

とにかくブラームスの交響曲は口ずさめるメロディがありますし、その一方でルネサンス音楽の研究を取り入れたり、第4番の終楽章なんてシェーンベルクかという複雑な音響が生まれたりしている。ブラームスの公の顔としては交響曲でそうした試みがされたわけですが、交響曲へ向けての試行錯誤がされるなかで《8つのピアノ小品》が作られているのは、パトスとロゴスの融合をむりやりに交響曲にしているなかで、乗り切れないブラームスの「素直なパトス」がピアノ曲としてあらわれているのかも知れません。ブラームスの場合、交響曲のような作品と、晩年に至るまで書かれる長くないピアノ小品のような世界とで、分裂しちゃってるんじゃないでしょうか。

仲道： 論理という意味でも、和声進行が突然「えっ、こう来たか!」と思うような、突然つじつまを合わせたようなところがあったりしますよね。メロディも、ありそうでいて無かったり、本当に万華鏡の中の断片というか、心のさまざまなかけらを書き留めて繋げたらこのサイズの曲になりました……というような音楽ですね。

片山： ブラームス後期のピアノ小品はシェーンベルクにも影響を与えた、という説もありますが、短いものを論理的に長くすることができなくなっている。ベートーヴェンのように構築するのではなく、交響曲のロジックに盛り込めないばらばらのパトス、ブラームスの悲しみというか、形にならない本心を吐露するような作品ですね。

仲道： そうですね。だから、例えばベートーヴェンならどんなことを語っていても次の音への見通しがあって弾けるのですが、ブラームスは、弾いていると自分の心もそこで停まって

しまっていて、次の音を出そうとするのに苦労します。ふと出てしまったらもう違う世界になってしまう。だけど演奏というのは次の音を出さないといけないから……という独特の難しさがある。

同じブラームスでも《3つの間奏曲》作品117などは、テンポも客観的な速度感がないと弾けないんですが、弾いていると、そんなテンポでは弾けない……と感じてしまうこともあり、実演の難しさがあります。

ただベートーヴェンの場合も、「ロゴスとパトスがどの地点で均衡を保っているか」というところを間違えると、やみくもに盛り上がってしまったり、逆に冷静になりすぎてしまったり……そこをちゃんと押さえた上で、行きすぎたり醒めすぎたりせずに最初から最後まで成立するように弾くには、かなりの老練さが必要です。

片山： そういう意味で、ベートーヴェン、シューベルト、ブラームスという3人の作曲家には、それぞれあり得べきパトスの形というのがあるんですね。

仲道： そうですね。先ほど「涙」という言葉が出ましたが、私の中では涙というのは重要なファクターなんですね。音楽で涙するって素晴らしいと思いませんか。悲しいだけでなく、美しいとか、心が震えてただ涙が流れる……というとき、畏敬の念を持つとか、自分を省みるとか、ひとに想いを馳せるとか、そんな過程があるから涙が出るんだと思うのです。ひとがそういう瞬間を持つことのできる大切さ、それを促すことがクラシック音楽にできるなら、素晴らしいことだと思います。

〔ゲスト〕 片山 杜秀(かたやま もりひで)

1963年生まれ。音楽批評家、政治学者。慶應義塾大学法学部教授。『音盤考現学』と『音盤博物誌』の2冊(アルテスパブリッシング)で2008年度の吉田秀和賞とサントリー学芸賞を、『未完のファンズム』(新潮社)で2011年度の司馬遼太郎賞を受ける。音楽に関する近著に『鬼子の歌』(講談社)、『ベートーヴェンを聴けば世界史がわかる』(文春新書)、『平成音楽史』(山崎浩太郎と共著、アルテスパブリッシング)など。2013年からNHKFM『クラシックの迷宮』の企画構成と出演を担当。

〔ききて・構成〕 山野 雄大(やまの たけひろ)

ライター〔音楽・舞踊評論〕。『レコード芸術』『バンドジャーナル』に定期執筆するほか、雑誌・新聞への寄稿、NHKをはじめテレビ・ラジオ番組出演、CDの解説・企画構成、日本全国のオーケストラやバレエ公演の演目解説など多数。第一生命ホールでのコンサートシリーズ《雄大と行く 昼の音楽さんぽ》司会・構成。

Road to 2027

仲道郁代 楽曲探求 対談集 Vol.3

仲道郁代・片山杜秀 それぞれのパトス—— 悲哀の奥底へ

2019年5月26日(日) サントリーホール

ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第8番 ハ短調 作品13《悲愴》

ブラームス：8つのピアノ小品 作品76

シューベルト：ピアノ・ソナタ第19番 ハ短調 D958

ききて・構成：山野雄大

◆ テーマ「悲哀の力」

—— 2027年は仲道さんの演奏活動40周年と、ベートーヴェン没後200周年にあたる大きな記念の年になりますので、「Road to 2027」プロジェクトシリーズを展開されているわけですが、第2回目となる今回のテーマは……

仲道： 今回の曲目を並べてみたときに「悲哀の力」という言葉が自然とでてきました。ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第8番はもちろん《悲愴》というタイトルですし、ブラームスの《8つのピアノ小品》作品76も、身をよじるような切なさを感じます。シューベルトのピアノ・ソナタ第19番ハ短調も、この作品の後にはあちらの世へ片足を入れるというような感覚がある……。

この、悲哀を感じさせる3つの作品を聴いたとき、その悲哀という感情を浄化の世界へと転化されてゆく芸術のありかたには、作曲家によって三者三様の仕方があることを改めて感じさせられました。「悲哀の力」というテーマには、悲哀によって私たちはどんな力を得るのだろうか、という問いの投げかけもあります。

—— ひとこと「悲哀」といいましても、時代や国、文化の背景などによってイメージや意味あいもさまざまに変わってくるかと思えます。古今東西にわたる該博な知見をお持ちの片山さんにいらしていただいたので、ぜひそんなあたりもお話いただければ……

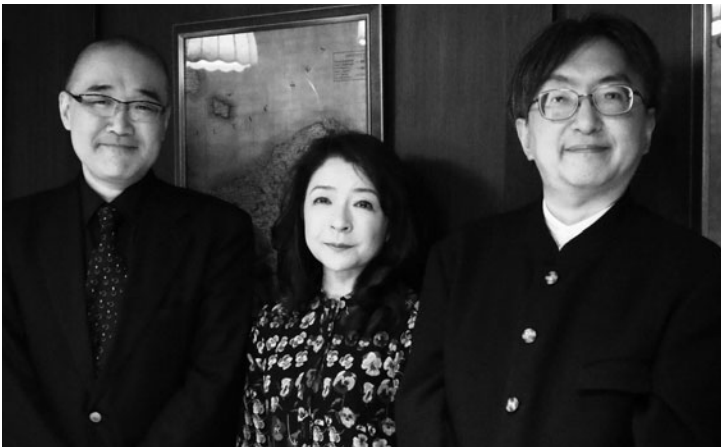
片山： いえいえ……(笑)しかし今回のプログラムを拝見して、ベートーヴェンのソナタから始まる「悲哀」をどのように考えたらいいのだろう、と思ったときにまず、ベートーヴェンはこの作品に自分で《パテティック(悲愴)》と名付けたわけですよ。

なんでそうつけたのかというと、ちょうど作曲されたのがフランス革命からナポレオンの時代で、ヨーロッパは大騒ぎで多くの人が死んでいる状況にあったなか、音楽史のほうでもハイドンやモーツァルトの時代から急激に変わっていったところですよ。貴族など限られた人に聴かせることを前提にしていたクラシック音楽の世界も、ブルジョワなどもう少し広い聴衆を巻き込んで、人々の趣味といかに繋がっていくか、ということになっていた。

ベートーヴェンがウィーンに打って出るとか、そこにはもちろん貴族のサポートなどもあるわけですが、昔の

◆ ベートーヴェン《悲愴》ソナタの「パトス」

仲道： 今のお話を伺ってとても腑に落ちたのは、ベートーヴェンは晩年の作品、特に最後の3つのソナタになると、神との問題とか、人生をどう受け容れるかといったことを語っていると思うんですが、あの《悲愴》ソナタに関しては、



左から山野雄大、仲道郁代、片山杜秀

ハイドンのようにエステルハージの宮廷に雇われてその趣味に叶っていれば生活に困らない、というのとは違う次元になっていた。貴族の上品な世界に憧れている人たちにまで聴き手の間口を広くしているので、それまでより表現の押し出しも強くなっていくわけです。既にハイドンでもオラトリオ《天地創造》の冒頭とか[混沌の描写から始まる]、皆が驚くようなことを考えるわけです。ハ短調の主音から始まるあの冒頭は、まさにベートーヴェンの《悲愴》ハ短調の主和音を奏する冒頭にも通じるものですが、強いインパクトを与えるものですね。悲しみ、でも一人でも多くの人の気持ちを動かすものになる。

仲道： そうですね。

片山： 「パテティック(悲愴)」という言葉を経ってゆくと、ギリシア語の「パトス」と繋がります。悲しみに特化した言葉ではなく、強い気持ちを与えるところが根本にあります。手元にある、この昔の仏和辞典をひくと、「パテティック」は「悲愴な、悲痛な」の前に「感動させる」という意味もあるんですよ。

仲道： 「ロゴス(理性、言語)」に対する「パトス(情念、情熱)」というわけですね。

片山： そうです。強く気持ちを動かす、というのが「パテティック」なわけです。

「パテティック」は「パテティーク」を表現しているのかも知れません。

ベートーヴェンはいったい何が悲しかったのか、ということあまり見えてこない気がします。

ベートーヴェンで特筆すべきは、彼は「私」という個人的なことから曲を書き始めたとしても、それが曲の中でいつの

まにか「我々」に変容していることですね。音楽を通しての社会に対するメッセージが必ずある。《悲愴》ソナタは、冒頭のが一んと来るところが衝撃や絶望を表していて、それに続く「ドレーミ・ミレー」の「ドレーミ」は「さしのべる手」のようなものであったり、下降する「ミレー」は「ため息」をあらわしたりしている……そこから第2楽章、第3楽章と変容していくなかで、ベートーヴェンが何を書きたかったのかが見えてくる。このソナタは、「パテティック」というものを修辞学的にどのように処理し、人の心を動かしてゆくのか、という大きな実験とも捉えられるのかな、と。

片山： 本当に仰る通りだと思います。《悲愴》は冒頭のグラーヴェの部分で短調の主和音をばーんと鳴らすインパクト……より不安定な情緒、涙腺を刺激する情趣を表すものとして記号化し、派手に鳴らすということ、これはシューベルトも[第19番のソナタで]受け継いでいることから、今回のプログラムでも重要なポイントだと思います。

人の感情を強く動かすやりかた、もいろいろありますが、この《悲愴》の冒頭の場合、最初のメロディが数の少ない順次進行で、続く導音進行の重要性は諸井三郎さんの分析でも強調されていますが、不安定な音で宙吊りにして終わる、ということがありますね。シェーンベルクは、単純な順次進行だと民謡や童謡のようになってしまうので、あとで展開するときに材料がないので慎むべきだ……と書いていますが(笑)《悲愴》の順次進行は覚えやすい。

またダールハウスなどは、リズムの問題を指摘するんですね。《悲愴》の第1楽章は同じようなリズムの反復のなかで第1主題も第2主題も処理されている、単純なリズムがいかに形を変えて元に戻るか、という風に書かれているので、多くの人が耳で追いやすいパターンの組み合わせになっている……とまで断定的に書いてはいないんですが(笑)。

仲道： ダールハウスが言っていることと繋がりますが、リズムが非常にシンプルなのは心に入って来やすいですよ。そして冒頭のメロディの順次進行も、アレグロに入ると反復されていくし、シンプルだからこそ細工しやすい。コーダの前のグラーヴェでは、[冒頭の音型が再現されるけれど]最初の衝撃的な和音が無くって休符になり、続く順次進行の音型だけになりますね。このように細工しやすいからこそ、強いインパクトを作ることができる……とも言えますね。

ベートーヴェンはピアノ・ソナタ第2番でも、「あれ？面白い！」と感じるようなことをする。例えば再現部に別の調性で戻ってみたりとか、意外性を積み重ねることで何かを語っていたりします。それに対して、この《悲愴》は非常にストレートに「パトス」あるいは「パテティーク」を表現しているのかも知れません。

片山： ハイドンやモーツァルトの時代と違って、タイトルに《パテティーク》と銘打たなければならなくなった、という

時代の変化もありますね。

いま仲道さんが仰った「こう来るだろうと思って外す」というようなことは、既にハイドンなんかが趣味の良い人に向けてそのように書いていたことですよ。訳知りの聴衆を驚かす、みたいな。それが、訳知りでない、もっと普遍的な聴衆に対しても驚かすような語り口をベートーヴェンが一生懸命つくろうとしていた時期、なのかも知れません。このあとすぐに交響曲第1番を書くわけですしね。

さらにやがてすぐに書かれる交響曲第3番《英雄》でも顕著のように、葬送行進曲の響き、戦争の時代……鼓舞されるようなメロディや慰めるメロディを求める人々に対して、心動かすものを書かなければ新時代の作曲家として置いてゆかれてしまうわけですから。先ほど仲道さんが仰ったように、いかに「我々」を動かすか、という実験を交響曲やソナタでひたすら続けていた。

仲道： そうですね。ピアノ・ソナタ第23番《アパッショナータ(熱情)》も、このタイトルをベートーヴェン自身がつけたかどうかは別問題としても、あの第3楽章にしても、情熱的というよりは、「いかに聴いている人を焚き付けるか」ということを虎視眈々と、論理的に感情へ訴えかける……ということを実感していった感じがします。

ベートーヴェンは晩年の最後の3曲のソナタでも、個人的な感情をぶちまけるのではなく、普遍的な概念の追究へと変わっていきます。そこなのかも知れません。論理でどのように人の気持ちを動かしてゆくのか、ということを考えていたのではないかと。

片山： そうした「文法」を、ベートーヴェンは一代でやりきってしまったようなところがあるから、後世のシューベルトやブラームスが困ってしまった、という(笑)。

仲道： そうですよ。困りますよね。動機労作に頼ってしまうとどんどん論理になってしまっ、時代と共に感情を動かす作法が変わっていったときに、そのやり方では出来なくなってしまう。





◆ シューベルトのパトス、美しき彼岸への憧れ

仲道： シューベルトのピアノ・ソナタ第19番ハ短調を弾いていると、第2楽章の調性にしても、他の楽章にしても明らかにベートーヴェンのソナタのエッセンスを使って書かれてはいますが、論理で処理できないシューベルトとしては、どのようにシューベルトらしくプリズム化されていったのか……というところが面白いと思うんです。シューベルトは常に彼岸を見ているような……。ベートーヴェンとは逆に、個人的なことになっていくんですよね。

片山： そういうことでしょうね。ベートーヴェンはやはり最後は《第九》までいっちゃうように、いかに「みんなのうた」を書くか、というところはあります。しかも、ただシンプルなものに終わらず、どのように動機を労作して器楽の世界に成立させていくか、ということを考える。《悲愴》でも、順次進行で分かり易いリズムだからといって単調だとは思わせないような、和声などの仕掛けを混ぜてゆく。その最適なバランスの取れたもの、市民にも幅広く理解される音楽の文法とも言うべきものをつくってゆくんですね。

政治的な面で言うと、フランス革命で民主主義的な世界になるのかと思ったら、ナポレオンで反動的になって、彼が負けた後の世界がまた反動的になって……というなかで、音楽を楽しむ小市民的な層は生まれるけれども政治的には以前とあまり変わっていない。そうなると、これは強引な決めつけになるかも知れませんが、シューベルトのように内向きの狭いサークルで、友達づきあいの中で通じる文法を鍛え上げてゆく方向性が生まれてくる。

もちろん彼はベートーヴェンに憧れているわけですが、でも、ベートーヴェンのように「全ヨーロッパへ伝えよう」というよりは、「身近に分かり合える人に伝えよう」ということになる。シューベルトも交響曲を書くわけですが、歌曲や室内楽、連弾曲などサークル的な編成に偏っていった、形式を鍛える

ことよりも寛ぎの時間を長く延ばしてゆくことに繋がってゆく。これはシューベルト作品の異様な長さという問題にも関係しますが、あれはシューベルトのいたサークルでは自然な時間感覚だったと思うんです。友達同士でずっと弾いているような(笑)。

だから、彼にはハイドンが交響曲第94番《驚愕》でやったような、聴き手をわっと驚かすようなことは必要がなかった。仲道さんが今回お弾きになる、ピアノ・ソナタ第19番ハ短調でも、ベートーヴェンを意識してはいますけれども、彼と何が違うかといえば、やはり圧縮度が違うわけです。むしろ間延びさせているようなところがある。この「ゆるさ」は、ベートーヴェンのような論理がなかったということでしょうね。シューベルトは死ぬ間際になってもフーガを勉強したり、論理に憧れているところはあったようですから、もう少し長生きしたらロジカルな曲を書いたのかも知れません。

仲道： でも、そうしたらきっと「シューベルト」じゃなくなっちゃいますよね(笑)。

片山： シューベルトのソナタも、これはベートーヴェンが死んですぐの曲とも言えるわけですが、ベートーヴェンの《悲愴》を意識して書いているところもありますし、彼が強い情感を呼び醒ますやりかたを我がものにした上でさらに先へ進めたいという思いがあったのでしょうね。ベートーヴェンをなぞりながら、自分を焚きつけて悲しみを乗り越えてゆくようなところがありますね。

仲道： そして、あの世への憧れがとてつもなく大きくある気がします。これを弾いていると「あの世はきっと美しいところだから死ぬのは全然怖くない」というような感覚が伝わってくるような気がします。第2楽章で調性が半音で変わるところ、あれは

ベートーヴェンの《ハンマークラヴィーア》ソナタ(第29番)に通じるところがあります。あの半音は、ここで一歩踏み出したらあの世、というような、実は現世とあの世は隣り合わせにあってうつろっているというような危うさを感じさせます。本当に美しいです。

片山： 半音は主音・属音という力関係が飛んじゃうから、無時間的な、足のつかない漂っているようなところに永遠性や刹那を感じさせますよね。現世を超えた天国的なところ、方向性のない永遠を呼び醒ますんでしょうね。

仲道： 最終楽章になると、そういうこともすべて超越していきますね。

◆ なぜベートーヴェンを弾くのか

仲道： 今お話を伺っていて思ったのですが、私はこのシリーズでベートーヴェンを核に据えています。なぜベートーヴェンを2027年に向けて弾いていきたいと思ったかと言うと、やはり彼の音楽の普遍性ということだと思います。

ベートーヴェンは、「音楽が人に何を伝えるのか」ということを、極めて個人的な趣味の世界を越えて追究した人だと思います。一人一人のひとが直面しなければならないこと、一人一人の集合である万人が避けては通れない普遍的なことを、音というものを使ってどのように訴えかけてゆくか……それを生涯をかけて追究した。そして、私が音楽家として生涯をかけて探究しているのも、そこである。ということが、シリーズでベートーヴェンを核にしている大元なのですね。

それに対して、後の作曲家がベートーヴェンから影響を受けて、自分の世界観をどのように語っていったかを探す。たとえばシューベルトなら個人的なサークルのなかでの世界観、ブラームスならペシミスティックな世界観をどのように語っていったか、を探す。……普遍的な言葉遣いから、

無窮動もまたある意味で永遠性になりますが、とまりたくてもとまれない哀しさと言いますか。

片山： タランテラ舞曲のリズムにある、死ぬまで踊り続けるイメージというか、無時間性というか、果てしなさ……。

仲道： ウィーンという街自体に終末思想と近いところがあって、だからこそ現世を楽しまなきゃ、ということでワルツが流行ったりしたのかも知れませんね。

それぞれの作曲家の様々なありかたを、どのように弾いてゆくことができるか、を探す。だから、核はベートーヴェンなんだな、とあらためて思いました。

彼は1曲ごとに違う方法論で実験しているのだけれども、ロジックとパトスが希有なバランスで存在している作品を書いているのは、後にも先にもベートーヴェンだけかも知れません。

片山： ベートーヴェン以前のヨーロッパの音楽が、パトスみたいなものをどのように共有していたかという、やはり宗教ですよね。どなたかが亡くなって悲しみに浸ろうというときに、そこで聴かれる短調的な〈レクイエム(鎮魂ミサ曲)〉の中で、パトスをどのようなかたちにするのか、ということは、お祈りの文句とそれに合う音楽というかたちで形成されていたと思うんです。それが、フランス革命でキリスト教が禁止されるという衝撃的な事態のなかで、一度「ああ、時代は変わってしまったんだ」ということになるわけですが、キリスト教音楽と結び着いたパトスの表現技術が、ハイドン



やモーツァルトの時代を過ぎてなくなってしまう。

モーツァルトの最後の作品が《レクイエム》というのも象徴的ですが、彼の作品のなかで、パトスが豊かな作品といえばあの遺作を考えられると思うんです。しかしベートーヴェンになると、それは教会音楽ではない。《ミサ・ソレムニス（荘厳ミサ曲）》のような作品も書いていますが、パトスといえば《第九》になるわけだから。

キリスト教の言葉で人々が言うことをきかなくなった時代の、「器楽による新しいパテティークを作るための文法」を必要としたのがベートーヴェンで、先ほど仲道さんも仰ったように、ピアノ・ソナタも《悲愴》からは文法の開拓をしているわけです。

ただ、彼は動機労作に傾注するあまり、長い歌心みたい



◆ なぜクラシック音楽が必要なのか ―― 演奏家としての原点

仲道： さっき仰った、教会の中にあった音楽が教会の外へ出て来ている、というお話ですが、私は、どの時代の音楽でも……それが難解と言われる現代の音楽でも、人の心に訴えかけるものを持っているものが残っていくのだと思う。その方法や、生じさせるものが違うとしても。

人に何らかのパトスを与えるということは、心が動くと身体も動くので「何か行為に結びついてゆく」ことだ、という感覚が私には強くあるんです。音楽を聴いて「ああ、綺麗だな」と思うだけじゃなくて、そこから何らかの行為が起き、人生の何かが変わってゆく、そうあるべきだ、という思いがある。私はクラシック音楽が世の中に必要な理由は、ここにあると思っています。

私は1970年代、アメリカのミシガン州に住んでいたのですが、去年そこへ戻ってみて、自分の原点がよく分かったんです。私が音楽家としてベートーヴェンを弾きたいと思うことや、アウトリーチ活動で子どもたちに音楽をどうしても届けたいと思っていたのはなぜだろう……と考えると、それはミシガンでの生活があったのだなと。あの時代のアメリカは、プラグマティズム（実際主義）が浸透していたと思います。私の住んでいた街も「物事は行為をもって

なものは吹っ飛んでしまっている……その反動もみんなで歌う《第九》だったのかも知れませんが（笑）。

仲道： たしかに（笑）。

片山： 彼がオペラ作曲家としては成功しなかったのも象徴的ですが、やはり皆が気持ち良く歌えるものは、どちらかというと性に合っていないでしょうね。

仲道： どんどん分解して、2つの音をどう組み立てるかでパズルのように曲が出来てゆくから、聴いている人も考えながら向き合わないと100%の曲のメッセージが聴こえてこない、というところはありますよね。

仲道： 人間が背負っている罪を引き受けてくれた、というわけですからね。

片山： パトスと集いが結びついている、のがキリスト教で、バッハの受難曲もパトスですよ。

仲道： アメリカの公立中学校に、日本人たった一人でわけも分からずに行って、なぜ皆と結びついたかという、いま片山さんが仰った「パトスで結びつく」ということが起こったんだと思います。ピアノを弾いたときに、皆がうわ一つと来てくれた。人が音楽で結びつくことができる、ということをやまざまどと体感しました。

私は高校生の時にシューマンにはまったんです。美しさに打たれて、ただただ、泣けた。涙で浄化されるような感覚です。クラシック音楽がそういうものを人にもたらすのならば、それに携わってゆく私は、その感覚を多くのかたに知っていただきたいし、それを知ったときに人は変わったり、何かが違ってゆくのではないか、という思いが凄く強くあります。だから、子どものための活動などを含めて、考えうる様々な活動をやってきたのかなと思います。

◆ 万華鏡の中へ ―― ブラームス・ピアノ小品の世界

片山： 本当にそうだと思います。ひとつ付け加えると、パトスがキリスト教と結びついてきた、という話では、ルネサンス以降の啓蒙主義や無神論で変化してきましたし、同じキリスト教でもカトリックやプロテスタントだけでなくロシア正教や東方正教会とでは感覚が違うでしょう。イスラム教や仏教など違う宗教の人もいますから、パトスはバッハの受難曲で、というわけにはいかない。そうした問題にまず直面したのが、フランス革命以降のベートーヴェンという音楽家ではないかと思います。

言葉なしでも器楽で強いパトスを喚起できる音楽とはどういうものか、を突き詰めたのがベートーヴェンという人で、いわば「パトスの近代化」ですよ。長調・短調の音楽を子供の頃から聴いている人なら、共有できる音感覚があって、それが最高のかたちで圧縮されて体験できるのがベートーヴェンの音楽だと思います。近代的なパトスをドラマティックに、わかりやすく完成形として体験できる。それが、仲道さんがベートーヴェンにこだわっておられることの理由にも繋がると思うんです。

仲道： そこから派生して、ブラームスのなんともベシミスティックな世界観もまた、そこで心震えるものですね。これもまた共有できるものでしょう。

片山： 今回お弾きになるブラームスの《8つのピアノ小品》作品76は、交響曲第1番に連なる時期の作品ですね。

片山： 人間にとって「パトス」がいかに大事なのか、という話に期せずしてなってきましたが、やはり人間は生きてゆくなかで、不安とかいろいろな感情を持っていて、それがあるからこそ生きているとも言える。そして、それは音楽とか芸術で言うならばパトスなわけですね。つらいとか悲しいとかだけではなくて……。

仲道： そうそう、もっと普遍的な。そして、それは音楽によって共鳴するとか……ベートーヴェンが感じていたことに奏者も共鳴するし、聴いている人もその人のバックグラウンドとともに共鳴することができる。

私は、クラシック音楽を世の中にもっと広めたい、というときに、「こんなに楽しいんですよ」というやり方はよくないと思ってるんです。「パトスの共有」という非常に大切な側面がある。それをしっかり伝えなかったら「なんだか難しい……」で終わってしまう。楽しいから聴きましよう、ではなくて、人に必要なものなのだということ。音楽家はそこに強い認識を持ってやっていかなければいけないのではないかな、と思っています。

仲道： 本当に悲観的というか、弾いていると、万華鏡の中に入ったような……。万華鏡って綺麗なんですけど、中にいると時間が永遠なのか刹那なのかも分からず、でも自分で動いているのではなくて、動かされていて、一方でその漂うさまをただ眺めている……というような感覚があります。そこで悲しかったりいろんなことを思うんだけど、それは現実の世界ではなくて……。音楽はリズムがあり、時間と共にあるから前に進まなければいけないのだけれど、弾いていると、次の音を出すのに凄くエネルギーが要るんです。身体が前に出なくなるような感覚がありますね。最後の第8曲だけは別で、異様というか、不思議な感じもします。

片山： むりやりなことを言うと、ベートーヴェンの後にあって「パトスのロゴス化」ということをしたのがブラームスなのではないか、と思うのですが、ブラームスはシューマンやメンデルスゾーンの仕事を見ながら、なかなか交響曲第1番を書けずにいた人ですね。ベートーヴェン的なロジックと、シューベルト的な歌をうまく結びつけることができるのか、分裂していたものを解決させようとしたのが彼の4つの交響曲、と言えるのかも知れません。ブラームス自身も《ハンガリー舞曲集》を書いているように、ヨーロッパでもいろんな民族がいろんな音楽を持っていて、みんなをまとめることはちょっと出来ないという近代にあって、もう一度「みんなのうた」が書けるのか、という問題にもなってきますが……。