



画家マネが描いたブルチネルラ

特集

作曲家たちの温故知新

池辺晋一郎

反動を繰り返す芸術の歴史

歴史は反動の繰り返しだ。

14～16世紀ヨーロッパにおける芸術および思想の革新運動を、一般的に「ルネサンス」と呼んでいることは周知のとおり。ルネサンスは、約1000年にわたり、ある意味で破壊されてきた古代ギリシャ・ローマの古典を規範として感性の解放を目指したもので、日本語では「文芸復興」などと言われる、再生・復興といった意味のフランス語。歴史学者ではない僕としては半端な知識で話すほかないが、ルネサンス以前のヨーロッパは文芸の停滞期と言っても過言でなく、アラビア（イスラム）文化の支配が大きかったようだ。しかし、9世紀のフランク王国、10世紀の東ローマ帝国などで、すでに後世のルネサンスの予兆があったと聞く。その空気の

なかに生まれた13～14世紀のダンテ、14世紀初頭のペトラルカなどが、ルネサンスの最初期を形成したわけだ。

その後は、大雑把だが16世紀終わりごろからバロック期、そして18～19世紀初頭に古典主義の時代がつづく。もちろんこれらのただなかにいた人たちがそのような時代名称を意識するはずもない。すべて、後世にそう呼ばれるようになった。しかし、バロック～古典の辺り

ダンテ・アリギエーリ
(1265～1321)フランチェスコ・ペトラルカ
(1304～74)

は、古典の香りを漂わせながら、実はある意味で前を向いていた時代だと思う。平均律の、また和声法の原理が、そして楽式の基礎が確立されていくのだから。

ロマン派時代の古典復興

だがその時代を過ぎると、再びウシロを意識するようになる。バッハ〈マタイ受難曲〉を復活演奏したメンデルスゾーンを持ち出すまでもなく、ほとんどすべてのロマン派の作曲家たちはバッハを、ベートーヴェンを敬愛した。当時は貴族趣味と受け取られ、現代ほどの人気がなかったらしいモーツァルトに入れ込んだのはチャイコフスキー。管弦楽のための組曲第4番（1887）を〈モーツァルティアーナ〉と名づける。第1曲は“ジグ”、第2曲は“メヌエット”と、モーツァルト作品を編作。しかし第3曲“祈り”は、モーツァルトのモテト〈アヴェ・ヴェルム・コルプス〉の、リストによるトランスクリプション（書き換え）を扱っているし、最終第4曲はモーツァルトがグルックの主題で書いた変奏曲を素材にした。それって、モーツァルトでなく、つまりグルックなんじゃない？

とはいえ、あまたの作曲家が「古典」のほうを向いていた証しではあると、僕は思う。だがこれは、作曲家に限らない。すこしあとだが、かのピカソも1901～04年「青の時代」から出発し、バラ色の時代、プリミティズム、キュビズムを経て、19～24年に「新古典主義」の時代に入る。もっともピカソは、最初期から古典の模写を繰り返した。プサン、アング

ル、シャヴァンヌ、ベラスケスなどを模写しつづけた。

社会の変革期に重なる音楽の「激震」時代

上記の19～24年という時期が重要。

05年の「血の日曜日」に始まり、ソビエト政権樹立が、当時のロシア暦（ユリウス暦）の17年10月。ロシア革命である。その間に、オーストリア皇太子夫妻がセルビアで暗殺される。14年7月、第一次世界大戦が始まる。その結果、ハプスブルク（オーストリア・ハンガリー帝国）が18年に崩壊。22年11月には、オスマン帝国が滅亡。時代が轟音をたてていた。激動という言葉では足りない大きなカーヴを切っていた。

その最大の要因は、人々の意識の変化だろう。マルクスとエンゲルスによる「共産党宣言」（1848年）から半世紀以上が経過していたが、イデオロギーの浸透にはそのくらいの歳月が必要ということか。

これを僕は、ワーグナーの楽劇〈トリスタンとイゾルデ〉（1857～59年作曲、

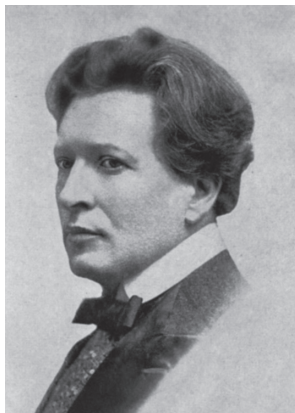


1865年〈トリスタンとイゾルデ〉ミュンヘン初演時の写真

65年初演)から、シェーンベルクが「十二音技法」を初めて実施した〈ピアノ組曲〉(1921~23年作曲)への年月に重ねてしまう。周知のように「十二音技法」は、簡単に言えば、主音とそれに隷属するその他の音で構成される「調性音楽」を否定し、1オクターヴ内の12の音がすべて平等だという主張、論理であり、方法だ。その発端が〈トリスタンとイゾルデ〉であり、その後の「無調」を経て「十二音技法」、というのは、今や定説である。

繰り返すがこれは、私有財産制を否定し、貧富の差もヒエラルキーも解消しようという共産主義が「宣言」からロシア革命の実現までかかった時間とほぼ重なるのではないか。

いずれにせよ、20世紀初頭の激震は、人間の狂気の^{あらわ}顕れと言ってもいいだろう。狂気は理性の喪失であり、それはバーバリズム(野蛮主義)とも結合する。ストラヴィンスキー〈春の祭典〉(1913



フェルッチョ・ブゾニ
(1866~1924)



イーゴリ・ストラヴィンスキー
(1882~1971)

年)やプロコフィエフ〈アラとロリー〉(14~15年)は、その産物であり、これまた美術のフォーヴィズム(野獣主義)と同じ精神的基盤を持つ。

「狂気」が去って訪れた 新古典主義の時代

その狂気の旋風が過ぎ去った。その時代。時代の整理と秩序のために古典復興の必要性が出てきたのは。

1926年、ジャン・コクトーは『秩序への呼びかけ』を書く。しかしその呼びかけを待つまでもなく、ブゾニが17世紀のコメディ・デラルテの様式に沿ったオペラ〈アルレッキーノ〉(17年)〈トゥーランドット〉(同)を、プロコフィエフが交響曲第1番(古典交響曲)を書く(16~17年)。ストラヴィンスキーも、新古典主義へ転じる。〈プルチネルラ〉(19~20年)だ。フランス6人組のオネゲル、プーランク、ミヨーたちも、ハイドンを規範として、肥大化した音楽の軌

道修正を試み、反ロマン主義を標榜^{ひょうぼう}した。ワーグナーの影響から出発し、煩悶^{はんもん}のうちに古い教会旋法に救いを求めたドビュッシーにも、新古典主義の要素は含まれる。“ラモー讃”(ピアノのための〈映像〉第1集第2曲・04~05年)まで書いたほどだ。それに対応できる〈ハイドンの名によるメヌエット〉(ピアノ曲・

11年)、〈クーブランの墓〉(ピアノ組曲・14~17年。のち管弦楽化)を書いたラヴェルも然り。そして、バルトークも然り。

もっともバルトークの場合は「民俗的新古典主義」として区別されたりもする。ピアノ曲〈アレグロ・バルバロ〉(11年)でバーバリズムの傾向も示すが、〈ルーマニア民俗舞曲〉

(ピアノ組曲・15年・のちに管弦楽化)〈トランシルヴァニア舞曲〉(ピアノのための〈ソナチネ〉の管弦楽化・31年)他多くの作品で古い民謡や農民歌を採集し、素材とした。だが〈弦・打楽器・チェレスタのための音楽〉(37年)などで、古来建築や造形芸術に用いられてきた黄金分割理論をあてはめたフーガを書いたことなどは、明確な「新古典主義」に分類して差し支えないだろう。

ところで、モーツァルトを貴族趣味という通念でくくった時代があったことを前述したが、であればこそ自分のオペラにふさわしいと考えた作曲家もいた。〈モーツァルティアーナ〉のチャイコフスキーより20歳以上年下だが、それはR. シュトラウスである。〈ばらの騎士〉(11年)〈アラベッラ〉(33年)などがかつての貴族社会を描くにあたり、モーツァルトこそ規範と考えたのは至極当然かもしれない。



ベラ・バルトーク
(1881~1945)



リヒャルト・シュトラウス
(1864~1949)

新機軸と古典主義が 共存する 20世紀~現代

20世紀の音楽は、社会世相に似て、激動の時代をたどった。神秘主義、セリエリズム、電子音楽、偶然性、ミニマル、コンピュータ音楽……。だがその流れの中に「新古典主義」は常に存在していた。ブリテン「シンプル・シンフォニー」は33~34年だし、ショスタコーヴィチの交響曲第9番は45年である。

時代の変遷のスピードが増し、絶えず反転が繰り返されるようになったことが背景にあるのではないか。作曲に限らずすべての芸術において、創作に携わる者はしばしば混沌の中に置かれる。そこからの脱却のための「温故知新」。

普遍的だ、それは。歴史が真に反動の繰り返しであるのなら、この温故知新は今後もずっと存在し続けるだろう。

(いけべ しんいちろう/作曲家)

渡辺 和彦

(わたなべ かずひこ・音楽評論家)

6月の読響は、《定期演奏会》(12日、サントリーホール)と《気楽にクラシック》(6日、東京オペラシティ)に1961年ミラノ生まれの実力派指揮者、**パオロ・カリニャーニ**が登場する。読響へは2006、07、11、12年に続く客演。カリニャーニはジュゼッペ・ヴェルディ音楽院で学び、現在はイタリアをはじめヨーロッパの主要歌劇場で活躍中。12年には二期会〈カヴァレリア・ルスティカーナ〉〈道化師〉公演の指揮も担当し、いま日本でもっとも客演回数の多いイタリア人指揮者になっている。今回は別表にあるような「イタリア尽くし」のプログラム。定期のヴェルディ〈レクイエム〉は、「聖衣をまとったオペラ」と論評されたことがあるなど、ヴェルディならではの作品。モーツァルト作のように後半が未完成／補作ではなく、またフォーレのように“怒りの日”を欠いてもいいので「最もレクイエムらしいレクイエム」とも言える。第2曲“怒りの日”がことさら有名で、最近ではテレビの効果音として使われることも多い。またソプラノの長大なアリア(第7曲)だけでなく、メゾ・ソプラノ他の聴かせ所も多い。6日は定番作品プロ。これまで多くのイタリア人名指揮者と出会い、親しんできた日本の音楽ファンに、どのような演奏を披露してくれるだろう。

《サントリーホール名曲シリーズ》(20日)と《東京芸術劇場マチネシリーズ》(22日)は同一曲目で、実力派指揮者、**円光寺雅彦**の指揮によるオール・モーツァルト・プロ。しかもこの日は、熱狂的なファンの多いロシアのピアニスト、**ヴァレリー・アフアナシエフ**が客演して、初期と最後のピアノ協奏曲を2曲演奏する。通常のオケ公演でモーツァルトのピアノ協奏曲が1日に2曲舞台に乗るのは案外珍しい。その前後に序曲と交響曲までであるというぜいたくなコンサートだ。

2014年度から新たに始まった《大阪定期演奏会》(30日、ザ・シンフォニーホール)は、**ユージン・ツィガーン**の指揮。1981年東京生まれのアメリカ人。現在、北西ドイツ・フィルの首席指揮者の地位にあり、2012年には東京都響、13年には京都市響などに客演して好評だった。京響客演の際は流暢な日本語でプレトークも担当している。通称「メン・コン」でソロを弾く**キャロライン・グールドینگ**も1983年生まれのアメリカの若手。11年には栄えある「エイヴリー・フィッシャー賞」を受け、アメリカのメジャー・オケと数多く共演している。

名曲の深層

聴き慣れた名曲にも、
思わぬ発見がある

第2回 ブラームス/ 交響曲第2番

佐伯 茂樹

先月号から始まったこの連載、その月の読響のコンサートで取り上げられるオーケストラの名曲にスポットを当てて、楽譜を読み込んだりエピソードを紹介したりして作品の深層に迫っていきます。今回取り上げるのは、5月30日の《第8回読響メトロポリタン・シリーズ》と31日の《第72回みなとみらいホリデー名曲シリーズ》で演奏されるブラームスの交響曲第2番。はたして、ブラームスの「田園交響曲」と呼ばれる牧歌的なこの名曲にどんな真相が隠されているのでしょうか？

ブラームスは、着想から完成まで21年の歳月を要した第1番とは違い、第2番はわずか4か月で仕上げています。ニ長調の明るい響きで始まる点も、ハ短調の深刻な響きで開始する第1番とは対照的だと言っているでしょう。

ところが、ブラームスは、楽譜出版社のジムロックに宛てた手紙で、この曲のことを「メランコリック」で「悲観的」だとして、「楽譜には（葬儀の）黒枠をつけるべきだ」と語っているのです。

もちろん、これはブラームス特有の皮肉を交えたジョークかもしれません。しかし、手紙でこのようなブラックなジョークを放つ人物ですから、明るい曲調の中に「悲観的」な側面を隠し入れている可能性もあるのではないのでしょうか？

音型が意味するものに注目してみよう

ブラームスの第2交響曲は、ドイツの

森から聴こえてくる角笛の音のようなシンブルなパッセージをホルンと木管楽器が奏でて開始します。まさに、清々しい朝の田園風景という感じで、「悲観的」な雰囲気はまったくありません。

ところが、このパッセージの前に、チェロとコントラバスが「レード#ーレ」という音を弾いていることに注目してください【譜例1】。前回、この連載で「音型がある概念を表す」という「音楽修辞学」についてお話ししましたが、その考え方で言うと、半音下がるこの音型は「苦難や悲しみ」を表しているのです。もしかしたら、ブラームスは、喜びに満ちたホルンのパッセージとは対照的な存在としてこの音を書いたのかもしれません。



譜例1 交響曲第2番第1楽章冒頭（チェロ・コントラバス）

この「レード#ーレ」という音型は、各楽章で形を変えて顔を出します。第2楽章では、途中で短調の劇的な展開になったところで、トロンボーンとバスチューバ（+コントラバス）がこの音型をソロで吹きます【譜例2】。

トロンボーンとチューバが
使われているのはなぜか？

実は、ここで、トロンボーンとチューバがソロを担当している点には大きな意味があります。過去の多くの作曲家たちは、トロンボーンを「死」や「神」を象徴する楽器として意識して使用していたのです。古くから教会の合唱の補強楽器として使われ、葬儀の行進の際も、トロンボーンによる合奏「エクワレ」が演奏されていたので、当時の作曲家や聴衆は、トロンボーンの音を聴くだけでそういう概念をイメージしたのでしょう。

前回取り上げたチャイコフスキーの〈悲愴〉では、最終楽章の死を迎えた場面で、トロンボーンとチューバによるこの合奏が演奏されます【譜例3】。おそらく、ブラームスも同じイメージでソロを担当させたに違いありません。

ブラームスは、交響曲でトロンボーン



譜例2 交響曲第2番第2楽章（トロンボーン・チューバ）



譜例3 〈悲愴〉第4楽章（トロンボーン・チューバ）

を使うことに対して慎重でした。交響曲で最初にトロンボーンを使用したベートーヴェンも使い方は慎重です。第5では最終楽章だけ、第6では第4、5楽章だけ、第9でも第2、4楽章だけしか登場させませんでした。おそらく、世俗の交響曲で、宗教楽器であるトロンボーンを使うことに躊躇したのでしょう。ベートーヴェンのフォームを意識して書いたブラームスの第1交響曲も第4楽章でしか使っていません。そういう意味で、第3楽章以外すべての楽章でトロンボーンとチューバを使っている第2交響曲は異例と言っているでしょう。

葬列の合奏が登場することに注意しよう

以上のようなことを考え合わせると、ブラームスが第2交響曲の楽譜に黒枠をつけるべきだと語ったというのも、必ずしも冗談で言ったのではないのかもしれませんが。実際、『ブラームス 4つの交響曲』（ウォルター・フリッシュ著／天崎浩二訳／音楽之友社刊）によると、ブラームスは、指揮者のラッハナーに「牧歌的な第1楽章にどうして縁起の悪い音を使ったのか」と手紙で問われた際、本当はトロンボーンなしで済ませようと思

ったけれど、自身が「超憂鬱人間で、いつも頭の上の方で黒い翼が羽ばたいている」と告白しているそうです。

そこで、第1楽章でトロンボーンとチューバが登場する箇所の楽譜を見ると、〈悲愴〉と同じように、4本でハーモニーを演奏していることがわ



譜例4 交響曲第2番第1楽章(トロンボーン・チューバ)

かります[譜例4]。一聴すると、明るいハーモニーで、牧歌的な雰囲気を感じてしまいが、これは葬送の合奏「エクワレ」に他なりません。エクワレというのは、けっして悲痛な短調で書かれているわけではなく、死者の魂を見送るために明るい響きで書かれていることが多いのです。ただし、魂が彷徨うように、最後は消え入るように終わるという特徴を持っています。(悲愴)もブラームスの第2交響曲もそのように消えていくので、みなさんの耳で確かめてください。

どうしてブラームスはトロンボーンの音量を抑えたのか？

このように、重要な意味を持つトロンボーンとチューバですが、それでも、ブラームスが慎重に使用しているということを忘れるわけにはいきません。特に、他の楽器と音量指示が異なる箇所は注意が必要です。その最たる例は第4楽章コーダの部分でしょう[譜例5]。バストロンボーンとチューバから順番に下降音階を吹き鳴らしていく箇所は誰でも興奮してしまいますよね。しかし、この楽譜

を見ると、木管楽器と弦楽器が ff ですが、トロンボーンなど金管楽器は f 一つに抑えられていることがわかります。

どうしてブラームスはトロンボーンの音量を抑える形に書いたのでしょうか？ 一つには、4度目の下降音階を担当している木管楽器とヴァイオリンとのバランスを考えたというのがあるのかもしれない。しかし、それ以上に重要なのは、この楽章の主題の重要な要素である「シンコペーション」のリズムを演奏しているヴィオラを浮かび上がらせることではないでしょうか。ヴィオラが下降音階を担当する際は、音を短くするスタッカートではなく、強調する意味のクサビ記号が記されている点も見逃すわけにはいきません。かなり聴き取りにくいですが、ぜひヴィオラに注目して鑑賞してみてください。

(さえき しげき・音楽ライター／古楽器奏者)

譜例5 交響曲第2番第4楽章コーダ