

〈書評〉

多田純一『日本人とショパン』

—洋楽導入期のピアノ音楽—

芹澤尚子

本書は、著者が平成23年度大阪芸術大学大学院博士論文として提出した「明治期の日本におけるショパン像の形成—楽譜受容と演奏受容を中心に—」に加筆修正し、『日本人とショパン 洋楽導入期のピアノ音楽』（アルテスパブリッシング、2014年3月31日発行、432頁、定価3900円〔税別〕ISBN978-4-903951-82-9 C1073）として、学校法人塚本学院の出版助成を得て出版されたものである。

わが国における西洋音楽受容史研究は、バッハ、モーツァルト、そしてベートーヴェンに関するものが多く見られるが、ショパ

ンに関しては研究が少ない。そこで著者は、世界中でショパン好きと言われる日本人であるのに、日本での受容研究は少なく、しかも受容の概要が述べられているにすぎない現状を知って、研究を早急に進めるべきと考え、本書では、まだ西洋音楽の受容がドイツ音楽中心であった明治期に、わが国に紹介されたショパンの音楽がどのように普及していったのか、そしてポーランド人であるフリデリク・フランチシェク・ショパン Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) がどのような作曲家として日本で受け止められていたのか、さまざまな角度から考察を行っている。そして洋楽導入期のショパン像を明らかにしようとする国内外の諸機関所蔵の資料に直接当たり、それらの資料が持つ学術的な意味を明らかにするために多くの関連文献に触れ、裏付けや補足、展開をすることによって説得力を高め、学術書として装いを新たにしている。

本書は明治期に日本に受け入れられた楽譜や当時の演奏会評など著者自身が収集した多くの資料に基づいて、その時代のショパン像を明らかにした労作と言える。本書の構成は、序論がついた三部構成をとっている。そのあとに膨大な巻末資料および巻末楽譜資料が付く。序論は1.日本におけるショパン像、2.ショパンの音楽はどのようにして日本に伝わったのか、3.「ショパン像」とは何か、の3部分から成り、序論の最後に本書の三部構成とそれぞれの内容について概略を述べ、読者の理解を助けるものとなっている。次に各部の構成に従って、その概要を示す。



『日本人とショパン』表紙

第I部「明治期におけるショパンの楽譜」は、第1章「音楽

取調掛および東京音楽学校に受け入れられた楽譜」、第2章「ミッション・スクールとショパンの楽譜」、第3章「ショパンの楽譜受容の背景」から成り、図書館の調査結果および雑誌広告などの資料から、明治期の楽譜受容について述べられている。調査の範囲は東京音楽学校に止まらず可能な限り広げられているが、音楽取調掛および東京音楽学校で使用された資料については、東京藝術大学附属図書館所蔵の『圖書出納簿』、『楽譜原簿』、『楽譜仮名目録』からショパンの楽譜の受け入れ状況を抽出し、目録カードと照らし合わせ、現物を確認するという確実な方法で調査が行われており、信頼度が極めて高い。この調査から新たに、『音楽取調掛時代(明治13年～明治20年)所蔵目録(1)洋書・楽譜』(東京藝術大学附属図書館1969)には示されなかったショパンの楽譜の存在を明らかにするという成果を得た。また、明治期に音楽取調掛および東京音楽学校に受け入れられ現存する32件の

楽譜から、ドイツの出版社による楽譜が中心であることを確認し、こうした楽譜が受け入れられた背景として、音楽取調掛および東京音楽学校がライプツヒ音楽院をひとつの指標としていたことを挙げている。また、『図書原簿』および現物を確認したフェリス女学院など6校のミッション・スクールの調査、明治期から営業していた国内の楽器商などの調査からも同様の傾向が見られたことを明らかにしている。さらに大正期になるとアメリカの楽譜が増え始め、昭和初期にはフランスの楽譜が加わるという調査結果も興味深い。

第II部「明治期におけるショパン受容」は、第1章「日本におけるショパン演奏」、第2章「明治期における演奏会の批評と雑誌記事に見るショパン」、第3章「大正期に出版された図書とレコード」から成り、日本におけるショパン受容について包括的に考察している。

	年(西暦)	月/日	記載曲目	曲目	演奏者名	演奏会名	場所	備考
1	18(1885)	7/20	ポロネーズ	ポロネーズ(作品番号不明)	遠山甲子	第1回音楽取調所生徒卒業演奏会	上野公園内文部省所轄新築館	
2	20(1887)	3/17	静夜曲	ノクターン(作品番号不明)	ギヨーム・ソヴレー、幸田延	日本音楽会第1回演奏会	鹿鳴館	バイオリン及ピアノ合奏、演奏者名は中村理平の研究、藤本寛子の研究による
3	25(1892)	11/27	喪式進行曲	葬送行進曲(作品番号不明)	島崎赤太郎、石原重雄	学友会演奏会	東京音楽学校奏楽堂	オルガン連弾
4	29(1896)	5/3	葬式進行曲	葬送行進曲(作品番号不明)	永井幸次、高橋二三四	学友会演奏会	東京音楽学校奏楽堂	オルガン連弾
5	"	12/12	ロマンス	ピアノ協奏曲 op.11 第2楽章	神山末吉	学友会演奏会	東京音楽学校奏楽堂	オルガン独奏
6	30(1897)	11/27	エチュード	エチュード(作品番号不明)	ラファエル・ケーペル	音楽会(第1部)	本郷中央会堂	『讀賣新聞』12月1日
7	"	"	ウォルツ	ワルツ(作品番号不明)	ラファエル・ケーペル	音楽会(第2部)	本郷中央会堂	『讀賣新聞』12月2日
8	31(1898)	2/25	ロマンス Romance	ピアノ協奏曲 op.11 第2楽章	天谷秀	明治音楽会第2回演奏会	神田青年会館	『讀賣新聞』2月25日、オルガン独奏
9	"	3/5	ショパン氏作曲	不明	ラファエル・ケーペル	番町教会日曜学校音楽演奏	東京音楽学校奏楽堂	『讀賣新聞』3月4日
10	"	11/20	ロマンス Romance	ピアノ協奏曲 op.11 第2楽章	天谷秀	同声会秋季演奏会	東京音楽学校奏楽堂	オルガン独奏
11	"	12/4	ピアノ独奏	スケルツォ op.20	ラファエル・ケーペル	第1回定期演奏会	高等師範学校附属音楽学校	作品名は関根和江の研究による
12	35(1902)	11/9	ワルツエル	ワルツ(作品番号不明)	浅羽千代	試業演奏会	東京音楽学校分教場	ヴァイオリン独奏
13	"	11/16	バラード Ballade in As dur.	バラード op.47	橘糸重	第7回定期演奏会	東京音楽学校	
14	37(1904)	10/29, 30	ファンタジー Fantasia Impromptu in C. sharp for Piano	幻想即興曲 op.66	ヘルマン・ハイドリヒ	学友会恤兵音楽会	東京音楽学校	

表1. 明治期にショパンの作品が演奏された演奏会(最初の部分のみ)

ここでは『日本の洋楽百年史』および『東京芸術大学百年史 演奏会編 第1巻』から抽出した演奏会記録に『音楽雑誌』『音楽新報』『音楽界』『音楽世界』など明治期の雑誌および新聞記事からの情報を加えて演奏会記録をまとめているが、復刻版として出版された雑誌以外にも、様々な図書館に分散している資料について調査をしている点を評価したい。これらの資料から抽出した129件の演奏会記録は巻末資料にまとめられている(表1に最初の部分のみ引用)。その記録から、ショパンの作品の中で『幻想即興曲』の演奏回数が多いこと、その他にもポロネーズ、ワルツ、スケルツォ、ノクターン、バラードなどショパンの様々な作品が演奏されていたこと、そして明治40年以降ショパン作品の演奏頻度が増していることが読み取れる。

ショパンの作品は大部分がピアノ曲であることから、明治期から大正期にかけて活躍した3人のピアニスト、澤田柳吉、久野ひさ、小倉末を中心に、同時代のピアニストの音楽活動についても考察している。日本でピアニストという職業が徐々に確立されていく時代において、彼らはまずベートーヴェンの作品を演奏し、それからしばらく後にショパンの作品を演奏するという共通点があった。ベートーヴェンとショパンの両方の作品を演奏することがピアニストとして一定の評価を得るために必要な条件だったと考えられる。さらに、雑誌記事などから39件の演奏に対する48件の演奏会批評を見だし、特に澤田柳吉の演奏に対する批評には、イギリスやドイツにおけるショパンのイメージとも結び付く「デリケート」「神経質」「鬱憂」という当時のショパン像を示すキーワードが見られるという指摘があり、ここから澤田の演奏が今日私たちがイメージするショパンの音楽と大きく異なるものであったと想像できる。

第Ⅲ部「明治期に受容された楽譜の比較考察」は、第1章「ショパン作品のエディション研究」、第2章「エディション研究の方法」、第3章「《エチュード》op.10 No.1のエディション比較」、第4章「《エチュード》op.10 No.3のエディション比較」、第5章「《エチュード》op.10 No.12のエディション比較」から成り、最後にタイトルでもある「日本人とショパン」として、本書の目

的と内容を総括している。

ここでは明治期に使用されていたショパンの楽譜はどのようなものであったか、日本におけるショパン受容について、エディション研究という手法を通じて明らかにしようとした。ショパンの作品には自筆譜や筆写譜、同時に出版された複数の初版楽譜など多くの資料があり、その間には相違点も少なくない。これはショパン自身が自作を折に触れて訂正したことによるものである。また、弟子やその他の人々が変更を加えたりもしている。エディション研究では、ショパンの《バラード》研究で岡部が用いたパラダイム手法を踏襲し、《エチュード》op.10全12曲のパラダイム楽譜を作成しているが、ショパンのピアノ音楽を演奏する者にとっても有用と思われるので少し詳しく記しておく。

ここでのパラダイム楽譜とは、ショパンが直接関わった製版用自筆譜、校正刷り、初版、弟子への書き込みのすべての違いを示すために作成された楽譜である。したがって世界各地の図書館に所蔵されている《エチュード》op.10の資料を網羅している。ただし、ショパンあるいは出版社によるミスについてもその判断をしないまま提示されていることに注意する必要がある。このパラダイム楽譜を比較の底本とし、明治期の日本において使用された4冊の楽譜(ライネッケ版、ショルツ版、クリンドヴォルス版、ミクリ版)と使用されなかった2冊の楽譜(ブライトコプフ版、テレフゼン版)との比較考察が行われている。すなわち6冊の楽譜をパラダイム楽譜と比較して、「音の高さおよび長さ」「強弱・発想記号」「スラー」「ペダル記号」などが一致しない箇所があるとそれを指摘し、それぞれの版の特徴とするのである。

パラダイム楽譜との比較は第Ⅲ部第3章から第5章で扱われ、12曲中、《エチュード》op.10 No.1、《エチュード》op.10 No.3、《エチュード》op.10 No.12の3曲について行われた。これらの3曲は明治期の演奏会記録に見られるか、演奏されたと考えられる作品である。《エチュード》op.10のパラダイム楽譜を作成し比較の底本とすることは新たな試みで、比較の結果、明治期に日本に入ってきたライネッケ版、ショルツ版、クリンドヴォルス版、ミクリ版の4つの版は校訂者による加筆が多く、使用されなかったテレフゼン版とブライトコプフ版は加筆が少

ないという結論に至った。日本に入ってきた楽譜は、ショパン自身が書き残した楽譜やショパンに直接関わる一次資料（パラダイム楽譜として提示されているもの）だけではなく、ショパンの死後ピアニストや研究者によって校訂され、さまざまな相違が見られる版であることを明らかにした。楽譜だけによるとは考えにくい、著者が述べているように、多くの加筆がある楽譜は、19世紀後半のヨーロッパにおける演奏様式を日本に伝承する役割を果たしたと考えることができる。

上記の6冊は19世紀後半の楽譜で出版年は次の通りである。

- ①ライネッケ版:1880年～1885年頃（ライネッケは、ライプツヒ音楽院の教授）
- ②ショルツ版:1879年（一般に「ペータース版」と呼ばれる）
- ③クリンドヴォルス版:1873年～1876年、1880年～1885年（クリンドヴォルスはドイツ人で、のちにモスクワ音楽院の教授）
- ④ミクリ版:1879年（ミクリはショパンの弟子）
- ⑤テレフゼン版:1860年～（テレフゼンはショパンの弟子。病気のため途中でミクリが校訂を引き継ぐ）
- ⑥ブライトコプフ版:1878年～1880年（ブラームスが編集責任者、バルジール、フランコム、ライネッケ、リスト、ルドルフが編集に参加）

ショパンの楽譜は、ショパンの死後も多くの校訂版が出版され、これらの楽譜にはさまざまな違いが見られることから研究者やピアニストにとってしばしば問題になる。一般的に19世紀後半には加筆の多い楽譜が出版され、20世紀半ばから作曲家が残した資料に基づく原典版楽譜が重視されるようになった。ところがショパンの場合、生前に初版がフランス、ドイツ、イギリスの3カ国から出版され、原典版も複数存在することになった。そして校訂方針により内容に違いが生じることがあり、長年にわたり議論を呼んできたが、本書ではこのように複雑なショパンのエディションに関する問題について詳しく説明されている。レッスンとわずかな演奏会からショパンの音楽を享受した明治期において、ショパンの音楽を知るために楽譜の存在は現在より重要であった。そうした立場から本書では日本におけるショパン像の形成に果たした楽譜の役割を明らかにするために多くの頁を楽譜に割いている。

例として明治期に使用されたショパンの《エチュード》op.10全12曲の楽譜について比較考察がおこなわれている。ここに著者が作成した《エチュード》op.10 No.3のパラダイム楽譜から一部分を例として引用する（譜例1）。

基本に配置している楽譜（F4）は初版出版後にショパンが改定を加えたフランス初版第4刷である。楽譜中に矢印や文

譜例1. 《エチュード》op.10 No.3 パラダイム楽譜
第17小節から第21小節

字で相違を示しているが、主要楽譜内もしくは周辺、あるいは別段で示してあっても同じことで、すべてが同列に扱われている。楽譜中の略号 A は出版のための底本となった最終的な自筆譜を指す。E はイギリス初版推定第 2 刷（第 1 刷は所在不明）。D は弟子デュボアの楽譜を指す。G はドイツ初版第 1 刷 (op.10 No.12 参照) である。

この曲に関しては自筆譜から弟子の楽譜まで多くの資料が残されており、ショパンが多くの改変を加えているため、パラダ

イム楽譜も複雑なものとなっている。

この楽譜と 6 つの校訂版を比較すると、日本で使用されなかったブライトコプフ版とテレフゼン版は一次資料に基づいており、加筆が少ないのに対し、日本で使用されていたショルツ版、クリントヴォルス版、ライネッケ版、ミクリ版は一次資料だけでなく、二次資料である校訂版の影響を受けている。それにより、4 つの版には 19 世紀後半の感情の起伏が大きい演奏様式とドイツやイギリスで形成されたショパン像が反映されている

Etude op.10 No.12

Allegro con fuoco.
♩ = 76. *energico.*

A: *fz* *cresc. f*

Allegro con fuoco.
♩ = 160. *f legatissimo*

G: 右手 2 分休符表記あり
F, E: 表記なし

A, G: 左手 1 拍目に 8 分休符表記あり
F, E: 表記なし

A: 4 拍目 > 表記なし

A: *f*

A: 3, 4 拍目 > 表記なし

E:

譜例 2. 《エチュード》op.10 No.12 パラダイム楽譜 冒頭部分

と結論づけている。このほかに《エチュード》op.10 No.12も版による違いの多い曲であるので、譜例が豊富に載せられている。特に曲の冒頭部分に各版の特徴が見られるので、先

ずパラダイム楽譜（譜例2）、そしてライネッケ版、クリンドヴォルス版、ミクリ版およびブライトコプフ版の冒頭部分を比較のために引用する。

譜例3. ライネッケ版《エチュード》op.10 No.12 冒頭部分

ライネッケ版は、初版よりも製版用自筆譜の強弱記号や発想記号と一致することが多い。例えば、冒頭の *sf* スフォルツァンドは初版にないが、自筆譜の *fz* フォルツァートの表記を変更して用いている（意味は変わらない）。第2小節の *energico* もその例（譜例3）。

譜例4. クリンドヴォルス版《エチュード》op.10 No.12 冒頭部分

クリンドヴォルス版は、強弱記号やアクセントの変更・追加が多い（譜例4）。

Allegro con fuoco. (♩ = 160.) F. CHOPIN. Op. 10, No 12.

12.

f legatissimo.

con fuoco.

譜例5. ミクリ版《エチュード》op.10 No.12 冒頭部分

ショパンがペダルの指示をしていないのでパラダイム楽譜には見られないが、ミクリ版の特徴はペダルの指示である(譜例5)。

Allegro con fuoco. ♩ = 160

Etude XII.

legatissimo

energico

sempre legato con forza

4

7

譜例6. ブライトコプフ版《エチュード》op.10 No.12 第1小節から第9小節

明治期に使用されなかったブライトコプフ版(譜例6)は、ペダルの指示がなく、energicoなど自筆譜には見られない発想記号が含まれるが、作品全体の加筆はライネッケ版より少ない。