

Program プログラム

バーンスタイン
Leonard Bernstein

「キャンディード」序曲
Overture to "Candide"

ガーシュイン
George Gershwin

ラプソディー・イン・ブルー
Rhapsody in Blue

==== 休憩 Intermission ====

マーラー
Gustav Mahler

交響曲第1番 ニ長調 「巨人」
Symphony No.1 in D major "Titan"

第1楽章 ゆっくりと、引きずるように、自然の音のように
第2楽章 力強く活発に、しかし速過ぎないように
第3楽章 厳かに、堂々と、しかし遅くなり過ぎないように
第4楽章 嵐のように荒々しく

曲目について

尾崎 正峰

L. バーンスタイン (1918~90)

《キャンディード》序曲

レナード・バーンスタインのボーダーレスな多才さについて、「指揮者で、作曲家で、ピアニストで、テレビパーソナリティーで、教師で、そして何よりも伝達者である」と列挙的に表現され、彼に対する賞賛の言葉は枚挙にいとまがありませんが、その一方で、「人は彼を愛するか憎むしかなかった。その中間はなかった」（ポール・マイヤーズ『レナード・バーンスタイン』アルファベータ）との評価もあります。言ってみれば、彼はサイボーグのような完全無比な人間というよりも、どこまでも“人間くさい”人となりであったのだと思います。

指揮者として何度も来日し、オーケストラを鼓舞するような勇姿を披露し、聴衆を興奮の渦に巻き込みました。解説子もその一人ですが、同じ経験をされた方も多くいらっしゃるのではないのでしょうか。

また、教育者としての彼と日本との関わりも多方面にわたります。ベルリン・フィルの定期公演（2011年5月）での成功を勝ち取った佐渡裕氏もバーンスタインの薫陶を受けた一人です（『僕はいかにして指揮者になったのか』新潮文庫）。また、バーンスタインの提唱で1990年に始まったパシフィック・ミュージック・フェスティバル（PMF）。この時点での彼の健康は「これ以上悪くなりようのない段階にまで悪化していた」にもかかわらず各国から集まった若い音楽家を指導するために札幌を訪れ、参加者は「一生涯の思い出に残るような、音楽の“世界的

な市民”とじかに接する」経験ができました（前掲マイヤーズ『レナード・バーンスタイン』）。そして何よりも小澤征爾氏との関係を抜きにすることはできないでしょう。最近のものでは、作家・村上春樹氏との対談集の中の「バーンスタインのアシスタント指揮者をしていた頃」という項でニューヨーク・フィルハーモニックのアシスタント時代のことを振り返っています（小澤征爾×村上春樹『小澤征爾さんと、音楽について話をする』新潮社）。3人のアシスタントがいる中、とくに小澤氏に目をかけていたようで、突然、コンサートのアンコールだけを振れと言われたとか、黛敏郎氏の新作のニューヨークでの初演、そして日本公演での指揮も任されてしまったことなど、裏話が豊富に語られています。

作曲家としての側面に注目すれば、3曲の交響曲、いくつもの管弦楽曲やヴァイオリンの難曲と言われる「セレナーデ」（1986年のタングルウッド音楽祭で、バーンスタイン自身の指揮で五島みどりさんがソリストを務めた際、演奏中に2度もヴァイオリンの弦が切れるというアクシデントに見舞われながらも最後まで演奏をやり遂げました。この“事件”は「タングルウッドの奇跡」と呼ばれ、アメリカの教科書に掲載されるまでになりました。もっとも、このエピソードは知っている方も多いのではないかと思います（…）、そして、ミュージカルや映画

音楽など、ジャンルにとらわれずに数多くの優れた作品を残しました。その中のひとつに《キャンディード》があげられます。

1954年初頭、劇作家リリアン・ヘルマンとともにバーンスタインは、フランスの啓蒙思想家ヴォルテール（1694-1778）の風刺小説『キャンディード』（新訳版が岩波文庫から出版）を翻案してオペラに仕立て上げることを計画します。宗教や世俗的な権力への批判的立場から、18世紀における寛容と自由な精神の魅力を信奉したヴォルテールですが、『キャンディード』創作の背景には、1755年にポルトガルを襲った大地震と大津波という自然の猛威に衝撃を受けたことがあるともいわれています。こうしたヴォルテールの作品をオペラ化することで、マッカーシズムが吹き荒れるアメリカ社会、そして「反米的」として「下院委員会の陰険なあてつけを蒙って」いたバーンスタインたちにとって、音楽による異議申し立ての一撃としたいとの思いもあったようです（前掲マイヤーズ『レナード・バーンスタイン』）。

そうした志はともかく、《キャンディード》をめぐるのは紆余曲折の連続でした。映画『波止場』の付随音楽や「セレナーデ」作曲に時間が取られたため、肝心の《キャンディード》まで手が回らない日々が続きます。そして、最初の作詞家とは物別れに終わり、原作の高踏的な内容を咀嚼（そしゃく）する能力のあるうってつけの作詞家を見つけるまでに時間がかかり、ようやくリチャード・ウィルバーという適任者を見いだすことができたのは1955年12月になってからでした。ウィルバーがメンバーに加わってからは仕事の進み具合も比較的順調で、1956年の夏頃にはほぼ完成を見ました。しかし、

次なる問題が立ちはだかります。ニューヨークに乗り込む前のボストンでの3週間の試験公演の評判は今ひとつだったため、急遽、カットや差し替えを行い、1956年12月1日、ニューヨークのマーティン・ベック劇場での初演にこぎ着けました。ここでの批評はそれほど悪いものではありませんでしたが、観客数が日に日に減っていき、わずか73回の上演で幕を閉じるという憂き目にあいました（ハンフリー・パートン『バーンスタインの生涯』福武書店）。バーンスタインをしてもこの作品のブロードウェイにおけるヒットを導き出すことはできませんでした。バーンスタイン本人もなかなか納得しなかったからでしょうか、初演の後、改訂などによる異なる形での公演に彼が関わったのは少なくとも7回もあります。同時期の《ウエストサイドストーリー》が大ヒットとなり、映画化もされ、今なお多くの人々に親しまれているのとは対照的といってもいいかもしれません（なお、同時進行で作曲していたため、この2作品の間では曲目の交換もありました。前掲『バーンスタインの生涯』）。

このように《キャンディード》の作品全体としては評価がなかなか定まりませんでした。序曲はオーケストラのコンサートピースとして早々と定着しました。1957年1月26日、彼自身の指揮によるニューヨーク・フィルハーモニックのコンサートで初演されて以後、さまざまなオーケストラの演奏会に取り上げられるようになり、バーンスタインの作品の中ではもっとも演奏回数の多い楽曲ともいわれています。短い時間の中にバーンスタインの才能が凝縮しているような作品です。数小節ごとに拍子が変わる「変拍子」の楽曲の側面もありますが、オペラの中の歌を転用した美しいメロディと弾むり

ズムに富んでおり、聴いている方はそんなことは気づかずに音楽を楽しむことができます。

バーンスタインが亡くなった際、長く音楽監督を務め、桂冠指揮者でもあった彼への追悼の意を表すため、ニューヨーク・フィルハーモニックはこの曲を演奏

しました。しかも、指揮者無しで！

私たちにとっては、なかなか手強い代物です（指揮者がいても危なっかしいです）が、曲が示している軽やかさと華やかさ、そしてあふれる歌心がみなさんに伝わるようにがんばりたいと思います。

（演奏時間：約5分）

G. ガーシュイン (1898～1937) 《ラブソディ・イン・ブルー》

アメリカでの音楽が、その独自性の発現という次元においても、あるいは、音楽の産業化と社会の中での音楽の拡大という意味においても、大きな変化の胎動を刻み始め、次なるめざましい展開の様相を呈し始めた時代を駆け抜けたジョージ・ガーシュイン。数多くのミュージカル、映画の付随音楽、名作オペラ『ボーギーとベス』、そして、これらの作品群の中にちりばめられた珠玉のナンバーをはじめとする歌曲（「サマータイム」、「私の彼氏（The Man I Love）」、「ス・ワンダフル」、「アイ・ガット・リズム」等々）を世に送り出した彼の名前を抜きにアメリカの音楽を語ることはできません。

彼は、ロシアからのユダヤ系移民モリス・ゲルショヴィチを父とし、同じロシアからのユダヤ系移民の娘であるローズ・ブルースキンを母として、ニューヨークのブルックリンに生を受けます。出生証明書に記された姓名はヤコブ（ジェイコブ）・ガーシュヴィン。この名前に誰もが「エッ！？」と思われるでしょう。ニューヨークに到着した後、父は「ガーシュヴィン（Gershvin）」に名字を変えていました。また、「ジョージ」は家族を含めて誰もが使う彼の愛称で、本人もずっと自分の名前と信じていました。そして、後に音楽家として成功したときに「v」を

「w」に変えて現在の綴りとなりました。

裕福ではないにしても生活に困窮するほどでもない家庭で育った彼でしたが、素行はあまりよろしくなかったようで、「どんな大人になることやら」云々と陰口をきかれていたようです。そんな彼が12歳の時、友人の弾くヴァイオリンを聴いて「まるで雷に打たれたような美の啓示を受けた」（ポール・クレシュ『アメリカン・ラブソディ』晶文社）と述懐するほど音楽というものに魅了されました。それからしばらくして両親が兄アイラのレッスンのためにと買い求めたピアノにのめり込み、家族をはじめ周囲の人々を驚かせます。その後、ピアノ、そして音楽の手ほどきを受ける中、音楽への思いがつのり、将来は堅実な職業にという両親の願いとは裏腹に、商業高校を中退し、わずか15歳という年齢で音楽の道に進みます。しかも、音楽学校ではなく音楽ビジネスの只中に。

まず、「ソング・プラガー」という、店で売っている楽譜をお客のリクエストに応じてピアノで弾く仕事に就きます。店を訪れるのはショービジネスのための新曲を探している関係者が主でしたが、そうした人々を間近で見ながら仕事の合間を縫って自らも曲作りを始め、ミュージカルの音楽を担当するまでになりました。

時は、ニューヨークのブロードウェイに象徴されるミュージカルの黄金時代。才能ある人々がひしめき、覇を競っていた時代でした（アラン・ジェイ・ラーナー『ミュージカル物語』筑摩書房）。なかなかヒットにつながりませんでしたが、1919年、単独のナンバーとして作った《スワニー》を時の大スター、アル・ジョルソンが取り上げ、そのレコードが何百万枚ものセールスを記録しました。名声は海を越え、ロンドンに招かれた際、パスポート審査の職員から「《スワニー》の作曲者のガーシュインさんですか？」と尋ねられたほどでした。

こうして作曲家として認知されたガーシュインはさまざまな作曲の依頼を受ける生活を続けていきます。そして、1924年1月3日の夜、彼は兄アイラと作詞家パディ・デシルヴァとともに忙しい創作の合間の気晴らしにブロードウェイのアンバサダー・ビリヤード・パーラーに出かけました。アイラが『ニューヨーク・トリビューン』の翌日の朝刊を見ていると、ポール・ホワイトマン楽団のコンサート予告が掲載されていました。コンサートのテーマが「アメリカ音楽とは何か」とあり、さらに「ガーシュイン氏が協奏曲を作曲中」とありました。アイラには初耳だったのでジョージに問いただしてみると、以前から作曲の依頼を受けていた覚えはあったとのこと。翌日、ジョージがホワイトマンに電話をするとあらためて作曲を要請されましたが、他の舞台作品の公演も迫るなど厳しいスケジュールもあり、はっきりとした返答はしませんでした。ところが、楽想は彼の頭の中で響き始め、舞台公演のための移動中の列車のリズムに触発され「騒音の只中に音楽が聞こえる」というほどでした。早くも1月7日から作曲に着手し始め、25

日にはほぼできあがるという超スピードでした（イーアン・ウッド『ガーシュインー我、君を歌う』ヤマハミュージックメディア）。彼は《アメリカン・ラブソディ》というタイトルを最初から考えてしましたが、完成後、アイラの提案で《ラブソディ・イン・ブルー》という現在の名称に変更しました。

管弦楽法（オーケストレーション）に熟達していなかったガーシュインの代わりに、ホワイトマンの楽団のピアニスト兼アレンジャーであったファーデ・グローフェ（1892～1972、後年、組曲「グランド・キャニオン」、「ミシシッピ組曲」など数多くの作品を生み出しました）が2台のピアノの形で作曲した元々のヴァージョンに編曲を施したという逸話は有名です。この当時、ガーシュインはコロンビア大学に通ったり、私的に作曲家の指導を受けたりと、管弦楽法をはじめとする音楽の理論を学んでいました。とはいえ、勉強途中でもあり、時間も切迫していたため、楽団のメンバーの事情にも通曉していたグローフェに仕上げが託されました。その結果、サキソフォン（ソプラニーノ、ソプラノ、アルト、テナー、バリトンの5本！）やバンジョーなどクラシックの領域ではめったに（絶対に？）登場しない楽器が活躍し、ジャズの観点からトランペットやトロンボーンの奏法や弱音器の使用を指定するなど、見事な音の色彩が楽譜の上に書き表されました。

こうして迎えた1924年2月12日。ニューヨークのエオリアン・ホールでの「現代音楽の実験（An Experiment in Modern Music）」と題されたコンサートには、アメリカの“マーチ王”スーザをはじめ、ストラヴィンスキー、クライスラー、ラフマニノフなどクラシック界の錚々たるメンバーも招待を受け列席していました。

2部構成で20曲を超える新作が演奏される長時間のコンサートの最後から2番目（最後の曲はエルガーの「威風堂々」第1番！）に演奏された《ラプソディ・イン・ブルー》。退屈で眠気に誘われるなど、多くの聴衆が疲れ切っていたその時に響いた冒頭のクラリネットのグリッサンドが人々の心を一気につかみ取ったと言われます。ところで、父モリスは、息子の作品を音楽上の出来不出来ではなく演奏時間の長さで評価をしていたそうなので、15分以上のこの作品にご満悦だったそうです（前掲『アメリカン・ラプソディ』）。

この作品の初演にまつわるエピソードとして、まず、すべての部分（とくにピアノソロ）を書き終えることができず、指揮者のホワイトマンのスコアに「ピアニストの合図を待って出るように」との注意書きがされていたそうです。抜けている部分のガーシュインの即興演奏は見事なものだったようですが、そういうわけで楽譜には書かれていませんでしたので、そのときの演奏の詳細をうかがい知ることができません。

楽団のプレイヤーにも別の「災難」が及んでいました。楽団は当時としては大人数の編成で臨みましたが、それでも楽器の持ち替えが必要で、とくに木管楽器奏者は最低でも2種類の持ち替えをしなければなりません。演奏途中でのてんやわんやの慌ただしさが目に浮かびます（なお、本日も持ち替えがあります。それがどこかというところ……お楽しみに）。

それから、作品の代名詞ともいえる冒頭のクラリネットのグリッサンド。これは、楽団の名クラリネット奏者ロス・ゴーマンが冗談交じりにグリッサンドで演奏したのをガーシュインが気に入って、冒頭部分の17連符の上向音型を情緒たっぷりに表現するものとして採用されまし

た（本日は、われらがON寺氏にご期待を）。

ところで、グローフェの手になる編曲は、初演時のジャズ・バンド版（1924年版）、管楽器を大幅に減らした1926年版、そして、ガーシュインの死後、楽器編成を大幅に拡大して編まれたシンフォニー・オーケストラ版（1942年版）の3種類があります。

演奏史（録音史）を振り返ると、シンフォニー・オーケストラ版が発表されて以降、ジャズ・バンド版は忘れ去られて（録音されずに）いました。1970年代に入り、指揮者マイケル・ティルソン・トーマスがガーシュインが残したピアノ・ロール（自動ピアノのためにロール紙に空気を送り込む穴が空いているもの）による自動ピアノの演奏に合わせてジャズバンドを率いて録音（1976年）したことをきっかけとして、以後、ジャズ・バンド版（1924年版）の録音も珍しくなくなりました。

また、この作品の楽譜に絡んでは「カット（省略）」の問題についても取りざたされてきました。人口に膾炙（かいしゃ）したシンフォニー・オーケストラ版でいえば、ガーシュイン＝グローフェが書いたものをそのまま演奏する「完全版」（アーサー・フィードラー＝ボストン・ポップス管、モートン・グールドなど）と同時に、随所に楽譜を飛ばして演奏しているもの（バーンスタイン＝コロムビア響、プレヴィン＝ロンドン響など）があります。世評では後者が“名盤”との誉れ高いこともあって、曲の中間部のオーケストラ・トゥッティの箇所を大きくカットしたものが“ふつう”とされている方々も多いと思います。昨今は、いわゆる「原典版ブーム」に背中を押されることもあって、ジャズ・バンド版でもシンフォニー・オーケストラ版でも「完全版」の演

奏が多くなっているように思われます。

それにしても、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、そして、アメリカの作曲家でいえばコープランドやアイヴズなどでは考えられないカットという所業が、なぜ続いてきたのでしょうか。それはガーシュインその人にも原因があるといえます。

ガーシュイン自身がピアノソロを担当した録音が2種類残されています(1924年6月10日録音(1924年版)と1927年4月21日録音(1926年版)。1924年録音盤では、件(くだん)のロス・ゴーマンのクラリネットを聴くことができます)。それぞれの演奏時間は、9分7秒、8分44秒です。ジャズバンド版(1924年版)の「完全版」の演奏時間は、短くても15分、少し長めですと18分程度ですので、相当短いことは一目瞭然です。実際に聴いてみると、とくに後半部分が大胆にカットされていて驚いてしまいます。当時はSP盤ですので片面に4分半、両面で9分程度という技術的制約があったことと、セ

ールス面からSP盤1枚分の時間内に収めることなどの事情もあったと思われま。何よりもガーシュイン自身が(この作品に限らず)「ショービジネスや聴衆の集中力について知りすぎるほど知っていたし、大衆に自分の作品を気に入ってもらいたかったので、短縮や変更には快く応じた」(前掲『アメリカン・ラブソディ』)ことが大きかったといえます。こうした“現実的”な理由とは別に、音楽面では「どこでカットしても、音楽として自然に流れるようにできている」という「不思議に開かれた構造」を持つ作品であるがゆえとする意見もあります(末延芳晴『ラブソディ・イン・ブルー―ガーシュインとジャズ精神の行方』平凡社)。

初演から90年近くが経った今なお輝きを失わないこの作品。本日は「シンフォニー・オーケストラ版」の「完全版」をお届けします。ソリストの妙技とともにお楽しみください。

(演奏時間：約17分)

G. マーラー (1880～1911) 交響曲第1番 ニ長調

グスタフ・マーラーは、1860年7月7日、ボヘミア地方のカリシュト(ウィーンとプラハの間あたり)で誕生しました。ユダヤ人の父ベルンハルトと母マリアの間には12人の子どもが生まれましたが、彼は2番目の子どもでした。ベルンハルトは酒の醸造業を営んでいましたが、彼のようなユダヤ人にとって富を築くことは「中間の段階」であり、「より高度な文化的な層へのぼってゆく」こと、あるいは「明らかに精神的人間としてとおる人、教授だとか学者だとか音楽家だとかを身内にもっていることは、かれがその業績によって家族の者全体の品位を高

めるかのように、家族全体の名誉の称号とみなされる」(シュテファン・ツヴァイク『昨日の世界』みすず書房)ことが重要でした。息子が幼少の頃から音楽の才を示したのに対して、故郷でピアノのレッスンや音楽教育を受け、1875年、ウィーンに赴くことになる背景には、こうしたユダヤの人々の「人生観」がありました。ウィーンでは、ブラームスの友人のピアニスト、ユリウス・エプシュタインに認められ、同地の音楽院に入学しました。音楽院でピアノ、作曲、指揮を学ぶとともに、ウィーン大学で歴史や哲学などで数多くの哲学者、思想家の業績にふ

れ大きな影響を受けます。この間、アントン・ブルックナーの講義を受け、交誼を結びますが、その関係の深さは、最初に出版されたマーラーの作品がブルックナーの交響曲第3番のピアノ編曲版であったことから推し量ることができます。

音楽院を優秀な成績で卒業後、大作《嘆きの歌》で「ベートーヴェン賞」に応募しましたが、結果は落選。2年間も精魂込めた作品がブラームスをはじめとする楽壇のお歴々に認められなかったことで、作曲家として身を立てていくことに自信をなくしてしまいます。そのこともあり、以後、彼は指揮者として活動をしていくことになり、ライプツィヒ州立歌劇場、オルミュッツ歌劇場、カッセル王立歌劇場などを経た後、ライプツィヒ市立歌劇場の副指揮者、プラハ・ドイツ劇場の副指揮者を務め、1888年、ブダペスト王立歌劇場の正指揮者となります。ブダペストでは数多くの改革に取り組み、同歌劇場の水準を飛躍的に高めました。モーツァルトの歌劇《ドン・ジョヴァンニ》の公演に感激したブラームスは、「理想的な《ドン・ジョヴァンニ》に接したいのであれば、ブダペストに行くべきだ」との言葉を残しています。こうして指揮者としての名声を確立したマーラーは、1897年、ウィーン宮廷歌劇場の指揮者に任命され、翌年以降ウィーン・フィルハーモニーの指揮者にもなり、現代にまでつながる多くの業績を残しました（マーラーのウィーン時代については、岡田暁生『楽都ウィーンの光と陰』小学館、村山雅人『反ユダヤ主義一世紀末ウィーンの世界と文化』講談社などをご覧ください）。

「ベートーヴェン賞」獲得はならなかったものの、作曲家としての道をあきらめたわけではなく、指揮者としての忙しさの中でも創作を続けていました。今日

演奏します交響曲第1番は、そんな時期に生み出されたものです。1884年から着手され、1888年に一応の完成を見て、1889年11月20日、マーラー自身の指揮でブダペストで初演されましたが、評判は芳しくありませんでした。このときのヴァージョンは「ブダペスト稿」とも呼ばれますが、現在は失われています。その後、改訂を施し、ハンブルグ（1892年）とワイマール（1894年）での公演のときは、2部構成5楽章の形式、各楽章に説明プログラムを付し、同時に、ジャン・パウルの小説のタイトルからとった「巨人」という副題をつけました。さらに、1896年3月、ベルリンでの演奏にあたって（当時の）第2楽章である「花の章」をカットし、各楽章のプログラムと副題の「巨人」を不十分なもので聴衆に誤解を与えるものでしかないとして削除しました（ただし「巨人」の副題は、今でも用いられます）。この結果、現在の全4楽章の形となりました。

この作品の創作には別の背景があります。それは、彼の恋愛とその終焉です。副指揮者を務めていたカッセル王立歌劇場のソプラノ歌手ヨハンナ・リヒターへの思慕とはかない失恋の体験を反映して《さすらう若人の歌》（1885年完成）が作曲されましたが、この作品は交響曲第1番とは作曲時期が重なっていること、そして、後述しますように音楽的にもつながりが深いものです。また、ライプツィヒに移った1886年以降、交響曲の創作が佳境の時期に、かの大作曲家ウェーバーの孫にあたるカール・フォン・ウェーバー夫人であるマリオン・ウェーバーと熱烈な恋愛関係に陥り、駆け落ち寸前までいったといわれます。この件については、マーラーの妻アルマがその回想録でも「その日暮らしの音楽家の生活の重圧の

ために作曲を放棄していた」マーラーが、女性と恋に落ち、刺激を受けたことで「また作曲に手をつけた」と記し、おまけに恋愛の顛末まで述べています（アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー—愛と苦悩の回想』中央公論社）。亡くなった後とはいえ、妻にここまで赤裸々に綴られてしまうとは！アルマが才能あふれる女性だった故の筆致とはいえ、男性たるもの日頃から行動は律しておく必要があるということでしょうか。

閑話休題

楽譜を見る機会のない方々には知る由もないことですが、この作品の楽譜は、なかなか“異常”なものです。といいますのは、マーラーは演奏上の注意を事細かく記していますが、とある方がネット上で公開されている日本語訳の表から換算すると、その数は300を優に超えます。こんなことをする人は“敬して遠ざけて”、決して友だちにはなりたくないと思わせるほどの分量です。

なぜこれほどまでに微に入り細に穿った指示を書き込んだのか。1890年代、マーラーの近くにあり、その行動をつぶさに見ることができた女性ナターリエ・パウアー＝レヒナーがマーラーの言葉として次のように書き記しています。

「どんなオーケストラにもみられるあの忌まわしいぞんざいさ、あるいは不完全さといった方がいいかもしれないが、そんなものに煩わされなくてはならないのは、ここでも同じことだ。つまり、彼らは楽譜に付けられた記号を正確に守ることができず、個々の作品の強弱法や隠された内的リズムの聖なる掟に従わないのだ。クレシェンドと書いてあるのをみるや、彼らはもうフォルテで速度をあげ、ディミニユエンドではすぐにピアノにして速度を落としてしまう。メッツォ・フ

オルテ、フォルテ、フォルティッシモとか、ピアノ、ピアノッシモ、ピアノシッシモといった段階付けなどを求めても無駄というものだ。おまけに、彼らに楽譜に指示されていないものを弾くように期待したとしたら、もう絶望的だ。」（ナターリエ・パウアー＝レヒナー（ヘルベルト・キリアーン編）『グスタフ・マーラーの思い出』音楽之友社）

私たちアマチュアにとっては何とも耳の痛い物言いですが、マーラーはこうした類の言葉を指揮者としてウィーン・フィルをはじめとするプロの楽団に対して投げつけていたようですので、プレイヤーを基本的に信用していなかったのでしょうか。ただ、彼の第2交響曲以降を見ると、これほどまでに執拗な注意書きはありません。やはり最初の交響曲ということでの気負いのようなものがあつたのでしょうか（面白いことに、第2番以降は「指揮者への注意」というものが出てくるようになります。交響曲が自分以外の指揮でも演奏される状況となったから、あるいは、そうした未来を考えていたからでしょうか）。

このことに絡んだ音楽の不思議について一言。前掲の村上氏と小澤氏の対談集の中で「(交響曲第1番では＝解説子注)それだけ細かい指示が楽譜に書き込まれて残っていて、選択の余地がほとんどないとすれば、マーラーの演奏が指揮者によって変わってくるというのは、いったいどういう要因で変わってくるんでしょう？」という村上氏の発問に対して、小澤氏は長年の経験を元に発言した後「マーラーくらい情報の多い作曲家はいないにもかかわらず、マーラーくらい指揮者によって音が変わってくる作曲家もまたいないんです」と答えます（もっと詳しくお知りになりたい方は、本そのものを

めくってください)。解説子としては、この多様性こそ作品が「古典」となったことの証ではないかと思えます。

第1楽章 ニ長調 4分の4拍子

冒頭に「自然の音のように」との指示がありますが、霧深く夜のしじまにある森の心象風景といえますか、時折こだまするカッコウの鳴き声など自然の息吹が表現されています。ここで示される4度動機（最初に出てくる木管楽器でいえばラ(A)音からミ(E)音への下降移動）は、この楽章だけでなく、全曲を通して中心的な役割を果たします。マーラーの幼少期に聴きなじんだといわれる軍楽隊の響きも遠くから聞こえます（トランペット奏者は舞台裏で演奏後、舞台上に戻ります。蛇足ですが、33年前、解説子が大学オケでこの作品を演奏したとき、「学生でありながら舞台に遅れて出てくるのはけしからん！」とのお叱りのアンケートをいただきましたが、決して遅刻しているわけではありませんので）。チェロとコントラバスの半音階的な動きの後、チェロによって第1主題が奏されますが、これは《さすらう若人の歌》の第2曲＜朝の野辺を歩けば＞のテーマです。各声部が個々に雄弁な動きをする中で第2主題が登場し、盛り上がりを見せます。いったん静まり、木管楽器による第2主題の変形とチェロの対話、カッコウの鳴き声など、冒頭の雰囲気再現されます。その後、音楽は再び勢いを増し、これまでのテーマが複雑に展開し、寄せては返す波のような強弱とテンポの変転を経て、一気に呵成に終わりを迎えます。

第2楽章 イ長調 4分の3拍子

この楽章は、1880年代前半に書かれた彼の《5つの歌曲》の中の第3曲＜ハンスとグレーテ＞との音楽的なつながりが深いものです。「力強く運動して」と指示さ

れているように、冒頭、チェロとコントラバスによる迫力あるオスティナートが提示され、ヴァイオリンとヴィオラが補強する中、木管楽器が民族舞曲風でもある(上向)4度を用いたテーマを奏します。続けて、セカンド・ヴァイオリンとヴィオラがリズムック旋律を、それからファースト・ヴァイオリンが対位旋律を提示して、ひとつの頂点を迎えます。音量を弱め、冒頭の動きが回帰した後、音量、テンポともに上がり一気に進んでいきます。全体休止があり、ホルンの穏やかなつながりを経てトリオに移ります。トリオは弦楽器を中心として牧歌的な雰囲気にあふれています。再度ホルンのブリッジで冒頭に戻り、前の主題が再現され、力強くこの楽章を閉じます。

第3楽章 ニ短調 4分の4拍子

「緩慢ではなく、荘重に威厳をもって」とある、マーラー独特のアイロニーに充ち満ちた楽章です。作曲への靈感を与えたのがM.シュヴィントの「狩人の葬列」。動物たちが自分たちを仕留めようとした狩人の棺を担ぎ、葬列を組んでいるという不可思議な版画に触発され、陰鬱さの中に「ボヘミアの村のバンドの粗野で凡俗な馬鹿騒ぎ」(ヘンリー・リー『異邦人マーラー』音楽之友社)の情景を音楽としてはめ込んでいます。民謡「マルティン兄」(フランスでは「フレール・ジャック」の名称で親しまれています)を、わざと短調に変えて第1主題としていることもアイロニカルな雰囲気を助長しています。そのためでしょう、「パロディをもって」という指示があるぐらいです。

ティンパニが4度動機を打ち続ける中、コントラバスがソロを奏でます(現在のマーラー協会版ではコントラバス全員という指示がありますが、本日は、従来までの版の解釈を採用してA原氏のソロで)。

非常に珍しいコントラバスのソロをめぐって、マーラーは「柔らかい沈んだ調子の音を出そうと思う時、私はそういう音を容易に出せるような楽器ではなく、一生懸命無理して（しばしば無理にその楽器の自然の音域を超えることによって）やっとその音が出せるような楽器にそれをわりふることにしています。コントラバスやファゴットに軋むような最高音を出させたり、フルートに息も絶え絶えになるようなえらい低音を吹かせたりというようなことを私はよくやります」（前掲『異邦人マーラー』）と語っています。

テーマをカノン風に重ねていく中で、オーボエによる（上向）4度の動きを伴うメロディ、オーボエとトランペットによる情緒的な旋律が現れた後、音楽は収まりを見せます。中間部に入り、ハープの夢幻的な分散和音の上でヴァイオリンによって奏される（上向）4度を含む柔らかなメロディは、《さすらう若人の歌》の第4曲<2つの青い目が>に基づいています。苦悩からの解放、しかし、それは夢の中のものでしかないという虚無感。再び4度動機（最初より半音高い）がティンパニと低音弦で奏され、おどけたり急にテンポを速めたりしながら、あらためて静寂に戻り、弱々しく終わります。そして、第4楽章にアタッカで（休みなく）続きます。

第4楽章 2分の2拍子

「嵐のように運動して」と記されていますが、演奏する私たちにとって、まさしく嵐の中を突き進む感じです。冒頭のシンバルの打撃の後、弦楽器、木管楽器、金管楽器、打楽器、要するに、オーケストラ全体が荒々しい律動の中で錯綜しながら動き回ります。「大いに粗暴に（Mit grosser Wildheid）」という珍しい指示まであります（ふつうは「そんな乱暴な音

は出さないで!」と注意されるものです。余談ですが、練習時、指揮者のI先生から「ドイツ語だけれど、“ワイルドだろう～?”のWildと同じだからね」との説話(?)がありました。

音量を落とし、弦楽器群による歌謡的な旋律、チェロの半音階的な動きがひとしきり続き、再び音楽は荒れ狂います。そして、ハ長調に転じて平和を取り戻すかのように見せながらすぐさま短調に、そうかと思えばニ長調に入るなどめまぐるしく変わります。第1楽章序奏部分が回想され、あらためて4度動機など自然の息吹が表現されます。一瞬のざわめきに続き、オケの業界筋では有名な「ヴィオラ!」との歌詞付きの動きが静寂を破るかのように提示され、結尾部へ向かいます。次第に力強さを増し、最高点で高らかに金管楽器によるファンファーレ風の動機が提示され、次に4度動機も現れます。ほどなくして「ホルンはすべての音を消し去るほどの音量」を出すために「残らず立ち上がる」との指示があります（「ホルン奏者一同、起立!」という感じですが、本団メンバーの年齢ゆえ「ぎっくり腰と立ちくらみが心配」という声がホルン・パートの内外から出ています）。最後は「これでもか!」という感じのクライマックスを築き、ふたつのニ(D)音の大団円（を迎えられますように）。

（演奏時間：約50分）