

ブラームス《交響曲第4番》における古楽様式の源泉 —シュッツおよびジョヴァンニ・ガブリエーリとの影響関係を中心に—

西 原 稔

ブラームスの《交響曲第4番》はきわめて複合的で、屈折した内容の作品で、彼のこれまでの交響曲創作とは明らかに異なる。この《交響曲第4番》と最も近い位置にあるのが《交響曲第3番》で、循環主題的な発想の点では二つの交響曲は関連をもつものの、二つの作品では創作の背景となる思想は異なる。《交響曲第3番》では、両端楽章と二つの中間楽章における調の配置や、第1楽章の冒頭部分における動機のシンメトリックな構成、循環主題の発想などの点で合理的で組織だった創作法を意図している。それに対して《交響曲第4番》ではブラームスは、同じく循環主題的な発想は踏襲しつつ、教会旋法の表現やバッハの主題の借用などが加わることで、より複合的な作品に仕上がっている。

《交響曲第4番》に関しては、第1楽章における3度下行の動機、第2楽章でのフリギア旋法の使用、第4楽章におけるバッハのカンタータ第150番の終曲のシャコンヌの主題の借用が主な話題になっている。しかし、彼がフリギア旋法を使用した背景についての研究はなされていないだけでなく、バッハのシャコンヌの主題についても深い考察は加えられていない。

ブラームスにおいて教会旋法を用いた創作を考える場合、彼が1854年にシューマン家を訪問して以来、彼の蔵書を通して知ったルネサンスおよび初期バロックの音楽作品の受容とその後ヨーゼフ・ヨアヒムと行った古典対位法による添削学習が、きわめて大きな意味をもっている。本論文は、ブラームスの《交響曲第4番》の創作を、彼のルネサンスおよび初期バロック音楽研究及び創作との関連から考察することを目的としている。

1 《交響曲第4番》における古楽様式の源泉

19世紀後半のドイツ語圏の作曲家のなかで、ブラームスほど16世紀から18世紀にかけての音楽作品を深く研究した作曲家はいない。マコークル編の『ブラームス作品目録』には、1850年代から1890年代までの時期の計69点の筆写楽譜をまとめた「16世紀から18世紀の作品」と題する資料が掲載され^(注1)、この筆写譜にはパレストリーナやシュッツ、エッカルト、プレトリウスらの作品が収められている。それらはシューマン家の蔵書に由来するものが多く、そのなかにはパレストリーナの《教皇マルチェルスのみさ曲》や

(1) Johannes Brahms. 1984. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. hrsg.von Margit McCorkle. München. Henle. S.715ff.

そのほかのパレストリーナの作品を筆写譜も含まれ、ブラームスはこれらの作品を自身の対位法の研究や創作に取り入れていった。たとえば《ピアノ協奏曲第1番》(作品15)の第2楽章の自筆譜には、冒頭のピアノ声部にベネディクトゥスのテキストが書き記されている。筆者は「ブラームス《ドイツ・レクイエム》の成立過程と古楽研究」(桐朋学園大学研究紀要第42集2016年)において、《ピアノ協奏曲第1番》におけるパレストリーナ受容をとりあげ、「ブラームスの《ピアノ協奏曲第1番》研究—作品の創作過程とパレストリーナ受容の可能性に関する考察—」(日本ブラームス協会機関誌2019年3月発行予定)において、ブラームスのこの作品におけるパレストリーナからの影響を論究している。これらの論考では、《ピアノ協奏曲第1番》の第2楽章冒頭の第1ヴァイオリンの動機はパレストリーナの《教皇マルチェルスのみさ曲》の「キリエ」の主題と共通であり、この協奏曲の第2楽章のピアノ独奏声部の主題はこのみさ曲の「ベネディクトゥス」の音進行と密接な関連があることを明らかにした。ブラームスはこの協奏曲の完成の前年にシューマン家の蔵書にあったこのパレストリーナのみさ曲全曲を筆写しており、二つの作品の密接な関連性が考えられる。^(注2)

ブラームスがシューマン家の蔵書で出会った書籍に1834年に刊行された音楽学者のカール・ゲオルグ・ヴィヴィゲンス・フォン・ヴィンターフェルトの著わした『ジョヴァンニ・ガブリエーリとその時代 Johannes Gabrieli und sein Zeitalter』(1834年)がある。同書に収められているシュッツやガブリエーリの作品を彼は筆写して研究し、このシュッツ研究はその後の《ドイツ・レクイエム》だけではなく、《交響曲第4番》(作品98)や《3つのモテット》(作品110)にも反映された。彼はその後1858年に友人のアヴェ＝ラレマン Avé-Lallemant からこの書物の寄贈を受け、ブラームスの蔵書に収められた。^(注3)

1856年からブラームスはヨーゼフ・ヨアヒムと対位法の相互の添削学習を開始し、そのなかでヨーハン・マッテゾンの『完全なる楽長』に記された対位法課題やバッハの《フーガの技法》などを用いて対位法の学習を行うとともに、その成果を宗教合唱作品にまとめた。《2つのモテット》の第2曲《神よわがために清き心をつくれ》(作品29-2)、《宗教的歌曲》(作品30)、《3つの宗教的合唱 3 Geistliche Chöre》(作品37)などは添削学習に由来する作品である。^(注4) これらの古典対位法の研究およびバッハの研究は、《自作の主題による変奏曲》(作品21-1)や《ヘンデルの主題による変奏曲》(作品24)、《チェロ・ソナタ第1番》(作品38)などの器楽作品とともに、1869年に全曲が初演された《ドイツ・

(2) 《ピアノ協奏曲第1番》におけるパレストリーナの《教皇マルチェルスのみさ曲》との主題の関連については、拙稿「ブラームス《ドイツ・レクイエム》の成立過程と古楽研究」(桐朋学園大学研究紀要第42集2016年、p1-p.26)において論究した。

(3) Hancock, Virginia. 1977. *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*. Michigan UMI Research Press, p.19.

(4) ブラームスの対位法学習と宗教合唱作品との関連について、注2にあげた拙稿を参照。ブラームスの宗教合唱作品では、とくにエッカルトが研究に対象になっており、《マリアの歌》(作品12)は借用が指摘されており、ハンブルク女声合唱団などでも彼はエッカルトの作品を演奏曲目に取り上げている。

レクイエム》(作品 45)で大きな集大成をみる。

ブラームスの《ドイツ・レクイエム》以降の創作では、弦楽四重奏曲や交響曲などのソナタ形式を中心とする器楽作品が主要となり、ルネサンスやバロック時代の書法をメインとする作品は作曲されていない。しかし、《交響曲第 4 番》が古楽様式の創作の新たな出発点となり、最後の《11 のコラル前奏曲》(作品 122)に至るまで、ブラームスの創作において「古楽」が大きな役割を担うことになる。この交響曲でブラームスが教会旋法を用いたのは、1850 年代後半から彼が取り組んだ 16–18 世紀の音楽研究がその背景を成していると考えられる。

2 第 1 楽章における教会旋法の語法

第 1 楽章の主題は 3 度下行の動機で開始する。3 度音程は古典派においては調和ある響きを形成するきわめて安定した音響を提供し、その基本的な発想は 3 度音程を上積み重ねる 3 和音や 4 和音(7 の和音)にあった。ブラームスにあつて 3 度音程は、上に積み重ねられるのではなく、逆に 3 度ずつ下行して、安定した響きを形成するのとは反対に、落ち着くところのない不安定さを醸し出す。この第 1 楽章の第 1 主題は、H-G-E-C-A-Fis-Dis-H と、3 度ずつ下降する進行をもつ。この 3 度音程の語法は晩年の作品ではもっと徹底して用いられて独特な厭世的な音調を作り出している。

譜例 1



この下行 3 度の表現はブラームスの初期の創作から用いられており、1854 年に作曲された《ピアノ・ソナタ第 3 番》(作品 5)の第 2 楽章では、変ホ音を頂点として 3 度連続で下行し、第 3 小節から上行の動機に転じて第 4 小節の変ホ音に回帰し、変ロ音を軸として主題が対称形で作られている。この 3 度下行の表現がもたらす長短調の和声とは離れた語法はブラームスの和声法の根幹をなしており、彼がおそらく生得的に身に着けていた旋法的な表現と結びついている。その旋法的な表現は 1852 年に成立した《ピアノ・ソナタ第 2 番》(作品 2)の第 2 楽章における、ロ短調とニ長調の融合した和声や旋律に端的に示されている。

この 3 度下行の表現は、1862 年から作曲が始まった《ティークのマゲローネによるロマンス》(作品 33)および 1865 年から作曲が始まった《ドイツ・レクイエム》(作品 45)に繰り返し用いられている。たとえば《ティークのマゲローネによるロマンス》第 9 曲では第 25 小節以降の部分で 3 度連続の上行に続いて、変ホ音から 3 度の下行の表現が用いら

れる。《ドイツ・レクイエム》第3曲では第110小節からきわめて印象的な形で3度下行の動機が用いられている。なおこの表現は《ティークのマゲローネの歌》第10曲の表現と類似している。交響曲第4番の完成ののち、ブラームスは最後の創作時期を迎える。彼の最後のピアノ小品集《4つの小品集》(作品119)は、彼の下行3度の表現がもっとも完全な形で表現されている。

アーノルト・シェーンベルクは「革新主義者ブラームス Brahms the Progressive」において、《交響曲第4番》第1楽章における3度下行の動機に注目してその斬新さを指摘し、この動機が第4楽章のバッハから借用した主題と見事に関連性を持っている点について、「才能、美、力量などと同じく幸運も天からのさずかりものである」^(注5)と述べる。

この第1楽章におけるこの3度連続の下行進行には、調的な和声を変革する表現だけではなく、長短調とは異なる教会旋法の表現が含意されていると考えることができる。後述のようにこの交響曲第4番では第2楽章のみならず第3楽章においても教会旋法の表現が取り入れられており、彼はこの作品の創作において教会旋法を強く意識していたに違いない。第1楽章の主題の最初の4小節の動機とそれを音階の形で並べると以下のとおりである。

譜例 2



上記の音列からもわかるようにこの4小節はホ短調の属和音の音階で、この下行3度の音列を音階の形で配列するとロ音から始まる音階にまとめることができる。主調がホ短調であるために第3音は導音の嬰二音となっているが、この音列はフリギア旋法に近い。

第1楽章の主題の第5小節から第8小節は、今度は3度音程で上行する。第5小節から第8小節の4小節を音列の形で並べると、上行3度の連続の音列が生まれる。これを音階の形に配列するとした音列はフリギア旋法で、この旋法の表現が第1楽章の響きの根幹をなしていると考えることができる。

(5) Schönberg, Arnold. 1975. *Brahms the Progressive*. in : *Style and Idea*. University of California Press. p.406.

譜例 3



この3度音程の連続と旋法との関連についてブラームス自身は何も語っていないが、第1楽章ではフリギア旋法に限らず、さまざまな旋法的な表現が取り入れられている。下に示す第1楽章の第19小節からの第21小節にかけての部分では旋律が最初はヴィオラ、続いてファゴットとクラリネット、オーボエ、フルートと受け継がれるが、ここで行われている下行音階の表現では楽章冒頭における3度下行の動機が意図されており、とくに第19小節から第20小節の音階はフリギア旋法的である。

譜例 4



第1楽章第36小節からの第38小節にかけて第2ヴァイオリンはH-A-G-Fis-Eのホ短調の下行音階に続いて、第41小節からG-Fis-E-D-Cis-H-A-Gの下行音階を奏するが、その音列はリディア旋法的である。下の譜例は第34小節から示している。

譜例 5



また第1楽章第286 - 287小節においても旋法的な音階が用いられており、ここではホ短調の自然短音階の表現とフリギア旋法的な表現が融合して用いられている。交響曲の第2楽章ではフリギア旋法が用いられている点はよく知られているが、ブラームスは第1楽章においても巧みにフリギア旋法の表現を取り入れることによって、この交響曲の表現の一貫性を確保していると言える。

3 《交響曲第4番》における循環主題の手法

ブラームスは《交響曲第3番》で用いたのと同様の循環主題の手法をこの交響曲でも取り入れている。ただしこの作品の場合は、たんに第1楽章の主題動機をほかの楽章でも用いるだけではなく、第4楽章におけるシャコンヌの主題を第1楽章でも取り入れている。下の譜例は第1楽章の第9小節以降でのコントラバスの動機は第4楽章のシャコンヌの主題を思わせ、この使用は意図的と思われる。

譜例 6



彼が第1楽章と第4楽章の主題との関連性を意図していたのは、第4楽章の第233小節から弦楽器群で奏されるシャコンヌの主題から明らかで、この部分ではシャコンヌの主題と第1楽章における3度連続下行の動機が融合されている。この部分の小節の頭の音がシャコンヌの主題で、3度下行の進行を音階の形に直すと譜例2で見たと同じ音階に還元され、シャコンヌの主題と第1楽章の3度下行の動機は一体の表現としてとらえられている。

譜例 7

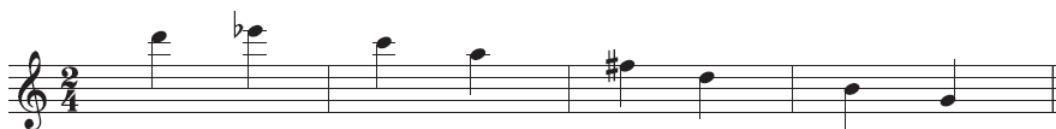


第4楽章のそのほかの箇所でも第1楽章での3度下行の主題の動機とシャコンヌの動機の融合が行われている。下に示したのは第4楽章の第77小節からのフルートの声部で、半音階の下行進行であるが、3度下行の表現とともにホ短調とフリギア旋法の融合した表現が含意されている。この第4楽章ではこの半音階の音階が第69小節から第96小節にかけて繰り返し用いられ、また第62小節からははっきりとした形で3度下行の動機が第2ヴァイオリンで示される。

譜例 8



譜例 9



—シュッツおよびジヨヴァンニ・ガブリエーリとの関連の可能性

交響曲第4番の第2楽章はフリギア旋法で開始することで知られ、ブラームスにおける古様式の典型としてしばしば言及される。しかし、ブラームスはこの楽章においてなにゆえにフリギア旋法を用いたのか、また彼は何を模範としてこの楽章を作曲したのかはこれまでまったく論及されていない。この楽章におけるフリギア旋法の使用は、彼が1850年代の後半以降おこなってきた古楽研究およびその成果ともいえる《ドイツ・レクイエム》の作曲と底辺において結びついていると考えられる。ここで注目したいのはとくにシュツとジョヴァンニ・ガブリエーリとの関連である。

– 48 –

譜例 10

カルベックは、第2楽章の冒頭の主題について、メンデルスゾーンの《交響曲第4番「イタリア」》の第2楽章との関連を指摘している^(注6)。下に示したのはメンデルスゾーンの《交響曲第4番「イタリア」》の第2楽章の冒頭である。カルベックの指摘したメンデルスゾーンの例は、ややメランコリックな楽想の点でブラームスの作品と共通するが、ブラームスがこの楽章で目指しているのはメンデルスゾーンの表現とは異なる土台に立っている。

譜例 11

この楽章の冒頭の主題はフォルテで力強く奏されるのに対し、この4小節を受ける形で続く第5-8小節では弱音で、弦楽器群およびクラリネットとファゴットが応える。第5小節からの部分はホ長調で、冒頭のフリギア旋法による表現と対照をなしている。最初の4小節に続く第5小節以下の部分は、二つの合唱群が交互に歌うアンティフォナ(交唱歌)の表現を思わせ、またこの対照はフリギア旋法とホ長調の対照だけではなく、ディナーミクや楽器群の対比も意図されている。

(6) Kalbeck, Max. 1912(1976). *Johannes Brahms*. Bd.3. Reprint : Tutzing, H.Schneider, S.469.

上記の譜例で明らかなようにレスポンソリウムやアンティフォナの表現が用いられており、ブラームスがこの楽章において意図していたのは、上記のヴィンターフェルトの書物を通して知ったいわゆるヴェネツィア楽派の表現であったと考えられる。冒頭でホルンによって提示される主題の動機の表現もヴェネツィア楽派の表現を示唆している。次にヴィンターフェルトの書物などを通して彼が知ったと思われるシュッツとジョヴァンニ・ガブリエーリの作品との影響関係について考察する。

シュッツとの関連で最初に注目しなければならないのはシュッツの《ダヴィデ詩篇曲》の第3曲詩篇6番《主よわれを責めたもうな Ach Herr, straf mich nicht》(SWV24)の、「というのは私は弱いからです。主よ、私を治してください Denn ich bin schwach, heile mich, Herr」の部分の表現である。シュッツのこの作品の筆写譜は上記の「16世紀から18世紀の作品」と題する筆写譜集の第44番に収められている。この作品でとくに注目されるのは第25小節からの部分である。下にこの譜例を示す^(注7)。下の譜例はシュッツの新全集版による。

譜例 12

The image displays two systems of a musical score, labeled '25' at the beginning of each system. Each system consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The lyrics are in German and are written below the corresponding vocal staves. The first system shows the beginning of the phrase 'denn ich bin schwach; heile mich, Herr.' The second system shows the continuation of the phrase, with the vocal parts entering in a staggered fashion.

System 1 (Measures 25-28):

- Soprano: denn ich bin schwach; heile mich, Herr.
- Alto: denn ich bin schwach; heile mich, Herr.
- Tenor: denn ich bin schwach; heile mich, Herr.
- Bass: denn ich bin schwach; heile mich, Herr.

System 2 (Measures 29-32):

- Soprano: denn ich bin schwach; heile mich, Herr, denn
- Alto: denn ich bin schwach; heile mich, Herr, denn
- Tenor: denn ich bin schwach; heile mich, Herr, denn
- Bass: denn ich bin schwach; heile mich, Herr, denn

(7) Schütz, Heinrich. *Psalm David 1619* (1971). hrsg. von Wilhelm Ehmann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kassel, Bärenreiter, S.57.

このシュッツの作品は二重合唱様式の作品で、下4段の合唱2が「denn ich bin schwach(というのは、私は弱いからです)」を歌い終わると、同じテキストを合唱1が応答する。この合唱2のソプラノの旋律は、交響曲第4番第2楽章のフリギア旋法による旋律と同じ旋律進行で、しかも同じホ音で始まる。さらに二つの合唱群の応答の表現も交響曲第2楽章の管楽器群と弦楽器群の応答の表現と深い関連性を示している。ブラームスがこの第2楽章とシュッツのこの作品との関連について言及している資料は残されていないが、この二つの譜例の関連は明らかで、ブラームスはシュッツのこの作品が第2楽章の表現の土台になったと考えられる。

ここで問題になるのは、ブラームスがシュッツのこの作品を知った時期である。シュッツ全集がシュピッタによって出版されるのは1886年で、ハンコックによるとブラームスがこの作品を筆写したのは、交響曲第4番の作曲後の1886年以降とされている^(注8)。しかし、ブラームスはこの筆写譜のほかに、もう一つこの作品を間違いなく所有していた。1878年に友人のフランツ・ヴュルナー Franz Wüllner は《ダヴィデ詩編曲》から《詩編6番》(SWV24)、《詩編130番》(SWV25)、《詩編98番》(SWV35)の3曲を抜粋して出版しており、ブラームスはおそらくこれを受け取ったとみられる。1878年3月24日付のヴュルナー宛のブラームスの手紙はこうに語っている。「あなたのシュッツを私に送るように、リーターに指示してもらえませんか。」^(注9)「リーター」は、ブラームスが数多くの楽譜を刊行した出版人のリーター＝ビーダーマンである。ブラームスがこの楽譜を受け取ったことは間違いがないが、この出版譜はブラームスの蔵書から失われたとみられ^(注10)、ホフマンの著したブラームス所蔵の蔵書目録には記載されていない^(注11)。また、後述のバッハの《カンタータ第150番》の例にみられるように、ブラームスはシュッツのこの作品を1886年の刊行以前にシュピッタを通して知っていた可能性を想定することは可能である。

この第2楽章の背景をなすのはこのシュッツの作品だけではない。シュッツに影響を及ぼしたジョヴァンニ・ガブリエーリからもブラームスは強い影響を受けていたとみられる。ジョヴァンニ・ガブリエーリとブラームスとの影響関係はこれまでまったく注目されてきていないが、ブラームスはヴィンターフェルトの上掲書を通してシュッツの作品と同時にガブリエーリの作品を知っていた。『ジョヴァンニ・ガブリエーリとその時代』に収められたガブリエーリの《イン・エクレシイス In ecclesiis》の中間部のシンフォニアの

(8) Hancock, Virginia. 1977. *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*. Ann Arbor UMI Research Press. p.30.

(9) *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner*. 1974. hrsg.v. Renst Wolff. 1921.Reprint. Hans Schneider, Tutzing. S.91.

(10) Virginia Hancock.1977. *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*. Ann Arbor UMI Research Press. p.33.

(11) Hoffmann,Kurt. 1974 *Die Bibliothek von Johannes Brahms.Bücher- und Musikalienverzeichnis*. Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. 参照

表現は注目に値する。この作品は 1608 年の作曲で、独唱と合唱に続いて、器楽で奏される「シンフォニア」と題された部分は、コルネットとヴァイオリン、トロンボーンによって奏される。下にこの「シンフォニア」の冒頭部分を示す。^(注 12) 交響曲の第 2 楽章の主題の背景をなす同音反復で始まる表現や複合唱様式的な書法は、シュッツだけではなく、このヴェネツィア楽派の巨匠のジョヴァンニ・ガブリエーリとも深く結びつきを示している。下に示したのはヴィンターフェルトの上掲書に収められた譜例である。

譜例 13

74 SINFONIA

The musical score shows the beginning of a Sinfonia. It features five staves: Cornetti I, Cornetti II, Cornetti III, Violino, and Tromboni. The Cornetti parts play a melody of eighth notes, while the Violino and Tromboni parts play a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

コルネット 1 の奏する旋律は、ブラームスの交響曲第 2 楽章の主題の動機とも、またシュッツの上に示した《ダヴィデ詩編曲》第 3 曲 (SWV24) の表現とも共通である。ガブリエーリの上の楽譜ではコルネット 3 本とヴァイオリン、そしてトロンボーン 2 本という編成で奏され、ヴェネツィア楽派における管楽合奏によるすぐれて荘厳な音色が意図されており、コルネットで奏されるこの旋律は、交響曲の冒頭でのホルンの奏する音色を想起させる。ブラームスが第 2 楽章の冒頭をホルンで開始した発想には、ガブリエーリにおけるコルネットの響きが影響していた可能性が考えられるのではないだろうか。ブラームスがこの第 2 楽章を管楽器のみの演奏で開始したことは、教会旋法を用いたことと無関係ではない。

ガブリエーリでは上記と類似した表現の作品が多く、ヴィンターフェルトの上掲書に含まれている 8 声の《カンツォーナ》(Ch.173) もその一つで、その冒頭部分も同音反復で始

(12) Winterfeld, Carl von. 1834(1965). *Johannes Gbirieli und sein Zeitalter*. Berlin. Reprint. Olms, Hildesheim, Bd.3. S.74.

まり、2群の合唱の掛け合いによる二重合唱の様式である。下の譜例はジョヴァンニ・ガブリエーリの《カンツォーナ》(Ch.173)の冒頭部分の Canto1 と Alto1 の声部である。この冒頭の主題の表現は上記の《イン・エクレシイス In ecclesiis》と共通で、ガブリエーリの基本的な表現手法であると考えられる。

譜例 14



交響曲第4番第2楽章の冒頭の管楽器群と弦楽器群の呼応は、ヴェネツィア楽派における複合唱様式の表現の反映であり、主題はジョヴァンニ・ガブリエーリの《イン・エクレシイス》およびシュッツの《ダヴィデ詩篇曲》の第3曲からの影響によると指摘することができるであろう。

1885年にブラームスがシュッツやジョヴァンニ・ガブリエーリに再び関心を抱いた背景は重要である。その一つに、上に述べたようにヴェルナーがシュッツの作品を刊行したことがあげられるが、そのほかにシュッツ全集の編集刊行を進めていたシュピッタからの影響が大きかった。ブラームスとシュピッタとの友好関係は、とくにこの交響曲の創作においてきわめて大きな意味をもった。

(2) 第3楽章とジョヴァンニ・ガブリエーリとの関連の可能性

第3楽章についても旋法的な表現を指摘することができる。しかしこれまで第3楽章における旋法性について言及されたことはない。この第3楽章においてハ音から音階で下行し、サブドミナント音のバスのヘ音で落ち着くその主題はハ長調としての性格が強くなり、むしろ冒頭の主題の C-H-A-G-F の進行はリディア旋法的である。下に示したのは第1ヴァイオリンとコントラバスの声部である。

譜例 15



上記の譜例は第1 ヴァイオリンとコントラバスがゆるやかな反進行をなし、第2小節でハ長調のドミナントになるが、はっきりとした解決を示すことなく、第5小節でサブドミナントのヘ音に落ち着く。上の譜例にも示されているように、この楽章ではヘ音が大きな役割を担っており、第93小節からはバスのヘ音が強調して奏され、第177小節からは6小節にわたってバスでヘ音の持続低音が用いられる。下に示したのは第35小節以降の第1 ヴァイオリンとコントラバスの声部である。

譜例 16



この声部交換の表現から、この楽章では第1 ヴァイオリンと低弦楽器の動機が重要な役割を担っていることがわかる。この主題と類似した表現を、ヴィンターフェルト著の上掲書に収められたジョヴァンニ・ガブリエーリの作品に見出すことができる。下に示したのはガブリエーリの《ユビラーテ・デオ Jubilate Deo》(Ch.136)の冒頭である。^(注13) 順次進行の音階ののちに2個の音価の長い音符が続く表現は、ブラームスの第3楽章とガブリエーリの作品で共通である。ガブリエーリの作品では第3小節冒頭の主題動機を8分音符に細分化しているが、この主題の細分化はブラームスの第3楽章の第32 - 34小節の部分にもみられる。

譜例 17



ブラームスがこの第3楽章の作曲に際してジョヴァンニ・ガブリエーリの作品を参考としたことを証する資料はない。しかし、第2楽章においてシュッツやガブリエーリの作品から動機や表現手法を得て作曲されたことがある説得性を有するとするならば、同じヴィンターフェルトの書物に掲載されたガブリエーリの上記の《ユビラーテ・デオ》もまた関連性を指摘しうるのではないだろうか。ガブリエーリの表現とブラームスのこの交響曲の第3楽章は表現の共通性を示しており、音階での上行と下行進行の動機や、完全5度や長3度の跳躍音程の表現もブラームスの表現とほぼ一致している。

(13) Ibid. S.32.

第3楽章では冒頭のリディア旋法的な表現だけではなく、楽章全体にわたって旋法的な表現が多様に用いられている。下の譜例は第250小節からのフルートとオーボエの声部である。第250小節の小フルート(ピッコロ kl.Fl)の上行音階はドリア旋法であり、第254小節のオーボエの声部の下行音階はフリギア旋法で、フルート(gr.Fl)の声部はミクソリディア旋法である。第255小節のオーボエはハ長調で、フルートはフリギア旋法である。ハ長調の上にこれらの旋法が自由に重ねられているところにこの楽章の表現の特徴があり、この下行音階の表現は第1楽章における語法と共通である。の譜例はハンス・ガル校訂の旧全集版による。

譜例 18

247

gr.Fl.

kl.Fl.

Ob.

p legg.

cresc.

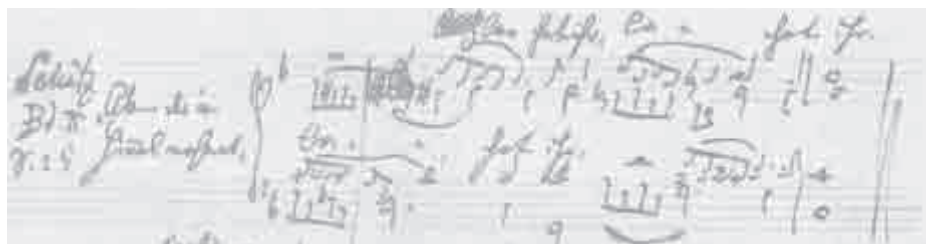
1.

legg.

cresc.

1885年からシュッピタ編纂によるシュッツ全集の刊行が始まると、ブラームスはシュッツの作品研究をさらに継続して進める。その重要な成果が、1889年に作曲された《3つのモテット》(作品110)で、とくにこの第1曲《しかし、私は悩む Ich aber bin elend》はシュッツの《ダヴィデ詩篇曲》の研究が土台となっている。シュッツのこの作品は1886年とその翌年に刊行されており、ブラームスはその作品を、連続5度や8度の事例を集めた「5度と8度」と題された手稿資料に抜き書きしている(注14)。ブラームスの抜き書きはきわめて短い箇所であるが、ブラームスのシュッツ研究を示している具体的な事例である。シュッツの詩篇第2番《なにゆえに異教徒は荒れ狂うのか Warum toben die Heiden》は「カペッラ1」「カペッラ2」「合唱1」「合唱2」という構成の作品で、下記の手書きの譜例は、“Aber die Himmel wohnt”の部分である。

譜例 19



(14) Johannes Brahms. 1933. *Oktaven und Quinten*. Hrsg.von Heinrich Schenker. Wien, Universal Edition, S.12.

《3つのモテット》の第1曲の第19小節からの部分と、シュッツの上記の《ダヴィデ詩編曲》第2曲は、書法や表現の点できわめて密接な関連性を示しており、ブラームスはシュッツ研究を土台にこの作品の第1曲を作曲したことは明らかである。ブラームスのシュッツ研究という点で、《交響曲第4番》におけるシュッツ受容は彼のその後の創作の新たな出発点を提供したと言える。

5 第4楽章におけるバッソ・オスティナートの思想

ブラームスはこの交響曲をシャコンヌで締めくくったが、バッソ・オスティナートの変奏曲で締めくくるのはバッハやヘンデルで行われていた伝統でもあった。彼はこの習慣を十分に知っていた。

ブラームスがこの交響曲で用いたシャコンヌの主題は、バッハのカンタータ第150番《主よ我は汝を求む》(BWV150)の終曲による。このカンタータは、ブラームスは彼が全巻購入予約を行って所有していたバッハ全集の第30巻に収められているが、この時にはじめてこのカンタータを知ったわけではない。バッハ研究家のシュピッタとの交流を通してブラームスはこの刊行以前にこの作品の写しを手に入れていた。この第4楽章の作曲について指揮者のジークフリート・オックスがその回想録に次のように記している。

「この作品がどのようなタイプのものであるのかを示すために、ブラームスはピアノに進み出でて、《カンタータ第150番》の終結部のクライマックスを成しているシャコンヌの部分弾き出した。ブラームスは最初、その作品全体の構成の基礎となっている低音を演奏した。それからシャコンヌの本体に進んだ。ビューローはかろうじて冷やかな賞賛を送ってこれらすべてに耳を傾け、明らかにバッハの知的な構想を示す偉大なクライマックスは、歌唱声部では望まれる効果を出すことは殆ど出来ないと異議を唱えた。ブラームスは次のように述べた。『あれが私の脳裏に思い浮かんだ。いつかこの主題に基づいて交響曲の楽章を書くということについてあなたはいかが思われますか。しかしそれはあまりに無骨すぎて、ストレートすぎる。何らかのやり方で変化させなければならないだろう。』私はすぐにこの会話を書き記した。そして今、ブラームスのホ短調の交響曲のフィナーレと、上述のカンタータとを比較することが出来るだろう。」^(注15)

以下にバッハのカンタータ第150番の終曲のシャコンヌの主題を示す。バッハはこの主題を、口音で開始したのち、二音、嬰へ音、イ音と3度ずつ主音を高めていき、続いてホ音を頂点として口音に戻るといった構成を取り入れている。

(15) Ochs, Siegfried. *Geschenes*. Leipzig, Grethlein, 1922. p.399f. vgl. Kenneth Hull. *Allusive Irony in Brahms's Fourth Symphony*. in : *Brahms Studies*. Vol.2, ed.by David Brodbeck. 1998. p.150.

譜例 20



オスティナートの手法では 1873 年に作曲された《ハイドンの主題による変奏曲》(作品 56a)の最終変奏曲において用いられたのが有名である。この変奏曲では、最終変奏曲がそれ自体でバツ・オスティナートによる変奏曲となっており、交響曲第 4 番第 4 楽章と深い関連をもっている。《ハイドンの主題による変奏曲》の最終変奏曲のオスティナート主題では、バツ・オスティナートの主題にこの変奏曲の主題として用いたハイドン(プライエル)の《聖アントニウスの賛歌》の主題動機を織り込んでいる。以下に示したのはブラームスの「ハイドンの主題による変奏曲」のフィナーレの変奏主題である。

譜例 23



ブラームスはこれらの器楽作品だけではなく、声楽作品でもバツ・オスティナートを用いている。1874 年に作曲され、1875 年に初演された《新愛の歌 ワルツ集 Neue Liebeslieder – Walzer》(作品 65)の終曲でバツ・オスティナートが用いられている。《ハイドンの主題による変奏曲》の翌年に完成したこの作品集の全体は軽妙なワルツ集で、終曲は四重唱と 2 台のピアノという編成で、第 2 ピアノの左手が 2 小節からなるバツ・オスティナートを奏する。この作品のバツ・オスティナートの音型は以下のとおりである。

譜例 24



重唱や独唱による愛らしいワルツの終曲にブラームスがバツ・オスティナートの書法による古風な作品を置いたのは示唆的である。この曲集の第 3 曲でも一部、バツ・オスティナートの手法が取り入れられており、ブラームスはこの曲集の作曲にあたり、この手法を意図的に用いたことは明らかである。また、この作品集の終曲の第 15 曲が《終曲 Zum Schluß》と記されていることから、《ハイドンの主題による変奏曲》の終曲をバツ・オスティナートで締めくくったように、ブラームスはフィナーレをバツ・オスティナートで締めくくるという構成に特別な意味を見出していたと思われる。交響曲第 4 番のフィナーレにおいてオスティナート書法が生み出す壮大な音楽は、《セレナード第 2 番》以来のブラームスの古楽研究のもっとも総合的な姿といえる。

ブラームスにおいてオスティナートの手法は、彼が追求した変奏曲の手法の一環でもある。限られたバス主題の定型からどのような表現の可能性を引き出すかという課題は、彼

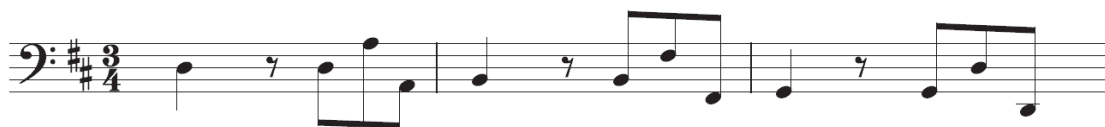
交響曲第4番のフィナーレをバッハの《カンタータ第150番》の終曲のシャコンヌで締めくくったが、ブラームスは《交響曲第4番》の作曲に当たり、バッハのこのカンタータの終曲のシャコンヌのみを取り上げたのであろうか。ブラームスはミュールハウゼン時代に作曲されたバッハのこの初期のカンタータを様々な見地から分析、考察したに違いない。このカンタータは、終曲のシャコンヌだけではなく、第1曲のシンフォニアで下行半音階の動機が用いられ、第2曲の合唱ではこの動機がフーガの主題としてだけではなく、オスティナートのように繰り返し用いられる。下に示したのは第1曲「シンフォニア」の第5小節からファゴットで提示される半音階の主題である。

The first staff of music is in treble clef, key of D major (indicated by two sharps: F# and C#), and 3/4 time. It contains a sequence of nine eighth notes across three measures. The notes are: D4 (first measure), E4 (second measure), F#4 (third measure), G4 (fourth measure), A4 (fifth measure), B4 (sixth measure), C#5 (seventh measure), D5 (eighth measure), and E5 (ninth measure).

– 59 –

1 楽章の主要主題の進行との関連性を暗示している。上述のように 3 度下行の動機の表現はブラームスの若い時期からの彼独自の表現であり、バッハからの借用とは考えられないとしても、彼がバッハのこの表現に注目したことは十分に考えられる。

譜例 27



結語

ブラームス研究の最大の課題は、彼は創作過程の痕跡を抹消したことにある。16 世紀にさかのぼって非常に広範にわたってさまざまな作品を研究したことは彼の楽譜の蔵書から明らかであり、また「5 度と 8 度」などの筆写譜からも研究の一端を知ることができる。本研究は、《交響曲第 4 番》の創作を、彼が 1850 年代後半から 1860 年代にかけて集中的に取り組んだ 16 世紀から 18 世紀にかけての作品研究と結びつけ、この交響曲における教会旋法の表現語法を彼のシュッツやジョヴァンニ・ガブリエーリ受容と関連付けて考察した。1876 年の《交響曲第 1 番》の作曲完成以前にブラームスが手掛けた最大の作品である《ドイツ・レクイエム》はシュッツと深い関連を有し、彼の後期の《3 つのモテット》(作品 110)の作曲に際してシュッツを研究していることから、ブラームスが《交響曲第 4 番》を作曲するにあたりシュッツおよびジョヴァンニ・ガブリエーリに立ち返ったとする解釈は唐突ではない。むしろ、《交響曲第 4 番》における教会旋法の表現はこの時期から改めて始まるブラームスのシュッツ研究と関連付けることが可能である。

本論文では最後にバッハの《カンタータ第 150 番》と《交響曲第 4 番》との関連にも注目した。「シャコンヌ」の主題の引用は言及されることは多いが、このカンタータ全体と交響曲との関連はこれまでまったく触れられたことはない。バッハのこの初期のカンタータは、終曲の「シャコンヌ」だけではなく、第 1 曲の「シンフォニア」や第 2 曲の「アリア」においてもオスティナートが用いられ、ブラームスはこのカンタータのさまざまな楽章からも示唆を受けた可能性が考えられる。ブラームスの創作において古楽様式は彼の創作の根幹に位置するだけに、改めてこの《交響曲第 4 番》だけではなく彼の創作全般にわたる古楽様式の役割と意味について再考が求められる。