

2009 年度
管弦楽史 AB
(交響曲の歴史)
授業配布資料

吉成 順

©Jun Yoshinari 2009

●授業の概要(講義要目より)

2009 年度の管弦楽史 AB: 交響曲の歴史

管弦楽史A 18・19 世紀の交響曲

祝祭の開幕音楽でしかなかった交響曲がいかんにして「器楽最高のジャンル」とさえ呼ばれるまでに変容していったかを、社会的・文化的背景や創作の背後にある思想を踏まえながら眺める。

- 1) 交響曲のルーツ
- 2) 前古典派の交響曲
- 3) ハイドン
- 4) モーツァルト
- 5) ベートーヴェン(1)
- 6) ベートーヴェン(2)、シューベルト
- 7) メンデルスゾーンとシューマン
- 8) ベルリオーズおよびフランスの交響曲
- 9) リスト、ラフ、ルービンシュタイン
- 10) ブラームス
- 11) ブルックナー
- 12) ドヴォルザークとチャイコフスキー
- 13) その他

管弦楽史B 20 世紀以降の交響曲

20 世紀初頭で交響曲の歴史は終わったという見方もあったが、どうしてどうしてその後も優れた交響曲が作られ続けている。ここでは創作活動の中で交響曲を重視したいいわゆるシンフォニストたちの仕事を中心に、20 世紀以降の交響曲の多様な展開をたどる。

- 1) 交響曲概念の再検討(シェーンベルク、ウェーベルン、ストラヴィンスキー)
- 2) マーラー
- 3) 北欧(シベリウス、ニールセンほか)
- 4) イギリス(エルガー、ヴォーン＝ウィリアムズほか)
- 5) フランス(オネゲル、メシアンほか)
イタリア(マリピエロほか)
- 6) ドイツ(ヒンデミット、ハルトマン、ヘンツェほか)
- 7) 東欧(マルティヌー、ペンデレツキ、グレツキほか)
- 8) ロシア/ソヴィエト1(スクリャービン、ラフマニノフ、
プロコフィエフ、ミャスコフスキーほか)
- 9) ロシア/ソヴィエト2(シヨスタコーヴィチほか)
- 10) アメリカ(アイヴス、シューマン、ホヴァネスほか)
- 11) 日本の交響曲(山田、諸井、矢代、黛ほか)
- 12) 現代の交響曲
(ベリオ、タン・ドゥン、コリャーノ、吉松ほか)
- 13) 交響曲の未来

・授業の概要などは適宜吉成の Web サイトに掲載する予定(多分)

URL は <http://homepage3.nifty.com/jy/index.htm>

・成績評価の方法: 期末のレポートを中心とする予定だが、試験実施の可能性もある。

・使用テキスト: 特になし。適宜プリント配布予定。

●交響曲とは

定義や概念は時代によって変わりうるが、おおざっぱには「**管弦楽のためのソナタ**」と捉えておけばよい。18 世紀半ばにジャンルとして成立。一般に多楽章からなる管弦楽曲。楽章数は 3 ないし 4 が一般的で、**ソナタ・アレグロ** —— **緩徐楽章** —— (メヌエットまたはスケルツォ) —— **フィナーレ(急速)** という構成をとることが多い。

◆ソナタとは

バロック時代にジャンルとして成立。一般に多楽章からなる器楽曲(独奏・合奏)。18 世紀半ば(古典派)以降の慣習で、独奏と「鍵盤と他の楽器による 2 重奏」の場合は楽器名を用いて「●●ソナタ」と呼ばれるが、3 重奏以上の場合には「ソナタ」という言葉を用いず編成によって「ピアノ 3 重奏曲」「弦楽 4 重奏曲」「管楽 5 重奏曲」などと呼ばれ、管弦楽の場合には「交響曲」と呼ばれる。

<参考> レコード雑誌や CD 売り場などでのクラシック音楽の分類

広義の管弦楽曲

●交響曲

原則としてオーケストラで演奏する。「オーケストラのためのソナタ」と定義することも出来る。バロックのオペラ序曲や協奏曲をもとに近代(古典派)にジャンルとして確立し、19 世紀以降クラシック音楽の中心的ジャンルと見なされるようになった。

●管弦楽曲

オーケストラ用作品一般。ここでのように「交響曲」と「協奏曲」が独立している場合は、交響曲と協奏曲以外のオーケストラ作品の総称と考えられる。序曲、組曲、交響詩など。レコード雑誌などではバレエ音楽もここに含むことがある

●協奏曲

オーケストラと独奏楽器(群)によって演奏される。バロック時代に生まれ、近代(古典派)以降はまた新たな形態をとる。バロックの協奏曲は合奏形態によって合奏協奏曲(コンチェルト・グロッソ)と独奏協奏曲(ソロ・コンチェルト)に、また使用目的によって教会協奏曲と室内協奏曲に分かれる。近代の協奏曲は、形態は「独奏(群)とオーケストラのためのソナタ」といべきもので、そこに独奏の技巧を披露するための形式上の工夫(協奏ソナタ)やカデンツァの挿入が行われる。

●室内楽

室内で演奏するにふさわしい小編成の合奏形態はすべて室内楽と呼べるが、近代(古典派)以降の室内楽の中心は「小合奏によるソナタ」といべきもの。三重奏から九重奏くらいまでは編成をそのままジャンル名とし(弦楽四重奏、ピアノ三重奏、木管五重奏など)、独奏楽器と鍵盤楽器の二重奏は「**ソナタ」と呼ばれることが多い。

●器楽曲

器楽の独奏、あるいは独奏楽器に鍵盤の伴奏がついたものがここに入れられることが多い。ギター曲や無伴奏ヴァイオリンの曲など。「鍵盤楽曲」をそっくり含みこむこともある

●鍵盤楽曲

鍵盤独奏(連弾・合奏)の音楽。ピアノ・ソナタ、練習曲、前奏曲、組曲、その他もろもろが含まれる。器楽曲に含めてしまうこともある。

●歌劇

バロックに成立した音楽劇と、その流れの上にあるもの、あるいはそれに近いと考えられているもの。オペレッタは含まれ、ミュージカルは含まないことが多いが、バーンスタインの《ウェスト・サイド物語》だけは含まれる(?)

●声楽曲

声楽を主とする音楽一般。独唱、重唱、合唱、オラトリオなど幅広い。

●音楽史

古代・中世・ルネサンスなどの古い時代の音楽をひっくるめて音楽史と呼ばれることがある。「古楽」という言い方もある。バロックは入ったり入らなかったり。

●現代音楽

20 世紀以降の前衛的な音楽観のもとに作曲された音楽や、20 世紀後半の実験的音楽、またその後の反動的な音楽も含めて、ここに含まれる。明らかに古風なスタイルによるものは除かれる場合も多い。

●交響曲 symphony の語源と意味の変遷

(仏) simphonie, symphonie (独) Sinfonie (伊) sinfonia
語原はギリシャ語の sym+phōnē

symphonia (羅)

後期ギリシャと中世の理論では「協和音程」の意味
中世以降は様々な楽器、特に2つ以上の音を同時に鳴らせる楽器も指す

sinfonia (伊)

ルネサンス以降、合奏(時に合唱)に関して幅広く用いられる

例: 宗教的合唱・合奏曲集

Giovanni Gabrieli: Sacrae symphoniae 1597

Schütz : Symphoniae sacrae 1629

教会での器楽演奏

規模の大きい声楽曲中の器楽部分

* 特に劇的作品の導入や転換の器楽曲

●ルーツとなる(バロック時代の)諸ジャンル

◆オペラ導入音楽

最初は特に定められないか、せいぜい短いファンファーレ

その後カンツォーナ風の序曲が登場

18 世紀にフランス風序曲 (ouverture) とイタリア風序曲 (sinfonia) が登場

フランス風序曲 Overture

創始者: リュリ Jean-Baptiste Lully 1632-1687

一般に 緩-急-緩の3部分形式と言われるが、もとは2部分形式

第1部: 荘重で厳かな (Grave など) 2拍子系

[近年の解釈(=主賓の入場行進)では必ずしも遅くない]

付点リズム

第2部: 急速で快活、3拍子系が多い

舞曲+フーガ風

(第3部: 第1部または同様の雰囲気再現)

イタリア風序曲 Sinfonia

創始者: ナポリ派のオペラ作曲家たち

代表: A. スカルラッティ Alessandro Scarlatti 1660-1725

急-緩-急の3部分形式

第1部: 速い (Allegro など)

開幕にふさわしい華やかさ

ファンファーレ風主題(分散和音、急速音階など)

第2部: 緩徐楽章 (Andante, Adagio, Lento など)

歌謡的

第3部: 速い (Vivace, Allegro など)

しばしばフーガ風

しばしば舞曲風(特に 6/8 拍子のジグ)

ルソー『音楽辞典』1767 Overture の項より

[イタリア人がイタリア風序曲を置く]理由は、観客が騒がしい多くの舞台では、客を強く打つような輝かしく鳴り響く冒頭部分でまず客を黙らせ、その注意を引き付けねばならない、ということだ。彼らが言うには、フランス風序曲の grave 部分は客に聴かれず、……音合わせの時よりもおとなしくて、聴衆の注意を引くどころか退屈させる。

彼らは言う、観客の注意を引いた後は、客が[ドラマに]期待する感動の準備が出来るよう快い歌によって観客に興味を持たせ、最後にドラマの始まりとくっきり対照をなす賑やかな部分で終わって、舞台上に現れた役者が観客に求める沈黙を促すようにするのが良い、と。

◆協奏曲 Concerto

対照性を強調する合奏形態として 17 世紀半ばに成立

合奏協奏曲(コンチェルト・グロッソ)

大き目の合奏群(コンチェルト・グロッソまたはリピエノ)

と小合奏群(コンチェルティーノ)の対比

独奏協奏曲(ソロ・コンチェルト)

独奏と合奏の対比

代表的作曲家はコレルリ、ヴィヴァルディなど

変遷の過程でイタリア風序曲と同じ急緩急の三楽章形式が確立

リピエノ・コンチェルト

リピエノだけによる(小合奏や独奏がない)特殊形

バロック後期に北イタリア(ボローニャ、ヴェネツィア等)で流行

●バロック～(前)古典派の合奏ジャンル相関図

[バロックのジャンル]

オペラ(バレエ)開幕音楽

合奏曲

ファンファーレ

イントラダ (行進曲風)

↓
カンツォーナ風シンフォニア
(ランディ 《聖アレッシオ》 など)

カンツォーナ

(小部分の連続)

↓
(小部分が独立→多楽章へ)

ソナタ

教会ソナタ (緩急緩急…)
室内ソナタ (舞踊組曲風)

↓
コンチェルト

(合奏協奏曲)
(急緩急の 3 楽章へ)

↓
ソロ・コンチェルト

↓
フランス風序曲

(「緩急緩」)

↓
管弦楽組曲

↓
イタリア風序曲

(急緩急の 3 部分)

↓
リピエノ・コンチェルト

(各部分が独立、多楽章へ)

[前)古典派以降のジャンル]

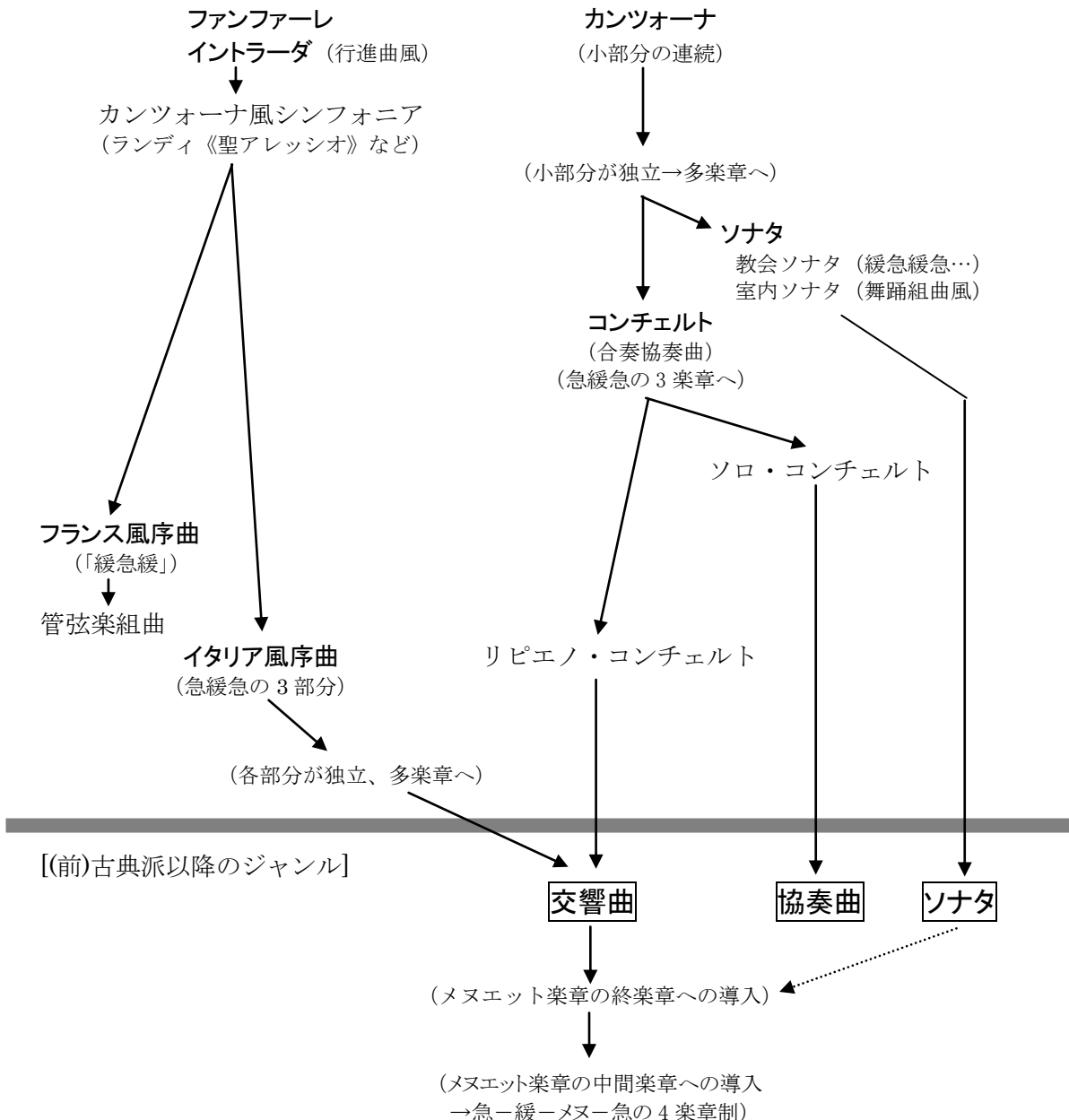
交響曲

協奏曲

ソナタ

(メヌエット楽章の終楽章への導入)

(メヌエット楽章の中間楽章への導入
→急-緩-メヌ-急の 4 楽章制)



●交響曲の誕生——(前)古典派の交響曲

●(前)古典派の交響曲

- 急緩急の 3 楽章が確立
- 第 1 楽章にソナタ形式
- メヌエット楽章の追加(最初は終楽章として、後に中間楽章として)

バロックから古典派への様式の変化

- ・対位的音楽から和声的音楽へ
 - 旋律線が 鋭角的 → 流麗
 - 明快な旋律とシンプルな伴奏:ギャラント様式(その源はオペラ・ブッフ)
- ・和声的・調性的原理にもとづく音楽構成法の採用
 - のちの「ソナタ形式」(当時の言い方は「主要形式」など)
 - !!ソナタ形式は、一般的には「主題の提示・展開・再現を第一義とする 3 部分形式」だが、歴史的経緯からするとまずは「主調→属調の調的関係を第一義とする 2 部分形式」であった!!
- ・メヌエット楽章の採用(必須ではない)

前古典派 Vorklassik と古典派 Klassik

一般にはバロック様式が衰退し、ウィーン古典派(ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン)の音楽が確立するまでの過渡的時期と理解されているが、ハイドンやモーツァルトの場合はほぼ同時代と見なしてもさしつかえない

●(前)古典派の中心地と主な交響曲作曲家

イタリア

サンマルティーニ	G. B. Sammartini	1701-1775
マルティーニ	G. B. Martini	1706-1784
ボッケリーニ	L. Boccherini	1743-1805

ドイツ・オーストリアの各地

ウィーン

ヴァーゲンザイル	G. Chr. Wagenseil	1715-1777
モン	M. G. Monn	1717-1750
ヨーゼフ・ハイドン	J. Haydn	1732-1809
アルブレヒツベルガー	J. G. Albrechtsberger	1736-1809
ディッターズドルフ	C. D. v. Dittersdorf	1739-1799

その他オーストリア

レオポルト・モーツァルト	L. Mozart	1719-1787
ミヒャエル・ハイドン	M. Haydn	1737-1806

マンハイム

リヒター	Fr. X. Richter	1709-1789
ホルツバウアー	I. Holzbauer	1711-1783
ヨハン・シュターミッツ	Johann Stamitz	1717-1757
カンナビヒ	Chr. Cannabich	1731-1798
ミスリヴェチェク	J. Myslivecek	1737-1781
カール・シュターミッツ	Carl Stamitz	1745/6-1801

北ドイツ(ベルリン、ハンブルク)

J・G・グラウン	J. G. Graun	1702/3-1771
C・P・エマニュエル・バッハ	C. Ph. E. Bach	1714-1788
G・ベンダ	G. Benda	1722-1795

パリ

ゴセック	Fr-J. Gossec	1734-1829
------	--------------	-----------

ロンドン

J・クリスティアン・バッハ	J. Chr. Bach	1735-1782
アーベル	C. F. Abel	1723-1787
ボイス	W. Boyce	1711-1779

など



● 18 世紀の交響曲の中のモーツァルト [修正稿]

● 18 世紀の交響曲

Jan LaRue の A Catalogue of 18th-Century Symphonies には
1000 人以上の作曲家による 16558 曲がカタログ化されている

● モーツァルトの交響曲

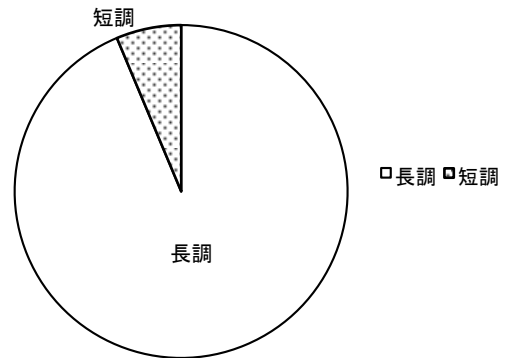
1764 (8 歳) から 1788 (32 歳) までの間に多数作曲、東京書籍『モーツァルト事典』では 47 曲を挙げる
* 今日でも慣用的に使われている旧作品全集の通し番号 (最後が 41) はあてにならない

● 交響曲の調性に見るモーツァルトの同時代性

18 世紀の交響曲の調性

長調			短調		
調	曲数	割合	調	曲数	割合
As	12	0.1%	a	69	6.6%
A	1026	6.6%	b	3	0.3%
B	1593	10.3%	h	28	2.7%
H	5	0.0%	c	274	26.2%
C	2208	14.2%	cis	2	0.2%
Des	1	0.0%	d	319	30.3%
D	5103	32.9%	es	2	0.2%
Es	1543	10.0%	e	75	7.1%
E	286	1.8%	f	71	6.7%
F	1749	11.3%	fis	3	0.3%
G	1983	12.8%	g	206	19.6%

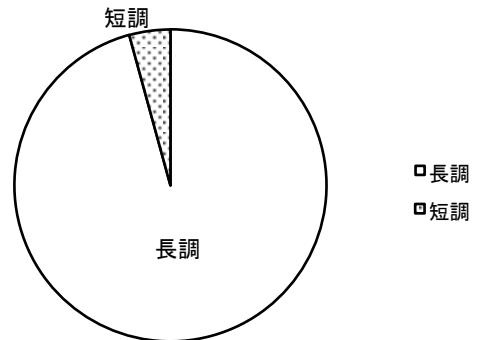
18 世紀の交響曲: 長短調の比率



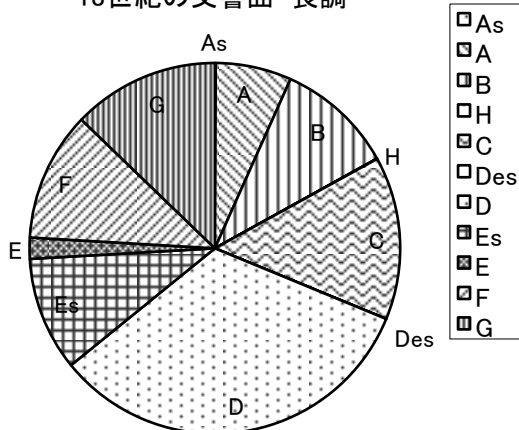
モーツァルトの場合

長調			短調		
調	曲数	割合	調	曲数	割合
A	3	6.7%	g	2	100%
B	4	8.9%			
C	9	20.0%			
D	14	31.1%			
Es	4	8.9%			
F	4	8.9%			
G	7	15.6%			

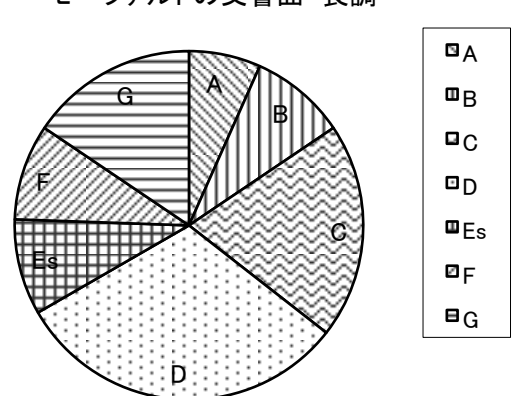
モーツァルトの交響曲 長短調の比率



18 世紀の交響曲 長調



モーツァルトの交響曲 長調



●モーツァルトの交響曲

●モーツァルトの交響曲一覧表 (協作、編曲を除く)

K.	K6	旧番号	通称など	調性	年	作曲地	Fl	Ob	Cl	Fg	Hn	Trp	timp	第1楽章	緩徐楽章	メヌエット	ファイナーレ
16	()	1		Es	1764	ロンドン	2				2			Molto allegro	Andante		Presto
19	()	4		D	1765	ロンドン	2				2			Allegro	Andante		Presto
Anh.223	(19a)			F	1765	ロンドン	2				2			Allegro assai	Andante		Presto
22	()	5		B	1765.12	ハーグ	2				2			(Allegro)	Andante		Molto allegro
Anh.221	(45a)		旧ランソウハ	G	1766	ハーグ	2				2			Allegro maestoso	Andante		Presto
43	()	6		F	1767秋/12	オルミュッツ、ウィーン	2*	2			2			Allegro	Andante		Allegro
45	()	7		D	1768.1.16	ウィーン	2	2			2	2	1	(Allegro)	Andante		(Molto allegro)
Anh.214	(45b)			B	1768初以前	ウィーン	2				2			Allegro	Andante		Allegro
48	()	8		D	1768.12.13	ウィーン	2	2			2	2	1	(Allegro)	Andante		(Molto allegro)
73	()	9		C	1769	ザルツブルク	2*	2	2		2	2	1	Allegro	Andante		(Molto allegro)
97	(73m)			D	1770.4	ローマ	2	2			2	2	1	Allegro	Andante		Presto
95	(73n)			D	1770.4	ローマ	2*	2			2			Allegro	Andante		Allegro
84	(73q)	11		D	1770.2-7	ミラノ、ボローニヤ	2				2			Allegro	Andante		Allegro
74	()	10		G	1770.4?	ローマ?	2	2			2			(Allegro)	(Andante)		Rondeaux(Allegro)
110	(75b)	12		G	1771.7	ザルツブルク	2*	2	2		2	2		Allegro	(Andante)		Allegro
96	(111b)			C	1771.10末/11初	ミラノ	2	2			2	2	1	Allegro	Andante		Molto allegro
112	()	13		F	1771.11.2	ミラノ	2	2			2			Allegro	Andante		Molto allegro
114	()	14		A	1771.12.30	ザルツブルク	2*	2			2	2		Allegro moderato	Andante		Molto allegro
124	()	15		G	1772.2.21	ザルツブルク	2	2			2			Allegro	Andante		Presto
128	()	16		C	1772.5	ザルツブルク	2	2			2	2		Allegro maestoso	Andante grazioso		Allegro
129	()	17		G	1772.5	ザルツブルク	2	2			2			Allegro	Andante		Allegro
130	()	18		F	1772.5	ザルツブルク	2	4			4			Allegro	Andante grazioso		Molto allegro
132	()	19		Es	1772.7	ザルツブルク	2	4			4			Allegro	Andante		Allegro
133	()	20		D	1772.7	ザルツブルク	1*	2			2	2		Allegro	Andante		(Allegro)
134	()	21		A	1772.8	ザルツブルク	2	2			2			Allegro	Andante		Allegro
125+161,163	(141a)		(K..126の序曲による)	D	1771(1.2),172.5-10?3	ザルツブルク	2	2			2	2	1	Allegro moderato=	=(Andante)=		=Presto
184	(161a)	26	(序曲)	Es	1773.3.30	ザルツブルク	2	2			2	2		Molto presto=	=Andante=		=Allegro
199	(161b)	27		G	1773.4.10/16	ザルツブルク	2				2			Allegro	Andantino grazioso		Presto
162	()	22		C	1773.4.19/29	ザルツブルク	2	2			2	2		Allegro assai	Andantino grazioso		Presto assai
181	(162b)	23	(序曲)	D	1773.5.19	ザルツブルク	2	2			2	2		Allegro spiritoso=	=Andantino grazioso=		=Presto assai
182	(173dA)	24		B	1773.10.3	ザルツブルク	2*	2			2			Allegro spiritoso	Andante grazioso		Presto
183	(173dB)	25		g	1773.10.5	ザルツブルク	2	4			4			Allegro con brio	Andante		Presto
201	(186a)	29		A	1774.4.6	ザルツブルク	2	2			2			Allegro moderato	Andante		Allegro con spirito
202	(186b)	30		D	1774.5.5	ザルツブルク	2	2			2	2		Molto allegro	Andantino con moto		Presto
200	(188k)	28		C	1774.1.17(12?)	ザルツブルク	2	2			2	2	1	Allegro spiritoso	Andante		Presto
196+121	(207a)		(K..196の序曲による)	D	1774末(1.2),75春(3)	ザルツブルク	2	2			2			Allegro molto	Andro grazioso		Allegro
208+102	(213c)		(K..208の序曲による)	C	1775春(1.2),76.3頃(3)	ザルツブルク	2*	2			2	2		Molto allegro=	=Andantino=		=Presto assai
297	(300a)	31	ハ)	D	1778.6	ハ)	2	2			2	2	1	Allegro assai	Andante		Allegro
318	()	32	(序曲)	G	1779.4.26	ザルツブルク	2	2			2	4	[2]	Allegro spiritoso	Andante=		=Primo tempo
319	()	33		B	1779.7.9	ザルツブルク	2	2			2	2		Allegro assai	Andante moderato		Allegro assai
338	()	34		C	1780.8.29	ザルツブルク	2	2			2	2	1	Allegro vivace	Andante di molto		Allegro vivace
385	()	35	ハ)フナー	D	1782.7	ウィーン	[2]	2	[2]		2	2	1	Allegro con spirito	Andante		Presto
425	()	36	リンツ	D	1783.10末-11初	リンツ	2	2			2	2	1	Adagio-Allegro spiritoso	Andante		Presto
504	()	38	ブラハ	D	1786.12.6	ウィーン	2	2			2	2	1	Adagio-Allegro	Andante		Presto
543	()	39		Es	1788.6.26	ウィーン	1	2			2	2	1	Adagio-Allegro	Andante con moto		Allegro
550	()	40		g	1788.7.25	ウィーン	1	2	[2]		2	2	2	Molto allegro	Andante		Allegro assai
551	()	41	ジュピター	C	1788.8.10	ウィーン	1	2	2		2	2	1	Allegro vivace	Andante cantabile		Molto allegro

※は持ち替え、[]は編による相違

=は楽章が連続していることを示す

©Jun Yoshinari 1991, 2007

●モーツァルトの交響曲と 18 世紀の交響曲 (東京書籍『モーツァルト作品事典』より)

・導入——モーツァルトの交響曲の数と範囲

「モーツァルトの交響曲は全部で何曲か」という問題が、かつてある県の教員採用試験で出題されたことがある。出題者の意図した答えは恐らく「41 曲」なのだろうが、実はこの問題は、誠実に答えようとすればするほど答えられなくなってしまう。「41 曲」というのは、19 世紀に刊行されたいわゆる「旧モーツァルト全集」に収められていた交響曲の数である。この「旧全集」での番号は、例えば《パリ》は第 31 番、《ト短調》は第 40 番という風に今日でもそのまま用いられており、モーツァルト最後の交響曲である《ジュピター》が第 41 番として知られているので、「モーツァルトの交響曲は全部で 41 曲」という通念がなかなか消えないのも無理はない。だが、旧全集以来既に 100 年以上にわたるモーツァルト研究の進展は、そこに含まれていなかった幾つもの交響曲の新発見をもたらし、一方では少なからぬ作品に偽作の疑いを投げかけてきた。かつて程ではないにせよ、今後も新発見は起こり得るし、真作と思われていた曲が実は他人のものだったということになる可能性も皆無とは言い切れない。「モーツァルトの交響曲の数」は、いくらでも変り得るのである。

「モーツァルトの交響曲の数」が決め難い理由は、新発見や、偽作の除外ということの他にもある。「交響曲の範囲」、即ち「交響曲というジャンルの概念をどう捉えるか」によっても、その数が変わってくるのである。1980 年代初めに登場したクリストファー・ホグウッドらによる交響曲全曲録音は、当時まだ珍しかったオリジナル楽器による響きの新鮮さとともに、70 曲にも及ぶその収録曲数によっても、人々の注目を浴びた。この録音の理論的助言者であったアメリカの音楽学者ニール・ザスローは、後にその研究成果を『モーツァルトの交響曲——背景、演奏実践、受容』という労作にまとめ上げたが、その立場によれば、一般的には交響曲の中に分類されないセレナードやオペラの序曲も、交響曲の射程の中に入りうるのである。モーツァルトは、セレナードの場合にはその楽章を抜粋し、逆にオペラ序曲の場合には楽章を付け加えるなどして、交響曲に仕立て直すことをしばしば行っている。その場合、もともと交響曲として作曲されたものと、セレナードや序曲から編曲されたものとの間には、何等の区別も、優劣もない。オリジナルと編曲の間に価値的な優劣を置いたり、交響曲を「自律的な音楽ジャンル」と見なしてセレナードや序曲のような「機会音楽」と区別したりしたのは 19 世紀以降の受容者達であって、モーツァルト自身はそれらを全く対等に扱っているのである。

交響曲の枠を広く捉え直そうとしたのは、実はザスローが初めてではない。その見方は既に 1958 年、「新モーツァルト全集」がギュンター・ハウスヴァルトの編集で、K.204(213a)、250(248b)《ハフナー》、320《ポストホルン》の 3 つのセレナードに基づく交響曲を(別巻や付録としてでなく)正当な交響曲のシリーズの中で出版した時にまで遡ることができる。それは、モーツァルトを自分達の時代に引きよせるのではなくモーツァルト自身の時代の中で捉え直そうとする、第 2 次大戦後のモーツァルト研究の傾向とその進展の中で、必然的に生まれてきたものなのだ。「交響曲」の概念自体が時代によって変化してきたということに人々が気付いた、その結果なのだ。

・18 世紀の交響曲

では、モーツァルトの時代に「交響曲」とはどんなジャンルだったのか。例えば、当時を代表する包括的な美学事典というべきヨハン・ゲオルク・ズルツァーの『芸術の一般理論』(初版 1771・4)には、「交響曲 *Symphonie*」に関して次のような説明が見られる(この項目は J.A.P.シュルツによるものと言われているが、項目自体は無記名であるので、以下「ズルツァー」として言及する)。「多声部の器楽曲で、廃れてしまった序曲 *Ouverturen* の代わりに用いられる。……このジャンルは交響曲と呼ばれ、室内音楽 *Kammermusik* [演奏形態としての「室内楽」ではなく、屋内での演奏会のこと]のほか、オペラや教会音楽の前にも演奏される。……交響曲は偉大なもの、祝祭的なもの、そして崇高なものの表現にとりわけ適している。その最終目的は、聴き手に主要な音楽[あとに続くオペラや教会音楽]の準備をさせたり、室内での演奏会に器楽のあらゆる豪華さを結集することである。この最終目的を十全に満たし、またその後続くオペラや教会音楽と一体となるためには、交響曲は偉大なものや祝祭的なものの表現の他に、後に続く曲が全体として要求する情緒の状態に聴き手を置くような一つの性格を持たねばならず、また書法の上でも、教会なり劇場なりに適するように区別されねばならない。単独で独立した全体をなし、その後他の音楽が続くことを目的としない室内交響曲 *Kammersymphonie* [演奏会用の交響曲のこと]の場合は、充分な響きを持ち、輝かしく燃えるような書法によってのみ、その最終目的に到達する。」

交響曲は、第一義には「序曲」であった。そしてそれが何の「序」であるかによって、オペラ用の交響曲、教会用の交響曲、室内音楽則ち演奏会用の交響曲に区分される。オペラ、教会での礼拝、演奏会。一見ばらばらのようなのだが、しかしこれらには、その基本的な機能に於いて共通した点がある。いずれも、日常から離れ、その日常を活性化するために設けられた特別な時間なのである。これを、広義の「祝祭」と呼んでも差し支えあるまい。「祝祭」の開幕を告げ、聴き手を日常の世界から非日常の世界へと誘うもの、それが序曲。その序曲の機能を、モーツァルトの時代の交響曲は第一の使命として持っていたのである。オペラ序曲を演奏会用の交響曲としても用い得たのは、両者の機能が根本的に同じものであったからに他ならないし、「祝祭」そのものといっても過言ではない。セレナードから、「祝祭」を開く交響曲が組み立てられたというのも、ごく自然なことであった(更に付け加えれば、序曲の機能を「日常と非日常の境界設定」と考えることによって、それを本来とは逆の「非日常から日常の世界に戻す」ものとして、祝祭の開始だけでなく終結に際しても用いることも可能となる。当時の実際の演奏会で序曲や交響曲[時にその終楽章のみ]がその最後にも演奏された習慣は、そこから説明できる)。

交響曲 *Symphonie*, *symphonie*, *symphony*, *sinfonia* の語源はギリシャ語の *syn + phone* で、「響きが一つになること」というほどの意味であり、文字通りには多声部の楽曲なら何でもこの言葉で呼ぶことができた。実際、この言葉がタイトルに使われた比較的早い例である初期バロックのガブリエリやシュッツの場合には、声楽も器楽も含んだ曲集全体に対して用いられている。しかしその後シンフォニアという言葉は、特にオペラやカンタータなど大規模声楽曲に含まれている器楽合奏の部分に指すようになり、更にはその中でも曲の開幕に際して演奏される曲、すなわち序曲だけに限定されるようになる。この序曲としてのシンフォニアは、18 世紀に入る頃から、主にアレッサンドロ・スカラルラッティを初めとするナポリ楽派の人々によって形式的に整備され、協奏曲などと共通する急・緩・急の 3 部分構成に固定化する。そしてナポリ派オペラの隆盛とともに、このナポリ派風シンフォニアも広くヨーロッパ中に普

及し、それまで序曲の定型として一世を風靡していたフランス風序曲を駆逐してしまうのである。フランス風序曲は、既に序曲 (ouverture = 開くもの) としての機能を教会の中や室内での演奏会でも発揮していたが、新興のイタリア風シンフォニアは、そうした場でもフランス風序曲にとって代わる。これが、「序曲」としての「交響曲」が生まれてきた経緯である。前記のズルツァーの記述には、こうした歴史的経過がほぼそのまま反映されている。

だがズルツァーの記述は、ただ伝統に根ざした、過去の交響曲のあり方を述べているだけではない。そこには、交響曲がその後進することになる、いや当時次第にその傾向を強めつつあった、交響曲の新しい方向性が示されている。演奏会用交響曲 *Kammersymphonie* に関する部分である。オペラ用交響曲や教会音楽用交響曲は、その後に続く曲の内容にふさわしい特別な「性格」と「書法」を必要とした。だが、それだけで「独立した全体」をなし、後に何も続かない演奏会用交響曲の場合には、必要なのは「十分な響きをもち、輝かしく燃えるような書法だけ」だということである。ズルツァーは、演奏会用交響曲のそれ自体で完結した「音楽作品」としてのあり方に注目し、「祝祭」を開くという基本的な点以外には特別な「性格」を要求せず、むしろ「書法」に力点を置く。ここでは、序曲としての機能よりも、むしろ音楽そのものの持つ自律的価値を重視しているのである。ズルツァーによる演奏会用交響曲の説明は、更に次のように続く。「最良の演奏会用交響曲のアレグロ [第1楽章および第3楽章] は、次のようなものを含んでいる。偉大で大胆な楽想、楽節の自在な処理、一見無秩序のような旋律や和声、様々な類の際だったリズム、力強いバスの旋律やユニゾン、協奏的な内声部、自由な模倣、しばしばフーガ風に処理される主題。ある調から別の調への突然の移行や逸脱、これは両者の関係が薄ければ薄いほど驚きが強くなる。フォルテとピアノの、特にクレッシェンドによる強い陰影付け、これは上行しながら表現力を増していく旋律と同時に用いられると、最大の効果を上げる。これに加えて更に、全ての声部を一つにまとめあげ、その合わさった響きから、旋律が一つだけ聴こえて来るようにする技術も備えている。」一つにまとめ合わさった響き。これは、シンフォニアの原義に他ならない。交響曲は、演奏会用として独立した時から、序曲 *ouverture* としての性格以上に、本来の「合わさった響き *sinfonia*」としての、つまり自律的な音による芸術 *Tonkunst* としての性格を強めていくのである。そしてそこには、極めて高い価値が付与される。「このような交響曲のアレグロは、詩に於けるピンダロスの讃歌のようなものである。それと同様に聴き手の魂を高め、感動させ、またうまく享受するするためにはそれと同様の精神、高い想像力、そして芸術的知識が要求される。」

奇しくもズルツァーの事典の初版刊行とほぼ同じ頃に生まれた E.T.A. ホフマンが、こんなことを書いている。「初期の頃、交響曲は大規模な作品の導入の曲としか見なされていなかった。……今日ではそれは自律的な全体となり、同時に、器楽の最高の形となった。」ロマン派文学の代表者であり、優れた音楽家でもあったホフマンが示す「器楽の最高の形態としての交響曲」という見方は、その後 19 世紀を通じて最も一般的な交響曲観として人々に浸透し、20 世紀の我々の時代にまでその影響を及ぼすことになる。18 世紀後半から 19 世紀初頭にかけて、交響曲というジャンルに大きな転換が訪れる。ホフマンはそれを、既成事実として描いた。一方、交響曲を第一義には序曲と捉えながら、自律的芸術作品としての演奏会用交響曲の可能性を示唆するズルツァーの事典の記述は、その転換を、いわば途中経過の形で伝えている。そしてモーツァルトも、ズルツァーと全く同じ位置にいた。

・モーツァルトの交響曲の数と範囲(再)

話を戻そう。モーツァルトの交響曲の数は、決め難い。では、当作品事典ではどうするか。当時のジャンルの性格を考慮すればザスローなみに枠を拡げるに如くはないのだが、作品事典内部での記述の重複を避けるため、セレナーデから抜粋されたものについては交響曲の部から除外する。従ってここでは、今日モーツァルトの名に帰せられているオリジナルの交響曲と、オペラ序曲に基づくもの、そして新全集の編集上の都合で交響曲シリーズに収められた若干の断章が扱われる。合計 63 項目。この内、断片や偽作の疑いのあるものを除き、まず真作としてまちがいない交響曲だけを取り出すと 47 曲になる。そのデータを、別表にまとめておく。項目は左から作曲年、作曲地、ケツヘル番号、旧全集番号、通称、調性、楽器編成(弦を除くパート数)、そして各楽章のテンポ、調性、拍子である。モーツァルトの生涯をザルツブルク時代とウィーン時代に分けるなら、交響曲はザルツブルク時代が 8 才から 24 才までの 17 年間で 41 曲、ウィーン時代が 25 才から 32 才までの 8 年間で 6 曲。年平均にすると、ザルツブルクでは 2.4 曲、ウィーンでは 0.8 曲。ウィーン時代にはザルツブルクの 3 分の 1 の割合でしか交響曲を作らなかったことになる。雑な計算だが、モーツァルトの立場が宮廷音楽家から自立した音楽家へと変化したこととともに、交響曲自体の意味も、「序曲」としての実用的機会音楽から自律的な芸術作品へと変化していたことの現れを、この数字の減少に見ることができよう。

大雑把な話とはかくとして、一覧表に即しながら、モーツァルトの交響曲の内容をもう少し細かく見ていこう。

・調性

まず、調性。多い順に、二長調 14、ハ長調 9、ト長調 7、次が同率でヘ長調、変ロ長調、変ホ長調の 4、そしてイ長調 3、ト短調 2 となる。圧倒的に長調の明るい響きが選ばれているが、その中での調選択は、当時の楽器の能力と密接に関わっている。弦楽器は調弦の関係で、まず二長調、次いでト長調、イ長調といったシャープ系の調がよく響く。管楽器では、フルートとトランペットが二長調で、オーボエはハ長調でその能力を最大に発揮し、そこにシャープやフラットが加われば加わるほど響きが暗く貧弱になる。このような楽器の特性の現れとして、モーツァルトの時代には、19 世紀以降の均質化された響きとは異なり、調によって明白な響きの差が存在した。そして交響曲の場合、その序曲としての性格、その祝祭性にふさわしいものとして、明るくよく響く調性が求められ、結局シャープ・フラットがせいぜい 3 つまでの調、しかもシャープ系の長調が好まれることになったのである。例外は 2 曲のト短調作品で、これについては「演奏会用交響曲が自律化する過程で、オペラ序曲に求められていた「性格」表現の影響を受けた」といった説明が可能だろう。だが、K.183(173dA)の項でも触れる通り、同種の短調交響曲は当時の他の作曲家にもしばしば見られ、この調選択はモーツァルト固有の内発的なものというより、むしろその時代の大きな精神的傾向に同調して生まれてきたものと見るべきである。

・楽器編成

楽器編成は、それが実際に演奏されたオーケストラの編成に依存する。ザルツブルク宮廷楽団では、管楽器はオーボエ 2、ホルン 2 が標準であり、とりわけ祝祭的な響きが要求される場合にトランペット 2 とティンパニが加えられた。フルートに常設のポストはなく、オーボエ奏者が必要に応じて持ち替えて吹いた。新興の楽器であるクラリネットは、ザルツブルクには 1777 年まで導入されなかったもので、モーツァルトのザルツブルク時代の交響曲には姿を表さない。ファゴットは、殆どスコアに明示されることはないが、常時チェロやコントラバスとともにバスのパートを演奏したことは間違いないと思われる。弦楽器は、多い時で第1ヴァイオリン 6、第2ヴァイオリン 6、ヴィオラ 2、チェロ 2、コントラバス 4 の計 20 人程度であった。この他、これも楽譜には明示されていないが、指揮者(往々作曲家自身)がチェンバロのような鍵盤楽器で通奏低音としてバスのパートを演奏しながら指揮をすることも普通に行われていた。ザルツブルク時代には、この他ロンドン、オランダ、ウィーンそしてイタリアの諸都市でモーツァルトは交響曲を作っているが、各地の楽団によって多少の大小はあるとはいえ、基本的にはザルツブルクの編成と大差ないと考えられる。なお、オペラ上演の際には演奏者が増員されることが多く、オペラ序曲から編曲されたもの場合には、標準より大きめの編成が想定されていることもある。

編成上注目すべきは K.297(300a)の《パリ》で、コンセル・スピリチュエルの大きな編成を存分に利用して、フルート、クラリネット、ファゴットを含む全ての楽器に独立したパートを与えている。この曲が書かれた 1778 年当時のコンセル・スピリチュエルの弦楽器の人数は、両ヴァイオリンが 11 ずつ、ヴィオラが 5、チェロ 8、コントラバス 5 の計 40 人で、ザルツブルクの倍の規模を誇っていた。

ウィーン時代の作品では、(《リンツ》を除いて)フルートに定席が与えられ、ファゴットも常に独立したパートとして位置付けられる。また K.543 と、K.385《ハフナー》および K.550 の各第2稿でクラリネットが用いられているのは、クラリネットの普及の度合を示すと同時に、モーツァルトが具体的な演奏団体に合わせて編成を決めていたことを端的に物語っていて、興味深い。これらウィーン時代の交響曲で用いられた弦楽器の人数は、ヴァイオリンが各 6、ヴィオラ 4、チェロとコントラバスが各3の計 22 人であったと考えられている。鍵盤による通奏低音は、ここでも行われたと思われる。

なお、解説ではいちいち示していないが、モーツァルトはトランペットに対して「クラリーノ」と「トロンバ・ルンゲ」の二通りの名称を使っている。前者はもともとトランペットの高音域を指す言葉であり、後者は「長いトランペット」という意味なので、名前からすると前者は高音域用、後者は低音域用という区別のようにも思われるが、実際の曲中での用法は区別が付かない。

・楽章構成

楽章構成については、モーツァルトは、メヌエットを含まない3楽章構成と、メヌエットを含む4楽章構成の両方を作っている。前者は 21 曲、後者が 26 曲とほぼ対等である。既に見た通り、イタリア風序曲としての交響曲は、元来3楽章構成であった。それが演奏会用として独立した後に、メヌエットが加わってくる。交響曲にメヌエットを用いること自体はまずイタリアで行われたが、それは3楽章構成のフィナーレとしてであった。そうではなく、本来の3つの楽章の中間にメヌエットを挿入して全4楽章としたのは、むしろマンハイムやウィーンなど独逸圏の作曲家であったと思われる(かつてはウィーンの、しかも M.G.モンが最初とされていたが、実際には特定するのは難しい)。モーツァルトも、当初ロンドンで、ミラノのバッハと呼ばれた J.C.バッハの影響下に交響曲に手を染め出した頃は、

伝統的な「イタリア風」の3楽章の曲ばかりを作っているが、1767 年のウィーン旅行をきっかけにメヌエット入りの曲を書き始める、ということが一覧表から明らかに読み取れる。だがその後は、作曲地と楽章構成の間に有意な関係を見出すことは困難である。かつてアインシュタインは、ケツェル第3版の編纂に当たって、イタリア=3楽章、ウィーン=4楽章という図式を重視し、作曲時期の特定できない作品の多くをこの基準に照らして配置するとともに、明らかにイタリアで作られているにも関わらずメヌエットを含むものについては「後からの挿入」とさえ見る立場をとった。しかし今日の目から見れば、必ずしもそう単純には図式化できない。ザスローなどは、この図式に反する見解をしばしば示している。個々の曲については、モーツァルトがなぜ3楽章なり4楽章なりの構成を選んだか、という理由は、簡単には一般化できないと考えた方が良さそう。ほぼ確実に言えるのは、オペラ序曲にもとづく曲は必ず(伝統に従って)3楽章であること、およびウィーン時代の作品は原則として4楽章であること、の2点である。前者のオペラ序曲型については、3楽章構成の他にも、各楽章が切れ目なく連続している(一覧表では連続する部分の速度記号欄に=の記号を付した)、楽章内部の繰り返しがない、といった傾向が指摘できる。一方、後者、ウィーン時代についての唯一の例外は K.504 の《プラハ》だが、これに関しては、各論でも触れる通り K.297(300a)《パリ》の改訂稿として構想されたという新説が提出されており、そこから例外であることが説明できる。

楽章の順序については、3楽章の場合は急-緩-急、4楽章の場合は急-緩-メヌエット-急で、例外はない(一覧表にはない K.75 が、緩徐楽章とメヌエットが逆になった唯一の例だが、これは偽作の疑いが濃い)。

第1楽章は、K.184(161a)のモルト・プレストを除き、全てアレグロの速度記号を持つ。拍子は4分の4ないし2分の2拍子が大半だが、4分の3拍子も約4分の1(12 曲)用いられている。形式は例外なくソナタ形式(ただしソナタ形式という名称はもちろん、我々がすぐに思い浮かべがちな教科書風の形式図式も、モーツァルトには既存のものとして存在していたわけではない、ということ留意されたい)。「祝祭を開く」存在にふさわしく、ファンファーレ音型で開始することが多い。従って、ウィーン時代の3曲(K.425《リンツ》、K.504《プラハ》、K.543)に見られるアダージョの序奏の存在は、序曲としての交響曲から自律的音楽作品としての交響曲への変遷を象徴するものといえよう(もっとも、これらの序奏部にも、ファンファーレ音型の名残を見ることはできる)。

緩徐楽章は、大部分がアンダンテで、5曲だけがアンダンティーノである。ラルゴやアダージョといったより遅いテンポが用いられていないこと、グラツィオーソの指示が比較的好まれていること、等から、深刻な情緒表現よりも温厚優美な間奏曲としての性格が支配的であることがうかがえる。拍子は4分の2が最も多いが、3拍子や6拍子も用いられている(4分の4拍子が全くないのは興味深い)。形式はソナタ形式が大半だが、展開的要素は少なく、事実上2部形式や3部形式と大差ないことが多い。大抵は主調(第1楽章の調性)に対して4度下の下属調をとるが、例外もある。

4楽章構成の際に挿入されるメヌエットは、当然ながらすべて4分の3拍子で、例外なくトリオを挟む複号3部形式をとっている。メヌエット主部の調性は必ず主調になっている。

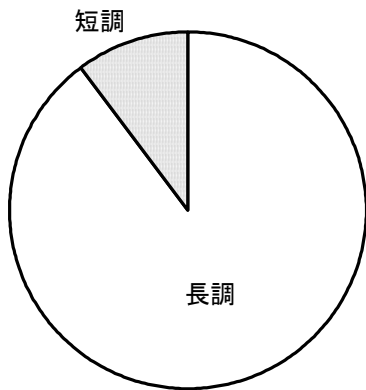
フィナーレは、4割近く(17 曲)がプレストであり、アレグロの場合もモルト・アレグロやアレグロ・アッサイなどの発想記号が付いていて、第1楽章よりも速いテンポが意図されていることが多い。オペラ序曲以来、8分の3拍子や8分の6拍子などのジーク舞曲風ないし「狩の音楽」風のリズムを持つことが多く、ザルツブルク時代の曲の約半数はその伝統に則っているが(残りは大体2拍子系)、ウィーン時代の作品にそれが全く見られないのは、やはり交響曲というジャンルの変容を示すものといえよう。形式は大抵ソナタ形式かロンド形式のどちらか、調性は例外なく主調である。

●ハイドンの交響曲

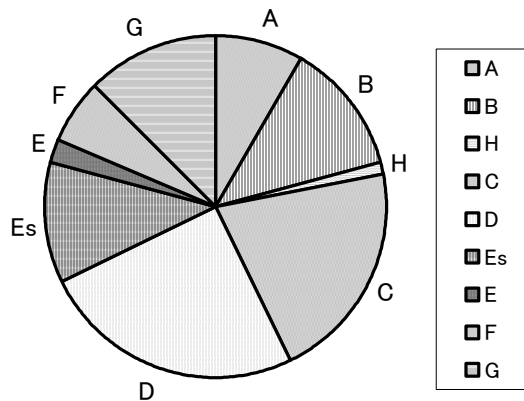
Hob.	調	楽章	Fl	Ob	Cl	Fg	Hn	Tp	Timp	成立年	ニックネーム	備考
I-1	D	3		2			2			1759?		
2	C	3		2			2			~1761?		
3	G	4		2			2			1759/60?		
4	D	3		2			2			~1760?		
5	A	4		2			2			~1760?		
6	D	4	1	2		1	2			1761	朝	Vn,Va,Vc,Cb:soli
7	C	4	2	2		1	2			1761	昼	2Vn,Vc,Cb:soli; 2Fl=2Ob
8	G	4	1	2		1	2			1761	夕(4:嵐)	2Vn,Vc,Cb:soli
9	C	3	2	2		(1)	2			1762		序曲?; 2Fl=2Ob
10	D	3		2			2			1761?		
11	Es	4		2			2			~1760?		
12	E	3		2			2			1763		
13	D	4	1	2			4			1763		Vc:solo
14	A	4		2			2			c.1762/63		Vc:solo
15	D	4		2			2			~1761?		Va,Vc:soli
16	B	3		2			2			1760/63?		Vc:solo
17	F	3		2			2			1760/62?		
18	G	3		2			2			1762/64?		
19	D	3		2			2			1759/60?		
20	C	4		2			2	2	1	1757/63?		
21	A	4		2			2			1764		
22	Es	4		*			2			1764	哲学者	*2EH
23	G	4		2			2			1764		
24	D	4	1	2			2			1764		
25	C	3		2			2			~1761		序曲?
26	d	3		2			2			c.1768	ラメントチオーネ	
27	G	3		2			2			~1761?		
28	A	4		2			2			1765		
29	E	4		2			2			1765		
30	C	3	1	2			2			1765		
31	D	4	1	2			4			1765	ホルン信号(狩場にて)	Vn,Vc,Cb:soli
32	C	4		2			2	2	1	~1760?		
33	C	4		2			2	2	1	~1760?		
34	d	4		2			2			c.1766		
35	B	4		2			2			1767		
36	Es	4		2			2			1761/65?		Vn,Vc:soli
37	C	4		2			2	(2	1)	~1758?		
38	C	4		2			2	(2	1)	c.1766/68		
39	g	4		2			4			c.1765		
40	F	4		2			2			1763		
41	C	4	1	2			2			~1770		2Tp,Tim後に付加?
42	D	4		2		2	2			1771		
43	Es	4		2			2			c.1771	マーキュリー	
44	e	4		2			2			c.1771	哀悼	
45	fis	4		2		1	2			1772	告別	4Vn,Vc,Cb:soli
46	H	4		2			2			1772		
47	G	4		2			2			1772		
48	C	4		2			2	(2	1)	~1769?	マリア・テレジア	
49	f	4		2			2			1768	受難	
50	C	4		2			2	2	1	1773		Vc solo; 恐らく序曲による
51	B	4		2			2			c.1771/73		
52	c	4		2		(1)	2			c.1771/73		
53	D	4	1	2		2	2			c.1778/80	帝国	3稿あり(2:序奏付加、3:4章変更)
54	G	4	(2)	2		2	2	(2	1)	1774		3稿あり(2:序奏付加、3:楽器追加)
55	Es	4		2		1	2			1774	校長先生	
56	C	4		2		1	2	2	1	1774		
57	D	4		2			2			1774		
58	F	4		2			2			c.1766/68		
59	A	4		2			2			c.1766/68	火事	劇付随音楽より
60	C	6		2			2	(2)	1	c.1774	うかつ者	劇付随音楽より
61	D	4	1	2		2	2		1	1776		
62	D	4	1	2		1/2	2			1780		1章=#53の元4章改作
63	C	4	1	2		1	2			1779	ラ・ロクスラーヌ	1章:オペラ序曲、2章:劇音楽、4章2稿あり
64	A	4		2			2			~1773?		
65	A	4		2			2			1771/73?		

Hob.	調	楽章	Fl	Ob	Cl	Fg	Hn	Trp	Timp	成立年	ニックネーム	備考
66	B	4		2		2	2			c.1775/76		
67	F	4		2		2	2			c.1775/76		2Vn,Vc:soli、4章は序曲？
68	B	4		2		2	2			c.1774/75		3章短縮稿あり
69	C	4		2		2	2	2	1	c.1775/76	ラウドン将軍	
70	D	4	1	2		1		(2	1)	c.1778/79		
71	B	4	1	2		1	2			c.1778/79		2Vn:soli
72	D	4	1	2		1	4			c.1763/65		Vn,Vc,Cb:soli
73	D	4	1	2		2	2	(2	1)	1781?	狩	2章:歌曲より、4章:序曲より
74	Es	4	1	2		1	2			c.1780		
75	D	4	1	2		1	2	(2	1)	1779?		2Vn,Vc:soli
76	Es	4	1	2		2	2			1782		英訪問用
77	B	4	1	2		2	2			1782		英訪問用
78	c	4	1	2		2	2			1782		英訪問用
79	F	4	1	2		2	2			c.1783/84		
80	d	4	1	2		2	2			c.1783/84		
81	G	4	1	2		2	2			c.1783/84		
82	C	4	1	2		2	2	2	1	1786	熊	バリ用#6
83	g	4	1	2		2	2			1785	めんどり	バリ用#3
84	Es	4	1	2		2	2			1786		バリ用#4
85	B	4	1	2		2	2			1785	王妃	バリ用#2
86	D	4	1	2		2	2	2	1	1786		バリ用#5
87	A	4	1	2		2	2			1785		バリ用#1
88	G	4	1	2		2	2	2	1	c.1787	V字	トスト用
89	F	4	1	2		2	2			1787		トスト用
90	C	4	1	2		2	2	(2	1)	1788		ドーニ伯爵用
91	Es	4	1	2		2	2			1788		ドーニ伯爵用
92	G	4	1	2		2	2	(2	1)	1789	オックスフォード	ドーニ伯爵用
93	D	4	2	2		2	2	2	1	1791		第1期ザロモン交響曲#3; 2Vn,Va,Vc:soli
94	G	4	2	2		2	2	2	1	1791	驚愕	第1期ザロモン交響曲#5; Vc:solo
95	c	4	1	2		2	2	2	1	1791		第1期ザロモン交響曲#2; Vn,Vc:soli
96	D	4	2	2		2	2	2	1	1791	奇跡	第1期ザロモン交響曲#1; 2Vn:soli
97	C	4	2	2		2	2	2	1	1792		第1期ザロモン交響曲#6; Vn:solo
98	B	4	1	2		2	2	2	1	1792		第1期ザロモン交響曲#4; Vn,Vc:soli; obbl.Cemb.
99	Es	4	2	2		2	2	2	1	1793		第2期ザロモン交響曲#1
100	G	4	2	2		2	2	2	1	1793~94	軍隊	第2期ザロモン交響曲#3; Trigl, Cymb., BsDr; 2章:協奏曲より、管楽編曲あり
101	D	4	2	2		2	2	2	1	1793~94	時計	第2期ザロモン交響曲#2
102	B	4	2	2		2	2	2	1	1794~95		第2期ザロモン交響曲#4; Vc:solo; 2章:ピアノトリオより
103	Es	4	1	2		2	2	2	1	1795	太鼓連打	第2期ザロモン交響曲#5; Vn.solo
104	D	4	2	2		2	2	2	1	1795	ロンドン	第2期ザロモン交響曲#6
106	D	1		2			2			1769?		序曲？
107	B	3		2			2			~1761?		
108	B	4		2		1	2			1757/61?		

ハイdn交響曲の長短調の比率



ハイdn交響曲の長調



●ハイドンの交響曲 第 100 番「軍隊」(1784) の動機労作

◆第 1 楽章

序奏

Adagio

第 1 主題

Allegro

第 2 主題

◆第 2 楽章

Allegretto

◆第 3 楽章

Menuet Moderato

◆第 4 楽章

Presto

●18 世紀フランスの交響曲とフランス革命祭典の音楽

●18 世紀フランスの交響曲

コンセール・スピリチュエル、コンセール・デザマトールなどの演奏会を中心に発展

→モーツァルトやハイドンの「パリ」交響曲

マンハイム楽派の影響が強い

代表的作曲家：ゴセック

Francois Joseph Gossec 1734-1829

約 50 曲の交響曲を作曲

→作品 12-5 (1769)



●フランス革命祭典の音楽

フランス革命期には、様々な機会に民衆の意識昂揚のための祭典が開催され、音楽が重要な役割を果たした。音楽は主に軍楽(吹奏楽)によって担われ、大抵は交響曲や序曲のような器楽曲に大規模な合唱曲が続けて演奏された。革命の犠牲者や著名人の追悼儀式も行われ、葬送行進曲が盛んに演奏された。こうした機会のために、ゴセックをはじめ当時のフランスを代表する錚々たる作曲家たちが作品を提供した。



例:最初の連盟祭

(1790 年 7 月 14 日、バスティーユ襲撃 1 周年)

6 万人の人々が軍楽隊を伴ってバスティーユから会場のシャン・ド・マルス広場まで大行進、会場では30万人もの人々と400人の僧侶によってミサが挙げられ、1800人も音楽家達によるゴセック作曲の「テ・デウム」が響き渡った

●フランス革命祭典のために書かれた交響曲

ゴセック 軍隊交響曲 へ長調

1794 年 5 月 30 日の野外演奏会用。この後に「愛国的合唱」が続いて終楽章の役割をした



ゴセック 交響曲 ハ長調



カテル 交響曲 ハ長調



カテル 軍隊交響曲 へ長調



ジャダン 交響曲 へ長調

1794 年 9 月 21 日サン=キュロット祭(マラーのパンテオン葬)のため。この後にケルビーニの「パンテオン讃歌」が歌われた



●ベートーヴェンの交響曲

◆年譜

- 1770 ボンの宮廷音楽家の家に生まれる
- 1789 ボン大学で共和思想(フランス革命思想)に触れる
シラーの詩『歓喜に寄す』に出会う
- 1792 ウィーン進出、ハイドンを師事
- 1798 ロドルフ・クロイツァーと会う
- 1800～02 交響曲第 1 番・第 2 番 A,A
- 1802 「ハイリゲンシュタットの遺書」
- 1803 交響曲第 3 番《英雄》 B + 大規模
- 1806 交響曲第 4 番 A
- 1808 交響曲第 5 番、第 6 番《田園》 B,B
- 1811 交響曲第 7 番 B
- 1812 交響曲第 8 番 A
- 1824 交響曲第 9 番 B + 独唱と合唱の導入
- 1827 没

A:18 世紀の規範に従う
B:有機的構成、理念との結合

◆編成と規模

●Beethoven (1770 - 1827)

(楽章構成と小節数)

番号	(通称)	調性	作曲年	時間 (分)	楽器編成								I ソナタアレグロ	II 緩徐楽章	III メヌエット	IV フィナーレ	V
					Fl.	Ob.	Cl.	Fg.	Hn.	Tp.	Tb.	Timp.					
1		C	1800	28	2	2	2	2	2	2		1	298	195	79 + 58	304	
2		D	1801/2	30	2	2	2	2	2	2		1	360	276	s84 + 46	442	
3	英雄	Es	1803	52	2	2	2	2	3	2		1	691	247	s442	475	
4		B	1806	34	1	2	2	2	2	2		1	498	104	(s)397	355	
5	(運命)	c	1807/8	30	2+	2	2	2+	2	2	3	1	502	247	(s)373	= 444	
6	田園	F	1808	42	2+	2	2	2	2	2	3	1	512	139	(s)264	= 155	= 264
7		A	1811/2	37	2	2	2	2	3	2		1	450	278	(s)653	467	
8		F	1812	26	2	2	2	2	3	2		1	373	81	44 + 34	502	
9	合唱	d	1822/24	71	2+	2	2	2+	4	2	3	1+	547	(s)559 + 395	(緩)157	940	

+はPicc +はCfг +はトルコ風打楽器 (s)はスケルツォ (緩)は緩徐楽章

◆モーツァルト、ハイドンの比較

Mozart (1756 - 1808)

(楽章構成と小節数)

番号	(通称)	調性	作曲年	時間 (分)	楽器編成								I ソナタアレグロ	II 緩徐楽章	III メヌエット	IV フィナーレ	V
					Fl.	Ob.	Cl.	Fg.	Hn.	Tp.	Tb.	Timp.					
39		Es	1788	27	1	2	2	2	2	2		1	309	161	44+24	264	
40	ト短調	g	1788	26	1	2	2	2	2	2		1	299	123	42+42	308	
41	ジュピター	C	1788	30	1	2		2	2	2		1	313	101	59+28	423	

Haydn (1732 - 1809)

(楽章構成と小節数)

番号	(通称)	調性	作曲年	時間 (分)	楽器編成								I ソナタアレグロ	II 緩徐楽章	III メヌエット	IV フィナーレ	V
					Fl.	Ob.	Cl.	Fg.	Hn.	Tp.	Tb.	Timp.					
99		Es	1793	29	2	2	2	2	2	2		1	202	98	68 + 50	260	
100	軍隊	G	1793/4	28	2	2	2	2	2	2		1+	289	186	56 + 24	334	
101	時計	D	1793/4	28	2	2	2	2	2	2		1	346	150	80 + 80	280	
102		B	1794/5	26	2	2		2	2	2		1	311	60	66 + 40	312	
103	太鼓連打	Es	1795	30	2	2	2	2	2	2		1	228	198	48 + 32	386	
104	ロンドン	D	1795	29	2	2	2	2	2	2		1	294	151	52 + 52	334	

● 交響曲第 3 番《英雄》

◆ 経緯

- ナポレオンに捧げるつもりで作曲
→共和思想を交響曲を通じて表現
- 前代未聞の規模
→有機的な音楽構成
- 第 2 楽章が「葬送行進曲」
→フランス革命音楽の影響
- ナポレオンの皇帝就任を聞いて献呈破棄



◆ 第 1 楽章の主題法

Allegro con brio (♩ = 120)

cf: モーツァルト 《バ스티アンとバスティエンヌ》 イントラダ

Allegro

● 交響曲第 5 番

◆ 第 1 楽章の主題法

Allegro con brio (♩ = 120)

●E.T.A.ホフマンのベートーヴェン『第 5 交響曲』論

(1809/10『一般音楽新聞』掲載)

鈴木潔訳、国書刊行会『ドイツ・ロマン派全集』第 9 巻より

* ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann_ (1776- 1822)

ドイツの小説家・作曲家・司法官。ロマン主義の興隆期に幻想的な小説をはじめ、オペラ・絵画など多分野で活躍。小説「悪魔の霊薬」「牡猫ムルの人生観」、童話「黄金の壺」、オペラ「ウンディーネ」など。

ここに取り上げるのは、今日器楽曲の作曲家として恐らく第一人者の地位を争う者のないと思われる巨匠の最重要作品の一つであり、評者は語ろうとするこの対象に全身浸りきっている。評者が、この作品に接して心情の深みで感じたものを、普通考えられる批評の限界を越えて何もかも言葉に捉えようとしても、咎め立てするひとはまずいないだろう。——
(器楽の優位)

音楽を独立の芸術として取り上げるならば、いつも器楽曲のみを念頭において問題にすべきだろう。器楽曲は他の芸術の援助も混入も一切拒否して、音楽芸術にしかない独自のものを純粋に表現しているのである。この音楽こそあらゆる芸術のうちで最もロマン的なもの——唯一純粋にロマン的な芸術と言ってよいだろう。——オルフェウスの堅琴は冥府の門を開いたのである。音楽は人間に未知の国を開いて見せてくれる。そこは人間を取りまく外部の感覚世界とはいささかの共通点もない世界で、人間は言葉で説明できる感情を棄て去って、名状しがたいものに帰依する。あろうことか言葉で説明できる感覚、ないしは現実の出来事さえ描写しようとする連中、つまり造形芸術とは対極にある音楽芸術を造形芸術のごとく取り扱おうとした器楽作曲家たちは、実に音楽独自の本質を知ることがなかったのである。ディッターズドルフ(1)のこの種の交響曲も「三皇帝の戦闘」(2)等々といった最近のものも、すべて滑稽な錯誤の産物として、完全なる忘却という罰を受けてしかるべきである。——これが声楽曲では詩(ボエジー)が加わり、言葉が特定の情緒を暗示することになって、音楽の魔術的な力は、二、三滴たせばどんな飲物にも極上の風味を添えるという賢者の魔法の霊液のような働きをする。オペラで歌われるような激しい感情——愛——憎しみ——怒り——絶望——などはいずれも音楽がロマン主義の紫色の薄明りで包みこみ、この世で感じたものそれ自体が我々をこの世から連れ出し、無限の国に導いてくれるのである。これほど音楽の魔力は強く、しかもますます強力になるとすれば、他の芸術のいかなる束縛も断ち切ることにならざるを得ないだろう。——

*1—K・D・フォン・ディッターズドルフ(一七三九—九九)には、オウィディウスの『転身譚』を音で描こうとした十二の交響曲がある。
*2—ある研究者はルイ・ジャダンの「オーストリッツ大戦」のことなどを念頭においているのだろう、と推測している。
*3—交響曲第三十九番(KV543)。

天才的な作曲家が器楽曲を現在の高みにまで引き上げたのはむしろ表現方法が容易になったこと(楽器の完成、演奏家の技術の向上)だけではなく、音楽の独自の本質を一段と深く内面的に認識するようになったためである。新しい器楽曲の創造者であるハイドン、モーツァルトが初めてこの芸術の輝かしい姿を示してくれた。それを溢れんばかりの愛をもって受けとめ、内奥の本質にまで迫ったのが——ベートーヴェンなのだ。この三巨匠の器楽作品には同じロマン的精神が息づいているが、それは音楽芸術独自のものをいづれ劣らぬ深さで掴んでいるからだ。とはいえ、三人の作品の性格ははっきり違っているのである。

(ハイドン)

おおむね、幼な子のような、明るく澄んだ心を表現しているのがハイドンの作品である。彼の交響曲は我々を果てしな

く広がる緑の野、幸せな人間が集まって作る陽気で賑やかな雑踏の中へ連れてゆく。若者と乙女たちが輪舞して漂うがごとく通り過ぎてゆく。子供たちが木の蔭、バラの繁みに隠れて相手を伺い、花を投げ合っては笑い転げている。愛と至福に満ちた生活、まるで楽園追放以前の、永遠の青春が続く生活。悩みもなく、苦しみもない。ただ、はるかな夕焼け空に漂う、近づこうとも遠ざかろうともしない愛しい姿に対する、甘美な切ない憧れだけ。その姿がそこにある限り夜にはならない。なにしろその姿こそが、山や野を炎のように照らす夕焼けだからだ。——

(モーツァルト)

霊界の奥深くまで我々を連れてゆくのはモーツァルトである。恐怖が我々をとりまく。だが、その怖れはひとを責め苛むものではなく、むしろ無限を予感させるものである。愛と愁いが優しい声となって響き、霊界の夜がとぼり明るい紫に煌く帳(とぼり)をおろし、我々は名状しがたい憧憬に駆られて光の中で輪舞する者たちの姿を追ってゆく。共にその輪に加わるようにと親しげに手招きしつつ永遠なる天空の舞を舞いながら雲間を漂ってゆく者たちの後を。(例えば白鳥の歌という名で知られるモーツァルトの変ホ長調交響曲だ)

(ベートーヴェン)

同じようにベートーヴェンの器楽曲も、巨大なもの、測りがたいものの国を開いてみせてくれる。白熱した光の帯がこの国の暗黒の夜を射し貫くと、我々は巨人たちの影に気づく。波のように寄せては返しながら、それらはじりじりと包囲を狭め、ついに我々の心のすべてを殲滅して限りなき憧憬の痛みだけが残る。この憧憬のうちに、歓呼の声をあげて一挙に高まった欲望がみな沈み滅んでゆく。愛、希望、喜びを嚙み下すが、破壊はしない。憧憬の痛み、あらゆる情熱を全和音で共鳴させて我々の胸を爆破せんとするこの痛みの中でのみ、我々は生き続け、歓喜溢れる見霊者となる。——

(ロマン主義)

ロマン的な趣味はめったに見られないし、ロマン的な才能となるとさらに稀である。それゆえ、無限なものの驚異にみちた国を開くあの堅琴を弾ける者はごく少数しかいないのである。ハイドンは人間の生活中の人間的なものをロマン的にとり上げる。どちらかという多数の共感を呼ぶ作曲家だ。モーツァルトは人間の精神に住まう超人的なもの、不可思議なものを求める。ベートーヴェンの音楽は戦慄、恐怖、驚愕、苦痛の挺子を動かし、ロマン主義の本質たる無限の憧憬を喚び覚ます。ベートーヴェンは純粋にロマン的な(従って真に音楽的な)作曲家であり、それだから彼の場合、声楽曲がなかなか成功しないということになるのであろう。声楽曲では、名状しがたい憧憬をそのまま表現することが許されず、無限の国で感じられたというよりは、ただ言葉によって語られた情緒のみが表現されるものだからである。また彼の器楽曲が大衆の好みに合致することはめったにない。こうしたベートーヴェンの深みに達することのない大衆といえども、彼の並々ならぬ空想力を認めないわけではない。それどころか普通は彼の作品について、思考を取捨すること、形式を整えることなどには無頓着な、情熱の火と時々想像力の赴くままに身を任せるといった類の天才の産物という面しか見ない。にもかかわらず冷静な構成感覚という点で彼はハイドン、モーツァルトと肩を並べる。人の心の内に拡がる音の世界から自我を

切り離し、無限の力をもった支配者としてそこに君臨する。美学における測量家はシェイクスピアには真の統一と内的連関が全くなくとよく苦情を言ったものだし、より深く見通す目のみ、つぼみと葉、花と実をもった美しい木が胚芽から生まれ育つのが見えるように、ベートーヴェンの音楽の内部構造に深く深く分け入ることによってのみ、この巨匠の鋭い構成感覚が視野に展けてくる。それは真の天才と切り離すことができないし、音楽芸術の不断の研究によって養われたものに他ならない。ベートーヴェンは心情の深みで音楽のロマン主義を宿しており、それを高い天才性と構成感覚でもって作品中に表現している。ここで取り上げる交響曲以上に評者はそれをありありと感じたことはない。この曲は終局まで昂まり続けるクライマックスにおいて、ベートーヴェンのロマン主義というものを、他のどの作品にも増して豊かに繰り展げ、否応なしに聴く者を無限の驚異に満ちた霊界へ引き攫ってゆくのである。

(第1楽章)

第一楽章のアレグロ、四分の二拍子、ハ短調はわずか二小節からなる主要動機で始まり、それはこのあと様々な形となり、繰り返し姿を見せることになる。二小節目にフェルマータ。それから最初のモチーフが一音低く繰り返し、そしてまたフェルマータ。二回とも弦楽器とクラリネットのみである。ここではまだ何調なのかも決定していない。聴き手は変ホ長調かと思う。第二ヴァイオリンが再びモチーフを弾き始め、その二小節目でチェロとファゴットによる基音のC音でやっとハ短調と決まるなか、ヴィオラと第一ヴァイオリンがそれを模倣して、最後に第一ヴァイオリンが中心動機につながる二小節を三回繰り返し(三回目はいきなり全オーケストラが加わる)、そして属和音のフェルマータに進みつつ、聴衆の心に未知のもの、秘密に満ちたものを予感させる。第一楽章アレグロの発端のこの休止までが全曲の性格を決定するので、それをここに挿入して読者の一覽に供することとする(楽譜①—③)。

このフェルマータのあと、主和音を確保しつつ、ヴァイオリンとヴィオラが中心動機を模倣し、一方低音部がところどころでその動機を模倣した音形(フィグーア)をうち出す。こうして次第に昂る中間楽節に推移し、これが新たに先の予感をより強く、より切迫するようにして総奏(トゥッティ)に導いてゆく。このテーマは再び中心動機と同じリズムの動きで、密接な関連を示している(楽譜④)。

基音D上の六の和音が関係調の変ホ長調を準備する。この調でホルンが再び最初の中心動機を模倣する。そこで第一ヴァイオリンが奏する第二テーマはメロディアスながら、不安な、落ちつかない憧憬といった楽章全体に通じる性格を逸脱することはない。このテーマをヴァイオリンとクラリネットが交互に演奏するが、三小節目ごとに低音部が先程と同じく初めの中心動機を模倣し、それによってこのテーマがまた、全体の技巧に満ちた織物にすっきり織り込まれてゆく。第二テーマが進行する中、第一ヴァイオリンとチェロが変ホ短調で二小節からなる音形を五回繰り返す一方で、低音部が半音階で上昇しつつ、ついに新しい経過楽節に進み、これが変ホ長調による最初のトゥッティを管楽器で繰り返す終止部に達し、最後に全オーケストラが低音部の何度も出現した中心テーマの模倣を伴いつつ変ホ長調で締めくくる。

……

アレグロの楽章全体の土台にこの巨匠が据えたのはこれだが、



これ以上単純な動機もない。それにすべての副次的主題、経過パッセージをリズムの形を通してこの単純なテーマと繋ぐ手法が実に見事で、それらはひたすら全体の性格を、このテ

ーマが暗示したものを徐々に展開するのに役立っているところは驚異である。フレーズはすべて短く、二小節ないし三小節からできていて、しかもそれがいつも弦楽器と管楽器に分配されている。そう言う、もしかしてそんな短い成分で出来ているならこま切れのまとまりの悪いものにしかならないのでは、と考える人がいるかも知れない。だが実際は逆で、心をとらえて離さず、名状しがたい憧憬に浸らせるものはこうした全体の構成であり、休みなく次から次へと繰り返される短いフレーズと和音の連りなのである。——対位法の扱いを見れば作曲技法を深く研究していることは明白だが、それは別として経過パッセージをとっても、絶え間なく中心テーマを想起させる部分が出てくる点をとっても、巨匠が全体の隅々の特徴まで魂で把握しているのみならず、徹底して考え抜かれていることが証明されるのである。——

…… (以下分析省略) ……

(統一性)

ベートーヴェンは交響曲の普通の楽章配置を変えなかったのに、空想のおもむくまま並べたように見え、全体は大半の人々にはまるで独創的なラプソディーのようにざわめき響いて過ぎてゆく。だが感性豊かな聴き手ならば切れ目なく持続する一つの感情、それはあの名状し難い予感に満ちた憧憬なのだが、それにしっかり捕えられ、最後の和音に至るまで逃れられないことは間違いない。それどころか最後の和音のあと、しばらくは苦痛と快楽が音となって周囲を取りまく、驚異に満ちた霊界を抜け出せないだろう。管弦楽法の内部構成などは別として、とりわけ一つのテーマの密接な近縁性、これが聴き手の心を一つの気分につけ縛りつける統一性を生み出すのである。ハイドンとモーツァルトの音楽にはこの統一性が至るところに見られる。音楽家が二つの別々の主題に共通する根底音を発見したとき、あるいは二つの主題の結びつきがそれを啓示するとき、統一性というものが明瞭となる。だがそのようなやり方では証明できない、もっと深い近縁性は大抵、精神から精神へとしか語りかけないのであり、これこそ二つのアレグロとメヌエットの様々な主題を支配し、この巨匠の類まれな天才を高らかに告知するものなのだ。こう言えば巨匠のこの素晴らしい作品の評価を数語にして言い尽くせると思う。すなわち、これは天才が産み、冷静に構成され、きわめて高度に音楽のロマン性を表す音楽なのだ、と。——

どの楽器も困難なパッセージを演奏するところはない。しかし技術の確かな、よく訓練され、一つの精神でまとまったオーケストラでなければこの交響曲を手がけてはならない。どこかわずかでもまずい点があれば、全体が取り返しのつかないほど損なわれてしまうだろうからだ。たえざる転変、弦と管のかみあい、休止のあと鳴らされる孤立した和音などなどはきわめて高度な精確さを要求する。それ故、これは指揮者に言わなければならないことだが、よくあるように第一ヴァイオリンが強くなり過ぎたりしないよう、常にオーケストラ全体に目を配って、しっかり御してゆかねばならない。そのためには、助奏楽器の譜も書き加えてある第一ヴァイオリンのパート譜が有益であろう。——

版刻は正確で明瞭である。同じ出版社からこの交響曲のピアノ連弾用編曲が次の表題で出ている。

……

従来私は編曲にはあまり賛成ではなかったが、大きなオーケストラで聴いた名作が、自分一人でもホールと同じ空想を刺戟し、同じ気分にかけてくれることもしばしばあることは否定できない。一枚のスケッチが偉大な絵画を想像させるように、ピアノが偉大な作品を浮かびあがらせる。空想が原作の色彩をよみがえらせるのである。それに、この編曲はピアノ向きに良く考えてあり、神経がゆき届いたものとなっている。原作の特徴を損うことなく、ピアノという楽器に必要な配慮が加えられているのである。

●シューベルトの交響曲

Schubert, Franz (1797-1828)

D番号	調	成立	出版	備考	*1	*2	*3
2b	D	1811?		断片。第1楽章のみ[旧997]			
82	D	-1813	1884		1	1	1
125	B	1814-15	1884		2	2	2
200	D	1815	1884		3	3	3
417	c	-1816	1884	《悲劇的》	4	4	4
485	B	1816	1885		5	5	5
589	C	1817-18	1885	(小ハ長調)	6	6	6
615	D	1818		2つの楽章のピアノスケッチ			
708a	D	1820-		スケッチ			
729	E	1821	1934	スコア状のスケッチ		7	
759	h	1822	1867	《未完成》	8	8	7
849		1825		恐らく944と同一			
936a	D	1828	1978	スケッチ			
944	C	1825?8?	1840	《大ハ長調(グレイト)》	7	9	8

*1 旧全集の番号付け

*2 ジョージ・グローヴの提唱による番号付け

*3 新ドイツ目録の番号付け

- ・交響曲第1番～第6番:コンヴィクト(聖歌隊附属寄宿学校)時代および修行中の作品。学校や家庭音楽会で演奏。
- ・《未完成》は冒頭2楽章のオーケストレーションと第3楽章のピアノスケッチのみ。
- ・《未完成》の冒頭2楽章の楽譜は1823年にグラーツの友人ヒュッテンブレナーに贈られた。
- ・《大ハ長調》は1840年シューマンによって発見され、メンデルスゾーンによって初演された。
- ・《未完成》は1865年にヘルバックによって初演された。

《未完成》第1楽章冒頭

第3楽章のオーケストレーション

●大ハ長調交響曲 第 1 楽章序奏

Nr. 8
Sinfonie in C
D 944

datiert mit März 1826,
vermölich begonnen im Frühsommer 1825

Andante

© 2002 by Bärenreiter Verlag, Kassel

11344 178. No. 8 - Schubert wrote the single -thema son in F, 180 die andere son in F, 180 die zweite Seite - vermölich die Ausführung „1826“
to 2 elements (C major, and also a fourth time) Schubert wrote. / 178. No. 8. W 80. This instruction Schubert probably started the instruments in
[they were in two separate groups, in 180. 180 of them, 1 and in 180 of them.], rather than in two separate sections.

第 1 楽章第 1 主題

20

第 2 主題

21

Allegro ma non troppo

11344 180. zur Wiederholung für Exposition, die Schubert durch die Zeichen am Ende von T. 223 beendete, sollte die Besetzung im T. 78, 223 im Anfang
Quintet und Cornett in B-flat V. ab dem Motto Schubert angibt. / 180. The repeat of the exposition called for by Schubert with the sign at the end of
it. 223 is followed by the movement in mm. 78, 223 in the opposite Quintet and Cornett in B-flat V. of the New Schubert Edition.

●シューマンによるシューベルト大ハ長調交響曲の発見(1840)

「フランツ・シューベルトの大ハ長調交響曲」 シューマン『音楽と音楽家』（吉田秀和訳、岩波文庫より）

はじめてウィーンを訪れる音楽家は、きっとしばらくの間は街の賑いを楽しんだり、シュテファン教会の塔の前に幾度もたちどまっては、そのたびに感嘆をあらたにすることだろう。しかしそのうちに市のごく近くに、この市のどんな名所よりも彼には大切な、ある墓地のあることを思いだす。そこには彼の芸術の最もすぐれた人が二人、しかもわずかに数歩をへだてて並んで眠っているのである。僕のように、今までにも多くの若い音楽家たちは、初めの騒々しい数日を過ぎた後で、墓へ花を捧げるためにこのヴェーリンガー墓地へやってきたことだろう。僕のみた、ベートーヴェンの墓のそばに植えてあった一株の野薔薇も、そうした花の中に混っていたものかもしれない。フランツ・シューベルトの憩いの場所には、花一つなかった(1)。こうして遂に僕の一生の熱い願いも実現した。長い間この二つの神聖な墓をみつめているうちに、僕はその中間にはさまれている、たしかオドンネル伯爵とかいった人の墓がうらやましくなった。偉大な人の顔をはじめて仰ぎ見て、その手を握る瞬間というもの、誰にとっても望ましいものだろうが、僕は不幸にして近代の芸術家の中で最も崇拜しているこの二人の芸術家に対して、その生存中に挨拶することができなかった。そこで僕はこの墓参の後で、せめて誰か彼らの身近に接していた人の近づきを得たいものだ、ことに彼らの兄弟に会えたら一番いいがと考えた。帰途の途中、シューベルトの兄弟で、彼と生前仲のよかったフェルディナントという人がまだ生きてはいるはずだと思いついた(2)。そこでフェルディナントの家を探してみるとじきにわかった。彼はシューベルトの墓の傍にたっていた胸像から考えると、兄弟によく似ていた。シューベルトよりは小柄だが、がっしりしていて、顔をみると誠実と音楽とが同じくらい表われている。彼はかねがね僕がその兄弟に対する崇拜を幾度となく公然と述べていたところから、僕を知っていた。そうしているかと話したり見せたりしてくれた。そのうちの一部は、前に彼の同意を得て、「形見」と題して本誌に掲載したことがある。最後に、彼はフランツ・シューベルトの作品のうちでまだ彼の手許にあった宝を僕にみせてくれた。そこにうず高く積んであった作品をみて、僕は喜びにふるえた。どこから手をつけて、どこで切りあげたものだろう！ いろいろな作品のほかに、交響曲のスコアをいくつか見せてもらったけれども、その多くはまだ一度も演奏されたことのないもので、時々手をつける人もいたが、むずかしすぎるとか誇張がひどいとかいってすてられたものだった。自分たちの膝下でシューベルトが生活し創作していたというのに、ウィーンの市民が歌曲以外には彼の器楽曲はごく少ししか知らないとか、或は一つも聞かされたことがないなどというのは、実にけしからぬ話で、このことは、ちょっと大きな曲を上演しようと思うと、ウィーン独特のうるさい演奏会関係の事情があることや、それに要する費用の事などを考えなければ、納得が行かないだろう。今日話す、この交響曲にしても、もし僕がこの後間もなくフェルディナント・シューベルトと話を付けて、ライブツィヒのゲヴァントハウスの演奏会の幹部か、またはむしろこれを指揮する芸術家自身に送って(内気な、開きそめた蕾のような美しさでさえ、見のがすことのない彼の媚眼を以ってすれば、この曲のような、一見してわかる堂々たる美しさは、絶対にわからないはずがないから)、彼に見てもらおうように取り計らわなかったならば、まだどれ程長い間埃にまみれたまま、片隅に放り出されていたかわからないのである。しかし今はその望みも実現した。ライブツィヒに送られた交響曲はさっそく上演されて(3)、みんなに理解された。再演に当たっては、大変な歓迎をうけ、ほとんど全市の賞讃を得た。眼の早いブライトコプフ・ウント・ヘル

テル出版社は作品を買上げて、その版權を得た(4)。そうして、現在は各パートの印刷もできている。間もなくスコアも完成しよう。僕らは前々から、世界中のひとがこの曲を利用できるようにスコアが出版されるといいと思っていたのだ。

率直に言って、この交響曲を知らない人はまだシューベルトをよく知らない。もちろんこんなことをいうと、シューベルトが今まで世に贈ったものに思いあわせて、あまりの讃辞だから、うっかりまに受けられないと思う人もあるだろう。大体作曲家たちは、「ベートーヴェンのでたと交響曲を計画するのは不可能だ」と嫌になるほどしょっちゅういわれてきたわけだが、これにも幾分の理があった。というのは、ハイデンやモーツァルトの髪粉や仮髪の装いを上手にまねる力はあっても、それを被っていた頭をもっていない、例の跛の退屈な交響曲製造家たちを除けば、ベートーヴェンが死んだあと、オーケストラの作品で比較的重要なものはいくらも二つか三つくらいしかなく、そうした作品も、その作者の完成の径路を判断する上にこそ興味があつたけれども、大衆や交響曲分野の進歩に対しては決定的な影響をもたらした作品だったし、そのほかのものはいわゆるベートーヴェンの方法の模倣にすぎなかった。ベルリオーズはフランス人だし、どうかすると、おもしろい外国人だが頭が変だ、としかいわれてない有様である。前々から、僕は(また僕ばかりではない、ほかにもきっと同感の人が少なかったと思うが)、今までほかの多くの分野で、あれほど形式の手堅さと幻想の豊かさを縦横に発揮していたシューベルトが、交響曲に手を伸ばさなかったはずがない。そうだとすれば、彼のことだから、交響曲を作るにも、またその交響曲で大衆の心を得るのにも、実に適役だったろうと予感していたし、また心から願っていただいたのであるが、これが今この上なくみごとに実現したわけだ。もちろん彼はベートーヴェンの第九交響曲の道が続けて行くとは夢にも思わなかった。彼は最も勤勉な芸術家であったから、いつも自分自身の泉から次々と交響曲を創りだした。今度この曲が発表されるに当たって、ただ一つ心配になるのは、いま世間にこの第七交響曲をきかせても、それまでの発展に通じていなければ、この曲の前に書かれた交響曲も知らない世間の人の誤解を生むことになりはしまいかということだけである。いずれ今にほかの交響曲も公開されるだろうと思うが、その中の最も小さいものでもフランツ・シューベルトの名をはずかしめない。栄の月桂冠を争っていた、剽窃の得意のウィーンの交響曲の作家たちは何も遠くまで捜し廻らなくても、ウィーンの郊外のフェルディナント・シューベルトの小さな書齋へゆけば、名曲が七つも積み重なっていたのであって(5)、本当はほかならぬここにこそ、花の冠を贈らなければならなかったのである。しかし世の中は得てしてこうしたもので、ウィーンへ来て、たとえば某々(6)の話なぞしようものなら、ウィーン人から彼らのフランツ・シューベルトの自慢をいやというほどきかされる。そのくせウィーン人同士では、シューベルトであろうと誰であろうと別にどうでもいいのである。それはとにかく、この尊い作品から湧き出る豊かな精神で疲れをいやそうではないか。シュテファン教会の塔や、幾多の美女や、名だたる壮麗な名所をもったこのウィーン、ドナウの流れが無数のリボンのようにとり巻いているウィーン、だんだんと山ぞいに高くなってゆく、花咲く平野のまんなかにあるウィーン、ドイツ最大の芸術家たちの数々の思い出に生きるこのウィーン。ここは音楽家の幻想にとって確かに豊かな資源である。僕もよく高い丘からウィーンを見下ろしている中に、あの遙かなアルプスの山々の彼方にベートーヴェンの眼が幾度さまよったことだろうかとか、さぞかしモーツァルトは到るところにある草む

らや森の中へ消えたのかと思われるドナウの流れを追って、幾度も夢み心地に下っていったことだろうとか、パパ・ハイドンはシュテファン教会の塔を眺めては目のくらみそうな高さに幾度も頭を振ったことだろう、というような感慨にふけったものである。ドナウ、シュテファン教会の塔、遙かなアルプスの連山などの姿をつきまぜて、そこにほのかに匂うカトリックの香気を加えれば、ヴィーン的一面が得られる。さらにそこに咲匂う、鮮やかな風景を心おきなくいきいきと思いうかべれば、今まで鳴らしたことのない心の中の弦が歌いだすだろう。シューベルトの交響曲をきいていると、その中にある咲く花のように明るいロマン的な生命のおかげで、あの市のことがもう一度いつになくはっきり思いだされるとともに、まさにこの環境があればこそ、こうした作品の生れ得た所以が、もう一度しっかりと呑みこめるのである。僕はこの交響曲を特に引立たせるようなことはしたくない。これを聴く人の年齢によって、いろいろな感慨や情景が思いうかべられるだろう。同じ音楽をきいても、十八歳の青年は世界的な事件をききだすが、成年はただ地方的な出来事しか思わない。しかも音楽家はそのどちらも考えていなくて、たまたま自分の心にあった最上の音楽を歌ったにすぎないというのもよくあることである。しかし、外界が今日は照明日は曇るという風にして、詩人や音楽家の内心に深く食い入ることは信じてよいことだし、この交響曲にはただの美しい歌とか、今まで音楽が幾百回となく表わしてきたありふれた苦楽といったもの以上のものが秘められていて、聴く人を今までいつかいたことがあるとはどうしても思いだせないような、或る国につれてゆく。嘘だと思ったら、この交響曲をきいてみたまえ。このなかには堂々たる音楽上の作曲技術以外に、多種多様多彩を極めた生命が最も微妙な段階に到るまで表われている上に、到るところ深い意義があり、一音一音が鋭利を極めた表現をもち、そうして最後に全曲の上には今までのすべてのフランツ・シューベルトの曲によってなじみが深いロマン性がまきちらされている。その上この交響曲は、ジャン・パウルの四巻の大部の小説に劣らず、天国のように長い(7)。この両者が、どちらも決して終らないということについては、誠にもっともな理由があるので、二つとも読者に、その後を、それからそれへと心ゆくばかり考えさすものだから、どうしても終ることができないのである。全曲にみなぎる豊かな感じも、どれほど人の心をさわやかにすることだろう。ほかの曲ではいつもいま終るかいま終るかと思って心配していなければならぬし、時にはよく期待を裏切られて悲観することさえあるのに、もしこの曲を書く前に彼がすでに六つの交響曲を書いていたことや、これは彼の最も成熟した男盛りに書かれたものだという(8)事情を知らなかったら、どうしてシューベルトが一举にしてこんなに余裕綽々とオーケストラを処理するすばらしい手腕を得たものかとも理解できまい。生前、自分の器楽曲の演奏をほとんどきいたことがなかったのに、時には人声と合唱が歌い交わすかと思われるほどの、かくも独創的な各楽器とオーケストラの音量の取扱い方を心得ていたということを以ってしても、彼の実に異常な才能のほどが知られるのである。多くのベートーヴェンの曲を別とすれば、この曲ほど楽器の取扱いが人声と似ているものはない。しかも思いがけないところで、それが表われるのだ。マイヤーベーアの人声の取扱い方とは正反対である。またこの曲がベートーヴェンの交響曲に対して完全に独立しているという点も、その雄々しい作家の面目を遺憾なく表わしている。これを以ってしてもいかに正しく、かつ賢明にシューベルトの天才が発揮されたかということがわかる。あたかも自分の一層控え目な力を意識していたかの如く、彼はベートーヴェンの後期の作品に見られるグロテスクな形式と放胆な諸関係を模倣することを避けていた。彼の手になるこの作品は、組み合わせの新らしさにもかかわらず、極めて快い形式をもち、

中心を遠くふみ外すことがなく、いつもまたそこに帰ってくる。この交響曲を何度も検討したものは、誰しもそう思うに違いない。初めは楽器編成の新しさ、形式の雄大さ、感情生活の魅惑的な交代、我々の運び込まれた全く新しい世界などの姿があまりにもはでなので、ちょうど新しいものを初めて見た時のように、混乱する人もあるかも知れないが、そんな時でも、何というか、ちょうど魔法使のおもしろい話をきいたあのような楽しい気持が残る。作家が自分の物語をすっかり物にしていて、少しの危なげもないことはどこをきいても感じられるし、しばらくきいているうちには、おいおいと曲の筋も分ってくるだろう。この危なげのないという印象は、華麗なロマン的な導入部をきくとすぐ感じられる。ここではまだ何もかも秘密の中に蔽われているのだが、そこからアレグロへうつところは全く新しく、テンポが全然変っていないので、ちっとも気づかないうちに陸についていたという具合である。個々の楽章を分析したところで、僕らにもほかの人にもおもしろくない。この曲の模様を少しでも知らせようと思ったら、交響曲全体の筋を小説でも書くように書かなければなるまい。ただ、あんなに感動的な第二楽章については、ぜひ一言しなければ気がすまない。この中でホルンが遠くから呼ぶ声のように聞えてくるところがある。これをきくと、僕はこの世ならぬ声をきくような気がする。そうして天の賓客の忍び足で通ってゆく音を、傾聴するかの如く、全楽器ははたと止んで耳を澄ます。

この交響曲は、僕らに、どんなベートーヴェンの交響曲にも見なかったほどの効果を与えた。芸術家と芸術の友はみな口を揃えて賞めた。それから、これを極めて綿密に検討した大家からきかされた言葉は、(彼がどれ程研究したかということとは素晴らしい演奏ぶりをみてもよくわかった)本当にできることなら、シューベルトのところへ持って行ってやりたいようなもので、恐らくシューベルトにしてみれば、きっとこれが無上のうれしい便りだったろう。この曲がドイツに根を生やすまでにはまだ幾年もかかるだろうが、忘れられたり見失われたりする心配に至っては、全然ない。この曲は永遠の青春の胚芽を含んでいる。

こうして、たまたま墓参に行った帰りに故人のみよりを想いだしたことから、僕は二つの報酬を得た。第一の報酬はあの日(9)に貰った。というのは、ベートーヴェンの墓で、僕は——鉄ペンをみつけた。僕はこれを大事にしまっておいて、今日のような晴れの機会にしか使わないことにした。願わくば、このペンによって記したものが世の嘉賞を得んことを。——

註

- (1)一八八八年以来、この二人は中央墓地のモーツァルト記念碑の傍に安らかに眠っている。
- (2)Ferdinand Schubert(一七九四—一八五九)は小学校の教師であったが、宗教音楽を幾つか書き、その中にはドイツ語によるレクイエムが一曲ある。
- (3)初演は一八三九年三月二十二日。
- (4)これもまたシューマンの仲介による。
- (5)ヴィーンで交響曲作曲のコンクールが催されたことがあった。
- (6)多分メンデルズゾーンを指すものと思われる。
- (7)このよく引用される言葉は元々それ自体引用されたもので、シューマンはこれを既にこの交響曲の練習を初めてきいたあとに、クララ・ヴィーク(後のシューマン夫人)あての手紙で使っている(一八三九年十二月十一日の手紙)。
- (8)スコアには「一八二八年三月」とある。シューベルトはこの年の十一月に死んだ。(シューマン)
- (9)シューマンがヴィーンのこの墓地を訪れたのは一八三八年であった。

●ベートーヴェン後の交響曲の状況

シューマン『ベルリオーズの交響曲』(1835)より

形式は精神の容器であって、満たそうと思う容量が大きければ大きいほど、精神もまた大きくなければならぬ。今日までのところ、「交響曲」という名は、器楽のなかでも最も大がかりな曲を指している。僕らは、それについている名によって、そのもの自身をきめる癖があるので、「幻想曲」と「ソナタ」ではそれぞれ違ったものを要求する。

第二流の才能の場合は、従前から伝えられてきた形式を支配できれば充分であるが、一流のものならば、伝えられた形式を拡大しても是認される。ただ天才だけは、自由に創造してもよろしい。

ベートーヴェンの第九交響曲は、外面的に言えば、現存する器楽曲中、最大のものであって、これ以後は、量と目標は汲みつくされて、もうのびる余地がないのではないかと思われた。

ここでベートーヴェン以後の作家について述べてみると、フェルディナント・リース(1)は、はっきりした独自性をもっていて、これを凌駕するものはわずかにベートーヴェンがあっただけであった。フランツ・シューベルトは幻想の豊かな画家で、その絵筆は太陽の輝きと月の光を満喫していたから、ベートーヴェンの九つのミューズに十番目のミューズを加えることもできたろう(2)。シュポーア(3)は口調が穏かで、交響曲のような大きな円天井の下で話をさせられると、声が強く響かなかった。カリヴォダ(4)は快活な調和のとれた人物だった。その後期の交響曲は仕上げの点では一層深くなっていたが、初期のもの幻想の高さが失われていた。近頃の人のの中ではマウラー(5)、シュナイダー(6)、モーシェレス(7)、ミュラー(8)、ヘッセ(9)、ラッハナー(10)およびメンデルスゾーン(故意に最後にあげた)らがあって、皆それぞれ尊重されている。

以上あげた人々は、フランツ・シューベルトをのぞけば、みな生存中の人たちであるが、シュポーアの最近の交響曲に見えた二三の試み(11)を別にすれば、誰一人、あえて古い形式に何か本質的な変更を加えたものはいない。ただメンデルスゾーンは創造的であると共に、思弁においてもすぐれた芸術家であるだけに、この道ではもう何も得られないとみてとって、新しい道に突進した。新しいといっても、もちろんベートーヴェンが偉大な《レオノーレ》序曲で準備してくれていたのであるが、とにかく、彼は交響曲の理念を、より小規模なものに圧縮して作った、演奏会用序曲によって、当代の器楽作家の第一人者となった。こういうわけで、交響曲は遂に史上に名を留めるだけのものになってしまうのではないかという恐れが生じた。

ドイツ以外の国からは、以上の動きに対して、一言の音沙汰もなかった。ケルビー二はずっと前に交響曲に手をつけたけれども、自分にはできないといって諦めてしまったという話だ(あまり気が早すぎ、謙遜すぎる嫌いがあるように思われるが)。彼以外の、フランス人・イタリア人は猫も杓子もみんなオペラをかいていた。

こうした間に、フランスの北海岸の、知る人もない片隅で、一人の若い医学生が新しいものを考えていた。
.....

註

- (1) Ries, Ferdinand (1784-1838) ベートーヴェンの弟子。ベートーヴェン伝は有名。交響曲は 8 曲。
- (2) 当時、ハ長調交響曲はまだ知られていなかった。(シューマン)
- (3) Spohr, Louis (1784-1859) ヴァイオリンの名手で作曲家、指揮者。交響曲は 10 曲。
- (4) Kalliwoda, Johann Wenzel (1801-1866) ボヘミア出身の作曲家。交響曲は 7 曲。
- (5) Maurer, Ludwig (1789-1878) ヴァイオリン奏者で作曲家。交響曲は 1 曲。
- (6) Schneider, Friedrich (1786-1853) 生前はオラトリオ作曲家として知られた。交響曲は 23 曲。
- (7) Moscheles, Ignaz (1794-1870) ボヘミア出身の作曲家、ピアニスト。交響曲は 1 曲。
- (8) Müller, Christian G. (1800-1863) ライプツィヒで活動した作曲家。詳細は不明。
- (9) Hesse, Adolf Friedrich (1809-1863) オルガン奏者として国際的に活躍。作曲は保守的。
- (10) Lachner, Franz Paul (1803-890) ウィーンとミュンヘンで活躍。交響曲は 8 曲。
- (11) シュポーアは第四番交響曲《音の祝福》において、詩を交響曲に「翻訳」した。(原註)

●シュポーアの交響曲

Louis(Ludwig) Spohr 1784-1859

初期にはヴァイオリンのヴィルトゥオーゾとして、1822 年からはカッセルの音楽監督として活躍。ヴァイオリンでは最初に肩当てを使った人として、指揮者としては最初に指揮棒を使った人として知られる。作曲家としては、ヴァイオリン協奏曲第 8 番《劇唱の形式で》によってロマン主義的協奏曲の新しい形式を切り拓き、メンデルスゾーンやシューマンなどに多大な影響を与えたほか、複四重奏曲のような新しいジャンルも生み出した。

- 第 1 番 変ホ長調 op.20 1811 序奏つき 4 楽章、2 管編成
- 第 2 番 二短調 op.49 1820 4 楽章、2 管編成
- 第 3 番 ハ短調 op.78 1828 序奏つき 4 楽章、2 管編成
- 第 4 番 ヘ長調 op.86 1832 序奏つき 4 楽章(3 は行進曲)、2 管編成+トルコ風打楽器

《音の祝祭》

- 1) Largo 音が創造される前の自然の固い沈黙。
Allegro その後の活気に満ちた生活。自然の音。元素の嵐。
- 2) 子守唄。踊り。セレナーデ。
- 3) 戦争の音楽。徴兵。残された者の感情。勝者の帰還。感謝の祈り。
- 4) 葬送の音楽。涙の中の慰め。

- 第 5 番 ハ短調 op.102 1837 序奏つき 4 楽章、2 管編成
- 第 6 番 ト長調 op.116 1839 2 管編成+トルコ風打楽器

《歴史的》

- 1) バッハ・ヘンデル時代 1720 Largo grave - Allegro moderato - Pastorale
- 2) ハイドン・モーツァルト時代 1780 Larghetto
- 3) ベートーヴェン時代 1810 Scherzo
- 4) 最近の時代 1840 Allegro vivace

- 第 7 番 ハ長調 op.121 1841 全 3 楽章(最後はアダージョ)、2 重の 2 管編成

《人生における俗なもの聖なるもの》

- 1) 子供の世界
- 2) 情熱の時代
- 3) 神聖なものの最終的な勝利

- 第 8 番 ト長調 op.137 1847 序奏つき 4 楽章、2 管編成
- 第 9 番 口短調 op.143 1853 全 2 楽章、2 管編成

《四季》

- 1) 冬 Allegro maestoso —春への推移 L'istesso tempo —春 Moderato - Presto - Moderato
- 2) 夏 Largo —秋への推移 Allegro vivace —秋 L'istesso tempo

- 第 10 番 変ホ長調 1857 全 4 楽章、2 管編成



Die Weiße der Töne.
Vierte Sinfonie
von
LOUIS SPOHR.
1832 Wien

Largo.

Largo. (H534.1)

第 4 番《音の祝祭》第 1 楽章

Larghetto. (H534.1) 155

Larghetto.

第 4 楽章

BACH - HANDELS'SCHE PERIODE 1750.

Largo grave. M. M. 20-29.

Flauto I 22.
Flauto II 22.
Oboe.
Corni in D.
Fagotti.
Violino I 22.
Violino II 22.
Viola.
Violoncello.
Contrabbasso.

Allegro moderato. p. 48.

第 6 番《歴史的》第 1 楽章

HAYDN - MOZART'SCHE PERIODE 1760.

Larghetto. p. 02.

Flauto I 22.
Flauto II 22.
Oboe I 22.
Oboe II 22.
Clarinetto in B.
Clarinetto in B.
Corno I 22.
Corno II 22.
Fagotto I 22.
Fagotto II 22.
Violino I 22.
Violino II 22.
Viola.
Violoncello.
Contrabbasso.

P. N. 3246.

第 2 楽章

SCHUBERT'SCHE PERIODE. 1810.

SCHUBERT. p. 78.

Flauto I 22.
Flauto II 22.
Oboe I 22.
Oboe II 22.
Clarinetto I 22.
Clarinetto II 22.
Corni in E.
Corni in D.
Fagotto I 22.
Fagotto II 22.
Timpani in G. D. Es.
Violino I 22.
Violino II 22.
Viola.
Violoncello.
Contrabbasso.

P. N. 3250.

第 3 楽章

ALLERNEUESTE PERIODE 1850.

Allegro vivace. p. 02.

Piccolo.
Flauto.
Oboe.
Clarinetti in C.
Corni in G.
Corni in D.
Fagotti.
Trombone Alto.
Trombone Tenore.
Trombone Basso.
Trombe in B.
Timpani in G. D.
Triangolo.
Tamburo.
Piatto e Gran Cassa.
Violino I 22.
Violino II 22.
Viola.
Violoncello.
Contrabbasso.

P. N. 3256.

第 4 楽章

●ベルリオーズの交響曲

Hector Berlioz (1803 - 1869)

Op.	曲名	作曲年	初演	備考
14-1	幻想交響曲, ある芸術家の生活のエピソード Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste	1830, 改訂 1831	1830, パリ	1845年に《レリオ》とともに出版
14-2	レリオ, または生への復帰(管弦楽, 合唱, およびかくされた独唱付きの親情的モノドラマ) Lélio, ou Le retour à la vie, monodrame lyrique avec orchestre, chœur et soli invisibles 1. 漁師 Le pêcheur 2. 亡霊の合唱 Chœur des ombres 3. 山賊の歌 Chanson de brigands 4. 幸福の歌 Chant de bonheur 5. アイオロスの聖琴, 思い出 La harpe éolienne, souvenirs 6. シェークスピアの《嵐》に基づく幻想曲 Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare	1831-32	1832, パリ	幻想交響曲の続編として作曲。第1曲(ゲーテによるA. デュボワの詞)以外, 台詞はベルリオーズ。各曲の編成は, 1. T, P, 2. 合唱(S, T, B), Orch, 3. B, Orch, 4. T, Orch, 5. Orch, 6. 合唱(S, S, A, T, T), Orch
16	イタリアのハロルド(ヴァイオリン独奏付きの4楽章の交響曲) Harold en Italie, symphonie en 4 parties avec un alto principal	1834	1834, パリ	バイロンの長編詩《チャイルド・ハロルド》による
17	ロメオとジュリエット(合唱, 独唱, および合唱) Roméo et Juliette, symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral	1839	1839, パリ	シェークスピアの作より。歌詞はベルリオーズが散文で書きE. デシヤンが韻文に改めたものを使用
15	葬送と勝利の大交響曲 Grande symphonie funèbre et triomphale	1840	1840, パリ	歌詞はA. デシヤン

◆ベルリオーズの交響曲の特徴

- 標題交響曲
- 固定楽想 (主題展開の標題的応用)
- 色彩的なオーケストレーション
cf: 『管弦楽法 Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes』
(Paris, 1843, 2/1855/R; Eng. trans., 1856, rev. 2/1882 by J. Bennett)



●幻想交響曲の2種のプログラム・ノート

- * 《幻想交響曲》のプログラムには大きく分けて2種類のヴァージョンがある。1830年から55年まで使用されたものと、1855年のワイマールでの上演に際して大幅に改訂されたものである。
- * 両者の最も大きな相違は、最初のヴァージョンでは第4・5楽章のみがアヘンを飲んだために見る夢の話であるのに対して、1855年ヴァージョンでは交響曲全体がアヘンによる夢の情景として描かれていることである。
- * この改訂は、《幻想交響曲》とその続編であるリック・モノドラマ《レリオ》を連続して上演することを考慮して行われたものと考えられる。従って、《幻想交響曲》単独で演奏する場合には前者、《レリオ》と一緒に上演する場合には後者を用いるのが妥当と考えられる。

『幻想交響曲』プログラム (1845)

ある芸術家の生涯におけるエピソード
幻想交響曲とリリック・モノドラマ (1855)

はしがき

作者はある芸術家の生涯のさまざまな状況を、それらが音楽的な要素をもっている限りにおいて詳しく描くことを目的とした。この器楽によるドラマの筋立てというものは、言葉の助けがないのであるから、前もって提示される必要がある。従って、以下のプログラム(注 1)はオペラの台詞のテキストのようにみなされるべきであり、それぞれの楽曲を準備し、それらの性格や表現を説明するのに役立つのである。

第1楽章 夢—情熱

作者が想定したのは、ある高名な作家が「情熱のうねり」と呼んだ精神面の病に悩まされているひとりの若い音楽家が、夢に描いていたあらゆる魅力を一身に備えた理想の女性を初めて見かけ、狂おしいほど恋こがれるようになるということである。奇妙なことに、恋人の姿はこの芸術家の頭の中につねに一つの楽想と結びついて現れる。彼はその楽想の中に、愛する人に与えたのと同じ性格——情熱的ではあるが、高貴で控え目な性格を見出す。

この旋律的な反映像は、そのモデルとともに、二重のイデー・フィクス[固定観念]として絶えず彼につきまとう。そのため、この交響曲のすべての楽章で、最初の「アレグロ」を開始する旋律がつねに現れるのである。このメランコリックな夢の状態が、理由のない歓喜が何度か爆発することによって中断され、錯乱した情熱の状態へと移っていき、怒りや嫉妬の衝動を見せ、もとの優しさに戻り、さらに、涙、宗教的な慰めが現れるというのが、第一楽章の題材である。

第1楽章 夢—情熱 第1主題(固定楽想)



第2楽章 舞踏会

この芸術家は非常に変化に富んだ状況に置かれる。「祭りの喧騒」の中にいたり、自然の美しさを心静かに眺めたりするのである。だが、街でも、野原でも、どこにいようと恋人のイメージは彼の前に姿を現わし、彼の心を騒がせる。

第2楽章 舞踏会 主要主題と固定楽想



第3楽章 野の情景

ある日の夕方、彼は野原で、二人の羊飼いが「ラン・デ・ヴァッシュ」[牛追い歌]を吹き交しているのを遠くに聞く。この羊飼いの二重奏、周囲の風景、風に優しくそよぐ木々の軽いざわめき、彼が最近感じはじめた希望の理由、これらすべてが一緒になって、彼の心にいつにない静けさをもたらし、彼の思考により喜ばしい色彩

はしがき

以下のプログラムは、幻想交響曲が「劇的に」演奏され、従って、モノドラマ:レリオ(注 1)がそれに続き、『ある芸術家の生涯におけるエピソード』をしめくくって完全なものにする際にはいつでも聴衆に配付されなければならない。こうした場合は、[客席から]見えないオーケストラは劇場の舞台の上の下ろされたカーテンのうしろに配置される。(注 2)

もし、この交響曲だけがコンサートで演奏される場合は、こうした処置は必要ではなくなる。やむを得なければ、5つの楽章のタイトルだけを残して、プログラムの配付をやめても良い。この交響曲は(作者はそう願っているのだが)それ自体で、どんな劇的な目的とも関係ない音楽的な興味を提供することが可能だからである。

交響曲のプログラム

病的な感受性と激しい想像力をもった若い音楽家が、恋に絶望したあまり、アヘンによる服毒自殺を計る。麻薬は致死量に達しなかったため、彼は深い眠りにおち、非常に奇妙な光景を夢に見る。夢の中で、彼の感覚や感情や追憶は彼の病んだ頭脳の中で音楽的な想念やイメージとして表現される。彼が愛する女性も一つの旋律になり、固定観念[イデー・フィクス]として、そこかしこに現れ、聞かれる。

第1楽章 夢—情熱

彼はまず、愛する女性を見かける以前に感じた、あの心の漠たる不安、あの「情熱のうねり」、あのメランコリー、あの理由のない喜びといったものを思いおこす。ついで彼女に突然火をつけられた燃えるような恋、並外れた苦悩、激しい嫉妬、再び取り戻したやさしさ、そして宗教的な慰めを思いおこす。

第2楽章 舞踏会

彼は華やかな祭りの喧騒のさなかの舞踏会で愛する女性を見つめる。

第3楽章 野の情景

ある夏の夕方、彼は野原で、二人の羊飼いが「ラン・デ・ヴァッシュ」[牛追い歌]を吹き交しているのを聞く。この羊飼いの二重奏、周囲の風景、風に優しくそよぐ木々の軽いざわめき、彼が最近感じはじめた希望の理由、これらすべてが一緒になって、彼の心にいつにない静けさをもたらし、彼の思考により喜ばしい色彩を与え

を与える。彼は自分の孤独について思いをめぐらす。彼はやがてひとりぼっちでなくなることを願う…だが、もし彼女が裏切ったら!…希望と疑惑のこの混じり合い、幾分暗い予感に邪魔されるこの幸福の思いが、「アダージオ」の題材となっている。おしまいに、羊飼いの一人がラン・デ・ヴァッシュを再び吹くが、もう一人はもはや答ええない…遠雷の轟き…孤独…静けさ…

る。だが、「彼女」が再び現れ、彼の胸は締めつけられ、痛ましい予感が彼の心をかき乱す。もし彼女に裏切られたら!…羊飼いの一人が素朴な旋律を再び吹くが、もう一人はもはや答ええない…太陽が沈む…遠雷の轟き…孤独…静けさ…

第3楽章 野の情景 主要主題



第4楽章 断頭台への行進

自分の愛が報いられないと悟った芸術家はアヘンで服毒自殺を計る。麻薬が、致死量に足りなかったために、彼は眠りの中で非常に恐ろしい光景を見る。彼は夢の中で、自分が愛する女性を殺し、有罪を宣告され、処刑場に連れていかれ、「自分自身の処刑」に立ち会う。行列はある時は陰気で荒々しく、ある時は輝かしく荘厳な行進曲を伴って進む。この曲では、重々しい歩みの鈍い物音が突然非常に騒がしい響きへと変わる。行進曲の最後に、「イデー・フィクス」の最初の4小節が、致命的な一撃によって断ち切られる愛の最後の思いとして再現する。

第4楽章 断頭台への行進

彼は、自分が愛する女性を殺し、死刑を宣告され、処刑場に連れていかれる夢を見る。行列はある時は陰気で荒々しく、ある時は輝かしく荘厳な行進曲を伴って進む。この曲では、重々しい歩みの鈍い物音が突然非常に騒がしい響きへと変わる。行進曲の最後で一瞬、「イデー・フィクス」が、致命的な一撃によって断ち切られる愛の最後の思いとして再び姿を見せる。

第4楽章 断頭台への行進 主要主題



第五楽章 サバの夜の夢

彼は自分がサバ[魔女の夜の宴]の席で、恐ろしい亡霊や、魔女や、あらゆる化物たちに囲まれているのを見る。彼の葬式に集まってきたのである。異様な物音、うめき声、けたたましい笑い声、遠くの叫び声、それに答えるような笑い声。恋人の旋律が再び現れるが、高貴で控え目な性格は失われている。それはもはや卑しく、野卑で、グロテスクな踊りの旋律でしかない。これがサバの席に姿を現した彼女なのだ…彼女の到着を喜ぶわめき声…彼女はこの悪魔的な乱痴気騒ぎに加わる…吊いの鐘、「ディエス・イレ」(2)の下賤に茶化したパロディー、「サバの Rond」と続く。サバの Rond とディエス・イレが一緒になる。

(1845 年)

第五楽章 サバの夜の夢

彼は自分がサバ[魔女の夜の宴]の席で、恐ろしい亡霊や、魔女や、あらゆる化物たちに囲まれているのを見る。彼の葬式に集まってきたのである。異様な物音、うめき声、けたたましい笑い声、遠くの叫び声、それに答えるような笑い声。「愛する人の旋律」がなおも再び現れる。だが、その旋律は高貴で控え目な性格を失っている。それはもはや卑しく、野卑で、グロテスクな踊りの旋律でしかない。これがサバの席に姿を現した「彼女」なのだ…彼女の到着を喜ぶわめき声…彼女はこの悪魔的な乱痴気騒ぎに加わる…吊いの鐘、「ディエス・イレ」の下賤に茶化したパロディー、サバの Rond と続く。サバの Rond と「ディエス・イレ」が一緒になる。

(1855 年)

(注 1) このプログラムを、この交響曲が演奏されるコンサートで聴衆に配付することは、作品の劇的な筋立てを完全に理解してもらうために不可欠なことである。[HB(エクトール・ベルリオーズ)]

(注 2) カトリックの教会の葬送の儀式で歌われる讃歌。[HB] (訳:井上さつき)

(注 1)パリのリショー社から刊行された。[HB(エクトール・ベルリオーズ)]

(注 2)この演出についてはレリオのフル・スコアを参照のこと。[HB] (訳:井上さつき)

第5楽章 サバの夜の夢 主要主題(固定楽想)



グレゴリオ聖歌《怒りの日》



Di-es irae, di-es illa, solvet saeculum in favilla:

●メンデルスゾーンの交響曲一覧

Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1947



Op.	曲名 (編成)	完成年	初版(Ms)	作品集	備考
—	シμφォニア第1番 ハ長調(弦楽)	1821夏		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第2番 ニ長調(弦楽)	1821夏		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第3番 ホ短調(弦楽)	1821夏		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第4番 ハ短調(弦楽)	1821.9.5		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第5番 変ロ長調(弦楽)	1821.9.15		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第6番 変ホ長調(弦楽)	1821.9~10		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第7番 ニ短調(弦楽)	1822.1~3		L 1-1	→16, 19
—	シμφォニア第8番 ニ長調(弦楽と管弦楽の両稿あり)	弦楽稿1822.11.27. 管弦楽編曲1822.11.30開始		L 1-2 (両稿)	管弦楽稿は終結部分散失。作品集ではペーレントンによって補筆されている。→13, 16, 19
—	シμφォニア第9番 ハ短調(弦楽)	1823.3.12	1992ヴェルヴェン ビュッセル	L 1-3	スケルツォのトリオにスイス民謡が使用されており、初版は「スイス交響曲」の名で出版。→16, 19
—	シμφォニア第10番 ロ短調(弦楽)	1823.5.18		L 1-3	→16, 19
—	シμφォニア第11番 ハ長調(弦楽、打)	1823.7.12		L 1-3	作曲家自身は番号を記していない。スケルツォにスイス民謡使用。→16, 19
—	シμφォニア第12番 ト短調(弦楽)	1823.9.17		L 1-3	作曲家自身は番号を記していない。→16, 19
—	交響曲断章 Sinfoniesatz ハ短調(弦楽)	1823.12.29		L 1-3	シμφォニア第13番と呼ばれることが多いが作曲家による呼称ではない。→16, 19
11	交響曲第1番 ハ短調	1824.3.31	1828ベルリン	R 1/1	白筆譜に記された曲名はシμφォニア第13番。→1, 19
107	交響曲第5番 ニ短調 (宗教改革 Reformation)	1830	1868ボン、ライプツィヒ	R 1/5	初稿：1832ベルリン。→18, 25, 26
90	交響曲第4番 イ長調 (イタリア Jtalienische)	1833.3.13	ライプツィヒ	R 1/4	初稿：1833.5.13ロンドン。→17, 18
—	交響曲 変ロ長調	(1838~39)	[B, ニューヨーク 個人]	—	未完成断片。→22, 26
32	交響曲カンタータ Symphonie-Kantate 変ロ長調 (賛歌 Lobgesang)(交響曲第2番)(独唱、合唱、OrgとOrch)	初稿1840、改訂稿1840.11.27	1841ライプツィヒ	R 14/93	初稿：1840.6.25ライプツィヒ。聖書に基づくカンタータ(9曲から成る)が交響曲終楽章に相当する部分を形成。→6, 17
36	交響曲第3番 イ短調 (スコットランド Schottische)	1842.1.20	1843ライプツィヒ	R 1/3	初稿：1842.3.3ライプツィヒ
—	交響曲 ハ長調	(1844~45)	[O, ライプツィヒ 西音楽図書館]	—	未完成断片。→1, 19, 26

●シューマンの交響曲一覧

Robert Alexander Schumann, 1810-1856

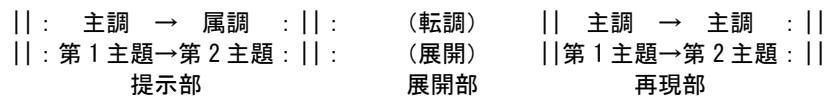


Op.	曲名	作曲年	出版年	備考
—	交響曲 ト短調(未完)	1832~33	1972	〈ソヴィエツク交響曲〉とも呼ばれる。全4楽章。第4楽章はスケッチ
—	交響曲 ハ短調	1840/41		草稿とスケッチ
38	交響曲第1番 変ロ長調	1841	1841	通称〈春の交響曲〉
52	序曲、スケルツォとフィナーレ	1841	1846	フィナーレは1845年に改訂。原題は〈Suite〉。そののち〈Symphonette〉を経て左記の表題に改称
61	交響曲第2番 ハ長調	1845~46	1847	
97	交響曲第3番 変ホ長調	1850	1851	通称〈ライン〉
120	交響曲第4番 ニ短調	1841, 51	1853	第1稿は第2番として1841年作曲、初稿。51年に改作。第4番となる。1841年版の出版は1891年

● 19 世紀の交響曲に関するメモ

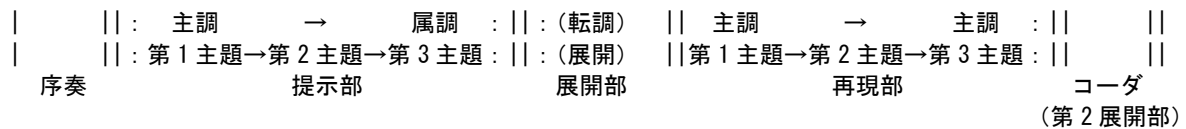
◆ ソナタ形式の拡大

教科書的ソナタ形式(中期ベートーヴェンがモデル)



↓

拡大されたソナタ形式(メンデルスゾーン、シューマン以降)



◆ 標題交響曲(タイトルだけでなく、比較的具体的な物語や描写を伴うもの)

シュポーア: 4《音の祝祭》、6《歴史的》、7《聖と俗》、9《四季》

ベルリオーズ: 《幻想交響曲》、《イタリアのハロルド》、《ロメオとジュリエット》

ダヴィッド: 《砂漠》、《クリストフ・コロン》

リスト: 《ダンテ交響曲》、《ファウスト交響曲》

ラフ: 3《森にて》、5《レノール》、7《アルプスにて》、8《春の響き》、9《夏にて》、10《秋にて》、11《冬》

ルービンシュテイン: 2《海》

チャイコフスキー: 《マンフレッド交響曲》

* 物語性の薄いタイトルを持つものはかなり多い(シューマンの《春》《ライン》などもそう)。

◆ 語り・独唱・合唱を伴うもの

メンデルスゾーン: 2《讃歌》、ベルリオーズ: 《ロメオとジュリエット》、

ダヴィッド: 《砂漠》、《クリストフ・コロン》、リスト: 《ダンテ交響曲》、《ファウスト交響曲》

◆ モットー、循環主題、固定楽想(示導動機)の使用

ベルリオーズ: 《幻想交響曲》、《イタリアのハロルド》、《ロメオとジュリエット》

リスト: 《ダンテ交響曲》、《ファウスト交響曲》

フランク、サン＝サーンス: 3、

チャイコフスキー: 4, 5, 6《悲愴》、《マンフレッド交響曲》

◆ 「国民主義的」交響曲

ガーゼ(ガーデ、ゲーゼ): 1(シュルンの美しい草原から)、ダンディ: 《フランス山人の歌による交響曲》

チャイコフスキー: 1, 2, 4、ドヴォルザーク: 9《新世界より》

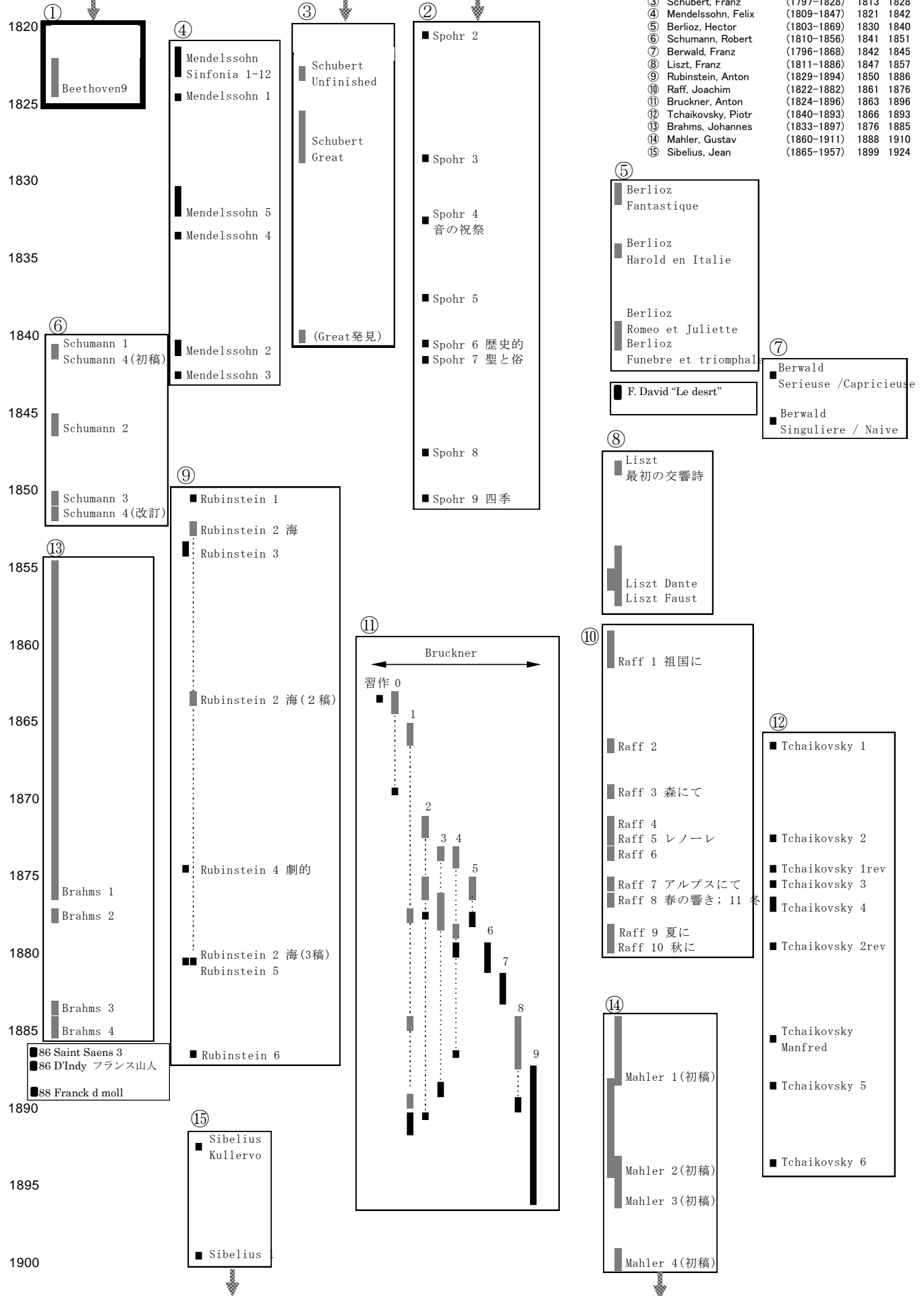
* 異国趣味(エキゾティズム)の表現として他国の民謡や民族的要素を用いた交響曲は数多いが(メンデルスゾーンなど)、ナショナリズムの表現として自国の民謡や民族的要素を用いた交響曲は 19 世紀には意外に少ない。ナショナリズムの表現の器はむしろ交響詩であった。

◆ 絶対音楽としての交響曲

ブラームス、ブルックナー、その他多数

● 19 世紀の主要交響曲 (不完全)

	First	Last
① Beethoven, Ludwig van	(1770-1827)	1800 1824
② Spohr, Louis	(1784-1859)	1811 1857
③ Schubert, Franz	(1797-1828)	1813 1828
④ Mendelssohn, Felix	(1809-1847)	1821 1842
⑤ Berlioz, Hector	(1803-1869)	1830 1840
⑥ Schumann, Robert	(1810-1856)	1841 1851
⑦ Berwald, Franz	(1796-1868)	1842 1845
⑧ Liszt, Franz	(1811-1886)	1847 1857
⑨ Rubinstein, Anton	(1829-1894)	1850 1886
⑩ Raff, Joachim	(1822-1882)	1861 1876
⑪ Bruckner, Anton	(1824-1896)	1863 1896
⑫ Tchaikovsky, Piotr	(1840-1893)	1866 1893
⑬ Brahms, Johannes	(1833-1897)	1876 1885
⑭ Mahler, Gustav	(1860-1911)	1888 1910
⑮ Sibelius, Jean	(1865-1957)	1899 1924



1900

●ブラームスの交響曲

管弦楽曲

Op.	曲名	作曲年	備考
11	セレナード = 長調 (第 1 番)	1857~58	4 手用 Pf 編曲あり
16	セレナード = 長調 (第 2 番)	1858~59	1860年, 75年改訂。4 手用 Pf 編曲あり
56a	ハイドンの主題による変奏曲 = 変ロ長調	1873	
68	交響曲 = ハ短調 (第 1 番)	1855~76	4 手用 Pf 編曲あり
73	交響曲第 2 番 = 長調	1877	4 手用 Pf 編曲あり
80	大学祝典序曲 Akademische Festouvertüre = ハ短調	1880	4 手用 Pf 編曲あり
81	悲劇的序曲 Tragische Ouvertüre = 短調	1880	4 手用 Pf 編曲あり
90	交響曲第 3 番 = 長調	1883	2 Pf 用編曲あり。第 1, 第 3 楽章の 4 手用 Pf 編曲あり
98	交響曲第 4 番 = 短調	1884~85	2 Pf 用編曲, 4 手用 Pf 編曲あり

◆ブラームスの交響曲に関するメモ

- ・ブラームスは最初の交響曲の作曲に 20 年以上を費やした。その背景として、シューベルト同様の「ベートーヴェンの後で何が出来るか」という思いと、シューマンの期待に答えねばならないという重荷があった。
- ・2つのセレナード(1857-9)とピアノ協奏曲第 1 番(1854-8)は最初の交響曲までの試行のあとともいえる。
- ・第 1 番の成功後は迷いなく第 2 番以降が作られる。
- ・オーケストラ編成は当時としては保守的で、ベートーヴェン〜シューベルトを踏襲。
- ・4 曲とも標題性を全くもたない「絶対音楽」。
- ・最大の特徴は緻密な動機労作。一見優美な主題も、実は細かい動機の積み重ねでできている。
- ・主題動機の要は音程(←→ベートーヴェン)。4 曲とも特徴的な音程を持つ 3 音動機が主題の核となり、それが全楽章に行きわたっている。

◆シューマンの評論「新しき道」(1853)より

私は考えた。今に時代の最高の表現を理想的に述べる使命をもった人が、忽然として、出現するだろう、また出現しなくてはならないはずだと。すると、果たして、彼はきた。その名は、ヨハネス・ブラームス。・・今後、彼の魔法がますます深く徹底して、合唱やオーケストラの中にある量の力を駆使するようになった暁には、精神の世界の神秘の、なお一層ふしぎな光景をみせてもらえるようになるだろう。・・私たちは彼を正しい闘争者として歓迎する。(吉田秀和訳に基づく)

◆ブラームスの交響曲に於ける基本動機 『音楽芸術』1992 年 4 月号より

●交響曲第一番

交響曲第一番の基本動機は、C-C#-Dの半音階的上行である(譜例 1)。これはまず曲の冒頭、ウン・ポコー・ソステヌートの序奏で、執拗なティンパニの打音を伴いつつ重苦しいほどの緊張感に満ちた響きを醸して聴き手の耳に焼き付く。ここではヴァイオリンとチェロの基本動機に、その反行形である管とヴィオラの下行進行が対位的に重なって、緊張を更に高めている(譜例2)。この対位的重なりは、アレグロの主部(第一主題)でもそのまま保持される(譜例3)。第一主題全体の中では、この基本動機の部分はむしろ続くヴァイオリンの跳躍音型の為のアウトタクトおよび伴奏という印象を与えるが、しかしこのヴァイオリンの主題に備わっている一種の躍動感、基本動機の半音階進行との対比によって一層際だっている、ということは見過ごしてはならないだろう。一方、第二主題の中にも、基本動機の反行形を認めることができる(譜例4)。第一楽章ではこの他にも至るところで基本動機に出くわすが、中では特に展開部の後半とコーダが顕著である。

第二楽章では、基本動機は「動機」としてはっきりと用いられてはいないが、主題旋律の中にそれとなく埋め込まれている(譜例5)。第三楽章でも、エピソード風の旋律(譜例6)に同様の「埋め込み」を見ることができるが、基本動機としての認知度は第二楽章のものより更に低い。

第四楽章では、基本動機は出てこない。動機としての明確な使用はおろか、中間の二楽章のような「埋め込み」の形ですら、認められない。ここでは、ごく当然のことながら、この楽章自身の第一主題の動機(譜例7)が最も重要な素材となっている。本来C-C#-H-Cの四音からなるが、アウトタクトのGはしばしば省略されるので、むしろC-H-Cの三音動機と見てもよい。この動機は、第一楽章に於ける基本動機と全く同様に、まず序奏の冒頭でヴァイオリンによって提示され、主部では様々に変形されながら頻りに用いられる(譜例8)。とりわけコーダでの執拗な繰り返しは圧倒的である。

こうして見てみると、この曲の場合、動機労作の技法は全曲を通して綿密に行われているものの、基本動機による全体の統一が最後まで徹底されている訳ではないことがわかる。この曲の基本動機は、一部の解説書が言うほど「全曲の中心動機としてどこでも重要な役目を演じている訳ではない。むしろ正確には、それは第一楽章に於いて最も重要であり、曲の進行とともに影が薄くなって行くのである。



●交響曲第二番

交響曲第二番の基本動機はD-C#-Dの刺繍音的音型で、これはまず曲頭、あらわな形で低弦によって示される。役割としてはホルンによる第一主題に対するアウフタクトという感じだが、主題そのものには基本動機の反行形が含まれている(譜例9)。この辺りの主題と基本動機の関係は、第一楽章第一主題の場合とよく似ている。基本動機はこのあと第二主題部の後半で変形されながら用いられ(譜例10)、当然展開部やコーダでも、時に縮小や変形を受けながら頻繁に登場する。

第二楽章では、基本動機は副次的な楽想の中に埋め込まれている(譜例11)。一方、第三楽章は一見基本動機が用いられていないようにも思われるが、やや柔軟に考えれば主題旋律の最初は基本動機の反行形になっている(譜例12。ちなみに同箇所の第一ファゴットは基本動機と同じD-C#-Dの音程関係を持っている)。

第四楽章では、第一主題の中に基本動機が含まれている(譜例13)。間に休符が入っているものの、フレーズの冒頭ということもあって動機としての認知度は高い。これは後に縮小変形されるとより明確になるが(譜例14)、更に後半になって三連符に変形されると、今や第一楽章に於ける基本動機の形と完全に一致する(譜例15)。

交響曲第二番では、第一番の場合とは異なり、基本動機による全曲の統一がかなり徹底して行われている。ブラームスの作品の中でもとりわけ明るく旋律美に富み、また短期間で作られたという事情も手伝って、第一番を仕上げた後のほっとした気分の中で比較的気楽に作られたという印象を与えがちなこの曲だが、動機労作の手法に関する限り第一番よりも一層巧妙で周到に作られていると言わねばならない。

●交響曲第三番(4)

交響曲第三番の基本動機はF-Ab-Fという上方跳躍形である(譜例16)。主調のへ長調にはない Ab 音を含むことによってむしろ同主短調の響きを暗示させる特異な性格を持っており、これまでに見た第一番や第二番の基本動機と較べて特に「モットー」としての印象が強い。これは冒頭、まず管楽器の力強い和音として提示され、第一主題が始まるとそのバス声部として主題を支える。第一主題は、形の上では基本動機と逆の下行跳躍形だが、その中に基本動機が埋め込まれている(譜例17)。第二番第一楽章の時と同じ手法である。この後、基本動機は時に第一主題とともに、また時に単独の形で、頻繁に現れる。

第二楽章での基本動機は、ここでもやはり主題の中に埋め込まれている。最初の方のフレーズでは印象が薄い、後になってははっきりする(譜例18)。第三楽章では、主題を伴奏するヴァイオリンの音型に基本動機を見ている文献がしばしばあるが、これはむしろ主題そのものの輪郭の方に基本動機の反映を見るべきかと思われる(譜例19)。

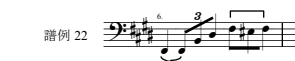
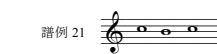
第四楽章では、最後のコーダで基本動機が回想される。特に一番最後の部分は第一楽章の終り方を明らかに模倣したものであり、それによって交響曲全体の有機的なまとまりがはかられているのである。だが反面、終楽章の本体では、基本動機は殆ど姿を見せない。交響曲第一番での終楽章と同様、ここでももっぱらこの楽章独自の主題とその動機(譜例20)が素材として駆使されているが、それらと基本動機の間には、例えば第二番の終楽章で見られたような密接な関係がないのである。

基本動機による全体の統一という点から見ると、交響曲第三番はちょうど第一番と第二番の中間に位置付けられる。全体をまとめようという意図は明確であり、それは主に終楽章コーダでの基本動機の回帰によって実現されている。しかし動機統一は第二番ほど徹底したものではない。従ってもし終楽章のコーダがなければ、基本動機の影響力は第一番の場合同様の曲の進行とともに衰えていくことになっただろう。

●もうひとつの基本動機

ここまで見てきたところで、気付くことがある。第二番では基本動機による統一がかなり徹底していたが、第一番と第三番では基本動機の影響力は後の楽章ほど弱くなり、終楽章は殆ど独自の動機によって組み立てられていた。そこで、その第一番と第三番の終楽章の動機(譜例7と譜例20)を較べてみる。驚くべきことに、リズム単位は異なるものの、両者は基本的に同じものではないか。更にそこからリズムを捨象すると、C-H-Cという刺繍音的三音動機の実体が現れるが(譜例21)、これは第二番の基本動機D-C#-Dと一致する(5)。第二番では終楽章でもこの動機が用いられていたから、結局三つの交響曲の終楽章は同じ一つの動機によってできていた訳である。これを「もうひとつの基本動機」と見ることはできないだろうか。

「もうひとつの基本動機」を意識しながら第一番と第三番を聴いていくと、それが終楽章に至る前からここに顔を覗かせていることがわかる。第一番の場合、第一楽章にはないが、第二楽章の主題にからむバスの動き



に含まれており(譜例 22)、主題が再現される際の変奏の中にも用いられている(譜例 23)。第三楽章では、主部と中間部、両方の主題の中にこの刺繍音の動機が含まれている(譜例 24)。一方、交響曲第三番の場合は早くも第一楽章の第二主題部でそれに出会う(譜例 25)。第二楽章は主要主題の中に含まれているほか(譜例 26)、副次主題や伴奏音型などにも頻繁に認められるし、第三楽章では主要主題の中間部などがそうだ(譜例 27) (6)。

こうしてみると第一番と第三番の「もうひとつの基本動機」には、最初はあまり目立たないが楽章が進むにつれてだんだん表に出てくる、という傾向が認められるように思われる。これはちょうど本来の「基本動機」の逆である。「基本動機」は第一楽章の冒頭に現れ、第一主題の要素としてその楽章の中で活躍した後、中間二楽章にその反映を残しながら徐々に遠ざかっていく。一方「もうひとつの基本動機」の方は、最初は「基本動機」の影に隠れながら中間楽章で少しづつ顕在化し、終楽章でその本領を発揮する。両者を、その働きに従って「冒頭楽章基本動機」「終楽章基本動機」と名付けることも可能だろう。第二番の場合には、この二つが一致し、その結果単一の基本動機による統一が実現していると考えられる。このように、「もうひとつの基本動機」に着目すれば、三つの交響曲を全て、二つの基本動機に基づく同一の原理によって構成されていると見ることが可能になる。

●交響曲第四番

残る第四交響曲は、どうか。第三番までの基本動機はいずれも三音動機であったが、ここでは少し様子が違う。第四番で基本動機に相当するのは、三度音程である。冒頭の第一主題、しなやかにロマンティックな旋律美に満ちたこの主題は、実は三度音程とその展開からできている(譜例 28)。これ自体が既に基本動機の展開なのである。背後の木管の伴奏音型では、旋律進行上の三度のみならず、縦の響きとしても動機展開を実現している。その後の展開では、明白に第一主題の形をとったもの他、例えば第二主題に伴うバスの伴奏形に、第一主題の骨組みと同様の三度下行音列が見られる(譜例 29)。ただ、基本動機の単位がここまで小さいと、あらゆる分散和音形を動機の展開と見なすことさえ可能になる訳で、判断が難しい。

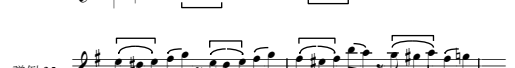
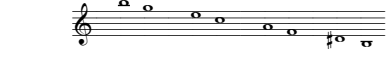
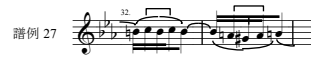
第二楽章と第三楽章には、明白な形で基本動機と指摘できるものはない。強いていえば、第二楽章冒頭のフリギア旋法による主題旋律がホ音を中心に上下三度づつの範囲内で動いている点が、基本動機の反映と見られるかも知れない(譜例 30)。

第四楽章は周知のとおりパッサカリアである。冒頭に提示される主題は上行順次進行を特徴とするもので、そこに三度動機の反映は見られない。ただし曲も終結間近、コーダ直前の二つの変奏部分で、明らかに基本動機の反映と考えられる三度下行音列が現れる(譜例 31)。第三番の場合ほど明白ではないが、それと同様、終楽章の終りに第一楽章の素材を再帰させることによって全体の統一をはかろうとしたものと考えられる。

総じて第四番の場合、基本動機の全体に及ぼす影響力は第三番までと較べてかなり乏しいようである。では「もうひとつの基本動機」、第三番までに共通して見られた刺繍音の動機の方は、どうなっているか。例えば第一楽章第一主題の後半フレーズに、印象的な例がある(譜例 32)。第三楽章の主題にも含まれている(譜例 33)。第四楽章では、力強い第三変奏(譜例 34)や印象的な第 12 変奏(譜例 35)に見られる。だがいずれにしても、第三番までの終楽章に於けるような、それ自体が展開されるべき対象である動機として明確に存在している訳ではなく、いわば実体のない影としてその名残を留めているにすぎない。

交響曲第四番では、第二楽章の教会旋法や終楽章のパッサカリアに象徴されるように各楽章の個性、独立性がかなり強い。これは、むしろ基本動機による全体の有機的統一に対立する特質である。ブラームスは恐らく、この曲を第三番までの交響曲とは全く違った構成原理に従って作曲したと考えるべきだろう。

従来ブラームスの四つの交響曲は、その成立時期によって第一番と第二番、第三番と第四番の二曲づつにグループ化されることが多かった。だが動機労作という観点から見れば、四曲は第一番から第三番までのグループと、第四番のみと明白に別れる。前者がベートーヴェン以来の動機労作を第一義とする構成法を発展させ、個性化する試みの中で生まれてきたものだとすれば、後者は、その実績の上で更に交響曲というジャンルで何か新しいことを試みようとした結果のように思われる。その試みが何処を目指していたのか。ブラームスがもう一曲交響曲を残していれば、それが明らかになったかも知れない。



注

- (1)吉田秀和訳(シューマン『音楽と音楽家』、岩波文庫、二〇四一―五ページ)に基づく
- (2)渡辺護訳(ハンスリック『音楽美論』、岩波文庫、八二―三ページ及び一八五ページ)に基づく
- (3)これに対し「進歩派」の人々は、ベートーヴェンが第九交響曲で到達した「音楽と詩の結合」を更に発展させることこそ歩むべき道と考えていた。
- (4)交響曲第三番に於ける基本動機のふるまいとその意味については、次の拙稿で細かく考察している。『英雄』―ブラームスの第三交響曲に於ける二つの基本動機―『国立音楽大学大学院創立二十周年記念論文集』(昭和六三年)二八―三〇五ページ。
- (5)ブラームスの動機労作に於いて音程関係が重要だと言うことは既に述べたが、その際絶対音高は殆ど問題にならない。大事なのは動機を構成する各音の相対的な音程関係、より正確には音度関係なのである。具体的には、C-H-Cは展開の過程でD-C#-DにもE-D-Eにも変形し得る訳である。
- (6)交響曲第三番に於ける「もうひとつの基本動機」のふるまいとその意味についても、前掲(注4)の拙稿を参照されたい。

●ドヴォルザークの交響曲

現番号	出版時 番号	副題	op	調性	成立	Fl	Ob	Cl	Fg	Hn	Tp	Tb	Tuba	Timp	楽章数	備考
1		「ズロニツェの鐘」	-	c	1865	2+1	2+1	2	2	4	2	3		1	4	1923年発見
2			op.4	Bb	1865	2+1	2	2	2	4	2	3		1	4	ワーグナーやリストの影響
3			op.10	Eb	1873	2+1	2+1	2	2	4	2	3	1	1	3	ワーグナーの影響
4			op.13	d	1874	2(1)	2	2	2	4	2	3	1	1	4	ワーグナーの影響
5	3		op.76	F	1875	2	2	2(1)	2	4	2	3		1	4	スラヴ的
6	1		op.60	D	1880	2(1)	2	2	2	4	2	3	1	1	4	ブラームスの影響
7	2		Op.70	d	1885	2(1)	2	2	2	4	2	3		1	4	ブラームスの影響
8	4	(「イギリス」)	op.88	G	1889	2(1)	2+1	2	2	4	2	3	1	1	4	
9	5	「新世界より」	op.95	e	1893	2(1)	2(1)	2	2	4	2	3	1	1	4	Triangle, Cymbal

◆ドヴォルザークの「民族性」と新世界交響曲

ドヴォルザークは、いわゆる「国民楽派」を代表する作曲家として知られる。19 世紀のヨーロッパでは、ナポレオン戦争をきっかけに各国の民族意識が高まったが、中でもチェコ、ハンガリー、ポーランドなど、政治の上で大国の支配下に置かれていた地域では特に民族的独立心が高揚し、盛んに独立運動が試みられるとともに、その象徴として、それぞれの民族固有の伝統文化に根ざす芸術創作が盛んとなった。音楽の場合にも、各地域の民謡を素材にしたり、民話や叙事詩から創作のきっかけを得たり、といった例が多くなり、そうした傾向を示した作曲家達が後にまとめて「国民楽派」などと呼ばれるようになったのである。16 世紀以来ずっとオーストリアの一部としてハプスブルク家の支配を受け続けていたチェコ（ボヘミア）でも、当然ながらそうした国民音楽運動は高まった。その指導的な存在は、有名な《モルダウ》を含む連作交響詩《我が祖国》やオペラ《売られた花嫁》で知られるスメタナであった。一方、スメタナより17 歳年下のドヴォルザークも、出世作となった《スラヴ舞曲集》を筆頭に民族的色彩を示す沢山の作品を書いているが、政治的な独立運動に結び付くような強い民族意識は、スメタナほど明確ではなかったようである。むしろドヴォルザークの音楽の基盤は、ブラームスらの影響を受けた堅実でインターナショナルな作風であり、「チェコ国民音楽」への貢献について言えば、そうした普遍性を保ちながら優れた作品を次々に生み出すことによって、チェコ音楽全体の水準を引き上げたことが最も大きい、とさえ言えよう。オペラや交響詩よりも交響曲や室内楽のような抽象的な領域で最も本領を発揮した、という点に、スメタナとははっきり異なるドヴォルザークの資質が現れている。アメリカ滞在中から生まれた交響曲第9番《新世界より》の場合も、確かに「民族性」を感じさせる瞬間はそこそこに散りばめられているのだが、では具体的にどの要素がどんな風に「民族性」をもたらしているのか、と考えると、後述するように実はとても曖昧で、見解が様々に分かれてくる。恐らくドヴォルザークにとって「民族的であること」は決して創作の目的ではなく、むしろそれは一種の抽象化を受けて彼の「個性」の中に溶け込んでしまっている、と考えるべきものなのだろう。

アントニン・ドヴォルザークは 1841 年9月、プラハ近郊のネラホゼヴェスという所で生まれた。幼い頃から楽才を示し、最初は宿屋兼肉屋という家業を継ぐために修行に出されたが、16 歳からプラハに出て本格的に音楽を学ぶ。その後はオーケストラの楽員として生活の糧を得ながら作曲を試みていたが、34 歳の年から5年連続でオーストリア政府の奨学金を受けることに成功し、作曲に専念できるようになる。この奨学金の2年目更新時に審査員を務めていたのがブラームスで、彼はドヴォルザークの才能を高く評価し、楽譜出版社への紹介など様々な援助をしてくれた。そして 1878 年、ブラームスの仲介がきっかけとなって出版された《スラヴ舞曲集》が大成功を収め、ドヴォルザークは国際的に作曲家としての地位を確立したのである。その後ドヴォルザークは 1904 年に 63 歳で没するまで、プラハ音楽院の教授、更には院長を務めるなど文字通りチェコ楽壇を代表する存在として活躍し、オーストリアの終身上院議員に叙されるなどの榮譽にも浴することになる。

このドヴォルザークがアメリカに渡るようになったのは、1892 年9月のことであった。ニューヨーク・ナショナル音楽院の創立者ジャネット・サーバー女史が、その院長にと招いてくれたのである。院長職の他に自作の演奏会を6回開くという条件で、報酬は 15000 ドルであった。ドヴォルザークはその依頼に応じ、95 年春に帰国するまで、都合約2年半アメリカに滞在することになる。出発前には何かと不安もあったが、アメリカに着いてみるとニューヨーク中の新聞が彼の到着を歓迎してくれたし、音楽院の学生も優秀だった。多忙な時間を縫って、彼は新鮮な気分で創作に打ち込んだ。

交響曲第9 番《新世界より》は、アメリカ到着から約3ヶ月を経た 12 月の中頃に最初の構想が浮かび、翌 93 年に入って本格的なスケッチが始められた。チェコから作曲途中で抱えてきた作品は他にもあったが、全く一からアメリカで作られたものとしては、この交響曲が最初の作品であった。全曲が完成したのは5月 24 日。演奏会へは、次のシーズンの開始を待って 12 月 16 日に登場、大成功を収めた。

……

ドヴォルザークはこの曲について、ある手紙の中でこう書いている。「私はこの交響曲を《新世界より》と名付けました。これが、私がアメリカで書いた一番最初の作品だったからです。私の考えでは、この国の影響（つまりインディアン、アイリッシュ等々の民謡）が見られるでしょうし、この曲や他の全ての（アメリカで書かれた）作品は、色彩の点でも性格の点でも私の他の作品ととても違っていると思います……」移民の国アメリカに根付いていた様々なルーツを持つ民俗音楽に影響を受けたと、はっきり告白している訳である。こうした言葉を根拠に、この曲の主題の幾つかを実際の民謡の引用であると指摘する試みも、数限りなく行われてきた。だが一方で、ドヴォルザークはこうも書いている。「旋律はすべて私自身のものである。だがその中に、インディアン音楽の特性が具体的に現れている。私はこういう旋律を主題として用い、現代的リズム、和声、対位法、それにオーケストラの色彩といったあらゆる手段を用いて展開させた。」民謡の直接の引用はなく、その特徴だけが反映している、というのである。実際、シンコペーション（逆付点リズム）の多用や旋律の5音音階への傾斜など、民俗音楽的（非西欧的）な要素はしばしば指摘できる。だが興味深いことに、5音音階的傾向などは渡米以前の作品、例えば交響曲第8番などでも同様に指摘できるのであり、しかもそこではむしろチェコ（ボヘミア）的な民俗性として聴こえてくる。つまり5音音階という民俗的・民族的要素は、ボヘミアの音楽にもアメリカの音楽にも共通して存在しているのである。ということになると、特定の民謡が引用されているのではなく、歌詞や具体的な標題が伴っているのでもない限り、その純粋に音楽的な特徴から、それがアメリカ音楽の影響なのか、ボヘミア音楽の影響なのかを特定することは難しい。むしろそれら両方の要素がドヴォルザークの中で溶けあい、一体となって昇華されていると見るべきだろう。この交響曲には、「新世界」の印象と同時に、「新世界から」振り返った故郷の姿もまた、映っているのである。（吉成 1992）

●チャイコフスキーと 19 世紀ロシアの交響曲

ロシアの交響曲(19世紀後半)			
番号	チャイコフスキー	五人組	その他
第43			ムソルグスキー第2番(大管弦楽)
第45		リムスキー＝コルサコフ第1番(1870)	
第46	第1番(東の日の光)(1870)	バヤレフ第1番(1870)	
第47		ポロディン第1番(1870)	
第48		リムスキー＝コルサコフ第2番(アンタール) (1875(1877)編曲者は「匿名」)	
第72	第2番(小ロシア)(1874)		
第73		リムスキー＝コルサコフ第3番(1874)	
第74			タネーエフ第1番(1874)、ムソルグスキー第1番(1874)
第75	第3番(ホーランド)(1874)		
第76		ポロディン第2番(1874)	
第78	第4番(1874)		タネーエフ第2番(1874)
第80			ムソルグスキー第2番(大管弦楽)(1874)
第82			グラスノフ第1番(1874)
第84			タネーエフ第3番(1874)
第85	《マンフレッド》(1875)		グラスノフ第2番(1875)、ムソルグスキー第3番(1875)
第86			リャプコフ第1番(1875)
第87	第5番(1875)	ポロディン第3番(未完) (リムスキー＝コルサコフ交響曲第2番「ヘヴラサーフ」)	
第89			グラスノフ第3番(1875)
第93	第6番(東遊曲)(1876)		グラスノフ第4番(1876)
第95			カリニコフ第1番(1876)、グラスノフ第5番(1876)
第96			グラスノフ第6番(1876)
第97			カリニコフ第2番(1876)
第101			タネーエフ第4番(1876)
第102			グラスノフ第7番(1876)
第106			グラスノフ第8番(1876)
第108		バヤレフ第2番(1876)	

◆チャイコフスキーの交響曲の一般的傾向

- ・オーケストラが色彩的。
ベルリオーズの管弦楽法、フランスのグランドオペラやバレエの影響。
第4番の第3楽章などは当時の交響曲としては極めて特異。
- ・旋律優位。イタリアオペラの影響。
- ・動機労作(主題展開)は緻密ではなく、ゼクエンツ(同型反復)が多い。
- ・強弱の幅が広い(第6番《悲愴》第1楽章の pppppp)。
- ・純然たる標題音楽は《マンフレッド》だけだが、第4番以降の3作には「隠れた標題」があるとも言われる。
- ・交響曲第4番と第5番の循環主題(モットー)は作曲者周辺でしばしば「運命の主題」と呼ばれた。
- ・第1、2、4番でロシア民謡を直接的に引用。



チャイコフスキーは、いわゆる国民楽派の「五人組」と較べて「西欧派」とみなされることも多かったが、交響曲の内容を見る限りはむしろチャイコフスキーの方が国民主義的とさえいえる。

参考:チャイコフスキーのブラームス論

(『一音楽家の思い出』より渡辺護訳)

ブラームスの動作は飾りがなく、気兼ねがなかった。何ら高慢なところもなかった。私が彼とともに過した数時間は私に快い思い出となった。……私はブラームスを偽りがなく、自己の信ずる所に忠実で、而も精力的な音楽家として尊重する、併しその点では好意を持つにも拘らず私は彼の音楽を愛することが出来ない。……此の楽匠の音楽の中にはロシア人の心にとり何か乾燥したもの、冷たいもの、霧の如く不明確なもの、反撥を感じさせるものがある。我々の観点からすればブラームスは全然旋律発明の才を欠いている。音楽的思考は彼に於て決して云い尽されるということがない。旋律的楽句が暗示されるや否や、それは直ちにさまざまな和声的転調の重荷を課せられ、作曲者は難解で深刻であることを自己の課題とするかに見える。心から心に通うべき音を以て我々と共に語ろうとする我々の音楽的感情の欲求を充たさざるのみか、却って此の感情をいらいらさせるばかりである。人はブラームスを聴くとき、自問するであろう。「ブラームスは真実に深刻であろうか、或は楽想の貧弱さをかくす為に彼の音楽的発見が深刻である如く見せかけて媚態を演じているのであろうか。」之に決定的な答をするのは仲々困難であろう。ブラームスの作曲を聴くものは誰も之が劣弱でとるに足らぬ音楽だとは云わないであろう。彼の様式は常に凡俗に秀で、彼は他の現代作曲家のように粗野な外面的効果(エフェクト)に逃げ道を求めることは決してしない。彼は何か輝くような管弦楽の結合によって聴衆を驚かせるようなこともしない。また野蛮性や、自立性の欠如を以て彼を難ずることも出来ない。すべてが厳粛で、確実で、見たところ自律的でさえある。併しすべてのものには最も重要な眼目——即ち美しさが欠けているのである。

●ブルックナー(1824-1896)の交響曲

	習作 (f)	第0番 (d)	第1番 (c)	第2番 (c)	第3番 (d)	第4番 (Es) ロマンティック	第5番 (B)	第6番 (A)	第7番 (E)	第8番 (c)	第9番 (d)
1863	第1稿										
1863-64		第1稿									
1865-66			第1稿 (リンツ稿)								
1869		修正									
1871-72				第1稿							
1873					第1稿						
1873-74						第1稿					
1875-76				第2稿*			第1稿				
1876-78					第2稿 IIIは2稿						
1877		修正		第3稿							
1877-78							修正				
1878					(初版)	第2稿					
1879						IV第3稿					
1879-80						修正					
1879-81								第1稿			
1881-83									第1稿		
1884		修正								第1稿	
1884-87									(初版)		
1885											
1886						修正					
1887-96											第1稿 (未完)
1888-89					第3稿*						
1889		修正									
1889-90										第2稿*	
1890				修正	(初版)	(初版)					
1890-91			第2稿 (ウィーン稿)								
1892				(初版)	(初版)					(初版)	
1893			(初版)								
1896							(初版)				
1899								(初版)			
1903											(初版)
1934-	Haasによる国際ブルックナー協会版全集										
1951-	Nowakによる国際ブルックナー協会版全集										

◆ブルックナーの交響曲に関するメモ

・稿(英: version、独: Fassung)の問題

ブルックナーは、作品が一旦完成した後も改訂をたびたび行った。こうして一つの曲に幾つかの形、すなわち「稿」が存在することになる。

厄介なことに、ブルックナーはしばしば自分の意志だけでなく友人達の助言に従って改訂作業を行った。ある改訂のどこまでが作曲者の意図でどこからが第三者の改竄か、を特定するのは難しい。

・版(英: edition、独: Edition)の問題

ブルックナーの場合、同時代に出た初版譜の殆どは本人以外の手の加わった改竄版であった。

一方、ブルックナー本人の意志に忠実な、正しい作品像の提示を目標として出版されるようになったのがいわゆる原典版であり、その中心は国際ブルックナー協会から出版されているブルックナー全集である。

これはまずナチスの時代にローベルト・ハースの編集で出版され(いわゆるハース版)、戦後は編集がレオポルト・ノヴァークの手に移って新たに出版直された(ノヴァーク版)。だがこのハース版とノヴァーク版は、全く編集方針を異にしていた。

ハースは、一つの作品に幾つかの稿がある場合、作曲者の最終意思と考えられるものを一つだけ採用した。その一方で、編集者の音楽的直感を重んじ、改訂の際に削除された音型でも、音楽的に望ましいと思われる場合には取り入れるなど、異稿の混合も行った。

これに対しノヴァークは、文献学的方法を厳密に守りつつ、異稿はそれぞれ独立した価値のあるものとして、その全てを出版した。こうしてハース版とノヴァーク版は、共に原典版をうたいながらも、その内容が違ってしまふことになった。

・進歩派と保守派の対立、ワーグナー

19 世紀後半のヨーロッパ楽壇では、ワーグナーやリストに代表される進歩派とブラームスを代表とする保守派の対立が著しく、ワーグナーに心酔するブルックナーは当然ワーグナー派=反ブラームス派と見なされた。

ワーグナーに対するブルックナーの敬意は、第3 交響曲の献呈、その初期稿第2 楽章におけるタンホイザーの引用、第7 交響曲第2 楽章への葬送音楽の挿入などにあらわれている。

だがブルックナーの音楽性は、ワーグナーのものとは全く異っている。

ブルックナーはワーグナーやリストと違って標題音楽を書かず、絶対音楽というべき交響曲と宗教音楽に専念した。この点ではむしろブラームスに近い。

オーケストラにはワーグナー・チューバを用いたりするが、オーケストレーションの傾向はワーグナーと全く違い、木管・金管・弦といった楽器群の色彩を混ぜ合わせず、原色のまま対置させる。これはオルガンのストップの用法を思わせる。

・オーストリアの交響曲の伝統

主題旋律の息が長く、同型反復やゲネラルパウゼを多用する展開は密度やドラマよりも建築物のような壮大な構成を追求する。こうした点で、ブルックナーはハイデンからシューベルトに受け継がれたオーストリア的な交響曲の伝統上にある。

●稿の問題 交響曲第 4 番第 3 楽章

初稿



改訂稿



●改竄と原典 交響曲第 5 番の最終コラール

初版(シャルク校訂)



原典版



●二つの原典版 交響曲第 7 番第 2 楽章のクライマックス



Nowak 版のみ

●交響曲第 3 番におけるワーグナーへの敬意



●R.シュトラウス(1864-1949)の(交響詩と)交響曲

1880 交響曲ニ短調
1884 交響曲ヘ短調

一連の交響詩

- 1888 《ドン・ファン》、
- 1889 《死と浄化》、
- 1895 《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたづら》、
- 1896 《ツァラトゥストラはかく語りき》、
- 1897 《ドン・キホーテ》、
- 1898 《英雄の生涯》



1903 《家庭交響曲》

一連の楽劇

- 1905 《サロメ》、
- 1908 《エレクトラ》、
- 1910 《ばらの騎士》

1915 《アルプス交響曲》

◆R.シュトラウスの交響曲の特徴

標題交響曲（バルリオーズ、リストの後継）、
巨大な管弦楽編成

例:《アルプス交響曲》

内容:

- ・夜 - 日の出
- ・登り - 森の入口 - 小川のほとりの散策 -
滝 - 出現 - 花咲く草原 - 牧草地 -
藪と茂みに迷い込む - 氷河 - 危険な瞬間
- ・頂上 - 眺望 - 霧立ち昇る -
日がだんだん陰っていく - 哀歌 -
嵐の前の静けさ
- ・雷、嵐、下山
- ・日没 - 残照 - 夜

編成:

4 管編成（ヘッケルフォーン、テノールチューバ 4(兼 5-8 ホルン)、バスチューバ 2)
オルガン、ウインドマシーン、サンダーマシーン、カウベル
舞台裏に Hn12、Tp2、Tb2

Sonnenaufgang.
Festes Zeitmaß, mäßig langsam.

夜

Der Anstieg.
Sehr lebhaft und energisch.

登り

滝

Gewitter und Sturm, Plötzl.
Behaell und heftig.

雷、嵐

Sonnenuntergang
Voll. Zeitl.

日没

●マーラー(1860-1911)の交響曲

曲名	作曲年	管弦楽以外の付加(歌詞)
交響曲第1番 <巨人 Titan> ニ長調	1884-88, 改訂1893, 1896, 1906-07	
交響曲第2番 <復活 Auferstehn> ハ短調	1888-94, 改訂1903	第4楽章: A独唱(アルニム=ブレンターノ編<少年の魔法の角笛>より), 第5楽章: S・A独唱, 混声合唱(クロップシュトットの<復活>よりマーラー編)
交響曲第3番 ニ短調	1893-96, 改訂1899, 1906	第4楽章: A独唱(ニーチェの<ツァラトゥストラはこう語った>より), 第5楽章: A独唱, 女声合唱, 児童合唱(<少年の魔法の角笛>より)
交響曲第4番 ト長調	1899-1900, 改訂1901-10	第4楽章: S独唱(<少年の魔法の角笛>より)
交響曲第5番 嬰ハ短調	1901-02, 改訂1904	
交響曲第6番 イ短調	1903-04, 改訂1906-07	
交響曲第7番 ホ短調	1904-05	
交響曲第8番 嬰ホ長調	1906	S独唱3, A独唱2, T・Br・B独唱, 混声合唱2, 児童合唱(第1部: ラバヌス・マウルの賛歌<ヴェニ・サンクテ・スピリトゥス>, 第2部: ゲーテの<ファウスト>第2部終幕)
テノールとアルト(またはバリトン)独唱と管弦楽のための交響曲 <大地の歌 Das Lied von der Erde>	1908	第1, 3, 5楽章: T独唱, 第2, 4, 6楽章: A/Br独唱(ベートゲ編訳<支那の笛>よりマーラー編。原詩は李白, 孟浩然, 王維らの漢詩)
1.大地の哀愁を歌う酒の歌Das Trinklied vom Jammer der Erde 2.秋に淋しき者 Der Einsame in Herbst 3.青春について Von der Jugend 4.美について Von der Schönheit 5.春に酔える者 Der Trunkene im Frühling 6.別れ Der Abschied		
交響曲第9番 ニ長調	1909	
交響曲第10番 嬰ハ長調	1910(未完)	

規模と編成

交響曲	楽章数	時間(分)	fl	ob	cl	fg	hn	tp	tb	tub	timp	hp	独唱	合唱	金管隊	その他の楽器
1	4(5)	52	4	4	4	3	7	4	3	1	2	1				
2	5	82	4	4	5	4	10	6	4	1	2	2	2	1	1	オルガン、むち
3	6	94	4	4	5	4	8	4	4	1	2	2	1	2		タンバリン
4	4	53	4	3	3	3	4	3	0	0	1	1	1			鈴、全音高いヴァイオリン
5	5	71	4	3	3	3	6	4	3	1	1	0				シンバル付き大太鼓
6	4	81	5	5	5	5	8	6	4	1	1	2				カウベル、むち、ハンマー、チェレスタ
7	5	76	5	4	5	4	4	3	3	1	1	1				テナーホルン、カウベル、ギター、マンドリン
8	2部	76	5	5	5	5	8	4	4	1	2	1	1	3	1	ハーモニウム、オルガン、マンドリン
9	4	81	5	4	5	4	4	3	3	1	2	1				
大地の歌	6	64	4	3	5	3	4	3	3	1	1	2	2			チェレスタ、マンドリン、タンバリン

◆マーラーの交響曲に関するメモ

- ・「交響曲は世界」(マーラー) (←→「交響曲は統一」(シベリウス))
1907年にマーラーがヘルシンキを訪れたときの会話。「(交響曲では)厳格なスタイルと深遠な論理によってすべての動機に内的なつながりがもたらされるのが素晴らしい」と主張するシベリウスに、「いや、交響曲は世界のようではなければならない。あらゆるものを包括していなければならないのだ」と答えたという。
- ・さまざまな「音」「音楽」が素材として現れる
生活の中の音楽、記憶の中の音楽、自然の中の音
民俗音楽(踊り、田舎楽団、民謡、童謡)、軍楽、鳥の声
パロディ
- ・大がかりな構成
楽章数: 4楽章(1,4,6,9)、5楽章(2,5,7)、6楽章(3,大地)、2部構成(8)
時間も長い: 50分台(1,4)、60分台(大地)、70分台(5,7,8)、80分台(2,6,9)、90分台(3)
楽式も複雑化(統一でもドラマでもなく、もはや無秩序? ←→複雑緻密な演奏指示)
- ・巨大で多彩な管弦楽
特殊楽器(調律を変えたヴァイオリン、テナーホルン、マンドリン、ギター、むち、カウベルなど)
詳細な奏法指示(←指揮者としての経験)
楽器は多いが、オーケストレーション自体は分厚くない(むしろ室内乐的な面も)
- ・交響詩的な発想がもとになることもあるが、決して「標題的」ではない
- ・独唱・合唱の使用
- ・歌曲との関係
歌曲集そのもの(大地)、楽章として使用(2,3,4)、素材として関連(1-4)

◆交響曲第 1 番(巨人)の場合

●年代と初演

グスタフ・マーラー(1860-1911)の交響曲第 1 番は、彼がカッセル宮廷歌劇場の指揮者を務めていた 1884 年頃から着手され、4 年の歳月を費やして 1888 年にひとまず完成した。彼はその間にブラハとライプツィヒの歌劇場指揮者を歴任し、88 年からはブダペストの王立歌劇場の指揮者に就任したばかりであった。交響曲第 1 番の初演も、やはりこのハンガリーの首都で、1889 年 11 月 20 日に行われた。オーケストラはブダペスト・フィルハーモニー管弦楽団、指揮は作曲家自身であった。

●初稿(交響詩)

だがこの時、この曲は「交響曲」として演奏された訳ではなかった。初演のプログラムによれば、この曲は「2 部からなる《交響詩》」と題され、

- 第 1 部は (1)序奏とアレグロ・コモード、
(2)アンダンテ、
(3)スケルツォ、
第 2 部は (4)葬送行進曲風に、
(5)モルト・アパッショナート

という5つの楽章から成っていた。現行の形(最終稿)と較べると、2 番目のアンダンテ楽章の分が多かったことになる。

●第 2 稿(標題付きの音詩『巨人』)

その後この作品は、度重なる改訂を受けながら、1893 年にハンブルクで、94 年にはヴァイマルで演奏される。そこでは、楽章構成は初演と同じ2部5楽章だが、全体にわたって標題が付されていた。すなわち、

- 第 1 部「若き日より」(花、果実、茨の曲)
第 1 楽章「果てしない春」(序奏とアレグロ・コモード、
序奏は冬の長い眠りからの春の目覚め)
第 2 楽章「ブルーミネ(花の章)」(アンダンテ)
第 3 楽章「満帆に風を受けて」
第 2 部「人間喜劇」
第 4 楽章「座礁」(「カロ風の」葬送行進曲)
第 5 楽章「地獄より天国へ」(アレグロ・フリオーソ)

というもので、全体は「交響曲形式の音詩《巨人》」と題されていた。

●最終稿(標題のない交響曲)

だがこれも、その後更に改訂され、1896 年にベルリンで演奏された時には、全ての標題は取り去られて曲名も単に「交響曲ニ長調」となり、2 部分への区分をなくすと同時にもとの第 2 楽章「ブルーミネ」を削除した 4 楽章構成、つまり現行のものと同じ形になっていた。作品の出版はこの形で、まさに世紀末の 1899 年に行われたが、マーラーは更に修正の手を休めず、最終的には 1907 年頃まで手が加えられ続けたようである。

●標題について

一旦採用した標題についてマーラー自身は、「曲を理解しやすくするために標題を付けただろうかという友人達の勧めに従い、作曲後に考え出したもの」と言っており、そのことは、自筆譜で標題の部分が明らかに後から書き加えられたものであることから確かめられる。最終的に標題を取り去ったことについては、「結局それらは音楽の性格を正しく伝えていないだけでなく、これまでの経験から聴衆はそれらの表示に頼りすぎることがわかったからです」と説明している。基本的には、標題を意識せず純粋に音楽的に聴くことがマーラーの意図に沿う、ということになる。

だが、例え作曲後に付加されたものであったとしても、その標題がマーラー自身によって選ばれたものである限り、標題とマーラーの作曲意図(あるいは作曲を促したファンタジーないしポエジーといったもの)との間には何らかのつながりがあるはずである。音楽そのものが第一であることは無論だが、その音楽により適切に近付くための重要な手がかりを、標題は確かに内に含んでいる。要は「頼りすぎないこと」であって、描写的な「あらすじ」としてではなく、作品の源にあるファンタジーに近付くためのヒントとして標題を利用するのであれば、決してマーラーの意に背くことにはならないだろう。

●「巨人」の由来

曲全体の題として用いられた「巨人」については、しばしばドイツ・ロマン派の作家ジャン・パウルの同名の小説に由来すると言われてきたが、これには反論もあり、確かなことは分からない。ただし、ハンブルクで第 1 部の題として用いられた「花、果実、茨の曲」という表現は、ジャン・パウルの別の小説『花、果実、茨の作品』を明らかに踏まえている。小説『巨人』との直接的な関連は言えないとしても、この交響曲全体が、ユーモアや皮肉、幻想や甘美な陶酔が織り混ざりながら長大なロマンを築くジャン・パウルの世界と多くの点で共通した性格を帯びていることは確かなようである。なお、マーラーの友人ナターリエ・パウアー＝レヒナーは、作曲者本人からの伝聞として、この交響曲の「主人公」が「たくましい英雄」であり、曲の中ではその「生と苦悩、運命に対する闘争と敗北」を描いていると述べ、「苦悩する巨人は、しばしば生の荒波の上に首を出すにもかかわらず、再三にわたり頭に運命の鉄拳をくらい、その度にまた沈んでいく。そしてその死をもって、はじめて勝利に達する」という言葉を伝えている(なお、「真の大いなる解決は第 2 交響曲ではじめてもたらされる」とも伝えられている)。

ちなみに、当初含まれていた「ブルーミネ(花の章)」が削除された理由として、研究家ドナルド・ミッチェルは、この楽章は恐らく初期の劇付随音楽《ゼッキンゲンのラッパ吹き》からとられたものであり、もともと交響曲の中では異質な存在だったからだろう、と推測している。

● 歌曲との関係

ところで、この交響曲では、第1楽章と第3楽章の主題に歌曲集《さすらう若人の歌》の素材が用いられている。といっても、両者の関係は一方から他方への引用や転用というのではなく、もっと複雑で錯綜している。大雑把には、まず歌曲集のピアノ・スコアが出来、次いで交響曲が作られ、その影響を受けて歌曲のオーケストラ・スコアが作られた、ということになるが、途中で様々な改訂の段階が含まれており、むしろ両者は並行して成立したものと考えてべきであろう。

● 楽章の内容

◆ 第1楽章 ゆっくりと、引きずるように ニ短調 4分の4拍子/いつもとても穏やかに ニ長調 2分の2拍子 序奏を伴うソナタ形式

「自然の響きのように」と指示された序奏は、まず弦楽器の倍音奏法による神秘的で澄み切った響きの中から、全曲の基本素材である4度下降の音型が聴こえてくる。遠くでラッパのファンファーレが響き、カッコウの鳴き声も聴こえる。次第にテンポを上げて主部に入るが、カッコウの声からごく自然に導かれてくる主部の主題には、《さすらう若人の歌》の第2曲「朝の野辺を歩けば」の旋律がほぼそのまま用いられている（「朝の野辺を歩けば、露はまだ草の葉に光り、陽気な小鳥が僕に呼びかける。お早う、素敵なお世界だね！」）。提示部は定式通り繰り返され、展開部では序奏の素材や新しい素材まで投入されて、息の長いクライマックスを築いた後、勢いによって一気に終結に向かう。「この楽章は身を振り離すようにして終る。この主人公は一笑して走り去るのだ。」（バウアー＝レヒナーによる）

◆ 第2楽章 力強く動いて、しかしあまり速すぎず イ長調 4分の3拍子 3部形式

スケルツォ。「若者は世界をさらに勇ましく、荒々しく、元気一杯に歩きまわる。」低音弦の4度下降音型で導かれる主部は野趣にあふれ、時としてグロテスクささえ帯びている。一方、ホルンのソロによって導かれるトリオはニ長調に転じ、ワルツ風の優美でしなやかなリズムが支配的。その後再び主部が回帰する。

◆ 第3楽章 厳かに落ち着いて、引きずることなく ニ短調 4分の4拍子 3部形式

パロディー精神に満ちた特異な葬送行進曲。もとの標題にあった「カロ風の」という表現は、文字通りには17世紀フランスの銅版画家ジャック・カロのことだが、むしろドイツ・ロマン派の代表者 E.T.A.ホフマンの小説集『カロ風幻想小品集』を踏まえたものと思われる。一方、実際にマーラーの頭に浮かんでいたのは、狩人の棺を動物達が墓まで運んでいくという、「鳥獣戯画」を思わせるシュヴイントの絵「狩人の野辺送り」であつたらしい。ティンパニによる4度音程の歩みによって、まず弱音器付きのコントラバス・ソロが主題を奏し、次第にカノン風に楽器が加わっていく。主題は広く知られた童謡「マルティン君（フレール・ジャック）」を短調にしたもので、滑稽さと悲愴味が同居した奇妙なもの。ト長調の中間部では、《さすらう若人の歌》第4曲の中間部の旋律が用いられている（「道端に菩提樹の木が立っていて、そこで僕は初めて静かに眠った」）。その後再び葬送行進曲が戻って来、次第に遠ざかっていく。間髪を入れずに終楽章が始まる。

◆ 第4楽章 嵐のように動いて ニ短調 2分の2拍子 ソナタ形式

「最後の楽章が恐ろしい叫びをもって始まる。ここで我々は、我々が主人公をすっかり運命の手にゆだね、彼がこの世のあらゆる苦しみの中で恐ろしい戦いを演じるのを見るのだ。彼は、運命の上に身を起こして、その主になったかと思うと、再三にわたりその頭上に運命の一撃を食らい、死においてはじめて勝利を得るのだ。」

冒頭の嵐の中から現れる行進曲風の主題は、実は第1楽章展開部の素材に由来する。「戦い」の合間に抒情的な第2主題がエピソード風に奏でられ、また第1楽章序奏の素材が回想されて、最後は（死を通じての？）勝利の凱歌で締めくくられる。

シュヴイントの絵「狩人の野辺送り」



「さすらう若人の歌」第2曲冒頭

Gemächlich (nicht eilen)

Soprano

Piano

Gieng heut Mor-gen ü-ber's Feld, Thau noch

●シベリウスとニールセンの交響曲



Jean Sibelius
(1865-1957)
フィンランド
7 曲 (+α)

- 1892 (クレルヴォ)
- 1899 第 1 番
- 1902 第 2 番
- 1907 第 3 番
- 1911 第 4 番
- 1915 第 5 番
- 1923 第 6 番
- 1924 第 7 番
- 1933 (第 8 番)

Carl Nielsen
(1865-1931)
デンマーク
6 曲

- 1892 第 1 番
- 1902 第 2 番 「4つの気質」
- 1911 第 3 番 「エスパンシーヴァ」
- 1916 第 4 番 「不滅」
- 1922 第 5 番
- 1925 第 6 番 「センプリーチェ」



■シベリウスの交響曲

- ・「交響曲には世界がある」(マーラー)
- ←→「交響曲はその厳格さ、様式、そしてその内部におけるすべての動機の結びつきを創造する深遠な論理が素晴らしい」(シベリウス)

◆シベリウスの交響曲の特徴

絶対音楽への志向 (交響詩とは別系統)
息が長い主題
ゆるやかな動機配置 →「雄大さ」「森と湖」のイメージ
楽器群のブロック的使用

* 交響曲第 7 番

単一楽章 構成

アダージョ 3/2	(タヴァッセルナ) (第 1 部: 序奏) (讃歌)	[エイブラハム] [第 1 部: 提示部]	断片的な主題動機 コラール風→Tb「オリンポス主題」 スケルツォへの移行
ほんのわずか速めに ヴィヴァーテツシモ 6/4	(第 2 部)	[第 2 部: 展開部] [第 3 部: スケルツォ]	
アダージョ アレグロ・モルト・モデラート	(第 3 部)	[第 4 部: 展開部の続き] [第 5 部]	「オリンポス」とスケルツォ ワルツ風。ギリシャ風のロンド?
プレスト アダージョ	(第 4 部)	[第 6 部: 第 2 スケルツォ] [第 7 部: 再現部]	経過的 「オリンポス主題」、回想、終結

■ニールセンの交響曲

◆特徴

絶対音楽志向
「私は芸術作品については、主観的な感情や状況は全く重視していない」
題名は音楽理解のためのきっかけ
まず音程、次にリズム
「音程は、音楽に於いて一番最初に深い関心を引き起こす要素である。」
「有機的リズム」
ダイナミックなエネルギーの起伏
オケマンらしい効果的なオーケストレーション

* 交響曲第 4 番「不滅」

不滅 = Det uudslukkelige 消し去ることの出来ないもの

生は抑え難く、消し難い。昨日も今日も、そして明日も、生は闘い、やぶれ、生まれ、衰える。常にその繰り返しである……音楽は生そのものであり、生と同様に消し難い

* 交響曲第 5 番

2 楽章構成

スネアドラムとクラリネットのソロ
音楽の流れに対する抵抗?

●新ウィーン楽派の交響曲

20 世紀はじめの交響曲の一般的傾向:

編成と規模の肥大化、ベートーヴェン以来の伝統の維持と発展



シェーンベルク、ウーエーベルン(とストラヴィンスキー)の交響曲:

規模の縮小、響き・色彩の追求

→ 「シンフォニー」概念の再検討

= 本来の sym+phōnē 「合わさった響き」への回帰?

◆シェーンベルク Arnold Schoenberg 1874-1951

室内交響曲第 1 番 1907
室内交響曲第 2 番 (1906-1939)

例: 室内交響曲第 1 番:

編成: 15 の独奏楽器

Fl, Ob, EH, Cl(D), Cl(A), BCl, Fg, Cfg, Hn2, Vn2, Va, Vc, Cb

土台は後期ロマン派(拡大された調性、うねる主題)

→ しかし響きは新古典的

単一楽章 (ソナタ形式の中に多楽章的要素)

提示部 — スケルツォ — 展開部 — 緩徐楽章 — 再現部



◆ウーエーベルン Anton Webern 1883-1945

交響曲 1927/28

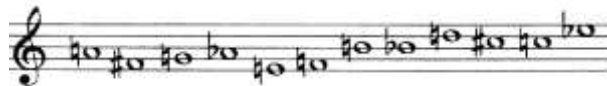
例: 交響曲 作品 21 1928

編成: Cl, BCl, Hn2, Hp, Vn2, Va, Vc

2 楽章構成

1: ソナタ形式 2: 変奏曲

12 音技法、音色旋律



●ストラヴィンスキーとメシアン

■ストラヴィンスキー (Igor Fyodorovitch Stravinsky, 1882-1971)

◆管楽器のシンフォニーズ 1920 (1947 改訂)

ドビュッシー追悼のためのコラールを素材として作曲
 題は Symphonies d'instruments à vents (Symphonies of Wind Instruments)
 複数形(ies)と de (of)に注意！ [pour (for)じゃない！]
 意図は「管楽器の響きの重なり合い sym+phone」
 ここでも「シンフォニー」概念の再検討
 単一楽章、大きく2部分に分かれる



* ストラヴィンスキーの交響曲 総覧

1905/7	露	交響曲変ホ長調 op.1		rev 1914
1920	仏	管楽器のシンフォニーズ	ドビュッシーの思い出のために	rev1947
1930	仏	詩編交響曲	ヴルガタ訳(ラテン語)詩編による合唱付き、VnVa なし	rev1948
1938/40	米	ハ調の交響曲		
1942/45	米	3 楽章の交響曲		

最初の変ホ長調は習作的、次の2曲は独自、最後の2曲は伝統を踏まえた新古典主義

■メシアン (Olivier Messiaen, 1908-1992)

◆トゥランガリラ交響曲 1946/48

「トゥランガリラ Turangalîla」とは、サンスクリット語に由来するメシアンの造語。
 「愛の歌」や「喜びの賛歌」、「時間」、「運動」、「リズム」、「生命」、「死」を意味するらしい

・全 10 楽章

- 1 序章 Introduction
- 2 愛の歌 I Chant d'Amour I
- 3 トゥランガリラ I Turangalîla I
- 4 愛の歌 II Chant d'Amour II
- 5 星たちの血の喜び Joie du Sang des Étoiles
- 6 愛のまどろみの庭 Jardin du Sommeil d'Amour
- 7 トゥランガリラ II Turangalîla II
- 8 愛の敷衍 Développement d'Amour(
- 9 トゥランガリラ III Turangalîla III
- 10 終曲 Final



・大編成

3 管編成 + 弦楽(32-14-12-10) + 独奏ピアノ、独奏オンドマルトノ + 8-11 人の打楽器
 (ヴィブラフォン、チェレスタ、鍵盤付きグロッケンシュピール、グロッケンシュピール、トライアングル、木魚、ウッドブロック、シンバル、タムタム、タンブリン、マラカス、スネアドラム、プラヴァンス太鼓、バスドラム、チューブラーベル)

・主な主題



彫像の主題



花の主題



愛の主題

●20 世紀ロシア・ソヴィエトの交響曲

■社会背景

- 1917 (帝政ロシア)
ロシア革命
(ロシア・アヴァンギャルド)
- 1932 社会主義リアリズム
- 1948 (ジダーノフ批判)
-
- 1985 (ベレストロイカ)
- 1991 ソ連崩壊

■帝政ロシア末期の交響曲

- グラズノフ 1865-1936 9 曲
- スクリャービン 1872-1915 4 曲
 - 第 3 番「神聖な詩」 1904
 - 第 4 番「法悦の詩」 1908 4 管編成、単一楽章
 - 第 5 番「プロメテ:火の詩」 1910 4 管編成+合唱+色光ピアノ、単一楽章
- ラフマニノフ 1873-1943 3 曲
 - 第 2 番 1908 4 管編成、4 楽章
 - 第 3 番 1936 渡米後の作品。3 管編成、3 楽章
- グリエール 1874-1956 3 曲



■ソヴィエトと社会主義リアリズム

社会主義リアリズム: 「文学・芸術の創作と批評の基本方法の一。
 現実を革命的発展の姿で歴史的・具体的に描き、人民の共産主義的教育に資するべきもの」
 →わかりやすさ が第一

◆ソヴィエト・ロシアの交響曲

- ミヤスコフスキー 1881-1950 27 曲
- プロコフィエフ 1891-1953 7 曲
 - 古典交響曲(第 1 番) 1917 2 管、4 楽章、擬古典(ハイドン)風
 - 第 2 番 1925 3 管、2 楽章
 - 第 3 番 (オペラ「火の天使」による) 1928 3 管、4 楽章
 - 第 4 番 (オペラ「放蕩息子」による) 1930/47 3 管、4 楽章、改訂目的は拡大充実
 - 第 5 番 1944 3 管、4 楽章
 - 第 6 番 1947 3 管、3 楽章
 - 第 7 番(「青春」) 1952 3 管、4 楽章
- ハチャトゥリヤン 1903-1978 3 曲
 - 第 2 番「鐘」 1944 3 管、4 楽章
 - 第 3 番「シンフォニー・ポエム」 1947 3 管、単一楽章
- ショスタコーヴィチ 1906-1975 15 曲
 - 第 1 番 1925 2 管、4 楽章
 - 第 2 番「10 月革命」 1927 2 管+合唱、単一楽章
 - 第 3 番「メーデー」 1929 2 管+合唱、単一楽章
 - 第 4 番 1936 4 管、3 楽章、批判を避けて一旦撤回、61 年に初演
 - 第 5 番 1937 3 管、4 楽章
 - 第 6 番 1939 3 管、3 楽章
 - 第 7 番「レニングラード」 1941 3 管+バンダ、4 楽章
 - 第 8 番 1943 3 管、4 楽章
 - 第 9 番 1945 2 管、4 楽章
 - 第 10 番 1953 3 管、4 楽章
 - 第 11 番「1905 年」 1957 3 管、4 楽章
 - 第 12 番「1917 年」 1961 3 管、4 楽章
 - 第 13 番「バビ・ヤール」 1962 3 管+バス独唱、バス合唱、5 楽章
 - 第 14 番「死者の歌」 1969 弦楽+打楽器、独唱(Sp,Bs)、11 楽章
 - 第 15 番 1971 2 管、4 楽章
- ワインベルグ 1919-1996 21+ 室内 4



■ソ連崩壊後の交響曲

- ウストヴォリスカヤ 1919-2006 5 曲
- シュニトケ 1934-1998 9 曲
- シルヴェストロフ 1937- 8 曲



■プロコフィエフの交響曲 概説

(吉成による 1993 年の『レコード芸術』記事から。演奏批評に関わる部分は省略してある。)

小澤征爾とベルリン・フィルによるプロコフィエフの交響曲全曲録音が完結する。……この交響曲全集の存在意義は、決して小さくない。プロコフィエフの交響曲の受容のされ方に従来少なからぬ偏りがあったのを正し、プロコフィエフの再評価を促す契機を、この全集が持っているからである。

受容の偏りというのは、例えば《古典交響曲》(第一番)や第五番が相当にポピュラーであるのに対して、第二、第三、第四といったところは殆ど聴かれる機会がない、ということである。

その根本的な原因は、一番や五番が解りやすく、二、三、四番は「難解」だ、という点にある。だが、この根本原因がダイレクトに受容の偏りをもたらしたと単純にはいえないところに、問題がある。二・三・四番の交響曲は、プロコフィエフが革命を避けてアメリカやフランスで活動していた頃の、モダニズムの傾向が著しいとされる作品たちである。これらは、社会主義リアリズムの理念とは真向から対立するため、プロコフィエフがソ連に帰国してからも、その価値を否定され続けてきた。いわば公式に受容の可能性を妨げられてきたのである。

こうした、ソヴィエトのイデオロギーが招いた弊害に対する見直しは、ソ連の崩壊後様々な分野で行われてきている。音楽に関しても、数年前からルーリエやロスラヴェッツといった、いわゆるロシア・アヴァンギャルドの作曲家たちの再評価が進んでいるが、モダニスト・プロコフィエフの名誉回復もまた、同じコンテキストの上で行なわれなければならない。

いや、プロコフィエフ再評価への動きは、実はもう始まっている。数年来、プロコフィエフの交響曲の録音は確実に増えている。九一年の「生誕一〇〇年」がその大きな要因であったことは確かであり、それを狙って人気の高い曲だけを録音するような例も多いのだが、それだけではなく、もっと腰を落ち着けてあまり演奏頻度の高くない曲に積極的に取り組んでいる指揮者も複数いるのだ。ヤルヴィ、ロストロポーヴィチ、小澤は全集を完成させたし、アシュケナーズとプレヴィンは六・七番、ムーティは三番をそれぞれ一番と五番以外に録音している。シャイーなどは人気曲には目もくれず第三番に情熱を燃やしている。「生誕一〇〇年」は、既に芽生えつつあったプロコフィエフ再評価への流れを更に大きく確固としたものへと変化させるための、引き金のであったのだ。

小澤/BPOの全集録音は、こうした大きな流れの中で生まれてきたものであり、またそれ自身が今度は牽引的な役割を担って、この流れを前に進めていく使命を帯びている。世界でも有数の音楽的実力を持つ彼らが、ソヴィエト＝ロシアの伝統とは無縁のインターナショナルな立場から新鮮なまなざしで取り組んだプロコフィエフは、新しいプロコフィエフ像の確立にきっと大きく貢献するはずである。

さて、個々の交響曲を順に見ながら、小澤およびその他の演奏を聴いていくことにしよう。

第一番に当たる《古典交響曲》作品二五は、ハイドンの作曲技法を現代に生かそうと試みたものである。「もしハイドンが、われわれの時代まで生きていたなら、彼自身のスタイルを保ちながら、同時に新しいものを受け入れたらう。」作曲は一九一六年から一七年。一九一七年といえばロシアに革命の嵐が吹き荒れた年だが、プロコフィエフは世間から離れた村で一夏を読書と作曲に明け暮れ、この曲を完成させた。

ハイドンのスタイルといっても、無論そのままではない。伝統的な四楽章構成と言いつつ、メヌエットの代わりにフランス・バロック風のガヴォットが入っている。旋律は比較的明快とはいえず、増・減音程の跳躍を含む鋭角的な旋律線や唐突な転調といったプロコフィエフの特徴がそのまま残っている。こうしたモダンな語法と古典的な外見との不一致が、自ずとこの作品のパロディーとしての性格を浮き彫りにし、聴き手に機知やユーモアの印象をもたらすことになる。

革命に何の意義も希望も感じられなかったプロコフィエフは、一九一八年、「新鮮な海の空気を吸うために」アメリカに渡ることを決意する。シベリアと日本、大平洋を経由しての四ヶ月の旅。こうして、一六年に及ぶプロコフィエフの海外遍歴時代が始まった。アメリカ、ドイツ、フランスと生活の拠点を換えながら、プロコフィエフは刺激的な一九二〇年代文化の空気を一杯に吸い、持ち前の先進的傾向をますます発揮させていく。そうした中で、第二番から第四番までの交響曲が作られた。

交響曲第二番作品四〇は一九二四年から二五年にかけて作曲され、同年六月にクーセヴィツキーによってパリで初演された。だが、作曲家自ら「自分の作品の中で最も半音階的」であり「長く複雑」と言うこの作品は、聴衆の理解を得ることができなかった。

耳をつんざく不協和音の強奏が連続するソナタ・アレグロと二〇分以上にも及ぶ長大な変奏曲との二楽章構成には、確かに、理解を超えたものがあつたらう。作曲家はこう言う。「耳がすぐ受け入れる音楽が必ずしもよい音楽とはかぎらないことを、聴衆が考慮したなら……そしてもう少し真剣な注意を、わたしの『理解しにくい』作品に払ってくれたなら、われわれはお互いに、急速に理解し合えたであろう。」この曲は、ソ連のジャーナリズムからも「極めて形式主義的であり、プロコフィエフの外国時代の最も良くない傾向が現れている」と見做されて、「注意を払う」可能性さえ否定され続けることになる。

七つの交響曲のうち、受容と再評価が一番遅れていると思われるのがこの第二番で、ディスクは全集の一環として録音されたものしかない。……

プロコフィエフは一九二七年、オペラ《炎の天使》を完成させた後、その素材を用いて四つの楽章を持つ本格的な交響曲を作った。それが**交響曲第三番作品四四**である。主題素材はオペラから取られているが、しかし作曲家はこの交響曲を標題音楽的にオペラの内容と関連づけることを嫌った。交響曲の中ではオペラの筋と無関係な、純粋な音楽素材としてそれらの主題が処理されているからである。

この交響曲は一九二九年三月にブリュッセルで作曲家自身によって初演され、二ヶ月後にはモンテュー指揮でパリ初演が行なわれた。作曲家は、これを「わたしの最上の作品の一つ」とみなし、「わたしはこの交響曲で、より深い音楽的表現に達しえた」と考えていた。

確かに、第二番と較べても主題法ははるかに豊かであり、オーケストレーションははるかに繊細かつ精緻であつて、一段と高度な作曲技法上の工夫が凝らされていることがわかる。スクリーベンを思わせる響きやオリエンタリズムを感じさせる半音階的旋律など、神秘主義的な趣きも備えた、この時期のプロコフィエフならではの作品といえる。……

一九二九年、プロコフィエフはボストン交響楽団の指揮者クーセヴィツキーから、楽団の創立五〇周年を記念する交響曲を委嘱された。ちょうどバレエ《放蕩息子》の作曲を終えたばかりのプロコフィエフは、第三交響曲の時と同じようにこのバレエのために用意した素材を利用して、**交響曲第四番作品四七**を書き上げた。だが一九三〇年一月にクーセヴィツキーが行ったボストン初演も、その後モンテューによって行なわれたパリ初演も、失敗に終わった。

第四番の音楽語法は、第二番や第三番と違ってずいぶん平明なものである。モダニズムの名残と言うべき強烈な不協和音も出てはくるが、何よりも旋律が明快で、全体をロマンティックなリズムが貫いている。一九三〇年代半ばの《ロミオとジュリエット》や《ピーターと狼》といった作品と同じ方向を、この曲は既に向きかけているのである。にもかかわらず聴衆に受け入れられなかったというのは、実に不可解な話である。もちろん誰よりも不可解で、かつ残念な気持ちで、作曲家本人に違いない。「[第四番の初演は]

成功ではなかったが、その柔らかな調子、それに含まれている材料の豊かさのために、今でもこの曲が好きである。」

ソヴィエトに帰国後、一九三七年一月にプロコフィエフは自ら指揮してこの曲をモスクワの聴衆に紹介したが、積極的な反応は得られなかった。この交響曲は結局出版もされぬまま、しまい込まれることになる。

しかしプロコフィエフのこの曲に対する愛着は消えなかった。一七年後、第五番と第六番の成功を通じて交響曲の領域に自信を深めていたプロコフィエフは、再び第四番を世に出すべく、大幅な改訂に着手する。「この交響曲は主題素材が良いので、第五と第六を書いたあとの僕には、全体をもっと強力にできるような気がする。」

主要な主題素材は残したまま、全体の構成を根底から組み直す。大幅に規模を拡大すると同時に、見通しがよく聴衆にもアピールしやすいように配慮される。特に大きく変化したのは両端楽章で、第一楽章はもとの二倍近い大きさになり、終楽章も劇的かつ英雄的なフィナーレとしての性格を強められている。

こうして生まれ変わった**交響曲第四番の新稿**には、改めて一一二番という新しい作品番号が付された。しかしこの楽譜も、結局作曲者の生前には演奏も出版もされず、没後四年を経た一九五七年にロジェストヴェンスキーの指揮で演奏される時まで、日の目を見ることがなかったのである。

プロコフィエフが改訂稿を世に出さなかった理由は不明だが、恐らくは改訂の翌年、一八四八年初頭のいわゆるジダーノフ批判が原因ではないかと想像される。共産党中央委員会のジダーノフが、ソヴィエト音楽家会議の席上でプロコフィエフやショスタコーヴィチなど当時のソ連を代表する作曲家たち七人を「形式主義的傾向の指導人物」として批判したのである。青天の霹靂というべきこの苦境の中で、ただでさえ批判されがちな海外亡命時代の、それもあまり高い評価を受けられなかった作品の改訂稿を持ち出すなど、とてもできなかったのに違いない。……

さて、第四番初稿(作品四七)の思わぬ不評は、プロコフィエフから交響曲に対する自信を喪失させてしまうことになった。彼が次の交響曲である第五番を作曲するのは一九四四年。実に一四年もの空白は、第四番の失敗がいかに大きなショックであったかを物語る。この空白期間に、プロコフィエフにとっては大きな環境の変化があった。ソヴィエトへの帰国である。一九一八年の出国以来、ソ連からは幾度か帰国の要請があり、二七年と二九年には祖国への演奏旅行を行なって成功を収めていた。「新鮮な空気が吸える」外国で受ける批判的な沈黙と祖国で受ける大歓迎との間のギャップに思うところがあったのか、プロコフィエフは三二年頃から頻繁にソヴィエトと行き来し、一九三六年にはついに祖国に完全に復帰したのである。

一九三六年といえば、ショスタコーヴィチが『プラウダ』紙上で「音楽の代わりに荒唐無稽」という批判を浴びた年である。当局からの音楽に対する規制が強化されつつあった、まさにその時期に帰国するというのは、いささか大胆というか浅慮というか。ともあれ、この祖国復帰後、プロコフィエフは最後の三つの交響曲を生み出すことになる。

交響曲第五番作品一〇〇は、第二次大戦もたけなわの一九四四年に作曲され、翌年一月に作曲者自身の指揮でモスクワで初演された。長い空白の末に再び交響曲に向かうことになった理由については、何もわかっていない。「わたしの第5交響曲は、自由で幸福な人間への、その力強い才能と、その純粋で、けだかい精神への賛歌として作られた」という作曲者の言葉が伝えられているが、これは作曲の動機というよりもむしろ、当局からの無用の批判を避けるために、この作品が社会主義リアリズムの理念に則っているということを型通りに宣言したものだだろう。ただ、真意はどうあれ、明快で親しみやすい、しかし個性的な旋律を主題に持ち、伝統を踏まえた見通しの良い構成を持つこの交響曲が、社会主義リアリズムの理念に適うものであることは確かであるし、だからこそ「プロコフィエフの最

高傑作」傑作としてソヴィエト国内で高く評価され、それを前提として国外にも普及していくことができたのである。……

第五番で輝かしく交響曲の領域に復帰したプロコフィエフは、早速次の交響曲に取りかかる。二年をかけて完成した交響曲第六番作品一一一は、一九四七年一月一日、巨匠ムラヴィンスキーの指揮によってレニングラードで初演された。こんどの曲は急緩急の三楽章構成をとっていた。「第一楽章は不安な性格で、叙情的な部分もエネルギー的な部分もある。第二楽章ラルゴはより軟ばしくて歌謡的、終楽章は急速な長調で、第一楽章の回想がなければ僕の第五番の性格に近い。」第五番がやや楽天的であるのと較べ、第六番、特にはじめの二つの楽章の基調には深刻さと真摯さがあり、その構成は叙事的かつ劇的。こうした個性の背景として、しばしば戦争の記憶ということが指摘されてきた。この曲に関してプロコフィエフが伝記作者ネスチエフに「今私たちは勝利を飲んでいますが、誰しもまだ癒えない傷を持っているのだ」と伝えた、というのである。

本当に戦争が関係しているかどうかはともかく、聴き手を深い衝撃で捉えて放さない第六番は、第五番に優るとも劣らぬ傑作と思われる。ソ連でも、初演後しばらくはそうした高い評価が一般的であった。だがそれが、ある日突然冷淡なものに変わる。きっかけは例のジダーノフ批判である。ジダーノフは発言の中で具体的な曲名を挙げてはいないが、交響曲で対象となるのは五番と六番だけ。五番は既に傑作としてのお墨付をゆるぎないものとしているから、批判されたのは新しい第六番ということになる。こうして、昨日までこの曲を褒めていた批評家も、次の日からは沈黙を守る。第六番の受容の可能性は、こうして閉ざされたのである。……

ジダーノフ批判のころからプロコフィエフの体調は次第に悪化し、病床につくことが多くなっていく。そんな状態の中で、一九五一年の末、彼は少年向け放送局のために、解りやすい交響曲を作曲することを思いついた。翌年春にピアノ・スコアが完成、友人の助けを借りながらオーケストレーションを施して、七月に全曲が出来上がった。結果は「子供用の交響曲」というより、むしろ「若き日をテーマにした交響曲」とでも呼ぶべきものではあったが、美しく印象的な旋律に彩られ、しっとりとした抒情が全体を包む佳品となった。初演はその年の一月、モスクワで、サモソドの指揮する放送交響楽団によって行なわれた。プロコフィエフは病をおして演奏会に臨み、人々から大きな拍手を贈られたが、これは彼が公衆の前に姿を見せた最後の機会となった。彼は五ヶ月後の一九五三年三月五日、奇しくもスターリンと同じ日に世を去ることになる。

この曲の終結部分を、作曲者は静かに消えていく形で作曲していた。しかし初演者サモソドはそれでは効果が薄いと見え、ロンド主題をもう一度再現してフォルテで終わった方が良いのではないかと提案した。プロコフィエフはそれに従って書き直し、初演もその形で行なわれたが、「これでも良いが、僕はやはり最初の稿の方が良いと思う」とも語ったという。現行のスコアには両方のエンディングが収められ、指揮者の判断で選択できるようになっている。今回参考にしたディスクでは、ピアノで終わる初稿が小澤、アシュケナージ、ロストロポーヴィチ、コシユラー、ロジェストヴェンスキーの五人、フォルテで終わる改訂稿はブレヴィン、ヤルヴィ、ヴェラー、マルティノンの四人であった。……

■自分の交響曲をめぐるショスタコーヴィチの発言

*1 わたしの新しい作品は、抒情的英雄的交響曲といってもいいと思う。その基本的思想は、人間の波瀾の生涯とそれを取りまくる強いオプチミズムである。わたしはこの交響曲で、大きな内的、精神的苦悩にみちたかすかすの悲劇的な試練をへて、世界観としてのオプチミズムを信ずるようになることを示したいのである。ソ連作曲家同盟レニングラード支部で討論したさい、ある人たちは、この第五交響曲を自伝的作品と呼んでくれた。それはある程度まではあっている。わたしの考えでは、芸術作品は、どんなばあいでも自伝的な側面をもっている。どんな作品にも生きた人間、作者自身が感じられることは当然である。それをつくった人間の浮んでこないような作品ほど、退屈な、つまらぬものはない。(文学新聞、1938年1月12日号、『自伝』p.86)

*2 第六交響曲は、音楽の性質からいうと、悲劇性と緊張という要素が特色だった第五交響曲の気分、情緒とはちがっている。(レニングラード・ブラウダ、1939年8月28日号、『自伝』p.95)

*3 代表作の一つは、一九三七年につくった第五交響曲だ。それを仕上げるまでには多年の内部熟成が必要だった。・・・第五交響曲の仕事では、わが国の聴衆が、わたしの音楽の明瞭さ、簡明さへの転回を感じとってもらえるように努力した。

この作品では、それ以前の自分の作品にくらべると、管弦楽思想の面でも大きな前進があったと思う。とりわけ満足しているのは、第三楽章アダージオだ。この部分では、初めから終りまでゆったりした、不断の変化をつけるのに成功していると自分では思っている。第四楽章は、はじめの三楽章とスタイルが変わっているといわれるが、そうは思わない。このフィナーレは、基本的なテーマに応じて、第一、第二、第三楽章で設定された全問題に答えを出しているからである。わたしは、交響曲の基本構想としてあらゆる苦悩を負った人間を想定し、そのフィナーレで、それまでの楽章の悲劇的な緊張したモメントを生気あふれたオプチミスティックな図のなかで解決するようにしたのだ。(夕刊モスクワ、1940年12月11日号、『自伝』p.102)

*4 一九三六年のあどきに話を戻すと、わたしは答刑の見せ物のためにモスクワに呼び出された。・・・わたしは完全に打ちめされた。それはわたしの過去のすべてを、さらには、わたしの未来をも消してしまう一撃であった。(『証言』p.183)

*5 生き残ったのは愚者ばかりだ、とはわたしも本当は信じているわけではない。たぶん、最小限の誠意だけでも失わぬようにしながら生き延びる戦術として仮面をかぶっていたにちがいない。いまでは誰もが言っている、「知らなかった、理解できなかった。スターリンを信じていたのだ。われわれはだまされていた、ああ、なんと悲惨なまでにだまされていたのだろう」と。

このような人々を見ると、わたしは怒りを覚える。理解できなかったのはいったい誰だ、だまされていたのは誰だというのか。・・・いや、狂もあると思われる人々、つまり作曲家、作家、俳優たちであった。あの一九三七年に初演されたわたしの第五交響曲に拍手を送ってくれた人々である。第五交響曲に共感したものがなにも理解できなかったなんて、どうしても信じられない。もちろん、彼らは理解していた。自分の周囲に何が起きているかを理解し、第五交響曲の主題が何であったかを理解していたのである。・・・このために、わたしはしだいに作曲しにくくなっていった。・・・作品の主題を理解する人が多ければ、それだけ密告される確率も多くなるのである。(『証言』p.242f.)

*6 戦前でも、父や兄弟、あるいは親戚でなければ親しい友人といった誰かを失わなかった家族は、レニングラードにはほとんどいなかった。・・・わたしもやはり悲しみに咽喉のつまる思いだった。わたしはそのことをこそ書かねばならず、それが自分の責務であり、自分の義務だと感じていた。非業の死をとげたすべての人々、処刑されたすべての人々のための鎮魂曲を書かねばならなかった。(『証言』p.243f.)

*7 戦争は多くの新しい悲しみと多くの新しい破壊をもたらしたが、それでも、戦前の恐怖にみちた歳月をわたしは忘れることができない。このようなことが、第四番にはじまり、第七番と第八番を含むわたしのすべての交響曲の主題であった。・・・わたしの交響曲の大多数は墓碑である。わが国では、あまりにも多くの人々がいずことも知れぬ場所で死に、誰ひとり、その縁者ですら、彼らがどこに埋められたかを知らない。わたしの多くの友人の場合もそうである。・・・彼らの墓碑を建てられるのは音楽だけである。犠牲者の一人一人のために作品を書きたいと思うのだが、それは不可能なので、それゆえ、わたしは自分の音楽を彼ら全員に捧げるのである。(『証言』p.275f.)

*8 あるとき、わたしの音楽の最大の解釈者を自負していた指揮者ムラヴィンスキイがわたしの音楽をまるで理解していないのを知って愕然とした。交響曲第五番と第七番でわたしが歓喜の終楽章を書きたいと望んでいたなどと、およそわたしの思ってもみなかったことを言っているのだ。この男には、わたしが歓喜の終楽章など夢にも考えたことがないのもわからないのだ。いったい、あそこにどんな歓喜があるというのか。第五交響曲で扱われている主題は誰にも明白である、とわたしは思う。あれは《ボリス・ゴドゥノフ》の場面と同様、強制された歓喜なのだ。それは、鞭打たれ、「さあ、喜べ、喜べ、それがおまえたちの仕事だ」と命令されるのと同じだ。そして、鞭打たれた者は立ちあがり、ふらつく足で行進をはじめ、「さあ、喜ぶぞ、喜ぶぞ、それがおれたちの仕事だ」という。

これがいったいどんな礼讃だというのか。それが聞きとれないなんて、耳なしも同然だ。ところが、ソ連作曲家同盟の指導者で、スターリン批判後に自殺した作家アレクサンドル・ファージェエフ(一九〇一～五六)にはそれが聞こえた。それで彼は、まったく自分だけの個人的な日記に、第五番の終楽章は果てしない悲劇だ、と書きこんだのだ。きっと、ロシアのアルコール中毒患者に固有な魂で感じとったに相違ない。(『証言』p.322f.) わたしは音楽を作曲し、その音楽は演奏されている。それは聞くことができるようになっていっているので、聞く気になれば誰でも聞ける。結局、わたしの音楽に、すべてが語られているのだ。それには歴史主義的な、あるいはヒステリックな注解など必要ない。要するに、音楽について語られるどんな言葉も、音楽そのものよりは重要でない。(『証言』p.342)

1-3) 『自伝』:『ショスタコーヴィチ自伝 時代と自身を語る』レフ・グリゴリエフ他編 ラドガ(虹)出版所訳(同出版所、昭和58年)

4-8) 『証言』:『ショスタコーヴィチの証言』ソロモン・ヴォルコフ編、水野忠夫訳(中央公論社[中公文庫M290]、昭和61年)

●20 世紀イギリスの交響曲

・エルガー, Sir Edward Elgar (1857- 1934)

第 1 番 変イ長調 1904-08

交響曲第 2 番 変ホ長調 1909-11

第 3 番 1932-3 未完成 (A. Payne による完成版あり)

近代におけるイギリス音楽再興の立役者だが、作風は国際的。息の長いフレーズと厚いオーケストレーションが特徴で、交響曲では密度の高い動機労作が見られる。



・ヴォーン＝ウィリアムズ Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

海の交響曲(第 1 番) 1903-9 その後改訂 ホイットマンの詩による合唱と独唱つき

ロンドン交響曲(第 2 番) 1911-13 その後 2 度改訂

田園交響曲(第 3 番) 1921 完成

第 4 番へ短調 1931-4

第 5 番ニ長調 1938-43 その後改訂

第 6 番ホ短調 1944-7 その後改訂

南極交響曲(第 7 番) 1949-52 合唱と独唱つき 映画音楽の素材による

第 8 番ニ短調 1953-6

第 9 番ホ短調 1956-8

イギリス国民音楽の確立者。民謡やルネサンス音楽をふまえた叙情性とダイナミズム(後期はモダンな要素も)



・ブライアン, Havergal Brian (1876-1972)

第 1 番「ゴシック(テ・デウム)」 1919-27(+ 4 重合唱、児童合唱と独唱、ブラスバンド)

以下 全 32 曲

「労働階級出身の最初の作曲家」、独学。晩年になってようやく認められる。



・バックス Sir Arnold Bax (1883-1953)

全 7 曲

初期(交響詩など)は印象派的だが、交響曲は新古典主義的

・ラッブラ Edmund Rubbra (1901-1986)

全 11 曲

国民主義的な香りに近代的感覚を加える

・ウォルトン William Walton (1902-1983)

第 1 番 1931-5

第 2 番 1957-60

初期にはストラヴィンスキー風の原始主義的なダイナミズムやジャズの響きも。

後にはより安定した堅実な作風に



・ティペット Sir Michael Tippett (1905- 1998)

4 曲(未出版の初期作品あり)

イギリスの「現代音楽」を代表する作曲家、作風は堅実で折衷的。

・ブリテン Benjamin Britten (1913- 1976)

4 曲(傾向はさまざま)

20 世紀イギリス音楽の代表者。作品の中心はオペラ、音楽は保守的、折衷的。

・アーノルド Sir Malcolm Arnold (1921-2006)

全 9 曲+3 曲(弦楽、金管、おもちゃ)

基本は調性、時代から見れば保守的。

映画音楽や序曲に較べて交響曲はやや渋く、ニールセンを想起させる



・マックスウェル・デイヴィス, Sir Peter Maxwell Davies (1934-).

7 曲+2 曲(シンフォニア、シンフォニエッタ・アカデミカ)

・ナッセン Knussen, (Stuart) Oliver (b Glasgow, 12 June 1952).

3 曲

●20 世紀ヨーロッパの交響曲

【西欧】

■フランス・スイス

・マニャール Albéric Magnard 1865-1914 4 曲

・ルーセル Albert Roussel 1869-1937

4 曲

スコラ・カントルムでダンディに学ぶ。

第 1 番《森の詩》1906

第 2 番 1921

第 3 番 1930

クーセヴィツキーとボストン交響楽団の委嘱で作曲。

バレエ《蜘蛛の響宴》とならぶルーセルの代表作。ダイナミックで動的な音楽。

第 4 番 1934

・オネゲル Arthur Honegger 1892-1955

5 曲

スイス人。いわゆる「6 人組」の一人。ドイツ風の堅固で渋い色彩が特徴。

オーケストラ作品としては《パシフィック 231》《夏の牧歌》などが知られる。

第 2 番《弦楽とトランペットのための》1941

本来は「弦楽のため」だが、終楽章にオプションでトランペット独奏が入る

第 3 番《典礼風》1946

第 1 楽章「怒りの日」第 2 楽章「深き淵より」第 3 楽章「我らに平和を」。各楽章の

標題はレクイエム(死者のためのミサ)の構成要素からとられたもの。

第 4 番《バーゼルの喜び》1946

第 5 番《3 つのレ》1950

・ミヨー Darius Milhaud 1892-1974

12 曲 + 室内交響曲 6

いわゆる「6 人組」の一人。多作家。ブラジル音楽やジャズの影響も見られる。

・デュティユー Henri Dutilleul 1916-

2 曲

20 世紀後半のフランスを代表する作曲家の一人。響きは「現代音楽」だが豊かな色彩感が魅力。



■イタリア

・レスピーギ Ottorino Respighi 1879-1936

1 曲

交響詩「ローマ三部作」など色彩的なオーケストレーションで知られるが、交響曲は 1 曲のみ。

《シンフォニア・ドラマティカ》1914

・マリピエロ Gian Francesco Malipiero 1882-1973

11 曲

オペラ以外の領域で 20 世紀イタリアを代表する作曲家。新古典主義的な堅実な作風。

・リエティ Vittorio Rieti 1898-1994

11 曲

・ベリオ Luciano Berio 1935-2003

1 曲

「セクエンツァ」シリーズなどで知られる「現代音楽」の大家。

様々なテキストの朗読やマーラーらの引用を散りばめた《シンフォニア》は、

交響曲概念の再検討・再構築という意味でも重要。

《シンフォニア》(重唱つき) 1969



【東欧】

■チェコ

・スーク Josef Suk 1874-1935

2 曲

《アスラエル》1906

・マルティヌー Bohuslav Martinu 1890-1959

6 曲

フランスを経てアメリカに亡命。新古典主義でインターナショナルな作風。



■ハンガリー

・コダーイ Zoltán Kodály 1882-1967

1 曲

・カドシャ Pál Kadosa 1903-1983

9 曲

・カベラーチ Miloslav Kabeláč 1908-1979

8 曲

■ポーランド

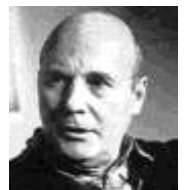
- ・シマノフスキ Karol Szymanowski 1882-1937 4 曲
第 3 番《夜の歌》(独唱合唱つき) 1921
- ・タンスマン(仏) Alexandre Tansman 1897-1986 9 曲
- ・ルトスワフスキ Witold Lutosławski 1913-1994 4 曲
- ・パヌーフニク(英) Andrzej Panufnik 1914-1991 10 曲
- ・グレッツキ Henryk Mikołaj Górecki 1933- 3 曲
1990 年代に作曲後 20 年近くを経た交響曲第 3 番の録音が世界的にヒットし、一躍知名度を高めた
第 3 番《悲歌のシンフォニー》1976
- ・ペンデレツキ Krzysztof Penderecki 1933- 8 曲
《広島犠牲者にささげる哀歌》などで「現代音楽」の旗手として登場、その後作風はより幅広くなる。
第 2 番《クリスマス・シンフォニー》1980
第 7 番《エルサレムの 7 つの門》(声楽つき) 1996



【中欧】

■ドイツ・オーストリア

- ・プフィツナー Hans Pfitzner 1869-1949 2 曲
20 世紀中葉までの保守傾向の代表。歌劇《パレストリーナ》およびその「3 つの前奏曲」が有名。
ハ長調 op.46 1940
- ・シュミット Franz Schmidt 1874-1939 4 曲
世紀転換期のウィーンを代表する作曲家の一人。交響曲はブルックナーの流れを汲むが、より耽美的。
第 4 番ハ長調 1933
- ・ヒンデミット Paul Hindemith 1895-1963 6 曲
20 世紀前半のドイツを代表する先進的作曲家であったがナチ時代に政府の方針と対立して
アメリカに亡命。「新即物主義」「実用音楽」といった言葉で表される乾いた作風が特徴。
《画家マティス》1934
オペラ《画家マチス》(1933-35 作曲、1938 年初演)の素材で構成
《世界の調和》1951
- ・ワイル Kurt Weill 1900-1950 2 曲
- ・クシェネック Ernst Krenek 1900-1991 5 曲
- ・ブラッハー Boris Blacher 1903-1975 1 曲
- ・ハルトマン Karl Amadeus Hartmann 1905-1963 8 曲
若い頃はジャズや新古典主義の影響を受けるが、戦争によって作風を一転、戦後は
表出力の強い交響曲を次々に生み出す。現代音楽祭「Musica Viva」の創設者としても活躍
第 1 番《レクイエムの試み》1936 rev.1946
第 2 番《アダージョ》1946
第 4 番(弦楽) 1947
第 5 番(協奏交響曲) 1950
第 6 番 1953
- ・フォルトナー Fortner 1907-1987 1 曲
- ・ヘンツェ Hans Werner Henze 1926- 10 曲
戦後ドイツを代表する作曲家の一人。若い頃のオペラや後年の政治参加的作品で知られる。
第 4 番 1955
第 7 番 1984
第 9 番(合唱つき) 1997
「ドイツにおける反ファシズムの英雄たちと殉教者たちに」 全 7 楽章
- ・リーム Wolfgang Rihm 1852- 3 曲
1980 年代にいわゆる「新ロマン主義」の代表として注目を集めた。現代ドイツを代表する作曲家の一人。
第 1 番 1969
第 2 番 1975
第 3 番(声楽つき) 1977
このほか 1990 年代に「交響曲の流れに向かって」というシリーズが 4 曲あり



【北欧】

■スウェーデン

- ・ステンハンマル Wilhelm Stenhammar 1871-1927 2 曲
第 2 番ト短調 1915
スウェーデンにおけるシベリウスやニールセンのような存在。第 1 交響曲はブルックナー的で習作の趣が強いが、第 2 番はシベリウス風の香りを漂わせた「北欧風」の秀作。
- ・アルヴェーン Hugo Alfvén 1872-1960 5 曲
第 4 番《海辺の岩礁から》1919
「国民主義」的なスウェーデン狂詩曲第 1 番《夏の徹夜祭》で知られるが、交響曲はより普遍的(抽象的)。第 4 番は男女のヴォカリーズを含む個性的な響きが伺える。
- ・アッテルベリ Kurt Atterberg 1887-1974 9 曲
第 6 番ハ長調 1928
穏健な作風。第 6 番はコロムビア・レコード主催の「シューベルト没後 100 周年作曲コンクール」で優勝し、世界的に知られるようになった。
- ・ニストレム Gösta Nystroem 1890-1966 6 曲
第 3 番《海の交響曲》(独唱つき) 1948
- ・ローセンベリ Hilding Rosenberg 1892-1985 8 曲
第 4 番《聖ヨハネの黙示》1940
第 6 番《素朴な交響曲》1952
20 世紀スウェーデン屈指の大家。初期には 12 音技法など先進的な作風も示したが、その後より折衷的な態度で多くの作品を生んだ。第 4 番は聖書の黙示録によるカンタータ風の壮大な力作。
- ・ペッテション Allan Pettersson 1911-1980 17 曲
長大でペシミスティックな趣の作風。近年再評価されつつある。
- ・ブロムダール Karl-Birger Blomdahl 1916-1968 3 曲



■デンマーク

- ・ランゴー Rued Langgaard 1893-19521 5 曲
- ・ホルンボー Vagn Holmboe 1909-1996 13 曲
20 世紀デンマーク楽壇の重鎮。作風は新古典/新即物主義的。
- ・ネアゴー Per Nørgård 1932- 6 曲



■エストニア

- ・トゥービン Eduard Tubin 1905-1982 10 曲
ソ連崩壊前後から注目されるようになった実力派。新即物主義的でダイナミックな作風。

■フィンランド

- ・マデトヤ Leevi Madetoja 1887-1947 3 曲
知名度は低いですが、その交響曲はシベリウスの衣鉢を継ぐ「国民主義的」な傾向を示した佳作
- ・コッコネン Joonas Kokkonen 1921-1996 4 曲
- ・ラウタヴァーラ Einojuhani Rautavaara 1928- 8 曲
第 8 番《旅》1999
21 世紀初頭の現在、世界で最も演奏頻度の高い現代作曲家の一人。「現代音楽」的な語法を基調としながらも美しく馴染みやすい作風で、聴衆の支持を集めている。
- ・セーゲルスタム Leif Segerstam 1944- 230 曲!
指揮者としても精力的な活動を続ける多作家。交響曲のほとんどは Orchestral Diary Sheet シリーズの一環でもある。



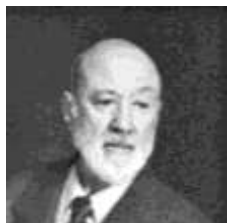
●20 世紀アメリカの交響曲

●南米

- Villa-Lobos, Heitor 1887-1959 12 曲
- Chavez, Carlos 1899-1978 6 曲
- 《シンフォニア・インディア》(交響曲第 2 番) 1936

●U.S.A

- Ives, Charles (Edward) 1874-1954 6 曲



- 第 1 番 1901 (1953 初演)
- 第 2 番 1909 (1951 初演)
- 第 3 番《キャンプの集い》 1911 (1946 初演)
- 《ニュー・イングランドの休日》 1919 (1954 初演)
- 第 4 番 1925 (1965 初演)
- 《ユニヴァース・シンフォニー》(1915-未完)

- Piston, Walter 1894-1976 8 曲



- Hanson, Howard 1896-1981 7 曲
- 第 1 番《北欧風》 1922
- 第 2 番《ロマンティック》 1930

- Thomson, Virgil 1896-1986 3 曲

- Sessions, Roger 1896-1985 9 曲

- Cowell, Henry 1897-1965 20 曲+未完

- Harris, Roy 1898-1979 11 曲

- 第 3 番 1938
- 第 4 番《フォークソング》 1942

- Copland, Aaron 1900-1990 4 曲

- 《ダンス・シンフォニー》 1929
- 第 3 番 1946



- Creston, Paul 1906-1985 6 曲

- Schuman, William 1910-1992 9 曲



- 第 3 番 1941
- 第 5 番(弦楽) 1943
- 第 9 番《アルデアティーネの洞窟》 1968 年

- Barber, Samuel 1910-1981 2 曲

- 第 1 番 1936



- Hovhaness, Alan 1911-2000 67 曲

- 第 2 番《神秘の山》 1955
- 第 9 番《聖ヴァルタン》 1950
- 第 22 番《光の都市》 1971

- Persichetti, Vincent 1915-1987 9 曲

- 第 5 番(弦楽) 1953
- 第 6 番(吹奏楽) 1956

- Bernstein, Leonard 1918-1990 3 曲

- 第 1 番《エレミア》 1942
- 第 2 番《不安の時代》 1949
- 第 3 番《カディッシュ》 1963

- Rochberg, George 1918-2005 6 曲

- Mennin, Peter 1923-1983 9 曲

- Rorem, Ned 1923- 4 曲

- Glass, Philip 1937- 5 曲

- 《ロウ・シンフォニー》(第 1 番) 1992
- 《ヒーローズ・シンフォニー》(第 4 番) 1996

- Corigliano, John 1938- 3 曲

- 第 1 番 1989
- AIDS の犠牲者を悼んで作曲



● 20 世紀アジアの交響曲

● 朝鮮／韓国

■ 尹伊桑 Isang Yun 1917-1995



韓国出身の作曲家。日本で作曲を学んだのち朝鮮独立運動に参加。1956 年に渡欧しパリとベルリンで学び、管弦楽曲《礼楽レアク》(1966 年)などで東洋・朝鮮の伝統音楽と西欧の前衛的手法を融合させた独自の多声音楽を確立。1967 年、朴政権下の韓国中央情報部(KCIA)によりベルリンから連行され死刑を求刑されるが、ストラビンスキー、ブルーゼら世界の音楽家の救援活動と西ドイツ政府の尽力で 1969 年釈放。1971 年西ドイツに帰化し、1974 年ベルリン高等音楽学校教授に就任。細川俊夫ら日本人の弟子も多い。獄中で書かれた室内楽曲《イメージ》(1968 年)、《チェロ協奏曲》(1976 年)、管弦楽曲《光州よ永遠に! (範例)》(1981 年)、五つの交響曲(1984 年—1987 年)など、晩年まで力動感みなぎる作品を書き続けた。

交響曲第 1 番 1983

全 4 楽章

交響曲第 2 番 1984

全 3 楽章

交響曲第 3 番 1985

単一楽章

交響曲第 4 番〈暗黒の中で歌う〉 1986

全 2 楽章

交響曲第 5 番 (Br 独唱付き) 1987

1. 回想
2. 我ら救われし者
3. 叫び
4. 汝ら傍観者
5. 平和

室内交響曲第 1 番 1987

室内交響曲第 2 番〈自由への犠牲者に〉1989

● 中国

■ 譚盾 Tan Dun 1957-



中国の作曲家。1985 年に渡米、コロンビア大学に学ぶ。1990 年代から東西の思想や古今の音楽を自在に取り入れ、様々な音素材を用いたポストモダン的な作品を精力的に発表して世界的に活躍している。

交響曲 1997〈天地人〉 1997

児童合唱、チェロ、編鐘つき
香港返還記念

- 1 序歌: 天地人和
- 2 天
- 3 龍舞
- 4 鳳
- 5 慶典
- 6 廟街的戲典編鐘
- 7 地(易之三)
- 8 水
- 9 火
- 10 金
- 11 人
- 12 揺籃曲
- 13 和

2000 トゥデイ 1999

ワールド・シンフォニー・フォー・ザ・ミレニアム
1999 年の大晦日に世界 55 ヶ所を TV 中継

インターネット交響曲〈エロイカ〉 2008

YouTube オーケストラのため

* YouTube シンフォニーオーケストラ

<http://jp.youtube.com/symphonyjp>

「YouTube シンフォニーオーケストラ」は世界中の音楽をインターネットを通じて集め、世界規模のオーケストラを結成し、オンラインでのコラボレーション、そして演奏会を実施するという壮大なプロジェクトです。

そして、このプロジェクトには世界的に有名な指揮者マイケル・ティルソン・トーマス、作曲家タン・ドゥン、ピアニストのラン・ラン、そしてロンドン交響楽団の団員、といった豪華なメンバーが参加予定。

このオーケストラのメンバーに選ばされると、2009 年 4 月にアメリカ、ニューヨークのカーネギーホールで演奏する栄誉が与えられます。

●日本の交響曲

■山田耕柝 1886-1965 2 曲+長唄交響曲 3 曲
交響曲へ長調「かちどきと平和」1912

■諸井三郎 1903-1977 5 曲
第 4 番 1950 年

■橋本國彦 1904-1949 2 曲

■柴田南雄 1916-1996 2 曲
シンフォニア 1960
交響曲「ゆく河の流れは絶えずして」1975

昭和 50 周年記念の委嘱作。

半世紀の経過などは悠久の時間の中ではほんの一瞬にすぎず、しかも、その間に日本はかつてない大動乱、大変化を経験している。だが一方、この半世紀の日本の洋楽受容史を回顧すると、背後に西洋音楽史が透けて見えるような、古典派から前衛までを「追いつけ、追い越せ」指揮に貪欲にとり入れた時期であり、それはまた、小生の 10 歳から 60 歳までの自分史とも重なっている。そこで、これらの事象のすべてを 8 楽章から成る交響曲によって表現しようと考えた。

第 1 部 第 1 楽章 (今様)

第 2 楽章 (古典派初期)

第 3 楽章 第 2 次大戦直前の大衆音楽

第 4 楽章 (ロマン派)

第 5 楽章 12 音技法

第 2 部 第 6 楽章 「ゆく河の」

第 7 楽章 「方丈記の口説き」

第 8 楽章 終曲

■團伊玖磨 1924-2001 6 曲+未完

■芥川也寸志 1925-1989 2 曲

■矢代秋雄 1929-1976 1 曲

交響曲 1958

■黛敏郎 1929-1997 2 曲

涅槃交響曲 1958

梵鐘の音を分析しオーケストレーションした楽章(カンパノロジー I~III)と仏教の経文の合唱とで構成される。全 6 楽章

■池辺晋一郎 1943- 7 曲

■西村朗 1953- 3+3 曲

■吉松隆 1953- 5 曲

カムイチカブ交響曲(交響曲第 1 番)1990

交響曲第 2 番「地球(テラ)にて」1991

交響曲第 3 番 1998

交響曲第 4 番 2000

交響曲第 5 番 2001

「交響曲」とは何か?と聞かれたら私はこう答える。「オーケストラという音響合成システムで紡がれた巨大な質量とエネルギーとを持つ音の構造物」であり「作曲家というひとりの人間の内部に仕込まれた音楽の記憶のすべてを収斂させた情念(パッション)の複合体」。

人間の心の中に〈希望〉や〈調和への希求〉とともに〈怨念〉や〈破壊への衝動〉など様々な情念が混在しているように、20 世紀後半の日本に生まれた私の中には大いなる〈西洋クラシック音楽の記憶〉や〈東洋音楽の記憶〉とともに〈ロック〉や〈ジャズ〉や〈民族音楽〉あるいは〈アヴァンギャルド〉〈コンピュータ・アート〉など様々な 20 世紀の記憶が混在している。

それらの感情や記憶のすべてを「交響曲」と言うフォーマットの中に解放し、〈五線譜〉というソフト・ウェアで走る〈オーケストラ〉というハード・ウェアをフル駆動させる音楽。そして、現代音楽が封印してきたメロディやハーモニーそしてビートを完全に解き放ち、ベートーヴェンやチャイコフスキーやシベリウスの交響曲を聴いてワクワクした少年の頃の音楽への情熱を小賢しい知性の歯止めなしに全開にする音楽。

(交響曲第 3 番への解説より)

交響曲第 2 番「地球にて」

SYMPHONY No.2 "At Terra"(1991)

レクイエムを考えていた。ひとつは死んだ猫たちについての。もうひとつは人間と地球についての。

とりたてて悲観的な未来や宗教的な死生観について考えたわけではないが、音楽はすべて基本的にはレクイエムの様な気がする。特に、新しいこと増やすこと開発すること?が、ここまで〈破壊〉と同義になってしまった現在では、何かについて音楽を書くこと、というのは、すなわち鎮魂歌を書くことに等しいのだ。

人間も音楽のように大気から発生し、音楽のように大気に消えてゆく存在だったらどんなによかっただろう、とつくづく思う。

副題の「地球(テラ)にて」は、手紙の最後に「東京にて」と書くような一種の署名。人間と地球についての愚考を試みたことと、アジアからアフリカに至る音の素材を混在させたことに困っている。3つの楽章を持ち、それぞれが〈アジア〉〈ヨーロッパ〉〈アフリカ〉風のレクイエムの形をしている。

1. 挽歌...東からの Dirge ... from the East
アジア風の旋法と旋律の堆積による挽歌。冒頭のチェロによる悲歌を核にして、様々な歌や祈りや舞踏が通り過ぎてゆく。

2. 鎮魂歌...西からの Requiem ... from the West
ヨーロッパ風の死者のためのミサ曲の形(Introitus, Kyrie, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Libera Me)をもつ鎮魂歌。

3. 雅歌...南からの Canticle ... from the South
アフリカ風の律動による軽やかな雅歌。延々と繰り返されるリズム細胞の上でアレレヤの歌声が増殖してゆく。

1991 年 5 月 22 日、「現代日本のオーケストラ音楽」第 15 回演奏会(東京文化会館)において、外山雄三指揮東京フィルハーモニー交響楽団で初演。