

ドビュッシーのペダリングに見られるショパンの影響

—ドビュッシー校訂版によるショパン《練習曲集》
作品 10 及び 25 の分析を通して—

L'influence de Chopin sur l'utilisation de la pédale de Debussy
-de l'analyse des Études Op.10 et 25 de Chopin révisées par Debussy-

長 崎 結 美
NAGASAKI Yumi

[Résumé] L'influence de Chopin dans la musique de Debussy s'est fait sentir de son vivant, par des amis, des élèves et des auditeurs de Debussy. Il y avait des ressemblances frappantes entre ces deux musiciens, surtout dans ses styles de jeu de piano (la souplesse, la sensibilité pour le son, l'utilisation de la pédale...etc.).

En octobre 1914, à l'aube de la première guerre mondiale, il a été demandé à Debussy par son éditeur Jacques Durand de réviser les œuvres complètes de Chopin pour créer de nouvelles éditions françaises. Parallèlement à ce travail, Debussy composa ses “douze études pour piano” dédiées ‘à la mémoire de Chopin’.

Debussy a rarement donné des indications de pédale dans ses propres pièces pour piano. Cependant il y a des traces de corrections intéressantes sur des indications de pédale dans sa révision de Chopin. Debussy a tendance à accorder beaucoup d'importance à l'harmonie et au mouvement de la partie basse. Dans cette étude, nous essayons d'élucider des caractères originaux de l'utilisation de la pédale de Debussy en comparant aux autres éditions et d'examiner son attitude envers la musique de Chopin.

1. はじめに

(1) 本研究の目的

ショパン (Frédéric-François Chopin 1810-1849) と同様に、自身も優れたピアニストであったドビュッシー (Claude-Achille Debussy 1862-1918) は、ショパン作品を重要なレパートリーとして数多く演奏していた。ドビュッシーに直接ピアノの指導を受けたマルグリット・ロンは自著の中で「とくにショパンのことになる、ドビュッシーの話はつきることがないのです。その演奏を通じてショパンの心が骨の髄までしみとおりに、ショパンに憑かれているようでした。」と述べている (Long: 26)。彼らの演奏スタイル、特にしなやかさ、繊細なタッチには多くの類似点があったといわれ、加えて両者ともペダルを巧みに使ったという多くの証言も残っている。ショパン、ドビュッシー共に、当時としては非常に革新的なペダリングを用い、それはピアノ音楽における新しい音響の世界を生み出した、それぞれの作品に大きく反映されている。

詳細なペダル記号を残したショパンに対し、ドビュッシーは自らの作品の中に、殆どペダル記号を記さなかった。しかしながら彼がデュラン社からの依頼で 1914 年 10 月から翌年にかけて校

訂を行ったショパン作品の中には、多くのペダル記号が記されている。校訂の際にドビュッシーは、ショパンの手稿、校正刷り、校訂版(ブライトコプフ版及びペータース版)を参考にしたことが、1915年2月24日にジャック・デュランに宛てた書簡から分かっている。ドビュッシーは校訂作業を進める中で、ショパンの楽譜の決定稿が存在しないことを嘆く内容の手紙を書いているが、決定的な版が存在しないからこそ、ドビュッシー自身の選択が数多く反映されていると考えられる。ペダル記号についても同様であり、彼が参照した他の校訂版と比較することにより、ドビュッシーのペダリングに対する考え方の特徴が浮かびあがってくる。

ドビュッシーはほぼすべてのショパン作品の校訂を行っているが、本稿ではその中でも《練習曲集》のペダリングを検証することにする。《練習曲集》を選んだ理由は、第一に、ショパン作品の校訂作業と同時期である1915年7月～9月にかけて、ドビュッシー自身の《12の練習曲集》が作曲されていることである。ドビュッシーの《12の練習曲集》は当初、フランス・バロックの巨匠であるF. クープランへの献辞を掲げることを予定していたが、最終的には「ショパンの追憶に À la mémoire de Chopin」と変更された。これは、ショパン作品の校訂が契機になっていると考えられる。第二に、ショパンの《練習曲集》には緩急様々なテンポの曲、多種多様なスタイルの技法が織り込まれており、ドビュッシーのショパン音楽における、ペダリングに対する姿勢を包括的に考察するのにふさわしい曲集であると考えたためである。

かつてA. ルービンシュタインは、ダンパーペダルを「ピアノの魂」と描写したが(Rosenblum: 158)、ペダリングの分析を通して、ドビュッシーがショパンの音楽をいかに受容していたか、また、自身の作品の中にどのような形で取り入れていたかを検証するものとする。

(2) 先行研究

ドビュッシー及びショパンのペダリングについては、これまで様々な研究がなされ、議論され尽くした感がある。しかし、ドビュッシー校訂版のショパン作品についての研究は進んでいるとは言いがたい。デュラン社発行のドビュッシー校訂版は、今日でも出版されているものの、ピアノの教育現場において広く知られ、使用されてとは言えないのが現状である。

ドビュッシー校訂版のショパン作品におけるペダリングについての先行研究は、オハイオ州立大学のWei Wuの博士論文“The Debussy edition of the four Ballades of Chopin.”(1995年)がある。この研究ではドビュッシーがショパン作品を校訂するに至った経緯が詳しく述べられ、《バラード》四作品内でのドビュッシー校訂の特徴を多角的に検証し、ペダリングについての考察もされている。Wuは論文の中で、ヘンレ版を「現在入手可能な最も権威のある版(Wu: 32)」としてデュラン版との比較対象にしているが、様々なショパン研究がなされ出版されている現在、ヘンレ版のみを絶対的なものとし、唯一の比較対象にしている点に疑問が残る。

もう一点、ドビュッシー校訂版のショパン作品を取り扱ったものに、海老原優里の『指使いから読み解くドビュッシーのピアノリズム: 彼自身によるショパン作品の校訂版を中心に』(2012年)がある。こちらの研究でも、ドビュッシーが校訂出版を引き受けた背景についての詳細が述べられた上で、ブライトコプフ版、ペータース版、ミクリ版、マルモンテル版を比較対象にしながら《練習曲集》と《ノクターン集》におけるドビュッシーの指使いの特徴を検証している。

いずれの研究も、ドビュッシーが校訂を引き受けた経緯について詳しく述べられ、ドビュッシー

校訂版を研究する意義を示している。本稿ではペダリングに焦点を絞ることで、実際の演奏により一層反映が可能な検証を行うものとする。

2. ドビュッシーのペダリング

ドビュッシーのピアノ作品の演奏において、ペダリングが重要な要素となっていることは言うまでもない。彼の作品のペダリングに関して、これまでに様々な先行研究があるが、Tollefson は、ドビュッシーのダンパーペダルの使い方として、まず、①延長 ②音色と響きの変化 ③強弱の変化とアクセント、の三つの伝統的な用法を挙げている。更に、ドビュッシーの特徴的なペダリングとして、低音を響かせるためにペダルを一番下まで踏み込み、その後途中まで上げ、バス音を保ったまま、変化する上声部を濁らせない効果を持つ *over-short damping* と呼ばれる技法や、*overlapping pedals* と呼ばれる、ダンパーペダルから部分的に足を離し、またすぐに踏み込んでペダルを重ね合わせる技法などを挙げ、これらがいわゆる「印象派」の音楽の響きを実現するために不可欠である、と述べている (Tollefson: 33)。

また、Rosenblum も「漂いながら溶けてゆく、儂いテクスチャーを含むドビュッシーの響きは、繊細なタッチ・強調された強弱・音色などによる、新しい奏法に由来するものである。そしてこのことは、ダンパーペダルとウナ・コルダの使用によって拡大されている。」と述べている (Rosenblum: 171)。

ドビュッシー独自の響きを得るために、緻密なペダルの使用は欠かせないにも関わらず、彼は約 80 曲あるピアノ独奏作品の中で、僅かに 9 曲、17 箇所にしかなペダル記号を残していない。ペダル記号以外では「*con sordino* ソフトペダルを用いて」などの言葉による直接的な指示が 6 箇所ある (表 1)。

何故、こんなにもペダル記号が少ないのであろうか。その理由として、ペダルの指示を完璧に記すのは複雑になり過ぎ事実上不可能なため、更に、演奏する楽器や環境により響き方が全く異なってくるため (Rowland: 132)、必然的にペダルの使い方を状況に応じ変化させなくてはならない、といった理由が考えられる。

記号による指示は僅かながらも、ドビュッシーの場合は、記号以外でペダルの指示と捉えられる表記が多くある。まずは、「鳴らしたまま」を意味する '*laissez vibrer*'、'*faites vibrer*'、「ソフトペダルを使用して」を意味する '*con sordina*'、'*garder la sourdine*' などの言葉による指示が挙げられる。次に、しばしば登場する小節線を跨ぐスラーのような線 (譜例 1) も、ペダルで響きを残す奏法と考えられる。これと同様の指示は、ラヴェルら他のフランスの作曲家の作品にも見られる。さらに、タイで何小節も繋がれたバス、離れた位置にある二つの和音をつなぐスラー、なども、ペダル記号の代用としての表記 (Howat: 95) とみなすことができる。

譜例 1 《前奏曲集》第 2 集〈ヒース〉第 29 小節



では、実際のドビュッシーの演奏はいかなるものであったのだろうか。幸い現在でもピアノ・ロールに残されたドビュッシー自身の演奏を聴くことができる。ピアノ・ロールとは、ロール紙に穴を開けて、音の長短や高低を記録したものである。記録された音楽を自動的に演奏するピアノとしてはまず、「プレーヤー・ピアノ」が普及したが、鍵盤を一様の強さで叩いていたために、音の強弱が付けられなかった。しかし、1905年にEdwin Welteが紙ロールを使ってピアノの演奏機構すべてを空気圧で動作させるシステムを開発し、Welte-Mignonの名で発売した。このシステムにより、演奏の細かな強弱やペダルの深さまで再現できるようになり、「再現ピアノ reproducing-piano」と呼ばれた(高澤:177)。

当時のピアニストは競ってこの再現ピアノに演奏を残そうとし、ドビュッシー以外にも、ラヴェル、サン・サーンス、マーラー、リヒャルト・シュトラウスなども演奏を記録している。筆者は彼らが再現ピアノに残した録音を聴いてみたが、実際の所、かなり微妙なニュアンスまで再現できていることを聴き取れた。しかしながら、演奏者によって当然違いが生じるはずの、音色の個人差はあまり感じられなかった。つまり、ドビュッシーも、ラヴェルも、シュトラウスも、皆同じような音色で録音されている。これらの欠点はあるながらも、ペダリングに関しては、かなり

表1 ドビュッシーのペダル記号

タイトル(曲集)	作曲年	小節	記号、または言葉による指示
マズルカ	1890-91	46	con sordino
月の光(ベルガマスク組曲)	1890-1905	1	con sordino
塔(版画)	1903	1	【記号】(2 Ped.)
		11 ~ 14	【記号】2 Ped.
		27 ~ 31	【記号】2 Ped.
グラナダの夕べ(版画)	1903	130	【記号】Ped.
		131	【記号】Ped.
		132	【記号】Ped.
		133 ~ 136	【記号】Ped.
雨の庭(版画)	1903	155 ~ 156	【記号】Ped.
仮面	1903 ~ 04	174 ~ 177	【記号】Ped.
		194 ~ 197	【記号】Ped.
		198 ~ 201	【記号】Ped.
ジャンボーの子守歌 (子供の領分)	1906 ~ 08	9 ~ 14	【記号】les 2 Ped.
人形へのセレナード (子供の領分)	1906 ~ 08	冒頭	この曲の間は常に、fが付いている所でさえ、ソフトペダルを使用するべきでしょう。
		121 ~ 123	【記号】Ped.
帆(前奏曲集 第1集)	1909	62 ~ 64	【記号】Ped.
さえぎられたセレナード (前奏曲集 第1集)	1909	25	les deux pédales
霧(前奏曲集 第2集)	1911 ~ 13	14 ~ 15	【記号】Ped.
		41 ~ 42	【記号】Ped.
オクターヴのための (12の練習曲集)	1915	49	(con sordino)
		59	ソフトペダルを保持して、各拍にしっかりとペダルを
		79 ~ 82	【記号】les 2 Ped. ²⁾

の精度で聴き取ることができた。

ドビュッシー自身の演奏に関しては、1913年に録音した《グラナダの夕べ》、《沈める寺》、《スケッチブックから》など、計14曲を現在でも聴くことができる。筆者が録音を聴き、気付いたドビュッシーのペダリングの特徴は下記の三点である。

- ① ペダル記号が無い箇所でも、ふんだんにペダルを使用している。
- ② バスを持続させようという意識が強い。
- ③ ペダルを多用しながらも、和声が濁らないように細心の注意を払っている。

①に関しては、レガートが書かれている所はもちろん、スタッカートで書かれている箇所でもペダルを多用しており、ある程度の余韻を残した状態で音を切るように努めていることが聴き取れた。

②に関しては、例えば《スケッチ帳より》の第23小節から第28小節までの6小節間タイで繋がれたバスのB₁音が、途中で打ち直しながらもずっとペダルで保持されている。

③に関しては、いずれの曲に関しても、相当量のペダルを使用しながらも、ペダリングの不備により和声が増えることがまず無く、且つそれぞれのモチーフが明確に聴こえてくる。ドビュッシーのペダリングの技術の高さとこだわりを感じさせる。

録音が残っているのは、主にドビュッシーの中期から後期にかけての作品だが、ドビュッシーは、晩年になればなるほど音楽を層として捉えていた傾向にあり、長く伸びる低音を響かせながら、その上で旋律ないし和声は自由に動く、といった形がよく見られる。《版画》以降、遺作の《燃える炭火に照らされた夕べ》まで、3段譜で書かれたピアノ譜が多く見られるのも、この傾向を表していると思われる。倍音を多く含む低音を保持しながら、全体を柔らかく包み込むような響きを理想としていたと考えられる。

ドビュッシーは、ショパン作品校訂作業中の1915年9月にジャック・デュランに宛てた手紙の中で、「ペダルの技法は呼吸のようなもの」で「この『呼吸』を記号で表す方法を見つけなくてはなりません」と書いている (Debussy: 150)。ドビュッシーは、ペダル記号そのものは殆ど用いなかったが、響きを残したい音をスラーやタイなどの記号、長い音価、アーティキュレーションなどで可視化させることにより、いかなる楽器や音響下でも理想とする響きを得るためのペダリングを、作品そのものの中に記譜しようとした、と言えるのではないだろうか。

3. ショパンのペダリング

それでは、類い稀なピアニストであったショパンのペダリングは、いかなるものであったのだろうか。ショパンの隣人として実際の演奏に多く触れ、パリ音楽院ではドビュッシーの師でもあったマルモンテルは、次の様に述べている。

現代の多くのヴィルトゥオーゾたちの過度で絶え間ないペダルの使用は重大な欠点であり、その音響は繊細な耳を疲れさせ、苛立たせるものである。ショパンは、絶え間なくペダルを

使いながらも、うっとりするようなハーモニーや、メロディーのざわめきを得ており、それは（聴いている人を）驚かせ、魅了するものでした（Marmontel: 4-5）。

（筆者訳、括弧内は筆者による補足）

このことから、当時のピアニストの中でも、ショパンは随一のペダリング技術を持っていたことが読み取れる。またマルモンテルは、「ショパンが演奏するときには、ある楽句に急速なペダル使用をするので、彼の足が震えているように見えた」とも述べている（ハインソン: 205）。ショパンの繊細なペダル技術を目の当たりにした人物の証言として、非常に貴重なものであると言えるだろう。

教育的な側面では、ショパンは弟子たちに対しペダルの使用法について厳しく指導し、「ペダルを適切に使いこなすのは、一生の課題です」と繰り返し話していた（Eigeldinger 1988: 89）、という証言も残されている。

ショパンのペダリングに対する思い入れは譜面にも表れており、彼は第二次世界大戦以前のどの作曲家よりも多いペダル指示を記したとされる（Rosenblum: 168）。その指示の多さは同時代に活躍したシューマンやリストと比べても歴然としている。ショパンの自筆譜からも、彼がペダル記号を何度も推敲しながら非常に細かい所まで記譜しようとしていた跡が見受けられる。こだわり抜いたペダル記号だったにも関わらず、「編集者によっていつも裏切られるのは、いつもペダルの指示だった」ため、外国版の出版譜にはペダルの指示を書き込まなかった（Eigeldinger 2007: 49）、と伝えられている。

様々な研究が進んだ現在においても、ショパンのペダリングを完全に反映した決定的な版が存在するとは言い難い。しかしながらショパンのペダリングに、他の作曲家と違った様々な特徴が存在するのは事実である。ここで、ショパンのペダリングの特徴を示した興味深い分析として、ヒギンズの記述を引用する。ホルディヌスキらにより PWM 社から出版された自筆譜の複写に基づいて行った研究の中で、ヒギンズはショパンのペダリングの特徴を下記のように要約している（Eigeldinger 1988: 192）。

1. ペダルを用いた、または用いない和音。
2. 全音階による音階や、パッセージにおけるペダル。
3. ハーモニー以外の音に対するペダル。
4. 機能の異なるハーモニーをかき混ぜるペダル。
5. 同じ曲の中で類似したり、まったく同じだったりするパッセージにおける、異なったペダリング。
6. フレーズのつながりとは関わりのないペダルの作動または停止。
7. 曲の内部での、ペダルがあるパッセージとないパッセージの並置。
8. 一部を浮き彫りにする書法や、「ソロ」のパッセージにおける、ペダルの不在。
9. 休符の間のペダル。
10. 曲の終りで、ペダルの停止を示す記号の省略。

ヒギンズの調査は主に作品 28《24 の前奏曲》、作品 31《スケルツォ第 2 番》、作品 38《バラード

ド第2番》、作品47《バラード第3番》、作品54《スケルツォ第4番》を対象にするものであり、全ての作品を網羅しているとは言い難い。しかしながら、ショパン作品の中でも特に重要なものを扱っており、それらのペダリングの特徴について端的に述べている点で、非常に興味深い。特に3番、4番の項目に見られる非和声音を混合させる手法や、曲の終結部の余韻を残すための10番については、ドビュッシーにも大きく影響を与えたペダリングだと言えるだろう。

3. ドビュッシー校訂 ショパン《練習曲集》

(1) ドビュッシーのショパンのペダリングに対する姿勢

第一次世界大戦の状況下、ドイツ版に代わる新たな楽譜を作ろうと計画したジャック・デュランの依頼により、1914年10月にドビュッシーはショパンのピアノ作品全集の校訂を引き受けた。ドビュッシーがショパン作品の校訂を引き受けた主な理由として、経済的理由と、ショパンに対する思い入れ、の2点が挙げられる(海老原:185)。この時期、ドビュッシーは創作よりもむしろ校訂の仕事に没頭したとみられ、翌年には《練習曲集》《ノクターン集》《ポロネーズ集》の校訂を次々と仕上げている。

全12巻から成るショパン作品全集の校訂を、1914年10月～1915年(刊行は1915～1917年)という比較的短期間で行っているためか、作品によってはドビュッシーが詳細に手を加えた形跡が見られない作品もある。

しかしながら、初期段階で取り組んだ《練習曲集》や《ノクターン集》などには、ドビュッシー独自の校訂の形跡が多数見られる。1915年の1月～9月の間にジャック・デュランに送った手紙の中には、度々校訂に関することが触れられており、《練習曲集》の校訂に関してもスラーやペダル記号の配置など、細かい指示が行われている(Debussy:132)。

1915年9月1日付の書簡では、ショパンのペダリングに対する自らの考えにも触れられており、その中でドビュッシーは、サン＝サーンスのショパンのペダリングに対する考えに対し「まったく正しくない」と批判的な態度を示している。その根拠として、ドビュッシーが幼少時代に師事していたモーテ夫人(ショパンの弟子だったとされる人物)が、「ショパンは、弟子たちがペダルを用いないで練習し、演奏する際ほんのわずかに用いるように望んでいた」と話していたのをはっきりと覚えているからだ(Debussy:150)、と述べている。実際の所、モーテ夫人がショパンの真の弟子であったかどうかは疑わしいとする説もある。しかしながら、ドビュッシーがショパンの音楽のペダリングに対し、確固としたイメージと方針を持っていたこと、とりわけペダルの乱用を嫌う姿勢を持っていたことは確かである。

(2) ドビュッシーが参照した楽譜

ペダリングにおけるドビュッシー独自の校訂方針を調査する上で、彼が参照したと考えられる他の校訂楽譜との比較は欠かせない。彼が参照した楽譜の全ては明らかになってはいないものの、書簡より判明しているのは、三種類のショパンの手稿、校正刷り、ブライトコプフ版(フリートマン校訂)とペーターズ版(ショルツ校訂)である。ロックスパイザーは、ドビュッシー校訂版の大部分は、フリートマン校訂のブライトコプフ版を基盤に作られていると述べている(Lockspeiser:209-210)。

ドビュッシーが《練習曲集》を校訂した際に参照した可能性のあるショパンの手稿楽譜については、特定が困難であるため、本稿では、ブライトコプフ、ペータースの二つの版に加え、ミクリ版を対象にドビュッシー版との比較をおこなう。ショパンの直弟子であったミクリが校訂を行ったキストナー版 Kistner Edition は、ドビュッシーが校訂作業を行っていた時代にも入手が可能であった。フリートマンは自身の校訂版の注釈の中で、キストナー版を参照した旨を記載しており³⁾、「フリートマン版をかなり信頼している」と述べているドビュッシーも (Debussy: 131)、キストナー版 (ミクリ版) を見た可能性が充分あると判断したためである。

ここで、三種の校訂版のペダリングにおける特徴を簡単に述べる。

- ① ブライトコプフ版 (フリートマン校訂) : ドビュッシーは「先行する全ての版を知った上でつくられており、そして巨匠の芸術に対してかなり鋭い美的感覚を示しています。」として (Debussy: 132)、フリートマン版を高く評価している。ペダリングに関しては、四者の中で最も細かい指示がされており、ヴィブラートペダル、ハーフペダルなども多用されている。
- ② ペータース版 (ショルツ校訂) : ペダルを踏む、離す、のマークが事細かに指示されており、最も規則的且つ教育的なペダリングと言える。ドビュッシー自身は「ブライトコプフ版の方がペータース版よりはるかに優れている (Debussy: 130)」と評価を下している。しかし読譜のし易さには一定の評価をしており、《幻想曲》のレイアウトについて、ショルツの楽譜配置を「間違いなく野暮ったい」と酷評しながらも「はっきりとして読みやすい」ことから、これを採用していると述べている (Debussy: 134)。
- ③ キストナー版 (ミクリ校訂) : ドビュッシーの存命中はキストナー版として出版され、現在入手可能なのは復刻版であるシャーマー版である。ミクリ校訂版は、過度なペダル使用を回避した姿勢が特徴的である。ミクリはショパンの「ペダルは可能な限り節約して使わなければなりません」という証言を後世に伝えている (Eigeldinger 1988: 89) が、この姿勢をペダリングの校訂にも反映したためと考えられる。

(3) ドビュッシー校訂版のペダリングの特徴。

ドビュッシーが参照した可能性のある三つの版と比較しながら、ショパン《練習曲集》におけるドビュッシーのペダリングの特徴を挙げ、筆者の考察を述べる。

まず、比較してすぐに気付くことは、ドビュッシー版のペダル記号が、明らかに最も少ないという点である。ドビュッシー自身は演奏の際、豊富にペダルを使用したことは既に述べた。彼の演奏に直接触れたジャック・デュランの「ドビュッシーのペダルの扱いが素晴らしかった。とりわけ ff のペダルと pp のペダルの配分が素晴らしい効果を生んでいた」という証言や (Eigeldinger 2007:52)、マルグリット・ロンの「ドビュッシーの演奏はほとんどいつも淡かったが、アタックでは、どんな硬さも感じさせない充実した強い響きだった。それはショパンに通じる。」との証言 (Eigeldinger 2007:53) からも分かるように、ドビュッシーが素晴らしいペダル技術を持ち、且つショパンとの共通点を感じさせる奏法であったことは確かだといえる。

これらのことから、ドビュッシーはショパン作品の演奏でも多くのペダルを使っていたことが推察される。ドビュッシー校訂版におけるペダル記号が少ない理由としては、前述の通り、楽器

や会場の状態に応じて演奏者自身が響きをコントロールする耳を持つよう求めたため、また、ショパンが無駄なペダルの使用を嫌っていたことをドビュッシーが知っていたため、などの理由が考えられる。

以上の点を踏まえながら、ドビュッシー校訂版のペダル記号の特徴について述べる。なお、譜例の楽譜はドビュッシー校訂のデュラン版を使用する。ペダル記号の記載部分においては、ドビュッシー校訂版を「D」、フリートマン校訂版（ブライトコプフ版）を「F」、ショルツ校訂版（ペータース版）を「S」、ミクリ校訂版（シャーマー版）を「M」と記載する。

①音楽的な流れを優先させるペダリング

ドビュッシーのペダリングでは度々、和声の濁りよりも、音楽の大きな流れを優先させる傾向が見られる。例えば、作品 10-8 の冒頭部分にその特徴が顕著に見られる（譜例 2）。第 3-4 小節目にかけ、和声も I 度から V 度と変化しているにも関わらず、ドビュッシーはひとつのペダルでつないでいる。これは、和声の変化よりも、右手の f から g の下行形のラインを重視したためと考えられる。フリートマンとミクリは、左手のリズムに即したペダリングを記し、ショルツはドビュッシーに近いペダリングではあるものの、和声が変化する 3-4 小節目をひとつのペダルでつないでいない。

譜例 2 《練習曲》 作品 10-8 第 3-4 小節

The image shows a musical score for Example 2, Chopin's Op. 10 No. 8, measures 3-4. The score is written for piano and includes a right-hand part and a left-hand part. The right-hand part features a descending line of eighth notes, starting on F and ending on G. The left-hand part has a rhythmic pattern of eighth notes. Pedal markings are shown for four editions: D (Dobynski), F (Frittmann), S (Schulz), and M (Mikri). The D edition shows a single pedal marking for the entire passage. The F, S, and M editions show multiple pedal markings, indicating a more segmented approach to pedaling.

2012年にベーレンライター社から刊行されたドビュッシー《映像 第1集》の前書きでは、ドビュッシー作品全般の演奏に関する包括的な解説が書かれている。ペダリングについての項目では、ドビュッシーは速いパッセージでは「ペダルを使う時は長いハーモニーと保ち、途中で途切れたり混乱したりすることのないように望んだ。時折、ひとつのハーモニーから次に移る際は、ほんの一瞬ペダルが混じり合うことも認めた」とされている。ここではまさに、この考え方が反映されたペダリングと言えよう。

同様の例は他にも、作品 10-1 の第 18、第 20 小節目などにも見られる。また、速いパッセージではないがフレーズの流れを優先させた例として、作品 10-11 の第 11-12 小節目（譜例 3）、作品 25-7 の第 29-36 小節目にかけてのペダリングの例があげられる。

譜例3 《練習曲》 作品10-11 第11-12小節

D: ped. *

S: ped. *

F及びMはペダル記号の記載無し

現代のピアノで、譜例3のように2小節間ペダルを踏み続けた場合、確実に響きが濁ってしまうだろう。ドビュッシーが校訂作業を行っていた1915年当時使用していた楽器は、ベヒシュタインのピアノであったことが書簡より分かっている (Debussy: 134)。「ペダルを踏んでも濁りにくく、ふわりとした空気感の中にも芯をはっきりと持った響きを生み出す」という (小坂: 21) ベヒシュタインの響きが、こうしたペダル表記につながった可能性を付け加えておく。

②バスの進行を重視したペダリング

ドビュッシーはしばしば、メロディーのリズムよりもむしろ、バスのリズムや進行を重視したペダリングを記載する傾向が見られる。例えば、作品25-5の第106-110小節にかけては (譜例4)、フリートマンやショルツがペダル記号を全く書いていないのに対し、ドビュッシーとミクリは和声の根音に即したペダリングを記している。他には作品25-10中間部分である第59-60小節などにかけても、同様のペダリングが見られる。

譜例4 《練習曲》 作品25-5 第106-110小節

D及びM: ped. *

③バスを保持するためのペダリング

ドビュッシー自身がピアノ・ロールに残した《スケッチ帳より》の演奏において、バスのB音が6小節間ペダルにより保持されていたのと同様に、ショパン作品の校訂版においても、ドビュッシーのバスを保持しようとする姿勢が見られる。

例えば作品10-10の第27-28小節にかけて、和声がDes durのI度から、des mollのI度へと変化しているにも関わらず、ドビュッシーとミクリはこの2小節間をひとつのペダルを保持する指示を行っている (譜例5)。通常、長三和音と短三和音をひとつのペダルで混ぜると濁りが生じてしまうため、ここでドビュッシーは前述のover-short dampingの技法を用い、バス音を保ったまま、和声の濁りを避ける方法を用いた可能性も十分に考えられる。

この他にも、作品 10-11 の第 25-26 小節目にかけて、作品 25-1 の第 29、第 31 小節などにおいても同様のペダリング技法が見られる。

譜例 5 《練習曲》 作品 10-10 第 27-28 小節

27 *sotto voce*
p *dim.*
 D及FM: *
 F: * *
 S: * *

また、ドビュッシーのバス音へのこだわりを感じさせる興味深い例として、作品 10-4 のコーダ部分 (第 71-74 小節) における、下記のような書法が見られる (譜例 6)。

譜例 6 《練習曲》 作品 10-4 第 71-74 小節

71 *ff con più fuoco possibile*
 D:

この作品においてドビュッシーは、一切のペダル記号を付していないが、このコーダ部分のみ、本来は 8 分音符で記載されているはずのバス音である Cis を 4 分音符で記し、オルゲルプункトのような扱い方をしている。実際の演奏では、Cis と ais ないし a を同時に弾くことは、よほどの手の大きさが無い限り不可能ではあるが、何とかしてバス音を保持したい、というドビュッシーの意図の表れと捉えられるだろう。

④ペダル指示の省略

パデレフスキ版の編者によると、ショパンは「その箇所ではペダルを用いるのが当然で明らかな場合、或いは、これとは逆に、微妙であるために、ペダルの指示が非常に複雑になってしまう場合」の 2 点において、ペダルの指示を行わなかったとされている⁴⁾。

ドビュッシーのペダリングにも、これと共通した態度が見られる。例えば作品 10-3 において、ペダルを全く用いずに演奏することはほぼ不可能であるが、ドビュッシーは僅かに 2 か所のみにはかペダル記号を書いていない。また、半音階的な動きが特徴的な作品 10-2 や作品 10-6 に至っ

ては、複雑になり過ぎるのを回避するためか、ペダルの指示が皆無である。

⑤曲の終結部分での、ペダルの停止を示す記号の省略

ヒギンズが挙げたショパンのペダリングの特徴の10番目に「曲の終りで、ペダルの停止を示す記号の省略」の項目があったが、ドビュッシー校訂版において、曲の最後にペダルを離す指示が見られるのは全27曲中わずかに4曲(作品25の1, 2, 7, 9)のみである。フリートマン、ショルツ、ミクリの各版には、ペダル解除のマークが記されているため、ドビュッシーは敢えてこの記号を書かなかったと考えられる。

ドビュッシーは自身の《12の練習曲集》終結部分において記した「*estinto* 消えた」(第3番)、「*smorzando* 徐々にゆっくりと音を弱めて」(第7番、第10番)、「*à peine* ほんのわずかに」(第9番)などの指示からも分かるように、「いかに音を消すか」に音楽的な価値を見出していた作曲家であると言える。このような価値観を持つドビュッシーにとって、曲の終わりで機械的にペダルを離す記号を記すことは、彼の美学に反するため、極端にその指示が少なくなっていると推察される。

4. まとめ

本稿では、ドビュッシーのペダリングにおけるショパンの影響を考察するために、まず、ドビュッシーとショパン、それぞれのペダリングの特徴を再検討した。

彼らの主な共通点としては第一に、両者とも優れたピアニストであり、実際の演奏においてはペダルを多く使用しながらも、ペダルの使用が「過度になることを嫌う」姿勢を見せていることである。

第二には、ハーモニーを重視する姿勢である。ショパン自身による《練習曲 作品25-1》の演奏を聴いたシューマンは、「ショパンが楽譜に書かれている細かい音符ひとつひとつははっきりと際立たせようとしているなんて考えたら大間違いである。それはむしろ、変イ長調の和音の振動であり、この和音は時折、ペダルによって浮かび上がってくる。そして和音の中から、素晴らしく美しい旋律が聴こえてくるのだ。(下線は筆者による)」と述べている(Eigeldinger 2007: 50-51)。

ハーモニーを重視し、その流れの中から旋律が浮かびあがってくる書法は、J.S. バッハの時代にも既に見られるが、ショパンはペダルによる音響効果を最大限に生かし、より豊かでピアニスティックな響きを探求したと言えるだろう。そしてこの姿勢は、ドビュッシーにも受け継がれたと考えられる。それを裏づけるかのように、M. ロンの「ドビュッシーに言わせれば、ハーモニーはメロディを重視する考えの風下にたつものではなく、2つは一心同体の関係にあるもので、歌はたんにぼかし浮彫りくらいの味付けしかもたないものなのです(Long: 27)。(下線は筆者による)」という証言が残っている。

この書法は、ドビュッシー校訂によるショパン作品のペダル記号においても発揮されている。過度なペダルを避けながらも、メロディーの細かい動きにとらわれず、大きなハーモニーの流れを優先させる姿勢、ハーモニーの根幹を成すバスの進行及び保続を重視する姿勢は、ドビュッシーがショパン作品の響きをどのように捉えて演奏していたかを想像させるものである。

また、ペダルを使って響きを豊かにさせるのみならず、ペダルをコントロールしながら響きを

どのように消していくか、いわゆる「消えゆく美しさ」を重視する姿勢も、ドビュッシーがショパンから受け継いだ美学と言えらるだろう。

しかし、ドビュッシーはただショパンのペダリングを受け継いだだけではなく、独自のスタイルへと昇華させている。ショパン作品の校訂と同時期に作曲されたドビュッシーの《12の練習曲集》はドビュッシーの最晩年の傑作であり、20世紀音楽を暗示するような抽象化された内容や、複雑な響きは精緻なペダリングを必要とされる。「ショパンとの顕著な違いは、ドビュッシーの美学においては音響が作曲の構成要素そのものだという点だ」と評されているが (Eigeldinger 2007: 46)、<対立する響きのための>、<和音のための>といった各練習曲のタイトルからも推察できるように、《12の練習曲集》は「音響が作曲の構成要素そのもの」というドビュッシーの独自性を示す最たる作品だと言えらるだろう。

彼以前のどの作曲家よりも多くのペダル記号を残したショパンに対し、ドビュッシーが自身の作品において記載したペダル記号は極端に少ない。「ペダルは呼吸のようなもの」としたドビュッシーだが、本来「呼吸」は記号などで規則的に表現できるものではない。ショパンの個性的なペダリングを受け継ぎながらも、自身の作品ではそれを記号で表そうとはせず、バスの動きが一目で分かる3段譜や、スラーやタイなどのあらゆる方法を駆使して、「呼吸のような」繊細なペダリングをせざるを得なくなる譜面を書き残そうとしたのではないだろうか。演奏者は、ドビュッシーの意図する響きを正確に譜面から読み取り、いかなる状況下でもその響きを再現できるような鋭い耳と、繊細なテクニクを持ち合わせてなくてはならない。更に、現代のピアノと、ドビュッシーの時代のピアノの響き方の相違を考慮したペダリングの選択も必要になってくるだろう。

今回、ドビュッシー校訂版を他の校訂者と比較することにより、ドビュッシーの独自性及び、ショパン作品に対する姿勢を浮かび上がらせることができた。本稿ではペダリングに焦点を絞ったが、当然のことながら演奏とはペダリングのみによって価値が決まるものではなく、メロディーの歌わせ方や和声感、リズム感、テンポの揺れや楽器の特性などのあらゆる項目が複雑に絡み合って再現されるものである。今後もドビュッシー校訂版の他の作品の分析を通して、ドビュッシーがショパンの音楽をいかに受容し、自身の作品に反映させたかを検証したいと考えている。

注

- 1) 現在のピアノには、ダンパーペダル、ソステヌートペダル、ソフトペダル(シフトペダル)の三本が備えられているのが通常であるが、ドビュッシーが使用していたピアノに、ソステヌートペダルがあったという実証も、使用していたという証言も無いため、ここでは扱わない。
- 2) ffの部分に、ソフトペダルを踏むよう指示されている。
- 3) 《練習曲集》では、作品 10-5 及び作品 10-8 に、Kistner 版を使用した旨が言及されている。
- 4) 'The character of the present edition.' Fryderyk Chopin. *Preludes*. Ed. Ignatz Paderewski, Krakow: PWM, 1956 に所収(加藤 2011: 14)

参考文献

文献

- Debussy, Claude. 1927. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. J. Durand éd. Paris : Durand & Cie, Dorbon_Ainé.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 1988. *Chopin vu par ses élèves*. Troisième édition revue et augmentée. Neuchâtel : La Baconnière.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 2000. *L'univers musical de Chopin*. Paris : Librairie Artheme Fayard. 本稿では以下の邦

訳書を参考とした。ジャン=ジャック・エーゲルディング『ショパンの響き』小坂裕子、西久美子訳、東京：音楽之友社、2007年。

Howat, Roy. 1997. "Debussy's piano music : sources and performance." *Debussy Studies*, éd. Richard Langham Smith. Cambridge : Cambridge University Press.

Lockspeiser, Edward. 1965. *Debussy: His life and mind, Volume II 1902-1918*. New York: The Macmillan company.

Long, Marguerite. 1960. *Au Piano avec Claude Debussy*. Paris : R. Julliard. 本稿では以下の邦訳書を参考とした。マルグリット・ロン『ドビュッシーとピアノ曲』室淳介訳、東京：音楽之友社、1969年。

Marmontel, Antoine François. 1878. *Les pianistes célèbres*. Paris : A. Chaix et Cie.

Rosenblum, Sandra P. 1993. "Pedaling the Piano : A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present." *Performance Practice Review*, Vol.6, No.2, Article 8.

Rowland, David. 1993. *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tollefson, Arthur R. 1970. "Debussy's Pedaling." *Clavier* 9, no.7, pp.22-33.

Wu, Wei.1995. "The Debussy edition of the four ballades of Chopin." D.M.A.diss., The Ohio State University.

海老原優理. 2012. 「指使いから読み解くドビュッシーのピアノリズム：彼自身によるショパン作品の校訂版を中心に」『愛知県立芸術大学紀要』第42巻、pp.181-197。

大木裕子. 1996. 「欧米のピアノメーカーの歴史：ピアノの技術革新を中心に」『京都マネジメント・レビュー』第17巻、2010年、pp.1-25。

高澤嘉光. 1996. 「自動演奏ピアノの歴史的外観」『日本ロボット学会誌』Vol.14No.2、pp.176-179。

加藤一郎. 2004. 『ショパンのピアノスム』東京：音楽之友社。

加藤一郎. 2011. 「ショパンのペダリングにおける美の様式：《24の前奏曲》作品28-1、2、13番の分析による実践的研究」『音楽研究：大学院研究年報』第23巻、pp.1-16。

ハインソン, モーリス. 1989. 「ショパンの作品演奏におけるペダルの使用」『ピアノ・ペダルの技法』ヨーゼフ・パノウエッツ編著、岡本秩典訳、東京：音楽之友社。pp.205-225。

松橋麻利. 2007. 『ドビュッシー』東京：音楽之友社。

使用楽譜

Chopin, Frédéric. *Études*, révision par Claude Debussy. Paris : DURAND, c1915.

Chopin, Frédéric. *Études=Studies*, Klaviersolo, herausgegeben von Ignaz Friedman. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957.

Chopin, Frédéric. *Sämtliche Klavier-Werke*, Band II , kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen von Hermann Scholtz. Leipzig: Edition Peters, 1961.

Chopin, Frédéric. *Études*, edited and fingered, and provided with an introductory note by Carl Mikuli. New York : G.Schiemer, c1943.

Debussy, Claude. *Préludes*, 2e livre. Paris: Durand, c1913.

Debussy, Claude. *Images*, 1re série. Kassel; New York: Bärenreiter, c2012.

音源

Welte-Mignon: digital, *Grieg, Mahler, Skrjabin, Reger, Debussy, Saint-Saëns, Ravel, Strauss spielen eigene Werke*. West Germany: Intercord, 1986.