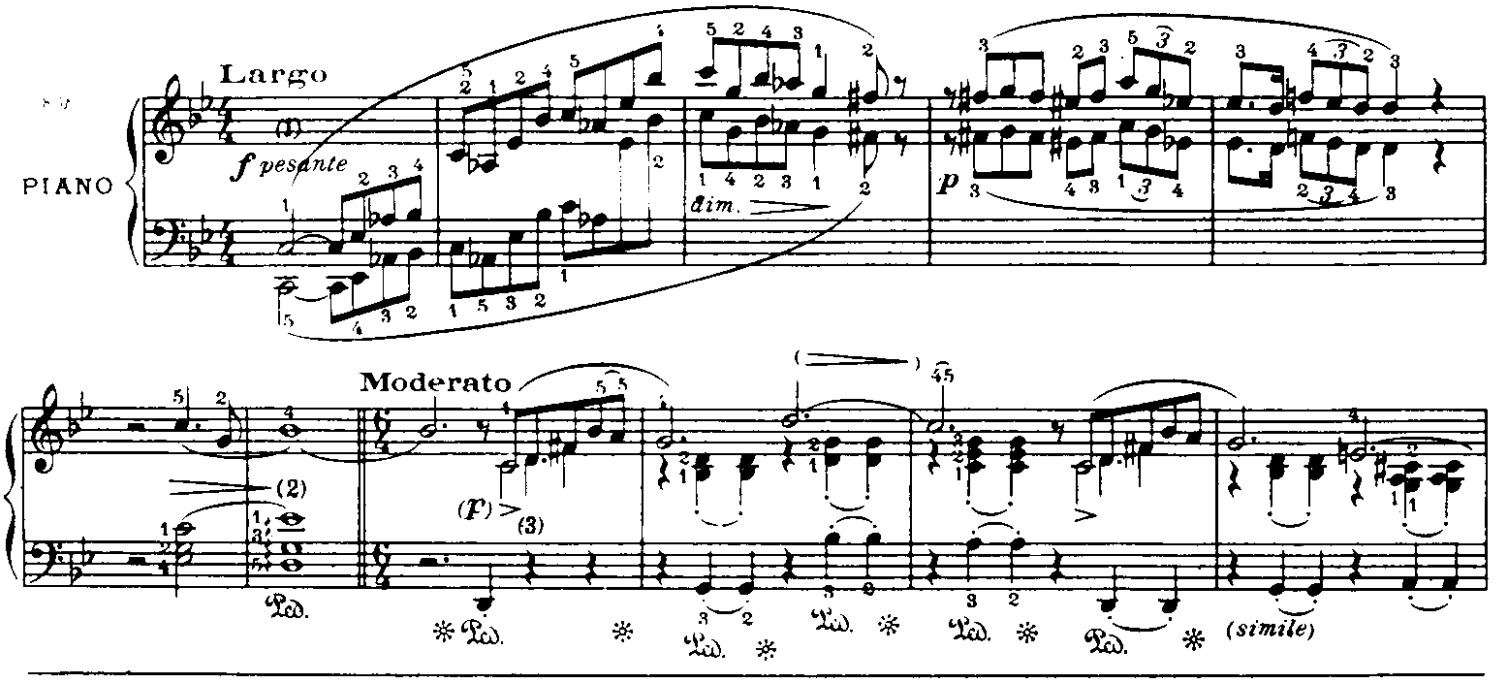
BALLADS

Fr. CHOPIN
Op. 23

1er BALLAD

à Monsieur le Baron de STOCKHAUSEN

(1836)



(1) これらの数小節の序奏の叙述性豊かな動きは、しばしば欠陥のある切り方によって損われてしまう。それは、最初のフレーズを4つの音のグループに分けることによって、自分の国の不幸な物語の前ぶれを語る叙述詩人から着想したこのような序奏の動きを、偉大さも自由さもない単なるメロディーのつながりに変えてしまうことにある。

しかもこの楽譜にも用いられている慣例的な運指は、音が分割されたような不都合な印象を助長する可能性がある。このパッセージの練習に、次の運指を使うことを勧める。それは、演奏時には使わないにしても、各音に手の重みをよりよく配分し、より表情豊かな表現となる。

(2) いくつかの版では、この悲痛な和音が、レの上の平凡な46の和音に代えられている。

それは、心にしみ通る痛みのような見事な不協和音を、臆病な校正者の処理によって、もったいぶって置き換えられたものである。

これと同種の音形や、似たようなハーモニーの変化の使用を見い出すには、この小節のように一時中断して、非常に表現に富んだ緊張感を持った性格ではないといえ、モデラートの21小節目、あるいは28小節目を参照するだけで充分証明されるであろう。

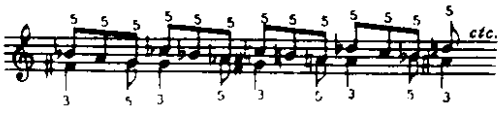
ためらうようにして神秘的にモデラートの冒頭に至る左手のレが真の解決の意味を持つように、右手のシ♭の響きが消えるまで充分残す。そして、新しいリズムの動きを静かに作り出す。

(3) 多くの論争を引き起こし、いくつもの異なった考え方があるにもかかわらず、この主題のモチーフの演奏は、単にそのメロディー線や表情に富んだ意味を検討するだけで確実にはっきりしてくる。

それは、熟慮されたためらいの、しかしあいまいではない感情の中で凝集させなければならない。——しかも、それは引き止めたような感じのニュアンスである。——各グループの最初の3つの音が不完全ではあるが7の和音となっている。5つ目の音のよく知られたこの掛留音の思いがけない解決には、力強い感性を持たせなければならない。この最高音は、そのあとで解決音に心を残しつつ、下りていく。第5指を滑らせることが、丁度都合よく役に立つ。そして次にくる2つの付点2分音符の表情豊かな返答で規則的な動きに再び戻る。

テクニックの上では、次の課題のように、初めの方にくる音をそれぞれ延ばして、準備練習することを忘れてはいけない。

それから、第5指を滑らせるために、



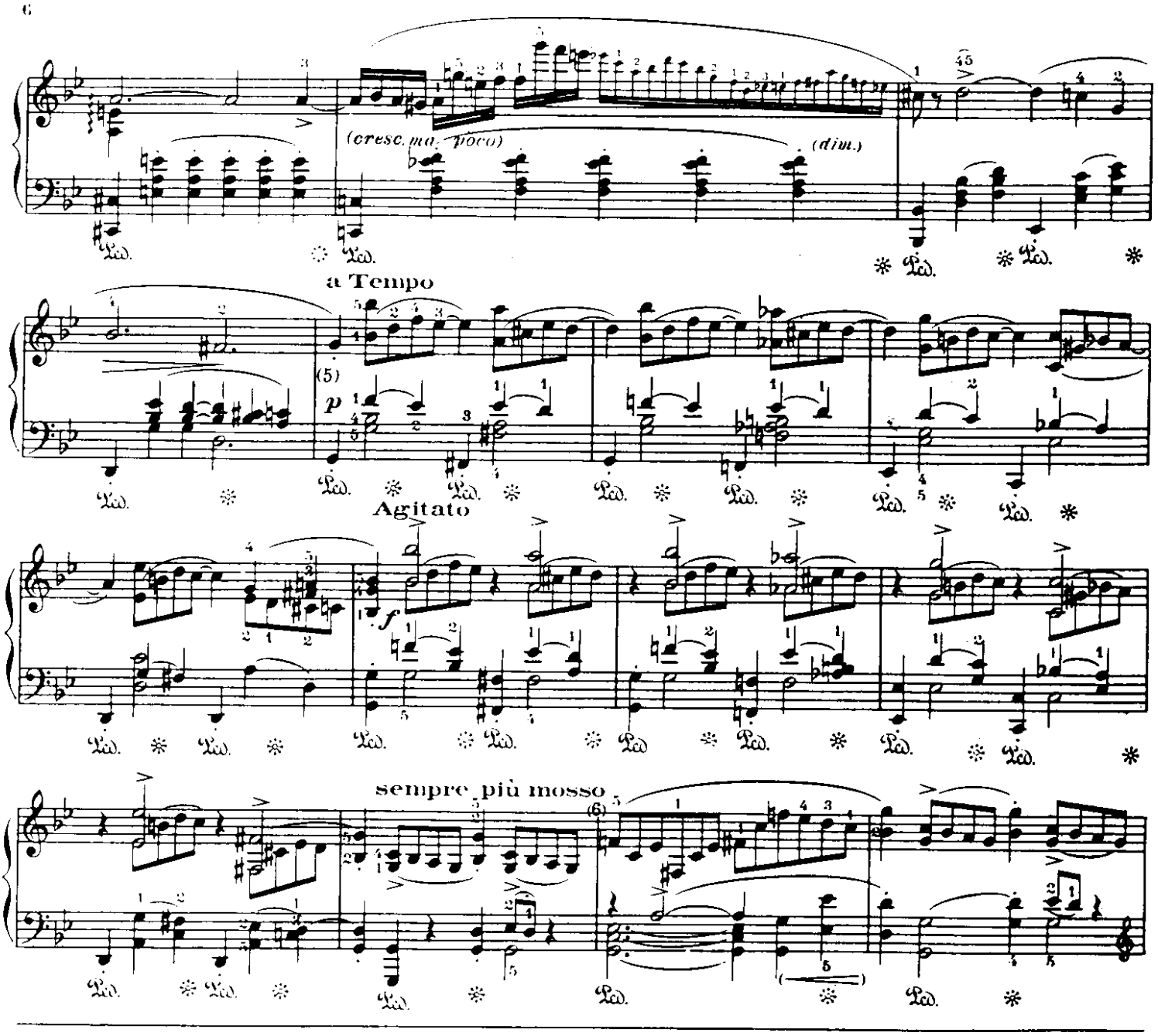
半音階的にずらせていく。

© 1929 by Éditions Maurice Sénart
© 1931 by Éditions Maurice Sénart
© 1991 by Éditions Salabert, Paris
International copyright secured all rights reserved
ÉDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chauchat 75009 Paris

Tous droits d'exécution publique de traduction de reproduction d'adaptation et d'arrangements réservés pour tous pays

(4) 演奏法 ：

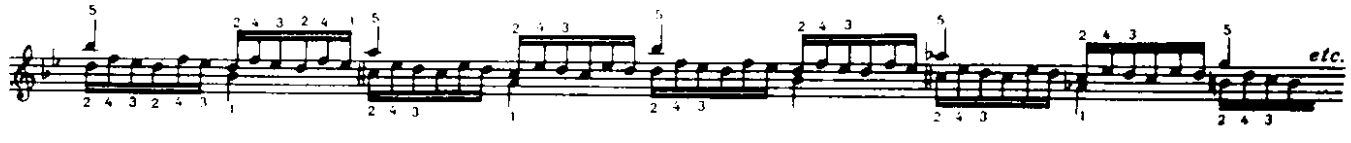
通常のニュアンスは、この応答の２小節をその前の小節より弱く弾くようにしている。ここではむしろ反対に、反復されるこのパッセージをより強調し、より豊かにする解決の方法を採用したい。



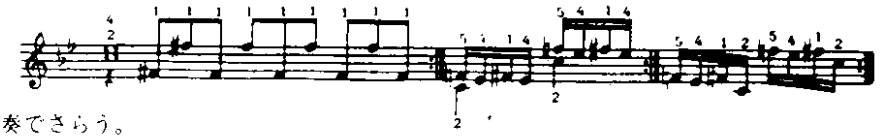
(5) 右手の旋律の初めと２回目の提示の違いをよく出すように気を付ける。それは最初左手に記されたメロディックな主楽想に対する表情豊かな装飾と考える。つまり、その性格のメランコリックであいまいなうちに断念したような感じで演奏する。これと反対に２回目は、緊張し、意志が明確になり、激しくほとばしるような動きを導く。それは、２つ目のテーマの導入まで支配される。

ペダルの役割の方も、それぞれの場合によって異なる。

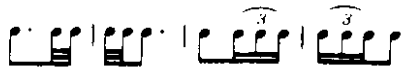
このように練習する。



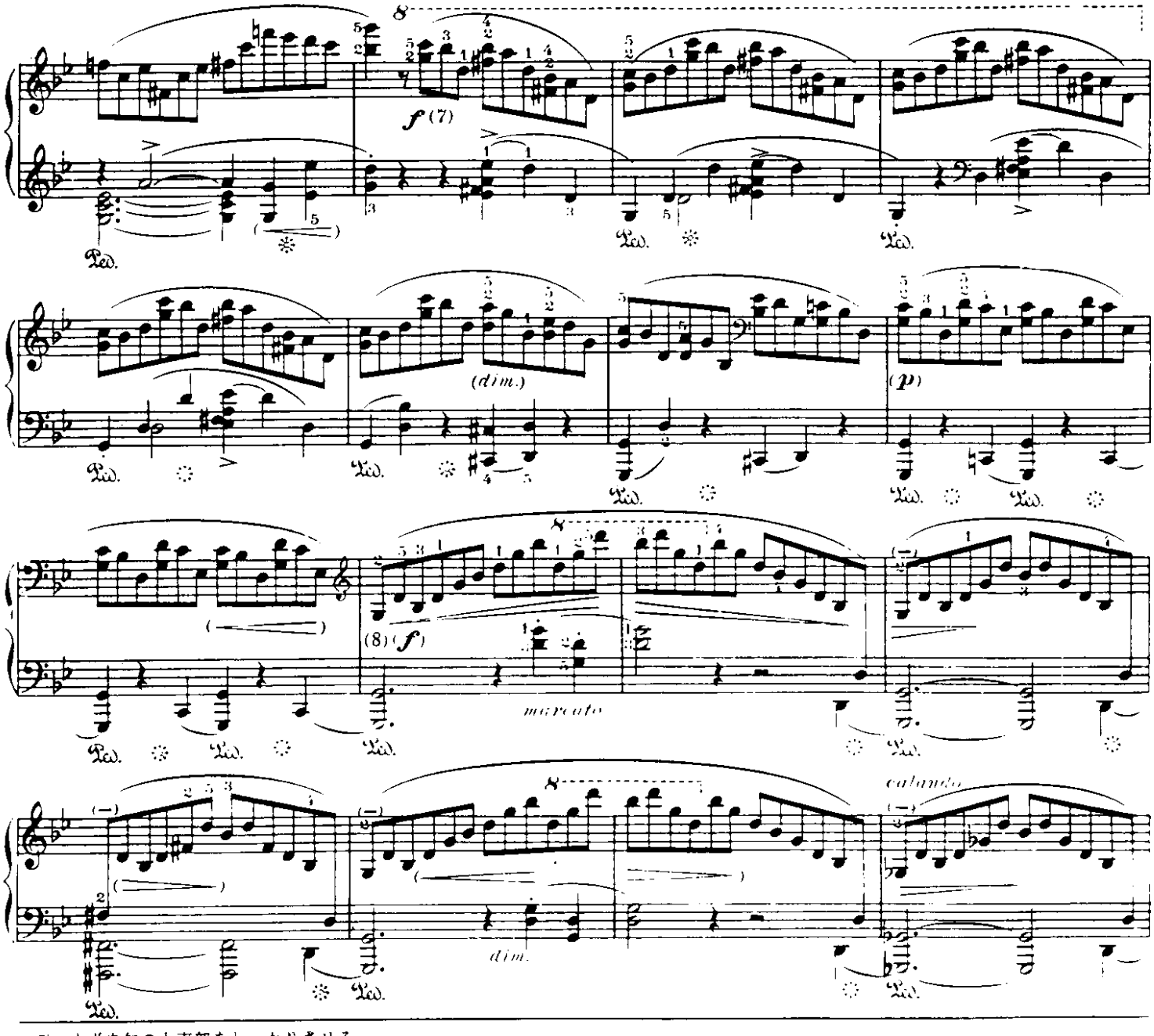
(6) 次のような練習課題によって親指のパッセージの準備をする。そして、半音階的にずらせて、すべての調子に移調する。



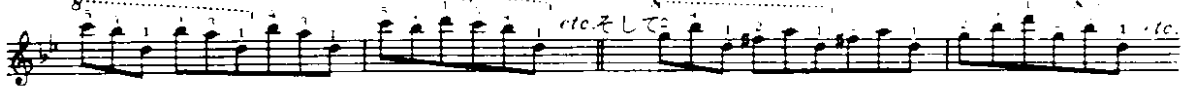
この走句を右のリズム変奏でさらう。



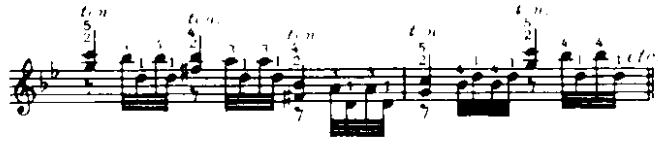
ブライトコップの初版には、この小節の最初と後半のファをファ♯に取り違えてしまった明らかな間違いがある。



7) まず走句の上声部をしっかりさせる。

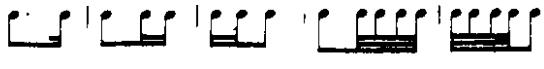


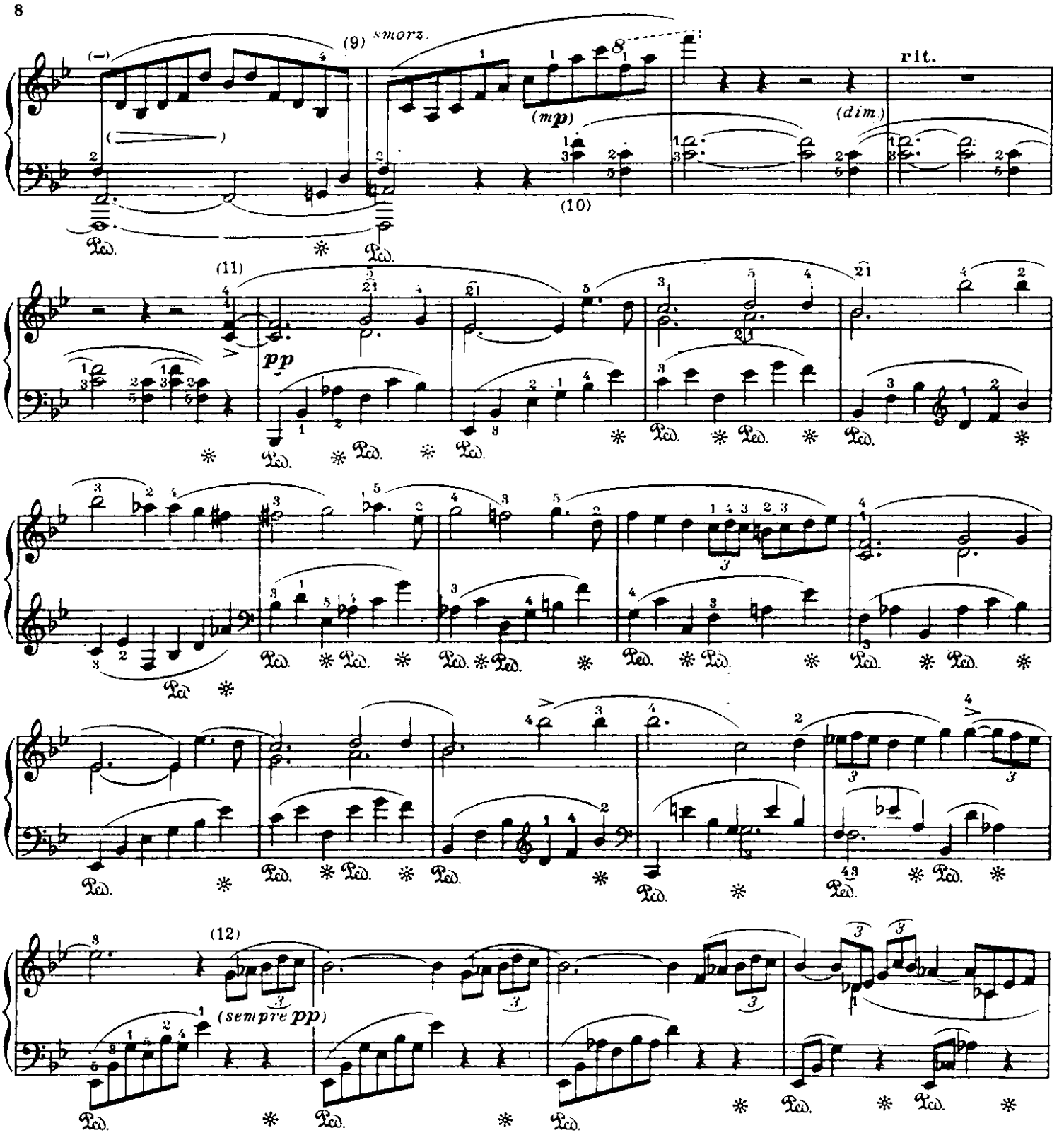
また各指に力を付けるために、次の変奏形を練習する。



(8) アルペジオを次の音の配置で、そして4オクターヴにわたってリズム変奏を使って勉強する。

リズム変奏形：

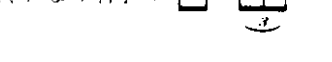
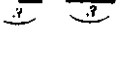


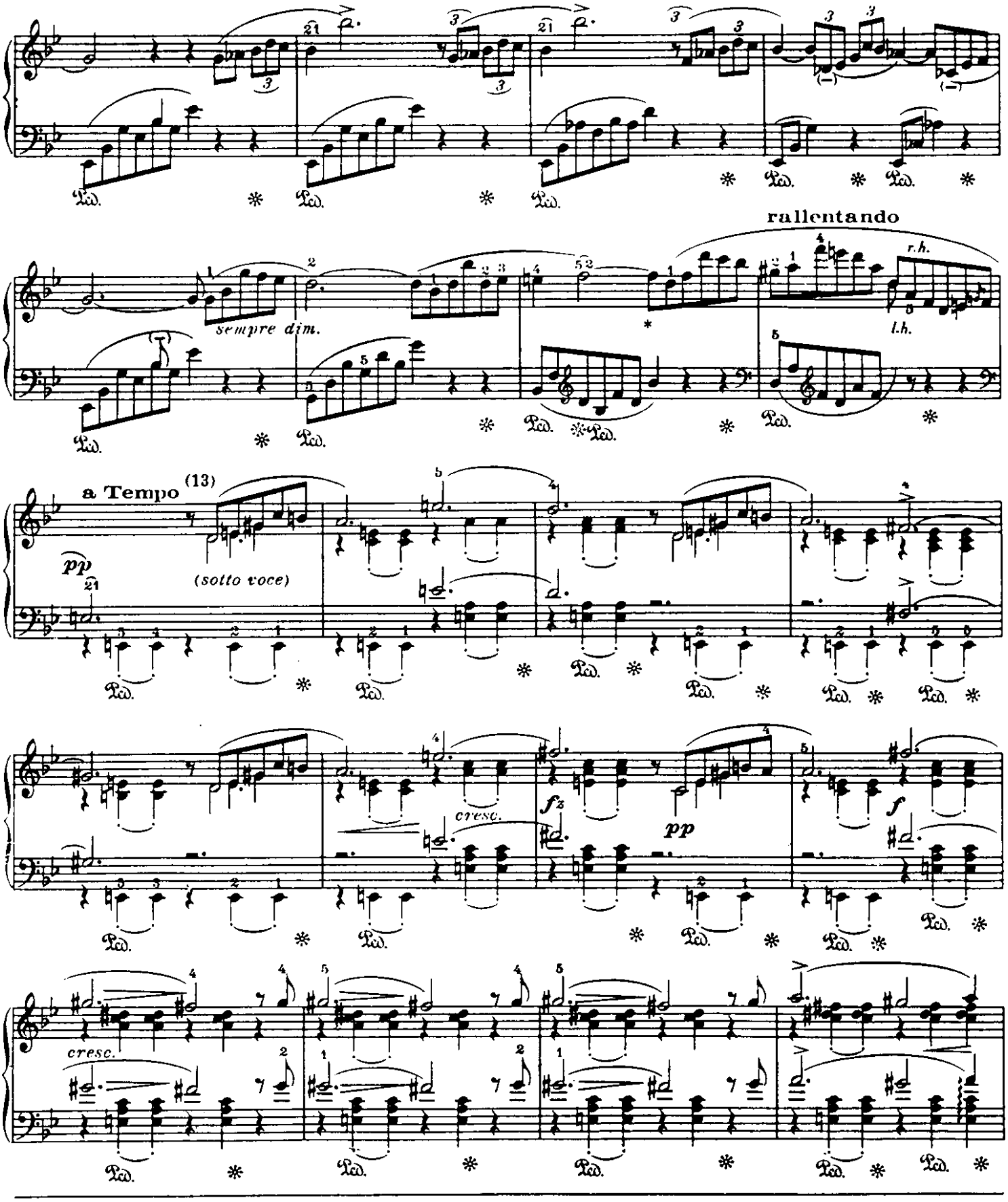


(9) ロンドンやパリの古くからある版は、このレの代わりにトになっている。

(10) ここはヴェールに覆われたような響きを連想する。しかし掛け合うホルンのようなよく通る響きとなり、その響きは少しずつ消えていく。

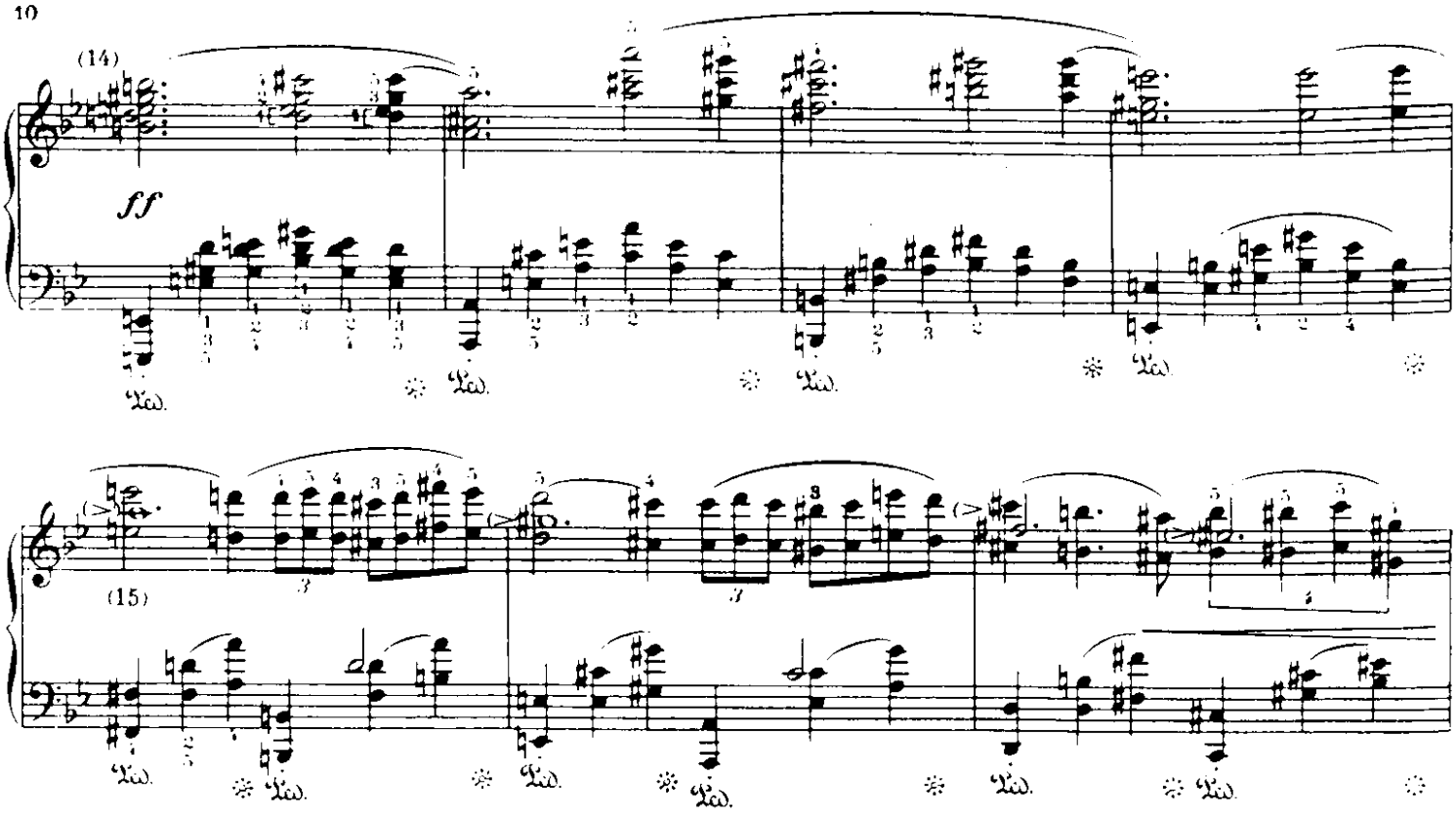
(11) このバラードの第2主題の提示のために右手は甘美で、そして優しく、説得力のある響きでなければならない。ここで大切なのは音の大きさの問題ではなく、貴族的な音質にある。それがたとえ非常に和らいだ感じであったとしても、指で打鍵のショックを与えるのではなく、むしろ、持続的に押すような力で鍵盤を下げる。2つのペダルを詩的に混ぜて使う。左手の伴奏はほとんど雰囲気だけを作る役割をするので、流麗で透明でなければならない。しかし、鍵盤を非常に軽く触れるように弾きながらも、ハーモニーの揺れ動く流れを支える役目となるバスの音の重要性を保ち続けなければならない。

(12) ここで、このパッセージを多くの不注意な演奏家が犯しているよくある間違いをしない様に気を付けなければならない。その誤りとは、このフレーズの中で性格の微妙な、そして必然的な変化と関連する音の異なった分割を考慮に入れないで、つまり右手の  または、  のリズム形のちがいを表さないことである。



(13) 最初の主題が、ここで神秘的な運命の音調を帯びて再び現われてくる。それに重々しいミの保持的なリズムの単調さが弔鐘の執拗な響きを加味している。最初、遠くから重々しくのしかかるようにし、次に少しずつ強まって来、そしてイ長調の輝く調性の中に現れる第2主題の提示を準備している12小節間のクレッシェンドでしっかりと盛り上げる。この進展の間、同じ旋律群の反復を3度に渡って切り離しているあえぐような休符に気を付ける。この旋律は25年後にリヒャルト・ワーグナーがイゾルデのわななく期待を描写しようと思った時にその効果を使うことになった悲劇的な手法である。

＊訳者註　フランス語編のコルトー版ではファにタイがついていない。

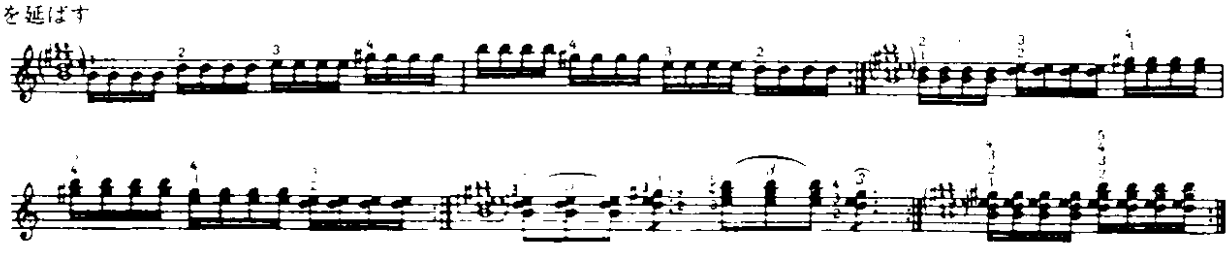


(14) 燃えさかるような堂々としたこのパッセージの演奏のためにどうしても固くなり、たたくような不都合な打鍵をし、そのために響かなくなってしまうので用心する。より強く弾けば、より強い音が出るという、余りに安易な考え方とは反対に、ピアノの共鳴の可能性は、どんなに力んでみても、越えることの出来ない限界があると言わねばならない。筋肉のエネルギーの不適当で無益な消耗を避けるために、すべてのピアニストは曲の構成の条件によって決められる各々の楽器の響きの最大の強さを知らねばならない。問題の詳しいところまで立ち入ることは出来ないが、ピアノのハンマーで急激な衝撃を与えて弦をたたくことによって響きをころしてしまうという、動かすことの出来ない物理的な法則によって証明出来る。

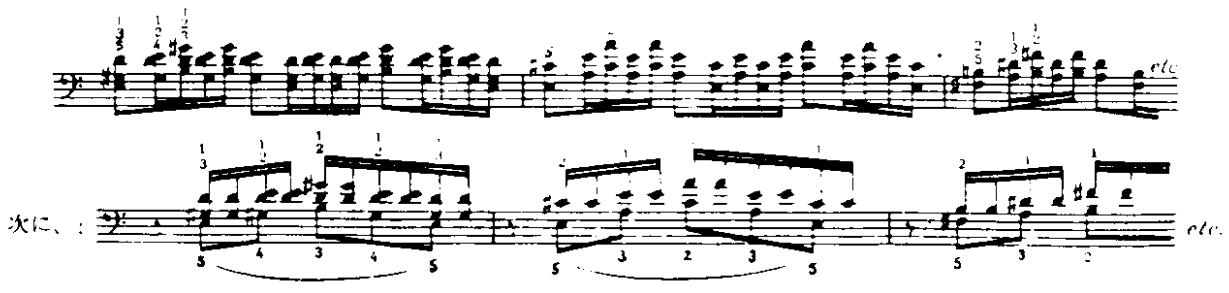
ここは、鍵盤をたたくというよりも押し込むようにする。特に、輝きのある力強さを、そのまま保って響きを持続させるように心がけることを勧める。しかしながらこれは、無造作に演奏することと同じでないことは簡単にわかる。

和音の各音をはっきりと発音させることは、このエピソードの演奏に不可欠なゆったりと広がりのある表現力の豊かさを感じさせるのに大いに助けとなる。次のような練習はハーモニーに含まれている構成音を明確に出すために必要な指の独立を取得させる。

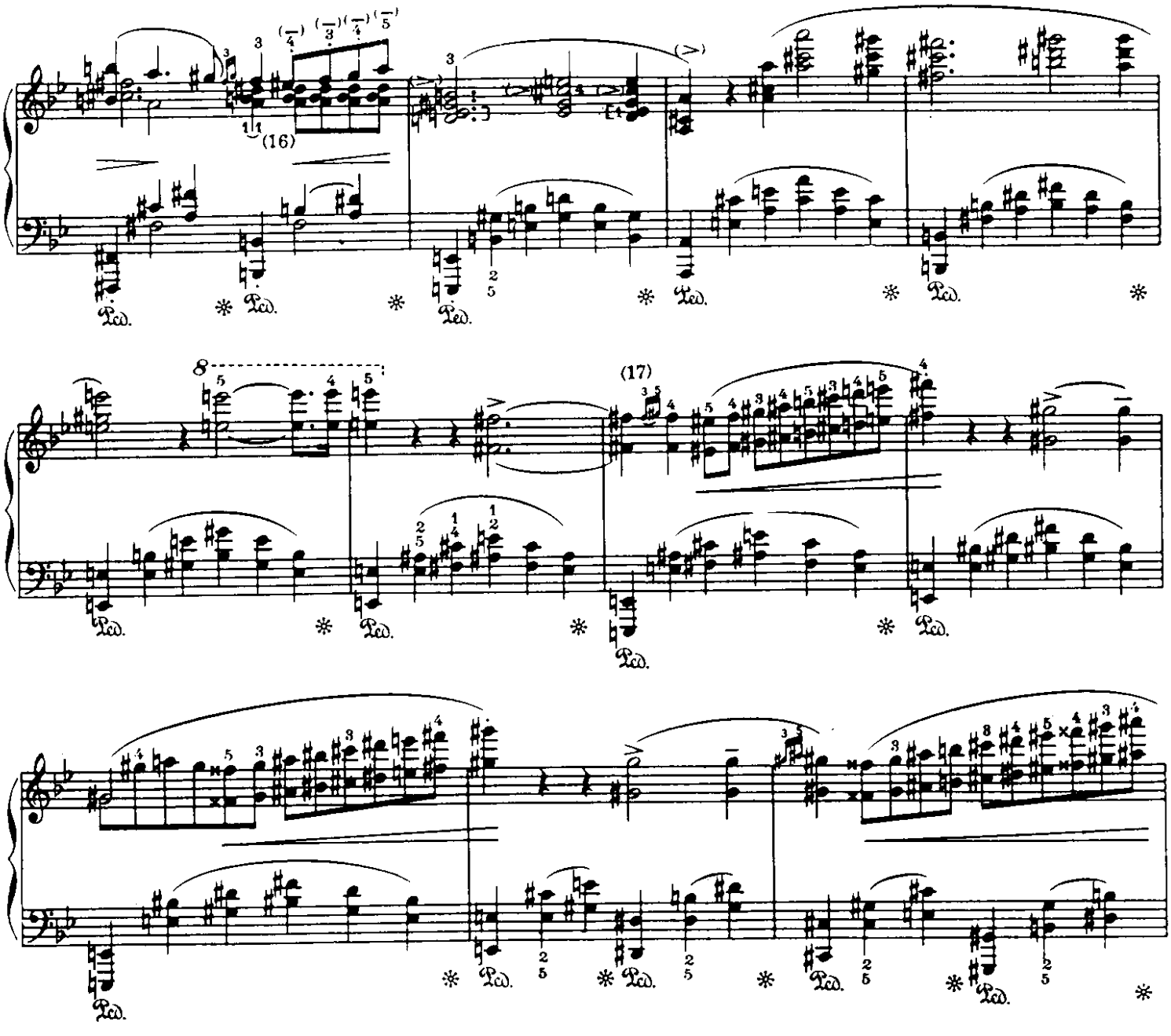
音を延ばす



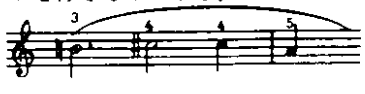
ここで対象となる数小節のすべての和音にこの音形を応用する。同じパッセージ内の左手も、次の音形によって和音のレガートを目的とした準備練習となるであろう。そして、これらのモデルになっている和音のつながりを尊重し、同じ指使いで、半音階的に全調に移調していく。



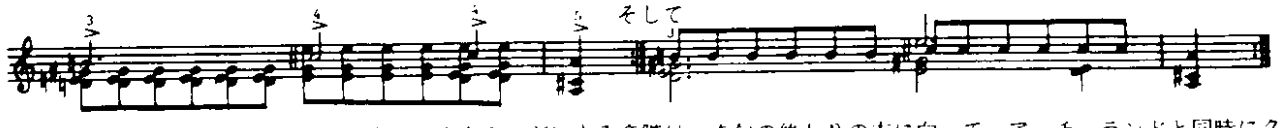
(15) オクターヴの上声部をレガートにするために、ここに書かれている運指を使うと、まん中の延ばしている音の響きは小節の最後まで残すことが出来ない。少なくとも、その効果はないであろう。だからその音の打鍵の時、内声をはっきり強調させることによって代用するのが好ましい。



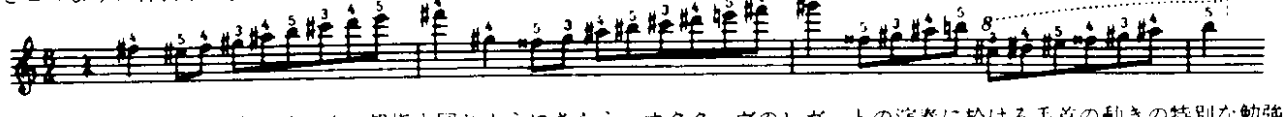
(16) ここのスタッカートの点は、和音を分けて明確に発音するように指示している。だから、演奏上から見てスタッカートと考えるのは全くふさわしくない。　次にくる小節では、このモチーフを浮き彫りにする。



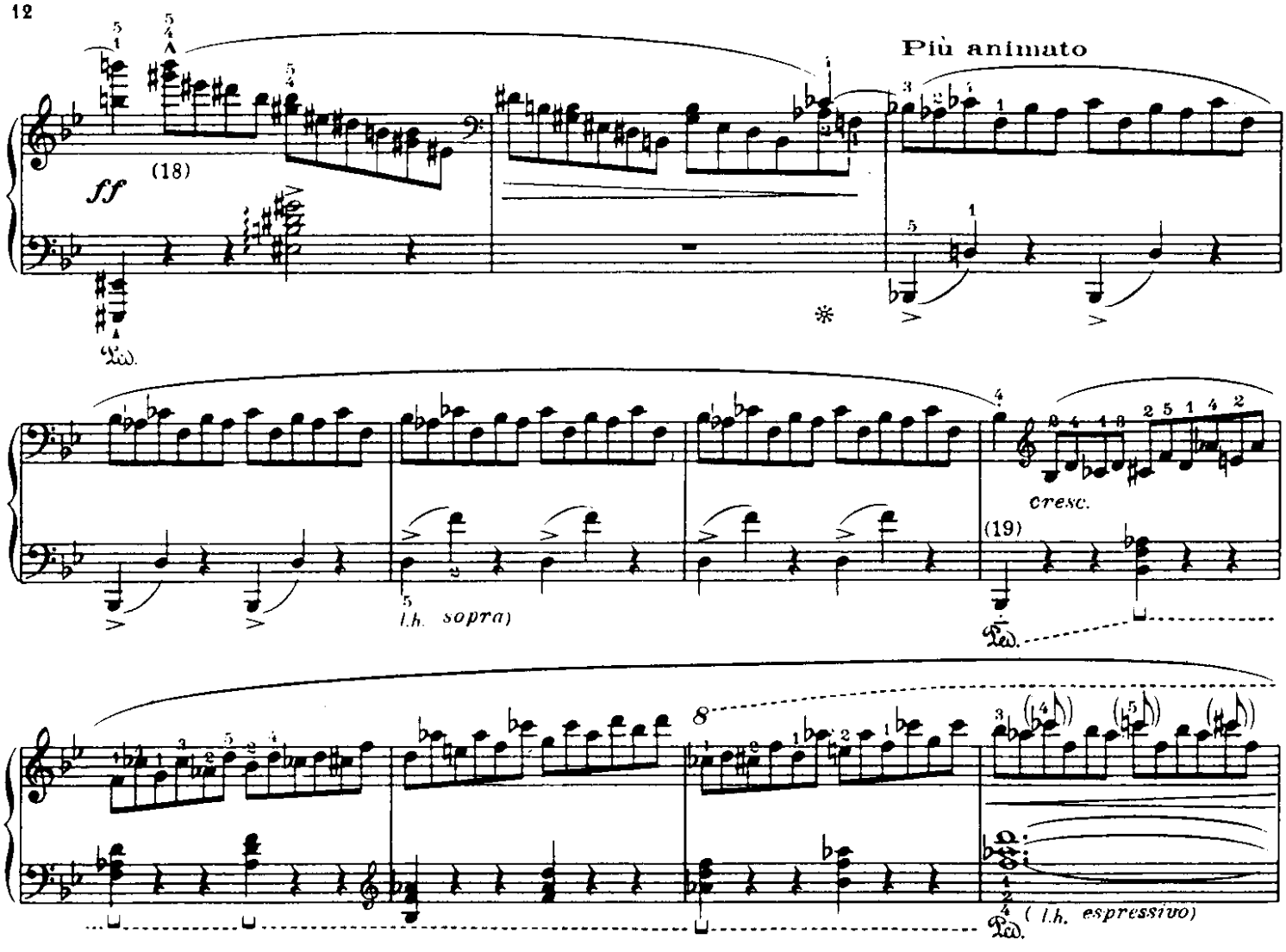
実際の演奏では上声のミの音が常に強くなろうとする不都合な状態にあるにもかかわらず。
第4指の響きを際立たせるために、このような練習をする。



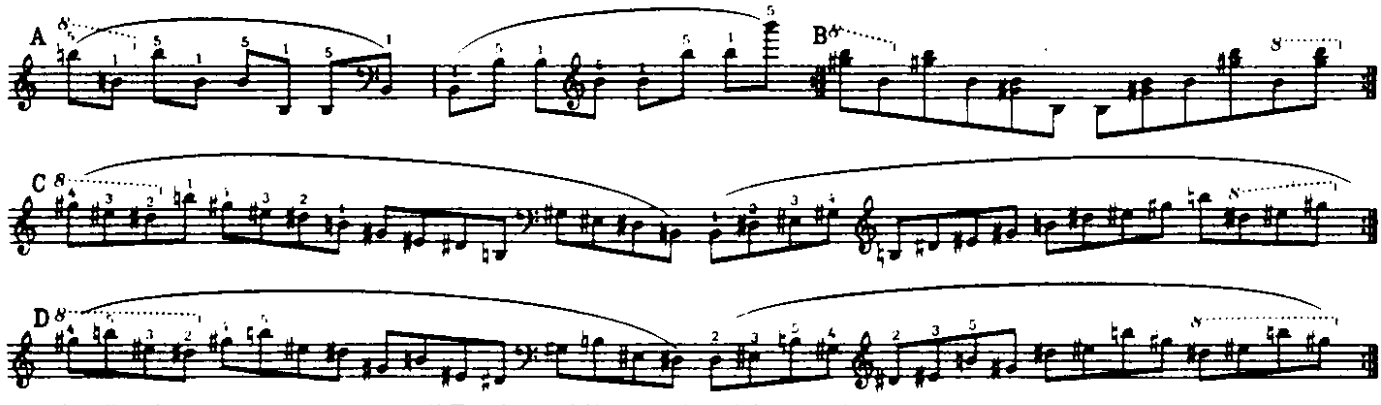
(17) 勝ち誇って高揚する性格をもたせるために、オクターヴによる音階は、走句の終わりの方に向って、アッチェランドと同時にクレッシェンドの感じを与えながら一気に弾かなければならない。音階の最初の方は急いではいけない。
上声部をこのように練習する。



この音形を反復させて動きを速めていく。親指も同じようにさらう。オクターヴのレガートの演奏に於ける手首の動きの特別な勉強のために、「ピアノのテクニックの合理的原理」の第5章を参照する。

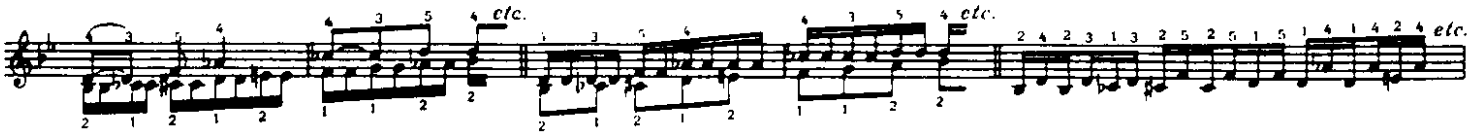


(18) 準備練習

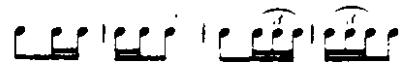


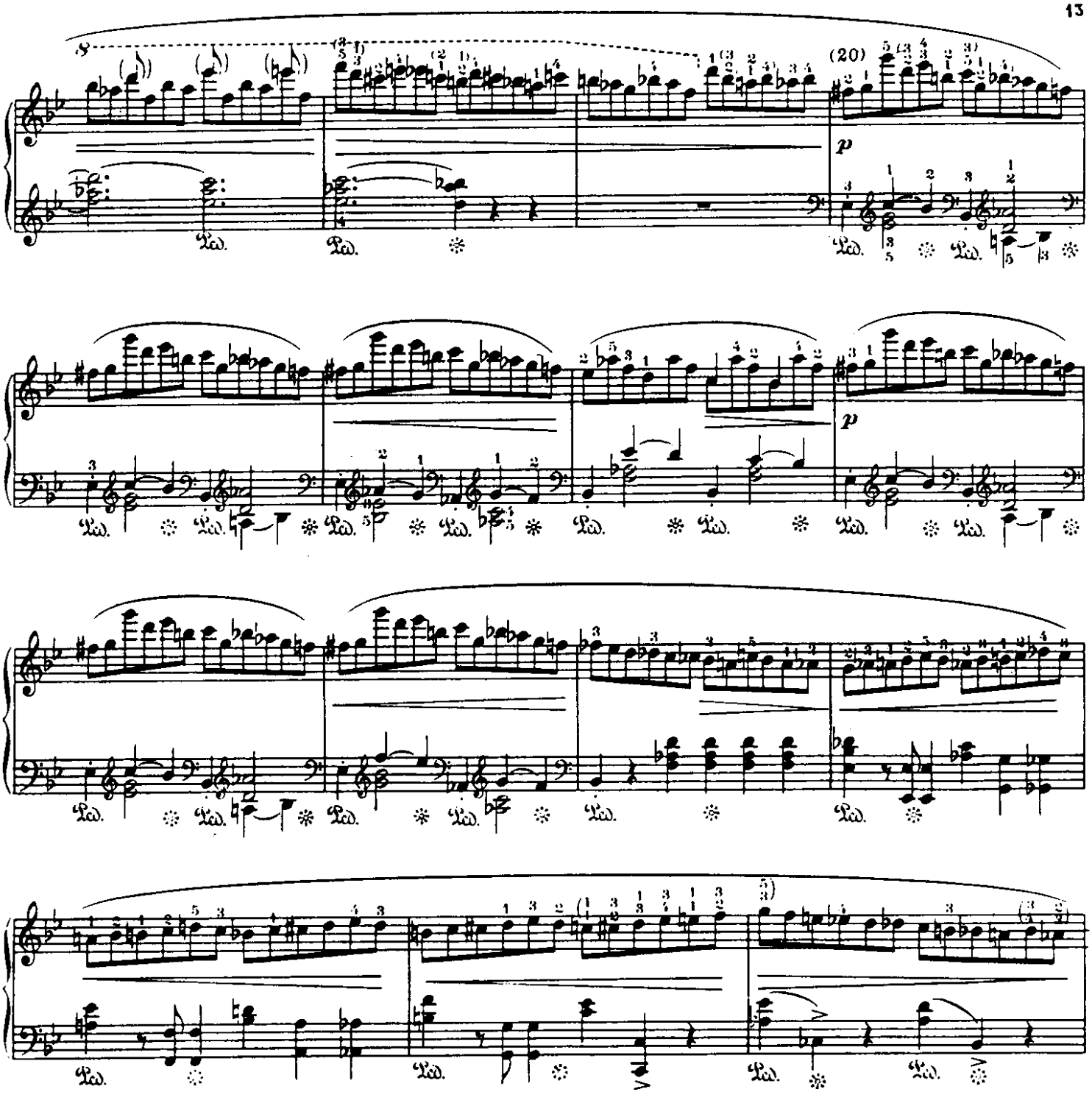
この走句に指示されたディミニュエンドの効果は次の4小節の間にも延長すべきである。

(19) 低音のシ♭の響きが、次に続く4小節の間、聞こえて持続するために、充分響かせる。そして、その間左手の和音は、シ♭の響きを延ばすためだけである。他方ペダルはこれらの響きを、踏み代えるというより、むしろ引き延ばすような、非常に柔軟な使い方をしてその響きを維持する。右手の走句自身にも半音階的な動きがあるにもかかわらず、シ♭の上の7の和音のメロディックな展開にすぎないのである。それをこのように練習する。

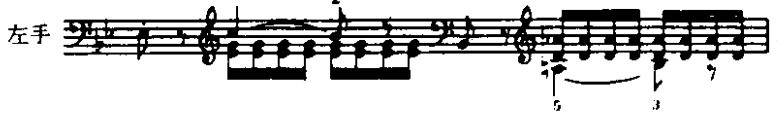


そして、これらのリズムを使って、譜面に書かれている音形を練習する。

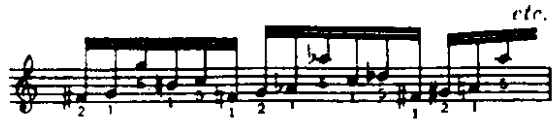


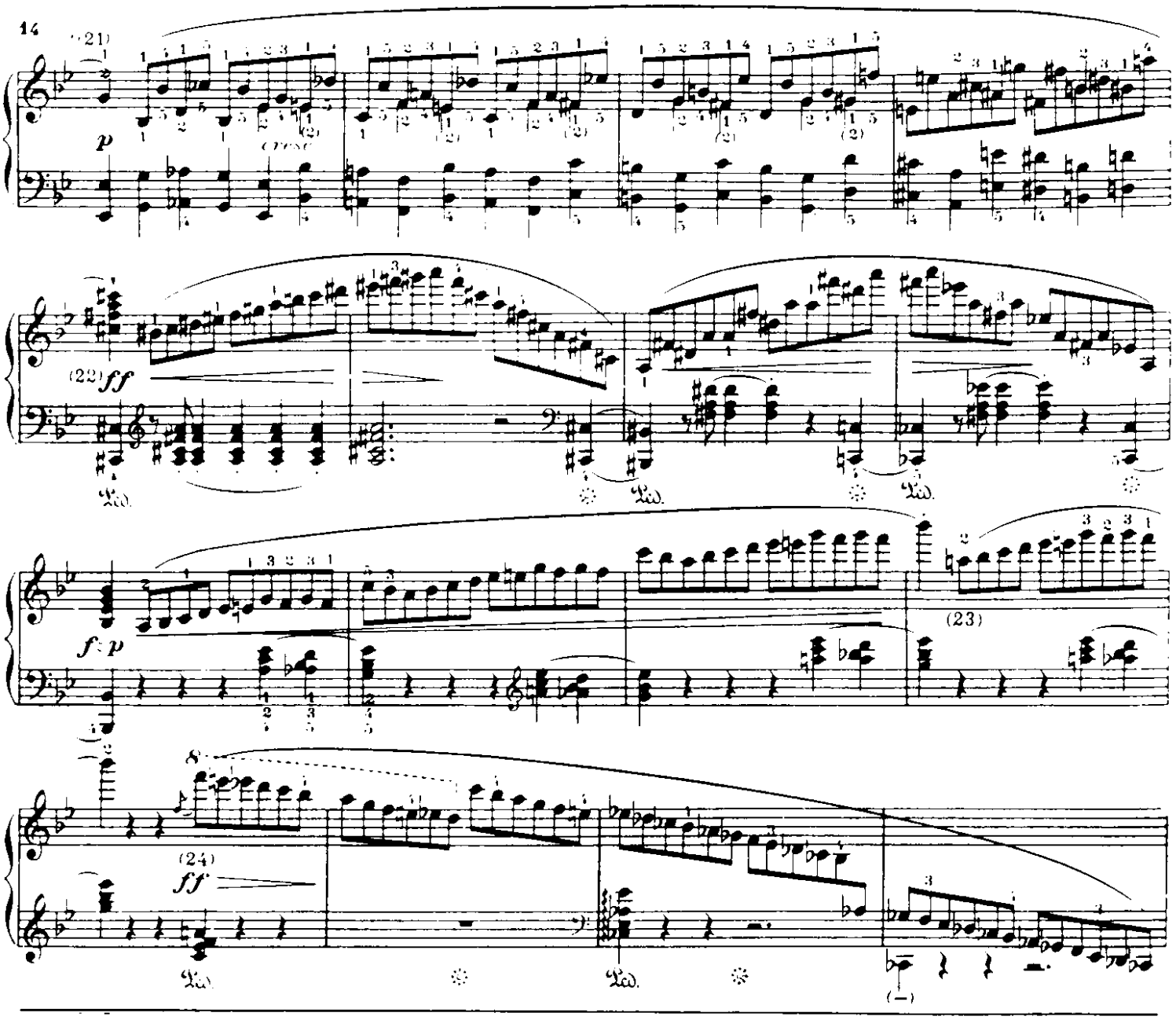


20) このパッセージにふさわしい多弁さは活気があるが、メロディー曲線の感性を決して壊してはいけない。また、非常に安易に通俗的な表現をして、この〝走句〟に軽薄な性格を与えてはいけない。左手のモチーフは右手の軽やかなアラベスクの演奏を引き立てるように明解に、そしてはっきりと発音するように弾く。このように練習する。



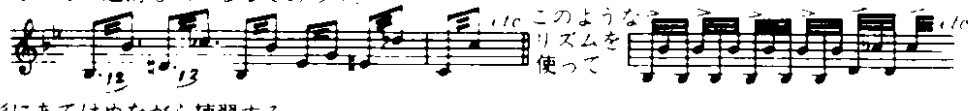
右手のための最もよい練習の音形は、このパッセージのすべての音の上に次々とアクセントを付けていって、いろいろなリズムを応用する形である。親指と第5指の関係に於けるもつれを避けるために、次のような課題を半音階的にずらせて全調に移調する。



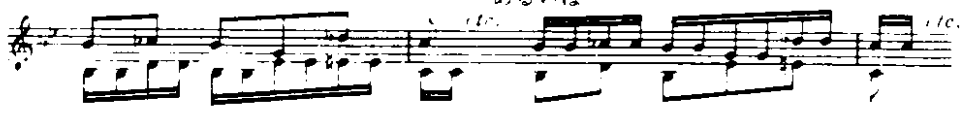


(21) このパッセージの演奏の難しさの最大の原因は、響きの均衡を保たねばならない走句の中で、弱い指を強い指に絶えず対置させる運指にある。

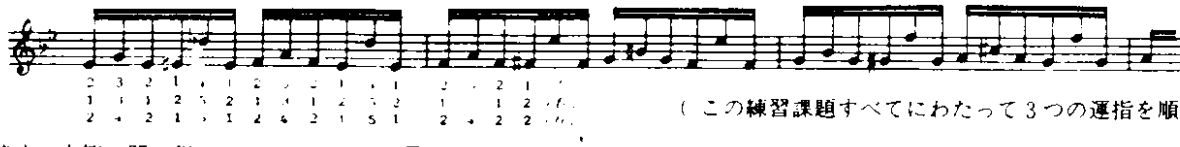
軽く手を横に揺らせることによって、結果的には打鍵する指の角度を広げ、上声の指の力の弱い欠点を防止する。また、鍵盤上で手の移動がより容易になり、従ってそれらの連携も楽になるであろう。



同様に走句を次の音形にあてはめながら練習する。



走句を合成したような次にあげた半音階的に進行していく音形は、有効な練習の対象となる。

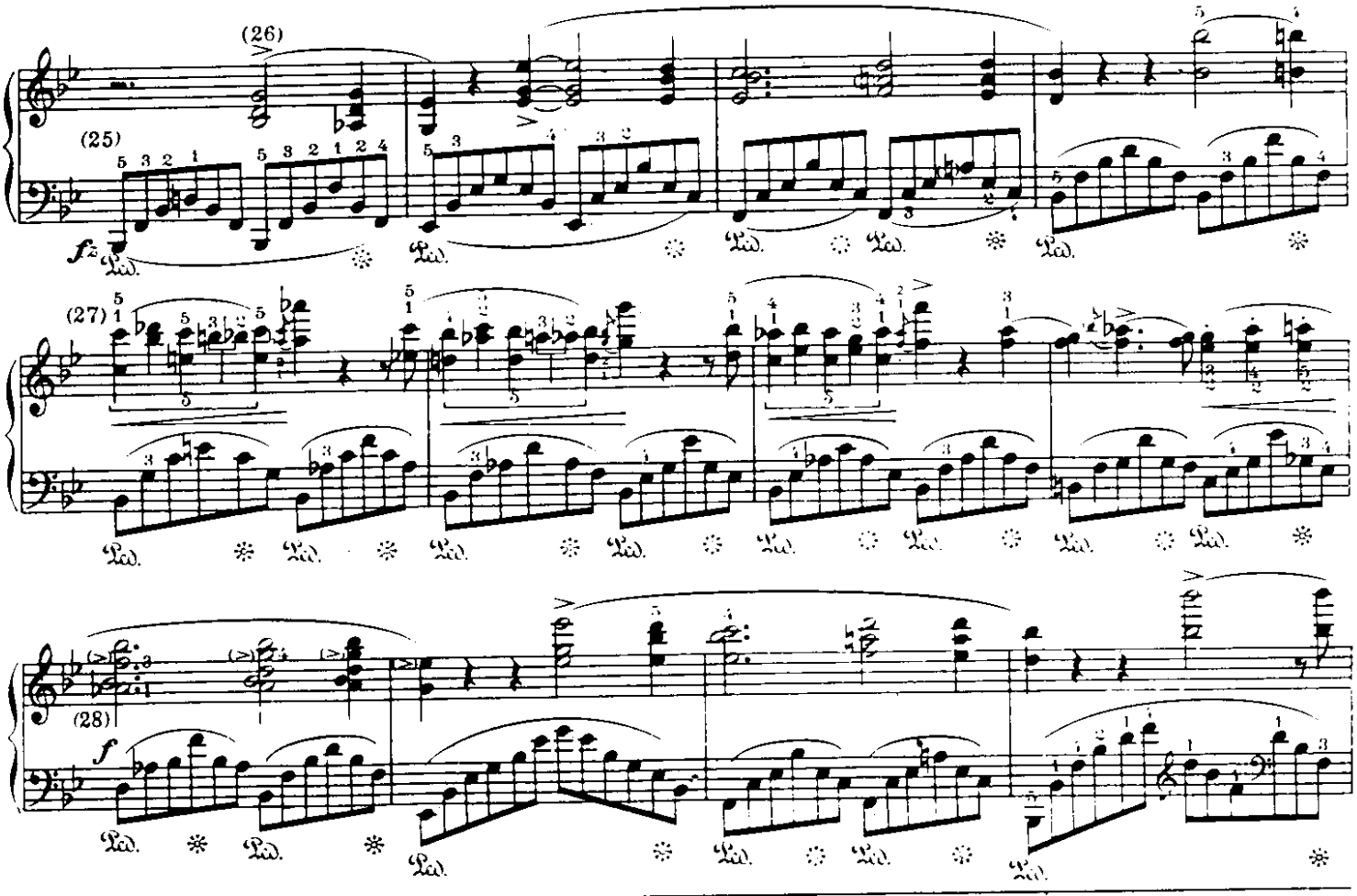


（この練習課題すべてにわたって3つの運指を順次使っていく。）

(22) 次に続く4小節の間、鋭いファンファーレの勇壮な印象を連想させるためにも、バスの逞ましいリズムをしっかりと確保する。

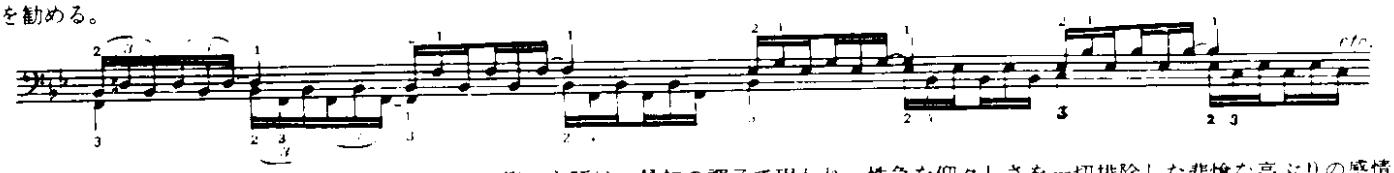
(23) ある版では、この小節を〝ピアノ〟のニュアンスにしている。そうした思いがけない可憐な軽い性格は、このエピソードのもっている熱狂する一般的な感情からすれば、そぐわないように思える。ここはむしろ〝非常に強く〟であると思う。

(24) この音階の各音を乱暴ではなく、力強く発音する。（これは突風というよりも、むしろ雪崩のような響きを思わせる。）そして、変ホ長調に至る音階の途中に出てきている左手の6の和音に転調の重要さを充分持たせる。



25) ショパンの作品にしばしばみられる伴奏のこの音形は、普通の手の大きさの人にとっては、指を広げた状態で演奏する形が続くので難しい。

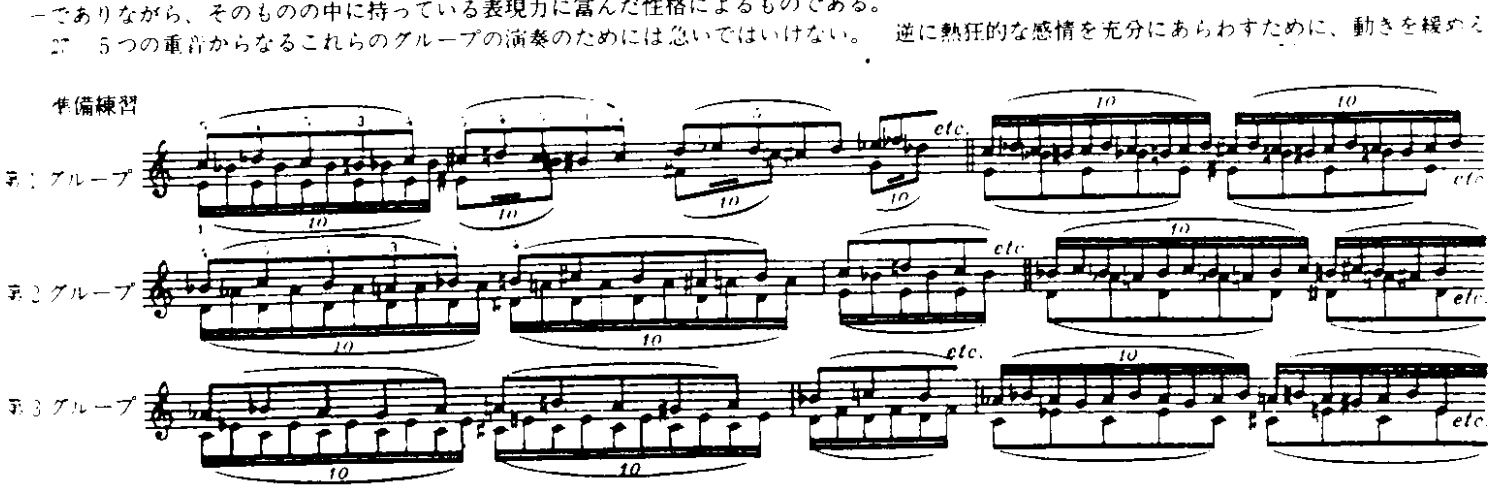
ここでは、走句の形に全く自然に沿うように手の回転の助けを使えば、第5指は練習しなくとも簡単に届くので、第5指を除いた次の準備練習を勧める。



26) ここに3度目として出てきたこのバラードの第2主題は、最初の調子で現われ、性急な仰々しさを一切排除した悲愴な高ぶりの感情を表わしている。このバラードの中で、3回提示されるテーマのそれぞれの非常にはっきりとした相違は、各反復が同一のメロディー線やハーモニーでありながら、そのものの中に持っている表現力に富んだ性格によるものである。

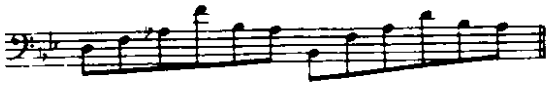
27) 5つの重音からなるこれらのグループの演奏のためには急いではいけない。逆に熱狂的な感情を充分にあらわすために、動きを緩やか

準備練習



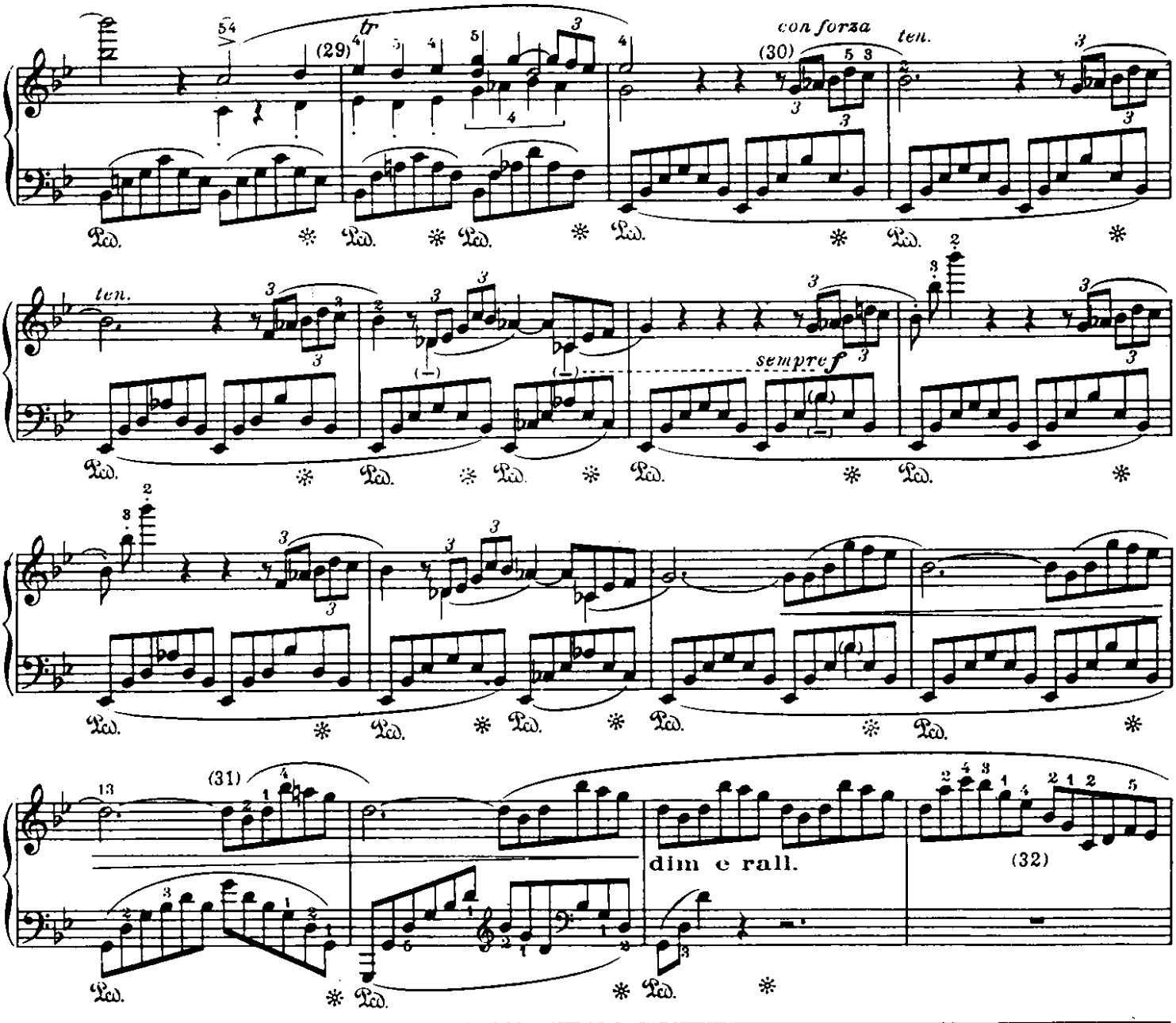
2オクターヴにわたって半音階的にずらせていく。

28) クリンドワース* は、ここで、左手の音形に次のような修正を加えている。が、それは正当な根拠がないと思われる。

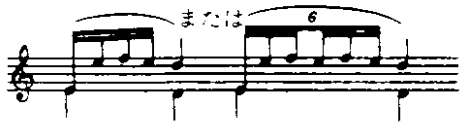


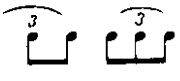
右手は、イ長調の同じパッセージのために (16) の注釈ですでに示した練習課題の音形を使う。

*訳者註 Karl Klindworth 1830-1916 ドイツのピアニスト、指揮者、教育者。
ショパン全作品やバッハの平均率の校訂をしている。



(29) 演奏法

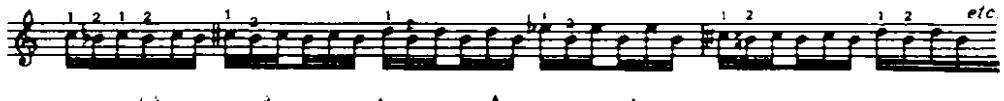


(30) ここは、(12)の注釈で述べたこととは反対に、グループのすべてが同じリズム形である。 

初版のこの変形を版の誤値と思ってはいけない。この反進行は、ここに表われたような音形で、そのフレーズの強い勢いの表現に適している。

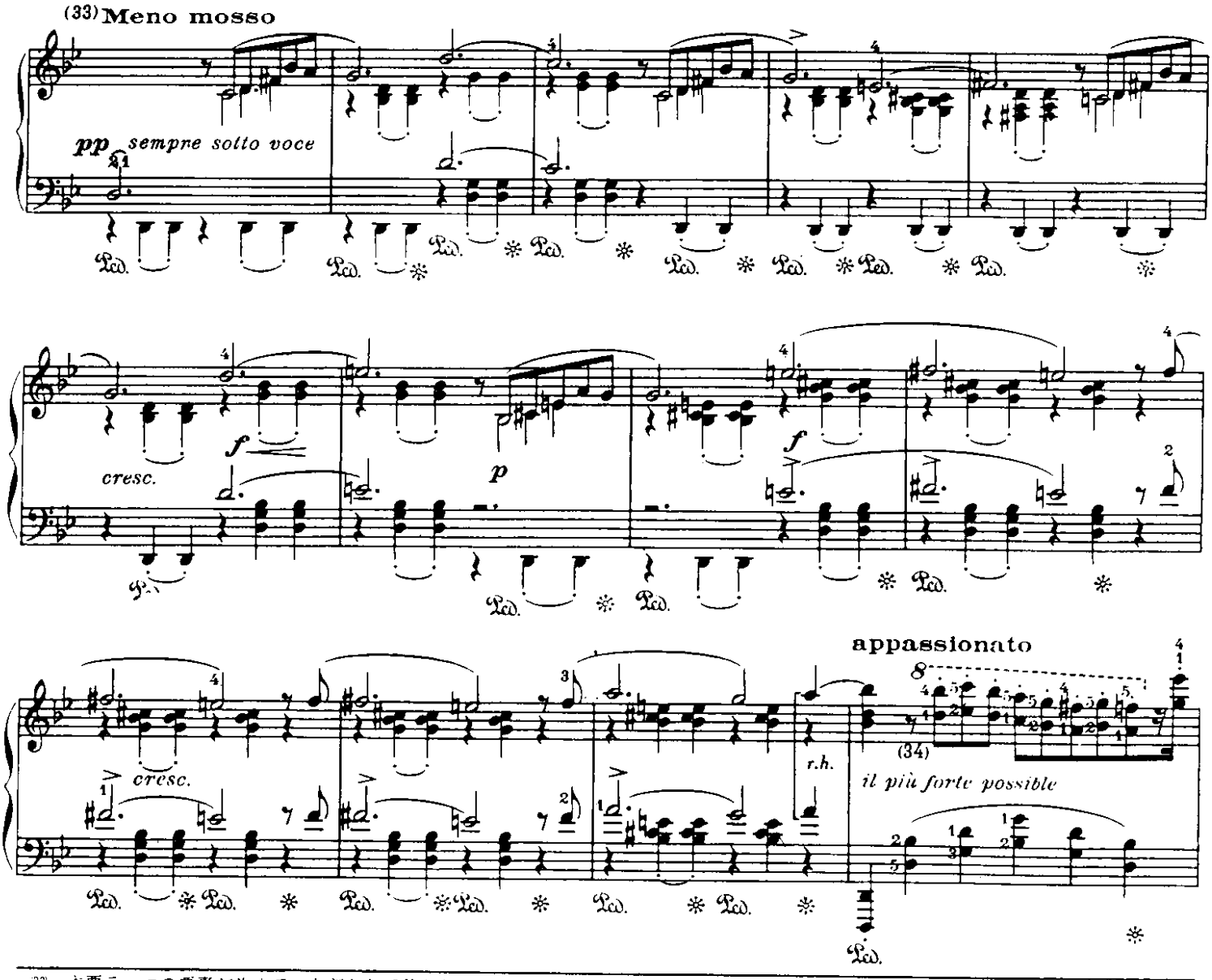
(31) さりげないこのメロディックな流れの連携を確保するために、表情豊かな演奏を可能にする唯一の運指として、親指の上に手の動きの中心をもってくる特別な準備練習をすることは無駄ではない。

A 半音ずつずらせていく。

B 

C

(32) 大部分の版は、ここを ミ♭ の代わりにレ♮ にしている。これは音楽的感性の欠乏による誤りである。

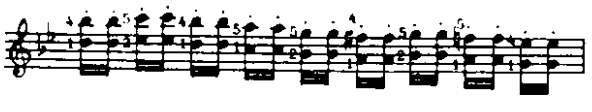


33) 主要テーマの要素が改めてつなぎとして使われているこのエピソードに、(13)ですでに描写したのと同種のさし迫りくる宿命的な性格をもたせる。

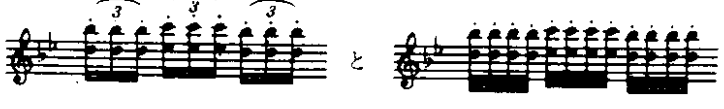
34) 6度から成っているこのパッセージの情熱的な演奏には、各6度音程を完全に響かせる必要がある。

これらのすべての音の上に書かれた点によって、明らかに手首を使った打鍵をするのであるが、もし指のはっきりした正確な発音を加えなければその効果はないであろう。

まず、手首の動きの明快さと、2つの鍵盤を同時に打ち下す指のために勉強する。



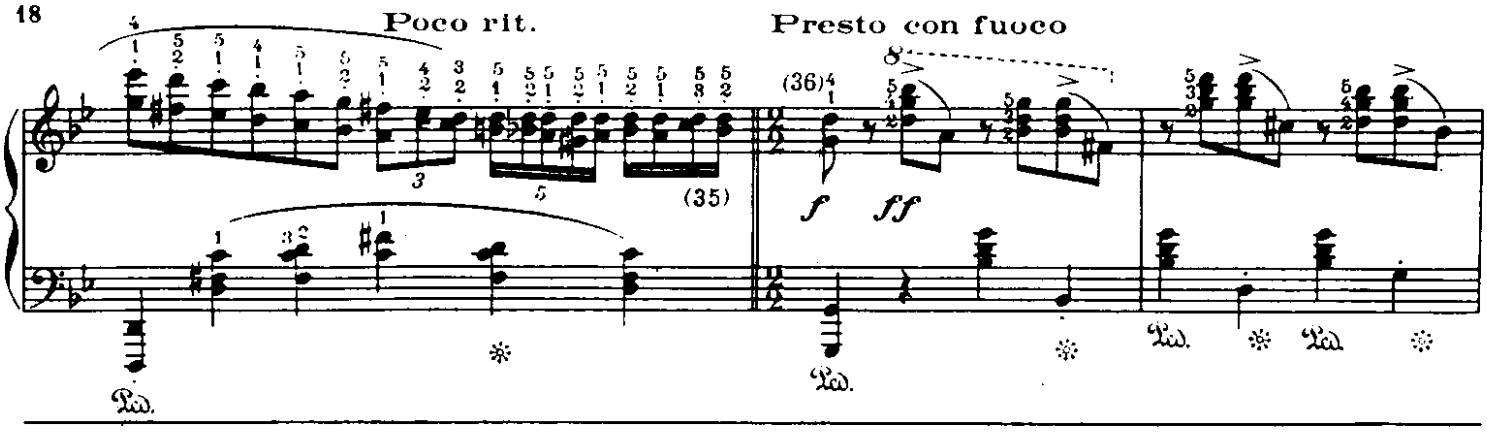
次のようなリズムで同じ練習をする。



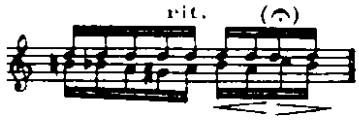
各6度を鍵盤の上で、指を強く押すようにしながらしっかりと弾く。そして各打鍵時に、手首の動きに均等の幅をもたせる。要するに、手首のしなやかさを保ちながら、指をしっかりさせることである。

他方、極めて際立ったメロディーの輪郭が最も弱い指の動きに任せられているので、やはり次の変奏形を練習しながら、弱い指の力を増すように努力する。

8分音符のパートを軽く弾く。——それと反対に上のパートは、鍵盤を保持し、そして指の緊張を和らげて16分音符を弾きながら、各音を際だたせる。

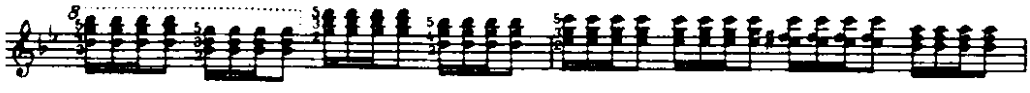


(35) 表情の最も強いところは、後から２つ目の〝ドとレ〟の重音と考えるべきである。そこでは、イタリアの声楽曲のやり方で、湧き立つような感情の延長の時間をとることが不可欠であると思える。



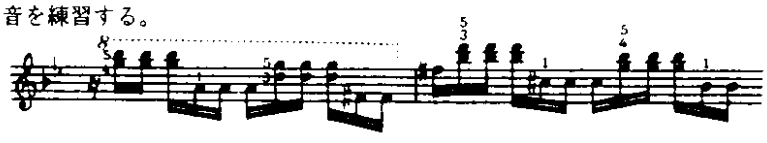
(36) バラードのテクニックの複雑さが最も顕著に現れているのが、この嵐のようなコーダである。それは指の耐久性、手首の柔軟性、そして指の開きの３点からなる演奏の難しさである。

まず最初の８小節で、和音の打鍵の確かさと、それらの跳躍のバウンドする時の筋肉の強化を計りながら、特に右手のテクニックの勉強をする。

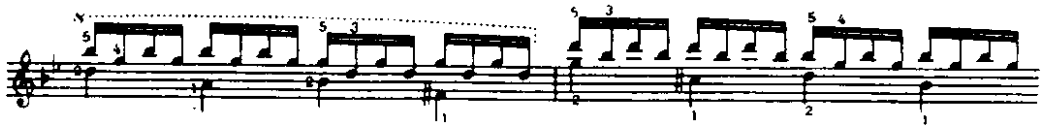


次に、右手の下のパートを取り出してさらう。

それから最も離れた位置にある音を練習する。



最後に指の広がりを発達させたり、それらの位置を鍵盤上で確実に制御出来るように勉強する。

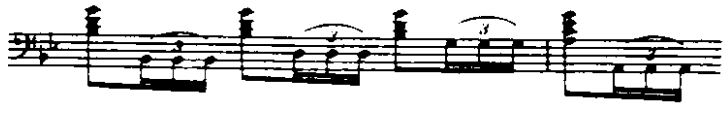


左手に関しては、このバラードで唯一の例となっている――それまではすべて６拍子である。――低音と対をなす力強いリズムを、はっきりと確実に出すことにあり、これは特別な勉強の対象となるであろう。そこに託されたリズムの軸がずれている。つまりハーモニーの低音が右手のアクセントと一致している。そしてここでわかるように、それが各小節の弱拍に位置している。しかしながらその結果、強拍の和音の強さを軽減させるということにはならない。それは低音の離れたこれらの音を弾く１本ないし数本の指が、――第４指と第５指――弱いだけに緊張感のある対比を持続させることを物語っている。

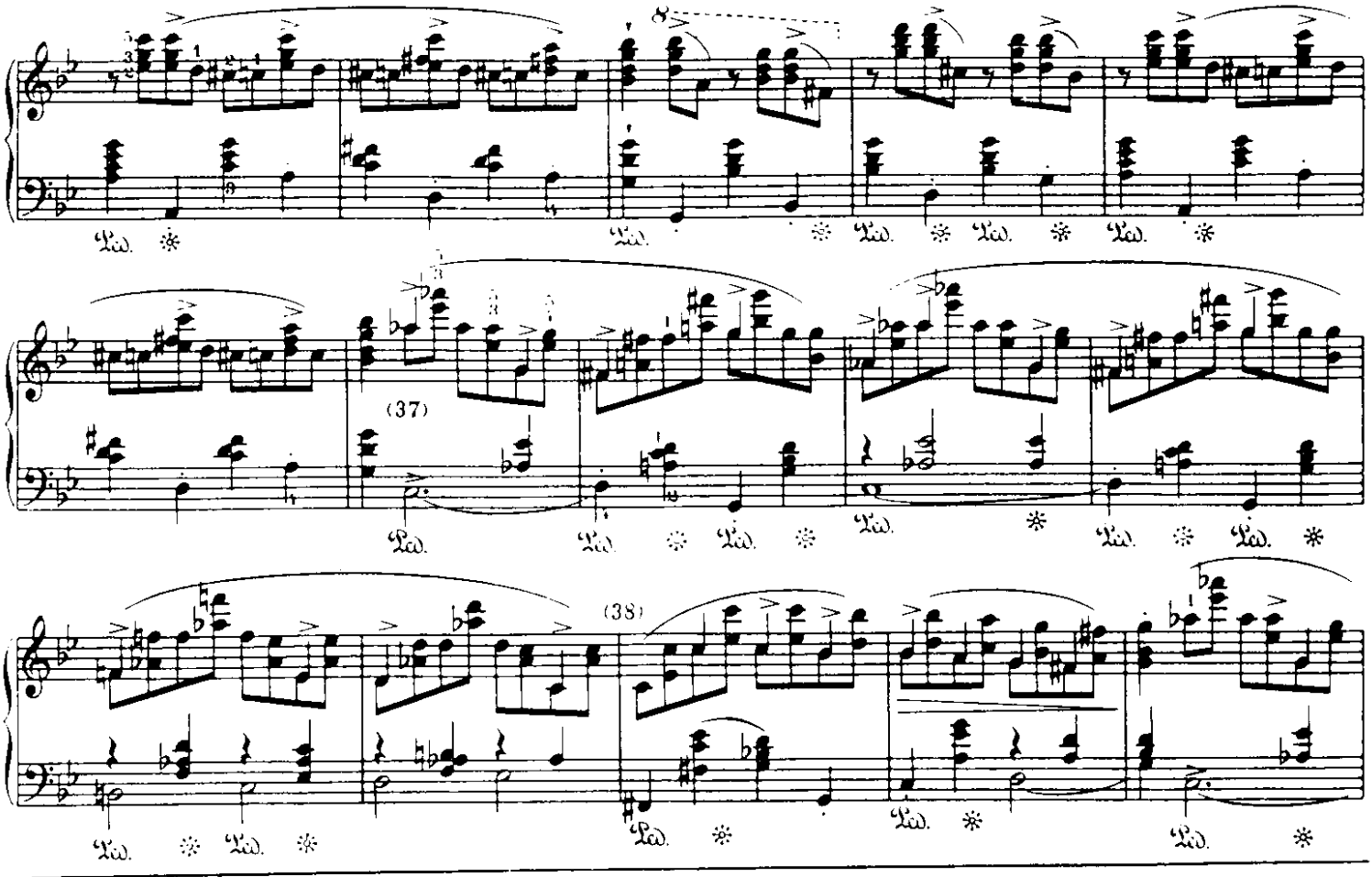
この本来の劣勢を改善し、これらのすべての音に特徴ある意味を持たせるために、幾人かのピアニストはそれらの音を親指で弾く。そのために和音の打鍵が、より不確かになるようなこの使い方には私は賛成しかねる。

私はむしろ鍵盤の接触を確実にするために、鍵盤の上で第５指をほとんど平らにねかせ、指先の関節一杯を使いながらこの第５指の位置を固めて、次の方法でこれらの８小節を練習することを勧める。

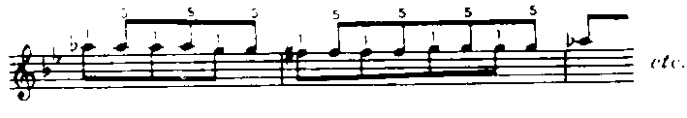
それから、



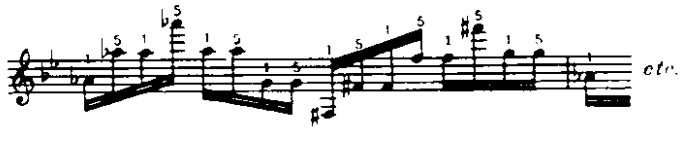
最後に、



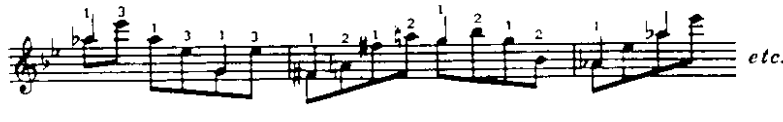
(37) この小節から、間に音が加わって分散されたオクターヴの動きになるために、この曲のコーダの最初のテクニックの原理とは変わってる。それは同一鍵盤上で第5指と親指の置き換えが頻繁にあると同時に、手首の絶え間のない動きが必要となる。最初に練習することは、演奏のこの特殊性である。まずショパンのテキストのメロディーの音を使いながら、このようにする。



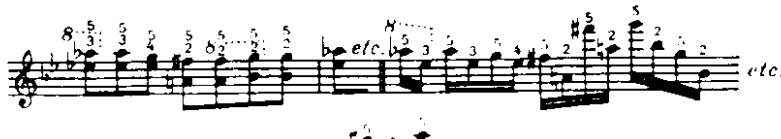
そして、オクターヴの動きに変える。

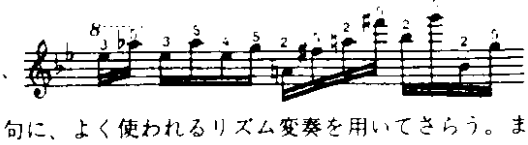


次に真ん中の音を伴った走句で、しかし第5指を外した下記の音形を弾く。



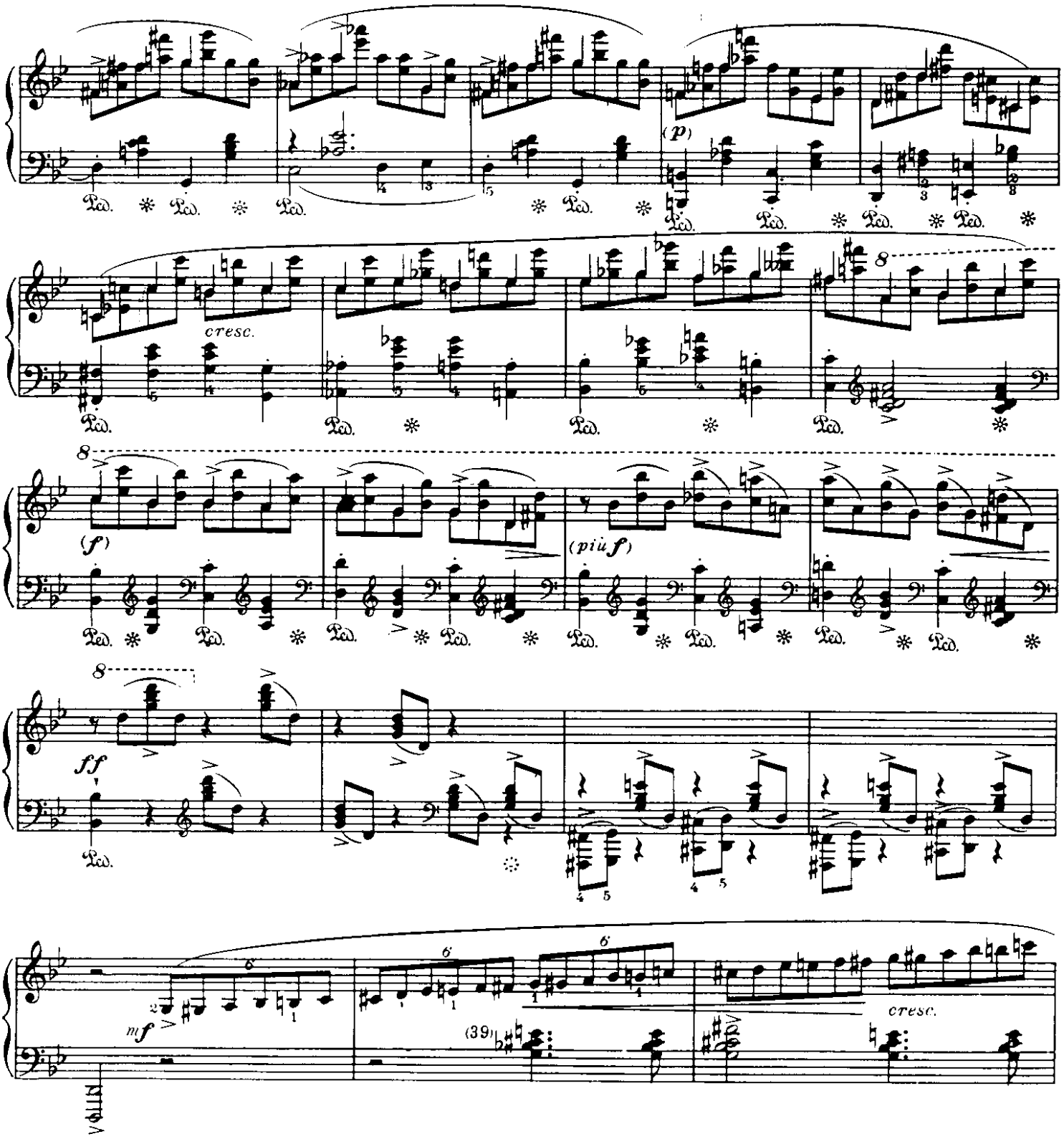
それから離れた位置での重音。



または、  レガートとスタッカートで交互に弾く。

最後に書かれているとおりの走句に、よく使われるリズム変奏を用いてさらう。また同時に手首の動きの柔軟さを身に付けるために、オクターヴのすべてのつながりをトレモロにして勉強することを強く勧める。

(38) ここの2小節やその後にくる同種の小節の練習のために、ショパンの練習曲Op.10- No.10の注釈で記載されている課題を参照すること。(練習版)

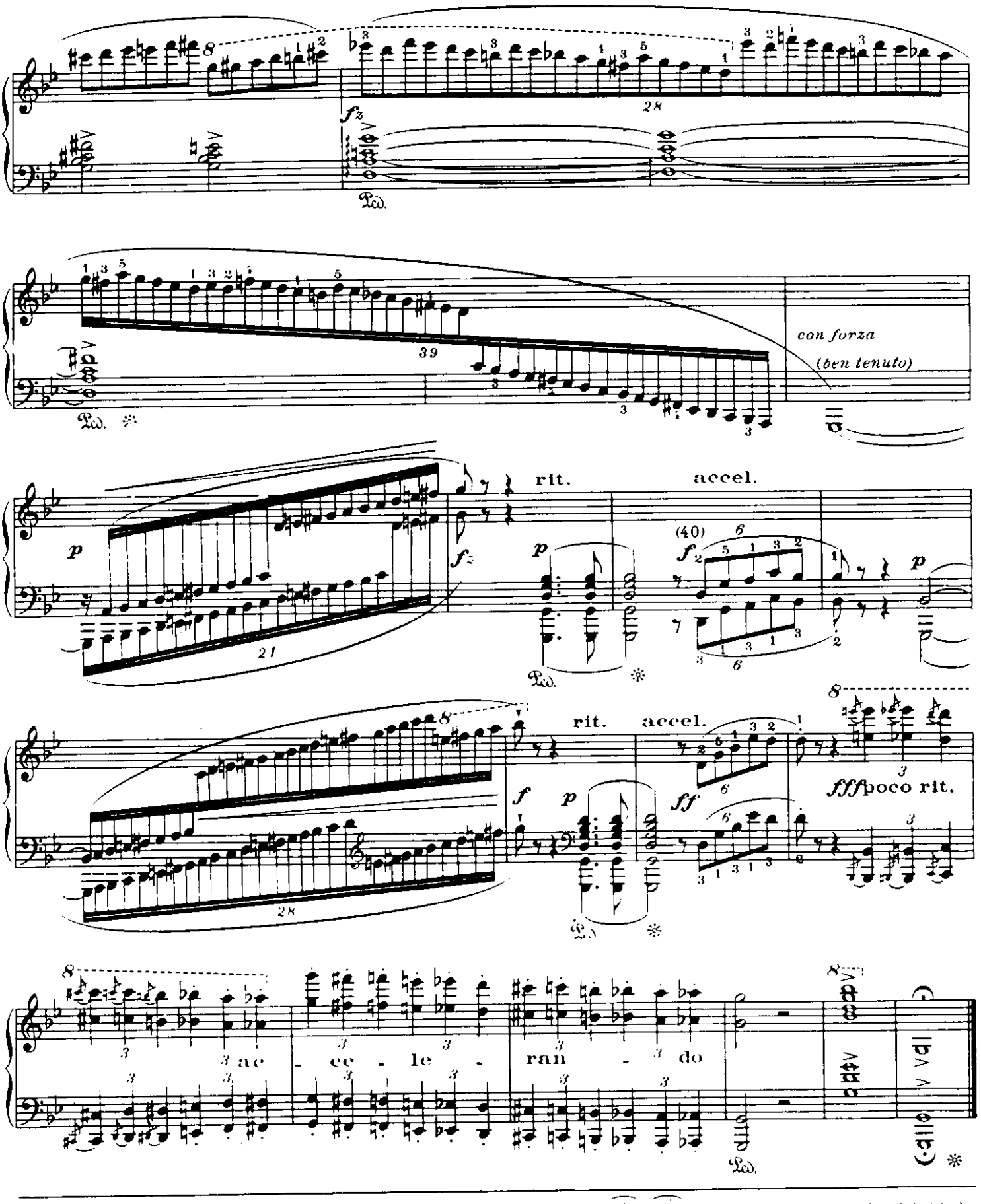


(39) ここの劇的な面白さは、2つの手に振り分けられている。左手は悪魔の勝ちどきの角笛の音を思わせるような勢いのあるファンファーレで、際立った激しい調子を与えている。その間、胸を引き裂くあざ笑いのように半音階の素速い勢いで動いている右手は、鍵盤のほとんど端から端までかけ廻り、そして長い間ねらっていた餌食に襲いかかるように、一種凱旋に陶酔する如く、バスのソの音で深淵に沈んでいく。ベールに覆われたような陰うつな和音の重苦しい破壊である、はっきりした、尊大で断定的かつ一貫した2つの音階。2つの返抗の激発、そして半音階的なオクターヴの抑え難いめまぐるしい動きが、この勇壮な叙事詩の最後を飾っている。

以上がこの最後の部分の解釈であり、ピアノの実際の演奏に於ける器楽的なテクニックは、最も少ない練習で楽に弾けてしまうように思われる位の難しさしかない。

しかしながら事実はそうではない。というのは何よりもまず敏捷に規則正しく演奏する。言い換えればこの部分に性格的な意味を持たせるのである。

そのためには筋肉は、完全に想像力や響きのあらゆる可能性に従って動かなければならない。ただ単にテクニック的な正確さだけを考えてこれらの音階やこれらの激しいパッセージを練習するのではいけない。数多くの音色、異なったタッチ、そしてリズムの多様性を通して、そこに強弱の変化をつけ、輝かしさと柔軟性を確立することをめざす。そこでは時間のかかる緻密な仕事ではあるが、真に音楽の勉強がある。そしてシューマンが言っているように、単なる俗人的なピアニストは、そこに興味を持たないであろう。



(40) 激昂して飛び上がるような感情とみてきたこれらの2つのグループのリズムは でなく、ここを劇的に仕立てるためにも、最初のテーマの3分割と一致した となる。ここに示した指使いは、このリズムの分割を明確に表現し易い。