

## 20 世紀イギリスのクラシック音楽について

松本達郎

「イギリス人の音楽家は、さまにならない」という俗評が、ビートルズによって木端微塵にされてから後も、ことクラシック音楽に関しては、日本の普通の音楽愛好家がイギリスに耳を傾けることはなかった。私が大学教員になりたての 1960 年代末、英語学科のカリキュラム会議の席で、「英米の音楽」という科目の設置を提案した時には、偉い先生方から「英米には独自の音楽文化の伝統がありません」という理由で一蹴された。「サヴォイ・オペラやジャズは、独自の音楽文化ではないですか」とただ一人抵抗してくれた同僚の F 君が懐かしい。

事実は、当時の私が思った以上に、20 世紀のイギリスはクラシック音楽大国だった。

昔の大学教員は気楽な稼業で、翌年の入試問題作成委員とか、クラブの顧問教員などを買って出していない限り、夏休みは全く自由に使えた。1970 年代後半から 80 年代後半にかけて、私は一年間のサバティカルを含め、毎夏欠かさずイギリスを訪れて、イギリスのクラシック音楽に触れる機会を持った。助教授の身分ではもちろん生のコンサートを聴き歩くほど膨らんだ財布を持っているわけではないし、昼間は本職の文学研究に役立つような活動を神妙に勤めているのだから、イギリス音楽に聴き入るのは夕食の後、当時の日本が世界に誇った「カセットレコーダー付きトランジスターラジオ」を BBC のラジオの音楽専門チャンネルに合わせて、夜更かしをするのが主だった。解説者の言葉や、曲中の印象的なフレーズの聞き取り楽譜、それに自分の感想などを書き留めて綴じた、厚さ 3 センチばかりのノートが手許にある。これを種に本を書くには

私自身が老い過ぎたし、世間にとっても時期遅れだから、文字通りの「研究ノート」として、多少とも書いた本人のオリジナリティーが見えそうな所だけを記録しておきたい。世間の音楽辞典に書いてあるような事柄は、努めて避けるようにしたいと思う。

イギリスがクラシック音楽不作の国だという見方は、イギリス人自身の間にも定着していたようで、1985年に放送されたエルガー特集番組でも、解説者が、「パーセルの死後200年経ってエルガーが現れるまで、イギリスから偉い作曲家は出なかった」と言っていた。イギリス人が書いたポピュラーな音楽史の本には、次のような文章が見られた：「イングランドは、音楽が広く開拓されるまさにその時点で、非音楽的な国になってしまった。19世紀のイングランドは実際のところ死んでいて、イギリス人作曲家の作品は大陸の音楽家たちにとって何の意味も持たなかった。マイナーな作曲家は大勢いて繁盛していたが、彼らは一般大衆の感性を指導するのではなく、それに引き摺られることに甘んじていた。経済的強国にいて比較的裕福な大衆の間には、改革を嫌う風潮が支配的で、「ヴィクトリアン」という一語に要約される自己満足が瀰漫していた。それはイングランドのほとんどすべての作曲家に浸透していた。」

つまりイギリスにはロマン派音楽がなかったと言っている。

ヴァルトシュタイン伯爵に「モーツァルトの手からハイドンの精神（これはつまり「ソナタ形式の骨格と肉付け」の意味だろうが）を受け取り給え」と激励されてウイーンに出たベートーヴェンが、音楽で思想を表現する手段としてソナタ形式の大曲を書きまくり、それに触発された作曲家たちが、それぞれの個性に合わせてソナタ形式の可能性を試して行ったのがロマン派音楽の時代だった。19世紀のイギリスには、たしかにベートーヴェン、ブルックナー、ブラームスなどに匹敵する作曲家がいなかった。しかしワーズワースとコールリッジ以降のロマン派詩人、ターナーとコンスタブル以降のロマン派画家を生み出したイギリスに、なぜロマン派作曲家がいなかったかは、「比較的裕福な大衆」の「改革を嫌う風潮」だけでは説明できないように私には思われた。

ウェールズの大学で文学史を教えていたポビ・ジョーンズ (R.M. Jones) 教授と雑談していた時、音楽とは全く別なコンテキストの中で、「イギリスのロマン主義は信仰復興運動だった」と教授が言ったのは、私にとっては眼から鱗

の思いだった。というのはその少し前に読んだ本で、信仰復興運動が盛り上がるにつれてチャペルでの讃美歌歌唱が盛んになり、歌詞にも曲にも熱のこもった優秀な讃美歌が生産されるようになったことを知ったからだ。「イギリスのロマン派音楽は非国教会派プロテスタントの讃美歌だ」と勝手な断定をし、「シューベルトの歌曲とチャペルの讃美歌とで、人の心を動かす方向は違っても、動かす大きさに甲乙はない」と理屈をつけ、しばらくは日曜日ごとに各派のチャペルの礼拝式巡りをし、いろいろな宗派の讃美歌集（あまり違いはないのだが）を集めてみたりした。ついでに言うと、20世紀のイギリスでは、チャペルの礼拝式次第で、バプティストと長老派教会では四回、メソヂスト教会では五回、国教会の聖餐式でも五回、讃美歌を歌う場所が決まっていた。

よく知られているように、讃美歌の曲には民謡や世俗の名曲を転用したものが沢山あるが、質の高いオリジナルな曲も数多い。『ベンザンスの海賊』などという「ヴィクトリアン」の代表みたいなサヴォイ・オペラを書きまくったアーサー・サリヴァンでも、「聖ガートルード」（昔の日本の讃美歌集で、「みよや十字架の旗高し」で始まっていたもの）という讃美歌を書いていて、これは間違いなく傑作だと思う。私が中学・高校時代を過ごしたミッション・スクールでは、この歌が対外運動競技の応援歌に使われていた。

そんな私の独りよがりな主張とは別に、曲がりなりにもイギリス人で、大陸の物差しに当ててロマンチックな曲を書いた作曲家に、アイルランド生まれのジョン・フィールドがいた。ロンドンでムツィオ・クレメンティの弟子になり、師に連れられてフランスやドイツを遍歴し、結局はロシアに住み着いた。レフトルストイが幼年時代を回想した小品には、この文豪の母親が、ジョン・フィールドというイギリス人にピアノを習っていたと書かれている。クレメンティの教え子だからトルストイ伯爵夫人にも、私たちが今でも初心の時にあてがわれる師のソナチネ、とりわけあのハ長調（後にサティーが「官僚主義的ソナチネ」でパロディー化したもの）などを弾かせていたかと思うと微笑ましい。

作曲家としてのフィールドは、私が聴いた限りではロマン派と言うより古典派で、綺麗だけれど泣かせはしない。だが20曲足らずの「ノクターン」だけは滅法泣かせる。アイルランド生まれの人間がどれほど故郷の土に執着するかは、数々の文学作品の主題になっているのだが、フィールドの郷愁や、イングランドを含めての異国での孤独感が、昼の仕事を終えて一人ピアノに向かう彼

の心に、晩秋の夜風のような悲しみを吹き送って、こういう曲を弾かせたのだと想像する。フィールドの指は、先ずベートーヴェンの「月光ソナタ」の一楽章のような音の流れを探り、メロディーの断片が浮かび始めると、それらを繋ぐ綴じ紐として、幼い頃アイルランド民族音楽のハーブ演奏で聴いた、[大きな流れ]の意味のアイルランド語で呼ばれる、速く細かく曲線を描いて音階を上下するパッセージが無意識に指から流れ出た、などと私は想像してみる。

ノクターンを書いたフィールドはロマン派ではない。ロマン派というのは貴族のパトロンを持ちながら「私の尊いのはことここだ」と言って自分の頭と心臓を指差すベートーヴェンのように、心の中に妙な二項対立を持っていて、自分に良く解らないその葛藤に焦っている人間の集まりで、ソナタ形式はまさにその葛藤の表現手段だった。何しろ提示部で第一主題と第二主題が違う調性で現れて、展開部で主題のモチーフが発展変化し、再現部で二つの主題が同じ調性になるという決まりだから、フランス革命とナポレオンとワーテルローとウイーン会議に翻弄された経験を持つ人々にとって、自己撞着と苦悩の果てに何かの達成を夢見る心を表現するのには打って付けの形式だった。

イギリスでは、18世紀にはもう市民社会が出来上がっていて、作曲家が自分の頭と心臓を、パトロンの高尚な上流趣味と戦わせる必要がなかった。作曲家は周りの市民と同じレベルの趣味を持ち、市民が喜ぶ音楽を提供する職人でよかった。18世紀イギリスを代表する作曲家ボイスの「シンフォニー」は、ソナタ形式を主餐にするごってりした「交響曲」ではなく、マフィンと紅茶の匂いのする「組曲」に近い。豪華というでなく荘重というでなく、典雅というでなく甘美というでもないボイスの三楽章の「シンフォニー」は、時に穏やかな諧謔を交えながら聴く者を18世紀絵画の「団欒図」(conversation piece)に描かれた居心地の良さ(cosiness)で包んでくれる。そして私は、大学受験生時代に英文解釈参考書で読んだ、「イギリス人の居心地の良さは、必ずしも快さを意味しない」という言葉を思い出す。

イギリス風ライト・オペラの先駆けになった「乞食オペラ」(*Beggar's Opera*)は1728年に上演され、たちまちロンドンを席捲した。ジョン・ゲイが書いた台本は、ジョナサン・スウィフトに触発されたイギリス社会の風刺で、時の首相ホレイス・ウォルポールとその政府を揶揄していることが見え見えだっ

た。ドイツ生まれの独学の作曲家ペイプ（Pepusch）は、この台本に当時のロンドンで流行っていたポピュラーソングのアレンジをふんだんに盛り込んで曲付けしたが、これはロンドンの劇場常連に、もともとイタリア貴族の娯楽だった形式ばってわざとらしいオペラ・セリアに対する解毒剤を提供した。「乞食オペラ」の成功はあまりに目覚ましく、ロンドンのオペラ・セリアの時代を終わらせてしまった。お蔭で倒産したオペラ興行主ヘンデルは、イタリア語のオペラ・セリアを書くのを諦めて、英語で歌うオラトリオを書くようになった。だから私の我田引水に従えば、「メサイア」は信仰復興運動に促されたイギリスのロマン派音楽の先駆けだということになる。

メソディスト信仰復興運動を始めたジョン・ウェズリーが弟チャールズと共に、信徒の信仰を深めるメソッドとして、讚美歌歌唱を重要視したことはよく知られている。もちろんこれは私のイギリス・ロマン派音楽論に合致する。

音楽の才能に恵まれて、チャペルのオルガニストを勤めることが多かったウェズリー家の人々のうち、ジョンの甥に当たるサミュエルが作曲した「二調のオルガン協奏曲」を聴く機会があった。第一楽章は古典派的な明るく均整のとれた曲だが、第二楽章ではイギリス民謡のアレンジではと思わせる緩やかなメロディーを、オルガンとオーケストラがのどかに応答する。第三楽章のバッハ風フーガは、前半がオルガン独奏、後半がオーケストラだけになる。第四楽章は全く民謡調のホーンパイプで、これもオルガンとオーケストラが応答するのだが、挟まれるヴァイオリン独奏はまさに民俗音楽のフィドリングで美しい。最後にオルガンのカデンツァがある。フーガの楽章だけが異質で、妙な寄せ木細工だと思わせるが、信仰復興運動時代のイギリスのチャペルでバッハが猛烈な復活を果たしたのも、ロマン派精神の表れだったと牽強附会しておく。

サミュエルの息子サミュエル・セバスチャン（SS）・ウェズリーは、音楽の才能が一族の中でも一番優れていたと言われている。私が聴いた作品のうち、オルガン曲「コラル・ソングとフーガ」では、かなり速いテンポの合唱聖歌調が繰り返された後、バッハ風なフーガになるが、バッハよりは大らかで明るい。イギリスの教会のオルガンは、まさにこう鳴るべきだと思わせる曲で、最後の壮大な和音の轟に満足する。宗教を深刻に考えないで、これがヴィクトリア朝大英帝国の音楽的表現だと受け止めれば、名曲なのではないかとさえ思う。それに対して、オルガン伴奏付き混声合唱曲「心を高めよう」（“Let us lift up our heart”）では曲の進行があまりにも緩やかで、初めは日々の暮らしのリズム

に慣れた耳を戸惑わせるが、我慢してじっと聴いていると実にいい曲だと思えて来る。ヴォーカルの単純素朴なメロディーは、注意深くついて行くと、驚くほど繊細な和声や対旋律の美しさを編み上げる。

気取らない普通の言葉で見慣れた普通の情景を叙しながら、ふと読者に神の顔を垣間見せるワーズワースの精神が、ヴィクトリア朝のイギリスでもチャペルの中にはあったと言いたい。

パーセル以後 200 年の不作の後、ヴィクトリア朝末期にエルガーが現れた時には、ソナタ形式を追求して頭を抱えるロマン派音楽は、大陸でもそろそろ終わりが見えていた。ロマン主義は普遍的な理想の追求を諦めて、自分が所属する「民族」(nation)の理想を追うようになり、「ナショナリズム」が時代の流行語になりかけていた。このイズムはもともと、多民族国家だったオーストリア＝ハンガリー帝国とオットマン・トルコ帝国、それにロシア帝国から出てきた政治がらみの運動だったが、ヨーロッパの至る所で地域のお国自慢と、よその地域のお国自慢への好奇心（つまりエクソティシズム）を呼び起こし、作曲家は「民族的」な色彩の強い音楽を書くようになった。エルガーはそういう時代のイギリスの桂冠作曲家 (composer laureate) と呼べる存在だった。あの「威風堂々行進曲」の一番だけなら、エルガーはリヒャルト・シュトラウスとブラームスとヴェルディを卓越的な技巧で折衷した、ヴィクトリア朝の帝国主義鼓吹者だと思われても仕方がない。

けれどエルガーはもっと複雑な人間で、「交響曲第二番変ホ調」を聴くと、これが当時のイギリスに疑念を抱き、何かを問いかけ、幻滅し、落胆した作曲家の心を写した自叙伝だと感じないではいられない。あるラジオの解説者は、「最も普通の音楽愛好家も、エルガーの伝記に通暁した音楽学者も、これがエルガーの最高傑作という単純な一点では合致している」と言っていたが、私もそれに同意する。だが私にとって一番好感が持てるのは「エニグマ変奏曲」を書いたエルガーで、ベートーヴェンのソナタ形式の呪縛を振り払った「軽み」が嬉しい。

19 世紀のイギリスでは、合唱が盛んになりながら、ベートーヴェンの「荘厳ミサ」やヴェルディの「レクイエム」などに匹敵する曲は生まれなかった。だが世紀の変わり目に書かれたエルガーの「ゲロンティウスの夢」は傑作だった。イギリスの聴衆は最初それに拒否反応を示したが、リヒャルト・シュトラ

ウスが賞賛すると態度を変え、各種の音楽祭ではヘンデルの「メサイア」やメンデルスゾーンの「エリア」と並んで、合唱団に必須のレパートリーになった。音楽辞典などには、「この曲ほど詩が音楽になっている例は少ない」といった意味の評語が書いてある。実は私は「ゲロンティウスの夢」の全曲を生演で一度、ラジオで一度聴いたことがあり、カセットテープ録音も持っているのだが、ニューマン枢機卿の長詩「ゲロンティウスの夢」は幾度か読みかけては挫折し、中身がよく解っていない。だからこの曲には漠然とした深遠さを感じても、それについて何か言うのは気が引ける。

不覚にもタイトルを控えておかなかったのだが、イングランド西部の丘陵地帯の民謡のモチーフを発展させた交響詩ふうの管弦楽曲をラジオで聴いて、ひどく懐かしい思いをしたことがある。そのしばらく後でウェールズの民謡歌手が歌う、二人の羊飼いが谷を隔てて「迷い羊はいないか」と呼び合う歌を聴き、エルガーの曲のモチーフと同じだと思った。エルガーはやはりイギリスの国民楽派だった。

エルガーと同年配で、イギリスの音楽にナショナリズムを吹き込んだ作曲家に、ヒューバート・パリー (Hubert Parry) とスタンフォード (C.V. Stanford) がいた。彼らはエルガーと同じく、ドイツ・ロマン派の影響から脱け出して、イギリスのイデオロムによるイギリスの音楽でイギリス人の生活と心情を表現しようと決心していた。私が聴いたパリーの曲で、ラドナー伯爵夫人お抱えの弦楽オーケストラのために書いた「レディ・ラドナーの組曲」は、プレリュード、アレマンド、サラバンド、ブーレー、メヌエット、ジグの六曲からなる舞踊組曲で、ヴィクトリア朝の低俗さと表裏一体の優雅さと気品に満たされているが、メロディーの動きには幽かながらフォーク・チューンの味わいがある。特にメヌエットは極めて緩やかで感傷的なメロディーを持ち、そこだけを取り出せば舞曲とは思えない。聞き心地のいい音楽で、これがパリーの代表作かどうかは知らないが、ヴィクトリアニズムから国民楽派への過渡期を淡く美しく表しているように思う。この曲を聴くとイギリスにベートーヴェンがいなかったのは当然だし、いなくて幸いだったという感じがする。こういう好みがあったからこそ、20世紀イギリス音楽の独自なルネサンスがあり得たのだろう。大陸の後期ロマン派の野蛮な自己顕示に横目を使いながら、上品な保守性をいとおしむパリーの組曲は、今日でももっと聴かれていいように思う。

スタンフォードはダブリン生まれで、当時まだイギリスの一部だったアイルランドに住むブリテン系住民が全てそうだったように、イギリスはアイルランドの「ケルト」ぶりを注入されることで改良されると信じていた。私はスタンフォードの作品を聴く機会があまりなく、唯一の大曲は「交響曲第五番ニ長調」だったが、これはミルトンの詩「ラレグロ」と「イル・ペンセローソ」に想を得たと本人が言っていて、前半二楽章が「ラレグロ」、後半二楽章が「イル・ペンセローソ」の気分だということはすぐわかる。第一楽章の威勢のいい第一主題は確かに「そこのけ、呪わしい憂鬱よ」(Hence, loathed Melancholy)を思い起こさせ、やや甘い第二主題を従えて、動きの速い堂々たる構成を組み上げる。だが音の処理にはいささか素人じみたところがあり、リヒャルト・シュトラウスばりのオーケストレーションも、必ずしも本当に表現したいものにマッチしてはいないのではないかと疑わせる。少なくともこれほど大掛かりなシンフォニック・ソナタとは違う何かだろう。アレグレットの速さの第二楽章では、ホルンや木管の音色が美しい。第三楽章は、絃と木管が緩くしっとりとしたメロディーを聞かせる時は実に見事だが、マーラー風の金管のオクターヴやホルンの補強が加わると仰山だという感がして来る。第四楽章はブラームス風で全曲中最も無理がなく、終わりのオルガンの響きは確かにカタルシスを呼び起こす。欠点もあるが誠実なオリジナリティーを持った作品で、聴いていて面白いが「ケルト」的なところは全くない。

だが一方でスタンフォードは、イギリスや大陸の詩人たちの作品につけた歌曲を沢山書いている。その中でアイルランド詩人モイラ・オニールの譚詩「妖精の湖」(“The Fairy Lough”)につけたピアノ伴奏付きコントラルト独唱は、たっぷりと「ケルト」的で、幽玄神秘で悲愁に満ちている。聴いているうちにイエイツと一緒に「おお鳴よ、西の海に向かって鳴くのをやめてくれ、風の中にだけでも充分な哀しみがあるのだから」と叫びたくなる。

エルガーより一歳年下のエセル・スマイズ(Ethel Smyth)という作曲家は、デームの称号を貰っているから相当の名声があったのだろうが、「難破船略奪者」(“The Wreckers”)というオペラを書いていて、その序曲だけをラジオで聴く機会があった。コーンウォールやウェールズの海岸の、断崖の合間に点在する極貧の漁村では、19世紀初めまでは難破船略奪が生業の一部で、溺死を免れた船員は容赦なく殺されることが多かった。嵐の夜には沖合を行き泥む船を、わ

ざとランタンの光で招き寄せて座礁させることもあったという。全く予備知識なしに序曲だけ聴けば、ドイツ後期ロマン派の、おどろおどろしく大げさなイデオムを駆使した音楽だとなしか思わないだろうが、大西洋の荒波を受けるブリテン島南西部の寒村の風景を知る者には、そこで繰り上げられるメソディストの牧師の、非道を阻止しようと努めるヒロイズムや、牧師の妻と難破船の水夫との間に芽生える愛のロマンスなどを想像させる力がある。金管群の響きを楽しめる佳曲だと思った。

エルガーたちより少し年上で、決して大作曲家とは言えないが、ウェールズのジョーゼフ・パリーは筋金入りの国民楽派だった。アベラストウィスの大学で長く音楽教授を勤めて作曲した数多くの讃美歌の一つは、その町の名が曲名になっていて、日本でも日基編纂の讃美歌集には『讃美歌21』まで「聖なる霊よ、愛のみ神よ」という歌詞で載っていた。残念ながら福音連盟の『新聖歌』には採られていない。世俗の歌曲も愛唱され、20世紀のウェールズ語小学校の学芸会では、パリーの歌がプログラムから外れることはなかった。

パリーが生まれ育ったのは、かつては炭坑地帯の中心都市だったメルシル・タドヴィルで、同じ町で同じ頃に生まれた英語で書くウェールズ人作家ジャック・ジョーンズが、愛情の籠った伝記を書いている。ジョーンズによるとパリーの最大の失敗は、ウェールズにウェールズの国民音楽を打ち立てるにはウェールズ語のオペラを書かねばならない、という無理な理想に取り憑かれてしまったことで、貧しいウェールズで人々が歌ったり演奏したりするのに困らないような、声楽や室内楽に全力を注ぐべきだった、とジョーンズは惜しんでいる。パリーが精魂を尽くして書いたオペラ「ブロドウエン」(Blodwen)は、「ウェールズ最初のオペラ」として『グローヴ音楽辞典』にも載っている。だが実際に聴く機会はないに等しい。

私はあるウェールズの友人から「ブロドウエン」のLPレコードを貸して貰って聴いたことがある。ウェールズには(多分今でも)オペラハウスがなく、上演されたのはどこかのカテドラルで、オーケストラのスコアは編曲されてオルガンで演奏されていた。私のウェールズ語の力ではとても内容は聞き取れず、結びに響き渡る「ハーレへの勇士」の豪壮な響きだけが、パリーの「国民楽派」精神の片鱗を伝えてくれた。

エルガーの世代の後には、ディーリアスを始めとする、イギリス・クラシック音楽の豊穡の時代の作曲家が続く。物の本から引用するのは避けたいのだが、ディーリアス本人の言葉だという“*For me music is very simple. It is the expression of a poetic and emotional nature.*”は、哲学者の精密さが無いのは仕方がないとしても、英語教師の癖に英語が得意でもない私には解りにくい。後半の文は「ある詩的で情緒的な『(大) 自然』の表情」に近いのだろうか、それとも「ある詩的で情緒的な『(私の) 性格』の表現」に近いのだろうか。前者ならディーリアスは印象派だし、後者ならロマン派だということになる。

ディーリアスがメレディスの詩に触発されて書いた「あげヒバリ」(“*The Lark Ascending*”)は、あらゆるヴァイオリン曲の中で私が最も好きなものの一つだが、印象派風なディーリアスを代表している。イギリスの田園は真夏のさ中でさえ陽光に一刷毛の憂愁の影がある。ディーリアスの曲では、恐らくまだ刈り取られない麦畑を覆う大気のどこかで、ただヒバリがさえずる。メレディスの詩と同じく、初めも終わりもなく物語も抒情もなく、ただヒバリがさえずる。聴く者はヒバリが何を伝えようとしているかなどと詮索はしない。ヒバリだとさえ思わない。麦畑が、自然が、宇宙が、生命がさえずっている。嬉しくも悲しくもない。それに聴き入るのが「生きる」ということだ。—そういう気持ちにさせるのが、「あげヒバリ」のディーリアスだと思う。

同じヴァイオリン曲でも、ディーリアスの「ヴァイオリン協奏曲」はまるで趣が違う。この曲でも前置きなしに初めから終いまで、殆んど切れ目なしにヴァイオリンが歌い続けるが、甘美なメロディーは郷愁に似た感情を呼び起こす。ディーリアスは北欧に憧れを持っていたように感じられ、私の勝手な想像力に、スカンジナビアの山々と縦の林に抱かれた海辺の町での優しくも激しい恋の思い出、といった物語を考えさせてしまう。いまだにロマン派ぶりが好きと思える魂にとっては無類に美しい曲で、手放しで泣かせる。つまりディーリアスには、初めに引用した本人の言葉どおりの、分離できない二面性がある。

ディーリアスより六歳年下で、日本で言えば明治元年に生まれたバントック(Granville Bantock)の「序曲・東の間のピエロ」(“*Overture: The Pierrot of the Minute*”)は軽妙な曲で楽しい。アーネスト・ダウソンの劇詩の筋を追っていて、森の木陰で眠ってしまったピエロが月の乙女のキッスで目を醒ます。ピエロは彼女に恋してしまうが、乙女は彼に、月とキッスを重ねればその甘美さで死ぬ

と警告する。構わず夜明けまでキスを重ね、乙女が去った後で眠ると現実に目が覚めて、すべてが一分間の夢だったと解る。

フランスの作曲家デュカの「魔法使いの弟子」が日本ではあれほど有名なのに、バントックの「ピエロ」が知られていないのは忌々しい。月の乙女を描き出すヴァイオリンのソロや、交わされる愛の表現は、低俗に陥らない甘美さで酔わせる。20世紀を生きた人間なら、恋に恋した青春の思い出は誰にもある筈で、それをもう一度追体験させてくれる音楽をけなす必要もないと思うが、21世紀にはナンセンスだと言われれば黙るしかない。

柳田国男と比べてみたくなるセシル・シャープと、その信奉者たちによるイギリス民謡復興運動や、それに触発された音楽学者たちの古楽の研究などの業績すべてを吸収して現れた作曲家がヴォーン＝ウィリアムズで、第一次大戦前までにはイギリスを代表する作曲家としての名声をエルガーから引き継いでいた。フィンランドのシベリウスや、ハンガリーのバルトークと同じようにヴォーン＝ウィリアムズは、母国の民謡をじかに引用しなくても民謡だとしか思えないメロディーを書くことができる作曲家だった。だが問題は明治維新から後、日本の小学校で教える唱歌がイギリス民謡を多く用いたため、日本人はイギリス民謡風のメロディーに異国情緒を感じなくなってしまい、それがヴォーン＝ウィリアムズの人気を削ぐ一つの原因になったと私は推測する。20世紀半ばに出た日本の『音楽鑑賞辞典』には「ロンドン交響曲」の解説は出ていたが、その演奏をNHKのラジオで聴く機会には私にはなかった。

イギリス国民楽派に対する日本の無関心には、言語の問題も関わっていただろう。私の独断だが、イギリスのロマン派音楽が讚美歌歌唱だったことに根差して、国民楽派は器楽より声楽に力を入れ、英語を大事にした。ソング・サイクルの傑作が数多く生み出されたが、日本でその歌詞の原詩を読む人は英文学者に限られていて、英文学者という人種は概して音楽愛好家ではなかった。それに英語は旧制高等学校や大学の受験科目で、楽しみに読む言語ではなかった。シラーやハイネなどの詩を、歌える日本語に翻訳できたドイツ文学者たちを尊敬する。大掛かりな声楽曲でもミサ曲なら、一握りの教会ラテン語の決まり文句を憶えていれば内容は判る。「メサイア」のようなオラトリオなら、聖書の概略が頭に入っていれば感激できる。だがホイットマンの詩を読まないでヴォーン＝ウィリアムズの「海の交響曲」(“A Sea Symphony”)を聴くのは苦

行だし、A.E. ハウスマンの「シュロプシャーの若者」を玩味しないで「ウェンロック・エッジ」(“On Wenlock Edge”)のソング・サイクルを聴くのは馬の耳に念仏に近い。

ヴォーン＝ウィリアムズについてはこれだけの独りよがりを書いておいて、質量ともに重厚な彼の作品の中から私が一番好きな小品についてだけ触れることにする。軍楽隊のために書いた『イギリス民謡組曲』で、行進曲・緩い間奏曲・行進曲の三楽章で出来ている。明るく陽気に引き締まった見事な曲だが、「朝露を吹き払え」という意味の歌詞で始まるサマセットの民謡を、原曲以上に活発でユーモラスにアレンジした終楽章のマーチが楽しく、これを聴きながらだと何マイルでも歩けるという気になる。

『惑星組曲』で珍しく日本でも人気の高いホルストも、民謡「ダーガスン」と「グリーン・スリーヴズ」を取り入れた「セント・ポール組曲」では国民楽派ぶりを覗かせる。イージー・リスニングと言っていいような作品が多いのだが、「コラル・ファンタジア」は異色で、私には一種の驚きを与えた。コーラスとオルガンとオーケストラという編成は、そう言われただけである種の雰囲気を用意させるが、その予想を裏切らない音色の中で極めて美しい音楽を聞かせる。特にティンパニーがコーラスに素晴らしい効果を添える。曲は悠揚迫らぬ荘重さで、クロマチックな動きを結構多く使いながら正統的な落ち着きを見せ、控え目ながら深い憧れを湛え、透明なソプラノの音色を満喫させながら男性的な流れを崩さない。1930年代に書かれながら、その後のイギリス音楽に向かって開かれた名曲だと思った。

フランク・ブリッジの「弦楽オーケストラのための組曲」は、まさに「民謡を引用しないで民謡だと思わせる」音楽で、メロディアックな第一楽章、舞曲的な第二楽章、弱音器を付けた絃の音色が郷愁を呼ぶ第三楽章、軽快な舞曲の第四楽章から成り、聴く者も演奏者も楽しめる曲になっている。音詩「夏」は、のんびりした陽の温かみに浸っているイギリス田園の風景画で、「チェロとオーケストラのための組曲」は少し暗くて重たげなイギリスの田園の晩秋を思わせる。どれも佳作だが、それ以上ではなかった。

ジョン・アイアランドはショパンに劣らぬ「ピアノの詩人」で、その「詩人」を固有名詞で言うならエドワード・トマスかと思うが、トマスの泥臭さは全くない。最近では日本のピアニストでもアイアランドを弾く人が出て来て、私は

喜んでいる。ピアノ独奏曲の中では「島の魅惑」(“The Island Spell”)が私のお気に入りです。懸崖菊のように上から下へと降っては巻き上がる速い音型を主体にした単調な曲ですが、無類に美しい。夏の晴れた日の真昼時、幽かに霧のただよふ海の彼方のあの島には、どんな妖精が住んでいるのだろうか。それとも運命のいたずらで、本当は自分の故郷になる筈だったあの島に、私が恋する筈だった少女がいて、何も知らずに笑ったのだろうか。そんな年甲斐もない夢を誘う絶品だと思う。

19世紀末に生まれて、多少とも国民楽派の色合いに染まった作曲家たちの中で、アーノルド・バックスは飛び抜けてナショナリスティックだった。今ではバックスの音楽はCDでかなり多くの曲目が聴けるが、20世紀に私がイギリスで聴いた曲の中では「ファンドの園」(“The Garden of Fand”)という交響「詩」(Symphonic Poem)が印象深かった。イエイツやシングの「アイルランド文芸復興」運動が目覚ましい時代に、バックスはアイルランド人と間違われるほどアイルランド文学に熱中し、この曲の題名のファンドというのはアイルランド伝説の中の女性で、その「園」は海のことだという。夢想的で、淡い華やかさが渦巻いては煌めく。バーン・ジョーンズの何かの画面を連想させて、いまだに忘れ難い。

ジョージ・バタワース (Butterworth) の「ラプソディ」は、ヴォーン＝ウィリアムズも扱っている A.E. ハウスマンの詩集「シュロプシャーの若者」に付けてソング・サイクルを書いたが、その中でも「木々のうちで最も美しい桜が / 今その枝に花を載せて撓んでいる」(Loveliest of trees, the cherry now/ Is hung with bloom along the bough) で始まる歌は一度聴いたら忘れられない。その歌をオーケストレーションした曲だから、英詩の愛好家には聴かないうちから愛情が湧く。バタワースがソムで戦死したことも愛情を補強する。だが強いて無心になって耳を澄ましても、単色の中に無限の色調を籠めた、あまり類を見ない、音で描いた墨絵の感のある名曲だと言える。

アーサー・ドラモンド・ブリス (Bliss) は国民楽派というよりは愛国音楽家で、卓越したオーケストレーションで豪放華麗な曲を書くが、メロディーや和声にとりたてて民謡を思わせるところはない。イギリス音楽が本当に20世紀らしい新しい局面に入ろうとしているのを感じさせる。

私が聴いたブリスの作品では、「朝の英雄たち」(“Morning Heroes”)を紹介

しておきたい。第一次世界大戦に触発された「語り手とコーラスとオーケストラのための交響曲」で、第一楽章では序奏の後、語り手がホメロスの「イーリアス」の中の、ヘクトルがアンドロマケーと息子に別れを告げる箇所を朗読し、オーケストラが控えめに伴奏する。切れ目なく第二楽章に入り、コーラスはホイットマンが南北戦争勃発当時のニューヨーク市民の心境を描いた詩を歌う。第三楽章のコーラスは、前半では夫が戦に徴用されて一人残された若妻の思いを述べる李白の詩を歌い、後半では歩哨に立つ兵士が家郷に残した愛しい者たちを想うホイットマンの詩を歌う。第四楽章は戦争のヒロイズムを叙し、コーラスはアキレスの怒りの歌から、ギリシア・トロイア双方の英雄たちの名前の連呼へと高潮する。第五楽章はソムムの戦いの一場面で、ノーマンズ・ランドへ敵の弾幕に向かって進撃せよとの命令を待つ若い兵士の心を詠ったウイルフレッド・オウエンの詩を語り手が朗読し、続いてコーラスがロバート・ニコルズの詩「ソムムの夜明け」(“Dawn on the Somme”)を歌った後、朝霧の中に兵士たちの姿が消えてゆくようにオーケストラが消える。今日からすれば思想的に問題のある曲だろうが、作曲技法は名人芸で、内容も含めてブリスの真骨頂を示している。

ハーバート・ハウエルズ (Howells) は、深く清澄な宗教曲を幾つか残していて、その中ではフォーク・チューン風のメロディーが生かされることもあり、イギリス国教会の真面目な信者だったと想像するのだが、晩年になって「ケネディ大統領の死に寄せるモテット」を書いている。カトリックだった大統領に敬意を表してか、教会旋法を取り入れたところもある悲痛な曲で、よく出来ているとは思う一方、甚だ臍曲がりな感懐だが、私には聴いていて、何故ケネディのような人にだけこういう曲が捧げられねばならないのか、無名の人間の無名の死を荘厳ならしめる、もっと他の書き方の歌がなければならぬのではないかと、といった腹立たしさがふと襲って来る。私自身のせいではなく、曲自体が何かの空疎さを宿しているのではないかと疑いたいが、多分生きている時代がそうさせるのだろう。

これから先は 20 世紀になって生まれた作曲家たちの作品について、当てにならない分類学をやらないで、聴いた時の覚え書きと私の感想だけを書き連ねることにする。

1901 生まれのエドモンド・ラブラ (Rubbra) は、20 世紀中葉では聴かれる

機会の最も多かった作曲家の一人で、CDなども結構出ているが、私自身が聴く機会のあった作品ではヴァイオリン・ソナタ第二番」が特に記憶に残っている。ミサ曲の方は教会旋法を全く使わず、プロテスタント教会の讚美歌歌唱を洗練した雰囲気があり、透明清澄な秀作だと思った。「ヴァイオリン・ソナタ」の方は両大戦間の危なっかしい華やきを背景にした趣があり、第一楽章の牧歌調から、速い小刻みな舞曲の楽章、悲歌の楽章と続き、終楽章では激しく頑固なリズムの中でフラメンコのカーニャの音型が繰り返される。ヴォーン・ウィリアムズの「ロンドン交響曲」に忍び込んだタンゴと同じく、斜陽の世界帝国イギリスの首都の雰囲気が、今となっては懐かしさを感じさせる。

1902年生まれのウィリアム・ウォルトン (Walton) は、ロレンス・オリヴィエの映画「ハムレット」や「ヘンリー五世」、「リチャード三世」などに付けた映画音楽で、日本では敗戦後まもなくから音だけはよく聴かれていた。人気の点ではラブラ以上で、当代の鬼才ともてはやされたが、作品の質は世評に劣らなかった。当時ヴァイオリニストの帝王だったヤッシャ・ハイフェッツに依頼されて書いた「ヴァイオリン協奏曲」は、なるほど恐ろしくハイフェッツ的な曲で、高温の甘美さ、G線の乾いた抒情性、ダブル・ストップのスタッカート of 固い華やかさ、速いパッセージの華麗な職人技、それらの底に秘めた隠しきれないロマンティシズム、といったハイフェッツの演奏の特長をすべて最高度に生かし切っている。どこがイギリス作曲家の作品らしいかと訊かれると困る曲で、プロコフィエフが書いたと言われればそうかと思いきや、演奏家がまだ多少の人間臭さを残していたヴィルトテオオソ時代を経た耳には懐かしい。

もう一つ、ラジオで聴いた小品について感想を記しておく。「ポーツマス・ポイント序曲」(“Overture: Portsmouth Point”) というオーケストラ曲で、題名の意味する所は私には解らない。解説者によると副題に「ローランドソン版画より」とあるそうで、これも私には解らない。18世紀末から19世紀初めにかけて仕事をしたエッチング画家の作品にヒントを得たという。だがこの曲の感じはもっと古いホガースの風俗画か、あるいはさらに昔のゴシックのテンペラ画の背景のようで、ごつごつとした動きの、赤と青の原色対比が強い、微細で多様なフォルムが動き回る。賑やかで愉快的な曲だが、特にリズムの面では、あまり馴れ馴れしくついて来るなといった、イギリスの若者に特有の突っ張りを

時々見せる。イギリス音楽の伝統の核心には「男らしさ」があると誰かが言ったのを思い出す。

1903年生まれのレノックス・バークリー (Berkeley) は、私が聴いた限りでは、ラブラやウォルトンよりも精神の深みを感じさせる作曲家だった。「夜半の歌」("Songs of the half night" だが、half night が「夜半」かどうかには全く自信がない) というソング・サイクルはウォルター・デ＝ラ＝メアの詩五篇につけたソプラノとギターのための曲集で、私の亡父が好きだったデ＝ラ＝メアの詩も嬉しかったが、肉声のソプラノが一つの楽器としてこれほど美しく演奏され得る曲は珍しいのではないかと思った。聖テレサの「主よ、あなたが私に向ける愛が、私をあなたに結び付けている愛と同じに強いのなら、何があなたをこんなにも長く私から遠ざけるのでしょうか」で始まる詩、「羊飼いや、羊飼いや、あの呼び声を聞いて下さい」で始まる詩、「私の目にあなたの姿を見せて下さい、ナザレのイエスよ」で始まる詩、「今日、私たちをあがなう羊飼いやがよこされる。その方は全能の神」で始まる詩が、コントラルトと弦楽オーケストラで歌われ、演奏される。イエロー・オーカーを主にしたオーケストラの下塗りに、深々と黒いコントラルトの鋭角的な線が描き出す抽象表現主義の絵画とでも言えば、少しは伝わるだろうか。ヴォーカルの線にはユダヤ的靈性を感じさせるまでの厳しさがあり、弦楽オーケストラはその線を伴奏するのではなく、補強したり対話したりするのでもない。ヴォーカルが聖テレサの声なら、オーケストラはその声を発する時の聖テレサが存在する世界そのものを見事に表現する。この作品は声楽曲というものの一つの頂点を示す名作と言ってよいのではないかと思う。

ただ、これほどまでに聖テレサの靈性を高めるのは、かえってカトリック教徒のすることではないだろう。

ウィリアム・アルウィン (Alwyn) は 1905 年生まれで、かなり多産だった。「弦楽四重奏・第三番」の第一楽章は書道の筆勢を思わせ、第二楽章は感傷に溺れて泣きたい心を、知性が強いて必死に自己批判している感じで胸を打つ。

アルウィンと同郷で、その名声の陰に隠れたうらみのあるのが、やはり 1905 年生まれのアラン・ロースストーン (Rawsthorne) だが、これも一流の作曲家に違いはなかった。バロック音楽にインスピレーションを求める「新古典主

義」者で、1961年のチェルトナム音楽祭で初演された「十の楽器のためのコンチェルト」には、バロックのコンチェルト・グロッソの手法が活かされている。ロースソーン自身は、この曲では五つの弦楽器と五つの管楽器のグループが「対立するのでなく、混交調和する」ことを狙ったと言っている。第一楽章では鋭角的な跳躍の多い音型の重なり合いが輝かしい幾何学模様を繰り広げ、第二楽章では音のグループの緩やかな進行が次第に巨峰のような高まりに達して徐々に鎮静する。第三楽章は舞曲風のリズムが途中で休息し、短く復活して終わる。第四楽章では引き延ばされた重々しい音の積重ねが、丹念に塗り上げられて肌理になる。ロースソーンは繊細な審美学者だと思わせる。

やはり1905年生まれのマイケル・ティベット（Tippett）は、20世紀第一の才人という感じの作曲家だった。「ピアノ・ソナタ第三番」は伝統的なソナタの三楽章が切れ目のない一曲に丸め込まれていて、ティベット自身がベートーヴェンの後期のソナタを意識していたと言っているが、楽想にベートーヴェンを匂わせる所は何もない。むしろ幽かにサン＝サーンスを想い起こさせる主題が急速度で戯れ、広く開いた高音域と低音域が華麗に響き合う。緩やかな中間部はトレモロやアルペジオで立ち止まりながらの散策で、ふと何かを思いつき思いつき、急ぐ用もなく進行する。やがてかすかにリストを思わせるパッセージが現れて速くなり、気まぐれな旋回と決然とした前進が交錯する感じで激して終わる。精緻でしかもダイナミックな金属音のアラベスクとでも言おうか、聴いている間は音の立体構成の輝きが、それ以外に何の雑念も挿ませない。しかも過度の緊張で疲れさせない。見事なまでの「音楽」そのものを聴かせてくれる。

「ピアノ・ソナタ第四番」も、和声のモードやメロディーの語りを楽しむ音楽ではなく、くっきりとした輪郭を持つ上下の声部の幾何学的な波線模様を立体的に追うことに喜びがある。たとえば言えば二本の線の色彩が絶えず変化するオシログラフの楽しさだろう。この時代には美術展でも、こういう趣旨の作品がよく見られた。

1910年生まれのアラン・フランク（Frank）はクラリネット奏者で、オクスフォード大学出版部の音楽部門で編集の仕事をしていたという。作曲家としての業績は大したものではないらしいが、「二本のクラリネットのための組曲」

は聴いてあまりに可愛いかったので書いておきたい。この曲は二本のクラリネットだけで演奏する短いバロック風組曲で、五楽章から成っていて、第一楽章の「序曲」では民謡風のメロディーがややおどけて処理される。第二楽章の「行進曲」は田園曲風に、リズムカルに、歩くというよりはスキップするように進み、第三楽章の「ロンド」では小刻みなメロディーを吹く第一クラリネットを第二クラリネットがリズムで引き立てる。第四楽章の「挽歌」は明るい哀愁を湛えて、むしろ夕暮れの「牧歌」の感があり、最後の「終曲」緩やかなトリオを持つ三部形式の舞曲になっている。どの楽章もあつと言う間に終わって懐かしさを残す。だからと言って新鮮なエスプリに欠けはしない。クラリネットのために書かれた曲として秀作のうちに入れていいと思った。

フィリス・テート (Tate) は 1911 年生まれという他に経歴などを調べてみたこともないのだが、ラジオで聴いた「クラリネットとチェロのためのソナタ」に感心した。これはなかなかの秀作で、四つの楽章は沈んで瞑想的な奇数楽章と諧謔的に戯れる偶数楽章が交替する。クラリネットとチェロからは楽器のソノリティが最も効果的に引き出され、愁い、寂しさ、悲しみ、憧れ、機知のひらめき、笑い、パロディーといった心のあらゆる動きの断片がちりばめられた多彩なステンドグラスを作り出す。聴き終わると一つの華麗なミニ宇宙を通り抜けた感じが後を引く。

1913 年生まれのベンジャミン・ブリテン (Britten) が、20 世紀のイギリスを代表する大作曲家だということは誰も否定しない。だが私はブリテンの音楽が好きになれない。ブリテンの音楽は学校でどんな学科も満点の秀才野郎みたいで冷たい。例えば有名な「戦争レクイエム」の初めに出て来るウィルフリッド・オウエンの詩「呪われた若者への頌」の第一行「畜生みたいに死ぬ者たちに何が吊いの鐘だ」(What passing-bells for those who die as cattle?) に付けた節は、この英語にはこの節しかあり得ないと思わせる完璧なものだが、それを聴いて怒る気にも泣く気にもなれないのは私だけだろうか。高性能の AI が作った音楽を現代的だと喜ばなければならない時代が来ているのだろうか。

実を言うと私は英語教師の立場上、沢山の英詩に音楽を付けているブリテンに関してはかなりの量のノートをとっていて、それを書き出すと紙数制限を超えるところではない。だから益体もない愚痴だけでここは終いにする。

マルカム・アーノルド（Arnold）は1921年生まれで、20世紀イギリスのクラシック音楽界では一番大衆受けする作曲家だった。基になる民謡があるのかどうかは知らないが、イギリス各地方の名を冠した舞曲のサイクルを書いていて、そのうちの「イングランドの舞曲・第一集」は四つの舞曲の三番目に緩徐楽章を置く伝統的な組曲形式を踏んでいる。輝かしく歯切れがよく平易で適当に俗っぽい、アーノルドの面目躍如たる名曲になっている。

「四つのスコットランド舞曲」の主体は荒々しいリールだが、緩徐楽章に当る部分ではのんびりしたペンタトニックのメロディーがハイランドを懐かしく描写する。この曲も佳作だが「四つのコーンウォール舞曲」はさらに傑作で、第一曲は金管主体の威勢のいい男性的で直線的な舞曲、第二曲では廃寺の鐘を思わせる打楽器の効果に乗って、古代ケルト教会の聖者たちを想わせる神秘的なムードが漂い、第三曲ではオルガンに似せたホルンの重奏が讚美歌の軽快な舞曲と金管の行進曲風が交替する。アーノルドはトランペット奏者ただだけに金管の音色にはひときわの艶がある。

コンサートで生演を聴いた数少ない曲のうちに、アーノルドと同年のハリスン・バートウィスル（Birtwistle）が作曲したクラリネットの独奏曲があった。コンサートなのでその場でノートがとれず、正確な曲名も忘れてしまったのだが、春の晴れた日に小さな池で鴨の群れが鳴いているような楽しい曲で大いに気に入った。勤め先にチェンバロを弾く若いイギリス人の講師がいて、イギリスの作曲家で誰が好きかと訊くから、バートウィスルだと答えると、あんなものが音楽かという顔で口を三日月にして笑った。

1934年生まれのマクスウェル・デーヴィス（Peter Maxwell Davies）は、同世代のよしみで私とは最も良く気の合う作曲家で、この人の作品の中でも私が一番好きな「ホイ島への一番フェリー」（“The First Ferry to Hoy”）については、以前カレドニア学会の会誌に書いた。

ここでは二番目に好きな「迷宮カンタータ」（“Cantata: Labyrinth”）を紹介しておきたい。オークニーの詩人マッカイ・ブラウン（George Mackay Brown）の詩劇に基づいているのだが、実はこの曲を聴いた時、私はまだブラウンを読んでいなかったの、ひたすら音楽を聴いて書き留めたその時の覚え書きを転写しておく。

曲はテナーとオーケストラのためのカンタータで、テナーは非個性化された「人間」そのものの声、オーケストラは世界を構成する非人間的なものの全てのように聞こえる。荒涼とした北海の波のうねりのようなオーケストラの上に、孤独を絶したカウンター・テナーに近い音色の歌が流れ、それはやがて四大の対立・融和の反復を背景にした人間が、おのれの意味を虚しく求める嘆きのドラマに発展する。20世紀の音楽としては思索性の強い、いわゆる「頭を抱えて聴く曲」だが、それはそれで傑作だと言える。オーケストラの音色はワグナーを完全に卒業した鉱物的な音色で、黄銅鉦や方鉛鉦や雲母などの輝きを持っている。これはデーヴィス独特の音だと思う。

デイヴィッド・マシューズ (David Matthews) は1943年生まれで、この人の「暗い時代に」(“In the Dark Time”)という、ギターやハープ、チェレスタ、コントラバス・クラリネット、様々な打楽器を含むオーケストラ作品の初演を聴いた。タイトルはT.S. エリオットの「四つの四重奏」からとられているが、詩の中身を感じさせるものではない。絵画で言えばエリオットの詩の風景が後期印象派の名残をとどめているのに比べ、マシューズの曲はもっと野蛮な色彩のどぎつさを感じさせる画面で、黄色からオレンジ色へと広がる色彩の中で、純粹抽象ではないが形の定かでないものたちが揺らめき、踊り、静止し、果てには暖かい泥水の中をオタマジャクシが泳ぐ。そして聴き手に、このままもっと聞いていたいと思わせる。不思議な魅力を持った音楽で、一種の「天地創造」を行っていると感じた。

マシューズの他の作品では、「セレナーデ」という室内オーケストラ曲が印象的だった。第一楽章では透き通るような高温絃のメロディーにフルートが下から手を伸ばす。メロディーはチェロに引き継がれ、オーボエに受け渡され、時々さざ波のような乱れはあるが、冷たく緩やかに進行する。単一の音の線を大事にした曲で、旋律線にはフォーク・チューンのモードが感じられるが、いわゆる「民謡」の泥臭さは微塵もなく、洗練の極みを感じさせる。第二楽章は少し速く、さわめき、揺らぎ、夜が秘める音とリズムの結晶を作り出す。第三楽章ではチェロがメランコリックな表情で揺らめくメロディーをしつとりと聞かせた後、主題が復帰して終わる。セレナーデが卑俗な恋歌でなく、官能的でも感傷的でもなく、しかもこれほど感覚的にくっきりとした音楽として20世紀に現れるのは驚異だった。

思い返せば「アイネ・クライネ・ナハトムジーク」も、モーツアルトの「セレナーデ」に違いなかったのだが。

1946年生まれのジャイルズ・スウェイン (Swayne) はアフリカ音楽に惹かれ、ガーナ人の女性と結婚して、「ナアアトワ・ララ」(“Naatowa Lala”) という曲を妻に捧げている。

世の中には、まだこんなにも分かりやすく美しい音楽を作り出す余地があるのだということに驚嘆させられる。どこか赤ん坊の振るプラスチックのガラガラに似た、深く透き通ったハーブの音の波の上を、ヴァイオリンの瞑想的で神秘で、しかも官能的な、明確な線を描くメロディーが流れ、コントラバスや木管、金管など他の楽器すべては、その楽器本来の音域を控えて、メロディーを乱さないように陰ながら補強する。アフリカ的と言えそうなのだろうが、決してバーバリズムではない。アメリカのジャズなどとは全く別の流れの、知的に洗練された美意識を満たしながら、音楽の原点に触れさせる名曲だと思う。

生まれ年も経歴も分からないが、ロバート・スウェイン (Swain) という作曲家の「さまざまな変容」(“Transformations”) の初演を聴いた。

たとえば日中、仕事のことなど忘れて、耳に入る物音に無心に聞き入ることがある。道路を通る車の音、遠くの電車の音、意味の解らぬ話し声、何かの工事の機械の音、等々。あるいは山登りをして一休みしている時の木々に吹く風の音、鳥の声、どこか下の方の人家の物音、等々。それらは聞いている人間の心が開いている時には、美とか何とかの言葉では表せないある超日常的な時間を作り、私たちにそれがいつまでも続いてほしいと思わせる。そうした時間を、自然音を録音してアレンジするのではなく、楽器と人工音楽のイデオムで創造したいというのがスウェインの意図ではないかと思わせる。

だとすればそれは成功している。何も考えず、何も連想せず、ただ聴くというそれだけの時間、時間の中の非時間の場を、この曲は提供してくれる。

21世紀も進んでからこのノートを見ると、前世紀はまだクラシック音楽なんてものが真面目に考えられた、古き良き時代だったと思う。今世紀では音楽が精神の活動ではなく肉体の活動になってしまった。

そんな不平を洩らす老人も、私の外にはいないのだろうか。