

【発行所】
産業経済新聞社
〒100-8077 東京都千代田区大手町 1-7-2

発行人 飯塚浩彦
Hirohiko Iiduka

室長 三笠博志
Hiroshi Mikasa

編集人 江原和雄
Kazuo Ehara

副編集長 寺田俊也
Toshiya Terada

営業 片石拓見
Takumi Kataishi

総務 深見利恵子
Rieko Fukami

Design 基 高橋真二
山川夏実
小泉デザイン事務所

製版 日伸ライトカラー
印刷 サンケイ総合印刷

editor's note

高価で貴重な美術品を探し出して蒐集することは、つまりお金に糸目を付けず欲しいものを入手することは、大昔からビリオネア(超大金持ち)たちの大きな夢でした。類い稀な権勢と良き趣味をヴィジュアルで印象づけるには、美術がもってこいであつたろうことは容易に理解できます。そして今もトップレベルのビジネス界では、会話に美術(特にモダン・アート。さすがに古典はもう手が出ないでしょうから)の話題が必須、とも聞きます。

それにしても、資本主義的価値観(アートで身を飾る)と美術界の本音の価値観(ナンボで売れるか)が、相変わらず見事にリンクしていることは、結構驚くべきことなのでは? 21世紀に入って直に20年。資本主義のシステムにいろいろボロが出てきて(社会主義は昔話? 何と、格差社会が問題化している米国では、若い世代の間に広まっているようです)、限られた人々による独占的“所有”の意味や是非が問われてきたのは自然な流れのように思えます。

“所有”から“共有”へ。この先どうなるのかは想像もできませんが、「入場無料」や「写真撮影OK」といった美術館が増えてきているのは、何らかの予兆ではないでしょうか。ベートーヴェンの時代に、そんな兆しを感じます。

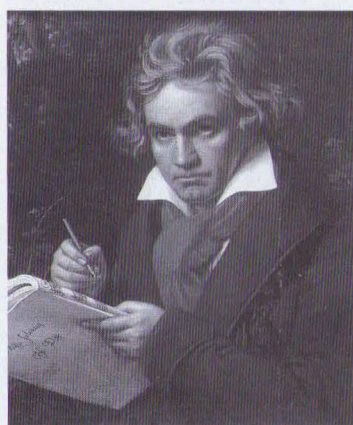
ナポレオンという“危険な”存在に未来を感じる一方で、自分の音楽を熱心にサポートしてくれる“クールな”貴族たち(中には既得権益を失って落魄した人も)と親しく接していたことは、社会的階級を軽々と超えた新たな人間関係が垣間見え、興奮させるものがあります。

寺田俊也

【特集】

生誕250年 ベートーヴェン 後期 交響曲第9番「合唱付き」

3号連続で続いたベートーヴェン特集も最後の後期となります。中期の「傑作の森」時代に劣らない傑作が生まれています。交響曲の最後となった「第九」、作曲当時のピアニストには弾けない、と言われた難曲、ピアノ・ソナタ第29番「ハンマクラヴィア」、最後の3つのピアノ・ソナタ第30、31、32番は近年、まとめて演奏するピアニストが多くなりました。作曲に5年を要した「ミサ・ソレムニス」も大曲です。ますます深化し続ける後期、晩年のベートーヴェンの作品を追いかけてみます。



ベートーヴェン(1820年)

Other Contents

●セミヨン・ビシュコフ

モーストリー・クラシックはインターネットでもご覧いただけます。
<http://mostly.jp/>へどうぞ。

音楽評論家、黒田恭一さんが亡くなって10年になります。弊誌でも亡くなるまで「巻頭言」の原稿をお願いしていました。私はそれより10年以上前、産経新聞のクラシック面で新譜CDの選者をしていただいていた頃から存じ上げています。黒田さんが亡くなったのは2009年5月29日です。バックナンバーをめくっていると、6月発売の8月号で、現在、巻頭言を執筆されている音楽評論家の諸君幸生さんによる追悼が出てきました。そして同じ号には、やはり5月に亡くなったアナウンサーの頼近美津子さんの追悼記事も

掲載されていました。2人とも音楽の面白さ、喜びの本質について、難しいことを難しくではなく、優しい言葉で皆に伝えてくれました。今はなかなか2人のような存在はいないでしょう。黒田さんの想い出にささげる音楽とトークの会「くらださんのいるところ」が11月19日、王子ホールで開かれる、という案内をいただきました。お手紙には黒田さんの影響は「10年経った今でも色褪せることはありません」とありました。久しぶりに黒田さんを思い出しました。

編集長 江原和雄

編集後記

●販売の問い合わせ: 販売部 ☎03-3275-8635 ●広告の問い合わせ: 広告部 ☎03-3275-8328

MOSTLY CLASSIC

モーストリー・クラシック

12 vol.271
DECEMBER
2019

生誕250年

ベートーヴェン 「傑作の森」

中期
1804~15

3号連続

「運命」と「皇帝」

交響曲第4~8番「運命」「田園」

ピアノ協奏曲第4,5番「皇帝」

ヴァイオリン協奏曲

ピアノ・ソナタ

第23~27番「熱情」

「テレーゼ」「告別」

ピアノ三重奏曲

「大公」「幽霊」

弦楽四重奏曲第7~11番

「ラズモフスキー・セット」

オペラ「フィデリオ」

ウィーン・フィルと

ベルリン・フィルの

交響曲全集

サントリーホール創設者

佐治敬三 生誕100年記念展

表紙: ベートーヴェン



DVD
CD
プレゼント
抽選

BIGが語る

高松宮殿下記念世界文化賞受賞

アンネ=ゾフィー・ムター

- 94 **BIGが語る アンネ=ゾフィ・ムター** ④ ヴァイオリン 高松宮殿下記念世界文化賞受賞
- 98 マンスリー・ベルリン・フィル ⑩ ズービン・メータとベルリン・フィル
- 100 宮本文昭の気軽に話そう 今月のお客様 **宮里直樹** テノール
- 102 特別企画 チャイコフスキー・フェスティヴァル 2019 「スペードの女王」歌手インタビュー
- 104 特別企画 サントリーホール創設者 佐治敬三生誕100年記念展示
- 106 **STAGE**
- 106 佐久間良子 女優 107 鈴木優人 指揮
- 108 松田理奈 ヴァイオリン
- 109 東条碩夫の「音楽巡礼記」 2019年9月
- 110 東西南北
- 110 日本オペラ協会が「ガラスの仮面」の美内すずえ原作のオペラ「紅天女」を公演
- 111 諏訪内晶子が芸術監督の国際音楽祭NIPPON 2020の記者会見
- 112 静岡国際オペラコンクール応募要項記者発表 文京シビックホール開館20周年記念オープニングセレモニー
- 113 許光俊の「名曲のツボ」 ラフマニノフ：交響曲第2番
- 114 連載 音楽から見たロシア ⑨ マリーナ・チュルチェワ 「バラキレフとの友情」
- 116 連載 **鍵盤の血脈 井口基成** ④⑦ 中丸美繪 「楽団長の死と、日本演奏連盟」
- 120 外山雄三の「オーケストラと暮らして60年」 ⑬
- 122 諸石幸生の「歴史的な名盤とオーディオ」 ⑩
- 124 音楽に抱かれる悦び ⑦⑧ 和田博巳
- 126 巨匠「名盤」列伝 岩城宏之 ② 山崎浩太郎
- 138 私のお薦めコンサート 石戸谷結子/柴田克彦
- 150 音楽プロデューサー 中野雄の音楽人間模様
- 152 **CD&DVD ジャンル別に新譜をCheck!**

連載

- 128 Book
- 129 Movie 「イエスタデイ」
- 130 Art 岸田劉生展
- 131 Theater ティーファクトリー
- 132 Ballet ミハイロフスキー劇場バレエ
- 133 公演Reviews
- 139 海外公演ここが聴きどころ
- 142 Concert Selection
- 144 FM&TV INFORMATION
- 146 定期購読案内
- 147 バックナンバーのご案内
- 148 オーケストラ新聞
- 156 ニュース・アトランダム
- 158 HOTEL'S INFO
- 159 読者プレゼント
- 160 読者アンケート
- 161 読者の声
- 162 次号予告 編集後記



アンネ=ゾフィ・ムター



宮里直樹



佐治敬三



佐久間良子



鈴木優人



表紙
ベートーヴェン (1815年)

- 11 巻頭言 諸石幸生

12 特集 生誕250年 ベートーヴェン 「傑作の森」 中期 3号連続

- 12 ロマン・ロランとベートーヴェンの理想 西原稔
- 14 ベートーヴェンその劇的生涯 中期 萩谷由喜子
- 17 「ウェリントンの勝利」はなぜ書かれ、喝采を博したのか? 小宮正安
- 20 ベートーヴェンに消された作曲家たち 西原稔
- 22 ベートーヴェンの創作の転機 西原稔
- 24 交響曲第5番 愛称は「革命」?それとも「運命」? 小宮正安
- 26 交響曲第5番「運命」聴き比べ 鈴木淳史
- 28 交響曲第6番「田園」 喜多尾道冬
- 31 ピアノ協奏曲第4番 高久暁
- 33 交響曲第4番 寺西基之
- 34 ヴァイオリン協奏曲 寺西肇
- 36 ピアノ協奏曲第5番「皇帝」 高久暁
- 38 交響曲第7番 許光俊
- 41 交響曲第8番 許光俊
- 42 ウィーン・フィルとベルリン・フィルのベートーヴェン演奏 岡本稔
- 44 ベートーヴェンの交響曲全集を聴く 鈴木淳史
- 46 オペラ「フィデリオ」 平野昭
- 50 ピアノ・ソナタ第23番「熱情」 青澤唯夫
- 52 ピアノ・ソナタ第24～27番 真嶋雄大
- 54 弦楽四重奏曲第7、8、9番 「ラズモフスキー・セット」 中村孝義
- 57 弦楽四重奏曲第10番「ハーブ」&第11番「セリオソ」 中村孝義
- 58 チェロ・ソナタ 江藤光紀
- 60 ピアノ三重奏曲第7番「大公」ほか 中村孝義
- 63 “新しい道”の模索の中で生まれた変奏曲 長井進之介
- 64 バレエ、劇など舞台のために書かれた音楽の本質と魅力 広瀬大介
- 66 ミサ以外の声楽曲にも息づく ベートーヴェンの個性 喜多尾道冬
- 69 ミサ曲ハ長調 樋口隆一
- 71 注目されるヴァイオリン・ソナタ第10番 渡辺和彦
- 73 ピアノ、ヴァイオリン、チェロとオーケストラのための三重協奏曲 高久暁
- 75 中期作品コンサート・ガイド 横堀朱美

CD&DVDをプレゼントします。
詳しくは75ページをご覧ください。

- 77 連載 小山実稚恵のピアノと私 ⑥⑦ ハンマークラヴィーア
- 79 ヴィルフリート・和樹・ヘーデンボルクのウィーン・フィル便り ⑩
- 80 連載 押しはしないが押されてばかり ⑤ 「辞めてしまったマネージャーの思い出」 青島広志
- 83 特別企画 東芝グランドコンサート2020 ロウヴァリ指揮エーテボリ交響楽団
- 85 World Music Scene 海外音楽情報
- 85 ルツェルン 87 ベルリン 89 ロンドン 90 パリ 91 トリノ 92 ニューヨーク 93 パリ



ロマン・ロランとベートーヴェンの理想

洋楽導入以来、初めてベートーヴェンの音楽に直接に向かい合った日本人は、同じ頃に日本に取り入れられたロマン・ロランの文学を通して彼の音楽を理解し、日本人のベートーヴェンの受容が形成された。

文 西原稔 ◎桐朋学園大学教授
text by Minoru Nishihara

ベートーヴェン 傑作の森

〈中期〉
3号連続

人生と、人格の陶冶、そして創作をきわめて包括的に理想主義的に描き出した長編小説「ジャン・クリストフ」は、我が国においても非常に広く読まれただけでなく、読者はベートーヴェンの生涯と創作をいわば人生哲学として理解した。

日本における ベートーヴェン理解と ロマン・ロラン

我が国でベートーヴェンに関する書物が刊行されるようになったのは大正時代に入ってからである。日本でおそらく最も早い時期に刊行されたベートーヴェン論は大正4年、ロマン・ロランの「ペエトオフェン並にミレエ」(加藤一夫訳)で、続いて大正10年に木村莊太郎訳でロマン・ロランの「ベートーヴェン」が刊行された。つまり、日本におけるベートーヴェン理解はロマン・ロランを通して行

ベートーヴェンは様々な意味で人々に理想を提供した。その理想の意味はさまざまであった。国家の英雄という理想であるとともに、自然愛好者という理想も一つであり、禁欲的な自己陶冶の人という倫理的な理想もある。人々は何ゆえにベートーヴェンのなかに理想を見出したのであろうか。作曲家のなかに理想を見出すことは珍しいことではない。バッハの中に汲みつくせぬ世界の深さを見出し、モーツァルトの作品に超越的な至高の世界を見出すことも一つの理想である。ベートーヴェンの場合は、その理想像の一つ一つが彼の人生の局面を反映している点で、バッハやモーツァルトとは異なる。

伝記文学の中の ベートーヴェン

ベートーヴェンの理想は数多くの伝記

や伝記文学に反映され、ベートーヴェンがどのように人生を生きて、創作と格闘したのかという側面に人々は深い共感と理解を表明した。アントン・シントラーの伝記は「運命」や「テンペスト」のエピソードで知られ、今なおベートーヴェン理解は彼の作り出したイメージの呪縛のなかにあると言っても過言ではない。多くの人は、交響曲第5番を「運命」という語の発散するイメージに基づいて理解し、感動している。同じことは「テンペスト」についても言える。ピアノ奏者や聴き手はこの作品を聴いて、さすがにシエルクスピアの「テンペスト」の内容を連想する人は少ないとしても、あるドラマの世界を心の中に思い描く。

シントラーと並んで、今日に至るまでベートーヴェン理解に深い影響を及ぼしたのがフランスの作家、ロマン・ロラン(1866~1944)である。彼の「ベートーヴェンの生涯」やベートーヴェンの

われたと言っても過言ではない。

その後大正15年にロマン・ロランの「ペートオゼン 附ハイリゲンシュタットの遺書他」昭和5年に「ペートオゼン 偉大なる創造時代」が高田博厚訳で刊行されている。

日本においてベートーヴェンへの関心が大きく高まったのは、1927年(昭和2年)である。ベートーヴェン没後100年を記念して日本でも大々的なベートーヴェン企画が行われ、日比谷公園音楽堂などを会場としてベートーヴェンの作品が演奏されるだけでなく、ベートーヴェンに関する書籍が刊行された。

この時期の日本でベートーヴェン理解に大いに貢献した一人が、玉川学園の創立者の小原國芳である。彼が編集して刊行した「ベートーヴェン研究」では、ベートーヴェンに関するさまざまなエッセイが掲載されているが、その基調をなしたのがロマン・ロランの人間愛の思想で、「ヒューマニズム」という思想が知識人の間で深く浸透していたことを示している。この小原編の書物に高村光太郎も自作のベートーヴェンの交響曲第9番についての詩を寄稿している。

日本のベートーヴェン受容において、ロマン・ロランが一つのリアリティーをもったのは、大正12年9月1日に起こった関東大震災もあった。その翌年の11月29、30日にグスタフ・クロネ指揮で東京音楽学校が「第九」の全曲初演を行うが、この演奏に合わせて田村寛貞が著した「ベートーヴェンの『第九』ジュムフオーニ」は、次の言葉で書きだす。

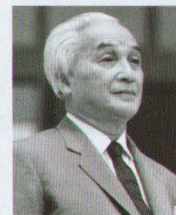


ロランと交流した
高田博厚 (1900~87)

高村光太郎 (1883~1956)
詩人、彫刻家、画家。
詩集に「智恵子抄」



小原國芳 (1887~1977)
玉川学園の創立者



「今や終に其の時来た。疲れ果てた心を振り起して、此の処に吾人は『歓喜の歌』を謡おうとする!。田村はこの書物において、大震災の引き起こした極限状況のなかにおいても人間性を失うことなく、人倫の普遍性を讃える人間賛歌を「第九」の合唱に求めるのである。

日本のロラン・ロラン受容の大きな受け皿は、文学における白樺派およびこの思潮に共鳴する人々であった。人間愛を標榜するこの文学運動は文学だけではなく、さまざまな広がりを持ち、千葉・安孫子の手賀沼のほとりに多くの人が集まり一つの文化圏を形作る。これらの思想の重要な根幹がロマン・ロランであった。戦後、最高裁長官をつとめた田中耕太郎もベートーヴェン論を著しているが、

彼は「第九」の「民衆的なもの」を強調し、その論調はキリスト教的な世界を感じさせる。彼はこのように語る。

「記憶せよ。我々は彼らの如くこの地上に於て既にコーラスの団を欲するのである。それは天上に於けるものではない。然しその共同の歓喜の叫びは『星の幕屋の彼方なる愛する父』に到達するものでなければならぬ」

日本の ベートーヴェン理想像

今日の聴衆がベートーヴェンの創作の中にロマン・ロランの人間愛の思想を見出すことはおそらくないかもしれない。しかし、洋楽導入以来、初めてベートーヴェンの音楽に直接に向かい合った日本人は、同じ頃に日本に取り入れられたロマン・ロランの文学を通して彼の音楽を理解し、日本人のベートーヴェンの受容が形成された。

日本人のベートーヴェン理解において「陶冶」と「倫理性」が強く意識されたのはロマン・ロランの影響である。同時にそこに明治以降にとくに教育面で強調されるようになった儒教における五徳の要素も加味され、人間愛を謳うロマン・ロランの思想と禁欲的な自己陶冶の思想が融合した独特な日本的なベートーヴェン理解が形成されたように思える。

このようなベートーヴェンの理想は、今日の学問的で客観的な作品理解の前にもはや跡形もなく霧消してしまったのであろうか。それともどこかに底流のように息づいているのであろうか。

ベートーヴェン、 その劇的生涯

—— 中期 ——

～ 混迷の世相の下、
創作と恋に燃える ～

創作上の頂点を迎えるこの時期、
一方で、悪化する聴覚、
ナポレオンによる戦争、念願のオペラ制作、
何人かの女性への思い、作曲家としての名声の確立…
と、実に様々なことが
ベートーヴェンの周りで起こった。
中年を迎えつつあった彼は、
どのように乗り切っていたのか。

文 萩谷由喜子 ◎音楽評論家
text by Yukiko Hagiya



30代半ばのベートーヴェンが熱
愛していたヨゼフィーネ・フォン・
ダイム (1779～1821)

師事した。同年6月29日、彼女は親の選
んだダイム伯爵と結婚するも、第4子
妊娠中の1804年1月27日に夫と死
別する。そんな境遇に同情したベートー
ヴェンは、彼女のもとを訪れては、ピア
ノで慰めの言葉を語るようになった。
「13通の恋文」には明確な日付は書か
れていないが、さまざまな状況考証か
ら、書かれた期間は1804年夏頃か
ら07年春にかけてと判明している。ベ
ートーヴェンは相手に「この世でもっとも
愛するただひとりのヨゼフィーネ」と

呼びかけ、「私はもう自分に課した禁制
を守ることができません」と熱烈な求
愛を寄せている。
同梱されていた彼女からの返信の下
書きには、「あなたのおっしゃることに
従えば、わたしは神聖な境界をおかす
ことになります。…お察しください。…」
とあるものの、行間にはベートーヴェン
への愛情が滲み、彼女が最後まで境界
をおかさずにいられたかどうかは、神
のみぞ知るである。
ヨゼフィーネはその後1810年に、
子どもたちの家庭教師に雇ったシュタツ
ケルベルク男爵と再婚して、以前にも
増した不幸の種を背負い込み、21年に
42歳で亡くなった。
しかしながら、この1804年秋か
ら07年春までの期間、創作中期に差し
掛かっていたベートーヴェンの心に彼女
が温かな灯火を点したこと、ベートー
ヴェンが彼女への熱烈の炎を創作への
エネルギーとしたことは疑いもない。

▼ヨゼフィーネ・ダイム伯爵夫人 への13通の恋文

1949年夏、突如、オーケシヨンに
登場し、56年にファクシミリ公刊され
た一連の書簡がある。ベートーヴェンか
ら、かつての弟子ヨゼフィーネ・フォン・
ダイム伯爵夫人 (1779～1821)
に宛てた13通の恋文だ。
ボヘミア貴族ブルンスヴィック伯爵の
令嬢だったヨゼフィーネは、1799年
5月にウィーンに出てベートーヴェンに

略年譜 ～中期～

1804年 ▶ダイム伯爵と死別したかつてのピ
アノの弟子ヨゼフィーネとの恋が始まる。ワ
ルトシュタイン・ソナタ完成。

1805年4月7日 ▶アン・デア・ウィーン劇場
で交響曲第3番を自ら指揮して公開初演。

11月20日 ▶オペラ「フィデリオ」第1稿初演。
ピアノ・ソナタ『熱情』完成。11月ナポレ
オン軍のウィーン占領。

1806年3月29日 ▶オペラ「フィデリオ」第2
稿初演。

12月23日 ▶ヴァイオリン協奏曲、フランツ・
クレメントの独奏で初演。

1807年2月 ▶「熱情」ソナタ出版。ヨゼフィー
ネの兄フランツ・フォン・ブルンスヴィック伯
爵に献呈。

3月 ▶ロプコヴィッツ侯爵邸で交響曲第4
番、ピアノ協奏曲第4番、「コリアン」序曲
非公開初演。

1808年12月22日 ▶交響曲第5番、第6番、
ピアノ協奏曲第4番、「合唱幻想曲」初演。

1809年 ▶ナポレオンのウィーン侵攻。

1810年 ▶テレゼ・マルファッティとの結
婚話実らず。ベッティーナ・ブレンターノの訪
問を受け、その紹介で彼女の義姉アントーニ
エと知り合う。

1811年 ▶ピアノ協奏曲第5番「皇帝」、ライ
プツィヒでシュナイダー独奏により初演。

1812年 ▶夏にテブリッツで「不滅の恋人」
への手紙を書く。

1813年4月20日 ▶ルドルフ大公邸で交響曲
第7番と第8番が非公式初演。12月8日には
第7番、及び、「ウィットリアの会戦とウェ
リントン」の勝利」通称「戦争交響曲」が公式
初演されて大喝采を浴びる。

1814年5月23日 ▶改訂版「フィデリオ」の
初演。

▼唯一のオペラ『フィデリオ』

ヨゼフィーネとの恋が始まる18
04年、ベートーヴェンはウィーンの2
つの劇場を差配するブラウン男爵から
の依頼を受け、オペラ「レオノーレ」に
取り掛かっていた。フランスの作家ブイ
イの原作をアン・デア・ウィーン劇場の
音楽監督ゾンライトナーがドイツ語に
翻訳して3幕に仕立てたオペラで、16
世紀スペインを舞台に、無実の罪で地
下牢に囚われている貴族フロレスタン
を、男装してフィデリオと名乗った妻レ
オノーレが苦勞の末に救出する、とい
うストーリーである。

ベートーヴェンはこの作品に、フラ
ンス革命に触発された人類解放のメッ
セージをこめた。そしてさらに、レオ
ノーレという愛と勇気のヒロイン像に、
夫婦愛の美しさと崇高さを象徴させた。
途中、序曲を書き直すなどの波瀾を経
ておよそ1年で書き上がったこのオペラ
は、1805年10月15日初演と決めら
れたが、ナポレオン軍のウィーン侵攻
が迫ったため初演は延期となる。そし
て実際、11月13日にウィーンはナポレ
オン軍に占領された。その大混乱の中、
11月20日、このオペラはブラウン男爵
の意向でベートーヴェンの主張する「レ
オノーレ」ではなく、「フィデリオ」の
タイトルによりアン・デア・ウィーン劇
場で初演された。

だが、ベートーヴェンの音楽を愛す
る貴族たちの多くが戦乱を避けてこの
町を脱出していたため劇場は不入りで、
少ない客の大半は町を占領しているフ
ランス兵たち。ドイツ語を解さない彼
らからよい反響など得られなかった。
それに、どうやらこの初稿は冗長過ぎ
た。

▼最新性能のピアノから生まれた 珠玉のソナタ群

ところで、この時期にベートーヴェン
の用いていたピアノは、それまでのもの
より上に5度音域が拡大されて、5オ
クターと5度の音域、つまり、現在の
標準ピアノの最も低いファから現在の
最高音の下より1オクターヴ下のドま
での音域を持つ楽器だった。これは18
03年にパリのエラールから贈られたも
ので、弦もそれまでの2本から3本に
強化され、張力も強くなつて低音がよ
く響き、足ペダル4本も備えられてい
た。

この楽器を用いて作曲されたソナタ
第21番は、その充実した低音を重音で
連打して始まる。低音域と高音域の対
比も目立ち、第1楽章のコーダ前のパッ
セージや第2楽章随所にこの新しく手
に入れた高音、とりわけ、高いソの音
が意気揚々と登場する。第2楽章主部
のロンド主題がオクターヴで、あるいは
高音部単音で紡がれる「ソ・ソ・ミレ
ソドミ、ソ・ソ・ミレソド」は以前のピ
アノでは絶対に書けなかったものだ。音
域拡大のベートーヴェンの喜びが直截に
伝わってくる。このソナタは、ボン時代
以来の支援者ワルトシュタイン伯爵に
献呈され、それが愛称となった。



ヨゼフィーネ・フォン・ダイムの姉で、ベ
ートーヴェンからはピアノ・ソナタ第24番
を献呈されたテレゼ・フォン・ブルン
スヴィック (1775～1861)

1804年完成の「ピアノ、ヴァイ
オリン、チェロのための三重協奏曲」と
06年に完成したピアノ協奏曲第4番に
も新しい高音域が使われている。また、
05年に作曲された第23番『熱情』は高
音と低音の対比、強弱の急激な変化が
特徴だ。
「熱情」の後、彼は4年半ほどソナタ
創作から遠ざかったが、1809年に2
曲を書き、うち第24番響へ長調を、先
のヨゼフィーネの姉にあたるテレゼ・
フォン・ブルンスヴィックに献呈した。
そのため第24番は「テレゼ」の愛称
を持つ。古い伝記類では、ベートーヴェ

ンはこのテレゼと婚約した、と書かれ
ているが、その事実はない。

▼ナポレオン軍占領下の逆境で

その頃、ウィーンはまだ1805年
のナポレオン軍ウィーン占領の影響か
ら立ち直れず、インフレと物価の高騰
が続く、定収入のないベートーヴェンの
経済生活を大きく脅かしていた。ちょ
うどそんな折の08年10月、ナポレオン
の末弟ジェームズ・ボナパルトの統治す
るウエストファリア王国の首都カッセル
が、彼を宮廷楽長に招いた。さすがの
彼も心が動き、一旦はこれを受諾する。
このとき、必死に彼を慰留したのは弟
子の一人マリー・エルデーディ伯爵夫人
だった。

「いけませんわ。マエストロのおられ
ないウィーンなんて想像もできません」
彼女はすぐさま貴族たちに個人年金
の拠出を呼び掛ける。その結果、ルド
ルフ大公が1500フロリン、ロプコ
ヴィッツ侯爵が700フロリン、キン
スキー侯爵が1800フロリンの年
額4000フロリンが終身年金とし
てベートーヴェンに支給されることにな
り、その正式契約が1809年3月1
日付で結ばれた。

こうして彼はウィーンに留まったが、
その2カ月後、ウィーンは再びナポレ
オン軍の侵攻を受ける。5月4日、王
侯貴族たちは田舎へ疎開する。ベ
ートーヴェンの最大の後援者で愛弟子で
もあったルドルフ大公 (1788～18
31) もウィーンを離れていった。それ

を見送りながら、ベートーヴェンは1曲のソナタに着手する。冒頭の3つの下降音「ソ・ファ・ミ」に「Le-bei-wohl」（「レーベヴォール」＝告別）という単語を歌詞風に振り当てた、第26番「告別」であった。しかし、平穩裡に書き進めることはできなかった。5月11日、ウィーンはフランス軍の一斉射撃を浴びたからである。彼は弟のカールの家の地下室に避難し、枕を押し当てて砲撃音から耳を守りながら、ウィーンの街と市民たちと命運を共にすることを決意する。

12日、ウィーンは白旗を掲げ、街にフランス兵がなだれ込む。占領下のウィーンは以前より一層治安が悪化し、食糧不足、物価高騰が進む。その上に、軍税まで新たに課され、市民は生活苦にあえぐ。ベートーヴェンの4000フローリンの年金もたちまち4分の1以下に目減りし、しかも、ロブコヴィッツ、キンスキー両侯爵家には不幸が起きて彼らからの年金は数年で止まった。最後まで支給してくれたのはルドルフ大公だけであった。

この混乱の1809年にはピアノ協奏曲第5番も完成したが、初演は2年後に持ち越されている。

▼「不滅の恋人」 最有力候補アントニーエ

1810年、ベートーヴェンは主治

医マルファッティ博士の親戚の娘テレゼ・マルファッティと知り合い、彼女との結婚を夢見た。縁組に備えてボンから洗礼証明書まで取り寄せたが、この話は実らなかった。

だが、ベートーヴェンに関心を持つ女性には絶えずいた。ゲートとの交流で知られる若い女性作家ベッティナ・ブレンターノもその一人で、彼女の仲介によってベートーヴェンはゲートとの距離を縮めただけではなく、ある1人の既婚女性と知り合う。ベッティナの兄は、フランクフルトを本拠とする商人フランク・ブレンターノといったが、その妻アントニーエ（1780～1869）はウィーン貴族ビルケンシュトック伯爵の一人娘で、父伯爵の遺産整理のために当時ウィーンに住み、夫フランクはフランクフルトとウィーンを行き来していた。

ベートーヴェンが書いた「不滅の恋人への手紙」の対象と目されている慈善家、美術コレクターだったアントニーエ・ブレンターノ（1780～1869）



40歳頃のベートーヴェンが恋心を抱いたテレゼ・マルファッティ（1792～1851）



ゲートを尊敬し、ベートーヴェンとの間を取り持ったベッティナ・ブレンターノ（1785～1859）

ベートーヴェンはこのアントニーエと恋に落ちたのである。

ベートーヴェン没後、執筆年も誰に宛てたのかも不明の、連続する3部分からなる自筆の紙片が発見された。これが「不滅の恋人への手紙」と呼ばれる手稿だ。手紙といっても封筒もなく、おそらく未投函であろう。年代と相手の特定を巡って長らく論争が続いてきたが、この手紙は1812年7月にボヘミアの湯治場で、このアントニーエに対して書かれた、との結論が、現在ほぼ定着しつつある。

▼「フィデリオ」の再演

こうした厳しい世相にも負けることなく、創作の歩みを続けて来たベートーヴェンの努力は次第に報われてきた。



1814年、改訂版「フィデリオ」の上演が行われたケルントナー・ア劇場。現在、ホテル・ザッパが建っている場所である

そのベートーヴェン人気をみて、ケルントナー・ア劇場からオペラ「フィデリオ」再演話が持ち上がった。1814年5月23日の改訂版「フィデリオ」初演には新しい序曲が間に合わず、「アテネの廃墟」序曲で代用されたが、26日の上演から新作「フィデリオ」序曲が使われた。上演は成功を収め、諸外国のウィーン会議列席者たちからも評判となり、この年の間に何回も再演が続いた。

いかなる困難に見舞われようとも、ウィーンは文化を守る——これこそ18世紀の女帝マリア・テレジア以来の音楽の都の“心意気”。フランスの帝都占領を経たことで、音楽界が総力をあげてナポレオンへの決別、オーストリアの勝利を歌い上げるという、「ウェリントンの勝利」の目的が一層はっきりとしたことであろう。

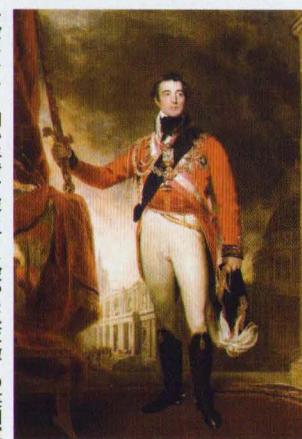
文 小宮正安 ◎ヨーロッパ文化史研究
text by Masayasu Komiya



1814年4月、フォンテーヌブローで皇帝を退位したナポレオンの無念さと憔悴ぶりを描いたポール・イボリット・ドゥラロシュの絵

「ウェリントンの勝利」は なぜ書かれ、喝采を博したのか？ ～ナポレオンのウィーン占領と、市民と文化の勝利～

ナポレオンと同年で、彼を打ち破った天敵の英国軍人、アーサー・ウェルズリー（後の初代ウェリントン公爵、1769～1852）。その後、2度にわたって英首相を務めている。このトーマス・ローレンスの肖像は、1814年から翌年にかけて描かれたもの



していたからである。タイトルは「ウェリントンの勝利」。初代ウェリントン侯爵ウェルズリー率いるイギリス軍が、スペインのウィットリアで、ナポレオンを総司令官に戴くフランス軍を撃破した様子を描いた内容となっている。

なお「戦争交響曲」の異名を持つこの作品、ウィーン市民の間に熱狂的な感動を巻き起こした。ベートーヴェンの生前には、彼が書いた作品の中でも1位2位を争う人気を博したほどである。

メガ・コンサートから ウィーン楽友協会へ

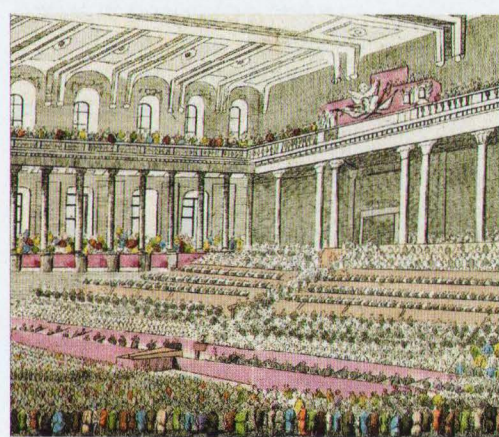
たしかに「ウェリントンの勝利」は、時機に叶った作品だった。ナポレオンが敗北した出来事は、それだけでウィーン市民の溜飲を下げるに十分な効果を具えていた。しかもそこへ、彼らをさらに高揚させる音楽が加わったのだから。ナポレオンが負けると、それを祝う音楽が鳴り響く。ウィーンにおけるこうした動きは、既に1812年に起

きていた。この年の末、ナポレオンがロシア遠征で大敗北した報せが届くや否や、皇宮内部の冬季乗馬学校が特別に開放され、メガ・コンサートが開かれたのである。出演者は、プロ・アマを問わず600人近く、聴衆は6000人に達したほど。

演奏会冒頭には、1807年にベートーヴェンが作曲した「コリアン序曲」が取り上げられた。次いで、ヘンデル作曲のオラトリオ「アレクサンダーの饗宴」をモーツァルトが編曲し、さらにこの日のためにモゼルが特別に補筆した「ティモテウスあるいは音楽の力」が響き渡った。

なおこの演奏会は大反響を呼び、ウィーンの音楽界に欠かせない組織の誕生につながる。その組織こそ、「楽都ウィーン」の象徴ともいえるウィーン楽友協会だ。

1812年、ウィーンの冬季乗馬学校で開かれたメガ・コンサート。演目はベートーヴェンの「コリアン序曲」やヘンデルのオラトリオ「アレクサンダーの饗宴」など



DATA

「ウェリントンの勝利、あるいはヴィットーリアの戦い」(戦争交響曲) 作品91
作曲: 1813年
初演: 1813年12月8日、ウィーン
献呈: 英国王ジョージ4世
出版: 1816年2月、アルタリア社

ナポレオン・ボナパルト(1769~1821)が1804年の皇帝即位後に関わった主な対オーストリア戦役

神聖ローマ帝国(オーストリア)、ロシア、英国(ほかにより、第3次対仏大同盟が結成されたにもかかわらず、1805年9月、ドイツ南部ウルムの戦いで仏軍はオーストリア軍を撃滅、11月にはウィーンを占領。12月、仏軍はモラヴィア・ブルノ近郊のアウステルリッツの戦いでロシア=オーストリア軍に勝利、オーストリアはプレスブルクの和約を結び、大同盟から脱落。フランツ2世は神聖ローマ皇帝から退位し、「オーストリア皇帝フランツ1世」となることを余儀なくされる。

1806年7月、英国、プロイセン、ロシアなどが第4次対仏同盟を結成するも、イエナ・アウエルシュタットの戦いでプロイセンは敗北、全土が仏軍に制圧される。07年、東プロイセンのフリーラントの戦いでロシア軍を破り、ティルジットの和約により、ヴェストファーレン王国を建国、ナポレオンの弟ジェロームが統治することに。

1809年4月、オーストリアは英国と第5次対仏大同盟を結び、バイエルンに侵攻するが、エックミュールの戦いで敗北、仏軍は5月にウィーンに入城。ナポレオンはその後も戦いを続け、翌年にかけて権勢の最盛期を迎える。

しかし、大損害を被った12年のロシア遠征、ウェルズリー率いる英軍に敗れた13年6月のヴァイトーリア(スペイン・バスク地方)の戦いなどを経て、第6次対仏大同盟が発足。10月、仏軍はライプチヒ(諸国民)の戦いで決定的敗北を喫し、14年4月、ナポレオンは皇帝を退位、ティレニア海のエルバ島に配流。15年2月、島を脱出、パリに舞い戻り、再び帝位に。

第7次対仏大同盟が結成され、1815年6月、捲土重来を期したワーテルローの戦いで仏軍は壊滅。“100日天下”に終わったナポレオンは、今度は遙か大西洋に浮かぶセントヘレナ島に流刑となる。英雄、ついに還らず…。

(編集部)

市民が失望した戦場の脅威

それにしても、なぜウィーン市民はナポレオンの敗北を喜んだのか? 簡単に言えば、それまでの20年近くにわたり、ウィーンを都とするオーストリアの一角は、ナポレオンがもたらした戦場の脅威に晒され続けたから。

ハプスブルク家を筆頭に名門貴族が幅を利かせていたウィーンにおいて、当初ナポレオンは、この街の市民にとって希望の星だった。ナポレオンが横暴な特権階級の支配を打ち破り、自由をもたらしてくれるだろう、という期待が存在したからである。

だが徐々に、そうではないということが分かって始めた。革命精神の象徴のように思えたナポレオンが行ったのは、何よりも戦争だった。そして戦争が長引けば長引くほど、都市に住む商人や手工業者、市民の基盤である経済状況は悪化の一途を辿った。

さらに1804年、ナポレオンがフランス皇帝に即位するに及び、彼の狙いが権力の入手に過ぎなかったことへの失望が、市民の間に広がり始める。ナポレオンに熱狂していたベートーヴェンが、彼への献辞をしたためた「交響曲第3番」の表紙を激怒して破り捨てた、という伝説が生まれた背景に他ならない。

ウィーン占領のもたらした大混乱

さらにナポレオンに対する失望感が色濃くなったのは、1805年のこと。この年の11月、ナポレオン率いるフランス軍は、宿敵ハプスブルク家のお膝元であるウィーンを占領する。しかもウィーンでフランス軍が行ったことはといえば、革命精神の伝播などではなく、略奪暴行そのものだった。

こうした状況の下、普段劇場に集うような人々がウィーンから一時的に逃げ出してしまいう中、初演の日を迎えたのが、ベートーヴェン畢生のオペラ「レオ

危機の中での文化力の発信

こうした状況の中で、ウィーンにおける劇場の状況はどうだったか。さぞかし停滞したのではないか、と思ってしまうが、その逆である。

予兆は1806年、1回目のフランス軍の占領が終了した際からあった。疎開先から戻ってきたばかりのオーストリア皇帝フランツ1世が、ある男をウィーンの名誉市民にしたのである。宮廷顧問官を務めていたヴルプナという人物で、彼はウィーンがフランス軍の進行を受けた際、この街の病院、図書館、博物館を略奪破壊から守ったのだった。

つまり、いかなる困難に見舞われようとも、ウィーンは文化を守るという姿勢が、為政者自身によって示された。さらにいえばこうした姿勢は、フランツ1世の祖母にあたる「女帝」マリア・テレジアに既に見られたものである。

彼女は僅か23歳でハプスブルク家の家督を継いだ直後、隣国プロイセンとの戦闘を余儀なくされる中、宮廷劇場の建設やシエーンブルン宮殿の改築を行った。それは、伝統と格式に彩られたハプスブルク家が大事にしてきた文化力が、危機の中にあっても傷つかないことを四界に示すための戦略に他ならなかった。

音楽の力を用いた帝都再生

となると、2度にわたるフランス軍の占領に見舞われても、ウィーンの音楽文化が潰えなかった理由がよく分かる。しかも、当の占領をもたらしたナポレ



1805年11月14日、フランス軍のウィーン入城を描いた絵



ウィーンの「文化力」の礎を築いた女帝マリア・テレジア(1717~80)



ベートーヴェンが生きた時代のオーストリア皇帝フランツ1世(1768~1835)。マリア・テレジアの孫に当たる。この絵は1820年頃に描かれたもの

オンに対する怒りという点では、貴族も市民も同じだった。むしろ、のびきらない状況だからこそ文化を守り抜き、音楽を求めるといった状況がウィーンには生まれつつあった。

今号で紹介される数々のベートーヴェンの「中期の傑作」が、この困難の時代に精力的に生み出されたのも、ウィーンだからこそ可能な、音楽文化に対する切実な姿勢を抜きに考えられない。またこのような姿勢が保たれていたがために、ナポレオン敗北の報せが届くや否や、ウィーン楽友協会誕生のきっかけを作った件の演奏会が開かれた。しかもそれは、2回目のウィーン占領時に戦禍で焼け出された近郊の地域の人々を助けるための、チャリティーも目的としていた。

軍事力は今一つだが、逆に文化的伝

るこの計画は、ベートーヴェンの流出を惜しむウィーンの有力貴族たちが、経済的支援を条件に慰留を行った結果、実現されずに終わる。ただしそこから読み取れるのは、ベートーヴェンが「巷間言われているような」反ナポレオンでは必ずしもなかったこと。そして、安定した状況の中で活動を行いたいと切望していたことである。いずれにし

「ウェリントンの勝利」



ヘルマン・シェルヘン指揮
南ドイツ放送響(現シュトゥットガルト放送響)
収録: 1962年
(NBC Universal Entertainment)
GNBC4130 ※DVD、輸入盤



マルティン・ハーゼルベック指揮
ウィーン・アカデミー管
収録: 2015年
(Alpha) ALPHA473
※CD、輸入盤

統一の一つである「音楽の力」を用いて、貴族市民を問わず傷ついた帝都を再生させる。しかも不倶戴天の敵ナポレオンが自滅しかかる中、そこには前代未聞の高揚感が伴っていた。

「良き知らせ」ウィーンへ

それを受けて、ベートーヴェンの「ウェリントンの勝利」である。なおこの作品の初演にあたってはウィーンの著名音楽家たち、中でも音楽界の重鎮でもあったサリエリが参加し、曲中に登場する空砲や大太鼓グループの副指揮を買って出ている。

そして1814年、ついにフランス国内においてもナポレオンが失脚するに及び、「よき知らせ」が初演される。冒頭にも書いたように、複数の音楽家が作曲を担当したのは、急ごしらえという理由もさりながら、音楽界が総力をあけてナポレオンへの決別と、オーストリアの勝利を歌い上げるといった目的があったためだろう。

ベートーヴェンが作曲を行ったその最終曲のタイトルは、「ゲルマニア」。ドイツ語圏に冠たるハプスブルク家の君主、フランツ1世を賛美する勇壮な行進曲調の合唱曲だ。なお「良き知らせ」のテキストを書いたのは、ウィーンの劇場界で活躍していたトライチュケ。彼の協力を基に、この年ベートーヴェンはオペラ「レオノレ」を「フィデリオ」へと改訂し、大成功を収める。折しもウィーンでは、ナポレオン後のヨーロッパ再編に向けた国際会議「ウィーン会議」が、開催されようとしていた。

膨大な消えた作曲家と作品

音楽史が美術史と異なるのは、とり上げられる芸術家の数が非常に限られるという点である。美術館では著名な画家だけでなく、同時代のさまざまな画家の絵画が多彩に展示されるのに対して、音楽では演奏という問題が加わるために、聴衆が入る作品が優先的に取り上げられ、そうではない作品は演奏の舞台から外される傾向がある。

その消えた音楽家と作品の数は膨大で、ほとんどまったく顧みられることなく埋もれてしまふのが宿命となってきた。近年は「忘れられた作曲家」として歴史の闇に埋もれた作曲家の作品の復活演奏が盛んに行われるようになってきているが、その数は創作された作品数に比べると微々たるものに過ぎない。

とくに18世紀後半から19世紀における楽譜出版点数は私たちの想像を絶して膨大で、そのなかから今日まで生き延びている作品はごくわずか、その意味では音楽の世界での生存競争は熾烈である。同じことはベートーヴェンについても言える。有名人ベートーヴェンは歴史を越えることができた例外的な作曲家である。もちろん作品の卓越さと表現の独自性は言うまでもないことであるが、ベートーヴェンの生きた時代

ではベートーヴェンと雄を競う楽譜の売り上げを誇った作曲家は数多くいた。

ベートーヴェンの影になった作曲家

18世紀末から19世紀前期にかけてのウィーンで、ベートーヴェンを知らない人はなかった。ベートーヴェンは頻繁に転居したが、ベートーヴェンは「ウィーン、ベートーヴェン」と書けば郵便物は届くと豪語したほどに、彼の存在は知れ渡り、しかも郵便の集配の人すらも彼が今どこにいるのかを知っているとい

うことは、彼の知名度の高さを裏付けている。

ベートーヴェン後期の1820年頃のウィーンの楽壇をもっともよく示しているのが、作曲家で出版社を経営するアントン・ディアベリが自作の「ワルツ」を主題として、50人の作曲家に1人1曲の変奏曲の作曲を委嘱して、1824年に刊行された「変奏曲集」である。ここに挙げられ作曲家は、シュテファン大聖堂やさまざまな劇場の音楽監督などをつとめた人々で、ベートーヴェンの時代の一つの断面を示している。ディアベリはベートーヴェンにも同



アントン・ディアベリ
(1781~1858)
作曲家で出版者。ハイドンに師事。ベートーヴェンの「ディアベリ変奏曲」で名前が残る。



ヨハン・ネボムク・フンメル
(1778~1837)
作曲家、ピアニスト。モーツァルトの家に住み込みピアノを習う。サリエリ、ハイドンらに師事。エステルハージ家のコンサートマスターを務める。当時、ベートーヴェンと並び称された。

ベートーヴェンに消された作曲家たち

文 西原稔 〇桐朋学園大学教授
text by Minoru Nishihara

ベートーヴェンは頻繁に転居したが、ベートーヴェンは「ウィーン、ベートーヴェン」と書けば郵便物は届くと豪語したほどに、彼の存在は知れ渡り、しかも郵便の集配の人すらも彼が今どこにいるのかを知っているということは、彼の知名度の高さを裏付けている。

じワルツによる変奏曲の作曲を委嘱しており、彼はこの主題をもとに33の変奏曲からなるいわゆる「ディアベリ変奏曲」(作品120)を完成する。この50人の作曲家による変奏曲集は、ベートーヴェンの弟子のチェルニーが中心になってまとめ、曲集の最後のコーダをチェルニーが担当している。

この曲集には少年リストやシューベルト、モーツァルトの息子も含まれている。ウィーンの音楽界を見た時にこの50名が、当時のピアノ界の全貌であったと言っても過言ではない。その作曲家も実に個性的で、高度な演奏技巧を駆使した作品を作曲しており、ベートーヴェンは彼らの変奏曲におそらく強い対抗意識を燃やしたに違いない。

今日、この時代についての特別な研究者ならいざ知らず、ボックレットやドレクスラー、ヨアヒム・ホフマン、ゲンスバッヒャー、コンラート・ディン・クロイツァー、リーガーなどの名前を聞いて即座にその作曲家の創作活動を答えることのできる人は稀であろう。

しかし、彼らの変奏曲の出来栄は見事で、ウィーンの作曲家の水準は私たちが考えるよりもはるかに高かった。しかし、この50人の作曲家の中で今日、その作品がレパートリーとして残っている作曲家は、チェルニーやリスト、シューベルト、フンメル、少しランクを落としてモシエレス、トマシエク、ヴォルジーシエクらであろう。しかし、トマシエクやヴォルジーシエクが演奏曲目に上がることはない。

もう一つの断面はオペラの世界であ

イグナツ・モシエレス
(1794~1870)
ブラハ生まれの作曲家、ピアニスト。サリエリに師事。「フィデリオ」のピアノ譜をベートーヴェンから任された。



カール・ディッター・フォン・ディッターズドルフ
(1739~99)
ウィーン生まれの作曲家でヴァイオリニスト。マリア・テレジアに貴族に叙せられ男爵に。35曲のオペラ、コントラバス協奏曲などを作曲。



フランツ・クサーヴァー・ジュースマイヤー
(1766~1803)
サリエリに師事。モーツァルトの「魔笛」を浄書、「レクイエム」を補筆。教会音楽や歌劇を大量に作曲。



ジョアキーノ・ロッシーニ
(1792~1868)
イタリア・ペザロ生まれ。「セヴィリアの理髪師」「ウィリアム・テル」「ランスへの旅」などのオペラ、「スターバト・マーテル」などの宗教曲で大人気を博した。今日まで演奏され続けている希少な作曲家の1人。

る。この時期のウィーンで多くの人々の関心を引いたのは、18世紀におけるオペラ・セリアやブッファとは異なり、圧倒的にジングシュピールで、そのほかバレエも盛んであった。

こうしたジャンルを手掛ける作曲家としてヴェンツェル・ミューラー、ジュスマイヤー、ディッターズドルフ、シカネーダー、ハイベル、ブランチキエーラがあり、彼らの作品が評判を得ていた。しかし、ベートーヴェンは軽妙なジングシュピールは手掛けておらず、彼らとは競合関係にはなかった。

だが、これらの作曲家がウィーンの人々にもはややされていることはよく知っており、ベートーヴェンは彼らのジングシュピールなどのアリアや舞曲を主題に数多くのピアノのための変奏曲を作曲している。ディッターズドルフの《赤ずきんちゃん》のアリエッタ「昔、一人の老人がいた」の主題による13の変奏曲(WoO 66)や、ジュスマイヤーのオペラ《スレイマン2世、または3人のスラン妃》の三重唱「ふざけとたわむれ」の主題による6つの変奏曲(WoO 76)などの変奏曲などがそうした作品で、これらの作品には作品番号は付されていない。ベートーヴェンはこれらの変奏曲と、まじめなピアノ・ソナタとはっきりと区別していたことを物語っている。

ベートーヴェンの恐れた作曲家

ウィーンでベートーヴェンがもつとも脅威に思った作曲家はロッシーニである。ベートーヴェンが後期様式の時代に入るころにイタリアのロッシーニのオペラがウィーンにもたらされる。これまでのウィーン古典派の伝統を一瞬について刷新したロッシーニ旋風はウィーンの人々の音楽の接し方を大きく変えた。

しかし、ベートーヴェンは彼の音楽を認めなかっただけではなく、このころから彼は世俗に背を向けるかのように、きわめて厳密で難解な作風へと転換していく。その背景にはロッシーニの軽妙な調べに対する反骨精神も反映していた。シューベルトですら一時期はロッシーニに深く共鳴し、2曲の《イタリア風序曲》ははつきりとロッシーニからの影響を示している。

ところで、ここで疑問なのがベートーヴェンはシューベルトの作品をどの程度知っていたのであろうか。これは実際のところ確認されていないが、仮に「さすらい人幻想曲」を知っていたとすると、間違いなく脅威であったであらう。

交響曲第5、6番などの初演

音楽の歴史の中で非常に画期的な意味を持ったいくつかの演奏会のなかで、特記すべきなのが1808年12月22日のベートーヴェンの自主演奏会であろう。この演奏会はベートーヴェンの創作のいわば分水嶺であるとともに、近代の社会の分岐点にもなっていたと言える。

アン・デア・ウィーン劇場でのこの日の演奏会ですり上げられたのは、「交響



1815年のアン・デア・ウィーン劇場。かつてはウィーン川に面していた

曲第5番」(作品67)と「交響曲第6番」(作品68)、「合唱幻想曲」(作品80)の各初演、「ピアノ協奏曲第4番」(作品58)の公開初演、そして「ミサ曲ハ長調」(作品86)抜粋の再演、そしてシェーナとアリア「おお、不実なる者よ」(作品65)である。これらの曲目による演奏会はどのような意味をもったのであろうか。

ナポレオン戦争下のウィーンとベートーヴェン

1808年から09年にかけての時期は、世界史において特別な意味を持っていた。それはナポレオンのウィーン侵攻前夜であっただけではなく、激しさを増すナポレオン戦争によって人々の社会や国家に対する考え方が変質し、それまでの思考の大きなパラダイムが転換されたことがあげられる。

伝統的な王制を土台とした古典的な秩序が揺るがされ、徴兵制を土台としたフランス正規軍の侵攻を前に、傭兵を募って戦うヨーロッパ諸国の軍隊が総崩れを起こし、否が応でも「国家」や「国民」という考え方がクローズアップされてきた。1802年にフォルケルが

バッハの最初の伝記を刊行したが、その背景にあったのもドイツの国民的英雄バッハという思想であった。

この変化はベートーヴェンの内部においても起こっていた。ハイドンとモーツァルトを理想として創作を始めたベートーヴェンの創作が大きく変わり出すのは、1800年頃からである。

この時期に作曲された「幻想風ソナタ」と題された「ピアノ・ソナタ第14番『月光』」(作品27-2)や「テンペスト」の標題で呼ばれる「ピアノ・ソナタ第17番」(作品31-2)が作曲されたのは、文学におけるロマン主義の思潮の高まりとも結びついている。

政治においても、芸術思潮においても、社会生活においてもこれまでの価値観が揺らぎ、一方ではナポレオン軍の侵攻に大いに怯えつつ、他方ではナポレオンの登場に何か新しい別の世界の到

ベートーヴェンの創作の転機

文 西原稔 ©桐朋学園大学教授
text by Minoru Nishihara



「田園交響曲」を作曲しているベートーヴェン
(1834年、チューリヒ)

来を期待する流れもあった。

実際、「交響曲第3番」の有名なエピソードが語るように、ベートーヴェンはナポレオンの皇帝即位に激怒したが、同時にナポレオンへの強い共感を持ち続け、1809年にはナポレオンの弟ジェロームの統治するカッセルの宮廷楽長就任を受諾している。しかし、その同じ年、ベートーヴェンはナポレオンのウィーン包囲のときは地下室に避難して、大きな恐怖を味わうのである。

1808年12月22日の演奏曲目の意味するもの

「ピアノ協奏曲第4番」を含めて4曲も大作が公開初演され、さらにミサ曲まで披露されたこの日の演奏会は、ベートーヴェンの新しいマニフェストのデモンストレーションの日でもあった。この自主演奏会に大勢の聴衆が詰めかけたのは、ベートーヴェンの最新作への人々の期待を反映している。

しかし、休憩を入れるとおそらく3時間半は要したと思われるこの演奏会は、十分な練習が間に合わず、ほとんどの作品は初見同然での演奏で、その出来栄はかなりひどいもので、混沌とした状況であつたと伝えられているが、聴衆はベートーヴェンのマニフェストの意義は十分に理解したのは間違いない。

「交響曲第5番」は古典的なソナタ形式およびソナタとは何か、という問に対する彼の究極的な回答であつた。この作品は、第1楽章の基礎動機がこの楽章だけではなく、作品全体を一貫し



「アウステルリッツの戦いのナポレオン」(フランソワ・ジエリール画。1805年のアウステルリッツの戦いで、ハプスブルク家はナポレオンに敗れ、09年にはナポレオンがウィーン入城した)

ハイドンとモーツァルトを理想として創作を始めたベートーヴェンの創作が大きく変わりますのは、1800年頃からである。この時期に作曲された「ピアノ・ソナタ第14番『月光』」や「ピアノ・ソナタ第17番『テンペスト』」が作曲されたのは、文学におけるロマン主義の思潮の高まりとも結びついている。

彼は交響曲第5番で古典的な動機労作とソナタ形式の究極の姿を映し出したとすると、この第6番ではその後のシューベルトやベルリオーズの創作と直接に結びつく新しい思潮を表現している。事実、ベルリオーズは「音楽の模倣について」というエッセイのなかで「ベートーヴェンのこの第6番の創作について取り上げている。

伝統的なジャンルの解体と刷新「合唱幻想曲」

そしてこの日の演奏会で注目しなければならぬのは、「合唱幻想曲」である。独唱者6名、合唱、オーケストラ、そしてピアノ独奏を含むこの作品は、伝統的なジャンルの解体と刷新を意図している。第1部はピアノ独奏の即興演奏の表現で、おそらくベートーヴェンはこのような即興演奏で大評判をとったのである。

第3部から声楽が入るが、この作品はその後の「交響曲第9番」第4楽章の原型で、この作品でも晴れやかな歓喜の合唱が歌われる。そして第3楽章

第2部

交響曲第5番 作品67
「ミサ曲ハ長調」のサンクトゥス
ピアノの即興演奏
「合唱幻想曲」作品80

第1部

交響曲第6番 作品68
シェーナとアリア「おお、不実なる者よ」作品65
「ミサ曲ハ長調」のグロリア
ピアノ協奏曲第4番 作品58

の終わりは「ピアノ協奏曲第5番」を思わせる堂々としたピアノ協奏曲風の表現で締めくくられ、ピアノ独奏とカンタータとピアノ協奏曲の融合したまさに未来志向のハイブリッドな作品である。

これらの作品と一見、対極をなすのが「ミサ曲ハ長調」である。この作品が全曲ではなく「グロリア」「サンクトゥス」「ベネディクトゥス」のみが演奏されたのは、ミサ曲を劇場で演奏することは当時においては不可であったことも関連していると考えられ、事実、「交響曲第9番」の初演時に、「ミサ・ソレムニス」が抜粋の形で「讃歌」の題でウィーン初演されたのも同じ理由であった。

ウィーンの伝統的なミサ曲の表現語法やバストラール・ミサの表現を織り交ぜたこの作品はシューベルトの「ミサ曲第1番」の表現に受け継がれている。この日に公開初演された「ピアノ協奏曲第4番」はピアノ独奏で開始し、新しい表現の幕開けを示している。そしてシェーナ(劇唱)とアリア「ああ、不実なる者よ」は彼の作曲したもつとも大胆かつ、もつとも魅力的な声楽作品で、彼の新たな声の文化を象徴している。

交響曲第5番

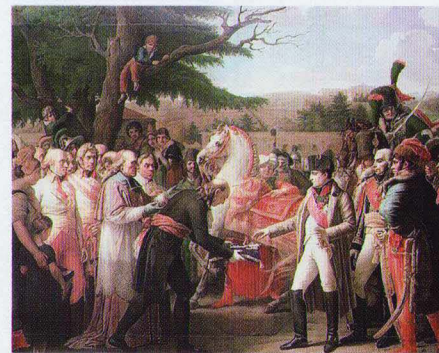
～愛称は《革命》？それともやはり《運命》？～

第5交響曲に何を聴き取るかは、あくまで聴き手の裁量次第。
だが最低限、闘いを経た勝利というストーリーだけは無視できない。
またそれが、己の知恵と力で未来を切り開くべく奮闘していた
当時の市民にとって、いかに確かな心の拠り所となったかということも。



文 小宮正安 ◎ヨーロッパ文化史研究
text by Masayasu Komiya

1805年11月13日、シェーンブルン宮殿でウィーンの鍵を受け取るナポレオン（アンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオン画）。オーストリアとウィーンにとっては屈辱と不安の時代



切迫した時代の切迫した音楽

冒頭から、いきなり重要な話を切り出す。しかもきわめて短いセンテンスで、ここぞというタイミングに。演説家としても類まれなる才能を具えていたナポレオンだけではない。彼に心酔したベートーヴェンも、自身の音楽作品でこの手法を用いた。それぞ、「ジャジャジャジャーン」で始まる「交響曲第5番」である。

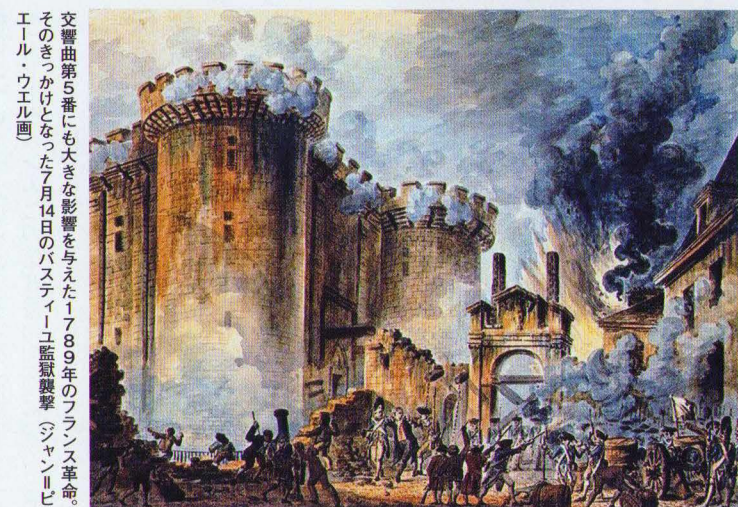
1808年に完成されたこの作品にベートーヴェンが本格的に取り組み始めたのは、05年のこと。折しも、ナポレオン率いるフランス軍がウィーンに侵略した年である。そうした状況の中、ウィーンは大混乱に陥り、ベートーヴェン畢生のオペラ「レオノレ」(後に「フィデリオ」と改題)の初演も大失敗に終わる。

ともかく、外敵がウィーン市中に踏み込んでくるのは、17世紀にトルコがこの街を包囲して以来だった。となると、元々は雅な宮廷音楽の流れを汲む「クラシック音楽」の世界においても、悠長に言葉を紡いでいる暇などない。切迫した時代が、切迫した音楽を生み出した。

フランス革命が生んだ音楽作品

そうだけでなく、「交響曲第5番」の萌芽は、ベートーヴェンがウィーンに移り住んで数年後の1795年頃に現れたらしい。まさしく、1789年に勃発したフランス革命が大きな曲がり角に差し掛かっているころのことだ。

革命が内部抗争の泥沼に陥りかける中、彼の地ではフランス市民を鼓舞する曲が数多く生まれた。革命歌の「ラ・マルセイエーズ」を作ったことでも有名なリールの「ロベスピエールの失脚に寄せる熱狂的賛歌」(「共セック」の「共和国の勝利」)しかりである。そしてこれらの曲には、お約束と言ってよいほど



交響曲第5番にも大きな影響を与えた1789年のフランス革命。そのきっかけとなった7月14日のバスティーユ監獄襲撃(ジャン＝ルイ・ウエル画)

行進曲風のリズムに乗って、平易かつ勇壮な旋律に基づいた合唱曲が登場した。
つまり、利害対立に明け暮れがちな市民が、政治集会の際にこれらの合唱曲とともに口ずさめば、互いの間に結束力が生まれる。またそのようなフランス発の革命的要素を色濃く纏った作品の情報を、どうやらベートーヴェンはリアルタイムで入手していたらしい。

「運命」より「革命」？

となると、「交響曲第5番」にフランス革命の影響を見て取れないほうが、無理がある。まずは、圧倒的かつ簡潔なファーストインパクトで聴き手を驚愕に陥れ、そこで用いられたリズムを執拗なまでに繰り返す、最後には勝利の凱歌を響かせるという手法。

そんな勝利の凱歌に当たるのが、交響曲の結論部分ともいえる第4楽章だ。ここに至って、ピッコロとトロンボーンが全曲中初めて登場するが、これらは元々軍楽隊で用いられることの多かった楽器で、ベートーヴェンが交響曲に採り入れたのもこれが初である。
先年没した指揮者のアーノンクールはその理由を、野外での演奏が念頭に置かれていたためであると力説したほど。あるいは指揮者のガーディナーは、この第4楽章に、フランス革命時の行進曲のテンポを考慮すべきであると語っている。まるで、「運命」よりも「革命」という呼び名のほうが似合いそうな勢いだ。

人智を超えた状況の表象

それでも、この交響曲が「運命」と言われるのは誤がある。一番有名なのは、自称ベートーヴェンの秘書であり、彼に関する伝記を書きながら、そこに出てくる情報の多くがインチキであることが判明してしまった、シンドラーのエピソードに基づくもの。冒頭の「ジャジャジャジャーン」を指して、「かくして運命は扉を叩く」とベートーヴェン自身が語ったというが、出来過ぎたキャッチコピーといえよう。

むしろ「ジャジャジャジャーン」は、ベートーヴェンの専売特許ではなく、彼の同時代人が好んで取り上げたものだ。モーツァルトの「ドン・ジョヴァンニ」で、主人公に殺された騎士長の亡霊が現れるシーンなどは、その典型である。つまり人智を以てして抗えない状況を表象する際に、「ジャジャジャジャーン」は不可欠なリズムだった。

となると、この交響曲の呼称としては、やはり「運命」のほうが「革命」よりもよさそう。もちろんベートーヴェン本人が、このような命名をした



クラシック音楽の中で最も有名な出だしであろう交響曲第5番の第1楽章の冒頭。これ以上はないくらい単純なこのパターンは全曲通して数え切れないほど繰り返される

DATA

交響曲第5番 ハ短調 作品67「運命」

第1楽章 Allegro con brio
第2楽章 Andante con moto
第3楽章 Allegro. Atacca
第4楽章 Allegro - Presto

作曲：1807年
初演：1808年12月22日、アン・デア・ウィーン劇場
献呈：ロプコヴィッツ侯爵とラズモフスキー伯爵
出版：1809年4月、プライトコップフ&ヘルテル社



ラズモフスキー伯爵とともに交響曲第5番を献呈されたフランツ・ヨーゼフ・マクシミリアン・フォン・ロプコヴィッツ侯爵(1772～1816、A. F. エレンハインツ画)。ベートーヴェンからの献呈作品の数はルドルフ大公に匹敵し、名曲も多い『英雄』、『田園』、三重協奏曲ほか。晩年は経済的に苦境に陥ったが、ハイドンら作曲家だけでなく、ウィーンの街にとっても偉大なパトロンだった

楽章になだれ込む。
交響曲が開幕ベル代わりの序曲から生まれたことを受け、演奏会においても、各楽章がその場その場を盛り上げるべくバラバラに演奏されるという習慣が、まだ残っていた時代。だがベートーヴェンは、それに抗うかのように、第3楽章と第4楽章をあえて続けて演奏せよと楽譜に書き込み、暗から明に転じるドラマを音楽のみによって描き切った。しかも「ジャジャジャジャーン」という音型のみをひたすら用いて。
交響曲第5番に何を聴き取るかは、あくまで聴き手の裁量に委ねられている。だが最低限、闘いを経た勝利というストーリーだけは無視できない。またそれが、己の知恵と力で未来を切り開くべく奮闘していた当時の市民にとって、いかに確かな心の拠り所となったかということも。

音楽のみを通じたドラマ

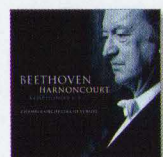
そうなのだ。ベートーヴェンの代名詞のごとき知名度に比べると、この作品に関する彼自身のコメントは驚くほど少ない。1つには、関係資料が失われてしまったという事情もある。だがもう1つには、あえて言葉を介さず交響曲に向き合っていた、という作曲家の想いがあつたのではないのか？
逆に言えば、わざわざ言葉を介さずとも、音楽のみを通じて、聴き手が一定のドラマを汲みとることのできる

闘う者の心の拠り所として

つまりは、楽章間の鮮烈なコントラストである。激しい悲壮感に満ちた第1楽章の後には、穏やかな慰めに満ちた変イ長調の第2楽章が続く。だがそれも束の間、第3楽章は再びハ短調となり、第1楽章には聴かれなかった不安と焦燥の影が忍び寄るも、やがて闇の先に光が見え始め、切れ目なく第4



ジョージ・セル (指揮)
クリーヴランド管
収録：1963年
(Sony) 88883737152
※「交響曲全集」(5CD) 所収、輸入盤



ニコラウス・アーノンクール (指揮)
ヨーロツパ室内管
収録：1990年
(Teldec) 0927497682
※「交響曲全集」(5CD) 所収、輸入盤



サイモン・ラトル (指揮)
ウィーン・フィル
収録：2002年
(Warner) 6317692 ※輸入盤、EMI原盤

交響曲第5番「運命」

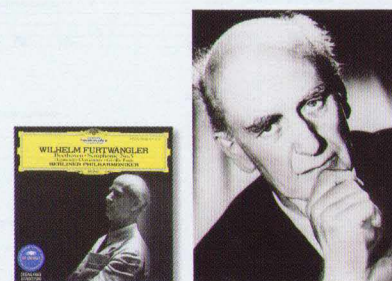
聴き比べ

文 鈴木淳史 ◎音楽評論家
text by Atsufumi Suzuki

交響曲だけに留まらず、クラシック音楽の代名詞たる作品。暗から明へと進む道筋は、小石のような取るに足らぬ動機から壮大な音楽への発展とも重ねられよう。ラッパ吹き込み以来、膨大極まりない録音が残されてきた。

伸縮自在のテンポ フルトヴェングラー

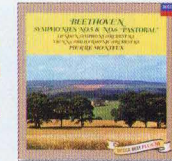
交響曲だけに留まらず、クラシック音楽の代名詞たる作品。暗から明へと進む道筋は、小石のような取るに足らぬ動機から壮大な音楽への発展とも重ねられよう。ラッパ吹き込み以来、膨大極まりない録音が残されてきた。フルトヴェングラーの「運命」だけで、数多く録音がある。なかでも、1947年の歴史的復帰演奏会のライヴ録音は、その代表的なパフォーマンスといつてもいい。戦争中の責任を問われて指揮台から遠ざかっていたカリスマ指揮者が、久々のベルリン・フィルの舞台で緊迫感に包まれつつ、圧倒的な高揚を築く。冒頭楽章で荘重に動機を重ねたあと、主部に入ると壮絶なスピードで走り出すように、とにかくテンポの伸縮が自由自在だ。さらに、絶妙すぎる間合いの取り方や強弱の目まぐるしいコントラスト。それでも緊張を途切れさせぬ野太い流れを作り出す。



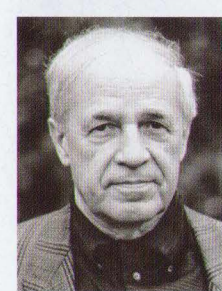
ウィルヘルム・フルトヴェングラー
(1886~1954)
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団
「エグモント」序曲、他
(ユニバーサル) POCG-3788



フリッツ・ライナー (指揮)
シカゴ交響楽団
(交響曲第6番「田園」、第9番、他)
(ソニー) SICC-10257
(3SACD ハイブリッド)



ビエール・モントゥー (指揮)
ロンドン交響楽団
(交響曲第6番「田園」)
(ユニバーサル) UCCD-7104



ビエール・ブーレーズ
(1925~2016)
Photo: Gabriela Brndenstein/DG

剛毅でしなやかなライナー
ライナー指揮シカゴ響の演奏は1959年のステレオ録音。スパルタ指揮者によるハードなトレーニングによって生み出された、アスリートの肉体を思わせる剛毅にして、しなやかな「運命」だ。テンポはかなり速いが、それを演奏するオーケストラも余裕が残っているの、どこか品の良さも感じさせる。なんと、対位的なやり取りが弾力性をもった鳴り響くのがいい。この曲の構造が立体的にむくむくと浮かび上がる。

軽やかなモントゥー

同じモダン派の演奏でも、モントゥーの「運命」は、ずいぶんと印象

が異なる。ロンドン響との1961年の演奏は、細かいところまで神経を通わせつつ、いかなる無理もなく滑らかに流れるのが特色。軽やかな筆致で、意外にもテンポを頻りに動かしているのだが、それをことさら意識させることなく、すんなりと聴かせてしまうセンスの良さ。終楽章の盛り上げ方も、どこか優雅だ。

恐るべき見通しの良さ ブーレーズ

そして、モダン派の極北、ブーレーズもこの名曲を演奏している。1968年のニュー・フィルハーモニア管との演奏だ。クレンペラーと共演を重ね、遅いテンポも慣れているはずのオーケストラが戸惑っているように感じられてしまうほど、テンポが遅い。まるで嫌がらせをしているかのよう。

高揚もなく、ひたすらすべてを均質化して響きを再構築していく。それだけの響きがどのようにして作られているかをじっくりと見せてくれる、恐るべき見通しの良さ。アルカイックさ。第1楽章は、楽器の重ね方など、バッハの管弦楽組曲を聴いているかのよう。プー

レーズの目指す方向性が広く知れ渡った現在では「なるほど、こういうものありか」と思っただけで済ませるもの、リリース当時はかなりのショックを与えたことは間違いない。

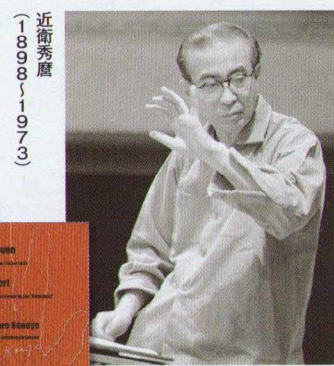
「近衛版」の近衛秀麿

この同じ年に、近衛秀麿が読響と共に演じた録音も残っている。戦前から戦中にかけてベルリンで活躍した近衛は、自らが作った「近衛版」と呼ばれる楽譜を用いて、この曲を演奏している。マラーのように、演奏家が現場感覚で楽譜に手を入れるのが当然だった時代だったのだ。

弦楽器に埋もれないよう、木管が随所で増強されている。第1楽章再現部の運命動機がバウゼを伴って印象強く演奏されるなど、様々な動機をより明確に、ちよつとクドいと思ってしまうくらいに強調（あるいは反復）させているのが特徴だろうか。その作品構造をより明瞭に示そうという姿勢は、モダン・ストの先駆者であった証でもある。ただ、その演奏はともエレガント。決して説明過多に陥らないセンスがある。

スマートなクライバー

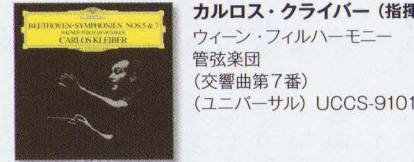
ブーレーズや近衛秀麿はオルタナティブな演奏として今でも聴かれるが、カルロス・クライバーがウィーン・フィルを指揮した1974年の録音は、今でもこの曲の亀鑑たるスタンダードとして知られるようになった。この演奏を



近衛秀麿 (指揮)
読売日本交響楽団
(シュベルト：交響曲第7番「未完成」)
(Naxos) NYCC-27292



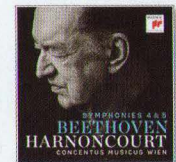
カルロス・クライバー (1930~2004)
カルロス・クライバー (指揮)
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団
(交響曲第7番)
(ユニバーサル) UCCS-9101



ユーディ・メニューイン (指揮)
シンフォニア・ヴァルソヴィア
(Werner Apex) 256460457 (5枚組)



ペーター・エトヴェシュ (指揮)
アンサンブル・モデルン
(BMC) BMCCD-63



ニコラウス・アーノンクール (指揮)
ウィーン・コンツェントゥス・ムジクス
(交響曲第4番)
(ソニー) SICC-30250

意識しない指揮者はいないといつていいくらいに。とにかくスマートだ。深刻な表情で語られる運命動機とはサヨウナラ、尊大で上から目線で説教されるベートーヴェンももう必要なし、すべては軽快なリズムに乗ったスピード感で、満ち足り。もちろん、楽譜をいじることなく（これは父のエーリッヒ譲り）。どの瞬間も異物感を感じることなく、颯爽と進む。そして、華やかの一言に尽きるフィナーレ。

小編成の演奏メニューイン

小編成による演奏では、名ヴァイオリニスト、メニューインがシンフォニア・ヴァルソヴィアを指揮したものもいい。弦楽器奏者ならではの発想なのだろう、冒頭の運命動機は、テヌートがかかったような滑らかに開始。全体的によく歌いながら悠々と進行するのだが、展開部ではティンパニを炸裂させるなど、

ベートーヴェン時代の楽器 アーノンクール

ベートーヴェン時代による楽器や演奏法による「運命」も録音も今では当たり前になった（1980年代までは、ずいぶん粗末なものもあったが）。その真打ち的な存在が、アーノンクールの最後の録音の一つとなったウィーン・コンツェントゥス・ムジクスとの2015

年の演奏である。明確すぎるアーティキュレーションに、対位的な絡み合い。若々しいばかりに、実験精神に満ちた「運命」は、ベートーヴェンの孤独さをより際立たせる。勝利を囁めしめるように幾度も反響する最終楽章のコーダはとくに強烈だ。その停止せんばかりに執拗な踏み止まり。そこに潜む運命動機を浮き立たせるためなのか、当時の聴き手が味わった前衛さを再体験させるためか。それとも近代社会の終焉を表すための悲劇的な解釈なのか。じっくり考え込ませる「運命」。

交響曲第6番「田園」

「ベートーヴェンは200年後の「環境破壊」を予感したのか？」

ベートーヴェンは市民理念の抽象的な構築に代わって、《田園》で人間と自然の新しい関係のありようを模索する。自然の恵みと脅威、それと人間の営みはどうすればスムーズに折り合えるか。両者の調和の理想を、《田園》で視覚の助けを借り、だれの眼にもわかりやすく示そうとした。

文喜多尾道冬 ◎音楽評論家
text by Michiyo Kinoo



DATA

交響曲第6番 へ長調 作品68「田園」
第1楽章 Allegro ma non troppo
第2楽章 Andante molto mosso
第3楽章 Allegro
第4楽章 Allegro
第5楽章 Allegretto
作曲：1807～08年
初演：1808年12月22日、
アン・デア・ウィーン劇場
献呈：ロプコヴィッツ侯爵と
ラズモフスキー伯爵
出版：1809年5月、
ブライトコップフ&ヘルテル社



ウィーン郊外の森林。環境破壊がさらに進めば、私たちの耳に響く「田園交響曲」も異なる色合いを帯びていくのだろうか？

リラックスした解放感を表現

新しい市民理念を「音」で表現する……。ベートーヴェンはそれをソナタ形式の形を借り、試行錯誤を繰り返しながら、とくに3つのジャンル、つまりピアノ・ソナタで写真を引き、弦楽四重奏曲で骨格化し、交響曲で肉づけを試みてきた。そして彼特有の集中力と忍耐力を極限にまで発揮しながら、1805年の《熱情》、06年のラズモフスキー第3番、08年の《運命》と、立てつづけに完璧といえるヒューマンな理念の構築をなした。

だが完璧は完成と完了を意味する。ではそのあとは？ 彼は一仕事を終えた達成感に安堵の思いを抱いたのだろうか。リラックスした解放感をつぎの交響曲《田園》で率直にあらわそうとしたかのよう。

《田園》は同じ年に完成した《運命》とまるで火と水。前者の抽象的な理念の追究と打って変わって、日常のどのような生活の一瞬を絵日記の1ページのようにスナップする。

ウィルヘルム・フルトヴェングラー (指揮)
ウィーン・フィル
収録：1952年 (ワーナー)
WPCS-50575
※EMI原盤

ブルーノ・ワルター (指揮)
コロムビア響
収録：1958年 (ソニー)
SRGR-707

DISC

自ら各楽章に表題を付ける

音楽に自然の風景を写しこむ手法は以前からよくあった。また交響曲という新しい音楽形式に視覚をとり入れる例も当時すでに存在し、ベートーヴェンはそれを参考にした節もある。だが交響曲を絵画風に展開しながらも、ソナタ形式の枠組みを踏み外すことなく、

クラウディオ・アバド (指揮)
ウィーン・フィル
収録：1986年 (DG) 4197792
※輸入盤

ロジャー・ノリントン (指揮)
シュトゥットガルト放送響
収録：2002年 (Faszination) 93086
※輸入盤、Hänssler 原盤

Ⅲ 標題「農民たちのたのしい踊り」

アレグロ、へ長調、スケルツォ

オーボエとファゴットの掛け合いをバックに素朴なダンスがはじまる。農民たちの足さばきをコントラバスがユーモラスに描写。宴たけなわのクライマックスに無気味な雲が広がる。

Ⅳ 標題「雷雨、嵐」

アレグロ、へ短調

人間のささやかな楽しみごとをぶち壊す嵐が襲いかかる。稲妻(ピッコロ)が走り、雷鳴(ティンパニ)がどろろき、自然が荒れ狂う。でもいつしか雷雲は去り、晴れ間が覗く。その安堵感はフルートで表される。

Ⅴ 標題「羊飼いの歌、嵐のあとのよこぎに満ちた感謝の念」

アレグレツト、へ長調、ロンド・ソナタ形式

嵐の去ったよこぎがまずクラリネット、つぎにホルンでヨードル風に奏でられ、さらに各弦に順に受けつがれ、自然と人間の調和の讃歌をスケール大きくひびかせて終わる。この結末のつけ方は《運命》の終楽章の勝利の凱



イタリアの画家、ベルナルド・ベッロツト (1720～80) が描いた18世紀半ばのウィーンの街並み。ベートーヴェンが生きた18世紀末から19世紀にかけて、さらに自然は浸食され始めていた……

都市の膨張と背中合わせの関係

《運命》は渾身の力をこめてヒューマンな理念を追究したのに対し、《田園》は「遊び」に見えかねない。しかし新しい市民理念は当時の技術革新にともなう都市の膨張と背中合わせの関係にあった。都市は自然と対立し、それどころか自然を侵蝕しはじめていた。自然愛好家のベートーヴェンがそれに気づかぬはずはない。

そのとき彼の念頭にハイドンの《天地創造》や《四季》があったはず。産業

革命の大波が押し寄せ、自然が急変して、神の祝福を受けた自然と人間の円環的な共存にひびが入りはじめているのを危惧して、彼は市民理念の抽象的な構築に代わって、《田園》で人間と自然の新しい関係のありようを模索する。自然の恵みと脅威、それと人間の営みはどうすればスムーズに折り合えるか。両者の調和の理想を、《田園》で視覚の助けを借り、だれの眼にもわかりやすく示そうとした。

その際は楽章ごとに分断されていたソナタ形式を、交響曲全体にまたがるひとつの大きな有機体として再構成し、これまでの交響曲になかった新しい画期的なモデルを作り上げた。だが曲の視覚的効果に眼を奪われてこの新機軸に眼が行きにくいのは残念だ。

彼の理想とする自然観はのちに2つの系統に分かれ、一方はメンデルスゾーン→シューベルト→ブラームス、もう一方はシューベルト→ブルックナー→マーラーの系譜をたどる。前者では無垢な自然を、「時よとまれ、おまえはかくも美しい」と当時の姿のままとどめようとする。対する後者は失われてゆく自然をせめて音楽のなかだけでも拡大して、そのなかに聴き手をたっぶり浸らせようと試みた。

現代は地球の温暖化やオゾンホール拡大など、環境破壊の瀬戸際に立たされている。子供さえ「許せない」と危機感をつのらせるなか、ベートーヴェンは200年前にすでにその行く末を鋭く予感していた。彼の《田園》は自然と人間の調和という失われかけている理想の原点を再考させずにはおかない。

Ⅰのつづきをなし、小川のせせらぎや小鳥のさえずりに耳を澄ます喜びにひたる。ドビュッシーはファゴット・ソロに牛が水飲み場に向かうユーモラスな情景を「聴き」とった。最後はナイチンゲール(フルート)、うずら(オーボエ)、かつこう(クラリネット)の恍惚とした3重唱で終わる。



ハイリゲンシュタットでベートーヴェンが過ごした家、通称ベートーヴェンハウス (1868年に描かれた絵)

ピアノ協奏曲 第4番

文 高久暁◎音楽学・音楽評論
text by Satoru Takaku

「最も美しく、詩的内容に富む」(チェルニー)
ピアノ協奏曲



初演されたウィーンの
ロヴコヴィッツ侯爵邸
(左側)



DATA

ピアノ協奏曲第4番
ト長調 作品58
第1楽章
アレグロ・モデラート
第2楽章
アンダンテ・コン・モート
第3楽章
ロンド・ヴィヴァーチェ
作曲：1805～06年
初演：(私的)
1807年3月
ロヴコヴィッツ侯の邸宅
(公開)
1808年12月22日
アン・デア・ウィーン劇場
ピアノはベートーヴェン自身

ベートーヴェンのピアノ協奏曲の中で一曲選ぶとすれば、この曲を挙げる人も多いだろう。高弟チェルニーも「最も美しく、詩的内容に富む」と書いている。最も古いスケッチは1803年か04年初めごろに書かれたと推定され、05年から06年にかけて作曲、06年6月には総譜が完成していたらしい。

ところが演奏の機会がなかった。この時期のベートーヴェンは、新作をロヴコヴィッツ侯の邸宅内で行われたプライベートな演奏会で試演して、改訂が行われることが多かった。この協奏曲は恐らく1807年3月にその種の会で演奏され、08年夏に楽譜が出版された。

公開初演は、『運命』や『田園』が初演されたことで知られる1808年12月

22日にアン・デア・ウィーン劇場で行われた「第3回作品個展」で、ピアノはベートーヴェン自身が受け持った。4時間に及んだこの大コンサートが、ベートーヴェンが公開の場でピアノ演奏を行った最後の機会となった。

残されている一次資料を調べると何を弾いたのか問題が生じる。ピアノ・パートの筆写譜にベートーヴェン自身の手で書き込みの加えられたものが存在するからだ。現行のヴァージョンよりも華やかだ。12月22日のコンサートで演奏されたのはこの「改訂版」と推測する学

者もいて、録音もある。

献呈はルドルフ大公。ベートーヴェンといつどのようになり合ったのか正確には分かっていないけれど、この協奏曲を作曲中の時期に知り合ったのは確からしい。これから主要作品が次々に献呈されることになる大公への最初の献呈となった。

冒頭が型破り、独奏ピアノのソロで始まるけれど、両手で弾く和音と重音は弱音でドルチェ、程よいフランスの響きで歌わせなければならぬ。フォルテで和音やオクターヴを弾く方がずっと楽だ。この部分の弾き方でかなりの程度、第1楽章の成果が決まってしまう。

アンサンブルは繊細で室内乐的、ピアノもオーケストラも神経を使う。この辺りに行き違いが生じると、確実にいたらない演奏になる。

第2楽章はフランス風序曲を思わせる付点リズムで始まる、厳粛で深い表情の音楽。ギリシャ悲劇の一場面を見ているようで、優れた演奏で聴くと別世界へ連れ去られるような感じがする。第3楽章のロンドの前奏を聴くとほっと一息。演奏効果に富んで堂々と終わる。

ベートーヴェンは第1楽章に長、中、

DISC

アルトゥール・ルービンシュタイン (ピアノ)
ピアノ協奏曲第4&5番「皇帝」
ダニエル・バレンボイム (指揮)
ロンドン交響楽団
(RCA) SICC-30364



ロナルド・ブラウティハム (フォルテピアノ)
ピアノ協奏曲第4番 (改訂稿)
&ピアノ協奏曲 (ヴァイオリン協奏曲の編曲)
アンドリュウ・バロット (指揮)
ノールショピング交響楽団
(BIS) BISSA-1693 (SACDハイブリッド)



ジェローム・ルーエンサール (ピアノ)
ピアノ協奏曲第4番とそのカデンツァ集
(ハンス・フォン・ビューロー、クララ・シューマン、ブラームス、サン＝サーンス、ブゾーニ、メトネル、ゴドフスキ、ジェフスキなど11名の作曲したカデンツァ)
カール・トビロー (指揮) オーケストラ不詳
(LP Classics) LP-1008A/B (2CD)

短の3種類、第3楽章には2種類のカデンツァを作曲した。第1楽章の長いカデンツァは名作だし、中ぐらいの長さのものも三度の音階や両手の分散オクターヴが次々に繰り出されてベートーヴェンのピアノリズムを彷彿とさせる。

現在の演奏では圧倒的にこれらが弾かれるけれど、この協奏曲には弾いているうちに自分でカデンツァを作りたくなる魅力が潜んでいたらしい。だから、クララ・シューマンやブラームスからゴドフスキにブゾーニ、メトネルやフェインベルクを経てフレデリック・ジェフスキに至るまで、筆者の知るだけで10人以上のカデンツァが存在する。歴代のカデンツァを見てもこの協奏曲をめぐる受容の様相が浮き彫りになるのだ。

文 寺西基之 ●音楽評論家
text by Motoyuki Teranishi

交響曲第4番

ベートーヴェン
作曲
中期の作品

ロマン・ロラン
『ベートーヴェンの生涯のうちで
最も静穏な日々の香を捉えた清らかな花』

DATA
交響曲第4番 変ロ長調 作品60
第1楽章 アダージョ（緩やかに）—
アレグロ・ヴィヴァーチェ（快活に速く）
第2楽章 アダージョ
第3楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ
第4楽章 アレグロ・マ・ノン・トロツポ
（あまり速すぎないで）
作曲：1806年
初演：1807年3月、ロブコヴィツ侯爵邸。
指揮はベートーヴェン
公開初演：1807年11月15日、ブルク劇場。
指揮はベートーヴェン

ベートーヴェンの「唯一の恋人」だったタイム伯爵未亡人ヨゼフィーネ・ブルンスヴィック（1779～1821）



ベートーヴェンのパトロン1人、カール・フォン・リヒノフスキー侯爵

ベートーヴェンは中期において、従来のいわゆる古典派様式を拡大し、動機労作を徹底させたドラマティックな展開に主眼を置いたスケールの大きなスタイルを特徴とする大作を生み出していったが、そうした中期の大作群の中にあつて、この交響曲第4番は、どちらかというと地味な作品として扱われてきたきらいがある。交響曲のジャンルに限ってみても、空前のスケールを持つ第3番「英雄」とドラマティックな起伏に満ちた第5番「運命」という前後の2つの作品との比較から、第4番は優美な側面がことさら強調されてきたといえるだろう。この作品に対するシューマンの「北欧神話の2人の巨人の間に挟まれたギリシャの乙女」という評言や、

ロマン・ロランによる「ベートーヴェンの生涯のうちで最も静穏な日々の香を捉えた清らかな花」といったたとえにも、そのことは如実に示されている。

たしかにロマン・ロランのこの言葉のように、交響曲第4番はベートーヴェンの生涯の中でも特に穏やかで幸福な時期に生み出された。ベートーヴェンは1806年の夏の終わりに秋にかけて、シュレージエンのトロツパウ（現在チェコのパヴァ）近郊グレー

ツにあるバトロンのカール・フォン・リヒノフスキー侯爵の別邸に滞在しており、この第4番はその恵まれた環境の中で作曲されたのである。

滞在中にはオーバークロガウという町にあるフランツ・フォン・オッペルスドルフ伯爵邸を訪れ、邸宅での演奏会で交響曲第2番が取り上げられるなど歓待を受けた。第4番はこの伯爵に献呈する作品として書き進められることになるのだが、一方でこの時期のベートーヴェンは、タイム伯爵未亡人ヨゼフィーネとの愛が進行中であつた。こうした状況のもとでこの明るい性格の交響曲が生み出されたわけである。

しかしこの第4番の持つ明るい性格は、決して優美とか清らかといった形容のうちに収まるものではない。一作ごとに何らかの新しい試みを取り入れていくベートーヴェンの進取の気象は、この第4番でも様々な表現のうちに鮮明に示されている。

特に注目すべきは第1楽章の序奏だ。そのどこか漠とした幻想的かつ神秘的な表情にはロマン派を先取りするものがあり、特に断片的な動機と大胆な和声の運びから生まれる不明瞭な混沌とした響きはベートーヴェンが求めた新しい音響世界といえるだろう。第2楽章の奥深い情感もロマン派に通じる性格が感じられる。

曲全体をとおして、古典的な明快な形式のうちにもそれを内側から崩さんばかりの劇的なエネルギーに溢れていることや、また戯れや諧謔性といった面が見られたり、楽想の扱いや発展の仕方がどこか感興の赴くままといった即興的な感を与えたりなど、この作品には多様な要素が全体の確たる統一感のうちに生き生きと息づいている。中期の大作群の中にあつて、この第4番もやはりまぎれもなくこの時期らしいベートーヴェンの革新的なダイナミズムに満ちた傑作である。

DISC



ニコラウス・アーノンクール（指揮）
ウィーン・コンツェントウス・ムジクス
（交響曲第5番「運命」も）
（ソニー）SICC-30250

エヴァゲニー・ムラヴィンスキー（指揮）
レニングラード・フィル
（アナトリー・リャードフ：
「バーバ・ヤーガ」、他）
（Altus）ALT-1



カルロス・クライバー（指揮）
バイエルン州立管弦楽団
（Orfeo）C100841DR

ヴァイオリン協奏曲

13歳のヨーゼフ・ヨアヒムが、フェリックス・メンデルスゾーン指揮により、自作のカデンツァを交えて、ロンドンで蘇演。
この時の成功を受け、彼が生涯にわたって愛奏を続けたために、
当曲の真価は一般に認められることに。

DATA

ヴァイオリン協奏曲二長調 作品61
第1楽章 アレグロ・マ・ノン・トロッポ
第2楽章 ラルゲット
第3楽章 ロンド アレグロ
作曲: 1806年
初演: 1806年12月23日
アン・デア・ウィーン劇場
独奏はフランツ・クレメント



ヴィクトリア・ムローヴァ
(ヴァイオリン)
ジョン・エリオット・ガーディナー (指揮)
オルケストラ・レボリュシヨネル・エ・ロマンティーク
[+メンデルスゾーン「ヴァイオリン協奏曲」]
(録音: 2002年6月)
(Decca) 4738722



クリスティアン・テツラフ
(ヴァイオリン)
デイヴィッド・ジンマン (指揮)
チューリヒ・トーン・ハーモニー管弦楽団
[+ロマンズ第1、2番]
(録音: 2005年5月)
(Arte nova) 82876769942



ジェームズ・エーネス (ヴァイオリン)
アンドルー・マンゼ (指揮)
ロイヤル・リヴァプール・フィルハーモニー管弦楽団
[+ロマンズ第1、2番ほか]
(録音: 2016年10月) (Onyx) ONYX-4167



パトリシア・コパチンスカヤ
(ヴァイオリン)
フィリップ・ヘレヴェツェ (指揮)
シャンゼリゼ管弦楽団
[+ロマンズ第1、2番、
ヴァイオリン協奏曲ハ長調 WoO5]
(録音: 2008年10月)
(Avex classics) AVCL-25478



イザベル・ファウスト
(ヴァイオリン)
ベルナルト・ハイティンク (指揮)
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団
[+交響曲第6番《田園》]
(収録: 2015年4月)
(キングインターナショナル)
KKC-9164 (ブルーレイ)
KKC9165 (DVD)



ヴァイオリン協奏曲二長調 Op.61 (ピアノ独奏版)
ロナルド・ブラウティハム (ピアノ) アンドルー・バロット (指揮)
ノールショピング交響楽団
[ピアノ協奏曲第4番 (改訂版)]
(録音: 2007年11月) (BIS) BISSA-1693 (SACD ハイブリッド)

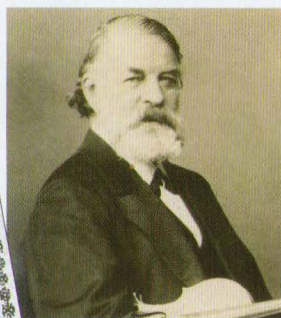


文 寺西肇 ◎音楽ジャーナリスト
text by Hajime Teranishi

初演評は芳しくなく

「この協奏曲には、関心を寄せるべき多くの美点がある……(中略)。しかし、ありふれたパッセージが延々と繰り返されるのには、誰もがすぐに飽きてしまっただろう……(中略)。もしもベートーヴェンが、この道を歩き続けるならば、彼にも聴衆にも、望ましくない結果が待ち構えているのではと危惧している」
1806年12月23日にアン・デア・ウィーン劇場で行われた、35歳の楽聖の手になる「ヴァイオリン協奏曲」の初演を聴いた、最高式部官で音楽評論家でもあったヨハン・ネボムク・メーザー(生年不詳〜1811)は「ウィーン劇場新聞」にこう記している。

ベートーヴェンにとって、完成作としては唯一の「ヴァイオリン協奏曲」。今でこそ、数あるヴァイオリン協奏曲の中でも「王様」と称えられ、メンデルスゾーンのホ短調(1844年)、ブラームスの二長調(78年)と併せて、3大協奏曲にも列せられる傑作だが、メーザーの記述にある通り、初演の評判は、あまり芳しいものではなかった。



ヨーゼフ・ヨアヒム
ブラームスのヴァイオリン協奏曲を初演した



初演当日の公演案内

曲者によるカデンツァは残っていない。このため、ヨアヒムをはじめ、レオポルド・アウアー(1845〜1907)やフリッツ・クライスラー(1875〜1962)ら、歴代の名ヴァイオリニストが手掛けたカデンツァを付して、演奏される機会がほとんど。しかし、ベートーヴェンは1807年に当作をピアノ協奏曲へと編曲した折、第1、3楽章のカデンツァを、新たに追加。近年は、これをヴァイオリンへと「翻案」したカデンツァを挿入して、演奏される機会も増えている。

「2つのロマンス」

また、ベートーヴェンの手になる、ヴァイオリン・ソロと管弦楽のための作品として先行して作曲された「2つのロマンス」も無視できない。楽聖の創作の中で、この種の協奏的小品は非常に珍しい。

レオポルド・アウアー
ハンガリー生まれ。ペテルブルク音楽院で長く教鞭をとり、ロシア革命でアメリカに移り、カーティス音楽院で教えた



フリッツ・クライスラー
ウィーン生まれ。ユダヤ系でアメリカに移る。「愛の喜び」「愛の悲しみ」「美しきロスマリン」など多くの作品を残した

初演者のクレメントは練習不足
ベートーヴェンは当時、自身が音楽監督だったアン・デア・ウィーン劇場のコンサートマスターを務めていた、フランツ・クレメント(1780〜1842)を当作のソリストに想定。実は、楽聖はこれより10年以上も遡る23歳の頃、まだ10代だった天才少年ヴァイオリニストのクレメントと知己に。この協奏曲の初演の前年にあたる1805年春には、彼の主宰する演奏会において、交響曲第3番《英雄》作品55の公開初演を行うなど、厚い信頼を寄せていた。
この協奏曲の作曲に着手した、具体的な日時は不明。しかし、第1楽章の断片や第3楽章のロンド主題が、1805年作成とされる「ハ短調交響曲(後に、第5番《運命》作品67として結集)」のスケッチ帖に見られることから、この時期ではないかと推定されている。ただ、作曲は思うように捗らず、楽譜がソリストの手に届いたのは、何と本番の2日前。クレメントは、そこから難曲をさらった上で、空白のままだったカデンツァを自作する羽目に。不評の原因は、時間がなかったゆえの、練習不足にもあった。

ピアノ協奏曲へ改作

自筆総譜(ウィーン国立図書館蔵)には献呈先としてクレメントの名があるものの、1808年にウィーン美術工芸社から出版した際には、作曲者の旧友シュテファン・フォン・プロイニング(1774〜1827)へ献じられた。

く、この2曲の他には、ピアノ独奏と管弦楽のための「ロンド変ロ長調」WoO6(1793年)を数えるのみ。両曲とも作曲の動機は不明だが、いずれも小ロンド形式で、3度の主題の繰り返しの合間に2つのエピソードが挿入され、コーダで締め括る構造は共通している。

「第1番の『ロマンス長調』作品40は、実は第2番よりも後、1800〜02年に完成。アンダンテ「4/4」で進行する曲は、ヴァイオリン・ソロの重音で奏される、和声的で穏やか、しかし内省的なロンド主題が軸に。合間のエピソードでは、ソロの変奏を交えられ、短く荘厳なコーダで閉じる。

一方、第2番と呼ばれる「ロマンスへ長調」作品50は、1798年秋頃の作曲。この「へ長調」は、交響曲第6番《田園》作品68(1808年)をはじめ、ベートーヴェン本人は、明るく長閑な雰囲気を含んだ調性として意識していた。曲は、アダージョ・カンタービレ「2/2」で進行。和声的な「第1番」とは対照的な、メロディアスな主題が軸に。時に二短調へと触れて、劇的な一面も見せる。そして、実は「ベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲」には、さらにもう1曲。20歳前半だった1790〜92年にボンで書かれたらしい、ハ長調作品WoO5も存在するが、現在は第1楽章アレグロ・コン・ブリオ「4/4」の断片(全259小節)が伝承するのみ。ヴァイオリニストのヨーゼフ・ヘルメスベルガー1世(1828〜93)が1879年に手掛けたものなど、複数の補筆完成版があり、稀に上演の機会がある。

※WoOは作品番号なしの作品

ヨアヒムが蘇演し 真価を認められる

また、クレメントは初演の直後、作曲家にピアノ協奏曲への改作をアドヴァイス。ベートーヴェンもこれを容れて、1807年にピアノ用に編曲(作品番号は同じ)し、プロイニングの妻ユリエへ献呈している。
初演の失敗が長く尾を引いて、作曲者の生前には2度、逝去直後にも2度、演奏されたとの記録が残されているのみで、上演機会には恵まれなかった当曲。特に、ソロ・パートは、当時の技術水準にあつては「演奏が困難」と断じられてしまっていた。

しかし、1844年になって、後にドイツ・ロマン派を代表する名ヴァイオリニストとなる、13歳のヨーゼフ・ヨアヒム(1831〜1907)が、フェリックス・メンデルスゾーン指揮により、自作のカデンツァを交えて、ロンドンで蘇演。この時の成功を受け、彼が生涯にわたって愛奏を続けたために、当曲の真価は一般に認められることに。4年後にハンブルクへ客演した際にも、当曲を披露し、これを聴いた14歳のブラームスは、過去の作品への興味を目覚めさせることとなる。

第1楽章アレグロ・マ・ノン・トロッポ「4/4」は、まるでノックするようなティンパニの5つのD音で幕開け。この4分音符が並んだリズムは、全曲を通じての軸に。オーケストラが雄大な第1主題と、温かみある第2主題を提示。長い前奏(これもまた、初演での不評の一因

さまざまなカデンツァ

なお、第2楽章の結尾部分以外の、作

■とどまることを知らない
創作エネルギー

《運命》に《田園》の両交響曲に《ピアノ協奏曲第4番》や《合唱幻想曲》が初演されたことで知られる1808年12月22日にアン・デア・ウィーン劇場で行われた「第3回ベートーヴェン作品個展」、それは凄まじいコンサートだったにちがいない。けれどもっと凄いのが、とどまることを知らない中期ベートーヴェンの創作エネルギーだ。コンサートが終わると、すぐ新しいピアノ協奏曲のスケッチが始まった。《皇帝》こそ第5番変ホ長調作品73だ。

作曲や楽譜の出版は順調な方だっただろう。1809年4月までにスケッチが終わり、その年の夏に恐らくスコアが完成、10年11月にロンドンで、11年2月にライプチヒで楽譜が出版された。ベートーヴェンはロンドンの出版社クレメンティ（作曲・演奏・教育活動からピアノ販売まで手広く手掛けた）の発案に乗って、イギリスとドイツで時間差をおいて楽譜を出版した。協奏曲は通常作曲家がソリストも務めるものだったから、演奏しないうちに楽譜を出版するのは異例だった。耳の病気が進んだのか、ソリストを務める気がなくなったのか。

■初演の謎

初演に疑問が残された。セイヤーの伝記には、1810年末にライプチヒ



ムツィオ・クレメンティ
(1752~1832)



フリードリヒ・シュナイダー
(1786~1853)

のゲヴァントハウス・コンサートでヨハン・シュナイダーによって初演されたという記述だった。けれどもこれは誤読か誤解で、11年11月28日に第7回ゲヴァントハウス・コンサートで、フリードリヒ・シュナイダーの独奏で初演された。ヨハンとフリードリヒはライプチヒで活躍した音楽家の兄弟だった。けれどもこの「初演」とベートーヴェンとの関係は必ずしも明確ではない。現役作曲家の小編成の作品だと、作曲家

ピアノ協奏曲 第5番「皇帝」

《皇帝》はコンクールのレパートリーでは、ファイナルの主要協奏曲が並ぶリストの筆頭に位置することが多い。
《皇帝》はピアノがヒーローのように振る舞う
ヴィルトゥオーゾ・タイプの
ピアノ協奏曲の扉を開いた。

■DATA

ピアノ協奏曲第5番「皇帝」変ホ長調 作品73

第1楽章 アレグロ
第2楽章 アダージョ・ウン・ボコ・モッソ
第3楽章 ロンド・アレグロ・ビウ・アレグロ

作曲：1809年

私的初演：1811年1月13日、ロブコヴィッツ侯の邸宅
独奏はルドルフ大公

初演：1811年11月28日、
ライプチヒ、第7回ゲヴァントハウス・コンサート
独奏はフリードリヒ・シュナイダー

ウィーン初演：1812年2月12日、独奏はカール・チェルニー

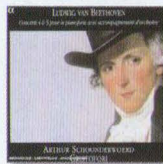
■DISC

ヴィルヘルム・バックハウス（ピアノ）

ヴィルヘルム・バックハウス
～戦前のベートーヴェン録音全集
ピアノ協奏曲第5番&第4番
ピアノ・ソナタ第8番、第14番、
第26番「告別」、第32番、他
ロイヤル・アルバート・ホール管弦楽団、他
(APR) APR-6027

アルトゥーロ・ベネデッティ・
ミケランジェリ（ピアノ）

ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第5番「皇帝」
シューマン：ピアノ協奏曲
セルジュ・チェリビダッケ（指揮）
スウェーデン放送交響楽団
(Weltblick) SSS-0130



アルテュール・
スホーデルワルト
(フォルテピアノ)

初演時編成による
ベートーヴェン：ピアノ協奏曲
第4番・第5番「皇帝」
アンサンブル・クリストフォリ
(Alpha) ALPHA-079

■カデンツァをすべて記譜

再現部のあとのカデンツァをすべて記譜したのも特筆される。ピアノ協奏曲のカデンツァは演奏者の即興演奏か、そのように見せかけて弾くのが原則だったから、作曲家以外のピアニストがカデンツァを弾けば、作品に作曲家とは異質の要素が入り込むことになる。作曲家以外のピアニストが《皇帝》を弾くことになるのを見越していたのか。

第2楽章。ピアノ協奏曲で口長調の楽章はかなり珍しい。「ベートーヴェンは、敬虔な巡礼が歌う宗教的な調べを想像してこの楽章を作曲したに違いありません」（チェルニー）。落ち着きのある風格や折りの表情が息づいている。最後に次の楽章の主題を予告、第2楽章と第3楽章を演奏するように仕立てたのも新機軸だった。第3楽章はスケール感豊かで華麗なロンド・ソナタ形式。当時の楽器の全音域が駆使されて主題を多彩な身振りで再現、展開部など劇的でさえある。独奏ピアノにもアンサンブルにもさほどの難点がない。コストパフォーマンスの良い名曲でもある。

■付くべきして付いた 「皇帝」の名

《皇帝》はピアノ協奏曲の歴史上画期をなした。コンクールのレパートリーでは、ファイナルの主要協奏曲が並ぶリストの筆頭に位置することが多い。《皇帝》はピアノがヒーローのように振る舞うヴィルトゥオーゾ・タイプのピアノ



セルゲイ・ラフマニノフ
(1873~1943)

協奏曲の扉を開き、それは作曲されておよそ1世紀後の1909年、ラフマニノフ《ピアノ協奏曲第3番》の出現で頂点へと達した。1830年代に作曲されたピアノ協奏曲は、カデンツァが作品の一部として記譜されるようになったものの、多くがオーケストラの主題提示で始まる「型」を踏襲していた。曲頭でピアノが見栄を切るピアノ協奏曲が多く現れるようになるのは、33年作曲のリスト《マレダイクシオン（呪詛）》や45年作曲のシューマンのピアノ協奏曲を経て、52年に初演されたリストのピアノ協奏曲第1番以下、19世紀後半に作曲されたピアノ協奏曲からだった。

ピアノ協奏曲の表現は「遺伝」としてある。《皇帝》の冒頭を擬古にしたのがサン・サーンスの第2番の協奏曲（1868）で、シューマンのピアノ協奏曲の冒頭は、アントン・ルビンシテインの第4番（64）やグリーグ（68）やラフマニノフの第1番（初版91）の冒頭に受け継がれている。後世のピアノ協奏曲に大きな影響を与えて君臨したのだ、《皇帝》の名は付くべきして付いたのだ。

■ピアノのソロで始まる

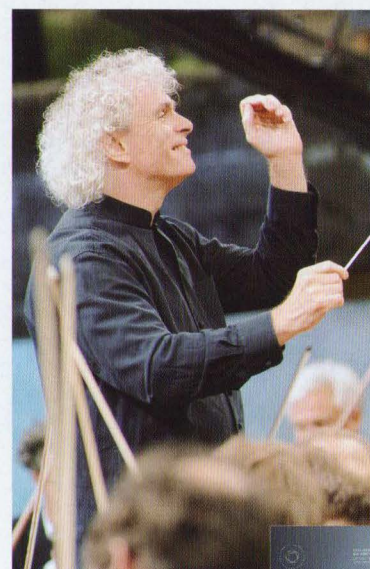
第1楽章。第4番と同じくピアノのソロで始まるけれど、《皇帝》はカデンツァだ。オーケストラがトゥッティで変ホ長調の主和音、下属和音、属和音を

この作品の大衆的人気の理由は、フィナーレにある。西洋音楽の基本として、アクセントは第1拍にある。ところが、ベートーヴェンは2拍目にスフォルツァンドという記号をつけて、強調した。すなわち、ウンよりもターが強いのだ。このウンター！ウンター！の連続が大衆を興奮させる。

■ 近年に人気上がる

交響曲第7番は、かつては第3番「英雄」、5番、6番「田園」ほど人気がある作品とは言い難かったが（それゆえ名指揮者カルロス・クライバーが第7番と第4番以外をほとんど演奏しないことが珍しがられた）、昨今では漫画などの影響のせいで、逆転しているようである。

ひとことでは、ベートーヴェンが書いたものもいくつか、くどい作品のひとつだ。ただし、そのしつこさ、くどさの質が、彼のほかの作品とは異なる。特に第1、2、4楽章は、単純な主題をひたすら繰り返す。ベートーヴェンの天



サイモン・ラトル (1945-) Photo: Monika Rittershaus

サイモン・ラトル (指揮)

ベルリン・フィル
(交響曲全集)
(キングインターナショナル) KKC-5923
(5SACD ハイブリッド + 3BD)



フランス・ブリュッヘン (1934~2014)



フランス・ブリュッヘン (指揮)

18 世紀オーケストラ
(交響曲全集)
(Glossa) GBSADV-001 (5SACD)

■ 2拍目を強調 現代の日本語と一致

才性は、何よりも主題を変形させていく手腕に表れていたが、この交響曲では、あえて単純な繰り返しの快楽に酔っているようだ。

初演時にもっとも好評だったのは第2楽章だったというのは暗示的だ。おそらくえんえんと繰り返しが続くようなそれ以外の楽章は、シューベルトの最後の交響曲同様、一般的な理解を超えていたに違いない。

第1楽章はポコ・ソステヌートの序奏が始まる。交響曲の第1楽章に序奏が

付く場合、ゆっくりと始め、やがて快速なアレグロに移っていくというのが典型的だけれど、ベートーヴェンが記したのは、音のひとつひとつを十分に伸ばしていくソステヌートという指示だった。ただし、ポコ（少し）がついているから、伸ばし過ぎてはいけぬ。

この序奏は、まずターンと重い和音でインパクトを与えておいて、その響きがより静かな木管楽器に収束されていくというコントラストから構想される。バロック音楽、あるいはハイドンなどでは音が強いが弱い、そのはつきりした対比が好まれたが、ベートーヴェンにおいては移行、つまりなめらかな変化が好まれる。この序奏を、バロックやハイ

交響曲第7番

文 許光俊 ©ドイツ文学
text by Mitsuoshi Kyo



DATA

交響曲第7番 イ長調 作品92
第1楽章 ポコ・ソステヌート（少し速く）—
ヴィヴァーチェ（快活に速く）
第2楽章 アレグレット（快活にやや速く）
第3楽章 プレスト（きわめて速く）、
アッサイ・メノ・プレスト（ずっと速く）
第4楽章 アレグロ・コン・ブリオ（陽気に速く）
作曲：1811~2年
初演：1813年12月8日、ウィーン。
指揮はベートーヴェン

ドン、モーツァルトあたりの交響曲と比べると、スタイルや感覚や時代の違いを感じないわけにはいかない。

そしてこの序奏から、より快速な主部が、糸がほぐれるように導き出される。決して速いか遅いか、という単純な二元論ではないのだ。

全体の中で第2楽章が異彩を放っている。テンポ表示はアレグレット。とはいえ、暗い短調だし、主題は荘重で、緩徐楽章的な要素がないわけではない。主題そのものに格別の美しさや魅力があるわけではないが、作曲家はそのすくない主題から流麗な音楽を紡いでいく。ほとんど優雅ですらある。

第3楽章がきわめて速いプレストというのは珍しい。この場所には、本来は舞曲であるメヌエットを置く古典派の概念を完全に抜け出していることがわかる。全体の中でもっとも執拗な主題の繰り返しが行われる楽章で、オーケストラの奏者が時として演奏している箇所を間違えることもあるというのにも無理はないと思わせる。

もちろん、この作品の大衆的人気の理由は、フィナーレにある。西洋音楽の基本として、アクセントは第1拍にある。2拍子なら、ウン（強い）ター（弱い）、ウン（強い）ター（弱い）となるはずなのだ。ところが、ベートーヴェンは2拍目にスフォルツァンドという記号をつけて、強調した。すなわち、ウンよりもターが強いのだ。このウンター！ウンター！の連続が大衆を興奮させる。実はこの2拍目が強いという音楽の作り方は、流行音楽（古い言い方です）



カルロス・クライバー (1930~2004)



カルロス・クライバー
(指揮)
バイエルン州立管弦楽団
録音：1982年
(ORFEO)
ORFEO-700051
(SACD ハイブリッド)

よく見受けられる常套手段なのだ。

2拍目が強いと、どうしても下品になる。たとえばモーツァルトの交響曲第40番の第1楽章、あの有名なタラタータラターという旋律でタラの部分が強かったら風情も何もありやしない。ベートーヴェンはそんなことは承知の上で、尋常でない力感を生み出したかったのだらう。

さらには、この2拍目が強いというのは、現代の日本語の感覚とも一致するのが人気の一因かもしれない。無料通信アプリの「らいん」（ひらがなで書きた

くなりませんか）、若者が踊りに行く「くらぶ」検索大手の「ぐるぐる」のように、ことさらうしろにアクセントをつける話し方がますます顕著になっているように思う（グーグルに関しては、公共放送は、最初は頭にアクセントを置いていたと記憶する）。

■ 「舞踏の神化」と呼んだ ワグナー

ところで、ワグナーがこの交響曲を「舞踏の神化」と呼んだことはよく知られている。ここで「舞踏」と訳されるのは、ドイツ語の Tanz という言葉だ。これは英語では dance、つまり、舞踏と訳される場合もあるし、単純に踊りと理解してもいい。「神化」の原語は Apotheose で、これは辞書を見ると、神格化、崇拜、賛美などという訳語が記されている。フランス語の辞書なら、最高の榮譽、頂点という訳語も出てくる。

ワグナーは何を言いたかったのか。踊りとは、洋の東西を問わず人間のきわめて原初的な感情の表現である。た



リヒャルト・ワグナー (1813~83)

だし、感情の表現でありながら、身体性を帯びていて、肉体の快楽と分かちがたい。ベートーヴェンやそれに先んずる大作曲家たちの音楽には、その踊りのための音楽を源とするものがある。古典派ならメヌエット、バロック音楽ならサラバンドをはじめ数々の舞曲がそう。

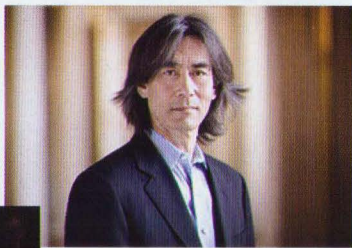
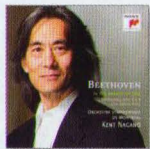
いま19世紀音楽を聴く意味は？

デカルト以後、ことに19世紀ヨーロッパにおいては、精神と肉体は峻別され、前者が高尚で、後者が蔑まれた。俗にいう精神主義である。となれば、肉体の快楽と結びつく踊りの音楽が高級であるわけがない。そのような踊りの音楽が、もっとも高い境地に達したのが交響曲第7番である、そうワグナーは言いたかったはずだ。言い換えると、肉体的な快楽が、精神的な高揚へと昇華したのがこの作品だと。

現代においては、精神と肉体を過剰に厳しく分ける考え方は時代遅れになった。それどころか、肉体の快楽をあからさまに求めるのが普通かもしれない。大脳生理学などの進歩で、精神なるものがしよせんは肉体的な現象だということもほぼ明らかにされた。精神と肉体の間に明確な線を引くことなどできやしない。

そういう時代にこの曲を聴くとは、あるいは19世紀音楽を聴くとはどういうことなのだろう。この曲に大喝采する聴衆を見ると、私は何だかやりきれない気持ちになる。

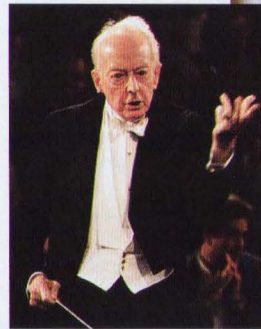
ケント・ナガノ (指揮)
モントリオール交響楽団
交響曲第6番、他
(ソニー) SICC1474
(2CD)



ケント・ナガノ (1951~)



ギュンター・ヴァント
(指揮)
北ドイツ放送交響楽団
交響曲全集
(RCA) 74321891092
(5CD)



ギュンター・ヴァント
(1912~2002)

DATA

交響曲第8番 へ長調 作品93

第1楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・コン・プリオ

第2楽章 アレグレット・スケルツァンド

第3楽章 テンポ・ディ・メヌエット

第4楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ

作曲: 1812年

初演: 1814年2月27日、指揮はベートーヴェン

密度という点ではほかの傑作に劣らない。聴きこむほど、またすぐれた演奏で聴くほどにおもしろさを感じる作品だ。また、ベートーヴェンの交響曲の中でもっとも知的な作品と間違いではなからう。

ベートーヴェンが交響曲第3、5、6、7、9番といった文句なしに当時の常識を踏み越えた大交響曲を作曲しているかたわら、第4番や第8番のようなものと軽くて愛嬌がある交響曲も書いていることは、驚きに値する。つまり、彼はその時代において誰よりも悲劇的で壮大な音楽を書くこともできたし、一方でユーモラスで遊び心に富んだ音楽を書くこともできた。その幅の広さが尋常ではないのだ。また、それが彼ならではの心のバランスのとり方でもあったろう。

交響曲第8番は規模の点では小ぶり

だが、密度という点ではほかの傑作に劣らない。聴きこむほど、またすぐれた演奏で聴くほどにおもしろさを感じる作品だ。また、ベートーヴェンの交響曲の中でもっとも知的な作品と言っても間違いではなからう。

作曲家がどう書き継いでいったか、また、どの楽器がどのような役割を果たしているか、それはおおよっぱな演奏では決して十分には楽しめない。それぞれのパートが軽妙に対話を繰り返していかないと、スムーズかつ洗練された音楽にならない。指揮者たちがこの曲は演奏が難しいと言うゆえんである。

ことに現代の大編成のオーケストラでは、室内乐的な親密なアンサンブルが難しいだけに、有機的な演奏が容易ではない。

この作品がほかの交響曲ほどに人気や存在感がないとしたら、それはつまり過去のいわゆる巨匠たちの壮大志向の音楽作りが、この曲に向いていなかったことも原因であるはずだ。笑いと情報量を重んじる今日のアプローチがもっとも有効なベートーヴェンの交響曲がこの第8番なのである。

第1楽章、アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・コン・プリオ。とにかく快速に生き生きと流れるべき楽章だ。ただし、書法は変化に富んでいるから、速すぎると、聴く者は全部の情報を追いきれない。最後、第1主題でするりと終わらせるやり方にはやりとせられる。

ベートーヴェンが、音の運動性に留意していたことは、交響曲第7番同様、



フランス・ブリュッヘン
(指揮)
18世紀オーケストラ
(Glossa) GBSADV-001
交響曲全集
(5SACD + DVD)

DISC



文 許光俊 ©ドイツ文学
text by Mitsuishi Kyo

交響曲第8番

第2楽章を緩徐楽章とせず、アレグレット・スケルツァンドにしたことからもうかがえる。ツンツンツン…とリズムを刻みながらの軽快な人形の踊りのようだ。ここから百年後のプロコフィエフまでは案外近いだろう。そして、この楽章の終わり方も意表をつく。

「メヌエットのテンポ」と指示された第3楽章では、中間部のホルンのおおげさなまでにゆったりした歌が、妙に古めかしくて可笑しい。そこから転調して弦楽器がメランコリックになるあたりの色調の変化はブラームスを取り替えている。

再びアレグロ・ヴィヴァーチェの第4楽章。楽想といい、コントラストのつけ方といい、愉快なオペラ・ブッフアの序曲のようだ。軽妙めかしているから、対位的な部分がことさら壮麗に聴こえもする。

爆発的なエネルギーで圧倒するわけでも、わかりやすいメッセージ性があるわけでもない。が、注意深く聴けば、創作家としてのベートーヴェンの腕前がさらにもう一段階上がったと痛感させる名作だ。きめ細かさといい、自由自在さといい、ベートーヴェンの交響曲中、もし「名人芸」という言葉がふさわしい作品があるとしたら、おそらくはこれだろう。

来日を重ねる老舗中の老舗

ウィーン・フィルとベルリン・フィルは世界の名門の中でも屈指の存在で、特にベートーヴェンの解釈については長い伝統を誇っているのは旧知のとおり。この2つの団体とも古くから来日を重ね、老舗中の老舗として高い人気を誇っている。

2019年の公演でウィーン・フィルは1956年の初回から35回目、ベルリン・フィルは57年の初回から23回目となる。前者は33年より首席指揮者を置いていないので、密接な関係にある指揮者や若い才能の抜擢など、さまざまな個性との顔合わせで楽団の持ち味を活かしてきたが、後者はその時々で芸術監督との来日するのが原則となっている。

両団体ともレパートリーの柱

ベートーヴェンがこの両者の大きな柱のレパートリーであることは共通しているが、その解釈については各々の個性が如実に反映されている。

ウィーン・フィルの音色において特徴的なのが、古き良き持代の響きを今日にとどめているところだろう。ウィンナ・ホルンのまろやかな響き、オーボエ、ファゴットの古雅な趣のある音色、同じ工房で手入れされた弦楽器の統一性のある豊かなサウンド。それらが一体となつてこの楽団の音を醸成する。

また、原則として楽員は旧ハプスブルク帝国領の地域出身者で同じウィーン・スタイルの演奏法を学んだ人で占めら

出す傾向は2つのオーケストラに共通しているが、多様な個性を活かしながらも自らの伝統の音色を演奏に反映するウィーン・フィル、芸術監督との結びつきのもと新たな作曲家像を模索するベルリン・フィル、いずれも今日のベートーヴェン演奏を語る上で忘れることは出来ない。

ウィーン・フィルの信念と解釈の一致

2つのオーケストラのディスクで解釈の違い、変遷をたどることにしよう。1970年代の録音では、カール・ベーム／ウィーン・フィル、カラヤン／ベルリン・フィルの全集が好対照を形成する存在だ。71年から72年の収録のベーム盤は、セッション録音なのでライブで白熱した演奏を聴かせたベームの醍醐味こそないが、その分、オーケストラの持ち味をありのままに聴くことが出来る。当時のウィーン・フィルには、ベートーヴェンはいく弾くべきという信念のようなものがあり、それと指揮者の熟達な解釈が幸福な一致をみせている。

1975年から77年に収録されたカラヤン盤は数多くある彼のディスクの中でも指折りの名盤。語り口のうまさ天下品で、その時代のベートーヴェン解釈のひとつの究極の姿を示している。

才能きらめくラトル

それ以降のものでは、ラトル／ウィーン・フィル、アバド／ベルリン・フィルの全集を挙げたい。ラトル盤はその才能が

ベルリン・フィルの

ヴェン演奏



クラウディオ・アバド (指揮)
録音: 1999~2000年
(DG) 4775864 (5CD)



ヘルベルト・フォン・カラヤン (指揮)
録音: 1975~77年
(Eloquence) 4429924 (6CD)

DISC
ベルリン・フィル演奏
交響曲全集

クラウディオ・アバド (1933~2014)



Photo: Cordula Growth/DG

「れる。近年ではその他の国の出身者も増えてきたが、「ウィーンの響き」を尊重する姿勢は変わりない。

一方のベルリン・フィルはかつてドイツ的なスタイルの牙城だった。それは、ヘルベルト・フォン・カラヤンの時代にこの帝王特有の流線型の美学と二体になり、一世を風靡した。その後、クラウディオ・アバドによって楽員のインターナショナル化が進められ、単にドイツ的ではない新たな魅力が加味され、サイモン・ラトルによってそれはさらに推し進められた。一貫しているのは鉄壁ともいえるアンサンブルと広いダイナミックレンジだろう。



ヘルベルト・フォン・カラヤン (1908~89)

巨匠ベームの凄みのある名演

ベートーヴェンは来日公演で頻繁に取り上げられる演目であることは両者に共

ウィーン・フィルと

ベートー

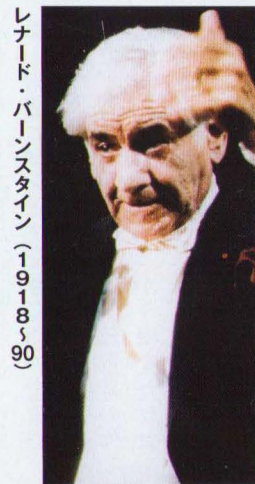
文 岡本稔 ◎音楽評論家
text by Minoru Okamoto

DISC
ウィーン・フィル演奏
交響曲全集



サイモン・ラトル (指揮)
録音: 2002年
(EMI) CZSW-9156242 (5CD)

ベートーヴェンの解釈については各々の個性が如実に反映されている。ウィーン・フィルの音色において特徴的なのが、古き良き持代の響きを今日にとどめているところだろう。ベルリン・フィルに一貫しているのは鉄壁ともいえるアンサンブルと広いダイナミックレンジだろう。



レナード・バーンスタイン (1918~90)

きらめく知将ならではの演奏。ピリオド・アプローチを大胆に取り入れ、もともと古いタイプの楽器を使用しているこのオーケストラの持ち味をいかに発揮させたもの。この世紀のベートーヴェンのひとつの規範にもなり得るものと感じ入った記憶がある。楽員たちが新たなベートーヴェン像の構築に全面的に協力するとともに、譲れない一線は死守し、この楽団の伝統も継承している。

カラヤンの呪縛から解き放ったアバド

アバド盤はカラヤンの呪縛から解き放たれたオーケストラを自由に操った感のある名演奏。この指揮者ならではの誠実な音楽作りのもと、旧来の解釈にとらわれない演奏を展開。同時に高い機能的、密度の高い響きといったオーケストラの特性はフルに活かされている。



カール・ベーム (1894~1981)

独自の説得力を持つ
バーンスタイン

追加として、ウィーン・フィルによる全集をもう1点ご紹介したい。1977年から79年にかけてライブ収録されたレナード・バーンスタイン指揮のものだ。異質の音楽文化に育った巨匠とベートーヴェン演奏の伝統が大きな成果をあげたもの。決して今日的ではないが、包容力が極めて大きい音楽は独自の説得力を持つている。全集ではないが、カルロス・クライバーによる第5番(1974年)、第7番(75年)もこのオーケストラのベートーヴェン演奏を語るうえで忘れることが出来ない。唯一無二の才能をオーケストラが見事に受け止めている。

カラヤンの語り口の旨さ

ベルリン・フィルの来日では、カラヤンの指揮で行われた1970年と77年のチャクルスがこの指揮者の円熟期の至芸というものであった。語り口の旨さはこの指揮者ならではの。饒舌になる手前に引きとどまり、作曲者の個性も余すところなく表現。随所でこの楽団で活躍した猛者たちが名技を披露した。

アバドが芸術監督をつとめた時代には、日本で全曲演奏は行わなかったが、世紀の変わり目にまとまった形で取り上げ、外国人に大きく門戸を広げた名手の集団の実力を遺憾なく発揮させた。ラトルは2016年に在任期間の総決算とも言えべき全曲演奏を行っている。ウィーン・フィル盤とは異なり、オーケストラの特性を生かした機能的な面も活かした演奏だ。

20世紀末頃より重厚長大なベートーヴェンから作品の古典的な側面を描き

ウィーン・フィルとベルリン・フィル以外の ベートーヴェンの交響曲全集を聴く

文 鈴木淳史 ●音楽評論家
text by Atsufumi Suzuki

古きモノラル録音から最新のもののまで、演奏家たちがベートーヴェンにそれぞれ込めた思いや価値観を取り替え引き替え聴くことができる時代になったというわけである。

かつては居間の百科辞典のように、新しい存在だったベートーヴェンの交響曲全集のレコード。それらの音源は、現在ずいぶん手軽に聴くことが可能になった。古きモノラル録音から最新のもののまで、演奏家たちがベートーヴェンにそれぞれ込めた思いや価値観を取り替え引き替え聴くことができる時代になったというわけである。

熱気をはらんだトスカニーニ

まずは、トスカニーニとNBC交響楽団の全集。かつてはフルトヴェングラーとの比較として、「楽譜に忠実」「アポ



アルトゥーロ・トスカニーニ (1867~1957)



アルトゥーロ・トスカニーニ (指揮)
NBC交響楽団
(RCA) 82876557022 (5枚組)



ブルーノ・ワルター (指揮)
コロムビア交響楽団
(Sony Classical)
88875123912 (7枚組)



オットー・クレメンペラー (1885~1973)



オットー・クレメンペラー (指揮)
フィルハーモニア管弦楽団
(Warner) 4042752 (10枚組)

ロ的」などと喧伝されていたこともあったが、あの熱血トスカニーニの演奏がそんな範疇に収まるわけがない。とにかく熱い。鉄壁のアンサンブルを成り立たせるために必要以上に熱気をはらんでいるといった方がいいか。第7番では、鬼のような統率力が生むデモニーニッシュ

さ。さらにトスカニーニらしいキレキレで、まるでオペラのように縦横無尽な表情を見せる演奏なら、1939年に録音されたライヴ演奏もある (Music And Arts レーベル)。

マイルドな響きのワルター

同じ米国のオーケストラながら、そのトスカニーニ盤と対照的なのが、ワルター指揮コロムビア交響楽団の全集である。ワルターならではのマイルドな響きで、どちらかといえば偶数番号の作品に向いており、しっかり構えたプロポーションを保ちつつ、よく歌い、どこか開放感も漂わせる第6番がもつとも定評が高い。

とはいえ、第3番などでも雄大で懐の広さが見えるような温かい演奏を聴かせてくれる。ワルターの歌心と機能的な米国のオーケストラは、どこか相容れないところもあるものの、不思議とお互いの特性を際立たせ合っているのが面白いところ。



カール・シューリヒト (指揮)
パリ音楽院管弦楽団
(タワーレコード) TDSA-16 (6枚組)
(SACD ハイブリッド)



解釈の自由をもたらしたシューリヒト

一方、シューリヒト指揮パリ音楽院管弦楽団による全集は、ベートーヴェン解釈にさらに自由と可能性をもたらした。

小気味よいテンポで、飄々としたつかみ所のない演奏は、これまでの事大主義的で、どこか威厳を誇っていたベートーヴェン像をこつと覆してくれる。直截すぎるアーティキュレーション、やはり木管がピロピロと前面に出てくるバランス。細身かつ運動性に満ちたスタイルで、テンポも自由自在。モダンながら、ロココの軽やかさを取り戻したスタイルともいえる。繊細なニュアンスで描く第6番、その飄然さが気高い第3番などが秀逸だ。第9番以外はモノラル録音というのが残念なところ。

軽快そのもののレイボヴィッツ

その駆け抜けるようなベートーヴェン全集をさらに高速で走らせ、アスリートの快演を残したのが、レイボヴィッツ指揮ロイヤル・フィル盤。これまでの慣習に囚われず、より真つ新な状態で楽譜に望んだという演奏は、軽快そのもの、躊躇することなく前へ前へと突き進む。ことごとくヘルシーで邪気もない。なんといっても、第3番や第5番でのさつぱり爽快さがたまらない。

20世紀演奏芸術の完成形ヴァント

クレメンペラーやシューリヒトらによるモダンなベートーヴェン像。その極致たる全集は、ヴァント指揮北ドイツ放送交響楽団に止めを刺す。動機が張り巡らされたベートーヴェンの交響曲。その動機をつねに聴き手



ルネ・レイボヴィッツ (1913~72)



ルネ・レイボヴィッツ (指揮)
ロイヤル・フィル
(Scribendum)
SC510 (13枚組)

に意識させるべく、オーケストラは十全なバランスで鳴る。剛毅な肌触りながら、見通し抜群、声部はつねに柔らかに重ねられる。どこにも過剰さはなく、音楽を一つの構造体と見なすことが徹底される。個々の素材を緊密に関連させ、その関係性こそが音楽であるという捉え方なのだ。20世紀の演奏芸術の一つの完成形といったいい。

新鮮で示唆に富むアーノンクール

そして、ピリオド演奏の時代がやって来る。作曲家それぞれの個性に焦点を当てた演奏の時代である。そのエポック・メイキングたる全集は、アーノンクール指揮ヨーロッパ室内管弦楽団によってもたらされることになった。

小編成のモダン楽器のオーケストラ (トランペットなどに古楽器を使用) が、アーティキュレーションを細やかに使い分け、新鮮で示唆に富み、なによりもエネルギーに満ちた演奏が繰り広げられる。アーノンクールの持ち味である、凝



グンター・ヴァント (1912~2002)



グンター・ヴァント (指揮)
北ドイツ放送交響楽団
(Sony Classical)
19075818872 (5枚組)

縮と拡散の激しいコントラストは、まさにベートーヴェンの音楽そのものであったのだ。初期交響曲のドライブ感もさることながら、狂気を忍ばせた第7番、躍動感みなぎる第8番などは必聴だ。

独創的なインマゼール

アーノンクール・シヨックのあと、ベートーヴェン演奏はピリオド全盛時代に突入する。そのなかで、古楽器オーケストラを率いて、独創的なベートーヴェン全集を作り上げたのは、インマゼールとアニマ・エテルナだった。古楽器ならではの音色のニュアンスを最大限に生かしつつ、精妙さと大胆さを兼ね備えた快活な運び。さらっとした触感のなかに、作曲家が耳にしたであろう酒場での舞曲やトルコの軍楽などが生々し

ロジカルなクレメンペラー

情感で聴かせるワルターに対し、もっぱらロジカルでベートーヴェンにアプローチしているのがクレメンペラーだ (この2人はマラーの弟子でもあった)。フィルハーモニア管弦楽団を指揮したクレメンペラーは、切れ味鋭いフレーズ感、ドライさをとことん極めた質感、そしてテンポを微動だにさせず、大きく構えた音楽を作り上げる。

とにかくテンポが遅い。その広大なキャンパスのなかに、様々な情報事細かに描き込まれる。とくに木管の浮き出し方は異常そのもの。音楽構造を重視した客観的なアプローチなのだが、その堂々とした偉容がやはり印象的だ。

バランス感覚が見事なブロムシュテット

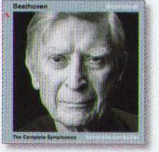
今世紀に生まれたモダン楽器による全集のなかで、もつとも成功したのは、ブロムシュテットとライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団とのチクルスだろう。指揮者が90ならんとする前後の録音だが、機敏な運びとそれをしっかりと支える有機的なアンサンブルが素晴らしい。構造にも留意を払いつつ、自由で開放的なサウンドを併せ持ち、スタカートとテヌートの明確な使い分けなどのピリオド演奏のエッセンスもある。ちよつと小粋だけど、恰幅だつて悪くない。これまで紹介した全集の「全部乗せ」といってもいいくらいの豪勢さだが、それぞれの要素が出過ぎないバランス感覚がじつに見事なのだ。



ニコラウス・アーノンクール (指揮)
ヨーロッパ室内管弦楽団
(Warner) 0927497682 (5枚組)



ジョス・ファン・インマゼール (指揮)
アニマ・エテルナ
(Alpha) ALPHA-380 (6枚組)



ヘルムート・ブロムシュテット (指揮)
ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団
(キングインターナショナル)
KKC-5802 (5枚組)

～作曲の発端、 素材選び、 作曲の行程、 上演の難しさ…～

《ヴェスタの火》から 《レオノーレ》へ

1800年初頭に待望の交響曲第1番を完成させたベートーヴェンは作曲家としていよいよ本格的な活動期を迎える。01年春にはバレエ音楽《プロメテウスの創造物》Op.(作品)43によって舞台音楽に挑戦し確かな手応えを得た。1802年春には交響曲第2番を完成させるが、数年前からの難聴に苦悩しながらもヴァイオリン・ソナタやピアノ・ソナタを書き続けている。この秋に「ハイリゲンシュタットの遺書」を認めるという行為がカタルシスとな



ベートーヴェンの才能に目を付け、アン・デア・ウィーナ劇場でオペラを発表させようと考えていたエマヌエル・シカネーダー (1751～1812)

オペラ 《フィデリオ》が 成功を勝ち取るまで

ベートーヴェン、唯一のオペラ《フィデリオ》。さまざまなジャンルで傑作を生み続けた彼だが、オペラは結局、生涯で1曲しか作らなかった。しかし、彼がこのオペラ制作に込めた熱情は、その生涯を知れば知るほど計り知れないものであったことが分かる。《フィデリオ》創作史を丹念に見ることで、ベートーヴェンのオペラへの意欲と志向を探ってみよう

文平野昭 ◎音楽学・評論家
text by Akira Hirano

り生命的危機を乗り越えて1803年にはオラトリオ《オリーヴ山上のキリスト》Op.85で再び劇音楽での大きな成功を収め、交響曲第3番にも着手している。

ちょうどこの頃、モーツァルトの《魔笛》上演で大成功を収めていたエマヌエル・シカネーダー (1751～1812) からオペラ創作の話が持ちかけられたのだ。シカネーダーは1801年6月に新たにアン・デア・ウィーナ劇場を建立し、芸術監督と台本作家、時に歌える役者として辣腕をふるっていた。

1802年になると劇場を共同経営者のバルトロメウス・ツィターバルトに売り渡し、自らは芸術監督と台本作家として新しい作品制作を目指していた。03年明け早々にシカネーダーは、バレエ音楽とオラトリオで人気急上昇のベートーヴェンに白羽の矢を立て、オペラ制作の契約を交わし、ベートーヴェンがオペラ創作に専念できるよう劇場内の居室を住居として提供したのである。2月にこの部屋に引っ越したベートーヴェンはシカネーダーと共にオペラの題材探しを始めた。

早くも「一般音楽新聞 (AMZ)」1803年3月30日号に「ベートーヴェンとアベ・フォークラーがアン・デア・ウィーナ劇場のためにそれぞれ1曲のオペラを作曲している」という記事が見られる。また、同年8月2日号の「エレガンテ・ヴェルト」誌は、6月29日付のウィーナ通信員報告として次のような記事を載せている。

「我々ドイツ人は良いオペラの台本を全くもたず、いつも翻訳物で満足し



ベートーヴェンの友人で、宮廷法律顧問官のヨーゼフ・ゾンライトナー (1766～1835)。プイの「レオノーレ」、または夫婦の愛のドイツ語訳を行った

なければならぬし、作曲家もきわめて平凡な台本で作曲しなければならぬ。これは、どこに原因があるのだろう。しかし、目下アベ・フォークラーが目の台本によるオペラを、ベートーヴェンがシカネーダーの台本によるオペラを書いている」とある。

歓迎です。作家として非常に尊敬しているばかりか、我々ドイツの作家たちよりはるかに音楽的な詩を書かれる方から詩 (オラトリオ台本) の提供を受けることは願ってもないことです。しかし、今オラトリオを書くことはできません。なぜなら、ちょうど今、オペラを書き始めたばかりだからです。このオペラの上演は来年の復活祭ごろになるだろうと思いますが、それまでは時間がありませぬ」と言っているのだ。

ここで話題となっている作家はプラハ大学の美学の教授アウグスト・ゴットトリプ・マイスナー (1753～1807) で、その台本とは古代ローマ皇帝ネロによるキリスト教徒迫害を題材としたオラトリオであるのだが、ここで言っている「ちょうど今」が10月下旬あるいは11月初旬であり、この頃初めてシカネーダーとの約束によるオペラの作曲に取り掛かったということとが窺えるのだ。

それが未完のまま放棄されたシカネーダーの台本による2幕のオペラ《ヴェスタの火》であり、ベートーヴェンが遺した42葉84頁 (未使用3頁) のスケッチには4人の登場人物による部分的に歌詞のついた二重唱から四重唱があり、第1幕第1場となるはずの音楽であった。

《レオノーレ》作曲への 強い意志

ベートーヴェンが《ヴェスタの火》に

取り組んでいたのは1803年晩秋の一時期でしかなかった。台本内容に共感を抱けず作曲を中止したのである。

この頃ベートーヴェンが注目していたのはルイージ・ケルビーニ (1760～1842) のオペラであった。1802年にはウィーナの劇場が競ってケルビーニのオペラ《ロドイスカ》《二日間 (危険な日々)》《二日間 (アルマン伯爵)》《メデ (メデア)》《エリーザ (聖なるベルナルド山)》4作を上演している (カッコ内ドイツ語翻案、《二日間》は《水運び人》のタイトルでも翻案されおり、上演劇場ごとに別のタイトルで上演を競った)。このうちジャン・ニコラ・ブイイ (1763～1842) 作の《二日間》の台本をベートーヴェンは最も優れたものとしてその写本を入手するほどであった。

そして、ケルビーニの《ロドイスカ》と同じような「救出劇」を扱ったプイイの台本「レオノーレ」、または夫婦の愛 Léore, ou l'amour conjugal」と巡り合うことになる。この作品がフランスの作曲家で優れたテノール歌手でもあったビエール・ガヴォー (1760～1825) のために書かれた台本で、すでに1798年2月19日にパリのフェドー座でオペラとして初演されていたことをベートーヴェンは承知していた。ガヴォー自らフロレスタン役を歌った初演は大きな成功を得て大当たりの作品となっていた。

ベートーヴェンはこの台本のドイツ語翻案を宮廷法律顧問官の友人ヨーゼフ・ゾンライトナー (1766～1835) に依頼したのである。1804年1月4日付でベートーヴェンに「一般音楽新聞 (AMZ)」の主筆ロドリッツ (1769～1842) に宛てた長文の手紙の一節に「私は今、古いフランス物の台本の翻案を急がせています、私はたった今その作曲を始めるところです」と書いている。これがゾンライトナーによるドイツ語翻案の《レオノーレ》第1稿である。

ウィーナの劇場経営は1799年からケルントナート・ア劇場及びブルク劇場のふたつの宮廷劇場を管理するペーター・アントン・ブラウン男爵 (1764～1819) が圧倒的な権力を振るっていたが、男爵は1804年2月4日にアン・デア・ウィーナ劇場を莫大な資本力でバルトロメウス・ツィターバルトから買い上げ、芸術監督のシカ

前編



「フィデリオ」の第1稿(1805年)、第2稿(1806年)の初演が行われたアン・デア・ウィーン劇場。1801年に開館したばかりで、他に「英雄」「運命」「田園」の各交響曲の初演も行われている



宮廷楽団指揮者のイグナツ・フォン・ザイフリート(1776~1841)。1806年3月29日、アン・デア・ウィーン劇場で、「レオノーレ」改訂版全2幕の指揮を担当した。「フィデリオ、あるいは夫婦の愛」というタイトルだった

ネーダーを解雇し、新たにゾンライナーを劇場監督に就任させたのである。

シカネーダーとのオペラ制作契約は解消され、ベートーヴェンはゾンライ

トナー翻案の《レオノーレ》の作曲に打ち込む。ただ、同年9月にゾンライナーが宮廷劇場秘書官に召し上げられたため、ブラウン男爵は芸術監督としてシカネーダーを再雇用している。

こうした劇場経営の騒動の影響はベートーヴェンの住居問題にも波及し、作曲を遅らせる一因にもなった。1804年から05年にかけてベートーヴェンは交響曲第3番《エロイカ》や《三重協奏曲》、ピアノ・ソナタ《ワルトシュタイン》や《アパッシヨナータ》

の作曲にも大きな時間を割いている。1805年4月7日に《エロイカ》の公開初演を済ませるとベートーヴェンはオペラの作曲に没頭し、6月中旬のスケッチには終幕の最終合唱まで書き進めて、オペラ全容が見通せる状況にまで進展していた。7月中旬にゾンライナー邸で開かれた夜会にはたまたまウィーンを訪れていたケルビーニも招待されており、ベートーヴェンたちは間もなく完成するオペラについての歓談で楽しい一夜を過ごしている。

9月中旬に全曲を完成させ、具体的な上演の準備をしていた月末の30日になって、宮廷劇場検閲局からオペラ上演禁止命令書がベートーヴェンの許に届いたのである。ゾンライナーは直ちに劇場検閲官に次のような上演禁止命令解除の嘆願書を提出している。

すでにプラハとドレスデンで上演を済ませています。ベートーヴェンはすでに一年半も前から作曲し続けてきたもので、上演が禁止など想像だにせず、来る皇后陛下の霊名記念日の上演を目指しすでに練習さえ始めています(後略)

台本翻案者ゾンライナーが宮廷劇場秘書官でかつては皇帝ヨーゼフ2世の専任法律顧問であったことも幸運であった。歎願から3日目の10月5日に、物騒な場面にわずかな手直しを加えるということで上演許可が下されたのだ。但し、オペラのタイトルを《レオノーレ》とすることを主張していたベートーヴェンの願いもむなしく、初演時のリブレットも公演ポスターも《フィデリオ》のタイトルになっている。理由は、恐らく、このゾンライナーの嘆願書との整合性のためであったと言えらるだろう。

作曲と改訂そして各稿初演…《レオノーレ》から《フィデリオ》へ

ベートーヴェンの完成させた唯一のオペラ《フィデリオ》には3つの稿がある。そして、各稿の初演のために4曲もの序曲が書かれた。その改訂過程は一般に《レオノーレ》から《フィデ

リオ》への変遷として語られ、そう理解されている。しかし、この作品の初稿は《フィデリオ》として初演されている。「本日、水曜日、1805年11月20日」と明記された第1稿初演当日の公演ポスターには明確に「フィデリオ、あるいは夫婦の愛 Fidelio, oder: Die eheliche Liebe」と表記され、「3幕のオペラ Eine Oper in 3 Akten、ヨーゼフ・ゾンライナーによるフランス語からの自由翻案。音楽はルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン」とある。

タイトルの下には初演のキャストティングと座席料金一覧表、そして最下段に「6時半開演」と広報されている。一方、このオペラ初演に合わせてピヒラー社から出版されたリブレットも「フィデリオ」のタイトルとなっている。

ナポレオン軍占領下での初演と4カ月後の改訂初演 序曲が3種類に…

1805年11月20日の初演は、11月13日、ナポレオン率いるフランス軍のウィーン占領1週間後のことで、音楽愛好家や貴族の多くが戦火を避けて疎開している状況下で行われた。聴衆の大半がドイツ語を理解できないフランス軍将校たちであったこともあり、思ったような成果は上げられず、連続公演の2日目は観客がさらに減り、3日目は空席の方が目立つほどで、上演は3日間で打ち切られた。初演は失敗

に終わった。

初演からひと月ほど経った年末にリヒノウスキー侯爵邸で開かれた夜会にはベートーヴェンの他に劇作家のG.F.トライチュケ(1776~1842)、H.コリン(1771~1811)、劇場コンサートマスターのF.クレメント(1780~1842)、宮廷楽団指揮者のI.ザイフリート(1776~1841)、アン・デア・ウィーン劇場専属バス歌手のS.マイヤー(1773~1835)、同テノール歌手のJ.レツケル(1783~1870)、そして、ベートーヴェンの親友シユテファン・プロイニング(1774~1827)、弟カールなど多くの人々が集まり、《フィデリオ》上演の失敗について話し合われた。

その最大の理由が長くて重厚すぎる第1幕にあるという意見で一致していた。モーツァルトの弟子でもあった侯爵夫人マリア・クリステイアーネ(1765~1841)がスコア譜をピアノで弾き、クレメントが主要なテーマをヴァイオリンで奏しながらの全曲の見直しは夕方始まり、深夜にまで及んだ。その結果、いくつかのアリアを削除する案が確定的になり、この日の検討を踏まえてベートーヴェンは年明け早々からオペラの大改訂作業を進めたのである。3幕から2幕へのリブレットの大縮短は親友シユテファン・プロイニングが担当した。

フランス軍が撤退し、日常を取り戻した1806年3月29日に《フィデ

リオ》の改訂初演が行われた。新たに印刷されたリブレットには「レオノーレ、あるいは夫婦愛の大勝利 Leonore, oder der Triumph der ehelichen Liebe」とあるが、「本日、土曜日、1806年3月29日」と明記された演奏会ポスターは依然として「フィデリオ、あるいは夫婦の愛 Fidelio, oder Die eheliche Liebe」のままだった。

この改訂初演(第2稿)は疎開先から戻ったウィーンの音楽愛好家たちからもかなり好評をもって受け入れられたが、劇場側とベートーヴェンが作曲報酬額をめぐってトラブルとなり、4月10日に1回再演されただけで上演は打ち切られてしまった。

ベートーヴェンはウィーンでこのオペラが不評であったため、1807年にプラハでの上演(第2稿)を計画し、06年秋から07年春の間に新しい序曲を作曲していた。しかし、このプラハ上演計画自体が流れてしまったため、この時の序曲《レオノーレ》第1番(Op.138)はベートーヴェン存命中には目の目を見ることなくお蔵入りとなっていた。

因みに、第1稿初演時の序曲は今日《レオノーレ》序曲第2番(Op.72)と呼ばれ、第2稿初演時の序曲は《レオノーレ》序曲第3番(Op.72)と呼ばれている。

※次号(11月20日発売)に続く。決定稿となった1814年改訂の第3稿がなぜ生まれ、どのように人々に受け入れられていったのか、そして「フィデリオ」は何を訴えているのかを説き起こしていく。

花と音楽に溢れるホテル

HOTEL EUROPE CONCERT

ホテルヨーロッパコンサート

ホテルヨーロッパご宿泊のお客様
通常コンサート入場料3,000円のところ、無料にてご招待いたします。
(ただし、ワンドリンクのオーダーが必要です)
■時間：通常21:00~22:00(日によって公演時間が変更になる場合がございます)

TEL.0570-064-300 長崎・ハウステンボス

■難曲ながら挑戦しがいのある名曲

ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第23番へ短調作品57は「アパッシヨナータ（熱情）」と呼ばれて、彼の代表作の一つであるばかりでなく、古今の名曲の最高峰、音楽史を彩るピアノ音楽の大傑作として、昔から拔群の人気を誇ってきた。多くの人がベートーヴェンに抱く「不屈」のイメージに、まさにピッタリの音楽であるからだろう。

爆発的なエネルギーに満ち、強い意志を持った奔流する音楽。緩徐楽章には深い静けさもある。他の作曲家がなし得なかった、濃密で深刻な表現内容は類を見ない。感情の嵐とも言えるべき激しい曲想が全曲を貫き、全楽章を通じての有機的一貫性、緊迫感も半端ではない。

ベートーヴェンの個性、創作意欲、表現技術、ピアノリズムが、極限に近い



「熱情ソナタ」を献じられたフランツ・フォン・ブルンスヴィック・デ・コロンバ伯爵（1777～1849）。ハンガリーの貴族で、ブダ近郊の宮殿に暮らし、レオナルド、デューラー、レンブラントらの名画の数々や膨大な蔵書を保有、しばしばウィーンにも赴いた。チェロの演奏に秀で、ベートーヴェンと非常に親しくなり、「幻想曲」（作品77）も献呈されている。晩年には、年若いヴァイオリニスト、ヨーゼフ・ヨアヒム（ベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲をよみがえらせた）をサポートしている。なお、ベートーヴェンが求愛したヨゼフィーネは2歳年下の妹。

ピアノ・ソナタ 第23番「熱情」

～激しい曲想、有機的一貫性、緊迫感～

闘争的な、激しい感情の嵐が吹き荒れる曲だが、音楽的構成にはまったく隙がなく、充実した内容が見事な音楽的造型と一体化した作品となっている。

文 青澤唯夫◎音楽評論家
text by Tadao Aosawa



マリー・ビゴー（1786～1820）。アルザスに生まれ、ウィーンで活躍したピアニスト。夫はラズモフスキー伯爵の司書で、ハイドンやサリエリらと親交を結ぶ。ベートーヴェンも彼女の演奏を高く評価、できたばかりの「熱情ソナタ」を彼女は初見で演奏し、作曲者感激させる。その草稿は彼女に捧げられた。パリに戻ってからはベートーヴェン作品の紹介に努め、メンデルスゾーン姉弟にも教えている。

までに発揮されている。作品の密度、完成度、精度ともに高く、難曲ながら挑戦しがいのある名曲として、昔からピアニストの心を激しく掴み、聴く者を魅了し続けてきた。

■先行作品を積み重ねた上での創作

ピアノ・ソナタ書法の革命を実現させたこの名作が、突然生まれたとは考えられない。ベートーヴェンが長年抱き続けてきた音楽への思索を、先行する作品でさまざまな成就させ、具体的に形成してきた積み重ねの上に、自らの進むべき新たな創作への道を開拓した一大成果であるだろう。

終楽章ロンド終結部のプレスト、（テンベスト・ソナタ）（第17番、作品31の2）の終楽章、（ワルトシュタイン・ソナタ）（第21番、作品53）の感情の幅と広がり、その終楽章コーダからプレスティッシモへの追い込み、へ長調ソナタ（第22番、作品54）第2楽章の無窮動的楽想など、形式的、構成的、技法的な追求とその発展の足跡をこの曲に見ることができ

■数多くの削除、訂正、書き直しを施す

（「熱情ソナタ」が作曲されたのは、1

ピアノ・ソナタ第23番「熱情」



ヴィルヘルム・バックハウス
収録：1959年
（ユニバーサル）UCCD-9155
※Decca原盤



ルドルフ・ゼルキン
収録：1962年
（ソニー）SICC-1817



スヴァトスラフ・リヒテル
収録：1992年
（ユニバーサル）UCCD-9956
※Decca原盤



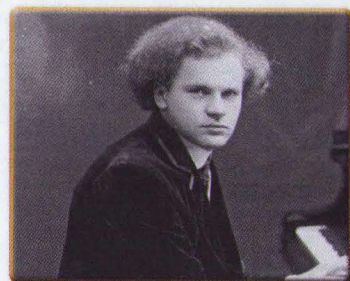
仲道郁代
収録：2004年
（BMG）BVCC-34173



河村尚子
収録：2018年
（ソニー）SICC-19044



スヴァトスラフ・リヒテル



ヴィルヘルム・バックハウス

フレーズの終わりからすぐに湧き上がってくる。

第2楽章は、アンダンテ・コン・モート、変ニ長調、4分の2拍子。2部形式の主題と4つの変奏、フィナーレへの短いブリッジをもつ変奏曲形式の緩徐楽章。コラール風の広大で伸びやかな感慨を秘めた楽想で、安らぎを感じさせる静かな美しい音楽が深い表情のもとに奏でられ、完全終止せずにアタッカで第3楽章に突入する。

第3楽章は、アレグロ・マ・ノン・トロッポ、へ短調、4分の2拍子。導入部と大規模なプレストの楽章終結部をもつソナタ形式。まずフォルティッシモで強烈な減7の和音が激しく連打され、第1主題を暗示する音型が単声に出て、第1主題が登場する。情熱的の迸る怒濤のようなフィナーレ。コーダではテンポをプレストに上げ、勢いをもって終結する。



ルドルフ・ゼルキン

■後世への多大な影響

このソナタの後世への影響となると、劇的な特性やドラマティックで技巧的な性格、革新性がその後の音楽の動向にもたらしたものは少なくない。それはリスト作曲のピアノ曲の名技性や、シューマン、ブラームス作品の豊かなロマン性の発露にも大きな刺激をあたえた。そうした影響は、例えば（葬送行進曲）をもつショパンのピアノ・ソナタ

第2番変ロ短調を聴いてみても感じられるのではないだろうか。

名曲だけにディスクはたくさん出ているが、聴かせどころも多く、謎めいた内容の作品ではないせいか、名演奏も少なくない。

ルドルフ・ゼルキンの1962年録音盤は集中力に満ちた剛直な演奏で、曲全体の持続を申し分なく表現した見事なもの。ヴィルヘルム・バックハウスの59年盤はスケールが大きく、構成力に秀で、表現も逞しい。伝統を踏まえた確信に満ちた演奏だ。スヴァトスラフ・リヒテル92年のライブ録音は劇的な振幅、コントラストが際立ち、燃え上がる炎を圧倒的な表現力で再現しながら、円熟味もうかがえる。

邦人の演奏では、感情と理知を巧みに共存させた仲道郁代の2004年12月録音盤、河村尚子の18年12月録音の最新盤も聴いておきたい。

ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第24番が作曲されたのは1809年、10年。この時期のソナタは、それまでベートーヴェンが培ってきた堅牢な主題設定に、著しい変化が見られる。つまり主題にカンタービレの性格を纏わせようとしたため、主題を分解した上で有機的に展開することに距離を置いたのである。

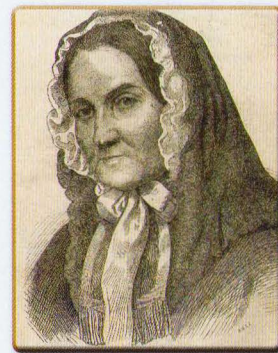
この傾向は、1814、16年の第27番、第28番でさらに顕著になり、楽曲にロマン性を与え、シューベルトなどの登場を予感させることにもなるのであるが、それは同時にこれまで第2主題が担ってきた抒情性や歌謡性を第1主題に付与することとなり、2つの動機は対立的な構造から統一性を帯びたスタイルに移行していくのである。

第27番を書いた1814年頃は、ベートーヴェンの生涯のなかでも創作的に危機的な状況であり、小品や歌曲を除いて顕著な作品は生まれていない。もとより有名な「ハイリゲンシュタットの遺書」を記した1802年頃には、聴覚障害は相当進んでいたと思われるが、この頃になると益々病状が悪化していたのかもしれない。

それでもその後、ベートーヴェンは渾身の力を振り絞り、「交響曲第9番《合唱付き》」、最後の弦楽四重奏曲とピアノ・ソナタ、そして「ディアベリ変奏曲」など傑作を次々と発表していくのである。

ピアノ・ソナタ 第24番、27番

文 真嶋雄大◎音楽評論家
text by Yudi Majima



ピアノ・ソナタ第24番を献呈されたテレゼ・プルンスヴィック (1775～1861)

この時期のソナタは、それまでベートーヴェンが培ってきた堅牢な主題設定に、著しい変化が見られる。つまり主題にカンタービレの性格を纏わせようとしたため、主題を分解した上で有機的に展開することに距離を置いたのである。この傾向は、第27番、第28番でさらに顕著になり、楽曲にロマン性を与え、シューベルトなどの登場を予感させることにもなるのである。

ピアノ・ソナタ第24番 嬰へ長調 作品78「テレゼ」 #が6つもつく調性はなぜ?

ナポレオン軍のウィーン侵攻があった1809年に作曲されている。2楽章形式で小規模ではあるが、前年には「交響曲第5番」と「同第6番」、この年には「ピアノ協奏曲第5番」も書き上げられて、ベートーヴェンの創作は著しく充実していた。だからこそこのソナタも、ピアノによる表現力を追求し

た優雅で可憐な作品と捉えるべきであろう。

徹底的な動機操作から離れたことは前述したが、特徴的なのは嬰へ長調という調性である。この#が6つも付く調性は、他のピアノ・ソナタでは皆無であるし、全作品を鑑みてもそれほど存在するわけではない。また調号が多いとその後の転調に支障をきたすこともあって、ベートーヴェンが2楽章ともになぜこの調性を選んだのかは理解し難い。主音がF#であり、続く第25番はト長調で主音は半音上のGであるから、ピアノ・ソナタ制作上の過渡期中で、実験的な試みを施したのであろうか。

ベートーヴェンが音楽教師をしていたブルンスヴィック伯爵家には2人の娘がおり、生涯独身を通した姉のテレゼと、一度結婚して未亡人になった妹のヨゼフィーネの2人は、師であるベートーヴェンに感謝を込めて自分たちの

肖像画を贈った。その返礼がこのソナタであり、テレゼはかつて「不滅の恋人」の候補であったが、ベートーヴェンが本当に愛したのはヨゼフィーネだったようだ。

ピアノ・ソナタ第25番 ト長調 作品79「かつこう」 古典的形式に帰属

「テレゼ」と同様、1809年に短期間で作曲された。第24番では、「ワルトシュタイン」や「熱情」などとは異なる、新たなロマン主義的叙情表現を探索したが、この第25番では3楽章構成の伝統的な古典的形式に回帰している。

自筆譜には「ソナタ」とあるものの、ベートーヴェンが出版社に送った書簡には「ト長調の作品は、ソナチネ・ファチーレ、或いはソナチネとしてほしい」と記されていたため、「ソナチネ」とし

て出版された。「ファチーレ」とは「易しい、簡単な」という意味。

ト長調という調性は、ベートーヴェンのそれまでのソナタで第20番(1796年)、第10番、第16番、そして第25番と4曲あり、それ以降には見あたらない。しかしながらその後の第27番はホ短調で、同じ#1つの平行短調であるため、ベートーヴェンがそういうロジックを設定した可能性も否定はできない。第1楽章にはプレスト・アラ・デス

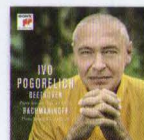


ベートーヴェンのバトロンの一人で作曲の弟子、ルドルフ大公(ルドルフ・ヨハネス・フォン・エスターライヒ、1788～1831)



ピアノ・ソナタ第26番の初版楽譜の表紙

カと記されており、これは古いドイツ舞曲でワルツの原型である。ゆえに楽しい踊りという意図を忍ばせたのだろう、59小節から現れる左手の音型が「かっこうソナタ」と呼ばれるようになった。また第2楽章は舟歌を思わせる楽章であり、献呈者はないが味わい深い風趣



イーヴォ・ポゴレリチ(ピアノ)
ピアノ・ソナタ
第22、24番、他
(ソニー) SICC-30512



アンドラーシュ・シフ(ピアノ)
ピアノ・ソナタ
第22、23、24、25、26番
(ユニバーサル) UCCE-9532



ピアノ・ソナタ第27番を献呈されたモリッツ・フォン・リヒノフスキー伯爵



1813年から16年にかけて、ベートーヴェンの創作意欲は少なからず停滞していた。12年夏には有名な「不滅の恋人への手紙」がしたためられており、そうした恋愛感情の混乱が精神的な落ち込みに繋がり、積極的な作曲活動には結び付かなかつたのではないかと推察されている。と同時に、この時期はベートーヴェンの新たな様式変化に向かう充電期でもあり、それ要因のひとつだったに違いない。

かようなスランプ状態にあっても1814年、ベートーヴェンはこの第27番を書き上げた。ちょうど声楽作品に傾倒していた時期でもあり、前述の第25番に呼応するような主題展開が著しい。2楽章構成を採り、その意味を聞かれたベートーヴェンは、「第1楽章は理性と感情の争い、第2楽章は恋人との会話」と応えたという。リヒノフスキー侯爵に献呈された。

ピアノ・ソナタ第24～27番



ウィルヘルム・バックハウス(ピアノ)
ピアノ・ソナタ
第19、20、22、24、25、27番
(ユニバーサル) UCCD-9161



ペーター・レーゼル(ピアノ)
ピアノ・ソナタ
第7、11、13、24、25番
(キング) KICC-980



スピヤスラフ・リヒテル(ピアノ)
ピアノ・ソナタ
第9、11、12、27番
(ユニバーサル) UCCD-9954



フリードリヒ・グルダ(ピアノ)
ピアノ・ソナタ
第23、24、25、26、27番
(ユニバーサル) POCL-4407

ウィーン古典派の 弦楽四重奏曲書法をはるかに超えて

「弦楽四重奏曲第7、8、9番「ラズモフスキー・セット」」

◆弦楽四重奏曲というジャンルにも
新たな局面が…

1798年から1800年にかけて作曲された作品18で、作曲というものの姿勢に大きな転換を果たしたベートーヴェンは、その年を境として世に言うところの中期の「傑作の森」に向って邁進していく。

この時期多くの傑作がもたらされた中で、彼はしばしば弦楽四重奏曲の作曲には関心を示さなかった。今や自らの音楽創作のスタイルや書法を完全に確立した彼は、必ずしも多くの聴衆を期待できない弦楽四重奏曲よりは、多くの聴衆に語りかける、というよりも激しく音楽的主張を投げ掛けることの出来るジャンルに一心に力を注いだのだ。しかしこの間にも世の中の変転は激しく、それに呼応するかのように音楽受容の在り方も確実に変化を起していた。

従来あくまで私的なサロンにおいて、高い音楽的教養を持つ人々に囲まれ演奏されてきた弦楽四重奏曲も、徐々にではあるが交響曲や協奏曲同様、公開の演奏



ベートーヴェンに3曲の弦楽四重奏曲の作曲を依頼したアンドレイ・キリロヴィチ・ラズモフスキー伯爵(1752~1836)。1792年以降、ウィーンのハプスブルク宮廷でのロシア外交官を務め、1814年のウィーン会議でも活躍。自らヴァイオリンを能くし、名ヴァイオリニストのシュパンツィヒを中心とする弦楽四重奏団を結成させた。同じパトロンロプコヴィッツ侯爵は義理の兄弟。14年の大晦日、ネオクラシック・スタイルの自慢の宮殿が焼失してしまい、翌年公爵に叙せられるものの、以前の勢いは失う。だが、その家名は名曲のおかげで記憶に留められている。

会への道が開かれてきたのである。ラズモフスキー伯爵家付きとはいえ、シュパンツィヒ弦楽四重奏団のように本格的な四重奏団も活動を展開し得る状況になってきた。

恐らくこの辺りの状況の変化をベートーヴェンは敏感に感じ取っていたに違いない。ラズモフスキー家と関わりがあったベートーヴェンは、腕のよいシュパン

この3つの弦楽四重奏曲集を書く前の
ベートーヴェンの心には、
「前例など何ほどのものでもない。
技術的制約など気にするな。
もっと大胆に、もっと思うがままに、
理想とする音の世界を追求せよ」
という声が聞こえていたに違いない。

◆サロン性からの脱却化を図る

この時すでに彼は単なる新進の作曲家ではなく、ウィーンでも最も囑望される作曲家へと変貌を遂げていた。それに1804年の「エロイカ」での大きな成功は彼に絶大な自信をもたらしていた。こうした状況を背景に、しばらく手懸けていなかった弦楽四重奏曲に取りかかったのは、ラズモフスキー伯爵からの依頼が

のみにとどまらず他の3つの楽章にまで及ぶほどの大きなものであった。

◆緩徐楽章の痛切な
情緒表現の高まり

他にもこの曲を特徴づける斬新な手法には枚挙に暇がないが、例えば緩徐楽章(第3楽章)における情緒表現の高まりが、この曲においてはさらに深い境地を示しているということだ。その痛切なまでに激しい感情の高まりと、だからといって決して情緒に溺れることのない明晰な形式感のバランスのうえに生まれる透明感の高い抒情性は、いかにも品格が高く、緩徐楽章の表現に全く新しい境地を開くものであった。

それにこれまたソナタ形式による第2楽章スケルツォの、旋律や和声を欠いた

革命的としか言いようのないリズムのみによる主題も、467小節にも及ぶその主題の徹底的な展開を見せつけられると、当時の人々の「これはベートーヴェンの冗談だ」という誤解とは裏腹に、まさに必然的な設定であったことが了解できる。

いずれにせよ、この作品において、彼の中期様式は一つの頂点を迎えたと言ってもよいだろう。もちろんこの曲とセットを成す「ホ短調作品59-2(第8番)」「ハ長調作品59-3(第9番)」の2曲が、各々の音楽的個性を際立たせつつも、ともに中期の壮絶としか言いようのない世界を築いたことは言えよう。ここに彼は、ウィーン古典派の弦楽四重奏曲書法をはるかに超えて、全く新しいコンセプトを持つ弦楽四重奏曲の確立に成功したのであった。



シュパンツィヒ弦楽四重奏団のチェリスト、ヨーゼフ・リンケ(1783~1837)。ラズモフスキー・セット第7番の第1楽章冒頭の印象的なチェロの旋律は彼の楽器から生まれ出したことになる。ベートーヴェン作品では他に、ピアノ三重奏曲第5~7番の初演にもかかわり、チェロ・ソナタ第4、5番は彼のために書かれた。

◆弾き手と聴き手の明瞭な分離
楽器演奏の技術的複雑さ

そうした目論みの中で生まれてきた3曲の「ラズモフスキー弦楽四重奏曲」は、今までの弦楽四重奏曲の概念を大きく打ち破るものとなった。その一つは弾き手と聴き手の明瞭な分離がなされたということである。

例のシュパンツィヒ弦楽四重奏団を前提とし、公開での演奏会が念頭にあったのか、そこで要求されている技術はきわめて高度なものであり、今までの室内楽作品の多くが持っていた、サロンでアマチュアが楽しみながら弾けるという域をはるかに超えていた。それは今日の技術的に優秀な弦楽四重奏団にとっても決して易しくはないほどである。

またこれらの作品で課された問題の大きさ、エネルギーの大きさも格別で、それを解決するためには、「エロイカ」などと同様、当然それなりの規模が要求されることになった。例えば「ハ長調作品59-1(第7番)」のソナタ形式による第1楽章は、従来の室内楽では考えられもしなかった400小節にも及び、ハイドンやモーツァルトのものに比較すると約2倍にも拡大されている。

とりわけ第1楽章全体の約半分をも占める162小節にわたる展開部の拡大化は大きく目を引く。こういった長大化は、単純な長さだけの問題ではない。むしろそうした長さに耐えられるテーマに課された問題の大きさを物語っているのである。

問題性の大きさは、そのテーマが様々に音楽的に展開され、その結果、より大きな音楽的意味を創造し得る可能性がきわめて大きいということだ。そしてそのエネルギーの大きさは、第1楽章

弦楽四重奏曲全集

ベートーヴェン:
弦楽四重奏曲第7番 へ長調 作品59-1
アルバン・ベルク四重奏団
収録: 1989年
(ワーナー) WPCS-28058
※第8番は WPCS-28059
第9番は WPCS-28060に所収
EMI 原盤

東京クワルテット
収録: 1989~90年
(Sony) 88691975782
※「ベートーヴェン: 弦楽四重奏曲全集」
(9CD) 所収、輸入盤

ジュリアード弦楽四重奏団
収録: 1964、65、70年
(Sony) SB8K87889
※「ベートーヴェン: 弦楽四重奏曲全集」
(8CD) 所収、輸入盤

ブダペスト四重奏団
収録: 1958~61年録音
(Sony) 88697776782
※「ベートーヴェン: 弦楽四重奏曲全集」
(8CD) 所収、輸入盤

ベルリン(ズスケ)弦楽四重奏団
収録: 1967年録音
(Brilliant) BRL-94672
※「ベートーヴェン: 弦楽四重奏曲全集」
(7CD) 所収、輸入盤
Deutsche Schallplatten 原盤

作品データ

■弦楽四重奏曲 第7番 へ長調 作品59-1

第1楽章 Allegro
第2楽章 Allegretto vivace e sempre scherzando
第3楽章 Adagio molto e mesto - attacca
第4楽章 Theme Russe, Allegro

■弦楽四重奏曲 第8番 ホ短調 作品59-2

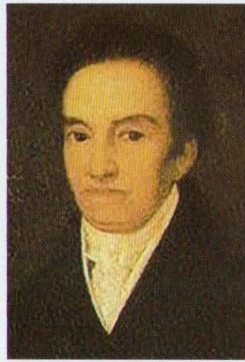
第1楽章 Allegro
第2楽章 Molto Adagio
第3楽章 Allegretto
第4楽章 Presto

■弦楽四重奏曲 第9番 へ長調 作品59-3

第1楽章 Introduzione, Andante con moto-Allegro vivace
第2楽章 Andante con moto quasi Allegro
第3楽章 Menuetto, Grazioso
第4楽章 Allegro molto

作曲…1806年
依頼…アンドレイ・キリロヴィチ・ラズモフスキー伯爵
(後に公爵)
出版…1808年、美術工芸社

文 中村孝義 ◎大阪音楽大学名誉教授・音楽学
text by Takayoshi Nakamura



第11番「セリオーン」を献呈されたハンガリーの貴族、ニコラウス・ズメシュカル・フォン・ドマノヴェッツ侯爵（1759～1833）。自身、チェロを嗜み、ベートーヴェンとも演奏を楽しんだ。彼の室内楽の多くはズメシュカルの家で初演されたという。大パトリオンではなかったが、ベートーヴェンからは100通以上の書簡が残されている。晩年はリュウマチに悩まされるが、1824年の「第九」の初演には現れた。

弦楽四重奏曲
第10&11番



ベルリン弦楽四重奏団
収録：1975年
(Brilliant) BRL-94672
※「ベートーヴェン：弦楽四重奏曲全集」(7CD) 所収
輸入盤



メロス弦楽四重奏団
収録：1984年
(ユニバーサル) UCCG-5144
※第10&11番。DG 原盤



アルバン・ベルク四重奏団
収録：1989年
(ワーナー) WPCS-28061
※第10番を所収。
第11番はWPCS-28062に
所収。EMI 原盤

ラズモフスキー・セットから3年をおいた後、1809年に彼は「弦楽四重奏曲第10番変ホ長調作品74（ハープ）」をつづいて1810年には「第11番へ短調作品95（セリオーン）」を生み出す。他のジャンルで言えば「交響曲第5番短調作品67」や「第6番へ長調作品68」「ピアノ協奏曲第5番変ホ長調作品73（皇帝）」などが作曲されていた中期の頂点にある頃である。

だが弦楽四重奏曲に、これまでもいつもの自らの創作の結節点や、未来を見通した果敢な実験的試行の位置を与えてきた彼は、この2曲でも同時期の他のジャンルとはやや異なった傾向を模索していた。というのは、これら2曲は、別項で述べたあの弦楽四重奏曲史上類例の無い壮絶さを示した「ラズモフスキー・セット」

の延長線上にありながらも、同時に明らかにそれらとは異なる世界をも指し示しているからである。例えば「ハープ」と名付けられた第10番に一貫して流れる平安な気分はどうだろうか。ここには目的に向かつてしやにむに突進していくあの中期特有の覇気は影を薄め、明らかに精神的な変化が起こっている。この変化が何に起因するかを突き止めるのは容易ではないが、彼を取り巻いていた日常的、外的要因はともかくも、書法としてより簡潔で即興的な方向を試みようとしていたことは確実だ。なぜなら複雑できわめて手の込んだ、論理性の高い手法を徹底的に試みた後に残されているのは、結局どんな場合でも、より自由で簡素な書法のなかに、より透明な精神の高適さを感じさせる世界に他ならないからだ。そして実はこれこそが

抱いていた「愛すべきジャンル」という。ただこうした弦楽四重奏曲の在り方は、ハイドンやモーツァルト、さらにはその時代の群小作曲家たちによって形成された弦楽四重奏に対して一般の聴衆が抱いていた「愛すべきジャンル」というイメージからすれば、許容しがたい逸脱を行っているとしか映らなかったのかも知れない。ここにおいて彼は、弦楽四重奏曲というジャンルにおいて、一般の聴衆から隔絶した世界へと歩み始めるのである。つまり彼は未だ他のジャンルでは示すに至っていなかった後期への道筋を明瞭にたどり始めるのである。ただこうした方向が実際に弦楽四重奏曲というジャンルにおいて実を結ぶまでには、さらに15年という長い歳月を我々は待たねばならないのである。

後期カルテットへと連なる道を進む 弦楽四重奏曲第10番「ハープ」&第11番「セリオーン」

彼は、弦楽四重奏曲というジャンルにおいて、一般の聴衆からはるかに隔絶した世界へと歩み始める。つまり彼は未だ他のジャンルでは示すに至っていなかった後期への道筋を明瞭にたどり始めるのである。

文 中村孝義 ◎大阪音楽大学名誉教授・音楽学
text by Takayoshi Nakamura



旧東独を代表するカルテット、ベルリン（ズスケ）弦楽四重奏団。ベートーヴェンで本場ならではの名演を残した

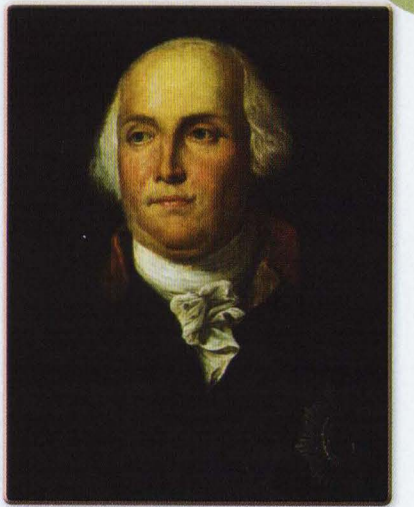
作品データ

■弦楽四重奏曲 第10番 変ホ長調 作品74（ハープ）

第1楽章 Poco Adagio-Allegro
第2楽章 Adagio ma non troppo
第3楽章 Presto-Piu presto quasi prestissimo
第4楽章 Allegro con Variazioni
作曲…1809年
献呈…ルドルフ大公
出版…1810年、ブライトコップフ&ヘルテル社

■弦楽四重奏曲 第11番 へ短調 作品95（セリオーン）

第1楽章 Allegro con brio
第2楽章 Allegretto ma non troppo
第3楽章 Allegro assai vivace ma serioso
第4楽章 Larghetto espressivo-Allegro agitato
作曲…1810～11年
依頼…1814年
献呈…ニコラウス・ズメシュカル・フォン・ドマノヴェッツ侯爵
出版…1816年、シュタイナー社



チェロ・ソナタ第1、2番を献呈されたフリードリヒ・ヴィルヘルム2世 (プロイセン王、1733～97)

ジャン＝ルイ・デュボール (1749～1819)。兄は同じくチェリストのジャン＝ピエール・デュボール。チェロ・ソナタ第1、2番は兄弟のいずれかが初演した。ピアノはベートーヴェン自身

■チェロの新約聖書

ベートーヴェンは生涯に5曲のチェロ・ソナタを残した。32曲のピアノ・ソナタがバッハの平均律クラヴィア曲集との対比で、しばしば「新約聖書」と呼ばれるのと同様、この5曲も、無伴奏チェロ組曲との関連で「チェロの新約聖書」と称されることがある。

ベートーヴェンは若いころからチェロを独奏楽器とした作品を残している。自らもチェロをたしなんだプロイセン王の前で披露した1、2番は1796年の作。この年には他にモーツァルトやヘンデルの主題を用いた変奏曲も書かれている。「運命」交響曲の直後に取り掛かったとされる第3番は、「傑作の森」のさなかであって、その名に恥じない堂々とした風格を持ち、一方、4、5番は1815年の作で、後期の作風を予感させるものとなっている。ピアノ・ソナタは創作様式の変遷を反映してい



る点が興味深い。チェロ・ソナタもその軌跡を凝縮した形で示しており、こころへんが「新約聖書」という世評となっているのだから。

■雄大なスケール感と構成の新機軸を示した第3番

バロックや古典のソナタに比べて、ベートーヴェンでは2人の奏者の応答がより劇的になってくるが、特に3番では緻密なピアノに、幅広い音域とダイナミズムでチェロが対峙し、雄大なスケール感が楽しめる。構成面にも新機軸

チェロ・ソナタ 第1～5番

常に過去の作品を超えていこうとするベートーヴェンにとって、傑作を生めば生むほど、その先のハードルは上がっていく。「傑作の森」の後、中期の後半で創作が低迷する一因もそこらへんにあるのではなかろうか。

文 江藤光紀◎音楽評論家
text by Mitsunori Eto

作品データ

- チェロ・ソナタ 第1番 へ長調 作品5-1
作曲: 1796年
- チェロ・ソナタ 第2番 短調 作品5-2
作曲: 1796年
- チェロ・ソナタ 第3番 長調 作品69
作曲: 1808年
- チェロ・ソナタ 第4番 長調 作品102-1
作曲: 1815年
- チェロ・ソナタ 第5番 二長調 Op.102-2
作曲: 1815年

2楽章構成となっていて、それぞれのセクションを自立したものともみても、全体を一つとみることもできる。楽章の概念が曖昧になり、既存の形式を踏み越え有機的に構成されていくあたりが後期の様式を先取りしている。

5番は3楽章構成に戻っているが、第3楽章に長大なフガートを組み込んだ点は後のピアノ・ソナタや弦楽四重奏を思わせる。時の流れの中をたゆたうように滔々と進む第2楽章の深い情感も、気宇壮大な中期というより、内に沈潜する後期の気分と共通する。

■後期には書かれなかったチェロ・ソナタ 市民層の勃興で力を失っていく貴族たち

常に過去の作品を超えていこうとするベートーヴェンにとって、傑作を生めば生むほど、その先のハードルは上がっていく。「傑作の森」の後、中期の後半

で創作が低迷する一因もそこらへんにあるのではなかろうか。

チェロ・ソナタにおいても、3番が飛躍的な成果を収め、豊かな世界を切り開いてしまったがために、後続作品の作曲は難しいチャレンジだったろう。4、5番は中期の最後に位置するが、後期、つまり1816年以降には、チェロ・ソナタはおろかヴァイオリン・ソナタもピアノ三重奏も書かれていない。実はこの事実を世俗的な名声の高まりや社会状況の変化という点から見ると、そこに当時のベートーヴェンを支えていた貴族たちの姿が見えてくる。



アンナ・マリー・エルデーディ 伯爵夫人 (1779～1837)

たのである。彼の芸術を理解し評価する貴族も確実におり、特にエルデーディは公私にわたってベートーヴェンを支えたよき理解者で、「幽霊」を含む作品70の2つの三重奏など他の作品も献呈されている。

しかし社会市民層の勃興の時代にあつて彼らは次第にかつての力を失いつつあり、4、5番が書かれる1815年にもなると、ベートーヴェンも彼らをあてにできない状況が生まれていた。キンスキー、リヒノフスキー、ロプコヴィ



ベートーヴェンの親友、シュパンツィヒ四重奏団のチェロ奏者ヨーゼフ・リンケ。第4、5番はリンケを想定して書かれた

■危機を乗り越えた天才

つまりこの2つのチェロ・ソナタは、ベートーヴェンが世俗的な成功を収めつつはすでに世を去っており、ラズモフスキーも宮殿を火事で失い、隠遁生活之余儀なくされる。一方、ちょうどこの年はウィーン会議とその関連イベントで街がにぎわった年でもあり、ベートーヴェンは才能にあふれたヴェテラン芸術家として賞賛された。

つまりこの2つのチェロ・ソナタは、ベートーヴェンが世俗的な成功を収め

●チェロ・ソナタ第1～5番



ベートーヴェン:
チェロ・ソナタ第1～5番
ミッシャ・マイスター(チェロ)
マルタ・アルゲリッチ(ピアノ)
(DG) 00028943993425
iTunesでダウンロード販売



ベートーヴェン:
チェロとピアノのための作品全集
ジャン＝ギアン・ケラス(チェロ)
アレクサンドル・メルニコフ(ピアノ)
(Harmonia Mundi) HMC-902183



ベートーヴェン:チェロ・ソナタ全集
ムステイスラフ・ロストロポーヴィチ(チェロ)
スヴァストラフ・リヒテル(ピアノ)
(ユニバーサル) UCCD-2141



ベートーヴェン:チェロ・ソナタ全集
ピエール・フルニエ(チェロ)
フリードリヒ・グルダ(ピアノ)
(DG) 4776266

ながらも、それまでの支持者を失い、政治的・経済的にも翻弄される転換点で書かれたのである。また耳の病も急速に悪化して聴覚をほぼ完全に失い、この年にロシア皇后を前に演奏したのを最後に、演奏活動からも完全に引退する。創作上のプレッシャーも含め、そこに訪れた内的危機は、今風の言葉でいえばさしあたって、中年クライシスともなるのだろうか。

しかしこうしたクライシスを、少なくとも創作の上では乗り越えてしまうのが、天才の天才たる所以である。2つのソナタはその力強い一歩であり、また貴族サロンとの結びつきを背景にした室内楽作品の遺産でもある。

ちなみに4、5番を初演したシュパンツィヒ四重奏団のチェロ奏者ヨーゼフ・リンケは、ベートーヴェンに楽器についてのアドヴァイスを行っていたが、彼もまたエルデーディと懇意にしていた。最初の夫とは別れ再婚するだけでなく、芸術と芸術家に広く愛情を注いだエルデーディは、当時としては自由で進歩的な女性だったのだろうか、やはり1815年にクロアチアへと移住している。

この規格外れの新機軸に満ちた2つのチェロ・ソナタは、初演の際には聴衆の理解を得られなかったようだ。自らの属する社会階層の落日を肌身に感じていたであろうエルデーディは、ベートーヴェンの創作に現れた変化を、どんな心境で受け止めたのだろうか？

ベートーヴェンの ピアノ三重奏曲の集大成

最後のトリオ、第7番《大公》が意味するところ

《大公トリオ》はピアノ三重奏曲の歴史において画期的であると同時に、このジャンルの規範ともなる金字塔が打ち建てられたのである。ベートーヴェンがこの作品をもってこのジャンルの創作を打ち切ったのは、この作品の完成度の高さを見れば当然であったが、それが彼の公開のピアノ演奏の断念と連動していたのは興味深い。

かつては軽いジャンルだった 「ピアノ三重奏曲」

ベートーヴェンの創作活動のなかに「ピアノ三重奏曲」というジャンルの意味を位置付けるのは必ずしも易しくはない。例えば同じ室内楽であっても、弦楽四重奏曲のように、初期から晩年に至るまで変わらぬ関心を払われ、しかも各時期を画する重要な作品が生み出されたジャンルは、その存在の意味は比較的是りていない。

ところが、このピアノ三重奏曲というジャンルに関してベートーヴェンが残したのは、弦楽四重奏曲の半数にも満たない、わずか7曲にすぎないのだ。しかもこのジャンルの存在感には、「大公」三重奏曲以外は、弦楽四重奏曲などと比べるとさほど大きくはない。ベートーヴェンの音楽に比較的亲しんでいる人でも、Op. 1(作品1)やOp. 70(この二作品で5曲だから、これでほとんどなのだが)などを即座に思い出すことのできる人は、そう多くはないだろう。



ピアノ三重奏曲第5番の自筆譜

文 中村孝義◎大阪音楽大学名誉教授・音楽学
text by Takayoshi Nakamura



《大公トリオ》を献呈されたルドルフ大公(1788～1831)。《ミサ・ソレムニス》《皇帝》《告别》など多くの傑作をベートーヴェンから捧げられた。作曲家としての大パトロンにして、唯一の作曲上の弟子。神聖ローマ皇帝レオポルト2世の末子であり、他のパトロンの貴族たちよりも、立場上、速かに格上の存在。



ピアノ三重奏曲第5、6番を献呈されたアンナ・マリア・フォン・エルデーティ伯爵夫人(1779～1837)。ベートーヴェンのよき理解者であり、相談相手であった。

ピアノ三重奏曲を 「作品1」とした「戦略」

しかしここで改めて注意しておかねばならないのは、こうした娯楽的色彩が強かったといわざるをえないジャンルを、ベートーヴェンがウィーン楽壇に作曲家としてデビューする上で極めて重要な意味を持つ「Op. 1」として選んだという事

最後の、そして最高の到達点へ 《大公トリオ》

しかし、1811年にベートーヴェンはこのピアノ三重奏曲というジャンルが、弦楽四重奏曲や弦とピアノのための二重奏曲に勝るとも劣らない、真に偉大なジャンルであり得ることを示すことになっ

た。つまり「Op. 97」の《大公》ピアノ三重奏曲の誕生である。

前作の「Op. 70」においても、すでにピアノ三重奏曲に関するおおよその筆法を掴んでいたベートーヴェンであったが、この「Op. 97」における計り知れないほどの大きな飛躍は、例えば交響曲でいえば第2番から第3番「英雄」への飛躍、弦楽四重奏曲でいえば「Op. 18」から「ラズモフスキー四重奏曲」への飛躍に匹敵するといっても過言ではないだろう。

いやむしろその飛躍は、見方によっては交響曲や弦楽四重奏曲の場合よりも大きかったといえるかもしれない。というのは、これらのジャンルにおいては、ベートーヴェンはまだまだ方向を変えての展開の可能性を残していたことが、その後の作品において示されているが、ピアノ三重奏曲においては、この《大公》が最後の作品となったことからも明らかのように、このジャンルの彼の最終回答が示されたといえるからである。たとえベートーヴェンがさらに生を長らえていたとしても、ピアノ三重奏曲を再び手懸けることは恐らくなかったのではないかとと思われる。

規模の大きさ、強靱な構想力、 意味深い楽器法

この作品には、これまでのピアノ三重奏曲からとはとても考えられないような特徴がいくつもある。まずその1つは、規模に関して「英雄」交響曲や「ラズモフスキー第1番」四重奏曲の場合と全く同様に、実に雄大なものに拡張されたというところである。全体で1226小節をも有するその規模の大きさは、空前なだけ

ピアノ三重奏曲

カザルス・トリオ
アルフレッド・コルトー(ピアノ)
ジャック・ティボー(ヴァイオリン)
パブロ・カザルス(チェロ)
収録：1928年
(Opus Kura) OPK-2100
※2CD、輸入盤、EMI 原盤



歴史的なピアノ三重奏曲、カザルス・トリオ(左からコルトー、カザルス、ティボー)。弦楽四重奏団と異なり、ピアノ・トリオは常設の団体は少なく、名ソリストたちが随時集まって演奏を行うケースが多い。

オイストラフ・トリオ
レフ・オボーリン(ピアノ)
ダヴィド・オイストラフ(ヴァイオリン)
スヴャトスラフ・クヌシェヴィツキー(チェロ)
収録：1958年
(EMI) TOCE-91092



スーク・トリオ
ヤン・パネンカ(ピアノ)
ヨーゼフ・スーク(ヴァイオリン)
ヨーゼフ・フツフロ(チェロ)
収録：1961年
(Supraphon) SU-3959 ※輸入盤

スヴャトスラフ・リヒテル(ピアノ)
ミハイル・コペリマン(ヴァイオリン)
ヴァレンティン・ベルリンスキー(チェロ)
収録：1992年
(Decca) 4758613 ※輸入盤



旧ソ連の名ソリストたちもトリオをししば組んだ。特に有名なのがオイストラフ、オボーリン、クヌシェヴィツキーによるトリオ(左から)

アルトゥール・ルービンシュタイン(ピアノ)
ヤッシャ・ハイフェッツ(ヴァイオリン)
エマニュエル・フォイアマン(チェロ)
収録：1941年
(ソニー) SICC-30397 ※RCA 原盤



しかし、こうした雄渾さ、華麗さの一方で忘れてはならないのが、第3楽章に示された崇高なまでに澄み切った気品の高い抒情性である。ベートーヴェンの中期がこの性格を明確に示すことは、他の中期傑作などでも顕著であったが、特にこの《大公》ピアノ三重奏曲においては、それらが一段と歩みを進め、後期の世界に近づいている感がある。

このようにしてピアノ三重奏曲の歴史において画期的であると同時に、このジャンルの規範ともなる金字塔が打ち建てられたのである。ベートーヴェンがこの作品をもってこのジャンルの創作を打ち切ったのは、この作品の完成度の高さを見れば当然であったが、それが彼の公開のピアノ演奏の断念と連動していたのは興味深い。このジャンルは、ベートーヴェンにとって、あくまで自ら演奏することに関心のある作曲家のあったジャンルだったのかもしれない。

緩徐楽章の崇高で気高い 叙情性も

この作品では、ヴァイオリンやチェロの動きが、装飾的埋め草となることはまずない。それぞれがきわめて明確な主張を縦横に展開するという自立した役割を

果たす。その意味でこの作品が時に協奏的と評されるのも、あながち誇大とはいえない。つまりそれぞれの楽器がまさに対等に渡り合いながら、それぞれの楽器単独ではとても不可能な、より巨大な世界が構築されるのである。しかしただ単に競い合うだけでなく、3つの楽器のバランスも実に巧みで、何か一つが全体を牛耳っているような印象は全くない。これはベートーヴェンがそれぞれの楽器の能力と可能性を完全に把握し生かし切ったためだろう。



ベートーヴェンの師クリスティアン・ゴットロープ・ネーフェ
(1748～98)

「新しい道」の模索の中で生まれた変奏曲

中期のベートーヴェンは、「新しい道」を切り開くために、フーガと変奏曲の融合やバロックの手法を用いた変奏の展開、後期のピアノ・ソナタを思わせるような執拗なトリルなど、様々な方法を模索していたようだ。

ベートーヴェンは1802年に「ハイリゲンシュタットの遺書」を書いたあと、創作における「新しい道」を模索する中で、新たな創作様式を確立し始めていた。

特に遺書を書いて間もない頃のベートーヴェンはピアノ曲の創作に集中しており、作品33「7つのバガテル」から35「15の変奏曲とフーガ」まで連続してピアノ曲を書いている（その前にも作品31のピアノ・ソナタを3曲（第16～18番）書いている）。作品34は自作主題による変奏曲（「創作主題による6つの変奏曲」だが、ソナタの中に出てくるものを除けば、彼が自作主題を用いた変奏曲を書いたのは初めてである）。

これも既にベートーヴェンが「新しい道」へと入ったことを示す重要なポイントだが、内容はさらに革新的だ。変奏曲では基本的に、途中で同主短（長）調になる以外は同じ調のまま進行するが、この曲は第1変奏の時点で主題のへ長調から3度下がったニ長調となり、フラット系からシャープ系へと変わる。

その後も3度ずつ下がっていき、最後の第6変奏でようやく主調に戻る。モーツアルトやハイドンの頃には想像もつかないような調の変遷だ。

また主題が拍子も変奏ごとにかなり変化する上、小節構造も一定ではなく、非常に変則的な楽節単位で音楽が展開する。極めつけは、「変奏曲」でありながら、各変奏で主題の存在感が非常に薄い。共通しているのは和声進行だけ



スヴァトスラフ・リヒテル (1915～97)

で、ほぼ性格変奏の形をとって変奏が展開していく。

続いて、作品35は同じく変奏曲でありながら、全く性格が違う。ベートーヴェンのバレエ音楽《プロメテウスの創造物》の終楽章である第16曲に使われていた主題を用いたこの変奏曲は、序奏をもち、最終変奏の後にはフーガが置かれている。ロマン派以降では普通のことだが、当時としてはかなり異質であるどころか、初めての試みである。

これにはボン時代に徹底的に師であるネーフェから学んだ通奏低音やバッハからの影響が窺える。バロック時代の変奏曲で、バス主題をもとに次々新しい対旋律が加わる「シャコンヌ」や「バ

ツサカリア」を意識した変奏手法を意識した書法になっているのだ。「序曲」や「フーガ」もバロック時代の音楽を象徴するものであり、バロック音楽の研究から新たな自分の書法を確立していくベートーヴェンの書法の進化がこの変奏曲からは見て取ることができるのだ。

一方で、作品76《創作主題（トルコ行進曲）による6つの変奏曲》は、上記2つの変奏曲とは違い、かなり古典的な書法で書かれている。《創作主題による14の変奏曲》（作品44）や付随音楽《アテネの廃墟》（作品113）などと同じ主題が使われており、この主題がベートーヴェンにとってかなりの「お気に入り」であったことがわかる。

中期のベートーヴェンは、「新しい道」を切り開くために、フーガと変奏曲の融合やバロックの手法を用いた変奏の展開、後期のピアノ・ソナタを思わせるような執拗なトリルなど、様々な方法を模索していたようだ。中期の変奏曲は少し見過ごされてしまう傾向があるが、向き合うことで後期作品を紐解く重要なヒントが見えてくるかもしれない。

変奏曲、バガテル集

アルフレッド・ブレンデル (ピアノ)
(Brilliant Classics) BRL-93183
(5CD)



ベートーヴェン：変奏曲集

スヴァトスラフ・リヒテル (ピアノ)
6つの変奏曲
「トルコ行進曲」の主題による6つの変奏曲
エロイカの主題による15の変奏曲とフーガ
(Melodiya) VICC-22007

ピアノ変奏曲集

イエネ・ヤンドー (ピアノ)
(Naxos) 8550676



舞台芸術というものは、作曲家にとつてさまざまな妥協を強いられる。筋書きに縛られ、演出に縛られ、上演にあたっては数多くの妥協と変更を余儀なくされる。

ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン(1770-1827)のオペラ作品は「フィデリオ」1作(しかも3種の版が存在する)、バレエ作品は「騎士のバレエ」と「プロメテウスの創造物」だけであり、いずれも比較的若い時期に書かれたものである。だが、このプロメテウスという題材に、若き日のベートーヴェンは心を奪われ、自身が芸術の世界におけるプロメテウスたらんと考えていた節が窺われる。

■新しい時代に相応しい
革命の高貴な精神を！
「バレエ音楽」プロメテウスの創造物

「プロメテウスの創造物」は、イタリアのバレエダンサー・振付師だったサルヴァトーレ・ヴィガリーノの委嘱により、1800-01年に作曲され、同年3月21日にホーフブルク劇場で初演されている。上演記録は喪われてしまったが、ヴィガリーノ没後に執筆された伝記に拠ると、以下のような筋書きであったことがわかる。

第1幕、神の怒りに触れたプロメテウスは、泥と水をこねて男と女の人形を作り、天上から火を盗んで、この人

バレエ、劇など舞台のために 書かれた音楽の本質と魅力

～「プロメテウスの創造物」
「コリオラン」、「エグモント」～

プロメテウスという題材に、
若き日のベートーヴェンは心を奪われ、
自身が芸術の世界における

プロメテウスたらんと考えていた節が窺われる。

文 広瀬大介◎音楽評論家
text by Daisuke Hirose



劇「コリオラン」を書いたウィーンの劇作家ハインリヒ・ヨーゼフ・フォン・コーリン(1771-1811)。



「プロメテウスの創造物」の音楽を委嘱したイタリアのバレエ・ダンサー兼振付師のサルヴァトーレ・ヴィガリーノ(1769-1821)。バントマイムをバレエに取り入れたり、舞台上の構図に気を配るなど、「舞踊のシェイクスピア」との異名を取ったことも。

形に魂を入れる。だが、無知で粗野な振る舞いを重ねる2人にプロメテウスは失望し、高尚な芸術と学問を与えて、2人を「啓蒙」する。

第2幕、パルナッソス山には神々が揃い、悲劇の神がプロメテウスを刺し殺すが、牧神を率いるパンがプロメテウスを蘇らせ、祝祭的な舞踏で幕を閉じる。

プロメテウスは、人間に火を与えたために神々の怒りを買ひ、猛禽に内臓を日々つばまれる永遠の責め苦を負う人物としてのイメージが強い。

だが、ここでヴィガリーノとベートーヴェンが描こうとするプロメテウスは、ものを知らぬ自らの泥人形たる「創造物」、つまり民衆に対して「高尚な芸術と学問」を授けるといって、「啓蒙」時代の君主、あるいは哲学者としての役割を負わされている。

つまり、このプロメテウスは、ハプスブルク帝国のイタリア占領に対して果敢に立ち向かう若きフランスの英雄、

長調の主和音ではなく、いわゆる「属七の和音」と呼ばれる、やや不安定感を感じさせる和音から始まるのは、あきらかにこの直前に作曲された「交響曲第1番」第1楽章の冒頭を念頭に置いたものであろう。

第16曲・終曲で用いられている旋律は、作品35のピアノ変奏曲、そして「交響曲第3番」第4楽章で用いられる。この旋律が、次世代を救うプロメテウス、ナポレオン、そして新しい時代に相応しい革命の高貴な精神を表している。

■自身の理想を訴える
変わらぬ強い意志
「舞台劇「コリオラン」

神話の登場人物たるプロメテウス・ナポレオンが世俗の権威にまみれてしまった後も、歴史上の高潔な人物を引き合いに出して自身の理想を訴えるベートーヴェンの強い意志は変わらぬままだった。ウィーンの宮廷秘書官・詩人だったハインリヒ・ヨーゼフ・フォン・コーリン(1771-1811)によると、1802年にウィーンで初演された劇「コリオラン」は05年まで再演され続けている。

生まれた楽曲は、1807年に作曲された、この劇のための序曲のみであったが、実際にこの曲が上演の際に「序曲」として演奏されたことはなかった。むしろ、公開演奏会が隆盛を極めるよ

うになったこの時期、交響曲の前に置かれる単一楽章の作品が求められるようになり、その要請に応じて作曲されたという側面も大きい。

ローマの貴族、カイウス・マルキウスは、隣国ウォルスクを戦いで破り、「コリオラヌス」という称号を与えられていた。だが、コリオラヌスは祖国を救った自身に辛くあたるローマを憎み、ウォルスクの軍に身を投じ、逆にローマへと攻め寄せる。風前の灯となったローマを囲んだコリオラヌスのもとに、母ウォルムニア、妻ウィルギリアがやってきて、ローマを救うよう嘆願する。ウォルスク軍と母・妻との間で板挟みになったコリオラヌスは悩み、結局死を選ばざるを得なくなる。

英雄としてのコリオラヌスのありようは、ハ音が3回鳴らされる序奏に続いて奏される、ハ短調による第1主題が雄弁に語ってあまりある。悲劇的な様相を強く帯びたこの主題に対し、第2主題は、悲壮な決意をもって祖国を破壊しようとするコリオラヌスの前に立ちあがる母と妻の姿であり、「交響曲第3番」で主人公たる英雄を描いた変奏長調が使われる。終結部(コーダ)においては、2つの主題が登場する順序は逆になる。愛するひとたちの前にコリオラヌスはみずからの意志を貫くことができず、この英雄は結局静かにその生涯を終えざるを得ない。

ハ短調の主音で3度鳴り響くピツィカート(冒頭に対応)が、英雄の寂し



「エグモント伯」として知られるラモラル・ファン・エグモント(1522-68。フランドルの軍人)。80年戦争(オランダがスペインに対して起こした独立戦争)の指導者の一人。

■現状を打破しようとする
英雄を描く
「舞台劇「エグモント」

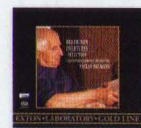
ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテは、18世紀の社会秩序の中で生きつつも、フランス革命という社会的激変期に身を置き、19世紀以降の社会で市民が貴族を凌ぐ強い力を持つようになることを、当然のように見通していた。

戯曲「エグモント」(1788)では、フランドルの軍人で実在の人物であるラモラル・ファン・エグモントが、スペインの圧政に苦しむオランダ人を救うべく蜂起し、捕らえられて死刑になり、その許嫁クレール・ヒエンは服毒自殺す

る。現状を打破しようとする英雄エグモントを描き出すこの筋書きに、ゲーテの先見性を見て取ることは、なんら難しいことではない。

1809年、ナポレオン率いるフランスの支配下にあるウィーンでは、宮廷劇場の支配人ヨーゼフ・フォン・ハルトによって、このゲーテの戯曲の上演が予定され、その付随音楽の作曲にベートーヴェンが選ばれた。上演は1810年5月24日に予定されていたが、序曲は間に合わず、4回目の公演となる6月15日ようやく演奏されることになる。

重々しい、悲劇を暗示する第1主題、徐々に穏やかになっていく第2主題を有するソナタ形式で作曲され、再現部からコーダ(終結部)への移行部では、悲惨な結末が暗示されるものの、コーダでは高らかな「勝利の交響曲」(第9曲)が引用され、その理想が最終的な勝利を獲ることが暗示される。



ベートーヴェン:「エグモント」序曲、交響曲第7番、第8番、リスト:「前奏曲」
アンドレ・クリュタンス(指揮)
ベルリン・フィル
収録:1960年
(ワーナー) WPGS-10018
※SACD シングルレイヤー、EMI原盤

ベートーヴェン:「エグモント」序曲、《プロメテウスの創造物》序曲、交響曲第3番「英雄」
ルドルフ・ケンペ(指揮)
ミュンヘン・フィル
収録:1971-73年
(ワーナー) WPCS-13445
※EMI原盤



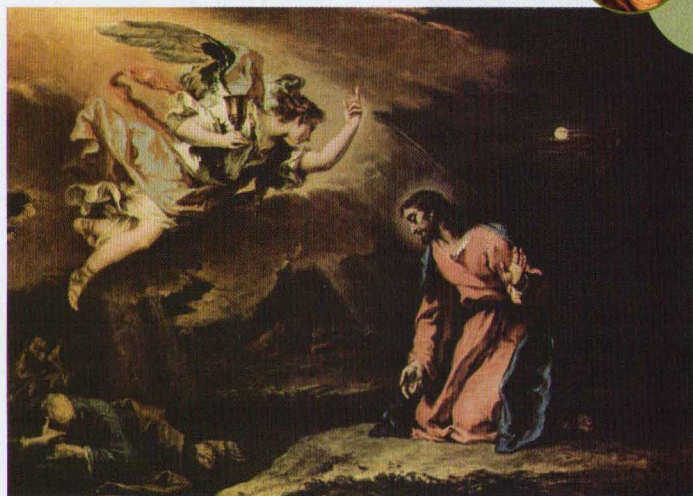
ベートーヴェン:「プロメテウスの創造物」序曲、「コリオラン」序曲、交響曲第7番
カール・ベーム(指揮)
ウィーン・フィル
収録:1971年
(ユニバーサル) UCCG-52220
※DG原盤

ベートーヴェン:序曲集
([「エグモント」序曲、「コリオラン」序曲、「プロメテウスの創造物」序曲、ほか])
ヴァーツラフ・ノイマン(指揮)
チェコ・フィル
収録:1994年
(Octavia Extón) OVXL-00068



ベートーヴェン:序曲集
([「プロメテウスの創造物」序曲、「コリオラン」序曲、「エグモント」序曲、ほか])
パーヴォ・ヤルヴィ(指揮)
ドイツ・カンマーフィル
収録:2010、12年
(ソニー) SICC-10190
※RCA原盤

作品データ
■バレエ音楽「プロメテウスの創造物」作品43
作曲…1800-01年
初演…1801年3月28日
ウィーン・ホーフブルク劇場
出版…1801年、アルタリア社(ピアノ編曲)1804年
■舞台劇「コリオラン」作品62
作曲…1807年
初演…1807年3月、ロブコヴィッツ侯爵邸
出版…1808年
■舞台劇「エグモント」作品84
作曲…1809-10年
初演…1810年6月15日、ウィーン・ブルク劇場
献呈…ルドルフ・ヨハネス・ヨーゼフ・ライナー・フォン・エスターライヒ(ルドルフ大公)
出版…1810年(序曲のみ)、12年(劇中曲)



セバスティアン・リッチが描いた「かんらん山上のキリスト」(1730年頃)。弟子たち(左下)が眠りこけている間、熾天使がキリストの前に現れる

ミサ以外の声楽曲にも息づく ベートーヴェンの個性

後の《第九》にもつながる要素に満ちて

カンタータやオラトリオといった声楽曲も、ごく若い頃からベートーヴェンは作曲している。交響曲などのように、頻繁に触れる機会は少ないものの、彼特有の個性の「刻印」は打たれている。《合唱幻想曲》などの代表作を具体的に挙げてみよう。

文 喜多尾道冬 ◎音楽評論家
Text by Michifuyu Kikao



ベートーヴェンが「追悼カンタータ」を書いたヨーゼフ2世(ゲオルク・デッカー画)



ベートーヴェンが「戴冠カンタータ」を書いたレオポルト2世

は新しい皇帝の即位を祝うカンタータとして作曲され、「ヨーゼフ」とペアの関係にある。まさに「王様死んだ、王様万歳!」を地でゆく音楽だ。

それはともかく《ヨーゼフ》はさほど知られている曲とは言えない。だがベートーヴェンのその後の音楽的な成長にとってES細胞となる重要な位置を占める。

曲はソプラノ、テノール、バス独唱、合唱の7曲からなり、アリアとレチタティーヴォの交代で展開する。冒頭のオケは追悼にふさわしくパセティックにはじまる。そのモティーフは《英雄》の葬送行進曲を連想させ、《コリオラン》&《エグモント》序曲や《フィデリオ》のパスセージも浮かぶ。

第2曲のバスに《運命》の鼓動が、第4&5曲のソプラノに《田園》のお

だやかで甘美なメロディが聴きとれる。死者に安らかに眠れといたわるように。

一方の《レオポルト》はヨーゼフ2世とおなじ英邁な君主であれかしと期待をこめて展開する。全体は5曲からなり、第1曲でヨーゼフの死を悼みながらも暗い雲間から光が覗き、続く第2、4曲で新しい王を迎える喜びがしだいに輝き出て、終曲の合唱は「歓呼して、もろびとよ跪くのだ」と歌い出す。この詩句は《第九》の終楽章の「跪くか、もろびとよ」と似通い、ベートーヴェンの初心が最後の局面まで貫かれていたことを示唆する。しかしこの2つのカンタータは作曲者の生前に演奏される機会はなかった。

聖書を逸脱した華麗な展開の 《かんらん山上のキリスト》

ベートーヴェンがつぎに手掛けた大規模な声楽曲はオラトリオ《かんらん山上のキリスト》である。台本はバッハ

20歳の時、2人の皇帝のために 書いた2つのカンタータ

「王様死んだ、王様万歳!」という言いまわしがある。ベートーヴェンの《皇帝ヨーゼフ2世追悼カンタータ》と《皇帝レオポルト2世戴冠カンタータ》に接するとこの言葉が思い浮かぶ。

ヨーゼフ2世は神聖ローマ帝国皇帝だったが、他の強権的な国王たちとちがって英邁な啓蒙君主として臣民から敬愛されていた。だから1790年の彼の死は心ある人々にとってショックだった。

当時まだボンにいたベートーヴェンもそのひとり。当地の知的エリートたち

の《受難曲》と共通する宗教音楽の題材を扱いながら、ベートーヴェンは詩人兼台本作者フーバーとのコラボで聖書の記述をかなり恣意的に改変した。ユダヤピラトの姿は見え、十字架のシーンもなく、イエスを捕らえにくる兵士たちとの遭遇が唯一の具体例だ。

全体は6曲で構成され、イエス(テノール)、熾天使(ソプラノ)、ペテロ(バス)の独唱、それに兵士と天使の合唱からなる。第1曲は荘重かつパセティックにはじまり、イエスは人間の罪を贖う覚悟をしながらも死の予感の恐れに捉われる。だが内容の深刻さとは裏腹にオペラティックな華麗さで展開する。

第2曲に登場する熾天使のアリアもモーツァルトのオペラ・アリア風の流麗なコロラトゥーラで推移。第4、5曲はイエスを追ってくる兵士たちの足音を無気味にひびかせ、弟子たちが恐れおののく。

第6曲でペテロが登場して、イエスのために剣をとって戦おうとする。聖書の記述では弟子たちは後難を恐れて逃散するが、それとは真逆のプロットだ。最後は人間を救済するイエスの偉業を天使たちの合唱が讃えて閉じる。

曲は1803年に交響曲第1&2番、ピアノ協奏曲第3番、ミサ曲ハ長調などとともに初演されて大ヒットした。理由はスケールの大きい華麗な展開と、聖書の記述を逸脱した自由な発想で、抹香臭さを拭った大胆な斬新さにあっただろう。当時としてはA・ロイド・ウェッバーのロックミュージカル「ジーザス・クライスト・スーパースター」も



「静かな海と楽しい航海」を捧げられた60歳頃のゲーテ(1808年、ゲルハルト・フォン・キューゲルゲン画)

どきのインパクトだったにちがいない。

幻想曲と変奏曲に合唱を 組み合わせた《合唱幻想曲》

その後ベートーヴェンは1808年に、《運命》と《田園》を初演するにあたって、《かんらん山》が大成功を呼んだのを思い出し、それにあやかうとしてか、大急ぎで付けたりのように作曲したのが《合唱幻想曲》である。

全体は3部からなり、第1部はピアノ・ソロで即興的、幻想的にはじまる。模範とした雰囲気の中どう展開するかという期待感が高まったところで、変奏曲形式の第2部に入る。主題は1795年に作曲された歌曲《愛されたい男の嘆きとそれに応える愛》の後半の《愛の応答》の流用。そして第3部で合唱はこの旋律を人間の気高さを讃える詩句に合わせて歌い上げる。

このモティーフはさらに《第九》でも取り上げられる。つまりこの歌曲はES細胞から《合唱幻想曲》に生長し、《第九》で最終の形姿をとる。《合唱幻想曲》はそのプリフィギュレーション(その前の形)として重要な位置を占める。しかし幻想曲というジャンルの観点

《ヨーゼフ2世追悼カンタータ》《レオポルト2世戴冠カンタータ》《奉獻歌》《静かな海と楽しい航海》
ジャニス・ワトソン(ソプラノ)
ジョゼ・ヴァン・ダム(バス)
マシュー・ベスト(指揮)、コリドン管、ほか
収録:1996年
(Hyperion) CDH-55479 ※輸入盤



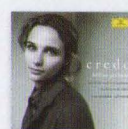
《かんらん山上のキリスト》
シルヴィア・ゲスティ(ソプラノ)、ほか
ヘルムート・コッホ(指揮)
ベルリン放送響&合唱団
収録:1970年
(コロムビア) COCQ-84912
※Eurodisk原盤



《かんらん山上のキリスト》
ブラシド・ドミンゴ(テノール)、ほか
ケント・ナガノ(指揮)
ベルリン・ドイツ響&合唱団
収録:2002年
(Harmonia Mundi) HMG-501802
※輸入盤



《合唱幻想曲》、ほか
エレヌ・グリモー(ピアノ)、ほか
エサベッカ・サロネン(指揮)
スウェーデン放送響&合唱団
収録:2003年
(DG) 4717692 ※輸入盤



《合唱幻想曲》《静かな海と楽しい航海》《奉獻歌》
《同志の歌》《若々しく脈打つところ》
グンター・コーツ(ピアノ)、フランツ・コンヴィチューニ(指揮)&ライプチヒ・ゲヴァントハウス管&ライプチヒ放送合唱団=「合唱幻想曲」のみ、ヘルムート・コッホ指揮ベルリン放送響&合唱団、ほか
収録:1960年(「合唱幻想曲」)、69年(キング) KICC-9532 ※Deutsche Schallplatten原盤



トーヴェンの得意とする二元的な対比の新規の試みだ。

自己犠牲の精神を謳った 《奉獻歌》

晩年の重要な作品はマティソンの詩による《奉獻歌》だろう。これもES細胞となる初期の歌曲(1795年)があり、1802年に改訂、24年に独唱、合唱、器楽の規模に拡大し、24年に最終バージョンができた。彼はこの自己犠牲の詩が気に入っていたこと、ES細胞的な生長をたどったことで、これが《第九》のテキストにつながる可能性もないではなかった。

ただ「自由・平等・友愛」の市民理念の謳歌の方が、イエスや英雄に見る高邁な自己犠牲の精神に優ったのだらう。しかし《奉獻歌》は、彼が晩年までこのような精神を自分のハートに重ね合わせていた重要さを認識させる。

作品データ

- 《ヨーゼフ2世追悼カンタータ》Wo087
1790年、S.A.アヴェルドンク詞
- 《レオポルト2世戴冠カンタータ》Wo088
1790年、S.A.アヴェルドンク詞
- オラトリオ《かんらん山上のキリスト》作品85
1803年、F.X.フーバー詞
- 《合唱幻想曲》作品80
1808年、C.クフナー詞(?)
- 《静かな海とたのしい航海》作品112
1814~15年
- 《奉獻歌》作品121b
1822年、F.マティソン詞
- 《同志の歌》作品122
1823~24年、ゲーテ詞

「傑作の森」のさなかに書かれた独自の宗教曲

～ミサ曲 ハ長調～

当時のミサ曲の常道であったオペラのアリアのような表現は抑制され、ソリストと合唱は常に融合し合い、それらの対比と統一が、敬虔な感情をみごとに表現する。

文 樋口隆一◎音楽学者、指揮者
text by Ryuichi Higuchi



ベートーヴェンにミサ曲の作曲を依頼したエステルハーゼ侯爵(1765～1833)だが、あまりに個性的な作品だったため、気に入らず、結局受け取らなかった。晩年のハイドンは6曲のミサ曲を侯のために書いている。

ミサ曲 ハ長調 作品86



マリス・ヤンソンス(指揮)
バイエルン放送響&合唱団
ゲニア・キューマイアー(ソプラノ)、ほか
収録:2018年
(Br Klassik) 900170
※輸入盤



カール・リヒター(指揮)
ミュンヘン・パツハ管
グンドウラ・ヤノウィッツ(ソプラノ)、ほか
収録:1969年
(DG) 00028946957127

作品データ

■ミサ曲 ハ長調 作品86
キリエ、グローリア(3部)、クレド(5部)
サンクトゥス(4部)、アニュス・デイ(2部)
作曲…1807年
初演…1807年9月13日、エステルハーゼ家
献呈…フェルディナント・フォン・キンスキー侯爵
出版…1812年

1807年夏、ベートーヴェンはニコラス・エステルハーゼ侯爵からミサ曲の注文を受けた。エステルハーゼ家といえは、恩師ヨーゼフ・ハイドン(1732～1809)が長く宮廷楽長を務め、数々のミサ曲を作曲上演した名家である。ベートーヴェンにとっては大きな名誉であり、同時に師のハイドンを凌駕しようという挑戦の機会でもあった。ミサ曲は侯爵妃ヨーゼファ・マリア・ヘルメネギルトの聖名祝日(9月13日)に上演される必要があり、全力を尽くしてその日に間に合わせた。

ベートーヴェンは、ミサ曲の分野でのハイドンの業績を高く評価しており、事実、それらを研究しながら作曲を進めたが、あらゆる点で独自の道を追求せざるを得ない彼のことである。注文主の想像を超えた個性的な作品になっ

てしまった。

初演を聴いた侯爵は、ベートーヴェンに対して「しかしベートーヴェン君、いったいまたなんということをしたんだね」と率直な感想を述べ、かたわらにいた宮廷楽長のヨハン・ネボムク・フンメル(1778～1837)にも冷笑されたという。彼らの無理解に怒ったベートーヴェンは、このミサ曲を侯爵に献呈することをやめ、1812年の出版の際には、理解者だったフェルディナント・キンスキー侯爵(1781～1812)に献呈している。

前年(1806年)には交響曲第4番とヴァイオリン協奏曲を完成し、この年から翌年(08年)にかけて交響曲第5番「運命」と第6番「田園」を作曲するという、いわゆる「傑作の森」の最中にあつたベートーヴェンは、このミサ曲においても独自の世界を堂々と築いている。

ミサ通常文を構成するキリエ、グロ



ミサ曲ハ長調の出版時に献呈を受けたフェルディナント・フォン・キンスキー侯爵(1781～1812)。ベートーヴェンにとって大切なパトロンだったが、乗馬中の事故で亡くなった。

ーリア、クレド、サンクトゥス、アニュス・デイの5部分は、それぞれが確固たる構成をもち、しかも全曲を通じて有機的な発展を遂げている。当時のミサ曲の常道であつたオペラのアリアのような表現は抑制され、ソリストと合唱は常に融合し合い、それらの対比と統一が、敬虔な感情をみごとに表現する。

おだやかなハ長調の主題で始まる「キリエ」は、中間部の「クリステ」ではホ

長調の高揚を見せ、ふたたびハ長調の「キリエ」へと静まる。第2曲「グローリア」もハ長調だが、「栄光の賛歌」にふさわしい輝かしい音楽。「ミゼレーレ」を中心とする中間部の劇的表現のあと、「聖霊とともに」の歓喜のフーガがみごとだ。

信仰宣言を歌う「クレド」は、歌詞を誇張するような特徴的なリズムが独創的で、キリストの「受肉」「受難」「復活」を歌う中心部も明快かつ劇的である。第4曲「サンクトゥス」は一転してイ長調のアダージョとなり、神への感謝を歌ったあと、フーガが神の栄光を賛美する。「ベネディクトゥス」は声楽中心で、この世ならぬ喜びが歌われる。

第5曲「アニュス・デイ」は、ハ短調の苦しみの音楽から始まるが、「憐れみたまえ」の叫びは、「われらに平和を与えたまえ」の喜びに変わり、最後はハ長調の「キリエ」の主題が「ドナ・ノビス」の歌詞で回想されて終わる。



文 渡辺和彦 ◎音楽評論家
text by Kozuhiko Watanabe

ベートーヴェン最後のヴァイオリン・ソナタとなった第10番ト長調作品96は、あの「クロイツェル」作品47の9年後、1812年完成している（1815年に改訂、出版は翌年7月）。まだ没年までかなりの年数があろう、完全に「中期」の作である。にもかかわらず、この曲は「意識高い系」（？）の演奏家の手にかかること、雰囲気は最晩年作品のよう。弦楽四重奏曲でいうと第12番作品127（1823〜24）以降の数曲のようである。

違うのはヴァイオリン・パートの難易度で、後期弦楽四重奏曲の第1ヴァイオリン・パートが時にコンチェルト以上に難しいのに対し、ソナタ第10番は「とんでもなく易しい」某ヴァイオリニスト。そのためもあり、このソナタについては、誤解や楽譜の誤謬があった。

ヨアヒムはヴァイオリン・パートのフレージングを大幅に変更した演奏譜を残しているし、偉大なD・オイストラフやハイフェッツ他、多くの往年の巨匠たちは、「全曲演奏」「全集録音」以外では、この曲に手を染めなかったと言われる。

さらには20年ほど前、ある音楽雑誌で、クラシック音楽好きとして知られた某有名脚本家が「この第10番を駄作と決めつけ、「手抜き」「主題の盗作」など悪口雑言を書き連ねたエッセイを発表していた。数年前、カントロフとのインタビューでこの話を持ち出すと、本人は大笑いして「じつは私にも似た経験があるのですよ。あ

注目される ヴァイオリン・ソナタ第10番

ひとつの音や和音に込められた意味

かつては多くのヴァイオリニストのレパートリーになかった作品だが、シゲティやメニューインらが愛奏し、今では普通に演奏されている曲に。作曲時期は中期、内容的には晩年に近いこの曲の魅力を探る。



ユーディ・メニューイン
(1916～99)



ビエール・ロード
(1774～1830)

る生徒から「先生、この曲は演奏する価値があるのですか？」と真剣な顔で聞かれました。

反対にシゲティ、メニューイン、現代の知性あるヴァイオリニストたちはこの曲を高く評価し愛奏、感動的な録音や実演を披露している。メニューインはこのソナタの評価がまだ安定しなかった1980年代初頭、ヨーロッパ各地でこれをメインに据えたりサイタルを何度も行っていた。ヴァイオリニストとしては最後から2番目となる来日公演（82年11月）直前にも、

作品データ

●ヴァイオリン・ソナタ 第10番 ト長調
作品96

作曲：1812年

初演：1812年12月29日

ビエール・ロードのヴァイオリン、
ルドルフ大公のピアノ

献呈：ルドルフ大公

出版：1816年

オモ、子守唄のようなピアノ序奏で開始されるカンタービレ楽章。渡辺玲子が「ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタの緩徐楽章の中でもっとも美しい」と書いていたことがある。彼女の録音がまだないのは残念だ。次の楽章へアタックで続く際の嬰ハ音が何とも意味深い。

第3楽章スケルツォ、アレグロは、突然短調の音楽に変わるものの中身は深刻ではなく、どこか不自然な、割り切れない感覚で進行する。ベートーヴェン流儀のギャクやユーモアかもしれない。そして第4楽章ポコ・アレグレットは、前記の主題を基にした変奏曲。形式がかなり自由で、「ブラームス流の性格変奏に近い」と言う人もいる。ここもどこか浮遊感があり、コーダは突然のように賑やかになる。

ひとつの音や和音に多くの意味が詰まっております。曲の作りとしては完全に「晩年の様式」。現代では、メニューインやカントロフのように、そうした方向性を見据えて演奏するのが主流になっている。

ヴァイオリン・ソナタ第10番

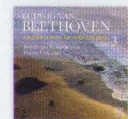


ユーディ・メニューイン
(ヴァイオリン) & ヴィル
ヘルム・ケンプ(ピアノ)

収録：1970年

(DG) 459436

※2CD、輸入盤



ジャン＝ジャック・カント
ロフ(ヴァイオリン) & 上
田晴子(ピアノ)

収録：2008年

(コジマ) ALCD-7230/31

※2CD



ヨーゼフ・シゲティ(ヴァイオリン)
& クラウド・アラウ(ピアノ)

収録：1944年、ワシントン・ライブ

(キングインターナショナル)

GCAC-1010

※2CD、Vanguard 原盤



ウィーン初演のヴァイオリニスト、イグナツ・シュパンツィヒ（1776～1830）

「傑作の森」の中で何かと割を食った扱いとなっているのが、『三重協奏曲』作品56とピアノ・ソナタ第22番作品54だろう。協奏曲には可愛そうな言葉が並ぶ。曰く「凡作」「駄作」「他の中期の作品と比べて見劣りがする」「独奏楽器群のための協奏曲という意欲的な発想を処理しきれていない」などなど。

でもこの機会に改めて聴き直してみよう。典雅でクラシカル、くつろいだ気持ちのいい曲ではないか。高木や大木ではないけれど、森にはいろんな草木があっっている。独奏者3名はプロか腕に覚えのあるハイ・アマチュア、オーケストラの部分は宮廷楽団が初見で弾けた。どちらかと言えば演奏して楽しむ音楽だ。

スケッチ帖によれば、「三重協奏曲」の着想は1802年にさかのぼる。当初は調が違っていた。新たな試みのひとつだったのだろう、完成しないうちに出版社に売り込んだ。「第1稿」は1804年3月から4月まで作曲されて5月から6月初めに完成、6月9日にロブコヴィッツ侯の邸宅で行われた交響曲第3番「英雄」の試演とともに初演された。

ピアノ、ヴァイオリン、チェロとオーケストラのための三重協奏曲

でもこの機会に改めて聴き直してみよう。
典雅でクラシカル、くつろいだ気持ちのいい曲ではないか。
高木や大木ではないけれど、森にはいろんな草木があっっている。

文 高久 暁◎音楽学・音楽評論
text by Satoru Takaku

作品データ

■ピアノ、ヴァイオリン、チェロとオーケストラのための三重協奏曲
ハ長調 作品56
第1楽章 アレグロ
第2楽章 ラルゴ
第3楽章 ロンド・アラ・ボラッカ
作曲…1804年
私的初演…1804年6月9日
ロブコヴィッツ侯の邸宅
公開初演…1808年、ライプチヒ



三重協奏曲 op.56

スヴァストラフ・リヒテル（ピアノ）
ダヴィド・オイストラフ（ヴァイオリン）
ムステイスラフ・ロストロポーヴィチ（チェロ）
ヘルベルト・フォン・カラヤン（指揮）
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団
（ワーナー）WPCS-23035



三重協奏曲&合唱幻想曲

アレクサンドラ・コヌノヴァ（ヴァイオリン）
ナタリー・クライン（チェロ）
ダヴィッド・カドゥシュ（ピアノ）
ロランス・エキルベ（指揮）
インストラ・オーケストラ
アクサンチュス（合唱）、他
（Erato）9029550573



三重協奏曲&ブラームス：

ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲
スターン・トリオ [アイザック・スターン（ヴァイオリン）
レナード・ローズ（チェロ）、ユージン・イストミン（ピアノ）]
ジョージ・セル（指揮）
クリーヴランド管弦楽団
（Doremi）DHR-8047

ところが急いで作曲したせい、ベトーヴェンは出来栄に満足できなかった。残されているソリスト用の楽譜やパート譜（一部）には、作曲者やコピストによる多数の修正が見られる。これらの改訂作業が長引いて、楽譜の出版は1807年まで持ち越された。ちなみにこの協奏曲、新全集の楽譜は1968年に刊行されたけれど、これら二次資料の評価が困難で、校訂報告が出版されたのは楽譜の刊行から50年近く経た2014年

だった。

独奏パートはチェロがさまざまな奏法を駆使、表現力が要求され、ピアノは技術的にそれほど難しくない。以前はルドルフ大公が弾くために意図的に易しく書かれた、という説があったけれど、シンドラ由来の憶測だったようだ。「皇帝」を弾けた大公に手加減など要らないし、本当に技術的に容易に作曲するのであれば、もっと書きようがある。第1楽章23（234小節）に現れる右手の三度の

トリルや、終楽章の終わりの方で突如現れる三度のフレーズは書かなかったはずだ。

第1楽章は朗らかなソナタ楽章。独奏楽器のパートは確かに音階やアルペジオや分散和音や分散オクターブ（ピアノ）など、装飾的なパッセージが多い。これは公開初演の際に批判の対象にもなった。第2楽章、変イ長調の短いラルゴから第3楽章のボロネーズへと入ってゆく音楽の運び方は、『ワルトシュタイン・ソナタ』と似たところがある。快活な第3楽章は楽譜が出版されてすぐ、単独でピアノ連弾用の編曲が出版された。この協奏曲の秘かな（？）人気を物語るものだろう。

演奏はソリストに一騎当千級の名手3人を集めたものと、ピアノ・トリオが受け持つものに大別される。技術的にも音楽的にも難しくはないから、ごく短時間の練習で仕上げることもできるけれど、チェルニーはそれを見越してか、「ごく当然のことですが、オーケストラと合わせる前に3人で十分に相談し、練習する必要があります」と釘を刺している。今後さらに演奏の機会が増えるだろう。



ムステイスラフ・ロストロポーヴィチ（1927～2007）