

ショパン エチュード op.10 No.5 の自筆譜と現代の諸版との比較考察 *Comparative Consideration of Chopin's Autograph & New Editions Chopin Etude op.10 No.5*

谷口 龍博 *Tatsubiro Taniguchi*
(音楽学部)

ショパンのエチュード op.10 No.5 の自筆譜と現代の諸版との比較考察

ピアノ音楽史上、最大の作曲家の 1 人、フレデリック・フランソワーズ・ショパン (1810 ~ 1849) の現存する自筆譜のファクシミリで公に入手出来、一曲全部ある楽譜はそんなに多くはない。即興曲 op.29、エチュード 6 曲、舟歌 op.60、幻想ポロネーズ op.61、ポロネーズ op.71-3 とピアノトリオくらいである。多くは紛失したり、一部分であったり、又個人の収集家が所蔵していたり、各国の図書館などに収められているようだ。

今回は、その中でショパンエチュード op.10 No.5 通称「黒鍵」と呼ばれる曲を取り上げ、貴重な資料である自筆譜と現在多くの版が出版されているショパンの楽譜と比較し問題点を詳細に探してみたいと思う。

今回、その対象とする楽譜は、現在一番新しく最も信頼度が高いと言われるポーランドが国家事業として取り組んだナショナルエディション、エキエル版その一時代前、信頼度が高いと言われたパデレフスキー版、その後出版されたパウル・バドゥラ・スコダ氏の校正によるウィーン原典版、さらには原典版の代名詞ヘンレ版、コルトー版、ミクリ版などを使用しその対象とする。

比較考察するまえに、大きな問題となるのはショパンは生前、原稿をイギリス、フランス、ドイツの 3ヶ国に送った。ショパンの飽くなき音楽への向上の精神は出来上がったフランス初版、ドイツ初版に訂正、変更したり又生徒のレッスン時に手を加え訂正、変更をすることでより複雑にした。

代表的な例が通称「別れの曲」と呼ばれるエチュード op.10. No.3 である。この曲の 30 ~ 35 小節目の自筆譜は「譜例 1」の通りで、これはエキエル版と全く同じでありページの下に説明があるがパデレフスキー、コルトー、ミクリ版などは 30、31 小節は A-dur a-moll³⁴、35 小節は H-dur h-moll になっているがスコダ氏校正によるウィーン原典版では生徒であったデュポア夫人の持っていたフランス初版にショパン自身の訂正の書き込みがあり、31 小節目の右手の最初と 2 つ目の cis に ♯ の書き込みがあり A-dur a-moll に変更されたが 2 回目の同じフレーズになる 34、35 小節は両小節共 ♯ が印刷されたままの D で h-moll になっており、又ショパンの友人であったフォンタナが主に出版したといわれるドイツ改題版ではショパンも見直したはずと言われているが前述の 30、31 小節は両小節共 A-dur であり、34、35 小節は逆に H-dur h-moll になっており多くの版がミクリの

版に従ったが、(譜例 2) フランス初版本とドイツ改題版の混合でショパン自身の権威あるものではないとスコダ氏は説明しており、このように最終的に完成された楽譜と切り切るの是非常に難しいようである。

譜例 1
op.10 No.3
自筆譜

譜例 2
op.10 No.3
ミクリ版

そこで今回は単純に自筆譜と前述した多数の現在の楽譜の op.10 No.5 を比較検討しそれらの違いを検証し、問題点を探ってゆきたいと思う。

①楽語と標語

まずは曲にはいる前に楽曲全体を指示する冒頭の楽語を見てみると自筆譜は仏語で「leggieriss. et legatiss.」軽快にそして大変なめらかにの最上級の言葉が書かれている。

(譜例 3)

譜例 3[A]
op.10 No.5
自筆譜

譜例 3[B]
op.10 No.5
自筆譜

しかし現在のほとんど全部の主要な楽譜でその言葉は無くメトロノーム記号 ♩ = 116 と vivace Brillante と記されている。(譜例 4) ショパンの自筆譜にはメトロノーム記号は書かれていない。最初にこれを確認出来るのはミクリの版と思われる。

カール・ミクリはショパンの弟子でショパンに数年間習い、又助手も努めた人物で、写譜もし、又ショパンの他の生徒のレッスンを聴講することが許され、そのレッスン時の指示、内容を克明に記述したと言われ、その信頼度は高い。♩ = 116 はショパンがレッスン時に指示したものと推察される。

しかしながら「leggieriss. et legatiss.」と「vivace Brillante」ではニュアンスが違う。「leggieriss.」と「vivace」ではイメージ的にやや似ているかもしれないが、「legatiss.」と「Brillante」では大分意味が違ってくると思う。しかし演奏効果を考えれば「legatiss.」よ

譜例 4
op.10 No.5
ミクリ版

譜例 5
op.10 No.5
自筆譜

譜例 6
op.10 No.5
自筆譜

り「Brillante」の方が当然華やかになる。ショパンはどこかの段階で大きく変更したものと思われる。ミクリの版がすでに *vivace Brillante* を記しているのではやはり他の版もそれを取り入れたようだ。(譜例 4)

しかしながらショパンが一番大切にしたのは「legato」と「cantabile」と言われる。68小節にも自筆で「legato」の記述があり、又他の曲の自筆にも多くの legato が書かれている。又自筆譜にはないが曲の中心となる 33 小節目からの 4 小節の大きなフレーズに対して現在のほとんどの版が *Sempre legato* の記述がありミクリの版ですでにそれが記されているのでやはりミクリのレッスン時か他の生徒のレッスン時にショパンの指示があったものと推察される。その他の楽語を見てみると、ウィーン原典版の説明では 64 小節の *poco rall.* はデュポア夫人の楽譜にはショパンによって取り消されたとあるが現在の楽譜ではほとんどの版がそれを記述している。(譜例 6)

又続く 65 小節目の *delicatiss. smorz.* はショパンの繊細さを強く表わすものである。(譜例 6)

②ペダル

次にペダルを見てみよう。自筆譜のペダルの記述は非常に少ない。曲の中心部になる 33 小節目からの 4 小節間の長いフレーズのペダルと続く 37 小節からの同じフレーズの 4 小節 (譜例 5) 間のペダルと 63 小節目からクライマックスに向かう 3 小節間のやや長いペダルと続く 66 小節目の終止形の 1 拍目と 2 拍目の記述だけである。(譜例 6)

最初の 1 小節目は少し問題を抱えていると思う。何故ならミクリの版は 1 拍目 (譜例 4) と繰返しになる同じ形の 5 小節の 1 拍目にもペダルがあるが自分のレッスン時に指摘が

あったか、他の生徒のレッスン時の聴講の時に指示があったのか又は写譜をする時に言われたのかと推察される。しかしながら他の版を見てみるとヘンレ、エキエル、ウィーン原典版には1小節目に全くペダルの記述が無い。ところが主題の繰り返しになる5小節目の1拍目にはペダルの指示がある。(譜例7) これは前述のヘンレ、エキエル、ウィーン原典版にも共通しており、普通であれば同じ形が繰り返される時、当然ペダルも同じかと思うがそれが違うのは疑問に思う。ミクリの版が1小節目1拍目にペダルが記されているのにヘンレ、エキエル、ウィーン原典版にそれが無いのは理解に苦しむ。パデレフスキー版を見てみるとやや興味深いものがある。それは1小節目1拍目に () 付きのペダルの記述があることだ。(譜例8) これは本来ペダルが無いことを理解した上で演奏上、踏む方が自然であると考えたか、ミクリの版を参考にしたものか又その両方かと考えられる。これだけ多くの版が1小節目に全くペダルが無く繰り返しになる5小節目に記述があるのは自筆以外の確固たる資料を参考にしたものと思われる。コルトー版を見ると又違ったペダリングの記述である。1小節目は2拍目になる八分音符3個目にペダルがあり、2小節目もやはり2拍目になる八分音符3個目にペダルがある。(譜例9) 独特で面白いと思う反面、ショ

譜例 7
op.10 No.5
エキエル版

譜例 8
op.10 No.5
パデレフスキー版

譜例 9
op.10 No.5
コルトー版

パンの弟子に習ったはずだがこの様な指示を受けたとは考えにくい。恐らくコルトー自身の考えであろう。テンポが速い場合には有効で効果的だと思われる。2小節目を見るとミクリの版は1小節全部の長いペダルがあるが(譜例4)繰り返しになる6小節目は1拍目だけの短いペダルである。これは再現にあたる50、54小節も全部1拍目だけの短いペダルであるからこの小節の長いペダルはペダルの解除マークをつけ忘れた印刷ミスと思われる。他版はコルトー版を除いてほとんど全部の版が1拍目にペダルがある。

3小節目のペダルは2種類のペダルに分れる。それは1拍目にはほとんど全部の版にペダルがあるがミクリ、パデレフスキー、ウィーン原典版は左の最後、つまり八分音符4個目の下にペダルの指示があるがコルトー、ヘンレ、エキエル版はその八分音符1つ前の2拍目に頭にペダルがある。7小節目を見るとここも記述が分れるところである。ミクリ、エキエル、コルトー版などが1小節のペダルを書いているのに対して、パデレフスキー、ウィーン原典版は()付で記述しヘンレ版には全く無い。演奏上は当然踏みたくなる箇所である。17小節目を見るとこの小節も又2種類に分れる。ミクリ、コルトー版は1小節2つの拍ごとのペダルを書き、他版はその記述が全く無い。自筆には無いがほとんどの版が25、26小節の最初の左の1拍目にペダルがあり27、28小節は1小節全部のペダルになり29、30小節は再び1拍目だけのペダルがある。31小節は拍ごとの1小節2回のペダルになり32小節は1小節全部のペダルで中心部になる33小節は4小節の長いペダルが自筆通りあり、そのペダルは37小節も繰り返されており、これはほとんど全部の版で共通し、中心部に向って頻繁にペダルが使われている。

41小節を見るとエキエル、ヘンレ、パデレフスキー、ウィーン原典版は4小節の長いペダルを記述し、次の45小節から2小節ごとのペダルの印がある。これに対しミクリ版は41小節から2小節ずつのペダルで45小節は1拍目だけの印で47小節目はパデレフスキー、ヘンレ、ミクリ、ウィーン原典版は八分音符2個目から次の小節にもかかる長いペダルを記しエキエル版だけが小節の最初の音からペダルを書いている。コルトー版だけがやはり独特のペダリングで41小節から4小節間1小節に2回のペダルで45小節からはさらに細かく八分音符ごとのペダルを記している。(譜例10)

譜例 10
op.10 No.5
コルトー版

そしてページの下に注意書きがあり「ここに書かれている各拍ごとのペダルの使用は、流れるような、そして軽やかな響きを得るためには不可欠のものである。このペダルの踏み代えの間は、いかなる中断も生じてはいけない」(原文のまま)とコルトーの言葉が記されている。さらには再現部以後にも詳細にペダリングの記述があり、非常に参考になるものがある。57小節から4小節間はほとんど全部の版が1小節に2回ずつの拍ごとのペダルを記し、61小節からの左手がシンコペーションのリズムになる小節からは1小節全部のペダルになり頂点の65小節に向う63小節からコルトー版を除いてほとんど全部の版が自筆通りの3小節のペダルを記して次の65小節も自筆通りの1小節2回の拍ごとのペダルを書いている。次の67小節目からはミクリとコルトー版以外、他版はほとんどペダルの記述が無い。ミクリは73小節目の2拍目から左手に合わせてペダルの記述があり79小節目も上昇する左の16分音符からのペダルの印があり、最後の84、85小節にも2小節のペダルがある。コルトー版は一段と詳細にペダルを記し、エキエル版だけが最後の84、85小節の2小節間のペダルを()付きで書いている。ショパンの「ペダルは一生の課題です」という言葉が真実を物語っていると思う。

③デュナーミク

デュナーミクを見ると、確認出来るほとんど全部の版が1小節目 f、2小節目 p、3小節目 八分音符 3個目から cresc. とあるが自筆譜はそれらの記述が無い。(譜例3)デュナーミクが書いてあるのは cresc. dim、を除いて8小節目の pp と中間部の33小節目から4小節の大きなフレーズの f、(譜例5)再現部の63小節目の p、(譜例6)65小節目の pp、67小節目の p、71小節目の p、75小節目の f、78小節目の ff、83小節目の ff の9ヶ所である。(譜例11) そのうち7ヶ所が再現部以降の記述である。

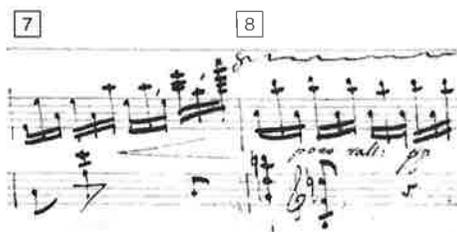
譜例 11
OP.10 No.5
自筆譜

しかし現存する大多数の楽譜は20ヶ所以上ありミクリの版でさえ20ヶ所のデュナーミクが書かれている。無論、弟子であったミクリが自分で書いたとは思えない。

これは前述した①で冒頭の楽語の *leggieriss. et legatiss.* から *vivace brillante* に変更されたことに共通するものを思わせる。ショパンは当初、最初の2小節を一つの音色にし *f* と *p* にはっきり音量差をつける気はなかったように思う。それは1、2小節にかかる2小節のスラーと2小節目の左手の3和音も初めは自筆譜のように4つの音を記述していた。(譜例3) 3小節目も自筆譜は *cresc.*

の記述が無く、8小節まで一息に弾くことを考えていたように思う。それは7小節目にやっと *cresc.* が書かれ、8小節目に *poco rall.* と *pp* が記され、一つのフレーズが終わることを意味しているからである。(譜例12)

譜例 12
op.10 No.5
自筆譜

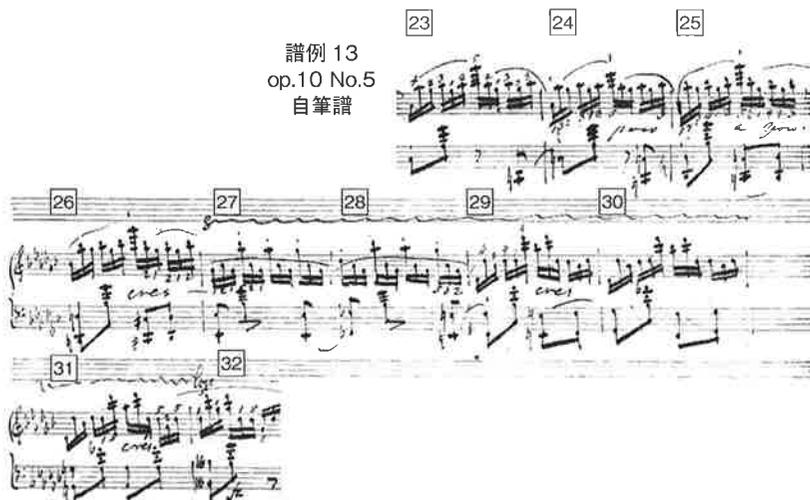


しかし演奏効果を考え、1小節目 *f*、2小節目 *p*、3小節目 *cresc.* を *leggieriss. et legatiss.* から *vivace Brillante* への変更と共に記述したものと推察される。このテーマの *f*、*p*、*cresc.* は2回目はやや形を変えるものの全曲中6回もありこの曲の印象を大きく植えつけるものだ。

又、自筆譜にはないが17小節目に多くの版が *p* を書いているがそれはミクリの版にも無い。しかしその前の15、16小節には多くの版が *cresc.* を書き一度、音量を落として17小節目に *p* を記し24小節目から始まる自筆譜にもある *poco a poco cresc.* 29小節目の *cresc.* さらには31小節目の *cresc.* (譜例13) とこの度重なる *cresc.* で曲の中心と言える33小節目のエネルギーを放出する4小節の大きなフレーズを *f* に持っていく前提として多くの版が *p* を記したものと思われる。

又33小節目から4小節間の *f* のフレーズは $\langle \rangle$ が自筆譜には書かれていない(譜例5)が、ミクリの版を初めほとんどの版が $\langle \rangle$ を書き、続く37小節目からの4小

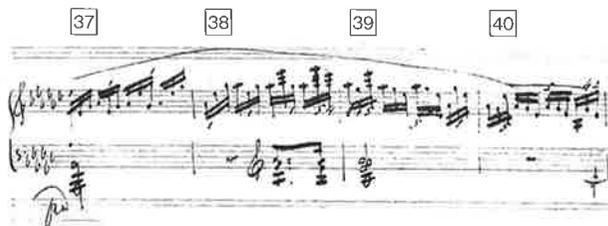
譜例 13
op.10 No.5
自筆譜



節間も同様に < >

を記している。(譜例 14) 又 32 小節目の左手の 2 つ目の和音には自筆譜は fz が記されているが (譜例 13)

譜例 14
op.10 No.5
自筆譜

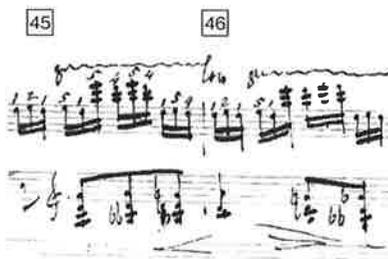


エキエル版は () で書かれ、コルトー版はアクセントになっておりウィーン原典版は fz はないがすぐ下に自筆譜が書かれそこには fz の記述があり、パデレフスキー、ヘンレ、ミクリ版にはそれは書かれていない。ミクリの版に記述が無いということは、ここで fz をつけるとフレーズが途切れ、次の 33 小節からの 4 小節にはいるアウフタクトにつながらなくなるとショパンが思い直し、後で消したと考えられる。

35 小節の左手の和音には自筆譜には無いが (譜例 5) ほとんどの版で f が書かれている。

曲の中心的な 33 小節からの 4 小節と続く 37 小節からの 4 小節のフレーズが終わった後、左手のメロディーが始まる 41 小節ではやはり自筆譜には無いがほとんどの版は p を書いている。44 小節目にはこれも自筆譜には無いがほとんど全部の版に cresc. が書かれ、続く 45 小節からの左手の 3 和音で上下降する 2 小節のフレーズは自筆で左手の下に < > が記されている。(譜例 15) しかしエキエル、パデレフスキー、ウィーン原典版などはト音記号とヘ音記号の間に書かれ、コルトー版はやや下に書かれ、ヘンレ版は自筆譜通り左手の下に書かれミクリ版は真中と左下に記されている。ショパンの記述では明らかに左手のみの < > で厳密に考えると表現が少し変化してしまうのではないかと思う。

譜例 15
op.10
No.5
自筆譜



又次の 48 小節目の 1 拍目には自筆譜にはないが、ほとんどの版に > が書かれ、フレーズが大きく終ることを示している。

再現部の最初の主題にあたる 49、50、51 小節にはやはり自筆譜にはないが現在のほとんどの版に f、p、cresc. が記されている。それは 53、54、55 小節も同じである。

62 小節はやや問題でウィーン原典版にも説明が書かれており自筆譜には p と記されているが (譜例 6) 現在のどの版にもその記述はなく代りに自筆譜には無い cresc. が書かれている。ミクリの版でさえそうであるからショパンがどこかの段階で訂正、変更したものと考えられる。

クライマックスに当たる 65 小節の三点変ホ音の位置には pp が記され、ショパンが如何に大切にしたい個所かが汲取れる。(譜例 6)

コーダに当たる次の 69 小節には自筆で poco cresc. があり次の 71 小節には p が書かれて

いる。

73小節から74小節にかけて *poco cresc.* が書かれ、(譜例16) 75小節には *f*、78小節には *ff*、80小節には *cresc.* が書かれ、それは81、82小節も続くことが記され83小節の右左のオクターヴは *ff* が記され力強く終ることを意図している。(譜例11) これは自筆譜と共にほとんど全部の版にも記述されている。

譜例 16
op.10
No.5
自筆譜

④音とリズム

次に音とリズムを見てみよう。2小節目の左手の2個目の和音は自筆譜はヘ音記号の下から *Ges*、*Ces*、*Es*、*Ges* の4つの音がかかれていたが(譜例3) これはエキエル、ウィーン原典版などで下段に自筆譜がかかれていたが、現在は *Ces*、*Es*、*Ges* の3和音である。(譜例4) これは後に出てくるこの形は全部そうであるから前述したデュナーミク記号を記述した時、1小節目 *f*、2小節目 *p* とし1小節目より音量を減らし変化をつける為に一番下の *Ges* を省き、訂正したものと思われる。右手の4、12小節と再現部の52小節の9番目の音はエキエル版だけが三点変ホ音(譜例17) だが自筆譜(譜例18) と他の版はほとんど三点変ニ音を記している。がしかしデュポア夫人の楽譜にはショパン自身が三点変ホ音に訂正した。

譜例 17
op.10 No.5
エキエル版

譜例 18
op.10 No.5
自筆譜

又その4、12小節目の左手を見るとバスの *Des* が符点二分音符で書かれているが(譜例18) これはショパンの書き損じで、再現部に当たる52小節には符点4分音符に書き直されている。(譜例19)

譜例 19
op.10 No.5
自筆譜

又、8小節目の左手の2つの和音は自筆譜にはアルペジオが無いが現在の楽譜にはアルペジオがかかれている。(譜例12)

24小節目の右手の7番目の自筆譜の三点変ホ音はウィーン原典版にも指摘があるよう

にやはりショパンが書き損じて下線が一本書き足らなかつたようだ。(譜例 13)

32 小節目を見ると左手の 2 つ目の和音の真中の音が現在では Es になっているが自筆では Des になっている。次の 34 小節目を見ると自筆では左の和音が 4 つの音で書かれているが現在では Es が無い 3 和音で下から As、Des、Ges で書かれている。(譜例 20) これもショパンが音が多過ぎたと思ったのか変更したものと思われる。次に出てくる同じフレーズの 38 小節目の左手の和音の 4 つの音が現在では、As、C、Ges、As になっているが (譜例 21) ウィーン原典版にも書かれているように自筆譜では C の音が Es になり下から As、Es、Ges、As になっている。(譜例 14)

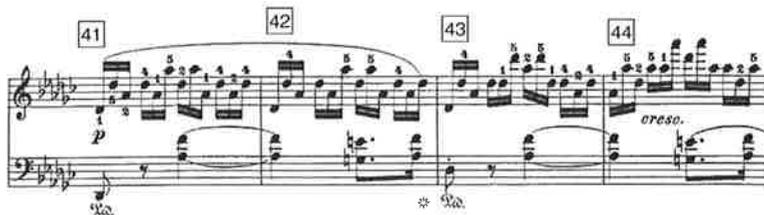
41 小節のリズムを見てみると、自筆譜は左手の最初の八分音符のつぎに八分休符をショパンが書き忘れたかと思ったがそうではなく現在の楽譜が記しているリズムとは明らかに違う。41 小節目の左手の 2 つ目の音の 4 分音符はショパンの付点の書き忘れである。それはすぐ次に出てくる 43 小節目の同じフレーズの左手を見れば明らかである。(譜例 22)

譜例 22
op.10 No.5
自筆譜



現在の楽譜では ♩ ♩ ♩ であるが自筆では ♩ ♩ ♩ である。この違いは小さくないがミクリの版がすでにそう書かれているのでショパンがシンコペートされた ♩ ♩ のリズムでは演奏上、非常に困難になる為か、又は左手のメロディを落ち着いて歌いたいと思った為か、訂正、変更したものと思われる。(譜例 23)

譜例 23
op.10 No.5
ミクリ版



59 小節の左手の 4 つ目の和音は少し問題を含んでいると思う。それは自筆では下から Des、Ges、B の 3 和音で書かれているが（譜例 24）ミクリの版では何故か下に一つ音を増やし B、Des、Ges、B の 4 和音にしている。ヘンレ、パデレフスキー、コルトー、ウィーン原典版は B、Des、Ges を記述しエキエル版だけが自筆通りの Des、Ges、B を書いているがすぐ下に B、Des、Ges を記述し、さらにページの下に 3 つ目の形としミクリ版の 4 和音を書いている。（譜例 25）これは 57 小節からの 4 小節のフレーズが全く同じなので、左手の和音も同じはずであるからショパンが書き損じたとヘンレ、パデレフスキー、コルトー、ウィーン原典版などが判断したものと思われる。

譜例 24
op.10 No.5
自筆譜

譜例 25
op.10 No.5
エキエル版

62 小節を見るとウィーン原典版で指摘がある左手の 2 つ目の和音は自筆譜では独語と英語で Ges が無いと書かれているが自筆譜をよく見ると上の As が無く下から As、Es、Ges の 3 和音で書かれておりウィーン原典版のあやまりと思われる。（譜例 26）頂点に当たる 65 小節の右手の最初の三点変ホ音は自筆譜では 32 分音符で書かれ、次に 32 分休符があり、次の三点変ニ音が 16 分音符で書かれているが現在のほとんどの版が三点変ホ音が 16 分音符で書かれ次に 32 分休符があり、次の三点変ニ音が 32 分音符で書かれている。ここもショパンがどこかの段階で訂正したものと思われる。（譜例 6）67 小節目を見ると自筆譜は左手のバス 2 分音符の Ges は当然小節の最初に書かれるべきであるが八分音符一つずれて次の Des の位置に書かれているがこれは 1 拍目のところに楽語の legato を記したのと音が重なり解りにくくなるのを避けてショパンが位置をずらしたものと思われる。（譜例 6）78 小節の左のオクターヴ 2 つ目の Des は自筆譜では 8 の印が書かれておりこれはオクターヴ下のバス音を省略した印で実際にはオ

譜例 26
op.10
No.5
自筆譜

クターヴで弾くことを意味している。(譜例 11) これを書いている版はヘンレ、エキエル、ウィーン原典版でウィーン原典版は自筆通り 8 の記述をしパデレフスキー、コルトー、ミクリ版は省略した単音で記されている。(譜例 27) ミクリ版が単音で書いてあるということはショパンが後で考え直し訂正、変更したと推察される。

譜例 27
op.10
No.5
ミクリ版

83 小節の左のオクターヴは自筆譜は最初ト音記号の位置で書かれていたが、次の和音と共にショパンによって丹念に消され、(譜例 11) 下の段に書き直されているがこれは明らかに一オクターヴ下を意図したものであるがショパンはヘ音記号の記述を忘れた様で現在の楽譜にはほとんど全部の版にヘ音記号がある。最後から 2 つ目の 84 小節目の 2 つ目の和音を見ると自筆譜は左右共アルペジオの無い和音で書かれているがミクリとパデレフスキー版は両手共アルペジオがあり、エキエル、ヘンレ、コルトー、ウィーン原典版などは左手だけアルペジオが書かれている。(譜例 28)

譜例 28
op.10 No.5
ウィーン
原典版

⑤アーティキュレーションとフレージング

次にアーティキュレーションとフレージングを見てみよう。自筆譜のそれはそんなに多くない。最初の 1、2 小節は自筆譜では右手にスラーが記してある。(譜例 3) これはほとんどの版が記している。16 小節を見ると左手の 2 つの八分音符は現在の楽譜ではほとんどの版がスタッカートになっているがウィーン原典版でも記述されているように自筆譜はスラーになっている。(譜例 29) これはショパンがどこかの段階で音が飛ぶからスラーがかけにくいという技術的な問題か、より軽快さを求めた為か変更したものとされる。続く 17、18 小節の右手には自筆譜はスラーがあるがこれは良く見ると 16 小節の八分音符 4 つ目から始まっておりミクリとヘンレ版が正確にそれを記し、他版は 17 小節の最初から始まっており厳密にはミクリとヘンレ版が正しいと思う。その 17、18 小節の左手はミクリとヘンレ版が少し記述が違うが他の版は八分音符を結ぶスラーとアクセントが書かれているが自筆譜には全くその記述が無く多くは自筆譜の 69、70 小節の左を参考にしたもの

譜例 29
op.10
No.5
自筆譜

と思われ、ミクリ版だけが18小節の八分音符3、4個目だけにスタッカートを記している。そのミクリやコルトー、ヘンレ版などはショパン独特の横長のアクセントを書いている。これは普通のアクセントとはやや意味が違うことを表わす。(譜例30)

譜例 30
op.10 No.5
ミクリ版

スタッカートを改めて見てみると自筆譜には1小節目には左手の和音にその記述が無いが現在ではほとんど全部の版にスタッカートを書いている。2小節目は自筆譜は最初のオクターヴだけスタッカートを書いているが現在のほとんどの楽譜はやはり2つ目、3つ目の和音にもそれを記しており、次の3小節目は自筆譜は八分音符最後の4つ目にスタッカートの記述があるが現在の楽譜は八分音符4つ全部にスタッカートが書かれている。(譜例17、18)

19小節目の自筆譜を見ると1小節全部のスラーがあり恐らく次の小節も続けたかったのではないと思われるが8……の記述がありスラーが書けなかったように思う。現在の楽譜はヘンレ版は自筆通りだが何故かミクリ版は記述されておらず他版は19、20小節共スラーが書かれている。その左手は自筆譜は八分音符4つ目からスタッカートが記されているが何故かミクリ版は八分音符4つ目だけにスタッカートを書かず残りの八分音符に全部スタッカートを書き他版はほとんど全部スタッカートを書いている。自筆譜の18、22小節目の右手の最後の音のAsはアクセントと共に次の小節にまたがってタイがあり23小節目から16分音符6個ずつのスラーがありそれは4小節間続く。(譜例13) その26小節の左のオクターヴのcisとDには自筆譜に、スラーは無いが現在の楽譜には書かれている。27小節目を見るとやや独特のスラーが右手に書かれている。それはソプラノをはずして内声だけにスラーが書かれていることである。(譜例13) 奏法としては内声だけをレガートで弾き、スタッカートのあるソプラノをはっきり出すことを意味している。しかしながらコルトーとミクリ版は正確にはそれを記していない。又その左手はシンコペーションに共なうショパン独特の横長のアクセントが自筆譜にはあるが現在の楽譜はエキエル版だけが正しくその通り記述し他版は普通のアクセントになっている。

自筆譜の32小節には右手に1小節のスラーがあるが現在の楽譜はエキエル版だけがそれを記し、他版はその記述がない。さらにこの曲の中心部と言える33小節目から4小節の大きなフレーズにスラーが書かれているが(譜例5) ミクリの版だけが1小節ずれて34小節からのスラーになっており恐らく印刷ミスと思われる。

続く41小節目には2小節のフレーズのスラーが自筆譜には書かれているが(譜例22)ほとんど同じ形が繰り返される43小節目にはそれが書かれていない。エキエル版だけが「」されて書かれておりコルトー版はショパンが恐らく省略したものと考えスラーが書かれており、他版は書かれていない。

55、56小節は右手の16分音符8個目のBにアクセントが書かれているが(譜例31)コルトー版にはそれが無くミクリの版は56小節のみアクセントが書かれている。これも恐らくは印刷ミスと思われる。

55 56

譜例 31
op.10
No.5
自筆譜

その左手の八分音符にはスタッカートがあり次の八分音符2つずつ結ぶスラーが連続して書かれ、自筆譜は八分音符3個目にアクセントが書かれているが(譜例31)これはヘンレとパデレフスキー版だけがその通り書いている。他の版は一つ前の八分音符にアクセントを書き、ウィーン原典とエキエル版は自筆譜との違いを下段に示している。ミクリの版がすでにそうであるからショパンが訂正したものと考えられる。(譜例32) 続く57~60小節の4小節間の左の音は自筆譜はバスだけにスタッカートが書かれていてそれぞれの小節の2つ目と4つ目の和音には書かれていないが(譜例24)現在のほとんどの楽譜にはスタッカートが書かれている。(譜例25)又その57~61小節にかけて右手に1小節に2つずつの拍ごとのアクセントが自筆譜には書かれているがやはりこれはショパン独特の横長のアクセントでありこれを忠実に記しているのはミクリとエキエル版だけで他の版は普通のアクセントを記している。

譜例 32
op.10
No.5
ミクリ版

続く61、62小節の左手のシンコペーションの2つ目の八分音符にもやや横長のアクセントが記述されているが(譜例26)エキエル版だけがこれを記し他版は普通のアクセントを書いている。63、64小節65、66小節には2小節のスラーが自筆譜には記され(譜例6)ほとんどの版がそれを書いている。この63、64、65、66、小節にかけてp、ppでありながらショパンはクライマックスを持ってきたと思う。何故なら65小節には滅多に書かれない *delicatiss.* の記述があり前述した63、64小節には2小節のスラーがある。それは65、66小節にもあり65小節の三点変音音を頂点としその左手には大きなアルペジオと共に和音が書かれている。この小節は指使いも克明に書かれ66小節は終止形で1拍目と2拍目にベダルが記され、右手の2つ目の音のBにはアクセントが書かれ一つのフレーズが終ることを意味している。69小節の左の2拍目2つの八分音符を結ぶスラーとアクセントが70小節も同じように自筆譜には書かれている。だが同じ形の73、74小節には書かれておらずヘンレ版だけが自筆通り無しで書かれ、エキエル、ウィーン原典版は〔〕付きで書かれ、コルトーとパデレフスキー版はショパンが省略したものだと判断しそれらを記

述している。(譜例 16)

75 小節の最後の左手の八分音符と次の 76 小節の最初の 4 分音符を結ぶ終止形のスラーとアクセントが自筆譜には記され現在のほとんどの楽譜にもそれは書かれている。(譜例 11)

79 小節の最初の八分音符には自筆譜にはスタッカートが記述されているがそれを記しているのはパデレフスキーとコルトーとウィーン原典版でヘンレ、ミクリ、エキエル版にはそれが書かれていない。記述ミスであろうか？

又次の上降していく左右の 16 分音符には自筆譜には何も書かれていないが現在のほとんどの版にはスラーとアクセントが書かれて極めて妥当だと思う。83 小節の最初の 16 分音符と続く左右のオクターヴにはやはり自筆譜には何も書かれていないが現在のほとんどの版はスタッカートが記されている。

⑥ 運指法

最後に運指法を見てみよう。自筆譜ではショパンは克明に指使いを書いている。それはどれだけショパンが指使いを大切にしていたかが解る。無論、手の大きさは人によって違うのでドビュッシーが語ったと言われるように自分で考えだすものだということも理解出来るが、ミラノの博物館にあったさほど大きくない石膏で出来たショパンの手はピアノを弾くには理想的なサイズに思えた。

自筆譜を見てみると 1 小節目の主題のモチーフを 3、5、1、を記述しながら (譜例 3[A]) 5 小節目の繰り返しの主題を 2、4、1、に変えたことは前の小節の流れから来たものと思われる。(譜例 3[B])

又、ショパンは親指に強く意識があったようだ。33、34、37、38 小節の親指の記述は、(譜例 5、14) 親指の使用を促すもので、それはバッハの時代には黒鍵を親指で弾くことを禁じられていたことを大きく打破するものである。その独創的な指使いは当初は困惑を招き批判されたようだが、すぐに広まり受け入れられたようである。しかしながら黒鍵以外の曲でショパンの指使いを見ると、通常、我々には考えにくい指使いが時々書かれている。それは 4 の指の連続、3 の指の連続、親指の連続、又は一見不必要とも思える同一鍵盤上の指の置き換えなど現在ではほとんど考えにくい運指法である。無論これはショパン独特の深い考えが当然根底にあったようだが、ショパンの時代のピアノ、当時の会場の音響、ショパン自身の音色、音量と現代それらを比較するとそれをそのまま受け入れるのは難しいように思う。ショパン自身はピロードのタッチ、水の流れるような音とその音は賞賛されたが他方、大きなホールでは後ろまで聞こえなかったと言われていた。けれどこの「黒鍵」に限ってみれば全く妥当で合理的な指使いで 15 小節目からの 1、2、5、1、2、1 続く 16 小節目の 1、5、2、1、4、2、4、1、19 小節目の 2、4、5、4、2、1、(譜例 29) 23 小節目からの 3 小節以上にわたる詳細な記述、(譜例 13) 中でも前述した 33 小節目からの 1 の指、35 小節目からの 5 の指、41 小節目から数小節間にわたる克明な記述、(譜例 22) 他、

非常に多くの指使いが書かれておりショパンがどれほど神経を使っていたかが考えられる。クライマックスにあたる 65 小節はショパンは 5、3、2、1、4、3、2、1、4、3、2、1 を記しているが (譜例 6) ミクリとコルトー版だけが 5、5、4、3、2、1、5、4、3、2、1、5 を記している。ウィーン原典版のように運指法だけで氏名が載せられるほどその重要性はピアノを学ぶ者にとって如何に大切で重大なことと再認識させられる。

以上で今回の検証はひとまず終えるが一曲でもこれだけ多くの問題を我々に与えながら天才、ショパンが全霊を捧げて作った膨大な素晴らしい作品群に対して絶大な賞賛と深い敬意を払うことを惜しまない。

参考文献

ショパンのピアノスム

その演奏美学をさぐる 加藤一郎

音楽之友社

弟子から見たショパン

そのピアノ教育法と演奏美学

ジャン=ジャック・エーゲルディングル著

米谷治郎・中島弘二 訳

音楽之友社

資料

ショパン エチュード op.10 No.5 自筆譜コピー

使用楽譜

FREDERIC CHOPIN Etüden

HERAUSGEGEBEN VON EWALD ZIMMERMANN

G. Henle verlag MÜNCHEN

FRYDERYK CHOPIN Etude op.10.25 Three Etudes

NATIONAL EDITION Edited by JANEKIER

SERIES A. WORKS PUBLISHED DURING

CHOPIN'S LIFETIME. VOLUME II

FRYDERYK CHOPIN II

ETIUDY IGNACY J. PADEREWSKI

公益財団法人 ジェスク音楽文化振興会 株式会社アーツ出版

Frédéric Chopin

Etudes op.10 Budura-SKoda

wiener Urtext Edition 音楽之友社

FREDERIC CHOPIN

Complete Works for the Piano

Book VIII Etudes CARL MIKULI SCHIRMER'S LIBRARY OF Musical CLASSICS

EDITION NATIONALE DE MUSIQUE CLASSIQUE NO. 5,004

CHOPIN 12 ÉTUDES op.10 ALFRED CORTOT EDITIONS SALABERT 八田惇 訳