

平成 26 年度 博士学位論文

パウル・ヴィットゲンシュタイン
《左手のためのピアノ教則本》の研究

エリザベト音楽大学大学院 音楽研究科

博士後期課程 音楽専攻 器楽研究領域

小林 知世

(平成 21 年度 博士後期課程入学)

審査委員

片桐 功



柿本因子



柴田美穂



平成 27 年 2 月 24 日

目次

凡例.....	1
序論.....	2
第1章 左手のためのピアノ作品の歴史.....	7
第1節 18世紀後半(最初期).....	8
第2節 19世紀前半.....	8
第3節 19世紀後半.....	14
第4節 20世紀前半からヴィットゲンシュタインの登場まで.....	21
第2章 ヴィットゲンシュタインの生涯と作品.....	26
第1節 生涯.....	
1. パウルの誕生からデビューまで.....	27
2. 戦傷による苦悩.....	28
3. 片腕のピアニストの誕生.....	30
4. 委嘱活動.....	30
5. その他の活動.....	31
6. アメリカでの生活と晩年.....	32
【表1】 パウル・ヴィットゲンシュタインの生涯年表.....	33
第2節 《左手のためのピアノ教則本》.....	37
第3節 委嘱作品と献呈作品.....	42
第3章 《左手のためのピアノ教則本》(全3巻)の内容構成.....	49
第1節 第1巻.....	50
第2節 第2巻.....	136
第3節 第3巻.....	160
第4章 左手のためのピアノ教則本の比較検討.....	181
第1節 ヘルマン・ベーレンスのピアノ教則本.....	183
第2節 フェルディナンド・ボナミーチのピアノ教則本.....	187
第3節 イジドール・フィリップのピアノ教則本.....	204
第4節 4人のピアノ教則本の比較検討.....	208
結論.....	213
参考文献.....	217
使用楽譜.....	218
参考資料.....	220

凡例

1. 音楽作品名には《 》、曲集中の1曲については〈 〉を用いる。
2. 音楽雑誌名については『 』を用いる。
3. 引用符については「 」を用いる。
4. 補足的な説明や生没年などには()を用いる。
5. 作品分析のため譜例を示す際には【譜 例】と記す。
6. 表を示す際には【表 例】と記す。
7. 人物名について初出の場合には原語を添える。2度目以降は、略した姓のみで記す。
8. 音高表記については、ドイツ音名で記す。

例) C₁ H₁ C H c h c¹ h¹ c² h² c³ h³



9. 調の表記について、長調はドイツ語の大文字、短調は小文字で表記し、調性の箇所についてはコロン(:)で略記する。

例) F: f:

序論

一般的に、ピアノ曲は両手を使って演奏するものが大半を占める。幼少期からピアノに触れてきた筆者にとっても、それはごく当たり前のこととして特に意識することはなかった。ある日、日本人ピアニストである舘野泉¹(1936-)が病に倒れ、その後左手のピアニストとして再起し活動していることに感銘を受け、左手のために書かれた作品や、その背景に強い関心を持った。楽器 1 つで他の楽器の領域を網羅し、なおかつ最大 10 の音を同時に鳴らす事ができるピアノは、両手で奏してこそ、その幅広い音域のもたらす効果を発揮するとされる。では、なぜ片手作品、とりわけ左手作品が生まれ、発展を遂げてきたのであろうか。

そもそも諸外国における「左手」という名称の裏には、消極的な意味を含んでいる言語²が多い。そのため左手は避けられるべき手であるとされ、右手を利き腕とする者の割合は多く、その使用頻度や能力に差を生じている。また、18世紀頃のクラヴィーア作品の特徴として、その多くは(上声部となる)右手に旋律や速いパッセージを置き、(低声部となる)左手が比較的易しい分散和音やアルペッジョの伴奏型とするアルベルティ・バス(譜 1)などが多用されていたため、それらの作品を演奏する当時のピアニストのほとんどが、左右の手の技術に差が生じていた。その奏者の専門的技術を向上させるため、さらには右手と左手の技術のギャップを近づけるよう試みたものとして、左手のための訓練 Exercise と練習曲 Etude、Study が書かれるようになった。しかし、「左手のため」と書かれたこれらは、当時右手も簡易的に添えられている小品的な作品(練習曲を含む)がほとんどであった。やがて左手のみのための小品が増え、その数年後によりやうく左手のみのための「訓練」が生まれることとなった。

¹ 舘野泉: 2002年フィンランド・タンペレでのリサイタルの途中に脳溢血で倒れ、その後遺症として右半身麻痺が残る。2003年オウルンサロ音楽祭での復帰リサイタルとして左手のためのピアノ曲を演奏したことがきっかけとなり、翌年日本でも左手のための作品によるリサイタルを開くなど、この分野の普及に努めている人物である。この活動が有名となり、最近では日本人作曲家の吉松隆(1953-)、ノルウェーの作曲家 P.H. ノルドグレン P.H.Nordgren(1944-)が、舘野に左手のための作品を献呈している。

² 左手を意味するフランス語の *gauche*、イタリア語の *sinistra*、英語の *left* は、形容詞で使用された際、ゆがんだ・曲った・不自然な・不器用な(フランス語 *gauche*)、不吉な・邪悪な・不幸な(イタリア語 *sinistro*)、不器用な・疑わしい・曖昧な(英語 *left-handed*) という意味をもつ。

【譜 1 W.A.モーツァルト: ピアノ ソナタ ハ長調 作品(K.)545 第 1 楽章より
第 1-4 小節】

アルペルティ・バスの例



片手のための作品は今や世界中で多く書かれているが、左手のための作品の割合は右手のための作品と比べると全体の 99 パーセントほどになる³。その理由として、まず左右の手の構造が挙げられる。右手のみで奏する場合、強い指とされる親指(以後第 1 指)と人差し指(第 2 指)が低音域、弱い指とされる薬指(第 4 指)と小指(第 5 指)が高音の旋律部分を担当することになる。逆に、左手のみで奏する場合、高音域に強い指である第 1 指と第 2 指が、低音域を第 4 指と第 5 指が主に担当する。要するに、旋律と他の声部を同時に奏する際や、低音域から高音域へのアルペッジョを奏する際など、自然にバランス良く和音を鳴らすことができるのは手の構造上からして左手なのである(譜 2)。

左手のための練習曲を数多く書いた、レオポルト・ゴドフスキー Leopold Godowsky(1870-1938)は、左手の優位点を次のように信じていたとされる。1.(鍵盤の上に手を置いた際)自然に強い指が上声部の位置に置かれる。2.日常生活において(左手は)右手ほど使用されることがないため、安全である。3.非常に重要な低音を奏するための左手は(ピアノに向かって座った際に自然と)適した位置にある⁴。

【譜 2: ハ長調の 1 オクターヴ アルペッジョ、密集和音を押さえた場合】



左手のための作品の発展とその背景にはピアノという楽器の発展も大きく

³ cf. Raymond Lewenthal. *Piano Music for One Hand: A collection of Studies, Exercises and Pieces*. New York: G.Schirmer, 1972. p. iii [Preface]

⁴ T.Edel. *Piano Music for One Hand*. p.8.

関連する。ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach(1685-1750)時代のクラヴィーア音楽は、サステインペダルを用いない楽器のために書かれている。1790年から1860年頃にかけて、ピアノはモーツァルトの時代の楽器からモダンピアノに至る劇的な変化を遂げ、打弦機構や共鳴板、ペダルなどが大きく変化した。ポーランド出身のピアニストであるアルトゥール・ルービンシュタイン Artur Schnabel(1878-1951)は、「ペダルはピアノの魂だ」と述べている⁵。今日のピアノでバッハのような対位法音楽を演奏する際には音をなめらかにつなげたいなどの理由からペダルを用いることもあるが、あまり使わずとも自然に奏することができる。しかし、片手作品においては特に広音域にわたる作品や対位法的な作品を演奏する上で、ペダルの技術は最も欠くことのできない機能である。そうしたピアノ構造の発展も片手作品の発展に大きく寄与する。

今日、左手のピアニストは舘野の他に世界中で見受けられる。アメリカのレオン・フライシャー Leon Fleisher⁶(1928-)、カナダのラウル・ソーサ Raoul Sosa⁷(1939-)などがいるが、彼らは右手のけがや麻痺などによって右手の使用が困難になったことから左手のための作品を多く演奏している。それらの活動の契機となったであろう特筆すべき人物が、本論文でとりあげるパウル・ヴィットゲンシュタイン Paul Wittgenstein(1887-1963)である。両手でデビューした翌年に勃発した第一次世界大戦中に負傷し右腕を失った彼は、それ以後左手で演奏することに専念し、両手でも演奏の難しい曲を弾きこなす優れた技術を習得した。彼はヨーロッパ各国で大きな注目と成功を収め、左手のための教則本を編集し、当時の著名な作曲家に左手のためのピアノ作品を委嘱し、その演奏者として広く知られるようになった。彼の功績は、自分の財力をもって他の作曲家に作品委嘱をして左手の作品を普及させたこと、そして自身が左手のピアニストになるために用いたトレーニングを教則本として残していることである。ハンディキャップを克服し、左手のためのピアノ音楽活動に多大な貢献をしていることから、彼の生涯、とりわけ音楽生活に焦点をあてて変遷を辿るとともに、彼が出版した教則本を考察し、さらには同時代に書かれた他の作曲家の教則本との比較検討を通して、彼の教則本の特徴と、実際の効果を明らかにすることを本論文の目的としたい。

⁵ Anton Rubinstein, Terasa Carreno. *The Art of Piano Pedaling: Two Classic Guides*. New York: Courier Dover Publications, 2003. p. xi

⁶ L.フライシャー: 1960年代に局所性ジストニアを患い、右手の自由を失う。その後2000年にボトックス法と呼ばれる治療により右手が完治するまでの間、左手のピアニストとして活動した。

⁷ R.ソーサ: 転倒により右手の神経を損傷し右手が不自由になったため、現在は左手のピアニストとして活躍している。

ヴィットゲンシュタインの教則本について書かれた先行研究としてコン・ウォン・ヤン Kong, Won-Young のものが挙げられる⁸。しかし、この文献についていくつかの疑問が残る。まず、ヴィットゲンシュタインに至るまでに書かれた左手作品に関することや、その変遷についての記述が簡素である(左手のために書かれた作品については数曲取り上げられているが、中でも教則本について取り上げた文献は見当たらなかったため、まずその変遷についても考察していく必要があるものと思われる)。また、3冊の教則本について論じてある項目では、第3巻の編曲集に論点を置いているものの、この教則本の石礎である第1巻については、数曲取り上げたのみでほとんど記述されていない。前述の通り、ヴィットゲンシュタイン自身が左手のピアニストになるために書かれた教則本であることから、第1巻である訓練集については、まだ考察すべき余地があるものと思われる。残りの第2巻と第3巻についても、原曲(ピアノ独奏作品、室内楽作品、歌劇作品、声楽作品等)と、ヴィットゲンシュタインによって左手のために編曲された作品との比較検討が不十分である。そのような点から、筆者は彼の教則本から読み取れる彼の編曲技法と演奏技法についてより具体的に見ていきたいと思う。

以下の考察において、まず第1章では、シオドア・エーデル Theodore Edel⁹とドナルド・パターソン Donald L. Patterson¹⁰の先行研究であげられている左手のために書かれた作品のリストを基に、最初期のものからヴィットゲンシュタインに至るまでの主要な作品を概観する。

第2章では、ヴィットゲンシュタインの生涯に詳しく触れた後、彼の書いた教則本を取り上げ、さらに彼によって委嘱された作品と彼に献呈された作品をリストにまとめる。

第3章では、ヴィットゲンシュタインの教則本について注目し、各巻の内容を各々1曲ずつ取り上げ、その編曲技法の検証を試みる。その中に他の作曲家による左手のための同一編曲作品が存在する場合、それらとヴィットゲンシュタインとの編曲技法の比較も含める。また、第2巻と第3巻で指示されている演奏技法(運指、アーティキュレーション、アゴーギク、ペダリング等)についても、その特徴を考察する。

⁸ Kong, Won-Young. "Paul Wittgenstein's Transcriptions for Left Hand: Pianistic Techniques and Performance Problems." DMA Dissertation. University of North Texas, 1999. 85p. (Xerox copy. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International)

⁹ Edel, Theodore. *Piano Music for One Hand*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1994. 136p.

¹⁰ Patterson, Donald L. *One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand*. Westport: Greenwood Press, 1999. 336p.

第 4 章では、まず左手のための教則本の変遷を追い、ヴィットゲンシュタイン以前に書かれとりわけ彼の教則本に繋がっていく 3 人（ヘルマン・ベーレンス Hermann Berens(1826-1880)、フェルディナンド・ボナミーチ Ferdinando Bonamici(1827-1905)、イジドール・フィリップ Isidor Philipp(1863-1958)) の教則本と、ヴィットゲンシュタインの教則本を比較検討し、彼の訓練集や練習曲集、編曲集の特徴を見出す。

最後に、彼の残した教則本の各巻が、難易度や技巧においてどのような位置付けにあるのか、そして何故左手のためのピアノ作品を委嘱することになったのか、を明らかにしてみたい。

第 1 章 左手のためのピアノ作品の歴史

第1節 18世紀後期(最初期)

Th.エーデルと D.パターソンの先行研究であげられている左手のために書かれた作品リストを基にして、最初期のものから P.ヴィットゲンシュタインの誕生に至るまでの作曲家を数えてみると、約 200 人の作曲家によって左手のための作品が生み出されていたことが分かった。第1章では、左手のための作品がどのような目的で書かれ、発展を遂げているかを明らかにするために、それらの中で主要な作品と作曲家数名に焦点をあて時代を追って見ていきたい。

まず、最初期の作品であるが、最も古い例はカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach(1714-1788)のものである。J.S.バッハの息子たちの中でただひとり C.Ph.E.バッハだけが左利きで、弦楽器が不得手であったことから鍵盤楽器に傾倒したとされており、このことが作品着手のきっかけとなった可能性がある。この《右手あるいは左手のみのためのクラヴィーア曲 作品 117-1 Klavierstück für die rechte order linke Hand allein¹ W117-1》は 1770 年より前に書かれており単純な単旋律で構成されているため、教育のための小品という印象を受ける。作品の題名からも分かるように、この作品は左右どちらの手でも奏することが可能とされる、現存する最古の片手作品である。

【譜 1: C.Ph.E バッハ 《右手あるいは左手のみのためのクラヴィーア曲 作品 117-1》
第 1-4 小節】



しかしながら片手作品(とりわけ左手のための作品)は、この後しばらく書かれることはなかった。

第2節 19世紀前半

「左手のために」と明確に記述してあり現在確認できる最初期の作品としては、ドイツの作曲家・ピアニストであるルードヴィヒ・ベルガー Ludwig Berger(1777-1839)が 1820 年に作曲した《12 の練習曲 作品 12 12 Etudes op. 12》の中に 1 曲

¹ 作品の原語名については、ドナルド・パターソンの著書(序論 p.5 の注 10 参照)に表記されたものを原則として採用する。

ある(譜 2)。1817 年、ベルガーは脳卒中にかかり、麻痺で右手が動かなくなったことが主な作曲の動機とみられるが、麻痺になったのちに書かれた左手のための作品は、この第 9 番のみである。C.Ph.E.バッハの作品と比較すると、50 年ほどの間ではあるが単旋律であったものが多声的になっており、それにより大譜表によって記譜されている。途中に短調の部分を含む三部形式で、曲は短く、初級程度である。ベルガーと同様に、ピアニスト又は作曲家自身の右腕が麻痺、負傷などで不自由になることにより左手の作品に着手する作曲家がこれ以降次第に増えていく。

【譜 2: L.ベルガー〈12 の練習曲 作品 12 第 9 番(左手のために)〉第 1-5 小節】

L. Berger, Op. 12 №9.

Andante con moto. $\text{♩} = 66.$

Red. * Red. * Red. * Red. Red. Red. *

ピアノ奏法において、左手の技術向上のための訓練は必要不可欠であり、左手の技術の強化を目的とした練習曲は、ピアノ(両手)作品の誕生と共に生まれている。それを踏まえ、次に続くものとして練習曲 Study を大量に出版したオーストリアの著名な作曲家、カール・チェルニー Carl Czerny(1791-1857)の〈片手のための練習曲 イ長調 Etude for One Hand in A major(作品番号なし)〉と《左手のための 2 つの練習曲 作品 735 2 Etudes² op. 735》(両作品とも作曲年不明)が挙げられる(譜 3、4、5 参照)。前者は C.Ph.E.バッハと同様に一段譜で記譜されており、右手でも左手でも奏することができるが、5 オクターヴを超える広音域のスケールを軸に展開されている。後者は左手のための作品であり、へ音譜表で記譜されているものの、低声部や高声部に旋律を伴う多声体奏法であり、5 オクターヴに及ぶ広音域のスケールやアルペッジョ、和音の素早い移動、トリルなど、様々な技術的要素が曲中に使用されている。これらには表情記号や速度の変更等も指示され、技術の強化と同時に、小品的性格をもって書かれている。

² パターソン(Patterson, op.cit. p.78)では、Etudes ではなく Studies となっているが、エーデル(Edel, op.cit. p.50)やニューグローヴ(Mitchell, Alice L., "Czerny, Carl" in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980, vol.5. p.140.)に従って Etudes を採用した。

【譜 3: C.チェルニー〈片手のための練習曲 イ長調〉第 1 小節】



【譜 4: C.チェルニー〈左手のみのための 2 つの練習曲 作品 735 第 1 番〉第 7-9 小節】



【譜 5: C.チェルニー〈左手のみのための 2 つの練習曲 作品 735 第 2 番〉

第 7-9 小節】



チェルニーはこの他に《左手の上達のための 10 の大練習曲 作品 399 10 Grand Studies for the Improvement of the Left Hand op.399》、《左手のための 24 の易しい練習曲 24 Easy Studies for the Left Hand op.718》、《左手のための新教本 Nouvelle école de la main gauche, op.861》(いずれも作曲年不明)の 3 つを出版している³。左手のために、と表記された上記の作品については両手作品でありながら左手の技術に重点を置いたもので、基礎技術の向上を狙ったものとして書かれている。

次に、ドイツの重要なピアノ教育者であるカール・ウィルヘルム・グロイリッヒ Carl Wilhelm Greulich(1796-1837)の作品をみていきたい。彼の師が L.ベルガーであり、彼の作品もベルガーと同様に大譜表で記譜されている点から、左手作品のアイデアを少なからず受けたものと考えられる。《12 の訓練集 作品 19 12

³ この 3 つは、エーデル、パターソンとも掲載されていないものの、ニューグローヴには掲載されていたため、その表記に従った(Mitchell, op.cit., pp.140-141)

Exercices op.19》は、1827 年に作曲され、ヨハン・ネポムク・フンメル Johan Nepomuk Hummel(1778-1837)に献呈された。そのうち前半 6 曲が第 1 巻として《左手到達のための 6 つの訓練集 6 Exercices pour Piano Forte afin de perfectionner la main gauche》となっており、左手のみで演奏できるよう書かれている⁴。〈第 1 番 室内練習曲 ホ長調 Chamber Study in E Major⁵〉は、非常に短い作品で難易度は中程度(譜 6)であり、3 オクターヴの上行スケールやアルペッジョと、旋律を含んだ和音の多声体とでできている。

【譜 6: 〈第 1 番 (左手のみのための)室内練習曲〉 第 1-9 小節】

C.W. Greulich, Op.19.

Grazioso ed assai moderato. $\text{♩} = 54.$

〈第 2 番 練習曲 口短調 Study in B minor⁶〉も短い作品ではあるが、半音階や 10 度の跳躍を含むアルペッジョ、トリルなど技術的要素を多く取り入れており、楽曲としてもかなり高度になっている。

⁴ この作品はパターソンには無く、ルイ・ケーラー Louis Köhler(1820-1886)の《左手のための教本 作品 302 Schule der linken Hand op.302》(1881)と、レイモンド・レーヴェンタール Raymond Lewenthal(1926 - 1988)の《片手のためのピアノ音楽 Piano Music for One Hand》(序論 注 2 参照)に基づいて、3 曲のみがエーデルに練習曲として記載されている。しかし、筆者の入手したグロイリッヒの《12 の訓練集 作品 19》(1827 年、ライプツィヒ ペーターズ社刊)は全 2 巻からなり、第 1 巻が左手のために(6 曲)、第 2 巻が右手のために(6 曲)となっている。本論文では入手したものを基に記載している。

⁵ エーデルにのみ記載されている題名。入手の楽譜には番号のみ。

⁶ 注 5 と同様。

【譜 7: 〈第 2 番 (左手のみのための)練習曲〉 第 1-7 小節】

Con brio e mobilità. ♩ = 104.

〈第 5 番 滑らかな練習曲 嬰へ短調 Velocity Study in F-sharp minor⁷⁾〉は、単旋律で指を滑らかに運ぶことを目的とした練習曲である。短い作品であり、同じ指使いによる類似した音型を繰り返しているが、徐々に音域が広げられているため、指間を伸張させる必要がある。難易度は中程度のものである。

【譜 8: 〈第 5 番 (左手のみのための)滑らかな練習曲〉 第 47-52 小節】

diminuendo

グロイリッヒの作品 19 は、出版された当初は訓練集という名がつけられているものの、左手の技術向上を図ると同時に、エーデルが表記した(小品的な)練習曲の性格を伴うものであることが分かる。

⁷⁾ 前頁注 5 と同様。

フランスで最初に左手のための作品が生まれたのは、ピアニストで作曲家でもあったシャルル・バラント・アルカン Charles Valentin Alkan(1813-1888)が、1838年に書いた《3つの大練習曲 作品76 3 Grand Etudes op.76》の第1番〈ファンタジー 変イ長調 Fantaisie in A-flat〉(1838~1840頃)である⁸。アルカンは、修道者であったため公の場では演奏しなかったものの非常に高い演奏技術を持っており、ショパンやリストからも敬服されていた。また、非常に難易度も高く、長いピアノ作品を書くことでも知られている。出版社によって異なるが、おおむね大譜表で記譜される。左手のみの作品においては演奏時間が圧倒的に長く(約10分)、7オクターヴもの広音域を使用し、高速のトレモロや重圧な和音でのアルペジオなど高度な演奏技術を要するこの作品は、左手のための作品の中でも最初のヴィルトゥオーゾ作品の1つに挙げられる。

【譜9: Ch.V.アルカン〈ファンタジー 変イ長調 作品76 第1番〉第11-13小節】

チェコとドイツでピアニストとして活躍した、アレクサンダー・ドライショク Alexander Dreyschock(1818-1869)は、次の2つの作品〈左手のみのための変奏曲 作品22 Variations, pour la main gauche seule op. 22〉(1843)と〈《女王陛下万歳》に基づく左手のみのための大変奏曲 Grande Variation sur l'Air "God Save the Queen" pour la main gauche seule op.129〉(1854前)を書いた(譜10)。1850年代、左手の技巧を駆使した演奏により注目を浴びたピアニストが、このドライショクである。彼は、当時人気であった歌劇作品を左手のみに編曲して自身で演奏し、

⁸ 第1番は「左手のために」、第2番が「右手のために」、第3番が「両手のために」と記載されている。

聴衆に妙技を披露する事によって名声を得た。その 50 年ほど後に、レオポルト・ゴドフスキー L. Godowsky、ベラ・バルトク Béla Bartók などがピアニストとしてデビューする際に自身の左手作品を演奏している記録が残っている。ゴドフスキーを除いて彼らによる左手のための作品は多くはないものの、こうした演奏家たちの活動は当時の作曲家たちの創作意欲を湧きあがらせる出来事であったと予想できる。

【譜 10: A. ドライショク 〈《女王陛下万歳》〉に基づく左手のみのための大変奏曲】

第 43-44 小節】

第 3 節 19 世紀後半

1872 年に初めて指の訓練を目的とした訓練集が生まれる。ヘルマン・ベーレンス Hermann Berens(1826-1880)の《左手のみのための教則本 Die Pflege der linken Hand》(1872)が、それに該当する。この教則本は 46 の訓練集(Exercises)と 25 の練習曲集(Studies)が対になって収められている。これと同様のものとしてフェルディナンド・ボナミーチ Ferdinando Bonamici(1827-1905)の作品 271~273、イジドール・フィリップ Isidor Philipp(1863-1958)の〈左手のための訓練集と練習曲集〉などが挙げられるが、これらの作品は本論文での研究対象であるヴァイトゲンシュタインのものと構成が類似し、比較対象となるため、ここでは紹介にとどめ第 4 章にて内容を詳しく考察していく。

また、19世紀の保守的な作風を貫き、作曲家、ピアニスト、指揮者、教育者として活躍していたカール・ライネッケ Carl Reinecke(1824-1910)は、《左手のためのピアノソナタ 作品 179 Eine Klaversonate für die linke Hand op.179》(1884)を書いているが、この作品はゲーザ・ジチ⁹G.Zichy(1849-1924)の《ソナタ Sonata》(1887)と同様に、左手のためにソナタ形式で書かれた最初の本格的なソナタである。一方の声部を伸ばす、又は休符の間に腕を素早く移動させ、もう一方の声部を弾くことによって、多声的に聴こえるように創意工夫がなされている。なお、第2楽章の冒頭には、“Nemenj rózsám a tarlóra(私の愛する人、行かないでください)”と表記されハンガリー風の旋律で、変奏しながら展開する。

【譜 11: C.ライネッケ 《左手のためのピアノソナタ 作品 179》

第1楽章 第1-4小節】

Allegro moderato. ♩ = 176.

【譜 12: C.ライネッケ 《左手のためのピアノソナタ 作品 179》

第2楽章 第1-6小節】

Andante lento. („Nemenj rózsám a tarlóra“) ♩ = 84.

また、第3楽章はメヌエットで、和音を含んだ旋律と低音との2オクターヴ以上離れた素早い跳躍が特徴である。強弱記号も非常に細かく書かれており、3声

⁹ G.ジチ——p.19 参照

体を意識して書かれているため、腕の素早い移動と声部の弾き分けを必要とする。

【譜 13: C.ライネッケ《左手のみのためのピアノソナタ 作品 179》

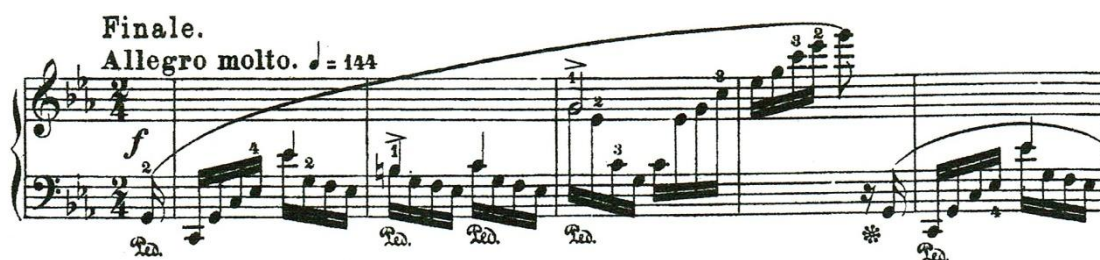
第 3 楽章 第 1-5 小節】



第 4 楽章は、親指(第 1 指)に旋律がある 16 分音符の速いパッセージが続く。途中、ファンファーレ風の和音を奏でるが、再び速いパッセージに戻る。

【譜 14: C.ライネッケ《左手のみのためのピアノソナタ 作品 179》

第 4 楽章 第 1-4 小節】



全楽章を通して旋律部分と低音部分の音域が非常に離れているが、どちらか一方が休符であったり長い音で保たれているため、左手のための作品としては演奏しやすく、高い演奏効果を狙ったものである。楽譜に指示されている表情記号や強弱記号などが多く、演奏表現に関する要求は高い。

ライネッケとも親交のあったヨハネス・ブラームス Johannes Brahms(1833-1897)は、左右の演奏技術を同等にする目的で《51 の練習曲集 51 Übungen für das Pianoforte WoO.6》(1895)を書き(譜 15)、さらには作曲家としての新たな試みとして《5 つのピアノ練習曲集 5 Piano Studies》を出版した。

【譜 15: J.ブラームス 《51の練習曲集》より 2a. 第1-2小節】



とりわけ《5つのピアノ練習曲集》はJ.S.バッハやカール・マリア・フォン・ヴェーバー Carl Maria Friedrich Ernst von Weber(1786-1826)の作品をもとに編曲された作品集である。興味深いのは、まず第2曲目が左手に重点をおいて編曲されている点である。譜16は原曲となるC.M.v.ヴェーバーの〈ピアノ・ソナタ第1番 Piano Sonata No.1〉の第3楽章、対する譜17はJ.ブラームスが編曲した第2曲〈ロンド Rondo〉であるが、16分音符による絶え間ない動きが、右手から左手へと移されていることが分かる。ほぼ曲全体を右手と左手とを左右逆に改編しており、編曲への挑戦とも思われるこの手法はのちの作曲家にも影響を与えている。

【譜 16: C.M.v.ヴェーバー 〈ピアノ・ソナタ第1番〉より 第3楽章

第1-4小節】



【譜 17: J.ブラームス 《5つのピアノ練習曲集》より 第2曲 ロンド

第1-4小節】



続いて、第 5 曲目が J.S.バッハのヴァイオリン独奏作品¹⁰(譜 18)を編曲して書かれた左手のみのための作品〈シャコンヌ Chaconne〉(1877)となっている(《5つのピアノ練習曲》第 5 曲)。この作品は、ブラームス唯一の左手のための作品であるが、原曲であるヴァイオリン・ソロを忠実にピアノへ編曲しており、左手が自然に置ける位置に移され(原曲から 1 オクターヴ下げ)、数か所に音を加えただけのものとなっている(譜 19)。この作品を書いた目的が、右手を痛めたクララ・シューマンのためであることは周知のとおりであるが、その 30 年ほど後にもフランスの作曲家カミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns(1835-1921)が右手を痛めた女流ピアニストに左手のための作品《左手のみのための 6 つの練習曲集 作品 135 6 Études pour la main gauche seule op.135》(1912)を献呈しており(譜 20)、この頃から麻痺やけがによって右手が不自由になることで委嘱または献呈される左手のみのための作品が生まれた。

【譜 18: J.S.バッハ 〈無伴奏ヴァイオリンパルティータ 第 2 番 第 5 楽章 第 1-6 小節】



【譜 19: J.ブラームス 〈シャコンヌ〉 第 1-6 小節】



【譜 20: C.サン＝サーンス 《左手のみのための 6 つの練習曲集》より 第 6 曲 第 1-6 小節】

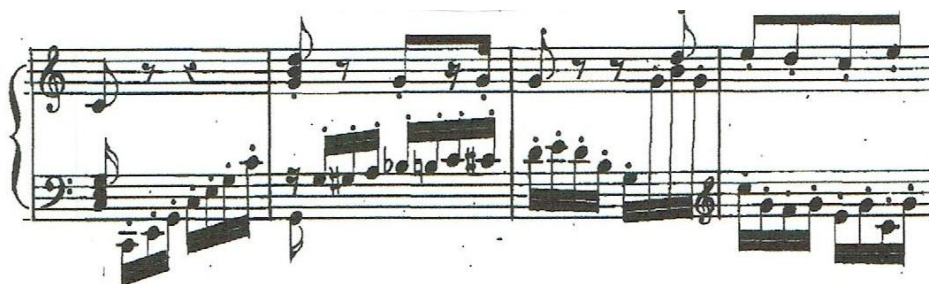


¹⁰ J.S.バッハ 〈無伴奏ヴァイオリンパルティータ 第 2 番 ニ短調 作品 1004 第 5 楽章 Partita no.2 5th movement〉

また、イタリアで左手のピアニストとして有名になったのがアドルフォ・フマガリ Adolfo Fumagalli(1828-1856)である。彼の書いた作品は左手のために書かれたものを含め、G.ヴェルディーや有名な歌劇作品のアリアを編曲したものが大部分を占めている。はじめは、〈左手のための夜想練習曲作品 2 Notturmo-Studio for the Left Hand op. 2〉(作曲年不明)が書かれたが、これ以外の 4 作品 〈G.ドニゼッティ オペラ《ランメルモールのルチア》より〈間もなく私に安息の場を〉による左手のための演奏会用練習曲 作品 18 の 1 Studio da Concerto for the Left Hand based on 'Fra poco a me ricovero' from Donizetti's Opera *Lucia di Lammermoor* op.18 No.1〉、〈G.ヴェルディ オペラ《第 1 回十字軍のロンバルディア人》より〈おお主よ、ふるさとの家々を〉による左手のための演奏会用練習曲 作品 18 の 2 Studio da Concerto for the Left Hand based on 'O Signore, dal tetto natio' from Verdi's Opera *I Lombardi* op.18 No.2〉、〈G.ロッシーニ オペラ《エジプトのモーセ》より〈私は声もでない〉(左手のための) 作品 102 'Mi manca la voce' for the Left Hand from Rossini's Opera *Mosé in Egitto* op.102〉(以上、作曲年不明)、〈G.マイアベーアのグランド・オペラ《悪魔のロベール》による大幻想曲 作品 106 Grande Fantasie sur *Robert le Diable* de Meyerbeer, op.106〉(1855)は、オペラ・アリアからの編曲作品として規模の大きいものとなっている(譜 21)。彼は、細い身体からは想像もできないような強靱な指の力とテクニックを兼ねているとされ(特に左手)、彼が Fr.リストに献呈した作品 106 を自身の演奏会で披露したことにより、左手のピアニストとして注目された。よって、彼の左手作品は 10 歳年上の Al.ドライショクと同様、自身の左手の妙技を誇示するために作り出されたものである。

【譜 21: 〈G.マイアベーア《悪魔ロベール》による大幻想曲 作品 106〉

第 40-43 小節】



また、ハンガリーでは古くから続く王家の家系に育ったゲーザ・ジチ伯爵 Count Geza Zichy(1849-1924)が、左手のピアニストの第一人者として活躍した。5 歳からピアノを始め、ある程度の才をのぞかせていたが、当時の師は彼の左手の技術に関して手を焼いていた。15 歳の時、狩猟に出かけた彼はライフル銃弾が誤って

右腕に当たり、肩下を切断する手術を受けた。その後、苦悩と苦痛に打ちひしがれた彼だが驚くほど早く日常生活で左手を使用することに慣れた。ほとんどピアノに触れない日々が生活が数年続いたある日、1875年(26歳)に転機が訪れる。Fr.シューベルトの歌曲〈魔王 Der Erlkönig〉の一部を編曲し演奏した際、それを聴いたリストが感銘を受け、若いジチが編曲した《6つの練習曲集 6 Etudes》(1885年頃)の出版を支援し、序文を書いた(その中の1曲に譜22の〈魔王〉がある)。それを機にジチは左手のピアニストとしての業績を上げていく。既に、ヨーロッパで片手のピアニストとして前出のドライショクやフマガッリが名を馳せていたが、左手のみを使用するピアニストとしては初めての功績であった。ただし、ジチは大戦負傷者への慰安演奏などを積極的に行ったため、自身の演奏を録音することはなく、彼の業績や楽譜などもほとんど残されていない。左手の作品の新しいジャンルである《ソナタ》(1887)や《左手のためのピアノ協奏曲 変ホ長調 Piano Concerto in E-flat for the Left Hand》(1895)は、彼の演奏用レパートリーとして書かれたものである。

【譜22: G.ジチ《6つの練習曲集》より 第6曲 魔王 第1-9小節】

Vite.

PIANO.

f

Pod.

p

Pod.

f

Pod.

第4節 20世紀前半からヴィットゲンシュタインの登場まで

これまでの経緯を振り返ると、左手のための作品が書かれる目的は大きく4つに分けられる¹¹。1. 指の訓練を含む教則本として発展していくもの、2. 左手の技術の誇示を目的として書かれたもの、3. 作曲家、または演奏家が、5本のみという制約の中でも音楽的な作品にすべく自身の創作力に挑戦したもの 4. 自身や友人の(右手の)けがや麻痺が要因となって生まれたもの、である。

20世紀に入り、左手のためのピアノ作品は多種多様になる。前出のジチを皮切りに、オーストリアの作曲家ヨーゼフ・ラーボル¹² Josef Labor(1842-1924)は、左手のピアノとの室内楽作品や、協奏曲作品を書いた。彼の書いた左手作品は、すべてヴィットゲンシュタインの委嘱によるものであり、左手のための協奏曲《ピアノ(左手のみ)とオーケストラのための変奏曲形式の小協奏曲 Concert Piece in the Form of Variations for Piano Left Hand and Orchestra》(1915)をはじめ、1917年には《小協奏曲 へ短調 Concert Piece f minor》などのオリジナル作品を生み出した。また、《ピアノ(左手のみ)とヴァイオリンのためのソナタ ホ長調 Sonata for Piano and Violin in E major》(1916)や、《ピアノ(左手のみ)とクラリネット、チェロのための三重奏曲 ホ短調 Trio for Piano(Left Hand), Clarinet and Cello》(1917)、《ピアノとチェロのためのソナタ ハ長調 Sonata for Piano and Violoncello in C major》(1918)《ピアノ、フルート、オーボエ、ヴィオラ、チェロのための五重奏曲 Quintet(Divertimento) for Piano, Flute, Oboe, Viola and Cello》(作曲年不明、1932年初演)などの室内楽作品も生まれ、これらは依頼主であるヴィットゲンシュタインの演奏により初演された。これ以降、左手のためのピアノ作品は、著名な作曲家、または(あまり有名ではないが)ヴィットゲンシュタインの莫大な財産を目当てに彼に作品を献呈したものによって独奏作品以外の

¹¹ エーデルの先行研究による目的にも、技術の発展、けが、作曲上の挑戦、妙技の誇示による4つが挙げられている。(Edel, op.cit., pp.3-16.)

¹² J.Labor: ウィーンで活躍したピアニスト、オルガニスト、作曲家。チェコのホロヴィッツ生まれ。3歳で天然痘によって失明し、ウィーンの盲学校で教育を受けたのち、ウィーン音楽院でピアノとオルガンを学ぶ。一時期はドイツ北西部のニーダーザクセンに住み、そこでハノーファー王ゲオルク5世の宮廷オルガニストとなった。シェーンベルクやアルマ・マラーナなどを育てた彼は、ヴィットゲンシュタイン家付きの作曲家であり、音楽顧問であり、一家の施しの受け手、友人、哲学面や精神面での全面的な導師であった。パウルと、その弟ルードウィヒに音楽理論を教えたほか、よき相談相手となり、パウルが右手を失ったのちも左手の作品を初めて委嘱した人物である。

演目が誕生する。よく知られている代表的な作品が、フランスの作曲家であるモーリス・ラヴェル Maurice Ravel(1875-1937)の《左手のための協奏曲 Concerto pour la main gauche》(1930)である(譜 23)。ラヴェルとヴィットゲンシュタインとの関係については、次章第 1 節で触れる。

【譜 23: M.ラヴェル 《左手のための協奏曲》 第 33 小節】

The image shows a musical score for the left hand of Maurice Ravel's 'Concerto for the Left Hand', measures 33-35. The score is written for a solo left hand in G major, 4/4 time. It features a 'SOLO' section starting at measure 33 with the tempo marking 'a piacere'. The music is marked 'ff' (fortissimo) and includes an '8 b.' (ottava bassa) instruction. The piece concludes with an 'Accelerando' marking and a final cadence.

最後に、ポーランドに生まれアメリカで活躍したレオポルド・ゴドフスキー Leopold Godowsky(1870-1938)が左手のために書いた作品として、《左手のための小品 Suite for the Left Hand》(1929)、《前奏曲とバッハの主題によるフーガ Prelude and Fuga(B.A.C.H)》(1930)、《演奏会曲集 Concert Album》(1930)、《即興曲 Impromptu》(作曲年不明)、《カプリッチョ Capriccio》(作曲年不明)、《インテルメッツォ intermezzo》(作曲年不明)、《エレジー Elegy》(作曲年不明)、《死の練習曲 Etude Macabre》(作曲年不明)、《瞑想曲 Meditation》(作曲年不明)、《ヨハン・シュトラウスによるジプシー男爵より シンフォニック・メタモルフォシスにおける宝のワルツ Symphonic Metamorphosis of the Schatz-Walzer Themes from 'The Gypsy Baron' by Johann Strauss》(1941)、《6つのワルツ詩集 6 Waltz Poems》(1930)が挙げられるが、彼を一躍有名にしたのが《ショパンの練習曲に

基づく 53 の練習曲集 53 Studies on Chopin's Etudes(5 vols.)》(1893-1914 頃)である。主に左手の技術鍛錬のために書かれており、かつて J.ブラームスが試みた技巧的パッセージの右手から左手への転換(譜 16、17 参照)と同様に、「冗談(おふざけ)Badinage」と記された左右で異なる 2 曲の同時演奏(譜 24)などが挙げられるが、中でもショパンの練習曲作品 25 の 6、作品 25 の 8、作品 25 の 11、新しい 3 つの練習曲第 3 番以外の練習曲 22 曲が左手のみのための練習曲へ改編されている。また元となる原曲と調を変え、更に難易度が高くなった作品も多い(譜 25、26)¹³。速度表記やフレージング、細かいペダリングや、特に緻密に練られた指使いを見ると、彼が優れたピアニストであることが分かるだろう。ヴィットゲンシュタインは、このゴドフスキーの練習曲集の中の数曲を、自身の演奏会で披露している記録が残っており、彼の作品を気に入り参考にしていたようである。

【譜 24: L.ゴドフスキー 《ショパンの練習曲に基づく 53 の練習曲集》より
第 47 番 第 1-2 小節】

Op. 10 N° 5 & Op. 25 N° 9
Badinage 「冗談」の意

N° 47 Vivace gioiviale (♩ = 92-104)

p leggiero

※譜 24 は、両手作品である。

¹³ 次頁譜 25(ショパンの原曲)は、変ホ長調で書かれているのに対し、譜 26(ゴドフスキーのもの)はイ長調で書かれている。旋律は同じように辿ってはいるものの、下のアルペッジョの部分は多少省略されている。

【譜 25: Fr.ショパン 練習曲 作品 10 の 11 第 1-2 小節】

Allegretto. ♩ = 76.

作品10の11
(両手作品)



変ホ長調 Ped. * Ped. *

【譜 26: L.ゴドフスキー 《ショパンの練習曲に基づく 53 の練習曲集》より
第 21 番 第 1-2 小節】

Allegretto sostenuto ♩ = 58-66 表情記号、奏法を記載
molto tranquillo, dolcissimo e sempre arpeggiando

(左手のみの
作品)



Ped. Ped. (Ped.) Ped. (Ped.) Ped. (Ped.) Ped. (Ped.) Ped. (Ped.) Ped.

イ長調 細かいペダリングの指示

「ピアニストの中のピアニスト」との異名を持つ L.ゴドフスキーの作品は、技術向上を狙うと同時に彼自身の作曲上の工夫や挑戦が至る箇所に見られる。彼の作品は、現代の辣腕なピアニストでさえ演奏困難と言われるほどの難技巧であるが、作品自体はそれほど評価されていない。しかし、彼は自身の挑戦を試みた小品を弟や友人に献呈しており、このことも左手作品(練習曲集)が生まれるきっかけとなったであろう。

ゴドフスキーが練習曲集を編纂していた頃、ヨーロッパでは第一次世界大戦が勃発し、激しい地上戦が繰り広げられた。兵役中に利き腕となる右手を負傷する事例は多く、当時ピアニストとして活動していた者たちも、その犠牲となっていた。のちに左手のピアニストとして名を馳せる、パウル・ヴィットゲンシュタインもその一人である。左手作品の歴史を見ていくと、1920年以降、左手のための規模の大きい作品が次々と生まれているが、その大きな要因としては、ヴィットゲンシュタインの委嘱活動が挙げられる。その流れは創作意欲を掻き立てられた他の作曲家にも触発されていくこととなった。次章では、彼の生涯と彼にまつわる左手のための作品に注目していきたい。

第2章 ヴィットゲンシュタインの生涯と作品

第1節 生涯

この章では、ヴィットゲンシュタインの生涯について、家系、性格、ピアニストとしての活動、他の作曲家・芸術家とのつながり等、彼の音楽活動に関連するものを中心に論述する⁵。なお、この章ではヴィットゲンシュタイン家の他の兄弟と区別するためにパウルと記載する。

1. パウルの誕生からデビューまで

実業家である父カール Karl と、妻レオポルディーネ Leopoldine の間には 9 人の子供がおり、パウルは第 8 子 4 男として 1887 年 11 月 5 日ウィーンにて誕生した。当時のヴィットゲンシュタイン家はウィーン上流階級の一家で大金持ちであり、貴重な絵画や骨董品、有名作曲家のオリジナル自筆譜などのコレクターでもあったことから、芸術家、企業家なども多く屋敷に出入りしていた。有名な音楽家では、ブラームス、クララ・シューマン Clara Josephine Wieck-Schumann (1819-1896)、ヨハン・シュトラウス Johann Strauss(1804-1849)、マーラー Gustav Mahler(1860-1911)などと親交があり、ヴィットゲンシュタイン邸の音楽室では彼らを招いた演奏会が頻繁に行われていた。音楽と自然に親しんでいたヴィットゲンシュタイン家の 4 男パウルは、幼いころよりコンサートピアニストになることを決意し、母の教えのもと練習に勤しんでいた。父カールは、自分が築きあげた鉄鋼や軍需品、銀行などの巨大事業において、息子たちにも大成させることが一家の幸せである、という考えの持ち主であり、特に音楽を職にしたいと希望するパウルに対して激しく反対していた。当時のパウルのピアノ演奏は大雑把で偏執狂的だったため、彼の家族はピアニストへの道を諦めるよう説得したものの、パウルがその意志を変えることはなかった。Fr.リストと並ぶ超一流のピアノ教師であったテオドール・レシエティツキ Theodor Leschetizky⁶(1830-1915)に習うこと

⁵ パウルの生涯に関する文献において下記を参考にした。

Flindell, E. Fred. "Patron and Pianist". *Music Review*, vol.32, 1971.
pp.107-127.

Waugh, Alexander. *The House of Wittgenstein: a Family at War*.

New York: Doubleday, 2008. 333p. (アレグザンダー・ヴォー『ウィットゲンシュタイン家の人びと：闘う家族』塩原通緒訳、中央公論新社、2010. 461p.)

⁶ Th.レシエティツキ——ウィーンで活躍したピアノ教師、作曲家、ピアニスト。ポーランド生まれ。父親から音楽教育を受け、9歳でピアニストとして舞台に立つ(神童として有名になる)。まもなく一家はウィーンに移り、ウィーン音楽院でC.ツェルニーに教えを乞う。18歳にはウィーンで有名なピアニスト、指導者になった。(次頁に続く)

を望んでいたパウルは、その助手であるマルヴィーン・ブレ Malvine Brée(生没年不明)に 10 歳から教えるを受ける。

1910 年 9 月、兵役を済ませたパウルは M.ブレ夫人から、レシエティツキに弟子入りするためのオーディションに推薦され、晴れて弟子入りする。パウルの演奏を聴いたレシエティツキは彼に対し「偉大な鍵盤粉碎者」と呼んでいたが、演奏家としての将来には高い期待を寄せていたため、気難しく激しやすいパウルの性格にもかかわらず、師弟の関係は順調に固い友情へと変化していく。

パウルの人生において、父親代わりの役目を果たしたもう一人の人物として、盲目の作曲家 J.ラーボル(p.21 注 9 参照)が挙げられる。彼は、ヴィットゲンシュタイン家付きの作曲家であり音楽顧問であり、良き相談相手でもあった。このラーボルも後にパウルのために左手の作品を創ることになる。

当時のオーストリア人は、良い音楽は成熟した芸術家によって演奏されなければならない、という見解をもっていた。若者の能力をなかなか信用しようとしないう傾向にあり、パウルのソロ・デビューも 26 歳と随分遅いのは、そうした理由が一つ挙げられる。もう一つの理由として、彼の家族、特に父親が音楽活動の障害となっていたため、カールがもし存命していればパウルがこの年でデビューすることはおそらくなかっただろう。パウルは(他の)家族の反対をよそに 1913 年 12 月にデビューリサイタルを開いた。親戚、知人をはじめヴィットゲンシュタイン家と関わりのある人々で埋め尽くされたウィーン楽友協会の大ホールでのこの演奏会は、数人の批評家によってそれぞれの新聞や雑誌にとりあげられ、これらの批評は若きパウルに音楽で生活していく自信を与えることになった。

2. 戦傷による苦悩

1914 年に第一次世界大戦が勃発しパウルも徴兵されたが、オーストリア政府や政治的な反共組織などに多額の寄付をしていたパウルは強い愛国心を持っていたため、必要とあらば命を捨てる覚悟さえしていた。ガリツィア(現在のウクライナ南西部を中心とした地域)に送られたパウルは敵陣を偵察している際に、右肘に被弾し、その後意識のないまま運び込まれた野戦病院にて腕を切断する手術を受けた。意識が戻ったころには街は陥落しており、パウルは他の負傷者や看護師とと

(前頁より)1852 年ロシア西部のサンクトペテルブルクに移住。アントン・ルビンシュタイン Anton Rubinstein(1829-1894)との親交を深め、その推薦により 1862 年にサンクトペテルブルク音楽院の音楽学部長になる。1878 年ウィーンに戻り、(同じく C.ツェルニーの弟子である)Fr.リストと並ぶ 2 大指導者として数百人の弟子をとり、現在のピアニストに続く系譜を築いた。

もに戦争捕虜としてロシアに送られた。捕虜となって数か月もの間、ヘウムから
 ミンスク、キエフ、オリョール、モスクワ、ペトログラード⁷、オムスク(表 1 参
 照)へと動かされたパウルが最も苦しんだのは、身体的外傷はもちろんのこと、日
 常生活がままならなくなったという現実であった。しかし、オムスクへ移る頃
 は、かつて持っていた不屈の精神からなんとしてでも故郷に帰ってコンサートピ
 アニストとして再開するという決意を固くしていた。

パウルは、記憶していた両手のオリジナル作品を、左手のみで奏するための方
 法を模索していた。同時代の作曲家兼ピアニストの L.ゴドフスキーが約 10 年前
 にショパンの両手作品(練習曲)の編曲を行っており、その中で左手作品の編曲を
 も成し遂げているのを知っていたパウルは、どのようにしたら左手のみで弾ける
 よう編曲できるか、その自分なりの方法を探るべく収容所の木箱をピアノに見立
 てて指を打ちつける日々が続いたという。1915 年 1 月、デンマーク領事館の善
 意によりピアノがある収容所(オムスク市内の古いホテル)へ移されたパウルは、
 自分がレシェティツキの下で学んでいた暗譜している両手作品を、できるだけ多
 く編曲して左手のみで演奏できる曲に仕上げる作業を始める。この作業の結晶が
 後々パウル自身によって出版される《左手のための教則本 School for the Left
 Hand》(1957)の第 3 巻である。この後、様々な陰謀事件の災難や、薄気味悪い戦
 争捕虜を人目のつかないところへ排除すべきというオムスク市民の要望が重なっ
 て「死の家」と呼ばれるオムスク市内の要塞クレポストに移送させられた彼は、数
 か月も陰鬱な生活を送ることになった。ようやく捕虜交換の審査に通ったパウル
 は、1915 年 11 月(約 1 年 3 ヶ月ぶり)ウィーンに帰還した。

【表 1】



⁷ 1914 年から 1924 年までの名称。現在のサンクトペテルブルクにあたる地域。

3. 片腕のピアニストの誕生

パウルの不運は続き、1916年の初めには、浴室で転倒し指を骨折する怪我を負った。幸いにも、その怪我は2ヶ月半後には快復し、内輪だけの演奏会を開くまでに至った。ウィーンに戻ってからの1年間、パウルはかつての教師M.ブレの助言を受けながらも、ほぼ独学で左手のみの練習に打ち込んだ。パウルが演奏家になることを決して諦めなかったのは、右手が無くても左手だけでピアニストとなれる、という手本を見せたG.ジチの存在であろう。ジチと面識があったかどうかは定かではないが、彼は第一次世界大戦で手足を失くした多くの負傷兵に心を痛み、そうした人々のための助言本を書いており、パウルはそれをロシアにて受け取っていたようである。並々ならぬ努力と決意を持って練習に取り組み、同年12月に「左手のピアニスト」として公の場で再デビューを果たした。ピアニストとしてパウルが独自に生み出したペダリングと指使いは、手を2つ、ないしは3つ4つも使って弾いているかのように錯覚させる効果を狙っており、彼の著書である《左手のためのピアノ教則本》の序文内にも論述されている。それらについては次節で考察していく。

4. 委嘱活動

1915年4月、パウルが母レオポルディーネにあてた手紙に「ヨーゼフ・ラーボルに左手用のピアノ協奏曲を作曲するよう頼んでほしい」と書いており、喜んで依頼を受けたラーボルによって約2ヶ月後の6月に《小協奏曲 *Konzertstück*》が完成した。パウルがその作品に目を通したのは結局彼がウィーンに戻ってきてからになったが、この珍しい試みの初演は1916年3月ヴィットゲンシュタイン邸にて2台のピアノにより行われた。

以来、ラーボルは次々と新しい作品をもってきたが、ラーボルの作品だけで演奏活動していくことに限界を感じ不安に思っていたパウルは、1918年8月から約3年間公での演奏をやめ、演奏会で弾ける曲を増やすべく左手のために書かれた演奏用作品を探す。しかし、ヨーロッパ各国の楽譜店や図書館を手当たり次第調べた結果、左手のための作品はわずかであり、なおかつ古臭い作風のドライシヨクや、好事家のようなジチの作品(彼の気概には感銘を受けていたが)など、凡庸な作品ばかりでパウルを落胆させた。ならば、と自らベートーヴェンやメンデルスゾーンの両手作品を編曲してみたものの、多くの労力がかかる上に、両手作品ほど良いものに出来なかったため、彼は自身の莫大な財産をもって偉大な作曲家に左手のための作品を委嘱することを決意する。

1922年より、ドイツの作曲家・指揮家・ヴィオラ奏者であるパウル・ヒンデミット Paul Hindemith(1895-1963)、オーストリアやアメリカで活動したエーリヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold(1857-1957)、オーストリアの作曲家フランツ・シュミット Franz Schmidt(1874-1939)、ハリコフ(現ウクライナ)のピアニスト・作曲家セルゲイ・ボルトキエヴィチ Sergei Bortkiewicz(1877-1952)に声をかけ、多額のアメリカドルを報酬として左手のためのピアノ協奏曲を書くよう頼んだ。また1924年にはリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss(1864-1949)、1929年にはラヴェル(1875-1937)に、1930年にはセルゲイ・プロコフィエフ Sergei Prokofiev(1891-1953)に委嘱し、結果数々の左手のための協奏曲が有名作曲家たちによって生まれた。その高額な報酬と引き換えに手稿譜、独占演奏権⁸を受け取ったパウルは、これらの珍しい作品の上演を希望するプロモーターに誘われ、ヨーロッパ中のコンサートに引っ張りだことなった。これこそ、彼の望んでいた演奏家、左手のピアニストとしての活動であった。こうしてパウルの作品委嘱計画の成功は、多くの若い作曲家にも刺激を与え、われ先にと左手用の楽曲を売り込んでくるようになる。

5. その他の活動

パウルは第一次大戦での武勇を認められ、軍事勲章を受け昇進する。捕虜交換の審査の際に警告を受けたにもかかわらず、愛国心が強かったパウルはその後もオーストリア軍に多額の寄付をし、1918年まで軍務に携わる。退役の理由は不明だが、その頃からパウルは委嘱活動やコンサート、教職、音楽批評家などの活動を始めていることから、音楽活動がうまくいっていたようである。

しかし、死後の彼の評判は弟のルードヴィヒに劣っている。それは、彼が自らの強硬な意見や都合により、委嘱された作品を勝手に改編したため、のちに作曲家自身に激怒されたことが大きく影響している。実際、P.ヒンデミットやS.プロコフィエフの作品は、生涯独占演奏権を条件に依頼したにもかかわらず、曲が理解できないという理由から演奏しなかった。この2曲であるが、プロコフィエフのものは1956年当時のベルリン放送管弦楽団、S.ラップ Siegfried Rapp(1917-1977)のピアノにより初演、ヒンデミットのものは所在不明とされていたものが近年発掘され、2004年末ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、S.ラトル指揮、L.フライシャー(p.4注5参照)のピアノで初演された。ウィーンの芸術的伝統に深く関与するところのあった家に生まれつき、常に一流の芸術に触れながら成長してきたパウルにとって、ジャズや近代音楽の類は異質なものにしか感じられな

⁸ ラヴェル《左手のための協奏曲》の演奏独占権は1936年まで。その他の作品も概ね契約日から5年間の演奏独占権を要求していた。

ったであろう。1932年 M.ラヴェルへの委嘱作品である《左手のためのピアノ協奏曲》の初演をラヴェルの指揮で行った際、パウルが楽譜通りに演奏しなかったため、激怒したラヴェルは二度とパウルと演奏することはなかった。また、パウルが唯一残した録音の出来があまりよくないため演奏自体評価されていない。しかし、彼が行った左手作品に対する活動、とりわけ委嘱活動は現在の左手作品普及の大きな要となっている。

6. アメリカでの生活と晩年

パウルは、1934年10月にアメリカへ演奏ツアーに出かけている。ボストン、ニューヨーク、デトロイト、クリーブランド、ロサンゼルス、モントリオールでの演奏会を終え翌年の2月にウィーンに戻った。アメリカに滞在する間にも、パウルは Fr.シュミットの新しい協奏曲の準備を進め、帰国してまもなく楽友協会にて彼の《ピアノ協奏曲第2番》を初演している。その後もパウルの演奏家としてのキャリアは順調といえ、アメリカにも呼ばれるほどになった。しかし、故郷オーストリアで、彼ら一家はナチスの迫害を受け、逃れるようにアメリカに亡命した。やっとのことでアメリカの市民権を得たパウルは、アメリカを中心に晩年近くまで演奏旅行を行っていたとされる。彼が亡くなった1961年3月、アメリカ『ニューヨーク・タイムズ』には長文の記事、ロンドンでは『グラモフォン』に指揮者トレヴァーハーヴィー氏によるヴィットゲンシュタインへの追悼文、『タイムズ』に古くからの友人マルガによる追悼文が寄せられた。友人への忠誠心は彼の強烈な個性の一部であった、と書かれたマルガの一文からも分かるようにヴィットゲンシュタインが音楽に対しても交友関係においても心を許すものには異常なまでの愛情と労力とを注ぐ人物であったことが窺える。その一方で対立することも多々あった。兄弟たちとの確執、委嘱依頼した作曲家や、その周りにいる人物との意見の不一致などが起因し、彼の死後の評判は生前と比べると著しく低い。そんな彼の当時の演奏を窺える唯一の資料として、1937年に W.ヴァルター指揮のもと演奏されたラヴェルの協奏曲、自身の編曲によるシャコンヌの録音が残っている。ラヴェルのものは、彼の独自の改編(特に低音)が加えられているため、演奏は細かいミスが多く、音が不明瞭な箇所が見られるものの、ポリフォニー的な箇所では実に鮮明な声部の弾き分けを披露しており、それがシャコンヌの録音でより証明されている。一つ一つの音にやや神経質な印象を受けるが、ある時にはフレーズの処理が粗雑な演奏もあったようで、それが彼の特徴でもあり、批判される対象だったといえる。彼は多くの弟子を抱えており、彼らが無償で教えることに充足していたものの、パウルにとって演奏活動がやはり一番の自己表明であった。左手のピアニストとして生きるために必要な指の訓練を、彼は自身の研鑽によって考案したのが次節の著書である。

ここでパウルの生涯年表をまとめておく。

<small>パウル (カール・ヘルマン) ヴィットゲンシュタイン</small> 【表1】 Paul (Carl Hermann) Wittgenstein(1887-1961)生涯年表			
年月日	年齢	生い立ち	
1887年 11月5日		オーストリア・ウィーンにて ヴィットゲンシュタイン家の4男として誕生	
1897年	10歳	(T.レシェティツキTheodore Leschetizkyの助手である) M.ブレMalvine Bréeの弟子になる	
1903年	16歳	オーストリア東部ヴィーナー・ノイシュタット(Wiener Neustadt)の ギムナジウム(gymnasium)入学	
1907年 ～ 09年	20 ～ 22歳	3年強制兵役へ。予備隊の下級将校・騎兵連隊となる	
1910年 9月	22歳	M.ブレの師であるT.レシェティツキの弟子になる	
		ウィーン工科大学に入学、直後ベルリンにて 銀行業の見習いの仕事をする(父カールCarlの強い勧め)	
1913年 1月20日	25歳	父カール、永眠	
	12月1日	26歳	ウィーンにてピアニストデビュー
1914年 2月	〃	グラーツ(Graz)でリサイタル	
	7月	〃	第一次世界大戦勃発。軍に召喚され第6騎兵隊(少尉)。 ガリツィア戦線へ
	8月	〃	ロシア領ポーランド・ザモシチ(Zamość)にて右肘に被弾、 手術により右腕を切断 ロシア軍の捕虜となる (ヘウムChełm→ミンスクMinsk→キエフKiev→オリョール Oryol→モスクワMoskva→ペトログラードPetrograd→オムスク Omskに移送される)
1915年 1月	27歳	オムスク市内のホテル(捕虜収容所として使用)の アップライトピアノで練習再開 (暗譜していた両手のオリジナル作品を左手のみで 奏する練習を始める)	
	3月末頃	〃	オムスク市内の強制収容所(クレポスト)に移送
	6月	〃	パウルの依頼により書かれたJ.ラーボルJosef Labor作曲 《小協奏曲 ニ長調》が完成
	11月8日	28歳	重傷者・身障者を対象とした捕虜交換により、 フィンランドとスウェーデン国境ハパランダ(Haparanda)へ
	11月21日	〃	ウィーンに到着(帰還)、右腕2度目の手術
1916年 1月	〃	〃	浴槽で転倒し、指を骨折
			オーストリア軍に100万オーストリア・クローネを寄付

3月	〃	軍事勲章(第3等級)を授与、中尉に昇格
3月31日	〃	ヴィットゲンシュタイン邸の音楽室にて内輪だけの演奏会 (J.ラーボルの《小協奏曲 ニ長調》を2台ピアノで演奏)
10月	〃	軍事勲章(第2等級)を授与
10月28日	〃	ヴィットゲンシュタイン邸の音楽室にて内輪だけの演奏会 (J.ラーボルの四重奏曲、 F.メンデルスゾーンの2つの小品を演奏)
12月12日	29歳	ウィーン・楽友協会にて再デビュー(公開演奏)
1917年 初旬	〃	ブロツワフ(Wroclaw)、クラドノ(Kladno)、テプリツェ (Teplice)、ブルノ(Brno)、プラハ(Praha)にて演奏会
3月	〃	ドイツ・シュトゥットガルトの ベートーヴェン・ホールにて公演(ドイツ初公演)
8月	〃	軍に召集、ケルンテン州フィラハ(Villach)の陸軍本部へ配属
9月末	〃	ウクライナ西部の第4陸軍司令本部、通信部へ配属
1918年 3月	30歳	ガルダ湖北岸のリーバ(Riva)に配属(イタリア戦線へ)、 A.v.シーサー将軍の副官となる
8月	〃	陸軍退役
8月～ 1920年	30～ 33歳	公のコンサート生活を一旦やめ、左手のピアノ作品を探す
1921年～	34歳	ソロ、室内楽のリサイタル生活に復帰
1922年 6月	〃	J.ラーボルの80歳を記念し、ウィーンにて1週間にわたる 「ラーボルの音楽の宴」が開催される
6月23日		(J.ラーボルの協奏曲を演奏)
12月～	35歳	有名作曲家などに作品委嘱を開始 (F.シュミット Franz Schmidt, S.ボルトキエーヴィチ Sergej Bortkiewicz, P.ヒンデミット Paul Hindemith, E.コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold にピアノとオーケストラのための (左手用)協奏曲を委嘱)
1923年	〃	P.ヒンデミット《管弦楽つきピアノ音楽》完成 (パウルは一度も演奏しない)
1924年 2月2日	36歳	F.シュミットの 《(左手の)ピアノと管弦楽のための ベートーヴェンの主題による協奏変奏曲》を初演 (作曲委嘱の成功により、若い作曲家が左手用の楽曲を 売り込みにくるようになる)
9月	〃	E.コルンゴルトの《ピアノ協奏曲 ハ長調》を初演
	〃	R.シュトラウス Richard Strauss に作品を委嘱

1925年 2月	37歳	E.シュットEduard Schüttの 《ピアノとオーケストラのためのパラフレーズ》を初演
1926年 6月3日	38歳	母レオポルディーネLeopoldine、永眠
1928年 1月15日	40歳	ベルリンにてR.シュトラウスの《パンアテネの大祭》を初演 (酷評を得る)
3月	〃	ウィーンにてR.シュトラウスの《パンアテネの大祭》を演奏 (大絶賛を浴びる)
〃	〃	H.ガルHans Gàlの《四重奏曲》初演
1929年 1月11日	41歳	S.ボルトキエーヴィチの《ピアノ協奏曲 第2番》を演奏
	〃	M.ラヴェルMaurice Ravelに作品委嘱
	〃	弟ルードウィヒLudwigの友人である R.コーダーRudolph Koderを最初の弟子にする
1930年	42歳	S.プロコフィエフSergei Sergeevich Prokofievが 作品委嘱に合意
1930年 6月～7月	42歳	ロシアへ演奏旅行 (モスクワMoskva、レニングラードLeningrad、バクーBaku、 キエフKyyiv、ハリコフK'har'kovなどのホールにて演奏)
1931年	43歳	ウィーンの街頭で転倒し、大腿部骨折
9月		S.プロコフィエフの《ピアノ協奏曲第4番》完成 (パウルは一度も演奏しない)
	〃	無給で新ウィーン音楽院のピアノ教授に就任
1932年 ～	〃	《新ウィーン・ジャーナル》の音楽批評の手伝いを無償で始める
1月5日	44歳	ウィーン・楽友協会にてM.ラヴェルの《左手のための協奏曲》を初演
1933年 1月17日	45歳	パリ・プレイエルホール(Salle Pleyel)にて M.ラヴェルの《左手のための協奏曲》を演奏(ラヴェル指揮)
1934年 4月	46歳	イタリア・フィレンツェにて 国際現代音楽協会の音楽祭に参加 M.ラヴェルの《左手のための協奏曲》を演奏
9月	〃	のちに妻となるヒルデHildeが、 新ウィーン音楽院のピアノ科に入学
11月	47歳	アメリカ・ツアーへ (ボストンBoston、ニューヨークNew York、デトロイトDetroit、クリーブ ランドCleveland、ロサンゼルスLos Angeles、モンリオール Montreal)
1935年 2月2日	〃	ウィーンに帰国
2月9日	〃	ウィーン・楽友協会にてF.シュミットの《ピアノ協奏曲第2番》を初演

5月24日	〃	ヒルデとの間に娘エリーザベトElisabethが誕生
1936年	48歳	ザルツブルグ音楽祭にて演奏
1937年 3月10日	49歳	ヒルデとの間に次女ヨハンナJohannaが誕生
	〃	(過去の血統から)ユダヤ人とみなされ、 ナチス政権の反ユダヤ政策の対象とされる
1938年 3月11日	50歳	愛国主義者の容疑で逮捕、新ウィーン音楽院を解雇される
11月	51歳	ヒルデと娘2人、家政婦が短期ビザでスイス入国
12月	〃	アメリカ音楽界からの特別な計らいによりアメリカに亡命 (パウルのみ) (クリーブランド管弦楽団の首席指揮者 A.ロジンスキArtur Rodzinskiから共演の誘い) (デイヴィット・マネス音楽院ウェストチェスター校からの 無給の教職の誘い)
1939年 ~	〃	アメリカ・ニューヨークにて、 オーストリアのナチス政権を転覆させるための組織 「オーストリアン・アクション(亡命者組織)」に加盟 アメリカ兵への慰問演奏などの演奏活動を行う
	〃	ヒルデと娘2人、家政婦がキューバ・ハバナHabanaに到着
1940年	52歳	B.ブリテンBenjamin Brittenに作品委託
8月20日	〃	アメリカ観光ビザ切れにより一時出国し、 キューバ・ハバナにてヒルデと結婚
1941年 11月30日	53歳	息子パウル・ジュニアPaul jr.が誕生
1942年 1月16日	〃	B.ブリテンの 《ピアノ協奏曲ディバージョンズ》を初演(フィラデルフィア)
3月13日		B.ブリテンの《ピアノ協奏曲ディバージョンズ》をニューヨークで演奏
1944年 12月	55歳	アメリカ軍の爆撃機により、ウィーンのヴィットゲンシュタイン宅破壊
1946年	58歳	アメリカ市民権取得
1949年 3月	60歳	亡命後初めてウィーンに帰国し、 F.シュミット没後10年記念コンサートに招待演奏
3月14日		F.シュミットの 《(左手の)ピアノと管弦楽のための ベートーヴェンの主題による協奏変奏曲》を演奏
3月19日		F.シュミットの2つのピアノ五重奏曲を演奏
4月	〃	アメリカへ戻る
1957年	69歳	ロンドン・ユニバーサル・エディション社より 《左手のためのピアノ教則本School for the Left Hand》(全3巻)出版
	〃	フィラデルフィア音楽アカデミーから名誉博士号を授与
1961年 3月3日	73歳	永眠

第2節 《左手のためのピアノ教則本》

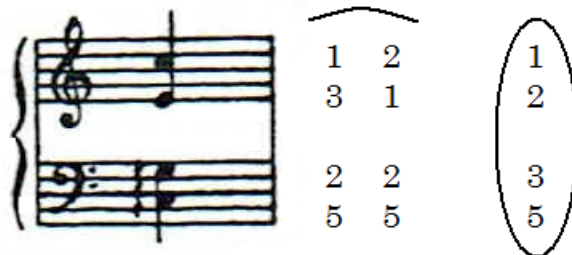
表舞台から半ば引退していたヴィットゲンシュタインは、1957年に唯一の著書である《左手のためのピアノ教則本》全3巻をロンドン・ユニバーサル・エディション社から出版している⁹。第1巻を訓練集 *Exercices / Fingerübungen*、第2巻を練習曲集 *Etudes / Etüden*、第3巻を編曲集 *Transcriptions / Bearbeitungen* とし、題名、序文(3巻とも同文)、内部の注意書きに至るまで全て英語とドイツ語で表記されている。彼は書の初めに「私の師 M.ブレ先生の思い出に」と記載し、序文ではこの教則本について「自身の片腕のピアニストとしてのキャリアの記録である¹⁰」と綴っている。この序文には全3巻における奏法の注意点、運指法や記載された記号の意味、ペダルなどが書かれているため、以下追って見ていくこととする。

「これらの訓練集、練習曲集、そして編曲集は、私の片腕のピアニストとしてのキャリアを積む中で記録されたものである。あるパッセージに使った運指法は、片手で演奏することに慣れていないピアニストにとっては、不思議に思えるかもしれない。しかし、これらの作品を書いてある運指で試してみるよう助言する。これは片腕のピアノ奏法の基本的なルールの基にして、私の経験から立証、選択した運指であるためだ¹¹」

彼は、和音(特に開離型和音)について、一般的な指使いでは用いられない指使いを用いるよう薦めている(例1参照)。

例1)

一般的に使用される指使い



ヴィットゲンシュタインが
提案する指使い

彼の考えた指使いを実践してみると、ヘ音譜表のg音(第3指)とト音譜表のe¹音(第2指)間の6度音程を押さえる際に非常に困難であった。

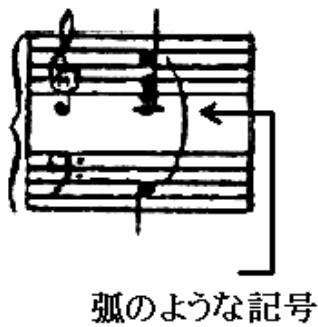
⁹ 筆者の手元にある彼の教則本は1957年に著作権がとられたものであるが、序文の後に訂正 Errata が載せてあるため、初版のものではない可能性がある。

¹⁰ P.Wittgenstein. *School for the Left Hand*. 1957. Preface.

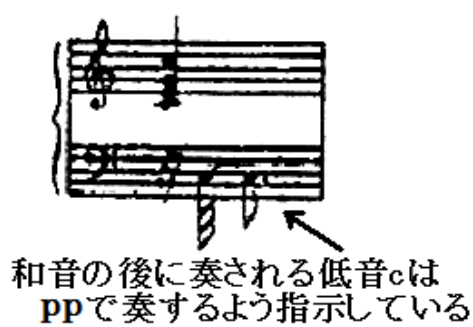
¹¹ 注6に同じ。

しかし、この指使いと手首の回転をうまく使えば素早く和音を鳴らすことができ、分かれた(離れた)和音を片手で弾いているという、いわばデメリットが目立ちにくい利点がある。同じように、彼は以下のような奏法も序文内で要求している。例2の譜面を演奏する際に、我々は通常低音のc音を鳴らした後に上部の和音を弾く。それはピアノの構造上、低音から高音へ移っていく方が倍音を多く鳴らすことができ響きが豊かになるが故である。ヴィットゲンシュタインの場合、弧のような記号(例2)が付加された和音奏法(特に第3巻に多く見られる)の場合は、まず和音(ト音記号の側)を弾いた後ただちに低音をピアノッシモで押さえるよう指示している(例3)。この奏法はダンパーペダル(以下ペダルと称する)を用いて実行することにより、まるで広範囲に及ぶ和音をあたかも同時に鳴らしている(同時に弾いていたかの)ような効果をもたらす、としている。これら2つの奏法は、片腕で奏すること＝ハンディキャップと聴衆に感じられることを極力嫌った彼が考えた独特の奏法である。

例2)

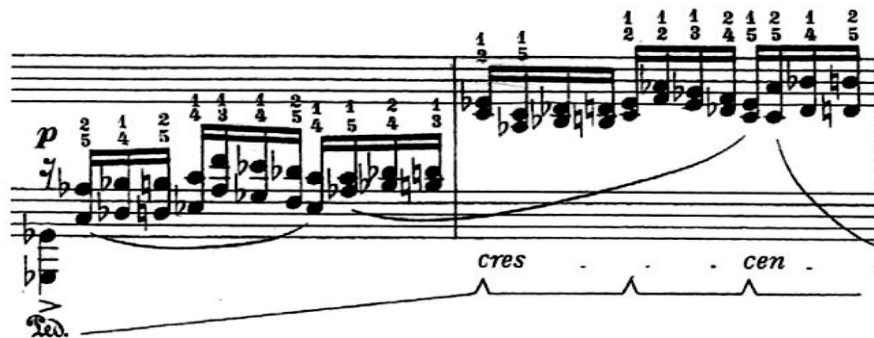


例3)



彼は片手奏法において(多声音楽を演奏する際は特に)ペダル ped. は必要不可欠で、とりわけハーフペダル ped. (ダンパーペダルの半踏み換え)の技術はとても重要であるとし、第2巻と第3巻の楽譜上には細かく指示されている(例4)。

例4)



また、彼は強い音を欲した時に、握りこぶしを使って鍵盤を叩くことが時々あったようだが、これらも楽譜上に「○」と示している(例 5)。また、「✓」と記された箇所は、ふと生じる短い間 pause を空けるよう指示している(例 6)。

例 5)

○ 低音を握りこぶしで叩くよう指示してある箇所

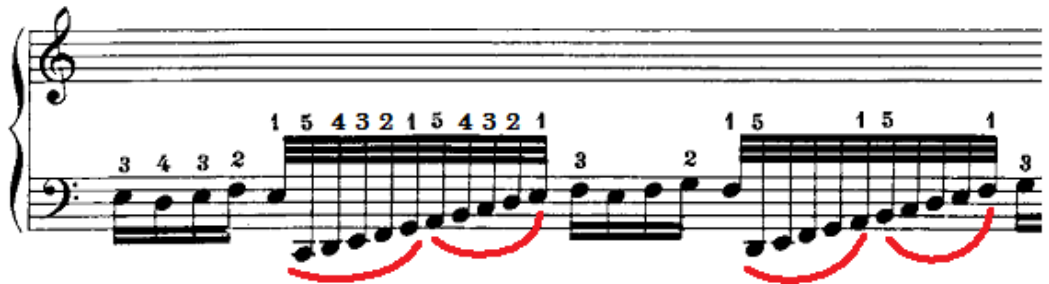
例 6)

第 1 巻(訓練集)は、ヴィットゲンシュタイン自身が左手のピアニストになるために考案し実践したであろう訓練用動機が 190 例ほど挙げられている。訓練集にはもともと技術的な困難を体系化した練習法によって克服する、という特徴があり、指を均等化させる目的がある。ヴィットゲンシュタインのものを大きく分けると、指の技術の訓練 8 例、二重音の訓練 43 例、トリルの訓練 74 例、多声奏法の訓練 63 例、その他 2 例で、さらに大部分の訓練を全ての調に移調して奏するよう書かれており(i.a.k. / d.a.T.¹²)、第 1 巻をマスターするには相当の技術と根気が必要である。

ヴィットゲンシュタインが指定した、特殊な指使いを使う訓練がいくつかある。通常、左手の音階訓練(以下スケールとする)において、白鍵から始まる上行スケールでは主音を第 5 指から始め、第 1 指まできたら次に第 3 指か第 4 指でまたぎ、上行する。下行の場合も第 3 指か第 4 指まできたら第 1 指をくぐらせて下行するものが、もっとも一般的に使用される指使いである。しかし、彼の教則本では、上行において 54321-54321…(指)と、連続して使用するスケール(譜 1*印)が使われていたり、下行において 12345-45 と、第 4 指が第 5 指をまたぐ箇所がある(譜 2*印、例 7)。こうした指使いは、通常用いられる指使いより指と手を収縮させなければならず、手首もより大きくひねる、起こすなどの柔軟性を必要とする(例 8)。

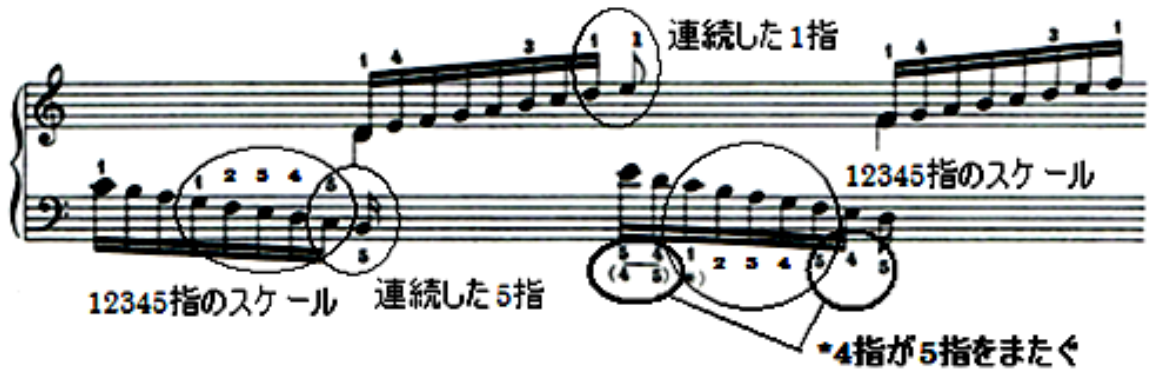
¹² i.a.k.は play in all keys、d.a.T.は durch alle Tonarten zu spielen の略。

【譜 1: 第 1 卷 第 2 番】



*54321 指 特殊な指使いのスケール

【譜 2: 第 1 卷 第 1 番】

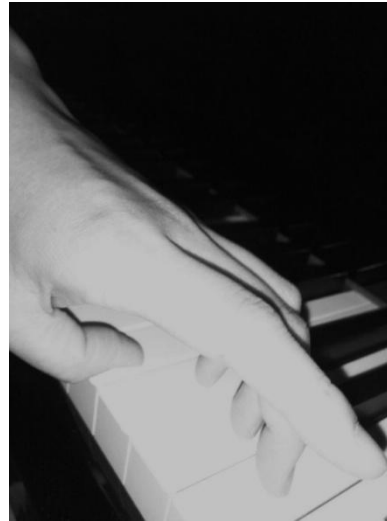
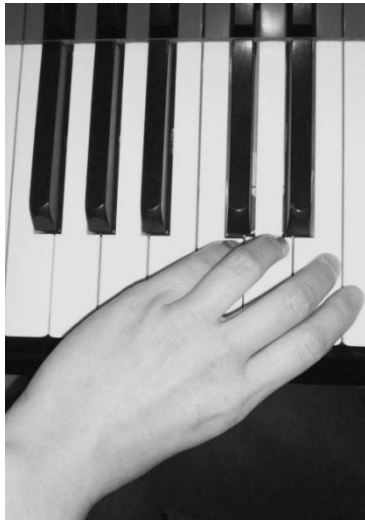


例 7) *印箇所。第 4 指が第 5 指をまたぐ



例 8) 12345 123...指の下行型スケールの例。

第 1 指を第 5 指にくぐらせる際、手首を大きくひねっている。



ただし、こうした指使いを用いたスケールは第 2 巻、第 3 巻の中でも数カ所のみで、連続して取り入れられているのは第 1 巻のみである。

第 2 巻(練習曲集)は、他の作曲家による有名な作品の一部を使用して、ある技術を集中的に訓練するための楽曲が 13 例収められている。しかし、第 1 巻の訂正 (Errata)によれば、第 1 巻 77 ページ下から 82 ページまでに収められている 6 例を第 2 巻に属するように書かれているため、本論文で考察していく第 2 巻の曲目対象は 20 例¹³とする。

第 3 巻(編曲集)は、他の作曲家による作品を、左手用の作品へ編曲したものが 27 曲収められており、これらは左手のピアノ作品として完結しているため、演奏会でも披露できるものである。

その他の特徴については、第 3 章にて明らかにしていく。

¹³ Fr.ショパンによる練習曲 作品 10 の 12 は、技術に応じて 2 通り挙げられているため、それぞれ別個に数えることとする。

第3節 委嘱作品と献呈作品

ヴィットゲンシュタインが右手を負傷した翌年に、自分の師である J.ラーボルに母を通じて初めて左手のための作品を委嘱したことは前出のとおりである。以下、作品リストとして彼が委嘱したものや、彼に献呈または送られてきたものを作曲者の生年順に並べた(表 2)。

【表 2: P.ヴィットゲンシュタインにまつわる委嘱、献呈作品】

1. P.ヴィットゲンシュタインが委嘱して生まれた作品		
作曲者名	作曲年 (出版)	作品名
ヨーゼフ・ラーボル Josef Labor (1842-1924)	1915	左手ピアノとオーケストラのための変奏曲形式の小協奏曲 ニ長調 Concert Piece in Form of Variations for Pianoforte Left Hand and Orchestra ¹⁰
	1916	ピアノとヴァイオリンのためのソナタ ホ長調 Sonata in E major for Pianoforte and Violin
	1916	ピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための ピアノ四重奏曲 第2番 ハ短調 作品6 Piano Quartet no.2 op.6 for Pianoforte, Violin, Viola, Cello
	1917	ピアノとオーケストラのための小協奏曲 ヘ短調 Concert Piece in f minor for Pianoforte and Orchestra
	1917	ヴィオラ、ピアノ、クラリネットのための三重奏曲 ホ短調 Trio in e minor for Viola, Pianoforte and Clarinet
	1919	ピアノ、クラリネット、チェロのための三重奏曲 ト短調 Trio in g minor for Pianoforte, Clarinet and Cello
	1920	ピアノ独奏のための幻想曲 嬰ヘ短調 Fantasy for Piano Solo in f sharp minor

¹⁰ 第1章の注2に挙げたように、外国語表記については D.パターソンの著書 (One Handed)に依拠することとし、これにないものについては T.エーデルの著書(Piano Music for One Hand)や、A.ヴォーの著書(The House of Wittgenstein)、H.ブロフェルト Hans Brofeldt の記事(Piano Music for the Left Hand Alone)を参考にして記載した。

	1923	小協奏曲 第3番 変ホ長調 Concert Piece no.3 in E flat major
	?	ピアノ、フルート、オーボエ、ヴィオラ、チェロのための 五重奏曲(嬉遊曲) Quintet(Divertimento) for Pianoforte, Flute, Oboe, Viola and Cello
リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949)	1924	左手ピアノとオーケストラのための家庭交響曲余録 作品73 Parergon zur Sinfonia Domestica, für Klavier linke Hand und Orchester op.73
	1927	パン・アテネの大祭: パッサカリヤ形式の交響的練習曲 作品74 Panathenäenzug: Sinfonische Etüde in Form einer Passacaglia op.74
フランツ・シュミット Franz Schmidt (1874-1939)	1923	ピアノ(左手)とオーケストラのための ベートーヴェンの主題による協奏的変奏曲 ¹¹ Concertante Variations on a Theme of Beethoven for Piano(Left Hand) and Orchestra
	1926	2つのヴァイオリン、ヴィオラ、チェロとピアノ(左手)のための ピアノ五重奏曲 ト長調 Piano Quintet for two Violins, Viola, Cello and Piano in G major
	1932	ピアノ、ヴァイオリン、クラリネット、ヴィオラ、チェロのための 五重奏曲 変ロ長調 Quintet for Piano, Violin, Clarinet, Viola and Cello in B-flat major
	1934	ピアノ協奏曲 第2番 変ホ長調 Piano Concerto no.2 in E major
	1938	ヴァイオリン、クラリネット、ヴィオラ、チェロとピアノのための 五重奏曲 イ長調 Quintet for Violin, Clarinet, Viola, Cello and Piano in A major
	1938	トッカータ ニ短調 Toccata in d minor

¹¹ ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ「春」の主題による。
ヴィットゲンシュタインは、自身の著作「練習曲集」において、この曲の一部
(オーケストラパート)を改編し、左手のみの練習曲の1例に挙げている。

モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937)	1930	左手のみのためのピアノ協奏曲 二長調 Concerto pour la main gauche seule, D major
セルゲイ・ボルトキエーヴィチ Sergej Bortkiewicz (1877-1952)	1930	協奏曲 第 2 番 変ホ長調 作品 28 Concerto no.2 in E-flat major, op.28
セルゲイ・プロコフィエフ Segej Prokofiev (1891-1953)	1931	ピアノ協奏曲 第 4 番 変ロ長調 作品 53 Piano Concerto no.4 in B-flat major, op.53
パウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963)	1923	ピアノとオーケストラのための協奏曲 作品 29(紛失) Klaviermusik: Konzert für Piano und Orchester, op.29
エーリッヒ・ヴォルフガング・ コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)	1923	左手のためのピアノ協奏曲 嬰ハ調 作品 17 (単一楽章) Klavierkonzerte: Piano Concerto for the Left Hand in C-sharp, op.17
	1930	ピアノと 2 つのヴァイオリンとチェロのための組曲 作品 23 Suite for Piano, two Violins and Cello op.23
ベンジャミン・ブリテン Benjamin Britten (1913-1976)	1940	ピアノとオーケストラのための主題と変奏 作品 21 Diversions on a Theme for Piano and Orchestra, op.21
2. P.ヴィットゲンシュタインに献呈、または送られてきた作品		
アレクシス・ホルンダー Alexis Holländer (1840-1924)	?	左手のみのための 2 つの音詩 作品 69 Two Tone Poems for the Left Hand Alone, op.69
エドゥアルト・シュット Eduard Schütt (1856-1933)	1929	ヨハン・シュトラウスの《ウィーンの森の物語》に基づく 左手ピアノとオーケストラのためのパラフレーズ Paraphrase für Klavier für die linke Hand und Orchester über G'eschichten aus dem "Wiener Wald" von Johann Strauß
モーリス・ローゼンタール Moritz Rosenthal (1863-1936)	1935 以前	左手のみのためのヨハン・シュトラウスの主題による 新しいウィーンの謝肉祭 Neuer Wiener Carneval nach Themen von Johann Strauß (für die linke Hand allein)
	?	グノー《ファウスト》による幻想曲 Fantasie über Gounod's "Faust"

フェリックス・ローゼンタール Felix Rosenthal (1867-1946)	?	左手のための即興曲 Impromptu for the Left Hand
ルドルフ・ブラウン Rudolf Braun (1869-1925)	? (1927)	左手のためのピアノ協奏曲 イ短調 Piano Concerto in a-minor for Left Hand
アーネスト・ウォーカー Ernest Walker (1870-1949)	1931	左手のための練習曲 作品 47 Study for Left Hand, op.47
	1933	ピアノ、クラリネット、弦楽トリオのための 自作の主題による変奏曲 Variations on an Original Theme for Piano, Clarinet and String Trio
	1935	前奏曲 作品 61 Prelude(Larghetto) op.61
レオポルト・ゴドフスキー Leopold Godowsky (1870-1938)	1928	ヨハン・シュトラウスⅡ世の《ジプシー男爵》にもとづく 宝石のワルツの主題による交響的変容 Symphonic Metamorphosis of the Schatz-Waltzer Themes from "The Gypsy Baron" by J.Strauss II
カール・ヴァイグル Karl Weigl (1881-1949)	1924	ピアノ協奏曲 Piano Concerto
ハンス・ガル Hans Gál (1890-1987)	1927	ピアノ四重奏曲 イ長調 Piano Quartet in A major
アレクサンダー・タンスマン Alexander Tansman (1897-1986)	1943	左手ピアノのための小協奏曲 Concert Piece for Piano Left Hand
ノーマン・デムース Norman Demuth (1898-1968)	1947	ピアノ協奏曲 Piano Concerto
	1947	三つの前奏曲 Three Preludes
	1949	ピアノとオーケストラのための伝説 Legend for Piano and Orchestra
ヴァルター・ブリヒト	1933	左手のみのための四つの小品 作品 30 Four Pieces for the Left Hand Alone op.30

ヴァルター・ブリヒト Walter Bricht (1904-1970)	1936	グノー《ファウスト》の動機にもとづく幻想曲 Fantasy on Motives from Gounod's "Faust" WoO ¹² 15
	1937	《こうもり》の主題にもとづく幻想曲 Fantasy on Themes from "Die Fledermaus" WoO 16
	1942	ピアノ、フルート、チェロのための 古いドイツのわらべ歌による変奏曲 Variations on an Old German Children's Song for Piano, Flute and Cello
レオナルド・カッスル Leonard Kastle (1929-)	?	協奏曲 Concerto
ヨーゼフ・ヘルツ Josef Herz (?)	?	左手のための間奏曲 Intermezzo für die linke Hand

1918年に退役し、帰国してからのパウルは1922年4月まで人前での大規模な演奏会をしていない。それを案じて、J.ラーボルは次々と作品をもってきたが、その多くはもともと両手用にかかれたものをパウルの症状に合わせて書き直されたものであった。パウルがラーボルに委嘱した左手のための作品は、1916年12月12日に〈左手ピアノとオーケストラのための変奏曲形式の小協奏曲〉が演奏され、翌年の1917年1月7日には〈ピアノとヴァイオリンのためのソナタ〉と〈ピアノ、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのためのピアノ四重奏曲 作品6〉が披露された。また、1923年(81歳)に作曲した彼の最後の完成作品である〈小協奏曲第3番〉は、同年の11月10日、完成したばかりのウィーン・コンツェルトハウス大ホールでウィーン交響楽団と共にルドルフ・ニリウスの指揮により演奏されている。その後、パウルによる演奏記録が残っているのはラーボルの没後である1932年からで、1932年1月25日に〈ヴィオラ、ピアノ、クラリネットのための三重奏曲〉、1932年3月18日には〈ピアノ、フルート、オーボエ、ヴィオラ、チェロのための五重奏曲〉が演奏されている。

1922年12月から1923年イースター(春)にかけて、エーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold(1897-1957)、フランツ・シュミット Franz Schmidt(1874-1939)、パウル・ヒンデミット Paul Hindemith(1895-1963)などの著名な作曲家と、あまり有名ではない作曲家セルゲイ・ボルトキエーヴィチ Sergej Bortkiewicz(1877-1952)にピアノ(左手のみ)とオーケストラのための作品

¹² WoO 作品番号のない作品

を書いてほしいと頼んだ。パウル自身、ソロ作品よりも協奏曲や室内楽作品の方が片腕(左手)のピアニストとして大いなる成功のチャンスがある、と考えていたためだろう。新ウィーン学派の人々とも交流のあったとされるパウルだが、保守的で重厚な音楽を好み、12音技法を使用する現代的な音楽を酷く嫌ったため、委嘱する作曲家は慎重に選んだ。ヒンデミットの作風も好みではなかったが、その点は彼の挑戦でもあった。同じくラーボルの弟子でもあったアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg(1874-1951)とは交流があったにも関わらず、ただの1曲も委嘱していない。

エーリッヒ・コルンゴルトは、パウルのデビュー時代に批評を書いていた新自由新聞の首席音楽批評家ユリウス・コルンゴルトの息子で、委嘱した際にはまだ26歳ごろだったが、ウィーンではすでに神童と認められている存在であった。パウルは3000ドルと引き換えに彼の作品《左手のためのピアノ協奏曲 嬰ハ調》を得て、その後の演奏活動に賭けた¹³。その初演は1924年9月22日、コルンゴルト自身の指揮のもと楽友協会にて演奏されたが、その演奏会にパウルはリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss(1864-1949)を招き、当時最も大成していた作曲家に左手のためのピアノ協奏曲を書いてくれるよう打診した。

フランツ・シュミットはレシェティツキーの弟子でもあり、その作品は当時からオーストリアで高く評価されていたことから、パウルは6000ドルの報酬と引き換えに作品委嘱をした。シュミットに新作委嘱をするということは、その後ドイツ語圏でのホール演奏は約束されたも同然だった。シュミットの最初の作品(ピアノ(左手)とオーケストラのためのベートーヴェンの主題による協奏的変奏曲)は1924年の2月2日に初演され、絶賛された。

パウル・ヒンデミットの《ピアノとオーケストラのための協奏曲》は、1923年のシーズンはじめにドイツ・ワイマールとオーストリア・ウィーンでの演奏が予定されていたが、彼とは初期の頃から作品についての悶着があった。ヒンデミットの作品は理知的で、パウルは理解できるか不安だったが、新作に対する支払いと引き換えに手稿譜とオーケストラの各パート譜、生涯独占演奏権を受けた。報酬については不明だが、ヒンデミットは全額前払いで支払われた報酬で15世紀の望楼を買い、建て直せるほどであった。パウルは、楽譜が送られてからこの難解な新作を理解しようと努めたが、結局無理だと判断し、初演の予約を取り消した。出版もされず手稿譜も紛失したため、この曲の存在は2004年になってやっと日の目を見ることとなった。

作品についての作曲家との摩擦はヒンデミットのみならず、コルンゴルト、シュミット、さらにはラーボルとも生じている。左手のみであっても管弦楽に劣らないピアノパートにするべく、オーケストラの部分を度々削除するよう提案し

¹³ 委託料と引き換えに、楽譜の所有権は手にしていたが、独占演奏権については当時交渉中であった。

た。パウルは本心を偽れない性分であり、思ったことをすぐ言葉にし、行動するため、他人と問題を起こすことが多々あったようだ。シュミットは、パウルの多くの要求を受け入れ黙認した。しかし、コルンゴルトは、この行為を侮辱と受け取り憤慨したため、パウルは譲歩する姿勢を見せた。しかし、セルゲイ・ボルトキエーヴィチの作品《協奏曲 第2番 変ホ長調》については、ロマン派的で美しい旋律が特徴的だったゆえに、彼の作品をパウルはたいそう気に入り、たいした議論には至らなかった。1923年11月にウィーンでの初演が決まったが、ボルトキエーヴィチへの報酬、初演の内容の記録は残っていない。演奏会の企画者たちはこぞってこれらの作品の上演を希望したため、独占演奏権を持っていたパウルはヨーロッパ中の舞台上で演奏を披露することとなった。

R.シュトラウスは、パウルの要望に対し25000ドルで引き受け、1924年に《左手ピアノとオーケストラのための家庭交響曲余録》を完成させた。この作品についても、パウルはオーケストラが重厚すぎて、ピアノが聞こえなくなる、と注文をつけ協議を重ねた結果、パウルの要求が複雑すぎたため、予定していたドレスデンでの初演日1925年10月6日に間に合わないほどであった。その結果とてつもなく複雑で技巧的にも難しいうえ、休みが無いピアノパートに仕上がったが、それでも満足いかなかったパウルは、シュトラウスの2作目《パン・アテネの大祭》の演奏に取り組みだした¹⁴。この作品は、ジャズ風でユーモラスのある楽曲だが、これもオーケストラとピアノのバランスが悪く感じられた。趣向を凝らして臨んだ1928年1月15日の初演(ブルーノ・ヴァルター指揮、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団)だったが、ベルリンでは酷評のうちに終わった。しかし、2ヶ月後3月11日に行われたウィーン公演では、大成功を収めた。

これら作曲家の活動とパウルの膨大な作品委託料が話題となり、パウルのもとには数々の作曲家から頼んでもいない左手のための楽譜が送られてくるようになる。例えば、オーストリアの作曲家カール・ヴァイグル Karl Weigl(1881-1949)の《ピアノ協奏曲 Piano Concerto(1924)》はパウルの好みに合わず却下されたが、ハンス・ガル Hans Gál(1890-1987)の《ピアノ四重奏曲 イ長調》(1927)は1928年3月に初演された。彼らは報酬もさることながら名声を得る目的もあったため、左手のための作品を創作することは当時の無名の作曲家にとっては非常に興味深いことであった。もともと、左手の作品(凡庸ではなくセンセーションを巻き起こすような作品)が少なすぎると感じていたパウルにとって、この音楽界の動きは希望通りであり、また音楽界にも新しいジャンルとして広まっていった。こうした委嘱作品及び献呈作品は、彼の演奏活動、さらには左手のための作品普及のきっかけとなっており、パウルの果たした役割は大きいものがある。

¹⁴ この作品に対して委託料を払ったかどうかは不明であるが、コンサート後にシュトラウスが大豪邸を建てていることからして、受け取っている可能性が高い。

第 3 章 《左手のためのピアノ教則本》
(全 3 巻)の内容構成

第1節 第1巻

この章では、ヴィットゲンシュタインの教則本について注目していく。彼の唯一の著書である《左手のためのピアノ教則本》(1957)は、前出の通り第1巻(訓練集)、第2巻(練習曲集)、第3巻(編曲集)の全3巻からなっている。第2巻(練習曲集)は、ヴィットゲンシュタインが他の作曲家の両手作品を左手用に改編加工したものであり、第1巻よりも積極的に取り組むことができるように考案された、とも考えられる。第3巻(編曲集)は、旋律や音型、曲の長さが原曲とさほど変わらないほどの編曲であるのに対し、第2巻(練習曲集)は、ある程度の難易度をもつ音型に焦点を当て原曲の一部のみを改編している例が多い。例えば、第3巻で取り上げられている譜1、2は、旋律と伴奏がほぼ原曲通りだが、譜3、4は原曲の技巧的な16分音符パートのみが複雑化されて書かれている(a.は元の16分音符に1音毎にオクターヴの音を付加したもの、b.は元の16分音符に6度音程を基本とした音を付加している)。

【譜1: J.S.バッハ フルート・ソナタ 変ホ長調〈シチリエヌ〉より 第1-8小節】

Siciliano.

【譜2: ヴィットゲンシュタイン版〈シチリエヌ〉 第1-7小節】

Andantino quasi allegretto

【譜 3: Fr.ショパン 練習曲 作品 10-12 より 第 1-3 小節】

ヴィットゲンシュタインのもの(譜4)では、
この右手の部分はこれ以降すべて
省略されている

Allegro con fuoco. ♩ = 160.

【譜 4: ヴィットゲンシュタイン版〈練習曲 作品 10-12〉より第 1-4 小節】

a. 16 分音符 1 音毎にオクターヴ音程を付加したもの

Allegro con fuoco

b. 音域を変え、6 度音程(もしくは 4 度、3 度)を付加したものと
オリジナルの音型

Allegro con fuoco



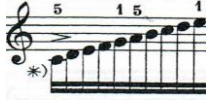
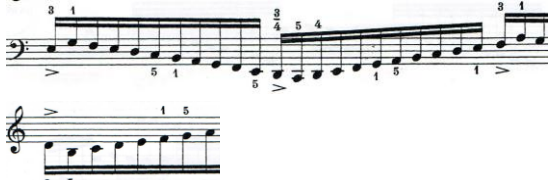
基の音型と、その6度下、
6度上の音を交互に付加

原曲にはない音型





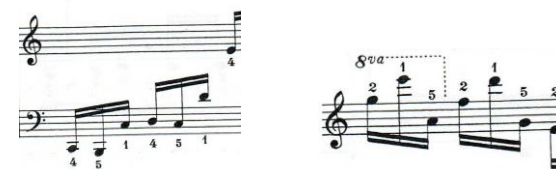


第1巻(訓練集)の目次として、ヴィットゲンシュタインは1. 指の技術のための訓練 Exercises for Finger Technique / Übungen zur Fingertechnik、2. 二重音のための訓練 Exercises in Double-Notes / Übungen in Doppelgriffen、3. トリル(装飾音)の訓練 Trill Exercises / Trillerübungen、4. 多声体演奏のための訓練 Exercises in Polyphonic Playing / Übungen im polyphonen Spiel、と4つの訓練をとりあげ段階を踏んでいる。また、1つずつの項目に対して全調に移調するよう指示がある(例外あり)。以下、1曲ずつの特徴と難所を表にして挙げ、特徴のある訓練においては本文にて指摘していく(表1内で譜○と表記)。表において親指、人差し指、中指、薬指、小指をそれぞれ12345の数字で表す。例えば「1-5-4」は、「親指-小指-薬指」の意である。和音の場合は指番号を縦に並べて示す。また、留意すべき点、弾きにくい箇所を難所として指摘する。





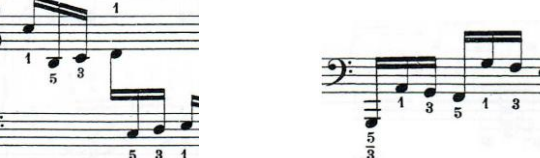

【表 1】 《左手のための教則本》 第 1 巻(訓練集)

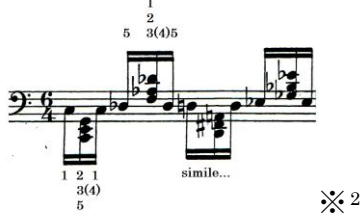



指の技術のための訓練 pp.1-8.

番号	特徴	難所
No.1 (譜 5)	<p>c¹ からの下行(1 オクターヴスケール)、d¹ からの上行、 e¹ からの下行、f¹ からの上行...と交互に逆行するスケールの連続</p> 	<p>10 度の伸張、 上行 1-4、下行 5-4-1、 5-4-5 の収縮</p>
No.2	<p>上行 54321-54...指、下行 12345-12...指を使う 10 度間のスケール ♩ や ∞ 音型の 16 分音符と 32 分音符のスケール(上行および下行)</p>  <p>速さの緩急をつける指示あり</p>	<p>10 度の素早い跳躍¹ 上行 1-5、下行 5-1 の 収縮 移調した際の指替え (1 指または 5 指に 黒鍵がある場合)</p>
No.3 (譜 6)	<p>No.2 の指使いを使用した 2~3 オクターヴのスケール</p>  <p>各セクションの最初の音(第 5 指)のみアクセントの指示あり</p>	<p>移調した際の指替え (1 指または 5 指に 黒鍵がある場合)</p>
No.4	<p>No.3 の応用 各セクションの最初(第 3 指)と指替えの難所(第 4 指)にアクセント</p> 	<p>下行 5-4(3)-5 その 4(3)指に アクセント</p>

¹ この表における伸張と跳躍について、伸張は 9 度内での音の移動を意味し、10 度を超える音の移動については跳躍、とする。ただし、和音での 10 度以上のものについては指が届かない可能性があるが「伸張」と表記する。

	<p>♯音型(上行の時)と分散三和音(下行の時)の 16 分音符</p>  <p>以下それぞれ音の位置を変えたヴァリエーション</p>	
No.5 (譜 7)	<p>1. 上行 5-1、4-1 指の伸張(9 度)、下行 1-5、1-4 指の跳躍(10 度) 上行 1-5 指の収縮</p> 	すべてに移調の指示
	<p>2. 上行 1-5-4 指のスケール、1-2-5 指の下行アルペッジョ</p> 	上行 5-1、4-1 指の伸張 上行 1-5、1-4 指の収縮
	<p>3. 1 指と 5 指間の伸張と収縮 下行 1-5 指の跳躍(10 度)</p> 	素早い指の伸縮
	<p>4. 上行 5-1 指(9 度)の伸張と 1-4 指の収縮。素早い伸縮 下行 1-5 指の跳躍(12 度)、5-2 指の収縮(3 度)</p> 	
番号 無	<p>上行 1-5-4、下行 4-5-1 指を使うスケール、 移調の指示なし</p> 	上行 4-1 指、下行 1-4 指の伸張(9 度)
	<p>♯音型(上行の時)や♯音型(下行の時)の 16 分音符</p>  <p>以下それぞれ音の位置を変えたヴァリエーション</p>	素早い指の伸縮

	<p>上行の時 4-1、5-1 指の伸張(9度)、1-4 指の収縮 下行の時 5-3 指、もしくは 5-4 指の収縮 (特殊な指使い) 一部に 2 種類の指使い</p> 	
番号 無	<p>ほぼ 1 指と 5 指のみを使う(下行の時、1 カ所 4-1 指の伸張) 5 指と 1 指間での素早い伸張と収縮</p> 	<p>上行の時 5-1、4-1、3-1 指の伸張 1-5、1-4 指の収縮</p>
番号 無	<p>下行 1-5 指、1-4 指の伸張(9度)、5-1 指の収縮 上行 4-1 指の伸張、5-1 指の収縮</p> 	<p>下行の時 1-4 指の伸張 4-1 指の収縮</p>
番号 無	<p>移調の指示あり 上行 3-1、4-1、5-1 指の伸張、下行 1-5 指の収縮</p> 	<p>素早い指の伸縮</p>
番号 無	<p>上行(5-3-1)、下行(1-3-5)の特殊な指使いを含むスケール</p> 	
No.6 (譜 8)	<p>拍子あり(5/8)、 増 8 度の伸張と、減 3 度間のスケール (下行 1-4-5、上行 5-4-1 指の収縮)との素早い指の伸縮</p> 	<p>(下行 1-4-5、 上行 5-4-1 指の収縮) 素早い指の伸縮</p>

No.7 (譜 9)	下行形(5-4-3)の特殊な指使いを含むスケール ※P.W 本人自身も「特殊」と記述	下行形の指使い 5-4-3 (指を上からまたぐ)
No.8	<p style="text-align: right;"> $\begin{matrix} 1 & 2 & 1 & \leftrightarrow & 1 \\ & 3(4) & & & 2 \\ & 5 & & & 5 & 3(4) & 5 \end{matrix}$ </p> <p>拍子あり(6/4)、素早い和音ポジションの変化(ポジションを変えながら半音ずつ上行、下行する以後ヴァリエーション(主にオクターヴ離れた跳躍))</p>  <p style="text-align: right;">※2</p>	
	<p>1. 元の形そのままに 1 オクターヴ離れた跳躍</p>  <p>2. 低音部は C 音上のオクターヴ 1-5-1、上の分散和音が半音ずつ上昇</p>  <p>3. 2 とほぼ同じ。上の分散和音が半音ずつ下行する</p> 	1-5 間の素早い 収縮と伸張 素早いポジションの 変化

※2 この指番号は筆者が参考のため付け加えたものであり、元譜には書かれていない。

まず、最初の 8 例は全 5 指のための訓練であり、第 1 番から第 4 番はスケールに注目している。第 1 番(譜 5)では、へ音譜表とト音譜表において反行するスケールが交互に出てくるため 2 声と考えることができるだろう。スケールの到達音と開始音が同時のため、第 5 指と第 1 指を 10 度に伸張し(赤印)、その後すぐに 1-4 指間を収縮する(青印)必要がある。

【譜 5: 第 1 番】

errataに書かれたミス

連続する 1-1


連続する 5-5

○ 伸張する
○ 収縮する

第 3 番(譜 6)で登場するスケール(第 2 番、第 4 番も同様の訓練)は、通常よく使われる指使いで奏すれば、上行形は 54321-321-4321-321 指…などと続いていくのが一般的だが、ヴィットゲンシュタインのものは 54321-54321 指…と、全 5 指を連続で用いる(下行形も同じく 12345-12345 指と連続する)。すべて白鍵であれば、さほど問題がないように思われるが、第 5 指や第 1 指に黒鍵がくる調(口長調や変ニ短調など)では指をまたぐ際、またはくぐらせる際に手首をより大きくひねる、指をより収縮させる必要があるため滑らかに奏するのは難しい。

【譜 6: 第 3 番】

ad libitum

第5番(譜7)は、16分音符のモルデント()音型が基となったモデルに、4つの訓練が施されている。このモデルには、指番号が指定されていないため以下①～③のような指使いが考えられるだろう。

【譜7: 第5番】

① 2 3 2 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3


② 3 4 3 2 3 2 1 2 1 3 4 3 2 4 1 3 5 1 2 4 1 3 5 1 3



③ 4 5 4 3 4 3 2 3 2 1 2 1...など。

続く第5番1～4の訓練の中で、共通の課題となるのが1-5指の素早い伸張・収縮である。全調に移調するよう指示があるが、特に3は上行形で第1指と第5指のみを使うため(譜8参照)、移調し黒鍵と白鍵が交互になる際は指の伸縮において難しくなる。

【譜8: 第5番2及び3】



○ 1-5指の素早い収縮
1指が白鍵、5指が黒鍵となる際に非常に困難である。



○ 第1指と第5指が連続する伸張する
○ 伸縮する

また、第 6 番では初めて拍子記号が見られる(譜 9)。ヴィットゲンシュタインの訓練集の中でも拍子記号がつけられているものは少ない。この訓練は、増 8 度音程と半音階が交互に出てくるため、上行 5-1 指、下行 1-5 指が伸張し、1-4-5 指の下行半音階、5-4-1 指の上行半音階で収縮が必要となる。

【譜 9: 第 6 番】

拍子記号のある訓練

短9度の伸張と、
1-4-5指の下行半音階(収縮)の繰り返し
(または5-4-1指)

続く第 7 番(譜 10)の赤印部分では非常に特殊な指使いを用いる下行スケールが登場する。指の構造から考えられる指使いは、譜 10 の上部に記した①や②が一般的であるが、ヴィットゲンシュタインの提案するものは第 4 指が第 5 指の上を第 3 指が第 4 指の上をまたいで弾かなければならず、彼自身も「特殊な指使いである」と記載している。だが、実際に弾いてみると手首を少々右にひねらなければならぬものの順に長い指に移行していくため、さほど難しくはない。

【譜 10: 第 7 番】

通常よく用いられる指使い



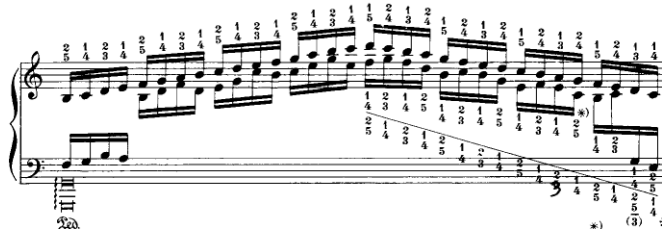
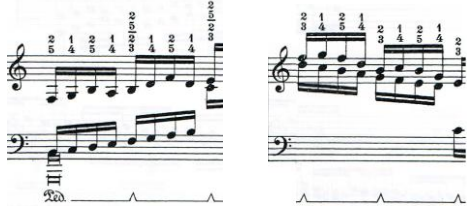
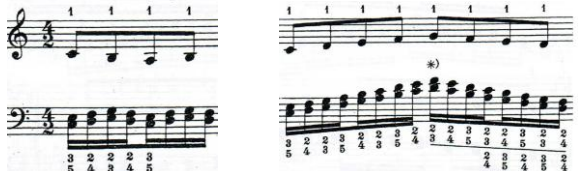
① 3 2 1 2 3 4 1 2 3 2 1 2 3 4 1 2 3
② 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4


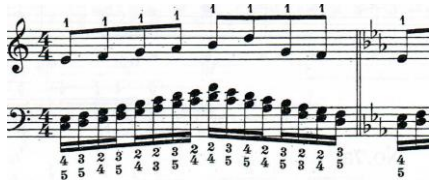



ヴィットゲンシュタインが提案する指使い

この項の第 1 番から第 8 番までは、主に単音スケール、1 オクターヴ以上に指を開いたのちに素早く収縮させるなど、指の素早い伸縮が多く見られ、指や腕のしなやかな柔軟性が求められる。また、通常のスケールでの指使いは第 1、2、3 指を頻繁に使用しそれらの指を交差させることが多いが、彼の場合は全 5 本、特に弱い指とされる第 4、5 指を頻繁に用いているスケールが目立つ。以上の見解から、ここまでは指の独立と、打鍵の均等性を狙っているものであるといえる。速度や強弱の指示はなく、奏者の任意によるものである。

続いて二重音の訓練について同様に見ていきたい。

【表 2】二重音の訓練 pp.9-27.

番号	特徴	難所
No.1 (譜 11)	<p>a 16分音符による入り組んだ二重音(6度が基本。4度、3度、5度) 上行では下声部が ♯音型、 下行では上声部が ♯音型</p> 	<p>6度の上行¹²¹454、 6度の下行²¹²545</p>
No.1 (譜 11)	<p>b aと同じ(3度が基本。5度、4度、6度) 上行では上声部が ♯音型、 下行では下声部が ♯音型 上行形には3種類の指使いがある</p> 	<p>反行する際の 12 45</p>
No.2 (譜 12)	<p>4声。上声部スケール(16分音符)に対し、 内声部の16分音符の音型は入り組んでいる 下2声部はスケール調の属音で伸ばす(ペダル指示付き。1小節分)</p> 	
(譜 13)	<p>(番号無し)No.2と同じ、上声部と内声部が逆になっている しかしペダルは、ハーフペダルの指示になっている</p> 	
No.3 (譜 14)	<p>拍子記号あり(4/2)、3声 上声部の8分音符(ノン・レガートの指示あり)と、 下2声は3度(16分音符)のスケール。短調での譜例あり</p> 	<p>上行形³²²543、 下行形²²³345</p>

<p>No.4</p>	<p>拍子記号あり(5/4)、3声 上声部スケール(8分音符)に対し、下は3度(16分音符)のスケール短調での譜例あり</p> 	<p>322 上行形 543、 223 下行形 345</p>
<p>No.5</p>	<p>拍子記号あり(4/4)、No.4 とほぼ同じ</p> 	
<p>No.6</p>	<p>No.4 の形が半音階になっている 上声部・下2声部(長3度)ともに半音階</p> 	<p>322 上行形 543、 2323 下行形 4545、</p>
<p>No.6</p>	<p>(番号無し)No.6 と同じく、上声部・下2声部(短3度)ともに半音階 (番号無し)下声部の半音階に対し、上2声が長3度</p> 	
<p>No.6</p>	<p>(番号無し)上と同じく、上2声(短3度)</p>	
<p>No.7 (譜15)</p>	<p>ペダルの指示付き、8分音符3つおきに踏むよう指示されている a 3声。 下2声は長3度(16分音符)で ♯音型(上行)や ♭音型(下行)の半音階 上声部は長2度間(3音)の下行半音階(8分音符)</p> 	<p>次頁と同様</p>

ペダルの指示付き

b aの上声部と下声部を入れ替えた訓練。

上2声は長3度(16分音符)で ♯音型(上行)や ♭音型(下行)の半音階
 下声部は長2度間(3音)の下行半音階(8分音符)

c bをより密集させた形から反行する

上2声は長3度(16分音符)で ♯音型(上行)や ♭音型(下行)の半音階
 下声部は短3度間(4音)の下行半音階(8分音符)

d aと類似。

上声部は短3度間(4音)の下行半音階(8分音符)

ペダルの指示付き、

a 内声が短3度(3連符)で ♯音型の半音階となる一方で、
 低声部と上声部が交互に半音階で反行する(8分音符)




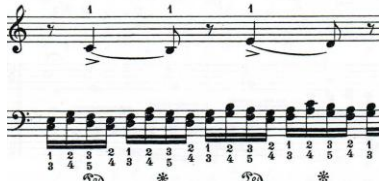


b aと同じで短3度の動きが ♯音型に変化

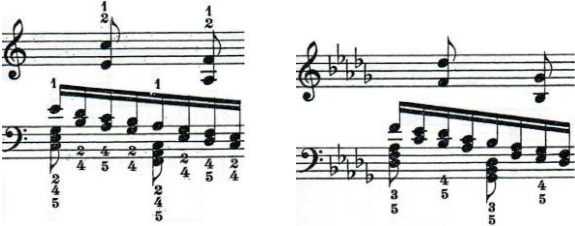




伸ばす声部があることで指の独立性が必要
 2 3 や 1 2 1 など
 3度の二重半音階


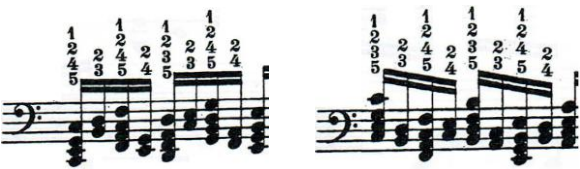
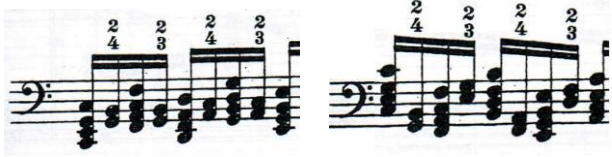



低音と高音を弾くための素早いポジションの変化
 3度の指使い



No.7
 (譜15)






No.8

No.8	<p>c aと同じで上声部の動きを変化</p> <p>with same fingering mit dem selben Fingersatz</p> 	<p>低音と高音を弾く ための素早いポ ジションの変化 3度の指使い</p>
No.9 (譜16)	<p>拍子記号あり(3/4)</p> <p>2声。半音階を含む反行を中心とした二重音の連続(16分音符)</p>  <p>拍子記号あり(3/4)</p> <p>No.9の変形(<i>presto</i>で)</p> <p>VARIANTE [<i>presto</i>]</p> 	<p>半音階で反行する</p> <p>121 345、</p>
No.10 (譜17)	<p>3声。下2声が3度の連続。上声部はアクセントを伴い旋律的 (後半は下行スケール)</p> 	
No.11	<p>a 内声が3度 上声部と下声部が独立した動きをする</p> 	<p>オクターヴ(5-2)の 指使い</p>
No.11	<p>b aよりも下声部と上声部が離れた形</p> 	<p>下行³² 54、</p> <p>もしくは³² 53</p>

	<p>a No.11 の形に類似。内声が 3 度の下行スケール 下声部と上声部が和音の 8 分音符で交互に現れる ハ長調、変ニ長調、ニ長調……と続く</p> 	<p>4 音からなる 10 度間の和音と 2 4 2 4 5 4 での 3 度下行スケール、 離れた音域への 和音の素早い移動</p>
<p>No.12 (譜 18)</p>	<p>b 内声部が 6 度の下行スケール 下声部と上声部は単音の 8 分音符で交互に現れる ハ長調、変ニ長調、ニ長調……と続く</p> 	<p>3 音からなる 10 度間の和音と 1 1 2 1 2 4 5 2 での 6 度下行スケール、 離れた音域への 和音の素早い移動</p>
	<p>c a と b を基にして内声となる声部の下行スケールが 3 和音になる 下声部は和音、上声部は単音の 8 分音符で交互に現れる ハ長調、変ニ長調、ニ長調……と続く</p> 	<p>4 音からなる 10 度間の和音と 2 2 1 4 4 2 5 5 3 での 第 1 転回形和音の 下行スケール</p>
<p>No.13</p>	<p>和音(4 音⇔3 度)の連続</p> 	<p>和音を含んだ 1-2 の連続(上行)</p>
<p>No.14</p>	<p>a 和音(第 1 転回形和音 3 音⇔3 度または 4 度)の連続</p> 	<p>2 4 指が 第 1 指、または 第 5 指を軸にし てまたぐ</p>

No.14	<p>b 和音(第2転回形和音 3音⇔4度または3度)の連続</p> 	<p>2 4 指が</p> <p>第1指、または 第5指を軸にし てまたぐ</p>
	<p>c 和音(基本形和音 4音⇔3度)の連続 a、bよりも入り組んだ形になっている</p> 	<p>2 4 指が</p> <p>第1指、または 第5指を軸にし てまたぐ</p>
	<p>d 和音(基本形和音 4音⇔3度)の連続 下行形はcよりも音域が離れている</p> 	<p>2 4 指が</p> <p>第1指、または 第5指を軸にし てまたぐ</p> <p>4和音と2和音の 跳躍(下行)</p>
	<p>e 和音(第1転回形和音 4音⇔4度)の連続</p> 	<p>2 4 指が</p> <p>第1指、または 第5指を軸にし てまたぐ</p>
No.15 (譜19)	<p>入り組んだ二重音の訓練</p> 	<p>下行半音階を含む 2音 $\frac{2}{5}-\frac{1}{4}-\frac{1}{2}$</p>
	<p>上の変奏。短調で黒鍵が含まれる</p> 	<p>上行半音階を含む 2音 $\frac{2}{3}-\frac{1}{5}$ 下行半音階を含む 2音 $\frac{2}{5}-\frac{1}{4}-\frac{1}{3}$</p>

<p>No.16</p>	<p>a 二重音の訓練。低声部に半音階の下行スケール</p> 	<p>2↘1 5↗4</p>
	<p>b a の上声部と下声部を入れ替えた形。上声部が 21-21-21 と連続する</p> 	<p>1↗2 3↘5 2↘1 5↘4</p>
<p>No.17 (譜 20)</p>	<p>拍子記号あり(4/4) ペダルで低音のオクターヴを伸ばしながら、6度音程の二重アルペジオ。ハ長調→ハ短調→変ニ長調の属七→変ニ長調のI度……と続く</p> 	<p>通常の二重アル ペジオ</p>
<p>No.18 (譜 21)</p>	<p>a ペダルで低音のオクターヴを伸ばしながら、反行する二重音 上声部 1 指のみで半音階の連続。内声は 3 音ずつのアルペジオ</p>  <p>b ペダルで低音のオクターヴを伸ばしながら、平行する二重音 上声部 1 指のみで半音階の連続。内声は 3 音ずつのアルペジオ</p> 	<p>3 連符ごとに異なる 指のポジシ ョニング</p> <p>a) 下行時の 10 度</p>

	<p>オクターヴ、3度、4度音程の二重音の連続</p> 	<p>1↗2 3↘4 上行</p> <p>2↘1 4↙3 下行</p>
<p>No.19 (譜 23)</p>	<p>a 上声部は 2-1-2-1-2-1…と交互に使う上行、下行スケール 下声部は 3音ずつのアルペジオと、上声と反行するスケール (半音を含む)</p> 	<p>2↗1 5↘4 下行</p> <p>1↗2 4↘5 上行</p> <p>黒鍵含むスケール</p>
	<p>b aの上声部、下声部を逆にしたもの</p>	
<p>No.20</p>	<p>a 上声部は 2-1-2-1-2-2 指を使う上行の半音階、 1-2-1-2-1-2 指を使う下行の半音階 下声部は属七と反行スケール(半音を含む)</p> 	<p>上行時の 連続した 5-5、2-2</p>
	<p>b aの上声部、下声部を逆にしたもの</p> 	<p>1↗2 3↘5</p> <p>2↘1 5↘4</p> <p>1↗2 4↘5 黒鍵を含む</p>
<p>No.21</p>	<p>下声部は上行、下行する半音階 上声部は 2度間で 2音ずつ下声と反行する</p> 	

<p>No.22 (譜 24)</p>	<p>a 両声部が 3 度(2 度)から 6 度間で平行、反行するスケール 順に下行していく</p> 	<p>2 種類の指使い (上の方が一般的)</p> <p>1↗2 指 4↘5</p> <p>(下側の指使い)</p>
<p>b 両声部が 6 度(7 度)から 3 度間で平行、反行するスケール 順に下行していく</p> 	<p>2 種類の指使い (上の方が一般的)</p> <p>1↗2 2↘1 指 4↗5、5↘4</p> <p>(下側)</p>	
<p>c 両声部が 3 度(2 度)から 6 度間で平行、反行するスケール 順に上行していく</p> 	<p>2 種類の指使い</p> <p>1↘2 指、(上側) 4↗5</p> <p>2↗1 指 (下側) 3↗4</p>	
<p>d 両声部が 6 度(7 度)から 3 度間で平行、反行するスケール 順に上行していく</p> 	<p>2↘1 指 5↗4</p> <p>1↗2 指 4↗5</p>	

二重音の訓練では、第 1 部(指の技術のための訓練)で培った指の独立と、手首の柔軟さがさらに重要になってくる。例えば、第 1 番(譜 11)を 1 声部ずつ弾いてみると第 1 部と大差なく弾くことができるが、2 声になると赤印のような箇所では手首をより捻らなければならず(特に白鍵と黒鍵の場合)、滑らかに奏するためには相当の訓練が必要である。

【譜 11: 第 1 番】



指のみで完全にレガートにすることは不可能
ポジションの素早い移動と共に 手首の柔軟さも必要になる

第 2 番(譜 12)では、第 1 巻で初めてペダリングの指示が見られる。3 声体となっており、低声部(属音のオクターヴ)はペダルによって保持されている。低音保持のために書かれたペダリングであるが、非常に音が濁るため音楽的に書かれたペダリングとはいえない。また、二重音の下行スケールでは 3 種類の指使いが提示されている。①に $\frac{2}{4-3}$ という指使いが見られるが、第 3 指が第 4 指をまたぐ必要がでてくるため、通常であれば $\frac{2}{4-5}$ が多く使用されるだろう。また、③でみられる $\frac{1}{4-3}$ の箇所でも第 3 指が第 4 指をまたぐ必要があるため $\frac{1}{4-5}$ などを使う場合が多い(現に 3 回目に現れた際に、 $\frac{1}{4-5}$ と書かれていたが本人の errata によって訂正されているため、意図的に 4-3 指(困難な方)を選んで使用していることがわかる)。ここでもヴィットゲンシュタインの指使いの特徴、そして、より難しい物事へ挑戦する姿勢などが見てとれる。

【譜 12: 第 2 番】

第3指が第4指をまたぐ指使い。
レガートで弾くために通常では○印で
第5指を使用するのが一般的である。

①

②

③

ペダルの指示
(最後まで踏んだまま)

低音保持のためのペダリングであるが非常に音がにごるため好ましくない

errataで訂正された指使い

＊

譜 13 は、第 2 番の上 2 声部が転回されて逆になっているが、この訓練ではハーフペダルを要求している(通常ペダルを踏んだままであると音が非常に混ざするため、このようにハーフペダルが多く使われる)。また、上行形(前半)において $\frac{1}{4} \frac{2}{5}$ 、下行形(後半)では $\frac{2}{4} \frac{1}{5}$ の部分で指間を広げたり縮めたりする必要があり、滑らかに奏するための訓練が必要となる。

【譜 13: 番号無し】

ポジションの素早い移動

ポジションの素早い移動

errataに書かれた指使いの訂正

＊

第2番と類似している訓練であるが、
ここではハーフペダルでの保持を指示している

Ossia ＊

第3番で、3声体の形が登場する(譜14)。二重音では初の拍子付きで、上の声部は8分音符でノン・レガートで弾くよう指示があるが、下の2声は第2指が連続する指使いが多く用いられ、滑らかに速く演奏するには相当の訓練が必要となる。左手の楽曲(彼の練習曲集、編曲集)では3声体以上のものも多く存在し、それを片手で表現するためには上声部と下声部の分離が必要不可欠であるため、これ以降の訓練は続巻への予備訓練であるといえる。小節後半の第4拍目には2通りの指使いが提示されているほか、ページ下にもう1例が挙げてあるため、調によって使い分けることも可能である。また、譜14の上の楽譜と比べて分かるように調号の間違ひが見つかった。

【譜14: 第3番】

The quavers }
Die Achtel } non legato

8分音符はノン・レガートで

拍子あり。

第2指が連続するため、滑らかに速く演奏することは難しい。

errataに書かれていないミス

errataに書かれたミス

また、この第3番から第5番までは短調で弾くための譜例が挙げられているが、指使いは上記と同じものを用いられる。

第6番からは3度の二重音(半音階)の訓練である。第7番 a(譜15 a)、b(譜15 b)~dでは、重音の部分が ♯音型や ♯音型になっており、さらに第1指や第5指を8分音符分押さえながら重音を弾かなければならないため、第3指や第2指が連続して用いられるなど運指に多少の無理が見られ、滑らかに奏するには困難である。

【譜 15: 第 7 番 a】

上行形

音型

2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4

2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4

ped. *

第3指が連続して用いられているため
なめらかに奏するための訓練が必要である

ペダルの指示があるが、8度以上離れている時のみ踏むよう指示されている

下行形では、同じ音型の反復でありながら前半と後半で異なった指使いが提示されている。

下行形

音型

2 3 4 3 2 3 2 3 4 2 3 4 2 3 4 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3

ped. *

第2指が連続するため、なめらかに奏する為の訓練が必要である

似たような音型であるが、前半と後半で指使いを変えている。
(同じ指使いでも可能である)

【譜 15: 第 7 番 b】

上行形

Ad lib. Pedal (on each quaver / auf jedes Achtel) 第5指が素早く移動しなければならず、困難である。
(低音の8分音符を音価分保持するためにはペダルの補助に頼る必要がある)

また、他の指使いの例としてヴィットゲンシュタインが以下の指使いを挙げている。その部分を赤○で示すと次の通りである³。

with alternative fingering / mit anderem Fingersatz

注3

♭記号が抜けている。
(Errataに記載されていないミス)

³ ♯音記号の 2 つ目の音は♭記号のついた g 音のミスである。♯音記号の第 8、9 番目の指使いは、筆者の意見として $\frac{1}{3} \frac{1}{2}$ 指でも可能であると考察する。

第2指が多用されている、特に線で結んだ箇所は完全4度離れており素早く移動するための訓練を必要とする (1)

上記の指使いの方が一般的である (2)

下行形

下行形にも、次のように別の指使いを提示している。

with alternative fingering
mit anderem Fingersatz

上声部の3度に第5指を使用する上の指使いでは、低音の8分音符を音価分保持することはできないため、やはりペダルに頼らざるをえない。

cは、aやbの形よりも密集した形から反行していく。上声2声と下声部が離れていくにつれ、同じ指での半音階が多用されるため、素早い指先のコントロールが要求される。下行形では、第5指を保持しながら減7度、減6度離れた音を第4指で弾くよう指示してある箇所があり、実際に指のみで楽譜に書かれた音価を保持することは不可能である(譜15c)。

【譜 15: 第 7 番 c】

上行形

1指の連続半音階
(滑らかに奏することは難しい)

素早いポジションの移動
(収縮)

Ad lib. Pedal (on each quaver
(auf jedes Achtel))

第5指の保続音が連続する

下行形

2指の連続(特に長4度間の移動)

減7度

第5指を保持することはペダルなしでは
不可能である

減6度

d は a の形に類似している。上声部の下行する 8 分音符が 4 音になっていることにより a よりも指を収縮する箇所がある。ペダルは 8 度以上離れている箇所のみ踏むよう指示があるため、第 3 指が連続している箇所では増 2 度間を素早く移動する必要がある。

【譜 15: 第 7 番 d】

上行形

1 素早いポジションの移動 (収縮)

第3指の連続

ペダルの指示(始めの1拍のみ)

下行形では、上行形ほど特別な指使いは使用されていない。2 指が連続している箇所があり、指の素早い移動が求められる。

下行形

第2指が連続しているが、下声部の3度が比較的レガートで弾ける

続いて第9番を見ていきたい。両声部が3度から8度間で半音階進行をしているが、主に反行を中心とした動きになっている。逆行の箇所を「赤→」で示すと以下の通りである。

【譜16: 第9番】

指をまたぐ箇所 第1指が連続する

1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 2
3 4 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 1 3

拍子あり

反行することによって、前に押さえている指をまたぐ箇所がある。また、6度から8度間で反行している箇所では第1指が連続して使用されているため第1指の柔軟性と俊敏さが求められる。

続く *Variante* と書かれた第9番の変奏では、速度の指示がある。

VARIANTE [*presto*] — 速さの指示。

1 2 3 2 1 1 1 1 1 2 4
3 4 3 2 4 1 5 2 4 1 5 1 4 1 5 1 4 5 2 4

拍子あり

また、最初の箇所を半音階にする例も載せられている。

Ossia

第 10 番、第 11 番は 3 度で動く声部ともう 1 つの声部の 3 声でできている。
 第 10 番は下 2 声が 3 度の連続(16 分音符)、上声部はアクセントを伴った旋律的
 な音型になっている(4 分音符と 8 分音符)。

【譜 17: 第 10 番】

上声部は旋律的。
 第1指のみを使って声部を独立させるための訓練

指をまたがなければならない箇所

第1指がここで使用されていることにより
 上声部の4分音符を指のみで保持することは不可能。
 そのためのペダルが指示されている。

ペダルを使用せずにレガートで奏するために指使いを施すとしたら、以下の指
 使いが一般的に使用されるものである。上記【譜 17】冒頭の 3 度 ^ec も特殊な指
 使いであることが分かる。

第 11 番、第 12 番は 3 声になっており、内声が 3 度、6 度、和音で下行しながら
 下声部、上声部が交互に現れる形となっている。ここでは第 12 番をとりあげ
 たい。

まず a では、内声が 3 度の下行スケール、下声部と上声部が 8 分音符の和音で交互に現れる。10 度(4 音)と 3 度(2 音)を交互に繰り返すため、指の伸張と収縮の素早さが求められる。また、第 2 指と第 4 指が多用されているため、それらの指の柔軟性も必要である(譜 18 a)。

【譜 18: 第 12 番 a】

● 第2指が押さえる音
● 第4指が押さえる音

第2指と第4指が多用されているため
離れた音への素早い移動が求められる

ここではペダルの指示がなされていないが、第 3 指以外の指(特に第 2 指と第 4 指)が多用されているため、低声部と高声部の 8 分音符の和音を音価分保つことはペダルなしでは不可能である。もし第 12 番にペダルを使用するとすれば、多少の音のにごりはあるものの、8 分音符ごとに踏み替えるものがこれまでの考察からみても妥当であろう。

続けて、変ニ長調、ニ長調の楽譜が載せてあり、全長調に移調するよう指示している。しかし、特に指使いの指示がないため最初の長三和音が第 4 指→第 3 指に変えられている所以外は、ハ長調と同じ指使いで奏する。

bでは、内声が6度の下行スケール、下声部と上声部が8分音符の和音で交互に現れる。10度(3音)と6度(2音)を交互に繰り返すため、指の伸張と収縮の素早さが求められる。特に、冒頭の $e^1 \rightarrow d^2$ (短7度) 跳躍など第1指が多用されており、柔軟性が求められる。

【譜 18: 第 12 番 b】

● 第1指が押さえる音
7度、4度、6度、9度の跳躍が見られる

ここでも変ニ長調、ニ長調の譜例が載せてあるが指使いの指定はされていない。

cでは、前記のbを基にして音が付け加えられている。内声が第一転回型の下行スケール、下声部と上声部が8分音符で交互に現れ、10度(4音)と6度(3音)の伸張と収縮を繰り返す。特に⁴5指の連続(11度の跳躍を含む)があるため、滑らかに奏するには相当の訓練を要する。第5指、第2指、第1指が押さえる音をそれぞれ赤、青、緑で示すと次の通りである(譜 18 c)。左手だけで平行移動、反行移動をしており、それぞれの指の独立を要求している。

【譜 18: 第 12 番 c】

● 第5指が押さえる音
● 第2指が押さえる音
● 第1指が押さえる音

ここでも変ニ長調、ニ長調と順に転調していくよう譜例が載せられているが、最初の長三和音の指使いが $\frac{4}{5} \rightarrow \frac{3}{5}$ となっている以外はハ長調と同じ指使いである。和音を含んだ同様の訓練が第 13 番、第 14 番と続くが、難易度はそれほど高くない。しかし、全調に移調するよう指示されているため、黒鍵が含まれるようになると指の移動における難度は上がる(第 7 番から第 12 番は全調へ移調する指示はなく、etc.と記載されている)。

第 15 番、第 16 番は入り組んだ二重音の訓練である。半音階を含む 2 音を滑らかに奏する必要があるが、特に下行半音階を含む $\frac{2}{5} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{2}$ では左手を非常に収縮させねばならない(譜 19)。推測であるが、途中に書かれている小節線(16 分音符 8 目と 9 目の間)は、第 15 番の変奏(76 ページ 譜 19 参照)の同箇所には書かれていない点からみて、ここに書かれたものは間違いであろう。

【譜 19: 第 15 番】

下行半音階を含む2音で難しい箇所 (第4指が第5指を、第2指が第4指をまたぐ)

上行半音階を含む2音で難しい箇所 (第5指が第3指をくぐる)

同じ第 15 番の変奏としてハ短調で始める例も載せられており、全(短)調で奏するよう指示している。ここでも下行半音階を含む $\overset{2}{5}\text{-}\overset{1}{4}\text{-}\overset{1}{3}$ では左手を非常に収縮させねばならない。

【譜 19: 第 15 番 変奏】

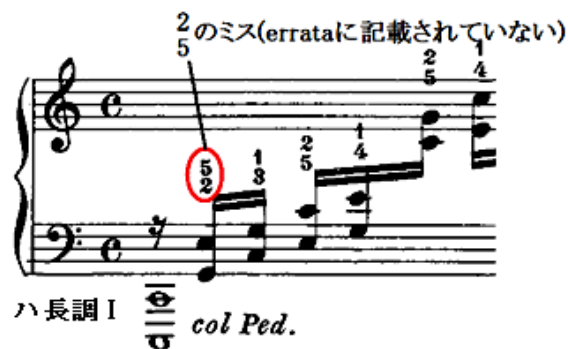


第4指が第5指を、
第3指が第4指をまたぐ(特に黒鍵から白鍵になる箇所は難しい)

しかし、ヴィットゲンシュタインは第 15 番の添え書きに以下の記述をしている。「もし両手で弾く場合、2 つ目の 16 分音符での低い方の音は右手で弾きなさい」—この記述以外に両手で奏するための指使いなどは提示されておらず、彼の本意は不明である。

第 17 番、第 18 番は、ペダルで低音のオクターヴを伸ばした上で二重音が平行、反行する。第 17 番では指使いのミスが見受けられた。拍子記号があり、16 分音符の 3 連アルペッジョが 4 オクターヴ間で上下行する。ハ長調 I 度の 2 声アルペッジョ→ハ短調 I 度の 2 声アルペッジョ→変ニ長調 V₇の 2 声アルペッジョ→変ニ長調 I 度の 2 声アルペッジョ…と、全調に移調する間は途切れることなく続く。難易度としては高くない。

【譜 20: 第 17 番】



続く第 18 番では、第 17 番と同様にペダルで低音の 1 オクターヴを伸ばし、8 分音符の 3 連符(2 声)が 4 オクターヴ間を反行、平行移動する。ただし、拍子記号はない。上声部は第 1 指のみを使う半音階、内声は(上声部と反行、平行する)アルペッジョであるが、唯一この訓練のみへ長調の属七(C7)を用いている(今までは必ずハ長調から始まっている)。

【譜 21: 第 18 番 a】

上行形

第1指の連続(指の柔軟性が必要)

へ長調の V7

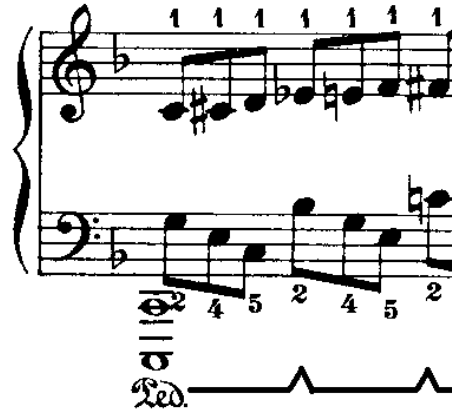
下行が終わるまで保持されている (非常に音がにごるため、少なくともハーフ・ペダルの使用が望ましい)

下行形

第 1 指が連続する訓練では、移動の際での指の柔軟性が求められる。また、ペダルは一番初めと最後のみ指示されているため、低音(属七和音の根音)保持目的で書かれたペダルであると推測されるが、半音階を含んだ訓練であるため、非常に音がにごる。筆者としては、少なくとも 8 分音符の 3 連ごとにハーフ・ペダルで踏み替える方法を推奨したい(譜 22 参照)。

【譜 22: ペダルの提案】

推奨されるペダル方法



第 19 番から第 21 番は、(全音階、半音階)スケールとそれに平行、反行したスケールあるいはアルペッジョによる二重音の訓練になっている。第 19 番には 3 例挙げられている。初めの訓練では、指使いのミスが見受けられた。² 指が¹ 指をまたぐ箇所(上行)、第 1 指が第 2 指をくぐる箇所(下行形)、第 3 指が第 4 指をまたぐ箇所(下行形)においてポジションの素早い移動が求められる。しかし、難易度はこれ以前のものと比べると高くない。

【譜 23: 第 19 番】

上行形

2⁴ のミス (Errata に記載されていない)

2 指が 1 指をまたぐ

第 1 指が第 2 指をくぐる、
第 3 指が第 4 指をまたぐ箇所

下行形

The image shows a musical score for Exercise 23. It consists of two staves: a bass clef staff (labeled '上行形') and a treble clef staff (labeled '下行形'). The bass staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth notes. Above the bass staff, the fingerings are indicated as 4 2, 1 3, 2 4, 2 4, 1 3, 2 4. A red circle highlights the 4 2 fingering, with an arrow pointing to the text '2⁴ のミス (Errata に記載されていない)'. Below the bass staff, the text '2 指が 1 指をまたぐ' is written. The treble staff has a similar melody. Above the treble staff, the fingerings are indicated as 2 4, 1 3, 2 4, 2 4, 1 3, 2 4. Below the treble staff, the text '第 1 指が第 2 指をくぐる、第 3 指が第 4 指をまたぐ箇所' is written.

続く第 19 番 a、b では、16 分音符の 3 連アルペッジョと(全音階、半音階)スケールからなる二重音が平行、反行するものである。上声部は 2-1-2、1-2-1…(b では 1-2-1、2-1-2…)指のみが使われている。

【譜 23: 第 19 番 a】

上行形

下行形

上声部があるため、
下声部5-4指(特に黒鍵から白鍵の下行)を
完全なレガートにするのは不可能である

下声部4-5指での半音階上行
(白鍵から黒鍵)も同様

a の上行形に 5-4 指の下行半音階、下行形では下声部に 4-5 指の上行半音階があるが、2 声になっているために指のみで音を完全にレガートで奏することは不可能で、前の音から素早く移動する必要がある。

b は、a の音型が逆になった形である。下行形では 2 種類の指使いが提示されており、それぞれ a と同様 5-4 指での下行があるが、白鍵から白鍵の移動のため、a よりも移動しやすく指でつなげることが可能である。上行形は、a に比べると比較的弾きやすくなっている。

【譜 23: 第 19 番 b】

上行形

下行形

5-4指での下行
白鍵から白鍵のため移動しやすい

第 22 番は、二重音の訓練の集大成として a から d の 4 つの例が挙げられている。

a は、両声部が 3 度を中心として 3 度(2 度)から 6 度の間で平行や反行するスケールである。上声部の指使いが第 2 指から始まるか、第 1 指から始まるか、という点で 2 種類の指使いが挙げられている。一般的に用いられる指使いは、上に書かれているものと思われるが、どちらも難易度としてはさほど高くない。

【譜 24: 第 22 番 a】

下側に書かれた指使いは同じ。

2 1 2 1 2 1 2 1 1 3 simile
4 3 4 5 4 5 4

(1 2 1 2 1 2 1 2 2 3 simile
4 3 4 5 4 5 4

指間を広げる箇所。

b では、a を転回した 6 度を中心として 6 度から 3 度(2 度)の間で平行や反行するスケールである。ここでは、下声部の指使いが第 5 指から始まるか、第 4 指から始まるか、という点で 2 種類の指使いを提示している。上行スケールで 4-5 指を指示した箇所があり、完全にレガートにすることが不可能なため、指の素早い移動が必要となる。また、下行スケールに 2-1 指(第 1 指は黒鍵)を押さえる箇所でも、二重音となっているために指をくぐらせることが困難であることから、指の素早い移動が必要となる。a に比べ、難易度は高い。

【譜 24: 第 22 番 b】

2 1 2 1 2 1 2 1
5 4 5 4 5 4 5 4

1 2 1 2 1 2 1 2 2 1
4 5 4 3 4 5 4 3

第1指が黒鍵になっているため、
第2指をくぐることができず、
第1指の素早い移動が必要である

第5指が第4指をまたいだり、くぐるのは難しいため、
指の素早い移動とペダルが必要になる

続く c は、a の形を反行させて順に上行する訓練である。2 種類の指使いが提示されているが 2 つの関連性はない。一般的な指使いは下側に書かれたもので、無理なくレガートに弾くことができる。3 度上行する箇所では 4-5 指を提示した箇所があるが、二重音で第 5 指が第 4 指をまたぐ、くぐるのが困難なため、ここでも指の素早い移動が必要となる。また、3-4 指での上行も同様である。

【譜 24: 第 22 番 c】





指のみで
なめらかに弾くことが
困難な箇所。


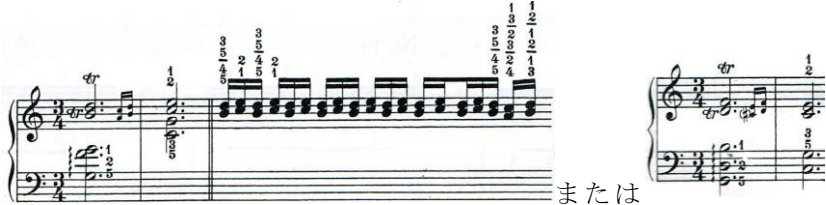






d は、b の形を反行させて順に上行する訓練である。ここでの指使いの指示は 1 つのみで、難易度もさほど高くない。ヴィットゲンシュタインに倣い、もうひとつの指使いを提示するとしたら以下(青字)なども考えられるが、ヴィットゲンシュタインが提示している指使いが無難で、かつなめらかに奏することができる。

【譜 24: 第 22 番 d】








二重音の訓練では、第一部の指の訓練(単旋律)での指使いでなめらかに奏することが可能であったものが、重音になることによって指間の開き、収縮に制約が発生するため、より指先の俊敏さや柔軟性などのコントロールが必要となる。また、黒鍵から白鍵に同じ指をずらす、などといった指使いは、楽曲演奏においては度々用いられるが彼の訓練集では用いられていない。また、音を保持するための補助的なペダルを用いる訓練集は稀なものである。






【表 3】 トリルの訓練(二重音以上) pp.28-50








番号	特徴	難所
No.1 (譜 25)	<p>a 5-4 の 16 分音符のトリル 上声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 	<p>特に³5-4、 ³4-5 指の分離</p>
	<p>b 5-4-5、4-5-4 の 16 分音符の 3 連符トリル 上声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 	
	<p>c 4-5 の 16 分音符のトリル 上声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 	
	<p>d 4-5-4、5-4-5 の 16 分音符の 3 連符トリル 上声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 	
	<p>e 2-1 の 16 分音符のトリル 下声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 	
<p>f 2-1-2、1-2-1 の 16 分音符の 3 連符トリル 下声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 		
<p>g 1-2 の 16 分音符のトリル 下声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 		

	<p>h 1-2-1、2-1-2 の 16 分音符の 3 連符トリル 下声部は 8 分音符で属七和音の 1 オクターヴアルペッジョ</p> 	
<p>No.2 (譜 26)</p>	<p>拍子記号あり (3/4) カデンツァ (V 度 → I 度) による 3 度のトリル 通常ではあまり用いない指を使ったトリル、と記載されている</p>  <p>または</p>  <p>ホ長調、変ニ長調、ロ長調、変イ長調では別の指使い</p>  <p>(譜 27)</p> 	<p>特に $\begin{matrix} 4 & 2 \\ 5 & -1 \end{matrix}$ 指の 3 度 (トリル)、 $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \\ 5 \end{matrix}$ 指の開離和音</p>
	<p>a 下声部で和音を押さえながら上声部がトリル 以下、上声部と下声部を弾き分ける訓練</p> 	<p>$\begin{matrix} 2 \\ 4 \\ 5 \end{matrix}$ 指を押さえた ままで $1 < \begin{matrix} 2 \\ 3 \end{matrix}$ 指の 分離</p>
<p>No.3 (譜 28)</p>	<p>b 下声部で和音を押さえながら 上声部が 16 分音符の連続した二重トリル</p> 	<p>$\begin{matrix} 2 & 1 \\ 3 & -4 \end{matrix}$ 指のトリル</p>
	<p>c 上声部を 1 指で押さえながら、 下声部が 16 分音符の連続した二重トリル</p> 	<p>狭い音域内の 二重トリル</p>





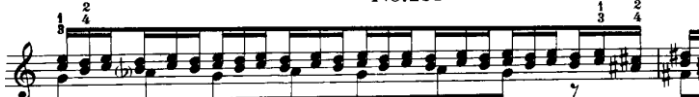




	<p>d 3 声。 上声部と下声部を第 1 指第 4 指で保持し、その他の指でトリル</p> 	<p>第 4 指を保持し、 2 3-5 のトリル</p>
<p>No.4 (譜 29)</p>	<p>a 2 声。 上声部が 3 連符、下声部 16 分音符と音価が違う 2 声のトリル</p>  <p>b a の上声部と下声部を入れ替えたトリル</p> 	<p>音価の異なる 2 声</p>
<p>No.5</p>	<p>C.M.v. ヴェーバーの歌劇《魔弾の射手》ワルツより</p> 	
<p>No.6</p>	<p>a 《魔弾の射手》からの旋律</p> 	
	<p>b その変奏</p> 	<p>旋律とトリル 声部の分離</p>
<p>No.7 (譜 30)</p>	<p>J.ハイドンの弦楽四重奏曲 Hob.Ⅲ-64 変ホ長調 メヌエットより</p> 	







No.8	<p>Ch.グノーの歌劇《ファウスト》 ワルツより</p> 	
No.9	<p>下声部が 4-5-4、5-4-5 の 16 分音符の 3 連符トリル</p> <p>Tempo di Tarantella</p> 	<p>第 3、2、1 指 (上声部)と 第 4、5 指 (下声部)の分離</p>
No.10	<p>a 3 声。それぞれ音価が異なるトリル。</p> <p>上声部が 1-1-1-1 の 8 分音符、 内声部が 3-2-3、2-3-2 の 6 連符トリル 下声部が 5-4-5-4-5-4 の 3 連符トリル</p>  <p>(譜 31)</p>	<p>8 分音符の進行、 6 連符の進行、 3 連符の進行、 音価の異なる 3 声の弾き分け</p>
	<p>b a と同様。上声部と下声部の音価が入れ替わったもの</p> 	
	<p>c 下声部が 5-4-5、4-5-4 の 6 連符トリル 上声部が 1-1-1-1-1-1 の 3 連符トリル</p> 	
	<p>d c と同様。上声部と内声部の音価が入れ替わったもの</p> 	
	<p>e 上声部が 1-2-1、2-1-2 の 6 連符トリル 内声部が 4-3-4-3-4-3 の 3 連符トリル</p> 	



	<p>f e と同様。内声部と下声部の音価が入れ替わったもの</p> 	
	<p>g 内声部が 2-3-2、3-2-3 の 6 連符トリル 上声部が 1-1-1-1-1-1 の 3 連符トリル 下声部が 8 分音符</p> 	
	<p>h 4 声。 1-1-1-1-1-1 の 3 連符トリル 8 分音符、 6 連符(二重音)トリル</p> 	<p>第 1 指、第 2 指を 保持しながら 3 4 5-5 の 3 度</p>
No.10	<p>i 1-1-1-1 の 8 分音符、 二重音(6 度)の 6 連符トリル、 4-3-4-3-4-3 の 3 連符トリル</p>  <p>(譜 32)</p>	<p>8 分音符 4-3 指の トリル</p>
	<p>j 5-5-5-5 の 8 分音符 二重音(3 度)の 6 連符トリルと、 1-1-1-1-1-1 の 3 連符トリル</p> 	<p>8 分音符の進行、 6 連符の進行、3 連符の進行、 音価の異なるそ れぞれの声部の 弾き分け(和音を 含む) 第 2 指が連続する 重音トリル</p>

	<p>k 内声部が$\frac{2}{4}$、$\frac{2}{3}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{2}{3}$指で逆行する6連符トリル</p> 	
	<p>l kの外声部の音価が入れ替わったもの</p> 	<p>8分音符の進行、 6連符の進行、3 連符の進行 音価の異なるそ れぞれの声部の 弾き分け(和音を 含む)</p>
	<p>m 3声。</p> 	
	<p>n mでの声部の音価を入れ替えたもの</p> 	
	<p>o 4声。それぞれの声部が異なった音価のトリル。</p> 	<p>4声が全く異なっ た音価のため、 それぞれの指の 独立が求められる。 る。</p>
<p>No.11</p>	<p>a $\frac{4}{5}$ (1) 指での離れた音域でのトリル 低音の和音はペダルで伸ばす指示(V₇→I) 第1巻では初めて彼の提案する奏法「」記号が使用されてい る</p> 	<p>離れた音域での 和音とトリル</p>
	<p>b aと同様 低音の和音はペダルで伸ばす指示(°IV→V₇→I)</p>  <p>(譜 33)</p>	



No.12	<p>a 連続する3度のトリルと 声部の異なる外声部が交互に表れる(下声部は順に下行)</p> <p><i>col Ped.</i></p>	色々な指で連続する3度のトリル	
	<p>b aと類似 3度の下行からはじまる</p>	ポジションの異なる3度のトリル(様々な指使い)	
	<p>c aの3連符形</p>		
	<p>d bの3連符形</p>		
No.13	<p>a 連続する第1指の8分音符と、3度の3連符トリル (aからmまで)</p>		第1指を保持したまま5-4、4-5指のトリル
	<p>b</p>		
	<p>c</p>	指の独立	
	<p>d 第一転回形 連続する第1指の8分音符と、3度の3連符トリル</p>		

No.13	e dの上声部(8分音符)が反行している訓練		第1指を保持した 3 2 2 3 まま5-4、4-5指の トリル
	f dの下声部(3度の3連符トリル)が反行している訓練		
	g fの上声部(8分音符)が反行している訓練		
	h 基本形 連続する第5指の8分音符と、3度の3連符トリル		第5指を保持した 1 2 まま3-4指の トリル
	i 第二転回形 連続する第5指の8分音符と、3度の3連符トリル		
	j 連続する第1指の8分音符と、3連符トリル		第1指を保持した 3 2 2 3 まま5-4、4-5指の トリル
	k jの上声部(8分音符)が反行している訓練		
	l 第一転回形 連続する第5指の8分音符と、3連符トリル		第5指を保持した 1 2 まま4-3指の トリル
m lの下声部(8分音符)が反行している訓練			

<p>No.14 (譜 34)</p>	<p>No.13 での応用 途中で上下声部(8分音符スケールと3連符トリル)が入れ替わりながら上下行する</p> 	
<p>No.15</p>	<p>a No.14 の応用 途中で上下声部(8分音符の半音階と16分音符トリル)が入れ替わりながら上下行する</p> 	
	<p>b a の16分音符トリルが反行している訓練</p> 	
<p>No.16</p>	<p>a 3声。ペダルの指示あり 内声が1-2指、5-4指での16分音符の3連符トリルをしながら外声部のスケールが交互に上下行する</p>  <p>(譜 35)</p> <p>b a に類似</p> 	<p>1-2-1...1-5-4-5... 5-1-2...指と連続するトリル(素早いポジションの変化)</p>
<p>No.17</p>	<p>3声 内声が1-2指、5-4指での3連符トリルをしながら外声部の8分音符が断片的な形で交互に現れる</p> 	<p>1-5-4...5-1-2... 1-5-4...指と連続するトリル</p>

	<p>a 内声が 4-5 指、2-1 指での 16 分音符のトリルをしながら外声部のスケールが交互に上下行(反行)する</p> 	
	<p>b a に類似</p> 	
No.18	<p>c 内声が 4-5 指、1-2 指での 3 連符トリルをしながら外声部の 3 連符スケールが交互に上行する</p> 	素早いポジションの変化
	<p>d 内声が 4-5 指、2-1 指での 3 連符トリルをしながら外声部の 3 連符スケールが交互に下行する</p> 	
	<p>a 内声が 4-5 指、1-2 指での 3 連符トリルをしながら外声部が 8 分音符で交互に表れる</p> 	
No.19	<p>b 速度指示あり。 内声が 4-5 指、1-2 指での 16 分音符の 3 連符トリルをしながら外声部が交互に表れる (2-1-2-1-2 指、4-3-4-5-4 指の ∞ 型 5 連符トリル)</p>  <p>(譜 36)</p>	音価の異なる 2 声の分離

No.20	<p>2 声 4-5-4、5-4-5 指の 16 分音符の 3 連符トリルと 8 分音符 順に下行していく</p> 	
No.21	<p>3 声。短調の訓練 3-2-3、2-3-2 指の 16 分音符の 3 連符トリルと外声部(8 分音符)が 断片的に表れる</p> 	
No.22	<p>a 2-1 指のみを使用した 16 分音符トリルと短いスケール(上下行)と、 8 分音符</p> 	
No.22	<p>b 5-4 指のみを使用した 16 分音符トリルと短いスケール(上下行)と 8 分音符</p> 	
No.23	<p>17 度間のスケールと内声で連続するトリル</p> 	<p>連続する第 1 指の トリルと スケール 交差するスケール とトリル (密集する際の 指の独立)</p>

<p>No.24</p>	<p>2 声 連続したトリル(2-1 指、4-5 指)とそれに交差するスケール(12 度間)</p> 	<p>2-1[上声]… 1-5-4[下声]… 4-2-1[上声]…指 と続くトリル</p>
<p>No.25 (譜 37)</p>	<p>連続したトリル(1-2 指[上声]、4-3 指[下声]または 5-4 指[下声])と それに交差する 16 分音符</p> 	<p>1-2[上声]… 1-4-3[下声]… 4-1-2[上声]…指 と続くトリル 交差するスケール とトリル (密集する際の 指の独立)</p>

トリルの訓練では、16分音符のトリルを基に、他の音型を組み合わせているため、初めから2声以上の訓練となっている。第1番では5-4指、4-5指(5-4-5、4-5-4指)ないしは2-1指、1-2指(2-1-2、1-2-1指)などの16分音符トリル(括弧内は16分音符の3連符)と、上行、下行する属七和音のアルペッジョ(1オクターヴ内)が8分音符で組み合わせられてあり、aからhの8つの例が提示されている。また、半音ずつ移調していくよう譜例が載せてある。

弱い指とされる第5指、第4指の強化と共に、上声部と下声部それぞれの音価が異なるため、ここではさらなる指の独立性を求められる。

【譜 25: 第 1 番 a】

第2番では、2種類の訓練が挙げられており、カデンツァの和音(V→I)のV度の上2声が3度の重音トリルになっている。ヴィットゲンシュタインが記載しているように、通常ではあまり用いない指使い(5⁴指など)が幾通りか指示されている(譜26)。この指使いはあくまで指の独立を目的としているためか、第2巻や第3巻では見られない。いずれも全調に移調するよう指示があるが、第1指が常に第4指、もしくは第3指の下をくぐった状態にあるため、非常に奏しにくい。

【譜 26: 第 2 番 その一】

【譜 26: 第 2 番 その二】

3
5
4 2
5
カ

ヴィットゲンシュタインが
提唱する開離和音での指使い
(第2章 38 ページ参照)

初めの 3 度が黒鍵のみの調、とりわけヴィットゲンシュタインが指定している 4 つの場合(ホ長調とロ長調と書かれた # 系はその一の形、変ニ長調と変イ長調と書かれた ♭ 型はその二の形で指定されている)では、その黒鍵 2 音を第 1 指のみで押さえるよう指示されている(譜 27)。

【譜 27: 第 2 番 ホ長調と変ニ長調の例】

ホ長調の例

1 指のみで 3 度を弾く

変ニ長調の例

この 2 音を 1 指のみで押さえ、
2 重トリルにする

Ossia

また、アルペッジョが書かれた下声部の和音の付点 2 分音符を保つためには、ペダルが必要であるが、ここでは指示されていない。

第 3 番は、1 音ないしは 2 音、3 音を保ちながら他の声部が半音階のトリルを実行する。

トリル部分は、半音階トリルの一方が和音となっているもの(a)[1音とそこから半音上下行する2音の繰り返し]、2度がそれぞれ平行し半音階トリルをするもの(b、c)[記譜上では長2度と減3度になっている]があり、特に第4指の保つ音がある重音トリル(d)は非常に難しい。挙げられた a から d までの4つの例は、どれも半音ずつ順に上行していく。

【譜 28: 第 3 番 a、d】

1音と、そこから半音上下行する2音の繰り返し
(途中で下声部の和音が変わるため、多少ポジションが変化する)

non ten.

上声部に第2指が使用されているため f 音を保つことはできない。

aとbでは2分音符で書かれているため(拍子がないため)、cとdのこの符点2分音符は間違いである。

保持する音(第4指)がトリルに挟まれている。
(常に第3指が第4指をまたいだ状態になる)
トリルが重音になっていることによってさらに難易度が高くなっている。

第4番から第8番は、他の作曲家による作品のほんの一部分を取り出し、その音型を基にした訓練をいくつか提示している。第4番では「ベートーヴェンのハ短調の変奏を見よ」と記載されている(譜29)。第5番、第6番はC.M.v.ヴェーバーの《魔弾の射手》によるワルツとその旋律によるもの、第7番はJ.ハイドンの《弦楽四重奏曲 Hob.Ⅲ-64 変ホ長調》のメヌエット(途中のトリオ部分)によるもの(譜30)、第8番はCh.グノーの《ファウスト》によるワルツから抜粋している。

【譜29: 第4番と、L.v.ベートーヴェンによる《32の変奏曲》第9変奏】

See Beethoven's C minor Variations | Siehe Beethoven C moll Variationen

VAR.9

基となるベートーヴェンの変奏曲 第9変奏

また、第5番から第8番ではトリルとなる声部が途中で上声部から下声部に移動するため、他方の声部との弾き分けを求められる。

第7番で使用された楽曲を探したところJ.ハイドンによる《弦楽四重奏曲 Hob.Ⅲ-64 変ホ長調》のメヌエット(途中のトリオ部分)であることが判明したが、基の調が変ホ長調であるのに対し、この訓練のためにヴィットゲンシュタインはハ長調に改め、さらにその訓練を全調に移調するよう指示している。また、基の楽曲から用いられたものは第1ヴァイオリンの旋律のみで、他の声部は全て省略されている。

【譜 30: 第 7 番と、J.ハイドンによる《弦楽四重奏曲 Hob.Ⅲ-64 変ホ長調》の
メヌエット(トリオ)】

変ホ長調の楽曲がハ長調に移調され、全調に移調するよう指示されている。
基の楽曲から用いられたものは旋律のみで、他の声部は全て省略され、
トリル音型が付加されている。



基となるハイドンの弦楽四重奏(旋律の音を●で示す)

原曲では、3連符ではなく
装飾音符になっている

Trio

続く第 9 番では、ここまでの訓練と類似しており 16 分音符の 3 連符を 5-4 指(もしくは 1-2 指)で弾きながら、もう一声 ♪^3 を 2-2 指、1-1 指、3-3 指(もしくは 5-5 指、4-4 指、3-3 指)で弾く訓練である。「タランテラの速度で Tempo di Tarantella」と指定しており、特に第 3 指を使う箇所ではトリルの声部と近いため、指を分離し素早く動かすために訓練が必要となる。

第 10 番(三重トリル、全 15 例)では音価の異なったトリルが組み合わせられている。ここでは拍子が書かれていないため筆者では以下のように表記する。1 小節内に 8 分音符の進行が 4 つ($\text{♪} \times 4$)であることから、4 分音符を基に連符を表記する。すると、8 分音符の進行(♪^2)と 6 連符の進行(♪^6)、3 連符の進行(♪^3)と分けることができ、それぞれの声部がトリルを実行する(譜 31)。a から o まで全 15 例が挙げられており a から g までは 3 声、h から l までは 6 連符の進行をする声部が重音になっており、実質には 4 声体を左手のみで奏する技術を求められる。

【譜 31: 第 10 番 a】

4分音符
1つ分の音価

8分音符の進行

a

6連符の進行
3連符の進行

それぞれの声部が異なった音価でトリルを実行する

残る m と n は短調での三重トリル、o は短調でこれまでの 3 つの音型に 4 分音符のトリルを加えた四重トリルになっている。なかでも i の訓練では、3 連符の進行(4-3 指)が、重音となっている 6 連符進行(2² 指)の内声に位置するため、それぞれの指の独立性を求められる(譜 32)。トリルの訓練の中では、この第 10 番が技術の面において一番難しいといえる。

【譜 32: 第 10 番 i】

6度(6連符進行)は全て 2² 指

i

3連符進行が、和音上内声になっているため
第3指と第4指の独立が求められる。

第 11 番では、広音域を用いたカデンツァの和音をペダルで伸ばしながら、その上で音域の離れた 2 度を⁴5-1 指で素早くトリルする訓練が 2 つ挙げられている。

ここでヴィットゲンシュタインが提案した和音の奏法(39 ページ参照)が第 1 巻で初めて使われる(譜 33)。

【譜 33: 第 11 番 b】

が書かれた和音は、
まずト音譜表の和音を押さえた後
低音をppで押さえる(ヴィットゲンシュタインが
提案する和音の奏法)

第 12 番(全 4 例)、第 13 番(全 13 例)は 3 度を中心とした重音のトリルとその他の声部を弾き分ける訓練である。ある声部を保持したまま、重音のトリルを奏する技術が求められるが、技術的難易度は中程度である。

第 14 番から第 16 番は、16 分音符の重音トリルまたは単音のトリルと、上下行スケール(または半音階スケール)を同時に実行する。途中でトリルとスケールが交差するため、トリルを担当していた指とスケールを担当していた指が瞬時に入れ替わる(譜 34)。第 14 番と第 15 番は 8 分音符のスケールを第 1 指か第 5 指のみで連続して押さえるため、さほど難しくはないが、第 16 番は 16 分音符のスケールを 5-4-5-4(3-4)指(上行)、1-1-2-1-2-3 指(下行)と全 5 本の指をそれぞれ独立して動かす必要があり、難しい(譜 35)。また途中に 10 度離れている箇所があり、そこでは重音とスケールを分けて(素早く移動して)奏さなければならない。

【譜 34: 第 14 番 交差している箇所】

スケール

連続する3度の重音トリル

スケール

【譜 35: 第 16 番 a】

トリルの途中で入れ替わる

スケール

1 1 2 1 2 3

1 2 1

5 4 5 4 5 4 1 1

スケール

5 4 5 4 3/5 4

素早いポジションの移動が必要

第 17 番から第 22 番もこれまでの形に類似しており、1-2...5-4...12 指と連続した 16 分音符のトリルをしながら、同じ音型が外声部で交互に現れる。指替えの際になめらかにポジションを変化させることが目的である。第 19 番 b では 16 分音符の 3 連符に対して 5 連符を組み合わせた箇所があり、左手のみで奏するには非常に難しい(譜 36)。

【譜 36: 第 19 番 b】

Più lento

3連符と5連符の組み合わせ
(---線はヴィットゲンシュタインによって書かれたもの)

3連符の2つ目を入れるタイミングが高声部と低声部によって異なっている。

第 23 番から第 25 番はトリルの訓練で登場した訓練のまとめである。第 23 番は連続するトリルに 17 度間の上下行スケール、第 24 番は 12 度間の上下行スケール、第 25 番(譜 37)は短い分散和音とスケールが徐々に上行、下行し、すべてにおいてトリル音型と交差している。そのための指使いは非常に複雑になり、また幾通りも考えられるがヴィットゲンシュタインによる細かい指示は、考えられる指使いでも特に複雑になっている。

【譜 37: 第 25 番】

上行形 トリルの指替え(なめらかな移動)


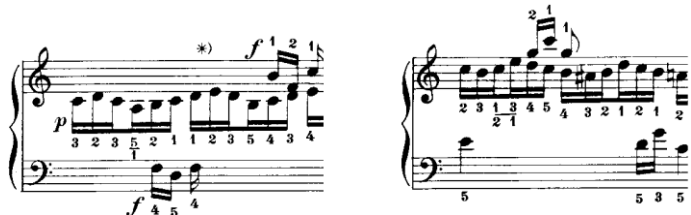



短い 分散和音
短い スケール

同じ音型だが2つ目のみ4-5指になっている
 (5-4指の方が弾きやすく一般的であるが
 直後にトリルと交差しているため、この指使いは必然である)
 ただし、その直前の指使い $\frac{3}{4} \frac{5}{3}$ と書かれた箇所は4 5指でも
 可能であり、その方が容易である







このトリルの訓練では、トリルを基としてある音型を組み合わせ、全5本の指をすべて独立した動きにするための訓練であった。速さの指示はどこにも見られなかったが、特に第10番のようにそれぞれの声部で音価が異なる訓練で、速く動くようになるためには相当の訓練が必要である。技術的難易度は非常に難しく、また指使いにおいては無理至難なことも要求している。

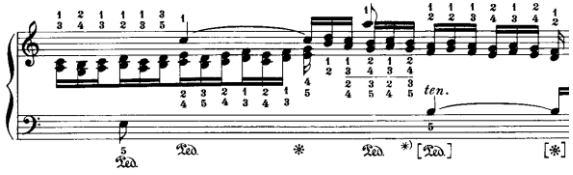
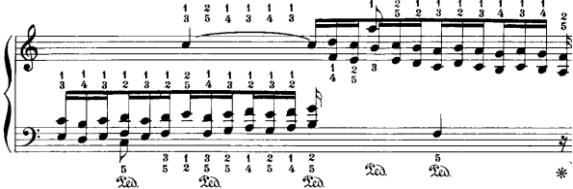




【表 4】多声体演奏のための訓練(二重音以上) pp.51-77






番号	特徴	難所
	<p>a 3度の上行(下行)スケールと、それに反行する単旋律</p> 	
<p>No.1 (譜 38)</p>	<p>b aの単旋律を3度にした形 ペダルの指示あり</p> 	<p>低音から上の3度 が10度、12度離 れている 4 1 5 指、2 指の3度の 連続</p>
<p>No.2</p>	<p>3度と、その上声部、下声部に交互に表れる単旋律</p> 	
	<p>a 拍子あり。 1小節分保持する音(第1指、第5指)と、3度</p> 	
<p>No.3</p>	<p>b 1拍ずつ保持する音(第1指、第5指)と、3度</p> 	
	<p>c bの変形</p> 	
	<p>d cの変形 (譜 41)</p> 	<p>10度離れた箇所 なめらかな動き</p>

<p>No.4 (譜 42)</p>	<p>4音間の下行・上行(上行・下行)スケールと、 その上声部と下声部に交互に現れる16分音符 強弱記号の指示あり</p> 	
<p>No.5 (譜 44)</p>	<p>トリル音型+3音間の上行(下行)3連符スケールと、 その上声部と下声部に交互に現れる3連符 強弱記号の指示あり</p> 	
<p>No.6 (譜 45)</p>	<p>2声 上下声部で異なる音価のスケール(16分音符と8分音符)</p> 	
<p>No.7</p>	<p>a 上声部は8分音符の下行、上行スケール 下声部は4音間で上行・下行(下行・上行)する16分音符スケール</p>  <p>b aの変型。 上声部の8分音符スケールが上下行し、 下声部は16分音符で進行する</p> 	<p>8分音符の動きが 不規則。 箇所によって指が 収縮、伸張する</p>


	<p>c b の上下声部の音価が入れ替わった訓練</p> 	<p>上声部 2-1 指のみ 下声部 5、4 指 (第3指は用いない)</p>
No.8	<p>a No.7 の 16 分音符(上声部)と、4-5 指の 8 分音符トリル(下声部)</p> 	
	<p>b a の上下声部が入れ替わった訓練 (上声部は 1-1 指の 8 分音符トリル)</p> 	
	<p>c b の 16 分音符が反行した訓練</p> 	
	<p>d c の上声部が 1 オクターヴ下げられた訓練</p> 	<p>最初と最後が、 非常に密集する 狭い音域での指の 分離</p>
No.9 (譜 46)	<p>a 3 音間もしくは 4 音間の 16 分音符スケールと、 半拍遅れて下行、上行する 4 分音符の半音階</p> 	
	<p>b a の上下声部が入れ替わった訓練(より音域が広がっている)</p> 	

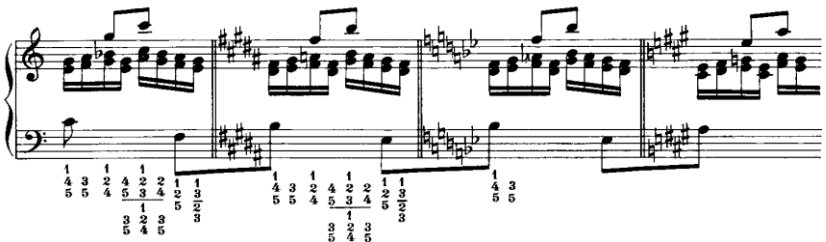
<p>No.10 (譜 47)</p>	<p>a 4音間で上下行する 16分音符スケール(下声部)と 8分音符の上下行する半音階(上声部)</p> 	<p>3・4指の 上行スケール</p>
	<p>b aの上下声部が入れ替わった訓練</p> 	
<p>No.11 (譜 48)</p>	<p>入り組んだ 16分音符(8度移動を含む)と、 8分音符のスケール(半音階を含む)</p> 	<p>8分音符が途中で 和声上内声になる</p>
	<p>a 8音間の 16分音符スケールと、 その上下声部で交互に現れる 8分音符 強弱記号あり</p> 	
<p>No.12</p>	<p>b 8音間の 16分音符スケールと、その上下声部で交互に現れる 5連符 速度表記あり</p> 	
<p>No.13 (譜 49)</p>	<p>a ♯音型(もしくは ♮)の 3連符と、その上下声部で交互に現れる 単旋律 奏法の指示あり(マルカート、そしてスタッカートで)</p> 	


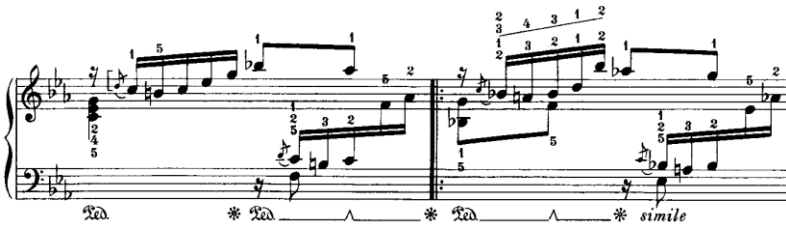

	<p>b a の 3 連符が 3 度の重音になった訓練</p> 	
	<p>c a の 3 連符が 6 度の重音になった訓練</p> 	
No.14	<p>a 入り組んだ 32 分音符と、単旋律 強弱の指示あり</p> 	
	<p>b a の上下声部が逆になった訓練</p> 	
	<p>c a の 32 分音符が 3 度の重音になった訓練 (譜 50)</p> 	<p>2 2 4-5(上行形)、 3 2 5-4(下行形)</p>
No.15	<p>a 2 音で順に下行していく 16 分音符と、 それに逆行する 8 分音符のスケール</p> 	<p>16 分音符と 8 分音符が途中 で交差する</p>










	<p>b 上声部は 3 連符で順に下行し、 下声部はそれに反行する 8 分音符のスケール</p> 	<p>3 連符と 8 分音符が 途中で交差する</p>
	<p>c b の 3 連符が 3 度の重音になった訓練</p> 	
<p>No.15 (譜 51)</p>	<p>d a の 8 分音符が 10 度の重音になった訓練</p> 	<p>16 分音符が和声上 内声になり、非常 に入り組んでいる 10 度の重音</p>
<p>No.15 (譜 51)</p>	<p>e b の 8 分音符が 10 度の重音になった訓練</p> 	<p>16 分音符が和声上 内声になり、非常 に入り組んでいる 10 度の重音 (同時に押さえる ことは不可能)</p>
	<p>f e の 16 分音符が 3 度の重音になった訓練</p> 	<p>10 度間を含む箇所 と内声 3 度の分離 (同時に押さえる ことは不可能)</p>

<p>No.16 (譜 52)</p>	<p>16 分音符が主体の単旋律と、その上下声部で交互に現れる 32 分音符 強弱記号あり</p> 	
<p>No.17 (譜 53)</p>	<p>a 8 分音符(旋律的)と、 その上下声部で交互に現れる ♯音型の 32 分音符 (3 音間のスケール)</p>  <p>b a の 32 分音符が 3 連符になり、途中に ♯を含まない訓練</p>  <p>c b の 3 連符が 64 分音符になった訓練(b の ♯が実音になっている)</p>  <p>d c の訓練の変形(トリル音型を含んだ 64 分音符)</p>  <p>e 3 声。 c と類似だが、外声部の弱拍に 16 分音符が加えられている</p> 	<p>内声の旋律をフォルテ、レガートで。 16 分音符をピアノニッシモで、と指示している</p> <p>素早いポジションの移動</p>
	<p>(譜 54)</p>	<p>素早いポジションの移動</p>

	<p>a ♯音型の 16 分音符と、 その上下声部が 8 分音符で 2 度ずつ交互に上行する</p> 	
No.18	<p>b 入り組んだ 16 分音符スケールと、 その上下声部が 8 分音符で 2 度ずつ交互に上行する (順に下行する)</p> 	
	<p>c 入り組んだ 16 分音符スケールと、 その上下声部が 8 分音符で交互に 2 度ずつ上行する (順に半音ずつ下行する)</p> 	
No.19	<p>a No.18 c の内声 16 分音符が 3 度になった訓練</p> 	<p>3 度の指使い 4↘1↗4 特に 5↘3↗5…など</p>
(譜 55)	<p>b a の 8 分音符の音域が拡張された訓練</p> 	<p>素早いポジション の移動(指の素早 い伸張と収縮)</p>

	<p>c b が半音ずつ下行していく訓練</p> 	
	<p>d 内声は c と同様、その外声部が 4 度跳躍している</p> 	
No.20	<p>a 外声部は No.19 の a、b と同様、 内声 16 分音符は 1 オクターヴ内での重音スケール(3 度)</p> 	
	<p>b 内声は a と同様、その外声部が 4 度跳躍している</p> 	
No.21	<p>a 旋律的声部と 16 分音符(途中で上下声部が入れ替わる)</p> 	

	<p>b a の反行</p> 	
<p>No.22 (譜 56)</p>	<p>a 速度表記あり 16分音符と8分音符が組み合わされた音型が、 上下声部で交互になって表れる(8分音符では和音を含む) ハーフペダルを含むペダルの指示</p> 	<p>楽曲演奏の要素が 加わる (多声体演奏)</p>
	<p>b a と類似。16分の始めに装飾音が付加された訓練</p> 	
<p>No.23</p>	<p>a 拍子あり(7/4) 4音(3音)間で上行(下行)する16分音符①と、8度離れた8分音符②が上行・下行する(2つの音型は交差している)</p>  <p>又は (の指使い)</p>	<p>2種類の指使いが 提示されている</p>

	<p>b 3音間で下行(上行)する16分音符①と、 8度離れた8分音符②が下行・上行する (2つの音型は交差している)</p> 	
	<p>c aの8分音符が16分音符になった訓練</p> 	
	<p>d その反行形</p> 	
<p>No.23</p>	<p>e cの8度が10度跳躍にされた訓練</p> 	
	<p>f その反行形</p> 	
	<p>g cの内声を色々な音域に跳躍させ、 それぞれに3度や5度などを付加し重音にさせた訓練</p> 	
	<p>h さらに音域を拡張させた訓練</p> 	<p>素早いポジション の移動</p>
<p>番号 無し (譜 57)</p>	<p>L.v.ベートーヴェンの《交響曲 第3番「英雄」》より(一部抜粋)</p> 	
<p>番号 無し (譜 58)</p>	<p>L.v.ベートーヴェンの序曲《コリオラン》より(一部抜粋)</p> 	<p>ストレッチを目的 としているため、 最初の10度をア ルペッジョにしな いよう指示</p>

多声奏法の訓練では、今まで課した訓練の要素をさらに発展させたもの、また他の作曲家による作品で多声的な一部分を抜粋し、実践したものが含まれている(第2巻と同様)。第1番から第3番までは、単旋律と3度の重音スケールが主になっている。第1番 a では単旋律と対旋律(3度)が反行しており、途中で上下声部が入れ替わる。最初に10度離れているため、小さな手の者はアルペッジョにして奏さなければならない。また、b では a で単旋律だった声部が3度の重音となっているため、非常に困難である(譜38)。また、移調した時に上の3度が^{Fis}Disもしくは^{Des}Bとなる際は、その3度を親指のみで押さえるよう指示している(譜39)。しかし、非常に伸張しているためアルペッジョで奏さなければ上下声部を同時に押さえることも困難である。

【譜38: 第1番 a、b】

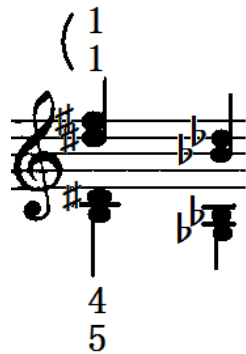
第2指、第4指の素早い移動が求められる

1 2 指での3度の連続

4 5 指での3度の連続

このペダリングでは
8分音符3つ目で音がにごる。
音が密集している箇所での使用は
あまり好まれない。

【譜 39: 上の 3 度を第 1 指のみで押さえる例】



第 2 番、第 3 番での重音の指使いはほぼ一般的で、単旋律との兼ね合いもさほど無理がないため比較的弾きやすい訓練である。第 2 番では、彼の注釈として「第 1 指、および第 5 指で奏する旋律はフォルテ(強く)で、16 分音符の 3 度はピアノニッシモ(非常に弱く)で奏さなければならない」と記されている¹。旋律の付点 4 分音符と 4 分音符の箇所ではペダリングの指示があるが、旋律の音価を保つためのペダリングであるため、どうしても重音の混ざりが気になる。ここでもハーフペダルの使用が望ましい。また、16 分音符の 16 番目に¹指が使用されているが、旋律に第 1 指が使用されている点、次に続く音にも第 1 指が使われている点などから、筆者は²指を提案する。

【譜 40: 第 2 番】

上声部、下声部の旋律声部はフォルテ(f)で

内声の3度は
ピアノニッシモ(pp)で

旋律に合わせたペダリング

2指を推奨する
4

第 3 番では、4 つの例が挙げられている。a、b では拍子の指示があるため、同じ形の訓練である c と d に拍子が記載されていないのはミスであろう。a では、1 小節分保持された上声部および下声部(第 1 指および第 5 指)と、内声の 3 度(16 分音符)の訓練、b から d では上下声部が 4 分音符になっている。いずれも両声部が 8 度以上離れた際にペダルで音を保持するよう指示されているが、特に d では 10 度離れた箇所があり(譜 41)、素早いポジションの移動が必要である。

¹ Paul Wittgenstein, *School for the Left Hand: I. Exercises*. London: Universal Edition. c1957. p.52.

【譜 41: 第 3 番 d】

拍子記号が抜けている (aとbは $\frac{3}{4}$)

c²からe³間の10度を同時に押さえることが可能な場合、この部分の速度を緩めるよう指示されている。

Alt: 別の例

第5指が連続して用いられているため、なめらかな移動が求められる

別の例では、3度に第1指が用いられているため、上声部の4分音符が保持されるよう、ペダリングも変化させてある。

第 4 番、第 5 番は内声が絶えず同じパターンを繰り返しながら、その上下声部で断片的な動きが交互に現れる(それぞれは反行している)。内声の同じパターン(徐々に上行もしくはは下行する)にはそれぞれ何種類かの指使いがあるが、特に第 4 番の上行形(4音の上行スケール)では 3-2-1-1 指、5-4-5-4 指など下行形に比べると少々特殊な指使いになっている。

【譜 42: 第 4 番】

4音の上行スケール (2種類の指使い)

上行形

下行形

比較的易しい指 使い

上行形では指を変えているのに対し、下行形では同じ指で同音を弾くように書かれている

また、断片的に表れる上声部と下声部の指使いで、上行形の際には 1-2 指、5-4 指と、同音は指替えをするよう指示しているのに対し、下行形では同じ形でありながら 1-1 指、5-5 指になっている。よって、内声部のスケールは上行形のものに比べ非常に弾きやすい指使いになる(上行形で同音を同じ指にした場合、赤枠で囲ったスケールを 4-3-2-1 指、5-4-3-2 指など容易な指使いで奏することができる。譜 43 参照)。どのような意図で上行形、下行形の指使いを変えているかは定かではないが、彼の訓練ではこれ以降よく見受けられる。

【譜 43】 上行形を下行形と同様の指使いにした場合



また第 4 番と 5 番では、内声となる部分とその外声部を弾き分けることを目的としているため、内声をピアノ(弱く)で、外声部をフォルテ(強く)で弾くよう指示している。

【譜 44: 第 5 番】

The image shows a musical score for a piano exercise, labeled '【譜 44: 第 5 番】'. It is divided into two parts: '上行形' (Ascending) and '下行形' (Descending). The ascending part is marked with a piano (*p*) dynamic and the descending part with a forte (*f*) dynamic. Red boxes highlight specific sections of the scales. Annotations in Japanese provide commentary on the dynamics and fingerings. The ascending scale has fingerings 3 2 3 5 2 1, 1 2 3 5 4 3, 4 3 4 1 2 1, 1 2 3 5 4 3 4. The descending scale has fingerings 2 3 1 3 4 5, 4 3 2 1 2 1, 2 3 1 3 4 5, 4 3. The bass clef part has fingerings 5, 5 3 5.

上行形

強弱記号の指示(第4番も同様)

何通りもの指使いが提案されている(難しいものはない)

内声は2種類の指使い(比較的易しい)

下行形

第6番から第10番は、音価の異なる2声(16分音符と8分音符のスケール、もしくはスケールを含む音型)を弾き分ける訓練である。途中で上下声部が入れ替わるため、その部分では素早いポジションの移動が必要となる。

第6番は異なる音価のスケールだが、ここでも第4番で指摘したように上下声部が入れ替わる前後の指使いの使用に、大きな違いが見受けられる。前半の16分音符(上声部)は3通りの指使いが挙げられているが3-2-1-2-1-2-1…(上行)、1-2-1-2-1…(下行)など3音や2音ごとの指替えになっているのに対し、後半の16分音符(下声部)では2-3-4-5-2-3…(下行)、5-4-3-5-4-3-2-5…(上行)など3音や4音ごとの指替えになっている(譜45)。

【譜45: 第6番】

3音もしくは2音ごとの指替え

前半

8分音符をレガートにできる指使い

後半

4音もしくは3音ごとの指替え

いずれの指使いにしても難易度はさほど高くはないが、様々な指使いによって指の技術の向上に役立つ。

第7番(3例)と第8番(4例)は、スケールを含んだ音型(16分音符)と、その上声部、下声部の8分音符を分離させる。基本となる16分音符は、始めの音、そして始めの音から3度下がった音(または上がった音)から順に3音上行(下行)するスケールで成っている²。第7番では対する8分音符が不規則に動いているため、同じ音型が続いているものの箇所によって手は収縮、伸張を繰り返している。第8番の8分音符はトリル音型のため音域が固定されたまま、もう一方の声部が上行、下行する。難易度は高くないが、音域が狭くなる箇所では、隣合う指で違う音価を奏するため、明確に弾き分ける訓練を必要とする。

第9番は基本形(注2)に類似した16分音符と(3音上行または下行したスケールとその最後の音から3度下がった音または上がった音)、半拍遅れて始まる(半音階を含む)4分音符のスケールである。16分音符の音域が固定されており、最初以外はほぼ1-2指で奏するよう指示してある(譜46)。bでは上下声部が入れ替わり、一番離れている箇所では10度離れているため、その箇所だけペダルの指示がある。

【譜46: 第9番 a b】

通常スケールの指使い

1-2指のみの連続

4-5指のみの連続

10度

1箇所のみペダルの指示

² もしくは

第 10 番は、音域を固定された完全 5 度の上下行スケール(16 分音符)と、その上声部もしくは下声部の半音階(8 分音符)との分離が目的であるが、a の下声部(16 分音符スケールの上行形)は同じ音型に対し 2、3 種類の指使いが指示してある(一方、b で上声となった 16 分音符の指使いは 1 種類のみである)。特殊な指使いを用いたスケールとして 3-4 指(上行)、3-5 指(上行)などが見受けられるが、ここでは前の指をまたいだりくぐったりする奏法が不可能であるため、素早く指を移動することで、なるべくなめらかに弾けるよう訓練しなければならない。

【譜 47: 第 10 番 a】

The score shows a 16-measure scale in bass clef. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingering numbers are: 1, 2, 1, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 1. Below the notes, two rows of fingering are provided: 5 4 3 - 4 3 4 5 4 and 5 4 3 - 4 (1) 3 5 4 3 5 4 3 4 5 4. Red lines are drawn through the 4th notes in the first and third measures. Blue boxes highlight the fingering sequences: 5-4-3-4, 3-4-5-4, 5-4-3-4, (1)-3-5-4, 4-3-5-4, 3-4-5-4, and 5-4-3-4.

— 指替えが特殊な箇所

上行形 5-4-3-4-3、5-4-3-4-1、4-3-5-4-3
 下行形 3-4-5-4-5、1-3-5-4-5

第 11 番では今までの音型でありながら、16 分音符がより複雑になっている。8 度移動を含んだスケール(16 分音符)と、半音階を含んだスケール(8 分音符)が入り組んでいるため、和声上、8 分音符が内声になる箇所ができる(譜 48)。今までの訓練では、5、4、(3)指と 1、2、(3)指との分離を求める訓練であったが、ここでは 1、2、5、(3)指と 3、4 指との分離を対象にしている。

【譜 48: 第 11 番】

The score shows two staves. The top staff has a 16-measure scale with an 8-measure scale below it. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. Fingering numbers are: 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 1, 5, 1, 2, 1, 3. An arrow points to the 8-measure scale with the text '8度の移動'. Below the score, the text '実際に奏する際には以下ようになる' is followed by an arrow pointing to a second staff. This second staff shows the same 16-measure scale with a different fingering pattern: 3, 1, 2, 1, 1, 5, 1, 2, 1, 3. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The fingering numbers are: 5, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 5.

第 12 番は、8 音間の 16 分音符スケールと、その上下声部で 8 分音符、もしくは 5 連符が断片的に表れる。a では強弱記号があり、8 分音符はフォルテ(強く)、16 分音符はピアノ(弱く)で奏するように指示している。しかし、指使いも通常の指使いで対応でき、さほど難しくない。b では、交互に現れる声部に 5 連符(32 分音符)があり、非常に遅く *molto piu Lento* の指示があるため、全体の難易度はさほど高くない。

第 13 番は、 w 音型(もしくは w)の 3 連符の連続と、その上下声部で交互に現れる声部とが組み合わせられた訓練である。3 例挙げられているが、まず a では単旋律と単旋律になっており指でつなげることが可能であるため、ペダルなしでという指示がある。また断片的に表れる声部にはスタッカートとマルカート、テヌートで奏するよう指示してあり、ここでは強弱の違いではなく奏法の変化によって声部を分離させることを目的としている(譜 49)。b および c では、内声の 3 連符が 3 度、6 度の重音になっておりペダルを用いて単旋律を保たせているが、ここでも音がにごるためハーフペダルを使うことが望ましい。

【譜 49: 第 13 番 a、b】

素早い第5指の移動
(ただし声部が違うため
弾き分けるためのテクニックを要する)

5 *marcato e staccato* *ten.* 指でレガートする目的
様々な奏法の指示

b

5 *Ped.* *ten.* *Ped.* *[Ped.]* *[*]*

第1指が3度に移動するため
上声部を保持するためのペダル
(非常に音がにごるので、ハーフペダルが望ましい)

第 14 番は、半音階を含む入り組んだ 32 分音符と単旋律の訓練である。ここでも 32 分音符をピアノッシモ(非常に弱く)、単旋律をフォルテ(強く)と、強弱によって声部を分離させることを目的としている。3 例挙げられているが、中でも c の訓練では 32 分音符が 3 度の重音になっており、さらに重音がそれぞれ半音階で入り組んでいるため非常に難しい(譜 50)。

【譜 50: 第 14 番 c】

c 強弱による声部の弾き分け

第4指から第5指の素早い移動(上行形) 第5指から第4指の素早い移動(下行形)

第 15 番からはこれまでの訓練と類似したもの、発展させたものになる。以降は特に特徴をもったもの、非常に難易度の高いもの、または指使いに疑問があるものに焦点を絞って取り上げていきたい。

第 15 番の d と f について見ていく(e は d と類似している)。上声部と下声部(8 分音符)が 10 度離れており、手が小さい者にとってはアルペッジョで奏する必要がある。声部の弾き分けと、素早いポジションの移動が求められる訓練だが、内声の 16 分音符(d)もしくは 3 連符(f)は、非常に弾きにくい。

【譜 51: 第 15 番 d、f】

第1指の素早い移動と、声部の弾き分け 素早いポジションの移動

10度離れている

特に内声が重音となっている f は、指使いを見ても無理難題な箇所が多い(赤で囲った部分)。

内声の3連符が重音(指替えが非常に困難な箇所 □ 印)

第 16 番では、ヴィットゲンシュタインがこだわりをもって提案したであろう指使いが見られる(譜 52)。通常であれば、赤字で示した指使いの方がスムーズに弾くことができるが、あえて指をまたいだり、くぐる指使いを用いている(低声部 4-3-2-4-3-5-4-5、高声部 3-2-1-2-1-2-1-2)。

【譜 52: 第 16 番】

通常用いられる(考えられる)指使い(赤字)

第 17 番は、内声の単旋律とその上下声部(32 分音符)が交互に現れる(単旋律をフォルテでレガートに、32 分音符をピアノッシモで弾く訓練と記してある。譜 53)。単旋律を第 1 指か第 5 指が主に担当するため、ポジションの素早い移動と声部を弾き分ける必要がある。ペダリングの指示があるが、ここでもヴィットゲンシュタインの通りに弾くと非常に音がにごるため、単旋律の 8 分音符ごとに踏み換えるか、ハーフペダルを推奨したい。

【譜 53: 第 17 番 a】

The melody to be *f* legato, the semi-demi quavers *pp* in the following exercises.

In dieser Übung und in deren Varianten ist die Mittelstimme als Melodie LEGATO hervorzuheben die Zweiunddreissigstel *pp*.

a 単旋律はフォルテでレガートに。ほとんどを第1指と第5指が担当する

この第4指は、声部の素早い弾き分けが必要

また、17番のeでは、所々3声になる箇所があり、ヴィットゲンシュタインによる注釈がある。譜54の赤枠内において、非常に大きい手の場合と小さい手の場合の指示がなされている。非常に大きい手の場合はアルペッジョで弾く必要はないが、第3指の代わりに第2指を使うよう指示している。また小さい手の場合は、この箇所をテンポ通りに弾くことが難しいため高音を前後の64分音符のどちらかにずらすよう指示している。しかし、今まで登場した訓練の中にも非常に音域の離れた訓練があり、そこで指示がなかったことに疑問が残る。よって、ここに記載されている指使い $\frac{1}{5}$ はアルペッジョで奏してもよい、という解釈ができる。

【譜 54: 第 17 番 e】

非常に大きい手であるならば
アルペッジョで奏する必要はなく
 $\frac{1}{5}$ を用いるよう指示している。

小さい手の場合、高音es²をずらすよう指示している

または

第 18 番から第 20 番は、第 4 番、第 13 番などと類似している。内声の 16 分音符と、その上下声部で交互に現れる 8 分音符とを分離させる訓練だが、特に第 19 番 a では内声が 3 度の重音で入り組んでいるため、ヴィットゲンシュタインの指使いは特殊な指使いが 1~3 種類提示している(譜 55)。

【譜 55: 第 19 番 a】

□ 内の指使いは、ポジションの素早い移動を必要とする

$\frac{2}{4}$ から $\frac{1}{3}$ ($\frac{1}{2}$) 指は、第 5 指を軸に回転させ、

$\frac{1}{3}$ から $\frac{2}{4}$ 指は、第 1 指を軸に回転させて移動する

a

col Ped. ad lib.

下側は通常用いられる指使い
(b, c, d の訓練では、上声部の音域がさらに離れているため
下側の指使いのみ提示されている)

第 21 番、第 22 番は旋律と対旋律が交互に入れ替わる。特に、第 22 番では¹指で 13 度や 11 度離れた音符を押さえる箇所があり、素早い移動と声部を弾き分ける技術を要する(譜 56)。この技術は、彼の書いた第 2 巻や第 3 巻によく見られるだけでなく、左手のための作品を演奏する上で極めて重要なものである。

【譜 56: 第 22 番 a】

速度の指示
Moderato

1 指での
13度(11度)の素早い移動と
声部の弾き分け

第 23 番は 2 声体の訓練で全 8 例挙げられている。1 オクターヴ(または 10 度)の移動と、内声が交差しているため、上声部と下声部を両方担う指(主に第 5 指と第 1 指、第 2 指)の声部の弾き分けが非常に必要となる。難易度はさほど高くない。

番号のない最後の 2 つは、ほぼ 2 巻の内容となっている(現に同頁の下から第 2 巻に属するとの記載がある)。1 つ目は、L.v.ベートーヴェンの《交響曲 第 3 番「英雄」 作品 72》のヴァイオリンパート(第 514~519 小節の途中まで)を抜粋している。ベートーヴェンによるヴァイオリンパートとヴィットゲンシュタインが提示したものとは、音、音型ともに同じであるが、ヴィットゲンシュタインによる速度表記や表情記号、拍子が記載されていないためメモ書き程度の提示であるといえる。

【譜 57: L.v.ベートーヴェンのヴァイオリンパート譜と、
ヴィットゲンシュタインのもの】

L.v.ベートーヴェンのヴァイオリンパート譜 Violine I

Presto
due o tre Violini

514
cresc. poco a poco

指使い以外の提示が何もなされていない

Ad lib. in other keys.

同様に 2 つ目は、L.v.ベートーヴェンの序曲《コリオラン 作品 62》の弦楽器パート(第 102~103 小節)を抜粋したものである。音や音型はそのままだが、旋律の音価を変えている(休符部分を付点 4 分音符に変えているのは、手のストレッチを目的としているためであるといえる)。また、初めの 10 度はアルペッジョにしないよう記載されているが、手の小さい人にとって、この短 10 度の重音を一度に押さえることは不可能である。

【譜 58: L.v.ベートヴェンの楽譜と、ヴィットゲンシュタインのもの】

この3パートを使用している

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

ただし、最初のト音譜表の音は原曲では g であるが b¹に直されている。

Ped. Ped. Ped. Ped.

この10度はアルペッジョにしないよう記載されている
 The tenths not arpeggiando.
 Die Dezimen nicht arpeggiando.

多声体演奏の訓練では、2声もしくは3声体の声部の弾き分けを目的に書かれていた。フォルテとピアノという強弱の違いで弾き分けるもの、マルカートやスタカートと奏法の違いによって弾き分ける訓練も存在した。1オクターヴ以上の重音を同時に押さえるよう指示されたものは、小さい手の者にとっては難しい。しかし、この多声体演奏の訓練は指の独立のためであると同時に、左手のための楽曲を演奏する上で欠かせない訓練であり、彼の第2巻、第3巻でも用いられる技術である。指使いは、全体を通して通常使用されるような指使いではなく、あえて指をくぐらせたり、またいだり、素早くポジションを移動しペダルで補助するなど、簡易的な指使いはあまり見受けられなかった。

まとめ

全体として見ると、第1巻(訓練集)は極めて高度な技術を要求していることが明らかであった。ほぼ大部分の訓練に適応される移調や、指を交差させる度合いを毎度変えた訓練、指の素早い伸張・収縮とポジションの素早い移動を含む訓練、音価の異なる3声の重音トリルや、通常ではあまり用いられない指使いの指示の他、音の保続のためのペダリングなど、ヴィットゲンシュタインが左手のピアニストとして生きていくために、不屈の精神と強い意志を持ち、日々8時間もの訓練を懸命に行っていたという事実は、この決して容易とはいえない第1巻(訓練集)の難易度の高さによって証明されるであろう。

第 2 節 第 2 卷

第 2 卷(練習曲集)は、他の作曲家の作品を一部抜粋し、ある技術に着目したものを左手用に編纂されたものである。以下は、第 2 巻で取り上げられている全 20 例³を小節数、調性、速度表記、原曲の種類、目的とする技術に着眼点をおき考察し、まとめたものである(表 5)。なお、曲目の原語表記について、楽譜上には原則として英語とドイツ語両方書かれているが、表 2 では英語表記とする。ただし、一部ドイツ語のみで書かれたものについてはドイツ語で表記する。

【表 5】 第 2 卷 (練習曲集) (P.ヴィットゲンシュタイン自身の編曲による)					
小節数	調性	速度表記 (表情記号)	曲目	原曲の種類	目的とする技術
27	F:	なし	L.v.ベートーヴェン クロイツェル・ソナタ 第 2 楽章 第 2 変奏 L.v.Beethoven: Kreutzer Sonata, 2 nd Movement 2 nd Variation (Violin part)	室内楽 (ヴァイオリン とピアノ)	4-3-2-1 指の同音連打
15	e:	Adagio	L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第 3 番 作品 2 第 2 楽章 L.v.Beethoven: Sonata op.2, No.3 2 nd Movement	ピアノ 独奏	低音(4 分音符)と 上声部(16 分音符)の分離 声部が途中交差している
17	Es:	なし	F.メンデルスゾーン 八重奏曲 作品 20 F.Mendelssohn: Oktett op.20	室内楽 (八重奏曲)	旋律と対旋律の弾き分け
4	As:	なし	Fr.シューベルト 即興曲 第 4 番 作品 90 Fr.Schubert: Impromptu op.90, No.4	ピアノ 独奏	3 声体。 旋律が内声にあり、 第 5 指と第 1 指で弾く
9	a:	なし	F.メンデルスゾーン 紡ぎ歌 F.Mendelssohn: Spinning Song		半音階を含む 16 分音符を 弾きながら 4 1 5、2 で和音をつかむ

³ p.42 で述べたように、全 20 例のうち最初の 6 例は誤って第 1 巻の pp.77-82 に収められている。

10	F:	なし	Fr.シュミット ベートーヴェンの主題による変奏 Fr.Schumidt: "Variations on a Theme of L.v.Beethoven"	管弦楽 ⁴	それぞれ音価の異なる 多声体(和音を含む 4 声)奏法の訓練
12	d:	Largo	L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第 7 番 ニ長調 L.v.Beethoven: Piano Sonata No.7 in D major op.10 No.3	ピアノ 独奏	第 5 指のみを使う、または 第 1 指を多く使う旋律。 素早いポジション移動 (跳躍) 音価の異なる 3 声の分離
18	f:	Allegro assai	L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第 23 番 ヘ短調 L.v.Beethoven: Piano Sonata No.23 in f minor op.57		素早いポジション移動 (跳躍) 4 オクターヴを超えるアルペッ ジョ(下行 5-2、5-3)
143	C: c:	Moderato	A.ルービンシュタイン 練習曲 Anton Rubinstein: Etude on False Notes		4 オクターヴを超える アルペッジョ 二重音 約 3 オクターヴの和音
84	c:	Allegro con fuoco	Fr.ショパン 練習曲 作品 10-12 Fr.Chopin: Etude op. 10 No.12		主に $\frac{1}{4}$ 指のオクターヴと 第 5 指を交互に使用し 16 分音符を奏する
88	c:	"	Fr.ショパン 練習曲 作品 10-12(二重音) Fr.Chopin: Etude op. 10 No.12 (in Double Notes)		$\frac{2}{5}$ $\frac{1}{4}$ 指の連続 4 和音での 16 分音符
96	a:	なし	Fr.ショパン 練習曲 作品 25-11(二重音) Fr.Chopin: Etude op. 25 No.11 (in Double Notes)		$\frac{1}{2}$ $\frac{4}{5}$ 指などを交互に 使用する二重音で 16 分音符を奏する
64	h: H:	Presto con fuoco	Fr.ショパン スケルツォ 第 1 番 ロ短調 Fr.Chopin: Scherzo No.1 in b minor op.20 (excerpts)		ヘ音譜表とト音譜表に分 かれた反行するアルペッ ジョ(跳躍含む)

⁴ 本来は、ピアノ(左手のみ)と管弦楽のための作品であるが、ヴィットゲンシュタイン自身によって管弦楽パート(一部分)と記載してあるため、管弦楽として分類する。

45	Ges:	Presto con fuoco	E.ハーベルビアー 詩的な練習曲 第 20 番 E.Haberbier: Poetic Studies No.20 (Tremolo)	ピアノ 独奏	へ音譜表とト音譜表に分 かれた反行するアルペッ ジョ(跳躍含む)
17	Cis:	なし	J.シュトラウス II 朝の新聞 Johann Strauss II: Morgenblätter	管弦楽曲 (ワルツ)	へ音譜表とト音譜表に分 かれた反行するアルペッ ジョ(跳躍含む) 6 度、5 度
4	Es:	なし	J.シュトラウス わが人生は愛と喜び Joseph Strauss: Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust	管弦楽曲 (ワルツ)	へ音譜表とト音譜表に分 かれた反行するアルペ ッジョ 6 度、5 度の跳躍
18	D:	Andante con moto	J.ブラームス 変奏曲 作品 21 より 第 7 変奏 J.Brahms: Variations op.21, Variation No. 7	ピアノ 独奏	へ音譜表とト音譜表に分 かれた付点を含む旋 律(カノン風)のための 練習 (跳躍を含む)
21	G:	Poco adagio	J.ハイドン 弦楽四重奏曲 作品 76 第 3 番 第 2 楽章より 第 1 変奏 J.Haydn: String Quartet op.76 No.3 (Hob.Ⅲ:77), 2nd Movement, Variation No.1	室内楽 (弦楽 四重奏曲)	旋律あり。 和声アルペッジョが 16 分音符で旋律に絡 んでおり旋律以外をス タッカートで奏する。 (声部の分離)
57	E:	Ziemlich langsam	J.ブラームス 歌曲 ナイチンゲールに寄せて J.Brahms: To a Nightingale	歌曲作品 (声楽用 楽譜付き)	ピアノパート(伴奏)のみを 左手用に編纂している。 (指使いなどを指定)
27	c:	Adagio	J.S.バッハ ヴァイオリン・ソナタ へ短調 第 3 楽章 J.S.Bach: Violin Sonata in f minor, 3rd Movement	室内楽 (ヴァイオリン 譜付き)	ピアノパート(伴奏)のみを 左手用に編纂している。 (指使いなどを指定)

調性、拍子、速度表記においては、原曲とほぼ同じである⁵(ヴィットゲンシュタインが指示していないものを除く)。調性においては、全 20 例が原曲の調性のまま左手用にしている。♭系は 10 例、♯系は 6 例、調号がないものが 3 例あり(A.ルービンシュタインの練習曲は、途中でハ長調からハ短調ほか様々に転調をしているが調号がないものとして分類した)、黒鍵を含んだ曲例、とりわけ♭系の曲目を多く取り上げていた。また、原曲において、室内楽曲のものが 4 曲、管弦楽曲 3 曲、歌曲作品が 1 曲、残りの 12 曲はピアノ曲からのものである。原曲がピアノ曲以外のもの、さらにそれを練習曲として提示している点は非常に興味深い。楽曲の一部分(10 小節足らず)を取り出したものは、あまりにも短すぎるため、ヴィットゲンシュタインの一種のスケッチとして捉えるのが無難であろう。

まず、L.v.ベートーヴェンの《クロイツェル・ソナタ 第 2 楽章》の第 2 変奏がある。元々は室内楽曲(ヴァイオリンとピアノ)であるが、ヴァイオリンのパートのみが取り上げられている。第 1 巻では見られなかった同音連打(主に 4-3-2-1 指)の練習曲となっており、調性や拍子記号、小節数は原曲と統一されている。音の高さとしてはオクターヴ下げられており、単旋律で音域の移動も少なく難易度は易しい。

【譜 1: L.v.ベートーヴェン 《クロイツェル・ソナタ 第 2 楽章》の第 2 変奏
第 1 小節】



ヴィットゲンシュタイン版



⁵ 原曲における拍子や速度表記、表情記号に関しては、出版社によって異なる表記のものが存在するが、Urtext や初版のものを見ることが出来る場合はそれに従った。とりわけ Fr.ショパンの楽曲の出版社として、Ekier(national)版、Henle 版、Paderewski 校訂版、Cortot 版、Breitkopf und Härter 版、Peters 版を参考にしたところ、拍子記号や速度記号、表情記号などが Paderewski 校訂版と類似するため、これを原版とする。

ヴィットゲンシュタインのものは、アーティキュレーションや強弱などが記されていないため、演奏者の任意の速度設定と強弱が求められる。

室内楽曲は、他に J.S.バッハ、F.メンデルスゾーン、J.ハイドンが取り上げられているが、これら 3 つはすべて多声体である。まず F.メンデルスゾーンの《八重奏曲 作品 20》より第 4 楽章の抜粋(第 387~403 小節)では、ヴァイオリン I ~IV、ヴィオラ I II、チェロ I II の編成であるが、ヴィットゲンシュタインはヴァイオリン I ~III のみを取りあげている。しかし、彼の第 5 小節から第 8 小節、第 15 小節から第 16 小節のヴァイオリン I の部分は、原曲と音型は類似するものの、旋律と下声部が交差しないよう音域が下げられている。上声部で長い音価を保ちながら低声部(8 分音符)が絶えず動く練習曲となっており、この技法は、第 1 巻の多声奏法の訓練第 21 番などに該当する。

【譜 2: F.メンデルスゾーン 《八重奏曲 作品 20》より 第 4 楽章
第 387-392 小節】

387 390

ヴィットゲンシュタイン版の
第5小節~第8小節は
違う音に変更されている

The image shows a musical score for the 4th movement of Mendelssohn's Octet, Op. 20, measures 387-392. The score is for Violin I, II, and III. Measures 387 and 390 are marked with boxes. Red boxes highlight differences between the original and Wittgenstein's version in measures 5-8. The original version has a higher melodic line in the upper voice and a more active lower voice. Wittgenstein's version lowers the melodic line and makes the lower voice more active. The score includes dynamics like p, sf, and articulation like sempre stacc. and sempre.

ヴィットゲンシュタイン版 (第 1-6 小節)

ヴァイオリン II、IIIパート

必ずペダルが必要な箇所

ここから第8小節までは原曲と違う音を使用されている

col Pedale

ヴァイオリン Iパート

大部分は指のみでレガートに奏することができるが、赤枠の箇所では音が非常に離れているため音を保つためのペダルが必要となる。しかし彼の譜面上ではペダルの指示がない(第 12、14、15 小節では 12 度の跳躍があるため、ここでもペダルが必要。譜 3 赤枠)。原曲の第 391 小節と第 399 小節ではトリル(ターン)が用いられているが、ヴィットゲンシュタイン(第 5 小節、第 13 小節)は 2 回目のみに反映させるなど、意図的に変化させている箇所も見られる。

【譜 3: 同上 第 12~15 小節】

12度離れているため音を保つために必ずペダルが必要な箇所

原曲では、トリルになっている箇所。(第5小節の1回目では何もしていないため、意図的に工夫を凝らしている)

12

続いて J.ハイドンの《弦楽四重奏曲 作品 76 第 3 番 ハ長調 Hob.Ⅲ:75》より、第 2 楽章の第 1 変奏は、第 2 ヴァイオリンの旋律、第 1 ヴァイオリンの対旋律のみの変奏部分を左手用にしている 2 声体の練習曲である。ここでは旋律と対旋律の音域が交差するため、5 本の指全てが声部を細かく弾き分ける技術を必要とする(譜 4)。

【譜 4: 弦楽四重奏曲 作品 76 第 3 番 ハ長調 Hob.III:75 第 2 楽章の第 1 変奏

第 29-31 小節】

ヴィットゲンシュタイン版 同箇所

この練習曲では、レガートとスタッカートによる弾き分けや、ペダルの詳細な指示が見られる。途中で声部が交差しており、技術的難易度は高い。第 1 巻における多声体奏法の訓練の第 21 番などで取り上げられている訓練の応用であるといえる。

残る J.S.バッハの室内楽曲《ヴァイオリン・ソナタ ヘ短調 第 3 楽章》(譜 5) と、唯一の歌曲作品である J.ブラームスの《ナイチンゲールに寄せて》の 2 曲は、共に伴奏部分が左手のみのために編纂された作品である。そのため、ヴァイオリンパートや歌唱パート(歌詞)がそのまま載せられており、このような選曲は第 2 巻でのみ見られる。序文において、彼は次のようにと述べている。「左手のみで伴奏できる曲がいくつかある。シューベルトの《アヴェ・マリア Ave Maria》、メンデルスゾーンの《歌の翼に On Wings of Song》は是非とも注目して書いてみたい⁶」。これらの作品の伴奏部分は 2 声体(ブラームスは 3 声体)であり、声部が交互に現れる。左手のみで弾く場合は、一方の声部が休符あるいは伸ばしている間に、手を素早くポジション移動させてもう一方の声部を奏するため、声部の弾き分けは必要なく、音域も 10 度程度の移動であるため難易度はさほど高くない。

⁶ P. Wittgenstein. *School for the Left Hand*. 1957. Preface.

【譜 5: J.S.バッハ ヴァイオリン・ソナタ ヘ短調 第3楽章 第1-2小節】

J.S.バッハのもの

Adagio.

ヴィットゲンシュタイン版

Adagio

VIOLIN

Adagio

PIANO (伴奏)

pp

pp

3 1 4 1 3 1 4

pp * * *simile*

8分音符に合わせたペダリング

声部が交互になっているため、比較的奏し易い

ペダルの使用においては、8分音符に合わせて踏むよう指示している。しかし、もう一方の32分音符が濁ってしまうため、書かれているものより多少短めのペダリングが推奨される。

このように見てみると、室内楽作品ではテクスチャーが薄い一部分を取り出して改編したものが多く、数パートを融合したものや、二重奏などのパートを抜き出したもの、または伴奏部分をそのまま左手用の指使いに直したものがあつた。特にピアノ伴奏における記譜は、原曲の楽譜にほぼ等しい。では、ピアノ独奏曲から改編されたものにはどのような特徴があるのか、続いて見ていきたい。

まず、ピアノ独奏曲 L.v.ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第3番 作品2》より第2楽章の抜粋(11小節目から25小節まで)である。速度表記、拍子記号、調性とも原曲通り指定されている(参考楽譜:Henle版)。記譜を見てみると、原曲とまるで同じ書き方をしている。この曲の特徴として原曲(両手)で弾く場合に手が交差する箇所があるが(譜6)、左手のみで弾く場合は10度伸張させる必要がある。その部分以外は比較的奏しやすい。

【譜6: L.v.ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ第3番 作品2》より 第2楽章
第13小節】

左手と右手が交差する

両手

ヴィットゲンシュタイン版 第3小節

左手

演奏の実例

また、原曲の9小節から14小節でも同様に左手と右手が交差する箇所があり(譜7)、低音と旋律が10度離れた箇所では左手のみで弾く際に素早い移動と声部の弾き分けが必要となる。この奏法は、第1巻での多声体奏法の訓練第18番などに該当する。

【譜 7: ヴィットゲンシュタイン版 第 9 小節】

左手

演奏の実例

第1指は両声部を担当するため
弾き分ける技術を要する。

同様に、Fr.シューベルトの《即興曲 作品 90 の 4》の中のわずか 4 小節が左手用として載せられている(譜 8)。調性、拍子、そして記譜は原曲と同じである。強弱記号や速度表記ほかフレーズなどの指示はないが、ヴィットゲンシュタインによって考えられた指使いが添えてある。小節内を保つ低音はすべて第 3 指で押さえ、内声の旋律は第 1 指と第 5 指が交互に担当する。第 1 指は高声部も担うため、声部を素早く弾き分ける技術を要する。

【譜 8: ヴィットゲンシュタイン版 Fr.シューベルト《即興曲 作品 90 の 4》
第 1-4 小節】

第1指の多用(声部の素早い弾き分けが求められる)

→ 内声は第1指と第5指のみで奏する

⑧ 低声部はすべて第3指で奏する

第 1 指と第 5 指で内声の旋律を明確に描くには、打鍵の速度や重さを均一にするなどの技術が要る。類似する訓練として第 1 巻の多声体奏法の訓練第 16 番、第 17 番あたりで取り上げられている。

ここまで室内楽曲とピアノ独奏曲から練習曲にされた数曲を取り上げたが、いづれも原曲に基づいた調性、速度設定(指示されているものに限る)、拍子記号を用いていた。ピアノ独奏曲による練習(12例中)で、唯一 Fr.ショパンによる〈練習曲 作品 10 の 12〉では 2 通りの例⁷が挙げられている。同曲をヴィットゲンシュタイン以前に左手のみのために編曲している例として、L.ゴドフスキーによる《ショパンの練習曲に基づく 53 の練習曲集 53 Studies on Chopin's Etudes》の第 3 巻 第 22 番が挙げられる。同様に、Fr.ショパンによる〈練習曲 作品 25 の 11〉は、ヴィットゲンシュタインの他に Is.フィリップ⁸による《左手のための訓練と練習曲集 Exercices et études techniques》の練習曲 第 6 番にも見られるため、これら 2 曲を編曲技法の比較対象として取りあげたい。

まず〈練習曲 作品 10 の 12〉におけるヴィットゲンシュタインの 2 通りの例(1音毎にオクターヴを付加したものを a、2 度や 6 度音程を付加し、時に 3 和音にされているものを b とする)では、調性は原曲と同じであり、曲中通して連続する 16 分音符(左手)が主体となっている。そのため、右手が担当していた声部(旋律パート)はほとんど反映されていない(譜 9)。

【譜 9: Fr.ショパン 練習曲 作品 10-12 と、ヴィットゲンシュタイン版

第 9-12 小節】

9 旋律を担う右手部分のオクターヴ
ヴィットゲンシュタインのものには無い

主体となる16分音符

ヴィットゲンシュタイン版(a の例)

⁷ p.52 の譜 4 参照

⁸ 第 4 章参照

冒頭部分、aは第4、5指のみでの16分音符と、その第4指の箇所には1オクターヴ上の第1指が付加されている(4-5-4-5...)。bでは第1、2指が基となる16分音符を担当し、その全てに6度下の音が付加されている(譜10)。また、aは原曲と同じ長さなのに対し、bは4小節ほど長い。それは、類似した1小節の上下行アルペッジオが、ヴィットゲンシュタインによって2小節分に拡大し引き伸ばされている箇所が4箇所存在するためである(譜11)。

【譜10: ヴィットゲンシュタイン版 a、b】

a Allegro con fuoco 第4指の箇所に1オクターヴ上の第1指が付加されている

赤い音符は原曲の左手の音を示す

b Allegro con fuoco

【譜11: b、拡大されていない箇所(第12小節)と、拡大し引き伸ばされた箇所(第9-10小節)】

b

拡大されていない箇所

拡大し、引き伸ばされた箇所

一方、ゴドフスキー版の大きな特徴は、本来ハ短調の楽曲を半音上の嬰ハ短調にしている点である。実際に弾いてみると、鍵盤と指の構造が合っているためか弾きやすい。もし、原曲のままハ短調で同じ形を演奏しようとした場合、運指を工夫したとしても第1指が黒鍵にあたる箇所が多く弾きにくくなってしまう。また、本人による演奏速度の指示があることや、強弱記号の指示がヴィットゲンシュタインのものとは非常に細かい。演奏者にとって作曲者(編曲者)がどのぐらいの速度や、音量でこの楽曲を演奏してほしいか、という意図が実に明快である(ゴドフスキー自身が名ピアニストであるためだろう)。1、2指が基となる16分音符を担当し、それに音を加えている点はヴィットゲンシュタインのものとはよく似ているが、旋律部分を一曲通して全て残している点からもゴドフスキー版の方が楽曲として成り立っているといえる。

【譜 12: L.ゴドフスキー 第 22 番 第 1-2 小節】

嬰ハ短調に移調

Allegro con fuoco ♩ = 112-128

演奏速度の指示 (ゴドフスキーの意図が読める)

第1指の所が和音になっている

ヴィットゲンシュタインで省略された右手の部分。ゴドフスキーのものは音高を変えて曲中に反映されている。

ただし、ゴドフスキーのものは右手の旋律部分を重視した編曲のため、左手の16分音符の形は原曲の形と大きく異なっている。譜 13 の第 9 小節から第 14 小節を見てみるとその違いははっきりと分かるだろう。第 9、11、13 小節の音型は、本来同じであったはずだが、第 11、13 小節においては、旋律部分を優先しているため、ほぼ反行形になっている(赤)。同じく第 10、12、14 小節は、第 10 小節の1・2拍目の音型が繰り返されていたが、上記の理由から音や音型が原曲とは随分異なっている(青)。音型に合わせた強弱記号は、それに伴い逆向きになっている。

【譜 13: L.ゴドフスキー 第 22 番 第 9-14 小節】

9 右手の旋律部分はすべて反映されている

11

13 赤 ┌、青 ┌ 内は原曲ではそれぞれ同じ音型を繰り返すのに対し、ここでは旋律を第1指で弾くことができるように音型が変化している

強弱記号に注目してみると、音型の高低に合わせた強弱であるため音型が反行している箇所(第11小節以降)は基の音型の $\leftarrow \rightarrow$ と逆向きになっている ($\rightarrow \leftarrow$)

また、ゴドフスキーのものは4オクターヴほどの跳躍が数か所見られるのに対し、ヴィットゲンシュタインのbは1小節で5、6オクターヴの音域を一気に上下行する音型が頻繁に使用されており、これがさらに重音になっているため、手指、さらに左腕のポジションを素早く移動する技術を頻繁に要し、非常に難しい。

これまでの3例のまとめを表にすると以下の通りである(表6)。

【表 6】Fr.ショパン 練習曲 作品 10-12 から左手用に編曲された 3 例の比較

()は原曲のもの	ヴィットゲンシュタイン a	ヴィットゲンシュタイン b	ゴドフスキー
速度表記 (Allegro con fuoco)	Allegro con fuoco	Allegro con fuoco	Allegro con fuoco ♩=112-126
小節数 (84)	84	88	84
調性 (ハ短調)	ハ短調	ハ短調	嬰ハ短調
ペダルの指示	あり (ハーフペダルあり)	あり (ハーフペダルあり)	あり
強弱記号	ほとんどない(80 小節のみ) (クレッシェンド、 デクレッシェンド)	ほとんどない (77、85 小節のみ) (pp、クレッシェンド、ff)	細かく指示 (p、mf、meno f、ff、sf、 クレッシェンド、 デクレッシェンド)
曲中の指示	なし	poco rit. ✓記号(小休止)	レガート rit. più agitato più tranquillo dolce smorzando sotto voce (poco) rallentando appassionato più mosso
原曲における 右手部分の扱い (旋律)	なし	なし	単音 あるいは 1 オクターヴ下
原曲における 左手部分の扱い (16 分音符)	原曲の音をそのまま使用 1 音おきにオクターヴ	原曲の音をそのまま使用 すべて 2 度～6 度での 重音、3 和音、4 和音	単音、一部二重音 旋律がある部分は反行、 または変形 原曲の音は一部のみ
1 小節間での 最大移動音域 (最低音から最高音)	6 オクターヴ強	6 オクターヴ強	約 4 オクターヴ
必要となる 左手奏法の技術	和音 手指の素早い拡大・収縮 ポジションの素早い移動	ポジションの素早い移動 全 5 指の独立 和音	声部の分離(2 声、3 声) 和音 手指の素早い拡大・収縮 ポジションの素早い移動

以上のことから、ヴィットゲンシュタインのものは、原曲の要素をいくらか取り入れた訓練の延長であることが分かる。旋律が省略されたため、制約のない 16 分音符はより幅広い音域を短い間で上下行されており、左手が跳躍する際の移動や手指の拡大と収縮、和音(の打鍵)などのコントロールが求められる。一方、旋律部分を残したゴドフスキーのものは、左手のための楽曲として演奏し得るもので、声部を弾き分ける技術を要するものの、演奏する上で無理のない編曲であった。いずれも技術的難易度は高く、指の訓練としては大いにためになるものである。

次に、ショパンの練習曲 作品 25 の 11 を左手用に作られた 2 例を見ていきたい。原曲(譜 14)では左手は旋律(和音)、右手は単音の入り組んだ 16 分音符になっているが、ヴィットゲンシュタイン、Is.フィリップのもの(練習曲 第 6 番)共に右手の 16 分音符のみが取り上げられており、左手の旋律および冒頭のゆっくりとしたテーマの提示部分(4 小節)は省略されている(原曲の第 5 小節目から始まっている)。Is.フィリップ版は、原曲の音をそのまま左手にしたもので 1 オクターヴ下げられている(譜 15)のに対し、ヴィットゲンシュタイン版はすべてに音が付加され二重音となり、さらに若干音を変えている箇所も見受けられる(譜 16)。拍子を見ると、Is.フィリップ版とヴィットゲンシュタイン版とで異なっているため、先に出版されているフィリップのものを参考にしてヴィットゲンシュタインが左手用に改編した、とは考えにくい。強弱の指示はどちらもほとんど見られないが、フィリップ版で指示されている中には原曲と真逆の音量にされた箇所が数か所あり(譜 14、譜 15 の赤○参照)、彼は強弱記号で独自の解釈を示している。

【譜 14: F.ショパン 練習曲 作品 25-11 第 5-6 小節】

Allegro con brio

legato
risoluto

この左手の旋律パートは、
ヴィットゲンシュタイン、フィリップいずれも省略している

譜15 Is.フィリップのものと比較

【譜 15: Is.フィリップ 練習曲 第 6 番 第 1-8 小節】

原曲では *f* で指示されている箇所

Chopin, Op. 25, N° 14

All^o con brio (♩=63)

p sempre legatissimo

記譜は同じだが、ヴィットゲンシュタインの拍子とは異なる。

resc.

クレッシェンドの指示はここのみで、以降あまり強弱の指示はない

【譜 16: ヴィットゲンシュタイン版 第 1-8 小節】


原曲の音(赤)を基にしながらかまたは下に音を足しているため
16分音符すべてが二重音になっている

原曲では、 内の音の構成は同じであるが、
ここでは第6小節目の音がかなり変更されている(★印)

特に再現部の数小節前、Is.フィリップの同箇所(第 61 小節から第 64 小節、譜 17)は、原曲の右手部分をそのまま取り出しており、非常にシンプルなものであるが、ヴィットゲンシュタインの第 63 小節から第 67 小節(譜 18)は非常に音型が入り組んでいる上に、それぞれが重音になっているため非常に弾きにくく、また短い間で 2 オクターヴもの移動があり、原曲の雰囲気はもはやあまり感じられない(1 小節引き伸ばされている)。比べてみて分かるように、ヴィットゲンシュタインのものは非常に技術的難易度が高い。

【譜 17: Is.フィリップ版 第 61-64 小節】

原曲の右手部分を、シンプルに提示している



原曲では *p* で弾かれるところだが、フィリップは *ff* を指示している

【譜 18: ヴィットゲンシュタイン版 第 63-67 小節】

本来は同じ音型を様々な形に変化させている



手指の素早い拡大・収縮と、ポジションの素早い移動が必要 *


属七の和音で引き伸ばされた箇所
さらに広音域の二重音(三重音)アルペッジョ

前と同様に、この2例のまとめを表にすると以下の通りである(表7)。

【表7】Fr.ショパン 練習曲 作品 25-11 から左手用に編曲された2例の比較		
()は原曲のもの	ヴィットゲンシュタイン	フィリップ
速度表記 (Allegro con brio)	なし	Allegro con brio ♩ = 63
小節数(92+イントロ 4)	97	92
調性(イ短調)	イ短調	イ短調
ペダルの指示	一部あり (55~67小節、82小節から最後)	なし
強弱記号	ほとんどない (54小節、82小節のみ) (f、pp)	大まかな指示あり (p、クレッシェンド、f、ff)
曲中の指示	✓記号(小休止) 和音奏法の指示 quasi volante molto rit.	なし
原曲における 右手部分の扱い (入り組んだ単音の 16分音符)	原曲の音をそのまま使用 二重音、三重音にしている	原曲の音をそのまま使用
原曲における 左手部分の扱い (和音での旋律)	なし	なし
1小節間での 最大移動音域 (最低音から最高音)	6オクターヴ (最後を除く)	3オクターヴ強 (最後の主音スケールを除く)
必要となる 左手奏法の技術	二重音 広い音域での和音(の打鍵) 手指の素早い拡大・収縮 ポジションの素早い移動	5指の独立

今までの分析と表を見て分かるとおり、同じ練習曲といえどもフィリップのものは非常に単純である。一方ヴィットゲンシュタインのものは、16分音符を主体にしながらその全てが重音になっており、広範囲の和音も付加され、非常に難しいものとなっている。しかし、原曲における旋律パートが省略されているため、いづれも楽曲というよりは、実践的な訓練を担ったものであるといえよう。



ここまで、同一曲による異なる作曲家の編曲比較を試みたが、さらに詳しく第2巻の位置付けを考察していきたい。まず、第2巻の技術的難易度がどのくらいであるか、下記のようにA(易しい)からE(難しい)の5段階として技術の目安を作り、分類を試みる。

技術的難易度		
易  難	A	<ul style="list-style-type: none"> ・単旋律(単音)のもの。 または、2声でありながら単旋律と同等に扱えるもの。
	B	<ul style="list-style-type: none"> ・声部が2声、3声に分かれているものの、ポジションの移動や、指の交差が必要ないもの。 ・10度など指の伸張を含むもの。
	C	<ul style="list-style-type: none"> ・全5指の役割が異なるもの、または上声部と下声部が異なった役割を担うもの。 ・1オクターヴを超えない音域での多声体。 ・(平行移動する)重音。 ・10度を超える跳躍。 ・声部の交差を含むもの。
	D	<ul style="list-style-type: none"> ・重音を含む多声体(声部のどちらかが動いている)。 ・4声のもの ・1オクターヴを超える多声体。 ・広い音域に及ぶ、和音の打鍵
	E	<ul style="list-style-type: none"> ・2オクターヴを超える跳躍 ・入り組んだ2声体 ・重音を含む多声体(どちらの声部も動いている) ・声部がめまぐるしく交差するもの。 ・奏するために必要な技術を3つ以上取り入れたもの。

次の表8は、第2巻で(第1巻の)何の訓練を主に用いているか、また技術的難易度がどのくらいのものかを示したものである。

【表 8】 第 2 巻 関連する第 1 巻の訓練と、難易度

曲目	関連する第 1 巻の訓練	難易度
L.v.ベートーヴェン クロイツェル・ソナタ 第 2 楽章 第 2 変奏 	第 1 巻では取り上げられていない (同音連打)	A
L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第 3 番 作品 2 第 2 楽章 Adagio 	多声奏法の訓練 (第 18 番など)	C
F.メンデルスゾーン 八重奏曲 作品 20 	多声体演奏の訓練 (第 21 番など)	B
Fr.シューベルト 即興曲 第 4 番 作品 90 	多声体演奏の訓練 (第 17 番など)	C
F.メンデルスゾーン 紡ぎ歌 	トリルの訓練(第 5～7 番など)	B
Fr.シュミット ベートーヴェンの主題による変奏 ad lib. 	第 1 巻では取り上げられていない (4 声体の分離)	C

<p>L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第7番 ニ長調</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (3声体の分離)</p>	<p>C</p>
<p>L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第23番 へ短調</p> <p>Allegro assai</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (離れた音域の素早い移動、 広い音域を使用したアルペッジョ)</p>	<p>B</p>
<p>A.ルービンシュタイン 練習曲</p> <p>Moderato</p> 	<p>二重音の訓練 (第2番など)</p> <p>広い音域を使用したアルペッジョ、 和音の移動</p>	<p>E</p>
<p>Fr.ショパン 練習曲 作品10-12</p> <p>Allegro egn fuoco</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (1音おきに現れるオクターヴ)</p>	<p>D</p>
<p>Fr.ショパン 練習曲 作品10-12(二重音)</p> <p>Allegro con fuoco</p> 	<p>二重音の訓練 (第12番など)</p> <p>連続する和音</p>	<p>D</p>
<p>Fr.ショパン 練習曲 作品25-11(二重音)</p> 	<p>二重音の訓練 (ただし、第1巻で類似する音型は 見受けられない)</p>	<p>D</p>

<p>Fr. ショパン スケルツォ 第1番 ロ短調</p> <p>Presto con fuoco</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (離れた音域の素早い移動) (3声体の分離)</p>	<p>C</p>
<p>E. ハーベルビーア 詩的な練習曲 第20番</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (離れた音域の素早い移動)</p>	<p>B</p>
<p>J. シュトラウスII 朝の新聞</p> 	<p>二重音の訓練 (第17番など)</p>	<p>B</p>
<p>J. シュトラウス わが人生は愛と喜び</p> 	<p>二重音の訓練 (第17番など)</p>	<p>B</p>
<p>J. ブラームス 変奏曲 作品21より 第7変奏</p> <p>Andante con moto</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (離れた音域の素早い移動、 2声体の分離)</p>	<p>B</p>
<p>J. ハイドン 弦楽四重奏曲 第3番 作品76 第2楽章より 第2変奏</p> 	<p>多声体演奏の訓練 (第21番など)</p>	<p>C</p>

<p>J.ブラームス 歌曲 ナイチンゲールに寄せて</p> 	<p>第1巻では取り上げられていない (離れた音域の素早い移動、 2声体の分離)</p>	<p>B</p>
<p>J.S.バッハ ヴァイオリン・ソナタ ヘ短調 第3楽章</p> 	<p>多声体演奏の訓練 (第22番など)</p>	<p>B</p>

まとめ

第2巻の技術的難易度は、AからEによるものであり、中程度のものが目立つ。単音の同音連打から、幅広い音域を用いるアルペッジョや多声体を奏する技術、複雑に入り組んだ二重音のための練習曲が編纂されているが、原曲の全てを取り上げたものは数例にとどまった。また、第1巻の訓練がどのように第2巻に生かされているか検証したところ、第2巻(の要素)は必ずしも第1巻の訓練を用いたものではないことが分かった。それは20例中9例にのぼり、第2巻全体の45パーセントを占めている。第1巻と第2巻の大きな相違点は、その使用音域の広がりにあるようだ。第2巻では、跳躍を含んだものが多くポジションの素早い移動が求められる一方、第1巻では上記のための訓練はなく(伸張にとどまる)、徐々に上行、下行していくものがほとんどであった。また、ゆっくりとした楽曲においては、原曲の面影を残すものもあるが、速い楽曲においては、旋律と16分音符などの技術的要素を上手く融合したものはなく、技術に絞られたもので、その技術を重音にするなどの発展は見られたものの、楽曲としては成り立っていない。このことから、第1巻の訓練集の延長として第2巻を捉えることができ、さらに次の第3巻に繋がる予備訓練とは考えられないだろうか。続いて第3巻を検証してみることにする。

第3節 第3巻

第3巻(編曲集)での全27曲についても、小節数、調性、速度表記(表情記号)、(原曲の)種類、目的とする技術にまず注目した。表9は、第3巻のまとめである。言語については原則第3巻に書かれている英語で表記するが、ヴィットゲンシュタインによる原曲の表記が曖昧なものは、補足として()内もしくは注釈に示す。

【表9】 第3巻 (編曲集) (P.ヴィットゲンシュタイン自身の編曲による)					
小節数	調性	速度表記 (表情記号)	曲目	原曲の種類	目的とする 大まかな技術
36	C:	Moderato	J.S.バッハ 平均律クラヴィーア曲集(第1巻) 第1番より 前奏曲 J.S.Bach: Prelude I from the “Wohltemperierte Klavier ⁹ ”	ピアノ独奏	多声体の演奏 (3声を弾き分ける) 指をくぐらせるアルペッジョ
43	c:	Con moto	J.S.バッハ 初心者のための小さな前奏曲 第3番 J.S.Bach: Prelude No.3 from the “Small Preludes for Beginners”		多声体の演奏 (2声を弾き分ける) 指をくぐらせるアルペッジョ
48	B:	Allegretto con moto ed espressivo	J.S.バッハ パルティータ 変ロ長調より ジーグ J.S.Bach: Gigue from Partita in B flat		多声体の演奏 (3声を弾き分ける) それぞれが異なる アーティキュレーション
36	g:	Andantino quasi allegretto	J.S.バッハ フルート・ソナタ 変ホ長調より シチリエンヌ ト短調 J.S.Bach: Sicilienne(g minor) from the 2 nd Sonata for Flute and Piano(E flat major)	室内楽 (フルート)	多声体の演奏 (3声を弾き分ける) 旋律(フルート声部)が あるため、離れた音域の 声部をなめらかに奏する 練習

⁹ 正確な曲目表記は次の通りである。

Prelude No.1 in C major from the Wohltemperierte Klavier I

80	Des:	Adagio	J.ハイドン (ピアノ)ソナタ 変イ長調より アダージョ(第2楽章) J.Haydn: Adagio from the Sonata in A flat ¹⁰	ピアノ独奏	多声体の演奏 (3声、2声、4声) 旋律があるため離れた 音域の声部をなめらかに 奏する練習
84	A:	Adagio cantabile	J.ハイドン 四重奏 第5番 第2楽章 J.Haydn: 2 nd Movement from the (String) Quartet op.64 No.5	弦楽 四重奏	多声体の演奏 (4声) 連続する第1指、第3指 でのスケール
90	Es:	Adagio	W.A.モーツァルト セレナーデ 第11番 変ホ長調 アダージョ W.A.Mozart: Adagio from the Wind Serenade in E flat ¹¹ K.375	室内楽	多声体の演奏 (3声、内声が和音) 連続する第1指での スケール 二重音、3和音での アルペッジョ
73	Es:	Cantabile	Fr.シューベルト-リスト 君こそわが憩い F.Schubert - Liszt: Du bist die Ruh	ピアノ独奏 (シューベルト が作曲した歌	多声体の演奏 (3声) 旋律(歌唱声部)あり
32	C:	Largo	Fr.シューベルト-リスト 海の静けさ F.Schubert - Liszt: Calm Sea (Goethe)	曲を、リストがピ アノ独奏用に 編曲)	弱音で重く奏する 素早いアルペッジョと 旋律声部の弾き分け
37	Es:	Andante	F.メンデルスゾーン 無言歌集 作品67 第1番 F.Mendelssohn: Song Without Words op.67 No.1	ピアノ独奏	多声体の演奏 (3声、ほぼ2声) 上声、内声に旋律 付加された二重音
49	B:	Andante tranquillo	F.メンデルスゾーン 無言歌集 作品67 第8番 F.Mendelssohn: Song Without Words op.67 No.8	ピアノ独奏	多声体の演奏 (3声、ほぼ2声) それぞれの声部が和音 で、低声部がシンコーペ ーションになっている

¹⁰ Piano Sonata in A flat major, 2nd Movement

¹¹ Serenade No.11 for Winds in E flat major K.375, Adagio

128	E:	Andante	F.メンデルスゾーン 真夏の夜の夢 作品 61 より 7. 夜想曲 F.Mendelssohn: Nocturne from “A Midsummernight’s Dream”	元々は管弦楽曲だが、メンデルスゾーン自身によって、4手の連弾曲に編曲。 モシユコフスキーなどによっても両手のピアノ独奏作品に編曲されている。	多声体の演奏 (2声、3声) 旋律声部が和音 トレモロ
20	C:	Moderato	R.シューマン 子供の情景より メロディー R.Schumann: Melody from Album for the Young	ピアノ独奏	2声体の演奏 (第1指、第2指のみで旋律声部を奏する)
64	G:	なし	R.シューマン 子供の情景より 小さな練習曲 R.Schumann: Little Study from Album for the Young		ト音譜表と、ヘ音譜表で反行するアルペッジョ
14	es:	Sehr langsam	R.シューマン 色とりどりの小品 作品 99 より 憂うつ R.Schumann: “Melancholy” from Bunte Blätter op. 99 No.7		多声体の演奏 (4声、5声) 全5指での声部の弾き分け
16	A:	Andantino espressivo	R.シューマン 色とりどりの小品 作品 9 より 第1番 R.Schumann: Bunte Blätter op. 99 No.1		多声体の演奏 (3声、4声)
61	H:	Allegretto tranquillo	A.v.ヘンゼルト 練習曲 作品 5 第11番 愛の歌 A.v.Henselt: Etude op. 5 No.11 Love Song		多声体の演奏 (3声、4声) 内声に旋律(特に第1指を多く用いているため、上声部の和音を弾くために他の指が交差している)

36	d:	Allegro leggiero	E.グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 4 番) 小さな鳥 E.Grieg: Little Bird ¹²	ピアノ独奏	2 声体の演奏 トリル音型(単声、2 声)
25	A:	Allegro grazioso	E.グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 1 番) 蝶々 E.Grieg: the Butterfly ¹³		2 声体の演奏 上声部の音が伸びて いる際に、他の声部 を弾く(素早いポジショ ンの移動)
96	h:	Poco andante	E.グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 2 番) 哀歌 E.Grieg: Elegy ¹⁴		多声体の演奏 (2 声、3 声) 下声部、内声部が 旋律
41	g:	Largo	E.グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 3 番) 憂うつ E.Grieg: Melancholy ¹⁵		ユニゾン 多声体の演奏 (音域の広い 2 声、3 声)
31	Es:	Poco andante	G.マイアーベーア オペラ《ユグノー教徒》より 水浴者の合唱(第 2 幕) G.Meyerbeer: Chorus of the Bathers from "Huguenots" ¹⁶	オペラ	2 オクターヴ、3 オクターヴ の素早いアルペッジョ (単音、重音) 2 声体の演奏 (旋律と、スケール) 入り組んだ二重音
40	C:	なし	バッハ-グノー 瞑想 Bach-Gounod: Meditation	歌曲作品	2 声体の演奏 第 3 巻の 1 つ目に 音域の離れた旋律が付 加されたもの。
59	B:	Appassionato e rubato	G.プッチーニ オペラ《蝶々夫人》より 船乗りの合唱 G.Puccini: Sailors' Chorus from "Madame Butterfly"	オペラ	多声体の演奏 (2 声、3 声) 低声部が旋律

¹² Little Bird from Lyric Pieces op. 43 No.4

¹³ Butterfly from Lyric Pieces op. 43 No.1

¹⁴ Elegy from Lyric Pieces op. 43 No.2

¹⁵ Melancholy from Lyric Pieces op. 43 No.3

¹⁶ Bathers' chorus from the opera "Les Huguenots"

44	Ges:	Larghetto	R.ワーグナー オペラ《ニュルンベルクのマイスター ジンガー》より 五重奏 R.Wagner: Quintet from the "Meistersinger" ¹⁷	五重奏	多声体の演奏 (4 声) 声部が交差している 音域が広く、それぞれの音 価も異なっている
83	H:	Molto lento	ワーグナー-リスト イゾルデの愛の死 R.Wagner - Liszt: Isolde's Love Death from "Tristan" ¹⁸	ピアノ独奏 (ヴァーグナ のオペラ作品 からリストが ピアノ曲(両 手)に編曲)	トレモロ 多声体の演奏 (4 声) 4 オクターヴを超える アルペッジョ 4 オクターヴほど音域の離 れた和音の移動(声部の 弾き分け) 重音のアルペッジョ
257	d:	なし	バッハ-ブラームス シャコンヌ Bach-Brahms: Chaconne ¹⁹	ピアノ独奏 (J.S.バッハの ヴァイオリン独 奏曲からブラ ームスがピアノ 曲(左手のみ) に編曲)	多声体の演奏 (2 声から 4 声) ユニゾン(レガート) 2 オクターヴを超える 素早く入り組んだアル ペッジョ

第 3 巻は、室内楽作品 4 曲(オペラ作品中の五重奏曲を含む)、管弦楽作品 1 曲、オペラ作品 2 曲、歌曲作品 1 曲、ピアノ作品 19 曲からの編曲作品によるもので、短いもので 16 小節のものから、257 小節にわたる楽曲が収められている。速度表記を見ると、全体的にゆったりとした速度設定であり、第 2 巻で見られた *Allegro* や *Presto* など急速な設定は見受けられない。また第 3 巻では、第 2 巻のように途中で途切れているものではなく、ピアノ作品においては原曲と同じ長さで編曲されている。

¹⁷ Quintet from the Opera "Die Meistersinger von Nürnberg"

¹⁸ Isolde's Liebestod from the Opera "Tristan und Isolde"

¹⁹ Chaconne in D minor from Solo Partita for Violin No.2 BWV1004

ここでは、まず室内楽作品から見ていきたい。27 曲中 3 曲が室内楽作品で、J.S. バッハ(二重奏)、J.ハイドン(四重奏)、W.A.モーツァルト(八重奏)の作品が挙げられている。J.S.バッハの《フルート・ソナタ 変ホ長調 BWV1031》よりシチリエンヌでは、譜 1 を見て分かるように、原曲のフルートとクラヴィーアのパートがヴィットゲンシュタイン版では大譜表で書かれ、指使いをはじめ強弱やフレーズ、またタイのはじめの音にアクセントが付けられるなど演奏法に対する工夫が見られる。低音は所々拍よりも前や後に弾く箇所もあるが、旋律は原曲の譜面通り書かれている。しかし、拍頭が必ず 10 度以上離れており、必ずずらして弾く必要があることや、同じ拍で内声と高声が第 1 指で指示されている箇所(第 6 小節以降たびたび表れる)など、左手のみで奏するのに適した編曲とは言い難い。

【譜 1: J.S.バッハ フルート・ソナタ 変ホ長調 BWV1031 シチリエンヌ

第 1-4 小節】



ヴィットゲンシュタイン版 同箇所

速度表記、強弱記号、フレーズ、ペダリングが細かく記載されている。

Andantino quasi allegretto

p

しかし、拍頭の和音が10度を超えており、必ずアルペッジョにするなどずらして弾く必要がある。

タイのはじめの音にアクセントが付けられている

冒頭の形が第 23 小節から再現されるが、原曲の規範性を尊重していたそれまでの編曲法から一変し、低音を 1 オクターヴ下げる、2 オクターヴに及ぶ和音を付加するなど広音域を意識し重厚さを感じさせる。

【譜 2: ヴィットゲンシュタイン版 第 23-24 小節、第 31-33 小節】



基は、冒頭と同じg音の単音。
再現部では2オクターヴもの和音や、オクターヴ下げられており、
重厚感を感じさせる編曲となっている。



の付いた箇所での低音は
最後にピアノで演奏する

**原曲にない音でほとんど聞こえないように弾くよう指示されている。

続いて J.ハイドンの《弦楽四重奏 作品 64 第 5 番 Hob.Ⅲ:63》より第 2 楽章であるが、ヴィットゲンシュタイン版では大譜表の 4 声体として書かれている。冒頭部分は非常に原曲に忠実な編曲であるが、ここでも主題が繰り返されるにつれて徐々に低音が重厚になっていく傾向が見られる。特に、主和音になる前のカデンツ部分(IV-V-I など)から、音を付加していく箇所は多く見られる(譜 3)。

【譜 3: 弦楽四重奏 作品 64 第 5 番 Hob.III:63》より第 2 楽章

ヴィットゲンシュタイン版 第 47-54 小節】

オクターヴ下の音を付加(カデンツ部分)

主題

低音がオクターヴ下げられている

また、高声部が旋律を弾く際に第 1 指を連続して用いることはこれまでの曲や、W.A.モーツァルトからの室内楽作品にもたびたび見受けられるが、この曲の最後では第 3 指を連続して用いている箇所がある。旋律声部のみを奏するノン・レガートの下行スケールだが、通常スケールでの指使いや、第 1 指などを連続するよりも、腕の柔軟さや腕の重さをより均一にかけることができる。ヴィットゲンシュタインの左手奏法へのこだわりがよく表れた指使いである。

【譜 4: ヴィットゲンシュタイン版 第 82-84 小節】

第3指が連続する箇所。他の指よりも音を均一に弾くことができる
通常 1 2 3 4 1 2 3 4 でも可能。

diesen Accent ganz schwach
weak accent

室内楽作品は、高声部(旋律)に重点を置いた編曲法が見られ、高声部は原曲に非常に忠実である。曲中のアゴーギクや和音の付加、フレーズの指示やペダリングは細かく指示されているが、10度の連続など演奏するのに音をずらす(またはアルペジオにする)必要がある箇所が多く、また指使いにおいても、左手のみのための楽曲としては少々無理のある編曲だといえるだろう。

次に、オペラ作品からの編曲の例として R.ワーグナーの作品を見ていく。オペラからの編曲は、この他に G.マイアーベーアと G.プッチーニの計 3 曲で、後者 2 曲はその中の合唱部分に取り上げられている。R.ワーグナーによる《ニュルンベルクのマイスタージンガー》より五重奏では、第 3 幕での木管五重奏とソプラノパートが、ヴィットゲンシュタイン版で大譜表(和音を含む 4 声ないしは 5 声体)に改編され、左手のみで弾けるように指使いが添えられている。

【譜 5: R.ワーグナー 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》より五重奏】

Langsam, doch leicht fließend.

Fl.1. *p*

Hob.1. *pdolciss.*

Cl.1. *pdol.*

Cl.2. *pdol.*

Hr.1 in F. *pdol.*

Hr.4 in Es. *pdol.*

Fag.1. *pdol.*

Eva. *pdol.*

Fag.2. *pdol.*

Se - lig, wie die Son - ne mei - nes Glü - ckes lacht, —
 Bright - ly as the sun — up - on my for - tune breaks, —
 Clai - re comme l'au - ro - re de mon jeu - nea - mour, —

■が、ソプラノ(歌唱旋律)である

ヴィットゲンシュタイン版

Larghetto
 Weich und vollstimmig-歌唱(旋律)声部を重視した編曲

a tempo (1) (3)

原曲において声部が多いため、ヴィットゲンシュタインはまず旋律を置き、次に対旋律、和声の核となる根音を低音におき、もう 1、2 声部を重ねている。調性、拍子、そして旋律は原曲と同じであるが、強弱記号は大まかなものしかなく、ペダリングの指示もこの曲ではほとんど書かれていない。冒頭は非常にシンプルであるが、徐々に音域が広がり 4、5 オクターヴにも及ぶ和音をアルペッジョで奏する箇所や、内声に音が付加されかなり重厚なピアノ編曲になっている。この曲は第 3 巻の末で登場するが、あとに続く《トリスタンとイゾルデ》の編曲や《シャコンヌ》にも似たような編曲技法が使用されている。

【譜 6: ヴィットゲンシュタイン版 第 34-36 小節】

8. *ad lib.* 4オクターヴを超える和音やアルペッジョ
低音の付加

ピアノ(鍵盤楽器)独奏作品²⁰は全 27 曲中 19 曲と、半数以上の曲はピアノ独奏作品からの編曲である(その内 1 曲は左手のみのピアノ作品からの編曲)。ピアノ作品はすべて原曲と同じ調性である。曲の長さにおいても、ほとんどが原曲と同じ小節数であるが、第 2 巻で見られたような曲途中からの抜粋や、一部分を引き延ばしたもの、さらに曲を省略したものも見受けられた。第 3 巻では J.S.バッハのクラヴィーア曲からの編曲が巻頭に 3 曲、前出の室内楽 1 曲が取り上げられているが、パルティータからのジークを例に挙げてみると、ヴィットゲンシュタインの記譜(3 声体)はバッハのものともまるで同じである(譜 7)。ヴィットゲンシュタイン版の冒頭部分を見て分かるように、ここでも非常に細かい強弱とアーティキュレーション、ペダルの指示、また速度表記に加え表情記号も書き加えられている。

²⁰ バロック時代、鍵盤楽器としてピアノはまだ存在しないが、以後簡潔に分類するために省略する。

【譜 7: J.S.バッハ ジーグ 第 1-4 小節】

Gigue.

ヴィットゲンシュタイン版 第 1-4 小節

細かい強弱の指示

Allegretto con moto ed espressivo 速度表記と、表情記号の指示

PIANO *p*

細かいアーティキュレーションの指示

第 3 巻の特徴として、取り上げられているピアノ独奏曲の中には他の作曲家が編曲したものを更にヴィットゲンシュタインが改編している例が見受けられる。F.リストが Fr.シューベルトの歌曲をピアノ独奏用(両手用)に編曲したものが 2 曲と、J.S.バッハのヴァイオリン独奏曲を J.ブラームスがピアノ独奏用(左手のみ)に編曲したものである。まず、Fr.シューベルト-F.リストの《君こそわが憩い Du bist die Rah》の冒頭部分を見比べてみると、記譜はほとんど同じである。

【譜 8: 君こそわが憩い 冒頭部分】

リスト版

Lento sostenuto

Du bist die Ruh, der Frie - de mild, die Sehn - sucht du und

p *molto espressivo ma semplice*

legatissimo

was sie stillt. Ich wei - he dir voll Lust und Schmerz zur Woh - nung

hier mein Aug und Herz, mein Aug und Herz.

un poco agitato

ヴィットゲンシュタイン版

Cantabile

Du bist die Ruh, der Frie - de mild, die Sehn - sucht du, und

PIANO *p*

was sie stillt. Ich wei - he dir voll Lust und Schmerz zur Woh - nung

hier Mein Aug' und Herz, mein Aug' und Herz.

una corda

調性、拍子も統一されているが、曲の長さにおいてリスト版が 95 小節あるのに対し、ヴィットゲンシュタイン版は 73 小節にとどまっている(シューベルト版は 74 小節+前奏 7 小節)。これまでのヴィットゲンシュタインの特徴として、曲の後半になるにつれ和音や低音に音を付け加えることが多かったが、リストのものとは比べると非常にシンプルになっている。理由として、リストの編曲自体が広音域に渡っており、非常に厚みのあるテクスチャで構成されているため、それ以上音を増やす必要がなかったため、と考えられる。リスト版はあらゆる音域で和声内の和音が連続されているのに対し、ヴィットゲンシュタインは和音のアルペッジョにいくらかの音を付加したものとなっており、原曲の規範性に忠実な編曲になっている(譜 9)。

【譜 9: リスト版とヴィットゲンシュタイン版の同箇所比較】

リスト版	ヴィットゲンシュタイン版
<p>die Au - gen - zelt, von dei - - - nem</p> <p><i>cresc. molto</i></p> <p>Glanz al - - lein er - - hellt,</p> <p><i>ff</i></p>	<p>Die Au - gen - zelt, von dei - - - nem</p> <p><i>cresc. cen - - -</i></p> <p>Glanz al - - lein er - - hellt,</p> <p>do - - -</p> <p><i>ff</i></p> <p>Lunga</p>

一方、もう一曲の《海の静けさ Meeresstille》は、原曲と調性、小節数が一致している。32 小節の短い曲だが、中間の盛り上がりからリスト版では低音をトリルや半音階にしているのに対し、ヴィットゲンシュタインは最初の形とさほど変えず、低音をトレモロにした箇所は 24 小節のみで非常にシンプルな編曲となっている。ただし、楽譜上には彼による演奏解釈(ゆっくりとしたアルペッジョで、重々しく、小休止など)が多数書き込まれている。

J.ブラームスによる編曲《シャコンヌ》がヴィットゲンシュタインに大きな影響を与えた事実は、彼の序文からも読み取ることができる。しかし、彼よりも前に同じように感銘を受け、左手のみのための《シャコンヌ》を編曲した人物が、前出の G.ジチである。彼のものは 1895 年に出版されているため、この 3 例を編曲技法の比較対象として取り上げたい。なお、ブラームス版を①、ジチ版を②、ヴィットゲンシュタイン版を③として以後表記する。

まず冒頭部分であるが、序文でヴィットゲンシュタインが述べている通り、ブラームス①はヴァイオリン独奏版よりも 1 オクターヴ下げて始めている。ヴィットゲンシュタイン③も同じ位置から始めているが、低音のオクターヴ下の音が付加され、9 小節までの主題を重厚にしている。G.ジチ②は原曲の位置から始めたシンプルなものである。

【譜 10: シャコンヌ 冒頭部分 第 1-5 小節】

Moderato.

① *f*

② *mf*

③ *f*

9 小節目以降、ヴィットゲンシュタインのものはブラームス版と同じく原曲に忠実な楽譜(単旋律)であるが、ジチ版は第 25 小節から内声に 8 分音符を加えて変化を見せている。さらに、第 37 小節からは単旋律に付随する低音がつけ足されている(譜 11)。

【譜 11: 第 37-40 小節 G.ジチ版】

大きく変化するのは、第 89 小節からである。G.ジチ版では、この後主題が幾度も登場し、他方の声部は分散和音(アルペッジョ)などの速いパッセージが続くが、和声も原曲とは変化しており、独自の編曲技法を見せている。一方、ヴィットゲンシュタイン版は、J.ブラームスの流れを汲んだまま和音や低音を付け加えており、大きく和声や形が変わることはなく、原曲の規範性を損なわない編曲である。

【譜 12: 第 89 小節から】

まとめ

編曲技法においては、原曲のおもかげを残したまま(特に高声部の旋律などを残したまま)音を重音や和音にする規範性が重視された編曲であり、他の作曲家の編曲よりも独自性は見いだせない。また、選曲された曲がすべてゆったりとした曲ばかりであり、このことが彼の左手編曲への限界を感じ、作品委嘱への転機となったことも大いに関係するだろう。

以上を踏まえ、第2巻の場合と同様に、第3巻における第1巻、第2巻の訓練がどのように適用されているか、技術的難易度においても同様に考察し表にしてみる。尚、関連(類似)する第1、2巻の訓練においては、その訓練が登場する順に記載する。

曲目	関連(類似)する第1巻、第2巻の訓練	技術に対する難易度 (易 A~E 難)
<p>J.S.バッハ 平均律クラヴィーア曲集(第1巻) 第1番より 前奏曲</p> <p>Moderato</p>  <p>Pedal bei jedem Harmoniewechsel Pedal at each change of harmony</p>	<p>第2巻 Fr. ショパン スケルツォ 第1番 (指をくぐらせるアルペッジョ 1-2-1)</p> 	A
<p>J.S.バッハ 初心者のための小さな前奏曲 第3番</p> <p>Con moto <i>simile</i></p> 	//	A
<p>J.S.バッハ パルティータ 変ロ長調より ジーグ</p> <p>Allegretto con moto ed espressivo</p> 	<p>第1巻 二重音の訓練 第12番、 トリルの訓練 第17番など (内声と、交互に現れる外声部3声)</p> 	C
<p>J.S.バッハ フルート・ソナタ 変ホ長調より シチリエンヌ ト短調</p> <p>Andantino quasi allegretto</p> 	<p>第2巻 F.メンデルスゾーン 八重奏曲 (上声が旋律、下声が対旋律型)</p> 	C

<p>J.ハイドン (ピアノ)ソナタ 変イ長調より アダージョ(第2楽章)</p> <p>Adagio</p> 	<p>第1、2巻で見られない4声体の分離、 第1、2巻で見られない装飾音</p>  <p>装飾音の例</p>	C
<p>J.ハイドン 四重奏曲 第5番 第2楽章</p> <p>Adagio cantabile</p> 	<p>第1、2巻で見られない4声体の分離</p> <p>第2巻 L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第3番(同和音の伴奏と旋律)</p> 	C
<p>W.A.モーツァルト セレナーデ 第11番 変ホ長調 アダージョ</p> <p>Adagio</p> 	<p>第2巻 L.v.ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 第3番(同和音の伴奏と旋律)</p> <p>第2巻 F.ショパン 練習曲 op.10-12</p>  <p>第1、2巻で見られない(広音域の和音)</p>	C
<p>Fr.シューベルト-リスト 君こそわが憩い</p> <p>Cantabile</p> <p>Du bist die Ruh, der Frie - de mild,</p> 	<p>第1巻 トリルの訓練 第7、8番など</p>  <p>第1巻 二重音の訓練 第17番など</p> 	C
<p>Fr.シューベルト-リスト 海の静けさ</p> <p>Largo</p> <p>Tie - fe Stil - le</p> 	<p>第2巻 A.ルービンシュタイン 練習曲 (広音域アルペッジョ)</p> 	B

<p>F.メンデルスゾーン 無言歌集 作品 67 第 1 番</p> 	<p>第 1 巻 L.v.ベートーヴェン《コリオラン》一部 (旋律と伴奏アルペッジョ)</p>  <p>第 2 巻 F.シューベルト 即興曲 (内声旋律の 3 声体)</p> 	<p>C</p>
<p>F.メンデルスゾーン 無言歌集 作品 67 第 8 番</p> 	<p>第 2 巻 J.ブラームス 変奏曲 (2 声の一方がシンコペーション)</p> 	<p>C</p>
<p>F.メンデルスゾーン 真夏の夜の夢 作品 61 より 7. 夜想曲</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (密集和音の連続、旋律を担う)</p> <p>第 1、2 巻で見られない (トリルとオクターヴのトレモロ)</p>	<p>D</p>
<p>R.シューマン 子供の情景より メロディー</p> 	<p>第 2 巻 J.ハイドン 四重奏曲 (独立した動きの 2 声)</p>	<p>A</p>
<p>R.シューマン 子供の情景より 小さな練習曲</p> 	<p>第 2 巻 L.v.ベートーヴェン ソナタ op.57 第 2 巻 Fr. ショパン スケルツォ第 1 番 (離れた音域の 2 声)</p>	<p>A</p>

<p>R.シューマン 色とりどりの小品 作品 99 より 憂うつ</p> <p>Sehr langsam (Molto sostenuto)</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない 4 声 (ユニゾンの旋律と、それぞれ反行する対旋律)</p>	<p>C</p>
<p>R.シューマン 色とりどりの小品 作品 9 より 第 1 番</p> <p>ad lib.</p> 	<p>第 1 巻 トリルの訓練 第 16、18 番など</p> 	<p>C</p>
<p>A.v.ヘンゼルト 練習曲 作品 5 第 11 番 愛の歌</p> <p>Allegretto tranquillo</p> 	<p>第 2 巻 F.シュミット ベートーヴェンの主題による変奏曲 (和音を含んだ音価の異なる多声奏法)</p> 	<p>D</p>
<p>E.グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 4 番) 小さな鳥</p> <p>Allegro leggiero</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (6 度、4 度間の二重音のトリル)</p>	<p>C</p>
<p>E.グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 1 番) 蝶々</p> <p>Allegro grazioso</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない(単音での半音階) 第 2 巻 Fr. ショパン スケルツォ第 1 番 (離れた音域の 2 声)</p>	<p>C</p>

<p>E. グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 2 番) 哀歌</p> <p>Poco andante</p> 	<p>第 2 卷 J.ブラームス 歌曲《ナイチンゲール》 (単旋律と、和音のシンコペーション)</p> 	<p>C</p>
<p>E. グリーグ (抒情小曲集 作品 43 より 第 3 番) 憂うつ</p> <p>Largo</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (ユニゾンを含む 4 声体)</p> <p>第 1 巻 二重音の訓練 第 17 番など</p> 	<p>B</p>
<p>G. マイアーベーア オペラ《ユグノー教徒》より 水浴者の合唱(第 2 幕)</p> <p>Poco andante</p> 	<p>第 1 巻 二重音の訓練 第 17 番(6 度)など 第 1 巻 指の訓練 第 3、4 番など (広音域スケール)</p> <p>第 2 巻 A.ルービンシュタイン 練習曲 (広音域アルペッジョ)</p> <p>第 2 巻 F.ショパン 練習曲 op.10-12</p>  <p>(入り組んだ二重音)</p>	<p>D</p>
<p>バッハ-グノー 瞑想</p> 	<p>第 1 巻 多声体演奏の訓練 第 13 番など 第 2 巻 F.メンデルスゾーン 八重奏曲 (上声が旋律、下声が対旋律型)</p>	<p>C</p>

<p>G.プッチーニ オペラ《蝶々夫人》より 船乗りの合唱</p> <p>Appassionato e rubato</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (広音域の和音の打鍵) (低音を保持したまま、密集和音の打鍵)</p>	<p>C</p>
<p>R.ワーグナー オペラ 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》より</p> <p>Larghetto Weich und vollstimmig</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (広音域の和音の打鍵) (音価の異なる 4 声体)</p>	<p>E</p>
<p>ワーグナー・リスト イゾルデの愛の死</p> <p>Molto moderato</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (音域の離れた 2 声、一方がトレモロ) (広音域の和音 4 声の弾き分け) 第 2 巻 A.ルービンシュタイン 練習曲 (広音域アルペッジョ) 第 2 巻 F.ショパン 練習曲 op.10-12 (二重音)</p>	<p>E</p>
<p>バッハ・ブラームス シャコンヌ</p> 	<p>第 1、2 巻で見られない (連続するオクターヴ) (単旋律と、交差する和音) (10 度音程を含む入り組んだアルペッジョ) (広音域の和音の打鍵) (音価の異なる 4 声体) 第 1 巻 指の訓練 第 1 番など 第 2 巻 F.ショパン 練習曲 op.10-12 (オクターヴ、二重音)</p>	<p>E</p>

総括

この表から読み取れることは、第3巻が非常に易しい小品から、演奏会でも披露できるような楽曲まで非常に幅広い難易度で構成されている、ということである。第1、2巻で模索してきた技術を応用したものも存在するが、特に声部の増加や、音域の広がり、広音域を使用する和音の打鍵など今までに登場しなかった技術も追加されていた。左手の楽曲を弾くためには色々な技術が含まれるが、さらに必要な技術である演奏表現において、ヴィットゲンシュタインの特徴がよく表れている1冊でもあった。それは、第1、2巻までにあまり見られなかった細かい表情記号や、強弱、アゴーギク、フレーズや運指が書きこまれており、彼がピアニストとして当時どのようにこの曲を解釈し演奏したか、という記録が残されているのである。

よって、第1巻、第2巻で登場したかなり難題な技術や、特殊な指使いなどは、第3巻においてはほぼ使用されない。逆にいえば、彼の第3巻は小品が多く含まれているものの、技術的難易度において他の作曲家のものとは比べても大差がない。また、彼の選曲した作品は全て多声的な作品であり、ゆっくりとした作品が多く用いられているため、速いパッセージや華やかな技巧を披露するような作品はない。そのため、第1巻での技術は相当のものが要求されているものの、それを用いるような楽曲が彼によって生み出されていないことが、他の作曲家の編曲作品とを比べても明らかであった。演奏家としての技術と、作曲家としての技量の差を彼自身も感じ、それが契機となって他の作曲家に作品委嘱をする流れに至ったといえる。

よって、第1巻は相当の技術を要求する指の訓練集であり、第2巻は第1巻の訓練集の技術を取り入れ、他の作曲家の楽曲の一部で実践することによる第3巻への予備訓練的な練習曲集、第3巻は左手のための(他の作曲家の作品による)編曲集(小品から楽曲に至る)としての全3巻の繋がりが確認できた。

第4章 左手のためのピアノ教則本の比較検討

前章では、ヴィットゲンシュタインの唯一の著書である教則本について詳しく検討した。この章では、ヴィットゲンシュタインに至るまでの左手のためのピアノ教則本の流れを辿り、ヴィットゲンシュタインの教則本と、それに類似するものに焦点を絞って考察する。

19世紀に入ると、鍵盤楽器(ピアノ)の構造の発展、教育の一貫として取り上げられるピアノ教則本の普及、ピアノの可能性を広げた超絶技巧を伴う楽曲の増加があり、それらに対応するものとしてピアノ教則本が数多く出版された。左手のための教則本も例外ではない。Th.エーデルとD.パッターソンの先行研究より左手のための教則本を蒐集してみたところ、現存する最古の訓練集は、C.W.グロイリッヒ¹による《12の訓練 作品 19 12 Exercices op.19(その内の第1巻左手のみのため)》(1827)であったが、訓練というよりはむしろ小品的練習曲としての要素を併せ持っている(先行研究では、練習曲集と記載されている)。これ以降、指の訓練を目的とした教則本としては、1872年に出版されたH.ベーレンスの《左手のためのトレーニング 作品 89 Die Pflege der linken Hand op. 89》が最古のものであり、左手のためのピアノ曲が書かれるようになってから随分と後のことである。L.ケーラー Louis Köhler(1820-1886)による《左手のための教則本 Schule der linken Hand op.302》(1881)は、それまでのピアノ文献で取り上げられなかった左手に注目し、性質上同じであるはずの左右の能力差を同等にするために書かれた²。L.ケーラーのものは、左手の訓練をいくつか施した後、その訓練を自作や他の作曲家の短い曲(両手を使うものや片手のみのもの)で応用している。その後もW.タッペルト Wilhelm Tappert(1830-1907)による《左手のみのための50の訓練集 50 Übungen für die linke Hand allein³》(1892)、E.クラウゼ Eduard Krause(1837-1892)による《左手のための教則本 作品 80 Schule der linken Hand op.80》(作曲年不詳)など、教則本はドイツ人によるものをきっかけに多く生み出されていることが分かったが、そのほとんどは記録の中でしか残っていない。

さて、そのような左手のための教則本の歴史上でいえばヴィットゲンシュタインの教則本(1957)は非常に新しく、その特徴は全3巻(訓練集・練習曲集・編曲集)に及んでいることである。それを踏まえ、ここではとりわけそれより以前に書かれた左手のためのピアノ教則本のうち、少なくとも指の訓練集と練習曲集とが一組となって出版され現存する3人の教則本(ヘルマン・ベーレンス、フェルディナンド・ボナミーチ、イジドール・フィリップ)に絞り、ヴィットゲンシュタイ

¹ 第1章 p.10 参照

² cf. L. Köhler. *Schule der linken Hand op.302*. Leipzig: C.F. Peters, n.d. p.2.[Preface]

³ この作品は、1920年にN.Simrock社よりヴィットゲンシュタインによって編纂されたものが出版されているようだが、その版では2つが省略され48例になっている(現存する楽譜はR.Lewenthalの中で取り上げられている2曲しか確認できなかった)。

ンを含めた 4 人の教則本について比較検討をしてみたい。考察する観点として、小節数、拍子、調性、速さ、強弱、声部、目的とする技術、さらに訓練集では 1 セクション内の最大音域⁴、指の交差の有無について、また、練習曲集では難易度、(曲の)使用音域⁵においても見ていくこととする。

第 1 節 ヘルマン・ベーレンスのピアノ教則本

ドイツの作曲家ヘルマン・ベーレンスの《左手のためのトレーニング 作品 89》は第 1 巻(46 の訓練集 46 Exercises)、第 2 巻(25 の練習曲集 25 Studien)からなっており、この教則本が書かれた 1872 年当時はドイツ語で出版されているが、のちに英訳され現在ではこちらが主流となっている。また、訓練集の冒頭で彼は次のように書いている。「これらは、指のタッチの均一性と強化、速さを目的としたものである。一日に 6 から 8 例、10 分から 15 分ほど忍耐強く取り組めば、きっと役立つはずである。モデラート(中庸の速さ)で始め、繰り返すごとに速くしていくように⁶」。

まず、訓練集の記譜を見てみると、ヘ音譜表あるいはト音譜表の一段譜で書かれている(譜 1)。46 例全てにおいて拍子があり、上記の速度で取り組むようになっているが、強弱の指示はほとんど見られないほか、長さ(小節数)は短いもので 4 小節、長くても 23 小節にとどまっており、時間がかかる訓練ではない。また、ハ長調(ハ音)を中心としたもので構成されているが、その他の調もいくつか含まれている。訓練の目的では 1 オクターヴの音階、同音型の反復から始まり、指の交差(くぐる、またぐ)を含まない 5 本指のための訓練⁷、アルペッジョのための訓練と続く。2 声体(重音)の訓練は、和音の訓練を除いた全体の 18%しかなく、1 声の訓練が大半を占める。指の交差においては、ないものが全体の 58%、1 セクション内の最大音域においても、広くて 2 オクターヴほどであり、ポジション移動が少ないことが読み取れる。よって技術的難易度は易しいといえるだろう。

4 1 セクションとは、ある一定の音型の区切れ、音型が折り返す部分までを指す。尚、和音を含む訓練や 2 つ以上の技術が課された訓練、ホモフォニー的な要素を含むなど、上記の定義が難しい訓練においては数値を定めていない。

5 使用音域については、のちに挙げる表中ではなく本文中にまとめている。

6 H. Berens. *Training of the Left Hand op. 89*. New York: G. Schirmer, 1939. pp. 2

7 ちなみに教則本の大家であるレーライン Georg Simon Löhlein(1725-1781)やバイエル Ferdinand Beyer(1806-1863)は、指の交差やポジション移動を含まない訓練を指す際に「静かな手 Stillstehende Hand による(訓練)」という言葉を用いている。これについては以下の文献を参照のこと。

小野亮祐「鍵盤楽器演奏の難易度についての歴史的考察-『静かな手』について-」『釧路論集：北海道教育大学釧路分校研究報告』第 45 巻，2013，pp. 93-98.

【譜 1: H.ベーレンス 46 の訓練集より 第 9 番】

1セクション内の最大音域は5度、6度)



指を交差する訓練は、ベーレンスのものではほとんどない。

一方、練習曲集になると小節数は 12 小節から、長いものでは 64 小節に及ぶ。様々な調性(ハ長調のものは 25 曲中 4 曲のみ)で書かれており、強弱も幅広く指示され、19 曲(全体の 76%)が Allegro など指を迅速に動かす技術を要している(譜 3 など)。声部においては多くても 2 声、3 声によるもので、訓練集と比べてさほど変化は見られないが、訓練集のようなある一定の音型の反復練習のものも多少含めながら、簡素な旋律が見受けられる練習曲などもあり、非常に短い小品の類である。使用音域⁸は 3 オクターヴ弱ほどで腕のポジション移動や指の交差が少ないため技術的難易度は易しい(A~B)。

【譜 2: H.ベーレンス 25 の練習曲集より 第 3 番 第 1-4 小節】



以下、ベーレンスの訓練集、練習曲集をまとめた表を参考にされたい(表 1、2)。

⁸ 第 4 節 4 人の比較の際にグラフで示す。

【表1】H.ベーレンス 46の訓練集 まとめ

番号	小節	拍子	調性	速さ	強弱	声部	1セッション内の最大音域	目的とする技術	指の交差			
1	16	2/4	C:	中庸～速く	ff	1	8度	音階	あり			
2		2/4					2度	全5指のため(トリル)				
3		3/4					8度	全5指のため(分離)				
4		3/4						全5指のため(分離)				
5		3/4						全5指のため(分離)				
6		2/4						全5指のため(分離)				
7	8	6/8 12/8	G:→C:		-		-	全5指のため(分離)	なし			
8	16	6/8	C:		-		3度	全5指のため(分離)				
9	4	12/8	C: D: E: F: G: C:		-		5度(6度)	全5指のため(分離)				
10	8	4/4	C:→D:→E:…C:		-		5度(6度)	全5指のため(分離)				
11		6/8	C:		f		8度	全5指のため(分離)				
12	4/4	-			8度		全5指のため(分離)					
13	4/4	-					全5指のため(分離)					
14	4/4	-					全5指のため(分離)					
15	12/8	-					全5指のため(分離)					
16	12/8	-			全5指のため(分離)							
17	12	4/4			-		10度～2オクターヴ超	アルペッジョ	あり			
18	5	4/4			F:		-	10度(11度)		アルペッジョ		
19		4/4	-		10度(11度)		アルペッジョ					
20		4/4	A:		-		10度～2オクターヴ	アルペッジョ				
21		8	4/4		g: Es: c: g:		-	2オクターヴ		アルペッジョ		
22	5	4/4	-		-		2オクターヴ	アルペッジョ				
23	6	4/4	G:→e:→G:		-		2オクターヴ、5度	アルペッジョ+半音階				
24	11	3/4	C:		-		3オクターヴ	アルペッジョ		なし		
25	13	3/4	G:		-			アルペッジョ				
26	19	3/4	D: d:		-			アルペッジョ				
27	23	3/4	A: Ges:		-			アルペッジョ				
28	21	3/4	Des:		-			アルペッジョ				
29	17	3/4	As: E:		-			アルペッジョ 和音				
30	4	12/8	C:(?)		-		8度(最後のみ2オクターヴ)	全5指のため	なし			
31		12/8	C:		-		8度(最後のみ3オクターヴ)	全5指のため	(最後のみあり)			
32	7	3/4	C: c:		-		2オクターヴ+5度	全5指のため 和音	あり			
33	11	4/4	C:		-		3度、4度	4(5)、2、1指のため	なし			
34	6	3/4	F:		-		10度	指の交差(第1指中心)	あり			
35	8	4/4	C:		-		8～11度	全5指のため	なし			
36	12	3/4			-		8度	全5指のため 3度の2重音を含む訓練				
37	9	4/4			-		fz	2	-	音価の異なる2声体 (重音、音階、半音階)	前半なし 後半あり	
38	6	4/4			-		2重音(の)音階			あり		
39	8	4/4			-		3度の2重音			なし		
40	6	4/4			-		3度の2重音			あり		
41	8	6/8			-		3度の2重音			なし		
42	11	6/8			-		3度の2重音を含む訓練					
43	7	6/8			-		3度の2重音を含む訓練					
44	11	6/8			-		-			1	4度	半音階を含むスケール
45	8	4/4	-		p f p		-			和音		
46	4	4/4	G:		fz		-			和音(オクターヴと3度)		

※小節には繰り返しを含まない(全てにおいて繰り返し記号あり)

声部において和音を含んだものは○c(chord)と表記する。4和音の場合4cとなる。
 なお、和音で構成された練習曲は、その和音自体を1声として表記している。

【表2】H.ベーレンス 25の練習曲集 まとめ								
番号	小節	拍子	調性	速さ	強弱	声部	目的とする技術	難易度
1	17	4/4	C:	Allegro	p~ff	2 (ほぼ1)	全5指のため (5指を保持)	A
2	28	3/4	C:	Allegro				A
3	14	6/8	a:	Allegro	p	2	音価の異なる2声体	A
4	16	6/8	d:	Allegro risoluto	f	1	バロック風旋律	A
5	31	6/8	C:	Allegro			全5指のため (アルペッジョ)	A
6	12	4/4	g:	Allegro	f, p		分散和音と トレモロ音型オクターヴ	A
7	12	6/8	c:	Moderato	p		5指と他の指の交互	A
8	24	6/8	D:(fis:)	Vivace	ff		アルペッジョと音階	A
9	64	3/4	c:	Moderato cantabile	p~f		2 (ほぼ1)	全5指のため (第1指か第5指を保持)
10	26	6/8	f:	Allegro vivo		1		
11	16	4/4	e:	Andante	p	2	音価の異なる2声体	A
12	30	6/8	d:	Allegro	f, p, ff	1	アルペッジョ	A
13	40	3/4	C:	Allegro moderato	p~f	2	3度 (3度+6度)	B
14	14	4/4	a:	Allegro moderato	mf	2(3)	全5指のため (第1指か第5指を保持)	A
15	24	4/4	F:	Allegro	p	2	第1指と他の指の重音	A
16	20	6/8	c:	Allegro risoluto	ff	和音+ 1	半音階、和音	A
17	34	3/8	Es:	Moderato	p, fz	1 (途中2)	5~10度の跳躍	A
18	25	4/4	c:	Allegro con fuoco	ff	和音+ 1	和音、アルペッジョ	A
19	34	3/4	E:	Moderato	p~f	2	重音(3~6度)	B
20	24	2/4	c:	Allegro	p~ff	1	全5指のため	A
21	46	2/4	B:	Allegro vivace	p~f	1	トレモロ音型オクターヴ	A
22	24	4/4	g:	Allegro		2 (1+3c)	第1指と和音 第5指と和音	A
23	24	3/4	As:	Andante espressivo		2 (1+3c)	旋律と和音 (交互だが第1指を保持)	B
24	34	2/4	G:	Allegro non troppo		p~ff	2 (重音)	オクターヴと3度、 音価の異なる2声体
25	54	6/8	D:	Allegro	ff, f			オクターヴ、和音

ベーレンスの練習曲集は、特に重音、多声体奏法が多く取り入れられている。
 訓練集、練習曲集とも、自然に鍵盤に置いた時の指や腕のポジションで無理なく
 弾ける範囲で書かれており、技術や要求する内容は至ってシンプルなものであ
 った。

第2節 フェルディナンド・ボナミーチのピアノ教則本

イタリアで活躍した教則本の大家とされる F.ボナミーチには、作品 271 の《100 の訓練集と 153 の様々な抜粋 100 exercices et 153 passages divers》、作品 272《30 の訓練的練習曲集 30 exercices-etudes pour la main gauche seule》、作品 273《34 の旋律的練習曲集 34 etudes melodiques pour la main gauche seule》に及ぶ 3 作品がある。これらの作品は、当初リコルディ Ricordi 社によって出版されるものの出版年は明らかになっておらず、現存するものはのちに出てくる Is.フィリップによって編纂され 1915 年に出版されたものしかなく、すべてフランス語表記となっている。

まず作品 271 では、100 の訓練集において 40 例、26 例、32 例からなる 3 分冊となっており、速度設定や強弱はほとんどない。長さ(小節数)においても、H.ベーレンスと同様に 4 小節から長くても 27 小節にとどまっている。声部は 2 声以上のものがほとんどであるが、初めは音域も狭く一方は伸ばしたままのものが多いため、ほぼ 1 声の動きに等しい。第 1 分冊から第 3 分冊への大きな変化は、1 セクション内の最大音域が 5~6 度のもの(譜 3)、8 度のもの(譜 4)、10 度のもの(譜 5)へと徐々に広げられている点であるが(表 3 a~c 参照)、この第 1 から 3 分冊の中で指の交差を伴う訓練はわずか 8%にすぎず、多声体の訓練を除き、技術的難易度は易しいといえる。

【譜 3: F.ボナミーチ 《100 の訓練集》より 第 1 分冊 第 1 番、第 13 番】

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Dans tous les tons' and features a treble clef with a series of ascending eighth notes. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bottom staff is titled 'N° 13' and features a treble clef with a series of ascending eighth notes. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The tempo marking 'ten.' is present at the beginning of the first staff.

ここでの 1 セクション内の最大音域は 6 度。指の交差を含まない。

【譜 4: F.ボナミーチ 《100 の訓練集》より 第 2 分冊 第 1 番、第 9、10 番】

N° 1. *ten.* *ten.*

N° 9. N° 10.

ここでの 1 セクション内の最大音域は 8 度。指の交差を含まない。

【譜 5: F.ボナミーチ 《100 の訓練集》より 第 3 分冊 第 16 番、第 23 番】

N° 16.

N° 23. *En tenant le plus possibles toutes les notes*

ここでの 1 セクション内の最大音域は 10 度。指の交差を含まないが、第 14 番などの 10 度和音のための訓練では、和音をずらして弾く必要がある。

以下、作品 271 の《100 の訓練集(第 1 分冊から第 3 分冊)》を簡易にまとめたものである(表 3)。

【表3】F. ボナミーチ 100の訓練集 op.271 まとめ

【a】第1分冊

番号	小節	拍子	調性	速度	強弱	声部	1セクション内の最大音域	目的とする技術	指の交差
1	4	4/4	C:	-	設定なし	2	6度	1音、または2音(4度や6度)を押さえながら他の指で16分音符を奏する訓練 (後半になるにつれて入り組んだ指使い)	なし
2	4		C:	-		3			
3	4		C:	-		3			
4	4		C:	-		2			
5	4		C:	-		1			
6	2		C:	-		2			
7	2		C:	-		2			
8	4		C:?	-		2			
9	4		C:	-		2			
10	4		C:?	-		2			
11	4		C:	-		2			
12	4		C:	-		2			
13	4		C:	-		2			
14	4	12/8	C:	-	2				
15	4		C:	-	2				
16	4	C:	-	2					
17	4	4/4	C:	-	3	上声部と下声部が反行する 16分音符を奏する訓練			
18	4		C:	-	3				
19	4		C:	-	3				
20	4	12/8	C:	-	3	3度の和音を押さえながら、別の音域で 8分音符を奏する訓練			
21	4	12/8	C:	-	3				
22	4	4/4	C:	-	3	1つの音を押さえながら3度または 4度のトリル音型を奏する訓練			
23	4	4/4	C:	-	3	3和音(第一転回形)のトリル音型を 奏する訓練			
24	4	12/8	C:	-	3	1つの音を押さえながら、別の音域で 8分音符を奏する訓練			
25	16	6/8	C:	-	2	1つの音を押さえながら 3度のスケール音型を奏する訓練			
26	3	4/4	C:	-	3	短い3度の半音スケールを含む、 旋律(断片的)付き3声体の訓練			
27	17	6/8	C:	-	3	6度音程の連続する音型を奏する訓練			
28	8	4/4	C:	Lento	3				
29	9	12/8	C:	-	2	5本の指のための訓練			
30	27	2/4	C:	-	1	2つの音(4度、3度、6度)を押さえながら 他の指で8分音符を連打する訓練			
31	26	6/8	C:	-	3				
32	26		C:	-	3				
33	26		C:	-	3				
34	8	4/4	C:	-	3	3度の和音を押さえながら、別の音域で 8分音符(半音階トリル)を奏する訓練			
35	26	6/8	C:	-	2	1つの音を押さえながら、別の音域で 8分音符を奏する訓練			
36	13	3/8	C:	-	3	3和音(第一転回形)のトリル音型を 奏する訓練(上声部、下声部2声反行)			
37	26	2/4	C:	-	3	3度の和音を押さえながら、別の音域で 16分音符を奏する訓練			
38	9		D:	-	1	5本の指のための訓練			
39	6		F:	-	1	(No.39は第4-2指間の拡大もある)			
40	13		C:?	-	3	3度の和音を押さえながら、 別の音域で16分音符を奏する訓練			

【表3b】第2分冊

番号	小節	拍子	調性	速さ	強弱	声部	1セッション内の最大音域	目的とする技術	指の交差
1	9	4/4	C:	設定なし	設定なし	2	8度	1音を押さえながら他の指で 16分音符を奏する訓練	なし
2	16	6/8	C:			2			あり
3	8	2/4	C:			2			なし
4	8	2/4	C:			2			
5	5	4/4	C:			1			
6	4	12/8	C:			3			
7	4	4/4	C:			3			
8	4	4/4	C:			2			
9	2	4/4	E:			2			
10	2	4/4	C:			3			
11	12	2/4	C:			2			
12	5	2/4	C:			2			
13	8	2/4	C:			2			
14	8	6/8	b:			2(3)			
15	4	2/4	C:			1			
16	7	4/4	Es? G:			2(3)			
17	5	2/4	G:			1-2			
18	27	4/4	C:	f, mf, p, pp	1	2度	5本の指のための訓練 (練習の際のリズムパターン付き)	あり	
19	14	12/8	C:	設定なし	設定なし	2	8度	上声部と下声部が 反行する16分音符の3連打を奏する訓練	なし
20	15	12/8	C:			3		3度の和音と、 別の音域で交互に動く8分音符を奏する訓練	
21	14	4/4	C:			2		上声部が8分音符で連打する中で、 下声部が16分音符を奏する訓練	
22	3	12/8	h?			3		オクターブのための訓練(内声の連打を含む)	
23	10	4/4	C?			3		両声部をオクターヴで伸ばしながら 内声で32分音符を奏する訓練 (練習の際のリズムパターン付き)	
24	13	2/4	C:			2		1音を押さえながら 他の指で16分音符を奏する訓練	あり
25	13	4/4	C:			4		3度の和音を押さえながら、 オクターヴで16分音符(トリル音型)を奏する訓練	なし
26	19	4/4	C:			2		上声部(4分音符)、下声部(8分音符)2声反行	あり

【表3c】第3分冊										
番号	小節	拍子	調性	速さ	強弱	声部	1セクション内の最大音域	目的とする技術	指の交差	
1	4	12/8	C:	設定なし		1	10度	指間の拡大 (跳躍)	10度間の上行アルペッジョの連続(3連符)	なし
2	4	12/8	C:			1			10度間の下行アルペッジョの連続(〃)	
3	4	4/4	C:			1			10度間の上行アルペッジョの連続(16分音符)	
4	4	4/4	C:			1			10度間の下行アルペッジョの連続(〃)	
5	4	4/4	C:			2			10度の跳躍を含んだ訓練 (下声が和音になっているもの、 上声と下声の音価が異なるもの、 短いトリルなど)	
6	4	4/4	C:			2				
7	4	4/4	C:			2				
8	4	4/4	C:			2				
9	4	4/4	C:			2				
10	4	4/4	C:			2				
11	4	4/4	C:			1				
12	4	4/4	C:			2				
13	4	4/4	C:	設定なし	2-1	指間の拡大 (跳躍)	和音から単音、単音から和音へ (1オクターヴ跳躍)の素早い移動	あり		
14	8	6/8	c:		3		アルペッジョで10度の和音を捉える訓練	なし		
15	6	4/4	c:		2	ポジションの 素早い移動	3度、4度を素早く捉える訓練(アルペッジョ型)	あり		
16	9	4/4	C:		2	指間の拡大 (跳躍)	10度の跳躍を含んだ訓練 (上声部が8分音符、下声部が16分音符)	なし		
17	17	3/8	C:		1	総合的要素	今までの要素を含んだ訓練 (短いトリル、アルペッジョ、10度の跳躍)			
18	9	4/4	Des:		1-2	指間の拡大 (跳躍)	10度間の和音を含んだアルペッジョ			
19	17	6/8	d:		2		3度の訓練(跳躍を含む)			
20	3	4/4	C:	設定なし	2		上声部、下声部の2声が反行			
21	4	12/8	C:		3-2	ポジションの 素早い移動	和音を素早く捉える訓練			
22	4	12/8	D:	très lent	2	指間の拡大 (跳躍)	上声部、下声部の2声が反行			
23	17	6/8	c:	設定なし	1	指間の拡大 縮小	指と指の間を縮小、拡大する訓練			
24	17	3/8	E:		1	指間の拡大	10度間のアルペッジョ			
25	4	4/4	F:		2	ポジションの 素早い移動	3度、6度を素早く捉える訓練			
26	11	2/4	C:		1	ポジションの 素早い移動	第1指を中心に 素早く移動する訓練(リズムパターン付き)			
27	11	2/4	C:		3	指の独立	下声部が3度の8分音符連打、 上声部が16分音符			
28	8	6/8	C:	très lent	2		下声部が8分音符で 上行、上声部が16分音符のアルペッジョ。			
29	7	2/4	? 減七 終止	設定なし	2	ポジションの 素早い移動	10度音程間の減七和音を素早く捉える訓練			
30	7	4/4	Ges?		2		5度、6度を素早く捉える訓練			
31	14	4/4	C:		3	声部の独立	下声部が旋律的、 上声部が6度のスケール音型			
32	15	4/4	C:	très lent	3		内声を2分音符でのばし、 外声部が反行するスケール音型			

一方、《153の様々な抜粋》になると、今までほとんどなかったアルペッジョの訓練から始まり、和音の打鍵、二重音、広音域を使用したスケールなどが取り入れられている。しかし、これらは10小節以下のものが全体の約73%と大半を占めており、ほとんどの訓練が、ある音型の上行形のみ、あるいは下行形のみを取り上げた断片的なものであった。まず、冒頭にボナミーチによる注釈が添えられている。「クープラン、ラモー、バッハ、ヘンデルによって書かれた、古典のチェンバロのためのよく知られた音楽では、アルペッジョはほとんど使用されない。しかし、今日ではアルペッジョは頻繁に多用され、その演奏では常に速さに関係なく、動きやおよその音を指定する必要がある。私は左手のためにとても大切なアルペッジョの例をここにいくつか提示した。生徒は♩のついた和音を素早く演奏できるよう練習しなければならない⁹⁾」よって、第1番(譜6)で取り上げられている和音アルペッジョは、1オクターヴから3オクターヴの和音を素早く弾く訓練である。また、第18番(譜7)もアルペッジョの訓練であるが、ここではH音からh³音まで4オクターヴもの音域が使用されている。アルペッジョや跳躍による使用音域の拡大は、腕のポジションを素早く変える必要があるため、よって《100の訓練集》より少々難しくなっている。しかし、指の交差を伴うものは全体の29%(153曲中45曲)にとどまっております、譜7のように決められた指使いを反復させたもの、固定した手のポジション移動などが要求されるものの、指の伸縮を伴わない訓練がほとんどであった。

【譜6: F.ボナミーチ 《153の様々な抜粋》 第1番】



【譜7: F.ボナミーチ 《153の様々な抜粋》 第8番】



2-5-4-1 指の繰り返し

⁹⁾ F. Bonamici, *100 exercices et 153 passages divers pour la main gauche seule op.271*. Paris: Ricordi. n.d. p.29.

第 71 番あたりから、ホモフォニー的な訓練や 2 つ以上の訓練を課すものが多く取り上げられている。1 オクターヴを超える幅広い音域が使われておりポジション移動を伴うが、指の交差を含まないものが多く、指の伸縮をあまり必要としない。

【譜 8: F.ボナミーチ 《153 の様々な抜粹》 第 73 番】



F.ボナミーチによる訓練集での難易度は、使用音域が 1 オクターヴを超える(ポジション移動を伴う)、指の交差を伴う、多声的(ホモフォニー的)、という以上の要素が徐々に組み合わせられていくことで、少しずつ高くなるよう設定されている。全て組み合わせられたものの例として第 149 番(譜 9)を見てみると、ト音譜表の声部と、ヘ音譜表の声部との音域が離れているため、素早いポジションの移動が求められる。指の交差を伴うヘ音記号の声部(16 分音符)を見てみると、指の伸張度合いは一定である。言い換えれば、ボナミーチの訓練集で難易度が高いと見受けられる多声体奏法の訓練では、声部が入り組んだもの、指の交差の度合いが変わるものは課せられていないことが分かった。

【譜 9: F.ボナミーチ 《153 の様々な抜粹》 第 149 番】



第 138 番を超えたあたりから小節数が増え(第 141、149 番を除く)、第 141 番を超えてから強弱記号も指示されている(第 144、147、151 番を除く)。目的とする技術はそれぞれ異なりながらも、少しずつ複雑化して作品 272 と類似していく。以下、まとめを表として挙げる。

【表4】F. ボナミーチ 153の様々な抜粋 op.271 まとめ										
番号	小節	拍子	調性	速さ	強弱	声部	1セクション内の最大音域	目的とする技術		指の交差
1	12	3/4	C: Des: E: Ges:	-	-	-	-	アルペッジョ	アルペッジョ (1オクターブから 3オクターヴにわたる和音)	あり
2	3	4/4	D:	-	-	1	8~13度		アルペッジョ (オクターヴや短い音階、 半音階を含む)	なし
3	8	2/4	Es:	-	-	1	2オクターヴ			
4	10	3/4	D:	-	-	1	1オクターヴ			
5	9	4/4	Ges:	-	-	1	8~13度			
6	8	6/8	fis:	-	-	1	5~6度	素早いポジションの 移動	3オクターヴ内の 半音階を含んだ訓練	あり
7	10	2/4	C:	-	-	1	10度	アルペッジョ	10度音程間のアルペッジョ	あり
8	10	12/8	C: Es: Ges: A:	-	-	1~2	8度 3オクターヴ		短い音階とアルペッジョの訓練 (特殊な指使い—指間の拡大) 6度、5度音程の2声アルペッジョ	
9	6	12/8	Es:	-	-	1	11度		11度音程間のアルペッジョ (中声部に簡単な旋律をもつ)	なし
10	8	4/4	a:	-	-	2	6~7度		3オクターヴにわたるアルペッジョ	
11	16	2/4	F: Es:	-	-	1	8度	2,3指の連打	同音連打を含む 5度音程のアルペッジョ	なし
12	17	6/8	a: cis: H:	-	-	1	10度	アルペッジョ 音階	10度音程間のアルペッジョと 短い音階を含む訓練	あり
13	8	3/4	Es:	-	-	1	6度	アルペッジョ 素早いポジションの 移動	(高音域に簡単な旋律をもつ) 下行アルペッジョ 和音とアルペッジョ	
14	5	2/4	h:	-	-	2	8度	アルペッジョ 音階	下行アルペッジョ (6度や8度音程)	
15	9	4/4	cis: C:	-	-	1	6度、8度		途中に和音を含んだアルペッジョ	あり
16	17	3/4	D: g:	♩ = 120	-	1	9度	アルペッジョ 音階	途中に和音を含んだアルペッジョ	あり
17	4	4/4	B:	-	-	1	2オクターヴ +6度	アルペッジョ		
18	4	3/4	H:	-	-	1	8度	アルペッジョ	上行アルペッジョ	なし
19	5	12/8	H:	♩ = 76	-	1	5度、6度		4,2,1指のみ使用	
20	6	4/4	E:	♩ = 132	-	1	8度	アルペッジョ、音階	上行スケール、下行アルペッジョ	あり
21	3	12/8	Ges:	-	-	2	2オクターヴ	アルペッジョ、跳躍	(高音域に簡単な旋律をもつ) アルペッジョ	
22	21	2/4	C: Des: d: Es:	-	-	1~2	12度	アルペッジョ	4度、5度音程のアルペッジョ	
23	21	4/4	Des: D: es: E: F: Ges:	♩ = 116	-	1 和音	10度 (和音の 跳躍を 除く)	アルペッジョ	10度音程間のアルペッジョ、 和音をつかむ訓練	あり
24	8	6/8	D:	-	-	1	10度	1,5指の伸張	10度音程の素早い跳躍	
25	5	9/8	Es:	-	-	2 (4c+ 4c)	-	跳躍、 和音の打鍵	和音の跳躍と簡単な旋律(和音)	なし
26	5	4/4	G:	-	-	1	5度、6度	指の独立	全5指のための訓練	
27	3	4/4	Es:	-	-	1~2	10度	アルペッジョ	途中に和音を含んだ アルペッジョ	
28	12	12/8	C: ↓ As:	-	-	1 (3c+1)	1オクターヴ			
29	7	9/8	C: ↓ F:	-	-	1	1オクターヴ 2度	指間の拡大、収縮	オクターヴとトリル音型	

30	3	4/4	G:	-	-	1	2オクターヴ	アルペッジョ	オクターヴを含んだ 下行アルペッジョ	あり
31	3	4/4	G:	-	-	1 (1+3c)	2オクターヴ		途中に和音を含んだアルペッジョ	
32	12	4/4	?	-	-	2	8度	全5指のため	減七音程の2声アルペッジョ	
33	4	4/4	C:	-	-	1	10度	1,5指の拡大、 1,3指の収縮	10度音程の素早い跳躍	なし
34	8	4/4	G:	-	-	3	8度	指の独立	内声に簡単な旋律、 両外声部が減七音程のユニゾン	
35	21	6/8	Es:	-	-	2 (2c+2c)	5度、6度	2声アルペッジョ	6度、5度音程のアルペッジョ	
36	5	12/8	C:	-	-	1	2オクターヴ	跳躍	2オクターヴ間の8度の跳躍 (5-1-2指を使用)	あり
37	4	4/4	D:	-	-	2	2オクターヴ	跳躍、 素早いポジションの 移動	2オクターヴ間の8度の跳躍	なし
38	13	4/4	Es:? ↓ F:	-	-	2、1	8度 5オクターヴ	3つの訓練	2声(6度と8度)、 トリル音型、 5オクターヴの上行スケール	あり
39	6	2/4	C:	-	-	2	8度	素早いポジションの 移動	単音からオクターヴへの 素早い跳躍	なし
40	4	3/8	Des:	-	-	2	8度	1,3指のオクターヴ	5-4-3指の素早い上行スケールと 1,3指によるオクターヴ	
41	12	2/4	e:	-	-	2	4度 8度	3度	上行と下行の3度(跳躍あり)	あり
42	4	4/4	C:	-	-	2 (2c+2c)	5度	3度、 ポジションの 素早い移動	下声部オクターヴと 上声部の下行する3度	
43	4	4/4	F:	-	-	2 (2c+1)	2オクターヴ	指の独立	オクターヴと 内声半音階の上行スケール	前半なし 後半あり
44	8	4/4	C:	-	-	3	5度		反行する2声	
45	16	4/4	G:?	-	-	3	-	3度、指の独立	上声部の簡易な旋律と 下声部の3度	なし
46	8	2/4	A:	-	-	2	3度、2度	2重トリル	複雑に反行する2声	あり
47	3	4/4	C:	-	-	2	-	ポジションの 素早い移動	第2指、第4指で和音をつかむ訓練	
48	12	4/4	a:	-	-	4	8度	指の独立	他の音を保ちながらの同音連打	なし
49	14	4/4	C:	-	-	2 (1+2c)	-	3度、 和音の打鍵	上声部1音を保ち、下声部で3度 10度間の和音	
50	3	4/4	Ges:	-	-	1	10度	1,5指の拡大	10度の跳躍を含んだアルペッジョ	
51	17	4/4	C:	-	-	3	2度	特殊な指使い (手首の柔軟性)	5指の上からかぶせるような (反時計回り)指使いをする訓練	あり
52	5	2/4	G:	-	-	2	2度	指の独立	上声部の和音(3度)と 下声部のブラルトリル音型	なし
53	3	12/8	Des:	-	-	2	3度	2声スケール	3度、5度、6度の和音がついた 音階	
54	8	6/8	f:	-	-	3	-	和音、 ポジションの 素早い移動	和音をつかむ訓練 (ソプラノがブラルトリル音型)	
55	9	2/4	C:	-	-	2	3度	第4、2、1指の 分離	和音の上声部のみが2,1指による 同音連打	あり
56	5	4/4	e:	-	-	2	6(7)度	指の独立	16分音符(1音保持)	
57	17	2/4	D:	-	-	2	8度	オクターヴ	オクターヴ音型の連続	あり
58	7	4/4	Es:	-	-	3	8度	オクターヴ	オクターヴ音型の連続 (3和音になっている)	なし
59	4	6/8	Des:	-	-	2	8度	和音のアルペッジョ	オクターヴと和音を含んだ アルペッジョ	あり
60	8	2/4	a:	-	-	2	8度	2声スケール	上声部と下声部で交互に動く 短い音階音型	なし
61	10	12/8	G: F: B:	-	-	2	8度	オクターヴ	オクターヴ音型の連続	
62	11	6/8	C:	-	-	3	-	和音、声部の分離	1声のをばしながら他の2声が6度、 和音の打鍵	
63	4	4/4	C:	-	-	1	4度、2度	トリル	ブラルトリル音型を含んだ訓練	

64	13	4/4	C:	-	-	3	12度	半音階	内声を保持したまま、 外声部が反行する半音階	あり
65	15	4/4	C:	-	-	2	-	和音、アルペッジョ	上声部の16分音符に付随する和音 をつかむ、下行アルペッジョ	
66	4	6/8	H:	-	-	2	8度	声部の分離	16分音符(1音保持)	なし
67	12	4/4	? 減七終止	-	-	1	3オクターヴ	跳躍	5指(上行形)や1指(下行形)の音を 変えずに音域を広げて素早く跳躍	
68	14	4/4	b:	-	-	3	10度	声部の分離	低声部を保持したまま 交互に動く2声	
69	9	2/4	F:	-	-	2 (1+2c)	8度	素早いポジションの 移動	ブラルトリル音型とオクターヴ、 和音を融合した訓練	あり
70	5	12/8	G:	-	-	2 (3c+1)	2オクターヴ		5指の音を変えずに、 上声部で3和音をつかむ	なし
これ以降、簡易な旋律と伴奏型(ホモフォニー的)のものや、跳躍を含むものが多くなる										
71	3	4/4	Des:	-	-	2	3度	声部の分離 複合的要素	第1指とその他の指の分離	なし
72	4	12/8	C:	-	-	2 (3c+2c)	3度		3声と和音	
73	9	4/4	A:	-	p~f	2	-		素早い跳躍	
74	4	6/8	g:	-	-	3	-			
75	5	2/4	H:	-	-	2 (2c+1)	-	オクターヴ、6度	オクターヴによる同音連打	あり
76	15	2/4	Des:	-	-	2 (2c+2c)	-	オクターヴ	オクターヴ、声部の分離	
77	8	2/4	A:	-	-	1	10度	同音連打	4-3-2-1指による同音連打	なし
78	4	2/4	F:	-	-	2 (3c+2c)	-	素早いポジションの 移動	へ音譜表に書かれたオクターヴの音 を変えずに、上声部で3和音をつか	
79	9	4/4	A:	-	f, p	2 (4c+1)	-	声部の分離	オクターヴの旋律を内声にした 下行と上行スケール	あり
80	12	6/8	A:	-	p~f, ff	2	-		旋律(第1指のみ)と分散和音	なし
81	5	4/4	fis:	-	-	1	4度	指の独立	オクターヴとトリル音型	あり
82	8	2/4	D:	-	-	1	10度			
83	3	4/4	C:	-	-	2 (3c+1)	-	素早いポジションの 移動	反行する2声。 和音とブラルトリル音型の 音域が拡大	なし
84	9	3/4	B:	-	-	2 (3c+2c)	-	オクターヴ、和音	音域が広いアルペッジョを オクターヴと和音で奏する	
85	8	2/4	Es:	-	-	2	-	オクターヴ、跳躍	オクターヴの素早い跳躍	
86	4	4/4	Ges:	-	-	2	-	オクターヴ	オクターヴを含む(3-1指と4-1指でお さえる)下声部の16分音符	なし
87	9	3/4	a:	-	-	3	-	指の独立	外声をオクターヴで保持しながら、 内声で16分音符を奏する訓練	
88	8	6/8	a:	-	-	2	8度		16分音符の中に、8分音符の簡易的 な旋律を含み声部を分離させる訓練	
89	4	2/4	b:	-	-	2 (1+2c)	-	声部の分離	内声に旋律をもち、外声部の6度和 音と分離させる訓練	
90	9	4/4	As:	-	ff	2 (2c+4c)	-	オクターヴ、和音	和音とオクターヴ	なし
91	5	6/8	f:	-	-	2 (1+4c)	-	跳躍	2オクターヴ離れた旋律の跳躍	
92	8	6/8	Des:	-	-	2 (2c+4c)	-	指の独立	和音(54指と21指)の 分散アルペッジョ	
93	4	6/8	D:	-	-	2 (1+3c)	-	跳躍	下声部が和音、上声部が分散和音	
94	4	4/4	B:	-	p~f	2	-	オクターヴ	旋律(第2指のみ、オクターヴ)と 分散和音	
95	5	4/4	As:	-	-	2	-	3度	3度のブラルトリル型音型	

96	6	6/8	Es:	-	-	2 (1+3c)	-	素早いポジションの移動	和音を保持しながら、離れた上声部に跳躍する訓練	あり (一部)
97	5	2/4	C:	-	-	2	6度、4度	指の独立	低音を保持しながら、上声部で16分音符を奏する訓練	なし
98	12	2/4	C:	-	-	2	-		第2指と1指で旋律(途中に和音を含む)	あり
99	5	4/4	As:	-	-	2	-		16分音符(第2指保持)	なし
100	8	2/4	B:	-	-	2	-	和音、跳躍	分散和音(1指に旋律を含む)	なし
101	5	2/4	H:	-	-	2	-		Bassラインと和音の跳躍	
102	4	2/4	C:	-	-	2	-	素早いポジションの移動	上声部の分散和音と下声部のトリル音型	あり
103	5	4/4	cis:	J = 160	-	1	4度	音階	1234指のみを使う下行スケール	なし
104	7	4/4	C:	J = 100	-	2 (1+3c)	-	和音	旋律(第1指のみ)と和音	
105	9	6/8	Es:	-	-	和音 1	-	和音、アルペッジョ	7オクターブにおよぶ下行アルペッジョ	あり
106	4	6/8	C:	-	-	3	-	指の独立	内声で半音階音型(外声保持)	なし
107	9	4/4	A:	-	p, f	2 (4c+1)	-	同音連打	和音での旋律と、4-3-2-1指による同音連打	
108	9	6/8	E:	-	-	2	-	オクターヴ、和音	内声2音とオクターヴ2音の分散和音	
109	9	4/4	C:	-	-	3 (1+2c+1)	-	指の独立	内声で3度(上下音は保持)	
110	5	4/4	A:	-	-	2	-		ブラルトリル音型の32分音符と旋律(第1指のみ)の分離	
111	4	4/4	G:	-	-	1	8度	指間の拡大、縮小	オクターヴと2度の音型の16分音符(ポジションチェンジ)	あり
112	8	3/4	G:	-	-	1 和音	-	指の独立	16分音符(1音おきに和音を含む)	なし
113	9	4/4	A:	-	p~ff	2 (3c+1)	-	素早いポジションの移動	和音での旋律と、音域の異なる和音のアルペッジョ	
114	7	2/4	D:	-	-	2	-	重音スケール	3度、5度、6度の下行スケール	
115	10	4/4	c:	-	-	3	-	声部の分離	上声部に旋律(第1指のみ)、内声が32分音符のトリル音型、低音は保持	
116	8	2/4	c:	-	-	1 和音	-	装飾音	低音に装飾音(5-3-4指)をつけた分散和音の訓練	
117	8	6/8	B:	-	-	2 (3c+2c)	-	オクターヴ、和音	低音のオクターヴと、離れた分散和音を奏する訓練	
118	5	4/4	C:	-	-	1	5度、6度	指の独立	32分音符の和音音型	
119	8	3/8	B:	-	-	2	6度	声部の分離	上声部と下声部で音価の異なった下行アルペッジョ	
120	5	12/8	C:	-	-	2	-	重音スケール	3度、4度の上行スケール	
121	9	2/4	C:	-	-	2 (2c+1)	4度	重音スケール 素早いポジションの移動	単声の下行スケールと、離れた3度の下行スケール	
122	5	2/4	C:	-	-	2	-	声部の分離	反行する音価の異なった2声の分離	あり
123	7	2/4	B:	-	-	2	-		旋律と反行する下行スケール	
124	5	3/4	A:	-	-	2 (2c+1)	-		上声部の旋律(和音)、下声部の16分音符の分離	
125	8	2/4	C:	-	-	2 (4c+2c)	-	オクターヴ、和音 跳躍	下声部のオクターヴの旋律と、2オクターヴ離れた和音	

126	8	3/4	F:	-	-	2 (1+3c)	-	半音階	下声部の旋律(和音)、 高音域から下行する半音階	あり
127	8	3/4	C:	-	-	2	5度	重音スケール	3度の下行スケール	
128	5	3/4	C:	-	-	2	-	声部の分離	3指に旋律 5指と1指交互の16分音符	なし
129	22	2/4	F:	-	-	2	-	指の独立	16分音符(低音保持)	
130	8	6/8	Fis:	-	-	2 (1+2c)	-	声部の分離、跳躍	3指に旋律、両外声部の32分音符	
131	8	3/4	C:	-	-	2	-	半音階	5指(上行形)や1指(下行形)で音を 保持しながら、他の指で半音階	あり
132	5	2/4	Des:	-	-	2	-	オクターヴ	オクターヴの訓練	なし
133	5	4/4	Es:	-	-	2	-	指の独立、収縮	3連音符(5指保持)	
134	5	4/4	C:	-	-	2 (1+2c)	-	声部の分離、 指間の拡大	下声部の和音、 上声部の16分音符	
135	9	3/4	Es:	-	-	1	2度	指の収縮	2度音型の連続	
136	13	6/8	F:	-	-	2	3度	フーガ的	2声体。カノンの	
137	20	2/4	Des:	-	p~f	2	-	声部の分離	旋律と伴奏型	
138	17	4/4	C:	-	-	2~4	-	重音スケール	3度の半音階を含む旋律	あり
139	16	3/4	F:	-	-	2 (1+4c)	12度	和音、アルペッジョ	和音を保持、高音域から 下行アルペッジョ	
140	16	2/4	E:	-	-	2 (4c+2c)	-	和音、オクターヴ	和音を保持、 オクターヴへの跳躍	なし
141	5	4/4	Es:	-	p~ff	1	-		和音とオクターヴ(分散型)	
142	22	2/4	C:	-	p~f	2 (1+3c)	-	跳躍	旋律(第1指、第5指)と 和音の跳躍	
143	16	4/4	d:	-	p~ff	4,3	-	和音	旋律を伴った和音	
144	20	3/4	B:	-	-	2 (4c+3c)	-	和音、アルペッジョ	和音のアルペッジョ音型	あり
145	12	3/8	D:	-	p~ff	2	8度	指間の拡大、収縮	片方の声部を同音連打しながら、 他の声部で半音階を奏する訓練	なし
146	12	2/4	B:	-	p~ff	2	-	対位法	フーガ的	あり
147	12	2/4	Es:	-	-	1	-	跳躍	8度から12度におよぶ離れた音域へ の跳躍	なし
148	17	2/4	g:	-	p, ff, f	3	-	同音連打	1・2指による付点リズム付きの 同音連打(和音あり)	
149	8	3/4	g:	-	p~ff	-	-	声部の分離	上声部のオクターヴによる旋律と、 下声部の3オクターヴにわたる 下行アルペッジョ	あり
150	17	2/4	As:	-	p	-	-	複合的要素	和音付きの旋律と、 指間の拡大・収縮を含む 16分音符との声部の分離	なし
151	17	2/4	As:	-	-	-	-	オクターヴ、 素早いポジションの 移動	音域の拡大するオクターヴ	
152	13	2/4	B:	-	ff	-	-		下声部オクターヴ旋律、 上声部16分音符(和音あり)	
153	9	3/4	C:	-	p~ff	-	-		オクターヴのグリッサンド、和音	

作品 271 に続いて、作品 272 は《30 の訓練的練習曲集》とされ、ある程度の曲の長さがあり、速度(メトロノーム表記)や幅広い強弱なども、訓練集より細かく記譜され、色々な調性の練習曲が提示されている。なお、この作品には 1 曲ずつボナミーチによる注釈が書かれており(19、20、23、27 番を除く)、非常に教育的な一冊である。第 27 番(譜 10)においては以下のように記述している。「左(へ音譜表)がオクターヴ、右(ト音譜表)が和音を演奏する効果をもたらす。この目的を得るためにバスを離れたと同時に移動し、静かにレガートで和音を弾くように¹⁰」。内容は簡単な 2 声体によるものから、和音を含んだ多声体の練習曲が続いている。テンポが速いものと、ゆっくりしたものとの比率は半々で、幅広い音域が使用されているが、同じ音型が連続(反復)しているため、技術的難易度は中程度である。

【譜 10: F.ボナミーチ 《30 の訓練的練習曲集》 第 27 番 第 6-17 小節】



また、作品 273 《34 の旋律的練習曲集》ではその題名の通り、作品 272 よりも音域が広がり、声部が増えているのが特徴である。ほとんどが旋律とその他の音型による分離を目的としたものであり、ホモフォニーの要素を含んでいる。旋律には重音など、他の声部にはスケールやアルペッジョ、トリルや和音の打鍵などの様々な技術が用いられており、p から ff などの幅広いダイナミクスをもって演奏するよう指示がある(彼の教則本は、ff で奏するよう指示されている部分が多い)。小節数はさほど多くないが、作品 272 と比べると速いテンポのものは少数で全体の 2 割ほどであり、ゆったりとした速度表記が多い。ヴィットゲンシュタインの《編曲集》と同様に、非常に広い音域を用いているボナミーチの練習曲、特に多声体のものは、腕の素早い移動を要求するものの、曲自体の速度は緩やかな曲が多いことが分かる。

¹⁰ F. Bonamici, *30 Exercices-Etudes pour la main gauche seule op.272*. Paris: Ricordi. n.d. p.47.

【譜 11: F.ボナミーチ 《34の旋律的練習曲集》 第21番 第23-26小節】



以下、作品 272 と作品 273 のまとめである。

【表5】F. ボナミーチ 30の訓練的練習曲集 op.272 まとめ

番号	小節	拍子	調性	速さ	強弱	声部	目的とする技術	難易度
1	35	4/4	C:	$\text{♩}=138$ Allegro	pp·ff	1	離れた10度内アルベッジョ音型への繰り返し	A
2	61	6/8	E:	$\text{♩}=80$ Allegro Moderato	p·ff	2	2声の交互の動き	A
3	22	4/4	Des:	$\text{♩}=152$ Andante mosso	pp·ff	2	10度内アルベッジョ	A
4	36	4/4	g:	$\text{♩}=69$ Andante		2 (1+2c)	和音を保ちながら1声部のみトリル (装飾スケール)	B
5	59	3/4	C:	$\text{♩}=136$ Moderato		2 (1+3c)	同音連打(和音付き)	B
6	69	3/4	G:	$\text{♩}=152$ Moderato	p·ff	2 (4c+3c)	装飾音付きの和音	B
7	47	3/4	Es:	$\text{♩}=76$ Andante		3	装飾音付き旋律	B
8	16	12/8	B:	$\text{♩}=58$ Andante	pp·ff	2 (1+3c)	和音と、旋律(低音)	A
9	41	12/8	D:	$\text{♩}=96$ Allegretto mosso	p·ff	3	低声部を保ちながら上2声(3度,6度)の重音	B
10	44	4/4	F:	$\text{♩}=150$ Allegro		2 (1+2c)	和音と1・2指との独立	A
11	42	4/4	G:	$\text{♩}=108$ Allegro	pp·ff	2 (1+2c)	和音と1・2指の同音連打	B
12	99	6/8	c:	$\text{♩}=192$ Prestissimo	p·ff	2	3連音符スケール(3・2・1指)	B
13	43	4/4	C:	$\text{♩}=138$ Allegro non tanto	p·ff	2	2重音と離れた音域への跳躍	C
14	63	6/8	f:	$\text{♩}=69$ Allegro Moderato	pp·ff	2 (途中 1+2c)	上声部16分音符に低声部旋律	C
15	40	4/4	a:	$\text{♩}=126$ Allegro un poco Moderato	pp·ff	2	低声部16分音符に2分音符の旋律	C
16	67	3/8	C:	$\text{♩}=152$ Allegretto	p·ff	3 (2c+2c+2c)	オクターブと内声和音との分離。 その跳躍のための練習	C
17	75	2/4	a:	$\text{♩}=112$ Un poco Agitato	p·ff	2 (1+2c)	和音の上声部が16分音符で独立したもの。	C
18	79	2/4	Es:	$\text{♩}=163$ Allegro molto	p·ff	3 (1+2,3c)	和音、離れた旋律付き和音	C
19	56	2/4	G:	$\text{♩}=120$ Allegretto mosso e brillante	p·ff	2 (1+4c)	和音と上声部の装飾音の練習	B
20	48	4/4	a:	$\text{♩}=100$ Moderato	pp·ff	2 (1+3c)	(へ音譜表)旋律と(ト音譜表)和音	C
21	26	4/4	E:	$\text{♩}=108$ Moderato	mf·ff	2	主に3度の二重音スケールの練習	C
22	55	3/4	f:	$\text{♩}=69$ Andante	pp·ff	2 (1+3c)	旋律と、トレモロ(和音)	D
23	44	2/4	B:	$\text{♩}=92$ Allegretto mosso	pp·ff	2 (2c+3c)	離れた和音の素早い移動、 声部の分離	B
24	46	6/8	As:	$\text{♩}=60$ Andante mosso	pp·ff	2 (1+4c)	3オクターブの上下行するアルベッジョ	C
25	54	6/8	C:	$\text{♩}=120$ Allegretto mosso e Brillante	p·ff	2	反行する二重音	C
26	31	4/4	g:	$\text{♩}=92$ Moderato	p·ff	2~4	和音(内声)にオクターブ連打の練習	D
27	55	6/8	F:	$\text{♩}=108$ Allegretto	pp·ff	(和音含む)	オクターブと和音のアルベッジョ(素早い移動)	D
28	41	4/4	Des:	$\text{♩}=138$ Briosissimo alla Tarantella	p·ff	2~3	3連符の連続ユニゾン	C
29	30	4/4	A:	$\text{♩}=88$ Moderato	ppp·ff	2 (3,4c+3c)	5・321(和音)の広音域アルベッジョ ポジションの素早い移動、	D
30	47	4/4	Es:	$\text{♩}=152$ Allegro assai	ff·ff	2 (2,3c+2,3c)	オクターブを含むアルベッジョ、 和音の打鍵	D

【表6】F.ボナミーチ 34の旋律的練習曲集 op.273 まとめ

番号	小節	拍子	調性	速さ 表情記号	強弱	声部	目的とする技術	難易度
1	36	4/4	G:	Andante mosso $\text{♩} = 66$	pp~ff	2	旋律と、アルペッジョ(多少入り組んだもの)	D
2	26	12/8	f:	Andante funebre $\text{♩} = 56$		2 (1+3c)	旋律と、和音(一定のリズム)	B
3	73	6/4	C:	Allegretto mosso con brio $\text{♩} = 144$		—	和音、グリッサンド、多声体、アルペッジョ	C
4	28	6/8	A:	Allegretto mosso $\text{♩} = 63$		3	3声体	D
5	57	3/4	F:	Andantino mosso $\text{♩} = 160$		2 (2c+1)	和音と、旋律	B
6	50	6/8	B:	Allegretto un poco agitato $\text{♩} = 76$		2	旋律と、アルペッジョ(下行)	C
7	39	4/4	A \flat :	Allegro moderato $\text{♩} = 120$		2	旋律と、伴奏型(アルベルティ・バス) アルペッジョ	B
8	29	4/4	D:	Moderato $\text{♩} = 92$		2 (1+4c)	半音階と、和音	B
9	37	4/4	A \flat :	Andantino $\text{♩} = 80$		3 (1+2c+1)	3声体	D
10	37	4/4	h:	Andante $\text{♩} = 63$	p~ff	—	低声部の和音と、高声部の和音(アルペッジョ)	D
11	26	4/4	A \flat :	molto Moderato $\text{♩} = 80$	pp~ff	3 (2c+1+1)	和音を含んだ3声体	D
12	43	6/8	a:	Allegretto mosso $\text{♩} = 80$	p~ff	3 (1+3c+1)	和音を含んだ3声体(内声が旋律)	C
13	46	3/4	A \flat :	Cantabile $\text{♩} = 66$	pp~ff	2、 和音	旋律と、アルペッジョ、同音連打、和音	C~D
14	32	4/4	Des:	Moderato $\text{♩} = 92$	p~ff	2 (4c+1)	和音と、スケール	D
15	39	4/4	G:	Allegro vivace $\text{♩} = 96$	pp~ff	3 (2c+1+1)	和音と、旋律、低音の3声体	C
16	43	4/4	fis:	Andante Cantabile $\text{♩} = 52$ Un poco piú mosso		3 (1+3c+2)	旋律、和音、離れた低音の3声体	D
17	51	4/4	A:	Allegro con brio $\text{♩} = 144$		3	旋律と、同音連打、旋律と反行する低音の3声体	C
18	26	12/8	B:	Andantino $\text{♩} = 62$	p~ff	2 (2c+1)	旋律(3度の重音)と、アルペッジョを含む低音	D
19	65	2/4	a:	quasi Presto $\text{♩} = 100$ con anima		3	音価の異なる3声体 (内声の第1指にあたる音が高声部)	C
20	39	6/8	F:	Andante un poco mosso $\text{♩} = 40$	pp~ff	3 (2c+1+4c)	旋律(オクターヴ)と、内声、和音	D
21	35	2/4	Es:	Larghetto $\text{♩} = 76$	ppp~ff	3	旋律と、内声(トリル)、離れた低音の3声体	D
22	43	3/4	E:	Moderato $\text{♩} = 96$	p~ff	2 (1+3c)	下行アルペッジョと、旋律(和音)	C
23	23	4/4	Es:	Andante $\text{♩} = 63$	pp~f	3 (1+1+3c)	旋律と、内声、(開離)和音のアルペッジョ	D
24	47	4/4	D:	Allegro moderato $\text{♩} = 126$	p~ff	3 (3c+1+3c)	内声の旋律(第1指と第5指のみ)と、 その上下声部に交互に現れる和音 (素早いポジション移動) 重音(オクターヴ)	D
25	48	3/8	Es:	Andante un poco moderato $\text{♩} = 76$	ppp~ff	2 (1+5c)	旋律と、2オクターヴの和音アルペッジョ 2オクターヴの上下行スケール	C
26	26	12/8	fis:	Andante $\text{♩} = 48$ Grandioso ed energico $\text{♩} = 60$	p~ff	3 (1+2~4c+1)	旋律と、和音の連打(3~4和音)、離れた低音	D

27	30	4/4	B:	Moderato ♩ = 92	p~ff	3 (2c+2c+2c)	旋律(オクターヴ)と、内声(2重音)、 離れた低音(オクターヴ)	D
28	54	12/8	B:	Andantino mosso ♩ = 60	pp~ff	2 (2c+4c)	旋律(オクターヴ)と、(開離)和音のアルペッジョ 音域の離れた和音の打鍵、 旋律と、内声(トリル音型)、低音	E
29	41	3/4	As:	Moderato maestoso ♩ = 67	pp~ff	2 (4c+4c)	離れた和音の打鍵	D
30	34	4/4	As:	Andante mosso ♩ = 50 Piu mosso ♩ = 72	pp~ff	3 (3c+1+3c)	内声の旋律と、上下声部で交互に現れる和音 (素早いポジションの移動) 離れた和音の打鍵、 6オクターヴの上行アルペッジョ	E
31	73	6/8	D:	Allegro non tanto ♩ = 138	p~ff	2 (1+4c)	旋律と、和音	C
32	26	4/4	H:	Moderato sostenuto ♩ = 60	p~ff	2 (2c+4c)	和音の打鍵と、幅広く跳躍するオクターヴ	D
33	77	6/8	As:	Andante ♩ = 80	p~ff	3~4 (1+1+3c) (2c+1+1+1)	2声体と、和音(同音連打) 5オクターヴの和音アルペッジョ	E
34	25	4/4	Des:	il piú presto possibile	mf~ff	2 (4c+2c)	オクターヴ、和音(旋律)をつかむ練習 (音域の異なる多声体)	D

第3節 イジドル・フィリップのピアノ教則本

編纂活動に従事したブダペスト出身の作曲家 Is.フィリップによる《左手のための訓練と技術的練習曲集 Exercices et études techniques》がある。この作品は1895年に出版され、非常に短い断片的な予備訓練集 Exercices préparatoires(24)と、技術的訓練集 Exercices techniques(8)、練習曲集 Etudes(12)で構成されており、いずれもト音譜表、もしくはヘ音譜表の一段譜で記譜されている。

予備訓練集は、ハ長調を中心にした訓練で構成されているが、冒頭に移調するよう指示がある(移調に関する詳しい指示はない)。6小節に満たないものがほとんどで、拍子記号はない。また、強弱記号は2つの訓練にのみ適用されており、ゆっくりとレガートで、またフォルテッシモで奏するものが一つ、速く軽くフォルテッシモかピアノッシモで奏するように書かれているものが一つ存在する。第7番AからD(譜11、第7番A参照)や第23、24番では、ある音(や和音)を保持しながら他の声部を奏する訓練であるが、予備訓練集の中では少々難易度が高くなっている。しかし、1セクションの最大音域において8度を超えるものは、和音の打鍵のために書かれた訓練、和音を含んだ訓練や指の伸張を伴うもので、指の交差を必要としないことから技術的難易度はさほど高くない。

【譜11: Is.フィリップ 予備訓練集 第1番、第7番A】

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '1' and has the tempo marking 'Lento e molto legato' and dynamic marking 'ff'. It consists of a series of eighth notes in the bass clef with fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4. The bottom staff is labeled '7A' and features a bass clef with a series of eighth notes and fingerings 5, 4, 5, 4. Both staves have a yellow background.

技術的訓練集に入ると、小節数も増え拍子や速度設定も一例ごとに明確に指示されている。チェルニーやフンメルによるものや、メンデルスゾーン、ショパン等の作品から左手のためになる音型を取り出し列挙したもので、目的とする技術はそれぞれ異なったものが設定されており、予備訓練集よりも幾分難易度が高くなっている。しかし多声体のものや入り組んだ重音などはないため、弾きにくいものはない。この訓練集と次の練習曲集は、他の作曲家の作品によるフィリップの編曲作品であり、この構成は先に考察したヴィットゲンシュタインの練習曲集

と編曲集の構成と類似している。

【譜 12: Is.フィリップ 技術的訓練集 第 15 番】



対する練習曲集では、全 12 曲中 9 曲が練習曲からの編曲であり、内 6 曲がショパンの練習曲(作品 10、25)から編曲したものとなっている。

【譜 13: Is.フィリップ 練習曲集 第 8 番】



フィリップの練習曲集では、原曲における難しいパートを取り出して、その部分を左手に置き換えただけのものである。例えば、譜 13 は Fr.ショパンの練習曲作品 25-6 であるが、1 曲を通して登場する右手の重音(6 度)を取り出したものである。難易度は易しいものから中程度のものである。

【表7】Is.フィリップ 左手のための訓練集と技術的練習曲 まとめ

予備訓練集(24)										
番号	小節	拍子	調性	速さ(その他指示)	強弱	声部	1セクション内の最大音域	目的とする訓練	指の交差	
1	4		C: ただし移調するよう指示されている	Lento e molto legato	ff	1	2~5度	第5指と第4指のための訓練 スケール、オクターブの跳躍、半音階など	なし	
2	2				—	1	2~5度			
3	1				—	1	2度			
4	1				—	1	8度			
5 A	1				—	1	4度			
5 B	3				—	1	2度			
6	6				—	3	8度			
7 A	5				—	3(4)	8度			1つの音(または和音)を保持しながら、 他の指で16分音符を奏する訓練 トリル
7 B	5				—	3(4)	8度			
7 C	4				—	3(4)	8度			
7 D	4				—	3(4)	8度			
8	1				—	2	—	減音程、長音程を含む二重音の訓練 4度-5度-6度などのポジションチェンジ		
9 A	1				—	2	—	減音程、長音程を含む二重音の訓練 上声部と下声部で異なった音価を奏する訓練		
9 B	1				—	2	—	黒鍵を含む二重音の訓練 4度-5度-6度などのポジション移動		
10	1				—	2	—	減七和音を素早く跳躍する訓練		
11	2				Presto leggiero	ff, pp	和音	—		1つの音(または和音)を保持しながら、 他の指で16分音符を奏する訓練 スケール
12	2					—	2	8度		5・4・3・2または1・2・3・4・5を使って アルペッジョを奏する訓練
13	1					—	2	10度		
14	—					—	1	2オクターブ超え		アルペッジョの訓練
15	—					—	1	3オクターブ		
16	—					—	2	10度		10度、8度、6度、3度と 異なるポジション移動を含んだ跳躍の訓練
17	—					—	1	10度		スケールを10度跳躍を組み合わせた訓練
18	—					—	2	6度		二重音の訓練 跳躍や半音階を含む
19	—					—	2	3度、4度		
20	—				—	2	8度			
21	—				—	2	10度			
22	2				—	2	6度			
23	—			Legato	—	3	8度	内声で1つの音(または和音)を保持しながら オクターブを奏する訓練		
24	—			Staccato	—	4	8度			

技術的訓練集(8)									
番号	小節	拍子	調性	速さ(その他指示)	強弱	声部	1セクション内の最大音域	目的とする訓練	指の交差
1	30	4/4	—	Allegro vivace $\text{♩}=138$ Moderato	ff pp mf	2	4度	チェルニーによるもの 二重音(3度)、三重音(6度)のスケールの訓練	あり
2	57	3/4 2/4 4/4		Allegro vivo $\text{♩}=160$ 172、 $\text{♩}=100$ 、 $\text{♩}=126$		1	10度	チェルニーによるもの 黒鍵を含み、指を素早く収縮させる訓練	あり
3	48	4/4		Allegro non troppo		1~2	2度	チェルニーによるもの。トリルの訓練	あり
4	42	6/8	cis:	Presto $\text{♩}=112$ -120	f	1	9度	ヴェーバーによるもの 5本指の訓練	なし
5	35	6/8		Presto $\text{♩}=116$	ff-pp	1~2	2オクターブ	メンデルスゾーンによるもの アルペッジョとスケールの訓練	あり
6	17	4/4	A:	Allegro vivo $\text{♩}=144$	p	1~2	2度~2オクターブ	フンメル ピアノソナタ第5番 作品81終楽章によるもの 主に1指と2指のための訓練	ほぼ なし
7	51	2/4	C: G:	Allegro $\text{♩}=116$	ff pp mf	2	6度	シューマンの作品7トッカータによるもの 二重音の訓練	なし
8	57	3/4	Es:	Molto vivace $\text{♩}=100$ -120	ff pp mf	1	6度 2オクターブ	F.ショパン 作品57によるもの 主にアルペッジョのための訓練	あり

【表8】練習曲集(12) まとめ

番号	小節	拍子	調性	速さ(その他指示)	強弱	声部	(原曲) 目的とする技術	難易度
1	37	4/4	c:	Non troppo vivo $\text{♩}=144$	p~ff	1~3	(C.P.E.バッハ《ソルフェージュ》) 全5指のため 素早いポジションの移動	C
2	53	4/4	cis:	Vivo $\text{♩}=104 \text{ à } 116$	p~f	1	(J.C.ケスラー《24の練習曲》より) 全5指のため	A
3	81	4/4	C:	Allegro $\text{♩}=108$	f	1	(ショパン《練習曲 作品10・1》) 全5指のため(開離のアルペッジオ) (指間の伸張)	B
4	49	4/4	a:	Allegro sempre legato $\text{♩}=116$	p~f	2 (2c+1)	(ショパン《練習曲 作品10・2》) 主に第5、4、3指のみの半音階	C
5	45	2/2	b:	Presto con fuoco $\text{♩}=126 \cdot 144$ (途中stretto, più animato)	<ff	1	(ショパン《作品28・16》) 全5指のため (スケールと入り組んだ音型)	A
6	91	2/2	a:	Allegro con brio $\text{♩}=63$	p~f	1	(ショパン《練習曲 作品25・11》) 全5指のため (入り組んだ音型とアルペッジオ)	B
7	72	4/4	gis:	Allegro $\text{♩}=63$	p~f	2~3	(ショパン《練習曲 作品25・6》) 二重音(3度)	C
8	36	4/4	Des:	Vivace $\text{♩}=120$	なし	2~3	(ショパン《練習曲 作品25・8》) 二重音(6度)	C
9	56	6/8	E:	Allegro non troppo $\text{♩}=56$	f, ff	2	(R.クロイツェル 《42の練習曲(奇想曲) 第8番》) オクターヴのため(アルペッジオ)	B
10	40	4/4	G:	Allegro $\text{♩}=96$	pp	2	(R.クロイツェル 《42の練習曲(奇想曲) 第10番》) オクターヴのため(アルペッジオ、同音連打)	B
11	67	2/2	f:	Presto $\text{♩}=100$	f と p で (レガートと スタッカート)	2	(ショパン《練習曲 作品25・2》) オクターヴのため(入り組んだ音型)	C
12	71	2/2	b:	Presto $\text{♩}=100$	f (レガートと スタッカート)	2	(ショパン《作品35、第4楽章》) オクターヴのため(入り組んだ音型)	C

第4節 4人のピアノ教則本の比較検討

これまで、ヴィットゲンシュタインに至る H.ベーレンス、F.ボナミーチ、Is. フィリップの左手のための教則本を詳細に検討してきた。この節では、ヴィットゲンシュタインのものを含めて4人のピアノ教則本について比較し、ヴィットゲンシュタインの教則本の特徴を改めて検討したい。

まず、いずれも訓練(Exercice)の部分と練習曲(Etude・Study)からなっている教則本であるのが特徴である。中でも、フィリップのものは訓練集の部分が2部(予備訓練集と技術的訓練集)、ボナミーチにおいては、練習曲の部分が2部(訓練的練習曲集と旋律的練習曲集)に分けられ、後者の方がより高度なものとして設定されていた。訓練集は、どの作曲家のものも自作であるが、練習曲集になると自作のものはベーレンスとボナミーチのもので、フィリップとヴィットゲンシュタインのものは、他の作曲家からの編曲作品であった。このことから、ヴィットゲンシュタインの教則本の内容構成は、フィリップのものと類似していることが分かる。

記譜について、左手のみの作品はヘ音譜表、またはト音譜表で書かれているものは意外にも少なく、大部分は大譜表で記譜されている。ここであげた4人の作品では、ベーレンスとフィリップのものがヘ音譜表またはト音譜表で、ボナミーチとヴィットゲンシュタインのものが大譜表、または3段、4段譜で書かれていた。1段譜で書かれているものについては、音域の範囲や声部において、ある程度限られるのに対し、大譜表で書かれているものについては、広音域に及ぶことができ、それに伴う多声的な作品にも適用できるのが特徴である。それぞれの訓練と練習曲の目的とする大まかな技術を順に見ていくと、いずれも訓練の部分では一般的に両手で奏するためのものと似た、基礎的な技術の会得を目的としており、練習曲の部分で技術が応用され、さらにヴィットゲンシュタインの3冊目においては、それらの技術を総合的に取り入れた楽曲へと発展している。速度設定や強弱記号は、訓練ではほとんど設定されていないが、練習曲以降ではほぼ全ての曲に設定されており、強弱や表情記号、アーティキュレーションによって演奏表現の面にも視点を向けたものとなっていることが分かる。それぞれの作品における調性も見ていくと、訓練についてはほぼハ長調で書かれており、フィリップとヴィットゲンシュタインのものについては、基本となるパターンを移調して奏するように指示されている。一方、調性をはっきりしている練習曲において、b系と#系、調号なし、と分けて見ていくと、(フィリップのもの以外)調号をもつ調性の作品が多く、とりわけb調が取り上げられているのが特徴であり、ハ長調で始まるものがほとんどないことは興味深いことである。難易度において、第3章のヴィットゲンシュタインのもので施したものと同様にAからEの5段階で分類し、まとめたのが以下の表9である。訓練集においては、これまで難易度を言

及してこなかったが、表9では全体的な目安として表記している。これによると、ボナミーチとヴィットゲンシュタインのものが、訓練集、練習曲集ともに、高い難易度で構成されていることが分かる。

【表9】左手のためのピアノ教則本 訓練集と練習曲集を兼ね備えた4つの作品の比較							
	H.ベーレンス(1826-1880)			F.ボナミーチ(1827-1905)			
本のタイトル 内訳	Training of the Left Hand op.89 (Die Pflege der linken Hand)(1872)			100 exercices et 153 passages divers op.271		30 exercices- études op.272	34 Etude melodiques op.273
	46 Exercices		25 Studies	100 Exercices (1~3 Série)	153 passages		
自作/編曲	自作		自作	自作		自作	自作
記譜	へ音譜表、ト音譜表			大譜表			大譜表(3段譜もあり)
目的とする 主な技術	<ul style="list-style-type: none"> ・スケール ・アルペッジョ ・重音(3度) ・半音階 ・和音の打鍵 		<ul style="list-style-type: none"> ・声部の分離 ・跳躍 ・全5指のため ・重音(3度、4度、6度) ・オクターヴ 	<ul style="list-style-type: none"> ・トリル ・全5指のため ・3度のスケール ・オクターヴ ・多声体のため ・素早いポジション移動 ・アルペッジョ 	<ul style="list-style-type: none"> ・10度内アルペッジョ ・同音連打 ・装飾音 ・多声体 	<ul style="list-style-type: none"> ・広音域スケール ・二重音 ・和音の打鍵 ・オクターヴ ・グリッサンド 	など複数の技術の組み合わせ
速度 表情記号	なし		あり	ほぼなし (数曲設定あり)		あり	あり
調性	ハ長調が中心		様々な調性 (♭系14、♯系5 調号なし6)	ハ長調が 中心	様々な調性	様々な調性 (♭系14、♯系7 調号なし7)	様々な調性 (♭系20、♯系12 調号なし2)
難易度 (易A~E難)	A		A~B	A~B	B~D	A~D	B~E
	Is.フィリップ(1863-1958)			P.ヴィットゲンシュタイン(1887-1961)			
本のタイトル 内訳	Exercices et études techniques pour la main gauche seule(1895)			School for the Left Hand (Schule für die linke Hand)(1957)			
	Exercices pré- paratoires	Exercices techniques	Etudes	Exercices	Etudes	Transcriptions	
自作/編曲	自作	編曲	編曲	自作	編曲	編曲	
記譜	へ音譜表、ト音譜表			大譜表		大譜表 (3、4段譜もあり)	
目的とする 主な技術	<ul style="list-style-type: none"> ・スケール ・半音階 ・トリル ・跳躍 ・重音(3度~6度) ・和音の打鍵 ・オクターヴ 		他の作曲家の曲から 1つの技術を取り出し 編曲したもの	<ul style="list-style-type: none"> ・全5指のため (スケール アルペッジョ) ・二重音 ・トリル ・多声体のため 	他の作曲家の曲から 1つの技術を取り出し 編曲したもの	<ul style="list-style-type: none"> ・広音域スケール ・重音 ・和音の打鍵 ・多声体奏法 ・トリル ・広範囲の ポジション移動 	など複数の技術の組み合わせ
速度 表情記号	ほぼなし (数曲設定あり)		あり	なし	あり	あり	
調性	ハ長調が中心 (移調の指示)		様々な調性 (♭系4、♯系5 調号なし3)	ハ長調が中心 (全調に移調の指示)	様々な調性 (♭系8、♯系5 調号なし1)	様々な調性 (♭系16、♯系7 調号なし4)	
難易度 (易A~E難)	A~B	B	A~C	A~E	A~E	A~E	

さらに詳しく内容を考察してみると、ボナミーチの訓練集は、広範囲にわたる音域を使用しているため腕の素早いポジションの移動が要求されるものの、指を交差させる音域の幅(度合い)は一つの訓練内で一定であった。一方、ヴィットゲンシュタインの訓練集では、指を交差させたままの訓練、通常ではあまり用いないスケールの指使い、指を交差させたままの訓練、密集した音域での異なる3度のトリル、指を交差させる度合いが上行形と下行形で異なっている、など非常に複雑で高度であり、超人的な技術を要求するものであった。次に続くグラフ(表10)では、それぞれの練習曲集で一曲ごとに使用されている音域について鍵盤の範囲をなぞったものである。

【表 10】 4 人の練習曲集(と編曲集)における使用音域

音域	~H ₂	C ₁	~ H ₁	C	~ H	c	~ h	c ¹	~ h ¹	c ²	~ h ²	c ³	~ h ³	c ⁴	~ c ⁵
H.ベーレンス 練習曲															
F.ボナミーチ 訓練的練習曲集 op.272															
F.ボナミーチ 旋律的練習曲集 op.273															
Is.フィリップ 練習曲集															
P.ヴィットゲン シュタイン 練習曲集															
P.ヴィットゲン シュタイン 編曲集															

このグラフによって、以下の音域における使用度合いが明らかとなった。

	H ₂ 以下(曲数)	(%)	H ₁ 以下(曲数)	(%)	c ³ 以上(曲数)	(%)	c ⁴ 以上(曲数)	(%)	総曲数
H.ベーレンス 練習曲集	0	0	10	40	0	0	0	0	25
F.ボナミーチ op.272	0	0	21	70	20	66.7	5	17	30
F.ボナミーチ op.273	0	0	31	91	26	76.5	15	44	34
Is.フィリップ 練習曲集	0	0	9	75	6	50	0	0	12
P.ヴィットゲンシュタイン 第2巻 練習曲集	2	10	11	55	15	75	8	40	20
P.ヴィットゲンシュタイン 第3巻 編曲集	12	44	24	89	18	67	5	19	27

こうして見てみると、ベーレンス(紺色)とフィリップ(黄色)のものは比較的使用音域が左手側(低音側)に偏っているのに対し、ボナミーチとヴィットゲンシュタインのものは非常に使用音域が広い。いわば、左手奏法において、よりポジション移動が必要となるため難易度が高くなることが分かる。また、各音域に含まれる鍵盤の数においても1曲ずつ同様に表すと以下の通りである。

【表 11】 4 人の練習曲集(編曲集)における鍵盤数

作品	鍵盤数									
	1~10	11~20	21~30	31~40	41~50	51~60	61~70	71~80	81~88	
H.ベーレンス 練習曲集 (全25曲)	[Horizontal bar chart showing distribution of key counts for H. Beethoven's exercises]									
F.ボナミーチ 訓練的練習曲集 op.272 (全30曲)	[Horizontal bar chart showing distribution of key counts for F. Bonamici's training exercises]									
F.ボナミーチ 旋律的練習曲集 op.273 (全34曲)	[Horizontal bar chart showing distribution of key counts for F. Bonamici's melodic exercises]									
Is.フィリップ 練習曲集 (全12曲)	[Horizontal bar chart showing distribution of key counts for Is. Philipp's exercises]									
P.ヴィットゲン シュタイン 練習曲集 (全20曲)	[Horizontal bar chart showing distribution of key counts for P. Wittgenstein's exercises]									
P.ヴィットゲン シュタイン 編曲集 (全27曲)	[Horizontal bar chart showing distribution of key counts for P. Wittgenstein's compiled exercises]									

このように見てみると、ベーレンスのものが平均しても一番移動範囲が少ない。次いでフィリップの大多数は 60 鍵盤以下で、ボナミーチのものとヴィットゲンシュタインのものが非常に広範囲にわたる鍵盤を使用し、その鍵盤の間を左手が移動しているかが分かる。とりわけ、ヴィットゲンシュタインの練習曲集、編曲集は、鍵盤の端から端までを使用する一方で、非常に少ないものもある。それらの使用音域は通常右手が自然に置かれる位置のものであり、いかに左手のみで右手の音域を網羅しようと挑戦していたかが分かる結果となった。表 12 は、4 人の練習曲集(編曲集)における鍵盤数の平均と、使用音域をまとめたものである。

【表 12】 4 人の練習曲集(編曲集)における鍵盤数(平均)と使用音域

	鍵盤数 (平均)	使用音域
H.ベーレンス 練習曲集	33.4	3オクターブ弱
F.ボナミーチ op.272	54.9	4オクターブ強
F.ボナミーチ op.273	62	5オクターブ
Is.フィリップ 練習曲集	45.1	4オクターブ弱
P.ヴィットゲンシュタイン 第2巻 練習曲集	55.7	5オクターブ弱
P.ヴィットゲンシュタイン 第3巻 編曲集	65.2	5オクターブ強

これまでの表から、ボナミーチの op.272 よりもヴィットゲンシュタインの第 2 巻の方が鍵盤数の割合が多く、同様にボナミーチの op.273 よりヴィットゲンシュタインの第 3 巻の方が鍵盤数の割合が多いことが分かった。この数値からも明らかのように、ヴィットゲンシュタインのものが一番多く鍵盤を用いており、使用音域が広いため、より多くのポジション移動を必要とすることは明確である。

このように並べてみてみると、ヴィットゲンシュタインの練習曲集、編曲集においては、他の 3 人に比べて右手側の音域を使用する楽曲を用いており、それらの音域からかなり離れた低音を付加することによって、広音域にわたる鍵盤を使用する楽曲へと編曲していた。また、ヴィットゲンシュタインの教則本においては、全 3 冊を通して順に難易度が上がるものではなく、それぞれで非常に易しいものからかなり高度なものまで存在していることが分かる。特に彼の訓練集においては、彼が異常なまでの執念を持って左手の技術向上と、研究に取り組んだことが垣間見られるのである。

結論

本論文は、ヴィットゲンシュタインに至るまでの左手ためのピアノ作品の歴史から始め、次いで彼の生涯と、彼によって委嘱されたり、彼に献呈された左手のための作品について概観し、さらに彼の唯一の著書である教則本について詳細に検討したうえで、その他の左手のための教則本との比較検討を行った。最後にこれまでの考察をまとめてみたい。

第 1 章では、左手のための作品がどのようにして生まれ、発展を遂げてきたかを明らかにした。まず、初めの左手(のみのための)作品は、1820 年にドイツ人作曲家 L.ベルガーによって書かれた練習曲であった。その半世紀前に、C.P.E.バッハによる片手のための作品が生まれているが、単旋律で非常に短い曲であるのに比べ、ベルガーのものは多声的な練習曲であった。その後ドイツの著名なピアノ教育者によって左手のための小品集である《練習曲集》、左手を鍛錬するための《訓練集》が書かれるようになった。

また、1840～50 年頃に、左手だけの演奏会を催してヨーロッパで輝かしい成功を収めた 2 人の名手がいた。チェコの A.ドライショクと、イタリアの A.フマガッリは、自身の演奏会のために当時人気であったオペラ作品を左手用に編曲したり、左手がめまぐるしく動く作品を書き、披露した。その半世紀後には、ハンガリー生まれの B.バルトークや、ポーランド生まれの L.ゴドフスキーなど高い技術をもつ若いピアニストが、自身のデビューリサイタルで左手のための作品を披露している。彼らの左手作品着手のきっかけは、左手のみによる妙技の露呈によって、ピアニストとしての名声を得るためであった。

一方、ピアニストにおいては過度の練習や神経の悪化など、右手を利き手とする多くの者が支障をきたすことが多く、そのような事例が左手作品の生まれる契機となった。左手のピアニストの第一人者である G.ジチの猟銃事故をはじめ、ヴィットゲンシュタインなど多くのピアニストが大戦により負傷し、右手を失くした。とりわけ、ヴィットゲンシュタインは自身の財力をもって、左手作品を数多く委嘱しており、彼の活動はやがて左手作品普及のきっかけとなるもので、特筆に値するものであった。

第 2 章では、ヴィットゲンシュタインの生涯と音楽活動に焦点をあて、生涯年表を作成した。また、彼の作品について簡潔に触れ、そして委嘱作品と献呈作品について変遷を追い、まとめた。ウィーン上流階級の一家、ヴィットゲンシュタイン家の 4 男として生まれたパウルは、幼少期から一流芸術家との交流があり、自身もコンサートピアニストになる夢を頑なに持っていた。非常に神経質で短期的な性格なうえ、当時の彼の演奏は大雑把で偏執狂的であり、家族は良く思っていなかった。Th.レシェティツキと、J.ラーボルに師事し、世間の流れに翻弄されながらも 26 歳でソロ・デビューを果たした。一方、彼の愛国心は強く、大金を自国に寄付し、自らは志願兵として敵地に赴いた。そんな彼の運命を一変させたのが、1914 年ガリツィア戦線での右腕の被弾である。片腕となり肉体的、精神的苦痛を受けながらも、捕虜期間中には左手のピアニストとして再出発する決意を固めた。そして、捕虜交換で数年ぶりに帰国したヴィットゲンシュタインは、J.ラーボルによって書かれた左手のための小協奏曲作品と共に、左手のピアニストとして再デビューを果たしたのである。

しかし、ピアニストとして演奏するための演目があまりに少ない現実を目の当たりにした彼は、有名な作曲家に作品を依頼し、自身がその作品の唯一の奏者となることによって、あらゆる場所で演奏会を催すことを考案した。多額の財力を投じて実になったこの活動は、当初彼の想像通りの成功を収め、ヨーロッパ中で演奏した。しかし、頑固で気難しい彼の性格は、時に対人関係、特に作曲家とのやりとりなどにおいて妨げとなったほか、ピアニストとしての評価においても、時として芳しくないものが多々あり、それらが彼の死後の評価を下げた要因と言えるだろう。ただし、その音楽に対する彼の不屈の精神と情熱無くしては、今日の左手作品の発展、とりわけ左手のピアノとのアンサンブル作品の発展は見られなかったかもしれない。

第3章では、ヴィットゲンシュタイン唯一の著書《左手のためのピアノ教則本》全3冊について、詳細に検討した。第1巻(訓練集)、第2巻(練習曲集)、第3巻(編曲集)に分かれた教則本はたぐい稀なもので、それらについて詳しく考察する必要がある。第1巻では100通りを超える技術課題があり、ハ音を中心にして発展していく伝統的な教則本の在り方だが、冒頭から課される指の伸縮や跳躍、使用音域の広さ、特殊な指使いや通常用いられない指の交差、そして大部分の訓練を全調に移調するよう指示している点など、これまで出版されてきた他の訓練集の何倍も難しい指の技術が求められるものであった。かなり超人的なものであり、もし実際に実行されれば相当の左手の技術を会得できるであろう。

練習曲集、編曲集においては、J.S.バッハ(5曲)、W.A.モーツァルト(1曲)、J.ハイドン(3曲)、L.v.ベートーヴェン(4曲)、F.メンデルスゾーン(5曲)などからG.プッチーニ(1曲)や、R.ワーグナー(1曲)に至るまで、他の作曲家による作品から左手奏法への実践が提示されており、それらはピアノ曲が大半を占めていたものの、管弦楽曲、弦楽室内楽やオペラ作品も含まれている。練習曲集では原曲の音を基に、ある特定の技術を得る目的で書かれていたが、演奏会用の曲としては成り立っておらず、あくまで訓練的な要素を持ったものである。従って、第2巻は第1巻の延長線上に位置づけられ、第3巻の予備訓練に該当しているものとして、繋がるものであった。ゆっくりとした曲から速い曲まで取り上げられているが、曲の一部を取り上げたものがほとんどで、その断片的な練習曲はまさに訓練集の延長として位置づけられているものであった。また、編曲集に見られた彼の編曲技法の特徴として、低音(特にH₂以下)が多く付加されていること、旋律声部が原曲に忠実に残されている編曲であった点が挙げられ、同一作品による他人の編曲法と比べると、それほど独自性は見い出せない。ゆるやかな曲を選び、かつ原曲の規範に忠実である彼の編曲法は、左手のピアニストとして名声を得るために自身の技量を発揮するには、小品ばかりで全体的に曲としての面白みに欠け、物足りないものだといえるだろう。編曲集のそれぞれの作品に書き込まれた速度表記や細かい強弱、指使い、フレーズングやアクセント、アゴーギクやペダルにおける指示は、ヴィットゲンシュタインが左手のピアニストとして、当時どのように演奏したかという記録であり、彼の左手のピアノ奏法に対する研究の賜物であるといえよう。ただし、自身による訂正をはじめ、ペダルや音価の曖昧さ、教則本としての音や記号のミスは多く、完全版が生み出されなかったことは残念である。

第4章では、ヴィットゲンシュタインに至るまでに出版された、訓練集と練習曲が対に

なっている 3 人の教則本についてそれぞれ内容を考察し、最後にヴィットゲンシュタインのものと比較した。まず訓練集において、いずれも自作のものであり、ハ長調、またはハ音から発展していく訓練が大多数を占めていた。1 セクション内の最大音域と腕のポジション移動、指の交差の有無においても考察した結果、H.ベーレンスの訓練集、Is.フィリップの訓練集は比較的易しく、数も少ないのに対し、F.ボナミーチの作品 271(訓練集)とヴィットゲンシュタインの訓練集は数や種類が膨大で、かつ多声的な訓練も要求していたため難易度が高いと判断した。さらに、ボナミーチの訓練集は広範囲にわたる訓練を課しているものの、指を交差する度合いや、腕のポジション移動は一つの訓練内では一定の距離で収まっており短い断片的な訓練であったのに対し、ヴィットゲンシュタインの訓練集は、指を交差させたままの訓練や、指を交差させる度合いを毎回変化させたもの、さらに密集した音価の異なる 3 度のトリルなど、技術的難易度の高い訓練だということが明らかであった。

また、練習曲集においてはこれまでの比較対象に加え、使用音域についても取り上げた。ベーレンスとボナミーチの練習曲集は自作、フィリップとヴィットゲンシュタインの練習曲集(と編曲集)は他の作曲家による作品から編曲されたものであるが、その使用音域について平均をグラフにして表したところ、総合的にベーレンスの練習曲が一番狭く、次にフィリップの練習曲、その次にボナミーチとヴィットゲンシュタインが高音域においてはほぼ同じくらいであったが、低音域で H₂ 以下も使用している点で、ヴィットゲンシュタインの方がより広い音域を使用しており、指や腕のポジションを素早く移動する技術も求められる楽曲を多く含んでいたことが明らかとなった。

祖国のために戦傷を負い、やがてユダヤ人として祖国を追われることになったヴィットゲンシュタインは、その人生の大半を左手作品の発展に充てた。その並々ならぬ精神力と努力によって身に付けた左手の技術(特に教則本の第 1 巻)は、日々の練習として取り入れるにはあまりに技術的難易度が高く超人的なものであり、特筆すべきものであった。他方、第 2 巻(練習曲集)と第 3 巻(編曲集)は、第 1 巻で取り上げられた技術を適用したものもあるが、実際に演奏してみると、とりわけ第 2 巻では演奏会用の楽曲として成り立っていなかったり、第 3 巻では小品ばかりで全体的に曲としての面白みにかける点は否めない。彼自身、作曲家としての技量の限界を感じていたであろうし、また演奏家としての技量を披露したい気持ちもあっただろう。それらが契機となり、自分が尊敬する作曲家のみならず自分と好みが違う作曲家にまで積極的に声をかけ、莫大な財力を持って左手のためのピアノ作品が普及し、新たなジャンルとして発展することとなったのである。このように考えてみると、ヴィットゲンシュタインは今日に繋がる左手のためのピアノ作品の普及に大きく貢献した音楽家である、といえるのではないだろうか。

【参考文献】

- Edel, Theodore. "Develop Your Left Hand." *Clavier*, vol.25, 1986. pp. 12-19.
———. *Piano Music for One Hand*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1994. 136p.
- Flindell, E. Fred. "Patron and Pianist." *Music Review*, vol. 32, 1971. pp. 107-127.
- Godowsky, Leopold. "Piano Music for the Left Hand." *Musical Quarterly*, vol. XXI, 1935. pp. 298-300.
- Harvey, Trevor. "A Personal Reminiscence: Paul Wittgenstein." *The Gramophone*, vol.39. 1961. p. 2.
- Kennard, Daphne. "Music for One-Handed Pianists." *Fontes Artis Musicae*, vol.30, no.3, 1983. pp. 117-131.
- Kim-Park, So Young. *Paul Wittgenstein und die für ihn komponierten Klavierkonzerte für die linke Hand*. Aachen: Shaker Verlag, 1999. 199p.
- Kong, Won-Young. "Paul Wittgenstein's Transcriptions for Left Hand: Pianistic Techniques and Performance Problems." DMA Dissertation. University of North Texas, 1999. 85p. (Xerox copy. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International)
- Lewenthal, Raymond. *Piano Music for One Hand*. New York: G.Schirmer, 1972. pp. iii-viii (preface).
- McKeever, James. "Godowsky Studies on the Chopin Etudes." *Clavier*, vol.19, no.3, 1980. pp. 21-27.
- Patterson, Donald L. *One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand*. Westport: Greenwood Press, 1999. 336p.
- Pickard, Bonni-Belle. "Left Handes are Different !" *Clavier*, vol.25, no.8, 1986. pp. 24-29.
———. "Repertoire for the Left Handers." *Clavier*, vol. 25, no. 9, 1986. p. 22.
- Waugh, Alexander. *The House of Wittgenstein: A Family at War*. New York: Doubleday, 2008. 333p. (アレグザンダー・ヴォー『ウイトゲンシュタイン家の人びと：闘う家族』塩原通緒訳、中央公論新社、2010. 461p.)
- エーゲルディングエル、ジャン=ジャック『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・改訂版』米谷治朗・中島弘二訳、音楽之友社、2005. 441p.
- 小野亮祐「鍵盤楽器演奏の難易度についての歴史的考察—『静かな手』について—」
釧路論集：『北海道教育大学釧路分校研究報告』第45巻, 2013, pp. 93-98.
- シュミット村木眞寿美『左手のピアニスト：ゲザ・ズィチから舘野泉へ』
河出書房新社、2008. 290p.
- 舘野泉『左手のコンチェルト：新たな音楽のはじまり』佼成出版社、2008. 221p.

徳富聖子・安原雅之「ピアノ教則本の比較研究にむけて」

『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第 18 号,2004. pp.75-86.

Brofeldt, Hans. “Piano Music for the Left Hand Alone.”

<http://www.left-hand-brofeldt.dk/> (2012 年 3 月 20 日)

【使用楽譜】

- Bach, Johan Sebastian. *6 Sonaten und 6 Partiten für Violino solo BWV1001~1006*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, c1958. 63p.
- . *Flute Sonaten E flat major BVW1031*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, c1860. pp.26-27.
- Beethoven, Ludwig van. *Sonate für Pianoforte und Violin no.9 (Kreutzer)op. 47*. Leipzig: Breitkopf & Härtel,. n.d. 44p.
- . *Ouverturen “Coriolan” für Orchester; op.62* Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. 28p.
- . *32 Variationen über ein eigenes Thema. WoO.80*. In *Variationen für Klavier*. Band II. München: G.Henle Verlag, 1961. pp. 181-196.
- . *Klaviersonate no.3, op. 2*. In *Klaviersonaten*. Band II. München: G.Henle Verlag. c1952. pp. 54-58.
- Berens, Hermann. *The Training of the Left Hand: 46 Exercises and 25 Studies*. op.89, New York: G.Schirmer, c1939. 31p.
- Bonamici, Ferdinando. *100 exercices et 153 passages divers pour la main gauche seule. op.271*, Paris: Ricordi édition, n.d. 75p.
- . *30 exercices-etudes pour la main gauche seule. op.272*, Paris: Ricordi édition, n.d. 54p.
- . *34 etudes melodiques pour la main gauche seule. op.273*, Paris: Ricordi édition, c1915. 72p.
- Brahms, Johannes. *Fünf Studien für Klavier*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. pp. 6-19(no.2), pp. 28-41(no.5).
- . *51 Übungen für das Pianoforte*. Berlin: N. Simrock, 1893. 2 Bände. 27p[No.1~No.25], 27p[No.26~No.51].
- Chopin, Frédéric François. *Etudes* Edited by J.Paderewski. Cracow: Polish Music Publications, 1983. pp. 9 -64(op. 10), pp. 65 -.125(op. 25).
- Czerny, Carl. *Two Left Hand Studies and Terzen-Etude for the Piano Forte op. 735*. W.Bessel & Co., 1846. 53p.
- Dreyschock, Alexander. *Grande variation sur l’air “God save the Queen” pour la main gauche seule op.129*. Paris: Offenbach s/M chez Jean André, n.d. 11p.
- Fumagalli, Adolfo. *Grand fantasia sur Robert le diable de Meyerbeer op.106*. Milan: J. Ricordi, n.d. 1856. 23p.
- Godowsky, Leopold. *Studien über die Etüden von Chopin*. Berlin: Schlesinger, c1914. 5Bände. 76p[Band I], 76p[Band II], 76p[BandIII], 70p[BandIV], 63p[Band V].
- Greulich, Carl Wilhelm. *Six exercices pour pianoforte afin de perfectionner la main gauch op.19*. Leipzig : C. F. Peters, n.d. 23p.

- Haydn, Joseph. *Quartet Hob. III: 77*(op. 76-3). London: Ernst Eulenburg & Co GmbH and Eulenburg Ltd, c.1984. 32p.
- . *Quartet Hob. III: 67*(op.64-5). London: Ernst Eulenburg Ltd, n.d. 22p.
- Lewenthal, Raymond. *Piano Music for One Hand*. New York: G.Schirmer, 1972. 128p.
- Mendelssohn, Felix. *Notturmo*. In *Ein Sommer Nacht Traum op. 61-7*. London: Eulenburg Ltd, c1974. pp. 48-57.
- . *String Octet op.20*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. 48p.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Klaviersonate no.15, K. 545*. München: G.Henle Verlag. 1977. pp.266-275.
- . *Serenade no. 11, K.375*. London: Eulenburg Ltd, n.d. 48p.
- Philipp, Isidor. *Exercices et études techniques pour la main gauche seule*. Paris: Durand editeurs, c1895. 41p.
- Ravel, Maurice. *Concerto pour la main gauche pour piano et orchestre*. Paris: Durand S.A, 1931. 98p.
- Reinecke, Carl. *Eine Klaviersonate für die linke Hand op.189*. Leipzig : C.F.Peters, n.d. 21p.
- Saint-Saëns, Camille. *6 Études pour la main gauche seule op.135*. Paris: Durand & Cie., 1912. 31p.
- Wagner, Richard. *Quintet*. In *Die Meistersinger von Nürnberg. Akt3*. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. 823p.
- Weber, Carl Maria von. *Klaviersonate no. 1, op.24*. Leipzig: C.F. Peters, n.d. 29p.
- Wittgenstein, Paul. *School for the Left Hand: I. Exercises*. London: Universal Edition. c1957. 82p.
- . *School for the Left Hand: II. Etudes*. London: Universal Edition. c1957. 56p.
- . *School for the Left Hand: III. Transcriptions*. London: Universal Edition. c1957. 85p.
- Zichy, Geza, *6 Etudes pour la main gauche seule*. Paris: Heugel, n.d. 41p.
- . *Chaconne composée pour violon seul par J.S.Bach, transcrite pour piano, pour la main gauche seule*. Leipzig: Fr. Kistner, n.d. 19p

【参考資料】

リサイタル記録

博士後期課程 1 年次研究コンサート

レクチャーリサイタル

～両手のピアノ作品における左手奏法の歴史を辿る～

日時：2010 年 7 月 23 日(金) 16 時開演

場所：エリザベト音楽大学 ザビエルホール

プログラム：

ノクターン 16 番 作品 55 の 2 変ホ長調	F.ショパン
2 Nocturnes op.55 no.2 Es dur	F.Chopin(1810-1849)
巡礼の年報第 1 年 スイス 第 6 曲「オーベルマンの谷」	F.リスト
Années de Pèlerinage I 6.“Vallée d’Obermann”	F.Liszt(1811-1886)
ウェーバーによるロンド ハ長調	J.ブラームス
Rondo nach C.M.von Weber C dur	J.Brahms(1833-1897)
エチュード・ファンタジー	J.コリリアーノ
Etude Fantasy	J.Corigliano(1938-)

博士後期課程 2 年次研究コンサート

レクチャーリサイタル

～左手のためのピアノ作品の歴史～

日時：2011 年 7 月 22 日(金) 16 時開演

場所：エリザベト音楽大学 ザビエルホール

プログラム：

12 の練習曲 作品 12 より 第 9 曲	L.ベルガー
Twelve Etudes op.12 no.9	L.Berger(1777-1839)
3 つの大練習曲 作品 76 より 第 1 曲「幻想曲」変イ長調	C.V.アルカン
Three Grand Etudes op.76 no.1 “ <i>Fantasy in A flat</i> ” (for the Left Hand)	Charles-Valentin Alkan(1813-1888)
ソナタ(左手のための) 作品 179 ハ短調	C.ライネッケ
Sonate für linke Hand allein op.179 in C minor	Carl Reinecke(1824-1910)
バッハ＝ブラームスによるシャコンヌ	P.ヴィットゲンシュタイン
Chaconne arranged from Bach-Brahms	Paul Wittgenstein(1887-1961)

博士後期課程修了リサイタル

～パウル・ヴィットゲンシュタインと彼にまつわる作品～

日時：2015年2月17日(火) 15時15分開演

場所：エリザベト音楽大学 セシリアホール

プログラム：

ヴァーグナー＝リストによるイゾルデの愛の死 P.ヴィットゲンシュタイン
Isolde's Love Death arranged from *Tristan* by Wagner-Liszt

Paul Wittgenstein(1887-1961)

左手のためのピアノ協奏曲(2台ピアノ編)

M. ラヴェル

Concerto pour la main gauche

Maurice Ravel(1875-1937)

第2ピアノ

北林 聖子

左手のピアノ、2つのヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための五重奏曲

Fr. シュミット

Quintett in G-dur für Klavier linke Hand, zwei Violinen, Viola und Violoncello

Franz Schmidt(1874-1939)

第1ヴァイオリン

山根 啓太郎

第2ヴァイオリン

福原 理奈

ヴィオラ

竹馬 洋美

チェロ

熊澤 雅樹

謝辞

本論文の作成にあたり、実に多くの方から並々ならぬ御指導、御厚意を頂いた。

論文指導教官である片桐功教授には、文献の収集方法から研究、執筆法に至るまで、長年にわたり懇切丁寧な御指導をいただいた。ここに心より深く感謝申し上げたい。また、ピアノ演奏研究、作品解釈、演奏表現の細部に至るまで、筆者の大学入学以前より熱心に御指導下さった柴田美穂教授に、ここに改めて感謝の意を表したい。

以上のお二方をはじめ、筆者の修了リサイタルにおいて、非常に多彩な音色を必要とする M.ラヴェルのオーケストラパートを第 2 ピアノで見事に演奏して下さった北林聖子氏、Fr.シュミットの難解で高い技術を必要とする五重奏曲に取り組むにあたり、真摯に、かつ豊かな音楽性と解釈をもって熱心に取り組んでくださった、ヴァイオリンの山根啓太郎氏、福原理奈氏、ヴィオラの竹馬洋美氏、チェロの熊澤雅樹氏の素晴らしい共演者の方々に感謝申し上げると同時に、支えて下さる多くの方々の御協力と激励なくして、本論文の作成及び完成には至らなかった。筆者を温かく見守って下さった皆様、そして家族に心から深く感謝と御礼を申し上げたい。