第51回定期演奏会

水星交響楽団

オール・バルトーク・プログラム

『舞踏組曲 』

『 ヴァイオリン協奏曲第２番』

『 管弦楽のための協奏曲』

指　揮

齊藤 栄一

ヴァイオリン独奏

西江 辰郎

（新日本フィルハーモニー交響楽団コンサートマスター）

2015 **2.22**（日） 13:30 開　演

すみだトリフォニーホール（大ホール）

ご挨拶

本日はお忙しい中、私ども水星交響楽団（略称：水響）の演奏会にご来場いただき、誠にありがとうございます。

今回は、20 世紀を代表する作曲家であるバルトーク・ベーラ（1881 年～ 1945 年）の特集プログラムです。バルトークはハンガリーに生まれましたが、幼い頃からピアノ演奏と作曲に才能を見いだされ、ピアノは 1905 年のルビンシュタイン音楽コンクールで 2 位になるほどの腕前（1 位はなんとあのバックハウス！）でした。しかし、同時期に、同郷の作曲家コダーイに出会い、東欧（特にハンガリー・ルーマニア）民謡の収集と研究をはじめたことが、作曲家としてのスタイルを確立することになりました。ハンガリーはアジア文化圏の最も西側に位置しており、そのせいでしょうか、彼の曲にはどこかできいたような懐かしいメロディー・リズムで満ち溢れています。

本日は、その中でも彼の代表作とされる 3 曲を演奏致します。「舞踏組曲」（1923 年作曲）は、5 つの特徴的な舞曲と終曲からなる組曲で、まさしく民謡研究の成果が直接あらわれている作品。「ヴァイオリン協奏曲第 2 番」（1938 年作曲）では、彼独特の音楽語法がいかんなく発揮されたうえに、12 音が全て使用される旋律を使用するなど新たな取り組みも光ります。「管弦楽のための協奏曲」（1943 年作曲）は、アメリカに移住し、経済的な困窮と体調不良に悩まされていたとはとても思えない、明朗でいながら深い精神性をたたえた 20 世紀全ての管弦楽作品の中でも屈指の名曲です。今年はバルトーク没後 70 年にあたりますが、第 1 次大戦から第 2 次大戦にかけ流転の人生を歩まざるをえなかった彼の音楽の魅力が少しでも伝わればと感じてやみません。

今回、ヴァイオリン協奏曲でソリストをお願いした西江辰郎さんには、ご多忙にもかかわらず、何度もリハーサルに参加いただき、オケとしてもかなりの難曲でなかなか形にならない我々に、オケプレイヤーとして非常に勉強になるご指導を下さいました。このすみだトリフォニーホールを本拠地としている新日本フィルハーモニー交響楽団のコンサートマスターを務めておられ、ホールを知り尽くした素晴らしい演奏をしていただけると確信しております。

それではぜひごゆっくりとお楽しみください。

水星交響楽団　運営委員長　植松 隆治

水星交響楽団

水星交響楽団は、1984 年に一橋大学管弦楽団の出身者を中心に結成されたアマチュア・オーケストラである。都内の主要ホール等で、定期演奏会を年 2 回行い、マーラー、バルトーク、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、ホルストなど大編成の曲に積極的に取り組んでいる。バルトークの作品はこれまでに、1994 年第 18 回定期で「管弦楽のための協奏曲」、2002 年台 29 回定期で「ヴィオラ協奏曲」（ヴィオラ独奏　坂口翼）、2007 年第 37 回定期で「パントマイム音楽『不思議な中国の役人』」（2002 年新版）を取り上げている。楽団の名前の由来は、一橋大学のシンボルである「マーキュリー」やセロ弾きのゴーシュの「金星音楽団」から来ている等いろいろ考えられる。

本日のプログラム

バルトーク・ベーラ

舞踏組曲 Sz.77（約 17 分）

ヴァイオリン協奏曲第 2 番 Sz.112（約 39 分）

― 休憩 ―

管弦楽のための協奏曲 Sz.116（約 38 分）

指揮
齊藤（さいとう） 栄一（えいいち）

京都大学にて音楽学を、国際基督教大学大学院にて美術史学を研究。この間、指揮法を尾高忠明、田中一嘉、円光寺雅彦の各氏に師事。1981 年には京都大学交響楽団と 2 週間に渡り、ドイツ、オーストリアにて演奏旅行を行い、ザルツブルグ音楽祭などにて指揮。82 年には関西二期会室内オペラ・シリーズ第 9 回公演、ブリテン作曲「ねじの回転」（関西初演）の副指揮者を務める。

84 年に水星交響楽団の常任指揮者に就任。水星交響楽団、オルフ祝祭合唱団との共催で、佐多達枝振り付けのバレエ「カルミナ・ブラーナ」（95 年、東京文化会館）、「ダフニスとクロエ」（99 年、新宿文化センター）を指揮した。その後、「カルミナ・ブラーナ」のバレエ公演では、神奈川フィル、東京シティ・フィルも指揮している。2005 年には、同曲を含むオルフの「トリオンフィ」3 部作（4 台のピアノと打楽器）を指揮している。

明治学院大学文学部芸術学科教授。著書に「往還する視線　14 ― 17 世紀ヨーロッパ絵画における視線の現象学」（近代文芸社）、「振っても書いてもしょせん酔狂」（水響興満新報社）がある。

ヴァイオリン独奏
西江（にしえ） 辰郎（たつお）

新日本フィルのコンサートマスター、ソリスト、室内楽奏者としても活躍するヴァイオリニスト、西江辰郎は、1976 年東京生まれ。桐朋女子高等学校音楽科（共学）を経て、桐朋学園ソリストデュプロマコース修了。国内コンクールに多数入賞し、2001 年弱冠 24 歳で仙台フィルハーモニー管弦楽団のコンサートマスターに就任。多くのソロを受けもち、「英雄の生涯」、「シェヘラザード」など絶賛された。東京フィロスクヴルテット、セレーノ弦楽四重奏団を結成し、SPC 大賞、せんだい芸術祭大賞、緑の風音楽賞、松尾音楽助成などの受賞歴をもつ。ヴァイオリンを辰巳明子、故ティボール・ヴァルガ、景山誠治、藤原浜雄、海野義雄の各氏に、室内楽を安永徹、市野あゆみ、ガボール・タカーチ＝ナジ、岡山潔の各氏に師事。

レパートリーもコレルリ、バッハから三善晃、カプースチンまでと幅広い。イタリアの作曲家アレッサンドロ・クオッツォとは友人で、ピアノのジュゼッペ・アンダローロとのイタリア・リサイタルツアーでは無伴奏ヴァイオリンソナタを献呈された。
日本、オーストリア、スイス、フランス、イタリア、チェコ、韓国、マレーシアなど世界各地で演奏。

ソリストとしても東京交響楽団、オーケストラ・T・ヴァルガ、仙台フィルハーモニー管弦楽団、仙台市民交響楽団、オーケストラ･アンサンブル金沢、チェコ室内フィルハーモニー管弦楽団、新日本フィルハーモニー交響楽団等、国内外のオーケストラと共演。

クリスティアン・アルミンク氏に認められ、05 年より新日本フィルハーモニー交響楽団コンサートマスターに就任。07 年には「M・マイスキー 60 歳記念プロジェクト」でチェロのミッシャ・マイスキー氏と共演。09 年にはアールガウ交響楽団のソリストに抜擢され、チューリッヒ・トーンハレで協奏曲デビューを果たし、紙上でも賞賛された。リサイタルではアンドレア・タランティーノの Sulla Via del Graal, アレッサンドロ・クオツッオの Meditation や小杉紗代の Spiraling Sparks など世界初演。12 年、Atman Trio を結成。

ライヴ収録の CD も多数リリースし高い評価を得ている。また、CD「カプースチン」は N. カプースチン氏本人より絶賛され話題になった。ベートーヴェンのクロイツェル・ソナタ、西江編曲によるサン＝サーンスのオペラ「サムソンとダリラ」より “Printemps qui commence” を含むニューアルバムがまもなくリリース予定。15 年 6 月には新日本フィルとの共演が予定されている。

曲目紹介
～バルトーク・ベーラ Bartók Béla ～

ハンガリーとは何か―その歴史―

バルトークの母国、ハンガリーとはどんな国なのだろうか。ものすごく端的に言ってしまえば「マジャール人」を自称する人々の国家のことである。更に言うと、「マジャール人」とは「マジャール語」を母語とする人々のことで、マジャール語が膠着語（格変化が語尾変化に現れる）であるという言語的な特徴から、かつてはモンゴロイドの末裔であると言われていた。ただしこの説については異論もあり、近年の DNA 研究では、若干のモンゴロイド的要素も見出されるものの基本的にはコーカソイドであるとの結果が得られているようである。とは言え、ウラル山脈あたりに起源を持ち、ある時点（5 世紀くらい）に集団でバルカン半島近辺に移住してきたことは間違いない事実であると考えられている。

歴史上最初に確認できるハンガリー国家は 10 世紀のイシュトヴァーン 1 世によるもの。キリスト教化と周辺民族の併呑により順調に拡大していたハンガリー国家であるが、13 世紀にモンゴルの、14 世紀以降はオスマン・トルコの脅威にさらされ、基本的には主権を維持してはいたものの、15 世紀後半のマーティヤーシュ王の治世を除いては安定とは程遠い状態だったと言われる。

1526 年にオスマン・トルコに敗れてその軍門に下った時点でハンガリー国家は消滅、17 世紀末まで領域の東側をオスマン帝国、西側をハプスブルク家のオーストリアによって分割される状態が続く。この間にトルコ風＝アラブ風の文化がかなりの程度流入したと考えられている。

その後も断続的にオスマン帝国に対する抵抗はなされていたが、1683 年の第二次ウィーン包囲での勝利を機にオーストリアがハンガリーおよびハンガリー王国領のクロアチアやトランシルヴァニアの領有権を獲得（1699 年 カルロヴィッツ条約）、オスマン帝国の支配から「解放」される。とは言えこの「解放」はハプスブルク家のオーストリアがそれまでのトルコに取って代わっただけであったとも言え、今度はハプスブルク家の支配に対する独立運動が熾火のように広がっていくことになる。ハンガリーの真の独立を目指す動きは 1848 年、コッシュート・ラヨシュに率いられた反乱としてついに表舞台に現れる。この反乱、当初ハンガリー側が優位に状況を進め、翌年にはオーストリア軍を敗北一歩手前まで追い詰めたが、オーストリアがロシアに要請した援軍との挟撃にあって最終的に屈服させられてしまった。

ただし、この反乱を経ることで、ハンガリーはオーストリア政府から一定の譲歩を引き出すことに成功する。それが政体の再編成による「オーストリア＝ハンガリー二重帝国」という新国家であり、外交等に関してはオーストリアが独占的な権利を持ち、ハンガリーは領域内の自治を司るという仕組みになっていた。確かに完全な独立国家を樹立するには至らなかったが、この体制においてハンガリーは少なくとも帝国内の国家を持たない他の諸民族と比べて恵まれた立場にあったとは言えるだろう。

そのほぼ半世紀後、帝国は第 1 次世界大戦でのオーストリアの敗北により解体され、ようやくハンガリーも自前の独立国家となるが、わずか 2 年ほどの間に共和制、共産党政権、国王不在の王制と、政体がコロコロと入れ替わる政治的に不安定な状況が続く。と同時に、1920 年のトリアノン条約体制による線引きの結果、それまでハンガリー王国の領域であった地域の 70%以上が切り離されることになった。この時点で全人口の半分ほどのマジャール人が新しいハンガリーの領域外に取り残されることとなったが、これとは逆に、新たな「ハンガリー」の国内にも他の諸民族は一定程度居住しており、ハンガリー＝マジャール人の国家、という等式は実態を正しく反映できていない。バルトークが生きた「ハンガリー」はまさにこうした状態にあった。

ハンガリー「国民音楽」の歴史

ところで、二重帝国の内部における「民族＝国民」

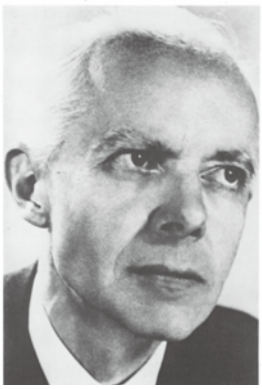
とは、かなりの程度「創造＝想像」されたものであった。「国民運動」の主たる担い手であった都市の住民の多くはドイツ語話者であり、文化的にもドイツ人に近しく、それぞれの「国民文化」は後天的に「学ばれる」ことが多かったのである。例えば、チェコ国民楽派の祖とされるスメタナ。彼の母語はドイツ語であり、チェコ語でのオペラ上演を目的とした新しい劇場の要職に就いたことをきっかけにしてチェコ語を学び始め、「売られた花嫁」をはじめとした数々の「チェコ語で歌われるオペラ」を作曲するようになった人物であった。

同様な事情は一般にハンガリー出身の音楽家として最初に名前が上がるフランツ・リスト（リシュト・フェレンツ）についてもあてはまる。リストの家系はそもそもオーストリア系で、母語はドイツ語。彼自身、生涯マジャール語は話せなかったと言われている。そんなリストが「ハンガリー狂詩曲」としてまとめた「典型的にハンガリー風の音楽」とは、主に都市においてロマ（ジプシー）の職業音楽家たちが演奏していた「典型的にロマ（ジプシー）風の音楽」であり、チャールダーシュとして知られているテンポの遅い序奏と急速な主部とから成る二部形式の音楽がその典型であった。リストにとってはこの「ジプシー風の音楽」こそが「ハンガリー音楽」の本来の姿であり、農村部の民謡は崩れた「ハンガリー音楽」である、との理解だったのである。

そうして出来上がった「ハンガリー音楽＝ジプシー音楽」という図式は、19 世紀にあっては疑う者など皆無の事実として受け入れられていく。ブラームスしかり、数々のバレエ音楽におけるキャラクター・ダンスにおいてしかり、更に J. シュトラウスⅡをはじめとした数々のオペレッタにおいても（特にオペレッタの分野においては、カールマンをはじめとした「ハンガリーの作曲家」が「ジプシー風の音楽」を作中に取り込むことでこの図式を強化＝再生産していくのが面白いところである）。

が、この図式に異を唱える動きが 20 世紀初頭に現れる。それが「ハーリ・ヤーノシュ」などで知られる作曲家コダーイ・ゾルターンらのグループであった。

バルトーク、その生い立ち



バルトーク・ベーラは 1881 年 3 月 25 日、国立農業学校の校長で熱心な音楽愛好家だった同名の父ベーラと、ピアノ教師の母パウラの間に、ハンガリー領南東部のナジセントミクローシュという街で生まれた。この街は先ほどの歴史を概観した際に触れられた第一次世界大戦の終戦後にハンガリー領から切り離された地域に含まれている（現在はルーマニア領スンニコラウ・マレ）。

幼少期のバルトークは病弱だったが、正規の音楽教育を受ける以前から自己流で数十曲をピアノで弾くなど天賦の音楽的な才能に恵まれた子供であり、5 歳の時から母から本格的なピアノの手ほどきを受けるようになる。

しかし 1888 年、彼が 7 歳の時に父親が病死、経済的に困窮した一家はハンガリー北部のナジュセレシュに移住、母親は当地の学校でピアノ教師として生計を立てるようになる。彼はこの地で音楽の初期教育を受け、ピアニストとしての最初のステージもここで経験した。

1893 年には更にポジョニ（現在のスロヴァキアの首都ブラティスラヴァ）に移住、この地で 4 歳ほど年長のドホナーニ・エルネー（エルンスト・ドホナーニ）に出会う。すでにピアニスト・作曲家として名を成し始めていたドホナーニとの交流はバルトークに強い影響を与え、その後の進路の決定に際しても彼の存在が重要な要因となった。すなわち、ポジョニでの中等教育課程を終えた後、一旦はウィーンの帝立音楽院への入学を許されたものの、結局はドホナーニの後を追うようにしてブダペシュトの王立音楽院に進み、そこでピアノ、作曲の専門教育を受けることになったのであった。

王立音楽院時代に R. シュトラウスの音楽に出会い、交響詩「英雄の生涯」を独自にピアノ独奏版に編曲して事あるごとに演奏してまわるほどに心酔したということもあって、初期の作品にはドイツ・ロマン派の影響が色濃かったと言われる。そんな時期の代表的な作品が、前述のハンガリー史上の英雄を題材とした R. シュトラウス風の交響詩「コッシュート」（1903）である。そうしてキャリアを積み始めたバルトークは翌 1905 年夏、パリで行われたルービンシュタイン国際コンクールのピアノ演奏と作曲の 2 つの部門に参加。しかし、どちらの部門でもはかばかしい成果を上げられなかった。ピアノ部門でヴィルヘルム・バックハウスが優勝したことには納得していたバルトークだったが、他のどの参加者よりも自分が優れていると感じていた作曲部門での不成功は彼にとりわけ大きなショックを与えた。この失敗により彼は自身の創作について反省を余儀なくされ、「真にハンガリー的な音楽芸術」の在り方について考えを深めていくことになった。

コダーイ・ゾルターンと知遇を得て民俗音楽の収集・研究に関わるようになったのは、まさにこのコンクールの翌年の 1906 年のこと。そもそも彼が民俗音楽に関心を持つようになったきっかけは、1904 年の夏に避暑でブダペストを離れた際にトランシルヴァニア地方出身のドーシャ・リディという 18 歳のメイドの歌う民謡を聴いたことだったと言われるが、1905 年のパリ滞在中の経験と思索が後の本格的な民俗音楽研究に結び付いたと考えられる。以後、第一次世界大戦が

終結する1918年までの12年間にわたってハンガリー領内の各地で民謡収集のフィールドワークが実施された（1913年にはアルジェリアでも調査を行っている）。

バルトークと民俗音楽研究―その目的と成果―

さて、こうして始まったバルトークの民俗音楽研究は、「真にハンガリー的な音楽とはどのようなものか」という問いに導かれたものであった。すなわち、リスト以降の「ハンガリー音楽＝都市のロマの音楽」という図式の誤りと、「真にハンガリー的な音楽」が農村部の民謡の中にある、という仮説とを実証しようとする試みである。

ただし、議論の焦点は研究の深化に伴って若干移り変わっていった形跡が見られる。多種多様な民謡を「よりハンガリー性の濃い＝ロマ的な特徴の薄い」ものから「よりハンガリー性の薄い＝ロマ的な特徴の濃い」ものへと順番に並べ、「より真正にハンガリー的な音楽」の特徴を炙り出すことに向けられていた「ナショナリスト」的な当初の目論見は、次第に「農村における音楽活動の実態」を「都市＝西欧」の音楽活動から分離する、といった方向に変化していったと考えられるのだ。

とは言え、彼の研究の具体的な成果については、1) 方法論に一貫性が欠けている、2) その素材となる民謡のコレクション自体があまりに錯綜している、3) 一通りの完成を見る前にバルトーク自身がこの世を去ってしまった、といった様々な理由で、残念ながらこれ以上の詳細を述べることは難しいと判断せざるを得ない。

が、これら一連の研究の作曲活動への影響に話を限定すれば、一方に、例えばルーマニア民俗舞曲など民謡のメロディの編曲作業から生まれる作品、他方に民謡からその特徴的な構造を抽出し、それらを活用した純然たる創作、という二つの方向でアウトプットがなされている、とは言えるだろう。当初はこうした編曲作品と自身の創作とを作品番号の有無で区別していたバルトークだが、1922年のヴァイオリン・ソナタ第2番以降、作品番号を付けること自体を止めてしまったことも相まって徐々に両者の違いは次第に曖昧になっていく。

今回演奏される3曲にも、こうした研究の成果が活かされていると考えられるが、それでは民俗音楽研究からバルトークが引き出した構造とはおよそどのようなものだったのか。主なポイントは1)「拍節・リズム」、2）音組織、の2つの側面に集約される。

まず拍節・リズムについてであるが、民俗音楽由来のバルトークの音楽の特徴の一つ目は、「アウフタクト」の用いられる頻度が皆無ではないが極めて少ないことである。一般的な西洋音楽におけるアウフタクトとは、「冠詞」や「前置詞」を「歌う」ことと深く関係していると考えられている。ところが、語尾変化で格変化を表す膠着言語の一種であるマジャール語には「前置詞」や「冠詞」が存在せず、また単語は常に第1音節にアクセントが置かれるので、マジャール語の文章は常に強拍から始まるのである。こうした構造を取り込んだ結果、一般的な西洋音楽であればアウフタクトに置かれる音が拍頭に移動する、といった現象が発生することになる。その具体的な例としては「管弦楽のための協奏曲」の第1楽章の序奏、最初フルート、直後トランペット3本によって奏でられ、第3楽章でその本質を明らかにする「エレジー主題」を上げておこう。一般的な西洋音楽であれば、16分音符3つをアウフタクトに回し、4つ目の長音を拍頭に置くところだが、バルトークは16分音符を拍頭に置くのである。

民謡の採譜からバルトークが発見し、ブルガリア・リズムと呼んだ寸詰まりのリズムも彼の作品中に頻出する民俗音楽由来の要素である。大まかには9/8拍子の音楽なのだが最後の拍が微妙に縮んでいるように聞こえる（3/8+3/8+2/8）。オケコン第1楽章のアレグロ主題の拍節構造がその典型である。

一方の音組織についてであるが、民謡の多くは様々な五音音階を基礎としていることが多く、ここからバルトークは様々な要素を引き出している。すなわち、五音音階をなぞることで発生する短三度、完全四度、減五度、完全五度などの音程関係が重要な意味を持つことが多く、また五度や四度の積み重ねの結果として一般的な三和音とは成り立ちが異なるクラスター状の響きも多く聞かれるのである。

さらに付け加えると、弦楽器のために書かれた楽譜に稀に現れる微分音も民俗音楽（特に民謡）の影響である。これは採取した民謡に聴き取った平均律では割り切れない音程のゆらぎを、歌い手の「誤り」としてではなく民俗音楽の構造として理解していたことの表れであると考えられる。

舞踏組曲

「ドナウ川の真珠」とも形容されるハンガリーの首都ブダペシュトは、ドナウ川を挟んだ西岸のブダとオーブダ、東岸のペシュトとから成る街である。それら3つの地区が合併して50年を迎える1923年にこれを記念した式典が開かれることとなり、そこで演奏される祝典曲が当時のハンガリーの代表的な作曲家3名に委嘱された。ドホナーニ、コダーイと並んでバルトークもこの栄誉に浴し、その結果書かれたのが「舞踏組曲」である。

ここでちょっと時代を遡って1910年代後半から20年代初頭のハンガリーの歴史的状況を押さえておこう。先にハンガリーの歴史について述べた際にも触

れたが、この時期のハンガリーは第一次世界大戦とその敗戦による政治的混乱と領土縮小に見舞われた危機の時代である。特に、1919 年に一時政権を取った共産主義革命政府が崩壊し、国王不在の王制が復活した 1920 年前後にはこの危機的状況への反応として時に「過激」とも取れる「ナショナリズム／排外主義」がハンガリー国内を覆うようになっていた。

この当時のバルトークは、民俗音楽の研究と並んで教育者（1907 年からブダペシュト音楽院でピアノ科教授を務めていた）、ピアニストとしても活動し、それなりの名声も得られるようになっていたが、その半面、作曲家としては 1910 年代の前半に生涯唯一のオペラ「青ひげ公の城」をめぐるゴタゴタから作曲活動を一時休止していた時期があり、必ずしも成功を収めていたとは言い難い状況にあった。そんな中、バルトーク自身はナショナリストではあったが過度な排外主義には与しない立場であり、またドホナーニ、コダーイといった彼の周辺の人物の多くが共産主義革命政府に近い立場にいたことから、保守派の陣営からの直接・間接を問わない攻撃にさらされるようになっていく（1920 年の 5 月には彼のルーマニア民俗音楽に関する論文を発端とした論争も勃発している）。

こうした経緯を踏まえると、1923 年の時点でドホナーニ、コダーイ、バルトークへの祝典曲を委嘱するという決定の持つ意味は決して軽くないことが分かる。ある意味、右派からの懐柔であり、バルトークらからするとこの申し出を受けることはある種の妥協でもあったわけである。

そうした緊張関係のなかで作曲されたこの組曲は、即物的に述べるなら 6 つの舞曲と、「リトルネッロ」とスコアに記されたそれらを繋ぐエピソードとから構成されている。それらのメロディはいずれも、「原曲」となった民謡などの存在しない、完全なバルトークの創作によるものである。が、それらの各部分には明確なモデルが存在しており、全曲を貫くある種の主張が存在していることが後に明らかにされた。

エピソード的に取り扱われるリトルネッロはハンガリー民謡の特徴を色濃くまとったメロディで、各舞曲の間に繰り返されてそれらを繋ぐ役割を果たす。

第 1 曲はバルトークによれば「アラブ風だが、リズム構造は東欧の民俗音楽のもの」。主だったメロディはいずれも短三度に収まる狭い音程をくねるように進んでいく。

第 2 楽章は「ハンガリー風の荒々しい舞踏」。短三度音程の繰り返しから組み立てられる単調なステップは、次第に即興性を帯びて複雑化していく。

第 3 楽章は「ハンガリー的なバグパイプ風の音楽と、ルーマニア的なフィドル風の音楽とが交代」する、全曲中で最も楽天的で色彩豊かな楽章。

第 4 楽章は「アラブの都市の音楽を模した」気だるげな夜の音楽。

第 5 楽章は特定のモデルを持たない「原始的」な踊り。呪文のように繰り返される単調な節が徐々に高まっていき、そのままフィナーレへとなだれ込むと、そこではそれまでに登場したすべての要素が代わる代わる現れる。

このように旧ハンガリー国内の諸民族を象徴するような舞曲を並べ、さらにそれらが終曲で結び合わせられるという構造によって、多民族の共存という理想を表現しているのであり、つまるところこの曲は排外主義的ナショナリズムに対するバルトークの密かな抵抗だったのである。

ヴァイオリン協奏曲 第 2 番

舞踏組曲が書かれてからおよそ 15 年間、途中作曲活動をセーブする期間を時たま挟みながらも、今日彼の代表作とされることの多い作品の数々が断続的に書かれ、作曲家としてのバルトークの評価は急激に高まった。とは言え、その決して短くない期間に作風も大きく変化を遂げており、ピアノ協奏曲第 1 番、弦楽四重奏曲第 3 番、同第 4 番といった先鋭的な響きを追求した前衛的なそれから（1920 年代の後半から 30 年代初頭まで）、ピアノ協奏曲第 2 番、弦楽四重奏曲第 5 番などやや穏健な響きが主体となるそれ（1930 年代半ば頃）へと移り変わっていた。

また、この時期のバルトークは、ピアニストとしてもヨーロッパ各地で演奏を行い、好評を得ている。それらの演奏活動にはソリストとしてのものとともに伴奏者としてのものも含まれるが、そんな中頻繁に共演していたヴァイオリニストに、20 歳ほど若いハンガリー人のセーケイ・ゾルターンがいた。

この協奏曲は、セーケイの委嘱により 1938 年に書かれ、翌年 4 月メンゲルベルク指揮のアムステルダム・コンセルトヘボウとセーケイによりアムステルダムにて初演された。

当初、バルトークは大掛かりな変奏曲を作曲することを目論んでいたが、委嘱者であるセーケイがこれに反発、結果今あるようなありふれた 3 楽章形式の協奏曲が完成した。が、バルトークが後にセーケイに打ち明けたところによれば、第 2 楽章はそもそも変奏曲形式の曲なのだが、第 3 楽章は第 1 楽章の変奏に他ならないのであって、この曲全体が壮大な変奏曲になっているのだという。

第 1 楽章からして、大まかにはソナタ形式の枠組みに則って書かれているが、各主題は 1 度として同一の形で繰り返されることはなく常に何らかの変容を被っており、変奏曲としての性格が細部にわたって滲み込んでいる。ハープが淡々とロ長調の主和音をかき鳴らして始まるが、低弦にピッツィカートで現れる「4 度音程をなす 2 つの音× 2」という動機の方が重要。間もなくソロ・ヴァイオリンが情熱的に弾き始めるのが第 1 楽章の、と言うよりこの曲で最も重要な主題。後

半では無窮動風に展開するこの主題、そっけない伴奏とは真逆とも言える雄弁な性格の旋律だが、これはよく見ると冒頭動機と同じく4度音程を中心に組み立てられている。一方、第2主題に相当するのは、これもソロ・ヴァイオリンに現れるおどけたところのある半音階的な谷型の音型であり、長三度を半音階で網羅する五連符という特徴的な動機を持つ。ところで、提示部に当たる部分の楽譜を注意深く観察すると、2小節ないし3小節単位でオクターブに含まれる12の半音をすべて網羅している（あるいはそれに準じている）フレーズが旋律（第1主題の再提示部）にも伴奏（第2主題の最初の提示）にも多数存在していること気付く。冒頭のピッツィカート動機をソロが取り上げて始まる展開部は主に第1主題に基づいており、オーケストラのみによる刺激的な強奏が耳を惹く間奏部分と、技巧的でありながらも抒情的なソロとの対比に焦点が当てられている。再現部の開始は展開部と明確に区切ることはできないが、第2主題の再現の後には充実したカデンツァが置かれ（その開始部分には微分音が用いられている）、第1主題後半部の無窮動風のメロディに到達すると、そのまま勢いを減じることなく曲を閉じる。

第2楽章は、冒頭でソロが奏でる鄙びた雰囲気の主題（第4音が半音上がった長音階とも言えるリディア旋法に拠る）の、かなり自由な6つの変奏から成っている。第1変奏でコントラバスとティンパニの伴奏に乗って半音階的な装飾を付されたメロディは、第2変奏ではハープによるメリスマ風の合いの手を挟む形に引き伸ばされ、第3変奏ではソロの重音奏法で奏でられる。第4変奏での主題は低弦に移ってソロはトリルと走句での装飾を担当する。第5変奏はスケルツォ的な変奏で、高音木管と打楽器が彩りを添える。第6変奏は弦楽器のピッツィカートのみで奏されるカノン（時折バルトーク・ピッツィカートと呼ばれる特殊なピッツィカートも差し挟まれる）、ソロはトリルや同音反復でヘテロフォニックな装飾を加えていく。

終楽章は第1楽章の発展的変奏とでも言うべき音楽。冒頭のオーケストラの雄叫びは第1楽章序奏のピッツィカート動機の、これに続いてソロ・ヴァイオリンが弾くワルツ風のメロディも第1楽章の主要主題の紛れもない変奏である。以降、構造的にも第1楽章のそれをほぼ踏襲した音楽が展開していくが、舞曲風の味付けゆえにロンドとしての性格が色濃く現れる。

なお現在ではこの曲は第2番と呼ばれているが、バルトークの生前に発表されたヴァイオリン協奏曲はこの1曲のみであり、彼の死後に1907年から翌年にかけて作曲された若書きの「第1番」の存在が発見されたことで、「繰り下がった」ものである。

幕　間

と、ここでいったん休憩して彼の人となりを示すエピソードをいくつかご紹介したい。

まずは収集癖（と整理癖）。彼は生涯にわたって身近にあって彼の興味を惹くモノを収集し続けた。その対象となったのは主に昆虫や鉱石などだが、民謡もある意味この収集癖の対象であったのかもしれない。

また、指揮者の岩城宏之氏がヴァイオリニストのヨーゼフ・シゲティから伝え聞いた話では、バルトークのメトロノームはたいそう激しく狂っており、とてもまともにテンポが分かるような代物ではなかったらしい。一般的には極度に几帳面な性格の人物として描かれることの多いバルトークであるが、こんなイイカゲンなところもあったようである。

さて1930年代末期、第2次世界大戦開戦前夜のハンガリーでは、現状への不満と第一次世界大戦の敗戦以前の「大ハンガリー」への過度の執着が、ナチス・ドイツの勢力拡大に呼応して国内世論のさらなる右傾化を生み、実際に戦争によってかつての領土の回復を図る段階にまで達していた。

バルトークはこうした流れに危惧を抱いていたが、1938年のナチスによるオーストリア併合の余波で長く付き合いのあった音楽出版社ウニヴェルザールとの関係が途絶し、翌1939年末には母パウラが死去するなど諸条件が重なり、最終的に1940年にはアメリカに移住、そこで民俗音楽研究に専念することとなった。

管弦楽のための協奏曲

そうして始まったアメリカでの生活であるが、当初より困難な船出を強いられた。彼のアメリカでの身分はコロンビア大学の客員研究員で、ハーバード大学に所蔵されていた南スラブ音楽を録音した膨大なコレクションと自らがヨーロッパから持ち込んだ資料の整理が主たる仕事であった。この仕事に忙殺されていたためか、それとも創作意欲自体が湧かなかったのかは定かではないが、彼はこの間ほとんど作曲をしていない。また、その芸風がアメリカの聴衆の趣味に合わなかったこともあってピアニストとしてもほとんど活動できず、印税の受け取りに関して面倒なトラブルに巻き込まれたこともあって、収入はそもそも大変限られていた。加えて、1942年には高熱を伴う体調不良（当初は原因不明だったが、後に慢性骨髄性白血病であったことが判明する）のため入院を余儀なくされたことで公的活動は一切ストップし、その生活は更に困窮を極めることとなった。

このような窮状を見かねたフリッツ・ライナーやヨーゼフ・シゲティを筆頭とした友人たちが、ボストン交響楽団の音楽監督を務めていたセルゲイ・クーセヴィ

ツキーに働きかけて新作の委嘱料という形で資金援助することを画策する。1943年の夏、クーセヴィツキーは入院中のバルトークのもとを訪れ、委嘱料1,000ドルを前払いした上で期限を設けない、という破格の条件で自らの音楽監督在任20周年を記念する作品を委嘱する。当初健康状態への不安から受託することを渋ったバルトークであるが、結果として1943年の8月から10月までのごく短期間で書き上げている。

それまでもフーガ、カノンといった「古い」作曲技法を重視してきたバルトークであるが、この曲ではこれまで以上に重要な意味をもたされており、ある意味で同時代の「新古典主義」的な音楽のトレンドの極限であるとも言える。また、交響曲とも呼べそうな多楽章の大規模な作品に敢えてこのようなタイトルを付けた理由については、バルトーク自身が初演のためのはしがきで「オーケストラの各独奏楽器をコンチェルティーノと同じく、あるいは独創的に取り扱うという傾向で説明される」と述べている。

第1楽章は序奏と、緩急が交代するソナタ形式に準じた主部から成る。序奏では低弦から始まる四度音程に支配された山型のメロディに導かれて、第3楽章のエレジー主題が先取りされる。次第にテンポを速めて主部に入ると、ヴァイオリンによって第1主題が決然と奏される。このメロディ、拍節はブルガリア・リズムに基づいており、四度音程を基調として長調とも短調ともつかない旋法（やや短調寄り）で書かれた、極めてバルトークらしい旋律である。トロンボーンに現れる四度音程の連鎖による経過句を経てテンポが落ちていくと、空虚五度の伴奏の上でオーボエが緩徐部分の主要主題となる長二度の繰り返しから成る第2主題を奏でる。展開部では第1主題が取り上げられ、経過句による金管楽器のフーガ＝カノンでクライマックスが築かれる。再現部は第2主題から第1主題へと順番を逆にたどり、経過句の強奏で曲を閉じる。

第2楽章は「対の遊び」と題された三部形式のスケルツォ。主部は冒頭に現れる響き線を外した小太鼓のリズム主題の合いの手を挟みながら、順にファゴット（短六度）、オーボエ（短三度）、クラリネット（短七度）、フルート（完全五度）、トランペット（長二度）、と同一種類の管楽器2本が一定の音程間隔を保ってメロディを奏でていく。金管楽器のコラールによる中間部を挟んで、「対」のメロディが登場した順番のまま再現されるが、今度はそれぞれにプラスアルファの味付けが加えられていく。

第3楽章は「エレジー」。第1楽章の序奏の変奏と言うべき緩徐楽章。この楽章はバルトークの音楽の特徴の一つとされるABCBAといったアーチ状の構造を持ち、それと同時に彼の作品の緩徐楽章に頻出する「夜の音楽」の例の一つでもある、という多重の意味で非常に「バルトークらしい」音楽である。Aの部分では第1楽章序奏に現れた低弦の四度モチーフと、短三度＋短二度（すなわち基準音に対する短三度と長三度）の連鎖が形作るほの暗い背景にピッコロによる典型的な「ナイチンゲール」の鳴き声の転写が浮かび上がる。Bの部分は「エレジー主題」の展開であり、Cの部分では土俗的な香りのするメロディがヴィオラから木管のユニゾンへと引き継がれて歌われる。

第4楽章「中断された間奏曲」は第3楽章と類似したアーチ状の構造を持つ。Aの部分は2/4+5/8という字余りのリズムでつづられるユーモラスな音楽。1回目はヴィオラ、2回目はヴァイオリンによって歌われる翳りのあるうたがBに当たる部分。ヴィオラの裏でベースラインを担当するティンパニは1拍ごとに音が変わる難所。Cはショスタコーヴィチの交響曲第7番第1楽章を風刺したと言われている部分で、トロンボーンのグリッサンドや木管楽器に現れるトリルなどの音型が「嗤い」を表現している、などと言われる。また、この部分には全曲中で唯一、一般に「死」を象徴する楽器と言われるタムタム（銅鑼）が強奏される箇所があるのは意味深である。

第5楽章「フィナーレ」では、1）冒頭でホルンが高らかに吹き上げるメロディ、2）ヴァイオリンから始まる無窮動風のメロディ、3）開始3分ごろからバグパイプ風のドローン上でトランペットが吹く高揚感溢れるメロディ、といった3つの素材を基に、全編にわたってカノン、フーガ、それらの逆行・縮小＝拡大、といった古典的な書法が冴えわたる。特に、3の素材を用いた弦楽器のフーガ＝カノンは圧巻である。三番目の素材を用いた華やかなコラールに始まるコーダは、初演後に、より華麗な結末へと書き換えられた。

これで創作意欲を取り戻したバルトークは、続いてメニューヒンのための無伴奏ヴァイオリン・ソナタを完成させ、関係が悪化していた妻ディッタとの和解のためのピアノ協奏曲第3番はほぼ書き上げたが、1945年、白血病の急性転化により急激に体調を悪化させ、9月26日、ニューヨークに没した。プリムローズのためのヴィオラ協奏曲はスケッチの状態で遺された。

（桜井 統）

「絶対弾いてみたい曲でした」

ヴァイオリン協奏曲第２番ソリスト
～西江辰郎さんに聞く～

端正なたたずまいに、豊かな音色とシャープなテクニック。本日のソリスト、西江辰郎さんが練習会場に現れると、空気がぴりっと引き締まります。上品なたたずまいから、「王子」の愛称で知られる西江さんに、バルトークの「ヴァイオリン協奏曲第２番」への思いや、これまでの歩みについて語ってもらいました。

上手に書かれた譜面　楽器を理解している作曲家

――「一生弾く機会がない曲」と思われていたそうですね。

学生時代に勉強する機会を逃してしまって以来、自分では一生弾く事のない曲と思っていました。それに、マネージメントの面から見ても、オーケストラの編成の大きさの面から見ても、依頼公演でこの曲を弾きたいと言ってもなかなかＯＫされないでしょう。今回お話をいただいたときは、自分への挑戦も兼ねて、よし、やるしかない！と思いました。

――実際、弾いてみた印象は

スコアを研究してみると、とても上手く書かれていることが分かります。よほどヴァイオリンを分かっている人が側にいて、バルトーク自身もあらゆる楽器に精通していたのが見て取れます。ソロパートだけをとっても、半音階や全音階も多用して、イザイやエネスコの譜面でもそうですが、指遣いから音の並びを考え直したように思えるところもある。さらには細部を見ると、かゆいところに手が届く譜面という感じがする。普通に弾いたら違う表現になりそうな所を、念を押すように書いてある。

この曲を献呈されたセーケイや他の奏者がどこまでバルトークにヴァイオリニスティックなアドバイスをして、彼がどの程度取り入れたかは分かりません。ただ、間違いなく相当に信頼し合っていたと言えるでしょう。

――バルトークという作曲家のイメージは

昔は土臭いとか、民族的いうイメージを持っていましたが、今はそれだけではありません。彼の譜面を見ると本当に細かいところまで吟味して書いている。例えば、今回のコンチェルトの構成では楽章の小節数が黄金分割で見事に割り切れていきます。全体の小節数を考えて、どこを山にして、どこに何を持って来るといった事を綿密に考えながら創ったのでしょう。その上で、予想される展開を裏切って変化をつける。こう繰り返すなら次はこうだと思われがちなところに違う要素を持ってくる。常に生活に音楽があって、無駄は省き、細部まで気を配って綿密に書き上げる、子供思いで、豆知識豊富なバルトークの性格が、曲にも反映されているように思います。

――かなりの難曲ですよね。

アンサンブルも非常に難しいですね。ソロバイオリンとオケの楽器群の絡みが非常に入り組んで書かれている。こういうコンチェルトって個性的ですよね。プロオケでやる時でもオケの合わせを何回かしたくなります。１回だけではかなりキツイでしょうね。それだけにやりがいがあります。

――そんなバルトークの難曲を、私たちは３曲もやってしまいます。

意欲満々ですね！１曲でも大変なのに（笑）

ソロに生きるオーケストラ経験

――話は変わりますが、西江さんのこれまでの歩みを教えて下さい。

４歳でヴァイオリンを始めました。母はピアニスト、父はクラリネット奏者ですが、２人ともヴァイオリンが大好きで、子供にはやらせたいと思っていたようです。姉はピアニストですが、昔は一緒にヴァイオリンも習っていました。

――プロを目指す決意をしたのはいつ頃ですか。

小学校高学年の頃です。この年頃って、親の言うことなんか聞いていられないと思うものですよね。僕も親の敷いたレールの上を歩むのは嫌だという気持ちを持っていました。ところがヴァイオリンや音楽を好きかどうかなんて普段は意識しないものですが、ケガして弾けなくなった時に、やっぱり好きなんだなって思いました。それに周りに音楽をする友人が急に増える音楽高校に入ってからは、むしろ続けていて良かったと思いました。

――ソリストとして活躍しつつ、１０年以上もコンサートマスターを続けられています。オーケストラへのこだわりは

一人でソロだけを勉強していては、出会えないことがたくさんあります。それにソロでやっていくにもオーケストラの経験は活きると思う。シンフォニックな曲やオペラを勉強すると、他の楽器にも耳が傾くようになりますし、作曲家のイメージも変わってきます。

僕は２４歳の時に仙台フィルに入りました。スイス留学から帰国した後でしたから、もっと外国で勉強したいという思いがなかったわけでもない。ただ、プロの世界は想像以上に厳しかった。オーケストラで演奏されていた先輩方って、こんなことをされていたのかって初めて分かった。とにかく、多くの曲を学ぶ必要があるんですよ。オケに入ってから必然的に勉強の仕方や譜面の見方が変わりました。

アマチュアの熱意は素晴らしい

――水響のようなアマチュアと演奏する機会は多いんですか。

そんなにないですね。ただ、皆さんが本番に向けて一生懸命やる熱意はすばらしい。そこを目指して取り組むのは一番大事なことですからね。ご一緒させて頂けてうれしいです。

――ただ、今回の曲は私たちには難し過ぎます。ハラハラしませんか？

まあ、だれでも最初は難しいでしょう（笑）。ただ、みなさんの演奏能力は予想以上です。大したものだなあ。「継続は力なり」なのでしょう。

――ありがとうございます。ところで、いつも髪形も服装もきちんとされてますが、ファッションへのこだわりは？

そんなにないですよ（笑）。服もたいして持ってないですし。髪の毛は落ちてくると憂鬱になるから上げるだけなのですが。

当日はなりふり構わず、バルトークに集中したいと思います。

（聞き手・祐成 秀樹）

水星交響楽団

指揮者
齊藤 栄一

コンサートミストレス
中里 咲子

第一ヴァイオリン
池田 葵
石川 貴隆
岡 千里
織井 奈津乃
亀井 亮子
國宗 洋子
志賀 優子
高原 苑
土屋 和隆
◎中里 咲子
西沢 洋
林 有紀
前田 啓
宮川 妙子
宮川 雅裕
米嶋 龍昌

第二ヴァイオリン
芥川 俊輔
◎伊東 陽子
大西 彩加
川原 ひかり
黒川 夏実
小林 美佳
小山 吉智
櫻田 雅信
鈴木 尚志
砂川 湧
徳地 伸保
永井 翠
野村 国康

ヴィオラ
網中 愉香
有井 晶
井上 拓
太田 文二
長田 玲子
小澤 未来
◎川俣 英男
祐成 秀樹
藤岡 洋平
古屋 圭織
牧原 正典

チェロ
金澤 直人
金田 千畝
北岡 正英
木寺 繭子
小牧 愛
首藤 ひかり
◎鈴木 皇太郎
橘 温子
中山 憲一
中山 佐知子
日吉 実緒
能岡 雅人

コントラバス
阿部 洋介
石垣 夏穂
石附 鈴之介
大西 功
◎刈田 淳司
田中 文彬
中川 慧音
増渕 悠太
丸 陽子
横山 雄一

フルート
金子 香織
本田 洋二
◎村上 芳明

オーボエ
石井 英久
◎齋藤 暁彦
野口 秀樹
森川 千栄子

クラリネット
賀内 洋介
西村 伸吾
◎藤原 誠明
横地 篤志

ファゴット
塚田 優子
◎冨井 一夫
依田 啓介

ホルン
伊集院 正宗
岡本 真哉
◎島 啓
深村 美佳
真崎 護
山形 尚世

トランペット
◎岩瀬 世彦
金子 恭江
桜井 新
桜井 詩織

トロンボーン
櫻井 統
佐々木 英王
◎佐藤 幸宏
福澤 親

テューバ
植松 隆治

パーカッション
岸 敦子
鈴木 海里
高橋 淳
◎椿 康太郎
山本 勲

ハープ
東森 真紀子
矢澤 みさ子

ピアノ／チェレスタ
高尾 麻衣子
山形 リサ

◎＝パートリーダー

今回お世話になったトレーナーの皆様

大浦 智弘　高山 健児　長田 雅人　林 憲秀　古野 淳　三橋 敦　山田 裕治

水星交響楽団運営委員会

運営委員長
植松 隆治

コンサートミストレス
中里 咲子

弦インスペクター
刈田 淳司
川俣 英男

木管インスペクター
横地 篤志

金管インスペクター
佐藤 幸宏

打楽器インスペクター
山本 勲

総務
伊東 陽子

ステージ・マネージャー
櫻井 統

会計
金子 恭江
黒川 夏実

楽譜
伊集院 正宗
野口 秀樹
宮川 雅裕

運搬
刈田 淳司
椿 康太郎

会場
横地 篤志

広報・受付
岡本 真哉
川原 ひかり
祐成 秀樹
鈴木 牧
土屋 和隆
野村 国康
藤原 誠明
横田 慎吾

レセプション
川原 ひかり
首藤 ひかり

インシュペクター
椿 康太郎
永井 翠

チラシデザイン
黒川 貞徳

演奏会のご案内

水星交響楽団 第 52 回定期演奏会

2015 年 9 月 27 日（日）
みなとみらいホール　大ホール
13：00 開場　13：30 開演（予定）

ベートーヴェン　交響曲第 7 番
バーンスタイン　交響曲第 1 番「エレミア」
バーンスタイン　交響組曲「オン・ザ・ウォーター・フロント」

指　揮　齊藤 栄一
メゾ・ソプラノ　小川 明子

水星交響楽団 第 53 回定期演奏会

2016 年 4 月 24 日（日））
ミューザ川崎シンフォニーホール
13：00 開場　13：30 開演（予定）

ブルックナー　交響曲第 7 番（ノヴァーク版）
ブリテン　シンフォニア・ダ・レクイエム

指　揮　齊藤 栄一

ホームページ：http://suikyo.jp
email：info@suikyo.jp

一橋大学管弦楽団スプリングコンサート 2015

2015 年 4 月 11 日 (土)
一橋大学兼松講堂
13：30 開場　14：00 開演

ベートーヴェン　交響曲第 3 番「英雄」
チャイコフスキー　組曲「くるみ割り人形」
モーツァルト　「魔笛」序曲

指　揮　田中 一嘉

ホームページ：http://jfn.josuikai.net/circles/orchestra/
email：info.hit.concert@gmail.com

水星交響楽団 第 4 回室内楽演奏会

2015 年 5 月 5 日（火・祝）
小金井市民交流センター　小ホール
団員有志による室内楽演奏会です。