

ショパンのピアノイズム

Chopin's Pianism

上田 智美 *Satomi Ueda*

(音楽学部)

ショパンはリアリストである。鍵盤上の10本の指が音をまさぐりあてていく道程が、彼にとっての演奏であり作曲である。自分の指がつかんだ音のみで構築された透徹したりアリズムの音楽である。そのもっとも実践的な試みが、1829年から約七年間にわたって継続的に仕上げられた24曲の《練習曲》Op. 10 & Op. 25だ。もともと単なる指の訓練にすぎなかった曲種を、ショパンは自分の“音”で思想 *idée* を具現する方法を見出すための実験—エグゼルシス *exercice*—の場に変容させた。

ショパンが独自のピアノイズムを確立した《練習曲》は、また近代ピアノ奏法の聖なる指導書でもある。これを最初に試みた時、親友ティトゥス宛の手紙に「僕なりの方法で、大きな *en forme* (形式の)《エグゼルシス *Exercice*》を作った。今度会ったら見せよう」(ワルシャワ：1829年10月20日¹⁾)「*exercissy* [練習曲。複数形、原文ママ]をいくつか書いた—君がいれば僕もうまく弾けるのに。」(ワルシャワ：1829年11月14日²⁾)と記したが[筆者註：これら2通の手紙で示されている《練習曲》は、Op. 10-1, 2, 8, 10, 11であったと考えられる³⁾]、なぜエチュードではなくエグゼルシスという言葉を選んだのか。

フランス人の父親がワルシャワの貴族子弟が通うローマ・カトリック系寄宿学校のフランス語教師であり、さらに当時のヨーロッパ上流社会の人間がフランス語を日常的に用いていたことから、ショパンがエチュードとエグゼルシスを使い分ける語学能力を身につけていたことは想像に難くない。日本語ではエチュードもエグゼルシスもひとつからげに「練習」と訳するのが常であり、エクササイズという英語が同じ語源だと気づくことはできてもエチュードとの違いは何かと問われて正しく答えられる人はほとんどいない。そこで、次のアランの定義は参考になる。

練習 EXERCICE：何か本当の行動に向かって自分を準備することを目的とする行動。私はソナタを弾くことができるように音階を練習する。私は戦うことができるように剣術を学ぶ。私は英語の先生以外の人とも話せるように英語を学ぶ。練習においては、人は困難な点を分割し、一つの運動を他の凡ての運動から引き離すということが含意されている。人は自分が欲することを行うためにしか練習しない。腕を伸ばすとか、拳を突き出すとか、走るとかなどである。経験の示すところによると、人は一遍でやろうと思うことができるようになるものではない。デッサンはその驚くべき一例である。何とな

れば、デッサンをまずくやっている間、人は自分の欲することをしていないと判断せざるをえないからである。一個の円を現実を描くためには、それを描こうと欲することでは足りない。練習は、それ故、欲する術の大部分である。練習に対立するものは想像上の実行であって、世の中でもっとも滑稽なものである。私は自分が走ったり、賞を得たり、敵を打ち倒したり、その他のことを想像する。それらは実行することだけが難しいのである⁴⁾。

エグゼルスとは、欲することを実現するための行動以外のなにものでもない。しかも、単に行動するだけではだめで、それが完璧に実践することができてはじめて意味が完結する。「ショパンは自分と同じものしか理解しようとしなかった」というジョルジュ・サンドの弁は音楽家の気まぐれを語るといよりもむしろ、自分自身の眼で確かめ実践できたものしか信じなかったリアリストの性向を明らかにする。その資質は観察と記憶の早熟さにも現れているが、一例として14歳の時に両親宛に書いた『シャファルニャ通信』と題した新聞形式の手紙の一部を次にあげておく。

「ビャウコーヴォ村において、路上に置かれた一切れの肉をめぐって、雄犬と雄猫との戦闘が発生。双方の丈夫ともますらおに不退転の精神をもって闘う。肉の臭いは士気を高め、食欲は互いの嫉妬心を煽った。つばぜり合いは長時間に及び、いっこうに決着しない形勢に見物人は恐怖をいだく。やがてついに雄猫は、闘いに疲労困ぱいし、おびたらしい手傷に弱るスピッツの両眼を、鋭い爪で掻きむしり、二度ほど抵抗され、振り払われながらも、絞め殺す結果に……そして驚く見物人誰もが哀れな犬の運命を悼むなか、勝利者は誇らしげに肉を拾い上げた。しかし、体中に深手を負った猫もまた、ほどなくして気を失い、倒れ……ひっくりかえり……そして……息絶えた。」(シャファルニャ：1824年9月3日⁵⁾)

ここには事実が淡々と描かれるのみ。文字を音符に置き換えれば、そのままショパンの響きがきこえてくるようである。6歳から39歳で逝く直前まで連綿と綴られた書簡は、自分の生涯すべてを人生＝音楽の認識の実験—エグゼルス—に捧げた観察記録でもある。

1825年シャファルニャにて「僕は元気で、丸薬も飲んでいますが、もう残りわずかです。家のことを思うと、自分に一番近い人たちの顔が見られぬまま、夏休みを過ごさなければならぬのが残念な気もすると同時に、いずれ一ヶ月どころか、もっと長期に家を離れることになるのだなと考え込んでしまうこともしばしばです。今のこの時間は将来の時間の前奏曲だと思います。それは精神的な前奏曲です。なぜかという、音楽の前奏曲はいよいよ旅立ちというときに歌わなければならないからです⁶⁾」。

1831年7月革命直後のパリにて「最大の華麗、最大の卑猥、最大の徳、最大の悪徳。

一步ごとに性病の葉の看板にぶつかる。喧噪、雑音、騒音、そして泥濘、君の想像を絶するばかりだ。この群集の混乱のなかに人は没してしまい、またそのことがたいへん好都合のようにも考えている⁷⁾」。

1838年マジョルカ島ヴァルデモーザにて「断崖と海にはさまれた巨大な荒廃した僧院のなかの独居室は、背の高い棺桶のようで、塵にまみれた丸天井、小さな窓。窓の外にオレンジの樹、椰子、ヒマラヤ杉。(中略) バッハ、書き散らし、そのほか古い書きもの……静寂……叫ぶ……だが静寂。変なところから僕は手紙を書いているのです⁸⁾」。

1848年スコットランドにて「僕が今いる家は数百年を経た樹木とすばらしい大庭園に囲まれています。(中略) 壁の厚さが18フィートもある、どこにまでも続く回廊があり、ずらりと先祖代々の肖像画がかかっており、古いものほど黒ずんでいてスコットランド人らしい風貌を備えています。道具立てには欠けるところはなく、『赤頭巾』の幽霊まで出ます⁹⁾」。

鋭く光った写実眼の刃で、幽霊のうごめく暗い冥界まで突き通したショパンは、やはり生来のリアリストである。

*

ポーランドは18世紀末までに三度の領土分割によって完全に地図上から消滅していたものの、ショパンが生まれた1810年から亡命する1830年までの20年間は、ナポレオンが建国したワルシャワ公国およびウィーン会議によってロシア領とされたポーランド王国の首都ワルシャワが政治的にも文化的にも発展した安定期にあった。恩師ユゼフ・アントニ・フランチェシェク・エルスネル(1769-1854)が創設した中央音楽学校の第一期生として恵まれた青春時代を送っていたショパンには、当時の神童の常だった一年の大半を演奏旅行に費やす道への選択肢は万が一にもありえず、それこそが彼の音楽の最大の幸運の一つであった。この古き良き時代を謳歌する静謐なる古都で、和声学や対位法やイタリア・オペラに夢中になっていた若き音楽家の眼と耳をあらたに開かせたのは、身近で次々と登場してきた新しい鍵盤楽器と製作者達である。

バブルにわいた19世紀初頭ワルシャワにはドイツから移住する者も多く、楽器製作者も例外ではなかった。1815年ワルシャワに工房を開いたプロイセン生まれのフリデリク・ブフホルツ(1792-1837)は、1818年にドイツから移住してきたアウグスト・フィデリス・ブルンネル(1787-1832頃)とアップライト・ピアノ型のメロディコルディオ merodicordion を共同製作する。またブルンネルはスクエア・ピアノ型のエオリメロディコン eolimelodicon を1818年までに完成させ、他にもトリトニオン toritonion、シンフォニオン symfonion、オルケストリオン orchestrion などの新種の鍵盤楽器を次々と考案している。

さらにポーランド人ピアノ製作者ユゼフ・ドゥウゴシュ (1778-1853) がエオリメロディコンとピアノフォルテを合体させたスクエア型およびグランド型ピアノのエオリパンタリオン eolipantalion は、早々に消えていく新種のなかでもっとも長生きして1880年代まで使用された¹⁰⁾。これら風変わりなギリシャ風の名を持つ鍵盤楽器群はいずれもハルモニウム的一种であるが、どんな響きを奏でたかは次のエピソードから想像できよう。

ショパンの両親は決してこうした場 [筆者註：上級社会のサロン] に顔を出すことを許していなかったのですが、(中略) 特別な許しがおりましたのです。1827年か26年だったか、もうはっきりと覚えていませんが、ショパンはまだ学生服に身を包んでいて、まるであどけない少女のようでした。そのときサロンにはピアノではなくエオリメロディコンだけが置かれていて、(中略) 他の人の作品を二曲か三曲弾いたあと、最後にショパンは、演奏した作品の主題に基づいて即興演奏を始めました。情感あふれる荘厳なオルガンもどきの楽器の響きに、彼自身が夢中になっていることがはっきりと見てとれました。誰もが魅了され、言葉もなくひたすら彼の演奏に聴き入っていました。彼が弾き進むにつれて、その演奏はますます表情豊かで情感たっぷりのものになっていきました。もしユリアン・ウルスイン先生が、彼の顔のただならぬ変化と青白さに気づいて憐れと思わなかったら、あとどれだけ弾き続けたかわからなかったでしょう。(中略) 誰一人として言葉で彼を褒めることができず、ただ彼の手を握りながら口々に礼を言いました。その後に得たどんな名誉も、あのときのものほど自分を慰め励ましてくれたものはありません。ショパンは私に語ったのです¹¹⁾。

上記で注目するのは、即興演奏に熱中するあまりに失神寸前の忘我状態におちいったという点である。これは“ラプトゥス raptus (自我喪失の境地)”という天才特有の常軌を逸した創造的狂気ともいうもので、バッハやモーツァルトやベートーヴェンも皆ショパンも含めて即興を始めると誰かが止めないかぎり数時間は弾き続けたというから、神業ともいえる凄まじい集中力である。

人間の手には創造的叡智を誘引する何かが潜んでいるのだろうか。カントは手を「外部の脳」と呼んだが、高村光太郎は「手には何か未知の性質が^{かく}匿されている」とおのれの手に問いかけ「触覚は触覚それ自身の自律性をもっているかに見え、頭脳^{かく}の働いている瞬間よりも更にいっそう微妙に迅速にそれ自身の働きを了する。思念の及ばないもの、判断の埒外にあるもの、それらはすべて触覚自身の中で生起し追及せられ完了せしめられ、指頭の触覚は文化を無限に洗練する¹²⁾」と喝破した。

鍵盤を鳴らして音を奏でるといふ指頭のきわめて洗練された生動は、まさしく原始的で玄妙な触覚の芸術である。頭で考える知的理解よりも、はるかに手=指でまさぐる感触のほうが人間を恍惚にいざなう。ショパンの即興演奏に接してドラクローは「完成された作

品よりも大胆」とし、ハイネは「たとえようもない歓喜の情に包まれる」と讃嘆したが、ショパンは手=指でじかに音に触れることによって常にすべての響きを掌中にしていた。彼を頂点にピアノ即興演奏の流れはヨーロッパ芸術音楽—クラシック—の主流から外れていくが、再びアメリカ芸術音楽—ジャズ—という新しい潮流において息を吹き返す。

ショパンが「ひどい演奏に我慢がなくなると、一人鍵盤に向かって即興演奏を始め、そうなるともはやミサを執り行っている神父すら眼中に入らなかったほど¹³⁾」のオルガンの名手であったことは知っておいてもよくて、実際に1825年から1826年の一年間は学生の身分ながらワルシャワのヴィズイトキ（ローマ・カトリック）教会のオルガン奏者に就任していた。バッハに300キロの行程を歩かせたりモーツァルトにおける「楽器の王」だったパイプオルガンという楽器は、ショパンにとっても情熱的であったからピアノ奏法にも大きな影響を及ぼしたことは明らかで、神々しい余韻を残す響きが後にペダルという“ピアノの魂”への道先案内人の役目を果たしたのは言うまでもない。

*

18世紀から19世紀にかけてヨーロッパ中に楽器テクノロジーの嵐が吹き荒れたが、この疾風怒濤のなかでショパンが自由にエグゼルシスを試みる豊かな時間と安寧な空間がワルシャワにはたつぷりとあった。“名士”ショパンは招かれて数々の工房に入出入りしては試し弾きしたり製作者達から意見を求められることも多かったようで、15歳の時にワルシャワの聖三位一体（ルター派プロテスタント）教会でエオリメロディコンをロシア皇帝アレクサンドル一世の御前で、また同年エオリパンタリオンを中央音楽学校ホールでお披露目の演奏者に選ばれている。後者の楽器は二作品を作曲するほど気に入ったようだが、この二曲がどうなったかは不明で19世紀のうちに失われたとされる¹⁴⁾。

特にブフホルツと懇意にしていたショパンは彼のサロンや工房の常連で、ショパン家の居間にはブフホルツが製作したイギリス式グランド・ピアノ（1863年ワルシャワ掠奪の際に暴徒に燃やされてしまった¹⁵⁾）が置いてあったが、お気に入りには自分の屋根裏部屋にあったブフホルツ製のジラフ型ピアノのほうだった。この楽器をショパンは手紙のなかで「パンタレオン」と記しているが¹⁶⁾、そうなるピアノとは全く異なる鍵盤楽器と考えたほうがよいので、もう少し説明が必要となってくる。

ひとくちに鍵盤楽器と言っても、鍵盤という機能が付いていることのみが共通で、それがどういう仕組みでコントロールされて音が鳴るのかという構造から区別すると、次の四種に分類できる。①オルガン属（パイプの中の空気の振動で音が生じる）、②クラヴィコード属（タンジェントと呼ばれるT字型の小さな真鍮片が弦にふれて音が生じる）、③チェンバロ属（プレクトラムと呼ばれる爪が弦をはじいて音が生じる）、④ピアノ属（フェルトのハンマーが弦を打つことで音が生じる）。これらを音をコントロールするもので区

分するとパイプと弦の二種に分類でき、弦のほうをまとめて弦鳴楽器と称して、さらに撥弦楽器と打弦楽器に分けることができる。前者はチェンバロ、後者はクラヴィコードやピアノフォルテやピアノが含まれる。

1698年にフィレンツェのメディチ家お抱えの楽器製作者バルトロメオ・クリストーフォリ (1655-1731) が、クラヴィコードとチェンバロの各構造を組み合わせせて“強弱を弾き分けることが可能なチェンバロ *arpicembalo che fa il piano e il forte*”というピアノ独特のハンマー・アクション (弦を打つハンマーによって音が鳴る装置) を持つ楽器を考案した。ピアノフォルテの名前はこれに由来するが、改良されるにしたがって19世紀半ば頃にはピアノという名称に短縮される。ちなみにクリストーフォリが生前に製作した計20台のピアノフォルテのうち現存する三台を各々ローマとライプツィヒとニューヨークで見たことがあるが、この高古な形状と音色が生新たなピアノのそれへと変容するにはまだ一世紀半もの歳月が必要だった。

その過渡期に現れたのが鍵盤楽器製作者ゴットフリート・ジルバーマン (1683-1753) と J. S. バッハ (1685-1750) で、1747年ベルリン訪問の際にジルバーマン製作のピアノフォルテに大満足したバッハがフリードリヒ大王の作曲した主題を基に即興演奏して献呈した作品が《三声のリチェルカーレ (音楽の捧げ物)》であって、もうこれはすでに今日のピアノの響きを予兆した音楽である。このジルバーマンの弟子がウィーン式アクション (跳ね上げ式打弦機構) を完成したピアノ製作者ヨハン・アンドレアス・シュタイン (1728-1792) で、わざわざウィーンからアウクスブルクの工房を訪ねたモーツァルトは「シュタインの楽器が特に他のと変わっているのは、エスケープメント [筆者註：逃し止め] がつけられていることです。それについて気を使っているのは、百のメーカーにひとつもありません。しかし、エスケープメントがなければ、ピアノフォルテがカタカタ音をたてたり、残響がのこったりしないようにすることはまったく不可能です¹⁷⁾。」と父親へ報告している。

ワルシャワと同じく1820年代ウィーンも新種の鍵盤楽器製作と改良の最盛期で、シュタインの息子マテウス・アンドレアス・シュタイン (1776-1842)、シュタインの娘ナネット (1769-1833) & ヨハン・アンドレアス・シュトライヒャー (1761-1833) 夫妻と息子ヨハン・バプティスト・シュトライヒャー (1796-1871)、そして宮廷楽器製作者コンラート・グラーフ (1782-1851) の三者がウィーンを代表する鍵盤楽器製作者として当時の最高品質を誇る楽器を製造していた。ショパンが1829年ウィーンで“世界デビュー”を行う際はこぞって三者から楽器提供を申し込まれ、それぞれ試して「彼 (シュタイン) よりも腕のいい製作者であるグラーフ¹⁸⁾」のものを選んでる。この時の滞在期間は二週間足らずにもかかわらず卓越した製作者たちを囚^{とりこ}にして知己とした、19歳のショパンの魅力は、音楽のみならず人間性にもあったにちがいない。翌年のウィーン滞時も「一番気分がいいのは、グラーフの素晴らしいピアノを思う存分弾いた後、皆からもらった手紙を

手に寢床に入る時¹⁹⁾」と綴っているように、排他的なウィーンの人々は虫が好かなかったが、軽やかな触鍵と典雅な音色を奏でるウィーン式ピアノとは肌が合った。

パリへ亡命後は二度とウィーンを訪れる機会はなく、数少ない高弟の一人で師から《演奏会用アレグロ》Op. 46を献呈されたフリーデリケ・ミュラー（1816-95）とJ. B. シュトライヒャーの結婚がウィーンとの縁を彷彿させるくらいである。この愛弟子がパリを離れる時に、ショパンは次のような教訓を与えた。

最後の事柄は単純さである。あらゆる困難をきわめた後で、莫大な量の音を演奏した後で、芸術の最後の烙印として、あらゆる魅力をもって現れるのは単純さである。すぐにそこに到達したいと思う人は決してそこに達しないであろう、人は終わりからはじめることはできない。この目的を達成するためには、たくさん練習しなければならない。それは容易なことではない²⁰⁾。

ここにショパンのストイックなまでに厳格なるリアリストとしての本性が、浮き彫りにされる。と同時に「すべて偉大なものは単純である」という古今東西よく知られている箴言に還ってくるわけで、「人間の運命とは人間の絶えざる完成ということの中にある、という確信²¹⁾」を持つ者のみが目的を達成できることをショパンはよくこころえていた。人間の絶えざる完成を実現させる強靱な力は日々鍛え育まれたエグゼルシスの賜物として、ショパンをショパンならしめる個性に深化し、独創的な仕事を成し遂げる一個の偉大な人格一人間としての完成品一をかたちづくる。そこには感傷に溺れる脆弱で陰鬱な男の姿はみじんもない。

病的 morbid という性質は、過度の精神集中と精神崩壊との紙一重のところに生きている人間の身心の異常性を指すのであって、およそ天才の創造的叡智とはそうしたものであるからして、かれらのラプトゥスの昇華としての芸術作品はすべて病的な風合いをおびている。ショパンの音楽が病的と称されるのは、その比類のない天稟の資質—極度に繊細な感受性と人間技を超えた集中力—が正常人には不健全にしかみえないからであって、逆からみればショパンは天才として健全すぎたゆえに何かはけ口が必要で、彼自身もそれをよく知っていて音楽に集中することで狂人にならずにすんだ。

ショパンが生涯に幾度か通過する精神の危機を凌いだ最初の傑作が《前奏曲》Op. 28 (1836~1839) であり、さらに内的緊張と外的葛藤を克服して韻外の極致に達した最高度の完成品が《ポロネーズ・ファンタジー》Op. 61 (1845~1846) である。リストが後者を「病的だ」と評したのは、その音楽を理解できなかったのではなく、人智を超えた天才の異常な力—創造的叡智—に畏怖の念をおぼえたためである。現に、リストの能才 Talent は終生ショパンの天才 Genie を羨み憧れつづけた。

*

ピアノの遠い先祖は紀元前六世紀にピュタゴラスが音律を発見した際に用いた一弦のモノコルドだが、近い先祖は14世紀頃に中近東からヨーロッパに移入された撥弦楽器プサルテリウム（指や爪で弦をはじく）と打弦楽器ダルシマー（二本のばちで弦をたたく）で、いずれも鍵盤は付いておらず響板に弦を張っただけのものである。前者はヨーロッパではキリスト教徒に「神の舌」と崇められて今や天使の楽器としてファン・エイク兄弟やメムリンク等フランドル絵画に面影を残すのみだが、アラブやトルコではカーヌーンという楽器として現役である。後者はダルシマーの別称であるポーランドのツインバーウイ cymbały およびハンガリーやロマ（ジプシー）のツインパロン、さらに中国の楊琴^{やんちん}から形状や音色を想像しやすい。

このダルシマー演奏で名高い音楽家が J. S. バッハやヘンデルと同年代に活躍したライプツィヒ出身のパンタレオン・ヘーベンシュトライト Pantaleon Hebenstreit (1669-1750) で、鍵盤とハンマー・アクション付き全長三メートルの巨大ダルシマー「パンタレオン pantaleon」を考案して、ヨーロッパ中を演奏してまわって一世風靡した。ポーランドでは1830年頃まで垂直の響板にハンマー・アクションを持つジラフ型ピアノも「パンタレオン」と呼ばれたことから²²⁾、ショパンが青少年期に愛用した「パンタレオン」の響きはピアノよりもダルシマーに近いものだったと予想できる。

ここで「パンタレオン」について長々と述べたのは、ショパン自身が指とハンマーが直結する一体感を非常に重視していることと、指の動きにハンマーの動き（アクション）に濃やかに反応するシングル・エスケープメント構造のプレイエル製ピアノを好んでいたことに結びつくからである。19世紀初めにワルシャワで雨後の筍のように出現した新種楽器の音の渦が猛烈な勢いでショパンを取り巻いていただけでなく、古来からの鍵盤楽器も彼の耳と指を刺激してやまなかつたろうから、それらの膨大な音素材のなかから自分の“音”に突き当たるためには努めて独創的な方法を編み出す必要があった。

ショパンがいかなる理由で数多な鍵盤楽器のなかから新参のピアノを選んだのかという問いに明快に答えてくれる文献はなかなか少なく推論の域に留まらざるをえないが、彼が自分の“音”に突き当たるためには、まず指という鋭敏なメスでそれまで耳にした音に附着している余分な贅肉を削ぎとる実験—エグゼルス—から試みなければならなかった。そして誰も突きとめたことのない“音”を探究する旅の供として、ピアノは最強の同志となったのである。

ピアノフォルテとピアノの違いが何かという問いに答えるのもまた厄介だが、それよりもショパンが弾いていたピアノと私どもの弾いているピアノの違いを説明するほうが早い。現在のグランド型ピアノは、扇状の交叉弦方式による倍音が生まれやすい豊かな音色を響かせ、鋳物（金属）フレームによって楽器の強化を図り、ソステヌート・ペダルを付

け足したが、これらの仕組みは1850年ドイツのブラインシュヴァイクからニューヨークへ移住したスタインウェイ一族によって完成された。

ショパンがパリ時代に愛用していたピアノは、フランスのエラール社製とプレイエル社製のものである。前者の創立者兼製作者セバステイアン・エラール（1752-1831）は急速な同音反復が可能なダブル・エスケープメントという近代ピアノ・アクション構造を1821年に考案かつ改良し、さらに音律を均一化した平均律を用いたピアノを1840年代に普及させていたから、ショパンの弾いていたエラール製は今日のピアノの響きにかなり近いものと考えられる。

一方ショパンが自宅に持っていたお気に入りのプレイエル社（1807設立）製グランド型ピアノは1839年に製造されたものであり、1850年末までプレイエル社はダブル・エスケープメント構造を使用していないので、公開演奏会等でもシングル・エスケープメント構造のピアノを好んで弾いていたということになる。しかもショパンは創業者イグナツの息子である製作者カミーユ・プレイエル（1788-1855）とは父親ほど年齢差があったにもかかわらず意気投合し、二人で贅沢三昧ロンドンおしのび旅行を企てたほどの“悪友”づきあいだったから、理想の“音”づくりの主導権を握っていたのはショパンのほうだったかもしれない。ここではエスケープメント構造が何かを説明するよりも、次のショパン自身のコメントを読んだほうがわかりやすい。

私の体が言うことを聞かず、指も固くて動きが鈍く思うように鍵盤の上で動かず、鍵やハンマーの動きを操るほどの力がないときは、エラールのピアノを選びます。音の響きが良くて、透明感がありますからね。でも気力が湧いてきて、いくら指を動かしても疲れないうし、苛立つこともないようなら、プレイエルのほうが私の想念や感情をしんみり伝えられるし、個人的なものが直接的に表現できます。指がハンマーに直結していて、ハンマーは私が表現したいと思っている感覚や、出したい効果を正確に表現してくれるような気がするのです²³⁾。

ダブル・エスケープメント構造を使用している今日の高性能ピアノは、ブリリアンスの高い音色と鮮明な響きが奏者にも聴衆にも耳になじみやすく好まれる。かたや「指がハンマーに直結」するシングル・エスケープメント構造のデリケートな触鍵と音色は音響的にも商業的にも現代社会に適さないので耳にする機会は皆無に近いどころか、プレイエル社では2013年からピアノ生産も中止してしまった。が、何もプレイエル製シングル・エスケープメント構造のピアノでなければ、ショパンの音楽の真価が発揮されないというわけではない。ピアノは楽器という道具もしくは機械であって、しょせん音楽表現の手段でしかない。肝要なのは、まずピアノという馬から振り落とされないよう手綱をしっかり握って操作しながら、ショパンといっしょに乗馬—演奏—を楽しんでみることである。彼の音

楽は、あくまでも今現在において、きかねばならない。

音楽作品を理解するためのいちばんの近道は、実際に楽器を奏でてみることである。ショパンの音楽を文章にするという困難な作業に臨めるのは、私自身が彼の音楽を自分の指で鳴らすことができるからである。鍵盤上を指でまさぐっているとショパンの指と同調する感覚におそわれて、彼が頭ではなく指で音楽というものを生み出していたことが体感できる。ショパンの音楽が観念や抽象の産物ではなくリアリズムのそれであったことは、彼が著したピアノ奏法に関する草稿を読めば一目瞭然だ。ピアノフォルテの出現から近代ピアノが登場する1850年代半ばまでの約150年間には、新種楽器と同じくらいの様々なピアノ奏法が開発され多くの教則本が出版されていたから、ショパンが独自のピアノリズムについて音符だけでなく文字にまとめようと企てたとしてもおかしくない。

この草稿はショパンがパリ亡命後つれづれなるままに綴ったピアノ奏法に関する未完成のノートで、死後に行方知れずになっていたのがコルトオの手に入り一部が公表された後、アメリカのコレクターの手に渡って現在はニューヨークのピアモント・モーガン・ライブラリーに収まっている。ライブラリーと言ってもアメリカの大富豪達が金銭に糸目をつけず蒐集したプライベート・コレクションを保管する豪華な隠れ家のようなもので、マンハッタンのマディソン街には19世紀末に建立された重厚なルネサンス風大邸宅 mansion が点在しており、モーガン邸もその一つである。

ヘンデルの《メサイヤ》やモーツァルトの《ハフナー》等の自筆譜や手紙といった豊富な音楽コレクションは愛好家や研究者の垂涎的とあって、世界各地から訪れる人も多いということを、ずいぶん後で知った。界限に住んでいた頃は、摩天楼の喧噪から逃れたい時に散歩がてら静かで瀟洒な庭園やサロンによく通ったものだが、遠い過去の記憶をつたって眼前に浮かんでくるのは、なぜかストラヴィンスキーの細密画と見まごう自筆譜に描かれた色とりどりの音符ばかりである。モーガン邸で見た手稿はフランス語でなぐり書きされた覚え書きの断片だが、ショパンのピアノ奏法に対する考え方が本人の言葉によって語られた唯一の文章として、彼のピアノリズムを理解するうえで非常に役に立つ。とりわけ次の断章には、ショパンの音楽的思考というものが端的に表されている。

音による思想 *idée* の表現。

人間の無限定の言葉、それは音である。

音によるわれわれの感情の表現。

音楽の無限な言葉。

音によって表現する芸術を言葉という。

音によってその思想 *idée* を表明する芸術。

音を操作する芸術。

音によって表明された思想 *idée*²⁴⁾。

*

チェンバロやピアノでバッハのフーガを弾いていると、右手と左手の境界意識が無くなるというか、左右の指がひとつの手のひらから生えているような錯覚におちいる。つまり両手が結びついて10本（もしくはそれ以上！）の指を持つ、一つの大きな手で弾いているような不思議な感覚におそわれるのである。それがショパンになると、さらに左右の一体感は強くなり、指の動きと音の流れが溶け合うような陶酔をおぼえる。

バッハもショパンも一度に指で音をおさえる範囲は両手で二オクターブ（16度）ほどであるから、諷刺画に描かれた六本腕のリストのように高低音域で同時にバラバラに動く腕が多々欲しいという身体感覚はまったく起こらない。むしろ、ショパンの場合は特にそうだが、弾いていると次に指が押さえない鍵盤の位置にまさしくその音がピッタリあてはまる快感のほうが常に勝るのである。こうした指の合理性にかなった本能的感覚によって、ショパンはバッハの対位法技法を指の動きに練りこませて、独自の運指法と技巧—メカニスム—をつくりだす。

「鍵盤の構成をば、かくも見事に手の構造と関係づけた天才は如何に尊敬しても足りないであろう。長い指のために宛てた高い鍵は、支点として実に見事な役割をしている。その上もっと工夫を凝らしたものがある。幾度か、ピアノ演奏について何も知らぬ人が、深く考えもせずに、真面目になって鍵盤面の平面化を提議した。これはあらゆる易しさを奪い、手の支点としての保証をなくし、そのため、シャープやフラットの記号のついたすべての音階で親指の動きをはなはだしく困難にするであろう。（それに鍵盤が平らになると、スタッカートの際に、長い指の指先をわざわざ持ち上げねばならない。）また三度や六度のレガート、一般にすべてのレガートがむずかしくなる²⁵⁾。」（ショパン）

対位法とは、語源的には Punctus contra punctum すなわち点に対する点という意味であって、ある声部の一つの点が他の声部の一つの点に対応しているのである。声部の進行は数学的法則に従い、たとえば、各声部の歌う音は全く同一であるけれども第二声部が第一声部より一小節遅れ、第三、第四の声部も各々それに倣って一小節ずつ遅れるというような方法や、また、第二声部が最初と同じ音程の旋律をその半分または二倍の速さで歌い、第三声部も同様に何か別の割合ではいるという方法があり、その他一声部がちょうど他の声部を逆に読んだのと同じように出来ていたり、各声部が対照的にすなわち一方が三度下れば他が三度上がるという風にできていたりする²⁶⁾。ヨーロッパ芸術音楽における対位法のスタイルは、時の流れとともにゆるやかに移り変わっていく。15世紀から17世紀前半まで優位を占めていた声楽的多声音楽の対位法様式は、バッハの登場によって器楽的

和声音楽のそれへと転化する。さらにショパンに至ると和声内に融解され、ピアノ音楽のための新たな対位法的様式に変容する。

バッハの四声フーガを弾いてみると、四本のばらばらに動くヨコ糸を水平方向へ両指で均等に編みこんでいく感覚と同じだということがよくわかる。このとき軸となるタテ糸が何かといえば、調性の主音つまりハ長調であればドの音を根っことして垂直方向へ上昇する音の空間的拡がり—和声—である。いいかえれば、対位法とは垂直なタテ糸の音と水平なヨコ糸の音を精妙に織りこんでいく数の遊戯と指の技巧の極致であり、バッハは響きの垂直面と水平面を完璧に調和させた最高の匠であった。直弟子にはハイドンやモーツァルトやベートーヴェン、孫弟子にはメンデルスゾーンやシューマンやショパン、さらにブラームスやストラヴィンスキーやヒンデミットが続く。ショパンは10代に師エルスネルから厳格対位法の技術を獲得して卒業時に「天才」との太鼓判を押された達人であり、バッハの48曲の《前奏曲とフーガ》を日々の糧とするほど対位法—フーガ—の技法を自分の指に深く重ねあわせる情熱は他よりも人一倍強かった。これを裏付けるショパンとの対話をドラクロワが日記に印している。

一日中、彼（ショパン）は私に音楽を語った。そしてこれが彼を元気づけた。音楽においてはなにが論理を設定するのか、という質問に対して、彼は、和声と対位法であることを私に理解させた。そしてさらに、フーガが音楽においては純粹論理のようなものなので、フーガに精通することは、音楽上のすべての理論と関係の原理を知ることである、と言った。凡俗な音楽家たちを悩ます、このようなことをすべて研究したら、どんなに幸福だろう、と私は思った。立派な学者たちが、科学において見出す喜びもこのようなものなのだろう。すなわち真の科学というものは、世人が一般に解釈しているような、芸術とは異なったある一部の知識では絶対はないのだ！ ショパンのような人に証明されて、このように考えられた科学は、芸術そのものである。（中略）芸術は天才によって必然的な道程を踏んで飾られ、より高い法則に支配された理性そのものなのである（1849年4月7日²⁷⁾。

技巧が超越していればいるほど対位法の妙は響きの内奥に沈潜するので、耳から入ってくる音をきいているだけではわかりづらいが、ショパンの場合は曲をかたちづくっている音符を指で鍵盤をなぞってみると、そのほとんどが両手を併せて一つの手のひらにした範囲のなかでおさまるようにつくられているのがわかる。ショパンの指が鍵盤をおさえる範囲は、まだピアノという楽器を知らなかったバッハの片手オクターブ（八度）内からよりいっそう拡大して最高13度まで伸長しているが、そのために当時まだ珍しいアルペジオという分散した和音を両指で鳴らす実験—エグゼルシス—をすでに19歳の時に《練習曲》Op. 10-11 変ホ長調で試みている。

さらに垂直よりも水平の音の線に注目して丁寧指でたどっていくと、ソプラノの主旋律にこだまするような鏡像旋律がどこからともなく浮き上がってきこえてくるのに気づく。この鏡像旋律は主に両手の内側すなわち親指寄りの鍵盤の音からきこえてくることが多いが、このまさに“胸にしみいる”響きはショパンならではの「影の内声」と呼ばれる重要なメロディラインであって、これらを見捨てて垂直的に音を鳴らすことばかりに気をとられて弾くと、ショパンの音楽的思考の流れが途切れてしまい、歌—カンタービレ—の息の根が止まってしまう。

この危険を防ぐために肝心なのは信頼できる楽譜を選ぶ眼力を養うことであるが、解釈のために必然的に勉強せざるをえない原典版を使うことが今や日本でも演奏家や音楽学生の常識となりつつある。校訂版については優れた音楽家達の意見を知るのには参考にはなっても、最終的に演奏の解釈というものは弾く本人自身が行うものであり、音楽をありのままに受け容れるにはかえって余分な場合もある。楽譜の信頼性の決め手となるのは、運指法（左右の各親指から小指にかけて順に1、2、3、4、5と番号付けされる指使い）が作曲家のオリジナルであるかどうかという点である。なぜならバッハと同じように指の水平（対位法）的動きに沿って作曲されているショパンの音楽を分析するうえで、運指法はきわめて有効な指南役になるからである。

*

運指法はピアノ奏法における基本中の基本ともいうべく技法であり、教本のバイブルと言われる C. P. E. バッハの『正しいクラヴィーア奏法』でも第一番目の項目にあげられていて指使いの重要性を次のように明示している。

真の運指法はこれまでのところ、広く知られないで、一種の秘伝として少数の人々のあいだにしか伝えられてこなかった。こうして、大多数の人々はどうしても、この滑りやすく、迷いやすい道を踏みはずさざるを得なかったのである。（中略）正しい指使いは演奏法全体と不可分な関係にあるので、指使いを誤ると、ありとあらゆる技量と良い趣味をもってしても償うことができないし損失をすることになる。技量はすべてこの運指法いかんにかかっている。（中略）正しい運指法なしに首尾よく上達することは不可能である。（中略）父〔筆者註：J. S. バッハ〕は音楽上の趣味の大変革が徐々に進行していた時期に生まれあわせたので、はるかに完備した運指法を自分で考えだす必要に迫られていたのであった。特に、そのほかのよい効用はさて措くとしても、主として難しい調〔上（黒）鍵の多い調のこと〕では絶対に無くてはならない親指を、いわば自然が望むままの形で用いる方法を考えださなければならなかった。こうして親指は、それまでの無為から一挙に主要な指へのしあがったのである²⁸⁾。

バッハの天才が作曲上のみならず演奏上の革新を試みたところにも醍醐味があるのはショパンも同じであって、作曲家である前に二人が演奏家であったことを如実に知らしめるものである。さらに忘れてならないことは、かれらが運指法を変革した目的であって、その最大理由は当時まだ知られていなかったレガートに弾く技術—カンタービレ奏法—を行うために最適な指の動きを探究し試みることであった。作曲上の対位法と演奏上の運指法はタマゴとニワトリの関係ではないが互いに密に連動しており、必ず指で鍵盤を鳴らして曲を完成させたショパンの創作過程において切り離せないものである。

ショパンが試みた運指法の革新とは何か。答えは言うより行うが易しで、《練習曲》Op. 10-2 イ短調の楽譜には右手主旋律のすべての16分音符上に指使い番号がくまなく記されているので、譜面上を数字どおりになぞっていくと中指と薬指と小指の三本の指に動きが集中しているのがよくわかる。ショパン以前は長い指（中指）で短い指（薬指と小指）を飛び越えたり潜ったりする指使いは非常識とみなされ、ましてやレガートに弾くことは前人未到の試みであったから、この80秒足らずのエグゼルシスを克服することは昔も今も新鮮で並大抵ではない。

実際に弾いてみると上行下行する速い半音階パッセージを右手の中指と薬指と小指がめまぐるしく交差して潜ったり飛び越えたりしながら、同時に親指と人指し指で四拍子の拍の頭ごとに「影の内声」を鳴らさなくてはならず、そこに通奏低音の役割をになう大きく跳躍する左手の動きが加わる。この独創的な運指法の高度なヴァリエーションともいうべく試みが、五年後に完成する《練習曲》Op. 25-6 嬰ト短調で、三度音程の速い半音階パッセージを右手指五本すべてを駆使して水平に流れる二つの声部を滑らかなレガートで弾きながら、同時に左手指は通奏低音を鳴らしながら「影の内声」を浮き上がらせなければならない。困難に見えるようで実際の技巧は自然な流れに逆らわず、耳にきこえてくる響きもいたってシンプルである。ショパンのピアノ技巧—メカニスム—とは、次のような実践的思考に基づいて組み立てられている。

「私がメカニスムと呼ぶのは—もちろん、音楽的感情の問題でもなければ、形式でもなく、純粋に演奏技術の部門のことである。

私はピアノのメカニスムの練習を三つの部分にわけます。

第一、両手で、隣接した鍵を弾くこと、(全音ならびに半音、) すなわち半音階、全音階、及びトリルである。数個の半音あるいは全音の間隔を組み合わせて練習として案出されたものは、存在しない。この第四の形式の練習の一般的な形は、音階やトリルの複合物か派生物である。

第二、半音と全音より大きい間隔の音符。すなわち全音半の間隔から始めていく。短三度に分割されたオクターブは、当然各指が鍵盤を押し、音符を跳んで、これを転回しても和音は完全である。

第三、二重音符、(二声部) —三度、六度、オクターブ。(三度、六度、オクターブが出来れば、三声部が弾ける—かくて、音符の間隔を知って、和弦を分割したものが弾ける。

両手が結びついて四声部、五声部、六声部を弾いてゆき、かくてピアノのメカニズムとして練習するものは、これ以上考えられなくなる²⁹⁾。」(ショパン)

ショパンは自分の《練習曲》を高弟にもめったに弾かせなかったが、名称につられて誰もが単に弾くだけでピアノが上達するという誤解のもとに彼のエチュードに安易に接すると、指ではなくて先に目がまわってしまうようなことになりかねない。ショパンの《練習曲》は超絶技巧を見せびらかすためのアクロバットの訓練ではなく、天才がおのれの音楽的思考を深めるために創意工夫した特殊なエグゼルシスであるからして、それに耐えうる技量と精神を持つ成熟した人間でなければ真価にふれることはできず、ショパンのエチュードを弾くということはピアニストの試金石に実直に挑むことを意味する。

「ピアノ演奏法を学ぶ人々に、私は経験によって実効あることを知った、ごく簡単な考え方を提供する。

芸術は限りある方法のうちに無限なのであるから、(その教授には限度があるにしても) この同じ方法によって、新しい無限をそれに残さねばならぬ。人々はピアノ演奏法を学ぶために、多くの無益な、この楽器の練習とは全く無関係な方法を試みた。たとえば散歩をするのに、逆立ちをして歩くことを学ぶ類いである。

足で普通に歩くことができない以上、いわんや逆立ちで歩けるはずがない。人々は本当の意味での音楽を演奏することを知らないのだ。そして人々がやる難しいジャンルとは、良い音楽、巨匠の音楽の難しさではないのである。

それは現実ばなれのした難しさ、曲芸という新しいジャンルである³⁰⁾。」(ショパン)

運指法の革新は《練習曲》において徹底して試みられたが、他の曲種では幾通りかの指使いを記した楽譜を残している所以他にとって鍵盤上のベストポジションは、まず指が決めることであって頭が定める机上の法則ではなかった。ショパンの独創性の妙味は、人それぞれの指が自然体で快く鍵盤を弾くための運指法を優先させることであって、指を機械的な不快な動きによって鍵盤を弾かせることはではけっしてない。

「ある時間に均等に音階を演奏したなら、誰も速い音階中の音の不均等さには気づかないであろう。目的は、均等な音を演奏する術を覚えることではない。私はたくみに編まれたメカニズムから、音の美しい品質によってたくみにニュアンスをつけることを学ぶべきだと思う。長い間世の人は、不自然にも指に均等な力を与えるよう練習してきた。

指は各々構造を持っているのだから、各指の特別な運指法の魅力をそこなわずに、逆に発展させるよう努力すべきである。親指は第五指と共に、一番大きく、手の両端にある。第三指は、支点として、よりしなやかで、第二指は……、第四指は力が最も弱く、同じ靱帯で第三指につながれた、第三指の「シャム兄弟」のようなものである。これを全力をあげて第三指からもぎはなそうとしても、それは不可能であり、しかも有難いことに、無駄なことだ。

指がこうである以上、音にも差異がある一要はたくみな運指法を学ぶことである。フメルはこの点、最も心得た人であった。指の構造を生かさねばならぬように、手の他の部分をもまた生かさねばならない。つまり手首と、前腕と、腕である。カルクブレンナーがしたように、何でも手首で弾こうと思っはならない³¹⁾。」(ショパン)

*

何がショパンをリアリストにつくったのか？ それは、ショパンの手=指である。手=指の豊饒な活動である。人間の器官のなかで、もっとも精美な形態と神秘的な感覚を持つ手=指である。ショパンはおのれの手=指で素材と形をつかみだす。彼の手=指がまさぐるピアノの鍵盤上には「実験が、手による予見が、手による操作の特権を忘れていないこの芸術家という人種の幾百年間の記憶が、縦横に書きこまれている³²⁾」。

彼の手=指が思想 *idée* をつくり、思想 *idée* が手=指をつくる。それは手=指で思索された音楽である。ショパンのピアノイズムとは、おのれの思想 *idée* を具現する手=指の実験—エグゼルス—の筆舌に尽くしがたい試みであり、彼はそれを奇蹟的に完遂した勤勉なリアリストだった。

ショパンは言っている。

「愛する子よ—君はすばらしい音楽の勉強をした。君はモーツァルト、ハイドン、そしてB (ベートーヴェンか？ バッハか？) を愛することを習った。君は巨匠たちを巧みに読みこなす—君はできるだけ巨匠たちを感じとり理解する。

君に欠けているものは、君が好むようになった巨匠たちを、君の感情通りに、より容易に演奏する指というもの、ただこれだけだ³³⁾。』

引用文献

- 1) 『ショパン全書簡 1816-1831年 ポーランド時代』初版。ゾフィア・ヘルマン、ズビグニエフ・スコヴロン、ハンナ・ヴルブレスカ＝ストラウス編。関口時正、重川真紀、平岩理恵、西田諭子訳。岩波書店。東京都。2012年。301頁。

- 2) 同上。312頁。
- 3) 同上。305頁。
- 4) アラン『定義集』初版。森有正訳。みすず書房。東京都。1988年。82-83頁。
- 5) 前掲書。『ショパン全書簡』57頁。
- 6) 同上。72頁。
- 7) 『ショパンの手紙』初版。アーサー・ヘドレー編。小松雄一郎訳。白水社。東京都。1965年。132頁。
- 8) 同上。233-234頁。
- 9) 同上。449頁。
- 10) 前掲書。『ショパン全書簡』660頁。
- 11) アントニ・エドヴァルト・オディニェツ『ディオティマ（ショパンの音楽の崇拜者）に語る過去の思い出』1884年。325-326頁。（前掲書。『ショパンの全書簡』からの引用。126-127頁。）
- 12) 高村光太郎『美について』改版初版。角川書店。東京都。1971年。126-127頁。
- 13) 前掲書。『ショパン全書簡』111頁。
- 14) 同上。142頁。
- 15) 同上。209頁。
- 16) 同上。233頁。
- 17) 1777年10月17日付のモーツァルトの手紙。『モーツァルト書簡全集Ⅲ』初版。海老沢敏・高橋英郎編訳。白水社。東京都。1987年。149頁。
- 18) 前掲書。『ショパン全書簡』243-244頁。
- 19) 同上。471頁。
- 20) 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—』初版。田部節訳。全音楽譜出版社。東京都。1966年。352頁。
- 21) ロマン・ロラン『トルストイの生涯』第12刷。蛭原徳夫訳。岩波書店。東京都。1973年。19頁。
- 22) 前掲書。『ショパン全書簡』661頁。
- 23) 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』より引用。第4刷。米谷治郎・中島弘二訳。音楽之友社。東京都。2007年。125-126頁。
- 24) アルフレッド・コルトオ『ショパン』第12刷。河上徹太郎訳。新潮社。東京都。1994年。63頁。
- 25) 同上。68頁。
- 26) パウル・ベッカー『西洋音楽史』第7刷。河上徹太郎訳。新潮社。東京都。1963年。53頁。
- 27) ウジェーヌ・ドラクロワ『日記』初版。中井あい訳。二見書房。東京都。1969年。222-223頁。
- 28) カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ『正しいクラヴィーア奏法』第一部。初版。東川清一訳。全音楽譜出版社。東京都。2000年。26-28頁。
- 29) 前掲書。『ショパン』68-69頁。
- 30) 同上。60頁。
- 31) 同上。62-63頁。
- 32) アンリ・フォシーヨン『手の称讃』杉本秀太郎訳。『形の生命』併録。初版。岩波書店。東京都。1969年。184頁。
- 33) 前掲書。『ショパン』61頁。