



ショパンも、調律から始まる

菰野ピアノ歴史館 講演会
2023/05/28(日) 13:30-15:00
お 話：都築正道 ピアノ：伊藤香紀

ショパン (1810-1849)は、まず、「A：ピアニストで音楽家」です。それも、「B：19世紀ロマン派の音楽家」です。そして、彼は、「C：ポーランドで生まれパリで活躍した音楽家」です。ショパンについて語る時、この三つから始めたいと思います。

A：音楽家でピアニストのショパン

まず、ショパンは、ピアニストで音楽家です。では、「音楽」とはなんでしょうか？ 「音楽家」とはなんでしょうか？

1810年は奇跡の年

天空の彼方に集まった初期ロマン派の作曲家たちの魂は、「あの地球という青い星に、1810年に、一斉に生まれようではないか」と決めました。多少の「テンポ・ルバート」（速さのずれ）もあって、メンデルスゾーンは1年早く1809年に地球に到着しましたが、シューマンとショパンはドンピシャリの1810年に生まれてきました。1年遅れてリストが1811年にやってきて、ピアニストのタールベルクは1812年に、オペラ作曲家ヴェルディとワーグナー1813年にたどりつきました。凄いメンバーです。

1809年生	メンデルスゾーン
1810年生	シューマン ショパン
1811年生	リスト
1812年生	タールベルク
1813年生	ワーグナー ヴェルディ

彼らは、ただちに徒党を組んで、パリを中心に音楽活動を始めました。彼らは、なぜパリを活躍の地に選んだかと言えば、産業革命とフランス革命という二つの大きな革命を経た当時のフランスは、そこに集う才能ある人々を、これまでにないほど富裕にし、有名にし、自由にしたからです。大きな劇場も建ちました。聴衆も大勢集まりました。革命以来、市民は集まって色々なことを議論することになってきました。改革宴会などといって、議論のための宴会まで開きました。演奏会やオペラなどの幕間で集会を開いたりもします。富裕なスポンサーをもった劇場支配人たちが、演奏家たちに惜しみなく高い報酬を払ってくれます。裕福なブルジョアジーたちが、豪華な邸宅で、名士たちを招いて、夜な夜な名演奏家による音楽サロンを開きます。自国で、抑圧され逆境に苦しんできた芸術家たちにとって、これほど理想の時と場所はありません。

12歳の天才児リストは、パリ音楽院へ入学するために父母と一緒にパリへ来ました。ユダヤ人でお金持ちのメンデルスゾーンは、16歳のとき、音楽家としての真価を問いにパリに来ました。彼がその時代に書いた「弦楽八重奏曲 変ホ長調」は天才の作です。21歳のショパンは、ポーランドが革命前夜とはならず、故郷のワルシャワから憧れのパリにやってきました。尾羽打ち枯らした26歳のワーグナーは、自作の歌劇の上演をもくろんでパリに逃れてきました。23歳の貴族の私生児タールベルクは、リストのライバルとなるべくパリを目指しました。ロンドンで歌劇《群盗》を初演した34歳のヴェルディは、愛人ジョセッピーナ・ストレッポーニと会うためにパリに立ち寄りました。

ただし、シューマンだけは、ドイツに留まってパリには来ていません。でも、イタリアへ出かけてロッシーニのオペラを観たり、ウイーンへ行ってベートーヴェンとシューベルトの墓を訪れ、シューベルトの遺稿の中から「ハ長調交響曲」の草稿を発見しています。この交響曲は、1839年にライプツィヒのゲヴァントハウスでの演奏会でメンデルスゾーンの指揮によって初演されて大成功を収めました。また、リストは1840年にライプチヒ近郊で行われたシューマンとクララの結婚式には出席しています。1843年には、パリからベルリオーズがライプチヒにやってくるまでシューマンを訪ねています。パリの方からシューマンに近づいてきたのです。

シューマンは、「声楽曲は器楽曲より程度が低い。私は声楽曲を偉大な芸術とは認めがたい」といってピアノ曲ばかり書いていましたが、突然、1840年になると『リーダークライス』や『女の愛と生涯』や『詩人の恋』など、この年に120曲以上の歌曲や重唱曲を作曲しました。シューマンは、「ほかの音楽には全く手がつかなかった。私はナイチンゲールのように、死ぬまで歌いつづけるのだ」といいました。器楽作曲家が歌謡作曲家になったのです。この年、シューマンは、「音楽家」になったのです。

ショパンは、メンデルスゾーン(1809-1847)やシューマン(1810-1856)ともお近づきでした。このそれぞれに個性ある音楽家の他にも、この当時、パリにはヴァイオリンのパガニーニ(1782-1840)もいました。作曲家のベルリオーズ(1803-1869)やケルビーニや小説家のヴィクトール・ユーゴー(1802-1885)やバルザック(1799-1850)もいましたし、ショパンと仲の良い画家のドラクロワ(1798-1863)もいました。ある音楽サロンで、ショパンとリストが連弾すると、客席には、ベルリオーズにメンデルスゾーンにマイヤベーアに、ドラクロワや詩人のハイネやジュールジュ・サンドが座っていました。こう言った世界でも最高の芸術家たちが大勢詰めかけて、日々、音楽会や演劇の舞台や美術展について、狂気と歓喜と中傷と嫉妬と罵倒で、議論伯仲・百花騒乱・空前絶後の大騒ぎ。まことに、文化、華々しい時代でした。

演奏家が音楽家の時代

このロマン派の時代である19世紀は、演奏家は音楽家でもありました。ウェーバーはピアニストでもあり、指揮者で劇場監督でもあり、オペラの作曲家でもありました。メンデルスゾーンは、ピアニストで作曲家であり指揮者であり、音楽院の院長でもありました。ショパンとリストとタールベルクは、ピアニストであり作曲家でもありました。ベルリオーズは作曲家であり、音楽批評家でした。ワーグナーは指揮者であり、作曲家であり、それに台本も自分で書き、歌劇場の劇場監督で、支配人でもあり、政治家でもありました。パガニーニは

ヴァイオリニストであり、作曲家でもありました。「人間の感情は理性よりも信頼出来る」といったのはルソーですが、演奏家が音楽家であることは、「楽譜」(理性)と「演奏」(感情)の優劣を乗り越えて、お互いがお互いを許すことを意味します。「音と楽」、「歌と器楽」の新しい蜜月の時代でした — とは、一体、なんのことでしょうか？

音楽は音と楽 「音楽」とは、漢語で、「音」(声の音楽＝声楽曲)と「楽」(楽器の音楽＝器楽曲)に分かれていたものを、二つを合わせてまとめたもの全体をいいます。元々は、「声楽曲」と「器楽曲」とは、お互いに対立し合う、まったく別々のものだったのです。漢語の「音」は、神さまの「音ない」(おとない:訪い)で、「神が音を立てて訪れること」であり、音によって示される真意であり、神のお告げでした。西洋でも、そうでした。



それで、ここでご紹介したいのが、ラファエロ (Raffaello Santi, 1483-1520) が描いた「聖チェチリアの法悦」(c.1514-1516) という「絵」です。絵に描かれた聖者たちは、音楽の守護聖女チェチリアを中心に、左端の聖ペテロから順に福音書記者聖ヨハネ、そして聖アウグスティヌスと聖マグダラのマリアです。聖女チェチリアの足下には多くの楽器が投げ捨てられ、楽器よりも声楽を重んじるという、「トリエント公会議」(1543-1563) の決定を予想した絵です。よくご覧いただくと、聖チェチリアは天を向き、男の聖者(聖ペテロ)は大地を見えています。天上では天使たちが歌を楽しそうに歌っています。なにを歌っているかといえば、聖書の言葉である「神のお告げ」を歌っているのです。それを、聖チェチリアは喜ばしく見ているのです。反対に、神のお告げを告げられない器楽は役立たずとして嫌われて、地面には、壊された楽器がたくさん捨てられています。教会を作った聖ペテロが、考え深げに、その残骸をみえています。教会では、「音=歌」が「楽=器楽」に勝ったのです。

「音×楽」という言葉がない西欧では、このような絵を描かなければならなかったのです。



このように、教会では、聖句を唱える「音=歌」を重んじて、聖句を歌えない「楽=器楽」を軽んじました。それに、教会内では、世俗的なものは排除すると決められ、器楽は聖句を歌えず、また、世俗的な民謡や踊りの音楽に盛んに使われていたので教会に嫌われたのです。やはり、西洋でも、声楽と器楽は厳密に区別されていたのです。教会での音楽について、この公会議で決められたことは、「楽」より「音」を、特に歌の言葉を重視することになりました。まず、「聖書の聖句を歌うときには歌詞がはっきり聞こえること」です。それで、器楽の伴奏や多声音楽を禁止して、単旋律のアカペラ(無伴奏)の「グレゴリア聖歌」を、朗々(ろうろう)と、歌うことになりました。教会内では、特に、オルガンが気に入られたのは、残響が多いオルガンは、鍵盤楽器であっても、音がつながり、歌を歌うようにレガート奏法が出来たからです。

シンフォニーは音合わせ

「音」と「楽」との徹底的な違いは、まず、「調律」にあります。「音＝声楽」には調律はいりませんが、「楽＝器楽」には調律が要ります。イタリア・オペラでは、前奏曲のことを「シンフォニア」(sinfonia)といいます。文字通り、前奏曲は、「音(フォン)と一緒に(シン)する」ためのものなのです。すなわち、器楽だけによる調音、オーケストラの音合わせです。オペラの幕が開く前にオーケストラだけで、まず、音合わせをしておくのです。ここでも、「音」と「楽」は区別されています。声楽には、音合わせは必要ありません。合わない人は合わないのですから。(笑い) オペラ劇場では、オーケストラが音合わせをしている間にお客さまが入ってきて、「なにか、はやり歌でもやってくれ」というので音合わせも兼ねて、オーケストラだけで俗曲や舞曲を演奏して、お礼にお捻(ひね)りをもらいます。それを見ていてオペラの作曲家たちも、「これ面白い、これを利用しない手はない」とオペラの中で歌われるアリアや間奏曲などの主題を選んで、オーケストラの小曲を作り、それを幕前に演奏させました。こういった、オペラの中の歌や曲のメロディを摘(つ)まんで作られた序曲を「ポプリ序曲」といいます。「ポプリ」(仏: potpourri)とは、フランス語で「ごたまぜ煮」や「匂いの良いいろいろな花を集めて壺に入れた香壺」のことです。このシンフォニアが、「シンフォニー＝交響曲」となりました。従って、交響曲とは器楽だけの音楽をいいます。すなわち、元々は「調律」の音楽です。ベートーヴェンが「第九交響曲」を書いたときに、人々は、「シンフォニーに歌を入れるとは！ 一体、ベートーヴェンはなにを考えてるんだ」と言いました。それで、ベートーヴェンも一時、歌なしの「第九」も考えたそうです。

正確な音 だれでも、オルガンやピアノなどの鍵盤楽器の前に座ると、思わず両手を鍵盤の上に乗せて、引っ搔いてみたいものです。バッハも「フーガ」を弾く前に、鍵盤を「トッカーレ」(伊: toccare) してみました。因みに、「トッカータ」とは、このイタリア語の動詞「トッカーレ」(引っ搔く)から来た言葉で、鍵盤を引っ搔いて音を出すのです。バッハの「トッカータとフーガ ニ短調」の最初の音型は、まさにオルガンの鍵盤を引っ搔いているのです。例えば、「ラ」(A)と言う音は、振動数 440 サイクルであることによって「ラ」の音なのですから、「ラ」が「ラ」であるためには、まず振動数が正確でなければなりません。そのためには、調律によって音の振動数を合わせる必要があります。演奏家は、演奏が始まる前に自分の演奏する楽器のすべての弦や鍵盤を調律しなければなりません。そのことを良く知っていたバッハは、「フーガ」を演奏する前には必ず「トッカータ」や「プレリュード」を演奏して楽器を調律したのです。これは、「シンフォニア」です。まず、調律が演奏家の役割であり、変な話ですが、作曲家の使命でもありました。

本来、オルガンは調律する必要はないのですが、「トッカータとフーガ」といったり、「プレリュードとフーガ」と対(つい)にして、調律を尊重して、わざわざ、フーガの前に試弾曲を置いて、「調律はすませました。では、正確な調性が整って初めて意味を成すフーガを弾き始めましょう」と口上を述べているのです。ですから、まず、ニ短調の音階を弾いて、最後にニ長調の「カデンツ」に転調して長調で終わります。曲の最後に、短調から長調に転調して終わる終わり方を「ピカルディ3度」といいます。これで、調律はバッチリです。バッハの作曲した「トッカータ」も「プレリュード」も片手で弾けるようになっています。もう一方の手は、実際にはしませんが、弦を調律しているからです。さらに、「トッカーレ」には「到達する」や「感動させる」という良い意味もあります。

① それでは、ピアニストの伊藤香紀さんに、ピアノの鍵盤を引っ掻いていただきます。バッハの「トッカータとフーガ ニ短調」です。

第1曲 伊藤香紀 【バッハのトッカータとフーガ ニ短調】(10分)

Adagio

24の調性 バッハには、「クラヴィーア」(Clavier・Klavier)を調律するとき、「この曲を弾きながら調律すると良いです」という鍵盤楽器の調律のための曲集「平均率クラヴィア曲集全2巻」(Das wohltemperierte Clavier・第1巻1722 第2巻ca1744)があります。言ってみれば、「トッカータ集」です。原題が「良く調律されたクラヴィーア」(英語ではwell-tempered)となっているように、この曲集は2巻から出来ていて、それぞれの巻が24曲づつになっているのは、調性が、長調・短調合わせて全部で24、すべての調性が揃っているからです。第1巻の第1曲は「ハ長調の前奏曲とハ長調の4声のフーガ」で出来ています。第2曲は「ハ短調の前奏曲とハ短調の3声のフーガ」です。以下、最後は、「ロ短調の前奏曲と4声のフーガ」ということになります。第2巻も同じ構成で、ハ長調からロ短調までの2

音楽は、まず、調律から始める

4曲が納められています。

音楽は、まず、調律から始める

トッカータで始まる バッハならずとも、音楽家はすべて、「シンフォニア」、すなわち、楽器の調律から始めたいのです。ほかの作曲家たちも、バッハに習って、「トッカータ」で曲を始めるように作曲しています。ベートーヴェンのピアノソナタのほとんどは、「トッカータ」で始まります。例の有名な「月光ソナタ」(ピアノソナタ第14番嬰ハ短調 op.27-2・1801) はまさに、アルペジオであり、バッハのクラヴィア曲集のようですね。

新しい機構のピアノ それに、40分近い演奏時間をもつ、ベートーヴェン最大のピアノ・ソナタ「ハンマークラヴィーア」(ピアノソナタ第29番変ロ長調 op.106・1818年11月-1819年3月)の始まりは、まったくの「トッカータ」です。なにげなくピアノの前に座って、最初に左手だけで8分音符で主音の「ド」(変ロ)を叩いてみて、ついで、「バンババ・バンババ・バンバン」と両手で鍵盤を2度も繰り返して無意味に、調性の変ロ長調のカデンツを叩いてみて、ピアノの調子をみているのです。ベートーヴェンは、1818年の夏にロンドンのピアノ制作者ブロードウッドから新作のピアノが贈られました。ベートーヴェンは新しい機構をもった「ピアノ」(ドイツ語で「ハンマークラヴィーア」Hammerklavier)が嬉しくてたまらなく、いろいろ鍵盤を叩いてはその音と響きを楽しんだものと思われまふ。そして、ちゃんとした調律が出来ているかどうかを試しているのですね。そのときに出来た曲を、「ハンマー(金槌)で叩くように力一杯弦を叩いて調律したピアノ」、すなわち、「ハンマークラヴィーア」と名付けました — と私はいいたいのです。それで、出だしは、当時の楽譜で一番大きな音を表す *ff* で始めます。

② それでは、冒頭の部分だけ、伊藤香紀さんに弾いていただきます。

【ベートーヴェンのピアノ・ソナタ29番変ロ長調：ハンマークラヴィーア】

Allegro (♩ = 138)

ff *p*

交響曲「英雄」「運命」 そのほかにも、ベートーヴェンの多くの「ピアノ・ソナタ」（第5番ハ短調・第10番ト長調・第13番変ホ長調・第16番ト長調など）はむしろのこと、「交響曲第3番英雄」や「第5番運命」の出だしも、その調の主和音のアルペジオや和音で始まっているので、これも「調律の音楽」で始まるといえましょう。

また、シューベルトのピアノ曲にも「調律の音楽」で始まるものもあります。「幻想曲：さすらい人」（D760・1822作曲）の和音とアルペジオによる「カデンツ」（和音の終止形）で始まるのがそれです。

③ それではこれも、冒頭の部分だけ、伊藤香紀さんに弾いていただきます。

【幻想曲：さすらい人】



音の存在論 調律とは、ピアノの音が、音階において、間違いなくその音それ自身であるかどうかを決めることです。それで、「ラ」が「ラ」であるように、その音はその音本人であることを決めるのです。本人が本人であることは大事ですが、それ以上にもっと大切なのは、その音とほかの音との関係です。すなわち、お隣同士の音が、「ドレミファソラシド」という音階を正確に構成しているかどうかという問題です。ドとレの間が全音、レとミの間が全音、ミとファの間が半音 — といった具合にきちっと決められた規則通りに、全音と半音の間隔で音が並んでいるかどうかです。そしてまた、下のドと上のドがオクターヴの関係にあるかどうか。ドとファが完全4度であり、ドとソが完全5度であるかどうかも大きな問題です。「音楽」として、音が音であることを楽しむためには、まず、その音が個々の音として、定位置に存在しているかどうか大切にあり、また、個々の音の関係がきれいな和音関係である「倍音関係」にあるかどうか大切にのです。彼ら「音」にとって夾雑物である私たち人間が関与するのは、この調律までです。あとは、私たちは、「音がドならドであることを楽しんでいる」のを、ただ謙虚に聴いていけばいいのです。「音楽とはなにか？」と問うとき、「その音はその音であること」、すなわち、「音の存在論」をいうのです。

音楽と楽音 さて、この「音の存在論」ですが、「音楽」について語源的な解釈で、「音と楽とは違う」ということでいいのですが、さらに、「その合わ

さったものとしての『音楽』とはなんですか？」と訊ねると、多くの人が「音を楽しむことです」といいます。でも、「音を楽しむ」なら、「音楽」ではなく「楽音」でなければなりません。漢文の通例として、語順は英語と同じで、「主語＋動詞＋目的語」ですから、「音を楽しむ」なら「楽しむ(enjoy)＋音(music)」で、「楽音」でなければなりません。「読書」は「書を読む」です。「音を楽しむ」なら、英語では、“I enjoy music.”で、「主語＋動詞＋目的語」です。

では、「音楽」が、私たちが音を楽しむのでなければ、一体、なんなのでしょう
うか？ 文字通りには、「音が楽しむ」です。主語が「音」で、動詞が「楽しむ」
です。それでは、主語の「音」は一体なにを楽しんでいるのでしょうか？
むろん、自分自身を楽しんでいるのです。英語で言えば、“Tones enjoy
themselves.” となり、目的語は、再帰目的語の「自分自身」(themselves)
です。そこには、音楽以外の主語、私なら私という人間が入り込む余地はあり
ません。このことを、古代ローマの哲学者アウグスティヌスでは「音楽とは音
を良く整えるスキエンティア(知・科学)」(Musica est scientia bene
modulandi) といいました。

では、このことはなにを意味するのでしょうか？ そんなときの「音楽家」の
役割とは、なんでしょうか？

調律した正しい音

音が楽しむ 「音楽」とは、「音が音それ自身を楽しむこと」であるなら
ば、音は一体なにを楽しんでいるのでしょうか？ むろん、音が音であること
を楽しんでいるのです。音それ自身が、自からが「音」であることを楽しんで
いるのです。音それ自身が音であることを楽しむためには、まず、その音がそ
の音本人であるかどうか問題です。

中国の皇帝 昔、中国の皇帝の前で、ヨーロッパからやって来た宣教師が、
初めてヴァイオリンを奏いて聞かせました。皇帝があまりにも一生懸命聴いて
いるので、一通り小曲をいくつか奏いたあと、宣教師が皇帝に訊きました。

「どの曲が一番お気に召しましたか？」

「最初の曲だ」と皇帝は答えました。

「これですね」といって宣教師は最初に奏いた曲を奏いてみました。

「いや、それより前に奏いたものだ」と皇帝はいいました。

宣教師は、「おかしいな、これが一番最初に奏いた曲なのだが……」と思っ

たのですが、ハッと気がついて、最初に調弦をしたことを思い出しました。

「これですか？」と、わざわざ、改めて調弦を試みせました。
「それじゃ、それじゃ」と皇帝は喜びました。



さすが皇帝で、「天に浮遊している音」が、次第に、調弦によって、「存在感のある現存する音」になっていく様子が気に入ったのです。すなわち、「音」そのものが、音であること、すなわち、「音の存在」を楽しんだのです。これが、音楽の「音の存在論」です。楽器の調律や調弦は、「音」に新たな身の置き所とそこで生きる生命を与えるのです。皇帝も、アウグスティヌスと同じで、「音楽とは音を良く整えるスキエンティア」だと思ったのです。

音楽は、トッカータによる「調律」から始める

でも、なぜ、演奏家は、すでに調律が終わっている楽器であっても、また、調律が不要なオルガンであっても、自分の「演奏＝音楽」を「トッカータ＝調律」からはじめるのでしょうか？

それは、その日の楽器へのご挨拶の握手なのです。ご機嫌伺いです。そして、

楽器から出てくる「音」そのものに対する尊敬と信頼の表明でもあるのです。そして、聴衆に、楽器の品質保証をするのです。作曲家は、「調律」することによって、「音」のもっている存在感と神秘性に尊敬と信頼を感じて、謙虚になるのです。このことは同時に、「音楽は、元々、人間によって作られたものではなく、自然から生まれたものだ」という「エクスキューズ」（口実・名目）をも現します。そして、自分の作品の作為性と独自性を隠して、まず、聴衆に、音階や和音へ信頼を持たせるために、自然で、馴染んだ、快(こころよ)い「調律の音」から始めるのです。

ショパンも調律から始まる

試打で始まる ショパンの曲の大部分は、いえ、ショパンに限らず、音楽作品のほとんどは、まず、この何気ない「トッカータ＝鍵盤の引っ掻き」から始まります。すなわち、オペラの前奏曲のように、まず、楽器を調律するのです。ショパンで言えば、彼のピアノ・ソナタの「第1番」と「第2番・葬送」も、「第3番」も、「出だし」や「第1主題」などは、明らかにトッカータです。前奏曲です。調律です。トッカータの、この何気ない鍵盤への「試打」である「調律」が、作曲家の「インスピレーション」によって、次第に「音楽」へと発展していくのです。すなわち、音楽は、ピアニストによる、何気ない試打の「即興演奏」から始まるのです。

ショパンの4つの「スケルツォ」

4曲の「スケルツォ」も、すべて、和音を鳴らしたり、鍵盤を引っ掻いたり、調性を変えたり、即興的な音符を並べたりの「トッカータ」で始まります。不思議なほどです。

それでは、4曲ある「スケルツォ2番」を聴きましょう。

④ これも、冒頭の部分だけ、伊藤香紀さんに弾いていただきます。

【ショパン：スケルツォ2番】

The image displays the beginning of Chopin's Scherzo No. 2 in F major, Op. 39. It consists of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The tempo is marked 'Presto.' and the dynamics include 'sotto voce', 'ff', and 'pp'. The music starts with a series of chords and rhythmic patterns in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The score includes fingering numbers and dynamic markings throughout the initial section.

ほら、本当にトッカータでしょう。

ここでは演奏家も、作曲家の役を演じるのです。演奏家と作曲家は、音楽が、自分の姿を次第に現してくるのを手伝います。とはいえ、作曲家や演奏家が音楽を作るのではなく、音楽家が試打で始めた「まばらな音の羅列」が、次第に形をとって、「動機」となって「旋律」を作り、和音を作り、「音楽」が自らの存在を露わにしてくるのです。音が、自らを楽しむ境地に到るのです。

B：ロマン派の音楽家ショパン

古典派とロマン派 ベートーヴェンは 1827 年に亡くなりました。「生きているのがイヤナ(1827)った」からです。(笑い) そのベートーヴェンが亡くなる一年前の 1826 年にはウエーバーが亡くなりました。また、ベートーヴェンが亡くなった翌年の 1828 年にはシューベルトが亡くなりました。それぞれ連続して一年ごとに有名な作曲家三人が亡くなったのです。

でも、音楽史では、奇妙なことに、ウエーバーとシューベルトはロマン派の作曲家ですが、二人の間に挟まれた年に亡くなったベートーヴェンだけが古典派の作曲家に分類されているのです。なぜ、そうなったのでしょうか？ 音楽史での分類は、「楽曲の主題をソナタ形式で書いた作曲家は古典派、楽曲の主題を長い歌謡形式で書いた作曲家はロマン派」としているからです。ウエーバーはオペラを中心に書きました。シューベルトは歌曲をたくさん書きました。それで、ウエーバーとシューベルトは、ロマン派の作曲家なのです。



1826没

ロマン派

1827没

古典派

1828没

ロマン派

天国的な長さの交響曲

ショパンの先輩のロマン派の作曲家シューベルトは、オーケストラの主題、すなわち交響曲の主題も、「歌謡形式」で書きました。でも、当時のウィーン古典派の作曲家の交響曲は、ベートーヴェンのように「ソナタ形式」で書かなければなりませんでした。ベートーヴェンの「交響曲：運命」のように、短い動機をつなぎ合わせて主題にしてソナタ形式を完成させることは簡単でした。しかし、長い歌謡形式の「歌」を「動機」としてつなぎ合わせてソナタ形式にまとめることは至難の業でした。曲は、どんどん長くなるばかりでした。いくら書いても成功しません。それで途中であきらめたのが、1822年に作曲した「交響曲第7番 短調：未完成」で、永久に未完成のまま残りました。シューベルトは、この第7番(ときには第8番とも言われます)を未完のままにうっちゃって、なんとということか、1825年から1826年にかけて、再度、歌謡形式の交響曲に挑戦して、「交響曲第8番 長調」 D 944として完成させました。これが、死後の1839年に初演された4楽章からなる「長調交響曲」で、演奏するのに60分以上もかかる長いものです。シューベルトは、音楽の「音=歌」をあきらめなかったのです。

先にお話しましたように、この作品はシューベルトの死後、シューベルトの仕事机の上からシューマンによって発見されました。シューマンはこの楽譜をライプツィヒの盟友メンデルスゾーンに送りました。1839年、メンデルスゾーンの指揮、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団の演奏によって初演されました。シューマンは初演には立ち会えず、翌年の再演でようやく聴くことが出来ました。シューマンは、「天国的な長さだ」とその長い音楽の長さを賞賛しています。その長さもあって、「ザ・グレート」(独：Die große C-dur・英：The Great C major)と呼ばれています。(他の意見もあります)

シューベルトの夜会

シューベルトは、新しい作品が仕上がると、仲間を集めて披露しました。この新作発表の集まりがなんども行われて、いつも開かれるようになりました。これを、「シューベルティアデー」(シューベルトの夜会：Schubertiade)といました。次の絵が、その夜会の様子です。

どうですか？ どこかで見たことはありませんか？ 既視感はありませんか？
そうです、いまのこの菰野ピアノ博物館での今日の集まりの様子と同じです。ウィーンのお金持ちの友人に代わって岩田光義理館長がホールを提供します。伊藤香紀さんがシューベルトに代わって曲を弾きます。私がシューベルトに代わって新作の説明をします。シューベルト・ファンの仲間たち、すなわち、菰

野ピアノ博物館の会員とそのお仲間のみなさまがわんさと集まって、出演者とピアノを囲んでそれを聴きます。いままさに、菰野は、日本の音楽の都ウィーンになったのです。嬉しいではありませんか。



長い有節歌曲のピアノ・ソナタ

亡くなる前に、シューベルトは、今度は、ピアノ・ソナタの主題を、歌を歌うような長い歌謡形式で書こうとおもいました。歌謡形式で曲を書けば、曲が長くなることは覚悟の上ですが、これはもう、「未完成交響曲」と「交響曲ハ長調」で経験済みです。でも、今度は、さらに大胆に、それも、彼の歌曲「野バラ」のように、また、例えば、日本の「鉄道唱歌」のように、何番までもある歌詞を同じメロディを繰り返して歌う、「有節歌曲形式」(独: Strophenform)でピアノ・ソナタを書こうと思ったのです — と私は思います。彼の「ピアノソナタ第21番変ロ長調」(D960・1828)がそれです。ピアノ・ソナタの魅力的で美しい主題は、もう、見つけてあります。でも、交響曲のように上手くまとめられるかどうかです。なんども主題を弾く、同じ主題の執拗な繰り返しは、主題の展開が気に入らず、「ゴチャゴチャゴチャ」と、それも自信なく、低音で、ピアノシモで、消していくのです。だんだん腹が立ってきたら、この「ゴチャゴチャゴチャ」は、ピアノシモではなく、フォルテシモになります。「音楽」を弾いては消し、消しては弾くのです。「音=主題」が「音楽」に、

いえ、「音楽」が「歌」にならないからです。

それでなんども調を変えたり、強さを変えたり、左右手を変えたりしながら、上手くまとめようと苦心惨憺、苦勞しています。途中で切って、「パオゼ」（休み）をとって、しばらく考えてはまた、あきらめたように同じ主題を繰り返します。思わず笑ってしまうほど、その迷いは深いのです。これはもう、ピアニストの演奏ではなくて、作曲家の作曲中の作業です。私たちは、ピアニストの演奏中に、作曲家の作曲の製作過程に付き合わされることになります。よく言われるように、「音楽はすべては過程だ。結果ではない」(Music is all about the journey, not the outcome.) です。こうして、音が音楽になる「聖変化の過程」を聴かせるのがロマン派の音楽になりました。本当のライブ演奏です。(笑い) それで、第一楽章だけで、25分も掛かりました。

でも、なぜ、シューベルトは、わざわざ、音楽の「未完成」の姿をそのままさらけ出したのでしょうか？ 彼の代表的な歌曲「糸を紡ぐグレートヒェングレートヒェン」(1814)では、恋する少女の揺れる心理を「通作形式」で歌いながら、独自の有節形式で仕上げています。また、18歳のシューベルトがゲーテの詩に曲をつけた歌曲「魔王」(1815)も通作歌曲で、これも成功しています。やはり、ソナタ形式ではない、有節歌曲形式が問題でした。

作曲過程をそのまま作品にして紹介するのはシューベルトが初めてです。でも、これは、空前であっても、絶後ではありません。シューベルトにつづくウィーンで活躍した熱烈なシューベルト崇拜家であったブルックナーも、彼の交響曲を書くのに同じことをしています。彼の初期の「第2交響曲」では、主題の扱いが上手いかわず、ウィーン・フィルの指揮者のデッソフに「第1主題はどこだね？」と言われて発表をあきらめました。その後も、なんども交響曲を書いたのは、書き換え、中途半端なまま、「交響曲」として発表しました。最終的に、ワーグナーの《ニーベルングの指環》を聞いて、これまでに書いた五つの交響曲をすべて書き直しました。そのときにも、なんども同じ箇所を繰り返しながら色々試行錯誤をして、わけが分からなくなり、試行の部分もそのまま楽譜に残したのです。それで、膨大な長さの曲になりました。

ピアノでヴァイオリンを奏くタールベルク

結局、ピアノで歌が歌えるようになったのは、タールベルク(1812-1871)が産み出した「レガート奏法」によってでした。タールベルクがなくなったとき、リストは、未亡人に、「あなたのご主人は、ピアノでヴァイオリンが奏けました」と挨拶しました。



タールベルクは、1812年にスイス・ジュネーヴ近郊のパキスで貴族の私生児として生まれました。両家の姓を名乗らせるわけにはいかないの、「親の愛は谷よりも深く、山よりも高い」と思って、姓をドイツ語で「タール(谷)+ベルク(山)」と名付けました。幼少期にモシェレスをはじめ、フンメル、カルクブレンナー、チェルニーなどのピアノの大家について指導を受けました。1835年11月にパリに行き、パリ音楽院の演奏会に参加して《大幻想曲 Op.22》を演奏しました。ロッシーニやマイアベーアやベルリオーズなどの音楽家たちの喝采を浴びました。当時の雑誌記事は、「モシェレス、カルクブレンナー、ショパン、リストは今もこれからも偉大な芸術家である。しかしタールベルクは他のこれまでのどんな人物と比べればいいのか分からない 新しい芸術を創造した。タールベルクは世界でも第一級のピアニストであるばかりでなく、飛び抜けて優れた作曲家でもある」と絶賛しました。

ショパンのタールベルク評は辛辣です —

タールベルクの名声は高いが、私は買わない。私よりも若く、婦人の間に人気があるが、マサニエロのテーマをメドレー風に奏し、弱音は手でなくペダルで出している。私のオクターブと同じ容易さで十度を弾く。カフスポタン

はダイヤモンドときた。

当時、パリに居た天才音楽家たちは、お互いの演奏会の聴衆でもありました。そこには、友情と嫉妬と対立と裏切りがありました。

楽壇の毀誉褒貶(きよほうへん)に疲れたタールベルクは、1858年にイタリア・ナポリのポジリポに移り、4年間ピアノを弾かずにすごしました。地元の若いピアニストたちにせがまれて、1862年に演奏活動を再開しました。翌年の1863年のブラジル演奏旅行を最後にピアニストとしてのキャリアに終止符を打つて、ナポリ音楽院のピアノ科教授となり、多くの優秀なお弟子を育てました。1871年、ポジリポで亡くなりました。それで、彼のお墓はナポリにあります。

ナポリのタールベルク国際コンクール

今日、ピアノを弾いていただける伊藤香紀さまは、略歴にもありますように、ナポリで開かれたタールベルク国際コンクールで第2位になりました。そのときには、私も岩田光義館長のご推挙で審査員を務めました。1位は、南米の若者でした。審査委員長のフランチェスコ・ニコロージが挨拶したときに、聴衆の一人が立ち上がって意見をいいました — 「私たちはイタリア人を応援しているのに、なぜ、外国人ばかりが上位を占めるのだ」。それに対して、ニコロージは、当意即妙に答えました — 「見てご覧なさい。優勝者をはじめ、上位を占めたのは文化的に遅れている国の人ばかりじゃないですか。いまや、文化的に充実したイタリアの若者は、なん年も掛かってピアノをマスターするよりも、手っ取り早くコンピュータを駆使して稼ぐ方を選ぶのです」。おや、まあ。

ピアノで歌を歌う さて、この曲の出だしは、鍵盤を引っ掻く「トッカータ」ではありません。和音の指弾でもなく、アルペジオの試弾でもありません。なんなのでしょうか？ それに、弾き始めたメロディを、途中で打ち消します。これも、なんなのでしょうか？ それは、シューベルトがロマン派の作曲家であったので、この曲の出だしが気に入らなかったのです。いえいえ、音楽はこれでいいのです。主題もきれいで魅力的です。でも、自分が弾くピアノでは、楽譜に書かれたような美しい歌が歌えないのです。レガートが弾けないのです。なんど弾いても、歌手が「レガート唱法」で歌うようには、ピアノの音が小節を跨いで繋がっていかないのです。あるピアノ教師は、「小節線はピアニストの最大の敵だ」といっています。

ピアニストのジャック・ルヴィエは、次のようにいいます —

私はよく「ピアノを憎んでいる」と言うんですよ。これは本当です。音楽には歌うようなメロディ・ラインがあるのに、ピアノは音を持続することのできない打楽器です。どのようにこの限界を克服し、ピアノで歌い、美しいレガートで旋律を描き出すかということが、ピアニストにとってもっとも基本的かつ最大の試練なのです。【330頁】

ピアニストが語る 第2巻 「音符ではなく 音楽を!」 焦元博著 森岡葉訳

ベーゼンドルファーのピアノ

シューベルトが亡くなったちょうど 1828 年に、ウィーンで、フォルテピアノ製作家イグナツ・ベーゼンドルファーが工房を開きました。創業当初のピアノは、音域 6 オクターヴ半で、全木製フレーム、革製ハンマーのウィーン式フォルテピアノでした。その後、19 世紀を通じて鉄製で補強し、交差弦と鉄骨フレームを導入、フェルト製ハンマーへの変更、創業以来のウィーン式アクションから現代的なイギリス式アクションへの切り替えなど、次ぎ次ぎに改良をくわえました。でも、シューベルトは、このベーゼンドルファーを弾く機会はなかったのです。

有節歌曲のピアノ・ソナタ

それでは、この不思議なシューベルトの有節歌曲の「ピアノソナタ第 21 番」の第 1 楽章を、伊藤香紀さんに、最初は、ゆっくり、模索しながら、「モルト・モデラート」（とても控えめに）で、そして、「レガート」の指示がありますのでレガートに弾いていただきましょう。そして、調子が出てきたら、イタリア語の元の意味の「アレグロ」で弾いていただきましょう。もともと、イタリア語の「アレグロ」(Allegro) には、「速い」という意味はありません。「陽気な」「快活な」を意味していて、それで必然的に音楽は、速い感じになるのです。日本の文部省は「快速に」と上手く訳しています。

暗譜ミスと深謀遠慮

今回、この異質のピアノ・ソナタ「第21番」を伊藤香紀さまに弾いていただくのに、注文をつけました — 「楽譜を見ながら弾いて下さい」。これは、ピアニストにとって失礼な言い方になりますが、このシューベルトのピアノ・ソナタは、なんどもなんども同じ主題を繰り返し弾くので、弾いている方は今どこを弾いているのか分からなくなります。本番で暗譜ミスが多いのがシューベルトとシューマンの作品です。でも、それを心配して、香紀さまに「楽譜を見て」といったわけではありません。これは、要らぬ誤解を避けるためです。お聴きになっておいでのみなさまが、「また、同じところを弾いている、(実際には、和音が変わったり、テンポが変わったり、音符の長さが変わったりで、絶えず表情を変えているのですが)、暗譜ミスかな」と心配されるといけないからです。先達の深謀遠慮(しんぼうえんりよ:余分なことまで心配する)の結果です。

② それではシューベルトのピアノの白鳥の歌「ピアノソナタ第21番」の第1楽章をお聞き下さい。

第2曲 伊藤香紀【シューベルトのソナタ 21番】 (第1楽章25分)

Molto moderato.

The image displays a musical score for the first movement of Schubert's Piano Sonata No. 21, Op. 90. The tempo is marked 'Molto moderato.' The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (pp) dynamic and a 'ligato' marking. The second system features a piano (pp) dynamic and a fermata over a chord. The score is in G major and 3/4 time.

古典派とロマン派の精神が共存するショパン

ショパンもロマン派の作曲家であり、ロマン派のピアニストでした。従って、長い歌謡風の主題の表現に憧れました。また同時に、長い歌謡風の主題をピアノで、ベルカントの歌手のように歌う宿命もあたえられました。このことは、ロマン派の作曲家とピアニストすべてに課せられた課題でした。それを、ショパンは、左手で、対旋律を絡ませることで、右手の音の隙間を埋めて解決しました。

ピアニストのベラ・ダヴィドヴィチは、次のようにいいます —

ショパンの作品には 古典派とロマン派の精神が共存し、きわめて厳密に楽譜が書かれています。ですから、演奏者はまず楽譜を細部まで真面目に読み、楽譜通りに正確に弾いてみることです。その後で、表現の自由の余地がどこにあるかを探るべきです。つまり、限界がどこにあるかをはっきりさせてから、自分自身を思う存分発揮しなさいということです。限界さえわかれば、どこまで自由なのかがわかります。

残念なことに、多くの演奏者がショパンの音楽に真剣に向き合っていません。私はこれまでに16のピアノ・コンクールの審査員を務め、多くの若いピアニストたちのショパンを聴きましたが、彼らがどうしてショパンを「右手のピアニスト」だと思っているのか合点がいかず、聴いていてイライラすることがよくありました。もちろん彼らの演奏は美しいのですが、メロディの陰に隠れたさまざまな旋律線も実に美しいのです！

ショパンの音楽は、メロディに伴奏を付けたものではなく、豊かな声部の旋律線が緻密な対位法で組み立てられています。私がイグムノフにショパンの《ノクターン作品55の1》を習ったとき、最初のレッスンで彼は私に左手だけを弾かせ、そこにどんな旋律線があるのかを細かく解説し、それが右手の旋律にどのように呼応しているかを教えてくださいました。これは絶対におろそかにしてはならないショパン作品を学ぶ際の基礎です。しかし、多くの人が相変わらずメロディだけしか弾いていません。【184頁】

ピアニストが語る 第2巻「音符ではなく 音楽を！」 焦元博著 森岡葉訳

ここで、ベラ・ダヴィドヴィチさんがいう「ショパンの左手の旋律線」とは、右手のメロディを「歌」としてレガートで聴かせるための「継(つ)なぎ役」ではないかと思います。



C：ショパンはポーランド生まれ

ロマン派の音楽家ショパンも、シューベルトと同じように、ピアノで「歌」を歌うことを宿命とされてきました。このことを知ったリストは、「ショパンの音楽を聴いて、初めてピアノは技巧ではないと思った」といいました。でも、ポーランド生まれのショパンには、故国の音楽は歌よりも「舞曲」でした。ショパンが、ときに、「最初の偉大な民族主義的作曲家」と言われるゆえんです。舞曲の魂はリズムであって、メロディではありません。これで、歌謡風主題問題からは解放されました。彼は、ピアノで舞曲を書き、また、演奏しました。故国の「マズルカ」「ポロネーズ」をはじめ、「ワルツ」「ロンド」「タランテラ」などです。

それでは、ショパンの代表作でもある、ポロネーズの傑作で大作の【アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロネーズ】(1830)を聴きましょう。

その前に、ピアニストの伊藤香紀さまに、ショパンについて、いろいろ、お訊きしたいと思います。次の6つです。

- 1 ショパンは好きですか？
- 2 なぜ、ショパンが好きなのですか？
- 3 一番、好きなショパンの曲は、なんですか？
- 4 その曲のどこが好きですか？
- 5 留学中に、ショパンについて、なにか先生から、直接、学んだことはありますか？
- 6 ショパンを弾くときに、特別、心がけていることは、なんですか？

香紀さまのお答えは —

ショパンは、大好きな作曲家の1人です。ショパン自身が「僕は失恋した時や悲しい事があった時に作曲します。幸せな時は作曲できません。」と仰っているのですが、そのような人間らしいところが大好きです。偉大なショパンが自分と近い人間なのだのと、そういう所に親しみを感じるからでもあります。

好きな曲は沢山ありますが、その中でも、「アンダンテスピアナートと華麗なる大ポロネーズ」はその一つです。この曲の根底には、「悲しさ」より「明るさや希望」が流れているように思います。その貫かれている明るさが好きです。

留学中に、ショパンについて先生から直接、学んだことは、「愛」を持って演奏することです。不思議なことに、ドイツの方は、「ショパンを弾いて！」と仰る方は少ないのですが、フランスの人たち、先生方も含めて、「ショパン好きだから何か弾いて！」と仰る方が多いのです。やはり愛の国は違うな、と思ったと同時に、「ショパンはやはり愛か！」と学びました。

ショパンを弾くときに、特別、心がけていることは、「愛」を持って演奏することです。ショパンだけでなくどんな作曲家の作品を演奏する時も「愛」を持って演奏しようと思っていますが、特にショパンは格別の愛を持って演奏できたらと思っています。

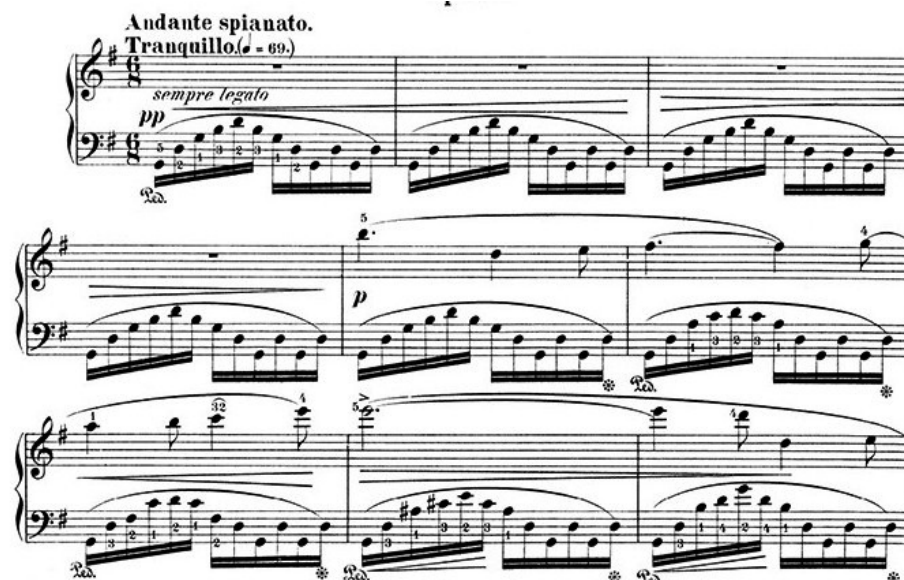
ショパンの「狂乱の場」

この「アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロネーズ」もまた、ピアニストによる「引っ掻き」のピアノシッコモのアルペジオから、おずおずと即興的に演奏が始まり、次第に「音」が「歌」になっていくのです。それで、「歌」を弾きたいショパンは、前半の表現記号を「アンダンテ・スピアナート」（ゆっくりとなめらかに平らにする）で、「トランクイッロ」（おだやかに）で、「センプレ・レガート」（絶えずなめらかに）にしました。そして、ペダルは踏みっぱなし。ここでは、ショパンも、ピアノで、なめらかに、おだやかに、「歌」を歌って欲しいので、それで、表情記号が「スピアナート」と「トランクイッロ」と「レガート」と、三つも使われているのです。そして、ようやく形が整うと、お得意の舞曲「華麗なる大ポロネーズ」となって一気に走り出すのです。この前半の「アンダンテ・スピアナート」と後半の「大ポロネーズ」を繋ぐのに、また、「トッカータ」が利用されます。

本体の「大ポロネーズ」の出だしでも、引っ掻きの「トッカータ」が、「音楽」を試すように現れて、次第に勢いを得てから、本体の「舞曲」へと走って行くのは、おなじみのロマン派の音楽作りの構成です。19世紀はピアノの時代であると同時に、オペラの時代でもあります。このショパンの曲でも、15分もの長丁場で、ピアノの超絶技巧が最大限に使われていて、当時、パリのオペラ座で活躍していたドニゼッティ(1797-1848)のオペラのクライマックスで歌われるソプラノの絶叫である「狂乱の場」そのままです。その、水を得た魚のように、「音楽」が、生成と躍動と狂気を繰り返す「ピアノの狂乱の場」を、伊藤香紀さんの華麗で超絶技巧のピアノで聴きましょう。

③ では、ショパンの「アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロネーズ」です。

第3曲 伊藤香紀のショパン【アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロ
ネーズ】(15分)



これで、私のお話はお仕舞いです。ご清聴、ありがとうございました。
伊藤香紀さん、ありがとうございました。

