

ベートーヴェンの足音を背後に聞きながら
—ブラームス第4交響曲の形式規範—
Hearing Beethoven's Footsteps Behind:
Formal Models For The Fourth Symphony Of Brahms

田村 和紀夫
TAMURA Wakio

Brahms' symphonies are often discussed in comparison with Beethoven. However, his fourth symphony is sometimes said to be most original. For the first time in Brahms' symphonies, the first movement is written in repeatless sonata form and shows his new creative aspect. But, there are some precedents of the same form in the works of Beethoven. That is the first movement of *Appassionato Sonata*, which realized the idea to identify the exposition with the development section in the layout and length of material. Besides, in the first movement of F major *Rasmoisky Quartet*, Beethoven wrote the beginning of the development in same score with the beginning of the movement. Thus, repeat of the exposition effects without any repetition. Brahms obviously borrowed this idea for his fourth symphony, and, in addition, developed further. Because, in order to avoid the increase of repetition which is caused from that idea, Brahms gave variation to the first theme in the beginning of the recapitulation. He understood the real meanings of the idea of those great predecessors, and did not only follow it, but also added his own originality. It may show one of the secret in the creation of Brahms.

ロマン派の作曲家たちにとって、ベートーヴェンという名は、畏敬の念なしに、口にすることができなかった。「ベートーヴェン—何という名だろう。この綴りの深い響きからして、すでに永遠のなかへ響き渡っていくようだ」(Schumann: 49) —とシューマンの分身であるオイゼビウスは嘆息し、もうひとりの分身であるフ

ロレスタンはこう叫ぶ。「きみもまた敢えてベートーヴェンをほめようとするのか。もしベートーヴェンがそれを耳にしたら、ライオンのようにきみらの前に立ちはだかって、敢えてそんなことをするとは、きみらは何ものだ、と聞いたことだろう…」(Schumann: 50)。ベートーヴェンについて批判がましいことをいうのはおろか、ほめることさえも常人にはかなわないというのである。その偉大さは理解をはるかに超えており、それゆえ、ただ讃仰するしかない存在だということのように。

だからこそ、ロマン派の交響曲作曲家たちにとって、ベートーヴェンの作品は創作の出発点であると同時に、はかり知れない重荷でもあった。たとえば、ブラームスは第1交響曲の完成までに20年以上の歳月をかけたが、この長い陣痛の道のりは、偉大すぎる規範が立ちはだかる重圧の大きさを物語るのにほかならない。そして、このことは、ブラームスがいわば古典通であったことと表裏の関係にある。つまり、ベートーヴェンのことを知悉するがゆえに、凌駕できない高峰を彼の作品に見るのである。ブラームスはそこでどのような回答に到達したのか。

「第10交響曲」

ブラームスの第1交響曲ハ短調を称して、ハンス・フォン・ビューローが「第10交響曲」と呼んだという、有名な逸話がある。いうまでもなく、ベートーヴェンの9曲に続くべき作品という、文字どおりの意味をそこに読みとるべきだろう。

だがその前提となっているのは、ベートーヴェン以後に生まれた数々の作品——ウエーバーの2曲、シュポアの9曲、ベルリオーズの3曲、リストの2曲、シューマンの4曲、メンデルスゾーンの5曲、ブルッフの2曲……等々——がいずれも交響曲の歴史を継ぐべき作品として、少なくともビューローには承認されていない、という事実にはほかならない。とくに1850年以降の低迷期に、ダールハウスは「交響曲の危機」を見た(Dahlhaus: 265)。だがフリッシュに拠れば、シューマンの第3番《ライン》の1850年からブラームスの第1番の1877年までに、合計83曲の交響曲が、毎年1曲から7曲、発表されているという(Frisch: 17-20)。交響曲の伝統は決して絶えてはいなかったのである。だがベートーヴェンの後継者をそこに見出すことはできなかった。

あるいはビューローの言葉は、「もしベートーヴェンが生きていたら、こんな曲を書いたに違いない」といった憶測をもうかがわせるものがある。少なくとも、ブラームスの曲がきわめてベートーヴェン的である、ということの説明でもあろう——フィナーレの主要主題が《第9》の「歓喜の主題」と酷似していることへのアイロニーがあるかどうかは別としても。たしかに、交響曲第1番は《運命》の作曲家

を彷彿とさせるものがある。ハ短調という調性もさることながら、フィナーレのハ長調へ向かう構想は、あまりにもベートーヴェン的な「暗黒から光明へ」を想起させざるをえない。

いずれにしても、「第10交響曲」といういい方自体が、交響曲創作におけるベートーヴェンの影響力の大きさを告げている。それが意味するのは、何よりも、ベートーヴェンが打ち建てた交響曲の概念を踏襲し、受け継いだ作品として、ブラームスの作品が位置づけられた、ということなのである。

「ブラームスの『田園』と『英雄』」

交響曲第2番ニ長調作品73はどうか。ブラームス自身、ややふざけた調子で、この曲にわざと“Sinfonie”という綴りをあて、“Symphonie”というものではなく、ただの“Sinfonie”にすぎない、と語ったという（Kalbeck: 182）。とるに足りない曲であるかのように。しかし、たとえば規模において、ブラームスの「第2」が「第1」に劣るということはありえない。両者の楽章の小節数を単純に比較しても（当然、拍子やテンポを考慮しなければならないが、第1、第3楽章では二番の方が小節数が多い）、第2番にまったく遜色はない。楽器編成に関しては、第1交響曲ではフィナーレでのみ用いられていた、3つのトロンボーンが第2交響曲では1、2楽章でも使用され、急所で重要な役割を果たしているのである。ここでの作曲上のひとつのポイントが、トロンボーンの利用にあったのは明らかで、オーケストラ編成の大きさにおいては、第1交響曲を凌ぐことにさえなる。

ブラームスのあの言葉は音楽の規模ではなく、性格にかかわると考えられる。ニ長調という明るい調性が示唆するように、第2交響曲は最初の交響曲創作の重圧から開放されたのびやかさ、あるいは曲を書き上げた、避暑地ペルチャッハの風光明媚な趣を反映しているといわれる。そうした牧歌的ともいえる曲の性格から、この曲を「ブラームスの『田園』」と呼ぶ向きもある。

ブラームスの謙遜のこもったいい方は、交響曲の規範が——規模、あるいは量ではなく——性格、あるいは質における「大きさ」、すなわち「偉大さ」や「重厚さ」にあるということだろう。

そして、第3交響曲へ長調作品90に関しては、初演指揮者のハンス・リヒターが「ブラームスの『英雄交響曲』」と呼んだという。ベートーヴェンの《英雄》も第3番。それに曲の勇壮ともいえる性格（ブラームスの場合、必ずしもそうとはいえないが）から、この呼び名がしばしば引き合いに出されるのも事実である。

こうしたやや度を越したまでのベートーヴェンへのなぞらえは、ブラームスの曲

を説明するというより、むしろ巨匠の規範の偉大さと、その影響力の巨大さを物語るといえよう。

「ブラームスの第4交響曲」

しかし、交響曲第4番ホ短調に関しては、ベートーヴェンが引き合いに出されることはまずない。

むしろ4曲の交響曲のうちで、第4番は「ブラームス的」というしかない世界を構築しているかに見える。第2楽章に響く中世のフリギア旋法や、フィナーレの形式として採用されたバロックのパスサカリアなどにより、それはいっそう古風で、しかも独自のたたずまいを見せる。「巨匠のこの最後の交響作品は、以前の三曲よりさらに厳しく、またいっそう凝縮されている。以前のどのときよりも、ブラームスの心は過去に向いていた。彼は靈感の富を古典派以前の音楽に見い出した。それは彼の音楽語を、きわめて豊かにする可能性を、もたらしたのだった」(Geiringer: 311)。そうした音楽世界はブラームスをして懐古的な作曲家であり、ロマン主義のただ中で、形式を追究した「新古典主義者」の名で呼ばせることにもなった。

第4交響曲がほかの3曲と決定的に違う点のひとつに、第3楽章がある。それまでのミディアム・テンポで旋律性が優位に立つ抒情的な楽章——第1番はウン・ポコ・アレグレット・エ・グラツィオーゾ、第2番はアレグレット・グラツィオーゾ(クアジ・アンダンティーノ)、第3番はポコ・アレグレット——に対して、第4番の第3楽章はアレグロ・ジョコーゾである。それは陽気なスケルツォであり、ベートーヴェンの規範にたち還っているかに見える。だがそれをもって、ブラームスの第4交響曲に、ベートーヴェンの影を云々する者はいない。

新しい第3楽章はホルンを4に増強した通常の二管編成に、コントラファゴットとトライアングルを加えた編成で書かれ、ブラームスの管弦楽曲では《大学祝典序曲》作品80を想わせる。ベートーヴェンのスケルツォの、精悍なテンポと荒々しいリズムに対して、豪放磊落にしてどこかぎくしゃくした音楽は、ブラームス的というしかない。

第4交響曲にいたってはじめて、ブラームスはベートーヴェンの影から完全に逃れたかに見える。リハーサルを聞いた若きリヒャルト・シュトラウスは、大のワーグナー崇拝者であったにもかかわらず、ブラームスの新作に最大の賛辞を連ねたあと、こう書いた(Frisch: 187)。「さらに頭のでっぺんからつま先まで、どこから見ても、正真正銘のブラームスなのです」(1885年10月24日父親宛の手紙)。まさにブラームスの第4は「ブラームスの第4」以外の何ものでもなかった。

ソナタ形式とリピート記号

第4交響曲とほかの3曲との違いは第1楽章にもある。ブラームスの交響曲の第1楽章は、いずれもソナタ形式で書かれているが（第1番のみ序奏つき）、第1、第2、第3交響曲では、いわゆる展開部の前にリピート記号が置かれ、提示部がそっくり反復されることになっている。ところが第4番ではリピート記号はない。

もともとソナタ形式におけるリピート記号は舞曲の名残であり、それをバロックで定型化した組曲の二部形式で確認すると、図1のようになる。

図1 二部形式とソナタ形式の図式

二部形式	: A : : A' :
ソナタ形式	: A B : 展開部 A B

「全体をひとまとめでそっくり反復するなら、踊りが続くだけである。しかし、前半と後半をそれぞれリピートすると、シンメトリー構造をきわだたせることになる。——中略——18世紀の後期では、反復はとりわけ表情豊かな装飾のための手段となった。感情か名人芸の披露のための反復である（よくいわれるより、両者は緊密に結びついており、その伝統的な装飾的性格によって両方が達成されていた）。1775年以降のハイドンとモーツァルトの音楽では、表現のための手段は原理的に装飾から構造に移った。そのときリピートは（とくに第1楽章のもの。緩徐楽章では、常に装飾的性格をいくらか保持していた）、とりわけ均整——調性領域のバランス——と和声的緊張の相互作用のための役割が本質的となった」（Rosen: 395）。反復記号は古典派のソナタ形式でも残ったが、その機能は変わったということである。とくに後半のリピートは楽譜から省略されることもあった（図1）。

そしてベートーヴェンが来る。かれはソナタ形式を前人未到の規模まで拡大した。たとえば《英雄》交響曲作品55の第1楽章では、提示部が155小節、展開部が242小節、そしてコーダが何と141小節にもなる。全体は——リピートなしで——691小節となる。

だから、《エロイカ》では「楽章が異常ともいえる長さとなったため、ベートーヴェンは提示部の反復を省略しようかとも考えた。しかし、最終的に彼はそれが欠かせないものであると判断した。リピートがないと、提示部は、そのあとの部分より、ずっと印象が薄くなってしまいうからである。もっとも、そういう演奏を今日でもたびたび耳にするのではあるが」（Rosen: 395）。

これは慣習化し、ややもすると形骸化していたリピート記号に、存在理由をもたせたことを意味する。ベートーヴェンの伝統に対する姿勢をよく物語る例といえよう。

《熱情ソナタ》での創意

《英雄》交響曲では、反復が——あるいはリピート記号の存在が——音楽にとっての必然とされたのであった。これが単なる偶然、あるいは無意識の判断でなかったことは、外的にも説明される。というのも、ベートーヴェンのほかの楽曲でも、同じ試みがあるからである。

といっても、まったく「同じ」ではない。伝統に対する意識的なアプローチという点では同じだが、その回答は異なるのである。《英雄》でリピート記号を残したベートーヴェンは、ピアノ・ソナタ第23番へ短調《熱情》作品57ではとり去った。そして第1楽章全体は次のようになる（表1）。

表1 《熱情》ソナタ第1楽章の構造

	提示部	展開部	再現部	コーダ
楽 想	A B	A B	A B	B B
調 性	f As	E e C c As Des...	f F	Des f
小節数	66	69	69	58

展開部冒頭のホ長調というやや突飛とも思える調性は、これが変へ長調のエンハーモニックであり、提示部の終わりの変イ長調の長3度下の調性であることで理解できる。その転調部分は変イ短調に転じたように見せかけて、ホ長調に達し、すぐにホ短調へ急転して（79小節）、音楽が本格的な展開に乗り出すという、まことにスリリングな瞬間が続く。

ところで、すでに述べたように、そこにはリピート記号がない。なぜか。伝統的には書くべきところを、敢えてそうしなかったとなれば、何か理由があるはずである。まして《エロイカ》の例のように、ベートーヴェンは慣例的な書き方にさえ、本質を問いかける作曲家である。

その理由を説く鍵は、楽想のレイアウトにあるだろう。いわゆる第1主題をA、第2主題をBとして、表1で確認してみよう。《熱情ソナタ》では、提示部と展開部も（いうまでもなく、再現部も）楽想の配列が同じなのである。しかも提示部と展開部の（いうまでもなく、再現部も）それぞれの長さ——小節数——が驚くほど近似である。

楽想のレイアウトとそれぞれの長さにおいて、展開部＝提示部の構想が見られる。これは展開部が、そのまま提示部の反復の役割を果たすことを、意味しないだろうか。またそこで激しい転調が繰り返されるという意味では、展開部はまぎれもない展開部である。つまり、展開部は1) 展開部、および2) 提示部の擬似的な反復、の2つの機能をもつことになる。そして展開部のこの二重の機能づけこそが、リピートを取ってとり去った理由と考えられる。

《ラズモフスキー》第1番での徹底

《熱情》ソナタ作品57の創意は、《ラズモフスキー》弦楽四重奏曲第1番へ長調作品59-1で、さらなる展開を示す。展開部に提示部と展開部の両義性をもたせるというアイデアを、われわれは《熱情》に見たが、それが「正解」であったことを、《ラズモフスキー》は示唆するのである。

ベートーヴェンはその第1楽章で、またしても提示部のリピート記号を省いた。構造は表2のようになる。

表2 《ラズモフスキー》四重奏曲第1番 第1楽章の構造

	提示部	展開部	再現部	コーダ
楽 想	A B	A C	A B	A
調 性	F C	F… b…	F F	F
小節数	102	151	84	64

ここで決定的なのは、ベートーヴェンは展開部を提示部とまったく同じ書法で——当然、同じ調性で——開始したということである。譜例1の1と2で確認してみよう（次頁）。両者の最初の4小節は完全に同一である。そして「展開部の前では[主調の]へ長調になるというより、へ長調へ向かって戻る」(Simpson: 253)。音楽はリピートの「1番括弧」に入ったかのように進行し、こうして、聴き手は展開部の出だしを完全に提示部の反復と聴いてしまう。ところが音楽は次第に提示部から離れ、展開部の様相を呈してくる……。これは《熱情》ソナタの試みのいっそうの徹底にはかならない。

というのも、展開部の冒頭は、普通、新しい段階への移行を示すべく、提示部の最後とは別の調性が選ばれるからである。《熱情》ソナタもこの原則を守っていた。しかし、《ラズモフスキー》四重奏曲ではそれを放棄してしまう。原則からの逸脱はそれなりの意図を帯びるはずであり、展開部を疑似提示部化するという、《熱

情》ソナタの志向とそれは完全に一致する。しかも、《熱情》では順守していた原則をうち破り、それぞれの冒頭を同化することで、展開部をいっそう提示部へ近づけているとなると、《ラズモフスキー》を《熱情》の「徹底」とみなさざるをえないのである。

それにしても、提示部と展開部の開始をまったく同じにするというのは、思い切った試みだった。シンプソンが指摘する、四六の和音での驚くべき開始の書法も、

譜例 1 ベートーヴェン弦楽四重奏へ長調 《ラズモフスキー》 作品59-1

1) 第1楽章冒頭 (1~8小節)

Allegro ♩ = 88

Vn.2
Vla.
p
mf e dolce
cresc.
p
cresc.

2) 第1楽章再現部冒頭 (103~111小節)

p
mf e dolce
cresc.
p
cresc.
f
cresc.

それがそのまま展開部の冒頭ともなることから、完全に理解できる (Simpson: 252-3)。そしてこれが展開部=提示部の図式を強力に打ち出すがゆえに、《熱情》でこだわった楽想の配列や各部分の長さは、《ラズモフスキー》ではそれほどの重要性をもたない。

ブラームスの眼差し

ブラームスの眼差しは、こうしたベートーヴェンの試行錯誤の跡を、忠実に追っていたかのようだ。

すでに指摘したように、第4交響曲ホ短調の第1楽章は、彼の交響曲では、最初にして最後のリピートレスのソナタ形式楽章である。その構造は次のようになる(表3)。

表3 ブラームス 第4交響曲第1楽章の構造

	提示部	展開部	再現部	コーダ
楽 想	A B C	A	A' B C	A''
調 性	e h H	e...	e e E	e
小節数	144	102	146	47

これは《ラズモフスキー》を完全に踏襲しているとみなされる。展開部冒頭で主調ホ短調へ戻るのみならず、スコア全体が曲の始めとに同じになるという異例な書法が、《ラズモフスキー》の異例さとぴったりと一致しているからである。

明らかに、ブラームスは——リピートがある、ないといった表面上の事象ではなく——「展開部が再現のリピートを兼ねる」という、ベートーヴェンの発想を理解していた。というのも、第4交響曲は《ラズモフスキー》の単純なコピーではありえないからである。前者は短調、後者は長調という違いもある。とくに第4交響曲では、提示部に主要な主題が少なくとも3つある。ヴァイオリンのオクターヴ・ユニゾンで3度下行する第1主題A、三連リズムで活気づけられ、展開の要素を含むB、それに木管に出る第2主題的なCである。これはベートーヴェン的な主題の二元性が弛められた、「ロマン的」ソナタ形式といえる。

ちなみに、三つの主題の調性の扱いも興味深い。短調のソナタ形式における古典的な図式では、第2主題は主調に対して平行調であり、この場合、ト長調となるはずである。しかし、ここでは長調のソナタ形式のように、主調の属調であるロ短調へ向かい、ロ長調に落ち着くのである。このロ短調→ロ長調の同主長調への転調は、

解決感をともなうがゆえに、古典派では再現部の第1主題と第2主題のために選択され、劇的な緊張を取り除くことになる。しかし、ブラームスでは、3つ目の主題でそれまでの短調の執拗な流れに薄日が射すような効果もたらされる。そして、たどり着いた口長調は主調ホ短調のドミナントでもある。つまり、ブラームスの創意は巧まずして論理的でもある。

ブラームスの創意

さらにブラームスの第4交響曲は、《ラズモフスキー》の次の段階さえ示しているように見える。

《ラズモフスキー》で問題が残るとしたらどこか。第1主題Aは提示部と展開部、それに当然、再現部に出る。さらにコーダにも使うとなると、ひとつの楽曲に同じ楽想が4回出ることになる。この数は形式的な硬直性を感じさせないか。

とくに第4交響曲のもっとも特徴的な部分として、コーダがあげられる。そこでは第1主題Aが、半小節遅れの間隔で、熱烈なカノンを繰り広げる。明らかにこれはブラームスが、最後の切り札を、ここぞとばかりに、投入した瞬間である（譜例2では弦の部分のみを抜粋したが、チェロとコントラバスには4本のホルンが加わり、ほかの楽器はすべてヴァイオリンの側に回る）。

譜例2 ブラームス 交響曲第4番ホ短調作品98のコーダ（394-97小節）

カノンはすでに最初から潜在していたのだが、ここで爆発的ともいえる様相を呈する。そこにブラームスはフォルテ2つを指示した（393小節）。9小節後（402小節目）にはさらに木管にフォルテ2つ。その4小節後（406小節目）には、第1ヴァイオリンに「常にもっと大きく *sempre piú f*」と指示。さらに8小節後（414小節目）にも「もっと大きく *piú f*」、最後に434小節目にフォルテ2つがだめ押しされる。つまり、コーダ全体が巨大なクライマックスを形成している、ということである。しかも、緊張の手綱をいささかも緩めることなく、最後まで渾身の力で押し切

ろうというのである。常に慎重なブラームスとしては、異常なまでに直接的で、圧倒的なコーダであった。第1楽章の眼目がここにあることは明らかであり、演奏上の試金石ともいべき部分となる。

コーダに第1主題をはずせないとなると、やはりそれを4回出すことは避けられなくなる。これは多すぎないか？ ときはすでにロマン主義が晩秋を迎え、ベートーヴェンの時代から80年もの歳月が経とうとしているのである。

明らかにブラームスはそう感じた。だからこそ、彼は再現部の開始を次のようにしたのである。譜例3で冒頭部分と比較してみよう。

譜例3 ブラームス 交響曲第4番ホ短調作品98

1) 第1楽章冒頭 (1 - 4小節)

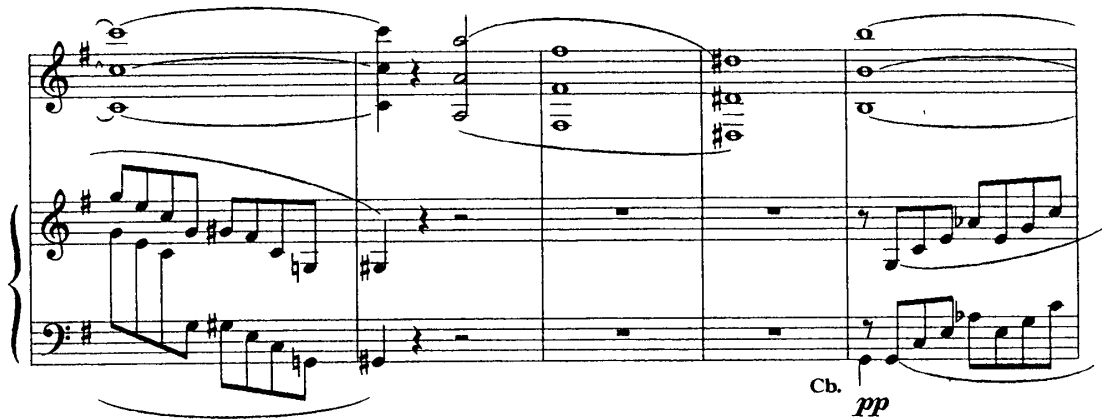
Allegro non troppo
Fl. *p*
dolce

Cl.
Vln. 1, 2
p
Vla.
Vlc.
p

2) 第1楽章再現部 (247 - 55小節)

Fl. Cl.
p dolce

Vln. 1, 2
Vla.
Vlc.



第1主題の冒頭は巧妙に引き延ばされ、木管の弱音で出される。それは明確な再現というよりは、展開部後半の静けさの余韻に浸っており、あたかも再現という「現実」に目覚める前の「まどろみ」のようである。明確な「目覚め」は、第1主題の後半のゼクエンツの部分で訪れる（259小節目以降）。ここからは主題がそのまま再現されるのである。

こうして、全部で4回出る第1主題Aは、表3のように、再現部とコーダで巧みに変奏され（A'、A''）、機械的な繰り返しを回避する。

それにしても、あの再現は、機械的な反復がもたらす、形式的な硬さを排除するだけではない。再現に向けての段階的な接近——それを「まどろみ」から「目覚め」という比喩で表現したのだが——という創造的な効果をもたらしている。そして展開部と再現部をスムーズに連続させていることで、短めの展開部を長く見せることにもなる。練達のわざというべきだろう。

ベートーヴェンの足音

ブラームスの創作の苦しさは、「ベートーヴェンの足音を背後に聞きながら」作曲しなければならなかったところにある、といわれる。だが第4交響曲は、ブラームスの創作に潜む別の秘密をも明らかにしている。

その第1楽章は、《英雄》交響曲作品55、《熱情》ソナタ作品57、《ラズモフスキー》四重奏曲第1番作品59-1と続いた、ベートーヴェンの試みの延長線上に、正確に位置づけられるのである。とはいえ、ブラームスは偉大な先人の創造の真意を汲みとり、それを踏襲しただけではなかった。そこにみずからの新たな創意と独創性を加え、きわめて高い完成度に到達したのである。伝統の継承とはまさにこのようなことをいうのであろう。そのとき、あたかも《ラズモフスキー》の次の段階

の作品がもたらされたかのようにあり、同時に、もっともブラームス的な音楽が誕生したのである。

「ベートーヴェンの足音」は必ずしも脅威であるだけではなかった。それは真にブラームス的なものを生み出す基盤ともなったのである。

－引用文献－

※引用文献は著者名と頁数を本文中に示した。なお引用頁は日本語訳がある場合は、邦訳版の頁数とした。

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-century Music*. (trans. by J. Bradford Robinson) Los Angeles: Birkbeck, University of California Press, 1989.

Frisch, Walter. *Brahms: Four Symphonies*. New York: Schirmer Books, 1996.
[フリッシュ『ブラームス 4つの交響曲』天崎浩二訳、音楽之友社、1999年.]

Geiringer, Karl. *Brahms: his Life and Works*. New York: Da Capo Press, 1963.
[ガイリンガー『ブラームス』山根銀二訳、芸術現代社、1975年.]

Kalbeck, Max. *Johannes Brahms 1874-1885*. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1976.

Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker III*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854. [シューマン『音楽と音楽家』吉田秀和訳編、岩波書店、1958年.]

Simpson, Robert. "The Chamber Music for Strings." (*The Beethoven Companion*, ed. by Denis Arnold & Nigel Fortune, pp. 241-280.) London: Faber & Faber, 1971.

Rosen, Charles. *The Classical Style*. London: Faber & Faber, 1971.