

音楽の幻想性について (その1)

山口節子・堀内康人

A Study about Fantasy in Music (I)

Setsuko YAMAGUCHI, Yasuto HORIUCHI

Louis Vax said that we, for a long time, associated with Fantasy. So far as we know from our experience, we can find it in literature, art and music. In this paper we are going to investigate what is Fantasy in music, especially in piano sonatas of Ludwig van Beethoven.

序

ルイ・ヴァックス (Louis Vax) はいっている。「われわれに親しいおとぎ噺から現代のアンチ・ロマンの作家ロブ〜グリエに至るまで、われわれと幻想のつきあいは、長く深いのだ」と。子どもと幻想のつきあい、それはアンデルセンの珠玉のような童話であり、そこには人魚姫がおり、空飛ぶトランクが子どもたちを幻想の世界に運んでくれる。大人が画廊で、絵画の前に立ち、これが絵画というものであろうかと首をひねりながらも、その瞬間は常識の世界から引離されてしまうのは、ボッシュからダリヤ、そしてキリコに至る、幻想画の世界である。

音楽が純粋な幻想を実現しえないという点で、それは建築と同じだ、と主張する人もあるが、音楽的幻想というものはたしかにある。それは連想とか追憶そして比喩的な移しかえなどという心理的機能の結果によるものだろうが、浪漫派音楽ではホフマン (Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann) の作品、そしてなんとといってもシューマン (Robert Schumann) とショパン (Frédéric Francois Chopin) の作品などには数多く見られるし、それらには明らかに「幻想曲」という名前がつけられている。シューマンのファンタジー・シュトゥック (Phantsiestücke) などはその代表的なものの一つである。ロシア音楽においては、リアドフ・リムスキー・コルサコフ (Nikolai Rimsky-Korsakoff), そしてチャイコフスキー (Piotr Ilrich Tchaikowsky) などの作品の中には、音楽的幻想はときには奇妙な絵画的な形をとってあらわれるようなものが沢山ある。

シューマンは標題というものにおいて、音楽と文学との新しい結びつきを見出したが、それは文学的なもの、あるいは文学的観念を音楽の構成の基礎におくことのできる唯一の方法として把握したのであり、作曲家は標題によって自分の幻想をまとめあげ、しかも自由に音楽的に表現していく、標題はいわば詩的想念でありシューマンはそれを音楽として表現しようとした。と諸井三郎はいっている。シューマンの詩情と音楽的感性とが単なる写實的標題音楽へ進まずに、知性と近代性にみちた音楽的幻想を生んでいったというのは、詩や文学を具体的な事柄として把握する以上に、それらの全体に広がっている想念として把握していったからであり、だからシューマンの標題は説明ではなくて常に一つの文学性の暗示でもあるといえる、という島田貞二の批判も諸井三郎の見解と同じである。

ルイ・ヴァックスは幻想の美学の中で、幻想的ということそのものを真正面から敢て追求することをさけ、夢幻的・詩的・悲劇的といった隣接領域との関連を明らかにしながら、幻想的なものを研究しているが、夢幻的なものは、現実的なものから遠く離れたところで、その固有な空間・時間・人物をひそかに作り出すといい、幻想的なものは、現実と有り得べきものとの相克をその精神の糧としていてと考え、一般に幻想的なものは暗示的であって、それ自体とは別のものに人を向けさせるのである。といている。子どもと大人とのながいつきあいであったこの幻想的なものを、そして文学・絵画そして音楽、ひいては人間生活全体と関連をもっている幻想的なものを、音楽についてより深く検討することへの限りない魅力を感じるものである。

ベートーヴェンは1798年ウィーン社交界ですぐれた才能と高い教養をもっていたクリスティーネ・フォン・ゲラルディへの手紙で、彼の才能のすばらしさを讃えた彼女の詩に対して「自分がほめられているのを讀んだり聞いたりする。そうした時に、わたしのように自分の弱点を感じるというのは、一風変わった感情です。わたしはいつでもこういう機会というものを、芸術と自然とがわれわれに指し示してくれる到達しがたき目標に、それがどんなに困難であろうと、少しでも近づくための戒告であると思っています。一つの欠点をのぞいて、この詩はとても美しい。それは詩人に通有な欠点です。というのは、詩人は幻想の助けをかりて、見たり聴いたりしたいと願うことを、たとえそれが時として彼等の理想にはるかに遠いにせよ、まざまざと見、かつ聞いたと思ひあやまるからです。」と返事を書いているが、このベートーヴェンの幻想に対する考え方は、詩人や作家に対する極めて手厳しい批判であり、彼が果して音楽の中にどのような幻想性を実現したかという問題への考察の糸口を与えるものであろう。

本研究の目的

子どもも大人も、過去・現在・未来にわたって、ニュアンスの相違はあれ、生活的現実の矛盾相克の中で生きてきたし、生きておりそして生きて行くであろう。そのために、ルイ・ヴァックスのいっているような、長く深い幻想とのつき合いが生れてきたのである。現実の矛盾が深ければ深い程人間は非現実の世界をつくることなしに生きて行くことができないのである。現実逃避のためのもの、それが文学であり絵画そして音楽であるなどというのではないが、これらの芸術はいつも新しいものを創造する仕事の中で幻想の世界をも創り上げながら自らの芸術をより豊かなものへとその完成をいそぐのである。ベートーヴェンは「さらに美しいためならば、破り得ぬ芸術的規則は一つもない」といい「音楽は、一切の智慧・一切の哲学よりもさらに高い啓示である」といっている。本研究では、ベートーヴェンの音楽・主としてその様式的変化の縮図といわれているソナタ32曲の楽曲分析をしている諸井三郎がベートーヴェンピアノソナタ作曲学的研究において指摘している幻想性の個所を中心にそれを他の音楽評論と比較しながら、ベートーヴェンの生活史・音楽ノート・書簡集に見られるベートーヴェンの生活思想と関連させながら考察することが目的である。

〈考察1〉 ファンタジア (Fantasia)

音楽史によれば、純粹に声楽のための曲、すなわち歌われる曲という意味の「カンタータ (Cantata)」に対して、そのような声楽曲の形をした器楽曲のことをソナタ (sonata) と総称し、それは歌われる楽曲の組立をしたものが、器楽として演奏される、という意味なのであった。このようなソナタと並んで、リッセルカーレ・ティエント・ファンタジア・カンツォーネ・カプリチオというような名称のものが生れ、ファンタジアはリッセルカーレと実質的には同じで、いくつもの楽想

音楽の幻想性について(その1) 山口・堀内

ないしモチーフが曲の中に含まれており、それは次第に一つの主題に凝集してゆく傾向をもち、やがてフーガへとたどりつくのだが、声楽のテキストに束縛されない自由な構想という意味でファンタジアなのである。もう一つの方向は、多くの楽想はそれぞれ発展して、自分の範囲をきりひろき拡大することで、失われたもとの意味に代るものを音のうちにつくり出しながら、相互の間に対照を構成し、その結果、おのおのものを主題とするいくつかの楽章に分裂し、ここに教会ソナタが生れることになった。

そのいずれの場合にも、テキストから解き放された声部は、テキストによる意味づけが無くなったため、自分の音の組立だけで音楽的な意味を確保しなければならない。そこで音だけで意味を形づくってゆく技術、言い換えれば意味としての音の組立てを構成する技術がはじめて本格的に追求されてゆくことになり、変奏や主題発展のさまざまな手段が練られてゆくことになったのである。

従ってこの時代即ち16~17世紀の器楽曲としてのファンタジアは、自由な構想とはいえ程度の差はあれ厳正な対位法的書式によって書かれたもので後世の〈自由な幻想〉の要素は全然含まれていなかったのである。

〈考察2〉 幻想曲

そこでわれわれは幻想性を追求するために次の段階に進むことにしよう。一般的にファンタジアといえば、楽想のおもむくままに形式にとらわれず作曲された作品で、それを幻想曲とよんでいるが、考察1で取上げたファンタジアをのぞいて、一般に幻想曲と呼ばれるものには次の4つをあげることができる。

(1) 即興的性格の曲。例えば即興演奏技術の記録による曲。バッハの《半音階的幻想曲(ファンタジア)》、モーツァルトのピアノ用《幻想曲(ファンタジア)》二短調、ベートーヴェンのピアノ用《幻想曲(ファンタジア)》op. 77などがこの例である。

(2) ロマン派時代の性格的小曲で、夢幻的・夢想的な雰囲気をもつ曲をあらわす名称の1つ。例はブラームスの《幻想曲集》op. 116。

(3) 形式の自由なソナタ、あるいは特別な性格のソナタ。ベートーヴェンのop. 27の2曲のソナタ(op. 27, no. 2は《月光》)はいろいろな点で、ソナタ形式からはずれており、またシューベルトの《さすらい人幻想曲》は全楽章通じて自作歌曲《さすらい人》を主題に用いている。シューマンの《幻想曲(ファンタジー)》op. 17はロマン化されたソナタ形式。

(4) オペラのポプリで、自由で即興的に処理されているもの。例はリストの《ドン・ジョバンニ幻想曲》。

(1)にあげているように、バッハ(Johann Sebastian Bach)(1685年~1750年)もモーツァルト(Wolfgang Amadeus Mozart)(1756年~1791年)もベートーヴェン(Ludwig van Beethoven)(1770年~1827年)もその生涯史をひもといてみれば、オルガンやピアノの即興演奏家として実に素晴らしい技術をもった人達であり、ベートーヴェンの即興演奏に関して長谷川千秋は次のように述べている。「演奏家として立てば演奏家の敵が現われる。(中略)、フンメルは明確な優美な演奏で知られていた。ヴェルフは、対位法的な内容を演奏するので秀れていた。彼のものすごく大きい手はとうてい余人の及ばないほど広くキイをつかむことができた。しかし、事一たび、演奏の熱情、感情の深さ、即興における楽想の豊富さにいたっては、彼らはベートーヴェンの足もとにも寄れなかった。彼の即興演奏は、人々に彼の才能、未来などのすべてを保証しているものであった。彼は、いかなる場所でも、その効果をあげる方法を知っていた。その演奏は、美しかった。熱情があった。」

感激的であった。一座は強い感動の波にもてあそばれて、だれひとりとして涙を流さないものはなかった。果ては、感きわまって、声をあげて嘔り泣きはじめるのであった。彼の演奏には、単なる美しさや、独自性や、音楽的蘊蓄以上の何物かがあったのである」と。こうした即興演奏の記録による幻想曲は、即興演奏としての幻想曲であり、われわれは次の段階として、形式の自由なソナタに移ることにしよう。

〈考察3〉 ソナタにおける幻想性

普通、楽曲分解あるいは分析と呼ばれている作曲学的立場からする楽曲の研究方法は、今日ではきわめて一般化し、それは作曲家にとっても鑑賞家にとっても必須なものと考えられている。

われわれはこうした立場から書かれた諸井三郎のベートーヴェンピアノソナタ作曲学的研究を底本にして、ベートーヴェンピアノソナタに見られる幻想性に研究のピントを合せて、幻想性の考察を進めることにしよう。諸井三郎はベートーヴェンのソナタを三期にわけて考察している。

第1期 1793年～1800年 (23才～30才)、 過渡期 1801年～1802年、 (31才～32才)

第2期 1803年～1809年 (33才～39才)、 過渡期 1809年～1816年、 (39才～46才)

第3期 1815年～1827年 (45才～57才)

この中で彼は「第一期の最後にあたる作品22変ロ長調の大規模なピアノソナタや、作品18に属する6曲の弦楽四重奏曲などにおいて、古典的ソナタの伝統を極限にまで拡張し、発展させたベートーヴェンは、たしかにこれまでの伝統的構成に倦怠し、なにかしら新しいものを求めて、その伝統を解体しようとした。」といい、「このソナタによって一応自由を感じたベートーヴェンは、これにつづく二つのソナタ、作品27の1と2とによって、新しい方向をかなりはっきりとうちだした。その方向は、彼がこの二つのソナタにあたえた好ましい名称、《Sonata quasi una Fantasia》(幻想曲風なソナタ)のなかに見事に示されている。私たちは通常、このようなソナタを《Fantasie=Sonata》(幻想ソナタ)と呼んでいるが、それはソナタという厳格な建築的形式のなかに、できるだけ大きな自由性をとり入れようとする意図を示している。ベートーヴェンの持ったこの新しい意図は、形式というものを、そのなかに楽想を流し込む枠とすることから脱して、形式を、あくまでも楽想を完全に表現するための音楽的計画とすることによって完成するのであるが、このような重大な形式に対する意義の転換は、第二期において完全に達成せられているのである。したがって第二期に至るあいだの過渡期の諸作品は、そこに到達するための努力と見るのが妥当である。この新しい意図は、作品27の1によってまず最初に示されたとはいえ、この作品においては、まだいくぶんの稚拙さと混乱とが見られる。しかし、いわゆる《月光》と俗称される作品27の2においては、ベートーヴェンは明らかに、新しい構成原理を発見しており、きわめて注目すべき進展を示している。

作品27につづくもろもろのピアノソナタに対しては、作者は、《Sonata quasi una Fantasia》という名称をあたえてはいけなけれども、しかし、それはいずれも、幻想ソナタの特徴を、いろいろの部分に示しており、彼が自由性を導入させようとしている意図を、どこかで見とることができる。しかし、私たちがここで誤解してならないことは、この自由性の導入は、単純な意味においてソナタをファンタジーに近づけることではない、ということである。そうではなくて、それは、古典的ソナタに見いだされない、新しい形式原理を見いだそうとすることであって、いいかえるならば、秩序ある自由を求めることであり、伝統的形式の枠にこだわることなく、有機的な生命表現をしようとする事なのである。したがって、私たちがこれら一連の幻想ソナタを見ていく時、最も大切なことは、それらの作品に見られる新しい考え、古典的ソナタに見いだすことのできない新し

い考えを見つけ出し、これを正しく解釈していくことである。」といいながら、ベートーヴェンの音楽の中に新しい性格を導入したものとして作品31の2に属する二短調ソナタはその表現全体として幻想性が強いことを強調している。そして、ベートーヴェンは第2期への過渡期のあいだに、主として幻想ソナタを通じて、自由性の獲得に努力し、中でも作品53（ワルトシュタイン）と作品57（アパシヨナータ）とにおいて、有機性と自由性をみごとに調和して一大傑作を生んだのであり、それは言葉をかえていえば、合理性と非合理性との調和で、まさに芸術がその最高の目標としているものにほかならない。と幻想性の一般的性格の規定をしながら諸井三郎は「第二期への過渡期諸作品においては、旋律性というものが目立ったひとつの特徴であるということがいえよう。」と総括しながら「第三期のピアノソナタは、それぞれにきわめて個性的であり、また独創的であるとともに、完全に巨匠の作品である。」と結んでいる。

ところが属啓成は「ベートーヴェンの後期はその後の彼の晩年の瞑想と幻想にみちた作品でこれによってロマン主義の新しいエポックの門戸を開いた。」といい、バッハの48曲の平均律ピアノ曲集を旧約聖書というならばベートーヴェンの32曲のソナタは新約聖書と呼ぶことができると主張する。この両者の見解は、少なくともソナタにおける幻想性の解釈においては異なっているといわねばならないが、それを明確にするために次の機会に諸井三郎の指摘するベートーヴェンソナタにおける幻想性についての一般的性格の規定をより具体的より詳細にわたって究明することにしよう。

〈結び〉

美学的に幻想を追求することのむずかしさ、それはルイ・ヴァックスがいつているように、「辞書にあるいろいろの定義にしても、それらは互いに矛盾し合って收拾がつかない」だから彼は幻想そのものを追求しないで、その隣接領域すなわち、夢幻的・詩的・悲劇的なものを追求するなかで幻想世界の内部構造を、又それを支配している種々のテーマを検討していった。

われわれは音楽における幻想の世界を、考察1, 2, 3でしたように、即興演奏それに対して記録的に名づけられた幻想曲は、既に幻想曲と名前づけられているものとして、それに対して果して幻想性をもったものであるか、その幻想的世界が如何なるものであるかを検討する必要はない。

われわれは音楽の世界において、比類のない巨大な仕事をしたベートーヴェンが詩人は幻想の助けをかりて理想にははるかに遠いにせよ、まざまざと見、かつ聞いたと思いやまっている、といった言葉を手がかりに、おそらく見あやまり、聞きあやまったような幻想的世界ではなく、はっきりと見られ、聞かれる幻想的世界を彼の音楽の中に創造したであろうという仮定を設定しようとするのである。この仮定そのものが実は重大な意味をもつものであり、今後の研究は、その仮定そのものが正しいか否かを検証することにあるといってもよいだろう。

参 考 文 献

- | | | |
|------------------------|---------------------|-------|
| 長 谷 千 秋 著 | ベートーヴェン | 岩波書店 |
| 門 馬 直 衛 著 | 西洋音楽史要 | 春秋社 |
| 諸 井 三 郎 著 | ベートーヴェンピアノソナタ作曲学的研究 | 音楽之友社 |
| ロマン ロラン 著
片 山 敏 彦 訳 | ベートーヴェンの生涯 | 岩波書店 |
| 小 松 雄 一 郎 訳 | ベートーヴェン書簡集 | 岩波書店 |
| 山 根 銀 二 著 | 音楽美入門 | 岩波書店 |
| 小松 雄一郎 訳編 | ベートーヴェン音楽ノート | 岩波書店 |

東京家政大学研究紀要第13集

ルイ・ヴァックス著 窪田 般 弥 訳	幻想の美学	白水社
ハンスリック著 田 村 寛 貞 訳	音楽美論	岩波書店
山 根 銀 二 著	音楽の歴史	岩波書店
野 村 良 雄 他 編	標準音楽辞典	音楽之友社