

希望という原理 ベートーヴェン解釈の一つの観点

前田昭雄

日時：2000年12月20日 14：30～16：30

会場：国立音楽大学6-110 スタジオ

* * *

希望 それはひとつの言葉です。希望は、願望とは違います。そして、絶望の反対です。願望は、失望と関係しているかもしれませんが。絶望は、もっと深いのです。希望は、ですから絶望と反対の方向に、願望を超えて羽ばたくものでなければなりません。絶望から希望への間に、憧れ、諦めというような概念も入ります。希望と憧れとは、本当に隣り同士です。諦めと絶望の間には、微妙で決定的な関係があります。

しかし今日私は、ベートーヴェンの「音楽」を、いわば希望と絶望との両極の間に置いてみて、私達を励ますその独特なメッセージについて考えてみようと思います。そういう試みが有効と思われるいくつかの事例を、与えられた時間の枠内で提示したいと思います。そして、私の言葉よりも、そのテーゼとともに引用するベートーヴェンの音楽の雄弁な言語性が、このメッセージを伝えてくれることを期待する次第です。

1. 「希望という原理」 エルンスト・ブロッホの音楽哲学

発題の哲学的思想的な背景についても短く述べておきましょう。

一つは、ゼーレン・キルケゴール (Soren.Kierkegaard 1813-55) の絶望論であります。これは、「死に至る病」と題する一書で、私達の学生時代にはまだかなり広く読まれ、影響力を持っていた。キルケゴールはキリスト者です。ですから、絶望を罪とします。そして、人間はどんなことがあっても絶望してはいけないと説く。その限り潜在的には希望の哲学であったわけです。彼によれば絶望には、自分自身というものを絶望的に見出さない場合と、それから、絶望的に自分自身を見出そうとしている場合があります。私はこの最後の例に、ベートーヴェンの人生と芸術は当てはまると常に思っていました。それについてはまた後で触れましょう。

キルケゴールの絶望論は19世紀末の、実存哲学の先駆になる業績ですが、20世紀になってドイツにエルンスト・ブロッホ (Ernst Bloch 1885-1977) という思想家が登場、非常に直感的、詩人的なタイプの哲学者で、ショーペンハウエル、ニーチェ等の伝統を踏まえたアフォリズムの感じの強い奔放で個性的な思想を展開しました。有名な最初の著『ユートピアの精神』(1918年)にしても、主著の大作『希望という原理 (Das Prinzip Hoffnung)』三巻 (1954-59) にしても、音楽についての所論が非常に大きい比重を占めています。特にベートーヴェンとヴァーグナーについての論述は詳細で、それを読んでいくと非常に魅せられるところと、ついていけないところといろいろですが

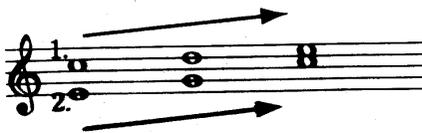
本日の私の話は、プロッホの思想とそれほど密接な関係を持っているわけではありませんが、何より私にはプロッホの主著のタイトルが非常な魅力でありました。「原理がある。それは希望だ！」という単刀直入なテーゼです。幾何学にも定理があり、公理がある。定理は証明されなければならないけれども、公理Axiomは、証明なしに妥当します。原理とプロッホがいうのは、ユートピアの世界観を可能にする積極的倫理的なテーゼなのであります。人間には、原理というものが必要だ。その原理は、希望である。希望という原理なのだ　　そういうことをプロッホは、博大な知識と想像力を駆使して、文化論芸術論そして何より音楽論として展開したのでした。

2. 現象からの出発　　仮説の提示：ベートーヴェンにおける一つの基本音型

こういうプロッホの思想の影響は否定しないとしても、そして、私達が彼のベートーヴェン解釈から多くの刺激を受ける事は良いとしても、私達は、音楽学という、または音楽演奏という、自律的な領域を持っている事も事実なのであります。ですからいくら天才的な思想家の所説であっても、そして音楽のことも驚くほどよく知っている文化哲学者の考えであっても、私達はそのまま鵜呑みにすることは出来ません。ここで私たちは音楽に、ベートーヴェンの音楽の実際に戻って、一つの具体的な音型から出発していきたいと思えます。この簡単な譜例をご覧ください。

〔譜例1〕

「希望の音列」 (ホルン5度)



これはベートーヴェンに限らずウィーン古典派ではよく出てくる音型で、すでにバロック音楽でも例があります。上声はド・レ・ミと音階的に三度上り、下声はミ・ソ・ドと上っています。「ホルン五度」として知られた和声進行ですが、事実古典派の交響曲などではこの音型をホルンあるいは管楽器で吹奏させることが多いのです。ベートーヴェンでも、例えば第一交響曲のフィナーレの冒頭に、その典型的な例があります。

〔譜例2〕

そもそもこの第一交響曲、第一楽章の序奏からしてデビュー作と思えないほど意味深長な模索に始まっていました。八長調でありながら、下屬調や屬調のドミナントを迂回して（ピアノで示す）やうやく属音のト音に至り、それを充分強調して、おもむろに主調に解決、と同時にアレグロ主題が走り出す　ということになります。慎重な模索を振り切るような、行動のエネルギーがこの第一楽章には漲っています。

それ以後のプロセスは詳しく述べられませんが、第四楽章の開始に注目しましょう。

ここでも模索的な序奏が独特の意味論を張っています。一度のユニゾン強奏に始まって、三度、四度、五度と、音階を昇り、さらに六度、七度と表情をつけた後、一転してユーモラスな快活さでアレグロ主題が転がりだすのです。それはハイドン・モーツァルトでおなじみの、朗らかな「おひらきの」ロンド・フィナーレに変身するようですが、実は違うのです。ロンド風の主題の後、上に掲げた「希望の」ファンファーレが鳴り響き（譜例 2）、曲の冒頭から今までに引いてきた「赤い糸」、つまり上昇する音階の基本的マトリックスがはっきりと取り上げられて、全曲の結尾へと続けられることとなります。

「希望の」ファンファーレという呼び方を今あえてしましたが、これは確かに一種の冒険ではあります。この音が鳴ると、ワグナーのライトモチーフのように、希望という言葉が意識に浮かばなければならないかのような印象を与えるかも知れません。しかしこの冒険を全く避けてしまうと、非常に手間暇がかかるのです。私は今日はむしろ勇気を持って、「希望」の響きということ思い切って言うことにしようかと決めて来ました。

もちろん言葉にこだわるのは危険なことでもあります。しかし、音楽言語と重ね合わせると、言葉の描写機能が急に力を発揮してくる　そういう局面があるのです。私は、音楽からそういう局面をいわば切り出して、言葉のイメージと重ねて皆さんに聴いていただき、私が投げ込むキーワード（「希望」）の効き目を検証していただきたいのです。効くか、効かないか、それをご自分で試して下さい。そしてまた皆さんの、学生レベルでの、教育レベルでの、また、永遠に続く勉強のレベルでのベートーヴェン解釈の資として頂きたい。ベートーヴェン解釈は、ベートーヴェン探求です。音楽の現実にもっと即していえば、「ベートーヴェン受けとめ」あるいは、「ベートーヴェンとの取り組み」と言っても良いでしょう。それをどう充実させてゆくか、それが問題なのであります。

3. 第五交響曲における「希望の歌」

くだんの音型が潜在的に内包する「希望」の性格、いうならその「希望性」がもっと顕著に現われる代表的な例として、第五交響曲の第二楽章を挙げたいと思います。

〔譜例 3〕

交響曲 第 5 番 第 2 楽章



ここでベートーヴェンは例の「ホルン五度」(譜例 1)を、いわば継時的に再構成しています。つまり、最初に下声の「ミ-ソ-ド」を出し、それに上声の「ド-レ-ミ」をつなげているのです。お断りしておきますが、私は固定でなく移動読みのソルフェージュで、どの調性にも移動してミ-ソ-ドとかド-レ-ミとか申します。そうしませんと、この音型のどの調性にあっても共通な基本的根源的な意味が明らかに示せません。それでは、音楽全体のコンテクストに即してこの現象に接してみましょう。(音楽)

ここで私達の念頭に「希望」のイメージがふと浮かぶとしたら それはやがて確信を集めて強まってゆくでしょう。しかしそう乗り込んで聴いてゆくと、次の瞬間に、そうだろうか、という迷いが意識に忍び込んで来るでしょう。人間の希望というのは、そういうものであります。希望一本で理想に突っ走れるなら、人間の生はさぞ簡単になるでしょう。希望を持つということは、不幸せなことであり、希望を持つということは、その反対を常に考えることでもあるのです。しかし希望のそういう本質はこの第二楽章のプロセスを通じて、素晴らしい一つのメッセージとして私達に届きます。楽章の結びに「ミ・ソ・ド」の動機がどんなに表現的に使われているか、今日の観点から新たに聴いてみたいと思います。(音楽)

4. 「レオノーレ (1805/06)」 / 「フィデリオ (1814)」から

私たちの観点からすると、ベートーヴェンの中期におけるもっとも代表的な中心例は、歌劇「レオノーレ」ないし「フィデリオ」にあります。希望の音型は、ここでは言葉にいつそう密着した仕方、重要な役割を果たすこととなります。

ベートーヴェンが完成した唯一の歌劇「フィデリオ」は、現在ふたつの版で聴き比べることができます。一般によく知られているのは 1814 年に完成した「フィデリオ」ですが、それより八年から九年も前に書かれた最初の版 (1805 年 06 年) も、今日では「レオノーレ」版として各地で上演され、CD でも録音が出ています。今日はその両方から、私たちの問題と関係する決定的なシーンを比べてみようと思います。

ドラマの筋は レオノーレは男装し、フィデリオと名を変えて、夫フロレスタンを救出するために牢屋に忍び込んでいます。そしてフロレスタンが秘密の重罪政治犯として囚われている一番奥の暗い牢獄まで、牢番のロッコとともに来ています。敵役のピツァロが、政敵のフロレスタンをその闇の中で葬り去ることを決意して、やって来ます。レオノーレはその前に立ちはだかり、「さがれ! Zuruck!」と叫びます。そして、「殺せ、まずその妻から! (Todt ' erst sein Weib!)」とピツァロの前に身を投げ出す。「彼の妻だと! 妻だと! (sein Weib, sein Weib...)」と仰天する一同。しかしピツァロは驚きから立ち直り、「それなら、お前も殺してやる」と迫る危機一髪、まさに絶望の瞬間に、舞台の背後からあのトランペットソロが響き渡ってくるのです。激動のドラマは一瞬のうちに停止します。

その直後に管弦楽に静かにたち上るのが、希望の音型なのであります。

〔譜例 4〕



告知のトランペットはもう一度響き渡ります。そしてドラマがまた動きだす。「お父さん、大臣がみえたよ!」と、牢番の息子ハキーノが飛び込んで来る。これはレオノーレ版でもフィデリオ版でも本質的には変わりません。第二のトランペットが鳴って始めて、それが「大臣の到着」を知らせることが明らかになるのです。第一のトランペットでは、そういう具体的現実的な意味はまだ分かりません。何かは知らないが、より高い存在からの何らかの告知・・・その響きに打たれてドラマが停止したのです。

「レオノーレ序曲」第3番では、このトランペットソロが中盤の頂点を形成しています。トランペットの告知も印象的なら、それに反応する音楽の内面的な深さもまことに感動的です。そこで昇るミ・ソ・ドの音列には、「希望」という観念にしっかりと適応するような、音楽の言語が言葉な

しに語られています。二度目のトランペットの後、序曲では歌劇とは違ってもう一度、「希望」の音型が立ち上がります。しかも長三度下へ転調して、深々とした変ト長調の響きでゆっくりと昇るのです。B-Des-Ges-As ... この素晴らしいミ・ソ・ドの上昇は、トランペットの告知する事柄の意味をかみしめて、感謝の心が加わった希望の表現と理解できるでしょう。(音楽)

ここでまたベートーヴェンの歌劇に戻りますと、希望の音型に関してもうひとつ素敵な例があります。それはあの素晴らしい効果を持ったエピソード、「囚人の合唱」です。レオノーレの嘆願により一時の空気浴を特別に許されて、暗い牢獄から一人、また一人と出てくる囚人たちの男声合唱・おぼろな暗闇から出てきて、おぼろに立ち上がる音楽の不思議な表現力・それを導く序奏には、「ミ・ソ・ド」の音型が流れているのであります。

〔譜例 5〕



「おお、何たる喜び 0 welche Lust」と歌う囚人たち・その歌は「二度の模倣で、掛留を伴って」静かに昇ります。この書法はバロック以来の宗教音楽のひとつのトパスです。ペルゴレージのスターバト・マーテルを思い出してください。他方で伴奏には、「希望」の心が流れつづけます。管弦楽の伴奏は、音の響きだけではなく、フィギュルの意味を伴わせてもいるのです。響きと意味とを重ね合わせるベートーヴェンのこういう手法は、ロマン主義音楽の様式を先取りしています。そして事実こういうベートーヴェンは、19世紀の音楽に大きな影響を与えることになるのでした。

5. 生と芸術の相互関係について

こういう「音型(フィギュル)の意味論」は、フィデリオ一曲でみたのではそれ程はつきりしません。今日報告する複数の例を重ね合わせることによって、全体の関係からはつきりしてくるのです。一曲の意味論が他の意味論を支えるという有機的な関係が生まれます。これは作品相互間の有機的な連関の証です。そして私はこういう全体的な連関こそ、本当の大作曲家だけが持つ特質だと思います。シューベルト・シューマン・ブラームスなど19世紀の大作曲家達は、作曲家としての存在を確保しようと努めながらも、時代の趣味と需要によって時流を制するというのではなく、むしろ自分の芸術に忠実であり、その独自の完成を目指す道を選びました。ベートーヴェンはその偉大な先例です。

それがどうして可能になり、また、そうしなければならぬ必然が生じたかといえますと、人生と芸術との関係が18世紀音楽よりも一層綿密になったということが考えられます。「生ける生の日々の体験」が、音楽に直接投影していくようになります。しかしベートーヴェンの場合には、もう一つの原理が同様に重要です。それは作曲という作業が持つ、自律的な技術の側面です。音楽には、あるジャンルに結びついた様式の発展史があるのです。自分がある日愛していても、泣いていても、それと関係なく解くべき作曲上の課題というものもあるのです。生からの音楽と音楽の音楽、それがベートーヴェンの場合、両方あって均衡を保ち、その絡みこそ芸術にとって肝心かなめの交差点になっているのです。

確かにベートーヴェンでは音楽が、モーツァルトとは違った意味で「人生芸術」になっています。しかし彼は、音楽で思考し音楽で生きるプロの技術家、「音楽人間」でもありました。その両方のバランスと絡み合いが、ベートーヴェンの身上でした。

脚色された逸話の類が横行した 19 世紀末には、必ずしも音楽と関係ない人生的なことから作品を説明する弊害が大きかったのですが、現代では振子がむしろ逆の方向に振れ、ひたすら音楽だけでよろしいかのような傾向になっているとしたら、これも片手落ちなのです。

私たちの「希望の音型」にしても、芸術と生の両面に連絡するからこそ、意味ある連結子なのです。「音型」は端的にミ・ソ・ドの「音」です。その意味「希望」は「人生の原理」です。こういう基本音型は小さくても、音と人生の両面をつなげる機能を秘めています。

それにしても人生上、希望の意味はいろいろです。三十代で抱く希望と五十代で抱く希望とは違います。ベートーヴェンの場合、「ハイリゲンシュタットの遺書」(31 歳)の前後でも、「ウィーン会議」(44 歳)の前後でも、希望の意味と方向はかなりはっきりと変わっています。そしてそれは音楽の様式的な発展とも対応しているのです。

5. 青年ベートーヴェンにおける「希望の音型」

それではそういう例を具体的にみてゆきましょう。まず初期の例です。いろいろありますが、ピアノソナタ、ヴァイオリンソナタ、シンフォニーから、代表的な例をいくつか挙げますと

〔譜例 6〕

ピアノソナタ 第 6 番 作品 10 の 2
Allegro



ベートーヴェンはまず、目立たないかたちでこの音型を出しています。さしあたり意味論的なニュアンスなど悟らせない、即興的なフィギュアとして。しかしその後では、旋律的にはっきりと歌いだしているのです。

次はヴァイオリンソナタト長調、作品 30-3 (第 8 番) の第二楽章からです。(音楽)

〔譜例 7〕

ヴァイオリンソナタ 第 8 番 第 2 楽章



両方の例で「希望」の旋律は「第二の主題」になっていました。初期の最後に位置する第二交響曲にも典型的な例がありますが、それも第一楽章のソナタ形式で第二主題として歌い上げられています。ここではリリックな叙情性を去って、もっと行動的な、理想への道程に輝く希望の光明のように、ファンファーレで歌い上げられるのが特徴です。(音楽)

〔譜例 8〕



初期のこういう例は、中期に比べればまだ潜在的に「希望」なのだとはいえるでしょう。第五交響曲やレオノーレに比べればたしかにそうですが、第一・第二交響曲の例をはじめ若々しくヒロイックなこういう主題類型には、中期でその意味がいっそう顕在化する希望の表情が、もう十分に明らかです。「まだ」と「もう」との微妙な兼ね合いを、初期のほかの例でも測ってみてください。中期の名作でもヴァイオリン協奏曲第一楽章の第二主題などには、初期に通じる明るい「希望」が透いています。

〔譜例 9〕



それに対してへ短調ピアノソナタ「熱情」では、「希望」の性格も全体の中で占める場所価値も全く違います。それは高らかに謳歌されることなしに、むしろ抑圧され否定され、命を懸けた激情で攻撃的に防衛されなければなりません。

初期から中期への様式深化はベートーヴェンの場合、人生の危機をくぐり抜けることで可能になりました。初めての真剣な恋愛の挫折（ジュリエッタ・グイッチャルディ体験）と聴覚異常の衝撃は、他のさまざまな状況とあまって、ベートーヴェンをあの「ハイリゲンシュタットの遺書」に象徴される絶望的な心境に追い込んでゆきました。ベートーヴェンの人生に深く刻まれたこの実存体験において、「希望」にはどういう場所があったのでしょうか。

6. ハイリゲンシュタットの遺書・・・「絶望か？ - 否！ - 」

この遺書についてはいろいろなことが言われ、いろいろな解釈がなされています。それはそれでよいのですが、私は今度こちらに帰ります前に、ハイデルベルグ大学でのベートーヴェン講義で、ドイツの学生諸君にこう言って来ました。「論じられること、あまりに盛ん。読まれることは、少なし。」・・・こういう性質の文書資料は、直接何度も読み返すことが必要です。それも声に出して読んでみる 朗読は解釈を迫ります。どの言葉を強調し、どの言葉を抑えるか。センテンスの間をどう張るか、あるいはマをおいて、新たに起こすか・・・そういう問題を、音声と時間のうちに実践的に解決しなければならないからです。私たちも試みてみましょう。

読むべきテキストはベートーヴェンの自筆で残っています。そのテキストはいろいろな書物に掲載され、いろいろな言語に翻訳されてもいます。日本語でも何種類の訳がある分かりません。しかし翻訳は解釈なしには不可能で、しかも解釈の結果を別の言語に固定しています。ですからなるべく原文の原語に密着して考え、感じる必要があるのです。

全文は長いので、あるポイントに絞りましょう。それはこの遺書に付けられた「後書」の最後の部分です。文書が、どう終わるか それは特に「遺書」の場合、大事なポイントですから。

「おお、摂理の神よ (O Vorsehung)」という呼びかけの後が、迫力のある表白になっています。「Vorsehung」という予見の神性、将来を司る摂理の神に、ベートーヴェンはこういう将来を「希望」しています。「私に一度、喜びの純粋な一日 (einen reinen Tag der Freude) を現したまえ」

「よるこびの」のところにアンダーラインを引いて！

「Freude schoner Gotterfunken」という第九交響曲の理想は、彼の実存表白とこのように関係しているのです。1802年に「遺書」の文面にこう書いた人が、20年以上後にその「歓喜の頌歌」を完成し、芸術の「遺産」として後世に残しました。

この喜びは遺書ではさらにこう規定されています。「wahre Freude inniger Widerhall・・・内面的な反響の、真の喜び」です。それが「もう長いこと、私には遠いものになっている。」・・・反響という言葉から、聴覚異常のことだと明らかです。

そして遺書の終わり （自筆稿、部分拡大を参照）

「 - o wann - o Wann o Gottheit - kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder
fühlen - Nie? - - nein - o es ware zu hart 」

「 おお、いつ おおいつ、おお神よ 私はそれを再び自然と人間の殿堂のうちに感じ
ることができるのですか 決して? いや それは酷すぎるでしょう」

「いつ」と尋ねる人は未来への希望を絶ってはいません。「決して? Nie?」というのであれば絶望ですが そこにつけられた疑問符は目立って大きく、その後に線が二回引かれています。そして「nein」以下は行を改めて、それでちょうど紙を終われるところから書き込んであるのです。この配分はあたかも一度「Nie? - - 」で書きおわって、一呼吸おいて結びを書き足したかのようでもあります。「nein」のあとの棒線は一本ですが、その分長いということにも注目すべきでしょう。

本質的なのは「決して?」に続けて「いや Nein」と返す「更なる否定」です。もしそれがなかったら 大きく記された疑問符だけが絶望の瀬戸際に立ちつくすことになったでしょう。そうではなくて運命の否定を更に否定し、「それはあまりに苛酷だろう」と動詞を接続法過去にしています。「苛酷だ」と断定せず、「もしそうなら苛酷というものだ」という含みを残して。その限り、運命がそこまで苛酷であってはならぬという摂理への最後の希望は決して燃え尽きてはいないのです。

ここで、あるドイツの若い演劇俳優の朗読によって、遺書のこの終わりのところを聴いてみましょう。0 Vorsehungのところから終わりまでです。（『遺書』該当箇所朗読）

結局ポイントは、「Nie?(決して?)」と張った後で、どういう間をとって、どういう語勢で、「nein(否)」以下をと続けるかということにあります。この朗読では「Nie?」は強く、劇的に発音されていて、その後の間合いも充分ですが、「nein」以下はむしろ静かです。しかしこの「nein」は否定を更に否定する再否定の言葉ですから、もう少しエネルギーを込めて読むべきだと思います。「nein」に「!」がついていないのは事実ですが、ベートーヴェンは文章でこの記号をほとんど使いませんでした。音楽では「sf」や「ff」が沢山出てくるのに!私の感じ方では「Nie?」は勿論フォルティッシモで、その後はフェルマータで充分間を置き、「nein」はしっかりと納得し意思力の籠もったフォルテで押ししたいと思います。ハイデルベルクで私が自分の解釈で朗読した時には、「Nie?」に勝るとも劣らないフォルティッシモで「nein!」を読み切ってしまいました。その時はそれで決まりましたが、いまは同じことを繰り返せません。

大事なのは、運命の否定をさらに否定する強いエネルギーが、ベートーヴェンの肉声で私たちに伝わるということです。この認識を支える事例を二つ挙げましょう。ひとつは、親友のヴェーゲラーに宛てたあの重要な書簡からの、あの有名な表白です。聴覚の異常を打ち明ける告白と、創作の充実を伝える自信に溢れた報告とが共存するこの手紙は、遺書のほぼ一年前1801年11月16日に書かれました。

「 いや、そんなことを僕は我慢できない 私は運命の喉首にしがみついてやる 僕を全く押し伏せることは絶対させない おお何と素晴らしいことだ、生を千回生きるのは 」

否定を否定して肯定につなげる、何という強靱な生への意力でしょう。

もうひとつの例は音楽にあります。遺書以後の作品、交響曲なら「エロイカ」以後、ピアノソナ

たなら「ヴァルトシュタイン」以後、否定を否定する精神力は中期ベートーヴェンの作品に横溢していますが、なかでも本日の視点から注目したいのは、ピアノソナタ ヘ短調 「熱情」ではありません。

8. ピアノソナタ ヘ短調 「熱情」 第一楽章の解釈

私たちの「希望の音型」からみて、このソナタは最も重要な事例のひとつではありますが、従来は「アパッショナータ/熱情」というタイトルがあまりに前面に躍り出て、他の観点をはじき出す傾向がありました。しかし問題は鍵盤にたたきつけられるエネルギーだけではなく、その「意味」なのです。何の、何のための、何に向かう熱情か それを「話」にして言葉で語るのは行き過ぎですが、さりとて「音楽の」意味論に耳を塞ぎ、ひたすら音響的形式的に聴こうとしても、こういう音楽の全的なメッセージは受けることが出来ません。

虚心に聴くなら、ことは明らかなのです。まず始まりから聴きましょう。

〔譜例 10〕



主題の实质はヘ短調の主和音です。まず五度下降し、大きく2オクターヴ上昇し、1オクターヴ戻してから五度上に一段落しています。その表現はモノログ的で、それまでのピアノソナタになかったような、屈折した翳りが特徴的です。しかしその中には、今まで注目されなかったことですが、希望の曙光が潜んでいるのです。

ここで変イ・ハ・へと上る三音に「ミ・ソ・ド」音型を読み取るのは、確かに普通の区切り方ではないでしょう。下のド(F)から2オクターヴ上のドへ上がるのだと抗議する人もいるかもしれませんが。しかし先に進んで第二主題をみると、これははっきりとミ・ソ・ドと読めます。

〔譜例 11〕



その限り第一主題にも、この読み方は潜在していたのであります。ならば「希望」もそこに潜在していたのです、それが今、顕在化して歌い上げられているのだという見方は十分に成り立つでしょう。いうならば熱情ソナタは「抑えられた希望」で始まっていたのです。それはここ、第二主題の位置で、希望としての表情もほとんど明らかに立ち上がり、長調の光にしばし和み、そしてまた、大変な力で否定されていきます。希望は、それを否定する力と向き合うのです。「運命」という言葉が念頭に浮かびます。

するとその先に、第五交響曲のイメージが待ち受けています。事実このピアノソナタでは、第五

交響曲のあの基本リズムが随所に影を投げかけています。

〔譜例 12〕

Example 12 shows a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'p dimin.' and 'pp'.

このことは今までにもよく言及されてきました。しかしそれはこのピアノソナタの場合にはむしろわき役で、主役は「希望」の方なのです。抑圧され、否定され、生き延びるための闘いに喘ぎながら、それはついに「押しひしがれる」ことはありません。

それでは、時間の関係で要所を抜き出したダイジェスト版になりますが、この凄絶な内面の闘い展開部から、再現部 特に「希望」の主題が初めて高い音域で歌いあげられ、それから徐々に静まって終わる表現的なプロセスを聴きましょう。(音楽)

私はこのピアノソナタの第一楽章ほど、「運命の喉元にしがみついても」というあの言葉を、あの言葉を可能にした「精神 Geist / Spirit」を、思わせるものはないと考えます。

〔譜例 13〕

Example 13 features a vocal line with lyrics "nu - dan - en - do do" and piano accompaniment. The score includes tempo markings "Adagio" and "Più Allegro", and dynamic markings like "pp", "ff", and "p". It also includes performance instructions like "sempre Pedale".

希望という原理がこの精神を支えているのです。

9. 歌曲「希望によせて」・作品32、作品94

時間も残り少なくなりました。もうひとつのアプローチが残っています。「希望 Hoffnung」という言葉が声楽曲で出て来る場合、音楽はどうそれに反応するのでしょうか。興味深い例がここにひとつあります。

「希望に寄せて An die Hoffnung」という、クリストフ・アウグスト・ティートゲの詩に、ベートーヴェンは二度歌曲を作曲しました。ひとつは1805年の作品32、もうひとつは1815年の作品94です。実に10年を隔てたこれら二作は、いわば中期の入口と出口とに位置しているのですが、そこで希望という言葉にどういう音楽がつけられているか、それにフォーカスして比べてみましょう。該当する詩句は次の通りです。

O Hoffnung, lass, durch dich emporgehoben, den Dulder ahnen,
dass dort oben ein Engel seine Tränen zählt!

(おお希望よ、願わくばわれを高め、耐え忍ぶわれに予感させよ
彼方の高みでひとりの天使が、わが涙を数えていることを！)

まず第一の場合、作品32ではこうなっています。

[譜例 14]

o Hoff - nung, laß, durch dich — em - por - ge -
ho - ben, den Dul - der ah - nen, daß dort o - ben ein En - gel sei - ne

旋律は「おお希望よ」のところで6度上に跳躍し、そこからゆっくり下ってきます。これは明らかに古典派の旋律法で、憧れや希望等を表すのに使われた伝統的な語法です。魔笛でタミーノが歌うあのアリア「うるわしき、きみの絵姿」を思い出して下さい。

次に作品94の場合はどうでしょう。

[譜例 15]

zär - te See - le quält, — o Hoff - nung! laß, durch dich em - por ge - ho - ben, den Dul - der
ah - nen, daß dort o - - ben ein En - gel sei - ne Trä - - nen zählt!

「おお希望よ」という言葉の直前から、嬰二・嬰へ・口と音が上がってゆきます。ここはホ長調

で、シ・レ・ソと読むべきですが、口長調で読めばミ・ソ・ドです。次に、「願わくば我を高め」では、ホ・嬰ト・嬰ハの三音をマークしましょう。それはイ長調でソ・シ・ミと読むべきですが、嬰ハ短調で読むなら、やはりミ・ソ・ドです。そしてフレーズの結びは大きく弧線をひいて、「耐え忍ぶ私に予感させて下さい、あそこ、上の方で一人の天使が、私のこの涙を数えてくれていることを！」と歌いきるのですが、ここで旋律は嬰ハ・ホ・イと昇り、ここで初めて本当の「ミ・ソ・ド」音型をイ長調で歌い上げることになります。

これは音楽と言葉の意味を重ね合わせた、素晴らしく重層的な詩学です。

「希望の音型」を「ミ・ソ・ドの音型」と呼びましたが、さらにその周辺があることが分かります。広くとるなら、三度昇って、さらに四度昇る三つの音があれば、希望的意味論の視野に入れてもよいことになります。ミソドでなくてシレソでもいいのです。要するに三度・四度上昇の三音音型です。「希望に寄せて」の第二作では、希望の詩句を三回、この音型によって上昇させています。その都度の調性を伴奏から判断してその調性で読むなら、初めは（ホ長調の）「シ・レ・ソ」、次は（イ長調の）「ソ・シ・ミ」、最後が（イ長調の）「ミ・ソ・ド」になるのです。音楽が受け持つ「希望」の意味は、この順に従って段々と「明るく響く」ことになります！

10. 終りに

後期のベートーヴェンにおいては、「希望という原理」も当然異なった様相のもとに表れ、異なった意味を担うものになります。ウィーン会議以後のヨーロッパ世界で、ポスト・ナポレオンの秩序が固められ、メッテルニヒ体制が確立してゆく過程にあって、ベートーヴェン芸術の方向づけも変化します。かつての英雄主義、理想主義はある意味では行き詰まり、「希望の音型」も、あるいは新しいテクスチュアに沈められ、あるいは諦めとアイロニーに彩られ、回想にやすらい・しかし原理としての「希望」は決して放棄されることはなく、荘厳ミサと第九交響曲の記念碑を輝かしく建立するに至るのです。

その偉大なプロセスの展望は別の機会に譲りますが、後期のピアノソナタに表れた希望の原理については、講談社版の『ベートーヴェン全集』第8巻に大体のスケッチを纏めました。題は今日と同じですが、「その変容と残照」という副題がついています。

今日はそれより以前、初期から中期にかけての、いわば変容以前の主要な事例を挙げ、残照以前のその輝きについて展望しました。そしてベートーヴェン解釈の一つの試論として提示した次第です。ご静聴に感謝いたします。そしてこの多難な時節、国立音楽大学のつつがなき発展を心から希望してやみません。どうも有り難うございました。