

“ 苦悩のあとに慰めを ” 過渡期のベートーヴェンにおけるバッハの影響

マルティン・ゲック Martin Geck (ドルトムント大学教授)

訳：藤本一子

日時：2000年11月22日 14:40~16:10

会場：国立音楽大学 6-306 教室

* * *

1 .

1819年7月29日、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンはオーストリアのルートルフ大公に有名な言葉を書き送りました。それは次のようなものです。「・・・自由と進歩こそが芸術の、すなわちあらゆる偉大な創造の目的です。・・・」^(訳注1)

この文の続きはあまり知られていませんが、ベートーヴェンは次のように書いています。

「・・・そして私たち、新しい時代に生きる者は、たしかに全き堅牢性という点では、私たちの祖先ほどには充分に進んでいません。しかし道徳・慣習 Sitte の洗練ということにおいては、多くのことを推進してきております。・・・」

この言葉は、その場かぎりといったものではありません。この手紙はベートーヴェンが彼の支援者に書き送ったものであり、この人は当時としては見識の高い音楽愛好家であって、きわめて多くの楽譜を所蔵する人物でもありました。したがって、ベートーヴェンはここでまさに彼自身の音楽美学的な考えを述べているといつてよいでしょう。

この手紙の前半で、ベートーヴェンは芸術の“自由と進歩”について語っています。これは啓蒙主義の理想に従っていると考えられます。啓蒙主義は人間の絶えざる進歩と発展を前提にし、これを出発点にしているからです。

この言葉はまた、フランス革命とナポレオン時代の理想でもありました。ナポレオンは、多くの人々にとって、自由と進歩を獲得するための偉大な闘争者であり、ベートーヴェンは中期の創作において、中期は“英雄的な時代”と呼ばれている時期ですが、かなりの程度、この理想と一体になっていました。

ベートーヴェンがどの程度までフランス革命に共鳴していたか、正確にはわかりません。また彼がどのくらいの間、ナポレオン崇拜者であり続けたか、これについても明確に述べることは出来ません。少なくとも最初はそうでした。しかしいづれにしても次の点については疑問の余地がないでしょう。すなわち、ほかならぬベートーヴェン自身が、周囲の人々からは音楽のナポレオンとみなされていたということです。

これはいうなれば、芸術における“自由と進歩”のために闘い、たえず新しい手法を使用し、慣習

にとらわれることなく進歩的な精神姿勢をもって音楽作品をつくってゆく、そうしたことを意味していました。

このことを最もよく示しているのが、第1番から第7番までの交響曲でしょう。

2 .

“進歩”を信奉する人は、もちろん歴史を軽んじたりはしないでしょうが、しかし歴史に、さほど重大な意味を与えることもしません。なぜなら彼らにとっては、つねに“現在”こそが過去よりよいものだからです。ベートーヴェンの場合、1812年まではこういった姿勢がみとめられます。ところが1812年以後、断絶が訪れるのです。

それではこのことを、伝記と政治情勢の両面から、説明したいと思います。

まず伝記から、みてみましょう。1812年頃、ベートーヴェンにそれまでになかったような状況が訪れます。それまではずっと、彼の愛情生活を導いてきた希望というものがあつたわけですが、それがこの頃、失われるのです。この“決別”の時期は長きにわたり、ほぼ10年にもおよびます。

つぎに政治的な観点からみてみましょう。この側面からいえば、「ウィーン会議」(1814-15年)後の時期がそれにあたります。この時期、ベートーヴェンは大きな失望を体験します。たしかに、この頃のベートーヴェンは、表面的にみればキャリアの頂点に立つことになりました。《ウェリントンの勝利》や《栄光の瞬間》といった作品によって、あたかも「国民作曲家」のように称えられるのです。

しかし、一步踏み込んで捉えてみると、「ウィーン会議」の終焉は旧貴族体制の復興にほかならず、そして旧体制はずっと以前に克服されていたはずのものでした。したがってこの時期の出来事は、ベートーヴェンにとっては“自由と進歩”の失墜、つまり理想の失墜そのものであつたと思われれます。オーストリアでは、メッテルニヒ侯爵が強力な警察国家体制を敷き、人々の予想をはるかに上回る規模で検閲を行いました。1818年頃のベートーヴェンは、非常な危機感をもって、辛らつにこの状況を語っています。そうしてある程度、ナポレオンの再来を願つたりもするのです。

今、ここで述べましたベートーヴェンの伝記面と政治情勢における変化は、そのまま創作に反映しているようです。ベートーヴェンはもはや、“進歩”という理想に捧げる作品を書く意欲をもたなくなり、創作は一時、停滞します。もちろん、1812年から1818年までの間にも、重要な作品がいくつか書かれてはいます。しかし“英雄的な時代”にくらべると、それらはためらいがちに生まれているように、私には思われるのです。ベートーヴェンは彼自身の音楽の新たな「パラダイム」(思考の枠組み)を、言い換えれば、作曲を導いてくれる新しい構想を求めようになります。

3 .

冒頭に引用した大公宛てのベートーヴェンの手紙には、じつは今、お話してきたような状況が反映しているのです。あの手紙の前半では“自由と進歩”が、広く捉えるなら啓蒙主義の意味で、狭く限定するならベートーヴェン自身の“英雄的な時代”の意味において、述べられています。

しかしそのあとに続くのは、“相対化”です。“自由と進歩”を求める努力は、このようにベートーヴェンを理解してよいと私は思うのですが、最終的な結論とはなりえず、相対的な結果を導くことになりました。いいかえれば、“自由と進歩”を求める努力によって、たしかに道徳的には洗練されたでしょう。それが、この発展が獲得したものでした。しかし他方、この努力のかたわら

で人々は、祖先の“堅牢性”を失ったのです。そしていまや、祖先の“堅牢性”と、現在の“より洗練された思考方法”とを結びつける、そうした新しい立地点を獲得することが重要課題となるのです。

4 .

ベートーヴェンは先の手紙を、こういった意味で大公に書き送ったのです。

このことは、あるいは哲学的・社会分析的な意味において、捉えられるかもしれませんが。しかし特殊な意味あいでも、音楽史に関係づけて考えることも可能ではないでしょうか。そしてベートーヴェンが後者の意味で考えていたことは明らかです。つまり“堅牢性”を備え、模範にしようことができる祖先とは、バッハとヘンデルの音楽であり、“洗練された思考方法”とは、たとえばベートーヴェン自身の音楽を例にあげることができる、そういう音楽なのです。

この意味で“過渡期”のベートーヴェンにとって 私はこれは第7交響曲と後期弦楽四重奏曲の間と考えていますが、バッハの音楽が、彼の音楽思考の重要なポイントとなります。ここから、この時期の創作全体が具体的に理解されるのではないのでしょうか。

ベートーヴェンが当時、大公所蔵の楽譜を勉強していたことは証明されていますし、そこにバッハとヘンデルの作品が含まれていたことも明らかです。バッハの影響は、とりわけ、《チェロソナタ作品102》、《ピアノソナタ作品101》、《ミサ・ソレムニス》、《第9交響曲》のフィナーレといった重要な楽曲に示されます。

これらは表面的にみれば、「フーガ」を使用していることによってバッハに関連づけられるでしょう。「フーガ」はベートーヴェン作品において常に役割を果たしてきましたが、いまや特別な意味を獲得しているようです。

しかし、この外見上の現象を、さらに踏み込んで解釈する必要があります。

ベートーヴェンは対位法書法をバッハの音楽で学ぶのですが、これをなによりも「フィナーレ楽章」で用いているのです。このことが注目されなくてはなりません。ベートーヴェンはこのことによって、作曲することの意味と目的を、徹底して深く反照するのです。

「必然の帰結としてフィナーレの冠を掲げて閉じる。そのような上昇発展として捉えうるプロセスというものに、もはや私が信頼をおかないとするならば、いったいどのようにして多楽章の作品を、論理的に、たゆみなく閉じればよいのだろうか。」

また他方で彼は問いかけます。「もしも私がもはやヘーゲル的な弁証法の楽観主義を信じないとすれば、これは テーゼ と アンチテーゼ から ジュンテーゼ（総合）を導きださねばならぬのだが、これに信頼をおかないとすれば、いかなる方法で作品を閉じればよいのだろうか。」

“自由で進歩的”な主体としての作品の「フィナーレ」の意味を、いまもっぱら自己責任においてあらたに創出しようというとき、そのためには“過渡期”のベートーヴェンは、いまだ十全ではないのです。

こうして彼は、祖先であるバッハの“堅牢性”に戻るのです。

5 .

しかしながら私はここで、ベートーヴェンが「フーガ・フィナーレ」ばかりを作曲し、それまで

のフィナーレの伝統を簡単に放棄しまった、などといっているのではありません。むしろ純粹の「フーガ・フィナーレ」はわずかしが存在しないといつてよいでしょう。多くの場合、入り口がかなり複雑になっています。そしてここで彼は、「古い」ものと「新しいもの」の関係を、具体的には「コントラプンクト」と「カンタビリテート」の関係を議論しているかのようにみえます。

つまり最終的な「フィナーレ解決」などというものは、もはや完全なかたちでは現われないのです。たとえばかつての《第5》や《第7交響曲》のフィナーレのようなものは、そしてむしろベートーヴェンはいまや、聴衆にも彼自身の問題を共にわかちあうように仕向けるのです。"進歩"の弁証法を信奉しなくなった人間が、いま、いかにして信頼にたるフィナーレを創出するかという、この問題を。

私たちはこの問題のありようを、さらに《第9交響曲》のフィナーレでみることになるでしょう。この楽章は表面的にみたときには、楽観主義的で、まるで讃歌のようです。しかしこの楽章の個々の部分は、いったい何を始めようとしているのでしょうか。その「謎」、あるいは少なくとも「問い」はどのようなものなのでしょうか。

例えば二重フーガ「抱きあえ 100 万の人々よ！」は、どのような音楽思考の機能を備えているのでしょうか。「フーガ」は古きものの一要素であり、祖先の"堅牢性"に基づいているといつてよいのでしょうか。しかしどのようにして“洗練されたもの”と結びついているのでしょうか。

じつはこの点こそが、この作曲家の偉大さを物語っていると思われるのです。つまり"過渡期"のベートーヴェンは、けっして完全な解決を得ようとしていない、ということです。

この問題は、やがて彼の音楽にさらに高次の反照を与えることになるのですが、その時までこうしたものとして持ち続けられます。

6 .

私はこれまで述べてきたことによって、この時期に特有のベートーヴェンの作曲技法を明らかにしようとしているのではありません。そうではなくて、一般的な点を示唆したいのです。じつのところ、そのことこそが私には重要に思えるのです。つまり“過渡期”のベートーヴェンにとっては、バッハは方向を指し示す決定的なポイントであるということです。"英雄的な時代"の勝利の確信を失ったベートーヴェンが、新しい解決法を求めて思索をめぐらすとき、バッハの音楽が助けとなったのです。

この時期には　これは時代全般についていえることですが　、根本的な思考の転換がおこります。絶対的な“進歩”崇拝の時代が終焉をつけ、“伝統”がふたたび正面からうけとめられるようになります。そして“伝統”はこれ以降、作曲における生産的な契機として捉えられるようになるのです。言葉をかえていうなら、“歴史的な意識”をもって作曲することが、なにか決定的に新しい実質を含むようになるのです。

さて、そうしますとここで同時に次のことが重要になるでしょう。

かつて“英雄的な時代”のベートーヴェンは、音楽において個人の自由を表現するための闘争者になりました。それと同様に、“過渡期”のベートーヴェンは"歴史的意識"をもった作曲家たちの先駆者となってゆきます。19世紀から20世紀にかけて、とりわけシューマン、メンデルスゾーン、ブラームス、ブルックナー、マーラー、シェーンベルク、ヴェーベルン、ヒンデミット、ストラヴィンスキーといった作曲家がベートーヴェンに続きます。そうして、このあと後期弦楽四重奏曲を

作曲するベートーヴェンは、みたび、音楽の重要な流れのための闘争者となるでしょう。残念ながら、これについてはここでは立ち入ることは出来ませんが。

7 .

それでは最後に、具体的な例をお示しすることにしたいと思います。

私が考えるところでは、ベートーヴェンはある作品において、バッハから具体的なモデルをうけておられると思われる。それは《ピアノソナタ作品 110》です。ベートーヴェンはここで、バッハの《半音階的幻想曲とフーガ》を模範にしているのではないのでしょうか。

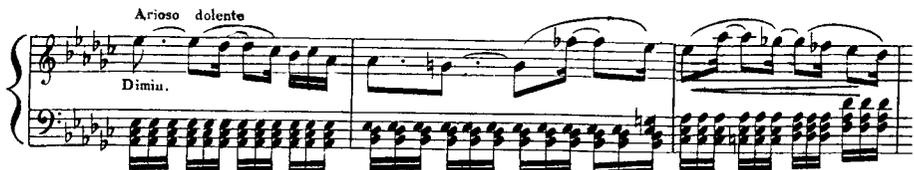
“ 過渡期 ” のベートーヴェンの音楽は、それ以前のように、「闘いを通じて勝利へ」とか、「夜を過ぎて光へ」といった規範に基づいて捉えることはできません。たしかにこういった規範は、“ 英雄的な時代 ” の多くの作品にとっては、少なくとも、漠然とではあれ、立地点を提供していました。しかし “ 過渡期 ” の音楽においては別の規範が本質を担っているようです。

それは「苦悩のあとに慰めを」であるといつてよいでしょう。ただし申し上げておきますが、私はここで、この規範が過渡期のあらゆる作品にあてはまり、そこから一例として《作品 110》をあげよう、などといっているわけではありません。

ここでは時間が限られていますから、《作品 110》の第 3 楽章にふれながら、私が考えていることをスケッチするにとどめたいと思います。

このソナタの第 3 楽章は、ある個所で、「Arioso dolente 嘆きの歌」という表示があります。この表示は後ろの方では「萎え、そして嘆きつつ Perdendo le forze, dolente」という言葉になります（訳注 2）。

《作品 110》第 3 楽章「Arioso dolente 嘆きの歌」



やがてベートーヴェンはこの絶望の気分から救い出されるのですが、それは英雄的な仕草を伴うフィナーレではなく、「フーガ・フィナーレ」を通してなのです。これは主題の点でも意味解釈の点でも、《ミサ・ソレムニス》の「ドナ・ノビス・パチェム 我らに平和を与えたまえ」と同一音形であるとみなすことができるでしょう。そしてそれは《ミサ・ソレムニス》のスコアに書かれている意味のままに、「内と外の平和への願い」なのです。

《作品 110》のフーガ主題は、第 1 楽章の主要主題を取り込んでいます。しかしながらこのソナタの本質的なメッセージはといえば、それは《ミサ・ソレムニス》のコンテクストにおいて、ただ次のように述べることができるのではないのでしょうか。「愛の苦悩と苦難を和らげることが出来る平和は、ただ神からのみきたる」と。

品 110》に引用したのではないかと考えているのですが、それが誇張だとは思っていません。

《半音階的幻想曲》から「レチタティーヴォ」



バッハは、この「レチタティーヴォ」に悲しみと嘆きのキャラクターを与えています。このことは、《ヨハネ受難曲》の同様の箇所を聴いてみれば、さらにははっきりするのではないのでしょうか。「Es ist vollbracht 成就したまえり」の箇所です。ここはイエスの死を嘆くところです。

《ヨハネ受難曲》から「Es ist vollbracht 成就したまえり」

30. Aria

Molt' adagio



《半音階的幻想曲》のあとの「フーガ」の主題もきいてみましょう。

《半音階的幻想曲とフーガ》から「フーガ」

Fuga



このようにみても、バッハとベートーヴェンのフーガ主題は、一見、共通する要素がないといわれるかも知れません。しかし、じつはベートーヴェンの主題はバッハから“堅牢性”というキャラクターを受け継いでいる。このことが重要なのです。これは彼が大公宛ての手紙で言及しているものです。ただ、ベートーヴェンはこの“堅牢性”を、柔和と慰めにみちたものへと変えているのです。

本日は時間が限られているために、二つの作品を詳しく比較することはいたしません。しかし、もう一度、まとめておきましょう。そのことの方が、個々の比較よりも重要なのです。

ベートーヴェンは《作品 110》において、バッハからたんに、「フーガ」主題あるいは 対位法書法に取り組むことを受け継いだだけではありません。そのことでしたら、すでに頻繁に行ってい

たことでした。彼が受け継いだのはむしろ、ある特定の表現モデルなのです。すなわち“苦悩する主観的な嘆き”のあとに“客観的な慰め”が続くというものです。“嘆き”は「レチタティーヴォ」を通じて、“慰め”は「フーガ」を通じて表現されています。

8 .

それでは、はたしてバッハ自身、そうした感情のカテゴリーで考えていたのでしょうか。私たちにわかりません。また、ベートーヴェンが、“バッハがこうした感情カテゴリーの中で考えていただろう”と考えていたのでしょうか。それもわかりません。

しかしベートーヴェンは当時、次のような希望を述べています。「フーガといった古くから踏襲されてきた形式に、別の、現実的で詩的な要素が入ってこなくてはならない」と。そしてベートーヴェンはそれまで行われていなかったこの出来事を、みずから手で実現しようと示唆している。私にはそう思われるのです。

確かなことは、しかし、次のことです。ベートーヴェンが「嘆き－慰め」の表現モデルを《半音階的幻想曲とフーガ》から得ていること、そしてこれによって、“過渡期”に特有のフィナーレの意味を提示したこと、です。

ベートーヴェンは「フィナーレ」そのものの意味をあらたに獲得するために、古い音楽の“堅牢性”を用いたのです。しかし同時にこのピアノソナタによって、古い作曲家がイメージしえたもの以上に、“洗練された”作品を提示したのでした。

さて、私はこのようなやり方で、《作品 110》のピアノ・ソナタを《半音階的幻想曲とフーガ》との関連において眺めてみました。限られた時間ではありましたが、この考察によって次のことが明らかになったのではないのでしょうか。

すなわち、《作品 110》のソナタは、“歴史意識”をもち、かつ自己責任において作曲しようという作曲態度にとってのひとつの模範例である、ということです。

マルティン・ゲック教授 Prof .Dr.Martin Geck はドルトムント大学教授として教鞭をとるかたわら、バッハを中心に果敢な研究を展開している。ベートーヴェン関連の論文・著作も多く、とくに『Geschrieben auf Buonaparte』(Rowohl1989)は、従来の様式研究が捉えきれなかった創作時期について、あらたな視線でアプローチした著作として注目される。

【訳注 1】

メートリンク滞在のベートーヴェンが、バーデンにいるルードルフ大公宛てに書いた手紙。ベートーヴェン書簡全集第4巻、297ページ。書簡番号 1318. Ludwig van Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe.hrsrg.v.Siefhard Brandenburg. Henle,Munchen 1996-98.

【訳注 2】

「旧ベートーヴェン全集」(ライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテル、1862 - 65年)では、この旋律が変奏再現される個所に「Perdendo, le forze,dolente」と記載されている。この表示は現在も「ヘンレ原典版」などを通して広く知られているが、じつは「初版」をはじめとするベートーヴェンの存命中の版にはこの表示はない。おそらく1860年代のブライトコプフ版において初めて記入されたのであろう。