

『エロイカ』と『プロメテウスの創造物』

—— 文字資料に基づくベートーヴェンの“英雄”像と
その音楽的表出 ——

平 田 隆 一

目次

- I 序論 — 諸学説とその問題点 —
- II 『エロイカ』成立の事情
- III 文字資料に基づくベートーヴェンの“英雄”像
- IV 『エロイカ』第1楽章における“英雄”像の表出
- V 『エロイカ』第2楽章における“英雄”像の表出、並びに第3楽章の役割
- VI 『プロメテウスの創造物』における“英雄”像
- VII 『エロイカ』第4楽章における“英雄”像の表出
- VIII 結び

I 序論 — 諸学説とその問題点 —

ベートーヴェンの交響曲第3番・変ホ長調（作品55）は、当初“Bonaparte”⁽¹⁾と題され、ナポレオンに献呈される予定であったが、最終的にロプコヴィツ公に献呈された後、『エロイカ交響曲』としてそのスコアが1806年に公刊された。この事実から、ベートーヴェンがこの交響曲の中で“英雄”として描こうとした人物は誰だったのかに関して、暫時さまざまな説が提示された（Floros, p. 14ff.）。しかしドイツで《絶対音楽》の概念が確立すると⁽²⁾、「表現を背負うことを求められない「絶対」音楽は、ほかの種類の音楽にはない形式的純粋性というを質を纏うことになったのである」（ボンズ、p. 266）。『エロイカ』も絶対音楽としてその標題性が否認され、純然たる楽曲分析だけに専念する風潮が主流となり、問題とされた“英雄”が誰だったのかは不問に付された。この趨勢に対し近年フローロスは、ベートーヴェンが1801年にバレエの随伴音楽として作曲した『プロメテウスの創造物』（作品43）のフィナーレ（第16曲）の第1主題、いわゆる「プロメテウスのテーマ」を『エロイカ』の第4楽章の主題のメロディーに転用していることに着目しつつ、第3交響曲全体における諸々の樂想を分析し、多くの樂想が互いに関連していることを明らかにし、『エロイカ』はナポレオンとプロメテウスを表す曲であると主張した。このフローロス説に対

⁽¹⁾ コルシカにおける Bonaparte の原形。

⁽²⁾ その経緯については、ボンズ、p. 213ff. なお以下で引用文献は後記の「文献一覧」で示した略号で行う。

して『エロイカ』における“英雄”はプロメテウスだけであるとか、ナポレオンでもプロメテウスでもないとか反論があいつぎ、論争はまだ決着を見ていない。小稿はこの論争に決着をつけ、『エロイカ』に関わる他の重要問題についても新たな展望を開くための試論である。

そこでまず、論争の火つけ役となったフローロスの議論とそれに関わるさまざまな議論とをごく大雑把に概観し、細かな問題点については後に議論することにして、さしあたり各論者の基本的な問題点を指摘する。

フローロス (Floros) の主張の要点は以下のとおりである。— バレー音楽『プロメテウスの創造物』の主役はプロメテウスである。『プロメテウスの創造物』には *danza eroica* 「英雄的ダンス」が含まれている (第8曲)。この *danza eroica* の樂想はグルック作曲の戦争場面と類似している。従って「英雄的ダンス」は戦闘的なダンスである。ベートーヴェンは『エロイカ』第1楽章を作曲するに当たり、意識的に (ないし半分意識的に) 『プロメテウスの創造物』の「英雄的」要素を取り上げて細工した。『プロメテウスの創造物』の *danza eroica* と第1楽章のフガート (第240~251小節) には注目すべき並行が見られ、従ってこのフガートはたぶん戦闘場面を表す。『プロメテウスの創造物』のフィナーレはほぼ確実にバレーの“英雄” (Heros) に敬意を表する祝典の場面であるが、それと同様に『エロイカ』の第4楽章は「偉大な男」を記念する「祝典の場面」として構想された。ベートーヴェンは比較的短期間にフランス革命のカオスから再び国家を秩序ある状態に戻したナポレオンを高く評価しており、19世紀初頭に全ヨーロッパにおいて「偉大で並はずれた男」はナポレオンしかいなかった。従って『エロイカ』はプロメテウスとナポレオンを表す。

フローロスの主張に対し丸山圭介 (丸山; Maruyama) は次のように反論する。『エロイカ』はナポレオンや「偉大な男」(ルーキウス・ブルトゥス) だけを描いたのではなく、英雄理念を反映したものである。『エロイカ』第4楽章 (第211~275小節) とバレー音楽『プロメテウスの創造物』のフィナーレの「英雄的ダンス」は共通した要素を持っている。他方また『エロイカ』の諸楽章間に類似した樂想が多く見られ (例えば第1楽章第635小節以下と第2楽章第1小節以下)、各楽章は互に関連している。『エロイカ』は人間に命、即ち天の火のみならず知的思考能力と芸術を与えた、新しいプロメテウス像を表す。この交響曲は、全体にわたって人間の教化の問題が扱われ、英雄プロメテウスを讃えた一篇の寓意的交響曲となった。ベートーヴェンは自らを英雄視し、英雄的プロメテウスとしてその音楽によって人間を教化する。バレー音楽『プロメテウスの創造物』の最後の場面はダンスで、その人倫のメロディーは『エロイカ』の終楽章に転用され、この楽章は新たな「生」の喜びの世界を展開する。

これらの説に対しフォス (Voss, 'Schwierigkeiten') は、バレー音楽『プロメテウスの創造物』に関する諸資料を精査し、その各場面を復元しつつ (後述)、プロメテウスはバレーの中心的人物ではなく、出来事を中心にいるのはむしろ彼の創造物であることを実証しよ

うとした。バレエの中に「英雄的」ダンスの存在を証明する資料は極めて少なく、またバレエ音楽の第16曲と『エロイカ』第4楽章の関連性は（ほとんど）考えられず、両者はテンポの違いが著しく（*allegretto* と *allegro molto*）、その性格は異なるとされる。さらにフォス（Voss, ‘Symphonie’）は、ベートーヴェンがナポレオンを高く評価し、その皇帝即位を聞いて激怒したことを伝える彼の助手リースの記事を検討し、この有名な場面はオルトレップという同時代の文人による創作であったと結論づける。

他方シュロイニング（Schleuning, ‘Beethoven’）は3つの仮説を設定し、バレエ音楽『プロメテウスの創造物』と『エロイカ』との間には構造的類似を越えて内容的類似も成り立つと論じる。即ち『エロイカ』第1楽章のコーダはパルナッソスへの上昇に、また第2楽章はベートーヴェン独自の死への恐怖とナポレオン戦争の偉大な死者たちに関わり、そして第4楽章はベートーヴェンが大勢の共和主義者と共有する希望—しかもナポレオン軍の積極的な支援によって—ドイツ帝国を解放する希望を表しており、その後の改定で共和政的ドイツ帝国という目標は最終的にナポレオンに対抗するものとなった。なおシュロイニング（Schleuning, ‘Geschöpfe’）によれば、バレエ音楽『プロメテウスの創造物』の内容は、ヴィンチェンツィオ・モンティの自由詩 *Il Prometeo* 「プロメテウス」に影響されており、それに基づきバレエが構成されたのである。

ブラウナイス（Brauneis）によれば、1802年に『エロイカ』に対する最初の音楽的思想がモスクワに保存されていた、いわゆる「ヴィエルホルスキ・スケッチノート」の中に見られ、ベートーヴェンは当時「第1統領の崇拜者として...認められて」おり、「ナポレオンが次第にプラトンの国家の主要原則を実現し」、「世界全般の幸福の基礎を据える」であろうことを期待した。ベートーヴェンは「大交響曲」（第3番）を『ボナパルト』と命名し、この表題はナポレオンの皇帝即位の数ヶ月後まで保存された。しかし1820年の記録により明白になるように、ベートーヴェンは第3交響曲を皇帝ナポレオンにではなく、彼のかつての理想の希望を担った“市民ボナパルト”に贈ろうと考えていたのである。

ヴィンターハーガー（Winterhager, ‘Geschöpfe’）もフローロス説を批判してこう論じる。舞踏家ヴィガノとベートーヴェンは『プロメテウスの創造物』において革命家ではなく、芸術家兼教育者としての独自のプロメテウス像を創出したのであり、これは現実の政治情勢を参照したものではない。またすでにその題目が示唆するように、バレエの眼目はプロメテウスではなく、その創造物である。ベートーヴェンは『エロイカ』のフィナーレでバレエ音楽『プロメテウスの創造物』の最後の曲を用いたが、これが意味するのは、『エロイカ』がプロメテウスに関わるだけであって、プロメテウスはナポレオンには係わりがない、ということである。バレエ『プロメテウスの創造物』には緊密なプロットが欠如しており、総じて音楽的にも何か随意的な性格があったことは否定できない。

フィンシャー（p. 16ff.）は、「プロメテウスのテーマ」は『エロイカ』以前に作曲されており、プロメテウスを表す曲ではないとして、フローロス等の解釈を否認し、自らは第

1 楽章は「戦い」を、第2 楽章は「悲しみ」を、第3 楽章は「喜び」を、第4 楽章は「生の謳歌」を表すと主張する。

クーパー (Cooper, p. IVf.) の見解は以下のとおりである。『エロイカ』はこの新しいタイトルでもって、プロメテウスやナポレオンあるいは他のどんな個人というより英雄たちおよび英雄主義一般を具現するものになった。葬送曲をフィナーレよりも第2 楽章におくのは奇妙に見えるかも知れないが、しかしベートーヴェンの構造によって含意にされた物語はこうである — 第1 楽章は英雄の生涯を、第2 楽章は彼の死を、第3 楽章は彼の再生を、第4 楽章はバレーにおけるプロメテウスの創造物と同じように、パルナッソスにおける英雄の神格化を表している。意味深いのは、フィナーレの非常に独創的な構造がいくつかの個所でバレーの経過と類似していることである。

最後にキュスター (Küster) によれば、『エロイカ』の理念にとって重要なのは循環形式であり、しかもそれは通常の複数楽章を越えており、優先的テーマへの関心のみならず、むしろ構造表現や音楽的細部に作用している。変ホ長調は短調と近い関係にあり、オペラでは理念的地下世界の調性として現れるが、『エロイカ』第2 楽章の葬送行進曲ではハ短調に転調されて死者に関わる。これに対し、他の楽章の変ホ長調が英雄的と見なされるのは、実質的に『エロイカ』自体から出てくる含意である。葬送行進曲は調性的に隣接する諸楽章を照射し、作品全体における拍子の配置を独自に規定している。フィナーレのコーダは作品全体のコーダとして設定されている。

これらの所説に対し、とりあえず若干の問題点を指摘しておく。

フローロス はバレー『プロメテウスの創造物』に現れて戦闘場面を表す「英雄的ダンス」の樂想を『エロイカ』の中に看取し、この事実に基づいてベートーヴェンは『エロイカ』でプロメテウスとナポレオンを表出しようとした主張するが、両者における戦闘的な樂想の類似だけで『エロイカ』の個々の楽章や曲全体を解釈することは無理であり、他の異なる多くの樂想の中で類似の樂想がどういう役割を果たしているのかを明確にすべきであろう。またもし英雄の一人がナポレオンなら、第2 楽章で葬送されるのは存命中のナポレオン自身ということにならないだろうか。

丸山説によれば、プロメテウスは人間を教化する神と捉えられるが、バレー『プロメテウスの創造物』におけるプロメテウスの性格・役割は一般的なプロメテウス像とはかなり違っているので、この像をそのまま『エロイカ』におけるプロメテウスに当てはめて交響曲全体を解釈できるとは断定できない。フローロスと同様に丸山も樂想の類似性だけを論拠に自説を開陳しているが、『エロイカ』各楽章内の各樂想の発展的関連性を解明することが肝要であろう。またもし英雄がプロメテウスだけだったら、第2 楽章で葬送される英雄は、神であるプロメテウスということにならないだろうか。

フォスはバレー『プロメテウスの創造物』においてプロメテウスは主役ではないと主張するが、しかしそこから直ちにプロメテウスは『エロイカ』と関係がないという結論は導

き出せない。フォスはまた、ベートーヴェンとナポレオンに関するリースの記事に関してオルトレップによる創作説を提唱しているが、リースとオルトレップのテキストをより厳密に比較して、どちらに信憑性があるのかを検証する必要がある。

シュロイニングによれば、『エロイカ』は当初ナポレオン軍の助力によって、後にはナポレオンに対抗して、ドイツ帝国を解放する希望を表したのであるが、『エロイカ』のどの樂想が「ドイツ帝国」という概念を表示しているのかについては全く論及していない。

一方、ベートーヴェンは第3交響曲を皇帝ナポレオンにではなく“市民ボナパルト”に献呈しようと考えていたという、「ヴィエルホルスキ・スケッチノート」等に基づくブラウナイス主張は傾聴に値するが、ベートーヴェンがナポレオンの皇帝就任後もしばらくの間『ボナパルト』という標題に固執したことをどう解釈すべきかが問題になる。

ヴィンターハーガー説では、『プロメテウスの創造物』におけるプロメテウスは革命家ではなく芸術家兼教育者であり、『エロイカ』はプロメテウスに関わるだけであってプロメテウスはナポレオンとは関係ないとされるが、『エロイカ』におけるプロメテウスも芸術家兼教育者と捉えられるのかどうかについては、より詳細な検討を要するであろう。

フィンシャーの主張どおり「プロメテウスのテーマ」は確かに『エロイカ』以前に作曲されたが、ベートーヴェンがそれをまさに「プロメテウスのテーマ」として再利用した可能性は排除されない。各樂章に関する彼の内容把握はあまりにも単純すぎる。

クーパーは曲の内容を極めて単純化しており、その記述が一般向けの解説という点を割引しても、説明不足を免れない。即ち第1樂章の「英雄の生涯」の中身がどんなふうだったのか、また第3樂章が何故「再生」なのか、樂想と関連した説明がごく簡単であれ欲しいところである。第4樂章の一部が内容的に『プロメテウスの創造物』の経過と類似するとの指摘は説得的とは言い難い。

最後に、『エロイカ』の理念にとって重要なのは循環形式であるというキュスターの指摘は注目に値するが、どのように循環するのか具体的な説明が求められる。彼はまた、第2樂章の葬送行進曲が調性的に隣接する諸樂章を照射し作品全体における拍子の配置を独自に規定していると主張するが、研究者が第2樂章から出発して曲全体の構成を考察するのは構わないにしても⁽³⁾、一般聴衆は第1樂章から聴くので、曲の理解も第1樂章を出発点として、しかる後に第2樂章との関連性を問題とすべきであろう。

上で指摘した問題点や疑問点（下記の①②④⑤⑥）について以下で検討するが、しばしば取り上げられながらまだ決着のついてない問題（③）や、これまで等閑視されたけれども曲の理解にとって必須と考えられる問題（⑦）についても考察する。その検討に先立ち主な問題点をまとめて提示しておこう。

① ベートーヴェンは『エロイカ』作曲時に“英雄”をどんな人物として思い描いてい

⁽³⁾ ただし Lockwood, >Eroica<, p. 470 によれば第2樂章は最も早期の構想ではなく、後の段階で現れたのである。

たのか、またその英雄の何を、どんな活動を各楽章でどう表現しようとしたのか、さらに各楽章は互いにどう関連しているのか。

② ベートーヴェンは何故ナポレオンの皇帝就任に激怒したのか。それにも拘らず少なくとも数ヵ月後まで『ボナパルト』という表題に固執したのか。

③ 『エロイカ』第1楽章について、再現部直前でホルンが属7和音 (*ppp*) のヴァイオリンのトレモロ (*pp*) によって第1主題 ($\alpha 1 \beta 1$) (以下、我々の記号については下記の〔譜例〕を参照) の前半部 ($\alpha 1$) を吹くのは何故か。また提示部には出てこないメロディーが展開部で突然現れるのは何故か。さらに終結部において第1主題の拡大形 ($\alpha 1 \beta 2 \alpha 1^\circ \beta 2^\circ$) が楽器を変えて次々に演奏され、最後にトランペットが $\alpha 1 \beta 2$ を *f* で吹くが、続く $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ の部分が楽譜に記載されていないのは何故か。

譜例 (全てチェロの場合)

The image displays three staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is annotated with Greek letters and numbers to identify motifs. The first staff shows motifs $\alpha 1$ and $\beta 1$ with a bracket labeled 'x' underneath. The second staff shows motifs $\beta 2$, $\alpha 1^\circ$, and $\beta 2^\circ$. The third staff shows motif $\beta 3'$.

[第1主題が第3～6小節 ($\alpha 1 \beta 1$) に限られるのかどうか議論があるが、我々はそれを構成する基本動機として $\alpha 1$ と $\beta 1$ (およびその派生形として $\alpha 1^\circ$ 、またその変化形として $\alpha 1'$, $\beta 2$, $\beta 2'$, $\beta 2^\circ$, $\beta 2'$, $\beta 2^\circ$) を設定し、その役割を重視するので、第3～6小節のメロディーを第1主題と見なしておく⁽⁴⁾。]

④ 同第2楽章について、何故ここに大規模な葬送行進曲を配置したのか。そしてそれは誰のためのものだったのか。

⁽⁴⁾ 石多 (p. 280) の分析表 (下記 29 頁の「図表 1」) は第1楽章における副次テーマをも含めて極めて詳細であり、第1主題のモチーフは 1a, 1b および 1a', 1b' に分けられ、1a, 1b は我々の $\alpha 1, \beta 1$ に相当するが、1a', 1b' は我々の $\alpha 1, \beta 2, \beta 3'$ 以外の変形も含んでいる。そのため β 系諸形間の微妙な — しかし私見では決定的とも言える — 差異の意味が認知されず、従って同表から第1主題の上行的構築性を読みとるのは困難と言えよう。ルコント (Lecompte, p. 96: 下記 30 頁の「図表 2」) もかかる差異を無視しており、管見の限りでこの差異に論及した研究や解説はない (例えばリーツラー、p. 351ff.; 『作曲家別』 p. 39。なお諸井 (p. 4ff.) は $\alpha 1 \beta 1$ に直接続く諸動機を抽出している。

⑤ 同第3楽章について、一体この楽章は何を表そうとしたのか。

⑥ 同第4楽章について、何故ここにバレエ音楽『プロメテウスの創造物』の第16曲の第1主題が転用されているのか。そもそもバレエ『プロメテウスの創造物』はどんな内容を持つバレエであり、『エロイカ』に転用された主題はどんな意味を持っていたのか。同じ主題を持つピアノ曲 (op. 35)、いわゆる『エロイカ変奏曲』と『エロイカ交響曲』第4楽章とは構造的ならびに内容的にどう異なるのか。

⑦ 同じ終楽章において「プロメテウスのテーマ」が *tutti, ff* で奏され最後のクライマックスと考えられる変ホ長調の第9変奏曲 (Lecompte, p. 102 による) の後に、ホ短調で「プロメテウスのテーマ」とは無関係の樂想が *p* からクレッシェンドで *ff* に至り、再度クライマックスが出現するのは何故か。

これらの諸問題について、技術的な楽曲分析だけによって解決するのは困難である (例えばリーツラーは第1楽章の詳細な分析を50頁にもわたって行いながら、③の諸問題について説得的な説明はしていない)。その解決のためには、楽曲分析や楽章相互間の関連性の検討とともに、“英雄”に関するベートーヴェン自身の言説や他の関連文献を (エピソードの類をも含めて) 援用することが必要となる。というのも第3交響曲の *Sinfonia Eroica* という標題はベートーヴェン自身が付けたものであり、本来「英雄に関する交響曲」を意味し、ここから明らかなように、『エロイカ』の全楽章は“英雄”という共通テーマで統一されているからである — それは作曲家自身によって *Sinfonia Pastorale* 『田園交響曲』という標題を付けられた交響曲第6番の全楽章が、“田園”という共通テーマで統一されているのと同じである (ただし『エロイカ』には第2楽章を除いて楽章ごとの内容指示はない)。

ボール (p. 570f.) は、『エロイカ』は一種の絶対音楽であり、これを標題音楽としてそこに英雄をイメージすることはできないと断定するが⁽⁵⁾、これは絶対音楽を絶対視する悪弊と言えよう。というのは「今日、標題音楽と非標題音楽との間に存在する諸原理は、彼 (ベートーヴェン) には知られていなかった。彼は「プログラム」の価値を知り、かつ尊重した」(ベッカー、p. 97) からである⁽⁶⁾。そもそも『エロイカ』第1楽章の第1主題 ($\alpha 1\beta 1$) は、モーツァルトが12歳の時に作曲したメロディーと同じであるが (Lecompte, p. 97)、彼自身はそれが英雄を表わすなどとは想像だにしなかつただろうし、従って問題の旋律が本来的に“英雄”を表現しているとは言えるはずもなく、そこに“英雄”を措定したのは他ならぬベートーヴェンだったからである。とすれば第1楽章の第1主題が意図的

⁽⁵⁾ 属 (p. 488ff.) は『エロイカ』を絶対音楽と断定し、第3、第4楽章は“英雄”とは関係ないと主張しているが、第1、第2楽章が“英雄”と関連していることを認める。

⁽⁶⁾ ベートーヴェンが『エロイカ』を「演奏会場の外の世界に広がる国民 (民族) 的な、そして、国際的な出来事と結びつけることを意図していたことは疑いない。」「習慣や制度、時や場所を超越した中立的な聴取様態などというものは、妄想でしかない。」(ボンズ、p. 184, 230)

に“英雄”を表わすべく設定されたと考えて差し支えない⁽⁷⁾。ところで、特定の人物に一定のテーマ曲を定めて、その曲の展開によって当該人物がおかれた状況や心情を表すことは、ベルリオーズの標題音楽やワグナーの楽劇に見られるが、ベートーヴェンは『エロイカ』においてその主題を構成する基本動機をさまざまに展開・変化させ、それによって“英雄”がおかれた何らかの状況を描出しようとしたと考えられる。しかしそのような展開・変化が何を表すかについて、直接言葉によっては説明していないのである。

このように言葉による説明が欠如している以上、ベートーヴェンが音楽でもって“英雄”の諸々の状況を表出しようとしたのかを探り出すには、彼が何よりもまず“英雄”を表すに違いない第1主題ないし基本動機 $\alpha 1, \beta 1$ をどのように展開し、どのようにリズム、調性、音色、和声、強弱、緩急、相互関連性などによって第1楽章の中で全体を構築したのか、同時にまたそれが他の諸動機や諸主題とどう関わっているのかを分析することが必須となる。他方また、ベートーヴェンにとってプロメテウスも間違いなく“英雄”であった一少なくとも巷間で英雄と称えられていることは知悉していた。とすればバレ音楽『プロメテウスの創造物』においてプロメテウスを表すと見なされている第16曲のメロディーが、そのバレ音楽全体の中でどんな位置を占め、第16曲においてどのように用いられているのか、また『エロイカ』第4楽章においてどんなふうに取り扱われているのかについて、両作品の関連個所を比較・考察しなければならない。

かかる検討を行うためには、その前提として、ベートーヴェンにとって英雄とは如何なる人物ないし神だったのかをできるだけ明確にすることが重要となる。英雄像は人により時代により異なっているが⁽⁸⁾、『エロイカ』を理解するには、まさにそれを作曲する時にベートーヴェン自身がどのような“英雄”像を抱いていたかを検出する必要がある。他の時期には、例えば「コリオラン序曲」作曲時にはコリオラーヌスが、また劇付随音楽「エグモント」作曲時にはエグモントがベートーヴェンにとって英雄だったが（前田、p. 21, 23）、その英雄像がそのまま『エロイカ』にも投影されたかどうかは、アプリアリには決定できず、個別的に検証しなければならない。他方ワグナー（Wagner, p. 170）が『エロイカ』を論じつつ示した英雄像、即ち「愛や苦しみや力といったもっぱら人間的な感情が、この上なく豊かに強固に備わった完全無欠の人間」⁽⁹⁾は、ワグナー自身の英雄観を表明したものであり、従って彼の楽劇の主人公には当てはまるかもしれないけれども、ベートーヴェンがこのように規定された英雄像を『エロイカ』において使用したという文献的証拠は全然

⁽⁷⁾ Lockwood, 'Beethoven', p. 467f., 473ff. によれば、ベートーヴェンは第1楽章の第1主題として2つメロディーを案出したが、最終的に第4楽章の低音テーマから件のテーマ ($\alpha 1 \beta 1$) を導き出したのである。

⁽⁸⁾ 例えばヘーゲルは英雄としてカエサルやアレクサンドロス大王等の名を挙げているが、ベートーヴェンやヘーゲルの時代を「エロイカの時代」と規定する樺山（p. 33）は、後者の二人を英雄の筆頭に立っていると評定する。

⁽⁹⁾ 'den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen—der Liebe, des Schmerzes und der Kraft—nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind.'

ない。ベッカー (p. 224) は『エロイカ』におけるベートーヴェンの英雄を、「無限の勢力に溢れ、争闘的で着落がなく、活動的で、躊躇も後悔もせず、極度までその力を駆使する人間」と規定するが、この規定は彼が樂想から受けた印象という感を免れない。

そこで我々は、『エロイカ』および『プロメテウスの創造物』に関する諸々の文字資料（これは史書・伝記・書簡・文学作品など一般的な文献資料の他に楽曲に関する付記や指示、歌詞や記号をも含む）の批判的検討によってベートーヴェンの“英雄”像を闡明しつつ、そこで判明した“英雄”像が『エロイカ』において音楽的にどう表出されたのかを可能な限り解明して、上掲の諸問題に一応の解答を与えようと思う。最初に、「人間英雄」に関連する文字諸資料の批判的検討を行う。

II 『エロイカ』成立の事情

初めに『エロイカ』成立の事情について、信憑性に疑問の余地のない文字史料から確実な事実を読みとっていこう。

絶対確実な資料は、1806年に公刊された『エロイカ』のスコアの表紙の記述（表題と添え書き）である（Lecompte, p. 94、写真）：

Sinfonia Eroica / [.....] / composta / per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo / e dedicata / A Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz / [.....]

エロイカ交響曲 / [中略] / 一人の偉大な男の思い出を祭り込むために / 作曲され / ロプコヴィツ公殿下に / 献呈された / [後略]

この *Sinfonia Eroica* という表題とロプコヴィツ公への献呈は後述のリースの記事と合致する。一方この交響曲が当初 *Buonaparte* という表題だったことは、後述のとおりベートーヴェン自身の書簡とリースの記事から明らかである。問題はその交響曲が何故 *Sinfonia Eroica* と改名されたのか、またその表題に「一人の偉大な男の思い出を祭り込むために作曲された」という添え書きが行われたのかである。

まず *Sinfonia Eroica* という表題の意味を検討しよう。*Eroica* は *eroico* というイタリア語の名詞 *eroe* 「英雄」から派生した形容詞の女性単数形で「英雄の、英雄的、英雄に関する」という意味を持ち、*Sinfonia* を修飾する。従って *Sinfonia Eroica* は『英雄』という名の交響曲ではなく、「英雄に関する交響曲」である。イタリア語の *eroe* 「英雄」はラテン語 *heros* を通してギリシア語 *hērōs* に遡り、このギリシア語の原義は「神と人間の間に生まれた子供、半神」であって、ここから人並み外れた力を持つ人間という意味が派生し、「半神」のみならず、人間にも、さらには神にも適用される。従って *Sinfonia Eroica* における「英雄」は神、半神、人間のいずれにも関わりうるのである。それらの中で“英雄”の一人として人間が措定されていることは、添え書きで *un grand Uomo* 「一人の偉大な男」が言及されていることから確実視される。一方また、第4楽章でいわゆる「プロメテウスのテー

マ」(この規定の正当性は後に証明する)が用いられていることから、別の“英雄”としてプロメテウス即ち神が措定されてことも明白である。要するに『エロイカ』における“英雄”は「人間英雄」および「神英雄」と認定される。では何故ベートーヴェンはこのように2種類の英雄を措定したのだろうか。両者の根本的な差異に着目したからに違いない、即ち「人間英雄」は死すべき存在であるが、「神英雄」は不死であるという差異に。ここで「神英雄」がプロメテウスであることは自明であるが、「人間英雄」とはいったい誰なのかが問題となる。

『エロイカ』が当初『ボナパルト』と題されたことが確実である以上、そこで言及された *un grand Uomo* はナポレオンだったのだろうか。これを解明する一つの手がかりは、第2楽章の冒頭に付記された *Marcia funebre* 「葬送行進曲」という用語である。『ボナパルト』という表題からこの交響曲はナポレオンの活動を描いたと単純に解釈した場合、ベートーヴェンはこの存命中の「人間英雄」に対して「葬送行進曲」を付けた交響曲を作曲したということになり、常識的に言っておかしな感じがするであろう。とはいえ、ナポレオンの活動とは直接関係のないすでに死亡した「人間英雄」—例えば最近戦死した将軍とかナポレオンの部下—を『ボナパルト』と題する交響曲の中に挿入したという主張は憶測の域を出ない(後記43頁)。しかし他方、『ボナパルト』という表題があった以上、それがナポレオンと何の関係もなかったと断定することは不可能である。以上の諸点を勘案すれば、『エロイカ』はナポレオンの活動そのものを描き出すために作曲されたのではなく、彼の活動に触発されてナポレオンとは別の「人間英雄」像をモデルにして作曲され、後述のようにナポレオンへの期待、さらには教導のために『ボナパルト』という表題を付けられたと推断でき、従って *Marcia funebre* はナポレオン以外の「人間英雄」のための「葬送行進曲」とであると結論されよう。

次に問題となるのは、*per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* という添え書きである。何故ならこれは、端的に言えば「ある偉大な男の思い出のために」ということであって、簡潔に *alla memoria di un grand Uomo* と言い表せるであろうが、それをわざわざ「思い出を祭り込むために」という大仰とも思える文言を用いているからである。ここで *il sovvenire* 「思い出、追憶」は過去の事柄に関する言及であり、この語が書かれた時点(1806年)で *un grand Uomo* 「ある偉大な男」は—その生死にかかわらず—すでに過去の人物となっていることを示唆する。従って、もしこの男が—『ボナパルト』という表題から推察して—ナポレオンだったとすれば、それは『エロイカ』のスコアが公刊された1806年より前のナポレオン、即ち(後に考察するように)第1統領時代(1799~1804年)—しかもその初期—のナポレオンということになる。とすれば問題の但し書きは、限定された時期における第1統領としてのナポレオンの活躍を追憶しつつ、その思い出を *festeggiare* 「祭り込む」ために曲が書かれた、ということを示明していると把握できる。それはまた、ナポレオンの活躍そのものを描き出すために作曲されたのではないことを含意する。

以上の考察から確認できたように、ベートーヴェンは第1統領としてのナポレオンの活躍に触発されて、ナポレオン以外の「人間英雄」像をモデルにして『エロイカ』の第1楽章を書いたのであり、そこから論理的に、第2楽章はこの「人間英雄」のための葬送行進曲であることが導き出せる。ではそのナポレオン以外の「人間英雄」とは誰か。それを究明するために、リース (Ries, p. 92ff.) の関連記事を検討しよう。この記事の内容については、当時リースがベートーヴェンの弟子で助手を兼ねていたので、一般にほぼ間違いないと考えられている (例えば Floros, p. 10ff.; セイヤー, p. 391)。しかしそのテキストの内容は詳細に点検されているとは言い難く、単なるエピソードとして重要視されなかったり等閑視される場合もある。もしリースの記述に十分に信憑性が認められれば、それは貴重な情報を提供することになる。そこで原文を丹念に読み込み訳語や解釈の問題点を検討し、記述内容の真偽を確定しつつ、事実を探りおこそうと思う。

Im 7 Jahre 1802 componirte Beethoven in Heiligenstadt, einem anderthalb Stunden von Wien gelegenen Dorfe, seine dritte Symphonie (jetzt unter dem Titel : Sinfonia eroica bekannt). Beethoven dachte sich bei seinem Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mußte die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal erhalten, ohne daß Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienste verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und anderen Sachen Haydn die verdientesten Lobsprüche erteilte. Bei dieser Symphonie hatte Beethoven sich Buonaparte gedacht, aber diesen, als er noch erster Consul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römischen Consuln. Sowohl ich, als Mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie schon in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatte das Wort „Buonaparte“, und ganz unten „Luigi van Beethoven“ stand, aber kein Wort mehr. Ob und womit die Lücke hat ausgefüllt werden sollen, weiß ich nicht. Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize frönen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde. Die erste Seite wurde neu geschrieben und nun erst erhielt die Symphonie den Titel : Sinfonia eroica. Späterhin kaufte der Fürst Lobkowitz diese Composition von Beethoven zum Gebrauche auf einige Jahre, wo sie dann in dessen Palais mehrmals gegeben wurde.

1802年にベートーヴェンはウィーンから1時間半離れた村ハイリゲンシュタットで彼の第3交響曲を 作曲していた (今は「エロイカ交響曲」の標題で知られている)。ベートーヴェンは作曲に際ししばしば一定の対象を念頭に置いた—もっとも彼は音楽による叙景 (描写音楽)、とりわけこの手の細かな叙景をしょっちゅう嘲り、くさした。そのさい

ハイドンの「天地創造」と「四季」がよく槍玉にあがった。とはいっても彼はとりわけハイドンの多数の合唱曲や他の楽曲についてハイドンの大いなる功績を否認したわけではない、何故なら彼はハイドンに最も妥当な讃辞を呈したからである。この交響曲では、彼はボナパルトを^オ念頭においていた、ただしそれはまだ^カ第一統領だった時のボナパルトのことである。ベートーヴェンは当時彼を極めて高く評価して、^キ古代ローマの最も偉大なコンスルたちに擬えていた。私も彼の近い友人たち数人もこの交響曲がすでにスコアに書き写されて彼の机の上に置かれているのを見た。表題紙のずっと上には「ボナパルト」という言葉が、ずっと下には「ルイジ（ルートヴィヒ）・ヴァン・ベートーヴェン」という言葉が書かれていたが、それ以上言葉は何も書かれていなかった。その余白が補充されるはずだったのか、またどんな言葉で補充されたのか、私は知らない。彼にボナパルトが^ケ自らを皇帝に任ずると公言したという情報をもたらしたのは、^ク私が最初だった。これを聞くと彼は^コ激怒してこう叫んだ—「^カやっぱりあいつも、^ク低俗な人間に他ならないのだ！今に彼も^スあらゆる人権を踏みにじって、^セ自分の名誉欲だけに溺れるだろう。そのうち彼は^リ自分を他の誰よりも高い地位に置き、^ツ“僭主”になるだろう」。ベートーヴェンは机のところに行き、^チ表題紙をつかみ上げ、すっかり引きちぎって地面に投げた。^ツ1頁目は新たに書かれ、その交響曲は^テその後ようやく「エロイカ交響曲」という題を付けられた。後にロブコヴィッツ侯爵がこの楽曲を2、3年間使用するためベートーヴェンから買いとり、その後それは侯の館で数回演奏された。

ベートーヴェンが第3交響曲を作曲した年を原注は1803年に変更している。確かに彼が作曲に着手したのは^ア1802年の夏/秋であり（Fišman, p. 66）、完成したのは1803年10月22日だった（Floros, p. 87ff., 92; Solomon, p. 175）。ただし^イcomponirteは過去形で完了形ではないので、その作曲を終えたということではなく、作曲中だったという解釈も成り立つであろう。^ウ「今は」は本文執筆時（1838年）のことである。一方^{エ-オ}hatte ... gedachtは過去完了なので、過去のある時点より以前のことを表す、従ってナポレオンを念頭においたのは、文脈上『エロイカ』の作曲を始める1802年の夏より前のことになる。^カナポレオンが第一統領（フランス語でle Premier Consul）になったのは1799年12月12日であり、1804年5月18日に皇帝に就任（戴冠式は同年12月2日）するまで在職した。ベートーヴェンが彼を高く評価したのは、この時期—しかもその初期（後述）—におけるナポレオンであり、そして彼が比較されたのは^キ古代ローマ共和政独自の最高官職に就いた「最も偉大なコンスルたち」である。統領職とコンスル職に共通しているのは、それぞれフランスおよびローマで帝政が樹立される以前の共和政期において、複数の人物が任期付きで選ばれる特定の最高官職だったことである。むろん微妙な点では相違が認められる、即ち1799年に創設されたフランスの第1統領制は3人の統領から成るが、ナポレオンが第1統領として決定権を握り（小栗, p. 176ff.; 長塚「上」、p. 427）、任期は10年であり、他方共和政ローマのコンスル（consul）は毎年選ばれる2人の最高権力保持者で

ある点で異なる。ただし両官職とも単独で終身の絶対権力を保持する皇帝独裁制とは根本的に異質の体制である点では共通している。リースがこの記事で用いている「第1統領」と「コンスル」は、それぞれフランスとローマの一定の時期に機能した独自の官職を表す専門用語であり、その場の思いつきで使われた用語とは考えられない。ベートーヴェンがローマの初代コンスルたるルーキウス・ブルトゥスを尊敬していたことは、シントラーも伝えている（後述）。従ってこの点に関するエピソードは信憑性が高いと評定される。エピソードの多くを「神話」と見なすダールハウス（p. 64, 66）もリースのこの報告の信憑性は高いと評価している。

このようにリースは共和政と帝政の制度を峻別し、そして単に用語が同じだというのではなく、フランスの統領制とローマ共和政のコンスル制との基本的共通性を明確に認識しつつ、ベートーヴェンのナポレオン支持を共和制の第1統領時代に限定しているだけに、後述のベートーヴェンの文言に関するリースの記録は、信頼に値すると評価できる。「古代ローマの最も偉大なコンスルたち」とは誰かについては、後に検討することにして、まずベートーヴェンがどんな点でナポレオンを「極めて高く評価した」のかを考察しよう。

ナポレオンは第1統領だった時代の前半に、1800年5月の第2次イタリア戦役（6月14日、マレンゴの戦い）を除けば戦争はなく、逆に1801年の2月9日にはオーストリアと和約を結び、同年7月16日にはローマ教皇と政教協定を結び、さらに1802年3月25日にはイギリスとアミアン条約を締結しており、この間にロシア、スペイン、オスマン帝国とも和約を結んでいる（レンツ、p. 060f.）。従ってこの期間のナポレオンの対外活動を特徴づけるのは、戦争ではなく平和政策である。他方また国内における彼の主要な活動は、フランス・ブルジョワ革命の成果（自由・平等）を法として体系化する民法典（「ナポレオン法典」）の制定に向けられており、その草案作成委員会は1800年8月に発足し、ナポレオンは自ら積極的に同委員会に出席して自分の意見を述べた（レンツ、p. 68ff.; 長塚「下」、p. 110ff.; ゴア、p. 320ff.）。従ってベートーヴェンが第1統領たるナポレオンを非常に高く評価したのは、軍隊司令官としてのナポレオンではなく、国内外の秩序の設定者、すなわちフランス革命の成果—何よりも自由—を確立し法制化せんとする政治家としてのナポレオンだったと断定してよからう⁽¹⁰⁾。

これに対し中村（p. 108f.）は、ソロモン（p. 181）の記述—「私はベートーヴェンのあらゆる敵対感情の中にも、ナポレオンがあのように低い身分から出発してこのように高い地位に登りつめたことを彼が讃嘆しているのを見ることができた」—に依拠しながら、「ベートーヴェンが心酔していたのは...むしろナポレオンが「低い身分から高い地位に登りつめた」という、その単純な事実こそあった」と主張する。この記事は1809年ナポレオンがウィーンを攻撃している最中にフランスの参事院メンバーの一人であったド・ト

⁽¹⁰⁾ Marx, p. 27: 「ボナパルトへの驚嘆は...革命的状況を、共和政の原理を基盤とする政治的秩序へと回復するだろうという推定に基づいた。」

レモン男爵がその回想録で、ベートーヴェンとの会談の様態を記したものであるが、ベートーヴェンのナポレオンに対する「あらゆる敵対感情」(セイヤー [p. 531] における訳では「数々の憎しみ」) がはっきり言及されており、その時点でベートーヴェンはナポレオンに対してその立身出世に讃嘆(セイヤーにおける訳では「感心」)はしたとしても、その政治体制は非難さるべきものと捉えられていたことを明示している。リースによれば、ベートーヴェンが「非常に高く評価した」のは第1統領だったナポレオンであり、遅くとも1806年第3交響曲が『エロイカ』として公刊されるまでであった(後述)。ベートーヴェンはド・トレモンにナポレオンと会見できるかどうかを尋ねているが、それは立志伝中の皇帝ナポレオンへの憧憬からではなく、極めて現実的な経済的な要請、つまり自分の作品を売り込めるかもしれない顧客としてのナポレオンであり、彼は共和政志向にも拘わらず、各国の王侯貴族にも何度かそのような売り込みを図っている。それは不安定な年金以外に固定収入のない作曲家が身につけた政経分離の処世術だった。

ともあれ、ナポレオンへのベートーヴェンの高い評価は、1800年8月(民法典草案の作成委員会の結成)から1801年7月(政教協定の締結)までのほぼ1年間が絶頂期である。この後ベートーヴェンのナポレオン評価は下落していく。というのは、政教協定の締結つまりローマ教会との和解は、政教分離、宗教の自由を標榜するフランス革命の成果と相容れないとベートーヴェンの目に映ったからである(ダールハウス、p. 64)。そのさい彼がカトリックあるいは宗教そのものを否定しようとしたのではないことは、この頃に書かれた彼の作品一神を讃える合唱曲の歌詞、例えば「自然における神の栄光」が雄弁に物語っている。ナポレオンがローマ教会と和解した時点でベートーヴェンは彼の共和政的政策に破綻を感じとり、高い評価は低下したに違いなく、さらに後者が1802年8月2日に、後継者および第2、第3統領の指名権、同盟条約の締結権等を与えられた終身の第1統領に就任するに及んで(長塚「下」、p. 106f.)、評価は一層下落したと推論される。というのはそのような役職すなわち単独終身の最高支配者職は、共和政の最高官職というより事実上これを凌駕する君主の地位と等しいからである。かくして1804年5月18日のナポレオンの皇帝就任(人民投票は9月6日)は、名実ともに共和政の終焉を意味し、ベートーヴェンが抱いた共和政的自由の擁護者・推進者としてのナポレオン像は破綻し、彼の期待は失望に転じざるをえなかったと思われる。その点から言って皇帝就任の報に接したベートーヴェンが激怒した⁽³⁾のは一後述の理由もあって一事実と認定され、また表紙紙をつかみ上げ、すっかり引きちぎって地面に投げたという記事は、他にも類似の行為が伝えられているので(後述)、ベートーヴェンの激情的な性格を考量すれば、極めてありそうなことであり、現にちぎられた表紙は残っている(Brauneis, p. 7f.)。

これに対して、このエピソードはリースの覚書の出版の2年前(1836年)に発表されたオルトレップ(E. Ortlepp)の小説(*Beethoven. Eine phantastische Charakteristik*)を基に創作されたとして、フォス(Voss, 'Symphonie', p. 113ff., 121)はその信憑性を否認する。

その小説では次のように述べられている。—— ベートーヴェンはある交響曲に「ボナパルト」という標題をつけていたが、「ある日彼は彼の政治的理想たるフランスの統領が、自ら帝位に就かれたもうた（という新聞記事を）読んだに違いない（Da mußte er denn eines Tages lesen, daß sich sein politisches Ideal, der französische Consul, auf den Kaiserthron zu setzen geruht habe）。彼はそこで *geruhen* 「したもう」という敬語が使われていることに非常に不安を感じて、直ちに家に戻り、『エロイカ』の表紙を破り捨てた。」

しかしながら、その小説の作家が32年も前の新聞記事を実際に読んだとは、当該個所が直接引用されたのではなく間接話法（*geruht habe*）で書かれているだけに、とうてい信じられない。実際そこで本当に *geruhen* という敬語が使われていたのかどうかは不明であり、仮に使われていたとしても、他ならぬその語法が表紙を破り捨てる理由になりえたのかどうか、はなはだ疑問である。さらにはまたフォスは、ボナパルトが⁽⁹⁾「自らを皇帝に任ずると公言した」というリースの文言は、ナポレオンが国民投票によって皇帝に就任したという事実と反しており、そのエピソードに信憑性がない証拠だとみなしている。しかし9月6日の国民投票は選挙ではなく信任投票だったのである（Cf. 小栗、p. 177f.）。また自ら皇帝就任を宣言したというリースの記述は、彼と同様の話を伝えるシントラー（p. 146）もナポレオンが「自らをフランス人の皇帝と布告させた（...*habe sich zum Kaiser der Franzosen ausrufen lassen*）と同じような表現を用いており（オルトレップの小説でも、当該部分は直訳すれば「自らを帝位に就ける（*sich...auf den Kaiserthron zu setzen*）」と書かれている）、ナポレオンの真意が何処にあるのかを見極めた記述と言えよう⁽¹¹⁾。さらにリースが皇帝就任宣言の情報をもたらしたのは⁽⁹⁾「私が最初である」とわざわざ言明したのは、新聞記事を読んで云々というオルトレップの小説の作り話に対する反論だったと推定できるのである。

セイヤー（p. 391）は、この出来事があった時たまたま同席していたリヒノフスキー伯爵がリースの覚書出版より何年か前にこの場面をシントラーに説明しているので、「これについては誤りはありえない」と断定している。実際シントラー（Scindler, p. 146）は同じ場面を伝えているが、そのさい同席者として真っ先にリヒノフスキー、次いでリースの名前を挙げている。リースは自分の他に名前を特定せずに「近い友人たち数人」に言及しているが、この中にリヒノフスキーが入っていたことは確実である。従ってリースとリヒノフスキーの二人が例の事件を実際に目撃し、その目撃談が本人から直接であれ他人を介してであれ伝えられたということになり（Cf. 山根、p. 254ff.）、リースとシントラーの当該記事は事実であると断言してよい。

次に、ベートーヴェンがスコアの表紙を破り捨てるさい語ったとリースが伝えている言葉が、本当にベートーヴェン自身の発した言葉だったのか、あるいはリースが後に創作し

⁽¹¹⁾ 確かにナポレオンの皇帝就任を宣言したのは元老院だったけれども、彼は皇帝の座を目指して王政派を肅正するなど着々と下工作を進めていたのである（長塚「下」、p. 143ff.）。

たものだったのかどうかを明らかにしなければならない。ベートーヴェンが激怒して罵詈雑言を吐くことは別に珍しいことではなく、『エロイカ』の場合と似たような場面も報じられている — シントラー (Scindler, p. 406) によれば、ウォルター・スコットの小説を読んでいたベートーヴェンが突然「こいつはお金のためにだけ書いている」と怒鳴って、読んでいた本を床に投げつけたという。ここで用いられた非難の言葉はごくありふれた悪口であるが、これに対し『エロイカ』の場合、罵倒の語句は — 一般的に言って — 内容的にも文法的にも異質である。即ち、最初の文⁽⁴⁾は倒置法による強調文であり、後続の文章^(5~7)はいずれも未来形で書かれ、ナポレオンの将来の政治状況を予告する内容となっている。このような罵倒の仕方は他に見られず、リースが勝手にでっち上げたとは考えられない。というのは、一方においてリースはベートーヴェンと親交のあった貴族の若い御曹司であり、ナポレオンが皇帝になったという知らせがベートーヴェンの激怒を誘発するとは思ってもよらなかったであろうし、しかも彼に対してベートーヴェンは一度も悪態をついたことがなかっただけに、その時耳にした師の激しい言葉 — リースには恐らく十分には理解できなかった — が直弟子に強烈な印象を与え、脳裏に刻み込まれたとしても不思議ではない。他方ベートーヴェンの件の発言は、1801年の教皇との協定以来ナポレオンの政治に対して抱いてきた懸念が一気に現実化して、第1統領への期待が裏切られたことに起因すると考えて間違いなかろう。しかもそれは国家の最高指導者に関するベートーヴェンの見解を露呈しており、さらにこの見解は彼がキケロやリーウィウス、プラトンやアリストテレスの熟読から得た知識に基づいていると推断できれば、一見雑然と併記されている文章が整合的に説明できるのである。

この点をもっと掘り下げて考察しよう。最初の罵倒の文句⁽⁴⁾「やっぱりあいつも低俗な人間に他ならないのだ」は、倒置法 (Ist der auch...) で強調されており、これまでの考察が示すように、ナポレオンに対する不信の念が一気に爆発したと考えてよい。ベートーヴェンはナポレオンを⁽⁵⁾「低俗な人間 (ein gewöhnlicher Mensch)」と決めつけたが、*ein gewöhnlicher Mensch* は一般に訳されているように「普通の人間」「並の人間」「平凡な人間」ではなく、倫理的によりレヴェルの低い「低俗な人間」「下劣な人間」という意味である⁽¹²⁾。この発言の背後には、ナポレオンは共和政的自由の擁護者、推進者として高邁な精神を具備しているに違いないという思い込みがあったと考えられる。しかしそのような思い込みは、ナポレオンの皇帝就任 = 共和政的自由への裏切り行為によって、誤解に基づいていたことが判明し、「やっぱりあいつも…」という強調構文になったのである。

倫理的に低俗な人間が単独・終身の最高権力保持者になれば、将来どうなるであろうか。必然的に「⁽⁶⁾あらゆる人権を踏みにじって、⁽⁷⁾自分の名誉欲に溺れるだけだろう」という事態が予想される。これらはいずれも、最後に言及される⁽⁸⁾Tyrannの特徴である。こ

⁽¹²⁾ 『独和大辞典』(博友社)、『クラウン独和辞典』、『独和大辞典』(郁文堂)、『アクセス独和辞典』等; *Duden, Deutsches Universal Wörterbuch, A-2, 3*1996, : “in Art, Erscheinung, Auftreten eine niedrige Niveau verratend” 等。

の用語は一般に「暴君」「専制君主」と訳されているが、ギリシア語の *tyrannos* に由来し、本来的には「僭主」即ち「合法性を欠く一人支配者」「篡奪者」を表し、後に「暴君」の意味が付加され、両方の意味をもつ単語としてヨーロッパ諸言語に導入された。ドイツ語でも同様にもともと政治的意味で導入された⁽¹³⁾。従って、ベートーヴェンがナポレオンは「Tyrann になるだろう」と言って批判したとき、*Tyrann* は単なる「暴君」を意味する用語ではなかった。すでに言明された「あらゆる人権を踏みにじるだろう」という行為は、紛れもなく「暴君」に特徴的な行為であり、改めて彼を「暴君」と規定する必要はなかったはずである。

問題は「Tyrann になるだろう」という語句の直前の文である — ここでベートーヴェンは皇帝即ち単独・終身の最高権力者になったナポレオンが、⁽¹⁴⁾「自分を他の誰よりも高い地位に置くだろう」と予言する。最高権力者である皇帝になったナポレオンが、なおそれを超えるような地位に自分を置くとはどういうことか。ありうる解釈として、ナポレオンは国内的には最高の地位にあっても、対外的には由緒あるオーストリアやロシアの世襲皇帝、イギリス国王に比べれば新参の成り上がり者に過ぎず、この点で彼らを凌駕する地位に立とうとするであろうことが挙げられよう。しかし彼のそのような対外的ハンディは、たとえ彼がオーストリアの皇女を娶っても、おいそれと克服できるものではない。問題の語句はむしろ、後続の文で「*Tyrann* になるだろう」と述べられていることと関連づけられ、皇帝に課せられた枠 — 例えば立法意志の源泉⁽¹⁴⁾ — を全部取り払って、あらゆる制約を免れて全てを自分の一存で決定する、という意味合いにとれる。これはキケロがローマの最後の王タルクイニウス・スペルプスについて記述していること⁽¹⁵⁾と合致する、即ちタルクイニウス・スペルプスは新たに権力を獲得したのではなく、すでに掌握した権力を不正に用いて「僭主」= 絶対的な独裁者になったという。そして権力を乱用したスペルプス王の具体的な悪政については、リーウィウス (I 49ff.) が報じている。

シントラー (p. 39, 145, 406, 430, 446f.) によれば、ベートーヴェンはホメロス、プルタルコス、プラトン、アリストテレスを愛読したという⁽¹⁶⁾。キケロについては、1820年に『義務論 *de officio*』の新訳が出たのでベートーヴェンは注文した (Fleischhauer, p. 481) が、これは当時の教養人の必読書だった。しかもプラトンやアリストテレスの国家論に興味を持っていたベートーヴェンが、キケロの『国家論 *de re publica*』を読まなかったはずはない — ただし『エロイカ』作曲時にそれはまだ発見・出版されていなかったが。またベートーヴェンがリーウィウスの『建国以来のローマ史』を読んだことを実証する史料はないけれ

⁽¹³⁾ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Akademie Verlag-Berlin, 1989, p. 1865.

⁽¹⁴⁾ ナポレオン帝政では「建前上は人民の意志に依らしめていた。…体制の樹立、修正の認否を人民批准に依らせていた」(岡本, p. 296f.)

⁽¹⁵⁾ Cicero, *de re publica*, II, 25, 45, 26, 47, 29, 51 (キケロ, p. 91, 92, 94). Cf. Berti, p. 67.

⁽¹⁶⁾ ベートーヴェンの読書、また教養については Fleischhauer, p. 465ff.; Solomon, p. x ff.

ども、彼がラテン語学習における基本的読本でローマ史に関する最大の情報源の一つであるリーウィウスの著作を紐解かなかつたとは、想像できない。スペルブス王に関するベートーヴェンの知識は—ルーキウス・ブルトウスに関する知識（後述）と同様に—、主としてリーウィウスから得たに違いない。以上のことを勘案すれば、上記の言葉はベートーヴェンがキケロやリーウィウス、アリストテレスやプラトン、さらにプルタルコスを熟読して、「僭主」に関する理論と実態を熟知していたからこそ、とっさに淀みなく口に出た言葉であり、リースが簡単にできる芸当ではないと思われされる。

ともあれ、タルクイニウス・スペルブスの事例に鑑み、ベートーヴェンはこう予測した—すでに皇帝即位以前に終身・単独の第1統領として強大な権力を獲得していたナポレオンは倫理的に「低俗な人間」であるので、皇帝の地位に就いた以上、今後は「功名心に溺れ」、独断で人民の意向を無視した—合法性を欠く—絶対的な独裁者「僭主」となり、「あらゆる人権を踏みにじる」ような「暴君」になるであろうと。第1統領たるナポレオンが共和政的自由を確立・普及することを期待していたベートーヴェンにとって、彼の皇帝就任はその目標とは相容れない、高邁な精神の欠如と映ったに違はなく、とうてい容認できない事態であった。以上の諸点から判断して、リースが伝えるベートーヴェンの言葉は、師が実際に語ったことを—直接弟子が記憶した限りで—正確に写し取ったと考えてよい。

ナポレオンの弟リュシアンはすでに1795年ボナパルトがまだ大尉のときに、兄は僭主になるのではないかという懸念を表明している（長塚「上」、p. 106）。弟はベートーヴェンが、ナポレオンは僭主になるだろうと予言する何年も前に、兄の暴君的絶対的支配者としての資質を見抜いていたのである。ベートーヴェンにとって、共和政的自由を擁護し推進する「人間英雄」は、私利私益を顧みず、個人的野心を捨てて所期の目的達成のために全力を尽くす高潔の士でなければならず、絶対に「僭主」であってはならなかった。ベートーヴェンは、貴族は「世襲よりは選挙によるべきで、出生より功績に基づくべきである」という見解に共鳴しており、貴族性（高潔さ）は「頭と心」にあると言明し、自分は道義的にそのような貴族であると主張していた⁽¹⁷⁾。とはいえ彼自身が実際にそのような高潔さをどの程度まで具現できたかはいささか疑問であり、とりわけ甥—亡くなった弟の息子カール—を巡るその母親ヨハンナとの確執において、彼は客観的に見て常軌を逸した、とうてい高潔とは言えない言動を繰り返している（石井、p. 208ff.）。なるほどその根底には、現実に家族を持てなかったベートーヴェンが、甥を取り込んで父親の役割を演じたいという欲求があったかもしれない。しかしベートーヴェンにしてみれば、ヨハンナは猥らな女なのでカールの養育を彼女に委ねるわけにはいかない、高潔な精神を持つ自分こそが彼を養育する適任者である、という思い込みがあったのではなかろうか。

⁽¹⁷⁾ Solomon, p. 119 (ソロモン、p. 170.)。それどころかある王の落胤であつて実際に貴族であると信じていた。

自ら高潔たらしめんとする志向は、当然の如く他人に対しても向けられ、水準以下の人間は「低俗な人間」「下劣な人間」として罵倒されるのである。では「僭主」と「下劣な人間」とは如何なる関係にあるのか。この点に関してベートーヴェンの思考に影響を与えたのは、彼がよく読んだと伝えられるアリストテレスの政体論だったと推考される。アリストテレスは『政治学』（および『ニコマコス倫理学』）で僭主の特性について理論的な考察を行っており、ジークフリート（Siegfried, p. 306f.）はそれを次のようにまとめている：「僭主は欺瞞や暴力によって支配に至り、市民団の意志に反して統治し、彼自身の利益のためだけを考える。彼の支配は何の制約も尊重しない。彼は《快適さ》（das „Angenehme“）⁽¹⁸⁾を、またそれへの手段として財産を、最高の価値と認める。… [中略] …僭主が権力を掌握する手段は下劣さの点で完璧である。」このような理論がローマ史から学び取られた知識と合体して、ベートーヴェンの僭主観を築き上げたと推定されるのである。

III 文字資料に基づくベートーヴェンの“英雄”像

では、第3交響曲作曲のさいにベートーヴェンが念頭においた“英雄”とは、どういう人物だったのだろうか。これまでの考察の結果を基にして、彼自身の言説から推論する。

ベートーヴェンにとって第1統領時代のナポレオンが「人間英雄」であったことは、疑問の余地がない⁽¹⁹⁾。その英雄が皇帝となった時にこれを「低俗な人間」としてベートーヴェンが激しくなじった言葉は、彼の英雄観を裏返したものであると考えてよい。即ちナポレオンは「あらゆる人権を踏みにじって、自分の功名心にだけ溺れる」という文言の対極にある意味合いは、「あらゆる人権を尊重し、私利私欲のためにではなく公の利益のために尽くす」ということであり、また「自分を他の誰よりも高い地位に置き、僭主（専制君主）になる」の文意を逆転すれば、「合法的な共和政的最高官職にあって、独断専行で暴政は行わない」ということになる。これと関連して注目されるのは、第1統領時代のナポレオンの極めて重要な業績が、前述のように、自由・平等を謳う民法典の制定（1804年3月24日公布）だったことである。従ってベートーヴェンが英雄に求めた要件は、平等はともかくとして、少なくとも共和政下における自由の実現であったことが察知される。

これを証明するのは「ヴィエルホルスキ・スケッチノート」の一文である。ここにはベートーヴェンがナポレオンに「プラトンの国家」の建設を期待したと記されている⁽²⁰⁾。プラ

⁽¹⁸⁾ ギリシア語の *tò hēdy* を訳したものと思われる一だとすれば訳語としてはむしろ「快樂」の方がいいかもしれない。

⁽¹⁹⁾ サリヴァン（p. 133）：「ベートーヴェンがナポレオンを英雄と見たことは確かであろう。しかしかれがここで表現するその真の意味は、かれ自身が勝ち得たものであった。」

⁽²⁰⁾ Fleischhauer, p. 478, n. 58 によれば、プラトンの『国家論』の Schleiermacher によるドイツ語訳は 1804-1810 年に出版されているので、これが『エロイカ』の作曲に影響を与えることはなかった。しかしそれ以前にドイツ語訳が出ていてベートーヴェンがそれを読んでいたことは十分ありうる。

トンはさまざまな国家形態についてその優劣を論じているが、最善の国家として“哲人国家”即ち哲学者が政治に当たるか、統治者が哲学を学ぶ国家を挙げている。この哲人国家論の要点は、「知を愛し探究する哲学者が決して自ら進んで権力を握ろうとはしないことである。彼はその地位によって何か利益を手にしようとは全く考えない。もっとも支配者になりたくない者が強制力によって支配者の地位に就くことが、社会全体に最善を実現する政治をもたらすと考えられたのである」（納富、p. 56f.）。「ヴィエルホルスキ・スケッチノート」で「プラトンの国家」と呼ばれているのは、このような“哲人国家”であることは間違いなからう。従ってベートーヴェンが第1統領たるナポレオンに期待したのは、そのような哲人として所期の目標—自由の確立・拡充—を達成することであった。

それは決して軍事的勲功ではなかった。実際リースは、ベートーヴェンは第1統領としてのナポレオンを高く評価したと言っているのもであって、それ以前の武勲に輝く軍隊司令官としてのナポレオンではない。それどころか、ベートーヴェンが1813年に作曲した『ウェリントンの勝利』はヴィトリアの戦いを描写した楽曲であるが⁽²¹⁾そこではフランス軍を破ったイギリス軍が称えられており、そのさい彼は、イギリスを象徴するテーマ曲として *God save the King* と *Rule Britannia* を使いながら、フランスを表す曲としては「ラ・マルセイユーズ」ではなく旧制度時代のフランス民謡 *Malbrough* を使用している。彼がフランス革命の意図を象徴する「ラ・マルセイユーズ」の旋律を知らなかったとは—ロマン・ロラン (p. 309f., 352ff., 415ff.) の否定的見解にも拘わらず—想像しにくい。もともとルイ王朝の専制政治に対抗するため歌われたその曲は、今や共和政を裏切って皇帝、専制君主になって人権を抑圧するナポレオン体制下で歌われた。従ってそれに代えて *Malbrough* が、自由をもたらす革命的フランスではなく、諸国を抑圧するフランスを象徴する明確な意図を持って利用されたと考えられる (Lecompte, p. 306) のである。要するにベートーヴェンにとって“英雄”とは、颯爽と白馬に跨る軍服姿のナポレオンではなく、共和政的制度の確立・拡充を目指す政治家ナポレオンだったと考定される。

さてリースによれば、ベートーヴェンは第1統領だったナポレオンを高く評価して^(キ)「古代ローマの最も偉大なコンスルたち」に擬えた。とすれば、ベートーヴェンがこのコンスルたちを「人間英雄」と見なしていたと考えて差し支えないであろう。それが具体的に誰を指すのか、リースが伝える文言からは不明であるけれども、シントラー (Schindler, p. 39, 453) はルーキウス・ブルトゥスに言及し、ベートーヴェンがこのローマのコンスルを尊敬していて、折にふれて話題にし、彼の小立像を部屋に飾って死ぬまで手放さなかった、と報じている⁽²²⁾。

⁽²¹⁾ セイヤー、p. 639ff.; 小宮、p. 109ff.; 石井、p. 322ff.; 『作曲家別』、p. 106ff.; Lecompte, p. 304ff. — この曲に対する評価は分かれる。ベートーヴェン自身は「駄作」と見なしていた。

⁽²²⁾ シントラーの『ベートーヴェン伝』は多くの誤りや捏造や隠蔽を含む (Pichler, p. 14ff. 等) が、ルーキウス・ブルトゥスに関しては、後述の物証により真実と認められる。

ルーキウス・ブルトゥス (Lucius Iunius Brutus) については、リーウィウス、ハリカルナッソスのディオニュシオス、プルタルコス等が伝えており (特にリーウィウス、p. 119ff, 128ff. [Livy, I 58ff, II 1ff.])、彼らの伝承に基づいてブルトゥスの活動は一細かな相違を無視すれば一以下のようにまとめられる。――ブルトゥスは専制的・暴力的になったタルクイニウス・スペルブス王の抑圧を逃れるために愚鈍を装っていた (*Brutus* の原義は「愚鈍な、馬鹿な」である) が、王子が人妻ルクレティアをレイプし、自殺に追い込んだ事件を契機に数人の仲間とともに蜂起し、民衆の支持を得てこれと協力してタルクイニウス王を追放し王政を廃止した。そしてブルトゥスは、二人のコンスルが毎年選出されて統治する共和政を樹立し、前 509 年にその初代コンスルの一人に選ばれた。その後、自分の息子がタルクイニウス王の一派と結託して王政の復活を図り、この計画が露見した時、彼は反逆罪の廉でその息子を公衆の面前で処刑させた。程なくタルクイニウス王の軍隊の反撃にあってブルトゥスは戦死し、共和政を法制的に完成させるには至らなかったけれども⁽²³⁾、彼が樹立した共和政はその死後も代々受け継がれ発展したのである。

以上のような伝承がどこまで史実を伝えているかは論争的となっているが⁽²⁴⁾、伝承が伝える古代ローマ史を厳密な史料批判に基づいて再構成する仕事は、『エロイカ』が書かれた時点ではまだ現れておらず (そのような再構成は 1811 年以降に出版されたニープールの『古代ローマ史』をもって嚆矢とする)、当時の知識人は古代の著作家が伝える話を一極端な話は別として一史実と見なしていたと考えられ、ベートーヴェンも当然そのまま信じていたに違いない。

このローマ共和政の樹立者たるルーキウス・ブルトゥスは、カエサルを暗殺したマルクス・ブルトゥス (英語読みでブルータス) とよく混同され、何とシントラーの書物の当該箇所への注記 (Schindler, p. 642) でマルクス・ブルトゥスの解説が行われているのだ。しかしながらシントラー (Schindler, p. 39, 609) 自身は、ベートーヴェンが尊敬したローマのコンスルは Lucius Brutus であり、その小像を死ぬまで手放さなかったと言明しており、また現在ベートーヴェンの遺品として伝わる小像の台座にもはっきりと Lucius Brutus と刻まれている (Fleischhauer, p. 471; Maruyama, p. 52)。さらにプルタルコス (『ブルトゥス』1,1) は、ローマ時代にマルクス・ブルトゥスの祖先である (ルーキウス・) ユーニウス・ブルトゥス (Iunius Broutos) の銅像がカピトリヌスの丘に王たちの像とともに設置されていたと伝えており、またローマのカピトリノ博物館に陳列されているいわゆる「カピトリノのブルトゥス」は一般に Lucius Brutus の胸像と考えられ、前 4, 3 世

⁽²³⁾ その最も重要な要素として *provocatio* 権「国民に訴える権利」―キケロ (Cicero, *de re publica*, II, 31, 53) の規定によれば、「いかなる政務官もローマ市民をこの訴権に逆らって死刑や鞭打ち刑に処してはならない」という権利が挙げられ (Berti, p. 68)、彼の死後コンスルのプブリコラが制定したと伝えられる。

⁽²⁴⁾ 伝承の問題点と史実の両構成に関しては Hirata, p. 1ff. 平田、p. 3ff. 参照。

紀の作品と鑑定されており⁽²⁵⁾、従って前44年にカエサルを暗殺したブルトゥスではありえないのだ⁽²⁶⁾。

以上の点から判断して、ベートーヴェンがルーキウス・ブルトゥスを「古代ローマの最も偉大なコンスルたち」の一人と認定していたことは確定的である⁽²⁷⁾。第1統領たるナポレオンがルーキウス・ブルトゥスに擬えられたのは、彼が絶対王政を否定し共和政の確立に尽力していると評価されたからであろう。絶対王政の廃止／否定、共和政の樹立／確立という点で両者の活動は基本的に一致し、ベートーヴェンにとって彼らこそ真正正銘の「人間英雄」だった。とはいえこの二人には決定的な違いがあった。その違いは、ナポレオンがその目的達成のために現に活動しているのに対し、ルーキウス・ブルトゥスは共和政の確立という目的を達成する途中で戦死した点にある。つまりブルトゥスは、共和政の転覆を企てた実子の処刑をも断行するほど正義を貫く高邁な精神の持ち主であったのだが、完全勝利に至る前に非業の死を遂げたのである。ベートーヴェンがこのような高邁な精神を持つ正義の士の非業の死を悼み、葬送行進曲を交響曲の中に取り入れようと考え、それを第2楽章で具現したのは、ごく自然な成り行きであった。このように死が「人間英雄」の定めだとすれば、第1統領たるナポレオンもこの宿命を免れることはできないのだ。ベートーヴェンはとりあえず、この事実をナポレオンが高邁な精神を持って自覚しつつ目的達成に邁進して欲しいという期待から、交響曲の作曲を意図したのであり、従ってその曲に『ボナパルト』という標題を付けたとしても不思議ではない。

ともあれベートーヴェンにとって、「ローマの最も偉大なコンスルたち」の一人がルーキウス・ブルトゥスであったことは疑う余地がない。従ってこのコンスルをモデルとして「人間英雄」像が第3交響曲において音楽化されたと推定しても大過ないであろう。彼が「人間英雄」と認定された指標は一般化すれば、次のとおりである（単純化したキーワードを《 》で示す）。① 専制的支配者による《抑圧》、② 専制的支配者に対する熾烈な《闘争》、③ その闘争への民衆の支持と協力即ち《支援》、④ 専制的支配者に対する《勝利》＝（共和政的）自由の獲得、⑤ 自由を完全に確立する途上での非業の《死》（従って《勝利》は「限定的」）、⑥ 死後における自由《理念の継承》⁽²⁸⁾。

ではルーキウス・ブルトゥスの他に、以上のような特質を具有したコンスルは存在し

⁽²⁵⁾ Pallottino, Tav. XCIX; Torelli, p. 194, Fig. 130; Wohlmeyer, p. 98ff.

⁽²⁶⁾ 明言はないが、文脈から察する限り、フロロロスも丸山もカエサルを殺したマルクス・ブルトゥスを念頭においていたと思われる。二人とも Tyrannenmörder「僭主殺し」という言葉を使っているが、ルーキウス・ブルトゥスは僭主化したタルクイニウス王を追放した（亡命を余儀なくさせた）だけなので、厳密に言えば Tyrannenmörder には該当しない。前田（p. 14）もマルクス・ブルトゥスを念頭においているようだ。

⁽²⁷⁾ 18世紀の米仏の共和主義者によれば、共和政的自由のは起源は、ルーキウス・ブルトゥスまで遡るとされる（Sellers, p. 347f.）。

⁽²⁸⁾ Solomon, p. 253（ソロモン、p. 380）によれば、ベートーヴェンの英雄主義の概念を構成する諸要素は、誕生、闘争、死、再生といった人間が経験する全ての領域を包含している。しかしここに少なくとも「抑圧」と「勝利」を加えるべきであろう。

たであろうか。共和政時代にコンスルを務めたローマ人は累計 300 人ほどに達するが、彼らのうち誰をベートーヴェンは「最も偉大」と評定し尊敬していたのか、またそのコンスルは第 3 交響曲作曲のさいに「人間英雄」のモデルとなりえたのだろうか。ベートーヴェン関係の史料で言及される共和政ローマのコンスルは、ブルートゥスの他に、厳密に言えばキケロとカエサルだけであり、他にカミルスとアウグストゥスの名前も出てくる。史料中に名前は出てこないけれども「偉大」と言えるかもしれないコンスルとして、ポンペイウスやスキピオ・アフリカーヌス等の名前が思い起こされるが、ベートーヴェンが彼らをどう評価したのか不明である⁽²⁹⁾。ここで問題となるのは、それらのコンスルの第 3 交響曲との関連性であり、従って彼らがルーキウス・ブルートゥスの生涯から導出された「人間英雄」の特質と大筋で一致する特質をもっていたかどうか、ということになる。

この点を顧慮しつつ、上に挙げたコンスルたちについてその適否を吟味してみよう。

ユリウス・カエサルは前 59 年にコンスル職に就いた。そのころローマ「共和政国家」*res publica* は大きく変質して「帝国」*Imperium* を形成しており、従来のような共和政体制—元老院の主導の下に毎年交代する 2 人のコンスルが統治する体制—では立ちいかなくなっており、広大な帝国を統治・運営するには、単独で絶対権力を持つ終身の最高官を必要としていた。そのような時代の趨勢に合わせるかのように、カエサルはコンスル就任後、単独の最高権力保持者たる独裁官 *dictator* に就任し、その任期（元来は 6 カ月以内）を 10 年から終身に延長し、絶対権力を持つ事実上の独裁者となったが、さらに共和政体を否認して名実ともに「王」（＝終身単独の絶対的最高権力保持者）になろうとした。

このような官職歴任の経緯は、ナポレオンが任期 10 年で 3 人から成る統領の第 1 統領の任期を終身に延長し、事実上独裁権力を掌握した過程と類似している。カエサルが終身の独裁官、ナポレオンが終身の第 1 統領になった時点で両者とも実質的に君主であったが、共和政の官職名（それぞれ *dictator* と *consul*）をそのまま引き継いでいる。しかるにカエサルはこれに飽き足らず「王」*rex* に、ナポレオンは「皇帝」*empereur* になろうとした。しかしながら、「王」の称号を帯びることは共和政を名実ともに否認する行為であり、そのためカエサルは共和政を死守せんとするマルクス・ブルートゥスとカッシウスの一味に急襲されて殺害されたのである。他方ナポレオンは皇帝に就任し、それ故にベートーヴェンは共和政を裏切ったとして彼を非難した。以上の点を考量すれば、ベートーヴェンは『エロイカ』作曲時にカエサルを英雄視することはなかったと推察される（逆に「僭主殺し」のマルクス・ブルートゥスに共感を抱いていたかもしれない。とはいえこのブルートゥス

⁽²⁹⁾ 近代の歴史学では、例えば 20 世紀のローマ史家の重鎮であるゲルツァーは、ローマの代表的政治家としてカエサル、ポンペイウス、キケロを選び、それぞれについて伝記を書いており（ただしキケロは「大政治家」とは言えないと主張する [『キケロ』、p. 311, 340f. 等]）、この 3 人については一般に異論はないであろう。以下でこれら 3 人を取り上げるが、基本的文献はそれぞれゲルツァー『カエサル』『ポンペイウス』『キケロ』であり、主要史料はプルタルコス「カエサル」「ポンペイウス」「キケロ」である。

は、カエサルの支援で法務官 *praetor* にはなったけれども、その上位の官職であるコンスルには就任しなかった)。

次に、前63年のコンスルだったキケロは政治的には元老院を中心とするローマ共和政 *res publica* を護持する立場に立ち、カエサルやアントニウスのような独裁的権勢と対峙して、結局そのために命を失った。その間キケロは国家の転覆を図ったカティリーナの陰謀を未然に防ぎ、また属州シチリアの総督として属州民を搾取したウェレスを弾劾裁判にかけて失脚させるなど、共和政国家の安全と正義のために尽力し、その功績により「祖国の父」と呼ばれた。しかしキケロが擁護し死守せんとした国家は、富裕層である元老院議員と騎士身分との協調に基づくによる政治体制であり、ベートーヴェンが恐らく理想としたであろう民会中心の共和政国家の概念とは異なっており、他方カエサルの独裁化に対しキケロは反対の立場に立っていた⁽³⁰⁾。またマルクス・ブルトゥスらによるカエサル暗殺にも一思想的には影響を与えたかもしれないにせよ⁽³¹⁾—実際には加担しなかった。しかしカエサルの死後キケロはアントニウスにより殺害された。ベートーヴェンがキケロを評価したとすれば、共和政的自由のために身を挺して闘う政治家としてというよりも、むしろ当代随一の弁論家・作家であって自分に多大の影響を与えた思想家としてであったと推察される。以上の点から、ベートーヴェンが『エロイカ』作曲時にキケロを「人間英雄」のモデルに選んだとは想定し難い。

ベートーヴェンが間違いなく英雄と見なしているローマ人として、カミルス (*M. Furius Camillus*) が挙げられよう。1807年ベートーヴェンは音楽家で出版業者のカミュ・プレイエール (*Camille Pleyel*) に手紙を書き、この友人の名前が前390年ローマ市を制圧したガリア人を撃退したカミルスの名に由来することから、自分もその名前を付けたいものと述べている⁽³²⁾。とはいえカミルスは厳密に言えばコンスルではなく、「コンスル権限を有する軍隊司令長官 *tribunus militum consulari potestate*」という官職に何度か就任しており、ガリア人がローマ市を侵略した時には「独裁官 *dictator*」だった。彼は祖国の自由を守るために戦い勝利を取めた。しかしベートーヴェンが彼にそれほど傾倒していなかったことは、カミルスの名前を持ち出すさいに、間違っていなければ、と断っていることから明らかである。従って『エロイカ』の作曲時に彼を「人間英雄」のモデルに選んだとは考えられない。

注目すべきはむしろ、アウグストゥスへの言及である。1813年以降オーストリアで言論の自由が奪われ検閲が強化されると、ベートーヴェンは検閲がもっと緩やかだった時代を思い起こし、これをアウグストゥスとペリクレスの時代に擬えている。アテネ民主政最

⁽³⁰⁾ ハビヒト (p. 141): 「彼の政治的信条は… 共和政的な保守主義といってもよいであろうが、… 君主政的な支配にも、民主政的な支配にも同じような嫌悪の気持を持っていた。」

⁽³¹⁾ キケロとブルトゥスの思想的関係については、Woolf, p. 69ff.; ハビヒト, p. 121ff.

⁽³²⁾ Solomon, p. 264 (ソロモン, p. 400); Fleischhauer, p. 471.

盛期のペリクレス時代に言論の自由が保障されていたことは論を俟たないが、その時代と並んでアウグストゥス時代が挙げられるのは、やや意外な感を否めない。なるほどアウグストゥスが言論の自由を全面的ではないにせよ容認したことは事実である（エヴァリット、p. 340ff.）。しかし単独で絶対権力を握った支配者が、オウィディウスの永久追放に見られるように、皇帝の威信や面子を傷つけるとか、何らかの理由で言論弾圧を何度か行ったことは紛れもない事実であり、またそのような弾圧を避けるため文人が自粛ないし迎合した表現をとらざるをえなかった（Kienast, p. 144ff., 304ff.）こともありえた。ベートーヴェンのアウグストゥス評価は、原則として言論の自由があったという点から下されたと思われる。

他方また、前27年に元首政 *Principatus* を樹立する以前、アウグストゥス（当時はまだオクタウィアヌスと呼ばれた）が前31年から連続してコンスル職に就いていたことも事実である。とはいえ、このようなコンスル連続就任は伝統的な共和政最高官職の年限や再選に関する規定を完全に無視したものであり、しかも元首政は事実上の「帝政」であった。共和政主義者と目され当局に睨まれ、現に検閲を受けた（小松「下」p. 32f.）ベートーヴェンにとって、「帝政」は打破すべき政体ではなかったのか。しかし彼がアウグストゥスの帝政を称賛した、少なくとも許容したということは、たとえ共和政が理想的政体だったとしても、かかる理想が当時のオーストリア・ドイツの社会で実現される可能性がない以上、「帝政」は人権を蹂躪せずその主要な構成要素たる言論の自由を保証するか、少なくとも検閲を緩和する限り、受け容れねばならない現実的選択肢であったと考えられる。その点、ベートーヴェンはイギリスを「自由の国」「立憲政と国民的自由への要求を支える国」として評価した（Marx, p. 30）。断固として拒絶さるべきは、あらゆる人権を蹂躪する「僭主政」に変貌した「帝政」である。ベートーヴェンはナポレオンの帝政に感じ取ったそのような危険性を、アウグストゥスの帝政には感じなかったのであろう。もっともベートーヴェンにとって（当時の人々にとって）、アウグストゥスは共和政ローマの典型的なコンスルではなく「皇帝」*Imperator*⁽³³⁾ であり、しかも天寿を全うした点から言って、『エロイカ』作曲時に「人間英雄」としてモデル化されることはなかったと考定される。

この他にも一般に「偉大」と見なしうような共和政ローマのコンスルとして、ポンペイウスが挙げられる。彼はまだ何の官職にも就かないうちに、海賊掃討のために伝統的なコンスルの権限および時限をはるかに超える単独の特別大命令権を付与され、そのご前70、55、52年にコンスル職に就任した。つまり、政界デビューの最初から共和政とは相容れない体制の中で軍事的活躍を始めたのである。ポンペイウスはカエサルたちと組んで三頭政治を行ったり、カエサルとの権力闘争のために元老院に接近したり、その立場は揺れ動き最後には暗殺されたが、一人支配への道を阻止しようとして共和政を擁護すること

⁽³³⁾ もともとこの用語は大勝利を取めた将軍への称号であったが、アウグストゥスはこれを彼の個人名として用い、それは間もなく「皇帝」の意味に転じたのである。

はなかった。この点から言ってポンペイウスには『エロイカ』作曲時において「人間英雄」としてモデル化される契機はなかったと断定できる。

他にも「人間英雄」の候補者として何人かのコンスル（例えばスキピオ・アフリカーヌス）が想起されるが、共和政ないし自由の確立のために非業の死を遂げた者はおらず、ベートーヴェンが『エロイカ』作曲に際して彼らを「人間英雄」と見なした可能性は排除される。

次にローマの最高官職であるコンスルという枠を超えて、ベートーヴェンのいくつかの作品自体から『エロイカ』作曲時における「人間英雄」の候補者を探してみよう。かかる候補者としてとりあえず2人の人物が浮上する。

第1の候補者は、序曲『コリオラン』の主人公として描かれたコリオラーヌス(Coriolanus)である。彼は前5世紀にウォルスキ人の都市コロオリを征服したことに因んでコリオラーヌスと呼ばれたローマの貴族ガイウス・マルキウスである。『コリオラン』は1807年に作曲されたが、1802年にプルタルコスを史料としてコリン(H. Joseph von Collin)が書いた悲劇に付けられた序曲である(Lecompte, p. 281; 『作曲家別』, p. 96ff.)。これより200年ほど前にシェイクスピアも戯曲 *Coriolanus* を書いているので、ベートーヴェンが『エロイカ』作曲以前にプルタルコスもしくはシェイクスピアを読んでいた蓋然性は高く、それ故にこそコリンの作曲依頼に応じたのであろう。

伝承によれば、コリオラーヌスはウォルスキ人を平定した後ローマで平民と対立して護民官によって追放され、ウォルスキ人の許に亡命して、彼らの軍隊を率いてローマを攻略しようとしたが、プルタルコス「コリオラーヌス」では、自分の母と妻に説得されて撤兵し、他方コリンの戯曲では、自殺したことになっている。この伝承は現在の史料批判に徹した歴史学によれば史実と認めるには不明な点が多い(安井, p. 37ff)けれども、ベートーヴェンが感銘を受けたのは史実ではなく、伝えられた物語であったと考えられる。なるほどその物語が非常に悲劇的だったので、彼がコリオラーヌスを一般的な概念として“英雄”と見なすことはあったと思われる。事実「コリオラン序曲」においてコリオラーヌスを表す悲壮なメロディーから彼の悲痛な心境が感じ取られ、その消え入るようなフィナーレは間違いなく彼の死を表している。しかしながら『エロイカ』における「人間英雄」のモデルと認定することはなかったであろう。というのもコリオラーヌスの軍事的遠征、平民との抗争、ローマ共和国への反逆は、『エロイカ』作曲時にベートーヴェンが思い描いた「人間英雄」像とは性格を異にするからである。

第2の“英雄”候補者はエグモントである。エグモントは16世紀スペイン支配下にあったネーデルランドの独立・自由のために戦って数々の武勲を挙げた大貴族であるが、この実在の人物を題材にして、ゲーテは戯曲『エグモント』を1787年に完成した(Goethe, *Egmond*, p. 161-238, 642)。エグモントはこの戯曲において、専制的代官の悪政に対抗し市民のために善政を行う為政者として描かれ、そのため捕えられて処刑されたとされる。こ

の『エグモント』のためにベートーヴェンは1810年に序曲と劇中音楽を作曲したのである (Lecompte, p. 285ff.; 『作曲家別』、p. 83ff.)。ゲーテを尊敬するベートーヴェンは『エロイカ』を作曲する前にそれを読んでおり、エグモントの人物像に深い共感を抱いていたことは察するに難くない。とりわけ劇中で表明される、エグモントの「安全と安寧！秩序と自由！（Sicherheit und Ruhe! Ordnung und Freiheit!）」(Goethe, *Egmond*, p. 168) への配慮をベートーヴェンは高く評価し、エグモントが「専制支配の壁 (den Wall der Tyrannei) を打破せよ」と訴えつつ、最後に「私は自由のために生き戦ったが、その自由のために死ぬ」(p. 238) と言って処刑された、彼の悲劇的な死を悼んだに違いない。そしてベートーヴェンは「彼の死は諸国に自由をもたらすであろう」(p. 237) というゲーテのト書きに呼応して、序曲のコーダおよび劇中音楽の最終部分で死によってもたらされるであろう「勝利のシンフォニー」(p. 238) を作曲したのである。そのさいベートーヴェン自身がエグモントの死をどのような「勝利」と理解したか問題である。というのも、確かにエグモントは史実としては軍事的勝利を得ているが、ゲーテの戯曲においては実際に専制を廃止するとか、「勝利」と明確に規定できるようなことはしておらず、せいぜい市民に善政を行うに留まり、この点で専制的王政を打倒したブルトウスとの差は歴然としているからである。

このようにエグモントの場合、《勝利》の概念については疑問が残るにしても、ルーキウス・ブルトウスの場合と同様に専制的支配者による《抑圧》、それに対する《闘争》、非業の《死》、自由理念の《継承》というキーワードは基本的に同じである。とはいえ、このような英雄観がすでに『エロイカ』作曲以前から醸成されていたかどうか、文献的証拠は何もない。さらに戯曲の変更できない筋書きをそのまま交響曲に取り込もうとすれば、創作上の自由な発想は多かれ少なかれ阻害される事態が生じるであろう。その点、厳密な台本のないブルトウスの場合には、楽想や構造を自在に発展させることができる。エグモントの《死》と《勝利》の関係については後に考察するが、《勝利》の概念は『エロイカ』作曲時にすでに形成されており、ベートーヴェンは戯曲の結尾「勝利のシンフォニー」にその既存の概念を適用したと考えられる。

注目すべきはむしろ、ブルトウスの指標にはない別な指標として「安全と安寧」への配慮が析出されることである。実際に「安全と安寧」を実現することはできなかったが、それはエグモントにとって追求すべき理想的状態であり、またベートーヴェンにとっても当然そうだったのであろう。従ってこの指標をベートーヴェンの「人間英雄」像に加えてもよからう。

因みにベートーヴェンの唯一のオペラ『フィデリオ』（1805年作曲開始）のヒロインであるレオノーレは、この作品においては間違いなく“英雄”であった。このオペラが単なる夫婦愛の通俗劇ではなく、その音楽が専制的支配に対する「革命的要素」を含んでいる（ゴールドシュミット、p. 166）ことが承認されるならば、レオノーレもまた『エロイカ』作曲時における「人間英雄」の第3の候補者と認定される可能性は否認できない。しかし

彼女は捕われた夫を救出し、夫婦ともども無事生還している点から言って、『エロイカ』に登場し非業の死を遂げる「人間英雄」の要件を満たしていない。従って彼女は『フィデリオ』においては英雄であるが、『エロイカ』における「人間英雄」像の形成には（作曲年代の点からも）関与しなかったと考えてよい。

以上論じたようにベートーヴェンは、ナポレオンに上述のような「人間英雄」になることを期待し第3交響曲の作曲を構想した時、これを『ボナパルト』と題したのであるが、間もなくその期待に水を差すような政教条令や第1統領の終身制に出くわしたため、ナポレオンに期待するよりはむしろ彼を教導しようという気持ちが芽生えたと思われる。しかもナポレオンは皇帝となって、今後あらゆる人権を抑圧するかもしれない立場（未来形 *wird* に注意！）に立ってしまった。ベートーヴェンがナポレオンの皇帝即位にあれほどまでに激怒したのは、一つにはナポレオンが期待を裏切って共和政的理念を破棄し自ら皇帝＝唯一・終身の最高権力者になった以上、独裁的専制君主になる危険性が現実化しつつあったという状況があった。かてて加えてベートーヴェンには、『エロイカ』において音楽的に構築した英雄像によってナポレオンを教導することは不可能だという判断があったのかもしれない。

それでもなおベートーヴェンは、その後数ヶ月間ナポレオンに一縷の望みを抱き、彼を教導できると思ったのであろう—少なくとも1804年8月26日までは表題を『ボナパルト』とする積りでいた（Solomon, p. 174f.）のである。以上の議論が正鵠を射ているならば、ベートーヴェンが第3交響曲のナポレオンへの献呈を取りやめ、それを自ら *Sinfonia Eroica* 『英雄に関する交響曲』と名付け^(テ)、しかもスコアの新しい表紙^(ソ)に「ある偉大なる男の思い出を祭り込むために」と付記した理由は、今や明白であろう。彼にとって現実に「人間英雄」は存在しなくなった—現存する唯一最高の「人間英雄」だったナポレオンは「低俗な人間」へと転落し、「全ての人権を踏みじる」可能性が具現化しつつあったからである。

IV 『エロイカ』第1楽章における“英雄”像の表出

文字資料の考証から判明したとおり、ベートーヴェンの「人間英雄」像の指標はブルートゥスについては、① 専制的支配者による抑圧、② 専制的支配者に対する熾烈な闘争、③ その闘争への民衆の支援、④ 専制的支配者に対する勝利＝自由の獲得、⑤ 共和的自由を確立する途上での非業の死（従って《勝利》は“限定的”）、⑥ 死後における自由理念の継承であり、これにエグモントから⑦「安全と安寧」が加わる。これらの指標はソナタ形式の第1楽章でどのように表出されているのだろうか。もっとも『エロイカ』は純然たる標題音楽ではないので、それらの指標がそのまま物語となって描き出されているわけでは決してない。だが少なくとも、指標の中で最も基本的なキーワードと考えられ

図表2 (Lecompte, *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, p. 96 から加筆引用)

96

3^e Symphonie - 1^{er} mouvement

$\text{♩} = 60$
exposition
allegro con brio

développement
 1^{re} partie

développement
 2^e partie

réexposition

développement terminal
coda

échelle moyenne 16,5 secondes par centimètre

temps de la version Karajan 1977 (D.G.)
 ne fait pas la reprise de l'exposition indiquée par « : »

1 23 37 45 55 65 75 83 99 109 123 132 151
 26" 42" 51" 102 113 124 133 152 203 218 229 243 253
 Mib M Sib M Sib M

152 166 178 185 198 220 236 248 283
 253 311 324 333 347 412 431 444 528
 modulant

284 300 322 338 366 382 397
 528 546 611 630 703 723 742
 mi m mib m

398 408 416 430 448 458 468 478 486 502 512 526 535 547 556
 742 753 802 818 839 850 901 913 922 942 953 1009 1020 1034 1047
 Mib M REb M Sib M Mib M

557 567 581 595 603 623 631 655 673 691
 1047 1100 1117 1133 1143 1207 1216 1243 1303 1328
 REb UT fa m Mib M

A1
 m. 3 violoncelles
 m. 22 violons I
 épisode rythmique

A2a
 m. 45 hautbois clar.
 m. 55 violons I

A2b
 m. 55 violons I

A3a
 m. 65 violons I

B1a
 m. 83 bois violons I
 m. 109 violons I clarinette

B2
 m. 132 violons I

B3
 m. 284 hautbois

C
 m. 284 hautbois

climax

340 $\alpha 1' \beta 2'$ ³⁴²: es $\gamma 2'$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r343} $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r344} $\alpha 1' \beta 1 \beta 2'$ ^r 346: Des $\gamma 1'$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r347} $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r348} $\alpha 1' \beta 2'$ ^r

350 $\gamma 3'$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r351} $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r352} $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r354}: es $\gamma 2'$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r355} $\alpha 1' \beta 3'$ ^{r356} $\alpha 1' \beta 1'$ ^{r358}: $\gamma 1'$ ^r $\alpha 1'$ ^{r360} $\alpha 1'$ ^r.

362 $\gamma 3'$ ^r... 366: ces $f \hat{u} \hat{u}$... 370 372... 378: Es 382 388 394 $\alpha 1$ ^r 396 397
 再現部 398: Es $\alpha 1 \beta 1' x$ ^{r402} 408: F $\alpha 1 \beta 2'$ ^r... 416: Des $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r419} $\beta 2'$ ^{r421} $\beta 3'$ ^{r424}: Es $\alpha 1'$ ^r..

430: $\alpha 1 \beta 1$ ^r.. 434 $\beta 1' \beta 1'$ ^r.. $\beta 3'$ ^{r440}: Es $\alpha 1 \beta 1$ ^r.. 444 $\beta 1'$ ^r... 448 $\delta 1'$ ^{r450} $\delta 1' \beta 3' \delta 1' \beta 3'$ ^{r454} $\delta 1'$ ^{r456} $\delta 1'$ ^{r458} $\delta 2'$ ^r..

460 $\delta 2'$ ^{r468} $f R$ ^{r470} R ^{r472} R ^{r476} S ^{r484}... 486 S ^{r490} S ^{r494} S ^{r502}... 512 $f T$ ^{r516} $\delta 3'$ ^{r518} $\delta 3'$ ^{r526} $f \hat{u} \hat{u}$ ^r... 531 $\hat{u} \hat{u}$ ^r

535 $\beta 1'$ ^{r536} $\beta 3'$ ^{r538} $\beta 2'$ ^r... 546 548 $f / sf \hat{u} \hat{u}$ ^r... 551 $\alpha 1$ ^r... 553 $\alpha 1$ ^r... 555: Es $\alpha 1'$ ^r..

終結部 557: Des $\alpha 1'$ ^{r561}: C $\alpha 1'$ ^{r563} 565 $\alpha 1'$ ^{r567} $\alpha 1' \alpha 1' \alpha 1'$ ^{r573} $\alpha 1' \alpha 1' \dots$ ^{r581}: $\epsilon 1 / \epsilon 2' \epsilon 1 / \epsilon 2'$ ^r

589: Es $\epsilon 1 / \epsilon 2'$ ^{r593} $\epsilon 1 / \epsilon 2'$ ^r... 603 $\gamma 1'$ ^{r607} $\gamma 1'$ ^r... 615 $\alpha 1'$ ^{r617} $\alpha 1'$ ^{r619} $\alpha 1'$ ^{r621} $\alpha 1'$ ^{r623} $\alpha 1'$ ^r...

631: Es $\alpha 1 \beta 2$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r639} $\alpha 1 \beta 2$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^{r647} $\alpha 1 \beta 2$ ^r $\alpha 1' \beta 2'$ ^r

655 $\alpha 1 \beta 2$ ^r 659 $\alpha 1' \beta 2'$ ^r 663 $\beta 2'$ ^r... 664 $f \hat{u} \hat{u}$ ^r... 671... 673... 681 $f \hat{u} \hat{u}$ ^r $\beta 3'$ ^r 685 $f \hat{u} \hat{u}$ ^r $\gamma 1'$ ^r... 691 ||

記号の説明 $f \hat{u}$ は f の打撃音が休止を挟んで連続することを表す。 $f \hat{u} \hat{u}$ において $f \hat{u}$ は持続する sf の打撃音が随所（下線部）で響くことを、また $\hat{\quad}$ は sf の及ぶ範囲を表す。 $\beta 1' x$ の $'$ は x が $\beta 1$ の一部と重なり、 $\epsilon 1 / \epsilon 2$ は $\epsilon 1$ と $\epsilon 2$ が全面的に重なることを表す。第338小節以下（上付きの小数字は小節の番号を表す）は $\alpha 1 \beta 2$ を基にした諸派生形による fugato で、簡単な記号化は不可能なので、各派生形とその最初の小節番号を記す（例えば³³⁹ $\alpha 1' \beta 3'$ ^{r40} $\alpha 1'$ ）。

以上の分析図を俯瞰して第1楽章の著しい特徴と認められるのは、何よりも（1） α 系および β 系動機の頻用とその展開の多彩さ（これに比し他の動機ないし主題は副次的である⁽³⁴⁾）、（2）提示部と再現部だけに現れ展開部では用いられないメロディーS、（3）展開部と終結部だけに現れるメロディー ϵ 系、（4）展開部（第249小節以下）で37回にも及ぶ sf の連打を伴う樂想、である。これらの特徴を念頭におきながら、第1楽章全体における諸々の動機・メロディーの配置や展開を辿ってその構造を解き明かし、そこに上記の諸概念がどのように盛り込まれ展開しているかを追跡しよう。

すでに考察したように、第1主題を構成する α 系と β 系は「人間英雄」に関わる2つの動機である。では α 系と β 系とでは具体的にどんな違いがあるのか。とりわけ β 系について、基本系 $\beta 1$ ($\beta 1'$) と派生系 $\beta 2, \beta 3$ およびそのさまざまな変化形 $\beta 2', \beta 3'$ — ここで $\beta 1, \beta 1'$ は第4音（およびそれに相当する音）が下行する場合、 $\beta 2, \beta 2'$ は第4音が第3音と同じ高さ、 $(\beta 3), \beta 3'$ は第3音より高い場合を示す — との違いは、管見の限りでこれまでほとんど等閑視されてきた⁽³⁵⁾ けれども、上述の諸問題と絡み合って曲の構造・内容を理解する

⁽³⁴⁾ 谷村 (p. 259) によれば、ウィーン古典派の音楽では「第1主題そのものが激しいエネルギーの突然の爆発として、そのうちに解決を求めてやまない問題性を含むのである。... 第2主題は、かならずしもそのアンティテーゼではない。... 第1主題と対抗して、それと葛藤するという課題を与えられていない。」この所説は『エロイカ』第1楽章についても (R' と \hat{u} を除き) 当てはまる。

⁽³⁵⁾ 例えばリーツラー (p. 352ff., 388) は、再現部において $\beta 1$ は「いくらか変化された形」で現れ、主要動機は終結部の最後に至って「主題として実現され完成される」と主張しながら、 $\beta 1$ と $\beta 2$ の内容的差異について

のに決定的に重要である。それを解明するには、それらがどう組み合わせられ、どのように展開され、全体としてどう構築されているかを検討する必要がある。そのさい留意すべき点は、全体が部分を規定し部分が全体の不可欠の構成要素となる交響曲の構造を的確に把握するとともに、第1楽章と他の楽章との関連性を看取することである⁽³⁶⁾。

上で指摘したとおり第1楽章の著しい特徴と認められのは、 α 系および β 系動機の頻用とその展開の多彩さであるが、そのさい特に顕著なのは、 α 系では全体を通してほとんど専ら基本形 $\alpha 1$ と $\alpha 1'$ が用いられ、他方 β 系では $\beta 1, \beta 1', \beta 2', \beta 3'$ がほぼ同じ頻度で用いられているけれども、 $\beta 2$ の使用はほぼ再現部以降に限られ、また $\beta 3$ (最高音が基音の1オクターヴ上にくる)は全く使われていないことである。このような α 系における $\alpha 1$ と $\alpha 1'$ のほとんど排他的な用法は、 $\alpha 1(\alpha 1')$ が揺るぎない確固とした存在であることを示しており、この冒頭の動機が「人間英雄」の《存在》そのものを表示していると考えるのが至当である。これに対し β 系は $\beta 1, \beta 1', \beta 2', \beta 3'$ と揺れ動き安定性を欠いている点から判断して、「人間英雄」の揺れ動く活動の状況を表すと捉えられよう。そこで問題となるのは、 $\beta 1, \beta 1', \beta 2', \beta 3'$ がそれぞれ如何なる活動状況を表し、どれが選択されるのかである。この問題はすでに提示部冒頭の主題($\alpha 1 \beta 1/x$)提示において、 $\beta 1$ の第4音から分散和音ではなく半音階的に下行する x によって提起されている⁽³⁷⁾。

そこで第1楽章全体を通観すれば、 α 系 β 系を合わせた第1主題のメロディーは基本的に次のように進行している：

(提示部) $\alpha 1 \beta 1 \rightarrow$ (展開部) $\alpha 1' \beta 3' \rightarrow \alpha 1' \beta 1' \rightarrow \alpha 1' \beta 3' \rightarrow \underline{\alpha 1' \beta 2'} \rightarrow$
 (再現部) $\alpha 1 \beta 1 \rightarrow \underline{\alpha 1 \beta 2} \rightarrow \alpha 1 \beta 1 \rightarrow$ (終結部) $\underline{\alpha 1 \beta 2} \quad \underline{\alpha 1^\circ \beta 2^\circ}$

かかる進行において特徴的なのは、音程上 $\beta 1$ が $\beta 2'$ および $\beta 3'$ を経て最終的に $\beta 2$ に至る構造である。ここで最も重要なポイントは、第3音に対し第4音を下げる $\beta 1$ がそれを保持する $\beta 2$ へと進行すること、しかしまた $\beta 3'$ は結局 $\beta 3'$ のままで $\beta 3$ にはならないことである。この2点を単に作曲技法上の問題に還元することはできないであろう。というのも β 系は「人間英雄」の異なる活動を表すように意図的に設定されているからである。そこで $\beta 1$ から $\beta 2$ への進行と $\beta 3$ の欠如が何を意味するのか、それによってベートーヴェンは何を表現しようとしたのか、が問題となる。

これを解く鍵はベートーヴェン自身の作品の中に見出される。『エロイカ』を作曲してから20年後に、彼は第9交響曲第4楽章第375小節以下でシラーの詩『歓喜に寄す』をテノールに歌わせているが、その中の一節“laufet, Brüder, eure Bahn! / Freudig”「兄弟よ、

は論及していない。

⁽³⁶⁾ ノッテボームの抜き書きを検討した吉田秀和 (p. 205) は、ベートーヴェンの場合「細部より先に全体がある」ことを指摘している。

⁽³⁷⁾ ダールハウス (『ベートーヴェン』 p. 56) は「第3小節から第6小節までの分散和音自体ではなく、第6小節から第7小節に至る半音階に関わる全音階法こそが、本来のテーマないし「テーマ法」を成している」と主張する。Cf. Solomon, p. 254 (ソロモン, p. 382); Cooper, p. IVf.

汝らの路を歩め！／喜んで」の後で“wie ein Held zum Siegen”「勝利に向かう英雄の如く」を5回繰り返して歌わせている。シラーは1792年にその詩の音楽化を目論んでおり（Lecompte, p. 165；小松『第九』p. 27, 28, 32, 41.）、ベートーヴェンはすでに1793年に『歓喜』に作曲する積りだった（Solomon, p. 565；ヒルデブラント p. 189；ナイト, p. 38）。5回繰り返される *ein* 以下の旋律のうち4回は β_2 と似かよった上行旋律である。上に引用した詩句をテノール・ソロが歌う最初のメロディー（第400-402小節）も基本的に同じであるが、典型的な例として、その4回目の独唱（第420-423小節）では *wie* から上行を開始するが、*Held* から変口長調の主和音の3音（b-d-f）が中核となり、最高音に達した後もこの音高は *zum Sie(gen)* に到達するまで2小節以上にわたって保持される。第9交響曲で歌われる上述の上行メロディーと β_2 との類似性は偶然ではありえず、第9における当該メロディーが“勝利に向かって己の路を歩む”英雄を明示している以上、ベートーヴェンが β_2 においても“勝利に向かう”「人間英雄」の雄姿を表そうとしたことに疑問の余地はないであろう。実際には、最初に『エロイカ』において β_2 の意味が確定されており、それが『第9』の当該メロディーとして用いられたと考えるべきである。何故なら『エロイカ』自体の中で β 系の役割に関する問題提起が行われているからであり、我々はただそこに β_2 の意味合いを決定する確たる証拠を見出せなかった故に、『第9』から考察を始めたにすぎない。

β_2 の如上の意味の妥当性を傍証するのは、戯曲『エグモント』への劇中音楽のコードである。主人公エグモントは静かな伴奏音楽によって最後の独白をした後、処刑のため連行される。ゲーテは戯曲『エグモント』においてその後にはト書きで、*Siegessymphonie* 「勝利のシンフォニー」を演奏するよう付記している。ゲーテの意図がどうだったのかはさておき、問題はベートーヴェンがその指示に従ってその「勝利のシンフォニー」を作曲し、また『エグモント序曲』においても死を示唆する *ppp* の木管の和音に引き続き終結部として用いた（ただしその指示は表記されていない）ことである。このような用法について、死によって勝利がもたらされるという解釈も提示されている（Lecompte, p. 290）が、常識的には奇異の感を免れないであろう（Winterhager, ‘Egmont’, p. 290 によれば、それは「勝利と自由の幻想」である）。問題解決のためには「勝利のシンフォニー」におけるいくつかのメロディーを分析してみなければならない。

『エグモント序曲』第333小節以下で奏される結尾のメロディーは、2分音符による β_2 （拡大 β_2' ）と捉えられ、これが“勝利に向かう英雄”を表すとすれば、エグモントは一応の勝利は得たものの、それは決して完全な勝利ではなく限定的であり、彼は完全勝利に向かう途中で非業の死を遂げたという解釈が妥当である。従って *Siegessymphonie* はここでは「勝利に向かうシンフォニー」と意識され、エグモントの死とは矛盾を来たさないことになる。このメロディー（拡大 β_2' ）は交響曲第5番の第4楽章の冒頭（ハ長調）にも現れるが、ここでは『エグモント序曲』で3回繰り返されるのに対して1回しか用いられていない。

何故か。『エグモント序曲』では、拡大 $\beta 2'$ の直後に（8分音符で）主音から1オクターヴ上の主音まではほぼ順次上行するメロディーが1度だけ現れた後に曲は終るが、『第5番』では6小節目から同じメロディーが3回繰り返される。主音が1オクターヴ上行するこのメロディーの中核を成すのは主和音の3音であり、これは $\beta 3$ の1変形（拡大 $\beta 3'$ ）と把握できる。すでに確認したように、 $\beta 2$ が《限定的勝利》を得ながら、なおも“勝利に向かう英雄”を表しているので、 $\beta 3$ はかかる $\beta 2$ の第4音をさらに上行させている点を顧慮すれば、“完全勝利”を表すと論定して間違いないであろう。このように考えられれば、『エグモント序曲』と交響曲第5番における拡大 $\beta 2'$ と拡大 $\beta 3'$ の使用頻度の差は、容易に説明がつく。即ち拡大 $\beta 2'$ が3回、拡大 $\beta 3'$ が1回だけ用いられる『エグモント序曲』では、“勝利に向かっている”ことが強調されているのに対し、拡大 $\beta 2'$ が1回、拡大 $\beta 3'$ が3回用いられる『第5番』では、最終的に完全勝利が得られたことに力点がおかれていると把握できるのである。

ともあれ、以上のように $\beta 3$ が“完全勝利”を表すとすれば、『エロイカ』で多用されるその変形 $\beta 3'$ は、“限定的勝利”を得ながらも、さらなる“勝利に向かう”途上を表す $\beta 2$ を越えて“完全勝利”を目指し突進し、しかし結局はそれに到達できない状況を示唆すると解釈される。そう理解できれば、『エロイカ』において本源的な $\beta 3$ ではなく専ら $\beta 3'$ が用いられている理由が判然とするであろう。なお、『エグモント序曲』と同様に交響曲第5番も第9番も『エロイカ』以後の作品であるので、拡大 $\beta 2'$ は第3交響曲で用いられた $\beta 2$ が転用されたと考えられる。

次に表現内容が確実視されるのは、第284小節以下でオーボエが吹くホ短調の $\epsilon 1$ である（ヴァイオリンとチェロが奏でる $\epsilon 2$ はその対位旋律 [cf. リーツラー、p. 378]）。というのはこの旋律の主要線は『エロイカ』第2楽章の主題の主要線と正確に一致しており（北沢、p.26）、第2楽章はその冒頭に明記されているとおり *marcia funebre* 「葬送行進曲」であるので、 $\epsilon 1$ が葬送に関わる事柄つまり《死》あるいは《終息、終焉》などを表すと考定されるからである（吉田秀和、p. 221, 224f. はノッテボームとともに「哀歌」と捉える）。ではそれは誰または何の死ないし終息なのか。

さて、 $\epsilon 1$ が奏される前の第248小節の $ff \bar{u} \delta 1'$ は *tutti* で強烈に鳴り響き、その後これまた *tutti* で $sf \bar{u} \delta 1' \gamma 1' \gamma 1'$ 系が転調しつつ鋭い不協和音が第271小節まで続き、この間 *sf* が激しく37回も繰り返されるが、第272小節からはティンパニーが抜けるとともに $\gamma 1'$ も消え、第280小節からは弦楽器だけの演奏となり、すぐデクレシェンドで *p* に至り $\epsilon 1/\epsilon 2$ へと接続する。ところで $\gamma 1, \gamma 1'$ はすでに第29小節以下で第1ヴァイオリンが奏でていたが、そこで *sf* で強調されて上行する3音は不完全ながら $\beta 2'$ を想起させ⁽³⁸⁾、いわば「隠れ $\beta 2'$ 」と言えよう。この想定が的外れでなければ、「隠れ $\beta 2'$ 」は激甚な圧力 (*tutti, ff, sf, f*, 不協

⁽³⁸⁾ リーツラー (p. 357): 「明らかに主要動機と関連を持っている。」

和音等)がかけられる中で必死に“勝利に向かう”「人間英雄」($\gamma 1, \gamma 1'$)を示唆していると把握できる⁽³⁹⁾。とすれば第248小節以下の曲の流れは、かかる「人間英雄」に対してやがてその圧力が減退し(*decresc.*)、終息する($\varepsilon 1/\varepsilon 2$)というふう解釈されよう。そうであるならば、第248小節以下は、「人間英雄」と激甚な圧力=抑圧する人間もしくは体制との《闘争》、その結果としての抑圧者の《死》または抑圧体制の《終焉》を表すことになるであろう⁽⁴⁰⁾。

では「人間英雄」はどうなったのか。第296小節以下の $\varepsilon 1/\varepsilon 2'$ (=抑圧者の死または抑圧体制の終焉)のすぐあと第300小節から奏される $\alpha 1'\beta 1'$ は、まさにこの問いかけを示唆している。この疑問に対する解答は第322小節から始まる $\varepsilon 1'/\varepsilon 2'$ および $\varepsilon 2'$ に見出せる、即ちこのメロディーによって「人間英雄」の死が暗示されるのである。

以上の考察によって、「人間英雄」の《闘争》《勝利》《死》の概念がどのようなモチーフにより表出されているのかが判明した。ではもう1つの概念《抑圧》そのものはどんなふう表出されたのであろうか。論理的観点から言えば《抑圧》は《闘争》より前に行われ、抑圧する側と抑圧される側が存在しなければ成り立たない。その点、第186小節から始まる $ff R' \alpha 1'$ の連続は《闘争》より前にあり、そこに抑圧される側($\alpha 1'$)が存在するので、 R' を抑圧する側と解釈できれば、《抑圧》の条件は全て整うことになる。二短調、次いでト短調、しかも ff で細かに下行しては上行する R' のメロディーは、この条件に極めて適合していると判定して差し支えないであろう。以上の考察が正鵠を射ているならば、 $ff R' \alpha 1'$ の連続こそが「人間英雄」に対する《抑圧》を表すと結論づけられる。

では《抑圧》 $R' \alpha 1'$ と《闘争》 $sf \bar{u} \delta 1' \gamma 1' \gamma 1'$ との間(第220小節以下)に現れる $\delta 1'$ は何を意味するのだろうか。これは第222小節から変イ長調であるが、展開部に入っただけ(第168小節以下)ハ長調で用いられ、提示部(第45小節以下)では変ロ長調で $\beta 3'$ とともに用いられている。そして再現部(第448小節以下)では主調の変ホ長調で現れ、第2主題としての機能を充足しているけれども、第1主題 $\alpha 1 \beta 1$ と対照的というよりも、むしろ補完的な樂想である⁽⁴¹⁾。以上の諸点から判断して問題の $\delta 1'$ は $\alpha 1 \beta 1$ をサポートする役割を担っていると考えると大過あるまい。これを内容的に解釈すれば、 $ff R' \alpha 1'$ と $ff \bar{u} \delta 3' sf \bar{u} \delta 3' \gamma 1' \gamma 1'$ の間であって $\delta 1'(\delta 3')$ は、《抑圧》された「人間英雄」を《支援》しつつ共に《闘争》へと突入するサポーターを表すと推定されよう($\delta 3'$ は $\delta 1, \delta 1'$ と同じリズムだが、第2音が1オクターヴ急降下する)。

これまでの検討の成果を基に、第1楽章の展開を冒頭から跡づけて整理しつつ、未解決

⁽³⁹⁾ Floros (p. 97f.) は「たぶん戦闘場面」を表すとするが、誰と誰が戦うのか。

⁽⁴⁰⁾ 北沢 (p. 26) は「長七度のすさまじい破壊的暴力によってもたらされた荒廃に対する嘆きの叫び」と捉えるが、「葬送進行曲」と類似の樂想が何故「荒廃に対する嘆きの叫び」を意味するのだろうか。

⁽⁴¹⁾ δ については、これを第2主題とは見ない説もあり、我々としては別に第2主題かどうかには拘泥せず、「主要主題」たる $\alpha 1 \beta 1$ 系以外のテーマを一括して「副主題」と捉えておく方がよいと思う。ただしこれらの副主題にもそれぞれ一定の役割が与えられていることに留意しなければならない。

の問題の解決を目指そう。

第1、2小節の $f\hat{u}$ は単に変ホ長調の主和音を明示する「序奏」ではなく、 f （または sf ）で強調される連続打撃音 \hat{u} （および \hat{u} ）の重要性に注意を喚起するものでもある。第1主題 $\alpha 1 \beta 1$ は最初にチェロで奏されるされるが、 $\alpha 1 \beta 1/x$ において半音ずつ下行する x によって、 $\beta 1$ はこのままでいいのか、それとも $\beta 3'$ （あるいはひょっとして $\beta 2'$ ）にすべきかどうか（提示部で用いられている β 系は $\beta 1$ と $\beta 3'$ が多用され、 $\beta 2'$ は1度しか現れない）、という問題が提起される。これを内容に即して翻訳すれば、「人間英雄」が登場し（ $\alpha 1$ ）、行動を開始する（ $\beta 1$ ）が、限定的勝利（ $\beta 2'$ ）を得た後も完全勝利を目指して突進する（ $\beta 3'$ ）べきかどうか、という問題である。第1主題はとりあえず $\alpha 1 \beta 1$ のままホルンで吹かれ、第25小節以下の $\text{♩} \hat{u} \hat{u} \hat{u}$ で鼓舞されながら、*tutti*で3回目の主題提示が行われる。その後 $\beta 3'$ とともに用いられる最初の副主題 δ は、完全勝利を目指す「人間英雄」への《支援》を示唆する。そのあと次々に副主題R, S, Tが現れる。これらの副主題が如何なる性格のもので、いかなる役割を演じるのかは、ここではまだ明確にはされてないが、いずれも下属調の変口長調であり、樂想的には主要主題に対立するようなものではない。しかしRはやがて展開部において α 系ないし β 系とともに展開される過程で明らかにしたように、《抑圧》の意味を内に秘めている。

S系は提示部のほぼ真ん中に位置していて、提示部前半の諸動機やメロディーが多かれ少なかれ大きく上行ないし下行しているのに対し、あまり上下動しない平坦なメロディーであり、その後半に繋いでいく緩衝地帯を成している。それは α 系とも β 系とも結びつかず、従って内容的には激しい活動の後に訪れた一時的な《安心と安寧》の状態と捉えられよう⁽⁴²⁾。S系は提示部（および再現部）にだけ現れ、展開部で使われていないが、それは激動する展開部には《安心と安寧》の状態が存在する余地がないことを示唆するであろう。さらに注目すべきことに、Sとかなりよく似たメロディーが第3楽章にテンポを速めた形で現れ、第1楽章と第3楽章との関連性を予告している（後述）。

Tは $\beta 1'$ を内包しており、「人間英雄」が一時的な《安心と安寧》の状態の後に再び活動を開始することを告げるであろう。Tも展開部では使われていないが、ここには前述のとおり《安心と安寧》の状態は存在しないので、「人間英雄」の活動も一後述のとおり彼の死によって一再開されないからである。Tの後に続く部分には新しい主題は提示されず、楽章前半における u 系による強調と β 系選択の問題とが想起され、 $\alpha 1$ により「人間英雄」の存在が確認されて提示部は終了する。

展開部では冒頭に x' が現れ、 β 系選択の問題が再提起されるが、とりあえず $\beta 3'$ かどうか、即ち“完全勝利”を目指して突進するかどうか問われる。第166小節以下で登場した $\delta 1'$

⁽⁴²⁾ 吉田秀和（p. 213f.）はこのメロディーを、「驀進に驀進を重ねてきた音楽のエネルギーを、もう一度充電させるために一時停止する個所を形成する」樂想と捉える。他方リーツラー（p. 363）は、その最初の予感が第14小節の低音に、その最初の前兆が第36小節のホルンの中にあるとしている。

は、R'α1' 即ち《抑圧》に対して「人間英雄」への全面的《支援》を表明して共に《闘争》に参加し（第248小節以下）、その結果《抑圧》は終焉する（ε1/ε2）が、「人間英雄」も《死》を免れない（ε1/ε2）。この「人間英雄」の死後、楽曲は新たな展開を見せ、β系選択の問題提起に対して解答がもたらされる。

即ち第338小節から新しい展開が始まり、ほとんど木管楽器がα1' β2' をフーガ風に連続して十数回も折り重なり、α1' の基音は半音階的に上下進行するが、ここで特徴的なのは、β系ではほとんど専らβ2' が用いられていることである。「人間英雄」が死亡し“完全勝利”（β3）が達成されなかった以上、もはやβ3' が用いられる状況ではなくなった。β2' の多用はそのような経緯を踏まえれば、当然の帰結であり、β系選択の問題提起に対する解答である。α1' β2' が何度も何度もオーバーラップして現れるのは、「人間英雄」はとにかく一歩一歩何回でも“勝利に向かって歩む”（β2）しかないという新たな方向性を指示するであろう。そのさいα1' の基音の半音階的上下進行は苦渋の選択を暗示し、第370小節以下で *p* から *pp* を経て *ppp* に至る経過部は、挫折（「人間英雄」の死）によって落ち込んだ支援者の心境を吐露している。しかしこの間に確認された“勝利に向かって歩む”という新たな方向性が、展開部の終結部で予告される。即ち再現部の直前（第394～5小節）において *ppp* で奏されるヴァイオリンの属7和音（BとAs）のトレモロに乗って、ホルンがα1を *pp* で吹くのである。

このような組み合わせは異常と見なされて議論を呼んできた（吉田秀和、p. 217ff.; 朝比奈、p. 48ff.）。リース（Ries, p. 94）によれば、リハーサルの時ベートーヴェンは問題の個所でホルン奏者に合図を送りホルンは正確に入ったが、スコアを知らずにそばで聴いていたリースは、ホルンが吹く個所を間違えたと勘違いして奏者を非難したところ、ベートーヴェンに今にも平手打ちを食らいそうになったという。何故ここでのホルンの演奏がそれほど意外であり⁽⁴³⁾、しかも重要だったのだろうか。これについては、それはベートーヴェン流のユーモア（例えば石多、p. 283；門間、p. 108）あるいはパロディー（Voss, 'Symphonie', p. 10）であるという見方や、再現部へのシグナルを表すという見解（池辺、p. 112）があり、他方リーツラー（p. 385）は、72小節以上も変ホ短調が持続された後で、gの音によって変ホ長調の決定的な始まりを準備しようとしたと主張する。しかしユーモアやパロディー説では、上述の逸話においてベートーヴェンがビンタを浴びせようとしたほど激した態度は説明がつかない。他方それは確かに再現部への「シグナル」であるが、単に再現部が近い、あるいは変ホ長調の決定的な始まりを準備するということなら、別にこのようなホルンによる合図がなくとも分かるはずであり、またヴァイオリンの不協和な属7との組み合わせでなくともよかつたはずである。

すでに検証したように、β系選択の問題は“勝利に向かって歩む”（β2）しかないという

⁽⁴³⁾ 無名氏がヴァイオリンのAsをGに改定し、ワグナーはこれに従ったという（Tusa, p. 133, n. 46；リーツラー、p. 384）、他方、この組み合わせを「最高」とする評価もある（谷村、p. 64, n.7）。

新たな方向性を示すことで決着を見た。ここから次のような結論が導かれる、即ち再現部直前にホルンがヴァイオリンの弾く予想外の不協和音との組み合わせで $\alpha 1$ を奏しながら $\beta 1$ を吹かないこと、しかもこれが「はじめから、明確に考えていた数少ない着想である」(吉田秀和、p.218) ことに着目すれば、件の個所は再現部でホルンが吹くはずの β 系の部分に注意を喚起するための仕掛けであると。事実、再現部で最初に第 1 主題を演奏するチェロは提示部の $\alpha 1 \beta 1$ をそのまま踏襲しているけれども、続くホルンではメロディーは $\alpha 1 \beta 2$ となっている、つまり $\beta 1$ における第 4 音が下行せず第 3 音と同じ高さで保持されており、しかもその音高はしばらく保持され、さらに 3 回目の第 1 主題提示においてもヴァイオリンが $\alpha 1 \beta 2$ を奏する。従ってこのホルンの保持された音高は、「人間英雄」が“勝利に向かっている”ことを示唆し、終結部で明確にされるはずのこの樂想を、予め再現部で垣間見させたと把握できるのである⁽⁴⁴⁾。アドルノ(『ベートーヴェン』、p. 327)によれば、ベートーヴェンにおいて再現部は提示部の単なる繰り返しではなく、すでに提示したものを止揚する部分であるが、この第 1 楽章の再現部はまさにその典型と言えるであろう。

『エロイカ』においてホルンが重視されたことは、一方で従来の 2 管編成に代えてホルンだけが 3 本用いられていること、他方でトランペットは従来通り 2 本しか使用されず、第 1 楽章全体を通して主として和音やリズムによってホルンの奏でるメロディーを補強する脇役を演じていることにより明白である。しかもホルンは「人間英雄」のメロディーや動機の展開において主導的役割を演じているのである、即ち初めて再現部で $\alpha 1 \beta 2$ を奏するのはホルンであり、また終結部においても最初に(第 631 楽章以下で) $\alpha 1 \beta 2 \alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を奏するのはホルンである。さらに第 4 楽章においては第 380 小節以下のクライマックスでホルンが(クラリネットとファゴットとともに)「プロメテウスのテーマ」を *ff* で朗々と吹いている。以上のように他所でもホルンの主導的役割が明確に読み取れるので、再現部前後においてもホルンに前述のような重要な役割が与えられたことは間違いない。

再現部では、上述のように、最初にチェロが $\alpha 1 \beta 1$ を弾いた後ホルンが、次いでフルートとヴァイオリンが $\alpha 1 \beta 2$ を奏する。引き続きオーボエとヴァイオリンが $\alpha 1' \beta 1'$ を奏した後、金管と低音弦楽器が $\alpha 1' \beta 1'$ を *ff* で演奏する。このように再現部では主要主題が 5 回も現れる中で、 $\alpha 1 \beta 2$ という新しい方向性が確立される。それ以外の点では提示部とほとんど同じであり、内容よりも音楽的観点から曲は進行する(例えば第 2 主題に相当する δ には定足通り主調が用いられる)。

終結部では、これまで展開されてきた内容を踏まえて結論が出される。冒頭(第 557 小節)から $\alpha 1'$ が何度も繰り返され、*des* に始まる根音は徐々に半音ずつ下行するが、もはや \bar{u} も δ' も現れず、ほぼ 8 分音符から成り緩やかな山形で上下行する装飾音が伴奏し(第

⁽⁴⁴⁾ 北沢 (p. 119f.) はこの点を的確に指摘し、「前に提示された複合体を想起させながらおこなわれる回帰が、展開の結果となるよう意図するものである」と述べている。しかし $\beta 2$ そのものの意味については触れていない。

567小節から)、その後 $\epsilon 1/\epsilon 2$ が続く(第581小節から)。こうしてもはや抑圧(\bar{u})も支援(δ')もなくなり、「人間英雄」は死んだ($\epsilon 1/\epsilon 2$)ことが再確認される。その後第603小節から $\gamma 1'$ と第615小節から $\alpha 1'$ が現れるが、これによって完全勝利を目指して突進し死亡した「人間英雄」の活動の意味が問われる。その答えは第603小節からから4回繰り返される $\alpha 1 \beta 2 \alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ によって与えられる。このメロディーを最初はホルン、次にヴァイオリン、それからチェロとコントラバスが奏し、最後にトランペットが $\alpha 1 \beta 2$ を吹くが、直後のトランペットのパート譜には和音だけ記され $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ は記載されていない。そのさい $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ のメロディーは木管楽器が8分音符で受け継いでいるけれども、 f で強奏される金管楽器の音圧の下で旋律としての力強さが減少する。

これは音楽的観点から見て非常に奇妙と見なされ、何故ベートーヴェンが肝心かなめの個所でトランペットに然るべきメロディー $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹かせなかったのかと、疑問が提出されてきた。その理由として、当該個所でトランペットにそのメロディーを付けた場合、その最高音は当時のトランペットでは高すぎて出せなかったためだ、と一般に考えられている⁽⁴⁵⁾。他方また、その音は出たはずだという見解もある(佐伯、p. 39ff.)。当時のトランペットが出せる音域に関してベートーヴェンは百も承知していたはずであり、それをカバーする何らかの手当てをするのが当然だったかもしれない。ところが実際には、彼は何の細工をせず、音楽的には奇異と見なされるようなことを敢行したのだ。

当時のトランペットの音域限界説を根拠に、大多数の指揮者は問題の個所でもともと楽譜に記載されていないメロディーを然るべく補充してトランペットに吹奏させており、楽譜通りにトランペットには伴奏だけさせている指揮者は少数派である⁽⁴⁶⁾。

⁽⁴⁵⁾ 藤田 (p. 63) は「その主題を明確に演奏するように改定すべき」であるとさえ主張する。

⁽⁴⁶⁾ トランペットに (I) 想定されたメロディー $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹かせている指揮者(およびオーケストラ)と、(II) 想定されるメロディーを入れずに演奏する主な指揮者(およびオーケストラ)を一CDで聴いた限りで一参考のために以下に列挙する。

(I) アンセルメ(スイス・ロマンド)、イッセルシュテット(ウィーン・フィル)、井上喜惟(ジャパン・シンフォニア)、宇野功(新星日本響)、ユーリヒ・クライバー(ウィーン・フィル)、小澤征爾(斉藤記念オケ)、カラヤン(プロイセン・シュターツカペレ/フィルハーモニア/ベルリン・フィル)、金聖響(アンサンブル金沢)、クーセヴィツキ(ボストン響)、クナパーツプッシュ(プレーメン・フィル)、クリップス(ロンドン響)、クリュイタンス(ベルリン・フィル)、クレンペラー(フィルハーモニア)、ケンペ(ミュンヘン・フィル)、コシュレル(スロヴァキア・フィル)、小林研一郎(チェコフィル)、コリン・デイヴィス(ドレスデン・シュターツカペレ)、コンヴィチニ(ゲヴァントハウス)、サバタ(ロンドン・フィル)、サバリシュ(コンセルトヘボウ)、シェルヒェン(ルガノ放送響)、ジュリーニ(スカラ座フィル)、シューリヒト(ベルリン・フィル)、ズヴェトラーノフ(ソ連国立響)、スタインバーク(ピッツバーグ響)、チェリビダケ(SDR)、トスカニーニ(NBC)、ドラホシュ(ニコラウス・エステルハーゲン・シンフォニア)、ハイティンク(ロイヤル・コンセルトヘボウ)、バルビオリ(BBC)、パレンボイム(ベルリン・シュターツカペレ)、フォンク(サン・ルイ響)、フリツチャイ(ベルリン放送響)、フリーユベック(ロンドン響)、フルトヴェングラー(ウィーン・フィル)、フルネ(都響)、プロムステッド(シュターツカペレ・ドレスデン)、ペーム(ウィーン・フィル)、ペーター・マーク(バドヴァ・ヴェネト響)、ボンガルツ(ドレスデン・フィル)、マズア(ゲヴァントハウス・ライプツィヒ)、マリナー(アカデミー・オブ・セントマーティン)、マルケヴィッチ(シンフォニー・オブ・ジ・エア)、ミトロープロス(ニューヨーク・フィル)、ミュンシュ(ボストン響)、ミュンヒ

有終の美を飾ると予期されるメロディー $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ がトランペットのパート譜に記載されていないのは何故か。実は直前の箇所ではホルンもまた — 音形は多少崩れてはいるものの — $\alpha 1 \beta 2$ に相当するメロディーを吹いているのだが、問題の箇所には予期されるメロディーは記載されておらず、和音だけ付けられているのだ。とすれば、ここでホルンに然るべきメロディーが欠落していることもまた、音楽的には説明し難いと言わねばならない。何故ならホルンはすでに最初に（第 635～638 小節で） $\alpha 1 \beta 2 \alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を完全な形で吹いているので、問題の個所で $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ の演奏が不可能だったと主張するわけにはいかないからである。この事実を無視して、トランペットに関してだけ出せない高音があったのでそのメロディーを省いたのだという理屈は成り立たないのである。トランペットだけでなくホルンでも問題の個所にメロディーが付けられていなかったということは、偶然ではありえず、そこに何らかの意図ないし作為があったと考える方が理にかなっているであろう⁽⁴⁷⁾。これまでの考察を基に、そこに如何なる意図があったのかを検証しよう。

問題の個所に当時のトランペットでは出せない高音があったとしても、1 オクターヴ下げればそこでメロディーを奏でることができ、音楽的には自然である（現に『エグモント序曲』のコーダでは、トランペットが出せない最高音を1 オクターヴ下げて《勝利のシンフォニー》を華々しく吹いている [第 329 小節以下]）。あるいはトランペットとホルンの主役・脇役という関係を顧慮すれば、ベートーヴェンは勝利に向かう「人間英雄」を表すはずの最後の旋律をトランペットではなく、ホルンに吹かせるのが最善であると考えていたのかもしれない。もしそうであるならば、『エロイカ』作曲中の構想では、ホルンが最後の個所でメロディーを吹き、トランペットはホルンのメロディーを補強するだけになっていた、という推定も可能である。換言すれば、トランペットには最初からそこに $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ は付けられていなかった、と推定できるのである。実際、第 4 楽章のクライマックス（第 380 小節以下の第 9 変奏 [後述]）で堂々と *ff* で「プロメテウスのテーマ」を吹いているのはホルンであり、トランペットは伴奏に徹しているのだ。

ンガー（シュトゥットガルト放送響）、ムラビンスキー（レニングラード・フィル）、メンゲルベルク（ニューヨーク・フィル）、モリス（ロンドン響）、ヨーフム（ロンドン響）、ライナー（シカゴ響）、ラトル（ウィーン・フィル）、レイボウィツ（ロイヤル・フィル）、レヴァイン（MET）、若杉弘（ザールブリュッケン放送響）、ワルター（コロンビア・フィル）

(II) 朝比奈隆（大阪フィル）、アーノンクール（ヨーロッパ室内管）、アバド（ベルリン・フィル）、飯森範親（ヴェルテンベルク・フィル）、エッティンガー（東京フィル）、カイルベルト（ハンブルク・フィル／ベルリン・フィル）、ザンデルリンク（フィルハーモニア）、ショルティ（シカゴ響）、ジンマン（トーンハレ響）、スイトナー（ベルリン国立歌劇場）、スクロフチェフスキ（ザール・ブリュッケン放送響）、ノリントン（ロンドン・クラシカル・プレイヤーズ）、パーヴォ・ヤルヴィ（ドイツ室内フィル・プレーメン）、ホグウッド（エインシャント・ツサイアティ）、ビリー（ウィーン放送響）、プフィッツナー（ベルリン・フィル）、ブリュッヘン（18 世紀オケ）、マッケラス（王立リヴァプール・フィル）、ムーティ（フィラデルフィア・フィル）、モントゥー（コンセルトヘボウ）、ロウィツキ（ナロードヌイ・フィル）。

⁽⁴⁷⁾ 佐伯、p. 40 「意図的にトランペットをメロディー・ラインから外したと考える方が自然なのではないだろうか?」

ところが件の箇所には、ホルンに關してもメロディーはなく和音しか記載されていない以上、トランペットと同様ホルンにも最初から例のメロディーは付けられていなかった、と推定しなければならない。問題のメロディーは、最初は付けられていたが何らかの理由で削除されたという可能性は、第1楽章および曲全体の構成上ほとんどない⁽⁴⁸⁾。もしここでトランペットが $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹奏して《勝利》宣言を行ったならば、『エグモント序曲』のコードと同様に曲はここで終結するであろう。『エグモント序曲』のコードでは、*ff*のメロディーの後半で*sf*を伴った「拡大 $\beta 2^\circ$ 」が3度繰り返された後、そのまま*ff*の勢いを保って曲は7小節だけで終了している。これに対し『エロイカ』における問題の箇所ではトランペットが $\alpha 1 \beta 2$ を*f*で奏した直後に、木管楽器がやや音形を変えて $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ 吹き、その後なお29小節が続いており、この間、曲は*ff*から一旦*p*になった後すぐ*f*になり、クレシェンドして*ff*に到達して終了するのである。従って、純粹に楽曲構成上の視点から言えば、第1楽章の最高のクライマックスはトランペットの $\alpha 1 \beta 2$ と木管楽器の変形 $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ ではなく、続く最後の29小節だということになる⁽⁴⁹⁾。このような曲の構成でもってベートーヴェンは何を意図したのだろうか。

これまでの考察から次のことが論理的に導出できる。即ち $\alpha 1 \beta 2$ は「人間英雄」が《勝利》に向かって進むことを意味し、 $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ はこれを強調するが、両者が合わさって4回も演奏されることは、彼が一步一步《勝利》即ち自由の獲得に向かって前進していることを象徴するであろう。しかし人間は死すべき存在であり、「人間英雄」はその前進の途中で非業の死を遂げた。トランペットに $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹かせなかったのは⁽⁵⁰⁾この非業の死を想起させるためであり（*memento mori!*）、かつまたそれは死せる「人間英雄」の死を悼む葬送行進曲（第2楽章）との関連性を予告するためだったと考えられる。もしもトランペットに $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹かせていたならば、第1楽章はそれだけで完結した楽曲となつて、第2楽章との関連性は感知されなくなり、また第4楽章は「神英雄」の楽章として第1楽章と殆ど関連のない独立した存在となり、『エロイカ』全体の有機的統一性は失われてしまうだろう。『エロイカ』作曲の本来的意図が、死すべき「人間英雄」と不死の「神英雄」とを対比しつつ音楽的に描き出すことだったとすれば、「人間英雄」が完全勝利を獲得する前に死亡した事実—これはすでに ϵ 系メロディーによって暗示されていた—を最後にもう一度確認する必要があった。そのため一方でトランペットに $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹かせず、この欠落によって第2楽章に「人間英雄」の死を悼む葬送行進曲を配置することを必然化し、他方で終末のかなり長いコードによってその欠落を音楽的に補完しつつ、「勝利に向かって歩んだ」

⁽⁴⁸⁾ Tusa (p. 138ff.) によれば、1805年2月以前に変更された箇所はあった。しかし問題の箇所については変更の証拠は全くない。

⁽⁴⁹⁾ Cf. Lockwood, 'Eroica', p. 99. ただし例のトランペットの問題には全く論及していない。

⁽⁵⁰⁾ 宇野 (p. 25) はアーノンクールがこれを意図的であり英雄の破滅を表すと解しているのに対して、深読みしすぎと批判するが、これまでの考察に照らせば、アーノンクールの洞察の方が正しい。

死せる「人間英雄」の偉業（ここではもはや α 系は用いられず終止直前に $\beta 3''$ と $\gamma 1'$ が現れる）を称揚し、同時にまた「人間英雄」が抱いていた自由の理念の継承が、不死の理想的な「神英雄」によって実現されることを、第4楽章で表出するための道筋を付けたのだ。さらに、すでに述べたとおり、第3楽章はいくつかの点で第1楽章と紛れもなく関連しているのである。かくして『エロイカ』全楽章の有機的統一性が確保された。『エロイカ』全体が一アドルノふうと言えば一“弁証法”的に構成されているのである⁽⁵¹⁾。

以上の推論が的外れでなければ、トランペットに関する問題の個所には楽器のせいでも音楽的に必要なメロディーが欠落していると判断して、これを現代の楽器で補って演奏するのは、ベートーヴェンの真意に反することになると言わざるえない。

以上のように、我々は一方で文字資料の考証から「人間英雄」の諸特性を導き出し、他方で第1楽章の楽曲分析によりその構造を把握した。そして別個に行われたこの考証と分析の成果を比較・対照したところ、「人間英雄」の諸特性と楽曲の構成が矛盾なく合致していることを見出した。第1楽章は極めて緻密な計算の下に構築されているが、そのような楽曲の構築は確固たる想念がなければ不可能であろう。そのさいその想念を確実に音楽的に表出するためには、通常の音楽的ルールに反するような企ても敢えて辞さない覚悟が必要だった。従って最初に挙げた③の諸問題は、考え抜かれた末の意図的な仕掛けだったと結論できる。

V 『エロイカ』第2楽章における“英雄”像の表出、並びに第3楽章の役割

以上のように、『エロイカ』全楽章を貫く基本的コンセプトは《英雄》—「人間英雄」と「神英雄」—の概念であった。第1楽章における「人間英雄」像の表出についてはすでに論じたので、第4楽章における「神英雄」について考察しなければならないが、その前に第2楽章と第3楽章が第1楽章の「人間英雄」像と、また第4楽章の「神英雄」像とどう関連し、どう解釈されるかが問題となる。この問題について以下で簡単に検討する。

まず第2楽章（ハ短調、4分の2拍子、*adagio assai*）について。これが葬送行進曲であることは、その冒頭に明記された *marcia funebre* という用語によって疑問の余地はない。葬送された英雄が誰なのかについては、大抵の研究者や解説者は、第1楽章で英雄は勝利を取めたと考えているので、第2楽章でその英雄が突然死ぬのはおかしいと思い、ここで葬送されるのは第1楽章の英雄とは別人であり、例えば最近戦死した特定の将軍であるとかナポレオンの兵士であるとか、はてはナポレオン自身であるとか、諸説が乱立してい

⁽⁵¹⁾ アドルノ（『音楽』、p. 413f.）：「個々の要素は、もはや不連続的な順序で並びあっているのではなく、それら自身によって生み出される無欠の過程によって、合理的な統一へと移行する。」吉田秀和（p. 153）も参照。

る⁽⁵²⁾。しかしこれらの説に従えば、第1楽章と第2楽章とは音楽的にも内容的にも断絶し、4つの楽章はそれぞれ別個の楽曲で統一性がないということになるだろう。これに対し我々はすでに「人間英雄」の死が暗示されていることを確認しており、この「人間英雄」はベートーヴェンにとって将軍や神話上の人物ではなく、ルーキウス・ブルトゥス（またエグモント）のように専制支配に立ち向かう存在であった。第1楽章との関連性は、すでに述べたとおり、葬送行進曲のメロディーが第1楽章のε系と同じであること、そして例のトランペットにおけるメロディーの欠如が「人間英雄」の死を暗示することによって明白である。従ってブルトゥスの戦死（またエグモントの処刑）を考慮に入れば、第2楽章はそのような非業の死を遂げた「人間英雄」への挽歌と解釈するのが適切である。そう理解されれば、第1楽章と第2楽章は音楽的にも内容的にもごく自然に連結され、従って、特定の戦死した将軍とか兵士とかを追悼する曲、ましてや存命中のナポレオンへの葬送曲だと想定する必要性は全くない。

第2楽章の形式についてルコント（Lecompte, p.99ff.）は、マルケヴィッチのリート形式「ABABA」説を批判して「A（提示部）—B（中間部）—A（中央部）—A（再現部）—コーダ」説を提唱しているが、我々の関心は形式ではなく内容にある。この点に関してアーノンクール（『古楽』、p. 192f.）によれば、17、18世紀のイギリスとフランスにおける葬送曲は明確な表現内容を持っており、その構成は「導入部（ある人間の死）—個人的な見解（弔い）—絶望に至るまでの高揚—慰め（死者は至福のうちに生きている）—結尾（導入部と同様）」である。このような英仏の伝統をベートーヴェンが『エロイカ』第2楽章において多かれ少なかれ受け継いだ可能性はあるだろうか。

第2楽章冒頭のテーマが「ある人間の死」を表す導入部に相当することは自明である。「ある人間」とは「人間英雄」であることは言うまでもない。さらに中央部（第114小節以下）の *fugato* の樂想—*f*と*sf*を多用しつつ第130小節で*ff*に至るハ短調のメロディー—はまさに「絶望に至るまでの高揚」を示している。苦闘を強いられ最終的に非業の死を遂げた「人間英雄」への追悼の念が深ければ深いほど、悲嘆は沈痛に響きわたり、一旦沈静化した後、第159小節から再び金管とヴァイオリン、チェロがハ短調の主和音を*ff*で奏し、まさに絶望の極みに達する。（ここには、数年前に自殺まで覚悟したベートーヴェン自身の絶望の体験が投影されているかもしれない。）その直後（第169～179小節）ヴァイオリンとフルートにより*p*で同じ音高の  が上下行する個所は、「絶望」が「諦め」へと変わった心境を示唆するであろう。

ともあれ以上の諸点で第2楽章が伝統を踏まえているならば、「個人的な見解」は中央部より前に、「慰め」はこれより後に来るはずである。実は「個人的な見解」という訳語が具体的に何を表すのか判然としないが、葬儀の手順から推論すれば、故人の生涯への言

⁽⁵²⁾ Cf. Floros, p. 99ff.; Fišman, p. 66; Brauneis, p. 18f.; 門間, p. 66等。ナポレオン説は、例えばダールハウス、p. 68。

及つまり“追憶”を意味すると考えられる。であるならば、新しいメロディーが始まる第69小節以下が“追憶”に相当するであろう。というのはここから曲はハ長調に転じ、しかも例の「人間英雄」のモチーフβ1を多かれ少なかれ変形した動機が楽器を替えてつたつたに現れ、さらに第90小節以下でオーボエとホルンがβ2'を吹き、“勝利に向かう”人間英雄が暗示されており、ここで死せる人間英雄の在りし日の活動が回顧されていると推察できるからである。

最後に、「結尾」の前に来るはずの「慰め」を表すであろう部分はどこだろうか、そしてそれは「死者は至福のうちに生きている」ことを表すのであろうか。すでに絶望の極みから諦めの境地に達した者にとって、最大の「慰め」は故人の在りし日の活躍であろう。その点、第213小節から新しいメロディーが始まり、これは“追憶”を示唆する第69小節以下の旋律と似ている（Lecompte, p. 98, 101は、新しいメロディーは以前の旋律に由来するとし、それを“souvenir”「回想」と見なす）。ここで生前の「人間英雄」が再び追憶されていることは確実視される。この追憶の後に第232小節以下で16分音符が1オクターヴも上下に跳躍する旋律が用いられており、この旋律が「慰め」を暗示していると推定できよう。とはいえ、その後に「死者は至福のうちに生きている」ということを仄めかすような樂想はない。それどころか、結尾の第239小節以下で冒頭の主題が用いられているが、「その主題は崩壊し、解体し、消えてゆく」（Lecompte, p. 101）のであり、ベートーヴェンは類似のパッセージを「ヨーゼフ」カンタータの中で「死（Tod）」という言葉の伴奏に使っている（ソロモン、p. 94）。『エロイカ』の第1主題はもともと「死」を表しているので、その主題が崩壊することは、「死」そのものの死、いわば死の超克が提示されていると見なしうるであろう。以上のことを勘案すれば、「人間英雄」は「至福のうちに」にではなく、追憶＝理念のうちに生きており、理念の継承という形で死を超克したと推量できるであろう。

以上をまとめれば、第2楽章の表現内容は、「人間英雄の死—追憶—絶望的悲嘆—諦め—慰め—死の超克」となり、「死の超克」は「人間英雄の理念の継承」を意味する。このようにベートーヴェンは葬送曲の伝統的書式に則りながらも、必要な改変を加えつつ、最後にさりげなく「理念の継承」を仄めかしているのである。

次に第3楽章（変ハ長調、4分の3拍子、*allegro vivace*）について。スケルツォとトリオから成るこの楽章についても諸説が提起されている。それは第1楽章と第2楽章における感情的緊張の後の「緊張緩和」であって、スケルツォは「弦の弦き、オーボエの歌」であり、トリオは狩りを想起させるという説（Lecompte, p. 100, 101）、あるいはスケルツォはベートーヴェンの「苛立ち」を示すという説（金、p. 78f.）、「勝利の喜び」を表すという説（ナイト、p. 59）、スケルツォは「楽しい場面」で、トリオは「英雄的なもの」を表すという説（Floros, p. 110, 111f.）、また第3楽章に「ホメロスの哄笑」を聴く人もおり（前

田、p. 22)、さらにはこの樂章は「或いは割愛した方が適切だったかも分からない」という暴論(野村、p. 6)さえある。しかし『エロイカ』全体が「弁証法」的に構成されているとすれば、第1樂章のアンティテーゼたる第2樂章とシュンテーゼたる第4樂章との間に配置された第3樂章は、このような構成の観点から解釈するのが適切であろう。

この観点に立てば、次の4点が注目される。即ち、① スケルツォの第8小節以下のクラリネットのメロディーは、第1樂章第84小節以下の旋律とテンポが異なるだけでかなり似ている点。② トリオは最初3本のホルンだけによって演奏されるが、『エロイカ』におけるホルンは英雄を表す楽器である点。③ トリオの冒頭で変ホ長調の主和音が2回連続して奏され、続く分散和音は $\alpha 1$ のリズムと $\beta 1$ のメロディーを感じさせ、第1樂章の出だしを彷彿させる点。④ 第1樂章の β 系が7回(第94-5, 100-1, 104-5, 358-9小節等)現れる点。しかも注目すべきことに、他の楽器が $\beta 1'$ ないし $\beta 3'$ を演奏しているのに対して、フルートだけが $\beta 2$ を吹いている(第100-1, 358-9小節)ことである。というのは、第1樂章の終結部でトランペットが予期された $\alpha 1^\circ$ $\beta 2^\circ$ を吹かない箇所でフルートが(オーボエとクラリネットを含めて)そのメロディーを吹き、人間英雄の理念が彼の死にも拘わらず途絶えていないことを暗示したが、そのことがここで再確認されるからである。

これらの点に着目すれば、第3樂章は敢えて目立たぬ形をとっているけれども間違いなく第1樂章と関連づけられ、第1樂章で描かれた「人間英雄」像を想起させ、従って第2樂章で追悼した死せる英雄の理念(自由の理念)をここで再び呼び起こしつつ、第4樂章のプロメテウスの「神英雄」像に繋げる重要な役割=自由理念の継承を担っている、と捉えられる。そのさいスケルツォの最初の7小節は、「人間英雄」の理念を呼び出すいわば呪文とでも言うべきものであり、トリオ冒頭のホルンだけによる演奏は、喚起される対象がまさにそのような「人間英雄」の理念に他ならないことを察知させるのである。

VI 『プロメテウスの創造物』におけるベートーヴェンの“英雄”像

さて、ベートーヴェンの英雄像を語るさいに欠かせないのはプロメテウスである。何故ならプロメテウスは、ベートーヴェンが伴奏音楽を付けたバレエ『プロメテウスの創造物』の主要な登場人物の一人であり、このバレエ音楽のフィナーレ(第16曲)のメロディーが『エロイカ』の第4樂章で転用されているからである。2幕16場から成るこのバレエは一定の筋書きを持っており、ベートーヴェンがその筋書きに呼応して伴奏音楽を作曲した以上、バレエにおけるプロメテウスの行動が音楽でどんなふうに表示されているかを読み解くことができると予期される。従ってそこから獲得された知見を踏まえつつ楽曲の構成を探究すれば、『エロイカ』においてベートーヴェンの「神英雄」像がどのように表出・展開されたのかを解明する手掛かりが得られるであろう。

ところで、問題のバレエの台本を書いたのは、舞踏家で劇作家のサルヴァトーレ・ヴィ

ガノである (Cf. セイヤー、p. 391f.)。だが彼の台本は現存せず、従ってそこでプロメテウスがどう描かれていたかについては不明な点が多い。リトルニは 1801 年の初演から 30 数年後に上演されたバレエの筋書きを伝えており、また初演時の台本の内容を諸資料によって推測しつつ再構成した筋書きがいくつか発表されている。主な筋書きとして、① リトルニによる紹介⁽⁵³⁾、② おそらくはヘルマン・シェルヒェンによる再構成⁽⁵⁴⁾、③ フォスによる再構成⁽⁵⁵⁾があるが、それぞれの筋書きはかなり異なっているので、まず各々の概要を掲げる。

① リトルニによる筋書きの概要は以下のとおりである。

第 1 幕。天の怒りに追い立てられたプロメテウスは、森を通って自分が造った (2 体の) 粘土人形に向かって走り、大急ぎで天界の松明を彼らの心臓に近づける。プロメテウスが作業を終えてぐったりしている間に粘土人形は命を得て動き出し、見た目には男と女になる。プロメテウスは目を覚まし、それを見て喜び招きよせるが、彼らの中に理性や感情を目覚めさせられない。彼らはプロメテウスの言葉が分からずうろつくので、彼は怒って二人を壊さねばならぬと考えたが思いとどまり、彼らをどこかへ引きずって行く。第 2 幕。プロメテウスがやって来たのは、アポロ、ムーサイ、グラツィア、バッコス、パン等大勢の神々がいるパルナッソスのアポロ宮殿である。プロメテウスは技術と知識が身に付くように二人を差し出す。神々は彼らに楽器の演奏を教え、彼らは理性や思慮分別や感情などを示し始める。二人はプロメテウスに感謝して抱擁する。テルプシコルとバッコスがそれぞれ御付の者とともに「英雄的ダンス」を行う。プロメテウスの子らは武器を手にして踊りに加わろうとする。その時メルポメネー (悲劇の神) が中に入り二人を脅かし、そしてプロメテウスを短刀で刺し殺す。しかしタレイア (喜劇の神) がおどけたダンスをし、パンが半身半獣神たちの先頭に立って、プロメテウスを生き返らせる。華やかな踊りの中で劇が終わる。

② シェルヒェンはバレエの伴奏音楽の主要な部分を指揮しながら、その筋書きを朗読させており、そのシナリオは以下のとおりである。

天地は創造されたが、身体に精神を宿しうる生物はまだいなかった。プロメテウスは神々の姿に似せて粘土で人間を造った。アテナがその人形に精神を吹きこみ、間もなく人間は地上で増加した。プロメテウスは彼らに生活に便利なものや技術を教えた。天界ではゼウスが支配しており人間に火を禁圧していた。プロメテウスは太陽の車に近づきウイキョウの莖を燃やし持ち帰った。人間の使う火が天まで燃え上がり、ゼウスは激怒した。彼はへ

⁽⁵³⁾ Floros, p. 44ff.; 丸山 (p. 145ff.). Cf. Lecompte, p. 291; 『作曲家別』 p. 79.

⁽⁵⁴⁾ Scherchen, p. 30-35. ただしシェルヒェンが再構成したのかどうかに関して各言語の説明文は微妙に異なっている: il semble (p. 4); maybe (p. 7); forse (p. 10); stellt sich die Frage (p. 13). いずれにせよ断定は避けている。

⁽⁵⁵⁾ Voss, 'Schwierigkeiten', p. 31f. (彼の所説全体の概要については前記 2-3 頁参照。)

パイストスに美しい処女の像を制作させパンドラと名付けた。神々が人間に不幸をもたらす贈り物をパンドラに授けると、ゼウスは彼女を地上に下ろし、彼女はエピメテウスに受け入れられた。パンドラが壺のふたを開けると、全ての悪がたちまち抜け出し地上に広まった。ただ希望だけが壺の一番底に隠れていた、しかしパンドラは希望が外に出る前にふたを閉めた。空や海や地上に悲惨が紊漫し、病気が人間を悩ませ、死が飛んできた。ゼウスは復讐のためにプロメテウスをヘパイストスらに引き渡し、彼らはプロメテウスを鎖でカフカス山脈の岩面に縛りつけた。ゼウスはここに一羽の鷲を送り込み、鷲は毎日プロメテウスの肝臓を食い尽したが、そのたびに肝臓は再生した。この責苦は、誰かがプロメテウスに代わって死ぬ覚悟をするまで終わらなかった。数百年後、ヘラクレスが縛られたプロメテウスを見て同情し、凶暴な鷲を彼の肝臓から引き裂き、鎖を解いて彼を連れ出した。ケンタウロス・ケイロンがプロメテウスに代わって死ぬ覚悟をした。爾後プロメテウスはいつまでもカフカス山脈の岩の小石を身につけていなければならなかった。こうしてゼウスは、プロメテウスはカフカス山脈に繋がれたままだ、と自慢できたのである。

③ フォスは各曲の内容を以下のように復元する。

序曲（嵐）：プロメテウスが神の怒りにふれて迫害され、天の火を持って来て彼の創造物の胸の中におき、短いまどろみに陥る。第1曲：彼の創造物が動き出し、プロメテウスは目を覚まし、彼らの反応を喜ぶ。第2曲：？（たぶんプロメテウスの不満の描写—というのは彼の創造物は人間に認められる全てのものを所有していないから）。第3曲：プロメテウスは彼の創造物をパルナッソスに連れて行く決心をし、逆らう彼らを無理やり連れ出す。第4曲：プロメテウスと彼の創造物がパルナッソスに現れる。第5曲：神話上の歌い手アンフィオン、アリオン、オルフェウスが登場する。第6曲：？（たぶんプロメテウスの創造物の第5曲への反応を表現）。第7曲：？ 第8曲：バッコスの英雄的ダンスもしくは「マルス（軍神）の場面」。第9曲：悲劇のムーサ・メルポメネーの登場（バッコスがこの登場に特に関与する）。第10曲：田園曲。パンの羊飼いのダンス。第11曲：喜びの群舞？ 第12曲：喜びのソロ？ 第13曲：3人舞踏、グロテスク舞踏（恐らくパンと彼のファウヌスたちの滑稽な踊り）。第14曲：カッセンティーニ夫人のソロ。第15曲：群舞とヴィガノのソロ。第16曲：フィナーレ：？“danze festive”「華やかなダンス」？

以上のように、これらの筋書きには—使用した資料や各曲の楽想解釈により—かなりの相違が認められる。資料に関しては、そもそもその源泉たるギリシア神話自体において見解が対立している⁽⁵⁶⁾。一方でヘシオドスはプロメテウスの行為をゼウスに対するペテンと断罪し、他方アイスキュロスはそれを人類への貢献と見なしてゼウスによる処分を非難する⁽⁵⁷⁾。ヴィガノが活躍した頃のヨーロッパ社会に流布していたプロメテウス神話は、ア

⁽⁵⁶⁾ ギリシア神話におけるプロメテウス像については Lévêque, p. 52ff. ; Gantz, p. 154ff. ; Duchemin, p. 47ff. 参照。

⁽⁵⁷⁾ Михайлова, p. 136 によれば、ギリシア神話はプロメテウスとは如何なる者か、また彼が実際に何を行ったのかを知らない。

イスキュロス系のものと考えられる。もしそのようなプロメテウス神話が当時一般に受け入れられていたとすれば、シェルヒェンの再構成はヴィガノの台本ではなく、当時流布していたギリシア神話におけるプロメテウスの取り扱いに基本的に忠実であり、他方リトルニの筋書きは、ヴィガノが30数年前のバレエの初演時に、ギリシア神話に題材をとりつつも独自の構想の下に創作したという想定に基づいていると考えられ、フォスの再構成は初演時における劇場の解説文やベートーヴェンの楽曲スケッチ等、同時代の史料およびリトルニの記述を批判的に使ったものである。

ともあれ我々の議論にとって重要なのは、全ての資料を再検討して本来の台本を再構成することではなく、再構成された3種の筋書きにおいてプロメテウスがどのように取り扱われ、そこで展開された彼の行動が、『エロイカ』作曲時にベートーヴェンが抱いていた英雄像と合致するのかどうかを検討しつつ、バレエ『プロメテウスの創造物』におけるプロメテウス像と「人間英雄」像との異同を闡明することである。つまり、ベートーヴェンが『エロイカ』第4楽章でプロメテウスをテーマにしながら、この楽章をバレエ音楽『プロメテウスの創造物』とは全体として全く樂想の異なる曲に仕上げているので、件のバレエ音楽におけるプロメテウス像が基本的な特質において「人間英雄」像と同じだったのかどうか、もし違う点があるとすればそれはどんな特質なのか、が問題となるのである。

上掲の筋書きは一致して、プロメテウスが人間に少なくとも火を与えたとしており、これは人間に恩恵を施したという点で、人々に自由をもたらしたという「人間英雄」の特質と合致する。しかしそのためにリトルニ①では、プロメテウスは追放され一旦は殺された後に蘇生したとされるが、このような神の死を導入する再構成は、アイスキュロ的なプロメテウス観とは相容れず、その点シェルヒェン②で表明されたカウカス山脈における長期間の緊縛と苦難の方がベートーヴェンにとっては不死の神にふさわしいと感じられたのではないかと推定される。ところがそのような苛烈な責苦の場面は—初演の演目解説のチラシ(Floros, p. 41ff.)から判断する限り—実際にはバレエの中に含まれていなかったと考えられる。かかる不死の神の長年にわたる艱難辛苦がバレエの中で描かれず、代わりにプロメテウスの死が表明されたとすれば、この点でベートーヴェンはバレエの内容に違和感をもったに違いない。さらにまた、①でも②でもプロメテウスは最終的に最高神ゼウスあるいは他の神々の意向の下に留まり、フォス③ではプロメテウスが人類の解放者であることは全く問題にされていない。これに対し「人間英雄」は専制的支配者に屈服することなく死を賭して完全勝利を目指している。この点でバレエ『プロメテウスの創造物』におけるプロメテウスと『エロイカ』における「人間英雄」との差異は歴然としており、バレエの内容に対するベートーヴェンの違和感がつわり、不満となったであろうことは察するに難くない⁽⁵⁸⁾。

⁽⁵⁸⁾ Pichler, p. 183f, 186によれば、岩に釘付けにされたプロメテウスは「運命に対する抵抗のシンボル」であり、ベートーヴェンはヴィガノの『プロメテウスの創造物』に不満であった。

実はプロメテウス像に関しては、ヴィガノの『プロメテウスの創造物』とは別に、これまでさまざまな解釈が提唱されてきた⁽⁵⁹⁾。これらの解釈の中にはベートーヴェンのプロメテウス理解に影響を与えた公算が大であると考えられる同時代の作品があるので、ここで取り上げて検討するのが適切だと思われる。

その一つはイタリアの詩人ヴィンチェンツィオ・モンティの自由詩“*Il Prometeo*”「プロメテウス」である⁽⁶⁰⁾。彼はナポレオンと比較しつつプロメテウスについてこう述べる：

combatté lungamente e con valore e con senno contro il despotismo di Giove, e divenne co' liberi suoi sentimenti il flagello perpetuo di congiurati aristocratici dell' Olimpo.

(プロメテウスは)ゼウスの専制的支配に対し長いあいだ勇気をもって思慮深く戦った、そして彼の自由な意識をもってオリンポスの貴顕の共謀者たちに対する永遠の鞭となった。

ここで *flagello* 「鞭」とは「厳しい批判者」という意味であり⁽⁶¹⁾、全体として「ゼウス」と「オリンポスの貴顕」の名を借りて皇帝および封建貴族に対する闘争および批判が寓意されている。バレエ『プロメテウスの創造物』の台本を書いたヴィガノとともにベートーヴェンはこの詩に共鳴したが、ヴィガノの作品はこの詩の本質を的確に表現することなく、逆にプロメテウスをオリンポスの神々に依存・共生する存在として描いた。従ってその台本の内容に対しベートーヴェンが不満を抱いたのは当然であって、新たに彼自身のプロメテウス像を表明する音楽を作曲しようと思ったとしても怪しむに足りない。そしてその意図は『エロイカ』第4楽章で実現されることになる。

ベートーヴェンのプロメテウス像に影響を与えたと推断されるもう一つの作品は、1774年に発表されたゲーテの「プロメテウス」と題する詩 (Goethe, *Prometheus*, p. 60ff.) である。ベートーヴェンがこの詩人の作品を愛読していたことは周知の事実であり、この詩をも読んでいたことは確実と思われる。未完の戯曲の一部であるこの詩の中でゲーテは、プロメテウスが火を人間にもたらし、そのためにゼウスの怒りに触れて苛烈な受難を余儀なくされたことには言及してない⁽⁶²⁾。しかしながらここでプロメテウスは、天の独裁的支配者ゼウスに対して激しい非難を浴びせ、さらに神々の実情を暴いて次のように揶揄する（もともと戯曲なので、砕けた散文の試訳を掲げる）：

「神様方よ、太陽の下であんた方ほど衰れなものを俺は知らない。あんた方はお供えや祈りの息吹であんた方の威厳を何とか保っているのだ。だからもし子供や乞食、御利益を期待する馬鹿どもがいなかったら、あんた方は食うに事欠くだらうな (Und darbtet, wären

⁽⁵⁹⁾ 近代の諸解釈については Duchemin, p. 119ff.; Vernant やケレーニイも参照。

⁽⁶⁰⁾ Cf. Schleuning, ‘Geschöpfe’, p. 317f. (イタリア語原文は同書 316 頁から引用)。

⁽⁶¹⁾ *DELI*, p. 591 : chi esercita … una critica aspra.

⁽⁶²⁾ Duchemin, p. 119ff. によれば、ゲーテは 1773 年に戯曲『プロメテウス』の執筆に取りかかったが完成せず、1833 年に未完のまま発表した (従ってベートーヴェンはこの作品を読んでない)。問題の詩は戯曲の第 3 幕への扉として書かれ、先に発表された。

／ Nicht Kinder und Bettler ／ Hoffnungsvolle Tore)。」

そして最後にゼウスに向けてこう断言する：

「俺はここに座って、俺の姿をまねて人間を造る。その族は俺そっくりで、苦しんで泣き、楽しんで喜ぶ、そしてあんたのことなど気にもとめないのだ—俺と同じように！（Und dein nicht zu achten ／ Wie ich!）」

ここに描かれたプロメテウスは、神々を批判し、専制的支配者ゼウスなど「気にもとめない」と独立・自由を主張する存在である。ギリシア神話に基づくベートーヴェンの当初のプロメテウス理解は、この神が火を初めとして人間の生活に役立つさまざまな便宜と技術を与え、そのためにゼウスによる過酷な責苦を耐え忍ばねばならなかったけれども、後に解放されたというものであったと推考される。しかし上述の如きゲーテのプロメテウス像を知っていたベートーヴェンにとって、プロメテウスが依然として独裁的支配者ゼウスの覇権の下にある他の神々に依存するというヴィガノの構想は受け入れ難いものであったに違いない。権力そのものが必要なことはベートーヴェンも認めていたけれども、独裁的な絶対的権力は許容できなかった。ゼウスの覇権の下、独裁権力の桎梏の下にあるプロメテウス像は、神々の世界での出来事であるとはいえ、否、神話であるが故にこそ、たとえ彼が「救済」⁽⁶³⁾されたとしても、ベートーヴェンの理想とする英雄像とは相容れないことは察するに難くない。従ってベートーヴェンにとってゲーテのプロメテウスこそ死すべき「人間英雄」を超越する「神英雄」、即ち英雄理念の永遠の体现者と見なされ、この点で『エロイカ』第4楽章において理想的英雄像として描かれたと考えられる。とはいえベートーヴェンは、ゲーテのプロメテウス像をそのまま受け継ぐだけだったのだろうか。この点に関しては文献的な証拠はなく、音楽自体でどう取り扱ったかを点検しなければならない。

ともあれ、アイスキュロスのみならずモンティとゲーテのプロメテウス像をも受容した段階におけるベートーヴェンのプロメテウス像は、次のようにまとめられよう：

プロメテウスは神々の長ゼウスの意志に逆らって人間に火をもたらしした。これに対しゼウスはプロメテウスをカフカス山脈の岩に緊縛し、毎日鷲に肝臓を食わせるという厳罰に処した。しかしプロメテウスはこの苦難を長期にわたり耐え忍び、やがて解放されて独立・自由の身となり、ついには神々を批判し、ゼウスからの独立・自由を宣言した。

このようなプロメテウス「神英雄」像には「人間英雄」像と共通する要素と異なる要素が混在する。共通点としては、両者に対する絶対的支配者による《抑圧》、それに対抗するそれぞれの《闘争》、その結果として両者の《勝利》が挙げられる。ただし最後の《勝利》の仕方は異なっている、即ち「人間英雄」の《勝利》は限定的だったが、プロメテウスの《勝利》は、独立・自由を確立した完全なものだったことである⁽⁶⁴⁾。この相違は、両者の

⁽⁶³⁾ 「救済」の概念についてはケレーニイ (p. 133f., 209ff.) 参照。

⁽⁶⁴⁾ アッパード、p. 20: 「人間の精神＝選択の自由を与えたため運命と戦うプロメテウスは、ベートーヴェンが心に強く描いた理想を象徴している。」

本質的な違いに起因する、即ち「人間英雄」は死すべき存在であるのに対し、「神英雄」は不死であることである。前者は一定の勝利を取めながらもその《死》によって理念だけが継承される。一方「神英雄」は受難の後に《復帰》を果たし、《完全勝利》を謳歌する。

VII 『エロイカ』第4楽章における“英雄”像の表出

文字資料に基づくベートーヴェンのプロメテウス像が以上のようにあったとすれば、それは『エロイカ』第4楽章で音楽的にどう表出されたであろうか、またそこで表出されたのは、そのようなプロメテウス像だけだったのだろうか。変奏曲形式をとる第4楽章に関してはさまざまな解釈があり、例えばナイト (p. 59) は「勝ち誇った人間の意志力の表現」と捉え、丸山 (p. 183; Maruyama, p. 79) は「新たな「生」の喜びの世界を展開」していると主張する⁽⁶⁵⁾。上記の問題の検討に先立って、第4楽章の構造を純音楽的な観点から一つまみ上で検出した内容には立ち入らずに一分析し、しかる後に同楽章の諸変奏・楽想、そして構成と内容との照合を検証しなければならない。

さて、第4楽章でベートーヴェンは『プロメテウスの創造物』の終曲(第16曲)の冒頭のメロディー、通称「プロメテウスのテーマ」を用いているが、これを「プロメテウスのテーマ」と称して本当に間違いないのであろうか。単にバレエ『プロメテウスの創造物』への伴奏音楽の第16曲でこのメロディーが使用されているという理由でかかる規定を正当化できるとは限らない。何故なら、当該メロディーがそのバレエ音楽の中で実際にプロメテウスを表しているという証拠は皆無であり、問題の第16曲の場面はリトルニとフォスによればバックスたちの「華やかなダンス」を描出しており、そこではプロメテウスは決して中心的存在ではないので、何故ベートーヴェンが件のメロディーを『エロイカ』第4楽章の主題として用いたのかが説明できないからである。

この旋律そのものにベートーヴェンは愛着を感じており、『12のコントロダンス』(WoO 14)の第7番と『エロイカ変奏曲』と通称されているピアノ曲「『エロイカ』の主題による15の変奏曲」(作品35—以下『ピアノ変奏曲』と略記)でも使用している。『コントロダンス』における当該メロディーは、その中の他の多くの舞曲と同様に軽快な舞曲であり、ここに「神英雄」を想定する必然性は全く認められない。他方『ピアノ変奏曲』は、第3交響曲が『エロイカ』と公式に呼ばれる数年前に作曲されており、従ってその『エロイカ変奏曲』という通称にも拘らず、第3交響曲の第4楽章における「神英雄」の概念とは直接的には関係ないと考定しなければならない。事実その変奏曲の構成は、後に考察するように、第3交響曲の第4楽章の構成とは—同じ主題を用いているので類似した点が多々あるけれども—本質的な点で異なっているのである。『ピアノ変奏曲』は、いわゆる

⁽⁶⁵⁾ その他の解釈については Floros, p. 21 を見よ。

図表3 (Lecompte, *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, p. 102 から加筆引用)

102

3^e Symphonie - 4^e mouvement

allegro molto
1^{re} partie

$\text{♩} = 76$

1 12 28 44 52 60 68 76 92 107 117 131 146 158 174

intro-duction V1 (basse) V2 (basse) V3 (basse) V4 (thème) fugato 1 (basse)

b1 b2 b1 b2 b1 b2 t1+b1 t2+b2 v1 v2 solo basse v3 strette

Mib M 14" 29" 46" 1'00 1'16 1'33 1'52 2'06 2'26 2'34 2'46 2'59 3'09 3'23

Mib M ut m

allegro molto
2^e partie

175 191 211 237 242 258 277 292 303 315 328 348

flûte V5 (thème) V6 (th. secondaire) V7 (th.) V8 cors fugato 2 (basse)

t1 t2 s1+b1 s2+b2 codetta t1+b1 v1 v2 v3 v4 v5 v6 v7 v8 v9 v10 v11 v12 v13 v14 v15 v16 v17 v18 v19 v20 v21 v22 v23 v24 v25 v26 v27 v28 v29 v30 v31 v32 v33 v34 v35 v36 v37 v38 v39 v40 v41 v42 v43 v44 v45 v46 v47 v48 v49 v50 v51 v52 v53 v54 v55 v56

RE M sol m UT ut Mib M

temps de la version Karajan 1977 (D.G.)

poco andante
1^{re} partie

$\text{♩} = 108$

349 357 365 373 381 389 395

V8 (thème) V9 (thème)

t1 t1 t3 t3 t1 t2

Mib M 5'56 6'26 6'59 7'28 7'54 8'23 8'48

Mib M échelle 17 secondes par centimètre

poco andante
2^e partie

396 408 414 420 430

developpement terminal (thème) codetta

modulant 8'48 9'29 9'50 10'11 10'47

coda presto

$\text{♩} = 116$

431 447 461 473

introduction tête de t1 accords de tonique

ut Mib M 10'47 11'04 11'19 11'35

K1 V1 b1b2

n. 12 pizz. des cordes

K2 V2 b1b2

n. 44 violons 2

λ V4 t1

n. 75 hautbois

V4 t2

n. 91 hautbois

K4 fugato 1

n. 117 violons 1 (fugue droite) (2^e entrée : violons 2)

μ V6 (thème secondaire)

n. 211 violons 1 + flûte

K5 fugato 2

n. 277 violons 2 (fugue renversée) (2^e entrée : altos)

$\lambda 4$ V8 t1

n. 348 hautbois

V8 t3

n. 364 hautbois + violons 1

「プロメテウスのテーマ」に愛着を感じていたベートーヴェンが、ピアノの技巧を遺憾なく発揮できるように感興の赴くままに作曲した極めてピアノスティッシュな変奏曲であり、その構成と楽想は直接「神英雄」の概念とは関係がない。とすれば、いわゆる「プロメテウスのテーマ」はベートーヴェンが第3交響曲の第4楽章において初めて「神英雄」プロメテウスを表すメロディーとして設定したと考えねばならない。そのさいゼウスによる懲罰を耐え忍びつつその独裁権力から解放され完全に自由独立を確立した「神英雄」としてプロメテウスを表現するために、その過程に合わせて本来の旋律を自在なオーケストレーションによって変容させてゆく、これこそが『エロイカ』の作曲に当たってベートーヴェンが、すでに数年前に作曲していた件の旋律をまさに「プロメテウスのテーマ」として第4楽章の主題に措定した理由だと考えられる。

では『エロイカ』第4楽章において「プロメテウスのテーマ」は如何に取り扱われ、「神英雄」像は如何に表出されているのだろうか⁽⁶⁶⁾。第4楽章の構造分析に当たって、同じメロディーが変奏曲の主題として用いられた『ピアノ変奏曲』との異同に注目すれば、同楽章の構造的特徴が、従ってまたその意味内容もより明確に摘出されうると期待できよう。楽章全体の構造分析はいろいろ試みられているが、ルコント (Lecompte, p102) の分析図 [図表3] ではその構造が容易に俯瞰できる。そこで彼の分析図を基にしつつ、『ピアノ変奏曲』と第4楽章との相違点、またルコントの分析と我々の分析との相違点をも指摘しながら(各変奏は彼の記号 V1, V2... と、我々自身の記号 θ , κ ... も併記する)、まずは第4楽章の構造的特徴を探り、とりあえず問題点を [] の中で指摘しよう。

① 最初に短い序奏(我々の記号では θ) が来る点では『ピアノ変奏曲』と第4楽章は同じであるが、前者では変ホ長調の主和音がフェルマータ付きの2分音符で一回(1小節)だけ弾かれるのに対し、後方で序奏は変ホ長調の属和音で構成され、16分音符がほぼ順次に急降下する前半部分と、4分音符の3連打およびフェルマータ付きの2分音符を含む後半部分(第7-11小節)から構成されている。[『ピアノ変奏曲』と『エロイカ』第4楽章の冒頭における楽想の違いは、両曲全体の作曲意図の違いを示唆していると考えられるが、それは何か。]

② 『ピアノ変奏曲』では序奏に続き低音のテーマが4回弾かれ後「プロメテウスのテーマ」が奏され、以後その変奏が15回繰り返される。ここで低音のテーマは「それ自体完結した統一体ではなく、メロディー的およびリズム的に補完を必要とする」(Hiemke, p. 426) のであり、ここでの主役は「プロメテウスのテーマ」である(ただしこのテーマはプロメテウスとは何の関係もない)。一方第4楽章では同じ低音のテーマ(変ホ長調)が3回(V1 = κ 1, V2 = κ 2, V3 = κ 3)演奏された後に「プロメテウスのテーマ」(V4 = λ 1)が現れるが、これはその後は楽章前半の *allegro molto* の部分で2回(V5 = λ 2, V7 = λ 3)し

⁽⁶⁶⁾ バッカー (p. 237ff.) は、終楽章は「誰か一人の英雄のものよりもむしろ人間的な英雄主義を全体として謳歌した」と考え、その内容はバレエ『プロメテウスの創造物』の内容と基本的に一致すると主張する。

か出てこず、この前半部分で重要な役割を担うのは低音主題である（序奏と $V5 = \lambda_2$ を除く全個所で用いられている）。同じメロディーでありながら、「プロメテウスのテーマ」は『ピアノ変奏曲』ではプロメテウスとは無関係であり、第4楽章ではまさに「神英雄」を表す点に両者の基本的な違いが認められる。[「プロメテウスのテーマ」に対して低音の主題は何を意味するのか。また λ_2 と λ_3 の内容的な違いは何か]

③ $V6 = \mu$ は「プロメテウスのテーマ」を表すニ長調の $V5 = \lambda_2$ とハ短調の $V7 = \lambda_3$ の間に挟まれた全く別種のト短調のテーマで、その樂想は『ピアノ変奏曲』はおろか『エロイカ』自体（全楽章）にさえ見あたらない⁽⁶⁷⁾。これは第4楽章と『ピアノ変奏曲』の楽曲構成上の重要な相違点であり、プロメテウスとの関わりで μ の内容が問題となる。[$V6 = \mu$ はプロメテウスとどう関係するのか。また λ_2 と λ_3 の内容的相違は何か。]

④ λ_1 と λ_2 の間にハ短調で κ_2' の *fugato 1* が入り、一方 λ_3 と λ_4 の間には変ホ長調で κ_2' を逆転した $i\kappa_2'$ の *fugato 2* が入る。[*fugato 1* と *fugato 2* は内容的にどう違うのか。]

⑤ 第49小節からは *poco andante* で、ここにバスのテーマは現れず、「プロメテウスのテーマ」がゆったりと奏され ($V8 t1 = \lambda_4$)、経過部 ($V8 t2 = v$) を経て、*ff* で奏される主調（変ホ長調）のクライマックス ($V9 = \lambda_5$) に至る。[λ_4 と λ_5 はどう異なるのか。]

⑥ 『ピアノ変奏曲』は④の部分で終わるが、第4楽章ではその後にルコント (Lecompte, p. 102) の言う *developpement terminal* 「最終展開部」 (ξ と π) があり、転調しつつ30小節以上も続く。そのさい「プロメテウスのテーマ」とは全く関係のない楽曲が *p* から次第にクレシェンドしつつ、*ff* で奏されるホ短調のクライマックスに達し、その後減衰する。[『ピアノ変奏曲』にはない「最終展開部」 (ξ と π) が加えられたのは何故か—何故「プロメテウスのテーマ」とは無関係のホ短調の樂想が再度クライマックスを構成するのか。]

⑦ 最後に *presto* のコーダが続く。コーダの冒頭は第4楽章冒頭の序奏 ($\theta =$ 変ホ長調) の前半部分を若干変形したもの (θ' : ハ短調) である。[何故ここで再び序奏 (θ) の変形 (θ') が用いられているのか、両者はどう違うのか。]

⑧ 楽章冒頭の序奏とほとんど同じ樂想 (θ') のあと “*tête de t1*” 「($V4$) $t1$ の頭」 ($= \lambda'$) が頻用され、その後で経過部後半の別な樂想 (ρ) を経て主和音の打撃音で曲は終了する。[λ' と π はどう関わり合うのか。]

以上の分析から判明した第4楽章全体の構造を我々の記号によってまとめて示す。

allegro molto : $Es: 1^{\theta} \cdot 12^{\kappa_1} \cdot 44^{\kappa_2} \cdot 60^{\kappa_3} \cdot 75^{\lambda_1} / 76^{\kappa_2'} \cdot c: 117$ (*fugato 1*) $\kappa_2' / \kappa_2' / \kappa_2' / \kappa_2' / \kappa_2' \dots$
 $D: 175^{\lambda_2} \cdot g: 211^{\mu} \cdot C/c: 275^{\lambda_3} / 258^{\kappa_2'} \cdot Es: 277$ (*fugato 2*) $i\kappa_2' / i\kappa_2' / i\kappa_2' / i\kappa_2' \dots$
poco andante : $Es: 349^{\lambda_4} \cdot v: 365^{\nu} \cdot \lambda_5 \cdot 382^{\xi} \dots 420^{\pi} \dots$
presto : $c: 431^{\theta'}$ $Es: 437^{\lambda'}$ $447^{\rho} \dots //$

⁽⁶⁷⁾ 丸山 (Maruyama, p. 62) によれば、第4楽章第211-251小節 ($V6 = \mu$) は、『プロメテウスの創造物』の8曲目の「英雄的ダンス」を用いている。フォスによればその8曲目は「バックスの英雄的ダンスないしマルス (軍神) 的場面」である。Lecompte, p. 104 は $V6$ を第2主題とみなす。

この構造全体を通して特徴的なのは、楽章全般にわたって対比が顕著なことである。即ち、1) θ と θ' 。2) κ 系と λ 系（典型的な例は $\kappa 1$ と $\lambda 1$ ）。3) λ 系と μ 。4) $\lambda 1, \lambda 2, \lambda 3$ と $\lambda 4, \lambda 5$ 。5) *fugato 1* と *fugato 2*。6) $\lambda 4$ と $\lambda 5$ 。7) $\lambda 5$ と ξ と π 。8) λ' と π 。

さて、上で提起した諸問題は第4楽章の内容と深く関わっているが、まずこれまでの考察によりすでに確定した事柄、およびそこから帰結される事柄を確認しておこう。「プロメテウスのテーマ」はまさしくプロメテウスを表す旋律である。従って λ 系は彼の何らかの活動を表す。最初に現れる $\lambda 1$ は疑う余地なくプロメテウスの《登場》を表し、他方また *ff, tutti* で鳴り響く最後の $\lambda 5$ は彼の《完全勝利》を表すと捉えて間違いない。

これらの確定事項を踏まえて、①～⑧の問題（各項の冒頭に再録する）の解明を試みよう。ただし第4楽章に関しては文字資料がほとんどないので、その内容の解釈は楽章の構成や他の曲の楽想との比較等に依拠せざるをえず、その点で確実な立証は困難であるが。

① [『ピアノ変奏曲』と『エロイカ』第4楽章の冒頭における楽想の違いは、楽曲全体の作曲意図の違いを示唆していると考えられるが、それは何か。]

『ピアノ変奏曲』において第1小節で主和音が鳴り響くだけなのは、それが単なる開始の合図に過ぎないことを示している。これに対し第4楽章の冒頭 (θ) で16分音符がほぼ順次に急降下する前半部分は、すでに第3楽章で呼び出しを図っていた死せる「人間英雄」の理念が一気に顕現したこと、4分音符の3連打およびフェルマータ付きの2分音符を含む後半部分はその理念が定着したことを示唆するであろう。しかし第4楽章はプロメテウスに関わる楽章であるはずなのに、何故ここに「人間英雄」の理念が「神英雄」の領域に入り込んだのだろうか。これら2種類の理念はどう関わり合うのだろうか。これは②の設問と密接に関わり合う。

② [「プロメテウスのテーマ」に対して低音主題は何を意味するのか。]

$\lambda 1 = V 4$ が他ならぬ「プロメテウスのテーマ」として設定されたメロディーである以上、 θ に続いて $\lambda 1$ が奏される前に3度変奏される低音主題 ($\kappa 1 = V 1, \kappa 2 = V 2, \kappa 3 = V 3$) は「神英雄」に対する「人間英雄」の理念を表すと把握できよう。このことを傍証するのは、第1楽章の第1主題 ($\alpha 1 \beta 1$) が κ から導き出されたという事実（前記注7参照）である。そしてこの κ 系と λ 系との対比により、死せる「人間英雄」が完全には実現できなかった自由の理念が、不死の「神英雄」に引き継がれて具現化される ($\lambda 1 = V 4, \lambda 2 = V 5, \lambda 3 = V 7$) という構想＝《自由理念の継承》が浮かび上がる。そのさいプロメテウスはゼウスの桎梏の下にあるのではなく、至高神の独裁的権力から解放され独立した「神英雄」であることを表明するため、「プロメテウスのテーマ」を終楽章において変奏の形で変容させ、その全体像を表出しようとしたと思量される。まず「人間英雄」の理念との関わりを示すため、この理念を表す低音主題は、初めて「プロメテウスのテーマ」が奏された後にも *fugato 1* と *fugato 2* に至るまで随所に配置され、ようやく *poco andante* の部分に入って「プロメテウスのテーマ」だけが登場し、理想の「神英雄」像が表出されるのである。

③ [V6= μ はプロメテウスとどう関係するのか。また $\lambda 2$ と $\lambda 3$ の内容的な違いは何か。]
 μ は『エロイカ』のどのモチーフとも関連しない楽想であり、かつプロメテウスの活躍を表す $\lambda 2$ と $\lambda 3$ の間に配置されているので、「神英雄」の活躍そのものには直接関与しない楽想と捉えられる。そのホ短調のテーマのリズムは、ベートーヴェンのピアノソナタ第12番（作品26）の第3楽章（変イ短調）のリズムに酷似している。この第3楽章には *Marcia funebre sulla morte d'un eroe* 「ある英雄の死に際しての葬送行進曲」という付記がある（ただしここで言及された「英雄」が誰なのかについては、諸説があり決定できない）ので、これと酷似したリズムを持つホ短調の μ は英雄の死か何か死に匹敵するような状況を暗示すると理解しても大過ないであろう。その状況は—プロメテウスが不死であり μ が「神英雄」の活躍そのものには直接関与しない楽想である以上—何百年間も彼に艱難辛苦を強要したゼウスの《抑圧》と把握できよう。 μ の後に続く $\lambda 3$ は、ハ長調から直ぐにハ短調に転調しており、《抑圧》に対するプロメテウスの抵抗、《闘争》を表すと考えられるであろう。この闘争は後続の *fugato 2* へと持ち越されて解決される。

この解釈が的外れでなければ、 μ の前の $\lambda 2$ は、プロメテウスの受難の原因となった、火の奪取を示唆しているかもしれない。というのは第4楽章の第1部においてこの $\lambda 2$ にだけ κ 系が現れないが、これは $\lambda 2$ におけるプロメテウスの活動が「人間英雄」の理念（ κ 系）とは異質の、「神英雄」特有の行動、即ち火の奪取を暗示すると捉えられるからである。そのさい $\lambda 2$ に特徴的なフルートの32分音符による細かな上下進行は、資料による裏付けは何もないけれども、揺らめく炎を表そうとしたという印象を受ける。

④ [*fugato 1*と*fugato 2*は内容的にどう違うのか。]

*fugato 1*は「神英雄」の登場（ $\lambda 1$ ）の後を受けて、「人間英雄」の理念を表す κ がハ短調で何度も繰り返されるので、登場した「神英雄」に対し「人間英雄」がその理念の実現を切願する状況を示唆するであろう。他方*fugato 2*では変ホ長調で音形を逆転した κ （ $i\kappa$ ）が何度も現れるが、「人間英雄」が勝利に向かう途中で死んで自由の理念しか残しえなかったのに反し、逆転形 $i\kappa$ は、「神英雄」が不死であって《完全勝利》を獲得できると期待され、しかも直前の $\lambda 3$ がゼウスに対するプロメテウスの抵抗を仄めかしているので、そのような希望をもって苦難に耐えつつゼウスに徹頭徹尾抵抗するプロメテウスの《闘争》を表すと捉えられるかもしれない。

⑤ [$\lambda 4$ と $\lambda 5$ はどう異なるのか。]

両方とも *poco andante* でほぼ同じメロディーが奏されるが、微妙な点で異なる。

$\lambda 4 = V8 t1$ においては第349, 351, 353, 357小節等で ♩ の代わりに ♩ ♩ が用いられる。 $\lambda 4$ におけるこのリズムは μ のそれとほとんど同じであり、その点では μ と同様にゼウスの抑圧を示唆するが、曲自体は「プロメテウスのテーマ」の変奏なので、「神英雄」の受難を暗示する。これに対し第350, 352, 354小節等は $\lambda 1$ と変わらない通常のリズムなので、彼の平常の活動を表すと見られる。このような組み合わせにより $\lambda 4$ はプロメテウスが苦

難から解放されたことを示し、オーボエが *p* でゆったりと奏するメロディーは、彼が復帰しつつあることを告げるのに相応しいと言えよう。

他方 $\lambda 5 = V 9$ は基本形 $\lambda 1$ のメロディーをそっくりそのまま保持しており、ホルンがゆったりと *ff* で朗々と吹く旋律は威風堂々と響き渡り、至高神ゼウスなど「気にとめない」プロメテウスの完全勝利を寿ぐ凱歌を表すと考えて間違いない。

⑥ [『変奏曲』にはない「最終展開部」(ξ と π) が加えられたのは何故か—何故「プロメテウスのテーマ」とは無関係のホ短調の楽想が再度クライマックスを構成するのか。]

この問題に答えるには、改めて ξ と π の楽曲構成を綿密に分析しなければならない。 ξ は $\lambda 5$ の直後(第 396-398 小節) から始まり、まず *p* で第 1 楽章の $\beta 1'$ がクイラリネットとファゴットで(同時にまた $\beta 3'$ がオーボエで)吹奏され、第 408 小節からクレシェンドでチェロとコントラバスが 8 分音符に縮小された $\beta 1'$ (「縮小 $\beta 1'$ 」) を 8 回奏し(根音は A_s から 2 小節目ごとに半音ずつ上行)、第 416 小節から 8 分音符に縮小された「縮小 $\beta 3'$ 」を 3 回 *f* で弾き、第 418 小節で *ff* に達する。この間楽器が増減しつつ *ff* の個所で *tutti* になる。その直後、第 420 小節から π が始まり、*p* で同じ音高の 2 つの 16 分音符を弦と木管が交互に上下行しつつ奏し、途中からデクレシェンドして第 430 小節目で *pp* に至る。

この第 396 小節以降の楽曲の流れは、第 2 楽章の第 158 小節以下のそれを想起させる。即ちここでは ① *ff* で金管と弦が(その後 *tutti* で)奏された後、② 第 169 小節からヴァイオリンとフルートが *p* で同じ音高の 2 つの 16 分音符を(16 分音符の休止符を伴いつつ)第 179 小節まで上下行する。我々は先に(前記 44 頁) ① を「絶望の極み」、② を「諦め」と解釈した。第 2 楽章の第 158 小節以下の楽曲の流れと第 396 小節以降のそれが酷似している—即ち ξ は ① に、 π は ② に相当する—ので、ここに上記の解釈を持ち込んででも不自然ではなかろう。ただし ξ は最初から *ff* *tutti* ではなく、クレシェンドで *ff* に達するので、むしろ「絶望に至る高揚」と捉えた方がよからう。とすれば π は絶望後の「諦め」と把握されよう。

では何故プロメテウスが凱歌を挙げた後に「縮小 $\beta 1'$ 」と「縮小 $\beta 3'$ 」即ち「人間英雄」が姿を現したのだろうか。そもそも第 4 楽章は「人間英雄」の残した自由の理念を「神英雄」が受け継ぐという形で始まり、後者が神話世界で「完全勝利」($\lambda 5$) を実現したことで一応の決着がついたのであるが、この段階で改めてそのような「完全勝利」は人間が生きている現実世界でも可能なのかどうか問われるのである。その解答は先ほどの考察の結果を基にすれば次のようになるであろう、即ち生前の「人間英雄」がプロメテウスの完全勝利に鼓舞されて現れ(「縮小 $\beta 1'$ 」)、完全勝利を目指して必死に一絶望に至るまで一突っ張る(「縮小 $\beta 3'$ 」)が、それを達成することはできず諦めたと。かくして「人間英雄」の完全勝利は再び否定される。しかし「諦め」の個所に $\beta 2'$ ないし「縮小 $\beta 2'$ 」が現れていないことは、「人間英雄」には“勝利に向かう”道は閉ざされていないことを示唆するであろう。つまり彼に残された道は、完全勝利を達成した「神英雄」を理想としつつ、

“勝利に向かう”しかないことが確認されるのである。というのは神話世界におけるプロメテウスの「完全勝利」は、人間の現実世界ではありえないこととして事実上否定され、彼は理想の英雄像として憧憬される存在に留まるからである。

⑦ [何故ここに再び序奏 (θ = 変ホ長調) の変形 (θ' = ハ短調) が用いられているのか、両者はどう違うのか。]

すでに考察したように、最初の序奏 (θ = 変ホ長調) は 8 分音符ではほぼ順次に急降下しており、第 3 楽章で呼び出しを図った死すべき「人間英雄」の理念が、第 4 楽章で顕現し (前半部分)、定着した (後半部分) ことを示唆する。これに対し第 2 の序奏 (θ' = ハ短調) では θ の前半部分だけが用いられ、しかもその最初の小節 (第 431 小節) で木管が 2 分音符を奏した後に急降下している。このように最初の音が長く伸ばされた理由として考えられるのは、ここで呼び出すべき対象が死せる「人間英雄」の理念だけではなく、 μ で遮断された「神英雄」の理念でもあることであり、前半部分の直後に「プロメテウスのテーマ」を想起させる樂想と $\beta 3'$ に似た樂想が続いていくのである。従って θ' 以下において変ホ長調で展開される曲は、上述の弁証法におけるシュンテーゼであり第 4 楽章の総括であると捉えられる。

⑧ [λ' と ρ はどう関わり合うのか。]

λ' は紛れもなく λ 系に属し「神英雄」を表す。一方 ρ は第 453 小節以下の第 1 ヴァイオリンに典型的に認められるように、上下行しながら次第に上昇していく 32 分音符の所どころに付けられた *sf* を辿って行くと、 $g-b-es-g'-b'-es'$ となり、これは疑いもなく主調 (変ホ長調) の 3 主和音が分散上行する $\beta 3$ の変形 ($\beta 3^*$) と認定できる。すでに論じたように、 $\beta 3'$ は「人間英雄」が完全勝利を目指して突進する状況を表した。とすれば、ベートーヴェンが「神英雄」を表す λ' の後で小刻みな分散和音 $\beta 3^*$ を強調した意図は、次のように解釈できる、即ち「人間英雄」は「神英雄」のごとき完全勝利を理想としながらも、そのような完全勝利が現実の世界ではありえないことを銘記し (ξ)、人間は死すべき存在であることを常に自覚しつつ (π)、自由の確立のために奮闘せよ (ρ)、ということであった。

以上のように全楽章を通じて見れば、『エロイカ』が単なる英雄礼賛の交響曲—ナポレオンとかプロメテウスとかへの賛歌—でも、単純な「勝利のシンフォニー」でもないことが判明する。もしそれが単なる「闘争勝利」ないし「英雄万歳」の曲であったならば、第 1 楽章終結部でトランペットは意気揚々と $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を奏したであろうし、第 4 楽章終結部で威風堂々たる $\lambda 5$ の後に陰鬱な ξ と π は不要であり、直ちにコーダに入ったであろう。そうならなかったのは、「人間英雄」は一定の勝利を得ながらも死によってその存在を否定され、他方「神英雄」が達成した完全勝利は現実世界では達成不可能な理想に留まるからである。

それにも拘らずベートーヴェンは最終楽章のコーダにおいて、結局は人間自身に希望を託すしかないことを表明したのである。その意味において第4楽章のコーダは、キュステ(Küste, p. 97)の主張するとおり、『エロイカ』全体のコーダである。吉田寛(p. 153)によれば、ベートーヴェンの交響曲の独自性の一つとして、「最終楽章に、先行する三楽章を総括し最終的解決を与える役割を課したこと」が挙げられる。この独自性は『エロイカ』では第4楽章に、しかもまさにその終結部に現れていると言えよう。

VIII 結 び

我々は一方で文字資料に基づき『エロイカ』作曲時においてベートーヴェンが抱いたであろう英雄像を検討し、他方で『エロイカ』の楽曲分析によって各楽章の構造と楽章間の関連性を探究し、両者の結果を突き合わせて、各楽章がベートーヴェンの英雄像をそれぞれの仕方で表出していることを見出した。その過程で懸案の諸問題に関して我々なりの解答を提示した。そこで最後に考察の結果を簡潔にまとめ、結論を提示しよう。

ベートーヴェンはフランス共和国の第1統領たるナポレオンの活躍—何よりもフランス革命の成果を法典化する事業—に感銘を受け、共和政的自由のさらなる拡充に大きな期待を寄せ、『ボナパルト』と題する大交響曲の作曲を思い立ち、1802年の夏に着手した。しかしナポレオンの政策に疑念を感じ、彼に期待するよりは彼を教導する気持ちを持つに至った。交響曲は1803年10月までに完成し、ベートーヴェンはそれをナポレオンに献呈する積りでいたので、1804年5月にナポレオンが皇帝に就任したとの報に接し激怒した。それでもなお数か月間は教導の可能性を信じたが、最終的に『ボナパルト』という標題を取り消してその献呈を取りやめ、第3交響曲のスコアを1806年に『エロイカ交響曲』という標題で公刊した。というのもナポレオンが期待を裏切って共和政的理念を破棄し自ら皇帝=唯一・終身の最高権力者になってしまい、「僭主」=独裁の専制君主になる危険性が現実化しつつあり、かかる状況の中でベートーヴェンは『エロイカ』で音楽的に構築した英雄像によって「低俗な人間」たる皇帝ナポレオンを教導することは、もはや不可能だと判断したからである。

ベートーヴェンが第3交響曲の作曲にさいして抱いていた“英雄”像は2種類ある。古代ローマのコンスルだったルーキウス・ブルトゥス(およびゲーテの戯曲『エグモント』の主人公エグモント)をモデルとする「人間英雄」像とギリシア神話の神プロメテウスをモデルとする「神英雄」像である。

ルーキウス・ブルトゥスは、僭主となって暴君化した古代ローマの王タルクイニウス・スペルブスの抑圧を耐え忍んだ後に蜂起し、民衆の支援の下に専制君主を追放して共和政を樹立し、その最初のコンスルになった。しかしその後タルクイニウス王の軍隊の反撃にあって戦死した。そのため共和政的自由の確立はその後に持ち越されて実現された。この

モデルからベートーヴェンは「人間英雄」の指標として《抑圧》《闘争》《死》《支援》《限定的勝利》《自由理念の継承》を、また自由のために戦い処刑されたエグモントからは《安全と安寧》を抽出した。

他方ベートーヴェンは、ヴィガノが台本を書き 1801 年に上演したバレエ『プロメテウスの創造物』のために伴奏音楽を作曲した。このバレエにおいてプロメテウスは、自分が創造した人間に神々から技芸を習わせ、自分は殺されたのち再生し、神々の意向の下にあって彼らと共生する神であった。このようなプロメテウス像にベートーヴェンは不満を持ち、当時流布していた見解にモンティやゲーテの解釈を加味したプロメテウス像を構築した。即ちプロメテウスは絶対的支配者たるゼウスに反抗して人間に火をもたらし、そのためゼウスの逆鱗に触れてカフカスの山脈の岩に鎖で縛りつけられる刑罰を受け、毎日再生する肝臓を鷲に喰われる辛苦を長年にわたり耐え忍んだが、その後解放されて、ゼウスを「気にもかけない」自由・独立の存在となったという像である。このプロメテウス像からは《抑圧》《闘争》《完全勝利》が「神英雄」の指標となった。

以上のような指標に基づきつつ、ベートーヴェンは「人間英雄」像と「神英雄」像をそれぞれ『エロイカ』の第 1・第 2 楽章と第 4 楽章で音楽的に表出しようとし、「人間英雄」に関わる動機として α 系と β 系、さらに π を、また「神英雄」に関わるメロディーとして λ 系を設定し、これらを他の主題やメロディーとさまざまに組み合わせつつ展開・変形することによって所期の目的を達成した。

第 1 楽章はソナタ形式で、提示部の冒頭で主和音の連続打撃音 (\hat{u}) が奏され、主和音とともに連続打撃音の重要性が告示される。その直後にチェロで $\alpha 1$ $\beta 1$ が奏されるが、 $\alpha 1$ は「人間英雄」の登場を告げ、 $\beta 1$ は彼の活動開始を表す。 $\beta 1$ の途中から現れる x は、彼の活動のあり方をどうするか—完全勝利=自由の確立を目指してがむしゃらに突進すべき ($\beta 3'$) かどうか—という問題を予告する。続いて $\alpha 1$ $\beta 1$ がホルンで奏された後、総奏されて「人間英雄」の登場と活動開始が強調される。その後さまざまな樂想を持つ副主題 (γ 系、 δ 系、 R , S , T) が次々に提示され、そのほとんどが展開部において変形されて用いられ (T は「隠れ $\beta 3'$ 」を含んでいる)、それぞれ特定の意味合いを与えられる。 S は第 1 楽章では中間部にあつて「安心と安寧」を示唆するが、展開部では使用されず、音形とテンポを若干変えて第 3 楽章で用いられ、第 1 楽章と第 3 楽章との関連性を示す。

第 1 楽章の展開部は x で始まり、 β 系に関する問題が再提起される。今回は $\beta 3'$ か $\beta 2'$ か、その二者択一が問題となる、即ち完全勝利を目指してがむしゃらに突進するのか、着実に進むのかの選択である。この問題を巡って曲は進展し解決へと導きかれていく。まず $\delta 1'$ が現れ「人間英雄」を《支援》することが示され後、 $R 1'$ と α 系が組み合わせられた樂想が続き、「人間英雄」への《抑圧》が示唆される。再び $\delta 1'$ が最初は単独で用いられ、「人間英雄」への《支援》を明確に打ち出す。続く $\bar{u} \delta 1' \gamma 1'$ 以下では不協和音と sf が多用され《闘争》を表すが、 $\delta 1' \gamma 1'$ は《抑圧》に対する「人間英雄」とそのサポーターとの共闘を示唆

する。やがて \bar{u} は減衰しつつ \hat{u} となり、直後に ε 系が現れる。 $\varepsilon 1$ は第2楽章「葬送行進曲」の冒頭のテーマと旋律の主要線が同じであり、疑問の余地なく《死》ないし《終息》を表すので、《闘争》の結果《抑圧》が《終息》を迎えたことを暗示する。続く $\alpha 1' \beta 1' \beta 2' .. \beta 3' ..$ で「人間英雄」の命運と β 系の選択がどうなったかが問われる。後続の ε 系は「人間英雄」が《死》を免れなかったことを示す。またその後の α 系- β 系のフガートにおいて β 系はほとんど $\beta 2'$ でしか現れず、 β 系選択の問題は $\beta 2'$ で決着がついたことが示唆される。こうして展開部は終結へと向かうが、その末尾でホルンが属7和音を奏でるヴァイオリンのトレモロに乗って $\alpha 1$ だけを吹く。これは上述の決着を踏まえて、再現部においてホルン（およびヴァイオリン）のメロディーが $\alpha 1 \beta 2$ になることに予め注意を向けさせるためである。

再現部は第1主題の新たな形態 $\alpha 1 \beta 2$ を2カ所で明示し、「人間英雄」が《勝利》に向かって着実に進んだことを確認する。しかしこの部分以外は殆ど定石通りに提示部を踏襲する。

終結部は $\alpha 1'$ が連続した後に ε 系が現れ、「人間英雄」の《死》が再確認される。再び $\alpha 1'$ が現れた後、 $\alpha 1 \beta 2 \alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ が楽器を変えて3回繰り返され、勝利に向かって進む「人間英雄」の活躍の成果が評価される。しかしクレシェンドで盛り上がった最後の4回目にトランペットは $\alpha 1 \beta 2$ を吹くが $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ は吹奏されず、木管だけの演奏に委ねられる。この取扱いによって「人間英雄」が勝利に向かう途中で非業の《死》を遂げ、従って彼の勝利は《限定的勝利》であること、それにも拘らず彼が抱いた自由の理念は残った、即ち《理念の継承》が行われたことが示唆される。この f の「クライマックス」の後に ff に至る第2の「クライマックス」が続き、ここで協和音だけの \bar{u} とともに $\beta 3''$ と $\gamma 1'$ とが用いられ、勝利に向かって邁進した「人間英雄」の活躍が称揚される。

第2楽章は、冒頭の表記 *marcia funebre* から明らかなように、また第1主題として第1楽章の ε 系が用いられていること、および第1主題の終結部でトランペットが $\alpha 1^\circ \beta 2^\circ$ を吹かないことによって示唆されるように、「人間英雄」の《死》を悼む葬送行進曲である。その内容の構成は、基本的にはバロック音楽の葬送曲の伝統を受け継いでおり、楽章は以下のように展開する。—「人間英雄」の《死》を表すメロディーに始まり、続いて彼の生涯が追憶された後、志半ばで非業の死を遂げた「人間英雄」に対し絶望に至るほどの悲嘆そして諦めが表明され、やがて彼の生前の活動に慰めが見出され、最後に死の超克による「人間英雄」の《自由理念の継承》が示唆される。

第3楽章はスケルツォとトリオで、第1楽章のメロディー S と「人間英雄」の動機 ($\alpha 1, \beta 1$) を想起させるような樂想によって、死せる「人間英雄」の理念を呼び起こし、第4楽章への橋渡しをする。

第4楽章は *allegro vivace, poco andante, presto* の3部から成る変奏曲の形式をとる。冒頭 θ の前半部分は第3楽章で呼び出しを図っていた死せる「人間英雄」の理念が一気に顕現したことを、後半部分はその理念が定着したこと（《自由理念の継承》）を示唆するである

う。 θ に続く $\kappa_1, \kappa_2, \kappa_3$ は紛れもなく「人間英雄」の理念を表す。次に奏される λ_1 は「プロメテウスのテーマ」である。 κ 系と λ 系の対比は「人間英雄」の理念と「神英雄」との対比であり、死せる「人間英雄」が果たせなかった理念を、不死の「神英雄」が引き継いで活躍する($\lambda_1, \lambda_2, \lambda_3$)という構図になっている。 λ_2 と λ_3 の間に配置されたホ短調の μ は、プロメテウスに何百年もの苦難を課したゼウスによる《抑圧》と把握され、 λ_2 はプロメテウスによる火の奪取、 λ_3 はゼウスに対する彼の徹底した抵抗、《闘争》と捉えられる。

曲は *poco andante* に替わり、 λ_4 と λ_5 が続く。 λ_4 のリズムの一部は μ のそれと殆ど同じで「神英雄」の受難を示唆するが、 λ_1 と変わらない通常のリズムも併用され、この組み合わせにより λ_4 は艱難から解放されたことを示し、オーボエが *p* でゆったりと奏でるメロディーは、プロメテウスが《復帰》しつつあることを告げる。これに対し λ_5 は λ_1 のメロディーをそっくりそのまま保持しており、ホルンがゆったりと *ff* で朗々と吹く旋律は威風堂々と響き渡り、至高神ゼウスを歯牙にもかけないプロメテウスの《完全勝利》を寿ぐ凱歌を表すと考えられる。しかしその凱歌を挙げた直後に「プロメテウスのテーマ」とは無関係の楽想 ξ がホ短調で再度クライマックスを構成する。 ξ は完全勝利を達成した“不死”の「神英雄」(λ_5)に対し、勝利への途上で“非業の死”を遂げた「人間英雄」が再び完全勝利を目指すことを、続く π は現実世界でそれは達成できないことが諦めをもって語られ、「神英雄」は神話世界における理想像、憧憬に留まる。

最後の *presto* のコーダで再び序奏 ($\theta =$ 変ホ長調) が変形されて現れる ($\theta' =$ ハ短調)。この第2の序奏では最初の音が長く延されておられ、ここで呼び出すべき対象が死せる「人間英雄」の理念だけではなく、「神英雄」の理想像でもあることを示唆する。 θ' 以下において変ホ長調で展開される曲は、第4楽章の総括であると捉えられる。続く λ' は「神英雄」を表し、 ρ は主調(変ホ長調)の3主和音が分散上行する β_3 の変形(β_3^*)と認定できる。ここでベートーヴェンが意図したのは、「人間英雄」は神話世界における「神英雄」の《完全勝利》を理想としながらも、そのような完全勝利が現実世界にはありえないことを銘記し、死すべき存在であることを常に自覚しつつ自由の確立のために奮闘せよ、ということであったと解釈できる。

以上のように『エロイカ』全曲を通低する原理は、否定の原理である。即ち「人間英雄」の活動は専制支配者の《抑圧》によって否定され、《抑圧》は《闘争》による「人間英雄」の《限定的勝利》によって否定され、《限定的勝利》は彼の《死》によって否定され、《死》は彼の《理念の継承》によって否定され、その理念は「神英雄」によって受け継がれるが、「神英雄」の活動は絶対権力者たるゼウスの《抑圧》によって否定され、《抑圧》は「神英雄」の抵抗による解放そして《完全勝利》によって否定され、《完全勝利》は人間世界の現実では達成不可能として否定される。これらの「否定」は最後に「神英雄」への憧憬と「人間英雄」への期待として止揚される。こうして「人間英雄」も「神英雄」ももはや具体的な人間ないし神ではなく、前者は“現実の”英雄、後者は“理想の”英雄として普遍化

されるのである⁽⁶⁸⁾。

このような否定に次ぐ否定の連続は、交響曲全体の構造分析と相互関連性の検出、ならびに楽曲と内容との照合によって把握されたが、純音楽的な楽曲分析だけでは、何故そうでなければならないのか、それらの否定が何を意味しているのかを説明することはできない。幸いにも『エロイカ』には文字資料がかなり残されており、問題の「否定」の意味・内容を解明する手がかりをかなりの程度提供している。『エロイカ』を絶対音楽として内容に関してあらゆる解釈を拒んだり、あるいは逆に恣意的な解釈に陥ったりしないように (cf. 渡辺, p. 36f., 89f.)、我々は文字資料を手がかりとして、作曲時におけるベートーヴェンの基本構想 — 交響曲全体のごく大雑把な見取り図 — を探る試みに挑戦した。『エロイカ』の各楽章はこの基本構想を基に音楽的に入念に彫琢されていて、その全体像の把握は容易でないが、上で推定した見取り図を念頭におきながらそれを聴けば、各楽章の樂想展開の必然性、楽章間の関連性、そして曲全体の有機的統一性がよりよく捉えられるであろう。

後年、第9交響曲を完成する以前に、これまで作曲した交響曲の中で一番気に入っているのはどれかかと質問された時、ベートーヴェンは『エロイカ』だと答え、さらにハ短調交響曲 (いわゆる『運命』) ではないのかと再度聞かれた時、いや、『エロイカ』だと断言したと伝えられる (ロマン・ロラン, p. 59)。⁶⁸⁾『運命』は苦難をとおして歓喜 (勝利) に至るという単純明快なコンセプトに基づき、これが音楽以外の何物にも妨げられずに音楽的に完璧に実現されている。これに対して『エロイカ』には、音楽的観点からは奇異の感を免れないような部分が厳存する。しかしそれは複雑な内容上の要請によるものであり、その要請に応えつつベートーヴェンは、曲全体を音楽的にも内容的にも緊密に関連させ、曲に有機的統一性を与えたのである。この観点に立てば、彼が『運命』よりも『エロイカ』に愛着を感じたのは当然だったと思われる。

文献一覧 (下線の名称で引用する)

- アイスキュロス・呉茂一訳「縛られたプロメテウス」『ギリシア悲劇全集 1』人文書院 (昭和50年) 87~120頁
- 朝比奈隆『交響曲の世界』早稲田出版社 (1991年)
- Th.W. アドルノ著／高辻知儀・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社 (1999年)
- テオドール・W・アドルノ／大久保健治訳『ベートーヴェン 音楽の哲学』作品社 (1997年)
- クラウディオ・アッパード語り、リディア・ブラマーニ編／辻野志穂訳『アッパード、ベルリン・フィルの挑戦 音楽活動の新たな可能性を求めて』音楽の友社 (2003年)
- ニコラウス・アーノクール著／樋口隆一・許光俊訳『古楽とは何か 言葉としての音楽』音楽乃友社 1997年)

⁶⁸⁾ 「高次の表現形式に吸収同化されることで、個的なものは普遍的なるものに統合される」(ボンズ, p. 146)。

- 石井宏『ベートーヴェンとベートーホーフェン 神話の終り』七つ森書館（2013年）
- 石多正男『交響曲の生涯 誕生から成熟へ、そして終焉』東京書籍（2006年）
- 池辺晋一郎『ベートーヴェンの音符たち』音楽之友社（昭和49年）
- 宇野功芳「交響曲 第3番 作品55《英雄》」『ベートーヴェン大全集 交響曲・管弦楽曲・協奏曲』音楽之友社（1994年）、p.24-26頁
- アントニー・エヴァリト著／伊東茂訳『アウグストゥス ローマ帝国のはじまり』白水社（2013年）
- 岡本明『ナポレオン体制への道』ミネルヴァ書房（1993年）
- 小栗了之『フランス革命と独裁』荒地出版社（1986年）
- 樺山紘一『エロイカの世紀 近代をつくった英雄たち』講談社現代新書（2002年）
- キケロ／岡道雄訳「国家について」『キケロ選集 8』岩波書店（1999年）、1-175頁
- 北沢方邦「音楽に何が問われているのか」田畑書店（1973年）
- 金聖響・玉木正之『ベートーヴェンの交響曲』講談社（2007年）
- マティアス・ゲルツァー著／長谷川博隆訳『カエサル』名古屋大学出版局（2013年）
- マティアス・ゲルツァー著／長谷川博隆訳『ポンペイウス』名古屋大学出版局（2013年）
- マティアス・ゲルツァー著／長谷川博隆訳『キケロ』名古屋大学出版局（2014年）
- カール・ケレーニイ著／辻村誠三訳『プロメテウス ギリシア人の解した人間存在』法政大学出版局（1976年）
- ジョセフ・ゴア（坂上孝訳）『民法典』『フランス革命辞典4—制度—』（1999年）、p.311-331頁
- 小松雄一郎『ベートーヴェン 第九 フランス大革命に生きる』築地書房（1979年）
- 小松雄一郎編訳『ベートーヴェンの手紙』（上）（下）〔新版〕岩波書店（1982年）
- 小宮正安『名曲誕生 時代が生んだクラシック音楽』山川出版社（2014年）
- ハリー・ゴールドシュミット「原レオノーレ」『ベートーヴェン フィデリオ』音楽乃友社（昭和62年）、p.153-183頁
- 属啓成『ベートーヴェン 作品篇』音楽之友社（昭和56年）
- 『作曲家別名曲解説ライブラリ③ ベートーヴェン』音楽之友社（¹1998年）
- 佐伯茂樹『名曲の「常識」「非常識」 オーケストラのなかの管弦学考現学』音楽の友社（2002年）
- サリヴァン著／上田和夫訳『ベートーヴェン—その精神的発展—』弥生書房（昭和43年〔34年〕）
- セイヤー：エリオット・フォーブズ校訂・大築邦雄訳『セイヤー ベートーヴェンの生涯』〈上〉〈下〉音楽之友社（2008年）
- メイナード・ソロモン／徳丸吉彦・勝村仁子訳『ベートーヴェン』岩波書店（1992、93年）
- 谷村晃『ウィーン古典派音楽の精神構造』音楽の友社（昭和46年）
- カール・ダールハウス著／杉橋陽一訳『ベートーヴェンとその時代』西村書店（1997年）
- カール・ダールハウス著／森芳子訳『ダールハウスの音楽美学』音楽の友社（1998〔1989〕年）
- フリーダ・ナイト著／深沢俊訳『ベートーヴェンと変革の時代』法政大学出版局（1976年）
- 中村孝義「ベートーヴェンと政治」『ベートーヴェン全集7 舞台音楽II』講談社（1999年）、104～111頁
- 長塚隆二『ナポレオン』〈上〉〈下〉、読売新聞社（昭和61年）
- 納富信留『プラトン 理想国の現在』慶応義塾大学出版会（2012年）
- 野村光一（解説）『ベートーヴェン交響曲第3番変ホ長調《英雄》』音楽の友社（1960年）
- クリスチャン・ハビヒト著／長谷川博隆訳『政治家キケロ』岩波書店（1997年）
- 平田隆一「古代ローマ王政の崩壊と共和政の成立—ルクレティア事件の考察を中心に」『東北学院大学論集 歴史学・地理学』36（2003年）、1-52頁
- ディーター・ヒルデブランド著／山之内克子訳『世界的賛歌となった交響曲の物語 第九』法政大学出版局

(2007年)

- ルートヴィヒ・フィッシャー／前田昭雄訳「交響曲の革新 第三交響曲まで」『ベートーヴェン全集3』、講談社（1997年）、p. 12ff.
- 藤田由之「オーケストレーションの問題点」『音楽芸術 別冊 ベートーヴェン研究』音楽の友社（昭和44年）、53-99頁
- プルタルコス「ボンペイウス」（吉村忠典訳）、371頁以下；「カエサル」（長谷川博隆訳）、415頁以下；「キケロ」（風間喜代三訳）、455頁以下、『プルタルコス 世界古典文学全集23』筑摩書房（昭和42年）
- パウル・ベッカー著／大田黒元雄訳『ベートーヴェン』音楽乃友社（昭和45年）
- フィリップ・ゾール著（夏目大訳）『音楽の科学 音楽の何に魅せられるのか』河出書房新社（2012年）
- マーク・エヴァン・ボンズ著／近藤譲・井上登喜子訳『「聴くこと」の革命 ベートーヴェン時代の耳は「交響曲」をどう聞いたか』ARTES（2015年）
- 本田喜代治『フランス革命史』法政大学出版局（1968年）
- 前田昭雄「ベートーヴェンと英雄の概念」『ベートーヴェン全集4』講談社（1998年）
- 丸山圭介『プロメテウスのシンフォニー 精神史としてのベートーヴェン』春秋社（1984年）125-194頁
- 諸井三郎（解説）『ベートーヴェン交響曲第3番変ホ長調《英雄》作品55』全音楽譜出版社（1960年）
- 門間直美『ベートーヴェン』春秋社（2000年）
- 安井萌「コリオラヌス伝説考」『岩手大学教育学部研究年報』第73巻（平成26年3月）、37～55頁
- 矢向正人『音楽と美の言語ゲーム ヴィトゲンシュタインから音楽の一般理論へ』勁草書房（2005年）
- 山根銀二『ベートーヴェン研究（上）』未来社（1974年）
- 吉田清一「ナポレオン大陸体制」『岩波講座 世界歴史18 近代5 近代世界の展開II 岩波書店（1970年）
- 吉田秀和『ベートーヴェンを求めて』白水社（1984年）
- 吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉 一九世紀』青弓社（2015年）
- リウウィウス／岩谷智訳『ローマ建国以来の歴史1 伝承から歴史へ（1）』京都大学学術出版会（2008年）
- リーツラー著・覚潤二訳『ベートーヴェン』音楽の友社 昭和56年（改定新版）
- ティエリー・レンツ著／福井憲彦監修『ナポレオンの生涯』創元社（1999年）
- 渡辺祐『西洋音楽演奏論序説 ベートーヴェン ピアノソナタ演奏史研究』春秋社（2001年）

E. Berti, *Il "De re publica,, di Cicerone e il pensiero politico classico*, Padova 1963.

W. Brauneis, ‘„COMPOSTA PER FESTEGGIARE IL SOVVENIRE DI UN GRAND UOMO“’. *Beethovens Eroica als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Louis Ferdinand von Preußen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 8 Jahrg. H 3/4, 1953, S. 4-24.

B. Cooper, Introduction, in: *Beethoven Bärenreiter Urtexte Symphonie Nr. 3 in Es*, 1999.

J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du Mythe, de ses Origines orientales à ses Incarnations modernes*, Paris 1974.

G. Fleischhauer, ‘Beethoven und Antike’, in: *Beethoven Handbuch*, p. 465-482.

N.L. Fišman, ‘Das Moskauer Skizzenbuch Beethovens aus dem Archiv von M.J. Wielhorsky’, in: K. Dorfs Müller, *Beiträge zur Beethovens Bibliographie*, München 1978, p. 61-67.

C. Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaver²2008 (¹1978).

W. Goethe, *Egmont*, in: *Goethe Werke*, 2, Darmstadt (1998), p. 161ff.

J.W. Goethe, *Prometheus*, in: *Goethe Werke*, 1, Darmstadt (1998), p. 60ff., 588ff.

T. Gantz, *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore and London 1993.

S. Hiemke, ‘Variationen mit Fuge op.35 (> Prometheus-Variation <)’, in: *Beethoven Handbuch*, p. 425-427.

- R. Hirata, 'Die Entstehung der römischen Republik und ihre erste Magistratur', in : *Kodai. Journal of Ancient History*, 2 (1991), p. 21-43.
- D. Kienast, *Augustus Prinzeps und Monarch*, Darnstadt ⁴2009.
- K. Küster, 'Dritte Synfonie Es-Dur op.55 (> Eroica <)', in : *Beethoven Handbuch*, p. 91-97.
- M. Lecompte, *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, Fayard 1995.
- P. Lévêque & L. Séchan, *Les Grandes divinités de la Grèce*, Paris 1990.
- L. Lockwood, '>Eroica< Perspectives. Strategy and Design in the First Movement', in : *Beethoven Studies*, 3, (ed.) A. Tyson, Cambridge 1982, p. 85-105.
- L. Lockwood, 'Beethoven's Earliest Sketches for the Eroica Symphony', in : *Music Quarterly*, LXVII, 4, 1981, 457-478.
- K. Maruyama, 'Die Sinfonie des Prometheus. Zur Dritten Sinfonie', in : *Musik-Konzepte*, H.1/2 (Dez. 1977), 1987, Bd.56, p. 46-82. →丸山
- H.J. Marx, 'Beethoven as a Political Person', in : *Ludwig van Beethoven 1770/1970*, 1970 Internationes, Bonn-Bad-Goldesberg, p. 23-32, 78-81.
- Н.Э. Михайлов, 'Мифо-эпические основы образа Прометея', in : *Классическая филология на современном этапе*, 1996, p. 131-136.
- M. Pallottino, *Etruscologia*, Milano ⁷1984.
- E. Pichler, *Beethoven Mythos und Wirklichkeit*, Wien-München, 1994.
- F. Ries → Wegeler und Ries
- C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere con drammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corifei*, Milano 1838.
- H. Scherchen, *Schumann : Manfred. Beethoven : Prometheus*, TAH 103, Dureco 1993 の解説文。
- A. Schindler, *Ludwig van Beethoven*, Reclam, 1969 (Text nach A. Schindler, *Bibliographie von Ludwig van Beethoven*, ³1860).
- P. Schleuning, '3. *Symphonie* Es-Dur Eroica op.55', in : *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hrg. A. Riethmuller, C. Dahlhaus, A.L. Ringer, 1996, p. 386-400.
- P. Schleuning, 'Die *Geschöpfe* des Prometheus Ballo serio op.43', in : *Beethoven. Interpretationen...*, p. 314-325.
- M.N.S. Sellers, 'The Roman Republic and the French and American Revolutions', in : (ed.) H.I. Flower, *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge 2004, p. 347-364.
- W. Siegfried, 'Untersuchungen zur Staatslehre des Aristoteles', in : *Zu den Politika des Aristoteles*, hrg. P.Steinmetz, 1973, p. 242-335 (Zürich 1942).
- M. Solomon, *Beethoven*, New York ²2001.
- M. Torelli, *L'arte degli Etruschi*, Bari 1992.
- M.C. Tusa, 'Die authentischen Quellen der » Eroica «', in : *Archiv für Musikwissenschaft*, XLII,2 (1985), p. 125-150.
- J.-P. Vernant, *Entre Mythe et Politique*, Éditions du Seuil 1996, p. 321-328.
- E. Voss, 'Schwierigkeiten im Umgang mit dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ von Salvatore Viganò und Ludwig van Beethoven', in : *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrg. LIII Heft 1 (1996), p. 21-40.
- E. Voss, 'Symphonie in Es-Dur, op. 55, » Sinfonia Eroica «', in : R. Ulm (ed.), *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Bärenreiter, 2013 (1994).
- R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd.I, Leipzig 1887.

- Wegeler und Ries, *Biographische Notizien über Ludwig van Beethoven*, Berlin und Leipzig, ²1906 (Goblenz 1838).
- W. Winterhager, 'Die Geschöpfe des Prometheus op. 43', in : *Beethoven Handbuch*, p. 283-285.
- W. Winterhager, 'Musik zu Egmont 《 op. 84 》', in : *Beethoven Handbuch*, p. 287-291.
- W. Wohlmayr, *Die römische Kunst. Ein Handbuch*, Darmstadt 2011.
- G. Woolf, *Et tu Brute? A short History of Political Murder*, London 2007.