

河上徹太郎とアンドレ・ジツド (1):
初期音楽評論と「ショパンに関するノート」との共
通点

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 静岡大学ピアノとウェルビーイング研究所 公開日: 2024-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西村, 友樹雄 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/0002000581

河上徹太郎とアンドレ・ジッド (1) 初期音楽評論と「ショパンに関するノート」との共通点

西村 友樹雄

はじめに

フランスのノーベル文学賞作家アンドレ・ジッド (1869～1951) が、「ショパンに関するノート」(以下「ノート」)を『ルヴュ・ミュージカル』¹誌に発表したのは1931年、彼が62歳の時だった。この音楽家をもっとも愛し、幼少のころから演奏してきた作家が「ノート」の構想にとりかかったのは、本人の弁によれば1892年のことだから、発表までに40年近くを要したことになる。

わが国初の「ノート」の翻訳が世に出たのは、本国での発表からわずか3年後のことで、『ジイド全集』9巻(建設社、1934年)におさめられた。建設社版の全集は、1932年にフランス本国で出版が開始された『アンドレ・ジッド全集』を受けての企画だと思われるが、ガリマール社のこの全集に「ノート」が収録されるのは、第15巻(最終巻)が発売された1939年である。したがって、全集でのノートの扱いに際して、日本はフランスよりも先んじていると言えよう。

この「ノート」の訳を担当したのは、当時小林秀雄と並ぶ新進気鋭の批評家だった、河上徹太郎(1902～1980)である。河上は音楽批評家として、1920年代半ばにそのキャリアを始めた。1920年代の活動は散発的なものだったが、1929年に大岡昇平・中原中也らと同人雑誌『白痴群』を始めたころから、文芸批評にも手を伸ばすようになり、1930年代には批評家としての地位を確立する。

「ノート」の著者であるジッドに対する興味は早くからのもので、「ヴェルレーヌの愛国詩」(1929年4月)に続く2番目の文芸批評は、「アンドレ・ジッドと純粹小説」(1930年1月)だった。河上の友人たち、中原中也、小林秀雄、大岡昇平もそれぞれにジッドに興味を持っていたが、その興味を晩年まで保ち続けたのは河上のみだった。「真先きに反発してこれを棄て²」た後に夭折した

¹ 以下を参照。André Gide, « Notes sur Chopin », *La Revue musicale*, « numéro spécial », décembre 1931, p. 7-22. 本論の「ノート」の引用については、『河上徹太郎全集』全8巻(勁草書房、1969年-1972年)の第7巻に収録された翻訳を用いる。

² 河上徹太郎「ジイドとの四半世紀」(1951年5月)、『河上徹太郎全集』第1

中原、1930年代半ば以降ジッドを語るものがほとんどなくなり、1950年代初頭には「今となつては読み返してみようと思ふ気も全くない」「今日では嫌ひな作家の1人³」と断言した小林、『贗金つかい』を卒論に選び自身のうちに作家の「痕跡」を認めつつも、「ジードの誘惑に引かかつて、青春三年を空費した怨みは大きい⁴」と述懐する大岡らと対照的に、河上は1971年の時点でも「私が一番身近かにその影響を感じるのは、アンドレ・ジッドであった⁵」との思いを抱き続けていた。

このように河上にとってジッドの存在は大きなものだったが、その受容の諸相は文学・宗教に関する検討が主であり⁶、「ノート」の訳者としての側面は十分に考慮されてこなかったとの印象はぬぐえない。こうした傾向は、河上が「ノート」をジッドと主題としたテキストではなく、ショパンや音楽一般を論じるテキストの中で扱ったこと無関係ではないだろう。河上は一貫して「ノート」に深い共感を表明しており、両者の音楽観・ショパン観の親近性はそれだけでも十分明らかだろうが、問題はそれらがいずれも1950年代以降に発表された点である。すなわち、「ノート」に対する共感が、翻訳を発表した1930年代以来のものなのかが判然としないのである。

以上を踏まえ、本論では、1920～30年代の河上の音楽批評に見られる音楽観が、「ノート」に見られるそれと多くを共有していることを明らかにすることで、このテキストへの深い共感が翻訳した当時からのものだった可能性を示したい。両者の音楽観には様々な共通点があるが、本論では以下の3点に注目する。まず、音楽に純粹さを求める姿勢。次に、作品とその効果をもっぱら批評の対象とする態度。最後に、技巧偏重としてのヴィルチュオーズを退ける演奏美学である。

巻、勁草書房、1969年、294頁。以下、著者名のないテキストは河上のものとする。また、『河上徹太郎全集』収録のテキストについては、『全集』と表記し、巻数とページ数のみを示す。

³ 小林秀雄「感想」(『アンドレ・ジッド全集』月報5、1950年9月、7頁)。

⁴ 大岡昇平「ジード『贗金つかい』」(1968年3月)、『大岡昇平全集』第16巻、筑摩書房、1996年、364頁。

⁵ 「アンドレ・ジッド再見 I (影響について)」(1971年4月)、『河上徹太郎著作集』第3巻、新潮社、1982年、111頁。

⁶ 遠山一行『河上徹太郎試論』(新潮社、1992年)の「ジイドの問題(一)」および「(二)」はその筆頭に挙げられるだろう。

1. 「ノート」の翻訳について

本題に入る前に、「ノート」の翻訳に関連する事項を簡単に整理しておこう。

河上は、「ノート」を訳したきっかけについて、「昭和十年代に堀辰雄が探して来て私にあてがった⁷」と、全集の「解説」で述べているが、先に述べたように河上訳の初出は1934年（昭和9年）なのでやや時代にずれがある。「堀辰雄が探して来て」の部分からは、翻訳を担当するまで河上がこのテキストの存在を知らなかったと推測できよう。実際、全集の翻訳に加わった河盛好蔵の回想によれば、建設社のジッド全集出版に際して行われた相談会では、出席者のうち河盛と堀しか「ノート」の存在を知らず、堀に至っては現物を手にしていなかったようである。

私〔河盛〕がジードのショパン論を〔全集に〕入れてほしいというと、堀君が、「ルヴュー・ミュージカル」に載ったやつでしょう。僕はとてもあれが読みたいんだとすぐに云ってくれたことを思い出す。その雑誌は私がもっていて、ひそかに得意としていたものだけに、この堀君の言葉はうれしかった。

8

河上は別の場所で、自分の翻訳が「当時人から借覧⁹」したものに基づいていると述べているが、「人」とは河盛のことではあるまいか。

この河上訳「ノート」は、1939年には彼自身が編訳したジッドの批評アンソロジー集『芸術論』（第一書房）に、戦後には『アンドレ・ジッド全集』第14巻（新潮社、1951年）、および『河上徹太郎全集』第7巻（勁草書房、1970年）にそのまま収録されている。なお、フランス本国においては、1949年にアルシュ書店から『ショパンについてのノート』¹⁰が刊行されている。これには、加筆修正が施された「ノート」本編のほかに、「ノート」の草稿や『日記』からの抜粋が収められている。河上がこの単行本の存在を知っていたかどうかは定かではないが、管見の限りでは言及はない。また、アルシュ書店版「ノート」にな

⁷ 「解説」（1970年11月）、『全集』第7巻、515頁

⁸ 河盛好三「ジッド全集のあつまり」（1954年9月）、『堀辰雄全集』別巻2、筑摩書房、1980年、352頁。

⁹ 「アンドレ・ジイドのショパン論」（1958年3月）、『全集』第4巻、593頁。

¹⁰ André Gide, *Notes sur Chopin*, Paris, Arche, 1948. Achevé d'imprimer

された加筆修正は、河上訳の再録に際して一切反映されていない。

2. 河上徹太郎とピアノ

河上が「ノート」の訳を引き受けた背景には、ジッドに対する旺盛な興味や、先に述べたような音楽批評家としての経験があったと考えられよう。だが、彼がジッドと同じくアマチュア・ピアニストだったことも無視できない要因ではあるまいか。ジッドの自伝「一つの麦もし死なずば」は、青年期までのピアノのレッスンが作家にとっていかに重要だったかを物語っている。人生におけるピアノの重みはジッドとは決して同じではないものの、河上も「青年時代に最も打込んで勉強したものはピアノ¹¹」だった。

ここで、河上のピアノ遍歴を振り返っておこう。「私のピアノ修業」によれば、彼がピアノを始めたのは、旧制一高の文科甲類に入学した1919年で、当時18歳だった。本格的に練習を始めたのはその1年後で、「デンマーク人のジョージ・ロランヂ」のもとで5～6年ほど学んだという。その後は東京音楽大学で教鞭をとったレオニード・コハンスキーのもとで2、3年ほど学んだが、河上には彼の姿勢が「職業的にレッスンを切売するだけ」に映ったため、ピアノ熱が急速に冷めていったようだ。最後の師はマキシム・シャピロだったが、熱が入らず「一年足らずで永久にレッスンから手を切ってしまった¹²」と述べている¹³。

河上は、最初の師であるロランヂのレッスンを、「私の一生を決定した」もの

¹¹ 「若さと教養について」（1938年3月）、『全集』第2巻、156頁。

¹² 「私のピアノ修業」（1953年5月）、『全集』第2巻、253-256頁。

¹³ 河上がコハンスキーに学んだ期間は定かではない。コハンスキーが日本に滞在したのは1925年から1931年までで、大平和登作成の年譜によれば河上がレッスンを受け始めたのは1925年からである（『全集』第8巻、332頁）。また、大平の「解題」によれば、ピアノのレッスンは1926年で終わっているという（『全集』第4巻、677頁）。一方で、「私のピアノ修業」には、「コハンスキーが日本を去ると、暫く私は誰にもつかないでみた」（256頁）とあり、あたかもこの教師が離日する1931年まで彼のもとで学んでいたかのような印象を受けるが、同テキストの「彼の門下にあつた二三年」、および年譜・「解題」の記述をふまえると、1926年前後にコハンスキーのもとを離れたとするのが妥当だろう。いずれにせよ1920年代の大半を河上がピアノに捧げていたことに変わりはない。コハンスキーの経歴については以下を参照。財団法人芸術研究振興財団/東京芸術大学百年史刊行委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第二巻、2003年、音楽之友社、1224-1226、1594、1609頁。

だと振り返っている。彼は、「スパルタ式な指の訓練」を課したが、それによって河上は、レッスン開始後わずか2年でシューマンのコンツェルトが弾けるようになった。続くコハンスキーは、ロランヂよりも演奏技術は上でありながら、前述したようにピアノの情熱をうばうようなものだったようだ。その一因は、「余りしくじりが続くと、” Das geht nicht ! ” といつて〔……〕弾いてゐる鍵盤の上へドタンと蓋をしめる¹⁴」のような、現代からすればかなり野蛮な指導スタイルとにもあるのではないか。

なお、河上は後年、ともにロシア革命で国を追われたロランヂとシャピロを「流謫の音楽家」と評し、「実に精神的にはショパン的だつた」と振り返っている。また、形而上学的な言葉遣いを好みなながらも文法の誤りが多い両者の話し方は、洗練されておらず読みにくいとされるショパンのフランス語と重ね合わされ、河上はそこに「懐しみのある錯覚¹⁵」を感じたという。こうしたロランヂとシャピロの思い出は、「ノート」の翻訳、および戦後に明言されるショパンに対する際立った興味と決して無縁ではないように思われる。

3. 音楽の純粋さ

ここからは本論の主題である、河上の初期の音楽批評と「ノート」との間の共通点を探っていくこととしよう。本節で注目したいのは、河上とジッドがともに音楽の理想に「純粋」なるものを見ている点である。

1932年に刊行された第一批評集が『自然と純粋』と命名されたことからわかるように、早くから「純粋」は河上のキーワードだった。また、前述のとおりジッドについても、1930年に「アンドレ・ジッドと純粋小説」と題された批評を發表している。そうした河上の問題意識に呼応するように、「ノート」のテーマの1つはまさにこの「純粋」をめぐる問題だった。

「ノート」において、「純粋 [pur, pure]」「純粋さ [pureté]」なる語は、ショパンの音楽の真髓を要約する語として効果的に用いられている。実際、「ノート」の冒頭には「[ショパンは] 音楽の中で一番純粋な音楽」という一節が登場する。これは、モンテ＝カシノ修道院の院長が、あたかもその心を見透かすようにジッドに告げた言葉だった。河上にとってもこの指摘は印象深かったよ

¹⁴ 「序・わが戦後」(1961年2月)、『全集』第2巻、303頁。

¹⁵ 「コルトー『ショパン』」(1951年7月)、『全集』第4巻、244頁。

うで、自身の手になるショパンの評伝の「まえがき」¹⁶で取り上げている。別のテキストでは「この二人〔モーツァルトとショパン〕は音楽家中で最も純粋な人たちだ¹⁷」と述べている。

ところで、ジッドは「ノート」の中で、「純粋」なる語でどのような状態を指し示しているのかをきちんと説明していない。とはいえ、テキストからその内実を推測することは十分に可能である。「純粋」を当時の辞書に掲載された字義を踏まえて「混じり気がないこと¹⁸」と捉えれば、以下の文章は、ショパンの純粋性に作家が何を見出しているのかを説明しよう。

ショパンが出て初めて音楽の構成の中から雄弁を排斥したのである。彼の心掛けたことは、思ふに、専らその表現手段の限界を狭め、之を欠くべからざるものだけに限ることであつた〔……〕従つてショパンよりも偉大な音楽家は沢山あるとしても、彼程完全なものは他にないのである。¹⁹

ジッドにとり「純粋」とは、最小限にして必要不可欠のものによってのみ成る、「混じり気」のない「完全な」作品にのみふさわしい形容である。ここで注目したいのは作家の主張の当否ではなく、音楽に対するアプローチの姿勢である。「純粋」なるものを浮かび上がらせるために、本質的なものと非本質的なものを厳しく分類するジッドの態度は、「完全なる芸術」に値する音楽とは何かを問い続けた河上の初期の音楽批評の姿勢とも矛盾しない。初の批評「音楽上に於ける作品美と演奏美」(1924)では、卓越した音楽が備えるべき「作品美」と「演奏美」とを本質的に定義しつつ、その定義に外れる不完全な音楽を徹底して退けることで、理想(イデー)に至ろうとする。絶対的なものを求めてやまない姿勢は、個々の作曲家・作品に対面する時も崩されることがない。当時の河上が強く惹かれたのはセザール・フランクだったが、ここで称揚されている「無駄」のなさは、ジッドの考える「純粋」と通じ合うものがあるだろう。

¹⁶ 「まえがき」(1962年7月)『全集』4巻、339頁。

¹⁷ 「都築の岡から」(1962年2月)、『全集』第4巻、459頁。

¹⁸ 『アカデミーフランセーズ辞書(Dictionnaire de l'Académie française)』第8版(1935年)所収の「pur, ure」の項目を参照。URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8P3176>

¹⁹ ジッド「ノート」、『全集』第7巻、199頁。

彼の意図は常に明確であつて、その言葉に無駄がない。彼の旋律程、調和のとれた陰暈の中に、精妙な姿を終始現し続けてあるものはない。彼はその作品によつて一造型物を描いて見せる必要はなくなる。書割もト書きもいらぬ。「話変つて」と物語るものもない。²⁰

ただし、先の引用でジッドが考える「雄弁」が「表現手段」に属するものだったのに対し、河上が「無駄」として想定しているのは作品の付随物や表現対象である。フランクの音楽は、標題音楽のように、視覚的なイメージを音に置き換えたものでもないし、セリフや歌詞、舞台芸術などともに総合的な効果を与えるものでもない。すなわち、音楽以外の芸術ジャンルから独立した音楽なのである。

フランクの音楽を上記の引用の定義した時、河上の念頭にはジッドの「純粹小説」概念があつたはずである。ジッドが『贗金つかい』の中で提起したこの概念は、「小説に特に属してゐない要素を小説から除くこと。雑多な混交からは何物も得られない²¹」という一節によって知られている。おそらく河上は、フランクの音楽をジッドにならつて、〈音楽に「特に属してゐない要素」を除かれた音楽〉として理解していたのだろう。

とはいえ、河上のこうした音楽観はジッドの受け売りではない。『贗金つかい』が発表される以前に、「標題や模倣音あるが為にこの音楽の価値が高まると思ふなら、それこそ純音楽から見て何といふ墮落だらう」とベートーヴェンの交響曲第六番について述べているからだ。音楽と概念の間に「水と油の如き対立」があるとし、前者が与える「法悦²²」を後者の闖入が台無しにしてしまうと嘆く河上は、「純粹小説」概念が目指す純粹さと同様のものを「純音楽」に見出していると言えよう。

²⁰ 「セザール・フランクの一問題 ——音楽家の自意識と旋律」(1930年2月)、『全集』第4巻、630頁。なお、河上は、小林秀雄や佐藤正彰らとジャック・リヴィエールの『エチュード』(芝書店、1933年)を共訳し、「音楽論」を担当した。その1つであるフランク論は「フランクはいふべきことしかいへなかつた人である」の一節を含んでおり、河上はそこに「私が書いた二三のフランク論の骨子」「象徴派的誠実さ」の中心思想(「解説」、前掲書、513頁)を見出し強く感銘を受けた。

²¹ 「アンドレ・ジッドと純粹小説」(1930年1月)、『全集』第5巻、398頁。

²² 「音楽の絶対境のために」(1925年2月)、『全集』第4巻、636頁。

4. 作品とその効果

河上は戦後のテクストで「ノート」に言及した際に、ジッドの考えるショパンの純粹さを「純粹小説」概念のアナロジーで説明する。それによれば、「音楽だけでできて」おり、「他の人間的・観念的要素の仲介を必要としない²³」のがショパンの作品なのである。

もっとも、河上の「他の人間的・観念的要素の仲介を必要としない」なる指摘を「ノート」に厳密にあてはめることはできない。以下に見るように、ジッドはショパンの音楽が「人間的・観念的要素」——この場合は「感情」——を含んでいると指摘しているからだ。

彼等〔音楽家一般〕は感情から出発する〔……〕。所がその反対にショパンは、〔……〕音符から出発する〔……〕。しかも〔……〕この単純な与件である所の音符をば、直ちに人間的な感情を以て包み、次にこれを引き延していつて、やがて壮大なものに迄してしまふのである。

〔……〕いはば彼は、各音符の表現力について瞑想するのだ。²⁴

ただし、ここで「人間的な感情」と呼ばれるものは、「音符」が持つ「表現力」によって聴衆の内部で引き起こされる効果である。したがってその感情は、厳密には音楽そのものではないだろうが、音符に先立って存在しないもの、すなわち音楽以外の原因を持たないものだとは言えるだろう。逆に言えば、ジッドにとり、ショパンの作品は、音符に先立つもの——音楽家の人生や作曲時の感情など——を反映・表現したようなものではないのである。「ノート」がショパンに関する伝記的事実をほとんど含まず、もっぱら楽譜の解釈と演奏方法に集中している理由はおそらくここにある。「音楽は物的世界から抜け出たものであり、我々をしてそこから脱れしむるもの²⁵」と考えるジッドは、作家の人生をも「物的世界」に属すと見ているのだろう。

伝記的事実を極力排除し、音の構築物としての作品のみを対象とする「ノート」の批評スタイルは、河上の初期の音楽批評にも確認できる。作者と作品とを別個の独立した存在としてとらえて後者を重んじる河上は、「演奏家は作者

²³ 「まえがき」、前掲書、339頁。

²⁴ ジッド「ノート」、前掲書、203頁。

²⁵ 同、209頁。

よりも寧ろ作品の研究をすべきである²⁶」と断言し、フランクに関する「伝記記者」の説明を「どうでもいい²⁷」と軽視する²⁸。前節で見たように、河上は、理想の音楽の可能性を「完全なる芸術」なるものを問うことで突き詰めようとしたが、彼の考える音楽の作品美とは、あくまで「音」のみで完結しうるものである。

作品美とは、自然に存在する各種の楽音を素材として、純粹に数学的な時間の上にこれを組立てて出来た形式の美である。[……。]。逆る音の泉を理智の力で統制した、自然音と数理的形式である。従つて作家の主観も、各作品に於ける個別的な楽章形式を構成する所に現れてみて、それ以上に出ない。²⁹

若き日の河上は音楽を論じる際に、物理現象に還元してその根源を問わずにはいられない。こうした姿勢は、後年「音のメカニズムの中にその美を汲みとらうとする傾向³⁰」と要約され、その想をハンスリックなどから得たことを認めている。実際この音楽学者の名前は彼の音楽批評に登場している（「ハンスリックがいふやうに、音楽には何等対象としての自然現象はない[……。]。あるのは只赤裸々な音だけである³¹」）。

作品を論じるにあたって、論拠を音以外に求めることを戒める河上は、作品から受けた印象を非音楽的なものと結びつけることも認めない。「『美しい』叙景や安価なセンチメンタルな形容」などは「自分勝手な妄想」に過ぎず、それらを作品に当てはめることが音楽批評だと考えている人々は、「音楽を聴く資格がないばかりではなく却つてこれを汚す者³²」だと河上は断言する。ジッド

²⁶ 「音楽上に於ける作品美と演奏美」（1924年12月）、『全集』第4巻、634頁。

²⁷ 「セザール・フランクの一問題——音楽家の自意識と旋律」、前掲書、628頁。

²⁸ この軽視については、以下も参照。島津遼「河上徹太郎『ドン・ジョヴァンニ論』——音楽評論でジャンルを超えることの意義——」、『近代文学研究と資料、第二次』7巻、2013年、196頁。

²⁹ 「音楽上に於ける作品美と演奏美」、前掲書、632頁。

³⁰ 「私のピアノ修業」、前掲書、256頁。

³¹ 「音楽の絶対境のために」、前掲書、635頁。

³² 同、636-638頁。

は河上ほど言葉は厳しくないにせよ、音楽作品を「文学や絵画にあて嵌めて見る必要³³」を感じないと述べており、この点でも鑑賞態度においても純粹さを求める点において共通点を指摘できるだろう³⁴。

また、先にジッドがショパン作品に「人間的な感情」を見出したと述べたが、河上もこれに類するものを重視していると思われる。河上にとって、音楽が物理現象であり、数学的・形式的な側面を持っていることは論の出発点だが、彼はそうした側面にのみ注目する態度を「唯物主義」的だとして退ける。むしろ、「唯物主義」者たちがかえりみない要素、具体的には音楽の「心理的効果」「情緒」こそが作品理解に不可欠なのである。これらはいずれも、「各音符の表現力」によって聴衆にもたらされる「人間的な感情」と同じ機能を有していると言えよう。

なお、河上は作家よりも作品を重視していると述べたが、初期の音楽批評には作品論と呼べるようなものは少ない。ヴァレリーに強く影響³⁵されたこの批評家は、個々の作品そのものよりも、「作品」なる概念や、音楽家の「自意識」——創造のプロセスやメカニズムとも言い換えられよう——を重んじているからだ。付言しておけば、この「自意識」は、作品の徹底的な分析を通して発見・構築されるフィクショナルなものであって、音楽家が実際に自分自身をどうとらえていたかといった伝記的事実から導き出されるものではない。したがって河上は、フランクの「自意識」をとらえようとする際にも、作品の構造や効果に限定して論を進めようとする。

故に彼のソナタを見ても、こじつけの分解に非ずばこれをソナタ形式にあてはめて考えることは出来ない。彼にとって第一テーマと第二テーマの概

³³ ジッド「ノート」、前掲書、209頁。

³⁴ ただし、ジッドはヴァレリーを持ち出してショパンを、河上はジッドやマラルメなどの名を用いてフランクを論じており、ここにおいて両者は、音楽外のものを持ち込まないという原則に背いているとも言えよう。だが彼らはいずれも、音楽作品がもたらす印象を、文学作品から受け取る詩情といったもので置換しているわけではない。音楽家と文学者—toに共通する作品創造のプロセス——あくまで作品から遡行的に見出されたものである——に注目しているのである。次の段落の「自意識」も参照。

³⁵ 河上は、1929年6月にヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」の翻訳を『白痴群』2号に発表している。ただしその内容は、1895年に発表された同表題を持つテキストではなく、1919年に単行本化される際に書かれた「ノート及雑節」である。

念上の対照なんて存在しない。音楽とは彼にとつてもつと非古典的な、もつと精妙な藝術なのだ。心理に直裁なものなのだ。しかも晩年のドビュッシーが達した、心理の再現ではなく、心理上の偶然の音楽だ。³⁶

5. ヴィルチュオーズ批判

最後に、両者にとってのあるべき演奏方法を確認し、その共通点を見て行くことにしよう。

河上は、「ノート」の解説で、彼の興味の要諦が「ジイドがピアノの練習をした体験からこれを書いていること」にあるとし、「腕達者に任せて速いテンポで弾きまくってはいけない」とか「ショパンを弾くには即興曲風にすべきだ」とか、私の同感する鮎も多い」と述べている。

「ノート」においてジッドは、巷間で素晴らしいとされている演奏方法を否定するが、その要諦はヴィルトゥオーソ批判にあった。ジッドはそこに、作品を聴かせるよりも、技巧によって目立つことをもくろむ演奏家のあさましい根性を見て取ったのだった。

私は、ショパンを弾くには、低声で、何の光彩もなく[……]、名人[virtuose]の鼻持ちならない自信を捨てた演奏が好ましいのである。かかる名人芸はショパンの最も美しい魅力を剥脱せしめるばかりである。³⁷

河上もまた、技巧偏重を初期の音楽批評で批判している。彼は技巧をもてあそぶ演奏家を、芸術家と区別して「軽業師」と呼び、その技巧の華やかさによって、作品そのものが持つ美が後景化されてしまうことを嘆く。音楽に「完全なる芸術」を求める河上にとって、技巧偏重はそれを毀損する忌むべきものなのだ。

技巧美の偏重はこれを具象化して Virtuosity の跋扈を惹起す [……]。聴衆はアポロンの栄光を〔作曲家ではなく〕現前の演奏家に具体化する [……]。かくして Virtuosity は礼讃され、音楽は墮落する。

³⁶ 「セザール・フランクの一問題——音楽家の自意識と旋律」、前掲書、631頁

³⁷ ジッド「ノート」、前掲書、201頁

繰返していふ、技巧は手段であつて目的ではない。手段に理想はあり得ないから技巧にしてもそれはない。³⁸

河上は、「演奏」を、「作品」に「現実の生命を与へ情緒を附す行為」であると定義するが、「技巧」とはこの行為を全うするための「手段」にすぎず、それ単体では「自働ピアノ」でも可能なものだ。演奏家は、「技巧」に加え、「演奏家の主観」を働かさなければならない。そうすることで「生きた命ある有機体〔……〕の脈拍」を感じ取った作品に、「生命」「情緒」を与えることができる。河上にとって優れた演奏とは、高潔な倫理観の持ち主のみが完遂できる荘厳な儀式のようなものなので、演奏家は一曲終わるごとに「殆ど耐え難い疲労と興奮」を感じるのである。

単なる技巧の鮮けさから脱して、曲及び演奏者の全生命が躍動するやうな演奏が生れなければならぬ〔……〕。

我々が新しい演奏に要求するものは力だ。熱だ。生命だ。

演奏は全人格の表現である。品性の欠陥は演奏に現れ、性格の特徴は演奏で推察出来る。³⁹

だが、心ある演奏家がいくら理想の音楽美に向かおうとしたところで、聴衆の多くは、技巧に走る「芸人氣分」の演奏家をほめそやす。ジッドが、ショパンの楽曲を正しく評価できない「凡俗な聴衆⁴⁰」を嘆くように、河上も師であり「敬服」しているマキシム・シャピロが「ヴァーチュオシティの上で誇張したものを持たない⁴¹」ために、日本の聴衆の人気を得られにくいと述べている。

また、アルチュル・ルビンシュタイン⁴²については、彼の技巧の価値を認めな

³⁸ 「音楽上に於ける作品美と演奏美」前掲書、634頁。

³⁹ 「演奏についての感想断片」(1925年4月)、『全集』第4巻、640頁。

⁴⁰ 「ノート」、前掲書、203頁。

⁴¹ 「マキシム・シャピロ」(1935年1月)、『全集』第4巻、151頁。

⁴² 興味深いことに、第二次世界大戦後、ルビンシュタインはジッドの「ノート」を批判している (Arthur Rubinstein, « Celebrating the Genius of Chopin : Four books appraise a Master musician one hundred years after his death », The New York Times, october 16 1949)。なお、ジッドはほぼ同時期にルビンシュタインのレコードを批判しているが、このピアニストの批判を受けてなされたも

がらも、それがショパン解釈には不向きであることを述べている。その論拠となる以下の一節は、用いられている表現などから、1年前に訳したばかりの「ノート」の一節を念頭において書かれたと考えられる⁴³。

ショパンはプレリュードとエテュード数曲を聞いたただけだが、甚だ面白くなかった。理由は簡単である。ピアニスティックな技巧からいってショパンの音楽程純粹で従つて容易なものはないのである。だから彼の技巧はこれを素通りして何も残らないのである。⁴⁴

技巧偏重を批判する姿勢は、音楽に「完全なる芸術」を求め、作品に内在する美を重んじる批評家的態度と無関係ではないだろう。その一方で、青年期の河上がピアノに打ち込んだことを思い起こすならば、その経験も彼の演奏美学に反映していると考えられるのではないか。この点について最後に簡単に触れておきたい。

河上に師事した音楽批評家の遠山一行は、河上はピアノに熱中しながらも、その道は「プロのピアニスト⁴⁵」へと彼を導くものではなかつただろうと推測している。河上自身、ピアノ青年時代を「泥まみれの、感性と自己限定との悪戦苦闘」の歴史として総括し、「しやれた余裕」をもたらすテクニックも身に付けられず「何を弾いてもその苦勞しか思ひ出させない」と回想している。その時点で身につけているテクニックをはるかに超える高難度の楽曲を課題として与えられるレッスンだったためだろう。2年でシューマンのコンチェルトを弾ける程度にまで成長した河上だったが、それは「丁度スローモーションの映画で音楽を映したやうに〔……〕一つ一つの音に躓きながら辿つて」いく「リゴリズム⁴⁶」の果てに可能となった。

のなのかどうかは不明（André Gide, *Journal II*, Paris, Gallimard, 1997, p.1086）。

⁴³ 「一般にショパンの音楽全体についていへることであるが〔……〕概して演奏家は早いテンポを《用ひ》過ぎるやうだ〔……〕それは何故であるか？恐らく、ショパンの音楽がそれ自体では余りむつかしくないためと、ピアニストが自分を引立たせることに一生懸命になるからとである」（ジッド「ノート」、前掲書、205頁）

⁴⁴ 「ルビンシュタイン」（1935年5月）、『全集』第4巻、158頁。

⁴⁵ 遠山一行、前掲書、45頁。

⁴⁶ 「私のピアノ修行」、前掲書、255-259頁。

こうした練習方法は、音楽を流麗な一つの全体としてではなく、むしろひとつひとつの音の組合せであることを殊更に河上に意識させたに違いない。このことはまた、物理現象として音楽を認識することから出発し、音の構築物としての作品美を重視する方法を採用したこととも無関係ではないだろう。さらには、どの音も蔑ろにすることなく、「緩慢にと迄はゆかずとも、不確かな手つきで⁴⁷」ショパンを弾くことを勧める「ノート」に共感できたのも、この若き日の苦い経験があったためではないだろうか。

おわりに

「ノート」翻訳以前に書かれた音楽批評において、河上はショパンを主題として取り上げることはなかった。しかし、そこで展開された3つの論点、すなわち音楽に純粹さを求める姿勢、作品とその効果のみを論じる批評の方法、技巧偏重を嫌う演奏美学は、「ノート」の議論を先取りするものだった。こうした河上の音楽観が、「ノート」に対する共感を準備したと考えることは失当ではあるまい。

本論では、あくまで翻訳当時の河上の音楽観を理解すべく、もっぱら戦前のテキストのみを検討した。しかし、冒頭で述べたように、「ノート」の言及は戦後に集中しており、まえがきで「ノート」に触れている評伝『ショパン』が書かれるのもこの時期である。これらの活動に加えて注目すべきは、コルトーのショパン論の翻訳（1951年）である。このことはジッドの「ノート」執筆の背景に、コルトーの演奏に対する反発があったことをふまえるとより示唆的である⁴⁸。「ノート」はコルトーを含む特定のピアニストは明言されていないが、当時コルトーのレコードを聴いて「無味乾燥さをたまらなく思っていた⁴⁹」河上は、ジッドの批判が暗にこのピアニストに向けられているのではないかといふかった。果してその予想は当たっていた。ジッドの演奏美学に「全面的に同意」し続ける一方で、この作家が批判したコルトーの手になるショパン論に深い興味を示した河上のショパン像はいかなるものだったのだろうか。また、そのショパン像は本論で取り上げた初期の河上の音楽観や、「ノート」を含めた彼のジ

⁴⁷ 「ノート」、前掲書、201頁。

⁴⁸ 以下を参照。Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p.55-56.

⁴⁹ 「アンドレ・ジイドのショパン論」、前掲書、594頁。

ッド理解とどのような関係にあるのだろうか。次稿では以上の点を明らかにすべく、本論で取り上げたテキストに加え、戦後に書かれた音楽批評全般、および断続的ではあれど生涯書き継がれた複数のジッド論を広く検討の対象とした。

参考文献一覧

『河上徹太郎全集』全8巻、勁草書房、1969年-1972年。

『河上徹太郎著作集』全7巻、新潮社、1981-1982年。

大岡昇平「ジード『贖金つかい』」、『大岡昇平全集』第16巻、筑摩書房、1996年、363-364頁。

河盛好蔵「ジード全集のあつまり」、『堀辰雄全集』別巻2、筑摩書房、1980年、352頁。

小林秀雄「感想」、『アンドレ・ジイド全集』月報5、1950年、7頁。

財団法人芸術研究振興財団/東京芸術大学百年史刊行委員会編、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第二巻、音楽之友社、2003年。

島津遼「河上徹太郎『ドン・ジョヴァンニ論』——音楽評論でジャンルを超えることの意義——」、『近代文学研究と資料、第二次』7巻、2013年、192-208頁。

遠山一行『河上徹太郎試論』、新潮社、1992年。

André Gide, « Notes sur Chopin », *La Revue musicale*, « numéro spécial », décembre 1931, p. 7-22.

André Gide, *Journal II*, Paris, Gallimard, 1997.

Arthur Rubinstein, « Celebrating the Genius of Chopin : Four books appraise a Master musician one hundred years after his death », *The New York Times*, october 16, 1949.

Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, t. II, Paris, Gallimard, 1974.

Dictionnaire de l'Académie française URL: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8P3176>

Tetsutaro Kakami et André Gide (1)

— sur les points communs apparaissant dans leurs critiques musicales —

NISHIMURA Yukio

Tetsutaro Kawakami (1902-1980), critique littéraire dont l'importance est égale à celle de Kobayashi Hideo, a traduit *Les Notes sur Chopin* d'André Gide en 1934. S'il a bien des fois montré sa sympathie profonde pour ce texte gidien, ce n'est que presque 20 ans après la publication de sa traduction qu'il l'a mentionné pour la première fois. Il nous semble qu'on ne peut donc pas savoir ce que le critique-traducteur en pensait dans les années 1930. D'ailleurs, nous supposons que Kawakami a été attiré par les *Notes* lorsqu'il a entamé leur traduction, car il avait déjà montré dans ses critiques musicales écrites dans les années 1920 et 1930 une esthétique musicale très similaire à celle de Gide. Voici les trois points communs que nous constatons dans les textes musicaux de Kawakami et de Gide.

Premièrement, les deux écrivains pensent que la musique idéale doit être pure. D'une part, Gide avance que la musique de Chopin est « la plus pure ». Par les termes « pur [e] » et « pureté », le romancier désigne une des particularités de l'œuvre chopinienne qui exclut « tout développement oratoire ». D'autre part, Kawakami, qui tombe en extase devant la « musique pure » (*jun-ongaku*), voit l'incarnation de son idéal artistique dans la musique de Fauré qui ne contient aucun élément « superflu ».

Deuxièmement, Gide et Kawakami adoptent une méthode critique qui consiste à ignorer les éléments extra-musicaux. En analysant l'œuvre chopinienne, l'écrivain français évite de se servir des faits biographiques et des analogies littéraires ou picturales. On peut dire que l'écrivain japonais adopte une position semblable, car il dédaigne « ce que les biographes écrivent » et affirme que ceux qui goûtent la musique en y rattachant « de beaux paysages ou des images sentimentales » avilissent cet art sonore.

Troisièmement, ils ne cachent pas leur antipathie envers les virtuoses. Selon Gide, ceux-ci dissipent les charmes incontestables mais très délicats de Chopin par leurs « trop habiles » et ostentatoires exécutions. Kawakami, de sa part, critique sévèrement la surestimation de la technique qui accroît le prestige des virtuoses. En déconseillant aux interprètes de recourir trop à la technique qui n'est qu'un des moyens pour faire ressortir la beauté musicale, il leur souhaite une exécution « avec force, fièvre et vie ».