

## 20世紀アメリカの作曲家の系譜 ウィリアム・シューマンと第3交響曲

谷口昭弘

*Akihiro Taniguchi*

### 1. はじめに

この論考では、20世紀アメリカの作曲家としてウィリアム・シューマン (1910-1992) を取り上げる。そして、彼の交響曲第3番を中心として、彼がどのようにヨーロッパで培われてきた作曲技法と対峙したかをつかみ、その音楽にどのような「アメリカ性」が捉えることができるのかを考察したい。そのきっかけとして、まず第2節では、20世紀において交響曲を書くことについて歴史的な概観をし、第3節からは、交響曲第3番についての背景を叙述する。第4節から第5節では作曲分析や作品の受容から、シューマンが、どのようにヨーロッパの作曲技法を使い、どのように評価されたかを考える。そして第6節においては、シューマンの音楽がどのようにアメリカ的であるかについて考察したい。

### 2. 20世紀におけるアメリカの交響曲

ウィリアム・シューマンの交響曲第3番 (1941) は、20世紀の多くの交響曲がそうであるように、広い観点から見る必要があるだろう。第3交響曲は、シューマンの代表作であるだけでなく、20世紀アメリカのクラシック音楽において重要な位置を占める多様な交響曲の一つでもあるからだ。20世紀のアメリカの作曲家は、ヨーロッパの作曲家たちに比較して、多数の昔ながらの交響曲を残している<sup>1</sup>。このようにアメリカの交響曲が多く生まれた一つの要因には、私的なパトロンによる財政的な支援があった。

19世紀の終わりまで、アメリカの作曲家による交響曲は何曲か演奏されている。ベルリンで対位法とオーケストレーションを学んだジョン・ノウルズ・ペイン (1839-1906) は、2つの交響曲を作曲し、そのうちの第2番は《春に In Frühling》 (1880) と呼ばれている。この交響曲は、例えばベートーヴェンの交響曲にもみられるようなオーケストラを用いて

---

<sup>1</sup> 一般的に交響曲は複数楽章によるオーケストラ作品と考えることができるだろうが、ポール・グリフィスによれば、「因習的なオーケストラ」とは、チャイコフスキーやブラームスの演奏に適した有給の人々によって構成されるとされている。この章では「因習的な交響曲」というのも、こういったオーケストラを念頭に書かれていると過程して論を進めていく。

いるし、メンデルスゾーン、シューマン、ベルリオーズ、ブルックナー、リスト、ワーグナーといった多様な19世紀の作曲家の形式、旋律、和声を使っている (Schmidt 1979: 347)。一方、彼の音楽にアメリカ固有の質を探するのはとても難しい。ジョージ・W・チャドウィック (1854-1931) は、交響曲第2番 (1885) において、アメリカ先住民の旋律を使っているが、それでもなお、彼の残した3つの交響曲は、19世紀ヨーロッパの伝統の中に収まっていると評価できるだろう (Faucett 1992: 8)。

ハワード・ハンソン (1896-1981) とサミュエル・バーバー (1910-1981) は伝統的でロマンティックな交響曲を作曲した。ハンソンが作曲した7曲の交響曲のうち、第2番は《ロマンティック》と題されている (1930年作曲)。この交響曲が「ロマン主義の誠実な表現であり、当時のシェーンベルク主義、冷たい音楽の台頭への抗議」だったとハンソンはデヴィッド・ラッセル・ウィリアムズに述べている (Williams 1988: 6)。そして彼は「暖かくて若い、力強く若々しいものを書きたかった」という (Williams 1988: 6)。サミュエル・バーバーは、交響曲第1番 (1937) において、ヨーロッパの後期ロマン派音楽に似た、長く叙情的な旋律を使っている。

一方、ウォルター・ピストン (1894-1976)、ヴィンセント・パーシケッティ (1915-1987)、そしてウィリアム・シューマンは、「新古典主義」に分類されることが多い。エリオット・アントコレッツはピストンの器楽作品の多くが「バロック、古典時代の形式と作曲技法に根ざしている」と述べている (Antokoletz 1992: 214)。ブルース・アーチバルドはピストンの音楽語法が「ファーランド・ルーセルの後期作品にあるフランスの新古典主義に大きく影響されている」としている (Archibald 1986: 572)。

西洋・非西洋の音楽語法を使って折衷的な交響曲を作る作曲家もいる。例えばヘンリー・カウエル (1897-1965) の交響曲第7番 (1952) は、五音音階やその他の民謡風の語法を西洋の管弦楽と融合している。アラン・ホヴァネス (1911-2000) もまた、アジアの五音音階を交響曲の主題の要素に使っている。彼の交響曲第50番《セントヘレンズ山》 (1983) の第1楽章では、ホルンとトランペットは、五音音階に半音階の音を追加し、これらの音を基本とした長い旋律を提示する<sup>2</sup>。おそらくホヴァネスはインドや日本、アジア諸国を訪れた間に、アジア音楽の音階を消化吸収したのであろう。

---

<sup>2</sup> この音楽語法はシアトル交響楽団によるCDを聴けば容易に耳で捉えることができる (Delos DE 3137)。

ジョージ・アンタイル (1900-1959) は、今日では《バレエ・メカニック》(1923-25、1952-53年に改訂)のような前衛的な作品で有名であるが、保守的な交響曲も作曲している。交響曲第4番と第5番は、それぞれ1942年、45年から46年にかけて作曲されているが、伝統的な形式やオーケストレーションを使っている。

チャールズ・アイヴズ (1874-1954) の交響曲は、実験的な書法、ポリトナリティ、様々な音楽語法の混合という点で革新的である。特に最後の点については、アメリカの賛美歌、軍楽隊の音楽とヨーロッパ由来の音楽を同居させている。彼が残した4曲の交響曲のうち最初の2つの交響曲は比較的保守的だが、交響曲第2番 (1900-1902) では、すでにアイヴズ音楽の特徴ともいえる「引用」技法を使い、その音楽を作り出す旋律、和声、リズム、ドラマ的な要素として、複数の楽想を同時にならず手法を用いている。その後書かれた交響曲第4番 (1910-16) になると、引用と多様式主義が標題音楽的な内容と融合されている。当曲の第3楽章は驚くほど因習的ではあるが、それは伝統的なフーガを使っているからだ。この楽章においてアイヴズはバロックの作曲技法でも創作が可能であることを示しており、また彼の特異な折衷主義を表わしているといえるだろう。

アメリカの作曲家が通常のオーケストラのための交響曲を多く作曲する一方で、ヨーロッパの作曲家は、20世紀に入ってから、このジャンルへの関心を失い、交響曲以外の種類の管弦楽作品に興味関心を持ち始めた。例えばプレストン・ステッドマンは著書『交響曲』において、1899年から1920年に書かれた代表的な管弦楽曲46曲をリストアップしているが、交響曲はそのうちのわずかに9曲である (Stedman 1992: 240)。アルバン・ベルクのように、交響曲を全く作曲しなかった作曲家も存在する。

19世紀の終わりから、ヨーロッパの作曲家には絶対音楽を書かない傾向がある。リヒャルト・シュトラウス (1864-1949) は《ドン・ファン》(1888-89) や《ツァラトゥストラはこう言った》(1895-96) といった交響詩を多く書いている。クロード・ドビュッシー (1862-1918) は交響曲よりも自由な形式を使った作品を書いている。交響詩《海》(1903-05) や《夜想曲》(1897-99) には、すべての楽章に描写的なタイトルがつけられている。モーリス・ラヴェル (1875-1937) はドビュッシーに続き、伝統的なオーケストラ曲の形式に従わず管弦楽作品を残している。《ボレロ》(1928) や《スペイン狂詩曲》(1908-08) などが、その例である。

作曲家が絶対音楽を書かなくなった理由として考えられるのは、絶対音楽の構成原理が伝統的な機能と声にもとづいており、無調的な和声語法にそれが適していないということ

が挙げられる。無調を使うことにより、作曲家は交響曲以外の管弦楽作品のジャンルに向かうようになった。というのも、狭義の交響曲というのは、オーケストラのためのソナタであり、その構造は「調のコントラスト」に依存しているからである (Stedman 1992: 488)。

もちろんヨーロッパにも交響曲を書いた作曲家はいたが、それらは伝統的なオーケストラよりも小さなアンサンブルのために書かれていることが多い。1906年、シェーンベルクは、わずか15人の奏者のために室内交響曲第1番 Op. 9 を書いている。この作品は一般的に20世紀の初頭において「オーケストラの編成の大きさと色彩の幅における極端な増大に対する反動」を示すものとして考えられてきた (Stedman 1992: 132)。ウェーベルンは交響曲 Op. 21 (1928) を、9人の奏者のために、12音技法を使って書いている。

オーケストレーションのほかにも、ヨーロッパの交響曲が革新的になる要素はある。例えば、交響曲の楽章数の変動がある。多くの20世紀の作曲家は4楽章の交響曲を書いているが、20世紀になって書かれたグスタフ・マーラー (1860-1911) の交響曲のうち2曲 (第5番と第7番) は5楽章形式である。ヴォーン・ウィリアムズ (1872-1958) の3つの交響曲 (第2番、第4番、第7番) も5楽章形式である。オリヴィエ・メシアン (1908-1992) の《トゥーランガリラ交響曲》 (1948) に至っては、10楽章で構成されている<sup>3</sup>。

さらにヨーロッパの作曲家は、伝統的な形式--特に交響曲の本質的な要素であるソナタ形式--の拡張を試みている。例えばアントン・ヴェーベルン (1883-1945) は2楽章形式の交響曲 Op. 21 (1928) を9つの楽器のために、12音技法を使って作曲した。このような作品においては、ソナタ形式の構造は機能と和声以外の手段によって作られる。アルノルト・シェーンベルク (1874-1951) の室内交響曲第1番 Op. 9 (1906) において、ソナタ形式は20分の演奏時間、単一楽章の中で展開される<sup>4</sup>。

ウィリアム・シューマンの交響曲第3番は、こういった文脈の中で作曲されている。第2節において行った20世紀の管弦楽作品の概観から分かるのは、因習的な交響曲を作曲することが非常にアメリカ的な創造行為として見るのが可能であるということである。

第3節からは、アメリカの交響曲として、ウィリアム・シューマンの第3番を選び、彼

---

<sup>3</sup> 4楽章形式の交響曲としては、マーラー、エルガー、シベリウス、ニールセン、アイヴズ、ヴォーン・ウィリアムズ、ストラヴィンスキー、バックス、オネゲル、ショスタコーヴィチ、プロコフィエフらの例が挙げられる (Stedman 1992: 178)。

<sup>4</sup> もちろん、長いソナタ楽章はシェーンベルクの発明ではない。例えばベートーヴェンの交響曲におけるソナタ形式の楽章にも長い演奏時間を必要とするものがある。

がアメリカの作曲家として、ヨーロッパ由来の形式をどのように扱ったか、また、そこからどういったところが「アメリカ的」とされうるのかについて考察してみたい。

### 3. ウィリアム・シューマンの交響曲第3番：作品の背景

ウィリアム・シューマンは1910年8月4日、ニューヨークのアップパーウエストサイドに生まれた。彼は音楽の基礎をコロンビア大学で学び、個人的にもチャールズ・ハウビール (Charles Haubiel) とロイ・ハリスに師事した。また1935年にはザルツブルグのモーツァルテウム・アカデミーにも学んでいる。

10曲の交響曲をシューマンは残しているが、《弦楽のための交響曲》と題された交響曲第5番 (1943) 以外は、すべて通常のオーケストラ編成のために書かれており、《アルデアの洞窟 Ardeatine Cave》と題された第9交響曲以外は、標題のない絶対音楽である。

1937年に行われた全米規模の新交響曲作品コンクールに応募した第2交響曲が賞を取り、シューマンは「芸術音楽」の作曲家として知られることとなった<sup>5</sup>。1938年には、同作品がニューヨークで二度演奏されたが、コープランドはこの第2交響曲に大変感激し、スコアを当時ボストン交響楽団の音楽監督だったセルゲイ・クーゼヴィツキーに持ち込んだ。これを契機に第2交響曲は1939年の2月17日ボストンで演奏され、評論家ライヒテントリットは「作品の若々しいエネルギーと積極的な力強さという点から大変な注目を浴びた」とこの曲を評価している (Leichtentritt 1964: 137)。しかし第2交響曲は完全な成功には至らなかった。シューマンは当時のボストンにおける作品受容を振り返って次のように述べている。

午後のコンサートでは、ご婦人方は大変ご上品になさっていたので野次は飛ばなかった。しかし夕方のコンサートでは、勇敢な人々が自分の感情を表現のため、ものすごい量の野次が飛んだ (Goss 1952: 413)。

後にシューマンは第2交響曲を第1交響曲とともに破棄した。これらは後の改訂のために保存してあったが、実際に改訂されることは遂になかった。

最終的に2つの交響曲は破棄され、今日では実質的な第1番とみなされる第3交響曲は

---

<sup>5</sup> この頃まで、シューマンはポピュラー音楽の作曲の仕事は経験していた。

1941年1月4日にニューヨーク州ラーチモンドにあるシューマン宅において完成され、同年12月17日、献呈先であるセルゲイ・クーゼヴィツキー指揮ボストン交響楽団によって初演された。そして第3交響曲は、1941-42年シーズンに演奏された最も優れたアメリカの管弦楽作品として、ニューヨーク音楽評論家サークル初の年間賞を受け、1950年にはウォルター・W.ナウンバーグ財団によるアメリカ作曲家賞も受賞した。

批評家マデライン・ゴスによると、聴衆・批評家は、第2交響曲とは打って変わったようにこの交響曲をこぞって絶賛し、「シューマンは変わった」と叫んだという。ところがシューマンは次のように主張する。

変わったのは彼らの方だ。もし人々が「私はあなたが言わんとしていたことが分からない、そして私はそれが嫌なのだ」と素直に認めてさえくれば、私は完全に満足する。しかし彼らは分かっているふりをして、基本的な知識もないまま批判するのだ (Goss 1952: 414)。

#### 4. ウィリアム・シューマンの交響曲第3番：楽曲分析

シューマンの第3交響曲は2部構成で、それぞれの部分がさらに2つのセクションに分けられる。第1部はパッサカリアとフーガのセクション、第2部はコラールとトッカータのセクションでできている。マッキンリーが指摘するように、これらセクション名にはシューマンの「バロック音楽用語への愛着」が表われているのだが、同じような傾向は、伝統的な作曲技法に関心のあるアメリカの作曲家、デヴィッド・ダイヤモンド、ピーター・メニン、ウォルター・ピストンらの作品にも見ることができる (McKinley 1977: 318)。

しかし、バロックの音楽用語によって意味される音楽様式は、第3交響曲にそのまま当てはまる訳ではない。というのも、上述した音楽様式の根幹をなす特徴は、実際の曲にはほとんど現われないからである。例えばパッサカリア・セクションの前半には、バロックのパッサカリアの基本的特徴である4小節のオスティナート音型がない。基本的楽想単位は4小節ではなく7小節になっている。また、典型的パッサカリアに見られる対主題は断片的に現われるだけで、音楽の継続的な推進力にはなっていない。

パッサカリア・セクションの前半は、実態を見ればカノンと呼んだ方がふさわしい。ヴィオラによる「パッサカリア主題」は、弦楽器と木管楽器によって引き継がれていくのだが、再提示ごとに半音上昇していく(譜例1、表1)。E音上に始まるパッサカリア主題は、

この半音上行により、最終的には、高音域の木管楽器によりB音上で奏される。このE--Bという三全音の枠は、カノンの結末（第49--50小節）の三全音による終止型によって強調される。

譜例1 ウィリアム・シューマン 交響曲3番、冒頭、パッサカリア主題（第1小節から第19小節まで）

♩ = 60-66

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

表1 パッサカリア主題の開始と終止

小節	1	8	15	22	29	36	43
木管楽器（高音）						<b>B--</b>	
ホルン							
第1ヴァイオリン					<b>G---</b>		
第2ヴァイオリン				<b>F-----</b>	<b>H-----</b>	<b>F, D-----</b>	<b>As-----</b>
ヴィオラ				<b>E-----</b>	<b>B-----</b>	<b>E, Cis-----</b>	<b>G-----</b>
チェロ				<b>Fis---</b>			
コントラバス 木管（低音）						<b>As----</b>	

譜例1を見ると、三全音は冒頭のパッサカリア主題をも大きく支配しているが分かる。例えば第1フレーズはEで始まりBで終わっている(第7小節)。第2フレーズはBで始まりEsで終わる。第3・第4各フレーズも同様である<sup>6</sup>。

パッサカリア・セクションの後半は、パッサカリア主題に基づいた自由な変奏である。第1変奏は、第50小節から始まる(譜例2)。弦楽器は背景となり、トランペットとトロンボーンがパッサカリア主題を提示する。オーケストレーションが旋律に新しい魅力を与える。管楽器による推移部のあと、木管楽器により第2変奏が始まる(第74小節以降、譜例3)。ここでパッサカリア主題は装飾され、色彩豊かな管弦楽法により、大きな効果を持って提示される。木管の低音部、ティンパニー、弦楽器は符点のついたリズムで複調の和音を奏する。

譜例2 パッサカリア・セクション、第1変奏(第50小節から第57小節)

パッサカリア主題の変奏

### SYMPHONY NO. 3

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

<sup>6</sup> 第4フレーズの最終音 Des(第29小節)はCisの異名同音とみなすべきだろう。



譜例 2 (続き)

Musical score for Symphony No. 3, measures 52-55. The score is arranged in two systems. The first system includes Trumpets (1-4), Trombones (1-4), and Tuba. The second system includes Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola, Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (C.:bass). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

譜例 3 シューマン、交響曲第3番、パッサカリア・セクション、第2変奏 (第75小節から77小節)

Musical score for Symphony No. 3, measures 75-77. The score is for the Piccolo section and includes Piccolo (Picc.), Flute (1/3), Oboe (Ob. 1/3), English Horn (Engl. Hr.), Clarinet in B-flat (Clar. (B $\flat$ )), and Clarinet in A (Clar. (A)). The music is marked *molto sostenuto* and features complex rhythmic patterns and dynamics.

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

第3変奏（第91小節以降、譜例4）においては、パッサカリア主題がオーギュメンテーションによって提示される。一方チェロは音階を上下にうねる音型で旋律を伴奏し、緊張感を少しずつ高めていく。第4変奏はチェロ以外の弦楽器も加わり、切迫したリズム型が各楽器間で交換され、次のフーガ・セクションに至るクライマックスを築き上げる。

譜例4 シューマン、交響曲第3番、パッサカリア・セクション、第3変奏

### SYMPHONY NO. 3

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

フーガ・セクションの前半は、「フーガ」と称してはいるが、パッサカリア・セクションに類似したカノンである（譜例5）。またパッサカリア・セクションに見られた「三全音による曲の展開」はここにも見られる（図2）。セクション開始におけるB音上の主題は、半音階による上行を経過して、最終的にE音上で提示される。

譜例5 ウィリアム・シューマン 第3交響曲、フーガ主題 (第146小節から第151小節)

**Fugue**  
Vigorous (♩ = 152-160)

Vigorous (♩ = 152-160)

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

図2 第1部、パッサカリア主題・フーガ主題の開始音と三全音の関係

	<u>パッサカリア</u>							<u>フーガ</u>						
小節	1	8	15	22	29	36	43	146	150	158	165	172	180	188
開始音	E	F	Fis	G	As	A	B	B	H	C	Des	D	E	E
	三全音 (E → B)							三全音 (B → E)						

パッサカリア・セクション同様、カノンの後には自由な変奏が続く。第1変奏は第220小節目、イングリッシュ・ホルンによる叙情的な旋律によって開始される。この変奏は、これのみ独立した疑似フーガになっている (譜例6)。イングリッシュ・ホルンによるC-durのフーガ主題提示の後、ファゴットがF-Durで応答する。バス・クラリネットとフルートがD-durで (第231小節)、さらに最後の声部がB管クラリネットによる奏される。それぞれの主題提示における調関係には一貫性がなく、フーガの一般的な規則には従わない。しかもここではフーガ主題の他に半音階的な対旋律がこの変奏全体を装飾している。フーガ・セクションでフーガらしいところは、唯一この変奏のみである。

譜例6 シューマン、交響曲第3番、フーガ・セクション、第1変奏

220 tranquillo (a tempo ♩ = c. 152) 225

Fl. I  
Ob. I  
Eng. Hr.  
Clar. B♭  
Bsn. I

230 1st Solo

Fl. II  
Ob. II  
Eng. Hr.  
Bsn. II  
Bsn. I & II

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

D-dur の第2変奏は、第248小節から始まる。木管楽器で奏されるフーガ旋律は、対旋律を伴い、ここでも自由に扱われる。半音階的進行が増すにつれ、音楽はより複雑になり（第260小節以降）、突如ティンパニー・ソロが現われる第273小節周辺にクライマックスが形成される。このティンパニー・ソロに見られる符点を伴ったリズム型は、続く第3変奏（第285小節以降）への布石となる。

第3交響曲の第2部の前半、コラール・セクションは、普通のコラールとは違い、ヴィオラとチェロによる序奏部によって開始される。それからトランペット・ソロによる叙情的なコラール旋律が第22小節に現われる（譜例7）。このコラール旋律はパッサカリア主題に基づき、作品全体の統一につながるようになっている。同時にこの旋律はコラール・セクションの前半の楽曲形式、主題と変奏のための主題にもなっている。

譜例7 シューマン、交響曲第3番、コラール旋律 (第22小節から第31小節)

The image shows a musical score for Example 7, which is the Corale melody from measures 22 to 31 of Schumann's Symphony No. 3. The score is written for three parts: Trpt. I (Trumpet I), Flute I, and Trpt. I (Trumpet I). The Corale melody is marked 'solo dolce' and 'mp-mf'. The score includes measure numbers 25 and 30. The Flute I part has a measure number 25. The Trpt. I part has a measure number 30. The score is written in G major and 3/4 time.

### SYMPHONY NO. 3

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

同じ旋律が何度も厳格に繰り返される第1部のカノンと異なり、この変奏は自由に書かれており、多彩な音色やテクスチャも効果的に使われている。フルートによる第1変奏(第31小節以降)では、もともとのテクスチャこそ変わらないが、コラール主題が簡素に装飾され、第2変奏(第49小節以降、譜例8)では、同主題がホモフォニックに弦楽器によって再提示される。さらに第3変奏(第71小節以降、譜例9)においては、コラール旋律が対旋律によって装飾され、第4変奏におけるフル・オーケストラによる壮大なクライマックスへとつながっていく。4つの変奏が一通り区切りをつけられた後は、瞑想的な接続部が続く(第107小節、譜例107小節)。弱音器付きのホルン、トランペットのアンサンブルが、全曲のなかで最も静かで繊細な部分を支える。

コントラバスによりコラール・セクションに杭が打たれた後、トッカータ・セクションが続く。まず冒頭では、このセクションの機動力となるトッカータ主題のリズムのみがスネア・ドラムでまず提示される。それにバス・クラリネットが輪郭を加えていく(譜例10)。これによって、コラールからトッカータ・セクションへの移行がスムーズになっているのである。

譜例 8 シューマン、第3交響曲、コラール・セクション、第1変奏 (第46小節から第52小節まで)

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

譜例 9 シューマン、第3交響曲、コラール・セクション、第3変奏の前後

**SYMPHONY NO. 3**

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

トッカータ主題は様々な管楽器によって繰り返されるが、それが一段落すると、突然のようにカデンツァ風の部分が現われる。この部分は、トッカータ・セクションにおいてこれまで全く使われてこなかった弦楽器群のために書かれており、音色的対比の効果を狙ったものと思われる。また、それまで続いてきた規則的な楽想とドラマティックなカデンツァ部との対比や、ポリフォニックなテクスチャーによる冒頭とモノフォニックあるいは和

音的なカデンツァ部との対比も考慮したのかもしれない。カデンツァ部は短く展開して途切れ、終結部に突入する（第 312 小節）が、ここでは第 2 部全体を包括するかのよう、リズム的刻みを加えたコラール旋律が冒頭に現われる。その後は新しいリズム・パターンによるオスティナートが音楽的なヴァイタリティを高め、エネルギーに曲を閉じる。

譜例 10 シューマン、交響曲第 3 番、トッカータ・セクション、冒頭 (第 142 小節から第 160 小節)

The image shows a musical score for the Toccata section of Schumann's Symphony No. 3, measures 142 to 160. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Bsn. (1/3), Cl.-bsn., Horn (1/2 and 3/4), and Snare-Dr. The second system includes parts for B.-clar., Bsn. (1/3), Cl.-bsn., Horn (1/2 and 3/4), and Snare-Dr. The score features various markings such as 'Leggiero', 'pp', 'p', and 'mf'. The tempo is marked as '♩ = 108-112'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

### SYMPHONY NO. 3

By William Schuman

Copyright © 1942 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Reprinted by Permission.

第 3 交響曲全般に見られる特徴を次に考察してみる。まず、12 音技法を意識し、旋律に 1 オクターブの 12 の半音のうちの多くを使っていることである (図 3)。例えば、パッサカリア主題の第 1 フレーズは、Es が省略されながらオクターブ内の 11 の半音が使用されており、第 2 フレーズでも、H 以外の 11 の音が使われている。第 3・第 4 フレーズでは、

DとAsがそれぞれ抜けている。フーガ主題も11の音を使い、Aが除外されている。コーラル主題とトッカータ主題の場合は、12の音すべてが使われている。

図3 シューマン、交響曲第3番各セクションにおける主題の分析

<u>主題</u>	<u>主題の長さ</u>	<u>使用された音の数</u>	<u>省略された音</u>
パッサカリア			
第1フレーズ	7小節	11	Es
第2フレーズ	7小節	11	H
第3フレーズ	7小節	11	As
フーガ	4小節	11	A
コーラル	8小節	12	--
トッカータ	14小節	12	--

もちろんシューマンが同時代のヨーロッパの作曲家達が使っていた12音技法を知っていたことは充分考えられる。しかし厳密な12音技法とは違い、シューマンは11あるいは12の音すべてが現われる前に数音を繰り返し使用している。マッキンリーによると、シューマンは、自分自身「音列技法の作曲家ではないし（中略）12の音を継続的に使っていることには気付いていなかった」という (McKinley 1977: 204)。それでもシューマンと同時代に生きた人々にとっては、彼の意図とは別に、交響曲第3番における旋律が伝統から十分に逸脱しているように思われた。シューマンは次のように述懐する。

私の第3交響曲が演奏されたとき、確かに作品は良く受け入れられたのだが、人々はその旋律のぎこちなさについて議論した。これは私にとっては驚きだった。なぜなら私は自分のいままで書いてきた旋律を全て歌うことができるし、この交響曲にぎこちないところは何もないからだ (Schuman and Freedman 1976: 105)。

第3交響曲に見られるもう一つの特徴は、管弦楽法の効果である。事実シューマンは、管弦楽法をアメリカの作曲家が身につけるべきテクニックとして最も重要な一つと考えていた。



アメリカの作曲家全てに共通して流れる血筋は、管弦楽法の性質である。つまりそれは、より幅広い目でみれば実際の楽器の話法なのだが、その話法を通じて、ある楽想が投影され、コミュニケーションされるのだ。一般に「アメリカ音楽」の創造者と考えられている人で、オーケストレーションがうまくない人というのは、まったく思い浮かばない (Schuman 1977: 21)。

従ってシューマンが作曲する時は、いつも「オーケストラを想定しており、特定の楽器の音色を考えながら、フル・スコアに書く」という (McKinley 1977: 204-205)。

## 5. 交響曲第3番の受容とその批判的考察

第3交響曲がボストン交響楽団によってニューヨークで再演されたとき、批評家たちはシューマンがバロックの音楽用語を用いていることに囚われすぎたのか、「シューマンの第3交響曲はテクニック以外の何も表わしていない」とし、この作品は「大規模な対位法の練習を陳列しただけ」であり、「感情的な不毛さをさらけだしているに過ぎない」とさえ断言した (Goss 1952: 514)。一方『ニューヨーク・タイムズ』誌では、オリン・ダウンズが同曲を次のように絶賛した。

この交響曲は、脚光を浴びるこの作曲家が豊潤さと確信をもって作ったものであり、最初から最後まで才能と生命力に溢れている。18世紀の対位法的形式や型を使って表現されているが、(中略) そのスコアは、古いボトルは新しく爽快なワインで満たされているというようなものだろう。作品で用いられた因習的な言い回しが、この作曲家の活気に満ちあふれ、大胆で、足元の確かな音楽を妨げるということはなかったのだ (Ewen 1982: 573-74 に引用)。

しかしシューマン自身はダウンズの熱烈な支持にも満足せず、むしろこの批評家が自分の音楽を誤解していると知り、落胆することになった。

多くの音楽家や批評家は、音楽作品が型にはめられると主張するが、そのような彼らの形式観は、私が思うには、とんでもない間違いである。「トッカータ」や「フーガ」という言葉が現われると、多くの傍観者は空高く天に向かって叫

び、例の陳腐な考えを当てはめる。「古いボトルに入った新しいワイン」というあれだ。真理は2つに分けて考えられる。一つは、こういった形式というものは作曲の一般的原理であって、型を形成するというものでは全くないということ。第二に、曲の内容を決定するのは、作曲の内容とその内容に固有の可能性をいかに発展させるかにかかっているということである (Schuman 1943: 39)。

第4節で行われた第3交響曲の表面的な分析によっても、シューマンのパッサカリアやフーガ、その他のバロック用語が、単に「対位法の練習」や「型」を表わしてはいないということは明らかである。こういった用語がある特定の音楽様式に適用される時も、シューマンは、要素をいくつかに限定して使うからである。たとえばパッサカリア・セクションでは、パッサカリア的な音楽様式の中から、旋律のカノンの扱い、ゆっくりとした3拍子の使用といった手法のみを使った。フーガの場合はパッサカリアよりも凝縮された旋律を使うことと、相対的に速いテンポや2拍子を使うことによってフーガらしい音楽を作り上げたことが挙げられる。

「コラール」という用語にしても、それは第1部に見られたような厳格な対位法的形式をこのセクションでは使っていないということを表わしているのかもしれないし、内省的かつ瞑想的な楽想が、あるいは一本の叙情的旋律が音楽上大きな役割を果たしているということを示しているのかもしれない。トッカータにおけるシューマンの焦点は、練り上げられた管弦楽法や主題による自由な音楽ではないだろうか。彼はトッカータを「与えられた編成によって作曲家の能力を誇示する曲」であるとしているが、これはトッカータ・セクション全体に観られる色彩的でイディオマティックな管弦楽法に的確に当てはまる (Schuman 1943: 5 and 39)。

シューマンが第3交響曲においてパッサカリアや他の形式を使った目的は、こういった音楽形式そのものを使うよりも、それらから得られる音楽表現の可能性を探究することにあつた。彼はバロックの音楽表現を半音階の使用や三全音を使った主題展開、音列作法的旋律、色彩的な管弦楽法といった彼独自の新しい音楽語法によって拡張したのである。それは彼の音楽における線的（旋律的・対位法的）特質を強調することになった。

ただシューマンはそういった形式を採用する場合、特にこれといった方法論を確立してはいないと主張する。彼は「私はソナタ形式やその他の形式というものを考えたことが一度もない。私は自分の形式を作品一つ一つのために考案する。だから形式がこんなにも違

うのだ。」と語っているのだ (Clark 1986: 330)。

作品の形式は直観的に作られることも多い。例えばシューマンが第3交響曲を2つの部分に分けたのは、彼が「第1部の終わり」を感じたからに過ぎなかった。また同曲を4楽章形式にせず、あくまでも2つの部分にしたことについては、が第1部・第2部それぞれにおける2つのセクションに「流れ」があると彼を感じたからだった。その流れは「素材のたゆまない自己発生的な展開」と主題の統一からうみだされたのだという (Clark 1986: 329)。

シューマンは、このように形式を「最も大切な要素」としながらも、「それを直観的に書いている」と言う。しかしシューマンのそのような「直観的な形式」も、少なくとも交響曲においては多くの要素から統合されたものでなければならなかった。彼の言い方に従えば、交響曲は彼にとって「小説に値するもの」であり、従来型の型ではないにしろ、何らかの統一が必要だと述べているのである。

文学作品の場合、複数の登場人物や主題の複雑さ、補足的な発想、主体となる発想、物語発展のための諸手段、それらが何らかの方法で統一されたものにされなければならない。交響曲は、作曲家が大きな管弦楽の威力によって何かを発言するために使い、違うものを表現することのできる弦楽四重奏と区別する限り、常に書き続けられるだろうと私は思っている。交響曲はそこに複合的なもの（それは必ずしも難解である必要はないが）、つまり複数の要素が見られるという点で複雑なものだと捉えている (Clark: 1986: 329)。

複数の要素が存在するというシューマンのこの概念は、第3交響曲のトッカータ部にも反映されている。この部分は、(1) 多様な方法による主題の提示 (2) カデンツァ風の部分、(3) コラール旋律の断片を含む終結部 (第312小節以降)、といった多くの音楽的要素でできており、それらが統合するように作られているのである。

もちろんシューマン流の自由な形式観は、彼が形式を軽視していることではない。「形式は最も重要なものである。なぜならどんなに素材が優れていても、もし形式に説得力がなかったならば、優れた発想にはつながらないからだ。というのも、それは人間の要求に背くことになるからだ」 (Clark: 1986: 332)。

このように、シューマンの第3交響曲の分析と彼の創作に対する諸々の発言から、シューマンが自己の作曲様式を体系的に作り上げてきてはいないということが垣間見られる。それは直感的だとさえ言えるものだ。彼の関心は「でき上がった作品」であり、「その創作の過程」ではないのである (Schuman 1982: 575)。

## 6. シューマンの交響曲におけるアメリカらしさとは

クラシック音楽における「アメリカらしさ」を突き止めることは、アメリカ国内においても、作曲家、評論家、音楽学者を問わず、大きな問題であり続けている。「何がアメリカ音楽をアメリカ的に響かせるのか」という究極的な問いはとても難解で複雑であり、誰も究極的な答えを見出していないからだ。

アメリカ的な響きを持つ一つの方法として考えられるのは、音楽がどこの国か特定できるものの存在だろう。例えばアメリカ固有の楽器の使用は、アメリカ的な響きを打ち立てるのに役立つといえる。ジョージ・ガーシュインの《ラブソディ・イン・ブルー》におけるバンジョーの使用は、この曲に初期ジャズの香りを与えることができる。

また、地理的にアメリカに属する音楽の使用ということも考えられる。アメリカ先住民の音楽素材の使用は、ヨーロッパ系アメリカ人が、自らの音楽にアメリカ的な趣を与えるために使われることがある。例えこれらが表面的であったとしても、アメリカという地に存在する音は、「アメリカン・サウンド」といえるものを音楽に与える。

アメリカで生まれ育った独自の音楽語法であるジャズの使用も、特定の音楽作品にアメリカ的な要素を与えるものである。モーリス・ラヴェルのヴァイオリン・ソナタの第2楽章、イーゴリ・ストラヴィンスキーの《エボニー協奏曲》、ダリウス・ミヨーの《世界の創造》などはヨーロッパの作品だが、これらの作品は、ジャズの音楽語法を使うことによって、アメリカ固有の音楽の影響を示している。

アメリカで作られた民謡、愛国歌、その他の「大衆音楽」の旋律の使用も、アメリカ音楽的な響きを作るものと考えられる。チャールズ・アイヴズによるアメリカのポピュラー・チューンの使用は、明らかに彼の音楽におけるアメリカ的なアイデンティティ確立に役立っている。

音楽外的な要素も、アメリカ的な音楽の確立に役立つことがある。例えば特定の作品における標題や副題といったものが、音楽の「国」概念を聴き手に与えることがある。アントニン・ドヴォルザークの交響曲第9番は、作曲者によって《新世界から》と題されてい

る。ドヴォルザークはチェコの作曲家であるが、この曲に全くアメリカ的なものがないとするのは不当であろう。というのも、ドヴォルザークはこの曲の第2楽章において、旋律にアメリカ先住民の精神をほのめかそうとしたし、わざわざ作品の標題に「新世界から」を付したドヴォルザーク意図を軽視することはできないからである。

ただ、もし作曲家が上記のようなアメリカ的要素を指し示す行為をしなかった場合、特定の音楽作品における国籍を特定することは困難だろう。というのも、アメリカ音楽は民族的に多彩であり、音楽は様々に響くからである。特定のアメリカ音楽作品はヨーロッパ系アメリカにもなるし、アフリカ系アメリカにもなるし、アジア系アメリカにもなるからである。もちろん多民族的なアメリカ音楽というのも可能で、ある音楽作品がヨーロッパ系＝アフリカ系＝アジア系＝アメリカ音楽となることさえ、論理的に不可能ではない。そうであるならば、折衷主義はアメリカ的な特質の一つとすることも可能である。アメリカの民謡でさえ、ヨーロッパの民謡からの影響を強く受けている。ヨーロッパの楽器、音階、形式を避けるのでなければヨーロッパ的な音楽伝統から抜け出すことはできない。ヨーロッパ系＝アメリカ人にとっては、ヨーロッパ音楽は彼らの芸術的祖先である。だからアメリカ人作曲家のウォルター・ピストンが「私たちの音楽史はヨーロッパ人のものと同じである」(Piston 1961: 25) と述べたのも、驚くに値しないのである。

このように考えてくると、シューマンの交響曲におけるアメリカ的な響きを特定することも容易でないことが分かってくる。前節で、彼は管弦楽法をアメリカ的な要素として挙げていたことを指摘したが、それ以外は、アメリカに限らないヨーロッパ的な音楽語法に依拠していることばかりが見えてくる。背後には、シューマンが、とりたててアメリカ的に響く音楽を書くことに関心を払っていなかったこともあるだろう。彼は「作曲家の文化的背景を表現することを求めて意図的に努力することや、意識的にそのような表現を避けること、あるいは最初からそのようなことを考慮しないことは、創造的な芸術家にとっては重大な要因ではないし、そうあるべきではない」と言っているのである (Schuman 1977: 19)。事実、彼の交響曲第3番は、アメリカの民俗音楽やポピュラー音楽の特定の音楽様式とは無縁である。

ただ、アメリカ人が書いた音楽が円熟しているならば、それは自然とアメリカ的な質を表現することがあるという信念がシューマンにはあった。

そもそもアメリカ的だと認められる特徴は、単に我々の中の最も力のあ  
る作曲家によって練り上げられ共有されてきた諸特性に過ぎない。そう  
いう作曲家は、個々人の音楽語法がアメリカ人にとってのアメリカを反  
映しているのであり、それはちょうど世界中の人々にフィンランドの音  
楽として知られているものがシベリウス個人の音楽語法に歴然としてい  
るということと同様である (Schuman 1977: 22)。

さらに彼は、現在アメリカ・クラシック音楽の代表のように考えられているコーブランド  
を引き合いにだして、「アメリカの個々人が、意識的なアメリカ主義の助けを借りずにアメ  
リカ音楽を作る」と述べている (Schuman 1977: 22)。そのようなアメリカの一個人として、  
「発達期の環境は自然かつ必然的に、芸術家の作り出す作品に莫大な影響を及ぼす」のは  
明白だった (Schuman 1977: 19)。彼の音楽においては、作曲の先生でもあったロイ・ハ  
リスからの影響も指摘されてきた。シューマン自身もロイ・ハリスが「若き頃の莫大な  
影響」だったことを認めている。ハリスの音楽に対する態度と思考は彼にとって何物にも  
変え難いものであったのである。シューマンはハリスを「偉大な独創的思想家」と呼んで  
いた。一方、それがシューマンの音楽様式に直接的な影響を与えた訳ではなかったという  
ことにはならなかったことには留意しておきたい。

我々 [シューマンとハリス] が決定的に違っていることは分かっていた  
し、私も違った道に進んでいったのだ。批評家や評論家、学者たちはい  
つも我々二人の関係を追い求めすぎる。アンドレ・プレヴィンは私の<  
アメリカ祝典序曲>と<シャウンを賛えて In Praise of Shawn>を演奏し  
たのだが、完全に当惑したと言っていた。なぜなら私とハリスのあいだ  
に何の関連も見い出せなかったからだ (Schuman 1977: 19)。

つまりシューマンにおける「発達期の環境」の影響というのは、具体的な音楽語法ではな  
く、より精神的なものであったと考えられる。これに関して、シューマンの言説とは必ず  
しも相容れないものの、ハリスとシューマンの両者の作曲が「真に個人的で真にアメリカ  
的な音楽の創造」を目標としていたとする評論家も存在する (Goss 1952: 413)。

もしウィリアム・シューマンの音楽にアメリカ的な特質があるとすれば、それは作曲者

の内的感情から生み出されたものである。他の多くの作曲家同様に、彼の作品も、自分の経験に基づいた信念の主張から生み出されているということになるのだろう。音楽は特定の人の感情を集約し、それを他の人に伝えることであるといった考え方である。

では、シューマンがアメリカ人であることと、それに基づいた音楽を作ること、音楽はアメリカ的になったのだろうか？ これはとても難しい問題である。この節の冒頭に述べたような、明確なアメリカ的要素はシューマンの交響曲第3番には見いだせないからである。当作品に民謡は引用されていないし、アメリカの伝統音楽も使われていない。ジャズも使われていないし、音楽外的がアメリカ的な特質をほのめかすこともないのである。

それでもなお、ウィリアム・シューマンの第3交響曲が、少なくとも、それが初演された時と、その後数年間はアメリカの交響曲の金字塔の一つとして考えられてきたことは事実である (Simmons 2011: 68, Swayne 2011: 144)。もしも音楽がアメリカの響きをもっていなかったならば、この作品が、そのような扱いを受けることはなかったであろう。結局、どんな音楽が「アメリカ的」であるかは、科学的知識ではなく感情に由来するところが大きいといえる。それゆえ、アメリカの人々がシューマンの音楽がアメリカ的であるという考え方を支持する限り、シューマンの交響曲第3番はアメリカ的作品として記憶され続けることになるだろう。

## 参考文献

- Antololetz, Elliot. 1992. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Bernstein, Leonard. 1942. "Young American--William Schuman." *Modern Music* 19/2: 97-99.
- Broder, Nathan. 1945. "The Music of William Schuman." *The Music Quarterly* 30/1: 17-28.
- Clark, John W. 1982. "The One-movement Symphonies in America, 1937-1976: with Analysis of Works by Roy Harris, William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Fricker." Ph. D. diss., University of California, Santa Barbara.
- Clark, John W. 1986. "William Schuman on His Symphonies: An Interview," *American Music* 4: 328-36.
- Ewen, David, ed. 1982. *American Composers: A Biographical Dictionary*. New York: Putnam's Son's.

- Faucett, Bill Francis. 1992. "The Symphonic Works of George Whitefield Chadwick." Ph. D. diss., The Florida State University.
- Frankenstein, Alfred. 1944-45. "American composers XXII: William Schuman." *Modern Music* 22: 23-29.
- Goss, Madeleine. 1952. *Modern Music Makers: Contemporary American Composers*. New York: Dutton.
- Hitchcock, H. Wiley. 1988. *Music in The United States: A Historical Introduction*. 3rd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Keats, Sheila. 1974. "The Fortunes of An American Composer, Educator, and Administrator." *Stereo Review* 32, vol. 6: 68-77.
- Leichtentritt, Hugo. 1946. *Serge Koussevitzky: The Boston Symphony Orchestra and The New American Music*. 斎藤博之訳『アメリカ音楽の展望』東京：創元社、1949年。
- McKinley, Lily. 1977. "Stylistic Development in Selected Symphonies of William Schuman: A Comparison of Symphonies Numbers Three and Nine." Ph. D. diss., New York University.
- Miller, Karl F. 1985. "William Schuman at 75." *Symphony Magazine* 36/3: 29-31, and 161.
- Piston, Walter. 1961. "Can Music Be Mationalistic." *Music Journal* 19/7: 25 and 86.
- Roberts, Jr., Kenneth C. 1986. "Paine, John Knowles." In *The New Grove Dictionary of American music*. London: Macmillan. 3:461.
- Schuman, William. 1947. "Composer Looks at Critics." *Musical America* 15 November: 331.
- Schuman, William. 1948. "Virtuosity in Discernment," in *Paul Rosenfeld: Voyager in The Arts*. Edited by Jerome Mellquist and Lucie Wisse. New York: Creative Age Press. 105-108.
- Schuman, William. 1967. "The Arts in America: Art Responds Only to Self-imposed Aspirations toward Perfection." *Music Journal Anthology* 25/23: 50-51.
- Schuman, William. 1970. Introduction to *The Orchestra Composer's Point of View*. Edited by Robert Stephen Hines. Norman, OK: University of Oklahoma Press.
- Schuman, William. 1977. "Americanism in Music: A Composer's View," in *Music in American Society 1776-1976*. New Brunswick: NJ: Transaction.
- Schuman, William. 1982. "Composer Speaks" in *American Composers: A Biographical Dictionary*. Edited by David Ewen. New York: Putnam's Sons.
- Schuman, William and Guy Freedman. 1976. "Schuman at the Bat." *Music Journal* 34/7: 14-16 and 51.
- Schmidt, John C. 1979. *The Life and Works of John Knowles Paine*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.



Simmons, Walter. 2011. *The Music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Menin: Voices of Stone and Steel*. London: Scarecrow.

Stedman, Preston. 1992. *The Symphony*. 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Swayne, Steve. 2001. *Orpheus in Manhattan: William Schuman and the Shaping of America's Musical Life*. Oxford University Press.

Williams, David Russell ed. 1988. *Conversations with Howard Hanson*. Arkadelphia, AR: Delta.