

新古典主義

徳備 康純

1)新古典主義とは？

新古典主義とは、美術の世界では18世紀後半に起こった古代ギリシャ、古代ローマの様式への回帰運動のことを指すが、音楽では20世紀初頭、ストラヴィンスキー等による古典音楽への回帰運動を指す。それは単なる懐古趣味などではない。

更に、新古典主義とは、モード技法がどうか、調性がどうかという技術的な問題ではなく、古典的な形式美へと向かう思想運動なのである。

ただ、これはロマン派の時代からずっとヨーロッパの音楽の底流に流れ続けていたものが、20世紀になって表面に出て来たと考えるべきかも知れない。そしてその多くの部分はロマン派の作曲家、特にメンデルスゾーンとブラームスに負うところが大きい。

そもそも、ロマン派の音楽は、それまでの自作自演が原則であった時代から、それぞれ演奏だけする人たちと作曲だけする人という分業化が進んだ時代でもあった。その過程で、古い時代の偉大な音楽の再発見がブームとなり、バッハやベートーヴェンなどが神格化されていった時代でもあった。

スイスの音楽教育者、そして合唱指揮者でもあったネーゲリが興した楽譜出版が1つのブームにさえなろうとしていた時代。それは、王侯貴族に替わって台頭しはじめた、新しい階級である資本家たちの好みにも合致したバッハから古典派の作曲家、特にベートーヴェンの多くの作品の出版が行われた時代でもあった。

その時代に生を受けたメンデルスゾーンやブラームス、あるいはシューマンといったドイツ系の作曲家たちが、前世紀の音楽に対して強いあこがれを持っていたのは当然のことであった。

メンデルスゾーンは、バッハの音楽の復活、なかでもマタイ受難曲の復活演奏が有名であるし、古典派に近い、簡潔な形式美が彼の芸術の特徴でもあった。更にブラームスは前にも触れた通り、ヘンデルやバッハ、ベートーヴェン、シューベルトと前世代の音楽に帰依し、整った形式美を理想として作曲を行い、フーガやパッサカリアといったバロック以前に流行った古い形式で書くこともしばしばであった。

19世紀も後半となると、音楽評論家エドゥアルト・ハンスリック(1825-1904)が登場した。作曲も演奏も行わない「評論家」という職業が、成立するまでに、音楽の大衆化が進んだと言えよう。

19世紀の音楽評論のあり方は、もっぱら、後世に残すべき作品を選定するという立場で行われた。この流れこそが、メンデルスゾーンにバッハ発見を促し、ブラームスなどに古典作品への造詣を深めさせたのである。

進歩派でもあったワーグナーなども、ベートーヴェンへの強い憧れがあったし、リストなどもそうであった。(ハイリゲンシュタットのベートーヴェン・ルーエに像を建てるのにリストは尽力したという)

こうした流れの中で、ハンスリックはウィーンの音楽界に登場し、積極的に新聞などに寄稿し、やがて音楽界を二分する論争を展開することとなる。

彼の「音楽美論」で「感情を過信し、感情に依存する音楽」を徹底して攻撃している。オペラのように感情を剥き出しにして高揚感を表現するものは、音楽的美意識を損なわせると批判を繰り返した。

彼が批判したのは、ワーグナーだった。一方でブラームスを擁護したことからワーグナー派とブラームス派に分かれての論争となった。

当時、アントン・ブルックナーはオーストリア皇帝であったフランツ・ヨーゼフ一世に拝謁する機会があった折、「陛下、ハンスリックが私の悪口を新聞に書くのをやめさせて下さい」と懇願したとかいうエピソードが残っているそうだが、ワーグナーに与する音楽家はほとんどが攻撃の対象となった。

しかしこれは、ロマン派の特徴とも言える標題音楽を否定し、絶対音楽を称揚した彼は、当時の潮流に完全に逆行したものであった。

しかし、この超がつく保守派のハンスリックの音楽の純粹論は一面ではウェーベルンなどの音楽を準備したとも言えるし、ゴテゴテに着ぶくれした後期ロマン派の音楽の終焉とともに、新古典主義の潮流が跋扈する下地を作ったとも考えられる。

論争そのものには、大した価値がないと考えられるが、ブラームス派には、ドヴォルザークやクララ・シューマンなどがいた。対するワーグナー派はアントン・ブルックナーやフーゴ・ヴォルフがいた。

ただ、作曲家たちはお互いにいがみ合っていたのではなく、案外冷静に見ていたようであり、ワーグナー派のブルックナーとブラームスが会食したりもしている。

対立構造に目を向けるよりも、それぞれがどういう美学で音楽を書いていたかが、結局は重要なことではないだろうか？

ロマン派の音楽はこの論争の終わる頃、即ちワーグナーが亡くなり、ブラームスが亡くなった後、当のハンスリックも1904年に亡くなってロマン派は終焉の時を迎える。

リヒャルト・シュトラウスやオトマール・シェック、あるいはセルゲイ・ラフマニノフのような残り火があったとは言え、ロマン派の音楽は、マーラーの第8交響曲とシェーンベルクの「グレの歌」で終わったのである。

マーラーは更に音楽を書き続けているが、この2曲は後期ロマン派の巨大なスケール、編成の象徴のような曲である。

【この曲についてマーラーは、ウィレム・メンゲルベルクに宛てた手紙で「私はちょうど、第8番を完成させたところです。これはこれまでの私の作品の中で最大のものであり、内容も形式も独特なので、言葉で表現することができません。大宇宙が響き始める様子を想像してください。それは、もはや人間の声ではなく、運行する惑星であり、太陽です」と述べている。また、「これまでの私の交響曲は、すべてこの曲の序曲に過ぎなかった。これまでの作品には、いずれも主観的な悲劇を扱ってきたが、この交響曲は、偉大な歓喜と栄光を讃えているものです」とも書いている。】(wikipediaより)

Hymnus: Veni, creator spiritus.

1

Allegro impetuoso.

Baß-Klarinette in B.

1. 2. 3. 4. Fagott.

Kontra-Fagott.

1. 2. 3. 4. Trompete in F.

1. 2. 3. 4. Posaune.

Pauken.

Musikal. Orgel.

Pedal.

Allegro impetuoso.

1. 2. Sopran.

1. 2. Alt.

Tenor.

Bariton.

Baß.

Knabenchor.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß.

Allegro impetuoso.

1. Violine.

2. Violine.

Bratsche.

Violoncell.

Kontrabaß.

Copyright 1931 by Universal-Edition.

1

-4-

こうした巨大な編成で、複雑なスコアが、爛熟したロマン派の過多とも言える感情を表現していた。

この傾向は同時期のドイツ・ロマン派の作曲家たちの多くの作品からも聞くことができる。

マックス・レーガー(REGER, Max 1873-1916 独)は、このいにしえからの伝統の上に、パッサカリアやフーガ、バロックの影響下にある様々な作品を大量に書き連ねていた。

彼は明らかな後期ロマン派の作曲家であるのだが、新古典主義を準備した一人として注目すべき1人であった。

彼の巨大なスケールのオルガン曲の楽譜の一部をあげておこう。3つのコラル幻想曲 Op.52 (1900) 第1番 人は全て死すべきものなり “Alle Menschen müssen sterben”の冒頭部分であるが、調性はすでに意味を失っていて、欠片ほどの形態をとどめているだけである。ディナーミクは広く、重圧に押しつぶされそうで、まさに巨大としか言いようのない作品となっている。

Introduzione.
Assai agitato e molto espressivo. (vivace) Max Reger, Op. 52. No. 1.

The score is for organ and features three manuals (I, II, III) and a pedal. It includes dynamic markings like *Assai agitato e molto espressivo*, *vivo*, *più*, *meno*, and *sempre*. The tempo is marked *vivace*.

その晩年の作品であるクラリネット五重奏曲の第1楽章冒頭の楽譜をあげておこう。

多用する自由な転調の中から、これほどまでに精妙な響きと「歌」を紡ぎ出したレーガーは、なるほど、ただの誇大妄想作家ではなく、ロマン派と現代をつなぐ重要な1人であったことがよくわかる。

彼には、テレマン、モーツァルト、ベートーヴェンといった古典の時代の作曲家の作品をテーマとした変奏曲をはじめ、膨大なオルガンなどの鍵盤作品のための音楽がある。

その形式は、ゆるぎない古典的構造の上にあり、変奏曲、シャコンヌ、パッサカリアなどへの偏愛もうかがえ、この後の古典への回帰を準備した1人であると言えるだろう。

さらにそれを推し進めた人がいる。ブゾーニである。

こんな中で、ブゾーニはモーツァルトへの回帰やバッハへの回帰を呼びかけ、その校訂と演奏で名をあげた。彼は番号制のオペラを復活させ、音楽に愉悅と軽快さを取り戻そうとした。彼は揺るぎない信念でこれを推し進め、フルートのためのディヴェルティメントやクラリネットのためのコンチェルティーノなどの作品を書いている。

次の譜例はブゾーニのクラリネットのためのコンチェルティーノである。

後期ロマン派からの決別を意図していることは、これを聞くとはっきりとわかる。そして新しい時代がやって来ていることも…。

Allegretto sostenuto Ferruccio Busoni

Clarinetto in B

Piano

dolce

p

crescendo

Tranquillo

espr.

この動きに敏感だったのが、ドビュッシー(DEBUSSY, Claude 1862-1918 仏)だった。彼は晩年になって、6曲からなる連作のソナタを書く計画をたてた。6曲というセットも古典の時代のそれに倣ったもので、印象主義から新古典主義への移行を彼自身が率先して推進しようとしていたのである。

次の楽譜は、その中からチェロ・ソナタの冒頭である。

ポリフォニックであり、自由ではあるけれど、古典的な展開が彼の音楽に戻って来ているのである。ドビュッシーがその初期にこうした音楽と全く正反対の世界で音楽を書いていたことを思えば、この曲などは、目覚ましい一作品であると言えるだろう。

Lent (♩ = 48-54)

Виолончель

Фортепиано

f *più f* *cédez* *dím.* *p* *pp*

poco animando *dolce sostenuto* *più dolce*

più p *sempre pp* *più dolce*

晩年のドビュッシーは古典の様式(古典派ではなく、バロックをも含む古典派以前の音楽に傾倒していった。

このチェロ・ソナタは、全3楽章からなるが、アタッカで繋がっている。そして演奏時間がわずか10分程度と短い。

ドビュッシーはベートーヴェンなどのチェロ・ソナタを参考にしたのではなく、はるか前のフランス・バロックの作曲家、フランソワ・クープラン(COUPERIN, François 1668-1733 仏)の音楽の影響下でこの作品を書いたのである。

チェロのヴィルトゥオーソのための作品であり、様々な奏法を屈指しての作品であるが、ルネッサンスの音楽であった教会旋法、そして民謡などで聞かれることの多い5音音階(ペンタトニック)、そしてドビュッシーがよく使用した全音音階(ホールトーン)などが使われている。

第一次大戦の前にロマン派は絶頂期とその終末期を迎えていた。そして大戦があり、終わった。

世の中は新しいものを求めている。

巨大な編成で人を驚かす、ベルリオーズからマーラー、シェーンベルクに至る複雑な音楽は、多くの若者が死に、多くの演奏する場所が失われてしまったヨーロッパでは、もう実現不可能となってしまっていた。

第一次大戦の終結直後は、演奏家をかき集めてようやくモーツァルトの交響曲ができる有様だった。

ストラヴィンスキーの「兵士の物語」は、この時代の作品で、小編成で裏方も含めて少ない人数で公演ができるように書かれている。

そんな時代にも関わらず、ディアギレフのロシア・バレエ団は、1917年のスカララッティの作品によるバレエ「上機嫌な貴婦人たち」をヴィンセント・トマッシーニ(TOMMASINI, Vincenzo 1878-1950 伊)に委嘱、更に1918年のロッシェニ作品によるバレエ「風変わりな店」をレスピーギ(RESPIGHI, Ottorino 1879-1936 伊)に委嘱して人気となっていた。すでに大戦も終わろうとしていた。

この年の秋頃からヨーロッパではスペイン風邪の流行があり、多くの人々が亡くなった。大戦とスペイン風邪のパンデミックが皮肉にもヨーロッパに平和をもたらした。

ディアギレフはストラヴィンスキーにイタリア・バロックの作曲家ペルゴレージ(Giovanni Battista Pergolesi, 1710年1月4日 - 1736年3月17日)の音楽をもとにしたバレエ音楽「プルチネルラ」を委嘱したのはこの頃であった。

ストラヴィンスキーとロシア・バレエ団の結びつきは三大バレエ(「火の鳥」「ペトルーシュカ」「春の祭典」)の頃からのもので、第一次大戦前のヨーロッパで、ディアギレフのロシア・バレエ団が人気となったのも、ストラヴィンスキーのこれらの作品があつてこそとも言われる。

ディアギレフは、ストラヴィンスキーにトマッシーニ、レスピーギ同様、古いイタリアの作曲家であるペルゴレージの作品をもとにハープ入りの大管弦楽で編曲するよう依頼したのであった。

そして、彼は1919年から1920年にかけて、亡命先のスイス、レマン湖畔のモルジュの町でこの作品を書いた。主にベルゴレージの作品からの編曲で、ディアギレフとその振り付け師でもあったレオニード・マシーンが選曲したものであった。

この委嘱作品を、ストラヴィンスキーはディアギレフの依頼に反して、コンパクトな二管編成に弦パートのそれぞれに独奏が入る合奏協奏曲の形式で書き上げた。

打楽器すら使われない小編成(更に歌手が三人必要とされる)での作品に、ディアギレフは驚いたというが、結局これを受け入れ、ピカソの舞台装置によって、1920年5月にパリで初演される。そして大変な好評をもって迎えられたのであった。



(IMSLPより)

このストラヴィンスキーの「編曲」においては、ベルゴレージの原作にはあり得ない様々な音(属9、あるいは属13の音の付加音など)が紛れ込んだりして、敢えて響きに一定の混濁を与え、新しい響きを作り上げている。言い換えれば、ベルゴレージの作品をベースにしながら、新しい時代の作品を「作曲」し、合奏協奏曲風の新たな作品となっていると言えよう。

この作品は、バレエ・リュス(ロシア・バレエ団)の定番のレパートリーとして何度も上演され、ストラヴィンスキーの初期の三大バレエ以来の成功作となった。更にこの作品から、イタリア組曲と題したバイオリンとピアノのデュオ作品や、室内管弦楽のみの組曲版などが新たに編曲されるなど、数多く演奏されたことも、同時代の作曲家たちに与えたインパクトが大きかった理由であろう。

ドイツ風の重厚で入念を極めた展開などとは違う、イタリア・バロックの音楽の世界を多くは目指したのは、第一次大戦前夜のヨーロッパ諸国のドイツに対する感情的なものもあったと言われている。

当時のフランスで名教師として出発したナディア・ブーランジェ(BOULANGER, Nadia 1887-1979 仏)は、このストラヴィンスキーの新古典主義を積極的に擁護した。

彼女のもとにはアメリカから数多くの若い作曲家たちが留学して来ていた。アーロン・コープランド(COPLAND, Aaron 1900-1990 米)、エリオット・カーター(CARTER, Elliott 1908- 米 100歳を越えてなお作曲している怪物…)といった戦前、戦後のアメリカの音楽の象徴とも言うべき作曲家たちがこの新古典主義の洗礼を受けて巣立っていったのであった。

こういった、大らかな作風は、アメリカのアカデミックな音楽の基本的な流れとなっていたし、ここから、レナード・バーンスタインが生まれたのである。

更に言えば、あのモダン・タンゴのアストル・ピアソラ(PIAZZOLLA, Astor 1921-1992 アルゼンチン)もその一人であったことも申し添えておこう。

また、この作品が、合奏協奏曲の形をとったことで、以降、管弦楽のための協奏曲などが生まれることとなったのであるし、ネオ・バロックの様式もエルネスト・ブロッホ(BLOCH, Ernest 1880-1959 瑞西→米)やフランク・マルタン(MARTIN, Frank 1890-1974 スイス)など、多くの作曲家たちに受け入れられて行ったことも忘れてはならない。

それは、パウル・ヒンデミット(HINDEMITH, Paul 1895-1963 独)において顕著であった。彼の7曲ある「室内音楽」のシリーズは、明らかにこのストラヴィンスキーの影響の上に出来ているからである。

ヒンデミットは表現主義から出発し、やがて新古典主義の洗礼を受けてこうした合奏協奏曲的な室内楽作品を数多く作曲しているが、古も的な枠組みに彼独特の音構造の感覚が大変特徴的となっている。

一方、1917年、まだ戦争中のこと、パリでエリック・サティ(SATIE, Erik 1866-1925 仏)の「バラード」がバレエ・リュスによって初演され、大変な物議を醸したことがあったが、その時、サティの側について論戦をはった若い作曲家たちがまとまった。もともとはソプラノ歌手のジャーヌ・バトリ(Jane Bathori)が企画したコンサートで偶然集まった六人であったが、詩人ジャン・コクトーが印象派に代わる新しい芸術の必要性を説き、作曲家アンリ・コレ(COLLET, Henri 1885-1951 スペイン)が1920年1月に「コメディア」誌に「ロシア5人組、フランス6人組、そしてエリック・サティ」と書いて、6人組の名を広めることとなったのだった。

作曲家という個性をぶつける職業の者が集まって共同作業をするというのは無理があり、この時も数年で結局彼らはバラバラになり、6人組としての成果はごくわずかであった。

しかし、彼らの名前がこの6人組という名前とともに有名となったことは違いなく、印象派の消滅に力を貸したとも言えるが、そのためにとった明快な古典的な技法は、新古典主義と通じるものがあつた。

特に、フランシス・プーランク(POULENC, Francis 1899-1963 仏)とミヨー(MILHAUD, Darius 1892-1974 仏)は、印象派以後のフランスを象徴する存在であった。彼らの音楽は軽快でメロディーに溢れ、古典的な均衡の上に成り立つものであったからである。

(東京外国語大学 現代音楽作曲論 講義用資料より)