

---

## ベートーヴェン《ミサ・ソレムニス》のヘーゲル主義的解釈

### — 「器乐的なもの」に表われる「懐疑」の問題として—

清水 康宏

---

本発表では、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの晩年の教会音楽である《ミサ・ソレムニス》を取り上げ、その楽曲の受容史における言説、とくに19世紀における音楽理論家たちの批評文に注目することによって、彼らが《ミサ・ソレムニス》をどのように解釈し、それをどのように歴史的に位置づけようとしたのかという問題を取り上げた。とくに19世紀半ばに活躍した理論家であるアドルフ・ベルンハルト・マルクス (Adolf Bernhard Marx, 1795～1866)、フェルディナント・ペーター・グラフ・ローランサン (Ferdinand Peter Graf Laurencin, 1819～1890)、そしてリヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813～1883) の《ミサ・ソレムニス》論を取り上げ、世紀半ばに見える《ミサ・ソレムニス》批評の様相を浮き彫りにすることを目的とした。

マルクス、ローランサン、ヴァーグナーの論考に注目する理由として、19世紀前半ではいまだ印象的な批評が多く繰り返されていた中で、彼らの登場がまさに批評史の転換期を形成したことである。彼らは当時最も強力な知の構造を提供していたヘーゲル哲学の図式を利用することで、歴史哲学的な大きな枠組みでの音楽史を描き出し、その中にベートーヴェンを位置づけることによってその音楽を理解しようとしていた。この三人が行った歴史的な位置づけによって、《ミサ・ソレムニス》は新たな意義を獲得することになった。《ミサ・ソレムニス》の歴史的意義の解明こそ彼らの使命であり、我々はそこから、彼らが《ミサ・ソレムニス》に何を託し、その楽曲を利用して何を表明しようとしたのかを見ることが出来る。

### 1、《ミサ・ソレムニス》に対する否定的評価

《ミサ・ソレムニス》についてはその完成以来、大作曲家に対する賞賛と困惑から、肯定的評価と否定的評価がつかぬにない交ぜになって繰り返されてきた。たとえば音楽家・音楽評論家のイグナーツ・フォン・ザイフリートによる1820年代の論考では、巨大で異様な作品を前にした驚きと、その理解しがたさとのあいだで、判断を下すことにためらっているように見える。アドルノは論文「異化された大作」のなかで、《ミサ・ソレムニス》批評の歴史においては盲目的な「崇拜」しかなかったと言っていたが、実際にはアンビヴァレントな評価がつかぬに存在していたのである。この楽曲に対する困惑は世紀半ばまでのあいだ

に多く見られ、また完全な楽曲否定へと進むこともあった。その中でも最も有名で、かつ最も辛辣な理論家はライプツィヒのトマスカントールを務めていたモーリッツ・ハウプトマン (Moritz Hauptmann, 1792 ~ 1868) である。彼の44年の書簡と45年の批評文をまずは見てみる。

私はまずベートーヴェンの二長調、作品番号123のミサ曲について言いたいのです。しかしまあグロリアにおいてはすでに不快になり、そのうえソプラノ独唱がそのときアルト歌手になったと思いました。テノール独唱もまた、幾人かと病室で横になっています。グロリアの終わり頃には大変な無秩序となります。(中略)このミサ曲のキリエはまったく不自然ではないし、かなり美しく、伝統的なやり方で、高揚としたミサの雰囲気の中で始まり、そのまま続いていきます。さらに声部の扱いは、この楽章においてはまだ確かに演奏可能なものですが、後にはしばしばまったく不可能で、完全に器乐的で、なにしろ、教会音楽作曲家であるためには、ベートーヴェンはあまりに感情的に利己主義的です。それはまたこのミサ曲においてもそうです。[Hauptmann, 1844]<sup>3</sup>

しかしベートーヴェンのこのミサ曲では、作曲家が声部の独特な本性をつねに念頭においていたとは限らないようである。事実、ここでは、このうえなく美しくもっとも効果に富んだ声楽の諸楽節が、声が本来の歌唱の性質においてよりも音楽的な方法の性質においてより使われるようなところ、そしてまた声が不自由なく、デクラマツィオンの強調をもって演奏されうるものの範囲においてよりもむしろその演奏可能性の外へと行かなければならないようなところへ移り変わるのである。[Hauptmann, 1845]<sup>4</sup>

彼にとって《ミサ・ソレムニス》は何が問題であったのか。それは、この楽曲がミサ曲としてあまりにも「器乐的」であり、しかも歌唱声部がたいへん難しいため、器楽の支えがなくてはもはや楽曲として成り立たないという点にあった。このように、《ミサ・ソレムニス》がミサ曲として「問題作」であるとする指摘は、19世紀半ばまでに批評史の中でおおよそ定着していくのだが、以下に見ていくように、その特徴は世紀半ば以降に違った意味合いを持って受け入れられていくことになる。

## 2. 「非カトリック」としての《ミサ・ソレムニス》

ところで、この楽曲の「宗派性」を問題に取り上げた批評として、今回中心に取り上げるマルクス、ローランサン、そしてヴァーグナーによる論考を挙げることができる。

プロテスタント文化圏の理論家であるマルクスとヴァーグナーは、そのカトリック礼拝用の教会音楽をどのように位置づけようとしていたのであろうか。まずは1859年のマルクスのベートーヴェン論の一節を取り上げてみる。その理論の特徴は、もともと教会のための音楽であった《ミサ・ソレムニス》を、同じ作曲家のとくにシンフォニーがもっている精神性に引き寄せて分析している所にある。

自分自身の敬虔さではなく、礼拝に対する帰依でもなく、完全に自由で創造的な想像力が、唯一ベートーヴェンのミサ曲を生み出し得たのである。しかし、そこで決定的に重要だったのは、教会とその文言への信頼や意味といったものではなく、いわんやその形式的な条件が作品にとって決定的だったということでもなく、とりわけこの音楽家の独自の直観だったのである。その直観は、たとえ宗派的ではなくとも、敬虔に満ちた一言葉と作品がそれを証明しているが— 神という観念に対する彼の帰依に燃え立っている。  
[Marx, 1859]<sup>5</sup>

続いてヴァーグナーのベートーヴェン論も見てみよう。彼はベートーヴェン生誕100年記念祭に寄せたエッセー『ベートーヴェン』のなかで、このカトリックの作曲家が、もはやプロテスタントの人間であると断言しており、プロテスタントのバッハから自分自身へと通じるプロテスタンティズムの音楽史のなかにベートーヴェンを位置づけようと試みる。

カトリック教徒として洗礼を施され、教育を受けたにもかかわらず、そのような〔軽薄な生活と精神傾向に逆らう〕心情によって、ドイツ・プロテスタンティズムの完全な精神が彼〔ベートーヴェン〕の中に生きていた。そしてこの精神は、彼を再び芸術家としてその道へと、彼が自らの芸術における唯一の同志に出会うべき道へと導いた。彼はその同志に対して畏敬の念をもって身をかがめ、またその同志を彼自身の本性のもっとも深い秘密の啓示として、自らの中に受け入れることができたのである。ハイドンが青年時代の指導者とみなされるならば、偉大なるゼバスティアン・バッハは、この男の力強く発展する芸術生命のための指導者となったのである。[Wagner, 1870]<sup>6</sup>

以上からわかるように、マルクスもヴァーグナーも、ベートーヴェンのなかにその「非カトリック性」を見出していた。それでは、カトリック文化圏に属するローランサンの論考はどのようなものであったのだろうか。

### 3、[カトリシズム]の展開における《ミサ・ソレムニス》

ローランサンは1856年の著作<sup>7</sup>のなかでは、教会音楽の歴史を、パレストリーナのイタリア楽派からはじまり、バッハをへて、最終的にベートーヴェンへと至るという三段階の歴史的発展として描いていたが、61年の論文になると、その発展のなかに新たにリストの《グランのミサ》をも組み込み、バッハ、ベートーヴェン、リスト、という若干修正を加えた三段階の発展を論じることになる。そこにおいて初めて「カトリシズム」の概念が登場する。

それに対してベートーヴェンの教会音楽、とくに彼のミサ・ソレムニスは、バッハの荘厳ミサ曲に対しては、およそ有神論に対する汎神論という重要な関係にあり、そして近年の荘厳ミサ曲、つまりリストの宗教音楽に対しては、およそ狭義のカトリシズムに対する汎神論という重要な関係にある。[Laurencin, 1861]<sup>8</sup>

わかりやすく言えば、バッハの教会音楽は「有神論」的な芸術意識の頂点にあり、ベートーヴェンのそれは「汎神論」的な意識の頂点、そしてリストの教会音楽は「カトリシズム」の最高峰に位置するもの、ということである。ただし、この論考でまず注目しておきたいのはバッハに対するローランサンの態度である。彼は、バッハ自身はカトリックではないとしつつも、とくに口短調ミサにおいては、カトリック的なものがバッハの「キリスト教信仰の哲学における、もっとも内的な本質の意味を持っているもの」であるとしている。バッハにとってカトリックは「普遍妥当的なもの、純粋に精神的なもの、無条件の真実とまったく同じもの」であるとされ、もはやバッハもカトリック音楽の発展史の中に組み込まれることになるのである<sup>9</sup>。

マルクスはベートーヴェンのミサ曲に「非カトリック」を認め、ヴァーグナーに至っては「プロテスタンティズム」の発展的な音楽史にそのミサ曲を、そしてローランサンは「カトリシズム」の発展的な音楽史にそれを位置づけていたことがわかる。しかし、ゴールはそれぞれ違うにせよ、彼らの論考の中でのベートーヴェンの位置づけは、実はほとんど同じであると言ってよい。ここではカトリックとプロテスタント両陣営が、このミサ曲の解釈をめぐる対立していたというわけではない。彼ら三人はベートーヴェンの音楽に対して、共に何を見出していたのであろうか。

### 4、《ミサ・ソレムニス》における「声楽」と「器楽」

次に、ハウプトマンが指摘していた《ミサ・ソレムニス》の否定的な側面、すなわちその

「声部の困難さ」、「器楽の優位」という側面が、彼らの論考の中でどのように捉え直され、変化を受けていったのかを確認する。

まずローランサンは、ベートーヴェンが《ミサ・ソレムニス》において、声楽よりも器楽を優位に置いていると説明する。器楽の優位こそが「汎神論」的な芸術意識であり、その意識は「器乐的なもの」として表われるとされる。そしてこのミサ曲においてとくにその傾向が強い箇所を「アニュス・デイ」の中に見出している。

この休止部分に直接続いている、広く引き延ばされた、メロディーもリズムも落ち着きのない主題をともなったフガートは、まだ到底克服されていない疑念の立場を、あまりにもはっきりと示している。また、主題もリズムもハーモニーも落ち着きがないがゆえに本物とはいえない、ただ目を欺くだけの運声法による音響をともなった、滔々と流れ去っていくオーケストラのプレスト（スコアの276-283頁）にも、同じ意味〔疑念〕がある。[Laurencin, 1861]<sup>10</sup>

引用中の「フガート」楽節とは、ゆったりとした「Dona」の中に突如として差し挟まれる狂乱じみた部分のことであるが、ローランサンはここに「克服されていない疑念（Zweifel）」という作曲家の主観性を見出している。そしてそれは、オーケストラの「音響」でもって表現されているのである。ローランサンによれば、このような部分にこそ、ベートーヴェンの抱える芸術意識が特徴的なものとして見出されるということである。

続いてマルクスの論考を確認する。彼はベートーヴェンについて、「楽器の世界が故郷であった」<sup>11</sup>とし、この作曲家は楽器を「声」そのものとして利用するという。そして、それはまた人間の声が縦横無尽なオーケストラに従わなければならないことも意味している。マルクスは《ミサ・ソレムニス》において、声部が作曲家の主観的な意志の力によって、過度な表現を強いられているさまを指摘する。

歌唱はまた、力強い意志に無条件に従わなければならなかった。その意志はここで、精神的なまなざしがそれを促すままに、思い通りに振舞った。言葉の意味は強く捉えられる。歌手における肉体的なものは、ときにその純粋な主観的欲求に屈服しなければならない。（中略）ここでは、歌詞の統一やラテン語語法と同様、声部の取扱いの諸規範についてもほとんど問題になっていない。[Marx, 1859]<sup>12</sup>

マルクスによれば、作曲家の創造力が自由自在に苦もなく動き回る一方で、実際の歌唱声部はその「横暴」にも似た創造力を受け入れなければならない。ベートーヴェンにとっ

ては「声部の取扱い」のルールさえもが問題にはならないとされる。マルクスは、ベートーヴェンが過去の作品においては声部の扱い方をよく理解していたと思われるだけに、このようなミサ・テキストからの、そして同時に歌唱法からの「逸脱」にこそ、むしろ作曲家の「純粋な主観的欲求」としての理念の力を感じ取っている<sup>13</sup>。ベートーヴェンの意志は器楽にこそ表われるものであるが、それがまた無条件に歌唱を従わせ、無謀ともいえる運声法となっても表われるということである。

それでは、ヴァーグナーの論考ではどうか。彼はベートーヴェンの教会音楽について以下のように言及している。

彼の偉大なミサ・ソレムニスにおいて、私たちは最も典型的なベートーヴェンの精神をもつ純粋な交響楽作品を見る。歌唱声部はここでは完全に人間的楽器のような意味で扱われている。その人間的楽器というものにショーペンハウアーは、ただこの意味をきわめて適切に認めようとしていた。歌唱声部に付けられたテキストは、まさにこの偉大なる教会音楽においては、その概念的な意味にしたがって理解されるものではなく、芸術的音楽作品の意味において、ただ歌唱のための素材として用いられるのみである。  
[Wagner, 1870]<sup>14</sup>

ヴァーグナーは《ミサ・ソレムニス》を、ミサ曲であるにもかかわらず「純粋な交響楽作品」と呼び、しかもベートーヴェンがミサ・テキストを、声によって歌うための単なる「素材」として役立てていたと述べている。さらにここでは、歌唱声部が「人間的楽器」と表現されているのだが、まさにこういった点に、ミサ曲としては不適切な「器楽」の優位を、ヴァーグナーも見取っていたということが見出せるだろう。

以上、《ミサ・ソレムニス》における「声楽」と「器楽」との関係について、三人の論考を見てきた。彼らにとってこのミサ曲は、「器乐的なもの」こそ優位を占め、またそこに作曲家の芸術意識が入り込んでいた。それはまた、「声楽」を「器楽」に近づけるというベートーヴェン独自の音楽手法の結果であり、それゆえこの作曲家にとっては、理念的なものが声楽としてのミサ・テキストの言葉に由来するというよりも、むしろ「音響」それ自体に内在化しているということなのである。

しかしこのような「器乐的すぎる」という側面は、そもそも19世紀前半の批評家たちが、評価することにとまどい、きわめて受け入れがたい側面として否定的に指摘していたものでもあった。つまりハウプトマンが《ミサ・ソレムニス》に見出した否定的側面と、この三人が見出した側面とは、基本的には同じものなのである。しかしながら、前者がその「器楽の優位」を、ミサ曲には技術的にふさわしくないものとして非難していただけなのに対

し、後者はむしろその非難されるべき要素を、作曲家の意識が宿る場所として、重要な要素として捉え直していたのである。

## 5、「懐疑」の音楽

それでは、その作曲家の意識とはどのようなものだったのか。彼らが共通して見出していたものを以下に続けて引いてみよう。

ベートーヴェンは、心が満たされること、そして信頼することからは遠くはなれた時代にいる。彼自身、その心情傾向や精神傾向のすべてがカトリック的なキリスト教徒に合っていない。『私は信じるのか？ —君たちは信じるのか？—』（中略）数千年以来、幾百万もの人々に効力のあったもの、それは真実にちがいない。『私は信じなければならない！君たちは信じなければならない！』— 聖書そのものへの信仰が神の恩寵であるということ、私たちはその恩寵に対して何もすることができないのだが、それは彼を納得させることがない。『クレドは効力がなければならない』。／このような意味で、彼はクレドを理解していたのである。自分の胸にある『私は信じない！』という疑念それ自体が、『私は信じる！』と明言するための芸術家の力を高めざるをえないのである。[Marx, 1859]

15

今や私たちは、世界の理念それ自体が音楽の中で明らかになるということをはっきりと受けとめたので、構想を練っている音楽家はとりわけこの理念の中にも含まれているということが言える。そして彼が表現するものは、世界についての彼の考えではなく、世界それ自体であり、その中で悲しみや喜び、幸せや嘆きは交互に現われる。人間ベートーヴェンの意識的な疑惑もこの世界に含まれていたのである。[Wagner, 1870]<sup>16</sup>

この箇所和音が意味しているのは何か。空虚、満たされぬ希望、聞き入れられぬ願い、つまりは、— 懐疑。まさにこれよりほかに、とりわけこの奇異な h-d-g の6の和音と d-a-fis の三和音の直接的な連続が、何を私たちに物語るだろうか。私たちはここに、汎神論の影の側面を見るのである。一方、バッハのあからさまな有神論は、ちょうどこの箇所で、彼の宗教的—哲学的な見解がもつ真の明るい希望を音楽的に白日の下にさらしている。このことは、二人の信条のあいだの溝を芸術の光で念入りで見ればわかる。[Laurencin, 1861]<sup>17</sup>

彼らがベートーヴェンのミサ曲に共通に見出していたもの、それはいわば、作曲家を取り巻いていた「疑念」、「疑惑」、「懐疑」である。作曲家は教会や典礼文に対する信頼からではなく、むしろそれに対して疑いを持ちながらも、自らのシンフォニーの力を利用し、自己の宗教性を表現しようとしていた。彼らの論旨をおおよそこのようにまとめることができるだろう。そして《ミサ・ソレムニス》がもつこの懐疑の念とは、彼らにとって、いわばヘーゲル的な歴史哲学の発展における否定性、つまり音楽史の発展のために機能すべき「アンチテーゼ」として考えられていたのである。

伝統的なカトリックに向けられた懐疑の表明としての《ミサ・ソレムニス》。このような彼らの解釈は、世紀後半以降、多大な影響を及ぼしていくことになる。まさに、世紀の折り返し地点において、ハウプトマンが指摘した「器乐的すぎる」というミサ曲におけるネガティブな面が、音楽史的発展の契機としての積極的な否定性へと変化する瞬間があった。楽曲に対する否定的な見解は、マルクスやローランサン、ヴァーグナーなどの理論家たちによって、いわばそのままの形で歴史哲学の枠組みにはめ込まれ、それによってその音楽が歴史的に積極的な位置づけを獲得することができるようになったのである。

(東京大学)

- 
- 1 *Cäcilia*, 1828, Heft 36, "Recensionen./ I. L. van Beethoven: Messe solennelle, en ré majeur: Oeuv. 123." [Seyfried].
  - 2 Theodor W. Adorno, "Verfremdetes Hauptwerk: Zur Missa solemnis" in: *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 204-222. (邦訳:テオドール・W・アドルノ『ベートーヴェン 音楽の哲学』大久保健治訳、作品社、1997年、226～247頁)。
  - 3 Moritz Hauptmann, *Briefe von Moritz Hauptmann Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*. 2 Bde. Hrsg. von Alfred Schöne. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1871, Bd. 2: S. 23.
  - 4 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1845, Nr. 16, "Nachricht" aus Leipzig. [- n. (Hauptmann)], S. 272.
  - 5 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, 2 Bde, Berlin: Otto Jahnke, 1859, S. 237.
  - 6 Richard Wagner, *Beethoven*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1870. Auch in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 10 Bde. Leipzig: E. W. fritzsch, 1871/83. Bd. 9 (1873), S. 75.
  - 7 Ferdinand Peter Graf Laurencin, *Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und*



*Deutschen*, Leipzig: Heinrich Mattes, 1856.

8 *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 55 (1861), Nr. 1, "Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit." [Laurencin]. S. 2.

9 Ebd., S. 3.

10 Ebd., S. 12.

11 Marx, 1859, S. 234.

12 Ebd., S. 240-242.

13 Ebd., S. 240-242.

14 Wagner, 1870, S. 84.

15 Marx, 1859, S. 249.

16 Wagner, 1870, S. 81.

17 Laurencin, 1861, S. 12