

ピアノストと音楽学者が語る

## イ短調ピアノ協奏曲の系譜

R・シューマンの「ピアノ協奏曲への道」

鐵百合奈／小岩信治

ピアノ音楽の歴史における一九世紀は、ピアノ製造技術の発展に支えられつつ、この楽器のための音楽の作曲、楽譜販売、ピアノ教育、そしてピアノ音楽の享受が拡大していく、まさに「ピアノの世紀」でした。この発展のなかでピアノ協奏曲は、ピアノを含む最大の合奏形態として華やかな歴史を刻み、数多くの作品が今日の演奏レパートリーにまで残っています。しかしそれら名作の数々に関する研究は、個別的には行われるものの、相互の連関や系譜について論じられることはほとんどありません。

一九世紀のピアノ協奏曲のなかで今日まで知られている重要作品として、ロベルト・シューマン（一八一〇〜五六）の《ピ

アノ協奏曲》イ短調作品五四があります。世紀半ば、一八四五年に完成したこの曲は、その三〇年ほど前にヨハン・ネポムク・フンメル（一七七八〜一八三七）が書いた同じイ短調のピアノ協奏曲（作品八五、一八一六年）、そしてそれを参照しながら作られたとみられる一連のイ短調作品とともに、個性豊かな一つのグループを形成しています。シューマンは、フンメルのこの曲を見ながら育ち、自らの「イ短調ピアノ協奏曲への道」を歩みました。逆にシューマンの作品は、同じイ短調のエドゥヴァルト・グリーグ（一八四三〜一九〇七）のピアノ協奏曲（一八六八）に影響を与えたことが知られており、そう考えると「イ短調で作曲されたピアノ協奏曲」は、つかみどころの

ない一九世紀のこのジャンルを理解する重要な参照軸と言える  
かもしれせん。

以下の対談はこのイ短調ピアノ協奏曲の系譜に連なる作品群  
の特質を、ピアノ奏者と音楽史研究者の対話から浮かび上  
げようとするものです。ピアノリストとして活躍する鐵百合奈は  
そのステージ上の華々しい活躍のかたわら、ルートヴィヒ・ヴ  
ァン・ベートーヴェン（一七七〇〜一八二七）の、演奏者とし  
ての視点からの考察によって高く評価されています。そしてそ  
のデビューCDに示されているとおり、シューマンの作品はこ  
のピアノリストのライフワークになっていくと考えられます。ピ  
アノ協奏曲の歴史におけるベートーヴェン後の世界（彼は一八  
〇九年に《第五番》を作曲して以降、このジャンルの作曲家と  
しては事実上引退しています）において、シューマンの名作に  
至るジャンル史はどのようなものであったのでしょうか。  
今回とりあげるの、右の理由から、シューマンの作品五四  
に至るまでの次の楽曲です。

- 1 フンメル《ピアノ協奏曲》イ短調作品八五 一八一六年
- 2 メンデルスゾーン・バルトルディ《ピアノ協奏曲》  
イ短調 一八二二年
- 3 チェルニー《ピアノ協奏曲》イ短調作品二一四  
一八二九年

4 アルカン《コンチェルト・ダ・カメラ》

イ短調作品一〇一一 一八三二年

5 ヴィーク《ピアノ協奏曲》イ短調作品七 一八三六年

（以上 小岩）

## 1 フンメル

1-1 巨匠の技、「コストパフォーマンス」

小岩信治 今日、一九世紀のピアノ協奏曲をイ短調で括っ  
てみるという、ある意味乱暴な企画に参加してくださり、ありが  
とうございます。

鐵百合奈 よろしくお願ひします。

小岩 シューマンという作曲家については「交響曲の道」とい  
うことが言われます。一八四一年に完成した最初の交響曲（第  
一番「春」）に向かう長い取り組みを指す言葉です。それで、  
それほどには大規模ではないものの、彼が一八四五年に完成さ  
せた《ピアノ協奏曲》イ短調、ピアノリストとしての鐵さんにと  
って大切な一曲だと思いますが、これについても、その時代の  
状況が彼の試行錯誤と織りなす一つの「道」が描けそうです。  
その物語の出発点とすべきは、彼が、そして同世代のフェーリ  
クス・メンデルスゾーン・バルトルディ（一八〇九〜四七）、

フリデリク・ショパン（一八一〇～四九）、フランツ・リスト（一八一～八六）らが物心ついたころから全ヨーロッパ的なスター・ピアニストだったフンメルは、『ピアノ協奏曲』イ短調作品八五です。この曲は、シューマンら若手がピアノ協奏曲の第一作をものする直前に、当時としては頻繁に演奏されていました（小岩二〇一二、四五）。つまり彼らが育った時代のスタンダードだったのです。

**鐵** フンメルはこの曲は、今日これから見て行くいくつかのピアノ協奏曲のなかで、ショパンらしさのような洗練、たおやかさが感じられる作品です。

**小岩** ということは、この作品の特性をいちばん吸収したのはショパンということかもしれません。

**鐵** 第一楽章最初のトゥッティ、フルートのソロのテーマ（第二主題）は「女性的」だと思っています。この曲のちに女性ピアニストのレパートリーになっていった（小岩二〇一二、五六）としたら、そういう部分が関係していたかもしれません。

**小岩** ではピアノニストから見て、彼の作品の難易度という点ではどうでしょうか。たとえば第一楽章のヤマ場として、それぞれのソロ（ピアノが音楽の中心を占める部分）の末尾にある技巧的な部分、彼自身「ソロ楽節」とか「主要楽節」などと呼んでいます。十六分音符のさまざまな音型が連続する場面があ

ります。いろいろなタイプの音型が続いてややこしそうに聞こえます。

**鐵** ですが、これ意外に弾けてしまします。三度の重音は二個セットと捉えて弾けば簡単ですし、音の数は多いのですが両手交互の音形は何も考えなくても弾けるので、何だったら初見でも大丈夫です。後から出てくるヴィーク（クララ・シューマン）の曲では絶対できません（笑）

**小岩** なるほど。「やってる感」を醸し出しているがじつは難易度は高くないと。この部分について、以前に東京藝術大の授業で意見を訊いたところ、リアクションペーパーには「弾いていたら恥ずかしいかも」というコメントがピアノ科から多かったです。これでもか、これでもか、と技を繰り出すのがじつこののでしょうか。

**鐵** たとえばリストの《ラ・カンパネラ》のように、フンメルにも手を変え品を変え繰り出す技巧にもっと幅や華やかさがあると「見得を切る感じ」が出せるのですが、この場合難しさは中途半端だからできない、そういう点でちょっと恥ずかしいかなあと思います。

**小岩** ちなみにコントラバスなど他の楽器の学生は「いいじゃんそれ」みたいな肯定的な回答でした。ピアニストとしては「難しさが足りない」見得を切れない「恥ずかしい」というこ

とですが、それではリストや、さらに後にセルゲイ・ラフマニ

ノフ（一八七三―一九四三）の音楽が登場する以前、リストを知らない聴衆の前では「ドヤ」ってできたのでしょうか。ピアノという楽器が、ベートーヴェンが使っていたものより少し大きくなくなったくらいで、高音はまだよく出ない。三度の音型を必

死で弾いている感じが伝わるという時代です。

**鐵** そうですね。リストがまだ来ていない時代……当時としてはちょっと「ドヤ」ってできたかもしれないですね。

**小岩** のちのピアノの大変化を経た時代から見ると、フンメルはこの部分は、中途半端な難しさのものを賞賛できないよね、となるのだと思います。

**鐵** でもフンメルの技巧は、コストパフォーマンスがいいですね。

**小岩** どういうことですか？

**鐵** ピアノの技が少ない労力で効果的に音に現れるという意味です。またグリッサンドも出てきても楽しいです。そして、たしかに今日のレパトリの外連味に慣れた耳でこの曲を単体で聞くと地味じゃないかと思うんですが、こうしてこの時代の曲と並べてみるととても華やかです。あとで出てくるチェルニーは同じことを何度もやっている点で、またヴィークは弾きにくくてとても割りに合わない点で、どちらも「コスバ」が悪

い音楽です。フンメルとは全く対照的です。

1-2 合奏の現場…シヨパン以降との違い

**小岩** オークストラとピアノの合わせやすさ、という点ではどうでしょうか。

**鐵** 合わせやすくできていると思います。オーケストラからピアノへ音楽が受け渡される箇所では、「ボン」とただ渡されるのではなく、お膳立てされて、「ピアノはあとと自由に入ってきてください」という書き方になっています。

**小岩** 各地を演奏旅行して、この曲を知らない現地の音楽家と演奏するときでも合わせやすい音楽、ということですね。

**鐵** そうです。ちょっと別の観点ですが、シヨパンの場合だとピアノ・パートの装飾的な音符が小節末にたくさん書き込まれていて、必然的に次の小節の頭がインテンポ、つまりそれまでのテンポどおりでは入れない箇所がたくさんあり、指揮者がオーケストラにピアノのタイミングをしかるべく出してくれないと、全体は揃いません。

**小岩** それはそうでしょうね。

**鐵** それで、指揮者がシヨパンの協奏曲のことをよく知らなくて、その役割になれていたらっしらない場合は、ピアノistがむしろコントラバスとかチェロのトップの人に向かって「こう

弾きたいんだ」とシグナルを送らなければならないことがあります。

**小岩** その話と関係すると思うのですが、オーケストラのコンサートにはショパンのピアノ協奏曲にやたら詳しい人がいるようですね。この曲を弾く、というか弾かされることが多いから。

**鐵** そうです。「神」と呼ばれるほどのコントラバスの人、私も知っています。指揮者ではなくてこちら、ピアニストに合わせられる人。

**小岩** つまりショパンの協奏曲は、指揮者があまりわかっているなくても、ヴァイオリンはじめ弦楽各パートのトップ奏者の人とコミュニケーションがとれていれば何とかなる、ということですか。

**鐵** そうです。

**小岩** それはショパンの協奏曲の特性がわかる話ですね。ショパンのピアノ協奏曲はピアノと五重奏（弦楽各パート一人）で演奏できるように、当時からそのための楽譜がありました。指揮者なしで、ピアニストが各弦楽器奏者にいろいろなサインを送り合いながら演奏できるのです。それで、指揮者がいるオーケストラの演奏でも弦楽器のトップ奏者が要所を押さえていれば指揮者は形だけになってしまうということは、同じピアノ協

奏曲でも、たとえばのちのラフマニノフの作品とは全く違いますね。

**鐵** ラフマニノフの場合、管楽器の人にピアノの音が全く聞こえない箇所がありますから、指揮者を通さないと。ピアノの蓋は客席に向かって開いているため、ピアノ奏者の音はほとんど客席に飛んで行き、その裏側の遠くに位置する管楽器奏者には、オーケストラの大音量にかき消されてピアノの音は届かない。ですから、演奏者どうし直接やりとりはできません。

**小岩** とても大切な違いだと思います。オーケストラを書くのがラフマニノフはうまかった、ショパンは下手だったとかいうことよりも、演奏の現場のリアルがたぶん根本的に違う、ということでしょうか？

**鐵** はい。ショパンは演奏者どうし直接のコンタクト、つまりアンサンブルを重視して書いている感じですね。ところが、後で出てくるシューマンのピアノ協奏曲には、オーボエとピアノのアンサンブルとしての絡みが重要なのにステージ上では離れていて、指揮が決定的に重要という箇所があります。

**小岩** その点ショパンよりあとの一九世紀というのはどんどん変わっていくのですね。で、フンメルに戻ると、ショパンに比べて「合わせやすい」と。

**鐵** はい。フンメルはピアノ・ソロではショパンだと装飾音が

右手にたくさん書かれるような場面でも左手に拍の刻みがあり、そんなに拍が逸脱しない。親切に書かれているなあ、と思います。たとえば第一楽章の最初のピアノ・ソロの入りは、テンポが緩み、音量が下がって、ピアニストとしてはどんなテンポでも入れます。これなら、指揮者はソリストを気遣う必要があまりなく、もし合わせ回数が少なくても成り立ちそう。

**小岩** 合奏練習にやさしいピアノ協奏曲。

**鐵** また、ソリストがドライヴをかけて音楽の流れを積極的に動かすところは、オケの刻みがなくて自由です。それも、親切です。

**小岩** 最初のソロの入りはこの時代の定番です。大音量で始まるオーケストラの音楽にお客さんは注目していなかった、話をしていたかもしれないのですが、徐々に音量が下がると、「どうした？」と舞台上に注目しますからね。演出効果としても重要で、フンメルの場合、そこではピアニストにフリーハンドが与えられているのですね。

### 1-3 フンメルの第二・第三楽章

**鐵** 第二楽章は短くないですか？ 四分くらいで終わってしまいます。

**小岩** この時代、第一楽章が終わると拍手があって別の演目が

演奏され、あらためてピアニストが出てきて第二・第三楽章だけを演奏したり、そもそも第一楽章なしで、第二・第三楽章だけの演奏もありました。当時の演奏会では概ね一分くらいで演目がつぎつぎと変わる慣習で、だからこの時代のピアノ協奏曲は第一楽章が約一五分、そして第二・第三楽章あわせて約一五分（そのうち緩やかな部分が五分前後）という尺です。この曲で第二楽章は四分程度の指慣らしという感じでしょうか。

**鐵** それに続く急速な終楽章、第三楽章は、盛り上がるときに横の音の数で勝負していく感じですが、単旋律が続きますし、多声部なら複雑になるのにそうでないから、今日の基準では地味って思ってしまうのかもしれないから、今日の基準では地味にするする弾けます。イメージとしては、ラフマニノフだったら縦の音の数、響きの豊かさで勝負するという感じです。

**小岩** フンメルの書法はヴィーンのピアノの文化圏で一般的だったでしょう。ただしヴィーンでもベートーヴェンは豊かなサウンドのイギリスのピアノを知っていた例外的存在で、縦の響きで勝負する書法をわかっていた。そんな彼の異質さが浮かび上がります。

**鐵** 最後はテンポが何と二倍に。盛りあがれます。

**小岩** D・シキンが彼のこの曲の演奏をウェブで紹介しています<sup>1</sup>。すごいです。

鐵 普通に二倍にするのではなく、「巻いてなんぼ」みたいな感じですよ。しかも、たぶんオーケストラとの関係も崩壊しない。たとえばピョートル・チャイコフスキー（一八四〇〜九三）の《ピアノ協奏曲第一番》（一八七五）の終楽章最後の部分に両手のユニゾンが続くところがありますが、あれは合わせるのがなかなか難しく、とくにコンクールでは合わせが少ないのにコンテスタントはそれぞれ違うテンポで入りたい、となると、本番でオーケストラと合わなくなりやすい。けれどもフンメルの場合は、ピアニストが自由に巻いて大丈夫でしょう。

小岩 なるほどどこでもピアニストとオケの合奏にやさしい音楽ということですね。

鐵 ところで、小岩先生はこの楽章とベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第三番》ハ短調作品三七の終楽章が近いと書いていますが、どういうことですか？ 協奏曲の終楽章はパキッとしかっこいいものが多く、ベートーヴェン三番もサクサクすすみますが、フンメルのは第二楽章からつながったロマンティックな、ちょっと締まらない感じがして、あまり似ていない印象があるのですが……。

小岩 どちらもまず四分の二拍子で、そして繰り返されるロンド主題が半音上行、そして跳躍下降を特徴としています。拍子もこの動きもそれを選ばなければいけない理由はありません。

それが重なっているだけで偶然とは言えない一致です。確かにベートーヴェンのほうはアグレッシヴで、フンメルの場合は叙情的なので、第一印象はかなり違いますが、よく見てみるととても似ている。

鐵 冒頭の半音上行が同じといっても、ベートーヴェンはアウフタクト、フンメルは主音への解決なので、違う面もあります。確かに半音上行ではじまる協奏曲終楽章のロンド主題は珍しいですね。

小岩 フンメルにとってベートーヴェンは、天才ピアノ少年としての名声を打ち負かされた因縁の存在です。けれどもヴェーンに登場したベートーヴェンがそうしてフンメルを脅かしたときから約二〇年経って、社会はヴェーン体制、ベートーヴェンはピアニストとしての活動を終えていて、フンメルはピアニストとして再出発する、その最初の演奏旅行の目玉がこの協奏曲です。しかもそのころベートーヴェンとの友好的な書簡のやりとりがあります。そのようなタイピングでフンメルがこの力作にベートーヴェンの作品への敬意を書き込んだとしても自然だと思います。

## 2 メンデルスゾーン

### 2-1 巨匠フンメルとの対峙

**鐵** これは、メンデルスゾーンのピアノ協奏曲としてよく聞くものとは違いますよね。

**小岩** はい。今日演奏されることがあるのは《第一番》ト短調作品二五（一八三二）、《第二番》ニ短調作品四〇（一八三七）

です。いずれも、このあと出てくるアルカン、そしてヴィーク、さらにはリストに繋がっていくタイプの音楽で、異なるテンポの複数の部分が「急―緩―急」とアタッカで、つまり切れ目なく演奏されます。フンメルの作品のように楽章間に拍手が起きたり、第二・第三楽章だけ演奏することを許さない、最初から最後まで静かに聴いてくれ、と求めている音楽です。それに対して今回の話題は一八二二年、メンデルスゾーンが一三歳のときの曲で、三〇歳年上の巨匠フンメル先生ほかの、当時のモデルに従って書いている曲です。なお管楽器はなくてオーケストラは弦楽器だけです。

**鐵** 管楽器がないので華やかなサウンドではありません。第一楽章終盤で、両手で交互に和音を連打するところ、そして一旦テンポを落としてから楽章末に向かってテンポを上げるなどのテンポの印象操作は、フンメル譲りと言えるかもしれません。

**小岩** フンメルの世界を継承しつつ、そこからの差異を作り出すようにしている少年作曲家が思い浮かびますね。

**鐵** 第一楽章で真ん中のトゥッティの手前にあるピアノ・パートの長いトリルは、フンメルを真似しようとして上手くいかなかったみたいで、あまり効果がないと思いました。第二楽章のあと、確かにフンメル同様それを序奏として第三楽章が始まる場所、第二楽章の「夢」のような雰囲気楽章冒頭のフォルティッシモで完全に断ち切るやり方は、フンメルとは正反対と言えます。

**小岩** それで、休む間もほとんど与えないような終楽章が始まる。

**鐵** 中盤には左手のパッセージがかっこいい箇所があって、惚れそうです。

**小岩** え？

**鐵** 第三楽章がなぜこんなに聞き映えるのかと不思議になるくらい。この楽章だけでも弾きたいです。そして第三楽章もフンメルを思い起こさせるパッセージがあります。ただ、フンメルの「巻き」と似ているとはいえ、こちらのほうがテンポの操作などによる演出が効いていると思います。

**小岩** それはとくに最終盤ですね。ピウ・レントという指示でいったんテンポが下がって、エンディングに向かいます。



鐵 はい。減速地帯からアレグロ・モルトの高速部分、楽曲の最後に向かうドライブ感。わくわくが止まりません。

小岩 なるほどそうでしたか。この曲のフィナーレ、私は鐵さんほどスリリングな作品として評価していなかったと思いますが、それは私にピアニストの目線が足りていないからですね。よく推敲されていることがわかってきました。

## 2-2 メンデルスゾーンから見るシューマン

小岩 ところで、ここまではフンメルつまり過去のイ短調協奏曲との関係を考えてきましたが、メンデルスゾーンのこの作品のなかで、鐵さんにはシューマンの響きも聞こえてきたようですね。話は第一楽章に戻りますが、その第二ソロ、ピアノ伴奏の上に弦楽器がつぎつぎと歌うような旋律を繋いでいきます。

鐵 弦とのからみが美しい、優雅なセクシオンですね。メンデルスゾーンはこのころから弦楽器を歌わせようとする、弦楽器が得意な作曲家だったということでしょうか。メンデルスゾーンといえばヴァイオリン協奏曲が思い浮かびます。けれどもピアノ独奏曲でも《無言歌集》のような歌う音楽も残っています。小岩 彼のピアノ協奏曲には、のちの《第一番》《第二番》でもピアニストが歌う役回りは、少なくとも急速楽章ではないですね。その点シューマンとは違います。

鐵 その点、もっと「歌いたい」ピアニストとしての私は、メンデルスゾーンのピアノ協奏曲には「オケばかり歌っている」という物足りなさは感じますね。メンデルスゾーンはピアノ協奏曲というジャンルでは、やはり当時のピアノでの「歌う」難しさを感じていたのでしょうか。自分が弾く人間として。シューマンは協奏曲でピアノに歌わせませんが、自分では弾かない。

だからこそなのか、ピアノ独奏曲でも、できないことでも理想を書いていて、「これ想像で書いたでしょ」と言いたくなる箇所があります。「ぼくはこういう音楽を作りたいんだ、あとはよろしく」みたいな丸投げ感があるのです。

小岩 メンデルスゾーンの場合、ピアノ付き合奏曲の分野ではその後、ピアノ三重奏のようなより小さな編成で、ピアノが活躍して「歌う」充実した作品が生まれますが、ともあれシューマンと違って、できないことはしない、「不誠実」なことはない、と。

鐵 はい、そういう態度を感じますね。

小岩 私の師でもあるヘルムート・ロースが、メンデルスゾーンの書簡全集の編集を終えて実感することの一つは、メンデルスゾーンがほんとうに誠実な人間だったということだそうです。人間として尊敬できる、と言っています。自分の音楽についてあれこれ書かない。シューマンとは正反対だそうです。シュー

マンは音楽についてあることないこと書く(笑) で、メンデルスゾーンは自分の音楽について言葉で説明しない。音楽については音楽が表現する、というスタンスだったようです。

鐵 言葉での説明はいいから音楽でそれやって! というスタンスですね。もしかすると、メンデルスゾーンはピアニストとして、ピアノで「歌う」のが無理なことはわかっています、それを無理にやらせて他の人に恥をかかせるような不誠実なことはしたくなかったとか?

小岩 もっとも私個人としては、メンデルスゾーンとシューマンが目の前に現れたら、シューマンはちょっとかわったおっさんとしてお話できそうでも、メンデルスゾーンとは気軽に話せないのではないかと思います。

鐵 あなたはちゃんと人生と向き合っていますか、とか訊かれそうな(笑)

小岩 それでは(笑)

鐵 それで、実現できるかどうかわからなかった音楽を書き続けたシューマンであつたけれど、その後のピアノの進化によって、彼のやりたかつたことが実現できているかもしれない。後世のピアノの発展のなかで聞こえ方が変わっていった可能性がある、という点ではベートーヴェンと似ていると思います。

## 2-13 C・ハンマーの演奏

鐵 この曲についてはクリストフ・ハンマーが当時のピアノを使ってソリストを務める録音(二〇一六)がおもしろいです。こんなにいろいろなことができるんだ、という発見があります。

小岩 この曲、意外に録音はあるんですね。もちろん大部分は現代の楽器ですが、少し前にはフォルテピアノの第一人者A・シュタイアーのもの(一九九六)があります。

鐵 たとえば第一章の第一主題は、オーケストラと同じ旋律ですが、ハンマーはとても自由にテンポを変えて弾くので、同じ旋律なのにもう別の音楽、ピアノによるレチャタティーヴォという感じですよ。

小岩 のちのグリーグのピアノ協奏曲、イ短調協奏曲の系譜のなかで鐵さんが「ようやく現れるカッコいい音楽」と感じている一八六八年の曲にも、歴史的ピアノを使った録音があります(ピアニストはA・ズーエフ、二〇一六)。意表を突かれる表現が次々と現れるので、ついていけないという方がおられるかもしれません。好きかどうかと訊かれたら正直に言えば好きと言えません。けれども一八世紀オーケストラと当時のピアノによってアイディアや表現の引き出しや可能性が広がったことは確かで、それは高く評価しています。

鐵 とてもよくわかります。

小岩 なおズーエフの録音で使われたのは一八四九年製エラールです。グリーグがピアノ協奏曲を書く六〇年代末までに、エラールを含めたピアノ製造技術はもう一段展開すると思うので、もしかするともう少し後に作られたピアノのほうが、グリーグの意図していた響きに近づけるのかもしれないですね。

### 3 チェルニー…練習曲の見本市

小岩 練習曲の作曲家として今日有名な、というか悪名高い？カール・チェルニー（一七九一～一八五七）。彼はイ短調のピアノ協奏曲を一八三〇年に出版しました（作品二一四）。彼が四〇歳近くになって書いた作品は、当然少年メンデルスゾーン作品とは違う観点から話す必要があります。彼はメンデルスゾーンより二〇年弱年上で、ベートーヴェンより二〇年余り歳下、ベートーヴェンとメンデルスゾーンのほぼ中間の世代です。で、正直なところ私の曲のよさがよくわからないのです。

鐵 ははは。

小岩 今回参考にしたH・シェリーの録音（二〇一七）の解説でもその良さについて書いてあるのですが……もちろんCDの解説ですから販さないのは当然ですが。

鐵 そうなんですな。

小岩 いちばんの違和感は、ベートーヴェンの弟子として先生のピアノ協奏曲を演奏してきた彼の作品が、ベートーヴェンのことをまるで忘れて、フンメル「風」でしかないものになっていることです。今流行のスタイルで書いてみた、という。薄っぺらいコピーは流行への皮肉かとすら思います。あるいは、音楽界が二〇年あまりの間に変わってしまったことを証しているのでしょうか。確かに、チェルニーがベートーヴェンの作品を演奏していたのは二〇年以上前。自分が実際五〇代の人間になってみると、「二〇代のころとはぜんぜん違うことをやっている」ということも理解はできるのですが……。

鐵 感想を一言で現すと「いい筋トレになりますねー」っていう曲です。

小岩 ははは。それは練習曲みたいということですか。

鐵 それどころかたぶん、この部分はエチュードの何番の応用、ここは何番の技法を使っている、と一つ一つ突き合わせることでできると思いますよ。チェルニーの練習曲の特徴の集大成、という感じです。

小岩 チェルニーの練習曲の見本市？

鐵 そう思います。「私の練習曲をぜんぶきちんとマスターしなさい。そこに書かれている技法をマスターしたらこんなに華やかにできますよ」「私の練習曲をやればこういう一流のピアノ

ニストが育ちます！」という曲だと思えます。今の時代でも、小学生のチェルニー卒業のご褒美にこの協奏曲を弾く、とかできるかもしれません。全面的にオケが合わせてくれる、ピアノ専制的なつくりなので、アンサンブルに慣れてない人でも合わせが楽そうです。

小岩 なるほど。そういう活用方法があるのですね。

鐵 教則本として眺めたらこの曲とても興味深いです。あ、ここ、あの番号の練習曲だ、などと気づくんです。

小岩 今日お話する前後の作品との関係という点ではどうでしょうか。

鐵 フンメルよりオーケストラの影が薄く、ピアノ・ソロが音楽の場面をどんどん転換して曲が進むので、「もうソロ曲でよくない？」と思ってしまいます。その点は次のアルカンのイメージに近いですね。それからフンメルほどテンポ操作の演奏効果を活用していない気がします。つまり、わりとずっと同じテンポに聞こえて単調に感じます。

小岩 オーケストラと音楽を織りなしていくという感じではありませんね。

鐵 でももしかすると、音源で聴くのではなく実演を目の当たりにしたら、「ずっ」とピアノニストが活躍していてすごい。え、すごい。え、すごい……。」という感じになるのかもしれませんがよ。

小岩 あ、わかってきました。後世の音楽史研究者としてはベートーヴェンとの影響関係とか考えてしまいますが、この作品は彼のセールのための作品ということが。

鐵 そう思います。難しそう、とまず思っても、数小節の単位で取り出して見ると、これはあの練習曲だとわかる。そういう意味で小学生でも弾けそうです。スタミナが要るのと長いのと、つまらなくてモチベーションが上がらない点では小学生にはきついかなとも思いますが、技術的には練習さえすれば弾けます。小岩 彼がそれまで教師として教えてきた技術を、流行のピアノ協奏曲というスキームに落とし込んでみました、という音楽。

鐵 逆に、たとえばメンデルスゾーンの作品にあったような「難しそうに聞こえないけど弾けない人は弾けない」というようなところがありません。そのような普遍的なレヴェルに収めたうえでこんなに華やかに仕上げてしまうのはすごいと思います。のちのヴィークの作品は「これクララしか弾けないでしょう」みたいな天才専用のテクニックがありますが、チェルニーではそういうことはない。

小岩 とても重要な話だと思います。「クラシック音楽」を育んだ一九世紀には、さまざまな楽器の改良においても、音楽会のあり方にしても、「標準化」が進みました。それまで職人しかわからなかったことが、体系的に整理されて練習可能にな

って「あなたもまじめに練習すれば、こんなに多彩な表現ができる」と。けれどもそれが広まっていくと、結局多くの人が同じことを学ぶので、表現をひろげるためにそれまでの多様な職人芸を統合したのに、全体としては画一化が進む。個人・地域を越えて音楽界が国際化そして産業化していったときに、そのようなことが起きました。チェルニーの作品はそのような世紀を象徴しています。ヴィークにしかできない華やかさではなくて、まじめな練習で到達できるブリリアンス。

**鐵** それでこの曲は、誰が弾いても華やかになるけれども、その先工夫の余地がないかもしれません。すごくうまい人が弾いても、そうでない人が弾いても、ほとんど同じになると思います。

**小岩** たとえばフンメルの場合、シシキンが弾いたらおもしろい、というような奥行きというか可能性があると思いますが、それはこの曲の場合はおそらくないということですね。けれどもそのような曲が当時の音楽界で果たしていた機能について、これまでのお話からわかってきました。

**鐵** フンメルはたぶん奏者によって違う演奏になる。曲が「化ける」し、おもしろいし、弾き映える演奏なら今のピアノでも違う印象を生み出せると思います。

## 4 アルカン

### 4-1 「規模が小さい」協奏曲

**小岩** パリで活躍したシャルル・ヴァランタン・アルカン（一八一三〜一八八〇）の《コンチェルト・ダ・カメラ》、室内協奏曲作品一〇——（一八三二）は、一五分程度の演奏が次々と行われていた当時のコンサートに合うよう、約一五分間に三つの楽章が一セット詰まっています。

**鐵** 録音によってはトラックが一つしかなく、第一楽章しか聴けないのかと思わされますが、あっという間に第三楽章まで終わってしまいます。

**小岩** 「ダ・カメラ」という概念はバロック時代に「ソナタ・ダ・カメラ」つまり室内ソナタで使われていて、その場合は「教会の」（ダ・キエザ）に対する概念でしたが、この場合はオーケストラ曲としてのコンチェルトに対して「小規模な」ということでしょう。編成が「室内楽」的つまり「軽い」ということかもしれません。編成が「室内楽」的時間が短いこととです。この時代のピアノ協奏曲は、先にお話したように全体三〇分という規模感だったので、アルカンのこの作品は「標準」の半分、ということとです。当時は、三〇分のフルスベックのもの（「大」協奏曲）に対して、「小さな協奏曲」、コンチェ

ルティノー（伊）やコンチェルトシュテュック（独）という言い方がありました。この作品を一度生で聴いてみたいのですが……。

鐵 一人で弾けそうですよ。

小岩 おお、それはぜひ。

鐵 オークストラ要らない感じですし。その点ショパンの《アンダンテ・スピアノナートと華麗なる大ポロネーズ》と似ていません。

小岩 ピアノ・ソロでもオーケストラ付きでも演奏できる曲ですね。

#### 4-2 ピアノ・パートの諸相

小岩 ピアノ・パートの難易度としてはどうですか。

鐵 チェルニーの作品が初級のテクニクが連続する曲だとすると、この曲は中級から上級です。とはいっても、たった二小節なのに一日かけて練習する、というような箇所はありません。一つひとつのテクニクは何とかなる、練習すれば多くの人がマスターできるのですが、一度つかかかったらもちろんダメですから息つぎの暇もなくランニングする。ずっとその状態が続くために、総合的に難しくなっています。

小岩 アルカンといえば、《すべての短調による一二のエチュ

ード》作品三九（一八五七出版）などのちの作品からか、超絶技巧の極北のようなイメージが私にはありますが、三〇年代序盤、二〇歳直前のこの作品は、それほどではないということでしょうか。

鐵 難しくて練習しても弾けない、ではなく、練習しなければ弾けないから面倒、ですね。

小岩 オークストラの出だしこそソフメルの世界です。けれどもすぐに場面が転換しはじめ、普通の第一楽章の展開部にあたるところが第二楽章に、そして途切れることなく続く第三楽章で速いテンポが戻ってきます。巨匠ソフメルの有名曲から出発しながらも新時代の形式を開拓した意欲的な作品で、こうして「小さな協奏曲」に複数楽章をぎゅっと詰め込む発想は、次のヴィークを経て、リストの作品に引き継がれたと見なせます。なお演奏時間全体の約半分が第三楽章で、ピアニストはこれでもかこれでもかと弾き続けることになります。

鐵 「弾き続ける」といえば、ラフマニノフの《ピアノ協奏曲第三番》（一九〇九）も、手を壊しそうなテクニクが「ずっとオン」ですね。でもたまに、ラフマニノフについて「簡単だよ！」なんて弾ける珍しい人もいますけど。手の形に合ってるのかな……。

小岩 それとはまた違うわけですね。

鐵 はい。アルカンの場合、テクニックが連続していて息継ぎの暇がなく大変ではありますが、ラフマニノフのようなパワー系ではありません。第三楽章の華やかで難しそうなパッセージでも裏拍は単音にするなど手の負担を減らす工夫がされていて、アルカン自身が弾ける人だったんだというのがよくわかります。「手になじむ」というか。聞き映えて派手に聞こえるがそれを効率よく実現している。リストにもそういうところがありませんね。もちろんリストも難しいところは難しいのですが。

小岩 この終楽章は盛り上がりですね。

鐵 はい。メンデルスゾーンのフィナーレと同じくらい弾きたいです。で、フンメルと違って、見得を切りながら弾けます！小岩 いいですね。あらためて実演をお願いしておきます。さてその鐵さんがこの曲のなかでめずらしく「難しい」とつぶやいたのは第一楽章序盤の跳躍メインの箇所ですか。

鐵 音としてはあまり派手な箇所ではありませんから、見映え重視で書かれているのかもしれないですね。当時は大袈裟な身振りでここをゆっくり弾いたのかなとも思います。

小岩 第二楽章では連打音の表現が特徴的です。今日までピアノに組み込まれることになった「ダブルエスケープメント」機構によって、鍵がもとの位置に完全に戻る前に次の打鍵が可能になり、急速な同音反復が可能になりました。一八二二年、バ

リのエラル社の発明・特許で、発明から一〇年後のこの作品くらいになるとそれが当然の前提として音楽になっているわけですね。

鐵 興味深いのは指使いが書き込まれていることです。四―三―二―一とかしつこく指示してありますね。場所によっては、指使い自由に決めさせてほしい、と思うくらいです。シングルエスケープメント時代の作品の場合は、鍵が完全に上まで戻ってくるのを確認して、つまり「戻ってきた！」というのを指で感じて次の音を打鍵したので、同音連打を同じ指で弾いた方が「空振り」を避けられたわけですが、この四―三―二―一の指使いの指示は鍵盤の戻りを気遣う必要がなくなったことを示しています。

## 5 ヴィーク

小岩 のちにロベルト・シューマンの妻となるクララ・ヴィーク（一八一九〜九六）。ピアニストの娘として生まれ、天才少女・ピアニストとしてヨーロッパ各地で賞賛されていた一八三六年にイ短調のピアノ協奏曲を完成させました。一八二〇年ころにヴィーンで作られたとみられるピアノを使った小倉貴久子の録音があります（二〇〇八）。

**鐵** フォルテピアノでの演奏、すごいですよね。ところでクララは暗譜ができたことで有名ですけど、作曲当時はこの難しい音楽を暗譜して演奏したのでしょうか。だとすれば信じられない世界です。

**小岩** 私は右の録音のときの実演を聴けました。みごとな演奏でしたが、録音よりもピアノ・パートのややこしさが伝わってきました。

**鐵** 難しさが聞き映えに繋がっていませんよね。たとえば第一楽章七四小節、ピアノがオケを従える変イ長調のところ、ドライヴ感とともにオーケストラを牽引してピアノが生き生きし始める箇所なぜこんなに弾きにくいのですか？ と訊きたくなります。勢いが必要などころで難解なことをやっていて、バランスがとれていないなあ。

**小岩** 当然書き分けているからでしょうけれど、彼女のうちの《ピアノ三重奏曲》(一八四六)には、このような異様な難しさはまるでありません。

**鐵** 私にはこんなことができる、こういうところも見せたい、という、一定の蓄積があって効果を發揮する「おいしい」パーツの数々を、もしかするとロベルトに見せて、それを彼がウーンとうなってパズルを解くように組み合わせてできた音楽、と感じます。

**小岩** やけに具体的な想像ですね。

**鐵** じつは私はアニメのオタクで、高校生の頃『コードギアス』のサウンドトラック(オーケストラ演奏のBGM)を耳コピして友人とピアノ版を作って遊んでいたんです。それで、ここはこうすると弾けるよね、という部分を次々作っていくと、部分的にはもちろん弾ける、不可能じゃない、だけど、通して演奏しようとするとなら難しい、という音楽ができます。ヴァークの作品はその経験をリアルに思い出させる音楽です。

**小岩** 全国の鐵百合奈ファンみなさま、鐵さんの知られざる一面をお届けしております。

**鐵** つまりそういうときに、難しくても効果の薄いものは削っていかなければならないんですね。今日お話ししている作品のなかではメンデルスゾーン作品同様ティーンエイジャーが完成させたもの。メンデルスゾーンの《弦楽八重奏曲》が初期稿から決定稿までに推敲が必要だったように、改訂のしがいがある作品だと思います。

**小岩** で、その作業はやらなかった、と。

**鐵** クララ・ヴァークという人がいかに弾けたか、当時のヴァルトウオーゾの実態を後世に伝える資料としてこの楽譜は貴重ですね。でもこれ出版されたんですか？

**小岩** はい。作品七です。ヴァイオリンの巨匠ルイ・シュポア



(二七八四〜一八五九)に献呈されています。

**鐵** でも彼女以外誰にも弾けない楽譜を出版するって、自己顕示では……。

**小岩** ピアノ協奏曲が演奏レパートリーに残るためには、とくに録音以前の世界では、作曲家兼ピアニスト以外の人が次々弾くという状態が必要でしたが、一九世紀のたとえばライプツィヒの演目を見ても、確かにこの曲は演奏されていません。

**鐵** 入試の課題曲になるくらい強制されない限り、ちょっとさわりたくない曲です。

**小岩** ヴィークはこの曲を作る前にパリに演奏旅行していて、それがアルカンの作品ができた直後です。資料の裏付けが私にはできませんが、一五分程度の、切れ目のない三楽章形式という、あまりほかでみかけない音楽であるところが共通していて、ヴィークがアルカンの作品を聴いたのではないかと想像しています。

**鐵** アルカンの作品と同じく「あれ、終わっちゃった」という長さですよ。全体の構成、そしてピアニスト中心の、ソリストにスポットライトがあたり続ける音楽というところも共通しています。

**小岩** オケが時折加わるカデンツァ、それがずーっと連続するような音楽。

**鐵** それです。ペーターヴェンやメンデルスゾーンの作品にす

で、ピアノがオーケストラ楽器の伴奏に回る書法はあって、ヴィークは「それもできますよ」とやろうとしているのですが、そこにも自己主張がいろいろあって弾きにくくなっています。

**小岩** 全体の形式については、当時の聴衆は、もちろん楽譜を見ながら聴く人はいないわけで、フルスベックのピアノ協奏曲の第一楽章だけだったのか、一五分のなかに三つの楽章が詰まっている作品なのか、という違いはわからなかったでしょう。

**鐵** 楽章を繋いでいく感じはもちろんこの二作に共通していて、のちにシューマンが、第二・第三楽章を繋いでピアノ協奏曲を完成させるときのヒントになったかなとは思っています。

**小岩** チェロとの二重奏になる第二楽章はどう感じますか。

**鐵** 逆にアルカンではなくシューマンとの関係を感じるところですね。シューマンの《ピアノ・ソナタ第一番》の第二楽章にとても似ています。

**小岩** 変イ長調、つまり主調の半音下という珍しい選択です。その《ピアノ・ソナタ》第二楽章は「アリア」と書かれた楽章ですね。

**鐵** ヴィークの第二楽章はシューマンが加筆したのかなと思いました。彼らしさが現れるフレーズが特徴的で、それをここに感じます。

小岩 ヴィークは第三楽章に関してシューマンがオーケストレーションを手伝ったと記していますが、彼はほかの楽章についてもいろいろ言ったのでしょうね。なおまだ「シューマンが」と書いていて、ファースト・ネームでは呼び合っていない。

## 6 シューマン

小岩 すでに多くが言葉にされてきた《ピアノ協奏曲》イ短調作品五四ですが、今日の対談から言えることを整理しましょう。

鐵 ヴィークとの違いを一言にすれば、弾きたくなる良い曲、ということですね。例えば冒頭は決して弾きやすくはなく、その難しさをアピールできるわけでもありませんが、華やかさや格好良さに惹かれるため、弾きたいと強く思われます。曲の最初ですし、絶対に一つも外さないように準備するわけですが、この三小節だけで二時間ぐらい練習できますね。それくらい一箇所長時間でも精神的に大丈夫です。

小岩 ヴィークの第二楽章と同じように、シューマンの第一楽章の展開部は変イ長調です。で、ヴィークの一分前後の曲の中央部第二楽章と、当初第一楽章の作品として完成したシューマンの楽章の中央部に、イ短調の曲には滅多に使わない同じ調が使われています。偶然ではあり得ない。周知のとおりシュー

マン夫妻は、夫ロベルトが今で言うモラハラで、妻は夫の言動に相当抑圧されていた。たいへん厳しい暮らしだったはずですが、鐵 演奏家でありながらあんなに次々子供を産むってほんとうに大変だったはずですよ。

小岩 そうなんです。けれどもこういうところでこのモラハラ夫は、妻の作品にやたら依存している、少なくともそう見なせることは興味深いですね。もっとも鐵さんの直感のようにクララの作品の段階で変イ長調部分がシューマンのアイディアだったなら、単にずっと自分のやりたいようにやっていただけかもしれない。ただ、ヴィーク、つまりクララ・シューマンはその後、自分のピアノ協奏曲は弾かず、夫の作品を生涯、ヨーロッパ各地で弾き続ける。そこには夫の芸術的な創作や理想に対する信頼があり、そして彼の作品五四を彼女の作品に接続するものとして理解していた、と今日改めて感じます。自分の作品では達成できなかった、芸術としての技巧とフォルムのパラメータが、そこに実現していると確信していたのでしょうか。

鐵 シューマンの作品とくに第一楽章では場面が次々と変わっていきます。例えばハ長調のアニマートの部分（六七小節以下）です。私はこれまでそうした場面転換の速さをシューマンの独自性と感じていたのですが、アルカンなどを見ると当時むしろそれがスタンダードだったことがわかりました。同時にこ

の箇所については、ピアノは決して易しくなく技巧的ですが、クラリネットがきちんと言えます。アルカンやヴィークは「オーケストラはなくてもいい」という書法ですが、シューマンの場合はそうではなく、彼が常にオーケストラ楽器とのアンサンブルの音楽を書いていたことを示す箇所だと思います。さらにこのピアノのパートは伴奏機能に留まらず、半音階で上行する独自の旋律も「歌って」います。自分が弾く人ではないからこそ、技巧性の追求に走るのではなくこうしたバランスが見えているのかなと思いました。

**小岩** しかもその部分の出だしには、「クララのモチーフ」と呼ばれる第一主題が入っています。いろいろな場面がどんどん転換して、パレードのようにセグメントが並列する音楽という点は、フンメル以来のこのジャンルの特質どおりなのですが、それらがただバラバラに並ぶだけにならないように、こうして重要な楽想で各部分を結びつけていく。これはチェルニーはもちろん、アルカンもやっています。

**鐵** ちゃんと凝っているんですよ。ソナタ的でさえある。  
**小岩** 「クララのモチーフ」が全曲あまねく拡がる。それによって全体の統一性を獲得しつつ、技巧性とのバランスをとる。そういう書き方はベートーヴェンへの回帰です。この点でベートーヴェンとシューマンを繋ぐ存在は、おそらくイグナツ・モ

シエレス（一七九四〜一八七〇）でしょう。

**鐵** バランスという点では、ピアノを弾かないピアノ協奏曲作曲家であるチャイコフスキーとの共通点がそこにありそうです。どちらも「ここでピアノ出てきてほしい」と思うところでちゃんと出てくるようになっていきます。

**小岩** お客さん視線を持っている作曲家、でしょうか。

**鐵** ピアノ弾きのピアノ協奏曲だと、ともすればずっと本人が前面に出ています。シューマンの作品五四はそういう意味でのバランスや芸術的理想を追求した作品です。これに対して、シューマンには「オーケストラなしの協奏曲」たる《ピアノ・ソナタ第三番》（一八三六）があります。こちらはクララをいちばんよく見せる、ピアニストとしてのクララをプレゼンテーションすることを考えたらこうなった、という「協奏曲」だと思います。

**小岩** ヴィーン会議直後に書かれたフンメルの作品から、一八四八年革命前夜に発表されたシューマンの作品まで、一連の作品は、ヴィーン体制のもとでのジャンルに何が求められていたのか、その諸相を示していると思います。それは、シューマンがピアノ協奏曲を完成させようと苦悶した時期でもありました。同世代のショパンやメンデルスゾーンが二〇歳前後で、九歳年下のヴィークも一七歳で、ピアノ協奏曲をまとめてしまう。

でも自分は書いても書いても完成しない。その時期に彼に見えていた風景が、今日お話しした五曲から感じられます。一つひとつ、作曲者の置かれた状況、年齢が違って個別的な解決策を示している一方、それらは少しずつ連関しながら、総体として一つの時代を示しています。

**鐵** ここまでお話してからフンメルを思い出すと、彼の作品は熟練した、バランスのとれた作品だと改めて感じます。彼がビアニストとして再デビューするときに書いた曲だという説明が腑に落ちますね。ただし別の視点から見ると、フンメルに見られたアンサンブルのしやすさというのは、シューマンに至って犠牲になっています。

**小岩** 一つにはオーケストラが必須の構成要素になったということです。今や管打楽器を含めて全体のコントロールが必要なお音楽で、指揮者が必要です。そしてそこには芸術性と、実際の演奏のしやすさ（実用性）との間の軋轢が生まれたのですね。

**鐵** それです。オーケストラを含めた全体をビアニストとしてコントロールするのは、シューマンの場合かなり難易度が上がっています。私の実体験に基づく発言です。ということとはつま

り、クララのような熟練のピアニストが弾いて回らないと、シューマンの作品五四は有名にならなかった、とも言えます。

**小岩** なるほど。やはりこの作品は演奏史を含めて二人の共同制作ですね。

**鐵** ほかの人の演奏を聴くことがあっても「そこ違う」みたいな思いがきつとあったことでしょう。クララは、この曲の真価は自分がいちばんわかっていると確信していたと思います。

**小岩** フンメルのように簡単には合奏できないシューマンの作品について、彼女は演奏現場のノウハウを誰よりも持っていたわけですからね。一八四八年革命を超えたあとのこのジャンルを象徴するのは、リストの《ピアノ協奏曲第一番》変ホ長調（一八五五）です。もはやメンデルスゾーンやショパンはいません。ピアノ製造技術の点でも、もう一段先に進み、イギリスアクションのピアノがドイツ語圏でも次第に製造される時代です。シューマンの作品はそのような次のフェーズを、今日お話ししたいいくつかの点で指し示していたと言えます。機会をあらためてそのお話ができればと思います。

註

(1) <https://www.youtube.com/watch?v=8UJPMZm3PLs> (2021年6月公開)

参考文献

小岩信治 二〇一三 『ピアノ協奏曲の誕生 19世紀ヴィルトゥオーソ音楽史』 春秋社。

(てつ ゆりな／桐朋学園大学院大学音楽研究科講師)  
(こいわ しんじ／言語社会研究科教授)