

第1番～第6番 作品18-1～6

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770～1827)の師匠でもあるヨーゼフ・ハイドン(1732～1809)が完成させたジャンル、弦楽四重奏曲。当時、音楽のさまざまなジャンルのなかでも、とりわけ高尚なものと捉えられていた。それに加え、ハイドンやモーツァルトの傑作がすでに確固とした地位を確立していたため、若い作曲家たちにとって挑戦を強いるジャンルであった。すでにピアニストとしては名声を獲得し、いくつもの作品を出版していたベートーヴェンだが、なかなか弦楽四重奏曲に立ち向かう気にはならなかったようだ。

そんなベートーヴェンに最初の弦楽四重奏曲を書くきっかけを与えたのが、ベートーヴェンのパトロンであったロブコヴィッツ侯爵である。1798年の秋、6曲セットの弦楽四重奏曲を委嘱されたことを受け、中断をはさみつつ1798年から1800年にかけて作曲。そして1801年、ウィーンのモック社から第1～3番と第4～6番の2巻に分けて初版が出版された。

この作品18の完成までに膨大な準備が重ねられたことは、大量のスケッチから見てとることができる。とりわけ第1番は、大規模な改訂もなされたことが知られている。というのも、ベートーヴェンが友人のカール・アメンダに贈った楽譜は、最終的な形とは異なるからである。後にベートーヴェンが書き送った手紙によると「私はいまや弦楽四重奏曲をどのように作曲すればよいのかがわかった」ため、作品に手を加えたのだという。

すべて4つの楽章からなる6曲はそれぞれ、異なる音楽的な方向性を示している。まるで、若きベートーヴェンがいろいろな書法を試しているかのようである。たとえばソナタ形式で書かれた第1楽章を例にとると、大規模で徹底的に動機が展開される第1番、軽やかで優美な第2番、あるいは小規模ながら精巧に作り込まれた第6番というように。また興味深いのは、第6番の終楽章に「ラ・マリコンニア」という表題が書かれていることである。この遠い調への大胆な転調も含むアダージョの部分には、すでにベートーヴェンを悩ませ始めていた耳の不調による彼の憂鬱な気分が映し出されているように感じられる。

第7番～第9番 作品59-1～3「ラズモフスキー四重奏曲」

ベートーヴェンの室内楽作品において、あるいは弦楽四重奏曲の歴史においてさえ、画期的な一歩となったのが、3曲からなる作品59の弦楽四重奏曲である。ロマン・ロランの言葉を借りるならば「傑作の森」にあたる1806年の春から秋にかけて、作品18とは異なり、出版された順番通りに作曲された。

この弦楽四重奏曲が献呈されたラズモフスキー伯爵から作曲の正式な委嘱があったのかどうか、今となってはわからない。しかし早い段階で、このロシア出身で当時大使としてウィーン宮廷に仕えていた伯爵に献呈しようとベートーヴェンは決めていたようで、第7番の第4楽章の主要主題と第8番のスケルツォである第3楽章の中間部分に、ロシア民謡が用いられている。これらの民謡は、1790年にサンクトペテルブルグで出版されたロシア民謡集から採られたもので、熱烈な音楽愛好家だったラズモフスキー伯爵をさらに喜ばせることになっただろう。そればかりでなく、この異国風の旋律は作品の全体的な構想とも結び付いていて、特別な性格が与えられている。

初演は1807年、ベートーヴェンと親交が深く、彼の多くの作品の初演に携わったヴァイオリニスト、イグナツ・シュパンツィク(1776～1830)が率いる四重奏団による演奏で行われた。音楽雑誌には「3つの新しい、非常に長く、難解なベートーヴェンの弦楽四重奏曲」が「識者の注目を集めた」という評が掲載されたものの、実際には多くの聴衆がその斬新さに度肝を抜かれたようだ。同時代の人々にはほとんど理解されなかったというエピソードには事欠かない。これらが傑作として広く人気を得ている今日からは想像し難いかもしれないが、大衆に受け入れられるようになるまでには長い時間を要したのである。

この革新的な曲集は、先例を見ないほどの規模と壮大さを誇り、非常に高度な技術と豊かな表現力を奏者に求めるものとなった。4つの声部はほぼ対等に扱われ——たとえば第7番の冒頭のように、主題をチェロが提示し、徐々に音域が広がってゆくという声部書法は、それまで誰も考えなかったことである——、独立して、あるいはときに組み合わせられて旋律を奏で、明快な和声を響かせながら、ひとつの世界を創り上げている。

プログラム・ノート

越懸澤麻衣

第10番 変ホ長調 作品74「ハーブ」

野心的な「ラズモフスキー四重奏曲」から約3年、1809年に再びこのジャンルに戻ってきたベートーヴェンが作曲した作品74は、作品18と同様ロプコヴィッツ侯爵に献呈され、おそらく彼の邸宅で初演された。特徴的なのは、前作とは打って変わって、穏やかで優美な雰囲気全体を覆っていることである。「ハーブ」というニックネームは、第1楽章での印象的なピッツィカート奏法によるアルペジオから付けられたもので、作曲者本人に帰するわけではないものの、そうしたニックネームで呼ばれるようになったということ自体、この作品が聴衆の人気を得たことを物語っている。

第11番 ヘ短調 作品95「セリオート」

翌1810年に作曲された作品95は、ベートーヴェンの全弦楽四重奏曲のなかでもっとも短い曲である。彼の親友で、自身も作曲家・チェリストであったニコラウス・パウル・ズメスカル(1759～1833)に献呈されたことにも表れているように、私的な性格を持つ。ベートーヴェンが知人に宛てた手紙によると「玄人による内輪のサークルのために書かれたもので、公開の場で演奏されるべきではない」とのこと。こちらのニックネームは、(1816年の初版には記載されなかったものの)ベートーヴェンが自筆スコアに「クアルテット・セリオート」と書き込んでいることに由来する。こうしたセリオート(厳粛)な気分に一役買っているのが、ヘ短調という調である。そこから生まれる悲劇的で衝動的な性格が、簡潔な表現のなかに凝縮されている。

第12番 変ホ長調 作品127

最後の3つのピアノ・ソナタ、『ミサ・ソレムニス』、そして「第九」を仕上げた後、ベートーヴェンが集中的に取り組んだのが、弦楽四重奏曲であった。このジャンルに15年ぶりに着手することになったきっかけは、ガリツィン侯爵からの委嘱だった(作品127、130、132の3曲を献呈)。そうして1825年からの約2年間、つまり生涯の最後の時間に、続く2曲(作品131、135)と合わせ、5つの互いに関連しつつも独自の個性を持つ弦楽四重奏曲が生まれた。「後期作品」における崇高で孤高な世界は、これらの作品群にも共通した特徴である。ベートーヴェンはヴァイオリニストで晩年を親しく過ごしたカール・ホルツ(1799～1858)に、「君はここに新しい種類の声部書法を見るだろう」と語ったそうだが、この作品127も冒頭から、独創的な各楽器の線的で和声的な動きを聴くことができよう。

プログラム・ノート

越懸澤麻衣

第15番 イ短調 作品132

ベートーヴェンは、晩年の弦楽四重奏曲群で斬新な楽章構成を試みた。すなわち、4楽章構成が定型であったこのジャンルで、作品132は5楽章、作品130は6楽章、そして作品131は7楽章と拡大したのである。これらの長大な作品は、独特な時間性のなかで展開されてゆく。

この作品で特筆すべきは、まず、第1楽章冒頭のゆっくりした導入部でチェロが提示する4音からなる音型である。この単純な音型が核となり、楽章全体を形作っている。そればかりか、続く楽章の旋律にも、さまざまに形を変えて登場するのである。

そしてもうひとつは、「病癒えた者の神への聖なる感謝の歌、リディア旋法で」と題された第3楽章である。ここには病気のため1ヵ月ほど作曲を中断しなければならなかった、ベートーヴェンの心情が反映されている。古風な印象を与えるリディア旋法のコラル旋律が、3度変奏されて奏でられる間に、「新しい力を感じて」と題された高揚感あふれる二長調のパッセージが挿み込まれる。この鮮やかな対比が、この感動的な楽章を特別なものになっている。

第13番 変口長調 作品130「大フーガ付」

この弦楽四重奏曲は、ひとつひとつが非常に個性的な、長さも極端に異なる6つの楽章からなっている。走り抜けるように過ぎ去るスケルツォ(第2楽章)、愛らしい「ドイツ舞曲」(第4楽章)、ゆったりと歌い上げるカヴァティーナ(第5楽章)など。そしてこの壮大なスペクタクルを締めくくるのは、非常に革新的なフーガ楽章である。晩年のベートーヴェンは、ヘンデルやバッハのフーガ作品を改めて研究することによって、対位法書法を自作に取り込んでいた。このフーガは、その集大成と言うべきもので、ありとあらゆる技法が盛り込まれている。

1826年3月21日、シュパンツィク四重奏団による初演は、フーガをフィナーレとして行われた。第2、4楽章は好評でアンコールされたものの、フーガは聴衆をひどく困惑させた。そのため、出版者は楽譜の売れ行きを案じ、ベートーヴェンの仲間たちを通じて別のフィナーレを書くよう依頼。慎重に検討した末、ベートーヴェンはこの提案を受け入れ、平易なフィナーレを作曲し、『大フーガ』は作品133として単独で出版された。

本日は、『大フーガ』をフィナーレに置いた、ベートーヴェンが意図した形でお聴きいただく。

(こしかけざわ まい・音楽学)

プログラム・ノート

越懸澤麻衣 (マントヴァーニ作品を除く)

第14番 嬰ハ短調 作品131

作品130の完成に続けて着手された作品131は、また新たな構成で設計されている。すなわち、7つの楽章が切れ目なく演奏され、ひとつの大きな世界を創り上げる、というものである(ただし実際には、第3楽章は移行部的で、第6楽章はフィナーレへの導入のような役割を果たすため、5楽章構成のようにも感じられる)。膨大な量のスケッチが残されており、楽章構成や順番も試行錯誤の末、決定された。そうしたなか、常に第1楽章として構想されていたのが、バッハを思わせる荘厳なフーガである。この冒頭の第1ヴァイオリンから下声へと順に提示されるフーガ主題は、強弱法も印象的であるが、またしても続くすべての楽章の基礎となっていることは注目されよう。

1826年に半年ほどかけて作曲され、完成後間もなくの9月に初演が予定されていたが、演奏があまりに難しいということで中止になってしまった。結局、作品135共々、ベートーヴェンの生前にはこの深遠な音楽が一度も公の場で鳴り響くことはなかった。

第16番 ヘ長調 作品135

ベートーヴェンの最後の弦楽四重奏曲となった作品135は、1826年10月に彼の弟が住むグナイクセンドルフという田舎町で完成された。彼は豊かな自然のなかで、インスピレーションを得ることを好む作曲家であった。しかしこのときは、いつもとは状況が違った。1826年8月に甥のカールが自殺未遂を図ったのだ。その精神的なショック、そして諸々の事務的な手続きのために、作曲は中断された。だが、そんな悲劇的な出来事は微塵も感じさせない、精妙でユーモアを備えた作品に仕上がっている。

この作品は、伝統的な4楽章構成をとり、外見上は古典的なモデルに立ち返っているが、その細部では新たな方向が模索されている。とりわけ興味深いのは、第4楽章である。ベートーヴェンの自筆によるパート譜には、4つのパート譜すべてに「ようやくついた決心」というタイトルと、グラーヴェとアレグロのモティーフの譜例、そしてそれぞれに「そうでなくてはならないのか? Muss es sein?」と「そうでなくてはならない! Es muss sein!」という言葉が書き込まれている。これは一体、何を意味しているのだろうか? これまでいくつかの説が提起されてきたが、この音楽的にも問い(上行形)と答え(下行形)になっている2つの要素の対話は、私たちに謎を投げかけ続けている。

(こしかけざわ まい・音楽学)

マントヴァーニ：弦楽四重奏曲第6番「ベートヴェニアーナ」[世界初演、共同委嘱]

幼い頃に私が音楽家になりたいと思うようになったのには、ベートーヴェンの音楽との出会いがあります。彼の音楽こそ、作曲家としての私を支える真の柱であり、私が自問する数々の事柄にきまって答えてくれる存在であり、たえず私を支え、絶対的な芸術の高みを具現してみせてくれる存在なのです。ベートーヴェンが生み出したあらゆるもののうちで、弦楽四重奏曲は私にとってとりわけ重要な意味を持ちますが、それは、この編成で作曲しうる極限のものを示しているからです。

ベートーヴェンにオマージュを捧げるというのは、私にはほとんど不可能なことです。と申しますのも、私とこの作曲家との関係は、あまりに深く親密すぎるのです。もっとも、数年前に私はリッカルド・シャイヤーとライブツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団のために交響曲第4番への前奏曲を書き、次いでフランソワ＝グザヴィエ・ロトとシュトゥットガルト放送合唱団ならびに南西ドイツ放送交響楽団のために、交響曲第9番の映し鏡としての大規模なカンタータ第3番を作曲してはおりますが。本作弦楽四重奏曲第6番に関して、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲群——それは私にとって音楽史の解脱^{ニルヴァーナ}の境地を表すものです——と対峙する本企画に怖じ気づいた私は、ユーモラスなプランを採ることにしました。実にその着想というのは、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲17作に由来する主題素材を11分に凝縮するというものです。こうして、原曲の異なる諸要素は、新たな時系列の中で呼応し合い、それらの引用は変形され、思いもよらない数々の文脈のなかに置かれるのです。