

今回のプログラムには、一見してお分かりの通り、ドイツ・オーストリア音楽の本流を行くおなじみの作曲家の名前が並んでいます。そして彼らの膨大な作品群の中から注意深く選ばれた今回の3曲には、「生の苦しみと救済」というテーマが通底していると言えるでしょうし、プログラム全体が「ハ短調からハ長調へ」という調性的な枠組みを構成しているという点においても、まさに絶妙の取り合わせとなっています。

調性を保持しているクラシック音楽においては、「その作品がどのような調で作曲されているのか」という情報は重要であるとみなされています。特に交響曲やソナタといったいわゆる絶対音楽では、曲名を表記する場合に調性を付記することが一般化していますし（「シューマン 交響曲第2番ハ長調」のように）、歴史的にも、「このニ長調の曲はデュルニッツのために書いたものです」（モーツァルトの手紙）とか、「無内容さ、空虚さ、そして偽善ぶりがハ短調の交響曲を支配し」（ブラームスの交響曲第4番に対するヴォルフの評）などのように、作品を調性で指し示すことはごく当たり前の行為でした。

なぜ調性が重要なのでしょうか。1つには、ある作品を他の作品から区別する際の指標としてそれが便利だったからという実際的な理由があるのですが、より本質的には、それぞれの調がそれぞれに独自の空気感・情緒といったようなものを帯びており、作品自体がもたらす感興と調の選択とが分かちがたく結びついていると考えられてきたから、という説明が可能でしょう。

バロック時代にさかのぼると、現代とは調律法が異なり、管楽器の構造もごくシンプルでこぼこの音色が当たり前だったことなどから、調ごとに明確に異なった響きが生み出されていました。そのせいか、例えば「パストラレ（牧歌風に）」という曲種においてはハ長調が好まれ、「ラメント（嘆き）」ではハ短調・ヘ短調が多く用いられるといったように、標題と調性とが緩やかな結びつきを示す場面が見られるようになります。そこからやがて「ある調はその調独自の性格を持つ」という調性格の理論が構築され、18世紀以降、一世を風靡するトピックとして盛んに議論されたのでした。

もちろん、調性格理論の具体的内容は論者によって微妙に異なっていましたし、それが時代や地域を越えてどこまで普遍的な理論として通用するのかは疑問です。しかし一方で、例えば J.S. バッハにとってのロ短調、ベートーヴェンにとってのハ短調のように、少なくとも1人の作曲家の中ではある調性が特別な意味を持っていたと考えてよい事例が報告されていますし、ベートーヴェンの交響曲第5番に顕著なように、「ハ短調からハ長調へ」という構造がそのまま「苦悩から勝利へ」というストーリーと直結していると感じられることもまた事実です。そして、そのような傑作がひとたび世に問われてしまったなら、後に続く作曲家たちがその結びつきを意識せずに創作を行うことはほとんど不可能でしょう。やはり、ある曲がある調で書かれていたなら、そこには、他の調と交換することのできない何らかの理由があるのだと考えてよいのではないのでしょうか。

さあ、それでは今日の3曲のハ短調・ハ長調が私たちの心にどんなメッセージを送ってくれるのか、楽しみに待つとしましょう。

◆ モーツァルト フリーメイسنのための葬送音楽 KV. 477

陰謀史観の主演として様々な憶測を呼び、その真実の姿がなかなか伝わってこないフリーメイسن。その起源も定かではないようですが、18世紀前半には、会員相互の親睦を目的とした友愛団体としての体裁が整ったと考えられています。

モーツァルトがウィーンの支部に入会した1784年末、当時のウィーンの名士、知識人の間ではフリーメイソンへの加入が一種の流行となっていました。彼の地での就職活動が上手くいかず、孤独と不安に苛まれていたモーツァルトにとって、芸術的天分を高く評価し、友人として温かく迎えてくれたであろうフリーメイソンの人びとの存在が、どれほどの慰藉となったことでしょうか。翌85年にはフリーメイソンのための音楽が集中的に作曲されています。

この葬送音楽 KV. 477 もその1つで、85年11月に亡くなった有力会員2人の追悼のために書かれ、11月17日の告別式で初演されたと考えられています。全体がわずか69小節の小規模な作品ですが、その小節数はもとより、フラット3つのハ短調という調選択、冒頭でオーボエによって提示される平行三度の和音、その展開形である六度の和音、ヴァイオリンによって示される「扉を3度叩く」リズム音型、途中現れるやはりフラット3つの変ハ長調の暖かい響きなど、いずれもフリーメイソンと関連付けられる象徴的な数字3を意識的に用いた構成になっています。もちろん、モーツァルトのことですから、それが単に技法の域に止まることなく、真情あふれる葬送曲として私たちの胸に迫ってきます。

曲の最後は、短調の曲の伝統としてピカルディ終止を取り、ハ長調の主和音が空間を満たします。

◆ R. シュトラウス 交響詩「死と浄化」Op. 24

1864年にミュンヘンに生まれ、第二次世界大戦後の1949年に同じバイエルン州にあるガルミッシュ＝パルテンキルヒェンで亡くなるまで、政治的にも文化的にも激動の時代を生き抜いた R. シュトラウス。その創作活動は、1900年を境にして、それまでが交響詩の時代、以降がオペラの時代であると大まかに区別することができるでしょう。ワーグナーの呪縛を乗り越えて独自のオペラ語法を確立するために、長い交響詩時代の修行が必要だったという見方もできるでしょうが、1888年の交響詩「ドン・ファン」Op. 20 で大成功を収めたときから、シュトラウスの作曲技術はほとんど完成の域に達していたという意見もまたよく聞かれます。

1889年に作曲された彼の3作目の交響詩「死と浄化」も、大編成のオーケストラを自在に操って、文学的なストーリーを余さず音化して私たちに語りかけてくる点で、全く隙のない最上質の職人技を堪能できます。「食卓の上のスプーン

ですら音で描写できる」と豪語したとかの逸話がまことしやかに伝えられている彼のことで、特に音楽の自律性・絶対性を重んじる立場からは不当に低い評価を受けることが多いのも仕方ない気はしますが、音楽のもたらす悦びの側面を彼以上に鮮やかに提示することに成功した作曲家がいないことも、また確かです。

曲は、序奏を持つソナタ形式にほぼ従った形式で書かれ、主調はハ短調。序奏で瀕死の病人の姿と幸せな青春時代の回想が描かれた後、主部に入ってから生への執着と死の恐怖との格闘を軸に、過去の回想、恋愛の動機なども絡んで、物語が劇的に展開していきます。その過程で「浄化の動機」も準備され、格闘の末に命尽きた病人の魂は、ハ長調のコーダにおいて優しく響く浄化の動機とともに、天上に導かれて救済されることとなるのです。

◆ シューマン 交響曲第2番ハ長調 Op. 61

シューマンが精神を病んでいたこと、なかでも悲惨な晩年については皆さんすでにご存知のことでしょう。ライン川へ入水自殺を図り、そこでは救出されるもすぐ入院、最後の2年間是最愛の妻クララに会うこともままならず、治癒の願いも空しくベッドの上で46年の生涯を閉じたのでした。自分の精神が崩壊の一途を辿ることが自分で認識できてしまう、この底知れぬ恐ろしさは想像の域をはるかに超えています。

1828年、18歳の誕生日を目前にして、シューマンは早くも精神の不安を日記に記しており、23歳の秋には実際に大発作に見舞われてしまいます。「激しい血の逆上、言いあらわせない神経過敏、息切れ、突然の失神などがめまぐるしく交代して起こるのです」(母親への手紙)そして1844年、ロシアへの演奏旅行から戻ったシューマンは決定的に体調を損ね、絶え間ない体の震え、様々な恐怖症に襲われる日々を過ごさねばならなくなったのでした。この不調は47年頃まで続き、多くの研究者がこの間にシューマンの作風に大きな変化が生じたと指摘しています。そしてこの交響曲第2番はまさにこの時期、幻聴が激しくなって作曲の中断を余儀なくされた期間も含めて、1845年12月から46年の10月にわたって作曲されました。

ある音楽を味わう際に、その音楽を作曲した本人の伝記的背景をどこまで参考にするべきか、難しい問題ではありますが、それを知らずともこの交響曲のかけがえのない美しさ、生の躍動は十分に堪能できるでしょう。その先に何を見るか、あとは実際にお聴きになる皆様の判断にお任せしたいと思います。

曲は伝統的な4楽章構成、第1楽章の序奏冒頭でトランペット他の金管楽器によって提示される五度上行の動機が、全曲を統一するモチーフとして随所に再現されるほか、付点リズムの執拗な反復、シンコペーションの多用、突然の気分の変化などが特徴的な音楽となっています。

<文責 麻生哲也>