

頁	(中級・上級者用) 演奏者にも知っていてほしい ベートーフン交響曲第九番 4 楽章 の知ってびっくり!	総譜を側に置き お読み下さい
2	第1章 没後200年、ベートーフンが「第九(4楽章)」に託した、自由平等な世の中の実現に対する強固な願望は、 誰にも理解されないまま無残にも挫かれ、彼の意図とは真逆な演奏スタイルが世界中で!?	
	●ベートーフンが「第九」を計画するに至った 重要動機! 《政治的背景編》	
3	《4楽章冒頭部の役割》ウィーン会議後の極端な封建体制を拒絶し、自由平等な世界を目指す彼の強固な意志が生んだ、冒頭の Fan. (ファンファーレ)と Rec. (レシタティヴォ)の厳しい応酬 《4楽章前半部(合唱が始まる前まで)の創作過程》	
4	《1番目の Rec. (レシタティヴォ/9小節~)の意義と演奏法》	
5	《2番目の Rec. の役割》	
6	《3番目(38小節)~6番目までの4つの Rec. の役割》(これらの Rec. は、決して1~3楽章の曲の出来栄を否定するためのものではない!) では1~3楽章の各断片の後ろに付けられた 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ベートーヴェニアーナ」が明かす真実!)	
7	以後、それらの Rec. の役割を、楽章順に見ていく(付録②【表-1】参照)	
8	ベートーフンは“ シラーの詩 ”を曲中に導き入れるために、何故4種の Rec. を駆使するという、面倒な経緯を辿ったのか?⇒《 循環形式の形成 》	
	◎ Br. (バリトン)の Rec. の成立過程(ベートーフンの会話帳に記されたその成立するまでの過程)と、念願だった曲中への“ シラーの詩 ”の上手い導入法を ようやく見つけ、狂喜したその アイディア (Br. の Rec. の言葉(主張)が、そのまま“ シラーの詩 ”に連なり、一つに同化する最高の アイディア) (6頁下段参照)	
9	第2章 オ~友よ! こんな(不平等で自由の無い最悪な)世の中(響)であってはならぬ! そう(悪政)ではなく、もっと心地よい(世の中に)変革しよう! それが叶ったなら、 歓喜に満ち溢れた(世界/シラーの詩の世界)を! (私が歌い示そう、共に声を合わせよ!) 歓喜! 歓喜! 歓喜よ、美しい神々の... * 広く流布した訳し方「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) 」の問題点を斬る! ・多くの人に知られていない、訳し方に関する重要な確認。・ Br. の Rec. の各区切りには、ピリオドやカンマはなく、すべてに ! が。 ・ Br. の Rec. の中の 最重要動詞 anstimmen という単語には、“ 歌(を) ”も“ 歌う ”の意味も無い。	
10	・彼は freudvollere を Freuden vollere と修正、その後、略した(Töne)を加え“ 満ち溢れた喜びの(世界を) ”私が歌い示さん、唱和せよ!と続けた。 ・逆に、“ もっと心地よい歌を歌おう(歌い出そう) ”が、何故彼の主張とは無関係であり、 文法的にも誤り なのか?	
11	・“ 歌(を) ”と“ 歌う ”は、独語ではそれぞれ Lied と singen という単語の専売特許! anstimmen には、そのどちらの意味も無い。 ・ angenehmere と anstimmen の間には 名詞が略 されている。その名詞が 歌(Lied) ではなく、 世の中(響)(Töne) であることの独文法による証明	
12~13	* (まとめ1) (まとめ2) (まとめ3) (まとめ4) 第1章と第2章に纏わる 各種重要エピソード集	
13	第3章 * Br. の Rec. “ O Freunde! nicht diese Töne! ”は、 Fan. に指定された 猛烈に速いPrestoのテンポのまま、厳しく悪政を拒絶せよ! * 世界中で流布している、ベートーフンの意図を理解しないままの、 Br.独唱の朗々たる歌い方 では、彼の厳しい主張は表現できない!	
14~16	◎第2章・第3章に係る、その他様々なエピソード	
17	第4章 ◎総譜(マーチ部)に、彼の意図する メトロノームテンポが書かれなかった (ベートーフンの責任!?)がため起こった 世紀の大悲劇! * その原因と、それにより各所に生じた、200年間ベートーフンを怒り嘆かせてきた、 テンポの大悲劇!	
18	* 耳が不自由なため作られた会話帳に殴り書きされた、「第九」のメトロノーム付のために彼自身が測定した、数字等のズサンな表(誤りの根源)。	
19	第5章 ◎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。その証拠は彼によって総譜のあちこちに示され! 以下4頁に亘り一つ一つ根拠を示していく。 ①男声合唱終結部におけるテナーソロの、テンポに係る総譜上への、ベートーフンが書いた注意書きから証明する。	
20	②男声合唱の後の、長いオーケストラのみによる“自身との戦い”(431~542小節)部分の冒頭(431)に記されたテンポ指示(2種の新版の総譜)から証明する。 ③ Br. 独唱から始まる最初の【喜びの歌】は、基本テンポ=80、マーチ後の2度目は=84、3度目の2重フーガは=84が明記されていた。 すなわち3度とも事実上同じテンポでと! しかし彼の没後200年近く、世界中が、全く違うマーチのテンポ等を彼の意思だと信じ(泣・怒)!	
22	第6章 ◎可哀そうな 2重フーガのテンポ! 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、マーチのテンポを検証する!	
23	第7章 ◎4楽章終結部近くの すべての総譜に書かれたメトロノームの数字とその基準音符は、彼の意図ではない故、一切信用してはならない! * それ故、誤った記載になってしまった理由を吟味したうえ、指揮者が自らが正しいメトロノーム表示を熟考し、決めることがベスト。	
24	第8章 ◎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相は? 1楽章第2主題のFlとObの正しい音程はどっち?	
25	* 1楽章 第2主題(81小節)のFlとObの音程の正誤を、「提示部」対「展開部と再現部」の整合性と、よくある彼の不注意の観点から考証する。	
25	第9章 ◎「第九」に使われた“ シラーの詩 ”【 歓喜に寄す 】の、本質に迫る(一番大切なことは、 ベートーフンが“詩”をどう解釈して利用したか)	
26~27	* シラーの詩の、ベートーフンの意図に沿った? 《日本語訳》	
27~28	付録① 耳の疾患故か? 総譜どおりに演奏すると、ベートーフンの意図どおり? の効果が得られない箇所は、この曲にも多い! 音程等のミス記載や、オーケストレーションの欠陥をそのまま放置せず、耳の健全者や楽器の発達した現在の奏者により、可能な限り彼の 喜び形 に直してさし上げるべきでは?! 私が常日頃、私専用のパート譜に修正を施し、彼の喜び響に少しでも近いであろう形で演奏している箇所の一部を、付録として載せた。	
付録②	【表-1】 4楽章の9小節以降の6つの Rec. (レシタティヴォ)に、ベートーフンが作曲の準備段階で付けた主張とその意識の一覧表	

「第九」ベートーヴェン交響曲第九番《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、自由平等な世の中の実現に対する強固な願望は、
誰にも理解されないまま無残にも挫かれ、彼の意図とは真逆な演奏スタイルが世界中で!?

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、明瞭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、フランス革命前の旧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、その復権を阻止し、リベラル(自由/平等)な世界を取り戻すため、この4楽章に如何なるストーリーを仕掛けたか!

そのストーリー完遂のため彼は

①冒頭のファンファーレ(以降Fan.と記す)と、直後のレシタティーヴォ(主張付き旋律/以後Rec.と記す)に如何なる重要な役割を課したか!

②さらにバリトンのRec.には、この曲の本質であり最重要な、何を訴えさせたのか(「良い歌を歌い出そう」とは訴えていない)!

③その強い思いがあったからこそ、念願のシラーの詩を曲中に自然に導入し、さらには曲中でその詩をうまく発展させていくことが出来た!?

★しかし没後200年、彼の「第九」に懸けた生涯最後の訴えは誰にも理解されず、哀れにも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楽章冒頭のチェロ・バスのRec.に込めた、「第九」の根幹に関わる彼の重要主張(付録②【表-1】)の意味合いを、

当時誰も知り得なかった為生じた誤った演奏習慣!すなわち、

①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は、

大半の人にその重要性を理解されず、無視された結果、

②彼の描いた4楽章前半を貫く、“自由平等のない、急激かつ極端な封建制度の復活”を打倒する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貫かれていた事実(後述)を知って初めて解かる!

●200年続いてきた、バリトンのRec.(216小節~)に対する大誤訳と、それ故のバリトンのRec.の大誤唱!(第2章参照)

*ベートーヴェンが総譜(マーチ部分の)に書き入れた各種注意書(第4章参照)の意味さえ理解できれば誰もが納得;

★マーチ(男声合唱)から始まり、有名な「喜びの歌」の大合唱まで続くテンポは、付点4分音符=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、本書により白日の下に晒され、

ベートーヴェンによるリベラルストーリー完遂のための真のテンポが、初めて根拠付で明かされる!

●ベートーヴェンが「第九」を計画するに至った重要動機! (今迄多くの人がこれに気付かなかったがため、世界中が彼の意図とは違う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による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の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、当時の世の中の“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)。

注1); 1820年の会話帳には、カフェでのベートーヴェンの言葉として“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パートの決議は、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。

《4楽章冒頭部(合唱の前送)の役割》ウィーン会議後の封建体制を拒絶し、自由平等な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(ベートーファン談)**“絶望のファンファーレ(以後Fan.と記す)”**として、憎々しく表現した(ワ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**体制の悪の象徴であるFan.**に対し、**険しい音列と勢い**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1)(注2)その**Fan.**を厳しく攻撃させた。

さらに彼は208小節に、同じ極悪なる政治体制の象徴である**Fan.**を再度(3回目)登場させ、今度はその**最悪なる政治体制殲滅**の重責を、言葉を使った**バリトン(以降Br.と記す)のRec.(O Freunde …)**に託した。しかもこの**Fan.**には、1~2回目には無かった弦楽器を初めて加え、それにより最大限汚い音の塊(最大限極悪な政治体制)になった**Fan.**に対し、**とどめを刺さんがためベートーファン**は、**チェロ・バスのRec.**の時と同じく、**Fan.**の速いテンポ(**Presto**)の**まま**(第3章(13頁)参照)、**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、**Br.**の歌唱法を、拒絶の厳しいテンポ(**Presto**)から解放し(総譜にcolla voce(ソリストの自由なテンポに従って)と書くことにより(後述)、落ち着いて、最悪な世の中に対する解決策を、具体的に**言葉**で示していった(230小節~)。すなわち、“**こんな最悪な世の中(Töne)を許してはならぬ!**”と、**速く 厳しい言葉と節回しで拒絶した後**、次の節からは「**そんな世界ではなく(sondern)、より良い(angenehmer)**(世の中になるよう)**強く叫びを挙げよう(変革しよう)ではないか!(lasst uns . . . anstimmen)**(日本における慣習的訳し方「**歌おう/歌い出そう**」が、如何に大きな問題を含んでいるかについては**第2章参照)**」、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・平等の世界が再び訪れ、それによって生じる)**溢れんばかりの喜び(Freuden vollere)の(世界(シラーの詩の世界)を)**、(私が歌い示そう!共に声を合わせよ!)**歓喜! 歓喜!** 歓喜よ、美しき神々の . . . と、一気に“**シラーの詩**”【**歓喜に寄す**】にまで導く、**リベラルなストーリー**を完成させた(6頁からの《3番目の**Rec.**(38小節)~6番目の**Rec.**までの4つの**Rec.**(81小節)》の項参照)。(このストーリーの訳し方に関する詳細は、9頁と10頁の第2章参照)。

★この**Br.**の**Rec.**の中で使われる**Töne**は、「第九」出版時における**当局の厳しい検閲を逃れるために、あからさまな政治批判と捉えられる危険性のある表現**を避け、**比喩的表現に留めた典型例**である(後に、検閲逃れのため、彼はいくつかの“**シラーの詩**”の直接表現すら、敢えて和らげた(変更した)のと同様)。ベートーファンは、当時の急激な政治体制の悪化を象徴する**Fan.**を葬り去るため、その**最悪になってしまった世の中**を、**Br.**に、最大限厳しい口調で拒絶させたかったのだろう。しかし使用した言葉は、敢えて曖昧に、**diese**(これら**Fan.**の響(**Töne**))という、**検閲逃れ可能な曖昧な言葉に留めた(注3)**。

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4)。

注1；次頁《1番目の**Rec.**(9小節~)の意義と演奏法》①参照。

注2；最初に絶望的な政治体制の、悪の象徴である**Fan.**と戦った**チェロ・バスのRec.**(9小節~)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、それを厳しく拒絶しようとしていた**(別紙【表-1】参照)。

注3；この処置により、出版差し止めは免れたが、一方では、指揮者や音楽学書等の専門家からも理解されにくくなり、結果、誤った演奏に繋がっていった。

注4；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。

《4楽章前半部(合唱が始まる前まで)の創作過程》

ベートーファンは、「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、それ以前に何年もの試行錯誤を重ねていた(注)。時節柄、自らの“**自由主義者(リベラル)**”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.**による**政治的攻防**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。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**。

注)；セイヤー著/ベートーフェンの生涯下巻第37章(日本語訳1022~1029頁)

そして「第九」完成のわずか半年前(1823年晩秋頃)、この“険しいFan. と、対立するチェロ・バスの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発展させていく、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の、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に、直接彼から細かく説明を受けていたとか、当時彼の関係者しか見られなかった、会話帳中の数々のヒントになる書き込みを見ることが出来、さらには、それらを正しく理解した指揮者がいたとは考えにくい)、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**な演奏法に繋がりが(つまり現在のように研究資料が整っていない時代には、譜面上のテンポ指示等、各種注意書の意味合いの多くは、ベートーフェン没後は誰に質問することも叶わず、指揮者を含む演奏者や学者たちには、多くが理解出来ないままだったに違いない。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(意味不明なまま遅めのテンポで歌う等)を選択することに繋がりが)、やがてそのテンポが、彼の意図に反した悪しき伝統となり、現在に至った。

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、一般の人たちにとって、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のか、の違いで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てくる。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、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箇所も多く存在するだろう。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(現在も皮肉な意味と同様だが(笑・泣。))(後述)。

《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**拒絶粉碎**して自由平等の世を取り戻すべき役割として“レシタティーヴォ(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、その悪しき世の**粉碎役**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課した上、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は、そのテンポで演奏す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。

これらの言動の多くは、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)、現在でも尚世界中で慣行になっている、ベートーフェンの指示とは真逆の、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、前述の如く、悪しき世の流れを粉碎するために、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、同じレベ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年の夏を過ぎた頃になってから、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。

③彼は4楽章冒頭の、**Fan. (悪政)**を拒絶するための**Rec.**等に付けるべく**言葉(主張)**を、数年かけて試行錯誤してきたが(【表-1】)、最終的にその**言葉**による具体的な主張は、後に登場する**Br.のRec.**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**で表現する「**器楽Rec.**」という、当時流行りの形式を採り入れることに決めた。彼は、そのスタイルの方が言葉を使う以上に、聴く人に判り易く主張が出来る、と信じていたのである。その決断により【表-1】に私が訳した、下書の意味合いで書かれていた歌詞はすべて削除され、現在の総譜どおり、言葉を削除したチェロ・バスのみによる**Rec.**、すなわち「**器楽Rec.**」に統一された。それ故、前述の**Presto**を死守した**猛烈な演奏**は、**言葉以上の効果を表現する手段として、絶対に死守すべき奏法**であった(それにも拘らずこの200年、彼の必死の訴えは無視され、彼の主張は大半の人達に理解されず、真の「第九」からは程遠い、遅めのたっぷりとした演奏になってしまっていた。)

④また前述の、**Rec.**に付けられていた**言葉を削除する**等、一連の変更に伴い、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)は一部変更された。そのため現在演奏されている変更後の**器楽Rec.**の旋律と、それ以前に掛かれていた旋律とは、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**言葉(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。

⑤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、それらを理解した上で演奏されなければ、彼の意図を真には表現できない”**という本質すらほとんど理解されないまま、この二百年もの間、**ベートーフェ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ェンの願いとは真逆の演奏、すなわちテンポを落として柔らかく音楽的に歌い、あたかも当時の極端な封建制度を賛美していると採られてもやむを得ないかの如き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、どのような意味が隠されているかを理解しないまま)続**けてきたということが実情であろう。このような、ベートーフェ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**器楽Rec.**という形式は、単に彼の独りよがりの表現手法(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、彼の願ひ通り**Presto**の凄まじいテンポにより、**Fan.**の象徴する**政治上の悪と**対抗するための演奏を試み、どうかそれなりの成果を出してはいるが(24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、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**ぐが如き表現が、可能になった(ノッテボームの言)が、この4楽章の**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)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;ベートーフェンアーナ第2巻190~191頁(邦訳221~223頁)

《2番目のRec.の役割》

この**最重要な1回目**のチェロ・バスによる**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**”(24小節、次小節(25主節~)からの**2回目**の**Rec.**では、その**粉碎**により**絶望的封建制の急激な復活**に打ち勝ったかのように“**革命の日は祝祭の日だ!**”と歌い踊る。そこでは、ベートーフェ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】)を宣言し(準備段階ではその言葉が**Rec.**の一部として書かれていたが、最終的にはそれらの言葉を削除し、**器楽Rec.**で、当時彼の周りで日々多く生まれていた、**自由に向けての歌**を褒め讃え(革命歌の一種?)、それらを歌い踊ることを大いに奨励した。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番目の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**”を願って作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番目までの4つのRec.(81小節)の役割》(これらのRec.は、決して1～3楽章の曲の出来栄を否定するためのものではない!)

ベートーヴェンは、念願であったシラーの詩《歓喜に寄す》をこの交響曲の中に取り入れるにあたり、何楽章にどのような形で取り入れることが可能(ベスト)であるかを、1楽章ずつ演奏することにより吟味していった。具体的には、それぞれの楽章の旋律の断片(注)を演奏後に付けられたRec.の旋律と、そこに付けられた言葉により、それぞれの楽章中に取り入れることが可能かどうかを示していき、最後に4楽章に取り入れることがベストであるとの結論を、音楽で示した。すなわち、1～3楽章の冒頭部に付けられた否定的表現は、シラーの詩をそれぞれの楽章中に導入することの可否を示しているものであり、巷で言われているように、1～3楽章の曲の出来栄を否定するためのものではない! これを、以下で証明していく。

*では4楽章冒頭の総計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、彼はそれ以降(3回目～6回目)のRec.の前に、何の目的で突然1～4楽章の断片(注)をそれぞれ登場させ、しかも各々直後に登場するRec.により、あたかも各楽章を全否定しているかに見えるような形式を採ったのだろうか!?

何故か今まで私は、この命題を明確に説明した書を目にしたことがない。ベートーヴェンが各楽章に対し、巷で言われているように、本当に全否定するほど問題多き欠陥楽章だと思っていたとするならば、彼ほどの天才ならば、自分で書いた欠陥箇所など容易に修正できたはずである。何も取返して自分の書いたそれらの楽章が欠陥品であると、わざわざ大見え切ってアピールする必然性などあるはずもない。

*しかし、今まで“ベートーヴェンは、各楽章を否定していることを示すため、これら旋律の断片と、それを否定するRec.を書いた”と考える人も多く、中にはその考えから派生してか、以前より「Br.のRec.の第一声“0 Freunde nicht diese Töne”のdiese Töne(これらの響き)は、ベートーヴェンが否定した!/?これら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楽章の出来栄を、彼はBr.のRec.の冒頭で取返して再び厳しく否定している”と考える研究者も多かった。しかしそれに対し私は、「ベートーヴェンは何のために各楽章の出来栄を否定しなければならなかったのか?」と問いたい。そしてその否定が、その後のRec.の主張とどう結びつくのか?おそらく真っ当な回答は難しいだろう。

(注);ベートーヴェンは、これら譜面に載せられたテーマの断片部分だけを拒絶したのではなく、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絶している。それは、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(以下に示す「第2ベートーヴェニアナ」より)。

では、1～3楽章の各断片の後に付けられた、一見楽章を全否定している様にも見える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!

《ベートーヴェンはこれらのRec.により、たつての課題“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、大願成就した!》

ベートーヴェ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記述がある。そこには、上記のRec.に纏わる多くの楽譜の下書きや、それらを介しての彼の主張、またそれらに関する重要な言葉(ヒント)が沢山載っており、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、最重要とも言えるべきベートーヴェンの想い(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。

ベートーヴェンが、敬愛するシラーの詩をこの交響曲中にどうしても取り入れたい、と熱望していた話は有名だが、この書を読み、***“如何なる手段を講じれば、シラーの詩を独唱や合唱の形で、この交響曲中に自然、かつ最大限効果的に組み込めるか”**が、彼にとって「第九」作曲上の最大の課題であったことが手に取るようにわかる。彼ほどの天才でも「その、交響曲の中で大規模な独唱・合唱が活躍するという、前代未聞な交響曲の形態を、辛口の批評家たちからの批判をかわし得る、完璧な形で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月末頃～翌年1月?にかけて)。

これに関するその書の記述は、(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」から始まる。

*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>と。そう叫びながら彼はシントラーに、仮綴じのスケッチ帳を突き出した。そこには、ようやく“詩”を曲中に上手く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(7頁に、これに関する詳細を記してある)。

(注);シントラーの記述には、多分に誇大化されたものや、自ら都合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.が記されていた。それらは、上記Fan.直後の2度(1回目,2回目)の政治的メッセージによる、チェロ・バスの器楽Rec.に続き、楽章順に4回の、シラーの詩を曲中に上手く導入するために試行錯誤され、考え出された言葉と、それらに付けられた旋律の下書きであった。

* その書(セイヤーの書も同様)によると、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Rec.のように、自由平等を求める厳しい政治的メッセージ等とは異なり、1～4楽章のそれぞれの作風を考慮した(断片を演奏した)上で、“シラーの詩”を導入し易い楽章が、それら4つの楽章中にあるか否か、あるとすれば、“どの楽章のどの部分に、どのようなきっかけで導入することが最適であるか”を主眼として、順に1楽章から吟味されたのである。それは、1楽章から4楽章までの断片の演奏直後に、それぞれ1回目や2回目のRec.と同じ形式による、チェロ・バスのRec.を作成し、それぞれの楽章中への詩の導入の可能性を、各Rec.の下書きに付けた言葉(【表-1】)によって示していく方法であった。そして“その言葉の選択は、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彼は、それぞれに該当するRec.をNein!(【表-1】)と拒絶の言葉で始めたが、楽章を追うごとに、導入出来る可能性が増していった(Rec.の終結部のdim.やテンポの緩みで示している)。そして、いよいよ4楽章の番になり、その冒頭に【喜びの歌】の旋律の断片が登場すると、待っていたとばかり間髪を置かず、その喜びに対応する6回目のRec.の言葉「あ～、この旋律だ！ やっと見つけた！ シラーの詩(Freude・・・)を導き入れる場所を！」(【表-1】)を発し、それをきっかけに、演奏は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)。彼は長い苦闘の末、とうとう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、最終的に上記の器楽だけによる演奏ではなく、216小節～のBr.のRec.の言葉と音楽に導かれてシラーの詩を、【歓喜の歌】の大合唱という形で上手く曲中に導き入れる際も、上手いBr.のRec.の言葉を考え出すのに大いに苦闘したという(ベートーヴェンアーナ翻訳本；220頁下段～222頁中段)。その結果、当然のことながらシラーの詩の内容と、Br.のRec.(O Freunde! nicht diese Töne! sondern・・・)が言わんとする内容とを、リベ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導入の言葉の選択も、数週間の苦闘の末見つけることが出来、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、Br.のRec.が主張する単語の選択を、綿密に吟味した」が、訳本の220頁に記されている。その結果完成した、Br.のRec.による主張(言葉)が、9頁第2章に、Br.のRec.の的を得た翻訳として載っている(そこで詳細に説明するが、そのBr.のRec.の主張は、今まで日本で訳されていた内容とは全く異なる。日本における一般的な訳し方“心地よい歌を歌い出そう”が正しいならば、彼がこんなにも苦しみ、単語の選択を厳密に吟味する必要などなかったはずである)。

(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ベートーヴェンアーナ)。

◎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!(違おう!)”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楽章全体のことを意味する)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(そこに準備されていた言葉；etwas anderes (gefälliges) ist es)。

* 2楽章も同様に(この素晴らしい楽章の出来栄を否定しているのではなく)、その“scherzoの曲想は(素晴らしいとしても)、リベラルで厳しいシラーの詩を導き入れるにはあまりにも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)と否定し、そのRec.の終わりの部分では、1楽章同様、多少なりともその後には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 schönere und bessere/もう少し美しく、より良い・・・だったなら)と。

* 3楽章は、前2曲と比べると、詩を迎え易い雰囲気になってはいるが、それにしてもその甘美な素晴らしい旋律は、詩を迎え入れるという意味では、あまりにも甘美すぎるので、もう少し活気ある歌の中で詩を迎えたいとしている。しかしながら、前の2つの楽章よりは、彼の考える理想社会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(詩を迎え入れるに)相応しい歌を歌い示すので、皆もそれに合わせ唱和せよ！」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】。

* 次に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(シラーの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.により)、そのまま上手く“シラーの詩の世界”(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、これらのアイディアにより完結された瞬間である。このように“器楽(この場合、チェロ・バス)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！ これらの事実は、「第2ベートーヴェンアーナ」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“一つの楽想が心に来るとき、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”

では、ベートーフ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？

＜循環形式の形成＞

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」目的以外に、大切な別の目的があった。それは、当時すでに誰しもが認める大作曲家であったベートーフェンと言えども、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」という批判が起こることを回避することであった。

そのため彼は、従来の交響曲以上に、一つの交響曲としての纏まりに気を使い、4つの楽章の関連性を重視した。すなわち第4楽章の中に、敢えて各楽章共通の要素を組み込み、それにより、統一感ある「循環形式」による交響曲となることを狙ったのである。その共通要素とは以下の3種である。同じ4楽章の中に①各楽章を代表して、それぞれの楽章の冒頭部を、まず数小節ずつ再現させる(6頁中央の(注)に記したように、この数小節は、それぞれ各楽章全体のことを意味している)②その直後に、各楽章とも同じ形式のRec.を作成し、それぞれ「その楽章の曲調では詩をその楽章中に導入することは難しい」と、「neinやnichtという厳しい否定語を使い、一旦拒絶して見せる(【表-1】；1~3楽章のみ。4楽章でも見せかけ上は同じような形式を採っているが、内容的には、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)。③その後それぞれ否定に対する解決策(あるいは解決に向けた雰囲気)を、同じ共通のRec.形式の中で示していく。

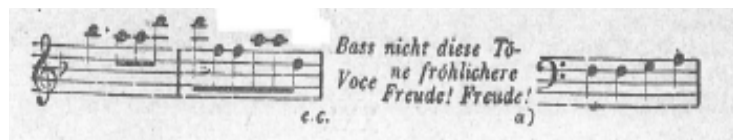
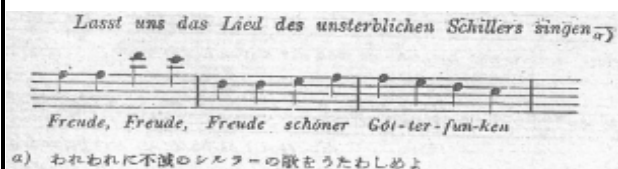
すなわち各楽章に共通のこれらの要素を、同じ4楽章の中に敢えて創り上げることにより、この曲が全楽章を通じて一貫性を持つ「循環形式」から成る交響曲であることを示したのである。この形式の成就により、彼が心配したような批判は起こらなかったという。つまりこれらを纏めると、3番目から6番目までの、類似の形式から成るRec.を敢えてこの場に取り入れた目的は、

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同じ形態による「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」ための手段の一石二鳥を目指すことにあり、詩の導入を否定している言葉はあっても、1~3楽章そのものの出来映えを否定している言葉は皆無である！！

◎Br.のRec.の成立過程

*彼はこのように、器楽のみによるRec.の演奏により「シラーの詩」を曲中に上手く導き入れ、しかもその導入のRec.に続いて始まる「シラーの詩」の主題【喜びの歌】を、器楽のみ(ここではチェロとバス)で、効果的に演奏することが可能なことを確信し(92小節~)、下書のスケッチ帳(下図)に高らかと、前記「Lasst uns das Lied des unsterblichen Schillers singen」(我々に、不滅のシラーの詩を歌わしめよ)との一種の勝利宣言文を書いた(下記図の左上)。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、【喜びの歌】を迎え入れるきっかけ作りとしての、2度の「歓喜の呼びかけ」Freudeも加えられていた)。すなわち「| Freude, Freude, | Freude schöner Götterfunken |」と(下譜左)。続いて「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、今度は器楽ではなく、肉声(歌声)で詩を表現するための基本 アイディアを、以下の如くスケッチ帳に書き記した(下譜右)。



*彼が苦闘の末ようやく見つけ狂喜した、そのアイディア(右上の楽譜)(スケッチ帳への下書より(翻訳書223頁))；彼はまず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を意味する(e.g.)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)を、さらにその右にはメインの言葉；nicht diese Töne fröhlichere Freude! Freude!を書いた。それは、(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(世の中を)、そしてFreudeを！Freudeを！と叫び、そのまま【喜びの歌】に続いていくことを示すため、最初1小節(Freude schöner)の旋律のみを、最右端に書いた。つまり、上記2種の楽譜に共に書かれ、総譜にも載せられたBr.の2度に亘る呼び掛けの言葉Freudeは、最終的にBr.のRec.の最後の言葉Freuden vollereと【喜びの歌】とを繋げる重要な橋渡しの言葉として使われている。これらの手法が、彼の、シラーの詩を導入する最終アイディアであり、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(楽しい《世の中を》、歓喜よ！歓喜よ！)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)がなされ、最終的に総譜に記され、現在も歌われている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)の再現(3回目)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、骨格部分に相当する。すなわち、当時の社会を最大限批判した上記Fan.の楽譜に続き、そのFan.を拒絶する言葉「そんな最悪な世の中ではなく、もっと楽しい(世界を)、歓喜よ！歓喜よ！」「nicht diese Töne fröhlichere Freude! Freude!」が書かれ、そのままシラーの詩【喜びの歌】の冒頭1小節の、楽譜のみを書き終えた段階で(つまり、まだsondern~anstimmenを書き入れる前)、彼はBr.に担当させるその言葉(当初はfröhlichere、後にFreuden vollere)を使うことによって、彼の望むシラーの詩「Freude schöner・・・」に上手く言葉(意味合い)が繋がることを確信し、その前の4種のRec.も含め、(詩に意味合いがうまく繋がる良い方法を)「見つけた」<<見つけた>>と狂喜したのである。

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ベラルな言葉を肉付けして歌って(宣言して)いけば(つまり、既述の意味合いでのsondern~anstimmenを肉付けしていけば)、意を同じくするシラーの詩に上手く繋がる、つまり曲中に詩を上手く取り込むことができると確信したのである。そのアイディアに自画自賛し、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ィ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。

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ァンは、そのFan.に対し

直前のFan.のテンポ(Presto)厳守のRec.で!

O Freunde! nicht diese Töne!

① オ～友よ! こんな響(世の中)であってはならぬ!

(Fan.が表す不平等で自由の無い最悪な)響/世の中

世の中という訳し方については、11頁下段査証

sondern lasst uns angenehmere anstimmen! (注1)

そうではなく、皆でもっと暮らしやすい★(世の中)に 変革しようではないか! (世の中という訳し方は11頁下段参照)

(そんな悪政) (自由平等で) ★(Töne) (声を挙げよう)

2 1 6

2 3 6

und Freuden vollere ! *(Ich selbst euch etwas vorsingen)(als-dann stimmt nur nach) Freude! Freude! Freude, schöner . . .

それが叶ったら満ち溢れた歓喜の★(世界を!) ★(私が歌い示そう、一緒に声を合わせよ) (次頁注2)

歓喜! 歓喜! “歓喜よ、美しい神々の . . .”

(すなわち“シラーの詩”の世界/理想郷を)★(Töne !)

★:略されている言葉

≪上記 Br.のRec.の、ベートーファンの意図に沿った訳し方①と、下記、日本中に流布している訳し方②との比較≫

② 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い出そう

★この2種の訳し方の違いは、「第九」4楽章の本質を根本的に揺るがすほど大きい!

①の訳し方; 彼は人生の集大成として、厳しく上記①のRec.、つまり当時急速に悪化した世の仕組みを打破し、自由平等でリベラルな世の中を目指し、民衆と共に変革していくことを、この曲作曲上一番の主張と位置づけ、同類の方向性を持つシラーの【歓喜に寄す】登場まで、一連の主張を切れ目無く繋げていった。彼にとって、このBr.のRec.(バリトンのレシタティーヴォ)に託して、上記①の主張をすることは、「第九」作曲上最大の目的の一つであったと言っても過言でない。彼はその目的完遂のため、シラーの詩の直前に彼自身のリベラルな主張(Rec.)を目立つように入れ替えるという、異例の手法を採った。4楽章冒頭のFan.(ファンファーレ)から、Br.のRec.直前のFan.まで215小節間の、目新しい作曲上のアイディアは、そのリベラルなRec.が衝撃的に登場し得るよう、長く緻密に仕組まれたものであったと言える(2~5頁で既解説)。

②の訳し方(この訳し方が、文法的に可能だと仮定した場合でも多くの問題が...); この訳し方は、上記4楽章冒頭からBr.のRec.までの215小節間に、ベートーファンが仕掛けた熱いリベラルな叫びとは関係のない、呑気な内容である。以下に数多いこの訳し方の問題点の一部を挙げる。もしこのBr.の主張「こんな響きではない」、の「こんな響」が②の訳し方のように、特に隠された意味がある訳では無く、単にFan.の表面的な汚い響きを嫌って、拒否するために書かれたとするならば(注3)、何故そんな汚いだけのFan.を、突拍子もなく意味も無く敢えてこの場に登場させなければならなかったのか!?その目的は? しかも通常何かを否定し、その代替案を提唱する場合には、否定する何か(この場合はFan.の汚い響き)と比較し得る別の良案を示さない限り、比較の文章には成り得ない。すなわち、Fan.を厳しく否定した後の代替案は、「そんな汚い響きではなく、何か別の(良い響きのする)〇〇を響かせよう(鳴らそう)」が通常であろう。それにも拘らず、何故Fan.の響とは無関係で、比較のしようもない“歌(調べ)”が突然引き合いに出され、“もっと快い歌(調べ)を歌い出そう”と、訳すことが出来るのだろうか? Rec.に書かれた言葉をどうしても訳し切らなくてはならない義務感のため、そのような不自然な訳になったのではなからうか?

さらに輪をかけて奇妙なのは、何故“歌おう”ではなく、無理に不自然な言い回しである“歌い出そう”と訳すのだろうか?“...出そう”は、これから何かをし始めようという動きに対して使う言葉であり、動きとは無関係なFan.の汚い響と単に比較する際に使い得る言葉ではない。すなわち代替どころか、そもそも日本語として正しく成立していない(注4)

②の訳し方を是とする方の中で、この問題提起に明快に答えられる(反論できる)方は、おそらくいらっしゃらないだろう。そして多くの方が、特に興味なさそうに「ベートーファンがそういう意味(歌い出す)の単語を使ったから、そう訳すしかないでしょう」というノリで訳しておられるのではなからうか。勿論どなたも答えられないはずである。なぜなら、元々ベートーファンはこのRec.で「もっと快い歌を歌い出そう」などと全く主張しておらず(①の訳し方参照)、それ故この訳し方は、彼の主張の本筋とは全く無関係だからである。以後の項で、この訳し方の数多い問題点を紐解いていくが、ここまでこの訳し方の違いにこだわる理由は、単に「訳詞方の誤り」では済まされない、「第九」の本質に拘わる最重要論点だからである。

★まず初めに、あまり知られていない、訳し方に関するいくつかの重要なポイント(総論の誤りに起因するものを含む)を確認していく。

(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」は、どれもベートーファンが書いたものではなく、誤りと言わざるを得ない。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、当初 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Freuden vollereと本人がインキで修正している(注5)。

今まで(最新のHENLE版(2020年)で、初めて正しく!やFrueden vollereが採用されるまで)、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。従ってこの事実を知らない多くの翻訳者は、freudenvollereを、独語ではよくある名詞と形容詞から合成された形容詞として、angenehmere(より心地よい)とあたかも一對の形容詞の様に“もっと心地良く、喜びに満ちた . . .”と訳してきた。しかしそのように訳すためには、その2つの形容詞が共通して修飾する名詞が無くてはならない。しかしそのような名詞はBr.のRec.の中に存在しないため、翻訳者は、歌(を)という名詞が省略され(隠されているものとして、“もっと暮らしやすい、喜びに満ちた歌を . . .”)と訳してしまった(11頁参照)。

元々angenehmereの次の動詞anstimmenには、“歌を”と言う意味は含まれておらず、しかもangenehmere、freudenvollereという形容詞が、anstimmenという動詞を直接修飾することは、勿論文法的にあり得ない。さらには、上記のようにanstimmenの後とFreuden vollereの後に、彼はそれぞれ!を付けて文を区切っており、この事実も、“もっと心地よい、喜びに満ちた . . .”と、あたかも一括りの文章の様に訳すこと自体、そもそも彼の頭の中では、想定されていなかったという証の一つでもある。

一方このBr.のRec.中には、“シラーの詩”と同様、敢えて略された言葉が多様な形(単語や文章の形)で存在する。以前にも言及したが、ベートーファンの書法には、一度前に使われた言葉は2度目は省略されることが多い、という書き癖がある。ここではそれらの略された言葉を適切に浮かび上がらせ、訳出できるかどうかで、この訳文の正否が決まると言っても過言ではない。その中の一例を挙げると、anstimmenの前、すなわちangenehmereとの間には名詞が略されており、流布している訳し方では、上記の如くその名詞が“歌(ein Lied)”であるとして、“心地よい歌を歌い出そう”とした。

しかし文法的観点から **angenehmere** の語尾 **e** は、その後に女性名詞が複数名詞が来ることを示しており、歌 (**ein Lied**) のような中性名詞や、**Gesang** (歌唱・歌) のような男性名詞の単数形が来ることは有り得ない(11頁参照)。さらに言えば、すでに言及したとおり、彼が単語又は文を省略する場合、その多くはそれ以前に、すでにそれと同じ言葉または文を使用している場合が多い。全く新しい単語や文章を初めから省略することは、私を知る限り見当たらない。

(注2) ; 私の翻訳の中で、**Br. の Rec.** の最後の主張(言葉) **Freuden vollere** (満ち溢れた歓喜 (の世界を/すなわち“シラーの詩の世界”を)) の後に、参考(手助け)のため、括弧付けで小さく書き足した“**私自身が(“シラーの詩”)を歌い示そう！一緒に声を合わせよ！**”は、いつもの彼の、“同じ内容を2度書くことはせず、2度目は省略する”という習性により、省かれた言葉を私が補ったものである。これらの言葉は、元々ベートーファン自身により、4楽章を本格的に作曲し始める前の、**Rec.** を準備している段階で書かれた主張であり、“**私自身が(“シラーの詩”)を歌い示そう**”は、5番目と6番目の **Rec.** の後半に、そして“**一緒に声を合わせよ**”は、5番目の **Rec.** の最後に書かれていた言葉である (ich selbst euch etwas vorsingen…) (als-dann stimmt nur nach.) ”(【表-1】参照)(注6)。その、**私自身が歌い示す“歌”が“シラーの詩”**を意図していることは、6番目の **Rec.** 終了後も、**Br. の Rec.** 終了後も、共に最後に“**歌い示そう**”と宣言した後、そのまま“**シラーの詩**”【喜びの歌】を延々と歌い示していくことから解る。そして、これら一連の流れは、次のように分析される。

216小節から始まり、20小節にも亘る **Br. の Rec.** の中で、その最後6小節(231~236小節)をかけて **Freuden vollere** と歌われる **Br. の** 長い旋律は、6番目の **Rec.** (4楽章が題材/89小節~) の最後6小節をそのまま引用したもので、全く同一の旋律である(その6小節の旋律の最後2小節は、5番目の **Rec.** の最後2小節から成り立っている(調性は異なるが))。すなわち、**Br. の Rec.** (231小節) の最後6小節は、その5番目の **Rec.** の一部と、6番目の **Rec.** の後半部分から成り立っており、その部分の歌詞(主張)を繋げると、“**私自身が(“シラーの詩”)を歌い示そう** (5,6番目)、(私に合わせて“シラーの詩”)を**一緒に声を合わせよ** (5番目) !”という、私が書き足した呼びかけの宣言文の原文が、そのまま浮かび上がってくる(上記4~5行目の原語参照)。

言い換えれば、①5・6番目の **Rec.** のように“**器楽(チェロ・バス)のみによる Rec.**”であるか、②**Br. の Rec.** のように“**人の声による Rec.**”であるか、の違いはあっても、この①②の **Rec.** に共通の6小節は、**全く同じ旋律による同じ主張**を通じて、**同じ到達点(“シラーの詩”≪理想郷≫)**に向かっていることは明らかである。それ故ベートーファンは、その **Br. の Rec.** の終わり6小節に書かれるべき上記宣言文が、極めて重要な役割を持っていることを認識しつつも、同じ内容を同様箇所に2度書くことはしないという、いつもの彼の習性に準じ、楽譜上からはその**全宣言文を外し(隠し)**、結果として、第5・6番目の **Rec.** の際のチェロ・バスと同様、言葉が表に出ない主張(**私自身が歌い示そう**…)が6小節間、旋律だけで **Br.** 独唱により歌われることになった。

そして旋律から外され(隠された)宣言文の代わりに、その6小節間には、彼の目指す“**理想郷/Elysium(シラーの詩の世界)**”を象徴する言葉“**Freuden vollere**”(満ち溢れた歓喜(の世界/“シラーの詩”)の世界)(注7)が宛てがわれ、既述したように、その言葉を「満ち溢れた歓喜(の世界/“シラーの詩”)の世界)を、私が**歌い示そう**…」と、上手く“**シラーの詩**”に繋げる一つの要素として利用した。

勿論その **Freuden vollere** が歌われている間にも、表舞台から外(隠)された“**私自身が歌い示そう、一緒に声を合わせよ!**”の宣言文は、扇状地の伏流水のように、その地中の中(6小節の中)では、地表の **Freuden vollere** と同時進行で脈々と流れ(隠された上記 **Rec. 5** と **6** による宣言文の歌詞と旋律が)ており、6小節間の **Freuden vollere** を歌い終えるや否や(236小節)、心の中で歌われていた、その宣言文“**私自身が歌い示さん**…”は、突如地表に湧き出し、その宣言文による言動は、引き続き休みなく **Br.** に引き継がれていった。

その引き継がれる直前の言葉が、“**一緒に声を合わせよ!**”であり、**Br.** はその言葉(宣言文)を自ら受け継ぎ、間髪を容れず“**Freude!**”と**歌い示す**と、続いて宣言文“**一緒に声を合わせよ!**”に従い、大衆(合唱団)が**ff**で **Freude!** と声を合わせ、そのまま“**シラーの詩**”【喜びの歌】に突入していくよう計画されていた。つまり、当初 **Freuden vollere** の水面下で始まった“**私自身が歌い示そう！一緒に声を合わせよ!**”は、6小節後に満ち溢れて表に出(237小節)、その宣言をそのまま引き継いだ **Br.** と民衆との歓喜のやり取りを経て、最終目的地“**シラーの詩**”と一緒に到達するという、“**詩**”を迎えるための重要な言葉であったことが判る。

このような、彼にとって最終的に大願成就となる筋書きを、悩みに悩んだ末ついに見つけ出した時の彼の喜びが、前述(6頁下段)したように「(如何にしたら“シラーの詩”に上手く繋げられるかを)“見つけた、見つけた”と歓喜した」と、彼の会話帳に記載されているのである。私の訳し方は、この一連の流れに完全に則っているが、一般に流布している訳との違いは、一連のこの重要な流れを、翻訳のための重要な要素として**認識しているか否か**である。

(注3) ; 何故 **Fan.** が敢えて **Br. の Rec.** の冒頭に使われたかについては、12頁のまとめ①参照

(注4) ; もっとも次頁下段で説明するように、この **anstimmen** という語には“**歌い出す**”という意味はあっても“**歌う**”という意味は無い。そのため、どうしても“**歌**”という単語を使って訳すことを大前提とした場合、不自然な日本語であることを承知の上で、“**歌い出そう**”と訳さざるを得なかったのだろう。

(注5) ; 本来ならば、その造語がページを挟むために2つに分断される場合、その部分にはハイフンが付けられることが多いが、この場合は元々2つの語として書かれていたため、当然ハイフンは存在しない。

(注6) ; 6番目のそれには2説あり、一つは「やっと喜び(“シラーの詩”)を見つけた、私がそれを**歌い示さん!**」であり、もう一つは、その後半部分が不明瞭で読み取れないという。

(注7) ; この **Freuden vollere** も、**angenehmere** と同様、その後名詞の **Töne** (響/世界) が来るべきところであるが、この語はすでに同じ意味で使われているため、いつものように省略されたと考えられる。単独の複数名詞である **Freuden** は、後ろに **vollere** を伴って、その後に来る名詞、ここでは略されている **Töne** をあたかも形容詞の様に修飾し、“**喜びに満ち溢れた世界(響)**”と訳されることは、独語では通常の事である。ここではその言葉が、**Freuden vollere** に隠れて歌われている、前述の6小節の旋律“**私が歌い示そう**…”の目的語的に扱われ、“**満ち溢れた歓喜の世界を、私自身が歌い示そう、私に続いて声を合わせよ!**”と繋がる。

① **Br. の レシタティーヴォ (Rec.)** の日本で広く流布してきた訳し方、「**そんな響ではなく“もっと心地よい、喜びに満ちた歌を歌おう(歌い出そう)”**」が、**ベートーファンの意図とは無関係であり、かつ文法的にも問題がある、さらなる根拠?!**

上記の日本で流通している訳し方は、今迄ことある度に示してきた問題点以外にも、失礼ながら多くの矛盾が存在する。そもそも4楽章の冒頭から216小節もかけ、考え抜いた末導き出された“**シラーの詩**”導入に至るまでの、一連の長大でリベラルなストーリーの頂点である **Br. の Rec.** による訴えは、前頁①のベートーファンの意図に準じた訳し方に全てが集約されており、それは“**もっと暮らしやすい世の中に変革しよう!それが叶ったなら、満ち溢れた歓喜(の世界を!)** (すなわち“シラーの詩”)の世界を!) (私が**歌い示す**から一緒に唱和せよ!) 歓喜よ、歓喜よ、…”と続く場合に**しか成立しない**。

一方②の“**喜びに満ちた歌を歌おう**”の訳し方の場合、その趣旨が、冒頭の **Fan.** と **Rec.** との厳しいせめぎあい等、“**シラーの詩**”を迎えるにあたっての“**自由・平等・友愛**”の強いリベラルな主張とは何らの関係も無く、4楽章冒頭から **Br. の Rec.** に至るまでの彼の苦難と、その結果ようやく“**シラーの詩**”に至るリベラルな道筋を見つけて狂喜した(前述)という、その心底からの努力等は全く生かされていない。つまり彼がこの **Rec.** で主張したかった内容とは無関係な訳し方で合ることがここでも解る。

失礼な言い方かもしれないが、こういう訳し方の多くは、彼が苦難の末たどり着いた、その長大なストーリーや、その直後、すなわちBr.のRec.直前に鳴るFan.が、何故あのような奇異な音列で作られており、またそこに込められたFan.の、言葉では表し得ない心底からの叫び・訴えを、どのように翻訳に生かすか、に重要性を感じておられず、又それを拒絶する側のBr.の訳は、そのFan.をどう捉えたからこそ、Br.があのような声高な拒絶をするに至ったのか等に関し、翻訳者があまり興味を持たれて(理解されて)いない場合に生まれてくることが多い。そのためこのRec.が、彼(ベートーファン)自身による、この楽章における最大の”呼びかけ/主張”であることに、気付かれ無のままの訳し方になってしまったと推測される。

すなわち、多くの翻訳者にとって、曲の冒頭のFan.からBr.が最初に”拒絶”する部分まで、何のためにあのような特異な書き方が長々となされたのか、真意不明だったのだろう。その不明なまま何となく”そんな汚い音よりは、喜びに満ちたより心地よい歌を歌った方が、良いのでは?”といった、失礼ながら「第九」の本意とは何らの関係もないノリ?で、曖昧なままこの翻訳作業を終えられたのではなからうか。

以下は、すでに何度か触れた、anstimmenには元々日本で訳されているような”歌を”歌う”という意味はない!という、今までそのように翻訳してこられた方々にとってショッキングな事実を含め、様々な角度からこの訳し方の問題点を明らかにしていく。

② ★anstimmen には「歌を」という意味も、「歌う」という意味もない。どの辞書にもそういう訳し方は載っていない!!
★(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ていない。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よりは、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、歌に関する訳し方を探した場合にも、労働歌等、何かを一緒に訴えるための行為、つまり歌を歌う行為よりも、そのための主体的動作の方に重点が置かれている。

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等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、ここでも”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で占められている。

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)「(共に)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(anstimmenのこういった意味合いは、ドイツでは日常誰もがよく使っているとのこと。日本の独和辞典でも、大修館のマイスター独和辞典や、小学館のプロGRESS独和辞典のように、大きな(詳しい)辞書には、どれもこれらの訳が載っている。しかし、スペースの関係もあり、小さな辞書には残念ながらそれらの多くが載っておらず、それが日本で流布している訳し方へと、多くの翻訳者を導いてしまったのではないかと、私は推測している)。以上の事実を、次に別の観点(文法)から補強する。

◎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(7頁)、「シラーの詩」を曲中に導入するための宣言文「Last uns das Lied(歌) des unsterblichen Schillers(所有格) singen(動詞) (不滅のシラーの歌を歌わしめよ)(7頁中段)との2つの文を見比べてみよう。文法的に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 を目的語に、動詞の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「より心地よい歌を歌おう(歌い出そう)」と言いたかったならば、彼自身が書いたその宣言文と同じ書き方により、その歌が‘シラーの詩’を意味するなら、定冠詞(英語のthe)dasを付け、「不滅のシラーの」を「もっと暮らしやすい」に入れ替えるだけで「Lasst uns das angenehmere Lied singen」と、かなり高い確率で書いたであろう(注)。

一方angenehmere(形容詞)とanstimmen(動詞)の間には、目的語としての”名詞”が省略されている。既述の如くベートーファンは、一度書いた内容や言葉を、同じ用法で二度使うことを好まず、そういう場面でそれらは省略される場合が多いが、ここでその条件に該当する、前に同じ意味で使われた名詞こそ、その直前のフレーズで使われたTöneに他ならない。すなわち「もっと暮らし易い(angenehmere)の後には、直前のnicht diese Töneで使われたTöne(響/世の中)が、三つの文(nicht diese TöneとLasst uns angenehmere (Töne) anstimmenとFreuden vollere (Töne)の共通の”同じ意味を持つ名詞”であり、後の2つは省略されている。dieseが既述のように、突然最悪になってしまった世の多くの事例を暗示し、「極悪な」Töne(響/世の中)として使われているのに対し、2番目のそれは真逆で、「もっと暮らし易い世の中(Töne(響))に変革しよう」として使われている(しかしそのTöneは省略されている)。次項(下段)で示すように、同じ名詞でも”歌”の意味を持つLiedやGesang、それに調べ(旋律)が”この場に略されている”とすることは、文法的にも不可能だが、それに対しangenehmerは、複数形であるTöneを考慮し、angenehmere (Töne) anstimmenと、正しい語尾変化が用意されており”もっと暮らしやすい世の中に変革していこうではないか!”となる。

★なおTöneを、辞書には無い”世の中”と訳した理由は、同じ世の中でも、die Welt(世の中/世界)とあからさまに書いてしまった場合、政府批判と採られかねない。そのためここでは最悪な”世の中”になったことを、言葉を使わずFan.の極悪な”響”で表現し、次にそれを言葉で、diese Töne”こんな最悪な響”と断じた。しかしその”響”とは、裏を返せば最悪な”世の中”のことであり、実際にはそうなった世の中を厳しく批判しているのだが、それが出版差し止めに繋がらないよう、Töne(響)を使って敢えてぼかしたのであろう。しかし翻訳の際は、官憲に気を使う必要が無い故、主張を明瞭に読者に伝えるためにも、世の中と訳すべきだろう。省略した後の2箇所も、全て”響”から転じた”世の中”との解釈で完全にマッチする。

★ここで省略されている目的語として、流布している訳し方の様に、今迄一度も使われていない das Liedが、突然名乗りを上げることは、彼の手法には通常あり得ないが、強いてangenehmerとanstimmenの間に省略されている名詞が、歌(を)と訳すことが出来るLiedかGesangであると仮定した場合、Liedは、独語の文法の規則変化では、中性名詞の4格となるため、(不定冠詞einを付けて)Liedの前の形容詞の比較級angenehmerの語尾変化は、4格の語尾変化-eresとなり、ここ(-ere)には当てはまらないことが判る。またGesangの場合も同様で、この語は男性名詞で4格であるため、(einen)angenehmerenとなり、いずれの語も、Rec.に書かれたangenehmereとはならない。また、調べ(旋律)が略されているとし、その独語は直前のTöneであるとする訳者もいる。しかしこの場合の”調べ”なら特定の”シラーの詩【喜びの歌】のことであり、その場合前記宣言文に倣い、定冠詞が必要である。かつ単数なのでTöneではなくTonとなり、さらには男性名詞の4格だからangenehmerenとなる。これらの理由により、彼はこのRec.の中で、「歌(調べ)」を目的語とした、もっと快い”歌(調べ)を・・・”に繋がる主張は考えていなかったことが判る。

(注)；この文でLiedは、angenehmereという一つの形容詞のみによって修飾されている故、独語の文法では定冠詞 dasの後にその形容詞が先に来て、その形容詞の後ろにLiedが来る。それに対し宣言文の中のLiedは、それを修飾する形容詞句が3つの単語から成り立っている。独語の文法では、こういうケースにおいて修飾されるLiedは、それらの単語の集合体(形容詞句)の前に来て、das Lied des unsterblichen Schillers singenとなる。そういう表面的違いがあるとはいえ、基本的に2つの文の構造は同じである。

ベートーフェンは既述(8頁)の如く、freuden vollereを自らFreuden vollereと修正しており、その事実を鑑みれば、vollereという形容詞の比較級は、その前の名詞の複数形Freudenを修飾し、(満ち溢れた喜び)と訳される。しかし、このRec.のように、省略されている名詞を復活させ、Freuden vollere Töneの如く、最後に名詞が来た場合は、「喜びに満ち満ちた世の中(響)を」と訳すことの方が一般的である。

◎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、下記 **まとめ①～⑤** は、それらを纏め直したものである。基本的にはすでに説明した内容が基になっているが、要所要所に初めて語る重要なエピソードも加えつつ、少々角度を変えて書いてある。

(まとめ)①：ベートーフェンは特に晩年、自らのリベラルな思想を、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、政治的な言動により、危険人物として当局からの厳しい監視下にあった彼は、リベ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、大変苦勞したことは、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、リベラルの頂点である「シラーの詩」を上手く楽章中に迎え入れるため、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、ウィーン会議後突然起こった最悪な政治体制を象徴するFan.を、当時の体制側に対する極めて厳しい政治批判の意味を含め、如何にも悪の象徴であるかのような汚い音塊により作った(Fan.を用いて訴えた場合、取り締まり対象になる直接的な政治批判の言葉が付いておらず、取り締まり対象になりにくいことが、彼がこの形式を採用した大きな要因の一つだったのだろう)。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、その際も直接的に取り締まり対象となるような言葉ではなく、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、強烈にリベ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、それら複数の抽象的な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、研究や翻訳する立場の人達にすら、その言葉の裏に含まれた政治的主張に気付かせることを、困難にさせてしまったのである。

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(そのFan.が言わんとする意味が理解できず)、さらには曲頭のチェロ・バスのRec.と同じ、厳しく速いテンポのBr.のRec.によって、いったい何を拒絶しようとしたのか等、ベートーフェンの真の意図は、長年多くの人に理解されないまま、しかし原曲の素晴らしさにより、聴衆からは多くの感動を持って迎えられてきた。しかし上記のように、あまりにも抽象的になったリベラルな訴えが理解できなかったためか、ベートーフェンのたっぴの願いとは、辻褃の合わない翻訳が流布するに至った。

(まとめ)②：こ上記(まとめ)①のような問題に気付いてさえいれば、anstimmenの訳し方においても、第一義の「歌い出す」では、Fan.の深い政治的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、何かそれ以外の良い訳し方があるのではないかと、という疑問が、必ず湧いてきたはずである。

私も以前は思慮不足のため、Fan.の果たしている役割に気付かず、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、日本で訳されているような「歌い出す」ではなく「変える」の意味の方が合っている」と書いてあったのを読み、ドイツ在住の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、たとえ日本の小さな辞書には載っていないとしても、「変える」「主張する」「抵抗する」「叫び声を上げる」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っぴ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.」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塊で憎々しく表現したものである。そしてそのFan.は、4楽章冒頭では間髪を入れず、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、厳しく対立し拒絶された【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(次頁注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)これら最悪な(響・世の中)」という、官憲の目を潜り抜けるために敢えて間接的な比喩で表した言葉を用い(注2)厳しくその悪政を断罪した。

そして冒頭のチェロ・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】、Fan.を同様に拒絶した後のBr.のRec.の後半部分では、一連のRec.の言葉によって、民衆を待望の「シラーの詩」に導くため「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)になるよう(共に)声を上げよう！(変革しよう！)(lasst uns anstimmen)」と、前向きに呼びかけている。

そして「それが叶った暁には(und)、満ち満ちた喜びの(世界を)(Freuden vollere (Töne)) (私が歌い示さん！一緒に声を合わせよ)」と、満ち溢れた喜びを、最後6小節に亘るRec.の長い旋律を利用し、歌い挙げた(注3)。さらにその言葉に従い、民衆に向け自らFreude!と歓喜を歌い示すと、民衆(合唱)もそれに応えFreude!と唱和し、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、シラーの詩に進んでいった。

これらの事実から、4楽章冒頭の**Fan.**から始まる、長く、しかし実に巧妙でリベラルな、240小節に亘る設計図が、当初より組まれていたことが解る。すなわちこの**Br.のRec.**は、そのわずか**20小節(217~236小節)**だけを見ただけでは、正しく理解し、真の翻訳をすることは不可能であり、上記の様に、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ない限り、到底彼の境地には辿り着けない。

まとめ④：以上を纏めれば、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、(共に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時には、喜びに満ち溢れた(世界“シラーの詩”の世界を) (私が歌い示そう！私に続き共に歌おう) **Freude ! Freude !** ⇒ **【喜びの歌】**”へと繋がる。これが、4楽章の冒頭から“シラーの詩”の直前まで240小節に亘る、彼の設計図を隅々まで生かした**Br.のRec.**の**要約**である。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、初めて彼の偉大なる計画に大輪の花が咲くのである。しかし、残念ながら未だかつて、このように訳された翻訳文にはお目にかかったことがない。

注1；初めて弦楽器も加わり、トロンボーン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、最大の主張が(**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ず、**Fan.**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、自らのリベラルな主張をするための、**Fan.とBr.のRec.**を絡めた、4楽章冒頭からのこのような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”の世界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、全く意味のない、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楽章の主題のための)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 voller (Töne)**(満ち溢れた喜び)を歌詞として用い、歌い挙げた。

まとめ⑤；具体的に歌詞(言葉)を持たない‘**Fan.の音塊**’も、**翻訳上、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、一番考慮されなければならない**最重要な特殊事情**は、冒頭の「**Fan.の汚い音の羅列**」すなわち、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、隠されているリベラルな**願い(言葉)**を、如何に上手く翻訳の中に表出するかが、**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、その真意が表出されていないように)。

すなわち4楽章冒頭部で、**その当時としては有り得ないほど乱れた音列**を、敢えて大仰にも採用したのは、一般に流布している訳し方のように、そんな「単に汚い音」と言った程度の軽い内容を主張したかったのではなく、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、**深いリベラルな内容を訴えた**からに他ならない。そしてその訴えとは、**私が9頁上段で示したりベラルな訳の内容そのものである**。言い換えれば、**そのリベラルな真の訳し方にとって**、上記した如く突然の**Fan.**の出現に対する、大仰とも言える**Br.のRec.**の拒絶の仕方や、ベートーファンが、自らのリベラルな主張を、**シラーの詩**の登場直前に敢えて割り込こませる異例な挿入法等、**そのすべてが必要欠くべからざる、彼の巧妙な作戦だったのである**。その一連の振る舞いを聴衆に印象付け、彼のリベラルな主張を、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

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~

★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?書いてしまったことが?悲劇の誘因に!泣!)

★**現状**；全出版譜に共通の、今迄多くの演奏者達を誤った?歌い方へと導いてきた、**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考証もされず、誤ったテンポ?を誘引しかねない片手落ちの表示がなされたままになっている)。そのため案の定、大半の指揮者や**Br.独唱者**は、この**Rec.**の指示を、ベートーファン自身が、あたかもオペラの**Rec.**の如くテンポを緩め、大仰に歌うように指示したと信じ(勘違いし)、その場でテンポを落とし、本来の**Rec.**の訴えとは真逆に、朗々と美声を響かせ聴衆を魅了してきた。

★**本来あるべき姿**；前述の如く、4楽章冒頭部(9小節~)のチェロ・バスによる同様の**Rec.**には、上記Br.の**Rec.**の開始部と同じくベートーファンは、自筆の総譜そのものには**Rec.**の表示を書かなかったが、総譜の下の欄外に、彼は「**Rec.**の性格で、但しin tempoで・・・」との“注意書き”を書いており、それにより彼がこの**Rec.**部分を、**Fan.**のテンポ(Presto)のままテンポを落とさず、厳しく演奏させようとしていたことが判る。その背景には、Prestoの勢いで厳しく演奏し切らなければ、**Fan.**を、すなわち急激に復活した極端な封建性度等を、どうしても駆逐できない、との切実な思いがあることは、既に述べたとおりである。

すなわち、形式上も訴える内容もほぼ同じであり、上記4楽章冒頭部のチェロ・バスの**Rec.**の再現部分とも言えるこの**Br.のRec.**の歌唱法も、全く同じことが言えるのである。つまり、冒頭部のチェロ・バスの際と同じく、譜面のどこにも彼自身は**Rec.**と書いてはいないが、実際には冒頭部に対する再現部が如く、冒頭部と同じ歌い方(**Rec.**の性格で、但しin tempo (**Fan.**のテンポ)で)で歌うことを意図しており(注)、直前の**Fan.**と同じ猛烈に速い**Presto**のまま、当時の最悪な世の中の体制を厳しく拒絶しきった(歌い切った)後に、それに対する解決策を、つまり“もっと暮らしやすい世の中に変革していこう!”と、変革後の喜ばしい世界(“シラーの詩”の世界)を見据えて訴えているのである。

それにも拘らず、この**Br.のRec.**部分だけ、その**Rec.**の意味するところを理解できなかった出版社が、気を利かせたつもりか? 「勝手に**Rec.**の表示だけを(冒頭の注意書きに書かれている“in tempo”は無視して)、しかも大きく目立つよう印刷してしまった」と言うところが実情であろう。

勿論、ベートーフンは、後々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ふ**Rec.**記号が、あたかもテンポ表示が如く書きこまれることなど、夢にも思っていなかったろう。初版総譜の出版社ショットには、現在出版されているすべての総譜に書かれているような、最上段に大きく目立つ**Rec.**は、書かれておらず、**Br.**のソロの始まり部分のヴァイオリンパート(但し5小節全休符になっている)の上だけに便宜上小さく**Recitativo.**と書かれている。すなわち肝心な**Br.**独唱の始まり部分(O Freunde・・)の総譜には**Rec.**記号は書かれておらず、**第2節(sondern・・)**の始まる小節になって、初めて出版社の手により**Br.**の楽譜上に**Recit.**が記された。

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、おそらく後の出版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、大きく**Rec.**と書いてあるからと言って、彼の意図とは真逆の、あたかもオペラの**Rec.**のように、“テンポを落として朗々と美声をひけらかす”**Rec.**ではなく、極力彼の意を汲み、冒頭のチェロ・バス同様、**Presto**による**Fan.**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るように歌い切りたいものである。それが、曲頭から200余小節を費やしてまで願った、彼の厳しい主張であり願いであったからである。

(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**Rec.**のテンポに対する注意書)が繰り返される際、敢えて同じことを再度書き込まなくても、その後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。既に別の箇所でも何度も指摘したように、ベートーフンにおいては、なおさらその傾向が強い。この**Br.のRec.**の第一節でも、その慣習どおり、最初のチェロ・バスの**Rec.**の際に総譜上に書いた、そのテンポに関する注意書きは、チェロ・バスの1回目の**Rec.**と同じパターンであるが故、敢えて書かず省略している。しかしここでは、その書かなかったことが結果として大きな悲劇に繋がり、注意書きが省略されていることや、**Br.のRec.**が当時の最悪な世の中を厳しく拒絶していることに気付かなかった**Br.**独唱者や指揮者により、ベートーフンの、“**Fan.**を淘汰するような**Rec.**で”、との願いに真っ向から反する、あたかもオペラの際の**Rec.**の様に、“**Br.**が第一声から自由な遅いテンポで、朗々と歌い始める慣習”が、いつの間にか出来上がってしまった。私は近年「第九」を指揮する際には、この問題をプレートークで明らかにし、演奏者や聴衆に理解してもらってから、ソリストに**Presto**で厳しく歌ってもらうことにしている。真の歌い方(テンポ)に不慣れなお客様が驚かれないように!

◎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もの間、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5回にも亘る**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、現在にまで語り継がれる著名指揮者にすら理解されないまま、色々判明してきた現在からすると、ベートーフンの意図からはずれているのでは?と疑問視せざるを得ない演奏が、名演とされ、尊敬を一身に浴びて来た。

すなわちこれらの**Rec.**は、軒並みベートーフンの意図(指示)より遥かにゆったりとした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厳しいテンポ指示からは、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。ちなみに彼の望んだ(指示した)全楽章を通じた所要時間は、2楽章のリピートにもよるが、57~59分であり、まだ色々研究が進んでいなかった20世紀に流行った70~75分を要する演奏と比べ、それは彼の意図を表現するのに、この上なく素晴らしいテンポである。

★ベートーフンが**Fan.**や**Rec.**を駆使して頭に描いた、彼のリベ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、彼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けでなく、当時の奏者や学者(翻訳者含)の間でも同様であっただけに違いない。

★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、世界であまり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、彼のリベ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多く書かれている“抵抗する”“主張する”や、大きな辞書にしか載っていないドイツの日常語である“**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かもしれない。

★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、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; 変革する・声を挙げよう他)、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、ベートーファン自身がBr.に姿を変えて、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。

★(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みると、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ァンの言葉も然り！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、その言葉を日本で出版されている小さい辞書の中では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ァンのたつての願い」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、おそらく何も考えることもなく、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「**ハアツ・・・?** (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(泣)!いつの日か、その曲に係る内容をすべて正しく理解した演奏家と、一緒に演奏に興じてみたいものである。

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、日本でBr.の**Rec.**訳としてお馴染みの「**歌を歌い出そう**」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、ベートーファンが官憲の目を気にしながらも、熟慮の上考え付いたこの含蓄ある叫びを、正しく誰にでも理解出来るよう翻訳し、**世の中をリベラルに変革した結果訪れるシラーの“歓喜に寄す”**に、聴衆を納得ずくで導いてもらいたいものである!

★Br.の**Rec.**(O Freunde・・・)の冒頭部分も、4楽章冒頭の一つの再現部分であるため、前述の如く、楽章冒頭の第9小節に彼が書いた総譜上への注意書きに従い、冒頭部におけるチェロとバスに代わり、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ままの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.独唱者の中には、4楽章冒頭部分はまだ自分が出番ではない故、自分には関係ないと思い込み、本来ならば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、冒頭の**Fan.**やチェロ・バスによる**Rec.**の意味合い等を一切研究しないまま、結果としてベートーファンの意図から外れた歌い方をしている独唱者が結構多くいる(失礼を承知で言わせてもらおうと、ほとんどすべてのBr.独唱者と言っても過言ではないだろう)。誠に残念な現状である。これでは、ベートーファンが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Br.の**Rec.**の第一節(217小節~)におけるBr.の歌唱評価は、今までのように独唱者本人すら、何を拒否しているのかわからないまま、テンポ感をなくし朗々と歌う美声のよし悪しではなく、ベートーファンの意図通り**Presto**の猛烈に速いテンポと勢いのまま、“**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、如何にうまく民衆にリベラルな呼びかけが出来るかに係っている。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、如何に上手く民衆(聴き手)を**シラーの詩(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ところである!

すなわち、Br.独唱者は、ベートーファ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、ベートーファン編作による“**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**ベートーファンの役**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、ベートーファンはシラーの詩の“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。続く“**Alle Menschen werden Brüder**・・・”では、**第三節**の“そう(皆が平等)なったら満ち溢れる喜び(の世界に)(シラーの詩の世界/理想郷)・・・”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**”と正しく訳したからであり、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、「第九」の演奏法に関する分析で、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多くなされてきた。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避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上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の言葉と旋律も含む) *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。

*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、まさに時代に抗う、当局に要注意人物としてマークされるほどの、政治的反抗心の賜物であり、それらの考慮無くして彼の「第九」を語れないことは明白である。

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多くなく、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、彼の想いに叶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。今まで多くの指揮者等に無視されてきた、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、誰でも容易にその真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、「旧特権階級の復権による突然の極端な封建制の復活」を、「**Fan.**と**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表現されたことは稀有であり、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決して有り得なかったはずである。

演奏者はその点にしっかりとアンテナを張っていないければ、**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、歌詞の意味を理解しないまま聴いている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総譜(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、その2つの稿共、私のホームページから誰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)

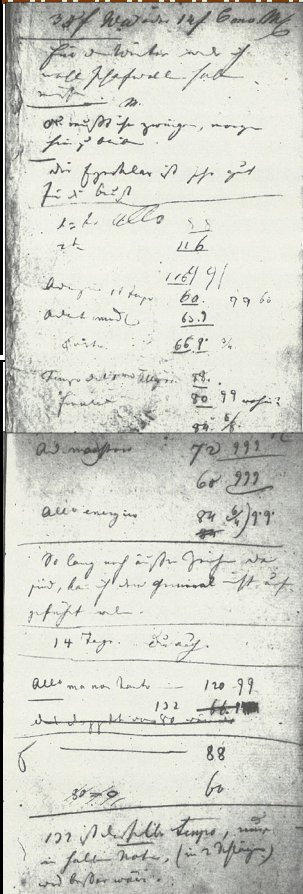
★エピソード；ベートーフンは、「自分程シラーの詩を求め、自由平等を求めている人はいない」、との強い思いがあったのだろう、前記ノッテボームの書物によると、元々ベートーフンはこの**Br.**の**Rec.**に、「第九」で一番重要な「自由へ向けての厳しい訴え」の役割を与えたはずだったが、おそらく練習中に、**Br.**の独唱者(達)がそういった意識を高く持って歌うことは、彼らの曲に対する理解不足に加え、テクニック面も含め現実的には難しいということを知ったのだろう(現在の**Br.**独唱者も、残念ながら訴えている内容を、ほとんど理解できていないまま(素晴らしい声で!?)歌っている人が多い、という意味では同様だが)。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)役を務める!とまで、彼の会話帳に強い苛立ちの心情を書き込んでいたという。勿論テクニックの問題より、訴えるべき信条の表現力不足が彼にそう言わしめたことは明白である。**Br.**の**Rec.**の訴えが、現在流布している「心地よい歌を歌おう」程度の呼び掛けであるならば、誰でも容易に表現できただろう。

しかし、実際には、その流布しているような安易な意味ではなく、彼の是が非でも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、残念ながら自分を置いて他にいない!との苛立ちが、彼をしてそのような書き込みをさせたのだろう。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。

第 4 章	マーチ331～ 終曲まで	<p style="text-align: center;">ベートーファ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?とされる甥のカール?の幾重もの罪か?冤罪か?!)</p>
<p>最初に、誤ったメトロノーム表記が、Wilhelm III世に献呈するために写譜された総譜(下記②参照)に、<u>何者かによって書き込まれ(長年誤って、甥のカールが数字をその総譜に記入し、さらにはその際作成された、メトロノームによるテンポ表示の表を、1826年10月13日にショット社へ送ったとされてきた)、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。</u></p>		
<p>① ベートーファンが交響曲第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、当時作曲し終えていた第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。</p>		
<p>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ァンは、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(自筆譜を新しく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その写譜した総譜の誤植の修正②初めてメトロノームでテンポを測定し、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)。</p>		
<p>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、ベートーファ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立出ることになり、そこには、保護者としてベートーファンが同伴することになった(注4)。</p>		
<p>④ それまでの約3日の間に、ベートーファンは</p> <p>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ァ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。)</p> <p>ii)献呈先(スポンサー?)を探していたベートーファンは、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、</p> <p>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。</p> <p>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・立出日)には、Wilhelm III世公に献呈譜を送付する手続きをしなければならなかった(注5)。</p> <p>その忙しい旅立の前日が27日にあたり、ここでベートーファンは最悪な選択をしてしまったのである。つまり、溺愛する甥のカールに対し、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(と長年されて来たが?、詳細は(注6)参照)。</p> <p>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、<u>ベートーファ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、まさにベートーファンの筆跡と思しきものであり(次頁【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。</u></p> <p>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(次頁上段参照)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想像される。</p> <p>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、<u>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】)</u>。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ァンは、そのズサンなメトロノームの情報を書き込んだメモ帳を、おそらくカールではない別の誰かに託し、その浄書譜に記入させた。そしてそれを献呈譜として、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(カールの付き添いでウィーンに立出する日)にギリギリ間に合わせてWilhelm III世に送った。</p> <p>前述の如く、この作業は、ベートーファンが測定したテンポ等の情報を、カールにメモ書きさせ、それを浄書譜に書き込ませたことになっている(しかし20歳そここの音楽の素人であるカールが書いたとしては、あの多くの情報不足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った)。しかもマーチのテンポの推測ミス(後述)以外、ベートーファンが書きそびれていた数々のズサンな不足要素まで補っており、しかもそのメモ帳の筆跡とは似ても似つかない。それ故あくまで私見だが、<u>カール以外のプロの手で書き込まれた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。</u></p>		

*上記ベートーフンの、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総譜のどの小節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。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、ベートーフンの希望する数字であることは間違いない(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2分音符”**に対してなのか**“付点4分音符”**に対してなのか、会話帳には全くヒントすら書かれていないのである。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。ベートーファ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に。

【図-1】Beethoven 会話帳より「第九」のメトロノーム付けのメモ



左の【図-1】に書きとられたメモ書きを見れば(左図上段の最下行)、**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(24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、多忙なベートーファ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ろう。それに加え、カール(又は他の誰か?)は、不明な点は山勘?で書き込んで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】下段)。

もし通説どおり、カールがテンポ等を総譜に書き入れていたとしても、彼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(付点4分音符=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?結果として今迄多くの総譜に書かれてきた **J.=84** (この表記では、逆に“ものすごく遅いテンポで”に相当することになる)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?か他の誰か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、既にベートーファ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ァ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日にベートーファ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(または他の人)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、又は献呈譜への数字の書き込みが正しいかをベートーファ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、ベートーファ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、ベートーファンは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。ベートーファ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版のベートーファ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ァ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ァンに届けられてから(9月下旬)(注8)、ベートーファ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、しかもベートーファンに無許可でそれらを献呈譜上に直接修正を加え、しかも修正された献呈用浄書譜が即刻(1~2日以内)ベートーファンの手に戻され、さらにはベートーファンがその修正?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、しかも献呈用総譜に書き込まれた修正部分の筆跡も、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、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Breitkoph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る。ベートーフンが最後に修正した際と、同じ音楽的趣向が、彼らをしてそうさせるのであろう。

(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、すなわちその説の出どころとされる弟子のシントラーによる、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いものの、これも、私は専門的知識を持った、こういう作業に慣れ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

第5章 331~594	マーチに付けた	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、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他、以下の多くの証拠により 付点2分音符=84 が彼の意図であったことを、証明する!
	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	

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200年間慣習となっていたテンポ設定が、ベートーフンの**総譜上への注意書と、ことごとく矛盾し**、それが如何にそれぞれの箇所、演奏に破綻をきたす根源になっていたか、以下に様々な根拠を示しながら明らかにしていく!

マーチのテンポが“付点2分音符=84”であることを示す、総譜上に注意書きされた証拠の数々!

- ①マーチ開始部(331小節)のテンポ指示(付点〇分音符=84)の〇が、付点2分音符か付点4分音符かは、テナー独唱への注意書き(426小節~)を読めば明らか!
- ②男声合唱直後の、総譜(新校訂版2社)に指示された、テンポに関する注意書き(432小節~)からも明らかに!
- ③Br. 独唱から始まる最初の【喜びの歌】(241小節~)の4小節前には2分音符=80が、マーチ終了後の2回目の大合唱【喜びの歌】(543小節~)のテンポ指示は、マーチと同じで(基準音符)=84、3度目の、2重フーガの中のメインテーマ【喜びの歌】(655小節~)には、付点2分音符=84と明記されている。すなわち、同じ【喜びの歌】は3回とも(ほぼ)同じテンポで演奏するよう、会話帳には明記してある。

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どおり、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。その際当時二十歳にもならない、テクニックの未熟な独唱者が、**最後6小節(426小節~)**の高音で難易度の高い部分を、指定された**“物凄く速いテンポ”**では歌えなかったのであろう。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であると判断し、(その部分は、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、あくまで彼の指示どおり**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、**今もな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小節を使ってまでも表現しなかった、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、その速いテンポのまま続くべき(注)、メインの大合唱【喜びの歌】(543小節~)の基本テンポ(「Freude」=1拍=84)までもが遅くなってしまい、一番最初にBr. 独唱から始まり合唱に至る【喜びの歌】のテンポ指定「Freude」=1拍=80(241小節~)との整合性が取れない、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、**その猛烈に速い躍動感溢れるテンポのまま、オーケストラだけの演奏による激しい描写音楽「若者たちの自らに対する戦いの場面(431小節~)」で、自らと闘い、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】「Freude」=1拍=84へと、すべて同一テンポ(物凄く快速な)で、延々と繋がっていくよう意図されていた**。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)。**

(注)；次項②で詳細に説明するが、新版の総譜には、男声合唱の終わった直後の楽譜下(431小節)に、“それまでのマーチと同じ(すなわち物凄く速い)テンポで”という、ベートーフンが初演の練習中に要求した注意書きが、新規に加えられた。

上記の説明は、結果として付点2分音符=84が正しいという結論に結び付くのだが、もし今まで誤って総譜に印刷されていた ♩.=84というとても遅いテンポ表示を、本当にベートーファンが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今迄、テンポ指示が間違っていたことを知らなかった多くの指揮者が、苦し紛れ？に採ってきた、♩.=84よりもやや速い“運動会のマーチ如きテンポ(♩.=110?~130?)”であってもやむなしと、ベートーファンが仮に妥協していたとしたならば、たとえ技量の劣るテナー独唱者であっても、問題の上記6小節など難なく歌うことができただろう。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”という注意書きなど、全く不要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、だらしのない音楽になってしまう。それを避けるため慣習的に多くの指揮者が、この場面に移る直前、すなわち遅いテンポで歌ってきた男声合唱の最後の方から、楽譜に書かれていないaccel.(だんだん速く)を掛け、テンポを引き締めてからその“戦いの部分”に進むという、いつの間にか出来上がった慣習が、世界中で採られてきた。この、ベートーファンの意に反した苦肉の慣習(後述)に対し、どなたか正当な説明(言い訳?)ができる人がいらっしやったら是非とも伺いたいものである。もっとも、速くしたとは言っても、まだまだ彼の本来の意図である付点2分音符=84と比べると、充分に遅いテンポの範疇ではあったが。

④そして「戦いの場面」に引き続いて歌われる最大の山場「喜びの歌」では、前述のように、**Br.**独唱が初めて“Freude schöner…(241小節~)と歌い出し、続いて合唱も歌う1回目の「喜びの歌」と同じ、快活なテンポ(2分音符=80~84)を本来ベートーファンは意図し、会話帳のメモ書きにも同じテンポでという意味で84と記したが、その基準になる音符付点2分音符を、敢えて？書かなかったがため(注)、総譜には誤って♩.=84の方が印刷されてしまうという、大悲劇が起こってしまった。しかしその事情を知る由もない歴代の指揮者は、印刷されたテンポ指示を信じるしか術がなく、初版の第2稿にその指示が載って以降200年近く、その指示に疑問を持ちつつも、従わざるを得なかった(実際には、その余りの遅さを受け入れ難く、勝手にテンポを運動会のマーチぐらいに速めて演奏する人が大半ではあったが)。すなわち、1回目(241~)の快活な「喜びの歌」の面影もない、誤った遅く重い「喜びの歌」を、**20世紀末頃までは、皆が正しいベートーファンの指示と信じ従ってきたのである。**これは、永遠に残るであろう哀しい「第九」演奏史の負の一ページである(残念ながら、その後30年以上たった現在も、未だにこの哀しい事実に気付かないままの、彼の意図と全く異なるテンポでの演奏が見受けられる。これは単に“指揮者の自由”、では済まされない忌々しき問題ではないかと、私は思うのだが・・・)。

(注)18頁【図・1】参照。彼はその上段の図の一番下の段で、マーチの基本テンポ(543小節からは**メインの【喜びの歌】の基本テンポ**にもなる)=84と書いたが、その一段上に、1回目の「喜びの歌」のテンポ指示80と、その**基準音符となる2分音符が2つ**が並べて書いてある。この2分音符は、マーチの箇所では付点2分音符2つに相当するため、すでに何度も述べた彼のいつもの習性で、同じ意味であるマーチの基準音符(付点2分音符2つ)を、いつも通り省略したと考えられる。**その習慣が、ここで大悲劇を生んだ!!**

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、彼は初演の練習中オーケストラに対し、同じ快速なテンポを要求したが、楽譜の難易度が高く、どうしてもテンポが遅くなってしまったのだろう。その苦い体験?からか、彼は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(最新版の一つであるHenle版には、この注意書きは不記載)。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する“**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、絶対に遅くならない”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、後に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**に勝手に書き戻す等、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】**になだれ込むが、そのテンポと、マーチ開始部分に記載されたテンポは、上記した様に、ベートーファンの指示(431小節)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演奏されるはずの付点2分音符=84そのものなのである。その根拠の一つは、前述した**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、(1拍=)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“**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、同じ**【喜びの歌】**のテンポが、他の2箇所の**【喜びの歌】**と比べ、倍も遅くなってしまい、考えられないことである。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。

ようやく20世紀末になって楽譜が正され、そのテンポ表示の誤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なかった。その結果、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に(注意書き等に)反する、ベートーフン泣かせの演奏が「第九」であるとして続けられ、観客も「第九」とはそういうものであるとして、疑うこともせず受け入れてきた。

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Bären-reiter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社の新版だけであるが、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

★上記の“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、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だろう。現在も尚、テンポ表示の誤りに気付かないまま、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。

以上種々の事実からも、**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。

★以上今迄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“拠る所”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、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、ベートーフンを歓喜させる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になってしまうことを、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。そ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年前世界一の名医と言われた医者でも、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”などという、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。勿論「第九」全楽章の演奏時間が70分にもなるような、ベートーフンを怒らせる演奏も消えていくであろう。

★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ことと敢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(悪意は無かった?)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遅いテンポのように・・・(注)。

★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、古い治療法によって患者を死なせれば、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、聴衆ご自身がよくは解っておられないからだろうか、あまりにも寛容であり過ぎるようには私には思われる。そういった現状には私は大なる違和感を感じてしまうのだが、過敏過ぎなのだろうか？

★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とのベートーフンの最終書き込みがあり、前ページでも触れたように、その基になる彼の会話帳には80と明記してある(図-1)。私の想像だが、おそらく献呈譜に書いたメトロノームの数字等を、一覧表として出版社に送る際、それを送ったとされる甥のカール？が、この箇所を数字を書きそびれたのではなかろうか。また80と84の違いは、たまたま測定した際の誤差範囲だろう。たとえプロの音楽家であっても5%以内のテンポの差は、通常気付かない範囲である。

★ベートーフンも含み、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、現在で言えば、高いとがり帽子をかぶり、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、あの高尚なマーチに似たようなものであり、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。蛇足ではあるが、皇帝円舞曲の序奏部分はまさにこの種のマーチであるが、どの演奏を聴いても、打ち合わせたかのごとく≒84近辺のテンポで演奏されている。このテンポこそ誰にも通じるトルコ行進曲なのだろう。

(注) もっとも、バッハの名曲を、敢えてジャズ風にアレンジして、素晴らしい効果を出している演奏をよく耳にするが、こういった例のように、敢えて本来の姿とは変えている、と公言し、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。

第 6 章	6 5 5～	マーチのテンポが付点2分音符=84であることの根拠の一つであった2重フーガへのテンポ指示(655小節～) そのベートーフンのテンポに対するたったの願いは、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?!
----------------------	--------	---

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種の既出の旋律による壮大な2重フーガが始まる。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の確かさを理解できず(マーチのテンポ指示の大きな過ちに端を発した、多くの指揮者の、ベートーフンのテンポ指示への不信感か)、その指示を無視し、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慣習が一般的になり、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”(注1)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はいるが)は、例えフーガの形式で歌われても、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、ここでは彼は珍しく几帳面に、以下の作業を行っている。まず会話帳(18頁【図-1】下段の上から3行目)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。この事実を鑑みるに、同じ会話帳に同じテンポ数字84が書かれ、やがてそのテンポのまま、同じメインテーマの大合唱【喜びの歌】(543小節～)に繋がる、問題のマーチ開始部分(331小節～)にも、その2重フーガの際の書き込みのように、テンポ数字84の基準の音符として、彼は付点2分音符をたとえ彼のいつもの慣習だとは言え、省略することをやめ、しっかりと書くべきであった。しかし、前述のようにベートーフンがその書き込みをしなかったことが、結果として世界中を長年テンポの混乱に陥れる大悲劇に繋がっていったのである。

言い換えれば、その彼のズサンな慣習が原因で生じた、総譜上における支離滅裂なマーチのテンポ指示(付点4分音符=84)の結果、歴代の指揮者たちは、ベートーフンが、“これら3箇所の【喜びの歌】はどことも同じテンポで歌うように”と敢えて3か所全てに念押しで同じメトロノーム数字を指定したつもりでいた！ことも、またその重要性にも気付かないまま、彼の意図とは全く無縁なテンポで演奏するという、ベートーフンにとって嘆かわしい、悪しき伝統を、無意識に創り上げてしまっていたと言っても、過言ではないだろう。

★すなわち今まで多くの指揮者には、不可解なマーチのテンポ指示が原因か、総譜に書かれたメトロノーム指示を無視する慣習が生じ？(注2)、それら3箇所のテンポの関連性(同一性)は考慮されることなく、2重フーガのテンポでは、そこに付けられた付点2分音符=84の指示は、多くの指揮者に無視され、意味なく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?)テンポが選択されてきた。しかしその同じ指揮者が、慣習的にマーチから繋がるメインの大合唱【喜びの歌】(543小節)では、Freudeを運動会のマーチの如く、2拍に分けて演奏しており、そのテンポは多くが1拍≒112～132の範疇であった。それは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、付点2分音符≒約56～66/分となり、ベートーフンの指定の84と比べ、あまりにも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、残念ながらベートーフンの意図を台無しにしていたことが、新版の出版やIT技術の向上等により、最近になってようやく明らかになってきた。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、ようやく少しずつではあるが増えてきた。遅まきながら、喜ばしいことである。

(注1)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とも言える。

(注2) 今迄指揮者に限らず、多くの演奏家から「ベートーフンのメトロノームの数字は信じるな」とか「速すぎる」といった声を聞く。しかし私は、そういった意見には異論を唱える立場である。

他の作曲家と比べ、彼のテンポ指示的確性は高く、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はもとより、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。弦楽器は当然ヴィブラート等をかけず、しかも古楽器による軽く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たこと等、努々忘れてはならないポイントが無数に存在する。

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はともかくとして、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、テンポをキープするように”と厳しく告げてまでも、ベートーフンがなぜそのテンポに固執しているのかを、その場面の背景や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、彼の思いを満すベストの演奏(効果)を生むからである。冒頭のチェロ・バスによる**Rec.**の超快速的なテンポ指定が、まさにその例に該当する。たとえ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有り得ない誤情報に惑わされてはならない。

第7章

4楽章終結部近くのメトロノーム数字と、その基準になる音符単位も、甥のカールによって？ 山勘で付けられた？ 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テンポ数字等を定めることこそが、唯一最良の手段であろう！

★第4章の(【図-1】18頁)に書かれた汚い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(○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も付けられるべきものかも、よくぞ判断出来、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ンと、カール?(または他の人)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(今まで話題になっていない別の箇所にも、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複数存在する)、最初のうちはどうにか献呈譜に、ベートーフ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?(または他の人)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メトロノーム数字なのか、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する数字は、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)ある(【図-1】18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かもしれない。しかし、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、さらに困難な状況であった(マーチのテンポに関しては、書き込む箇所ははっきりしていたので)。

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。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】下段参照)。

★ベートーフンは、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にも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♪=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ツ的で、滑稽なほど速くなってしまい、**Maestoso**の指示とは完全に矛盾する。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。私はベートーフンが後者(♪₂=60)のつもりで、60という数字だけを、(基準となる音符を示さないまま)メモしたと解釈した方が**Maestoso**に符合している故、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1)、結果としてカール?が浄書総譜に数字を書き移す段階になって、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に違いない。

★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(♪=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、メトロノームが発明された以降(1815年)、数字を付ける際、どの数字も速度に関する指示(**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2)。

(注1) 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、ベートーフンはすでに以下の状況を経ている。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、耳の不自由な彼でも、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、それら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5番目の**Rec.**で、3楽章にシラーの詩を導入することは不可能である、と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**に変更した他、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**Wilhelm III世への献呈版**やショット社の**初版の総譜の第2稿**は、私のホームページ(naito-conductor.com)からダウンロードできるようになっているのでご利用されたい。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2) 私も同じく全音符=88を採用している。そして、**Maestoso**の小節は、♩=60ではなく♪=60を、またその前の**poco Adagio**の2か所にはおそらく♩=80をベートーフ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。

第8章	525～	<p>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相は？</p> <p>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、</p> <p>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</p> <p>新たに出版された大手3社では、自筆譜どおりに戻された。果たして正解は？</p>
------------	------	---

★ 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ることは自然な成り行きであろう。

★ 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。

しかし、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リズムパターンに戻し、12回のシンコペーションの内、上記4回は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4回あった、他の8回とは異なる不規則なシンコペーションのリズムパターンの内、3回は同じ規則的なリズムに替わっており、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。この献呈譜作成時に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く、ベートーフンによる修正跡もない。

これら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直し損ねであり、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するよう、修正依頼が伝えられており、献呈稿の写譜師にも、同様に同じ変更希望が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、ただ自筆譜がそうっており、それを基にした当時のピアノ編曲譜もそうであった(後述)から、というだけの脆弱なものである以上は、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ると、私は考えている。

★ 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。

◎似た勘違い?例としては、1楽章第2主題の81小節における、F1と0b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。

Breitkopf社は、1864年に「交響曲第九番」を新規に出版する際、第1楽章第2主題の旋律が「レーン・ファーレ・ラーミ」と自筆譜に書かれていたのに対し、熟慮の末同社は、ベートーファンに時々見受けられる本人の書き間違いであると判断し「レーン・ファーシ・ラーミ」に修正して出版した。そしてそれ以来約130年、世界中にその自然な旋律の流れは享受されてきた。言い換えれば、修正された第2主題の旋律は、続く展開部や再現部でに至るまで、理論的にも音楽的にもソナタ形式の典型として、誰からも好感を持って受け入れられてきたのである。ところが20世紀末にベートーファンの交響曲の全集出版に新規参入してきたBärenreiter社は、この部分の自筆譜との違いに気付き、私に言わせれば“鬼の首を取った”が如く、せつかく先達により自然な音の配列に修正されていたこの第2主題を、自筆譜どおり提示部の時だけ「レーン・ファーレ・ラーミ」という音配列に戻してしまった。もしそれが本当にベートーファンの意思ならば、その後展開部で転調されて2回出て来る同じ第2主題の旋律や、再現部のそれも、皆その「ファーレ」に基づいて作られることが当時の様式である。彼の他の多くの楽曲の同様箇所では、すべてそのパターンで作られており、それが他の作曲家同様、ベートーファンにとってもソナタ形式のルーティーンとなっていたからである。

ところがBärenreiter社版のその部分は展開部・再現部とも、あろうことか「ファーレ」ではなく、否定したはずの旧Breitkopf社によって修正され、今まで使われてきた「ファーシ」が旋律であるとした場合の展開がなされ、かつ同様に再現されている。これはすなわちベートーファンが、本来第2主題に「ファーシ」と書いたつもりであったからこそ、それを母体にして作られた「ファーシ」用の展開部と再現部そのものなのであり、もし彼が本当に「ファーレ」と書いたなら、それを使った展開部と再現部が作られ、今は全く異なる音楽展開になっていたはずである。

正常な感性を持った人々たちにとって、このように同じシンプルな第2主題の中で、提示部でだけ♯を鳴らし、本来最初に演奏された主題に従わなければならない、上記3か所の第2主題由来の旋律中に、♯が鳴らされるという明らかに異常な現象は、あまりにも奇異であり、音を外したようにしか聴こえない、不快な現象を生じる。この版が世に出た時からずっとそうであったように。

2020年に新規算入したHenle社版も、Bärenreiter社版に追隨している。しかしBärenreiter社に続いて旧版を抜本的に見直し、新版として130年ぶりに新しく出版したBreitkopf社は、自筆譜に書かれていた問題の音程を、今回もベートーファンの書き間違いと断じ、130年前に修正した自社の判断を正しいとして(敢えてその旨を総譜に注意書きをして)、従来通り♯のまま載せている。

もうお判りだと思うが、この極めて大きな相違点に対する私の結論は、Breitkopf社と同じく“ベートーファンによくある本人の勘違いによる書き間違いであり、130年前の修正の方が正しい”である。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、五線を一本間違えて♯と書いてしまっておきながら、彼の頭の中では♯と書いたつもりでいたのだろう。その後は、♯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、「ファーシ」を母体として書いていったとすればすべてに合点がいく。その方が、「ファーレ」と本人が書いているからとして、最初の第2主題の楽譜には♯を採用し、その後の展開部や再現部では、既述のように「ファーレ」と本人が意識して書いた場合には有り得ない(規則違反である)、「ファーシ」が第2主題であった場合のみ生ずる「レーン・ファーシ・ラーミ」が母体の旋律を3度も書き続けるという、本来のソナタ形式に反し、理論上有り得ないことを可とするために、苦しい根拠?を無理に無理に作り上げようとする、他の校訂よりは、遥かに真っ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、こんな初歩的ミスも200年後までも引きずることなど無かったはずの、哀しい出来事であったと私は考えている。

第9章

「第九」に使われた詩“歓喜に寄す”の、より本質に迫る(ベートーファンがどう解釈したか)《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、この詩では多くの箇所、**“神”を取って多神教(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)を、一神教である“キリスト教の神”というイメージで“あなた(神)(主)”として訳すことは、シラーの意思からも、宗教上や文法的見地からも明らかに誤りであろう**。むしろdeinは、この詩のタイトルであり、**最重要な単語であるFreude(歓喜)を指す代名詞として訳した方が、そのdeinにより表現される“歓喜”を含め、詩のあちらこちらに“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”の名前に相応しいと言える**。

★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、**“シラーの詩”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という**。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)を結び、より適切な接続詞を見付けられれば、さらに良い訳詩になるだろう。

★「第九」を演奏した鑑賞する上で、シラーが如何なる意図でこの詩を書いたかを理解することが重要なのは当然だが、それ以上に重要なポイントは、この難解な詩を**ベートーファンが如何に解釈し、音楽中に生かしたかを正しく判断することであろう**。具体的には、彼が詩の、ある部分をどのように解釈したかは、**彼がその部分を音楽で如何に表現したかを聴けば、自ずから理解できるだろう**。次ページで赤字により示した、**vor Gott!の絶叫場面**など、その典型例である。その音楽的表現を聴けば、それに相当する詩の意味合いが、単に「快樂は虫けらにも与えられ、ケルプが神の前に立つ」という単純な直訳では済まされないことが判るだろう。すなわち、前半部分のピークでもある、その**絶頂の意味**を理解し得ないままの解釈は、**必ずやベートーファンの意図から外れた翻訳に直結することになるであろう**典型例と言える。

『シラーの詩の、ベートーフンの意図に沿った? <<日本語訳>>』

O Freunde ! nicht diese Töne!	sondern lasst uns angenehmere anstimmen !	und Freuden vollere ! (Ich selbst euch etwas vorsingen) (als - dann stimmt nur nach.) <i>Freude ! Freude ! Freude schöner . . .</i>
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度が復活した世の中)を、許してはならぬ(厳しく拒絶しよう)!	そう(極端に特権階級最優先の不平等な世の中)ではなく、(皆で)もっと心地よい(暮らしやすい)(自由・平等・友愛に溢れた)(世の中/Töne)に 変革して いこうではないか!	そうなったら、喜びに満ち溢れた(世界/シラーの詩の世界(理想郷))を(私自身が歌い示さん!)、(共に唱和せよ!) Freude ! Freude ! 歓喜よ! 歓喜よ! (10頁/注2参照)
旧封建体制の急激な復活等、フランス革命前より酷い世の突然の出現に怒り、そのおぞましい世の出現を、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、全く同じ思いを、出版差し止めにならないよう、比喩的言葉 diese Töneを使い、激しく拒絶させた。	anstimmenは多くの翻訳で使われている「・・・歌い出す」以外に、小さい独語の辞書には載っていないが、日常「抵抗する・変革する」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訳す以外に、4楽章冒頭からシラーの詩を導くための、236小節をも要する、厳しい自由平等を訴えるストーリーは成立しない(単に“心地よい歌を歌い出そう”と訳そうとしても、“歌を”という語はRec.の中には存在せず、かつその役では、それまでの長い小節の存在意味を説明できない)。	5番目のRec.の最後(74小節～)と6番目のRec.の後半部分(85小節～)の下書き譜には“(喜びを)我歌い示さん、共に唱和せよ!”の言葉(歌詞)が読み取られる。 Br.のRec. の最後6小節の旋律(Freuden vollere)は、その両Rec.の旋律をそのまま移したものであり、その計3つのRec.の役割は事実上同じとも言える。それは、6番目のRec.と同じ6小節の旋律を、 Br. が最後に“満ち溢れた喜び”(231小節～)と歌い終えた直後、5,6番目のRec.の言葉(上述)に従い、民衆に“Freude”と歌い示すと、民衆がそれに唱和し、共にシラーの詩の世界に入っていくことから判る(6番目のRec.の後も、器楽のみでシラーの世界に入っていた(92小節～))
Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium,		Wir betreten feuertrunken Himmlische dein Heiligtum!
(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!		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、明らかに一神教であるキリスト教以外の神々を意味し、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している。		前述の如くここの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”という、キリスト教的訳し方は誤りであり、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。
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(厳しい封建制度等)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)。		そして、それが <u>どうしても</u> 出来なかった(しようとしなかった)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～しようしない)となる。
Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur;		Alle Guten, alle Bösen folgen ihrer Rosenspur.
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)全ての人々は、(等しく)自然から恵みと試練を与えられる

K üsse gab sie uns und Reben,Einen Freund geprüft im Tod!	Wollust ward dem Wurm gegeben,und der Cherub steht vor Gott.
(自然;Natur(sie)は)、癒し(K üsse)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。	(そしてさらに自然は)最下層の人にも(等しく)快樂を与え(すなわち皆が平等)、 そしてまたケルプ(にも本来の身分を超え)神の御前に立つことを許した(直接神 に対面出来る高い身分にした)⇒誰もが平等に快樂も与えられ、生まれつきの身 分を超えた高い立場に立ち得る。つまりすべての人は皆平等に並び得る(と 彼の最重要な主張を絶叫！し、音楽上の頂点に到達する)。
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。	ケルプ；智の天使。あるいは、神のおわ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る身分ではない者でも、神と直接対面できる程の身分になり得る、すなわ ち如何なる階層に生まれた者でも、生き方次第では高い立場にもなり得るといふ、リベラルな自由主義者ベートーファンとし て、当時の、生まれつき身分が決まっている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 (steht Vor Gott!) すなわち皆が平等になり得る、という彼の 最も理想とする主張を何度も ff で絶叫させ、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、それをベートーファンがどのように解釈し、その結果音楽で直接何を主張せん がために、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(虫けらにも快樂は与えられ、ケルプが神の前に立つ)という、 詩の単なる表面的直訳では、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、翻訳の意味をなさない。すなわち ベートーファン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!
Froh,wie seine Sonnen fliegen,durch des Himmels prächt'-gen Plan	Laufet,Brüder, eure Bahn, Freudig,wie ein Held zum Siegen.
星々が、天の素晴らしい計画に従って、喜ばしく飛び廻るが如く 複数形で書かれているSonnenは、勿論太陽のことではなく、複数の恒星のこ とを指している	走れ兄弟たちよ、自らの軌道を喜びに満ち、勝利をに向かう英雄のように 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!)
Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!	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
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・万物)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!と愛をもって諭している。	

《付録》

この【交響曲第9番】を、ベートーファンの意図に沿った演奏をするためには、もちろん楽譜に忠実に演奏することが大原則だが、残念ながら譜面に忠実な演奏をしたとしても、それが必ずしも彼の真に欲する演奏になるとは限らない。 ベートーファンも他の作曲家同様、楽譜上には不注意なミスが多く、今となって彼の本当の思いを図ることは困難な箇所も多数存在する。既に本編で取り上げた箇所以外に、音程が不明な箇所や、彼の意図を忠実に再現しようとどんなに頑張っても、物理的にその再現が不可能な箇所は、譜面中多箇所にある。そういった問題箇所をどう扱うかは、指揮者の考え方にすべてを負うことになる。すなわち、指揮者の考え方、勉強の度合いや嗜好性によって、出来上がったベートーファンは、見違えるほど異なってくる。以下に書いた例は、一介の指揮者である内藤が、実際に何度もこの曲を指揮するに際し、彼の耳の疾患もあってか、彼の意図する大事なテーマが聴こえ辛く、欠陥演奏をせざるを得ない箇所の応急処置(少しはましになる?)や、その他、もし色々進化した現在、彼がこの曲を作曲するなら、絶対にこうしたであろうという箇所や、その他、版によりまちまちな楽譜の扱い等に関し、そのほんの一部の例を示したものである。私は、通常一日しかないオーケストラの練習では、それらを修正し切れない(楽譜の書き込み等)故、自分の考えを各パート譜に事前に書き込んだ“内藤版”を使っている。その方が短時間で、私の信じる“ベートーファンの喜ぶ演奏”に一步でも二歩でも近づくことが出来ると思っているからである。その結果、その書き込みは私としてはかなりの効果を上げていると信じている故、その一部を付録として以下に書きだした。その一部だけでも参考にさせていただければ幸いである。	
1楽章	
64~66	63から始まるVn I の旋律の対旋律になっているHr I, II はどんなに頑張って吹いても、聴衆は、そういう大切な対旋律が演奏されていることにすら気づかないだろう。故に私は、たまたま休符であるHr III, IVにもその対旋律のテーマを3小節間ffで吹いてもらい、さらには続く67からは、次の対旋律であるFgとVaの同じく3小節間を、そのままHr III, IVにもffで吹いてもらっている。そうでなければ、VaとFgがいくら頑張っても重要な対旋律を聴衆に認識させられず、誠に空しいからである。もちろんこれらの追加(変更)部分は、事前に関係パート譜に書き込んでおかなければならない。
180~183	Fg II はGの長音符を犠牲にしてでも、Fg I の旋律をmf又はfで吹く。Fg I もその部分はmf又はfで吹く。これらを事前に楽譜に書き込んでおかないと良きバランスでの演奏は難しい。
2楽章	
183	Fgは、この小節だけfで、しかも1拍目は>を書き込んでおき、極力強く吹いてもらう。Fg奏者には177と同じに見えるが、3小節前に同じ音型を演奏するObとClと同じ演奏効果を出すにはこれでもまだ足りない。すなわち、ベートーファンともあろう巨匠でも犯す、FgがObやClと同じ音量が出なければ効果の出ない書き方に対する、彼の見込み違いである。しかしやむを得ない故、試みるだけでもやらないよりはよい。もちろん大ききつ!
503~506	Vn I, II 2分音符2つがタイで結ばれている(献呈譜) 自筆譜は従来の譜面通り、2分音符2つ
515~522	Vn I, II 2分音符がタイで結ばれている(献呈譜) 自筆譜は全音符

3楽章	
99	Lo stesso tempo ⇒ più Adagio 彼は当初 Lo stesso Tempo すなわち、それまでと同じテンポと指定したが、演奏後速すぎるとして、 più Adagio と献呈譜に修正した。 Bärenreiter版 は未修正。
4楽章	
92	Allegro assai ⇒ Allegro moderato 献呈稿に9月27日のメトロノームの数字付の際、= 80 を付け、それに相応しく、やや控えめのテンポ Allegro moderato に修正した。
190~200	この11小節間は、この交響曲中最悪なオーケストレーションである。音楽は200小節に向け、盛り上がるよう彼は書いたつもりだったが、耳の聞こえない彼は、そのあまりにも酷い欠陥に気づかず放置したまま亡くなった。実際にはその盛り上がりを主導するはずの高音の管楽器が、音域の関係でオクターブないしは幾らか低音を吹かざるを得ず、肝心の盛り上がり途中で主旋律が消えてしまう(極めて弱くなってしまふ)のである。かつては金管楽器に旋律を吹かせる等、大規模な改良法が試された時代もあったが、現在はただただその盛り上がりに向けた演奏、つまり極めて非音楽的な演奏に耐えることが何故か主流になっている。しかしその、世界中で繰り上げられる、あまりにも酷いバランスの演奏に耐えられない私は、ささやかな抵抗として、以下に示す方法を事前にパート譜に書き込んでいる(それでもまだ充分ではないが、多少はまし?)。
190アフタクト~194	FIII は、自分のパートを放棄し、 FLI すなわち聴こえ難い主旋律を吹く。休符である Picc も F に持ち替え、 FIII として1番を重ねて吹く。 ClII は主旋律をオクターブ上げて吹く。それでもまだ旋律の音量は十分ではないが、ベートーフェンは、彼の書いた通り吹くよりも喜んでくれるだろう。パート譜にはそのように事前書き込みをしておかなくてはならない。
194・195	ClI は主旋律を吹く(196から原譜を吹く?)。音域は ObI と同じ。
195~198	Fl・Ob・Cl は全パート共主旋律を、可能な限り高音部で吹く。このように書くと、各2番奏者の音がなくなるので良くない、という人が必ず出てくるが、ピーク直前で旋律がほとんど消えてしまう最悪な状況と比較した場合、どちらが まし かは誰も言わずもがなであろう。それでもまだ最重要な主旋律は弱いのである。お金が許せば、せめてこの部分の主旋律を吹く事が可能な木管楽器を増幅し、重ねることが望ましい。勿論初演の時は木管は倍管(1つのパートを2人重ねて、つまり倍の人数で吹く)であった。
431~	このいわゆる"若者の自身に対する戦いの部分"も、譜面を見てイメージするベートーフェンの意図(2小節単位等の短い動きのあるモチーフがあちこちのパートにちりばめられ、それぞれが極めて快速なテンポ(付点2音符=84)の中で、交互に輝きを放つ(目立つ)ように考えられている)は、やはり彼のオーケストレーションの欠陥により、どう頑張っても奏者が演奏し、指揮者が夢中で振っても、けっして意図通りの結果は得られない。なぜなら、そのモチーフを奏するパートの音量が、どう頑張っても周りと比べ弱く、客席には絶対に届かないからである。しかし他のパートからの助けを受け、音量を十分に得られれば、初めて本来の輝き、すなわちベートーフェンの意図した輝きを(あちこちから断片的モチーフが聴こえてくる)放つことが可能となる。その結果、演奏は見違えるように生き返り、彼を喜ばせることが出来る。以下その例の一部を示す。
443~444	Vc は、2小節間休符にせず、 Va のオクターブ下をffで加勢する。 Cl2 人と FIII (本来は Picc 奏者)も、休符ではなく、その旋律を加勢することにより、彼の意図がようやく効果的に聴こえてくる。そのように事前にパート譜に書き込んでおかなければ、この効果は得られない。
445	Ob は自分に与えられたパートを放棄してでも F の旋律を加勢する。勿論 FIII も。それがベートーフェンの喜ぶ結果を生むからである。
446~448	Ob,Cl,Fg と順に♪♪♪のリズムの断片が計画されているが、普通に演奏すると一切聴こえず、効果は全く出ない。結果としては、彼がこのアイデアを考え付かなかったのと同じことになる。故に主に休符の楽器が助っ人で手伝う等の工夫が望ましい。事前にパート譜に書き込んでさえあれば、奏者はそこに意味を感じ、一生懸命演奏してくれるはずである。指揮者は、そこまで準備してこそ高い出演料がもらえるのだと、私は思っている。
654~729	この壮大な2重フーガの金管楽器の扱いは、誰もが容易に理解できるように、4パートの合唱のそれぞれのパートの補強である。しかし個々の金管楽器のパートの流れは、不自然に途切れている。この理由も誰も知っているように、当時はナチュラル管(現在の様にバルブがついていない、自然倍音のみによる演奏しかできない)が主体であったため、半音の動きが自由に出来ず、出ない音程があることが普通であったため、旋律は不自然に途切れざるを得なかった。それ故、当時も現在の様に半音階が自由にできる金管楽器なら、"彼は歌と全く同じ旋律を吹かせたであろう"という推測が成立する。その様に、事前にパート譜に書き込みを済ませた譜面で演奏させるか、不自然なオリジナルの楽譜通りに吹かせるかは、指揮者の考え次第である。このフーガ部分のみならず、ベートーフェンは、人間の歌の生理が判っていたのだろうか、と疑問を持たざるを得ないほど、各パートの音域や動きに不自然なところが多く、ある部分では音域が高すぎであったり、ある部分では低すぎで真つ当に歌ったとしても会場には全く聴こえない、すなわち空しい、意味の無い合唱になっている箇所が多すぎる。指揮者はその点を理解したうえで、主にアルトパートの補強のためや、一部バスパートの補強のため、トロンボーンやホルンには、上記の理由で休符を書かざるを得なかったところを、聴こえない合唱パートの補強であることをしっかりと認識させ、歌の助っ人としてのやりがいを感じさせたうえで、効果が出るように演奏してくれるよう、各奏者に依頼することも指揮者の大切な仕事である。管楽器奏者が、それを理解して好意的に吹くか、ただ楽譜に書いてある通り義務感だけで吹くかの違いはとても大きい!
663~	(バス) ここから始まる合唱の バスの主要テーマ は、特にアマチュア合唱団の場合、十分な響きが得られない場合が多い。その場合、事前にパート譜に書き込んでおいた Bass Trb. に同じ旋律を吹いてもらうことにより、合唱団のバスにも輝きが増す(ような感じを観客に与え、合唱団員も歌いやすくなる)。
675~	(アルト) 同様に、苛立たいほど酷いベートーフェンの アルトパートの扱い に関してであるが、その低音の動きは、どんなに彼女らが立派に歌い、あるいはその旋律の動きが重要であったとしても、会場には全く聴こえず、全く空しい部分である。これは100%ベートーフェンの声楽曲に対する稚拙な部分の露呈であり、彼が全面的責任を負うべき箇所である。それ故、他の箇所でも多く見られるように、せつかくのアルトの動きが少しでも客席に伝わるよう、ここでは休符になっている Hr.III,IV のパート譜に、その旋律を書き込み、fで吹かせる。そして Trb.I は元々675~710まで、跳び跳びでアルトパートを吹くことになっているが、これも全部吹いてもらうことで、初めてアルトパートの存在を客席に示すことができる(それでも、多少は示すことが出来る、といった程度だが)。そして続いて Tr. がアルトの助っ人を引き継ぐのである。これらのパート譜には事前に書き込んでおかないと、演奏はできない。私が使うパート譜にはすべて書き込んであり、それでこそ初めてベートーフェンの意図が(アルトの役割が)、多少は客席にまで届くのである。以下、同様な考え方で、各所の管楽器パートに同様な事前準備(書き込み)することが望ましい。それがあって初めて4パートの堂々たるフーガが完成し、彼の意図が成就するのである。
701~708	(アルト) このアルトパートは、交互に8小節ずつ歌う重要なテーマであり、本来 Seid um schlungen と対等の音量が無くてはならないが、低すぎて、客にはほとんど認識されない。その音域の低さは救いようがない故、休符であり音域も合う Hr.III,IV のパート譜に事前書き込みをし、吹いてもらうことをお勧めする。
758	(アルト/ピオラ) この1拍目の音程は Cis で、ピオラは2拍目に C♯ となっている。しかし木管楽器の1拍目は冒頭から C になっているため、譜面通り演奏すると、瞬間半音でぶつかり、一種の不協和音が生ずる。それを防ぐため、アルトとピオラの1拍目に敢えて ♯ を付け C♯ として、その不協和音を防ぐ処置をとる指揮者が多い。今となってはその処置が正解かどうか誰も決められない。私は当時すでに瞬間から半音でぶつかることはあり得、しかもピオラには2拍目に敢えて ♯ が付けられていることも鑑み(すなわち1拍目は、 ♯ と ♯ でぶつかることを彼は意識して書いていることは明瞭)、楽譜通り1拍目は瞬間 C と C♯ がぶつかる方を採っている。この場合、練習中にそのように歌わせたとしても、暗譜で歌う場合、本番になってついついその約束を忘れ、歌い慣れた C を歌ってしまひ、本番中にアルトの中で2種の音程が生じることがある故、よほどしつこく彼女達に確認しておかなければならない。