

ヨハネス・ブラームス再考

交響曲における緩徐楽章の主題をめぐって

小味 淵 彦 之

1. はじめに

作曲家ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833–1897) は西洋音楽史において、従来は保守的な作風を持つとされることが多かった。1980年に出版された『新グローヴ世界音楽大事典』での以下の記述はその代表的なものである。

ドイツの作曲家。ブラームスの作品にはロマン主義的特質が強く認められるが、その一方で、伝統的な秩序感覚を保持しながら自己の創作に当たった。そのため、ロマン主義の時代において、楽曲構造の面では古典主義的傾向を持ち続けた人物として位置づけられ、また存命中はドイツの伝統の本流を真に支える作曲家として定評を得ていた。

(ベッカー 1994–1997, 15: 201)(Becker 1980, 3: 155)

一方で第2次世界大戦後の、特に英米圏で顕著だが、ブラームス作品に革新的、進歩的側面を見出し、ただ単に過去の遺産を受け継いだけではないとする見方が広まってきた。

この小論ではこの革新的、進歩的側面を踏まえた上で、ブラームス作品の旋律に注目し、その形成法の一端を明らかにすることを目的とする。対象としてブラームス作品の中でも極めて重要な作品であり、その生涯の長きに渡って創

作を手掛けた4曲の交響曲を取り上げた。その中でも旋律としての特徴が現れやすい、遅いテンポを持つ緩徐楽章に着目し、その主題もしくは第1主題と考えられる旋律を考察した。

2. シェーンベルクの言説をめぐって

2001年1月に刊行された“*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition*”(『新グローヴ世界音楽大事典 第2版』)の「ブラームス、ヨハネス」の項、冒頭の概説部分には次のような記載がある。

ドイツの作曲家。室内楽や管弦楽作品といった大きな形式におけるベートーヴェンとシューベルトの後継者であり、ピアノ小品や歌曲といった小さな形式においてはシューベルトとシューマンの後継者、また合唱音楽におけるルネッサンス期、バロック期のポリフォニー作曲家の後継者である、ブラームスは民謡と舞曲の要素と19世紀中頃から後半にかけての芸術音楽の語法で3世紀に渡る音楽の実践を創造的に統合した。抑制された情熱を持つ彼の作品は彼の生涯を通じて人々に受け入れられたが、復古主義的で単なる亜流の音楽と考える人もあれば、革新的と捉える人もいた。

(Bozarth and Frisch 2001, 4: 180)

この「革新的と捉える人」の最初期の人物が作曲家アーノルド・シェーンベルク(1874-1951)である。彼はその著作の中で度々ブラームスの音楽について言及しており⁽¹⁾、「進歩主義者、ブラームス *Brahms The Progressive*」と題されたエッセイでは「古典主義者であり、芸術院会員であるブラームスは、音楽語法の領域における偉大な改革者でもあった。彼は偉大な進歩主義者でもあった(後略)。(Schoenberg 1975, 401)と述べている⁽²⁾。その具体的な論拠となるべき直接的な記述はなかなか見あたらないが、「国民音楽(2)」というエッセイに彼が過去の作曲家から学びとったものとして、バッハ、モー

ツァルト、ベートーヴェン、ブラームスのそれぞれについて箇条書きで示している。ブラームスからは、

1. モーツァルトを通じて私のなかに無意識のうちに入り込んできた多くのもの。とりわけ不規則な拍節法、およびフレーズの拡大と縮小。
2. 表現の造形性。つまり明瞭性を確保するのに大きなスペースが必要なとき、それを節約したり惜しんではならない。いかなる構造も細部まで仕上げること。
3. 楽曲構造の体系化。
4. 節約、それでいて豊かであること。

(Schoenberg 1975, 174)

の四点を挙げている。

またシェーンベルクはブラームス作品をはじめとし、自作も含めた作品分析をする上で、「発展的変奏 Developing Variation」という概念を提唱している。彼自身の記述によると、

ホモフォニー的な旋律書法で作曲された音楽とは、和声による伴奏付けがなされ、和声を基礎に据えた、主題を持つ音楽であって、その素材は私が「発展的変奏」と呼ぶものによって作られている。つまり発展的変奏とは、基本となる構成単位の特徴的な変奏が全ての主題を形成することである。この主題の形成は、一方で流暢さ、対照性、多様性、論理性、統合性をもたらし、もう一方では個性、雰囲気、表現、必要とされる全ての識別化をもたらす。つまり「発展的変奏」とは作品の理念を入念に作り上げることである。

(Schoenberg 1975, 397)

というように、かなり抽象的な言葉でこの「発展的変奏」の概念は説明されて

いるが、要するに「発展的変奏」とは、動機を変奏してゆくことが主題を構成する要素となり、さらに新しい主題をも生み出すというわけなのである。

この「発展的変奏」の概念とシェーンベルクのブラームス作品の理解を念頭におきながら、次の章では具体的な分析を試みたい。

3. 各交響曲の緩徐楽章における主題の特性

それぞれの交響曲の作曲年、完成時のブラームスの年齢、初演年、出版年、さらに緩徐楽章がどの楽章にあるか、緩徐楽章冒頭の発想標語、調性、拍子、を表1としてまとめた。その上で各交響曲について詳細な検討を進めたい。分析の対象としたのはそれぞれの緩徐楽章で主題の提示と考えられる部分である。この分析では各主題の構成を明らかにするため、隣接する2音の音程関係を中心に検証を進め、それぞれの音高についての記述は最低限にとどめた。なお本文中で用いた“T.”は小節番号を示し、T.1とは小節番号1のことである。

表 1

	作曲年	初演年	出版年	緩徐楽章	発想標語	調性	拍子
交響曲第1番 八短調 op. 68	1862-1876 (43歳)	1876	1877	第2楽章	アンダンテ・ソステヌート	ホ長調	4分の3拍子
交響曲第2番 二長調 op. 73	1877 (44歳)	1877	1878	第2楽章	アダージョ・ノン・トロッポ	ロ長調	4分の4拍子
交響曲第3番 ヘ長調 op. 90	1883 (50歳)	1883	1884	第3楽章	ポコ・アレグレット	ハ短調	8分の3拍子
交響曲第4番 ホ短調 op. 98	1884-1885 (52歳)	1885	1886	第2楽章	アンダンテ・モデラート	ホ長調	8分の6拍子

3.1 交響曲第1番

第2楽章が緩徐楽章であり、発想標語はアンダンテ・ソステヌート（歩くようなテンポで、音の長さを十分に保って）とテンポの遅さよりは、充分に旋

Andante sostenuto

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
Kontrafagott
2 Hörner in E
2 Trompeten in E
Pauken in H E

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Andante sostenuto

9
Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (E)

1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vi.
K.B.

譜例 1

律を歌い込むことが要求されている。冒頭に主題（譜例 1）が奏される。ここでは単なる旋律の繰り返しが楽想を形成するのではなく、異なった動機が少し

ずつ形を変えながらつなぎ留められてゆく過程を読み取ることができる。楽章全体は、A(T.1-26)、B(T.27-66)、A(T.67-99)、コーダ(T.100-128)という三部形式にコーダを付した形をとるのであるが、ここで考察の対象とする、冒頭のA部分をとると、譜例1に示したように6つの動機が盛り込まれていると考えられるだろう。これらはただ漫然と配置されるのではなく、常に連続性を保って、前後の楽想との密接な連関を図りながら書き進められていると言えるだろう。

aとbの動機は極めて対照的な様相を呈している。aの動機は6音から成立しているが、音程関係は順に短2度、長3度の上行、長2度、長2度の下行であり、最高音と最低音の音程差は完全4度である。bの動機は7音で構成され、完全1度つまり同音が3度続き、短2度上行、長2度下行、完全1度(同音)、短2度下行となっている。最高音と最低音の音程差は長3度である。起伏の激しいaと平坦なbというこれら2つの動機は、ホルンの3つの同音の連続を間に挟むことで、より一層対照性を強調されて接続されている。続くT.5のアウト・タクトからの動機cは橋渡しの役割を果たし、T.6からdの動機が打ち寄せる波のように完全4度、長10度の下行へと振幅を上げ、完全12度上行してなだらかな下行へと収斂する。この下行が3拍目から始めていることは注目すべき点であり、ここで初めて4分の3拍子の拍節感が崩され、T.9からのためらいがちな動機eにつながられる。この動機eが3度繰り返された後、動機cの変形と言うべき、やや唐突に現れる木管楽器群の連結部分を経て、再びT.15よりbの動機が現れる。T.17からのオーボエによる新たな動機fは非常に印象的であり、ここまで最も旋律的な部分と言ってもよいだろうが、その素材は新しいものではなく、明らかにここまで奏でられてきた動機と密接な関連を持つ。オーボエの独奏は7小節に渡って繰り返され、2小節の動機が3度繰り返され、3度目に音楽的な頂点が置かれて、その緊張を緩和するために最後の部分は3小節に引き延ばされる。連続してT.24にbの動機が置かれ、動機cがシンコペーションを伴って変形されたものが挿入され、再びT.26にbの動機が現れる。bの動機はT.3、T.15、

T.24, T.26 からそれぞれ現れたわけだが、この b が核となって楽節の均衡を保っていると言えよう。最後の部分ではオーボエの独奏によってもたらされた緊張を b の動機を 2 度用いることで緩和したというわけである。またこれとは別に全体を通して、付点 8 分音符、16 分音符、4 分音符からなる下行する音型が支配的であるとも言えるだろう。

3.2 交響曲第 2 番

第 2 楽章が緩徐楽章であり、発想標語はアダージョ・ノン・トロポ（ゆるやかに、あまり遅すぎずに）とブラームスの交響曲では最も遅いテンポが求められているが、「あまり遅すぎずに」と極端に遅いテンポ設定はできないように意図されている。冒頭チェロによって主題が奏される（譜例 2）。ファゴットで対旋律が示される。ここでも異なった動機の積み重ねが主題を形成していると言ってよいであろうが、前後関係から並列されるのではなく連続性を保ちつつも、かなり整理され見通しのよい形で主題の形成が図られている。楽章全体は、変形されたソナタ形式をとり、提示部は第 1 主題の提示（T.1-32）、第 2 主題の提示（T.33-44）、終結部（T.45-48）と分けられる。展開部は短いものであり（T.49-68）、コーダを伴った再現部（T.68-104）では第 2 主題が省略されている。第 1 主題の提示部分は第 1 主題がオーケストレーションに変化をつけて 2 度繰り返されるが（T.1-12, T.12-）、2 度目は主題の前半部が示された後、そこに続く部分は第 2 主題の提示に向けての新たな楽想である。ここでは最初に示された第 1 主題を考察の対象とする。

T.1 から a の動機は 2 度示され、それに答える形で T.2 の 4 拍目から動機 b が置かれる。a は順次進行の下行音型であり a 2 では少し変形され長 2 度、短 3 度、短 3 度の下行の後、長 2 度上行する。この長 2 度の上行は動機 b へと引き継がれ、完全 4 度上行の後、動機の後半部は 2 度上行の 2 音の組み合わせがなだらかに下降線を描く。続く動機 c で完全 4 度、長 3 度、短 3 度の分散和音で上り詰めた後、16 分休符をはさんで完全 5 度の下行、さらに c 2 では動機の中での最高音へ一気に短 6 度の上行、すぐと同じく短 6 度の下行

Adagio non troppo

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
2 Hörner in H
2 Trompeten in H
3 Posaunen u. Baßtuba
Pauken in H u. C
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Adagio non troppo

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (H)
Trpt. (H)
Pos. u. Btb.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vi.
K.B.

譜例 2

というように音楽的な緊張と緩和が拡大されていっている。T.6 からの主題の後半は前半部分の変奏とでも言うべきもので、まずなだらかな弧を描いて動機

d が 2 度示された後、動機 c の部分的な変容として完全 5 度、直ぐさま長 6 度の跳躍が現れる。この 2 度の跳躍を動機 e とする。ここで生じた緊張を緩和するかのごとく、続く T.9 からの動機 f は 4 小節に渡ってなだらかな下降線を描く。T.12 の 4 拍目で断ち切るかのように T.1 からの主題が今度はオーケストラの総奏で再び示される。この主題は最初に示される動機 a に端をなし、隣り合う動機同士の連続関係を形成しながら、主題が変奏されてゆくと言ってよいであろう。特に主題の前半部分は起承転結のはっきりとした構成感を持ったものとなっている。また主題全体は大きく捉えて下降線を描いているが、その中に何力所か比較的音程の広い上行する跳躍を挿入することで、音楽的緊張感がもたらされている。

3.3 交響曲第 3 番

第 3 楽章が緩徐楽章であり、発想標語はポコ・アレグレット⁽³⁾と緩徐楽章としてはブラームスの交響曲で最も速いテンポが求められている。また 4 つの交響曲の中で唯一、第 3 楽章が緩徐楽章となっている。冒頭チェロによって主題が奏される（譜例 3）。ここでは他の 3 曲の交響曲と異なって、旋律的な要素⁽⁴⁾がかなり強い。よって楽章の構成も簡潔な 3 部形式をとり、全体は A (T.1-53), B (T.54-97), A (T.98-163) と明確に区分することができる。またここで考察の対象とすべき主題の提示が含まれる、A の部分も T.1-24, T.24-40, T.41-53 というように 3 つに区分することができる。さらに最初の T.1-24 の部分は T.1-12 と T.12-24 というように二分することができる。後半部はオーケストレーションを変えた前半部分の繰り返しである。よってここでの考察対象は T.1-12 ということになる。

この主題は 8 分の 3 拍子で書かれているのだが、一聴するといくつかの拍子が組み合わされているかのように思える。つまり T.2, T.4 が不意に引き延ばされていることで、T.1 から T.4 の 4 小節間は 3 拍子のリズムが崩されているのだ。この T.2, T.4 の付点 4 分音符は主題の構成上、非常に重要な役割を果たし、ここで音価が引き延ばされることで音楽的エネルギーが蓄積され

Poco Allegretto

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
2 Hörner in C
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Poco Allegretto

6
Fl.
Ob.
Klar.
(B)
Fag.
Hr.
(C)
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vel.
K.-B.

pp leggero
pp leggero
mesa voce
espress.
pizz.
p
α
α2
α3
mesa voce
espress.
α4
b3
5

譜例 3

る。楽譜にはこの引き延ばされた部分にエスプレッシーボ（表情豊かに）と書き込まれ、さらに続く T.3, T.5 に向かってクレッシェンドするように書かれている。つまりここで音量的な頂点は T.3, T.5 の 1 拍目にあるが、音楽的な

頂点は T.2, T.4 にあると言えるであろう。T.5 以降は通常の 8 分の 3 拍子の中に主題は収まっている。

主題は最初に示される動機 a が少しずつ変容する形で形成されている。つまり動機 a は長 2 度、短 2 度、短 3 度の上行、長 2 度、短 3 度の下行で成り立っているが、続く a² では長 2 度、短 2 度、完全 5 度の上行、短 2 度、完全 5 度の下行で構成される。さらに T.4 の 3 拍目からの a³ は前述の引き延ばされた部分が戻され、短 2 度、長 2 度、長 3 度の上行、長 2 度、短 3 度の下行で構成される。続く T.6 の 3 拍目からの a⁴ は動機 a の下行部分が延長されており、短 2 度、長 6 度の下行の後、パロック時代以来の装飾法の一つである「ターン」に類似したものが施された形となっている。T.8 からは動機 a の変形と考えられ、これを動機 b とすると、8 分音符で規則的に短 2 度、短 2 度、短 2 度の半音階進行で上行した後、さらに完全 4 度上行し付点 8 分音符で音高の頂点が強調されて、短 2 度下降する。続く b² は動機 b の後半部分のエコーであり、再び 5 連符で装飾が加えられて主題は完成する。

ここでは主題は細かな動機の組み合わせではなく、単純なメロディに巧妙な仕掛けを組み込むことで構成されていると言えるであろう。

3.4 交響曲第 4 番

第 2 楽章が緩徐楽章であり、発想記号はアンダンテ・モデラート（歩くようなテンポで、適度な速さで）と、決して遅くはない中庸なテンポが設定されている。主題はよく似た形をした冒頭部分に続いて演奏される（譜例 4）。楽章の構成は基本的にソナタ形式をとるが、再現部の中に主題の展開が取り込まれ、再現部が分断されていると考えられる（小味淵 1998, 78-79）。つまり提示部（T.1-63）に続いて第 1 主題が再現された（T.64-77）後に、第 1 主題を中心として主題の展開が行われる（T.78-87）。さらに第 2 楽章の再現が行われ（T.88-101）、コーダが付されて（T.102-118）楽章は締めくくられる。第 1 主題の提示は T.5 からクラリネットと第 1 ヴァイオリンのピツィカートを組み合わせて示される。素材は冒頭のホルンに始まる序奏的な部分と共

Andante moderato

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
4 Hörner in E₁ 2, in C₃ 4
2 Trompeten in E
Pauken in E u. H
1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Andante moderato

7

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (E), (C)
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

Andante moderato

譜例 4

通している。

主題は最初から現れる動機 a が基本的な形を崩さずに次々と現れて形成さ

れるわけだが、ここでは素材が共通することからその前に置かれた序奏部分から考察を進めたい。冒頭ホルンが、楽章の主調がホ長調にもかかわらず、八長調で動機 a を繰り返し示すが、この部分は主音をホ音として第 2 度音である上主音との音程が短 2 度となるフリギア旋法が用いられていると考えることができる。明らかに主音となるホ音が中心に据えられており、序奏の間はホ音を核として高低 3 度の範囲内で規則的に音高が動くのみである。T.1 でまず完全 1 度、同音が 2 度続いた (a 1) 後に、短 2 度、長 2 度上行、2 度目は同様にホ音が 2 度続いた後に、長 2 度、長 2 度上行 (a 2)、T.2 の 2 つの動機は a 1 とまったく同じ形であり、T.3 の 2 つの動機は後半はホルンから木管楽器に引き継がれるが、動機そのものは a 2 と同じ形である。つまり T.1 が T.2-3 に 2 倍の拡大をされたと考えられる。ここで T.3 の 4 拍目から引き延ばされたホ音が橋渡しとなり、T.5 からが第 1 主題の提示と考えることができる。第 1 主題は主調であるホ長調となって、動機そのものは序奏と共通するものの、序奏ではホ音であった軸となる音が、嬰ト音、二音、口音と変化し (T.5-8)、動機 a の最初の 2 音 (同音の連続)⁵ の後の音程関係は次第に跳躍が多くなり、変化がつけられることで旋律的要素が増すことになる。つまり順を追って列挙すると、T.5 では長 2 度、短 2 度上行と長 2 度、長 2 度の下行、T.6 では長 2 度、長 2 度の下行と長 3 度、完全 4 度の下行、T.7 では長 2 度下行、長 2 度上行と完全 4 度の上行、完全 4 度の下行、T.8 では長 2 度下行、長 2 度上行と完全 8 度上行、短 3 度下行となる。さらに T.9 の前半部分でもう一度、完全 8 度上行、短 3 度下行が繰り返されると、クラリネットは動機 a を基調としながらも自由に旋律線を描くこととなる (T.9-12)。

4. おわりに

ここまでつづきに 4 つの交響曲の緩徐楽章における主題の形成を検討してきたわけであるが、各々が別々な様相を呈しているとは言え、第 1 番と第 2 番に関しては、核となる動機が音楽的な連続性を確保するために様々な変容を

施され、それぞれが関連づけられて連結されていると考えられる。第1番と比較すると第2番の方が幾分、各動機の配置が整理されて明解に構成されているということは指摘できるであろう。また第3番の主題構成は前述の通り、最も旋律的であると考えられる。ただしその旋律は無為無策に用いられるのではなく周到に仕組まれた上で配置されており、音楽の細かな表情づけが、演奏上のアゴーギグ、つまりテンポの揺れによってではなく、明確に楽譜に記された形で実現されている。第4番では抑制された動機の展開で、ともすれば単調なものになってしまうところを、逆に最小限の変化が最大の効果をあげるべく施されている。

以上のように、多様な動機が主題を形成する第1番と第2番、少ない動機で限られた範囲での展開が主題を形成する第3番と第4番というように大きく二分できることが確かめられた。

また第2章で引用したシェーンベルクのブラームス作品に対する4点の指摘は比較的抽象的なものではあったが、ここまでの考察の結果、その多くが今回対象とした交響曲の緩徐楽章の主題において合致することを確認することができた。

最も具体的な記述である2点について言及すると、「不規則な拍節法」はすべての主題に顕著であり、とりわけ交響曲第3番における巧妙な主題形成は特徴的であった。さらに極めて自由な「フレーズの拡大と縮小」はブラームス作品において主題構成の根幹を成す部分であると考えられる。

注

- (1) 代表的なものは本論で引用した *Style and Idea* の他に *Fundamentals of Musical Composition* (London: Faber, 1967) と *Structural Function of Harmony* (London: Norton 1954) を挙げるができる。
- (2) このエッセイはシェーンベルクが1933年2月、ブラームスの生誕100年祭において同じ題で行った講演をもとにしている。
- (3) “ポコ”は「少し」，“アレグレット”は「速く」の意を持つ“アレグロ”より少し遅いテンポを示す。よって“ポコ・アレグレット”は「アレグレットより少し遅く」という意味。

- (4) 「音の連続した高低変化が、リズムと組み合わせあって、まとまった音楽的表現が生じる」という意味内容を含む。
- (5) クラリネットは2音ではなく4分音符の1音である。

参考文献

Becker, Heinz. 1980. "Johannes Brahms." in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3, pp. 155–190. London: Macmillan.

Bozarth, George S. and Frisch, Walter 2001. "Johannes Brahms." in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition. Vol. 4, pp. 180–227. London: Macmillan.

Frisch, Walter 1996. *Brahms: The Four Symphonies*. New York: Schirmer Books.

Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea*. Edited by Leonard Stein. London: Faber.

小味淵彦之. 1998. ヨハネス・ブラームスとソナタ形式 再現部の扱いを中心に. 関西学院大学大学院 修士論文(1997年度).

ベッカー, ハインツ. 1994–1997. 「ブラームス, ヨハネス」の項 三宅幸夫訳. 『新グローヴ世界音楽大事典』講談社, 第15巻, 201–229頁.

使用楽譜

Brahms, Johannes. *Sämtliche Werke*. herausgegeben von Hans Gal und Eusebius Mandyczewski. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–1928. (Reprint. ed. New York: Dover Publications Inc, 1968–1989.)

大学院文学研究科研究員