

Program プログラム

ブラームス
J. Brahms

大学祝典序曲
Academic Festival Overture

チャイコフスキー
P. Tchaikovsky

幻想序曲「ロメオとジュリエット」
Fantasy Overture "Romeo and Juliet"

休憩 Intermission

ベートーヴェン
L. van Beethoven

交響曲第7番 イ長調 作品92
Symphony No.7 in A-major Op.92

| | | |
|------|-------------------|---------------------------|
| 第1楽章 | ポコ・ソステヌート ヴィヴァーチェ | Poco sostenuto - Vivace |
| 第2楽章 | アレグレット | Allegretto |
| 第3楽章 | プレスト、アッサイ・メノ・プレスト | Presto, assai meno presto |
| 第4楽章 | アレグロ・コン・ブリオ | Allegro con brio |

曲目をめぐって

尾崎 正峰

J ブラームス (1833~97) 『大学祝典序曲』ハ短調 作品 80

《ブラームスらしからぬ?》

“ブラームス”といえば“渋い”というイメージが一般的でしょう。そのこともあって「クラシック音楽好きでなければ彼の作品はほとんど知られていないのでは?」と思う反面、「曲名は分からないけれどメロディは聴いて知っていることもそれなりにあるのでは?」と考えたりもします。

交響曲第1番の第4楽章のテーマはTVやCMなどで頻繁に使われています。映画のジャンルに目を向ければ、1961年公開の『さよならをもう一度』（原作は1959年発表のフランスの作家フランソワーズ・サガンの小説『ブラームスはお好き』）には交響曲第3番の第3楽章が繰り返し登場します。ルイ・マル監督の『恋人たち』（1958年公開、同年のマル監督の前作が『死刑台のエレベーター』）では弦楽六重奏曲第1番の第2楽章が印象的に用いられています。そんな中で、『大学祝典序曲』は日本では群を抜いた知名度ではないかと思われます。とくに、中間部でファゴットによって奏されるメロディはO文社「大学受験ラジオ

講座」（1952年放送開始）のテーマ曲として長く親しまれてきました。

『大学祝典序曲』が作曲されたきっかけは、1879年、ブラームスにブレスラウ大学から名誉博士号を授与されたことでした。当初、顕彰への返礼として楽曲を贈ることは考えていなかったようですが、推薦人のひとりで、ブレスラウ管弦楽協会の指揮者やホーホ音楽院の学長を務めた友人のベルンハルト・ショルツ（1835~1916）からの忠告もあり、作曲の筆を執ることにしました。1880年5月、避暑の地を、慣れ親しんでいたペルチャハからアルプスの山々を望むバート・イシユルに変え、多忙な演奏旅行の疲れを癒やしながら8月に作曲に取りかかり9月には『大学祝典序曲』を完成させました。同年9月13日、クララ・シューマン（1819~96）に献呈された『悲劇的序曲』とともにクララと連弾、12月6日にはベルリンで二つの序曲を公開試演、そして、1881年1月4日、ブラームス自身の指揮、ブレスラウ管弦楽協会による演奏で正式な初演が執り行われました。

当時、広く歌われていた4つの学生歌を織り込んで創り上げられたこともあり、“渋い”イメージとは真逆の親しみやすさを持った同作品に対して「酔いどれ学生たちの歌のひどくぞんざいなメドレー」という、いかにもブームスらしいシニカルな自己評があります。彼の言葉を額面通りに受け止めることはできないでしょう。交響曲第1番(1876年)、第2番(1877年)、ヴァイオリン協奏曲(1878年)などの名作を続けざまに創り出し、円熟期を迎えようとしていた時期ですので、非常に巧みな管弦楽法が施され、演奏する側にとっては一筋縄ではないか取組み甲斐のある作品と言えます。

《学生歌が広がる社会背景》

ドイツでは早くも18世紀後半に学生歌の集成が編まれていたことにみられるように、学生歌は長い歴史を持ち、広く社会の中に浸透しています。こうしたことは日本では見られない現象でしょう(西洋音楽の移入、近代学校制度の成立等々が明治維新以降ということは別として)。学生歌に比較的近いものとして旧制高校や大学の学生寮の「寮歌」があげられるかもしれませんが、歌い継ぐのは卒業生、しかも寮生であった人が主であり社会での拡がりがあるとは言えません。

ドイツ語文化圏では大学を途中で変えることが当たり前という特質もあって、学生歌が個別の大学に限定されたものではなかったことも一つの理由としてとらえられるでしょうが、もう少し視野を広げて、19世紀のヨーロッパ社会、その中でドイツの大学の姿をのぞいてみることで学生歌の拡がりの背景を探ってみることにしましょう。

ブームスの時代から少し時間をさかのぼって、1814年3月のパリ占領によって1806年以来のナポレオン支配から脱して独立を獲得した「解放戦争」、その後のウィーン体制(大国による勢力均衡に基づく国際秩序)確立の頃のこと。ナポレオンの支配に抗して戦ったにもかかわらずドイツ統一が果たせなかったことへの不満がつのり、自由主義的改革を視野に入れた統一を目指すナショナリズムが高揚します。大学においても同様の動きがありましたが、それとは別に、解放戦争に従軍した若者が大学に戻ることで、よく言えば“バンカラ”ですが、実のところは、軍隊経験を引かずった輩による大学構内はもとより街中においてまでの乱暴狼藉が日常茶飯事という荒っぽい気風が大学を覆うことになりました。

そうした中で大学生たちが動き出し「ブルシェンシャフト(Burschenschaft)」

(辞書的に分解すれば、“Bursch[e]”は「若者」、「-schaft」は名詞や形容詞などの後ろに付けて性質・状態を示す派生語を作る接尾辞。訳語は「学生組合」「学友会」「学士会」などいろいろあります)と呼ばれる運動が広く展開されます。この運動は、ひとつには、ドイツの統一、旧体制の打破をめざす政治運動の側面、もうひとつには、野放図で無秩序な学生生活を是正し、自己変革を図るという生活改善運動的な側面という二つの性格を持ち合わせていました。

前者の面からブルシェンシャフト運動を見たときに必ずと言ってよいほど取り上げられるのが、1817年10月18日、宗教改革300年を記念してアイゼナハ郊外のワルトブルク城にドイツ各地から400余の学生たちが参集した「思想の自由と祖国解放という二重の意味を込めた」集会での出来事です。集会自体は敬虔な雰囲気の中かで進められましたが、終了後に残った一部の学生が、かつてルターが法王からの破門状を火に投じたのにならい、当時、反ドイツ的とされていた人物らの著書を火にくべてしまう挙に及んだことです。このことによってドイツ連邦諸政府は運動への警戒感を強めます。そして、1819年9月、言論統制と大学への監視強化をねらうカールスバート決議がドイツ連邦議

会で採択され、学生団体の禁止、出版物の検閲など、学生の運動への弾圧が厳しくなっていきます。

その後もヨーロッパ各地でナショナリズムの運動が高揚し、体制側は沈静化に躍起になります。にもかかわらず、1848年、フランスにおける二月革命、プロイセンとオーストリアでの三月革命、「諸国民の春」とよばれるハンガリー、ボヘミア(チェコ)、ポーランドなどでの民衆の蜂起が同時多発的に起こり、ウィーン体制の崩壊につながっていきます。世界史で「1848年革命」といわれるものです(良知力『青きドナウの乱痴気』平凡社ライブラリー、良知力『向う岸からの世界史——一つの四八年革命史論』ちくま学芸文庫)。

《“石見人”が書き残す学生の決闘》

燎原の火のごとく全ヨーロッパに広がった社会変革、政治革命の動きでしたが、そのことごとくが挫折していきます。こうした社会情勢の移り変わりの中で「政治運動、社会変革運動の巣窟」であったドイツの大学は様変わりし、代わって登場したのが「つかのまの青春をエンジョイし、有り余る自由を野放図に享受しようとする「遊び文化」であった」とされます(潮木守一『ドイツの大学——文化史的考察』講談社学術文庫)。学生たちの傍若無人

はすべて御身に捧げる決意あり／いつでも喜んで死に行かん」といった愛国的で君主賛美を示すものが一般的に広まっているようですが、ブルシェンシャフト運動の洗礼を受けた後のヴァージョンでは、「若者は騒げ／酔いしれ集え」と奔放なもの、「我ら互いに兄弟と呼び合おう／誇り高く生きよう」など大学の友人との固い絆を謳いあげる歌詞のものも生まれました。

いずれにしても、この歌は題名と同じ「ランデスファーター」という儀式の際に歌われます。学士会には各種の「酒宴作法」があったようですが、「みんな静まれ！耳傾けよ、厳粛な響きに」という号令的な歌詞と共に始まるこの儀式は、歌詞に「突き刺せ自由の帽子」という一節があるように、儀礼服姿の学士会幹部会員二人が向かい合って儀礼剣を抜刀し、歌いながら相手の帽子に剣を突き刺すというものです。なんとも奇妙な儀式によって穴だらけになった帽子。これに金糸・銀糸の刺繍を施したものは骨董的価値があるのだそうです。

3. 「向こうの山から何が来る？ (Was kommt dort von der Höhe?)」

冒頭で取り上げた“日本で一番有名なブラームスの曲 (メロディ)”の元歌です。このメロディのそのまた元をたどると、L.エルク (1807～83) が

採取した古い民謡の中の一つで「農夫が森へ行った (Es ging ein Bauer ins Holz)」から始まる歌ではないかとする説があります。

歌詞については、最初の部分の大意は「向こうの山から何が来る？／郵便馬車がやってくる／郵便馬車の御者は何を連れてくる？／馬車の御者は狐を連れてくる」というものです。この文言からすると、何か、自然を歌ったもの、あるいは「狐乗り (Fuchssritt) の歌」との別名があるように「日本昔話」のような民話に類するものと思われるでしょう。でも、そうではありません。謎解きの鍵は、大学の新入生のことを「狐 (独: fuchs、英: fox)」と称していたこと。つまり、ここでの歌詞は、若者が馬車で希望する大学のある町に到着するさまの隠喩というわけです。そして、その後の歌詞は、新入生を学士会に入会させるべく催される勧誘の酒宴と乱痴気騒ぎの果て (解説子をはじめ“旧悪の悔恨”、いえいえ、青年時代の良き思い出として残っている方々も多いのでは) の様子を綴っています。

なお「向こうの山から」というフレーズは、ドイツの大学町の多くが山に囲まれた土地に位置するという地理的な特徴から来ているのでしょう。

4. 「ガウデアームス (Gaudeamus igitur)」

最後に壮大に奏されるサラバンド風の重々しい 3 拍子のこの曲は、13 世紀に作られたクリスマスのための懺悔歌が元となっているとされます。ドイツ語ではなくラテン語で書かれている歌詞は「我ら楽しまん／我らが若くある間に／いずれ我らは大地に帰るのだから」など人の一生を見据えて若さを謳歌するもの、そして「先生たち万歳／すべての同胞万歳／永久に栄えてあれ／大学万歳」など大学の仲間とのつながりを賛美するものとなっています。この曲にもまた数多くの歌詞のヴァリエーションがありますが、書き手にはラテン語の知識と詩学的なセンスという高いハードルがありました。

この歌はドイツにとどまらず全ヨーロッパ、そしてアメリカでも親しまれており「学生歌中の学生歌」とも言われます。そのためもあるのでしょう。国際大学スポーツ連盟 (FISU) が主催する学生を対象にした国際総合競技大会であるユニバーシアード競技大会では、各競技の表彰式では勝者を称える歌として国歌に代わってこの曲が演奏されます。ちなみに、東西冷戦時代の 1960 年代後半、オリンピックでも国旗・国歌を廃止しようという動きがありました (坂上康博編『12 の問いから始めるオリンピック・パラリンピック研究』かもがわ出版)。

《「お手本」があった?》

社会に広まっていた学生歌を自らの作品に取り入れた作曲家はブラームスだけにとどまらず、意外に多いものです。C.M.von ウェーバー (1786～1826)、F.メンデルスゾーン (1809～47)、R.シューマン (1810～56)、シュトラウス一家 (父ヨハン (1804～49)、ヨハン 2 世 (1825～99)、次男ヨゼフ (1827～70)、四男エドゥワルト (1835～1916)) など錚々たる名前が挙げられます。ここでは「ガウデアームス」に注目して、どんな作品があるのかみてみましょう。

ピアノの名手 F.リスト (1811～86) には『ガウデアームス—パラフレーズ (Gaudeamus igitur - Paraphrase)』S.240 i (1843 年)、同 S.240 ii (1853 年)、『ガウデアームス—フモレスケ (ユーモレスク) (Gaudeamus igitur - Humoreske)』S.509 (1869/70 年) といった作品があります。「パラフレーズ」とは、あるテーマを主題として自由に変奏、装飾を施した楽曲のことで、リストはヴェルディの歌劇《リゴレット》、メンデルゾーンの《(真)夏の夜の夢》、そして、第 41 回定期演奏会のプログラムで言及した「怒りの日」などをテーマにしたパラフレーズ作品を数多く作曲しました。「ガウデアームス」の荘厳な曲調を元とした 2 つの「パラフレーズ」は、ピアノのヴ

イルトゥオーソ（達人）であったリストらしい多彩で技巧的な作品です。

「フモレスケ（ユーモレスク）」の方は、1869年、ドイツのイェナ大学からの求めによってオーケストラ伴奏付き混声合唱曲として作曲したものを、翌年、あらためてピアノ曲に編曲したものです。

『軽騎兵』序曲で知られる F.von スッペ（1819～95）。1863年4月にウィーンで初演された《陽気な仲間たち（Flotte Bursche）》と題する学生喜劇の序曲はスッペらしい明るく軽やかな作品です。ここで何曲もの学生歌を巧みに組み合わせていることもさることながら、曲の中間部に登場する「ガウデアームス」に対して金管群が華やかにメロディを奏する裏で弦楽器が細かく動き回る処理をしていることまで『大学祝典序曲』とそっくりです。

「ワルツ王」ヨハン・シュトラウス2世が作曲、1862年、ウィーンの王宮で開催された学生舞踏会で初演されたフランス風ポルカ「学生ポルカ（Studenten Polka）」作品285では、最初に「ガウデアームス」が用いられ、続いて2曲の学生歌が組み込まれています。この作品は、2015年のウィーン・フィル・ニューイヤーコンサート（指揮：ズービン・メータ）で同コンサート初登場を果たしました。

祖国の母なる川の多彩な描写音楽である交響詩『モルダウ（原題：ヴルタヴァ Vltava）』で名高いチェコの B.スメタナ（1824～84）は、1848年、ピアノ作品「学生部隊の行進曲（Marsh der Studentenlegion）」を作曲し、プラハ大学の学生グループに捧げました。前述の「諸国民の春」の影響はプラハにも及び、ハプスブルク家の専制支配に対する民主化運動が起こり、スメタナもこれに共鳴し、民衆の反乱を抑えるハプスブルク家の攻撃を迎え撃つ若者たちへの激励の意味が込められていました。同作品は2つのテーマで構成されていますが、最初の行進曲のテーマとして「ガウデアームス」が登場します。

ブラームスがこれらの作品を知っていたのかどうか。今となっては知る由もありません。とはいえ、現在のようインターネットやスマホなどで情報共有や検索が簡単にできる時代ではありませんでしたが、当時の音楽界におけるリストの存在の大きさ、ブラームスがヨハン2世の音楽を高く評価し『大学祝典序曲』作曲の時期にふたりの交友が深まっていたこと、そして、同じ国・地域のみならず国の枠を超えた音楽家同士の交流が盛んであったことなどを鑑みると、作曲上の何らかのヒントにしたと考えられないこともないでしょう。

酒席など賑やかに人々が集う場で楽しく歌われる学生歌に基づく『大学祝典序曲』。今はリアルな場での宴会などではできない時期で、私たちも演奏会の打ち上げはありませんが、お越し

いただいた方々、そして団員が終演後に自宅で気持ちよく乾杯ができるような演奏になるよう頑張ります。

（演奏時間：約10分）

P. I. チャイコフスキー（1840～93） 幻想序曲《ロメオとジュリエット》

《かき立てられる創作意欲》

『ロミオとジュリエット』。言わずと知れたウィリアム・シェイクスピア（1564～1616）の戯曲の名作です。第二幕第二場のバルコニー・シーンの「おお、ロミオ、ロミオ！どうしてあなたはロミオなの？」というジュリエットの独白はとりわけ有名ですね（なお、戯曲の翻訳では英語的に「ロミオ」と表記されることが多いようですが（たとえば岩波文庫。この項での台詞は同書からの引用）、クラシック音楽の領域では物語の舞台がヴェローナであることもあってかイタリア語的に「ロメオ」とするのが一般的ですので、以下「ロメオ」に統一します）。

作曲家の創作意欲をかき立てるのでしょうか。同戯曲にちなんだ楽曲は数多くあります。

『幻想交響曲』などの作品を生み出し近代管弦楽法を確立した E.ベルリオーズ（1803～69）は劇的交響曲『ロメオとジュリエット』を1839年に作曲・初演しています。同曲は「合唱、

独唱、および合唱によるレチタティーヴォのプロローグ付き劇的交響曲」と題されているように、大編成のオーケストラの他に独唱、合唱をともなう大規模な作品です。

オペラのジャンルに目を向ければ、19世紀前半のイタリアオペラを代表する作曲家 V.ベッリーニ（1801～35）《カプレーティ家とモンテッキ家》（1830年初演）。オペラ《ファウスト》の作曲者であるフランスの C.グノー（1818～93）《ロメオとジュリエット》（1867年初演）。イギリス音楽好きの解説子にとって“花マル推し”の F.ディーリアス（1862～1934）《村のロメオとジュリエット》（1907年初演）など、数多くの名作が並んでいます。

バレエ音楽の分野では、S.プロコフィエフ（1891～1953）『ロメオとジュリエット』。同じロシアでは組曲『道化師』の中の「ギャロップ」で有名な D.カバレフスキ（1904～87）も手がけています。

そして、指揮者・作曲家 L.バーンスタイン (1918~90) のミュージカル《ウェストサイド・ストーリー》は、舞台を現代のアメリカに移し翻案した作品です

《悲劇を綾取る劇的で甘美な音楽》

チャイコフスキーの作品は、原作のさまざまな場面や登場人物の心情を音楽的に表現した名作ですが、解説子は戯曲のストーリーと重ね合わせて次のような解釈をしながら、その場面にふさわしいであろう弾き方をするべく臨んでいます(「ちょっと違うんじゃない?」と思われるところもあるでしょう。みなさんも自分なりの解釈をしてみてください)。

修道僧ロレンスを表すコラール風の旋律(教会旋法的な要素もあります)から始まる序奏は、厳粛であると同時に、キャピュレット家とモンタギュー家との根深い争いとその果ての悲劇的結末を予感させる激しさ、ほの暗さ、そして、重苦しさをもまっています。次第にテンポを速めアレグロに移って登場する第1主題は両家の対立を表すもので、音楽が進むに従って弦楽器と管楽器との掛け合いのフレーズが短くなっていくのは、争いが激しさを増すなかで互いに激高していくありさまを示しています。

しばらくして落ち着きを見せた後、

ジュリエットに魅せられたロメオの思いを描いた、チャイコフスキーの独壇場とも言える甘美な第2主題がコール・アングレと弱音器付きのヴィオラによって奏されます。続くヴァイオリンから始まる弦楽器の動きは、ロメオに思いを寄せつつも仲違いする家の子女であることへのジュリエットの揺れ動く思いと葛藤とがない交ぜとなっているかのようです。そうした葛藤を超え、愛を誓い合う二人の姿をフルートとオーボエによって再び奏される第2主題が表します。その後、日本の古典文学になぞらえれば「後朝(衣衣)の別れ」のような雰囲気醸し出しながら一瞬の静寂へ。

愛を深める二人の束の間の逢瀬など知らぬげに、再び起こる両家のいさかい。冒頭のロレンスのテーマがホルンによって転調を繰り返しながら提示されるのは、家同士の争いゆえに翻弄される若い二人のためにあれこれと立ち振る舞う姿を表しているのでしょうか。争いがさらに激しくなる中、オーケストラ全体(トゥッティ:tutti)が裏打ちで刻む鋼のように固く鋭いリズムを超えてトランペット2本が奏するテーマは悲劇の結末を暗示します。さらに深まる二人の悩みと葛藤をオーボエとクラリネット、その後木管群が表し、それを突き抜けた二人の決意は、これまたチャイコフスキーら

しい弦楽器群によるオクターヴ・ユニゾンで高らかに歌い上げる第2主題が表象します(ロレンスの僧房で密やかに執り行われた二人だけの結婚の儀における二人の思いの強さを表しているのでしょうか)。

そんな二人の思いを遮るかのよう^{あや}に両家の争いがますますつり、そして、ジュリエットの従兄弟ティバルトをロメオが殺めたことで領主からヴェローナの街からの追放を宣告され、二人の苦悩がいや増すさまを、各主題を交錯させる音楽書法で描くチャイコフスキーの手腕は見事です。終結部に向けて突き進む中、流れを唐突に突き破る鋭い1音は、ロレンスの計略で薬によって仮死状態となったジュリエットを死んでしまったと勘違いしたロメオが、父親のキャピュレットが急遽勝手にジュリエットの結婚相手として決めたパリスを意図せざる決闘で倒した後、「この杯を、わが恋人のために、…乾杯!」と言って毒薬を飲んだこと。そして、なお続く慟哭のような激しさの末の低音部とティンパニによる鋭いスフォルツァンドの1打は、薬効が切れて目覚めたジュリエットが悲嘆に暮れ、自らの胸を鞘にたとえロメオの短剣を突き立て彼の後を追いついて倒れ込んだことを表しています。

消えゆく命を表象する心臓の鼓動

のような重々しいティンパニの刻みで始まる終結部。家同士のいさかい故に若い二人を失った両家の悲しみと悔恨。木管楽器とホルンの和音は天に召される二人の魂の救済を求める祈りでしょうか。そして、弦楽器による第2主題がここでは涙にくれたように哀しげに響くとともに、現世のしがらみから解放された二人の安息をも忍ばせます。ティンパニのロールにのったトゥッティでの鋭い和音が6回奏された後にオーケストラ全体がH音(シ)をフェルマータで奏するという幕の閉じ方は、一気呵成に華やかに盛り上がり終ることが多いチャイコフスキーらしからぬと思ったりもしますが、戯曲の最後の「朝になり、平和が戻ったが、いかにも暗い平和だ。悲しんでいるのか、太陽も明るい顔を出そうともせぬ」という領主の台詞に呼応するものと考えれば納得できます。

《パワハラを乗り越えて》

この作品が生まれるいきさつに目を向けてみましょう。

1868年、チャイコフスキーはミライ・バラキレフ(1837~1910)と出会います。バラキレフは当時のロシア音楽界で絶大な影響力を持っていた「ロシア五人組」(元のロシア語の用語を直訳すると「力強い集団」)の要的存

在といえる人物。対してチャイコフスキーは、1865年、銀メダルを授与されペテルブルグ音楽院を卒業、翌66年に交響曲第1番を作曲、1868年に同曲の初演を果たすなど作曲家として順調な道を歩んでいましたが、まだまだ“新参者”。バラキレフのチャイコフスキーに対する態度はひどく高圧的だったようです。ですので、その後、チャイコフスキーが自作の発表の機会を得るに当たって権威の絶頂にあったバラキレフに頼り、彼に作品を献呈したり批評を仰いだりしたことは、人生の処世術としてごく当然のことであったでしょう。

そして迎えた1869年8月。バラキレフはチャイコフスキーの元を訪ねた折、シェイクスピアの戯曲『ロメオとジュリエット』を題材とした作品の作曲を勧め、さらには、曲の構成や調性など細部まで伝えました。9月から作曲に取りかかりましたが筆が進まず「ボクのミューズはどこか離れたところに行く」とバラキレフに手紙を送ると、冒頭4小節を含めて「ていねいすぎる助言」が送られてきました(伊藤恵子『チャイコフスキー』音楽之友社)。これに従えばバラキレフの覚えめでたかったでしょうが、チャイコフスキーは「そうした卑屈な追従を避けるのに十分な土台を築いて」(フランシス・マース『ロシア音楽史』春秋社)

いましたので、それからはバラキレフにお伺いを立てることなく作曲を続け、11月に完成させました(第1稿)。バラキレフも「君の最高傑作」と評価したとのこと。年が明けて1870年3月16日、モスクワ音楽院(チャイコフスキーは1878年、同音楽院の作曲科教授に就任します)の院長ニコライ・ルビンシテイン(1835~81)の指揮によってモスクワで初演された後、バラキレフの助言をもとに改訂(第2稿)を施し、翌71年に楽譜が出版されます。

バラキレフとチャイコフスキーとの力関係をふまえつつ作曲のプロセスをみると、バラキレフが作曲を「勧めた」というより「やれ」と命令したに近い感じですし、「助言」という言葉を超えていますね。現代で言えばパワハラ、作曲という専門性が高い領域ですから「アカハラ(アカデミック・ハラスメント)」とっていいかもしれません。

ところで、この作品には作品番号(opus number、略号で“Op.”と表記されます)が付けられていません。管弦楽曲のジャンルにおいて、音楽院卒業の時期の“習作”などを除けば作品番号が付いていないのはこの作品だけです。もちろん、チャイコフスキーだけでなく今日の演奏会で登場するブラームスやベートーヴェンもすべ

ての作品に作品番号が付いているわけではありません。また、同年代のG.ビゼー(1838~75)や大規模な交響曲をいくつも書き上げたG.マーラー(1860~1911)のように作品番号を持たない作曲家も珍しくありませんので、目くじらを立てるほどのことではないのでしょうか。しかしながら、初演時からこの作品が広く受け入れられたことからすると、どこか釈然としない思いがつかまいます。真相は分かりかねますが、勝手に推論をすれば、バラキレフの影響が強く(強すぎて)「どこまでが自分のオリジナリティなのか」という迷いのようなものがあったのでしょうか。それともバラキレフの威光に“忖度”したのでしょうか。

《最初のインスピレーションの価値》

『ロメオとジュリエット』のテーマに対するチャイコフスキーの思い入れは強かったようです。1878年、戯曲に基づくオペラ作品の作曲を構想しましたが、序曲の主題を用いたデュエットを書いたのみで断念しています。そして、第2稿から10年後の1880年、再改訂に取り組み現在演奏される形(現行版)となり、1881年に出版されました。この10年の間に、ピアノ協奏曲第1番(1875年)、《白鳥の湖》、《スラヴ行進曲》(1876年)、交響曲第4番(1877年)、ヴァイオ

リン協奏曲(1878年)、《イタリア奇想曲》、序曲《1812年》(1880年)など、今にまで残る作品を毎年のように世に送り出しました。作曲家として脂がのってきた時期の再改訂による現行版が充実した内容であることは疑う余地はありません。だからといって、バラキレフから陰に陽にかけられる圧力の中で自らを信じて書き上げられた第1稿を「振り返るに足る魅力はない」と言い切れるのでしょうか。序奏と終結部がまったく異なり、また、途中の構成も違うなど「半分は別の曲」とさえ言えるもので、現行版にはない面白さがあると解説子は感じています。

同じ問いは、昨年度の定期演奏会(コロナ禍で中止)で取り上げる予定でした彼の交響曲第2番にもあてはまります。第2番は1872年に第1稿が完成し、初演も果たしていますが、1879年末から80年にかけて改訂に取り組み、現在一般的に演奏される「現行版」となりました(《ロメオとジュリエット》の作曲(第1稿、第2稿)、そして「現行版」への改訂の時期とほぼ重なっています)。18世紀の古典音楽を評価するなど彼自身の音楽観の変化をもとに、とくに第1楽章は大幅な変更が加えられました。しかし、当時から「現行版」よりも第1稿を評価する専門家もいましたし(フランシ

ス・マース『ロシア音楽史』春秋社)、現代でも「第1稿の方がはるかに印象的」とする研究者がいます(D.Brown, *Tchaikovsky: The Early Years, 1840-1874*, W.W. Norton & Company, Inc.)。

チャイコフスキーのこれらの例に限らず、最後にできあがった版を「決定稿」とするのが一般的ですが、しばらく前から「第1稿」、あるいは「初稿」とわざわざ銘打って録音・発売、そして、実演で取り上げられることも多くなりました。それぞれの版の価値を照射しようとする意図もあるのでしょう。曲によっては、はじめの方が作曲家の意図がはっきり出ている面があるのも事実です——チャイコフスキーではありませんが、「ワーグナー」との愛称的副題のあるA.ブルツ

L. van ベートーヴェン (1770~1827) 交響曲第7番 イ長調 作品92

昨年(2020年)は生誕250周年の「ベートーヴェン・イヤー」でした。

世界的な新型コロナウイルス感染拡大の影響を受け、記念の年に絡めたさまざまなイベント、演奏会は軒並み中止となりました。その後、日本のプロオーケストラが演奏会を再開する際のプログラムにベートーヴェンの音楽が盛り込まれたことが多かったように思われます。舞台上でのソーシャル・ディスタンス確保のため少人数

クナー(1824~96)の交響曲第3番の第1稿を聴くと、彼がいかにR.ワーグナー(1813~83)を崇拜していたかが「音楽」的観点から明確になります。

「第1稿」と「決定稿」。単純には言い切れませんが、「荒削りだけれど、野心的な試みに満ちている」に対して「完成度という面から見ればまとまっているが、ちょっとインパクトが弱くなった」といったところでしょうか。ともあれ、プロとして演奏したり研究したりする場合にはシビアに考えなければなりません、私たちが聴いて楽しむという場合には(少々マニアックですが)「同じ曲の違う魅力を味わうのも一興」ぐらいのスタンスを取った方が、世界が広がるのではないのでしょうか。(演奏時間:約20分)

の編成を余儀なくされたという面もあったでしょうが、こういう状況であればこそベートーヴェンの音楽が求められたとも考えられるでしょう。いずれにしても、この困難な状況を奇貨として、彼の音楽、そして音楽そのものの意味を問い直すことは意味あることでしょう(解説子は、T.W.アドルノ『ベートーヴェン 音楽の哲学』作品社、など“重量級”のものを読み返しました)。

次なる記念の年は2027年の「没後200周年」。今回の経験を忘れずに、“商売っ気丸出し”や“はしゃぎすぎ”等々の喧噪などない中でベートーヴェンの音楽を堪能できるようにと願うばかりです。

《輝きの裏の苦悩》

ベートーヴェンの創作の流れを見ると、交響曲のジャンルは第1番(1800年)から第6番「田園」(1808年)まではほぼ連続して書き上げられています。その後、しばらくの間、彼にとって最後のピアノ協奏曲、そして最後の協奏曲的作品である第5番《皇帝》、弦楽四重奏曲をはじめとする室内楽やピアノ・ソナタなどに取り組んでいました。再び交響曲の世界に向き合うようになったのは、1811年11月頃のこと。第7番に着手し、1812年の5月に完成。そして第5番と第6番が続けて作曲されたときと同様に、すぐに第8番に取りかかり、こちらは10月に完成しました(この点について、前掲のアドルノは「ベートーヴェンの作品の対になった形態は、解釈にとって、この作品の弁証法的質を示す外的目印となる。こうした形態をとることによって、その完結性を、作品の全体性を超越する」としています)。

第7番、そして第8番に取り組んでいた頃は、ベートーヴェンにとって

「人生の転換点」といわれるほどさまざまな出来事が起こった時期であると同時に「交響曲の力にみちた人生の輝きの年」でもありました。青年時代から敬愛するJ.ゲーテ(1749~1832)と初めて対面したのは1812年7月。そのみなぎるエネルギーを感得したゲーテは妻への手紙に「私はこれまで、これほど強い集中力を持ち、これほどエネルギーで、しかも内面的な芸術家を見たことがない」と書き綴ったほどでした(青木やよひ『ベートーヴェンの生涯』平凡社ライブラリー)。

こうした充実感をもたらしたものは何であるのか。その謎を解くひとつの鍵が、ベートーヴェンが書き残したものとして「ハイリゲンシュタットの遺書」(1802年10月)とならんで有名な「不滅の恋人への手紙」です。1812年の7月6日の朝と夕方、そして7日の朝との日付のある3通の手紙。最初の手紙は「私の天使、私のすべて、私の私」という呼びかけで始まり、「永遠にあなたのもの、永遠に私のもの、永遠に我らのもの」で結ばれています。そして、3通目の冒頭に「私の不滅の恋人よ」との言葉が綴られています(平野昭『ベートーヴェン』音楽之友社)。これらの手紙の受取人となるべき女性の名前が伏されていることから「不滅の恋人とは誰なのか」が長らく論じられてきましたが(青木やよひ

『ベートーヴェン〈不滅の恋人〉の探究—決定版』平凡社)、いずれにしても「愛し愛される男の自信と幸福感」に満ちていたベートーヴェンがそこにはいました。

しかし、その年の11月頃になると「バラ色の夏の輝きが、突然凍てついた荒野の嵐に変わった」(前掲『ベートーヴェンの生涯』)とたとえられるほどの苦悩を抱え込むことになったことがベートーヴェンの「日記」からうかがうことができます(M.ソロモン編『ベートーヴェンの日記』岩波書店)。「不滅の恋人」と称される女性ですでに夫のある身であったが故の破局がひとつの原因であろうと推測されています。

《時代の寵児へ》

1813年の春を迎えた頃、ベートーヴェン自身が「おそらく生涯最大に具合が悪い」と漏らすほど、心身両面の不調のみならず経済的な面でも苦境の中にありました。完成していた2つの新作交響曲は、同年4月、ウィーンのルドルフ大公(1788~1831、ベートーヴェンのパトロンであり、作曲とピアノの弟子でもありました)の邸宅での内輪の演奏会でお披露目されましたが、公開演奏会によって収益を得る展望は開けないままでした。

そうしたところ、難聴のための補聴

器の作成を依頼していたヨハン・メルツェル(1772~1838、メトロノームの発明者として歴史に名を残しています)から作曲の依頼が舞い込みます。きっかけは、1813年6月21日、スペインのバスク地方ビトリアの戦いにおいて、イギリスの初代ウェリントン侯爵アーサー・ウェルズリー(1769~1852)率いるイギリス・ポルトガル・スペイン連合軍がフランス軍に勝利したことでした(また、ナポレオンとの戦いの話題が出てきましたね)。これに目を付けたメルツェルは、ロンドンで演奏会を開き、自ら考案した“パンハルモニコン”なる機械仕掛けの演奏装置を売り込み、ウェリントン将軍を讃える作品を披露して一儲けしようと企んだわけです。

その後の戦況の変化もあって、当初のもくろみは、ナポレオン軍との戦闘で負傷したオーストリアとバイエルンの兵士のための慈善演奏会と趣旨が変わりましたが、1813年12月8日、ウィーン大学講堂で演奏会は開催されました。

この演奏会のトリを飾った作品が、メルツェルが依頼しベートーヴェンが書き上げた《戦争交響曲》とも称される《ウェリントンの勝利》作品91です。この作品は、当時としては大規模なオーケストラ編成で、タイトルから類推される通り大砲や機関銃の音

が入ったりする、ある意味、ベートーヴェンらしからぬ作品で、チャイコフスキーが序曲《1812年》を作曲するときに参考にしたともいわれています。大がかりな催しでしたので、「すぐれた音楽家たちの稀なる協同」とのベートーヴェンの言の通り、当時、ウィーンの著名な音楽家たちが多くかり出され協力しました。一人だけ名前を挙げれば、戯曲、映画『アマデウス』で広く知られるようになった宮廷楽長A.サリエリ(1750~1825)が大砲の一斉射撃の合図の指揮をしました。戦勝気分とも相まって演奏会は大成功を収め、4日後の12月12日、同じ場所で再演されました。両演奏会の大成功を受けて、ベートーヴェンは1814年1月2日に自主コンサートを開き《ウェリントンの勝利》と《アテネの廃墟》の抜粋音楽を取り上げ、続けて2月27日にも自主コンサートを開催し、またまた《ウェリントンの勝利》を演奏し、聴衆の喝采を浴びました(大崎滋生『ベートーヴェン像再構築』春秋社、28章)。

このように《ウェリントンの勝利》は続けざまに再演され、そのたびに熱狂的に迎えられました。その熱気は楽曲の評価以外に拡がり、同作品を出版したウィーンのアルタリア社がベートーヴェンの銅板肖像画の制作・販売するまでになり、「この頃のベートー

ヴェンほど、時代の寵児としてもはやされ、世俗の栄光に輝いたときはない」といわれるほどでした(前掲『ベートーヴェンの生涯』、および『ベートーヴェン』)。

さて、第7交響曲の方はどうであったのかといえば、一連の演奏会の最初、12月8日の演奏会の幕開けに演奏されました。続く12日に再演され、とくに第2楽章が「女人も素人も虜にした」といわれるほど聴衆の評価は高かったようで、両日ともアンコール演奏されました。そして、第8番は4回目の2月27日の演奏会で取り上げられようやく公開初演を果たします。その後、両交響曲はS.A.シュタイナー社から出版されました。

《リズムが命》

第6番『田園』と比べれば、古典的な形式に回帰したようなたまたまいを見せながらもロマン主義を先取りするような転調の妙が織り込まれた第7番の交響曲に対する「舞踏の聖化」というワーグナーの評は有名でしょう(ドイツ語の原文は“Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst.”)。ワーグナーの評の通り、全曲を通してリズムの要素が際だって表出されています。第1楽章序奏に続くVivaceの第1主題や第2楽章のテーマに特徴的な「同音連打」に現れ

ているように、単純なリズムを何度も執拗に繰り返すことで主題としての存在感を示し、また、リズムの分割やパート間での掛け合いなどの処理をすることで多様な形を生み出しています。

ここで解説子が思い出すのが、当団の第7回(1985年)定期演奏会のメインプログラムが第7番でしたが、その練習の過程で松本紀久雄先生(2000年の定期演奏会まで指揮)から伺ったお話。まだ先生が東京藝術大学の学生だった頃のことですので、1960年代半ば、今から60年くらい前、ドイツから招かれた指揮者(名前は失念しました)が藝大の学生オーケストラを指導していたときのこと。第1楽章のVivaceに入り楽章全体を支配するリズムのフレーズを演奏すると、すぐさま“Nein!(違う)”とやって止め、やり直しに。でも何度やっても“Nein!”。いくら昔といても藝大の学生が「間違っただけ」音やリズムを吹いているはずありません。しかしながら、「ドイツに生まれ育った指揮者にとっては、リズムの取り方、感じ方が違うことが我慢できなかったのだろう」とのことでした。

これに類することです。「ウィンナ・ワルツのリズム(とくにセカンド・ヴァイオリンとヴィオラによる後打ち)はウィーンゆかりのオケでなけ

ればとうまく表現できない」ということは、いぶふん前から言われています。自分たちに引きつけてみれば(こんなことを言うと他の団員から怒られると思いますが)、オーケストラとして演奏するときにはなかなか合わないけれども「演奏会の成功を祈って、お手を拝借!」とかいうときは、ぴったり合いますので(お祝いなどの席でこの種の手拍子をやる時、音楽があまり得意ではない方々が混じっていてもうまくいったという経験は多くの方々がお持ちではないでしょうか)、歴史というか、民族というか、長らく受け継がれ、体に染みこんだものは独特というところでしょうか。

みなさんも、クラシック音楽に限らず“ノリがいい”演奏とそうでないものとの違いを感じることもあるのではないのでしょうか。「リズム、メロディ、ハーモニー」を「音楽の三要素」と言われることがありますが、いずれにしても「たかがリズム、されどリズム」、そして音楽、とくにこの作品にとって「リズムが命」というところでしょうか。

《これにも“元歌”があった》

本日の演奏会の最初の曲目『大学祝典序曲』が学生歌を元に行っていることはすでに述べましたが、実は、第7番にもアイルランド民謡の“元歌”が

あったとされています。ベートーヴェンが交響曲という抽象的なジャンルの創作にあたって「歌」を元にしたこと、しかも、ドイツやオーストリアではなくアイルランドの民謡であったということは、ちょっと驚きかもしれません。ただ、この点について海外ではだいぶ前から認識されていたようです。たとえば、解説子所有のヨゼフ・クリップス(1902~74)指揮ロンドン交響楽団による第7番(1960年録音)のレコードの初出時のライナーノートにその旨が記されています。

では、どのくらい前から議論されていたのだろうかと検索してみたところ、最も古いものとして1935(昭和10)年、つまり85年以上前に発表された論文がヒットしました。1915年創刊のアメリカの学術的な音楽専門誌に掲載された、ずばり「ベートーヴェンの交響曲第7番におけるケルト(音楽)の諸要素」とのタイトルのこの論文(James Travis, 'Celtic Elements in Beethoven's Seventh Symphony', *The Musical Quarterly* Vol. 21, No. 3 (Jul., 1935), Oxford University Press)を道標としつつ話を進めていきましょう(なお「ケルトとは何か」との話に入るとますます長くなりますので、ここでは地理的な面で「現在のスコットランド、ウェールズ、アイルランドあたりの地域」とご理解

ください)。

この論文が発表された時点では「ケルト(音楽)の要素がベートーヴェンの音楽にどの程度入り込んでいるか、まだ一般的には認識されていない」とのこと。しかも、「ベルリオーズは早い段階からその真実の片鱗に気づき、第7番のアレグロ・ヴィヴァーチェを“Ronde des Paysans(農民が輪になって踊るダンス:解説子注)”と見做すべきと提案した」ものの、『グローヴ音楽事典』(『ニューグローヴ世界音楽大事典』として現在もなお「音楽事典中の音楽事典」として君臨しています)の初版を編纂した著名な音楽学者G.グローヴ(1820~1900)は、一旦はこれを「法外な提案」と批判しました。しかし、グローヴは「フィナーレの分析をする中で、ベートーヴェンが自身で書いたアイルランドの民謡の伴奏から主要主題を導き出したことに気づいた」そうです。グローヴの認識を変える上で示唆を与えたのが作曲家のC.V.スタンフォード(1852~1924)とのことですが、ダブリンに生まれアイルランドにルーツを持つスタンフォードらしい着眼であったと言えるでしょう。

では、なぜ第7番とケルト音楽との結びつきが長く考慮されてこなかったのでしょうか。その理由として論文では、グローヴをはじめとする音楽の

(あるいは、オ・カロラン、1670～1738)の音楽が典型的ですが、アイルランド民謡などケルトの音楽には、愛、別れ、喜び、悲しみ、怒り、哀愁などの人間の多様な感情や自然の移り変わりなどさまざまな要素が、生命感あふれる多彩なリズムとともに音楽に刻まれています。これらの音楽は、民衆の生活の中から生まれ、根付き、受け継がれてきたもので、多様性の中に得も言われぬエネルギーが潜んでいます。ベートーヴェンはケルトの音楽に内在するこれらの諸要素を編曲に取り組み中で感じ取り、自身の想像力と創造力が触発され、換骨奪胎して交響曲へと昇華させたにとらえられないでしょうか。

19世紀中盤以降、民俗音楽の精神と独特の音楽的要素をもとに民族主義的な作品を生み出した作曲家を総称した「国民楽派」との用語がありますが、先に名前を挙げたスメタナやバラキレフのほかに、A.ドヴォルザーク(1841～1904)、E.グリーグ(1843～1907)、J.シベリウス(1865～1957)、

R.ヴォーン＝ウィリアムズ(1872～1958)、B.バルトーク(1881～1945)、Z.コダーイ(1882～1967)、など各国・地域のさまざまな作曲家の名前が思い浮かびます。ここまで見てきたことからすれば、ベートーヴェンは「国民楽派」の源流の一つと言えるのではないかとすら思ってしまう。

さてさて、長らくアイリッシュ・ミュージックのフィドラーという“二足のわらじ”を履いている解説子からしますと、“楽聖”ベートーヴェンの交響曲に対するには“不遜”とは思いつつも、前述のワーグナーの評に倣ってなのか、論文で「(フィナーレは)ユーモアと活力によるアイルランドのリールの真の聖化(apotheosis)」と述べられてもいますので、パブでの盛り上がりを演出するダンス・ミュージックの真骨頂であるリールやジグの“ノリ”で弾いてしまってもいいのかなと思っています。

演奏者全員が心身ともに疲れる曲ですが、頑張ろう！

- 第1楽章 Poco sostenuto - Vivace イ長調 序奏付きソナタ形式
- 第2楽章 Allegretto イ短調 複合三部形式
- 第3楽章 Presto, assai meno presto ヘ長調 (トリオはニ長調) 三部形式
- 第4楽章 Allegro con brio イ長調 ソナタ形式

(演奏時間：約35分)