

## 音楽創造の美学的考察

— ショパンと世阿弥 —

*Aesthetic Examination of Musical Creation*

— Chopin and Zeami —

上田 智美 *Satomi Ueda*

(音楽学部)

真の芸術家とは「作品を完結する者」である。美的行為は、創造的行為にせよ、作品を受け入れて「享受する」行為にせよ、まさに不気味な孤独の中で生きており、美的体験もまた、その日常生活の流れに対する孤立を突き破る飛躍によってのみ、到達できる<sup>1)</sup>。ショパンの音楽は、不気味な孤独を自ら癒すうちに生み出された“神秘”である。神秘の真の意義は“癒してくれるもの”であるように<sup>2)</sup>、天才がおのれをおのれで癒すことは、創造すること、次のような意味での“神秘”を生み出すことである。

“真悲は声なくして悲しむ”と言われるが、人間はそのような言葉にならないものをカルマとして持っている。いわば天涯の倦客とでもいうべき人が多い。それは“沈黙”とも異なり、言葉と言葉との間のいわばすきまのようなところがあり、そこを通してしか出てこない根源的なものがあり、人間は、その根源的なもの、そして、その苦しみの中の静謐というものの内に引き戻されて、意味の世界にふれるのではないだろうか。(略) ガブリエル・マルセルはそれを人間存在の“問題”と言わず、あえて存在の“神秘”と言ったのである<sup>3)</sup>。

この真悲に沈んでいる苦しみの中の静謐を、ショパンはピアノで顕現する。それは音という種子が沈黙の中へ蒔かれるかのようにであり、音が沈黙の中で萌え出るかのようにである。すなわち「時間がそこにおいて成熟し充つところの土壌<sup>4)</sup>」としての沈黙のなかから、音が立ち上がるのだ。筆舌に尽くしがたいものを顕現するために、音楽はつくられる。

ショパンの音楽——音の思惟——は、生成し続けている生きた沈黙である。沈黙は、生成する音が鳴り続けて時間が継続する内奥の底で動きつつ静止している。まるで回転するコマの軸が一点で静止しているように見えるのと同じく、沈黙は音の流れの中心軸として存在している。まさに、静中動、動中静、である。ショパンの響きは、沈黙の表面を滑るようになめらかに流れてゆく。この水先案内人がいざなう先には、至福のひとつきが幽遠に拡がっている。ショパンの《舟唄》においてニーチェが味わった「神々ですら夏の長い

宵の時間を小舟のなかに横たわって過ごしたいという気にさせるような幸福な瞬間<sup>5)</sup>とは、このようないつときである。

慈悲に沈んでいる苦しみの内の静謐は、ポーランド語で「Zal ジャル」と称される、声にならない悲しみとも共鳴しあう。「Zal」は、「もののあわれ」や「わび」「さび」と同じく、その地に深く根づいていないと共感しづらいものだ。例えば韓国語の「恨 ハン」は、「Zal」にも通じるような悲哀の念に包まれた言葉である。これは、自分の不幸がどこから来て、誰に仕返ししたらよいか判らない漠然とした悲しみであり、名も無い痛みであるそれは、抑圧されて生きてきたすべての庶民の深層につもりにつもったものを揺り動かす原初的な力を象徴している<sup>6)</sup>。

ショパンの内奥に潜む苦しみや悲しみというものを理解するには、ポーランドおよび周辺民族の文化や歴史を知ることは欠かせなく、それらをたどることによってしか見えてこないものもある。が、彼の音楽は、特定の地域や民族性に限定されるものではなく、むしろ時空を超越した普遍性にまで昇華される。この時空を超越した普遍的なものを、われわれは“うた”(=詩・歌)と呼ぶのである。

\*

ショパンを「ピアノの詩人」と称して最初に公表された文章は、おそらくハインリヒ・ハイネが記した次のものだろう。

ショパンは名演奏家であるばかりか、詩人でもあり、自らの魂に息づく詩情を聴く者に感じさせてくれる人である。(略) 彼がピアノに向かって即興演奏を始めると、人々はたとえようもない歓喜の情に包まれる。彼はもはやポーランド人でも、フランス人でも、ドイツ人でもない。モーツァルトやラファエルやゲーテの国から来た、もっと高貴な素性の人なのだ。本当の祖国は、恍惚たる詩の王国である<sup>7)</sup>。

二人はパリの芸術サークルの仲間であり、ハイネもまた半ば狂信的にショパンの演奏に深く魅入られた数多の一人だったが、他と異なるのはその音楽を冷静に考察して書く力に恵まれていたことである。ショパンの音楽(=演奏)について多くの同時代人が証言しているとはいえ、今まで目を通した文献の大半は熱に浮かれて筆を走らせたような感想の域を出ないものであり、最も多くを語ったリストでさえも華麗な大仰虚言に空回りしている印象が拭いきれない。が、ショパンの響きは皮肉屋ハイネの舌から毒気を抜く。

ショパンをきくとき、私はピアノ演奏の名人芸などはすっかり忘れ、彼の音楽の甘美な深淵に、深くまた濃やかでもある彼の創造の苦しげながら好ましい雰囲気の中に、

ゆっくり沈みこんでいくのだ。ショパンは偉大で天才的な音の詩人である……<sup>8)</sup>。

ここで言う“うた”(=詩 *poesie*)とは、文学作品における一分野としての詩でも、音楽を文学的に表現することでもない。今も昔もヨーロッパにおいて創作に従事するすべての者にとって「詩人」と称されることは最高の榮譽であり讃辞でもある。特にフランスでは「詩の芸術は、おそらくあらゆる芸術のうちで、最も手ごわく最もよく人を感動させるが、またこんなに秘められた芸術はない<sup>9)</sup>」とアランが唱えるように、フランス語の優位性によって詩は最高にして最重要の芸術に位置づけられている。このことを念頭において、ショパンに対する批評文を読解しなければならない。くわえて、ハイネやオノレ・バルザックなど世に天才と呼ばれる作家から「詩人」という芸術における最高名譽の桂冠が音楽家ショパンに授けられたことは、もっと注目されてもよい。「詩人は思想をさぐりあてる<sup>10)</sup>」と言ったのはアランだが、これはそのままショパンの“指が思索する音楽”にもあてはまる。

もともと詩とは、書くためではなく声に出して歌う“うた”であった。それはまた、日本の短歌や俳句に通じる“うた”であり、すべての芸術の根底を流れるいのち——息遣い——のようなものだ。“うた”とは、「日本人にとりついたゴースト(魔)<sup>11)</sup>」であり、「人の世が、辛酸と苦渋に充ちていることの嘆きを“うった”える(=訴える)こと<sup>12)</sup>」でもあり、「始原は草木も石も青い水沫も“言問う”時代にまでさかのぼり、(略)日本人の心の深奥からほとぼしる叫びが韻律の形をとった<sup>13)</sup>」ものでもある。「“もののあわれ”の“あわれ”は“あわれ”を一度も意識したり、口に出したりすることのない、ありふれた女たちの中にこそある<sup>14)</sup>」と民俗学者・谷川健一は述べているが、これをショパンの音楽の内奥に潜む「Zal ジャル」にあてはめることもできよう。ここでの「女」とは源氏物語に代表される貴族的な文学表現ではなく、庶民層——すべての日本人の原初の魂の“さけび”であり、“うったえ”の喩えである。

ショパンの演奏にじかにふれて、その音楽の内奥に潜む原初の魂の“さけび”や“うったえ”を敏感にすくいとり言葉に翻訳したのが、バルザックとキュスティヌ公爵である。まずバルザックはジョルジュ・サンドの古くからの盟友であり、連日のように彼女の家を訪問して夜中零時から夜明け頃まで彼女と文学討論する習慣があった。隣室で奏でられるショパンのピアノの響きに耳を傾けていただろうバルザックは、小説『従兄ポンス』に次のように綴っている。

彼は崇高なテーマを見つけると、それに思いつくままに装飾音をつけて演奏し、ラファエルの苦悩と完成によってショパンを彷彿させる……(略)これほどの完成の域に達すると、演奏家も詩人の高みまで引きあげられた観がある。ちょうど劇作家には俳優がいるように、作曲家には演奏家がいるのであって、どちらも聖なるものを翻訳する

神聖な存在なのだ<sup>15)</sup>。

また、バルザック全作品の根底を流れる神秘主義思想（思弁的ないし論理的方法によらず内的直観によって宇宙の究極的なものを認識すること<sup>16)</sup>）の集大成ともいえる神秘の書『セラフィタ』において、ショパンの響きは次のような天上の音楽のイメージーションへと言語化される。

無限なるもののさまざまな部分が生き生きとした一つの旋律を奏でているのを聞いた。そして和音が大きな呼吸の音のように響いてくるたび毎に、あの全体的な動きに牽かれている諸界が広大なものへと身を傾け、その広大なものは窺い知れない中心から万物を放出し、また万物を中心へと引き戻しているのがあった。その休みなき声と沈黙との交錯は、幾世紀にもわたって響き続けている聖歌の拍子のように思われた。（略）

光は旋律を生み、旋律は光を生み、色彩は光と旋律とであり、運動は言葉を持った数であった。つまりそこではすべてのものが音を発し、光を透し、動きを持っていた。従ってすべてのものは互いに浸透し合うので、障害物となるものはなにも一つなく、天使たちは無限界のいや果てまでも自由に駆けめぐれるのがあった<sup>17)</sup>。

一方、莫大なる富と権力を誇ったフランス名門貴族アストルフ・ド・キュスティヌ公爵が、音楽史上ショパンとの関わりにおいて取り上げられることはほとんどないと思われる。しかし、ショパンの熱烈な崇拜者として最期まで親交を続けた数少ない人物の一人であったことが、私の興味をひく。というのも、ショパン宛ての書簡に記された鋭い批評眼と情に溢れた高尚な文面から、19世紀上流社会の体現者ともいべき教養人だったことが想定できるからだ。

しかも彼は当時のヨーロッパ王侯貴族達には珍しくない同性愛者としても名高く、手紙の筆致も独特の熱っぽさで潤んだようなところがあるが、真相は知る人のみぞ知る、である。明らかなのは、二人は男女関係にありがちな煩惱や束縛にとらわれることなく、お互い何ものをも強制することない対等な絆で結ばれていたということである。その証に、ショパンはキュスティヌ公から風光明媚なサン・ガルテンの豪華な城館に幾度か招かれ休暇を過ごしており、心置きなくピアノを奏で自由に創作の羽をのばした。次に、ショパンの独奏会後の興奮も醒めぬままにキュスティヌ公がショパンに宛てた二通の手紙を紹介しよう。

「小生は完成した、従来よりもさらに完璧に近づき、成熟するとともにさらに高貴さを増したる貴下を、再発見いたしました。天賦の才の力に加うるに、時は貴下のうちに潜みおれるものをあまねく開花させ、若くして円熟の境に達したるはまさに崇高といわざ

るを得ません。芸術の奥義であります。(中略) 貴下が特に小生のうちに導き発達させたもの、すなわち芸術の喜びが小生を満たしてくれる感謝の念であります。生涯に一度、天才がどんな分野のものであっても完全な芸術作品から得られる喜びを小生に与えて、小生がそれを勝ち得ましたあかつきは、いつでも彼が教えてくれた同じ喜びを経験することができます。(略) 小生の貴下に対して持っている感謝の念がこれでいくらかおわかりかと思えます<sup>18)</sup>。」(1840年6月28日サン・ガルテン)

「貴君はサン・ガルテンやパリの幸福な日々をよみがえらせてくれました。小生は貴君と貴君のピアノを再発見しました。退屈な描写にあらず、意味のない音符の羅列にあらずして、楽器に託しながら貴君の思想を表されました。貴君はピアノでなく人の魂を弾かれたのです。小生が初めて貴君を知ったときのごとく小生の喜びを与えてくれました。小生は死を想っておりましたのに、貴君は生を呼び戻してくれました。貴君は小生に乗り移り、小生もまた今も貴下に……！<sup>19)</sup>」(1841年4月27日パリ)

\*

ショパンは、おのれの主体性の“古層”とも言うべき土台のキャンバスを独自の色で彩り、さらに表層に至るまでヨーロッパ芸術音楽語法という糸で緻密に織り上げていくことによって、完璧な作品を成就させた天才である。幾重もの過程を経て完結する創造行為において、大半は完結せず途中で放棄されてしまう。が、ショパンの創造原理を貫く軸は、表層から根源＝主体性の“古層”まで突き抜け透徹している。

この根源まで突き抜けている軸が何かをひも解くには、ポーランドという“現象”を通して考察することも有効だろう。ポーランドという“現象”には、喪われたユダヤ、イタリア、ドイツ、オーストリア、フランス、ロシア、そしてアメリカもが内包混在し、表象されているからだ。つまり、ポーランドそのものを、19世紀前半ヨーロッパ全体を巻き込んだ一種の文化現象として捉えるならば、ショパンの音楽におけるポーランド的なもの——亡命性——は、創造原理の主な一つになりうるかもしれない。

祖国を離れて活躍したフランドル楽派をはじめヘンデルやモーツァルト等の作品もまた「亡命性の音楽」に属するが、19世紀以降のそれと比べれば、民族意識の危機感への強さは雲泥の差がある。この亡命性なるものが何かを、頭で分かっても腑に落ちるところまで体感することは、日本人にはなかなか難しい。祖国喪失の危機にさらされたことのない人間にとって、亡命の意義すら理解できないのではないか。なぜなら台湾に住む以前の私自身がそうした人間の一人であったからだ。台北に特派員として五年間滞在し取材を通して掴んだものは、国民党時代から主に日本へ亡命し潜伏活動を行っている台湾独立派の多くが現在でも水面下で脈々と息づいているという事実と、ある種の亡命思想というものである。そこからショパンを独立派に置き換え、台湾をポーランド、日本をフランスに見立て

て考えると、亡命者としての彼の姿がよりいっそうわかりやすく具象化して見えてくる。

亡命者ショパンを理解するためには、彼が今日の戦争難民のような消極的な強制的亡命者ではなく、最終的に自らが望んだ積極的な政治的亡命者であったことを忘れてはならない。しかも彼の属した移民グループは当時「パリのポーランド王国」と呼ばれるほど社会的地位の高い強大な独立派の亡命集団を構成しており、そのリーダー“無冠のポーランド王”チャルトリススキ公爵はショパンの最大後援者のみならず、マルツェリーナ・チャルトリスカ公爵夫人は「ショパンの最も注目すべき弟子であり、彼のピアノ演奏法の最も忠実な代表者<sup>20)</sup>」だった。したがって、パリにおける亡命者ショパンの立場は当時のポーランド人としてかなり恵まれたものであり、亡命という言葉が放つ陰湿な負のイメージは払拭すべきである。

余談になるが、中世から19世紀にかけてヨーロッパにおける貴族や上流市民層の政治的亡命集団は、主に秘密結社の役割を担うことも多く、特にフリーメイソンが世界最大の秘密結社へと拡大発展する礎ともなった。ポーランドも例外ではなく1735年にロッジ(支部)が開設され、ショパンの父親をはじめ、恩師エルスネルもフリーメイソンのための作品を作曲するなどワルシャワ支部幹部として活動している。ちなみにフリーメイソンに加入していた主な音楽家として、《魔笛》にフリーメイソンの秘儀を暴露したため暗殺されたとも言われるモーツァルトを筆頭に、ハイドン、リスト、シベリウスなどが知られている。

\*

ショパンはおのれの音楽創造の美学的見解についてのまとまった文章を残さなかったため、詳しくひも解くためには、メモや手紙、そして友人や弟子たちの証言が糸口となる。なかでも弟子のヴィルヘルム・フォン・レンツに語った「私は素描するだけだ。絵を最後まで完成するのは聴衆である<sup>21)</sup>」という言葉は、最も重要な手がかりとなる。およそのところを描かれた音のかたち——素描 *esquisse* ——は、演奏という現象を通して初めて“作品”として完結する。したがって、ショパンの意味するものを正しく把握するためには、その音楽の背後に潜んでいるイデー *idée* を理解しなければならない。

さらに、「イデーのない音楽は音楽ではない」と走り書きしたショパンのメモは、「音楽は音によって思惟する芸術である<sup>22)</sup>」と、言い換えることができる。これは、音の思惟によって自己を意識化することである。意識のはたらきの表出としての音による“自己意識の具現”を明解し実践したショパンは、きわめて近代的意識の持ち主であった。とりわけショパンの近代性をきわだたせているのは、彼独特の音の感覚による。洗練された素材に対する好み、大胆な不協和音、官能的な半音階的転調、そして光沢ある象牙の鍵盤を愛撫する手の肉感的悦びに至るまで、こうした美食すべてに通じたのはショパンがはじめてで

ある<sup>23)</sup>。

音の純化という意味ではショパンはJ. S. バッハやモーツァルトに連なる直系の後継者だが、“自己意識の具現”、すなわち思惟を自らのはたらきへと還元して音の思惟というものを自覚して客観的にかたちづくることに成功した最初の音楽家は、ショパンである。彼にとっての音楽創造とは“作品”という終着点に至る過程であるからして、その背後にあるイデー（=音の思惟）は、作品そのものではなく演奏という行為に求めるべきである。言いかえれば、ショパンの音楽は、聴覚や触覚などの五感で捉える仮象のうちに生成されるものであり、演奏という行為によって演奏されている間だけ実存するものなのである。こうした意味でショパンは、まず演じる者であり、おのれの指でつかんだ音しか信じないリアリストでもあった。そして、彼の音楽の思惟というものは次のように作用する。

音楽作品は、みずからの終りを思考している。それは消滅という否定的な意味においてではなく、完成という積極的な意味においてである。(略) 音楽作品が成就する時、それはただちに無に帰してしまわない。なぜならその時それは自ら反省しつつ、我々の思惟に対して完全に立ちあらわれるからである。(略) 生成は消えてゆく瞬間の連続にあるのではなく、それらを現在において総合し、一つの同じ流れにまとめる思惟に対してのみ存在するのである<sup>24)</sup>。

ヨーロッパ思想の根底には本質は仮象よりいっそう真実だとする古代ギリシアからの伝統と、感覚に訴える仮象の誘惑は原罪にもとづく情念から生まれる幻影だとするキリスト教思考が根強く横たわっており、ヨーロッパ数千年の思想史の課題の一つは、仮象に“隠された”意味を問うことにあったといっても過言ではない<sup>25)</sup>。こうした“正統”の流れに逆らう“異端”から、特に音楽領域において、偉大なる天才が出現する。なぜならヨーロッパ音楽の法則は、宇宙全体を支配する「存在の大いなる連鎖<sup>26)</sup>」によって秩序ある調和が創出されるという神秘主義的思想と、表裏一体の関係にあるからだ。この精髓の頂点が機能性和声音楽であり、この神秘の領域を解明するために対位法が生み出され、天才達——バッハ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェン、ショパン——は皆フーガに往きつく。

こうした理由から、ヨーロッパの合理主義的思想ではなく、アジアの神秘主義的思想の観点から音楽創造の美学的核心を説くことも可能ではないかと直観した。というのも、私自身が長らく親しんでいる世阿弥（1363-1443）の芸論のなかに、演奏（演戯）という行為にのみ音（役者）の実存を信じたショパンとの共通点をますます強く見い出せるようになってきたからである。二人は生まれた場所も時代もまったく異なるが、反俗高踏の境地に達した芸風と洗練された貴族的趣味を反映する“貴族主義者”、社会的に民衆からの孤立者もしくは祖国喪失者としての孤高の“アウトサイダー”、本質と仮象を超越した無の

境地を顕現する“両性具有的なるもの”、という三つの重なる姿があげられる。

遙かな時空を隔てようとも両天才の創造行為は普遍的な理念——美的なもの——に導かれる。唯一、二人の異なる点といえば、世阿弥は一家一門血脈の連続性としての「道」と呼ばれる伝統を後代に伝えるための欲と義務に最期まで固執せざるをえなかったのに対し、ショパンはそうしたものを一切放棄し何ものにも束縛されない生き方を選んだことにある。そのおかげで、世阿弥の能楽は日本で今も六百年前と変わらず観世流秘伝として長く細く受け継がれているし、またショパンの音楽は楽譜とピアノさえあれば世界中どこでも誰でも自由に触れることができる。

ショパンは作曲家である前にまず演奏家であったわけだから、“素描”という表現は一種の演奏様態を喩えたものだともいえる。彼は独自の演奏理論の分析的記述を試みようとはしたが果たせず、そのため幸か不幸か後世において解釈や演奏法は個々の思い通りの采配に任されることになる。一方、個々に勝手な采配権を与えないために厳格明快な実技理論を築いたのが世阿弥である。二十数もの理論書のうち三十代に著した『風姿花伝』が最も有名だが、私などはむしろ世阿弥独自の理念が完成する齢六十前後に記された『至花道』『遊楽習道風見』『花鏡』『九位』『拾玉得花』に深い醍醐味をおぼえる。

世阿弥は人の心を掴むうたい文句を作り出すのが巧みで「秘すれば花」「初心忘るべからず」「閑心遠目」「衆人愛敬」など、現代では誤解されているようなところもあるが、後世にも通用する名言を多く残した。なかでも『花鏡』における「万能を一心につなぐ（あらゆる技芸を一貫して統一する心の緊張のこと）<sup>27)</sup>」は、世阿弥が秘伝中の最高の秘伝とした条項であり、ショパンの呈した“素描”と相通じるところも多いので、次に抜粋したい。

まづ二曲をはじめとして、立ちはたらき・物まねの色々、ことごとく皆、身になす態なり。せぬところと申すは、その隙なり。このせぬ隙は何とて面白きぞと見るところ、これは、油断なく心をつなぐ性根なり。舞を舞いやむ隙、音曲を謡ひやむところ、そのほか、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に心を捨てずして、用心を持つ内心なり。この内心の感、外に匂ひて面白きなり（原文ママ）<sup>28)</sup>。

（舞や歌をはじめとして、しぐさや役柄の演戯の各種はすべて肉体によって演ずる技芸である。“なにもしないところ”というのは、肉体的な技芸のあいだに生じる間隙にほかならない。この“なにもしないところ”がなぜ面白いのかと考えてみると、それはつまり、技芸と技芸を油断なくつないでいる心のもっとも深い部分の緊張によるのである。舞いを舞いやめた間隙、謡を謡いやめた間隙、そのほか、せりふやしぐさなど一切の技芸の休止部に、つねに配慮を捨てず、緊張を持続する意識の奥底の充実がある。この意識の奥底の充実感が、おのずと外ににじみ出て観客に面白いと思わせるのである<sup>29)</sup>。）



“なにもしないところ”とは行間から匂い立つ筆舌に尽くし難いなものかであり、とりわけ日本人はこれを“間”と称して古来から大切に愛でてきた。“間”は芸道武道の原理といっても過言ではない。“間”は教えることのできないものであり、こればかりはおのれの先天的資質——生命のリズム——に頼らざるをえないのである。ここで言うリズムとは、厳密には拍子と区別しなければならない。前者は無意識的な反復運動であり、後者は意識的な反復運動である。双方に共通するのは反復することであり、律動を律動たらしめているのは、この反復運動にほかならない。すなわち、リズムは本能的な生命現象であり、拍子は人間が意図的になす働きである。リズムは、拍子が完全に欠けていても、きわめて完成された形であられうる。拍子是对し、リズムの協働なくしてはあられえぬ<sup>30)</sup>。芸術家（作品）において“間”が良いという意味は、芸術家（作品）に内在するリズムに因るところが大きく、例えば「余白の美」「気韻生動」「沈黙の鼓動」等と表現されるものは、皆リズムがかたちづくる美的範疇に含まれる。

音楽におけるリズムとは、響きの内部から湧き出でるエネルギーの運動でもある。こうした意味において、拍子はエグゼルシス（訓練）によって獲得される後天的技術であり、一方リズムは先天的な生命の波動であるから習得できるものではない。天才の手にかかれば、本質的に各々異なる発生源を持つにかかわらず、作品のうちでリズムと拍子は一体化して昇華される。時空を越えて生き永らえる名作・名人芸とは皆そうしたものだ。究極は宇宙の限りなく変化するエネルギー・パターンであり、この森羅万象の果てしなく繰り返される生成と消滅のリズムの流れを、現代物理学者フリッチョ・カプラは“コズミック・ダンス（踊る宇宙）<sup>31)</sup>”と名付けた。

「生命動」と言うべく広義のリズム現象のうちに、音楽における旋律と拍子（テンポ）が溶解した領域での「音楽動」とも言うべく狭義のリズム現象が内包される。音楽そのものが宇宙的であればあるほど、「音楽動」は「生命動」まで膨張していく。大半の芸術家は、「音楽動」を作品という枠内に閉じ込める。真の芸術家は、作品自らを制限づけるのではなく、限りなく充たしていくような“内的充実”として捉え、その充たされた内在性を直覚して美的なるものへとかたちづくる。

ショパンの“テンポ・ルバート”もまた“内的充実”がかたちづくるリズムの流れであり、一種の“間”と呼んでもさしつかえない。それは内的緊張と同時に深い瞑想を表現する。彼独特の“テンポ・ルバート”は言語化できない“内心の感が外に匂いたつ”ようなものだが、果敢にもリストは「風によってたわめられる立ち木の葉々の間を太陽の光線が通る時に起こる光の揺れ動き<sup>32)</sup>」と視覚的描写に挑む。しかし最後には次のような諦念の言葉を吐く。

（ショパンのテンポ・ルバートは）あたかも炎がそれを揺り動かす息吹きのもとでゆるめくような調子である。後にショパンはその説明を彼の音楽に対して加えることをや

めた。それは、もし人がこのことについて理解力があれば、この不規則の規則を見抜かないことはありえないと納得したからだ。それだから彼の作品は、強調と律動のついたあの一種の揺れ動きをもって弾かれるべきものであるが、しかし、もし人が彼自身の弾くところをきいていないのならば、その秘密をとらえるのはむずかしいだろう<sup>33)</sup>。

ショパンの“テンポ・ルバート”をスラブ民族音楽やイタリア・ベルカント唱法の派生物としてとらえる見方も正しいが、核心にふれるためには十分ではない。それは何よりもまず、演奏という行為において内的緊張を一心に充実させてつないでいく生命のゆらぎであり、音楽の内奥に潜む神秘の扉を開くための創造手段の一つなのだ。この生命のゆらぎは、呼吸することでもある。ショパン独特のゆらぎ——テンポ・ルバート——は、彼自身の息遣いそのものだ。栄光ある呼吸に達した人間は、宇宙的な呼吸をおこなう<sup>34)</sup>。

演じる側が滞りなくしなやかに内的緊張をつむいでいく（＝「おおよそのところを描く」）のであれば、また、そこから匂いたつ馥郁さを享受する（＝「作品を完成させる」）のは観る側の役割とすれば、ショパンの響きにおける「内心の感、外に匂ひて面白きなり」とはいかなるものか。アンドレ・ジイドは、この響きの余韻や残影と言うべき“匂い”をフランス語詩法の“言い落とし omission”に喩えて、「彼（ショパン）は提案し、仮定し、暗示し、魅惑し、説得する。彼はほとんど断言しない。彼の楽想に言い落としがより多ければ多いほど、われわれはそれにききいることになる<sup>35)</sup>。」と説く。

この意図的に余白を与える“言い落とし”は、ショパンの響きのなかでスフマート技法（ある色調と別の色調を融合させて絵の具をまぜて描くぼかし画法。この技法を最も得意としたのはレオナルド・ダ・ヴィンチであり、それを駆使した代表作が《モナリザ》）や半音階的手法や無分節性に変容されて、濃やかなアラベスク模様を描き出す。例えば、ブレリュード作品28〈第9番〉では数小節間において10回もの半音階的転調が繰り返されるが、なめらかな音の軌跡は霧がかかったグリザイユ glissaille（灰色の濃淡だけで浮き彫りの効果を出す技法）を彷彿させる。さらにノクチュルヌのカデンツァで織りなされるレース細工のごとく繊細な装飾音は、単なる飾りや音符間の辻褄あわせではなく、余白の美に溶かしこまれた“精神化された音”である。

ここで述べるアラベスク模様とは、ヘーゲルの言う「植物から生え出ながら植物と絡み合った動物と人間の形あるいは植物に移り変わる動物の形象<sup>36)</sup>」を音にうつしかえたものである。それは、ショパンの手にかかると畏怖の念を引き起こすほどグロテスクな音の戯れに変容し、さらに異常なる爆發力で昇華させた音楽は「スケルツォ」と名付けられる。ショパンのアラベスク模様は「うねうねと度はずれなまでに長い首筋を持った<sup>37)</sup>」音の流れとして渦を巻くような螺旋をかたちづくる。この奥行きに満ちた三次元的響きのなかから、次々生えいずる旋律線の陰翳が“言い落とし”によって夢見るように浮き上がってくる。この“言い落とし”は、聴衆にどのような効果を与えたのか。実際にショパンの演奏

にふれた人々の証言を次にあげてみよう。

「(ショパンが) 鍵盤を撫でるように弾くと、感じやすい魂のうめきが立ち昇り、われわれの心をひしと捉えてしまうのだ。ノクターンの演奏が終っても、深い感動は人々の心に沁みこんで、しばらく誰も口をきこうとはしなかった。ショパン自身ですら、曲が終っても黙ってピアノに向かったまま、内心に夢を描き続けていることもままあったのである<sup>38)</sup>。」(エミール・ガイヤール：ショパンの友人、弟子)

「ピアノは彼の指にかかると、本当にさまざまな歌を“歌う”のです。(略)いくら目の覚めるようなものであっても“演奏”ということはまったく頭に浮かんできませんでした。心の奥底から出てきたような何ものかが、聴衆の心に訴えかけるのです。(略)演奏を聴いたことのない人が、この磁気のように人をひきつける力を、完全に理解できるとは、私には考えられません<sup>39)</sup>。」(匿名希望のスコットランド女性)

「ショパンはとてもピアノを弾いているようには見えませんでした。楽器なぞ余計なものに思えたほどです。(略)彼は独自の様式を、言葉では言い表すことのできない一つの様式を、自分なりに創造した人なのです<sup>40)</sup>。」(ソフィー・レオ：ショパンの友人アウグスト・レオの妻)

「彼(ショパン)がピアノに向かう姿は、瞑想にふける賢者を思わせる。楽の調べにつれて、夢が織りなされていく<sup>41)</sup>。」(ロベルト・シューマン)

ショパンが紡ぎ出す音のアラベスク模様——音の綾——は、自律的で分解することのできない一つの完全な有機体であり、彼自身の魂そのものだ。このことを鋭く見極めていたのが、先述したバルザックとキュスティヌ公爵である。

「この大天才(ショパン)は音楽家というよりは、手で触れることのできる魂なのだから、どんな音楽によっても、たとえ単純な和音しかなくとも、聴く者に語りかけてくるだろう<sup>42)</sup>。」(バルザック)

「あなた(ショパン)は苦悩と詩において、勝利を収めたのです。お作りになった曲の憂愁の念は、今まで以上に深く心に喰い入ってきます。大勢の聴衆も、皆ひとつになってあなたと向かいあっているのです。これはピアノではなく、ひとつの魂なのです。そして、なんとという魂でしょう!<sup>43)</sup>」(1848年2月パリ、キュスティヌ公からショパンへ宛てた手紙)

ショパンにとっての音楽創造とは、時間を秩序立てることであり、それは同時に魂そのものをその深い本性と結びつけるために秩序立てることであった。ここでの時間(=音楽的時間)とは、心理的持続でもなく、科学の抽象的時間でもなく、時計の物理的時間で

もなく、具象的なもののうちに化身した時間の形而上学的本質なのであり、それは私たちの日常的な時間的生活によって開示されることもあれば、また覆い隠されることもある<sup>44)</sup>。言いかえれば、ピアノを弾く行為を通して、ショパンが生成する音楽的時間をわれわれもまた同時に繰り返し生成することができるのだ。それでは、時間を秩序立てる＝魂をその深い本性と結びつけるために秩序立てる、とは具体的にどういうことなのか。世阿弥の「万能を一心につなぐ」には次のように書かれている。

かやうなれでもこの内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬ似てはあるべからず。無心の位にて、わが心をわれにも隠す安心して、せぬ隙の前後をつなぐべし。これすなはち、万能を一心にてつなぐ感力なり（原文ママ）<sup>45)</sup>。

（このようなしだいではあるけれども、しかしこの意識の奥底の充実は、演者によってそれが保持されていると外にはっきりと見えてはいけなからう。もしその緊張があらさまに見えてしまえば、それはすでにひとつの技芸にほかならず、もはや技芸を“しない”ことの面白さではありえない。したがって、演者はみずから無心無我の境地に入り、自分の配慮を自分でも意識しないほど深く演戯に集中し、その集中力によって技芸の間隙の前後をつなぐようにするべきである。このようないわば意識を超えた意識の集中が、すなわち、ひとつの能のなかですべての技芸を一貫して統一する心の緊張の力なのである<sup>46)</sup>。）

ここで、この条項で最も重要な「無心の位」という表現が出てくる。すなわち「万能につなぐ一心のこと」とは「無心であらゆるわざを心一つにつなぎとめること」という意味であるからして、無心とは何かを考える必要がある。まず、次の証言におけるショパンの“無心”ぶりをみてみよう。

「ピアノに向かう彼（ショパン）の姿は、純粋な詩の化身なのだ。（略）その個性を把握するには、実際に聴くという体験を経なければならないのである。（略）彼の最も優れている点は、あらゆる感情を心に深く体しつつ——絶対に真似のできないことで真似ようとしても漫画になるのが落ちだ——完璧なまでに真実なものとしての表現を与えることだ。（略）誰が何と言おうと彼は芸術家として最も純粋な存在である……<sup>47)</sup>」（アントン・シントラー：ベートーヴェン最初の伝記作者）

「（略）ピアノに対してこれほど自己のすべてを打ち明けることのできる音楽家は、私の知る限り他に誰もいないと思う。精神の極度の集中によって、雑念はいつい頭から消えてしまうのである。（略）作品をいかに深く理解し、慣れ親しんだとしても、ショパン独特のこの詩情が語りかけてくるものが何であるか、それをはっきり捉えるのは不可

能であろう<sup>48)</sup>。」(フェルナンド・ヒラー：ショパンの親友、ドイツ人ピアニスト・作曲家・指揮者)

二人の弁はショパンの「無心の位にて、わが心われにも隠す安心にて、せぬ隙の前後をつなぐ」演奏様態を客観的に観察しているものの、主観的な感想の記録にとどまり、演奏行為という現象を考究するに至らない。元来「無」とは東洋——主にインドや中国——哲学や宗教を土壌に生まれ育まれたものであり、日本人にはなじみ深い言葉である。しかも日本独自に発展した「無」の思想は世阿弥の芸論の基盤を成す重要な理念の一つでもあるから、彼が「無」について表した文章を少し長いが次に引用してみる。

仏教でいう『有』と『無』の対概念にあてはめて考えてみると、いわゆる『有』は眼に見える現象として外に現れた演戯の効果であり、あらゆる現象の根底にあると考えられる根源的な『無』が、この場合、芸能の器に相当すると考えられる。そうして、あらゆる現象形態を生み出し、眼に見えるものとして現れさせているものは根源的な『無』である。たとえば水晶というものは完全な透明体であって、それ自体は色も文様も持たない空虚な物体であるが、そのなかから火を生じ、水を生じるようなものである。火と水という性質のまったく異なったものが、無色の透明体から生まれるというのは、いったいいかなる因縁によるものであろうか。ある歌に『桜木はくだけて見れば花もなし花こそ春の空に咲きけれ』といわれている。まことにうまくいいあてた歌であって、能においてさまざまに異なった演目の花を咲かせる種となるものは、ただひとつ、演者の全身を貫く内面的な緊張である。単に透明体にすぎない水晶が火や水を生み、花の色とは無関係な性質を持った桜の木が花や実を生じるように、本来は『無』である心の内面的なはたらきから、さまざまに多彩な演目の舞台効果を生み出す達人こそ、すなわち芸能の器というべきであろう。

いったい、寿命を延ばすめでたい芸能であるところの能の、その芸のかざりともなる花鳥風月の種類はさまざまにある。ところで、四季おりおりの時節によって、花葉・雪月・山海・草木、その他一切の生命あるものやないものを生み出している器は、この自然世界である。そこで、こうした自然の万物を能に趣きを添える素材とし、自分の心を自然世界の産出力そのものに一致させて、そのことによって安んじて大自然にも較べられる芸道の奥義に定着し、そうして能のいわゆる『妙花』——至上最高の境地に入ることとを心がけるべきである<sup>49)</sup>。

演じる行為における「無」がいかなるものかを、これ以上わかりやすく定義づけた文章を他に知らない。特に重要な一文が「能においてさまざまに異なった演目の花を咲かせる種となるものは、ただひとつ、演者の全身を貫く内面的な緊張である」。この「演者の全

身を貫く内面的な緊張」が、すなわち「万能を一心につなぐ」こととなり、世阿弥の“花”はショパンの“音楽的時間”というものと相通じるのである。

内奥に烈しい緊張を秘めているものは、こわれやすく、もろい<sup>50)</sup>。つまり、美的対象というものは、美しければ美しいほどもなく、ある事物の美しさが確かなことに思われ、ある事物に美しさをどうしても認めざるをえなければえないほど、「はかなさ」に敏感な人の眼には、その事物についての「はかなさ」が一層鮮明に映るのである<sup>51)</sup>。したがって、美しさの要求が完璧であればあるほど「はかなさ」は大きい。花は散るから美しく、絶対的音楽はうつろいやすいから美しい。“花”は「妙花」という至上最高の境地に入ることを理想としているが、それについて世阿弥は次のように述べる。

妙というのは、あらゆる言語表現を超え、意識のはたらきを超越した心境であって、その心境を眼に見えるかたちに感覚化したものが花であり、さらにそれを意識的に感受したとき、それが面白いという状態なのである<sup>52)</sup>。

上記をショパンにあてはめる場合、「耳に聴こえるかたちに感覚化したものが花」とおきかえることができよう。また“音楽的時間”とは「魂の時間的秩序 l'ordre temporelle de l'âme<sup>53)</sup>」を反映するものであり、「音楽の最も本質的な深い力として、知性に透徹し、意志の確かめ手となり、思惟と生命に恵み深い時間<sup>54)</sup>」でもある。世阿弥の“花”もショパンの“音楽的時間”も、生をじかに生きる経験においてのみ把握できるという意味で、あらゆる芸術のなかで最もうつろいやすく扱いにくい現象である。すなわち、生成の次元においてしか実体にふれることはできないのだ。

「映す・写す・移す」という意味を含む「うつろう」とは、停滞固着ではなく流動性を本質とするものである。なかでも「移す」という語は、単にある物を別の場所に動かすだけではなく、あるものを別のものに「成り入らせる」という行為、すなわち物体や人間そのものの移動を意味する言葉から、物体のエッセンスの、あるものから別のものへの浸透を意味する言葉になる。露草が移花と呼ばれるのは、まさしくそれが別の紋様に全面的に滲透し、みずからは消滅してしまうからにほかならない。花は別のものエッセンスとなって、その中に移動したのだ<sup>55)</sup>。ことのほか日本人は古来よりうつろいやすさを大切にし、うつろうものを愛でてきた。世阿弥もしかり。

棚上の作り物のあやつり、色々に見ゆれでも、まことには動くものにあらず。あやつりたる糸の態なり。この糸切れん時は、落ちくづれなんと心なり。申楽も、色々の物まねは作り物なり。これを持つものは心なり。この心をば人に見ゆべからず。もしもし見えば、あやつりの糸の見えんがごとし。かえすがえす、心を糸にして、人に知らせずして、万能をつなぐべし。かくのごとくならば、能の命あるべし（原文ママ<sup>56)</sup>）。

(山車の上のつくりものの操り人形は、いろいろな姿や動作は見せるが本当に動いているわけではない。人形を操っている一本の糸が切れればすべては崩れ落ちるだろうといういましめを意味している。けだし能の演戯もまたそのとおりであって、いろいろな芸芸はつくりものにすぎない。それを支えて生かしているのは心なのだが、この心の存在を人に見せることがあってはならない。万が一、見せてしまえば、それは操り人形の糸を見せてしまうような失敗である。かえすがえすも、心の緊張はあたかも人形の糸のように、人には気取られぬように保ってすべての芸芸をつながなければならない。このように心がけているならば、演戯には単なる機械的な動きではなくて、生命が宿ってくるにちがいない<sup>57)</sup>。)

世阿弥はうつろいやすい生成の神秘——心の内的緊張——を操り人形の糸にたとえ、まるで眼前で演じられているかのごとく巧みに筆をすすめ、ふだんの心がけを次に呈して条項を締める。

総じて即座に限るべからず、日々夜々、行住坐臥にこの心を忘れずして、定心につなぐべし。かやうに油断なく工夫せば、能いや増しになるべし (原文ママ)<sup>58)</sup>。  
(さらにいえば、舞台に出て演戯をしているときだけのことではない。夜も昼も日常生活のあらゆる瞬間に、意識の奥底の緊張を持続して、すべての動作を充実した心の張りでつなぐべきである。このように常に油断なく工夫しているならば、その人の能はしだいに口上していくいっぽうであろう<sup>59)</sup>。)

「移す」という行動的理念は、世阿弥の徹底して実践的な芸論を通して、美的なるもの——“花”——に昇華される。その生き生きとした動的様相とショパンの“音楽的時間”とは符合するものがあると直観しており、具体的実証が今後の課題となる。

## 引用文献

- 1) オスカー・ベッカー『美のはかなさと芸術家の冒険性』初版第4刷。久野昭訳。理想社。東京都。1969年。73頁。
- 2) 霜山徳爾『素足の心理療法』初版第1刷。みすず書房。東京都。1989年。24頁。
- 3) 同上。24頁。
- 4) マックス・ピカート『沈黙の世界』初版第37刷。佐野利勝訳。みすず書房。東京都。1995年。10頁。
- 5) カミーユ・ブルニケル『ショパン』初版第4刷。荒木昭太郎訳。音楽之友社。東京都。2001年。257頁。
- 6) 前掲書。霜山徳爾『素足の心理療法』28頁。
- 7) 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——そのピアノ教育法と演奏美学』初版第1刷。米谷治郎・中嶋弘二訳。音楽之友社。東京都。1983年。341頁。

- 8) 前掲書。カミーユ・ブールニケル『ショパン』250頁。
- 9) アラン『文学論集』《世界の名著66》5版。杉本秀太郎訳。中央公論社。東京都。1993年。197頁。
- 10) 同上。199頁。
- 11) 谷川健一『うたと日本人』初版第1刷。講談社。東京都。2000年。5頁。
- 12) 霜山徳爾『人間の限界』初版第1刷。岩波書店。東京都。1975年。12頁。
- 13) 前掲書。谷川健一『うたと日本人』20頁。
- 14) 同上。16頁。
- 15) 前掲書。ジャン＝ジャック・エーゲルディングル『弟子から見たショパン』342頁。
- 16) オノレ・バルザック『セラフィタ』再版。蛭原徳夫訳。角川書店。1988年。東京都。209頁。
- 17) 同上。196頁。
- 18) 『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。262頁。
- 19) 同上。270頁。
- 20) 前掲書。カミーユ・ブールニケル『ショパン』232頁。
- 21) 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——ショパンとリストの時代』初版。中野真帆子訳。ショパン。東京都。2004年。75頁。
- 22) ジゼール・ブルレ『音楽創造の美学』初版第2刷。海老沢敏・笹淵恭子共訳。音楽之友社。東京都。1972年。260頁。
- 23) ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ（1903-1985）『夜の音楽』初版第1刷。千葉文夫・松浪未知世・川竹英克訳。シンフォニア。東京都。1976年。93-94頁。
- 24) 前掲書。ジゼール・ブルレ『音楽創造の美学』129-131頁。
- 25) ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ『音楽と筆舌に尽くせないもの』初版。仲澤紀雄訳。国文社。東京都。1995年。201頁。
- 26) ジェイミー・ジェイムズ『天球の音楽——歴史の中の科学・音楽・神秘思想』初版第1刷。黒川隆文訳。白楊社、東京都。1998年。14頁。
- 27) 世阿弥『花鏡』《日本の名著10》初版第1刷。山崎正和訳。中央公論社。東京都。1969年。187頁。
- 28) 世阿弥『花鏡』《世阿弥芸術論集》初版第5刷。田中祐校注。新潮社。東京都。1981年。144頁。
- 29) 前掲書。世阿弥『花鏡』山崎正和訳。187-8頁。
- 30) ルードヴィヒ・クラゲス『リズムの本質』初版第10刷。杉浦実訳。みすず書房。東京都。1983年。21-22頁。
- 31) フリッツォフ・カプラ『タオ自然学』改訂版第9刷。吉福伸逸・田中三彦・島田裕己・中山直子訳。工作舎。東京都。1991年。249頁。
- 32) 前掲書。カミーユ・ブールニケル『ショパン』238頁。
- 33) 同上。258頁。
- 34) ガストン・バシュラール『夢想の詩学』初版第1刷。及川馥訳。筑摩書房。東京都。2004年。308頁。
- 35) 前掲書。カミーユ・ブールニケル『ショパン』167頁。
- 36) ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの』初版第9刷。竹内豊治訳。法政大学出版局。東京都。1982年。136頁。
- 37) 前掲書。カミーユ・ブールニケル『ショパン』257頁。
- 38) 前掲書。ジャン＝ジャック・エーゲルディングル『弟子から見たショパン』334頁。
- 39) 同上。336-337頁。
- 40) 同上。337頁。



- 41) 同上。327頁。
- 42) 同上。342頁。
- 43) 同上。343頁。
- 44) 前掲書。ジゼール・ブルレ『音楽創造の美学』247頁。
- 45) 前掲書。世阿弥『花鏡』《世阿弥芸術論集》145頁。
- 46) 前掲書。世阿弥『花鏡』山崎正和訳。188頁。
- 47) 前掲書。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』345-346頁。
- 48) 同上。328頁。
- 49) 世阿弥『遊楽習道風見』《日本の名著10》初版第1刷。山崎正和訳。中央公論社。東京都。1969年。222-223頁。
- 50) 前掲書。オスカー・ベッカー『美のはかなさと芸術家の冒険性』7頁。
- 51) 同上。18頁。
- 52) 世阿弥『拾玉得花』《日本の名著10》初版第1刷。山崎正和訳。中央公論社。東京都。1969年。239頁。
- 53) 前掲書。ジゼール・ブルレ『音楽創造の美学』250頁。
- 54) 同上。250頁。
- 55) 大岡信『詩人・菅原道真——うつしの美学』初版第1刷。岩波書店。東京都。2008年。8頁。
- 56) 前掲書。世阿弥『花鏡』《世阿弥芸術論集》145頁。
- 57) 前掲書。世阿弥『花鏡』山崎正和訳。188頁。
- 58) 前掲書。世阿弥『花鏡』《世阿弥芸術論集》145頁。
- 59) 前掲書。世阿弥『花鏡』山崎正和訳。189頁。