

ピアノストと音楽学者が語る

## ハ短調ピアノ協奏曲の系譜

鐵百合奈／小岩信治

**鐵百合奈** ピアノ協奏曲の歴史について、ピアノストと音楽史研究者がそれぞれの視点からお話していくこの対談は今回三回目。イ短調<sup>①</sup>、ニ短調<sup>②</sup>につづいて、今回はハ短調の楽曲にフォーカスします。

**小岩信治** この対談は毎回、ダイジェスト版が先に『ムジカノヴァ』誌で紹介され、そのあとこの『言語社会』でフルテキスト版が公開されます。鐵さんのファンの方が二つのヴァージョンを読み比べてSNSなどでコメントなさっているのを見ると、鐵さんの演奏だけでなく演目について理解しようという気持ちが伝わってきて、音楽史の研究者としても力づけられます。

**鐵** みなさんありがとうございます。

**小岩** さて今回のテーマ、ハ短調はこれまでの二つよりも大きなテーマです。

**鐵** 満を持してという感じでしょうか。

**小岩** ハ短調のピアノ協奏曲はW・A・モーツァルトもシヨスタコーヴィチも、多くの作曲家が取り組んできましたから。それで、この対談では必ず時間が足りなくなるので(笑)、これまでのお話と繋がる部分を中心に、お話していきます。眺望すると、簡単に確認できるものだけで次のとおりたくさんあります。これまで同様、有名曲だけでなく今日知られていない重要作も挙げています。今回、す

べてについてお話する時間はありませんが、一九世紀の楽曲を中心に、できるだけその世界を幅広くお伝えしたいと思います。

W・A・モーツァルト《第二四番》K四九一 一七八六

ベートーヴェン《第三番》作品三七 一八〇〇〜〇三

モシェレス《第七番 パテティック》作品九三 一八三五

〜三六

リトルフ《第五番 サンフォニック》作品一二三 一八六

七ころ

ラフ 作品一八五 一八七三

サン＝サーンス《第四番》作品四四 一八七五

シャルヴェンカ《第二番》作品五六 一八七九

ラフマーニノフ《第二番》作品一八 一九〇〇〜〇一

フォン・ザウアー《第二番》一九〇二

メトネル《第一番》一九一四〜一八

メトネル《第二番》一九二〇〜二七ころ

シヨスタコーヴィチ《第一番》作品三五 一九三三

## 1 モーツァルトとベートーヴェン

小岩 前二回でもお話したように、一八世紀後半を生きたW・A・モーツァルト（一七五六〜九二）のピアノ協奏曲は、一九世紀には、短調の二曲を中心とする一部しか知られていませんでした。さらに、あのベートーヴェン（一七七〇〜一八二七）の《第四番》《第五番》、今日のコンサート・ホールでは「テッパン」のレパートリーですが、これも、一九世紀の最初の四〇年くらい、限られた人々しか知らなかったはずで、音楽家・ピアニストですらそうでした。たとえばフリデリク・ショパン（一八一〇〜四九）は、自作を書いたときそれらを知らなかったでしょう。

**鐵** 歴史上の楽曲を俯瞰できる状態、昔の曲をいろいろ知ったうえで作曲できるというのは、決して当たり前でないのですよね。

小岩 読者のみなさまは、とつぜん何の話なのかと感じられるかもしれませんが、いわゆる「クラシック音楽」を多数生み出した一九世紀に人々がなにを聴いていたのか、なにが聴けたのか。こういう問いは、そのころ生まれた音楽

を理解するためにとっても重要です。

鐵 録音で過去の音楽を次々聴けるわけではなかったわけですし。

小岩 放送もありませんし。演奏されなければ、知られない。ピアノ協奏曲の場合そのうえ、ただ楽譜が出版されていればいいのではなくて、卓越した技量でそれを弾きこなす奏者も必要です。

鐵 すばらしいピアニストがやってきて出演するライブの場に立ち会わなければ、曲に出会えなかったわけですよ。

小岩 そのようななかで、ハ短調のピアノ協奏曲は、前々回のイ短調、前回のニ短調の場合と違って、モーツァルトもベートーヴェンも書いた。そして、過去の音楽について広く知られるようになる前から、少なくとも「業界」の人にはほぼ切れ目なく知られていたようです。モーツァルトの場合二曲しかない短調ピアノ協奏曲の一つ、ベートーヴェンの唯一の短調のピアノ協奏曲がハ短調。鐵さんのレパートリーのうちモーツァルトのピアノ協奏曲は……

鐵 まさにその二曲のうちの一つ、《第二〇番》の公演がありました。

小岩 ニ短調のほうですね。ピアニストとしては必ずどこかで演奏する、かなりの有名曲だと思いますが、この対談にとってはタイムリーでした(笑)。

鐵 前回「ニ短調」のお話に間に合えばもっとよかったです。いろいろ発見がありました。今日の話題につながるものとしては、私が経験したのが弦楽器約二〇人という小さなオーケストラだったことで、つまり管楽器も遠くないので、「ラグ」がほぼない。なので、第三章でピアノと管楽器が絡み合う箇所、合奏の難所として知られているところ(第二一二小節以降)も何ら問題なく合奏できました。

小岩 客席にいる身としてはなかなか想像が及ばないのですが、繊細な音楽を紡いでいくために、大編成が載った大きな舞台では、奏者が離れていると発音の時間差に加えて音速の「ラグ」が生じるわけです。

鐵 音速って、花火大会で音と光の差を感じたときくらいしかふつうは自覚する機会がありませんけど、舞台ではそのわずかな差が決定的です。実際に音が聞こえてくるのを待つとお互いに遅れあってしまうので、目で見た情報を信

じて先にすすむのですが……。

小岩 その難しさが客席に伝わらないよう、ほんとうにいろいろな調整が必要なのですね。

鐵 はい。そういう調整が、その公演のときにはほとんど必要ありませんでした。それから緩徐楽章第二楽章で、オーケストラのみなさんの呼吸とあわせて、特段フェルマータがない箇所でも即興的なパッセージを入れられたのも、演奏者との近さゆえだったと思います。

小岩 楽しいですね。

鐵 いろいろやりはじめると、「ピアノはここも仕掛けてくるのかな」というオーケストラからの期待を感じたりして、「あ、何かやりましょうか?」となったり(笑) オーケストラとの会話・対話がありました。

小岩 卓越した音楽家に可能な、楽譜に書かれていないコミュニケーション、それを成り立たせるための舞台上の物理的な距離……これらは演奏会場が大型化してピアノ協奏曲が「管弦楽曲」に変質していく過程で失われていくわけで、のちの時代のピアノ協奏曲について考えるときにとても重要な観点だと思います。《第二〇番》は、鐵さんが二

〇二一年に演奏したヨハネス・ブラームス(一八三三〜九七)の、同じニ短調の《第一番》にもつながる曲です。

鐵 ラードーファ(C-E-b-A-b)、ブラームスはD-F-Bb)の和音ではじまるころなどですか。ブラームスの場合、ニ短調のパワフルな始まりはベートーヴェンのような響きなので、ちょっとつながりがわかりにくいですが、確かに六の和音は同じです。

小岩 それで過去の音楽に関心があつたブラームスは、当然モーツァルトのもう一つの短調ピアノ協奏曲、《第二四番》ハ短調も熟知していたはずですよ。

鐵 モーツァルトの《第二四番》が知られ続けたなら、今日これからお話する作品のいくつかでは、モーツァルトの弱音の「不穩」な始まりが継承されたのではないかと感じます。ブラームスは「不穩」とはちょっと違いますが。

小岩 モーツァルト《第二四番》の始まりを早速引き継ぐのはベートーヴェンですね。第一楽章の主題という点でいえば、主和音の構成音を上向きの跳躍進行で順に使い(ラードーミ、C-E-b-G)、まあモーツァルトはお話したとおり六の和音なのでラードーファですけど、それで第二主題

は順次進行メインの「歌いやすい」旋律【譜例1】、というところまで、モーツァルトとベートーヴェンが後世に示した「定番」と言えそうです。順次進行というのはもちろん、メロディーを作るときに音階の隣の音を繋げていくことです。なおそれはベートーヴェンの有名な《交響曲第五番》第一楽章ハ短調も同じで、ハ短調跳躍進行の第一主題、変ホ長調順次進行の副主題、という対比が明確です。

**鐵** オークストラの書法という点では、ベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第三番》は、《第四番》《第五番》に比べて、きちんとピアノに配慮している、つまりピアノが演奏するとオーケストラがお休みや弱奏になるという原則が貫かれています。



譜例1 ベートーヴェン《ピアノ協奏曲第3番》第1楽章 第1主題と第2主題のそれぞれ冒頭

**小岩** よくわかります。

**鐵** この曲については、自分が演奏者ではない状況で過日合奏練習に立ち会う機会があって、そこでもいろいろな発見がありました。まず、オーケストラがこの曲に慣れていない段階の練習から見たので、当初はピアノにびったり合っているのが弦楽のトップ奏者だけ。二列目以降はそれについていく、という感じで、この曲について知らない人々が集まった一九世紀序盤の合奏練習の様子を想像できました。

**小岩** そもそも当時のピアノ協奏曲のオーケストラは、指揮者なし、ピアニストが統率できるくらい小規模でしたが、それでも、まず弦楽器のトップ奏者だけが合わせる四重奏練習というものがあつたようです。それで次の回に二列目以降が加わる。と。

**鐵** そして、目から鱗だったのは第一楽章三〇五小節付近から、オーケストラにデクレシェンドが指示されているところです。

**小岩** 盛り上がっていくところなのに、オケに「次第に弱く」とあるのですね。

**鐵** そこは、ピアノが盛り上がっていくにつれてオーケストラがフェイド・アウト気味になることで、ピアノが浮かび上がってくるように書かれています。現代ではもちろん、ベートーヴェン時代よりピアノにパワーがありますから、オーケストラをそのように抑制してデクレシェンドしなくてもピアノは聞こえます。けれどもその意図はそうしてピアノを立体的に浮かび上がらせることにあるので、今日ではこのデクレシェンドの指示は弦楽器が音量を落とすのではなく、緊張感を高めていく意識のきっかけと理解すべきです。

**小岩** 独奏楽器ピアノとオーケストラのバランス、それが作曲時と今日で違っている可能性を考えるよい例ですね。

**鐵** しかもこれ、意外に応用範囲が広くて、同じような場面、「テンション上げたいのにオケが小さくなっていく！ どうして〜！ あ、楽譜がそうなってる！ なんで？」というシーンは、ロベルト・シューマン（一一一〇〜五六）や、ピョートル・チャイコフスキ（一八四〇〜九三）の曲にすらあるのです。

**小岩** そうなのですか？

**鐵** デクレシェンドだけでなく、オーケストラで弾いているの楽器の数が減っていくとか、休符が多くなっていくとか。オーケストラのサウンドが軽い伴奏になっていくとか。ピアノとして「テンションがたない！」という気持ちになるくらい。

**小岩** つらいですね……。シューマンとチャイコフスキの曲というのは、一九世紀半ばから後半の、有名なピアノ協奏曲二曲ですね。そうした指示の意図と「後世の常識」とのズレに目を向けるといろいろな発見がある、ということでしょう。またオーケストラをトレーニングする指導者にそのような知見があることも大切だとわかります。

現代の楽器ではない、ヒストリカル・ピアノを使えば、それを実現しやすいかもしれませんが、楽器が古い「ピリオド楽器」でなくても、奏者のそういう意識が大切です。HIP、つまり歴史の知見を活かす演奏、歴史にインスパイアされる演奏とは、結局そういうことだと思います。

**鐵** モーツァルトやベートーヴェンのピアノ協奏曲を、ただ華やかさを求めて大編成のオーケストラで演奏したりしないことには、実際のな、演奏の現場の事情が明確にある

んですよね。

小岩 よくわかります。……有名な曲ということもあって、この曲というよりもそれを演奏する現場の話ばかりになりましたが、モーツァルト《第二四番》、ベートーヴェン《第三番》についてはあとでまた触れることになるはずです。

## 2 モシエレス

小岩 イグナツ・モシエレス（一七九四～一八七〇）。ロンドンなどで活躍したあと、ライプツィヒ音楽院のピアノ教授として多くのピアニストを育てました。今日のピアノ界では《二四の練習曲》作品七〇で有名です。

鐵 というかモシエレスは、知られているのはこの練習曲だけという感じですよ。

小岩 ですよ。ところが著名ピアニストであった彼はピアノ協奏曲も八曲出版していて、最大の成功作は《第三番》ト短調作品五八／六〇です。ショパンが演奏した、少なくとも弾けるほど熟知していた当時の有名曲で、第二楽

章でピアノが弦楽器のトレモロと劇的に対峙するシーンは、ショパンの《へ短調》作品二一の第二楽章のモデルだったはずですよ。

鐵 それで今回の《第七番》です。この曲の場合、ショパンとのつながりよりはベートーヴェンとの関係を感じます。冒頭は「熱情」ソナタのような緊迫感、ワクワク感があります。

小岩 なにせピアノ協奏曲八曲中最後の三曲の副題は順に、ファンタスティック（幻想）、パティティック（悲劇）、パストラル（田園）ですから、そこからだけでもベートーヴェンへの敬意が読み取れます。実際モシエレスはベートーヴェンとその作品の普及に努めました。

鐵 それでモシエレスのこの曲は……弾いてみたいですね。第二・第三楽章だけでも。必ずしもオーケストラとでなく、オーケストラと違う仕掛けができる二台ピアノでもおもしろいかもかもしれません。

小岩 どういうところが推しですか？

鐵 第二楽章から第三楽章終わりまで聴き手を惹きつける力、盛り上げ方が「半端ない」ですね。それに比べると第

一楽章のアピールは弱い感じがして、それはこの第二楽章以降のためにあえて抑えているのかと思わせるほどです。

**小岩** 第二楽章の冒頭は、あれまた第一楽章？ とちょっとびっくりするアップテンポの始まり（アレグロ）ですが、そこで示される旋律が、切れ目なく始まる第三楽章の主要主題に変わっていきます。これ、モシエレスが過去にヒット作《第三番》ト短調で実践していた手法です。

**鐵** 第二楽章は、ピアノ譜で言えば四段目からようやく、アンダンテ。テンポが下がり、半音進行を使って旋律が寄り道するような、あるいは和音のおしゃれな「埋め方」はのちのセルゲイ・ラフマーニノフ（一八七三〜一九四三）のような気もしますね。それでその後、第二楽章冒頭のアレグロ部分と劇のように交代しながらすすむのが、二つのキャラクターの対話のようです。おもしろいです。

**小岩** その交代を経て、例の冒頭主題を変ニ長調で「やさしく *delicatamente*」とりあげます。

**鐵** ショパン風というかロマン派風。

**小岩** そして変イ長調に下がって、さらにもう一段下のト長調、つまりこの曲のゴールであるハ調にとつての属調に

下がって加速、そのまま第三楽章になだれ込む、と。

**鐵** 神ですね。

**小岩** 神です。それで、今や第三楽章の主要主題になったこの動機、半音上がって始まるところがベートーヴェンのハ短調協奏曲のフィナーレと同じ。

**鐵** ほんとだ。

**小岩** ちなみにベートーヴェン《第三番》という規範は、第一楽章にもその痕跡があります。まずこのモシエレスの場合も、モーツァルト、ベートーヴェンにつらなる定番、鐵さんの言う「不穏な」出だしです。ここで響くのがラードミ（C-Eb-G）、主調ハ短調の主和音を順に辿っていく上向き跳躍進行の動機です。それで、変ホ長調で示される第二主題は対照的に、基本的に下向きの順次進行で、穏やかな旋律です【譜例2】。再び「運命」のやり方というか。

**鐵** それで第三楽章では、第二楽章から引き継いだ主要（ロンド）主題、これは半音の動きを特徴としています（G-A-B-G）、それと対照的なポジションにあるのが変イ長調で提示される順次進行の第二主題ですね。順次進行と

どうか、音階。

小岩 そうです、もうただの音階です。ね。そんなことを言ったら怒られるかもしれませんが。

鐵 それが、ロンド主題二回目出現のあと、ハ長調で堂々と現れます。コン・グラン・フォルツァ。

小岩 ダブル・オクターヴ。ピアノを全力で旋律楽器にしようとしています。ちょっとこの時代としては珍しいかもしれない。

鐵 ちなみにこの対談を準備しているときに確認したハワード・シェリーの演奏では、ここでテンポを上げていますが、私ならここをそのままのテンポで弾きますね。こんなにカッコいいのですから。

小岩 これまでお話ししてきたように、モシェレスの、とりわけ三〇年代の、



譜例2 モシェレス《ピアノ協奏曲第7番》第1楽章 第1主題と第2主題のそれぞれ冒頭

《第六番》以降のピアノ協奏曲は、ベートーヴェンへのオマージュの様相を呈しています。私はこの部分、ベートーヴェンの「皇帝」つまり《第五番》第一楽章展開部を指し示しているのではないかと思います。ピアノがオクターヴで音階を、オーケストラとポリフォニックに作り上げます。そして、それがクライマックスに到達するのではなく、いつのまにかこの「暴れ馬」的なゾーンが和らいで次の部分に繋がる、というところまで、アイディアとして同じではないでしょうか。

鐵 「皇帝」もこの曲も、まだまだその先がありますからね。この第二主題、再現部で現れるときには手の交差も組み込まれています。手を交差させる箇所は第一楽章にもあって、見た目でも全体の統一感を作り出そうとしているのでしょうか。だとすれば芸が細かいですね。

小岩 なるほど。

鐵 第二主題といつかこの音階モチーフは続いて、第二楽章にもあったように、変ニ長調を経て主調ト長調への回帰、コーダつまり終結部を用意するのですが……「コン・アバドーナ」ってありますよ。「奔放に、思うままに」って、

作曲家から自由に巻いていいというお許しが……(笑) こういう指示ってあまり見ない気がしますね。エンディングはもう、勢いと格好良さで乗り切れます。

小岩 それではぜひ、まずは二台ピアノ版かもしれませんが、鐵さんがこの曲を(たぶん日本で初めて)演奏する機会を楽しみに待つことにします。

### 3 リトルフ

鐵 再び、同音連打で不穏な始まりの曲です。この同音連打、主音ハ音を繰り返して強調することで、切迫感が生まれます。そしてこの曲、「サンフォニック」というだけあって、格の高さを感じます。

小岩 単に、協奏曲の定番の三楽章構成から交響曲の四楽章構成になっている、というだけではないのですね。

鐵 楽章構成だけでなく、ピアノの扱い方にも変化が現れていて、たとえば旋律の使い方もだいぶ違いますよね。他方、ここに来て、モーツァルト以来の楽曲の「不穏さ」に、あたらしい要素が加わった感じもあります。

小岩 モーツァルトやベートーヴェン、そしてモシエレスは、最初に現れる旋律で、ハ短調主和音を強調していました。そこには自然に跳躍進行が含まれます。リトルフは主音ハ音から、同音連打を強調しつつ、順次進行でゆるゆると下に向かっていきます【譜例3】。

鐵 つまりリトルフは旋律的なんです。そしてそのような旋律を使いこなすとき、リトルフはピアノを、ソリストとしての華やかさとともにオケの一部としてうまく扱って、全体のサウンドに溶け込ませています。ピアノに単音で歌わせるのがうまいですし、またハーブのように使うところもあります。ピアノという楽器の音が魅力的になった、ようやく「歌う楽器」として扱ってもらえる



ようになったんだなあと感じます。

**小岩** リトルフは、ピアノがそうとう弾けたうえに、インターナショナルに活動して、各地のピアノを知っていたはずです。ピアノを単音で歌わせるといっても、ラフマーニノフの予告のような……。

**鐵** リトルフには弾けた人特有の理不尽な難しさというのはありませんが、第一楽章ではきれいなメロディーが細やかに彫琢してあって、必然的にていねいに弾くことになります。つまりそこは「巻かないでくれ」という設計なんでしょう。

**小岩** それはさすが、プロの視点です。ちなみにこの時期つまり一九世紀中葉を経ると、ドイツ語圏のイギリス式アクシヨンの楽器がぐっと現代に近づいてきますから、きっとそのような楽器の響きも活かしています。

**鐵** 壮大な第二楽章。そして続く第三楽章には、圧倒されますね。これ指揮者がいないと無理な音楽です。それで、どこかで聴いたことがあるとおもったら、同じリトルフの第四番でした（笑）。

**小岩** そう、それもトライアングルが活躍する楽章です。

**鐵** そして何度か現れるオーケストラの後打ちは、合わせるのが難しいです。

**小岩** 当時どうやって演奏していたのでしょうか。オケの人があらかじめ録音聴いて曲を知って合わせに出てくるわけじゃないわけですから。

**鐵** そうですよ。ピアノはオクターヴでたいへんでも、オケもピアノも絶対インテンポで、「恐れずついてこい」的な感じじゃないでしょうか。

**小岩** なかなかうまくいかなかったような気がしますね。

**鐵** でもきつとこういう書法が、ラフマーニノフの《パガニーニ狂詩曲》とかセルゲイ・プロコフィエフ（一八九一〜一九五三）の協奏曲に発展していくのでしょうか……。

リトルフ、いつか弾ける機会があればいいなあと思っています。いくわけですか、この楽章に関しては「う。ちょっと考えさせてください」という気持ちになります（笑）これは弾くのは……やだなあ。

**小岩** そういう気持ちにさせるのはなぜなんですか。

**鐵** オクターヴごと跳躍するのがいやな感じですね。しかもそれをオーケストラの後打ちと合わせるとい……これ

は指揮者もいやだったでしょう。同じリトルフでも前回お話しした《第四番》の第二楽章スケルツォのほうが、これもトライアングルと合わせるものですが、テクニクとして私が苦手としないタイプということもあって、この楽章だけでも弾いてみたい気がします。オーケストラ付きのアンコール曲なんてできたら……

小岩 いいですよね……。実際《第四番》のスケルツォは単独で演奏されてきたようです。

鐵 それはわかります。

小岩 オーケストラも加わるアンコールってすごくハードル高そうですが、きっともりあがるでしょう。余談ですがこうして「知られざる」協奏曲を次々見て行くと、むしろ全曲ではなくて楽章をとりだして数分間、一撃でお客さんの心を「わしづかみ」にできる曲っていろいろあると思います。……話が逸れましたね。

鐵 そしてフィナーレつまり第四楽章。その最後にはついに、「ピアノ協奏曲オクターヴ」が！

小岩 なんですかそれ（笑）、いやじつはよくわかるので、おもしろいのですが。

鐵 今命名してみました（笑）。これこそチャイコフスキイ、ラフマーニノフに続いていく、全曲最後のオクターヴ・ユニゾンです。

小岩 そう、あの、多くのみなさんが想像できそうな、盛り上がりですよ。モシエレスにもありました。

鐵 リトルフのこの場面も、オーケストラにピアノが全力で対抗できるようになったなあと確かめることができる部分です。

小岩 リストが《ピアノ協奏曲第一番》を献呈したリトルフですが、歴史の結節点的な創作をしていたと言えそうですね。

鐵 全体的に、「ここは誰それっぽい」と一番多く感じたように思いました。ベートーヴェン、シューマン、リスト、そしてブラームス、エドヴァルド・グリーグ（一八四三〜一九〇七）、ラフマーニノフ、プロコフィエフ、さらにはフランシス・プーランク（一八九九〜一九六三）を思い出す場面もあります。でも取ってつけたようには感じず、うまく融合していて、さらにオーケストレーションも上手い。コンクールの課題曲になったらおもしろいかもしれない。

い、と思いました。

小岩 でも、もしコンクールの課題曲になっても、コンテスタントがそれを選ぶには勇気がいるでしょう？

鐵 そうですね……というかそれでは、こういう曲をあつめて弾くコンクールをやってみたらおもしろいのでは？

小岩 私はもちろん駆けつけます(笑)

#### 4 ラフ

小岩 この人のピアノ書法は、同じハ短調のピアノ協奏曲といっても、先のリトルフや次のサン・サーンスやシャルヴェンカとはずいぶん違うように私は感じます。また、授業で学生に意見を求めると、どこがメロディーでどこが伴奏かわかりやすい、シンプルな構造の曲だ、という声がありました。

鐵 どちらかというとベートーヴェンのというか、古典的ですね。

小岩 ヨアヒム・ラフ(一八二二〜八二二)は、新ドイツ派、リストの周辺にいた作曲家たちの一人です。リストの《ピ

アノ協奏曲第一番》のヴァイマル初演(一八五五年)も立ち会っていたでしょう。ただ、やがてそのグループから離れた。そうしてようやく手がけるのがこの作品一八五です。一八七三年の作ですから、リストの《第一番》《第二番》からは時間が経っていますし、単純にリストの仲間の作品とは説明できないでしょう。

鐵 ピアノ・パートは、「弾けない人でもかなり行けそう」と感じます。というのは、オーケストラとの関係で言えば「もうここは聞こえないでしょう」というところではあっさり諦めているからです。そして、聞こえるところだけ華やかに乗り切れば行けるかな、と思いました。ちなみにあとからお話するシャルヴェンカは「ずっとがんばる音楽」ですね。

小岩 ピアノ・パートというよりはオーケストラを書きたい、という音楽、でしょうか。ピアノリストが両手をフルに使うダブル・オクターヴが出てくるし、またオーケストラなしには成り立たない音楽という点でもリストへの近さは感じます。でもそれは第一印象としては、です。

鐵 そうですね。ハ短調ピアノ協奏曲の「不穏さ」につい

てはお話してきたとおりですが、ラフのこの曲の、ファンファーレからの始まりは、その「伝統」とは様相が違うぞと驚かされます。他方で不穏な同音連打はその先にしっかりと出てきます。

**小岩** 古典的な三楽章形式ですから、ソナタ形式のなかに組み込まれたソナタ・サイクルのような、リスト的な新しい「仕掛け」は見えませんが。過去の規範に忠実、まじめというか古典的ですね。そういう音楽をリストの周りにいた人が作ったことがおもしろいのです。

**鐵** それからピアノの書法はたしかにちょっと独特で、オーケストラとピアノで受け渡すようにできそうなどころで一人二役する場面がありますね。オーケストラと分担すればいいのに、と思うくらい。

**小岩** そういうところも個性的な音楽に聞こえる理由かもしれません。

**鐵** もしかするとその「一人二役」的なピアノ書法は、リトルフのところのお話と繋がるのですが、ピアノ連弾に由来する発想かと思ったりしますが……必ずしもピアノ協奏曲でなくてもいい音楽だと感じる場面もあります。もっと

も、第一楽章冒頭のダブル・オクターヴが楽章後半で戻ってくる感じはチャイコフスキー《第一番》を思い出します。このタメ、「戻って来ました」感！

**小岩** 確かにそうですね。

**鐵** 第一楽章途中からはアルペジオに和音が組み込まれ、横の音数だけでなく縦の音数で勝負する時代の本格化が見て取れます。

**小岩** 確かに、そういう点では時代を表すピアノ書法なんですね……。

**鐵** 第一楽章の終盤は、パワー系。こういうパワー系って録音で聴くとそんなにインパクトを感じないかもしれませんが、実際には迫力がものすごいはずで、きっと当時の聴衆は圧倒されたことでしょう。私たちには音数の少なさから、リトルフより古典的に聞こえますが。

**小岩** これまたとても重要な指摘です。

**鐵** 第三楽章にはカデンツァのあとのオーケストラにかっこいい場所が連続します。さらに、ラフマーニノフを思い出すところも、たとえばハ長調に転換してからのところ。インターネットにある楽譜をご覧になる方は練習番号Kを

ご確認ください。

小岩 右手がオクターヴで旋律、左手もオクターヴを掴みながらズ・チャ・ズ・チャと刻んでいくところですか。

鐵 はい。ラフマーニノフだけでなくグリーグにも出てきますね。

小岩 グリーグにもラフマーニノフらしさがありますね。

それがラフにも？ すべての道はラフマに続く、ですか？  
鐵 どうなんでしょうね。私たちがラフマーニノフを知っているから、こういう未知の曲に出会ったときにここだこだと気づいてしまう、のかもしれない。ともあれ、第三楽章もオケとピアノ一体となって終盤に向けてどんどん巻いていく、「剛速球」の楽章で、ラフはここからはピアニストの体力温存とか考えなくなったな、と思います。

## 5 サン・サーンス

小岩 鐵さんにとって大切な作曲家の一人、カミーユ・サン・サーンス（一八三五〜一九二二）。日本音楽コンクールで弾かれたのは《第二番》ト短調作品二二で、それはす

でにお話したリトルフ《第五番》の頃の曲（一八六八年）。

それに対してハ短調は《第四番》作品四四、先のラフの作品と同じ一八七五年の曲です。まず《第二番》と比べたとき、ピアニストの視線からするとどうですか。

鐵 ぜんぜん違う曲です。構成がまず、見たことがない、変わった曲ですよ。

小岩 《第二番》が古典的な急〜緩〜急の三楽章構成であるのに対して、《第四番》は、《交響曲第三番 オルガン付き》、ちなみにハ短調ですが、それなどと同様に、全体が大きく二つに分かれていて、それぞれがさらに二つに分かれている構造です。

鐵 それで、曲の色というか、雰囲気はもちろんサン・サーンスなのですが、ピアノの書法、そして弾く感じも《第二番》とまったく違う。《第二番》はピアノも弾きやすく、またオーケストラが全力になってもピアノは消えないようになっています。ピアノとオーケストラの関係に関して、ある意味では、以前の対談でお話したヨハン・ネボムク・フンメル（一七七八〜一八三七）のような、つまり一九世紀序盤の楽曲のような工夫とともに作られていて、誰が弾

いてもある程度仕上げられます。不可能なテクニクは、基本的にありません。

**小岩** 言ってみれば《第二番》は古典的な音楽ですね。

**鐵** はい。それがこの《第四番》は、容赦なく書かれていく。ピアノが聞こえないところがありますし、とても弾きにくいパッセージもあります。演奏者があらかじめ一定の技術を持っていないと弾けないピアノ・パートです。

**小岩** それは、どうしてそうなっちゃってるんでしょう。

**鐵** 自分が弾くための曲、ということなのかもしれませんね。それから、合わせてみて調整が必要な音楽だと思います。オーケストラはこのように鳴る、だとするとピアノは聞こえないからこうしよう、といった調整を、現場でやってみないとわからないところがある音楽だと感じます。

**小岩** 以前の対談でシューマンのところでお話したような現場で作って行く音楽ですか。その作業がきくとわくわくするんでしょう？

**鐵** はい、楽しいです。合わせのときに、この色とこの色とこの色を組み合わせるところなるんだ、という発見がありますね。

**小岩** この曲、この対談のテーマというか大切な参照点であるモーツァルトのことも思い出させる曲ですよ。第一楽章の冒頭、オーケストラとピアノが交代で織りなす変奏は、同じくハ短調の変奏で成り立っているモーツァルト《第二四番》第三楽章の、約一世紀後の「続編」かのように響きます。そしてそれがあるところから、堰を切ったように、サン・サーンスの音楽になだれこんでいく。それが2+2の構成になっていて……と、研究者としてはそれで「語りたくなる」音楽です。ちょっと冷静に想像してみると、この複雑な構造も、モーツァルトという参照点も、聞き手は一発ではわからないんじゃないかな。

**鐵** 演奏者としての「アハ体験」はあってとてもおもしろいのですが、お客さんにとってはそうでしょうね……。実際私も、生徒の合わせに立ち会う前にまず録音を聴いたときに、「うーん、なんでこうなんだろう」みたいな感想だったことを覚えています。往時の、生演奏を一回しか聴けない聴衆にとってはハードルが高かったでしょうね。

**小岩** 未来に、繰り返し聴かれて理解される時が来るのを待つ音楽、とでも言ったらいでしょうか。

## 6 シャルヴェンカ

**小岩** クサヴァー・シャルヴェンカ（一八五〇〜一九二四）。ふたたび今日ではあまり知られていない音楽家です。ピアニスト・ピアノ教育者として、二〇世紀に入ってからも新大陸を含めて活躍したポーランド系ドイツ人です。ピアノ協奏曲は四曲あり、サン・サーンスの《第四番》と同じ時期に完成させた《第一番》変ロ短調作品三二を、リストに献呈しています。リストは約四〇歳年下のこの若者とその作品を高く評価していました。それでこのジャンルの第二作が、四年後のハ短調作品五六、というわけです。

**鐵** リトルフの第一楽章に、テンポを上げないでほしいというメッセージのように読み取れる、そんなに速く弾けないなあというパッセージがあったのですが、そこを思い出す音型が第一楽章にあります。

**小岩** 楽譜からは、シャルヴェンカがピアノ弾けた人だということはわかりますか？

**鐵** 弾けた人ですね。ただ、ピアニストの体力のこととか

あまり考えてなかった気がします（笑）

**小岩** そして、自分が弾けることを他人にも自然に求めてしまおう、と。さてこの曲、まず第一楽章が二〇分の長尺で、その理由の一つは、ある意味でショパン様式で、ピアノのアーペルをていねいに、つまり時間をかけてやるからなのですが、たとえば展開部にはオーケストラだけの時間も目立ちます。ピアノが復帰すると、「ピアノ、いたんだ」と思わされるような。

**鐵** ただ、例えばリトルフは、ピアノが伴奏にまわって「シンフォニック」というところがありますが、シャルヴェンカは「ピアノが登場したらいつも王者」みたいですよ（笑）

**小岩** ああ、つまりオーケストラとピアノのバランスをどうとしたら、シャルヴェンカの場合、ピアノ・ゾーンとオーケストラ・ゾーンをしっかりと分けて、後者の比率を上げていくしかなかったのかもしれないね。

**鐵** その点、じつはブラームスと似ています。

**小岩** そう。ブラームスって、交響曲としてのピアノ協奏曲を書いた、つまりオーケストラの楽器の一つとしてピアノ

ノを管弦楽書法に統合したとよく言われますが……。

**鐵** じつはそのような説明がもっと当てはまるのはリトルフかもしれません。

**小岩** それで、その点ブラームスはどちらかといえばシャルヴェンカに近いと、私も感じます。ちなみにシャルヴェンカはブラームスとも知り合いました。リストとは祖父くらい、ブラームスとは親子のように歳が離れていて、シャルヴェンカの自伝を読むと、ちょっと年長の変人に付き合わされる若者みたいな関係だったみたいです。シャルヴェンカはその記述からして、ブラームスを尊敬していると思いますね。

**鐵** それでこれは、モシエレスのように二台ピアノでやってみて楽しめる音楽ではなさそうです。

**小岩** 今回お話しているなかではリトルフからあとの曲は、「二台ピアノでやるのはあくまで練習用ね!」という感じ、あくまでやむなく代替物として使います、という感じになっ  
てしまいませんか。

**鐵** オーケストラとピアノをどのように折り合わせるかについてはさまざまやり方がありますが、シャルヴェンカ

の曲の場合、オーケストラの「広大さ」が大切な要素になっていることは確かでしょう。

**小岩** そして、オーケストラ部分と、「ピアノニスト王者」の部分に関連づけるため、シャルヴェンカは使うモチーフを慎重に統一しているように見えます。第一楽章第一主題は、ベートーヴェン以来のハ短調主和音強調型、跳躍進行のラードーミ(C-E-b-G)で始まります。

**鐵** リトルフ、ラフマーニノフの路線とは違いますね。

**小岩** その点、クラシックというか保守的かもしれません。ただ、その後第三楽章終わりまでの重要な主題を、おそらく全部、それと対照的な音階的・旋律的な順次進行メインの動機で統一し、また第一楽章第一主題をここぞというところで回帰させます。これ以上の説明は別の機会にします  
が、モティーフの統一と対比によって全体の一体性を高めることを狙っているようです。

**鐵** 音楽についてロマンティックという言葉を使うとき、人によって場面によっていろいろな意味が込められると思います  
ますが、順次進行を駆使して「歌う」旋律はこの言葉に繋がる重要な要素かもしれない、と気づきました。シャル

ヴェンカのこの曲ではたしかに、第一楽章第一主題以外では、順次進行の「うた」が多数現れます。

## 7 ラフマーニノフ

**小岩** ピアノ協奏曲の作曲家としてのセルゲイ・ラフマーニノフについては、昨年ニ短調の作品をテーマにしたときに、いくつかお話がありました。肉体的に、奏者を選ぶ曲、という興味深いお話もあって、ぜひこの間に公開されている前回の対談をご覧ください。さてラフマーニノフのハ短調は《第二番》作品一八、二〇世紀のとば口で生まれた曲です。ハ短調作品の歴史を見渡したときに、どうでしょう。

**鐵** 不穏な始まりですし、ハ短調の主和音のドとソのあいだを揺れ動いているだけ【譜例4】なのにそれだけで格好いい、という、まさにこれまでお話してきた発展の先にある音楽だと感じますね。

**小岩** ヴァイオリンの開放弦の特徴的なG音までのゆらゆらとした順次進行が、これから始まる華やかで大規模なドラマを発動するトリガーのように冒頭、奏されます。

**鐵** ベートーヴェン的な主題からの変化、歴史の繋がりにちょっと感動してしまいます。

**小岩** 私が今回お話してきておもしろかったのは、冒頭に確認したようにもちろんハ短調の場合モーツァルトとベートーヴェン両方のモデルが一九世紀の音楽家たちにあって、その系譜がたどれるということはあるのだけど、鐵さんのお話を聞いてリトルフという一つの結節点が見えてきたことですね。

**鐵** 前回お話していなかった点として、ラフマーニノフはメロディの天才ということがあります。それが、主題のようなメロディから細かなバツセージ、アルペジオの一瞬という細部まで洗練されたメロディとして聞こえてくる。全部いい、となる。



譜例4 ラフマーニノフ《ピアノ協奏曲第2番》第1楽章 第1主題と第2主題のそれぞれ冒頭

それは今日お話ししてきた先人たちとはまた違う特徴ですね。ラフにはそういう感じはないですが、リトルフにはありません。

**小岩** リトルフとラフマーニノフの共通点、再度強調しておきましょう。

**鐵** ラフマーニノフの《第二番》第一楽章第六三小節、ウン・ポコ・ピウ・モツソの箇所、テンポが止まって一旦ふわっと浮くようなパッセージは、リトルフの《第四番》のスケルツォで思い起こしました。

**小岩** ラフマーニノフがリトルフをどの程度知っていたのか、そもそもラフマーニノフがどんなパートナーを知っていたのか、というのはとても大切な問いだと思います。

**鐵** ラフマーニノフについてはあと、緩急の計算がすごいですよ。さきほどの箇所もそうですが、ふわっと浮き上がるような部分と前後の関係もそうですが、テンポと曲想、音楽すべてが融合して生み出すバランス感があります。そう、ラフマーニノフは、演奏者が工夫しなくても曲自体が完成されている、のです。

**小岩** また一つ名言が。

**鐵** たとえばサン・サーンスの《第四番》は、とても完成度が高いのですが、演奏者もその曲のレヴェルに追いつかなければならないようなハードルがある、というか。

**小岩** いやいやラフマーニノフだってまず曲にするのがたいへんなはずですよ。

**鐵** もちろん難しいです。でも楽譜に指示されたテンポや強弱などに従うと、自然とカッコよくなる、ということですね。

**小岩** ほほう、楽譜の機能の特質が違うわけですね。

**鐵** はい。サン・サーンスにしても、その前のリトルフにしても、楽譜に書ききれない、でも同時代の人としてはこういうことだよ、という常識のようなものにに基づいています。それから、弾いてみてこういうことだったのかとわかる、というようなこともあって、自ら学習できる人ではないと弾けない、という部分があります。

**小岩** なるほど。対して、ラフマーニノフの場合は曲として成り立っているうえに楽譜というメディアに適切な情報が適切に載っている、と。

**鐵** はい。アマチュア奏者でも楽譜どおりにがんばるとラ

フマーニノフの音楽になると思います。そもそも弾くのが難しい、それはそうなのですが、曲として成り立つための「マニュアルがしっかりしている」音楽です。

小岩 そういふ点では、パフォーマンス性がとても大切な要素になるピアノ協奏曲というジャンルでも、「曲になる」曲を書いてそれを今日のピアニストが読み込みやすい楽譜

メディアに残した人と、楽譜にすべては書き残されていないために今日「曲にする」ために読み込む必要がある音楽がある、ということですね。お話しきれないので、改めて続きをぜひ。まずは今回もとても深いお話をありがとうございます。

註

(1) 『言語社会 15』(二〇二二年三月刊) <https://doi.org/10.15057/71623>

(2) 『言語社会 16』(二〇二二年三月刊) <https://doi.org/10.15057/73482>

(てつ ゆりな／ピアニスト)  
(こいわ しんじ／言語社会研究科教授)