

Beethoven und Fidelio
(ベートーベンとフィデリオ)

99K1043

湯浅敦友

目次

1 .	はじめに	1
2 .	生涯	1
3 .	ベートーベンの音楽	5
4 .	作品紹介「フィデリオ (Fidelio)」	8
5 .	日本主義とベートーベン	19
6 .	まとめ	25
7 .	年譜	26
8 .	Beethoven in Bonn	30

1 . はじめに

私がベートーベンをイメージすると音楽の時間に見た非常に険しい顔のベートーベンであり、とても恐ろしいイメージである。そして彼の音楽を聞くと非常に感情的で力強いという印象を受けた。そのベートーベンがどのような人生を送り、またどのような作品を残してきたかを調べていこうと思う。

2 . 生涯

フランドル (Flanders) から移住したボン (Bonn) の宮廷楽長ルートウィヒ (Ludwig) を祖父に、ボンの宮廷歌手の父ヨハン (Johann) と、母マリア・マグダレーナ (エーレンブライトシュタイン (Ehrenbreitstein) の宮廷料理長の娘で、宮廷召使いを勤める未亡人であったが、1767年ヨハンと結婚) との間、ボンで誕生した。そして1770年12月17日に洗礼を受ける。フランドルの重厚な気質、ドイツの厳格な論理、ライン (Rhein) 地方の喜怒哀楽の激しい感情、そして第2の故郷となるウィーン (Wien) のたおやかな雰囲気、ベートーベン音楽の背景となる。

幼少の頃から父親にピアノの手ほどきを受け、7歳にして演奏会でピアノ協奏曲を演奏し、豊かな才能を示す。ボンにおける少年時代のベートーベン、父親をはじめ数人の音楽家から個人教授を受けるが、決定的な影響は、10歳

の頃から教えを受けたネーフェ (Neefe) によって与えられる。第二のモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart) になるであろうと彼の才能を絶賛したネーフェは、J・S・バッハ (Bach) と C・P・E・バッハ (Bach) の作品を教え込む。

11歳で最初の作品を出版したベートーベンは、オルガンとピアノの演奏家としても活躍し、13歳でボンの宮廷オルガン奏者助手となる。16歳のベートーベンは、モーツァルトにあこがれてウィーン留学を試みるが、母の危篤のためウィーン滞在は2週間で終わる。母の死は、飲酒癖が高じた父を廃人と化し、ベートーベン一家の家計を担わせる結果となった。失意の彼を勇気づけたのはプロイニング (Breuning) 家の温かい雰囲気であり、娘エレオノーレ (Eleonore) はベートーベンの初恋の人となる。彼の後援者となるワルトシュタイン (Waldstein) 伯爵も、1787年にボンに赴任し、物心ともにベートーベンを援助する。また、18歳のベートーベンがボン大学で進歩的に学識に接したことも、ボン時代の大きな収穫である。1792年にボンを訪れたハイドンに作曲家としての才能を認められたベートーベンは、ハイドン (Haydn) の弟子となるべく、「ハイドンの手からモーツァルトの魂を」とのワルトシュタイン伯爵の惜別の辞を胸に、21歳でウィーンに赴く。

1792年11月にウィーンに到着したベートーベンは、ハイドン (Franz Joseph Haydn)、シェンク (Schenk)、アルブレヒツベルガー (Albrechtsberger)

などの下で、まず作曲技法を着実に学ぶと同時に、ピアノの名手として貴族たちの間でしだいに高い評価をかちえていく。そして、ウィーン生活3年目の1795年には、公開演奏会でピアノ奏者として自作のピアノ協奏曲第二番を弾いてデビュー、作曲家としては「ピアノ三重奏曲集」(作品1)を出版する。翌年にはボヘミア(Böhmen)とドイツに演奏旅行をするなど、演奏、作曲の両面で順調に成長し、1800年にはベートーベンのための彼自身の指揮による最初の演奏会をウィーンで開き、交響曲第一番を初演する。翌年にはジュリエッタ・グイチャルディ(Julietta Guichardi)と恋に落ち、ピアノ・ソナタ「月光」を彼女に捧げている。

ベートーベンが難聴に気づいたのは27歳ごろだが、音楽家にとって致命的な耳の疾患はしだいに悪化し、1802年の秋には自殺をも決意する。その結果、書かれたのが2人の弟にあてた「ハイリゲンシュタット(Heiligenstatt)の遺書」であるが、これはむしろ、ベートーベンが危機を克服した証となっている。事実この遺書を契機に、傑作の森とも呼ばれる名作の数々を次々と作曲しており、闇から光へ、という劇的な音楽の原理が確立される。交響曲第三番「英雄(Held)」、交響曲第五番「運命(Schicksal)」、歌劇「フィデリオ(Fidelio)」などにその典型が見られる。ベートーベンの作曲活動は順調であったが、1808年にウェストファリア(Westfalen)国王のカッセル(Kassel)の宮廷から楽

長として招聘されると、その経済的な好条件のために、彼はカッセルに赴く決意を固める。しかし、彼の音楽を愛し、その才能を尊敬するルドルフ (Rudolf) 大公をはじめとするウィーンの3人の貴族は、年金を出し合って、ベートーベンを生涯オーストリア (Österreich) に定住させる結果となる。1809年から12年に至る時期には、ピアノ協奏曲第五番「皇帝」、交響曲第七番と第八番など、多彩な作品が生み出されている。

2日間にわたってベートーベンが記した熱烈な恋文(「不滅の恋人への手紙」として有名)の相手であることが判明したアントニエ・ブレンターノ (Antonie Brentano) 夫人との悲劇的な恋は、ベートーベンに決定的な打撃を与える。そのためか、翌1813年から1816年にかけて、ベートーベンの自主的な作曲活動は停滞するが、実現しなかったイギリス旅行のために作曲した「戦争交響曲」や歌劇「フィデリオ」の最終稿の上演がウィーンで大成功し、称賛に包まれる。1815年の弟カールの死によって、甥カール (Carl) の後見人になったベートーベン は甥の教育を新たな生きがいとする。しかし1826年に甥が自殺未遂をするように、ベートーベンの盲愛と甥の反抗は悲劇的結果になったのにもかかわらず、甥を相続人に指定するなど、甥への愛を貫き通した。1818年から聴覚をほとんど失ったベートーベン は筆談に頼るようになるが、ピアノ・ソナタ「ハンマークラビア (Hammerklavier)」を皮切りに、至高の世界とも

呼ばれる後期の作品の傑作群を創作してゆく。音楽的にも思想的にもベートーベンの総決算となった交響曲第九番「合唱つき」は、1824年5月7日ウィーンのケルントナートール(Kärntner Tor)劇場において、80人を超えるオーケストラ、4人の独唱者、約100人の合唱によって初演された。ベートーベンは、指揮者の横に立って、各楽章の始まりのテンポを指示した。熱狂した聴衆はアンコールを繰り返し、五度目には警察官によって制止された、と伝えられる。

1826年12月以来、肝硬変のために手術を繰り返したが、1827年3月23日には死期を悟って遺書をしたため、「友らよ、御喝采のほどを、喜劇は終わりぬ」と語った。3月26日、激しい雷雨のなか、ベートーベンは56歳の波瀾に満ちた生涯を閉じる。29日の埋葬式には約2万人が集まり、巨匠を慎むにふさわしい荘厳な葬儀が繰り広げられた、と伝えられる。

3 . ベートーベンの音楽

ベートーベンの作品は、その様式変遷に従って、一般的に次の4つの時代に分けられる。ベートーベン自身が作品番号を付すウィーン時代の様式変遷は、9曲の交響曲、32曲のピアノ・ソナタ、16曲の弦楽四重奏曲に最も明白に跡づけられる。また、交響曲では奇数番号と偶数番号の作品が性格を全く異す

るように、ドイツ的な音楽とオーストリア的音楽が混在しているのもベートーベン音楽の特徴である。

〔ボン時代 (1782 ~ 1792)〕

ボンで接し学んださまざまな様式を色濃く反映した学生時代である。クラビアのための3つの選帝侯ソナタは、C・P・E・バッハとマンハイム (Mannheim) 学派の影響とともに、ベートーベンの独自性を明示している。モーツァルトへの賛美は、3つのクラビア四重奏曲に見られる。

〔ウィーン初期 (1793 ~ 1802)〕

個人教授による対位法の学習に始まるこの時期は、古典派器楽様式を習得、発展、さらに実験することによって、ベートーベン独自の様式がしだいに鮮明になってくる時代である。「ピアノ三重奏曲集」と「ピアノ・ソナタ集」において、四楽章構成、ソナタ形式の拡大、スケルツォの使用など、ベートーベンの新機軸がすでに打ち出され、「弦楽四重奏曲集」では対位法的手法が積極的に導入されている。一方、「ピアノ・ソナタ集」は「幻想曲風ソナタ」と題され、新たなソナタ様式が試みられている。その他に交響曲第一番と第二番がこの時期に属する。

〔ウィーン中期 (1803 ~ 1812)〕

ハイリゲンシュタットの遺書を契機に、ベートーベンが築きあげたきわめて論

理的な形式のうちに、感情の流れを劇的に展開する新たな様式によって、傑作が目白押しとなる。交響曲第三番「英雄」から第六番「田園」に至る 4 曲の交響曲である。「コリオラン序曲」、ピアノ協奏曲第四番、バイオリン協奏曲、「ラズモフスキー弦楽四重奏曲集」、バイオリン・ソナタ「クロイツェル(Kreuzer)」、ピアノ・ソナタ「ワルトシュタイン(Waldstein)」、「激情(Leidenschaft)」、歌劇「フィデリオ」などが 1808 年までに誕生する。1809 年ごろ以降、構築的な主題の展開を中心とした様式から、ピアノ三重奏曲「大公」にみられるような、旋律的な主題による叙情的な様式に変化していく。一方、交響曲第七番と第八番では、リズムが重要な役割を演じる。

〔ウィーン後期(1813~1826)〕

作曲の停滞期となる 1813 年から 1816 年の時期は、歌曲集「はるかな恋人に」をはじめ、器楽作品においてもロマン派的色彩を強めるが、1817 年に着手するピアノ・ソナタ「ハンマークラビア」を出発点として、再び巨大な形式に立ち返り、至高の世界とも呼ぶべき後期様式の高みに登りつめていく。後期様式の際だった特色は、フーガに代表される対位法書法ならびに変奏技法の重視であり、密度の高い凝縮された手法によって、時代を超越した多彩な響きの世界が創られていく。声楽と器楽が一体化された「壮厳ミサ曲」と交響曲第九番、ピアノ・ソナタの 4 曲と「ディアベリ変奏曲」、弦楽四重奏曲の 5 曲と大フーガは、

バロック時代から盛期古典派に至る音楽を、ベートーベンが総決算した作品群として、ひととき注目されなければならない。

4 . 作品紹介 「フィデリオ (Fidelio)」

私はベートーベンの作品「フィデリオ」を紹介する。なぜ、「フィデリオ」なのかというと、この作品はベートーベンが特別な愛情を抱いていたのと、膨大な手数や苦勞がかけられた作品であるからである。それと英雄的行為と深い人類愛を理想としたベートーベンの精神が最も明瞭に示された作品であるからである。では初めに物語を簡単に説明したいと思う。

フィデリオはベートーベン作曲の唯一のオペラであり、フランス人ブイイの原作をゾンライトナーがドイツ語訳をした台本によるものである。スペインのセビーリャ近くにある刑務所を舞台に、権力の不当な弾圧への抵抗と夫婦愛の美しさを描く。刑務所長ドン・ピツァロの手で地下牢に閉じ込められているフロレスタンの妻レオノーレは、男装して牢番の部下となりフィデリオと名乗る。夫が殺されることを知った彼女は身を挺して彼を救出し、悪事が露見したピツァロは罰せられて、一同は喜びのうちに幕となる。

次に「フィデリオ」の曲の構成やその中身について述べたいと思う。この作品の総譜は3つをくだらない種類がある。第1のものは、1803年から1805年にか

けて、ブイイの「レオノーレ、別名夫婦の愛情」に基づいて作曲されたが、これは完全な失敗に終わった。1806年、ベートーベンはずぐさまもつと縮めた台本、事件全体を2幕に圧縮した台本をつかって改作に取りかかる。しかしこれは前作の焼き直しにしかすぎなかった。その後やっと1814年になって、交響曲作曲家・弦楽四重奏作曲家としてのベートーベンが長い沈黙期に入ることとなって、はじめて「フィデリオ」を根本的に作り直そうと考えるのである。ただたんに詩人ライチケに台本を完全に書き改めるように依頼するのばかりではなく、すでに書き下ろした譜面そのものに手を下したのである。歌われる部分、オーケストラの譜、全体が書き直されたところもあれば、抹殺されたものもあり、付け加えられた箇所もある。一例をあげれば、第1幕の終わりの感動的な「光に別れを告げる囚人たちの合唱」がそれである。作品全体の終末は作曲しなおされて、最も感動的な場面を形づくるにいたった。ここでは合唱とオーケストラとが大きな音の塊となって拮抗し合い、すでに「第九交響曲」の部分を感じさせるほどの高まりをみせている。

「フィデリオ」のために4つの序曲が次々と書かれた。最初の「レオノーレ第一番」は3部からなる自由な即興形式で作曲されたものだが、ベートーベンの生前、かつて1度も公けの席で演奏されたことはない。つまりベートーベンの満足いく作品ではなかったのである。「レオノーレ第二番」は大変美しいのだ

がごくまれにしか演奏されない。1805年の不成功に終わった初演のさいに用いられたのはこの第二番である。この曲はフロレスタンの大詠唱「生命の春の日に」に重点をおいている。最も有名な「レオノーレ第三番」は1806年の再演のために作曲された。今日ではこの曲を第2幕の第2場の冒頭に演奏するのが慣わしとなっている。曲の構築は非常にガッチリしていて、ベートーベンの主題の展開、内面的論理、活力の典型的な例を示している。一方「フィデリオ序曲」については、これは1814年、作品の最後の加筆修正のさいに書かれたものである。ところがこの序曲には、オペラの中に出てくる主題がひとつとして顔を出さないのである。だからこれは伝統的な意味での序曲とはいえない。序曲ではなくて、純粹に交響樂的な導入部であり、これを通して作者が作品のもつ音の世界をわがものとする一種の前置きの役割を果たすのである。

私はここで「フィデリオ」の中で最も軽視されている面、軽視されていながら、なおかつ最も作者の個性があらわれているオーケストラの部分を取りあげていきたいと思う。「フィデリオ」においては音樂的思弁と劇的な雰囲気とは器樂による表現において融合している。オーケストラはもはや歌の伴奏という副次的な要素にとどまらない。それどころか肉声とまったく対等の力を獲得して曲の音樂的かつ演劇的生成を担っている。実際オーケストラが発揮する豊かさ、表現の正確さは驚くべきものである。その響きの明快さ、獨創的な樂器の組み

合わせ、曲の劇的な表現に対する忠実さなどあげていけばきりが無い。まず冒頭の「序曲」においてすでに管楽器の決定的な役割があらわれてくる。なかでもオーボエの役割は、ベートーベンがお気に入りの楽器のひとつであり、オーケストラの中でもひとときわはっきりと響きわたる音色だけに十分強調されなければならない。曲中のオーボエがひく音の軌道は、いったんそれに触れたら決定的に消し去りがたい印象を与える。「フィデリオ」のあつては、オーボエが案内役を買って出て、全曲を通して聞き手を導いていく。ベートーベンがこの楽器をレオノーラ・フィデリオの役に結び付けていることを、ヴァーグナーが指摘している。ベートーベンにとってオーボエは人物の性格をあらわす楽器というよりは、その人物のかもしれない霧囲気、陰影を音楽的に表現するためのものだった。

もし私達の耳が敏感であるなら、「フィデリオ」のオーケストラ部分は毎瞬でも新しい表現方法や驚くべき音響的洗練を展開してみせてくれる。第1幕の雄大な四重唱(マルチェリーナ レオノーラ ヤッキーノ ロッコ)においては、最初にフルート、次にバスーン、最後に登場が、最初はクラリネットと弦の混合から始まったこの曲のまさに器樂的変容と呼ぶにふさわしい展開を見せている。「行進曲」では陰鬱な色調が支配している。ティンパニ+チェロ、コントラバス+コントラ・ファゴットという風である。ホルンの扱い方はとても大胆な

もので、レオノーラの大アリア中の叙唱でのホルンのパートは現在でもホルン奏者にとって難所の一つとして数えられている。第2幕の導入部と牢獄の場面とは最も独創的な楽器の用い方をしている。もし「フィデリオ」において、ドイツ伝来の「楽劇」とフランス様式、さらにはイタリア様式にかなり近い論理的要素を含んでいる。それが新しい音楽劇の到来といえたとしても、決して作品全体の構築のためや用いられた劇的形式のためではなく、劇的場面の構成においてオーケストラに割り当てられた基本的機能や、肉声を持つ単刀直入な表現密度の高さにおいてなのである。例えばレオノーラのアリアは形だけから言うと叙唱である。ところが実際は音楽的と劇的と二重の響きであり、とてもよい調和をとっている。「フィデリオ」には、音楽と魂との触れ合い、それによって出現する新しい力などがある。

では次に「フィデリオ」が作られた時代背景やその頃の流行について述べたいと思う。

「フィデリオ」はさまざまなジャンルが独特な具合で入り交じり、また美的には初めは問題がなくもないような具合で入り交じっていたということがすでに一つの伝統になった。

「フィデリオ」が代表しているのは「救出オペラ」のタイプであり、ベートーベンが「フィデリオ」を作る際にルイジ・ケルビーニ (Luigi Cherubini) のフラン

ス版救出オペラに影響を受けた。救出オペラにおいて革命時代の精神が音楽的・演劇的に形をとった。しかしこのタイプのオペラはパラドクスのなものである。この救出オペラは一面で見る者に胸苦しい気持ちを持たせるほどのリアリティーを反映しながら、他方では現実的に見せるという規則を破った救出のモチーフによって、このオペラは不可思議なものと思わせる。これがオペラ美学に属することができるのも、歌で進められるドラマから、日常的な現実性の物差しは免除されるからである。

「フィデリオ」は政治的オペラとも言われている。それはなぜなのか。もし音楽と切り離してリブレットを額面通りにすると、ピツァロがフロレスタンに対して行う復讐は全く私的な事柄になる。フロレスタンは、投獄者名簿に名前が載っていない唯一の囚人だからである。したがって他の囚人たちが有罪なのか無罪なのかについては決着がつかないと、些細な結論を下しても、そんな推測は囚人たちの合唱や第二幕のフィナーレの音楽を聴いた途端に、水の泡になってしまうのである。音を通じてそのように語りかけてくる人々に対して、これは不正であると誰もが思うであろう。しかし囚人がすべて不法に投獄された人々だとすると、自分の仕事を悪用しているピツァロの背後には、政敵をまとめて投獄してしまうような不正な国家の輪郭がはっきり出て来るのである。大臣は国家を代表しているのだが、そのかわりに大臣は、オペラ美学の意味で童

話中の人物になり、オペラの中で呼び出される色々な希望を叶えるのである。音楽は、一方では私的な事柄から国家的事件を生み出し、それによって「フィデリオ」を本当に政治的なオペラにするのだが、他方では政治的ドラマをリアリティーから、オペラの本来の領域である「不可思議なもの」の領域に移すのである。

話の展開に置かれた政治の重圧が心に重くのしかかってくるにつれ、少なくとも20世紀の公衆にとっては、いくつかの歌から響いてくる楽天的な調子が奇異感を抱かせていた。まず一方ではマルツェリーネとヤキーノとの二重唱とロッコとアリア、他方ではレオノーレの「忌まわしき者よ、いったい何処に急ぐのか」と、フロレスタンの「ああ、ここは何と暗い！」があり、これらが同一のオペラに属しているものとなると、実際にこのことは様式上の分裂としか受け取れず、自己完結的な演出などとは言えたものではない。このように拡散している様子は、歴史的な諸前提から理解すべきものであるが、そうすると啓蒙主義の演劇理論やその心理的社会的なモチーフに頼らずには理解することはできないであろう。

ヤキーノ、マルツェリーネ、レオノーレ、ロッコの間で進む筋書きは、ベートーベンが前半生を過ごした18世紀の考えによれば「お涙頂戴喜劇」なのに対して、レオノーレ、フロレスタン、ピツァロ、ロッコの間で繰り広げられる

芝居は「市民喜劇」である。ペーター・ショイドロやルイ・セバスチャン・メルシエ (Luis・Sebastian・Mercer) などの啓蒙主義の演劇理論家たちは時代精神に唯一合致したジャンルとして宣伝していたものである。モリエール (Moliere) 風の喜劇とこの「お涙頂戴喜劇」が異なるのは、後者が過ちや悪徳を笑いのめすというのではなく、むしろ涙まじりの感動や同情をかき立てようとしており、かたや「市民喜劇」が伝統的な悲劇と違うのは、悲劇の中心を宮廷や貴族ではなく、市民の環境の中に置いているということである。よって社会心理学的にみれば、表面的には非常に異なっている2つの演劇タイプは実は同じなのである。

18世紀の作劇法上の伝統が歴史的背景をあらわしているなのでこの背景を見た方が「フィデリオ」の3つの版の違いがわかると思う。レオノーレとマルツェリーネとの二重唱は1814年に未梢されたが、これは次のように理由付けできる。ベートーベンと台本作者のフリードリヒ・トライチュケは、リブレットの図式(ヤキーノはマルツェリーネを愛するのに対して、マルツェリーネはレオノーレを、そしてレオノーレはフロレスタンを愛しているという図式)を簡単に露呈はさせたくなかったということである。しかし作劇上の表面を手直しするのではなく、古典的なドラマ構造の基本概念(「筋書き」や「演劇的な弁証法」)から出発すると、1814年の介入がなぜ行われたのかがはっきりしないのである。

「演劇的な弁証法」がマルツェリーネとレオノーレの二重唱において展開され、この弁証法のせいで、マルツェリーネのところではレオノーレは本当の感情がかき乱され、彼女は何がなんだかわからなくなる。しかしこの弁証法こそ、レオノーレが自らフロレスタン救出への道切り開くという「筋書き」の原因になっているからである。

しかし古典主義的な前提はこの作品に不適切であり、また前提が不適切であるために、二重奏の抹消は作劇的に正しいということがわかるのだが、ベートーベンとトライチュケが18世紀の主旨に沿って演劇理論の反省を行っていたとは思えない。つまり「中間的ジャンル」の中心である作劇上のカテゴリーは「筋書き」でも「演劇的な弁証法」でもなく、「情景」であった。なぜ「情景」が影響美学上から正当化されたかという点、「情景」が引き起こした感動によるものである。情景の諸々の本質的特徴は、オペラの中で初めて本来の美的なりアリティに達したのである。

18世紀美学の本質的な前提が「フィデリオ」において有効に働いているのだがこの美学は何よりも影響美学であり作品美学は二の次であった。ゾンライトナー(Sonnleitner)のリブレットの作劇法は、心理的な計算の結果として解放され、またこの心理的計算がまた作曲の基礎をなしたのである。作劇法が声の性格の布置や取り合わせに結びついているので、フロレスタンがオペラの立役者の一

人になるといっても連鎖的に結びついている色々な出来事にその根拠があるわけではない。というのもフロレスタンは、レオノーレ、ピツァロ、ロッコの対立葛藤の中で、ただなすすべもなくおろおろと悩むだけの客体にすぎないからである。感動の涙をかきたてることに努める情景がその特徴的な場面タイプとなっている演劇構造にこそ、フロレスタンが主役に加えられた理由があるのがある。情景は18世紀のメタスタジオ的オペラ・セリアにおける別れのアリアと同じで、音楽によって拡張され固定された瞬間なのである。18世紀から19世紀への発展の中で、音楽の情景的場面を順次つなぎあわせる「静的方法」がなくなって、レチタティーヴォだけでなくアリアや重唱も巻き込む、ドラマの筋書きの「動的方法」が次第に主流になっていった。こうした考え方を基本に据えている音楽史の記述は、一面的で的外れに見える。というのも、「演劇化」への傾向に歯止めをかける瞑想的な要素が、情景によって回復されたからである。悲劇的弁証法や喜劇的弁証法によって、先へと突き進んでいく筋書きを実体とするようなドラマ、そのようなドラマにむけて、オペラを変形しようと努力することには限界があり、しかもその限界は音楽の本質に潜むものである。19世紀初期には音楽として自己完結的であった多くのナンバーまでが激しいアクションによって取り込まれたのだが、この激しいアクションにベートーベンやロッシーニ（Rossini）などに見られる「重唱曲」の形成なのである。

「お涙頂戴喜劇」と「市民悲劇」との間の作劇上の相違に当てはまるのは、ロッコとフロレスタンとの社会心理学的な違いである。つまり、ロッコは市民で、現体制の腐敗墮落にはひどく心を痛めているにしても、現体制にすっかり順応しているのに対して、フロレスタンは公民であって、不正が支配する国家において本当のことをいった場合のツケを支払っている。ベートーベンもゾントハイマーも、ロッコが家庭の幸福を経済的に確実にすることを立派にたたえている（第四番）のを、笑止千万と見ているわけではないし、限界をこえて自ら犯罪を犯すというのでない限り、明白な不正があっても職業上の義務は果たされなければならない（第八番）という原理は、抽象的に自立化したら、非人間性に転化する倒錯的なエトスに他ならないと非難するわけでもない。ロッコは第二幕のフィナーレにおいて、バスとしての位置を与えられるだけでなく、社会性格もまた与えられているのである。

「お涙頂戴喜劇」と「市民悲劇」とが一緒になって「中間ジャンル」の内的なまとまりを作り、「フィデリオ」の様式上の分裂をふさいで滑らかにしているのだが、この2つのジャンルが交錯していることを理解するには、次のことを理解しなければならない。ロッコ、マルツェリーネ、ヤキーノは田園詩のなかに適応しようと努め、レオノーレ、フロレスタンの方はユートピアを求めて戦うわけであるが、結局彼らの田園詩もユートピアも同じものの裏表なのである。

ゾンハイマー (Sonnheimer) の台本のフランス語原本の作者、ジャン・ニコラ・ブイイによってたたえられた「夫婦愛」は同世代の人々に強烈な印象を残したのである。この夫婦愛こそが、「フィデリオ」の最終場面の政治的ユートピアの実体なのである。「フィデリオ」の中には内的統一性があって、これが作劇上の諸ジャンルと、その社会的ながんいとまとめあげて、それらと互いに媒介しているとい統一性を持っているのである。

5 . 日本主義とベートーベン

昭和時代を台頭してきた日本主義とベートーベンの音楽の受容との関係は微妙であった。西洋音楽の摂取に努めていた日本は、日本文化と西洋文化という新しい命題に直面する。そのとき、分裂した状況があらわれた。それは、近代的な西洋文化なしには近代日本はありえないという現実的なものを持ちつつ、伝統的な日本的要素をどのように主張するべきかという課題であった。この課題は今まで継承されているものであり、「日本的」という定義することが不可能な課題への取り組みが昭和初年に政治的な問題を背景に行われた。そうした傾向のなかで、西洋音楽の象徴であったベートーベンがどういう存在であったのかが重要になってくる。

民謡を題材とした音楽がもてはやされ、「日本的和声」が話題になったのは、

こういった日本主義の風潮の影響であった。そのなかで、伝統的なドイツ和声をもって日本の伝統音楽を和声付けようとしたクラウス・プリングスハイム（Klaus・Pringsheim）の試みが、日本のジャーナリズムだけでなく教育界を賑わす事件となった。プリングスハイムは、グスタフ・マーラー（Gustav Mahler）の弟子で、ベルリン・フィルで恩師の交響曲の連続演奏会を催し、一流のオーケストラやオペラ劇場での指揮の経験を積んだ。しかし彼はユダヤ系だったので公職に就くことができず、日本に職を求めた音楽家であった。東京音楽学校の教授として赴任した彼は、一方ではマーラーやブルックナー（Bruckner）の作品を日本に紹介すべく東京音楽学校の演奏会で取り上げるとともに、他方では日本の音楽の特質を活かしつつ、それをいかに西洋音楽、つまり機能和声の語法に同化させるか考えていた人物であった。

しかし、モーツァルトやベートーベンなどの古典音楽を中心としたプリングスハイムの日本和声の理論は、日本主義の意識が高かった日本初年の風潮とは大きく違った。プリングスハイムの西洋的日本和声の理論は、田中正平の日本和声の流れを引く理論と対立して、その結果プリングスハイムは東京音楽学校を辞めなければならなくなったのである。

こうした状況のなかで洋楽と日本的音楽とをどのように融合させるかは、とくに西洋音楽を演奏する演奏家にとっては作曲家とは違う形で無視できない問

題となった。その中で尾高尚忠が「音楽評論」に掲載した「国民音楽としての洋楽」は、洋楽は国民の理解を得ている限り国民音楽となりうることを主張した重要な評論である。尾高は当時の洋楽の受容の状況をこのように説明している。

洋楽が将来普及し、一般から完全に消化され、この形式に拠る我が国作曲家の作品がやがて日本の国民音楽として、日本文化の立派な代表となり得る日本が来るであろうかと云う問いに対しては、私は無論大多数の人々と同様に「然り」と答える。

そして尾高は、「ベートーベンやブラームス (Brahms) の真の良さは、結局我々には解らないと云う事は本当である」という点は認め、「日本人にとって洋楽は結局対極のものであり、その処には根本的差異があると考えるのは、もとより早計である」とし、イタリア人にとってもフランス人にとってもベートーベンはドイツ人のようには理解できないのであると述べて、日本人がベートーベンを演奏することの意義を主張したのである。

しかし当時はこの考え方は少数であった。「音楽評論」の昭和 16 年 2 月号に兄内庄一郎が投稿した「国民音楽の発足」は、日本主義固有の音楽の確立を主張する立場から国家主義の音楽論を展開している。兄内はまずナチズムの成立の正当性を述べている。

ドイツの今日の隆盛は体育スポーツと音楽を以て、独逸魂を練り上げたものと云って過言ではない。偉大なる政治は芸術である。この点ヒトラーは優れた芸術家である。

兄内はさらに、次のように日本民族固有の音楽性を強調する。

我々は自己の血と魂から生まれる本当の国民音楽を打ち立てねばならぬ。

ベートーベンもよい、バッハもよい。然しそれはあくまでも借り物だ。

日本には日本民族の音楽性があるのだ。メロディモリズムも、ハーモ

ニーも独逸民族のそれではないのだ。それはほんとうにしっかりと我々

のものだと云う共感に溢れたものでなければならない。

兄内の主張はナチズム礼賛と同時に、ドイツ民族とは異なる日本主義を主張するものであるが、この兄内の立場は、当時の人々に全面的に支持されていたわけではなく、何をもって「日本的なもの」と考えるかをめぐって、議論は絶えなかった。「音楽研究」に石田繁が投稿した「日本的なものと国民芸術運動」では、復古主義は同時に西洋文明への排外主義を導き、排外主義は同時に日本的なものの至上主義になり、これは物質主義に対する「精神主義」を導き、冷静な議論の対象とはならなくなっていくと述べている。その復古主義のなかで、大正デモクラシーによって理想主義的にまでいわれたベートーベンの普遍的音楽という思想は廃れていってしまうのであった。

「月間楽譜」に、須永克巳は「音楽に於ける日本主義に就いて」を投稿し、「日本主義」の根本問題として、「作曲家が本質的に日本的であること」を指摘した。そして、日本の作曲家たちが邦楽を聞くよりもモーツァルトやベートーベン、ドビュッシー (Debussy) やラベル (Ravel) を聞いて育つことに対し、「変態的」と論じ、「この変態的教育、教養を受けた現在の作曲家の大部分が、そのままでは真の日本的作曲家とは言えないのは当然である」と批判した。彼の批判は音楽教養が西洋音楽、特にドイツ音楽偏重にあるところに向けられていた。須永の主張は、邦楽教育の新たなあり方を探るべきであるというものであるが、極端な排外主義、ドイツ音楽排斥にまで及んでいて、日本主義は国粹主義へと変わっていく。

日本主義という理念と、文化として受け止めなければならない西洋音楽とその理念との間にある問題の1つが、前にも述べた「日本和声」の議論であった。この議論において、日本にはヨーロッパの機能和声とは異なる独自の和声体系が存在すべきであるし、その理論は普遍的理論である、という思想が浸透していった。

「音楽評論」の1941年4月号は、この日本和声に関する特集号であった。その中で有馬大五郎は、「日本和声と国民国家」というエッセイを投稿している。ウィーンに学び、広い音楽教養を身につけた彼が「いくら西洋音楽だって日本

人である限りその血と肉から湧き出るものは日本人でなければならぬと言うところ、心臓行為の慰めはあるのだ」と主張し、「西欧文化に浸って来た日本人の過去を眺めて無反省であってはならない」と述べるのは、時代思潮のなせるところである。

そのエッセイにおいて、彼はベートーベン観の変貌をこのように語る。

近頃吾々の前に依然として展開される作曲家のディレクタントイズムに対して社会の一部が行を共にしていることは遺憾なことである。曰く(1)ベートーベンの音楽は彼の全人格と世界観を表現したものなり。(2)吾々の作曲も自身の人格と世界観を表現するところのものなりと。私はこの(1)を称して評論美学者の仕事なり作曲家の仕事に非ずと言う。さればこそ(2)を称してディレクタントイズムと言うのである。

この有馬の主張は色々に読み取れるが、普遍的人間性よりむしろ「日本的なもの」のリアリティーを人々は求めるようになる。そして人々は、「日本的なもの」という視点から再びヨーロッパ音楽を見直すのである。

とくに日本和声の確立の主張のなかから作曲家たちが導き出そうとした日本的西洋音楽の規範は、ベートーベンを基礎とするドイツ音楽ではなく、ドビュッシーやラベルなどのフランス近代音楽であった。そこで、フランス音楽を基礎としたグループと、ドイツ古典音楽を基礎とした日本的洋楽を目指すプリン

グスハイムとの間に論争が起こったのであった。

6. まとめ

私にとってこのレポート作成するために調べるまでは、ベートーベンは、ドイツの偉大な作曲家で、耳が不自由であった事ぐらいしか知らなかった。しかし調べていくうちに、彼の人生において愛情が非常に大きかったことや、ドイツのみならず世界の音楽に関係のある人々に影響を及ぼしていたことがわかった。また彼の有名な作品は彼自身の恋愛によって作られている作品が多かったことも理解した。ドイツ語を3年半やってきてドイツ人についてここまで深く調べたことが今までなかったので、非常に勉強になったし、ドイツについて調べる前以上に興味が湧いた。大学でドイツ語が学べて本当に良かったと思った。

7 . 年譜

- 1770 年 ボンに誕生。12月17日ボンの教区教会聖レメギウスで洗礼
- 1776 年頃 父ヨハンに音楽を学び始める
- 1778 年 3月26日ケルンでピアニストとして公開演奏に初出演
- 1781 年 C・G・ネーフェがボンの宮廷オルガニストに就任。ネーフェにピアノと作曲を師事。
- 1782 年 このころからネーフェ不在時に代理オルガニストを務める。最初のピアノ作品「ドレスラーの行進曲による九つの変奏曲」をマンハイムで出版。
- 1783 年 3月2日クラマー主宰の「音楽雑誌」にネーフェがベートーベンを高く評価した紹介文を掲載。「クラビアのための三つの選帝侯ソナタ」出版。本格的な創作活動を始める。
- 1784 年 2月ボンの宮廷オルガン奏者助手に就任。
- 1787 年 第一回ウィーン旅行(4月7日~4月20日)。ウィーンでモーツァルトを訪ね即興演奏をする。母危篤の知らせを受け、ボンに帰着。7月17日母マリア死去。
- 1788 年 1月ワルトシュタイン伯爵と知り合う。プロイニング家の娘エレオノーレとの初恋。

- 1789年 5月ボン大学入学。シラ、ゲーテらの思想に関心を持つ。
- 1792年 7月ハイドンがボンを訪れ、ベートーベンの弟子入りを快諾。11月2日ウィーンへ旅立ち、ハイドンに作曲を師事。12月18日父ヨハン死去。
- 1793年 J・シェンクに作曲を師事。
- 1794年 1月J・G・アルブレヒツベルガーに作曲を師事。
- 1795年 3月29~31日ウィーンで自作のピアノ協奏曲第二番などを演奏。
- 1798年 この頃から難聴の兆しが現れる。
- 1799年 2月ピアノ・ソナタ「悲愴」出版。
- 1800年 4月2日自ら主催の初演奏会を開き、ピアノ協奏曲第一番、七重奏曲、交響曲第一番などを演奏指南する。
- 1801年 ジュリエッタ・グイチャルディと恋に落ち、ピアノ・ソナタ「月光」を献呈。
- 1802年 10月「ハイリゲンシュタットの遺書」
- 1804年 交響曲第三番「英雄」。12月ダイム伯未亡人ヨゼフィーネと恋に落ちる。
- 1805年 11月20日ウィーンで歌劇「フィデリオ」(第一稿)初演。ピアノ・ソナタ「情熱」。

- 1806年 12月23日クレメント主催の音楽会（ウィーン）バイオリン協奏曲初演。
- 1808年 10月ウェストファリア国王のカッセル宮廷から楽長として招かれ、同宮廷行きを決意。12月22日ウィーンで交響曲第五番「運命」、同第六番「田園」、合唱幻想曲」初演。
- 1809年 カッセル行き承諾の返事を書いたが、ウィーンの貴族たちから年金が給付されることになり、ウィーンにとどまる。ピアノ協奏曲第五番「皇帝」。
- 1810年 恋人テレゼ・マルファッティのためにバガテル「エリーゼのために」作曲。5月彼女に求婚するが断られる。
- 1811年 ピアノ三重奏曲「大公」
- 1812年 「不滅の恋人への手紙」（7月6、7日付）をアントニエ・ブレンターノ夫人にあてて書く。このころ、前後4回にわたりゲーテと会見。
- 1813年 この頃からスランプともよぶべき時期に入る。（～1816年）
- 1815年 11月15日カール死去。以後その息子カールの後見問題で苦労する。
- 1818年 聴覚をほとんど失い、会話も不自由となり、筆談帳を多く使用する

るようになる。

1824年 交響曲第九番「合唱つき」初演の諸条件をめぐって面倒な問題が起こる。4月7日ペテルスブルグで「壯巖ミサ曲」初演。5月7日ウィーンのケルトナートーア劇場で「莊巖ミサ曲」(一部)と交響曲第九番初演。

1825年 11月29日ウィーン楽友協会の名誉会員に選ばれる。

1826年 激しい腹痛を訴え(1月末)、視力も低下。3月21日弦楽四重奏曲(作品一三〇)初演。7月30日甥カールがピストル自殺を図るが未遂に終わる。12月12日病状が悪化。12月20日腹水をとる第1回手術。

1827年 3月26日午後5時45分、計4回にもわたる手術もむなしく、生涯を閉じる。享年56歳。3月29日アルザーシュトラーセのトリニテ教会で葬儀が行われウェーリング墓地に葬られる。葬儀にはシューベルトも参列したと伝えられる。

1828年 ウィーン中央墓地に移送され、現在もここに眠る。

Beethoven in Bonn(1770~1792)

Ludwig van Beethoven stammte aus einer Musikerfamilie. Sein Vater wie sein Großvater waren im Dienste der Kurfürsten von Köln gestanden, deren Residenz sich in Bonn befand. Der Großvater, Lodewyk van Beethoven, der aus dem belgischen Menschelen stammte, trat 1733 als Bassist in die kurfürstliche Kapelle ein. 1761 wurde er zum Kapellmeister ernannt. Sein Sohn Johann war mit zwölf Jahren Sopranist, nach dem Stimmbruch Tenor in der Kapelle. Außerdem spielte er Klavier und Violine und konnte somit durch Unterrichten sein Gehalt aufbessern. Im November 1767 heiratete er Maria Magdalena Leym, geborene Keverich, eine einundzwanzigjährige Witwe. Im April 1769 wurde ihr erstes Kind geboren, das aber nur sechs Tage am Leben blieb. Am 17. Dezember 1770 kam Ludwig van Beethoven in Bonn zur Welt.

Von seinen fünf jüngeren Geschwistern überlebten nur zwei die ersten Lebensjahre, Casper Anton Carl und Nikolaus Johann. Sie standen Ludwig zeitlebens sehr nahe. Der Vater hatte das außergewöhnliche Talent seines Sohnes schon früh erkannt. Er erteilte ihm Klavier- und Violinunterricht und versuchte, ihn nach dem Beispiel Mozart als Wunderkind zu vermarkten.

1779 kam der Komponist und Organist Christian Gottlob Neefe nach Bonn, und Ludwig wurde sein Schüler. Neben dem Klavier- und Orgelspiel unterrichtete er ihn und in der

Komposition und half ihm, seine ersten Werke zu veröffentlichen.

Im November 1789 wurde Beethovens Vater aus dem Orchestergienst in den Ruhestand gehen. Nach dem Tod der Mutter hatte er sich mehr und mehr dem Trunk ergeben. Und die Sorge um Geschwister lastete immer stärker auf dem Beethoven.

Im Dezember 1790 machte Joseph Hydn auf seiner ersten Reise nach London Zwischenstation in Bonn, möglicherweise traf Beethoven schon damals mit ihm zusammen. Hydn unterrichtete ihn. Dann November 1792 reiste Beethoven aus Bonn ab, und um den 10. November kam er in Wien an.