

研究ノート

ショパンのピアノニズム

椎名亮輔

学芸学部・音楽学科

従来のショパン研究においても、もちろんそのピアノニズムの特殊性について様々に論じられてきた。しかし、管見によれば、当時の彼を取り巻く人々、リストやシューマンをはじめとする（ピアノ音楽において卓越した）作曲家達、文学者や画家などの芸術家仲間、貴族や大ブルジョアを中心とする社交界の人達、そして特にショパンの場合にはこの最後のカテゴリーに属する人達で主に占められていたピアノの弟子達、これらの人々の様々な機会における証言を（時には著者の立場に都合のよいように）取捨選択し、配合調理して成立した物が、「ショパンのピアノニズム研究」と呼ばれる物であった。

ここに欠けている物が二つある。一つは、歴史的な視点。もう一つは、ショパン自身の証言である。ピアノという楽器の前身である、チェンバロやクラヴィコードは言うに及ばず、「鍵盤楽器」そのものの本当の起源である手動式オルガン（あるいは水圧式オルガン）などから始まる、鍵盤を巡る身体の構成、その身振り・言説などの歴史の中に、「ショパン」という現象を位置づける必要がある。そして、それ自体も間接的な証言に頼るのではなく、ショパン本人の言葉を聞く必要がある。

もちろん、ショパンが残した『ピアノ教則本草稿』の存在は従来から知られていた。しかし、この草稿は、二〇世紀に入って初めて、大多数の眼に触れる形で出版されたのだが、それを編集したアルフレッド・コルトーによって、不当に過小評価されるという、不幸な歴史を負っている。ばらばらな紙片に、それも一気に書かれたのではなく、いろいろな時期に殴り書きのようにして残された、十数葉の紙片の集まりは、解説だけでも容易ではなく、その配列やその内容について深い研究が為されるようになったのはごく最近のことなのである。

私達は、幸いにも、最近の研究成果として、第一の「演奏する身体に関する歴史的研究」として、Peter Szendyの著書 *Membres fantômes des corps musiciens* (Les Editions de Minuit, 2002) を、そして、第二の「ショパン自身の言葉の研究」として、Jean-Jacques Eigeldingerの *Esquisses pour*

une méthode de piano de Frédéric Chopin (Flammarion, coll. Harmoniques, 1993) を手に入れることができた。これらを手がかりに、「ショパンのピアノニズム」についての根本的な研究のスケッチをここに提出してみたい。なお、この内容に関しては、2004年度春学期の「芸術特殊研究C」で講義した内容が基本となっていることを付け加えておく。

歴史上最初の「鍵盤」は、文献上に現れてくるものは、monocorde、manicordion、manucordion、polycorde というような様々な名称で呼ばれ、全体において古代ギリシャ起源の（ピュタゴラス）「一弦琴」（「一」= mono、「弦」= corde。しかし、manu や mani = 「手」であり、poly = 「多」）の名称の痕跡を残している。すなわち、ここに見いだされる思想として、「鍵盤」とは「理論」（音階、和音、音程など）を眼に見える形で解りやすく「示す=montrer」という考えが見られる。（Conrad von Zabern, *Opusculum de monocordio* [1474]、Johannes de Muris, *Musica speculativa* [1323]）この考えは、遠く18世紀のルソーにまで、その反響を見いだすことができる（Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* [1767]）。実際上の世界初の鍵盤とは、手のひら全体で操作される水圧式オルガンのそれであって、Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650) にもまだその描写が見られる。すなわち、ここにはまだ指で鍵盤を操作するという、「運指」の考え方は見られない。

しかし、すでに16世紀に入ってから、じょじょに「よい音は、[それにかかった] よい指で弾かれるべきである」という考え方が見られるようになる。（Hans Buchner, *Fundamentbuch* [ca. 1520]、Girolamo Diruta, *Il Transilvano* [1593]）

しかし、その時代に主流を占めていた記譜法は「タブラチュア」方式であった。この記譜法は、現在でもギターなどの楽器のために使われているが、その特徴として、音符を書くのではなく、演奏のために使う、例えば弦のどの位置を、どのような長さで押さえるのか、というような指示が書き込まれるということがある。ここで与えられる情報は、従って、指の位置と音の長さであって、「どの指を使うか」という情報は入ってこない。ここでもまだ「運指」の

考え方は見られない。

それが初めて見られるのが、1717年に発表されたフランソワ・クーブラン François Couperin の『クラヴサン奏法 *L'Art de toucher le clavecin*』である。その序文において、クーブランははっきりと「タブラチュア」と自分の記譜法との違いを宣言し、自らの方法を良しとするのである。彼は、それぞれの指に数字を割り振り、それにより、音楽を数字に置き換えるだけのタブラチュアと違う「運指法」の世界を作り上げる。音楽と数字の単なる置き換えではなく、音楽に何かのものを付け加えたのである。クーブランはこう言う。「タブラチュアは単なる数字学にすぎない。私がここで開陳するメソッドはそんなものではない。」「数字学」は、指の位置を時には示すが、指そのものについては何も教えてくれない。フレージングの中でのその役割や働きについては何も教えてくれない。(ちなみに、1976年に出た、山田貢氏の日本語訳は、ここの部分を決定的に訳し間違えているので、クーブランの意図がまったく解らなくなってしまう。)

すなわち、いかに鍵盤音楽をフレージングするかという問いについては、いくつかの可能な指使いという物があってこそ、初めて成立する問いなのである。ここにタブラチュアとは異なった指使いという新たな次元が誕生した。そして、それは「つながり＝スラー」という表現をされる。「*La façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer*」と述べるクーブランは、逆に言えば「指使いとは、そのためにしか使用されない」、すなわち「指使いとソルフェージュ的記譜法とは別物である」と言いたかったに違いない。彼はこうも言う。「*Beaucoup d'endroits de ses pieces équivoques pour les doigts*」。すなわち、複数の指使いの可能性であり、ここから彼のもう一つの有名な表現である、「音楽自体は文法であり、指使いは朗唱法 *manières de déclamer*」が生まれる。彼は、指使いの歴史性についても敏感であり、「*agrément qui servent au jeu*」として「*port-de-voix*」を重要視する。これは、歌手の技法におけるポルタメントの対応物であり、楽器においてほとんど声のようなスラーを達成するための技法である。これにクーブランは「古い方法」と「新しい方法」を見いだす。クーブラン自身の編み出した「新しい方法」は、同じ指を同音で繰り返す「古い方法」とは異なり、同音上でも指を交差させる。「解剖学的にはこれほど不都合な交差」はないと言われる、これは「つながり」のための「交差」であり「キアスム」なのである。

ピアノリズム発展の歴史において、クーブラン以後まず重

要なのが、大バッハの次男である、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philip Emanuel Bach である。彼の『正しいクラヴィーア奏法』は、クーブラン以後のピアノリズムの発展を忠実に反映している。まず、楽器自体が、チェンバロ(クラヴサン)主流から、じょじょにピアノの前身であるクラヴィコードへと発展していく。それは、「感情過多様式」と呼ばれる、音楽様式の発展にも影響を受けている。強弱のダイナミックスを表現できないチェンバロよりも、音響そのものは貧弱だがそのような表現の幅のあるクラヴィコードの人気が高まったのである。

さて、ここまで鍵盤楽器における指のレトリックとして二種類の物が考えられた。一つは、それぞれの指を数え、デジタル化し、それによって、その身振りや姿勢を数え上げていくという物。これを「*diction* 朗唱法」と言ってもよい。もう一つは、指の「生成変化 *devenir*」の可能性を探るもの。それによって「言いたいこと *dire*」を制限するというものもあるかも知れない。

この第二のレトリックについて、特にクーブラン達のフランスの鍵盤楽器の作曲家たちに言及しながら、バッハはこう述べる。「*they had too many fingers*」(英訳)これに対して、「*we have too few of them*」と。クーブラン達のフランスの音楽家達は「あまりに多くの指を持ち」、それに対してドイツ派(?)のバッハ達は「指が足りない」のである。これが指使いの巧みな用い方によってよりよい演奏が可能になるための条件なのである。「*wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen...*」(*principal means whereby we can extend their range as much as required...*)この部分の英訳は、指の「幅を広げる *extend their range*」というように解釈できるように、バッハの言いたいことを正確には伝え得ていない。バッハは、「必要なだけの数の指を *so viel Finger gleichsam kriegen*」手に入れることができる、と述べているのである。指が五本以上に増えていくのである。バッハによれば、鍵盤楽器奏者の手は、そのたびごとに、「再発明」、「再発見」されなければならない。

歴史上初めて鍵盤上の手の位置が不自然だとはっきりと述べたのは、バッハである。「鍵盤上において、自然な手の位置という物は存在しない。」すなわち、彼がその著書の「指使い」の章において述べていること (§1) は、例えばフルートのような楽器においては、指の数や位置など (*die Setzung des Finger*) は楽器そのものによって固定されてしまう (*festgesetzt*)。しかし、鍵盤楽器のそれは「恣意的にとどまる」(*am willkürlichsten*)。指は「1から10まで」で

とどまるどころか、それ以上もあり得る。「すべては、何を演奏するか、どのように演奏するかにかかっているのである」。その点について、多声的な楽曲においては「指使いは一定してしまう」(§6)が、旋律的なパッセージにおいては、「指使いはより恣意的である」(同所)。バッハは、ハ長調の上行音階の例を挙げて、そこにいくつかの可能な指使いを付し、「すべてが正しい」と言う。

ここにおいて二つの結論が考えられる。一つは、鍵盤楽器奏者の問題とは、指の「増殖 multiplication」の問題だということ。バッハによればそれはまず、「親指」の「subposition (unter-setzen)」すなわち、他の指の下を通る親指、という形であり、次には、クーブランによって主張された、より古い方法であり、「recouvrement, croisement, tuilage (über-schlagen)」すなわち、交差、重ね合わせ、である。もう一つの結論とは、「指使いにおける方法はいろいろ考えられるが、すべてが等価ではない」ということである。それは、クーブランも言っていたように、「déclamer 朗唱」すなわち「表現」の必要によるのである。バッハは、第2節「there is only one good system...」とか、第7節「no one can hope...his fingers correctly」などと述べているが、これこそが著書の表題にもある「wahre Art」である。これに対して、例えば16世紀の Girolamo Diruta などは、「絶対的な自然な位置」というものが存在すると主張していたのであった。

基準となる物は常に相対的な物であり、それこそが「趣味」であった。それについては、バッハは例えば第13節において、親指の使用についてかなりな説明を割いているのである。「another digit, the key to all fingering」すなわち「zur ganzen möglichen Applicatur」と述べる。バッハによれば、「it keeps the others supple... played roundly, clearly」ということになる。

実はすでに第2節において、彼は「すべての指がそれに相応の考え・思想 Gedanke を必要としている」と述べていた。これこそが、後世のピアノニズムの発展の基礎に横たわっている思想である、と言ってもいい。

19世紀に入ると、ピアノニズムはよりいっそうの華々しい発展を遂げることになる。ピアノという楽器そのものが、非常に大きな発展をする時代である。メカニズムの改良、枠組みの強化、さらには、ヴィルチュオーゾと呼ばれる名演奏家達の輩出、などによってピアノの歴史は大変化するのである。

この「ロマン主義の時代」は、しかし、一方では、バッ

ハからの伝統を伝える「運指法の体系」の動きを継承しながらも、もう一つ、「近代主義」の病いとも言えるような、「身体」の「機械」化の動き、具体的に言えば、「指の標準化」とでも呼べるような動きを同時に見せるようになる。「指の標準化」というのは、それぞれの指を「無限に交換可能」に、「無限に増殖可能」にしようとする動きである。

その最も代表的な著作が、ベルギーの音楽学者 François-Joseph Fétis とチェコ出身のピアニストの Ignaz Moscheles の共著による『ピアノ教則本中の教則本 *Méthode des méthodes de piano*』である。これは当時、超絶技巧を売り物にしていた多くのピアニスト達がひしめいていたパリで、1840年に出版された。

実を言うとその直前にも、例えばカルクブレンナー、ターベルクやアルカンなどのピアニスト達が独自の練習曲集を出版していたし、その流行の流れの中に、ショパンの『練習曲集』ヤリストの『超絶技巧練習曲集』にいたる一連の練習曲集、シューマンの『交響的練習曲』などが含まれるのである。

フェティスの『教則本』の第26節にはすでに「同等化 égalisation」の言葉が見えている。すなわち、指を標準化し、ノーマライズすることによって、鍵盤用の「新しい手」を再創造するわけである。そのためには、「déarticuler les doigts du reste du corps」が要求され、それが「rompre leurs liens avec le poignet, le bras, l'épaule」とエスカレートしていく。この指の「独立」ということは、再三再四繰り返される言葉である。(第20節、第39節など) こうして、「完璧な独立」と「指の間の完璧な交換性」が達成されると、「体系的にタッチを考えることができ」(第3節)、「指の配置を合理的にすることができる」(第40節)。

このような中、必ず出会う問題、「不足する指の問題」(バッハ参照)はどのように解決されるのか?ここでは、それは「より規範的で、統一的な方法で」解決される。例えば、「親指は必ず中指の下をくぐらなければならない」(第60節)。指使いは「規範化 standardisation」され、それ以外の指使いは「逸脱 écart」(複雑なパッセージや多声的なパッセージの処理、あるいは特殊な表現のための)と見なされるようになる。これは、ピアノという楽器そのものが「規範化」されていくのと歩を一にしている。カルクブレンナーの方法は、よりすさまじく、ピアノに対する手の位置を固定する器具(「カイロプラスト」と呼ばれ、その実際の有様は、渡辺裕『音楽機械劇場』[新書館、1997]の89頁に見られる)を用いるので、ほとんど今から見ると「拷問器具」による「責め苦」にしか見えない(彼が軍人出身だっ

たこととこれは関係があるだろうか?)。(シューマンはそのような機械を独自に開発し、独自に試して、独自に指を壊してしまったのだった。)

リストやショパンなどの「ヴィルチュオーズ」達が活躍するロマン主義の時代において、このような「規範化」が進むことは、逆説的に見えるが、見方を変えれば、「規範」があってこそ「天才的」な名演奏家がもてはやされるといえるのであって、これは表裏一体の問題であることは間違いない。

フェティスのこのメソッドの特徴をうまく捉えることができれば、それとショパンのピアノリズムとの間のまさに「逸脱écart」を見いだすことが可能になるだろう。フェティス自身によって「最初に様々な条件における指使いの可能性を整理した、フンメル」の伝統を引く物として、彼が掲げる「ロマン主義的指使いの動きを規則化する一連の形姿」をおおまかに挙げて見よう。

- 1) l' "élision d'un ou plusieurs doigts" (doiter par contraction). (指の縮約=縮合運指。) これは、「le "rapprochement qu'on fait de deux doigts de la main éloignés l'un de l'autre, en laissant inactif les doigts intermédiaires" (離れた指を、それ以外のその間の指を使わずに、引きつけるもの。第77節)
- 2) la "substitution de doigts". (指の交替。)[*changement de doigt au retour d'une même touche*] (同じ鍵の行き帰りで違う指を用いる。)
- 3) l' "alternation", l' "enlacement" et le "croisement" des mains. (両手の、交換・絡み合い・交差)
- 4) Les "licences du doigter" (運指の例外) (doigter d'exception)
 - l'usage d'un même doigt sur plusieurs notes consécutives (隣り合ったいくつかの鍵を同じ指で弾く。)
 - le glissement d'un doigt d'une touche sur une autre (toujours d'une noir sur une blanche) (黒鍵から白鍵への滑り。)
 - l'enjambement d'un doigt par un autre (指の跨ぎ。)
 - le frappé simultané de deux notes par un seul doigt (二つの鍵を一つの指で叩く。)

これ以外にも、

- "la répétition progressive du même doigter sur la même suite de notes"
- le "passage du pouce sous les autres doigts, et de ceux-ci sur la pouce"

- les "extentions"
- les "sauts"
- "l'emploi du pouce et du cinquième doigt sur les touches noires"
- le "passage d'un doigt sur un doigt plus court"
- le "passage d'un doigt sur un autre plus long"
- "l'emploi alternatif de plusieurs doigts sur une seule touche, en tenant ou en répétant la note"

などがあり、これらは「自由さ licence」あるいは「例外 exceptions」とされるのだが、クープランのところで見た「よりよくつなげるために pour mieux lier」同じ音で指を交替させる「les relais de doigts sur une même touche」という「新しい方法」がここでは、「逸脱」とされてしまっていることに気づく。

ここから「逸脱」としての「ショパンのピアノリズム」までは、実はあと一歩なのである。

ショパンのピアノリズムの特色を明らかにするために、彼を取り巻いていた「ロマン主義的な指使い」を明らかにしてきた。そこには、カルクブレンナーやフェティス=モシエレスに代表されるような、「指の規範化」があった。ショパンはそれに頑強に対抗する。

ショパンの『ピアノ教則本草稿』の原典 sources に関しては、大まかに、以下のような歴史をたどったことが知られている。すなわち、それはショパンの臨終時に側に付き添っていた、姉のルドヴィカの手に渡り、それからショパンの弟子でもあったポーランドの大貴族、チャルトリスカ公爵夫人の手に移り、その後、彼女の弟子であった、ナターリア・ヤノータの所持に帰した後で、1962年に競売によってアルフレッド・コルトーのものとなった。もともと、ショパンは、彼の晩年の愛弟子である、トーマス・テレフセンにその草稿を完成させて貰いたかったらしい。(そして、興味深いことに、彼は後にそれを試み一種の「ピアノ教則本」を書いているのだが、それも Eigeldinger の著書に収録されている。) これらはばらばらの12枚の紙片であり、そこにさまざまな文章や音符が書かれているものであり、これまでは、コルトーの競売で買ったときの順番で公表されていたのだが、まず Eigeldinger は綿密な考証によりその順序を確定した。(もちろん、これが真実のものだとは誰も言えないが。)

それにもとづいて、私達がショパンのピアノリズムの特色として注意しなければならないことを、これから列記していく。

ショパンは当時の教則本の常として、一般的な楽典的知識から記述していくが、その部分は、あまり重要ではない。(しかし、ピアノ譜=大譜表の独特の解釈の仕方などは、興味深い。)

- 1) 彼は、(バッハとは違って) 人間の手の形とピアノの鍵盤の形が「自然に」なめらかに「適合している」ことを指摘する。そのために、最初に教示される手の位置というものは、「ホ・嬰へ・嬰ト・嬰イ・ロ」となる。この基本的な形が、彼の作品における大多数の調性をも決定している。
- 2) 彼はピアノイズムの学習をただ三つの種類に分類する。それは、(1)一音の距離で離れている音の把握、すなわち、「音階(全音階と半音階)」と「トリル」。(2)一音プラス半音離れている音の把握、すなわち一オクターブ内の短三度によるアルペジオ。さらには完全和音によるアルペジオ。(3)重音、すなわち三度、六度、オクターブの連続。これだけである。(譜例付き)
- 3) 指を「分離独立」したものとして捉えるのではなく、腕や手の「続き」として捉える。これは、カルクブレンナーやシューマン流の機械による手や腕の「固定」に対する完全な否定につながる。
- 4) ソルフエージュとピアノイズムを完全に独立したものとする。
- 5) これもカルクブレンナーやリスト(チェルニーの弟子としての)と対立する点であるが、ピアノイズムの「目的とは、すべてを同様な音で演奏することにあるのではない」(74頁)。指はそれぞれ異なっており、その相違点において、個性的であり、それを極力尊重しなければならない。だから、すべての指を同質に強くする練習などは「ありがたいことに、まったく無駄である」(同所)。
- 6) さらに、テレフセンによる教則本による補足点として、「手の支点」の考え方をあげる必要がある。「足が地面を歩くときの支点」と同様の「鍵盤上の支点」を「手が見つめる必要がある」のである。(88頁) この重要な役割を大部分、親指が受け持つことになる。(この点に関しては、ショパンの草稿も言及していた。)

さて、以上は、本当に簡単な研究ノートにすぎないので、これから、特に以下の研究をふまえて、深めていく必要がある。

- 1) 楽器としてのピアノの発展の歴史の研究。特にイギリス式アクションでどんどん強力な音響を備えてくる、

ブロードウッドから始まり、スタインウェイにまで行き着く流れと、ウィーン式とイギリス式の折衷から、あるいはピアノフォルテの形式の残存などによる、デリケートな音響を保持し続け、最後には消滅してしまう、プレイエルやパープの流れの比較。

- 2) これは、前項と結びつくのだが、19世紀に入って発達していくピアノエチュードの流行とその内容の分析。そして、それと結びつく、いわゆるピアノ教授の伝統の流れ。これは、おそらく管見によれば、バッハ・ベートーヴェン・チェルニー・リスト…という流れと、モーツァルト(?)・フィールド(?)・ショパンという流れが考えられるだろう。(後者にクエスチョンマークが多いのは、ショパンの特異性を物語っていると考えられる。)

ショパンのピアノイズム(要旨)

従来のショパン研究において欠けている物が二つある。一つは、鍵盤を巡る身体構成、その身振り・言説などの歴史的な視点。もう一つは、ショパン自身の証言で、これについては、ショパンが残した『ピアノ教則本草稿』の研究が重要である。この二つの面において、最近の研究業績を参照しながら、研究を深めていきたい。そうすることによって、真の意味でのショパンのピアノイズムの独自性が明らかになるに違いない。

実際の研究にあたって(これは研究ノートにすぎないから)、注意すべき点を挙げておこう。鍵盤楽器そのものの歴史。その歴史に応じた身体構成の歴史。19世紀に入ってから、言葉の一般的な意味での「ピアノイズム」の歴史。さまざまな流派の類似と差異。そのような中でのショパンのピアノイズム、ピアノ思想の独自性の研究。(さらには、その後世への影響。)