

修士論文

ピアノ演奏に関する考察

——ショパン作曲『ピアノ・ソナタ 第三番 ロ短調

op.58』

へのアプローチ——

弘前大学大学院教育学研究科教科教育専攻音楽教育専修器楽分野

09GP214

下町佳孝

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々にご協力いただきました。ここに心より感謝の意を表します。まず、日頃より暖かく、辛抱強く私をご指導して下さった、浅野清先生、今田匡彦先生に心から感謝致します。また本論文作成中、そして本論文を作成するに至る過程において、多くの方々にご指導、ご教示を賜りました。弘前大学音楽教員講座の皆様、御学友の皆様、研究室の皆様に心より感謝致します。また、紙幅の都合でお名前を掲載することのできなかつたその他多数の方々からも、貴重なご指導、ご教示を賜りました。この場を借りて、厚く御礼申し上げます。

目次

序	p.2
I. 音楽作品に取り組む過程とその際にあるべき演奏者の姿勢	p.3
1. 頭脳	p.5
2. 心	p.9
3. 指	p.13
4. 頭脳と指と心の関係と演奏	p.17
II. ショパン『ピアノ・ソナタ 第三番 ロ短調 op.58』の分析と演奏法に	p.18
第一楽章 Allegro maestoso	p.19
第二楽章 SCHERZO Molto vivace	p.27
第三楽章 Largo	p.32
第四楽章 FINALE Presto non tant	p.36
III. まとめ	p.41
IV. 参照楽譜、引用文献、参考文献	p.44

序

これまで音楽作品のピアノでの演奏に取り組んできて、先生方から「音楽作品に向き合う際の注意力が足りない」などの注意を多く受けてきたのだが、そのような助言を深く考えもせずに演奏を続けてきた。

しかし自分の演奏がいつまで経っても上達しないことから、自分の音楽作品の取り組み方が不適切なのではないかと考えるようになった。本論文で音楽作品の演奏をするためには何が必要かを考察し、それを実際の演奏にいかしていきたいと考える。

第一部では、音楽作品の演奏に取り組む過程において、演奏者にとって必要なことは何であるかを明らかにしたい。その際にダニエル・バレンボイムの言葉にあった、音楽作品の演奏に関与するとされる「頭脳」、「心」、「指」の三つのことを中心に考察していく。

第二部では、第一部で考察したことをふまえ、演奏に取り組んでいるショパン『ピアノ・ソナタ 第三番 op.58』の分析と演奏法について考察を進めていく。

I. 音楽作品に取り組む過程とその際にあるべき演奏者の姿勢

音楽作品を演奏するためには、演奏者にはどのようなことが必要となるのだろうか。ダニエル・バレンボイムはインタビューの中で「演奏の度に頭脳、心、指の三つが関与してくる」¹と述べている。バレンボイムの挙げた「頭脳、心、指」というものが演奏者にそなわって音楽作品を演奏することが可能になるのだとしたら、これら「頭脳、心、指」は演奏者が音楽作品の演奏を完成させようとする過程、つまり練習などの場において獲得されていくべきものであると考えられる。また、音楽作品の演奏という行為自体が、演奏者の「頭脳、心、指」という要素の上に成り立っているものとも考えることもできる。

バレンボイムの言う「頭脳、心、指」は、どのようにして音楽作品と結びついているだろうか。それを考えるためにはまず、音楽作品というものがそもそもどのようなものであるかを考えなくてはならない。その問題に取り組むために、スーザン・ソントグの言う芸術作品の「形式」²と「内容」³についての考え方を参考にしたい。

スーザン・ソントグは、芸術作品とはなんたるかものを解き明かそうという試みの中で、芸術作品が「形式」と「内容」とに分けて考えられてきたと述べている。

芸術とは自然の模倣（*mimesis*）であるという、いわゆる模倣論の伝統は、古代ギリシアから続くものである。この考えを提唱したプラトンは、「芸術の価値とは疑わしいもの」⁴であるという見解を持っていた。プラトンは「日常的な事物そのものが超越的な形または構造の模写にすぎないのだから、たとえばベッドをいかに巧みに描いた絵でも、要するに『模写の模写』にすぎない [中略] (ベッドの絵に寝るわけにはいかない)」⁵というように、芸術は生活するにあたって何の役にも立たないものと、芸術の有用性を否定した。一方、プラトンの弟子のアリストテレスは、プラトンの“芸術とは無用なものである”という考え方を否定しているが、芸術の有用性のすべてを認めているわけではなく、芸術は「危険な感情を喚起しかつ除去するという意味で、いわば医学的に有用」⁶であると、芸術作品が人間にとって心理療法的には有用なものであるとしているにすぎない。スーザン・ソントグは、この古代ギリシアの考え方が、芸術について考察するうえで、現代にいたるまでずっと根底にあることを指摘している。

¹ ダニエル・バレンボイム 1984『ピアノを語る』井本訳、株式会社シンフォニア、p.19

² スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、p.17

³ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、p.17

⁴ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、p.16

⁵ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、p.16

⁶ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、p.16

ヨーロッパ人の芸術意識や芸術論はすべて、ギリシアの模倣説あるいは描写説によって囲われた土俵のなかにとどまってきた。この説によれば、必然的に、芸術というものの自体——個々の作品をこえて——疑わしいもの、弁護を必要とするなにもものかにならざるをえない。この弁護の結果、奇妙な見解が生じてくる。すなわち、あるものを「形式」と呼びならわし、またあるものを「内容」と呼びならわして、前者を後者から分離するのだ。そして、いとも善意に満ちた動機にしたがって、内容こそ本質的、形式はつけたしであると見なすという次第だ。⁷

芸術は、プラトンやアリストテレスの打ち立てた西洋哲学の中で考察されてきた。ゆえに芸術家や批評家たちは、“芸術は人間にとって、どのような部分がどのように有用なものであるか”という、芸術の存在価値やその理由を模索しなくてはならなかった。その問題に出された答えが、芸術作品を「形式」という部分と「内容」という部分とに分け、その「内容」こそが、芸術の存在価値であり、芸術作品が存在する理由であるというものだ。

ソントグは「形式」を、表に出ているもの、すなわち「作品の外形」⁸であるとか作品「そのもの」⁹のことであるという。つまり「形式」とは、音楽でいえば音楽作品の音そのもの——響き、長さ、音量、音色など——のことである。一方「内容」とは、芸術作品とは「本来何かを言っているもの」¹⁰、「隠された意味」¹¹があるものという前提に立ち、芸術作品をそのままの状態ではなく、言葉によって解釈したもののことを指す。音楽でいうならば、“この曲は、実はこの教訓を意味するものである”とか“この音楽（音響）は、この物語を説明しているものである”といったように、音楽作品の音そのものとはまったく別物の、作品が言葉によって解釈されたもののことである。

しかしソントグは、「内容」という概念を否定し、芸術にとって重要なことは「形式」であると言う。

必要とされるのは、芸術の形式にもっと注目することである。内容に対する過度の関心がのぼせあがった解釈を呼びおこすとすれば、形式へのこれまでにない詳しい注目と徹底的な描写は少なくともものぼせあがりを冷やし、黙らせるだろう。¹²

7 スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.17

8 スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.31

9 スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.33

10 スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.17

11 スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.21

12 スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.31

受け手が芸術作品を言葉によって解釈することで把握しようとする、作品をそのままの状態を受け取ろうとはせず、「Xは本当はAなんです」、「Zは実はCなんです」¹³といったぐあいに作品をデフォルメし、あたかもそこに作品の“本当の「意味」”というものが存在しているかのように錯覚し、その結果、芸術作品とは、その言葉によって形成された「意味」を表しているものであるという結論に結び付く。その言葉によって形成された芸術作品の「意味」という概念が、「内容」である。しかし言葉を使って解釈することによって作り出された芸術作品の「意味」は、ただの受け手の空想であり、作品を受け手が理解しやすいように概念化したものに過ぎない。よって受け手によって作り出された「意味」は、作品そのものとはまったく別物となる。なぜなら「XはA」なのではなく、「XはX」でしかないのだから。

一方、「形式」とは作品「そのもの」のことを指すのだから、「形式」に注目していくということは、芸術作品がどのような実体をして存在しているかを明らかにしようすることである。「形式」に注目していくことは、作品「そのもの」の在り方に注目していくことなのだ。

「形式」に注目することが重要なのは、演奏者にとっても同じだろう。なぜなら音楽作品の「形式」とは、音そのもののことである。演奏者の目的は音楽であり、音楽とは音そのものであって、受け手の概念ではない。よって、演奏者が注目すべきことは音そのもの、つまり音楽作品の「形式」である。また、音楽作品というものの自体、「形式」から成り立っているものであると考えられる。

バレンボイムのいう、演奏者の「頭脳、心、指」は、それぞれ「形式」と「内容」のどちらに繋がるものだろうか。演奏者が獲得すべきものは、音そのものである作品の「形式」に繋がるものである。もし「内容」に繋がってしまうものがあれば、それは音楽作品を音そのものではなく、ただの概念へと変化させていってしまうため、演奏者はこれを排除しなくてはならない。以下に、バレンボイムの挙げた「頭脳、心、指」がそれぞれ「形式」と「内容」のどちらに繋がるか、また「頭脳、心、指」が具体的に何を指すものかを考察していく。

1. 頭脳

バレンボイムの「頭脳」とは、音楽作品の構造を演奏者が知ることを指していると考えられる。音楽作品は調や音、リズムやテンポや和声進行やテクスチュアの変化等、さまざまな要素から構成されている。構造を知るということはそれら音楽作品を形成している要

¹³ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.19

素に着目して、それらがどのような働きをするものか、また、それらがどのような有機性を持って作品全体を構成しているのかを知ることである。つまり、構造を知るとは音楽作品の音そのものの在り方を知ることであり、これを言い換えれば、音楽作品の「形式」を知ることとなる。よって演奏者の「頭脳」は、作品の「形式」に繋がるものと考えられる。「頭脳」は「形式」に繋がるものなのだから、演奏者はこれを獲得すべきである。

ボリス・ベルマンは演奏者が音楽作品の構造を知ることの重要性について、次のように述べる。

[演奏者の]構造に対するセンスは、納得のいく解釈を作る上で決め手となるもののひとつである。弾き手が自分の瞑想に入り込んでしまっただけで方向感覚が欠けている演奏を聴くことがあるが、そうすると聴き手は音楽の理論についていけなくなって「電源をオフ」にし、もはや積極的に聴こうとしなくなってしまう。[中略]構造について論じる時、音楽はしばしば建築と比較される。一方は時間上、他方は空間上に存在するものであるにもかかわらず、この2つの芸術には多くの類似点がある。作曲中の作曲家は(偶然性に基づく作品のように自由度がある作品の場合を除いて)、建築家のように全体の構造を感じ取っているに違いない。[中略]演奏者はこれに似た感覚を養い、それを演奏する間ずっと持ち続けるように努めなければならない。そして曲の中のあらゆる細部に注意すると同時に、そういった細部が曲全体の中でどのような位置にあるのかということを理解していなければならないのである。¹⁴

上記のベルマンの文章は、演奏者が作品を演奏するにあたって、把握していなければならない音楽作品の構造というものを的確に説明している。ベルマンの言葉からも、作品の構造、つまり「形式」を知ることが、演奏者にとっていかに重要なことであるかが分かる。

形式を把握するためには、まず楽譜に書かれていることを忠実に読んでいくことが重要となってくる。私はよく、助言をいただく先生方から“楽譜に忠実に弾きなさい”といわれるが、この一言で、私の演奏がベルマンの言うような「弾き手が自分の瞑想に入り込んでしまっただけで方向感覚が欠けている演奏」になる可能性があるか、もしくは既になっただけの状態であるということが分かる。楽譜に忠実でないということは、音楽作品の形式を知る第一歩でつまづいてしまっているということなのだ。楽譜から忠実に音楽を読み取っていくことが、作品の「形式」を知ることへと繋がると考えられる。

では、楽譜に忠実に音楽を読み取っていくということは、どういうことだろうか。まず考えられることはやはり、楽譜に記されてあるものを注意深く見ていき、それを音に変換していくということである。楽譜に記されている音の高さや長さ、強弱記号、スラーやアクセントの発想記号やフレーズや指使い等、楽譜に記されていることの一つ一つが音楽作品全体を形成している要素であり、音楽作品全体を知り演奏するために、これらを見逃す

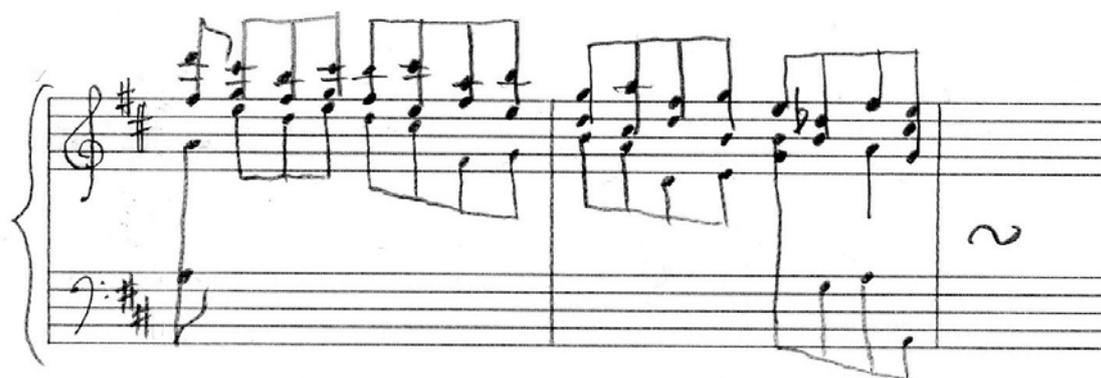
¹⁴ ボリス・ベルマン 2009『ピアニストからのメッセージ——演奏活動とレッスンの現場から——』阿部美由紀訳、音楽の友社

ることは不可能だ。楽譜に忠実に音楽を読んでいく作業とは、このような楽譜に記されている音楽作品の要素やその全体からなる構造を、そのまま頭にインプットしていく行為であるといえるだろう。

このように楽譜から音楽を読み取っていく際に、注意すべきこともいくつか考えられる。例えば、同じ作品の楽譜でも、違った版の楽譜を見比べてみると、記されているものや記され方が違うことがある。ショパンの『ピアノ・ソナタ第三番 ロ短調 op.58』の場合で考えてみると、第一楽章、提示部の第二主題（41－42小節）および再現部の第二主題（コルトー版・エキエル版 149－150小節、パデレフスキ版 151－152小節——パデレフスキ版は、提示部の繰り返しに入る前の1カッコにあたる二小節をカウントしているため、他の二つの版に比べ、それ以降の小節番号が異なっている）の左手の伴奏形に対して付けられたスラーの表記は、「自筆譜と初版に基づく」と表紙に記されたパデレフスキ版と、ショパンの作品の演奏家としてや教育者としても有名なアルフレッド・コルトーが校訂したコルトー版、ピアニストのヤン・エキエルがショパン・コンクール入賞後に膨大な資料を綿密に研究した結果に完成した原典版であるエキエル版の三つの版を見比べていくと、それぞれで異なっている。当然のことながら、記されたスラーが音になった際には、それぞれが違った響きをもつ。このような場合においては、いくつかの可能性の中から演奏者がより作品に相応しいと考えるものを選択していくことになる。具体的に書き出すと、コルトー版では、41－42小節は二小節にまたがったスラーが掛けられているが、149－150小節では、二拍ごとにスラーが掛けられている。エキエル版では、コルトー版と逆に、41－42小節では二拍ごとのスラーが掛けられているが、149－150小節では二小節にまたがったスラーが掛けられている。そしてパデレフスキ版では、提示部と再現部の第二主題冒頭の、41－42小節と151－152小節の左手の伴奏形に、ともに二小節にまたがったスラーが掛けられている。この場合、私は第二主題を、第一主題とは違った雰囲気を持って、ゆったりとしたフレーズを長く感じて演奏したいため、41－42小節は二小節にまたがったスラーを掛けることを選択する。再現部の第二主題は、提示部とまったく同じように演奏してしまうことを避けるため、二小節ごとに掛けられたスラーを選択する。よって提示部と再現部の第二主題冒頭の部分においてはコルトー版のスラーの表記を参考に演奏したいと考える。演奏者にとっては、版による楽譜の表記の違いから、それぞれが何を意図したものかを考えていくことも欠かすことはできないだろう。そしてそのうちのどれかを選択するときには、実際に鳴る音が、ベルマンの言うようなそれが「全体の中でどのような位置にあるのか」ということを考慮に入れて選択するべきである。

研究者たちの作品に対する研究から、新たな事実が明らかになっていくこともある。音楽作品は何世紀も以前に創作されたものも多いため、それが現在までに伝わる過程で元の形が変えられてしまっているということも多い。実際に、現在出版されている楽譜には、後の研究者またはピアニスト、出版社の人間によって書き換えられているものが多い。例えば、ヨゼフ・ハイドンのピアノ・ソナタは現在出版されているものが、全てハイドン

によって作曲されたものかが判然としていない。その理由としては、ハイドンが活躍していた当時、ハイドンの作曲する音楽作品は芸術作品としてというより、大衆向けの音楽として扱われる傾向が強かったために、出版社がより広く大衆に受け入れられるような作品に変更しようとしたという事実があるからである。その当時の出版社は、例えばピアノ・ソナタであったら、ある楽章を別な作品から持ってきてすり替えたり、ひどいときには他の作曲家の作ったものを、ハイドン作曲のものとして出版したりもした。¹⁵そこまでひどくはなくとも、楽譜が変えられてしまうことはある。ショパンの『ピアノ・ソナタ第三番 短調 op.58』においてもそういった事例がある。第一楽章の 74-75 小節の пассаージュは、1844 年よりショパンに師事し、後に親密な友人の一人となったノルウェーのピアニストのトーマス・テルフセンによって書き換えられ、実際にいくつかの校訂版でテルフセンが考案したものが出版された。¹⁶



テルフセンの考案したものは、自筆譜に書かれているものに比べ、再現部の第二主題の力強い終止をなくしてしまい、貧弱な印象を与え、作品の性格が変わってしまっているよう感じられる。演奏者は、自分の使っている楽譜が、どのような校訂をされているものかを知ること重要である。このような、現在に伝わっている楽譜が、実は作曲者が書いたものではないと言う事実を、研究者たちが明らかにしてくれることも多い。発表されている研究結果を知り、演奏に活かしていくことも演奏者の使命となるだろう。以上のような場合においては、演奏者が音楽作品の形式を選択、決定しなくてはならないわけであるが、どのような決定を下すにしても、その根拠は必要となってくる。

このように、音楽作品の構造を知るためには、楽譜に記されている調や拍子、音符や様々な記号や指示を、そのままの状態ですべて演奏者が受け止めて認識していくこと、すなわち楽譜に忠実であることと、楽譜に記されているものが自筆譜に記されているものか否か、そうでないとしたらどのように校訂が行われているのかを知ることが重要となってくる。

¹⁵ ヨセフ・ブロッホ、ピーター・コラジオ 2002『ハイドン・ピアノソナタ 演奏の手引き——鍵盤楽器ソナタの概要と分析』中村菊子、大竹信子訳、全音楽譜出版社

¹⁶ アルフレッド・コルトー 1996『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳、サラベール社—全音楽譜出版社

こうして考えていくと「頭脳」とは、演奏者が音楽作品の構造、つまりは「形式(音そのものの在り方)」を知り、そこから実際に演奏する際に“どのような音が求められているか”を演奏者が認識したもののことを指しているということが分かる。

よって「頭脳」は、練習の際に何をするかを決定したり、演奏する場所による音の響きの違いを調整したりと、譜読みから最終的なステージでの演奏までのあらゆる場面で重要になる。演奏者の「頭脳」は、音楽作品を演奏する際に“どのような音が求められているか”を認識している部分であるため、演奏に関するあらゆる場面において、すべての行動の判断基準となるだろう。

2. 心

バレンボイムのいう「心」とは何だろうか。これは演奏するときの演奏者自身の感情のことを指していると考えられる。演奏するときの演奏者の感情とは、どのようなものだろうか。

もし音楽作品にはそれぞれ適切な感情というものがあり、音楽作品を演奏する際にはその適切な感情が演奏者にあらかじめ備わっていなければならないとしたら、音楽も感情も言葉に変換されることになる。つまり演奏者は、“これはこのような音楽である。ゆえに、演奏する時はこのような感情を持って臨まなくてはならない”と自分に説明したうえで演奏することになるのである。しかし本当に、音楽作品を演奏する際に、その音楽作品に適切な感情というものを演奏者は言葉にして持っていなければならないのだろうか。

ピアニストや評論家たちは、どのように音楽を言葉に変換しているだろうか。そしてそこからどのような感情を持つことができるだろうか。ショパンの『ピアノ・ソナタ 第三番 ロ短調 op.58』に関する言説をいくつか集めてみた。諸石幸生は次のように述べる。

ショパンのロ短調は特別の緊迫感を聴き手に要求する。それは堅く閉ざされた内なる世界での闘争といった気配をたたえており、聴き手をただならぬ経験に誘う異例の音楽なのである。ショパンは若き日に「スケルツォ第一番」をロ短調で書き、狂い惜しいまでの苦悩を作品にぶつけたが、「ソナタ第三番」ではさらに成熟した手法を見せ、自己の内面を見据えた結果をきわめてドラマティックで、しかも豊かなスケール感を誇る大作にまとめあげている。鋭角的リズムと激しく振幅を繰り返す調べに誘われて聴き手の感情も大きく波打ち、まるで襲いかかる試練に聴き手を立ち向かわせるような体験をさせる名作である。しかも終楽章は疾走するプレストだが、それはようやくたどり着いた立派な結論で締めくくるとは対照的に、聴き手を今一度終わりなき旅へ駆り立てるようでもあり、興奮は聴き終えてますます高められるという、心憎い作品である。

諸石の言説によると、演奏者はショパンのピアノ・ソナタ三番を演奏する際には、「鋭角的リズムと振幅するリズム」を使って、聴き手に試練が襲いかかるような体験を与えなくてはならないことになる。よって演奏者もそのような感情を持つことになるだろう。しかし、演奏者が言説から連想されるような感情を持ったところで、その演奏している音から試練が襲いかかるような体験を聴き手にさせることは、はたして可能であろうか。何よりも、ショパンはこの作品によってこのような体験を聴き手にさせようとしたと、言い切ることができるかは疑わしい。また、ショパンの「狂い惜しいまでの苦悩」や「自己の内面」とは何だろうか。私はショパンではないので、ショパンの「狂い惜しいまでの苦悩」を体験したり、ショパンの「自己の内面」を知ることは不可能である。仮にショパンの伝記を調べ、ショパンの「狂い惜しいまでの苦悩」や「自己の内面」を想像し、それと類似した演奏者の体験からくる感情——例えば、苦しみや悲壮感など——を言葉にして持ったところで、実際に鳴らされる音とはどのような関係があるというのだろうか。

野村光一は『最新 名曲解説全集 第15巻 独奏曲Ⅱ』のなかで、次のように述べている。

第一主題は展開されるにつごうがよさそうにみえる堂々たるもので、曲の冒頭で行進曲風の和音に支えられつつ重々しく奏出され、前途多幸を思わせる。しかし、それはやがて半音階的な雲におおわれて茫漠とかすんで行く。続いて綾織のようなつなぎの楽行処理が現れ、悲観、苦悶の上が加わる。曲はそれを突き破って、うるわしい、愛撫するような第二主題、ニ長調、カンタービレの旋律を誘導する。¹⁸

この文章はショパンのピアノ・ソナタ第三番の第一楽題から第二主題への推移部について書かれたものである。第一主題の“f”で奏される和音から、なぜ「前途多幸」を感じるにいたったか定かではないが、野村の言説を支持するのであれば、演奏者なりの「前途多幸」を想い、そこからくる感情を持って第一主題を演奏しなくてはならないだろう。さらに分からないことは、「愛撫するような第二主題」という言葉である。いったい誰の誰に対する「愛撫」なのだろうか。演奏者は、誰に愛撫するような感情をもって演奏すればよいのか。この言説は、音楽を解説しているというよりも、ショパンのピアノ・ソナタ第三番に寄せた、野村の個人的な詩のように感じてしまう。

ピアニストの岡田博美は、ショパンのピアノ・ソナタ第三番を次のように述べる。

何と盛りだくさんな曲でしょう！特に第1楽章の、楽想が目くるめくように次から次へと溢

¹⁷ 諸石幸生 1997『音楽の友 4月号』音楽之友社

¹⁸ 野村光一 1981『最新 名曲解説全集 第15巻 独奏曲Ⅱ』音楽之友社

れ出てくる、あまりの豪華さには胸が苦しく息ができないほどです。しかも、ロ短調という調性で書いたことは画期的といえます。私にとって、この調はいらいらしてて落ち着かない、暗いもので長く安住することは不可能に思われますし、ベートーヴェンが「黒い調」と呼び、「シューベルトは悪魔に魅入られた調」と恐れていたようですが、ショパンにとってはどうだったのでしょうか。主調に何を選ぶかということは、作曲家の言い表したいことに直結する、非常に重要なことであり、とりわけ第4楽章の主題はこの調の色をよく生かしています。全楽章を通じて、全宇宙を揺るがすごとく雄大で広大な、ショパンという人間のすべてが表されているといっても過言ではありません。¹⁹

確かにこの作品がロ短調であるということは、演奏者は当然知っていなければならない。しかしロ短調の響き自体から、岡田がいうような「悪魔」や「黒」といったネガティブな印象を、はたしてもつだろうか。そして演奏する際には、そのようなネガティブな感情を持って演奏しなくてはならないのだろうか。また、岡田自身、この作品を演奏する際に「全宇宙を揺るがすごとく雄大で広大な、ショパンという人間すべて」を表現しようとするのだろうか。そもそもこれらの言説のように、ショパンのピアノ・ソナタ第三番を言葉によって置き換えた場合、これらの言葉は音楽そのものを指し示しているようには思えないし、そこから連想される感情も、実際の音とは何の関係性ももっていない。言葉による感情を持つことと音楽作品を再現できることは、まったく別のことだろう。なぜならこれらの言葉は、音楽そのものである音の響きやテンポやルバート等を言い表すことができず、ただ単にショパンのピアノ・ソナタを演奏したり聴いたりしたときの、個人的な体験や見解を述べるに留まってしまうからである。

ウラディーミル・アシュケナージは「音楽が言いたいことを言葉にすれば、それは言葉になって音楽ではなくなってしまう。だから私は演奏するんだ」²⁰と言う。アシュケナージの言うように音楽と言葉は別のものであるし、無理に言葉に変えようとするところには個人的な解釈が入ることとなり、その言葉は音楽作品と無関係のものとなる。諸石、野村、岡田の言説は、ショパンのピアノ・ソナタ第三番を言い表しているものではなく、この作品に対するそれぞれの感情をはさんで作品そのものを解釈し、言葉によって別のものに変えてしまったもののように感じられ、ショパンのピアノ・ソナタ第三番の音とは一致しない。また、音楽が言葉に変換されたものから感情を連想していくと、感情も音楽そのものとは関係ないものになる。これらの言葉と感情は、ソントグの言う「内容」に繋がっていつてしまうのである。よって、もし音楽を言葉にし、そこから得られる感情をあらかじめ持っていないてはいけないのであれば、感情は演奏に必要なということになる。演奏者の「心」は、演奏に必要なものになるのだ。

しかし、ここで結論を出すことはできない。感情が演奏に不要であるということ結論は、

¹⁹ 岡田博美 1998 音楽の友 11月号 音楽之友社

²⁰ 青澤唯夫 1991『名ピアニストの世界』春秋社, p.15

どうしても腑に落ちない。なぜなら、自分がこれまで演奏をしてきて、感情は本当に不要なものだとは思えないからである。私は感情を捨てて音楽作品を演奏したことはないし、そもそも音楽作品を演奏する上で感情を捨てることなど不可能だった。では、なぜ私は上記の諸石、野村、岡田らの言説に不自然さを感じるのだろうか。その答えは簡単である。私自身がショパンのソナタ第三番に関して、言説にあるような体験をしていないからである。つまり体験をしていないために、上記の言説から得られる感情もただの言葉としか感じられず、言葉が誘発する体験の喚起が、私に起こらなかったのだ。このような場合、言葉はそれが指し示す概念なり体験とは結びつかず、言葉は本来の機能を失ってしまう。スーザン・ソントグは芸術作品から得られる体験を「純粹な、翻訳不可能な、官能的な直接性」²¹や「不可解ないかめしい出来事の直接的な感覚的対応物」²²と言っているが、まさしくこのような体験をしない限り、芸術作品について語られる言葉は音楽から離れ、その機能を停止する。諸石、野村、岡田らにとっては、自分たちの言説はショパンのピアノ・ソナタ第三番から得られた体験と結びついているものであるかもしれない。しかし、私は彼らと同じ体験をしていない。私が言説にあった言葉に不自然さを感じたのは、それらの言葉を作品の音そのものから得られる体験と結びつけられず、言葉が作品の「内容」と結びついてしまったからである。つまり、読み手である私が、音楽作品を言葉にして、解釈しようとしていたのだ。

スーザン・ソントグは、このような作品に対する言葉による解釈に対して、テネシー・ウィリアムズの書いた『欲望という名の電車』に関するエリア・カザンの演出を例として挙げている。

エリア・カザンの『欲望という名の電車』演出ノートを見ると、この作品を演出するためにはカザンが次のことを発見しなければならなかったことがはっきりする——すなはち、スタンレー・コワルスキーはわれわれの文化を呑みつくさんとしている肉欲と復讐と野生の権化であり、一方、ブランシュ・デュ・ボワは西欧文明、詩、繊細な薄衣、かそけき明暗、洗練された感情等々(まあちよっとばかりトウが立っているにせよ)のすべてである、と。こう解釈すればもう、テネシー・ウィリアムズの強烈な心理的メロドラマはいともよくわかる作品となるだろうというものだ。これは何かについての作品、西欧文明の衰退についての芝居なのだというわけだ。もしかかわりに、スタンレー・コワルスキー名の男前のならずものとブランシュ・デュ・ボワという名前の峠を越した薄汚い別嬪についての芝居だという建前でいくとすると、どうやら、ことは手に負えなくなってしまうらしいのである。²³

²¹ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.26

²² スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.26

²³ スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄 訳、筑摩書房、p.25

ソングが挙げているものは、作品を言葉によって解釈した結果、別のものに変えてしまったという分かりやすい例である。カザンの例ほど高等なものではないにしても、私の場合も具象を言葉によって解釈しようとしたことには変わりはない。音そのものであるショパンのピアノ・ソナタ第三番という音楽に対して、言説にあった言葉のみによって解釈し、そこから言葉によって感情を得ようとした。ゆえに私は不自然さを感じたのである。

そうすると、演奏者の音楽作品を演奏するときの感情とは、どのようなものだろうか。音楽作品を実際に音にしていったり楽譜を読んでいったりする際に、演奏者は作品に対して、不確かなものであるにしても様々な印象や想像や気分を持つだろう。しかし、演奏に関するはっきりとした感情を持つのは、まだ先のことではないだろうか。

例えば、誰しも気軽に友人と会話をしているときにも感情は持っているだろうが、そのときに、“次の発言をするときはこのような感情をもとう”といったようには誰も考えないだろう。気軽な会話で不自然さが感じられないのは、話すという手段が私たちに身に付いているからである。そのため会話の際の感情は不自然なものにならない。音楽作品を演奏する場合にも同じことが言える。演奏者に音楽作品を表現する手段が備わり、演奏することによって音楽を体験しているからこそ、演奏者の感情が入った演奏は自然に聞こえるのである。音楽からくる体験が得られるよりも先に感情を持つてしまうと、そこには不自然さが生じてしまう。演奏する感情が体験から得られなければ、それはもはや「内容」になっていくしかないのだ。

このように演奏する感情は、音楽を体験することからその都度感じるものであると考えられる。そうすると感情とは、常に新鮮なものであるはずだ。もし感情が、音楽を体験することに先行してあらかじめ備わっているとすれば、それは感情が捏造されているということになるし、その都度鳴っている音響から感情を得ることができなかつたら、演奏自体が不自然なものになってしまうだろう。音楽作品を弾く瞬間や、鳴っている音響を聴いた瞬間に、その都度自分の感情の変化を敏感に感知することができるからこそ、何百年も前に作られた作品は、音に変換される際に、常に新しいものとなるのだろう。演奏者の感情は準備されるものではなく、音楽作品を表現する手段が備わって演奏され、音楽を体験した瞬間に、自然と湧き上がってくるものであると考える。よって、演奏者に音楽作品を演奏する手段が備わらないうちは、演奏者の感情は必要ない。演奏者の感情、すなわち「心」は、音楽作品を演奏することができ、実際に鳴らされた音を聴いたときに初めて持つことができるのだ。

3. 指

演奏に関与してくる「指」とは、演奏する際の演奏者の身体の動きのことである考えられる。演奏する際の身体の動きとは、具体的にどのようなものを指すのだろうか。ピアノ演奏の場合を考える前に、他の芸術では身体の動きというものをどのように扱っているのかを見てみたい。

能楽師の小早川修は、子どもに能を教える時に、その演目の話の内容や動作にどのような意味があるのかを教えず、身体動作の形だけを伝える。その際に、無駄な言葉を使わないという。

子どもの頃は、役になるとか、感情移入をすることは教えません。教えると、こましゃくれて大成しないと言われます。全身を使って声を出すことのみを稽古します。²⁴

では小早川の指導はどのようなものであろう。次に挙げるのは、実際に子どもに稽古をつけているときの小早川の言葉である。

「手は右、分かった？ じっとする。まっすぐ。ここ見てる？ お手手右。そうそう。みんな立つよ。順番！ 手。そう。もっとピッ！ 前。走らないの。」²⁵

上記の小早川の発言は、身体の所作のみを指示をするものである。言うまでもないことであるが、能には決まった型がある。小早川はその型の形式を、そのままの言葉で子どもに伝えているのである。そうすると、動作はそのまま子どもの身体にすり込まれていく。子どもには、“この動きは、こういう意味を持ったものだから、こういう気持ちで踊る”といったような、感情の入り込む余地は与えられない。

次に、ピアノ演奏のメソッドの例を見てみる。セイモア・バーンスタインは、自身の考案したピアノ奏法に関するメソッドに取りかからせる前に、次のような注意を学習者に与える。

今後この練習をする時には、必ず顎を緩め、唇をわずかに開いたままにするように。歯を食いしばり唇をキッと結んでいるのは緊張している証拠であり、その緊張は必ず首や肩に広がっていき、鍵盤での音のコントロールを不可能にする。²⁶

バーンスタインの注意も、小早川の言葉と同様に動作のみに向けられた言葉である。バ

²⁴ 今田匡彦 2010『音楽と言葉をめぐって I——音楽を教える言葉の東西——』日本音楽教育学会第40巻、第2号

²⁵ 今田匡彦 2010『音楽と言葉をめぐって I——音楽を教える言葉の東西——』日本音楽教育学会第40巻、第2号

²⁶ セイモア・バーンスタイン 1999『心で弾くピアノ——音楽による自己発見』佐藤覚、大津陽子訳、音楽之友社、p.178

ーンスタインの言葉はピアノを弾く身体の動作の型を示しており、同時に、その動作の型をどのようにしたら実現することができるかを端的に示している。ここにも感情はまったく関係してきていない。

演奏者が音楽作品を演奏する際の動作も同様であると考えられないだろうか。音楽作品には、“音楽作品の音”という、決まった「形式」があり、その音を具現化させるためのものが演奏者の身体の動きであるならば、そこには小早川やバーンスタインの言葉のように具体的な動作の型が存在するはずである。つまり、あるフレーズを弾くためには、それが弾けるような、決められた動作が存在するのである。

よって演奏者の動作は、演奏するフレーズやパッセージ、大きく言うならば演奏する音楽作品ごとに、形式化されると考えることができる。その演奏する際の動作の形式が、バレンボイムの言う、演奏に関与する「指」であるのだ。動作の形式は演奏する音楽作品の「形式」に由来する。つまり“どのような音が求められているか(頭脳)”に対して、“求められている音を出すために、身体をどう動かすか”ということが、演奏に関与する「指」なのである。このことから、演奏に関与する「指」も、音楽作品の「形式」に繋がるものであるということが分かる。また、私たちはこの形式化された動作のことを、普段“技術”と呼ぶ。演奏に関与する「指」とは、演奏する技術のことである。そして技術を習得する際には、演奏者は自分自身に対して、小早川やバーンスタインのような具体的な身体の動きの指示を出し、小早川に教わった子どものように、そのままを身体にすり込まなくてはいけない。その作業においては演奏者の感情が入る余地はない。

ここまでで私が出した結論は、上記のように、演奏する「指」とは演奏する技術のことであり、技術とは音楽作品を演奏することができるための身体の形式である、というものである。しかしこのままでは、「演奏するための身体の形式」、つまり演奏する技術というものが具体的にどのような事柄を指しているのか、その定義が曖昧なままである。ペドロ・デ・アルカンタラは演奏する技術に関して次のように述べる。

「テクニックとは、音楽概念を具現化するために必要な、肉体的な手段である」。この定義に賛成する音楽家は多いだろう。しかしこの定義は、理にかなっているように見えるが、実は、心^{マインド}と身体^{ボディ}の分離をほのめかしている点で(実際にはそんなことはあり得ない)、誤った解釈と言わねばならない。[中略]「テクニック」の定義をやり直してみよう。[「テクニック」とは]『音楽概念を具現化するための心理身体的な手段である。』^{サイコ・フィジカル} 27 ※([]内下町)

さらにアルカンタラは、技術を単に肉体的な動きのみに限定して定義する考え方に対して、「テクニックと音楽そのものとの分離を招くと警告したい。つまり、演奏活動における

27 ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニック入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.227-228

〈何を what〉と〈どのように how〉とを分離させてしまう」²⁸と注意を与えている。

これらのアルカンタラの言葉は、アレクサンダー・テクニクの「自己^{セルフ}」という考え方——身体(ボディ)と心(マインド)を切り離して考えず、人間の動作はそれらの総体としての表れであるというもの——が背景にある。

つまり、アルカンタラのいう演奏における技術とは、指がよく動くことや持久力があるなどといった、単に目に見える肉体の動きだけを指すものではなく、演奏者がどのような音を出して演奏したいかを認識し、その認識に連動して、出したい音を具現化するための身体を動きが起こるといふ、思考と身体動作の一連の流れのことを指しているのだ。

あなたは、脳を鍛える、より正確に言えば、神経によって結ばれた脳と筋肉のあいだの結びつきを鍛えるのである。²⁹

そしてアルカンタラは良いテクニックの特徴を、ゲンリッヒ・ネイガウスの見解を用いて次のように述べる。

第1に、良いテクニックとは、作曲家の意図と音楽そのものの意図を実現する。ネイガウスはここで、演奏家としての基本的な姿勢(音楽に献身するためには自我を消し去ることが必要)を暗示している[中略]

第2に、良いテクニックは、^{コンセプション} 考 え と ^{パーセプション} 知覚的な理解とを結びつける役割を果たす。演奏家は、心の耳を通して何かを受け止め、理解する。そしてこの概念を具現化し、結果を客観的に評価する。何をどのように演奏したいのかを明らかに示してみせる。自由自在のテクニックとは、つまり、^{セルフ} 自己の使い方と同じものであって、良い使い方は、あなたの感覚認識をより正確なものへと研ぎ澄ましていくのである。³⁰

演奏する際の技術とは、身体の動きのみを指すのではなく、演奏される音楽という目的と結びついた、つまり、演奏者が“どのような音をだしたいか(頭脳)”と連動した身体の動きのことを指す。演奏するときの形式化された身体の動作とは、まさにこのことである。アルカンタラは、「単純な動作でも複雑な動作でも、動作の1つ1つに音楽的なひらめきを注ぎ込むべきである」³¹と言う。演奏者の身体の動きは、決して音楽から離れて考えられるべきことではないのである。また、演奏する技術を演奏者が獲得する際には、アルカンタ

28 ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニク入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.228

29 ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニク入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.228

30 ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニク入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.234-235

31 ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニク入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.235

ラという言葉にあった「自我を消し去る」ということ——感情を排除し、動作のそのままを身体にすり込んでいくということも重要となってくる。音楽作品を演奏する身体を習得できるまでは、演奏者の“自身がどうしたいか”ということはないのである。身体の形式を習得する際に必要なことは、“(音楽のために)自身をどうすべきか”ということだけである。技術の目的は音楽であるため、そこに演奏者の自我、つまり「心」は関係してこないだろう。

4. 頭脳、指、心と演奏

ここまでで、バレンボイムのいう演奏に関与する、演奏者の「頭脳、心、指」の三つの要素について考察してきた。その結果、演奏者の「頭脳」とは音楽作品の形式を知り、“どのような音が求められているか”を認識すること、「指」とは“求められている音を出すために、どのように身体をうごかすか”といった、音楽に連動した動作の形式を身につけること、そして「心」は、演奏者に「頭脳」と「指」が備わって演奏し、音楽を体験する際に、自然と湧きあがる演奏者の感情であると、それぞれを定義づけた。また、演奏者が習得すべきことは作品の「形式」に繋がる「頭脳」と「指」であり、その習得する過程においては、「心」はいっさい必要ないものであるとした。バレンボイムの言葉は、「頭脳、心、指」が同等に演奏者に習得されていくものと感じられたが、「心」は、演奏者に「頭脳」と「指」が備わって演奏し、音楽を体験することができるまで持とうとしてはならない。そうでなければ演奏者の感情は、音楽作品を言葉によって解釈するだけのものとなり、音楽作品とは別物になってしまう。逆に言えば、音楽作品にふさわしい感情が持てたときに、演奏行為は一つの完成された形になったといえるだろう。

第二部では実際に、自身が演奏に取り組むショパンの『ピアノ・ソナタ 第三番 ロ短調 op.58』の構造の分析（頭脳）と、それを演奏する身体の動作の形式（指）について考察を進めていく。

Ⅱ. ショパン『ピアノ・ソナタ 第三番 短調 op.58』の分析と演奏法について

ショパンはその生涯で、三つのピアノ独奏用のソナタを作曲している。一つ目はショパンが十八歳の時に作曲された、『ピアノ・ソナタ第一番 短調 op.4』で、これは当時の師、ユゼフ・エルスネルの課題に対して、作曲練習用として作られたものである。この作品には、ショパンの独創性は見られないとされ、今日において演奏される機会は少ない。二つめのピアノ・ソナタは、1837年から1839年にかけて作られ、ショパンが29歳の時に完成された『ピアノ・ソナタ第二番 変短調 op.35』である。このピアノ・ソナタは、ショパンの作品の中でも傑作の一つとされており、今日でも広く演奏されている。作曲された当初は、ショパンはソナタ形式を完全に習得してはいない等の批判が多かったようである。³²ショパンの独特の作風は、当時からその異彩をはなっていたのであろう。

そして、三つ目のピアノ・ソナタが『ピアノ・ソナタ第三番 短調 op.58』であり、1844年、ショパンが34歳の時に作られ、エミリー・ド・ペルトゥイ伯爵夫人に献呈されている。この時期のショパンは、私生活において苦しいことが多かったようである。十代の頃より身体は弱く、体調を崩しがちであったショパンであるが、前年の1843年の秋から体調が再び悪化し、たびたび病床に就いた。1843年の11月中は、パートナーであるジョルジュ・サンドがパリに不在であったため、一人で過ごさねばならず、そのことが病を一層耐えがたいものにしたようだ。1844年の春には体調が回復してくるが、五月の末にショパンの父親が亡くなった。このショックによりショパンは発熱をくり返し、誰にも会おうとはしなかったようである。しかし、ポーランドから姉のルドヴィカが夫を伴ってパリまで足を運んだことが、ショパンにとって救いとなった。姉と再会ができたことと、パリをしばし離れ、ノアンという田舎町での療養をしたことが功をそうし、精神的にも肉体的にも回復に向かったようである。また、パートナーであるジョルジュ・サンドの息子であるモーリスとの間での揉め事にも、この時期煩わされていた。³³このピアノ・ソナタは、ショパンがこのようなことを経験した時期に創作された。

今回この作品の分析及び演奏法の考察に取り組むにあたって、イグナツィ・ヤン・パデレフスキ、ルドヴィグ・ブロナルスキ、ユゼフ・トゥルチヌスキ編集のパデレフスキ版とアルフレッド・コルトーが校訂したコルトー版、そしてジャン・エキエルが編集したエキエル版の三つの違った版の楽譜を使用する。その理由は、パデレフスキ版は日本でショパンの音楽作品を取り組む際に広く使われているからである。コルトー版に関しては、コルトーによる分析や演奏法の解説や練習方法まで載っており、ショパンの作品を多く演奏し

³² 野村光一 1981『最新名曲解説全集 第15巻 独奏曲Ⅱ』音楽之友社,p.143

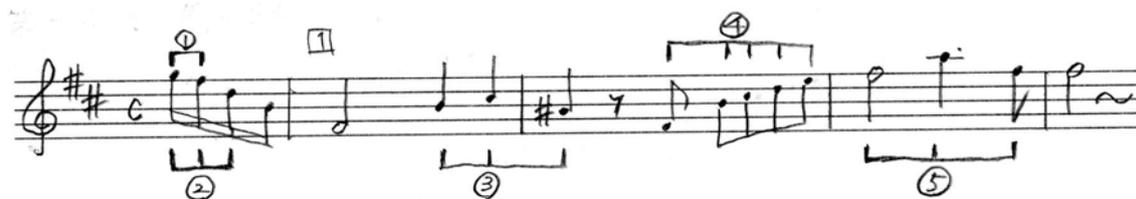
³³ バルバラ・スモレンスカ=ジェリンスカ 2001『決定版 ショパンの生涯』関口時正訳、音楽之友社、p.253

たピアニストでもあるコルトーの意見を参考にしたかったからである。またエキエル版に関しては、この三つの版の中で唯一「URTEXT」と銘記されていることと、また、最新の研究結果による編集が為されているためである。

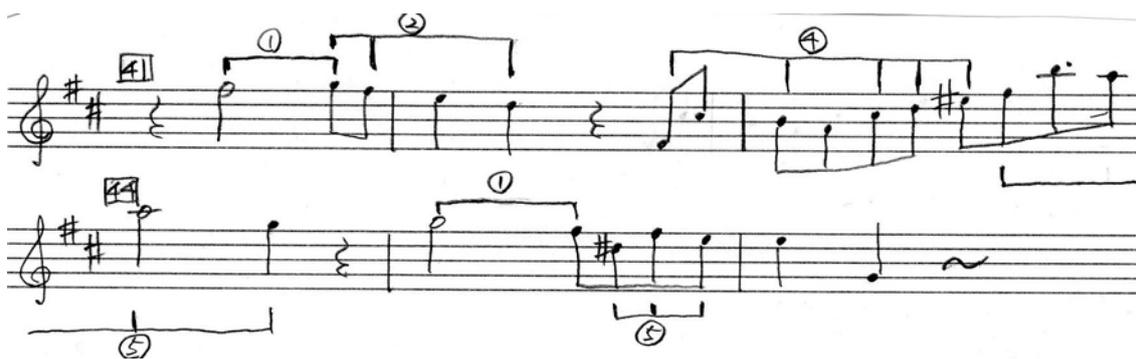
○主題の比較

初めに各主題の比較をしてみる。各主題には関連する要素が見られる。楽譜上の①～⑤は、主題を形成する要素であると考えられる。

第一楽章 第一主題



第一楽章第二主題



第二楽章スケルツォ

Handwritten musical score for the second movement, featuring a piano introduction and a rondo section. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats. It includes various musical notations such as slurs, fingering numbers (1-5), and dynamic markings.

第二楽章 スケルツォ部とロンド部

Handwritten musical score for the third movement, consisting of two staves. The top staff is in 3/4 time with two flats, and the bottom staff is in 3/4 time with three sharps. The score includes slurs, fingering numbers, and a dashed line indicating a melodic connection between the two staves.

第三楽章

Handwritten musical score for the fourth movement, written in 3/4 time with three sharps. The score features a sequence of notes with slurs, a triplet, and fingering numbers.

第四楽章

Handwritten musical score for the fifth movement, written in 3/4 time with two sharps. The score shows a series of eighth notes with slurs and fingering numbers.

○第一楽章

Allegro maestoso ロ短調 ソナタ形式 4分の4拍子

- i 提示部 1-90 小節
 - 第一主題 1-40 小節
 - 第二主題 41-75 小節
 - 経過句および小結尾 76-90 小節
- ii 展開部 91-134 小節
- iii 再現部 135-183 小節
- iv コーダ 184-202 小節

この曲の第一主題は、下降する十六分音符の音型から始まる。第一主題冒頭の十六分音符の初めの二つ、G-Fis の半音階進行は、このソナタの中で、多くの部分のモチーフとなっている。次いで両手で広い音域を押さえる和音がスラーによって結ばれて、八分休符の後、今度はスラーの指示のない両手の和音の進行が出てくる。上声が Fis の音になる和音までこの進行は続き、最後は Fis-A-G-Fis という上声を伴った、スラーのかかった和音の進行が出てくる。スラーの記され方や八分休符の位置、*crescendo* を考慮に入れて考察していくと、一つの明確なフレーズやエネルギーの流れを感じ取ることができる。また、最後の Fis-A-G-Fis を上声に伴った和音（3-4 小節）を弾く時に、左手の 1 の指で H-H-Cis-D を押さえるが、この進行および左手の和音が乖離していくことにより、最後の和音でエネルギーが収まるのではなく、最後の和音までエネルギーは解放されていく方向性を持つと考えられる。この冒頭部分は強い緊張感を持っている。

しかし実際に音による緊張感を出そうとして身体を固くしてしまうと、響きが固くなってしまい、肝心のフレーズがブツブツと途切れてしまう。この冒頭の部分はフレーズがどこまで続くかを意識し、身体を楽にした状態のまま、打鍵の瞬間だけ指先を固くして演奏すると、フレーズを保ったまま、緊張感のある音が出せる。

また、最初の十六分音符からのメロディ・ラインを弾く際には、指を鍵盤と平行にして降ろすようにすると、メロディ・ラインの音色をコントロールして弾きやすくなる。そのためには、上腕から腕全体を、鍵盤に対して横に移動させる動きが重要となってくる。私は手が大きい方ではなく、指と指の間もあまり開かないため、ことさら、この腕を横に移動させる動きが重要である。そして、音の強弱は腕の重さを利用し、前腕の屈筋を酷使しないようにする。前腕を酷使して強弱を出そうとすると音色がきつくなり、冒頭から耳をふさぎたくなるような演奏になってしまう可能性がある。左手も右手と同様に、腕を横に移動させるようにして弾き、鍵盤からあまり高くないポジションから指を降ろして弾くようにすると、左右の音のバランスもコントロールしやすい。この部分を演奏するときは腕全体を楽にし、腕の横への移動を意識して弾く。3 小節の和音は、それぞれの和音を弾いた

直後に手首と腕の力を抜き、意識は次の和音へと向けるが、テンポを速くしないように気をつける。

またテンポであるが、最初に記されている *maestoso* の指示を考慮に入れると、早すぎないテンポで演奏するほうが良い。四分音符=95~100位のテンポで、*maestoso* を意識しながら弾く。

8小節の3拍目には、フォルツァンドの記された H のオクターブが出てくる。またこの音には、フォルツァンドも記されている。演奏する際には、この音をどのように捉えるべきであろうか。それまでは厚い和音の響きの連続に続き、H のオクターブによるシンプルな響きそのものも特徴的である。このオクターブの後に続く部分を見ると、8小節の四拍目からは和声はホ短調へと転調している。この部分を自分で弾いていると、この音はそれまでの曲の流れを、印象的な H のオクターブの響きによって中断させ、なおかつ音楽がホ短調に転調する直前に、ロ短調の主音を鳴らすことによって、続くホ短調が新鮮な響きをもって聞こえてくるように感じる。これは私の個人的な印象に過ぎないが、演奏する際には、この音の持つ特徴的な響きを充分意識し、それが音楽の中でどのような働きをするのかを考えることが必要となってくるだろう。

この音は響きそのものが特徴的であるため、指を鍵盤に叩きつけるようにして、きつい音を出そうとする必要はないだろう。右腕全体を楽にし、なおかつ腕の重みを生かして鍵盤の底を素早く突くように弾くと、この音が他の部分と比べて浮き立ち、きつい音色を出さずに弾ける。

11小節の左手、2拍目からのアルペジオは、上腕を横へ動かし、指を鍵盤と平行の位置に持って行って弾く。

12小節からは、第一主題の冒頭の下降する十六分音符の形が半音階で17小節の1拍目の B の音まで上っていく。この部分を演奏する際の留意点として、山内悠子は次のように述べる。

この箇所は気持ちが一気に登りつめる。こうした音型は勢いに乗って急ぎ気味になりやすいが、曲の最初に示されている *maestoso* はこの部分において生かされるべきで、決して急ぎすぎず半音階で進行されている音をしっかりとらえて演奏すべきである。³⁴

半音階進行は、左手の音型の13小節の1拍目から17小節の1拍目にかけての C-F の音にも見られる。この C-F の半音階進行には、パデレフスキ版、エキエル版はスタッカートが、コルトー版には“()”を付けてテヌートが書かれている。ちなみに自筆譜にはテヌートもスタッカートも記されていない。この部分の半音階で進行されている音をしっかりと出し、クレッシェンドを出すためには、テヌートで付けた方が弾きやすい。また山内の

³⁴ 山内悠子 1996『ショパンのピアノ・ソナタ 作品58に関する演奏上の一考察』東京女子体育大学紀要 第31号

いうように、クレッシェンドに伴って急速なテンポの変更をしないように気をつけながら演奏するべきである。このパッセージにおいても、上腕から動く腕全体の横移動が重要である。

17小節の1拍目の和音は上体を起こして、背筋の力を利用して弾く。また、17小節は変ロ長調、18小節はト短調であるが、二つの小節の左手の2、3、4拍目の音は、それぞれの調の、第三音―第四音―第五音であり、右手の上声は第五音―第四音―第三音である。このパッセージは同じ動きが繰り返されながら19小節の1拍目の和音へと向かうものである。その際の身体の動きは、腕全体を楽にしていることはもちろんであるが、オクターブ奏される和音と和音の間が近いため、上腕からではなく、肘を起点として横に移動することが必要となってくる。またこの部分は、ペダルによって音を持続させながら、右手の上声と左手のバスを弾く指を鍵盤上に残し、他の指はそれよりも早く次の和音へ準備させると、スムーズに弾きことができる。

20小節の1拍目の左手の和音はアルペジオで奏されるが、その和音を弾いた反動を利用して腕を右側へと持っていき2拍目からのスケールを弾き始める。20小節2拍目からのスケールを弾く際には音の下降に伴って、上体を右から左へと持っていくが、21小節の2拍目の右手の和音からは、上体を動かさない。右手の上声のF―Gesをしっかりと響かせて弾くためである。よって21小節の2拍目からの左手のスケールは、上腕の動きだけで弾く。

23小節から29小節の1拍目にかけては、左手は二小節にまたがった十六分音符の半音階進行になり、右手は二声に分かれる。左手の半音階進行は全体を通してあまり大きな音を出さない。よってここを弾くときは、はじめは指の重さだけで弾き、徐々に肩から下の腕の重さだけをかけていく。しかしあまり重さをかけすぎると、その重さを支えるために上腕から先の部位が力んでしまうため、重さをかけていくのは指先で支えられる程度が目安である。右手の上声は三度同じ旋律をくり返し、左手の半音階進行は二小節間隔でF、G、Aの音から始まる。この部分は、二小節ごとに段階的に切迫した緊張の高まりを感じさせるフレーズである。この部分を演奏するとき右手と左手がずれてしまうことが多々あった。原因は25小節の1拍目や3拍目のような分散和音を弾くときに、どうしてもテンポの中で弾くことができないからである。理想としては左手の半音階進行の速さを変えずに演奏したいが、どうしても右手の音が左手の速さにはまらないし、右手の跳躍する分散和音を正確に弾くことも難しい。この場合においては、右手の上声に左手のタイミングを合わせると、あまり音楽の流れを途切れさせず、右手もより確実に音を弾くことができる。またこの二声のメロディを弾くときは、弾いている指の延長線上に、できる限り肘を持ってくることによって、弾きやすくなる。

29小節の2拍目からは変ホ長調の和音が三連符で奏されるが、この部分は上体を左から右へとずらしながら30小節2拍目の最後の和音をしっかりと押さえてそこまでの勢いを抑え、3拍目のアクセントの付いた和音を一音ずつ腕から指の全体を使って弾く。

31小節からのシンコペーションのパッセージで注目したいのは、1拍目の右手のGis―A

の十六分音符の半音階である。第一主題の冒頭の十六分音符の下降の進行も、初めは G—Fis の半音階であったことや、この後に出てくる多くのフレーズを考えると、このソナタにおいてこのような半音階は、新しいフレーズの始まりなど、多くのフレーズの要素となっていることが分かる。そうして考えると、このパッセージは早く弾かずに、半音階が聴き取れるくらいの速さで演奏されるべきであると考えられる。私は指の間があまり開かないため、この部分の右手は上声のシンコーションを出すために、フレーズの出だし（31 小節の 1 拍目の Gis—A）以外の内声の十六分音符を、鍵盤の底まで押して弾こうとせずに、鍵盤に触る程度で弾く。上声の音を弾く際には、弾く指の延長線上に肘を持ってくる。そうすることで上声と内声の音量のバランスも良くなる。また、左手のバスにはニ短調の旋律がある。これらの音が 31—33 小節の 1 拍目の和音にかけて根底になっていることで、この部分がニ短調であると聴き取ることができるため、これらの音は、上腕から先全体を使って音を響かせながら演奏する。

33 小節から 34 小節にかけては、B—B、A—B—A、G—G、F—G—F というメロディがあり、そのメロディが直接 35 小節からの十六分音符のアルペジオにつながっているため、このメロディを出して弾くことが重要である。そのために、33 小節の 1 拍目の裏拍の、アクセントの記された上声の B はその前のフレーズの最後の和音を弾いた反動を利用して指の腹を硬くさせて弾き、続くアクセントの記された上声の A、G、Fis は、前腕を少し内側へ回転させて小指を高い位置に持っていき、そこから今度は前腕を外へ回転させ、小指にスピードを加えて鍵盤を押す。

また 31 小節から 40 小節にかけては、ニ短調の属七の和音がずっと鳴っているため、第二主題に入るまでは属七の和音の緊張感を音に感じながら、演奏するものと考えられる。

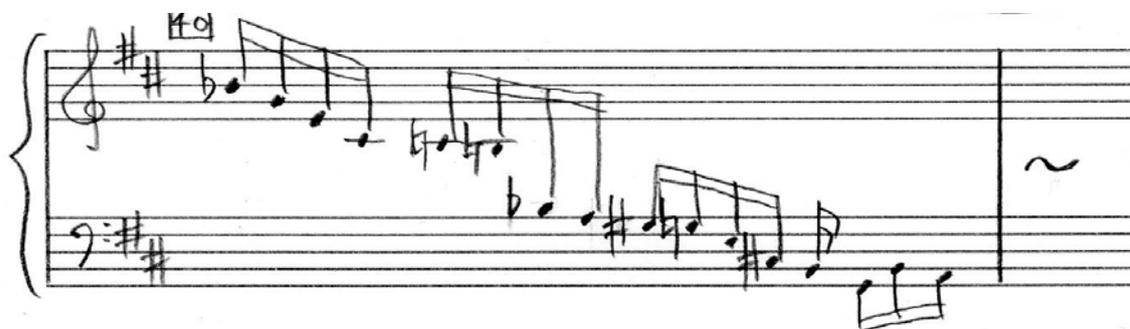
37 小節から 40 小節にかけてのアルペジオを弾くときは、この部分を歌いすぎると、第二主題に入る前に音楽が重たくなり、第二主題の印象を薄れさせてしまうため、このアルペジオは抑揚をつけようとせずに、40 小節最後の四つの十六分音符に向かってテンポをゆるめながら、音を減衰させていくように演奏する。

39 小節の最後の四つの十六分音符を左右の手で弾き分ける指示がある。コルトー版は、後ろ三つの音を左手で弾きわけるように書いてあるが、ショパンの自筆譜には一、三つ目の音は右手で、二、四つめの音は左手で奏すように記されている（パデレフスキ版、エキエル版はショパンの自筆譜と同じ書かれ方である）。ショパンはなぜこのような指示を書き込んだのであろうか。この四つの音をそのまま右手で弾き続けるよりも、左右の手で弾き分けた方が一つ一つの音が弾きやすくなり、また自然なテヌートが付けやすい。また、左右で弾き分けるというそれまでとは違うことを演奏者がすることによって、より意識的に一つ一つの音の響きを考慮して弾くことができ、第二主題へ移行する変化を演奏によって表現しやすくなる。私はここでのショパンの左右の手によって弾き分ける指示をこのように考える。

- ・自筆譜、パデレフスキ版、エキエル版



- ・コルトー版



また、コルトー版のような表記の場合には、第二主題に入る前の最後の三つの音、Gis-H-A が、3小節の第一主題の Fis-A-G と同じ音型であることを意識させようとしているとも考えられる。

第二主題は二長調へと転調され、夜想曲風の美しいメロディで奏される。sostenuto の指示からも考えられるように、この部分のテンポは少しそれまでに比べ遅く設定されるべきである。また、ここにはペダルの指示が記されているが、この指示は主に左手に二拍単位で付けられている。そうするとこの部分はアルペジオの響きをペダルによって残しながら演奏することを指示しているものと考えられる。第二主題の演奏の仕方は、ショパンの演奏を実際に聴いていた、ショパンの弟子の一人であるカルロ・ミクリの証言を参考にした。ミクリは、ショパンは伴奏部によって正確なテンポを保ちながら、メロディは拍子にとらわれずに様々な性格を出しながら演奏していた、と証言している。³⁵ショパンが常にこのように弾いていたのか、また、ショパン本人が本当にそのような意識を持って演奏していたかは定かではないが、実際にミクリがショパンの演奏を聴いて、このように考えたということは重要なことである。ミクリの証言は厳格にテンポを守って演奏せよと指示するものではないだろうが、第二主題のような演奏者が歌いたくなるようなフレーズは、演奏

³⁵ ジャン＝ジャック・エーゲルティング 2005『弟子から見たショパン——そのピアノ教育法と演奏美学』米谷治郎・中嶋弘二訳、音楽之友社、p.69

この装飾音は（とくにショパンの好んだ装飾音）は通常、完全に間違っただけで演奏される。したがって、これに関しては次のことに注意してほしい。

この装飾音は先取しない。装飾音の初めの音は、主要音の拍の頭に入る。したがって、この装飾音符の音の長さは、主要音の長さのなかに含まれる。[中略] この場合（55小節）は、装飾音符をすべてトリルと同じように十分に強く、はっきりと弾くのがよい。³⁶

この小節のトリルの前に示された装飾音は、ダンのいうように、左手バスの Cis と同時にトリルと同じように弾き始めるべきである。

41小節から55小節の伴奏型は六連符、51小節から60小節の伴奏型は四連符である。51小節からの左手の伴奏形は、肘を弾く指に合わせて左右に振りながら、指は鍵盤に触れる程度の感覚で弾くと、一層メロディを際立たせることができる。

61小節からの右手はオクターブで奏されるが、この部分を弾くときは鍵盤を押す瞬間のみ、前腕の屈筋と手首、指に力を入れて弾き、それ以外は力を入れない。そして、それらを上腕によって持ち上げ、次の音の鍵盤へと移していくと、この部分に付けられたスラーを演奏することができる。

66小節から68小節の1拍目にかけての右手は、上声の D-D-Cis、H-H-A、E-E-D、Fis-Fis-E が、第一主題の要素⑤の Fis-A-G の変化型であると考えられる。この上声を、内声とのバランスを考慮しながら強調したい。70・71小節も同様である。またこの音形は、72小節からの半音階進行に発展していく。その半音階進行は、74小節の1拍目まで続いている。この上声を弾くときは、上半身をやや右側に傾け、その重みを利用して弾くと、音をクリアーに出しやすい。また左手は上腕を使って横に移動させ、鍵盤の上を手を置くようにすると、外しにくくなり、音量のバランスも良くなる。

74小節の1拍目とその1拍目の裏拍の間でフレーズが途切れているが、この部分では腰から上を楽にしてブレスをするとちょうど良い間ができ、またその後のフレーズを弾く際に新たに入ることができる。

76小節からは経過句に入る。ここのアルペジオの、左手から右手の移行は、音の統一性に留意したい。このアルペジオを弾くときは、上腕を横に移動させながら、指の重さのみで弾くと、音が均一な響きになる。また、右手アルペジオの中にはメロディを見つけることができる。メロディの音を弾く際には、指と同時に肘をわずかに前に出し、その際に上体も、右手に重さをのせるためにやや右側に傾ける。そうすると、他のアルペジオの音と音色の区別を付けて演奏することができる。78、79、81、82の各小節に、それまで十六分音符で書かれていたアルペジオの音符に、ショパンは敢えて付点八分や付点四分等を付け加えて書いている。ここで付点八分や付点四分が付け加えられた音符は、その次の1拍目や3拍目に出てくる和音の、和音構成音である。これらの音も、他のアルペジオと区別を付けるために違った音色が要求される。これらの音を弾く指に上体の重さをかけると、音

³⁶ ジョン・ピートリー・ダン 1980『ショパンの装飾音』高橋隆二訳、音楽之友社、p.13

の響きを残すことができる。

79 小節の 3、4 拍目の上声の音型は、第二主題に出てくる 43 小節の 4 拍目の H から 45 小節 3 拍目までの G の音型を発展させたものと考えられる。この部分においては、第二主題の歌い方を意識したい。そのためにここは、しっかりと指を下へ降ろすように動かし、肘を稼働させて前腕から先を横へ運ぶ。

91 小節からは展開部に入る。展開部では、第一主題と第二主題が様々な形で展開されている。展開部の大きな特徴の一つとして、91-114 小節にかけての、第一主題をモチーフにした対位法的な手法で展開されている部分がある。リズムをはっきりと出し、105 小節から 110 小節にかけて、一小節ごとにニ短調-嬰ト長調-ハ短調-ト短調-変ト短調と、目まぐるしく転調される部分で、フレーズを失わないように注意して演奏する。展開部に寄せて、コルトーは次のように述べる。

リズムの明確な特徴とオーケストラのような響きによって、主要テーマの対位法的な反復を引き立てるように努める。

このエピソードの演奏では、ピアニストはルバートするところは全くない。

だからと言って執拗なまでに厳格なテンポを守るように進めているわけではない。³⁷

展開部がそれまでの曲調と異なるのはソナタ形式の特徴からいって当然のことであるが、それでもこの部分は、第一楽章の他のどの部分とも性格が大きく変わってくる。その性格を演奏によって際立たせるためには、コルトーが指示する演奏法は効果的であると考えられる。101 小節左手の 2 拍目からの、Ais-Gis のような音形は、他にも 102 小節の右手、104 小節の右手（この部分は 3 拍目ではなく、4 拍目の Gis で書かれている音に注目）、105 小節の左手、106 小節の右手、107 小節の左手、108 小節の右手まで、頻繁にでてくる。これらは第一主題冒頭の半音階の音型がモチーフにされていると考えられる。演奏する際には強調したい音形である。この部分は、半音階進行の最初の音（和音）を弾くときには上体を弾く手の側へ持っていく、弾く瞬間に重心をかけて演奏する。しかしそのままの状態ではもう一方のアルペジオが弾きづらいため、半音階進行の最初の音を弾いたらすぐに上体を起こす。

108 小節から 114 小節にかけて、第一主題のリズムが調を変えながら出てくる。第一主題の音型がくり返される。この部分の左手のアルペジオの、108 小節の 3、4 拍目のような音型は、わずかに前腕を左右に回転させると弾きやすい。しかし回転させすぎると、その音型の部分が目立って聞こえてしまうため、回転させる動きはあくまでもわずかに動かす程度に留めておく。

³⁷ アルフレッド・コルトー 『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳，サラベール社-全音楽譜出版社

115 小節からは、第二主題の 56 小節から出てきた音型が、より引き延ばされて出てきている。また 115 小節からの十六分音符の左手の音型は、128 小節から右手にも出てくる。131 小節からはその音形が八分音符に引き延ばされ、さらに 134 小節から急き込んでいくように和音の三連符へと形を変えている。この部分は 115 小節から再現部に入るまで、フレーズを大きく捉えて演奏するべきであろう。そのために、上体を前後に動かさずに弾く。134 小節のクレッシェンドでは動かさなかった上体を、わずかではあるが前に傾けていく。

再現部は、提示部の第一主題の冒頭が省略された形で始まるため、はっきりと展開部と再現部の境目を認識することは難しいが、そのことに面白さも感じられる。134 小節の 2 拍目からのパッセージは、再現部に入ったことを明確にするためにリズムをしっかりと出し、提示部のテンポで演奏するべきであると考え。また、135 小節の 2 拍目の和音を弾く前に、その前のパッセージでわずかに前に傾けていた上体を素早く起こして肩から指にかけての力を抜き、2 拍目の和音を弾く。

提示部では二長調で奏された第二主題は、149 小節からロ長調で奏される。この部分のメロディも提示部とは少し変えられている。再現部の第一主題が変形させられて始まることを考慮に入れると、再現部の第二主題も、提示部の反復のように弾くべきではないと考えられる。私はこの部分を、コルトー版のフレージングを参考にして演奏したい。コルトー版のフレージングは、提示部のそれよりも動きを持たせていることが分かる。この部分の左手を弾く際にはバスの音をクリヤーに出したい。そのためには指の動きに腕の重さを加えて弾く。

184 小節からコーダに入るが、この部分は二つに分けられる。195 小節までは再現部の経過句がロ短調に転調されたものである。

196 小節からのアルペジオは、最後の和音に向かってクレッシェンドが記されている。202 小節には、第一楽章で唯一の“**ff**”が書かれている。この部分は最後の和音に向けて一気に弾くことが要求されるが、クレッシェンドに伴ってテンポを速めてしまうと、最後の“**ff**”で奏される和音の印象を薄れさせてしまうように思われる。また 202 小節から 204 小節にかけての和音の音型は、第一主題の音型である、そのため、これらの和音は、ひとつひとつが独立したものではなく、一つのフレーズと捉えて演奏するべきであると考え。ここでの動作であるが、左手は指を伸ばした上体で手首を柔らかく保ち、肘を左右に振りながら弾く。肘を左右に振る動きに加え、右手は各指をはっきりと動かし、右手の音型が上昇していくのに伴って上体を右側へ傾けていく。音型が下がる時は、それに伴い、上体は右から、中心、左へと移動させる。またクレッシェンドを弾くために上体を前に傾け、重さをだんだんと指にかけていくが、202 小節から 204 小節にかけての和音を弾くときは上体を一度戻し、肩から指にかけて力をすべて抜く。その状態から和音を弾くために指に一瞬だけ上半身の体重を素早くかけて演奏すると、“**ff**”で演奏することができる。弾いた直後には、肩から指にかけての関節を使って、指にかけられた重さを逃がすことも重要である。この動作は、第一楽章の他の部分ではやってはいけない。なぜなら第一楽章で“**ff**”が

書かれているのはこの部分だけだからである。

○第二楽章

SCHERZO Molto vivace 変ホ長調 三部形式 4分の3拍子

- i A 1-60 小節
- ii B トリオ 61-156 小節
- iii A 157-216 小節

ショパンは《スケルツォ》と題した作品を1831年から1842年の間に四つ作曲しているが、この第二楽章のスケルツォとはかなり印象が異なる。このスケルツォの楽章と比較して諸井誠は「独立曲としてのスケルツォは、四曲とも、むしろバラードや、幻想曲に近いスタイルと内容をもっている」³⁸と述べている。このスケルツォはあくまでソナタの第二楽章であるので、もちろん他楽章との有機的なつながりを意識して演奏されるべきであると考えられる。他のショパンの独立したスケルツォとは根本的に性格が異なったものといえることができるだろう。

冒頭に *leggiero* の指示がある。コルトーは第二楽章の印象を次のように述べている。

朝に舞う鳥。これはこの活発な、そして捕らえどころのないアラベスクの飛翔から思い描き得るイメージの1つである。メロディ線の急展開するカプリッチオは時々リズムの不確かな支えがしなやかな抑揚にとって変わろうとする。[中略]

中間部の物陰に浸っているハーモニーは、この幸せそうな生き生きとした動きと、夢見るような静けさで、穏やかなコントラストを見せ、それを破るように伝説的角笛の短い響きが2度繰り返される。それから冒頭の変ホ長調が再現してくる光を帯びたメロディが、羽ばたく翼の震える音の中で再び飛び立って行く。³⁹

第二楽章は、壮大な第一楽章での緊張感とは異なった雰囲気をもっている。第一楽章の根底にあった重々しい威厳に対して、第二楽章は軽く、清々しい雰囲気である。

スケルツォ部でもっとも目立つものは右手の駆け回るような八分音符である。私はこの八分音符の音型を演奏することに、とても苦労した。何度弾いても音を外してしまうし、弾き終わると前腕と手首がとても疲れ、次第に鈍痛を覚えるようになった。これを解決する方向へ導いてくれたのは、青柳いづみこの著書にあった、「のばした指」での奏法に関する

³⁸ 園田高弘・諸井誠 1984『ロマン派のピアノ曲／分析と演奏』音楽之友社,p.132

³⁹ アルフレッド・コルトー 『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳, サラベール社-全音楽譜出版社

る記述だった。青柳いづみこは、ショパンの音楽作品を演奏するときの自身の体験から、「ショパンのピアノ曲には『曲げた指』ではうまく弾けないところがたくさん出てくる」⁴⁰と言う。青柳は、ショパンのピアノ奏法のような「のぼした指」の奏法について、次のように述べる。

手をぶらんとさせて、脱力した状態で弾く「のぼした指」は、ショパンが開発したメトードを基本にした柔軟性を重視する奏法。豊かな響きが出るしミスタッチも少ないが、音の粒だちがやや悪く、輝きにかけるうらみがある [中略]。

と、きわめて大雑把にとらえれば、だいたいこうなるだろう。ショパンのメトードは、彼自身の手の特性を活かすために編み出されたものだ。ショパンは手の柔軟性に恵まれていたものの個々の指に力がなく、中指と薬指の分離が悪かったらしい。

ショパンが弟子のために書きかけていた「ピアノ奏法」のスケッチには、長い指を鍵盤にのせ、短い指を白鍵に落とす「ミ、ファ#、ソ#、ラ#、シ」という不思議な音型や、やはり長い指が黒鍵にのる減七のアルペジオ「ド、レ#、ファ#、ラ#、ド」が書きつけられている。

五本の指は長さもつき方も異なっているのだから、均等にタッチしようとするほうが無理だと考えた彼は、チェルニーなどの練習曲がいつもハ長調——すべての指が同一平面上に置かれる——で開始することを批判した。ショパンのピアノ曲にやたらとシャープやフラットが多いのも、同じ考え方から来ている。⁴¹

作曲を、自身のピアノ演奏と切り離して考えることがほとんどなかったショパンにとって、このように手の形、つまり手の機能や特性に見合ったようなパッセージを考えるということは、ごく自然なことだろう。実際にパデレフスキ版、コルトー版、エキエル版の楽譜に記されている指使いに注目すると、それぞれ記されている指使いは、わずかに違いはあるが、おおむね同じようなものが記されている。それぞれの指使いは、指を丸く縮めず伸ばした状態で、打鍵の際には指の頭ではなく、どちらかというとな腹の方を使うように弾くと演奏しやすい。また、親指は白鍵のみを弾くように指使いが指示されている。おそらくショパンも、この八分音符のパッセージを、指を伸ばした手の形に合うような指使いで演奏しただろう。パデレフスキ、コルトー、エキエルのそれぞれの版から、自身の手の形に合った参考に指使いを決定していきたい。

またパデレフスキ版とエキエル版には、スケルツォ部全体を通して一つのスラーがかけられている。コルトー版では和声の変わり目でスラーが区切られているが、こちらもスラーが長くかけられていることに変わりはない。このことからスケルツォ部は、フレーズを長くとって演奏するべきであると考えられるが、そのためには右手のパッセージの八分音符の音色が、統一された軽い音色が要求される。このため、右手のパッセージを弾くとき

⁴⁰ 青柳いづみこ 2007『ピアニストは指先で考える』中央公論新社, p.6

⁴¹ 青柳いづみこ 2007『ピアニストは指先で考える』中央公論新社, p.8

には、肩と上腕を積極的に動かし、指を弾くべき鍵盤にまで運んでいかななくてはならない。それによって指の動きは、下へ降ろすだけに限定させる。このパッセージは指から犬馬に向かっていくのではなく、肩や上腕が先行して動き、指はそれに従ってついていくだけである。特に注意が必要なのは1小節の1拍目や21小節の1拍目のような、小指が黒鍵を弾くときである。この部分を弾くときには、腕を先行させて動かすと、鍵盤に対して小指がかなり斜めになるだろう。私はそれに加え、親指で弾く際には前腕を親指の方へ少し回転させて弾く。私の親指はとても短いため、腕を横に移動させるだけの弾き方では、他の指で弾く音に比べてどうしても親指で弾く音色が変わってしまう。よって、親指で弾く際には少し前腕を回転させ、爪の横の部分で弾くことにと、他の指で弾いた音と同じ音色を保ちやすくなる。

スケルツォ部は右手のアウトタクトがG-Asと、ここでも半音階進行で始められる。また、1小節の3拍目から2小節の1拍目にかけての伴奏型の上声に、As-Gの半音階が見られるが、これは右手の半音階の反進行である。このような右手と左手の掛け合いは、スケルツォ部において多く出てくる。この掛け合いはスケルツォ部の軸となるものであると考えられる。ただ流れるように右手の八分音符を弾いていくよりも、左右の手でなされる掛け合いを意識したほうが、はっきりとしたリズムを出すことができ、よりスケルツォらしく聞こえる。そのためにテンポをどのくらいに定めるかということも重要になってくる。左手の音型を弾くときは、上声の最初の音を弾く親指ないし人差し指の延長線上に肘を持っていき、肘を使って鍵盤を衝くように身体を動かして弾く。そして続く音からは、肘の力を緩め、上腕を使って指を移動させる。

スケルツォ部は右手が目立つが、より聴き手に調を感じさせているのは左手の伴奏型の音であろう。先にも挙げたように半音階で始められているが、伴奏形の上声のAs-G-Esの各音間の距離が、第一楽章の第一主題の冒頭のG-Fis-Dの各音間の距離と一致し、関連づけて考えることも可能であると、諸井誠は指摘する。⁴²この部分の左手は、右手に対してのただの伴奏というだけではない、独立した働きを持っていると考えるため、左手の弾く際にはフレーズに注意をはらいたい。

53小節からのユニゾンには、記されたアクセントをつけて演奏すると8分の6拍子のように聞こえるおもしろさがあるが、この部分でも4分の3拍子をしっかりと意識し、その拍感の中で演奏したい。このアクセントを弾くときは、右の前腕は内側へ、左の前腕は外側へ若干回転させる動きを指の動きに加える。しかしここで前腕の回転ばかりに意識がいつてしまうと、テンポが崩れてしまったり、アクセントが思うような音で出すことができなくなる。前腕の回転は、あくまで指の動きを補うものである。

また、私はスケルツォ部を弾く際に、全体を通して拍感がなくなってしまうことがよくあった。しかし、指導して下さった先生に足踏みや口でカウントをとる練習法を進めてもいただき、なんとか原因を知ることができた。その原因とは、スケルツォ部の左手の3拍

⁴² 園田高弘・諸井誠 1984『ロマン派のピアノ曲／分析と演奏』音楽之友社,p.132

目から始まる音型の最初の音を強調しようとしすぎて、3拍目を1拍目のようにいつのまにか感じて演奏していたことにあった。1拍目を感じるようになるになり、だんだんとこの問題は解決されてきた。身体の動きのみに意識がいてしまうと、このようにもとの音楽から離れてしまう。このことから身体の動きは演奏される音楽を前提に作られていなくてはならないものであるということが出来るだろう。

58小節の3拍目から60小節のEsのユニゾンによる連打は、終始するようにテンポを遅くするのではなく、おおよそイン・テンポで演奏したい。しかし、Esからタイによって繋がられて変化しているDisの音を意識するために、連打するEsの最後の音はそのことを整理するために、音が減衰するのを待つ少しの間は必要であるだろう。この部分は、Esのオクターブの連打を弾いた後腕の力を抜く。また私は、Esのオクターブを伸ばして弾く59-60小節において、60小節の2拍目くらいからトリオ部へと意識を移すと、スムーズにトリオ部へ入ることができる。

61小節からのトリオはロ長調である。上声の冒頭は、Dis-Eの半音階進行で始まるが、変ホ長調のスケルツォ部の冒頭のG-Asと比べると、どちらも第三音から第四音へと音が移行していることが分かる。またこの音型は第一楽章第一主題の半音で進行される音型の逆行と捉えることもできる。その後さらにGis-Fisと上声は進行していくが、この部分もスケルツォ部の1小節1拍目の裏拍のC、そして2拍目のBと、それぞれ第六音-第五音と進行している。スケルツォ部とトリオはテンポを変える指示は特にないため、急激なテンポの変化はするべきではないだろう。しかし、スケルツォ部では八部音符でなされていた半音階進行が、トリオでは付点二分音符でなされている。このことは二つの異なった部分の性格をよく表しているといえるだろう。スケルツォ部とトリオ部では、根本的にフレーズの取り方が違う。トリオの冒頭に記されたlegatoの指示も、フレーズの違いをしっかりと演奏者に意識させるために、ショパンが記したのではないかと考える。このことを意識して演奏するために、両肩の力を抜き、右手の上声を弾く指には、若干ではあるが腕の重さをかけて演奏する。また、上声を小指で繋げて弾かなくてはならない箇所があるが、この部分は指の力で弾こうとせず、ペダルで音を繋げ、指の力を抜き前腕を上下させる動きによって鍵盤を押すことで、フレーズを途切れさせずに弾くことができる。

トリオ部はそれぞれの独自の動き方をしているが、77小節からの部分にみられるような内声の三度の動きは、ゆったりとした流れの中にはっきりと新しい動きを聴くことができる。レガートに気をつけながら、この部分を少し目立つように演奏したい。そのために三度を弾く指の動きに、腕の重さをかける。

93小節の3拍目に見られるような右手のオクターブの反復音について、コルトーは次のように述べている。

これらオクターブの反復音を囲んでいる小節は和らいだ感じなので、反復音のもたらしべき驚きの印象は、“mf”に弾くので十分である。2度目の呼び掛けも、これ以上にかん高い性格の

響きとして、より一層際立たせることができるが、1度目と同じようにする。⁴³

アンドレ・ブクレシュエリフはこの反復音を「トランペットのような呼びかけ」⁴⁴と呼んでいるが、この音はただ驚くような大きい音というよりは、前後の流れから考えて、深い、出てきてはすぐに遠くへと消えてしまうような音であると考えられる。フレーズのアクセントになる音であるが、この部分もトリオ部の性格から外れてしまうことのないように演奏したい。このオクターブは肘から先の部位の力を抜き、肘を前に押し出して弾く。そうすることで、コルトーの言説にあるような「かん高い」音色を避けて演奏することができる。

また、81小節の3拍目から84小節の1拍目かけてと85小節の3拍目から86小節にかけてみられるような三度の内声は、パデレフスキ版とコルトー版ではタイで繋がられているがエキエル版にはタイが記されていない。この部分の演奏は声部の動きの違いをよりはっきりと出せるパデレフスキ版やコルトー版にあるようなタイで繋がられた奏法の方が相応しいと考えられる。

157小節から再びスケルツォが繰り返され、そのまま第二楽章は終止へ向かう。最後のEsの連打は、トリオに入る前は三オクターブであったのに対し、四オクターブとなる。そのままのテンポで演奏すると、三楽章があまりにも唐突に始まってしまい、弾いていてテンポや雰囲気や失ってしまうことがある。この部分は、最後の音にフェルマータを付けるくらい遅くするわけではないが、最初のスケルツォ部とは異なり、三楽章のテンポを少し予感されるくらいのテンポで奏されるほうが良いだろう。

○第三楽章

Largo 三部形式 4分の4拍子 ロ長調

- i A 1-28 小節
- ii B 29-97 小節
- iii A 98-120 小節

第三楽章は、四小節の序奏で始まる。この序奏は唐突な印象をもつ。このような意外性をもった唐突に始まる序奏は、『バラード 第一番 ト短調 op.23』や『スケルツォ 第三番 嬰ハ短調 op.39』等、ショパンの他の音楽作品にも見ることができる。ショパンはこのような曲の始めかたを好んだのかもしれないが、諸井誠は他の独立した作品とこの楽章の序奏部では意味合いが変わってくるとして、次のように述べている。

⁴³ アルフレッド・コルトー 1996『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳、サラベール社—全音楽譜出版社

⁴⁴ アンドレ・ブクレシュエリフ 1999『ショパンを解く!』小坂裕子訳、音楽之友社

明らかに転調楽節としての意味を付与されているこの開始には、ホ音の反復 [2 小節] が、スケルツォ [第二楽章] 末尾からのエコーのように力強く響いています。また、際だって特徴的な付点のリズムは、ノクターンふうな主楽想を一貫して伴奏するリズム型を予感されるリズムに外なりません。⁴⁵

冒頭は Dis のオクターブによって始められるが、これは第二楽章の最後の Es のオクターブを引き継いでいるものであると考えられる。また、2 小節目の 2 拍目、付点のリズムの E のオクターブは、付点二分音符で記されているため、聴いていると、とても長い時間鳴っているように感じる。それが最後であったかのように、3 小節目の 1 拍目のハ長調の主和音から、静かにロ長調の属七の和音に移り、ゆっくりと 4 小節のロ長調の主和音に向かっていく。

復付点の着いたユニゾンを弾くときは、腕を斜め前に突きだし、その力を肘、手首、手のひら、指で支える。弾いた後は鍵盤を押さえたまますぐに力を抜き、次の音に備える。3 小節のハ長調の主和音からは、力を抜いた腕の重さを利用し、指のみを動かして弾く。4 小節の 1 拍目の Cis の音を弾く際には、小指の延長線上に肘を持っていき、前腕から手のひらの筋肉を使って、しっかりと小指を動かす。

2 小節の二拍目から両手で奏される E のユニゾンの演奏法を、コルトーは次のように述べる。

バスの十分充実した音質の“ミ”の上に右手のオクターブのよい響きを確保し、“ff”から“p”への移行を滑らかにする方法として、右手の上の“ミ”だけを4拍目に残しながら3拍目でフォルテ・ペダルを上げる。⁴⁶

この奏法は、3 小節の 1 拍目のハ長調の主和音を“p”で演奏し、その音の安定感をその前までの曲調と対比させて効果的にするためのものであると考える。“ff”で奏される 2 小節 2 拍目の E のユニゾンの音量が減衰していくのを待つと、曲の冒頭部でテンポが変わってしまう危険があるからだ。私は前奏部の 4 小節のうち、前半二小節は第二楽章の勢いと唐突な緊張感を感じ、後半二小節ノクターン風の **Largo** へ徐々に向かっていくように静かに進行していくように感じる。そのためコルトーの提案した奏法は、この部分の性格を効果的に演奏するためは有効であるが、やはりこのようなことは楽譜には記されていないため、私は実践しない。しかし、2 小節から 3 小節へと移る部分の性格を分かりやすく示している言説ではあると考えるため、演奏する際の意識としては参考にしたい。

⁴⁵ 園田高弘・諸井誠 1984『ロマン派のピアノ曲／分析と演奏』音楽之友社,p.134

⁴⁶ アルフレッド・コルトー 1996『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳、サラベール社－全音楽譜出版社

5小節からはラルゴに入る。ラルゴの主旋律は、第一楽章、第二主題の旋律との関連性が見られる。第一楽章再現部の第二主題の冒頭二小節の上行していく旋律とほとんど同じ音が、この第三楽章の旋律の冒頭一小節の旋律で下降していく。諸井誠はこの二つの旋律を比較し、次のように述べる。

音楽的性格から言っても、明らかに共通したものを持つ第一楽章第二主題との間に、いくばくかの動機的関連が認められますが、こうした強力な統一指向が働いているにもかかわらず、巧妙な性格づけのお陰で、この旋律の新鮮さは失われていません。これこそ「変化」の工夫のたまものなのです。⁴⁷

エキエル版とパデレフスキ版は、この旋律を大きく捉えることを指示するように、長いスラーがかけられている。一方コルトー版では、この旋律のニュアンスを表すような細かなフレーズの指示が見られる。コルトー版のフレージングを参考に演奏すると、ゆったりとした旋律が細かなニュアンスを帯び、生き生きとしてくる。また、おおよそではあるが、音が上行する際には腕の重さを指にかけ、下降するときはかけた重さを抜くようにすると、フレージングを弾きやすくなる。

左手伴奏型の十六分音符は、鋭くならないように演奏するべきである。この部分は落ち着いた雰囲気を持って演奏されるべきと考えるからである。そのために左手の伴奏形は、単音で十六分音符と四分音符が繋がられた音型のときは、十六分音符を腕の重さをわずかにかけて弾き、四分音符はかけた重さを抜いて触るようにして弾く。和音の十六分音符と四分音符の伴奏形は、十六分音符を前腕より先の重さで弾き、四分音符は十六分音符を弾いた反動を利用し、鍵盤に静かに置くようにして弾く。11小節のクレッシェンドは、右手の旋律が二分音符によって伸ばされているので、左手の伴奏形に徐々に肩から下の重さをかけていくことによって演奏する。

17小節から右手に内声が出てくる。第五音の“Fis”と第六音“Gis”を二小節に渡ってゆったりと反復し、新しい動きを生み出し、19小節の1拍目でホ長調のドミナントの和音の“A”の音に向かう。この部分は、内声を腕の重さを利用して弾き、上声は手のひらの重さを利用して弾くと、バランスがよい。19小節の緊張感をもったホ長調のドミナントの和音から3拍目のホ長調のトニックに落ち着き、そこから形を変えていく。19小節から28小節は中間部への推移部である。ここでは左手の伴奏が消えて右手の旋律のみになったり、左手の伴奏形が六連符のアルペジオになったりと各所に様々な特徴があるが、全体としてはやはり、ミクリの証言にあったショパンの歌い方を参考に、極端なルバートは避けて和音の響き等に留意しながら、フレーズを大きく捉えて演奏するべきであろう。20小節や22小節にある和音で弾かれる音型の2拍目を弾く際には、その直前の1拍目を弾いた反動で腕を持ち上げて、そのまま腕を鍵盤に落とし、その力を抜いて4拍目を弾く。

⁴⁷ 園田高弘・諸井誠 1984『ロマン派のピアノ曲／分析と演奏』音楽之友社,p.134

23、24小節のそれぞれ4拍目の右手のような記されかたをしたトリルは、トリルはターンで締めくくられる、一般的な奏法である。⁴⁸

29小節からの中間部は、ホ長調で奏される。ここからは右手が六連符のアルペジオになるが、8分の12拍子のようにならないように注意したい。六連符のアルペジオを弾くときは、最初の音を、指をしっかりと動かして弾き、続く五つの音は手首の力を抜いて指の重さによって弾く。

中間部の左手の冒頭のH-Gis-(Fisは経過音)Eの進行は、ラルゴの冒頭5小節右手の、Fis-D-Hの進行との関連性が認められる。そのため、中間部の左手も、カンタービレの性格を持っていると考えることができる。また、この部分はしっかりとテンポを保ち、その中で響きの美しさやフレーズ感を失わないように注意する。

ここで注目したいのは右手のアルペジオの記され方である。それぞれ2拍単位で、和音構成音に二分音符や付点四分音符、四分音符で弾くように記されている。二分音符で記されているものは、メロディと考えることもできるだろう。それでは他の付点四分音符や四分音符はどのような意味を持つのであろうか。私はこれらの音符を響かせて弾くことはもちろん、ショパンが演奏者に対して、演奏している時に演奏者がどの和音を弾いているかを自覚させ、和声進行を意識することを促しているのではないかと考える。また、36小節や38小節のアルペジオがこの記され方をしていないのは、この部分が次へと移行する部分だからであろう。よってアルペジオが付点四分音符や四分音符で記されているところは、一つの和音と捉え、厚みのある響きを出して演奏するべきである。36小節や38小節のような記され方をしたアルペジオは、弾き初めに腕の重さをかけ、上行していくに従って上腕を少しずつ持ち上げ、指への重さを軽くしていく。そうすると37小節や40小節のような和音を弾く前には、上腕によって腕全体が持ち上げられた状態になる。その状態から腕を落とす動きを利用して、37小節や40小節の1拍目の和音を弾く。

61小節からは口短調に転調し、左手が半音階で下降し、独特な響きをもつ。ショパンは左手の下降する半音階進行を「悲観の表現」⁴⁹として使うことが多かったが、この左手もその一例と考えられる。このニュアンスを出すために、左手の半音階進行はよく響かせて演奏されるべきである。よって左手の半音階進行は、上体の重さをかけて弾き初め、その重さを67小節まで徐々に増していくように演奏する。またこの部分は、若干ではあるが、徐々にテンポを速め、フレーズ全体が前に向かうように演奏する。そして67小節から68小節にかけて上体の重さを抜いていき、69小節の1拍目の和音は、37小節や39小節の1拍目のように、腕を落とす動きを使って弾く。69小節の音型の弾く際には最初のこの音型が出てきた37小節のときと同じテンポで弾き始める。

99小節からふたたびラルゴに戻り、左手は三連符で奏されるが、テンポは最初のラルゴ

48 ジョン・ピートリー・ダン 1980『ショパンの装飾音』高橋隆二訳、音楽之友社、p.10

49 ジャン＝ジャック・エーゲルティング 2005『弟子から見たショパン——そのピアノ教育法と演奏美学』米谷治郎・中嶋弘二訳、音楽之友社、p.25

部と変わらぬよう注意したい。dolcissimo の指示があるため、この部分は第三楽章の前半よりもさらに内向的で落ち着いた性格をもっていると考えられる。この部分の左手の三連符の指使いについて考えてみる。99 小節 1 拍目の左手の H-Fis-（オクターブ上がった）Fis の指使いは、コルトー版には最初の二音に 5-2 の記されており、パデレフスキ版には 5-2-1、そしてエキエル版には 5-2-4 と記されている。この三連符に続く和音のことを考えると、エキエル版の指使いが適していると考えられる。どの指使いをするかによって奏法は変わってくるが、エキエル版のものを私は選択する。なぜなら、他の版に記された指使いは、親指を連続させて弾くことになり、それにより三連符に続く和音が固い響きになる可能性が高いからである。よってこの左手の三連符は、エキエル版のものを参考に、上腕の動きによって指を横へ運び、指の重さのみで弾く。

112 小節から左手は六連符で奏されるが、静かにこの部分の動きを作っている。最後はこの動きが静かに収束していく。最後の二つの和音を弾くときは、最初の和音をやや指先を固定して弾き、後の和音を完全に力を抜いた手を、腕の重さを利用してただ鍵盤に乗せるだけにして弾く。

○第四楽章

FINALE Presto non tanto ロ短調 ロンド形式 8 分の 6 拍子

- i A 1-52 小節
- ii B 53-99 小節
- iii A 100-142 小節
- iv B 143-206 小節
- v A 207-253 小節
- vi コーダ 254-286 小節

終楽章は情熱的である。序奏の後に、ロンドとエピソードを交互にくり返し、コーダへと邁進していく。

序奏部の最初には“f”が記されており、三楽章の序奏とは違った唐突さをもつが、いきなり荒々しい音色で弾き始めるのではなく、三楽章が終わった後の静けさの中に出てくる印象深い音で演奏し始めたい。よって四楽章の弾き初めの音は、いきなり前身の重さを使って大きな音で弾き始めてはならない。弾き初めの音色はややぼやとしたもので、そこから徐々にクリアーになっていくような音が求められる。8 小節と 9 小節の間の小節線には、フェルマータが付けられている。コルトーはこのフェルマータの奏法について次のように述べる。

フェルマータがこの最後の和音ではなく、この和音の次にくる小節線上にあることに注目する。このアジタートに入る前におおよそ1小節響きを残すことを暗に意味している⁵⁰。

この部分の身体の動作は、最初の二小節の音を肩から先の力を抜いた状態で弾く。そして3・4小節の音は手のひらと手首のみに力を入れ、5・6小節の四つの和音は前腕から先の部分に、7・8小節は腕全体に力を入れて弾く。すべての音を弾くときに共通して、弾いた直後にはいっさいの力を抜く。

終楽章の特徴の一つとして、ロンド部のメロディが挙げられる。このメロディは楽章を通して三回出てくる。9小節からの右手のメロディはH-Fis-G-Ais-Hであるが、このメロディも、第一楽章冒頭の半音階がモチーフとなり、その組み合わせでできていると考えられる。半音階を意識し、メロディをはっきりと出すように演奏したい。フレージングは、楽譜にはっきりとその性格が示されている。このメロディは、一回目はロ短調、二回目はホ短調、三回目は再度ロ短調と変化していくが、性格はどれも力強く、9小節に記されている *agitato* の性格を持っている。

一回目のロンド部は9小節から52小節であり、初めのダイナミクスの指示は“p”である。ここのロンド部は、右手、左手ともに三連符である。このロンド部を、9小節から28小節の1拍目までの右手のメロディが単音で奏される前半部分と、28小節3拍目から52小節の1拍目までのオクターブで奏される後半部分の二つに分けて考えていきたい。

9小節からの単音のメロディの前半部分は、ロ短調の9小節から12小節、ニ長調の13小節から16小節、再度ロ短調の17小節から20小節の3拍目まで、同じくロ短調の20小節の4拍目から24小節の1拍目と、直前のフレーズと少し重なるが、ロ短調の23小節の6拍目から28小節の1拍目までと、幾つかの小さなフレーズが繋がって、一つの大きなフレーズを作りだしている。一つ一つの小さなフレーズは、一段一段次の新しいフレーズへと力強く前進していくようなはっきりしたエネルギーをもつ。このエネルギーの勢いを感じ、メロディ・ラインをしっかりと出すことが必要となる。メロディ・ラインは他の音に比べて浮き立たせて、はっきりと発音する。そのためにメロディを弾く指には腕の重さの圧を加え、それ以外の音は指の動きだけで弾く。このパッセージでは、メロディ・ラインから腕の重心をずらさないことが重要である。そうするとメロディ・ラインは浮き立って聞こえるが、音を弾いた直後には重さを抜くことも忘れてはならない。

28小節からの後半部分は音の幅が大きくなるため、フレーズのもつエネルギーも増幅する。39小節の4拍目までは前半部分の幅が大きくなっているものであるが、39小節の5拍目からは44小節の右手、最高音のGのオクターブで盛り上がりを見せ、52小節1拍目のロ長調の主和音に向かっていく。前半部分と同様、次へ次へとフレーズが力強く前進していくが、前半とはフレーズが異なっていることにも注意を払わなくてはならない。後半部

⁵⁰ アルフレッド・コルトー 『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳、サラベール社一全音楽譜出版社

分は版によって、右手のスラーのかけられ方の違いが目立つ。例えばコルトー版では、右手のオクターブが最高音に達する 44 小節の前でスラーが途切れ、44 小節から新しくスラーが 47 小節までかけられているのに対し、パデレフスキ版では、スラーが 42 小節の 6 拍目から 47 小節までかけられている。エキエル版においては 47 小節の 3 拍目から 46 小節にスラーがかけられている。このソナタにおいて重要な要素である半音階進行のことや、この部分のフレーズの勢いを生かすために、エキエル版のフレージングが妥当であるように考えられる。身体の動作も前半部分と同様に、メロディ・ライン、特に小指に腕の重心を置くが、メロディ・ラインがオクターブであるため重心は移動していくことになる。メロディ・ラインの合間にある 2 拍目と 5 拍目の音を経由して次の音に向かうことで、腕の重心の移動がスムーズにできる。35 小節からは左手の 1 拍目と 4 拍目に、半音階進行が見られる。この音を強調して弾くために、上体を右手の小指と左手の小指の中心に来るように、移動させながら弾く。37 小節と 39 小節の右手にある十六分音符のオクターブは、腕全体の力を抜き、その重さを指の動きに加えて弾く。その直後に肘をずらして 6 拍目の音に指を移動させ、前腕の力を利用して鍵盤を突くように弾く。

エピソード部は何度も転調を繰り返し、メロディを右手と左手で交互に演奏しながら進んでいく。54 小節 4 拍目から 56 小節 3 拍目の、右手では一気に駆け下りてくるスケールを弾くときは、第二楽章の右手の演奏方法のような、指を丸めず軽く伸ばす弾き方をすると、力まず演奏しやすくなる。またこの部分は、上腕を横に移動させる動きによって指の動きを補う。また、左手の Ais-H-Dis-Cis-H のような上声をはっきりと発音することが重要であるが、この部分は、上声を弾く指の延長線上に肘を持ってきて、前腕を上下させる動きを加えながら弾く。この左手上声の音は、次の右手の Eis-Gis-Fis-H-Ais というフレーズへとつながっている。

60 小節から 64 小節の 2 拍目までのフレーズと 64 小節 4 拍目から 68 小節の 2 拍目までのフレーズは、対になっていると考える。64 小節の 3 拍目の八分休符で、一度音楽が消え、4 拍目からまた徐々に戻ってくるように、60 小節から 64 小節の 2 拍目にかけてはディミネンドをかけ、64 小節 4 拍目から 68 小節の 1 拍目のスフォルツァンドに向かってクレッシェンドをかけて演奏するべきである。60 小節の 3 拍目から 64 小節の 1 拍目にかけてのフレーズでは、大きい音が求められるときは、肘を斜め前に突き出す動きを使って、鍵盤の底に指を硬くして落とし、そこからディミネンドをかけるときには、段々と音を弾く際の肘の力を緩めて演奏する。64 小節の 4 拍目から 68 小節までの左手はこの逆である。右手はクレッシェンドをかけるに従って、肩から下の重さをかけるが、重さをかけるのは指を鍵盤へと降ろす瞬間だけである。

76 小節からは、左手のバスをはっきりと出して歌う。左手のバスの音である 1 拍目と 4 拍目音を弾く指には腕の重さを加え、他の音は肘を横にずらして指の動きのみで弾く。右手のスケールの音型は、軽い音色で演奏する。そのために上腕を使って腕全体を横へ移動させながら、指をはっきりと動かして弾く。

90 小節からの右手を弾くときには、前腕を回転させる動きを指の動きに加える。特にアクセントの付けられた音を弾く際には前腕を素早く回転させ、弾く指に速さを持たせる。クレッシェンドをかける際には、すべての音に腕の重さをかけていくことで音量を増していこうとはせずに、アクセントの付いた音だけを、前腕をより素早く回転させて指を鍵盤にぶつけるようにして、段々と音量を出していくようにして弾いた方が、このパッセージには相応しいと考える。

92 小節からの左手は、非常に力強く、前に進んでいく力を持っているが、ここでアツェレランドをかけるように演奏してしまうと 96 小節に入ったときに不自然に遅くしなくてはならず、ここまでの力強く前進してきた音楽がそこで停まってしまう。92 小節から左手は急がずにクレッシェンドをかけて演奏すると考えられる。左手のスタッカートは、前腕と手首の力を抜き、上腕を動かして腕全体を上下させる動きを指に加え、クレッシェンドに伴って腕の重さを増していく。

97 小節の左手に見られるような、二つの音にスラーがかけられている音型は、最初の音を前腕と手首の力を入れて弾き、続く音は腕の力を抜き、腕の重さをういて弾く。

100 小節からはロンド部が、ホ短調に転調して奏される。そして左手の伴奏型は四連符に変えられている。また、このロンド部で指示されているダイナミクスは“*f*”である。一回目のロンド部より、*agitato* の正確が強まっているといえることができる。左手の四連符を弾くときには、手首の力を抜いた状態で肘を左右に振る。その動きを使って指を各音の鍵盤へと運ぶ。四連符の最初の音は前腕と手首の力を使って弾き、続く三つの音は最初の音を弾いた反動を利用して、指の動きのみで弾く。

143 小節から始まる二回目のエピソード部は、181 小節まで一回目のエピソード部と同じ形をとるが、調号が変ホ長調に変えられ、新しい響きで始まる。ここでも何度も転調するため、各部分の響きに留意して演奏するべきだろう。

183 小節からはエピソード部は、一回目と異なる形をとる。変イ長調のアルペジオが勢いよく奏された後に調号はロ短調に戻り、再度勢いのあるアルペジオがイ長調で奏される。この部分に対してコルトーは次のように述べる。

1 回目のような展開をしないで、第 2 のモチーフの出だしが興奮した明確なテーマとして副次的な性格の短い展開に代わっている突然の走句の亀裂は、作曲家の劇的な効果を示しているので、演奏者はこれを見落としてはいけない。

動揺した嵐のような雰囲気の中での突然のこの隙間によって、ショパンは型どおりの無駄なくり返しを避けながら、ここからの主要テーマの 3 番目の反復の高揚した急激な展開を準備している。⁵¹

⁵¹ アルフレッド・コルトー 『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳，サラベール社一全音楽譜出版社

この部分は右手のアルペジオを一気に弾く。そのために右の上腕を横に動かすことはもちろんであるが、指よりわずかに上腕の動きを先行させることにより、わずかにテンポを速めると、コルトーがいう「興奮した」性格を出して弾くことができる。

207 小節からは最後のロンド部である。伴奏型は六連符のアルペジオになり、一層、*agitato* の性格が強まる。この部分は、テンポをしっかりと保って演奏したい。速く弾こうとすると、左手の伴奏型が崩れやすくなるし、この最後のロンド部が軽い印象に鳴ってしまう可能性もある。左手の六連符は、100 小節からの左手の四連符と同様に、手首を楽にし、肘を左右に振って指を運ぶことが必要となってくるが、左右に振る動きは四連符のときに比べて大きくなる。

254 小節からのコーダはロ長調で奏され、華やかである。この部分も右手の速いパッセージが目立つが、それに翻弄されることなく、左手の和音をしっかりと押さえて演奏したい左手の。254 小節からの、右手の下降するアルペジオは 155 小節の 4 拍目に向かって徐々に重さをかけていき、254 小節の 4 拍目の弾いた直後に上体を起こし、続く上行形のアルペジオに備える。

274 小節からの右手の十六分音符は、指を鍵盤に垂直に降ろせるように、前腕を指と一緒に横へと動かしながら弾く。このパッセージは 282 小節の拍目まで、途切れることのないように演奏しなくてはならない。よって、腕全体を横へ移動する際には、前腕から先は指の動きについてわずかに左右するが、上腕を横へ動かす速度は、だいたい均一になるようにしなくてはならない。また 281 小節は、F-E-Dis-Cis-C のオクターブを左手で掴んで演奏する方法もあるが、私は両手で弾く。その際には、右手は前腕の回転を使って弾くことになる。

III. まとめ

本論文では、音楽作品の演奏を構成する要素を「頭脳」、「指」、「心」に分け、それらが具体的にどのようなものか、また、それらがどのように演奏に関与してくるかについて考察した。それによりいくつかの発見があった。

その一つは、音楽作品を演奏するときに言葉によって作品の構造を把握していても、実際の演奏にも練習にもまったく効果がないということである。例えばショパンのピアノ・ソナタ第三番の第一主題に置いて、“上声が十六分音符から始まってそこからフレーズは4小節の2拍目まで続く”と覚えていても、それは音とは結びついた思考であるとはいえない。そういった知識は具体的な音響のイメージと結び付けることができなくては、まったく意味がないものになるのだ。今回この作品に取り組んでいて、楽譜は覚えたはずなのに音楽をどのように演奏すればよいのかが分からなくなることが本当にたくさんあった。そのような状態でピアノを弾いているときの私の思考は、“この音は〇〇分音符で、その次には音の跳躍が出てくる。伴奏形はテンポを速めないように注意しなくてはいけない。”というようにごちゃごちゃしていて、演奏の目標となる音響に関しては、まったくといっていいほど考えられていない。音楽を楽譜から読む段階においては、作品の知識は言葉によって把握される。作品に関する調査から得られる知識も言葉である。しかし言葉は言葉で音楽ではない。作品の音そのものとは、作品の音響を指しているのである。よって音響がイメージされていない練習は、目的を失った、ただ単に身体を動かしているだけの行為となり、音響がイメージされていない演奏は不確実で、ただ鍵盤を押して音が出てしまっただけのものとなる。作品の構造、つまり形式を知るということは、どのような音楽的要素があって、それらがどのように関連して作品を構成しているのかを言葉によって把握することではなく、その得た知識から具体的な作品の音響をイメージでき、演奏中でも、弾いている音に連動して、続く音響がどのようなになるかを、自然と想像することができるということである。

演奏する際の身体の動作にもこれと同じようなことが言える。例えばステージで演奏するときに、“次は指をこのように動かして、上腕は横に、そして肩の力を抜く”などと、いちいち次の動作を考えながら弾いていては、演奏はできない。私はこれを、身をもって体験した。頭で考えられた動作の形式は、演奏する際には感覚になっていなくてはならない。ペドロ・デ・アルカンタラはこの感覚を「筋感覚」⁵²と言っているが、いくら動作を形式化しても、それが身体に感覚的にすり込まれていなくては意味がないのだ。

演奏する身体の動作を作る上で演奏者が考えることは、まず、どういう音が求められているかということである。そこから、その音を出すためには身体のどの部位を、どれくら

⁵² ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニーク入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.52

いの範囲で稼働させ、その際にどれくらい力を入れ(または抜き)、そしてどのくらいのスピードを持たせるかということを考える。そしてさらに重要なことは、それぞれの部位の動きを、一つの動作に統合することである。その統合した動きが、演奏する動作の形式となる。

また、演奏する身体の動作は、それぞれの動作と動作の間に有機性を持たせなくてはならない。ある音を出すために、その直前の音を弾いた反動を利用することや、力が入る和音を続けて弾くときには、弾く間に力を抜く瞬間を作らなくてはならないなど、演奏する動作には、それが実行される前に必ず準備する過程を経る。有機性のある動作は、演奏する動作を無理のないものにし、身体への負荷を減らす。

動作の形式を作る段階においては、演奏者は自分の体形を把握し、そのうえで動作の形式を考えていかなければならないということも、重要なことである。例えば私は手が大きくないし、親指も短く、それぞれの指の間もあまり開かない。よって自分がピアノを弾くことに不向きな身体である、というようにこれまでは考えてきた。しかし、そのようなピアノを弾くことに不利な特徴がある演奏者は、不利な特徴を補うような動作の形式を考えなくてはならないだけなのだ。アルペジオを弾くときに指があまり開かないなら、上腕を積極的に稼働させればよいし、鍵盤を押すときに指の力だけでは思うように弾けないのであれば、前腕の回転させる動きや肘を上下させる動きを使えばよい。演奏者の身体の動きは、音楽に合わせられるものであり、そこには演奏者の体形も関係ない。演奏者は自身の体形よりも音楽を優先しなくてはならないのである。しかし体形を変えることはできないので、自身の体形の中で演奏することのできる動作を考えなくてはならない。ゆえに動作の形式は、同じ音楽作品を演奏する場合でも、個々人によって違いが出てくるだろう。演奏者は、自分だけの演奏する動作の形式を考え出さなくてはならないのである。

また、演奏する動作を作っていく上で呼吸によって動作を誘発しようとすることは、失敗につながる可能性が高いことも今回分かったことである。「息を吐きながら弾く」といったことはよく耳にするし、今回のショパンのピアノ・ソナタの演奏の際にも、練習において呼吸を用いて身体の動作の形式を作ろうとした。しかし、ステージでの演奏などで演奏するときには緊張して呼吸が浅くなってしまい、その状態で無理に呼吸をしようすると、かえって身体を硬くなり、失敗につながるケースが多くあった。ペドロ・デ・アルカンタラは著書の中で、F.M.アレクサンダーの呼吸の定義を次のように書いている。

アレクサンダーは、呼吸は原因ではなく結果だと考えていた。呼吸は身体の機能を使った作用の1つであって、直接コントロールできるものではない。⁵³

私が呼吸を用いて動作の形式を作ろうとしたときに“良い”と思ったのは、その時の上

⁵³ ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニク入門』小野ひとみ監訳、今田匡彦訳、音楽之友社、p.127

体や肩や指などの状態であり、呼吸そのものではなかった。呼吸はその時の身体の状態の結果でしかなかったのである。ここで重要だったのは呼吸をすることではなく、呼吸をして“良い”と思ったその時の、身体の状態を知ることの方である。また、そのときの呼吸がどのような身体の状態から出たものかということに意識を向けることもしなかった。ただ単に「息を吐く」だとか「息を吸う」といったことと、演奏する動作を結び付けて考えることは危険である。もし、呼吸をも動作の形式とするならば、目的の呼吸がどのような状態のときにできるものなのかを認識することが必要である。

そして、やはり演奏するときにはいっさい感情を先行させてはならないと考える。“演奏する際に音楽作品をイメージする”という言葉をよく聞くが、これまで私はその言葉を“音楽作品を演奏するときには、それに相応しい感情をイメージしてはならない”ということだと考えてきた。しかし、例えばショパンのピアノ・ソナタ第三番の四楽章の 28 小節からのオクターブで奏される部分で、音を聴いて連想した「切迫した緊張感」などの感情を持とうとすると、とたんに身体が硬くなり、弾けなくなることが多々あった。演奏の際に必要なイメージは感情のイメージではなく、求められている音を演奏することができる身体の動作のイメージである。動作より感情が先行してしまえば、音楽が「内容」に変わってしまうだけでなく、演奏者の動作にも悪影響を及ぼしてしまう。演奏者が演奏する音楽作品をイメージすることができ、その音をピアノから出すことができる身体の動作の形式がそなわって演奏するときには、感情は意識されない。演奏という活動に、感情はただ伴っているだけである。演奏者が作品の構造を読み取り、理解し、それを音にするために身体を動かすことに連動して、または自身の演奏する音楽に反応して感情は湧いてくるだけなのだ。つまり、演奏者の感情もまた、作品の「形式」からもたらされるものであると考えることができるだろう。

よって、バレンボイムの言う演奏者の「頭脳、心、指」は、すべて音楽作品の「形式」からもたらされるものであるということが出来る。演奏者が音楽作品の「形式」に向き合い、音楽作品の音がどのように状態で存在しているか、演奏する際にはどのような音が求められるかを理解し(「頭脳」)、その音を出すためには、肩を、腕を、手首を、指を、どのように動かせばよいのかを考え、それらを統合した動作の形式を習得し(「指」)、音楽と連動した身体動作を実践するときに湧きあがる感情(「心」)、これらすべてが関わったものが音楽作品の演奏である。よってバレンボイムの言う演奏に関与する「頭脳、心、指」は、最終的な演奏の場においては有機的に結びつくと言うことができる。

※尚、この論文には平成 23 年 2 月 19 日に演奏したショパン作曲『ピアノ・ソナタ 第三番 口短調 op.58』の録音を添付している。

参照楽譜

- ・パデレフスキ編ショパン全集 IV ソナタ, 財団法人 ジェスク音楽文化振興会, 株式会社ヤマハミュージックメディア
- ・アルフレッド・コルトー 1996『Edition de Travail des Oeuvres de Chopin.Sonate op.58』八田惇訳, サラベール社—全音楽譜出版社
- ・JAN EKIER 編 2010 CHOPIN SONATAS Opp.35, 58 WYDANIE NARODOWE・NATIONAL EDITION

引用文献

- ・ヨセフ・ブロッホ, ピーター・コラジオ 2002『ハイドン・ピアノソナタ 演奏の手引き——鍵盤楽器ソナタの概要と分析』中村菊子, 大竹信子訳, 全音楽譜出版社
- ・ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲル 2007『ショパンの響き』小坂裕子, 西久美子訳, 音楽之友社
- ・青澤唯夫 2009『ショパンを弾く—名演奏家たちの足跡—』春秋社
- ・バルバラ・スモレンスカ＝ジェリンスカ 2001『決定版 ショパンの生涯』関口時正訳, 音楽之友社
- ・野村光一 1981『最新名曲解説全集 第15巻 独奏曲II』音楽之友社
- ・河上徹太郎 1962『ショパン』音楽之友社
- ・山内悠子 1996『ショパンのピアノ・ソナタ 作品58に関する演奏上の一考察』東京女子体育大学紀要 第31号
- ・ジャン＝ジャック・エーゲルティンゲル 2005『弟子から見たショパン——そのピアノ教育法と演奏美学』米谷治郎・中嶋弘二訳, 音楽之友社
- ・ジョン・ピートリー・ダン 1980『ショパンの装飾音』高橋隆二訳, 音楽之友社
- ・園田高弘・諸井誠 1984『ロマン派のピアノ曲／分析と演奏』音楽之友社
- ・青柳いづみこ 2007『ピアニストは指先で考える』中央公論新社
- ・ボリス・ベルマン 2009『ピアニストからのメッセージ——演奏活動とレッスンの現場から』阿部美由紀訳, 音楽の友社
- ・スーザン・ソントグ 1996『反解釈』高橋康也・出渕博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳, 筑摩書房
- ・ペドロ・デ・アルカンタラ 2009『音楽家のためのアレクサンダー・テクニーク入門』小野ひとみ監訳, 今田匡彦訳, 音楽之友社
- ・諸石幸生 1997『音楽の友 4月号』音楽之友社
- ・岡田博美 音楽の友 1998年 11月号 音楽之友社
- ・青澤唯夫 1991『名ピアニストの世界』春秋社

- ・セイモア・バーンスタイン 1999『心で弾くピアノ ―音楽による自己発見―』佐藤覚，
大津陽子訳，音楽之友社

参考文献

- ・セイモア・バーンスタイン 2009『ショパンの音楽記号 その意味と解釈』和田真司訳，
音楽之友社
- ・アルフレッド・コルトー 1983『ピアノ演奏解釈』店村新次訳，音楽之友社
- ・チャールズ・ローゼン 2009『ピアノ・ノート ―演奏家と聴き手のために―』朝倉和
子訳，みすず書房
- ・岡田暁生 2008『ピアニストになりたい！ ―19世紀 もう一つの音楽史―』春秋社
- ・トーマス・マーク，ロバータ・ゲイリー，トム・マイルズ 2006『ピアニストならだれ
でも知っておきたい「からだ」のこと』小野ひとみ監訳，古屋晋一訳，春秋社
- ・ジョルジュ・シャンドール 2005『シャンドール ピアノ教本―身体・音・表現―』岡
田暁生監訳，佐野仁美，大久保賢，大地宏子，小石かつら，筒井はる香共訳，春秋社
- ・高場四郎，室田尚子，佐藤浩子，有田栄『ショパンを読む本』 2001，ヤマハミュージ
ックメディア
- ・アーサー・ヘドレイ編 『ショパンの手紙』小松雄一郎訳，白水社
- ・田村進 1991『ポーランド音楽史』雄山閣出版株式会社
- ・岡田暁生 2005『西洋音楽史』中央公論新社
- ・ゲンリッヒ・ネイガウス 2003『ピアノ演奏芸術』松森皓子訳，音楽之友社
- ・エレナ・リヒテル編 2007『ネイガウスのピアノ講義―そして回想の名教授―』松森
皓子訳，音楽之友社
- ・福田達夫 1989『ピアニストの思考』春秋社
- ・カシミール・ウィエルジンスキ 1972『ショパン』野村光一，野村千絵訳，音楽之友社
- ・カミーユ・ブールニケル 1969『ショパン』荒木昭太郎訳，白水社