

弟子の楽譜に書き込まれた弧線から見るショパンの音楽様式 ——カミーユ・デュボワ＝オメアラの楽譜の調査を通して——

Chopin's Music Style from a Viewpoint of Arc Notes to the Scores of his Pupils:
An Investigation into the Scores of Camille Dubois, née O'Meara

加藤 一郎 KATO Ichiro

伊藤 文子 ITO Fumiko

キーワード：ショパン、書き込み、デュボワ、楽譜、音楽様式

序

近年、フリデリク・ショパン Fryderyk Chopin (1810~1849) に関する資料研究が進み、前世紀末から新たな原典版楽譜全集が何種類も出版され始めた¹。それらの楽譜の校訂報告書には複数の自筆譜や筆写譜、フランス、ドイツ、イギリスで出版された初版楽譜と共に、彼の弟子の楽譜も基礎資料として挙げられており、弟子の楽譜への書き込みがショパンの音楽を読み解くための鍵となることが分かってきた。しかし、そうした書き込みは前述した原典版楽譜にもまだ僅かしか反映しておらず、この分野の研究は遅々として進んでいないことも分かった。そこで、筆者は1995年および1996年に、デュボワ夫人と共にショパンの最も優秀な弟子であったジェーン・スターリング Jane Stirling (1804~1859) の楽譜に関する調査を行い、4編の論文として発表した。しかし、前述の状況は大きくは改善しておらず、筆者は2020年からカミーユ・デュボワ＝オメアラ Camille Dubois, née O'Meara (1828~1907、以下「デュボワ夫人」) の楽譜を対象として研究を始めることにした。

筆者は加藤 (2020) でデュボワ夫人の楽譜に見られる書き込みの全体像の整理を行った。そして加藤 (2021) ではこれらの楽譜に残された線状の書き込み (弧線を除く) を調査し、ショパンがしばしば強拍の音のすぐ後に縦の線を書き込んでアーティキュレーションの区分を示すこと等、幾つかの新たな発見が得られた。そこで、本研究ではデュボワ夫人の楽譜に見られる「弧線」の書き込みに焦点を絞り、それらがどのような意図を持っているか、書き込まれた経緯なども含めてその内容を検討し、そこからショパンの音楽様式について考察することを本研究の目的とする。この楽譜の来歴については加藤 (2020) を参照されたい。尚、この楽譜は現在、フランス国立図書館 Bibliothèque nationale de France に所蔵されているため、本研究では当館の電子図書館 Gallica からそれらをダウンロードして資料として用いた。

1. デュボワ夫人の楽譜に見られる弧線の書き込みの全体像

この楽譜にはショパンのOp.6, 7, 9~11, 14, 15, 17~38, 40~44, 46~48, 50, 51, 54~59, 61~64が含まれている²。この楽譜には起点の不明瞭な線や、何らの意図も感じられない線も見られるが、それらは偶発的に付いたものと見なし、検討対象には含めなかった。また、左右の手の打鍵のタイミング、

音と音の間、アゴーギク等などは本研究とは切り離し、加藤（2021）で既に検討を行った。本研究は先ずデュボワ夫人の楽譜の全てを調査し、弧線の書き込みのある曲（曲の番号、楽章）、書き込みのある箇所、書き込みの種類、予想される意図等を表1に纏めた。

表1. デュボワ夫人の楽譜に見られる弧線の書き込み。

作品番号	曲の番号 あるいは 楽章	書き込みのある箇所	書き込みの 種類	予想される意図等
7	第1番	第48小節2拍目から第49小節1拍目、右手。	スラー	フレージングをアフタクトから開始する。跳躍進行に注意を促す。
9	第2番	第32～33小節、右手。 第33小節第4～6拍目、右手。	スラー 縦型の弧線	カデンツとコーダをつなぐ。 和音のアルペッジオ奏。
10	第1番	第35～36小節、右手。	スラー	円滑に奏する。薄い線。
		第37小節、右手。	スラー	円滑に奏する。薄い線。
	第3番	第7小節2拍目後半、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ。
		第8小節2拍目後半、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ。
		第23小節2拍目前半、右手	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ。
	第4番	第16小節4拍目から第17小節1拍目、右手。	スラー	アーティキュレーションの指示。
		第66～67小節、左手。	スラー	パッセージの流れに注意を促す。
	第5番	第27小節、左手。	スラー	バスを響かせる。
	第11番	第34小節3拍目前半、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ。
		第38小節3拍目前半、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ。
	第12番	第15～16小節、右手。	スラー	フレージングの表現方法。
		第29小節、左手。	スラー	新たな部分の開始に注意を促す。
		第30小節、左手。	スラー	モチーフの表現方法。
第55小節1拍目、右手。		縦型の弧線	アルペッジオの頂点を明瞭に表現。	
第69～72小節、右手（ソプラノ声部のみ）。		スラー	反復箇所のフレージングを長くする。抒情性の発展。	
		第73～76小節、左手。	スラー	音楽的緊張が緩和する部分でフレージングを長くする。
11	第1楽章	第197小節1拍目、右手。	スラー	跳躍進行の表現方法。
		第264小節1～3拍目、右手。	スラー	アーティキュレーションの指示。
		第390～391小節、右手。	スラー	広い音域の音型を纏める。
		第428小節3拍目、右手。	スラー	パッセージワークを纏める。
		第429小節2～3拍目、右手。	スラー	パッセージワークを纏める。
		第448小節、右手。	スラー	広音域の音型を円滑に弾く。
		第470～471小節、左手。	複数のスラー	頂点の表現を助ける。
	第2楽章	第473小節1拍目、左手。	スラー	大きな頂点の表現を助ける。
		第98小節1～2拍目、右手。	スラー	フレージングを1～2拍目で纏める。細い線による。
		第98小節3～4拍目、右手。	スラー	フレージングを長くする。細い線による。
		第114小節、右手。	スラー	小節の最後の3音を次の小節に繋げる。
		第122小節、右手。	スラー	跳躍進行を繋げる。
11	第3楽章	第133小節2拍目の表、右手。	スラー	弾き辛い箇所を滑らかに弾く。
		第156～157小節、左手。	スラー	半音階的進行に注意を促す。
		第408小節、右手。	スラー	音型の頂点を効果的に弾く。
		第432小節、左手。	スラー	アーティキュレーションの指示。
18		第81～82小節。	タイ	es ¹ -ges ¹ の重音を打鍵し直さない。
19		第109小節、左手。	スラー	c ¹ -g音の進行を浮き立てる
		第206～207小節、左手。	スラー	f ¹ e ¹ 音の進行に注意を促す。
		第207小節、左手。	スラー	f ¹ e ¹ 音の進行に注意を促す。
20		第377小節、右手。	スラー	2拍目と3拍目を繋ぐ。？

21	第1楽章	第132小節 1 拍目、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ奏。
		第148小節 4 拍目後半、右手。	スラー	裝飾句を滑らかに弾く。
		第167小節 2 拍目、右手。	スラー	アーティキュレーションの指示。
		第280小節 1 拍目、右手。 第305小節 2 拍目、右手。	縦型の弧線 スラー	前打音を伴う和音のアルペッジオ奏。 パッセージの開始に注意を促す。
	第2楽章	第13小節 3～4 拍目、右手。	スラー	裝飾句を滑らかに奏する。
		第15小節 3～4 拍目、左手。	タイ	As音を打鍵し直さない。
第3楽章	第83小節 2 拍目、右手。	スラー	アーティキュレーションの指示。	
22		第164～165小節 右手。	スラー	フレーズをアウフタクト的に開始する。
		第238小節 左手 2 拍目表と裏の間。	縦型の弧線	リズムパターンの明瞭化。
23		第56小節 6 拍目、右手。	スラー	音型の上昇に注意を促す。
		第59小節 1 拍目から第60小節 1 拍目、左手。	スラー	バスを強調し音楽的發展を助ける。
		第114小節 1 拍目、左手。	スラー	バスを強調し音楽的發展を助ける。
		第154小節、左手。 第217小節、右手。	スラー スラー	バスを強調し音楽的發展を助ける。 表現の強調。
24	第4番	第40小節 3 拍目から第41小節 1 拍目、右手。	スラー	アウフタクトからフレーズを始める。
25	第1番	第3章小節と第4小節の間。	スラー	ソプラノの動きに注意を促す。
		第11小節 2 拍目と 3 拍目の間。	スラー	ソプラノの動きに注意を促す。
	第7番	第45小節 1 拍目、左手。	縦型の弧線	テノール声部を右手で奏する。
27	第1番	第92～93小節、右手。	タイ	his ¹ 音を保つ。
	第2番	第27小節、右手。	タイ	as ¹ 音を保つ。
		第62小節、左手。	スラー	テノール声部の半音階的下行進行に注意を促す。
28	第6番	第7小節、右手。	縦型の弧線	前打音を伴った重音のアルペッジオ。
	第13番	第35小節、右手。	スラー	符点二分音符と他の声部を同時に奏する。
29		第6小節、右手。	スラー	1～4番目の8分音符のアーティキュレーションの指示。
30	第4番	第26小節、右手。	スラー	フレーズの開始に注意を促す。
		第46小節、右側。	スラー	フレーズの接続。
31		第178～180小節、左手。	縦型の弧線	トリルの回音を左手で弾く。
		第533小節、左手。	スラー	テノール声部に注意を促す。
32	第1番	第9小節、右手。	縦型の弧線	前打音を伴った重音のアルペッジオ奏。
		第32小節、右手。	縦型の弧線	前打音を伴った重音のアルペッジオ奏。
34	第1番	第82小節。	縦型の弧線	前打音を伴った重音のアルペッジオ奏。
		第164小節 3 拍目。	スラー	上行パッセージの最終音の強調。
		第168小節 3 拍目。	スラー	上行パッセージの最終音の強調。
37	第1番	第54小節、右手。	スラー	不明。
	第2番	第18小節、左手。	スラー	表現の幅を広げる。
42		第158小節、右手。	縦型の弧線	前打音を伴った重音のアルペッジオ。
		第243小節、右手。	スラー (波線)	パッセージの終結部に表情を与える。
		第276小節、右手。	スラー	発展的なパッセージワークの纏め。
47		第22小節、右手。	タイ	des ² -as ² -des ³ を和音を打鍵し直さない。
		第57小節 6 拍目～第58小節 1 拍目、左手。	タイ	cis ¹ 音を打鍵し直さない。
		第61小節 4 拍目～5 拍目左手および5 拍目～第62小節 1 拍目、左手。	タイ	第61小節 4 拍目から第62小節 1 拍目までc ¹ を打鍵し直さない。
		第67小節 6 拍目～第68小節 1 拍目、右手。	タイ	c ² 音を打鍵し直さない。
		第72～73小節、右手。	タイ	g ¹ 音を打鍵し直さない。
47		第86～87小節、右手。	スラー	半音階的下行進行に水平的な進展を与える。
		第90小節、右手。	タイ	as ¹ 音を打鍵し直さない。
		第91小節、右手。	タイ	f ¹ 音を打鍵し直さない。
		第94小節、右手。	タイ	des ¹ -f ¹ の重音を打鍵し直さない。
		第99～100小節、右手。	スラー	右手内声の声部進行。
		第108小節 3～4 拍目、左手。	タイ	c ¹ 音を打鍵し直さない。
		第147小節 6 拍目～148小節 1 拍目、右手。	タイ	des ¹ 音を打鍵し直さない。
		第157～158小節、右手。 第162小節、右手 (ソプラノ声部のみ)。	タイ タイ	cis ¹ -e-cis ² の和音を打鍵し直さない。 cis ¹ -e-cis ² の和音を打鍵し直さない。

48	第1番	第47小節左手最後の音、右側。	スラー	次の小節のバスの進行に注意を促す。	
50	第1番	第51小節3拍目、左手。	スラー	符点リズムへのアーティキュレーションの指示。	
	第2番	第4小節2拍目、左手。	スラー	右手パートのes-gを左手で取る。	
51		第15小節1拍目～4拍目、右手。	タイ	ges ¹ 音を打鍵し直さない。	
		第33小節10拍目～12拍目、右手	スラー	フレージングの変更。	
		第37小節10～12拍目（12拍目の右側に縦線の書き込みもあり）、右手。	スラー	フレージングの変更。	
		第76小節、右手。	スラー	長調となる再現部を明るく表現する。	
		第89小節10～12拍目（12拍目の右側に縦線の書き込みもあり）、右手。	スラー	フレージングの変更。	
		第94小節10～12拍目、右手。	スラー	フレージングの変更。	
54		第475～476小節、左手。	タイ	cis音を打鍵し直さない。	
		第498～499小節、左手。	タイ	c-his（異名同音）を打鍵し直さない。	
		第611～613小節、右手。	スラー	フレージングの変更。	
		第712～713小節、左手。	スラー	和声的フレーズを閉じる。	
		第897小節、両手の間。	スラー	左手のフレーズと右手のフレーズを繋ぐ。	
55	第1番	第31小節、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ奏。	
57		第13～14小節、右手。	タイ	ges ² 音打鍵し直さない。	
		第19小節、右手。	縦型の弧線	f ² -as ³ 音の重音のアルペッジオ奏。	
58	第1楽章	第17小節、右手。	縦型の弧線	前打音を伴う和音のアルペッジオ奏。	
		第24小節、左手。	スラー	上昇するパッセージに注意を促す。	
		第67小節1拍目、右手。	スラー	モティーフへのアーティキュレーションの指示。	
		第84小節3拍目、右手。	縦型の弧線	c ² 音を右手で取る。	
		第90a～91a小節、左手。	スラー	トリルの緊張を次の音に繋げる。	
		第93小節3拍目、右手。	縦型の弧線	gis音をで取る。	
		第121小節の右側（譜表の段の右側）。	斜線	左手旋律の下降に注意を促す。	
	第2楽章		第135小節4拍目、右手。	縦型の弧線	前打音を伴った和音のアルペッジオ奏。
			第149～150小節、右手。	スラー	第2テーマをカンタービレに表現する。
			第32小節、右手。	スラー	セクションの終了部分でテンポを落ち着かせる。
	第3楽章		第144～145小節、両手各々に。	スラー	左右のフレーズを繋げる。
			第19小節、右手。	縦型の弧線	e ¹ -gis ¹ -(dis ²)の和音のアルペッジオ奏。
	第4楽章		第164小節、右手。	縦型の弧線	c ¹ 音を右手で取る。
60		第10小節、右手。	タイ	ais ¹ -fis ¹ の重音を打鍵し直さない。	
		第77小節、左手。	スラー	左手旋律に注意を促す。	
		第102小節1～6拍目、右手。	スラー	gis ¹ 音のトリルの響きを引き延ばす。	
		第102小節7～11拍目、右手。	二重のスラー	頂点の表現方法を示す。	
61		第131小節、右手。	スラー	情調を次の小節に繋げる。	
		第182小節、左手。	スラー	バスと和音を滑らかに弾く。	
62	第1番	第14小節、右手。	縦型の弧線	h-dis ¹ -gis ¹ の和音のアルペッジオ奏。	
		第21小節、右手。	タイ	ais ² 音を打鍵し直さない。	
		第87小節後半、右手	スラー	パッセージの発展に注意を促す。	
64	第2番	第27小節3拍目～第28小節1拍目、右手。	タイ	cis ² 音を打鍵し直さない。	
		第29小節3拍目～第30小節1拍目、右手。	タイ	h ¹ 音を打鍵し直さない。	
		第66小節3拍目～第67小節1拍目、右手。	タイ	es ² 音を打鍵し直さない。	
64	第2番	第70小節3拍目～第71小節1拍目、右手。	タイ	f ² 音を打鍵し直さない。	
		第76小節3拍目～第77小節1拍目、右手。	タイ	des ² 音を打鍵し直さない。	
		第92小節3拍目～第93小節1拍目、右手。	タイ	dis ² 音を打鍵し直さない。	
		第155小節3拍目～第156小節1拍目、右手。	タイ	cis ² 音を打鍵し直さない。	
		第157小節3拍目～第158小節1拍目、右手。	タイ	h ¹ 音を打鍵し直さない。	

この表から、ショパンの弧線による書き込みは大きくスラー、タイ、縦型の弧線の3種類からなることが分かる。

2. 書き込みの分析

本節では、前節で挙げたショパンの弧線の書き込みの調査結果を基に、それらの加筆・修正あるいは変更が行われた経緯にまで遡り、彼の弧線の書き方の癖も考慮に入れ、ショパンの音楽様式を具体的に考察することにする。

2.1. スラー

ケラーはショパンのフレージングについて、「ロマン派ピアノ音楽の大家ショパンでは、ほとんど一貫して、規則的に四小節グループになっているのにまず驚かされる」(ケラー 1994: 127) と述べている。しかし、ショパンのスラーについては、筆者による彼の一次資料に基づく研究があり(加藤 2000A、2000B)、それらによると、同じ形のフレーズが連続したり反復したりする際に、ショパンは全く考え方の異なったスラーを用いていた(《マズルカ》a-moll Op.59-1等多くの作品に見られる)。そうした非画一性がこの芸術家の表現様式の基礎になっていると言っても過言ではない。

2.1.1. ショパンの音楽的緊張とスラーおよびフレージングの関係

ショパンは、音楽的緊張が頂点を迎えるところではスラーを用いないことが多い。そして、緊張がやや緩和するところでスラーを用いるようになり、それが更に緩和するところではスラーあるいはフレーズ構造自体が長くなる傾向にある(加藤 2000B: 110~111)³。今回、調査した内容からもそうした特徴を指摘することができる。例えば、《練習曲》c-moll Op.10-12の曲の最大の頂点となる第65小節には、デュボワ夫人が用いていた出版人アンリ・ルモアヌH. Lemoineが1843年頃に出版したフランス初版第3刷(2775. HL)の楽譜にはffが印刷されており、右手パートにはスラーは印刷さ

譜例1 《練習曲》c-moll Op.10-12第64~77小節

れていない⁴。その後、その音型が2度下で反復する第67小節にはffが印刷されており、スラーは印刷されている。そして、それが更に2度下で形を変えて反復するところではフレーズが第69~72小節の4小節に拡大し、第69小節の全音符の和音にはfzとpが印刷されている。デュボワ夫人の楽譜には、第

69小節の和音にショパンがスラーを書き込んでいる（譜例1）。この和音の最上声部は g^2 音であり、第70小節1拍目の最上声部も g^2 音であることから、見方によってはこのスラーはタイを意図したものとも解釈できるが、キストナー Kistner 社から1833年に出版されたドイツ初版、およびウェッセル Wessel 社から1835～36年に出版されたイギリス初版にもこの指示はなく、第70小節1拍目にはアクセントも付けられていることから、ショパンがこのスラーでタイを意図したものとは考え難い。このスラーは、ショパンがレッスン中にこの箇所の音楽的緊張を緩和し、第69小節の和音の響きを十分に引き延ばすことによって歌唱的な表現を意図したことを示している。

更に、この後の第73～76小節のフレーズでは音楽的緊張が一層緩和し、左手パートに4小節に亘る16分音符の пассаージュが現れる。第73, 74小節には1小節毎に、第75～76小節にはこの2小節にスラーが分割して印刷されているが、ショパンは譜表の下に細い線で4小節に亘る一つの長いスラーを書き込んでおり、これは音楽的緊張の一層の緩和と、それに伴うフレージングの拡大を意図したものと考えられる。

2. 1. 2. 1音へのスラー

前項で触れたように、ショパンは1音あるいは1つの和音や重音にスラーを用いることがあった。この方法は《バラード》g-moll Op.23の製版用自筆譜の第87,88小節の b^2 音等にも見られるが（譜例2）、

それに基づいてパリの出版人M. シュレザンジェが1836年に出版したフランス初版には、そのスラーは印刷されていない。それは、この方法がスラーの持つ「結号線」という基本的な概念（Chew 2001.）を逸脱していたた

譜例2 《バラード》g-moll Op.23第87～88小節



めに、楽譜出版の慣行としてそれを採用できなかつたものと考えられる。更に後の時代に、ドビュッシー等の主にフランスの作曲家達は、和音の響きを音価以上に引き延ばす際に、これと類似した方法を用いていたが（例えば《前奏曲第2集》〈沈める寺〉の第1, 2小節の最後の和音）、ショパンと活動時期が重なるメンデルスゾーンやシューマン、リストはこの方法をピアノ曲の中では用いていない。

一つの音にスラーを用いる方法は、デュボワ夫人の楽譜の《舟歌》Fis-Dur Op.60第102小節の書き込みにも見られる（譜例3）。この書き込みは、トリルを伴った gis^1 音を十分に響かせることによって、曲の頂点を一層充実した内容で表現することを示している（①→）。

譜例3 《舟歌》Fis-Dur Op.60第102～103小節



2. 1. 3. フレージングの変更

スラーの書き込みの中には、演奏解釈の変更が数多く見られる。例えば、この《舟歌》の第102小節後半にはこの曲の頂点となる7～11拍目を一つのフレージングで表現することを示すスラーが二重に書き込まれており(②→)、ショパンが当初のフレージングを変更したことを示している(譜例3)。これは上行する音型を一息で表現し、この小節の最後の和音から次のフレーズを上拍的に開始することを示している。

また、《即興曲》Ges-Dur Op.51の製版用自筆譜を見るとショパンは第32, 33, 37小節の11拍目と12拍目の音の間でスラーを切っており、M.シュレザンジェが出版したフランス初版もそ

譜例4 《即興曲》Ges-Dur Op. 51第32～33小節



れと同様に印刷されている(譜例4)。しかし、デュボワの楽譜では第32, 91小節の12拍目の音の後に縦の線が書き込まれ(①→)、第33, 94小節の10～12拍目の音型がスラーで括られている(②→)⁵。こうしたことから、ショパンはフレージングを上拍的に開始するのではなく、小節毎に取る方法に変更したことが分かる。しかし、第89小節は第32小節に対応しているにも拘わらず10～12拍目の音にスラーが書き込まれ、更に12拍目の音の後に縦線も書き込まれている。これらのことから、ショパンは、同じ演奏解釈を指示する際にも、異なった方法で書き込みを行っていたことが分かる。この点はショパンの記譜法を解説する上で重要であるため、ここで触れておく。

2. 2. タイ

ショパンは装飾句の細部にまで注意を払って音を選んでいたにも拘わらず、臨時記号やタイの書き落としが多かった。そのために、ショパンは出版社による誤植のみならず、自身に起因する誤りもレッスンの際に弟子の楽譜に書き込み、修正を行っていた。それらの誤植の多くは、出版の際にショパンが充分な校正を行わなかったために印刷楽譜に残ってしまったものである。タイの書き込みに関しては、幾つかの曲に偏在している。特に多いのは《バラード》As-Dur Op.47および《ワルツ》cis-moll Op.64-2であり、前者については「写譜」という出版事情が関わっていた。

《バラード》As-Dur Op.47の製版用自筆譜は、ライプツィヒのブライトコプフ・ウント・ヘルテル Breitkopf & Härtel 社が1842年1月にドイツ初版を出版する際の資料として用いられた。ショパンはドイツ初版の製版の際に校正を行っていないが、彼がデュボワ夫人の楽譜に書き込んだタイの多くは製版用自筆譜とドイツ初版の両方に見られるものである。しかし、デュボワ夫人が用いていた楽譜はM.シュレザンジェが1845年以降に出版したフランス初版第2刷であり、その楽譜は友人ユリアン・フォンタナ Julian Fontana (1810～1869) による筆写譜に基づくものであった。ショパンはその筆写譜をおおまかに校正した可能性はあるが、それは消失してしまったため、内容は推測の域を出ない。ショパンはフランス初版第1刷と第2刷の出版の際に校正を行っていたが、それが充分でなかったた

めに、多くのタイが欠落したまま出版されたものと考えられる（エキエル 2021A：15～17）。

この《バラード》は8分の6拍子で書かれ、3拍目から4拍目、あるいは6拍目から次の小節の1拍目への音の流れが特徴となっている。そして、3拍目と6拍目の音が次の音の先取音となるころではタイが必要となるが、このバラードの多くの箇所ですれらが欠落している（譜例5）。例えば、同じリズムモチーフからなる第90～94小節の右手パートは、デュボワ夫人の楽譜では第92、93小節以外でタイが欠落しているため

譜例5 《バラード》As-Dur Op.47第90～94小節



に、ショパンはそれを補っている。ショパンのスラーの書き込みはしばしば印刷されたスラーの形状と非常に類似しており、通常の尺度による判断が難しいため、一例として、第91小節の右手パート（②→）を拡大して示す（譜例6-1, 2, 3）。

譜例6-1, 2, 3

1. 製版用自筆譜



2. フランス初版第1刷



3. デュボワ夫人の楽譜への書き込み

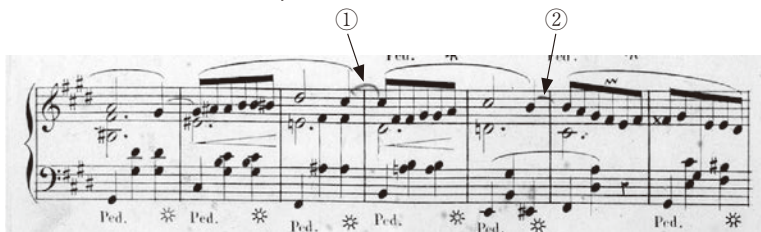


これらの譜例から、ショパンが製版用自筆譜で記した h^1 音を繋ぐタイがフランス初版で落とされ、それを引き継いだデュボワ夫人の同第2刷の楽譜にショパンが補筆をしていたことが分かる。これは第90、91、94小節も同様であり、これらのタイがないと、この部分のやや憂鬱な歌唱性は失われてしまう。

《バラード》As-Dur Op.47に比べて、《ワルツ》cis-moll Op.64-2のタイの問題はより慎重に扱う必要がある。この《ワルツ》のタイの問題は主に第26～31小節およびその類似箇所と、第65～96小節の2つの部分からなる。

まず、前者から検討すると、デュボワ夫人の楽譜には第27小節3拍目と第28小節1拍目のcis²音を繋ぐタイと、第29小節3拍目と第30小節1拍目の h^1 音を繋ぐタイが書き込まれている（譜例7）。

譜例7 《ワルツ》cis-moll Op.64-2第25～31小節



しかし、この部分の初期の自筆譜を見ると、ショパンの考えの揺れが

見られる。例えば、As（スケッチ、フランス国立図書館蔵）には両方の箇所にはタイは見られない（譜例8）。

しかし、その後に書かれたA1のヴァージョン（フランス国立図書館蔵）では第27～28小節のcis²音を繋ぐタイ（①→）は記されているが、h¹音を繋ぐタイ（②→）は記されていない（譜例9）。

しかしながら、ショパン

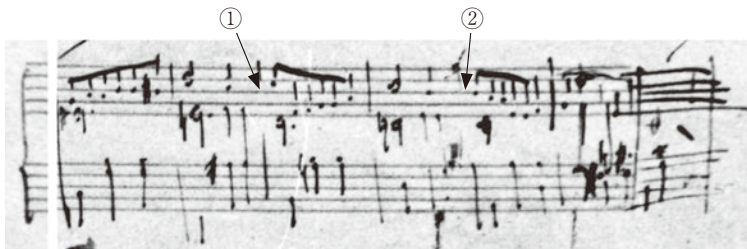
はこの曲の最終ヴァージョンとなるA（私蔵、写真複製はポーランド国立フリデリク・ショパン研究所 Narodowy Instytut Fryderyk Chopina 蔵）で

第27～28小節のcis²音を繋ぐタイ（①→）を一旦記した後、それを削除している（譜例10）。そして第29～30小節のh¹音を繋ぐタイ（②→）は記されていない⁶。

この曲のフランス初版はパリのブランデュス Brandus 社がAに基づいて製版し、1847年10月に出版した。ドイツ初版は、ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社がショパンによって最終的な修正が加えられる前のフランス初版の校正刷に基づいて製版し、1847年11月に出版した。また、イギリス初版はロンドンのクラマー・ビール Cramer Beale 社がフランス初版そのものに基づいて製版し、1848年4月に出版した。従って、この曲では写譜は行われておらず、この三か国の初版の製版段階における誤植の可能性はあっても、ショパンと出版社以外の考えが入り込む余地は無く、実際にこの2箇所には全ての初版でタイは印刷されていない。こうした出版の経緯と、前述したショパンの表記の揺れの過程はあるが、デュボワ夫人の楽譜には全く同じ音型からなる第155～156小節および第157～158小節にもタイが書き込まれており、これはショパンによる入念な補筆と考えられる。しかし、デュボワ夫人と同時期にショパンの弟子であったスターリングの楽譜にはこれらの箇所にはタイは書き込まれていない（加藤 1995: 11）。こうした事象をどのように解釈すればよいであろうか？

デュボワ夫人の楽譜にタイが書き込まれたcis²音とh¹音は、それぞれ次の小節のバスに対して長9度音程と完全4度音程の関係にあり、タイは強拍におけるそれらの音程の予備を行っている。こうした方法はショパンがワルシャワ中央音楽学校で学んだヨハン・フィリップ・キルンベルガー Johann

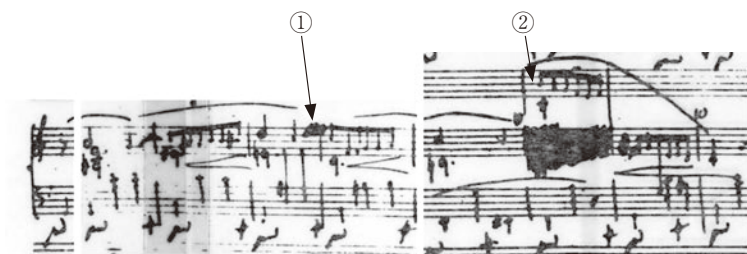
譜例8 《ワルツ》cis-moll Op.64-2第26～32小節（As）



譜例9 《ワルツ》cis-moll Op.64-2第25～32小節（A）



譜例10 《ワルツ》cis-moll Op.64-2第25～32小節（A）



Philipp Kirnberger (1721~1783) の『純正作曲技法 Die Kunst des reinen Satzes in der Musik』他、17・18世紀の多くの理論書で推奨されている方法であった（キルンベルガー 2007: 368）。しかし、19世紀初頭のパリでは、守旧派のルイー・ケルビーニ Luigi Cherubini (1760~1842) は和声理論習得後に対位法を学ぶものとして書かれた『対位法とフーガ概要』(1824) で、二声単純対位法において完全4度音程を不協和音程に分類した⁷。それに対し、対位法を和声法とほぼ同じものとみなしたフランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784~1871) は『対位法とフーガ概論』(1824) で完全4度音程を協和音程に分類した。同様に、対位法を和声法とほぼ同じものとみなしたアントニン・レイハ Antonín Rejcha (1770~1836) は『高等作曲教程』(1818) で実際には不協和音程として扱う完全4度音程を協和音程として分類した。そして、ケルビーニは声部進行の第4種において、完全4度音程と長9度音程の回避を主張していたのに対し、フェティスはそれらを予備付きで用いることを推奨していた（大迫 2013: 22,24）。ショパンがこれらの音程で予備を行うかどうかを決めかねていたのは、当時のパリにおける作曲理論の変化から影響を受けた可能性も考えられる。この点については、当時の作曲理論を分析し、今後、明らかにしていくつもりである。

次に、Piu lentoが指示された第65~96小節について検討する。デュボワ夫人の楽譜には第66小節3拍目と第67小節1拍目のes²音、そして第70小節3拍目と第71小節1拍目のf²音を繋ぐタイ（→）が書き込まれている（譜例11）。

譜例11 《ワルツ》cis-moll Op. 64-2第63~75小節

この箇所も、同じ高さの2つの音が小節線の前後に置か

れている場合に、それらの音を打鍵し直すか保続するかという考えの間でショパンが揺れていたことを複数の資料が示している。As, Al, Aでは第66~67, 70~71, 76~77, 92~93小節にまたがるタイは見られないが、ドイツ初版にはタイが印刷されている⁸。それらのタイは、ショパンがドイツ初版の校正刷に書き加えたものである（エキエル 2021C: 12,24）。通常は、作曲家が関わった資料の内、一番時期の遅いものが最も信憑性が高いと考えられているため、この曲の場合はドイツ初版がそれに該当するが、近年は作曲家が行った弟子の楽譜への書き込みを重視するようになった。しかし、この点についてはまだ混乱が見られる⁹。これらのタイも前述した第27~28小節と第29~30小節のタイと同様、対位法と関連している可能性もあり、第66~67小節と第70~71小節のタイはバス声部とソプラノ声部の強拍における長9度音程を予備するものとなっている。

この曲はAX-BX-AXの構造でできており、Xは短いモチーフの反復によるルフランからなる。その2回目と3回目の冒頭（第97, 161小節）にはPiu mossoが指示されている¹⁰。そして、Piu lentoが指示されたB部分は歌唱性に重点が置かれ、長いスラーによるフレージングが指示されている。この箇所でもタイを用いた解釈は、バルカント唱法におけるストラッシーノ strassino（引きづり）のピアノへ

の応用と捉えることができ、それは通常、長いプレスで歌われるものであった。この点を考慮するとタイを用いた解釈の方に分があると考えられる。

2. 3. アルペッジョ

ショパンは和音の左側に縦型の弧線を書き込んでアルペッジョを指示することがあった。彼は後期になると、その方法を弟子の楽譜だけでなく、製版用

譜例12 《夜想曲》f-moll Op.55-1 製版用自筆譜 (A3) 第96~101小節



自譜にも用いていた。例えば、《夜想曲》f-moll Op.55-1の製版用自筆譜であるA3では、終結部の和音の左側に縦型の弧線が記されている(譜例12)。

ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社がA3に基づいて製版し、1844年8月に出版したドイツ初版には、和音の左側に波線によるアルペッジョ記号が印刷されているが(譜例13)、この曲の場合もショパンはドイツ初版の校正を行わなかった。

譜例13 《夜想曲》f-moll Op.55-1 製版用自筆譜 (ドイツ初版) 第96~101小節



しかし、M. シュレザンジェが最も早期のヴァージョンであるA1に基づいて1844年8月に出版したフランス初版には和音の左側に縦型の弧線が印刷されている(譜

譜例14 《夜想曲》f-moll Op.55-1 製版用自筆譜 (フランス初版) 第96~101小節



例14)。また、ウェッセル社が1845年4月にイギリス初版を出版した際に資料として用いたその後のヴァージョンであるA2は消失し、その内容を確認することはできないが、イギリス初版でも和音の左側に縦型の弧線が印刷されている。ショパンがフランス初版の校正を行った可能性が高いことから、彼はA3だけでなく、A1およびA2でもこの箇所に縦型の弧線を記しており、フランス初版およびイギリス初版ではそれらがそのまま印刷されたものと考えられる。こうした記譜法はショパンがアルペッジョを単に手が届かない奏者のための代用手段としてではなく、アルペッジョを旋律的に捉えていたことを示している。ショパンと活動時期が重なるメンデルスゾーンやシューマン、リストは縦型の弧線でアルペッジョ奏を指示する方法は用いなかった。

縦型の弧線でアルペッジョを指示する方法は、更に時期の遅い《夜想曲》H-Dur Op.62-1では頻繁に用いられ(譜例15)、この方法はブライトコプフ・ウント・ヘルテル社が1846年11月に出版したドイ

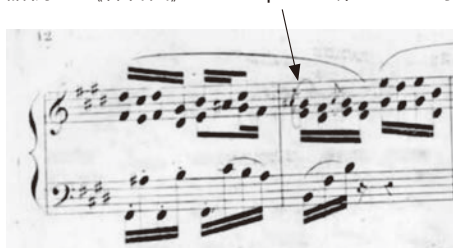
ツ初版でも用いられている。この曲ではアルペッジョの内声が声部進行を伴うこともあり(③→)、後期の多声的な様式を示している。また、アルペッジョの開始音にそれと同じ高さの音による前打音を伴うこともあり(⑤→)、ショパンはこの方法を旋律の開始部分や頂点等でしばしば用いていた。

譜例15 《夜想曲》H-Dur Op.62-1第3～8小節 (フランス初版)

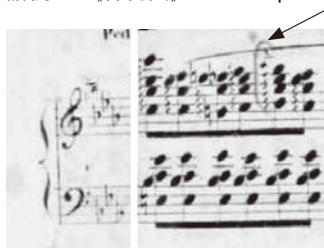


しかしながら、ショパンがデュボワ夫人の楽譜に行った縦型の弧線の書き込みの多くは単純な和音ではなく、和音あるいは重音の最上音に上方隣接音から成る前打音を伴うものであった。《練習曲》Op.10にはこうした書き込みがいくつかみられる(譜例16, 17)。

譜例16 《練習曲》E-Dur Op.10-3第22～23小節



譜例17 《練習曲》Es-Dur Op.10-11第38小節



これらは指を巻き込むような奏法を示しており、《練習曲》E-Durの方は e^1 - ais^1 - gis^1 音の順番で打鍵し、同Es-Durの方は d^2 - g^2 - b^2 - es^3 - d^3 音の順番で打鍵することを示している(Ekier 2010: 4)¹¹。前者は前打音を伴った重音が第23小節前半に2度見られるが、2度目は縦型の弧線は省略され、この奏法によって軽いリズムカルな動きが生まれる。また、後者はルバートを含むショパン特有のカウンタービレ奏法を示している。

《協奏曲》第2番f-moll Op.21 (1836) 第1楽章第132小節にもこの種類の書き込みが行われており、この例はショパンの音楽の軽く優美な性格を示している(譜例18)。第132小節の軽さと、第133小節の二分音符の des^2 音に書き込まれた“Ten”(テヌート)の指示は、バスの進行に基づいたEs-DurからAs-Durへの転調に大きな効果を与えている。しかし、ショパンが校正を行わなかった

譜例18 《協奏曲》第2番f-moll Op.21 第1楽章第132～134小節



ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社によるドイツ初版には縦型の弧線ではなく、波線によるアルペジオが印刷されている。

前打音を伴わない重音にこの種類の書き込みが行われた僅かな例としては《子守歌》Des-Dur Op.57第19小節1拍目の右手の重音が挙げられる(譜例19)。もし、この $f-as^2$ の重音をアルペジオでなく、同時に打鍵すると硬質な響きが生まれ、この箇所の夢想的な雰囲気は損なってしまう。そして、その後続く優美な装飾的音型を導き出すこともできないであろう。

譜例19 《子守歌》Des-Dur Op.57第19小節



2. 4. その他

縦型の弧線の中には左右の手による音の取り分け方を示すものも含まれている。例えば、《スケルツォ》b-moll Op.31第180小節のオクターヴのトリルの回音の前に縦型の弧線が記され、その下に 'm. g.' と書き込まれていることから、ショパンはこの回音を左手で取ることを指示したことが分かる(譜例20)。こうした書き込みは《練習曲》cis-moll Op.25-7第45小節、《ソナタ》h-moll Op.58第1楽章第84小節、同第4楽章第164小節等にも見られ、手がそれほど大きくなかったデュボワ夫人にとって大きな助けになったものと考えられる (Ekier 2010: 16)。

譜例20 《スケルツォ》b-moll Op. 31第178～180小節



結

弟子の楽譜への書き込みは教育目的で行われたものであり、それをもってショパンの真正な考え方や断定することはできない。しかし、序でも述べたようにデュボワ夫人がショパンの晩年の最も優秀な弟子であったこと、そして、ショパンの教育者としての誠実な姿勢から (エーゲルディング 2020: 201-206)、これらの書き込みは信頼性の高い資料と見なすことができる。加えて、ショパンが出版の際に校正を充分に行わなかったことを考えると、その資料的価値は極めて高いものと言える。しかし、レッスンの中での書き込みは統一性があるとは限らず、弟子が既に会得していることには触れない可能性もあるため、それらを考慮した上で検討する必要があるだろう。その点で曲の中の再出部分にも同様の書き込みがある場合は、大きな説得力を持つものと言えよう。

本研究で新たに解明された事としては、先ず、一つの音あるいは和音・重音にスラーを用いる方法が挙げられる。これはスラー本来の結号線という概念を逸脱するものであるが、スラーが記された音の響きを引き延ばすような表現を示していた。タイについては時期の異なる複数の自筆譜や、出版の

経緯等の資料学的な側面から、ショパンがタイを書くかどうかを迷っていたことが明らかになった。しかし、対位法等の作曲理論による考察は今後の課題とする。縦型の弧線については、書き込みの件数が多いことからショパンがこの奏法を日常的に用いていたことが明らかになった。それらは、単に手が届かない奏者のための代用手段ではなく、アルペッジョの構成音を旋律的に表現しようとするものであったことも分かった。

今後は、他の種類の書き込みの調査・研究を行うと共に、他の弟子の楽譜にも視野を広げ、それらの研究結果を重ね合わせることで、ショパン研究に幅と深さが生まれるであろう。本研究は伊藤がデュボワ夫人の楽譜の書き込みを調査し、表1に纏めた。そしてそれを基に、加藤が考察を加えた。本研究がショパンの音楽への理解を深め、有益な示唆を与えることを祈り、筆をおく。

註

- 1 ベータース社の新批判版が1992年から、ヘンレ社の新版が2008年から、ベーレンライター社の原典版が2016年からそれぞれ刊行を始めた。尚、1997年から刊行を始めたナショナル・エディションの新版は2010年に全37巻として完結した。
- 2 デュボワ夫人の楽譜に収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Op. 8, 12, 13, 16, 39, 45, 49, 52, 53, 65は含まれていない。
- 3 最後の点は2つの意味を持っている。一点目は、複数のスラーが用いられているフレーズが反復し、緊張が緩和するところではそれらが結合し、一つの長いスラーになることが多い（加藤 2000B: 108~109）。二点目は、緊張が緩和する箇所ではフレーズ構造そのものが長くなることが多い（加藤 2000A: 89~92）。
- 4 ショパンの製版用自筆譜では、第65小節の3~4拍目にスラーが記されているが、フランス初版にはそのスラーは無い。これはフランス初版の校正の際にショパンが削除した可能性が高い。
- 5 第84~100小節には1~17の数字が書かれており、第27~43小節がそのまま反復することを示している。
- 6 尚、第25~26小節のgis¹音を繋ぐタイはA 1の段階から記されている。
- 7 ショパンは1840年にケルビーニの『対位法とフーガ講座』を入手し、その中で最も難解な範例である譜例217「一つの対位主題を伴う四声の主調的フーガ」、譜例218「二つの対位主題を伴う四声の主調的フーガ」、譜例220「三つの対位主題を伴う四声の半音階的フーガ」の写譜を行い（国立ショパン研究所蔵）、対位法を研究した。
- 8 ドイツ初版では第76~77小節を跨ぐタイは無いが、第75小節3拍目のdes³音は第76小節の3拍目までタイで保続されている。
- 9 註1で述べたショパンの楽譜では、デュボワ夫人だけでなく、他のショパンの主要な生徒の楽譜も資料として挙げている。しかし、ベータース社の新批判版は《ワルツ》cis-moll op.64-2の第27~29小節および第29~30小節のタイを採用しておらず、それについて何も説明していない（Grabowski 1992: 132）。また《バラード》g-moll op.23でショパンが1つの音に記したスラーについても何も触れていない（Samson 1992: 61）。ヘンレ社は《バラード》As-Dur op.47の第90~95小節にショパンが行ったタイの補筆を説明の無いまま採用している（Müllemann 2007: 62）。出版社は、演奏にとって重要な点について説明をすべきであろう。

- 10 第97, 161小節に対応する第33小節にはショパンはPiù mossoを書かなかった。これについては様々な議論がなされているが、まだ、明確な結論が出ていない状況である。
- 11 エキエルは打鍵の順番に関する根拠を示していないが、《練習曲》E-Durを例に挙げると、もし他の順番(ais¹-e¹-gis¹あるいはais¹-gis¹-e¹)で演奏する場合は、ショパンは異なる装飾音を用いることになるため、エキエルの考えは妥当である。

参考文献

- Cherubini, Luigi. 1832. *Cours de conterpoint et de fugue*. Paris: M. Schlesinger [邦訳: ルイジ・ケルビーニ, 2013. 『対位法とフーガ講座』小鍛冶邦隆訳、アルテス・パブリッシング].
- Chew, Geoffrey. 2001. "Slur", in *Grove Music Online*. (Accessed: 25/8/2021)
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 2006A. *Chopin vu par ses élèves*, 4^e éd, revue et augmentée. Paris: Fayard [邦訳: ジャン=ジャック・エーゲルディングエル, 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].
- . 2006B. "Lumières nouvelles sur les partitions annotées de la collection Camille Dubois-O'Meara", in *Chopin in Paris: The 1830s*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. pp. 75-103.
- Keller, Hermann. 1955. *Phrasierung und Artikulation: ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter-Verlag [邦訳: ヘルマン・ケラー, 1969. 『フレージングとアーティキュレーション: 生きた演奏のための基礎文法』植村耕三・福田達夫共訳、音楽之友社].
- Kirnberger, Johann Philipp. 1774-79. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin und Königsberg: Decker und Hartung [邦訳: ヨハン・フィリップ・キルンベルガー, 2007. 『純正作曲の技法』東川清一訳、東京: 春秋社].
- Reicha, Antoine. s.d. *Traité de haute composition musicale*. Paris: Zetter.
- 大迫知佳子. 2013. 「十九世紀初期のバリ音楽院における対位法—諸対位法の間をめぐって—」『*藝術研究*』第26号、pp. 17-27。
- 加藤一郎. 1995. 「ジェーンズ・スターリングの教授用楽譜の書込にみるショパンの音楽的意図 (II)—弧線による指示—」『*金沢大学教育学部教育工学研究*』第21巻、pp.7-21。
- . 2000A. 「ショパンのスラー (I)—フレーズの結合—」『*国立音楽大学大学院研究年報—音楽研究*』第12輯、pp. 61-83。
- . 2000B. 「ショパンのスラー (II)—その非画一性について—」『*国立音楽大学研究紀要*』第34集、pp. 105-118。
- . 2004. 『*ショパンのピアニスム*』東京: 音楽之友社。
- . 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—音楽研究*』第32輯、pp. 1-17。
- . 2021. 「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——」『*国立音楽大学大学院研究年報—音楽研究*』第33輯、pp. 1-17。

楽譜

- Ekier, Jan (ed.). 2010. "Source commentary", in *Chopin Ballady*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. [邦訳：ヤン・エキエル校訂. 2021A. 「原資料に関する解説」『ショパン：バラード』楠原祥子訳、加藤一郎監修、全音楽譜出版社]
- . 2010. "Source commentary", in *Chopin Etiudy*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina.
- . 2010. "Source commentary", in *Chopin Scherzo*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. [邦訳：ヤン・エキエル校訂. 2021B. 「原資料に関する解説」『ショパン：スケルツォ』末濤エリ子訳、加藤一郎監修、全音楽譜出版社]
- . 2016. "Source commentary", in *Chopin Valce*. Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina. [邦訳：ヤン・エキエル校訂. 2021C. 「原資料に関する解説」『ショパン：ワルツ』西田諭子訳、加藤一郎監修、全音楽譜出版社]
- Exemplaires Dubois-O'Meara, Bnf, Dép. Mus., cote: Rés. F. 980 (1-4). <https://gallica.bnf.fr/> (Accessed: 26/8/2021)
- Grabowski, Christophe (ed.). 1992. "Critical commentary", in *Waltzes; The Complete Chopin, A new critical edition*. London, Frankfurt, Reipzig: Edition Peters.
- Müllemann, Norbert (ed.). 2007. "Bemerkung", in *Balladen*. München: Henle Verlag
- Samson, Jim (ed.). 1992. "Critical commentary", in *Ballades; The Complete Chopin, A new critical edition*. London, Frankfurt, Reipzig: Edition Peters.

謝辞：本研究はJSPS科研費JP21K00236の助成を受けたものです。