

シンポジウムとコンサートの記録

「ハイリゲンシュタットの遺書」

報告者：今井顕

日時：2000年10月17日 16:00～18:00

会場：国立音楽大学小ホール

プログラム：

第1部 シンポジウム 「ハイリゲンシュタットの遺書」

司会：礒山雅（音楽研究所主任・本学教授）

パネリスト：村井靖児（音楽研究所所長・本学教授）

平野昭（音楽研究所客員所員・静岡文化芸術大学教授）

今井顕（音楽研究所所員・本学大学院助教授）

藤本一子（音楽研究所所員・本学講師）

第2部 コンサート

《ゲレルトの詩による六つの歌曲》 作品48

祈り 隣人の愛 死について 自然における神の栄光 神の力と摂理 懺悔の歌

演奏：野中匡雄（バリトン・本学教授）

今井顕（ピアノ・音楽研究所所員・本学大学院助教授）

ピアノソナタ17番《テンペスト》 作品31の2

ラルゴ アレグロ アダージオ アレグレット

演奏：今井顕（ピアノ・音楽研究所所員・本学大学院助教授）

* * *

平成12年10月17日午後4時より国立音楽大学講堂小ホールで開催された標記のシンポジウムとコンサートの内容を報告する。

このシンポジウムとコンサートは音楽研究に携わる研究者のみを対象にした専門的な内容ではなく、学生や一般の音楽ファンにも十分理解でき、「音楽研究」という専門分野で通常どのような事が扱われているかを感じ取れるよう工夫を凝らした企画だったが、その目的は充分達することができたと思われる。特に今回は精神医学が専門の音楽研究所所長である村井靖児氏が加わったことによって、より幅広い視野からベートーヴェン像についての討論を行うことができた。

個々の出演者の発言内容には興味深い点が数多く、単なる報告書としてこれらを割愛してしまうのはあまりにも惜しいので、以下にシンポジウムの詳細を企画進行の時間軸にそって集約した。なおこれらは自由な討論形式で発言されたものに、当日配布された資料集の情報を加筆編集したものである。

・冒頭に音楽研究所主任の磯山氏より、シンポジウムとコンサート「ハイリゲンシュタットの遺書」で扱うテーマが紹介された。

- ・ベートーヴェンが1802年に書いた遺書と音楽との関わり
- ・耳の疾患とベートーヴェンの音楽との関係
- ・病氣一般と音楽創作との関係

・遺書の朗読 今井顕

今井の抄訳による「ハイリゲンシュタットの遺書」(Beethoven Heiligenstadter Testament, Doblinger, Wien, 1992)より抜粋で遺書が朗読された。

・「作家の病と創作」 村井靖児

1. 病氣と音楽の関係

「病氣」と「音楽」そして「作曲家」の関係は

- ・病氣が音楽にどう影響するか
- ・音楽が病氣にどう影響するか

というふたつの視点から論じることができる。前者は病氣がどのように音楽家の心とその音楽に反映したかをさぐる病跡学(パトグラフィー)的視点であり、後者は音楽の治療性という点から両者の関係を見る、音楽療法的視点である。

病氣は身体的なものと精神的なものに分けて考えた方が良い。双方とも作品に対してマイナスあるいはプラスの影響を及ぼすケースが存在する。

マイナスの影響とは、身体的疾患によって(発熱、疼痛、下痢、さらには高度の憔悴状態や身体衰弱など)床についていなければならないなど、本人の意思とは関係なく行動範囲が制限されることである。このような状態では本人の創作の腰が折られてしまう。また精神疾患が重症の場合には適切な判断力や思考力が失われるため、たとえ創作意欲を持ち合わせていても、創造の質が高度に障害されたり、創造力そのものが枯渇してしまうことが起こりうる。

他方、病が作品の質を高めたり数を多くしたり、良い作品をうながすプラス要因として作用する場合もしばしば見られる。18~19世紀は医学が現代のように進歩しておらず、多くの天才的芸術家が病に苦しんだ。作家生命を脅かすような身体的疾患や死病(肺結核や梅毒)の宣告などは、作家にとって衝撃的で深刻な状況をもたらす。しかし多くの作曲家が自殺行為に走ることなく、その強靱な人格によって創作家としての使命感をより一層強固に感じ、意欲を駆り立て、作風が深みを増していったことがしばしば見受けられる。

2. 躁鬱病

精神疾患が極期に達した時には創作能力そのものが冒されるが、特筆すべきは「精神の病氣であるが故に幸運な奇跡がもたらされ、素晴らしい作品が生まれた例が大変多い」という事実である。

躁鬱病の場合、鬱病からの回復期、またはそれを経過して軽躁状態に到達した時期は、身体の中にエネルギーがみなぎってくるのが自覚され、新しい発想が次々に浮かび、自信も

わき、作品が意欲的なもので満たされる。この状態は「病的なもの」として生ずるばかりでなく日常生活の中でも多く見られ、恋人ができたり、結婚がかなえられる、というような状況から精神的な高揚状態が作られる。このような時期に一気に呵成に大きな作品が生み出されることがあるのは、承知の通りである。

3．精神分裂病

精神病の中でもっとも顕著に作品の産出に関わるのは、精神分裂病である。精神分裂病が究極の精神崩壊の危機に突入する以前の数ヶ月あるいは数年に及ぶ時期（精神分裂病の発病前期）当事者は周囲の変貌の予感と時々出現する異様な意味世界の中を、鬼気迫る思いで過ごしている。それは「圧倒的な恐怖と幻想に満ちた世界の中で不安と恐怖に怯える」というような状況である。精神はやっとの思いでそれに耐えながら秩序を保っているが、このような状況に精神病以外の人には決して遭遇することができない。

たとえば画家ムンクの《叫び》は、まだ発病の5年ほど前、このような鬼気迫る体験の中で描かれたものである。このように精神病では病の極期が訪れる以前において、想像を絶する、ある意味では真実を語るような作品が生まれる場合がある。

4．病気に対する音楽の作用

絵画や詩歌が病気の自己治療となることが多数報告されているが、音楽創作は作家の病気に対し自己治癒的な力を発揮できるだろうか。

夏目漱石の場合、子規に指導されて身につけた俳句の創作には、漱石がイギリスに留学する前後にあった心の葛藤や心気症的な症状に対する自己治癒的な効果が認められる。自分の心情を17文字に託すことによって、心の内面の混乱が整理されたのである。

しかし音楽がその作家に対して自己治癒的に作用した事例はあまり聞かない。私見ではあるが、作曲行為には「音を並べる」という非常に緻密な検証作業が含まれているためと思われる。

5．ワラスの定義

人間の創造行為において、ワラスによる「創造の4つの段階」がある。

- ・ 資料や情報を集める準備の時期
- ・ それを温めていく時期
- ・ 靈感が生まれるひらめきの時期
- ・ 検証の時期

病気が極期に至った際、あるいは躁病における軽躁的な状態を乗り越えて本当の躁状態に到達した時には、4番目に挙げられている検証機能が冒される。本人は良いつもりでも、第三者に語りかけ、納得させるために必要な検証の働きが機能せず、病状が激しくなった際には作品の質が非常に低下することがある。

6．音楽療法

音楽療法の観点として、私は音楽が病気に対して非常に大きな治癒効果をもたらすことが

できると考える。音楽の持つ癒しの力は、音楽の中に人類が経験するあらゆる感情体験が封じ込められていることに由来するのだろう。音楽の中には苦しみ、悩み、悲しみ、あるいは満足や平安といった人間の感情のすべてが、たとえ意図的ではなくとも表現されている。極端な表現を用いれば、多くの作曲家が何らかの意味で自身、病気を抱えていた事実が、その創作物に深い癒しの力を与えた源泉であった、と言えるかも知れない。

「遺書の伝記的背景」 平野昭

ベートーヴェンの難聴がどの程度であったか、日常生活あるいは創作活動や演奏活動にどのような影響を与えていたのか、あるいは「遺書」自体をどう解釈するか、現在はこういった問題を慎重に再検討する時期となっている。ハイリゲンシュタットの遺書に至る過程の中には、難聴以外にも複合的な苦悩の要素が存在したと推測される。

1. ベートーヴェンの近況

ベートーヴェンはモーツァルト没後約1年が経過した1792年11月にウィーンに移り住み、90年代は傑出したピアニストとして活躍した。演奏活動と並行してハイドン、シェンク、アルブレヒツベルガーに師事し、作曲に関する学習も積んでいる。名ピアニストとしての名前はウィーンに定住してから7~8年でウィーンの音楽界に定着した。したがって初期の作品はピアノ曲が多く、ソロまたはピアノの絡んだアンサンブル作品が中心となっている。

本格的な作曲活動の開始とともに弦楽四重奏曲、交響曲やバレエ音楽が手がけられた。1800年の時点においてすでに弦楽四重奏曲も交響曲もバレエ音楽もベートーヴェンによって創作されているが、中でもバレエ音楽《プロメテウスの創造物》は1801年から1802年にかけてウィーンで23回もの上演回数が記録されており、まれにみる大成功を修めた作品といえよう。これによって作曲家としての名声もあがり、多くの出版社がベートーヴェンの作品の出版を申し出るようになった。また1800年から1801年にかけては、多くの貴族の子弟がベートーヴェンにピアノの弟子として師事するようになった。

2. 耳の病

このような世間的な名声の高まりとともに、ベートーヴェンに対する期待も増大した。30才を少し過ぎたベートーヴェンにとっては意気揚々とした華やかな時代だったが、中にはいくつかの大きな悩みが抱え込まれていた。それらは1801年6月29日にコーブレンツ在住のボン時代の親友である医師フランツ・ゲアハルト・ヴェーゲラー(1765~1848)に宛てた手紙、その2日後7月1日にウィーンでの友人カール・フェルディナント・アメンダ(1771~1836)に宛てた手紙、およびその約半年後11月16日になって再度ヴェーゲラーに宛てた、計3通の書簡によって告白されている。

これらの書簡において告白されている苦悩の第一は耳の病に関してである。手紙の内容から、ベートーヴェンは1798年ころから聴覚の弱まりを自覚していたことが推定される。アメンダがバルト海地方クーアランドに帰る際にベートーヴェンから記念品として贈られた最初の弦楽四重奏曲(作品18の1の第1稿)写本には「1799年6月25日」という日付が記されている。アメンダへの手紙で「わたしはその徴候を感じていたが黙っていた」と記されてい

るのは、1799年6月以前にすでに難聴の自覚があったことを伝えたものである。

この時期ベートーヴェンはサリエーリに師事し、ピアノの弟子を多くとっていた（ジュリエッタ・グイッチャルディ、チェルニー、リース、ブルンスヴィク伯のふたりの娘テレゼとヨゼフィーネ）。こうした生活状況からはベートーヴェンが難聴で苦しんでいたことはうかがわれない。おそらく当初の難聴は不快な耳鳴りのようなもので、その頻度が時を経るに従って次第に増加し、度合いも進行していったのだろう。当時の作品を見る限り、この頃の難聴が創作に大きな影響を与えていたとは考えにくい。

3. 難聴の告白

『ただ妬んでいるデーモンだけは、つまり私のすぐれない健康は、私の邪魔をしてきました。というのは、私の聴覚が、この三年来だんだん弱ってきているからです。...それが昨秋まで続きました。そして私は幾度も絶望に陥りました。...私の耳は、昼夜をわかつた低いうなりをあげ、騒がしい音をたてています。...この二年間私は社交的なことはすべて遠ざけてきました。私は聾者です、とは人に言えないからです。この奇妙な聾がどのようなものか、そのイメージをあなたにもっていただこうとするなら、こんな風にいえるでしょう。劇場で俳優を理解するには、オーケストラにぴったりとよりつかねばならないのです。楽器や歌声の高い音は、少し離れるだけで聞こえなくなってしまいます。人との話の場合は、私の難聴に少しも気がつかない人たちがいるのは不思議です。私はいつも放心状態だったので人はそのためと思うでしょう。小さい声で話している人の声は、ほとんど聞こえないことがあります。音はよく聞こえるのですが、言葉は聞こえません。...私はこれまで幾度か、創造主と、私の存在とを呪いました。...私が神の最も不幸な創造物になるような機会が私の生涯にあるとしても、私は自分の運命に反抗します。私のこの状態については、誰にも、私のロールヒェン〔注：ヴェーゲラーの妻エレオノーレの愛称〕にさえ、決して言わないでください。あなたにだけ、秘密として打ち明けたのです。...』（1801年6月29日、ヴェーゲラー宛て。ベートーヴェン書簡全集 65 番）

『私は、創造主がその創造物を最も小さな偶然にゆだねてしまったことに対して、創造主をこれまで幾度も呪った...考えてもごらん、私にとって最も貴重な部分、つまり聴覚がひどく弱ってしまったのだ。』（1801年7月1日、アメンダ宛て。ベートーヴェン書簡全集 67 番）

『事実、うなりやざわめきが前よりいっくら弱くなったことは否定できません。とくに、もともと難聴が始まった左の耳についてそういえます。しかし聴覚はまったく良くなっていません。...この二年来どんなに荒涼とした暗澹たる生活を送ってきたことが、ほとんど信ずることができないでしょう。私の弱くなった聴覚が、幽霊のように、いたるところに現れます。そして私は人を避けたので、人間嫌いのようにみえたに違いありません。しかし少しもそうではないのです。...耳の病がなかったら、とっくに世界の半分を回っていたでしょう。...不幸 いや、それには耐えられません。私は運命ののど元をつかまえてやります。運命に屈服したり、押し潰されたりはしません。』（1801年11月16日、ヴェーゲラー宛て。ベートーヴェン書簡全集 70 番）

4 . その他の苦悩

次に注目すべきは、慢性の下痢が続いている点である。ヴェーグラーに宛てた「君も知っ
てのとおりボン時代から続いている慢性の腹痛がいまだに悪い」という告白が真実だとす
ると、1792年からこの手紙が書かれた1801年までの約10年、その腹痛と下痢が続いてい
たことになる。

そしてもうひとつはベートーヴェンの恋愛に関してである。31才になろうとしているベ
ートーヴェンの恋の相手、ジュリエッタ・グイッチャルディは当時16才で、彼女には1802年、
《月光ソナタ》が献呈されることになる。しかし手紙の文面には「残念ながら僕は彼女と結
婚することはできない。階級が違うからである」と、身分と階級の違いに起因した結婚の壁
に対する絶望感が記されている。

5 . 悲劇的？

これらが1802年10月の遺書につながっていくのだが、私自身はこの遺書に悲劇的なニュ
アンスをあまり感じない。確かに前半は悲痛であるが、後半からはむしろ非常に高揚した精
神の中で書かれたドラマティックな文章といった性格が感じられる。もちろん音楽家として
聴力を失うことは致命的なものであり、それが最大の悩みだったことは確実である。ベ
ートーヴェンがいよいよ本格的な創作に乗り出そうとしていた時代にこのような苦悩に対峙せ
ざるを得なかったこと事態は確かに悲劇的ではあるのだが。

「ハイリゲンシュタットの遺書前後の創作活動」 藤本一子

ハイリゲンシュタットの遺書と称される書簡には、運命と格闘するベートーヴェンの苦悩
がしたためられている。その内容が深刻であるだけに、この伝記上の出来事が個々の楽曲や、
この時期の様式発展にどのような影響を与えているかが興味深い。

1 . 遺書前後に創作された作品

ベートーヴェンは30才の年、1800年頃より難聴を自覚し、それを友人に告白するかたわら
第1交響曲を完成させ、最初の弦楽四重奏曲集となる作品18の6曲を作曲している。1800年
はベートーヴェンの生涯で重要な年であり、4月に自身の収益となる最初の演奏会を宮廷ブ
ルク劇場で開催、交響曲第1番とピアノ協奏曲第1番を演奏している。ピアノソナタでは第
10番（作品14の2）から第15番（作品28）までが創作され、ここには有名な《月光》や《田
園》とよばれるソナタが含まれている。他に当時人気のあった七重奏曲（作品20）、バレエ音
楽《プロメテウスの創造物》およびオーケストラのための《コントルダンス》も生まれてい
る。このバレエ曲と舞曲には後の《エロイカ交響曲》へ向かう萌芽的な素材が含まれてい
るが、これに象徴されるとおり、この時期には創作全般において後の発展の大切な基盤が築か
れている。

2 . 声楽曲

興味深いのは声楽曲のジャンルである。ベートーヴェンは宮廷楽長サリエリに師事し、
まず無伴奏のイタリア語の多声歌曲、追って弦楽伴奏付きソプラノアリア、引き続きオーケ

ストラ伴奏付きの三重唱アリア、ついでオーケストラ伴奏付き二重唱アリア、と徐々に規模を拡大しながら実践的に学習を進めていった。そのかたわらレチタティーヴォの書法をスケッチ帳で独習し、これらは1803年に創作されたドイツ語のオラトリオ《オリーブ山のキリスト》、翌1804年のオペラ《フィデリオ》(1804年当時はまだ《レオノーレ》と命名されていた)へと発展していく。オペラに向かってこれだけ周到な準備を重ねていた事実は注目値する。

3. 器楽曲

器楽の大作として交響曲第2番とピアノ協奏曲第3番およびピアノのための《エロイカ変奏曲》(作品35)が完成し、その後1804年には交響曲《エロイカ》が完成する。室内楽はヴァイオリンソナタ作品30の3曲、そして《テンペスト》を含むピアノソナタ作品31の3曲が成立し、後にこの延長としてヴァイオリンソナタ《クロイツェル》、ピアノソナタ《ヴァルトシュタイン》といった傑作が生まれることになる。

1801年から1803年の時期はモーツァルトの様式からベートーヴェン独自の様式に至る変化と成長が著しく、「遺書の年」とも言える1802年が変換点と考えられないだろうか。

4. 遺書の年の作品

1802年に限定すると《交響曲第2番》、《ゲレルトの詩による歌曲》、イタリア語の歌曲《いいえ心配しないで》、《ヴァイオリンソナタ作品30》の3曲、《ピアノソナタ作品31》の3曲、《エロイカ変奏曲》、《エロイカ交響曲》のスケッチ、および《オリーブ山のキリスト》が挙げられる。偶然かどうか、声楽曲はいずれも苦悩を表現した歌詞を持つ作品ばかりである。

5. 「遺書前後」の作品

1800年から1803年という時期に、ベートーヴェンは作曲家として本格的な創作活動を開始した。この時期における作品の詳細は以下の通りである。

・1801～02年作曲

イタリア語多声歌曲の習作(Wo0 99) 七つのバガテル(作品33) 交響曲第2番(作品36) ゲレルトの詩による6つの歌曲(作品48) オーケストラ伴奏ソプラノ・アリア《いいえ心配しないで》(Wo0 92a) 《人は炎を隠そうとするもの》(Wo0 120) 弦楽四重奏曲編曲(ヘス34)

・1802年作曲

ヴァイオリンソナタ(作品30の1～3) ピアノソナタ(作品31の1～3) 創作主題による変奏曲(作品34) 創作主題による変奏曲「エロイカ変奏曲」(作品35) オーケストラ伴奏三重唱アリア《おののけ不敬の者ども》(作品116) レントラー(Wo0 15) 《伯爵さま、伯爵さま》(Wo0 101)

・1802～03年作曲

ピアノ協奏曲第3番(作品37) ヴァイオリンソナタ《クロイツェル》(作品47) オーケストラ伴奏二重唱アリア《あなたの幸せな日に》(Wo0 93)

・1803年作曲

交響曲第3番《エロイカ》(作品55) ピアノ連弾のための3つの行進曲(作品45)

ピアノソナタ《ヴァルトシュタイン》(作品 53) オラトリオ《オリーヴ山上のキリスト》
(作品 85・1804 年改訂) 独唱歌曲《友情の幸せ》(作品 88) ピアノのための《アン
ダンテ・ファヴォリ》(WoO 57) イギリス国歌による変奏曲 (WoO 78) イギリスの歌
による変奏曲 (WoO 79)

・自由討論 礒山雅 / 村井靖児 / 平野昭 / 今井顕 / 藤本一子

1. 遺書のとらえ方

礒山：ベートーヴェンは 1801 年頃からさまざまな身体の不調を訴え、かなわぬ恋を嘆く手紙を書き、1802 年にはハイリゲンシュタットの遺書が書かれたが、このあたりにベートーヴェンの作曲家としての大きな転換点と飛躍の時期があった、ということは間違いないようである。従来 of ベートーヴェンの伝記研究の中で、この遺書がどの程度の重要性を持って扱われてきたのか、また我々はどう捉えるべきかが知りたい。

平野：以前はこの遺書から「苦悩や宿命との闘争と葛藤、そしてそれを克服して勝利に到る」といった文学的図式を読みとる研究者が多く、それがベートーヴェンの音楽作品に投影されている、あるいは期を同じくして一方は文学的作品、他方は音楽的作品として成立するに至った、という解釈が多かった。これまでの遺書や難聴に関する研究は、この文学的図式を前提とした心理学的解釈や作風との関連、さらには伝記的な日常行動を考察する方向性をもっており、遺書の過大評価になりかねないものがあつた。

最近では従来とは違った観点から解釈する研究者も出現している。たとえばバリー・クーパーというイギリスの研究者はこの遺書を「ベートーヴェンは自己に課せられた不当な苦しみ、孤独、普遍的な愛などの概念を詳細に記すことで、自己の個人的感情や経験を普遍化するような方法で扱った作品を意識的に作曲するという決意表明」として解釈している。死を決意した者の遺書ではなく、過去に対する精算を行い、これから新しい創作活動に入ろうとする宣言のようなものを読みとる解釈も、多く現れている。

村井：私はこの遺書を読んだ際、これを書いた人がいわゆる精神科的鬱状態にはない、と感じた。遺書を書くほどの耳の病、とりわけ音楽家にとっての耳が大変に深刻な問題であることは理解できるし、このための落胆は何回もあつただろうが、こうした気分・感情は必ずしも持続するものではない。鬱状態でない限り「心の動揺」は日常的にも存在する。ベートーヴェンは自分の精神状態が低くなっていた時点で遺書を書き始めたものの、運命の女神が登場するあたりからは、書きながら元気が出てきたように見受けられる。この遺書はベートーヴェンにとって、自分の迷いを断ち切る意味合いを持っていたのだろう。

2. 新しい道

礒山：この当時のベートーヴェンの書簡に「新しい道」という表現が使われているが、ハイリゲンシュタットの遺書の時期におけるベートーヴェンの作風の飛躍と関係があるのだろうか。

藤本：この時期にベートーヴェンが出版者宛ての手紙などに使用している「新しい道」という言葉が何を意味するかに関しては、多くの議論が行われてきた。「この言葉に具体的な意味はなく、何か新しい方向に踏み出したい、という意欲の表現である」という見解も存在する

ものの、一般的には「後に創作されるエロイカ交響曲に代表される、ベートーヴェン独自の書法として具現されているもの」と解釈されている。

ヴァルトシュタインソナタ、クロイツェルソナタといった作品が生み出される「遺書後」の時期は、非常に高揚した創作期となっているが、これらの音楽における特徴のひとつは「主題の扱い方」だとされている。主題は旋律的あるいは和声的なまとまりを持っており、それが「楽曲の顔」にもなるのだが、ベートーヴェンのこの時期の「主題」はダールハウスが命名したところの「主題的なもの」へと、その性格を変えている。

楽曲はその動機構築的書法によって展開され、ある音響の中心に潜む「主題的なもの」は、その音型が現れるたびに姿を変え、位置を変え、他の動機音型との関係も変えながらも「主題的なもの」として楽曲を展開する中心素材であり続ける。これはテンペストソナタにも当てはまるが、さらに明確に現れるのがエロイカ交響曲である。エロイカ交響曲冒頭の強い凝縮感は、その前に作曲された交響曲第2番と比較にならないほど衝撃的なインパクトをもって我々に迫ってくる。こうしてベートーヴェンはロマン・ロランが述べるところの「英雄様式」、あるいは「傑作の森」と称され1809年まで続く大きな創作期に入っていく。

3. 遺書の背景

今井：ベートーヴェンが「苦悩の英雄」というレッテルを貼られるような人生のある時点において死を決意し、遺書を書くに至るほど苦しい時期があったらしい、とは知っていても、実際にその遺書の内容を深く吟味したことのある学生は少ない、どこか最後まできちんと読んだことさえないのでは、と思われる。

人間が何かを創造する際「喜び」はひとつの大きなきっかけとなり得るものの、苦しみや悲しみ、痛み、そしてそれらを克服しようとする意志のエネルギーが創造力の根源になり、より深い内容の作品が生み出されるケースの方が多いだろう。遺書の文面からはベートーヴェンが果たして死にたいのか死にたくないのか不明なものの、過去への訣別と今後への決意を感じとれる。

ベートーヴェンは終生強い意志力を持っていた。晩年ベートーヴェンの直接の死因となった肝硬変が昂進した時期でも、日課のように作曲を行っていた。肝硬変自体にのたうちまわるような痛みはなくとも、これに付随するさまざまな合併症はベートーヴェン程度の病状になると、現代では薬剤を使用せずには我慢できないはずである。ベートーヴェンは自分の精神的・肉体的苦悩と音楽創造の作業を完璧に切り離せる、非常に強い集中力を持ち合わせていた人物だったに違いない。

遺書の時期に創作された作品にはベートーヴェンの苦悩、孤独感、病に対して自分がいかに無力かという寂寥感とともに、それらから逃避せず、正面から見すえて克服しようとする意志の力が感じられる。たとえばピアノソナタ《テンペスト》の第1楽章に見受けられる、ヴァルトシュタインソナタ第3楽章冒頭その他にも指示のある、ペダルを踏み変えない事により意識的に混沌とした音響を求める独特の効果は、聴覚の病状を見すえようとする行為に由来するのかも知れない。《テンペスト》第3楽章には「自分の耳の病気は二度と回復しない」ことを現実として受け入れざるを得ないばかりか、その苦悩を誰とも分かち合えない孤独感が、冒頭主題の左手イ音の響きに色濃く表現されている。【下記譜例参照】



4．演劇的局面

礒山：ベートーヴェンがもし本当に忍耐強い人ならば、遺書にあるような不平は書かないのでは、とも思う。遺書に列挙されている不平不満には「そういう印象を与えよう」と自己を演劇化する意図があるように思えてならない。自分を理想化し、それによってエネルギーを得、作曲家としての力をもり立てていく効用があるのではないか。

平野：ベートーヴェンは何百通という書簡や書きつけを残しているが、遺書のような文体で書かれたものはごくわずかである。遺書は筆者の死後読まれるべき文書であることを意識しての名文調で、文学作品からの引用も含めて執筆された背景には、演劇的な性格が隠されているとも考えられる。

礒山：だとすれば遺書はベートーヴェンの音楽作品、たとえば英雄シンフォニーの示す方向と重なり合う。このようなベートーヴェンのヒロイズムや理想主義は、現代においてどう捉えられるべきだろうか。

5．ヒロイズム

藤本：遺書にあるような文学的表現を含んだ文体は、ベートーヴェンの「不滅の恋人への手紙」、また後の時代の恋人ヨゼフィーネへの書簡でも使用されている。

平野：1812年に「不滅の恋人」に宛てられたラブレターは机の中の秘密の小箱に保管されていたものである。恋人宛てに書かれたものの、それが「投函されたが突き返された」のか、「わけあって取り戻した」のか、「投函さえしなかった」のか、真相は不明である。ハイリゲンシュタットの遺書も、ベートーヴェンの弟たちはベートーヴェン生存中に読んでいないだろう。公表されていないプライベートなものを過大評価し、それをその時代の音楽作品の内容にまで反映させて考えるのはいかがなものか。

礒山：しかし誰も読まないならば、書かないのではないか。たとえ後世の人であっても誰かが読む、という前提で書かれたとすると、不滅の恋人宛ての手紙も「一人の女性を美化する」のではなく、不幸な結果に終わったかも知れない自分の恋愛そのものを不滅化しようとし、それが文学的な虚構を伴った手紙として残った、とは考えられないか。

藤本：遺書では、それを書くことになった原因を特定するのが大切だろう。単なる失恋や耳の病気そのものではなく、それらが明らかになった「経緯」がベートーヴェンの誇りを傷つけたものと思われる。新ベートーヴェン書簡集に掲載されているグイツシャルディの母親の書簡によると、ベートーヴェンは無償でこの少女を指導していた。ある日ベートーヴェンの

留守宅に袋詰めになった高額な金銭が母親から届けられたが、名目はレッスン料だったものの手切れ金に等しく、それが愛情に裏打ちされた自分の無償の行為への代償だったことにベートーヴェンは深く傷つき、恋は終焉を迎える。越えられぬ身分の壁が遠因となって密かに少女との間で失恋体験が進行するのではなく、プライドをいたく傷つけられたのである。難聴も、自分が貴族社会において面目を施すことができなくなる事に直結している。こうしたベートーヴェンの誇り高き人間性と遺書の表現形態に、共通点はないだろうか。

6. ストレス

今井：ベートーヴェンの生涯にはさまざまなストレスが存在していた。腸の慢性の不調は若いときから常にベートーヴェンを悩ませていた。強度の腹痛（疝痛）とともに下痢と便秘が交互にくるのがその症状だが、これにはふたつの可能性がある。ひとつはクローン病（局限性腸炎）であり、特に精神的なものとは関連がない疾患だが、この病気がもうひとつの「心身症としての大腸炎（過敏大腸炎）」だとすると、ストレスに対して身体が無意識に反応した結果の症状である、との推測が成り立つ。それに加え、意識的に遺書をしたためることによって、精神的重圧から自分自身を解放し、心の中に溜まったものを吐き出して自分のバランスを保とうとした、と見ることには無理があるだろうか。

村井：ストレスは身体的な症状として出やすく、胃や腸の疾患はその中でも典型的なものである。ベートーヴェンの場合はいろいろな苦悩や心労以外に、楽曲の創造行為さえもストレスとして加わり、その逃げ場所として大腸の症状が形成された可能性は十分に考えられる。

礒山：ハイリゲンシュタットの遺書はベートーヴェンが自分のために書いた文書であり、本人以外の人間へ宛てられたものではないのだろうか。確かにこの文書はベートーヴェンの書棚の中に埋もれていたのである。

平野：おそらくそうだろう。遺書を熟読すると、前半と後半でずいぶん方向が異なっている。死を覚悟した人が別れを告げる遺書かと思うと、途中から新しい生への宣言へ内容が変化する。「今すぐ自殺する」のではなく、「耳の病と大腸カタルなどの状況から自分の寿命は長くない。万一の時が訪れた際に弟たちに読んでもらおう」という遺言書的な意図はあったかも知れない。

7. ゲレルトの詩による歌曲

礒山：遺書の時期に創作された《ゲレルトの詩による歌曲》はどのような作品か。

藤本：遺書の年、1802年（春？）に作曲された。歌詞は18世紀前半の宗教詩人ゲレルトによる、いくぶん古いスタイルの宗教詩である。ベートーヴェンが作曲に着手したのは1798年頃と思われるが、注目されるのは第3曲《死について》である。曲集の中でも一番最初に着手された作品だが、ベートーヴェンはこの曲の位置を冒頭、あるいは中央にするべきか逡巡した形跡を、そのスケッチから読みとることができる。

ベートーヴェン研究者ソロモンはハイリゲンシュタットの遺書が「下書きを経た末に清書されたものではないか」と推測し、遺書の日付となっている10月より少し前の時期に作られたものである、との見解を発表した。これが事実であれば、ゲレルトの詩による歌曲と遺書が、密接した時期に書かれた可能性が生じる。歌曲にある「喜んで死に対峙しよう」その他のフ

レーズは、遺書の内容と酷似している。

この作品は従来それぞれ一節の歌詞が歌われる形として知られていたが、最近になって全6曲中5曲までが繰り返しのよって複数の詩節が歌われる有節歌曲であることが明らかにされた。リヒノフスキー侯爵の夜会では、有節歌曲としての形態で歌われたものと推測される。初版楽譜には印刷されなかったものの、初版と同年に出版された初期楽譜は有節形式の装丁で出版されており、本学図書館にもこの貴重な楽譜が所蔵されている。

礒山：第3曲《死について》に関する指摘があったが、有名なのは第4曲《自然の中の神の栄光》である。これはキリスト教と異なり、大きな自然の中の息吹をすべて神と見る、あるいは「広い自然を統べる天上の父」といった自然神論的なベートーヴェンの宗教観のあらわれである、と指摘されることもある。

遺書の背景のひとつは耳の病気である。ベートーヴェンは突然聴力を失ったのではなく、かなり後までそれなりの聴力が残っていた、という見解も存在する。遺書前後の時期に病状が顕著に悪化し、これがベートーヴェンにとって大きな悩みであったことは事実だろうが、演奏家の立場から観察して、この病気がベートーヴェンの音楽に影響を与えていると思われるか。

今井：しばしば指摘されるのは後期のピアノ作品に散見される、中音域の欠落した、上声部とバスで形成される音程が極端に広い「不自然」な響きの和音である。このような書法は、ベートーヴェンが自分の耳で実際の響きを吟味できなかったことに由来する、と指摘される事もあるが、私はそう感じない。これは「2音間の音程が広がるにつれて緊張感が増加する」現象を拡大していった末に到達した境地であって、音色に関する感覚が不十分だったからではない。

ベートーヴェンの難聴は、音が鼓膜に届き、その刺激が神経を通じて脳に達する途中のどこかが故障しただけで、脳内にある音色を感じたり想像したりする部位の損傷が原因ではない。脳内で作品の構造とその響きを組み立てている限り、作曲という創造行為においてさほどの不便はなかったのでは？

8．遺書の効用

礒山：音楽家にとって耳が大切なのは自明のことだが、音楽史を紐解くと耳に故障を持っていた人が少なくないことに気づく。

村井：私もそういう人を複数知っているが、ベートーヴェンは自分の聴覚が失われていく状況に非常に悩み、苦しんでいた。遺書の時期と前後してベートーヴェンの作品のスタイルや性格が変化していったのは、人間の深層心理に存在する鬼気迫るような非日常性の情感が、心の表面ににじみ出てきたことによると思われる。ベートーヴェンは遺書を通じて「自分の聴力が衰えつつあるが、もうこの耳のことはあまり気にせず心の中の音楽を表現していこう、ハイドンやモーツァルトの音楽にある明晰・明解なものから、自分に課された苦悩も含め、それを音楽の中に表現していこう」と達観できたのではないか。私はヴァルトシュタインソナタや熱情ソナタ冒頭の主題を聴いていると、そこに心の深層からの響きのようなものを感じる。靈感に富んだものがこの時期から増加しているという背景に「遺書を書いた」という事実が含まれると推測する。

今井：ベートーヴェンが悩んでいた耳鳴りや難聴の症状は、確かに不快ではあるものの、人間はそのような状況にも次第に慣れてくるという。昨日と今日とでは大差なくほぼ年単位で悪化していく難聴に、時間とともに本人が慣れ、その状態を受容してしまうのだ。耳の遠いお年寄りが補聴器の装着をいやがり、かえって周囲の家族の方が苦労している状況は、現代でもしばしば見受けられる。本人は思うほど困っていない。とすれば、ベートーヴェンも会話や演奏には不自由したものの、作曲の際に我々が想像するほどの支障はなかったかもしれない。

平野：会話帳といわれる筆談帳が使用されるのは1818年からだが、これにはベートーヴェンを訪問した人が質問を書くだけで、ベートーヴェンの答えは書かれていない。返答はベートーヴェンが口頭で伝えているのだ。会話に不自由しているのは訪問者側で、ベートーヴェンではないことがわかる。創作活動を追っていくと、晩年に変奏曲やフーガが非常に洗練された形で出現するようになる。変奏の組み立てや対位法の処理などでは論理的な構築作業が重要で、ピアノを弾いて響きを模索するような作品ではない。つまり、ベートーヴェンの難聴は作曲にも影響を与えなかった。

9．終わりに

平野：ベートーヴェンの生涯の中でもっとも顕著な様式転換点と人生的な人間の転換点が重なっているのがハイリゲンシュタットの遺書を境とした1802年なのかもしれないが、1809年や1812年なども作風の転換期であり、それらは1802年のような身体的苦悩と重なっているわけではない。

1802年からの創作期に対する解釈に「ハイリゲンシュタットの遺書」、言い換えれば「難聴の苦悩と克服」が大きな影響を与えているのは明らかだ。これを全面否定することはできないし、その必然性もない。しかしこの時期の作品様式を難聴と切り離し、その変化を純粋に音楽的な側面から見直すことも必要ではないか。個別的にこの時期の作品を扱った楽式分析的なモノグラフィも多く存在する。今後はそうした個別の作品研究を総括し、この時期の様式全般に見られるベートーヴェンの音楽観、作曲観、芸術観などを、18世紀末から19世紀初頭におけるウィーンの音楽趣味、音楽界の動向、さらにはこの時代の音楽史的背景の中で明らかにすることが課題であるように思われる。

礪山：最近のベートーヴェン研究の中でもとりわけ素晴らしい業績はメイナード・ソロモンが執筆した伝記である。そこから一節を紹介したい：

『…ベートーヴェンが外の世界と聴覚的な接触を次第に断つようになったことは必然的に辛い孤独感を招き、彼の中に前からあった人間嫌いで疑い深い性質を助長した。しかし、ある意味ではこの聴覚障害は彼の創造性において積極的な役割を果たしたといえる。なぜならば、われわれが知るように、彼の聴覚障害は作曲家としての彼の能力を弱めることはなかったばかりか、時には高めさえしたからである。これは恐らく、彼の創造性の表現手段として作曲と競い合っていたピアノの名人芸を排除することになったからであり、またおそらく次第次第に聴覚的に閉ざされた世界に住むことによって、作曲にすべてを集中することが可能になったからでもあろう。耳の聴こえなくなった世界にあっては、ベートーヴェンは外部の邪魔な音からも解放されて、新しい形式を実験的に試み

ることができた。また彼は俗世間の制約からも解き放たれ、夢見る人のように自由になって、本質的な素材を自分の願望に合わせて、以前であれば考えもつかなかったような形式や構造に結びつけたり、さらにそれらを再構成したりすることが可能になったのである...』

<メイナード・ソロモン『ベートーヴェン』上巻、徳丸義彦・勝村仁子訳（岩波書店、1992）236～237頁>

藤本：ベートーヴェンの生涯は複数の創作期に分けることができる。それぞれに何らかの転換点があり、ハイリゲンシュタットの遺書をめぐる1802年もそのひとつである。この遺書のような伝記的な出来事の意味を正確に捉えて作品に結びつけ、演奏に反映させようとするのは、我々が音楽にアプローチする上で永遠の課題であり、大切なことだと思う。

伝記上の出来事を作品に認め、そこから作品解釈を行うことは現代では為されていない。しかしそうした19世紀的な方法を否定するあまり、現代は分析中心の作品解釈、あるいは社会学的受容史から眺める方向に傾きすぎの観もある。さまざまな状況を考察するとベートーヴェンの場合、書法や様式の発展において伝記上の出来事や個人的な内面契機が大きく関与している。時代の状況が前提であることはもちろんだが、ベートーヴェンの作品の質を形成するのは個人的内面の契機であり、ベートーヴェンはそのことを強力に前面に打ち出した最初の大作曲家なのではないか。「遺書」をめぐる状況を探るにあたり、改めてそのことが強く感じられる。何らかの作品を研究する際には、その伝記的背景にも目を配るべきであろう。