

ショパンのピアノ協奏曲の「室内楽版」 —よみがえる一九世紀の演奏習慣—

小石信治

文化政策学部芸術文化学科

ショパンがピアノ協奏曲を書いた一九世紀序盤に、このジャンルの音楽は今日とは異なるやりかたで出版されていた。フル・オーケストラで演奏するため、全パート譜の揃ったセットのほか、弦楽器とピアノの声部だけの「部分販売」セットがしばしば販売されていた。こうして当時のピアノ協奏曲は、出版されると同時に、ピアノ付き室内楽、つまり管打楽器なしで演奏できる音楽になっていた。それはこのジャンルが、家庭やサロンで、より気楽に親しめる音楽として存在し得たことを意味している。

序

「クラシック音楽」は、今日の一般的なイメージでは「まじめ」「堅苦しい」ものである(注一)。その「崇高な」、同時に「近づき難い」「雰囲気がある種の「高級感」ともつながっていることは、例えば大型のCD販売店の「クラシック」フロアの内装にみとれる。そこは、おそらく「クラシック音楽」専用のコンサート・ホールの装いを模して木目調で統一され、「Classic」というフロア名が金文字で掲げられていたりする。そこに投影されている、今日のこの種の音楽のイメージに従えば、「クラシック音楽」は「落ち着いた」「作品や作曲家のメッセージに耳を傾けるもの」ということになる。そして、「クラシック音楽」がライブで演奏されるコンサート・ホールでは、それは照明が落とされた会場で皆が一心に傾聴するものである。であるから、そうしたパフォーマンスの際は、咳などによって聴取を妨げることは避けなければならない……。

しかし、今日「クラシック」なものとして分類されている音楽は、すべてがそのようなものとして生まれたのではない。そのことを確かめるためには、例えば「クラシック音楽」の中心的なジャンルである「交響曲」の歴史に目を向けてみればよい。このジャンルは、し

v. ベートーヴェンやG. マーラーの作品を知っている今日の聴衆にとっては、「作曲家の精神」の表出を理解するために一生懸命に聴く(べき)音楽の、典型であろう。けれども、そのベートーヴェンが最初の交響曲を仕上げる十年ほど前、当時最大級の音楽都市ロンドンで、ベートーヴェンの師J. ハイドンは、静かに音楽を聞かない人々にあきれかっていた。「まあ想像して見給え、演奏会場で、それも少数ではなく多くの人間が、あるものは荒い鼻息をし、あるものはいびきをかき、あるものはこっくりこっくりやっている場面を。厳粛などというものはあり得ないのである。」(西原一九八七・二〇三) ハイドンはこの都市の聴衆のために「ザロモン交響曲」を作曲するが(第九三一一〇四番、一七九一一九五年)、《交響曲第九四番》(一七九二年)の有名な第二章に、心地よい眠りを誘うように見せかけて大音響で聴き手を驚かさす仕掛けがあるのは、そのような聴衆が前提にあるからである。人々にとってコンサート・ホールは、その約十年後のJ. パウルの言葉を借りれば、「談話室」であった(『総合音楽新聞』、一八〇四年、西原一九八七・一〇五も参照)。交響曲は少なくともある時期まで、現在のように静寂のなかで演奏され、聴かれるものではなかったのである。

本稿ではこのような観点から、ピアノ協奏曲というジャンルについて考えてみたい。この種の音楽については、前述の交響曲などに比べて、そもそもジャンルの包括的な研究がとくに少なかった。そこでは、ピアノリストの妙技に歓喜する聴衆に言及されることはあっても、楽譜を論述の主たる根拠とする作曲家・作品論が支配するなかで、聴衆のありかたについての考察、あるいは聴衆の反応を視野に入れた考察は周辺的な課題に留まっていた。本論ではまず、一九世紀のコン

サート・ホールにおけるピアノ協奏曲の演奏の様子を素描し(第一節)、次に、人々がこのジャンルに親しむためのメディアとして存在していた「室内楽版」楽譜について論じる(第二節)。それによってかつてのこのジャンルの、後世の「クラシック音楽」とはかなり異なるあり方が示されるであろう。そしてそれは、失われた過去の単なる再構成にとどまらず、このジャンルをより身近なものとして楽しむための、多くの示唆を与えるはずである(第三節)。

一 一九世紀序盤のピアノ協奏曲の演奏

ピアノ協奏曲は今日どのように演奏されるだろうか。今日のピアノ協奏曲の演奏のあり方は、過去のあり方とどのように違っているだろうか。この問いに正確に答えるためには、ピアノ演奏のスタイルの変化など、本来さまざまな問題を扱わなければならない。しかし以下の考察の主眼は、舞台の上でどのようなことが起こるか、聴衆がそれによってどのように反応するか、について、演奏や聴取の「慣習」の基本的な部分を整理することにある。この問題について、有名なF・ショパンのピアノ協奏曲《第一番》または《第二番》、一八二九—三〇年)を例に、それらが今日演奏される場合と、一九世紀序盤に、つまりこれらが初演された時期に演奏された場合とを考慮してみよう(注1)。

一 一 ピアニストが弾き始めるまで

今日オーケストラの演奏会を訪れ、そのプログラムにショパンのピアノ協奏曲が含まれていたなら、客席に座ったときに目の前に広がるのは、まず次のような光景であろう。

オープニングのオーケストラの曲が終わると、プログラム前半の最後の演目であるピアノ協奏曲のために、ピアニストが拍手を受けて登場する。ピアノの前に座った独奏者たるピアノ奏者が指揮者と目配せすると、オーケストラの演奏が始まる。ピアニストはしばらくの間、オーケストラを眺めたり、上を向いて目をつぶったりして、何も弾かずに待っている。ピアニストがそのように、しばらくの間「手持ちぶさた」になるピアノ協奏曲は、じつは数あるピアノ協奏曲の一部にすぎない。しかし、現在でも多く演奏される作品のなかにそのような形式のものが一定数存在するので、ショパン以外の協奏曲を聴く場合であっても、このような光景に出会ったのは珍しくない。

この部分(「トゥウッティ」あるいは「冒頭トゥウッティ」)が演奏されるとき、ショパンの時代、つまり一九世紀前半のコンサート・ホールでは、どのようなことが起きていたのだろうか。

まず、先に述べたように、客席ではさまざまな会話が交わされていたであろう。一九世紀中葉の演奏会場を描いた絵画のなかには、ピアノ協奏曲の演奏の際に聴衆が語り合っている図が残されている(Schwab 1971: 109, 邦訳109)。そうした図像が通常の現実をどの程度正確に伝えているか、一定の留保が必要だとしても、当時演奏中に会話する聴衆がいたと考えることは、決して突飛な想像ではない。一九世紀の序盤であれば、協奏曲の冒頭に長いオーケストラ部分が存在することはほぼ「お決まり」であったから、「また主役はでないから当分話していてもいい」という雰囲気であったのだろう。さらに、おそらく演奏会場への出入りの管理は今日ほど厳格でなかったので、協奏曲で演奏する「主役」を目当てに、しかし遅れてやってきた人は、この部分でかまわずホールに入ってきただろうし、そ

れはとがめられることもなかったと想像される。ところで当のピアニストであるが、オーケストラが演奏をはじめた時点でなお舞台上に現れていなかったかもしれない。「オーケストラの前奏が始まってからようやくソリストが登場し、曲が始まっているにもかかわらず聴衆から万雷の拍手で迎えられる、というようなことは、全く普通のことであったようだ。例えばあるヴィルトゥオーソについて報告されているところでは、彼は決まって白い艶革の手袋をして現れ、提示部「冒頭のオーケストラ部分」の間にそれを仰々しく脱ぎ捨て、長めのオーケストラ部分では一列目の賓客と大声で会話した。」(Stegmann 1982, 269) お客と話すかどうかはともかく、この登場に関して今日の日本の音楽文化のなかで似た雰囲気のものを探すとすれば、それは演歌歌手の登場であろう。もちろん、このようなことが常に起こっていたとは言えない。しかしそのようなことがあり得たということだけでも、ピアノ協奏曲を芸術音楽ととらえて傾聴する現代の読者には、かなり違和感があるだろう。

——ピアノリストが弾く最初の部分

今日の聴衆にとつて、オーケストラが演奏するトゥッティの部分が終わって、ピアノリストが演奏する部分(ソロ、または第一ソロ)に移っても、基本的に「傾聴」し続けることには変わりはないはずである。ピアノリストが奏でる音は、細かい音や高い音に至るまで、静まりかえったホールのなかでクリアに聞こえてくる。もちろん、有名な、あるいは自分が興味をもっているピアノリストが舞台上にいる場合などは、トゥッティより熱心に聴こうとして当然である。しかし、トゥッティとソロに対する聴衆の態度の違いは、一九世紀序盤の音楽会では、今日

よりもはるかに明確であったようである。

先述のように、フロアの聴衆の雰囲気は、オーケストラが演奏している部分で、現在よりもはるかにざわついていた可能性がある。そう考えたとき、当時は作曲家でもあったピアノリストが、「弾きはじめ」の部分に工夫をこらしたことも理解できる。当時のピアノに可能な最大の音量で、激しく強く弾きはじめ、いわばハイドンの「驚愕」の原理で、聴き手の注意を自分に向けさせるというやり方が一方で存在した(たとえばショパンが尊敬していたF・カルクブレナーの《ピアノ協奏曲第一番》(一八三三年以前)にその典型的な例がある。ピアノの存在感をパワーでアピールする点では、後年P・チャイコフスキーが作曲した《ピアノ協奏曲第一番》(一八七五年)におけるピアノの登場のやり方も、同じタイプのものである)。他方、オーケストラの前奏は基本的に大音量であるため、逆に、音量を劇的に下げることと、ピアノリストの登場に気づかせる、という方法もあった。ショパンの場合、《第一番》は前者、《第二番》は後者の手法を採ったものといえる。

こつとして主役たるピアノリストが弾き始めることによつて、「談話室」の人々たちの関心も、それまでのオーケストラの部分の時よりは舞台上に向かうことになる。けれども、現代のコンサート・ホールにおけるように、ソリストが産み出すピアノの音一つ一つを明瞭に聞き取ることは、二つの理由からおそらく難しかっただろう。第一に、ピアノという楽器が今日のものとはかなり違っていた、ということがあつた。全体的な音量という点で現在のピアノほど豊かではなかったといっただけではない。一九世紀序盤のピアノは、ウィーンのもの、イギリスのものとも高音域の音が伸びなかったので、高音域を使った、とくに

細かいパッセージは、大きな会場では聞きとりにくかったはずである。(もともとその頃のピアノは、どの音域でも一様な音色で表現できる現代のピアノとは異なり、音域によって、さらには強弱によって、音色が万華鏡のように変化した。そして、まさにそこに、当時のピアノの表現の可能性があるといえる。) 第二に、一九世紀の聴衆は、ピアノの演奏が始まってもおお、あるいはまさにそれゆえに、さまざま「雑音」をたてていた可能性がある。自分が今聴いている演奏に対して、一九世紀の人々は今日におけるよりもはるかに自由に反応していた。ショパンのピアノ協奏曲の時代からやや下るが、ウィーンの音楽著述家E・ハンスリックは、一八六二年にロンドンのとある演奏会の様子を次のように描写した。「才能を感じさせる推移部や、感動的な旋律のところで、わかったとひそひそと伝えられる。ドイツのコンサート・ホールで人々が何か感じたときに、静かな稲妻が走るようなものがある。」(Schwab 1971: 86 邦訳八六) ショパンの協奏曲で言えば、例えば美しい長調の旋律が現れるところなどで、そのような聴衆の動きがあったのだろう。

ピアノが中心となる部分は、数分経つと、華やかに次のオーケストラ部分(トゥッティ、または中間トゥッティ)に移行する。「華やかに」という点が重要である。ピアニストは両手をフルに使って、装飾的な反復音であるトリルを弾き、自らの演奏がクライマックスに達したことを示す。その瞬間は和声的にはドミナント、つまり主和音に解決するのを待っている状態で、これが主和音に移った瞬間に、ピアニストの出番はいったん終わり、大音量のオーケストラ部分が始まることになる。ショパン時代より前の証言ではあるが、十八世紀のパリの演奏会シリーズ「コンセル・スピリチュエル」では、あるパッセー

ジが気に入られれば、曲の途中であろうと、拍手が起きていた。そして、W・A・モーツァルトは一七七八年に、「彼らはフォルテを聞くなり拍手する」と記している。そのような「慣習」からすれば、協奏曲でソロからトゥッティに華々しく移行する部分は、まさにそのような歓声が生まれる箇所であろう。拍手のあり方には地域によって差があり、例えば北ドイツでは拍手が起きることが極端に少なかったというような報告もある。しかしそのような極端に「近代的な」場合であっても、ピアノ奏者の演奏がひとまず終わったところで、「より集中的な聴取」から「より散漫な聴取」に移行し、「もそもそ」「ざわざわ」が起ることは自然であろう(し、それは現代でも観察できることがある)。

1-13 第一楽章の終わり

つまり、協奏曲のなかで独奏者が主導的に演奏する長い部分(ソロ)は、一九世紀の独奏者にとって、それまで「ざわざわ」していた聴衆の関心をひきつけ、そして自らの技量を示すさまざまなパッセージを次々と繰り出し、クライマックスをつくって華やかに次のオーケストラ部分に繋いで賞賛を勝ち取る、というプロセスであった。ショパンのピアノ協奏曲の第一楽章のなかに、そのようなソロ部分は、大まかに言って三回ある。現代ではいすれも静かに聞き続けることになるが、一九世紀の客席のありようからすると、右に述べたプロセスが三回繰り返されることになる。最後のオーケストラ部分(終結トゥッティ)が終わると、当然ながら第一楽章の終わりである。現代の聴衆はここで、それまでがまんしていた咳をしたりしながら、次の楽章のために指揮者が棒を上げるのを黙って待つだろう。しかし、これまで

述べてきたことからすでに推察されるとおり、一九世紀の聴衆にとって第一楽章の終わりは、拍手などによって演奏に対する反応を示す機会であった。それは、一九世紀の聴衆の態度が現在より自由だったからだけではない。現在とは違って、プログラムの中で、協奏曲の演奏が第一楽章と第二・第三楽章に分けられることがあったからである。つまり、第一楽章が終わったところでピアニストは退場し、いったん別の演目が始まり、その後改めてピアニストが登場して第二楽章以下が演奏されるというわけである。パリへ向かうショパンがパリへ向かう前にワルシャワで『ピアノ協奏曲第一番』を演奏したときのプログラムは、そのような例を示している。

第一部

- 一 交響曲 ゲルナー作曲
 - 二 協奏曲ホ短調のアレグロ「第一楽章」、ショパン作曲、演奏
 - 三 アリアと合唱、ソリヴァ作曲、歌唱ウォルフ
 - 四 協奏曲ホ短調のアダージョ「第二楽章」とロンド「第三楽章」、ショパン作曲、演奏
- 第二部
- 一 《ギヨーム・テル》序曲、ロッシーニ作曲
 - 二 《湖上の美人》よりカヴァティーナ、ロッシーニ作曲、歌唱グランド・トフスカ嬢
 - 三 ポーランド民謡に基づく幻想曲 ショパン作曲、演奏
(Stegemann 1982: 239f.)

これまた、作品を（一つのまよまひとて）聴くことに慣れてい

る、今日の「クラシック音楽」の聴き手には、かなり奇異なことに感じられるだろう。しかしそのようなことは、たとえば交響曲でも起きていた（例えば渡辺一九八九・二〇）。本稿のテーマに話を戻せば、楽章の間に拍手はあり得たのである。それは、仮に楽章が連続して演奏される場合にも起こりえた。楽章の間に拍手することが妨げと感ぜられるようになったのは、二〇世紀になってからのことである（Schwab 1971: 86）。

楽章の間での拍手は、現代でも体験できないわけではない。例えば有名なベルリン・フィルハーモニー・オーケストラは、年に一度の野外コンサートで、ピクニック気分でサンドイッチをつまみながら、ワインを片手に芝の上に横になった人々を前にして、演奏する。そのような場では、ピアノ協奏曲の第一楽章が終わったときに、続いて第二楽章が演奏されることがわかっていても、自然な拍手がわきおこる。同じ曲がベルリン・フィルの定期演奏会の会場であるフィルハーモニー・ホールで演奏されるとき、それは起きない。それは、コンサート・ホールでは演奏に対する聴衆の反応が制限されていることを意味している。そのような制限は、一九世紀の、ショパンの時代の聴衆にはなかった（か、ごくわずかであった）。そして、協奏曲の演奏をとりまくそのような、より自由な雰囲気のおかげで、協奏曲は一九世紀の聴き手にとって、現在よりもはるかに親しみやすいジャンルであったはずである。しかし協奏曲、とくにピアノ協奏曲が、このころの音楽生活のなかで現代におけるよりも「身近な」ジャンルとして存在できた理由は、ほかにあった。そのことを理解するために、次にショパン時代のピアノ協奏曲の楽譜について考えてみよう。

二 一九世紀序盤のピアノ協奏曲の楽譜出版

今日ショパンのピアノ協奏曲の楽譜を手に入れるとすれば、まずはスコア（総譜）を探すことになるだろう。ピアノ、弦楽器、管打楽器すべての声部（パート）が縦に十段以上並べられ、どの声部が今どのような音を奏でている（べき）かがわかるようになっていて、実際に演奏することになると、パート譜を調達しなければならぬ。それは、言ってみてもないかもしれないが、パートごとの楽譜であり、このタイプの楽譜は、演奏しないかぎり不要であろう。今日ではこのほか、二台のピアノで演奏するための編曲譜も手に入れることができる。

楽譜のごつした種類や用途は、ショパンがピアノ協奏曲を書いた時代には確立していなかった。現代のわれわれにとって重要なスコアは、あきらかにその制作の手間ゆえに、楽譜のタイプとしては後発のものであり、ピアノ協奏曲の場合、ショパンのピアノ協奏曲が出版される一八三〇年代に、ようやく先駆的なものが発売されはじめたところであった。ちなみにそれは、その時点ですでに世を去っていたベートーヴェンの、『ピアノ協奏曲第一番』のスコアであった。なお、交響曲についてはベートーヴェンの生前からスコアが出版されていたので、スコアの普及にはジャンルによって差があったことがわかる。一九世紀の序盤にピアノ協奏曲の楽譜といえは、それはパート譜であった。協奏曲はつまり、スコアがなくても演奏ができたのである。

さて、一八三三年にショパンの『ピアノ協奏曲第一番』作品一がライプツィヒのキストナー社から出版されると、ウィスリング・ホフマイスターのこの時代随一の楽譜出版カタログに、ほどなくしてこの

楽譜の情報が掲載される。興味深いのは、編成別に楽譜がリスト・アップされているこの楽譜カタログの、どのカテゴリーでショパンの協奏曲の楽譜が挙げられているか、である。「ピアノのための協奏曲」のカテゴリーは当然として、ショパンの作品一は「ピアノのための八、七、六、五重奏」のカテゴリーでも挙げられている。これが、当時のジャンルでピアノ協奏曲の楽譜が出版されるとき、特徴的な販売方法であった。

この楽譜については別の機会に詳細に論じたので（小岩二〇〇二B）、ここでは要点のみを示そう。

一 当時ピアノ協奏曲が出版されると、つまりパート譜が発売されると、そのパート譜（フル・オーケストラの全パート用）十数冊のうち的一部分、すなわちピアノ声部と弦楽器声部の譜面のみが、しばしば「弦楽器とピアノ用」としていわば部分販売された。（本論ではこのような楽譜セットを「室内楽版」と呼んでいる。なお、ほかに「ピアノ・パート譜単独でも販売された。」）

二 ピアノと弦楽器のパート譜は、フル・オーケストラ用の完全なセットとして売られる場合も、それだけで「部分販売」される場合も、同一のものであった。

三 「室内楽版」のパート譜、すなわちピアノと弦楽器のパート譜には、対応する音域の管楽器の重要なフレーズが、必要に応じて小さい音符で記されていた。例えば、オーボエ声部の重要な旋律はヴァイオリン声部に印刷される、という具合であった。それゆえ、「室内楽版」だけ買ってきても、ピアノ六重奏でこの作品を演奏することができた。

このことはなにを意味しているのだろうか。それは、ピアノ協奏曲

が当時、出版されると同時に、(大オーケストラのための音楽としてだけでなく)室内楽としても存在し得た、ということである。こうして、管打楽器が揃わなくとも、ピアノ協奏曲を、例えば家庭で、例えばサロンで、楽しむことができた。つまり「室内楽版」は、現在のように録音で音楽が広まるのではない時代にあつて、ピアノ協奏曲を広めていくメディアであつた。今日「生では聞いたことがないけれどもCDで聞いたことがある」ということがあり得るように、当時は「フル・オーケストラの演奏は聞いたことはないけれど、ピアノと弦楽器の演奏で知っている」ということがあり得たことになる(注二)。

フル・オーケストラでの演奏の機会がかなり限られていたとすれば、むしろ大多数の人々は、管打楽器のない演奏でショパンの協奏曲を知つたのかもしれない。それが中産階級の家庭で演奏されるのであれば、ピアノを学んでいるその家の娘がソリストであつただろう。おじさまたちが集まつた弦楽五重奏が彼女を囲んで、音楽を奏でたのかもしれない。その際の完成度は、今日大きなコンサート・ホールでピアノのピアニストが弾く演奏ほど高くはなかつたかもしれない。ミス・タッチもいっばいあつたであろう。しかしそれは、今日「クラシック音楽」の演奏会で聞くよりも、あるいはCDで聴くよりも、はるかに生々しい、身近な音楽であつたはずである。そしておそらく、「ショパンの作品はすばらしい」といふことが実感され、当時あまたのピアノ協奏曲があつたにもかかわらず後世に伝えられる原動力となつたのは、家庭やサロンでのそうした演奏の蓄積であつたと考えられる。

三 今後、ピアノ協奏曲をより身近なものにするために

以上の考察は、ショパンのピアノ協奏曲を例に、このジャンルの音楽の演奏や享受のあり方が、少なくともある時期まで、現代とはかなり異なつていたことを明らかにした。さて、そこに描き出された、このジャンルとそれを楽しむ人々とのもつと自由で自然な関係は、今日の音楽生活のなかでどのように生かすことができるだろうか。

筆者は二〇〇二年度から、守谷育英財団の助成を受け、ショパンのピアノ協奏曲の「室内楽版」の校訂を進めている。その目的は、ショパンの協奏曲二曲の初版譜(一八三三、一八三六)を、現代の奏者にとって使いやすいものに改訂して公開・出版することにある。その最初の試用版は二〇〇二年に完成し、筆者が非常勤講師として現在まで出講している桐朋学園大学の「ピアノ協奏曲史 一九世紀を中心に」という講義のなかで、この講義を履修する学生によって演奏された。以来本年度まで合計三回、校訂譜の改訂を重ねつつ、ショパンのピアノ協奏曲がピアノと弦楽器のみで演奏されてきた。

「室内楽版」と、通常聴かれているフル・オーケストラでの演奏の間には、表面的には、管楽器の有無という違いしかない。しかしそれを生演奏で聴いたときの違いは、ショパンのピアノ協奏曲の印象を根本的に変えると言つても過言ではない。管楽器がないため、先の節で述べたように、管楽器の重要な旋律を、同じ音域の弦楽器が担当することになる。その結果弦楽器声部は、通常の演奏の場合に比べて、演奏する箇所が大幅に増える。ショパンのピアノ協奏曲の場合、フル・オーケストラで演奏されるときには、弦楽器パートは和音の充填など退屈な役回が多いが、「室内楽版」では、そのような役割の合間に

「管楽器の美しいフレーズを引き受けるため、休む暇がないほどである。また、それと関連することであるが、指揮者に統率される大管弦楽団ではなく、室内楽編成になることに、シヨパンのピアノ協奏曲の場合、とても大きな意味があると思われる。弦楽器奏者は今や、充填声部を多数で受動的に担うのではなく、管楽器声部から移された重要な旋律を各自独占的に引き受けつつ、音楽を積極的に作り出す、生き生きとしたパートになる。このとき、聴き手はシヨパンのピアノ協奏曲が、必ずしも従来イメージされているようなピアノ中心の音楽ではない、ということに気づくであろう。シヨパンの傑出したピアノ・パッセージは、従来のイメージでは大オーケストラを背景に押しやり、前面に出てくるはずのものであるが、「室内楽版」による演奏では、逆に「弦楽器が主導する音楽」を「支えている」という印象を与えらる。そしてそれは、シヨパン時代のピアノと弦楽器の音量のバランス、表現力の違いとも対応している。弦楽器は当時、新興の楽器であるピアノに比べてはるかに豊かな表現力を誇っていた（注四）。

「室内楽版」を今日「復活」させることにより、シヨパンの協奏曲が、大コンサート・ホール以外の、より小さな場所で演奏される機会が増えるであろう。つまり聴き手にとっては、シヨパンの協奏曲が、ライブで、より身近に体験できる可能性が高まる。例えばサロン風の小さな集まりで、軽食とともにシヨパンのピアノ協奏曲を楽しむ、などといったこともできるかもしれない。一方「室内楽版」の存在はピアノ奏者にとっても、シヨパンの協奏曲を公開の場で演奏するチャンスが広がることを意味している。シヨパンの作品に限らず、ピアノ協奏曲を人前で演奏するということは、現代の音楽生活のなかでは、ピアノを演奏する人のなかでも、ごく限られた、基本的にはきわめて優秀な

ピアニストにのみ与えられた特権になっている。それゆえ、シヨパンのピアノ協奏曲を一九世紀の家庭で弾いていたピアニスト以上に弾くことができるにもかかわらず、一人で練習するか、二台ピアノ版で満足するしかない人々が、数多く存在している。こうして「室内楽版」によって、聴き手にとっても、ピアニストにとっても、シヨパンのピアノ協奏曲はより身近なものになるであろう（注五）。そしてそれは、本稿で述べてきた一九世紀のこのジャンルのあり方を、少なくともその魅力的な部分について、二一世紀に蘇らせる契機となるはずである。

注一：以下この段落で引用する、「クラシック音楽」に関するさまざまなイメージは、今年度筆者が担当している「音楽芸術論 西洋音楽における『ホビュラーなもの』の冒頭で、この講義を履修している学生が抱いていたものである。

注二：なお、この節の内容に関連するより詳しい論述が拙稿「小岩一〇〇二Aにある。注三：シヨパン以外のピアノ協奏曲で「室内楽版」楽譜の販売が確認されるのは、例えばベートーヴェンの第一協奏曲である。基本的には、シヨパン以前のこのジャンルの作品の多くが、そのような小さな編成で演奏できた。他方、シヨパンより後の時代の作品については、このような楽譜販売はほとんど確認できない。ピアノ協奏曲はシヨパンの時代を最後に、つまり一九世紀中葉以降、室内楽と管弦楽の間を往來するジャンルであることをやめ、ピアノ協奏曲と、ピアノ五重奏曲や六重奏曲は、R・シューマンやJ・ブラームスに見られるように、別のジャンルとして確立するのである。

注四：なお以下の録音では、シヨパンのピアノ協奏曲が「室内楽版」を用いて演奏されている。まず、白神典子（ピアノ）とイグドラシル四重奏団、ヤン・インゲ・ハウコス（コントラバス）による、両協奏曲の「室内楽版」世界初録音（一九九五年 BS-00847）、ジャン＝マルク・ルイサタ、そしてタリシユ四重奏団とハンシャミン・ベルリオース（コントラバス）による《第一番》の録音（一九九八年 RCA/BMG: 74321 632112）など。

注五：シヨパン以外のピアノ協奏曲の「室内楽版」については、注三を参照。

引用文献

- 小岩信治 (二〇〇二A) 「1830年前後のピアノ協奏曲におけるトゥットイとソロに
ついて」『音楽学』第四七巻三号所収、一九二―二〇四ページ。
- 小岩信治 (二〇〇二B) 「転換期のピアノ協奏曲 シヨパンの《ピアノ協奏曲 第一
番》ホ短調作品一七とその《室内楽版》について」、『新世紀の音楽学フォーラム
―転換期の音楽―』所収、音楽之友社、二二六―二二八ページ。
- 西原稔 (一九八七) 『音楽家の社会史 19世紀ヨーロッパの音楽生活』、音楽之友社。
(音楽選書、五二)
- 渡辺裕 (一九八九) 『聴衆の誕生 ポスト・モダン時代の音楽文化』、春秋社。新装改訂
版、一九九六年。
- Schwab, Heinrich W. (1971) Konzert: öffentliche Musikdarbietung vom
17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. 邦訳
ハヤシロウ・マツシタマーン 『コンサート: 17世紀から19世紀までの公開演奏
会』、音楽之友社、一九八六年。
- Stegemann, Michael. (1982) Frédéric Chopin: Klavier-Konzert e-Moll op.
11. Einführung und Analyse. Mainz: Schott.

Chopin's piano concerto with a piano sextet: A recovered performing practice

Shinji KOIWA

Department of Art Management

Faculty of Cultural Policy and Management

Around 1830, at the time of the composition of Chopin's famous piano concertos, there was a unique practice of publishing music for sale. Not only whole parts set for a full orchestra, but also smaller parts set for a piano sextet or quintet without winds, could be purchased. It was therefore possible, if there were a pianist and some string players, to play piano concertos at salons or private rooms, probably in a relaxed atmosphere.

For concertgoers of today, it is a little bit difficult to imagine a piano concerto performance in such a manner. Today piano concertos are performed at big concert halls for a silent audience that understands it as an art form. In Chopin's time a concerto performance was not so "serious." For example, the audience was talking and applauded after a favorite phrase, even if the soloist was playing the piano concerto at an orchestral concert hall. The performance was understood as entertainment.

The edition of Chopin's piano concertos for a piano sextet, based on their first editions of the 1830's, will enable musicians to perform these concertos with a small ensemble in an intimate circumstance, which is essential for understanding them and the genre of that time.