



TAKAHIRO
YOSHIKAWA
FRÉDÉRIC
FRANÇOIS
CHOPIN



YPSILON
INTERNATIONAL LTD.

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN

1 NOCTURNE No. 13 IN C MINOR Op. 48-1
ノクターン第13番 ハ短調 作品48-1 5'47"

2 BALLADE No. 3 IN A FLAT MAJOR Op. 47
バラード第3番 変イ長調 作品47 7'58"

3 FANTASIE IN F MINOR Op. 49
幻想曲 ヘ短調 作品49 13'32"

4 POLONAISE-FANTASIE IN A FLAT MAJOR
Op. 61
幻想ポロネーズ 変イ長調 作品61 13'18"

5 WALTZ No. 6 IN D FLAT MAJOR Op. 64-1
"MINUTE WALTZ"
ワルツ第6番 変ニ長調 作品64-1
「子犬のワルツ」01'49"

6 WALTZ No. 7 IN C SHARP MINOR Op. 64-2
ワルツ第7番 嬰ハ短調 作品64-2 03'32"

7 WALTZ No. 8 IN A FLAT MAJOR Op. 64-3
ワルツ第8番 変イ長調 作品64-3 03'17"

8 BALLADE No. 1 IN G MINOR Op. 23
バラード第1番 ト短調 作品23 09'22"

9 MAZURKA No. 30 IN G MAJOR Op. 50-1
マズルカ第30番 ト長調 作品50-1 02'31"

10 MAZURKA No. 31 IN A FLAT MAJOR Op. 50-2
マズルカ第31番 変イ長調 作品50-2 03'14"

11 MAZURKA No. 32 IN C SHARP MINOR
Op. 50-3
マズルカ第32番 嬰ハ短調 作品50-3 04'54"

12 NOCTURNE No. 14 IN F SHARP MINOR
Op. 48-2
ノクターン第14番 嬰ヘ短調 作品48-2 07'11"

TAKAHIRO YOSHIKAWA - PIANO

吉川隆弘

About the recorded pieces...

The tonality of the *Two Nocturnes Op. 48*, C minor and F sharp minor, are in the interval of a tritone (Music example A). The tritone is defined as a musical interval composed of three adjacent whole tones (six semitones) and is the farthest positions in the 12-note scale. In this album these two nocturnes are placed at the beginning and at the end. The pieces with different styles and keys are positioned between the two nocturnes in order to arrive from C minor to F sharp minor.

Contrary to many nocturnes with broken chord accompaniments, like arpeggios, here instead the tragic melody is accompanied by slow quarter notes at the beginning of *Op. 48-1*. The choral is slightly slower than the initial tempo, which is repeated with a magnificent expression, which goes beyond the nocturnal genre, and is led by an octave passage, and then the tempo is doubled. The opening theme resumes with a completely different character: "Agitato". It is a rare structure of A + B + B' + A'.

From the E♭, top note of the last chord of the nocturne, *Ballade No. 3* begins as if a flower were opening. This ballade is in A flat major. This key, which was Chopin's

favorite and which he often used, will be an important key of this album. Different from ballades No.1 and No.2, ballade No.3 is unified in the unique tempo of Allegretto, just like ballade No.4 which has only one tempo, Andante con Moto. Furthermore, Ballade No.3 is similar to Scherzo n.4, in the way it creates the sounds and rhythms reminiscent of an orchestra though, in a highly pianistic manner. Three themes with different characteristics are varied and developed with rich articulations and actively counterpointed lines. About this work Schumann wrote, "Chopin's poetic perfume does not allow itself to be broken down in its elements". The *Fantasia* begins in F minor which is the relative key of A flat major. It consists of the beginning + A + the repetition of only the first half of A + B (lento sostenuto) + A + coda. This sometimes may be interpreted as an irregular sonata form. But there is no theme that appears twice in the same key, so it is not appropriate to interpret it as the sonata form in which the recapitulation of the main key is essential. The fact that it shifts to double speed in this piece is just like in Nocturne Op.48-1. The first two notes are a fourth interval and the initial phrase is the descending sequential progression of the four notes.

These two elements are to be the motifs of several themes. The unstable psychological situation of the agitato theme creates a stark contrast to the steady steps of the slow march at the beginning, thus turning into a triumphant march. The introspective central part of *Lento Sostenuto* is in B major, which is a tritone relation with the F minor of the beginning. In contrast to the *Fantasia* that starts in F minor and ends in the relative key, A flat major, the *Polonaise-Fantaisie* in A flat major starts in the parallel key, A flat minor. This work also has a complicated structure that is difficult to grasp by applying it to the conventional form, but it is close to the sonata form in that the two main themes are played in the main key at the end. It is sometimes referred to as an “open sonata form” because many passages pass unresolved. This work, now considered a masterpiece, was not understood at the period when it was composed, and even Liszt, who had deep respect for Chopin, described the desperate atmosphere as “beyond the boundaries of art”. *Polonaise* rhythms are only implied and are often replaced by syncopated rhythms. Chopin’s variation and development techniques are maximized in this work, in which multiple voices are always intertwined throughout the

whole piece. Is it a coincidence that the *Poco più lento*’s chorale is in the same key of B major as in the middle part of the *Fantasia*? The *three Op. 64 waltzes*, written in the same year as the *Polonaise-Fantaisie*, consists of three related keys: D-flat major, C-sharp minor and A-flat major. It can be said that the first two waltzes, which are especially famous, are too well-known and over-played, but through the rapid passages to which the expression “*Le jeu perlé*” is perfectly described, one can glimpse the very refined taste of the later Chopin. The following *Ballade No. 1* is in G minor, which is a semitone position in respect to the A flat major of the *Waltz Op. 64-3*, and this semitone is a very distant key in terms of harmony. This *Ballade* starts from the Neapolitan chord. This chord is an inversion of the tonic chord in A flat major (Music example B). An example of a typical work that begins with a Neapolitan chord would be “*Casta diva*” in Bellini’s opera “*Norma*”, Chopin’s beloved composer. The Neapolitan chord was also widely used by Beethoven, who reportedly did not like Chopin very much. A surprising number of Neapolitan chords are used in the “*Moonlight Sonata*” and the “*Appassionata*”. In Beethoven’s later years, he often attempted to modulate the

key of the Neapolitan chord as the main chord. The Neapolitan chord, after being used at the beginning of Chopin's Ballade No. 1, is relentlessly repeated in the coda. Like Beethoven, it can be said that it has a structural meaning in the whole work, and not just for effect. The Neapolitan chords are used many times in Nocturne Op.48-1, in the first track of this album. At the beginning of Polonaise-Fantaisie, it creates a unique effect that makes the tonality feel unstable. In Waltz Op.64-2, it is used at the end of Refrain (Music example C), and in Waltz Op.64-3, it appears like a little wink in the 147th bar, just before entering the coda (Music example D). From Chopin's last waltz in the key of A flat major we arrived to the ballade which he wrote at a young age, in G minor, by the usage of a Neapolitan chord. Now we still encounter *three mazurkas Op.50* written while in mature age. There are various types of mazurkas such as Mazur, Oberek and Kujawiak, it is also known that they have different characters and tempos, as well as different accent positions. The different positions of the accent are an indication of the difference in the dancing styles. For the dances with an accent on the second beat in measure of three beats, it is assumed that the dancers

will go down on the first beat and go up on the second beat. For the dances with an accent on the 3rd beat, they will go up on the 3rd beat. Musically these differences are expressed as rhythmic differences. In op.50 the characters of each dance are maintained, in the third Mazurka, a highly regarded masterpiece, multiple dances are alternated, and sometimes melodies with different accent positions are played at the same time. The sense of beat is not limited within a measure, a passage of four bars is like a four-beat measure that treats each bar as a beat, and three consecutive sections like a three-beat measure. The great composers composed the tension of harmony so that it always corresponded to the sense of beat = pulsation. It is no exaggeration to say that rhythmic pulsation is the most important element of music. The musical value of conductors is based on the fact that the manipulation of rhythm is the basis of music. For example, in the eighth bar of Ballade no.1, one often hears performances in which the sense of pulsation is perceived in reverse. It is a mistake that was not possible in the performances of the great pianists of the past. In the second half of the measure in 6/4, the three-quarter notes are the Upbeat. It is always the Upbeat that stretches over

time. In the last part of *Mazurka Op.50-1* in G major, the VI chord is in the relative key (the inversion of the main chord is in E flat major, that is, the Neapolitan chord of D major which is the dominant key of G major) is repeated many times (Music example E). This chord foretells the dominant chord of the opening of the next *Mazurka Op.50-2* in A flat major.

The last note of *Mazurka Op. 50-3*, the tonic of C sharp minor, becomes the starting note of *Nocturne Op.48-2*, the dominant of F sharp minor. In this way I arrived from C minor to F sharp minor. This nocturne starts with a typical nocturnal style, but has an unbalanced A + A + B + B + C structure. Even if the solemn middle part ends as it were a collapse and returns to the tempo of the beginning section, the main melody is not reproduced, and it ends in a Picardy III, the tonic major chord of the parallel key, as if to imply the hope that comes after despair. This album features Chopin's works from 1836, 1841 and 1846. Born in 1810 and died at the age of 39, the Polish composer had already established his own style at the age of 26. He was at the height of his maturity at the age of 31 and reached at his later style at the age of 36. It took six years from 2015 to 2021 to record this album, which

begins and ends with Nocturnes. It covers Chopin's style from his early years to his later years, and it can be said that this album describes my transition as a pianist, artist, and, if somewhat exaggerated, as a person throughout those six years.

About the problems related to the various score editions...

When I recorded the works of Carlo Boccadoro, one of the Italian leading contemporary composers, I asked him, who was present at the recording session, some questions about the score, he said jokingly "I have to publish the Urtext!" However, the scores of composers of the past with whom we cannot directly question must always be interpreted. In Chopin's case, in addition to the manuscripts, Julian Fontana's copies and several first editions that the composer himself may have corrected. There also exists writings by Chopin in the pupils' scores, therefore the matter is extremely complicated. Chopin's friend Julian Fontana, who was also the personal copyist, produced clean copies for the publisher, this brings one to think that it would have been of great help to Chopin, unfortunately Fontana not only corrected the mistakes but also made some changes. Often, the originality

of a great composer is not captured by the understanding of his contemporaries. Later, Fontana's amendments were criticized as being par for the customs of the times and its mediocre audience. The Mikuli editions, edited by Chopin's pupil Karol Mikuli, was once regarded as an authoritative edition, and even Cortot's editions are often based on them. Yet Fontana's influence can still be seen. Alfred Cortot lived in an era in which he was also in contact with Chopin's direct pupils, and he wrote many valuable testimonies in the footnotes of his editions. The Paderewski edition, critical edition published between the 1950s and the 1960s, was respected as the definitive edition until the 1980s. The misprints of the previously published sheet music have been corrected and also the inconsistent harmony and articulations have been corrected. This edition has been annotated with detailed sources for the first time. Later, Henle's and Wiener Urtexts showed that some of the harmonies and articulations that had been modified in the Paderewski edition might have been Chopin's intentions. Even though it was written in the annotation of the Paderewski version, it was persuasive when presented as sheet music, and many pianists began to follow the Urtext editions.

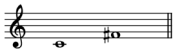
The Ekier edition, published by the same Polish music publishing house as the Paderewski edition, is called the Urtext Edition, and the scores have also incorporated many of Chopin's writings which can be found in the scores of Chopin's pupils. These circumstances are not a straightforward development to a more reliable score. It is not uncommon for the notations of Cortot's edition, which were denied in the Paderewski edition, to be found again in the latest version. So obviously it is not a simple matter of choosing the latest Urtext. The idea of Urtext editions is now completely pervasive and taken for granted, but the ideal of the only score that is faithful to the composer's intentions is based on an objectivist and materialistic widespread way of thinking in the first half of the 20th century. It is doubtful that it is suitable for dealing with the music of the 19th century. When Chopin played Bach and Mozart, there was no Urtext edition, and it is unlikely that he referred to manuscripts or the first editions. At that time, performers and composers were not clearly distinguished. It is not hard to imagine that when Chopin played the works of other composers, he actively approached the score as a composer rather than a simple

performer who played and interpreted it. The subtle differences presented in the Urtexts and critical editions may not be so important. How to interpret the whole piece, the subtle tempo movements and phrasing that are not written in the score, the balance of each sound and even the customs in which it was composed are more fundamental than minor misprints, it's needless to say. However, if Chopin were a pianist of our times, since he had a high self-awareness and a strong sense self-criticism, I think he probably would have liked to have read many editions and been interested in new research. Instead of selecting an indication from the various scores of the same piece simply in light of Chopin's style, which I already know, I throw away my preconceptions and read as many editions as possible, and then, if I should find unknown symbols that are not found in familiar scores, my image of Chopin would change a little bit each time. It is not easy to change the notes, articulations and phrasings of compositions which are dear to me and have taken many years to digest and assimilate. With this album, I dared not to follow the manuscripts or Urtext in certain places.

Takahiro Yoshikawa

MUSIC EXAMPLE

譜例



A



B

59

Neapolitan chord

C

146

poco a poco accelerando sino

dimin.

p

Neapolitan chord

D

Neapolitan chord

E

解説

「2つのノクターン」作品48の2曲の調性、ハ短調と嬰へ短調の主音は三全音、増4度の関係にある(譜例A)。三全音とは全音3つ分、即ち半音6つ分の音程であり、12音の音階において最も遠い位置にある。当アルバムではこの2曲を始まりと終わりに置き、ハ短調から嬰へ短調に到達するよう、さまざまな調性のスタイルの異なる作品を配置した。

分散和音の伴奏を持つ多くのノクターンに反して、「作品48-1」の開始部では、4音符のゆっくりとした歩みの上で悲劇的な旋律が歌われる。ポコ・ビウ・レントのコーラルが、ノクターンというジャンルを越えた壮大な曲想で反復された後、オクターブのバッセージに導かれて倍のテンポになり、アジタートの全く違った表情で冒頭の主題が再現される。《A+B+B'+A'》という珍しい構成である。

ノクターンの最後の和音の高声ミソの単音から、花が開くように始まる「バラード第3番」は変イ長調。ショパンが好み、多用したこの調性は、当アルバムの軸となる。第1番、第2番のバラードとは一線を画して、全曲がアレグレットのテンポで統一されている点は、アンダンテ・コン・モートで一貫している第4番と共通している。また、オーケストラを想起させる響きとリズムを、高度にピアノスティックな手法で実現している点はスケルツォ第4番に類似している。性格の異なる3つの主題が、能動的に歌う低声や、豊かなアーティキュレーションを伴う多様なバッセージに彩られて、変奏され展開される。この作品についてシューマンは「彼(ショパン)の詩的な芳香は、細部にまで損なわれることがない」と書き残している。

「幻想曲」は、変イ長調の平行調であるへ短調で始まる。《開始部+主部+主部前半のみの反復+レント・ソステヌート+主部の再現+コーダ》という構成をしており、変則的なソナタ形式と解釈されることもあるが、どの主題も同じ調性で、2度現れる主題はなく、主調の再現が不可欠なソナタ形式に擬えるのは適切ではない。曲中で倍の速さに移行する点はノクターン 作品48-1と共通している。冒頭の2つの音の4度音程と、4つの音符からなる下降する順次進行は、多くの主題の動機となる。主部アジタートの不安定な心理状況は、開始部のゆったりとした行進の確固たる足取りとの鋭い対比を生み出し、輝かしい行進に変容する。内省的な中間部のレント・ソステヌートは、開始部のへ短調と三全音の位置関係にあるロ長調である。

へ短調に始まり平行調の変イ長調に終わる幻想曲に対して、変イ長調の「幻想ポロネーズ」は、同主調の変イ短調で始まる。この作品もまた、従来の形式に当てはめて捉えることの難しい複雑な構成を持つが、終結部で主要な2つの主題が共に主調で奏でられる点は、ソナタ形式に近い構成を持っている。多くの楽節が解決されないまま過ぎて行くことから「開かれたソナタ形式」の作品とも言われる。今では傑作の1つとされているこの曲は、作曲当時には理解されず、ショパンを深く尊敬していたリストでさえ、絶望感に満ちた曲想を「芸術の枠を超えている」と評した。ポロネーズのリズムは暗示されるにとどまり、しばしばシンコペーションのリズムに置き換えられる。全曲に渡って複数の声部が常に絡み合うこの作品において、ショパンの変奏と展開の技法は最大限に発揮されている。ポコ・ビウ・レントのコーラルが幻想曲の中間部と同じロ長調であるのは偶然であろうか？

幻想ポロネーズと同じ1846年に書かれた「3つのワルツ作品64」は、変ニ長調、嬰ハ短調、そして変イ長調という3つの近親調からなる。特に有名な初めの2つのワルツは、知られ過ぎ、弾かれ過ぎているとも言えるが、“Le jeu perlé” という表現がびつたりの、真珠を転がすように駆け巡る走句を透かして、後期のショパンのこの上なく洗練されたセンスの進りがさりげなく示されているのである。

続く「バラード第1番」はト短調である。前曲、変イ長調のワルツとは半音の位置にあり、和声的には非常に遠い調となるが、この曲はナポリの6度の和音から始まる。この和音はIIの和音の根音を半音下げたもので、第1転回形（6の和音と言われる）が多く使われる。単純には主和音の半音上の長三和音であり、ト短調のナポリの6度の和音は変イ長調の主和音である（譜例B）。ナポリの6度で始まる曲の典型は、ショパンの偏愛した作曲家、ベッリーニのオペラ「ルルマ」の“Casta diva”であろう。ナポリの和音は、ショパンがあまり好まなかったと伝えられるベートーヴェンも多用した。「月光」や「熱情」には驚くほど多くのナポリの和音が使われており、後期にはナポリの和音を主和音とする調に転調することもしばしば試みられていた。ショパンのバラード第1番では冒頭で使われた後、コーダでもこの和音が執拗に繰り返される。ベートーヴェンと同じく、単に効果を求めたのではなく、作品全体の構造上の意味を担っているとと言えるだろう。ナポリの和音は、このアルバムの1曲目のノクターン作品48-1にも多用されており、幻想ポロネーズの開始部では、ナポリの和音によって調性が不安定に感じられる独特の効果を生み出している。ワルツ作品64-2では、ルフランの終結部に用いられており（譜例C）、作品64-3のワルツでは第147小節、コーダに入る直前に小さな微笑みのように現れる（譜例D）。

最後に書かれたワルツ変イ長調から短調のナポリの6度を経て、初期のバラードに到達した私たちは、再び円熟期に書かれた「3つのマズルカ作品50」に出会う。マズルカには、マズル、オブレク、クヤヴィヤクなどの種類があり、性格やテンポの違いがあるとともに、アクセントの位置が異なることが知られている。アクセントの位置の違いは、踊り方の違いの表れである。3拍子の2拍目にアクセントがある曲では、1拍目で下りて2拍目で上がる運動が想定される。3拍目にアクセントのある曲では、3拍目で上がることになる。これらは音楽において、拍感の違いとして表現される。作品50では、それぞれの踊りの性格は保たれているものの、名作の誉れの高い第3曲では複数の踊りが交代し、アクセントの位置の違う旋律が同時に奏でられることもある。

拍の感覚は小節内の拍子に留まらず、例えば4小節の楽節は各小節を1拍と捉えた4拍子の動きを持ち、3つの連なった楽節は3拍子の1つの小節のように機能する。偉大な作曲家たちは、和声の緊張感を、この拍の感覚に常に一致するように作曲した。拍は音楽の最も重要な要素であると言っても過言ではない。音を出さない指揮者という存在の演奏上の意味は、拍を操ることが演奏の根幹であることに基づいている。例えばバラード第1番の第8小節からの箇所では、拍感が逆に感じられるような演奏を耳にすることがまある。過去の偉大なピアニストの演奏にはあり得なかった過ちである。8分の4拍子の後半、裏拍にあたる3つの4分音符にはしばしば属和音が位置しており、そこでは上に上がつったり持ち上げたりする感覚が期待されている。時間的に引き延ばされるのは常に裏拍である。

バラード第1番ト短調の同主調、ト長調のマズルカ作品

50-1の後半では、同主調のVIの和音(変ハ長調の主和音の転回形、即ち属調二長調のナボリのVI度)が繰り返されるが、この和音は次の変イ長調のマズルカの幕を開ける属和音を予告している(譜例E)。マズルカ作品50-3の最後の音、嬰ハ短調の主音は「ノクターン作品48-2」の開始音、嬰ハ短調の属音となる。こうして私はハ短調から嬰ハ短調へと辿り着いた。このノクターンは典型的なノクターンのスタイルに始まるが、「A+A+B+B+C」という不均衡な構成を持つ。荘厳な中間部が瓦解するように終わり、開始部のテンポに戻っても、主旋律が再現されることはなく、絶望の後に訪れる希望を仄めかすかのように、ビカルディの三度(同主調の長調の主和音)に終わる。

このアルバムでは、1836年、1841年と1846年の作品を取り上げた。1810年に生まれ39歳で没したポーランドの作曲家は、26歳ですでに独自の作風を確立しており、31歳では円熟の極みにあり、36歳にして晩年の境地に達した。

ノクターンに始まりノクターンに終わるこのアルバムの収録には、2015年から2021年まで、6年の歳月を費やした。ショパンの初期から晩年にかけての作風を網羅しているとともに、私のピアニストとして、芸術家として、そして少し大袈裟ではあるが一人の人間としての6年間の変遷を記しているとも言える。

楽譜の問題について

現代イタリアを代表する作曲家のひとり、カルロ・ポッカドーロの作品をレコーディングした際、収録に立ち会って

た作曲家に譜面のいくつかの疑問を問うたところ「原典版を出版しないといけない」と冗談交じりに話していたが、直接尋ねることのできない過去の作曲家の楽譜には、常に解釈が求められる。ショパンにおいては、自筆譜、友人ユリアン・フォンタナによる写譜、作曲家自身が出版時に訂正の指示をした可能性のある複数の初版に加えて、ショパンの書き込みのある弟子の楽譜もあり、煩雑を極めていた。

フォンタナは、出版社に楽譜を送る際に清書をする写譜の仕事をし、ショパンには大きな助けになったであろうと思われるが、彼はその際に書き間違いの訂正のみならず、多くの変更も行った。それが後世に大きな問題を残したのも事実である。偉大な作曲家の独創性が、同時代の理解者に汲み取れないことは往々にしてある。のちにフォンタナの修正は、当時の慣習への迎合や凡庸な聴衆への擦り寄りとして批判された。

ショパンの弟子カール・ミクリの校訂した、いわゆる「ミクリ版」は、かつて権威ある楽譜とされ、コレクター版も多くをミクリ版に拠っているが、そこにはまだフォンタナの影響も見られる。アルフレッド・コルトーは、ショパンの直接の弟子とも接点のあった時代を生き、多くの貴重な証言を「練習版」と名付けられた楽譜の脚注に書き残した。

1950年から60年代にかけて出版されたパデルフスキ版は、80年代までは決定的な楽譜として尊重された。それまでに出版されていた楽譜のミスプリントが訂正されるとともに、辻褄の合わない和声やアーティキュレーションの修正もなされ、また初めて出典を記載した詳細な注釈が付された。その後、ヘンレの原典版やウィーン原典版により、パデルフスキ版で変更されていた和声やアーティキュレーションの中には、ショパンの意図したものもあったことが示され

た。その多くはパデレフスキ版の注釈に既にかかれていたことであったが、譜面として提示されることで説得力を持ち、多くのピアニストが原典版を用いるようになった。パデレフスキ版と同じポーランド音楽出版社から出版されたエキエル版は原典版と銘打たれ、この楽譜にはショパンの弟子の楽譜に見られるショパンによる書き込みも数多く取り入れられた。

これらの経緯は、より信頼のおける楽譜への一直線の進展とは言い難く、パデレフスキ版では否定されたコルト一版の記譜が最新の原典版に再び見出されることも稀ではないことから、最新の原典版を選択すればよい、という単純な問題ではないのは明らかである。原典版という考え方は今では完全に消化され、当たり前のものとなっているが、作曲家の意図に忠実な唯一の楽譜という理想は、20世紀前半に行き渡った即物的で機能主義的な考え方に基づいており、19世紀の音楽家の作品を扱う上で適したものであるかは疑問でもある。ショパンがバッハやモーツァルトを弾いた時には原典版などなく、自筆譜や初版を参照したとも考えられない。当時は演奏家と作曲家は明確に分かれておらず、ショパンが他の作曲家の作品を演奏する際にも、解釈し再現する演奏家としてではなく、作曲家として能動的に楽譜に対峙したであろうことは想像に難くない。

原典版やクリティカル・エディションの提示する細かな相違は、些細なことに過ぎないかもしれない。曲そのものをどのように解釈するか、楽譜には書かれない微妙なテンポの動きや各音のバランス、フレージングの問題、さらには作曲された時代の慣習などの方が、細かな誤植などよりも根本的なことは言うまでもない。しかし、もしショパンが現代のピアニストだったとしたら、自意識が高く、自己批判の強

い彼であれば、やはり文献に目を通し、新しい研究にも興味を持たざるを得なかったのではないだろうか。

すでに持っているショパンのイメージに照らし合わせて安易に取捨選択するのではなく、先入観を捨てて、できるだけ多くの楽譜に目を通し、見慣れた楽譜にはない記号を見出すと、私の中のショパン像は少しずつ修正されていく。親しんだ曲の音そのものやアーティキュレーション、フレージングなどを変えるのは容易なことではなく、演奏に取り入れることができるまで、長い年月を要することもある。当アルバムでも多くの箇所であえて自筆譜や原典版に従わなかった。

吉川隆弘

Recording dates

30/03/2015 T.3 Op.49

03/11/2015 T.2 Op.47

04/06/2019 T.4 Op.61, T.07 Op.64-3

03/03/2021 T.1&12 Op.48-1&2, T.5&6

Op.64-1&2, T.9,10&11 Op.50-1,2&3

04/03/2021 T.8 Op.23

Recording studio

Studio Pianoforte, Tokyo, Japan

Piano

Steinway&sons C-227 n. 584042

Sound engineer and mastering:

Naruto Imaizumi, Nippon Acoustic Records Inc.

Piano technician

Takashi Iwasaki, Yamaishiya Yokin Kobo, Inc.

© and ©2021 Ypsilon International Limited

www.ypsilon-i.com

Photos

©Tetsuo Sakou

Translation

Darrell Kirkman

Graphic design

Giuseppe Basile, Luca Ladiana

〔取り扱い上のご注意〕

•ディスクは両面共、指紋、汚れ、キズ等を付けないように取り扱って下さい。•ディスクが汚れたときは、メガネふきのような柔らかい布で内周から外周に向かって放射状に軽く拭き取って下さい。レコード用クリーナーや溶剤は使用しないで下さい。•ディスクは両面共、鉛筆、ボールペン、油性ペン等で文字や絵を書いたり、シール等を貼付しないで下さい。•ひび割れや変形、又は接着剤等で補修したディスクは、危険ですから絶対に使用しないで下さい。

〔保管上のご注意〕

•直射日光の当たる場所や、高温・多湿の場所には保管しないで下さい。•ディスクは使用后、元のケースに入れて保管して下さい。•プラスチックケースの上に重いものを置いたり、落としたりすると、ケースが破損し、ケガをすることがあります。







YIL 006 ①&② 2021 Ypsilon International Limited / 2112.03 ③ 2212.07 まで
 MANUFACTURED BY NIPPON ACOUSTIC RECORDS INC., JAPAN, STEREO
 このCDは一定期間貸与・非貸与商品ですが、この期間経過後も権利者の許諾なく複製・使用すること
 個人の私的範囲を超えて使用目的で複製すること、また、ネットワーを介してこのCDに収録された音を流すこ
 できる状態にすることは、著作権法で禁じられています。

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN

フレデリック・フランソワ・ショパン

1 NOCTURNE No. 13 IN C MINOR

Op. 48-1

ノクターン第13番 短調 作品48-1 5'47"

2 BALLADE No. 3 IN A FLAT MAJOR

Op. 47

バラード第3番 変イ長調 作品47 7'58"

3 FANTASIE IN F MINOR Op. 49

幻想曲へ短調 作品49 13'32"

4 POLONAISE-FANTASIE IN A FLAT MAJOR Op. 61

幻想ポロネーズ 変イ長調 作品61 13'18"

5 WALTZ No. 6 IN D FLAT MAJOR

Op. 64-1 "MINUTE WALTZ"

ワルツ第6番 変ニ長調 作品64-1

「子犬のワルツ」01'49"

6 WALTZ No. 7 IN C SHARP MINOR

Op. 64-2

ワルツ第7番 嬰ハ短調 作品64-2 03'32"

7 WALTZ No. 8 IN A FLAT MAJOR

Op. 64-3

ワルツ第8番 変イ長調 作品64-3 03'17"

8 BALLADE No. 1 IN G MINOR Op. 23

バラード第1番 短調 作品23 09'22"

9 MAZURKA No. 30 IN G MAJOR

Op. 50-1

マズルカ第30番 長調 作品50-1 02'31"

10 MAZURKA No. 31 IN A FLAT MAJOR

Op. 50-2

マズルカ第31番 変イ長調 作品50-2 03'14"

11 MAZURKA No. 32 IN C SHARP

MINOR Op. 50-3

マズルカ第32番 嬰ハ短調 作品50-3 04'54"

12 NOCTURNE No. 14 IN F SHARP

MINOR Op. 48-2

ノクターン第14番 嬰ヘ短調 作品48-2 07'11"

TAKAHIRO YOSHIKAWA - PIANO

吉川隆弘 - ピアノ


 YPSILON
 INTERNATIONAL LTD


 COMPACT
 DISC
 DIGITAL AUDIO
