

ショパン

— 指で思索された音楽 —

CHOPIN

— The Music of Meditative Fingers —

上田 智美 UEDA Satomi

(音楽学部)

「背後にイデー *idée* のない音楽ほど忌まわしいものはない」と、ショパンは言った。これほどまで強い確信を彼に至らしめた“イデー”とは何か。思想、思念、思考・・・なかなかうまい訳語が見つからない。あえて言うならば、「神」だろうか。これは日本語よりも中国語で意味するところの「神」に近い。古代中国の詩法において「神」を描くとは、事物や風景の外形を描写するのではなく、その背後にある「神」、すなわち神髄—精神—を描くことを意味した。ショパンの“イデー”とは、この「神」の意味合いとかなり近いような気がする。

ショパンはレッスン中にふと閃いた思いつきを、五線紙上にフランス語で撲り書きする習慣があった。残された紙片十二枚は、彼の死から約百年後にフランス人ピアニストのアルフレッド・コルトオが著した『教師としてのショパン』において日の目をみることになる。それらは「教則書 (メソッド)」と呼ぶには、あまりにも無造作な簡条書きにすぎない。が、次の散文詩のような断片は、数多の饒舌より深く重い。

音による思想 *idée* の表現

人間の無限定な (*indéterminé*) 言葉、それは音である

音楽の無限な言葉

音によって表現する芸術を音楽という

音によってその思想を表明する芸術

音を操作する芸術

音によって表明された思想¹

*

ショパンの“イデー”とは、隠喩に頼れば、夢想状態のうちに密やかに息づく“青い花”のようなものだ。私にはなぜか、恋人である妖精ヴィヴィアーヌの呪力で、宙に浮かぶ透明の牢に閉じ込められて永遠にまどろむ魔術師マーリンのイメージが眼前に浮かんでくる。“青い花”の象徴するものは、古来より楽人詩人たちが崇めてきた大いなる歌の神秘

の力だった。ドイツ・ロマン派の詩人ノヴァーリスは次のように謳う。

はてしない変身のうちに歌の神秘的な力は、
この世でぼくらにあいさつをおくる。
かなたで永遠の平和を国土にめぐみ、
こちらでは青春としてぼくらを抱きとめる。

歌の力こそぼくらの目に光をそそぎ、
あらゆる芸術を解する力を授けてくれる。
だから心うれしきひと疲れたものも、
つつまじやかにこよなき味をたのしむ。

そのふくよかな乳房を吸って生命を得、
今かくあるのはそのおかげ、
喜ばしく顔を上げられたのだ。

ぼくの至高の感覚がまだ眠っていたとき、
歌の力は天使となって舞いおりて、
目覚めたぼくを腕に抱き、かなたへと飛翔した²。

ショパンの“青い花”は、目や耳よりも指で鍵盤上を気ままに散策している時のほうが見つけやすい。あれこれと曲折に富んでおり、うねりくねる音のアラベスクをなぞっていくうちに、こちよい夢想状態へといざなわれる。それは靈妙な力を伴ってはたらくところの想像的時空への飛翔であり、意識下の深い内的生命の潮流への沈下でもある。それは言葉が指し示すところの「意味」よりも何倍も深く広い潜在意識のはたらきを表す。

指が夢想の散歩を楽しんでいるうちに、ふと音のいちばん根っこまで突き当たる瞬間がある。この音の根っここのことを、ドイツの音楽学者ハインリッヒ・シェンカーは「根元線 (Urlinie)」と、表現した。彼いわく「根元線」とは“本質的素描性”もしくは“魂の核心の写真像”と呼ばれるもので、それは魂の深層、すなわち意識下の深い生命の営み (= 運動) を意味する³。この音のいちばん根っここのところに咲いた“青い花”こそ、ショパンの核心像 = “イデー”である。

音のいちばん根っこことは、どのような音なのか。音楽以外のなにものでもない純粋な音。究めて純化された音。誰も達したことない完璧性の限界まで近づいた音。果てには、音すらも音を越えてしまうところまで突き抜けてしまうのかもしれない。ショパンは、意味や観念など音楽以外の余分なものが少しでも音にからみつくことを一切ゆるさなかった。な

にもものにも冒されない透き徹った音は、重さが浮かび軽さに沈む。今ここに生まれたばかりの音。超越した音は、ふたたび新たな音として還ってくる。

おのれの指先から音が産声をあげる神秘の刹那を、じっと傍観するショパンがいる。戦慄するほど“イデー”に深く見入っている彼の鋭い視線を、私は感じる。指の下で無心に鳴っている音は、月の光のなかから“青い花”を浮かび上がらせる。音を思索する散歩者の夢想から覚めれば、“青い花”は闇のなかへ消えていく。そのかわり、彼は瞼の裏にその映像をしっかりと焼きつけて放さない。「私は素描するだけ。絵を最後まで完成させるのは聴衆だ⁴」と、ショパンは言った。彼のスケッチ帳は“青い花”が咲き乱れる秘密の花園だ。天の啓示を受けて摘まれた“青い花”は、時の流れのなかで様々な変容を遂げる。

再びノヴァーリスに、この神秘のメタモルフォーズを語ってもらおう。「青年がいやおうなしに惹きつけられたのは、泉のほとりに生えた一本の丈の高い、淡い青色の花だったが、そのすらりと伸び輝く葉が青年の体にふれた。この花のまわりに、ありとあらゆる色彩の花々がいっぱい咲きみだれ、芳香があたりに満ちていた。青年は青い花に目を奪われ、しばらくとおしげにじっと立っていたが、ついに花に顔を近づけようとした。すると花はつと動いたかとみると、姿を変えはじめた。葉が輝きをまして、ぐんぐん伸びる茎にびたりとまつわりつくと、花は青年に向かって首をかしげた。その花弁が青いゆつたりとした襟を広げると、中にほっそりとした顔がほのかにゆらいで見えた⁵。」

*

ショパンの全作品中、“青い花”＝「根元線 Urlinie」が最も端的なかたちで刻印されているのは《プレリュード》Op.28である。この計24曲の《プレリュード》は、魂の核心像が瞬時に転写された音の結晶群だ。例えば、ハ短調のプレリュード。ショパン最小の作品は、ほんの一息の13小節。本来は8小節だったのが、出版元プレイエルの「短すぎる」という求めに応じてリフレインを付け足した。指でなぞると、いつも最後の5小節は蛇足に感じられる。やはり8小節目トニックで終止したほうがショパンらしい。《プレリュード》において指の下で鳴っている音は、一音一音念入りに摘みとられたばかりの“青い花”の生々しいふるえ—トレモロ tremoro—である。

ショパンは自筆譜を「蜘蛛の巣」、もしくはポーランド語の洒落から半ば冗談めかして「苦悶の刻印」と呼んでいた⁶。銀色に輝いた蜘蛛の糸に、雫のダイヤモンドの無窮動がきらめいている。自然の摂理にしたがって幾条にも流れていく音楽の軌跡。それは空間的・視覚的な流れであると同時に時間的・聴覚的な流れでもある。さらに、この音の流れの背後に、時間の流れからも自由になることができる一瞬がある。この一瞬はほんの瞬く間であるけれども、時間の流れに束縛されない点で同時に永遠の時間でもある。それを「意識

の流れ」と、言いかえることができるかもしれない。

「意識の流れ」は、意識下の内的生命の流れでもある。本当のところ、ショパンには「意識の流れ」を作曲上の手法として音の流れに転写させようとした意識も作為も全くなかった。彼にとって何よりも大事なものは、まず音であり、その背後にある“イデー”である。“イデー”が音と溶けあって、ショパンによって最高に思惟化された音にまで達した。その完璧に思惟化した音の流れを、私は「意識の流れ」と称してみただけだ。

作曲上の手法としての「意識の流れ」を構造的に音楽に最初に取り入れたのは、アメリカ人作曲家チャールズ・アイヴズである。マルセル・プルスとジェームズ・ジョイスの人間の内的状態を表現する「意識の流れ」手法が、文学よりも以前に音楽においてアイヴズによって試みられていたのだ。無数の記憶の積み重ねによって人間心理の経験を探求する「意識の流れ」手法は、まさしく経験を超えた追憶や潜在意識を音で映しとっていくというアイヴズの“発明”にほかならない。ゆえに、トマス・エディソンやヘンリー・フォードと並ぶ偉大なクリエイターとも称賛されるほどだ。またアイヴズの作品がしばしば「文芸音楽」との異名をとる理由もここにある。

アメリカ人としての魂の呼吸をしながら作曲する信念を貫いたアイヴズと、終生変わらぬポーランドへの忠誠と思慕を内奥に抱いていた亡命者ショパン。この二人の音楽には、どこか相通ずるような静謐なる諦念が底に流れている。ちなみにショパンの絶筆は、望郷の念にあふれた《マズルカ》Op.68-4であった。

*

ショパンの音楽では、波がたゆたうような螺旋状の音形に「意識の流れ」は投影される。例えば、ハ長調のプレリュード。対位的に描かれる三つの声部が上行線と下行線とに複雑にからみあい、豊かな音の綾を織りなす。嬰へ短調のプレリュードでは、寄せては曳くさざ波の繰り返しは徐々に強く烈しい高波へと押し上げられて最高潮に達し、碎けては散り次々と集り寄せては青い背に銀の飛沫が模様を光り輝かせながら落ちてくる。変ホ短調のプレリュードは、潮の満ち干のリズムに合わせて、両手のユニゾンがお喋りする。

これら渦を巻くように上行したり下行する旋律線の“ゆれ”と伸縮するテンポの“ゆれ”が、ショパンをショパンたらしめている最大の個性である。繊細なベダリングによる霞がかかった音の流れの合間をぬうように、蜘蛛の銀糸がアラベスク模様を編みこんでいく。とりわけ《バルカローレ（舟唄）》Op.60の、80～85小節の淡い霞がかかったドルチェ・スフォガート dolce sfogato は、徹頭徹尾ショパンの響きというしかない。さらに霞の中で、ささやき（トレンプレモン tremblement）ざわめき（アルペジェ alpegé）つぶやき（クレ coulé）したたり（パンセ pincé）さえずり（ドゥーブル doublé）、ショパンの“小さな”音符の妖精達が戯れる。こうした装飾音は、単に音をつないだり強調するための補

足ではない。ショパンにとっては「精神化された音」となる。

1800年以前の音楽において、装飾音はきわめて大きな役割を担っていた。演奏家が作曲家と同義語であった当時と異なり、分業化した現在の私たちは、楽譜に忠実であらねばならないという強迫観念に拘束されている。そのせいか“任意”とか“お好み”の装飾音に出合うと、いわれなき恐怖心からくる無関心を装う。しかし、この恐怖心を克服しなければ、ショパンの音楽の神髄にふれることはできない。彼は、フランスの“良い趣味 *bon goût*”とイタリアのベル・カント唱法(“*sotto voce* (やわらかな声で)”やポルタメント等)を巧妙に結びつけた装飾音およびペダリングによる最高のピアノ奏法を生み出した最初の人だったからだ。したがって、まず19世紀以前の音楽における装飾音と、正しいペダルの技法を理解してはじめて、ショパンの音楽をいきいきと甦らせることができるのである。

ショパンの奏でるピアノは鍵盤のごく近くから打鍵する「真珠がころがるような演奏 *jeux perlé*」と称され、玉虫色の玲瓏な調べを響かせたといわれる。この奏法が網羅された最高傑作は、《ベルスーズ(子守唄)》Op.57である。そこでは鍵盤を叩き打つというよりも、“*sotto voce*”すなわちウナ・コルダで撫で滑らかすというニュアンスのほうがふさわしい。

J.S. バッハのクラヴィーア(鍵盤楽器)奏法の後継者 C.P.E. バッハは「(クラヴィーアの正しい奏法は)正しい運指法、適切な装飾音、および、よい演奏表現からなるのである。この三つは、三つとはいえ、互いにきわめて密接に結びついていて、そのなかの一つが欠けても他のものは存在し得ないし、存在するはずもないといった関係にある⁷⁾」と主唱している。三つの要素が完璧に三拍子揃った演奏家であったショパンは、装飾音について「即興されるように聴こえなければならない。それは何らかの訓練によってではなく、楽器を熟知した結果、身につく技術であるべきだ⁸⁾」と述べている。

ショパンが生きていた頃までは、音楽家とは、まず即興演奏家であった。さしずめ、現代でいうジャズピアニストのような存在である。J.S. バッハもモーツァルトもショパンも、気に入った一つのフレーズで鍵盤上を自由自在に何時間でも即興を演じることができた。スコアとして記譜されたのは、そのほんのひとにぎりだけ。あとどれほどの夥しい恍惚の響きが、指先から朗々と流れ落ちていったことだろう。

18世紀クラヴサン音楽の大家フランソワ・クーブランは「プレリユードとは、自由に作曲(=即興)されるものであって、その中では、想像力は自分の前に現れる一切のほしきままにする⁹⁾」と定義している。元来プレリユードとは主に指ならしを目的とするための前口上であり、必然的に気まぐれな即興とならざるをえない。この単なる指ならしの前口上を、新たに自律した芸術様式として洗練させたのが F. クーブランである。彼の《クラヴサン奏法 *L'art de toucher le clavecin*》(1716)に収められた八曲のプレリユードは、J.S. バッハの《平均律》で鍛錬され、ショパンの《プレリユード》で変容する。三人の各八長調のプレリユードを比べれば一目瞭然だ。錬金術のごとく「ピアニストの指が音楽家

の新鮮な意識を呼びおこす、その瞬間の奇跡¹⁰」をおこして、ショパンは“賢者の石”をつかみとる。

ショパンが熟知した最愛の楽器は、真珠色のヴェールがかった銀の音を鳴らすプレイエル製のピアノである。この「銀の音」から、私はクラヴサンの音を想像する。初期のプレイエル製ピアノは、シングル・エスケープメント構造で落差の浅い鍵盤による軽い感触と濃やかな響きが特色だったから、叩く（打楽器＝ピアノ）というよりむしろ、はじく（撥弦楽器＝クラヴサン）奏法のほうが理にかなっていたはずだ。したがって、ショパンがワルシャワ時代からクラヴサンもしくはクラヴィコードにも親しんでいたのではないかという推測が、どうしても私の頭と指から離れない。

今まで目を通したショパンの書簡や文献にそのことを実証したものはない。が、評伝によっては幼少の頃によく耳にした両親の奏でる楽器をピアノではなくクラヴィコードやクラヴサンと表記したものもあるくらいだから、ショパンがそれらを弾いていた可能性は全くゼロではない。唯一パイプオルガンだけは学生時代に修得し、人前で演奏する腕前であったことは確かであり、ショパンのピアノ奏法やペダリングにも大きな影響を及ぼしていることは疑いない。パリのショパン宅やノアンのサンド宅にはプレイエル製ピアノしか置いていなかったことは明らかだとしても、サロンの寵児ショパンが王侯貴族の豪華な城館に鎮座していたであろうクラヴサンに触らなかったという確証もないはずだ。

ショパンの生まれ育った 1810 年～20 年代は、近代ピアノが登場したばかりであるから、私どもが親しんでいる現代のピアノを弾いて彼が作曲や演奏を行っていたという間違っただ先入観をまず払拭する必要がある。くわえて、アクロバティックな名人芸を売り物にする感傷的なロマン派音楽の旗手という誇張された広告看板も取り外さなければならない。ショパンほど作品の真実が、後世において歪曲され傷つけられている音楽家はいないだろう。彼は 19 世紀のみならず 18 世紀とも深く結ばれている音楽家である。したがって現代のピアノ奏法を通してからしかショパンの音楽にふれないならば、作品の真実の半面を無視することになるだろう。彼は 18 世紀と 19 世紀の境界線上にて過去と未来に向けて二つの顔を持って立つヤヌスの化身、とたとえたほうが似つかわしい。

*

ショパンの音楽を鍵盤上に指でなぞっていくと、クラヴサンおよびクラヴィコード奏法を熟知して作曲したと思わざるをえない楽句によく出合う。クラヴサン奏法は、17 世紀以前まで「楽器の王」として君臨したリュートから多大な影響を受けている。ポーランドの宮廷でも 16 世紀の頃からマズルカをリュート名手が伴奏して歌い踊っていたくらいだから、ショパンの《マズルカ》においてリュート（＝クラヴサン）的な響きが束の間にきらめいても何らおかしくない。例えばクラヴサンに取り入れられたリュート奏法の一つに

「スタイル・ブリゼ style brisé」があるが、この「細かく粉碎された」小さな音符群はショパンの大的お気に入りだった。

また《ノクチュルヌ》Op.27-2 変二長調の 39 小節に出てくる「ベーブング *Bebung*」は、C.P.E バッハが多用した代表的なクラヴィコード奏法の一つで、同じ音の繰り返しを極度のレガート— *legatissimo* —で奏しなければならない。すなわち「ハンマーの動きを少なくして、その打撃を和らげるために、鍵盤をやや軽く押さえておいて弾くのがよい。こうすると音は一弱められ、ほとんど消えてゆくが—みごとにクラヴィコードのような効果すなわちエコーになるのである。しかしながら、こんなデリケートなタッチを使う機会はめったにない¹¹⁾。」ショパンは、数個の同じ高さの音にだけ用いて必ずスラーをつけて弾き手に注意を促しているので、楽譜を見ればベーブングしなければならない音はすぐわかる。問題は、ベーブングを現代のピアノでいかに弾くかということ以前に、まずそれが何かを正しく伝えることができる教師を育むことのほうが肝心で先決である。

同じ曲の 52 小節から 54 小節にかけて、たった 2 小節間に冒頭トリルから夢見るように宙に浮かびあがる 70 もの「細かく粉碎された」小さな音符群は、さらに「カデンツァ *cadenza*」と呼ばれるショパン特有の任意の装飾音へと翼を拡げる。カデンツァはショパンの創作過程において限りなく「精神化された音」に昇華され、ついには基音となる旋律線と溶け合うようなかたちで一体化してしまう。カデンツァと表裏一体の関係にあるのが、テンポ・ルバートである。ルバートは嬰兒のゆりかごを優しく揺らすように、カデンツァと旋律線をシェイクして溶かし混ぜあわせる役目を果たす。カデンツァとルバートは、もともとバロックの歌唱法および器楽法から生み出されてきたものであるから、ショパンやロマン派の専売特許ではない。

ルバートの真の創造者は、F. クープランである。彼がクラヴサン音楽のために独創した数々のルバート技法の一つ、ある特定の音を感じやすくするために絶妙の“間”をもたせる「シユスパンション *suspension*」は、ショパンによってしなやかにピアノ音楽のなかへ潜りこむ。クラヴサン音楽は、17 世紀フランス・ヴェルサイユ楽派のシャンボニエール、ルイ・クーラン、ダンゲルベールによって最盛期を迎え、18 世紀パリで活躍した F. クープランとラモアの二人の天才が最頂点にまで引き上げた。さらにラモアと同時期に誕生した J.S. バッハ、ヘンデル、D. スカルラッティという三大巨星が、クラヴサンとオルガンに代表されるクラヴィーア（鍵盤楽器）音楽を史上最高の明度で満天を光り輝かせた。名残ある黎明のうちにモーツァルトという日輪が昇り、中天から燦々とふりそそぐ。その至福に満ちた光明の申し子こそ、ショパンである。

ショパンは、F. クープラン、J.S. バッハ、モーツァルトと直接に結ばれる真のクラヴィーア後継者なのだ。「クラヴサンの魂」である装飾 *agrément* —音の戯れ—をさらに価値あるものへと昇華し、「ピアノの魂」であるペダルで響かせるルバートの豊饒なる余韻との幸せな和姦が交わされたあかつきには、もはや誰も到達することのできないショパン固有

の世界がかたちづくられる。

例えば、《ノクチュルヌ》Op.62-1 口短調においては、8 小節もの長きにわたって右手のソプラノはトリルしてふるえつづける。と同時に、内声部はアルトとテノールがデュエットする旋律線に蔓が絡まるようなカデンツァやアルペッジョやアポジャトゥーラ（倚音）の「細かく粉碎された」小さな音符がうねうねとたゆたい、それらが厳かに響くバスの根音と呼応しあう様は、厚い対位法書式でつくられているにもかかわらず、夢見るような月の光にまどろむ音符の花々がいつせいにささやきあうようだ。この走句は、トリルの魔力にとりつかれているのかと思わせるほど、ショパンの最も独創的な作曲法の一つだが、演奏においても最も難しい技法の一つでもある。現代ピアノ奏法のみ偏って習練した者にとって、トリルの鈴の音をはるか上空からエコー（＝ハーフ・ペダル）しながら鳴らし続けると同時に他の声部を歌い弾きこなすこと自体、すでに至難の業だ。むしろクラヴサン奏法になじんだ者やジャズピアニストのほうが、こうした弾き語りはお手のものかもしれない。

ショパンの《ノクチュルヌ》は、多彩なカデンツァ（＝任意の装飾音）の宝庫でもある。カデンツァが旋律線と一体化して拡大発展、さらには主軸の旋律線そのものの響きに融合した作品は、マジョルカ島への旅を境とした 1840 年以降に多く生み出されるようになる。特に《ファンタジー》Op.49、《バラード第四番》Op.52、《子守唄》Op.57、《ソナタ第三番》Op.58、《バルカローレ》Op.60 は、対位法書式や半音階的和声の処理においても熟成をきわめ、完璧なる芸術作品としてピアノ音楽の金字塔と呼ぶにふさわしい。

*

ショパンは七歳で最初の作品《ポロネーズ》ト短調を作曲し演奏した。生まれながらの天才である。しかも、天から授かった芸の品格というものを身にそなえていた。天才とはどういう人間を言うのか。アランいわく「天才は、描かれ、書かれ、または歌われた作品においてのみ自分を知る。このように美の規則は作品のうちにしか現れず、またそこに閉じこめられているので、いかなる仕方によっても、他の作品を創るのに役立つことは決してできないのである¹²⁾」。

天才は作品を創りつづけることによってしか、おのれを知る術を持たない。「自分で自分のために確定した限界のなかで最も完全に自己を実現した¹³⁾」という意味において、ショパンは死ぬまで真の天才でありつづけた。天才は作品を創りつづけることができるからこそ天才であって、途上で全才能を使い切ってしまうような天才は、じつは凡才のカン違いだったにすぎない。天才の創造行為は植物のおだやかな成長をみるようなもので、よっぽど不測の事態が起こらない限り、突然変異したり急に枯死したりするということはない。

この真理を犀利な批評眼で論じたのは、世阿弥である。師父の観阿弥と二代にわたる芸

論の精髓《風姿花伝》は、深奥な天才論でもある。芸（＝作品）の真実を「花」にたとえて、天才の創造行為とは本来持っている実力（＝才能）から手間ひまかけて「まことの花」を咲かせることにある、と説く。幼少から10代の頃の一時的な若さの美しさとは「まことの花」にあらず。ただ「時分の花」なり。神童としてもはやされても大人になったらただの人、とは今でもよくあることだ。

ここから後に子孫庭訓の秘伝書《花鏡》にて「初心忘るべからず」という名文句が生まれる。つまり天才とは、今の実力を見失わないために初心を見失うまいと日々努力する人である。「命には終りあり、能には果てあるべからず。」凄まじい奥ゆかしい訓えだ、と目にするたびに思う。世阿弥の天才が、天才の奥義を伝えているのだから有無を言わせない。

天才の創造行為と日常生活とは全く別次元における営みである。ショパンの音楽に、虚弱な性向やドラマティックな人生の投射を期待してはならない。彼の音楽は、そうしたものは無縁、ずっと突き抜けたところで鳴っている。その音は、自己や生活や感情を表現するためには、鳴らない。純粹にそれ自身が存在するもの、として鳴る。その音は、ショパンの耳が往きつくであろう透き徹ったところまで、私の耳を連れていく。真の天才の正当な創造行為から誕生した作品は、無量に健やかで美しい。

*

天才は、おのれの手で危機というチャンスをつかむ。あえて危機と対峙できる機会をもうけ、その場におのれから出向いていく、と言いかえてもよい。ショパンは、生涯に二度ほど大きな“精神の危機”に邂逅した。まず亡命先ウィーンでワルシャワ蜂起の報せを受けた後、パリへ向かう途上シュトゥットガルトでワルシャワ陥落を知り、途方にくれて絶望した。21歳の時である。

この“危機”については、ショパン自身の筆によって《シュトゥットガルトの手記》に赤裸々に吐露されている。ショパンの表白は音楽とも照応するようなどころがあって、深く胸を打つ。この“危機”によって生まれた幾つかの素描（＝“イデー”）は、後に《スケルツォ第一番》Op.20と《バラード第一番》Op.23において結晶化される。

次の“精神の危機”は、七年後にやってきた。パリでの亡命生活も七年目を迎え、音楽家としての地位も名声も獲得していたショパンは、ふとマジョルカ島へと旅立つ。彼にとってはパリの寒さと喧噪から逃れることができればどこでも、おそらく道連れがジョルジュ・サンドであってなくてもよかったわけで、恋の逃避行だの蜜月旅行だの言われるようなロマンティックな意味合いはショパン自身はさほど持っていなかっただろう。さらに当時のフランス人にとってマジョルカ島は地球の果とも思えるほどの秘境であり、パリとは天国と地獄ほど文明の差がある場所ということは、ショパンも事前に知っていたはずである。そのうえ旅の道程は陸路海路ともに大きな危険を伴うもので、命

の保証はない。実際に、ショパンは出発ぎりぎりまで迷っていた。

パリでの安定した生活をすべて捨てて、マジョルカへ出立する決心を促したきっかけは何だったのか。真相は、当人にしか分からない。いや、ショパンさえも確固たる意志などなかったのかもしれない。ここで注視するのは、今回の“危機”が前回のように運命のいたずらによって引き起こされたのではなく、ショパン自らの手で招き寄せたということである。

マジョルカでは精神のみならず肉体的にも幾度も死の淵をさまようほどの“危機”に瀕した。きこえてくるのは風と波と雨の音のみ。熾烈な光と暗澹たる闇とおのれの鼓動まで耳に突き刺さるような静寂に包まれた生活。ヴァルデモサの廃墟での孤絶した隠遁の日々。恐ろしいほどの晦冥と沈黙のなかで、ショパンは今まで自分のうちに巣食った雑音楽音をことごとく放下した。残酷なまでの内面凝視によって耳を遮る不快なものを、容赦なく取り除いていく。数多にひしめく音の集積から、余剰な欠片が剥がれ落ちる。巨大な砂山から砂金一粒一粒を選び残すにも等しい、気が遠くなるような作業への集中によって最後に、ここに絶対あるべき音のみが、残る。その結果、24 曲の《プレリュード》が完成した。

京都・龍安寺の石庭は、なにもない白砂の上に石を置いたのではなく、無数の石を敷き詰めたなかから無用な石を抜き取って作られた、と何かの本で読んだことがある。ショパンの《プレリュード》も同じ創作過程をたどったのだと、直観した。幾重にも積もり積もった音垢を削り落としていくうちに、裸形の音があらわになる。おのれに鞭打つ苦行の人の破れ裂けた膚から鮮血がじわじわしみ出るような痛々しさを、その音は孕んでいる。苦悩が恍惚に委ねられた一弾指、ショパンの音は無我の境地で鳴り響く。《プレリュード》の音は、私の耳にいつもそんなふういきこえてくる。

*

ショパンは幼い頃から夢想癖があった。それを象徴する逸話がある。19 世紀初頭のポーランド統治者コンスタンティン大公の重度の鬱と癩癩は、少年ショパンの弾くピアノの音にのみ鎮静されたという。その晩もワルシャワのベルベデーレ宮殿に、ショパンは呼ばれた。いつものように数時間ほどピアノを即興で奏でていると、大公がたずねた。「なぜそちは宙を見つめておるのか？ 天井に音楽でも探しているのかな？」¹⁴

ショパンは生まれながらに覚醒しつつ夢心地になりやすい体質だった。「ぼくはよく夜と昼とごっちゃにして夢のなかで生活し、真っ昼間に眠るというようなことをしているのだ。実際眠っているながら感覚はおきているのだから、眠っているより悪い。こうした白昼夢のために、ほんとうに眠ったときのように元気が回復せず、かえって疲れ、消耗してしまう。」(ワルシャワ：1830 年 4 月 17 日親友ティテウス宛ての手紙¹⁵)

夢想状態のなかにまどろんでいる“イデー”をつかみとり具象化して作品を創り出す業

は、20歳の時すでに手の内に入っていた。「新しい《コンチェルト》のアダージョはホ長調だ。ここではぼくは力強さなど追求しはしなかった。むしろ、静かな、物思わしげなロマンスなのだ。心惹かれる幾千の追憶を呼び起す場所を眺めるような、優しいまなざしの印象を与えねばならない。美しい春の季節、しかも明るい月光を浴びての夢想のようなものである。伴奏が弱音器つきなのは、そのためである。これは櫛のようなものでヴァイオリンの音を殺すのだ、弦のまわりを囲んで鼻音のような、銀のような音を出させるのだ。これは良くないことかもしれないが、しかし規則外のことを書くことを、なぜ恥じねばならないのだろうか？ 事の是非は結果だけが知らしめてくれるはずだ。」(ワルシャワ：1830年5月15日ティテウス宛ての手紙¹⁶)

*

天才は創造の女神が降臨した時に「ラプトゥス raptus (自我喪失の境地)」、すなわち一種の狂気におちいるのが常である。モーツァルトやベートーヴェンのラプトゥスが有名であるのに対して、ショパンのそれは意外と知られていない。彼はこう告白する。「自分自身のことを考えはじめたら、ありのままにもものを見る感覚をすっかり失っているように自分が思えて怖ろしくて仕方がないのだ。ぼくの気をひくあるものにぼくの注意が集中されているときは、きっと自分で気がつかずに馬にひきまわされているみたいなものだろう。実際ごく最近、二日前に街でおこったことなのだが、日曜日だったがぼくは教会で突然予期しなかった[意中の女性であるコンスタンチア]の一瞥に打たれたのだ。一瞬快い精神的なしびれを感じた。ぼくは建物から走り出た。十五分ばかり完全にボーっとしたままで、自分に何が起ったのかわからなかった。パリ博士のところへかけ込んだが、自分の混乱状態をわかりやすく説明することもできなかった。そこで仕方なしに、犬が脚もとにとび込んできて倒れそうになったので逃げこんだと嘘を言った。ぼくは自分が気が狂ったように見えるときがあるだろうと思うとぞっとする。」(ワルシャワ：1830年9月22日ティテウス宛ての手紙¹⁷)

騒々しく動き回ったモーツァルトや怒鳴りわめいたベートーヴェンの狂人めいた発散的ラプトゥスに比べれば、ショパンのそれは月の光に酔わされたピエロのように物憂げで内省的である。この程度の夢心地であれば常人でも経験するが、私が注目するのは、芸術家の創作過程において独自のラプトゥスを通過したのち必ず傑出した作品を生み出すという天才の真実である。天才が経験するラプトゥスとは、単なる快樂のためではなく、想像的時空もしくは内的生命の潮流に命がけで飛びこみ我を失うことで、かわりに獲るなものかを、この世に顕現するために不可欠な通過儀礼なのである。したがって、ラプトゥスから帰還できない悪循環にはまると、発狂するか自殺するしかない。古今東西、天才という名の運命に生まれついた者は、無意識ながらこの蠱惑的で危険な通過儀礼を幾度もくぐりぬ

けてきた。

ショパンのラプトゥスも例外ではない。彼の創造行為の神秘的プロセスを間近で観察し最も的確に記録したのがジョルジュ・サンドであり、ショパンへの献身を八年間も続けられた理由も、おそらくそこにあったのだろう。サンドは、ショパンのラプトゥスと創作の秘儀について次のように回想する。「彼が仕事を始めると、彼のまわりのすべてが陰気なものとなっていた。彼の創造はごく自然に、神業のようにやってきていた。彼はそれを探すこともなく、予期することもなく見出していた。それは彼のピアノの上に突然、完全な形で、崇高にやってきた。あるいは散歩の間に彼の頭の中で歌われていた、そして彼はそれを急いで楽器の上に再現しながら彼自身に聞かせていた。しかしその時、私が今まで立ち会った最も痛ましい労働が始まっていた。それは彼が聞いたテーマのいくつかの細部をもう一度とらえるための一連の努力と、ためらいと、焦慮であった。彼に一つの塊として浮かんだものを、彼は書き下ろそうとするために、あまりに分析していた。そして彼によると、それをはっきりと再びとらえられないことの悔しさが、彼を絶望的な気分投げ込むのだった。彼は部屋に何日も閉じこもって、泣いたり、歩き回ったり、彼のペンを折ったり、一つの小節を百度も繰り返して、変えたりし、同じように何度も書き留めたり、消したりし、翌日また絶望的な細心の忍耐力をもって始めるのだった。彼が一気に表現したものを、書き上げるのに一ページに六週間もかけるのであった¹⁸。」

*

ショパンは幼い頃から無類の演劇好きだった。ワルシャワの高等音楽学校時代に寄宿生に作者兼俳優として即興劇を演じたショパンを名優ピサルスキが見て、大物役者になる才能を持っていると太鼓判を押したとか、後年パリ時代においても名優ボカージュの「この若者が音楽なんか迷い込んでいったのは、何と残念なことだ。一流の道化役者の素質があるのに¹⁹」という弁からも、ショパンの演劇的資質が類い稀なるものであったことがうかがえよう。

ショパンの多才ぶりを証明するエピソードは事欠かないが、とりわけ意味あるものが二つある。一つは、ショパンがピアノを弾き語りを始めると騒々しかった小さな子供たちが瞬間に夢中になって聞き入り音楽にあわせて泣いたり笑ったりしたこと。二つめは、パリのサロンで客を驚かせ笑わせる変装および物真似の名人として知られていたことである。前者は彼の音楽の演劇性を、後者は彼の資質の仮面性を、考えるうえで重要である。

殊にショパンの仮面性は“亡命者性”にも深く関わる特色であり、彼の音楽に及ぼした影響ははかりしれない。21歳で亡命者となったショパンは次のような真情を吐露している。「外面的にはぼくは楽しそうにしている。特に皆の間ではそう振舞っている（ポーランド人の間ではということだ）。しかし心の内ではあらゆる予感で責めさいなまれている。

不安、夢か不眠、あこがれと無関心、生への衝動が死のあこがれを伴っている。——一種の甘美な夢幻の境と失神状態——。時としては痛烈な、まざまざとした記憶に苦しめられる。すべてのことがすっぱく、にがく、塩からい。これらがぞっとするように混ざり合った感情になってほくの心をあおり立てる。ほくはこれまでよりずっと大ばかものになった。親愛なるティテウス、許してくれ。——みんな過ぎたことだ。」(パリ：1831年12月25日ティテウス宛ての手紙²⁰)

演劇性においては、同世代に生まれたシューマンやリストやメンデルスゾーンにもあてはまる19世紀ロマン派に顕著な特色の一つだろう。ショパンの楽譜を見ていると、ト書き(=表現記号)のついた台本を読んでいるような錯覚におちいる時がある。ただし、ショパンのロマンティックな一面を掘り下げるとは、彼が古典主義者であると明言するのと同じくらいの労力を要する。ショパンはJ.S.バッハやモーツァルトの音楽を、ロマン主義の甘い蜜で溶かすことなく、ありのまま自然体で近代と結んだ人である。この意味において、強引に言えば、彼はロマン派でも古典派にも属さない。谷間に馥郁と咲いた“青い花”、すなわち孤高なるアウトサイダーなのだ。

*

古典派とロマン派の谷間に息づく“青い花”の秘めやかな香気を、最初に敏感に嗅ぎわけた人は、ロベルト・シューマンである。ショパンは17歳の時、モーツァルトのオペラ《ドン・ジョヴァンニ》の二重唱《ラ・チ・ダレム・ラ・マーノ》を主題とした変奏曲Op.2を、ピアノと管弦楽のために作曲した。楽譜が出版された1830年、シューマンの「諸君、帽子をとりたまえ、天才だ!」という名言に後押しされて、無名のポーランド青年はヨーロッパ楽壇の第一線に躍り出た。以降ショパンに対して同世代の多くの批評家や音楽家は我を争って筆力を競うようになるが、誰も彼の音楽の謎を正しく解くことはできなかった。シューマンのみ、その答えを電光石火に見抜いたのである。

彼は変奏曲の譜を見ながら、こう評する。「この音のない音楽の、ひそかな楽しみというものには、何かこう、魔法のような魅力がある。それに僕は、どんな作曲家もそれぞれみるからに独特な譜面の形をもっていると思う。(略)この時はまるで見覚えのない眼、怪蛇(バジリスク)の眼、孔雀の眼、乙女の眼が怪しく僕をみつめているような気がした。そうしてところどころそれが特に光るのだ²¹。」仰々しい比喩の視覚的効果に目が奪われがちだが、「怪蛇の眼」を凝視するシューマンの炯眼に思わず射すくめられそうな気になる。

ショパンは、シューマンの批評を読んで次のような感想を述べた。「この論評は短い、熱烈で、また非常に高く深いもので、しかも哲学的なものなので、翻訳するのがむずかしい。それは、これらの《変奏曲》はあらわに人をひきつけるばかりでなく、心の中に長く

続く効果をもっているという言葉で結んでいる。このドイツ人の筆者は[ロベルト・シューマン] ぼくにたいへんな敬意を払ってくれてるので、会ったときに謝意を表さなければ。彼のいうことはいささかの偏見もなく、ぼくがまさにそうありたいと思っていること、すなわち個性的であることがぼくの特徴だといっている。」(ワルシャワ：1830年9月18日 ティウス宛ての手紙²²)

後に続くショパン評でも、シューマンは含蓄ある文句を連発する。「ただ独創的というだけでなく、他人の規則に引きまわされるくらいなら、倒れるまで自力でやり抜こうという精神的な性格の持ち主である²³。」「深夜のめずらしい星として、僕らのすでに何度か歌ってきたこの人物を、どうして書かずにいられよう！その軌道がどこに向かっているか、いつまで、どんな風に輝いているだろうか、ということは誰にもわからないが、いつ現れようといつも変らぬふかぶかと暗いその灼熱や、変らぬその光核、変らぬその鋭さを見ては、三歳の童子でさえ見わけがつくにちがいない²⁴」「ショパンには形式がある。彼の音楽の驚異的な構成の下には、旋律が薔薇色の糸のように貫いている²⁵」「不協和音をもって始まり、不協和音を通して、不協和音に終る。(中略)これが本当のソナタ形式などとはとんでもない、本当の無神論じゃないか²⁶」「彼のみるものはいろいろあるが、彼の見方はいつも同じだ²⁷」

そして最も叡智に溢れた一節。「考えてもみたまえ。美しい作品がその真価、その壮麗さを完全に発揮するには、どれほどの条件が一致しなければならないことだろう！まず深い偉大な着想、作品の理想性。つぎに表現の熱誠。第三に演奏家の並々ならぬ技量、たった一つの霊から生まれたのかと思われるほど、調和のとれた共演。第四に、与えるものと受けるものの内面的渴望と要求が、ちょうどその時最も具合よく調和していること(聴衆と芸術家の双方から)。第五に時間の関係と、場所その他の付随的な環境というような特殊な契機が、最も都合良い状態にあること。第六に印象、感情、見解の伝わり方—まわりの人の眼に反映する芸術の喜び—。こうしたいろいろや事情がうまく一致するのは、六個のサイコロを一度にふって、六ばかり六つ出すようなものではなかろうか²⁸」

「天才を理解するものは、天才だけだ」と断じたシューマンは、まさに天才を見抜く天才であった。モーツァルトの最高傑作《ドン・ジョヴァンニ》を評して「本当に天才的な作品で、大衆の人気を得たものは寥寥たるものだ」と喝破し「批評は、現代を反映するだけで甘んじてはならない。過ぎ行くものに先行して、将来から逆に、現在を戦いとらなければならない²⁹」として、ショパンとブラームスを戦いとった。

シューマンが見出した二人の天才=“新しき道”には、次の共通点がある。「前駆者の後から、今の時代の最高の表現を理想的に述べる使命を持った人、しかも段々と脱皮していった大家になってゆく人でなく、ちょうどクロニオンの頭から飛び出したときから完全に武装していたミネルヴァのような人が、忽然として、出現するだろう。また出現しなくてはならないはずだと。すると、果たして、彼はきた。嬰兒の時から、優雅な女神と英

雄に見守られてきた若者が。³⁰ここにショパンの音楽の見ごされがちな特徴が、明晰に描かれている。その音楽の心は、終生一貫して中庸の道を歩む。あたかも、植物の種から芽が出て花を咲かせ実が生り葉を散らして土に還る、自然の摂理そのままである。

ショパンは、シューマンの批評も人柄も好まなかったと評伝等に書かれることが多いが、むしろ二人は、J.S. バッハとお互いの音楽に潜在する劇性を通して強く結ばれた芸術上の同志だったととらえるほうが正当だろう。現にシューマンは《謝肉祭》でショパンをダヴィッド同盟の一員に加えてしまったほどだ。ショパンは生涯に数回シューマン夫妻の家を訪ねて自作を披露した。その様子をシューマンは、友人に報告している。「二人ですてきな日を過ごしました。(略) 彼(ショパン)は新しい《ト短調のバラード》をくれました。それは最高の靈感にみちた作品だとわたしは思います。(かりに、天分が最高に発揮された作品でないとしても)。わたしは彼の作品のなかでこれが一番好きだといいますと、彼は長い間考えこんだあげく、非常に力強い語調で『そういつてくださってありがとう。わたしもこれが大好きなのです』と言いました。そのうえ、彼は新しい《エチュード》を全部と、《ノクターン》と《マズルカ》を弾きました。どれもこれも比類のないものでした。ショパンがピアノに坐ったのを見ただけで、あなたは感動してしまいます。」(ライブチツヒ：1836年9月14日リガのハインリッヒ・ドル宛ての手紙³¹)

敬愛の印として、ショパンは《バラード第二番》Op.38を、シューマンは《クライスレリアーナ》Op.16を、相互に献呈しあっている。

*

ショパンの音楽には、よくボードレールの詩が引き合いに出される。しかし、私には梶井基次郎の散文のほうが、よりいっそう近いものを感じる。梶井の文章は、作品の内部から余分なもの一切をドラスティックに排除して、容赦なく純化する。純化は無限にすすんでいくが、じきに達するであろう淘汰点までは決して立ちどまらない。

「私の神経は暗い行手に向かって張り切り、今や決然とした意志を感じる。なんというそれは気持ちのいいことだろう。定罰のような闇、膚を劈く酷寒。そのなかでこそ私の疲労は快く緊張し、新しい戦慄を感じる事が出来る。歩け。歩け。へたばるまで歩け³²」
 蠅の影にさえも疼いたショパンと、冬の蠅に自己を虐殺せんとする梶井。二人は美の完璧性を厳格に追求した点で、近代的資質を色濃く反映した天才といえる。

モーツァルトの音楽はラファエッロの造形芸術とよく比較されるが、カール・バルトはサンドロ・ボッティチェルリのほうがふさわしいと語った。なぜなら、彼の絵の中に「人間の“眼”の測り知り難い知識と問いかけと答えとがある」からだ³³。私もバルトの意見に大いに賛成である。そのかわり、ショパンの音楽に最もふさわしいのはラファエッロの絵だと、私は信じる。理由は単純だ。

ショパンは度々ドレスデンに旅しているが、目的は大好きな美術館でお気に入りの絵を見るためである。「ドレスデンで二度訪ねたのは美術館だけです。(中略)美術館をもう一度とっくり見るのが大変楽しみです。ドレスデンに住んでいたら週に一度は行くことでしょう。あそこには音楽を聴くと同じような感じをもたせる、ある絵があります。」(ドレスデン：1830年11月14日ワルシャワの家族宛てへの手紙³⁴)

「ある絵」とは何か。私は、すぐにピンときた。なぜなら、ドレスデンの美術館(現・国立絵画館)において、その絵を見た時にショパンと同じく音楽を聴くような感覚におそわれたからだ。もっと厳密に言えば、ショパンの音が耳のなかで鳴り響いているような気がしたのだ。その絵とは、ラファエッロの《サン・シストの聖母》。愛くるしい二人の天使が、あどけない純真無垢な表情で雲上のマリアを見上げている。このうえなく幸せな、空間の音楽。ショパンが示した「ある絵」も、このラファエッロの画にちがいない。

私自身この作品を見るためだけに、ドレスデンへ二度ほど足を運んだことがある。ドレスデンに住んでいたら週に一度どころか、毎日でも通うだろう。それほどにすばらしい風格をそなえた、プラドと匹敵する美術館中の美術館である。ショパンはラファエッロの絵の前で、どのようなきき耳をたてていたのだろうか。いろいろ想像するのは、このうえなく幸せで楽しいものである。

引用文献

1. 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。
2. ノヴァーリス『青い花』第14刷。青山隆夫訳。岩波書店。東京都。2006年。10 - 11頁
3. ロマン・ロラン『ベートーヴェン 偉大な想像の時期』ロラン全集・第14巻。第3刷。吉田秀和訳。みすず書房。東京都。1988年。14 - 15頁。
4. ヴィルヘルム・フォン・レンツ『パリのヴィルトゥオーゾたち』初版。中野真帆子訳。ショパン。東京都。2004年。75頁。
5. 前掲書。『青い花』18頁。
6. ショパン『ショパンの手紙』アーサー・ヘドレー編の英訳版では「書かれた悲哀」(290頁)、前掲書のコルトオ『ショパン』仏訳版では「書かれたる苦悩 *tourment écrit*」(66頁)と訳されている。
7. 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。全音楽楽出版社。東京都。2000年。10頁。
8. ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル『ショパンの響き』(レンツの証言からの引用)初版。小坂裕子監訳。音楽之友社。東京都。2007年。72頁。
9. フランソワ・クーブラン『クラヴサン奏法』初版。山田貢訳。シンフォニア。東京都。1976年。33頁。
10. 遠山一行『ショパン』著作集第一巻。初版。新潮社。東京都。1986年。15頁。
11. ジョン・ピートリ・ダン『ショパンの装飾音』第2刷。高橋隆二訳。音楽之友社。東京都。1981年。27頁。
12. アラン『芸術論集』第5刷。桑原武夫訳。中央公論社。東京都。1993年。82頁。
13. カミーユ・ブールニケル『ショパン』初版。荒木昭太郎訳。音楽之友社。東京都。1994年。16頁。

14. ジャン＝マリー・グルニエ『ショパン』初版。店村新次・赤瀬雅子共訳。音楽之友社。東京都。1971年。9頁。
15. ショパン『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。69頁。
16. 前掲書。コルトオ『ショパン』70頁。
17. 前掲書。『ショパンの手紙』86頁。
18. ジョルジュ・サンド『我が生涯の記』初版。加藤節子訳。水声社。東京都。2005年。268頁。
19. 河上徹太郎『音楽の招待状』初版。文化開発社。東京都。1978年。133頁。
20. 前掲書。『ショパンの手紙』152頁。
21. ロベルト・シューマン『音楽と音楽家』第15刷。吉田秀和訳。岩波書店。東京都。1972年。16頁。
22. 前掲書。『ショパンの手紙』83頁。
23. 前掲書。『音楽と音楽家』97頁。
24. 同上。114頁。
25. 同上。136頁。
26. 同上。165頁。
27. 同上。35頁。
28. 同上。36頁。
29. 同上。40 - 41頁。
30. 同上。204頁。
31. 前掲書。『ショパンの手紙』193頁。
32. 梶井基次郎『冬の蠅』（『檸檬』より）第49刷。新潮社。東京都。1992年。195頁。
33. カール・バルト『モーツァルト』初版。小塩節訳。新教出版社。東京都。1984年。73頁。
34. 前掲書。『ショパンの手紙』90頁。