



「歓喜」への憧れ：  
ベートーヴェン作曲第9交響曲第4楽章の本来の意味

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-03-13 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: キーンレ, フリーデリケ メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.32150/00006219">https://doi.org/10.32150/00006219</a>

## 「歓喜」への憧れ

— ベートーヴェン作曲第9交響曲第4楽章の本来の意味 —

キーンレ, フリーデリケ

北海道教育大学岩見沢校管弦打楽器教室

## The Longing for “Joy”

The original meaning of the 4<sup>th</sup> Movement of Beethoven's 9<sup>th</sup> Symphony

KIENLE Friederike

Department of Music, Iwamizawa Campus, Hokkaido University of Education

### 概 要

ベートーヴェンの第9交響曲の最後の楽章に現れるいわゆる「歓喜のメロディー」は、一般に想定されているような、最終的に到達された「歓喜」の直接の表現ではない。このメロディーは、むしろ真の喜びへの深い憧れを表現するものである。それは、まことの喜びへむかう「手段」ないしは「乗り物」であり、そのようなものとして、強烈な呼びかけの性格を有している。また、ベートーヴェンがF・シラーの「歓喜に寄す」のテキストを扱ったその仕方は、極めて選択的で自由なものであった。そのことも、「歓喜のメロディー」を上記のごとく解釈することを支持するものである。

### 序

ベートーヴェンの第9交響曲の合唱付き終楽章における、いわゆる「歓喜のメロディー」は、一般に最も高い人間的歓喜の表現として理解されている。確かに、ベートーヴェンがこのテーマを斉奏で開始しつつ合唱とオーケストラの総奏にいたるまで、ピアノシモからフォルティッシモにいたるまで展開させたことは、高揚する歓声の印象を示唆している。

しかしながら、音楽批評家で作家の吉田秀和は、この点に関してかつて以下のような発言をした。

「第九の『歓喜の歌』。あれは本当に楽しくひびくだろうか？私には、そうきこえたためしはない。あれは精々歓喜への『憧れ』の旋律である。あの四分音符を主体とした旋律それ自体には、喜ばしさ

はないではないか。そう思って歌うのは、よっぽど呑気な歌い手ではなからうか」<sup>1</sup>。

私見では、この印象は正当なものである。事実、この楽章の構造と構成を正確に見てみると、通常見られる「ナイーヴ」な解釈を否定するような矛盾に突き当たるからである。決定的な点は、奇妙な箇所におけるバリトンの突然の介入である。バリトンは、ベートーヴェン自身に由来する言葉で、「おお、友らよ、これらの音ではなく、もっと心地よい、もっと喜びに満ちた音に声を合わそうではないか」と叫ぶ。「これらの音」(Töne, 複数形)とは一体何を意味しているのか。最初の3つの楽章のみを意味しているのか。それとも、「歓喜」の歌もその中に入っているのか。「もっと心地よい、もっと喜びに満ちた音(Töne)」とは何を意味しているのか。なぜこれらの「音」(Töne)とは複数形で言われるのか。「歓喜の歌」そのものは単数形ではないのか。このような複数形の「音」は、第4楽章の中に現実として存在しているのであろうか。

この論考の目標は、これらの、これまでほとんどまじめには取り上げられなかった問いを扱おうとする。それによって、ベートーヴェンの、今や全世界でかくも有名になった傑作の構造と意図とに関する一層明確な映像を得るためである。

## 1. 構造

### 1.1. まえおき

第9交響曲の第4楽章は、その長ささと構成からして、「交響曲」という類型の最終楽章の次元をはるかに超える。一つの部分が他の部分に続き、個々の部分の有機的な総合から全体が浮かび上がる。それらの部分の多くは、巨大に構成された建築的設計図に従っていると言ってもいい。大きな部分は3つある。

第1部・歓喜という「乗り物」の発見、試験走行、そして構築作業。

第2部・旅の目標の「保証人」としての「愛する父」。

第3部・「乗り物の発動」、全人類の上昇運動。

T1-30 T31-91	ファンファーレとレシタチーフ 想起	第1段落		第1部 「歓喜」
T92-115 T116-139 T140-163 T164-187 T188-207 T208-236	歓喜のテーマ 第1変奏 第2変奏 第3変奏 コーダとイ長調への転調 「危機」	第2段落 「歓喜」 (器楽)		
T237-268 T260-296 T297-330	第4変奏 第5変奏 第6変奏	「歓喜」 (声楽)	第3段落	
T331-430 T431-542 T543-594	第7変奏(6/8, ロ長調) フガート, 振り返り 第8変奏(合唱)	「戦い」		
T595-610 T611-626 T627-654	第1部分「抱き合え……」 第2部分「兄弟らよ, 星々の……」 第3部分「ひれ伏しているか……」	第2部「愛する父」		
T655-729 T730-762 T763-850 T851-940	第9変奏 第3部分「ひれ伏しているか……」(再) 第10変奏 第11変奏	第3部「上へ！」		

1 吉田秀和「よくわからないベートーヴェン」、『音楽芸術・別冊・ベートーヴェン研究』, 音楽の友社, 1969年, 29頁。

## 1.2. 第1部

## 1.2.1. ファンファーレ、レシタチーフ、そして「歓喜のメロディー」の発見

第4楽章冒頭のなだれを打つようなオーケストラ総奏の重圧は、先行する第3楽章の牧歌的な世界をこなごなに破壊する。それはベートーヴェンが、自分自身の交響曲に加える、すべてを白紙に戻す一撃である。



(T1)

だが問題も残る。ファンファーレとレシタチーフは、二つの切り離された要素なのであろうか、それとも二つの局面を持った一体のものなのであろうか。レシタチーフはそれぞれ何に関わるのであろうか。ファンファーレ自体にか、ファンファーレに先立つ要素にか。レシタチーフはファンファーレを拒否しているのか、それともファンファーレに先行する「音」(Töne, [複数の] メロディーのこと)が拒否されているのか。

しかし、両者が結局は一体をなしていることは、第3のファンファーレ/レシタチーフ (T<sup>2</sup>208) において、ベートーヴェン自身が書き込み、バリトンに歌わせている「友よ、これらの音ではない!」というテキストにおいて明確になる。「音」とは複数の名詞であって、論理的に見て、ファンファーレに先立つ種々のメロディーの総体にのみ関連しうる。したがって、ファンファーレとその直後のレシタチーフは同一の事柄を否定していると判断できる。つまり、ファンファーレとレシタチーフは一つの発言の二つの要素であると考えられるのである。

同様に、この一体性の理解が正しいことは以下のことも示している。すなわち、ファンファーレの唐突な響きの要素が、レシタチーフの中に部分的に入り込んで行くことがある。あるいは、ファンファーレがさらなる和音形成によってレシタチーフに注釈を施したり、カデンツァとしてレシタチーフを含む全体を調和的に終結させることもある。これは、T81-91の歓喜のテーマの導入の後とT229以下のバリトン・ソロにおいて特に目立つ。

(T228-236)

このようにファンファーレとレシタチーフが一体をなすとすれば、冒頭から三回の器楽的ファンファーレの直後にも「おお、友らよ、これらの音ではない!」という言葉が続いても何ら不思議ではない。つまり、

2 TはTakt (小節)を示す。「T208」は「208小節目」の意、以下同じ。

その直前に来る各々の思考行路が否定されるのである。レシタチーフは、注釈を与えるベートーヴェン自身の肉声である。

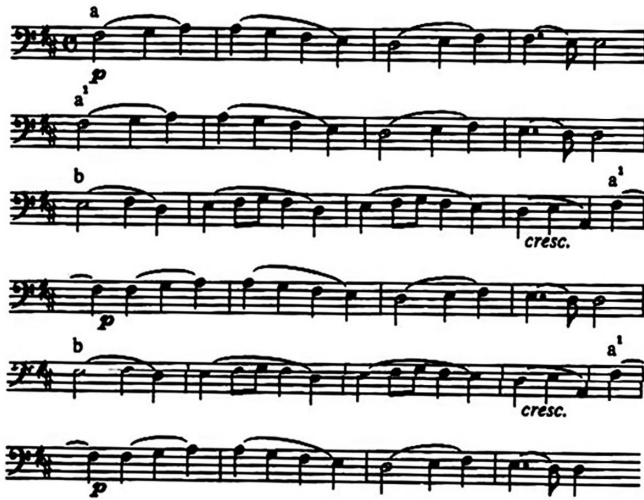
しかし、それぞれのファンファーレ／レシタチーフは、具体的に何に関連しているのでしょうか。

最初の2つのものは、相互に直結しているが、単に直前の第3楽章の牧歌的な世界に関連しているだけではなく、先行する3つ全ての楽章を受けていると言える。言葉を換えれば、この交響曲のこれまでの流れの全てを否定していると言えるのである。

この点を音楽的に説明するために、ベートーヴェンは先の3つの楽章の主モチーフをさらにもう一度取り上げ、それらをレシタチーフによる評言（ファンファーレの要素を含む）によって否定している。しばしば、初めの3つの楽章の想起は「一つのテーマの探求」と名付けられている<sup>3</sup>。これは正しくない。ベートーヴェン

がそうした「テーマ」をなぜ「過去」に求めねばならないのであろうか。3つのテーマは既に使用されたものであり、二度と使われることはない。

しかしながら、楽章のドラマ性からして、以前の楽章のテーマが再度引用され再否定されることは大きな効果を生む。これによって、ベートーヴェンはあからさまに彼の新しい方向性を指示し、聴衆をその作曲行程の渦の中に巻き込んでいくのである。



(T92-115)

そして否定の繰り返しの末に生まれるゼロ点において、ベートーヴェンはあの「歓喜のテーマ」を発見する。このテーマは考え得る限り単純で、民衆歌（Volkslied）風であり、誰にとっても一緒に歌いやすい<sup>4</sup>。音階の範囲も狭く保たれている。小さな、規則正しい、波のような動きの中で、テーマは上下を繰り返す。A1-B-A2-B-A2と移行する、3部の歌唱形式で作曲されている。

### 1.2.2. 「試験走行」

このテーマは、以後、3つの変奏で動いていく。バス・チェロの暗い深みから上に導かれ、ヴィオラとヴァイオリンを加えつつ、さらに木管をも巻き込んでいく。単音の単純さからオーケストラ全幅の総奏に至る。上へという運動方向と広がりへの志向は、楽章全体で保持される。主たる方向は、「上へ」である。

第3の変奏にコーダが連続する（T187）。ここでベートーヴェンは「上へ」という方向性を最大にかき立て、このテーマがどれほどの発展可能性をもっているかを試験しようとする。一切が上に向かい、常により

3 H. Schenker, Beethoven: Neunte Sinfonie, Wien <sup>2</sup>1969, S. 252.

4 「至高の芸術において、この旋律以上に芸術的により単純なものが生み出されたことはない。この旋律の子供のような無邪気さは、まず弦楽器部門のバス楽器がこのテーマを同形のユニゾンでささやくように鳴らすのを聞くとき、我々の中にまるで聖なる驟雨のように至り来る。それは今や、カントゥス・フィルムス [Cantus firmus, キリスト教会の伝統的な単旋聖歌]、つまり新しい教会のコラールと化す。このコラールの周りで、それに加わる様々な声が、対位的に集結する。その優美な内的性格に比しうるものは存在しない。そして新しく加わる声のどれもが、この極めて純粋な無邪気さの原旋律を生き生きと躍動させていくのである……」 (R. Wagner, Beethoven, Hamburg 2013 (<sup>1</sup>1870), S. 47-48, 私訳)。



速く、常により高く伸びる。イ長調へと変じ、全幅のカデンツァ (T199-200) と強烈な終結の I-V-I (T201-202) を伴って上り詰める。



(T192以降のコーダ (バスによる強烈な上昇運動))

そして、この時点で、自己反省のモメントが到来する (poco ritenente-poco adagio T203-205)。立ち止まり、憂鬱に変ホ短調に転じながら、音楽上の疑問符を付すのである。



(音楽的な「立ち止まり」(T203-207))

ベートーヴェンは自分のテーマにもはや確信を持ってないのであろうか。彼はできたらばそうしたかったであろう。事実、オーケストラはもう一度イ長調への変換を果たす (V-I)。しかしそこですでに、次の巨大な津波がティンパニーと共に姿を現す。

### 1.2.3. 声楽部分



(T208)

ティンパニーはイの音調を担い、鎚で打つような16分音符を刻みつつ、第3の、最も激烈なファンファーレを準備する。それは三重の掛留音と共に開始する。そしてここでバリトンのレシタティーフが登場する。

「おお友らよ、これらの音ではない！そうではなく、もっと心地よい、もっと喜びに満ちた音に声を合わせようではないか！」<sup>5</sup>。

5 原語では、O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere! — 「しかし、かの不可思議な、低劣な美学的批評にとっては単に躓きでしかないところの、器楽曲から声楽への飛躍において、我々は最も深い悩みからのこの目覚めを体験する……。これは、深く不安をかき立てる夢から目覚めた後に感じる怒濤にも十分比較しうるものである」(R.Wagner, op. cit., S. 56, 私訳)。

前述のように、ここでもファンファーレとレシタチーフは一体をなして、否定されるべきそれ以前の部分に関わっている。しかし、これはどういうことであろう。なぜ彼は「これらの音 (Töne)」と複数形で語るのか。それは「歓喜のメロディー」自体をも含むのか。あのメロディーも否定されるべきなのか。あるいはベートーヴェンはここで論理的な誤りを犯しているのか？

この問いは第4楽章の全体的理解にとって危機的な意義を持っている。しかし私の知る限り、どの研究書や論文によってもそれと認識されてはこなかったか、そこから何の論理的帰結も引き出されることがなかったものである。代表的意見として、たとえばH・シェンカー (Schenker) のそれを参照されたい。

「我々はしがたって、後半部の入り口において、一つの論理的失策の前に立つのである。それを再び幸運にも立て直すのも、ベートーヴェンの並行構成 (Parallelismus) の音楽的本能において他には



(T216)

ない……。音楽体験の観点からすれば、彼はただ、前半部の頂点のメロディーを繰り返す必然性を看取したに過ぎない。それも、プログラムの観点から、自分の勇み足を見過ごしてしまうほど強く繰り返すことである。……その忠実さは、マイストロの芸術的良心を、並行構成の法則に鑑み——これやあれやの論理的失策を無視してまでも——犠牲にするに至るほどなのである」<sup>6</sup>。

バリトンのレシタチーフは第4楽章の最もドラマチックな箇所が登場するが、それはベートーヴェンが自ら書き込んだ言葉である。ということは十全に意識して挿入した言葉である。それが「失策」だったというのであろうか。それはまったくありそうにないことであり、むしろシェンカー自身がどう解釈していいかわからないでいる事態を示しているに過ぎない。ベートーヴェンなら、音楽よりも「並行構成」の法則などを優先させるようなことはしない。ましてや、第9交響曲ではありえない。この曲では、ベートーヴェンは自覚的に非妥協性を貫き、これまでの全ての楽章様式を打ち壊しているのである。

もう一つの広く行き渡っている解釈は、W・レンツ (Lenz) が最初に提案したものである。ベートーヴェンは「これらの音」ということで、最初の3つの楽章を意味している、と理解する<sup>7</sup>。これはしかし、論理的ではない。なぜなら、ベートーヴェンは、最初の3つの楽章を、第4楽章初めの2つのファンファーレで総否定しているからであり、さらにはそれに引き続き、3つの楽章を短く想起しながら、それぞれの部分をレシタチーフで個別的に再否定しているからである。もしも彼が、3度目のファンファーレでそれらをもう一度全否定したかったのであれば、第3のファンファーレは第3楽章のテーマの想起を拒絶した直後、例えばT65か77のところにあってしかるべきであろう。しかし第3のファンファーレはそこではなく、いわゆる「歓喜のメロディー」が導入され、それが受容され、それが展開された後に初めて来るのである。

更にD・B・レヴィ (Levy) は言う、「ベートーヴェンが自ら書き込んだ導入文は、『驚愕のファンファーレ』にかかるものであって、最初の3つの楽章の『音』にかかるのではない。『おお、友らよ、これらのような音ではない』は、以前に聞いた器楽的レシタチーフの最初のフレーズのやや変奏されたものである……」<sup>8</sup>。

6 H. Schenker, Beethoven: Neute Sinfonie, Wien <sup>2</sup>1969, S. 269.

7 これに関しては、D. Hildebrandt, Die Neunte (dtv), München 2009, S. 147参照。

8 D.B. Levy, Beethoven -The Ninth Symphony (Yale Music Masterworks Series), Yale 2003, S. 103.

しかし、すでに以前に論じたように、私はファンファーレとレシタチーフが一体をなしていると考えている。両者は互いに修飾し合っているというのでもなく、両者が一体となって、それ以前のものを否定しているのである。

最後にL. ロックウッドを挙げよう。彼はバリトンソロの意味をこう解する。バリトンは「独唱と合唱からなる別の歌い手たちに語りかけ、単なる交響曲のフィナーレではなく、今やとりわけ声楽による歓喜と兄弟愛の祝典となるべきものへと加わるよう、彼らをいざなう」<sup>9</sup>。つまり彼は、ベートーヴェンの書き込んだ句を、器楽的表現を止揚して、声楽的表現に移行するようというアピールと解する。したがって彼は、ベートーヴェンの句を次の様に翻訳する。Oh, Friends, not these tones! Let us instead tune our voices more pleasantly and joyfully<sup>10</sup>。この翻訳に見合う原文は、O Freunde, (ja dies sind die Töne, aber) lasst uns sie (= die Töne) angenehmer anstimmen und freudenvoller. のようであればなるまい。しかしそのようにはなっていない。更に言えば、ベートーヴェンが「声を合わせる」(anstimmen) という語を使う時、それは人間の声のみならず、比喩的・詩的に、オーケストラを含めた総体的な表現行動を意味している。ロックウッドの説は成立し得ない。

論理的な結論を述べよう。これまでの第4楽章の構成からして、また文面からして、「おお、友らよ、これらの音ではない！」と叫ぶバリトンの声は、さきほど発見され、変奏されつつ展開された「歓喜のメロディー」も含め、これまでの全てのメロディーを否定しているのである。

ということは、この点に至ってベートーヴェンは、「歓喜のメロディー」が望まれた諸条件を満たしていないことに気づくのである。つまり、実現された歓喜を一つの状態としてリアルに創り出すことである。さらには、彼がこの時点で、「もっと心地よい、もっと喜びに満ちた」メロディーを何ら導入することができないということは、彼の全面降伏を示唆している。いわゆる「歓喜のメロディー」は、実現した、全人間的な歓喜にまで人間を持ち上げる力がないのである。

#### 1.2.4. 「歓喜の乗り物」の構築

しかしながら——「歓喜のメロディー」がその試験走行には合格しなかったにも拘わらず——バリトン・ソロの後、ベートーヴェンは何とそれをもう一度取り上げるのである！これによって私たちはある矛盾に遭遇する。一種のパラドックスである。なぜ彼は、自らが言葉を使って明白に否定したメロディーを、事柄をさらに先に進めるに際して再び取り上げるのか？この矛盾は、当交響曲全体の私たちの解釈にとって大きな意味を持つと言える。

解決を提示しよう。メロディーは純粋な歓喜を表現するには至らなかったけれども、真の歓喜を求め探求においてはその最善の手段として、目的の地への最良の助け手として、改めて運用できるのである。

ここで事態を一つの譬で明示してみたい。「歓喜のメロディー」を、ベートーヴェンが造った乗り物——たとえばゴンドラのようなもの——として見るのである。それによってベートーヴェンは、演奏家たちと聴衆とを全人間的歓喜と兄弟愛のいと高き山に運ぼうとする。ゴンドラは歓喜自身ではなく、乗り物に過ぎない。ただし、最高の動く器であり、中に座する者をやがて歓喜の頂きに至らしめるであろう。

第9交響曲は、しばしば——それも誤って——解釈されるように、天上的楽園の歓びの中に居る喜びの表現ではない。目的に到達した喜びの雄叫びではない。そうではなく、それらに対する憧憬の叫びであり、呼び声なのである。第9は到着ではなく、過程であり、正確に言えば過程を通る手段なのである。もっとも、

9 L・ロックウッド『ベートーヴェン——音楽と生涯』土田英三郎・藤本一子（監訳）、春秋社、2010年、641頁。

10 L. Lockwood, Beethoven. The Music and the Life, New York/London 2005 (12003), S. 434.



それは魔術的な力を有し、私たちをして演奏のたび毎に、この第4楽章全体を貫いている方向へ激しく動かすことを止めない——「上へ!」、である。

### 1.2.5. 「戦い」

第6の変奏の後、コーダが続く(T321)。合唱隊が「そしてケルブは神の前に立つ」と歌う。その際、合唱隊は「神の前に」を4回強調を込めて繰り返す。それも、毎回特別にffとベートーヴェンが注記しているものである。なぜベートーヴェンは、それほど幾度もこの一文を強調するのであろうか。

なぜならば、ここでは重要な場面の交替があるからである。その後に来る、テノールの直接の呼びかけ——「走れ、兄弟らよ!」——は、一体誰が語っているのか、という問いを生む。その直前の、神の前のケルブを叫ぶコーダを考慮に入れば、論理的に結論が出る——神の前に立つケルブ自身が語り出したのである!

口長調の部分も歓喜のメロディーの一変奏曲でしかないが、音楽的には完全な別物であるため、独立的な部分として扱うことができる。場面は地上から中空に移り、二長調から口長調に変化し、4分の4拍子から8分の6拍子に移行する。

ケルブは中空から人間の兄弟たちに語りかける。彼らが立ち上がって、勝利に満ちた「英雄」のように喜び勇んで途につくように勧奨する。天上的な歓喜が待ち受けているのである。そこで発生するのは、精神的な、非妥協的な「戦い」である。ここにおいて人間たちは、真の喜びへの道を突き進むのである。敏速な8分の6拍子によって、前へ前へと突進する動きが表現される。上り詰めた先のフガート(T431)では、全ての地表の人間たちが前を目指して走り、各自の道において英雄の様に戦う姿が見える。ある者は短調で、他の者は長調で、ある者は変ト音で、他の者は変ロ音で——全員がしかし、「歓喜を!」という目標に向け、勇気を持って前進している。ベートーヴェンは、あたかも立ち上がる兄弟たちの様々な地上部分を暗示するように、遠隔調への転調を繰り返す——嬰口短調(T469)、変ト長調(T477)、あるいはハ短調(T401)で。モチーフの反復進行(T457以下)は、ここでも、常に存在している方向性を示している——「上へ!」である。

T517では、あらゆる方角から、あらゆる国々から集結した歓喜の巡礼者たちが嬰へ音で互いに出会う。そして、今度は勝利する英雄たちが集団で、弦楽器の急ぐような8分の1拍子のユニゾンによる、いわば同一歩度で、第8の変奏曲(T543)になだれ込む。そこで合唱団の「歓喜のメロディー」の光輝が炸裂する。このメロディーは、目標へのいわば道しるべの役を果たすのである。

### 1.3. 第2部・天上の「保証者」

続く第2部は、第1部や第3部と較べて、やや短めである。下属音のト長調あるいはト短調の音階、およびアンダンテやアダージョという静かめテンポによって、この部分は第4楽章全体の駆り立てる動的性格からも浮き出ている。

「<sup>いざ</sup>抱き合え、幾百万の人々よ!  
この接吻を全世界に!」

再び直接話法が来る。この箇所では一体誰が語っているのか、と尋ねずにはいられない。

ここでも文脈から解釈されうる。第7変奏曲では、各自が己が途に就いたのであった。自分の家から英雄的な戦いへと走り出し、途上において他の歓喜の巡礼者たちに加わり、全人類の集団の中で第8の変奏曲へ

と移行し、一層歓喜へと接近したのであった。すると今、天が開け、神的な声が上から下へと響き渡るのである。一体誰が、幾百万の人々、つまり全世界を接吻するようなことができるであろうか。ただ神のみ、それが可能であろう。

神の声は、強烈なバス音声（バス、テノール、全チェロ、全コントラバス、バス・トランペット）のユニゾンで私たちの上に雷鳴のように降り来る。それに対し、合唱隊——おそらく天使の軍団——は同一の発言を天上的コラールとして繰り返す。

興味深いことに、この箇所では、音楽的方向性は「上から下へ」と流れる。「抱き合え！」という合唱は、メロディーの最後で6度音程が飛躍するにもかかわらず、基本的に「下降」的性格を示すものと理解される（ソ・ファ・ミ・レ・ド・シ・ソ・ミ・レ）。

(T603-610)

これまで一般的な、人間的な精神方向性の「上へ！」が、今や天上的な声の「上から下へ」に出会うのである。この部分の機能は、求める者に対して、約束の使信を与えることにある。お前の目標は必ずや存在する！かの「歓喜」は必ず存在する。創造主の神自身がそれを保証する。来たれ、そして確信を持って、天の楽園に入れ！

「幾百万の人々よ、足もとに伏しているか？  
世界よ、創造主を予感するか？  
彼を星々の天幕の上に求めよ。  
星々の上に、彼は必ずや住み給う。」

この第3のテキスト群は、ベートーヴェンによって Adagio ma non troppo ma divoto（アダージョで、ただし過度にではなく、ただし敬虔さを込めて）と書かれており、天使たちの合唱隊によって歌われる。神の声を表現するものであろう。これは約束の言葉（Zuspruch）<sup>11</sup>であり、全楽章中、最も心に親しく響く部分である。その中で、天使たちの群れは、ひれ伏す探求者たちを宇宙の端に引いて行き、永遠性の遙かな先への一瞥を与える。時は終わりなく伸びていくかのである。3連音符に対する16分音符によって、また引き続き合唱隊の挿入によって、変貌した音楽の様相が、姿も形もない宇宙空間を震わすのである。

11 興味あるのは、「必ずや……」（muss）という表現である。これは、信頼に満ちた希望のうちにある強い想定を表現する。ベートーヴェンは、シラーの詩の元来の文脈からこの詩連の当該部分を取り出し、現在の箇所に移しかえた（下記参照）。それによって、当該部分が、歓喜を追究する人間的試みに約束をもって対応するようにしたのである。

#### 1.4. 第3部・「改めて上へ！」

第3部では、第1部と第2部の結合がなされる。人間の試みと天からの約束が編み合わされる。二つの中心的想念（「喜びよ、神々の火花よ」と「幾百万の人々よ、抱き合え」）をテーマとする二重フーガの中で、それらは硬く互いに連結される。今から後、楽章の最後まで、「歓喜」の方向に向けて、目標に向かう上昇運動が始まる。

人間はただ歓喜を求めるだけではない、と言える。第3部においては、人間は歓喜に惹かれ、上方へと光速で引き上げられていき、やがて消え失せて果てる。歓喜の乗り物は宇宙を駆け巡り、言葉と音楽とは常に短くなり、より切り詰められていき、一層速くなり、そして突然消え去る。乗り物は銀河系を離れ去ったのである。

合唱のフィナーレをもったベートーヴェンの作曲様式の画期的な新規さは、彼がコンサートホールのただ中で、全員の目と耳の真ん前で作曲しているということである。彼は、自分の内的な作曲過程の結果の前に聴者を単に据えるのではなく、全聴衆の探求を共に組み込んで作曲するのである。それによって、私たちもまた、ベートーヴェンと一つになるのである。私たちが求め、私たちが苦しみ、私たちが戦い、私たちが上方へと昇り、私たちが神の前に立つのである。ベートーヴェンは、私たちを活性化する力のある何かを作曲したのである。この乗り物に乗った後、私たちはエクスタシーの中にある——歓喜が存在するのだ！この交響曲の乗り物に乗るときに、誰でも持つ個人的な体験、それが第9交響曲をして世界的成功を収めさせたすばらしい点である。ほぼ200年経った今でも、それは以前同様に機能する。聴衆は「第九」の体験を携えて家路につき、彼も又、歓喜の探求の路に就くか否か、決断することであろう。

## 2. テキスト

ベートーヴェンの第9交響曲第4楽章の完全な理解のためには、その中に使用されているフリードリヒ・シラー（Friedrich Schiller）の詩のテキスト考察が大きな意味を持つ。したがって、以下、この詩の特徴の重要な点およびベートーヴェンがそのテキストをどのように扱ったかを話題とする。

### 2.1. F・シラーと「歓喜に寄す」の成立時期

シラーの「歓喜に寄す」は26歳の青年の作品である。そこには「疾風怒濤」（Sturm und Drang）の強調されたトーンが詩の抑揚を支配している。それはシラーの人生の或る移行期に成立した<sup>12</sup>。彼の背後には、ネッカー渓谷における美しい幼年時代、およびシュトゥットガルト（Stuttgart）のカール学校における残酷な訓練時代と抑圧時代があった。この学校で彼は、医師（軍医）になる教育を受けた。彼はヴュルテンベルク（Württemberg）からマンハイム（Mannheim）に逃走する。亡命先のマンハイムで劇場詩人として展望豊かな将来を築くためであった。しかしこの希望は挫折する。間もなくして彼は解雇され、一文無しで通りに立つ身になったのである。

彼のこの人生の破局において、彼を救ったのがクリスチャン・ゴットフリート・ケルナー（Christian Gottfried Körner）の招待状だった。シラーにライプツヒ（Leipzig）に来て、その地でしばらく生活し、著作することを勧めるものであった。シラー自身、ライプツヒで人生の新しい局面が始まることを予感していた。2年間、彼はそこに暮らすことになる。それは創造的な年月になるはずであった。その地で彼は『哲学的書簡』（Philosophische Briefe）を書き上げ、『ドン・カルロス』（Don Carlos）を完成させることがで

12 これに関しては、例えば R. Safranski, Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus, München/Wien 2004参照。

きた。そしてここで彼は1785年、頌歌「歓喜に寄す」(An die Freude)を書いた。しかし彼はライプツヒで元来哲学や文学を求めたのではなく、友人たち、ないしはもう長らく味わうことのなかった、人と共にいることの幸福さ、即ち友情を求めたのである。

或る午後、G・ケルナーとの楽天的な友情溢れる雰囲気の中で、「歓喜に寄す」は生まれた。「この詩は、シラーを訪れた感謝に満ちた時間の故に、シラーにとって愛らしい、また価値のあるものではあったが、しばらくして、より冷めた批判的目で見ると、何とも欠陥だらけに思えた。そのため彼はこの詩を彼の全詩作品集には入れるつもりがなかった。しかし作品集の最後の版において、『歓喜に寄す』はその改訂された形態で、幸運にも作者のよしとするところとなり、中に収められたのである」<sup>13</sup>。彼は1800年10月21日にケルナーに書いている。「この詩に対する君の好意はその成立の時期に理由があるかも知れない。しかしそのことは、この詩にたった一つの持つべき価値を付与するものでもあったのだ。それも世界にとっても詩作領域にとっても全く無価値で、ただ我々にとってのみ価値があるというものにすぎない」<sup>14</sup>。

F・シラーはこの「歓喜に寄す」の詩をまず1785年に制作した。しかし1803年にそれを改訂し、また最後の詩連(Strophe)を削除して全体を短縮した。この版が、私たちが現在知る版であり、ベートーヴェンも第9交響曲のフィナーレ楽章で使用したものである。

## 2.2. ベートーヴェンの生涯にわたるシラーとの繋がり

ベートーヴェンは「歓喜に寄す」の双方の版を知っていた。なぜならば、この詩に対する彼の関心は1792年に遡ることができるからである。

「歓喜に寄す」と音楽的に取り組もうとするベートーヴェンの計画については、三つのスケッチが残っている。

1. 1792-93年：バルトルメウス・フィシェニヒ(Bartholmäus Fischenich)教授がシャルロッテ・フォン・シラー(Charlotte von Schiller)に宛てた或る手紙の中で、彼はベートーヴェンが「歓喜に寄す」に曲を付ける計画を持っていることに言及している。
2. 1798-99年：「歓喜に寄す」ハ長調の作曲ノートが残っている。
3. 1811-12年：「献堂式」序曲 op.115を作曲する際のスケッチの中に、シラーへの言及がある。

ベートーヴェンがシラーのこの詩を第9交響曲の最後で改めて使おうとしたことは、生涯にわたる彼のシラー礼賛を証するものである。

「ベートーヴェンは、器楽の交響曲の中に歌と合唱を挿入することで、交響曲という類型に革命を起こした。しかし同時に彼は、ボンにおける青年時代以来彼の心を動かしていた詩人的愛情に忠実であったとも言える。この強烈な情念をもつ戯曲作家への、ほとんど兄弟のような敬愛感情である。この作家シラーは、ベートーヴェンより11歳年上であったに過ぎないが、ベートーヴェンがその音楽で夢想していたこと——ラディカルさ、自由への情熱、気高い調子——の全てを、彼よりも前に、言葉を駆使してすでに表現していたのであった。しかしシラーは単に人に感銘を与える作家であるだけではなかった。彼はベートーヴェンにとって——ほとんど誤解の領域近くまで——妥協を許さない人生行路の理想であり、独立した精神そのものだったのである」<sup>15</sup>。

13 同 S.219.

14 K.L. Berghahn (Hg.), Briefwechsel zwischen Schiller und Körner II, München 1878, S. 358-359.

15 D.Hildebrandt, op.cit., S. 105.

### 2.3. 「歓喜に寄す」／An die Freude のテキスト

ベートーヴェンがシラーの詩をどのように扱ったかが明確になるように、詩の改訂版（1803年）からその最初の4詩連を掲げておく<sup>16</sup>。[ ] 中の文字は、改訂版のものでありながら作曲家が使わず、むしろ1785年の初版のものを使用した箇所を示す。綴りの時代特異性は無視する。ベートーヴェンが用いていない部分はイタリックになっている。

<p>1. (第1詩連) Freude, schöner Götterfunken, 喜びよ, 神々の美しい火花よ, Tochter aus Elysium, 楽園の娘よ, Wir betreten feuertrunken, 我々は火に酔いしれて Himmliche, dein Heiligthum. 汝の天の神殿に踏み入る。 Deine Zauber binden wieder, 汝の魔術は再び結ぶ Was die Mode streng getheilt, 世の常が厳しく分けたものを。 Alle Menschen werden Brüder, 全ての人は兄弟となる, Wo dein sanfter Flügel weilt. 汝の優しい翼のとどまるところ。 Chor (合唱) Seid umschlungen Millionen! 抱 (いだ) き合え, 幾百万の人よ! Diesen Kuß der ganzen Welt! この接吻を全世界に! Brüder - überm Sternenzelt 兄弟らよ, 星々の天幕の上に Muß ein lieber Vater wohnen. 愛する父は必ずや住み給う。 2. (第2詩連) Wem der große Wurf gelungen, ひとりの友の友となる, Eines Freundes Freund zu seyn, 大いなる運を勝ち得た者<sup>17</sup>, Wer ein holdes Weib errungen, ひとりの優しい女性を得た者は Mische seinen Jubel ein! 歓呼の声を共にあげよ! Ja - wer auch nur eine Seele 然り, ただひとつの魂すら Sein nennt auf dem Erdenrund! この地上で己のものと呼べる者は。 Und wer's nie gekonnt, der stehle しかしこれができない者は, Weinend sich aus diesem Bund! 泣きながら, この盟から秘かに去れ。 Chor (合唱) <i>Was den großen Ring bewohmet, 大いなる輪 [この世] に住むものは,</i> <i>Huldige der Sympathie! 共感に忠実であれ!</i> <i>Zu den Sternen leitet sie, その共感星々へと導く,</i> <i>Wo der Unbekannte thronet. そこには知られざる者が玉座する。</i></p>	<p>3. (第3詩連) Freude trinken alle Wesen すべてのものが喜びを呑む An den Brüsten der Natur, 大自然の懐より。 Alle Guten, alle Bösen 全ての善きものも, 全ての悪きものも Folgen ihrer Rosenspur. そのばら色の跡をたどる。 Küsse gab sie uns und Reben, 自然は我々に接吻と葡萄を与え, Einen Freund, geprüft im Tod, 死で試みられた一人の友 [を与える]。 Wollust ward dem Wurm gegeben, 楽しみは虫けらに [も] 与えられ, Und der Cherub steht vor Gott. そしてケルブは神の前に立つ。 Chor (合唱) Ihr stürzt nieder, Millionen? 幾百万の人よ, ひれ伏しているか? Ahnest du den Schöpfer, Welt? 世界よ, 創造主を予感するか? Such ihn überm Sternenzelt, 彼を星々の天幕の上に求めよ, Über Sternen muß er wohnen. 星々の上に彼は必ずや住み給う。 4. (第4詩連) <i>Freude heißt die starke Feder 喜びは強い発条</i> <i>In der ewigen Natur. 永遠の自然における。</i> <i>Freude, Freude treibt die Räder 喜び, 喜びが輪を駆っていく</i> <i>In der großen Weltenuhr. 大いなる世界の時計の内。</i> <i>Blumen lockt sie aus den Keimen, それは芽から花々を誘い出す,</i> <i>Sonnen aus dem Firmament, 大空から数々の太陽を [も誘い出す]。</i> <i>Sphären rollt sie in den Räumen, 様々の宙空で種々の天球を転ずる</i> <i>Die des Sehers Rohr nicht kennt. 見者の杖も知らざる [宙空で]。</i> Chor (合唱) Froh, wie seine Sonnen fliegen 喜ばしく——諸々の太陽が天の壮麗な Durch des Himmels prächt'gen Plan, 平原を通して飛ぶように<sup>18</sup>—— Laufet, <del>Wandelt,</del> Brüder, eure Bahn, 走れ <del>歩め,</del> 兄弟ら, 己が路を, Freudig, wie ein Held zum Siegen. 喜ばしく, 勝利に向かう英雄の如く。</p>
--	---

### 2.4. 「歓喜に寄す」のベートーヴェンによる編集

#### 2.4.1. シークエンスに関して

既に言及したように、彼は8詩連ある詩のうち、最初の4詩連しか使用していない。加えて彼は、そのうちの第2詩連の合唱部分と第4詩連の主要部分は、全く用いることがなかった。さらに注目すべきことに、ベートーヴェンはこの詩を用いる場合、シラーによって作詩されたままの順番で用いず、かなり自由に入れ替えている。彼が詩の最良の部分を取り入れ、それを楽章の音楽的建築学に合致するように自由に組み込ん

16 ベートーヴェンは第5詩連以降からは全く引用していない。さらに紙幅の問題もあるため、この詩の後半部分は、私たちの論考にはテキストとして引用されなくてもよいであろう。

17 この詩連の1行と2行の訳は、日本語故に入れ替わっている。

18 ここでも、1行と2行の訳は、日本語故に部分的に入れ替わっている。



でいることは間違いない。

- 第1部（声楽）：第4変奏 → 第1詩連（合唱部分なし）  
 第5変奏 → 第2詩連（合唱部分なし）  
 第6変奏 → 第3詩連（合唱部分なし）  
 第7変奏 → 第1詩連（合唱部分なし）  
 第8変奏 → 第4詩連の合唱部分
- 第2部：第1小節グループ → 第1詩連の合唱部分（その1）  
 第2小節グループ → 第1詩連の合唱部分（その2）  
 第3小節グループ → 第2詩連の合唱部分
- 第3部：第9変奏 → 第1詩連（合唱部分込み）  
 第10変奏「カデンツァ」 → 第1詩連（合唱部分なし）  
 第11変奏「プレスト」 → 第1詩連の合唱部分、および第1詩連の最初の2行

## 2.4.2. 内容的観察

〈第1詩連に関して〉

頌歌は、天上的な情熱で権利平等な人間社会の理想を描写する。そこでの人間は、友と友情の絆で結び合わされている。シラーが「喜び」を神的な天の娘として擬人化し、神格化（Apotheose）することによって、喜びのイデーは形象を得る——古いギリシャの至福な人々の地、エリジウム楽園の神々の娘である。私たちは喜びの門を通ることにより、この超地上的な国に入ることができる。またこの天からの娘は、人間たちの地上の国にも到来し、社会・伝統・法律等の全領域において、人造の地上的限定付けを、その臨在によって乗り越えるのである。

この第1詩連は、ベートーヴェンの第9交響曲第4楽章全体において大きな位置を与えられている。声楽部分の冒頭に置かれていると同時に、合唱による変奏曲（T543）においても再来する。それは第1部の終結部であり、第1部を確証するものである。また、第4楽章の第3部においては、この最初の詩連のみが歓喜のテーマと共に使用される。これはベートーヴェンが私たちの面前に据えるヴィジョンなのだ——「喜びよ、楽園の娘よ！」。

第1詩連の合唱部分は、ベートーヴェンによって後方に移されている。なぜ第1詩連の主要部分の直後に用いられなかったか。その理由は、ベートーヴェンが「愛する父」を——既に述べたように——後の部分において、この全人間的な喜びの「保証人」として登場させたかったことにある。それも、最終的歓喜に向けての人間の努力がその試みの頂点に達した後に、漸く登場させたかったからである。これは、ドラマ的効果の点から十分理解できよう。第1詩連および第3詩連の合唱では「愛する父」と「創造主」に言及され、天上的な声によって人間が直接に語りかけられる。だからこそ、これらの文句は歓喜のメロディーの巨大な総奏の後に来るのである。

〈第2詩連に関して〉

第1詩連においては全人間的な歓喜と兄弟性が理想として語られたのに対し、第2詩連では人間が直接に体験できるものと思える喜びの部分が具体的に登場する。2人の人間の間の友情、男性と女性の間の愛情——否、他の人間に真心を尽くした人間ならだれでも、その中に「神殿」を見たのである。

この箇所、やや過酷な締め出しが行われる<sup>19</sup>。喜びを分かち合うことができない者らは、こっそりと去っ

19 ジャン・パウル（Jean Paul）はこの箇所に関して、彼の『美学の学校前教育』（Vorschule der Ästhetik）で言う。「この

て行かねばならない<sup>20</sup>。

第2詩連の合唱は、採用されない。ベートーヴェンは、神に対して「知られざる者」という表現が不適と思っただのかも知れない。もしベートーヴェンが神をとりわけ「愛する父」として、確約を与える保証人として表現したかったのであれば、神を「知られざる者」と特徴付けることは確かにふさわしくはないであろう。

〈第3詩連に関して〉

ここでシラーは、地上的な、官能的な悦びに目を向ける。自然の様々な悦びは、全てが分かち合う、善人も悪人も。彼らは官能的な愛に、葡萄酒に、また私たちの動物的存在の欲望の中にまどろんでいる<sup>21</sup>。それに対して彼は、ケルプ<sup>22</sup>の高い精神性を対置する。この二つの極端の中間に人間が位置する。シラーは、その『哲学書簡』の中で常に繰り返し、人間を天使と野獣の中間状態に据えている。

第1詩連の際と同様、ベートーヴェンは第3詩連の合唱もここでは落とし、後に第4楽章第2部で使っている。

〈第4詩連に関して〉

ここではベートーヴェンは「合唱」部分のみ使用し、詩連の主要部分を落としている。その合唱部分は、先に言及したように、第3詩連の主要部分最後の「ケルプ」という語に結びつけ、それによって、この（テノールで歌われる）第4詩連合唱部分が、天使の声として響くように構成している。こうして彼は同時に、なぜ「ケルプ」が「神の前」に立つのか<sup>23</sup>について、見事な意味付けを行っている。これからケルプが、神的約束の言葉をもって人間に語るのである。「走れ、兄弟らよ！……」。二長調からは相当に離れた口長調の音調は、地上的次元から宇宙的次元に飛翔したことを象徴化する。歓喜がここではエネルギーと化し、大自然の自然力と宇宙の智慧に満ちた機構とを動かす。こうして、惑星たちがその軌道を走るように、私たち人間もまた私たちの道を走り進む。ミクロコスモスとマクロコスモスが互いに浸透し合うのである。

ベートーヴェンは「歩め！」(Wandelt) という語を「走れ！」(Laufet) という初版の語に替えている。「走れ！」の方が、言葉としてより前に駆る力動性がある。8分の6拍子の音楽には本質的により適合すると言える。

第4詩連の主要部分は落とされたが、理由としては、宇宙を自動機械のように見る表現にあるかも知れない（「世界時計」「輪」）。これがベートーヴェンには、余りに抽象的・自然科学的に思われたことはあり得るであろう。

この箇所では、ベートーヴェンはシラーの詩「歓喜に寄す」へのさらなる作曲を放棄する。なぜであろうか。内容的に見て考えられる理由としては、以下のような想定があり得る。シラーは第4詩連の後、一般の人間の次元を離れ、厳格にキリスト教的な映像に移行する。彼は揺るぎない信仰や、報いる者としての神<sup>24</sup>や、

節は、ほんの少々の文字を加えたならどれほど一層詩的で、そして人間的になったことであろう。『しかしこれができない者は、泣きながら、我々の盟の中に（... in unserm Bund!）秘かに入れ』。というのも、暖かい愛の胸は、喜びの炎の中で、1人の貧しい、凍てついた者を抱きしめたいと思うからである」（D. Hildebrandt, Die Neunte (dtv), München 2009, S. 53からの引用）。

20 ベートーヴェンは、この一文（「しかしこれができない者は、泣きながら、この盟から秘かに去れ」）の故にこの詩連を評価した、ということはある程度あり得るであろうか。つまり、この文章は丁度彼自身の当時の状況と合致しているように思えるのである。もしそうなら、この詩連は、ベートーヴェン自身の個人的な苦しみと憧憬をも表現していることになろう。

21 「虫けら」とは、全ての被造物の中で最小の、最低のものである。

22 もともとエデンの園の守り手。天使のヒエラルキーの頂きに位置する。

23 シラーの詩の文面は、どのように解釈すべきか、不明である。

24 第5詩連：「星々の天幕の上、彼方にて、大いなる神が報いん」。

最後の審判<sup>25</sup>などをテーマとし、「誓願」<sup>26</sup>への忠実さについて語る。ベートーヴェンは、これらのイメージが頻出する方向性を、第4楽章で自由な高揚を強調する際に、むしろ避けたいと感じた可能性がある。

それ以外には、言語的な性格の根拠が考え得るであろう。ベートーヴェンにとって、第5詩連に出てくる「裂け目」(Riss)や「棺桶」(Särge)などの語は、全人類を励まそうとする彼の音楽には不適當と映ったのかも知れない。同一の詩連の合唱における「堪える者」(Dulder)の表象は、歓喜を目指す者にとっては余り適切ではなかったこともあり得る。同様のことは、合唱の終りに出る「報酬」(Belohnung)という語にも当てはまるであろう。さらに第6詩連には、公の交響曲にはあまり良く響かないであろう語を含んでいる：「恨み」(Groll)、「復讐」(Rache)、「仇敵」(Todfeind)<sup>27</sup>、「悔やみ」(Reue)、そして「借金帳」(Schuldbuch)などであり、さらには神を「審判者」(Richter)とする点も挙げられ得る。第7詩連では、「全きローマ人」という表現が、全人類的将来を視野に入れる第4楽章には奇異に映ったかも知れない。

また、シラー自身の感覚からも冗長であり、陶醉と誇張の点で度を超し、さらにはあらゆる神話論的次元を巻き込もうとする試みが過度に目立つテキストは、ベートーヴェンももはや賛同できなかったかも知れない。それ故に彼は、単に詩の前半を使用するに留め、それも彼独自の世界ヴィジョンに合わせて活用したのである。

#### 2.4.3. シラーとベートーヴェンにおける「歓喜」の概念の比較

伝記的に見れば、シラーの詩は、彼がケルナーへの真の友情に陶醉していた時期に成立している。詩は、この喜びが成就した事態を反映している。

それに対して、ベートーヴェンの音楽は、はなはだしい孤立と孤独と身体的痛みしかない、過酷な人生局面ででき上がった。ベートーヴェンにとって、歓喜と人間相互間の友情は、人生の最大の憧憬であった。第4楽章が書かれたのは、これらの憧憬が満たされたとは決して言えない時期においてである。

歴史的に見ると、「歓喜に寄す」は、フランス革命前夜、ヨーロッパにおける上昇機運が高まる中で書かれた。啓蒙主義、「疾風怒濤」、それに「自由・平等・博愛」の思想は人々を感動させた。人間は平等に生まれ、生来善く、階級に縛られることがなく、また真の宗教とは「自然の」宗教である、というルソー的思想が、これまで決して存在することのなかった新しい世界史的一時代を導入するのであった。

しかし、ベートーヴェンの晩年において、世界の時計は更に先に進んだ。というより、逆戻りしてしまった。フランス革命は終り、「己自身の子供を食ってしまった」。興ざめが広がった。ナポレオンは歴史に追い越されてしまい、復古体制がその旗や幟をヨーロッパ全土にわたって再び高く掲げたのである。

私たちは、ベートーヴェンが——ボン時代以来——原則的に共和政的志向の持ち主であったことを知っている。1814-15年の「ウィーン会議」に基づく体制が、ベートーヴェンの気に入らなかったことは明白であろう。しかしながら、ベートーヴェンは「政治的」次元では、単に観念的思考の次元でのみ政治的であったに過ぎない。具体的な政治的行為は伴わなかった。

とはいえ、ベートーヴェンが歓喜、兄弟愛、そして広い意味における共同体意識を最後の礼賛対象に選んだということは、彼が1820年代の政治的気候において、独自の路を開こうとしていることを鮮明にしていると言える。

第9交響曲は、政治的・軍事的分野で劇的に挫折したもの——即ち、社会内的階級もなく、抑圧もない兄

25 第6詩連：「兄弟らよ、星々の天幕の上で、神は汝らが審いたと同じように審くであろう」。

26 第8詩連。

27 文字通りには、「死（ぬほど）の敵」。

弟愛的社会をうち立てようということ——を、音楽の道において、一刻の猶予もない目標として、人類の前に露骨に据えた。そこからして、「歓喜のメロディー」が既に実現した現実の表現ではなく、ただ憧憬をもって、しかし喫緊に探求すべき理想として表現されたのも理解できるのである。

## まとめ

ベートーヴェンの第9交響曲の最後の楽章に現れるいわゆる「歓喜のメロディー」は、一般にはこの交響曲の中で最終的に到達した「歓喜」の直接の表現と理解され、そのように演奏されている。しかし、第4楽章のシークエンスをより正確に見てみれば、この通例の解釈は採ることができない。有名なバリトンの「おお、友らよ！これらの音ではなく、より心地よい、より喜びに満ちた音に声を合わそうではないか！」という言葉を伴ったラディカルなファンファーレは、今し方見出された「歓喜のメロディー」も含め、これまで当交響曲に登場した全てのメロディーを否定している。

事柄により即した言い方をすれば、このメロディーは真の喜びへの深い憧れを表現するものと名付けることができる。作曲家は、遠くにある真の歓喜を鮮明に指し示し、聴衆と音楽家たちをこの目標に向けて動かすために、このメロディーを全面的に使用していると理解されうる。すなわちこのメロディーは、真の喜びへむかう「手段」ないしは「乗り物」なのであり、そのようなものとして、極めて強烈な呼びかけの性格を有しているのである。

ベートーヴェンがF・シラーの「歓喜に寄す」の頌歌を扱ったその仕方は、極めて選択的で自由なものである。そのことも、「歓喜のメロディー」の根本性格を以上のように解釈することを支持するものである。

このメロディーが本来的にそのように深刻な訴えかけの力を有しているならば、なおのこと、聴く者は演奏会場での受け身性から引き離され、いわば自らが舞台に立たされ、この音楽体験を通して、活動と行動に駆り立てられずにいない。聴き手は演奏の一部と化し、探求の一部に、上方に向けての喜ばしい戦いの一部に成り遂げる。そしてこの活性化の残響は、交響曲の最後の音が鳴り止んでもなお永く残るのである。その探求は、今やその人間のリアルな生活に組み込まれていかざるを得ない。

## 参考文献表：

Berghahn, K.L. (Hg.), Briefwechsel zwischen Schiller und Körner II, München 1878.

Hildebrandt, D., Die Neunte (dtv), München 2009.

Levy, D.B., Beethoven -The Ninth Symphony (Yale Music Masterworks Series), Yale 2003.

L・ロックウッド『ベートーヴェン——音楽と生涯』土田英三郎・藤本一子（監訳）、春秋社、2010年（L. Lockwood, Beethoven. The Music and the Life, New York/London 2005（<sup>1</sup>2003））。

Safranski, R., Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus, München/Wien 2004.

Schenker, H., Beethoven: Neunte Sinfonie (Wiener Urtext Ausgabe), Wien <sup>2</sup>1969.

吉田秀和「よくわからないベートーヴェン」、『音楽芸術別冊ベートーヴェン研究』音楽の友社、1969年、22-31頁。

Wagner, R., Beethoven, Hamburg 2013(<sup>1</sup>1870).

(北海道教育大学岩見沢校・芸術課程音楽コース、講師)