

原 著

J.Brahms の日本文化の影響による作品についての試論

A study of the influence of Japanese culture on
the J.Brahms' works

古瀬 徳雄

要約：エジソンが録音機器を1877年に発明した12年後、ブラームスがピアノで<ハンガリー舞曲第1番>をシンダー録音し、後で「ブラームス」と叫んでいる声を放送で聴いた記憶があるが、この声は自身によるものか、他者が紹介している声なのか判別が難しいとされている⁽¹⁾。この頃、ドイツ音楽の巨匠の3大Bの一人である彼が、日本音楽と出会い、興味を示したといわれている。白いあごひげを蓄えたブラームスが、妙齢な女性の奏でる『六段』の箏の調べに耳を傾け、楽譜に見入る姿が四曲一隻の屏風に描かれている⁽²⁾。ブラームスの真髄は、ドイツ音楽そのものの伝統が隅々にまで浸透していることは言うまでもない。慎重な計画性と入念な仕上げは、重厚な表現を生み、絶対的な孤独や諦念に満ちた抒情性と秘められた憧れの表出が、質朴な人間性となじみながら深化し、浄福の味わいを持つに至っている。その彼が、日本文化の到来に刺激を受け、作品構造のひとつに、にじませていったものがあるのではないかと、その発見に取り組むことにした。そこで、1888年頃、『六段』をウイーンで聴取した年に一致する彼の作品《二重協奏曲》に焦点をあて、日本文化の作風への波及について論じたものである。

Key Words：二重協奏曲，六段，戸田伯爵夫人，和声的短2度

はじめに

ブラームスの作曲した《Konzert für Violine und Violoncello mit Orchester》作品102は、通称 Doppelkonzert の訳《二重協奏曲》(以下同様)が使われている。この曲は、e-d-h, c-h-e を f (フォルテ) で marc. (マルカート) の同一リズムで切り刻むように開始する。続いて、独奏の Vc. の22小節にわたる大上段の独白には、豊かな和音奏法、複音の pizzicato による響き、休符による間は、西洋音楽の流れとは異なった味わいを持っている。第2楽章は5音階による東洋風な旋律であり、第3楽章の軽妙な民謡風主題は半音階を使っているが、ひとつの糸を押さえて「つば」をずらすだけで魅力的な響きは生まれそうである。なぜそう感じるのか、音の仕組みはどこにあるのか、ドイツ音楽の継承者として、伝統を守る彼の作品群とは少し距離をとったこの手法はどこからきているのか、それを見つける手がかりとして、ブラームスの蔵書の中に「日本民謡集」という表題を持つ楽譜が発見され、彼がジプシー音楽と同じように日本の伝統音楽

にも興味を持ち、検討していたことがわかった⁽³⁾。そこでウイーンにおいて、『六段』の演奏を楽譜に手に鑑賞した時期に作曲にあたっていた《二重協奏曲》を取り上げ、日本文化の影響の所在を確かめていくことにする。

1. 交響曲・歌曲に表れる短2度

まず《二重協奏曲》の第1楽章の㉗(□は小節番号以下同様)にある短2度による半音のぶつかりである。この特異な響きは、彼に共通した特性なのか、この曲に限定されて表れただけなのか。ブラームスの作曲技法の特徴は、動機を労作し、その動機の細胞にあたる断片、律動がまた別の動機と関連し提示部、展開部から楽章全体に秩序と統一をもって拡がり、色彩豊かな対位法と室内楽的な緻密な構造を駆使している。彼の短2度の特性について4つの交響曲の動機と、歌詞を伴う歌曲から見つけ出し、《二重協奏曲》の持つ短2度と対照させ考察していく。

(1) <交響曲第一番>

主題の基本動機は c-cis-d の Vn. Vc. による旋律主要部の半音階的上行に対して、管楽器と Vla. は反行して下行

をとり、これが対位的に緊密な音楽を構成している。提示部の Allegro に入っても保持され、Vn. の跳躍的旋律線に対して基本動機の半音階的上行を対比的に際立たせ、また第2主題には基本動機の半音階的下行による反行形がみられる。第2楽章では基本動機が主題の旋律の断片を成し、第3楽章でも挿入句に見られる。第4楽章にこの形はないが、c-h-cの3音による半音の動機を刺繍的音型とすれば、随所に用いられ、特にコーダでの執拗な繰り返しは圧倒的である。

(2) <交響曲第2番>

基本動機は d-cis-d の刺繍的音型を成し、Vc. Cb. に提示され、それは Hm. によるこの音型の反行形の e-fis-e として表れている。展開部やコーダでも、縮小して頻繁に登場する。第2楽章では副次的な楽想の中にも見つけ出すことができ、第3楽章では縦線を跨いだ反行形の h-cis-h になっている。第4楽章では、冒頭から第1主題の基本動機として休符を挟んで d-cis-d で使われ、縮小しても明確になり、後半では3連符になるが、基本動機の刺繍的音型は生きている。

(3) <交響曲第3番>

基本動機は f-as-f の上行跳躍である。しかし終楽章には刺繍的音型 c-h-c が顕在している。これは<第2番>の基本動機の d-cis-d にも符合する。短2度を持つ基本動機が3つの交響曲にも繋がっているところから、共通した動機の刺繍的音型として捉えると、<第1番>の第2楽章の Vc. Cb. の動きにあり、第3楽章では、主部と中間部にこの動機がある。この交響曲でも、第1楽章の第2主題、第2楽章の主要主題、副次主題、伴奏音型、第3楽章の主要主題の中間部にも刻まれている。

(4) <交響曲第4番>

冒頭の旋律美に満ちた基本動機は3度音程とその転回音程からきている。刺繍的音型はどこにあるのか。第1楽章の第1主題の後半のフレーズに、第3楽章では主題に、第4楽章でも第3変奏、第12変奏に見られる。しかし第2楽章の教会旋法や第4楽章のパッサカリアの様式に象徴されるように、この交響曲では各楽章が独自性、個性を持ち、独立性が強い。基本動機による有機的全体統一をもつ<第3番>までの構成に比して、短2度を駆使した動機の扱いは、厳格さを保持していない。

(5) 歌曲 (出版作品による) 短2度が完全4度内に連続しているものを列記する。

作品名 作品番号	曲名	小節 番号	音名	歌詞
Sechs Gesänge op.3	1.Liebestreu	8-10	c-des-d-es	kommt stets in die Hoh
	2b. Liebeund Frühling	4	his-cis-dis-e-eis-fis	Lüfte Hauch
	4.Lied	5-6	ces-c-des	Am Stromesrande
		9-10	es-e-f	stecke dich, Täubchen
Sechs Gesänge op.6	Wie die Wolke nach der Sonne	21-23	g-fis-eis-e-dis-d-cis	blind zur Erde nieder fällt
Vier Gesänge op.46	1.Die Kränze	40-41	e-dis-d-cis-c-h	Hauptes goldne Pracht ergossen.
	4. An die Naghtigall	35-37	c-cis-d-dis-e	Blick und totenbleich hager
Sieben Lieder op.48	5. Trost in Tränen	15-16	fis-eis-e-dis	Tränen fließen ga so süß
	7. Herbstgefühl	38-41	d-es-d-es-d-cis-d-cis-c-h-b	ein nächtig trüber kalter
Liederund Gesänge op.57	6.	8-10	h-c-cis-d-dis-e	ach, es können auch wohl Huldgeberden
Liederund Gesänge op.59	2. Auf dem See	43-45	e-es-d	Glück und Frieden
	3. Regenlied	57-59	c-cis-d-dis-e-f-e	kalteTropfen aufzufangen,
Fünf Lieder op.106	2. Auf dem See	16-17	h-c-cis-d	Deine Wellen rauschen
Fünf Lieder op.107	2. Salamander	22-23	g-fis-f-e-dis-e	die heiße Liebetut.

交響曲における動機は上行半音階と刺繍音型に大別され、短2度を持つことに特徴があることには相違なかった。歌曲作品においても連続的短2度をもつものが見られたが、それらはすべて順次的、旋律的短2度であって、《二重協奏曲》の同時に鳴らされる和声的短2度ではない。しかも強拍部での同時的な半音の衝突であり、この用例は、彼の他の作品に見られないもので、特殊で斬新なものであると言える。

2. ブラームスと『六段』の楽譜

ウイーン楽友協会の「ブラームスの遺産」の目録に、タイトルは *Japanische Volksmusik* (日本の民俗音楽) であるが「日本民謡集」(1888)と訳されている楽譜がある⁽⁴⁾。曲集は5曲からなり、ドイツ語による各曲の表題は、(1)「宮様：軍歌」(2)「ひとつとや：民謡」(3)「春雨：雨期の夜の歌」(4)「『六段』：箏のための6部よりなる器楽曲」(5)「みだれ：箏のための12部よりなる器楽曲」となっている。楽譜の体裁は、ピアノ用2段譜面で、表紙には手書きの原譜に基づく歌曲、器楽曲集であり、ハインリヒ・フォン・ボクレット教授⁽⁵⁾により、19世紀後半の和声が付けられ、ピアノ曲に編曲と記されている。最上段に「ウイーン駐在 日本帝国公使 戸田伯爵閣下に謹んで献呈」と印刷されている⁽⁶⁾。

この「手書きの原譜」が、何に基づいて書かれたか。西洋の五線の記譜による日本の旋律曲に関する5人の楽譜が、現在の東京藝術大学に残っている⁽⁷⁾。フィリップ・フランツ・フォン・シーボルト(1796~1866)は、江戸時代末期に2回出島に滞在しオランダ医学を伝えた。オランダに帰国した1836年にライデンで「日本の旋律」7曲を出版した。フランツ・エッカートは1879年~99年に滞在し、「行進曲」「君が代」の吹奏楽用編曲、「小学唱歌集」が保存されている。ギョーム・ソーヴレットは、1885年~89年に音楽取調掛で教鞭をとり「日本ワルツ」を出版し、4人目のルドルフ・デイトリヒは1888年~94年に滞在し、日本で採譜した「日本民謡集」の6曲を、94年にライプツィヒで出版している。5人目のシャルル・ルルーは、1884年~89年に陸軍軍楽隊の教師を務めたフランス人で、「日本とシナの旋律集」と題する曲集をフランスで87年に出版している。「ひとつとや」「春雨」を含む第3集の表紙には、1882~1902年に滞在したジョルジュ・ビゴーの描いた、三味線を弾く日本女性が印刷されている。これらには『六段』は見当たらない。

これら以外の原譜の可能性としては、1873年横浜で学

術刊行物の「東アジアの自然および民俗学に関するドイツ協会報告」(MOAG)第1巻に、A.R.ウエーバーなる人物が、新潟で「ひとつとや」を採譜し、第2巻の第2曲はエッカートが「春雨」を、第4巻には『六段』が掲載されているが、いずれもボクレット版と一致しない。

次に箏曲の伝統記譜はすでに江戸時代からあった。たとえば「箏曲指譜」(1772年明和9年)や「箏曲大意抄」(1779年安永8年)に『六段』の楽譜がある。こうした伝統記譜は印刷本ばかりでなく、筆写本も流布した。この種の伝統記譜の筆写本をウイーンに流れた可能性は強い。また西洋記譜による『六段』(1888年明治21年10月)は、東京音楽学校が学校教育に資するために、山田流箏曲20曲を「箏曲集」第1巻にまとめ、その最後に『六段』がある。しかし箏を演奏しないボクレットが、箏の伝統記譜を眺めても音楽を読み取れることができるであろうか。彼が日本の伝統記譜法を理解することができたとするなら、箏の達人による実演を交えた説明が必要となろう。

誰がボクレットのために、1887年頃ウイーンで演奏をしたのであろうか。ここで考えられるのが戸田氏共伯爵(1854~1936)である。彼が駐奥全権公使に任命されたのは、1887年6月29日で、同年10月に8代目オーストリア、ハンガリー、スイスの全権公使としてウイーンに家族を伴って着任する。戸田伯爵の夫人となった極子(1857~1936)は岩倉具視の長女で、1871年に氏共と結婚した。極子夫人が幼少の頃から山田流の箏曲に堪能であり、日本から箏を携行しパーティで演奏したことは考えられ、ウイーンの日本公使館でも極子夫人が再々奏する機会があったであろう。またボクレット自身が戸田伯爵の子息にピアノを教えており、こうしたことから極子夫人の箏の演奏を基に、五線紙に楽譜を起こすことができ、それが出版楽譜へとつながっていったと考えられる。そして後に、ブラームスがボクレット版の「日本民謡集」の楽譜を手に入れた。極子夫人の実演を聴きながら、演奏と楽譜の異同を記入したのではないだろうか。その書き込みは『六段』の最初の部分に集中している。

この頃のブラームスの作曲した作品を見てみよう。1886年には<チェロソナタ第2番>作品99、<ヴァイオリンソナタ第3番>作品108、<ピアノ三重奏曲第3番>作品101を作曲し、《二重協奏曲》への計画は満を持していた。特にピアノ三重奏曲の演奏形態である Vn. Vc. の手法を修得し、ピアノパートの管弦楽化への力量を最も発揮できる状態になっていた。ブラームスは1887年4

月25日にウイーンを出発、イタリア経由で5月中旬に湖畔の町、トゥーンに到着し《二重協奏曲》の作曲にかかっている。7月にはヨアヒムに、この曲について意見を問う手紙を送り、その後の8月中に完成している。

この日付であると、ブラームスが極子夫人の箏曲の実演を聴く可能性のある1888年10月以降に先行し、《二重協奏曲》は日本音楽の影響を受けた作品とはいえなくなる。さらに楽譜に書き込んだとされる「日本民謡集」の出版年については、欧米各地でも提携販売されたが、ニューヨークのシャーマー社の表紙には1888年の著作権が記載され、書評も1889/1890年の「新ウイーン音楽時報」に掲載されており、批評者はエドゥアルト・フォン・ハンズリックとなっている。1890年7月までに戸田伯爵は駐在していたので、「日本民謡集」の謹呈の記述の日付とも合致し、出版年は確定的となってくる。

しかし、ブラームスが極子夫人の演奏時に直接楽譜に書き込んだといわれるが、出版に至るまでには、事前から原稿を作成する期間が必要であり、ボクレット一人だけの刊行とは考えられない。極子夫人の演奏を聴く機会の最も早い年は1888年になるが、その時、楽譜が存在することは、それまでに日本文化受容への暦時が必要である。古くは、天正の少年使節以降、支倉常長のローマ行きがあり、1862年4月16日には徳川幕府が遣欧使節として竹内・松平・京極の3氏と随員数名がフランス側よりパリオペラ座に招待された。このとき福沢諭吉が随行している⁽⁸⁾。つまり、早期からブラームスは日本の伝統音楽に対して造詣を深める機会が多くあったのではないか。さらに日本文化との接触の可能性には、次のことが考えられる。

(1)1878年のパリ万国博では、式部寮から雅楽の「楽器八箱」のほか、舞楽ノ図額、音楽解説書が送られた。楽器だけの陳列ではわからないので五線紙の楽譜で笙の和音の構成が展示された。その楽譜をドビュッシーが見て、雅楽の持つ深い精神性に触れ、遙か東洋の音楽を作風に取り入れていく⁽⁹⁾。(2)1873年ウイーン万国博覧会がプラター公園を会場に開かれ、これが近代国家を歩み始めた日本の産業や文化を紹介する場となり文学や美術にも影響を与えた。(3)戸田伯爵赴任前の1873年にはウイーンに日本公使館がすでにあったこと。(4)1887年の4月6日のウイーン楽友協会の芳名録に濱尾新、片山國嘉、岡倉覚三(天心)の名がある⁽¹⁰⁾。(5)サンサーンスのオペラ<黄色の王女>(1872)は、扇子に描かれた日本の王女に恋するオランダ人科学者の話で、パリ万博によるジャポ

ニスムから生まれている。またキモノは欧州の社交界から市民階級にまで及び、社会的制約から離れた家庭内の室内着にも取り入れられた。拍車をかけたのがオペラでアンドレ・メサジュ<お菊さん>(1893)ピエトロ・マスカーニ<イリス>(1896~98)など日本をテーマにしたオペラが上演され、<蝶々夫人>(1904)につながっていく。(6)年代順ではギルバート&サリヴァンは日本を題材とする<ミカド>1885年(明治18年)が先行して作曲され、イギリスで初演され以後672回の公演が記録されている。序曲には「宮さん、宮さん」が使われ、第二幕にもテーマが出てくる。後に<蝶々夫人>にも採られることになる。(7)《二重協奏曲》の作曲の前年にあたる1886年の出来事として、エドゥワルド・レメーニ(1830~98)の鹿鳴館での演奏会がある。彼は、ハンガリー出身のヴァイオリニストでブラームスの青春時代に演奏旅行をともに行った。1842年~45年までウイーン音楽院に学び、学友にはヨーゼフ・ヨアヒムがいる。ワイマールを訪れてフランツ・リストの好意によって指導を受け、1854年にはヴィクトリア女王のお抱えヴァイオリニストになっている。1886年に世界一周旅行を開始、同年7月に伴奏ピアニストのイシドール・ラックストーン、ソプラノ歌手ルイーザ・マルケッティとともに来日し、神戸の居留地にあった劇場で2公演を行い、8月には横浜の居留地で5公演を開いた。東京では、8月10日の昼に明治天皇を始め、昭憲皇太后や小松宮彰仁親王、有栖川宮熾仁親王の御一家などが列席し、夜にも鹿鳴館で演奏会を開いている。東京日日新聞は(8月12日付)では、レメーニに関して「中年を越えたる年輩にして頭は禿げ眼光鋭くして一見して其技芸の達人たる容貌を備えたり」、「絶技のワイオリン(ヴァイオリン)を奏したるに序破急の調子の妙なる聴くものをして茫然たらしむに及べり」などの記事が残っている⁽¹¹⁾。8月11日に行われた日本での最後の演奏会では、演奏中に按摩師の笛の音が演奏会場に聞こえてくるハプニングがあり、レメーニはこれに激怒して演奏を一時中断して、音が聞こえてきた方を睨みつけたという。

戸田伯爵が駐澳全権公使に任命される前年の1886年に、ブラームスの親友のレメーニが来日し、鹿鳴館で演奏した事実から判断すると、ブラームスが鹿鳴館での雅楽や箏の演奏の模様や、日本音楽の音階や手法を聞いていたとしても決しておかしくない。

これらから日本音楽に対する情報は、ブラームス周辺には1887年以前から届いていたことに相違なく、『六段』

についても、「日本民謡集」の出版を待つまでもなく、ウイーンで最も著名な作曲家の指示するところでは、入手が可能であったのではないか。

3. 《二重協奏曲》の作品分析

「視点1」日本音楽の視点から、《二重協奏曲》が影響を受けていると考えられる根拠

(1) 二つの調子

Vn.だけでなくVc.も独奏楽器に加えた。Vc.の調弦はc-g-d-a, Vn.はg-d-a-eと計8本の絃を箏に見立てた。共通音はg-d-aである。《二重協奏曲》の冒頭のe-d-h(ミレシ)は、ミを基音とする「平調」(ひょうじょう)で、木の葉の落ちる秋の物悲しい響きを持ち、管弦楽総奏部のa-g-e(ラソミ)はラを基音とする「黄鐘調」(おうしきちょう)では、開放的で拡がりのある趣きを持っており、対比した二つの調子で配置されている。冒頭のe-d-hのテーマは、「宮さん、宮さん」と同一音程である。

(2) 撥絃と鞆鼓

独奏Vc.の和音のpizz.は明らかに箏曲の奏法を披瀝する。箏の奏法は鼈甲でできている「琴軋」でかき鳴らしたり(arpeggio)、また左手で絃を押さえ、その中の一本だけを余韻として残す弾き方である。《二重協奏曲》の独奏Vc.の21の3音g-h-dではdが、22の3音f-a-dではa,dが、23の4音e-h-d-aではd,aが開放絃であり、絃を押さえても、押さえなくても演奏でき、また余韻を残すことができる音であり、残響が不思議な音質感を醸し出すことに成功している。13から22まで、また396から弦楽器の伴奏による等間隔に切り刻んだstacc.は、鞆鼓のtremolo奏法による音色と一致する。樽型の胴の両端に皮が張っており、草ひもで締め付け皮の張り方を調節する。台に乗せ先端が丸くなっている撥で打つと自然にtremoloを生み出している。

(3) 短2度(半音)の調節

箏は古代中国・秦の時代に誕生したといわれ「教訓抄」の巻第八に楽器の説明がある。絃の数も12ヶ月から12絃になり、閏月の1本を加えた13絃のものが奈良時代に伝わった。『六段』の作曲者である八橋検校(1614~1685)は、寛永年間に江戸に出て箏曲を習い、大胆な改革を試みた。楽器と爪を音量が大きく独奏に向けたものに変えた。箏の基本的調絃であるから琴柱を動かした新たな調絃法から半音階を持つ「平調子」(ひらじょうし)を考

案した。これは三味線の奏法である左手でツボを押さえずらして音を作る奏法から影響を受けたのであろう。半音の下降は《二重協奏曲》の第3楽章の主題に現れるが、箏では爪弾く側と反対の琴柱に近い部位を指で圧力をかけて音高を変化させて奏す技法である。

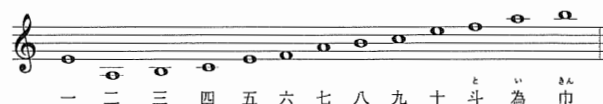
(4) 『六段』の箏の調弦、音階

『六段』の箏の調弦は平調eを基音とする「平調子」(ひらじょうし)を示す。[譜例2]《二重協奏曲》の総奏による1のe-d-hのdは絃にないが、2のc-h-eは調絃音である。218, 219の独奏楽器によるテーマも同じ仕組みになる。2回目の総奏による第1主題の提示も57のa-g-eのgは絃にないが、58のf-e-aは調絃音である。第1主題の6回の出現は、1, 218がe-d-h, 57, 290, 388がa-g-e, 258がf-es-cと出発音は3類型ある。これらはすべて8度内に配置された6音列で、これを2群に分ければ、前者は長2度、短3度、後者が短2度、完全5度で構成され両区分が短2度で結ばれ、3類型とも一致している。日本音階には陽旋法と陰旋法があり、主音と短2度の音程をもつものが陰旋法になり、さらに3種に分類される。[譜例3]主音をeに表記しているが、どの音を主音にしても同様に得られる。『六段』は陰旋法(3)に基づいており、《二重協奏曲》の第1主題も陰旋法の(1)と(2)の併合とも、(3)の上行型を下行に使用したとも解釈できるが、陰

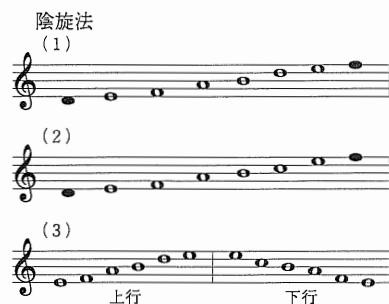
[譜例1]



[譜例2]



[譜例3]



●の音は、上、下に広がる場合を示す。

旋法に集約されることに相違ない。

(5) 半音階の多用

第3楽章の[11]の第1主題の半音下降は、三味線の奏法から来ている。反対に半音階上行の用例は第1楽章の[77]の slur, staccato, sf でずらしていく効果が、[193], [363]に独奏 Vc. に鮮明にでてくる。また半音階の連続の g-gis-a, e-f-fis を, ben marc. で反復し、2回目は e-cis-fis, cis-d-dis となり、半音階の用例が明確に表れる。

(6) 跳躍する重音の多用

第1楽章の[190], [360]の独奏 Vc. の8度の連続半音上行は、ドヴォルザーク<チェロ協奏曲>に用例があるが、ここでは16分音符分の時差を持つためさらに演奏が至難である。この発想の源は Vn. Vc. の計8弦に上げたことで箏に近づき、撥弦楽器としての特性を活用し、効果が一段と発揮できるようになっている。第3楽章の[6]から[64]にかけての独奏 Vn. の2度から7度の跳躍する重音と、独奏 Vc. の3度から6度、7度に跳躍する重音は、Vn. Vc. の共通の開放弦にあたる d を介して掛け合うが、それは、箏の平調子の開放弦とも一致する。異なる二つの楽器を選定した作曲者の意図が伺えるところである。

(7) 異種の併用

第2主題を見ると2層構造で旋律音が全音からなる2度に対して、対旋律が絶えず半音の動きを示す。雅楽の管弦の演奏を聴いたとき、メロディーを受け持つ管楽器と、弦楽器の音階が違うように、旋律は長音階なら伴奏は短音階を同時に奏し、龍笛の節を邪魔する箏篳のように聞き手に選択を与え、どれかに専念聴取するような仕組みである。この不思議な異種による重なりは、打楽器群の鉦鼓、鞆鼓、太鼓、弦楽器の箏と琵琶の組み合わせにも耳にすることができる。

「視点2」西洋音楽の視点から、《二重協奏曲》が影響を受けていると考えられる根拠

(1) 第1楽章

a moll のこの曲は、e (属音) で始まる管弦強奏による unison の第一主題の提示で開始され、これを X とする。e-e の8度に e-d-h の長2度と短3度、c-h-e の短2度と完全5度からなる音程構成である。e (属音) で開始し、旋律短音階での上行は a moll の提示を予測させるが、独奏 Vc. は d (下属音) で始める。独奏部の[5]の早期開始は、

ピアノ協奏曲第2番の[2]に次ぐ。in modo dun recitative, ma sempre in tempo: テンポを守り、レシタティーヴォの様式でとの註がある。[7]では a moll の主和音の46和音を旋律に使い、後半にテーマの半分を使い、付点四分音符と八分音符を繰り返しながら、ドッペルドミナントを介して続けられる。[15]から e を基に e-e のオクターブ跳躍が3回あり、次に e-d と2度下行しそれから d-h とさらに3度下行している。[譜例4] この「オクターブ上行し2度下行」し、さらに3度下行は、『六段』の[16], [17]の、オクターブ上行、2度下行、さらに3度下行と共通である。そして Vc. の pizz. の奏法による複音の響きは、和楽器の擦弦楽器を想像させる。ベートーヴェンの5曲の<チェロソナタ>の pizz. は単音のみ、彼の<チェロソナタ第2番>の第2楽章の Fis dur の主音を pizz. で単音によって開始するが、和音による pizz. は、まさに先駆的であり、あのコダーイの<無伴奏ソナタ>の用例が1915年であることからすれば、この使用を決定づけた動因は、箏による特筆すべき響きが彼の耳に残響していたことが推察できる。gis が表れ、そのまま終止に向かうところを、arco で弓を持ち f で音を膨らませ e に落ち着き、それを属音にして A dur に進む。[譜例5] 一方、第2主題は Hm. の e の持続音を壁に、[27]で Cl. Fl. が dolce で第2主題を奏でる。これを Y とする。

[29]の Hm. と Fg. にもこの楽章の特徴である e/f の「短2度のぶつかり」がある。独奏 Vn. の[30]の2度による和音とオクターブ跳躍が4回、第1主題の第1小節を使って現れ、『六段』の2度とオクターブの特徴がまたしても一致してくる。そして、Vn. が2度の転回の7度を多用

[譜例4]



[譜例5]



[譜例 6]

し、Vc.の独奏も跳躍的旋律を重ね、オクターブの平行進行でa mollのカデンツの後、管弦楽による強奏で第1主題を提示する。この主題提示も2小節半までが共通であるが3連符の後、途絶えて変型している。この主題の「変型」が『六段』との共通点のひとつの鍵になってくる。さらに主題の10小節間の長い提示が休符なく途切れていないことも際立っており、『六段』も旋律は8小節から11小節間、フレーズは切れ目なく続いており、両曲に共通である。次にブラームスの今までにない手法がでてくる。それが[25]、[26]の短いf mollの後、[27]のc/desのsfによる「短2度のぶつかり」はシンコペーションによってさらに強烈である。[譜例6]この半音の苦味は、ブラームスの今までの作品になく、[80]はc/des、[87]ではa/bと瞬間的にでてくる。[90]から第2主題の発展にはd-diseの半音上行の3音をもつが、これは交響曲にも共通な動機で、[172]より多用される。また3音の半音上行型は[112]から第1主題の第1小節がでてくる。これをX₁とする。Vc.でも良く鳴る音域で4小節に変型し拡大しC durの和声で奏し、つづくVn.が第1主題の第2小節を、変型し拡大してD durで奏する。この中にもオクターブの旋律が含まれる。[124]のe/disの短2度の衝突は独奏部にある。[143]にはOb.が第1主題の第1小節のgを基音に、休符を挟んで変型してくる。[147]からは第2小節の変型をCl.が奏し、それは6小節に拡大していく。これが第1主題の原型Xに対して2回目の変型のX₂となる。

次に第2主題はどうなっているのか。[152]は独奏Vc.そして独奏Vn.により第2主題を奏していくが、e-d-e-hのhに伴奏楽器はcをとり、2回の「短2度のぶつかり」が生じる。Y₁である。[190]のバスのg-gis-a、e-f-fisの交響曲の基本動機の2回の半音上行句は[360]にもe-eis-fis、cis-d-disとなり、重音によるVc.の高度な技巧が冴え渡るところである。

次の強烈な「短2度のぶつかり」は、[193]では独奏Vn.

Vc.2本でg/asを、fでmarc.とアクセントの指示により弦楽器特有のソノリティを生かし効果的である。[206]の第2主題は、管楽器とVn. IがC durのc-hの「短2度のぶつかり」を持つが、オクターブの隔たりがあるのでここでは目立たない。Y₂である。[218]、[219]では、第1楽章の冒頭と同じ音が、ここでは独奏の2人に表れる。X₃である。ここは和声がついておりfis/e、c/hは短7、短9を内包し協和音を避けている。また独奏部に表れるトリルは切れ目なく受け継がれ、F_{#dim7}、G_{#dim7}、C_{#dim7}と進む。Fl. Ob.による第1主題もb moll、f mollと頻りに調を変えていく。[270]から8小節間、cから3オクターブと7度、ひたすら上行のみの旋律が独奏によってシンコペーションで執拗に繰り返されるが、和音背景はA_bで始まり、EはEm、CはCm、A_bはA_bmに琴柱を変えるがごとく、長三和音と短三和音を1小節おきに交代する。[290]で再現するが、10小節の小節数は同じだが、最後の2小節の和声を変型している。[313]で第1主題が繰り返されるがOb.でEコードの3小節とG.P.で休止し、楽器がFl.に交代して転回し、これがX₄となる。このG.P.の扱いは彼の4つの交響曲、3つの協奏曲にはない初めての用例で注目に値する。再現部の第2主題はA durにより、[322]からVn.独奏、Vc.の順に替わり、伴奏は3連符で互いに独奏者が受け持つ。Y₂である。

[363]の独奏Vn.と独奏Vc.の2度の衝突は、半音の先取りが時差をもって明確につけられるため一段と際立って聴こえてくる。[376]はA durで管弦打の強奏による総奏の厚い響きで鳴らされ、第2主題も変型を重ね、これがY₄になる。[388]に第1主題が出てくるが、半分は[390]に分けられ縮小し、X₄である。それらの小節の旋律とバスの音程は短7度、短2度をとり、いずれもB₇とE₉の和声音で調和し、第2主題は独奏のunis.で4小節と短くなり[416]のぶつかりは、unis.で回避され、a mollに収斂していく。

このように第1主題、第2主題とも定まった形を反復するのは異なり、調性を変え、旋律の長さを拡大し縮小し、あるいは分断し、状況に応じて楽器を変え、リズムを変型しもとの形を維持することはなく、それらは主題の変型を繰り返している。この楽章において「短2度のぶつかり」「オクターブ上行し2度下行」と、この「主題の変型」が、大きな特徴と言える。

(2) 第2楽章

冒頭の小節はHrn.の単独で、2小節は木管を伴うが2

回とも a-d, e-a と 4 度である。4 小節のテーマは D dur の第 4 (g), 7 (cis) 音を伴わない 5 音音階である。①と③は unis. で②と④は和声がつけられオクターブの上行旋律をもつ。中間部は主調の短 3 度高い F dur に転調し、旋律は 2、3 度の幅にせまくしている。再現部は unis. でなく 3 連符の pizz. が用いられ静かな動きで閉じられる。

(3) 第 3 楽章

Vc. 独奏のいきなり始まる旋律には、e-dis-d-c-h と 5 度内に 3 つの半音をもって下行し、e-a, g-c の上行の 4 度も内包する民謡風主題である。この主題は 297 の poco meno Allegro で木管が、324 の Tempo primo. では、弦楽器と木管楽器が時差をもった拡大型で表れる。48 の a-gis-a, 53 の g-fis-g に交響曲の刺繍的音型があり、50 と 55 にそれぞれ a moll と G dur の独奏によって、八分音符から四分音符に拡大して重音で響かせ段落をつけているのが『六段』にも共通である。[譜例 7] Vn. の c/d の 2 度和音とオクターブ跳躍は 57, 59 にも登場する。70 の第 2 主題も g-c, c-f, d-a の 4 度を内包している。また 84 からの拍子記号は、3 拍子が 2 小節、4 拍子が 2 小節と小刻みに変化させ、ブラームスの他の管弦楽曲での、2、3 拍子の変化を明確にするための用例とは異なっている。この 4 拍子では Cl. Fag. が 5 度内に 5 つの半音をもって上行する。119 から F dur の副主題は、第 2 楽章の第 2 主題の下行旋律と同じく、3 連符の刺繍的音型が主体である。165 からのシンコペーションは a moll で第 1 楽章の拡大であるが、あの短 2 度の軋みはここにはない。258 に a moll の総奏による強奏の後、第 2 主題を 274 から A dur で Vc. が強奏する。全曲の終止も一気に終止するのではなく、Timp. の tremolo で一旦せき止めてから、落ちついて主和音を 2 回

[譜例 7]

Musical score for Example 7, showing Solo-Vl., Solo-Vcl., VI.I., VI.II., Br., Vcl., and B. parts. The score is in G major and 4/4 time, featuring a prominent triplet in the strings.

総奏し、最終小節に改めて揃い直して終わる。

IV 結論

ブラームスがボクレットの「日本民謡集」の楽譜を見ながら、極子夫人の箏の演奏を目の前にして、メモをした自筆の書き込みをみつめてみよう。[譜例 8]×印を付けた箇所と音符を書き加えたところを解釈し、考察していく。

(1) ブラームスが×印を付けた箇所

(1) gehend に付けている。『六段』の冒頭の数速度標語には、Ruhig と gehend の 2 語が併記されている。Ruhig は Adagio (ゆるやかに) で、Gehend は Andante (歩くような早さで) の意味を持ち、両語とも基本的速度を示す標語である。これらの速さの異なる二語では演奏上、混乱が生じ、ブラームスは実演を聴き、ゆるやかさが適切と考え gehend は除去すべきであると判断したため、記したと考えられる。

(2) Koto に記している。琴柱を持つものは Sou であるので楽器の間違いを指摘している。

[譜例 8]

Musical score for Example 8, titled 'Rokudan.', with handwritten annotations and 'x' marks. The score includes tempo markings such as 'Ruhig gehend.', 'Mit Pedal', 'Etwas bewegter.', and 'Langsamer.' and dynamic markings like 'ppp', 'p', 'mf', 'f', 'ff', 'cresc.', 'ritard.', and 'ritard.'.

(2) ブラームスが書き込みをしている箇所

①と⑤のこの高さの e は、平調子の箏では音域外で演奏できないために 3 本線を付け削除した。書き加えた音符は②では c, ⑧では 2 箇所 c, ④には f を書き加え、いずれも短 2 度のぶつかりの音を漏れなく書き込んでいる。筆跡からしても演奏を聴いた直後に記したものであると思われる。これらの演奏された h/c と e/f の和声的短 2 度は、調絃でも隣り合っており、開放絃で美しく響かせられ、箏曲独特の味わいを持つものである。さらにこの短 2 度のぶつかりは、直後にすべてオクターブ上に跳躍していることである。c/h-c/h-(8 度)-h-a-f-e とオクターブ上行した後、次に 2 度下行し、さらに 3 度下行する。これらの音も開放絃が使え、豊かな響きで無理なく演奏が可能なところである。また旋律線が途切れなく繋がっていることも特徴で、⑥から最後まで切れることはない。

《二重協奏曲》の第 1 楽章の特徴は、「短 2 度のぶつかり」「オクターブ上行し 2 度下行」さらに 3 度下行、そして「主題の変型」の三点であった。これらは『六段』と共通で、それは『六段』から生まれ、影響を与えている。なぜ、そう言えるのか。ブラームス自身が楽譜に直接、短 2 度の音を何度も書き加えていたことから、彼が実演を聴く前にすでに箏曲の特徴を捉えていたことが明白な証拠となってくる。この日本の箏曲を代表する小品を始めとして、日本の伝統音楽について研究していたことは確かであり、この事実が《二重協奏曲》の開始に表れた。しかし、第 1 楽章に見せた顕著な影響は、第 2 楽章、第 3 楽章となるにつれ、特徴との結びつきは減じ、持続していった。つまり、日本音楽の影響も、ブラームスが和声を付け、管絃楽法にかかると、一挙に音としては、西洋音楽が鳴り出してくる。ブラームスが日本の伝統音楽に基づく陽旋法・陰旋法から、その体系をつくり、配列した音を使ったとしても、平調子の箏の調絃に、美しい旋律と伴奏をつけることができ、美を表現できる立派な奏者がいても、彼は長調・短調の和声の古典的な様式の拡大で、絶対音楽の聖域の中で、西洋音楽の手法の掌の中で融合させ、同化させ、叙情性と構築性による音楽的建築を創造していくのである。ブラームスは《二重協奏曲》において、欧州に流入した日本文化、日本音楽の素材を扱おうと試みたが、それを全曲にわたって貫くことはしなかった。なぜなら、彼は未来を見つめたり、表面的に東洋に目を向けたり、旋律を多彩にしたり、火花を散らすような技巧には関心を寄せず、過去の古典派の作曲家たちの深い尊敬と厳格な自己制御を

意図しながら、内面的な闘いから生み出され、洗練された表現のみを音楽の構築の理念として、ドイツ古典主義の純粋な伝統に従って生きることを貫いたからである。

そのことを証明するようにブラームス回想録集に 1895 年 10 月 7 日の日付で「最近、日本人女性から夕食に招待された話をしていて、彼女は本人の前でリートを歌いたかったらしいが、ブラームスは結局行かなかったという。『ちょうど日本に発ったところだろう』⁽¹²⁾」とブラームスは言っている。これで戸田伯爵夫人極子がもたらした日本文化との接触が、もう終わっていることを語ってはいないだろうか。

《二重協奏曲》をもって、彼の巨大な管絃楽作品は、以後、創造されていない。そこからしても、この作品は段落をつけることになった。

ブラームスはいつも質朴であり、くドイツレクイエム)に代表されるように、人々の平安、安息を祈る、非常に人間的な作曲家である。彼の魂と芸術は、内に深く人間的苦悩を秘めつつ、すべての人に自らを捧げるためにのみ人生を歩んだのである。しかも徹底して彼自身であることを保ち続ける意志、精神力をもっていた。彼の芸術は、ワーグナーと並んで最後のドイツ的作曲家としてもっとも多く演奏される機会があり世界的な評価を得ている。それは完全にドイツ的であり、そのため非妥協的であり、世界の文化の交流の量が破格的に肥大していくヨーロッパの 19 世紀末において、独自の精神界の維持から言えば危機であった時期に、激流に巻き込まれず、この危機から指一本触れさせぬように固守すること、これが西洋音楽の世界が将来も生彩をもっていきつづけていける道であると確信していた。そのことからすれば《二重協奏曲》でみせた日本音楽の理解は、彼の信条からしても、日本音楽の伝統を受けたとは悟られないように、その上で使った唯一の破格の楽章といえるものである。

註

- (1) George S. Bozarth 『ブラームスの「実像」』 p.157~158
「ブラームスとレコード」日本ブラームス協会編 音楽之友社 (1997)
- (2) 船木 元 絵画「ウイーンに六段の調」—ブラームスと戸田伯爵極子夫人—と対面 日本ブラームス協会誌第 34 号 (2006 年) p.73~76
- (3) 大宮真琴 前掲書 (1) p.173 「音楽のかけ橋」—百年前にウイーンで出版された「日本民謡集」の謎—
- (4) 前掲書 (1) p.183

- (5) Heinrich Bocklet 1850年ウィーン生まれ, 父親にピアノを習い, 1878年から87年, ウィーンの帝室師範学校でピアノ, オルガン, 音楽理論の教授. 1926年10月23日没.
- (6) 前掲書 (1) p.174
- (7) 前掲書 (1) p.176~ p.177
- (8) 井上さつき『バリ万博音楽案内』p.46 音楽之友社 (1998)
- (9) 東儀秀樹『雅楽』p.40 集英社新書 (2000)
- (10) <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/eletrajz/html/ABC12527/12878.htm>
- (11) 前掲書 (1) p.183
- (12) Richard Heuberger, Richard Fellingner 天崎浩二編・訳 関根裕子共訳『ブラームスは語る』—ブラームス回想録集2— p.143 音楽之友社 (2004)

引用楽譜

Brahms concerto for Violin, Violoncello and Orchestra a-moll Op. 102 Eulenburg No. 723

参考文献

- (1) ウォルター・フリッシュ著 天崎浩二訳『ブラームス 4つの交響曲』音楽之友社 (1999)
- (2) 吉成順『音楽芸術』「ブラームスの交響曲における基本動機」音楽之友社 (1992) 4月号

参考楽譜

- (1) Johannes Brahms Complete Songs for Solo Voice and Piano Series I, II, III, IV Dover-NewYork
- (2) Johannes Brahms Complete Symphonies In Full Orchestral Score Edited by Hans Gál