

# ショパンの運指法に関する研究(Ⅰ)

## —親指の解放、及び多様な指越え、指くぐりを中心に—

加藤 一郎

### A Study of the Fingering of Chopin (Ⅰ)

#### —Focusing on his thumb-releasing and diverse finger movements for getting beyond and passing under—

Ichiro KATO

#### 序

「全ては運指法の熟達にかかっている。」未完に終わったピアノ教則本の草稿の中でショパンはこう言っている<sup>1)</sup>。ショパンにとって運指法とは演奏の鍵を握る非常に重要なものであった。そのショパンの運指法の中には、いったいどういったものが秘められているのであろうか。

ネイガウスは、リストを例に掲げ、運指法について次の様に言っている<sup>2)</sup>。「この運指法の中に(もちろん、この音楽と一緒に)リスト全体が私の前にあるではないか、私は彼の両手、身振り、彼の堂々たる構えを見、修道士の形をしたこの悪魔の息づかいを感じるのだ。芸術には些細なものはないのだ、全てが、最後のデテールにいたるまで美の法則に従うのだ。」

ある作曲家によってつけられた指使いの全容を検討することは、その作曲家の精神をも知ることのできる非常に重要なことである。

ことに自身が名ピアニストでもあり、19世紀の前半に独自のスタイルを身につけて突然ピアノの世界に現れ、何の流派もつくらなかったショパンのピアノ技法を知る為には、こうした観点からのアプローチは大変有効である。

先人による近年の文献学的な研究の成果は、演奏の分野にも大きな恩恵をもたらした。ショパンの場合も例外ではない。

原典版の研究に加え、弟子や近親者の楽譜に書き込まれたショパンの指使い、演奏に関する注意、ミスプリントに対する修正、メモ、記号、

ショパン自身の証言、弟子や近親者の証言……等々、それらはみなショパンの真意を今日に伝えることのできる大変貴重な資料である。

そこで本稿では、

- 1 出版の際、ショパン自身によって指示された指使い<sup>3)</sup>
- 2 ショパンの弟子や近親者の楽譜に書き込まれたショパンの指使い<sup>4)</sup>
- 3 ショパンの弟子や近親者の証言によって得られたショパンの指使い<sup>5)</sup>

から、まずその用法の特徴を分析し、そこには一体どの様な意図が込められているのか、さらにそれらを通してショパン自身のピアノ技法は一体どういったものであったのか、詳細に検討してみたい。

#### ショパンのピアノ技法と運指法の基礎

ショパンは「指の力を均等にするために、今までに無理な練習が随分行なわれてきた。指の造りはそれぞれに違うのだから、その指に固有なタッチの魅力を損なわない方が良く(損なってはならないのは当然である)、逆にそれを充分活かすよう心がけるべきだ。」と言っている<sup>6)</sup>。

彼は、それまで行なわれてきた指の力を均等にする為の機械的な反復練習を無益で退屈なものとし、カルクプレナーが勤めるような、読書をしながら練習するような方法は特に嫌っていた。そして、一本一本の指が自ずから持っている指の個性を演奏に充分活かし、音色の多様性を引き出してニュアンス豊かに演奏すること

に努めていた。

またミクリは、ショパンがレッスンで最も気にするのは、「手を柔軟に——美しい演奏の第一条件——し、各指に独立した自由な動きを与えることであった。」と言っている<sup>7)</sup>。多くの人達が<sup>8)</sup>、ショパンは、いつも口ぐせのように柔軟さの重要性を訴えていたと証言している。

どうやらこの「指の個性の発揮」と「手の柔軟性」ということがショパンのピアノイズムの基本になっているようである。

さて、今日に残された膨大な量のショパンの指使いを見てみると、いくつかの特徴をもっていることに気がつく。

まず、ベートーヴェンの時代に少しずつ始まったといわれる親指による黒鍵奏である。親指はその形状の為に、使用の範囲を制約する保守的な考え方が今日でもみられるが、ショパンは必要であれば躊躇せず、黒鍵にも親指を使っていた。

また、バッハより以前に見られた長い指による指越えや指くぐりは、親指が演奏に参加するようになってから、急速に姿を消したが、ショパンはそうした用法をまた復活させている。親指と第5指間での指越え指くぐりも見られ、この用法を大きく広げたわけである。

ここまでは、手や指の運動機能を最大限に広げたという意味をもつが、更にショパンの運指法で最も注目すべきことは、同じ指を連続させて使っていることである。これは、ショパンの運指法の指示の中で多くの割り合いを占め、様々な用法が含まれている。この中の多くのものは機能性とはほど遠い用法であるが、そういった所にこそショパンのピアノ技法の特異性がよく表れている。

この様なショパンの運指法の重だつた特徴を整理すると次の様になる。

#### I 親指の解放

#### II 多様な指越え、指くぐり

#### III 同じ指の連続

本稿では誌面の都合上、I 親指の解放、II 多

様な指越え、指くぐりを中心にして、それ以外のショパンの特徴的な用法も若干加え、そこには一体どういった意図が込められ、又そこからショパンのピアノ技法が一体どの様なものであったのかを探ってみる。

### I 親指の解放

親指の用法に関する考え方は、歴史的に親で大きく変化している。エマヌエル・バッハによると、彼の父親は若い頃、音が遠くに跳ぶ時だけにしか親指を使わない巨匠の演奏を聴いたそうである<sup>9)</sup>。エマヌエル・バッハ自身は、親指による指越え(Überschlagen)、指くぐり(Untersetzen)の重要性を指摘した後、親指で黒鍵を弾く事を特別の場合以外、禁止している。

現代では、親指の用法は随分自由になったとはいえ、親指で黒鍵を弾く事については、今だに意見の分かれるところである。ディヒラー<sup>10)</sup>はその様な用法をできる限り避けるように言っているし、クロイツァー<sup>11)</sup>は、特に音階の中では強く禁じている。しかし、リーベルマン<sup>12)</sup>は、その様な用法を恐れないよう主張し、クラウス<sup>13)</sup>とレヴィ<sup>14)</sup>は、どの指でもどの鍵盤を弾けなければならない、と言っている。またシュナーベル<sup>15)</sup>とネイガウス<sup>16)</sup>に至っては、その事について著書の中で触れていない。

そうした歴史的経過の中で、ショパンは、早くから親指の用法を大幅に広げ、古い規則や習慣にとらわれない運指法を試みてきた。指の個性を知り尽くしているショパンは譜例1の様なポジションでの5指練習を、初期の段階の生徒に与えているが、これは、親指と小指が共に短かい指であり、他の長い指こそが黒鍵を弾く事に適しているという、手の構造をそのまま自然に生かした、革新的な方法である(今日でもこういった練習は、普通はハ長調の白鍵だけのCからGのポジションで始められる)。

指の個性を尊重したショパンがなぜ、黒鍵に親指を使うようになったのであろうか。

夜想曲作品48の1 譜例2のこの部分は、g-

譜例1 ショパンの5指練習の音形



譜例3 練習曲作品25-7



譜例4 練習曲作品25-7



譜例2 夜想曲作品48-1



譜例5 練習曲作品25-7



mollの主和音から唐突にDes-durの属7へ転調する所であり、その樂想の変化や音色の変化を際立たせる為には、親指のもつ指の性質（太く短かいが、強く、腕の重さや動きを伝えやすい）がどうしても必要であったのだろう。第9小節1拍目の4分休符の後、ショパン特有の長いアクセント > をつけられた右手asは、第9小節初めから表れた転調による独特の緊張感を湛え、それまでとは違った趣きの響で奏する必要がある。その為には腕全体の静かな動きを親指で注意深く鍵盤に伝えて初めてこうした効果を得ることができる。

また、親指から始まった9度に渡る音型を、第1, 2, 3, 5指で弾く事によって、腕に一貫したしなやかな動線を描かせる事ができ、途中で親指による指くぐりを行なうよりも、格段に手の自然なフォームが保たれ、滑らかに弾く事ができる。これには、よく開く柔軟な手が条件となるが、しかしこの方法でこそ、Des-durの明るい広がりを持ったこの音型を滑らかに音色

を乱す事なく、一層美しいカンタービレで弾く事ができる。

コルトーの指使いは、親指の黒鍵への使用にためらいを感じさせる。またクロイツァーの指使いは、何とも理解に苦しむ。

練習曲作品25の7では、左手にショパンの指使いが多く残されているが、親指を隠せず黒鍵に使っている所が幾つも見られる。

譜例3は親指の連続も伴っており、随分特徴のある運指法である。

譜例4第53小節2拍目左手のgisにコルトーは第2指を用いているが、ショパンは手の交差にもかかわらず、親指を使っている。この部分の高揚感をくっきりとした音色（チェロならばヴィブラートのかかった音）で、*espressivo*で弾くには、ショパンはやはり、親指が本来持っている性質を存分に利用しようとしたのではないだろうか。ネイガウスは、左手親指をチェロ奏者と言っている<sup>17)</sup>。

又、この部分と譜例3のgisの連続の部分の







譜例16 ツェルニーの三度の指使い

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece, with a measure rest in the bass clef. Fingerings for thirds are indicated by numbers 1-5 above the notes.

譜例17 ツェルニー60番練習曲 Op365-19

Jede Repetition 20 mal.  
Allegro. (♩ = 136.)  
*legato*

Two systems of piano music. The first system includes the tempo and metronome marking. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingerings are indicated throughout.

譜例18 ソナタ第3番作品58第1楽章

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. Fingerings are indicated.

譜例19 バラード第4番作品52

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. Fingerings are indicated.

譜例20 マズルカ

Vivace  
*f*

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. Fingerings are indicated.

譜例21 練習曲作品25-10

♩ = 42 (nicht in FA)  
*ben legato*

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. Fingerings are indicated.

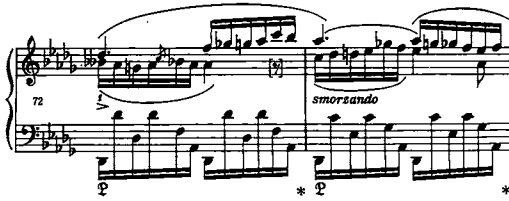
譜例22 協奏曲第1番作品11第1楽章

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. Fingerings are indicated.

譜例23 協奏曲第2番作品22第1楽章

Two systems of piano music. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. Fingerings are indicated.

譜例24 夜想曲作品27-2



譜例26 ベートーヴェン ソナタ第14番作品27-2 第2楽章



譜例28 夜想曲作品27-2



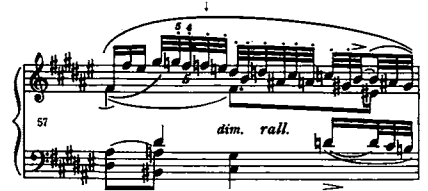
また、ショパンの用いた3度の指使いは、音のつながりもさることながら、腕のしなやかでなめらかな動きを感じさせるが、この点で、ツェルニーの指使いの固い<sup>22)</sup>、ぎくしゃくした感じ（ $\frac{5}{3}$ の次に $\frac{3}{1}$ をもってくる）とは随分異なったものである（譜例16）。

ショパンの練習曲作品10-2と類似した書法による練習曲として、モシエレスの練習曲作品70-3や、ツェルニーの作品365（60番練習曲）の19番（譜例17）が掲げられるが、ショパンのこの曲の持つ、様々な色彩が柔和に混ざり合いながら移り変わってゆくようなデリケートな美しさを前に、芸術的価値は較べようもない。

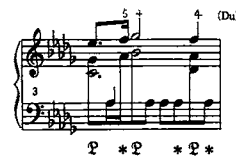
この様な第3, 4, 5指間の指越え、指くぐりは、片手によるポリフォニーのレガート奏には不可欠であるが、バッハを愛奏したショパンは、特にそのフーガの中で、いつもごく自然にこの様な運指法を使っていたのではないだろうか。

次の様なフーガ的書法で書かれた部分に、こ

譜例25 夜想曲作品15-2



譜例27 前奏曲作品28-15



の様な運指法が使われていた事は、容易に想像される（譜例18, 19）。

また、こういった指使いは、次の様な部分（譜例20, 21, 22, 23, 24, 25）を始め、マズルカのほとんど全ての曲の右手に現れ、他の作曲家と較べ、非常に頻度が多い。

次の6度重音の進行にもショパンはこの様な指使いを用いていた（譜例27, 28）。

特にこの夜想曲作品27-2では、この世のものとは思えないほどの繊細で美しい世界を表出している。類いまれな柔軟さによるポジション移動で終止一貫した自然な腕のフォームの保持（ $\frac{5}{1} \rightarrow \frac{2}{1}$ の箇所さえも）を感じさせる。

しかし、更に注目すべき事は、こうした指越え指くぐりが、重音においてばかりではなく、単旋律にも多用されていることである（譜例29, 30, 31）。

夜想曲作品48-1 譜例30では、d-g-c-d-esの音型の最後のesを第4指で弾いているが、これは、黒鍵であるesを短い第5指で弾くことを避けていることと、第4指の持つ柔軟なバネで、このEsを柔かくよく響かせる両方のねらいがある。更に、ショパンは手の動線を非常に大切にしていることも感じさせる。

コルトーやクロイツァーの指使いでは、親指が入る為、どうしても手の動きにスムーズさ



譜例29 即興曲第3番作品51

譜例31 夜想曲作品48-1

譜例33 夜想曲作品9-1

譜例30 夜想曲作品48-1

譜例32 子守歌作品57

譜例34 夜想曲ホ短調遺作

が欠けてしまうが、ショパンの様に手を広げて、そのまま単純な一つの動きで柔軟に弾く事で、音の動きに身を委ね、音型の持つ表情を生かし切ることができる。また、dを親指で弾く効果も無視できない。こうした手の使い方は、黒鍵への親指の使用の所でも述べたこの曲の第9小節(譜例2)と大変似かよっている。

同じ曲の第22小節譜例31では、もう少し音域が広がっているが、やはりショパンは柔軟な一つの手の動きで弾こうとしている。ここでもクロイツァーの指使いは途中のfに親指を使い、容易ではあるがショパン的なものではない。

こうした指使いは、更に音域の広がった子守歌作品57譜例32や、夜想曲作品9-1譜例33にも現れ、第4指による非常に繊細なタッチを活用している。

これによって、広い音域の上行音型で、あえて親指による指くぐりを途中で行わず、腕の動きを単純にし、腕のフォームを常に自然に保つ

効果もある。又、指越えをした第4指は、常に黒鍵を受け持っている。

このような用法は、左手のバスの動きにも現れる(譜例34, 35)。

しかし何と云っても、ショパンの持つ繊細な世界を一層能弁に表しているのは、右手下行音型での第5指による第4指の指くぐりであろう。

夜想曲作品9-2譜例36, 37, 協奏曲第2番作品22譜例38では、第4, 5指を平らに寝かせて、鳥の翼の端の様に使い、気高い詩情を湛えた繊細な表現を可能にしている。ここでも第4指は常に黒鍵を受け持っている。

これらと大変類似した音形のベートーヴェンのソナタ作品106第1楽章譜例39の分部に、ハンゼンはショパン的とも言える指使いを用いている。

又、夜想曲作品27-2譜例40, 同作品55-1譜例41, 即興曲第1番作品29譜例42の例は分散

された重音の奏法としてとらえることができる。

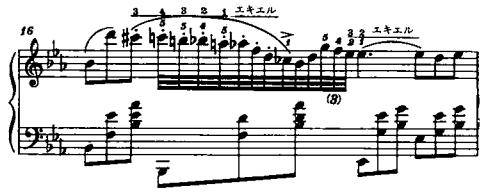
(2) 親指と第5指間の指越え指くぐり

シヨパンのこの指使いは、彼の創意の様に縦

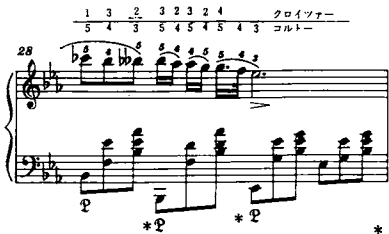
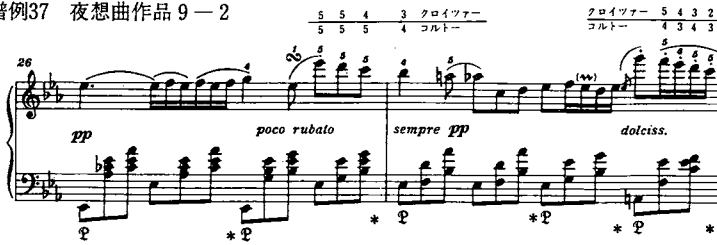
譜例35 協奏曲第1番作品11第1楽章



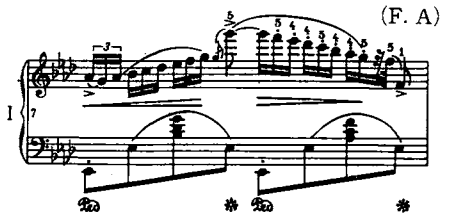
譜例36 夜想曲作品9-2



譜例37 夜想曲作品9-2



譜例38 協奏曲第2番作品22第2楽章



譜例39 ベートーヴェン ソナタ第29番作品106第1楽章



譜例40 夜想曲作品27-2



譜例41 夜想曲作品55-1



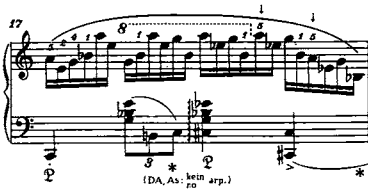
譜例42 即興曲第1番作品29



譜例43 スケルツォ第1番作品20



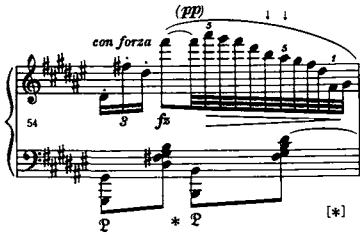
譜例44 練習曲作品25-11



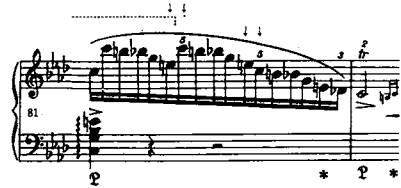
譜例45 練習曲作品25-2



譜例46 夜想曲作品15-2



譜例47 即興曲第1番作品29



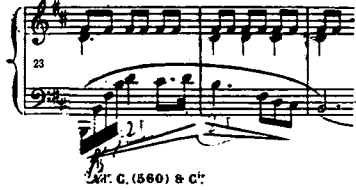
譜例48 リスト スペイン狂詩曲



譜例49 練習曲作品25-10



譜例50 前奏曲作品28-6 (J. S)



譜例51 前奏曲作品28-6 (J. S)



譜例52 ワルツ作品34-2



譜例53 前奏曲作品28-15



譜例54 夜想曲作品32-1



横無尽な音型を一分の隙も無くつなげてしまう。ショパンは広い音域の音型を好み、そこにこの様な指使いを用いていたが(譜例43, 44, 45, 46, 47), この事は、ショパンが類い稀な柔軟な手のひらと指の伸縮によって、鍵盤を自由に飛び越え、腕の動きの一貫した流れを損なわず、指使いすら感じさせない程スムーズにこういった音形を弾いていたという事を物語っている。

この様な当時としては大変近代的な運指法はリストもスペイン狂詩曲譜例48の中で用いている。

それ以外のショパンの特徴的な指使い

これまで述べてきた以外にも、ショパンの特徴的な指使いが随所に見られる。

まず一般に指の置換えと呼ばれる、オルガン奏法的なものが掲げられる<sup>23)</sup>。これは普通は指だけで音をつなげたり、のばしたりする為のものであるが、ショパンは、指の個性を利用したり、手のフォームの安定や自由さを獲得する手段として用いていた。

譜例49はもちろんオクターブのレガートの為のものである。

譜例50では、第23小節2拍めの d; 3拍めの cis, 第23小節1拍めの h, 次の fis を全て第2指で弾く様に指の置換えをしている。

譜例55 即興曲第2番作品36

(J. S)



譜例57 即興曲第1番作品29



譜例59 練習曲作品25-1



譜例56 子守歌作品57

(J. S)



譜例58 夜想曲作品55-1



譜例60 バラード第4番作品52



譜例51では、1拍めのeを第3指でよく響かせて、その後黒鍵のfisを第2指で弾く時に、手のフォームが自然のまま弾ける様に、第3指から親指に指の置換えをしている。

譜例52では、この置換えによって第1拍目を常に親指でよく歌わせることができ、腕の動きを自由にし、ポジションを自然に保つことができる。メランコリックなこの旋律の揺れるような上下行の動きは、自由な腕の動きで一層ひきたてられる。

譜例53では、J・スターリングの楽譜にはっきりとショパンの指示が書き込まれている。これは、普通は大変不自然な指使いであるが、あえてショパンがこういった指使いを望んだことは大変興味深い。おそらくここの置換えは、第1小節のbから、第2小節のcを第3指のスライドで弾く為のものではないだろうか。この指の置換えは、第5小節にも見られるので、書き間違いとは考えられない。

譜例55は、第64小節f-d-cをもし1-2

-1の指で弾くと、f-dの3度音程で指越えが必要となるが、それを避け、手のポジションの安定を図る為にこうした置換えを用いたのではないだろうか。

譜例56は、第3小節desで4-2、esで3-2と2回続けて指の置換えが見られるが、この方法によってesを親指で弾いた時におこる無骨な音色や指くぐりを避け、手の安定と、優美なタッチを得ることができる。

この様に指の置換えの用法は演奏の際の指の微妙な感覚によって行なわれるものが多く、一見、必然性が認めにくいものもある。しかし、全体に、長い音をタッチしている間にも腕の動きが固まらず、絶えず腕の流動感を保ち続けて演奏しているショパンのスタイルが、ここにも感じられる。

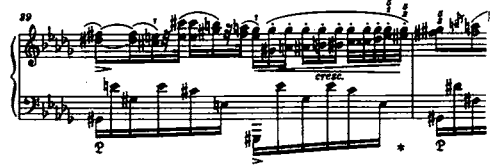
指の個性については、これまでも充分触れてきたが、次の例にもその個性がよく使われている。

譜例57は、まず第38小節hで転調による響き

譜例61 バラード第2番作品38



譜例62 夜想曲作品27-2



譜例63 夜想曲作品62-1



譜例64 協奏曲第1番作品11第2楽章 (J. S)



譜例65 練習曲作品10-9



譜例66 夜想曲作品15-1



譜例67 協奏曲第1番作品11第1楽章



の変化を親指で強調し、その後、第40小節でまたおこる転調での音色の変化を第4指で強調している。この2つの音にはショパン独特の長いアクセント記号がついている。

譜例58は、親指による強調である。

譜例59は、同じ音で指を変えることを禁じたショパンの考えとは矛盾するようであるが、これは音の反復としてではなく始めの音を旋律のアウトタクトとしてとらえ、そこにわざと第4指を用いて柔らかくよく響く音色を求めたのではないだろうか。

譜例60は一つの旋律を両手の親指で交互にと

りあうユニークな方法であるが、これにも親指の柔軟性が感じられる。

重音の反復時に時々みられる右手第5指の急速な連続も、ショパンの特徴である(譜例61, 62)。こうした部分は彼のもつ第5指が大変鋭敏で、指、手首、肘などの関節の持つバネが強く柔軟なことを物語っている。

譜例63, 64, 65, 66の指使いは、ショパンの手が柔軟でよく開いたことを表わしている。

指越え、指くぐりの用法で受けるしなやかな手の動きの印象や、作曲作法的に見る線的動き、それもからまったり、広い音域に渡る長いもの、



写真 2



写真 3

そして手を広げた時の「まるでへびがウサギを飲み込もうとして大きな口を開いた時のようであった」<sup>24)</sup>と言われた例えなどを総合すると、リストやブラームスとははっきり違った、まさにへび的な柔軟なピアノズムを感じる。又、ショパン自身が自分の手稿譜のことを「蜘蛛の巣のような繊細な」と形容しているように、彼自身の手の動きにも、その蜘蛛が糸をたぐり寄せているような動きを連想させる所が多い（譜例67等）。

### 結 び

これまで述べた様に、ショパンの運指法は大変独創的であり、彼の個性的なピアノズムをあますところなく物語っている。

迷わず親指を黒鍵に使う所は非常に革新的であり、音楽の本質を真つすぐに射るような鋭い洞察力をも感じさせるものである。またそこにはパターン化による動きの簡略化や、腕の動線の活用、親指の持つ個性の発揮もみられる。

多様な指越え、指くぐりでは手、指の類いまねな柔軟さや、腕の自然なフォームの保持、滑

らかな孤線を描くような手の動きの活用を感じさせるものである。

その他にも指の置き換えなどに個性的な方法がみられ、そのどれもが、手の柔軟なバネと、タッチへの強いこだわりを感じさせるものである。

こうした中に「ピアノの詩人」とまで言われたショパン独特の腕の使い方やタッチ、自然な手の構えやピアノを前にした姿までもが写し出されるようである（写真2、3）。そしてその中に彼独特の詩情が宿っている。

ショパンのスタイルを知り、ショパンの本当の魅力を探ることはピアニストにとっての永遠の課題だといっても過言ではない。本稿でとり上げたショパン自身の運指法と、それらから見たショパンのピアノ技法の独自性は、さらにショパンのルバート、ベルカント唱法的表現、ペダリング、装飾法、作曲作法から、ショパンの好んだプレイエルピアノのタッチや音色に至るまで、ショパン特有の全ての事に関連する問題でもある。

今後、様々な観点からショパンの音楽の全体

像をさらに明らかにし、ショパンの美学がショパンの命の脈打った生きた演奏として、今日に蘇える事を心より祈り、筆をおくことにする。

## 註

- 1) ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル「弟子から見たショパン」米谷治郎、中島弘二訳 音楽之友社 1989 259頁。
- 2) ゲンリッフ・ネイガウス「ピアノ演奏芸術について」園部四郎訳 音楽之友社、1966、163頁。
- 3) 手稿譜 (HS), フランス原典版 (FA), ドイツ原典版 (DA), 他人の手による筆写譜 (SA) の指使い。譜例中に ( ) で略記。
- 4) ジェーンスターリングの楽譜 (JS), デュボア=オメーラの楽譜 (Du, O), イェンジェイエヴィチョーヴァの楽譜 (YJ), フランショームの楽譜 (FR) の指使い。譜例中に ( ) で略記。  
ジェーンスターリングの楽譜は“Fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur” (Ancienne collection Edouard Ganche) Paris Bibliothèque Nationale 1982 による。それ以外の指使いは、ウィーン原典版、ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル 前掲書による。
- 5) ウィルヘルム・フォン・レンツ, オーギュスト・フランショームらの証言による。
- 6) ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル 前掲書 258頁。
- 7) ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル 前掲書 48頁。
- 8) フランショーム, デュボア, ミクリ, スターリング, シュトライヒャー, イェジェフスカ, 他。ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル, 前掲書, 及びウリ・モルゼン編「文献に見るピアノ演奏の歴史」芹澤尚子訳 シンフォニア 1986による。
- 9) カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ「正しいピアノ演奏試論」左藤逢雄訳 シンフォニア 1988 22頁。
- 10) ヨゼフ・ディヒラー「ピアノ演奏法の芸術的完成」渡辺護, 尾高節子訳 音楽之友社 1982 284頁。
- 11) レオニード・クロイツァー「芸術としてのピアノ演奏」クロイツァー豊子, 村上紀子訳 音楽之友社 1977 142頁。
- 12) リーベルマン「現代ピアノ演奏テクニック」林万里子訳 音楽之友社 1990 70頁。
- 13) デトレフ・クラウス「原典版の手引」福井直敬訳 音楽之友社 1972 46頁。
- 14) ラザール・レヴィ「ピアノ公開講座」池内友次郎, 安川加寿子訳 音楽之友社 1956 巻頭言。
- 15) アルトゥール・シュナーベル「ピアノ奏法と解釈」千蔵八郎 音楽之友社 1974 140頁。
- 16) ゲンリッフ・ネイガウス 前掲書 161-176頁。
- 17) ゲンリッフ・ネイガウス 前掲書 112頁。
- 18) Badura-Skoda “Chopin Etudes Op. 25, Trois Nouvelles Etudes” Wiener Urtext Edition.
- 19) アーサー・ヘドリー「フレデリック・ショパン」野村光一訳 音楽之友社 1989 218頁。
- 20) ジェラルド・エーブラハム「ショパンの様式」小沼ますみ訳 音楽之友社 1989 49頁。
- 21) Francois Couperin “L'art de toucher le clavecin” 1716 29, 30頁。
- 22) ツェルニー「毎日の練習」より17番
- 23) エーゲルディンゲルによれば、ショパンは若い頃、ヴィジタンディン教会で行なわれた学校の礼拝式には、オルガンを弾いたことが度々あったそうである。
- 24) フレデリック・ニークス「フレデリック・ショパン人および音楽家としての」田部節訳述 全音楽譜出版社 1966の中でグートマンが言っている。