Op10-12)、

The image shows the beginning of Op. 10-Nr12, 'Allegro con fuoco' (♩ = 160). The score is in a grand staff. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a quarter note equal to 160. The music starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for 'legatissimo' and 'energico'. The left hand features a complex, rapid passage with fingerings like 2 1, 2 4 3 1, and 4 4 3 1. The right hand has a more melodic line with a crescendo (*cresc.*) marking. The piece is identified as 'Op. 10-Nr12'.

右手と同様に柔軟性を高めるため、左手の拡張を図ったり(Op10-9、25-1)、

Op. 10 - Nr 9

Allegro, molto agitato (♩ = 96)

9

p *legatissimo* *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

cresc. *con forza*

Op. 25 - Nr 1

Allegro sostenuto (♩ = 104)

13

p *Tad.* * *Tad.* *

左手に旋律を歌わせる、重要な役割を担わせたり(Op25-7、25-11)、

Op. 25 - Nr 7

Lento

19

p *pp* *Tad.* *

Allegro con brio (♩ = 69)

8

f *risoluto* *Tad.* *

と、練習曲の中で様々なパターンの技巧を凝らして左手の機能性を高め、その役割を大幅に拡大している。

おわりに

ショパンとリストの練習曲の中に表れる技巧について、考察してきた。比較分析する項目はまだまだ沢山あるだろうが、これまで見てきた点でまとめると、ショパンは柔軟性、リストは華麗さをその技巧の特徴としていると思われる。両者とも、19世紀のピアノの発達と共に生まれたピアノヴィルトゥオーソの代表的な存在であるが、2人は対照的な方向へその技巧を発展させていったと考えられるだろう。ショパンの柔軟性に満ちたテクニックは、彼の身体的な特徴や音に対する美意識に大いに由来するだろうが、それよりもっと重要な点は、近代の重いアクションを持つピアノを弾きこなすために手首や腕を使うことが是非とも必要だったことで、その為に編み出されたものである。一方、リストの華麗なテクニックは彼のカリスマが生み出したものであるが、もっと具体的な時代の潮流としてホールの大さきや聴衆の質、および数など、演奏会の形態の変化が19世紀に起こった為、やはりこれも時代を反映する必要不可欠なものだったのである。2人は、対照的な方向へ技巧を拓けながらも、共に近代ピアノ奏法にとって欠くべからざるピアノ技巧への道を開いたと言えるのではないだろうか。この2人を代表とする19世紀の作曲家たちのピアノ技巧への飽くなき追及が、現代まで続くピアノ演奏史の礎となっていることを我々は再認識しなければならない。

本小論では、分析の対象を練習曲にほぼ限定したため、取り上げる対象が少なくなった。ましてリストの練習曲集は、ショパンやクレメンティーの練習曲のように技巧の鍛錬を主目的としていないだけに、比較するには、多少無理な点もあったかもしれない。今後は、更に踏み込んで詳細な比較研究を続けていきたいと考える。そして2人の後に続くピアニスト達の系譜と、ピアノ技巧の流派について造詣を深めていけたらと思う。

主要参考文献および楽譜

- ・ 諸井三郎著 『リスト』 音楽之友社 1965
- ・ アルフレッド・コルトー著 河上徹太郎訳 『ショパン』 新潮社 1972
- ・ ヨーゼフ・ガート著 大宮真琴訳 『ピアノ演奏のテクニック』音楽之友社 1978
- ・ ジャン・ジャック・エーゲルディングエル著 米谷治朗 中島弘二訳 『弟子から見たショパン』 音楽之友社 1983
- ・ ウリ・モルゼン著 澤尚子訳 『文献にみるピアノ演奏の歴史』 シンフォニア 1986
- ・ グレーテ・ヴァヤー著 岡美智子訳 『ピアノに囚われた音楽家カルル・チェルニー』 音楽之友社 1986
- ・ 属啓成著 『リスト 生涯編』 音楽之友社 1991
- ・ 属啓成著 『リスト 作品編』 音楽之友社 1993
- ・ 井上和男編 『クラシック音楽作品辞典』 三省堂 1993
- ・ 大宮真著 『ピアノの歴史 楽器の変遷と音楽家の話』音楽ノ友社 1994
- ・ エヴェレット・ヘルム著 野本由紀夫訳 『リスト』音楽之友社 1996
- ・ ヨハン・ネーポク・フンメル著 ジェフリー・ゴヴィエ解説 朝枝倫子訳 『フンメルのピアノ奏法』 シンフォニア 1998
- ・ 岡田暁生著 『ピアノを弾く身体』 春秋社 2003
- ・ 加藤一郎著 『ショパンのピアノニスム』 音楽ノ友社 2004
- ・ バルバラ・スモレンスカ・ジェリンスカ著 関口時正訳 『決定版 ショパンの生涯』 音楽之友社 2005
- ・ 大阪音楽大学研究紀要第 17 号 八田淳 ピアノ演奏法に関する一考察 一運指法の

考え方について—

<楽譜>

- Franz List: 『COMPLETE ETUDES FOR SOLO PIANO 1』 Ferruccio Busoni ed. Dover Publication, Inc., 1910
- Franz List: 『KLAVIER WERKE ETUDE I・II』 Ed. Musica Budapest: 1970
- リスト 12 の練習曲 小林秀雄校訂 全音出版社 1982
- Fryderyk Chopin: 『エチュード』パデレフスキ編 ショパン全集Ⅱ
- Fryderyk Chopin: 『スケルツォ』パデレフスキ編 ショパン全集Ⅴ
- Fryderyk Chopin: 『バラード』パデレフスキ編 ショパン全集Ⅲ
- ショパン 『エチュード集』 東貴良編 フィリップ・ジュジアーノ監修 音楽之友社 2006

謝辞

最後になりましたが、本論文を作成するにあたって暖かいご指導をくださいました主任指導教員の保坂博光先生、指導教員の木下千代先生をはじめ、論文に対する貴重なご助言をいただきました芸術系音楽コースの各先生方に心より御礼申し上げます。

2006年12月

黒川 順子