

プログラム・ノート

矢澤孝樹(音楽評論)

はじめに～音の宇宙

文字通りの「宇宙」、すなわち私たちが住んでいるこの小さな惑星を取り巻く広大無辺な空間について想像することは、ほとんど人智にあまる。天文学の発達がひとつひとつの謎を解き明かしてゆくたびに、それをはるかに凌駕する巨大な未知の領域が明らかになるという具合で、「果て」にたどり着くことなどとても不可能だと思わされる。それでも人は宇宙を表象しようとする。たとえば映画の領域でも、量子力学から多元宇宙論まで踏み込んだクリストファー・ノーラン監督の『インターステラー』のような、宇宙への驚異と畏敬に満ちた作品が生まれている。

そして宇宙を知りたいという欲求は、私たちの生きている世界そのものの構造を理解したいという欲求とニア・イコールであろう。だからこそ人間は、太古の昔から、文字通りの宇宙論のほかに、一定の時間や空間内に存在する秩序ある体系を、「小宇宙(ミクロコスモス)」として想定し、分析し、考察し続けてきた。音楽もそのひとつであり、古代ギリシアからバルトーク《ミクロコスモス》まで、音楽が「体系としての宇宙」を体現する例は枚挙に暇がない。

ならば、ヨハン・ゼバスティアン・バッハ(1685～1750)の無伴奏ヴァイオリン

のためのソナタとパルティータ全6曲(BWV1001～1006)全曲演奏を、デビュー25周年リサイタル・シリーズの第3回に選び、それを「音の宇宙」と名づけた小林美恵の真意はどこにあるのだろうか。一見、構成する音が多くなればなるほど、「音の宇宙」は厚みと立体感を増し、体系の複雑さはいかにも音の宇宙に包まれるような感覚を聴き手に与えてくれるように思われる。巨大な管弦楽と独唱・合唱を駆使し、《千人の交響曲》と呼ばれるマーラーの交響曲第8番について、作曲者自身が「宇宙そのものが鳴り響く」と述べたというエピソードなど、その最たるものだろう。だが、この曲目で用いられる音媒体は、たった一挺のヴァイオリンなのである。

小林美恵のコメントを引用しよう。彼女はまず、無伴奏で演奏することについて、こう述べている。「普段、必ず誰かと一緒に弾いているヴァイオリン弾きは、独りで舞台に出ていくことに、相当の覚悟がいります。何もない広い舞台、どこに立ったらいいのかもわからない。まるで宇宙に投げ出されたような、どうしようもない孤独を感じます。でもしばらくすると、空間も時間も自分で自由に操れる解放感へと変わっていくのですけれど。」

ここにひとつの回答と真理があり、それはバッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》という空前絶後の作品集(以下、《無伴奏》)を解き明かすひとつの鍵でもある。だが結論を急ぐ前に、楽曲の歴史的背景から順次追ってゆくことにしよう。

《無伴奏》への道

バッハの《無伴奏》が、ヴァイオリン音楽史における突出した高峰であることは間違いないが、まったく孤絶した独立峰というわけでは決してない。古典派・ロマン派以降が中心の音楽史観では往々にしてバッハを神格化するあまりそれ以前の歴史を等閑視してしまう傾向がある(それは現代においても完全に払拭されたにはほど遠い)。ヴァイオリンという弦楽器は16世紀イタリアで誕生し、その後17世紀のバロック時代になって花形となるわけで、言うまでもなくバッハ以前に絢爛たる名作の数々を無数に生んでいる。ソナタあり、合奏あり、協奏曲あり…。たしかに、旋律楽器としての利点を十分に生かすためにはソロ・ソナタの場合でも基本的には通奏低音を伴う形態が自然な形ではあった。だが、ヴァイオリン一挺のための音楽も、バッハ以前、あるいは同時代においても少なからず存在する。トマス・バルツァー(1631?~63)の《アリア》、ハインリヒ・イグナツ・フランツ・フォン・ビーバー(1644~1704)の《パッサカリア》(《ロザリオのソナタ》最終曲)、ヨハン・パウロ・フォン・ヴェストホフ(1656~1705)の《組曲》、ニコラ・マッテイス(1651?~1715?)の《エア集》、ゲオルク・フィリップ・テレマン(1681~1767)の《12のファンタジア集》、ヨハン・ヨーゼフ・ヴィルスマイヤー(1663~1722)の《パルティータ集》、ヨハン・ゲオルク・ピゼンデル(1687~1755)の《ソナタ》等が比較的よく知られるところだろう。こうして挙げてみるとドイツ・オーストリア系の作品が多いのが興味深い。後述のように「ひとつの旋律楽器から多層的な音楽をつくりだす」という構築力が試される

点が、ドイツ系の音楽家たちの心をとらえるのだろうか。いずれにせよそれぞれ創意に富んだ魅力的な作品ばかりで、バッハの《無伴奏》も、こうした系譜の中に位置づけられる。中でもビーバー、ヴェストホフ、ピゼンデルの作品は、バッハが直接知っていて影響を受けた可能性が高い。《無伴奏》は決して、突発的に出現した作品ではないのだ。

《無伴奏》の宇宙

バッハの《無伴奏》は、1720年と記された自筆譜(清書譜)によって、歴史上に現れる。これはバッハがケーテンの宮廷楽長を務めていた時代だが、実際には前職であったヴァイマル宮廷楽長時代、1715年頃から書き始められていたという見方も近年では強い。いずれにせよ、近い時期に成立した《無伴奏チェロ組曲》《無伴奏フルートのためのパルティータ》と共に、バッハが完全なソロ(無伴奏)のための器楽音楽にこの時期高い関心をもって集中的に取り組んでいたことは間違いない。ちなみにピゼンデルの《ソナタ》は1716年頃に作曲されたと推測されているが、このドレスデン宮廷の名ヴァイオリニストとバッハとの間には活発な交流があり、《無伴奏》成立への影響は大いに考えられる。

とはいえ、前述の先行作品群に対し、バッハの《無伴奏》の構想と規模の大きさと内容の重さは、やはり際立っている。まず3曲ずつのソナタとパルティータ(組曲)という構成は、明らかにローマの偉大なヴァイオリニスト／作曲家、アル

カンジェロ・コレッリ(1653～1713)のソナタ集、特に独奏ヴァイオリンと通奏低音のための作品5が意識されている。作品5は12のソナタからなり、前半6曲が緩急緩急の4楽章構成からなる「教会ソナタ」、後半はプレリュードの後に舞曲が続く「室内ソナタ」の形式で書かれている(最後の第12番のみ単一楽章、変奏曲の“フォリア”)。バッハはこの構成を、さらに練り上げた形にした。曲数は半分になり、3曲のソナタとパルティータがそれぞれ対になった構成をとる。ソナタはいずれも「教会ソナタ」で書かれ、パルティータは「室内ソナタ」に近接している(ただし後述するようにパルティータは各曲性格が大きく異なる)。そして各曲の規模は巨大化し、コレッリの簡潔に削ぎ落とされた無駄のないたたずまいに対し、極度に複雑な内容が盛り込まれている。

その「複雑な内容」は、仮にこの曲集が通奏低音を伴う編成だったとしても十二分にその形容に値するが、無伴奏ヴァイオリンで奏することでさらに複雑な次元が加わる。ひとつの旋律楽器で、ある時は旋律と和声の双方を、ある時はフーガを奏でなくてはならないのだ。30代のバッハは、なんという挑戦的な課題を自らに課したことだろうか。

その課題を克服するためにバッハが利用したのは、「想像力」だと言えよう。それも、聴き手の想像力を利用するのだ。旋律楽器であるヴァイオリンは旋律と和声のすべての音符を同時に奏でるには限界がある。ならば演奏可能なように音を省略し、しかも省略された音が「不足している」と思われないよう、聴き手が「想像力」で補えるような自然な流れを描出しなければならない。フーガ

ではそれがさらに困難な課題となる。この方法を、バッハは《無伴奏チェロ組曲》《無伴奏フルートのためのパルティータ》で実に効果的に用いており、当然《無伴奏ヴァイオリン》でもその手法は援用される。だが、ヴァイオリンはチェロやフルートに比べ、重音を奏でたり素早いパッセージを長いスパンで弾き切ったりする点で長じている。バッハはこのヴィルトゥオーソ的性格を存分に活用し（たとえばチェロやフルートの無伴奏作品に比べ対位法的な局面の割合ははるかに多い）、極限的な技巧と省略の美学の双方を使い切る。よって表現の幅は大きく広がり、他の無伴奏曲に対し劇的な身振りが特徴的となる。

小林美恵が「空間も時間も自由に操れる」と書いていたことを思い出そう。まさしくここにあるのは、ひとりのヴァイオリニストによって描き出される宇宙なのだ。そして聴き手は「想像力」を通じて、その宇宙の創造に関与する。

最初から宇宙を模した巨大な作品と異なり、ここには、弾き手と聴き手が一体となって築き上げる宇宙があるのだ。各曲単独で奏されることも多い6曲が、順番に全曲演奏されることで、どのような「宇宙像」を明らかにしてくれるか。そのとらえ方は個々によって異なるだろう。だが終演後、誰の胸にも焼きつけられるだろう姿が、6曲の造物主バッハと美しい協働関係を結ぶヴァイオリニスト・小林美恵であることは間違いない。

【各曲について】

ソナタ 第1番ト短調 BWV1001

ツィクルスの冒頭を飾る《ソナタ 第1番》は、コレッリの伝統に連なる古風な趣をたたえている。特に冒頭楽章のアダージョは、和音の間に装飾的な旋律が挟まれ、コレッリの教会ソナタの冒頭楽章の定型へのオマージュとみることができよう。続くアレグロは3声(もしくは4声)の厳格なフーガ。フーガ主題の合間に、下降する半音階の音型が明滅するのが印象的。付点リズムが特徴的なイタリア舞曲シチリアーナの第3楽章の安らぎを経て、ジグ的な性格を持たされたプレストが続く。単旋律で駆け抜けつつ、多声的な性格も描出される。

パルティータ 第1番 口短調 BWV1002

アレマンダ(4/4拍子)、コレンテ(3/4拍子)、サラバンド(3/4拍子)、テンポ・ディ・ボレア(2/4拍子)の4つの舞曲からなり、それぞれに「ドゥーブル」すなわち変奏が伴うという構成。つまり組曲と変奏が一体となったユニークな構成をとるのだ。舞曲の表記はフランス語のサラバンドを除くとすべてイタリア語だが、ドゥーブルはフランス語。イタリアとフランスという当時の二大音楽様式が、ここでは溶け合っている。

ソナタ 第2番 イ短調 BWV1003

第1番と同じく教会ソナタだが、いっそう規模が大きい。より旋律性を強めたグラーヴェの冒頭楽章は半終止でフーガに接続し、そのフーガは第1番より多彩かつ複雑な展開を伴う。アリア的なアンダンテに続くのは、エコー効果も巧

みに用いられた変化に富むアレグロの終楽章。鍵盤用の編曲版(バッハ自身もしくは息子たちによる)も存在する。

パルティータ 第2番 二短調 BWV1004

アレマンダ、コレンテ、サラバンダ、ジガ(12/8拍子)と4つの舞曲はいずれもイタリア語表記で、イタリア流の組曲が意識されている。最後に有名なチャッコーナ(シャコンヌ)。266小節に及び、3部に分かれた巨大な変奏曲。冒頭のテーマを8小節一単位とみればその後31回、4小節一単位ならばその後63回の変奏が最高度の技巧を駆使し繰り広げられる。前半4曲は常に短調が支配的だが、厳粛さと一種の悲劇性はここで極点に達する(この楽章が葬送音楽を基にしているという仮説もある)。

ソナタ 第3番 ハ長調 BWV1005

最後のペアは、長調を主調とするソナタとパルティータ。鐘の音を模したかのような和声的なアダージョの輝かしさがそれまでの悲痛な空気を一変させ、コラール「来たれ、聖霊よ、主なる神よ」に基づく4声の、そしてこの曲集における最大規模のフーガ(二重フーガ的性格も有し、反行形による展開を中間に置いた三部構成)が壮大な伽藍を築く。ラルゴの穏やかな歌を挟み、アレグロ・アッサイの喜びに満ちた開放感が曲を締めくくる。

パルティータ 第3番 ホ長調 BWV1006

冒頭のイタリア的なプレルディオ(前奏曲)に続く舞曲はすべてフランス語表記。ルール(6/4拍子)、ガヴォット・アン・ロンドー(ロンド形式のガヴォット、2/2拍子)、ムニエII(メヌエット、3/4拍子)、ブレ(2拍子)、ジグ(6/8拍子)。宗教的なテキストの背景すら感じさせる《ソナタ第3番》の解放を経て、全曲を締めくくるのはなんとも人間的な喜びの歌と踊り。

終わり。