

「第九」ベートーヴェン交響曲第9番《合唱》第4楽章

没後200年、ベートーヴェンが「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!?

日本ではベートーヴェンと発音されているが、独語のvが英語のfの発音である事はイロハ。大半のドイツ人や電子辞書の発音を日本語に書き直すと、鮮明にベートーヴェンとカタカナ表記出来る!

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
ベートーヴェンは、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、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)の意味を、当時誰も知り得なかった為生じた誤った演奏習慣!

* それ故、楽章冒頭部の総譜に書かれた“Rec.は速いPrestoのままで”、という彼のたつての注意書の意図は、大半の人に理解されず無視された結果、
4楽章前半を貫く彼作の、自由平等のない、極度な封建制度打倒のための重要ストーリーは、無残にも台無し!

* 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)~有名な「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他、疑わしきテンポ表示の数々が白日の下にさらされる!

●ベートーヴェンが「第九」を計画するに至った重要動機! (今迄多くの方がこれに気付かなかつたため、世界中が彼の意図とは異なる演奏習慣に翻弄されてきた!)

《これを知らずして、彼の意に沿った真の「第九」演奏は不可能!》

《政治的背景編》 ベートーヴ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的言動は、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)勝利の喜びは、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った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ヴ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、彼の作曲家としての集大成として、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(合唱の前奏)の役割》ウィーン会議後の封建体制を拒絶し、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小節や216小節)の応酬》

数年の試行錯誤の後、その“絶望的な政治体制”に対し、彼は作曲家として最大限音楽により抵抗せんがため、その政治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稀有な、不協和音多用による汚い音の塊から成る(ベートーヴェン談)“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を殲滅せんがため、その体制の象徴であるFan.に対し、陰しい音列と勢いを備え持つレシタティーヴォ(以後Rec.と記す)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(注6)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、一種の再現的意味合いを持つバリトン(以降Br.)のRec.直前の208小節では、同じFan.(極悪なる封建制度の復活等)を再度(3回目)登場させた。しかも1~2回目にはなかった弦楽器をここで初めて加え、最大限汚い音の塊(最大限極悪な政治体制)になったFan.に対し、冒頭のチェロ・バスによる拒絶よりさらに強い、強烈なとどめをBr.のRec.に託し、Fan.と同じPrestoの速いテンポのまま、直接厳しい言葉でその最悪な世界を強烈に拒絶させた(nicht diese Töne!)。

そして次の節(sondern~)からは、拒絶の厳しい雰囲気(Presto)をガラリと変え(後述)、落ち着いた、最悪な世の中に対する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、“こんな最悪な世の中であってはならぬ!”と厳しい言葉と節回しで拒絶した後、次の節(sondern~)からは拒絶の厳しい雰囲気をガラリと変え、「そんな世界ではなく(sondern)、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(歌おう)の問題点に関しては後述)、さらには「それが叶った暁には(und)(フランス革命直後のような自由・平等の世界が再び戻り、それによって生じる)「満ち満ちた喜び(Freuden vollere)と共に(彼が長年共感していたシラーの詩の世界に、民衆と共に足を踏み入れよう)」と、何週間も悩み抜いた末、シラーの詩を迎え入れるためのベストの言葉として考え付いた。(この訳し方に関する詳細は第②章)。

つまり、その役割がよく理解されないまま世界中で演奏されてきた、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、上記ベートーフンのリヴェラルな設計図に基づき、自由平等な世界実現を、まず彼のかつてからの願いである、器楽のみで強烈に訴える(注)ことから始め、その後Br.のRec.が具体的な言葉で訴えることにより、念願であったシラーの詩を上手く曲中に導き入れる目的で組まれた、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(4頁①～5頁⑥)。

★このBr.のRec.の中で使われるTöneは、「第九」出版時における当局の検閲を逃れるために、あからさまな政治批判になる表現を避けて比喩的表現に留めた典型例である(後に、検閲逃れのため、いくつかのシラーの詩の直接表現を変更し和らげたのと同様)。その最悪な政治体制を象徴した、汚い音の塊を表現するFan.を受け、そのように最悪になってしまった世の中のことを、diese(これらFan.の響(Töne))という無難な言葉を用い表現したのである。

言い換えれば、彼にとってこの新交響曲「第九」は、作曲家でありフリーメイソンのメンバーとして、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と言っても過言ではない(注5)。

注；最初に絶望的な政治体制の悪の象徴であるFan.と戦った、続く9小節からのチェロ・バスのRec.による訴えの中で、彼は当初事前準備として作成していたRec.(主張付き旋律)の中で、“絶望(Verzweiflung)”という厳しい言葉を用い、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(別紙【表-1】)。

《4楽章前半部(合唱の前までの創作過程)》

ベートーフンは、「第九」を1～3楽章そして4楽章を含めても、正味では1年もかけずに作曲し終えた。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“最悪なる当時の封建制度の復活等(Fan.)”を“淘汰する”意味合いを持たせたRec.等の主張と旋律創りには、それ以前に何年ももの試行錯誤を重ねていた(注7)。時節柄、自らの“自由主義者(リヴェラル)としての政治信条を込めた交響曲を是が非でも創りたい”との強い願望が、彼をしてその重要な役割を果たす、事前の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、冒頭部のFan.とRec.の政治的攻防において、リヴェラル側に勝利させ、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。彼は迷った挙句、当初これら政治信条やそれに関係するRec.とは無関係に作曲する予定で、その時(1823年7月頃)すでにテーマ等がほぼ完成状態であった、歌を入れない通常の交響曲の形式で成る4楽章を破棄した。そして「第九」完成のわずか半年前(1823年晩秋頃)になって、この“険しいFan.と、対立するRec.との、自由平等を巡る戦い”に端を発し、それを独唱、4重唱と合唱を媒介にして、精神的高みへと音楽を進めていく、つまり“交響曲の中で、大合唱等によりシラーの詩を高らかに歌い上げる”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。

しかし、彼が初演後3年経たずして没してから、この曲の演奏史は悲惨であった。当時、冒頭部におけるFan.やRec.等の役割りを理解出来る指揮者はおそらく皆無であり(当時の状況を鑑みると、直接彼から細かく説明を受けたり、会話帳中の数々のヒントになる書き込みを見、それらを正しく理解した指揮者がいたとは考えにくい)ため、彼の没後、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)とは真逆な演奏法に繋がり(つまり譜面上のテンポ指示等、各種注意書の意味の多くは理解出来なかったのだろう、結果として各所で理解不能のまま、彼らにとって安易に演奏できる手段(遅めのテンポ等)を選択することに繋がり)、やがてそのテンポが、彼の意図に反し悪しき伝統となり、現在に至ってきたのである。

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箇所が多すぎた。しかも解釈する人の立場によっても、例えばギリシャ神話重視か、あるいはクリスチャンの立場で解釈すると起こる数多くの矛盾点をどう処理するか、だけでも根本的な違いが生じる。また、そういった詩の複雑な背景や、前述した当局の検閲逃れの意味合いも含めた?詩句の変更等等、解釈次第で無数の不明点が浮上する。それ故、たとえ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していないと思われる箇所も多い。ただ皮肉なことに、“たとえベートーフンの作曲上の意図や、難解な歌詞(言葉)の意味合いなどを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という(現在も皮肉な意味で同様だが(笑・泣。))(後述)。

注1)；1820年の会話帳には、カフェでのベートーフンの言葉として“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)；次項《1番目のRec.(9小節～)の意義と演奏法》①参照。

《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)封建政治の急激な台頭を、滅ぼされるべき極悪な“ファンファーレ(Fan.)”として表現し、次にそのFan.(悪しき世)に立ち向かい、それを拒絶粉砕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4楽章を作曲し始める数年前から準備し始め、その粉砕役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、当時の作曲手法としては最大限汚い音の塊(注1)により書かれた。

さらには、そのFan.に打ち勝つためのRec.の演奏には、Fan.以上の強烈なエネルギーがなくてはならない、という理屈からだろう、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“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**”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“たとえ(速すぎて)演奏に乱れが生じたとしても・・・”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.の攻撃的演奏でこそ、初めてFan.すなわち**当時の最悪な政治体制を打ち砕くことが出来る!**、との姿勢を強くアピールしたかったのだろう。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至難の業だったに違いない。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、**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**のだろう。

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3)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、ベートーファン立会いの中でのやり取りが基になっており(注4)、現在世界中で慣行になっている、ベートーファンの意図とは**真逆の、テンポを落としたRec.の演奏**ではなく、総譜に注意書きされた、彼の絶対指示であるテンポ(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碎すべく、猛烈に速く厳しく奏することが彼らに強いられていた**ことが判る。

彼は、作曲家としての集大成として、同じリヴェラルな思想の持ち主である、シラーの詩を組み込んだ交響曲を何としても創り上げ、更にはそれが、当時の**極悪な封建体制の復活等の打破にも繋がれば!**という急進的思いも相俟ってか、最終的には1823年の晩秋になって、彼の希望を満たす、合唱や重唱を中心にシラーの詩を高らかに謳い上げる**終楽章**を、新たに作曲し直す最終決断を下した。そしてその頃試行錯誤していたRec.の、言葉による直接的主張は、後に登場するBr.に任せることにし、代わりに、以前から彼が希望していた歌詞の無いRec.、すなわち同じ強い主張を、**器楽のみでin tempo**で発信する「**器楽Rec.**」という、当時流行りの形式を採り入れることにした(その採用によって【表-1】に私が記した、下書の意味合いの参考として書かれていた歌詞はすべて削除され、現在の総譜どおり、チェロ・バスのみRec.で、その主張を具体的に表現することになった)。

③また、その一連の変更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5)は一部変更され、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楽章完成時に旋律を手直した新しいRec.に、以前から準備されていた歌詞(主張)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ある。

④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ァ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、もっと言ってしまうと、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理解されないまま、この二百年の間、**ベートーファンの主張とは掛け離れた演奏が、大手を振るうことになってしまっていたからである。**

すなわち、最初のチェロ・バスによるRec.に、Fan.に抗う義務が課せられていることに**気付かないまま**、結果としてベートーファンの願望とは真逆の、テンポを落とした柔らかな音楽的?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(そのテンポを落とした演奏に、どのような意味が有るのか吟味しないまま?)続けてきたということが実情であろう。このような、ベートーファンにとってあまりにも悲惨とも言うべき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、私は感じざるを得ないのである。私は、この部分を指揮する際、何とか彼の望みを適えたいと思い、彼の願い通りPrestoの凄まじいテンポにより、Fan.の象徴する**政治上の悪**を対抗するための凄まじい演奏を試み、どうかそれなりの成果を出してはいるが(22末頃にYoutubeへアップ予定)、まだまだ当分の間、その意味(本質)を理解していない多くの楽団や聴衆に対しては、よほど事前に説明をしておかないと、“内藤は気が狂った”かの如き目で見られること必至である(笑・泣!)。

注1)ベートーファンはこの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、曲中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含め、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/ベートーファンの生涯下巻38章(邦訳1103頁)・注62, 63(邦訳1116頁)

注3) セイヤー/ベートーファンの生涯下巻38章(邦訳1116頁)

注4) セイヤー/ベートーファンの生涯下巻38章(邦訳1103頁)

注5) セイヤー/ベートーファンの生涯下巻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190~191頁(邦訳221~223頁)

注6) ロマン・ロラン/ベートーファンの生涯(邦訳:岩波文庫65~66頁)

注7) 彼の望みに従い、4楽章冒頭の、一連のRec.が終わった後の【喜びの歌】の主題は、**器楽のみ**で延々展開されている。

《2番目のRec.》

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かのよう、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“**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!**”【表-1】を強く主張し(言葉ではなく器楽Rec.で)、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(革命歌の一種?)、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.の後の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)。

(注)Dieter Hildebrandt著 山之内克子訳“Die Neunte”12頁、13頁

《3番目(38小節)~6番目のRec.(81小節)》

ベートーフンは、これらのRec.(30~76小節)で、1~3楽章の音楽的出来映えそのものを、決して否定してはいない!!

*では4楽章冒頭の6回のRec.のうち、最初の2回のFan.(最悪なる旧封建制度復活等の描写)を、チェロ・バスのRec.で厳しく拒絶した後、彼はその2回のFan.の代わりに、**何の目的で突然1~3楽章の断片(注1)を登場させ、しかもそれに続くRec.を、前2回のRec.と同じく全否定の形で始めたのだろうか!?** 今まで私は、この命題を明確に説明した書を目にしたことがない。「第九」に関わる多くの人が、その“否定”の謎を明快に答えることなく、彼がそれらの楽章を、Rec.の音楽やその背後に準備されていた言葉により否定したことは事実だからとして、彼が本当に1~3楽章(の存在・出来映え)そのものを否定した、と安易に考えてしまったのかもしれない。

*さらにはそう考えることから派生して、以前から「**Br.のRec.**の第一声“nicht diese Töne”のdiese Töne(これらの響き)は、ベートーフンが否定した1~3楽章の響き(Töne)のことを指しており、すなわち“**彼が否定した)1~3楽章のような(響き・音楽)であってはならない**”と、ここで敢えてそれらの楽章を、再び厳しく否定している」と考える研究者も多かった。

*指揮者も、“なぜこんなに素晴らしい楽章なのに・・・?”と本心では思いながらも、“彼自身が否定したのだから”とし、さらにはその演奏を聴いた聴衆たちも、そのからくりなど考えることもないまま、只々4楽章とはそういうものだと思われ、その演奏を受け入れてきた。

私もかつては、“あの素晴らしい3つの楽章を、彼が本気で否定するはずがない!”と思いつつも、それを覆す論拠が見つからないまま、やむを得ず慣習的な考えに従って演奏をせざるを得なかった。

(注1):彼は、これらテーマの断片部分だけを拒否したのではなく、それらの断片から続く楽章全体が、**何かの目的にそぐわないとして拒否している**。それは以下に示す「第2ベートーヴェニアナ」に載せられた、それらの楽譜の断片の後に、u.s.w.すなわちそこから始まる楽章(全体)を指す、という指示が書かれていることから解る。

では、1~3楽章に付けられたRec.は、いったい何を否定していたのか!? ●ノッテボーム著「第2ベートーヴェニアナ」が明かす真実!

《ベートーフンは、これらのRec.により、たったの願い“シラーの詩を如何に上手く曲中に取り入れるか”を試行錯誤し、ついに大願成就した!》

この、ベートーフン研究の宝とも言える「第2ベートーヴェニアナ」(訳本212~223頁前後)には、上記疑問をすべて明らかにしてくれる宝が書き記されている。そこには、上記のRec.に纏わる多くの楽譜の下書きや、それらが何のために書かれたのかの重要な記述、またそれらに関する重要な**言葉**(ヒント)が多く載っており、それらは**重要な資料**として、今まで個別には多くの書物等に引用されてきた。【表-1】もその中の一つである。しかしそれらを総括した結果、私はこの書が我々に伝えようとした**最重要なベートーフンの想い**(今までどの書物からもお目にかかったことのない)に気付いた。以下に、それらが理解されていなかったがため謎とされ、あるいは正しくない論拠で200年論議され、演奏されてきた数種の事柄に、順を追って触れていく。

ベートーフンがシラーの詩を曲中に**上手く取り入れる**ことを熱望していたことは有名だが、この書によると、

*ベートーフンにとって、この交響曲作曲上の**最大の課題**は、“**如何なる言葉(Rec.)に導かれれば、シラーの詩をこの交響曲の中で最大限上手く生かして導入出来るか**”であった。彼ほどの天才でも「**その方法を考え出すためにはとても骨が折れた(何週間もかかった)**」という(1823年の10月末~翌年1月にかけて)。

さらには別の語り口で、(その方法を見つけるため)「**めったに見られないほどの苦闘が始まった**。それは**シラーの頌歌を、曲の中に導入するための上手い方法を見つけること**に対するものだった」とある。

*そして長い苦闘の末、「ある日、彼は部屋に入って来ながら、弟子のシントラーに叫んだ。(とうとう**詩**を交響曲中に導入する上手い方法を)<見つけた><見つけた>。そう叫びながら彼はシントラーに、仮綴りのスケッチ帳を突き出した。そこには(ようやく“**詩**”を曲中に導く良い方法を見つけ、自信満々で書いた一種の**勝利宣言文**とも言える)“**我らをして不滅のシラーの詩を歌わしめよ**”<Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller's singen>が記されていた」。(注);シントラーの既述には、多分に誇大化されたものや、自らに都合が良く改竄された記載が多いとされ、信憑性の低さが取りざたされているが、ここに書かれた一連の言葉と旋律は、ほぼ同じものをセイヤーも自らの著作に乗せており、極めて重要な資料として、多くのところで引用されている。

*その宣言文の前には、<見つけた>ばかりのRec.(上記2度(1回目,2回目)の政治的メッセージによるもの。それに続き楽章順に4回の、詩を上手く導入するために試行錯誤された言葉と、それらに付けられた旋律の下書き)が記されていた(注);何故そのような形態を採ったかについては、【その2】:循環形式の形成(6頁)を参照。

* その3回目(1楽章の断片)~6回目(4楽章の断片)の**Rec.**の旋律に付けられた**言葉**【表-1】は、最初の2種の**Rec.**のように、自由平等を求める厳しい政治的メッセージとは異なり、1~4楽章のそれぞれの作風を考慮した上で、“**シラーの詩**”を曲中に導き入れ易い箇所が、それぞれの楽章の中に存在するか否か、存在するとすればどの楽章のどの部分がベストかを吟味するため、一楽章から順を追って同じ形式の**Rec.**を作り、その可否を**Rec.**の言葉によって示していった。そしてその導入の可否を示す**Rec.**に使われる重要な**言葉の選択**(結果として、**Br.のRec.**の**言葉**)は慎重に進められた、とその書には記されている。

* 最初、1楽章や2楽章の曲調では、なかなか**上手く詩の導入**のきっかけはつかめないと判断したため、**Nein!**と拒絶したが、楽章を追うごとに、その可能性が増していき、とうとう4楽章のモチーフから始まる**Rec.**の順になると、そこに書かれた【**喜びの歌**】の旋律の断片と、それに対応する**Rec.**の**言葉**「あ〜、この旋律だ！ やっと見つけた！ **シラーの詩(Freude/シラーの詩**を導き入れる場所を！」【表-1】をきっかけに、そのまま**シラーの詩【喜びの歌】**に上手く導かれていく(92小節〜；チェロ・バスによる器楽**Rec.**によって)、というかねてから探し求めた方法を、彼は長い苦闘の末見事に見つけ、願いを成就させたのである(注)。

* そしてまたベートーフェンは、最終的に器楽の演奏によらず、216小節〜の**Br.のRec.**の**言葉**と**音楽**に導かれて、**シラーの詩**の大合唱【**歓喜の歌**】を上手く曲中に導き入れる際も、上手い**Rec.**の**言葉**を考え出すのに大いに苦闘を重ねたという(220頁下段~222頁中段)。その結果、当然のことながら**詩の内容**と、**Br.のRec.**(O Freunde! nicht diese Töne! sondern . . .)が言わんとする内容とを、**リヴェラル**という点で一致させた上で、さらに**Br.のRec.**から**シラーの詩**に自然に入って行ける上手い**言葉**の選択を、彼自身数週間の苦闘の末見つけ、狂喜したのである(次章参照)。

* 上記の内容を裏付けるように、彼の残した**言葉**「(**Br.のRec.**から途切れず)合唱の登場(詩の登場)のきっかけを作るのに適する**言葉**を見つけるために、**Rec.**に付ける**単語の選択**を、詳細に試みた」が、220頁に記されている。その結果完成した**言葉**が次頁第2章に、**Br.のRec.**の**的を得た翻訳**として載っている。

(注)；彼はこの主題を、“歌ではなく、器楽による表現の方が、より自らの気持ちを表現し易い”とかねてから言っていた(第2ベートーヴェニアーナ)

◎以後、それらの**Rec.**を、楽章順に細かく見て行く(【表-1】参照)。

* **1楽章のモチーフを否定するRec.**(38小節〜)；そのモチーフを、チェロ・バスの**Rec.**のために作曲の準備段階から用意されていた**言葉**“O nein!(違う!)”が、**Presto**の速いテンポのまま厳しく否定しているが【表-1】、これは勿論**1楽章そのものを否定しているのではなく**、このモチーフ(1楽章全体の雰囲気)では、とてもその中に**詩**を導入し得ない！ という意味合いでの**O nein!**である。この**Rec.**の最後の言葉は、dim. rit. poco Adagioに導かれ、“もっと別の心地よい雰囲気の中なら(詩を迎えられるかも)”と暗示しているとも採れる(etwas anderes (gefälliges) ist es)。

* **2楽章**も同様に(この素晴らしい楽章を否定しているのではなく)、そのscherzoの曲想は、リヴェラルで厳しい**シラーの詩**を導き入れるには戯れすぎでそぐわない、という意味で、彼はAuch dieses nicht、(この楽章も、また**詩**を上手く導入することは難しい)として拒否し、その**Rec.**の終わり部分では、**1楽章**同様、多少なりともその後**詩**を導入する方向性を匂わせるかの如く、わずかではあるが、それに相応しい雰囲気を、そこに付けられた言葉とダイナミクス(dim.)によって暗示している(etwas schöners und bessers/もう少し美しく、より良かったら…)と。

* **3楽章**は、前2曲と比べ、**詩**を迎え易い雰囲気になってはいるが、しかしそれにしても今度はあまりにも優美すぎるので、もう少し活気ある歌の中で**詩**を迎えたいと書いている。しかしながら、前の2つの楽章よりは、彼の考える理想に近くなってきたことを暗示するためか、最後には「自らが**詩**を迎えられるに相応しい歌を歌い示すので、皆もそれに合わせ唱せよ！」と、最終的に**歌(言葉)**により「シラーの詩」を迎え入れる際の**Br.のRec.**の最後の旋律(Freuden vollere)(230小節〜)と全く同じ、**詩に結びつく旋律**(最後2小節間)を、チェロとバスの**Rec.**により歌い示し、一歩も二歩も**詩の導入**に近づいていることを暗示している【表-1】。

* **4楽章**のテーマの一部が示されると(77小節〜)、「あ〜！これだ、やっと(**詩**を導入するのに相応しい旋律と言葉を)**見つけた!** (Ha dieses ist es. Es ist nun gefunden)」と、朗々と4小節間喜び歌い(チェロ・バスの**Rec.**)、そのまま上手く**詩の世界**(チェロ・バスによる【**喜びの歌**】(92小節〜))に入って行くのである。一連の“**如何にして相応しい言葉**(1~4楽章の**Rec.**に付けられた**言葉**)を介して、**シラーの詩**を曲中に**組み込むか**”の課題が、数週間の苦闘の末、このアイデアにより**完結された瞬間**である。このように“**器楽だけで詩を演奏すること**”は、長い間彼が望んでいた手法であった(注)。

以上の様に、1~3楽章のモチーフから始まる3種の**Rec.**の、フレーズ中で使われている否定語は、あくまで「1~3楽章の曲想(雰囲気?)では、**詩**を曲中に上手く導入することは難しい、という意味での**Nein!**」であり、決して**この楽章の出来栄そのものを否定している訳ではない!** これらの事実とは、「第2ベートーヴェニアーナ」の文面からも、**鮮明**に読み取れる。

(注)；ロマン・ローラン「ベートーフェンの生涯」(邦訳65頁)；彼は“一つの案想が心に来るとき、私には常にそれが器楽の音で聴こえる。決して歌声によってではない”と言い、また人間の歌声を使う瞬間を、出来る限り先へ延引しようとしていた。そして、初めから4楽章の6つの**Rec.**ばかりか“**「歓喜の主題」そのものをも、器楽で奏することを決めていた**”

<循環形式の形成>

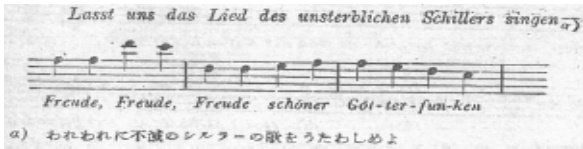
ベートーヴェンは、シラーの詩を曲中に導入するために、何故そのような面倒な経緯を辿ったのだろうか？(他にもっと容易な方法が無かったのか?)

そこには、前述の「シラーの詩を言葉により上手く曲中に導き入れる」ための手段としての他に、大切な別の目的があった。それはこの交響曲第九番に「シラーの詩を取り入れる」、言い換えれば独唱や大合唱を交響曲の中心に組み入れるという、当時前例のない取り組みに対する、批評家達からの「交響曲の体を成していない」等の批判を回避することであった。

その目的遂行のため、彼は4楽章の中で循環形式を形成させる、すなわち1~4楽章の冒頭部をまず数小節ずつ再現させ、その直後に同じRec.の形式で、それぞれの楽章の曲調では詩をその楽章中に導入するのは難しいと、一旦否定して見せ(1~3楽章のみ。4楽章では、いよいよ詩が導入出来そうになったと、最初から肯定的な言葉を使用)、その後それぞれ否定に対する解決策を、同じRec.の中で示していった。すなわち各楽章で共通の要素を、同じ4楽章の中で同時に幾つも持ち合わせることで、この曲が全楽章を通じて一貫性のある交響曲であることを示す、いわゆる循環形式を完成させたのである。この成功により心配したような批判は起こらなかったという。つまり1~4楽章までに挿入された、これら類似の形式から成り立つRec.は、

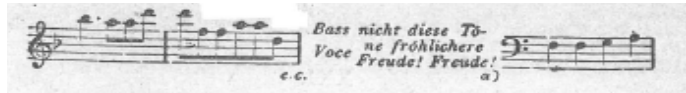
- ①「シラーの詩を、適切な言葉(Rec.)により上手く曲中に取り入れる」ための手段
 - ②「循環形式の形成により、交響曲第九番が、それまでの交響曲の伝統的な形式から逸脱していないことを示す」ための手段
- 以上の如く一石二鳥の目的のため用いられたのであり、決して1~3楽章そのものの出来映えを否定しようとはしていない!!

*彼はこのように、器楽のみの演奏により「シラーの詩」を曲中に上手く導き入れ、しかも器楽のみで「シラーの詩」の主題を語ることが出来る(92小節~)ことが可能なことを確信し、下書のスケッチ帳に高らかに、前記「Lasst uns das Lied des unsterblichen Schillers singen」(我々にシラーの詩を歌わせよ)との一種の勝利宣言文のような言葉を書いた。そしてそのすぐ下に、低音部記号の五線を書き、シラーの詩(喜びの歌)の、最初2小節の旋律と歌詞(Freude schöner Götterfunken)を書き入れた(その直前には、冒頭のFreudeを強調するための、独自の音程を持つ2つのFreudeも加えられていた)。すなわち



「 | Freude, Freude, | Freude schöner | Götterfunken | 」と(注2)。続いて今度は「Br.の生の言葉(Rec.)」により、シラーの詩を上手く曲中に組み入れ、器楽ではなく肉声(歌声)で詩を表現するための基本アイデアを、以下の如くスケッチ帳に書き記した。

*彼が苦闘の末ようやく見つけ狂喜した、そのアイデア(スケッチ帳への下書きより(翻訳書223頁))；まず4楽章の冒頭部、すなわち「絶望(恐怖)のFan.」の



旋律を左端に書き、(その後も続くという断り(e.c.)付きで、最初の2小節だけを)、その右にはBass Voce(バスが歌う意)と書き、さらにその右には

メインの言葉；nicht diese Töne fröhlichere Freude! Freude! ((Fan.が象徴する)最悪なTöne(響き/世の中)を拒絶し、もっと楽しい(世の中)、 Freudeを! Freudeを!。そしてそのまま【喜びの歌】に続いていくことを示すため、その最初1小節(Freude schöner)の旋律を、最右端に書いた。つまり、上記2種の楽譜に共に書かれた様に、結果としてFreudeが連続3回意味ありげに続き、その3回目のFreudeが詩の始まりとなっている。これらの手法が、彼の、シラーの詩を導入する最終アイデアであり、その後このBr.が発するメインの言葉の中程に、結果としてfröhlichere Freudeと言える状況になるための肉付けの言葉(sondern lasst uns angenehmere anstimmen)や、単語の多少の変更(fröhlichere⇒Freuden vollere(7頁最中段の(注)参照))がなされ、最終的に総譜に記された現在のBr.のRec.が出来上がった。

*つまり、上記言葉の並びは、現在使用されている総譜で言えば、Fan. (208小節)から始まり、一連のBr.のRec.が終わって【喜びの歌】の歌が始まる(241小節)まで33小節間の、骨格部分に相当している。すなわち、当時の社会を最大限批判した上記Fan.に続き、「nicht diese Töne fröhlichere Freude! Freude! Freude schöner(シラーの詩；旋律のみ)」部分までを書き終えたその段階で(まだsondern~anstimmenを書き入れる前)、彼はBr.に担当させる言葉によって、Freude schöner(つまり「シラーの詩」)に上手く言葉が繋がることを確信し、狂喜したのである。

言い換えれば、それら骨格部分を核として、Br.がさらに相応しいリヴェラルな言葉を肉付けして歌って(宣言して)いけば、意を同じくするシラーの詩に上手く繋がる、つまり曲中に上手く取り込むことができると確信したのである。そのアイデアに自画自賛し、興奮して、良い方法を「見つけた、見つけた」と弟子のシントラーに叫び、それらを導くためにそれ以前に作られた前述の6つのRec.と、最後のこの骨格部分のアイデアまでを書き綴ったスケッチ帳を、上記「Lasst uns・・・」の書かれた部分を上にして、彼(弟子)に突き出したという。

(注1)；また、1~3楽章が音楽的に素晴らしいことは自他共に認めるものであり、一見各楽章を否定しているかのように見せて始まるこの形式は、当然本人が本気で各楽章そのものを否定しているはずもなく、上記2つの理由を同時に満たすために、苦闘の末考え付いた苦肉の策であったと考えれば、この否定から肯定へという手法もすべて納得がいく。そして、その特異な手段を編み出した喜びが、彼をして「見つけた」「見つけた」と狂喜させたこともよく理解出来る(上記2種の理由がなく、彼が指摘する1~3楽章が、本当に欠陥であると彼が自覚していたならば、彼ほどの作曲家のこと、容易にその部分を改善できたはずであり、かつその欠陥のまま曲中に放置し、恥をさらすことになるような行いをするはずもないだろう)。

(注2)；ベートーヴェンは下書のみならず、最終決定稿(総譜)においても、シラーの詩【喜びの歌】が初めて登場する直前、Br.にFreudeを2回繰り返させ、そのまま「Freude schöner・・・」に進んでいる。既述した「Lasst uns・・・」という宣言文の後に書かれたシラーの詩にも、最初にFreudeが2回音程付きで繰り返された後、Freude schöner・・・に繋がっており、その2度のFreudeの存在は意味有るものとして考えなければならない。彼はそれほどまでこの本編と合わせ計3回となるFreudeに、並々ならぬ意味を持たせているのである。

第2章

直前のファンファーレ(Fan.)が象徴する、不平等で自由のない旧封建制度の急激な復活に怒り心頭のベートーフンは、そのFan. に対し

直前のFan.のテンポ(Presto)厳守で!

“O Freunde! nicht diese Töne!”

“オ～友よ! こんな響き(不平等で自由のない最悪な世界)であってはならぬ(厳しく拒絶しよう)!”

初めて自由なテンポで

sondern lasst uns angenehmere anstimmen! (注1)

“そう(そんな悪政)ではなく、もっと(自由平等で)暮らし易い(世界になるよう)声を挙げよう(変革しよう)ではないか!”

und Freuden vollere! Freude! Freude!“Freude, schöner”

“それが叶ったなら、満ち溢れた歓喜(の世界; シラーの詩の世界を共に歌おう(注2))! 歓喜! 歓喜! “歓喜よ、美しい神々の”

《日本中に流布している、下記 Br.のRec.の訳し方との比較》

★オ～友よ! この調べではない! そうではなく、もっと快い、喜びに満ちた歌を歌おう(歌い出そう)!

- この訳
 し方
 問題点
- * Fan.の響きが意味も無く単に不快な音だけだったなら、何故彼は4楽章の冒頭から3度も登場させたのか! ⇒ **故に別の重要な意味がある!**
 - * 器楽で奏でた音が不快な場面で、**快い喜びに満ちた歌を歌うことなど無理!** 何故器楽の不快音に対し、**無関係な歌を!** ⇒ 単語の意味の取違い!
 - * Fan.の汚い音は、4楽章を通じて最も重要な**負の政治的要素のアピール**。これを拒絶して初めて、念願のリヴェラルな**シラーの詩**に繋がる。

前章で説明したように、ベートーフンを長く悩ませた“**シラーの詩**を如何に上手く、適切な(Rec.)言葉によって曲中に導くか”の課題を、やっと見つけて狂喜したというその**最初の方法**は、5頁で詳細に説明した「**器楽Rec.**(92小節～)を媒介として、上手く**詩**を曲中に導入する」というものであった。

その**再現部分**とも言うべき、問題の**Br.のRec.**(208小節～)も同様で、今度は**器楽Rec.**ではなく、“その**Br.**に、直接如何なる**言葉**を用いて主張させたら、**シラーの詩**を上手く曲中に導き入れることが出来るか”、が彼を悩ませる最大の課題であった(第2ベートーヴェンアーナ)。何週間も苦闘した彼は、シラーの“**自由平等友愛の精神から成る詩**”を迎える準備として、まず**最初に**、チェロ・バスの**器楽Rec.**(9小節～)が採った拒絶の方法と同様、**Fan.**が表す“**自由のない、極端な政治的不平等という悪**”をPrestoの速いテンポ指示(付点2分音符=66)の下(第3章参照)、**Br.に強烈に拒絶させるところから**作戦を始めた。“**こんな(不平等で封建的な)世の中であってはならぬ!**”と。

続いて“**そう(そんな悪政)ではなく、もっと(自由平等で)暮らし易い(世界になるよう)声を挙げよう(変革しよう)ではないか!**””(sondern lasst uns angenehmere anstimmen!)と、シラーの訴えと同様な呼び掛けをし、(und)それが叶ったら、(Freuden vollere!)満ち溢れた**歓喜**(の世界; つまり**シラーの詩**の世界を共にを歌おう、さあ)**Freude!**(注)Freude!(Freude, schöner)と、極めて自然に詩を曲中に組み込むことに成功し、その方法を「**見つけた、見つけた**」と喜びを露わにしたという。まさに苦難の末の**歓喜**とも言えるベートーフンであった(第2ベートーヴェンアーナ)。

(注1) O Freunde! nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen! und Freuden vollere! (Freude! Freude! Freude, schöner)

多くの出版譜に記載されている、**Br.のRec.**の単語の後に付けられた「ピリオド。」や「カンマ、」のすべては、**ベートーフンが書いたものではない**。自筆譜には上記のように、すべてに**!**が書かれおり、文法的繋がりを敢て遮断しているかのようにも見える。また、自筆譜には**Freuden vollere**と書かれていたが(その2つの単語の間で頁が換わっている)、後から別のペンで**Freuden**と修正されている。今まで、すべての版がその自筆譜上の修正を取り入れていなかったが、最新のHENLE版(2020年)で初めて採用された。この事実を取り入れるか否かで、翻訳上差異が生ずる可能性がある。

(注2) ; **Br.のRec.**そのものには、私が括弧内に書いた“**共に(詩の世界を)歌おう**”という言葉はないが、その最後2小節の旋律と全く同じ旋律を、同じ最後2小節を持つ5番目の**Rec.**(3楽章が題材)と6番目(4楽章が題材)の**Rec.**では、共に“**私自身が歌って聴かせるから、それに合わせて一緒に歌おう!**(ich selbst euch etwas vorsingen ...)”と呼びかけている(6番目のそれには2説あり、一つはやっと喜びを見つけた、以降が不明瞭で読み取れないとも)。それ故この**Br.のRec.**の最後2小節も、具体的な言葉は書いて無いものの、同じ呼び掛けをしていると考えることが妥当である。その考え方の決め手は、最終決定稿(総譜)にて、**Br.のRec.**に続き**Br.**自身(ベートーフンの化身?)が、肉声で具体的に民衆に向かって**Freude!**と呼びかると、それに呼応して民衆が**Freude!**と応唱、すなわち“**共に(詩の世界を)歌おう**”を実践していることである。この、**Br.のRec.**直後の**Br.**と民衆のやり取りを見据え、その直前の訳に括弧を挿入し、“**満ち溢れた喜び(の世界、すなわちシラーの詩の世界を共に歌おう)**”とした。その後その括弧内に書かれた言葉通り、**Br.**の2回の呼び掛け(**Freude!**)に民衆が呼応した後、**共に**Freude schönerと、**シラーの詩の世界**に踏み入っていく。

① Br. のレシタティーヴォ (Rec.) の今までの訳し方「そんな響きではなく“もっと心地よい喜びに満ちた歌を歌おう”」の大きな問題点

この、ベートーファンが苦闘の上見つけた、「**Br.のRec.**の主張する(リヴェラルな)言葉により、上手くシラーの詩を4楽章中に導き入れるアイデア」に対し、その彼の必死の苦闘とは何ら関係なく、多くの翻訳書(合唱譜を含む)に書かれ、日本では今迄疑うこともなく信じられてきた、**Br.のRec.**の典型的翻訳例は上記①である。

その訳し方の良し悪しを論議する以前に、まずはその翻訳をする上に必須の本質、すなわちすでに述べてきた、以下の背景を十分に理解していなければ、たとえどんなに独語に堪能な人であったとしても、真っ当にベートーファンの意図を訳出すること自体不可能であることは、他の翻訳作業と同じであることを、念のため言い添えておきたい。その背景を、以下に纏めた。

* ベートーファンが、シラーの詩を如何にしたら適切な(リヴェラルな)言葉(Rec.)によって上手く曲中に導き入れることが出来るか、に苦闘していた事実とその理由への理解。

* 彼のたつての願いを端的に表現する手段として、長い苦闘の末、何故このFan.から始まるBr.のRec.の特異な形態にたどり着き、“詩の上手い導入の仕方を見つけた”、と歓喜したのか？

* このBr.のRec.を、4楽章冒頭部分と同じ、深い政治的意味合いを持つFan.から始めた事実の背景には、彼のどういう意図が隠されており、彼がBr.のRec.を、何故敢えてシラーの詩を迎える直前に設定したか？等、最重要な本質が翻訳を開始する前に十分に理解出来ていなければ、正しい翻訳は不可能であることは、指摘されれば誰しも納得せざるを得ないだろう。

今までの訳し方“もっと良い歌を歌おう(歌い出そう)”が、仮に文法的に、あるいは辞書的に正しかったとしても(実際には大いに問題ありだが)、その主張が何故この場に突然現れ、しかも器楽で最大限汚く奏されるFan.に対し、それとは何ら関連の無い、呑気な“心地良い歌を歌う(歌い出す)”ことが、何故その解決策になるのか？そしてそれが、何故彼を長い間苦しめてきた、シラーの詩を曲中に導入するためのベストの方法になるのか？この訳し方は、それらの疑問に対し、納得いく説明が出来るだろうか。

言い換えれば、このBr.のRec.から始まるコーナーは、ベートーファンのリヴェラルな主張の下、長い苦闘の末、シラーの詩を上手く自然かつ必然をもって曲中に導入し、そのままその詩を共に受け入れていくために考えられた妙案であり、決して“良い歌を歌おう”等、彼のリヴェラルな主張とは何ら関係がなく、しかもこの場に何らの必然性も無い、単なる通俗的な主張するために敢えて意味なく設けられたコーナーではない。まずはこの前提条件を最初に理解しておかないと、そもそもこの部分の翻訳には取り掛かれないはずである。・・・と私は思うのだが？。

私が今まで示してきた、Br.のRec.の訳し方とは全く異なるこの広く流布している訳文は、現在まで、私の知る限り全ての書物や楽譜に取り入れられてきた標準的訳し方である。このRec.は、翻訳者も、またその翻訳を信じている人達も、“心地良い歌を歌おう”という、何の変哲もないごく当たり前な内容を、ベートーファンは何故敢えてこの場でわざわざ大げさに主張しなくてはならなかったのか、疑問に思ったことはないだろうか？。そして、直前のファンファーレ(以後Fan.と記す)の後に、ベートーファンはBr.に対し、何を否定させたくて、あのような大げさな独唱の場を設けたのかに関しても、然り。ただ無意味に汚い音が嫌だという、主張にも何ものならないあたりまえなことを言うために、あんな大げさな表現手段を採るだろうか？

しかしそういった事実や、彼が何故突然汚いFan.を鳴らしたのか、そしてそれはシラーの詩を導入するために、どのような役割を果たさせるためのFan.だったのかという、翻訳するためには必須である重要な情報は、未だ一般にはほとんど知られていないままである。

また日本では、以前からこの「第九」のこの部分が無事訳し終えんがため、anstimmenを“歌を歌う”という、文法上ははじめあらゆる点から無理な訳し方が、精査されることなく正しい訳し方であると信じられてきた。そのため、本来Br.が拒絶している事項は、これまでさんざん言及して来たように“Fan.の音に象徴される悪政”であり、それは具体的には、オーケストラが敢えて鳴らすFan.の汚い音であるにも拘らず、anstimmenが“歌を歌う”という意味であると信じている方々は、その事実?!に辻褃を合わせんがためか、突然そのFan.の本質とは関係の無い歌に話題をそらし、何となくそんな汚い音ではなく、美しく喜びに満ちた歌を歌った方が良いでしょうといった乗り?で、直前のFan.やBr.を媒介としたベートーファン本来のリヴェラルな主張とは全く無関係な訳し方をすることが慣習になっていた。彼がシラーの詩を導入するために、ここで何故敢えて冒頭部の再現の形であるFan.を鳴らし、それを何故Br.が厳しく拒絶したのか、という最重要な意味合いに興味のないまま訳された場合、果たして最終目標であるシラーの詩に、喜び溢れたBr.の歌声に乗って、嬉々として入って行けるのだろうか? 次項では、この既成の訳し方に対するさらなる追い打ちになってしまうが、anstimmenには元々“歌を歌う”という意味はないという、

ショッキングな事実をお話する!

①-1 ★**anstimmen** には「歌う」という意味はない(どの辞書にも「歌う」とは書かれていない)!! ★(独語で)「歌う」は**singen**(英語のsing)の専売特許である!

◎上記のとおり、ドイツ語で「歌う」は、通常**singen**が用いられている。和独辞典で「歌う」を引いた場合も、**anstimmen**が出てこないことはもちろん、何かの条件の付いた「歌う」を除くと、**singen** 以外の言葉で「歌う」は辞書上に見当たらない。一方**anstimmen**で、強いて“歌う”に関連した訳し方を探すと、「歌い出す」「歌い始める」がある。しかしこの意味合いは、あくまで歌うことより、～しだす、～やり始める、のニュアンスの方が強く、決して単独での「歌う」と言う意味では使われない。また一般にドイツ人が**anstimmen**に対して持つイメージは、普通に歌を歌うイメージではなく、**大勢で何かを成し遂げよう、訴えよう、シュプレヒコールを挙げよう等**であり、歌を歌う場合にも、労働歌等、**何か一緒に訴えるために歌おう**という、主体的動作の方に重点が置かれているという。

又、独英辞典では同様に**anstimmen**の意味は、**start singing** や **start playing** 以外では**protest**、即ち(抵抗する、抗議する、訴える、主張する等)が書かれており、その他インターネットでその使われ方を検索すると、「**どっと抗議の叫び声を挙げる**」、「**真実を言葉で主張する**」、「(演説等で)～を強調する」、「**～を聞け!**」等々、「**訴える**”ニュアンスを持つ訳し方が続く。これらの大半は、一定の強い意志の下、何人かが集まり、その問題となる現状を、良い方向に改革していこうとする気構えが感じられるものが中心である。

この章の表題として私が選択した訳し方“**もっと暮らし易い(世の中に向け)「声を挙げよう、変革していこう」**”もその中の一つであり、この場面ではベートーファンが**Br.のRec.**に託し、シラーの詩にも求めた、厳しい“**自由平等友愛の世界を目指す主張**”にも完璧に合致している(この訳し方は、ドイツでは日常誰もがよく使っている意味合いだとのこと。しかし辞書には、これらの言葉の一部が載っているに過ぎない)。以上の内容を、別の観点から補強してみる。

◎問題の**Br.のRec.**の後半部分「**lasst uns angenehmere anstimmen!**」を訳し始める前に、この部分とベートーファンがスケッチ帳に書いた、**シラーの詩**を曲中に導入するための宣言文「**Lasst uns das Lied(歌) des unsterblichen Schillers(目的語) singen(動詞)**」(**不滅のシラーの歌を歌おう(歌わしめよ)**)との2つの文を見比べてみよう。文法的に全く同じ構造を採っていることは一目瞭然である。そしてベートーファン自身、宣言文の中では、**Br.のRec.**とは違い、はっきりと「**歌を歌おう**」と、それぞれの代表的単語 **das Lied** と **singen** を用いて宣言している。つまり、もし彼が、日本で通常訳されている「**より心地良い歌を歌おう**」と言いたかったのなら、彼自身が書いたその宣言文と全く同じ書き方により、「**不滅のシラーの**」を「**もっと暮らしやすい**」と入れ替えるだけで「**lasst uns das Lied angenehmeres singen**」と、かなり高い確率で書いたはずである。

①-2 ★**anstimmen** には「歌を歌う」という意味合いはない。★ベートーファンは、シラーの詩に関して「**歌を**」と言う場合は**必ずdas Lied(歌)を使っている**。

しかし、この**angenehmeres** の語尾**es**は、**歌**、すなわち**das Lied** が中性名詞であるため、ここでは形容詞の語尾変化で、**e**ではなく**es**とならなくてはならないという規則に準じている。ところが実際に**Br.のRec.**の際、**anstimmen**の前では **angenehmer** と書かれている故、次に来る名詞は女性名詞が複数名詞でしかありえず、中性名詞である**das Lied**を用いた「**心地良い歌**」の意図で、その**Lied(歌)**を省略して書いた、という理屈は成り立たない。その結果、この形容詞の比較級**angenehmer**が修飾する名詞は、形容詞の語尾変化が**e**となる女性名詞(**die Welt** : **世の中**)が略されていると解釈し、訳し方としては、「**より暮らしやすい/より心地よい世の中に変革していこう/声を挙げよう**」、となる可能性が極めて高い。もちろんどこからも**歌**という名詞は登場せず、決してより心地よい(暮らし易い)**歌を歌おう(歌い出そう)**には成り得ない。解釈によっては、より心地よいは、**nicht diese Töneの Töne**(世の中)に係って、より心地よい世の中に、となるのでは?と言うドイツ人も複数いた。しかし、この場合の**Töne**は、その前の**nicht diese** こんな(最悪な)世の中であってはならぬ!と否定されており、そのように使われている**Töne**をここに引っ張ってくると、意味合い的には、より心地よい(否定されるべき最悪な)世の中に・・・と、矛盾した訳し方になってしまうと、私は恐れを感じてしまうのだが、果たして?

①-3 ★上記のように、**anstimmen**には“**歌を**”も“**歌おう**”の意味もない故、当然「**喜びに満ちた歌を歌おう**」という訳し方に使われた**freudvollere**は、その訳し方を解かれ、以下の本来の姿となり、シラーの詩を迎えるために、大いに役立つことになる。

彼は既述の如く、**freudvollere**を**Freuden vollere**と修正しており、その事実さえ知っていれば、**vollere**は、その前の**Freuden**を修飾している以外ありえず、その言葉が形容詞としてどこか別の名詞を修飾することが出来ないことは、当初から明らかであった。すなわちこの事実さえ知っていれば、「**喜びに満ちた歌を**」という訳し方には、初めから成り得なかつたはずなのである。このように2重にも3重にも?な情報が重なって翻訳されてきたのが、「**喜びに満ちた歌を歌おう**」だったと言っても過言ではないだろう。

◎以上で、第2章Br.のRec.の訳し方に関する私の考え方の説明を終わるが、次項 **まとめ①～⑥** は、それらを纏め直したものである故、飛ばして12頁の次章③にお進みくだっても結構である。

(まとめ①) : ベートーフェンは特に晩年、自らのリヴェラルな思想を、曲に取り入れることを望むようになっていたが(ミサ・ソレムニス他)、常日頃、危険人物として当局からの厳しい監視下にあった彼は、リヴェラルな言動を官憲に悟られ、曲の差し止め処分等を受けないよう、大変苦労したことは、周知のとおりである。

そのため、このBr.のRec.をきっかけに、シラーの詩を曲中に組み入れる際も、政治批判を直接的に表現することを避けつつ、リヴェラルの頂点であるシラーの詩を上手く迎え入れるため、彼は日常例を見ないほど苦しんだという(第2ベートーヴェニアナ)。

まずはリヴェラルな雰囲気づくりのために、その象徴でもあるFan.を、当時の体制側にとって極めて厳しい政治批判の意味を込め、恐怖あるいは絶望のFan.と称される、悪の象徴のような汚い音塊により作った(Fan.には言葉が付いていないため、取り締まり対象にはならないことも、この形態を考える大きな一因になったであろう)。Fan.に続くBr.のRec.では、言葉を使って体制を強烈に批判しているが、その際も直接ではなく、様々な厳しい封建制度復活による悪行の意味合いを、こっそり忍び込ませたdieseという代名詞を用い、次のTöne(響き)に“その**最悪な世の体制**(世の中)”というリヴェラルな意味合いを託した。つまり当局からの監視を逃れるために、一見して政治批判とは判断できないそれら複数の言葉を敢えて用いたのだろう。この方法により、上手く官憲の目をかいくぐることは出来たが、逆にそれが災いして、演奏者や聴衆はもちろん、翻訳する立場の学者たちにとっても、その言葉の裏に含まれた意味合いに気付くことは、至難の技だったのである。

そのため、何故Br.のRec.の前に、こんな汚い響(Fan.)が敢えて再奏され、さらには曲頭と同じく**再び厳しいテンポの下で拒絶**されているのか等、ベートーフェンの真の意図は、多くの人に理解されないまま、鑑賞されたり翻訳されることになった。その結果、器楽による汚い響きに対し、前述の如く、もっと良い歌を歌いましょうという、ベートーフェンのたつての願いとの関係性を疑わざるを得ない、文法的にも辻褃の合わない翻訳に繋がっていった。

(まとめ②) : このように、Br.登場直前のFan.が、次のRec.以降に果たしている極めて大きな意味合いについて、今まで翻訳に際し、多くの場合理解されないままであったがため、その真の意味合いはほとんど考慮されずに訳されていた。そのためそこで訳された内容では、ベートーフェンが熱望した“それらの言葉によってシラーの詩を上手く曲中に導入する”という、Br.のRec.の最大の目的は、全く果たすことは出来ず、また果たされていないこと自体に、多くの人が気付かないまま作曲後200年が経過した。

それに気付く事さえ出来たなら、anstimmenの訳し方においても、第一義の「歌い出す」では、そのFan.の前後の意味合いとの整合性上、どうしても辻褃が合わないことに気づき、何かそれ以外の訳し方があるのではないかという、疑問が必ず湧いてきたはずである。

私も以前は、Fan.の果たしている役割に関し、思慮不足のため、その矛盾に気付かず、この一連の訳し方をどう扱うべきか長年ただただ悩んできた。しかし、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」に関する本に、「anstimmenの訳し方は「歌い出す」ではなく「変える」の方が合っている」と書いてあったのを読み、ドイツにいた著者にも色々確認した結果、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)に質問してみたが、全員が「歌い出す」が第一義であるとは言え、たとえ日本の辞書に載っていなかったとしても、「変える」「主張する」「抵抗する」「叫び声を挙げる」等の意味で、日常よく使われている語であると答えた。私はこの文章の中で、1頁からすでに何度も「変える」や「変革する」を使って、どこにも何らの無理もなく、極めて自然に訳すことが出来たように、これらの訳語を使うと、ベートーフェンがたつての想いで書き記した全ての状況に対し、見事に辻褃が合っていることが判るのである。

まとめ③ : ベートーフェンが、Br.のRec.を通し、シラーの詩を迎える前にどうしても主張しておかなくてはならなかったこと！

Br.の第一声(nicht diese Töne)によって拒絶された直前の「絶望のFan.の音」は、4楽章冒頭に鳴らされたFan.の音を再現したものであり、そのFan.は、前章で解説したように“極度な封建制の急激な復活により、自由や平等が失われたことに対する激しい怒り”を、当時の作曲法では考えられないほどの汚い音の塊で憎々しく表現したものである。そしてそのFan.は、間髪を入れず、悪政の追放を願うチェロ・バスによる速いPrestoのRec.によって、厳しく拒絶される【表-1】。

その、楽章冒頭部分の攻防の再現とも言える、このBr.のRec.によるFan.の拒絶場面では、冒頭部よりさらに強度を増した(注1)極悪のFan.が、冒頭部同様突然鳴らされた後、冒頭部ではチェロ・バスが悪政を拒絶した部分(の前半)の再現を、今度はBr.のRec.が具体的に言葉を使って担い、その、より酷くなった世の中を象徴するFan.の、けたたましい“極悪な響”を、ここでは“diese Töne(これらの響き)”という、敢えて間接的に比喩で表した言葉を用い(注2)、チェロ・バスが拒絶した時同様、その悪政を厳しく断罪した。

そして、最初のチェロ・バスによるRec.が、その後半部分に‘絶望’という言葉を用い、暗く終わっているのに対し【表-1】、Br.のRec.の後半は、その最悪な封建制度復活の象徴であるFan.を同様に拒絶した後、民衆を待望の‘シラーの詩’に言葉によって導くために、前向きに「そんな最悪な世の中ではなく(sondern)、もっと暮らし易い(angenehmere)世の中(Töneの比喩) ^{10 ページ} 声を挙げよう！(変革しよう！)(lasst uns anstimmen)」と呼

そして「それが叶った暁には(und)、満ち満ちた喜びの世界(Frueden vollere)(シラーの詩の世界)へ共に踏み入ろう」と、その言葉どおり喜びに満ち溢れた旋律により歌い挙げた(注3)。そして当初からの筋書きどおり(注4)、民衆に向け自らFreude!と歓喜を歌い示すと、民衆(合唱)もFreude!とそれに唱和し、自由平等友愛のフリーメンソンの理想が叶った喜びを歓呼しながら、シラーの詩に入って行くよう、4楽章冒頭のFan.から始まる、長く、しかし実に巧妙でリヴェラルな、240小節に亘る設計図が、当初より組まれていたことが判る。すなわち、このBr.のRec.は、今まで流通している訳し方(良い歌を歌おう)のように、Br.のRec.部分である、わずか20小節(217~236小節)に書かれている歌詞の、表面のみを見ただけでは、正しく理解し、真の翻訳をすることは不可能であり、ベートーファンが曲頭から240小節を掛けてまで、いったい何を主張したかったのかを十分に研究し、Rec.になってからの20小節間の主張だけでは到底辿り着けない、そこに至るまでの彼のたつての願いを完全に理解してこそ、初めて真の翻訳が可能となる。

まとめ④：以上を簡単に言い換えれば、すでに何度も示したように、“(突然最悪になってしまった)世の体制を断固拒絶し、もっと住みよい世の中にしていこうではないか！そしてそれが叶った暁には、満ち溢れた喜び(シラーの詩の世界に皆で共に踏み入ろう！(我に続き唱和せよ))Freude! ⇒ 【喜びの歌】へ”となる。これが、4楽章の曲頭から、シラーの詩の直前までの200余小節に対する、彼の設計図を隅々まで生かした要約である。

ベートーファンはこのように、上手くシラーの詩(彼の最終目標)に繋がるよう、作曲当初から綿密な計画を立て、それに則って彼の主張をBr.のRec.の形でシラーの詩の前に挿入し、事前に用意していた6回目のチェロ・バスによるRec.の旋律(89小節~)を、Br.のRec.が最後に発する満ち溢れた喜びの旋律としてそのまま引用し、歌い終わった直後には、5回目のRec.の最後でも使われた同じ旋律(74小節~)に付けられた言葉【表-1】に従い、Freudeと自ら歌い、民衆に唱和させることにより【喜びの歌】へと繋げていった。

以上のように彼の思惑どおり正しく訳され、歌われたときにこそ、初めてその計画に大輪の花が咲く。そしてその時こそが、シラーの詩の前に、非常識にも作曲家自らが、敢えてしゃしゃり出てまでも曲に割り込み、自らの主張を叫ぶという前代未聞の暴挙が、快挙に代わる瞬間なのである。

注1; 初めて弦楽器も加わり、Trb.以外の全合奏によりFan.をより強化した。すなわちこれにより、封建制等のさらなる悪化を意味している。

注2; 当時、ベートーファンに対する官憲の監視が厳しかったため、彼はこれ以上直接的に政治批判と捉えられる言葉を使用することを極力回避し、こういった抽象的表現に留めたのだろう。しかし残念ながらそれが災いしてか、この場面では、ベートーファンが、4楽章冒頭部からこのBr.のRec.までの200余小節をかけて積み上げた、Fan.が象徴する上記悪政の根絶という、最大主張の言わんとするところが(diese Töneという間接的表現では解り辛かったためか?)、今まで多くの人に理解されないまま、その音塊の表面的汚さのみを否定するという訳し方が、一般化してしまっていた。ベートーファンによる、自らのリヴェラルな主張をするための、Fan.とBr.のRec.を絡めた、このような4楽章冒頭からの大掛かりな仕掛けは、Fan.の象徴する最悪な世の中を否定し、より理想的な世界、すなわちシラーの詩に結びつけていくための大作戦であったのであり、ただ汚い音を否定するだけのためなら、そもそもこれら同じFan.を再現させ、それを再現部の如く、同じように否定していくという複雑な仕掛け等々は、全く無用の長物であったはずである。

注3; 81小節から始まるチェロ・バスによる6番目のRec.(4楽章用)で、ベートーファンは、それまでの1~3楽章を拒否するRec.の際使った否定的言葉から、初めて肯定的な言葉“それだ！とうとう見付けた(自由平等の世界を?)【表-1】”に転じ、その、理想の世界を見付けた喜びにより生じた旋律(チェロ・バスによるRec.(85~90小節))を、そのままBr.のRec.の最後の一節(231~236小節)に引用し、その旋律に、悪政の変革が叶った喜びを表すFreuden vollere 満ち溢れた喜びを歌詞として用い、歌い挙げた。

注4; そのBr.のRec.の最後2小節(235-236小節)の旋律は、チェロ・バスによる5番目のRec.(3楽章を否定する)の最後2小節(74~75小節)が、そのまま引用されており、そこには「我歌い示さん、共に唱和せよ！【表-1】」との言葉が書かれていた。

まとめ⑤；具体的に歌詞(言葉)を持たない‘Fan.の音’も、翻訳上の最重要要素の一つであることを見落としてはならない！

今回の、Br.のRec.を翻訳する上で、一番配慮されなければならない特殊事情は、冒頭の「Fan.の汚い音の羅列」にベートーファンが託した、当時の最悪な政治上の悪の追放を、如何に(言葉)にして表現するかである。Fan.には勿論、その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「汚い音の羅列」の背後には、ベートーファンが是が非でも訴えたい、前述の、自由平等を願望する最重要なメッセージがたくさん隠されている。その重要な、隠れているリヴェラルな言葉(願い)を、如何に上手く、多くを翻訳の中に出すかが、翻訳者の腕の見せ所であり、釈迦に説法かもしれないが、それ無くしては、このRec.の真の意味は伝わらない(現在流通している多くの翻訳に、その真意が訳されていないように)。

すなわち4楽章冒頭部で、その**厳格な作曲技法上の形式**を、敢えて大仰にも採用したのは、一般に流布しているような、そんな“軽い内容”を主張しなかったのではなく、もっと別の、ベートーファンに「何が何でもそれを主張しなければ「第九」を作曲する意味がない！」とまで言わしむるほど、**深いリヴェラルな内容**を訴えたかったからに他ならない。そしてその訴えとは、**私が7頁上段で示したリヴェラルな訳し方そのものであった**。言い換えれば、**そのリヴェラルな訳し方にとって**、上記した如くベートーファンの、**リヴェラルな主張をシラーの詩**の登場前に敢えて割り込こませる異例な挿入の仕方や、突然の**Fan.**の出現に、大仰とも言える**Br.のRec.**の最初の拒絶の仕方、**そのすべてが必要欠くべからざる要素だったからである**。**その一連の振る舞いを聴衆に印象付け、彼のリヴェラルな主張を、このBr.のRec.を通じて民衆の間に浸透させるために！**

第3章	<p>バリトン(Br.)のレシタティーヴォ(Rec.)“O Freunde nicht diese Töne”は、ファンファーレ(Fan.)の猛烈に速い Prestoのテンポのまま、厳しく悪政を拒絶せよ ～ベートーファン～</p>
<p>★誤解を誘発してきた、Br.独唱開始部(216小節)の総譜に大きく印刷されたRec.の表示！ (ベートーファンが書かなかったRec.の記号を、出版社が気を利かせて?書いてしまった?泣!)</p>	
<p>★現状；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大きく表示されたまま放置されている(話題の新版が出た際も、この点に関しては何の検証もされず、ベートーファンの意図とは異なり表示され続けている)。そのため案の定、大半のBr.独唱者や指揮者は、そのRec.の記号をベートーファン自身が、あたかもオペラのRec.の如く大仰に歌うように指示したRec.だと思い込み、その場で朗々と美声をひけらかしてきた。また聴衆もその美声を堪能して来た。しかし ベートーファン本人は、彼が関与したどの版にもこの箇所に、決してRec.とは書いていない！ それは自筆譜を見ても、また後でも記述するが、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の、その筆写譜にも初めからRec.とは書かれていなく、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、勿論その総譜にもRec.と彼が書き加えることはなく、Rec.の記載の無いままの総譜が、ベートーファンが信じる完全な総譜として献呈された。彼はまさかそのBr.のRec.の始まり部分の総譜に、大きく目立つようにRec.と印刷され、しかもその扱いとして、通常のオペラのRec.のように、突然テンポを落とし、“拒絶の厳しさを捨て”朗々と美声で歌う慣習が出来るとは、夢にも思ってもいなかっただろう。</p>	
<p>★本来あるべき姿；4楽章冒頭部(9小節～)の、チェロ・バスによる同様のRec.は、上記Br.のRec.の小節と同じく、ベートーファンは自筆の総譜にRec.と書き入れなかったため、この冒頭部では、今まですべての総譜に、Rec.表示は印刷されていない。唯一後から欄外に書き加えられた注意書きにのみ、「Rec.の性格で、Fan.のテンポ(in tempo)で・・・」と書かれており、それにより彼がこの部分をRec.であると考えていたことが判る(但しあくまでPrestoのままでの)。すなわち、第1章でも説明したように、このチェロ・バスの部分は、直前のFan.に書かれたPrestoの速さを保ったままの、in tempoによる訴え(Rec.)を彼は切望していたのである。</p> <p>形式上も訴える内容もほぼ同じ、すなわち楽章冒頭部の再現部分でもある、このBr.のRec.(の冒頭部分)も全く同様に、上記したように、冒頭部のチェロ・バスと同様、ベートーファンはどこにもRec.とは書いていないが、実際はRec.であり(in tempo)、しかもそのチェロ・バスの時と同じく、直前のFan.と同じ(Prestoのin tempo)まま、当時の最悪な世の中の体制を、厳しく拒絶し切ることを意味している(注)。</p> <p>それにも拘らず、このBr.のRec.部分だけ、「出版社が気を利かせたつもりで、勝手にRec.の表示を、しかも大きく目立つよう書いてしまった」、と言うところが実情であろう。勿論、初版に目を通してないベートーファンは、まさかその総譜にそんなに目立ち、結果として遅い演奏に繋がることになってしまうRec.記号が書きこまれていることなど露知らずにいたと推測される。指揮者やBr.独唱者は、総譜に大きく印刷されたRec.の表示が、おそらく出版社(シュット社)によるおせっかいであった、という事情を理解した上で、極力彼の意を汲み、彼の意図とは真逆な“テンポを落として朗々と美声をひけらかす”のではなく、冒頭のチェロ・バス同様、Prestoの威力を借りて強烈に、Fan.に集約された諸々の悪を厳しく打ち破ってほしいものである。それが、曲頭から200余小節を費やしてまで願った、彼の厳しい主張だからである。</p> <p>(注)作曲家は往々にして、このように同じパターン(この場合はPresto)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“Fan.のテンポを守れ”との注意書き(9小節)は、敢えて書かず省略しており、その、書いてなかったことが、結果として悲劇に繋がり、Br.のRec.の冒頭から、8小節後(sondern～)に付けられた、colla voce(好きなテンポ)で歌う慣習がいつの間にかでき、現在に至っている。由々しき慣習である！</p>	

★ベートーファンが、**Br.のRec.**をPrestoで歌うことを前提で書いていた証明;

現在市販されている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の一部が書き込まれた)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、そこから通常の(in Tempoではない)**Rec.**であることを各パートに知らしむるため、丁寧にもすべてのオーケストラパートに**Rec.**の書き込みがされている。すなわち、ベートーファンの指示に従った、第一節(**O Freunde**…)の、猛烈に速い**Presto**による**Rec.**と区別し、敢えてここから**colla voce**によるオペラの**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(**O Freude**…)で、“主張している内容が理解出来ないまま、現在流布しているような厳しさのない自由なテンポで、朗々と歌うこと”を、もしベートーファンが本当に意図していたとするならば、次の第二節(sondern…)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、その第二節ではなく、第一節に書かれるべきであろう。しかし実際には、この第二節になって初めて、彼自身によりその**colla voce**が書かれ、また敢えて初めて、総譜のすべてのオーケストラパートに**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、この第二節に書かれていることをしっかりと認識し、ベートーファンのたつての願いに忠実に従わなければ、この**Br.のRec.**部分の存在価値が、大きく損なわれてしまうことを、肝に銘じておかなければならない。

12

◎第2章・第3章に関わる、その他さまざまなエピソード

★初演当時、ベートーファ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、何故彼はその後の多くの**Rec.**に対してまでも要求し、また何をそんなに仰々しく主張せよと指示したのか、など当時の指揮者はおそらく全く理解出来なかっただろう。前記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、指揮者の間にも、依然としてあまり浸透しておらず(それらの書物をが手に入りにくいからか!?)、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、その多くが当時の著名指揮者にすら理解されないまま演奏されてきた。

その結果これらの**Rec.**は、軒並みベートーファンの指示より遥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表現するために必要なテンポ指示からは、余りにもかけ離れた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、世界中で信じられ、実践さ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、彼のリヴェラルな意思を貫くための数々の作曲上の戦略は、上記の如く、ベートーファンの意図が理解出来なかったであろう当時の指揮者にとって、その多くが意味不明であっただろう。このような現象は、何も指揮者だけに限らず、当時の奏者や学者(翻訳者含)の間でも同様であったに違いない。

例1)今まで、曲頭から**Br.のRec.**が始まるまでの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**は、前述の如く21世紀近くになり、幾つかの論文で取り扱われるようになるまで、世界で広くは認知されていなかった。そのため、既述したように**anstimmen**の訳し方として、彼のリヴェラルなメッセージに緊密に関連している、辞書の第二義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。

例2)またベートーファンには、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**;~しよう **angenehmere**; より好ましい(自由平等友愛の世の中に) **anstimmen**; 変革して)、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**の詩の世界に、満ち溢れた喜び(**Freuden vollere**)と共に踏み込み、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、訳文も含めすべての疑問が見事に解決する等。

★(ドイツ語の)辞書の過信等

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、何年に一度が大改定があり、同じ辞書であるにも拘わらず単語によっては、言葉の意味が改定ごとに変化している。つまり、いくつかの辞書を虫眼鏡を使って一生懸命見ても、そこに載っている言葉と実態(使われ方)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が証言している、「**変える**」と訳されることも多い**anstimmen**は、その事実を辞書の中で確認することができない。しかし、だからと言って、その日常語を翻訳に使ってはいけない、という道理があるはずもない。

このように、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。

★今まで多くのオーケストラ奏者や声楽家は、「冒頭からの**Fan.**や**Rec.**等に託したベートーフンのたつての願い」に、特段の興味を持たないまま(理解不能のまま)演奏してきた。彼らは毎年何度も「**第九**」を演奏しているが、「**歌を歌い出そう**」がどういう意味で、どうしてそう訳され、そもそもその訳し方が正しいのかも、おそらく特段の興味もなく、只々一生懸命楽譜上の正しいプレイ?に専念している。それがプロだと言わんばかりに。その証拠に、楽章冒頭からの**Fan.**や**Rec.**の厳しい応酬が、「**良い歌を歌い出そう**」という訳し方ですべて解決し(意味が通り)ますか?と彼らに問うたら、大半の人から“**ハァッ・・・?** (何のこと)?”といかにも興味なさそうな返答が来て、それで会話は終わってしまうだろう。・・・にどういう言葉が入るかは、人様々で(笑・泣)。その訳が正しいか否かも含め、世界中ほとんどの奏者や唱者は、訳の内容なんて、この200年本気で考えたことなんか無かった、と言っても残念ながら?おそらく過言ではないだろう(泣)!

13

私の経験してきた限りでは、演奏現場は世界中どここの国でも似たり寄ったりである。しかし、せめて指揮者や学者は、今後辞書のみな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を見つけ出し、多くの聴衆や奏者たちを、作曲家の意図した真の方向に導いていってもらいたいものである。そしてこの4楽章の前半部に関しては、そのすべての状況に適合しない言葉「歌を歌い出す」を、無批判なまま(よく吟味しないまま)採用することを止め、堂々と“自由平等を無視する極端な封建制度が復活してしまった最悪な世の中を”**“変えて(変革して)いこう!”**と、ベートーフンが(官憲の目を気にしながら)熟慮の上考え付いた、この含蓄ある叫びを、うまく日本人(素人)にも理解出来るよう訳し、聴衆に呼びかけさせてもらいたいものだ!

★**Br.**の**Rec.**(O Freunde・・・)も、4楽章冒頭の一つの再現部分であるため、上述の如く、楽章冒頭9小節に彼が書いた総譜上への注意書きに従い、直前の“**絶望のFan.**”を、冒頭部におけるチェロとバスに代わり、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ぬ**。ところが、**Br.独唱者**の中には、4楽章冒頭部分は、まだ自分自分の出番ではない故、自分には関係ないと思込み、本当ならば**Br.**の**Rec.**の表現に直結しており、**Br.独唱者**にとって極めて重要な、**Fan.**やチェロ・バスによる**Rec.**の意味合い等を、一切研究していないままの人が結構多い。誠に残念な現状である。これでは、この曲の本質に気が付き、ベートーフンが**Br.**の**Rec.**に託した**不平等な封建制度等**に対する**厳しい拒絶と、理想郷への誘い**が表現できる道理もない。

★**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小節~)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小節~)と第三節(231小節~)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ベルな呼びかけが出来るか。そしてその成就の暁には**(und)満ち溢れた喜びと共に(Freuden vollere)**(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、ベートーフンの強烈なる意思を民衆に伝える、一種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.の第一節から第三節までを合わせて、ベートーフンはシラーの詩の“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使われ、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)の世にしようと。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(世界に)・・・”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、全く何の役(意味)をも成さないことが明白であり、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」の演奏に関する分析で、この本質と関連付け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ですら、失礼ながら私なら？を付けてしまいたくなるような主張が散見されてきた。その後21世紀近くになり、ようやく彼の極めてリベラルな政治思想等が、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欠な重要要素であることが明らかになってきた。

私のこれまでの各種オリジナルな主張(説明)も、結果としてその路線から発したものであると言える。すなわち*4楽章冒頭のFan.の役割と、次のチェロ・バスのRec.との対決の意味合い(作曲の準備段階における下書きも含む)*そこから派生したすべてのRec.とそのテンポの意味、*Br.のRec.直前のFan.の役割と、それを拒絶するBr.の主張の重要なせめぎ合い、*かつBr.の第一声に係わるテンポ等の正しい歌い方*これに関連したsondern以後のRec.の訳し方等々。

14

*これらはベートーフンの熱い自由平等の精神、すなわち当時の政情を考慮すれば、まさに時代に抗する、当局に要注意人物としてマークされるほどの、当時の社会体制に対する政治的反抗心があったの賜物であり、それらの考慮無くして彼の「第九」を語れないことは明瞭である。

しかし、20世紀後半ごろまでは、残念ながらこういった重要な観点が、俎上に載せられたことは稀有であり、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年近くの間、彼の意に反し、意味なく続けられてきたと言っても過言ではない。今後「第九」に関する研究がさらに進むにつれ、「第九」の演奏法に纏わる、上述の政治思想等との関連性が、多くの人達に理解されるようになり、彼の想いになかった演奏が主流を占めるようになっていくであろう。少なくとも私はそのような「第九」を切に願っている。

★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)は、単なる私の主観ではない。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はずである。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、重要かつリベラルなストーリーの存在はほとんど理解されておらず、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かけ離れた「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きた。

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、“旧特権階級の復権による突然の極端な封建制の復活”を、「Fan.やRec.の対決等を駆使して淘汰していき、この“最悪になってしまった世界を、自由平等友愛の世界に変えて(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200年近く、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、この「第九」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行ったため、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、ベートーフンの意図とは全く正反対の歴史的な局面において、時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つたはずである。

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、今迄がそうであった様に、歌っている内容を理解出来ていないまま、誤ってテンポを落とし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てしまうことにもなりかねない。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満ちた「自由平等友愛」を求めての長大なストーリーはもろくも崩れ、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。ちなみに、**Br.のRec.**のanstimmenを「良い歌を歌い出そう」と、彼の意図から外れた翻訳がなされてきたことも、同様にベートーフンのせつかくの強固な願いを無にして来た大きな要因の一つになっている。

(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大変重要な資料である故、2種の稿共、私のホームページから誰にでもダウンロードできるようになっている。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)

★エピソード；ベートーフンは、「自分程シラーの詩を求め、自由平等を求めている人はいない」、との強い思いがあったのだろう、前記ノットボームの書物によると、元々ベートーフンはこの**Br.のRec.**に、「第九」で一番重要な「自由へ向けての厳しい訴え」の役割を与えたはずだったが、おそらく練習中に、**Br.**の独唱者(達)がそういった意識を高く持って歌うことは、テクニック面も含め、現実的には難しいということを知ったのだろう(現在の**Br.**独唱者も、残念ながら訴えている内容を、ほとんど理解できていないまま(素晴らしい声で?)歌っている人が多い、という意味では同様だが)。そういう意味でズサンに歌われてしまうことを、是が非でも回避せんがため、ベートーフン自らがその(Br.独唱の)役を務める!とまで、彼の会話帳に強い決意を書き込んでいたという。現在流布している「心地よい歌を歌おう」程度の呼び掛けだったとするならば、ソロが出来た人なら誰だって、**Rec.**を介してそういう歌い方をすることぐらいは容易だったはずである。

しかし、彼の一番訴えたいそのリベラルな主張を真に理解し、心の底から訴えられる人は、残念ながら自分をおいて他にいない!と。それは歌や声の良し悪しとは次元の違うところであり、ベートーフン自身が、その厳しい思いを込めて主張した方が、より強く自由平等を宣言できる!世の中を変革して行ける!と切実に思っていた証である。これらからも、**Rec.**の意味合いは、流布している「心地よい、喜び溢れる歌を歌おう」とは180度異なることが判る。

15

第 4 章	マーチ331~ 終曲まで	ベートーフ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! (×) 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とする甥のカールの幾種類かの罪か? 冤罪か?!
-------------	-----------------	---

最初にメトロノームの数字が誤って記載され(甥のカールの代筆?による下記献呈譜や、その代筆の数字を基に彼が1826年10月13日にショット社へ送ったテンポ表示表)、それが総譜の初版第2稿に載って以来、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総譜)を献呈するため、新規に自筆譜の浄書を依頼、それが出来上がり次第、①楽譜の誤植の修正②テンポを測定し、その浄書譜に数値を書き入れる、という2種の作業をすることになった(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)、さっそく総譜の修正に取り掛かるとともに、メトロノームによるテンポの測定作業を9月27日に行うことにした。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ヶ月前にピストルによる自殺未遂を起こし、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、ベートーフンの反対を振り切って、カールは自らの意思で軍隊に入隊するためウィーンを出立することになった。そしてそこには、保護者としてベートーフ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。しかし、残念ながらこの修正作業も完全とは言えず、見落とされたままの部分も幾つか残されており、その真偽について、21世紀になった今でも物議の基となっている。)

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。

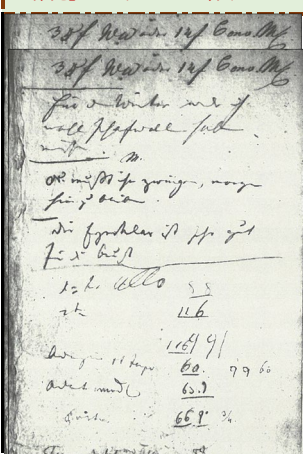
iv)そしてメトロノーム付けを済ませたその翌日(9月28日・出立日)には、Wilhelm III世公に献呈譜を送付する手続きもしなければならなかった(注5)。

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、日頃良かれと思ひ、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が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?カールにも手伝わせるといふ大きな賭けにでた(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で、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、会話帳に残されたその汚い文字は、まさにベートーフェンの筆跡と思しきものであり(下段【図-1】)、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して、新聞社側との質疑応答があったのだろう。その結果、正しい情報が伝わったと思われる。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、自分だけにしか判らない、しかも汚い字体によるズサンなメモ書きをしたのだろう(【図-1】)。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、献呈譜として、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、私の中では揺らいている。

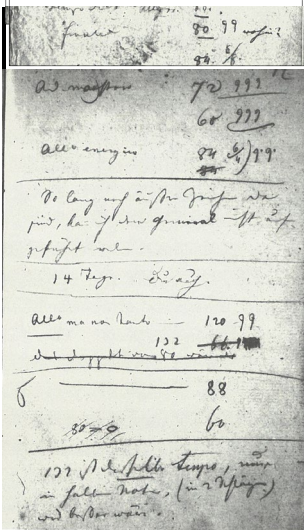
* 上記ベートーフェンの、会話帳へのズサンな書き込みとは、書き込まれたメトロノームの数字が何分音符に対してのテンポ数字なのか、はたまたその数字が一体総譜のどの部分に該当するものなのか、等重要な必須事項がメモ書きされていない箇所が多数あり、メトロノームの数字付けのための一覧表としては、全く不完全な書き込みであったことを指している(下記【図-1】)。すなわちこのメモは、重要な伝達事項としての体をなしているとはとても言い難いものであり、結果として、そのズサンなメモ書きが原因と思われる、テンポ記載に関する大きなミスが各所で生じることになった。その中でも特に重要な、致命的ともいべき箇所は331小節からの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のない(左下【図-1】の最下行)。しかし、その84に対する単位の音符が、「付点二分音符」に対してなのか“♪.”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、または他の写譜師?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。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であろう。

【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(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(23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(23頁参照)。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ェンの望んだテンポとは限らない、人それぞれ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(または別の?)が献呈譜にメトロノーム数字を書き込んだとされる際には、すでに多忙なベートーフェ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(いくしかなかった)が(331小節のマーチ開始部分等)、楽章の終結部分に至っては、せつ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】次頁の下)。



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(または他の人?)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?結果として一般的によく使われている ♩.=84 (この場面では“ものすごく遅いテンポで”に相当する)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日にそれら誤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日に弟子のシントララーが、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)。

しかもそのメトロノームの数字付きの第2稿が出版される半年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、約3日間?かけて最後の修正を加え、さらにはメトロノームの数字も書き込ませることにより、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。しかし、残念ながらBärenreiter版のベートーフン交響曲全集を編集したDel Mar氏は「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」と私の問いに対して、自筆の手紙をFAXにして送ってきた。もし彼の考えが正しいとすると、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発った9月28日までのわずか数日の間に、上述の如く最低でも3日間はかけて修正し、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、そこでその浄書譜を初めて見た別の指揮者?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、しかもベートーフンに無許可でそれらを献呈譜上で修正し、しかも修正された献呈用浄書譜が即刻(1~2日以内)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?を確認もせずに容認して、大至急Wilhelm III世に献呈したことになる。

私は、この説は明らかに現実性のない仮説であり、しかも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。しかも上記の如く、彼以外の者が修正することは、時間的に不可能であろう。

これらの事実を鑑みるに、せつかくの価値あるBärenreiter社他、新Breitkopf版や最新のHenle版に、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、私は指揮者の立場として誠に残念に思っている。献呈譜にベートーフンの筆跡?で修正された中で、特に重要な箇所は、3楽章の99小節 *Lo stesso tempo* ⇒ *più Adagio* 4楽章の92小節 *Allegro assai* ⇒ *Allegro moderato* である。これらは、楽譜上には修正されていないにも拘らず、多くの指揮者は、このベートーフンによる献呈譜上への最後の修正とほぼ同じテンポで演奏している。通常の音楽性を持った指揮者なら、音楽上必然的にそのようなテンポを採らざるを得ないからであろう。

(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したとされているが、本文に記載したとおり、筆跡等で明らかに矛盾するところが多く、その信憑性には、近年疑いを持って扱われるようになってきた。

(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”とされる、その行為自体が過ち、すなわち弟子のシントララーによる、会話帳への改竄例の一つであるとする考えが、近年では主流を占めつつある。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、カールではなく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人が、カールの可能性も捨てきれなものの、これも、私は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と思っている。近年では著名な出版社からも、このような考えが示されるようになった。

(注8) ; セイヤー/ベートーフンの生涯下巻第40章

⑤
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。

ベートーフェンはズサンにも、マーチのテンポ指示**84**が、何分音符に対してかを**書き忘れていた!**

彼が練習中総譜に書き加えていった**テンポに関する各種の指示によって**

付点2分音符=84が、彼の意図であったを証明する!

彼の死後200年、いつの間にか世界中で常識になっていた、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きたか!**

そして各所で伝統となっていたテンポ設定が、**ベートーフェ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”である総譜上の**4種の証拠!**

①テナー独唱への注意書き(総譜上) ②男声合唱後のテンポ指示(総譜上) ③Br.独唱から始まる最初の【喜びの歌】と、マーチ終了後の大合唱【喜びの歌】のテンポの整合性 ④2重フーガに使われた【喜びの歌】へのテンポ指示と、他の2種の【喜びの歌】とのテンポの整合性

①テナーソロへの注意書きによる証明:

ベートーフェ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ェンの指示に従って、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、最後6小節(426小節~)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、ベートーフェ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小節] 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。その注意書きは初版の総譜にも載せられ、今もお世界中すべての総譜にしっかりと印刷されている。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、同じテンポのまま続く(彼の指示)、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ろう。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シラー作の“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、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小節~)」で、自らが闘い、その闘いの勝利を喜ぶが如く、全く同じ快速なテンポのまま活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小節~)へと、すべて同一の快速なテンポで延々と繋がっていくよう書かれている。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ろう(次項②詳細)。

18

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**を、本当にベートーフェンが331小節のテンポ表示として望んでいたものだとするならば、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ろうか? さらにはこのテンポか、あるいは百歩譲って、②多くの指揮者が苦し紛れ?に採ってきた、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ろうか。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(241小節~)、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、ベートーフェ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ァ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(♩.=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小節)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はずのマーチのテンポ(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。

その指示は、20世紀末から21世紀初めにかけて相次いで出版された、Bärenreiter版とBreitkopf新版に初めて載せられた。具体的に説明すると、「直前の男声合唱までの部分と、次からのオーケストラだけの演奏によるいわゆる“闘いの場面”は、同じテンポで演奏するように」との指示が大きく記載されたのである(最新版であるHenle版には、この注意書きも不記載)。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ヴェルでは(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ろう。その理由は、

(1) この場面で前述の“若者達が、・・・激しい壮絶な戦い”に勝利するためには、極めて速く勢いのある音楽の加勢が必要である。そのためベートーファンは、シラー自身がこの詩の中で最初に書いたlaufen(走る)をwandern(歩く)に書き直した部分を、敢えて速いテンポに相応しい言葉laufenに勝手に戻す等、若者の自らへの戦いが、より激しいものとなることを念じてこの場面を創り上げた。それ故、ここでオーケストラが少しでも遅くなると、その計画が台無しになるとの思いがあったからだろう。それだけではない。

(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。そのテンポと、マーチ開始部分に記載されるテンポは、ベートーファンの指示により同じでなければならない。そのテンポとは、この“戦いの部分”と同じ猛烈に快速なテンポであるはずの付点2分音符=84そのものなのである。その根拠の一つは、Br.独唱から始まる最初の【喜びの歌】(241小節~)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小節から始まる全く同じメインテーマ【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ことが挙げられる。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、全く同じテーマであり(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84という共通の数字がベートーファ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有り得ない。万が一マーチに付けられた84が、♩.=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。これは同じテンポであるべき、同じ主題を歌う2重フーガのテンポと比べて半分の遅いテンポであり、有り得ないことである。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(♩.=84)をいかに扱うべきかをめぐって、歴代の指揮者はただただ混乱するしかなかったのである。ようやく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線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、ベートーフン泣かせの演奏が続けられてきたのである。

しかしその責任を、現在とは違い容易には情報が得られなかった、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、大掛かりな、全曲に亘る楽譜再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行ったのである。その意味で私は彼に大いなるエールを送りたい。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小節-)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旧Breitkopf社版と、Henle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。

★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という本来の快速なテンポであれば、この注意書きは、同じ速いテンポを維持してそのまま“闘いの部分”を演奏するようにという、ベートーフンの意図に沿った意味になる。しかし、今までの誤った“運動会のマーチの如き遅いテンポ”で演奏してきた指揮者の場合、この注意書きを当てはめようとすると、たとえそれまでのテンポがどんなに遅くても、今までの慣習の様に、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」、というとんでもない意味になってしまう。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、せつかくこの注意書きの意味が理解出来ないまま、それを無視し、すなわち逆にテンポをアップさせ、最悪な演奏になることを避けるしかないのだろう。現在も尚、こういうベートーフンの意図にそぐわない手段を採る指揮者は、残念ながら少なくない。

これら種々の事実からも、マーチのテンポは、その開始部分から速度記号として総譜に書かれている“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、自分の想いに反したテンポで演奏されることになるなど、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“抛り所”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**最悪な医者**に成り下がってしまう。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♩.= 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、残念ながら、今まで生かされてこなかった、彼が総譜に書き込んだあらゆる願いが、すべて理に適ったものとして、自然に蘇ってくるはずである。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~)”を經由後、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(次頁・注1)。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♩.=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、ここでは俗世のマーチではなく、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ことをイメージしており、その代表的テンポとして、彼の頭に浮かんだのが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格調高いトルコマーチの多くが、このテンポに近い80~92近辺の数字に集約されており、84は、その平均値的数字であることが判る。例えば、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♩.=84と書かれてしまったがため、その経緯が判らなかつた多くの歴代指揮者は、その不自然な表示を無視せざるを得ず、苦し紛れの妥協策として、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テンポを選択するしかなかったのだろう。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のまま、続く「若者の戦いの場面」を經由し、【喜びの歌】の大合唱に到達してしまった。そのためこの大合唱は本来、Br.独唱の“Freude”から始まる最初の【喜びの歌】がそうであったように、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【喜びの歌】であったはずである。それにも拘らず、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、遅く格調の低い、ベートーフェンの本来の意図とは全く異なる演奏が、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、マーチの開始部に書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(自らと)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に祝う【喜びの歌】(543小節~)のはずであったが、その意図を知らない人達に、完全にその意義は抹殺され、結果として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ことになる指揮者も、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、マーチのテンポ指示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、私を含む世界中の多くの指揮者達は、今一步勉強が足らなかつたからだろう、上述の如き大きな過ちを無意識のまま犯してきた。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場合、たとえそれに気付かなかつた(悪意は無かつた?)としても、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、如何なる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、裁判沙汰になるのが現在の世の中である。しかし常日頃同じ指揮者仲間との会話の中では、命には関わりがないからか、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い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範囲だろう。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

可哀そうな2重フーガ！(655小節～)

第
6
章
655～

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、
多くの場合、単なるその場の勢いによる、速いテンポで演奏されるようになってしまった？！

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”からマーチのテンポを証明する；

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～)。この部分では、少なくとも録音が残っている20世紀初頭以降、大半の演奏が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により、しかも歌詞の意味とは無関係に、ただただ元気よく演奏する習慣が一般的になっており、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、正しく印刷されている。すなわちここでも“今まで2箇所(241小節～)(543小節～)で歌われてきた【喜びの歌】と同じ旋律(リズムだけ3拍子系に変奏されているが)から成る、フーガで歌われる【喜びの歌】も、全く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、彼は以下の作業を行った。まず会話帳(15頁【図-1】の上から3番目)にテンポ数字84を書き入れ、その右に拍子記号の6/4を、そしてさらにその右に、84の基準となる音符として付点2分音符二つを、今度は忘れず書き込み、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た。この事実からも、同じテンポ数字84の書かれた、メインテーマの大合唱【喜びの歌】(543小節～)に(同じテンポのまま)繋がる、マーチの開始部分(331小節～)にも、そのテンポ数字84の基準の音符として、本来なら同じように付点2分音符が、メモとして会話帳に書かれるべきであった。ベートーフンが、それをズサンにも書き忘れていたことが、結果として世界中をテンポの混乱に貶めることに繋がった。

言い換えれば、マーチの始まり(331小節～)部分の、テンポ数字84に対する基準の音符を、ベートーフンが書き忘れていたがため、結果として、何らの根拠もないまま、山勘でJ.=84と誤記されてしまい、それが原因で、20世紀末に出版された新校訂版で、マーチのテンポは付点2分音符=84(=メインの大合唱【喜びの歌】のテンポでもある)と訂正されるまで、その誤記が原因で生じた支離滅裂な総譜上のテンポ指示(本来同じであるはずのテンポ指示が倍も違う等の)に、多くの指揮者は困惑してきた。その結果、“これら3箇所の【喜びの歌】は、同じテンポで歌うように”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、またその指定の重要性にも気付くことのないまま、彼の意図とは無関係なテンポによる演奏が行われてきた。

★すなわち今まで多くの指揮者は、それら3箇所のテンポの関連性(同一性)を重視することなく、例えば2重フーガのテンポは、そこに付けられた付点2分音符=84の指示を無視して、単に感覚的な趣味により、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。また、J.=84の記載を誤りだとは疑わなかった指揮者の多くは、メインの大合唱【喜びの歌】(543小節～)の“Freude”をFreuとdeの2拍に分け、1拍=112～132位の2拍子という、他の2つの【喜びの歌】とは全く無関係な、運動会のマーチのようなテンポで、すなわち結果としてそのテンポが、ベートーフンのたつての願い(3回の【喜びの歌】は同一テンポで)に完全に反したテンポであることなど、全く気にしないまま演奏してきた。

★しかし、ベートーフンの真の意図は、前記5頁(16～20頁)に亘って、4種類の根拠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小節～)も、②“マーチ後のメインの大合唱【喜びの歌】”(543小節～)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意図するテンポは、基本的にすべて同じ、すなわち“Freude”という一つの単語を1拍とした=84拍/分であった。

★それに対し、慣習的にマーチ部分のFreudeを、運動会のマーチの如く、2拍に分けて演奏してきた彼らの採ったテンポは、上記の如く多くが1拍=112～132であり、それは上記のようにFreudeを(2拍ではなく)本来の姿である1拍で振ったと換算すれば、=約56～66/分となり、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が判る。以上の説明によりお判り頂けたと思うが、楽譜を精査さえすれば、ベートーフンがこれら3箇所の【喜びの歌】を同じテンポで歌うようにと、くどく指示していたことが浮かび上がってくる。それにも拘わらず、20世紀末頃までは超一流の指揮者をも含む大半の指揮者が、結果として彼の意図とは大きくかけ離れたテンポ設定で、200年近くも演奏していたことが判る。21世紀になった今日この頃、私がこれまで指摘して来た諸々を、それぞれ独自の視点で理解し、本来の、ベートーフンの意図を生かした演奏スタイルを採る指揮者が、ようやく増えてきた。大変喜ばしいことである。

(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・・・”に指定された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、忘れてはならない要素の一つである。

また、4楽章冒頭のRec.の項でもしつこく書いたが、ベートーフンは現実には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かくとして、プロの演奏家を相手にする場合は、仮に少々の破綻が有ろうとも、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。冒頭のチェロ・バスによる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も慣れて、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ならない。

**山勤で付けられた？ 何故それらが信用に値しないのかお解り頂き、
研究し尽くした指揮者が、自からの判断によってその数字等を決めることこそが、唯一最良の手段であろう！**

★前記④章の(【図-1】14・15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、他人が(カールまたは別の誰か?)決めることが出来(何音符=テンポ数字等)、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ァンと、カール他?の大胆な判断力?に驚かされる。

はっきりとは判別がつかないまでも(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)、最初のうちはどうか献呈譜に、ベートーファンがメモした会話帳の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、山勤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♪=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】15頁下段)。

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、山勤で決めて書き込まなければならなかった時(書き込む箇所ははっきりしていた)よりも、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♪=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だけで済んだ。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(【図-1】最下段参照)。

★ベートーファンは、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916小節の♪=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♪ではなく、♪₂なのではないかという疑いが湧いてくる。私はベートーファンが後者(♪₂=60)のつもりで、60という数字だけをメモしたと解釈した方が**Maestoso**に符合しているとの考えから、多くの指揮者同様♪を無視し、♪₂=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勤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。ベートーファ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、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(♪=か♪₂=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、ベートーファ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ァ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。それを考慮したのか、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、ベートーファ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ァ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 | Prestoであったのを、Tempo | 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Del・Mar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)私も同じく全音符=88を採択している。そして、Maestosoの小節は、♪=60ではなく♪₂=60を、そしてその前のpoco Adagioの2か所にはおそらく♪=80をベートーファンは選択していたのではないかと私は推測している。これでベートーファ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。

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ほ？**
 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3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、ベートーファンはそのホルンの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解釈できる。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世紀初頭にかけて相次いで新版を出したBärenreiter社とBreitkopf社、Henle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。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。それを確認するために、1826年9月末にベートーファ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、一見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ァ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。しかもこの献呈譜が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同じ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ではなかろうか。すなわち、初版を編集する際には、すでにベートーファ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、同様に献呈稿の写譜師にも、ベートーファ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、今となれば大手3出版社をも含め、誰もがあくまで推測による結論しか出せないが、3社の新版で、最初の自筆譜どおりにリズムパターンに戻した根拠は、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、ベートーファンの、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、一番自然な推測ではないだろうか。

★現在流通し始めた大手3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、ベートーファ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、それらの編曲者には、すでに何十年も前に亡くなったベートーファ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ァ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、初版に基いて20世紀末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。

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♯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、ベートーファン自身は自筆譜に明瞭に♯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♯と演奏すべきだとして、その新版の2社は修正？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、この楽譜が最初に出版されて三十年近くたった現在、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、**変更の方が正しくない**」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、あるいは2箇所を敢えて変えるのが正しいのか、可能性は五分五分であり、我々第三者には決められない。一般に、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定番**になっているが、この楽章の展開部でもその規則に従って、移調された第2主題が2度登場している。そのどちらも、移調された調性を最初の調に換算し直すと、**従来通りの「ファーシ」の旋律に基づいて書かれている**ことが判る。もし改定された「ファーレ」が、ベートーファンが最初に考えた**真の第2主題**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、(移調され)展開部に書かれることが、**当時も今も正しい規則のはずである**。勿論その方法が彼にとってもルーティンであったのは言うまでもない。

しかし彼が書いた、**提示部の後に登場する、第2主題を基にした主要な3箇所のテーマ**(その展開部2箇所と再現部1箇所)は、調性は変化させられてはいるものの、**どの旋律も最初の第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**。言い換えれば、**第2主題は「ファーレ」では有り得ず、「ファーシ」でなければ、再現部も含め他の3箇所のメロディは決して生まれてこなかったはずである**。そうである以上、**彼自身が提示部に「ファーレ」と書いてしまったその旋律こそが、ベートーファン本来の意思ではなく、誤りであった確率が極めて高い**と言っても過言ではない。

すなわち、彼が最初に♯と書いたこと自体、彼の単純ミスであり、その時は♯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ろう。その後は、シと書いたという認識により、展開部と再現部を本来のソナタ形式の規則に則り書いていったとすればすべてに合点が入る。すなわち、この事態は、時々犯す人間ならではの、単なる誤った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であったと考えるべきであろう。その方が、**ファーレ**と本人が書いたのだからとして、その後既述のように♯だった場合有り得ない、展開部以降の**ソナタ形式の規則違反を犯し続けていった**、とするよりは遙かに**真つ当な解釈**だと私は思う。もし彼の耳が正常でありさえすれば、初演の練習時に彼自身が容易にその単純ミスに気付き、こんな初歩的ミスを200年後まで引きずることは無かったはずの、哀しい事件であったと私は考えている。

⑧ 「第九」に使われた “歓喜に寄す” の詩の、より本質に迫る《日本語訳》

世の中に数多ある、オーケストラを伴奏媒体とする合唱曲を、日本語に翻訳する際、特に宗教が絡んだ場合の難しさは、翻訳する者も、それを読んで理解しようとする者も、筆舌に尽くしがたいと言ってもよいほど難儀なものと言えよう。そもそも一言に“神”と言っても、世の中にはキリスト教以外にも様々な“神”が存在し、同じ単語を訳す場合も、その“神”の訳し方によって、全く異なる意味になってしまうことも、その一因となっている。このシラーの詩の中の“神”も、その採り方によって大きく意味合いを異にする。

★まず基本的に、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に注目しなければならない。それ故、すべての**“dein”**(あなた)は、一神教である**“キリスト教の神”**のことを指しているのではなく、**“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、通常訳されているように**“キリスト教の神”**である**“あなた(神)・主”**的に訳すことは、シラーの意思からも、宗教上や文法的見地からも明らかな誤りであろう。deinをFreude(歓喜)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り、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」等々も原因してか、この詩を自らの方向性に合わせて改作したベートーファンは、その行為に対し初演当時批評家達から厳しい批判にさらされた。その批判には、ベートーファンによる原詩の削除や切り貼り編集の仕方、それに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ない。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」と厳しく批判したが、それと同時に「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、編作された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**比喩**により成り立っており、その難解な比喩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**編作詩の翻訳**が、**的を得ているか否かの分岐点**となる。すなわち、次頁に載せた訳し方以外にも、その点でもっと相応しい比喩の真意、また2つの対になった詩(短文)を結ぶ、**よりびったりの接続詞**を見付けられれば、さらに良い訳詩になるだろう。

<p>お～友よ、こんな(汚い)響き(Fan.)(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等)は、あってはならぬ(厳しく拒絶しよう)!</p>	<p>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、もっと心地よい(暮らしやすい)(自由・平等・友愛に溢れた社会に) 変革しよう。</p>	<p>そうだった暁には、喜びに溢れて・・・(理想郷/シラーの詩の世界と一緒に踏み入れよう)。我歌い示さん、共に唱和せよFreude! Freude!。)</p>
<p>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楽章冒頭のチェロ・バスの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。</p>	<p>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「抵抗する・変える」と言う意味でもよく使われている。ここはその意味合いでの翻訳でなければ、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。</p>	<p>Br.の最後のRec.の旋律(朗誦)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、続いて合唱に唱和させ、続く大合唱によりシラーの世界に足を踏み入れていった。</p>
<p>Freude, Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium,</p>		<p>Wir betreten feuertrunken Himmlische dein Heiligtum!</p>
<p>(この上なき)歓喜よ! 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!</p>		<p>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。</p>
<p>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のことを表す。schöner以降は比喩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、ギリシャ神話の中の聖域のことを意味している。</p>		<p>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)”の意味になる。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。</p>
<p>Deine Zauber</p>	<p>binden wider, was die Mode streng geteilt</p>	<p>Alle Menschen werden Brüder wo dein sanfter Flügel weilt.</p>
<p>歓喜の持てる魔力によって ここでキリスト教の神の魔力ではなく“至福の歓喜”の魔力</p>	<p>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) 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</p>	<p>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、勿論deinは歓喜を指しており、“神の優しい翼の下”ではない。</p>
<p>Wem der grosse Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein...</p>		<p>Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein!</p>
<p>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、 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。</p>		<p>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。</p>
<p>Ja! wer auch nur eine Seele sein nennt auf dem Erdenrund!</p>		<p>und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund!</p>
<p>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)</p>		<p>そして、それが出来なかった人は、泣いてこれらの絆から立ち去るが良い! 人に対して何も手助けをしようとしぬ(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～しようとしぬ)となる。</p>
<p>Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur;</p>		<p>Alle Guten, alle Bösen folgen ihrer Rosenspur.</p>
<p>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、 赤ん坊が母乳を飲み育てていくように、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</p>		<p>(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。 (左記と合わせて)全ての人、(等しく)自然から恵みと試練を与えられる</p>
<p>Küsse gab sie uns und Reben, Einen Freund geprüft im Tod!</p>		<p>Wollust ward dem Wurm gegeben, und der Cherub steht vor Gott.</p>
<p>(自然; Natur(sie)は)、癒し(Küsse)と繁栄(Reben)、それに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。</p>		<p>(そしてさらに自然は) 最下層の人にも(等しく)快楽を与え(すなわち皆が平等)、そしてまた(神に対する一介の警護役の天使に過ぎない立場の)ケルプまでも(本来の身分を超え)神の前に立つことが出来る(直接対面出来る高い身分にした)⇒誰もが平等に快楽も与えられ、生まれつきの身分を超えた高い立場に成り得る。つまりすべての人は皆平等になり得る。</p>
<p>Rebe(n)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。</p>	<p>ケルプ; 神のおおす神殿入口の警護役等々。キリスト教やユダヤ教では様々なイメージで、この天使が描かれているが、ここでは、本来なら神と対面出来ない低い身分の者でも、神と直接対面できる程の身分になり得る、すなわち身分の低い階層に生まれた者でも、高い立場になり得るという、リヴェルナな自由主義者のベートーフンとして、当時の厳しい封建制度の枠を打ち破る、最重要な主張(願い)を叫んでいる。そしてその成就を祝い、音楽を4楽章前半の頂点に導き、誰もが神の御前に立てる(Vor Gott)!、すなわち皆が平等になるという彼の最も理想とする主張を何度もffで絶叫させ、(皆が対等になり得る)喜びを顕わにしている!! この部分を訳すにあたって、最重要な観点は、シラーが何を主張したくてこの文言を用いたか以上に、それをベートーフンがどのように解釈し、その結果音楽で直接何を主張するために、あのような絶叫の形を採ったかである。他の一般的訳し方(虫けらにも快楽は与えられ、ケルプが神の前に立つ)という単なる直訳では、それらの文言を用い、何を言いたかったのか全く不明であり、意味をなさない。すなわち彼が何故それらの文言に対し、音楽上の絶叫を何度も与えるほど最重要に扱ったかが全く説明できない!</p>	
<p>Froh, wie seine Sonnen fliegen, durch des Himmels prächt'gen Plan</p>		<p>Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen.</p>
<p>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 太陽は複数形で書かれており、一種の比喩。キリスト教でなくギリシャの天文学に基いている</p>		<p>走れ兄弟たちよ、自らの軌道を喜びに満ち、勝利を得た英雄のように 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!)</p>
<p>Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!</p>		<p>Brüder! überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen.</p>
<p>抱かせよ、諸人よ! この口づけを全世界に! </p>		<p>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いない。 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、...</p>
<p>Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?</p>		<p>Sucht ihn über'm Sternenzelt! Über Sternen muss er wohnen.</p>
<p>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? 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!と愛をもって論じている。</p>		<p>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。</p>