

ゲーテの悲劇『エグモント』とベートーヴェン 《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》 ——両者の成立と両者間のねじれを巡る考察——

沼 口 隆

はじめに

2021年8月29日（日）、東京藝術大学奏楽堂において「特別演奏会 ベートーヴェン：音楽劇《エグモント》～ゲーテによる悲劇」が東京藝術大学演奏藝術センターと東京藝術大学音楽学部の主催で上演された¹。

ここでまず立ち止まって考えてみたいのは、よく見れば珍妙とも言える、この企画の名称である。「特別演奏会」、「音楽劇」、「悲劇」という言葉が所狭しと並んでいて、事情を知らなければ、何が行われるのかを明確に予測するのは不可能である。最初に「演奏会」と掲げてあることからすれば、演奏会が行われると想像するのが自然であろうし、演劇が行われるとは思わない人も多いだろう。チラシをよく見れば、表題の上には「演劇と音楽の融合」という補足の言葉があるので、演劇「も」行われると予想する向きもあるかも知れない。それでも、「融合」の意味するところが定かではないだけに、演奏会に何が融合されるのかを見究めることは難しい（主題に「特別演奏会」とあるのだから、メインは演奏会で、そこに芝居が「融合される」というイメージを抱かれやすいだろう）。

ここでの目的は無論、企画の命名方法を批判することではない。むしろ、この名称には、この作品が抱える厄介な重層性が反映されている。そもそも、ここで「この作品」と言う時、それはベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) とゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1836) のいずれの作品のこのことなのだろうか。「両方」と答えることはたやすい。しかし実際には、ゲーテの戯曲だけを指す場合も、ベートーヴェンの音楽だけを指す場合もある。逆に両者が一致する（まさに「融合」される）ことこそが珍しいのであり、ベートーヴェンの《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》op. 84²全曲がゲーテのオリジナルの戯曲とともに上演されることは、現在では世界的にも極めて稀で、日本においては上述の公演が恐らく初めてであった。両者の「融合」、これこそが当該公演の最大の注目点だったのである。日本語上演であった点も、日本において馴染み深いとは言いがたい内容を理解す

る上では、大きな意味があったと言えよう³。

では、両者はなぜ滅多に「融合」されず、むしろ乖離した状態にあるのだろうか。本稿ではまず、ゲーテの戯曲とベートーヴェンの音楽の成立事情を簡潔にまとめるとともに、両者の乖離がかなり早い段階から始まっていたことを確認する。そして第二に、ベートーヴェン作品の分離・独立・救済の試みもまた早期から始まっていたことを指摘し、そうした上演方法の現代における有効性について再考する。

ベートーヴェンの作品は、ゲーテの戯曲なくして成立しえないものではあったが、ゲーテ作品からは切り離しうる、独立した芸術作品だと見なされてきた。ベートーヴェンの「エグモント」が語られるとき、ゲーテの名は一步後退し、音楽が焦点となる。その意味で、上述の企画の表題がまず「特別演奏会」としているのは実情をよく反映している⁴。

1. ゲーテの戯曲

ゲーテの戯曲『エグモント』は、「5幕の悲劇 Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen」という副題を持つ。この戯曲への着手の手掛かりとなる最初の手紙は1774年のものだが、「この素材との内面的な取り組みの始まりはもっと前かも知れない」という(B. 1970, 110)。当時のゲーテは、天才的な個人についての大規模な創作案を複数抱えており、『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』から間を開けずに着手したことから見れば、前作の創作中に次作の着想を得ていたという推測も十分に成り立つだろう⁵。しかし『エグモント』は、生地フランクフルト・アム・マインで書き始められたものの、その創作は、1775年11月のヴァイマルへの出立までにはあまり捗らず、就職先のヴァイマルにおいて、一時は完全に止まってしまったようである。1782年3月20日のシャルロッテ・フォン・シュタイン宛の書簡で、ゲーテは次のように述べている

それ [[『エグモント』]] は素晴らしい作品です。今後に書くことがあるとしたら、まったく別の形で書くか、もしかすると書かないかも知れません。ただ、作品はいまやそこにあるので、そのまま良いかも知れません。私はただ、あまりに口数の多いところや書法の学生っぽさを取り除こうとしているだけです。こうした部分は、主題になっている人物の威厳に矛盾するものだからです。(B. 1970, 110)

30代に差し掛かっていたゲーテにとって、7年前とは考え方が変わるのは至極当然のことであつたろうし、疾風怒濤から古典主義への文学的な潮流の変化が及ぼした影響も大きかつたであろう。しかし、自身の最初の著作全集(1787-90)の編集が後押しとなったようで(B. 1970, 110)、本人の弁に従えば、ヴァイマルにおいて「ほとんど仕上げるところまで漕ぎつけ」

(ゲーテ 1960a, 288 上)、「怖ろしく手こずった揚句」(内垣 1979, 452 上)に、イタリア旅行中にようやくの完成を見ている。1787年9月5日、ゲーテは次のように書き記している：

私はある朝、書かなければならない。それは、私にとって祝祭の朝になる。なぜなら今日、エグモントが、要するに本当の意味で完全に出来上がったからだ。表題と登場人物は記されていて、そのままにしてあった幾つかの空白も埋まっている。君がこの作品を手にし、読むときのことを、すでに今から楽しみにしている。幾つかの図案も添付されることになるだろう。(Goethe 1816⁶)

翌日には発送したとのことだが、創作期間は12年にも亘ったことになる。

ローマからヴァイマールへと送られた原稿(H1)は、ヘルダー Johann Gottfried von Herder (1744-1803)の手で、字句などを修正したコピー(H2)が作られ、翌1788年に『著作集』の第五巻として刊行された(S)。これら三者は、「厳密に言えば…小異はあるが、現在にいたるまでの刊本も含めて大同と言ってよい」(内垣 1979, 452 下)」という。

ゲーテの『エグモント』が大きな転機を迎えたのは、1796年にシラー Friedrich Schiller (1759-1805)がゲーテ自身の依頼に基づいて、大幅な改訂を施した時であった。「ゲーテ自身も1806年の編集時にほんの僅かしか変更を加えなかった」(Pohlheim 1982, 11)と言われる改訂であるが、のちには次のように回想している。

あの作品を書いた時は、わたしは、キミにも想像がくだらうが、初めから終りまで十分に練りに練ったものだ、だから全体の中にぴったりと織りこまれ、全体を生かしている主要な役を一つひきぬいてしまえば、全体ががたがたと崩れてしまうことは、当たり前前の話だ。ところがシラーの性質には強引なところがあってね、先入見をふりまわして、取りあつかう対象の事など十分に考慮しないことが、よくあったのだ。[中略]あの頃わたしはほかの事に没頭していた。『エグモント』のことも劇場のこともあまり興味をもっていなかったのだ、彼の勝手にさせておいたのだ。今では、あの戯曲は印刷されているし、あれをわたしの書いたそのままの形で、カットせずに忠実に上演してくれるだけの分別をもった劇場がある、ということがせめてもの慰めだよ。(ゲーテ 1961, 311 下)

ゲーテは「何度もひどいとか乱暴だとか評した」(B. 1970, 112)というだけに、この回想は大筋において作者の感情を反映したものと推測できるが、シラーの改訂を不本意と思いながらも、自作品全集に取り入れる際には、その形をほぼそのままに受け入れたというのも不思議な話ではある。上記の回想では、ゲーテのオリジナルの形が、シラーの改訂版と並行して上演されていたようにも読めるが、のちの研究はシラー改訂版に関して、「ゲーテは『強引

な校訂』とこぼしたけれども、Sによる上演（1789年マインツ、1791年ヴァイマル）がともに不成功であったのに比べて、1816年までに二十一回も上演されるほど好評だった」（内垣1979, 452下～453上）、あるいは「それでもなお19世紀に入ってから長らく舞台を支配した」（B. 1970, 112）とか「半世紀以上にも亘って劇場を支配した」（Pohlheim 1982, 11）などと指摘しているので、少なくとも戯曲としては、シラー改訂版が支配的な時期がかなり長かったと考えて良いだろう。

2. ゲーテの『エグモント』と音楽

戯曲『エグモント』において重要なことは、作者自身が5つの箇所でも明確に音楽を要求していることである。すなわち、第1幕と3幕におけるクレールヒェンの歌（「太鼓が鳴ると Der Trommel gerühret!」「喜びに満ち、苦しみに満ち Freudvoll und leidvoll」）、第5幕の「クレールヒェンの死を描く音楽 Eine Musik, Clärchens Tod bezeichnend」、エグモントのモノローグ（「甘い眠り Süßer Schlaf!」）からまどろみに至る場面、そして結尾での「勝利の交響曲」である。『エグモント』における音楽の重要な作劇法上の機能は、とりわけカイザーのために構想された」（Kienzle 2002, 1193）とも言われており、実際にゲーテは、作品がいまだ完成には至っていない1787年8月14日に、作曲家カイザー Philipp Christoph Kayser (1755-1823) に「たとえば交響曲⁷とか幕間曲とか歌曲、そして音楽を必要としている第5幕の幾つかの箇所に作曲をしたいなら」と書き送っており、カイザーは、間もなく序曲を携えてみずからローマへと赴き、そこで『エグモント』に必要な音楽を作曲したという（Pohlheim 1982, 11）。同年12月、ゲーテはローマからヴァイマルに向けて「カイザーは…エグモントのための音楽に必要なものはすべて作曲していて、それに関する彼の研究には、私も非常に教えられるところが多い」と報告している（Lühning 2008, 208L）。しかし、この音楽が演奏されたという記録は残っておらず、現在では楽譜資料も完全に消失している。

カイザーは、仲間内では独創的天才とも評価された作曲家で、ゲーテのイタリア旅行にあたっては、当時はほとんど知られていなかったイタリアの古い教会音楽などを手ほどきしてゲーテの音楽史に対する興味を芽生えさせたとされており、研究面においても先駆的な姿勢と幅広い知識を持ち合わせていたと見られる⁸。ゲーテは、1774年以来カイザーと親交を結び、音楽に関する最重要の助言者としていたが、共作オペラ『戯れと悪口と復讐 Scherz, List und Rache』（1784-86）の上演が実現しなかったことに象徴されるように、カイザーの実力は、ゲーテの理想を叶えるまでには至らなかった。ゲーテが、当初はカイザーをヴァイマルに招聘しようとしていたものの、結局は実現に至らなかったことの要因も、そうしたところがあったと推測することができるだろう。

上述の『戯れと悪口と復讐』のオペラ化が失敗した後、ゲーテの台本に基づくジングシュ

ピール《ヴィッラ・ベッラのクラウディーネ Claudine von Villa Bella》(1789年7月29日シャルロットブルク初演)を契機として、新たにゲーテの音楽面での助言者となったのがライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)であった。彼もまた『エグモント』のための音楽を作曲したが、先行研究の示す情報には齟齬があり、正確な状況は掴みづらい。ドイツの音楽事典MGGでは、1791年の作曲で1796年4月25日に初演されたとしており、デュッセルドルフのゲーテ博物館に総譜があるほか、7点の資料の所蔵が挙げられている (Ottenberg 2005, 1477)。一方、初演が1801年のベルリンとするものもあれば (Pohlheim 1982, 12)、「僅かな曲しか残っていない」(Lühning 2008, 208L)と述べているものもある。初演については、より新しい情報が信頼できそうだが、資料の状況については現物確認が必要であろう。また、ベルリンで1819年まで上演されていたという情報 (Pohlheim 1982, 12)については、ベルリン王立劇場の上演史を参照しているだけに、一定の確実性がある。

いずれにしても『エグモント』は、ゲーテが音楽込みで構想したにもかかわらず、音楽とともに定着することはなかった。たしかに現代では「劇付随音楽」自体があまり顧みられることがないということはあるだろう⁹。しかし、序曲を中核として、ベートーヴェンの作品は決してゲーテの戯曲を忘却させることはない。それでもなお、ゲーテの『エグモント』が音楽と分かちがたく結びついているとは言えないというのが実情であろう。

3. ベートーヴェンの作曲

ベートーヴェンがゲーテの悲劇『エグモント』のために書いた音楽は、自筆譜と筆写譜の双方を含めて、手稿資料の段階では名称がない¹⁰。個別の楽曲については、タイトルやそれを示唆する記述も散見されるが、楽曲群総体としての表題は書かれていない。そもそも序曲だけが先行して出版され (パート譜初版1810年12月頃;ピアノ編曲譜初版1811年2月頃)、その後も幕間曲と歌曲が分割されて、あるいは両者を合わせて序曲だけを除いた形で販売されているので、少なくとも出版譜の形態としては「作品全体」の概念が成立していない。現行の作品目録が「作品全体 Ganzes Werk」と位置付けている楽譜も、表題の上では序曲と幕間曲となっており、歌曲を含んでいるようには見えない。出版は、購買層を想定して行われるのが当たり前であって、その意味で管弦楽のパート譜に歌曲が含まれていないことは当然とも言えるが、作品目録に記載された楽譜に関連楽曲10曲をすべて含むものがひとつもない (ように見える) ことは、楽曲群が当初から「ひとつの全体」としては受容されなかったことを象徴的に示しているとも言えるだろう¹¹。

現行作品目録は、全体の表題を「ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテの悲劇『エグモント』のための、声楽と語り手と管弦楽用の音楽 Musik zum Trauerspiel „Egmont“ von Jahn Wolfgang von Goethe für Singstimme, Sprecher und Orchester」としているが、す

でに序曲の初版パート譜が「エグモント序曲（ゲーテの悲劇）Ouverture / D'EGMONT / (Tragédie de Göthe)」であり、ほぼ同時期の幕間曲群の初版譜（1812年1月頃）も「ゲーテの悲劇エグモントのための音楽 Musik zu / Egmont / Trauerspiel von Göthe」であることから、明確な原典はないままに、こうした表題から派生して作られた表題であると推測できる¹²。現行目録の表題自体、旧目録の表題とは異なっており¹³、なぜ「語り手 Sprecher」という語を加えたかについては一切の説明がない。この点については、下記でも言及することにした。いずれにせよ、ベートーヴェンの音楽作品だけに注目しても「統一表記」と呼べるようなものがなく、旧目録と新目録の間においてすら、特に断りもなく表記に揺れが生じているくらいであるから、本稿冒頭に紹介した表題の「混乱」も十分に理由のあることと言わなければならない。

ベートーヴェンがゲーテの悲劇『エグモント』のために作曲した背景には、ウィーンがナポレオン軍による二度目の占領から解放されたことがあったと考えられる。ベートーヴェンは、1809年秋にウィーンの宮廷劇場監督ハートル Joseph Hartl von Luchsenstein (1760-1822) からゲーテの『エグモント』の上演に必要な音楽を書くよう委嘱されたと考えられている (Voss 2014, 100)。当時、「ウィーンはフランスの一都市に、ブルクはフランスの宮廷に、ナポレオンの鷲はウィーン新聞のしるしになったのではなからうか」（セイヤー 1971, 536 上）と評されるほどの状況であったが、ハートルはそうした中でも劇場救済基金のための新しい慈善興業を打っていたような人物であり、すでにその第一回公演において「ベートーヴェンが自作を一曲かそれ以上の指揮をしてくれないかと、依頼し」（同前；原文ママ）、1809年9月8日に「作曲家の指揮する《シンフォニア・エロイカ》」の上演を実現させていた（セイヤー 1971, 536 下）。チェルニー Carl Czerny (1791-1857) の回想からは、ハートルがドイツ古典主義の二大巨頭の作品を同時に上演することに意義を見出していたことが窺える。

1811年頃、シラーのテルとゲーテのエグモントが上演されることが決まると、誰がそのために楽曲を作るべきかという問題が持ち上がった。ベートーヴェンとギーロヴェツが選ばれた。ベートーヴェンはテルを得ることを強く望んだ。しかし、たくさんの陰謀が張り巡らされて、その思惑通りに、音楽には向かない方のエグモントが彼 [ベートーヴェン] に割り当てられた。それでも彼は、この戯曲にも傑作を書くことができることを証明し、彼の天才のあらゆる力をそのために供した。(Kopitz 2009, 230；強調は原文ママ)¹⁴

ベートーヴェンに委嘱があったとされる「秋」が厳密にいつなのかは確定できないが、シェーンブルンの和約は1809年10月14日に締結されており、実質的には屈辱的な敗北であったにせよ、停戦ないしそこへと向かう空気が委嘱の前提になったことは十分に推測できるだろう。すなわち、ウィーンが解放される安堵感や、ドイツ語文化の精神を取り戻そうとする気概で

ある。

ベートーヴェンが『エグモント』への付曲に着手したことを示す最初の裏付けは、1809年晩夏ないし初秋の〈喜びに満ち、苦しみに満ち〉へのスケッチである。ただし、これが単独の歌曲として構想されただけなのか、すでに戯曲全体が視野にあったのかについては明らかではない。同じスケッチ紙（BH 102）でミニヨンのリート〈あの国を知っていますか？ Kennst du das Land?〉（op. 75-1）と交互にスケッチしていることから、「ゲーテの一方の作中人物から、それと非常に類似した別の作中人物を思いついた」ことが明らかであり（Lühning 2008）、いずれにしても当時のベートーヴェンにとって、ゲーテ作品に基づく作曲が重要な関心事の一つであったことが窺われる¹⁵。無論、『エグモント』全体への付曲には戯曲上演が前提となるため、委嘱なくして全体を構想したとは考えられないが、ベートーヴェン自身が『エグモント』を「純粹に詩人に対する愛着から書いた」（Briefe 1996, 150）とか、「私を幸せにしてくれる彼の詩に対する愛情のみから」（Briefe 1996, 178）それに音楽を付けたと述べており、「明らかに外的なきっかけが内的な欲求と合致した」（Voss 2014, 100）ということと言えるだろう。

『エグモント』の公演は1810年5月24日に幕を開けたが、ベートーヴェンの音楽は初日には間に合わず、全曲が演奏されたのは6月15日の第4回公演の時であったという。ただし、それ以前の3回の公演においても、クレールヒェンの歌曲だけはピアノ伴奏で歌われていた可能性が考えられる（Werkverzeichnis 2014, 527）。ベートーヴェンは、その後にさらに改訂を加え、同年8月にライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社に彫版見本を送った。

4. 《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》の初期受容

出版を躊躇する出版社の書簡には、すでに戯曲自体の上演が少ないことへの懸念も明確である。

エグモントは、そもそも上演機会に恵まれていませんし、当地でも稀です。ですから出版に際して劇場は全く当てにできないのです。この作品を買ってくれる劇場だけでは、校正費にも足りません。（1810年11月11日のブライトコプフ&ヘルテル社からベートーヴェン宛の書簡；Briefe 1996, 167）

実際の上演記録を確認する必要があるにせよ、相手に対して上演が少ないことをここまではっきりと明言している以上、それは一般的な感覚とも隔たりのないものだったであろう¹⁶。

ベートーヴェンは、ゲーテの原作に沿って付曲をしたのだが、逆に「ベートーヴェンの音楽が原作に基づいていたことは、劇場でもまた、作品の本来の形での認知に大きく貢献したのだ」

(B. 1970, 112) とまで評されるほどで、上述の通り戯曲『エグモント』は、むしろシラーによる改訂版によって広まっていた。そして、この改訂版は、音楽面でも大幅な省略を行っていた。

今日ベートーヴェンの作曲（1809）年で知られるクレールヒェンの歌は、シラー版ではすべてカットされていた。またシラーは末尾の「音楽」や「夢幻」を「オペラ的世界への死の跳躍」として、ゲーテの気持ちを察しながらも捨ててしまった。（内垣 1979, 453 上）

これでは、とてもベートーヴェンの音楽を付随させることなどできそうにないようにも思われるが、現実には違ったようでもある。

ベートーヴェンの音楽が、それがまったく適合していないシラーによる3幕の（時には4幕にも分割された）改訂版『エグモント』のために演奏されるということが、驚くばかり頻繁に行われた。（Pohlheim 1982, 131）

ベートーヴェンは、自身の付曲に対するゲーテの意見を知りたがり（Briefe 1996, 185）、彼に筆写総譜を送るよう出版社に依頼しているが（Briefe 1996, 163）、驚くべきことに、それに基づいてゲーテがヴァイマルで1814年1月29日に上演した際にも、彼自身が編集したシラー改訂版が用いられたという（Pohlheim 1982, 131）¹⁷。したがって「ヴァイマルでは『エグモント』の上演に際して何度もベートーヴェンの音楽が用いられた」（Werkverzeichnis 2014, 527）としても、それはベートーヴェンが想定していたゲーテの原作でない可能性が高い。しかし、序曲を除けば、恐らくもっともよく知られていたクレールヒェンの歌を省略するということは、ベートーヴェンの作品を本質的に損なうことを意味する。遙かに上演頻度の高かったシラー改訂版が、ベートーヴェンの作曲に十数年も先行していたことを前提とすれば、戯曲と音楽の関係は、最初から捻じれていたのだと言っても過言ではあるまい。

こうした「捻じれ」も一因となつてのことなのか、この音楽付きの戯曲は、早期から改編の対象になっていたようである。1812年のミュンヘンでの上演については、次のような苦情が残されている。

第5幕のエグモントの夢では——それがなぜなのかまったく分からないのだが——寓意的なイメージが省略されていた。言うまでもなくそのために、作曲家の表現が多くの人々にとって理解しがたいものにならざるを得なかった。（AmZ 1812, 656）

対応する場面のないシラーの改訂版に、無理矢理に第8曲を演奏したということだったのであろうか。逆に新たな楽曲が加えられるということもあったようで、たとえばブレーメンで

の上演では、テキストが変更されたり、「幾つかの新しい歌曲の紹介」があったりしたという (Harmonicon 1823, 133)¹⁸。この場合にもまた、クレールヒェンの歌曲を差し替えたということなのか、あるいは、もともとそれが含まれていないシラー改訂版に新たに歌曲を加えたのかということによって、作品像には大きな違いが生じてくることになる。この後に触れるモーゼンガイル Friedrich Mosengeil (1773-1839) も、《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》が1820年頃『『エグモント』の上演に際してすら、無残なまでにカットされたり切り刻まれたりしないことはまずない』(Pohlheim 1982, 21) と述べている。その背景には、後述する通り、もともと長大な戯曲が、音楽によって一層長くなってしまおうという問題もあったようである。

序曲のみが傑出して知られている現在の状況も、原点は限りなく初演に近いところにあるようである。ウィーンでは、すでに1813年7月に序曲のみが取り上げられており (WAmZ 1813, 459-60)、マンハイムでも1814年に序曲のみが取り上げられことが報告されている (AmZ 1814, 167-68)。1827年になると、マルクス Adolf Bernhard Marx (1795-1866) が「この音楽については現在までのところ、音楽愛好家の間では序曲のみが広く知られている」(Kunze 1987, 227) ことを伝えている。当初から「戯曲全体の主要な特徴を写し出す魔法の鏡」(AmZ 1814, 168) とまで評された序曲は、結尾で「勝利の交響曲」を先取りしていることも含めて、確かに戯曲全体を反映し、それ自体で完結している感はある。しかも、「演奏会序曲」というジャンルが確立されてゆく歴史的な流れの中であって、同じく戯曲のために書かれたものの、序曲しかない《コリオラン》の存在があったことを考え合わせれば、序曲だけが単独作品のように扱われたのも自然な流れではあった。

楽譜の売れ行きとは全く別の事情から、『エグモント』があまりに稀にしか上演されないことを嘆き、「この戯曲における傑作の友の多くは、嫌々ながらもそれと一緒に音楽的な傑作の楽しみも失ってしまっている」(Mosengeil 1821, n.p.) として、後者の救済に乗り出したのが前出のモーゼンガイルであった。速記の歴史に名を残し、ベートーヴェンの受容史においては交響曲第6番への批評でも知られるこの人物¹⁹ は、「朗読による補助 declamatorische Begleitung」として、みずから戯曲に代わるテキストを起草し、その理由を次のように述べている。

幕間音楽を演奏会用音楽として演奏しようとするならば、欠落している作品自体の描写をある程度は補い、何がしかの芸術的手法を用いて全体の私的な統一性を生み出さない限りは、その効果が大部分失われてしまうことになるだろう。(Mosengeil 1821, n.p.)

この試みの背景には、モーゼンガイルの居住地マイニンゲンにそもそも劇場がなかったという事情もあったようである (AmZ 1821, 392)。モーゼンガイルは、事前にゲーテ自身にも了解を得ており、ゲーテは第三者に宛てた書簡の中で、こうした試みを称賛している。

ベートーヴェンの音楽は、とても大きな価値は持っているけれども、非常に長い作品を更に長くしてしまうので、こうした音楽を、静かに注意を払っている聴衆に対して、堪能できるようにするという考えは非常に良い。(Pohlheim 1982, 20)

実際、モーゼンガイルの試みは、19世紀においては好意的に受け止められ、各地で上演もされた (Pohlheim 1982, 22-23)。モーゼンガイル以降にも、ゲーテの戯曲に代わるテキストを起草する試みは、1834～1976年の間に少なくとも5件確認することができ、テキスト自体も容易に入手できる形に整えられている (Pohlheim 1982)。本稿では、データによって裏付けることはできないが、これまでに述べてきたことを踏まえても、《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》は、その全体が演奏される場合には、戯曲とともにというよりも、何らかの代替テキストを伴って上演されたことの方が遥かに多かったと推測して良いであろう。日本においても1969年5月26・27日、マタチッチがNHK交響楽団を振った東京文化会館での公演において、鈴木松子の台本により、川久保潔の語りで上演されたこと²⁰を踏まえれば、戯曲を語りに置き換えた上演の種類や数は、さらにすそ野が広い可能性が高い。現行の作品目録が敢えて「語り手 Sprecher」という語を作品表題に加えた背景には、あるいはこうした事情への認識があったのかも知れない。

興味深いことに、柴田南雄は名曲解説の中で「《エグモント》への音楽 作品八四」を取り上げた際に、アバド Claudio Abbado (1933-2014) がベルリン・フィルハーモニー管弦楽団を振った1991年のジルヴェスター・コンサートのライブ音源を対象としている (柴田 1996, 165-172)²¹。これは、第2幕間曲のみを除いた全曲録音に近い形だが、スイス出身の映画俳優ガンツ Bruno Ganz (1941-2019) がナレーションを務めており、それに関連して柴田はモーゼンガイルの名前を挙げている。ただし、当該音源でナレーションが入っているのは、エグモントのメロドラマを別とすれば、第1幕間曲の末尾近くの20秒程度、〈クレールヒェンの死を描く音楽〉の後半の50秒程度の2箇所には過ぎない。メロドラマに関しては、モーゼンガイルもゲーテのテキストをそのまま踏襲しており、当該音源も、ほんの僅かの省略を除けば、ほぼゲーテに忠実である。他の箇所のテキストについては、現状では出典は明らかではない。

終わりに

ゲーテの『エグモント』とベートーヴェンの《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》は、戯曲がシラー改訂版を通じて広まったこともあり、最初から乖離しやすい傾向にあった。また、本稿では踏み込まなかったが、19世紀に演奏会制度が確立され、戯曲を上演する劇場と音楽を上演するコンサートホールの中に乖離が生じたことも、二つの作品を引き離す少

なからぬ要因になったものと推測できる。ベートーヴェンの音楽を満足な水準で演奏できるオーケストラを、通常の劇場 Schauspielhaus に動員することは、現代においてさえも割に困難なことではあろう。

しかし、ベートーヴェンと同時代の作曲家の作品も盛んに演奏され、HIP (historically informed performance) の定着によって、より作曲家と同時代の(かつ現代に有効な)演奏が試みられる中で、《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》ほどの大曲が、あまり顧みられていない現実は残念というほかはない。芝居とともに上演することと、テキストを伴った演奏会形式を、同じ次元で考える必要はないだろう。ここでの演奏会形式は、(語り手やクレールヒェン役に役者を採用する場合を除いて) 役者も登場しなければ、テキストも大幅に変更する(できる)点で、オペラを演奏会形式にするのとは、まったく異なるからである。

芝居とともに上演することに関して言えば、冒頭で紹介した東京藝術大学の公演でも確認できた通り、十分に実現は可能である。ゲーテが心配した上演時間の長さに関しても、ヴァーグナーの楽劇などを経た現代の我々にとって、ほとんど障壁とはならないであろう。劇場やコンサートホールにも、実にさまざまな選択肢があるし、オーケストラもコンパクトで機動性の高い編成が可能である。興行としての成否は、いかなる作品でも付きまとう課題ではあるが、もう少し上演の試みがあっても良いように思われる。

テキスト付きの演奏会形式については、とかく「オリジナル」が追及される風潮があるだけに、モーゼンガイルに忠実な上演もあって良いだろうし、言語毎に、それを訳すのか、字幕にするのかといったような問題も絡んでくるだろう²²。そうした試みの中から、現代により適合したテキストの在り方への着想も得られるのではないだろうか。いずれにせよ、こうした形式による演奏も改めて着目されて良いはずである。

【引用文献】

- AmZ 1812. "Nachrichten". In *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1812. 9. 30. (No. 40), coll. 652-58. [=Kunze, p. 220]
- AmZ 1814. "Nachrichten/Mannheim". In *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1814. 3. 309. (No. 10), coll. 161-68. [=Kunze, pp. 220-21]
- AmZ 1821. "Ueber die Beilage (Red.)". In *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1821. 5. 30. (No. 22), col. 392.
- AmZ 1824. "Nachrichten/Bremen". In *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1824. 2. 26. (No. 9), coll. 140-47.
- B. 1970. "Zur Entstehung von Goethes >>Egmont<<". In *Johann Wolfgang Goethe. Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, pp. 110-12. Comments by Hans Wagener. Ditzingen: Philipp Reclam jun. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 75)

- Briefe 1996. *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*. Band 2: 1808-1813. Ed. by Sieghard Brandenburg. München: G. Henle Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang 1816. *Italienische Reise*. Projekt Gutenberg-de. Retrieved 05 Sep. 2023, from: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/italien/italien.html>
- Harmonicon 1824. "Foreign Musical Report". In *The Harmonicon*. 1824. 7. (No. XIX), 132R-34R.
- Harten, Uwe 2002. "Gyrowetz, Jírovec, Adalbert Mathias, Vojtěch Matyráš". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ed. by Ludwig Finscher. Personenteil 8, Coll. 319-28. Kassel et al.: Bärenreiter.
- Kienzle, Ulrike 2002. "Goethe, Johann Wolfgang von". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ed. by Ludwig Finscher. Personenteil 7, Coll. 1192-1213. Kassel et al.: Bärenreiter.
- Kinsky, Georg and Hans Halm 1955. *Das Werk Beethovens. Thematische-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. München-Duisburg: G. Henle Verlag.
- Kopitz, Klaus Martin and Rainer Cadenbach (eds.) 2009. *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*. 2 vols. München: G. Henle Verlag.
- Kunze, Stefan (ed.) 1987. *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*. Laaber: Laaber Verlag.
- Lühning, Helga 2008. "Egmont op. 84". In *Das Beethoven Lexikon*, coll. 208L-211L. Ed. by Heinz von Loesch and Claus Raab. Laaber: Laaber-Verlag. (Das Beethoven-Hansbuch, Vol. 6)
- Mosengeil, Friedrich 1821. "Beethoven's Zwischenacte zu Göthe's *Egmont*; mit declamatorischer Begleitung". As *No. III. Beilage zu No. 22 der allgem. musikalischen Zeitung*. (Pohlheim 1982: 50-65; "Zur Einleitung" and "Nachschrift" are also in Kunze 1987: 229-232)
- Ottenberg, Hans-Günter and Hartmut Grimm 2005. "Reichardt/2. Johann Friedrich". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ed. by Ludwig Finscher. Personenteil 13, Coll. 1471-1488. Kassel et al.: Bärenreiter.
- Pohlheim, Karl Konrad 1982. *Zwischen Goethe und Beethoven. Verbindende Texte zu Beethovens Egmont-Musik*. Mit Einführung und Kommentar. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Voss, Egon 2014. "Schauspielmusiken und Ballette". In *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, pp. 99-116. Ed. by Birgit Lodes and Armin Raab. Laaber: LaaberVerlag.
- WAmZ 1813. "Konzerte". In *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*. 1813. 7. (No. 30), coll. 459-60.
- Werkverzeichnis 2014. *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. 2 vols. Ed. by Kurt Dorfmueller, Nobert Gertsch and Julia Ronge. München: G. Henle Verlag.
- 内垣啓一 1979 「エグモント」(解説)。『ゲーテ全集 4』、451-54頁。東京：潮出版社。
- ゲーテ 1960a 「詩と真実」第三部・第四部 菊盛英夫訳。『ゲーテ全集第10巻』、7-293頁。京都：

人文書院、1960年。

ゲーテ 1960b 「イタリアの旅」大野俊一訳。『ゲーテ全集第10巻』、295-357頁。京都：人文書院、1960年。

ゲーテ 1961 「エッカーマン ゲーテとの対話(抄)」伊藤武雄訳。『ゲーテ全集第11巻』、187-389頁。京都：人文書院、1961年。

柴田南雄 1996 『クラシック名曲案内151』 東京：講談社。(講談社文庫)

セイヤー 1971 『ベートーヴェンの生涯』上下巻 大築邦雄訳。東京：音楽之友社。

注

- 1 企画に関する情報は、次のサイトで確認することができる：Retrieved 23 Aug. 2023, from: <https://www.pac.geidai.ac.jp/post/egmont2021>
- 2 本稿では、この呼称を暫定的な「正式名称」とするが、後述の通り、正式名称が不確定であることも、この作品の全体性を曖昧にしている一要因であると考えられる。
- 3 公演の様子は次のサイトで見ることができる：Retrieved 25 Aug. 2023, from: <https://dt.geidai.ac.jp/?p=561>
- 4 しかも、当該公演は、演劇とオーケストラが同じ舞台上に載っている点において、まさに演奏会でもあった(注3の映像を参照)。
- 5 二つの作品の関係性については、ゲーテ自身によっても『詩と真実』の中で語られている(ゲーテ 1960a, 279上)。
- 6 ゲーテ 1960b は抄訳であって、当該箇所の翻訳は含んでいない。原文該当ページのURLは以下の通り：Retrieved 25 Aug. 2023, from: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/italien/ital2411.html>
- 7 オペラなどの序曲はしばしば“sinfonia”と呼ばれたが、Pohlheim 1982 の註釈にもある通り、ここでの「交響曲 Symphonie」も同義であると考えられる。
- 8 ここでのカイザーに関する記述は、Kienzle 2002, 1193-94 に基づく。
- 9 Pohlheim は、劇に音楽が付くことが「バロック時代から19世紀末までは全く普通」であって「特異なこと」ではないと敢えて断っているし(Pohlheim 1982, 11)、劇付随音楽をわざわざ「忘れられたジャンル Eine vergessene Werkgattung」と位置付けているサイトもある。参照したURLは以下の通り：Retrieved 5 Sep. 2023, from: <https://www.bwgroup.ch/2016/08/08/schauspielmusik-zu-goethes-egmont-eine-vergessene-werkgattung/>
- 10 以下、楽曲の基本資料や成立に関しては、特に記載のない限り Werkverzeichnis 2014 に基づく。
- 11 実際には出版社は、そもそも劇音楽の出版に前向きではなかった。プライトコプフ&ヘルテル社は、1810年9月24日ベートーヴェンに宛てて次のように書いている：

エグモントのための音楽に関してですが、劇場では上手に演奏されるでしょうし、格調の高い満足を与えるでしょう。しかし、ピアノ編曲にはあまり向いていませんし、印刷した総譜となりますと、劇場監督しか使えないでしょうし、買わないでしょう。(Briefe 1996, 156)

こうした反応にも拘わらず、ピアノ編曲譜においては序曲とそれ以外を切り離した形ではあったにせよ全体が印刷されたし、パート譜においても序曲と幕間曲がそれぞれに出版されたことは、ベートーヴェンに対する異例の評価の表れと見ることができるだろう。

- 12 ゲーテの綴り (Goethe) は、いずれも原文のままであるが、こうした綴りは 19 世紀では珍しいものではない。
- 13 旧目録における表題は「J. W. v. ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽 Musik zu J. W. v. Goethes Trauerspiel „Egmont“」(Kinsky 1955, 225) である。
- 14 ギロヴェッツ Adalbert Matthias Gyrowetz (1763-1850) は当時、宮廷劇場の楽長兼作曲家を務めており、彼の劇音楽を伴ったシラーの戯曲『ヴィルヘルム・テル』は、1810 年 5 月 30 日にアン・デア・ヴィーン劇場で初演された。Harten 2002 を参照。
- 15 6 曲から成る歌曲集 op. 75 の前半 3 曲はゲーテの詩による。
- 16 ブライトコプフ&ヘルテル社は、少しでも戯曲から独立して演奏することが可能になるように、幕間曲の最後に明確なカデンツを付けることを条件とし、それが満たされればパート譜を出版しても良いとした (Briefe 1996, 167)。ベートーヴェンは、第三者によって終止が付加されることを承認していたと見られ、実際にパート譜は、そのような形で販売された (Werkverzeichnis 2014, 526)。
- 17 その際にゲーテは、エグモントの夢の場面に付けられた音楽 (第 8 曲) に「ここでは伴奏が適切で、ベートーヴェンは驚嘆すべき天才性で私の意図を汲み取った」と評したという (Voss 2014, 100)。
- 18 AmZ 1824, 142 が伝えるのも同じ演奏会の事だと推定されるが、ここではベートーヴェンによるクレールヒェンの歌が歌われなかったことが、より明確に記されている。
- 19 モーゼンガイルについては Pohlheim 1982, 16-23 に詳しい。ドイツ版の Wikipedia は、彼のことを「ドイツ語の速記文字の発明者の一人とされているドイツの速記者」と位置付けている : Retrieved 5 Sep. 2023, from: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Mosengeil. 交響曲第 6 番の批評については、Kunze 1987, 125-128 を参照。
- 20 「東京文化会館アーカイブ」に基づく : Retrieved 5 Sep. 2023, from: <https://it-bunka.jp/search/result?q=%E7%AC%AC527%E5%9B%9ENHK&fy=&fm=&fd=&ty=&tm=&td=&l=20>
- 21 Deutsche Grammophon (カタログ番号 00028947938262) で、ナクソス・ミュージック・ライブラリーにも収録されている。
- 22 ハーゼルベックとヴィーン・アカデミーによるオリジナル楽器の演奏では、ドイツ語版と英語

ゲーテの悲劇『エグモント』とベートーヴェン《ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽》

版が並録されており、前者においてはゲーテ、モーゼンガイル、グリルパルツァー Franz Grillparzer (1791-1872) の名が、後者においては（英訳者のほかに）ゲーテとグリルパルツァーの名が挙げられている：*RE SOUND BEETHOVEN Vol.3 Egmont*, Orchester Wiener Akademie, Martin Haselböck (ALPHA 472)。

***Egmont, A Tragedy by Goethe and Music to Goethe's Tragedy "Egmont"*
by Beethoven:
A Study on their Formation and the Twisted Relation between them**

NUMAGUCHI Takashi

Music to Goethe's Tragedy "Egmont" op. 84 by Ludwig van Beethoven (1770-1827) has not been performed very often, except for the overture, which has been performed outstandingly often. One of the reasons for this may be that, although the work is based on a play by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), it has not been performed together with the play. The first purpose of this paper is to summarize the circumstances of the formation of the play *Egmont* and Beethoven's music to it, and to confirm that there was a twist in the relationship between the two works from the beginning.

The second purpose of this paper is to confirm that Beethoven's music was subject to change from the beginning. What deserves attention is an attempt by Friedrich Mosengeil (1773-1839) to treat Beethoven's music as an independent musical work by providing an alternative text to the play without changing the music. This was the beginning of a widespread attempt to enjoy Beethoven's music separately from Goethe's work.

Performing *Music to Goethe's Tragedy "Egmont"* together with the play and with an alternative text to the play in concert form are two completely different things. In the conclusion will be shown that each of these two methods has its own possibilities.