

ベートーヴェンと歓喜

今日のテーマは「ベートーヴェンと歓喜」です。もしかすると、このテーマは腑に落ちないかも知れません。なぜならベートーヴェンは、だいたい不機嫌な表情で描かれるからです。例えば、シユティラーによる一八二〇年の有名な肖像画がそうです(図版1)。

この種の絵画は、今日に至るまで、ベートーヴェンのイメージを刻印してきました。それにもかかわらず、ベートーヴェンがまったく違うふう——愛想良く——描かれている絵もたくさんあります。例えば、ヴィリブロート・メーラーによる一八〇四年の肖像画がそうです(図版2)。

シユティラーによる肖像画と共に、この絵はベートーヴェンが作曲家として描かれた唯一のもので、ここではベートー

エルンスト・ヘルトリヒ

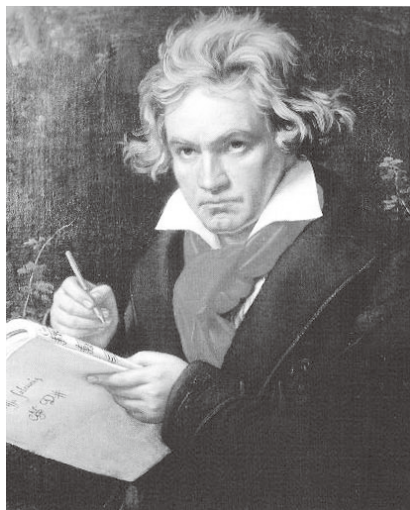
樋口隆一 訳

ヴェンが左手に持っている豎琴の象徴によってそのことが表されています。

ある特定の時点から、ベートーヴェンは最初の絵のように、不機嫌な表情で描かれるようになりました。それは一八一二年からのことです。ベートーヴェンのブロンズ胸像を制作するために、彼は顔型を取らせてくれと頼まれたのです。ブロンズ胸像の原型とするためです。有名人の顔からそのようないわゆるライフマスクを作り、それらを特定の部屋に展示するのが、当時の慣例だったのです。今日の蠅人形館の先駆けのようなものでした。そうした顔型を取らせるのは、かなり煩わしいものでした。顔全体を石膏で覆われ、息をするために、鼻の穴に二本



図版 2 Willibrord Mähler, 1804



図版 1 J. C. Stieler, 1820

の麦わらが差し込まれました。石膏のマスクは、それが固まって取り外すことができるまで、長い間、顔の上に置かれていなければなりません。普通それは何分もかかります。さて、ベートーヴェンは、かなり感情的で、我慢強くない人間でした。まず彼は石膏を、それが固まる前に、顔から引きはがしました。そんなに長い間おとなしくし続けるなんて、彼にはひたすら我慢できなかったのです。その後、彼は不機嫌になりました。そしてこの不機嫌さがもちろんのこと、ライフマスクの顔の表情に表されたわけです。そのマスクの顔の表情は、計画された胸像に引き継がれ——しかも、驚いたことに、それが人々の気に入ったのです。当時はまさに、ひたすら孤独の中で、あらゆる他人と交渉を絶って作品を作ることができるという、ロマン主義的な芸術家のイメージが育まれつつあったのです。

私は長年、ベートーヴェンがそのように孤独で人間嫌いの芸術家であり、悲劇的で英雄的な音楽だけを書いてきたというイメージと戦ってきました。彼は断じてそういう人間ではありませんでした。すくなくとも、それだけの人間ではなかったのです。ベートーヴェンのような作曲家は、それほど一面的ではありません。偉大な芸術家に、そんな人はいません。数多くの絵画が、その反対を物語っています。そしてベートーヴェンの手紙を読めば、彼が非常にユーモアに溢れ、機知に富んでいられたこと、彼が楽しいことが好きで、他人とのコンタクトを求め

たことがわかります。彼の耳が聞こえなくなっていくにつれて、事情は変わりました。難聴の最初の徴候をベートーヴェンが自覚したのは一八〇一年、つまり三一歳の時です。メーラーによる肖像画はその後に書かれています。このことはつまり、ベートーヴェンが聴覚の衰えを自覚してすぐに不機嫌になったわけではないことを証明しています。彼が完全に聴覚を失うまで、さらに一七年ほどもかかったのです。そしてもちろん、彼がその時点でだんだん引き籠もるようになり、たしかにいつも機嫌がよいわけではなかったとしても、驚くには値しません。にもかかわらずこのような後期のベートーヴェンの音楽でも、決していつもただ悲しいだけだったり、憂鬱だったり、悲劇的だったりすることはなく、しばしば最大限の生きる喜びに溢れています。彼の音楽が、彼に与えられた重い運命にもかかわらず、あれほど豊かで生命に溢れ続けたということこそが、まさにベートーヴェンの最大の偉業なのです。残念ながら、今日の多くの解釈は、孤独で憂鬱で劇的なベートーヴェンを前面に押し出し、彼の音楽の陽気で人生肯定的な面をなおざりにしています。しかしまさに両面が存在するのです。

なぜ私は、こうしたこと全てを物語るのでしょうか。それは私がこのあと、とりわけ日本で、さらにはそれ以外の全世界でも非常にしばしば上演され、しかも歓喜を問題としている一作品、すなわち第九交響曲について語りたからです。この交響

曲は、しばしば宗教的なアウラで包まれてはいますが、まず第一に歓喜を問題としています。しかしそのことはしばしば忘れられています。もしその歌詞をわかりやすい散文で書き換えるなら、次のようになります。

歓喜よ、君は神の閃光のようであり、
君は天国から直接やってくる。

もし僕ら自身が喜びでいっぱいなら、
僕らはまるで天国に足を踏み入れているかのようだ。

歓喜は魔法を使うかのように、現世が分け隔てたものを
ふたたび結び合わせる。

歓喜が支配するところでは、
すべての人々は兄弟となろう。

歓喜の叫びに唱和しよう、

ひとりの友を持つ人や
ひとりの美しい女性と共にいられるという
幸せを持つ人は皆。

歓喜の叫びに唱和しよう、

この地上にたったひとり、友しかいない人は、
しかしひとりの友も持たない人は、

歓喜の叫びとから遠く離れていることになる。

すべ、て、の人は喜びを感じる、
とりわけ自然に触れたとき。

あらゆる善人もあらゆる悪人も

自然に接すれば喜ぶことができる。

僕らは愛し合ったり飲んだりするときに喜びを感じ、
死ぬまで忠実なひとりの友に喜びを感じる。

虫けらだつて喜びを感じる

神の御前に立つ天使ケルビムも喜びを感じる。

宇宙を運行する星々も、

喜びを感じる。

そうだ星々よ、軌道を描き、喜ぶのだ、
ひとりの英雄がその勝利を喜ぶように。

抱き合え、百万の人々よ皆。

全世界に喜びのくちづけを与えたい。

兄弟たちよ、満点の星のかなたには
愛する父がおわすにちがいない。

百万の人々よ、身をかがめないのか。

創造主を感じないのか。

星々のかなたに主を捜すのだ。

星々のかなたに主はおわすに違いない。

(そしてふたたび冒頭から)

歓喜よ、君は神の閃光のようであり……。

つまり、いつでも問題は歓喜なのです。あらゆる可能なかた
ちでの歓喜ですね。そして、歓喜との関連において、友人、兄
弟、他の人々との共生が問題となっています。このような歌詞
に作曲した人が、人間嫌いだつたでしょうか。それは全くあり
えないことです。

この歌詞の出典であるフリードリヒ・シラーの詩は、よく知
られているように「歓喜に寄せる頌歌」Ode an die Freudeと
いう表題を持っています。最初に出版されたのは一七八五年の
ことでした。そのときベートーヴェンは一五歳でしたから、お
そらくまだ特別によく読むことはできなかったでしょう。しか
し彼はこの詩を、やがてみずから発見したのに違いありません。
そして彼にとって特徴的なことは、彼が最初からこの詩に、つ
まり歓喜に関する詩に特別に感激していたということです。

ベートーヴェンは、ある作品の全曲を書き下ろす前に、多数

のスケッチを書くのが常でした。幸いなことに、彼はこれらのスケッチの多くを保存しておいてくれたので、今日私たちは個々の作品の成立に関して、かなり正確な情報を知っています。こうした全てのスケッチの中には、ベートーヴェンが書き始めてはいるものの最後までに至らなかつた作品もあります。そして私たちはこれらのスケッチの中から、ベートーヴェンが「歓喜に寄せる頌歌」を歌詞に、少なくとも三回も作曲を試みていることを知っています。最初の試みは、まだ彼が故郷ボンにいた頃、だいたい一七九〇年頃のこと、彼は二〇歳前後でした。この作品は、ピアノ伴奏による歌曲となるはずでした。しかしこの試みは、スケッチの状態で終わってしまいました。ベートーヴェンは明らかに、シラーの壮大な歌詞には、ピアノ歌曲の形式は窮屈であることを悟つたのです。第二の試みは一八一二年に生まれました。ベートーヴェンはこの歌詞をより大きな作品に作曲しようと思ひ、「歓喜に寄せる頌歌」の歌詞による合唱で終わる序曲を計画したのです。しかしこの時もまた、彼のそのアイデアに満足できず、全てを放り出してしまいました。ベートーヴェンが三回目の助走に取りかかるまで、さらに十年の歳月がかかりました。そしてついに、彼はこの歌詞の作曲を完成し、第九交響曲が生まれたのです。これらに関わるスケッチ帳を見ると、私たちが今日知っている「歓喜の旋律」を見出すまでに、ベートーヴェンがこの時もどれほどの労苦を費やしているかがわかります。ベートーヴェン研究者の中には、彼がこ

の旋律を、モーツァルトのモテット《ミゼリコルディア・ドミニ》*Misericordia Domini* K.222の中に発見したのだと主張する人もいます。

つまりベートーヴェンは、すでに二度目の試みの際に、「歓喜に寄せる頌歌」の歌詞を、まさに合唱で終わる管弦楽曲の中に組み込もうと望んでいました。声楽曲で終わる器楽曲というのは、当時としては全く新しいことだったので。もちろん管弦楽を伴つた大規模な合唱作品は存在していません。しかしそれはすこし違うものでした。ここでは合唱は最初から参加し、その上かなり主役を演じていました。第九交響曲では事情が違います。第一楽章から第三楽章までは普通の交響曲ですが、第四楽章で合唱が加わります。当時の音楽批評家の多くは、こうした器楽と声楽の混合に抵抗を感じ、それゆえにベートーヴェンを非難しました。他の作曲家がこうしたベートーヴェンのアイデアを取り上げ、器楽と声楽を混合するようになるまでには、さらに多くの年月を要しました。ベートーヴェン以後の作曲家たちは、そもそも常にベートーヴェンを模倣することを試みていましたから、これは驚くべきことです。おそらく彼らは、似たような作品では聴衆や批評家からすぐにベートーヴェンの第九交響曲と比べられてしまうことに危惧を抱いていたのでしよう。合唱で終わる交響曲を勇氣を持って作曲したのは、フェリクス・メンデルスゾーン・バルトルデイが最初でした。その交響曲は

「頌歌」という表題を持ち、一八四〇年に生まれています。メンデルスゾーン以降では、ようやくグスタフ・マーラーが、彼の交響曲の中に再三再四、声楽部分や声楽楽章を組み込むようになりしました。

ベートーヴェンはすでに一八〇八年に、器楽と声楽を混合した作品を作曲しています。この作品の歌詞は全く異なるものではありますが、この作品は一般に第九交響曲の前段階とみなされています。それはピアノ協奏曲、序曲、合唱曲の混合体、いわゆる《合唱幻想曲》Chorfantasie 作品八〇です。今日に至るまで、この曲をこれら三楽種のどれに分類すべきかは厳密には分かっていません。この作品は比較的長いピアノ独奏で始まり、そこに次第に個々の楽器が加わり、管弦楽となり、最後に独唱者と合唱が加わります。初演は一八〇八年一月二二日のマンモス演奏会のこと、そのときはさらに第五交響曲、第六交響曲、第四ピアノ協奏曲、ミサ曲作品八六の一部とアリア一曲がプログラムに並び、演奏会はじつに四時間半以上もかかったのです。ベートーヴェンが《合唱幻想曲》の作曲を終えたのはわずか数日前だったので、この作品はほとんど練習することができませんでした。そのため、ベートーヴェン自身がピアノを弾きながら指揮した演奏は大失敗でした。演奏会が長すぎたため、聴衆も音楽家も疲れ果ててしまったのです。《合唱幻想曲》のとき、管弦楽はばらばらになり、ベートーヴェンは音楽家たち

に怒鳴りつけて演奏を中断しなければなりません。つまりそこにはもはや歓喜のかけらもなかったわけです。

私はここで全歌詞をご紹介しますとは思いません。あまり重要とは思えないからです。しかしその歌詞は、「歓喜に寄せる頌歌」の歌詞と似てないわけではありません。「頌歌」と同様、ここでも問題となっているのは、調和、美、平和と歓喜、そして人間を神のようなものへと近づける音楽や芸術一般の魔法です。

重要なのは、ベートーヴェンがこの歌詞にどのように作曲したかということです。とりわけ曲の終わり方は、まさにベートーヴェンに典型的なものです。歓喜を表現するためにどの音楽的手段を用いるかという点で典型的なのです。非常に恍惚とした歓喜が表現されるのです。ベートーヴェンはこの恍惚の表現を、基本的に全く簡単な方法で生み出しています。すなわち、音量、先へ先へと駆り立てるリズム、テンポを速めること、高い音域、そしてこの高い音域に留まり続けることによってです。和声的にはたいしたことは起こらず、そのため、個々の和声的な動きがことさらに効果的となるのです。それほど長く、それほど高く歌わねばならないことは、声楽パートにとっては途方もなくきついことなのです。ベートーヴェンは、歌手たちを思いやることはあまりありません。今日なお多くの歌手たち

は、ベートーヴェンの声楽作品は歌いにくいと嘆いているのです。ベートーヴェンはまさに多くの革新をもたらしました。彼のピアノ曲の要求を満たすために、新しいピアノを考え出されねばなりません。例えば彼の最後のピアノは、普通のピアノがそれぞれの音のために三本の弦を持っていたのに対して、四本の弦を持っていました。彼はオーケストラの楽器にも新しいことを要求しました。第九交響曲の合唱による最終楽章の前の、コントラバス合奏による大規模なレクタティヴォは、初演時にはおそらく、コントラバスのヴィルトゥオーゾであったドラゴネットイひとりで弾かれました。ふつうのコントラバス奏者には難しすぎたのでしよう。ある逸話によれば、ひとりのホルン奏者がオーケストラ練習の際に、ベートーヴェンが作曲した音は、彼のホルンでは演奏できないと訴えたところ、ベートーヴェンは次のように答えたということです。「靈感が私に降ってきたときに、君のろくでもないホルンのことなど気にしてはいられないよ」。もしかすると彼は、声楽曲を作曲した際にも似たようなことを考えたのかも知れません。《合唱幻想曲》は、たとえその音楽がそれほど劇的ではないにせよ、多くの点で第九交響曲を思わせるものがあります。

ベートーヴェンのオペラ《フィデリオ》のある部分は、《合唱幻想曲》の表現法と非常に近いものがあり、ここでも問題となっているのは恍惚的な歓喜です。男性の主役であるフロレ

スタンは、暗い牢屋に繋がれています。彼は打ち拉がれ、絶望しています。熱に浮かされた彼の夢の中に、妻のレオノーレが現れます。彼は妻を、あたかも現実であるかのように、目の前に見るのです。彼はしだいに、ふたたび妻を見出し、彼女と共に天国に足を踏み入れるという恍惚の喜びへと高揚を続けます。そしてふたたびベートーヴェンは、この恍惚の描写のために、《合唱幻想曲》と同じ音楽的手段を利用します。すなわち、大音量、先へ先へと駆り立てるリズム、テンポを速めること、きわめて高い音域です。《合唱幻想曲》と比較すると、ここでは高い音域をより高くねじ上げ、最後までより長い間保持することによって、ベートーヴェンはこの表現手段をさらに高めているのです。また和声的にも、このアリアでは、《合唱幻想曲》の場合よりも多くのことを行っています。つまりベートーヴェンは、それぞれの表現手段をもう一度より繊細化し、高めているのです。

最後に第九交響曲について論じる前に、若干この作品について一般的な事柄を述べておきましょう。

一八一七年、ロンドン・フィルハーモニック協会は、ベートーヴェンに二曲の交響曲を注文しました。ベートーヴェンはすぐに仕事にかかりましたが、ことはしだいに長引くことになりました。それにはいくつかの理由がありました。ベートーヴェンはこの頃病気がちで、しかも財政的に不如意にあったのです。

彼は個人的に大きな問題を抱え、時として深い鬱状態に落ち込みました。しかし彼はさらにその仕事の間に別の作品を押し込み、例えば、この時期には記念碑的ともいえる《ミサ・ソレムニス》を作曲しました。第九交響曲はいずれにせよ、一八二四年二月になってはじめて完成し、そのためベートーヴェンは約束よりもほとんど一年も遅れてしまったのです。彼はこの作品をフィルハーモニック協会に、遅くとも一八二三年三月までに発送することになっていたので、ベートーヴェンはこの作品をロンドンのフィルハーモニック協会のために作曲したのですが、初演は一八二四年五月七日、ウィーンで行われることになりました。作品は聴衆に、名状しがたいほど深い印象を与えました。最後の音が鳴り終えたあと、熱狂的な歓声が沸き起こりました。ベートーヴェンは舞台上において、一種のかたちだけの総合指揮をとっていました。現実には、オーケストラと合唱団は別の指揮者によつて指揮されたのです。ベートーヴェンは聴衆に背を向けていたので、満場の感動をまったく理解できませんでした。なぜなら彼はすでに何年も前からまったく耳が聞こえなくなっていたからです。アルト歌手のカロリーネ・ウンガーが彼の腕を執り、聴衆へと向かせたときはじめて、彼はお辞儀をし、彼自身も熱狂的な祝福を受けたのです。

交響曲の第一楽章は、悲劇的で英雄的なベートーヴェンのイメージに対応しています。しかしすでに第二楽章スケルツォで

は、彼のユーモアが閃きます。このスケルツォを恐ろしいとみなす人も少なくありません。しかし私の感じるどころでは、この楽章は生きる喜びに溢れており、数多くのティンパニの打撃や、あつと驚く休符は、まさに機知に富んだものだと思います。ベートーヴェンはそこでは再三にわたり聴衆の鼻をあかすからです。なにか特定のことを期待していると、予想を裏切られることもしばしばです。

第四楽章は、初めから、声楽的要素がある役割を演じることにかなる疑いも生じさせません。大音量かつ非常に激しい二短調のプレストの八小節が始まり、その後、コントラバスのレクタティーヴォとなります。ふつうレクタティーヴォは、オペラやオラトリオのような声楽曲にのみ登場するものです。ベートーヴェンは、次のような指示を書くことで、みずから事態を明らかとします。「レクタティーヴォの性格で、しかしテンポを保つて」。そしてこのレクタティーヴォはさらに続きます。つまり、八小節ごとに新たに始まるのです。それらの間には、まず最初の八小節が、さらに不協和な響きでもう一度挿入され、それから最初の三楽章の回想が挿入されるのです。まず、第一楽章冒頭の五度音程の動機、それからスケルツォの最初の数小節、最後は緩徐楽章の冒頭の旋律です。六回目のレクタティーヴォの後、いわゆる「歓喜の旋律」が、最初はコントラバスのみで始まります。この旋律は、まるでドイツ民謡の旋律のよう

に簡素なものである、それが声楽のための旋律であることがすぐに分かります。ただし、ベートーヴェンがその旋律から引き出すことは、もちろんもはや民謡とは全く関係がありません。彼は全体をさらに高揚させ続けるのです。しだいに多くの楽器が登場し、動きはだんだん激しさを増し、はじめは二分音符と四分音符だけだったのが、八分音符と二六分音符が現れます。最後に全体がまるで破滅を迎えたかのようにになると、ふたたび最初のプレストの八小節が、完全なカオス（混乱）に至ることを警告するかのように鳴り響きます。だからバス独唱は、全体の流れを中断し、次のように歌うのです。「おお友よ、そんな響きではなく、もつと心地よい、もつと喜びに満ちた響きに歌い合おう」。この短い歌詞は、当然ながらベートーヴェン自身によるものです。彼が始めと終わりに、シラーの歌詞の中で主要な役割を演じている二つの言葉、すなわち「友」Freundeと「歓喜」Freudeを使っているのは、まさに特徴的ではないでしょうか。

そしてこの歓喜は続く部分で、《合唱幻想曲》や《フィデリオ》のフロレスタンのアリアの場合と全く同じような音楽的手段を使って表現されます。つまり、音量、先へ先へと駆り立てるリズム、テンポを速めること、きわめて高い音域などです。第九交響曲においては、個々の要素は最初から存在するわけではありません。ベートーヴェンは、それらをひとつひとつ導入し、

高揚させるのです。全体はソプラノを伴わない低い音域から四分四拍子で始まります。次の詩節は、独唱者たちによって一オクターヴ高く歌われ、合唱によって反復されます。続く詩節はふたたび独唱者たちによって歌われますが、もはや四分音符ではなく、より速い動き、つまり八分音符で歌われます。合唱は、独唱者たちの先唱を反復します。これらの部分全体のテンポ表示は「アレグロ・アツサイ」です。

次に「歓喜の旋律」が現れるところで、ベートーヴェンはテンポとリズムを速めます。テンポ表示は「アレグロ・アツサイ・ヴィヴァーチェ」となり、拍子も四分の四拍子のかわりに八分の六拍子となります。音域はさしあたり同じですが、これはすでにかなり高くなっています。そこでベートーヴェンは、戦いの音楽を鳴り響かせます。これは演出上非常に重要です。というのは、その後では戦いの音楽と「歓喜の旋律」の対比によって、歓喜の表現がより明瞭となるからです。

「歓喜の旋律」が三回目に登場するところで、ベートーヴェンはもういちど高揚させます。そこでは実際に二倍のテンポが支配し、伴奏の動きはさらに緊迫感を増します。フガートが、和声と作曲技法に濃密化をもたらし、全体は最高の音域で終わるのです——一三小節もの長きにわたり、ソプラノは高いa音を耐え抜かねばなりません。四回目においては、ソプラノはなんと高いh音まで張り上げ、ふたたび非常に長く高いa音にとどまらねばなりません。いまやテンポ表示は「プレスト」です。

さて、歓喜の表現の全体は、二回にわたって中断され、音楽はまったく別の世界に入り込みます。このこともまた、この作品の解釈においては非常に重要です。これらの二カ所では、歌詞が神について述べるのです。最初は「そしてケルビムが神の御前に立つ」、二つ目は「兄弟よ、満天の星のあなたには愛する父がおわずにちがいない」となります。ベートーヴェンはここでどちらの場合も、あらゆる世俗の喜びを忘れてしまいます。音楽はひたすら神への畏敬と感嘆を表現しています。二つ目の箇所では、そのうえ音楽がピアノ（弱音）にまで後退します。すでにシラーはまさに彼の歌詞で、歓喜はどこか神々しいもの

であることを示唆しています。「歓喜よ、神々の閃光よ」というのです。もしわれわれ人間が歓喜を体験させていただけならば、それは常に神様の贈り物なのです。したがって第九交響曲は常に、そして全世界で、半ば宗教的な作品としても感得されてきました。ベートーヴェンが信じていたキリスト教の神が崇敬されておらず、アララであれ、日本のように御仏ないしは神道の神であれ、なにか別の存在が崇敬されているところでもです。たったひとつの音楽作品が、このようにして全世界の人々をひとつにすることができるというのは、すばらしいことではないでしょうか。