

## ブラームスの2台ピアノとピアノ4手連弾 音楽における「新しき道」

串 戸 功 三 郎

Neue Bahnen für 2 Klaviere und  
4 händige Klavier Musik von J. Brahms

Kouzaburo KUSHIDO

はじめに

思想とは廻りくどいもの  
愛はただ、甘いひびきでものを想い  
美しい想いをこめて・・・  
すべてを音にほのめかす

このL. ティーク<sup>1)</sup>の4行詩が、「音の中で私は語っている」というブラームスの世界を裏付けるもので、ひいては彼の2台ピアノとピアノ4手連弾音楽の心髄を捉えている。それが聴く人の心を魅了し、夢と情熱、懐古と幻想など、果てしなくその形を変えているが、ブラームスの芸術の核心を表出している。

それ故ブラームスの音楽やその様式感を一言で語るのは不可能である。彼の多様性は内面的な葛藤から、様々な心の歪みを通して具象化され、音楽化され、「音の中で私は語っている」という心理をあますところなくあらわしているのである。

その内面に生じた北ドイツ人特有の内気で気難しい思考からの発露は、彼の中期までのピアノ作品や交響曲および室内楽の作品として具体化された。その作品は、過ぎ去った時代の精神と郷愁が交錯する「過去への憧れ」を再現することによって、当時の市民達からの共感を獲得したのである。

この「過去への憧れ」は、彼が同世代の作曲家達と異なり、ルネッサンス時代に活躍したポリフォニー音楽の作曲家達の時代までに強い興味を持ち続けた。その結果、ピアノ独奏のための作品「ヘンデルの主題による変奏曲」や交響曲第4番の終楽章の「バッハの主題による変奏曲」など、当時の人々から長い間忘れ去られていた作曲家達の主題を使用した、この

時代としては珍しい作品群によっても明らかである。

この「過去への憧れ」は、その言い表し方の個性的な独自性によって、その時代の市民達から逆に新鮮な感覚で受け止められ、ピアノ連弾音楽の最盛期といえる19世紀後半から20世紀初頭にかけて、新しい時代を築くための「新しき道」となった。

そしてこの内面的な志向を強く主張する作品として「2台のピアノのためのソナタ 作品34b」や「ハイドンの主題による2台のピアノのための変奏曲 作品56b」およびピアノ連弾作品「シューマンの主題による変奏曲 作品23」などの、内容的に難解とされている2台ピアノとピアノ4手連弾作品があげられる。

一方ブラームスのもう一つの本質をよくあらわしているものに、とくに歌曲に多くみられるものではあるが、穏やかにくつろいだ庶民的な瞬間をかいま見せるいくつかの小品集がある。このくつろいだ作品が、しばしば、彼の真髓の重要な部分を表現している場合が多い。そうした折には、ブラームスの叙情性がいっそう明確さを増し、哀愁を帯びた暖かさから深い想いを含んだ悲壮美までの豊かな表情を醸し出す。その情感に裏打ちされた思考はつねに緻密に構成されつくし、聴くものにとってこの穏やかにくつろいだ作品群は説得力のある芸術そのものとなるのである。

そしてそのくつろいだ作品群の代表的なものにピアノ4手連弾曲「ワルツ集 作品39」や「ハンガリー舞曲」そして「愛の歌と新・愛の歌 作品52a, 65a」などがあり、ピアノ音楽の興盛に大きな功績を残し、音楽史全体の流れを変えたといっても過言ではない。

内向的で気難かしい志向、穏やかにくつろいだ気安さ、そして過去に対する憧憬など、このブラームスのもつ多様性が、ウィーンの市民達から大きな支持を受けた理由の一つであり、彼の音楽に宿された庶民性や伝統様式が、当時の主流派であったR. ヴァーグナーの壮大な劇的構成や若いW. ヴォルフの難解で前衛的な音楽とは対象的に、「多面的ノスタルジー」を感知させたのである。

## 商品化された音楽

ブラームスの時代である19世紀後半の音楽を考えたとき、力をつけた一般市民が近代音楽に果たした功績は大きい。これまでの教会で演奏される宗教音楽や、国家的な祝典でしか音楽の恩恵にあずかれなかったこれらの新興階層は、自らの意志でその嗜好を決定し、自分にとって必要な音楽を選ぶ権利を獲得したのである。近代音楽の指針となったのが、この権利であり、その結果として音楽の近代化に大きな影響を与えたのが、公開演奏会の確立であった。

この公開演奏会の特徴は、定められた料金を支払えば誰にもその門を開くという公開性に

ある。この開かれた音楽の催しが、19世紀中期から後期にかけて爆発的にその数を増やし、音楽生活の主流をしめるようになったのは、力をつけた「市民達」の圧倒的な支持を受けたからである。

資本主義経済の浸透が、公開演奏会の活性化に拍車をかけ、音楽はそれ自体を目的とする自律した市場を形成し利益の見込める「商品」となり、音楽の提供が商売になることを作曲家達も一般市民も知ったのである。

演奏会の増大率<sup>2)</sup>

シーズン	ウィーン	ロンドン	パリ
1826～1827	111	125	78
1845～1846	163	381	383
増大率	47%	305%	491%

人口に対する演奏会の割合の増大率<sup>2)</sup>

シーズン	ウィーン	ロンドン	パリ
1826～1827	38	8	11
1845～1846	39	22	37
増大率	3%	175%	275%

しかし多くの作曲家達はその恩恵を享受しながらも、この急変に戸惑いを感じていた。1874年F. リストは音楽家として唯一の名誉欲は「果てしない未来の彼方に向かって槍を投げることだ」と語り、A. ブルックナーはF. ワインガルトナーに「後世の友人や識者のサークルのために、演奏して欲しい」と手紙を綴って、物質主義的、功利主義的に傾いていたこの時代の風潮を危惧している。

すなわち客観的な自己表現としての音楽は、目的のための消費財としての芸術と同様、その目標を見失ってしまったのである。

このように内部に矛盾を抱え込んだ芸術家は、時代のためにではなく時代に逆らって、作曲を試みた。しかし作品を商品のように売りさばっている限り、社会における自己の存在に最大の関心を置かざるを得なかった。

19世紀初頭までの音楽家は、社会人としては少なくとも困窮しており1825年のシューベルトのように、嘆かわしくも「蔑しむべき小商人の奴隷」であった。また著作権が未発達であったために、作品のあげる収益を完全に回収出来なかったことが状況に拍車を駆けた。

初期のロマン主義は芸術的な概念から、ブラームスも若い頃自らを擬していたクライスラーのように、日常的用途の音楽を軽蔑し排除していた。しかしだんだんと音楽作品が商品化されるに従い、俗物的な消費を音楽家が完全に無視することは不可能になり、委託もされず、

手近な利益もないのに作品を書くことはかなり難しいことといえた。

## 作曲家の2重苦

つまり作曲家は一種の相反する「二重苦」を味わわなければならなかったのである。経済的な理由から、社会に認知されることを望み、聴衆に気に入られるよう心を碎かなければならなかった。その結果、奥義に魅せられながらも、「通俗的」な所産を武器に誰にでも取り入ろうとし、理想化された芸術的欲求を持ちながら、投げ売り商品の製作に精を出す必要に迫られていたのである。聴衆を喜ばせ、彼らと「良い取引き」をしようと考えたのは、この時代のほとんどの作曲家達であった。例えばブルックナーはウィーン大学の講義で、聴講者に和声と対位法の勉強を勧めたその理由は「機会に応じた作品が社会的利益をもたらすような好い状況を生むことも多く、そこからさらに望みの利潤を得ることが出来るから」という説明を行っている。

そしてシューマンの嘆き「人々はソナタを買い渋るし、出版屋は印刷したがるし、作曲家もとかく流行遅れのもの作曲したがるし」のように、「一般市民」が理解するには努力を要するソナタ形式の楽曲は、次第に重要性を失いながら数を減らし<sup>3)</sup>、その性格を標題的な作品へと変質していった。ソナタはピアノ音楽における交響詩的な扱いを受けるようになり、その他のピアノ作品の多くが、性格的小品と変貌し、小形式化、大衆化を目指すようになっていった。

1870年4月にブラームスからジムロック宛の手紙に「……いまして私は、2手用のハンガリー舞曲を書こうとしました。こういうのを、不愉快な仕事というのでしょうか。一人で何曲か弾いています。気ままにやっていますが……何処をとっても難しい作業です……他は4手用にすることに決めました。……」ついで1872年2月に「こんなに長々と乱雑に書き散らしたもの<sup>4)</sup>を書き留めなくてはいけないとは、煩わしい限りです。出来るだけ手際よくやるべきでしょう。」と書き送っている。また1880年6月には「(ハンガリー舞曲の)第1-10曲は本来2手用でしたが、新版は新しい洗練された4手用の作品に落ち着きました…それを2手用にすることは容易ではありません。」とある。

上記の文面からは当時の社会の風潮であった「一般市民達が受け入れ易い音楽を、そしてその商品化を」という姿勢が感じられる。

そしてこの舞曲は4手のピアノ連弾曲の“国民的”作品として大流行になり、「ナショナル・ダンス曲集」の最先端をきった作品となったのである。「ぼくがもっと抜け目がなければ、あるいはそれほど愚かでなければ、おそらくこれで宮殿が建ったであろう」とブラームス自身が語っている。しかしジプシーの音楽といったおよそ彼にふさわしくない枠組みに自

分を託さない限り、のびのびとした表現を楽しめなかった彼の内向的な性格を考えると、この作品は編曲とされているが彼の全作品の中でもっと重要視されてよい。また当時一般に人気のあったピアノ4手連弾音楽にさらに力を与え、その大流行を可能し、芸術的作品だけでなく、民謡や通俗音楽の分野における2台ピアノおよび4手ピアノ連弾音楽を未来の作曲家に対して、手本を提供した功績は賞賛に値する。

ドヴォルザークのスラヴ舞曲集 (Slovanské tance 1, 2) 第1集 作品46、第2集 作品72、およびスコットランド舞曲集 (Škotské tance) 作品41。

グリークのノルウェー舞曲集 (Norske danser) 作品35。

モシュコフスキのスペイン舞曲集 (Spanische Tänze 1, 2)、第1集作品21、第2集作品65。などブラームスから影響を受けた作曲家達が、その後継者になったのである。

### ピアノ音楽のポピュラー化

一方、サロンや家庭ではロマン主義の観点から見ると刹那的で享乐的な「音楽」が氾濫していた。新興ブルジョアジーは、好んでサロンのパトロンになった。彼らの支援するサロンでの演奏会は、社交的な色合いの強いものとなった。

そしてサロンの主役はピアノである。このダイナミズム溢れる見栄えのする楽器は、大量生産の波に乗って瞬く間にヨーロッパ中を席卷したのである。技術の改良を通して小型化し低廉化したピアノは、裕福な「市民」にとって少々無理をすれば手の届くものとなり、また楽譜の大量生産が可能になったことが、家庭やサロンでの音楽ブームを加速させた。全階層にひろがった演奏熱を満たすのに、ピアノほど打って付けの楽器はなかった。小金の出来た「市民」の家では、争ってピアノを購入した。ピアノのたしなみは、料理や刺繍、読み書きと並ぶ花嫁道具となった。貴族の特権階級が所有する鍵盤楽器を持ち、それを娘に習わせることによって、自分たちの立場を強化したのである。

そしてその子弟にピアノを教える音楽家達も急増し、1830年代のウィーンで、ピアノ教師は1600人ほどが活躍していたという。またこれらの音楽教師は、しばしば彼らの弟子達による演奏会を開いた。1845年から46年のウィーンのシーズン中、少なくとも記録に残されているものだけで、この種の催しは楽器店などのホールなどを使用して7回行われている。<sup>2)</sup>

こうしてウィーンでは中産階級間に普遍的といえるほど広く音楽教育が行われていた。「演奏することが彼らの誇りであり、中産階級の主たる教育はまさにここにある。」のであった。

このようにウィーンでは専門家だけでなく、アマチュアによる音楽活動が、家庭でのインフォーマルな集まりとして行われた。作曲家がこのピアノ・ブームを見逃すはずもなく、膨

大量のピアノ作品が、俗受けだけを狙って次々と生まれていった。

1845～46年のシーズンの上層階級向け演奏会の嗜好別数<sup>2)</sup>

	ウィーン 数 (%)	ロンドン 数 (%)	パ リ 数 (%)
ポピュラー	100 (72)	157 (71)	239 (76)
クラシック	18 (13)	44 (20)	25 ( 8)
慈善演奏会	14 (10)	4 ( 2)	20 ( 6)
混合プログラム コンサート	7 ( 5)	15 ( 7)	30 ( 9)
総 計	139 (100)	220 (100)	315 (99)

L. v. ベートーヴェン<sup>5)</sup> や F. シューベルト<sup>6)</sup>、そしてブラームスなどの作曲家も、このような一般向けする作品で稼ぐことを忘れはしなかった。あらかじめピアノ独奏や連弾用に書かれた物の他、オペラやオーケストラ作品、舞曲などをピアノ独奏や連弾用に編曲した物が特に好まれ、もてはやされた。

ハンスリックはその著書で「音楽はあらゆる現実を超絶した美の力によって現世の苦痛から聴き手を脱却せしめなければならない」と語っている。そうした観点からヨハン・シュトラウスの音楽を曇りのなさと快活さの故に、またワルツ作家のヨーゼフ・ランナーの音楽を評して「すみれの香りのするメロディー」と称賛している。

こうしたウィーナ・ワルツに関する彼の評論は以外にも多く残されており、その内容によらず、彼がウィーン風な音楽を、とくにワルツを愛好していたことはその論評から推察できる。

1860年に「反・新ドイツ派宣言」に「ボタンのかけ違いによる」と思われるサインをしたブラームスなど4名の作曲家によって、「新ドイツ楽派」と「保守派」という「ヴァグナー派」対「ブラームス＝ハンスリック派」の対立の構図が定着した。そしてハンスリックは1862年11月のウィーンでの「ニュールンベルクのマイスタージンガー」の台本の朗読会を境にヴァグナーに対する反感を強め、彼の反ヴァグナー評が極めて敵意に満ちたものとなっていった。しかしブラームスについては「最も崇高な意味における一大巨匠」と誉めたたえている。

そして同じ時期、ブラームスはハンブルグを離れウィーンに定住し、ウィーンのワルツをブラームス流に生かした作品を生み出した。ブラームス自身は「シューベルト風な形の無邪気な小さいワルツ」を作ったと述べているが、当然ワルツの愛好者であるハンスリックが頭

の片隅にあったことと思われ、彼に捧げられている。この曲集は上記のような対立の構図がなければ生れてこなかったかも知れない。

ブラームスはハンスリックにあてた献呈の辞に寄せて、さらにこう書いている。「ウィーンのことや、あなたが御一緒に連弾なさる美しい乙女のこと、想いをはせております」

絶対音楽の推進者とみられていたブラームスが、家庭的で気楽でわかりやすいワルツを作曲したことによる驚きを、ハンスリック同様ウィーンの人々は感じていた。

出版され半年も経たない1886年9月11日のブレーメンに住むディートリヒ<sup>7)</sup>からクララ・シューマンに宛てた手紙によれば「ブラームスのワルツは、ここではすでに人々に愛されるようになっていて、しばしば演奏されます」とあり、出版されてから半年も経たない短い期間に、またたくまに流行したことが判る。

クララの日記には、ブラームスだけが座って一人で連弾を弾いているのを目撃したと記しており、ブラームス自身も知人に「くつろいだ時には、いつも自分だけで連弾をしている」と語っている。

このワルツ集の完成後ブラームスは7年におよぶ長い期間ピアノのための作品を書くことはなく、声楽作品しか興味がなかった。特にリートは、性分に合った表現手段であり、彼は多くのドイツ民謡を積極的に編曲し、この形式に取り込んだ。

ブラームスは「民謡は、音楽の支配的、本質的かつ不可欠な要素である」という、ニーチェのこの考えに同意していたし、またブラームス自身も、「自分の理想は民謡にある」と言っている。彼の歌は、たとえば「嘆き 作品105-3」や「静かな夜に」などのように、民謡から取られているものが多い。

そして同じ様に民族音楽風で民衆的な魅力を持つ「くつろいだ音楽」の代表的な曲として、ピアノ4手連弾の伴奏付き4重唱のための「愛の歌 Liebeslieder」と「新・愛の歌 Neue Liebeslieder」のこの2つのワルツ集からはっきりとその性格が読み取れる。

混声4部合唱と4手連弾のための作品と混声4部合唱を除いたピアノ4手連弾だけのためのヴァージョンを比較してみると、ブラームスがとりわけ心を込めて欠けている声部をピアノの楽想に入念に織り込む努力をしていたことに気付く。この作品は「自分にとって最も身近なものなのだ」といっているように。

## ブラームスの眼鏡

ブラームスは大きな編成を必要とする室内楽やオーケストラ作品を作曲する場合、ほぼ例外なく2台ピアノのヴァージョンをつくり、それを友人知人の前で試演することによって、これからその作品が向かうべき最終的な骨組みや形を探り、作曲者の意図する裸形のアイデア

的な音楽のかたちを提示し、それを練り上げることで「作品」としての決定、楽器編成の確定にまで練り上げていくのが常であった。

初め交響曲を書こうとしていた作品は、2台のピアノのためのソナタへと進路変更し、さらに最終的にはピアノ協奏曲第1番と姿を変える。

当初弦楽五重奏の編成であった作品は、2台ピアノのためのソナタへと改変され、更にピアノ五重奏作品として完成される。この「ピアノ五重奏曲へ短調 作品34」は、ブラームスの創作のなかでも典型的な凡例である。

曲はまず1862年に、チェロ2本の入った弦楽五重奏として完成された。しかし作曲の途中からヨヒアムに「精力的な演奏でないと不明瞭に響くのが心配」と音色の不透明さの指摘を受け、63年に私的な演奏会で初演した後、改定を繰り返したが思うような成果を得られず、これを2台のピアノ用のソナタに書き変える。こうして出来たのが「2台のピアノのためのソナタ 作品34b」である。

しかしこれも納得出来ずに、クララの「この曲はソナタではなく、その楽想をオーケストラ全体に散りばめる」ようとの意見もあって、今度はピアノ五重奏曲のかたちで書き改められ、ここにクララから「真の傑作」といわれた「ピアノ五重奏曲へ短調 作品34a」と「2台のピアノのためのソナタ 作品34b」の二つの作品が完成したのである。

このような経緯の中で重要な役割を果たしたものに、ブラームスの音楽を中心としたサークルの存在がある。ちょうどシューベルトを支えた友人達の集団シューベルティアアーデのような、教養市民達の集まりの存在である。

J. エプシュタイン<sup>8)</sup>やK. カルベック<sup>9)</sup>、ヘルツォーゲンベルク夫妻<sup>10)</sup>などに代表される音楽的な教養を身につけていた音楽市民達で、彼らはときにはブラームスの作品を演奏し、その質や性格について判断し、ときには作曲家に対して助言したり、忠告したりするだけの能力を持っていた。

こうした教養市民階層の人々がブラームスの音楽をより高い次元に導き、さらにその集まりによって、音楽的な表現の幅を広げ、2台のピアノ作品やピアノ4手連弾作品がその生まれ育ったといっても過言ではない。

ブラームスにとって作曲—試演—改変の過程は、ピアノという一種の透明感のある中性的な楽器から醸し出される。その具象化された音のフィルターによって、より理想的な様式へと浄化されていく経過をたどるのである。

クララは日記のなかに、ブラームスが必ずしも各楽器の自然の要求に正当な注意を向けていないと書いている。それを知ってかブラームスはクララへの手紙（1887年8月付け）に「頭の中で聴いて知っているだけの楽器のために書くのと、自分が十分に知り尽くしている楽器——私の場合はピアノ——のために書くのとでは少し様子が異なります。ピアノなら私は何を書けばよいのか、そしてなぜそう書くのかが良く判ります」とピアノの優位性を告白



している。

そしてピアノを通してその作品を透視した時、音楽外の内容に捕らわれる標題的ドラマよりも、むしろ音楽の展開そのものによってもたらされる音楽内部からドラマのシナリオが浮き上がってくるのである。この内的なドラマの精神を見つめるとき、彼はピアノという響きの平均化された眼鏡が必要であり、その均一化された眼鏡で「音の中で私は語っている」ものを判断していたと思われる。

### にわとりと卵

ブラームスは「変奏曲は出来るだけ厳格かつ純正に書かれなければならない。昔の作曲家は、その主題である低音を非常に大切にした。ベートーヴェンにおいては、旋律と和声とリズムの三つが、あますところなく見事に変奏されている。従って、我々はもっと主題を「鞭撻」しなければならないと思う。我々はあまりにもびくびくして旋律の番をし、それを充分自由に取り扱ってはいない。われわれはただ旋律に重荷を負わせているだけであり、そのために旋律は見失われてしまうのだ。」と、また「変奏曲は、その目的と同様、その原理から逸脱してはならない。それゆえに低音によって最も強固に支えられるような主題を選ぶことが不可欠のように思われる。また私の考えでは、低音は旋律そのものよりもっと重要である。」と変奏曲について語っている。

このような主旨によって「ハイドンの主題による変奏曲」作品56は1873年に作曲された。彼のオーケストラ作品で初めての変奏曲形式の管弦楽版は1874年1月、そして2台ピアノ版は前年の1873年11月か12月に、共にベルリンのジムロック社から出版された。

管弦楽版の作品56aと2台ピアノ版作品56bのどちらが先に書かれたか、という疑問についてはまだ結論が出ていない。

ブラームスは1873年7月にT. ビルロート<sup>11)</sup>に宛てた手紙の中で、この変奏曲の2台ピアノ版のことに初めて触れ、詳しく書いている。しかも同年9月付けのF. ジムロックへの手紙では「ハイドンの主題による変奏曲」は、もともと管弦楽のために書いた変奏曲である」と述べているが、また別便ではビルロートにもジムロックにも、「2台ピアノ版を編曲物として扱わないよう」に依頼をしている。

管弦楽版と2台ピアノ版両方とも全体的には、ほとんど同じように構成されていて、どちらか一方が他方の原曲になった可能性は十分に有り得るし、デュナーミックやフレージングなどの微妙な違いが、それぞれの楽器向きの書法として両方のものにみられるので、両方をそうとう程度にいわば並行して書いていたとも考えられる。

管弦楽版の方が後で出来上がったが、2台のピアノ用を完成してから思いついて直したの

ではなく、元来管弦楽曲として考え、途中で2台のピアノ用にまとめ上げられたとも考えられる。もちろん2台のピアノ版がオリジナルだという推理も十分に成り立つ。

ブラームスは、前述のピアノ協奏曲第1番やヘ短調ピアノ五重奏曲の例にもあるように、規模の大きな作品を書く場合、2台のピアノを通過して作曲することが好きで、つねに2台ピアノ版を書くことを厭わなかった。それはブラームス自身が述べているように、2台のピアノ版を編曲と見なしたくないとする根拠でもある。

とにかく、ブラームスの表明のように、2台のピアノ用のものが編曲ではないことだけは確かなようである。

以上のようなことから、この変奏曲作品56の管弦楽版を [a] とし、2台のピアノ版を [b] とすることについてはブラームスの意志が大きく関係したとみることができる。そして、[a] と [b] としたことで、[b] は [a] の編曲だと見なされがちだったことにも、ブラームスは手紙で注意を喚起したのかもしれない。

しかも、出版では2台のピアノ版のほうがはやかったものの、初演及びウィーンでの紹介は管弦楽版が先だったことも、判断を難しくしている。とにかく、2台ピアノ版は1873年7月には出来上がっていたのである。

この変奏曲による2台ピアノ音楽への影響は、

レーガーのベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ (Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven) 作品86。

およびモーツァルトの主題による変奏曲とフーガ (Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart) 作品132a 「管弦楽曲からの2台ピアノ用編曲」。

ドホナーニーの童謡の主題による変奏曲 (Variationen über ein Kinderlied) 作品25 「ピアノ協奏曲形式の2台ピアノ用編曲」。

ヒンデミットの「ウェーバーの主題による交響的変容」 (Symphonische Metamorphosen über Themen von C. M. von Weber) 「ウェーバーの〈テューランドット〉と〈ピアノ連弾曲集〉からの自由な変奏曲形式の編曲」といった20世紀の作曲家たちの作品に強くみられる。

このように「ハイドンの主題による変奏曲」は、様式的な密度の濃さと完成度の高さから、2台ピアノ音楽のパイオニア的な役割を十分に果たしているのである。

またピアノ連弾曲「シューマンの主題による変奏曲 作品23」についてブラームスは、1892年のシューマンの作品全集補巻の序文で「彼は、この曲の中でおのれの霊との摩擦に訣別を告げ、そしてわれわれに、畏敬の念を持ってこの誉れ高き人間、この誉れ高き芸術家のことを思い出すようにと語りかけている」とこの主題について書いている。

シューマンが投身自殺を企てる少し前に書かれたいわゆる「最後の楽想」または「精霊の主題」と呼ばれるのがこの主題である。

しかしこの主題は、シューマンのヴァイオリン協奏曲の第2楽章の主題と密接に関連した

ものであり、ブラームスがこれを借用したとも考えられている。

続く10の変奏は主題に対して和声的に束縛されていない自由な展開で書かれ、「主題での和声的な方向を変奏では保持しない」という、シューマンの「交響的練習曲」に見られる形態を踏襲している。

シューマンの影響を受けたこの種の変奏は、ピアノ独奏曲「シューマンの主題による変奏曲」作品9、「パガニーニの主題による変奏曲」作品35と、この4手連弾曲「シューマンの主題による変奏曲」作品23で使用されているだけで、ブラームスの変奏でもごく一部しか見られない特徴をもっている。

ブラームスはこの変奏曲を完成させることによって、シューマンの家族との接触をある程度回復することが出来た。それはクララというよりも、むしろこの曲を献呈した16才のユーリエというクララの娘に対する恋心からであったといわれている。

ユーリエは結局イタリアの伯爵と結婚し、ブラームスはその日の夕方に、これは私の婚約の歌であるとの注釈をつけて、「アルト・ラプソディ Alto Rhapsody」作品53を、彼の言葉によれば、「ひそかな義憤」と「人知れぬ激怒」をもって書き、クララに手渡した。ブラームスにとって、「シューマンの主題による変奏曲 作品23」は、ロベルト・シューマンとユーリエ・シューマンという、彼の人生における重要な二重の別離をあらわした作品となったのである。

## ま と め

この19世紀の時代は、ピアノの黄金時代であった。資本主義経済の発展による「教養ある一般市民」の増大、楽器そのものの発達、ピアノ音楽の商品化とポピュラー化、印刷技術の改良による楽譜の大量生産などにより、ピアノとピアノ音楽は他の時代にはみられないような社会的浸透を遂げた。

その発展の過程に2台ピアノおよび4手ピアノ連弾音楽の爆発的な流行があり、ブラームスの「多面的ノスタルジー」がそのブームをさらにあおった時代であった。

そしてこの「多面的ノスタルジー」が失われた楽園すなわち「過去への憧れ」を常に喚起しているのである。しかも彼の音楽は、この種の音楽としては初めての音楽であり、また遅く生まれすぎた悔恨のうちに、この楽園の郷愁に浸っている唯一のものであったといえる。ブラームスにとって「憧れた過去」はそう遠くはなかったのである。

当時、比較的に見るべき作品の乏しかったこの分野は、彼の創作した2台ピアノとピアノ4手連弾作品によって「世俗的作品や芸術的作品」を問わず、質量共に豊かなものになった。その結果、この分野はピアノ音楽の演奏形態として重要な位置を占めるようになり、後続の

作曲家達に創作意欲と刺激を与えたのである。

まさにこのことが19世紀後半からのドイツ音楽、ひいては2台ピアノとピアノ4手連弾音楽に、ブラームスが占める独特の重要な位置を、明らかにしてくれるのである。

ブラームスの2台のピアノ作品

オリジナル作品

2台のピアノのためのソナタ 作品34b 1864

ハイドンの主題による変奏曲 作品56b 1873

編曲作品

ピアノ協奏曲 第1番 作品15

5つのワルツ 作品39より

ピアノ協奏曲 第2番 作品83

交響曲 第3番 作品90

交響曲 第4番 作品98

J. ヨヒアムの序曲「デメトリウス」の編曲 1855～56 手稿譜

J. ヨヒアムの序曲「ヘンリー4世」の編曲 1855～56 手稿譜

ブラームスのピアノ4手連弾作品

オリジナル作品

シューマンの主題による変奏曲 作品23 1861

ワルツ 全16曲 作品39 1865

ワルツ集・愛の歌 全18曲 作品52a 1874

ワルツ集・新・愛の歌 全15曲 作品65a 1877

編曲作品

ハンガリー舞曲 全21曲 1852～1869

セレナーデ 作品11

ピアノ協奏曲 第1番 作品15

セレナーデ 作品16

弦楽4重奏曲 第1番 作品18

ピアノ4重奏曲 第1番 作品25

ピアノ4重奏曲	第2番	作品26
ピアノ5重奏曲		作品34
弦楽6重奏曲	第2番	作品36
弦楽4重奏曲	第1番	作品51-1
弦楽4重奏曲	第2番	作品51-2
弦楽4重奏曲	第3番	作品67
交響曲	第1番	作品68
交響曲	第2番	作品73
大学祝典序曲		作品80
悲劇的序曲		作品81
弦楽5重奏曲	第1番	作品88
交響曲	第4番	作品98
弦楽5重奏曲	第2番	作品111
シューマンのピアノ4重奏曲	作品47の編曲	1855
J. ヨヒアムの序曲「ハムレット」の編曲	1853～54	手稿譜

## 注

- 1) ルートウィッヒ・ティーク (Ludwig Tieck 1773-1853) ドイツ・ロマン派運動の指導者の一人で古い民話の伝統に戻った芸術家。ブラームスはティークの「美しきマグローネ」を基にして、歌曲集「ティークのマグローネによるロマンス」作品33を作曲した。
- 2) ウィリアム・ウェーバー (William Weber) 著；音楽と中産階級演奏会の社会史 P.170 表X i 城戸朋子訳 法政大学出版局
- 3) ピアノ・ソナタの出版は1818年頃には、全ピアノ作品の35.3%あったものが1848年には6.1%までに減少している。Polyphone Vol.13 P.107
- 4) レメーニやウィーンの聖パウロ地区にある水夫達相手の女郎屋から、手にいれたこれらの原曲には、ヴィント・モール、ベアラ・ケーラー、ザルコツィー、トラーヴェニークなどの原作者の名が記されている。
- 5) 1809年11月23日付のベーターヴェンからジョージ・トムソンに宛てた手紙によると「演奏が大変容易で「有用な商売」になるよう考えられた作品105曲にのぼる歌曲 (WoO 105) を編曲しました。」とある。
- 6) シューベルトもこの種の音楽を多数作曲した。とくに30曲に上るピアノ連弾作品は有名である。
- 7) ディートリヒ (Albert Hermann Dietrich 1829-1908) 作曲家で指揮者。ブラームスの青年時代からの友人。

- 8) エプシュタイン (Epstein, Julius 1832-1918) ブラームス作品の理解者でピアノ演奏家。
- 9) カルベック (Kalbeck, Max 1850-1921) ブラームスと交友しブラームスの評伝も著している。
- 10) ヘルツォーゲンベルク (Herzogenberg, Elisabeth von 1847-1892) 優れたピアニストでブラームスの良き理解者、ブラームスはよく彼女に作品についての助言を求めた。
- 11) T. ビルロート (Theodor Billroth 1829-1894) 音楽好きな外科医。

#### 参考文献

- Peter Hollfelder ; <Geschichte der Klaviermusik Band 1, 2> Florian Noetzel Verlag 1988.  
Cameron McGraw ; <Piano Duet Repertoire> Indiana University Press 1981.  
Klaus Wolters ; <Handbuch der Klavierliteratur> Atlantis Verlag 1967.  
<Riemann Musik Lexikon> B. Schott's Söhne (Personenteil und Sachteil).  
<The New GROVE Dictionary of Music and Musicians>  
PH・パレス ; <音楽著作権の歴史> 宮澤薄明訳 第一書房  
福島 章 ; <音楽と音楽家の精神分析> 新曜社  
大崎滋生 ; <音楽演奏の社会史> 東京書籍  
ヴァルター・ザルメン ; <コンサートの文化史> 上尾信也・網野公一訳