

# エリーザベトの歌

大 木 正 興

エリーザベト・フォン・ヘルツォーゲンベルクとブラームスの間にあらたな装いで心の交流がはじまったのは一八七六年の後半であったと思われる。エリーザベトと彼女の夫とは一八七六年八月一日にはそれぞれブラームス宛の書簡を、たがいなそれを知られることなく書いていた。いずれも温かい友情を述べることから筆をおこし、身のまわりの音楽作品に言及し、それをこえる何ものも含まない手紙であるが、エリーザベトからブラームスへの書信はその後にわかに急増していった。それに対してははじめブラームスは夫妻、あるいは夫宛の手紙しか投函しなかったが一八七七年の秋からはエリーザベトを宛名とした手紙を書きはじめた。<sup>(1)</sup>

エリーザベト・フォン・シュトゥックハウビンの美貌と才能とが初めてブラームスの眼にとまつたのは一八六四年と確認される。パリでショパンと接触のあったエリーザベトの父はウィーンに転居しても娘の才能を伸ばしたいと考え、ジングアカデミーの指揮者であったブラームスに、ピアノのレッスンを頼んだのであった。ブラームスがこの師弟関係をごく短期間で切つて彼女の教育を友人のエプシュタインに譲つたことについて、ほとんどの評伝はブラームスが内心に募りゆく彼女への特別の関心からみずからを遠ざけることが目的であったように記している。ブラームスがウィーンでエリーザベトと知り合ったのとちょうど同じころ、彼は同じウィーンで詩人カルベックとも交友関係を得ており、そのカルベックが後年まとめた浩瀚なブラームス伝では当然この時期からのブラームスの身辺の記述が現実的活気を帯びてくるのであるが、彼の眼をもつてしても一時エリーザベトを遠ざけたブラームスの真意は正確には見抜けなかつたようである。<sup>(2)</sup>すでに五年まえの一八五九年にアガター・フォン・ジーボルトの心を深く傷つけるかたちで終つた恋愛の苦汁がまだブラームスを苛んでいたことは当然考えられるから、このエリーザベトとの出逢いに際して彼の行動が常識的明快さを欠いたのは、彼の性格からみてもとくに理解しにくいことでは

ない。ただガイリンガーが、エリーザベットの教育を一任されたエプシュタインもまたこの愛らしい娘を愛さないでいることは不可能だと声明したと述べているのは、どのような確実な資料に基くものかいまのところ不明であるが、その場の予想される雰囲気を与える記述としておおいに気になることである。

エリーザベトがヘルツォーゲンベルク家に嫁したのは一八六八年十一月二六日であった。その三年半ほどまえに男爵ハインリッヒ・フォン・ヘルツォーゲンベルクは彼の作曲の師デッツォフの家の会合でエリーザベトを見て感動し、結婚にこぎつけたのであった。その時期ブラームスは大作「ドイツチェス・レクイエム」の部分的上演、全曲完成などに没頭しており、エリーザベトの身辺私事に彼の名は登場しない。ヘルツォーゲンベルク夫妻は新居をグラトツに持ち、一八七二年にはライプツィヒに転居して、ブラームスの視界から一時遠ざかる。

しかし、ブラームスが、たとえごく短期間でも音楽と精神との領域でまじわりをとげた女性に対してはその記憶がいささかも稀薄化しないタイプの人間であったことは、きわめて多くの例証を挙げて立証できる。すでに知られた多くの事実のほかにも、おそらくはガイリンガーがウィーン楽友協会の許可を得て公表したブラームスからオットーに宛てた手紙のなかに見られるアガートへの美しい追憶を最も有力な証拠として特筆してもよいだろう。それは一年後に死を迎える六三才に近いブラームスが二五才ころの青春の日々をアガートの放射する愛の光を浴びて生きていたことを、いまそのまま少しも薄れぬ実感として抱えていることをわれわれに感じさせる。「過去」というものに消滅的な性格を絶対に認めないのはブラームスの特技であった。彼の創作の根底にある古典への強い依拠の精神も、追慕とか懐旧とかの情界の現象とは明確に区別されなければならぬ理由がそこにある。彼のなかでは貴重なものは断じて消滅しないし、過ぎ去らない。

一八七三年、ブラームスはそれまで一曲しか用意しなかつたリートに更に七曲をつけたして作品五九としてまとめて発表した。これら七曲のリートはミュンヘンにほど近いトゥッツインクで夏を過すあいだに書きあげられ、九月ウィーンに帰つたブラームスの荷のなかには作品五九の *Lieder und Gesänge* は完全ななかつたもので収まっていた。その第三曲 *Regenlied* に描かれた単調な雨の足音は、その単調さをもつてして内面に隆起する確実な過去の重さと釣合いを保つものである。

われわれは書簡のうえでも伝記の類によつてもエリーザベトとブラームスとの間のつながりを、この時期には明確にたどることができないが、このリートが作られた翌一八七四年に入って早々にライプツィヒのゲヴァントハウス演奏会で「ブラーム

「ス週間」が催され、それに彼が名誉ある出席を求められて応諾したとき、彼を迎えたライプツィヒ楽界の名士のなかにヘルツォーゲンベルク夫妻の姿があり、ここにしばらくわれわれの眼の前から消えていたエリーザベトとの交歓が再び、だが以前とは全く異った外観をもってたちあらわれるのである。それはそれよりのちブラームスがライプツィヒを訪問することに宿泊所をヘルツォーゲンベルク家とし、あれほどに用心深かったブラームスがそれを公然として少しもためらうところがなかった事実をもつても新装の交歓の自信においてであったことは疑う余地がない。

さて前述の Regelied とこのエリーザベト、ブラームスの再会とを確実に結びつける手だてはこんにちなにも見出すことができず、果してこの再会の折にすでにエリーザベトがこの作品を知っていたか否かも判定しがたい。しかし重要なことはそのときエリーザベトが初めて Regelied を知ったかもしれぬということではなく、それから五年後にト長調のヴァイオリン・ソナタに接したとき、明らかにこの Regelied が語っていたことの意味を、長い間深く理解し、それを味わいつくしていたことを彼女が表明していることである。

ライプツィヒで再会したときのブラームスはエリーザベトには「非常に慈愛の心深く、温和で、愛想もよく、以前の彼をほとんど認めることができない」ほどであったし、いつぼうウィーンの独り住居に帰ってからのブラームスは、エリーザベトに彼女といっしょにいたのがどんなにすばらしいことだったかを述べ、その快い温かさをいつまでも保存できるように錠をかけたしまいたいと書きおくれた。こういう交流のありかたはブラームス特有のものである。そしてその特有のものが發揮されるためにはブラームスの場合には相手が生活形態としての男女関係ないしは搏られた家庭人としての資格を強固に持っていることが必要であった。同棲であれ結婚であれ、ともかく相手が自分とは別のところに棲息状況として安定したところにいることが不可欠で、その面で自分がいささかも氣持の動揺や負荷があつては不都合なのであった。ヘルツォーゲンベルク夫人としてのエリーザベトのライプツィヒでの幸福な家庭生活は彼の心を全く解放させ、彼はなんの不都合も障害も氣がかりもなくエリーザベトの心のうちに立入ることができたのであった。それはアガータにおいても、クララにおいてもニュアンスの違いこそあれ共通するところで、彼の基本的な対女性のくせである。

エリーザベトが鋭くも見抜いたブラームスの Regelied の内面の意味はこのリート作品の冒頭にくるリズムに集約されると彼女はみる。一八七九年十一月二四日付けのブラームス宛の彼女の手紙は、その後半がブラームスの近作ト長調のヴァイオ

リン・ソナタへの讚美と共感の言葉で埋められているが、そのなかにわざわざ珍しく音符記号によって「**♩**」と記し、ここに強い視線をそいでブラームスの心のうちを読んだ自分を語っている。このヴァイオリン・ソナタの終楽章アレグロ・モルト・モデラートが直接 Regened によ来していることは周知のとおりで、その冒頭のヴァイオリンの歌い出しは「**♩**」と休符をはさみこんだ形であり、このモティーフは内声の雨の足音を伴ってピアノの低音にもかすかにひびいている。いずれも二音の連打のかたちである。しかしこの主題旋律の単調なもののうさをかすかに打破ろうとする気配は第三小節の動きのなかにあらわれ、そこでは「**♩**」のエリーザベトが記したかたちが使われる。

更にこのヴァイオリン・ソナタの第一楽章も、そして第二楽章までもがこの基本的なリズムによって支配されていることは周知のとおりで、第一楽章では冒頭は「**♩**」(やはり二音の反復、基本的にはこれは二音であることがどうしても必要なのだ!)という姿であらわれ、「**♩**」の形では経過的部分にも第二主題にも、そしてもちろん展開部にもコーダにも頗用されるのである。

このリズム形は第二楽章にも多用され、主要主題の最も詠嘆的な色調の強められる箇所は「**♩**」および「**♩**」の連鎖によっている。そしてそれが高潮時には「**♩**」の休止符をはさんだ形で用いられる。

この基本的なリズム・パターンはブラームスの場合は二様の意味において Regened とヴァイオリン・ソナタ長調のなかで新しい技巧を示すものであった。ひとつには付点を休符に自由におきかえることによってより内心の陰影を微細に表現できること、そしてもうひとつはこのリズムの反復により、彼固有の「彷徨する旋律」に揺れをあたえうることである。<sup>(5)</sup>このリズムパターンはもちろん新しいものでもないが、ブラームスの錯雑した内面の抒情と、それと反潑し合う構成への頑強な意志とを結びひとつの重要な接合手段として、声の表現と楽器の表現との両面に彼がこれを並行使用し、それまでの作品に見られないきわめて顕著な効果をあげたことは無視することを許されない。

エリーザベトが聴いたものはまさにそこどころであった。ブラームスが作品五九の第四曲に置いた Nachklang は音楽的に Regened の余韻そのものであるが、そのまた五年後のソナタに黙々とそれを追跡しつづけている作曲者の譜面づらにおいてでなく、ひとりの音楽家の執拗な内面の歩みを聴きあてていたのは、エリーザベトひとりであった。ヴァイオリン・ソナタ終楽章に Regened をそのまま借用し、そこから更に二つの先行楽章を導き出したブラームスにとって、この重大な楽想

は完全にエリーザベットの歌として固着したものであったと断定すべきものと思われるが、エリーザベットはその証言をたしかな形では遺しておらず、完成されたときのソナタを見たときの感動のうちに、かねて自分が予見したものの実現に接する喜びをほのめかしているだけなのである。

(1) Brahms Briefwechsel ; Bd. I, II (H. und E. von Herzogenberg, hrsg. v. M. Kalbeck, 1907) 書簡関係の資料は大部分を本書に負つてゐる。

(2) M. Kalbeck ; Johannes Brahms, 1921

(3) K. Geiringer ; Brahms, his life and works, 1936

(4) 以下、紙面および印刷の事情を考慮して楽譜例を示すことを遠慮した。

(5) 「彷徨する旋律」はブラームスの主要楽想にはきわめて多い。そのことにいちちやく触れたのはアーペルで、彼はその典型的な例として第四交響曲の冒頭主題をあげた。

W. Apel ; Masters of Keyboard, 1947

しかし、当面のト長調ヴァイオリン・ソナタに先立つ顯著な例として、まず第一交響曲の終楽章の、ヴァイオリンが奏するG線上の有名な主題にその萌芽的なものを見ることが出来る。この主題がベートーヴェンの第九交響曲の終楽章主題と根本的に性格を異にするのは、その旋律の方向が明確にされていまいことである。この第一交響曲の楽想にあっては、器乐的楽想として多分に試行的なニュアンスをもっているが。