

# 弟子の楽譜への線状の書き込みから見たショパンの演奏様式

## ——カミーユ・デュボワ＝オメアラの楽譜の調査を通して——

Chopin's Performing Style as Seen from the Linear Notes to the Scores of his Pupils:

Through an Investigation into the Scores of Camille Dubois, née O'Meara

加藤 一郎

KATO Ichiro

キーワード：ショパン、演奏様式、カミーユ・デュボワ＝オメアラ、楽譜、線状の書き込み

### 序

カミーユ・デュボワ＝オメアラ Camille Dubois, née O'Meara (1828～1907。以下「デュボワ夫人」)は1843年から1848年までショパンに師事し、最後の1年間は彼の助手を務めたほど彼の信頼を得たピアニストであった。彼女がショパンのレッスンの際に用いていた彼の作品からなる楽譜には、多くの書き込みが残されている。それらは、「誤植の訂正」「音楽構造に関する加筆及び修正」「演奏に関する加筆及び修正」に大別することができるが、本稿ではその内、「演奏に関する加筆及び修正」に着目し、そこに含まれる「線状の書き込み」に焦点をあて、それらがどのような意味を持つかについて検討する。そして、そこからショパン独自の演奏様式について考察することを本研究の目的とする。なお、この楽譜の来歴については加藤(2020)を参考にされたい。この楽譜は現在、フランス国立図書館に所蔵されており、本研究では当館の電子図書館 Gallica からこの楽譜をダウンロードして用いた。

### 1. デュボワ夫人の楽譜に見られる線状の書き込み

この楽譜にはショパンの作品 6, 7, 9～11, 14, 15, 17～38, 40～44, 46～48, 50, 51, 54～59, 61～64 が含まれており<sup>1</sup>、筆者はこれらの楽譜の全てを調査し、線状の書き込みが行われている箇所と、その書き込みの内容を表1に纏めた。この楽譜には線の起点と終点が不明瞭で、何等かの意図が感じられない線も見られるが、それらの線は偶発的に付いたものと見なし、本研究の検討対象には含めなかった。また、鉛筆等による書き込みは常に線で記されるが、運指法を示す数字や文字等は、それそのもので独立した意味を持つため、本研究には含めなかった。更に、スラーやタイ等の書き込みについても、それらが一定の表現内容を持つものであることから本研究の研究対象には含めなかった。

表1 デュボワ夫人の楽譜に見られる線状の書き込みの調査

作品番号	曲の番号	書き込みのある小節	書き込みの内容
9	第1番	第3小節	装飾句を弾き始めるタイミング
	第2番	第12小節	和声の変化の明瞭化

10		第13小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第20小節	和声の変化の明瞭化
		第21小節	アルペッジョを弾き始めるタイミング
	第3番	第84小節	右手の打鍵のタイミング
	第3番	第7小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法
		第8小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法
		第21小節	複前打音を弾き始めるタイミング
	第3番	第23小節（2か所）	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法
		第69小節と第70小節の間	重要な音とその前の音との間の取り方、和声構造への注意
	第4番	第1小節	第1音と第2音の構造の違いの明瞭化
		第25小節	モチーフの明瞭化
	第5番	第65小節	休符の表現方法、リズムの活性化
第11番	ほぼ全ての小節の第1音と第2音の間	小節の第1音と第2音の間の表現	
	第34小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法	
	第38小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法	
第12番	第55小節	印刷されたアルペッジョを上書き	
11	第1楽章	第197小節	パッセージに特有な表現方法を示唆
		第201小節	パッセージに特有な表現方法を示唆
		第232小節	フレージングの明瞭化？
		第255小節	オクターヴの前打音を弾くタイミング
		第269小節	間の表現、リズムの活性化
		第403小節	前打音を弾くタイミング
		第409小節	フレージングの明瞭化
		第458小節	左手のフレージングの表現
		第460小節	左手のフレージングの表現
	第473小節	頂点の明示	
第583小節	構造、フレージングの明瞭化		
第3楽章	第20小節	前打音を弾き始めるタイミング	
	第49小節	アルペッジョを弾き始めるタイミング	
15	第1番	第68小節	装飾句を弾き始めるタイミング
		第6小節	間の表現
	第2番	第9小節	アルペッジョを弾き始めるタイミング
		第9小節	アルペッジョを弾き始めるタイミング
		第12小節	前打音を弾き始めるタイミング
		第15小節	間の表現
		第31小節（2か所）	右手の3つ目の16分音符をバスと同時に弾く
		第52小節	前打音を弾き始めるタイミング
18	第91小節	音型に特有な表現方法を示唆	
	第92小節	音型に特有な表現方法を示唆	
	第126小節	リズムの活性化、間の表現	
	第149小節	リズムの活性化、間の表現	
	第151小節	リズムの活性化、間の表現	
	第156小節	リズムの活性化、間の表現	
	第161小節	リズムの活性化、間の表現	
	第176小節	フレージングの表現	
第177小節	リズムの活性化、間の表現		

		第179小節	「2」の数字によるウナ・コルダの指示
		第180小節	構造の明瞭化
		第186小節	間の表現
		第229小節	タッチの明瞭化
		第230小節	タッチの明瞭化
		第232小節	音をきっぱりと切る表現
		第305小節	構造の明瞭化
21	第1楽章	第81小節	リズムの活性化、間の表現
		第98小節	リズムの活性化、間の表現
		第102～103小節	幻想的な表現（？）
		第113～114小節	cresc. 或いは演奏表現的な内容
		第132小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
		第180と181小節の間	音楽構造の明瞭化
		第280小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
		第299小節	構造の変化の明瞭化
		第301小節	構造の変化の明瞭化
	第2楽章	第7小節	アルペジオを弾き始めるタイミング
		第9小節	アルペジオを弾き始めるタイミング
		第26小節	アルペジオを弾き始めるタイミング
		第75小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
	第3楽章	第27小節	アルペジオを弾き始めるタイミング
第43小節		リズムの活性化、間の表現	
22		第55小節	下声部に前打音を伴ったアルペジオの奏法
24	4	第24小節	和音による前打音を弾き始めるタイミング
		第32小節	和音による前打音を弾き始めるタイミング
		第50小節 間	フレーズの明瞭化
		第78小節 間	間の表現、リズムの活性化
25	第1番	第4小節	頂点の表現
		第11小節	頂点の表現
27	第2番	第8小節	構造、間の表現
		第12小節	前打音を弾き始めるタイミング
		第33小節	前打音を弾き始めるタイミング
28	第6番	第7小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
	第11番	第23小節	フレージングの明瞭化
	第13番	第9小節	前打音を弾き始めるタイミング
	第15番	第79小節	装飾句を弾き始めるタイミング
		第84小節	全音符と二分音符の同時奏法
		第85小節	全音符と二分音符の同時奏法
	第17番	第88小節	全音符と二分音符の同時奏法
29		第43小節	上声部にトリルを伴ったアルペジオの奏法
		第58小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
		第64小節	フレージングの明瞭化
31		第74小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
		第17小節	きっぱりと響きを切る表現
32	第1番	第9小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
		第32小節	前打音を伴ったアルペジオの奏法
		第40小節	前打音を弾き始めるタイミング

		第62小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング（縦の線の補足もある）
	第2番	第8小節	前打音を弾き始めるタイミング
		第9小節	フレー징の明瞭化
		第27小節	フレー징の明瞭化
		第31小節	フレー징の明瞭化
		第39小節	フレー징の明瞭化
		第43小節	フレー징の明瞭化
		第52小節	フレー징の明瞭化
33	第2番	第33小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
34	第1番	第82小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法
36		第101小節	構造の境界の明瞭化
37	第1番	第1小節	装飾音を弾き始めるタイミング
		第5小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第21小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第37小節（2か所）	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第38小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第67小節	装飾音を弾き始めるタイミング
42		第158小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法
		第212小節と第213小節の間	構造の明瞭化
47		第116小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第118小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第120小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第122小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第231小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第233小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
48	第1番	第10小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
		第13～15小節	アゴーギクの表現方法（?）
		第19小節	前打音を弾き始めるタイミング
		第20小節	前打音を弾き始めるタイミング
		第21小節	フレー징の表現
		第23小節（2か所）	音をきっぱりと音を切る表現
		第67小節	和音による前打音を弾き始めるタイミング
	第2番	第123小節	アルペッジョによる前打音を弾き始めるタイミング
51		第32小節	フレー징の修正
		第37小節	フレー징の修正
		第89小節	フレー징の修正
		第91小節	フレー징の修正
54		第89小節	下声部に前打音を伴うアルペッジョの奏法
		第400小節	装飾音を弾き始めるタイミング
55	第1番	第31小節	下声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法（前打音はタイで結合）
		第47小節	下声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法
57		第19小節	上声部にトリルを伴うアルペッジョの奏法
		第31小節	重音による前打音を弾き始めるタイミング
58	第1楽章	第135小節	上声部に前打音を伴ったアルペッジョの奏法

	第3楽章	第19小節	音型に特徴的な表現を示唆
		第20小節	音型に特徴的な表現を示唆
		第22小節	フレージングの明瞭化
		第90小節	フレージングの明瞭化
		第92小節	フレージングの明瞭化
		第106小節	フレージングの明瞭化
		第109小節	フレージングの明瞭化
60		第110小節	フレージングの明瞭化
		第26小節	トリルの回音の奏法
		第34小節	前打音を弾き始めるタイミング
		第51小節	和音による前打音を弾き始めるタイミング
		第71小節	フェルマータの付与
62	第1番	第116小節	フレージングの明瞭化
		第72小節（2か所）	トリルの奏法
64	第1番	第13小節	装飾音を弾き始めるタイミング
		第123小節	装飾句を弾き始めるタイミング

この楽譜の書き込みの多くには筆致にぶれが見られる。これは、ピアノのレッスンでは、通常、教師が楽譜の斜め横から腕を伸ばして立ったまま書き込みを行うためである。それに対して、レッスンを受講している弟子が教師から言われたことを楽譜に書き込む際は、速記的ではあっても筆致は更に安定したものとなる。そして、ショパンの助手まで務めたデュボワ夫人が、絶大な敬意を払うショパンから彼の作品のレッスンを受けた際に、ショパンの指示が無いのに、勝手に楽譜に書き込みを行うことはあり得ない。線状の書き込みの筆跡の同定は困難であるため、それらの中にはショパンの指示をデュボワ夫人が楽譜に書き留めたものが含まれている可能性も否定できない。しかし、何れにしても、それらの書き込みがショパンの考えに基づくものであることは間違いのないため、本研究の資料としての信頼性は確保されている。また、楽譜への書き込みの多くは黒鉛筆で行われているが、《協奏曲》ホ短調作品11の第2、3楽章では黒鉛筆と青鉛筆の両方が用いられており、これは、デュボワ夫人がこの大曲を何回かのレッスンに分けてショパンから受けていたことを示している<sup>2</sup>。ショパンに限らず、ピアノ教師がレッスンの中で気が付いたことの全てを弟子の楽譜に書き込むことは通常は無い。従って、彼がその時々状況において、弟子の楽譜に部分的に行った書き込みの内容から、彼の音楽的な考え方の全体像を汲み取っていくことが本研究では重要である。線状の書き込みの中には《協奏曲》へ短調作品21第1楽章第134～135小節のようにグラフィカルなものも含まれ、それらについては、個々の箇所の音楽的内容や技術的内容に応じて解釈する必要がある。その意味で、こうした研究では、ショパンの書き込みの内容に精通しておくことも重要な要素となる。

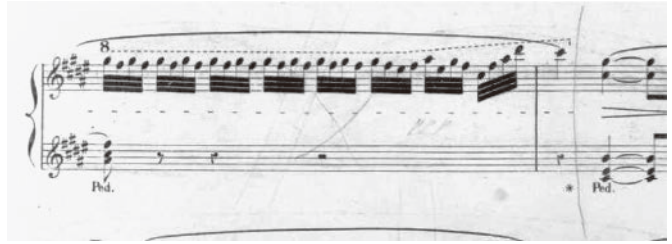
## 2. 線状の書き込みの内容

線状の書き込みは音楽の時間軸に関する指示を行うことに適しているため、主に構造やフレージングの明瞭化、装飾音を弾くタイミング、音と音の間の表現、リズムの活性化、音をきっぱりと切る表現<sup>3</sup>、グラフィカルな指示等、様々な内容が含まれているため、その内容毎に検討を進めることにする。

### (1) 構造及びフレージングの明瞭化

《即興曲》第2番嬰へ長調作品36第101小節には、コーダに入る前に縦の線が非常に簡潔に書き込まれており、構造の境界を明瞭化している（譜例1）。これによって奏者は鍵盤から一旦手を離し、前腕を上げた後、嬰トに着地するような動作を伴い、演奏にブレスを与えることが求められる。

譜例1 《即興曲》第2番嬰へ長調作品36 第100～101小節



同様に、《ワルツ》変イ長調作品42第212小節と第213小節の間で、短い挿入句から主部に戻る箇所に縦の線が書き込まれているが、これによって本来の活気のある楽想に復帰する際に、若干のブレスが求められるものと考えられる（譜例2）。

譜例2 《ワルツ》変イ長調作品42第211～213小節



ショパンはまた、和声的なフレーズを表現することも線の書き込みで示していた。《夜想曲》作品9-2

は第12小節の7拍目で調性が一旦フラット系の変ロ長調に解決し、その後、8拍目からシャープ系の和声を借用するが、その間に縦の線が書き込まれており、それはこうした和声的なフレーズの境界に注意を向けたものと考えられる（譜例3）。この指示は、強拍で和声が解決してそこでフレージングを一旦閉じ、その次の弱拍の音からしばしば和声の変化を伴って新たなフレージングが開始することを示して

譜例3 《夜想曲》作品9-2第12小節



いるが、これはショパンの和声法とフレージング理論の関係を解く重要な鍵となっている<sup>4</sup>。こうした方法はJ. S. バッハを中心とする後期ドイツ・バロックの表現語法との関連が指摘できる<sup>5</sup>。

更に、《練習曲》嬰ハ短調作品10-4第1小節の第1音と第2音の間に縦の線が書き込まれているが、これはアウフタクトから始まる5音モチーフと、その後続くパッセージの区分を明瞭にしたものと考えられる（譜例4）。こうした指示はこの曲の中で、同様のリズムパターンを持つ他の部分

譜例4 《練習曲》嬰ハ短調作品10-4 第1小節



にも記されている。この曲はPrestoのテンポを持つ練習曲であり、書き込みが行われた部分でテンポの拡張は起こり得ない。

## (2) 音と音の間の表現

線状の書き込みはしばしば音と音の間にも引かれているが、そうした線は更に多様な意味を持つものと考えられる。《夜想曲》ハ短調作品48-1第18小節と第19小節に見られる書き込みは前打音をバスと同時に弾くことを示すものであるが、第20小節1拍目と2拍目の間の1オクターヴと4度に亘る跳躍進行の間の書き込みは何を示しているのであろうか（譜例5）。

譜例5 《夜想曲》ハ短調作品48-1第18～20小節



跳躍進行をする前のトにはスタカートが付いており、そこで前腕を上げて11度上のハに移行するが、その際、あたかもオペラ歌手が十分にプレスをし、頂点のハを新鮮な息で歌い上げるような幻想を我々に与えてはくれないだろうか。これは、作曲理論上の構造の境界とは異なっているが、オペラを愛したショパンが、オペラ歌手のより実践的なフレージングをこの旋律に取り入れたものと考えられないであろうか<sup>6</sup>。

音と音の間に引かれた線はテンポの拡大を示すものが多い。《練習曲》変ホ長調作品10-11では、多くの小節の第1音と第2音の間に縦の線が書き込まれており、それらの音の間に僅かなプレスを行うことを示唆したものと考えられる（譜例6）。

譜例6 《練習曲》変ホ長調作品10-11第13～15小節



この曲は殆どの箇所では1小節に1つの和声がいられ、小節の初めて新たな和声が表示された後、音楽的緊張が一旦僅かに緩み、そこでテンポが僅かに拡大することを、この書き込みは示している。アルペジヨは元々ルバートの表現手段として用いられることが多く、この曲ではそれがターン

の音型と融合することによってオペラティックな表現を作り上げている。

こうした線の書き込みは《夜想曲》変イ長調 譜例7 《夜想曲》変イ長調作品32-2第27小節

作品32-2の中間部のテーマの第4音と第5音の音の間にも見られる(譜例7)。このテーマはヘ短調の主和音で始まり、その中で旋律が最高音のへに到達した後、僅かにテンポを拡大して緊張を緩め、その後、すすり泣くように半音階的に下行する形が採られており、その際、こうしたテンポの揺動性がポルタートによって示されている。



線状の書き込みの中には、更に細かい旋律の音楽的意味に基づいたものも含まれる。例えば、《夜想曲》変ニ長調作品27-2第8小節では、経過的装飾句が到達する4拍目のハは和声の解決音となっており、その音とその拍の裏の変ニとの間に縦の線が書き込まれている(譜例8)。その線の書き込みは4拍目ハの和声的解決音の重要性に注意を向けると共に、



その後の比較的自由に上行する旋律音との間で、僅かな時間を取ることを示唆している。これは、4拍目の解決音ハの重要性に基づき、そこに僅かなアゴーギク(時間)を与えるものであり、これは前述の《夜想曲》作品9-2第12小節の例と同様、後期ドイツ・バロックの表現語法との関連が見られる。この箇所は4拍目からスラーが始まっているが、そのスラーはウィーン古典派の書法の伝統に基づいたものであり、こうした細かなアーティキュレーションには対応していない<sup>7</sup>。

《練習曲》ホ長調作品10-3第66小節と 譜例9 《練習曲》ホ長調作品10-3第66~67小節

第67小節の間にはこれらとは異なるタイプの線の書き込みが見られる(譜例9)。これは曲の頂点の音の前に縦の線が引かれたものであり、そこで一瞬間を取ることによって、頂点の音に緊張感



を与える方法を示唆したものと考えられる。ショパンの音楽は滑らかな表現が重視される傾向にあるが、こうした書き込みは演奏表現における音楽的構築性を示すものと言える。

また、《協奏曲》ホ短調作品11第1楽章第583小節と584小節の間にも縦の線が書き込まれており、装飾的パッセージが到達する嬰

へを明瞭に表現することを示唆している(譜例10)。この箇所はト短調の属7で半終止しており、この嬰へには楔型のアクセントが付けられている。こうした表現





方法も現代のショパン演奏では軽視されている。

### (3) リズムの活性化

ショパンは線状の書き込みをしばしば休符に行っており、その場合はリズムの活性化を示唆しているものと思われるため、一つの項目として挙げることにした。

このタイプの線の書き込みは《協奏曲》へ短調作品21第3楽章第43小節の音型の頂点に見られ、16分休符を含んだリズムに動きを与えるような意図を感じさせる（譜例11）。

また、《ワルツ》変ホ長調作品18には曲中の休符に線を引き、リズムを活性化させるような書き込みが多い（譜例12）が、この曲では書き込みは曲線で記されており、回転舞踏のリズムを生き活きと表現することに注意を向けたものと考えられる。

#### 譜例11 《協奏曲》へ短調作品21第3楽章第41～44小節



#### 譜例12 《ワルツ》変ホ長調作品18第149～152小節



### (4) 装飾音を弾くタイミング

線状の書き込みには装飾を弾くタイミングを示しているものが多いが、それらはショパンが徹底して装飾音の開始音とバスを同時に弾くことを示している。例えば、《協奏曲》ホ短調作品11第1楽第403小節では倚音の前打音嬰トが1オクターヴと減7もの音程で跳躍するが、それでもショパンはその前打音をバスと同時に弾くことを示している（譜例13）。この方法によって声部の層を厚くし、頂点を効果的に表現することができる。

#### 譜例13 《協奏曲》ホ短調作品11第1楽章第403小節



前打音は和音で奏されることもあり、《マズルカ》 譜例14 《マズルカ》変ロ短調 作品24-4 第32小節 変ロ短調作品24-4の第32小節のように、和音による前打音もバスと同時に弾くことを示す書き込みが見られる（譜例14）。この箇所は譜例13と同じように、和声を重層化させることによってフレーズの頂点を効果的に表現している。

しかし、より平明な性格を持つ《舟歌》嬰へ長調作品60第34小節においては倚音による前打音は単音で、後続する主要音は和音になっている。この箇所にも前打音をバスと同時に奏することを意味する書き込みが見られるが、ショパンはこの箇所をどのように演奏することを望んでいたのであろうか（譜例15）。前打音の口をバスと同時に奏した後、嬰イ—嬰ハ—嬰への和音を奏すると重い表現になり、これはショパンの音楽には馴染まない。前打音口は嬰イに解決するものと捉え、口と嬰ハ—嬰へをバスと同時に奏してから、その後、



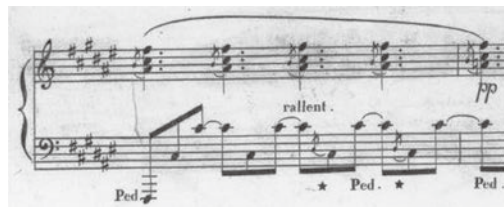
嬰イを軽く奏する古典的な演奏解釈を彼は望んでいたものと考えられる。何故ならば、前打音口は嬰イにスラーで繋がられているからである。

ショパンの音楽にとって前打音はしばしば重要な意味を持っていた。《夜想曲》口長調作品32-1の第61小節の嬰トは嬰イのトリルの前に置かれた前打音で

あるが、それは2分音符で書かれ、主要な声部を形成している（譜例16）。従って、この箇所書き込みのように、この嬰トをバスと同時に弾く方法以外は考えられない。

同じように、《夜想曲》口長調作品62-1の第68小節以降では、トリルの前にトリルの主要音と同じ音高の前打音が付けられており、それらが順次下行して主要旋律を装飾している（譜例17）。

譜例15 《舟歌》嬰へ長調作品60第34小節



譜例16 《夜想曲》口長調作品32-1第60～61小節



譜例17 《夜想曲》口長調作品62-1第71～72小節

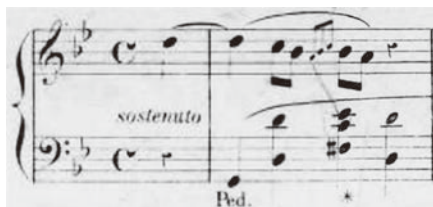


この箇所の第72小節の最初の音だけは十分に読み取れないが、その次のトリルは主要音と同じ音高のロの前打音をバスと同時に弾き始めることを示している。これは見方を変えると、ショパンのトリルの前に置かれた前打音や複前打音は、そのトリルを開始する音を示しているものと考えられる（エーゲルディンゲル 2020 : 83, 184～187）。

更に前打音が複数の音群からなる場合も、それらをバスと同時に弾き始めることを意味する書き込みが行われている。《夜想曲》ト短調作品37-1の第1小節にはターンの音型をバスと同時に奏する指示が行われている（譜例18）。

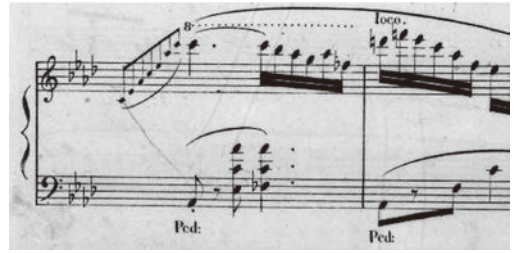
ショパンはアルペッジョによる複前打音に関しても非常に多様な方法を用いていた。書き込みの内容は全てアルペッジョをバスと同時に弾き始めるものであり、それ以外の方法を示す書き込みは一つも見られない。例えば、《バラード》変イ長調作品47には何度も現れる装飾音符で記譜されたアルペッジョの殆どに、そうしたことを意味する書き込みが行われている（譜例19）。

譜例18 《夜想曲》ト短調作品37-1第1小節



また、《夜想曲》嬰へ短調作品48-2の第123小 譜例19《バラード》変イ長調作品47第118～119小節

節にも広い音域に亘るアルペッジョがあるが、これもバスと同時に弾き始める書き込みが見られる（譜例20）。前述したように、ショパンは声部の層を積み重ねてフレーズの頂点を作ることがあったが、一方では前のフレーズの最後の音をアルペッジョの中に吸収し、そのアルペッジョによって主旋律を高音域



に転移するような方法もしばしば用いていた。 譜例20《夜想曲》嬰へ短調作品48-2第122～123小節

後者の方法はこの箇所以外に《ソナタ》変ロ短調作品35第1楽章第57小節にも見られるが、その際、アルペッジョをバスと同時に弾き始め、声部の階層の広がりを聴かせるような方法を採用していた。



ショパンはアルペッジョの前に倚音による前打音を付けることもあった。デュボワ夫人の楽譜の書き

譜例21《夜想曲》ト短調作品37-1第37～38小節

込みを検討すると、書き込みの内容は、常にその前打音をバスと同時に奏する方法を示している。例えば、《夜想曲》ト短調作品37-1第37小節から第38小節にかけて、アルペッジョによる複前打音がある（譜例21）。第37小節2拍目の複前打音は倚音（嬰ハ）で始まり、残りの2つの複前打音は全て和音構成音である。それらの全ての例にアルペッジョによる複前打音をバスと同時に奏し始める意味の書き込みが行われている。



更に、ショパンはしばしばアルペッジョの開始音と同じ音高の前打音を加えており、その場合でも、書き込みの内容は、常にその前打音

をバスと同時に奏するものとなっている<sup>8</sup>。例えば、《協奏曲》へ短調作品21第2楽章第75小節にそうした内容の書き込みが見られ、アルペッジョの開始音をバスの上で2度鳴らすことによって倍音を豊かに共鳴させている（譜例22）。



ショパンはアルペッジョによる複前打音に前打音が付いているかどうかに関わらず、それらを全てバスと同時に弾き始める指示を行っており、これは当該の主要音に和声的な響きの拡大を与えると共に、主要音の本来の音価を拡大するような効果も与えている。後者はショパンのルバート奏法の表現手段の一つとなっている。

ショパンの音楽では、和音の最上音に上方隣接音の前打音を加えられることが多い。ショパンはそうした音型の左側に縦型の弧線を書き込むことによってそれらの音をアルペッジョで奏することを示していた<sup>9</sup>。《協奏曲》へ短調作品21第1楽章の第132小節にはそうした例が見られ、この場合、この音

型を発音する順番は変イ-ニ-ト-へとなり、より即興 譜例23《協奏曲》へ短調作品21第1楽章第132小節的な演奏解釈となる(譜例23)。ショパンはこうした書き込みを多く残しており(《前奏曲》作品28-6第7小節や《ノクターン》作品32-1第9、12、30小節等)、これはショパンの演奏解釈の基本的な特徴であると言える。

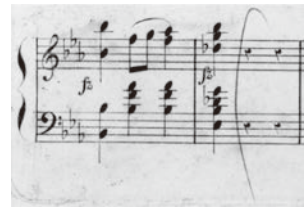


#### (5) 音価をきっぱりと断ち切る表現

線状の書き込みの中には、音をきっぱりと断ち 譜例24《スケルツォ》変口短調作品31第14~17小節切る方法を示唆するものがある。例えば、《スケルツォ》変口短調作品31第17小節の和音の左手部分の後に短い縦の線が書き込まれているが、この書き込みはこのスケルツォの翻弄するような性格を示している(譜例24)。これは右手よりも鈍い左手のタッチが重くならないことを意図したものと考えられる。



また、《ワルツ》変ホ長調作品18の第232小節に見 譜例25《ワルツ》変ホ長調作品18第231~232小節られる書き込みは、1拍目の和音を直ちに切り、その後挿入された静寂部を聴いた後、第234小節から再び音楽的展開を導くような効果が得られるものである(譜例25)。



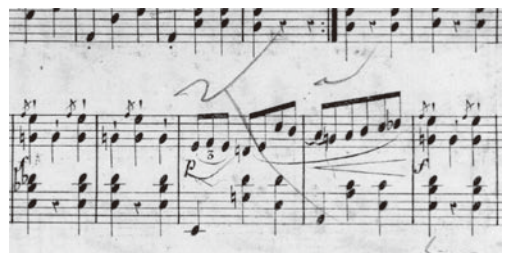
更に、こうした音の断ち切りを示すものとして《夜想曲》ハ短調作品48-1第23小節が挙げられる(譜例26)。この曲の前半はオペラティックな抒情性に基づいて音楽が展開しているが、この箇所は 譜例26《夜想曲》ハ短調作品48-1第23~24小節4分音符の音価を厳格に保持した後、直ちに切ることで、抒情性を断り切るような表現効果を示唆している。こうした側面は、現代のショパン受容の中で、十分に理解されていない部分であると思われる。



#### (6) グラフィカルな線状の書き込み

ショパンの線状の書き込みにはグラフィカルな 譜例27《ワルツ》変ホ長調作品18第89~93小節ものも含まれており、それらは具体性に乏しいが、ある意味でショパンの音楽の本質を率直に示すものと考えられる。

例えば、《ワルツ》変ホ長調作品18第91、92小節の書き込みはどのような意味を持つものであろうか(譜例27)。こうした線状の書き込みはグラフィックな性格を持っており、それが該当する音形と何等かの関係を持っていると考えるのが自然であろう。そうすると、第91小節の書き込みはその小節の1拍目の3連符とその後の跳躍進行に対応し、第92小節の書き込みはこの小節前半の回音のような音型と対応しており、この箇所のリズムや音の動きにヒント



を与えるような意味を持つものと考えられる。

また、《夜想曲》ハ短調作品48-1第13～15小節の譜表の上に書かれた書き込みは更に具体性に乏しい（譜例28）。この書き込み 譜例28 《夜想曲》ハ短調作品48-1 第13～15小節

を該当する旋律との関連から検討すると、第13小節と第14小節はシンコペートされた2拍目から旋律が始まって上行し、第15小節では2拍目で旋律の音が和声的に解決す



ることと何等かの対応関係があるのかもしれない。その場合、この書き込みは第13、14小節の2拍目の音に付けられた横に長いアクセントや、その後の音の動きと対応するようなアゴーギク、そして*p*が指示された第15小節2拍目で起こる新たな動きを示唆した可能性が考えられる。

更に、《協奏曲》ハ短調作品21の第102～103小節の譜表の中に記された書き込みは、より一層具体性を欠くものとなっている（譜例 譜例29 《協奏曲》ハ短調作品21 第102～103小節

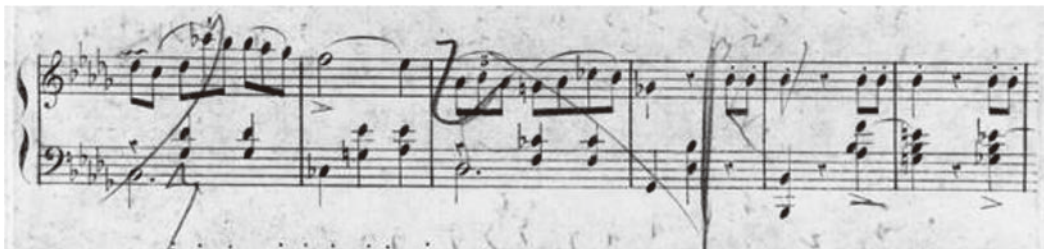
29）。この曲は第71小節でピアノソロが始まり、暫く抒情的な楽想が続いた後、第101小節から本格的なパッセージワークに移行するが、この箇所先の見えない音進行が焦燥感のような情念を抱かせる。



## (7) 様々な書き込みの併用

ショパンは一つのフレーズの中で様々な種類の書き込みを記していた。これは、音楽の文脈を解き明かす上で重要な要素となると考えられるため、ここで触れることにする。例えば、《ワルツ》変ホ長調作品18第177～182小節には下記のような書き込みがある（譜例30）。

譜例30 《ワルツ》変ホ長調作品18 第177～182小節



この部分では、先ず第177小節の書き込みは2拍目の3連符の2番目の音の後で少し呼吸を取り、一瞬

優雅な雰囲気を出そうとしたものと考えられる。そして、第179小節の譜表に書き込まれた大きな「2」は「2つのペダルを使う」こと、つまりウナ・コルダも用いてこのフレーズを収めることを示している。彼はこれと同じ書き込みをスターリングの楽譜の《夜想曲》嬰へ長調作品15-2の第18、20、58小節でも行っており、「2」の書き込みは、ショパンの稀なウナ・コルダの使用の指示を示している<sup>10</sup>。そして、第180小節の2拍目の後の明瞭な縦の線は、この箇所の音楽的構造の境界をはっきりと示している。第181小節の1拍目の後の細かな線の書き込みは、軽い音で弾くという内容を示すものと考えられる。こうした書き込みは、音楽構造を明瞭にすると共に、微妙なアゴーギクやウナ・コルダ、様々なタッチを用いた、多様な表現技法を示しているものと考えられる。

## 結

弟子の楽譜への書き込みにどのような意味が含まれているかについて、少ないサンプル数によってその意味内容を判断することは非常に危険である。しかし、本研究ではこの楽譜に見られる線状の書き込みの全てを調査し、その内容を分析したところ、これまで言及されてきたショパンの演奏様式に新たな側面を浮かび上がらせることができた。

デュボワ夫人の楽譜に見られる線状の書き込みは、主に2つの方法で行われていた。

一点目は、音と音の間に線状の書き込みを入れて、重要な音楽的構造の境界を明確に示したり、フレーズの境界を示したり、或いは僅かな僅かなりズムの間を活かして、アゴーギクやリズムの活性化を意図するような内容を示していた。この点については本稿では主に2の(1)(2)(3)で述べた。その中で、ショパンは強拍の音のすぐ後に縦の線を引き、そこに僅かな呼吸を入れたり(《夜想曲》変イ長調作品32-2第27小節、同変ニ長調作品27-2第8小節等)、縦の線で音楽の抒情性を断ち切るような意図が見受けられた(《夜想曲》ハ短調作品48-1第23小節)。こうした点は、これまでのショパン研究では明らかにされてこなかった。

二点目は、両手で同時に弾く音を、線を引くことで示し、それによって、前打音やアルペッジョ、ターン等の開始音や様々な装飾音を奏するタイミングを明らかにしていた。後者はバスと同時に装飾音弾き始めることを示唆するものであった。これは本稿の2の(4)で述べた。ショパンの音楽の場合、前打音やアルペッジョの最初の音を当該の拍のバスと同時に弾くべきか、あるいは、バスの前に出すべきかについて十分な結論が出ていないが、この楽譜に見られるこの点に関わる書き込みの全ては、それらの音をバスと同時に弾き始めることを示していた。これは、これまでの議論に一定の結論を与えるものとなった。

そして、上記以外に、音価をきっぱりと断ち切る表現(2の(5))、線の持つグラフィカルな効果で音楽的内容を示すものもあった(2の(6))。

ショパンはこれらの書き込みをしばしば一つのフレーズの中で縦横無尽に行い、演奏に多彩な表現を与えていた(2の(7))。

今回の研究で明らかになったこととして、ショパンが構造の明瞭化を随所で行っており、中には音楽の抒情性を断ち切るようなもの含まれていた。これは、今後のショパン理解に多いに役立つであろう。また、装飾音に関しては、バスと同時に弾き始める方法を徹底して用いており、それ以外の方法

は一つも無かった。これは、ショパンが後期バロックや前古典派の音楽の影響を受けていたことを示している。これらの書き込みの多くは、ショパン弾きと言われるピアニストもそれを尊重していないことが多く、この分野の早急な理解が必要である。

線状の書き込みは通常、楽譜に記載されない音楽情報であるが、こうした書き込みにショパンの真意が示されているのは確かであり、本研究が今後の演奏実践及び音楽研究に活かされることを祈りつつ筆をおく。

## 註

- 1 デュボワ夫人の楽譜に取められているものは、ショパンの作品番号のある作品のみであり、その内、作品 8、12、13、16、39、45、49、52、53、65は含まれていない。
- 2 この《協奏曲》では運指法等、同じ種類の書き込みが、同じ筆跡で異なる色の鉛筆で書き込まれている。一回のレッスンの中で、教師が同じ種類の書き込みを異なる色の鉛筆で書き分ける理由は見当たらないため、これは複数回のレッスンの中で、丁度その時譜面台にあった鉛筆でショパンが書き込みを行ったと見なすことが最も自然である。ショパンのレッスンにおける複数の種類の鉛筆の使用に関してはEigeldinger 2010 p.36を参照。
- 3 現代のピアノに比べ、19世紀前半に製造されたフォルテ・ピアノの止音性能は概して弱いですが、しかし、演奏者が音をきっぱりと切ろうと意図してタッチした場合と、そうでない場合とでは明らかに異なった表現が生まれる。
- 4 同じフランス初版第2刷のスターリングの楽譜では新たなフレーズが始まる8拍目の両手の重音の上にアクセントが書き込まれており、それによって新たなフレーズの開始音に色彩的効果を与えている。
- 5 強拍で僅かに時間を取る方法についてはQuantz(1752: 105-106)を、フレーズの開始音を僅かに強調し、音価を長めに奏する方法についてはC. P. E. Bach (1753: 182) やLeopold Mozart (1756: 109) を参照。
- 6 この曲の書き込みは、ショパンがデュボワ夫人の楽譜に行ったものを、彼女がその上から2度なぞったものである (Eigeldinger 2012: 502)。
- 7 こうしたアゴーギクに関しては註5のC. P. E. BachやLeopold Mozart等の証言の他、AgricolaがF. Tosiの文献の脚注で論じている (Agricola 1757: 99)。更に、Quantz も下記の譜例を挙げ、弦楽器のアーティキュレーションの奏法について論じている (Quantz 1752: 244)。

アーティキュレーションは声楽や個々の楽器の奏法との関係が深い  
が、鍵盤楽器奏者はそうした奏法を自らの演奏に取り込んでいたこと  
も重視すべきである。



- 8 アルペッジョの前に前打音を加える際、ショパンは様々な記譜法を用いていた。彼はアルペッジョの開始音の前に、それと同じ音高の単独の裝飾音を加える方法を多く用いていた。
- 9 ショパンはしばしば前打音を伴わない和音の左側にも縦線の弧線を記しており (例えば、《夜想曲》へ短調作品55-1第99～101小節や同口長調作品62-1第4～8小節の製版用自筆譜等)、これは彼独自のアルペッジョの記譜法である。この解釈はUrtextと記された現代の基本的なショパンの楽譜に採用されている。

- 10 フランスの作曲家は2つのペダルを用いることをしばしば「2」で記しているが、ショパンはレッスンの際にそれを簡略化して譜表の中に「2」と記したものと考えられる。この方法はショパンの弟子たちの証言にも残されており、エーゲルディンゲル（2020: 88-89）及びEkier(2016: 28)もその考え方を支持している。また、21世紀になって刊行された複数の原典版楽譜には、それらの箇所には（u.c.）が記載されている。

## 参考文献

- Agricola, Johann Friedrich. 1757. *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi*. Berlin; Faksimile-Neudruck, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1. Teil, 1753. 2. Teil, 1762. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin; Fac. ed. ed. Wolfgang Horn, Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Carter A. Stewart. 2001. "Ornament", *Grove Music Online* (Accessed: 8/18/2020).
- Eigeldinger, Jean-Jacques et Jean-Michel Nectoux (ed.). 1982. *Frédéric Chopin. Œuvres pour piano. Exemple de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur [Works for piano: Facsimile of the copy of Jane W. Stirling with annotations and corrections by the author]*, Paris: Bibliothèque Nationale.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 2006. *Chopin vu par ses élèves*, 4<sup>e</sup> éd, Neuchâtel: La Baconnière.  
(邦訳：ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル。2020。『弟子から見たショパン —— そのピアノ教育法と演奏美学（増補最新版）』米谷治郎・中島弘二訳、東京：音楽之友社）
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 2012. "Regard nouveau sur les partitions annotées de la collection Camille Dubois-O' Meara", in *Noter, annoter, éditer la musique*, Genève: Droz.
- Ekier, Jan. 2016. *Fryderyk Chopin. Walce. Komentarze źródłowe*, Cracovie: TiFC-PWM.
- Fritz, Thomas. 1981. *How did Chopin want his ornament signs played?* *Piano quarterly*, 29(113).
- Kobylanska, Krystyna. 1959. *Chopiniana w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego, Annales Chopin IV*, Varsovie: PWM.
- Marmontel, Antoine François. 1778. *Les Pianistes célèbres*, Paris: Heugel.
- Mikuli, Carl. 1880. "Vorwort" *Chopin's pianoforte-werke*, ed Mikuli, Leipzig: Kistner.
- Mozart, Leopold. 1756. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg; Fac. Repr. Kassel: Bärenreiter, 1995.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin; Fac. ed. Kassel, New York: Bärenreiter, 2004.
- 加藤一郎。2020。「カミーユ・デュボワ＝オメアラの楽譜の書き込みに関する序論的研究——フランス国立図書館所蔵資料のアーカイヴ調査による——」『国立音楽大学大学院研究年報』第32輯、pp. 1-17。

## 楽譜

- Exemplaires Dubois-O' Meara, Bnf, Dép. Mus., cote: Rés. F. 980 (1-4).  
<https://gallica.bnf.fr/> (Accessed: 12/9/2019)



Chopin, Fryderyk. 2013. *Nocturnes*, ed. Jan Ekier, Kraków: PWM.

Chopin, Fryderyk. 2007. *Waltzes, A New Critical Edition*, ed. Christophe Grabowski, London: Edition Peters.

Eigeldinger, Jean-Jacques. 2010. *J. S. Bach Vingt-Quatre Préludes et Fugues (Le Clavier bien tempéré. Livre I) Annoté par Frédéric Chopin*. Paris: Société Française de Musicologie.

謝辞：本研究は国立音楽大学個人研究費特別支給を受けたものです。国立音楽大学には、この場をお借りして心から感謝を申し上げます。