

Title	チャイコフスキーと幻想序曲『ロメオとジュリエット』：一つの文明論的解釈
Sub Title	Tchaïkovski et “Roméo et Juliette”
Author	平林, 正司(Hirabayashi, Masaji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション No.36 (2006.) ,p.19- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20060000-0019

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

チャイコフスキーと幻想序曲『ロメオとジュリエット』

—— 一つの文明論的解釈 ——

平 林 正 司

I 序論

ロシアの作曲家たちの中で、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキーは、文学を愛好した読書家であったが、生涯を通して、ウィリアム・シェイクスピアへの関心を持ち続けた。彼は、シェイクスピアの三つの戯曲、『ロメオとジュリエット』、『テンペスト』、『ハムレット』から着想を得て作曲している。シェイクスピアは、多かれ少なかれ古典主義が優位のフランスでは長い間、理解されることなく、十九世紀になってからようやく、その真価が認識されて、フランス・ロマン主義の源泉の一つになった。ロシアでは、フランスを經由し、シェイクスピアの諸作品が流入して、評価を高めたという経緯もある。

幻想序曲『ロメオとジュリエット』ロ短調は、第一版が一八七〇年三月四日¹⁾にモスクワで、第二版が七二年二月五日にサンクト・ペテルブルクで、第三版が八六年四月一九日にティフリスで初演された。交響的幻想曲『テンペスト』へ短調、作品一八は、七三年一二月七日にモスクワで初演され、幻想序曲『ハムレット』へ短調、作品六七は、八八年一二月二日にサンクト・ペテルブルクで初演されている。さらに、劇付随音楽『ハムレット』作品六七bisは、九一年二月九日にサンクト・ペテルブルクのミハイロフスキー劇場で初演された。これは、フランス語訳で上演された『ハムレット』のために、幻想序曲『ハムレット』(四三五小節)が短縮された序曲(二五六小節)と一六曲から構成されている。

チャイコフスキーは特に『ロメオとジュリエット』にしばしば言及し、この題材にとっても愛着していたと考えられる。七八年に、彼はそれのオペラ化を検討したこともあった。七八年五月二五日付け、弟モデスト宛の手紙の中で、彼は書いている。「これほど、私の音楽の気質に適したものはあり得ないでしょう。王もいなければ、行進曲もない、一言で言えば、グラン・オペラ²⁾の通常の付属物は何もないのです。」³⁾しかし、この時は結局、

オペラ『オルレアンの処女』を作曲することになり、それは実現しなかった。けれども、彼は八一年にロメオとジュリエットの二重唱の草稿を書いている、この未完成作品は後に、セルゲイ・イヴァーノヴィチ・タネイエフ⁴⁾の補筆で完成、管弦楽化され、チャイコフスキーの死後、九四年に出版されている。最終的にオペラ化は放棄される結果になったけれども、チャイコフスキーが、一六年の歳月に亘って、幻想序曲『ロメオとジュリエット』を第一版、第二版、第三版と改訂し続けたのは、彼がこの作品の出来に満足していなかったことを示すとともに、二度もの改変の試み⁵⁾は、彼がこの悲恋に寄せた格別の関心と、その音楽作品化への強い執着を示していると言えよう。

因みに、完成した作物にとにかく満足せず、幻滅し、自信を喪失して、他人の助言や批判も受け入れがちであったチャイコフスキーの特異な習性は、抑鬱症と深く関連していると思われる。それは、六六年の初めから顕在化し、『第一交響曲《冬の日》の幻想』ト短調、作品一三の作曲による身体的、精神的消耗⁶⁾で悪化して、その後、症状の軽重に波動は見られたものの、死に到るまで続いた。彼の抑鬱症はもちろん、彼の生き方や諸作品にも多様で多大な影響を及ぼしている。しかも、彼の言動には、時として明らかに、神経症の発作も看取される。

II 愛の形と女性観

『ロメオとジュリエット』に見られるような、何らかの「行き違い」で終焉する愛の形は、チャイコフスキーの幾つかの作品の主題に共通している。たとえば、オペラでは、彼の最高傑作の一つ、『エヴゲーニー・オネーギン』、作品二四や、『スペードの女王』、作品六八も、こうした文脈で解釈することができよう。そして、『ロメオとジュリエット』はまさしく「行き違い」の悲劇の典型なのである。

チャイコフスキーは、生粋の同性愛者でありながら、六八年、ヨーロッパに名声を馳せていたパリ生まれのソプラノ歌手、デジレ・アルトーを精神的に恋して、彼女と温かい家庭生活を築くことを望んだが、その恋愛に破れて悲嘆に暮れるという不幸を経験した。彼女は低い声域も素晴らしく、メゾ・ソプラノの声部も歌うことができた、劇的パトスの表出に優れた歌手であった。「彼女の声音は、フルートよりもオーボエに似ていて、筆舌に尽くしがたい美、温かさ、情念に満たされていたので、聴いた人は誰でも、魅惑され、我を忘れた。」⁷⁾ 残されているアルトーの写真は例外なく、彼女が美貌で容姿端麗の女性ではなかったという当時の複数の証言を裏付けている。六八年一〇月二六日付け、弟アナ

トリー宛の手紙の中で、彼は書いている。「私は彼女ほど親切で、善良で、賢明な女性に会ったことはありません。」⁸⁾ 彼は彼女をあたかも母親のように慕ったのである。けれども、理由はともかく、彼女は自ら身を引いて、この恋愛は終わった。

さらに、七七年、チャイコフスキーは無謀にも、アントニーナ・イヴァーノヴナ・ミリュコヴァとの結婚生活を試みて、それに無残に挫折した。「白い結婚」⁹⁾自体は、ヨーロッパの上流階級や知識階層の間では、過去であれ、現在であれ、さして珍しくはない。それにしても、彼の場合、事情を知る——肝心のミリュコヴァ自身は知らなかったと推測される——親しい人たちが懸念していたにもかかわらず、敢えてそこに踏み込んでしまったのである。ちょうど作曲中であった『エヴゲーニー・オネーギン』において、タティアナの求愛を最初は冷淡無情に斥けたオネーギンに心底からの憤りを隠さなかった彼は、自殺まで仄めかして結婚を迫るミリュコヴァに対して、タティアナに対するオネーギンのような振舞をするには、あまりにも心の温かい人柄であった。その上、精神的に重圧を感じるような無理な要求でも敢えて断り切れない、挙句の果て、重い負担を抱え込んでしまって苦痛に喘ぐというのは、抑鬱症患者に特有の傾向の一つである。彼は懲憑として彼女の求婚を受け入れた。

結果はやはり、周囲の人々が心配していたとおりであった。挙式の直後から新妻を極端に嫌悪し、結婚生活に絶望して、心理的に追い詰められた彼は、入水自殺を決行した！ところが、その入水自殺というのは、風邪を引いて死のうと、闇に紛れて河に入り、腰まで水に浸かって、冷たさからくる痙攣に耐え得る限り耐えたというものであった…… 彼は河から這い上がった、自分が肺炎か何かの、風邪からくる病気で死ぬという確信を抱きながら。結局、彼は風邪さえ引かなかった！…… 粗忽な、けれど何と愛すべき人間であろうか!! 彼がこの不確実な方法を選んだのはもちろん、明白な自殺という不名誉が自分と家族に降り懸かるのを避けたい一心からであった。実は、この自殺未遂の逸話はニコライ・カシキン¹⁰⁾の回想のみを根拠に、チャイコフスキーの伝記などを通じて広く流布したものであって——当然ながら、色々な尾鱗が付いている——、その信憑性については、必ずしも確言できない¹¹⁾かも知れないが、他方、カシキンが敢えて虚偽を記す理由もなかったと思われる。いずれにしても、彼が新妻に辟易して早々と逃げ出したばかりか、自殺を思い詰めるような極限的な憔悴状態に陥っていたことだけは確かなのだ。

このように現実・社会と噛み合わない、彼自身の心理や私生活とおそらく無縁ではない、「行き違い」の愛の悲劇が、彼の心を捉えていたのではないかと想像される。言い添えると、彼の生涯と作曲活動には、特に同性愛者という彼自身の負い目もあって、現実・社

会に対する違和感、現実・社会からの疎外感が垣間見える¹²⁾が、これはロマン主義の芸術家たちが強く抱え込んでいた感情でもあった。もっとも、特にヴィーン時代のヴォルフガング・アマデーウス・モーツァルトがそうであったように、これは必ずしもロマン主義者たちに限られない。ただ、彼らはとかく、そのような思いに囚われがちなのであった。チャイコフスキーは、彼らの一部のように現実や社会への憎悪や嫌悪を声高に叫び立てたりはしなかった。彼がある種の人々に対する不信や疑心と無縁であった訳ではない。彼は神経的に強靱ではなく、極度に傷つきやすい人物であった。それだけに、彼の内面には密かに敵意も蟠っていたであろう。彼の日記や夥しい書簡だけではなく、彼が公にした音楽評論にも時として、そうした感情が仄見えることもある。音楽批評家として、彼は世渡りや嫉妬のために筆を曲げるような輩とはまったく異なり、あくまで廉直な姿勢を貫いたが、時には、一種の主観的な偏りがあったのも否定できないところである。けれど、そもそも、巷に溢れた、追従によって個人的な利得を求める批評は論外として、公正で客観的な姿勢の評論と称する類に一体、何の意義があるのか。

しかしながら、彼は高潔な人柄であったし、紳士的な挙措を崩さないその外見だけではなく、数々の不幸や不運にもかかわらず、内面的にも、優しい心情を持ち続けて、溺愛した甥¹³⁾や姪たちばかりか、見知らぬ子供たちにさえ、温かい笑顔を向けるような人であった。作曲家たちの中には、人間的にはあまり敬意を表することができない、率直に言えば、嫌悪を感じざるを得ない人物であるにもかかわらず、立派な音楽的創造を成し遂げたような例は稀ではない。何人かの作曲家たちが思い浮かぶが、ここでは、彼らの名前を列挙することは差し控えたい。彼らと対照的に、チャイコフスキーは人間性と諸作品の間に乖離がない作曲家の一人である。けれども、彼の諸作品に内在する類稀な、真直な高潔さや優しい心情は、とかく見逃されがちであるだけでなく、「通俗的」という烙印を押される一因にさえなっている。

「この悲恋に寄せた格別の関心」と書いたが、それはジュリエットの悲運に寄せた同情であったかも知れない。彼は、同性愛者であっても、女性蔑視や女性憎悪とは無縁な存在であった。彼はむしろ女性を理想化していた。それだけにまた、彼には女性に厳しいモラルを要求する一面もあったが。

彼がもっとも好んだ画家はラファエルである。それは、ラファエルの静謐な美に対する讃嘆だけではなく、彼の描いた夥しい聖母マリア像ゆえであったと考えられる。『オルレアンの処女』第二幕第一五曲では、ジャンヌ・ダルクの歌唱によって、聖母マリアの出現がホ長調で巧みに表現されている。彼にあっては、ホ長調は、リラの妖精やドラジェの妖

精の調でもあって、善を体現する理想の女性の調であった。生涯を通じて、彼が理想としていた女性は、一時期、彼に援助と助言を惜しまなかったナデジダ・フォン・メック夫人でも、さまよえる彼の心が安息できる唯一の港であった妹のアレクサンドラ・ダヴィドヴァ（通称サーシャ）でもなく、彼が一四歳の時にコレラで亡くなった母、妹と同名のアレクサンドラである。『胡桃割り人形』論』において、九二年に初演されたバレエ『胡桃割り人形』、作品七一のドラジェの妖精には、一部で主張されているサーシャの死による心痛だけではなく、むしろ彼の亡き母への限りない思いが籠められているという解釈を、私はすでに提示した。¹⁴⁾

同性愛者としての彼の劇場音楽に見られる逆説は、女性歌手が歌い、あるいは女性舞踊手が踊る曲が、男性歌手が歌い、あるいは男性舞踊手が踊る曲よりも、概して優れていることである。

言うまでもなく、バレエに関しては、十九世紀のバレエが女性舞踊手の優位という特性を持っていた事情がある。三二年にパリ・オペラ座で初演された『ラ・シルフィード』以来、女性舞踊手の踊りの曲は優美な旋律を重視し、男性舞踊手の踊りの曲は力動的な律動を重視するという伝統をフランス・バレエの音楽は保持したが、チャイコフスキーもまたそれを基本的に踏襲したと言えよう。それにしても、彼のバレエ音楽においては、アダージュや女性舞踊手のためのヴァリアシオンに比べると、男性舞踊手のための踊りやヴァリアシオンなどには、たとえば『胡桃割り人形』第二幕第一二曲「ディヴェルティスマン」のトレパックや第一四曲「パ・ド・ドゥ」のオルジャ王子のヴァリアシオンのように、やや安易な印象を与える曲があるのも否定できないのだ。

オペラでは、いずれもアレクサンドル・プーシキンの原作に基づく『エヴゲーニー・オネーギン』のタティアナ、『スペードの女王』のリーザ、とりわけ前者に対するチャイコフスキーの同情は極端なほどであった。『エヴゲーニー・オネーギン』が傑出した作品であるのは、タティアナの心理と境遇の卓抜な音楽化に負うところが少なくない。レンスキーやオネーギンの歌唱はタティアナの歌唱を一層、際立たせている。

幻想序曲『ハムレット』でオーボエが吹く口短調のオフィーリアの主題（再現部では、変口短調）や、断片的であるとはいえ、劇付随音楽『ハムレット』第四幕第五場の、見事なフランス語の抑揚で書かれた「オフィーリアの歌」にも、彼女にあたかも同化してしまったような、チャイコフスキーの思い入れを十全に感じ取ることができよう。劇付随音楽『ハムレット』には、もう一曲だけ歌唱が挿入されていて、それは第五幕第一場の「墓掘り人の歌」であるが、これについては、私は何か言及すべき価値が見出せない。因みに、

小川の川面に浮かんで流れてゆくオフィーリアのあまりにも悲しい姿¹⁵⁾は、多数の画家たちによって描かれ、シェイクスピアの戯曲を題材とする絵画の中でも、とりわけ重視され続けた主題になっている。チャイコフスキーの「オフィーリアの歌」は、彼女の悲嘆と狂気を表現しながらも、気高い情趣を湛えた、極めて美しい歌である。音楽愛好者たちにこの曲がほとんど知られていないことが惜まれる。この痛ましい歌を聴いて、心を揺り動かされない人間がいるであろうか……

Ⅲ 『ハムレット』

チャイコフスキーのシェイクスピア物はすべて、他人の助言や依頼で作曲された。『テンペスト』はヴラジミール・スターツフ¹⁶⁾の助言を得て、彼の構想に基づいて作られた。『ハムレット』の序曲と劇付随音楽をチャイコフスキーに依頼したのは、リュシアン・ギトリである。ギトリは一八六〇年生まれフランスの有名な役者で、二〇代にはロシアに滞在し、サンクト・ペテルブルクのみハイロフスキー劇場に常設されていたフランス座に所属していた。言うまでもないが、当時のロシアの上流階級はフランス語を話したので、シェイクスピアの公演も、英語よりもフランス語訳の方が好都合であったのだ。

劇付随音楽『ハムレット』には、チャイコフスキーの以前の諸作品が流用されている。アレクサンドル・オストロフスキーの戯曲のための劇付随音楽『雪娘』作品一二、『第三交響曲』ニ長調、作品二九、『サマリーンの思い出のためのエレジー』ト長調である。¹⁷⁾彼は、過去に上演し、あるいは破棄してしまったような作品の一部を、まったく別の新作に取り入れることを躊躇しなかった。因みに、彼が絶対視し、崇拜していたモーツァルトもまた、旧作をしばしば再利用したのであったが。たとえば十九世紀の二〇年代までのオペラやバレエにとりわけ顕著であったように、原曲を容赦なく改竄するばかりか、他人の曲を借用、剽窃することさえ、それほど異常ではなかった時期もある。楽譜の改変に抵抗を感じるような純粹主義を、いつの時代も持ち続けてきたとは言えない。それにしても、『ハムレット』に見られる、これほど多くの流用はやはり、チャイコフスキーがこの作曲にあまり没頭できなかつたことを示唆しているであろう。

音楽批評家としても、犀利な感覚と卓抜な知性と深甚な教養を發揮した彼は、七二年にモスクワで上演された、アンブロワーズ・トマの音楽、ジュール・バルビエの台本によるフランス語のオペラ『ハムレット』を辛辣な筆致で論評したことがある。「軽佻なフランス人たち¹⁸⁾は、この劇作品の中に、表面的な効果しかほとんど見出すことができないし、

ハムレットのような人物の心理の機微を表現することはまったくできない。彼らは、ハムレットの中に、父親の死に復讐しようという欲求に駆り立てられ、復讐のために美しいオフィーリアの愛を犠牲にすることができる、ありふれた悲劇の主人公しか見ていない。(……) 老練な音楽家ではあっても、能力に乏しいアンブロワーズ・トマは、オペラの技法の完璧な会得によって、独創性のまったくの欠如を糊塗している。彼の音楽は、メイエルベール、グノー、ヴェルディ、そしてオーベールの借用からできたカンヴァスであって、それらが非常に巧みに包含されているので、どこで借り物が終わり、どこで次のものが始まっているのか、あなた方には分からないのである。(……) トマにあっては、すべてが穏やかで、廉潔で、平板で、貧弱である。¹⁹⁾

ハムレットの「辛辣なアイロニー」や「人間の魂に対するあらゆる信頼を失った懷疑主義者」としての性格を、音楽で表現することの困難さを、彼は十分に承知していた。しかし、オネーギンのような登場人物を音楽化することができた彼なら、その困難も克服することができたに違いない。彼が、シェイクスピアに多大の愛着を抱きながら、『ロメオとジュリエット』のオペラ化をついに実現できなかったばかりか、『ハムレット』のための劇付随音楽も中途半端に終わったのは、シェイクスピアの戯曲の登場人物たちの、あまりにも多様で錯雑した性格のすべてを描き尽くすことに、彼がある種の無力感を意識していたためではないか。たとえばジュリエットの乳母の人間性を、たとえ台本を大幅に書き換えたとしても、彼の無垢の感受性は果たして音楽化し得たであろうか。

三〇年にすでに、エクトル・ベルリオーズは、『幻想交響曲』、作品一四によって、管弦楽が恐怖や憎悪や嘲笑のような人間や魔女たちの歪んだ負の感情もグロテスクなまでに表現できることを誇示していた。その手法を、彼はおそらく、カール・マリーア・フォン・ヴェーバーのオペラ『魔弾の射手』、作品七七の狼谷の場面から学んだのであったが。しかし、旋律と律動と管弦楽書法においては独創的な天分を発揮しても、同時代の作曲家たちの中にあって、和声と転調においてはむしろ保守主義者であったチャイコフスキーにとって、後にセルゲイ・プロコフィエフがバレエ音楽『ロメオとジュリエット』、作品六四で駆使したような、大胆な不協和音の活用は不可能であった。さらに、プロコフィエフは、三管編成にピアノとチェレスタ、その他を加えた膨大な楽器編成による多彩な色彩のパレットを利用することもできた。おそらくそのような技法的境界も、彼のシェイクスピア物が一部の素材の音楽化に留まった一因であろう。ただし、プロコフィエフの『ロメオとジュリエット』は、「ジュリエットの楽想」があまりに感傷的過ぎるなど、私見では、登場人物たちの凡庸な類型化と表現過剰という二重の弱点を露呈していると思われるが。

ところで、『ハムレット』第三幕第七曲の間奏曲は、『雪娘』第一幕第八曲の間奏曲を縮小した転用である。チャイコフスキーの作品群の中では、『雪娘』は、ロシアの俗謡を数多く引用した、ロシア的な特徴がもっとも強く反映された作品類に属すると見做されている。チャイコフスキー特有の音階的下行動機を持ち、エレジー的な性格が濃厚なその間奏曲は、終幕第一七曲a間奏曲とb「春の妖精のモノローグ、合唱と緩やかな踊り」の女声合唱とともに全曲中でもっとも美しい曲の一つであるだけでなく、確かにこの作品としてはロシア的な性格がもっとも薄い曲であるが、それが『ハムレット』の、オフィーリアの性格と境遇を暗示する間奏曲として再び使われても、実際、何の違和感もない。そのことは、チャイコフスキーにおける「ロシア的」なるものについて再考するための、一つの手掛かりになるであろう。

IV 幻想序曲『ロメオとジュリエット』

チャイコフスキーが幻想序曲『ロメオとジュリエット』を作曲することになったのは、「五人組」の総帥、ミリー・アレクセーヴィチ・バラキレフの勧めによるもので、この曲は彼に献呈された。彼はすでに『リヤ王』を音楽化した経験を持っていた。「闘いのアレグロ」は、バラキレフが伝えた「猛々しいアレグロ」の構想に基づいているであろうが、チャイコフスキーがバラキレフの指示にすべて従った訳ではない。

後の版に比べると、この第一版は、特に序奏や展開部などに、散漫で弛緩した印象は避けられない。楽器用法としては、展開部の最後に著しいように、ティンパニーの連打が目立つが、この楽器の使い過ぎは『第一交響曲』第三楽章にも見られ、当時の彼の管弦楽書法に共通した欠点であるように思われる。全楽章中、もっとも充実している第三楽章スケルツォの、とりわけ耽美的な変ホ長調の中間部が、再現部と結尾部を繋ぐティンパニーの、特にフォルテによって台無しにされていると感じるのは、私一人であろうか。晩年のチャイコフスキーは、管弦楽書法の簡素化によって、より大きい効果に達するに到った。もっとも聴き分けやすい例としてタム・タムを挙げると、七七年に初演されたバレエ『白鳥の湖』、作品二〇の第四幕におけるタム・タムの多用と、九〇年に初演されたバレエ『眠れる森の美女』、作品六六、九二年に初演されたバレエ『胡桃割り人形』のそれぞれ二回に過ぎないこの楽器の使用のいずれが効果的であるか。また、『第六交響曲《悲愴》』口短調、作品七四の、あの深遠で、悲哀に満ちた口短調の第四楽章において、結尾部に入る直前の第一三七小節で、たった一回、ピアノで鳴らされるタム・タム！

『ロメオとジュリエット』の主調の短調は、チャイコフスキーの作品群の中では、悲劇的な調という性格を持っている。バレエ音楽『白鳥の湖』の導入曲、『交響曲第六番』などが代表的なものである。モーツァルトにおいて、短調を主調とする作品群は、ト短調、ニ短調、ホ短調、イ短調などの調によって、それぞれ固有の性格を示している。同じことがチャイコフスキーの短調やホ短調やニ短調などにも言えるのだ。第二主題の変ニ長調は、「バラキレフのお気に入りの調」²⁰⁾というよりも、ロマン主義の作曲家たちが多用した調である。とりわけフレデリック・フランソワ・ショパンはしばしば、『幻想即興曲』嬰ハ短調、作品六六（遺作）の中間部に典型的なように、甘美な旋律をこの調で表現した。²¹⁾

バラキレフはこの第一版に不満で、その様々な欠点を指摘した。チャイコフスキーは彼の批判の多くを受け入れて、すぐに第二版へと改訂した。序奏はイ長調のまったく新しいものに変えられ、展開部も一新され、再現部第二主題から結尾部にかけて、さらに結尾部も、全面的に書き改められた。これらの改変は大部分、序奏の変更の帰結でもある。第三版は第二版とそれほど大きく異なるところはないが、再現部と結尾部に加筆されている。今日、演奏される『ロメオとジュリエット』はこの第三版に依拠するのが通例であって、ここでは、第三版に基づいて楽曲分析をする。²²⁾

楽器編成は、二管編成にピッコロとイングリッシュ・ホルンが付加されている。打楽器ではティンパニーとシンバルと大太鼓が用いられ、さらにハーブが加わっている。

『交響曲《マンフレッド》』、作品五八を除く彼の交響曲はすべて、基本的に二管編成であって、これにピッコロのみが追加されている。『第五交響曲』ホ短調、作品六四と『交響曲第六番』はフルート三管で、第三フルートがピッコロの持ち替えになる。ピッコロは最高音域の楽器であるために、トゥッティでも明確に聴き分けられ、音量そのものは大きくないにもかかわらず、劇場中を突き抜けるようなこの楽器の特性上、頻用は避けねばならないが、チャイコフスキーは充分にその節度を心得ていた、と付け加えよう。協奏曲はすべて、独奏楽器と二管編成の管弦楽によるものである。

序曲とされているものも含めた交響詩的作品群、オペラ音楽とバレエ音楽では、彼はより三管編成に傾斜することになるが、ここでは、金管楽器のコルネットについてだけ言及しておきたい。オペラでは、『エヴゲーニー・オネーギン』と『スペードの女王』という紛う方なき傑作には、この楽器は導入されていないが、『オルレアンの処女』などには挿入されている。バレエでは、『白鳥の湖』と『眠れる森の美女』で使われ、『胡桃割り人形』では用いられていない。『白鳥の湖』導入曲のニ短調のトゥッティにおけるコルネットは

明確な効果を發揮している。しかし、第三幕第二二曲「ナポリの踊り」のこの楽器による冗長な旋律は、あまりに空疎ではないか。三つのバレエ音楽の中で、『胡桃割り人形』がもっとも優れていると思われる数多い理由の一つは、喜悅も悲哀も一つの世界に調和させた音楽の、色調の端整さにあるが、これにはホルネットの不在が貢献している。交響詩的作品群は、ホルネットを使用しているかないかで二分され、ホルネットの甲高い音が著しく強調される諸作品には、どうしてもある種の空虚さが漂ってしまう。『ロメオとジュリエット』はこの欠点を免れているのである。

四分の四拍子。序奏（イ長調）・提示部第一主題（ロ短調）・第二主題（変ニ長調）・展開部・再現部第一主題（ロ短調）・第二主題（ニ長調）・結尾部（ロ長調）から成るソナタ形式である。

序奏（第一―第一―第一小節）においては、チャイコフスキー自身の言葉を借りれば、「想念が天に向かう孤独な魂」⁽²³⁾が表現されている。アンダンテ・ノン・タント・クアジ・モデラートでは、クラリネットとファゴットによって、イ長調のコラール風の「主の祈りの楽想」が吹奏される。これは、動機a・b・cから成っている。動機cの最後の和音で嬰へ短調に転じ、低弦が痛ましい動機を弾き、第一ヴァイオリンがそれに応じる。瞑想的な雰囲気を含めながらへ短調へと移行し、ハープのグリッサンドが上昇してゆく（第二―第一―第三七小節）。弦楽器のピッチカーティの音階的下上行に乗って、やや活気を帯びて、変イ長調で「主の祈りの楽想」が繰り返され、ホ短調へと推移しながら、その他の楽句も再現される（第四―第一―第七七小節）。ポーコ・ア・ポーコ・ストリンジェンド・アツチエラント（第七八―第八九小節）では、イ短調、続いてニ短調でチェロに音階的下行動機が現れてから、動機aが緊迫し、アレグロ（第九〇―第九五小節）では、フォルティッシモで動機bが変形される。モルト・メノ・モツ（第九六―第一―第一小節）では、低弦の痛ましい動機がロ短調で再現された後、主和音がクレシェンドで繰り返され、主部に至る。提示部第一主題（第一―第二―第一八三小節）においては、対立するモンターギユ家とキャプレット家の熾烈な争いが表現されている。アレグロ・ジュスト、ロ短調の「闘いの動機」がフォルテで提示される。その第二拍、二つの十六分音符と八分音符から成る「葛藤の律動」は、この曲のもっとも特徴的な律動で、頻繁に出現することになる。これは、主要動機aの同音反復の形と、その変型である切分音による音階的上行・下行の形（第一―第二―第一―第二五小節に初出）を取る。「闘いの動機」が対位的に処理され、「葛藤の律動」の切分音が続き、さらに弦楽器が蛇行する（第一―第二六―第一五〇小節）。第一―第四三小節から入るシンバルは、バラキレフの提案に基づく「剣を打ち合う音」を示しているが、この描写は

チャイコフスキーと幻想序曲『ロメオとジュリエット』

あまりに常套的であって、安易な印象は免れない。この序曲の最大の瑕疵であろう。第一主題の繰り返しは、フォルティッシモのトゥッティで奏される（第一五一小節—第一六三小節）。経過部（第一六四—第一八三小節）は、「葛藤の律動」の切分音が次第に沈静化してゆく。

提示部第二主題（第一八四—第二七二小節）においては、「愛の主題」が表現されている。これは二つの部分から成り、前半は「愛の陶酔」、後半は「愛の囁き」の趣を呈している。チャイコフスキーらしい切分音による変ニ長調の「愛の陶酔」は最初、一管のイングリッシュ・ホルンと弱音器付きヴィオラのユニゾンで奏される（第一八四—第一九二小節）。やはり切分音による「愛の囁き」は、弱音器付きヴァイオリン・ヴィオラ・チェロが弾く（第一九三—第二一二小節）。この優しく密やかな「愛の囁き」は、この曲を通じて、もっとも美しい箇所であると言えよう。音階的上行に導かれて、第二主題の繰り返しでは、「愛の陶酔」はフルートとオーボエのユニゾンによって奏でられ、それにクラリネットが加わる（第二一三—第二四二小節）。「愛の囁き」は、ハーブが弾くが、旋律的輪郭を失い、沈潜的である（第二四三—第二七二小節）。

展開部（第二七三—第三五二小節）は「闘いの動機」で始まる。次いで、「主の祈りの楽想」の動機aと動機bがホルンによって吹奏され、それに「愛の囁き」の動機が続く（第二八〇—第二九二小節）。動機aと動機bと「葛藤の律動」の同音反復が結合される（第二九三—第三〇一小節）。動機aと動機bに「愛の囁き」の動機が続く（第三〇二—第三一四小節）。さらに、動機aと動機bと「葛藤の律動」の切分音と「戦いの動機」が結合される（第三一五—第三三四小節）。諸楽器が一斉に奏する「葛藤の律動」の同音反復を、トランペットによる動機aを変型した吹奏が悲痛に貫く時、両家の争いと主の祈りの想念が明確に対比され、弦楽器の蛇行によって再現部に突入してゆく（第三三五—第三五二小節）。こうして、序奏の「主の祈りの楽想」が展開部を主導していると言えよう。

再現部第一主題（第三五三—第三六七小節）は、提示部第一主題の繰り返しの箇所の一部（第一五一—第一六〇小節）とほぼ同一であるが、弦楽器の下行によって第二主題を準備する。

再現部第二主題（第三六八—第四一九小節）においては、提示部における「愛の主題」の前半と後半が倒置されている。最初に「愛の囁き」がオーボエとクラリネットによって吹奏され、さらに全木管楽器によるクレシェンドで高揚してゆく（第三六八—第三八八小節）。弦楽器の音階的上行に導かれるように、「愛の陶酔」がピッコロと弦楽器で奏され、木管楽器が三連音の和音を付け、クレシェンドして、第四一〇小節でフォルティッシモの

絶頂に達する（第三八九―第四一九小節）。この後、エピソードが続く（第四二〇―第四八四小節）。「愛の陶酔」は断片的になり、「闘いの動機」が執拗に絡まってくる。第四四六小節から、「闘いの動機」が決定的になり、二度現れる「主の祈りの楽想」の動機 a も、喧騒の中に掻き消されてゆく。

結尾部（第四八五―第五二二小節）はモデラート・アッサイである。チューバがバダグで、コントラバスがピッチカートで、ティンパニーが三連音と八分音符の繰り返しで奏する口音の上で、「愛の陶酔」が変型される（第四八五―第四九四小節）。次いで、コラール風の楽想が現れ、そこには、「愛の囁き」の動機が垣間見える（第四九五―第五〇九小節）。その棹尾から、ハーブのグリッサンドが上昇し続け、「愛の陶酔」がヴァイオリンとヴィオラによって穏やかに天上的に弾かれる（第五一一―第五一八小節）。最後の四小節は、ティンパニーによる主音の連打に乗って、フォルティッシモのトゥッティで主和音が繰り返されてから、主音で終止する。

チャイコフスキーは、形式的な能力の不足から、とかくソナタ形式に弱点を露呈しがちであった。彼は、より単純な三部形式の方に、充溢した内容を満たすことができた。ここでソナタ形式に言及するのは、断るまでもないが、モーツァルトのソナタ形式の完璧な均整を思い浮かべている訳ではない。空想や夢想や幻想を優先しながらも、最終的には、それらを独自のソナタ形式の中に嵌め込むことができた、言い換えれば、独創的なソナタ形式美を創造したショパンの『ピアノ・ソナタ第三番』口短調、作品五八の第一楽章などを想起しているのである。しかし、『ロメオとジュリエット』の少なくとも第三版は、おそらく序奏が長過ぎるという欠点と、最後の四小節の空疎さという欠点はあるとしても、それ以外には、あまり破綻を見せていない。再現部第二主題の後に挿入されたエピソードの肥大化も、形式感を損ねてはいないであろう。各部の縫目——これが通常、彼のソナタ形式の最大の弱みなのである——は自然であって、緻密な構造の中に、シェイクスピアの原作の幾つかの主要な劇的要素が、巧みに織り込まれている。そして、「愛の囁き」の美しさと、再現部第二主題の「愛の陶酔」における高揚感は、チャイコフスキー独特のもので、称讃される。

晩熟のチャイコフスキーにあって、幻想序曲『ロメオとジュリエット』は、「彼の最初の傑作」という評価が一般的で、『ピアノ協奏曲第一番』変口短調、作品二三などとともに、彼の名声をロシア国外で高めるに到った。確かに、この作品は、「彼自身の内面の憂鬱を芸術の高みで表現し得た」という形容を付け加えたとすれば、「最初の傑作」とする世評を肯定していると思われる。

V 結語

シェイクスピアの戯曲のオペラ化は、幾多の作曲家たちが試みてきた。『ロメオとジュリエット』も、幾つもの同名のオペラの中で、六七年に初演された、シャルル・グノーの作曲による『ロメオとジュリエット』は、優美な十九世紀フランス・オペラの一作品として、少なくともパリの劇場からまったく消え去ることはないであろう。オペラではないが、三七年に初演された、ベルリオーズの劇的交響曲『ロメオとジュリエット』、作品一七もある。これは、声楽付きのあまりにも大掛かりな長大な作品で、劇場で全曲を通して演奏するのは、当然ながら敬遠されている。

ジュゼッペ・ヴェルディもまた、周知のように、シェイクスピアを愛読し、『マクベス』、『オテッロ』、『ファルスタッフ』のオペラ化を完成した。ヴェルディはもちろんオペラを主として作曲したのであるから、それは自然の成り行きであった。チャイコフスキーはあらゆるジャンルで創作した作曲家たちの一人であるが、オペラの分野でも、完成はされたものの、上演されずに破棄された『オンディーヌ』を含めると、一一作品を数える。そこに、彼が愛好したシェイクスピアを題材とする作品が入らなかったのは、偶然という障害もあったとしても、前述してきたように、彼の関心の主たる対象と彼の感受性の純粋さゆえであったと思われる。むしろ交響詩という分野の方が、彼にとってのシェイクスピアの本髄を表現するのに適した形式であったのではないか。

チャイコフスキーを巡っては、彼をあくまで「ロシアの作曲家」であるとする多数説²⁴⁾と、「ロシアの作曲家たちの中で、もっともヨーロッパ的」²⁵⁾であるとする見方がある。『「胡桃割り人形」論』で詳述した²⁶⁾ように、私は後者の立場である。幻想序曲『ロメオとジュリエット』も、交響的幻想曲『テンペスト』も、チャイコフスキーが「五人組」に接近していた時期に作曲されたのは事実であるが、それによってこれら二曲の本髄を捉えることはできない。

彼の交響詩は「ロシア的」であるとは言えない。交響詩という十九世紀後半の新しい形態の分野が、中欧・北欧においては、国民主義的な精神の発揚という意図を担うに到ったことは、よく知られている。ベドルジビ・スメタナ、アントニン・ドヴォルジャーク、ジャン・シベリウスなどの交響詩は、そうした文脈に位置づけられる。しかし、チャイコフスキーの場合はまったく異なっている。

アンドレ・リシクが指摘している²⁷⁾ように、若年の試作で、アレクサンドル・オストロ

フスキーの戯曲に基づく、序曲『雷雨』ホ短調、作品七六（遺作）を別にすれば、『マンフレッド交響曲』ロ短調、作品五八も含めて、チャイコフスキーが交響詩の素材として選んだのは、幻想序曲『ロメオとジュリエット』、交響乐的幻想曲『テンペスト』、幻想曲『フランチェスカ・ダ・リミニ』ホ短調、作品三二、幻想序曲『ハムレット』、交響乐的バラード『地方長官』イ短調、作品七八のように、ジョージ・バイロン、シェイクスピア、ダンテ、アダン・ミツキエヴィチという、ヨーロッパの作家たちの文学作品であった。その点で、チャイコフスキーは、いわゆる国民学派の作曲家たちと立場を異にしている。

彼が交響詩の分野で表現したのは、国民主義的、民族主義的な思想の伝播や栄光の称揚などではなく、人間の愛の陶醉や苦悩や悲嘆であった。だからこそ、シェイクスピアに、とりわけ『ロメオとジュリエット』に、彼は強く惹き付けられたのである。

チャイコフスキーの「憂鬱」をロシア的、あるいはスラヴ的精神の影響とする通説は、あまりにも安易な、表面的な解釈であって、あるいはまた、自国文化の発揚を意図したロシアの宣伝を空っぽの頭に詰め込んだ輩の所説である。彼らは自分の脳髓が空洞であると自覚しているだけ正直だ、とも言えなくもないが、それに焦燥を感じるあまり、請け売りに懸命になる。²⁸⁾

幻想序曲『ロメオとジュリエット』にも表れているチャイコフスキーの「憂鬱」は、ダンテやウジェーヌ・ドラクロワやショパンやシャルル・ボードレルの「憂鬱」と同様、人間の、多面体を成している本質の一面の芸術的発露であって、国や民族を超越した、普遍的なものである。付言すれば、ショパンについての「ポーランド的」なる既成概念にしても、彼の音楽の類ない気高さの普遍性を貶めるものだ。その気高い普遍性を、ポーランドに局限し、矮小化するとは！ もちろん、ヨーロッパ各国はそれぞれの文化の独自性を誇りとする。しかしながら、それらの混合と融合と調和による、共有されたヨーロッパ文化・文明もまた存在する。芸術家は、自らの偏狭な国民性や民族性を超越してこそ、偉大な芸術的創造を成し遂げるのである。ショパンの音楽も、チャイコフスキーの音楽も、ポーランドの、そしてロシアの土壤に育った台木にヨーロッパの芸術が接木されたものだ。彼らの音楽に民族的要素が混入していることには、誰も異議を差し挟むことはできない。しかしながら、それらが果たして彼らの音楽の本質であろうか。

註

1) 以下、年月日は、ロシア旧暦（ユリウス暦）で表示する。一二日を加えると、西暦（グレゴリウス暦）になる。

チャイコフスキーと幻想序曲『ロメオとジュリエット』

- 2) le grand opéra. ジャコモ・マイエルベールに代表される、フランス様式の十九世紀七月王制期に隆盛を極めたグラン・オペラを意味する。
- 3) Modeste TCHAIKOVSKY, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, vol.1, Hanskell House Publishers, 1970, p.304.
- 4) モスクワ音楽院で、チャイコフスキーに作曲法・和声を師事して以来、彼と深い親交を結んだ。チャイコフスキーと同様、極めて教養の豊かな人であり、作曲家・教育者として活動する一方、ピアニストとしても名声を得た。
- 5) 他に、第一版、第二版、第三版と、二度の改訂をした例としては、『第一交響曲』、『ピアノ協奏曲第一番』がある。
- 6) 作曲に刻苦した結果、甚だしい肉体的、神経的疲弊という代償は大きかったが、ともかくも一応、この作品を書き上げたことによって、彼は作曲家として飛躍する礎を築いた。
- 7) M. TCHAIKOVSKY, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, vol.1, *op.cit.*, p.96.
- 8) *Ibid.*, p.97.
- 9) le mariage blanc. 性的な関係を伴わない結婚のこと。このフランス語からの邦訳は、日本語の著作でも使われる。
- 10) 音楽理論家で、音楽史家。チャイコフスキーの理解者で、擁護者でもあった。
- 11) Cf. André LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaikovsky*, Fayard, 1993, pp.130-131.
- 12) これは、チャイコフスキーの死を巡る論争とも関わってくる。彼の死因は従来、公式にはコレラによるとされてきたが、それを疑問視し、同性愛の醜聞問題を原因とする自殺説が密かに流布されてきた。欧米では現在、アレクサンドラ・オルロヴァが発表した著作 (Zagadka jizni i smetri Tchaikovskovo, in *Kontinent* no 53, 1987, *Tchaikovsky, A Self-portrait*, Oxford University Press, 1990, pp.406-414. etc.) 以来、自殺説の方が有力である。自殺と言っても、秘密裏であれ、自殺という形での決着を求められた末、自分の名誉が失墜することを恐れた彼がそれに応じて、自ら服毒したというものであるから、一種の処刑とも言えるであろう。有力な音楽辞典類も自殺と断定するに到っている。(Cf. *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, 1994, p.802. etc.) ただし、これには幾つかの反論もなされている。また、コレラ説と自殺説の二つに大別されるものの、論者によって論点に相違や矛盾が見られる。私としては、現在のところ、いずれが真実なのか、断言できない。
- 13) 特にヴラジミール・ダヴィドフ (通称ボブ) に、彼は特別の愛情を注いだ。『第六交響曲』は彼に献呈された。
- 14) 平林正司『胡桃割り人形』論 三嶺書房、一九九八年、四四-五六頁。
- 15) シェイクスピアの原作では、第四幕第七場の王妃の台詞で語られている。
- 16) 音楽評論家として活動し、民族主義を唱導した。「五人組」と親交を結び、彼らの理論的指導者でもあった。
- 17) A. LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaikovsky*, *op.cit.*, p.630.
- 18) この言葉はフラン人やフランスの芸術家たち全体を指している訳ではない。彼はフランスを、とりわけパリを心から好んでいた。そして、同時代の作曲家たちの中で、彼はフランスの作曲家たちをもっとも高く評価していた。とりわけジョルジュ・ビゼーとレオ・ドリーブを称讃し、彼らの手法を自作に採り入れさえている。二人の影響がもっとも著しいのは、『胡桃割り人形』である。
- 19) Piotr Illitch. TCHAIKOVSKY, *Voyage à l'étranger*, Le Castor Astral, 1993, p.100.

- 20) A. LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaïkovsky, op.cit.*, p.719.
- 21) ショパンの三部形式の緒作品において、嬰ハ短調と、その同主調の嬰ハ長調の異名同音調の変ニ長調を対比する構成は、『前奏曲第一五番』変ニ長調、作品二八ノ一五や、『ヴァルス』嬰ハ短調、作品六四ノ二などに見られる。この構成は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの『ピアノ・ソナタ第一四番』嬰ハ短調、作品二七ノ二に遡ることができる。
- 22) TCHAIKOVSKY, *Romeo and Juliet*, Fantasy Overture, Eulenburgに依拠した。
- 23) Cf.A.LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaïkovsky, op.cit.*, p.721.
- 24) イーゴル・ストラヴィンスキー他、この種の論者は枚挙に暇がない。
- 25) Louis OSTER, *Les ballets du répertoire courant*, Gérard Billaudo, Éditeur, 1980, p.267. ジョージ・バランシンなども、こちらの立場を採る。
- 26) 平林『「胡桃割り人形」論』, 前掲書, 八六-九九頁。
- 27) Cf. A. LISCHKE, *Piotr Ilyitch Tchaïkovsky, op.cit.*, p.39.
- 28) さらに、誤解や讒言さえも自らの知力で吟味することを怠って、誹謗中傷を吹聴する人々もいる。告げ口家、誹謗中傷者は、舞台上ではもっとも卑しい最下等の登場人物に位置づけられてきた。『オセロ』（ヴェルディのオペラ『オテッロ』）のイアーゴ、『ラ・シルフィード』のガーン、バレエ『ジゼル』のイラリオンのような人物をその典型とする。

付記：

病弱の母を御親切にお世話していただき、本論文の完成を可能にくださった、上田やす江様、田中香里様、土川早苗様、麦倉縫様にお礼を申し上げる。

