

チャイコフスキーの初期様式

交響曲〈1番〉から〈4番〉へ

金子建志

●チャイコフスキーに於ける交響曲の位置づけとその変遷

チャイコフスキーの交響曲は〈4番〉以降の3曲の人气が高く、CD等でも〈4・5・6番〉を纏めて「3大交響曲」として売られていることが多い。これは演奏する側の事情と繋がっているわけで、〈3番〉より前の3曲を、〈4番〉以降と変わらないくらい積極的に振ろうという指揮者は激減してしまう。それに準じる多楽章形式の管弦楽曲として『組曲』を4曲残しているが、番外的なタイトル付き交響曲〈マンフレッド〉同様、その演奏頻度は更に少ない。唯一の例外は弦楽のための〈セレナーデ〉で、これは「弦楽合奏のための交響曲」といっても差し支えないほど充実した内容を備えているせいもあって人气が高く、その第2楽章《ワルツ》は単独でもBGM的に演奏されることが多い。

これらを成立年順に並べた表1を見ると、〈4番〉を書いた後に、より充実した交響曲を書くための『試行錯誤期』が約10年ほど続いたことが分かる。これに似ているのがシューベルトで、表2のようにトロンボーンを含まない古典派的な2管編成で〈6番〉まで作曲した後、未完成に終わることになった交響曲のスケッチを数多く書き、ベートーヴェンを越える大交響曲を模索した。その中で、最も完成に近づいたのが1822年10月30日という日付が表紙に書かれたロ短調。第1楽章からトロンボーンが活躍するこの交響曲は、完成すれば24年に初演されるベートーヴェンの〈第9〉に匹敵するような大規模な交響曲になるはずだったが、前半2楽章までのスコアが後の世に〈未完成〉という言葉固有名詞化する形で残され、28年のハ長調〈グレート〉で、一応の目標は達成された。

【表1】チャイコフスキーの多楽章管弦楽曲

交響曲 第1番	作品13	1866年	(26歳)
交響曲 第2番	17	72年	(32歳)
交響曲 第3番	29	75年	(35歳)
交響曲 第4番	36	78年	(38歳)
組曲 第1番	43	79年	(39歳)
弦楽セレナーデ	48	80年	(40歳)
組曲 第2番	53	83年	(43歳)
組曲 第3番	55	84年	(44歳)
マンフレッド交響曲	58	85年	(45歳)
組曲 第4番	61	87年	(47歳)
交響曲 第5番	64	88年	(48歳)
交響曲 第6番	74	93年	(53歳)

試行
錯誤
期

【表2】シューベルトの交響曲一覧（『Schubert Handbuch』による。★が未完成の作品）

新全集の 番号	調性	ドイツ 番号	作曲年代	私的 初演	公式初演	初版
—	ニ長調★1	2B (旧997)	1811年?	—	—	—
1番	ニ長調	82	? ~1813年10月28日	1813?	1881年5月2日 ロンドン	1884
2番	変ロ長調	125	1814年12月10日 ~1815年3月24日	1815?	1877年10月20日 ロンドン	1884
3番	ニ長調	200	1815年5月24日 ~1815年7月19日	1815?	1881年2月19日 ロンドン	1884
4番 (悲劇的)	ハ短調	417	1816年4月 ~1816年4月27日	1816?	1849年11月19日 ライプツィヒ	1884
5番	変ロ長調	485	1816年9月 ~1816年10月3日	1816	1841年10月17日 ウィーン	1885
6番	ハ長調	589	1817年10月 ~1818年2月	1816	1828年12月14日 ウィーン	1885
—	ニ長調★2	615	1818年5月	—	—	1982
—	ニ長調★3	708A	1821年5 / 6月	—	—	1982
—	ホ長調★4	729	1821年8月	—	—	1982
7番 (未完成)	ロ短調★5	759	1822年10月30日 (自筆スコア表紙の日付)	—	1865年12月17日 ウィーン	1867
8番 (グレイト)	ハ長調	944	1825年夏 ~1826年初め	—	1839年3月21日 ライプツィヒ	1849
—	ニ長調★6	936A	1828年9月 / 10月	—	—	1982

試行錯誤期

チャイコフスキーは〈4番〉までの交響曲で、民謡の直接引用、もしくは民謡的な主題を用いることで、スラヴの民族性を出そうと試みた。そうしたスタイルから次の段階に進むべく『試行錯誤期』がくるのである。

ロシアは既に大帝国ではあったが、音楽的にはイタリア、フランス、ドイツといった西欧先進国の後を追う立場にあり、自国の音楽文化を、国をあげて創り出そうとしていた。1862年、アントン・ルビンシテイン（1829~94年 / 作曲家・ピアニスト）を院長にペテルブルグ音楽院が、1866年には、その弟ニコライ・ルビンシテイン（1835~81年 / ピアニスト・指揮者）によってモスクワ音楽院が創立された。この兄弟に代表されるのが『西欧派』。作曲や演奏の基礎となる音楽理論は、数学に近い。これから多くの若者に、その基本を習得させ、普及させようというのに、民族性みたいな曖昧な要素を中途半端に介入させるべきではないという『純音楽的』な志向は当然のことである。実際A.ルビンシテインの曲を聞くと、シューマンやブラームスみたいで、ロシア的な要素は殆ど感じられない。

そうした中、法律学校を卒業して法務省に就職した19歳のチャイコフスキーは音楽への思いを断ち切れずに、22歳の62年、創立されたばかりのペテルブルグ音楽院に入学、A.ルビンシテインに作曲を学ぶことになった。その才能は、モスクワにも音楽院を設立すべく、優秀な人材を物色していたニコライの目に留まり、66年の創立に際して作曲の教授として赴任。その初年度には早くも交響曲第1番が作曲され、表1に続くことになるのだ。

●交響曲第1番ト短調 op.13《冬の日の幻想》

★ブルックナーに似た、初期から後期に跨がる改訂

「チャイコフスキーがブルックナーに似ている」と書くと疑問に思われる方が多いだろう。一つは、作品の多くが関係者の酷評や提言によって改訂されていることだ。ヴァイオリン協奏曲、ピアノ協奏曲〈第1番〉、〈白鳥の湖〉等の代表的な名曲がそうで、チェロの〈ロココの主題による変奏曲〉のように、変奏曲の順番の入れ換えを含めたチェリストによる改訂版が完全に定着してしまっている曲もあるくらいだ。

最初の交響曲も“産みの苦しみ”を味わった曲の典型だが、その過程を検証してみよう。モスクワ音楽院で和声を教えることになったチャイコフスキーは1866年（26歳）の春から夏にかけて、未完の第1稿をペテルブルグ音楽院での恩師、アントン・ルビンシテインとザーレンバ（1821～79年）に示して意見を仰いだところ、批判を浴びたため、秋から冬にかけて改訂し第2稿を作成。それも再び、二人に批判されたが「第2楽章と第3楽章だけは、演奏に値する」と、多少、評価は上がった。

9月に正式開校されたモスクワ音楽院の院長に就任したニコライ・ルビンシテインは、チャイコフスキーの才能をより高く評価していたため、同年66年12月10日モスクワで、第3楽章スケルツォを単独初演し、翌67年2月11日にペテルブルクで第2・第3の両楽章を指揮した。全曲は同じくN.ルビンシテインの指揮で68年2月3日にモスクワで初演されるたのだが、その段階までに両端楽章が改訂された。

その第2稿による全曲初演は「交響曲は大きな成功でした。アダージョは特に称賛されました」（チャイコフスキー）「交響曲は我々（チャイコフスキーの友人達）の期待を越えて聴衆に温かく迎えられた」（カシュキン）のように、成功だったのだが、チャイコフスキーはユルゲンソンがスコアの出版を決めた74年秋以降に短縮を主眼とした改訂を加えて第3稿とし、それが1875年初頭に出版された。第3稿は83年11月19日モスクワで、マックス・エルドマンズデルファーの指揮によって初演された後、88年にパート譜が出版されたが、間違いが多かったためチャイコフスキーは、スコアも含めて誤りを修正。これがその後、一般的に演奏される最終決定版として定着した。

こうした場合問題となるのは改訂の年月が隔れてしまうと、その間に作曲者自身の成長によって根本的な変化が生じてしまうことだ。〈1番〉の場合も、第1稿の66年と第3稿のパート譜出版（修正）の88年の間には22年もの開きがある。表1で示したように、88年という年は、交響曲を離れた約10年の『試行錯誤期』を経た後、〈5番〉を完成・初演した年なのだが、この跳躍によって、演奏する段階での問題が生じるようになった。

こうしたあたりも、ブルックナーが、交響曲作曲家としては不遇な時代に作曲・完成した〈1番〉（通称リッツ稿1865～66年）を、約25年後にウィーン稿（1890～91年）として（〈7番〉や〈8番〉での勝利を経てからの）後期様式で全面的に書き直した“四半世紀後のリメイク”に酷似している。

★初期のオーケストレーションの特徴

興味深いデータがある。ペテルブルグ音楽院の卒業時のチャイコフスキーの成績だ。作曲理論と管弦楽作曲が『秀』、ピアノ演奏『優』、オーケストレーション『良』、指揮『可』〔新チャイコフスキー考〕森田稔著・日本放送出版協会 308頁〕。

注目すべきは最後の指揮が『可』という点。チャイコフスキーは学生時代から指揮経験自体はあったのだが、作曲家としての人気が高まるに連れて、自作を振ることをメインに指揮台に立つ機会が増えた。その結果、恐らく、オーケストラという集団が、なかなか思うようには動かないやっかいな生き物だという現実を思い知らされたのだろう。現場体験に比例するかのようになり、後期の作品になるほどスコアにおける指示が細かくなり、演奏段階で目指すべき表現が濃厚でロマンティックになっていく。例えば〈5番〉や〈6番・悲愴〉のスコアに於ける指示を、初期の作品と較べると別人の感がある。そこには、ブルックナーに於ける自筆の第1稿と、弟子達によって改竄された改訂版との相違に匹敵するような違いが生じているのだ。

〈1番〉で注意すべきは、88年にパート譜の校正を行なった時点でのチャイコフスキーが、指揮経験を経て“書き込みにうるさくなって以降のマエストロ”であること。しかし、スコア（今日、演奏されている第3稿）を見る限り、後期のような細かい指示はみられず、駆け出し作曲家時代の自作に対して、その作曲時点の書法を尊重した校訂を行なっていることが明らかになる。つまり、演奏段階での指示に関しては淡白なままなのだ。

それを象徴しているのが終楽章のコーダ。トゥッティ（全合奏）によって勝利の讃歌が延々と続くコーダは、〈1番〉全体で、最も演奏上の工夫を要する難所。オイレンブルグ版で121～139頁と、計18頁も続く長さにも関わらず、「アレグロ・ヴィヴォ」に指定された121頁のコーダ冒頭の後、途中で一箇所テンポを上げる意味の「ピウ・アニマート」があるだけで、デュナミクも上から下まで全段にffが印刷されている小節が2箇所あるだけなのだ。①aが、そのうちの2回目の部分で、ここに記された「ff sempre」がスコアに記された最後のデュナミクとなり、以後は、曲が終わるまでの16頁もの間、強弱記号は皆無なのである。

このコーダの淡白なスコアリングについては、個人的な思い出がある。NHK・FMの解説でこの〈1番〉の収録をしていた時のこと、たまたま別の仕事でNHKに来ていた柴田南雄先生がスタジオを覗かれた。ちょうど開いていた第4楽章コーダのスコアを見て、開口一番「こういうスコアは羨ましい！」と言われた。指揮するのに楽だというのではない。たまたま自作のスコアの仕上げ段階の作業をしておられた時だったらしく「チャイコフスキーのように何も指示が書いていないスコアだったら、さぞ楽だろう」ということなのだ。柴田先生に限らず現代音楽のスコアを開いた場合、言葉による指示やデュナミクの全くない“音符だけの”スコアは皆無とっていい。ところが〈1番〉のコーダの場合は、そうしたバツハに近い簡素な状態のスコアが十数ページに亘って続くのだ。

初期の代表作、バレエ〈白鳥の湖〉（1875～76年）でも、こうした化粧抜きのスコアの状態は変わらない。②aが、その終景（旧全集版よりコピー。②bはE.Langer編曲のピアノ譜/1896年）。実際の演奏では緩急の変化が大きく、ロマンティックにうねりながら劇的な頂点が築かれるのだが、実はそうした要素はスコアには殆ど書かれていない。②aでは小太鼓にpからのクレッシェンドが指定されているだけで、他は、主旋律（上声部）も、和音で埋められた伴奏部も全て一律のfffだ。

テンポの変化は何十小節もの譜例が必要なので、ここではオーケストレーションと楽器間のバランスについてだけ、詳述しておく。組曲や抜粋などで演奏機会の多い《ワルツ》のコーダ③a（③bはE.Langer編のピアノ譜）も、その典型。筆者も、初めて組曲で《ワルツ》を振った際、この部分のオーケストレーションのバランスの悪さに驚かされたものだ。

オーケストレーション的には②aと同じく旋律を上声部に置き、中・下声部を和音で埋めた単純な構造なのだが、楽譜どおり全ての楽器を *ff* で強奏させた場合、網かけの部分の旋律線が埋没してしまう。特に、長2度でぶつかるトロンボーンの1・2番は、かなり強烈な不協和音の発進源となるので、主旋律を牽引するホルネットや1番トランペットを *fff* で吹かせ、トロンボーンやホルン等、音量が大きくなり易い和音充填パートの金管群を *mf* 的に抑えさせることで、どうにか旋律を浮かび上がらせることが可能になった。

こうした②③のような全パートを同一デナミクで画一的に埋めてしまう初期様式に対する反例として〈交響曲第5番〉の第2楽章の中間部④を挙げておこう。この楽章はテンポに関するアゴーギグが細かく指定されているが、この *ritenuto* でブレーキを踏んで、

①a 交響曲第1番、コーダ

123

E. E. 6420

①a' ロシア民謡 〈花が咲いた〉

Andante lugubre
sull G
p
espr

②a 〈白鳥の湖〉より《終曲》

306 **52** *Alla breve, Moderato e maestoso* 307

Alla breve, Moderato e maestoso

Archi

Archi

100

②b *Moderato e maestoso*

Andante mosso に入る部分は、その典型である。

②③に較べると、頂点となるアンダンテ・モッソ以降に休符が多いことに気付かれるはずだ。これが初期に書かれたスコアだったなら、②③のように、全ての五線が何らかの音符で埋めつくされていたに違いない。

注意深く見て頂きたいのはアンダンテ冒頭部の金管。殆どのパートが最初の8分音符で和音の輪郭をアクセント的に縁取りした後、休符になってしまうのに対し、ホルンだけは木管と連動して16分音符の刻みで和音を充填し続けるのだが、オーボエやクラリネットが *ff* の

③a 〈白鳥の湖〉より
《ワルツ》

③b

ままなのに対し、音量が出過ぎがちなホルンを2つ目の16分音符から *f* に落とすことによって主旋律とのバランス制御が図れていることが判る。

逆に小節の途中で16分音符の刻みから旋律吹奏に転じるファゴットは、先行している他の主旋律パートと同等の *fff* に格上げされ、2小節目（143小節）からカノン風に主旋律の応答音型を吹くトランペットは「ホルン以上に音量が出易い楽器」という特質を考慮して、*f*

④ 交響曲第5番、第2楽章

に抑えられているのである。ここにはマーラーやR.シュトラウス等と同じように、完全に指揮者的な現場感覚でスコアを書くようになった後期の姿が明確に顕れているのだ。

チャイコフスキーを扱う場合、こうした初期と後期のスコアリングにおける、別人のような違い、即ち、時代様式の相違に匹敵するような“現場での学習成果を反映させた書法の成長と発展”を認識して臨むことは極めて重要であり、指揮者にとっては必須の事項となる。

話を〈1番〉に戻そう。第4楽章のコーダの解釈がCDによって違いが大きいのはこうした理由によるのである。仮に、スコアどおり *ff* のまま延々と十数ページに亘って最後まで続くこのトゥッティの山脈を、何も付加せずに高原台地状のまま演奏した場合、ブルックナーの〈5番〉のフィナーレのそれに匹敵するような長大なエンディングを、対位法的な立体感抜きで壁画的に引き伸ばしただけのような平板な音楽になってしまう。

改善策としては『スコアには無いデュナミックの変化を大きく付ける』『主旋律を委ねられた楽器と、和音的な充填だけの伴奏パートとの違いを楽員に意識させて（周知徹底させるには、パート譜に *fp* 的に音量を落とす指示を書き込ませて）、その優先順位を音量的に階層

化させる』『ブロック構造的な構造に沿ってテンポを変化させることにより、自然なストレッチ効果を出す』といったような現場的な処理が必須となる。

★〈1番〉における技法の開拓。3小節単位のメトリックとブロック的なリズム・パターンによるオスティナート。ストラヴィンスキーへの影響。

次に、〈1番〉での新機軸について指摘しておこう。一つは、3小節のメトリックの導入だ。1小節を1拍と見做した場合、西欧音楽の多くは、2または4小節を1単位とするのが普通である。ところが、この第1楽章では⑤や⑥a=⑥bのように、3小節を1単位とするメトリックの連鎖が頻繁に試みられているのだ。経過的な接続や、ストレッチ的な特種効果

⑤ 交響曲第1番、第1楽章

⑥a

E.E. 6420

⑥b 交響曲第1番、第1楽章(3小節のメトリック)



⑦ベートーヴェン〈第9〉、第3楽章
(3小節メトリックの先例)



⑧ 交響曲第4番の1小節に相当



⑨a 交響曲第1番、第4楽章コーダ

128 4 4 4 129

⑨a'

⑨b 交響曲第1番 第4楽章 コーダ オスティナート
原曲の4小節を4/4拍子の1小節に圧縮

として部分的に使用されていた3小節のメトリックを、周期的な輪転として構造的な役割を担わせた先例に、ティンパニ・ソロで3小節周期を刻印させたベートーヴェンの〈第9〉のスケルツォ楽章主部⑦がある。⑤⑥は、あれほど派手ではないが、3/4=9/8拍子で書かれた〈4番〉の第1楽章⑧の前段階と見ることが重要なのだ。

より注目すべきは、オスティナート技法的な効果。終楽章のコーダが異様に長く感じられるのは、⑨aのように同じパターン反復する手法が使われているからだ。⑨a'は⑨aをピアノ譜に直したものだが音価が大き過ぎてスパンが測り難いので4/4拍子に縮小・変換したのが⑨b。この⑨a=⑨bは、旋律線よりも、ブロック的な音型のもたらすリズム・パターンの周期性が重要である。交響曲としては単純な手法だが、舞曲的なパワーとエネルギーに注目すべきなのだ。こうしたオブジェ的なパターンの執拗な反復効果によるクライマックス作りは〈春の祭典〉の《いけにえの踊り》⑩（2手ピアノ用編曲・シャマー版）のルーツと見做せよう。

⑩ 〈春の祭典〉《いけにえの踊り》

183

⑪ 第4楽章の主題。原曲は民謡〈花が咲いた〉

もう一つは第4楽章に於けるロシア民謡の使用。チャイコフスキーの交響曲でのロシア民謡の使用としては〈4番〉のフィナーレに於ける〈野に立つ白樺（樺の木）〉が名高いが、この楽章はその先鞭をつけるもの。緩やかな序奏部で呈示される主題⑩は民謡〈花が咲いた〉だが、この曲が1861年のカザンの学生運動において農奴開放のシンボルのように歌われたことが重要で、〈4番〉同様、新しい世界を希求する社会派の作曲家としてのチャイコフスキーの側面が、最初の交響曲において既に明確に示されているのである。

いかにも“闇を抜けるかのような”ホルンのシンコペーションによる長大なブリッジを経て到達した長大なコーダについては前述のとおりだが、そこで勝利宣言のように演奏されるのが〈花が咲いた〉⑩=①a'の拡大形①aなのは言うまでもない。

●『西欧派』対『5人組』とチャイコフスキーのスタンス

ペテルブルグ音楽院が設立される少し前、同じペテルブルグで1856～57年頃にバラキレフ(1837～1910)の「先進国の物真似ではなく、ロシア独自の民俗性を打ち出すべし」という主張にキューとムソルグスキーが賛同し、後にリムスキー＝コルサコフ、更にボロディンが

加わることになる『新ロシア楽派＝バラキレフ・グループ』が結成された。これがいわゆる『5人組』である。ペテルブルグ音楽院設立と同じ1862年、“西欧派＝官楽派”に対抗するかのようにバラキレフが無料音楽院を開設したことに象徴されるように、両派は“官・民”の対立という側面も交えつつ、ロシア音楽界を牽引していくのである。

チャイコフスキーはA.ルビンシテインに師事したことによって、自動的に『西欧派』に属することになった。〈1番〉と同じ66年、ロシアの皇太子がデンマークから妃を迎えたことを記念して〈デンマーク国歌による祝典序曲〉を、更に同皇太子がアレクサンドル三世として即位した折には〈戴冠式祝典行進曲〉(83年)を作曲していることから明らかなように、生涯を通じて“官”の側にいたことになるのだが、バラキレフとも接点があり、幻想序曲〈ロミオとジュリエット〉の初稿(69年)は、三つ年上の先輩の提案によって(しかも提案された主題を、ほぼ提案されたとおりに組み合わせる)作曲したのである。後に大改訂が施され、バラキレフの主題は別のものに置き換えられてしまうことになるのだが、こうした状況からは、誰もがその才能を認めていた逸材を、自らの陣営に取り込もうとしていたらしい様子が窺われる。その過程を、もう少し詳しく検証してみよう。

●幻想序曲〈ロミオとジュリエット〉の大改訂

チャイコフスキーはストーリー性を備えた単一楽章形式の管弦楽曲や序曲を数多く残している。実質的には交響詩と呼んでも差し支えないそうした作品群の中の一つ、幻想序曲〈ロミオとジュリエット〉は、ロマンティックな内容のせいもあって、演奏される機会も多い。この初期の代表作を思い浮かべようとする場合、冒頭の哀調を帯びた主題＝譜例⑬になるのが普通だが、初稿では全く別の⑫だった。⑫のホ長調に対し⑬は嬰へ短調と明暗も正反対。経緯は以下のとおりである。

バラキレフは『5人組』の元締め的な存在だったが、3歳年下のチャイコフスキーの才能を認め、助言を与えたりする仲でもあった。共通の友人カシキンは1869年の出来事を以下のように回想している。

「散歩中、バラキレフがシェイクスピアによる序曲を作曲するように説得し始めた。しかも『ソナタ形式で、『修道僧ローレンス』を表現する宗教的な序奏に始まり、ロ短調のアレグロで“敵対する両家の激しい対立”を。次に続くのが愛。この“愛の主題”(変ニ長調)はのちにニ長調で現れ、全曲は2人の死をもって終る』と、主題や曲想を具体的に指摘しながら」

⑫ 初稿 (バラキレフ提案の主題をそのまま使用)『僧ローレンス』

Violoncelli
Contrabassi



⑬ 改訂稿 (チャイコフスキー自身が新たに作曲)『僧』→『悲劇?』

2 Clarinetti A
2 Fagotti



後の手紙から、チャイコフスキーが提案を殆どそのまま受け入れる形で同年の9～11月に曲を書き上げたことが判っている。その第1稿は翌70年3月、ニコライ・ルビンシテイン指揮によって初演、71年に出版され、バラキレフに献呈された。こうして、一応、フィクサー的な押し強い大物の顔を立てた形にはなったものの、親しい友人等への手紙では、バラキレフについて「確かに良い人物だけれど、一緒にいると疲れる」などとこぼしていた。“先輩かぜを吹かせる”と受け取ったか否かはともかく、借物的な部分については、手直しの必要あり、と感じたのであろう。10年後の80年に大改訂し第2稿を完成。これが今日、演奏されている。

バラキレフによる⑫は、メロディックな魅力には乏しいものの、いかにも『5人組』の首謀者らしく“中心的な音を反復し、その上下を順次進行的に動きまわる”というロシア音楽の特徴を示してはいる。⑫は譜例として旋律線だけを例示したわけではなく、和音的な肉付けを伴わない単旋律なので（スコアでは、これにファゴットがユニゾンで加わっている）、実際に演奏したら教会で修道僧達が歌うギリシア正教の重厚な賛美歌を聴いているみに感じることだろう。そのぶん悲劇の舞台がロシアではないという反論が出てくるはずで、国際派だったチャイコフスキーが、そうしたあたりを気付かないはずがない。

初稿ではこの⑫が序奏の間中、何度も繰り返されるだけでなく、主部に入ってから再現実されて、イデー・フィクスに近い役割を担っていたのだが、改訂に際して痕跡を留めないほど完璧に抹消された。入れ代りに冒頭から主役を担うことになったのが、チャイコフスキーが新たに作曲した⑬。ご覧のように⑫とは全く別の音楽で、教会旋法のエオリアン（ソに導音の#を付けない自然短音階）を使うことで『僧ローレンス』のイメージは残しながらも、主題自体が物語の悲劇性を象徴する、より総括的な中心主題へと変身した。

天性の旋律作家の書き下ろしらしく、主題そのもののインパクトが段違いなのは誰の目にも明らかだが、この入れ換えによって中心主題に関係する主要部分が長調から短調に暗転した効果も見逃せないポイントだ。それらが物語の悲劇性を常に刻印するため、直接的に聴き手に訴えかける曲に変身したからである。

これ以外の⑭『両家の対立』、⑮『愛』、⑯『ジュリエットのためらい』といった他の主要主題は共通なのだが、アレグロ主部で、⑬がシンフォニックに再現されることによって、作品自体のドラマ性が飛躍的に高まったのは誰の目にも明らかであろう。コードも初稿では⑫が、⑫'のように和声付きで再現されていたが、改訂で抹消。代わりに⑮『愛』が拡大型で

Allegro guisto

⑭『両家の対立』



⑮『愛』



⑯『ジュリエット(のためらい)』



⑫' コーダでの再現

Allegro moderato (Tempo di marcia) 420

⑮' <ロミオとジュリエット> 初版 (初期のオーケストレーションの典型)

250

何度も反復され、長大なクライマックスが形作られる。

つまり我々が聴いている現在の<ロミオ>は、他の役者はそのままで、主役だけを演技派の新人に交代させて全編を撮り直したリメイク映画のようなものなのだ。しかし結果的には、それが、この作品を表舞台に残すことになったのである。ちなみに、この初稿の公式録音は無いようだが、楽譜を見るだけで、その価値を改訂稿と競わせるようなレベルのスコアではないということが明らかだからであろう。

最後に、初期様式を検証するという観点からコメントしておく。⑮'は初稿の中間部におけるトゥッティの頂上部。チャイコフスキーの初期様式の典型で、『愛』の主題⑮がホルン→トランペット→トロンボーンという金管のリレーで再現されるのに対し、他は全て⑭『両家の対立』の核となるリズム主題のオスティナートで埋めつくされている。デュナミークの濃淡が無く、全てのパートが均一指定（この場合はff）なのも、他の初期作品、譜例①a②a③a、⑤、⑨aと同様である。

もう一箇所は改訂版で143小節〜に該当する部分⑯のリズム。シンバルが難しいことで知られているが、その理由は後打ち(オフ・ビート)が不規則に入るからである(○が強拍で入る箇所、★が後打ち)。弦の16分音符の連続だけだったら、ごく普通の無窮動的な一本調子

⑩ 〈ロミオとジュリエット〉 初版=改訂版

The image displays a page of a musical score for the ballet 'Romeo and Juliet' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. It features a full orchestral score on the left and a piano accompaniment on the right. The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in C (Cl. C), Bassoon (Fg.), Horn (Cr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Tm.), Cymbal (Cym.), and Triangle (Tri.). The piano part is labeled 'Pia.' and 'Ann.' (Anno). Above the piano part, there are several measures with dynamic markings: a circle (○) indicating a strong beat and a star (★) indicating a weak beat (backbeat). The score is in 2/4 time and shows a sequence of notes and rests across multiple staves.

○が強拍 ★が弱拍（後打ち）

の流れになるところだが、このオフ・ビートがらみのリズム的な刺激によって、両家の諍いが、ドラマティックに音化されることになる。

ストラヴィンスキーは〈春の祭典〉⑩で、★の後打ちを続けた後、ブロック的な主題を○強拍で割り込ませることで、刺激的なリズム・パターンを創りあげているわけだが、初稿からそのままの形で受け継がれている⑩は、そうした技法の源泉の一つであろう。

●ピアノ協奏曲 第1番 変ロ短調 op.23

この曲で、バラキレフに代わって敵役として登場するのが、5年先輩のN.ルビンシテイン。新設されたモスクワ音楽院の院長になるにあたり、兄アントンがペテルブルグ音楽院で教えていた作曲の弟子達の中から、チャイコフスキーの力量を見抜いて、作曲の教授として招いてくれた恩人である。

曲が一応の完成をみた直後の74年12月24日の晩、チャイコフスキーは自らピアノを弾き、ピアニストとして当時のロシアで最上位に評価されていたニコライに助言を求めようとした。ところが、居合わせた友人達の前で「ピアノ・パートは不器用。もし私の言うように直すなら、弾いてあげてもいい」といった全否定的な酷評を浴びせられてしまう。予想だにしない罵倒に対しチャイコフスキーは「一音たりとも変更せず、このまま発表する」と応酬した。

もしこの衝突が無ければニコライによって初演されたであろうこの協奏曲は、当時、最高の指揮者・ピアニストで、チャイコフスキーを高く評価していたドイツの巨匠H.V.ビューローに献呈されたことで、新たな道が拓けることになる。ビューローは75年10月13日、アメリカ旅中にボストンで初演し、熱狂的な喝采を浴びたのだった。以後、この協奏曲は様々なピアニストによって演奏され、その勝利を決定的なものにしていくのである。

⑰a ピアノ協奏曲第1番・初版

I

¹⁾Allegro non troppo e molto maestoso

¹⁾Allegro non troppo e molto maestoso

¹⁾Allegro non troppo e molto maestoso

1) В рукописи и в печатном первоиздании было: „Andante non troppo” и т.д. „Andante” в рукописи зачеркнуто, а в печатной партитуре обозначено „Allegro”.

2) Исправлено карандашом. Первоначально в парных валторнах было: и т.д.

以上の経緯は、この曲の解説等で必ず引用されるのだが、誤解を招き易い。つまり、我々が今日聴いているこの協奏曲は、完成後“一音たりとも変更されていない”のだと。

ところが実際は、1875年に出版された初版に前後して、かなりの部分が修正され、89年には改訂版が出版された。この改訂版が、現在は定版として定着しているのである。といっても、ここでの改訂は〈ロミオ〉のように「主役の首をすげ替える」に等しい荒療治がなされたわけではない。初稿では地味だった部分に、多くの助言を仰いで名技主義的な要素を加え、ショウ・アップさせたのである。

★第1楽章冒頭のソロ他の改訂。同時代のヴィルトーゾとの確執と影響。ベルマンと初稿（初版）の録音。

象徴的なのが冒頭。初稿⑰aは優雅なアルペジオだったのが、改訂後⑰bは派手な跳躍技に変えられたのである。N.ルビンシテインに聴いてもらった試演時の“売り言葉に買い言葉”的な顛末だけだと、意地でも“一音も変更せずに”突っ張りとおしたかのような印象を

KLAVIERKONZERT

I

Allegro non troppo e molto maestoso P. I. Tschaikowsky,
1840~1893

⑩b ピアノ協奏曲第1番・改訂版

受けるのだが、実際は逆。チャイコフスキーは幾人かのピアニストに助言を仰ぎ、多くの提言を受け入れて改善すべき箇所は直したのである。

一方N. ルビンシテインの対応も柔軟だった。この曲がアメリカで初演された直後の75年11月21日のモスクワ初演では先ず指揮者としてタネーエフのピアノ・ソロをサポートし、事件の1年数カ月後の76年3月10日にはピアニストとしても弾き、以後はレパートリーとして演奏するようになったのである。もし、最初の試奏を聴いてそのまま初演していたとしたら、この曲は別のルートを辿り（その場合でも、何らかの修正は行なわれていたと思われるが）、今日とは多少とも違った姿になったことだろう。

★ベルマンの弾いた初稿。ホロヴィッツの編曲

この初稿⑩aについては、カラヤンが、この協奏曲を録音することで西側への扉を開いたピアニストのR. ベルマンについて個人的に、興味深い思い出がある。ベルマンは、晩年、我が常葉短大が主催して毎年2月に開催されている「モスクワ音楽院・常葉学園短期大学セミナー」の招きで何度か来日し、リサイタルや公開レッスンを行なったのだが、その時のこと。練習でステージに現れた際、のんびりとアルペジオの練習を始めた。

筆者は袖にいて裏方をやっていたのだが、最初は『即興的な指馴らし』と思って聴いてい

⑱ ピアノ協奏曲第1番・第3楽章・改訂版

た。ところが、弾き進むほどに、ちゃんと曲になっていることが分かってきた。この時の日本でのスケジュールに協奏曲は組まれていなかったのだが、帰欧直後にチャイコフスキーの協奏曲を弾く予定があり、その練習をしていたのである。

カラヤン＝ベルリン・フィルとグラモフォンに録音（75年 グラモフォン POCG 91035）した後、テレビ放映された国連コンサートでも一般的な改訂版で弾いていたので、その時も、もし改訂版で演奏する予定なら、この協奏曲の“顔”と言っても過言ではない『2オクターヴずつ跳躍する和音の打鍵①b』を練習していたはずなので、聴けば、直ぐにそれと分ったことだろう。だが、ベルマンは国連での演奏の後「初稿のオリジナリティを尊重すべき」と宗旨がえしたのである。実際、テルミカノフとの再録盤（Schwann＝クラウン PAL-1052）は初版で弾いているのだが、彼のような巨大な体躯のロシア人が弾くと、初版のアルページョでも充分に迫力があるのに納得したものだ。

第3楽章の後半部226小節～（改訂版の214小節～）には、同じ素材ながら接続に微妙な違いがあるのだが、スコアを見ながらバイ・パスだと確かめるようなタイプの変更なので、ここでは聴いて歴然と判る改訂箇所についてコメントしておく。それはコーダ直前でピアノ・ソロとオケが一体となって主題を歌いあげる Molto meno mosso（改訂稿の252小節～）のトゥッティに飛び込む直前の、ピアノ・ソロによるカデンツァ的なパッセージ⑱。チャイコフスキーはその最後の2小節を改訂によって派手な衣裳に衣替えしたのである。

⑱a ピアノ協奏曲第1番・第3楽章コーダ直前のソロ・初版

★

260 *riten.*

⑱b 同 改訂版

★

riten.

martellato

ritenuto molto

250

⑱a 初版

⑱b 改訂版

⑱b' ホロヴィッツによる編曲

初版⑱aでは同じ音高で「ソ・ファ」を繰り返すだけだったのだが、改訂後の⑱bでは、音程は同じ「ソ・ファ」の反復ながら、上下にオクターヴ跳躍させることによって一気に派手になった。第1楽章の序奏部⑰a→⑰bに似た跳び道具的な修正だが、その効果は絶大。但し、この部分に関して、ベルマンの弾いた初稿盤で聴くと、音に並外れた質量感があるせいか、跳躍抜きでも、それなりの説得力があることを確認できる。

このソロの最後の「ファ・ソ・ラ」と上がる部分で、ホロヴィッツの録音を聴くと、実に興味深い編曲を加えていることが判る。⑱b'のように、オケのトゥッティに飛び込む直前の最終音を、A音のユニゾンではなく和音化して効果を強めているのだ。音が増えたことで音量が強化されたという理由だけではなく、Aを第3音とするFdurの和音、つまり、次小節からのBdurを導くドミナント（属和音）の性格を付加することで、歌舞伎で見得を切るみたいな効果をもたらしているのである。この独自の編曲は、トスカニーニ＝NBC響と録音した2種類の正規盤（1941年・43年）だけでなく、ワルター＝ニューヨーク・フィルとのライブ盤（48年4月11日）でも採用されている。

ピアノ・パートをより効果的にするために、チャイコフスキーは改訂する際、多くのピアニストに助言を仰いだ。1876年3月11日、イギリスでの初演を弾いた英国のピアニスト、ダンロイター（1844～1905）が手紙で改訂を提案しているし、ジロティ（1863～1945）にも助言を求めている。そもそも、ビューローの初演時の録音が残っているわけではないので確かめようがないが、これだけの規模の協奏曲を初演する場合「全く細部修正せずに、楽譜どおりに弾いた」とは考えにくいし、弾いた後の実感として、チャイコフスキーに何らかの助言を与えたと考えるほうが自然であろう。パガニーニやリストが、自ら弾くのを前提に作曲したような場合はともかく、この時代の協奏曲は、作曲家が身近にいるその楽器の第一人者に助言を仰ぎ、助言や提案を採用するのが、むしろ普通である。メンデルスゾーンやブラームスのヴァイオリン協奏曲、ドヴォルザークのチェロ協奏曲がそうだったように、この協奏曲の場合も、そうした状況を反映した曲の一つと見れば、いいように思える。もし、タイム・スリップしてチャイコフスキーがホルヴィッツに相談したら、⑩b'が改訂稿として採用されていても、おかしくはないのである。

初版⑩aのまま中音域の鋼音で弾き通すベルマンから、編曲的な付加も厭わないホルヴィッツ⑩b'に至るまで、この曲の可能性は実に幅広い。ヴァイオリン協奏曲もアウワーによる編曲が一般的になっていることから明らかなように、チャイコフスキーの曲は、自身による改訂と、第三者による編曲が複雑に入り交じっていることが多いのだ。こうしたあたりは、生前から高い人気を得ていたことの代償と言うべきか。

★チャイコフスキー自身による改訂と、第三者による編曲

典型的な例を二つ挙げておこう。チャイコフスキー自身による改訂が誰にでも分る形で示

⑩a 初版

⑩b 改訂版

されている典型は〈弦楽セレナード〉第1楽章のコーダ。初稿⑩aの最後のユニゾンによるタイの延ばしは改訂によって削除され、⑩bに短縮された。

我々が普段聴いているのは、殆どが改訂後の⑩b。初稿版⑩aはソヴィト時代に刊行されたチャイコフスキー全集と、そのリプリント版ぐらいしか入手できないせいもあって、演奏しているのはムラヴィンスキーやスヴェトラノフ等、ごく少数に限られているから、知らないで初めて聴くと、第1楽章が和音で締め括られたと思った瞬間、主音の一撃に出くわして、驚かされることになる。

第三者による改訂の典型は〈白鳥の湖〉。初演が失敗に終わったこのバレエは、チャイコフスキーの死後、プティパとイワノフが協力してストーリーに手を加え、曲順を大幅に入れ換えた新演出によって勝利を得たため、それが世界のスタンダードとして定着した。「悪魔ロットバルトが自分の娘をオデット姫の姿に変え、王子ジークフリートを誘惑させる」という新たな設定による、リメイクに等しいその「プティパ=イワノフ版」で編曲に携わったのが〈ドリゴのセレナード〉でも知られるイタリア人のバレエ作曲家ドリゴ(1846~1930)である。

一方、生前、全曲版の初稿から編纂された組曲の中に、悪魔によって白鳥に姿を変えられ

⑩a 原典版組曲の
コーダ

The image displays a page of a musical score for the coda of the original version of the Swan Lake Suite. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. I.), Violin II (Vl. II.), Violin III (Vl. III.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Vc. Kb.). The second system includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp.), Violin I (Vl. I.), Violin II (Vl. II.), Violin III (Vl. III.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Vc. Kb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *pizz.*. There are also handwritten annotations in red and blue ink, including letters like 'C', 'G', 'Des', and 'AS', and the word 'riten.'.

②b ドリゴ作曲のエンディング（プティパ・イワノフ版のコーダ）

てしまっているオデットが、一時的に姫の姿に戻って、王子ジークフリートと踊る《情景》がある。ヴァイオリンとチェロのソロによる名高いデュオだが、②aはその組曲版のコーダ。しかし、より流麗なドリゴ作曲のコーダ②bのほうが圧倒的に人気があり、CDの抜粋盤や組曲盤では、特にコメントされることもなく、この②bで収録されているのが普通である。

こうした『改訂版優位』は、アウワーによる編曲版が定版化しているヴァイオリン協奏曲でソリストが原曲どおりに弾いた場合と同様、聴衆は原典版のほうを“変”と感じてしまうという状況を生む。

筆者も、組曲を初めて演奏しようとした際、この問題にぶつかることになったのだが、後にバレエ団に頼まれて、抜粋をピットで伴奏した時は現実的な解決を迫られることになった。バレエ団はプティパ＝イワノフ版で踊っているので、それに従って音楽を合わせるのが大原則だからである。こうした部分的な編曲版で困るのは楽譜が手に入り難いこと。その時は、バレエ専門の指揮者のもとを訪ねて、ドリゴによるコーダ、通称『ドリゴ・エンディング』②bをコピーさせてもらい、事なきをえた。こうした場合、『作曲者によるオリジナル版が善』『第三者による編曲版が悪』という図式を単純に当てはめて事に臨むのは危険なのである。

ちなみにこのコーダ②aを組曲版のCDで聴くケースは皆無に近いのだが、2007年に若手

指揮者の渡邊一正が広島交響楽団と3大バレエの抜粋を録音したCD（HSOCD-1901）は、珍しいことに、この組曲版を採用している。ブックレットに『渡邊版』と印刷し、しかも〈白鳥の湖〉からは4曲しか演奏していないのに、敢えて②aで録音したのは、かなり意図的なものを感じる。近年はバレエの上演でも原典版に戻す流れになってきているから、そうした時流にそった選択ということになるのだろうが、②bのような現場的な伝承の消滅や、それに伴う単なる“無知”というレベルも、想定する必要がありそうだ。

★ピアノ協奏曲第1番、第2楽章。第1主題の異例な変奏。

この第2楽章には、かなり前から主題の旋律線に疑問が投げかけられてきた。冒頭でフルートが呈示する際の1回②aだけが「ラーミーファ／ラー」で、後の反復は②b、②cのように「ラーミーシ／ラー」になっているからだ。リストのピアノ協奏曲に倣ったかのように2台のチェロで再現される箇所（42小節～）も含めて、2回目以降は全て②bを繰り返しているのだから、異例と言うしかない。変奏曲のようなタイプの曲の場合、先に進むに従って、主題の細部が装飾的に「a→a'→a」のように順次、変化していくというのは普通なのだが、こうして「a→a'→a'→a'」のように最初の主題呈示だけが後続と違うというのは、作曲・楽理的な知識のある人ほど変に感じることになる。

最初の②aを、チャイコフスキーの書き違いと判断して、フルート・ソロから②bのよう

The image displays musical notation for three variations of the first theme (②a, ②b, ②c) and their orchestral arrangement. Variation ②a is a simple melody in G-flat major. Variation ②b is a more complex, ornamented version of the theme, marked *p espress.* Variation ②c is a further ornamented version, marked *p dolce*. The orchestral arrangement includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (F), and Piano (Pf.). The piano part features a dense, rhythmic accompaniment. Arrows point to specific notes in the variations, and the orchestral parts are marked with *p dolce* and first endings.

に印刷したスコア（オイレンブルグ旧版）も出版されていた。実際に最初のフルート・ソロも②bで吹かせて、全てを「ラーミーシ／ラー」に統一した録音も、ソロモン盤（NAXOS-8, 110680）等、極く稀には存在するのだが、聴いてみると、ドイツ的な主題統一という理屈は通るものの、ピチカートに乗ってフルートが初めて②aを吹く際の楚々としたデリカシーは弱まったように感じられてしまう。生前に出版されていた初版、改訂版が、ずっと「フルートだけ②a、あとは全て②b」として印刷されていたことからみても、これは若きチャイコフスキーの感性が筆を走らせた結果としての独創的な“書き分け”と見做すほうが正解であろう。「最初だけがオタマジャクシ。後は蛙」という変奏があっても不思議はあるまい。

★ピアノ協奏曲第1番、第2楽章。中間部の実験的な変拍子

第1主題がピアノ・ソロに弾き継がれて②bで一旦終わった後、木管楽器に経過的な主題②aが現れる。このアフタクト楽節は、6/8拍子と3/4拍子が交替するパターンで、民族舞曲のフリアントやホタでお馴染みのものだが、これがへ長調に転じる中間部のプレスティッシモ②bでは変拍子的なリズムの掛け合いが激しくなり前衛的な世界を導く。中間部の主題は《さあ、イヴァンカ、おいで》というフランスのシャンソネットの引用で、6/8拍子のリズムパターンが繰り返される流麗な音楽②dだが、それが出る前にピアノがカデンツァ的な接

②a

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Pf.

a tempo

6/8 3/4 6/8 3/4

②b

Pf.

Prestissimo

ppp leggerissimo

60

65

6/8

②b' ★

$\frac{5}{4}$					$\frac{6}{8}$		$\frac{7}{8}$			$\frac{3}{4}$		
$\frac{1}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$

Pf. *Prestissimo*
pp leggerissimo

60

★

$\frac{5}{8}$		$\frac{6}{8}$		$\frac{7}{8}$		$\frac{3}{4}$	
$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$

Pf.

65

②3 ★ ここが頭に聴こえる

v.s. *pp*

vi. *pp*

$\frac{4}{4}$		$\frac{4}{4}$		$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$
---------------	--	---------------	--	---------------	---------------	---------------

続部として先導する②bは、楽譜こそ6/8拍子だが、実際は極めて複雑なリズム構造になっている。多少の無理は承知のうえでストラヴィンスキー的な変拍子として分析してみると②b'のようになる。こうした20世紀を先取りしたかのような前衛性は、N.ルビンシテインに代表されるような当時の音楽家には奇異に映ったことであろう。チャイコフスキーはヴァイオリン協奏曲の第1楽章②3や〈スラヴ行進曲〉でも、中間部や経過的なブリッジで同様の試みを行なっているが、この②b'は最も時代を先取りしたものと言えよう。

●交響曲第4番 民謡に依存した組曲的な初期の交響曲から、循環形式への脱皮

初期の交響曲をみると、ロシア色を刻印した民謡的な主題を、ソナタ形式や、スケルツォ楽章といった交響曲の定型の中に、織込もうとした努力が窺える。〈1番〉や〈2番〉は

『5人組』の国民主義に限りなく近い発想から生れた交響曲と見做せよう。ワルツ楽章とスケルツォ楽章を別個に組み入れることで5楽章となった〈3番〉は、ドイツやポーランド風の音楽を加えることで国際色豊かにはなったものの（ドイツは女帝エカテリーナの出身国だったし、ポーランドは属国化していたので、ロシアと関係は深かった）、交響曲というよりは組曲に近いものになってしまった感があるのは否めない。民衆の舞曲や、土の臭いが感じられる〈1番〉や〈2番〉に較べると、宮廷舞曲やバレエといった貴族階級的な雰囲気が高められているのも〈3番〉の特徴であろう。

次にチャイコフスキーが挑んだのは、循環主題によって全楽章を有機的に関係づけるという、より強固な構成の本格的な交響曲だった。手本はベートーヴェンの〈運命〉や、それを継承・発展させたベルリオーズの〈幻想交響曲〉だが、それが本格的に実現するのは〈5番〉になってからで、その為に試行錯誤期が必要だったのである。

〈4番〉では『第1楽章の中心主題を、終楽章で再現させる』という、もう少し簡単な方法が採られている。序奏部で管によって呈示されるファンファーレ風の主題④がベルリオーズでいうなら「イデー・フィクス＝固定観念」に近い。そこにはベートーヴェンが〈5番〉で用いた“運命のリズム”も含まれており、チャイコフスキー自身も、メック夫人に宛てた78年2月17日の手紙で、この主題を『運命』と呼んでいる。

「これは運命です。幸福へ到達しようというわれわれの熱望を妨げる、あの宿命的能力です」（『新・チャイコフスキー考』森田稔著より抄訳）

ベートーヴェンの〈運命〉が、旋律ではなくリズム自体を主題化することによって、第1・第3楽章のように短調の旋律に乗せれば“陰”に、フィナーレみたいに長調の和音をかぶせれば“陽”に、といった具合に、状況に応じて性格変えるのに対し、〈4番〉の④は常に同一音型、同一リズムの音のオブジェとして『断罪を告げる神判のラッパ』のように鳴り響き、壁として立ちふさがる。

『第1楽章の主題を再現させることによって両端楽章をリンクさせる』という手法は、ロマン派の時代、多くの作曲家が試みたもので、チャイコフスキー自身も〈弦楽セレナード〉で、もう一度採用している。ブルックナーの殆どの交響曲や、ドヴォルザークの弦と管、2曲の〈セレナード〉等も同様だが、この方法の利点は、両端楽章を同一主題でリンクさせ、入口と出口を固めておきさえすれば、中間楽章にどんな音楽を入れても、それなりの統一感が確保できることにある。

“パンの間に具を挟む”という型を守ってさえおけば、何をどう挟もうと、サンドイッチやハンバーガーになるのと同じ単純な料理法なのだが、〈4番〉の場合は、循環主題（1）に断罪的な“陰＝ネガ”という性格を確定させているために、“聞き覚えた主題が回想されてほっとする”という再会の喜びではなく、〈トスカ〉のスカルピア、〈オテロ〉のイヤーズ、〈ニーベルクの指輪〉のハーゲン等、不動の悪役が劇のベクトルを決定づけている作品のように、登場する度に強烈なインパクトを与えるのである。第1楽章の197小節～や359小節

④ 交響曲第4番、「運命」を表す循環主題



ベートーヴェンの〈運命〉のリズム主題

②⑤ 〈野に立つ白華〉・第4楽章の主題として用いた。



第1主題の原型



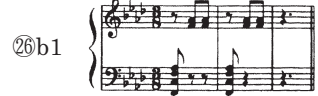
伴奏部を一般的なワルツの伴奏音型に直した形



ヘミオラ的な構造の分析



一般的なワルツの伴奏音形



頭打ちの音符を削除し2・3拍に移動



3拍目を削除



9/8拍子に変更



で長調の和音で再現される場合も、幸運の女神に豹変したというよりは、勝ち誇った悪漢(ヒール)が高笑いしている感じに近い。

その典型が終楽章。チャイコフスキーは第2主題として民謡《野に立つ樺の木(白樺)》②⑤をそのまま使用したのだが、後半部で、それが金管を中心にカノン風に繰り返され、民衆の祭典に雪崩込もうとする刹那、②④がトランペットによって再現され、陰の極に引き戻されるのだ。

●第1楽章の第1主題 ワルツとヘミオラ

次に〈4番〉でチャイコフスキーが試みたリズム的な実験を中心に分析してみよう。

序奏部で循環主題②④が、そのネガティヴな本質を刻印したあと、主部は陰の淵から、悲哀を引き継いだ第1主題②⑥aによる嘆きから始まる。拍子は序奏部の3/4の1拍を3連符的に分割した[3/8+3/8+3/8]を1単位=1小節とする9/8拍子のワルツで、交響曲の第1楽章としては拍子的にも斬新な試みだ。この②⑥aは最初からシンコペーションによるヘミオラが仕組みられているのがポイント。ワルツでは、[3+3]の2小節=6拍を、タイによって[2+2+2]に置き換えるヘミオラがごく普通に登場するが、クライスラーの〈愛の哀しみ〉や、この②⑥aのように主題を最初からヘミオラで始める例は少ない。

②⑥aは伴奏部に工夫がある。②⑥aをワルツとして書いた場合の一般的な伴奏音型は②⑥bのようになる。②⑥bは9/8拍子なので、分かり易いように3/8のワルツとして伴奏音型だけを抜き出したのが②⑥b1。この頭打ちを省いて②⑥b1→②⑥b2→②⑥b3→②⑥b4とした。この②⑥b4を更に

⑳ 交響曲第4番・第1楽章

㉑ ストラヴィンスキー〈春の祭典〉第Ⅱ部
《えらばれた乙女への讃美》冒頭

㉒ 交響曲第5番・第1楽章

ヘミオラ化することによって、ワルツ的な律動感を量し、哀歌的な性格を強めたのである。

9/8で記譜されている㉒aを変拍子的に表記したのが㉒c。点線で区切ったように最初の2拍 [3/8+3/8] を[2/8+2/8+2/8] とヘミオラ化し、[2/8+2/8+2/8]+[3/8] という変則的なリズム・パターンを基本にしていることが分る。

㉒aではヘミオラのリズム面は量されているが、曲が進むに連れて、その刺激的な輪郭が

③⑩ 複合拍子的な頂点

③①a 後発フレーズの食い込み（ストレッタ）

普通は★より後の強拍に一致させる
タイミングでトランペット★が出る。

③①b 後発フレーズの食い込みを解除する試案

遅延回路的な案
ストレッタを緩和するための
クッションとしての追加小節

前面に出てくる。提示部後半の177小節②⑦は、〈春の祭典〉の《いけにえの賛美》②⑧の原型であろう。ストラヴィンスキーが、こうしたパターンを組み合わせ、畳みかけることでリズムの破壊的なエネルギーを全面に押し出すのに対し、チャイコフスキーは、そこまではいっておらず、経過的部分の刺激として利用しただけだが、それでも当時としては先鋭的だ。

ピアノ協奏曲の②②aや②②bと同様、こうした実質的な変拍子の部分でも、楽章冒頭で設定した基本的な拍子のまま、その柁目の縦線に従って変拍子を割り振っていくのがチャイコフスキーの書法。

②⑨は交響曲第5番の第1楽章の例。この楽章のアレグロ主部は一貫して6/8拍子のままだが、この②⑨では98・99小節に3/4を挟むことで、ヘミオラの刺激を加えている。しかし〈5番〉や〈悲愴〉では、リズム的な実験は控え目になるため、前衛性ということでは〈4番〉が頂点となった。そうした意味では、交響曲〈3番〉が先進性のピークとなったブラームスと同じだ。

展開部の270小節～③⑩はパートによって2拍子系と3拍子に分かれ、重層的なポリリズムが形成されているが、第1楽章はこうした“隠れ変拍子”による凹凸が、頂点に向かう登坂部の至る所に仕込まれているのである。

この楽章を聴いていると、音楽が激しくなればなるほど、リズムに歪みを感じられるようになるのだが、その意図的なオーバーハングのもたらす“ずれ”を、本来の3拍子に整列さ

せる個所が、構造的にも重要な山場になっていることが判る。例えば、運命主題②4がトランペットの強奏で戻ってくる提示部の193小節～②1aでは、そこまでの輪転音型が、8分音符で1拍分、遅れたまま反復されているため、トランペットが小節の頭から入ってきたにもかかわらず、フライングで吹き始めたように感じる。

この違和感を解消したいなら、例えば②1bのように単に音を延ばすだけの1小節をジョイント的に挿入して、リズム的な律動感の記憶を薄めてからトランペットを吹かせれば良い。ほかにも幾つか回避手段はあるが、チャイコフスキーがそれらを採用しなかったのは、トランペットがストレッタ気味に強引に割り込んでくることで強調される緊張感を、運命主題②4の回帰を印象づける手段として利用しようとしたからに他ならない。

この楽章は、ヘミオラやシンコペーションによって生じる変拍子の切迫感を、いかにドラマティックに解消するかが、構造上の鍵を握っているわけで、そこには民謡をコラージュ的に使うという最も単純な手法とは正反対の、知的な作曲家としての高度な技が幾重にも織り込まれているのだ。最初に述べた図式で言うなら、『5人組』的なロシア料理の盛り皿を装いながら、バッハやベートーヴェン譲りの『西欧派』的＝純音楽的な作曲技術の粋をこらした最先端の実験が盛り付けられているのである。

第3楽章は2/4拍子の《スケルツォ》。ピチカート・オスティナートという表記のとおり、弦は楽章を通じて弓を持たずに、指で弦をはじき続けるのだが、交響曲としては異例なこの指定がスケルツォ的な性格を決定づける。2拍子で快速のスケルツォ楽章というと、メンデルスゾーンの〈スコットランド〉やシューマンの〈2番〉等の先例があるが、ピチカート奏法の躍動感が楽章全体に活気とパントマイム風なユーモアをもたらすのだ。

主部はベートーヴェン等の先例と同じく4小節単位のメトリックの反復②2を基本とした快速なので、軽快な4拍子の舞曲に聴こえるが、後半になるに従って、その4拍子の律動を崩す変拍子的な遊びが次々と試されるのだが、その中で最もグラフィックに感じられるのが②3。3/8拍子の△の音型が、第1ヴァイオリンからコントラバスへとカノン風にリレーされていく。こうした輪転音型のギャグをストラヴィンスキーだったら、どう書いただろうか？

こうした遊びが静まりかけたのを見計らったかのごとく、酔漢が大声を上げて闖入してき

たみたいで中間部のエピソードが始まる。

「お酒を少し飲んだ時に脳裏をかすめる気まぐれなアラバスクであり、捉えがたい姿です。～空想に身を任せると、奇妙な絵を描き始め、突然、ほろ酔い気分の農民達の様子や、流しの歌が浮かんだかと思うと、遠くで兵隊の行進が通り過ぎます。眠りに落ちる時に頭をかすめる全く脈絡のない幻影。奇妙で、粗野で、支離滅裂です。」

（「新・チャイコフスキー考」より抄訳）

トリオにあたるこの部分に関しては、チャイコフスキー自身の解説に付け加える必要を感じないが、少し後のマーラーやアイヴズ、ストラヴィンスキーやショスタコーヴィチがこうした、唐突な“闖入ギャグ”を更に過激な形で発展させたことは指摘しておくべきだろう。その分、21世紀の我々の耳には、洒落た古典落語みたいに聴こえる。

謝肉祭的な歓喜に突入する第4楽章が《野に立つ白樺》⑳を第2主題とすることによってロシアを刻印しているのは既に指摘したとおりだが、その㉑が金管を中心にカノン風に連呼され祭が頂点に達すると思えた瞬間、「運命」のファンファーレ㉒が立ちふさがる。こうして第1楽章の主題を回帰させる手法自体は、ロマン派の定石どおりだが、その全否定的な壁が消え去って、再び歓喜の爆発に突入するあたりはやや強引な感もあるが、チャイコフスキー自身は以下のように述べている。

「自分の中に喜びを見出せないなら、民衆の中に入って行って、彼らが歓喜に身を任せて楽しんでいる様子をご覧ください。～人々の喜びの渦に巻き込まれそうになった瞬間、しつこい「運命」が再び現れて注意を喚起します。でも人々は、あなたの事どころでは無く、見向きもしません。あなたが孤独で悲しいことに気づきません。彼らは何と陽気なのでしょう！この世は全て悲しいなどと言わないことです。他人の喜びを、共に享受しなさい。素朴だとしても、力強い歓喜は存在します。いずれにしても、生きていくことは出来るのだから。」

（「新・チャイコフスキー考」より抄訳）

主題としての〈運命〉だけではなく、ベートーヴェンがシラーの詩を借りて表わそうとした〈第9〉のコードと実質的に同じ肯定的な主張が、個の苦悩を民衆の歓喜によって止揚するという社会思想的な哲学がここに在る。

参考文献・CD

「新・チャイコフスキー考」(1993年11月) 森田稔著 日本放送出版協会

「Tchaikovsky」The years of Wandering 1878～1885 David Brown 著 Gollancz



NAXOS-8,110680



Schwann クラウン PAL-1052