



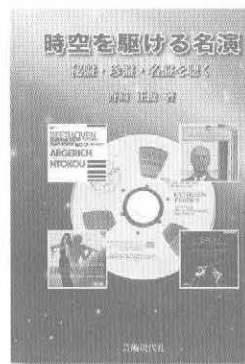
左：ドメニコ・スカルラッティ
右：アレッシンドロ・スカルラッティ

特集

バロック音楽の魅力を極める 名曲5傑



アルシシュタットのバッハ像 (©宮沢昭男)



時空を駆ける名演

音楽は生まれた瞬間から自由に動き回る。
時が経つにつれ、場所を移すにつれ、姿を
変えて人々に広く聴き継がれる。
本書はそう人々に変容する可能性を
秘めた音楽の魅力を、残された数多くの名
演を通じて音楽ファンに教えてくれる。

【掲載レコード】

◎自作自演 マスカーニ 歌劇「カヴァレリア・ル
ス・ティカーナ」/ R. シュトラウス アルプス交響曲/ ホル
スト 組曲「惑星」/ バーンスタイン ミュージカル「ウ
エスト・サイド・ストーリー」他
◎編曲 バッハ トッカータとフーガ、管弦楽組曲第六
番/ シューベルト 弦楽四重奏曲第十四番「死と乙女」/
ムソルグスキー 組曲「展覧会の絵」/ ブラームス ハ
イデルンの主題による変奏曲 他
◎合作 バッハ & グノー アヴェ・マリア/ リスト &
ターレベルク & ショパン、他「ヘクサメロン」
ラヴェル & イベール & ミヨー、他「バレエ音楽「ジャ
ンヌの扇」」他

◎一期一会&歴史的秘盤 マラー 交響曲第九番
バーンスタイン指揮/ スメタナ 交響詩「我が祖国」
ターベリック指揮/ ベートーヴェン 交響曲第五番
「運命」フルトヴェングラー指揮 他
◎オーディオ 黎明期のステレオ録音/ アニメ映画
「ファンタジア」スコフスキー指揮/ 最初のステレオ
録音 CD ブルックナー 交響曲第八番 カラヤン指揮/
世界で最初のデジタル録音 他
◎クロスオーバー ドミンゴ「バーハップス・ラヴ」
/ コリア & グルダ モーツァルト 二台のピアノのための
協奏曲/ ストライザンド「クラシカル・パープラー」
美空ひばり「山田耕太郎歌曲集」他
定価：2,420円 [本体2,000円+10%税]

(株)芸術現代社 〒111-0054 東京都台東区鳥越2-11-11 TOMY BLDG. 3F
TEL 03-3861-2159 FAX 03-3861-2157

【芸術現代社の書籍】
時空を駆ける名演
秘盤・珍盤・名盤を聴く
野崎 正俊 著
近日発売!!

英、露、パン・ヨーロッパ各国の主要楽団約680
から120団体を精選。それらの理解に不可欠な“二
度の世界大戦とクラシカル音楽文化芸術の対峙の変
遷”を視座に、国家の沿革史と並行しながら今日の
発展を迎えた各楽団の足跡、をダイナミックに詳解。

豊富な新旧の資料と取材でオーケストラ界の総本
山の浮沈を描出する、総合的楽団ガイド・シリーズ
第2(上巻)・3弾(下巻)を一挙刊行!



【芸術現代社の新刊書籍】
世界のオーケストラ(2) 上・下
パン・ヨーロッパ、ロシア編
上地 隆裕 著
絶賛発売中!

●上巻 掲載オーケストラ
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団/ア
ムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団
/ リンツ・ブルックナー管弦楽団/ザルツ
ブルグ・モーツァルティウム管弦楽団/ト
ンキョウストラー管弦楽団/ウィーン交響
楽団/ウィーン放送交響楽団/ロイヤル・フ
ランカー・フィルハーモニー管弦楽団/ベ
ルギー国立管弦楽団 他
定価：2,200円 [本体2,000円+10%税]
A5判/248頁

●下巻 掲載オーケストラ
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団/
ロンドン交響楽団/バンベルク交響楽団/
バイエルン放送交響楽団/ベルリン交
響楽団/ライプツィヒ・ゲヴァントハウ
ス管弦楽団/ミュンヘン・フィルハーモ
ニー交響楽団/バイエルン国立管弦楽団
/ハンブルグ・フィルハーモニー/北
ドイツ放送交響楽団/ドレスデン国立歌
劇場管弦楽団 他
定価：2,200円 [本体2,000円+10%税]
A5判/248頁

(株)芸術現代社 〒111-0054 東京都台東区鳥越2-11-11 TOMY BLDG. 3F
TEL 03-3861-2159 FAX 03-3861-2157

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

バッハ／ゴルトベルク変奏曲 同／ヴィオラ・ダ・ガンバ・ソナタ全曲 モンテヴェルディ／

「聖母マリアの夕べの祈り」

ヴィヴァルディ／「四季」

バッハ／マタイ受難曲

●浅岡弘和

ドイツの名ピアニストペーター・レーゼルが遂に待望の来日。昨年延期となつてしまった日本の最終公演がとうとう実現したわけだが、筆者はまず沖澤のどかとの共演に足を運んでみた。シベリウスとベートーヴェンのコンサート。フィンランドで沖澤が金管を随分大きく鳴らしたのに驚いたが、ベートーヴェンのピアノ協奏曲第一番では今年76歳になるレーゼルは元氣そうで、達者で弾いていた。どうやら引退は日本だけでドイツではまだまだやるらしい。そして紀尾井ホールでのリサイタル。こちらはハイドン、ベートーヴェン、シューベルトのそれぞれ最後のソナタが並べられていたが、ことにシューベルトは絶品。ゴツゴ

ツしていて飾り気のまるでない質実剛健で滋味豊かな名演だった。

バッハ／ゴルトベルク変奏曲

バッハも得意にしているレーゼルだが、その愛弟子である若手ピアニスト高橋望はゴルトベルク変奏曲と平均律クラヴィーア曲集という2つのライフワークにずっと取り組んでいる。もちろんこの独日師弟は現代のピアノを弾くわけだが、うれしいことに通常のピアノ・リサイタルでは未だに現代ピアノでバッハが普通に演奏されており、昔のグールドやニコライエワも普通のピアノを使つてバッハを演奏していたのである。

ツハの平均律クラヴィーア曲集全2巻とベートーヴェンのピアノ・ソナタ全32曲をピアノ音楽の旧約聖書と新約聖書と呼ぶのなら、好一對の「ゴルトベルク」とベートーヴェンの「ディアベリ」も変奏曲の旧約新約と呼ぶべきかもしれない。

バッハ／ヴィオラ・ダ・ガンバ ソナタ全3曲

ヴィオラ・ダ・ガンバとは16世紀から18世紀にかけて愛好された弦楽器で、やや遅れて登場したヴァイオリン属同様、様々なサイズがあり同属楽器による合奏も行われていた（ガンバとはガンバ大阪のガンバと同じくイタリア語で「脚」の意。脚で挟んで演奏した）。今日いわゆるヴァイオリン属と呼ばれている楽器群のことであるがヴァイオリン属に比べると弦の張力が弱く音量が小さいので徐々に廃れ、やがて駆逐されてしまった。

バッハの時代には既に廃れていたガンバだが、チェロに当たるバス・ガンバのみ、その典雅な表現力を買われてかソロ楽器として生き残っており、バッハもマタイ受難曲やヨハネ受難曲などで使用していたのである。バッハのヴィオラ・ダ・ガンバ・ソナタも当然バス・ガンバのために書かれ、以前は3曲共、領主がガンバの愛好家でありバッハの身近にガンバの名手もいたケーテン時代の作品とされていたが最近では別の説も浮上しており、3曲とも様式が異なり同時期の作曲とは思えぬことなど詳細は不明である。第1&2番はコレ

ツリの教会ソナタ風の緩急緩急の4楽章構成、第3番はイタリア協奏曲のように合奏協奏曲の様式で書かれた急緩急の3楽章構成を取る。バッハはチェンバロを単なる通奏低音として使用するのではなく、右手を独立させ独奏楽器と対立する声部として扱うなど古典派以降の二重奏ソナタへの最初の道を開いたとも言えるのだが、3声部からなる第1番ト長調BWV1027はBWV1039のトリオソナタ（二つのソロと通奏低音の3声部からなる楽曲）からの編曲とされている。またフィナーレは3声のフーガになっているが足鍵盤付きのオルガン用楽譜も残されている。

現代のバロック演奏は古楽器＋ピリオド奏法が主流となったためか管弦楽の場合などフルトヴェングラーのブランデンブルク協奏曲のように現代オケとピアノを使った演奏など到底考えられない。最早普通の演奏会でバロック音楽が演奏されるのはアンコール時のバッハ「アリア」くらいか、過ぎたるは及ばざるが如し今や管弦楽組曲でさえ全曲版が普通のオーケストラ演奏会で採り上げられる機会は皆無に近くコンサートからバッハ、ヘンデルが閉め出されてしまうようでは本末転倒である。バッハの3曲の「チェロ・ソナタ」も以前はチェリストがチェンバロ伴奏によるチェロ・ソナタとして演奏する形が普通であり、カザルスのバウムガルトナーのピアノ伴奏によるものをはじめ、フルニエ、シュタルケルなど「バッハのチェロ・ソナタ」としてのCDも沢山出されていたの

カナダの奇才グレン・グールド。彼のデビュー盤だったゴルトベルク変奏曲が世界的に大ヒットし、以来この変奏曲を名曲中の名曲へと押し上げたのであるが、ゴルトベルク変奏曲はバッハの数少ない生前出版の1つなので相当な自信作の筈だが、演奏至難の大規模な変奏曲作品ゆえそれまで全く人気がなかったのであろうか。何れにせよカザルス最大の功績がそれまで単なる練習曲と見做されていたバッハの「無伴奏チェロ組曲」を少年時代にバルセロナで「発見」、新たな生命を吹き込んだ偉業にも充分匹敵するだろうし、これらはメンデルスゾーン「マタイ受難曲」蘇演に匹敵する音楽史上の「事件」の1つであろう。そしてそれは現代楽器を用いたモノラル録音の、リピートすら全くないこの40分弱の演奏がその出発点なのであった。現代オケを使つたカール・リヒターのバッハが最早聴かれなくなっているのに対し、グールドの演奏は現代ピアノを使用しているにもかかわらず未だに神格化され再発され続けているのはカザルス同様、バイオニアへの敬意であろうか。

オリジナルのチェンバロ演奏では鈴木理賀を推したいが、ひと昔まえプレイバックが流行していた頃、この曲も弦楽合奏に編曲されたり、ジャズになったりもしていた。最近でも弦楽三重奏やピアノデュオでしばしば取り上げられているが、何もオリジナル楽器によるピリオド奏法のバッハだけが本物のバッハではあるまい。良い音楽はどういう形で演奏されても感動的なのである。或いはバ

だが、最近では「本物志向」の影響か、普通のチェリストのリサイタルの演目からはすっかり消え去ってしまった。無伴奏組曲がチェリストにとつて聖典であるためか未だに現代奏法でも弾かれ続けているのとは好対照でありCDではマイスキーがアルゲリッチのピアノで入れたのが最後だろうか。ヴァイオリンほど曲数が豊富でないチェロでは元来、奏者が編曲ものやアルペジオ・ネのような別の楽器のために書かれた曲もレパートリーにせざるを得ないわけだが、演奏会場に常備されないチェンバロを苦勞して用意しても偽物扱いされるのでは採り上げられなくなるのも無理はない。こうして専門のガンバ奏者やウィスperlウエイのような古楽器と現代の両刀遣いを除き、せつかくの上質のエンターテインメントも実演に接する機会はほとんどなくなつてしまったのである。

紙数も尽きたが残りの3曲はまず最晩年の神奈川フィルとのフルトヴェングラーやクナッパッツ・ブッシュを彷彿させたブラームスなど文字通り「神」演奏が忘れがたいシュナイト若き日の名演が存在するモンテヴェルディ「聖母マリアの夕べの祈り」（これには故菅野浩和氏が絶賛しておられ先頃惜しくも亡くなった巨匠ミシェル・コロボのもう一つの名盤も存在する）最近の日本は春と秋がなく「二期」になつてしまったもののやはり愛され続けるヴィヴァルディ「四季」、そしてメンデルベルクの名演が時代遅れ呼ばわりされる受難に遭っているバッハ／マタイ受難曲を挙げたい。

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

ヴィヴァルディ／《四季》 D・スカルラッティ／《チェンバロ・ソナタ》 J・S・バッハ／《ゴルトベルク変奏曲》 ヘンデル／オラトリオ《メサイア》 タルティーニ／ヴァイオリン・ソナタ

《悪魔のトリル》ト短調

●雨宮（あまみや）さくら

編集部からの御達しは、バッハ、ヘンデルを含めたバロック音楽の粋を極める5傑作を選べというものの「粋」というコトバに頭の中にはフランスのリュリ、クーラン、ラモーも浮かんだが、中世ルネサンスバロックと古典派と考えると続けて結局、以下の選出に。

★アントニオ・ヴィヴァルディ（伊1678〜1741）／《四季》

ヴァイオリン協奏曲集「和声と創意への試み」作品8（全12曲）の第1〜4番の最初の4曲は、《四季》の名で親しまれている。華麗な独奏部分に、当時まだ新しい楽器だったヴァイオリン（ヴ

エネツィア近くのクレモナで、アントニオ・ストラディヴァリウスが制作）が使われた。その多様な音色は当時の人々には新鮮な驚きだったに違いない。各曲、急―緩―急の3楽章で構成され、主要メロディが何度も繰り返される。そして各曲に添えられた14行詩ソネット（作者は不詳）に、四季折々の自然とそこに関わる人間の営みが描写されていて、そこから想起される映像と音楽のドラマティックな融合が人気の秘密だろうか。日本でこの作品が有名になったのには、イタリアのイ・ムジチ合奏団の来日公演と、彼等の幾多の録音（何度も録音し直されている）がある。ソネットの内容を簡単に意識紹介したい。《春》春の喜

び。小川のせせらぎ、心地よい風、羊飼いのまどろみ、妖精達の踊り。《夏》夏の嵐。太陽の熱にやがて激しい雷雨。《秋》収穫の祝い。飲めや歌えの大騒ぎ、踊り疲れて眠る農民達。その後の明け方の狩獵。《冬》戸外と家の中。暖炉を囲む平和な時間の一方、外は雪、氷、北風。でも冬ならではの楽しみもある。

★ドメニコ・スカルラッティ（伊1685〜1757）／《チェンバロ・ソナタ》

同じ姓のアレッサンドロは父親。バッハやヘンデルと同年生まれである。彼は後半生を過ごしたポルトガルやスペインの宮廷で、チェンバロ（仏語でクラヴサン、英語でハープシコード）・ソナタの作曲に専心。600曲にもものぼる夥しい数のソナタ（単一楽章の為、各演奏に要するのは数分）は、リズムカルさ、気分が目まぐるしい変化、そして品格が魅力である。さらに手の交差や跳躍・トレモロ・同音連打などは、演奏者にも観る側にもアクロバティックな快感をもたらす。当時のサロンでの演奏者の衣装は定かでは無いが、ドルマソ袖が手の交差でひらひらと踊り舞っていたのでは？と想像する。ホロヴィッツに代表される往年のピアニスト達の演奏も素晴らしいが、ここにリュカ・ドゥバルグを推したい。1990年生まれのフランス人で、YouTubeで見られる。第15回チャイコフスキー国際コンクールで第4位入賞

後の2年後、手に入るソナタ全曲の楽譜（パリの音楽専門店にあった口巻）を入手。その全て（約37時間分）を、1週間部屋に籠って弾いたという。彼の録音CD（2018年ベルリンの教会で録音、輸入盤4枚組、52曲収容）に本人が書いたライナーノーツが素敵なので、その一部を紹介。「スカルラッティのソナタは時間の中を流れてゆくのではない。時間というものの実質を変化させながら、時間そのものを形作ってゆく。…わずかな個の音符が過ぎ去るうちに、いつのまにか私たちがいつまでも膨張を続けるパラレル・ワールドに移動している。時間が空間となる。（ソニーミュージック）」

★ヨハン・セバスチャン・バッハ（独1685〜1750）／《ゴルトベルク変奏曲》

これは通称。バッハが後援者カイザーリンク伯爵の持病の不眠症を慰める為に作曲し、それを伯爵に仕えるゴルトベルク少年が演奏したと言われている（真偽の程は不明）。元は2段鍵盤（チェンバロ）用だが、カナダの天才ピアニスト、グレン・グールド（1982年に50歳の若さで他界）がこの曲を何度も録音し、その優れた演奏により人気になった。今では、盛んに演奏される。…と言っても約75分もの演奏時間を有する超難曲だから誰もがチャレンジ出来る訳ではないが、この曲に取り憑かれると何年も弾き続ける事に。内容は、最初と最後に32小節のアリア（最初の妻アン

ナ・マダグダレーナの為の小曲集より流用）を配置し、その間に30もの変奏曲を置く。30変奏+2つのアリア＝合計32曲となり、こうした数遊びは（バッハの作品以外にも）よく見かける。30もの変奏は、3×10にグルーピングされる。各グルーの最初の変奏曲はダンス的要素を持つものが多く、常に澁澁とした生命の息吹に満ちている。2曲目はテクニカルな要素が満載（元来2段鍵盤用なのに、それを現代の1段ピアノで弾くとなると困難を極める）で、スピーディーで軽快。3曲目には手の込んだポリフォニックな難曲が含まれるが、構造的処理が見事。ラスト2つのグルーが私的には特に感動的。第25変奏で嘆きの聖母像ビエタが喚起され、続く第26変奏に慰められ、次の第27変奏でのシンブルな美しさに救われる。第28変奏で細かいバイブレーション的音響が空間に満ち、続く第29変奏で華やかなパッセージが熱っぽく重厚な響きを纏い、最後の第30変奏で2つのドイツ民謡が遊び心を持って現れ、その後、アリアが再度しみじみと登場し、曲は閉じる。

★ゲオルグ・フリードリヒ・ヘンデル（独↓英1685〜1759）／《オラトリオ「メサイア」》

言うまでもなく、メサイアとは救世主キリストのこと。彼の降誕・受難・復活と生涯を辿りながら、キリスト教徒達に信仰心を説く内容。作曲者が生涯の最後に指揮した曲でもある。全体は3部から成り、公演時間は約2時間半。クリスマスや

イースターに上演されるのが慣例。第2部の終曲「ハレルヤ・コーラス」は人口に膾炙した曲で、初演に臨席した国王があまりの荘厳さに起立したこと、それが習慣化して今日に至る。ちなみに、これがスタンディング・オベーションの起源だという。ヘンデルは天性のエンターテイナーで、彼の音楽は、その演奏（または合唱）に参加してこそ、より楽しめるように思う。

★ジュゼッペ・タルティーニ（伊1692〜1770）／《ヴァイオリン・ソナタ「悪魔のトリル」ト短調》

優れたヴァイオリニストでもあった彼は、ある日、夢枕に立った悪魔が奏でるヴァイオリンの幻怪美に魅了され、それにインスピレーションを得てこの曲を作曲したと言われている。3楽章から成る15分程の曲。哀愁を帯びた第1楽章、快活な2楽章、標題の由来でもある長いトリルのある第3楽章、から成る。超絶技巧が要求されるが、格調高い悲劇性が魅力的。個人的には、シェリング、パールマン、アンネ・ゾフィー・ムターの演奏が好きである。



ジュゼッペ・タルティーニ

テレマン／「無伴奏フルートのための12の幻想曲」 ヘンデル／歌劇「フラウヴィオ」 D・スカルラッティ／鍵盤楽器のためのソナタ J・S・バッハ／「マタイ受難曲」 ヴィヴァルディ／「聖なる墳墓にて」

●宇野文夫

今日、バロック音楽とされる時代は、1600年頃から1700年代中葉までのざっと150年に及ぶ。周知の通りこれは、美術史に於いて、ルネサンスの均衡を崩したという意味でバロックと呼んだ時代を、ただそのまま同時代の音楽に転用したものであり、その故にバロック音楽というもの全体に通底する語法なり精神なりといった何かは存在しない。しかも音楽史上のバロックの概念が一般化したのは、20世紀に入ってから、1920年頃であるという。つまりバロック音楽というのは、極めて新しい、最近の概念なのである。歴史は常に見えから生みだされる、ということの典型である。

とはいいながら、その特徴として示し得ることもあり、それは劇音楽、即ち歌劇の出現と確立と、器楽音楽の発展である。この時代に至って今も広く知られるような作品が多数作られた。今日の人々が鑑賞するような音楽、我々が「音楽」として認識するような音楽は、バロックから始まったと言っても良いであろう。

この大海のように広大な世界に対し、私はそのほんの一端を垣間見たに過ぎないと自覚しているのだが、出来るだけ多様な5つの作品をここに挙げてみたい。

ゲオルグ・フィリップ・テレマン（1681—1767）／「無伴奏フルートのための12の幻想曲」
バロック時代の作曲家は、職業ということもあって皆驚異的な多作家で、その結果練達この上ない。この、単音のみの楽器による12曲50分に及ぶ「幻想曲」は、和声への堅固な意識と、和声音楽の実現のためのポリフォニックな構築的造形という意味で、バッハの無伴奏弦楽器作品と同等であり、バッハが1曲しか残さなかった無伴奏フルート音楽の欠落を埋めて余りあるものである。単音の楽器は、旋律楽器として扱われるのが常である。バッハの無伴奏弦楽器への作曲は、それに対し言わば逆転の発想として、和音を意識し、それを広い音域でのポリフォニー（多声部性）として実現したものであった。具体的には絶えず音域を上下し和声を示唆しながら進められていくというものであり、この技法の巧みさは、今日に至るまで他者の追従を許さない。これをフルートで行う場合、弦楽器と違って特殊奏法を除けば一切の和音演奏が不可能であるからその制約は更に厳しいものとなる。人間の息継ぎという肉体的生理的限界も意識せねばならない。唯一のバッハの無伴奏作品も同様であるが、この楽器で多くの作品を残したのはテレマンの方であった。

ゲオルグ・フリードリヒ・ヘンデル（1685—1759）／歌劇「フラウヴィオ」
歌劇とオラトリオの作曲家であるヘンデルは、

各々4時間近いそれらの作品を計100曲近く残している。聴くだけでも相当な時間を費やす底なし沼のような世界だが、ここでは幾分マイナーな歌劇「フラウヴィオ」を挙げる。歌劇では「リナルド」や「ジュリオ・チェザレ」の方が遙かに知られてはいるが、これらの間に音楽的に大きな優劣がある訳ではない。少々愚鈍なフラウヴィオ王の横恋慕や横暴に周囲が混乱させられる物語だが、とりわけ恋と復讐心に揺れるヒロインのエミリアのアリアが美しい。ここでのヘンデルの音楽性、特に旋律創作の多様さと豊かさは比類ない。またヘンデルにしてもヴィヴァルディもそうだが、表層の明瞭さは古典音楽の様であつても、フレイズの構成（拍節構造）に関しては、ハイドン等に観られる古典的秩序の確立前であり、長さの伸縮が自在で今日の目（耳）からするとややイレギュラーな感覚があつて興味深い。この点をバロック（ゆがんだ真珠）と呼んでも差し支えないと思う。

ドメニコ・スカルラッティ（1685—1757）
／鍵盤楽器のためのソナタ
兎に角全曲を聴いてみようと30数枚組のCDを1年近く傍らに置いていたのだが、まだ最後まで到達していない。また恐らくこのセットでも全曲ではないのであろう。スカルラッティの場合、影響を受けたというスペイン音楽との関係から、作曲家の楽器音色のイメージは、今日のピアノよ

りもギター同様の撥弦楽器チェンバロの方が近いと考えられる。バッハの鍵盤音楽が、音色よりも抽象的な音の造形世界を指向するのに対し、スカルラッティは舞曲に通じる賑々しいフレイズ反復と展開の無い単調な構成、転調の可能性の限定など、限られた音楽世界を示す点で対照的な性格を持つ。個人的に親しんでいるナンバーを示すとK175（L429）、403（470）、513（S3）など。ピアノとチェンバロでは、印象も一変する。

ヨハン・セバスティアン・バッハ（1685—1750）／「マタイ受難曲」BWV244

この受難曲がバッハの音楽というものの全体を一般に広く印象付けていると思うが、ここでの表現はバッハとしてもバロック音楽としてもかなり特殊なものではないかと思う。物語の悲劇性を人間の心情に直接に訴えようとする音楽と聴こえる、という点で、ロマン派に近い音楽だからである。同じバッハの「ヨハネ受難曲」にしても、尊敬した先輩のシュッツの「マタイ」にしても、これほどにダイレクトな悲劇、更に悔恨と改心を現してはいない。しかしこの悲劇性こそが今日の我々には理解し易いものなのだ。それまでは、悲劇、悔恨、改心といった心情の動きは、それぞれの心の中に生まれ止められるものであつて、音楽として表明するものではなかった。バッハは、音楽の表現領域を、思い切ってこちらの方

向に踏み出して拡大したということなのだろう。
F・ニーチェは、ただ法に従って淡々と裁かれたに過ぎないイエスの姿に、人々の良心の呵責を植え付けようとしたのがキリスト教であるとして批判するが、本作品は、その批判される方向にある最も雄弁な音楽作品である。尤もニーチェはバッハを高く評価していたと記憶するのだが、また、どこかにこの「マタイ」に対する言及はあっただろうか。

アントニオ・ヴィヴァルディ（1687—1741）／「聖なる墳墓にて」RV169/S21

この音楽がヴィヴァルディ作品の中でどのように位置づけられているのか不明なのだが、主たる仕事ヴァイオリン協奏曲群であるとすれば、これは傍流の小品であろう。しかし、ヴィヴァルディの陽性の作品群の中に、ボツンと「ラクリモーザ」とも言うべきこの「ラメンタティオ（哀歌）」の存在する様は、一際鮮烈で印象的である。

第1曲では増2度進行の強調される旋律的短音階の使用が、重苦しい哀しみを惹起し、第2曲は、音階と半音階の上行と下行が同時に現れ、そのパターンが反復されていくという抽象性の強い野心的な着想で構成されている。ブラームスの第1交響曲の冒頭は、これをヒントにしたのではないかと思えるような類似だ。既にどこかで指摘されているかと思う。

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

コレツリノ『合奏協奏曲集』

ヴィヴァルディノ協奏曲集『和声と創意の試み』

A・スカルラッティノ『合奏協奏曲形式の12のシンフォニア』

ヘンデルノ『合奏協奏曲集』

バッハノ『ブランデンブルク協奏曲』

●倉林 靖

「5傑」シリーズの特集記事を書く度に、もうこれは決まりきった書き出しになってきたが、バロックの名曲を5曲だけ選ぶ、というのも、たいへんに無謀な試みなのである。バロックといえどもオペラ、そして宗教音楽。あるいは鍵盤楽曲あるいは個々の楽器をとつても、それらの「名曲」は星の数ほど存在する。というわけで、ここでは、20世紀におけるバロック音楽受容の原点というべき、「コンチェルト・グロッソ」（合奏協奏曲）の5傑、というごく限定的なテーマに絞って、話を展開させていきたい。

1、コレツリノ『合奏協奏曲集作品6』（全12曲）

チエルト風に、そして形式としては急・緩・急の三楽章スタイルを基本として、より「モダンな」側面を強調して、やはり後に続く作曲家に大きな影響を与えた（その筆頭がJ・S・バッハ）。ヴィヴァルディの多くの作品を俯瞰すると、コンチェルトにおける多様な楽器の組み合わせと多様な音色への追及、さらにたいへん変化に富んだ楽想・曲想の大胆な実験性、とヴィヴァルディの音楽は、まさに最高度に彼の天才性を証している。一時期、ヴィヴァルディの音楽がマンネリで皆同じだ、という「俗説」が流行したが、そういう人たちはいったいヴィヴァルディの何を見ていたのか。ヴィヴァルディの音楽の独創的な素晴らしさは、今日、多くの古楽演奏家たちのスリリングな演奏が証明している。

推薦盤は、超過激なビオンディ独奏と指揮のオイローパ・ガランテ（2000年録音）、および、少々過激なアントニーニ指揮オノフリ独奏イル・ジャルディーノ・アルモニコ（1993年録音、「四季」ほか2曲の抜粋）。

3、アレックスサンドロ・スカルラッティノ『合奏協奏曲形式の12のシンフォニア』（1715年出版）

コレツリ、ヴィヴァルディ、ヘンデル、バッハがバロック協奏曲集の「四傑」だが、ではあと一人選ぶとすると、誰か？ ここでは筆者の独断で、この曲集を挙げておこう。A・スカルラッティは、ナポリ派のオペラを確立するのにおおいに貢献した作

（1680年前後より成立、1714年出版）

合奏協奏曲という形態は、基本的にコレツリによつて確立された。その基本的な形態は、ヴァイオリン2挺と通奏低音というトリオ・ソナタの形態による、「コンチェルト・テノ」という小グループと、大合奏の「リピーエーノ」というグループとの、音量と音色の対比のなかで音楽が進行していく、というものの。また形式としては、対位的な楽章を含む他楽章形式の「コンチェルト・ダ・キエザ」（教会コンチェルト、「作品6」のなかでは第1番から第8番まで。ちなみに第8番は有名な「クリスマス協奏曲」と、多彩な舞曲の連なりを主軸とする「コンチェルト・ダ・カメラ」（室内ないし宮廷

作曲家（鍵盤楽曲で有名なドメニコは彼の息子）。名前はどうかあれ、この曲集も、基本的にはコレツリのスタイルに従った多楽章形式（標準は5楽章）の合奏協奏曲である。ただし、フィーチャーした楽器がユニークで、全曲は弦合奏をバックにして、12曲中1曲がトランペットとリコーダー、1曲はオーボエとリコーダー、2曲は2本のリコーダー、そして残りの8曲は1本のリコーダーのための、コンチェルトである。よって、リコーダー協奏曲としても、まま演奏される。いかにもナポリ風の雰囲気、そしてリコーダーのスイートな音色に、こういう曲にこそ「あゝバロックだ」という感銘を覚える。

推薦盤は、気鋭の女性リコーダー奏者コリーナ・マルティとカペラ・ティベリーナの演奏（2014年録音、Brilliant盤）。

4、ヘンデルノ『合奏協奏曲集』作品6（全12曲）（1740年出版）

ヘンデルはここでまったくコレツリ風スタイルに則り（そして同じ「作品6」！）、しかももちろんヘンデルの個性をたつぷり横溢させて、素晴らしい曲集を完成させた。基本的に弦楽合奏によるが、1曲1曲変化に富み、内容多彩である。続くバッハの曲集とともに、バロックの協奏曲の頂点。推薦盤は、かつてはピノック指揮イングリッシュ・コンサート（1981〜82年録音）、最新盤ではベルリン古楽アカデミー（2018〜19年録音）。

コンチェルト、「作品6」のなかでは第9番から第12番まで）の2つを主要な形式としている。

完全主義者だったコレツリは、自作のなかから厳選して厳しく彫琢して曲を残した。その音楽は一見ストイックに見えるながら、緩徐楽章では緊留を多用した敬虔な表情を持ち、いつぱう急速楽章では素晴らしい躍動性を持ち、どの曲も汲めども尽きせぬ奥の深い魅力を放っている。同時代や彼に続く後世の音楽家たちが、彼の作品に深い愛着を注ぎ畏敬の念を抱き続け、範と仰ぎ続けた所以である。

推薦盤は、バンキニーの独奏と指揮、アンサンブル415（1991年録音）と、最新のフライブルク・バロック・オーケストラ（2017年録音、ただし抜粋）。

2、ヴィヴァルディノ協奏曲集『和声と創意の試み』作品8（全12曲、「四季」の4曲を含む）（1725年出版）

ヴィヴァルディの作品のなかでは、『調和の靈感』作品3（1711年出版）が、コレツリ的な「合奏協奏曲」的要素を含み、また名曲としてこちらも名高いので、リストとしての一貫性のうえではこちらを選んだほうがよいのだが、しかしよりヴィヴァルディの個性が全面に出て、しかも超有名な「四季」を含んでいるので、あえてこちらの曲集を選んだ。ヴィヴァルディはコレツリのモデルからさらに逸脱し、演奏形態としてはよりソロ・コン

5、バッハノ『ブランデンブルク協奏曲』（全6曲）（1721年に集成・献呈）

説明はいらない、バッハの器楽曲の1つの達成。

基本的に合奏協奏曲の原理に則りながらもソロ・コンチェルトに近づいた曲もあり、たとえば「第4番」はリコーダー2本をオブリガート楽器としたヴァイオリン協奏曲であり、「第5番」は、フルート、ヴァイオリン、チェンバロの三重協奏曲であるが、またフルートとヴァイオリンをオブリガート楽器としたチェンバロ協奏曲とも考えられる。特に「第5番」第1楽章のチェンバロ・ソロによる長大なカデンツは、バッハの全鍵盤楽曲のなかで考えても全く独自の輝きを放っており、続くライブツイヒ時代に作（編）曲されバッハのもうひとつの器楽曲の頂点を形作るチェンバロ協奏曲群を予告している。とにかくこの協奏曲集におけるバッハの創意、閃き、集中性は、言うのも悔しいがやはりこの時代にあつた比類がない。

推薦盤は、アントニーニ指揮イル・ジャルディーノ・アルモニコ（1996〜97年録音）。

とにかく、こうした協奏曲が、かつて考えられたような、単に聴くに心地よいムード・ミュージック的なもの、としてでなく、きわめて情熱的で生命感に溢れた、ドラマティックでスリリングな音楽、と捉えられるようになったのは、先に挙げたような、すぐれた古楽演奏家たちの創造的な演奏の数々の賜物であるだろう。

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

J・S・バッハ／無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ、無伴奏チェロ組曲、「音楽の捧げもの」、「ゴルトベルク変奏曲」 ヴィヴァルディ／ピッコロ協奏曲ハ長調 ラマンディエ／「Romances」から 「バラが花開く」

●佐藤康則

バロック音楽とはルネサンス期以降の17世紀初めから18世紀半ばまでのヨーロッパ音楽の総称だが、この間の作曲技法や音楽の目指すものの変化は大変大きく、初期の代表的な作曲家モンテヴェルディと後期を代表するバッハ、ヘンデルの作品を比べると、音楽としての密度や人間精神への関わり方には驚くほどの違いがある。モンテヴェルディ・ヴィヴァルディ・スカルラッティ・テレマン・バッハ・ヘンデルと、100年に及ぶバロック時代の作曲家を並べてみても、楽曲の構成や作曲技法などの進化とそれに伴う人間精神への関わり方の差は大きく、単純に作品の優劣をつけることはほとんど不可能に近い。バロック音

楽から5曲を選ぶと言っても、単なる好き嫌いを語るようになってしまいうさだ。

そこで今回は筆者の最も好きな作曲家の1人であるJ・S・バッハ (Johann Sebastian Bach、1685—1750) の作品に絞って、その魅力について考えてみることにしたい。

バッハの音楽には駄作がない。それはどの作品も手を抜くことなく、確固とした目的意識と堅実な作曲技法により、職人的な手際の良さを発揮して作曲されているからだ。

その中からまず選びたいのは、ケーテン時代の1720年頃に作曲された「無伴奏ヴァイオリン

「ナタ」は緩—急—緩—急という形式を取り、幾分厳格で抽象的だ。舞曲を連続させた4楽章—7楽章の「パルティータ」はそれに比べると世俗的で、生き生きとした表情が特徴だ。

多くのバロック期の作曲家の作品が今日では歴史的な視点から演奏されることが多いのに対し、バッハの音楽はこの21世紀においても現代的な価値を少しも失っていない。こうしたバッハの音楽の現代性はどこから生まれてくるのだろうか？

1つはその純音楽的な構成要素の持つ普遍性にあるだろう。旋律線の美しさや劇的な表現に寄りかかることなく、対位法や和声法という音楽の骨組を支える構成要素を練り上げ洗練させてい

つた彼の音楽は、時代のはやりすたれに影響されることが少ない。つまり人間の本性に根差しているがゆえに、時代を越えて力強い生命力を持ち続けているのだ。

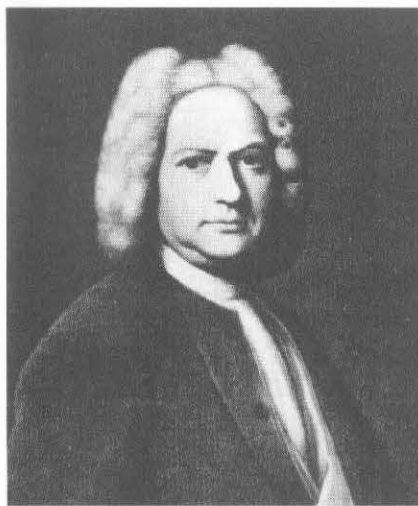
「無伴奏チェロ組曲」(全6曲BWV1007—1012)の魅力も、その音楽的な完成度の高さと現代性にある。やはりケーテン時代の1717—23年に作曲されているが、こちらは全曲が舞曲からなる標準的な「古典組曲」の形を取っている。ヴァイオリンのような「無伴奏ソナタ」を書かなかつた理由としては、当時のチェロの演奏が技術的に未熟であり、「ソナタ」のような構成の厳密な曲より形式が単純でリズムも明快な舞曲の方が親しみやすかつたからだろうと言われている。だがこの「無伴奏チェロ組曲」はヴァイオリニストにとつての「無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ」同様、現在ではチェリストにとつて最も重要なレパートリーのひとつとなっている。当時チェロという楽器が独奏楽器として用いられることがほとんどなかつたことを考えると、バッハという作曲家の先見性と独創性に改めて驚かざるを得ない。チェロが楽器としての響きや演奏技術においてバッハの時代とは比較にならないほど大きな進歩を遂げた現代において、さらにその存在感を高めているという事実は、バッハの音楽の普遍性や現代性の何よりの証明である。それは先に述べたように、彼の音楽が人間の根源的な音楽受容のあり方に直接繋がっている

からだ。言葉を変えれば、人間の音楽受容の本質そのものを具現化しているからである。

バッハからあと2曲、「音楽の捧げもの」(BWV1079)と「ゴルトベルク変奏曲」(BWV988)を挙げておきたい。「音楽の捧げもの」はフリードリッヒ大王をベルリンに訪ねた折、王から与えられたテーマを即興で演奏して驚かせ、ライプツィヒに帰った後にそのテーマをさらに発展させて「音楽の捧げもの」として王に献呈したものだ。シンブルなテーマがバッハの手により精巧に織り上げられていくさまは、まさに魔法を見るようだ。「ゴルトベルク変奏曲」もヴァイオリンやチェロの「無伴奏」と同じく、現代のピアノリストにとつて越えなければならない大きな山としてそびえ立っている。32小節の静かなアリアで始まり、30の手の込んだ変奏を経て、再び32小節のアリアに戻り幕を閉じる。つまり全体で32の部分からなっている。バッハの時代の鍵盤楽器に比べ、桁違いに立体的な響きとスケールの大きさを持つ現代のピアノによる演奏にもびくともしない構成の見事さは、聴く度のため息が出るほどだ。

最後にヴィヴァルディの「ピッコロ協奏曲ハ長調RV443」第2楽章と、エステル・ラマンディエの「Romances」から「バラが花開く」を挙げておこう。前者はヴィヴァルディの数ある作品の中でも特別に美しい楽章であり、後者ではルネサンス時代の初々しい愛情表現が堅琴の調べに乗って素朴に歌われる。

のためのソナタとパルティータ」(BWV1001—1006)である。「無伴奏ヴァイオリン」のための作品はバッハ以前にも数多くあるが、このバッハの作品ほど普遍的な価値を持つ曲は他にない。今では功成り名遂げた大家からデビューして間もない若手まで、ヴァイオリニストにとつて避けては通れない試金石となっているこの曲だが、バッハの死後50年ほどの間はすっかり忘れ去られており、1802年になってようやく楽譜が出版されている。その後もあまり演奏されることはなく、1839年メンデルスゾーンがヴァイオリン協奏曲の初演者として名高いフェルディナンド・ダヴィッドによる再発見の後、ようやく広く演奏されるようになった。だが19世紀末にかけてのロマン派全盛時代におけるこの曲の演奏は、バッハの意図した対位法や和声法を極限まで追求したポリフォニックな表現とはほど遠い旋律線に寄りかかった情緒的なものであった。その反動として20世紀に入り新即物主義がもてはやされた時代には、情緒にもたれかからないのは良いとしても、シゲティのようにバッハの「精神性」を必要以上に強調する演奏が正統的とされたこともあった。我々がミルシテインやファウストの演奏のようなバッハが意図したポリフォニックな響きの美しさを楽しめるようになったのは、20世紀も半ばを過ぎてからである。全6曲は3曲の「ソナタ」と3曲の「パルティータ」からなるが、いわゆる教会ソナタの公式に沿った4楽章の「ソ



ヨハン・セバスティアン・バッハ

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

モンテヴェルディ／「ポツペアの戴冠」 シュッツ／「ダヴィデ詩篇曲」 ラモー／オペラ「プラテール」 ヘンデル／オペラ「ジュステイーノ」 バッハ／「マタイ受難曲」

●西原 稔

バロック音楽はきわめて多彩にして多様である。その中で5傑を選ぶとなると、この時代の音楽をそもそものように捉えるのかという大きな問題を意識しないわけにはいかない。16世紀末に登場したいわゆるバロック音楽はイタリアで始まる。イタリア・バロックはオペラで始まり、チェンバロ音楽、そしてその後協奏曲が発展する。フランスやドイツはこのイタリアで生まれた新しい音楽を受容することでそれぞれ独自の音楽を生み出す。

その意味で最初に取り上げられるべきなのは、初期のオペラの作曲者で、ルネサンスとは異なる新しい音楽様式を高らかに宣言したモンテヴェ

ルディである。ここでは、彼のオペラからもっとも親しまれている「ポツペアの戴冠」を第1傑としたい。生まれて間もないオペラが今日まで発展したのはひとえにモンテヴェルディの功績と言っても過言ではない。彼のオペラのなかで今日でもしばしば取り上げられるのが、皇帝ネロと配下のオットーネの妻ポツペアとの不倫愛を題材にしたこの作品である。新しい声の表現技巧を次々と開拓したモンテヴェルディはこの作品においても登場人物ごとに声の多彩な表現を駆使し、非常に面白く、その筋立てにもある。風刺とも、純愛ともつかないこの物語はオペラを観ることの

喜びを人々に提供したのである。

第2傑として取り上げるのは、ドイツ・バロックの礎を築いたハインリヒ・シュッツである。ハインリヒ・シュッツは中部ドイツのヴァイセンフェルスに生まれ、その美声を注目されてカッセルのヘッセン伯モーリッツの宮廷礼拝堂の少年合唱隊員になる。シュッツは奨学金を得てイタリアのヴェネツィアに留学し、同地でジョヴァンニ・ガブリエーリに師事することになる。ドイツがイタリアの音楽を受容したのもっとも早い例で、ヴェネツィア楽派に学びつつ、独自のドイツ・プロテスタントの宗教音楽を確立した。

シュッツの作品では2集の「シンフォニア・サクレ」、「小宗教的コンチェルト集」などが知られているが、彼の作品から1619年に刊行された26曲からなる「ダヴィデ詩篇曲」を取り上げる。作品のテキストは「詩篇」からとられ、それぞれ独立した作品である。作品には華美な面はないが、深く心に訴える表現は比類ない。ぜひじっくりと聞いてもらいたい作品集である。1618年に始まった30年戦争はヴァストファーレン条約締結で終結を見たがその式典で演奏されたのはこの「ダヴィデ詩篇曲」のなかの「主に感謝せよ、主は恵み深ければ」(SWV45)である。シュッツの影響は大バツハだけではなく、ブラームスにまで及んでいる。彼は「ドイツ・レクイエム」の作曲に際してシュッツの作品を研究しており、いくつかの作品ではテキストが同じである。さらに晩

年の「3つのモテット」作品110では「ダヴィデ詩篇曲」の表現が取り入れられている。

第3傑としてフランス・バロックから1名、ラモーのオペラ「プラテール」を取り上げる。作品は1745年に初演された。フランス・バロックではクラヴサン音楽の作曲家としてはシャンボニ

エールやシャルバンティエ、フランソワ・クープランらがあり、モテットではドラランドが重要で、バレエではリュリの存在を欠かすことができない。彼らの音楽を吸収してフランス・バロックの最後を締めくくったのがこのラモーである。彼の主要なジャンルはオペラで、彼のオペラは18世紀中ごろから後半にかけてのフランスの政治史にも深くかかわっている。

オペラの主役は沼に女王として君臨するプラテールで、カエルである。ジュピテル(ジュピター)は王妃ジュノンの嫉妬に悩まされている。そこでジュピテルは醜い女性との結婚の真似をしてジュノンの頭を冷やさせることにする。そこでジュピテルは沼に君臨するカエルの女王プラテールをその対象に選ぶところから話が始まる。この物語が滑稽であるだけでなく、劇としての構成や音楽は素晴らしい。ラモーという作曲家のすばらしさをよく示している傑作である。

第4傑としてヘンデルを取り上げたい。ヘンデルはオラトリオ「メサイア」が有名であるが、オラトリオ作曲の以前はオペラ作曲家として勇名を馳せていた。オペラ作曲家ヘンデルは近年、ともに再評価が高く、復活上演が相次いでいる。中でも有名なのは、初期の「リナルド」や「ラダミスト」、そして傑作「ジュリアス・シーザー」であるが、ここでは1737年に初演された「ジュステイーノ」を取りあげる。

このオペラは東ローマ帝国の皇帝ユスティヌ

ス1世(435-527)を主人公とする。一介の農夫であつたジュステイーノ(ユスティヌス)が、熊に襲された皇帝の妹レオカスタを助けたことから物語が始まる。彼女はジュステイーノに愛を感じる。宮殿では皇帝の妻が反逆者ヴィタリアーノによって捕らえ、危機に瀕していることを知り、彼は単身救出に向かう。そこにさまざまな海獣も登場し、まさに映画のようなものである。最後は彼は皇帝の妹を妻に迎える。なかば史実を取り入れた作品で、彼はその後、皇帝ユスティヌス1世として即位する。

最後の第5傑にバッハの「マタイ受難曲」を取り上げたい。この作品はプロテスタント・ルター派のバツハの教会音楽の集大成であり、その後のドイツ音楽に及ぼした影響は計り知れない。とくに素晴らしいのは合唱である。盲目的にイエスを糾弾する群衆と、真心の表現を彼は合唱に託す。そしてこの作品に登場する登場人物の表現は非常に人間味があふれ、イエスの受難の物語としてと同様に、まさに人間のドラマとしての作品を仕上げた。コラールがこれほどの表現力をもつのをまざまざと知らしめてくれるのもこの作品である。いわゆる受難のコラールの「血潮にまみれし主の御頭」だけではなく、さまざまなコラールが取り入れられており、プロテスタント・ルター派の音楽の神髄を示している。しかし、歴史は皮肉なもので、バツハ、ヘンデル、ラモーの死とともにバロック時代は終焉を迎えるのである。



ジャン＝フィリップ・ラモー



クラウディオ・モンテヴェルディ

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

モンテヴェルディ／「聖母マリアの夕べの祈り」

J・S・バッハ／「ヨハネ受難曲」

「マタイ受難曲」

ヘンデル／オラトリオ「メサイア」

ヴィヴァルディ「グローリア」二長調

●保延裕史

★モンテヴェルディ／「聖母マリアの夕べの祈り」
SV206

★J・S・バッハ／「ヨハネ受難曲」BWV245
★J・S・バッハ／「マタイ受難曲」BWV244
★ヘンデル／オラトリオ「メサイア」HWV56
★ヴィヴァルディ／「グローリア」二長調RV589

バロック音楽と言うと、涼しげで軽やかで愉しいヴィヴァルディ「四季」、膨大な量と質を誇るクーランのクラヴサン曲、新時代を呼び込んだスカラッティのソナタなど魅力的な精華は数多いが、器楽十声楽の相乗効果による作曲技法の粋を凝らした宗教音楽は音楽史上特筆すべき所産

だったと思う。そこで今回は大規模な宗教曲の傑作を5つ挙げることにした。

最初はクラウディオ・モンテヴェルディ（1567～1643）の「聖母マリアの夕べの祈り」（1610）だ。モンテヴェルディは生涯に全9巻に及ぶマドリガーレ集を出版しているが、その過程で奇しくもルネサンスからバロックへの転換を果たした。彼自身が「第一作法」「第二作法」と呼び、各声部を均等に扱う厳格な対位法と、通奏低音を用いた自由な旋律の展開による様式を区別した。その結果導き出されたのがオペラ「オルフェオ」（1607）と、最初の宗教作品である「聖母マリアの夕べの祈り（晩課）」だった。

教会で初演したのが「ヨハネ受難曲」だった。その後改訂しながら少なくとも3回再演、1749年の最終稿が現在最も広く演奏されている。「ヨハネ受難曲」はヨハネ福音書が基本的なテキストで、イエスの捕縛からペトロの否認までと、ピラト審問からイエスの埋葬が2部で構成されるが、「マタイ受難曲」と比べて登場人物は少なく、その分合唱の活躍が目立つ。内容も客観的な記述による教理的側面が特徴だが、それだけに第1部冒頭の合唱が「主よ」と何度も呼びかけていく力強

い訴えに心動かされない者はいないだろう。さらに全曲の最後が簡素なコーラルで締めくくられるのは慎ましく聖金曜日の夕べの礼拝に相応しい。

一方、「マタイ受難曲」は1727年に聖トマス教会で初演、1729年と1736年、1742年に再演された。規模は大きく、編成は合唱と管弦楽がそれぞれ2群に分かれ、独唱者は多く、心情を歌う自由詩によるアリア、民衆が感情をぶつける場面やイエスの最期と復活、人々の「イエスは本当に神の子であった」という驚愕と畏れが劇的かつ瞑想的に描かれる。感動的なのは第2部、ペトロの否認の後、アルト独唱によるアリア「神よ、憐れみたまえ」はマタイ受難曲の白眉と言わなければならない。また冒頭と終末に置かれた合唱曲は、バロック時代最後にして最高の技法と内容を示したバッハ畢生の音楽と言って差し支えない。

次いでゲオルグ・フリードリヒ・ヘンデル（1685～1759）のオラトリオ「メサイア」。オラトリオはヘンデルがオペラの次にロンドンで興行し喝采を浴びたジャンルだったが、サウル「エジプトのイスラエル人」などと異なり、「メサイア」は新約聖書をもとにイエス・キリストの死と復活をテーマにした唯一の宗教オラトリオだ。しかし台本作者ジェネズは、受難曲のように福音書の記述ではなく、神とイエスに周縁のある事蹟を並べることで究極の宗教的ファンタジーを

この作品はそれまでのカトリック教会の晩課の規模を大きく超える大作で、実際に全曲が一度に演奏されたのかは不明だが、序詞に始まり、「オルフェオ」の序曲を転用した華麗な第1曲からモテット、詩篇をテキストにした重唱と合唱、多彩な楽器によるソナタと、最後に編成の異なる2つの「マニフィカト」が締めくくられる壮大な構成だ。とりわけ各曲の斬新な和声、楽器の使用法と類稀な旋律美は、賛歌「めでたし海の星」と「マニフィカトI、II」の神秘的で不思議な安息感に結実している。初期バロックという特異な位置を占める天才作曲家の筆の冴えが現代の聴き手に教会空間を超えて迫ってくる。

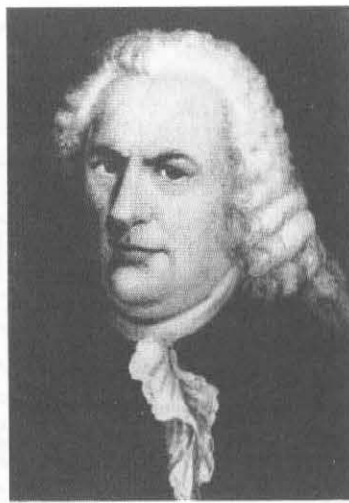
次はヨハン・セバスティアン・バッハ（1685～1750）の受難曲2曲だ。新約聖書福音書のイエス・キリスト受難と復活の記述をもとに聖週間の礼拝で信者がそれらを追体験することは古来行われてきたが、トレント公会議以降比較的音楽に寛容だったルター派教会では福音史家の語りと合唱を中心にした受難劇が営まれ、ことにドイツのシュツツ（1585～1672）がこの形式で受難曲を数多く作曲した。バッハはさらに福音史家とイエス、民衆とコーラルの2つの役割を与えられた合唱、聖句に基づく歌詞による独唱で全曲を構成する大規模な受難曲に発展させた。バッハがライプツィヒ聖トマス教会カントル就任の翌年、1724年の聖金曜日に聖ニコライ

構成したのだ。レシタティヴォ、アリアに増して合唱が全曲の中核を占め、ヘンデルの卓越した合唱技法が示されている。第2部の最後に置かれた「ハレルヤ・コーラス」はその最たる例で、力強いトゥッティによるホモフォニックな進行とたおやかな旋律のポリフォニックな重層が交互に現れる巧緻な構成と、ヘンデル独特の開放感が聴き手を高揚させる。当時の英国人はこの劇場感覚に満ちた聖書物語を徐々に受け入れ、彼の死後は忘れられることなく演奏され続けた。「メサイア」はそういう稀有な宗教曲だった。

最後はアントニオ・ヴィヴァルディ（1678～1741）の「グローリア・二長調」だ。孤児院の付属音楽院の教師としてヴァイオリン、フルート、チェロのための協奏曲や室内楽曲を膨大な数作曲したヴィヴァルディだが、少数ながら宗教作品を残している。「グローリア」としてミサ曲の一部に作曲した音楽は何曲もあるものの偽作が多い。この二長調の「グローリア」は、20世紀になってから作曲家カゼッラ（1883～1947）によってトリノ王立図書館で発見され、スケッチ稿を補筆したカゼッラが1939年初演した。こうした経緯をもつ作品だが、何とも澁澁とした明快な第1曲に始まり、敬虔な第2曲や拍節感が特徴的な第5曲など、私たちがヴィヴァルディにイメージする風通しの良い音楽を身近に感じる爽快な1曲だ。



アントニオ・ヴィヴァルディ



ヨハン・セバスティアン・バッハ

バッハ／《マタイ受難曲》

《無伴奏チェロ組曲》

ヘンデル／オラトリオ《メサイア》

ペルゴレージ／《奥様女中》

グルック／《オルフェオとエウリディーチェ》

●宮崎 滋

バロックからの5選。それもバッハ、ヘンデルを含めての名作5傑となると、正直まずほとんど選定不可能なように思える。たとえばバッハひとりだけでも、少なくとも50曲や100曲は傑出作品があるからである。悩みに悩んだが、結局ここでも筆者の独善で、敢えて5曲選出することにならざるを得なかった。これをお断りした上で以下云々してみようと思う。

むろんのこと、バッハの名は筆頭に挙げなければならぬが、さしあたり生年順に今回選んだ4作曲家を次に掲げてみる。ヨハン・セバスティアン・バッハ(1685～1750)、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル(1685～1759)、ジ

ョヴァンニ・バティスタ・ペルゴレージ(1710～1736)、クリストフ・ウイリーバルト・グルック(1714～1787)、以上の4人である。繰り返すが、これは筆者が悩みに悩んだ末の選択なので、そのほかにもたとえばクーラン、アレクサンドロ・スカルラツティとドメニコ・スカルラツティの父子、バイジェツロ、ヴィヴァルディほか、挙げなければならぬ作曲家がいるのはもとより承知の上だが、ようやくの思いで前掲4大家に限定した次第である。

選定曲は、バッハからは《マタイ受難曲》と《無伴奏チェロ組曲》、ヘンデルからはオラトリオ《メサイア》、ペルゴレージからはオペラ《奥様女中

(《奥様になった小間使い》)、そしてグルックからはオペラ《オルフェオとエウリディーチェ》。以上を推してバロック5傑作とした。いずれも群を抜いた傑作である。

閑話めくが、バロック音楽に初めて接する入門者向きのお薦め曲という視点もあることを付記しておこう。いわば珠玉のバロック・ビギナー篇、ということになる。すると多少色合いが変わってくるので少し書き足しておこうと思う。バッハでは《小フーガ・ト短調BWV578》《トッカータとフーガ・ニ短調BWV565》《ブランデンブルク協奏曲第5番BWV1050》《管弦楽組曲第2番BWV1067》、ヘンデルでは《ハーピコード組曲第1巻》中のひとつの楽章「調子のよい鍛冶屋」、オラトリオ《マカベウスのユダ》中の「見よ勇者は帰る」、バッハヘルベルの《カノン》、アルビノーニの《アダージョ》、ヴィヴァルディのヴァイオリン協奏曲集「四季」といったところだろうか。またペルゴレージではアリア「私を愛しているなら Sen mi ami」(伝)という声楽曲など。このいずれもが輝きを放つてやまぬ名曲であり、いわば常識的にまず知っておくべき入門曲といえる。

さて本題に戻ると、これら入門的珠玉傑作を踏んだのち、大作群に踏み込んだ五傑は、楽曲規模も大きくなり時間的にも長大な作品となる。バッハの《マタイ受難曲》と《無伴奏チェロ組曲》は、実は筆者が迷った果ての選択でもあり、ほかに

《ゴルトベルク変奏曲》《平均律クラヴィア曲集》《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》《ヨハネ受難曲》、幾多のオルガン曲集なども捨て難かつたが、バッハの感動的でひととき傑出した作品として絞り込んだ自薦2作である。およそバッハを語る場合、宗教的な信条を前提としなければ真の理解は不可能なところがあり、我々日本人にはそれらの深遠な核心までは到底

およばないことは確かだけれども、《マタイ》の書式の緻密さ・厳密さと緊迫感、洋の東西、宗教の如何を問わず、誠に聴き手を深く震撼させるもの。ここにはバッハの技法面・情念面での思念が無比な高過ぎのうちに結晶しているといつてよい。同様に《無伴奏チェロ組曲》全6曲も高次元で凝縮されたバッハ音楽の宝庫である。チェロに限らず、独奏楽器のための作品の至高のバイブルといつてよいだろう。



ジョヴァンニ・バティスタ・ペルゴレージ



クリストフ・ウィリーバルト・グルック

ヘンデルの場合、彼は何を指してもオペラの作曲家といつてよく、《ポッペアの戴冠》(リナルド)《セルセ》ほか夥しい傑作オペラが遺されているが、やはりもつとも人口に膾炙している作はオラトリオ《メサイア》といつてよいであろう。声楽書法の宝庫ともいべき名作である。名高い「ハレルヤ・コーラス」を中心に輝かしい声楽ナンバールが綿々と連なっている。やはりこのオラトリオを掲げない訳にはいかなさと思う。

また、バロック期のオペラ作曲家としてはペルゴレージとグルックを筆者はとりわけ好むところである。ペルゴレージのオペラ・ブッフア《奥様女中》は、歌唱を伴う登場者2人と黙役1名の小規模なオペラで、大きなオペラの幕あいに演奏される「インテルメッツォ」(幕間劇)として書かれたものだが、今ではペルゴレージの代表作となっているもの。ちりばめられた諧謔的でウィットの利いたアリアやデュエットが実に軽妙な筆致を示している。ペルゴレージには偽作が多く、果

たして本人の作かどうか疑わしい作品もかなりあるけれども、今後彼のオペラにはさらに照明が当てられともよいと思う。このオペラ・ブッフアがひとつの契機となって、当時の楽壇にいわゆる「ブフォン論争」が引き起こされたことも付記しておこう。ちなみに、1920年ストラヴィンスキーはバレエ音楽《プルチネルラ》によって、ペルゴレージ頌を展開している。ついであるがこちらにも傑作である。

最後に、グルックのオペラ《オルフェオとエウリディーチェ》(オルフェオ)を挙げて本稿を締めくくろう。グルックもオペラ作曲家であり、《オルフェオ》ならびに《タウリスのイフィゲニア》は共に非常な傑作である。《オルフェオ》は原典版が不明で決定的なエディションがなく、上演ごとに出版を明らかにしなくてはならないのが難点だが、アリア、アンサンブル、舞曲等の構成曲はことごとく見事である。その意味では演出の面白味を自由に工夫できる舞台作品ということもできるだろう。グルックの筆致は流麗でいて重厚。喜劇性を排したシリアスなドラマを追求したその行き方は、以後のドイツ・オペラのきわめて重要な基盤となつていく。《オルフェオ》のバリ上演によつてグルックは自らのオペラ改革を決定づけたことも特筆しよう。音楽史的な意味でも重要なメルクマールとなつていく。グルックなくしては、モーツァルトもウェーバーもワーグナーもあり得なかったといつてよいだろう。

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

モンテヴェルディ／「ポツペアの戴冠」 カンプラ／「レクイエム」 ヴィヴァルディ／「ファゴット協奏曲」八長調 テレマン／フルート・ソナタ・ヘ短調 J・S・バッハ／「マタイ受難曲」

●宮沢昭男

磯山雅はかつて、バロック時代の音楽を多様性の世界として捉えた。キリスト教に閉じ込められた中世からの脱却を、音楽に見出そうとしたのだらう。人間の愛や感情の世界を音楽に表現する視点、それらに満ちた音楽芸術の勃興を、磯山はそう捉えたに相違ない。

日本の戦後史を振り返ってみても、「バロック音楽」という言葉と、戦後日本の1960年代、高度経済成長期の一面の輝きは、当時の子どもにも眩いほど目に映り、耳に響いた。

イタリアからイ・ムジチ合奏団がヴィヴァルディ「四季」を掲げ初来日したのは、1963（昭和38）年である。高度経済成長期の真只中。「も

はや戦後でない」を象徴するように、同アンサンブルの繰り出す音楽は、強烈に響いた。その楽譜の再発見と出版が戦後といわれた。「ヴィヴァルディ四季」は、戦後の開放感のシンボルと化し、新たな音の扉を開く契機となった。

というのも、一般の日本人には、クラシック音楽はバッハ、ヘンデルに始まるようなものだった。そういつては言い過ぎか。私事で恐縮ながら、1925（大正14）年生まれ、母の女学校の音楽教科書（昭和13年発行）もこの2人に始まる。磯山のいう多様性を柱に、バロック音楽の傑作5作品に思いを巡らせた。

3、ヴィヴァルディ（1678～1741）／
ファゴット協奏曲八長調RV477（1731）

モンテヴェルディが音楽の内面にレールを敷いたとすれば、それから1世紀。音楽表現の形式は練り上げられ、その一つにリトルネッロがある。宮廷楽師にとってこれは重要な武器になったに違いない。この発見、発明が欧州各地の宮廷に広がり、ハイドン、モーツァルトなど、後世の作曲の礎になった。

恩恵を受けたのは作曲家だけでない。これは演奏家、ヴィルトオーソの概念を生み出す。ヴィヴァルディは、リトルネッロの代表格の1人。それがソナタ形式に発展する前に、協奏曲という形で楽器を次々、舞台の主役に担ぎ出した。ヴァイオリンはもとより、チェロ、リュート、フルート、ピッコロ、オーボエなどに焦点を当てた。ファゴット協奏曲を書いたのはヴィヴァルディが最初といわれる。

八長調のRV477には、ヴィヴァルディ特有の、同一音形でスピード感あふれる旋律が流れを作る。超絶技巧といわないまでも、当時の楽器機構で、あの大きな管楽器でいかに運指したのか想像を案じてくれる。

4、テレマン（1681～1767）／フルート・ソナタ・ヘ短調TWV41・f1（1729）
もとはファゴット、またはリコーダーと通奏低

1、モンテヴェルディ（1567～1643）／
オペラ「ポツペアの戴冠」（1642年）

作曲家最晩年の作品だけに、生涯全ての結晶といえる。何のために音楽するのか。その到達点を渾身の思いで同作に吐き出した。

モンテヴェルディが編み出したのは、「第2作法」と呼ばれる。磯山はこれを、「それまでの規則に違反しても音楽で鋭くとらえていこう」とする様式だと読み解いた。この劇的な作曲法の規範に再び到達できるのは、モーツァルトといわれるほどである（ヴァルフ・コーノルト著『モンテヴェルディ』）。

モンテヴェルディが人間の野心や傍若無人ぶり、好色や嫉妬深くて抜け目のなさなど、「問題のある人物」「矛盾だらけの人間」を組上に載せたところに、コーノルトは同作の歴史的意義を見出す。生身の人間を音楽にするレールを敷いた金字塔といえないだろうか。

2、アンドレ・カンプラ（1660～1744）／
「レクイエム」（1722）

バロック音楽は宮廷が培養士の役を担った。それだけに宮廷の数により、音楽家の活躍に違いが出た。小国に分かれたイタリア、ドイツの音楽大國と、中央集権で宮廷がただ1つの英国やフランスとの間に差が生まれた。そう論じるのは、宮廷社会論の社会学者ノルベルト・エリアスである（『モーツァルト』）。

音のための作品である。しかもこれは、「忠実な音楽の師」（1728～29）のタイトルで企画された全25課の中の1曲に過ぎない。

2週間ごとに1曲4ページの楽譜を1年間、テレマンは送り届けた。一般の音楽愛好家に。つまり市民社会という市場を相手にした。現代の定期音楽雑誌の本来といったところか。通信販売のような商売が気豊かな発想である。堅実で経済合理性の、いかにもドイツ人らしいプロジェクト。

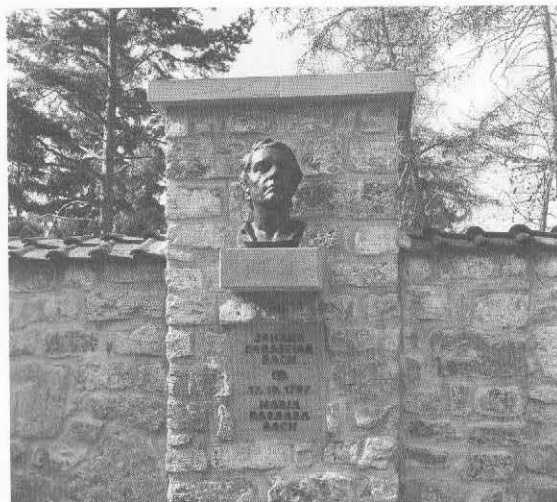
それでいて、音楽の内容は実に深い。可憐で、そこはかとなく美しく輝くその音に、誰もが一瞬で魅了されるだろう。のちにモーツァルト「フィガロの結婚」第4幕冒頭、バルバリナーのカヴァティーナ「なくしてしまったわ」に引き継がれるような味わいで始まる。

5、J・S・バッハ（1685～1750）／
「マタイ受難曲」BWV224（1727年）

バッハの譜面は技巧に満ちている。だがそれを感じさせないから不思議。

同作にも、自分の名前を数字14に見立て、それを巧みに譜面に埋め込む。いわゆる「数字のシンボル」「数学のバッハ」の技法である。後世の作曲家に暗号を埋め込む技を遺した。

それだけでない。アリアや合唱の随所で、「十字架」「雷鳴」では、音符で稲妻を走らせる。「絵画のバッハ」である。



バッハが結婚式を挙げたドルンハイムの教会に設置されたバッハ像
（宮沢昭男）

特集

バロック音楽の魅力を極める名曲5傑

〈音現アーカイヴ〉音楽現代1982年3月号より

対談

皆川達夫 (音楽評論家) 十早川正昭 (作曲家・新ヴィヴァルディ合奏団指揮者)

「バロック音楽、それは…」

—その楽しみ方、「四季」をめぐる、最近の古楽器演奏について

「バロックから古典派にかけてヨーロッパ音楽というのは、

基本的に踊りの音楽だと思つてのですよ。」(皆川)

「本当はバロックというのは整然としたものではなくて、

いびつなものだったのじゃないかと思うわけですね。」(早川)

★ヴィヴァルディの音楽は

柴又の寅さんのようなところがある

皆川 早川さんがバロック音楽に開眼されたのはいつ頃からですか。

早川 私は東大から芸大の作曲科に入ったのですが、芸大の中で何人か集まってアンサンブルをやるのが好きで、その時にバロックもやったのです。卒業してから弦のアンサンブルをやろうということになって、有志でヴィヴァルディ合奏団をつくったわけです。もともとはじめは名前がなくて、どういう名前にしようかと迷っていたのです。

が、弦だけアンサンブルですと、どうしてもレパートリーがバロックが多くなるのですね。それでバッハというのはあちこちにありますが、ヴィヴァルディという名の団体はないからヴィヴァルディという名にしようということになったわけですね。

●編集部

そうすると名称の責任上、バロックも勉強しなければと思つて、私の芸大時代の先生の長谷川良夫先生が、現代音楽を理解する人が少ないのは、日本の音楽教育が古典派以降しかやっていないからで、バロック、あるいはルネサンスをもっとみんなが知って、初めて現代音楽がわかるよう

になるのだ。

皆川 それは至言ですね。

早川 その言葉が頭にあったものですから、これからあちこちで良い音楽を聴いてもらいたいという時に、バロック中心になるのは非常にいいことだなあと思つて、バロックに基本を置いてやろうというのを思つたわけですね。

皆川 長谷川さんのお言葉は本当にその通りだと思います。日本の場合、音楽でも器楽でもそうだと思いますけれども、バッハですら古臭かったのですね。モーツァルト、ベートーヴェンあたりから出発して、その前を無視してしまったのでした。これは、やはりまずかったと思います。美術や文学ではそんなことはなかったのですが…。

早川 当時、明治の初め頃は西洋ではロマン派ですから、ロマン派の音楽を吸収するために、その1つ前の時代の音楽を基礎として勉強することは間違つてはいないと思つておられますね。

皆川 明治時代ではそれでいいんですが、最近まで依然としてそうだったところに問題があるわけですね。

早川 結局、古典派のことを分けるにはバロックが分からなければいけないし、バロックをわかるにはルネサンス、というふうにくらでも先があるわけですね。そこを怠つたのが今まで響いているのではないのでしょうか。

皆川 西洋音楽といえば、だいたいが古典派以降のあり方で音楽というものを考えるわけですが、

古いところを勉強すれば、それだけで不十分という感じが分かってきます。

早川 これは日本だけかと思つていましたが、意外と外国の演奏家でもバロックの本質を知らない人が多いみたいです。勿論バッハなどはみんな勉強するのですが、それ以前のことはあまりやられていないし、バッハを勉強するにしても、古典派的な見地から、つまりバロックが良く分からなかった時代の考え方でずっと訓練されてきた人が多いような気がしますね。

皆川 この間、ランドフスカの回想録の訳文が出版されましたが、その中で面白かったのは、1920年代の初期に名指揮者のニキシュがランド



アントニオ・ヴィヴァルディ

フスカに、「バッハをピアノではなくてチェンバロで弾けとは何事ですか」と叱りつけているのですよ(笑)。今だったらバッハやクーペランなどはチェンバロで弾くのが当然といったところまでは、やつとじているのではないのでしょうか。

早川さんはヴィヴァルディがお好きですか。

早川 ヴィヴァルディの全部が全部傑作とはいえないでしょうが、素晴らしい作品というのは、やはりあの時代の中の最高傑作の1つだなあと思つていますね。同時代の他の作曲家の作品を演奏したり聴いたりしている範囲では、一番素晴らしいものだと思います。

皆川 そうですか。私は作品3は立派だと思つていますが、後の作品になると、どうもついていけないところがありますね。

早川 考え方はいろいろあると思つていますが、私も、作品3が一番好きなんです。その後の曲は時代の流れに流されていつちやうとところがあつて、結局、その時代の一般の人々が好むところに焦点をあてて突つ走つていったんじゃないかと思つています。

作品3で1つのヴァイオリンのためのコンチエルト、2つのヴァイオリンのためのコンチエルト、4つのヴァイオリンのためのコンチエルトと並べていつていきますけれども、恐らく1つのヴァイオリンのためのコンチエルトが一番もてたのだらうと思つています。ですから、作品4になると1つのヴァイオリンのためばかりになつちやつて

いるのです。2つのヴァイオリンのためのものだったもので1つのヴァイオリンのために治しちやつていくのです。

皆川 非常に機をみるに敏なところがあつた人らしいですね。

早川 それで結局バッハのようにバロックを完成する方向にいかないと、古典派の方への橋渡しを担つたと思つています。実際に素晴らしいと思つのは確かに作品3に集中していますね。

皆川 ですから私はむしろ、コレリとか、アルビノーニとかマルチェロなんかの方が好きですね。彼らよりもヴィヴァルディの方が優れていますがね(笑)。

早川 どうでしょうか。いわゆるバロック以前のルネサンス音楽というのは、均整のとれた純粋な音楽といった意味合いのものが多くわけですね。それに対する形でバロックという運動が起きてきたわけですが、バロックの運動が進んできると、バロックの中で洗練されて、コレリとかアルビノーニやマルチェロのようにだんだんそういう様式に移つていったのだと思つています。

ヴィヴァルディはその洗練された様式の方へいかなければ、もつと庶民的といえますか、そういう方向に進んでいったと思つています。

皆川 庶民的というところは分かりますね。つまりヴィヴァルディというのは、一種の浅草柴又だと思つています(笑)。コレリとかアルビノーニというのは銀座とか六本木かな(笑)。とにかくヴ

イヴァルディは聴衆の反応を敏感に受け止めるが、曲を書いていった人なのでしょう。

早川 デスから、コレリリの合奏協奏曲とか、ヴァイオリンの作品はやはり素晴らしいものだと思うし、アルビノーニやマルチェロのコンチェルトの中にもなかなかいいものがあるのですね。でも、アルビノーニやマルチェロの作品で演奏していいなあと思うものでも、ヴィヴァルディの作品3には及ばない、と思います。

皆川 なるほどねえ(笑)。

早川 そういった意味では、ヴィヴァルディの方がいい作品を残していると思います。

皆川 ちゃんと泣かせどころも心得ていますし、ワン・パターンなだけけれど、そのワン・パターンを恥ともせず、開き直ってこれでもか、これでもかと迫って、柴又の寅さんのようなところがありますね(笑)。

早川 バロック音楽をどう楽しむかという点についてはいろいろポイントがあると思いますが、上品な音楽を楽しもうと思ったらむしろルネサンス音楽を聴く方がよくて、バロックの本質というのは、それに反抗して滅茶苦茶のことをやって見たのが——バロックという意味自体が軽蔑したものですから——本当のバロックらしいところじゃないかとぼくは思います。

それが結局現代音楽に通じるところがあるのです。からを破って何かをしようとしているわけですからね。現代も、恐らくそういうこと

ぼくはヴィヴァルディが好きなのだろうと自分では思います。

皆川 それはよく分かります。日本ではバロックというヴィヴァルディの「四季」ということになる。外国のブレイヤーたちから日本人は何と「四季魔」なんだろうと思われるほどの状況なのですが(笑)。確かに「四季」という曲が日本人の心情に訴える、つまり柴又の寅さんのようなところがあるというところはよく分かるんです。

日本人は標題音楽が好きで、四季に対して非常に敏感で、俳句の季語に始まって菓子、料理にしてもそうですね。手紙の書き出しの文句まで季節のあいさつを書かないと始まらないですね。そういう独特の民族性にアピールするものがあることは私も認めますが、ああいうものだけがバロック音楽だと受け取られていることにひっかかるのがね。

早川 バロックという様式の全体を把握するのにはちよつと不適當なところがありますね。もちろんバッハも素晴らしいバロックだし、コレリリもそうですね。バロックのいろんな様相のどこが好きかということとは人によって違ってくるのは当然でしょうね。

皆川 だから、ヴィヴァルディは好きです。けどクーランも好きです、コレリリもモンテヴェルディも聴きますというのなら話は分かるので、すけれども、ヴィヴァルディの「四季」だけにどまつて、それでバロック・ブームだといわれて

も……困っちゃうんですね(笑)。

早川 それは私も同感です。例えばヴィヴァルディでも「四季」を聴いて好きになるのはいいのですけれども、その次には作品3の「調和の幻想」を聴いて欲しいですね。だから「四季」だけが飛び抜けて売れるというのは不思議な形といえるでしょうね。

ただバロックには、洗練された趣味の作曲家とか、そうではない人とかいろいろいると思いますけれども、ヴィヴァルディの場合は、洗練された方にもいけたかもしれないですね。彼の人間性がそこへ向かわせなかったわけですから、それだけの力ももっていたと思います。実際に作曲の技巧的な面でも優れたものを見せてくれますからね。

皆川 本当の意味での職人ですからね。

★バロックの踊りを知らなければ バロック音楽の真髄は分からない

早川 ぼくはバロックとルネサンスの踊りをヨーロッパで1年ほど学んだのですけれども、それで面白かったのは、ルネサンスの踊りというのは足のかかとをくっつけてつま先を開く角度が45度くらいなのです。バロックになるとこれが90度になるわけですね。それで今のクラシック・バレエは、180度を開くこともあるわけですね。45度くらいだと誰でも出来るわけですね。日常とあまり変わらない。バロックになって少し振がつ

て、格好がよくみえるからそうなのだと思いますけれども、更に今のバレエになりますと普通の人には出来ないわけです。

それからつま先で立つのも、ルネサンスの場合は時々かかとを上げるスタイルなんです。バロックになるとほとんどつま先だけで歩いて時々かかとを下ろす。これが現代のクラシック・バレエになると殆どつま先で垂直に立ってしまう。これまた普通の人には出来ないわけです。

そういうふうに洗練されてくるということは、日常性からだんだん脱線してきて、担当の修練をつまらないうと出来ないということになってくるわけですね。これは踊りだけじゃなくて、なんでもそうなのだろうと思いますけれども。

音楽でもだんだん洗練されてくると高度な技術を使うようになり、一般の人がついていけない。ヴィヴァルディはちょうどバロックの後期ですけれども、洗練の方向へ向かった人もいますけれども、ついていけない人が恐ろしくかなりできたのではないですかね。それで、ヴィヴァルディのソロ・コンチェルトの分りやすい形が非常に受けて、それで彼自身もこれだ、ということでも庶民的な方向へ行つたのじゃないかと思

いますね。

そこで、つま先で真っ直ぐ立つことができない人が、そんなことは無理してできなくてもいいとかいつてやらないのだったら本物ではないのですが、ヴィヴァルディはつま先で立つことが出来

たにも関わらず自分の考えでそうしなかったということは、やはり本物だと思うし、それはそれで納得できる理由だと思います。

皆川 バロックの後、我々はハイドン、ベートーヴェンたち、特にモーツアルトを思い浮かべますが、どうなんですか、モーツアルトとヴィヴァルディとはあまり結びつかないようにも思います。むしろコレリリやアルビノーニの方が自然に流れ入ると思うのですよ。

早川 ぼくはかなり近いものがあると思います。例えば1740年に初演されたといわれる曲なんかを見ますと、モーツアルトに近い感じのものがありますね。特に伴奏の形がモーツアルトの形に近いところがありますね。

バロックの後期にヴィヴァルディがそういう新しいものを書いていて、その当時から彼は非常に影響力が大きかったものだから、ウィーンとかボヘミアとかあの辺りで彼の様子をまねて作曲していた人がたくさんいるわけですね。その人たちの流れがウィーン古典派までのつながっているところがあると思います。

皆川 そうですか。その新説は初めてうかがいました。むしろ私の意識の中ではアルビノーニとか、マルチェロとか、ある意味でつま先で立つとした作曲家の方が、モーツアルトにスムーズにつながっているような気がしますし、事実モーツアルトは先生のマルティーニ神父からいろんなイタリヤの作品を教えられているわけですね。

しかし、もう一度今うかがった御意見を考慮してヴィヴァルディを聴き直してみよう。

早川 そういう意味では音楽史的にも重要な働きをしていると思います。

皆川 バッハは作品3を勉強していますし、ドイツの後輩の音楽家たちが、ヴィヴァルディをいろんな形で吸収していることは歴然としているわけ、いかにアンチ・ヴィヴァルディストの私でもそれを認めるにやぶさかではありません。

ところで、先ほど早川さんはバロック時代の踊りの話をされましたが、これは非常に示唆的なお話だと思います。私はバロックから古典派にかけてヨーロッパ音楽というのは、基本的に踊りの音楽だと思ふのです。

早川 舞曲の組曲もたくさんありますね。

皆川 シンフォニーにしても舞曲的な楽章もありますし、他の楽章でさえ舞曲のリズムの発想でつくられている。つまり、ヨーロッパ音楽のリズムというものを大局的に見ますと、あの時代以外はずしも拍節リズムオンリーではないんですね。特にルネサンスまではむしろ非拍節リズムも多いですね。これは声楽のテキストとの関連もありますけれども……

ところがバロックから古典というのは、もう拍節リズム一辺倒なんですね。他のものは皆無とはいえないにしても、ほとんど排除されている。ここでは踊りというものが非常に重要な役割を果たしている、例えばバッハの受難曲でさえ、

具体的に調べていくとサラバンドがあったり、アルマンドがあつて、舞曲のリズムによつてキリストの受難を嘆いているわけです。

ですからバロック音楽を本当に理解するためには、当時の踊りのリズムやらステップを理解しなければ、いい演奏も出来ないし、正しい解釈も出来ないと思いますね。

早川 実際にバロック音楽を聴くときに、舞曲が多いわけですが、ジグとかサラバンドとか言われても、踊りを想像しないで、ただ音だけ聴いていますから、演奏する方もそうだったのですが、これが踊りが分かってくると、聴く方も非常に楽しいですね。勿論演奏もその雰囲気を与えてくれるのですが。

皆川 クーランやバッハの作品になると、もう実際に踊られるためのものではなくて、1つの絶対音楽のようになっているけれども、やっぱり踊りのリズムというのが基本的な背景になつていくわけですから、少なくとも演奏する側はどういうステップであつたかが分かっていないと、クーラントやアルマンドの本質を理解したことにはならないと思いますね。

早川 とにかく今まではそういうことは関係なく勉強していたわけですね。ヨーロッパでもそれをやっている人は少なかつたみたいですね。というのは、踊りが伝承されてそのまま残っていたわけではないものですから、結局バロック音楽の研究が進むと同時に、昔の文献を漁つて、こうい

確かに考え方によつてはおとなしかつたかも知れませんが、楽器そのものの音色は同じに弾けば今の楽器よりもおとなしいのですけれども、その楽器の音色の幅を最大限に發揮していたと思いますね。それで色彩的にもそれまでのルネサンスの単色といいますか、中性的な色彩からはみ出して、オルガンでもいろんなストップがついて色彩豊かになつてきたわけですね。

ですからヴァイオリンでも、今よりはもつと激しい音とか反対に柔らかい音とか、物凄く差をつけて使い分けていたと思いますね。そういう音色の差とか奏法のこととは今まで分からなかつたものですから、現代楽器で整然と演奏されたものがバロックだと思つていた人がいたと思いますけれども、ぼくの感じでは、バロックの演奏法が分かつてきて本当にその通りにやつたらもつとフアンは増えるんじゃないかと思つた。そういう意味でバッハや他の人の一部の傑作は別にしても、ふつうの作品はバロック的な演奏をした方が、曲の本当の感じは出ると思いますね。

古楽器の演奏家はそれが本職ですから、バロックの演奏法をよく研究していて、非常に興味深い演奏をしていますね。例えばウィーンのアーノンクール「四季」なんかはかえつて非常に現代的な感覚に聴こえてきますね。

バロック時代の奏法というのは、現代と随分違うのです。今までは現代のヴァイオリンですとバロックは弓の先の方で弾くのが普通であると

うふうに踊られていたということが分かつてきた段階ですね。

皆川 あの時代の文献には踊りのステップまで絵入りで出ていますね。舞曲のリズムというのは、足の動きと不可分ですから。

★楽器の復元とその演奏法

次に楽器の復元ということについて話したいと思います。今まではヴィヴァルディ復興に大きな貢献のあつたイ・ムジチにしても、多くの演奏家たちは現代楽器で演奏しているわけですね。私は一方でそれはそれであつていいと思うのですが、私はバッハはチェンバロで弾くべきだと言つてはおりますが、しかしながらホロヴィッツやアルゲリッチがピアノスティックなテクニクで弾くバッハにも感動します。それを高く評価するのにやぶさかではないのです。

しかしやはり当時の音楽や楽器のあり様に則した音色感というのはあるわけで、どうしてもそれは現代音楽では出せないところがあるわけですね。

早川 バッハをはじめとして、本当に素晴らしい作品というのは、音楽として純粋な意味で長く出ていますから、他の楽器でやつても享受出来るわけですね。

ところがバロック時代につくられたそれほど傑作とはいえない作品もいっぱいあるわけで、そういうものになりますと、やはりバロック時代

いうふうに教えられてきたわけです。当時の弱い弓で弾けばそれと似た音に確かなるのです。ですから音を似せるという点では弓の先で弾くというのは1つの方法ですが、先で弾くとスタッカートの激しい音とかきつい音は出せないですね。昔の弓でもそういう音は当然出していたわけで、いろいろ研究が進んでくるとそういう弾き方はバロックの奏法のごく一部で、本当は現代のヴァイオリンで弾く場合でも、スタッカートとかきつい音は弓の根元で弾くべきなのですね。

現代の楽器でそれをやるにはかなりコントロールしなければならぬので難しいのですが、それを克服すれば現代の楽器でもバロックの音色を出せると思いますね。

勿論バロック楽器でやる方がやり易いわけですから、古楽器の連中の方が先にそれが出来ていくわけですが、アーノンクールにいわせれば、現代楽器でもそれは可能であるということになっていますね。

皆川 今早川さんのおっしゃつたバロック時代の奏法を復元しようという試みは、文献にそういうことが具体的に書いてあるという意味ですか。それともバロックの美学の類推から出てきたという意味ですか。

早川 やはり研究している人は、いろんな文献を調べることから始めているわけですね。

皆川 しかし当時の各種の文献が、フレージングの内容まで一致して記述していますか。読み方に

の楽器で、バロック楽器の奏法で、バロック時代の様式をちゃんと踏まえて演奏しないと、本当の良さは出てこないと思うのですね。

皆川 それらの作品が必ずしも音楽的に劣っているとはいえないですね。その時代様式に深く根ざした、いい作品はたくさんありますから。

早川 今まではバロックの演奏はたいていの人が現代楽器でやつていまして、しかも演奏の解釈というのは、一生懸命バロックを研究してやつているとは思ふのですけれども、それほど研究が進んでいなかったから、結局古典派的な視点から少し前をみて、バロックを解釈していたとばかりは思いませんね。

ですから、古典派というのは、バロックの反動でまた整然とした音楽の時代だと思ふのですが、その前だから尚整然としていたのじゃないかというところで、非常に整然とした演奏がバロック音楽に対して行われていたと思うのです。

それはそれでバロックのある面を伝えることが出来たと思いますが、本当はバロックというのは整然としたものではなくて、いびつなものだったのじゃないかと思うわけですね。

皆川 どうぞ、さらにざらしたものです。早川 音色でも、一昔前はいぶし銀のような楽器の音色とかといわれまして、昔の楽器というのは、今の楽器のように派手じゃなくてもつとおとなしかったのではないかと考えて演奏されていきましたね。

よつてかなり違いがあると思いますが。早川 ドイツ式のボーイングだとかいうレガートをかけるとか、フランス式だとかいうレガートとかを表現したものはあります。結局文字や記号では書かれているのですが、実際にはどういうものであつたのかということは誰にも分からないわけですね。それを恐る恐るやつていたのでは駄目なので、少し極端なくらいにやつてみると、意外といい結果が出るのですね。

例えば全音符なんかでは、真ん中を大きくしてまただんだん小さくしていく方法でやると普通の先生は怒るわけですね。ところがバロック時代には声楽などでは理想とされていたので、器楽でもそういう弾き方がいいということとは随分書いてありますね。そういうことをオリジナル楽器の演奏家というのは、かなり思い切つてやるわけですね。そう演奏すると、なれてくるとそれが自然に感じられて、そうしないと面白くないということになつてくるわけです。

皆川 それが音の存在感を実感させることにはなる場合もあると思います。ただ私は、あまり極端にやつて、人の意表をつくような演奏——つまり音楽より奏法そのものが先走るような演奏には批判的です。

いずれにしても、そういう古奏法の復元に大きな役割を果たした人の一人にクイケンがあげられると思います。私は最近知つたのですが、クイケンの子供の時からたまたまヴィオラ・ダ・

ガンバに似たような楽器を手にしていたそうですね。その頃は弾き方も分からないわけですから、とにかくその楽器がよく鳴るように工夫・努力したそうです。つまり、現代の楽器とは一味も二味も違い、機構も違った楽器をよりよく演奏するためにどうしたらいいかということから、クイケン奏法が出てきたというわけですね。これは良く分かりますね。

早川 日本にいるとちよつと分かりにくいと思いますが、ヨーロッパの教会は勿論、演奏会場というのは非常に響きますので、楽器を響かせる奏法というのは非常に響きますので、楽器を響かせる奏法というのは非常に響かみ易いのですね。

皆川 今まではヴィオラ・ダ・ガンバもチェロの奏法で、チェロのように弾くというのが是とされていたわけですね。しかしヴィオラ・ダ・ガンバはチェロではないのですから、チェロとは違った奏法で、ヴィオラ・ダ・ガンバのよさがフルに発揮される奏法があるべきで、それを探求すべきであるということは当然ですね。

さつきお話にあったバロックを演奏する会場の響きの問題ですが、これも大切ですね。私もルネサンスを歌うコーラスをもう30年ほど組織していますが、そこで問題になるのは発声法です。今までの人はベルカント唱法を基本にして習っていて、その発声法でルネサンスのミサ曲なども歌おうとするわけです。私はそれではダメというのだけれど、メンバーは具体的にはどうしたらいい

いかならない。

ところが最近、日本では珍しいくらいにヨーロッパの聖堂風の響きのする場所、具体的にいえば東京の郊外の東村山市のグレゴリオの家というところで演奏する機会があったわけです。そこではベルカント風な歌い方では響き過ぎちゃうし、ポリフォニーの綾が出てこないんですね。

そこで初めてメンバーたちも開眼しまして、いかに自分たちの声を聖堂の響きに上手に合わせることが工夫することが大切だということが分かり、柔らかな頭声発声法を納得して出せるようになったということがあったのですよ。器楽の面でもそういうことがあるのでしょうかね。

★バロック演奏の先端は今や、 ウィーンとオランダ・ベルギー

皆川 早川さんはバロックの演奏家ではどういう人たちを注目していますか。

早川 やはり古楽器でやっている演奏家に非常に興味がありますね。どういうことを考えていて、次は何をやるとかということは興味がありますね。アーノンクールとクイケン兄弟というのは、大分前からそういう試みをやっているわけですから、最近ではケルンのグループが面白いものを出していますね。

皆川 かつてはスイスのパーセルが古楽演奏の1つのメッカでしたけれども、最近私のもとでは、1つはウィーン、1つはオランダ・ベル

ギーですね。オランダ・ベルギーですと、チェンバロのレオンハルト、ブロックフレーテのブリュッヘン、それからクイケン兄弟たちが中心だと思っています。

早川 私もそう思いますね。パーセルのリンデなどを聴きますと、非常にきれいで模範的な演奏で、勿論それから感動を受けることもあります。しかし、パーセルはある時期は先端を行っていたのでしようけれども、その時代のことを守って今もやっているようなところがありますね。

皆川 その点、ウィーンとオランダ・ベルギーというのは、1つの新しい行き方になると思います。が、その中でも個人個人で微妙に違いますね。

早川 そうですね。我々も現代楽器で昔の奏法を試みてみるというのも1つの試行錯誤なのではようけれども、まだ他の現代楽器のグループはやっていないみたいですから、これからそういう奏法を曲によっていろいろ研究してやってみたいと思っています。

皆川 我々はヨーロッパ人と違って、妙なお国自慢やセクト主義にこだわらず、フリーにしかもグローバルにみられる。加えてこれからの音楽がどうあるべきか、そこにヨーロッパ以外の音楽がどうあるべきか、そこにヨーロッパ以外の音楽がどう関わりあっているかという問題を、大きく見られる立場にあります。これをプラスに使えば、これからの我々の音楽上の立場は一番強くなるのではないかと私は思っています。

特集

バロック音楽の魅力に極める名曲5傑

〈音現アーカイヴ〉単行本「吉田秀和音楽を語る」(上) (昭和49年12月25日初版発行)

吉田秀和 音楽を語る 新・音楽入門へバロック音楽

「バロックは、いろいろなバランスがとれているのではなくて、はみ出したり、よけいに主張していたり、積極的な姿勢というものを強烈に出して、それが感じられるという性格を持っている。」(吉田)

訊き手Ⅱ服部進・寺島令子

★バロックの概念について

服部 今日、バロック音楽についてお聞きしたいんです。バロックという言葉は、「いびつな真珠」というふうに訳されていて、元来は美術の用語なんです。これを音楽に最初に用いたのが、1920年のクルト・ザックスの論文「バロック音楽」といわれていますが、これを読んでみますと、ヴェルリンの「美術史の基礎概念」を参考にしながらルネサンスとバロックの相違なんかがいっぱい書いてあります。まずバロックという概念についてお話し下さい。

吉田 バロックというのはルネサンスと比較す

るというよりも、やっぱりクラシックと比較するものじゃないでしょうか。クラシックというのは言葉の意味から言ってもね、音楽でも文学でも建築でも美術でもいいけれども、そういうジャンルの模範として、建築として建築とはこういうものが基準なんですと示すことができる、そういうものがクラシックと言うわけです。もとの意味はもちろん身分とか階級という事なんですけれども、ある特定の階級のを示すというのではなくて、そのものの基準になるものというんでしょいかね。それはだから、時代によって変わらない、その分野のものが目指していく手本になる。その手本になるものはどういうものだろうかというところ

内容的に言って、いろいろな要素がバランスがとれていて、足りなくもなければ、でき過ぎてもいない。それに対してバロックは、いろいろなバランスがとれているのではなくて、なんかはみ出したり、ある部分のほうがある部分を押さえて、よけいに主張していたり、全体と部分との関係が円満、調和であるよりは、過激であるとか、一面的というのもおかしいかもしれないけれども、とにかくある主張的な、積極的な姿勢というものを強烈に出して、それが感じられるという性格を持っている。

さつきのクラシックに戻るけれども、ある芸術の手本がこういうものですよと言ったときに、これはすべての要素が調和がとれていて、全体の部分は、全体の中の部分であって、その部分が自己主張しちゃって、全体のハーモニーをこわすようにはならない、それが理想だと考えたのが、1つの時代主張なんです。それは19世紀に、ドイツから起こってきたんだと思う。新しいギリシャの発見、ヴェンケルマンなんていう人が、ホーマーの「オデュッセイア」、ことに「イリアッド」の伝説を信じて、あれは事実を書いているはずで、トロイなんていうのは、必ず捜せばあるだろうと思って捜したらみつかったんですね。ただの詩人の空想ではなくて、それと関連して、ギリシャのいわゆるクラシック芸術、彫刻と建築が、だんだん見つかってきて、新しく評価される。芸術というものは、現実があるべき姿、現実を理想的な姿において示すものだという、そういう考えがある。現実そのものとし

てではなくて、リアリズムを克服したところのアイデアリズム。それでそれに合わないものはみんな悪いものだということになる。それに一番合うものは、ギリシャなんだけれども、その次にそれに近づいたものはなんだったろうかと思つて見ると、ルネッサンスの、フィレンツェを中心としての、14、15世紀ぐらいの芸術がそうだろうということです。

寺島 バロックというのは、ルネッサンスの時代のあとの時代区分ということよりも、バロック的なものとか、古典的なものということで、そういう時代区分とは違って、ある程度いろいろな時代にくり返してでてくるということですか。

吉田 そうです。クラシックもそうであり、バロックもそうであり、芸術に関する2つの根本的な考え方、2つの根本的に違うカテゴリーですね、そこから生まれてきて、そういうものに合うのはなんだろうと考えていった。まずルネッサンスのあと16世紀から17世紀にきた美術、たとえばミケランジェロの彫刻なんているのは、その前のラファエロや、ドナテッロの絵画、彫刻、そういう美術からみると、はるかにある一方に向つてダイナミックに躍進している。

それでそのバロックという名前が生まれた。それはあなたのおっしゃった通り、「いびつな真珠」、大体そういう意味だということからそういうことでしょうと思うけど、そういうつけ方と、クラシックというつけ方と、その名前の与え方が、すでもう

とつても違う。クラシックということ考えたときには、それは、ある身分ということから出てくるんだけれども、ことにローマの時代に、ローマの市民であるということを示す。市民であるというのは、そこに住んでいる人たちがみんな市民なんじゃない、やなくて、いわば、由緒、経歴のはつきりした、もちろん貴族に当るようなそういう人達でしょうけれども、それを市民とよんでいる。そのほかの人たちは、みんな奴隷であつたりなんかするわけで、そこに住んでいるけれども、代表的な人間とは言わない。それで、その人たちの持つてくる芸術、文化をクラシックといつた。このクラシックという名前のつけ方のほうは、歴史的にも典拠があり、考えとしても、ほかの言葉に置きかえる事はできないものだ。バロックと呼んだそれは、ひよつとしたらバロックでなくともいいかもしれない。現にヨーロッパの文化史を見ていくと、バロックという名前のかわりにロマンティックという名前をつけるときもあるわけです。それはバロックというの主として美術から出てきて、どちらかといつたら躍動性、ダイナミズムという決して外面的なものではないけれど、しかし外に向かつてふくれ上がるような性格を持つてくるのに対して、ロマンティックの、形のきちんと、バランスのとれた明確なものに対して、もつと心の中に、形を与えることが非常に難しい、どこか、暗闇でもないけれども、人間の心の深いところ深いところに入っていくような、あるいはそこから改めて浮かんでくる現実にとつても違う。

クラシックということ考えたときには、それは、ある身分ということから出てくるんだけれども、ことにローマの時代に、ローマの市民であるということを示す。市民であるというのは、そこに住んでいる人たちがみんな市民なんじゃない、やなくて、いわば、由緒、経歴のはつきりした、もちろん貴族に当るようなそういう人達でしょうけれども、それを市民とよんでいる。そのほかの人たちは、みんな奴隷であつたりなんかするわけで、そこに住んでいるけれども、代表的な人間とは言わない。それで、その人たちの持つてくる芸術、文化をクラシックといつた。このクラシックという名前のつけ方のほうは、歴史的にも典拠があり、考えとしても、ほかの言葉に置きかえる事はできないものだ。バロックと呼んだそれは、ひよつとしたらバロックでなくともいいかもしれない。現にヨーロッパの文化史を見ていくと、バロックという名前のかわりにロマンティックという名前をつけるときもあるわけです。それはバロックというの主として美術から出てきて、どちらかといつたら躍動性、ダイナミズムという決して外面的なものではないけれど、しかし外に向かつてふくれ上がるような性格を持つてくるのに対して、ロマンティックの、形のきちんと、バランスのとれた明確なものに対して、もつと心の中に、形を与えることが非常に難しい、どこか、暗闇でもないけれども、人間の心の深いところ深いところに入っていくような、あるいはそこから改めて浮かんでくる現実にとつても違う。

存在しないものに対する憧れみたいなもの。だからこれはバロックという名前をつけるよりは、ロマンティックという名前をつけたほうがいい。バロックはクラシックに対する対立概念であるけれども、しかしクラシックという言葉に、完全に対応するだけの広さといつたらいいかな、そういうものはないんです。

服部 そう言えば、フランスのバロックというのは、一応「バロック」と呼ばれる時代の音楽に関しては、パイヤールの著書にしても、「フランス古典音楽」という言葉を使っていますね。

吉田 それは一つは、フランスでは、バロックという言葉が入ってくるのが非常に遅くて、ドイツの学者たちが芸術というものが全部、部分と全体との調和で、バランスからできているもんだという考え方と違うのだね。フランス人の考え方からすると、芸術である以上、すでにバロックであるはずがないというような学説と、もう一つは17世紀のフランスの音楽は、ルイ14世の時代とぶつかり、政治的にも、経済的にも、文化的にも、ヨーロッパで最も先に進んだ国としての内容と形を持つていた。最も充実した時代だったから、そして王侯貴族の精神生活をそこに反映させるに十分な芸術だったので、さつき言ったローマ的な意味においてクラシック、その国と文化を代表するに足る音楽として、クラシックだな。その中には芸術の内容的な意味あいと、それから社会史的な意味あいとがまざつていゝるんですね。また事実、ちょうど時期とし

て、よその国ならバロックに当たる、リュリとか、クーランとかいった人たちはの音楽はイタリア、あるいはドイツのバロックの芸術が持つていたような、そういう激烈な力強さというのは、そんなに表面に出てないですね。だからね、ぼくたちはヨーロッパの芸術、音楽を話しているときにはいわゆる汎ヨーロッパ、ヨーロッパ全体という観念で話をするときがあつて、それは当然許されるときがあると思うけれども、しかし細かいところを見ていくと、ずいぶん違いますね。フランスとか、ドイツとか、イタリアとか、イギリスとか。ヨーロッパというのは違うものが一緒になつて、一つでもあり、一つであるけど違つててというような、とつてもおもしろい特徴を持つていゝるね。それで芸術とは何かということを考えるときに、一番根本になるのはギリシャですね。それはイギリス人であろうと、スカンジナビアの人であろうと、スペインの人であろうと。ロシアは違うかもしれないけど。

寺島 バロック時代の音楽といつても、フランスとイタリアだつたら、その時代に論争みたいになことやつたりしていますね、時代的には同じでも、よく見ていくと全然違うんじゃないかということもありませんね。

吉田 そうですね。ある種のフランス人は、フランスにはバロックの時代はない、芸術である以上、全部それはクラシックなんだというような主張だと思ふけど。

おもしろいと思うのは、日本だけでもないけれども、バロック音楽は戦後に非常な勢いで広まっていますね。それで、ヨーロッパへ旅行に行つたりする人が、ずいぶんふえた。それにもかかわらず、本当のバロックの建築を見ると、それは音楽を気に入つていゝるほど気に入つた人つていゝるのはいですね。それはバロックの愛し方の中に、日本人の独特のものがあると思う。よくに言わせれば、バロックの音楽は建築や、絵画とは絶対に切り離すことはできないですね。大きなお城、宮殿、あるいはバロック建築のお寺、ああいうところでやられる音楽であつて、切り離してはなかつたですね。ところがその中から日本人は、バロックの建築はどうも重苦しくつて。なんか俗悪のような、物質偏重みたいなものを感じる。ヴェルサイユ宮殿だつて、大きくてすぐ立派なものだと言つて感心する人もないわけではないが、なんであんなにだだっ広くて、ゴテゴテと飾りが多くて、色だつてちつともきれいなじゃないね。あんなのは、世界中のお上りさんが見てるだけで、日本風な言い方をすれば、だから、あそこにあるブッティ・トリアノンなんて小っちゃなものは、どんなに建築の真珠のような、きれいなものであるかという。

ウィーンの街へたいていの人がいくと、なんだか重苦しくつて、それは建物の上に、彫刻があつたりして、みんな自分の頭より大きな帽子をかぶつていゝるような感じがして、それは押さえつけられていゝるようだし、教会でもそうだ。バロックの教

会、典型的なものは、ローマ法王庁のサン・ピエトロかもしれないし、あるいはミュンヘンにあるアザン兄弟がつくつた教会がありますが、そういうものであるかもしれない。そういうものと、その前の中世の、たとえばシャルトルのカテドラルみたいなものね、あるいはノートルダム・ロマネスクから、ゴシックの教会が、本当になんか教会らしい、地上のものを乗り越えて、また高いところへ行くような力と清らかさを合わせて持つていゝるのに比べると、バロックの教会なんていゝるのは、本当に何か世俗的なものだといゝる感じが強いようね。

ただ、日本人で、たいていの人があることを言つていゝながらも、まあ悪くないなと思ふのは、大きな階段ですね。たとえばウィーンに行つてシェーンブルン宮殿なんて離宮を見ると、庭に向かつて大きな石の階段がドーッと何段にも並んでいて、それからローマにはイスパニア広場というのがある、そこにも階段がある。そういう階段は日本には全くないでしょう。これはバロックの典型的なものですから。

ぼくはそういうのを見ると、ヘンデルの音楽で、長いロープ、長い上着を着て、重いかつらをかぶつて、ゆつくり階段を降りてくるような、そういうヘンデルの「アダージオ」の音楽をすぐ思い出す。端然であつて重厚だね、バロックの建築を置き換えたようなものです。

寺島 やつぱりヘンデルの音楽は畳の上で聴くものではなくて、はるかに規模が大きいものですね。

吉田 全然違う。

★ヴィヴァルディとモンテヴェルディ

服部 今のお話ですけれども、結局、日本でバロック・ブームということが言われましたけど、その場合中心になったのはやっぱりヴィヴァルディの「四季」なんです。それに「海の嵐」なんかもすごく人気があって、何しろヴィヴァルディは人気がありますから。

吉田 今でもそうですか。ヴィヴァルディの音楽はバロックには違いないけれども、バロックがもう、これからクラシックのほうに移っていくのにずいぶん近いんで、同じようなことをやっていても、たとえばコレリリのほうがはるかにバロックですね。コレリリになると日本人たちも、少しアルカイックというのはおかしいけど、少し自分と距離を置いてというもののような感じがするんじゃないですか、少しかいたとか。ところがヴィヴァルディのほうはもっと流暢であって、重さを感じさせないんじゃないかね。

服部 ムードで聴きやすいんですね、ヴィヴァルディは。

吉田 まあ、音楽はみんなムードがあるからね。ヴィヴァルディはクラシックに近いといつてもプレクラシックというかな。バロックの音楽の次にクラシックと呼ばれている時代が来るわけですね。音楽の歴史の1つのパラドックスですからね。ヴィヴァルディは音楽の形が、もうぼくたちが聴き

音楽だと思えますね。声もそうですけれど、特に器楽がやっぱりバロックにさしかかったなという感じですね。

あと、もう1人初期の頃で、私は好きなんですけれども、ジョヴァンニ・ガブリエリという人の作品を初めて聴いたときに、ああこれがバロックの一番最初の萌芽だという感じを受けたんです。とても若々しい。

吉田 あなたの言い方好きだな、バロックという時代が、あのラッパの音楽で幕開きというか、開いてくるような感じですね。

寺島 ええ。「第何旋法によるカンツォーナ」とかいろいろありますね。あれを聴いたときに、本当にイタリアの寺院の建築と結びついて、ああこれがイタリア・バロックのはじまりという…。

吉田 ことにヴェネチアのサン・マルコ寺院の2つに分かれた建物の両端からかけ合いしながら。寺島 自分では持つてなくて、借りて聴いたんですけれども、あそここのサン・マルコ寺院の中で、実際にやった録音というのを、非常に感激しました。ヴィヴァルディは、バロックも最後のころだと、それを聴いているとつくづく感じますね。

吉田 流暢にはなっていますけども。

寺島 ガブリエリの方が若々しくて好きなんですけれども。

吉田 ファンファーレだな。

寺島 ええ、金管ですね。

吉田 ああいうのがだからバロックの開始をして

馴れているモーツアルトなどに近くなっている、しかもその中でセンチメントが深刻じゃないからじゃないかね。イ・ムジチが日本に来て、そのあとでモーツアルトの若い頃のディヴェルティメント弾いたときに、もう、モーツアルトの音楽が細やかで、表情が多くて、なんだか胸突かれちゃってね。ヴィヴァルディに比べたら、モーツアルトはなんて人間的だろうと思っちゃってね。

寺島 ヴィヴァルディはわりと荒削りなんです。吉田 深いところに入っていないのね、だからしかしいいんだらうと思う、邪悪にならないでしょう。

寺島 なんとなく、自然に入っていきますよね。バツハなんか聴くためには、一段敷居を上げて、それから聴かなきゃならないし、敷居を上げてもおおかつ、そう音楽には聴けない。

服部 音楽において、実際にバロックといわれる時代はいつからなのかということですが、でも、一応、ペーリの世界最古のオペラといわれる「エウリディーチェ」ですね。あれが1600年で、そこからバロックと見る人がけっこう多いですね。

吉田 音楽史の通説はそういうことになっているんじゃないですか。

服部 そのあとイタリアでモンテヴェルディというすばらしい作曲家がでますね、僕はイタリアのバロックではモンテヴェルディが一番魅力を感じるんですが。

吉田 バロックは初めの頃のバロック、中頃の、そ

いるんでしょうね。

それからオルガンの音楽があるよね。バロックになつてからオルガンが教会に。

寺島 ちょうど金管と一緒に。

吉田 ルネッサンスというのはやっぱりすばらしい時代で、あの頃にいろいろな楽器がヨーロッパで自分の顔をそれぞれ持ち出した。それでもルネッサンスのときはまだ、ある部分はヴィオラ・ダ・ガンバや、リュートで弾いてもいいし、人間がうたつてもいいしというところがあって、やっぱりインストゥルメンテーションというのはあった。けど、それはだんだんある特定の楽器の音色や運動性にあつたような旋律を書くようになった。

その下敷になつたのは、オルガンなんです。オルガンは非常に広い声部をつくるし、それからまたストッパを使っているいろいろな音色を出す。そのオルガンがバロックになつてから、ますます発達して、大きな、楽器の王者としての力を持ってきた。

服部 あとイタリアでは、バロックの晩年なんですけれども、アルビノーニという、すごく親しみやすい作曲家がいますね。有名な短調のアダージョにしても、けっこうメランコリックなんですけれども、なんとなく好きです。二短調のオーボエ・コンチェルトなんか親しみやすくていいですね。それからドメニコ・スカラッティがいますね、チェンバロの…。

吉田 あの人はやっぱりバロック的な性格はまだ残っているけれども、しかしずいぶんクラシッ

れから後期のバロックというふうに分けるのが一番わかりやすいんじゃないでしょうか。それでモンテヴェルディは初めの頃のバロックということになって、どうしてあれがバロックなのかという、とても難しい議論になってくると思うんですけれども、とにかくオペラというのは、非常にバロック的な芸術だということだね。だから元祖のモンテヴェルディをそこに人れちゃったんじゃないですかね。

それからあの人のマドリガル、ルネッサンスの芸術の続きではあるけれども、非常にアコースティックな音響的な意味において、新規な試みにあふれているし、それから表現も痛切というか、白熱したようなものがあるんですね。非常に清らかなものと、それからそういうものが一緒にある。楽器の使い方も大胆だしね。

服部 この人の作品を追っていくと、結局、初期から晩年にいくに従って、いわゆる音楽の、ルネッサンスからバロックへの移行というのがよくわかりますね。きょうも「聖母マリアの夕べの祈り」を聴いてきたんですけども、やはりすばらしい音楽で感激しました。

吉田 大音楽ですね。あれは本当にすばらしいものですね。それから断片しか残っていない「アリアドネの嘆き」あれも実に立派なものだと思いますね。「ポッペアの戴冠」もいいじゃないですか。

寺島 パレストリーナを聴いてモンテヴェルディを聴くと、非常に動きがあるというか、やわらかい

クに近いものではないかな。イタリアのそういうものがあり、今のオルガンの話では、ドイツのいろいろな大家たちがいて、それから教会の宗教音楽がオペラと同じ時に生まれてきてカンタータやオラトリオの系統をひくものがつくられた。それからオペラはフランスに移り、それと同時にイタリアにもすでにあつたけれども、フランス独特のクラヴサンの音楽が生まれてきて、クープランのような天才的な人が出てきた。

★フランスのバロック音楽

—クープラン、ラモー、リュリ

服部 バロックブームといつてもフランスのクープラン、ラモーなんていい作品を残しているんですけれども意外とふだん演奏されませんね。

吉田 それはヴィヴァルディの持つている、一種の、あんまり突っ込みはないけれども、流麗なわかりやすさ、それから庶民性というのかなあ、アレグロ、つまり快適さだね。そのスピードの感じというのが、クープランにないですよ。非常にやわらかい、叙情的なものであるけれども、速さというのが、大体8分の6拍子かなんかのアレグレットだね。それから、あの人のチェンバロというか、クラヴサンの書き方から言うと、もちろんアダージョやなんかもあるんだけど、それを本当にレガートで、長い旋律をずーっと続けるにはクラヴサンの細かなアグレマン—装飾をつけて、スピードを

落とすというやり方でやるんで、遅いほうも限られ、速いほうも限られて、それこそ、モデレマンというか中庸を得た、中位のところでの音楽になるんだね、ほとんど二声ですね。そうするとたくさん聴くと、どうしてもなんか、同じことを聴かされていくということになる。

寺島 クラヴサンという楽器自体があまり動きがとれないという点で変ですけども、そういう楽器なんですよ。

吉田 そうではないと思うんですけどね。その少し前の、たとえばヴァーギナル、イギリスの人たちの音楽、そのうちのジョン・ブルとか、ウィリアム・バードとか、あるいはヘンリー・パーセルの音楽を聴くと、もう少し動きがある。それからクーブランのあとに出てきた、ドメニコ・スカラッティとかね、これはクラヴサンを追い越しちゃったと言ってもいいけれども、しかしやっぱり彼は、ともかくやっただんじょうからね、あれだけのスピード感とダイナミックを持った曲が生まれているんですからね。そういう意味でクーブランのは非常にモデルンだから楽器の特性を生かすよりは、ちょうどルイ14世の宮廷文化にあるように、やつぱりヴァトーやなんかの絵に描かれている世界だね。ああいう紳士や淑女たちは、相当ギヤラントで、決して日本の平安朝の人たちみたいに十二単なんか着て、動きがとれないようにしていたわけではないけれども、しかしあんまり激しい速い動きというのはなくて、ある制限された運動性の

中で生きていたのではないでしょう。そのかわり心情のこまやかさとか激しくもないけれど、しかしリファインされた、優雅というのがやつぱりあつたんじゃないですか。

今日の時代は、というか、ロマンティック以後の音楽に慣れた耳から言うとな、あの優雅さは、少しモトーンで、だいぶ違うんじゃないかな。

服部 フランスのバロックは概してとつつきにくいという感じもするわけですね。

吉田 ちょっと向こうのほうが、冷たい感じがするんじゃないですかね、控え目で。しかし熱狂的な、好きな人もいるんじゃないの。

寺島 クーブランのクラヴサン曲なんか、非常に好きな人が多いんですね。

吉田 僕なんかはたとえば、クーブランの「リュリ讃」、それから「コレリ讃」。やつぱりそれなりにおもしろいと思うけれどもね。しかししよつちゅう出して聴こうということにはあまりならない。あるときには、あの音楽じゃなかなか満たされないように感じることもあるけれども。そのように、たとえばあの頃のマルカントヌ・シャルパンティエなんかの宗教音楽なんかもね。

寺島 フランスには、特にバロック的なものはないと言われているんですけど、クーブランより前に

リュリがいますね。リュリの音楽を聴くと、フランスにもそういうバロック的なものが少しはあつたんじゃないかという感じがすると思いますね。

吉田 リュリは、なんといってもイタリア人です

いったような、そういうのですね。

寺島 ラモーなんかを聴くと、ちょうど古典派の前の時代がありますね。前古典派ですか。

吉田 バッハの子どもの頃ね。

寺島 そうですね、その頃にそのまま入りこんで

いってもおかしくないような。

吉田 事実、ラモーは、大体バッハやヘンデルと同時代ですね。バッハ、ヘンデル、ドメニコ・スカラッティというのはみんな同じ年に生まれ、ラモーはその2年ぐらい前、しかも、若い時大して有名じゃなくて、40過ぎになって名前を出してきた人ですね。あの人は。だから時代としては全部同じ。

★ドイツバロック音楽

—シュッツ、ブクステフーデ、テレマン

服部 次にドイツに移っていきいたいと思うんですけども、まず最初に、ハインリッヒ・シュッツという人がいますね。あまり聴いていないんですけども、好きな人はすごく好きだし。

吉田 ちょうどバッハから100年前の人ですね。ドイツでは宗教改革というのがあって、マルティン・ルターがローマ・カトリックのオーストリエに挑戦した、それから起こってきた社会的、文化的、政治的な大動乱があつたわけで、そのときにもみくちやになりながら作曲した。宗教改革というのは非常に大きなできごとですね。

それでシュッツはドレスデンというところに一番長くいたんですけど、そこで宗教音楽を書

よね、出身は。だからイタリアの人間がフランスの文化を取り入れたというか、あるいはフランスの文化の中に自分をとけ込ませたというか。だからフランス的でないとは言えない。あれがフランスなんだけれども、しかしリュリのオペラなんているのは、どうでしょうね、あれを聴いたお客さんは死ぬほど退屈するんじゃないかな(笑)。

寺島 バレエも盛んだつたみたいですね。今は音楽だけでですけども、ああいうものを当時の人がその場で実際に見て楽しんでいたのでしょ。

吉田 やつぱり初めからおしまいで聴いていなかったと思うな。みんな宮廷の人たちは下のほう、王室劇場というところにいて、プロムナードのところに立つたりなんかしながら話をしている。きょうはなんとかさんは何色の着物を着ているとかなんとか王様が来るといふしらせがあつて、奏楽が始まり、アリアなんか歌が始まって、ルイ14世がじつとして聞いているときはじつとして聞いている。バック・グラウンド・ミュージックですね。宮廷の中の社交ですね。それはフランス語のディシオン、フランス語のしゃべりというのを旋律に乗せた、大変なことなんですよけれども、残念ながらちよつと。

寺島 リュリの音楽は、劇場音楽というよりも、もつと社交の雰囲気なんかも全部含めてということなんです。

吉田 そうですね、宮廷の中の一つの行事というところじゃないでしょうか。だから花火やなんか

いているんですね。シュッツを聴いていると、宗教音楽というのは、バッハもそうでしょうけれど、単に教会でやられる音楽というんじゃないで、本当に人間が生きて、喜んだり悲しんだりしているというのを越えた何かについて考えないと解決しないような問題を持っている。神様との問題に直面しながら生きていたような人たち、そういう音楽だということが感じられるんですね。それはもちろん建築にも、たとえばゴシックの教会なんかにも十分以上に出ているし、彫刻にも、いわゆる教会の彫刻というのがあつたわけですけども、音楽は特別大きな部分を占めていたという気がするんですね、宗教と音楽というのは。

寺島 ドイツのバロックでシュッツを考える場合、わりと、イタリアのバロック音楽なんかだと主権が人間のほうに移ってきてしまっているようなところもあるけれども、ドイツというのは、人間中心であるということ、主張するよりも、神がやはり中心にいるというよう。

吉田 宗教改革によつて起こつたところの社会大動乱の真つ最中にいたわけですからね。今世紀の前半から中頃にかけて、社会主義革命というのがある国では起こり、ある国では起こらなかったにせよ、およそものを考える人間たちはみんなマルクシズムというものと、どう自分を関係づけるかというのを避けて通る事ができなかった。昔のあの当時もなんのために自分たちがこうやって苦しんでいるかということは、当然考えないわけに



ジャン＝バティスト・リュリ

はいなかったでしょう。それがまた、農奴の解放とか、農地改革だとかということになる、それから教会の権威から独立したところの政治という実に大きな問題も出てきた。その中で神という問題が考えられてもヴィヴィッドにできた問題じゃないかと思う。どうして今までこういうものかと思っていたカトリックではないのかとか。

あそこは絵画でもルターをめぐって描かれたものがありますね。クラナツハなんてそうです。デューラーももちろんそうですし、アルトドルファーとか、ヴァルドウンク・グリーン、ドイツの少し遅れてきたところのルネッサンスの絵描きといったいいか、それに呼応するものとして、シュッツを頂点とするところの一連の音楽家たちの音楽がある。それはまた、たとえば教会の音楽の中にコラルなんていうのを持ち込んで、コラルはそれまでのローマ・カトリックが持っていた音楽につながるものも、いわゆるカントウス・フィルムス（定旋律）だとか。だけでもまたとても民謡的なものなんです。もう一度音楽として極度に発達したものと、それからとても通俗的なものと、新しい総合みたいなものが考えられ、教会でみんなが歌をうたうというのは、大変なことだったんでしょね。カトリックでは、坊さんがうたって、みんな黙っていた。その坊さんたちというのは、ラテン語でうたっているわけなんです。やっぱり自分たちの言葉でというのがプロテスタントのルター

から始まってきたところのエヴァンゲリストというのかな、福音書派ですね。教会では自分たちで一緒にうたって、自分たちの言葉で神様に訴えたり、祈ったりするやり方がね。そうすると音楽も自分の言葉でうたう音楽を書くということになり、決まったラテン語のノルムというか、規範、そういうものに合わせて書くということがなくなってくる。それから中世のドイツの神秘主義みたいなものがまた新しく、教会という仲介者を通さなくて、個人個人は、全部神に直接つながるという思想で、起こってくるんですね。そういうのが音楽に反映するということなんだな。

服部 あとはドイツでは、バッハを研究するときに出てくる人がいっぱいいますね。ブクステフーデ、クーナウ、リュベリッック、ゲオルグ・ベームですか。

吉田 ブクステフーデはちよつとシュッツとバッハをへだてたら100年、そのちょうど真ん中にいるんですね、50年。北ドイツですからね。

服部 彼らは独自のすばらしいものを持っていたわけなんですか。それともバッハに影響を与えただけなんですか。

吉田 そうでしょう、けど、ブクステフーデも、バッハとはまた違う。北ドイツの人で、もつと荒削りで、それだけ神秘思想みたいなものがまだ残っていて、幻想的というか、リアリステックじゃなくて、こういう木や自然を見ていながらも、背後に1つの意志、魂を感じるような、そういう精神状態

を持っている。イタリアやフランスの持っていた節度とか、甘美、快きみたいなものを拒絶する精神ね。禁欲主義ではないんだけど、気持ちよく、わだかまりなく何かをするという、そういうことは人間としても、芸術でも、慎しむべきというか反発する。そういうのはブラームスの中にも少し残っている。

服部 ことに北ドイツの場合、そういう感じがしますね。

吉田 特にそうですね。官能的なものに対する警戒心といったいいかな。

寺島 絵画なんか見ても、全然オブラートにつつまない。醜悪なものであろうが何だろうが、わりとリアルに出てきてしまっているんですね。写実的にリアルという意味でなく……

吉田 そうですね。フランスの芸術に対するイデオロギーというのと正反対に、芸術はまず快く語りかけなければいけないですから、快くなればなるほど、神様から遠くなるよ。

服部 ドイツバロックで比較的聴きやすいのはテレマンですね。

吉田 そう、テレマンはそういうのとずいぶん違う精神ですね。もう18世紀ですからね。啓蒙主義というか、啓蒙主義は神秘主義の正反対ですね。あらゆることを人間の理性に命ずることによって決めること。そうすれば宗教というのはちよつとあやしくなってますよね。どうしてキリストはマリアから生まれたか、そしてキリストは死んで3日

たったら復活したとか、そのほかキリスト教の持

っているいろいろな奇跡なんかを理性で示すのは、あまり楽じゃないでしょうから。そのかわり、どうして人間にはいろいろな身分の差があるのか、どうして人間が人間の社会を残酷な、暗いものにしていくのか、それを避けるためにはどうやったらいいのか、人間たちが仲良く暮らすためには何をやらなければならないのか、人間の良心というのはどういうものであるか。よりよき生活というのは、どういうところからくるのか。そういうことを理性によって判断し、コントロールしながら考える。そういうときには音楽は、あんまり晦渋にはならないんだろね。それにあの人はフランス的なものなんかが好きだったんですね。

服部 「ターフェル・ムジーク」なんか聴くと、たぶんすごくいい気持ちで食事ができると思うんですけど。

寺島 バッハなんか比べるとはるかにヴィヴァルディ的な意味で、バロック・ブームに加われるようなところがありますね。

吉田 そうですね。本当に流暢な音楽ですよ。

寺島 当時はバッハよりはるかに人気が……

吉田 それはそうでしょう、うまかったという気がする。

★バッハとヘンデル

服部 最後にありますけれども、バロックの完成としてのバッハとヘンデルですが。

吉田 バッハの中には中世から今までの音楽が舞台音楽、つまり簡単に言ってしまうと、オペラを除いて全部入っているんじゃないかな。完成というののはちよつと難しいな。バッハは決してモンテヴェルディを完成したわけではないし、クーブランの鍵盤音楽は、バッハの「イギリス組曲」や、「フランス組曲」より未完成だということでもないでしょうからね。

服部 バッハの持つ激しさというものがあますね。感情の起伏。以前はかなりいかめしいような感じのバッハ像がありましたけれども、何か楽しい音楽がうかがえます。また「マタイ」なんかでも、ずいぶん激しい演奏をするように、曲自体がそうなんですけど、かなり感情の起伏が激しい音楽ですね。

吉田 それはそうですね。たとえば「トッカータ」というのは、きびしいんじゃないですか。そのきびしさは晩年の「フーガの技法」「音楽の捧げもの」にいたるまで一貫していると思います。けど、きびしいということは非人間的だということじゃないですね。それだからバッハにはある種のカンタータなんかに出ていってもやわらかい、やさしいものがあると思います。

寺島 ほかの同時代の人たちと比べて感じるのは、何事につけてもリアルだということなんです。テレマンにしても、イタリアのバロックの曲がなんかにしてもわりと現実から逃げるように軽い気分がありますが、バッハを聴いていると現実

を引き戻されてしまうような面がある気がします。吉田 上つ調子じゃないよね。バッハを話すというのには僕には不可能だな。ごく単純な二声のインヴェンションから始まって、最も壮大な「マタイ・パッション」とか、口短調のミサ、あるいは「フーガの技法」みたいなところ。本当にごまかしたものはないね。

ヘンデルはそれに比べると、晩年の「メサイア」その他のすばらしい宗教音楽もあるけれども、教会と御殿との違いみたいなものがちよつとあるね。それはバックingham宮殿もいいしね、ウエストミンスター・アビーなんていうのはあれで教会なわけだけれども、ゴシックの教会に比べると、やはり世俗的なんだな。ヘンデルはニーチェが言ったように、少し早く書き過ぎたかもしれないね。ヘンデルは書き終わったときに一番うれしかったと、ニーチェはそう言っている。バッハはさつきシヴィア、きびしさということで「トッカータ」について言ったけれども、チェロだとか、ヴァイオリンだとかのソロの曲なんか聴いてもヨーロッパの音楽の最高の理想の一つで、ハモニーも何も持たないで、旋律だけ書いて、それでその中ですべての音楽をつくっているんですね。おそらく世界中のどのほかの音楽文化の中でも、一番ポリフォニックなものであつて、そういうヨーロッパ的伝統の中でたつた一步の線を書いてね、それで全部を描こうとしたということは、大変なことだな。もちろんテレマンにも無伴奏の曲つてあるけど。