

「第九」 ベートーフェン交響曲第9番《合唱》第4楽章

没後200年、ベートーフェンが「第九(4楽章)」に託した強い信念は、気付かれないまま無残にも真逆な演奏が世界中で!?

ベートーフェンは日本だけの誤り。独語のvが英語のfの発音である事は**イロハ**。ドイツでは地方差個人差はあるが、多くのドイツ人の平均的発音をカタカナ表記にすると、ベートーフェンが一番近い

ナポレオン失脚後のウィーン会議(1814年～)で決まった、フランス革命前の**封建的特権階級層の急激な復権**に怒り心頭の**反体制作曲家**

ベートーフェンは、その復権を打破し、**リベラル**(自由/平等)な世界を取り戻すため、4楽章冒頭の**ファンファーレ**(以後**Fan.**と記す)や、

直後の**レシタティーヴォ**(以後**Rec.**)を利用し、**如何なるストーリーを組立てた後に**シラーの詩を迎えようとしたか!? しかし没後200年、

彼の生涯最後の必死の願いは誰にも気付かれないまま、彼の意図とは**真逆の演奏習慣**が世界を席巻、彼の怒りと嘆きは如何ばかりか!

*4楽章冒頭部の**Rec.**に込められた、「第九」の根幹に関わる彼の**重要主張**(別紙【表-1】等)を、当時誰も知りようがなかった為生じた**誤った演奏習慣!**

*楽章冒頭部の**Rec.**は速い**Presto**の**ままで**、という彼の注意書の意味合いは皆に理解されず無視された結果、**4楽章前半を貫く重要ストーリーは台無しに!**

*4楽章前半が上記“絶望的旧特権階級の急激な復権”への**強烈な怒りと拒絶の意図**で書かれた事実(後述)を知って初めて解かる!

200年続いてきた**バリトンのレシタティーヴォ**(216小節～)に対する、世紀の**大誤訳と大誤唱!**(②章参照)

*彼が総譜(マーチ部分)に書き入れた各種注意書き(④章参照)の意味さえ判れば誰もが納得!

マーチ(男声合唱)～「喜びの歌」の大合唱までのテンポは、**♩=84**ではなく**付点2分音符=84**等、疑わしきテンポ表示の数々

●ベートーフェンが「第九」を計画するに至った**重要動機!**(今迄多くの人がこれに気付かなかったため、世界中が誤った演奏慣習に翻弄されてきた!)

《これを知らずして、彼の意に沿った「第九」演奏は不可能!》

《**政治的背景編**》 ベートーフェンは思想的にはリベラルで進歩的な政治思想の持ち主であり、音楽面はもとより、キリスト教軽視等の宗教上をも含む多方面に亘る問題言動は、時々宮廷をも含む体制側(特権階級側)からは長く反体制分子というレッテルを貼られてきた。特にナポレオン失脚直後のウィーン会議(1814～)以降は、彼自身、当局からの監視のためのスパイにも気を使うほどであった(注1)。

そのような彼にとって、二十歳前後に経験したフランス革命(1789～1799)勝利の歓喜は、革命を勝利に導いたナポレオンのまさかの皇帝就任(1804)により挫かれ、さらには彼の失脚後(1814)に起こった**フランス革命以前の特権階級層による、急激な旧封建政治復権のうねり**(注2)は、それまで生き延びてきたフランス革命の自由平等の精神をもすべて御破算にした。それに加え、皇帝になったナポレオンさえ倒せば革命精神にのっとり理想的世界になると信じさせられ、ナポレオン討伐の戦線に繰り出された大衆や、かつてフランス革命に協力した者たちに対し、ナポレオン討伐直後に元の凶悪な姿に戻った旧支配者達は、容赦ない抑圧や報復を始めた。それによりベートーフェンの生きる環境は激変させられ(注3)、彼の周りの文化に対する対応も悪化の道をたどった。

1820年当時彼が使用していた、耳が聞こえなかったがための会話帳(筆談帳)には“革命以前は、まだ今よりは思想や政治活動の自由があったが、ナポレオン失脚後に復権してきた政府や貴族達は、民衆に対し、革命前よりもさらに強圧的な体制を創り上げてきた・・・現状の政府は、時代の求めるものに応じようとしていない。しかし最終的には変化せざるを得ないはずだ。いやでも少しずつ変化せざるを・・・”と、彼にとってその急激かつ極悪なる旧封建政治体制復権に対する強い憤りの記述が幾つも残されている(注4)。さらに自身の体調の悪化を深刻にとらえていた彼は、約10年ぶりとなる新交響曲「第九」を創るにあたり、その“**極悪なる政治体制への激変**”に対し、**やり場のない怒り**を作曲家として最大限曲中に盛り込もうと試行錯誤した(注5)。

《4楽章冒頭部(合唱の前迄)の役割》～ウィーン会議後の政治体制を拒絶し、自由平等の世界を目指す彼の強固な意志が生んだ冒頭の**Fan.**と**Rec.**(9小節と216小節)の応酬

数年の試行錯誤の後、彼は作曲家として、その“**絶望的な政治体制**”に最大限**音楽**により抵抗せんがため、**その体制**を如何にも極悪らしく**猛烈に速い(Presto)**、しかも当時のクラシック音楽としては最大限**汚い音の塊から成る**(ベートーフェン談)“**絶望のファンファーレ**(以後**Fan.**と記す)”の形で憎々しく表現した(ワーグナーはこれを**恐怖のFan.**と呼んだ)。続いてその**最悪なる政治体制**の象徴である**Fan.**を**滅ぼすため**、**険しい音列と勢い**を備え持つ**レシタティーヴォ(Rec.)**を**チェロ・バス**に与え、**Fan.**と同じく**猛烈に速いPresto**のテンポのままその**Fan.**を厳しく攻撃させた。同様にその(4楽章冒頭)部分の、一種の**再現部の意味合いを持つ**216小節からは、敢えて全合奏に補強された最大限**汚いFan.**(**極悪なる封建制度の復活等**)を再度(3回目)登場させ、冒頭のチェロ・バスによる拒絶よりさらに強い、**最後のとどめをバリトン**(以降**Br.**)に託し、**Fan.**と同じ**Presto**のまま、**直接言葉でその最悪な世界を厳しく拒絶させた**(nicht diese Töne)。そしてその後、拒絶の厳しい雰囲気(Presto)を変え(後述)、落ち着いてその解決策を具体的に**言葉(Rec.)**で示していった(230小節～)。すなわち**極悪な世界を拒絶した後**、「**そんな世界ではなく、より良い(世の中になるよう)強く叫び声を上げよう・変革しようではないか**(**anstimmen**・別の訳し方(歌い出そう)に関しては後述)」「**それが叶ったら(und)**」(自由・平等の世界が再び戻り、それによって生じる)「**溢れんばかりの(自由の)喜び**(**freudenvollere**)を携え」、彼が長年共感していたシラーの詩の世界に踏み込むことが出来る、と(詳細は第②章)。

つまり、4楽章冒頭からシラーの詩に至る前までの**前半部分**(236小節間)は、上記ベートーフェンの**リベラルな設計図に基づく、自由・平等な世界実現のための、音楽による長大で強固なメッセージの連なりにより構成されていた**のである(後述)。

言い換えれば、<u>彼にとってこの新交響曲(第九)</u>は、作曲家でありフリーメーソンのメンバーとして、<u>自由/平等/友愛の世界に対する憧れのメッセージを、この曲を通じ広く世界に発信し、当時急激に復活してきた極度に不平等な旧封建政治体制を、バランスの取れた、彼の理想とする社会体制に戻そうと抗う、一種の激しい政治声明であった</u>と言っても過言ではない(注5)。
注；最初にFan. (絶望的な政治体制)と戦ったチェロ・バスのRec. による訴えの中で、彼は当初4楽章作曲前の事前準備として作成していたRec. の中で“<u>絶望(Verzweiflung)</u>”という厳しい言葉を用い、<u>当時急激に悪化した封建政治体制を嘆き、それを拒絶しようとしていた</u>(別紙【表-1】)。
《4楽章前半部(合唱の前まで)の創作過程》 ベートーフェンは、「第九」を1～3楽章そして4楽章を含めても、<u>正味では1年もかけずに作曲を終えた</u>。しかし彼は、結果として4楽章の冒頭(9小節他)で登場することになる、上記“<u>最悪なる当時の封建制度の復活等</u>”を“<u>淘汰する</u>”意味合いを持たせたRec. の主張と旋律創りには、それ以前に何年もの試行錯誤を重ねていた(注6)。時節柄、“自らの自由主義者(リベラル)としての<u>政治信条を込めた交響曲</u>を是が非でも創りたい”との彼の強い願望が、彼をしてその重要な役割を果たすRec. 創りに年月を掛けさせたのであろう。彼は新しい交響曲を作曲するにあたり、<u>冒頭部のFan. とRec. の攻防において、リベラル側に勝利させ、当時急激に復権してきた厳しい封建社会を、自由平等な世の中に戻した上で、さらなる精神面の高みを、尊敬するシラーの詩に求めたのであろう</u>。彼は迷った挙句、「第九」完成のわずか半年前(1823年暮れ頃)になって、当時すでに完成状態にあった、歌を入れない通常の交響曲の形式で出来た4楽章を破棄し、この、“<u>厳しいFan. と、対立するRec. との戦い</u>”から始まり、それに勝利した後、<u>4重唱と合唱を主体に精神的高みへと音楽を進めていく、つまり“交響曲の中で、独唱と大合唱によりシラーの詩を直らかに歌い上げる</u>”という、当時の交響曲の形式としては前代未聞の試みを、周囲の危惧の声を押し切ってまで決断したのであった。 しかし、彼が初演後3年経たずして没してからの、<u>この曲の演奏史は悲惨であった</u>。当時、冒頭部におけるFan. やRec. 等の役割りを理解出来る者はおそらく皆無であり(直接彼から細かく説明を受けた者がいたとは考えにくい)、やむなく判らないままの手探りの演奏が、結果として運悪くも彼のたつての願い(意図)とは<u>真逆な演奏法に繋がり</u>(つまり、譜面上の各種注意書の意味が理解出来ないがため、結果として彼らにとって楽に演奏できる遅めのテンポを選択する等に繋がり)、やがてそのテンポが悪しき伝統となっていくたのである。それに加え、シラーの詩を真に理解して歌う、あるいは聴くには、その詩の内容や構成があまりに難解で、理解不能とも言うべき個所が多すぎた。しかも解釈する人の立場によっても、すなわちギリシャ神話重視か、クリスチャンの立場で解釈するかでも根本的な違いが生じ、また学者が、そういった詩の複雑な背景等が不明なまま、ドイツ語の文法に沿って正しく満点の訳をしたとしても、シラーの真意を知る上で、その訳詩がほとんど意味をなさない箇所も多い等。ただ皮肉なことに、たとえベートーフェンの作曲上の意図や、難解な歌詞(言葉)の意味合いなど全く理解できないまま演奏し、あるいは聴いたとしても、この「第九」は、“大規模でこの上なく素晴らしい音楽である”として当時大絶賛されたのである(後述)。
注1)；1820年の会話帳(後述)には、カフェでのベートーフェンの言葉として“今はスパイのヘンゼルがそばにいるから・・・後にしよう”という、彼に対して当時の官憲が厳しく警戒している様子を表した記述がある。 注2)；Dieter Hildebrandt著「第九」序章より；1819年「第九」初演の5年前に公布されたカールスバートの決議は、ヨーロッパの時計をもう一度フランス革命前に戻そうとしたもので、貴族や暴君等が再び古い権力と旧来の方法論を手にした。その他同様な記述は、世界史上の事実として多くの歴史書に記載されている。 注3)注4)；CooperのBeethoven's Last Decade P93(翻訳本)より 注5)；Lewis Lockwood 書(出版されている「第九」自筆譜の後書きの記述)他、多くの音楽書や歴史書の記述による。 注6)；セイヤー/ベートーフェンの生涯下巻第37章(日本語訳1022～1029頁)
《1番目のRec. (9小節～)の意義と演奏法》 ①彼は、世の中を自由平等な世界に戻すための手段として、前項でも触れたように、まず4楽章冒頭に当時の恐怖の(絶望的)封建政治の急激な冒頭を、<u>滅ぼされるべき極悪な“ファンファーレ(Fan.)”</u>として表し、次にそのFan. (悪しき世)に立ち向かい、それを<u>拒絶粉砕</u>して自由平等の世を取り戻すべき役割としてRec. (別紙【表-1】)を、本格的に作曲し始める数年前から用意し、その<u>粉砕役</u>をチェロとバスに受け持たせた。しかも最初のFan. は、世の中にとって<u>淘汰されるべき極悪な象徴であることを強く印象付けるためか</u>、当時の作曲手法としては<u>最大限汚い音の塊</u>(注1)により書かれ、さらには、そのFan. に打ち勝つためのRec. の演奏が、Fan. 以上の強烈なエネルギーがなくてはならないからだろう、その演奏義務を負わされたチェロとバスに対し彼は、Rec. の冒頭(9小節～)の総譜下部に注意書きとして“<u>Rec. のキャラクターで主張するように、但し(冒頭の)Fan. と同じ(猛烈に速い)テンポ(Presto 付点2分音符=66)を厳守して</u>”と記した(現在も多くの市販の総譜に仏語で載っている)。しかもそのRec. には、その速いテンポではほとんど演奏不能と思われる難易度が高く厳しい旋律を与えた上、初演の練習中にバスの奏者から出された、“速すぎてとても全員がそろって演奏することはできない”との嘆願に対して、その意見に理解を示した上でなお“<u>たとえ(速すぎて)演奏に乱れが生じたとしても・・・</u>”と、あくまでもその超高速で必死の演奏を強いた(注2)。その非常に速く厳しいテンポを死守したRec. の攻撃的演奏により、Fan. すなわち<u>当時の最悪な政治体制を打ち砕くことが出来る</u>、との姿勢を強くアピールしたかったのだらう。チェロとバスがその難易度の高い音符を、指定された猛烈に速いテンポのまま演奏することは、当時の楽団のレベルではほぼ不可能であった。しかし、必死にテンポを守ろうとして演奏する際に醸し出される鬼気迫る音色が、<u>絶望的政治の流れを必死で押し戻そうとして戦う戦士の姿と彼の頭の中で重なった</u>のだらう。

②その演奏不能ともいえる速いテンポに困惑した奏者に関する逸話は、これだけではない。その超特急のテンポでは演奏できなかったチェロとバス奏者に対し、そのテンポで演奏させるための苦肉の策として、ロンドン初演の際(1825年3月21日)には、困った奏者からの提言により、バスの名手が一人で独奏することにより、何とかこの**Rec.** 部分をやり過ぎた等(注4)エピソードが尽きない。

これらの言動は、初演の練習中における、ベートーフェン立会いの中でのやり取りが基になっており(注4)、現在慣行になっている、ベートーフェンの意図とは**真逆**の、ゆったりとしたテンポの**Rec.**ではなく、総譜に注意書きされたテンポ(Presto/付点2分音符=66)により、前述のとおり、悪しき世の流れを粉砕すべく、猛烈に速く厳しく奏することが強いられていたことが判る。ところが、この様にして彼のたつての願いが記された、「第九」の原点を成す厳しい**Rec.** 用のメッセージ(歌詞)(別紙【表-1】)は、「第九」完成間近になって4楽章に歌を入れる決断をした際(注5)、楽譜上からは全て削除され、以前から彼が希望していた、歌詞無しで彼の強い主張を表現する特別な旋律を作り、**器楽のみでin tempoで強く主張を発信する「器楽Rec.」**という形式を取り入れた(注6)。この場合、元々は歌詞付きの**Rec.** 用に作られた旋律ではあったが、歌詞無しでも変わらず主張し易いよう、旋律の一部には激しさが加わり、さらには演奏にもより厳しさを求めたことが、冒頭の注意書き(**Rec.** としての訴えを強く出し、かつPrestoの激しいテンポををキープして)に繋がっていったのだろう。

③上記の如く、冒頭の**Fan.** 直後のチェロ・バスによる**Rec.** の旋律は、「第九」完成直前に**器楽Rec.** の形に変更されたため、それに伴って主張内容は変わらないものの、準備段階で創られていた**歌詞付きRec. の旋律**(注7)と、現在演奏されている**器楽Rec.** の旋律とは**必ずしも**直接的には一致しない。別紙【表-1】は、4楽章作曲時に旋律を手直した新しい**Rec.** に、以前準備されていた歌詞を転載したものであり、最初に準備していた**Rec.** の旋律との間にはある程度の差異が生じている。

④あくまで私見だが、最重要要素として「第九」を作曲し始める数年前から時間を費やし、試行錯誤しながら考察していた、**Rec.** として主張させるための“**当時の最悪なる政治事象等に対する拒絶**”の歌詞は、彼の中では元々完成した楽譜にそのまま歌詞付き**Rec.** として書き込むつもりはなく、最初から**器楽Rec.** にするつもりだったのではないだろうか。何故なら、当初の**Rec.** が転載されているノッテボームやセイヤーの著作物を見る限り、一般的な**Rec.** と比べ歌詞と旋律の組み合わせ等が未完成のままであると思われる箇所が多く(つまり、そのままでは使えない?)、しかも、もしそこに書かれた歌詞を**Rec.** として歌わせるのならば必須である、誰がどのような形式(独唱?合唱?重唱?高声?低声?)で歌うのかの意思表示もないままだからである。すなわち私は、彼が新交響曲を本格的に**作曲し始める前から**、当時の絶望的社会事象に対する彼の偽らざる拒絶感情を十分に込めた、歌詞無しの**Rec.**、つまり当時流行りで、彼自身、既に別の曲で試みていた**器楽Rec. の形式で書くつもりでいた**のではないかと推測している。そのために、各々の**Rec.** に込める感情を、まずは歌詞(主張)の形で準備し、それを表現することになる**Rec.** 候補の旋律と共に下書きの中に書き込んでいった(それらが上記ノッテボームやセイヤーの書物に載せられている)、と考えると辻褄が合う。

⑤さらにその根拠の補強として、彼自身が“**具体的に歌詞を伴ったRec. で主張するより、楽器だけのRec. の方が、その中に自分の意思を表現し易い**”という、通常の常識とは逆の、彼独特の**Rec.** 感を周辺に漏らしていたことが挙げられる(注8)。

しかしこの表現方法(**器楽Rec.**)は、残念ながら結果としてはベートーフェンの期待とは裏腹に、彼の独りよがりの願望に終わってしまったと言わざるを得ない。何故なら彼の死後、現在に至るまで、**歌詞が書かれていないRec. に、どういう目的の何が隠されているのか、指揮者を含む大半の人達にほとんど把握されておらず**、もっと言ってしまえば、そもそも“そこに出現する数種の**Rec.** に、何らかのメッセージが込められており、それらを考慮して演奏されなければならない”という本質すらほとんど気付かれないまま、この二百年もの間、**ベートーフェンの主張とは無縁の演奏が大手を振るうことになってしまったからである。**

すなわち、最初の**Rec.** に**Fan.** に抗う義務が課せられていることなど**全く気付かないまま**、結果としてベートーフェンの願いとは真逆の、テンポを落とした柔らかく音楽的?に歌った**Rec.** の表現を、現在までの二百年間、世界中が特段の意味もなく(意味も解らず?)続けてきたのである。このようなベートーフェンにとってあまりにも悲劇的な扱われ方を鑑みると、彼の採ったこの表現方法(**器楽Rec.**)では、彼の主張を奏者にも聴衆にも理解させることは適わず、結果としてこの**器楽Rec.** という形式は、単に彼の独りよがりの願望(自己満足?)で終わってしまった、すなわち彼の作戦負けだったのではとさえ、私は考えている。

注1) ベートーフェンはこの**Fan.** を、当時としては最大限の“**汚くおぞましい音の塊(連続音)**”として表現した。丁度この頃は「ミサ・ソレムニス」作曲の最後の推敲中で、ウィーン会議の中心人物メッテルニヒによる反動軍隊の出陣を描き、それを**敗退させる象徴**としてTim. の微かなトレモロを、楽譜に穴をあける程書き直した結果、最後のpacem(平和)の部分では憎き彼らに終焉を告げるが如く扱ったとされる(ノッテボームの言)が、この**Fan.** も同様**最大限政治色を込め**、当時の極悪の世を憎々しく描いていたことを考慮して演奏されなければならない。

注2) セイヤー/ベートーフェンの生涯下巻38章(邦訳1103頁)・注62, 63(邦訳1116頁)

注3) セイヤー/ベートーフェンの生涯下巻38章(邦訳1116頁)・注62

注4) セイヤー/ベートーフェンの生涯下巻38章(邦訳1103頁)

注5) 当初すでに、歌の無い別の曲が4楽章として作られていたが、この時破棄された(別の曲に流用されたとの説もある)。

注6) オペラのそれとは異なり、歌詞を伴わず器楽のみでin tempoのまま、強い主張をする当時流行りの演奏法

注7) セイヤー/ベートーフェンの生涯下巻37章(邦訳1025～1027頁) ノッテボーム；ベートーフェニアナ第2巻

注8) ロマン・ロラン/ベートーヴェンの生涯(邦訳65頁) セイヤー/ベートーフェンの生涯下巻37章

《2番目から6番目までのRec.》

①この最重要な1回目のRec. (9小節～)が終わると、彼は間髪を入れず全く同じ(和音の使い方の違いはあるが)“**絶望のFan.**”を再度出現させた(18小節～)。今度はその“**悪**”を一撃で粉碎し(24小節)、次小節(25主節～)からの2回目のRec.では、その“**Fan.**(**絶望的封建制の急激な復活等**)”に打ち勝った後の勝利を祝福するように、明るく前向きに“**革命の日は祝祭の日だ!**”とのベートーフンの理念を起点とする主張“**今日は祝祭日**(フランス革命勝利の?)**だ。友よ、歌い踊り祝おう!**”を歌い(主張し)、当時彼の周りで毎日のように生まれていた**自由に向けての歌を褒め讃え**、それらを歌いまた踊ることを奨励した。すなわち最初(冒頭)のRec.は、当時の急激に復活してきた**絶望的封建制度等(Fan.)**を厳しく**拒絶し**、2度目の**Fan.**後のRec.では“拒絶に成功した後の世の中”すなわち“**フランス革命直後の理想的だった世界への回帰**”を願って創られたものと推測される(注1)。

【1～3楽章の断片を否定していく意味と、後に“循環形式”の交響曲の祖、と言われるようになったアイディア】

以前からシラーの詩を題材にした合唱を、交響曲の中に取り入れることを熱望していた彼は、前述の如く交響曲完成のわずか数か月前になって、すでに通常の形式で完成していた4楽章を捨て、独唱と大合唱を最終楽章に加えるという大英断を下した。しかしその際、彼ほどの作曲家と言えども、その、当時としては前代未聞の形式が“合唱の入った4楽章だけ、前の3つの楽章と比べ異質であり、(4楽章で一纏まりという当時の典型的)交響曲のスタイルとしての体をなしていない等”の批判的になることを気にしていた。その批判を事前に防ぐために彼が考え付いた手段は、全楽章が一つの交響曲としての共通の纏まりを持っていると、口の悪い当時の批評家たちにも感じさせることであった。具体的には、冒頭からの2回の否定のRec.のすぐ後に、見かけ上それらのRec.と同じ形態を持つ、1楽章～3楽章をそれぞれ否定する3回目～5回目のRec.を作り、各楽章の冒頭部を、まず数小節ずつ再現させ(30小節～)(48小節～)(63小節～)、何が悪くて否定されるのか(何をどうこじつけ、悪いということにしたか)を、続くチェロ・バスの器楽Rec.により、それぞれ示していく事であった(そのこじつけの否定内容は【表-1】参照)。

②そのためまず3回目のRec. (38小節～)では、自由主義者としての政治事象には直接関係しないが、**1楽章の冒頭に対する(こじつけの)否定を受け持たせ**、“**もっと喜びに繋がる快い音楽を**”とし、4回目のRec.には**2楽章**に対し“**楽しくても軽薄でふざけ過ぎた社会ではなく、もっと堅実な社会を**”と、自分の書いた素晴らしい曲調(Scherzando?) (おそらく本人も自信満々であったはず)を、(敢えて無理に?)貶めるように否定して見せ、5回目の**3楽章**では“**あまりにも甘美過ぎ故、もっと厳しさを持ち合わせた社会を**”と、本当はこの上なく甘美で素晴らしい**3楽章**のdolceの曲想が、あたかも**悪**であるかの如く、これまた(敢えて無理に?)貶めることにより、1回目から5回目までのRec.を、形式上“彼の目指す理想郷の姿ではない”とし、各楽章間の統一感を出すため、1～2回目のRec.の形式に似せて、同じチェロとバスにRec.を受け持たせ、同じように速いテンポにより拒否させた。

③1～3楽章までの3つの楽章を、見せかけ上チェロ・バスのRec.で拒絶した後、6回目のRec.用として**4楽章**のテーマ“**喜びの歌**”の断片が4小節間、同じ形式で(4つの楽章が同じ様式になるよう)示されると(77小節～)、この**喜びのメロディ**を待っていたと言わんばかりに、“**オー、これだ!とうとう見つけた!・・・!**”(81小節～)と、6回目のRec.では、1～3楽章と同じ形態を保つよう同じくチェロ・バスに受け持たせながらも、初めて肯定的な言葉を発し、そのまま最後の節(85小節～)では“**我歌わん(喜びに向け)、共に唱和せよ(5回目の最後の言葉)**”と歌わせ(注2)、その直後(92小節)から、彼の言う理想社会に向けての準備として、100小節を超える「**喜びの歌**」のメインテーマに繋げていった(別紙【表-1】)

これらの仕掛けの完遂により、見掛け上全4楽章が共通の否定の形式を持った一纏まりの交響曲である、と主張し得る形が整ったのである(この形式、すなわち**循環形式**の交響曲は、その後交響曲の一つの範となり、ブルックナー、フランク等の作曲家達にも大きな影響を与えることになった)。

★以上のように、1～3楽章の一部を否定するという作曲法は、あくまで4楽章の交響曲としてのスタイルが整っていると見せかけるための、一種の仕掛けであって、彼は各楽章に欠点があると本気で否定している訳でないことは明白である。何故なら、その**自ら指摘する欠点?が本当に欠点として存在するならば**、彼ほどの作曲家のことである故、容易に改善できたはずであり、誰が考えても「4楽章」に勝るとも劣らないあの素晴らしい1～3楽章が、否定されるべき楽章であるわけがない。ところが一部の学者の間では、以前からこの循環形式形成のために、敢えて各楽章を同じ手法で否定しているように見せかけている場面に関し、「彼は本気で1～3楽章を駄目な楽章であり、否定されるべき曲だと思っていた」とし、それを敢えて強く主張するために、彼はBr.のRec.の開口一番の「**nicht diese Töne**」を利用し、根拠を示さないまま**Töne**が1～3楽章を示しているとし、故にBr.が1～3楽章を激しく否定している、と主張してきた。しかし、“政治上の悪を”を象徴する**Fan.**が、けたたましく鳴った直後(208小節)、Br.がそれに即座に反応して拒絶した**diese Töne**は、本来直前のその**Fan.**又はそれが象徴する“**政治上の悪(Töne)**”のこと以外ありえない(冒頭の**Fan.**直後のチェロ・バスのRec.の一種の再現部分だから同じ主張のはず!)。しかしそれにも拘らず、何故かこの**Fan.**(最悪な政治体制)登場場面に何ら関係もない**1～3楽章**を突然浮上させ、その直前の際立った**Fan.**を無かったことにして(無視して)まで、敢えてこの**Töne**は直前の**Fan.**ではなく、“**1～3楽章**”のことを指しているとする主張が、古くから一部の学者の間で常識のように言われている。**Fan.**の代わりに1～3楽章の一部でも冒頭で演奏し、その直後にBr.がそれを**nicht diese Töne**と否定したのなら、その主張もあり得るが、この場合その主張をするにはあまりにも根拠がなさすぎる、としか言いようがない。しかもベートーフンが形式上否定して見せただけであり、本心では自信満々であるはずの**1～3楽章**を、何故敢えてこの場で全否定する必要があるのだろうか(この内容の続きは6頁7頁)。

② 216～ 236	バリトン(Br.)の最初のソロ “O Freunde nicht diese Töne～” 直前のPrestoのテンポ厳守で “オー友よ！こんな(汚い)響き(悪政)であってはならない(厳しく拒絶しよう)！” 初めて自由なテンポで “そう(そんな悪政)ではなく、もっと(自由平等で)好ましい(世の中に)変革しよう！(フランス革命の頃のように?)” “そうすれば、喜び溢れる……(自由平等友愛の理想郷に……)”
	誰しもが固唾を呑んで注目する、バリトン(Br.)の第一声“O Freunde・・・”以降のベートーフンの意を汲んだ翻訳は、上記である！ それに対して、多くの翻訳書(合唱譜を含む)に書かれ、世界中に流布している問題多き下記の訳し方を、この章で深く吟味する。 ・sondern lasst uns angenehmere anstimmen; “そうではなく、<u>もっと心地よい歌を歌おう</u>” 突然最悪になってしまった世の政治体制を憎々しく表すFan.と、それを完全拒絶するBr.のnicht diese Töneとの厳しい対立の直後に、何故その対決を無視し、多数存在するanstimmenの訳し方の中でも、多種に亘る厳しい叫びを表現した訳を避け、敢えて最も呑気な“もっと心地よい歌を歌おう”と訳されて来たのだらう。心地よい歌さえ歌えば、彼の念願である厳しい悪政との戦いに勝利出来るのなら願ってもないのだが!? ①anstimmenの、第一義の訳し方は、どの辞書でも上記“歌い出す”である。しかし2番目以降の訳し方(使われ方)は多種多様で、概して厳しい叫びや抵抗の意味合いで使われている。すなわち多くのドイツ人が第二義に挙げるその代表的な訳は、英語ではprotest、すなわち；抗議する、主張する、表明する、異議を申し立てる等であり、その中の一つである“変革する・変える”も、ドイツでは誰もが使う日常語であるとのこと。その他詳しい辞書や、インターネットで説明されているanstimmenの、文中における多様な使用例を見ると、「(どっと抗議の叫び声を)挙げる」「(強く)抗議する・抗議の言葉を発する」「(考え・真実等を)言葉で述べる・主張する・公にする」「(演説等で)～を強調する・～を聞け！」等々、枚挙に暇はなく、どれをとってもこの場面でのBr.の、厳しい自由平等の世界を目指す主張に合致し、唯一全く当てはまらない訳し方が“歌を歌い出す”であると私には映る。(日本で出版されている、小型であり詳しくない独和辞典の多くは第一義の「歌い出す」しか載っていない。しかしドイツ人達からは、よくあるずさんな編集の一つである、と一笑に付された。他の国の詳しい辞書(一部の日本の辞書を含む)では上記のprotest等の意味が、2番目以降にずらりと載っている) ②ベートーフンが、この場面でanstimmenを1番目の訳と2番目以降の訳のどちらの意味で使ったかは、他の単語を辞書で調べるとき同様、その前後の脈絡を理解することにより判別できる。このRec.の場合、すでに述べたように、4楽章冒頭からBr.のレシタディーヴォ(Rec.)の第一声まで(1～216小節)の、Fan.とチェロ・バスのRec.との、自由・平等をめぐる攻防と、それらの攻防が積み重なって形成される、一貫したリヴェラルなストーリーの流れ(彼の主張)を知れば、誰もが一目瞭然で2番目の訳し方、すなわち厳しい抗議の姿勢から発せられた“より良い(世の中)に変革しよう”の方を採るだろう。第①章で私は、リベラルなベートーフンがこの4楽章の中で、ナポレオン失脚後のウィーン会議(1814～)で決まった、旧特権階級の急激な復権と極端な封建制度の復活(当時の世界史上にも合致する)を、せめて音楽の上だけでも阻止せんがため、4楽章冒頭部に、その「旧特権階級の・・・の復活という悪」を象徴するFan.と、それに対する、復権等阻止のための強いメッセージを込めたRec.を、それぞれの特色を良く表した音楽形態で作成し、強烈なエネルギー(猛烈なテンポ)をFan.ぶつけることにより、その復権等(の象徴・Fan.)の殲滅を試みる等、作曲家として可能な限り自由平等友愛への訴えをしていたことに触れた(20世紀末頃からはそのような記述が音楽学者の中でも増えている)。それらを受けての、上記攻防の再現部分と言える、208小節から始まるBr.の主張内容を以下に比較する。 《anstimmenが辞書の2番目の訳を「変える」とした場合》 第一節；(O Freunde nicht diese Töne)では、ベートーフンは、まず冒頭と同じ極端な封建制度の復活等の象徴であるFan.を、3回目の登場であるここでは、初めて全楽器による合奏に強化して(よりその表現する悪の意味を強め)、その“悪”を必死に阻止する役のRec.を、今度は満を持してBr.のRec.に担わせ、冒頭部のチェロ・バスのRec.と同じ旋律で始まる、同じ拒絶内容(別紙【表-1】を基にした)を、Fan.と同じ猛烈に速いテンポ(Presto)(9頁下段参照)のま、具体的に言葉を使って、厳しく拒絶させた(その政治体制を)。「友よ、こんな(Fan.の)(汚い)響き(絶望的な政治体制等の世の中)であってはならぬ！」と。そして続く第二節；(sondern lasst uns angenehmere anstimmen)でBr.は、その最悪状況を脱する解決策を示していった。すなわち楽譜の指示により、ここで初めてPrestoの縛りから解放され、(落ち着いた)ソリストの好むテンポにより(colla voce) “そう(最悪な世の中(Fan.))ではなく(sondern)、(自由平等の)より良い(angenehmere) (世界になるよう)/変革して(改善して)いこう／強い叫び声を挙げよう(anstimmen)ではないか(lasst uns)！”と民衆に呼び掛けた。そして第三節；では、「それが成就した暁には(und)、(世の中は)喜びに溢れ(freudenvollere)、以降前頁下部③で説明した6回目のRec.と全く同じ喜びの旋律を、チェロ・バスに代わりBr.が朗唱し、その5回目と6回目のRec.に書かれた言葉“我歌わん(喜びに向けて)共に唱和せよ！【表-1】の言葉通り、自ら“Freude”と民衆に呼び掛け、それを受けた民衆が“Freude”と唱和し、そのままシラーの詩経由で理想郷へ旅立っていくようスケジュールされていた。この説明のどこにも無理はないだろう。 《anstimmenが辞書の1番目の訳「歌を歌い出す」としていた人達の場合》 ・多くの場合；今迄、上記「変える」と訳すことが出来ることに気付かず、やむなく無理にこじつけの理由を考え「歌を・・・」と訳してきたのだろう。今後「変える」又はその類似語を使った翻訳が広まれば、それに沿った訳し方が徐々に増えていくだろう。 ・それでも「歌を歌い出す」の訳の方が良いと思う人は、申し訳ないが、どちらが好ましいかをお考えになられる前に、私が1頁に書いた「第九」の4楽章の【概略】部分を読み返して頂きたい。「第九の4楽章」の成り立ちさえ十分に理解しておられれば、「変える」が正しいか「歌い出す」が正しいか、自ずから答えが見えてくるからである。 とはいえ、今までanstimmenには「歌を歌おう」的な訳以外はないと信じて疑わなかった人たちにとって(かつての私も含み)、このように突然新たな正解を突きつけられても、理屈抜きに戸惑われる方も多いだろう。そこで少々基礎的な説明をしてから、さらに先に進むことにする。 ★初演当時、ベートーフン以外誰も理解出来なかったであろう、4楽章冒頭部のFan.や、その後の数種のRec.の意味合い(役割)は、初演から3年も経たない彼の死後、現在のRec.の原型となる旋律や、主張(歌詞)を記した2種の書物(ノッテボーム著とセイヤー著【表-1】等)が世に出るまでの数十年の間、誰にとっても全く理解不能なフレーズであったに違いない。

一例を挙げると、楽章冒頭(9小節)のチェロ・バスの**Rec.**に対し、初演の練習中、彼が注意書きとして総譜に書き込んだ“**Rec.**としての主張をするように、但し冒頭の**Fan.**のテンポ(**Presto**)を保ったままで”という、当時の楽団のレベルでは速すぎて演奏不可能とも言えるテンポ指示を、何故彼はその後すべての**Rec.**に対して要求し、また何をそんなに仰々しく主張せよと指示しているのか、など当時の指揮者は全く理解出来なかっただろう。上記2種の書物が出た後ですら、現在に至るまで、残念ながらそれらの意味合いは指揮者の間に、依然としてあまり浸透しておらず(それらの書物を読んでいない人が多いからか!?)、それ故**Fan.**や**Rec.**の、あのような特殊な**形相**や、その重要な役割等、その多くが謎のまま演奏されてきた。その結果これらの**Rec.**は、ベートーフンの意図が理解出来ないまま、軒並みベートーフンの指示より遙かにゆったりとした(皮肉な意味で音楽的な!?)演奏に身を委ねる等、彼のたつての願いを込めた指示からはあり得ない演奏スタイルが生まれ、残念ながらそれが「第九」の正当な演奏スタイルであるかの如く、信じられるようになっていったと言っても過言ではない。

★彼が**Fan.**や**Rec.**を駆使して頭に描いた、自由平等の良き世界を求めての、作曲上の諸々の戦略は、その多くが上記の如く、彼の意図を知らないままの、当時の指揮者にとって理解し難いものだったと思われる。このような現象は、何も指揮者だけに限らず、学者(翻訳者)の間でも散見される。

①ベートーフンの絶対命令である**Presto**による**Rec.**の演奏は、既述の如く**Fan.**の象徴する**悪**に対抗するための必須要素として指揮者に強いているのだが、その意味が理解出来ないままの人は、指揮者に限らず学者の中にも多い。そしてそういう学者は必ずと言ってよいほど、ベートーフンの指示に従う指揮者に対し、皮肉の意を込めて「いかにもオーセンティック(正当的)であるかの如く、ベートーフンの指示に盲目的に従い、無意味にも速く演奏すればよい」と思っている指揮者もいる」等と揶揄している。「何故彼は超高速な**Rec.**を義務化し、何を表現させたかったか」さえその学者が理解できていれば、そのような言動は決して有り得ないはずなのだが。

②4頁で言及した3回目の**Fan.**の後の、**Br.**の**Rec.**が厳しく拒絶する**diese Töne**が、本来直前の**Fan.**のことを示しているにも拘らず、その**Br.**の**Rec.**にとって極めて重要な働きをしているその**Fan.**を無視し(考慮せず)、代わりに“ベートーフンによって否定された**1～3楽章のことを指している**”という、一部の学者間に流布している通説もその一例である。その**Br.**の**Rec.**を訳す上で、言葉以上にその**Fan.**の強烈的な音楽が雄弁に物語っている“当時の最悪なる政治状況”という、**Rec**が厳しく拒絶する対象としての**最重要な背景**が、大半の翻訳の中からは(その重要性が理解できていないからか?)**完全に抜け落ち**(無かったことにされ)、当たり障りない、それまでの厳しい200小節を超えるベートーフンの、たつての願い(リヴェラルな世の中にしていこう)とは無縁の言葉“**良い歌を歌いましょう**”に、結果としてすり替えられて来たことも、結果として多くの翻訳者の、ベートーフンの思いに対する理解不足に因るものではないかと私は感じている。また「良い歌を歌いましょう」という200年に亘って世界中で使い廻されてきた訳はあまりにもその存在感が大きく、初めからその訳ありきで、誰もがその訳の真偽を疑ってもみなかったことも、「第九」の真相を語る上で、あまりにも大きな障害であったといえよう。

ノッテボームによると、会話帳にはベートーフン**自らが**Rec.**を歌う!**、との彼の決意の書き込みがあったという。この**Br.**の**Rec.**に込めた、彼にとって極めて重要な、“世の中を平等で自由な世界に変革していこう”という主張を、その理解に乏しい他人(**Br.**歌手)のズサンな歌唱には任せておけなかったからだろう。歌の良し悪しではなく、彼の、世の中を変えて行こう、と冒頭から訴えてきた前半部の終着点の、一番のピークであるこの場で、彼の一番訴えたいその主張を、真に理解し、強く訴えられる人は自分以外にはいない!と。主張内容が今までの翻訳のように、ただ「良い歌を歌いましょう」程度のアピールだったのなら、誰が歌っても良かったところである。この事実からも「歌を歌いましょう」ではなかったことが強く推測される。

★上記“**nicht diese Töne**”は、**1～3楽章を否定している、という何人かの音楽学者達が古くから唱えてきた問題を更に熟考する**。

Br.の**Rec.**の**第二節最後のanstimmen**を唯一「**歌い出す**」としか訳せない翻訳者たちが信じていたとき、そのような訳に**上手く着地させるためには**、**nicht diese Töne**の**Töne**が、誰もが容易に考え付く**正解**すなわち「**直前のFan.**の響き(極悪な世の中の体制)のこと」である、としては都合が悪かったのだろう。何故ならそうであっては、どうひいき目に訳そうとも、到底**anstimmen**の訳を「歌い出そう」には着地させられなかったからである。つまり「こんな最悪な世の中の体制はまっぴらだ!」と、(上記ノッテボームの言を生かせば)**Br.**に願いを託した**ベートーフン自身が(Fan.**の象徴する**最悪な世界の打破**)**強烈に叫び、緊迫している場面**で、その解決策として「そうではなく、もっと良い歌を歌いましょう」とベートーフン自身が言ったとしたら、何ともはやその縮まらないこと!それ故、そういった経緯をたどらなくてもスムーズに「・・・歌いましょう」に到達するために、何としてもまずは①**Fan.**という**本来Töneが指している重要な単語**を、元々無かったものとして翻訳上の要素から消し去った上で、代わりに**Br.**が、別の何かを拒絶したことになければ、つまり何か否定し得る別の**Töne**を探さなくては、と考えたのだろう。そこで白羽の矢を立てたのが、②**ベートーフンが1～3楽章を、前記3種のRec.で本気になって拒絶した**というストーリーを創り上げることだったと想像される。その1～3楽章の、ベートーフン自身が嫌った?とする、酷い?音楽を拒絶し、そんな音楽ではなく「もっと快い歌を歌おうではないか!」とすれば筋が通るのではないかと考えたのだろう(しかしながら、せっかくのその仮説も、別の理由で結局は通じないのだが、その根拠は次頁で示す)。

これらこじつけとも見える説明の元凶は、今まで誰もが**anstimmen**は「**歌い出す**」であると信じ、疑わなかったことにある。私も数年前までは知らなかったのだが、日本語とのバイリンガルであるドイツ人が日本語で出版した「第九」の本に、「変える」が正しいと書いてあったのを読み、ドイツにいた作者にも確認した結果、目から鱗が落ちた。その後私は数人のドイツ人(ほぼバイリンガルの)に質問したが、全員が「歌を歌い出す」が第一ではあるとは言え、日常「変える」「主張する」「抵抗する」「叫び声を上げる」等の意味でよく使う日常語であると答えた。この書面でも、私は1頁からすでに何度も「**変える**」を使って、どこにも何らの無理もなく極めて自然な訳が出来たように、これらの訳語を使うと全ての状況に対し容易に辻褄が合っていることが判る。ところが今まで、この**anstimmen**は“歌を歌い出す”と訳すもの、と信じて疑わなかった翻訳者たちにとって、どうしても辻褄が合わなかったのだろう、前述したように困った翻訳者たちは、**Br.**の**Rec.**を理解するうえで最重要要素である**Fan.**を、翻訳上完全排除し、「歌おう」に都合の良い別仕立てのストーリー「こんな(1～3楽章のような否定されるべき)音楽ではなく、もっと心地よい歌を歌おう」に作り換え(訳し換え)てしまった。言い換えると、そう訳す為に、1～3楽章云々という苦しいストーリーが考え出されたように私には感じられてならない。

その後今日まで「歌を歌おう」という訳にとって邪魔な、このBr.のRec.部分の最重要要素(最悪な当時の政治体制を表している)であるFan.は、すべての翻訳から完全に葬り去られ、どの訳本からも全く目の目を見ることはない(つまり正しく訳されていない)。さらにはその後の翻訳者たちも、Fan.が翻訳上から取り除かれることで、すっかり主張内容が換えられてしまったその翻訳の仕方を、おそらく誰も疑うことなく追従し、現在に至っている。こうして「第九」4楽章の前半部最後の頂点は、今まで誰に知られることなく、ベートーフェンが本来熱望した、「第九」にとって最も重要な叫びの一手手前まで来ながら、その頂点に到達できないまま、すなわち内容的にピーク(自由平等の世界を訴える主張)を迎えられないまま、うやむやに合唱へと繋がっていくようになってしまった。今まで説明してきたように、本来ならば「Fan.が象徴する最悪な世の中を断固拒絶して、より良い世界に変革していこう」とベートーフェン自身(Br.)、ソリストを押しつけてまでも、自ら主張しようと真剣に考えた(前頁既述)ほど、強い願望を込めて用いた、anstimmenであったにも拘らず「良い歌を歌いましょう」と訳されてしまっは・・・。

【Töneが、(否定されるための)1～3楽章のことを指しているとする学者たちの説に関するコメント(続き)】

前述したように、Fan.を無視し、「歌い出す」という訳に着地させるためには、Fan.に替わる妙案を考え出し、辻褄を合わせなければならない。「変える」と訳することが出来るとは夢にも思っていなかった当時(現在も尚)としては、苦しんだ挙句の苦渋の選択だったのだろう、「ベートーフェン自身が1～3楽章をいちいち丁寧にRec.で否定していったのだから、Br.のRec.の主張“diese Töne”は、“1～3楽章のことであり、それを否定している”と見なすことが出来るのではないか」、としたのだろう。しかし私が4頁②でも述べたように、ベートーフェンは本心でそれらの楽章の出来が悪いと否定しているわけでは毛頭ない。

それよりも、Fan.の直後に、何故この場に何らの由来もない1～3楽章が、突然否定されるために引っ張り出されるのかが、あまりにも唐突であり、全く説明できない。彼が敢えて循環形式作成を意識して(4頁②)、1～3楽章を少々否定して見せただけのものを、ここで何故そんなに仰々しく全否定し得るのかも不明なままであり、その説に対する根拠も示されていない(少なくとも私は目にしていない)。これらの状況から、何度も言うように、私にはこれらの説は「歌を歌い出す」に繋げるために、苦し紛れに創り上げられた説、としか思えないのである。今日、どのような状況においても辻褄が合うanstimmenの訳「変える」が使えるようになった以上は、もうこの苦しい説を主張してまでも「歌を歌い出す」的に訳す必要もなくなり、徐々にフェイドアウトしていくであろう。ベートーフェンのためにもそう願いたい。

★加えて翻訳する人にお願いしたいのだが、紙の上に書かれた原語だけを見て、その単語を訳しても正しい翻訳はできない。今回のBr.のRec.の場合、翻訳する上で一番重要な要素は冒頭のFan.であることは言うまでもないが、そのFan.には、重要なメッセージを伝える厳しい音楽以外に、言葉は付いていない。しかしそのFan.の背後には最も重要な言葉がたくさん隠れている。その重要な隠れている言葉を如何に上手く表出するかが翻訳者の腕の見せ所であり、それ無くして、紙の上の言葉だけを表面的に訳してみても正しい意味は全く伝わらない(現在発売している無数の翻訳がそうであるように)。音楽の中に含まれている最も重要な意味合いを、如何に上手く言語に置き換え、紙に書かれた言葉と如何にうまく同化させ、もれなく読者に伝えられるか、これが最上級の翻訳者の躍如たる最重要課題だろう。すなわち最も重要なFan.の示す内容がそれを受ける拒絶のRec.の中に上手く訳し込めた際には、「歌を歌いましょう」には決して成り得ないことは誰の目にも明らかだろう！今までの訳はその最も重要な観点が欠落していたからこそ出来上がった・・・であろう？

【Fan.直後のBr.のRec.が、1～3楽章を拒絶したと仮定した場合生ずる、別の側面での問題点】

1) 4楽章冒頭の30小節からの、Rec.がそれぞれ1～3楽章を否定していく部分は、やがて4楽章部分に至ったところで、Rec.の歌詞が、それまでの否定的内容から、明るい希望「ああこの音だ！」に転じ、そのまま長大な「喜びの歌」に繋がる(30～207小節)、ベートーフェンの典型的「暗から明へ」のパターンにより成り立っている。しかもそのパターンは、1～3楽章までの否定的部分が重要ファクターとして存在しているからこそ成り立っている。しかし多くの音楽学者が主張するように、その「1～3楽章の部分」をベートーフェン自身がBr.に「nicht diese Töne」と言わせて、厳しく拒絶、消滅させてしまっは、4楽章前半部の大半(30小節～177小節)を占める彼の重要な設計「暗から明へ」は根本から崩壊し、消え去ってしまう。

2) さらには、4頁の最後でも触れたように、彼がこの交響曲を4楽章形式として公に認めさせるため、敢えて各楽章を同じ形式で否定することにより全楽章が共通点を持つという妙案を考え出した。その、後世に大きな足跡を残した循環形式の交響曲の形成は、1～3楽章の、同じパターンによる重要な否定部分があってこそ成立する。そのために作られたとも言えるこのアイディアそのものを、結果としてBr.のRec.にnicht diese Töneとして拒絶消滅させたとしたら、この重要なアイディア自体が成り立たなくなる。すなわち上記「第九」の4楽章前半部の根幹をなす作曲上の特上のアイディアは、1～3楽章を彼が形式上敢えて貶め、否定して見せて作った4つのRec.の、重要な否定的メッセージがあってこそ成立しているのである。その設計を、4楽章前半部最大の拒絶材料としてBr.が全否定した場合、すべてのアイディアが水泡に帰してしまう。故にTöneは1～3楽章のことを指していない⇒残る選択肢は、誰もが真っ先に思い浮かべる、TöneはFan.を指している可能性のみ。⇒となると何度も述べたように「歌い出そう」には決して繋がらない。⇒Fan.の象徴する「最悪の世の体制」をBr.が厳しく拒絶した結果⇒「世の中をより良く変えて行こう」が、ゴール以外に選択肢はない！

補1) 今まで曲頭からの216小節間に、彼が強い政治的メッセージを発していたという事実(5頁6頁参照)は、21世紀近くになるまで、世界で広くは認知されていなかった。そのため、彼のリベラルなメッセージに緊密に関連している、辞書の2番目の訳として書かれている「抵抗する」「主張する」や、辞書にはないドイツの日常語「変える」を、翻訳の選択肢として考慮するところまでは、ドイツ人をも含め多くの人の考えが及ばなかったのだろう(特に日本では、前述の如く独和辞典に誤って最初の訳し方しか載っていないこともあり)。このような状況下で苦し紛れに選択してきた「歌い出す」は、前述の如く曲頭からのベートーフェンの全ての重要メッセージと噛み合わず、結果としてベートーフェンの重要なメッセージをも崩壊せしめる、大きな問題を含んだ訳し方であったとしか言いようがない。

補2) またベートーフェンには、この“(最悪になってしまった世の中を)より**良く変革していこう**”という強靱な意志を貫き通してからではないと、すなわち彼の理想とは正反対の、当時の最悪な封建制度の渦中では、どうしても**神聖なるシラーの詩には踏み込めない**、つまり**シラーの詩と共に理想郷に到達できる環境ではない**という強い思いがあったのだろう。だからこそ、彼はメインのシラーの詩が始まる前に、是が非でも自分のリベラルな主張を取り込み(lasst uns angenehmere **anstimmen**)、それにより当時の彼を取り巻く政治環境の“**悪**”を、少なくとも音楽上だけでも**浄化**した上で、シラーの詩に向かおうとして、前代未聞の、楽譜上への**作曲家自らの主張の割り込み**を、**いの一番で試みた**のだろう。そして、見事に“(自由で平等な)より暮らしやすい世の中に**変革出来た**”暁に、初めてシラーの詩の中に喜びに満ち満ちて(freudenvollere)踏み込み、共に理想郷に近づいていくことができる、という設計を立てたと考えると全てに合点がいくのである。

《(ドイツ語の)辞書の過信》

世の中には多くのドイツ語の辞書が氾濫しており、当然ながらそれぞれに違いがある。また日本の“広辞苑”を例にとっても、何年に一度か大改定があり、同じ辞書であるにも拘わらず単語によっては、言葉の意味が毎回変化している。つまり、いくつかの辞書を虫眼鏡を使って一生懸命見てみても、そこに載っている言葉と実態とが異なることは日常茶飯事である。「第九」におけるベートーフェンの言葉も然り！日本語とのネイティブなドイツ人が、ドイツでは日常よく使う言葉である、と何人も証言している「**変える**」という言葉そのものも、辞書ではお目にかからない。しかしだからと言って翻訳に使えないと言ったなら、ただただ馬鹿にされるか説教されることが落ちであろう。辞書にはたまたま編集の都合で載っていない日常言葉は、どの単語の訳にも無数に存在するから気を付けなくてはならない。それが辞書というものであり、辞書の一文字一文字を過信しては正しい翻訳はできないことも自明である。今まで冒頭からの**Fan.**や**Rec.**等に託したベートーフェンのたつての願いにも、特段の興味もなく(理解不能のまま)演奏してきた多くの演奏家にとって、「歌を歌い出そう」がどういう意味で、何のために使われ、そもそも正しいのかどうかすら、おそらく何らの興味もなく過ごしてきただろう。その証拠に、楽章冒頭からの**Fan.**や**Rec.**の厳しい応酬が、「良い歌を歌え」という訳し方ですべて解決し(意味が通り)ますか？と楽団の奏者や歌手に問うたら、大半の人から“ハエツ・・・(何のこと)?”といかにも興味なさそうに言われ、それで会話は終わってしまうだろう。・・・にどのような言葉が入るかは、人様々で(笑・泣)。その訳が正しいか否かも含め、ほとんどの奏者(唱者)は訳の内容なんて、本気で考えたことも無い200年であった、と言っても残念ながら?おそらく過言ではないだろう(泣)！演奏現場は世界中どこでもそんなものではあるが、せめて指揮者や学者は、今後辞書のみに頼らずアンテナを広げ、結果としてしっかりと辻褄の通る訳し方に徹したいものである。そして4楽章前半部分のすべての状況にフィットしない言葉「歌を歌い出す」を野放しで使うことを止め、堂々と“自由平等のない、極端な封建制殿が復活してしまっただ最悪な世の中を”「**変えて(変革して)いこう!**」と、ベートーフェンが企てた全てにフィットする言葉を**Br.**に呼びかけさせたいものだ！

《Br.の歌唱評価のポイント》

以上の説明により明らかなように、この第一節(217~)における**Br.**の歌唱評価は、今までのように、何を拒否しているのか分からないまま朗々と歌う美声ではなく、彼の指定通り**Presto**の猛烈に速いテンポと勢いで、“**絶望のFan.**”を、すなわち“**最悪な旧封建制度の復活**”を、**如何にきっぱりと拒絶出来るか**であり、続く第二節(224~)と第三節(231~)では、雰囲気(テンポも)をガラリと変え、説得力を持った歌い方で“**絶望の世の中**”をより暮らしやすく変革(改善)しよう！と、民衆に**如何に上手くりベラルな呼びかけが出来るか**。そしてその成就の暁には(und)喜びに満ち溢れて(freudenvollere)(自由平等の理想郷へ・・・)”と、その歌唱を**希望に溢れる雰囲気に変化させ**、その喜びを**如何に上手く聴き手に伝え**、大合唱に導いていけるか！それが勝負の分かれ目なのであり、**Br.**独唱の真価が問われるべきところである！

すなわち、**Br.**独唱者は、ベートーフェンの強烈なる意思のエヴァンゲリスト(伝道師)なのであり、この一連の**Rec.**終了後、いよいよ長大なシラー作、ベートーフェン編作による“**歓喜の歌**”が始まる。そしてその段階に至ったところで、**Br.**独唱者は初めてその厳しい**ベートーフェンの役**から解放され、通常の4人の独唱者の一人になるのである。

《Br.のRec.を別の観点(シラーの詩)から見る》

Br.の**Rec.**の第一節と第二節を合わせて、ベートーフェンはシラーの詩の“binden wieder, was die Mode streng geteilt”と類似の主張をしている。つまり、**was die Mode streng geteilt**(時流が厳しく分け隔てたもの・階級や貧富の差)は、**Br.**の**Rec.**の**第一節**で、**diese Töne**による、“そんな不平等な世の中であってはならぬ”との拒絶・粉碎の攻撃材料として、binden wieder(再び結び付ける)では、**第二節**の**最悪な世を変革する(anstimmen)**ことにより再び平等(より良い)の世にしよう。続く“Alle Menschen werden Brüder・・・”では、**第三節**の“そう(皆が平等)になったら喜び溢れる・・・”が、同様な意味合い“全ての人が兄弟になる(皆が平等・対等になる)”の役を担っている。しかし、これも**anstimmen**を“**変革する**”と訳したからで、ここでも“**歌い出そう**”と訳した場合は、全く意味を成さないことが明白である。この視点から見ても“**anstimmen**”を“**変革する**”と訳す方が**フィット**していることが判る。

【上記分析に対する解説】

前章で詳細に説明したが、「第九」作曲上の根底には、ベートーフンの人類に対する自由平等の思想、いわゆるリベラルな自由主義思想が大きく関係している。しかし初演以来二百年近く、「第九」演奏に関する分析でこの本質に触れた論文は何故か稀有であり、それが関係してか、歴史的に著名な研究者の間ですら、ご本人も明確な根拠を持ってないまま、上記の4楽章冒頭の**Fan**、は1～3楽章のことを示している云々等々、私の論からすれば、失礼ながら?を付けざるを得ない内容が散見される。その後21世紀近くになって、ようやく彼の政治思想等が4楽章の構成上きわめて重要な位置を占めている、とする研究が多く世に出るようになり、それを考慮せずして「第九」を語ることが出来ない、すなわち「第九」を真に理解する上に不可避な**重要中実(要素)**であることが明らかになってきた。

私のこれまでの説明も、結果としてその路線にあると言える。すなわち今迄この**本質**を真には理解し得なかった演奏家の多くは、結果として**Rec.**部分を、特段の根拠も無いまま自らの感情に任せて、ベートーフンの意図とは無関係にたっぷりと演奏するか、又は著名な先人の演奏を根拠なく拠る所にするしかなかったのである。それ故、4楽章冒頭の**Fan**では、当時の政治の急速な悪化を憎々しく表すための強烈に速いテンポ(付点2分音符=66)で「汚さ」を表現することが**必須**であるにも拘らず、その必然性は理解されないまま、テンポは指揮者の自由であるとばかり、指揮し易い手段、すなわち1小節を3拍に分けた、結果として指定よりかなり遅い、ベートーフンがこの**Fan**に託した**絶望的体制とは無関係な演奏**が伝統になってしまった。また、何度も触れたが、次からのチェロとバスによる拒絶の**Rec.**は“絶対に上記のテンポを保って(少しでも遅くなくては悪の象徴であるその**Fan**を拒絶できない)”という彼の切実な注意書きの意味が、上記政治的要素を考慮しないままでは理解し辛いいためか、その注意書きを無視してオペラの**Rec.**のようにゆったりと演奏する等、彼の意図さえ真に理解出来ていれば絶対に採れないであろう演奏法が、彼の死後200年に亘り多く続けられてきた。今後は、上述の政治思想云々が徐々に考慮されるようになり、彼の想いになかった演奏が広まっていくなことを願うばかりである。

＜私の主観ではない＞；以上私が述べてきた事柄(政治的背景等)の大半は、私の主観ではない。市販されている総譜上への彼の幾つもの注意書きを綿密に読み込み(後述)、他に詳細な彼の伝記書や、当時に関連する歴史書等の各種資料を読むことにより、誰でも容易にその事実に行きつくことが出来る。それにも拘わらず、何故か今も尚一般にはあまりこのベートーフン作の、4楽章冒頭から始まる236小節をも要する、重要なリベラルなストーリーの存在は理解されておらず、そのため生じた、ベートーフンのたつての願いとは大きく異なる「第九」の演奏法が、誰からも真の理解を得られないまま、世界中で慣習化され、現在まで綿々と継承されている。その結果、ベートーフンが「第九」を作曲するにあたり熱望した、前述の最重要な意図、すなわち彼にとって最悪であった、『旧特権階級による突然の極端な封建制の復活』を、**Fan**や**Rec.**の闘いを駆使して淘汰し、この“最悪になってしまった世界を、自由平等な世界に変えて(戻して)行こうと呼びかける、「第九」のリベラルなストーリー』は、彼の死後今まで約200年、実際の演奏においてほとんど表現されたことは無く、残念ながら今まで「第九」は単に、何の喜びか不明なまま、何となく「喜びを求めて皆で集まり大合唱する、人気の大規模交響曲」という程度の、彼の意図とは全く異なる軽い扱いに甘んじてきた。さらに悪いことには、既述の如く彼の真意が多くの人々に正しく理解されないまま人気曲となり、人々に広く知れ渡っていったため、世界史上に残るような重要な政治局面で、時の権力者の身勝手な解釈を許すことに繋がり、最悪の例としては、ヒトラーが政治道具としてこの曲を自らに都合良く利用する等、彼の意図とは全く正反対の歴史的局面において、時々々の為政者の思うがままに曲解されて使われる隙を与えることになった。私がこの一連の文章の中でくどくど説明してきた、おそらく「第九」の解説としては初めてであろう、その**真の内容さえ世間で広く理解されていれば、このような滑稽かつ悲劇的な扱われ方は有り得なかったはずである。**

★誤解を誘発してきた、**Br. 独唱開始部**(216小節)の楽譜に何故か大きく印刷された**Rec.**の表示！(出版社が気を利かせて?書いてしまった?)

全出版譜に共通の、今迄多くの演奏者達を勘違いさせてきた、**Br. 独唱の開始部**(216小節)の総譜に大きく付けられた**Rec.**の表示は、今も尚、誰からも問題視されないまま、すべての出版社の総譜や合唱譜に放置されている。そのため4楽章冒頭の**Rec.**部分(チェロとバスによる)と同様、**Fan**に付けられた**Presto**の指示がそのまま、その**Rec.**にも生きているにも拘らず(冒頭の9小節の注意書きと同様)、**Br.**が何を主張しているのか正しく理解することが出来なかった多くの**Br.**独唱者や指揮者は、本来ならば冒頭のチェロ・バス同様ベートーフンの一番の目的である、当時の最悪な政治体制を象徴した**Fan**を厳しく拒絶しなければならないにも拘らず、**Rec.**の表示を誤解(大義名分と)して、オペラの**Rec.**のように遅く朗々と美声を響かせるものと曲解、その美声!/?を享受してきた。しかしベートーフン本人はこの箇所へ一度たりとも**Rec.**とは書いていない！

それは自筆譜を見ても、また後にも記述するが、初版出版の一ヶ月後(1826年9月末)、すなわち彼が亡くなる半年前にWilhelm III世に報酬目当てで筆写譜を献呈する際、その筆写譜にも初めから**Rec.**とは書かれていない。しかもその献呈譜に、彼は何箇所も最後の修正を書き込んだが、勿論その総譜に**Rec.**と書き加えることはなく、まさかそこで突然テンポを落とし“拒絶の厳しさを捨て”朗々と歌われることになるとは夢にも思っていなかったであろう。この**Rec.**の表示は、よくある初版編集者の“おせっかい”の一つであり、ベートーフンが遅く演奏させる目的で書いたものではなく、その編集者?が気を利かせたつもり?で、良かれと思って自身の判断で書き入れ、その版に目を通していないベートーフンは、初版の総譜にそんなに目立つよう書き込まれていることなど露知らずにいたと推測される。

百歩譲って総譜216小節のBr. 独唱の冒頭“0 Freunde . . .”に印刷されている“Rec.”の文字が、ベートーフンの意思であったとしても、その意味合いは、冒頭部のチェロとバスに主張させたRec. と全く同じ、絶望的旧封建制度の急激な復活に対する強い拒絶のRec. のことであり、そう演奏させるために書き加えられた、ベートーフンの注意書き(総譜の9小節)通り、直前のFan. に付けられた快速なPrestoのまま厳しく拒絶するよう演奏されなければならないことは当然である！作曲家は往々にして、このように同じパターンが繰り返される際、敢えて同じことを書き込まなくても当然理解されるものとして、同じ注意書き等を2回目以降は省略することが多い。このBr. のRec. の第一節もその慣習通り、総譜上への注意書き(9小節と同じ)は省略されている。演奏者はその点にしっかりとアンテナを張っていなければ、Br. のRec. の冒頭を、今迄のように誤って朗々と響かせてしまい、結果としてその憎き封建体制を拒絶するどころか、あたかも賛美しているかのような印象を聴く者に与えることになりかねない。その結果、彼が人生最後の望みをかけて創り上げた「第九」の、リベラル的思想に満ちた4楽章冒頭のFan. から、Br. のRec. の第三節までの、236小節にも亘る重要かつ長大なストーリー(構成)は崩れ、今までのように、単なる大規模でお祭り騒ぎのカンタータが、未来永劫続いていくであろう。

参考；現在市販の総譜には何故か載っていないが、1827年秋のショット社の初版総譜の第2稿(この稿に初めてメトロノームの数字が一部書き込まれた)には、このBr. のRec. の第二節(sondern lasst uns)開始部分の小節(224小節)に、colla voce(独唱者の自由なテンポに従って)に加え、Br. 独唱用として初めて Rec. の指示までもが、丁寧にすべてのオーケストラパートにまで書かれており、ベートーフンの指示に従った、猛烈に速い第一節のPrestoによるRec. と区別し、敢えてここからオペラのRec. のように、Br. の好きなテンポによるRec. として、肯定的に世の変革を主張させようとしていたことが判る。

今までの、多くの歌い方のように、Br. 独唱の第一節(0 Freude...)で、現在流布しているように厳しさのない自由なテンポで、朗々と歌うことを、もしベートーフンが真に意図していたとするならば、その第二節で初めて書かれた事実上「自由なテンポで」を意味するcolla voceという指示は、第一節に書かれるべきであり、この第二節に彼自身により初めて書かれたそのcolla voceや、敢えて初めて総譜のすべてのオーケストラパートに書き込まれたRec. の表示(どの表示も事実上そこから遅くなることを意味している)が、何故Br. が遅く自由なテンポで歌っている第一節に付けられず、敢えてこの第二節で始めて書き加えられたのかの説明がつかない。

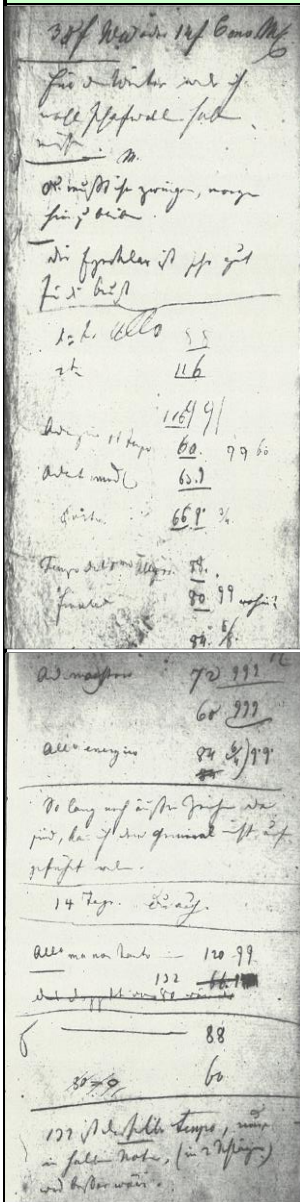
(注1)；ここで触れた、“Wilhelm III世への献呈稿”や、1827年秋出版のショット社による初版第2稿(初めてのメトロノーム数字付(3・4楽章のみ))は、ベートーフンの最終意思を調べる上に変重要資料である故、私のホームページから全ページが誰にでもダウンロードできるようにしてある。長大な頁数であるが、指揮者や研究熱心な方には必須の資料であり、是非ご覧いただきたい。(https://naito-conductor.com)

(注2)；Br. のRec. (0 Freunde)も、4楽章冒頭の一種の再現部分であるため、上述の如く、冒頭部のチェロとバスに代わり、楽章冒頭9小節に彼が書いた総譜上への注意書き通り、直前の“絶望のFan.”を、今度はBr. 一人だけで“猛烈に速いテンポのRec.”として憎々しく拒絶し切らなければならない。ところが、Br. 独唱者には、4楽章冒頭部分がまだ自分の出番ではないので自分には関係ない、と思い込み、Br. のRec. に大きく関係している、Fan. やチェロ・バスによるRec. の成り立ち等を一度も研究したことがない人が多いのが、残念ながら現状である。これでは、この曲の本質に気が付き、ベートーフンがBr. に託した厳しい拒絶が表現できる道理もない。

(注3)；4楽章の冒頭部にある3番目のRec. (38~)からの1~3楽章を否定するRec. 部は、既述したように、全4楽章を関連付けるため敢てこじつけて付け加えられた意味合いが強く、このBr. によるRec. の再現部分では、これらは4楽章の本筋とは無関係である故、ベートーフンはそれら3箇所Rec. に関する再現は省略している。それを証明するかのように次の、本筋に関係ある4楽章の部分は再現され、4楽章を肯定(絶賛)する最後のRec. (81小節~)は、Br. のRec. の最後の、シラーの詩への橋渡し部分(231小節~)として、全くそのまま同じ旋律が大変意義深く再現されている。

③	マーチ331～ 終曲まで	ベートーフェンがこよなく愛し頼りにしたメトロノームの数字。それにも拘らず、 総譜に彼の意図どおりの数字が正しく書き写されなかったがため起こった世紀の大悲劇！ (メトロノームのテンポ数字の、総譜への書き込みを任された甥のカールの幾種もの罪か?!)
最初にメトロノームの数字が誤って記載され(カールの代筆?による下記献呈譜や、カールの代筆によりショット社へ1826年10月13日に送ったテンポ表示表) 出版され (初版第2稿以降) 以来、ずっと受け継がれてきた致命的な、総譜へのテンポ表示の誤りを考証し、より良い数字を検証していく。		
① ベートーフェンが交響曲第8番を書き終えた頃、メトロノームが発明された(1815年)。彼は、当時作曲し終わっていた第1番から第8番までの交響曲の主要箇所(AllegroやAndante等が付けられた箇所)のテンポ数字を、発明されたばかりのメトロノームで自ら積極的に測定し、それらの数字と、それらを記載すべき箇所を一覧表にして「ベルリン一般音楽新聞」紙上に発表した。		
② 同様に「第九」も、初版(1826年7月印刷、8月末刊行)には間に合わなかったものの、その年の7月頃から初版の出版社(ショット社)にメトロノームの数字付けを強く要請されていたベートーフェンは、すでに刊行された初版とは別に、資金援助目的でWilhelm III世に「第九」の浄書譜(自筆譜を写譜師が書き写した譜面)を献呈するため、新しく総譜の浄書を依頼、それが出来上がり次第テンポを測定し、その浄書譜に数値を書き入れることになった(注1)。		
③ 9月下旬に新しく浄書された総譜を受け取ると(注2)、さっそく修正すべき箇所を修正し、メトロノームによるテンポの測定作業を9月27日に行うことに決めた。ところが運悪く?突然そこに、悲劇を生むことになる甥のカールが舞い込んできたのである(注3)。彼は2ヶ月前に自殺未遂を起こし2ヶ月間入院した後、9月25日に退院したばかりであった。当時クリスチャンが自殺を計るということは刑罰相当の重罪であり、翌26日には警察によるウィーンからの追放命令も出された。それを機会に紆余曲折の末28日の朝、ベートーフェンの反対を振り切り、カールは自ら志望して軍隊に入隊するためウィーンを出立することになり、保護者としてベートーフェンが同伴することになった(注4)。		
④ それまでの約3日の間に、ベートーフェンは i) 届いたばかりの新しい献呈用浄書総譜に対し、すでに行った「第九」演奏の経験を踏まえ、カールが来る直前から始めていた、総譜への修正箇所に対する綿密な書き込みを完了させ(その時期は、結果としてベートーフェン没の半年前に相当し、これが彼自身による「第九」の総譜への最後の修正作業となった)、 ii) 献呈先(スポンサー?)を探していたベートーフェンは、献呈を受諾してくれたWilhelm III世への、慇懃な程の感謝の手紙を書き、 III) さらに彼は、急に決まったカールの入隊に付き添うための長旅の準備等もしなければならなかった。 IV) そしてメトロノーム付けを済ませたその翌日(9月28日・出立日)には、Wilhelm III世公に献呈譜を送付する手続きもしなければならなかった(注5)。 その忙しい旅立の前日が27日にあたり、ここでベートーフェンは最悪な選択をしてしまったのである。つまり、溺愛する甥カールに対し、日頃良かれと思いいやがるカールに教育的指導等を何度も繰り返したことも原因の一つとなって、彼を自殺未遂にまで追い込んでしまったとの思いや、彼に対する精神的な癒しも必要との判断も有ってか、多忙な彼は、この浄書譜へのメトロノームの数字付けという重要作業を、信頼している証として?手伝わせるという大きな賭けにでた(注6)。		
V) 彼は、第1～第8番までの交響曲のメトロノーム付けの際と同様、総譜の主要箇所(上記①に既述)に対し、メトロノームでテンポを測定し、その数字を一旦会話帳(耳が不自由であったため、他人との日常会話他、メモ帳としても広く使用されたノートのこと、そのかなりの部分が現存している)にメモ書きした。通説では、ベートーフェンが測定したテンポをカールが会話帳に書き取ったことになっているが、その汚い文字はまさにベートーフェンの筆跡と思しきものであり、献呈稿に書き込んだとされるカールの立派な書き込みの字体とは似ても似つかない故、私はその通説は明らかに誤りであると確信している。彼は、1～8番の交響曲のメトロノーム付けの際も、いつも通り汚い字でズサンなメモ書きをしたと思われるが、それを音楽新聞社の紙面で発表する際は、おそらく新聞社側が見ても理解出来るよう、欠如した必須事項等に対する質疑応答があったのだろう。結果として正しい情報が伝わった。この「第九」もそれと同様、最初は同じように測定した数字等を、自ら会話帳にいつも通り必須事項が多く欠如した、自分だけしか判らない、しかも汚い字体によるズサンなメモ書きをした(次頁【図-11】)。それらを自らが浄書譜に書き込みさえすれば、そのズサンなメモ書きで不足した多くの情報を、自身で補いながら完全な書き込みができただろう。しかし多忙でそれが叶わなかったベートーフェンは、メトロノームの情報を書き込んだその浄書譜を、初版より価値ある総譜(メトロノームの数字が書き込まれているから)として、翌日にはWilhelm III世に送らなければならなかったため、そのズサンなままのメモ書きをカール?に託し、浄書譜に書き込ませた(しかし20歳そこそこの音楽の素人であるカールが書いたとしては、あのズサンなメモ書きが基になっているとは思えない程立派な書き込みであり、まるでプロの成せる業のようにも見える。しかもマーチのテンポの推測ミス(後述)以外、ベートーフェンが書きそびれていた数々のズサンな要素まで補っており、あくまで私見だが、カール以外のプロの手で書き込まれたと見る方が妥当であり、ここでもカールの書き込みとする通説の信頼度が、私の中では揺らいでいる)。		
★上記ベートーフェンの、会話帳へのズサンな書き込みとは、書き込まれたメトロノームの数字が何分音符に対してのテンポ数字なのか、はたまたその数字が一体総譜のどの部分に該当するものなのか、等重要な必須事項がメモ書きされていない箇所が多数あり、メトロノームの数字付けのための一覧表としては、全く不完全な書き込みであったことを指している(次頁【図-11】)。すなわちこのメモは、重要な伝達事項としての体をなしているとはとても言い難いものであり、結果として、そのズサンなメモ書きが原因と思われる、テンポ記載に関する大きなミスが各所で生じることになった。その中でも特に重要な、致命的ともいべき箇所は331小節からのマーチ開始部分であった。そこに書き込むべきメトロノームのテンポ数字 84 は会話帳に明瞭に書かれており、ベートーフェンの希望する数字であることは間違いない(【図-11】上段の最下行)。しかし、その84に対する単位の音符が、“付点2分音符”に対してなのか“<u>♩</u>”に対してなのか、会話帳には全くヒントすら書かれてないのである。そのためカール、または他の人は“山勘で”どちらかに決め、献呈譜に書き込むしかなかったのだろう。ベートーフェン自身が献呈譜に直接書き込みさえすれば、たとえ会話帳へのメモ書きがズサンであっても、このような致命的な過ちは生じなかったはずである。		

【図-1】Beethoven 会話帳より
「第九」のメトロノーム付けのメモ



【図-1】に書きとられたメモ書きを見れば(上の図の最下段)、84の記載部分には他に6/8のみしか記載がなく、単位になる音符が書いてない。そしてそのようなズサンな書き方が原因となり、他にも後述(18頁)するように、4楽章終結部(916小節-)のようなテンポ表示ミスや、総譜へテンポを記載出来ないまま放置せざるを得ないという悲劇が起きた。そのため、21世紀の今になってもなお、指揮者達はベートーフンの望んだテンポとは限らない、まちまちのテンポを選択して演奏せざるを得なくなっている。その原因は以下のとおりである。

カール?が献呈譜に書き込む際、すでに多忙なベートーフンはその場には不在であり、質問を受ける事も不可能な状況であっただろう。それに加え、カール?はおそらく発明されたばかりのメトロノームで測定した数字の重要性をあまり理解していなかったのか?、不明な点は山勘?で書き込んでいったが(331小節のマーチ開始部分等)、曲の終結部分に至っては、せっかく会話帳に書かれている大切なテンポの測定値(88, 80, 60)が総譜のどの部分に該当し、上記マーチのテンポ表示と同様、何分音符に対して付けられるべき数字かが会話帳には全く書かれていなかったため、とうとう書き写す事すら放棄せざるを得なかったと想像される(【図-1】下段の下)。

カールがプロの音楽家で誠実な性格なら、331小節のマーチ開始部に当初から書いてあった“明るく快活に、ものすごく速いマーチのテンポで”というベートーフンの指示から推測し、二択(♩=84又は付点2分音符=84)のうち、迷うことなく速い方の付点2分音符=84を選択したであろう。しかし、イタリア語の専門用語が理解できなかったのか、二十歳の誕生日を迎えたばかりの音楽の素人であるカールは、おそらくその注意書きの意味する重要性を理解出来ないまま、運悪く?結果として“ものすごく遅いテンポで”に相当する♩=84を選択してしまうという、致命的過ちを犯してしまった。

しかも最悪なことに、その後10月13日にそれら過ったメトロノーム数字等をカールが代筆して表にしたものが、そのままベートーフンの目を通すことなく出版社(ショット社)に送られ、翌年早々にはパリやロンドン等にも演奏用の参考テンポとして送られてしまったのである(注7)。そしてメトロノーム数字を新たに載せた初版の第2稿は1年後の1827年秋に出版されたが、その際使われたメトロノームの数字は、カールの送ったものではなく、1827年3月18日に弟子のシンドラーが、カールの書いたものを参考に代筆したものであった。そのためその時点でさらに彼の筆写ミスが加わり(4楽章冒頭の付点2分音符=66が96に)、その大きなミスがつい最近まで(20世紀末まで)出版譜として一部の総譜に記載されたまま、我々にずっと悪影響を与え続けてきたのである(注8)。しかもその第2稿が出版される半年も前にベートーフンは亡くなってしまっていた。この事実は、それら新規重要事項の正誤をベートーフンがチェックしたり質問を受ける機会がなかったことを示している。上述したように、9月27日にベートーフンがメトロノーム関連の仕事をすべて自分で行うか、カールに手伝わせるにしても、メモ帳に必要事項が全てもれなく正しく書かれているか、又は献呈譜への書き込みが正しいかをベートーフンが確認してさえいれば、以下の項に記す「第九」の様々な“致命的演奏慣習が現在にまで継承される”という《世紀の大悲劇》など決して起こらず、現在活躍する世界中の指揮者は、今まで指揮者自身も、またすべての聴衆をも信じ享受させられてきた倍も遅いテンポ表示とは全く異なる、ベートーフンが天国で喜ぶ快適なテンポで指揮でき、聴衆も今まで以上に歓喜していただろう!

(注1)；すでに1826年8月に総譜は出版されていたが、新曲を献呈する場合には、印刷前の手書きの総譜を送ることが当時の慣習であり、ベートーフンは9月下旬に届いたばかりのその献呈用の浄書譜を精査した上、3日間かけて最後の綿密な修正を加え、さらにはメトロノームの数字も書き込むことにより、出版譜よりも価値ある浄書譜であるとし、初版の総譜と一緒に同年9月末にWilhelm III世公に献呈した。ベートーフンが最後に目を通し、修正も施したという意味で、現存の総譜の中では一番彼の意思に近いものと言っても過言ではないだろう。Bärenreiter版のベートーフン交響曲全集を編集したDel Marは、「この献呈稿にも他の指揮者等の筆跡の修正書き込みがあり、全ての修正がベートーフンによるとは言えないから自分の版にそれらの書き込みは採用しなかった」と私に語った。

しかしこれは明らかに疑わしい。何故なら、新しく総譜の写譜がベートーフンに届けられてから(9月下旬)(注8)ベートーフンがウィーンを離れた9月28日までのわずか数日の間に、上述の如く3日間かけて修正し、27日にはその総譜を使ってメトロノームの数字を決めたわけで、その間にその総譜が急遽他人の手に亘り、そこで総譜を初めて見た人が、待ち構えていたかのように訂正すべき箇所を即刻見つけ出し、ベートーフンに許可なくそれらを修正し、しかもその献呈用浄書譜がすぐに(1~2日?)ベートーフンの手に戻され、さらにはベートーフンがその修正?を確認もせず容認して、大至急Wilhelm III世に献呈したことになる。このDel Marの説は明らかに不自然で、あり得ないことであろう。修正箇所の筆跡も彼が信じる“他人の筆跡”とするより、他の箇所に書かれたベートーフンの筆跡を見る限り、この献呈版の修正筆跡は、限りなくベートーフンのものに近いと私には判断できる。これらの事実を鑑みるに、せっかくの価値あるBärenreiter社による新ベートーフン交響曲全集の中に、この重要なベートーフンの最終意思が生かされなかったことは、誠に残念なことであったと、私は考えている。

(注2)(注3)(注4)(注5)(注7)；セイヤー/ベートーフンの生涯下巻第39章

(注3)；カールは、軍隊に入隊する前数日をベートーフンからの強い誘いにより彼の家で過ごした。その際に結果としてメトロノームの誤った数字付けを犯すことになった。

(注6)；既述したとおり、これはベートーフンの研究史に反する?主張となるが、“カールがベートーフンからテンポ数字等を聞き取って会話帳に書き込んだ”となっている、そのカールが会話帳に書き込んだということ自体が過ちである可能性が高い。その根拠の一つとして、カールが云々という記載自体が、現在存在が多く知られるようになった弟子のシンドラーによる会話帳の内容の改竄例の一つである可能性もあり、あるいは単なる伝達機構上起こった単純ミスが原因ではないかと私は疑っている。つまり本文に既述した通り、筆跡等から私は少なくとも会話帳に数字等を書き込んだのはベートーフン自身であり、それを献呈するための浄書譜に書き込んだのが、カールか専門的知識を持った他人であったとする方が、筆跡等各種事実からも信憑性が高いからである。

(注8)；セイヤー/ベートーフンの生涯下巻第40章

④ 331～ 594	マーチに付けた メトロノームの 数字 84 は ＝付点4分音符か ＝付点2分音符か	大間違いだったマーチのテンポ。331小節からのマーチのテンポは100% 付点2分音符＝84 200年近く誤って印刷されてきたJ.＝84という致命的過ち(悲劇)はなぜ起こったか。 ベートーフンはズサンにも、結果としてどこにも付点2分音符＝84とは書き残さなかったが、 彼が練習中に総譜に書き加えていったテンポに関する各種の指示(願い)によってそれを証明する!
彼の死後200年、いつの間にか常識になっていた、331小節からのマーチを、運動会のマーチもどきテンポで演奏する慣習が、 如何に4楽章全体の音楽構成を破壊し続けていたか! そして各所で伝統となっていたテンポ設定が、ベートーフンの総譜上への注意書きとことごとく矛盾し、 如何に演奏に破綻をきたす根源になっていたか、以下に明確なる各種根拠を示し証明していく!		
マーチのテンポが“付点2分音符＝84”である証拠は、4種類も実在している!		
①テナーソロへの注意書きによる証明;		
ベートーフン立会いによる初演の練習の際、当然“物凄く速く快活に”(Allegro assai vivace)という、331小節のマーチ開始部に書かれたベートーフンの指示に従って、テナー独唱と男声合唱は極めて快速なテンポで歌っていたに違いない。その際おそらく当時の二十歳にもならない独唱者のテクニックが未熟で、<u>最後6小節(426小節～)</u>の高音で細かな音符を連続的に歌う難易度の高い部分を、指定された“物凄く速いテンポ”では歌えなかったであろう。何度か試みた後、ベートーフンはその独唱者が彼の希望通りのテンポで歌うことは不可能と判断し、(独唱ではなく合唱が主旋律なので)「最後6小節は(合唱に任せ)、独唱者は(難しければ)歌わなくても良い」(Diese 6 Takte [426~431] können nicht vom Chor, whol aber von dem Solosänger ausgelassen werden.)と告げ、あくまで物凄く速いテンポを保って演奏させることを優先させた。そしてその後もそういう未熟なソリストがいるであろうことを考慮してか、その言葉をそのまま注意書きとして総譜の該当場所の真下には書き込んだ。まだメトロノームの数字が決められる前の、初演の練習中のことである。<u>その注意書きは初版の総譜にも載せられ、今もなお世界中すべての総譜にしっかりと印刷されている</u>。おそらく、“物凄く速く快活なテンポ”が一瞬でも緩んだら、彼がマーチ以降の120小節を超える小節を使って表したかった、若者達の理想郷へ向かっての嬉々とした旅立ちの表現が不可能になり、さらには続く一番メインの大合唱【喜びの歌】の基本テンポ「Freude」=1拍=84まで遅くなってしまう、との強い思いが、彼にその注意書きを書かせたのだらう。彼の設計では若者が、マーチの物凄く快速なテンポに乗って“若者たちを鼓舞する勇ましい歌(男声合唱)”を歌った後、その猛烈に速いテンポのまま、<u>オーケストラだけの演奏による激しい描写音楽「若者たち自らに対する戦いの場面(431～)」</u>で、自らが闘い、その闘いの勝利を喜ぶが如く、<u>全く同じ快速なテンポのまま生き活きとはじけるように歌われる、メインの大合唱【喜びの歌】(543～)へと、すべて同一の快速なテンポで延々と繋がっていくのである</u>。その過程のどこか一部分にでもテンポに歪みが生じると、マーチの始まりからの120小節を超える若者の“生”への一連の強固な鎖が崩れ去る、との思いがあったのだらう(次項②詳細)。		
上記の説明は、付点2分音符＝84を想定しての解説であるが、もし今まで総譜に印刷されていたJ.＝84というとても遅いテンポ表示が、本当にベートーフンが331小節のテンポ表示として望んでいたものとするならば、①その遅いテンポと、“極めて速く快活に”に相当するAllegro assai vivaceという言葉の意味とが全く矛盾することを如何に説明したらよいのだらう? さらにはこのテンポか、あるいは百歩譲って、②多くの指揮者が採ってきた、それよりもやや速い“運動会のマーチのテンポ(J.=110?～130?)”であっても良いと彼が仮に妥協したとしたならば、たとえ技量の劣るテナー独唱者であっても、上記問題の6小節など難なく歌うことができたはずである。すなわち、“歌えなければ(遅くなるぐらいなら)歌わなくてもよい”などという注意書きは全く無用の長物であったはずである。さらには、③同じマーチのテンポで勇敢に挑む次からの、オーケストラだけによる「若者の自らに課す戦いの場面」が、その遅いテンポでは、勇ましいどころか弛緩した、だらしない音楽になってしまう。それを避けるため伝統的に多くの指揮者が、この場面に移る直前、すなわち男声合唱の最後の方から、楽譜に書かれていないaccel.を掛け、テンポを引き締めてからその“戦いの部分”に進まざるを得なかった(後述)事実を如何に説明するのだらう。④そして「戦いの場面」に引き続いて歌われる最大の山場の「喜びの歌」では、本来Br.独唱が初めて歌い(2H小説～)、続いて合唱も歌う「喜びの歌」と同じテンポ(2分音符＝80～84)でなくてはならない(彼のテンポ指示による)にも拘らず、それまでの遅いテンポを引き継がざるを得ないため、1回目の快活な「喜びの歌」の面影もない、遅く重たい「喜びの歌」を、それが正しいテンポだと信じ、歌わざるを得なかった。20世紀末頃までは、皆そのような誤ったテンポを、ベートーフンの指示だと思い歌っていた。		
これらからも、初演当時ベートーフンが決めたメトロノームテンポ84の基準音符は付点4分音符(J.=84)の遅いテンポではなく、もう一つの可能性である“ものすごく速い”に相当する(付点2分音符=84)の可能性が極めて高いことが判る。		
この速いテンポなら、レヴェルの低い独唱者では歌えないが、レヴェルの高い独唱者ならば素晴らしい表現が可能となる。		

②男声合唱の後にくる長いオーケストラのみによる“自身との戦いの部分” (431~542) に対するテンポ指示からの証明；

男声合唱のすぐ後の“若い勇士らが自らの生き様に課す、オーケストラだけによる長く凄まじい一種の戦いの場面 (431小節~)”が始まる所で、彼は初演の練習中、同じ快速なテンポを課したが、楽譜の難易度が高く、どうしてもオーケストラのテンポが遅くなってしまった苦い体験?からか、この部分の総譜上に“**sempre l'istesso tempo**”「常に同じテンポで」という指示を後日加えた。その注意書きは、元来“ものすごく速く快活に演奏してきたマーチのテンポ (付点2分音符=84) を、この後も厳密に保って演奏するように (決して遅くってはならない!)”ということの意味している。

なぜなら、彼がイメージしていたであろう“**付点2分音符=84**”という速いテンポのままでその“**戦いの部分**”を演奏することは、当時のオーケストラのレベルでは(速すぎて)至難の業であり(現代のオーケストラなら可能だが、結構難しい)、どうしてもその部分から遅くなりがちだったオーケストラに対し、“例え難しすぎて演奏不可能であったとしても、絶対に遅くってはならぬ”と、今後この曲を演奏することになるであろう、全世界のオーケストラをも見据えて敢えて注意を書き加えたのだらう(この注意書きは20世紀末の2社の新版で初めて総譜にお目見えした)。その理由は、

(2) この戦いの部分が終わると、そのまま続いて同じテンポでこの曲のメインの大合唱【喜びの歌】になだれ込む。そのテンポが、マーチの開始部分に記されるはずであった、猛烈に快速なテンポである**付点2分音符=84そのものだった**のである。その根拠の一つは、Br. 独唱から始まる最初の【喜びの歌】(241~)のテンポ指示が、ほぼその数字であった(献呈稿への書き込みによると付点2分音符=80)以外に、後の655小節から始まる同じメインテーマ【喜びの歌】を中心とする“**2重フーガ**”のテンポ表示も、**付点2分音符=84**と明瞭に書かれている(次章⑤参照)。この数字**84**は、**マーチの開始部分**(331~)に書き込まれた**テンポ数字84と同一である**。すなわち前述の如く、マーチから始まり、同じ速いテンポによる“男声合唱”や“戦いの場面”を経由し、それらと全く同じテンポで迎える“メインの大合唱【喜びの歌】”が終わるまで、常に同じテンポを保つように、との細かな注意書き(上述)が練習中、総譜に書き込まれたことから判るように、“**2重フーガ**”で歌われる【喜びの歌】と、この“戦いの場面”の終了後に歌われる【喜びの歌】は、**同じテーマであり**(前者では3拍子系に変奏されているが、基本形は全く同じ)、その両者には**84**という共通の数字が、ベートーフェンにより付けられている以上、この2箇所が登場する【喜びの歌】は、全く同じテンポでの演奏が意図されていた以外考えられない。万が一マーチに付けられた84が、J. =84の意味ならば、全く同じ【喜びの歌】のテンポが倍も遅くなってしまふ。**2重フーガのテンポ**を考えても、倍も遅くなることは不可能で、有り得ない。すなわちマーチの始まりに書かれ、同じテンポのまま最後に登場するその【喜びの歌】までの**共通のテンポ数字84は、=付点2分音符以外あり得ない**ことが判る。ところが、21世紀近くになるまでは、“マーチのテンポ指示の基準音符が**付点2分音符**である可能性が高い”という指摘が公にされたことがなかったため、その、音楽的に有り得ないテンポ表示(J. =84)をいかに扱うべきかをめぐって、歴代の指揮者はただ混乱するしかなかったのである。20世紀末になって楽譜が正され、そのテンポ表示の上記絡繰りが明らかになってきた今顧みると、音楽史上に名を残す巨匠指揮者達すら、その不自然な遅いマーチ部分のテンポ表示の意味が理解できないが故、失礼ながら各々に一貫性のない、支離滅裂としか言いようのない演奏様式を採らざるを得ず、結果としてベートーフェンの死後200年近く、彼がこの4楽章に懸けた心底からの願いとは全く無縁の、彼の想いとはかけ離れた演奏が続けられることになってしまっていたのである。しかしその責任を、現在とは違い何も情報がなかったかつての巨匠に負わせることは酷であろう。それよりも、前項では批判したBärenreiter社によるベートーフェン交響曲全集の編集者Del Mar氏が、このテンポ表示の誤りを最初に公にしたことが、一種の楽譜点検のきっかけとなり、その後の「第九」演奏の驚異的な進化に繋がって言ったのである。その意味で私は彼にエールを送りたい。話は戻るが、この“若者の、自らへの戦いに臨む場面”の冒頭(431~)の総譜に彼自身が記した上記“**sempre l'istesso tempo**”は、初版の印刷には間に合わなかったため、初版を基にして作成されてきた出版社の総譜(19世紀後半~20世紀後半まで世界中で中心的に用いられてきたBreitkopf 社版等)には載っていない。現在市販されている総譜で、この注意書きを載せている版は、20世紀末から21世紀にかけて相次いで出版された、Bärenreiter社版とBreitkopf 社の新版だけであり、プロの指揮者なら必ず興味を持って目にしていなければならないはずの**重要な注意書き**である。

ところが、19世紀後半以降演奏会で実際に演奏されてきたマーチのテンポは、既述の如く、ベートーファンが切望し楽譜に記した超快活なテンポ(vivace)とは無縁の“**通常の運動会のマーチもどきテンポ(J=112~132位?)**”で演奏することが21世紀に至るまで主流になっていた。そのため、その運動会のマーチ如きテンポで良しとしていた指揮者にとって、男声合唱後の“**戦いの部分**”をそれまでと同じ運動会のマーチのテンポで演奏すると、今度はあまりにも遅すぎ、どの様に演奏しても“**間延び**”した演奏にしかならなかったのである。そのため、前項に書いたように、その“間延び”を回避する目的で、男声合唱の終わり頃から徐々にテンポを上げ、到達点である“戦いの部分”からは、それまでの‘男声合唱のテンポよりかなり速めに演奏させる’という苦し紛れの慣習が、世界中に拡がっていった。その結果、新版が出るまで、すなわち20世紀末頃までは、多くの指揮者がその、楽譜には指示されていないテンポ変化を、苦肉の策として採用してきた。

20世紀までの総譜は前述の如くまだこの注意書き(*sempre l'istesso tempo*)が載っていない初版に基いていた。しかし、この“注意書き”が新版に載った現在は、マーチのテンポが付点2分音符=84という快速であれば、同じ速いテンポを維持して、という本来の意味になるが、この指示を今までの誤った“運動会のマーチの如き遅いテンポ”に当てはめると、上記したように男声合唱の終わり部分からテンポを上げるという苦肉の策が出来なくなり、その遅いテンポのまま“戦いの部分”を演奏するようになってしまう。そのため運動会のマーチ如きテンポで演奏してきた指揮者は、せつかくのこの注意書きを?のまま、無視するしかなかった。

これら種々の事実からも、マーチのテンポは、その始まり部分から、総譜に元から書かれている“**きわめて快速に**”に相当する付点2分音符=84の快速なテンポのまま、メインの【喜びの歌】まで演奏する以外あり得ないことが判る。ベートーファンからすれば、まさか彼が決めたテンポの倍も遅いテンポ指示が楽譜に書かれ、自分の死後200年もの間、致命的とも言える誤ったテンポでの演奏が続くことになるなど、夢にも思わなかったであろう。

以上現在までの慣習的な遅いマーチのテンポは、多くの指揮者が何らの根拠も無いまま、その“拠り所”をかつての大指揮者が採ってきた遅いテンポに拠っており、そのかつての大指揮者も、基を正せば、今ほどの資料も手に入らず、研究も進んでいない中で、それこそ彼らの“**山勘**”ででっちあげて来た何らの根拠も無い(運動会のマーチもどき)テンポ以外の何物でもなかったのである。今と比べほとんど有効な資料を見ることが出来なかった先人たちにとっては、それ以上どうしようもなかったのだろう。もし彼らが現在現役であったなら、現在容易に取り入れ可能になった各種資料により、当時知り得なかった多くの根拠を基にして、以前とは全く違った演奏をするに違いない。

我々現代の指揮者は、かつての巨匠の知名度に惑わされて間違った慣習をそのまま物真似して指揮をしていては、現在の聴衆に対しての裏切り行為であることを、常々心し、常に新研究に向けアンテナを張っていなければならない。この点では医学の分野と全く同じである。常に医学界の驚異的進歩に綿密なアンテナを張ってこそ、かつての古い医学を学んだ老医師でも、現代の最新治療によって多くの病人を救うことができる。逆に10年前世界一の名医だった医者でも、その知識のままでは、現在を生きる患者さんに対する最高の医者とはなり得ない。我々現代の指揮者も、今までの伝統的演奏だけを頼りにする(迷)指揮者であっては、誤った演奏の、罪深い伝道者たる以外の何者でもなくなるということ

を、肝に銘じておかなければならない。

以上J.= 84 を信じたが故に苦肉の策として生じた、今までの数々の奇妙なテンポ設定も、ベートーファンの意思どおりに最初から付点2分音符=84と正しく総譜に印刷され、その様に演奏されて来さえすれば、どこにも何らの矛盾も綻びも生じず、現在生かされていない、彼が総譜に書き込んだあらゆる指示がすべて理に適って自然に生かされてくるはずである。そしてまた彼にかけられた“ベートーファンのテンポ指示は当てにならないから信じるな”という、未だ多くの指揮者の間に信じられている明らかなる冤罪も、そもそも初めから起こってこなかったであろう。

③ ②のオーケストラだけによる“**自身との戦いの部分**”(431~)を経由後、同じ“**ものすごく速く快活な**”テンポのままメインの大合唱(Freude schöner . . .) (543~)を迎えるが、**そのテンポと、最初のBr.独唱から始まるメインテーマ【喜びの歌】(241~)のテンポがほぼ合致しなければならないという、整合性の観点からの証明；**

すでに何度か、この件には触れたが、【喜びの歌】のテンポの纏めのコーナーとして、今一度ここに挙げておく。この2か所(241~)(543~)で歌われる「第九」のメインテーマ【喜びの歌】は、基本的に同じ歌詞、同じ旋律による一対のテーマであり、原則として**同じテンポで同じように演奏**することが、当時の交響曲の演奏様式にも合致している(注1・次頁)。しかしながら、今までこの**2か所で歌われるメインの大合唱【喜びの歌】**は、前述のマーチのテンポ表示の誤りが大きく尾を引き、Br.独唱から始まる最初のメインテーマ(241~)と比べ、**2回目のメインテーマ(543~)**は、まるで無関係の音楽であるかのように**全く異なる遅いテンポ**で歌われてきた。この古典の演奏様式のあるべき姿を破壊していた致命的な過ちの原因は、マーチのテンポが**付点2分音符=84**であるべきところに、誤って**J.=84**という倍も遅いテンポ表示が書かれてしまっていたこと、くどいが、ただそれだけに尽きるのである。

* ベートーフェンはこのマーチを、トルコマーチであると公言していた。一言にトルコマーチと言っても様々だが、ここでは俗世の行進ではなく、彼が考える“理想世界”の高みへ到達するための、格の高いトルコマーチ形式の代表的テンポとして、彼の頭に浮かんだテンポが84(≒付点2分音符)だったのだろう(注2)。そう考えると当時のトルコマーチの多くがこのテンポに近い76～96近辺の数字に集約されており、その平均値的数字であることが判る。彼の没後半世紀近くたってから作曲された、ヨハン・シュトラウスの皇帝円舞曲の冒頭の、皇帝の衛兵による儀礼的行進の高尚なマーチも、メトロノームの数字は書いてないが、多くの指揮者が無意識に2分音符≒84のテンポを選択している(注2)。

ところが結果として、4楽章のマーチの冒頭部分では、誤って付点2分音符の代わりにJ.=84と書かれてしまったがため、その経緯が判らなかった多くの歴代指揮者は、その不自然な表示に対し、苦し紛れにマーチはマーチでも、残念ながら単なる俗世(格下げ)の運動会のマーチの形式を選択してしまったのである。しかもその結果多くの指揮者は、その運動会のマーチもどきテンポで、そのまま「若者の戦いの場面」を経由し、【喜びの歌】に到達してしまったため、この大合唱は本来、ベートーフェンの意図した格の高いトルコマーチの速いテンポに導かれた、速く格調高い【喜びの歌】であつたはずにも拘らず、格下の運動会のマーチもどきテンポ、すなわち1小節を2拍に分けて指揮する、ベートーフェンの本来の意図とは全く異なる、遅い格調の低い演奏が、この200年、脈々と続けられてきたのである。本来ベートーフェンの意図では、マーチの開始部にかかれた物凄く快速なvivaceのテンポのまま若者たちが決死の覚悟で戦い、それに勝利した喜びを、勢いよく同じ快速なテンポのままですら祝う【喜びの歌】(543～)のはずであつたが、その意図を知らない人達に、完全にその意義は抹殺され、全く別の遅いテンポによる、別種の【喜びの歌】に、悪気なく変えられてしまっていたのである。

しかし、結果としてそのような大きな過ちを犯してしまっていた指揮者も、考えようによっては被害者の一人である。最初からベートーフェンの意図どおり、マーチのテンポが正しく楽譜に印刷されていれば、このように悲劇的な演奏習慣など起こるはずもなかったからである。

今迄200年近くの間、私を含む世界中多くの指揮者達は、今一歩勉強が足らなかったからだろう、上述の如き大きな過ちを無意識なまま犯してきた。私はどんな曲においても、作曲家が絶対に望まないと思えて楽譜上で表明し、よく精査すれば“その曲の構成を根本から崩してしまう”という警告までもどこかで発しているにも拘らず、それらに気づかないまま、結果として作曲家の願いを無視したかの如き演奏をしてしまうことは、指揮者の権限を逸脱しており、どんな巨匠指揮者であっても、絶対に許されざる行為だと考えている。今まで「第九」本来の意図を破壊してきた慣習的テンポのように・・・(注3)。

かつて名医として名を馳せた老医でも、驚異的に進化する最新の治療法に追いつけず患者を死なせれば、裁判沙汰になること必至である。しかし常日頃同じ指揮者仲間との会話の中では、命に関わりないからか、そこまでの厳しさを感じられないことが多く、また聴衆側も医療ミスならば訴えもしようが、こと演奏においては“知らぬが仏”で済ませられるのだろうか、作曲家が聴けば大いに嘆くであろう、彼の意図とは大きくかけ離れた演奏慣習にも、知らないからとはいえ、多くの人があまりにも寛容であるように私には思われる。そういった現状に私は大なる違和感を感じてしまうのだが。

(注1) 最初のBr. のRec. の後、合唱の始まる直前のBr. 独唱の開始部分(Freude～)(237小節)のメトロノーム数字は、市販の総譜には書かれていない。しかしWilhelm III世献呈譜には付点2分音符=80とのベートーフェンの最終書き込みがある。80と84の違いは、たまたま測定した際の誤差かもしれない。たとえ音楽家であっても5%以内のテンポの差は、通常気付かない場合が多い。

(注2) ベートーフェンも含み、当時の神の世界へも通じると言われる“高尚なマーチ”と言えば、現在の運動会のような俗世のマーチではなく、高いとんがり帽子をかぶり、皇帝の衛兵の閲兵式で足をまっすぐ高く上げてゆっくり進む、あの高尚なマーチのことであり、そのテンポは、どこの衛兵たちの行進においてもほぼ =84前後に集約されていた。

(注3) ただ、バッハの名曲を、敢えてジャズ風にアレンジして演奏し、素晴らしい効果を出していることをよく耳にするが、こういった例のように、明らかに本来の姿とは変えている、と公言し、敢えて別の姿で演奏して素晴らしい結果を出しているような場合は別である。聴衆も割り切った上で名演を楽しむことが出来るからである。ところが、もしこのジャズ風にアレンジされた演奏を、これがバッハの本来の姿であるかのごとく公言したら(まさかそんな人はいないと思うが)これは×である。

⑤	655～	可哀そうな2重フーガ『(655小節～) ベートーフンのたつての願いは、今まで大半の演奏で無視され、 単なるその場の勢いによる、速いテンポが慣習になってしまった
④その後歌われる「2重フーガ」の始まり部分のテンポ指定“付点2分音符=84”から証明する； メインの大合唱【喜びの歌】からしばらくすると、同じ歌詞‘Freude schöner Götterfunken・・・’と“Seid umschlungen・・・”の2種の旋律による壮大な2重フーガが始まる(655小節～)。ここでは20世紀以降、大半の演奏でベートーフンのテンポ指定を無視し、指定より遥かに速いテンポで、歌詞の意味とは無関係に、ただただ元気よく演奏する慣習が広がり、指揮者、合唱団共にその“カッコ良い”テンポを享受してきた。 このフーガの冒頭部分には、当初からすべての出版譜に“付点2分音符=84”が、正しく明記されている。すなわちここでも“今まで2箇所(241～)(543～)で歌われてきたメインの大合唱【喜びの歌】と同じ旋律(リズムだけ3拍子系に変奏されてはいるが)は、同じテンポで演奏するように”との当然の原則を貫くため、彼は敢えて急押しで今度は忘れずに付点2分音符も書き込み、＝の後に同じメトロノームの数字84を書き入れ、それ以外のテンポでは演奏しないよう明確に意思表示をしている(マーチ開始部分とは異なり、ここでは84のテンポの基準が付点2分音符であることが会話帳に明記してある(12頁左端【図-1】の下段3行目)。この事実からも、同じテンポであるメインテーマの大合唱【喜びの歌】(543～)に繋がるマーチ開始部分(331～)にも、同じ付点2分音符が付けられるべきところ、不注意にも忘れられていたことが強く推測される)。 しかし残念なことに、ここでもマーチの始まり(331～)がJ.=84と誤記されてしまっていたがため、20世紀末に新校訂版でマーチのテンポ=(付点2分音符=84)=メインの大合唱【喜びの歌】のテンポ、と訂正されるまで、多くの指揮者はこの3箇所の【喜びの歌】、すなわち“2箇所のメインの大合唱とこの2重フーガを、本当は同じテンポ(2分音符=80～84/241小節～)(付点2分音符=84/他2箇所)で歌うように、とベートーフンが各箇所に厳密に同じメトロノーム数字を指定していたこと自体にも、またその重要性にも気付いていなかった。 そのため彼らは、それら3箇所のテンポの関連性(同一性)など考慮することなく、2重フーガ用に付けられた付点2分音符=84の指示も(今も尚、指揮者の間で常識の如く言い伝えられている、ベートーフンのメトロノーム数字はいい加減だから、と考えたのだろうか?)全く無視し、単に感覚的な趣味により、この2重フーガ用に付点2分音符≒100以上の速い(カッコ良い?)テンポを選択してきた(注)。 一方では前述のとおり、同じ旋律による有名なメインの大合唱【喜びの歌】(543小節～)の基本の1拍を、今まで多くの指揮者は、運動会のマーチとほぼ同じ、すなわち“Freude”という単語を2拍に分け、Freuとdeをそれぞれ1拍に採り、1拍≒112～132位の2拍子で指揮してきた。 しかし、ベートーフンの意図は、前4頁(13～16頁)に亘って3種類の証明により明らかにしてきたように、①出だしのBr.独唱から始まる【喜びの歌】(241～)も、②“マーチ後のメインの大合唱【喜びの歌】”(543～)も、③それを2重フーガにしたこの部分も、要するにメインのテーマを演奏するときのベートーフンのテンポは、基本的にすべて同じテンポ、すなわち“Freude”という一つの単語を1拍として≒84拍/分であった。 ところが何度も言うように、今まで84という数字が、誤ってJ.に付けられていたため、結果としてFreudeという単語を、運動会のマーチの如く2拍に分けて1拍=112～132位のテンポで演奏する習慣ができてしまった。もしメインの【喜びの歌】(543～)を、その習慣通りのテンポで2拍に分けず、ベートーフンの意図通り(上記2重フーガの時のように)、1小節(Freude)を1拍で指揮したとすれば、1拍は上記112～132の半分の数字、すなわち；Freude⇒1拍=約56～66位という、ベートーフンの指定の84と比べ、極めて遅いテンポで歌わせていたことになり、聴衆もそういうものだと思い込んでいたことが判る。ベートーフンが全く同じテンポで歌うようにと、くどく指示していたにも拘わらず、20世紀末頃までは超一流の指揮者も含む大半の指揮者が、それほどまでもかけ離れた彼の意図とは無関係なテンポ設定で、200年近くも演奏してきていたのである。 しかも、それらベートーフンの厳しい指示に背いた悪しき伝統は、残念ながら近年の新しい研究成果を勉強していない指揮者達によって、今も尚多くの演奏の場で引き継がれている。		
(注) 通常既成の2つの主要テーマを使った2重フーガを演奏する場合、それぞれのテーマが単独で演奏される際の両者の異なるテンポを考慮して、その中を採ったテンポで演奏される場合が多い。しかしこの2重フーガには、テンポ指示がメインのテーマによる大合唱に付けられた“付点2分音符=84”となっており、対旋律である“Seid umschlungen・・・”の2分音符=72より速く、結論として、ここでは2重フーガと言えども、あくまでメインのテーマによる大合唱のテンポが主となるように指示されている。それほどまでにこの【喜びの歌】のメインテーマのテンポ感は大切であるという証明とも言える。		
ついでに蛇足ながらベートーフンのテンポ指示について一言。他の作曲家と比べ、彼のテンポ指示の的確性は高く、それを速すぎる云々と言って揶揄する人は、なぜその一見速いと感じてしまうメトロノームの数字が敢えて書かれているのかを、理解出来るまで深く追求すべきではないだろうか。作曲当時の様式感や演奏法等の考慮なく、ピアニストに至っては、ベートーフンの時代には現在のピアノはまだ存在せず、ピアノとはタッチや響きの違う古楽器のピアノフォルテのためのテンポ指示であったことすら理解していない人も多い。弦楽器も当然ヴィブラート等を全くかけない、しかも古楽器による軽い活き活きとした奏法を前提としたテンポが指示されていること等も忘れてはならない。 また、「第九」のRec.の項でもしつこく書いたが、ベートーフンは現実に演奏可能かどうか以上に、本来そのテンポでなければ表現できない、という確固たる信念に基づいてテンポ指示している場合が少なくない。アマチュアの演奏家の場合とはもかくとして、プロの演奏家を相手にする場合は、仮に少々破綻が有ろうとも、ベートーフンがなぜそのテンポを要求しているのかを、その背景からも理論的な側面からもしっかりと考慮した上、最大限彼の望みを叶えるよう努力すべきであろう。それが結果としてよい演奏を生むからである。「第九」のRec.の超快速なテンポがまさにその例に該当する。そのテンポが難しかったとしても彼が言うように、何が何でもそのテンポを死守しなければ「第九」の最重要な設計意図から外れ、真の「第九」にはならないからである。間違っても、長年巷でまことしやかに言われてきた、“彼はまだメトロノームの使い方に不慣れで、振り子の上の目盛で見るべき数値を下側で見ていたのだろう”などという、厳密にチェックすればそのようなことは有り得ない誤情報に惑わされてはいけない。		

前記③章の(【図-1】・12頁)に書かれたズサンな数字等のメモ書きを見ると、このズサンなメモ用紙だけを頼りに、よくぞ多くのメトロノームの数字と、その数字の基準となる音符の組み合わせを決めることが出来(何音符=テンポ数字)、さらには、それらが楽譜上のどの箇所につけられるべきものかもよくぞ判断出来て、献呈譜上に書き込めたものだと、そのズサンなベートーフェンと、カール?の大胆な判断力?に驚かされる。

はっきりとは判別が付かないまでも(今まで話題にならないままになっている別の箇所にも、速度数字の単位になる音符が倍違っている可能性を疑い得る箇所が多数存在する)、最初のうちはどうにか献呈譜に数字等を書き込んでいった甥のカールも、4楽章の終わりの部分にまで至ると、とうとう会話帳に書かれた数字が、いったい総譜のどの部分に該当し、また何分音符に対する数字なのか、山勘ですら決められなくなってしまったのだろう。彼の付けた、4楽章の総譜の最後百数十小節に関してのメトロノーム数字は、全く当てにならない(テンポ等が会話帳に明瞭に書かれていた J=132を除き)と言わざるを得ない。つまり総譜に印刷された数字の全てが間違っている可能性すら考えられるのである。その疑わしいとされる代表的根拠を以下に示す。

会話帳に殴り書きされた最後の部分で、総譜への書き込み先が不明になって残っている数字が、曲の終わりまでに3つ(60、80、88)あった(【図-1】)。カールは、それらを献呈譜に書き込むべきであったが、それらを書き入れるべき箇所と、さらにはその数字が何分音符に対応するものか、会話帳を見る限りでは何も書かれておらず、マーチのテンポ84の基準になる音符を、山勘で決めて書き込まなければならなかった時よりも(書き込む箇所ははっきりしていた故)、さらに困難な状況であったはずである。

しかも総譜に書き込んだ翌日には、その総譜を献呈するため、Wilhelm III世に向けその献呈譜を発送しなければならないという切羽詰まった状況下で、彼は残された3つの数字の中から何故か唯一60だけを916小節(Maestosoの小節)に J=60と、おそらく何の根拠もないまま書き込み、とうとうそこで作業を放棄してしまった。すなわち残る80と88は会話帳に残されたまま、使わずじまいになってしまったのである。

ベートーフェンは、当然この60の数字も含めた3つの数字と、それぞれの数字に対する基準になる音符を正しく付け、それらが正しい箇所へ書き込まれることを望んでいただろう。しかし、結果として唯一書き込まれた915小節の J=60も、その指示に従った場合、次小節(917小節)からの弦楽器がアクロバットの、滑稽なほど速くなってしまい、Maestosoの指示に相反する。すなわち、マーチのテンポ指示(331小節)の基準音符が倍の単位で違っていたのと同様、60のテンポ数字に対する基準の音符が J ではなく、♪なのではないかという疑いが湧いてくる。私は後者に対する数字であると解釈した方がMaestosoに符合しているとの考えから、多くの指揮者同様 J を無視し、♪=60を採用して演奏している。この様にこの近辺のテンポ設定は、混乱したまま指揮者が山勘で決めたテンポに拠り、現在まで様々なテンポで演奏されてきた。ベートーフェンの元々のテンポ設定が悪かったのではなく、彼が会話帳に数字等をメモ書きする際、単位になる音符や、それがどの小節に該当するのかを書かなかったことが最大の原因である?等、今となっては推測の域でしかない何らかの事情があったのだろう(注4)、結果としてカールが浄書総譜に数字を書きうつす段階になって、情報不足のまま彼は書き入れることを放棄せざるを得なかったのだろう。

以上の事情をご理解いただいた上で、賢明なる指揮者の皆様が、会話帳に残されたそれら3つの数字と、総譜の終結部分でテンポ変化の指示が書いてあるpoco Adagio、Maestoso、最後のPrestissimoの3箇所を吟味し、既成の出版譜を妄信することなく、指揮者自らの賢明なる判断によって、基準になる音符(J=か♪=か等)や数字(60, 80, 88) また、それらを付ける上記3箇所の小節箇所を決めることが、ベートーフェンの本意に近い結果を生む最良の選択であると私は考えている。

少なくとも素人であるカールよりは、我々本職の指揮者の推測の方がより良い結果を生むであろう。また会話帳を見た限り、最後の後奏部分のPrestissimoには、全音符=80または88を付けるようベートーフェンがそれらの数字を書き取らせたような雰囲気(跡)が窺われる。

Bärenreiter社は全音符=88を独自の判断によりカッコつきで採用している (注5)。

以上の事情をご理解いただいた上で、賢明なる指揮者の皆様、会話帳に残されたそれら3つの数字と、総譜の終結部分でテンポ変化の指示が書いてあるpoco Adagio、Maestoso、最後のPrestissimoの3箇所を吟味し、既成の出版譜を妄信することなく、指揮者自らの賢明なる判断によって、基準になる音符(J=か♪=か等)や数字(60, 80, 88) また、それらを付ける上記3箇所の小節箇所を決めることが、ベートーフェンの本意に近い結果を生む最良の選択であると私は考えている。

なぜなら、彼は第1番から第8番までの全交響曲に、後から(1815年以降)メトロノーム数字を付ける際、どの数字も速度に関する記号(Allegro等)が書かれている箇所にのみメトロノームで測定した数字を書き込んでいた故、4楽章の終結部でも上記3か所に、残る3つの数字が付けられるはずであったのではないかと高い確率で推測されるからである。

少なくとも素人であるカールよりは、我々本職の指揮者の推測の方がより良い結果を生むであろう。また会話帳を見た限り、最後の後奏部分のPrestissimoには、全音符=80または88を付けるようベートーフェンがそれらの数字を書き取らせたような雰囲気(跡)が窺われる。

Bärenreiter社は全音符=88を独自の判断によりカッコつきで採用している (注5)。

(注4) 献呈稿への修正の書き込み；メトロノームの数字を決める前に、ベートーフェンはすでに以下の状況を経ていた。つまり初演当時、既述の如く彼自身がステージ上に陣取り、つきっきりになって指揮者に対し、**今迄世界中で採られていたテンポとは全く違うテンポ**、すなわち**マーチ部分は付点2分音符=84に相当する速いテンポを厳しく指示する**などしているうちに、彼自身全曲に対してのイメージが確固たるものになって行った。そして献呈稿用に新しく写譜されたばかりの総譜に最後の修正を加えた後、当時彼の中で出来上がっていたそのテンポのイメージに基づいて、それをメトロノームで測定し、そのテンポ数字を会話帳に(前述したようにおそらく自ら)書き込んでいった。この献呈稿にベートーフェンが最終修正を施した箇所はたくさんあるが、主なものは**第1章の別紙【表－①】**に注意書きしたように、4楽章冒頭部のうち、3楽章の冒頭を否定する部分のテンポ表示(65小節～)が、当初他の箇所同様 *Tempo I Presto*であったのを、*Tempo I Allegro* に修正、また4楽章851小節に書いていた*Prestissimo*を*Presto*に変更する他、3楽章99小節の**Lo stesso tempo**を**più Adagio**へ変更する等が挙げられる。いずれの箇所も、書かれた**Rec.**の旋律と歌詞の内容に則した素晴らしい修正であることが誰の目にも見て取れる。彼の生前に自らが修正を施した最後の総譜でもあるこの献呈版は、**自筆譜、初版と共に、指揮者にとって研究上必須の三大資料の一つである**。前述したが、この重要な献呈版やショット社の初版の総譜の第2稿は、このホームページからダウンロードできるようになっているのでご利用なされたし。これらの変更は、前述の如く、Bärenreiterの新交響曲全集では、校訂者デル・マーの意思により残念ながら採用されていない(第3章の注①参照)。

(注5) 私と同じく全音符=88を採択している。そして、Maestosoの小節は、♩=60ではなく ♩=60を、そしてその前のpoco Adagioの2か所にはおそらく♩=80をベートーフェンは選択していたのではないかと私は推測している。これでベートーフェンの希望した数字はすべて譜面上に反映されたことになる。私は音楽的に極めて自然な演奏になると実感している故、お薦めである。他に、Maestosoを♩=80、poco Adagio部分を♩=60も可能性としては有り得る。

⑦	525～	中心テーマの大合唱が始まる直前のホルンのリズムパターンの真実？ 自筆譜と初版等とで異なっていた連続するシンコペーションのリズムパターンは、 初演40年後にBreitkopf社により、すべて同一であるとして統一されたが、21世紀近くになり 新たに出版された大手2社では、自筆譜どおりに戻され・・・
話は戻るが、厳しい“若者達の自らへの戦いの部分”が終わり、次にメインの大合唱が始まる直前(525小節～)に、ホルン2本のみが最弱音で4小節間同じようなシンコペーションのリズムを刻むところが断続的に3回出てくる(計12小節で12回のシンコペーションのリズム)。20世紀終わりごろまでは、1864年のBreitkopf版に準じて、12回とも同じリズムパターンで演奏されていた。しかし自筆譜を見ると、ベートーフェンはそのホルンの12回のシンコペーションの内、4回のリズムパターンに敢えて変化を与えている(違うリズムパターンに変えている)。それにより不規則になったリズムの鼓動は、肯定的に解釈すれば、あたかもそれまでの厳しい戦いに疲れた若い戦士たちの乱れる呼吸の描写であるとも採れ、その興奮冷め止まぬまま“喜びの歌”の大合唱へと橋渡しをする重要な部分とも私には見えた。しかも彼としては珍しく非常に鮮明な音符によりホルンの2パートに同じ不規則なリズムを書いており、決して不注意に不規則なシンコペーションを書いてしまったとは思われず、彼の意思により敢えて変化を与えたと考えられた。 ところが私が持っている、1827年夏にメトロノームの数字を書き込んで出版されたショット社による初版第2稿のコピー譜では、すでにすべて(12回)のシンコペーションが全く同一のリズムに変更されている。このリズムパターンは、1864年にBreitkopf社が「第九」出版に初参入してきた際にもそのまま取り入れられたため、最近までは世界中でその同じリズムパターンが当然のこととして演奏されてきた。ところが、20世紀末から21世紀初頭にかけ相次いで新版を出したBärenreiter社とBreitkopf社は、共に自筆譜に書かれた、つまり初演時のリズムパターンに戻し、演奏するたびに異なる不規則なシンコペーションのリズムになるよう敢えて修正したのである。そのため、現在ではそのリズムを採り入れた演奏も増えてきている。<u>問題は自筆譜を基にして出版されたはずにも拘らず、全てを同一リズムパターンに変えてしまった初版の真偽である</u>。それを確認するために、1826年9月末にベートーフェンが最後の目を通したはずの前述の献呈稿を見ると、自筆譜のその部分に計12回あったリズムパターンの内、11回は同じ規則的なリズムになっており、なぜか1回だけが自筆譜どおりの不規則なリズムのまま残っている。この現象は、一眼支離滅裂なリズム配分にも見えるが、献呈稿のこの部分にはベートーフェンによってあとから修正された跡は無く、それにも拘らず自筆譜に存在した4か所の不規則なリズムのうち3か所もが規則的なシンコペーションのリズムに変更されている。しかもこの写譜をした原本は、自筆譜であり、すべて同じシンコペーションに直された初版を基にして写譜されたものではない。このことを考慮すると、1箇所のみ不規則なリズムのままになっていた箇所は、たまたまの写譜師のミスであり、基本的にはその4箇所を含む12箇所共、初版で変更されたように規則的なリズムに変更して写譜しようとしていたと考える方が自然だろう。すなわち、初版を編集する際には、すでにベートーフェンから出版社に対し、12箇所すべてのリズムパターンを同じに直すよう希望が伝えられており、それとは別に、献呈稿の写譜師にもベートーフェンから同じようにリズムの変更が最初から伝えられていた可能性が高いと推測されるのである。そう考えるとすべての矛盾が解決するが、この真偽を証明する資料は、この献呈稿以外にはおそらくどこにも残されていないだろう。すなわち、今となれば誰もがあくまで推測による結論しか出せないが、新規参入の2社の新版で、最初の自筆譜どおりにリズムパターンを戻した根拠は、ただ自筆譜がそうになっており、当時のピアノ編曲譜もそうになっていた(後述)から、というだけの脆弱なもののみである以上は、この献呈譜をも考慮しての私の推測、すなわち初版に基いた従来の版の通り、全てのリズムパターンは規則通りであることがベートーフェンの、死の半年前の段階における最終結論であるという推定が一番正解である確率が高く、一番自然な推測であろう。		

現在流通し始めた大手2社の新版を含め、今後いかなる新版が出版されたとしても、ベートーフェンがこの世にいない以上、上記の資料により各指揮者が各々推定し、その指揮者なりに結論を出すしかない。ちなみに、19世紀後半頃までに出版された著名作曲家による「第九」のピアノ編曲版には、このホルンのリズムは、すでに出版されていたショット社の初版譜には基づかず、最初の自筆譜どおりの不規則なリズムに拠っている版もある。しかし、これらの編曲者には、すでに何十年も前に亡くなったベートーフェンからのリズム変更の希望が直接伝わることは有り得ず、勿論今なら見られる上記献呈譜の内容等を彼らは知り得る立場にもなく、ただただ自筆譜に忠実に従っただけの編曲であり、上記の如くもしベートーフェン自身が考えを変え、それをショット社や献呈稿の写譜師に連絡していた可能性を考慮に入れると、やはり12回のリズムパターンをすべて同じに修正した、初版に基く20世紀中まで使われていた旧Breitkopf社版が正しいと私は推測している。勿論私のこの推測もただの選択肢の一つに過ぎない。あとは各指揮者が、これらの情報を基に自分なりの根拠を持って、リズムパターンを選択することが望ましいと私は考えている。

◎似た勘違い例は、1楽章第2主題の81小節における、**FlとObの音程の、提示部と再現部との整合性の問題が挙げられる。**

1楽章の第2主題の旋律は、1864年のBreitkopf社による新版以来130余年、「レーソ・ファーシ・ラーミ」を基本の音程として、展開部や再現部でも調性は変化しているものの、同様の音の配分によって計4回が、ソナタ形式の規則通り、極めて自然に演奏されてきた。ところが20世紀末から21世紀初頭にかけて相次いで出された大手出版社の新版により、同じ第2主題が、提示部の時だけ「レーソ・ファー**レ**・ラーミ」に変更された。

再現部では移調されているものの、提示部の調に換算すれば「ファーシ」の旋律が再現されており、今までその旋律に聴き慣れた耳には新しい**レ**はとても奇異で、あたかも間違っているように聴こえる。

しかし、ベートーフェン自身は自筆譜に明瞭に**レ**と書いているため、新版では、奇異に聴こえたとしても彼の書いた通り**レ**と演奏すべきだとしたのである。当初多くの指揮者が、その変更のために生ずる違和感のため、この変更には抵抗を示していたが、この楽譜が出版されて二十数年たった現在、ようやくその変更された楽譜を使う演奏が多数派になってきた。

これに関しての私の結論は、「よくある本人の勘違いによる書き間違いであり、改定に従うべきではない」である。なぜなら最初の提示部のテーマと、上記のように音程が一つだけ異なる再現部のテーマの、2つだけを比較した場合は、どちらのテーマ(音程)が正解なのか、可能性は五分五分であり、我々第三者には決められない。しかし、その両者の間に現れる**展開部**では、**通常提示部の主題**に対し、**調性又はリズム等に多少の変化を加えた上で、提示部の主題を登場させることが多い**のだが、この楽章の展開部で2度出て来る**その第2主題は、どれも調性を換算すると、今まで通りの「ファーシ」の旋律に基づいて書かれている**。もし改定された「ファーレ」が、ベートーフェンが最初考えた第2主題提示部の真のフレーズであったのなら、それに基づいて多少の変化(展開)が加えられたとしても、「**ファーレ**」が母体になった旋律が、展開部に書かれるはずである。それが彼にとつてのルーティンだから。

しかし彼が書いた、提示部の後に登場する重要な3箇所(その展開部2箇所と再現部1箇所)のテーマは、すべて調性のみ変化させられてはいるものの、**どちらの旋律も最初の第2主題が「ファーシ」であるからこそ生まれ得る旋律である**。そうである以上、**提示部に「ファーレ」と書かれた旋律が正しい確率はほぼゼロと言っても過言ではない**。すなわち私は、彼が最初に**レ**と書いたこと自体、彼の単純ミスであり、**レ**と書いておきながら、彼の頭の中では**シ**と書いたつもりでいたのだらう、時々犯す人間ならではの、思い込みによるミスであり、彼にも時々見られる単なる不注意な過ちの一つである。もし彼の耳が正常でありさえすれば、初演時に彼自身が容易にその単純ミスに気づき、こんな初歩的ミスなど、200年後まで引きずらなかつたらう範疇の事件である。

⑧ 「第九」に使われた「歓喜に寄す」の、より本質に迫る《日本語訳》

“今迄世界中でベートーフェンの真意が理解出来ず、意味も解らないまま誤訳されてきたバリトン(Br.)のレシタティーヴォ(Rec.)。それらの誤訳を正しいとするなら、“こんな調ではない、そうではなくもっと快い歌を歌おう”という、4楽章冒頭からここまでの216小節間や、その後に続くシラーの詩と何らの関係もない意味不明なRec.を、彼は突然自分独自の最重要主張として、何が何でもシラーの詩の前に付け加えたかったことになる。

否！彼の真意はこうだ！すでに説明したとおり、自由主義者である彼にとって、ウィーン会議後の、旧特権階級層による不平等な封建制の急激な復権に対する怒りは頂点に達し(1頁参照)、その復権を拒絶して彼が熱望する自由平等友愛の世界を実現させるため、彼は4楽章冒頭のFan.とチェロとバスのRec.との応酬(熾烈な戦い)と同様、その部分の一種の再現部であるBr.のRec.(独唱)の直前にも、その旧特権階級層の最悪なる復権を象徴する“絶望のファンファーレ”を怒りを込め厳しく再現させ、続くBr.に、冒頭のチェロ・バスと同様、大変速いテンポ(vivace)に乗ってその復権を完全拒絶(nicht diese Töne)させた。続いて“**そうでは(そんな最悪な世の中では)なく(sondern)、もっと快い(暮らしやすい)(angenehmere)(社会に)変革すれば(anstimmen)、皆で喜び溢れる(freudenvollere)**”(理想郷への道を歩んでいける)⇒Freude!”と、彼の最大の願いをBr.に主張させ、志を同じくするシラーの詩にうまく繋いで行ったのである(7頁参照)。

この詩では、“**神**”を敢えて**多神教**(複数形)の形で書いていることから、すべての“**dein**”(あなた)は、一神教である“キリスト教の神”のことではありえず、“**Freude**(至福の**歓喜**)”を指す代名詞として使われていることが判る。即ちdeinを、通常誤訳されているように“キリスト教の神”的に訳すことは、彼らの意思からも、宗教上や文法的見地からも明らかな誤りである。deinを正しくFreudeの代名詞的に訳した結果、そのdeinにより表わされる“**歓喜**”を含め、シラーの詩のあちこちに“**歓喜**”が散りばめられていることが判明し、この曲が真に“**歓喜に寄す**”の名前に相応しいことが判る。しかし、この“**歓喜に寄す**”の終盤Brüder以下の節には、劇的効果を狙ってか、満を持して万物の上に君臨する創造主(キリスト教の神)を出現させている。つまり「この詩には、多種の神々が混在し、また互いに脈絡無く見える詩句の並列が多い等、難解な箇所が多い」として、この詩を自らの方向性に合わせて改作したベートーフェンは、初演当時批評家たちの厳しい批判にさらされた。そこにはベートーフェンによる原詩の削除と切り貼り編集の仕方や、詩句の勝手な変更に対する批判も含まれていたことは言うまでも無い。彼の死の1か月前(1827年2月)に指揮したレーヴェは、その意味不明な詩の構成等を「狂喜のような、錯乱状態にある病人の支離滅裂な妄言」と厳しく批判し、同時に「この奇妙な詩」は“理解不能であるにも拘らず、演奏後には、それが理解できてしまったかのような錯覚を起こすほどの興奮の瞬間が存在する”と、その音楽を詩とは切り離して賞賛した。当時この批評は的確であるとして「第九」の批評の定番になったという。この詩の多くの部分は比喻により成り立っており、その難解な比喻の真意を正しく推測することと、各所で見られる、対になった2つの詩(短文)の間に隠された**重要な接続詞**を、適切に見付け出し両者を正しく関連付けられるか否かが、この難解な**編作詩**の真の翻訳とみなせるか否かの分岐点となる。

O Freunde, nicht diese Töne!		sondern lasst uns angenehmere anstimmen ,	und freudenvollere . . .
お〜友よ、 こんな (汚い) 響き (Fan 、) (<i>旧特権階級の復権と、自由のない不平等な封建制殿の復活</i>) は、あってはならぬ (<i>厳しく拒絶しよう</i>)！		そんな (極端に特権階級最優先の不平等な 世の中) ではなく、もっと快い (暮らしやすい)(自由・平等・友愛に溢れた 社会)に 変革 しよう。	ぞうなれば、喜び溢れる (理想郷と一緒に…)。 (<i>我歌い示さん、共に唱和せよFreude ! Freude !。</i>)
旧封建体制の急激な復活等、革命前より酷い世の突然の出現に怒り、4楽章冒頭のVcとCbのRec.の下書きに“絶望の世”と書き強烈に否定した。その一種の再現部でもあるこの Br.独唱 にも、全く同じ思いで最悪な体制を言葉を使って激しく拒絶させた。		anstimmen は大半の翻訳で使われている「歌を歌い出す」以外に、独語の辞書には載っていないが、日常「変える」と言う意味でもよく使われている。ここではその意味合いの訳でなければ、4楽章冒頭からシラーの詩へ至るまでの、ベートーフンの 厳しい自由平等への訴えのストーリー は成立しない。	Br. の最後の Rec. の旋律は、作曲前の下書き譜に「喜び」を“我歌い示さん〜”の歌詞と共に書かれたものと同一であり、自由平等の世に変革した後、その言葉通り、喜び“Freude”をまず Br. 独唱に呼びかけさせ、続いて合唱にも歌わせ、シラーの世界に続けている。
Freude, Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium,		Wir betreten feuertrunken Himmlische dein Heiligtum!	
(この上なき) 歓喜 ！お前は 神々 が(星々のように)きらめくが如き 無上の喜び であり、(まるで) 理想郷 から生れ出た乙女のように 無垢なる至福の喜び だ！		私たちは恍惚の境地で(嬉々として)、この素晴らしい 歓喜 に満ちた 聖域 (理想郷)に足を踏み入れる。	
Freudeは、独語では単なる歓喜ではなくもっとずっと強い 至福の喜び を表す。schöner以降は比喻として書かれており、それらは最終的に皆Freudeに対する修飾語的に用いられている。複数形で書かれた神は明らかにキリスト教以外の他の神々を意味し、Elysium(理想郷)もキリスト教ではなく、ギリシャ神話の中での聖域のことを意味する。		前述の如くこの dein もキリスト教の神を示す(あなたの聖域)ではなく、この詩の中心なる語“Freude”の事を指し、“歓喜の場所(Heiligtum・理想郷・聖域)”の意になる。すなわち“酔いしれて天なるあなたの(神の)御許に足を踏み入れる”は誤りであり、ベートーフンが求める至福に満ちた理想郷に向け足を踏み入れよう！と持ち掛けているのである。	
Deine Zauber	binden wider, was die Mode streng geteilt	Alle Menschen werden Brüder wo dein sanfter Flügel weilt.	
歓喜の持てる魔力によって	時代の流れが厳しく分断した(自由を奪い、非人間的差別世界等になってしまった) 世 を再び結び付け(た結果)、	歓喜の優しい影響力(翼)の下で、全ての人々はみな兄弟(平等)になる。	
ここでもキリスト教の神の魔力ではなく“至福の歓喜”の魔力	当時歴然と存在した身分制度,人種差別,性差別により完全に分断され、多くの人々に多大な苦難を生じさせていた 絶望的 社会制度(封建制度)を、“至福の歓喜”には打ち破る力があると説く	ここでも、勿論 dein は歓喜を指しており、“神の優しい翼の下”ではない。	
Wem der grosse Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein…		Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein!	
大きな幸いを得た人、すなわち 誰かの真なる友 であることや、		素晴らしい女性の愛を射止めることが出来た人は、その 歓喜 を共にしよう。	
上記“誰かの友である”とは、“幸せを友に与える”ことでもあり、それにより良い業が生まれることを意味する。			
Ja! wer auch nur eine Seele sein nennt auf dem Erdenrund!		und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund!	
そうだ、この世でただ一人だけでも心を分かち合える(命を預け合える・助け合える)人がいると言える者も(喜びを共にしよう)、			
(あるいは)誰か一人だけでも、 その人の人生に良い影響を与え 、(その人の) 人生を好転させることが出来るならば (喜ぶべきである)		人に対して何も手助けをしようとしない(nie)者は、人の絆から……。ベートーフンは楽譜上の nie に対し常に sf を付け強調しており(どうしても〜しようとしない)となる。	
Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur;		Alle Guten,alle Bösen folgen ihrer Rosespur.	
生きとし生けるものは、 自然の恵から喜び (生活に必要な物・食)を 与えられ 、		(同様に) すべての善人も悪人も (すべての人は平等に) 茨の道 (の試練)をたどる。	
赤ん坊が母乳を飲み育っていくように、人間は自然に何らお返しをすることなくこれらの恵みを享受している。このtrinken；(生きるために必要なものを)享受する		(左記と合わせて) 全ての人は、自然から恵みと試練を与えられる	
Küsse gab sie uns und Reben,Einen Freund geprüft im Tod!		Wollust ward dem Wurm gegeben,und der Cherub steht vor Gott.	
(自然は)癒し(Küsse)や繁栄(Reben)と、死に直面する程の 試練 を乗り越えた(歌劇《魔笛》中で死の試練を克服したタミーノのような；フリーメンソンの)完成した 友 を与えた。		最下層の人にも(等しく) 快楽は与えられるが、(その誘惑に溺れず乗り越え) れば 、(ギリシャ神話の一介の天使に過ぎない) ケルプですら (本来の身分を超え)、 神の前 (ギリシア神話の)に 立てる (直接対面する身分になれる)ように、 誰もが成功者に成り得る!!)	
Rebenはブドウの樹の事で、茨の樹と同様、接ぎ木により新しい種を生む。つまり枝木1本から接ぎ木により新たな畑を作る事が出来る⇒子孫繁栄の象徴として使われている。	ケルプ；ギリシャ神話の智の天使；神殿入口の警護役等。本来なら警護だけの低い立場であっても(最下層の人でも)、努力次第では 神の前に直接立つことが出来る 、すなわち 最上級者層にもなれる という、 自由主義者としての最重要な主張を叫び、その成功(者)を祝い、音楽も前半の頂点に達し(Vor Gott)！と何度も絶叫するに至る！ 。(他の訳し方では、ベートーフンが満を持したこの絶叫を説明できない) undは、(先行する条件に対する結論を示して)そうすればとなる。		
Froh,wie seine Sonnen fliegen durch des Himmels prächt'gen Plan,		Laufet,Brüder, eure Bahn, Freudig,wie ein Held zum Siegen.	
歓喜した 太陽 たちが天の素晴らしい計画に従って喜ばしく飛び廻るが如く		走れ兄弟たちよ、自らの軌道を歓びに満ち、勝利を得た英雄のように	
太陽は複数形で書かれており、一種の比喻。キリスト教でなくギリシャの天文学に基いている		止まらず、諦めず,星々の様に定まった軌道を一直線に走れ。(理想郷はもうすぐだ!)	
Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Wert!		Brüder! überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen.	
抱かせよ、諸人よ！ この口づけを全世界に!		兄弟達よ!この 星空 の上に、愛する父が住んでいらっしゃるに違ない。	
		ここで初めてキリスト教と採れるVater(父)が 単数 で書かれている。人類はみな同じ父の元から来たのだからこそ、差別なく皆で助け合っていこう。．．	
Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?		Sucht ihn über'm Sternenzelt! Über Sternen muss er wohnen.	
転げ落ちる(事を望む)のか(ひれ伏すか)諸人よ？創造者を感じるか、世界(の創造物)よ？		星空の上に父を求めよ！必ずや星々の上にその方は住み給う。	
弱い人間に対し、人生転げ落ち諦めてしまっても良いのか！と愛をもって論している。			

